

# สาระของวัตถุในศิลปะสมัยใหม่ ญี่ปุ่นทศวรรษที่ 1970 กับพื้นฐานทางวัฒนธรรม กรณีศึกษากลุ่มโมโนฮะ

ริวสึเคะ คิโด<sup>1</sup>

พิษณุ ศุภนิมิตร<sup>2</sup>

ปรีชา เทาทอง<sup>3</sup>

ยુสะคุ อิมามุระ<sup>4</sup>

ชัยยศ อิชฎิวรพันธุ์<sup>5</sup>

รับบทความ: 4 กันยายน 2566 / แก้ไข: - / ตอรับตีพิมพ์: 11 ตุลาคม 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.13>

<sup>1</sup> นักศึกษาปริญญาโทบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร;  
ดุษฎีบัณฑิต โกลบอล อาร์ต แพรคติซ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปะแห่งเมืองโตเกียว, e-mail: ryusuke\_kido@yahoo.co.jp

<sup>2</sup> ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชาภาพพิมพ์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,  
e-mail: pishnusup@gmail.com

<sup>3</sup> ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,  
e-mail: taothongpsg@gmail.com

<sup>4</sup> ศาสตราจารย์ โกลบอล อาร์ต แพรคติซ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปะแห่งเมืองโตเกียว,  
e-mail: imamura.yusaku@fa.geidai.ac.jp

<sup>5</sup> ศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาทฤษฎีศิลปะ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,  
e-mail: chaiyosh@gmail.com

# บทคัดย่อ

หลังสงครามโลกครั้งที่สอง มีปรากฏการณ์ทางศิลปะร่วมสมัยในโลกลักษณะหนึ่งนั่นคือ การแสดงออกจากพื้นฐานทางสังคม วัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ของแต่ละภูมิภาคหรือแต่ละประเทศ ในญี่ปุ่นก็มีลักษณะเฉพาะของตนเองที่พัฒนาขึ้นจากโจทย์ของตนเอง ทั้งกลุ่มกุกุไตและกลุ่มโมโนฮะที่มีกิจกรรมในช่วงนี้ สนใจการตั้งคำถามเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของวัตถุแต่ละประเภทที่นำมาใช้สร้างงานศิลปะ แล้วพยายามย้อนกลับไปสู่ลักษณะเฉพาะเบื้องต้นของวัตถุนั้นๆ ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้ว พบว่ามีแนวโน้มที่จะเห็นความเชื่อเกี่ยวกับวัตถุที่มีพื้นฐานมาจากวัฒนธรรมญี่ปุ่นในอดีต การศึกษานี้ตั้งเป้าทำความเข้าใจเกี่ยวกับลักษณะพื้นฐานของผลงานศิลปะของกลุ่มโมโนฮะว่าอาศัยแนวคิดจากประเพณีของญี่ปุ่นมาสร้างงานได้อย่างไร โดยอาศัยวิธีการศึกษาลักษณะเฉพาะของงานศิลปะกลุ่มโมโนฮะแล้วเปรียบเทียบกับงานศิลปะและแนวคิดดั้งเดิมในญี่ปุ่น การศึกษาพบว่ากลุ่มโมโนฮะอาศัยการแสดงออกซึ่งสาระสำคัญของวัตถุที่ศิลปินเลือกมาสร้างงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงออกซึ่ง “สาระ” ของวัตถุแต่ละชิ้นซึ่งแนวคิดนี้และวิธีการปฏิบัติมีรากฐานอยู่ในวัฒนธรรมญี่ปุ่นเอง ดังนั้น นอกเหนือจากการตีความงานของกลุ่มนี้ตามแนวทางปรัชญาปรากฏการณ์นิยมแบบมาร์ติน ไฮเดกเกอร์แล้ว ยังสามารถทำความเข้าใจงานของโมโนฮะว่าสอดคล้องกับสอดคล้องกับแนวคิดของชินโตเรื่องจิตวิญญาณในวัตถุ แนวคิดเรื่องความงามพื้นที่ว่างหรือ โยะฮะคุตามแนวทางศาสนาพุทธนิกายเซนและสำนึกเรื่องความเสื่อมสลายไม่จีรังที่ฝังรากลึกในวัฒนธรรมญี่ปุ่นอย่างมีนัยสำคัญ

**คำสำคัญ:** สาระของวัตถุ / โมโนฮะ / โยะฮะคุ / ชินโต / เซน

## วิธีอ้างอิง

ริวสึเคะ คิโด, พิษณุ ศุภนิมิตร, ปรีชา เกาทอง, ยุสะคุ อิมามุระ และ ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์. (2566). สาระของวัตถุในศิลปะสมัยใหม่ญี่ปุ่น ทศวรรษที่ 1970 กับพื้นฐานทางวัฒนธรรม กรณีศึกษากลุ่มโมโนฮะ. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(2), 181-206.

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.13>



© 2023 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน และวารสารศิลป์ พีระศรี อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาต ครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

07

# The Essence of Things in Modern Art in 1970's Japan and The Cultural Background: Case Study of Mono-ha.

Ryusuke Kido<sup>1</sup>  
Pishnu Supanimit<sup>2</sup>  
Preecha Thaothong<sup>3</sup>  
Yusaku Imamura<sup>4</sup>  
Chaiyosh Isavorapant<sup>5</sup>

Received: September 4, 2023 / Revised: - / Accepted: October 11, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.13>

---

<sup>1</sup> Doctorate Student, Doctor of Philosophy (Visual Arts), Graduate School, Silpakorn University; Ph.D. Course, Global Art Practice, Graduate School of Fine Arts, Tokyo University of the Arts, e-mail: ryusuke\_kido@yahoo.co.jp

<sup>2</sup> Emeritus Professor, Department of Graphic Arts, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: pishnusup@gmail.com

<sup>3</sup> Emeritus Professor, Department of Thai Art, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: taothongpsg@gmail.com

<sup>4</sup> Professor, Global Art Practice, Graduate School of Fine Arts, Tokyo University of the Arts, e-mail: imamura.yusaku@fa.geidai.ac.jp

<sup>5</sup> Professor, Ph.D., Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: chaiyosh@gmail.com

# Abstract

After World War II, a phenomenon of contemporary art emerged, characterized by expressions deeply rooted in the social structures, cultures, and histories of various regions and countries. In Japan, a unique development also arose in response to its challenges. During this period, the Gutai and Mono-ha art groups questioned the distinctive qualities of various objects or things in art creation. They aimed to return to the inherent nature of these things, revealing a tendency to connect beliefs with things deeply embedded in Japanese tradition. This study examines the fundamental nature of the Mono-ha movement artworks by exploring how they drew inspiration from Japanese tradition. The research focuses on the distinctive features of Mono-ha artworks and compares them to traditional Japanese art and concepts. The findings suggest that the Mono-ha movement conveys essential messages through the objects chosen by the artists. Notably, the act of expression encapsulates the "essence" of each object. These concepts and approaches are deeply rooted in Japanese culture. In addition to interpreting the artworks through the philosophical lens of Martin Heidegger's phenomenology, it is possible to align Mono-ha's artworks with the Shinto ideology of spiritual things, the concept of spatial beauty known as "Yohaku" in Zen Buddhism, and the profound sense of decay and impermanence ingrained in Japanese culture.

**Keywords:** Essence of thing / Mono-ha / Yohaku / Shinto / Zen

## Citation

Kido, R., Supanimit, P., Thaothong, P., Imamura, Y. & Isavorapant, C. (2023). The Essence of Things in Modern Art in 1970's Japan and The Cultural Background: Case Study of Mono-ha. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)*, 11(2), 181-206. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.13>



© 2023 by the author(s); Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts). This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## บทนำ

หลังสงครามโลกครั้งที่สอง การสร้างสรรค์ศิลปะทั่วโลกเดินทางมาถึงจุดเปลี่ยนครั้งสำคัญ ทั้งนี้เพราะความสยดสยองของการทำลายล้างและการเข่นฆ่ากันอย่างโหดร้าย นักคิดและนักปฏิบัติต่างก็ตั้งคำถามกับองค์รวมของความเจริญก้าวหน้าของมนุษย์และตั้งคำถามกับทิศทางที่ก้าวเดินต่อไปว่าจะเป็นอย่างไร ศิลปินก็เป็นหนึ่งในคนที่มีคำถามกับเรื่องดังกล่าว โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับคำถามทั้งในระดับปรัชญาที่ว่าศิลปะควรแสดงแทนแนวคิดหรือความเชื่ออย่างใดอย่างหนึ่งหรือไม่ และในแง่รูปแบบว่าศิลปะยังควรสนใจเรื่องการลวงตาเพื่อแสดงแทนโลกหรือมุมมองใดมุมมองหนึ่งอีกต่อไปหรือไม่ เพราะอุดมคติทั้งสองประการถูกทำให้ปนเปื้อนไปด้วยความคิดอคติอันร้ายกาจจากผู้ปกครองประเทศบ้ำสงคราม เช่น กรณีการจัดแสดงงานศิลปะเพื่อเย้ยหยันและแสดงให้เห็นความเลวทรามของศิลปะสมัยใหม่ยุโรปในความเห็นของพรรคนาซีที่เรียกว่านิทรรศการ Degenerate Art เป็นต้น ศิลปะช่วงหลังสงครามจึงเป็นช่วงเวลาของการตั้งคำถามมากกว่าการแสดงออก

การตั้งคำถามดังกล่าวเกิดขึ้นพร้อมๆ กันในหลายมุมของโลก เช่น Arte Povera ในประเทศอิตาลี กิจกรรมของโยเซฟ บอยส์ในประเทศเยอรมันนี Art Informel ในประเทศฝรั่งเศส Fluxus ที่เป็นแนวทางของศิลปินและนักสร้างสรรค์หลายสาขาจากหลายประเทศ และ Minimalism ในประเทศสหรัฐอเมริกา เป็นต้น โดยแต่ละแนวทางดังกล่าวต่างก็มีวิธีการในการตั้งคำถามของตนเอง แต่อาจจะกล่าวแต่เบื้องต้นว่าต่างก็มีจุดร่วมหนึ่งคือ ความสนใจในกระบวนการสร้างสรรค์มากกว่าผลสำเร็จของผลงานศิลปะ เนื่องจากพิจารณาว่ากระบวนการเป็นพื้นฐานที่คนจะมีปฏิสัมพันธ์กับวัตถุที่จะนำมาสร้างงานศิลปะได้ แม้อาจจะไม่เคยพบหรือเห็นงานของอีกฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งเลยก็ตาม

ญี่ปุ่นเป็นหนึ่งในประเทศที่เจอกับปัญหาเหล่านี้หนักหน่วงที่สุดเนื่องจากเป็นผู้แพ้สงครามและมีสถานะเป็นประเทศที่ถูกระเบิดปรมาณูประเทศเดียวในโลกถึงสองครั้ง ศิลปินมีคำถามมากมายอยู่ในใจ ก่อให้เกิดการทบทวนไปจนถึงรากฐานของความคิดที่ว่าศิลปะคืออะไร แม้ศิลปินที่ทำการสร้างสรรค์ตามแนวทางที่เคยเป็นมาไม่ว่าจะเป็น งานจิตรกรรมญี่ปุ่น งานเขียนภาพลายมือ งานหัตถกรรม ฯลฯ จะยังคงทำงานอยู่อย่างไม่ขาดสาย แต่คำถามดังกล่าวทำให้ศิลปินอีกส่วนหนึ่งแสวงหาแนวทางใหม่ในการสร้างสรรค์และก่อให้เกิดกลุ่มที่เรียกว่ากุกุไต (Gutai 具体) และ โมโนฮะ (Mono-ha もの派) ที่ถือกันว่าเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของงานศิลปะสมัยใหม่หลังสงครามของญี่ปุ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานของศิลปินกลุ่มโมโนฮะที่ได้รับการประเมินกันว่าเป็นจุดหักเหที่ศิลปะสมัยใหม่ญี่ปุ่นมีจุดยืนของตนเองแยกออกมาจากพัฒนาการศิลปะตะวันตกอย่างหมดจด

งานศิลปะของกลุ่มโมโนฮะที่ถือกำเนิดขึ้นในราวช่วงปลายทศวรรษที่ 1960 นั้นมีนักวิจารณ์ให้ความสนใจแต่แรกและในปัจจุบันก็ยังได้รับความสำคัญ ดังเช่นที่ Benesse Art Site Naoshima ได้จัดสร้างพิพิธภัณฑ์ศิลปะขนาดเล็ก Lee Ufan Museum ขึ้นเมื่อ ค.ศ. 2010 บนเกาะนะโอะชิมะเพื่อจัดแสดง

ผลงานของอี อูฮวัน (Lee Ufan ㄱ|우환 ค.ศ. 1936-ปัจจุบัน) หนึ่งในศิลปินและแกนนำกลุ่มโมโนฮะและกลายเป็นหนึ่งในพิพิธภัณฑศิลป์ที่ได้รับความนิยมมากที่สุด มีผู้ที่สนใจศึกษาผลงานของศิลปินท่านนี้ไปศึกษากันตลอดเวลา ในพิพิธภัณฑศิลป์นี้จัดแสดงผลงานชิ้นสำคัญของศิลปินและออกแบบสถาปัตยกรรมโดยทาดาโอะ อันโด (Tadao Andō) ที่มีแนวทางการจัดรูปพื้นที่ว่างและการสร้างสำนึกทางสถาปัตยกรรมได้สอดคล้องกับงานศิลปะ ส่งเสริมซึ่งกันและกัน

ในแง่ของการศึกษา ผลงานของอี อูฮวันและกลุ่มโมโนฮะเป็นการใช้วัตถุเพื่อแสดงสาระสำคัญของตัววัตถุเอง คำอธิบายส่วนหนึ่งจึงมักเน้นไปที่การอธิบายภายใต้แนวคิดของปรากฏการณ์วิทยา (phenomenology) ตามแนวทางของมาร์ติน ไฮเดกเกอร์ (Martin Heidegger ค.ศ. 1889-1976) โดยที่อีกส่วนหนึ่งพิจารณาว่ามีพื้นฐานมาจากแนวคิดของพุทธศาสนานิกายเซน โดยส่วนที่สอดคล้องกันกับปรากฏการณ์วิทยานั้นมีการศึกษาที่ค่อนข้างชัดเจนแล้ว เช่นในการศึกษาของโทชิอะคิ มินะมุระ (Toshiaki Minemura ค.ศ.1936-ปัจจุบัน) ที่เขียนบทความและจัดทำตารางเวลากับภาพถ่ายผลงานของกลุ่มโมโนฮะเอาไว้อย่างละเอียด (Minemura. 1986: 1-4) นอกจากนี้ยังมีการศึกษาเกี่ยวกับกลุ่มโมโนฮะที่ชัดเจนและเป็นประโยชน์อย่างมาก โดยใช้บริบททางสังคมและประวัติศาสตร์ช่วงทศวรรษ 1960-70 ของญี่ปุ่นและเปรียบเทียบโมโนฮะกับมินิมัลลิสม์ (Minimalism) และใช้แนวคิดของเซน เช่น การดำรงอยู่ (sonzai 存在) หรือการตระหนักรู้ (satori 悟り) ซึ่งทำให้เห็นความเป็นไปได้ที่จะศึกษาให้ลึกซึ้งขึ้น (Munroe, 1994: 257-270) อย่างไรก็ตามการพิจารณาเซนก็ไม่ได้พิจารณาาร่วมกันไปกับพื้นฐานทางวัฒนธรรมด้านอื่นของญี่ปุ่น เช่น วัฒนธรรมการเคารพวัตถุตามแนวทางของศาสนาชินโต การศึกษานี้จึงตั้งคำถามว่าศาสนาชินโตและศาสนาพุทธนิกายเซนมีบทบาทหรือให้พื้นฐานกับการสร้างสรรค์ของกลุ่มโมโนฮะหรือไม่ และถ้ามี อยู่ภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมลักษณะใด

## ญี่ปุ่นหลังสงครามโลกครั้งที่สองและกลุ่มกุกุไต

ความสัมพันธ์จากสงครามโลกครั้งที่สองจบลงในปี ค.ศ. 1945 ญี่ปุ่นพยายามอย่างหนักในการกลับสู่สถานะเดิมทั้งในแง่ระหว่างประเทศและในแง่ของสังคมเศรษฐกิจ ภายในสิบปีหลังจากนั้น คือใน ค.ศ. 1955 ตัวเลขผลผลิตมวลรวมของประเทศญี่ปุ่นกลับมาเหมือนเดิมและพัฒนาอย่างก้าวกระโดด โดยแลกมาด้วยปัญหาเรื่องสิ่งแวดล้อมที่หนักหน่วง นักเขียนการ์ตูนญี่ปุ่นชิเงะรุ มิซึคิ (Shigeru Mizuki ค.ศ. 1922-2015) ให้ภาพของช่วงเวลาตั้งแต่ก่อนจนหลังสงครามไว้อย่างน่าสนใจในการ์ตูนขนาดยาว “Shōwa” โดยเฉพาะอย่างยิ่งผ่นควันดำที่เต็มไปด้วยทั้งเมืองใหญ่แม้กระทั่งหลังการเป็นเจ้าภาพมหกรรมกีฬาโอลิมปิกใน ค.ศ. 1964 จะจบลงโดยประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูงก็ตามและอีกไม่นานหลังจากนั้นญี่ปุ่นจะเผชิญหน้ากับโรคมินะมะตะ อันเป็นปัญหาจากสิ่งแวดล้อมที่ยังคงสะสางไม่จบสิ้นแม้จนปัจจุบัน

อีกหนึ่งเหตุการณ์สำคัญที่ควรกล่าวเนื่องจากจะกลายเป็นส่วนหนึ่งของทัศนคติในการสร้างงานของศิลปินกลุ่มกุกุไตและโมโนฮะ ก็คือการประท้วงใหญ่ของนักศึกษาญี่ปุ่นใน ค.ศ. 1968-1969 แม้เหตุการณ์

ประท้วงจะมีอยู่ตลอดเวลาในช่วงก่อนหน้านี้ แต่การประท้วงที่นับได้ว่าเกี่ยวพันกับการศึกษาโดยตรงคือ การประท้วงที่มหาวิทยาลัยโตเกียว (Tokyo University) เหตุการณ์นี้เริ่มต้นขึ้นเมื่อนักศึกษาไม่พอใจเกี่ยวกับการทำงานโดยไม่ได้รับค่าตอบแทนของแพทย์ฝึกหัดที่จบการศึกษาจากคณะแพทยศาสตร์และลามกลายเป็นการประท้วงใหญ่ในหลายประเด็น นอกเหนือจากมหาวิทยาลัยโตเกียว การประท้วงยังลามไปยังมหาวิทยาลัยอื่น เช่น มหาวิทยาลัยนิฮง (Nihon University) ที่อิ อูฮวันจบการศึกษาทางปรัชญา บรรยายภาพโดยรวมก็คือการต่อต้านสถาบันที่มีบทบาทครอบงำจากคนรุ่นหนุ่มสาวและการเรียกร้องหาเสรีภาพ

ในบริบทของศิลปะ ตั้งแต่ก่อนสงครามโลกครั้งที่สอง ญี่ปุ่นหันกับโลกตะวันตกหรือกล่าวอีกแบบหนึ่งอาศัยแนวทางของศิลปะตะวันตกเป็นตัวเปรียบเทียบกับพัฒนาการของศิลปะในประเทศตัวเอง พร้อมๆ กันกับการทำงานแบบประเพณีสาขาต่างๆ มีศิลปินทำการสร้างสรรค์งานศิลปะตามแนวทางตะวันตกอย่างคึกคักและมีการจัดแสดงศิลปะตะวันตกในญี่ปุ่นอย่างสม่ำเสมอ สถานะการณเปลี่ยนแปลงไปช่วงก่อนที่ญี่ปุ่นจะแพ้สงคราม องค์กรชื่อ “สมาคมศิลปะของผู้รักชาติญี่ปุ่นอันยิ่งใหญ่” (The Great Japan Patriotic Art Association) ที่มีบทบาทควบคุมเนื้อหาของงานศิลปะที่จะถูกจัดแสดงต่อสาธารณะ มีการห้ามจัดแสดงศิลปะเฉพาะประเภท เช่น ศิลปะนามธรรม (Munroe, 1994: 86) หลังจากสงครามสงบ ความสนใจเรียกร้องเสรีภาพในการจัดแสดงงานศิลปะจึงเป็นเรื่องตามมาทันที นอกจากนี้วิธีการแบบญี่ปุ่นที่มักมีการตั้งสมาคมศิลปินเพื่อดูแลทั้งการจัดแสดงและกิจกรรมอื่นๆ ที่แม้จะมีผลดีในทางสนับสนุนซึ่งกันและกันแต่ก็กลายเป็นสถาบันที่มีกฎระเบียบอันจำกัดเสรีภาพในการแสดงออก ศิลปินที่เริ่มตั้งคำถามกับสาระ (essence) ของศิลปะอย่างกลุ่มกุกุไตก็กล่าวได้ว่าเริ่มต้นกิจกรรมขึ้นภายใต้บรรยากาศเช่นนี้เอง

ชื่อเต็มของกุกุไตคือ Gutai Art Association คำว่า "กุกุไต" แปลว่า ความเป็นเนื้อเป็นหนัง หรือ สาระอันจับต้องได้ (concreteness) แม้ในช่วงแรกของการก่อตั้งในช่วงทศวรรษที่ 1950 ผู้ก่อตั้งกลุ่มคือ จิโร โยชิฮาระ (Jirō Yoshihara ค.ศ. 1905-1972) จะยังคงมีการสร้างงานจิตรกรรมแบบนามธรรม แต่เมื่อการก่อตั้งกลุ่มชัดเจนขึ้นในค.ศ. 1954 กุกุไต เน้นการสร้างงานศิลปะแบบที่ “ไม่เคยปรากฏมาก่อน” (create what has never existed before!) โยชิฮาระคิดว่าการสร้างงานศิลปะเป็นพฤติกรรมแห่งเสรีภาพ เป็นการแสดงจิตวิญญาณส่วนบุคคล เป็นการทำลายอย่างมีเจตนาที่จะสร้างสิ่งใหม่ให้เกิดขึ้น (Munroe, 1994: 83) ดังตัวอย่าง เช่น ผลงาน Challenging Mud ที่หนึ่งในศิลปินกลุ่มกุกุไต คือ คะซึโอะ ชิระงะ (Kazuo Shiraga ค.ศ. 1924-2008) ใช้ร่างกายตัวเองคลุกกลงไปบนโคลนในการแสดง (ภาพที่ 1)



ภาพที่ 1

*Kazuo Shiraga performing challenging mud at the "1<sup>st</sup> Gutai Art Exhibition" held at the Ohara Kaikan Hall, Tokyo, October 1955.*

หมายเหตุ. จาก *Japanese art after 1945: scream against the sky*, (p.119), by A. Munroe, 1994, Copyright 1994 by Harry N. Abrams

เพื่อต่อต้านกระบวนการสร้างงานแบบขนบนิยม ศิลปินกลุ่มกุกุไตเน้นงานที่เป็นผลลัพธ์มาจากการแสดงแบบฉับพลัน (happening) และเป็นต้นทางหนึ่งของงานศิลปะแบบแสดงแนวความคิดหรือคอนเซ็ปชวลอาร์ต (Conceptual Art) งานทั้งหมดต่อต้านรูปแบบศิลปะที่เป็นการแสดงแทน (representation) แนวคิดใดแนวคิดหนึ่ง ทั้งภาพแบบเหมือนจริงหรือภาพเชิงสัญลักษณ์ การแสดงออกด้วยร่างกายของศิลปินจึงเป็นแนวทางที่หลายคนเลือกใช้ เพราะมองว่าพื้นฐานของการสร้างงานศิลปะแบบเดิมมีข้อจำกัดอยู่ที่การใช้อุปกรณ์เบื้องต้นเช่น ฝืนผ้าใบในกรอบ พู่กัน ดิน หิน ฯลฯ ตัวอย่างของงานที่ผลงานที่ปลายทางยังคงมีลักษณะแบบจิตรกรรมเช่นงานของ คะซึโอะ ชิระงะ นั้นก็เน้นที่กระบวนการสร้างงานแบบใหม่ ในการแสดงเมื่อ ค.ศ. 1956 (ภาพที่ 2) ชิระงะอาศัยเท้าและร่างกายของตัวเองละเลงสีลงไปบนฝืนผ้าใบที่วางราบอยู่บนพื้น เมื่อกระบวนการจบผลงานที่ปรากฏคือจิตรกรรมนามธรรมขนาดใหญ่ จะเห็นได้ว่าประเด็นที่กุกุไตนำเสนอคือกระบวนการสร้างงานศิลปะนั้นสำคัญกว่าผลลัพธ์ที่ปรากฏและก่อนที่ผลงานจะปรากฏขึ้นนั้น กระบวนการที่อาจจะเรียกว่าการแสดงนั้นมีความสำคัญที่สุด ทั้งนี้เพราะกระบวนการนั้นจึงเป็นการสร้างวิธีการใหม่ในการสร้างงานศิลปะและนี่คือศิลปะที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน

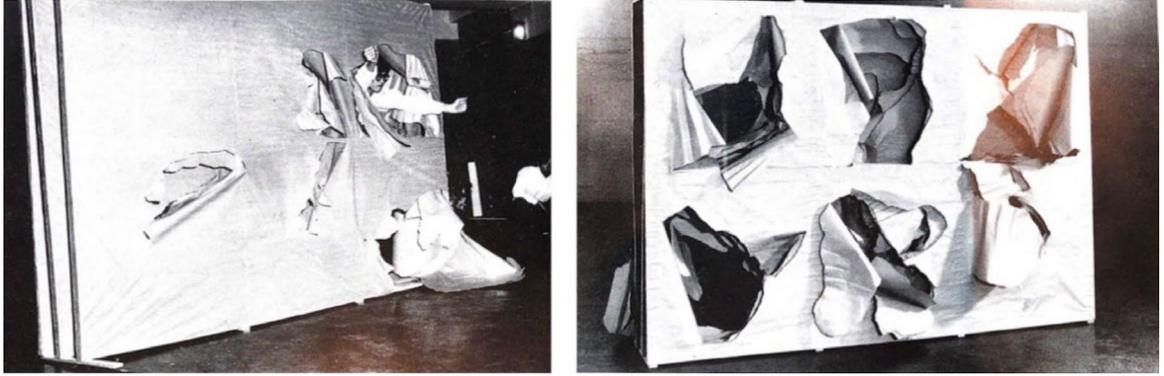


ภาพที่ 2

*Kazuo Shiraga painting with his feet at the “2nd Gutai Art Exhibition” held at the Ohara Kaikan Hall, Tokyo, October 1956.*

หมายเหตุ. จาก *Japanese art after 1945: scream against the sky*, (p.120), by A. Munroe, 1994, Copyright 1994 by Harry N. Abrams

อีกหนึ่งผลงานที่แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะของกูโตอย่างชัดเจนคืองานของสะบุโร มุระคะมิ (Saburō Murakami ค.ศ. 1925-1996) ชื่อ *At One Moment Opening Six Holes* (1955) (ภาพที่ 3) ศิลปินทะลวงกระดาษที่ปิดซ้อนหลายชั้นบนกรอบไม้ออกมาเป็นรูหกรู แม้ผลลัพธ์ของงานจะมีความคล้ายคลึงกันในบางประเด็นกับงานของศิลปินอาร์เจนตินา-อิตาลี ลูซิโอ ฟอนตานา (Lucio Fontana ค.ศ. 1899-1968) แต่งานของฟอนตานาเน้นที่ความคิดเรื่องพื้นที่กว้างคุณยาวของผืนผ้าใบแล้วกรีดให้เกิดรอย สลายสภาวะราบเรียบของผ้า การที่มุระคะมิวางกรอบไม้ขนาดใหญ่สูงกว่าตัวคนทางตั้งทำให้งานชิ้นนี้มีนัยไปถึงบานเลื่อนกรูกระดาษของญี่ปุ่นที่เรียกว่าบานโซจิมากกว่ากรอบผ้าใบและผลลัพธ์ของงานเผยให้เห็นร่างกายตัวเองทะลวงกระดาษออกมา นอกจากนี้ร่องรอยของกระดาษที่ฉีกขาดยังคงบ่งชี้ร่องรอยของพลังบางอย่างและสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวงานกับพื้นที่ว่างล้อมรอบด้วย



ภาพที่ 3

*Saburō Murakami. At One Moment Opening Six Holes. at the "1st Gutai Art Exhibition" Held at the Ohara Kaikan Hall, Tokyo, October 1955.*

หมายเหตุ. จาก *Japanese art after 1945: scream against the sky*, (p.118), by A. Munroe, 1994, Copyright 1994 by Harry N. Abrams

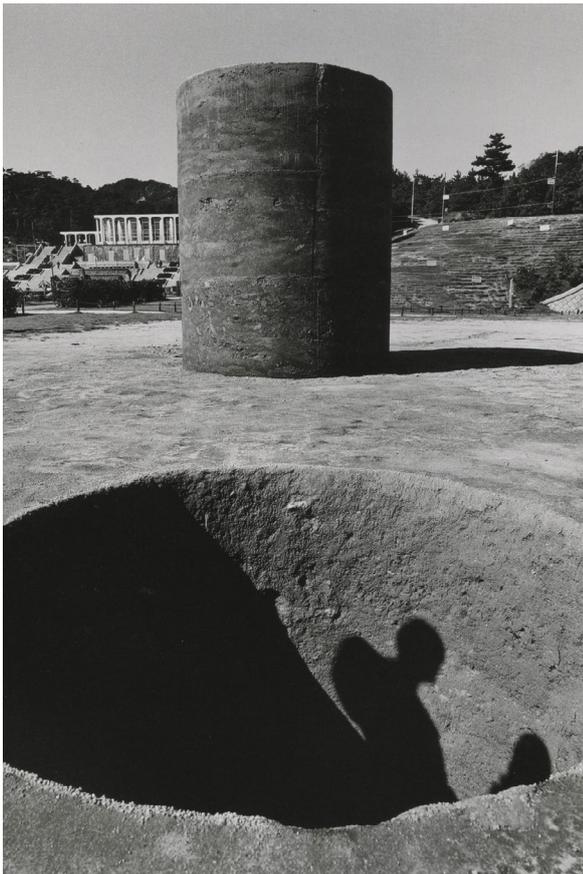
กล่าวได้ว่ากูไตเป็นกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าที่ทำงานแยกตัวออกมาจากชนบททางศิลปะของตะวันตก และของญี่ปุ่นสมัยใหม่เองด้วย บ่อยครั้งที่ศิลปินอาศัยการแสดงของตนเองเพื่อทำให้เกิดผลงานเพื่อหนีจากแนวทางการสร้างงานแบบดั้งเดิมที่มีการไตร่ตรองวางแผนสร้างงานด้วยสมาธิเป็นขั้นตอน การเผชิญหน้ากับวัสดุด้วยตนเองทำให้ศิลปะสมัยใหม่ญี่ปุ่นเกิดแนวทางที่แยกตัวเองออกมาจากแนวทางตะวันตก งานส่วนใหญ่ของกลุ่มยังสะท้อนให้เห็นแนวทางการสร้างงานที่อาศัยความบังเอิญให้เกิดขึ้นด้วย อันจะเป็นแนวทางที่ถูกทำให้โดดเด่นในโลกตะวันตกด้วยกิจกรรมของจอห์น เคจ (John Cage ค.ศ. 1912-1992) และศิลปินที่ทำการทดลองตามแนวทางนี้ (เอริกซ์ เจียร์พินิจันท์ และ ชัยยศ อิชฎิวรพันธุ์, 2565: 12-41)

### กลุ่มโมโนะ

คำว่าโมโน (mono- もの หรือ 物) แปลตรงตัวว่า วัตถุสิ่งของ ฮะ (ha-派) แปลว่าสกุล รวมกันแล้วหมายถึงสกุลแห่งวัตถุ (School of Things) และตรงตามความหมายตัวอักษร โมโนสะนำเสนองานศิลปะจากการนำเสนอลักษณะเฉพาะของวัตถุสิ่งของที่ศิลปินใช้ ตามทัศนยะของกลุ่ม งานศิลปะโดยทั่วไปนั้น ศิลปินจะต้องทำการคัดเลือกวัตถุเพื่อนำมาสร้างงานศิลปะ ตัวอย่างเช่น จิตรกรเมื่อจะวาดภาพก็จะใช้สีต่างๆ ประติมากรเมื่อสร้างงานก็จะคัดเลือกหินอ่อนหรือไม้เพื่อทำการแกะสลักออกมาเป็นรูปทรง จากนั้นวัตถุดังกล่าวจะถูกลึ้มไปในกระบวนการดังกล่าว การปรากฏขึ้นและดำรงอยู่ของวัตถุที่ถูกนำมาสร้างศิลปะ (existence) จะหายไปเมื่อศิลปะปรากฏตัวขึ้น โมโนสะพิจารณาว่าการย้อนกระบวนการกลับไปให้ความสำคัญกับสาระสำคัญของวัตถุ และการที่ตัวศิลปะหรือภาพศิลปะกับสาระสำคัญของวัตถุมีการแลกเปลี่ยนสถานะทางความคิดเท่านั้น (image and substance interchangeability) (Minemura, 1986: 3) จึงจะเป็นการกลับไปหาคุณค่าและความหมายที่แท้จริงของศิลปะและรักษาสภาวะระหว่าง “การปรากฏอยู่/การไม่ปรากฏ” (presence/absence) ของวัตถุ

กล่าวกันว่าจุดกำเนิดของกลุ่มโมโนฮะอยู่ที่เดือนตุลาคม ค.ศ. 1968 ศิลปินชื่อโนบุโอะ เซะคิเนะ (Nobuo Sekine ค.ศ. 1942-2019) จัดแสดงงานชื่อ Phase-Earth (ภาพที่ 4) ที่สวนสาธารณะในเมืองโกเบ ผลงานกลางแจ้งชิ้นนี้เป็นการขุดหลุมรูปทรงกระบอกขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 2.2 เมตร ความสูง 2.7 เมตร ข้างหลุมมีดินรูปทรงกระบอกขนาดเดียวกันกับหลุม ผลลัพธ์ของงานที่มีลักษณะเป็น positive-negative ชิ้นนี้ค่อนข้างเป็นที่ประหลาดใจของทั้งศิลปินและผู้ชมเนื่องจากขนาดกับมวลของแท่งดินทรงกระบอกขนาดใหญ่ที่ตั้งอยู่กลางแจ้งกับหลุมขนาดใหญ่ที่อยู่เคียงกันนั้นทำให้ผู้ชมสามารถเชื่อมโยงเข้าหากันได้ทันทีว่านี่คือสาระสำคัญเดียวกัน เกิดการตระหนักเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะกับสาระสำคัญของดินและพื้นที่ว่างที่دين ถูกขุดออกมาและถ้าดินคือโลก ไม่น่าจะเกินเลยไปถ้าจะกล่าวว่าเป็นสาระสำคัญของโลกด้วย

ชื่อของงานนี้ในภาษาญี่ปุ่น 位相-大地 ก็ส่อนัยแบบนี้ คำว่า 位相 ที่แปลว่า ขั้นตอนหรือระยะ นั้นหมายถึงขั้นของการเปลี่ยนแปลงในทางวิทยาศาสตร์และหมายถึงลักษณะของพื้นที่ (topology) ด้วย ในขณะที่คำว่า 大地 นั้นแปลตรงตัวว่าโลกอย่างชัดเจน โดยที่ในคำภาษาอังกฤษที่ตรงกันก็คือ earth ให้ ความหมายถึงโลกและดินไปพร้อมๆ กัน



ภาพที่ 4

*Nobuo Sekine, Phase-Earth, a site-specific work created for the Biennale of Kobe at Suma Detached Palace Garden: Contemporary Sculpture Exhibition. 1968.*

หมายเหตุ. จาก *From Japanese art after 1945: scream against the sky*, (p.271), by A. Munroe, 1994, Copyright 1994 by Harry N. Abrams

แตกต่างจากกลุ่มกุ่มุ่โดยตรงที่ไม่มีการแสดงจากศิลปิน งานศิลปะจากดินและพื้นที่ว่างชิ้นนี้เปิดเผยตัวเองต่อสายตาคู่ชมอย่างตรงไปตรงมา เห็นเนื้อแท้อย่างไม่มีการปิดบัง การเชื่อมโยงระหว่างหลุมและดินทรงกระบอกเกิดขึ้นในจิตสำนึกของคู่ชม แม้คู่ชมจะเริ่มต้นจากการเห็นผลงานเป็นเบื้องต้นแต่เมื่อเกิดตระหนักแล้ว ศิลปะก็เข้าสู่ขอบเขตใหม่ของการแสดงออกซึ่งเนื้อแท้ของวัตถุ

อี อุฮวัน เมื่อชม Phase-Earth แล้วเขียนถึงดังนี้

...ตั้งแต่ยังจำความไม่ได้ โลกเต็มไปด้วยสิ่งที่เป็นไป “ตามลักษณะของตัวเอง” (as-it-is) แต่มนุษย์นั้นไม่สามารถรับรู้โลกตามที่เป็นไปแบบนั้นได้เพราะขับเคลื่อนสำนึกของตัวเองในการยืนอยู่ต่อหน้าโลกลงไป เมื่อมองเกี่ยวกับ “มนุษย์ที่หมกมุ่นกับความคิด” (idea-obsessed man) ที่ส่งเสียงไปทั่วทุกพื้นที่ แม้แต่ในภูมิภาคตามธรรมชาติ ด้วยความพยายามที่จะปรับปรุงและประดิษฐ์ประดอยธรรมชาติ มนุษย์สอดใส่เจตนารมณ์ของตนเองลงไปบนวัตถุด้วยความปรารถนาที่จะสร้างรูปทรงแต่สุดท้ายก็ลงเอยที่การไปสร้างสภาพเส้นแบ่งระหว่างงานที่ตัวเองทำกับธรรมชาติให้เกิดขึ้น แต่แม้ในการสร้างแบบนี้ “นักสร้างให้ปรากฏ” ผู้โดดเดี่ยวได้เปิดเผยให้เห็นโลกที่แตกต่างอันเกือบจะอัศจรรย์ มุมมองที่ปรากฏจากงานชิ้นนี้เกือบจะเป็นฉากในตำนานดั้งเดิม รวากับมัยักษ์ “ชุดโลกออกมา” และ “จับวาง” ไว้ตรงนั้น ทั้งคู่เป็นรูปทรงที่น่าพิศวงและเปลี่ยนให้โลกเป็นวัตถุที่แสดงออกสื่อความอย่างเต็มตาถึงโลกเป็นไป “ตามลักษณะของตัวเอง”... (Lee, 1969: 52)

อาจสรุปสั้นๆ ได้ว่า ปฏิสัมพันธ์ของพื้นที่ว่าง-รูปทรงที่เกิดขึ้นจากลักษณะเฉพาะของวัตถุคือดินคือการเปิดเผยตัวของสาระสำคัญของวัตถุตามแนวทางของโมนีฮะนั่นเอง งานของเสะคิเนะชิ้นนี้ให้หัยยะแฝงถึงลักษณะของความไม่จีรังหรือการเสื่อมสลาย (ephemeral) ของตัวรูปวัตถุแต่สร้างสำนึกอย่างลึกล้ำหลงเหลือไว้ในใจ แม้การเสื่อมสลายนี้จะไม่เกิดขึ้นอย่างทันทีทันควัน แต่ในสำนึกแบบเอเชียตะวันออกหรือสำนึกแบบพุทธศาสนานั้นทุกอย่างย่อมเสื่อมสลายอย่างแน่นอน ดังที่ในประเทศไทยเรียกว่า “อนิจจัง” และงานชิ้นนี้มีผลกระทบตุน้ให้เกิดสำนึกดังกล่าว

เช่นเดียวกับพื้นที่ว่างในสถาปัตยกรรมที่ต้องการการเชื่อมต่อในความทรงจำของผู้ใช้เพื่อให้พื้นที่ว่างโดยรวมมีความหมายขึ้น งานชิ้นนี้พาผู้ชมกลับไปสู่จิตสำนึกดั้งเดิมของมนุษย์ที่สัมพันธ์กับผืนดินและโลก นอกจากนี้ที่เห็นได้ชัดคือประเด็นที่งาน Phase/Earth สนใจคือ “การปรากฏอยู่/การไม่ปรากฏ” (presence/absence) ที่เป็นคู่ตรงข้ามในกระบวนการดำรงอยู่ของมนุษย์ ตามแนวทางของมาร์ติน ไฮเดกเกอร์ ที่วิเคราะห์ถึงการดำรงอยู่บนโลกของรองเท้าชาวนาและลักษณะทางวัตถุ (thingly character) (Heidegger, 1993: 145) ในภาพรองเท้าชาวนาของวินเซนต์ แวน โกะห์ (Vincent Van Gogh) หรือการดำรงอยู่ของมนุษย์ที่เป็นการหลอมรวม (gathering) เอาองค์ประกอบแวดล้อมเข้ามาอยู่ในประสบการณ์เป็นต้น (Heidegger, 1993: 353-357) การปรากฏตัวขึ้นมาของ “วัตถุ” นั้นสำคัญ แต่การไม่ปรากฏของ “พื้นที่ว่าง” ก็มีความสำคัญไม่แพ้กัน ทั้งนี้เพราะทั้งคู่ต่างก็ดำรงอยู่จากสภาวะของอีกฝ่ายหนึ่ง

ในงานชุด Relatum (1968- ปัจจุบัน) โดยอี อูฮวัน (ภาพที่ 5) ในงานชุดนี้ที่ศิลปินค้นคว้าอย่างต่อเนื่องหลายปี ลักษณะพื้นฐานของงานคือการวางก้อนหินขนาดใหญ่ทับลงไปบนวัสดุบางอย่าง ในช่วงแรกอี อูฮวันวางก้อนหินทับลงไปบนเบาะ และคลี่คลายมาเป็นการวางก้อนหินบนกระจก ด้วยน้ำหนักของก้อนหินทำให้กระจกแตกและเกิดรอยร้าว การรักษาร่องรอยดังกล่าวและจัดแสดงทำให้ผู้ชมสามารถตระหนักถึง “น้ำหนัก” ของหินได้ทันทีและรับรู้ถึงการดำรงอยู่ในโลกของก้อนหินและกระจกที่เป็นวัตถุประเภทหนึ่งที่แตกต่างกัน แต่เกิดปฏิสัมพันธ์และต่างก็แสดงการปรากฏอยู่ของตัวเองออกมาผ่านกระบวนการสร้างสรรค์



ภาพที่ 5

อี อูฮวัน วางหินลงบนแผ่นกระจกที่ Guggenheim Museum 2011.

หมายเหตุ. จาก Lee setting up one of his sculptures at Guggenheim, by B. Nateghi, 2011, Wikipedia ([https://en.wikipedia.org/wiki/Lee\\_Ufan#/media/File:Lee\\_Ufan\\_at\\_Guggenheim.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Lee_Ufan#/media/File:Lee_Ufan_at_Guggenheim.jpg)). In the Public domain

### อี อูฮวันเขียนเกี่ยวกับกระบวนการที่หินทำกับกระจกไว้ดังนี้

“ถ้าเกิดก้อนหินหนักทับลงไปบนแผ่นกระจก กระจกย่อมแตกอย่างแน่นอน ซึ่งเป็นไปตามสภาพ แต่ถ้าการกระทำของศิลปินในฐานะตัวกลางอ่อนเกินไป จะไม่มีอะไรมากไปกว่าอุบัติเหตุเล็กๆ น้อยๆ แต่ก็อีกนั่นแหละ ถัอรอยแตกเป็นไปตามที่ศิลปินต้องการมากเกินไป ผลลัพธ์ก็จะน่าเบื่อ...บางสิ่งบางอย่างควรปรากฏออกมาจากความสัมพันธ์ของความตึงเครียดที่แสดงแทนโดย ศิลปิน กระจกและหิน เฉพาะเมื่อรอยแยกที่เป็นผลมาจากการสอดแทรกองค์ประกอบทั้งสามที่สัมพันธ์กันเป็นสามเหลี่ยมจึงทำให้กระจกกลายเป็นวัตถุทางศิลปะเป็นครั้งแรก” (Munroe, 1994: 265)

งานชุด Relatum นอกจากจะทำให้ผู้ชมตระหนักถึงลักษณะเฉพาะของวัตถุซึ่งก็คือหินและกระจก มีประเด็นสำคัญอีกสองประเด็นคือ การเปิดพื้นที่ว่างให้เป็นเนื้อหาสำคัญของงาน พื้นที่โดยรอบตัวงานปรากฏ

ขึ้นและมีพลังงานขึ้นจากมวลที่กระทำกับแรงโน้มถ่วง เจตนาของศิลปินชัดเจนในแง่ของการให้พื้นที่ว่างนี้ปรากฏขึ้นด้วย อีเคยเขียนหนังสือเกี่ยวกับเรื่องนี้เอาไว้โดยเรียกว่า yeo-baek 餘白 ในภาษาเกาหลี ที่มีผู้แปลว่า The Art of Margins (Yoo, 2019) หรือที่เรียกว่า โยะฮะคุ ในภาษาญี่ปุ่น ปฏิสัมพันธ์ระหว่างก้อนหินกับกระจกทำให้พื้นที่โดยรอบเกิดความสั่นไหว ปฏิสัมพันธ์กับแรงโน้มถ่วงของโลกที่เป็นตัวควมรวมทั้งวัตถุสองประเภทและพื้นที่ว่างโดยรอบเข้าด้วยกัน

ผลงานอีกชิ้นหนึ่งคือ Sumi โดย คะทสึฮิโคะ นะริตะ (Katsuhiko Narita) (ภาพที่ 6) คำว่าsumi ชื่อของงานแปลว่า ถ่าน (ไม้) ในการจัดวางแท่งถ่านขนาดใหญ่ 6 แท่งเรียงกันในห้องสีขาว ลักษณะเด่นของผลงานชิ้นนี้คือ ความพยายามดึงสาระสำคัญของวัตถุประเภทหนึ่งออกมาแล้วจัดทำให้กลายเป็นวัตถุอีกประเภทหนึ่ง โดยยังมีน้ำหนักจนถึงวัตถุดั้งเดิม ถ่านคือการแปรสภาพจากไม้ (metamorphosis) การเปลี่ยนตัวเองจากไม้ให้กลายเป็นถ่านเป็นการเปิดเผยให้เห็นการปรากฏตัวของของวัตถุในขณะที่ค่อยๆ เสื่อมสลายไปด้วย สภาวะก่อนหน้าของวัตถุและสภาวะหลังจากการเสื่อมสลายทำให้งานชิ้นนี้มีมิติของเวลาเข้าไปสัมพันธ์ด้วย การเชื่อมต่อระหว่างอดีตกับอนาคตนั้นเกิดขึ้นในปัจจุบันคือความหมายของผลงานชิ้นนี้ (Minemura, 1986)



ภาพที่ 6

Sumi โดย Katsuhiko Narita, 1969. Charcoal logs, 80x55x45 cm.

หมายเหตุ. จาก *From Japanese art after 1945: scream against the sky*, (p.277), by A. Munroe, 1994, Copyright 1994 by Harry N. Abrams

## ความงามจากพื้นที่ว่างหรือโยะฮะคุ

ดังจะเห็นได้ว่า ผลงานหลายชิ้นของกลุ่มโมโนฮะทึยกตัวอย่างมาแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นที่ว่าง ในวัฒนธรรมตะวันออกทั้งจีน เกาหลีและญี่ปุ่นให้ความสำคัญกับพื้นที่ว่างดังเช่นแนวทางของปรัชญาเต๋าที่กล่าวถึงความว่างนั้นจึงเป็นบ่อเกิดของสรรพสิ่งและจริงๆ แล้วไม่ได้แยกออกจากรูปทรง แต่เป็นส่วนหนึ่งของรูปทรงหรือความมี เช่นก็พัฒนาความสนใจเรื่องความว่างหรือไม่มี ที่เซนเรียกว่า มุ (mu-無)

แม้อิ อูวันจะเป็นคนเกาหลี แต่ได้ไปศึกษาในประเทศญี่ปุ่นตั้งแต่ยังเด็กและใช้ชีวิตในการก่อรูปทางปรัชญาจากการศึกษาที่นั่น อิเดินทางจากเกาหลีไปญี่ปุ่นเมื่อ ค.ศ. 1956 และจบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยนิฮงสาขาปรัชญาเมื่อ ค.ศ. 1961 โดยให้ความสนใจกับปรัชญาของมาร์ติน ไฮเดกเกอร์เป็นพิเศษ นอกจากนี้ดังที่กล่าวไปแล้วว่าระหว่างที่กำลังแสวงหาแนวทางในการสร้างสรรค์งานของตนเองนั้น อิได้เห็นงานของเสะคิเนะเมื่อ ค.ศ. 1968 และอาจกล่าวได้ว่าความเข้าใจของอิเกี่ยวกับพื้นที่ว่างในงานของเสะคิเนะนั้นเกิดขึ้นทันทีเนื่องจากมีพื้นฐานเดียวกันอยู่แล้วในที่นี้จะขออธิบายเกี่ยวกับวัฒนธรรมการให้ความสำคัญกับพื้นที่ว่างตามแนวทางของโยะฮะคุ yohaku (余白)

โยะฮะคุแปลตรงตัวหมายถึงพื้นที่ว่าง แต่ไม่ใช่พื้นที่ว่างเปล่า เป็นพื้นที่ว่างที่ทำงานกับรูปทรงในปรัชญาตะวันออกตั้งแต่จีนเป็นต้นมาให้ความสำคัญกับพื้นที่ว่างในฐานะสาระสำคัญเช่นเดียวกับรูปทรงหรือในบางกรณีสำคัญกว่ารูปทรงเสียอีก ตัวอย่าง เช่น จิตรกรรมหมึกดำของจีนที่วาดขึ้นโดยจิตรกรในกลุ่มที่สนใจปรัชญาเซน รูปทรงเป็นตัวบ่งชี้ถึงพื้นที่ว่างที่ทรงความหมาย รูปทรงไม่ใช่ตัวสื่อความหมายในตัวเอง (เปรียบเทียบกับจิตรกรรมตะวันตกหรือจิตรกรรมไทยจะเห็นได้ชัด) ตัวอย่างเช่น จิตรกรรมหมึกดำของเส็สซุ โตโย (Sesshū Tōyō ค.ศ.1420-1506) (ภาพที่ 7) รูปทรงที่เกิดขึ้นจากการใช้น้ำหมึกหมักห้าระดับ ไล่ตั้งแต่เข้มสุดที่ขอบหินหน้าสุดของภาพไปจนสว่างสุดคือขาที่บริเวณท้องฟ้าที่เชื่อมต่อกับหมอกเบาบางคันระหว่างขอบหินหน้ากับภูเขาระยะกลางและระยะหลัง พื้นที่ว่างสีขาวเหล่านี้เองที่จิตรกรรมหมึกดำแบบเซนให้ความสำคัญเนื่องจากเป็นอาณาบริเวณที่คนจะได้ใช้จินตนาการของตนเองว่าสวยงามเพียงใด กล่าวได้ว่าจิตรกรรมเซนเป็นจิตรกรรมที่ให้ความสำคัญกับพื้นที่ว่าง สอดคล้องกับแนวทางปรัชญาของเซนเรื่องการทำให้ว่างหรือการไร้ซึ่งความคิดด้วย ที่เรียกในภาษาญี่ปุ่นว่า “มุ” (mu 無) ด้วย

นอกจากนี้พื้นที่ว่างที่มีความหมายเห็นได้ชัด เช่น จิตรกรรมวงกลมหรือเอ็นโซ (Enso) ที่พระเซนวาด (ภาพที่ 8) ความหมายของจิตรกรรมนี้ก็คือจิตบริสุทธิ์ดั้งเดิม ที่ผู้ปฏิบัติเซนจะพยายามไปให้ถึงจิตบริสุทธิ์ก็คือจิตกำเนิด จุดเริ่มต้น วงกลมก็คือการฝึกจิตจนวนกลับไปบริสุทธิ์อีกครั้ง อย่างไรก็ตามพื้นที่ภายในและภายนอกวงกลมก็ถูกกระตุ้นให้รูปทรงความหมายขึ้นมาพร้อมกันด้วย เพราะความว่างคือท้ายสุดของปรัชญาเซนและยังเป็นคู่ตรงข้ามที่เซนเน้นว่าต้องไม่มีการแยกแยะให้ความสำคัญกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ไม่แยกแยะสูง-ต่ำ สวย-น่าเกลียด ไปจนกระทั่งไม่แยกแยะ ตัวตนของตัวเอง-ตัวตนของคนอื่น ตัวเรา-จักรวาล



ภาพที่ 7

*Haboku Sansui* โดย Sesshū Tōyō, 1495, หมึกดำบนกระดาษ 148.6 x 32.7 cm. (ความสูงตลอดภาพม้วน มีด้านบนที่เป็นบทกวีด้วย)

หมายเหตุ. จาก *Haboku sansui*, by T. Sesshū, 1945, WikiArt (<https://www.wikiart.org/en/sesshu-toyo/haboku-sansui-1495>). In the public domain

ภาพที่ 8

*Enso* โดย Kanjuro Shibata XX, 2000, หมึกดำบนกระดาษ, ไม่ทราบขนาด

หมายเหตุ. จาก *Enso* โดย Kanjuro Shibata XX, by K. Shibata XX, 2000 (<https://en.wikipedia.org/wiki/Enso%5D#/media/File:Enso.jpg>). Copyright by CC BY-SA 3.



ประเด็นเรื่องพื้นที่ว่างที่มีความสำคัญเทียบเท่าหรือสำคัญกว่ารูปทรงในงานศิลปะสมัยใหม่นั้นเกิดขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่สอง โดยการทดลองของศิลปินเช่น โรเบิร์ต เราส์เซนเบิร์ก (Robert Rauschenberg ค.ศ.1925-2008) ทั้งนี้เราส์เซนเบิร์กได้ทดลองสร้างงานจิตรกรรมที่เน้นพื้นที่ว่าง เช่น งานชุด White Paintings (ภาพที่ 9) ทั้งนี้เป็นที่ทราบกันว่าศิลปินเกิดแนวความคิดนี้จากการสนทนาและศึกษากับจอห์น เคจ (John Cage ค.ศ. 1912-1992) และผลงานเปียโนเครื่องชื่อคือ The Silent Piece ความยาว 4.17 นาที โดยจอห์น เคจเดินมาเปิดเปียโนแล้วนั่งเฉย ๆ ปล่อยให้ความเงียบเป็นเสียงที่ผู้ชมจะได้ยินตลอดความยาวกว่าสี่นาที (อภिरักษ์ เจริญพินิจนันท์ และ ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์, 2565: 17-19) ทั้งนี้เป็นที่ทราบกันว่าเคจได้รับอิทธิพลจากหนังสือหลายเล่มของไดเซะทสึ สุกุคิ (Daisetsu Suzuki ค.ศ. 1870-1966) โดยเฉพาะอย่างยิ่งหนังสือชื่อ เซนและวัฒนธรรมญี่ปุ่น (Zen and Japanese Culture) ที่เผยแพร่ในโลกตะวันตกครั้งแรกตั้งแต่ ค.ศ. 1938



ภาพที่ 9

*Crucifixion and Reflection* โดย Robert Rauschenberg, ca. 1950, Oil, enamel, water-based paint, and newsprint on paperboard attached to wood support, 121.3 x 129.9 cm.

หมายเหตุ. จาก *Crucifixion and Reflection*, by R. Rauschenberg, ca. 1950 (<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/crucifixion-and-reflection>). Copyright 2023 by Robert Rauschenberg Foundation

งาน Phase-Earth ของเสะคิเนะทำให้เห็นลักษณะของพื้นที่ว่างที่เกิดปฏิสัมพันธ์กับรูปทรงอี อูฮวันเองตระหนักถึงประเด็นนี้และนำเสนอออกมาในงานของตนเองที่ต่อเนื่องจากชุด Relatum ยุคแรกอย่างชัดเจน ตัวอย่างเช่น พื้นที่ว่างในงานชุดที่พระราชวังแวร์ซาย เมื่อ ค.ศ. 2014 จำนวน 10 ชิ้น อีใช้ก้อนหินกับแผ่นเหล็กลักษณะและขนาดที่หลากหลายจัดวางในพื้นที่โล่งโดยรอบพระราชวัง การจัดวางวัตถุสองแบบในงานชุดนี้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างก้อนหินกับแผ่นเหล็กและพื้นที่ว่างโดยรอบที่ถูกกระตุ้นให้เกิดความหมายสื่อสารเนื้อหาในตัวเองออกมา ทั้งในแง่พลังงานรอบตัวงานแต่ละชิ้นและในแง่การใช้มุมมองแบบทัศนียวิทยาเมื่อมีสถาปัตยกรรมมาเกี่ยวข้อง (ภาพที่ 10, 11, 12)

ภาพที่ 10

*Relatum-Dialogue*, 2014. โดย Lee Ufan, Rock, steel plate, *Dimensions variable*, 2014.

หมายเหตุ. จาก *Lee Ufan Versailles*, by Château de Versailles, 2014 ([https://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/en/presse/dp\\_leeufan\\_en.pdf](https://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/en/presse/dp_leeufan_en.pdf)). Copyright 2014 by Tadzio



ภาพที่ 11

*Relatum-The Shadow of the Sun*, 2014. โดย Lee Ufan, Rock, steel plate, *Dimensions variable*, 2014.

หมายเหตุ. จาก *Lee Ufan Versailles*, by Château de Versailles, 2014 ([https://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/en/presse/dp\\_leeufan\\_en.pdf](https://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/en/presse/dp_leeufan_en.pdf)). Copyright 2014 by Tadzio



ภาพที่ 12

*Relatum-Dialogue X*, 2014. โดย Lee Ufan, Rock, steel plate, Dimensions variable, 2014.

หมายเหตุ. จาก *Lee Ufan Versailles*, by Château de Versailles, 2014 ([https://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/en/presse/dp\\_leeufan\\_en.pdf](https://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/en/presse/dp_leeufan_en.pdf)). Copyright 2014 by Tadzio

อะระตะ อิโซซะซะกิ (Arata Isozaki ค.ศ. 1931-2022) สถาปนิกคนสำคัญของญี่ปุ่นได้ย้ำประเด็นนี้ไว้ดังนี้

“เชื่อกันว่า พื้นที่ว่าง (space) นั้นโดยพื้นฐานแล้วก็คือ ช่องว่าง (void) แม้แต่วัตถุที่เป็นมวลหนักแน่นก็คิดกันว่าเติมไปด้วยช่องว่างเหล่านี้ที่มีศักยภาพรองรับเทพที่เสด็จลงมาสิงสถิตในช่วงเวลาที่เฉพาะเจาะจง เพื่อให้พื้นที่ว่างเหล่านั้นเติมไปด้วยพลังทางจิตวิญญาณ (คิ-ki) ของเทพ (คะมิ-kami) ช่วงเวลาของการครอบครองช่องว่างเหล่านี้กลายเป็นหัวข้อของการค้นหาทางศิลปะ ดังนั้น พื้นที่ว่างจะถูกรับรู้ว่าเป็นหนึ่งเดียวกันกับเหตุการณ์หรือปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นด้วย พื้นที่ว่างจึงจะถูกตระหนักว่าเป็นความสัมพันธ์กับช่วงเวลาที่ผ่านมา” (Munroe, 1994: 266-267)

ข้อเขียนของสถาปนิกท่านนี้ทำให้เราเข้าใจทัศนคติในการมองที่ว่าง-เวลาแบบญี่ปุ่นในงานของอิ อุฮิวันอย่างชัดเจนด้วย

## ก่อนหันกับวัฒนธรรมญี่ปุ่น

ในงานของกลุ่มโมโนฮะ ทั้งเสะคิเนะและอึ อุฮวันและอีกหลายท่านมีการใช้วัตถุตามธรรมชาติหลายประเภท เฉพาะกรณีของอึ ใช้ก้อนหินขนาดใหญ่เป็นองค์ประกอบสำคัญของงานในหลายชุดสะท้อนให้เห็นแนวทางบางประการที่น่าจะมีที่มาจากพื้นฐานประเพณีมากกว่าเป็นความบังเอิญ ในญี่ปุ่นมีพื้นฐานของความเชื่อเกี่ยวกับก้อนหินหรือวัตถุตามธรรมชาติซึ่งพื้นฐานคือศาสนาชินโตซึ่งเป็นศาสนาพื้นฐานดั้งเดิม ก่อนที่ศาสนาพุทธจากประเทศจีนจะเข้ามา ลักษณะพื้นฐานของชินโตคือความเชื่อว่ามีจิตวิญญาณอยู่ในวัตถุตามธรรมชาติ วัตถุขนาดใหญ่มีลักษณะพิเศษ เช่น ต้นไม้ ภูเขา แม่น้ำ ก้อนหิน ฯลฯ ล้วนแล้วแต่มีจิตวิญญาณสถิตอยู่ในนั้น จิตวิญญาณดังกล่าวบางครั้งเป็นกะมิ ที่อาจจะแปลได้ว่า “เทพ” ในภาษาไทย ทั้งนี้โดยเปรียบเทียบกับวิญญาณหรือเทพของไทยที่สถิตอยู่ในสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติแบบเดียวกัน เช่น พระแม่คงคาในแม่น้ำ หรือ เทพที่สถิตในต้นไม้ใหญ่ เป็นต้น (ในที่นี้จึงไม่ใช่คำตามตำราภาษาอังกฤษที่มักใช้ว่า god และอาจแปลว่าพระเจ้าที่มีความหมายแตกต่างกัน)

สภาพแวดล้อมตามธรรมชาติที่โดดเด่นในญี่ปุ่นจะถูกถือว่าเป็นสถานที่สถิตของเทพหรือ (go-shintai 御神体) ซึ่งตามรูปศัพท์ในภาษาญี่ปุ่นแล้วหมายถึงองค์หรือร่างกายของเทพ โดยพื้นฐานแล้วศาสนาชินโตสามารถแบ่งพัฒนาการออกได้ง่าย ๆ เป็นสองชั้น ชั้นแรกคือชั้นของเทพแบบไม่มีศาลหรือตัวสถาปัตยกรรม เทพแบบนี้จะสถิตอยู่ในองค์ประกอบตามธรรมชาติที่มีลักษณะโดดเด่นดังที่กล่าวไปแล้ว หินพิเศษนี้มีชื่อเรียกว่า อิวะคุระและอิวะสะคะ (Iwakura, Iwasaka- rock seat, rock boundary) แปลตรงตัวว่า ที่นั่งหินและขอบเขตหิน (Nitschke, 1991: 12) ตัวอย่างเช่น อิวะคุระที่ ศาลมะทสึโอะไทชะ ทางทิศตะวันตกของเมืองเกียวโต (ภาพที่ 13) ก่อนการสร้างศาลนี้ คนเกียวโตบูชาเทพที่สถิตอยู่ในหน้าผาหิน ด้านบนของภูเขา (สภาพในปัจจุบันต้องเดินจากข้างล่างใต้เขาขึ้นไปประมาณครึ่งชั่วโมง) หน้าผาหินหรือภูเขาแบบนี้มีทั่วไปในประเทศญี่ปุ่น ทุกวันนี้ก็ยังมีประเพณีของการเดินขึ้นเขาเพื่อไปสักการะนี่คือชั้นของเทพในธรรมชาติที่ไม่มีสถาปัตยกรรมฝีมือมนุษย์และในระยะเวลาต่อมาจึงเกิดชั้นที่สอง ที่มีการก่อสร้างสถาปัตยกรรมให้ชัดเจนขึ้น



ภาพที่ 13

อิวะคุระ ด้านบนภูเขาเหนือมะทสึโอะไทชะ เกียวโต

หินจึงมีความสำคัญในประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมญี่ปุ่น ด้วยมีจิตวิญญาณอยู่ภายใน เมื่อศาสนาพุทธแบบมหายานเข้ามา ญี่ปุ่นตอบรับได้ง่ายเนื่องจากมหายานก็มีมุมมองเรื่องจิตวิญญาณในทุกสรรพสิ่งอยู่แล้ว ศาสนาเต๋าที่เข้ามาในระยะใกล้เคียงกันก็มีความเชื่อเรื่องหมู่เกาะโฮไร หมู่เกาะแห่งการอำนวยพรที่จะอำนวยพรแก่ผู้อยู่อาศัย เมื่อออกแบบก่อสร้างเป็นสวน ญี่ปุ่นก็ใช้ก้อนหินที่มีรูปทรงสวยงาม ทรงตัวมั่นคงแบบภูเขา จัดกลุ่มเป็นองค์ประกอบเพื่อแสดงความหมายสัญลักษณ์ของภูเขา (ภาพที่ 14) และด้วยวิธีคิดเดียวกันวัฒนธรรมญี่ปุ่นมอบชีวิตให้แก่ก้อนหินด้วยการกำหนดให้มี ศีรษะ ลำตัว เท้า เป็นต้น อันเป็นเรื่องที่ฝังลึกในจิตใจคนญี่ปุ่น

ศาสนาพุทธนิกายเซนที่ตามเข้ามาทำให้แนวคิดนี้มีลักษณะเป็นนามธรรม ด้วยการออกแบบสวนทิวทัศน์แห้ง (dry landscape garden) ที่แม้จะไม่ใช่สัญลักษณ์แบบเฉพาะเจาะจงแต่กลับยิ่งขับเน้นความหมายของก้อนหินให้ชัดเจนขึ้น กล่าวได้ว่าก้อนหินมีความหมายพิเศษในวัฒนธรรมญี่ปุ่นหรืออาจจะกล่าวเลยไปได้ว่ามีความหมายพิเศษในวัฒนธรรมเอเชียตะวันออกโดยรวม การใช้หินเป็นวัตถุสำหรับการแสดงออกในงานของกลุ่มโมโนฮะสะสะท้อนมุมมองของการยืนอยู่บนพื้นฐานทางวัฒนธรรมญี่ปุ่นได้ดี ทั้งนี้ น่าสนใจว่าผลงานของศิลปินกลุ่มกุไตนั้น แทบไม่พบการใช้วัตถุนี้



ภาพที่ 12

สวนทิวทัศน์แห้งที่คณะเรียวกะเน็นอิน วัดโตโตะคุจิ เป็นความหมายของภูเขาโฮไร เกาะเต๋า เกาะกระเรียน

## การแปรรูปและสำนึกเรื่องความเสื่อมสลายในวัฒนธรรมญี่ปุ่น

คล้ายคลึงกันกับความคิดของคนไทยเรื่องทุกอย่างย่อมเป็นอนิจจัง วัฒนธรรมญี่ปุ่นมองชีวิตและสิ่งแวดลอมรอบตัวว่าไม่จีรัง ในกรณีของชีวิตนั้น เป็นดังที่ทราบกันดีว่าย่อมมีความเสื่อมสลาย เกิดแล้วก็ต้องตายในสมัยเฮอัน (ค.ศ. 894-1185) ที่ช่วงอายุขัยของคนยังสั้นมาก คือไม่เกิน 40-50 ปี ความไม่จีรังจะเป็นเนื้อหาหลักของวรรณกรรมที่สะท้อนมุมมองต่อโลกเอาไว้อย่างชัดเจน ในนิยาย “เรื่องของเก็นจิ” (Genji Monogatari เขียนขึ้นในช่วงต้นศตวรรษที่ 11) ความโศกเศร้าอันเป็นบรรยากาศหลักอันหนึ่งของนิยายที่มีความยาวมากกว่าหนึ่งพันหน้าเนื่องมาจากการสูญเสียบุคคลที่รักอันเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเสมออย่างไรก็ตาม วัฒนธรรมญี่ปุ่นพัฒนาความรู้สึกเศร้าเสียใจนี้เป็นความงาม ทศนคตินี้จะมองว่าสิ่งที่มีอายุขัยสั้นแต่สะท้อนโลกรอบตัวได้ เช่น หยดน้ำค้าง ที่สะท้อนแสงแวววาว คบรวบรวมเอาโลกรอบตัวกับท้องฟ้าเข้าในหยดน้ำเล็กๆ แต่ก็พร้อมจะระเหยหายไปเมื่อแสงแดดส่องถึง เสื่อมสลายไปจากการรับรู้ ลักษณะเช่นนี้ได้รับการพิจารณาว่ามีความงามเป็นพิเศษ (Murasaki, 2006) แม้ในยุคปัจจุบัน ป้ายชื่อหน้าบ้านคนระบุนามสกุลเจ้าบ้าน บางครั้งจะมีคำว่า “กุ” (gu-) ต่อท้าย คำนี้มีความหมายว่าเจ้าของบ้านนี้เป็นแค่ผู้ผ่านทางอาศัยแค่ชั่วคราวเท่านั้น ไม่ถาวรจีรังยั่งยืน (นะคะกะวะ, 2561: 232-235)

ในกรณีของวัตถุสิ่งของ ปรัชญาพุทธศาสนาพุทธนิกายมหายานกล่าวไว้ว่าวัตถุทรงรูปย่อมต้องเสื่อมสลายด้วยกันทั้งสิ้น ต่างกับมุมมองแบบชีวิตนิรันดร์ที่หลายวัฒนธรรมแสวงหา เมื่อพิจารณามายังก่อนหิน หนึ่งในองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของสวนญี่ปุ่น ญี่ปุ่นพิจารณาว่า หินมีชีวิตในตัวเอง มีองค์ประกอบที่เป็นศิรชะ ร่างกายแท้ เป็นต้น ดังนั้นจึงจะเสื่อมสลายเช่นเดียวกันกับวัตถุอื่นหรือชีวิตก็ตาม เราเข้าใจแนวคิดนี้ได้ทันทีเพราะถ้ามองจากมุมมองของวิทยาศาสตร์เราก็จะพบว่าสรรพสิ่งเสื่อมที่ละน้อย แม้กระทั่งหินหรือโลหะที่แข็งแกร่งทั้งนี้การเสื่อมสลายย่อมมีช่วงเวลาที่เหมาะสมเฉพาะเจาะจง จะสั้นหรือยาว แตกต่างกันไปตามแต่ละวัตถุ

ด้วยมุมมองดังกล่าววัฒนธรรมญี่ปุ่นเปรียบเปรยชีวิตเป็นแค่ความฝัน เป็นช่วงเปลี่ยนผ่านจากสถานะหนึ่งไปสู่สถานะหนึ่ง การเสียชีวิตจึงไม่ใช่การล้มหายตายจาก แต่เป็นการเปลี่ยนสถานะเท่านั้น (แม้จะทำให้เศร้าเสียใจก็ตาม)

งานของกลุ่มโมโนะฮะหลายชิ้นสนใจประเด็นเรื่องความไม่จีรัง Sumi โดยนระริตะเป็นตัวแทนที่เห็นได้ชัดเจนที่สุด ถ้ามองในระดับเซลล์แบบวิทยาศาสตร์ เราก็อาจมองงานทุกชิ้นว่ามีลักษณะเสื่อมสลายไม่จีรังได้หมด แต่การสื่อสารจากผลงานนั้นแต่ละชิ้นไม่เท่ากัน แต่งานหลายชิ้นของโมโนะฮะสื่อสารประเด็นนี้ออกมาได้ นอกจากนี้ยังมีการอ้างอิงกับวัฒนธรรมญี่ปุ่นอย่างชัดเจน

## สรุป โมโนอะและวัฒนธรรมญี่ปุ่น

ดังที่เห็นแล้วว่าหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ศิลปินญี่ปุ่นพยายามอย่างหนักในการแสวงหาแนวทางในการสร้างสรรค์ใหม่ จากการหนีรูปแบบของการลวงตาด้วยภาพ ศิลปินกลุ่มกุกุไตอาศัยการแสดงของศิลปินสร้างเป็นงานศิลปะที่อาศัยความบังเอิญเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบ วัตถุหรือองค์ประกอบบางชิ้นที่ศิลปินกลุ่มกุกุไตนำมาใช้สื่อให้เห็นความสับสนเนื่องจากประเพณี โดยที่แฝงนัยเอาไว้ (ไม่ว่าศิลปินจะตั้งใจหรือไม่ก็ตาม) เช่น งานของซะบุโระ มุระคะมิ ที่ชวนให้นึกถึงบานโชจิกันห้องของญี่ปุ่น เป็นต้น

กลุ่มโมโนอะแสวงหาแนวทางอีกแบบหนึ่งด้วยการย้อนกลับไปหาสาระสำคัญของวัตถุ ไม่ว่าจะ เป็นวัตถุตามธรรมชาติหรือวัตถุที่ผลิตขึ้นด้วยมนุษย์ตามระบบอุตสาหกรรม เช่น แผ่นเหล็กหรือหรือแผ่นกระจก ในกรณีของวัตถุอุตสาหกรรมนั้น เห็นได้ชัดว่าไม่ว่าอย่างไรก็ตามสังคมที่พัฒนาอุตสาหกรรมไปแล้วย่อมพบเห็นวัตถุแบบนี้แวดล้อมตัวศิลปินและศิลปินก็ต้องหยิบจับมาใช้ ศิลปินโมโนอะหลายคนใช้วัตถุในลักษณะนี้ แต่การใช้เพื่อแสดงลักษณะเฉพาะหรือสาระสำคัญของวัตถุนั้นทำให้ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นไปคล้ายคลึงกับแนวทางการใช้วัตถุตามธรรมชาติ นั่นคือ แสดงสาระสำคัญของวัตถุ ไม่ได้แสดงมิติของอุตสาหกรรมให้เป็นเนื้อหาสำคัญ เมื่อเผชิญหน้ากับงานของโมโนอะโดยเฉพาะงานของอี อูฮวัน ผู้ชมจะตระหนักถึงสาระสำคัญดังกล่าว กระจกที่แตกจากน้ำหนักของหินที่กดทับ เป็นตัวอย่างของการที่ผู้ชมจะตระหนักถึงน้ำหนักของหินและความเปราะบางของกระจกและสาระสำคัญของทั้งวัตถุตามธรรมชาติและวัตถุอุตสาหกรรมไปพร้อมๆ กัน

แนวทางที่เห็นได้จากผลงานของโมโนอะที่สืบเนื่องจากแนวคิดหรือการปฏิบัติรากฐานประเพณีนั้น อาจจะสรุปได้สามประเด็น คือ ความงามของพื้นที่ว่าง ลักษณะเฉพาะของก้อนหินและการแปรรูปกับสำนึกเรื่องความเสื่อมสลาย

งานของโนะบุโอะ เสะคิเนะ Earth/ Phase (1968) ที่เป็นงานเปิดแนวทางปรัชญาของกลุ่มโมโนอะนั้นทรงความสำคัญอย่างที่สุด ทั้งนี้เพราะงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นความสำคัญของพื้นที่ว่างหรือความงามจากพื้นที่ว่างที่เรียกว่า โยะอะคุ อันเป็นลักษณะประเพณีดำรงอยู่ในสำนึกของวัฒนธรรมญี่ปุ่นมาอย่างน้อยหลายร้อยปี ไม่ว่าศิลปินจะตั้งใจหรือไม่ก็ตาม ปฏิเสธไม่ได้ว่านี่คือแนวทางของเซน ซึ่งก็คือการให้ความสำคัญกับความว่างด้วยการใช้รูปทรงเป็นตัวบ่งชี้ และการไม่แยกแยะแบบทวินิยม (dualism) เมื่อเผชิญหน้ากับงานของเสะคิเนะ ผู้ชมจะตระหนักถึงทั้งลักษณะเฉพาะกับสาระสำคัญของดินในขณะที่ก็ตระหนักถึงพื้นที่ว่างที่ดินถูกขุดขึ้นมา อี อูฮวันเองก็สร้างงานที่แม้จะเน้นลักษณะเฉพาะของวัตถุแต่ก็ให้ความสำคัญกับพื้นที่ว่างล้อมรอบที่เกิดขึ้นรอบตัวงานด้วย อันเป็นผลให้งานของศิลปินทั้งสองท่านนี้ขยายบริบทของตัวงานไปสู่สภาพแวดล้อมรอบตัว ดึงความหมายจากพื้นที่ว่างโดยรอบเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของงาน

ในประเด็นเกี่ยวกับจิตวิญญาณที่สถิตอยู่ในก้อนหิน ดูเหมือนอี อูฮวันจะเห็นประเด็นนี้เป็นพิเศษ และพัฒนาจนกลายเป็นงานตั้งแต่ปลายทศวรรษที่ 1960 จนกระทั่งปัจจุบัน แม้จะเป็นความเชื่อพื้นฐาน

ของศาสนาชินโต แต่เมื่อศาสนามหายานเข้ามาเป็นศาสนาสำคัญในญี่ปุ่น ปรัชญาที่เชื่อในเรื่องจิตวิญญาณ หรือชีวิตในทุกสรรพสิ่งถูกขบขันขึ้น แนวทางการใช้หินของอิ อูฮวันสะท้อนปรัชญานี้ออกมาอย่างชัดเจน

ในส่วนของ การแปรรูปและสำนึกเรื่องความเสื่อมสลายนั้นเป็นรากฐานของปรัชญาตะวันออก ต่างจากตะวันตกที่แสวงหาความเป็นนิรันดร์ ทั้งชินโต เต๋าและพุทธ ต่างก็มองว่าสรรพสิ่งนั้นไม่จีรัง เปลี่ยนจากสถานะหนึ่งไปสู่สถานะหนึ่งเสมอ ถิ่นที่เกิดจากการเผาไหม้ในกรณีของพระพุทธรูปนั้นทำให้ผู้ชมตระหนักถึงพื้นฐานดั้งเดิมในอดีตของไม้ที่แปรสภาพกลายเป็นถ่านให้เห็นในปัจจุบันและกำลังเสื่อมสลายไปเป็นถ่านในอนาคต

อาจกล่าวได้ว่าแม้จะเป็นการสร้างสรรคของศิลปินหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ความพยายามหลีกเลี่ยงจากระบบที่ครอบงำ จากงานศิลปะที่ครอบงำ องค์กรที่ครอบงำ ทำให้ศิลปินหันไปหาแนวทางที่อาจจะกล่าวได้ว่าย้อนกลับไปหาแนวทางประเพณี อาศัยปรัชญาพื้นฐานของตนเองมาเป็นพื้นฐาน ทั้งศาสนาชินโตดั้งเดิม ปรัชญาเต๋าและพุทธนิกายเซนที่มาจากจีน ทั้งนี้ประเด็นที่ศิลปินแสดงออกนั้นสื่อสารได้ในบริบทของสังคมโลกด้วย อันเป็นเหตุที่การศึกษาเกี่ยวกับศิลปินกลุ่มโมโนฮะยังคงมีอยู่อย่างต่อเนื่อง

## เอกสารอ้างอิง (References)

- นะคะกะวะ, ทะเคะชิ. (2561). *เรือนญี่ปุ่น พื้นที่ ความทรงจำและถ้อยคำ* (ชัยยศ อิชฎิวรพันธุ์ แปล). บี. อภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์ และ ชัยยศ อิชฎิวรพันธุ์. (2565). จากไวท์เพ้นต์ถึงไซเลนซ์พีซ: การแลกเปลี่ยนทางความคิดและแรงบันดาลใจระหว่างศิลปะและดนตรี. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 10(2). 12-41.
- Château de Versailles. (2014). *Lee Ufan Versaille* [Online image]. *Château de Versailles Spectacles – Press Department*. [https://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/en/presse/dp\\_leeufan\\_en.pdf](https://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/en/presse/dp_leeufan_en.pdf)
- Heidegger, M. (1993). *Basic Writings: Martin Heidegger, Revised and Expanded Edition*. Routledge.
- Jianpinidnun, A. & Isavorapant, C. (2022). From White Painting to Silent Piece: interaction between concepts and inspiration of art and music. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)*, 10(2), 12–41. <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/article/view/258434> [in Thai]
- Lee, U. (1969). *Sonzai to mu o koete: Sekine Nobuo-ron [Beyond being and nothingness: On Sekine Nobuo]*. Sansai, (245), p. 51–53.
- Minemura, T. (1986). *What was MONO-HA? In <<MONO-HA>> Special Catalogue*. Kamakura Gallery. [https://www.kamakura.gallery/mono-ha/1986\\_monoha.pdf](https://www.kamakura.gallery/mono-ha/1986_monoha.pdf)

- Munroe, A. (1994). *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*. Harry N. Abrams.
- Murasaki, S. (2006). *The Tale of Genji* (E. G. Seidensticker, trans). Alfred A. Knopf.
- Nakagawa, T. (2018). *Nihon no ie: kūkan, kioku, kotoba; Japanese house: Space, Memory, Words* (C. Isavarapant, trans). Bi [in Thai]
- Nateghi, B. (2011). *Lee setting up one of his sculptures at Guggenheim* [Online image]. Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Lee\\_Ufan#/media/File:Lee\\_Ufan\\_at\\_Guggenheim.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Lee_Ufan#/media/File:Lee_Ufan_at_Guggenheim.jpg)
- Nitschke, G. (1991). *The Architecture of the Japanese Garden: Right Angle and Natural Form*. Benedikt Taschen.
- Rauschenberg, R. (1950). *Crucifixion and Reflection* [Online image]. Robert Rauschenberg Foundation. <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/crucifixion-and-reflection>
- Sesshū, T. (1495). *Haboku sansui* [Online image]. WikiArt. <https://www.wikiart.org/ensesshutoyo/haboku-sansui-1495>
- Shibata XX, K. (2000). *Ensō* [Online image]. Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Ens%C5%8D#/media/File:Enso.jpg>
- Yoo, A. (2019). Lee Ufan and the Art of Margins. *Journal of Art Criticism*, 2019. <https://journalofartcriticism.wordpress.com/2019/05/29/lee-ufan-and-the-art-of-margins/>

