จากไวท์เพ้นติ้งถึงไซเลนซ์พีช : การแลกเปลี่ยนทางความคิดและแรงบันดาลใจระหว่างศิลปะและดนตรี[1]

อภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์[2] ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์[3]

[1] บทความชิ้นนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ เรื่อง "บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิต ภายในและโลกภายนอก"

[2] นักศึกษาปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail : apirakj27@gmail.com

[3] ศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail : chaiyosh@gmail.com

รับต้นฉบับ : 14 กันยายน 2565 | ปรับแก้ไข : 18 พฤศจิกายน 2565 | รับลงตีพิมพ์ : 30 ธันวาคม 2565

บทคัดย่อ

หลังจอห์น เคจทำการแสดงบทประพันธ์ *4’33”* หรือที่เขาเรียกว่าไซเลน์พีซ ครั้งแรกในปีคริสต์ศักราช 1952 เสียงทุกเสียงที่เกิดขึ้นในบทเพลงไม่ว่าจะเป็นเสียงดนตรีหรือเสียงรบกวนก็ตาม ต่างมีความสำคัญในตัวเอง การประพันธ์ดนตรีจึงไม่ได้เป็นเพียงเพื่อความไพเราะ เช่นเดียวกับศิลปะที่ไม่ได้เป็นแค่การนำเสนอความเหมือนจริงหรือความงามเพียงอย่างเดียวอีกต่อไป

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงถึงความสำคัญของแนวคิดเรื่อง “ความปรุโปร่ง” ที่มีส่วนทำให้ผลงาน *4’33”* มีความหมายในเชิงปรัชญาเช่นเดียวกับ “ความเงียบ” ในผลงาน แนวคิดที่เริ่มต้นจากรูปแบบเชิงนามธรรมในงานศิลปะแบบคิวบิสม์ และถูกใช้อย่างเป็นรูปธรรมในงานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ได้รับการนำกลับมาใช้ในงานดนตรีอีกครั้งโดยจอห์น เคจ ผ่านการวิเคราะห์ผลงาน ไวท์เพ้นติ้ง ในปีคริสต์ศักราช 1951 ของโรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก และการสร้างสรรค์ผลงาน *4’33”* ของตนเอง โดยใช้วิธีการศึกษาประวัติของผลงาน ไวท์เพ้นติ้ง บทสัมภาษณ์และบันทึกการบรรยายของเคจ เพื่อวิเคราะห์ถึงที่มาของแนวคิดอันสำคัญของเคจและเราส์เชนเบิร์ก ที่แสดงให้เห็นถึงสัมพันธ์อันแนบแน่นระหว่างดนตรีและศิลปะ ที่เกิดจากการแลกเปลี่ยนตอบโต้แนวคิดและการแสดงออกทั้งทางปรัชญาศาสนา ศิลปะ และดนตรีเข้าไว้ด้วยกันอย่างสมบูรณ์ครั้งหนึ่ง ณ ช่วงเวลาที่ผลงานได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้น

ผลของการศึกษาพบว่าแนวคิดความปรุโปร่ง และอิทธิพลทางความคิดจากปรัชญาตะวันออกและศาสนาพุทธของเคจ อันได้แก่ การลดทอนอัตตา และการลดอคติ ทำให้เกิดการรับเอาสิ่งอื่นเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของตนเอง หรือการหลอมรวมตนเองเข้ากับสิ่งอื่น ซึ่งผลก็คือการไม่แยกแยะระหว่างความงาม ความไม่งาม เสียงที่ไพเราะ เสียงที่รบกวน เป็นต้น และนอกจากนี้ยังเน้นเรื่องการกระทำอย่างไม่จงใจมาใช้ในผลงานจิตรกรรมและดนตรีที่ทำให้ผู้คนเห็นถึงความสำคัญของสิ่งอื่นนอกเหนือไปจากตัวโน้ตและองค์ประกอบของจิตรกรรม และตระหนักถึงการมีอยู่ร่วมกันของความแตกต่างที่มีความสำคัญมากกว่าความงดงามของภาพและเสียงอันไพเราะ ซึ่งได้กลายมาเป็นรากฐานสำคัญของศิลปะและดนตรีร่วมสมัยในปัจจุบัน

คำสำคัญ: ความปรุโปร่ง / ความเงียบ / เสียงรบกวน / จอห์น เคจ / โรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก

From White Painting to Silent Piece: interaction between concepts and inspiration of art and music[4]

Apirak Jianpinidnun[5] Chaiyosh Isavorapant[6]

Abstract

The release of John Cage's *4' 33* or *Silence Piece* in 1952 has made noises as important as tune in a piece of music. Art has been no more considered a representation of reality or beauty, and music composition has not been solely auditory elegance likewise.

As well as the silence in the work, transparency also takes part in the philosophical meaning in *4' 33*, which is the main purpose of the study in this article. This concept of transparency was originated in abstract cubism, and was substantially developed in modern architecture before it was then adapted in music *4' 33* by John Cage, who was inspired by Robert Rauschenberg's *White Painting* (1951). Accordingly, the research here was done by surveying the concept and production of *White Painting*, an interview with Cage and his explication. The analysis of Cage's and Rauschenberg's works revealed close relationship between music and art, both of which were certain productions of absolute interaction of philosophical concepts and expressions.

---

[4] This article is a part of Ph.D Thesis " Conversation with Pin Pia : Equilibrium of inner mind and outer world"

[5] Doctorate Student, Doctor of Philosophy (Visual Arts), Graduate School, Silpakorn University,
e-mail: apirakj27@gmail.com

[6] Professor, Ph.D., Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University,
e-mail: chaiyosh@gmail.com

The result suggests that transparency concept in Cage's creativity is in accordance with Eastern philosophies and Buddhism. Concepts of self- deprecation and prejudice reduction result in a process of embracing things to create one's identity or blending oneself with the surroundings. The consequence is the absent of the border between beauty and crudeness, or tune and noise. Moreover, unintentional enterprise in painting and music has highlighted other elements, apart from the music notes and painting compositions, to encourage consideration in harmony of the antithesis over tame beauty in the pictures or sound, which is the essence of contemporary art and music in this century.

Keywords: Transparency / Silence / Noise / John Cage / Robert Rauschenberg

บทนำ

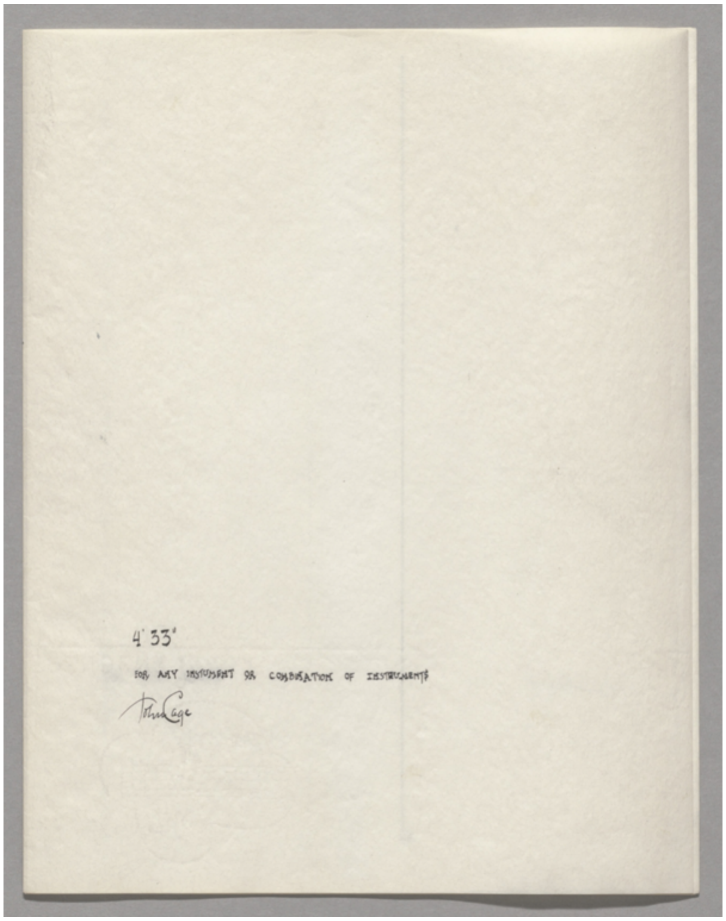
แม้ว่าผลงาน *4'33"* (1952) ของจอห์น เคจ (John Cage, 1912-1992) จะสร้างความโกรธเคืองให้กับผู้ฟังในการแสดงต่อหน้าสาธารณชนครั้งแรกในปีคริสต์ศักราช 1952 ก็ตาม แต่ปัจจุบันเรากลับสามารถสืบค้นหาหนังสือ บทความทางวิชาการ ประวัติ บทวิเคราะห์เชิงปรัชญาของผลงาน *4'33"* ได้อย่างมากมาย นั่นเพราะนี่คือผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีที่มีบทบาทสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงทางความคิดทั้งในโลกของดนตรีและโลกศิลปะสมัยใหม่ มีชื่อเสียงที่สุด และสร้างข้อถกเถียงได้มากที่สุดชิ้นหนึ่ง บทความชิ้นนี้ผู้เขียนมุ่งศึกษาและวิเคราะห์ถึงปัจจัยสำคัญด้านต่าง ๆ ที่ทำให้ผลงานชิ้นสำคัญชิ้นนี้เกิดขึ้น

แน่นอนว่า *4'33"* ย่อมเกิดจากองค์ประกอบที่หลากหลายในประสบการณ์ชีวิตและการทำงานที่ผ่านมาของเคจ หลักฐานระบุว่าหนึ่งในนั้นก็คือการได้ชมผลงานจิตรกรรม *ไวท์เพ้นติ้ง (White Paintings)* (1951) ของโรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg, 1925-1008) ศิลปินผู้มุ่งท้าทายกับขนบทางศิลปะ ก้าวข้ามสุนทรียะแบบเดิมด้วยสื่อที่หลากหลาย เพื่อเป็นสะพานเชื่อมโยงระหว่างศิลปะกับชีวิตในโลกสมัยใหม่เข้าด้วยกัน เขาเป็นทั้งเพื่อนร่วมงานและเพื่อนสนิทมาอย่างยาวนานของเคจผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* และ *4'33"* คือบทพิสูจน์ถึงความเชื่อมโยงทางความคิดระหว่างศิลปะและดนตรีครั้งสำคัญ อย่างไรก็ตามการศึกษาโดยทั่วไปมักเป็นการเปรียบเทียบระหว่าง

ศิลปะทั้งสองสาขานี้ในตัวรูปและเสียง มากกว่าการวิเคราะห์เรื่องพื้นที่ว่าง ความเงียบและเสียงรบกวน การศึกษาในบทความชิ้นนี้จึงมุ่งหวังถึงการเพิ่มมิติให้กับการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลป์ อันเกิดจากการแลกเปลี่ยนตอบโต้แนวคิดและการแสดงออกทั้งทางปรัชญา ศาสนา ศิลปะ และดนตรีเข้าไว้ด้วยกันอย่างสมบูรณ์ครั้งหนึ่ง ณ ช่วงเวลาที่ผลงานได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้น

นอกเหนือไปจากประวัติความเป็นมาของของผลงานแล้ว สิ่งที่สำคัญอย่างยิ่งในการศึกษาชิ้นนี้คือแนวคิดเรื่องความปรุโปร่ง (Transparency) ที่แฝงอยู่ในผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* ซึ่งถูกอธิบายผ่านมุมมองของเคจ อันเป็นผลจากการศึกษาผลงานของมาร์เซล ดูชองป์ (Marcel Duchamp, 1887-1968) และ งานเขียนของโมโฮลี-นอดจ์ (László Moholy-Nagy, 1895-1946) จิตรกร ช่างภาพ และศาสตราจารย์ที่บาว์เฮาส์ (Bauhaus) ความปรุโปร่งนั้น “...เป็นผลมาจากการวิเคราะห์แนวคิดในทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่ได้รับอิทธิพลมาจากปรัชญาคิวบิสม์ (Cubism) และความก้าวหน้าของวิทยาการแห่งยุคสมัย...” (โรว์ และ สลัทสกี้, 2559: 6)

การศึกษาความเกี่ยวเนื่องกันของผลงานทั้งสองชิ้นจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการวิเคราะห์ผลงาน *4’33”* (ภาพที่ 1) ผ่านการ “อุปลักษณ์ (Metaphor)” ภาพแนวคิดเรื่องความปรุโปร่งทางศิลปะและสถาปัตยกรรม ไปสู่การนำเสนอนัยของ “เสียงรบกวน (Noise)” ที่เกิดขึ้นจากสภาพแวดล้อมโดยมิได้ตั้งใจ นัยของเสียงต่าง ๆ นั้นย่อมมีความเกี่ยวเนื่องกับแนวคิดทางปรัชญาตะวันออกที่เคจมุ่งศึกษาและฝึกปฏิบัติมาโดยตลอด โดยทำหน้าที่เป็นดั่งสื่อกลางที่เชื่อมโยงผลงานของศิลปินทั้งสองเข้าด้วยกัน สำหรับผู้เขียน “เสียงรบกวน” จึงมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่า “ความเงียบ (Silence)” ที่เคยได้รับการวิเคราะห์ไว้แล้วโดยนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญมากมายตลอด 70 ปีที่ผ่านมา



ภาพที่ 1 John Cage. 4’33” in proportational notation, 1952/1953
ที่มา : https://www.moma.org/collection/works/163616

ผลงานของโรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก

ในส่วนนี้จะเป็นการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของโรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับผลงานชุด *ไวท์เพ้นติ้ง* เพื่อชี้ให้เห็นถึงประเด็นสำคัญ คือ การปล่อยพื้นที่ว่าง และการไม่จงใจกระทำในงานจิตรกรรม

วันที่ 14 เมษายน ปีคริสต์ศักราช 1951 โรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก ในวัย 25 ปี ได้จัดแสดงผลงานเดี่ยวครั้งแรกที่เบ็ตตี้ พาร์สัน แกลเลอรี (Betty Parson Gallery) ในนิวยอร์ก เบ็ตตี้ พาร์สัน (Betty Parson, 1900-1982) มอบโอกาสครั้งสำคัญนี้ให้กับนักเรียนศิลปะไร้ชื่อเสียง ผู้เดินทางมาแกลเลอรีพร้อมกับภรรยาและหอบผลงานมากมายเท่าที่จะนำมาได้เต็มสองมือ แกลเลอรีแห่งนี้คือ

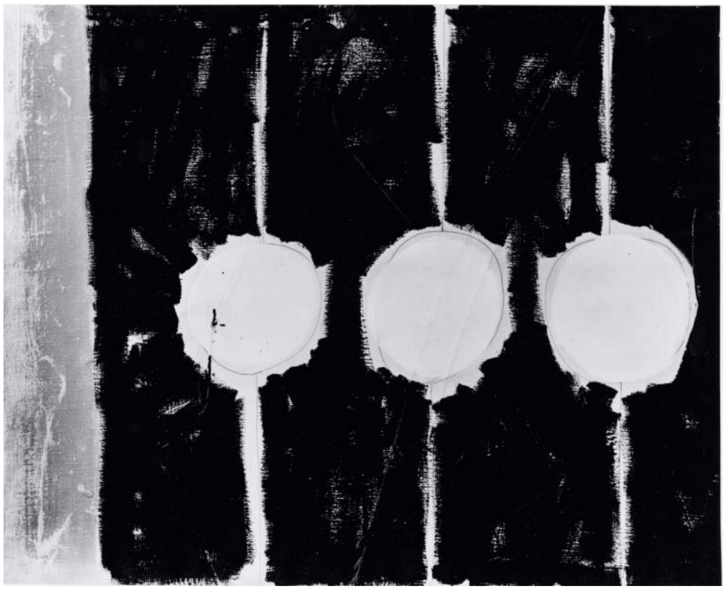
สถานที่เดียวกันกับที่เราส์เชนเบิร์กได้ชมผลงานจิตรกรรมนามธรรมของ อดอล์ฟ กอตลิป (Adolph Gottlieb, 1903-1974) บาร์เนต นิวแมน (Barnett Newman, 1905-1970) คลิฟฟอร์ด สติล (Clyfford Still, 1904-1980) ฮานส์ ฮอฟแมน (Hans Hofmann, 1880-1966) มาร์ก ร็อธโก (Mark Rothko, 1903-1970) เอ็ด ไรน์ฮาร์ด (Ed Reinhardt, 1913-1967) และแจ็คสัน พอลล็อค (Jackson Pollock, 1912-1956) เป็นครั้งแรก เขาสนใจในท่าทีของการแสดงออกอย่างเป็นอิสระโดยธรรมชาติในผลงาน ความดิบ หยาบ รุนแรงของการใช้สีและจิตวิญญาณอิสระของศิลปินเหล่านี้แตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับผลงานที่มีการจัดวางองค์ประกอบของสีและรูปทรงอย่างพิถีพิถันระมัดระวังของโจเซฟ อัลเบอร์ (Josef Albers, 1888-1976) อาจารย์ของเขาที่วิทยาลัยแบล็คเมาน์เทน (Black Mountain College) (Kotz, 2004: 70) ที่เขาเคยเข้าเรียนเมื่อปีการศึกษา 1948-1949

ผลงานของเราส์เชนเบิร์กในนิทรรศการครั้งนี้ สร้างขึ้นในช่วงปีคริสต์ศักราช 1949-1951 ส่วนใหญ่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับศาสนา ตั้งแต่การตั้งชื่อผลงานไปจนถึงการใช้สัญลักษณ์ในผลงานชื่อ *Crucifixion and Reflextion* (1950) (ภาพที่ 2) ที่สีขาวและสีเทาขาวหนาเตอะถูกทาบนกระดาษสี่เหลี่ยม สี่ชิ้นบนไม้กระดาน กระดาษถูกเว้นช่องไฟจนมีลักษณะเหมือนรูปไม้กางเขนสองชิ้นต่อกัน มีการติดภาษาฮีบรูที่ได้จากเศษหนังสือพิมพ์ไว้ที่มุมบนขวาของภาพแต่มองเห็นได้เพียงเลือนรางภายใต้สีเทาขาวนั้น ผลงาน *Trinity* (1949) (ภาพที่ 3) ใช้เทคนิคการวาดเส้นที่เรียบง่าย วาดภาพวงกลมสามอันเรียงกันอย่างตรงไปตรงมา ทาสีดำที่พื้นหลัง ส่วนวงกลมทั้งสามทาสีขาว กลับกันกับผลงาน *Eden* (1950) (ภาพที่ 4) ที่ใช้สีดำวาดต้นไม้อย่างเรียบง่าย ดูคล้ายกับขนมอมยิ้มเรียงรายสูงต่ำสลับไปเป็นแนวโค้งต่อกันสองแถวบนผ้าสำเร็จรูปลายขวางแนวยาวที่ถูกทาทับด้วยสีขาว เราส์เชนเบิร์กเรียกผลงานชุดนี้ว่า “ภาพการ์ตูนแฝงความหมายเชิงนามธรรม (Abstract allegorical cartoons)” (Kotz, 2004: 70)

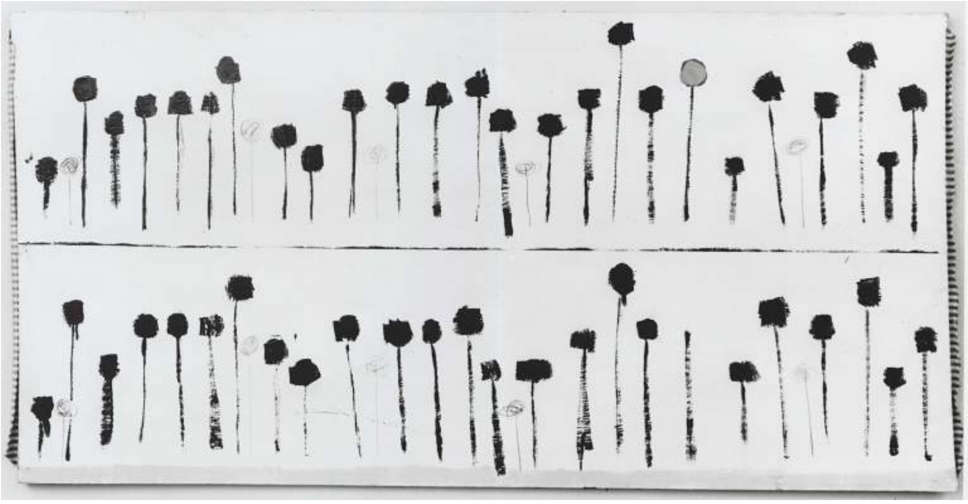
จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งในงานจิตรกรรมชุดนี้ คือ สีขาว เมื่อเปรียบเทียบกับสีขาวที่ทำหน้าที่หลักใจผลงานจิตรกรรมก่อนหน้านี้อย่าง *Suprematist Composition: White on White* ของมาเลวิช (Kazimir Malevich, 1879-1935) (ภาพที่ 15) จะเห็นได้ว่าผลงานของเราส์เชนเบิร์กมีความแตกต่างอย่างมีนัยสำคัญ ผลงานของมาเลวิชซึ่งเน้นความเป็นนามธรรมจึงทำให้สีขาวที่ระบายทับลงไปบนผืนผ้าใบไม่ได้สื่อสารเนื้อหาใด ๆ ออกมา ในขณะที่ผลงานของเราส์เชนเบิร์ก สีขาวแม้จะมีรูปทรงที่เรียบง่ายแต่ก็เป็นรูปทรงที่ชาวตะวันตกคุ้นชินที่สุดรูปหนึ่งนั่นก็คือรูปไม้กางเขน สีขาวในผลงานของเราส์เชนเบิร์กจึงมีนัยทางศาสนาแฝงมาด้วย สอดคล้องกันกับการตั้งชื่อภาพอย่าง

Crucifixion and Reflextion และนอกเหนือไปจากสีขาวที่ถูกใช้เพื่อสื่อความหมายทางศาสนาแล้ว ผลงานชุดนี้ยังเป็นการกลั่นกรองให้สัญลักษณ์ทางศิลปะเกิดความหมายอันบริสุทธิ์ ดังในผลงาน *Mother of God* (Ca, 1950) (ภาพที่ 5) ที่ส่งอิทธิพลต่อผลงานผลงานชุด *ไวท์เพ้นติ้ง* ในเวลาต่อมา

ภาพที่ 2 Robert Rauschenberg. *Crucifixion and Reflection*, ca. 1950. Oil, enamel, water-based paint, and newsprint on paperboard attached to wood support, 121.3 x 129.9 cm.
ที่มา : https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/crucifixion-and-reflection



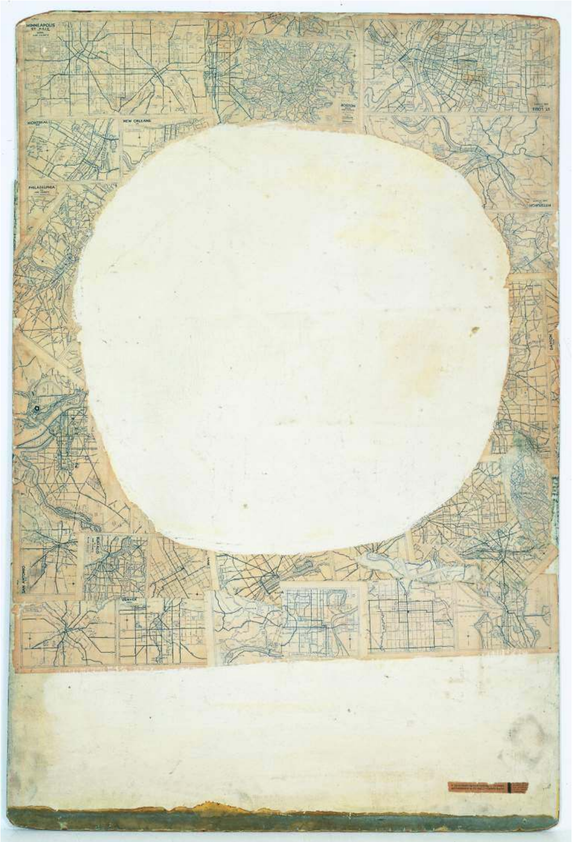
ภาพที่ 3 Robert Rauschenberg. *Trinity*, 1949. Oil and graphite on canvas, 99.1 x 121.9 cm.
ที่มา : https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/trinity



ภาพที่ 4 Robert Rauschenberg. *Eden*, 1950. Oil, graphite, and crayon [?] on striped fabric, 38.1 x 76.2 cm.
ที่มา : https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/eden

ความหมายขององค์ประกอบในผลงานจิตรกรรม *Crucifixion and Reflextion* อย่างชิ้นส่วนกระดาษสี่เหลี่ยมอาจอ่านได้ว่าเป็นการคาดการณ์ล่วงหน้าถึงชิ้นส่วนของผืนผ้าใบสี่เหลี่ยมที่จะนำมาประกอบกันใน *ไวท์เพ้นติ้ง* ส่วนองค์ประกอบต่าง ๆ ในผลงาน *Mother of God* คือ กระบวน

ทัศน์ทางศิลปะทั้งหมดที่ทำให้ *ไวท์เพ้นติ้ง* ถือกำเนิดขึ้น ในผลงานจิตรกรรมสื่อผสมชิ้นนี้ เราส์เชนเบิร์กปะติดชิ้นส่วนของแผนที่เมืองลงบนแผ่นไม้เพื่อนำเสนอภาพส่วนหนึ่งของพื้นโลกที่แตกต่างไปจากโลกที่เราอาศัยอยู่ ซึ่งการใช้เทคนิคปะติดนั้นมีนัยถึงการสร้างโลกสมมติแบบอื่นให้เกิดขึ้นเพื่อเน้นย้ำถึงความหมายและสาระสำคัญของโลกอื่นที่ถูกสร้างขึ้นนี้ ส่วนการเว้นพื้นที่ว่างตรงกลางไว้โดยไม่มีการปะติดแผนที่ลงไปนั้นเป็นไปเพื่อให้สีขาวที่ทาทับลงไปมีความบริสุทธิ์ที่สุด ซึ่งขาวยิ่งกว่าสีขาวในผลงาน *Crucifixion and Reflextion* สีขาวนี้เป็นดั่งตัวแทนของสรวงสวรรค์ (Divine) เราส์เชนเบิร์กกล่าวถึงจิตรกรรมชิ้นนี้ว่า ผลงานเปรียบเสมือนผลลัพธ์ของการลงมาจุติบนโลกของพระเจ้า *Mother of God* เป็นเหมือนร่างกายของพระแม่มารีที่มีตัวตนอยู่จริงเพื่อป่าวประกาศถึงการมีอยู่ของสรวงสวรรค์และพระเจ้า โดยร่องรอยความเชื่อมโยงทางศาสนานี้ผู้ชมจะพบได้จากการปะติดข้อความจากหนังสือพิมพ์ *Catholic Review* ไว้ที่ด้านล่างขวาของผลงาน (Joseph, 2003: 26)



ภาพที่ 5 Robert Rauschenberg. *Mother of God*, ca. 1950. Oil, enamel, printed maps, newsprint, and metallic paint on Masonite. 121.9 x 81.6 cm.
ที่มา : https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/crucifixion-and-reflection

แม้ว่านิทรรศการครั้งนี้จะประสบความล้มเหลวอย่างสิ้นเชิงในทางพาณิชย์ เนื่องจากแกลเลอรีไม่สามารถขายผลงานได้เลยแม้แต่ชิ้นเดียว แต่การตอบรับให้จัดแสดงผลงานเดี่ยวในครั้งนี้ของเบ็ตตี้ ประกอบกับเสียงตอบรับในเชิงบวกจากนิตยสารศิลปะอย่าง *Art News* และหนังสือพิมพ์ *New York Times* ได้นำเราส์เชนเบิร์กเข้าสู่โลกศิลปะในนิวยอร์กและเพิ่มพูนประสบการณ์การทำงานให้กับศิลปินรุ่นใหม่ผู้นี้ หนึ่งในนั้นก็คือการได้รับเชิญให้ร่วมแสดงผลงานในนิทรรศการ *Nine Street Show* นิทรรศการครั้งสำคัญที่ศิลปินรวมทั้งสิ้นกว่า 61 คน ได้มาจัดแสดงผลงานกลุ่มร่วมกันเป็นครั้งแรก ซึ่งก่อให้เกิดกระแสความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่เรียกกันในภายหลังว่า *New York School* (Kotz, 2004: 70-71) นิทรรศการเป็นการจัดแสดงผลงานของ วิลเลียม เดอ คูนนิ่ง (Willem de Kooning, 1904-1997) ฟราน ไคลน์ (Franz Kline, 1910-1962) แจ็คสัน พอลล็อค และศิลปินที่เราส์เชนเบิร์กนับถืออีกจำนวนหนึ่ง

เมื่อวิเคราะห์แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานของเขาในช่วงปีคริสต์ศักราช 1949-1951 นี้จะพบว่าเป็นการนำทักษะในการใช้วัสดุที่ได้รับจากการเรียนวิชาเบื้องต้นและการออกแบบพื้นฐานกับโจเซฟ อัลเบอร์ ที่วิทยาลัยแบล็คเมาเทนท์มาใช้ โดยผสมผสานเข้ากับแนวทางการสร้างสรรค์แบบแอ็บสแตรกต์ เอกซ์เพรสชั่นนิสม์ (Abstract expressionism) ที่เขาได้ศึกษาในนิวยอร์ก ผลงานจึงเป็นทั้งการขยายความเข้าใจความหมายของวัตถุในเชิงลึก ไม่ว่าจะเป็นกระดาษ แผ่นไม้อัด แผ่นเหล็ก หรือวัสดุเหลือใช้ต่าง ๆ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้และข้อจำกัดของวัสดุในงานศิลปะผสมผสานกับการสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกผ่านท่าทีของสีและฝีแปรง และอีกหนึ่งประสบการณ์สำคัญที่นำไปสู่การพัฒนาคือการที่เราส์เชนเบิร์กได้รับ คือ การได้รู้จักกับบุคคลที่จะกลายมาเป็นทั้งผู้คอยสนับสนุน เพื่อนสนิท และเพื่อนร่วมงานคนสำคัญอย่าง จอห์น เคจ นักประพันธ์ และอาจารย์รับเชิญที่วิทยาลัยศิลปะแบล็คเมาน์เทน ที่ซึ่งเราส์เชนเบิร์กกำลังวางแผนว่าจะกลับไปเรียนอีกครั้งในภาคฤดูร้อนของคริสต์ศักราช 1951

สีขาว ในผลงานที่จัดแสดงในนิทรรศการครั้งแรกนี้ได้กลายมาเป็นจุดเชื่อมโยงสำคัญระหว่างโรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์กและจอห์น เคจที่เข้ามาชมนิทรรศการและได้พบกันโดยบังเอิญ การพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในครั้งนี้ย่อมมีความพิเศษอย่างมากจนเราส์เชนเบิร์กได้มอบผลงานสีขาวชิ้นหนึ่งในนิทรรศการครั้งนี้ให้แก่เคจ (Kotz, 2004: 71)

ผลงานของจอห์น เคจ

ในส่วนนี้จะเป็นการวิเคราะห์แนวคิดจากการสร้างสรรค์ผลงานของจอห์น เคจ ที่ได้รับอิทธิพลจากปรัชญาตะวันออกที่เคจยึดถือเป็นแนวปฏิบัติมาโดยตลอดและเป็นส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นสำคัญอย่าง *4’33”*

ก่อนการพบกันครั้งแรกกับเราส์เชนเบิร์กที่เบ็ตตี้ พาร์สัน แกลเลอรี จอห์น เคจ ใช้เวลากว่า 2 ปีเพื่อเรียนดนตรีกับอาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg, 1874-1951) นักแต่งเพลงชาวออสเตรียคนสำคัญของสำนักดนตรีเวียนนาที่สอง (Second Viennese School) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564: 337) ที่อพยพมาประเทศสหรัฐอเมริกาตั้งแต่ปีคริสต์ศักราช 1933 เคจพบว่าแนวคิดของเขากับเชินแบร์กแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง แม้เชินแบร์กจะเป็นผู้คิดค้นระบบแถวโน้ตสิบสองตัว (Twelve Tone System) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564: 397) ที่สร้างความก้าวหน้าให้กับดนตรีตะวันตกด้วยตัวโน้ตที่ไม่ซ้ำกันจนกว่าจะเล่นครบทั้ง 12 เสียง ซึ่ง “ด้วยวิธีการเช่นนี้ ตัวโน้ตทั้ง 12 ตัวจึงมีสถานะเท่าเทียมกัน ไม่มีตัวโน้ตไหนสำคัญกว่าตัวโน้ตอื่น และผู้ฟังก็จะไม่สามารถยึดจับเอาโน้ตตัวใดตัวหนึ่งมาเป็นศูนย์กลางของการรับรู้ (รับฟัง) ได้” (อติภพ ภัทรเดชไพศาล, 2560: 342) แต่อย่างไรก็ตามระบบนี้ก็ยังคงยึดติดกับระบบโครงสร้างการประพันธ์ดนตรีที่เคร่งครัด ซึ่งเคจมีสิ่งอื่นที่มุ่งจะค้นหามากกว่า

นอกจากดนตรีแล้ว เคจยังศึกษาปรัชญาตะวันออกทั้งของอินเดีย จีน และญี่ปุ่น ไปพร้อม ๆ กับการประพันธ์ดนตรี ทบทวนความคิดและตั้งคำถามกับดนตรี ศิลปะ และปรัชญา แนวคิดต่าง ๆ ของเขาปรากฏในบทสัมภาษณ์ในปีคริสต์ศักราช 1983 โดย วิลเลี่ยม เฟอร์ลอง (William Furlong, 1944 -) ศาสตราจารย์และศิลปินชาวอังกฤษ จากบทสัมภาษณ์นี้สามารถวิเคราะห์แนวคิดได้เป็นประเด็นสำคัญต่าง ๆ ได้แก่ การลด “อคติแบบทวิลักษณ์” จากการที่เคจยึดมั่นในในความเชื่อแบบศาสนาพุทธนิกายเซน (Zen) ที่ว่า ไม่มีสิ่งใดที่ดีหรือเลว สวยงามหรือน่าเกลียด ดังนั้น “การตัดสินคุณค่าแบบใดก็ตามไม่สามารถที่จะเป็นไปได้ เพราะไม่มีสิ่งใดดีกว่าอีกสิ่ง และศิลปะนั้นไม่ควรแตกต่างไปจากจากชีวิต แต่ควรเป็นการกระทำอย่างหนึ่งในชีวิต” (Kotz, 2004: 76) ซึ่งความเชื่อนี้ได้พัฒนาไปสู่แนวคิดของเคจเกี่ยวกับเสียงที่ส่งอิทธิพลต่อมุมมองทางสังคมและวิถีชีวิตของผู้คน ตัวอย่างที่เด่นชัดปรากฏในบทสัมภาษณ์ที่เฟอร์ลองได้ยกตัวอย่างถึงสมาชิกกลุ่มฟิวเจอริสม์ (Futurism) ในรัสเซียที่ใช้เสียงจากอุปกรณ์เครื่องจักรอุตสาหกรรมและเสียงเครื่องมือในโรงงานมาใช้ในงานศิลปะตามมาด้วยคำถามที่ว่า ความสนใจในการใช้เสียงที่มีต้นกำเนิดจากธรรมชาตินั้นไม่สามารถแสดงออก

และสะท้อนแนวคิดเกี่ยวกับโลกร่วมสมัยที่เรากำลังใช้ชีวิตอยู่ในขณะนี้ได้ หากใช้เพียงวิธีคิดแบบดนตรีตะวันตกใช่หรือไม่ เคจให้คำตอบที่น่าสนใจว่า

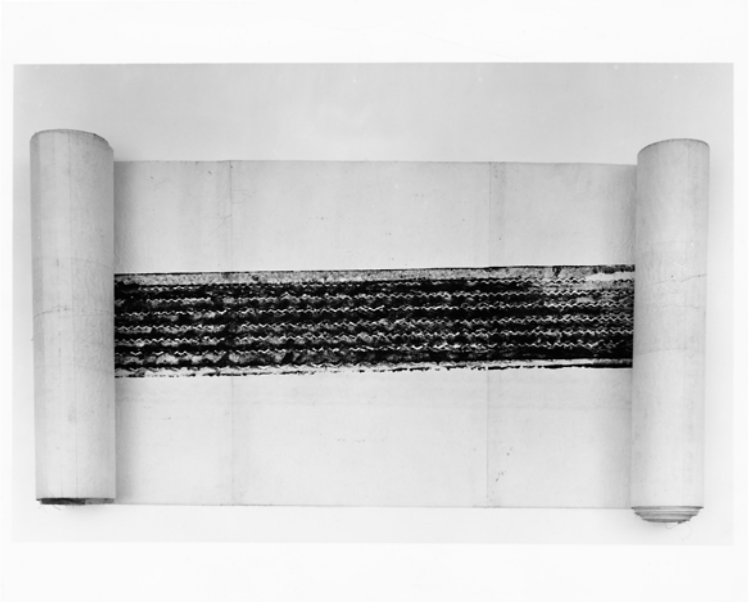
> บางคนอาจจะคิดแบบนั้น แต่สำหรับผม สิ่งที่ทำเป็นอย่างแรกก็คือการละเลยที่จะคิดถึงความแตกต่างระหว่าง เสียงรบกวน (Noise) และ เสียงดนตรี (Musical tone) ที่กำลังจะก่อตัวเป็น “เสียง” (Sound) ในภาพรวมทั้งหมดของบทเพลงซึ่งอาจประกอบขึ้นจากเสียงทั้งสองแบบนี้ เช่นเดียวกับบนโลกที่มนุษยชาติ (Humanity) ก็ประกอบไปด้วยคนจนและคนรวย ซึ่งในความคิดของผม “เสียง” นั้นมีทั้งเสียงรบกวนและเสียงดนตรีอยู่ร่วมกัน...บางคนบอกกับผมว่า หลังจากได้ฟังการแสดงคอนเสิร์ตของผมที่เสียงรบกวนถูกเชิดชูคุณค่าเทียบเท่ากับเสียงดนตรีแล้ว พวกเขาก็เริ่มฟังเสียงรอบ ๆ ตัวด้วยความใส่ใจมากขึ้นกว่าที่ผ่านมา นี่คือผลกระทบแบบเดียวกับที่งานจิตรกรรมสมัยใหม่ส่งผลกับดวงตา ดังนั้นเมื่อผมเดินไปตามท้องถนนในเมือง ผมจึงมองทางเท้าและกำแพงแบบเดียวกับตอนอยู่ในพิพิธภัณฑ์หรือหอศิลป์ หรืออีกอย่างก็คือ ผมยังคงความสุนทรีย์ไว้แม้จะอยู่นอกพิพิธภัณฑ์หรือหอศิลป์ก็ตาม (Furlong, 2010: 54)

มุมมองของเคจที่มีต่อ เสียง วัตถุ และศิลปะนี้ แสดงให้เห็นถึงแนวคิดหลักที่สำคัญของเคจ ซึ่งได้แก่ การลดอคติแบบทวิลักษณ์ซึ่งถูกนำมาใช้ในผลงานดนตรีที่ไม่ได้แบ่งแยกความต่างระหว่างเสียงรบกวน กับเสียงดนตรี ดังเช่นดนตรีตามขนบอันเคร่งครัดแบบตะวันตกที่เคยมีมา

ประเด็นสำคัญอย่างที่สองก็คือ การลด “อัตตา” ของตนเองลง และเปิดรับความแตกต่างด้วย “การร่วมมือกันสร้างผลงาน” (Collaboration) ซึ่งเป็นระบบการทำงานที่เป็นปกติสำหรับนักดนตรีโดยเฉพาะกับดนตรีที่ต้องมีการผสมวงเข้ากับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เคจทำงานร่วมกันกับผู้เชี่ยวชาญด้านอื่น ๆ มาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปีคริสต์ศตวรรษที่ 1950 เป็นต้นมา ด้วยวิธีการที่หลากหลายแตกต่างกันไป เช่น นักประพันธ์ เดวิด ทูดอร์ (David Tudor, 1926-1996) จิตรกรอย่าง มาร์ค โทบี (Mark Toby, 1890-1976) และนักออกแบบท่าเต้น เมอซ์ คันนิงแฮม (Merce Cunningham, 1919-2009) เป็นต้น

> ผมพบวิธีการทำงานร่วมกับเมอซ์ คันนิงแฮม นั่นก็คือ เราไม่จำเป็นจะต้องทำงานร่วมกันนั่นเอง ซึ่งหลังจากที่เราได้ข้อตกลงพื้นฐานร่วมกันแล้ว เช่น เราจะใช้เวลาแสดง 25 นาทีในการทำงาน ดังนั้นไม่ว่ามันจะออกมาดูตลก หรือจริงจังก็ตาม เราจะทำงานแยกกันแล้วนำมารวมกันเมื่ออยู่ในโรงละคร (Furlong, 2010: 54 -55)

การทำงานร่วมกันและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกันและกัน ได้ส่งผ่านแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์แก่กันและกัน ดังเช่นกรณีของโทบีที่เรียนดนตรีกับเคจ และเคจเองก็ประทับใจในผลงานของโทบีอย่างมาก (Furlong, 2010: 55) รวมถึงการทำงานกับเราส์เชนเบิร์กในปีคริสต์ศักราช 1951 หลังจากการพบกันครั้งแรกในนิทรรศการเดี่ยวของเราส์เชนเบิร์ก เคจก็กลายมาเป็นเพื่อนผู้คอยสนับสนุนและได้ทำงานร่วมกันในผลงาน *Automobile Tire Print* (1951) (ภาพที่ 6) รอยยางรถยนต์สีดำบนกระดาษ 24 แผ่นต่อกันยาวกว่า 264 ฟุต โดยทั้งหมึกดำที่ทาไว้บนล้อรถและกระดาษต่อกันถูกเตรียมไว้โดยเราส์เชนเบิร์ก ส่วนเคจเป็นผู้ขับรถฟอร์ดของเขาเองทับไปบนกระดาษที่ถนนฟูลตัน (Fulton Street) ในนิวยอร์ก หลังจากนั้นรอยยางรถยนต์นี้ได้กลายมาเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่พบได้ในของผลงานหลาย ๆ ชิ้นของเราส์เชนเบิร์กในเวลาต่อมา (Kotz, 2004: 74)



ภาพที่ 6 Robert Rauschenberg. *Automobile Tire Print*, 1953.
Paint on 20 sheets of paper mounted on fabric, 41.9 × 726.4 cm.
ที่มา : https://www.sfmoma.org/artwork/98.296/

อีกแนวคิดและวิถีปฏิบัติที่สำคัญอย่างยิ่งของเคจคือการ ลด “ความจงใจ (Intention) ” โดยเคจได้นำตัวเองออกจากความมุ่งมั่นเกี่ยวกับเสียง ใช้ชีวิตกับธรรมชาติ ศึกษาพันธุ์เห็ดต่าง ๆ รวมถึงการพบปะผู้คน แลกเปลี่ยนความคิดเห็น ไม่ว่าจะจากการรับฟังบรรยายทางวิชาการ ค้นคว้าศึกษาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และหนังสือต่าง ๆ ไปจนถึงหนังสือที่ได้รับจากกลุ่มเพื่อนฝูง เช่น หนังสือเกี่ยวกับคัมภีร์โบราณ *อี้จิง (I-Ching)* “ที่ว่าด้วยความเปลี่ยนแปลงของสรรพสิ่ง และการเสี่ยงทายผ่านสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่จัดเรียงได้หลายแบบ (เช่นการเสี่ยงเซียมซี)” (อติภพ ภัทรเดชไพศาล, 2560: 108) ที่ได้พัฒนาแนวคิดไปสู่กระบวนการการประพันธ์ดนตรีของเคจ อย่าง “Chance operation” ซึ่งถูกนำมาใช้ในผลงานชิ้นสำคัญทางดนตรีในรอบทศวรรษอย่าง *ไซเลนซ์พีซ* เคจได้กล่าวไว้ว่า

> อย่างที่คุณทราบ ผมทำงานโดยการใช้ระบบ Chance operation ผลงานทั้งหมดของผมตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 1950 เป็นต้นมาล้วนไม่ได้มุ่งสร้างผลงานอย่างจงใจ (Non-intentional) ผมพยายามที่จะนำตัวเองออกจากเส้นทางการทำงานเกี่ยวกับเสียงต่าง ๆ เช่นเดียวกับที่ธอโรได้เคยทำไว้เมื่อกว่าหนึ่งร้อยปีก่อน ... ผลงานของธอโรเป็นอนาธิปไตย (Anarchic) แต่ก็เป็นแรงบันดาลใจให้กับมหาตมา คานธี มาร์ติน ลูเธอร์ คิง และยังมีส่วนช่วยชาวเดนมาร์กในการต่อต้านฮิตเลอร์ ผมพูดได้เลยว่าแนวคิดแบบนี้มีความเข้มแข็งในเชิงสังคมเป็นอย่างมาก แม้ว่าจะไม่จงใจก็ตาม (Furlong, 2010: 55)

ภาพที่ 7 ภาพชีวิตประจำวันของเคจกับการเก็บเห็ดจากหนังสือ John Cage: *A Mycological Foray*
ที่มา : https://www.sfmoma.org/artwork/98.296/

จากบทสัมภาษณ์ที่ยกมาข้างต้นนี้ แม้ผู้เขียนจะมุ่งวิเคราะห์ถึงแนวคิดอันสำคัญที่ส่งผลวิธีการสร้างสรรค์ของศิลปิน โดยไม่ได้มุ่งเน้นไปที่การตีความเสียง รูปแบบการประพันธ์ สื่อสัญลักษณ์ หรือองค์ประกอบในผลงานดนตรีของเคจเลยก็ตาม ทว่า "ความคิด" อันเป็นที่มาแห่งการสร้างสรรค์และวิถีปฏิบัติที่ได้หล่อหลอมตัวตนให้เกิดการสร้างสรรค์ย่อมเป็นแก่นที่แท้จริงของผลงาน ดังจะเห็นได้จาก

1) การลด "อคติแบบทวิลักษณ์" ที่มุ่งสร้างความเข้าใจถึงคุณค่าของความต่าง และสุนทรียศาสตร์ในแบบที่สิ่งนั้นเป็น "หรือถ้ากล่าวให้ถึงที่สุดตามปรัชญาของศาสนาพุทธนิกายเซนก็คือ การเป็นหนึ่งเดียวของทวิลักษณ์ หรือการไร้ซึ่งทวิลักษณ์นั่นเอง" (ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์, 2565)
2) การทำงานร่วมกันกับนักสร้างสรรค์ในแขนงต่าง ๆ ที่ได้กลายมาเป็นวิธีการในการสร้างสรรค์ผลงาน ที่มุ่ง "ลดทอนอัตตา" และความเป็นปัจเจก
3) การไม่จงใจกระทำ

ซึ่งอิทธิพลจากแนวคิดและปรัชญาตะวันออกของเคจดังที่กล่าวมาข้างต้นก็ได้ส่งอิทธิพลต่อเราส์เชนเบิร์กด้วยเช่นกันหลังการพบกันอีกครั้งที่แบล็คเมาเทนท์ในปีคริสต์ศักราช 1951 โดยเฉพาะ

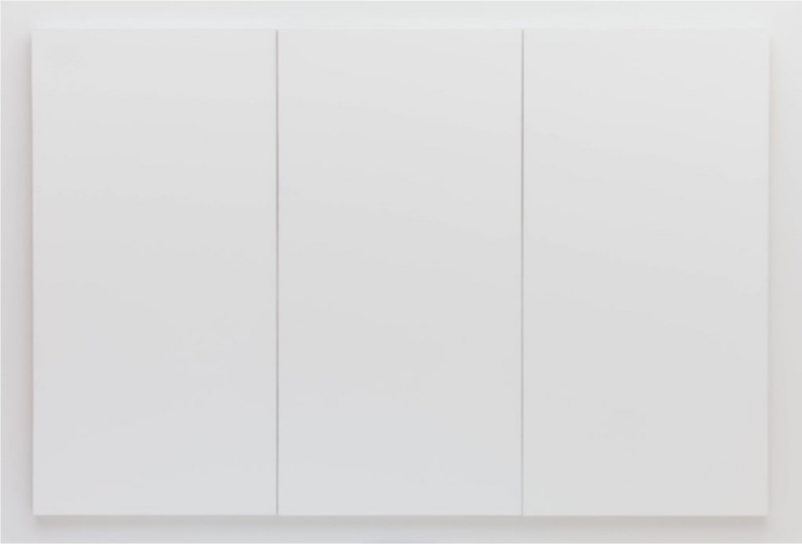
อย่างยิ่งกับปรัชญาเซนที่เราส์เชนเบิร์ก “ได้รับจากเคจมาโดยสัญชาตญาณ โดยตนเองไม่เคยศึกษาศาสนาเซนมาก่อน” (Kotz, 2004: 76)

จากไวท์เพ้นติ้งถึงไซเลนซ์พีซ

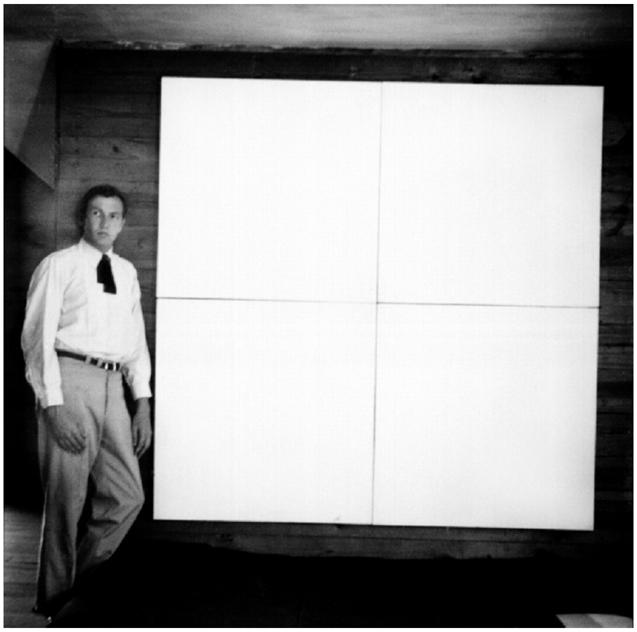
ผลงานชุดใหม่ของเราส์เชนเบิร์กชื่อ *ไวท์เพ้นติ้ง* (ภาพที่ 8-12) สร้างเสร็จในฤดูหนาวปีคริสต์ศักราช 1951 และได้จัดแสดงเป็นครั้งแรกในงาน *Theater Piece #1* ของจอห์น เคจที่วิทยาลัยศิลปะแบล็คเมาน์เทน ผลงานจิตรกรรมสีขาวประกอบกันเป็นรูปกากบาทถูกห้อยลงมาจากเพดานเหนือพื้นที่การแสดง สื่อนัยสำคัญถึงเรื่องราวทางคริสต์ศาสนาและสรวงสวรรค์เช่นเดียวกับที่เคยปรากฏในผลงานชุดก่อนหน้า ทำหน้าที่เป็นจอรับภาพจากเครื่องฉายสไลด์ จอหนังแปดมิลลิเมตร และเป็นฉากหลังสำหรับการแสดงโดยเมอซ์ คันนิงแฮม และเดวิด ทูดอร์ ผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* ทั้งหมดประกอบด้วยผลงานชุดทั้งหมดห้าชิ้น แต่ละชิ้นประกอบขึ้นจากงานจิตรกรรมสีขาวจำนวนแตกต่างกันไปในแต่ละชิ้น ประกอบไปด้วย จิตรกรรมเดี่ยวหนึ่งชิ้น จิตรกรรมสองชิ้นต่อกัน สามชิ้นต่อกัน สี่ชิ้นต่อกัน และเจ็ดชิ้นต่อกัน ซึ่งแต่ละชิ้นทาด้วยสีขาวทาบ้านทั้งหมด มีร่องรอยของฝีแปรงปรากฏให้เห็นเพียงเล็กน้อยเท่านั้น จุดมุ่งหมายหลักของเราส์เชนเบิร์ก คือ การสร้างผลงานจิตรกรรมที่สมบูรณ์และบริสุทธิ์ราวกับว่าเพิ่งเกิดขึ้นบนโลกนี้ เหมือนไม่ได้เคยถูกแตะต้องโดยมือมนุษย์มาก่อน ทว่าศิลปินกลับอนุญาตให้เพื่อนและผู้ช่วยของเขาทาสีใหม่ทับลงไปได้ ตามคำยืนยันของเราส์เชนเบิร์ก (San Francisco Museum of Modern Art, 2022: online) *ไวท์เพ้นติ้ง* ถูกทาทับเป็นครั้งแรกในปีคริสต์ศักราช 1952 โดยไซ ทวอมบลีที่ย้ายมาเรียนที่แบล็คเมาเทนท์ตามคำชวนของเราส์เชนเบิร์ก ส่วน *ไวท์เพ้นติ้ง* ประกอบสามชิ้นนั้นเชื่อว่ามีการทาทับโดยผู้ช่วยของเขาในปีคริสต์ศักราช 1968 และ 1998 การกระทำเช่นนี้ หากมองในด้านความคิดเชิงอุดมคตินั้นเท่ากับว่าเราส์เชนเบิร์กเลือกที่จะสร้างความปั่นป่วนให้กับแนวคิดดั้งเดิมของผลงานศิลปะที่ยึดติดกับเรื่องความเป็น “ต้นฉบับ” แสดงออกถึงความเชื่อที่แตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับความเชื่อมั่นในเรื่องความเป็น “ผู้สร้างสรรค์” ของคนในวงการศิลปะทั้งมวล โดยมีศูนย์กลางความคิดอยู่ที่ “การสละซึ่งความเป็นกรรมสิทธิ์ส่วนบุคคล” หรือการ “ลดอัตตา” ดังเช่นกรณีของเคจนั่นเอง

ภาพที่ 8 Robert Rauschenberg. *White Painting*, 1951. House paint on canvas, 121.9 x 121.9 cm.
ที่มา : https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/white-painting

ภาพที่ 9 Robert Rauschenberg. *White Painting [two panel*], 1951.
House paint on canvas, *182.9 x 243.8 cm. overall*
ที่มา : https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/white-painting-two-panel



ภาพที่ 10 Robert Rauschenberg. *White Painting [three panel],* 1951.
latex paint on canvas, 182.9 x 274.3 cm.
ที่มา : https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/#artworkinfo



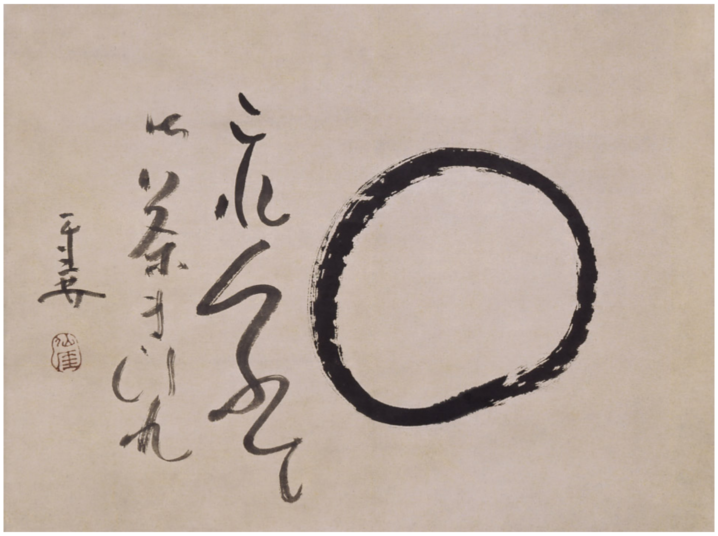
ภาพที่ 11 Robert Rauschenberg. *Untitled [portrait with four-panel White Painting, Black Mountain]*, ca. 1951.
Contact print, 5.7 x 5.7 cm.
ที่มา : https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/untitled-portrait-four-panel-white-painting-black-mountain

ภาพที่ 12 เราส์เชนเบิร์กหน้าผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* ต่อกันเจ็ดชิ้นในนิทรรศการที่ Stable Gallery
ปีคริสต์ศักราช 1953
ที่มา : https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/how-to-look-at-a-rauschenberg

ในทางกลับกัน ร่องรอยของความคิดเชิงปรัชญาแบบตะวันออกของเราส์เชนเบิร์ก ที่เคจเคยกล่าวถึงว่า “เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ” นั้น สามารถศึกษาย้อนกลับไปในปีคริสต์ศักราช 1952 จากจดหมายที่เราส์เชนเบิร์กเขียนถึงเบ็ตตี้ เพื่อนำเสนอผลงานชุด *ไวท์เพ้นติ้ง* ที่เขาหวังว่าจะได้จัดแสดงอีกครั้งที่ เบ็ตตี พาร์สันส์ แกลเลอรี ในนิวยอร์ก โดยจดหมายระบุว่า

> “...ผลงานเป็นผ้าใบสีขาวขนาดใหญ่ (สีขาวหนึ่งชิ้นแทนพระเจ้าหนึ่งพระองค์) ที่ถูกจัดการและคัดเลือกมาจากประสบการณ์แห่งห้วงเวลา (Time) และถูกนำเสนอด้วยความบริสุทธิ์แห่งพระแม่ ทำการต่อรองกับภาวะแห่งความวิตกกังวล ความตื่นเต้น และร่างอินทรีย์แห่งความเงียบ (Silence) เป็นทั้งข้อจำกัดและเสรีภาพของการไม่ปรากฏตัวตน (Absence) ความสมบูรณ์ที่ปรุงแต่งขึ้นของความไม่มี (Nothing) เป็นจุดที่เส้นวงกลม (Circle) เริ่มต้นและสิ้นสุด ... ไม่มีความสัมพันธ์ใดเลยว่าผมเป็นผู้สร้างมันขึ้นมา--- ปัจจุบันขณะ (Today) คือผู้สร้างผลงานชุดนี้...” (Kotz, 2004: 78)

ในจดหมายที่แสดงออกถึงความปรารถนาและความกระตือรือร้นอย่างรุนแรงของเราส์เชนเบิร์ก เราจะพบว่าคำที่นำมาใช้อธิบายนัยทางคริสต์ศาสนาในผลงาน เช่น ห้วงเวลา ความเงียบ การไม่ปรากฏตัวตน ความไม่มี เส้นวงกลม หรือปัจจุบันขณะ นั้นล้วนสามารถเชื่อมโยงไปถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนาอันสงบระงับได้เช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับ “โยฮะคุ” ในศิลปะเซนซึ่งเน้นความงามจากพื้นที่ว่าง โดยที่ “...พื้นที่ว่างจะเป็นสิ่งที่รอให้ผู้ชมเติมเต็มด้วยจินตนาการของตนเอง ในระดับปรัชญา พื้นที่ว่างในศิลปะเซนก็คือการไร้ซึ่งตัวตน...” (ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์, 2564: 25) ดังที่เราส์เชนเบิร์กเขียนไว้ว่าเขาไม่ได้เป็นผู้สร้างผลงานสีขาวนี้ขึ้นมาแต่กาลเวลาเป็นผู้สร้าง นอกจากนี้การอธิบายถึงเส้นวงกลมของเราส์เชนเบิร์กยังสอดคล้องกันกับการตระหนักรู้ถึงภาวะการเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับองค์ประกอบทั้งหลายในสวนทิวทัศน์แห้งของพระเซน ที่ตนเองได้รวมเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างจักรวาลแล้ว “...เซนเปรียบเปรยความคิดที่ค่อนข้างนามธรรมนี้เป็นรูปธรรมของวงกลม วงกลมนั้นเป็นรูปทรงที่สมบูรณ์แบบขาดจุดใดจุดหนึ่งไม่ได้ ถ้าเราคือจุด ๆ นั้น จักรวาลทั้งองค์รวมก็คือวงกลมด้วยเหตุนี้รูปวงกลมจึงเป็นรูปที่จิตรกรเซนวาดกันเสมอ ๆ...” (ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์, 2564: 49) วงกลมสีขาวใน *Mother of God* ที่นำมาสลายรูปทรงจนเหลือเพียงแค่ผืนผ้าใบสีขาวใน *ไวท์เพ้นติ้ง* จึงเป็นเช่นเดียวกับพื้นที่ว่างบนกระดาษ ที่ซึ่งความไม่มีได้หลอมรวมเข้ากับปัจจุบันขณะนั้นแล้ว



ภาพที่ 13 Sengai Gibon. *Circle*, Edo Period, 19th century. Ink on paper, hanging scroll. 37.0 x 49.4 cm.
ที่มา : https://www.fukuoka-art-museum.jp/en/collection_highlight/4517/

อย่างไรก็ตาม "ความไม่จงใจ" ที่แสดงถึงเค้าลางของความลุ่มลึกทางความคิดในผลงานชุดนี้กลับไม่ได้รับการตอบรับจากเบ็ตตี้

ไม่มี หัวข้อ

ไม่มี ภาพ

ไม่มี รสนิยม

ไม่มี วัตถุ

ไม่มี ความงาม

ไม่มี ข้อความ

ไม่มี ทักษะ

ไม่มี วิธีการ (เพราะ ไม่มี)

ไม่มี แนวคิด

ไม่มี ความจงใจ

ไม่มี ศิลปะ

ไม่มี ความรู้สึก

ไม่มี ดำ

ไม่มี ขาว (และ ไม่มี)

(Joseph, 2003: 55)

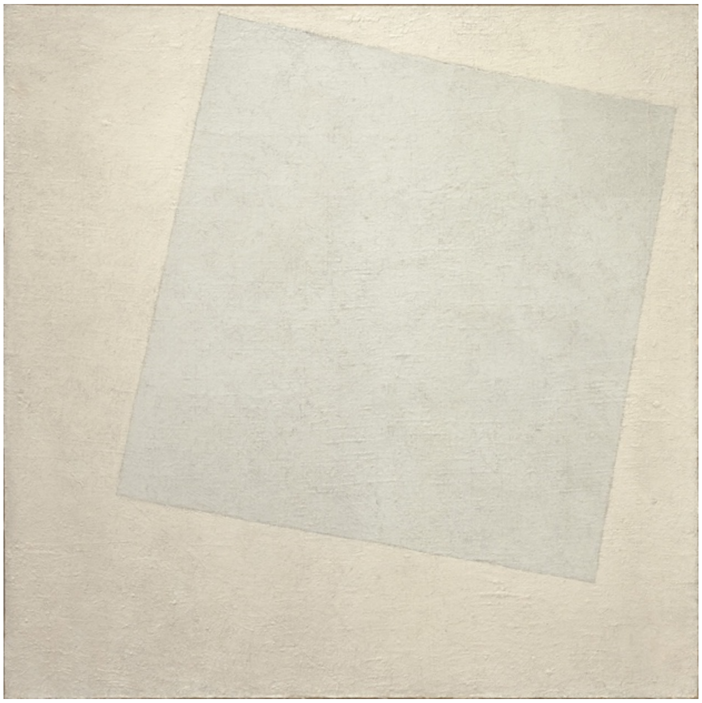
ข้อความข้างต้นคือถ้อยแถลงการณ์ที่เคจเขียนให้กับผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* ในโอกาสที่ผลงานของเราส์เชนเบิร์กชุดนี้ได้จัดแสดงต่อสาธารณชนเป็นครั้งแรกที่ Stable Gallery ในปีคริสต์ศักราช 1953 ข้อความนี้เป็นการปฏิเสธถึงองค์ประกอบทางสุนทรียะแทบจะทั้งหมดที่ *ไวท์เพ้นติ้ง* ทำได้

ภาพที่ 14 Man Ray and Marcel Duchamp. *Élevage de poussière (Dust Breeding)*, 1920 / Posthumous print, 1982. Gelatin silver print on paper. 15.5 x 28.3 cm
ที่มา : https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/elevage-poussiere-dust-breeding

เมื่อมองย้อนกลับไปในประวัติศาสตร์ศิลป์ที่ผ่านมา เป็นที่แน่นอนว่าจิตรกรรมสีขาวที่ถูกทาด้วยสีขาวเคยเกิดขึ้นมาก่อนหน้านี้แล้ว ซึ่งเราส์เชนเบิร์กและเคจย่อมทราบในเรื่องนี้ดี และเช่นเดียวกันกับผลงาน *Suprematist Composition: White on White* ของมาเลวิช ผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง*ของเราส์เชนเบิร์ก “รับเอาทุกอย่างที่ร่วงหล่นบนมันไว้” (Joseph, 2003: 36) รวมถึงแสงและเงาของวัตถุทุกอย่างที่พาดผ่านผลงาน ซึ่งเคจได้วิเคราะห์ผ่านผลงาน *Tu m’* ของมาร์เซล ดูชองป์ ในปีคริสต์ศักราช 1918 ซึ่งดูชองป์วาดเงาของล้อจักรยานสำเร็จรูป (Readymade) ร่วมกับเงาจริงของพู่กันที่ติดไว้บนผืนผ้าใบ อีกชิ้นคือผลงานการทำงานร่วมกันของดูชองป์กับเพื่อนศิลปิน แมน เรย์ (Man Ray, 1890-1976) ในผลงาน Élevge de Poussière (Dust Breeding) ในปีคริสต์ศักราช 1920 (ภาพที่ 14) ซึ่งเป็นภาพถ่ายฝุ่นผงหนาเตอะทับถมบนผลงาน Large Glass ของดูชองป์ในระยะใกล้ “ถึงแม้ว่าช่วงก่อนปีคริสต์ศักราช 1953 เราส์เชนเบิร์กจะไม่เคยหรือเคยกล่าวถึงความเชื่อมโยงกับผลงานของดูชองป์ไว้เพียงเล็กน้อยก็ตาม” (Joseph, 2003: 36) แต่เมื่อเคจได้เห็นงานไวท์เพ้นติ้งในครั้งแรก เขาย่อมเข้าใจถึงกรอบความคิดที่มีในผลงานอย่างชัดเจนจากการที่เคจเคยศึกษาแนวคิดเรื่อง “ความปรุโปร่ง” (Transparent) และ “พื้นที่ว่าง” (Space) ในงานสถาปัตยกรรมและงานจิตรกรรมสมัยใหม่จากหนังสือ *The New Vision* ของโมโฮอี-นอดจ์ ซึ่งได้สร้างแรงบันดาลใจ

ต่อเคจอย่างมาก หนังสือ *The New Vision* ได้ทำการเน้นย้ำถึงความเชื่อมโยงกันระหว่างพื้นที่ว่าง ความปรุโปร่ง และการพัฒนาการของผลงานจิตรกรรม (Joseph, 2003: 38-39) โมโฮลี-นอดจ์อภิปรายถึงคุณสมบัติของจิตรกรรมสมัยใหม่ไว้ในบท *"Neoplasticism; Suprematism; Constructivism,"* เกี่ยวกับผลงาน *Suprematist Composition: White on White* ของมาเลวิชไว้ว่า

> ต่อไปนี้คือการตีความภาพของมาเลวิชที่ยกมา --- พื้นผิวสีขาวที่ราบเรียบได้สถาปนาพื้นที่ราบในมโนทัศน์สำหรับรองรับผลกระทบจากแสงและเงาที่เคลื่อนไหวจากแหล่งกำเนิดต่าง ๆ รอบ ๆ ผลงานที่อาจตกกระทบไปบนพื้นที่ราบนั้น ภาพของ มาเลวิชชิ้นนี้ได้นำเสนอจอภาพยนตร์ขนาดเล็กขึ้นมา (Joseph, 2003: 36)



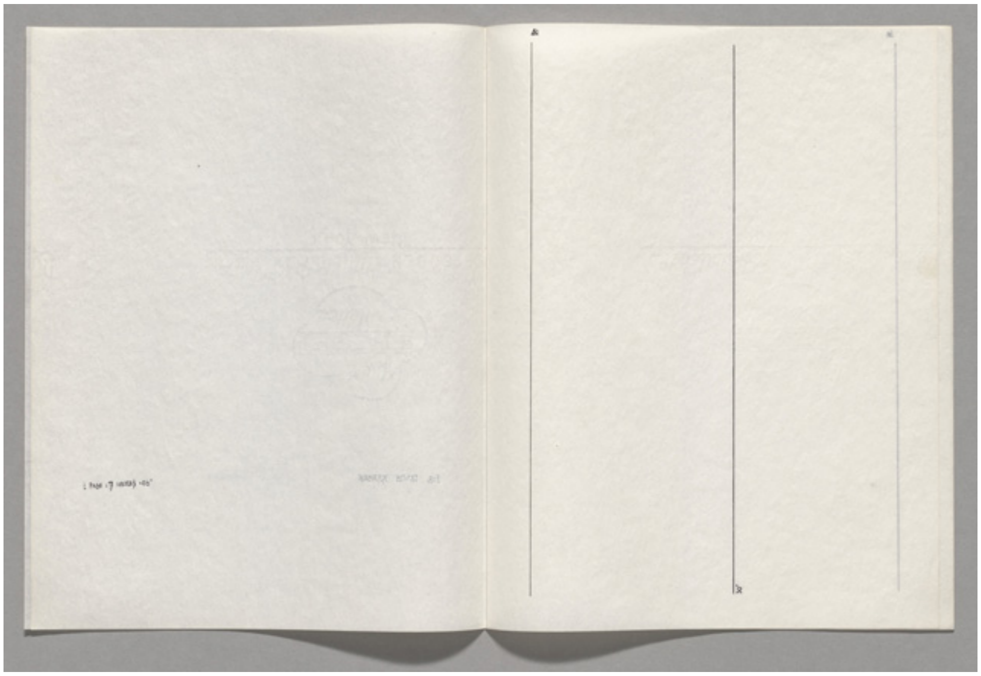
ภาพที่ 15 Kazimir Malevich. *Suprematist Composition: White on White*, 1918.
Oil on canvas. 79.4 x 79.4 cm.
ที่มา : https://www.moma.org/collection/works/80385

ข้อความข้างต้นทำให้ระลึกย้อนกลับถึงการแสดงผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* ครั้งแรกของเราส์เชนเบิร์ก ที่งานจิตรกรรมสีขาวประกอบกันเป็นรูปกากบาททำหน้าที่เป็นฉากสีขาว ที่ทั้งแสงจากภาพจากเครื่องฉายสไลด์และหนังแปดมิลลิเมตร รวมถึงเงาของนักแสดงในงานเคลื่อนที่พาดผ่านทับซ้ำไปมาบนผลงาน ความคล้องจองกันโดยบังเอิญนี้อาจสร้างความฉงนสนเท่ห์ให้กับเคจได้ ไม่ต่างกับผลของการพยากรณ์ทำนายอดีตและอนาคตในคำภีร์อี้จิง หรืออาจเป็นความจงใจของเคจหากเขาเป็นผู้ให้คำแนะนำการติดตั้งผลงานให้กับเราส์เชนเบิร์กในอีเวนท์ครั้งนั้น ซึ่งจุดนี้ยังไม่มีเอกสารใดที่จะพิสูจน์ข้อเท็จจริงได้ว่าเป็นเช่นไร อย่างไรก็ตามความประทับใจที่มีต่อผลงานของเราส์เชนเบิร์กนั้นคือความจริง เพราะผลงานยังสามารถส่งต่อความคิดไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นสำคัญของเคจได้อีกหลากหลายแง่มุม

อีกสิ่งสำคัญคือ โมโฮอี-นอดจ์ได้รวบรวมแนวคิดเกี่ยวกับฉากสีขาวสำหรับรับภาพจากแหล่งกำเนิดแสง และความปรุโปร่งของกระจกเข้าไว้ด้วยกัน อีกทั้งยังสามารถชักจูงให้เห็นถึงผลกระทบต่อความรู้สึกภายในที่ความปรุโปร่งสามารถสร้างได้ผ่านข้อความต่อไปนี้

> “…บ้านหลังสีขาวกับกระจกบานใหญ่ที่แวดล้อมด้วยแมกไม้ เกือบจะดูโปร่งแสงเมื่อมีแสงแดดส่อง กำแพงสีขาวทำหน้าที่เช่นเดียวกับจอภาพ เมื่อเงาตกกระทบ เงาก็ได้เพิ่มจำนวนของต้นไม้ให้มากขึ้น และเมื่อแผ่นกระจกใสได้กลายเป็นกระจกเงาสะท้อนภาพซ้ำของต้นไม้โดยรอบ ผลที่ตามมาก็คือความสมบูรณ์แบบของความโปร่ง บ้านกลายเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ…” (Moholy-Nagy as cited in Joseph, 2003: 39)

แม้ว่าโมโฮอี-นอดจ์จะอ้างอิงถึงผลงานสถาปัตยกรรมก็ตาม แต่สำหรับเคจและนักคิดนักทดลองทั้งหลายย่อมรู้ดีว่า “แนวคิด” คือสาระสำคัญ ที่แตกต่างกันก็เพียงแค่สื่อหรือวิธีการนำเสนอเท่านั้น ไม่ว่าจะเป็น บ้าน *Fallingwater* โดยแฟรงค์ ลอยด์ ไรท์ (Frank Lloyd Wright, 1867 – 1959) จิตรกรรม *White on White* ของมาเลวิช ผลงานสื่อผสม *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)* โดยดูชองป์ จิตรกรรมซีรีส์ *ไวท์เพ้นติ้ง* ของเราส์เชนเบิร์ก ไปจนถึง *4’33”* ของจอห์น เคจ ผลงานทั้งหมดนี้ล้วนยอมเปิดรับเอาสิ่งรอบตัวมาไว้ ผลงานกลายเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่ที่ผลงานตั้งอยู่



ภาพที่ 16 The Original: John Cage, “4’33” (In Proportional Notation)” (1952/1953)
ที่มา : https://hyperallergic.com/85779/the-original-john-cage-433-in-proportional-notation-19521953/

บทสรุป

*“…ไวท์เพ้นติ้ง*รับเอาทุกสิ่งที่ร่วงหล่นบนมันไว้ เหตุใดผมไม่มองสิ่งเหล่านั้นด้วยแว่นขยายล่ะ หรือเพราะผมไม่มีแว่นขยายในตอนนี้ แล้วคุณเห็นด้วยกับคำกล่าวที่ว่า: ท้ายที่สุดแล้ว ธรรมชาติย่อมดีกว่างานศิลปะ หรือไม่…” (Cage, 2013: 107-108)

เช่นเดียวกับฝุ่นผงบนผลงานของดูชองป์และเราส์เชนเบิร์ก การแสดงครั้งแรกของ *4’33”* ในปีคริสต์ศักราช 1952 ที่ Maverick Concert Hall ซึ่งที่นั่งของผู้ชมด้านหลังเป็นพื้นที่เปิดโล่งท่ามกลางธรรมชาติ ในท่อน (Movement) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564: 240) แรกของบทเพลง เสียงลมพัดเริ่มแทรกเข้ามาในความเงียบ เริ่มมีเสียงหยดน้ำฝนกระทบบนหลังคาหอแสดงดนตรีในท่อนที่สอง จนกระทั่งท่อนที่สามผู้คนเริ่มสร้างเสียงต่าง ๆ ทั้งเสียงกระซิบ พูดคุย และเสียงเดินออกจากหอแสดงดนตรี นั่นเป็นเพราะทุกคนคิดว่า *4’33”* มีแต่ความเงียบกับการยกฝาปิดลิ่มเปียโนขึ้นลงระหว่างแต่ละท่อนของนักเปียโนเท่านั้น

ทว่าความเงียบนั้นไม่ได้มีอยู่จริง ๆ อย่างน้อยก็ยังมีเสียงหัวใจเต้นและเสียงลมหายใจของเราดังอยู่อย่างแผ่วเบา และถ้าหากการแทนค่าเสียงให้เป็นภาพสามารถทำได้ ฝุ่นผงใหญ่น้อย ร่องรอยของทีแปรง แสงและเงาที่ตกกระทบบนผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* คงไม่ต่างไปจากเสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นโดยมิได้คาดการณ์ไว้ล่วงหน้าใน *4'33"* ห้วงเวลาที่ดำเนินไปของบทเพลงทั้งสามท่อนย่อมมีหน้าที่เช่นเดียวกับผืนผ้าใบสีขาวที่ทำหน้าที่ขยาย (Amplify) ความสำคัญของสิ่งอื่นที่เกิดขึ้นและดำเนินอยู่รายรอบผลงาน

ท่ามกลางความเงียบและเสียงไอของผู้ชม ความปรุโปร่ง (Transparency) ของเสียง คือคุณสมบัติที่อยู่เหนือกว่าความชัดเจน (Clarity) ของเสียงไปอีกขั้น เป็นระดับของบรรยากาศที่อยู่เหนือกว่าระดับคุณภาพของตัวเสียงเอง การรับรู้ถึงความโปร่งจะสร้างมิติให้เสียง ทำให้ทราบว่าเสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นมีระยะหน้า กลาง หลัง ใกล้ไกล ดังจากด้านซ้ายหรือขวา เกิดขึ้นตรงหน้าหรือด้านหลัง บอกได้ไปจนถึงความลึกความตื้นที่ทำให้ผู้ฟังเห็นภาพตำแหน่ง (Location) ของแหล่งกำเนิดเสียงได้ และที่สำคัญอย่างยิ่งคือผู้ฟังจะสามารถรับรู้ได้ถึงลักษณะของสถานที่ (Place) ที่แหล่งกำเนิดเสียงเหล่านั้นตั้งอยู่ ไปจนถึงขนาดและระยะห่างของที่ว่าง (Space) ระหว่างเสียงแต่ละเสียงในห้องที่เปิดโล่งนั้น ดังนั้นความโปร่งจึงเป็นลักษณะของเสียงที่สัมพันธ์กับสภาพแวดล้อม (Environment) บรรยากาศที่อยู่รายรอบ (Ambient) ในความเงียบของอากาศที่โอบอุ้มเสียงทุกเสียงไว้ ไม่ว่าจะดังหรือค่อย ทุ้มหรือแหลม ไม่มีว่าเสียงนั้นจะมีคุณภาพที่ดีหรือด้อยอย่างไรก็ล้วนสร้างความรู้สึกให้ผู้ฟังและทำให้คุณภาพของเสียงนั้นสมบูรณ์

แม้ว่าความปรุโปร่งจะเป็นคำศัพท์เฉพาะที่มักถูกนำมาใช้อธิบายคุณลักษณะของเสียงจากลำโพงที่กำลังเล่นซ้ำ (Playback) เสียงที่ถูกบันทึก (Record) ไว้ผ่านเครื่องเล่น โดยพยายามจำลองความเป็นจริงของเสียงและสภาพแวดล้อมออกมาให้เหมือนจริงมากที่สุดเท่าที่เทคโนโลยีในขณะนั้นจะสามารถทำได้ อย่างไรก็ตามความโปร่งของเสียงในสภาพแวดล้อมจริงกลับเป็นปรากฏการณ์ที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส ณ ขณะนั้น ในสถานที่แห่งนั้น คู่ขนานกันไปกับประสบการณ์การมองเห็นและยังเป็นคำคุณศัพท์ ที่ใช้ขยายลักษณะที่สำคัญทางกายภาพแต่เพียงอย่างเดียว หรือใช้ทำหน้าที่เป็นคำอธิบายคุณลักษณะทางนามธรรมที่สำคัญและสง่างาม (โรว์ และ สลัทสกี้, 2559: 38) ได้เช่นเดียวกับความปรุโปร่งทางศิลปะและสถาปัตยกรรม ความปรุโปร่งของเสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นใน *4'33"* จึงกระตุ้นให้เห็นถึงความคิดเชิงปรัชญาของการลดอัตตา อดอคติแบบทวิลักษณ์ และการไม่จงใจกระทำที่เคยยึดถือ

ภาพที่ 17 *4’33”* by John Cage, for solo piano; reconstruction by David Tudor, page 1, ca 1989.
ที่มา : https://www.lionsroar.com/this-twitter-bot-tweets-sections-of-john-cages-433-every-three-hours/

จากการศึกษาทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้น สิ่งที่เคจประสบความสำเร็จอย่างงดงามคือการสร้างลานพื้นที่ราบในมโนทัศน์ของงานจิตรกรรมให้ปรากฏเป็นประสบการณ์จริงต่อผู้ชม (หรือผู้ฟังก็ตาม) และนำนัยสำคัญทางปรัชญาที่เคยแฝงอยู่ภายใต้สีขาวบนผืนผ้าใบให้ปรากฏเป็นรูปธรรมในการแสดงผลงาน *4’33”* เช่นเดียวกับที่อังรี แบร์กซอง (Henri Bergson, 1859-1941) ได้กล่าวไว้ว่า “ไม่เคยมีความว่างเปล่าอย่างแท้จริงในธรรมชาติ” ในขณะที่เคจแสดงถ้อยแถลงไว้เช่นกันว่า “ความเงียบนั้นไม่มีอยู่จริง” รวมถึงเราส์เชนเบิร์กที่กล่าวไว้ในภายหลังว่า “ผืนผ้าใบนั้นไม่เคยว่างเปล่า” (Joseph, 2003: 48) สอดคล้องกันกับความเป็นจริงที่ว่าในความเงียบของเวลาและนักดนตรียังมีเสียงของผู้ชมที่เริ่มพูดคุย เสียงผู้คนบ่นไปพร้อมกับเสียงลมและสายฝนภายนอกหอแสดงดนตรี เสียงต่าง ๆ ทั้งจากภายในและภายนอกพื้นที่ล้วนได้รับการอนุญาตให้เป็นส่วนหนึ่งของบทประพันธ์ชิ้นนี้ ทำให้เส้นแบ่งเขตแดนระหว่างพื้นที่ภายในและพื้นที่ภายนอกจางลง ซึ่งเป็นผลจากความเชื่อมโยงสองสิ่งเข้าด้วยกันระหว่างแนวคิดเรื่องความปรุโปร่งของโมโฮอี-นอดจ์ ใน *The New Vision* และผลกระทบอย่างลึกซึ้ง

หลังการได้เห็นผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* ที่ได้นำเคจไปสู่การสังเคราะห์ความคิด ความเชื่อ องค์ความรู้ และหลักปฏิบัติแห่งตนไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีที่สามารถสร้างความปรุโปร่งให้กับสวนศาสตร์ (Acoustic) หรือศาสตร์ที่ว่าด้วยเรื่องเสียง (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564: 5) ซึ่งเกี่ยวข้องกับคุณภาพของระบบเสียงในพื้นที่ได้อย่างลุ่มลึก (Profound) อย่างที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในประวัติศาสตร์ดนตรีและศิลปะ ความกล้าหาญของเราส์เชนเบิร์กที่ไม่เกรงกลัวต่อคำดูแคลนของนักวิจารณ์และความเสี่ยงต่อการถูกมองอย่างเข้าใจผิดว่า *ไวท์เพ้นติ้ง* เป็นเพียงมุขตลกเพื่อถากถางโลกศิลปะ ไปจนถึงการก้าวผ่านความรู้สึกของผู้คนที่มีต่อความแปลก (Unusual) แตกต่าง (Different) และไม่คุ้นชิน (Unfamiliar) ของ *ไวท์เพ้นติ้ง* และ *4’33”* มาตลอดกว่า 70 ปีที่ผ่านมาได้พิสูจน์แล้วว่าผลงานทั้งสองชิ้นคือผลงานศิลปะสมัยใหม่ชิ้นสำคัญที่สุดชิ้นหนึ่ง ดังคำกล่าวของเคจที่ว่า “เสียงไอหรือเสียงเด็กร้องไห้จะไม่สามารถทำลายดนตรีสมัยใหม่ชิ้นเยี่ยมได้” (Cage, 2013: 160)

สุดท้าย *4’33”* ทำให้เราตระหนักว่ายังมีสิ่งอื่นอยู่รอบตัวเรา การเข้าใจใน “การมีอยู่ร่วมกัน” และการละเลยที่จะคิดถึงความต่าง ย่อมทำให้เห็นถึงคุณค่าของสิ่งอื่นได้ อย่างน้อยก็คือการเล็งเห็นและตระหนักในลักษณะของสิ่งหนึ่ง ๆ ในแบบที่มันเป็น เช่นเดียวกับ *ไวท์เพ้นติ้ง* ที่รอรองรับเอาฝุ่นผง แสงเงา สีใหม่ที่จะทาทับ ไปจนถึงผู้ที่จะสร้าง *ไวท์เพ้นติ้ง* ขึ้นใหม่อีกชิ้นหนึ่งในอนาคต

บรรณานุกรม

ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์. (2564). “กำเนิดของสวนธรรมชาติและสวนทิวทัศน์แห้งและความสัมพันธ์กับสถาปัตยกรรมและจิตรกรรม” **วารสารศิลป์ พีระศรี**, 9(1). 19-60.

__________. (2565). สัมภาษณ์. เชียงใหม่: วันที่ 4 กันยายน 2565

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2564). **พจนานุกรม ศัพท์ดุริยางคศิลป์**. กรุงเทพมหานคร: ธนาเพรส.

โรว์, โคลิน และ สลัทสกี้, โรเบิร์ต. (2559). **ความปรุโปร่ง**. แปลโดย อาชัญญ์ บุญญานันต์. กรุงเทพมหานคร: ลายเส้น.

อติภพ ภัทรเดชไพศาล. (2560). **เสียงของศตวรรษ: สังเขปแนวคิดและเทคนิคของ 10 นักแต่งเพลงสมัยใหม่**. กรุงเทพมหานคร: ภาพพิมพ์.

Cage, J. (2013). **Silence 50th Anniversary Edition**. Hanover: Wesleyan University Press.

Furlong, W. (2010). **Speaking of Art: Four decades of art in Conversation**. China: Phaidon Press.

Isavorapant, Chaiyosh. (2021). "The Origin of Natural and Dry Landscape Garden and the Relationship with Architecture and Painting" **Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts**, 9(1). 19-60.

_________. (2022). Interview. Chiang Mai: September 4, 2022

Joseph, B. W. (2003). **Random Order: Robert Rauschenberg and The Neo-Avant-Garde**. London, England: The MIT Press.

Kotz, M. L. (2004) **Rauschenber / Art And Life New Edition**. China: Abrams.

Pancharoen, Natchar. (2021). **Music Dictionary**. Bangkok: Thana Press.

Pataradetpisan, Atibhop. (2017). **Sound of the Century: A brief Concept and Technique of 10 Modern Composers**. Bangkok: Phapphim.

Rowe, Colin and Slutzky. (2016). **Transparency**. Translate by Archan Boonyanan. Bangkok: Li-Zeen.

San Francisco Museum of Modern Art. (2022). **Rauschenberg Research Project**. Retrieved from https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/essay/white-painting-three-panel/