

ดินและวัสดุธรรมชาติในฐานะ ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย: การเปิดเผยพลังของความ เปราะบางในวัสดุและภูมิทัศน์ ผ่านปรากฏการณ์วิทยา

เดือนฉายผู้ชนะ ภูประเสริฐ¹

วิชัย สิริรัตน์²

พิชณุ ศุภนิมิตร³

ปรีชา เกาทอง⁴

ชัยยศ อธิวัชรพันธุ์⁵

รับบทความ: 27 ธันวาคม 2568 / แก้ไข: 10 พฤษภาคม 2569 / ตอบรับตีพิมพ์: 18 มิถุนายน 2569

<https://doi.org/10.69598/sbjfa283940>

¹ นักศึกษาปริญญาโทชั้นปีที่ 2 สาขาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
e-mail: duenchayphoochana@gmail.com

² ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชาประติมากรรม คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
email: sithiratn.v@gmail.com

³ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชาภาพพิมพ์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
email: pishnusun@gmail.com

⁴ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
email: taothongpsg@gmail.com

บทคัดย่อ

บทความนี้สำรวจบทบาทของวัสดุธรรมชาติในฐานะ “ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย” โดยวิเคราะห์ผ่านกรอบปรากฏการณ์วิทยาที่มุ่งทำความเข้าใจ การเปิดเผยตัวของความจริง (Unconcealment) ในสภาวะของความเปราะบางทั้งในระดับวัสดุและภูมิทัศน์ การศึกษานี้เลือกผลงานของศิลปินร่วมสมัย 5 คน คือ เอวา เฮสส์, มณฑิรา บุญมา, ริชาร์ด ลอง, คาสีโอะ คาโดนาเกะ และจูล์ฟกัง โลบ์ เพื่อทำความเข้าใจว่าความเสื่อมสลาย การเปลี่ยนผ่าน และการสลายตัวของวัสดุสามารถทำหน้าที่เป็น “ผู้เผยความจริงของพื้นที่” ได้อย่างไร

การวิเคราะห์ชี้ให้เห็นสามมิติสำคัญได้แก่ (1) ความเปราะบางเชิงวัสดุ ซึ่งเผยให้เห็นธรรมชาติของสภาวะที่พร้อมแตกหัก เสื่อม หรือเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ทำให้วัสดุกลายเป็นร่องรอยของเวลาที่กำลังเผยตัว (2) ความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์ ซึ่งปรากฏผ่านร่องรอยของการเดิน การเคลื่อนย้าย การตัดแบ่ง หรือการกัดกร่อนของผืนดิน ทำให้ภูมิทัศน์กลายเป็นพื้นที่ของการเปิดโลก ผ่านประสบการณ์ทางกายภาพของผู้ชม (3) มิติของความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย ซึ่งวัสดุธรรมชาติทำหน้าที่เป็นฐานรองรับการเปลี่ยนรูปและการสูญสลายในระยะยาว ทำให้ความทรงจำของพื้นที่ที่เปราะบางถูกเปิดเผยผ่านกระบวนการของเวลา ไม่ใช่ผ่านการเล่าเรื่องโดยตรง

ผลการศึกษาชี้ว่า วัสดุธรรมชาติและวัสดุเปราะบางไม่เพียงเป็นองค์ประกอบของงานศิลปะ หากแต่มีบทบาทเชิงภววิทยา (Ontological Role) ในการเปิดเผยความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ วัสดุ และภูมิทัศน์ที่กำลังเปลี่ยนแปลงหรือถูกทำลายในโลกสมัยใหม่ บทความนี้จึงนำเสนอว่าความเปราะบางมิใช่ความอ่อนแอ แต่เป็นพลังในการเผยความจริงที่ทำให้ศิลปินร่วมสมัยสามารถสร้างพื้นที่สำหรับการระลึก การรับรู้และการฟื้นฟูความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับโลกที่กำลังถูกคุกคาม

คำสำคัญ: ความเปราะบางของวัสดุ / ความทรงจำของภูมิทัศน์ / พื้นที่ที่ถูกทำลาย / วัสดุธรรมชาติ / ปรากฏการณ์วิทยา

วิธีอ้างอิง

เดือนฉายผู้ชนะ ภูประเสริฐม, วิชัย สิทธิรัตน์, พิษณุ ศุภนิมิตร, ปรีชา เกาทอง และ ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์. (2569). ดินและวัสดุธรรมชาติในฐานะความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย: การเปิดเผยพลังของความเปราะบางในวัสดุและภูมิทัศน์ผ่านปรากฏการณ์วิทยา. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 14(1), 175-208. <https://doi.org/10.69598/sbjfa283940>



© 2569 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Soil and Natural Materials as Memories of Devastated Places: Revealing the Power of Fragility in Materials and Landscapes through Phenomenology

Duenchayphoochana Phooprasert¹

Vichai Sithiratn²

Pishnu Supanimit³

Preecha Thaonthong⁴

Chaiyosh Isavorapant⁵

Received: December 27, 2025 / Revised: May 10, 2025 / Accepted: June 18, 2026

<https://doi.org/10.69598/sbjfa283940>

¹ Doctoral Student in Visual Arts, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University.

email: duenchayphoochana@gmail.com

² Professor Emeritus, Department of Sculpture, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University.

email: sithiratn.v@gmail.com

³ Professor Emeritus, Department of Printmaking, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University.

email: pishnusup@gmail.com

⁴ Professor Emeritus, Department of Thai Art, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University.

email: taonthongpsg@gmail.com

Abstract

This article investigates the role of natural materials as embodied memories of devastated places, analyzed through a phenomenological framework that emphasizes the process of unconcealment the revealing of truth through states of material and environmental fragility. Drawing on the works of five contemporary artists: Eva Hesse, Montien Boonma, Richard Long, Kazuo Kadoyama, and Wolfgang Laib. The study examines how decay, transformation, and material dissolution function as mechanisms that disclose the hidden conditions of place.

The analysis identifies three key dimensions: (1) Material fragility, which reveals the intrinsic instability of substances that crack, dissolve, or transform over time, allowing materiality to emerge as a trace of temporal unfolding; (2) Landscape fragility, manifested through marks of walking, cutting, displacement, or erosion, turning the landscape into a field of world disclosure that is accessed through embodied encounters; (3) The memory of devastated places, in which natural materials operate as long-term substrates of change, making visible the latent histories of rupture and disappearance without relying on narrative representation.

The findings suggest that natural and fragile materials function not merely as components of artistic form but serve an ontological role in revealing the shifting relationships between humans, materials, and landscapes threatened in the contemporary world. Rather than signifying weakness, fragility emerges as a productive force of revelation, enabling contemporary art to open spaces for remembrance, recognition, and the re-negotiation of human earth relations within environments marked by loss and transformation.

Keywords: Material Fragility/ Landscape Memory/ Devastated Places/ Natural Materials/ Phenomenology

Citation

Phooprasert, D., Sithiratr, V., Supanimit, P., Thaotong, P., & Isavorapant, C., (2026). Soil and Natural Materials as Memories of Devastated Places: Revealing the Power of Fragility in Materials and Landscapes through Phenomenology. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)*, 14(1), 175-208. <https://doi.org/10.69598/sbjfa283940>



© 2026 by the author(s). 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

ในช่วงไม่กี่ทศวรรษที่ผ่านมา ภูมิทัศน์จำนวนมากทั่วโลกกำลังเผชิญการแปรเปลี่ยนอย่างรุนแรงจากการพัฒนาเมือง เกษตรเชิงเดี่ยว และอุตสาหกรรมสกัดทรัพยากร ซึ่งไม่เพียงสร้างความเสื่อมถอยทางสิ่งแวดล้อม แต่ยังเผยให้เห็น “ความเปราะบางของพื้นที่” ที่ปรากฏผ่านชั้นดิน ร่องรอยทางกายภาพ และสถานะที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา สถานะเปราะบางดังกล่าวไม่ได้มีนัยเพียงความอ่อนแอของวัสดุ หากเป็นกลไกที่ทำให้โลกเปิดเผยตัวเองผ่านการแตก ร่วน ยุบตัว หรือการสลายของสสารที่ไม่เคยหยุดนิ่ง

การทำความเข้าใจสถานะดังกล่าวในบทความนี้ตั้งอยู่บนกรอบคิดเชิงปรัชญาของมาร์ติน ไฮเดกเกอร์ (Martin Heidegger) ซึ่งเสนอว่าวัสดุไม่เคยเป็นเพียงวัตถุที่มองเห็นได้ด้วยสายตาเท่านั้น หากแต่มี “ความเป็นสิ่ง” (thingness) ที่ซ่อนอยู่ภายใน และมักถูกละเลยในโลกสมัยใหม่ที่ทำให้ความสำคัญกับการผลิต การใช้ประโยชน์ และการควบคุมวัตถุเป็นหลัก ภายใต้กรอบคิดนี้ ความเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์ รวมถึงการแตก ร่วน ยุบตัว หรือการสลายของดิน จึงมิใช่เพียงการเสื่อมสภาพทางกายภาพ แต่เป็นช่วงเวลาที่วัสดุกำลังเผยความจริงของตนเองอย่างเฉพาะตัว (unconcealment)

ในประเด็นนี้ ไฮเดกเกอร์ได้กล่าวไว้อย่างชัดเจนในบทความ Poetry, Language, Thought โดยอธิบายว่าสถานะของ “ความเป็นสิ่ง” ของวัตถุมักถูกทำให้เลือนหายไปในกระบวนการรับรู้ของมนุษย์ ดังที่เขากล่าวว่า

“the thing as thing remains proscribed, nil, and in that sense annihilated”
(Heidegger, 1971: 168)

ซึ่งสะท้อนว่าวัตถุในฐานะ “สิ่ง” มักถูกลดทอนจนไม่ปรากฏต่อสายตา และสูญเสียการรับรู้ถึงการดำรงอยู่ของมันเอง

เมื่อพิจารณาภายใต้แนวคิดดังกล่าว ความเปราะบางของดินที่ปรากฏในรูปของรอยแตกหรือการยุบตัว ไม่เพียงเผยให้เห็นร่องรอยของการเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์ แต่ยังเผยให้เห็นสถานะความจริงของวัสดุที่เคยถูกปกปิด สถานะที่ผลงานศิลปะเช่นเดียวกันที่สามารถเรียกคืนให้ปรากฏขึ้นอีกครั้งผ่านการจัดวาง และการรับรู้ที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น ประโยคนี้สะท้อนแก่นความคิดสำคัญของไฮเดกเกอร์เกี่ยวกับ “ความจริง” (aletheia) ในฐานะ การไม่ปกปิดตัวเองของโลก (unconcealment) ซึ่งมีใช้ความจริงเชิงข้อมูลหรือข้อเท็จจริง แต่คือสถานะที่สิ่งต่าง ๆ เปิดเผยตัวเองผ่านความเปลี่ยนแปลงและสภาพเฉพาะของมัน

ดังนั้น การแตกหัก การสลาย หรือความเปราะบางของวัสดุธรรมชาติ จึงทำหน้าที่เป็น “การเปิดเผยความจริงของภูมิทัศน์” มากกว่าจะเป็นเพียงคุณสมบัติทางกายภาพของสสาร การศึกษาวัสดุที่มีความเปราะบางจึงมีความสำคัญยิ่งต่อศิลปะร่วมสมัย เพราะทำให้ศิลปินสามารถทำงานกับ “พื้นที่ของการเปิดเผย” ที่สสารทำหน้าที่เปิดโลกออกมาในแบบที่ไม่ได้ผ่านการควบคุมของมนุษย์อย่างสมบูรณ์ วัสดุอย่างดิน ถ้ำ ผง ชอล์ หรือวัตถุที่กำลังเสื่อมสลายจึงไม่ใช่เพียงสื่อ แต่เป็นร่องรอยของภูมิทัศน์ที่กำลังเปลี่ยนแปลงอย่างไม่หยุดนิ่ง

บทความนี้จึงตั้งคำถามว่า วัสดุธรรมชาติที่มีความเปราะบางสามารถทำหน้าที่เป็น “ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย” ผ่านประสบการณ์เชิงปรากฏการณ์ได้อย่างไร และท้ายที่สุดต้องการชี้ว่า “ความเปราะบาง” ไม่ได้หมายถึงความอ่อนแอ หากเป็นพลังที่ทำให้โลกเปิดเผยตัวเองผ่านร่องรอย ความทรงจำ และภูมิทัศน์ที่อยู่ระหว่างการแปรเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา

ภูมิทัศน์ที่ถูกทำลายและการปรากฏของวัสดุเปราะบางในงานศิลปะร่วมสมัย

การทำความเข้าใจ “ภูมิทัศน์ที่ถูกทำลาย” (devastated landscape) ในบริบทศิลปะร่วมสมัย จำเป็นต้องมองเกินกว่าภาพความเสื่อมโทรมหรือร่องรอยของอุตสาหกรรมและสิ่งแวดล้อม วัสดุธรรมชาติที่ศิลปินนำมาใช้ เช่น ดิน ผง ถ้ำ หรือเศษซากต่างๆ จึงไม่ใช่เพียงตัวแทนของความสูญเสีย แต่เป็น “ตัวกลางทางประสบการณ์” ที่บันทึกแรงงานของเวลา สภาพแวดล้อม และผลกระทบระหว่างมนุษย์กับพื้นที่ที่กำลังเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง วัสดุเหล่านี้เผยให้เห็นชั้นของประวัติศาสตร์ที่แฝงอยู่ตลอดเวลา

คุณสมบัติของวัสดุที่แตก ร่วน ยุบตัว หรือเสื่อมสภาพง่าย ทำให้เห็นความไม่มั่นคงที่ฝังอยู่ในภูมิทัศน์ร่วมสมัย การที่สสารสามารถเปลี่ยนรูปได้อย่างต่อเนื่องทำให้ตระหนักว่า “ความเปราะบาง” ไม่ได้หมายถึงความอ่อนแอ หากแต่เป็นพลังของโลกที่กำลังแปรสภาพ โลกที่ไม่คงที่ ไม่เสถียร และอยู่อย่างผันผวนระหว่างเวลาและสภาวะแวดล้อมที่กระทบซ่อนอยู่เสมอ ความเปราะบางจึงเผยให้เห็นว่าภูมิทัศน์อยู่ในช่วง “ระหว่างการเกิดขึ้นและการสลายไป” และสสารทำหน้าที่บันทึกความเปลี่ยนแปลงนี้โดยตรง

ในหนังสือ *The Age of the World Picture* หรือ *Die Zeit des Weltbildes* ไฮเดกเกอร์กล่าวว่าการรับรู้โลกที่ปรากฏอยู่ เกิดจากการเปิดเผย (unconcealment) ของสิ่งต่างๆ ที่เผยความจริงของตนผ่านการปรากฏและการแปรสภาพพร้อมกัน วัสดุที่เสื่อมสลายจึงไม่ใช่จุดสิ้นสุดของสิ่งใด แต่เป็น “ช่องทาง” ที่ทำให้โลกเผยโครงสร้างเชิงความจริงของตนออกมา วัสดุเปราะบางในงานศิลปะร่วมสมัยจึงเป็นจุดที่ “โลก” เปิดออกต่อสายตาของผู้ชม ไม่ใช่ผ่านการเล่าเรื่อง แต่ผ่านสถานะของสสารที่กำลังเปลี่ยนแปลงตัวเองต่อหน้าเรา ความเปราะบางจึงทำให้ผู้ชมรับรู้เวลาที่กำลังทำงานอยู่ภายในวัตถุในรูปแบบต่างๆ ของการเกิดขึ้นอย่างช้าๆ และการย่อยสลายที่ย้อนกลับคืนไม่ได้ ซึ่งไฮเดกเกอร์เรียกว่า “ทำให้โลกปรากฏ” (Heidegger, 1950/1967: 11–15)

ด้วยเหตุนี้ การใช้วัสดุที่เสื่อมสลายง่ายในงานศิลปะร่วมสมัยจึงไม่ใช่เพียงกลวิธีทางสุนทรียศาสตร์ แต่ทำให้ผู้ชมตระหนักถึงความไม่มั่นคงของภูมิทัศน์ร่วมสมัยเอง วัสดุเปราะบางทำหน้าที่เป็นกลางระหว่างผู้ชมกับพื้นที่ที่ถูกทำลาย เป็นการเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมสัมผัสความเปลี่ยนแปลงของโลกอย่าง “ตรงไปตรงมา” ผ่านการรับรู้ทางกายภาพที่ไม่สามารถทดแทนได้ด้วยภาพหรือถ้อยคำเพียงอย่างเดียว

ความเปราะบางในที่นี้จึงไม่ใช่ภาวะของการสูญสลายเฉยๆ แต่คือพลังที่ทำให้เข้าใจว่า ภูมิทัศน์ที่ถูกทำลายกำลังเผยความทรงจำของผืนดิน ทั้งสิ่งที่ยังหลงเหลืออยู่และสิ่งที่กำลังสลายไปพร้อมกัน การเปิดพื้นที่ให้ “เวลา” ปรากฏตัวในฐานะกระบวนการของการทำงานอยู่กับวัตถุอย่างต่อเนื่อง สร้างความตึงเครียดระหว่างสิ่งที่ยังอยู่และสิ่งที่กำลังจะหายไป ซึ่งเป็นเงื่อนไขสำคัญของการอ่านภูมิทัศน์ผ่านวัสดุธรรมชาตินั่นเอง

จากประสบการณ์ของผู้เขียน การทำงานกับดินและวัสดุธรรมชาติทำให้เห็นว่าความไม่มั่นคงของวัสดุไม่ใช่ข้อบกพร่อง แต่เป็นพื้นที่ที่โลกเปิดเผยตัวเองผ่านการเปลี่ยนแปลงเล็กๆ ที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง รอยแตก ร้าว การยุบตัว หรือการสลายตัว ทำให้รู้สึกถึงการดำรงอยู่ของเวลา และความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายของศิลปินกับวัสดุที่ไม่เคยหยุดเคลื่อนไหว สภาวะนี้สอดคล้องกับแนวคิดของไฮเดกเกอร์เรื่องการเปิดเผย (aletheia) ที่มองว่าความจริงไม่ใช่สิ่งตายตัว แต่เกิดขึ้นผ่านกระบวนการปรากฏตัวของสสารเอง การทำงานกับวัสดุเปราะบางจึงเป็นการรับฟัง “เสียงของโลก” ที่เผยตัวผ่านการเปลี่ยนแปลงของมันอย่างช้าๆ และไม่อาจย้อนกลับได้

ท้ายที่สุด หัวข้อนี้ย้ำให้เห็นว่าวัสดุในงานศิลปะร่วมสมัยไม่ได้ทำหน้าที่เป็นองค์ประกอบของรูปทรงเท่านั้น แต่เป็นพื้นที่ที่ภูมิทัศน์เผย “ความเปราะบางของโลก” ออกมา ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับการวิเคราะห์ทัศนะของศิลปินในหัวข้อต่อไป

ความเปราะบางในฐานะการเปิดเผยตัวของวัสดุและภูมิทัศน์ในมุมมองปรากฏการณ์วิทยา

ในบริบทของภูมิทัศน์ร่วมสมัย “ความเปราะบาง” ไม่ได้หมายถึงเพียงลักษณะของวัสดุที่แตกสลายง่ายเท่านั้น แต่เป็น “เงื่อนไขของการเปิดเผยตัวตน” ที่เกิดขึ้นผ่านการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องของเวลาและสภาพแวดล้อม วัสดุที่เสื่อมโทรม แห้ง แตก ร้าว หรือหลุดลอก ล้วนแสดงถึงความสัมพันธ์เชิงลึกระหว่างโลก มนุษย์ และเวลา แม้ว่าร่องรอยเหล่านี้อาจถูกจดจำในฐานะสัญลักษณ์ของความทรงจำ แต่ในที่นี้ ความเปราะบางถูกมองในฐานะกระบวนการมากกว่าสภาวะตายตัว นั่นคือการแสดงตัวของวัสดุขณะที่มันกำลังเปลี่ยนรูป แตก ร่วง หรือคลี่ตัวออก ซึ่งทำให้ผู้ชม “เห็นโลกทำงาน” อยู่เบื้องหลังอย่างต่อเนื่อง

ในแนวคิดเรื่อง “การเปิดเผยตัวตน” (unconcealment/aletheia) ไฮเดกเกอร์เสนอว่า การที่สิ่งใดสิ่งหนึ่งปรากฏในฐานะ “ความจริง” ไม่ได้เกิดจากการมองเห็นด้วยสายตาเท่านั้น แต่เกิดจากการที่สิ่งนั้นเผยตัวเองออกมาผ่านสภาวะเฉพาะของโลกและเวลา

ในบทความ The Age of the World Picture ไฮเดกเกอร์กล่าวว่า สิ่งที่ปรากฏขึ้นอย่างแท้จริง คือสิ่งที่เปิดเผยตัวเองผ่านการบ่งบอกบางประการ ไม่ใช่เพียงสิ่งที่อยู่ในสายตาของมนุษย์เท่านั้น (Heidegger, 1960/2003: 65) ซึ่งหมายความว่า เมื่อตัววัตถุธรรมชาติทำให้ปรากฏ หรือทำให้สลายหายไป วัตถุจึงเผย “โลก” และ “ดิน” (earth) พร้อมกัน การกัดเซาะ การยุบตัว หรือการเปลี่ยนสถานะทางกายภาพของวัตถุ กลายเป็นกระบวนการเปิดเผย มากกว่าการเสื่อมสลายเพียงอย่างเดียว ความเปราะบางจึงไม่ใช่ “การสิ้นสุด” ของวัตถุ แต่เป็น “เงื่อนไขของการปรากฏ” ของโลก ณ ช่วงเวลาหนึ่งที่เฉพาะเจาะจง เช่น เมื่อดินร่วนตัวเองออกให้เห็นชั้นตะกอน หรือเมื่อรอยสัมผัสค่อยๆ ปรากฏขึ้นที่ละน้อย เป็นต้น

จากมุมมองนี้ วัตถุจึงไม่ใช่เพียง “สิ่งของ” ที่มนุษย์ควบคุมได้ แต่เป็น “ผู้กระทำร่วม” (agent) ที่ทำงานเคียงข้างเวลา ธรรมชาติ และพื้นที่ สภาวะเปราะบางจึงทำหน้าที่เผยให้เห็นความจริงของโลกผ่านรูปแบบที่ไม่สามารถควบคุมหรือทำซ้ำได้

ภายใต้กรอบคิดนี้ ความเปราะบางทำให้เกิดความสัมพันธ์เชิงเวลาระหว่างผู้ชม วัตถุ และภูมิทัศน์ การแตกร้าว ยุบตัว หรือหลุดลอก เกิดขึ้นพร้อมกับการปรากฏและการหายไป ทำให้ผู้ชมรับรู้ “การทำงานของการเปิดเผย” (unconcealment) ที่ไม่ได้ขึ้นกับคุณสมบัติของวัตถุเพียงอย่างเดียว แต่ขึ้นกับพลวัตของโลกและเวลา

ดังนั้น ความเปราะบางของวัตถุจึงไม่ใช่สภาวะของการเสื่อม แต่เป็นพื้นที่ที่โลกเผยตัวเองให้เห็นผ่านการเปลี่ยนแปลงที่ไม่อาจย้อนกลับได้ และทำให้มนุษย์เห็นความเชื่อมโยงระหว่างร่างกาย เวลา ธรรมชาติ และโลกในสภาวะที่กำลังแปรผันไปเรื่อยๆ “สิ่งที่กำลังปรากฏ” และ “สิ่งที่กำลังคลายตัว” ล้วนเป็นหัวใจของการเข้าใจภูมิทัศน์ร่วมสมัยในฐานะสิ่งที่ไม่มั่นคงและแปรเปลี่ยนอยู่เสมอ วัตถุที่เสื่อมสลายจึงเผยให้เห็นพลังของโลกที่ดำรงอยู่ และทำให้อารมณ์ของการเปลี่ยนผ่านกลายเป็นสาระสำคัญของวัตถุที่ไม่ใช่เพียงสื่อทางศิลปะ แต่เป็น “การทำงานของโลก” ที่ปรากฏผ่านวัตถุโดยตรง

จากการศึกษาทั้งแนวคิดทางปรากฏการณ์วิทยาและประสบการณ์ตรงของผู้เขียนในการทำงานกับวัสดุที่เปลี่ยนแปลงง่าย เช่น ดินและร่องรอยที่ปรากฏอยู่บนพื้นผิวทำให้ตระหนักว่า “ความเปราะบาง” ไม่ได้เป็นเพียงคุณสมบัติทางกายภาพ แต่เป็นกระบวนการเปิดเผยบางสิ่งในโลกที่เราไม่เคยมองเห็นมาก่อน วัตถุที่แตกหักบอบสลายเป็นไปตามเงื่อนไขของเวลา ทำให้เห็นว่าความจริงของภูมิทัศน์ไม่ได้อยู่ในความมั่นคง แต่กลับอยู่ในการเปลี่ยนแปลงที่ไม่เคยหยุดนิ่งของตัวมันเอง ในการทำงานศิลปะพบว่าความเปราะบางของวัสดุทำให้ “โลก” เปิดเผยตัวเองออกมาผ่านร่องรอยและการสลายหายไป ซึ่งสะท้อนในสิ่งที่

ไฮเดกเกอร์เรียกว่า การเปิดเผย (aletheia) ความจริงที่ปรากฏขึ้นเมื่อสิ่งต่างๆ ยอมให้เราเห็นความเป็นไปของมันในเวลานั้นจริงๆ

ดังนั้น ความเปราะบางจึงไม่ใช่เพียงสภาวะของวัตถุ แต่เป็น พื้นที่สนทนาระหว่างมนุษย์ เวลา ธรรมชาติ และโลก ที่กำลังแปรเปลี่ยน สิ่งนี้ทำให้รับรู้ “สิ่งที่กำลังสลาย” และ “สิ่งที่ยังคงอยู่” ล้วนสำคัญต่อการทำความเข้าใจภูมิทัศน์ร่วมสมัย ไม่ว่าจะเป็นร่องรอยที่เกิดจากธรรมชาติหรือจากมนุษย์ วัตถุที่กำลังเสื่อมสลายได้เผยให้เห็นความจริงของโลกที่ไม่เสถียร และยังทำให้มองเห็นความเชื่อมโยงระหว่างร่างกายและวัตถุในฐานะสิ่งที่ดำรงอยู่ร่วมกันในช่วงเวลาหนึ่งอย่างไม่อาจแยกออกจากกันได้ สุดท้ายแล้ว ความเปราะบางจึงกลายเป็นวิธีหนึ่งในการมองโลก และเป็นกระบวนการที่ทำให้เข้าใจบทบาทของวัตถุในงานศิลปะว่าไม่ใช่เพียงตัวกลาง แต่เป็นผู้เปิดเผยความหมายบางอย่างที่ไม่สามารถเห็นได้ด้วยสายตาเพียงอย่างเดียว

กรณีศึกษาผลงานของอานา เมนดิเอตา (Ana Mendieta, 1948–1985) ร่างกาย ดิน และความเปราะบางในฐานะการเปิดเผยของภูมิทัศน์

อานา เมนดิเอตา เป็นศิลปินลูกครึ่งคิวบา อเมริกัน ที่ได้รับการยอมรับในฐานะผู้บุกเบิก Land Art, Body Art และ Feminist Art ผ่านการผสมผสานร่างกายเข้ากับภูมิทัศน์อย่างลึกซึ้ง ผลงานของเธอสำรวจประเด็นเรื่องเพศ อัตลักษณ์ การพลัดถิ่น และความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายกับผืนดิน โดยเฉพาะในชุด Silueta Series (1973–1980) ซึ่งเธอสร้างร่องรอยร่างกายลงบนผืนดิน โคลน หินทราย หรือหิน เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการกลับคืนสู่ธรรมชาติและ การค้นหาทางวัฒนธรรม (Best, 2007: 57–59)

ความเปราะบางในผลงานของเมนดิเอตาปรากฏในสองระดับที่แยกจากกันไม่ได้คือความเปราะบางของร่างกายผู้หญิงที่ไม่ปรากฏตรงๆ และความเปราะบางของผืนดินที่บันทึกร่องรอยของร่างกายไว้ชั่วคราว ที่สำคัญคือร่องรอยนี้ไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงสัญลักษณ์ของตัวตน แต่เป็นกระบวนการที่ทำให้ “ภูมิทัศน์เปิดเผยตัวตนของมันเอง” อย่างที่ Best เรียกว่า “the serial spaces” ของเมนดิเอตาว่า “ร่างดิน” ที่แปรสภาพอยู่เสมอ (Best, 2007: 58) ซึ่งสอดคล้องกับกรอบปรากฏการณ์วิทยาที่ว่า ความจริงของวัตถุจะปรากฏได้ผ่านการเปลี่ยนแปลง

ผลงานในภาพคือหนึ่งในชุด Silueta Series (Mexico, 1976) ซึ่งเมนดิเอตาใช้ร่างกาย “กอด หรือฝัง” ลงบนดินให้เกิดรูปร่างคล้ายเงาร่างผู้หญิง แล้วบันทึกผ่านภาพถ่ายหรือฟิล์ม ผลงานชุดนี้สำรวจความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายผู้หญิง ธรรมชาติ ประวัติศาสตร์ความรุนแรง ด้วยการทำให้ดินเป็นสิ่งที่มีชีวิต มากกว่าเป็นวัตถุในลักษณะครอบงำหรือควบคุม (ภาพที่ 1)

ภาพที่ 1

Ana Mendieta, Untitled (Silueta Series, Mexico),

1976. 33 mm

Earth-body sculpture.

ที่มา: (Best, 2007: 68)



ในบทความ The Serial Spaces of Ana Mendieta, Best อธิบายชัดเจนว่า เมนดิเอนต้าแตกต่างจาก Land Artists ผู้ชายร่วมสมัยซึ่งมักใช้เครื่องจักรหนักและทำงานเชิง “ครอบงำภูมิประเทศ” แต่การทำงานของเมนดิเอนต้าคือการ “เข้าไปแตะ” ดินอย่างอ่อนโยนและสัมพันธ์เชิงพิธีกรรม (Best, 2007: 67) โดย Best ใช้คำของ Smithson ที่เรียกโลกว่า “mother earth” เพื่ออธิบายการเข้าไปแตะดินของเมนดิเอนต้าว่าเป็นการคืนสถานะของธรรมชาติในฐานะ “ร่างผู้หญิง” แทนการทำให้ดินเป็นวัตถุทางอำนาจแบบความเป็นเพศชาย (Best, 2007: 67) ซึ่งส่งผลให้ร่องรอยและร่างของศิลปินเป็นทั้งการสัมผัสและการมอบตัวให้แก่ผืนดิน มากกว่าจะควบคุมดินให้เป็นรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง

ในบทความยังบอกอีกว่าเมนดิเอนต้าสานความรู้สึกเชิงนิเวศ (ecological sensibility) เข้ากับการวิพากษ์โครงการอาณานิคม (anti-colonial stance) โดยมองว่าการครอบงำธรรมชาติเป็นตรรกะเดียวกับการครอบงำร่างกายผู้หญิงในประวัติศาสตร์ เธอชี้ว่าในประวัติศาสตร์ตะวันตก ดินถูกมองเป็น “ผู้หญิง” ที่ต้องถูกครอบครอง ทำเครื่องหมาย หรือยึดครองอาณาเขต ซึ่งเมนดิเอนต้าต่อต้านผ่านการกลับไปใช้พิธีกรรมแบบพื้นเมืองและการเชื่อมโยงกับผืนดิน (Best, 2007: 68)

จากข้อมูลในบทความ Silueta Series จึงเป็นเหมือนทางเลือกอีกแบบหนึ่งของการอยู่กับโลกของเธอในลักษณะที่ไม่ใช่การครอบครองพื้นที่ แต่เป็นการผากร่างไว้ชั่วคราว แล้วปล่อยกลับคืนสู่ดิน ร่างผู้หญิงที่นอนฝังบนพื้นในภาพจึงทั้งคู่เหมือนร่องรอยการฝัง (ศพ หรือเหยื่อ) ดินโดยรอบเหมือนกำลังโอบอุ้ม (แม่ หรือเทพี) และ กระบวนการที่คล้ายกับพิธีกรรมการคืนร่างให้ผืนดิน (ผู้ปกครอง) พร้อมๆ กัน การตีความจากภาพนี้จึงไม่ใช่ภาพสัญลักษณ์เดียว แต่เป็นภาพของ “feminized nature” ที่เต็มไปด้วยประวัติศาสตร์ความรุนแรงและพลังสร้างสรรค์ในเวลาเดียวกัน

การตีความในกรอบปรากฏการณ์วิทยาจะพบว่า ร่องรอยที่กำลังสลายคือ “presence of absence” คือการปรากฏของสิ่งที่ไม่อยู่แล้ว ความเปลี่ยนแปลงของดิน เช่น โคลนแห้ง รอยยุบ น้ำพัดหรือใบไม้กลบ ทำให้ภูมิทัศน์เผยโครงสร้างของมันเองอย่างไม่มีตัวกลาง สิ่งนี้สอดคล้องกับแนวคิดที่ว่า “ความจริงคือการเปิดเผยผ่านความไม่คงรูป”

หลายพื้นที่ที่เมเนดิเอต้าทำงานเป็นพื้นที่ที่มีประวัติศาสตร์การยึดครอง การย้ายถิ่น และความรุนแรงทางรัฐ การประทับร่างลงบนพื้นที่เหล่านี้จึงเป็นมากกว่างานเชิงสัญลักษณ์ แต่เป็นการทำให้ภูมิทัศน์ “บาดเจ็บขึ้นมาให้เห็นอีกครั้ง” ในลักษณะพิธีกรรม ซึ่งในกรอบคิดของไฮเดกเกอร์ ความเปราะบางไม่ใช่การเสื่อมเพียงอย่างเดียว แต่เป็นพลังแห่งการ “ไม่ปิดบัง” วัสดุที่เปราะบางที่แสดงรอยแตกร้าว คือการเปิดเผยประวัติศาสตร์ภายในของโลกผ่านรูปแบบที่ไม่คงที่ ดังนั้นความเปราะบางจึงเป็นเงื่อนไขที่ทำให้วัสดุเผยให้เห็นกระบวนการของเวลา ภูมิทัศน์เผยร่องรอยของความสูญเสีย และผู้ชมตระหนักถึงความไม่มั่นคงของพื้นที่ซึ่งทั้งหมดนี้ตรงกับวิธีที่เมเนดิเอต้าทำงานร่วมกับโลกไม่ใช่เหนือโลกหรือพยายามที่จะควบคุมมัน

การตีความในมุมมองของความเปราะบาง จะเห็นว่า ความเชื่อมโยงร่างกายผู้หญิง ดิน และการมองของผู้ชม สิ่งที่ปรากฏชัดเจนในเชิงภาพลักษณ์คือ ร่องรอยโค้ง นุ่ม และเว้าตามสรีระผู้หญิงเน้นความหมายของเพศหญิง แต่รอยลึกและโคลนที่แตกกระแหงทำให้ภาพนี้คล้ายร่องศพหรือพื้นที่อันตราย ผู้ชมจึงรับรู้ทั้งการโอบอุ้มและการสูญเสียไปในเวลาเดียวกัน และนี่คือหัวใจของ “feminized nature” ในงานของเธอ

กล่าวโดยสรุป งานของเมเนดิเอต้าสามารถเปิดเผยถึงความเปราะบางในฐานะพื้นที่ของโลก ซึ่งมีทั้งการต่อต้านศิลปะแนวแลนด์อาร์ตแบบที่ผู้ชายเป็นใหญ่ ไม่ใช่เครื่องจักร และไม่แปรรูปดิน การเชื่อมโยงดินกับร่างผู้หญิงและประวัติศาสตร์อาณานิคม และการใช้ความเปราะบางและความชั่วคราวเพื่อเปิดเผยความจริงของภูมิทัศน์ ดังนั้น ความเปราะบางจึงไม่ใช่เพียงคุณสมบัติของวัสดุ แต่คือกระบวนการที่ทำให้โลกเผยตัวตนผ่านการสลาย การปรากฏ และการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง และนี่เป็นสภาวะสำคัญของการอ่านภูมิทัศน์ที่ถูกทำลายผ่านงานศิลปะของเมเนดิเอต้า

ศักยภาพของวัสดุธรรมชาติในการเปิดเผยความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย

วัสดุธรรมชาติที่เปราะบาง ดิน ผง เถ้า เกสร ไม้ หรือวัตถุที่เสื่อมสภาพได้ง่าย ไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงองค์ประกอบทางกายภาพของงานศิลปะ หากแต่เป็น “พื้นที่ของการเปิดเผย” ความทรงจำที่ซ่อนอยู่ในภูมิทัศน์ที่ถูกเปลี่ยนแปลงหรือถูกทำลายผ่านเวลา ในเชิงปรากฏการณ์วิทยา ความเปราะบางของวัสดุเหล่านี้ทำหน้าที่เปิดให้เห็นเงื่อนไขของโลกที่ไม่มั่นคง ทั้งการสลายตัว การเคลื่อนย้าย และร่องรอยของการดำรงอยู่ที่ไม่เคยหยุดนิ่ง บทนี้จึงมุ่งสำรวจศักยภาพของวัสดุธรรมชาติในการเปิดเผย “ความจริงของภูมิทัศน์” ผ่านสามมิติหลัก ได้แก่ (1) ความเปราะบางเชิงวัสดุซึ่งเผยให้เห็นร่างกายของสสารและการแตกสลาย (2) ความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์ที่ปรากฏผ่านร่องรอย การเดินทาง และการแปรผันของพื้นที่ และ (3) ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลายซึ่งเผยผ่านการก่อตัวใหม่ของวัสดุ พิธีกรรม และสถานะของความไม่คงทน แนวคิดทั้งสามนี้จะถูกวิเคราะห์ผ่านผลงานของศิลปินร่วมสมัย ได้แก่ เอวา เฮสส์ มณฑิเรย์ บุญมา ริชาร์ด ลอง คาสีโอะ คาโดนาเกะ และวูล์ฟกัง โลบ์ เพื่อทำความเข้าใจว่าความเปราะบางสามารถทำหน้าที่เป็นพลังในการเปิดเผยภูมิทัศน์ที่สูญสลายได้อย่างไร

1. ความเปราะบางเชิงวัสดุ ร่างกายของสสารและการสลายตัว

ในหัวข้อนี้เป็นการวิเคราะห์ผลงานของเอวา เฮสส์ (Eva Hesse, 1936–1970) ศิลปินร่วมสมัยชาวอเมริกันเชื้อสายยิว เยอรมัน เฮสส์เกิดที่เมืองฮัมบูร์ก ประเทศเยอรมนี และอพยพไปยังสหรัฐอเมริกาในวัยเด็กเพื่อหลีกเลี่ยงการกดขี่ของนาซี ประสบการณ์การย้ายถิ่น ความสูญเสีย และความไม่มั่นคงในชีวิตช่วงต้นมีอิทธิพลอย่างลึกซึ้งต่อแนวคิดและการสร้างสรรค์งานศิลปะของเธอ เฮสส์ทำงานในนิวยอร์กช่วงทศวรรษ 1960 ซึ่งเป็นยุคที่ศิลปะมินิมัลมีบทบาทสำคัญ แต่เธอเลือกพัฒนางานในทิศทางที่แตกต่าง โดยผสมผสานโครงสร้างซ้ำและรูปแบบเรขาคณิตเข้ากับวัสดุที่ไม่เสถียร เช่น ลาเท็กซ์ ไฟเบอร์กลาส เชือก และยาง ซึ่งมีคุณสมบัติเปราะบางและเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา แม้ช่วงเวลาการทำงานของเธอจะสั้นมากก่อนจะเสียชีวิตเมื่ออายุ 34 ปี ผลงานของเฮสส์ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางว่าเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของประติมากรรมร่วมสมัย เพราะเป็นการเปิดพื้นที่ให้ความเปราะบางและกระบวนการของวัสดุกลายเป็นหัวใจของประสบการณ์ทางศิลปะ

เมื่อพิจารณาผลงานของเอวา เฮสส์ ความเปราะบางไม่ได้ปรากฏในฐานะ “ลักษณะทางกายภาพ” เท่านั้น แต่ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างเชิงภววิทยาที่ทำให้วัสดุและโลกเผยตัวเองออกมา ความเปราะบางจึงเป็นสถานะที่วัสดุอยู่ในระหว่างความมั่นคงและการสลาย ระหว่างการปรากฏและการหายไป ซึ่งถือเป็นช่วงเวลาที่ความจริงของวัสดุเปิดเผยมากที่สุด ผลงานของเฮสส์จึงกลายเป็นพื้นที่ที่วัสดุทำงานในแบบที่ไม่ผ่านการควบคุมเชิงมนุษย์ แต่แสดงภาวะของตนเองในฐานะสิ่งที่กำลังก่อรูปอยู่ตลอดเวลา

ในบริบทนี้ ความเปราะบางจึงไม่ใช่เพียงความเสื่อมสภาพ แต่เป็น “จุดที่โลกเผยตัว” ในความหมายของไฮเดกเกอร์ที่ว่าจุดที่สิ่งหนึ่งหลุดออกจากสถานะวัตถุที่มั่นคงและเข้าสู่การเป็นสิ่งที่ “กำลังเกิดขึ้น” อยู่เสมอ ซึ่งในที่นี้ก็คือช่วงเวลาที่ว่าสตุกำลังเปลี่ยนรูป ไม่ว่าจะเป็นการแห้ง การแตก หรือการคลายตัว ล้วนคือช่วงเวลาที่คุณภาพของเฮสส์พาผู้ชมเข้าไปสัมผัสความจริงที่โลกไม่เคยหยุดทำงานเลยแม้เสี้ยววินาทีเดียว

ด้วยเหตุนี้Contingent(1969)จึงกลายเป็นกรณีศึกษาที่สำคัญในประเด็นความเปราะบางเชิงวัสดุ ผลงานชิ้นนี้ท้าทายเงื่อนไขพื้นฐานของประติมากรรมสมัยใหม่อย่างตรงไปตรงมา เฮสส์มิได้สร้างรูปทรงที่เสถียร แต่เปิดพื้นที่ให้วัสดุแสดง “สถานะของตน” ผ่านการเปลี่ยนรูป และแสดงเงื่อนไขของโลกที่ดำรงอยู่ภายในผืนผ้าที่ห้อยลงอย่างไม่แน่นอน วัสดุไม่ได้ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างพวยรูปทรงให้มั่นคง แต่ดำรงอยู่ในฐานะ “สถานะ” ที่พร้อมจะหลุดล่อนตลอดเวลา ตามที่นักประวัติศาสตร์ศิลป์ได้ชี้ไว้ว่าวัสดุของเฮสส์ถูกกำหนดล่วงหน้าให้ “ตาย” ภายในช่วงเวลาอันจำกัด (Eichhorn, 2016) ทำให้ผลงานไม่อาจคงสภาพเดิมได้เลยแม้กระทั่งระหว่างจัดแสดง (ภาพที่ 2)



ภาพที่ 2

Eva Hesse, *Contingent*, 1969. Cheesecloth, latex, fiberglass

ที่มา: (Henderson. (2020). *Women and Sculpture*. Livi Henderson.

Retrieved from <https://livihenderson.wordpress.com/>)

การเปิดเผยความจริงของตัววัสดุจึงไม่ได้เกิดจากรูปทรงที่มั่นคง แต่เกิดขึ้นเมื่อสิ่งหนึ่ง “ถอนตัว” (withdraws) จากความเป็นวัตถุที่ใช้งานได้ การเสื่อมสภาพของวัสดุ สีที่เปลี่ยนไป ความเปราะบางที่เพิ่มขึ้น โครงสร้างที่หย่อนยานลง คือกระบวนการที่ทำให้ผลงานเผย “ความจริงของการดำรงอยู่” ซึ่งไม่ใช่การคงอยู่แบบนิ่ง แต่เป็นการอยู่ผ่านการแปรสภาพอย่างไม่หยุดยั้ง งานของเฮสส์จึงไม่ใช่วัตถุศิลปะที่มีรูปแบบตายตัว แต่เป็น “เหตุการณ์” ที่เผยให้เห็นพลังของเวลา การเปลี่ยนผ่าน และการสลายตัวในฐานะโครงสร้างของโลกทางวัสดุ

สิ่งที่โดดเด่นในผลงานของเฮสส์คือการที่วัสดุกลายเป็น “ผู้กระทำร่วม” (co actor) ไม่ใช่เพียงวัตถุดิบ เธอเลือกใช้ลาเท็กซ์ ผ้ายอกซ์ ไฟเบอร์กลาส ซึ่งเป็นวัสดุที่ไม่มั่นคงโดยเนื้อแท้ วัสดุเหล่านี้มีอายุสั้น เปลี่ยนสีเมื่อสัมผัสอากาศ แตกหักเมื่อเวลาผ่านไป และยึดหยุ่นในระดับที่ไม่สามารถควบคุมได้ แต่เนื้อคือความตั้งใจที่ลึกกว่าการทดลองกับวัสดุทั่วไปเพราะเฮสส์กำลังสร้าง “สนามของเวลาที่มองเห็นได้” (visible field of time) ผ่านการแสดงตัวของวัสดุเหล่านั้น ความเปราะบางจึงเป็นแรงกระทำที่มาจากโลก ไม่ใช่จากศิลปิน และเพราะวัสดุไม่คงที่ ผู้ชมจึงถูกบังคับให้เผชิญกับสภาวะชั่วคราวของงานอยู่เสมอ

ด้วยเหตุนี้ “ความเปราะบาง” ในงานของเฮสส์จึงสามารถถูกมองว่าเป็น “เอกสารสำคัญ” (Fragility as Archive) ความเปราะบางไม่ใช่สัญลักษณ์ของความอ่อนแอ แต่เป็น “กลไกการเก็บรักษาความทรงจำ” ของวัสดุ การเสื่อมสภาพของลาเท็กซ์ไม่ใช่เพียงการสูญเสียความมั่นคงของรูปทรง แต่เป็นการเปิดเผยข้อมูลที่ถูกฝังอยู่ในเนื้อวัสดุ ได้แก่ ประวัติศาสตร์ของวัสดุเอง ลาเท็กซ์ที่เสื่อมเพราะได้ออกซิเจนและแสงสะท้อนให้เห็นชีวประวัติทางเคมี แรงภายนอกที่ทำให้วัสดุเปลี่ยนสภาพอันได้แก่อุณหภูมิ ความชื้น เวลา การจัดเก็บ และสภาวะพื้นที่จัดแสดง ตลอดจนลักษณะของการสลายตัวที่ไม่เคยเหมือนเดิมในแต่ละบริบท เปรียบได้กับภูมิทัศน์ที่ถูกทำลายซึ่งไม่มีร่องรอยใดเสื่อมสลายในแบบเดียวกัน

กระบวนการเสื่อมสภาพดังกล่าวทำให้ผลงานกลายเป็น “พื้นที่เก็บข้อมูล” (archival field) ของเวลาและแรงที่มากกระทำต่อวัสดุอย่างต่อเนื่อง ไม่ต่างจากดินหรือภูมิทัศน์ที่บันทึกร่องรอยของการเปลี่ยนแปลงผ่านการทับถมและการพังทลาย เฮสส์จึงสร้างผลงานที่ไม่ได้ทำหน้าที่เป็นสิ่งที่แทนความทรงจำ หากแต่เป็นตัวความทรงจำเองในฐานะร่องรอยของการสลายที่เกิดขึ้นตรงหน้าอย่างไม่มีเสถียรภาพ

ความแตกต่างของแต่ละชิ้น ความหย่อน ความแข็ง ความกรอบจึงไม่ใช่ข้อบกพร่อง แต่คือหลักฐานของสภาพแวดล้อมที่กำลังกระทำต่อวัสดุอย่างต่อเนื่อง ทั้งอุณหภูมิ แสง ความชื้น น้ำหนัก และแรงโน้มถ่วง ศิลปะไม่ได้เสนอความคงอยู่ แต่เสนอ “การอยู่ระหว่างทาง” ของวัสดุ และนี่คือความหมายลึกของความเปราะบางในเชิงปรากฏการณ์วิทยา ในงานของเธอ ผู้ชมไม่ได้เห็นวัตถุในสภาพสมบูรณ์ แต่เห็นวัตถุในสภาพกำลังแปรผัน ซึ่งสอดคล้องกับสิ่งที่ไฮเดกเกอร์กล่าวไว้ว่าความจริงคือการเปิดเผยที่เกิดขึ้นจากกระบวนการ ไม่ใช่จากรูปทรงสำเร็จรูป

จากผลการวิเคราะห์ผลงานชุดนี้เห็นว่า “ความเปราะบางทำหน้าที่เป็นคลังข้อมูล” ของแรงกระทำทุกชนิดที่วัสดุได้เผชิญ เช่นเดียวกับภูมิทัศน์ที่บันทึกการพังทลายและการทับถม ความเปลี่ยนแปลงเล็กๆ หรือการหายไปของบางส่วน ล้วนเป็นหลักฐานของเวลาที่ผ่านเข้ามาสัมผัสวัสดุ ความทรงจำนี้ไม่ได้อยู่ในรูปของเรื่องเล่า แต่ฝังอยู่ในเนื้อของวัสดุโดยตรง ลักษณะของผลงานจึงไม่มีลักษณะเป็นการ “เล่าเรื่องความทรงจำ” แต่เป็น “ความทรงจำที่กำลังก่อตัวต่อหน้าเรา” และในระดับนี้ ความเปราะบางจึงทำงานไม่ต่างจากภูมิทัศน์ที่ถูกทำลาย เพราะทั้งสองต่างเผยแพร่ประวัติศาสตร์ผ่านร่องรอยที่ไม่มั่นคงเช่นเดียวกัน กล่าวได้ว่า ความเปราะบางไม่ใช่เพียงคุณสมบัติของวัตถุ แต่คือ “กลไกของโลก” ที่เผยความจริงผ่านการสลายตัวของวัสดุ นั่นเอง

ในบริบทเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ผลงานของมณฑิร บุญมา (Montien Boonma, 1953–2000) มักถูกยกให้เป็นตัวอย่างสำคัญของศิลปินผู้ทำให้ “ความเปราะบางของวัสดุ” กลายเป็นภาษาทางศิลปะที่ลุ่มลึกและทรงพลัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานชุด *Masks of Mine* (1994) และ *Sala of Mind* (1995) ซึ่งถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญในภูมิทัศน์ศิลปะร่วมสมัยไทย เพราะเป็นช่วงที่ศิลปินหันมาสนใจ “สภาพพร่องของวัสดุ” (material depletion) ไม่ใช่เพื่อสร้างอารมณ์เศร้าหมอง แต่เพื่อเปิดเผย “โครงสร้างภายใน” ของจิตใจ ร่างกาย และสถานที่ ผ่านเสียง แสง เงา และร่องรอยที่เกิดขึ้นชั่วคราว ผลงานเหล่านี้จึงทำให้ความเปราะบางกลายเป็นวิธีการเปิดเผยความจริงของพื้นที่ได้อย่างเด่นชัดที่สุดในช่วงทศวรรษนั้น (ภาพที่ 3-4)



ภาพที่ 3 - 4

ซ้าย: ภาพร่างผลงาน *Masks of Mine* (*Sketch for Masks of Mind*) ปี 1994

ขวา: ศาลาแห่งจิต (*Sala of Mind*) เหล็ก กราไฟท์ และเทปบันทึกเสียง ปี 1995

ที่มา: (อภินันท์ โพธิ์ยอนนท์, 2548: 78-79)

มณฑิร บุนมา (Montien Boonma, 1953–2000) เป็นศิลปินร่วมสมัยชาวไทยผู้มีบทบาทสำคัญในการเชื่อมโยงศิลปะเข้ากับมิติทางจิตวิญญาณและการเยียวยา ผลงานของเขามักใช้วัสดุธรรมชาติ และวัสดุที่เกี่ยวข้องกับร่างกายและชีวิตประจำวัน เช่น ดิน สมุนไพร กระจก เหล็ก และวัตถุพิธีกรรม โดยวัสดุเหล่านี้ไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงองค์ประกอบเชิงรูปแบบ แต่เป็นสื่อกลางที่เชื่อมโยงประสบการณ์ของมนุษย์กับความเปราะบางและการเปลี่ยนแปลง มณฑิรได้รับอิทธิพลจากพุทธปรัชญาและประสบการณ์ส่วนตัวเกี่ยวกับความเจ็บป่วยและความสูญเสีย ซึ่งสะท้อนออกมาในผลงานเชิงจิตวาทที่เน้นบรรยากาศการรับรู้ และการภาวนามากกว่าการมองเห็นเพียงผิวเผิน ผลงานของเขาได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติว่าเป็นหมุดหมายสำคัญของศิลปะร่วมสมัยไทย ที่เปิดพื้นที่ให้ศิลปะทำหน้าที่เป็นกระบวนการเยียวยาและตระหนักรู้ถึงสภาวะของการดำรงอยู่

ในผลงานนี้ของมณฑิรกลายเป็นกรณีศึกษาที่พลิกความเข้าใจเรื่อง “ความเปราะบาง” โดยสิ้นเชิง เพราะเขาไม่ได้เลือกใช้ดิน ผง หรือเถ้า ซึ่งเป็นวัสดุที่ถูกเชื่อมโยงกับความเปราะบาง แต่กลับเลือกเหล็ก กราไฟต์ และเทปบันทึกเสียง วัสดุที่โดยสามัญสำนึกถูกมองว่าแข็งแรง ทนทาน และอยู่ตรงข้ามกับความเปราะบางโดยสิ้นเชิง แต่ในโครงสร้างของงาน วัสดุเหล่านี้กลับทำหน้าที่เป็น “ร่างกายของความไม่มั่นคง” ที่เผยให้เห็นสภาวะชั่วคราวของประสบการณ์และความทรงจำ มากกว่าจะยืนยันความยั่งยืนของวัตถุทางกายภาพ ซึ่งโดยทัศนะของผู้เขียนมองว่านี่คือความสามารถเฉพาะตัวในงานของมณฑิร ที่เปลี่ยนวัสดุแข็งให้กลายเป็นตัวกลางของความเปราะบางเชิงประสบการณ์อย่างทรงพลัง

โครงสร้างหลักใน Sala of Mind ไม่ได้ทำหน้าที่เพียงรองรับน้ำหนัก แต่ทำหน้าที่คล้าย “โครงกระดูกของพื้นที่พิธีกรรม” ที่กำหนดจังหวะการเคลื่อนไหวของผู้ชม บังคับให้เดินผ่านและรับรู้ถึงความหนัก ความเย็นและความทึบของโลหะผ่านผัสสะโดยตรง การรับรู้ที่สอดคล้องกับกรอบคิดเชิงปรากฏการณ์วิทยาที่มองว่าความจริงมิได้ดำรงอยู่ในตัววัตถุเพียงลำพัง แต่เกิดขึ้นจาก “การปะทะกันระหว่างผู้ชมกับโลกของวัตถุ” เมื่อเสียงจากเทปบันทึกไม่ว่าจะเป็นเสียงสวด เสียงลมหายใจ หรือเสียงรบกวนที่แผ่วเบา ดังขึ้นท่ามกลางโครงสร้างเหล็ก วัตถุที่ดูมั่นคงกลับกลายเป็นเพียงฉากรองรับเหตุการณ์ชั่วคราวนั้นทันที เสียงที่เกิดขึ้นและดับไปจึงทำให้ตระหนักว่างานศิลปะในบริบทนี้ไม่ได้ดำรงอยู่ในฐานะวัตถุถาวร แต่ในฐานะ “เหตุการณ์” ที่เกิดขึ้นในระดับประสบการณ์ซึ่งทำให้เห็นว่าการรับรู้เช่นนี้คือ “สมาธิภาวนา” ซึ่งผู้ชมถูกบังคับให้เผชิญหน้ากับเวลาและความว่างเปล่าผ่านการเคลื่อนไหวของร่างกายตนเองภายในพื้นที่นั้น

ร่องรอยที่ติดอยู่บนพื้นผิวจึงดูเหมือนอยู่ในภาวะเคลื่อนไหวตลอดเวลา กราไฟต์ที่พรางลงราวกับฝุ่น จากอดีตที่ตะตองได้แต่ไม่มีทางจับไว้ได้หมด เสียงบนเทปที่ดังขึ้นเพียงครู่เดียวแล้วถูกกลืนด้วยความเงียบ เหล็กที่แผ่แข็งแรงกลับเผยสัญญาณของการพร่องผ่านสนิมและรอยกัดกร่อน สิ่งเหล่านี้ทำให้ตระหนักว่า “ความเปราะบางในงานมณฑิรคือความเปราะบางที่เกิดขึ้นตรงหน้า” เป็นภาวะที่ผู้ชมเผชิญด้วยร่างกายตนเอง มากกว่าจะเป็นคุณสมบัติของวัสดุตามแบบแผนทางศิลปะดั้งเดิม

เมื่อพิจารณากราไฟต์และผงควัน รวมทั้งร่องรอยการขีดเขียนที่กระจายบนผนังและพื้นผิวภายในงาน หลายองค์ประกอบดูราวกับ “เศษซากของเหตุการณ์ที่ยังอ่อนอยู่” แม้จะเป็นเพียงคราบบางๆ แต่กลับทำหน้าที่คล้ายเถาวัลย์ของพิธีกรรม เป็นหลักฐานของการกระทำ การสวดภาวนา หรือการปรากฏตัวของร่างกายบางร่างที่เคยเกิดขึ้นในพื้นที่นั้น สิ่งเหล่านี้ทำให้ความเปราะบางในงานมณเฑียรดำรงอยู่ในระดับที่ละเอียดมาก คือระดับที่ผู้ชมรับรู้ “ความทรงจำกำลังเลือนหายไป” ไม่ใช่จากการมองเห็นการสลายตัวของวัสดุ แต่จากประสบการณ์ที่ร่างกายรู้สึกได้โดยตรงว่าทุกองค์ประกอบกำลังเคลื่อนออกจากสภาพที่สมบูรณ์อยู่เสมอ และนี่คือความเปราะบางที่ดำรงอยู่ในระดับประสบการณ์ มากกว่าคุณสมบัติทางกายภาพของวัสดุใดวัสดุหนึ่ง

ด้วยเหตุนี้ “ความเสื่อมสภาพเชิงประจักษ์” จึงเป็นการอธิบายคุณลักษณะที่เกิดขึ้นในงานมณเฑียร เพราะการเสื่อมสภาพไม่ใช่การแตกกร้าวหรือย่อยสลายของวัสดุ แต่เป็นการเสื่อมสภาพที่ปรากฏผ่านประสบการณ์ที่ไม่อาจยึดเหนี่ยว เช่น เสียงที่จางลง เงานที่เคลื่อนตัว และฝุ่นที่พร้อมจะปลิวไปในวินาทีถัดไป ความเปราะบางจึงไม่ใช่เพียงเงื่อนไขของวัสดุ แต่เป็นกลไกที่ทำให้ผู้ชมเผชิญหน้ากับความไม่มั่นคงของโลกเชิงประสบการณ์โดยตรง ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของผลงานของมณเฑียร นั่นเอง

จากมุมมองเชิงปรากฏการณ์วิทยา ผลงานของมณเฑียรชี้ให้เห็นว่า ความเปราะบางไม่ได้ขัดแย้งกับความมั่นคงของวัสดุ แต่เกิดขึ้นในระดับการปรากฏของโลก เหล็กที่มั่นคงกลายเป็นกรอบเวลาให้ผู้ชมรับรู้ถึง “ความไม่มั่นคงของเสียง” เทปบันทึกที่ควรเป็นสื่อถาวรกลับเน้นย้ำความล้มเหลวของการจับบันทึก เพราะสิ่งที่ถูกบันทึกคือเสียงของขณะเวลาที่ไม่อาจย้อนคืน เมื่อผู้ชมเดินออกจากงาน สิ่งที่เหลืออยู่มีไว้ชั่วคราว แต่เป็น “หน่วยความจำเชิงพิธีกรรม” (ritual memory unit) ที่ฝังตัวอยู่ในประสบการณ์ของความทรงจำ ผู้ชมเองกับเสียงที่เลือนหาย ความมืดทึบของโลหะ และความตระหนักถึงความเปราะบางของสภาวะจิตใจในพื้นที่นั้น

ข้อค้นพบสำคัญจากการอ่านงานชุดนี้คือ การนำเสนอ “ความเปราะบางเชิงวัสดุ” ในรูปแบบของความขัดแย้ง วัสดุที่แข็งที่สุดในงานได้แก่เหล็กและเครื่องบันทึกเสียงทำหน้าที่เปิดเผยความไม่คงที่ของประสบการณ์ ในขณะที่สิ่งที่ไร้น้ำหนักอย่างเสียงและเงาทำหน้าที่เป็นผู้ถือครองความทรงจำของสถานที่ ด้วยเหตุนี้ Sala of Mind จึงไม่ใช่เพียงงานติดตั้งเกี่ยวกับศาสนาหรือจิตวิญญาณ แต่เป็น “แบบจำลองของคลังความทรงจำที่เปราะบาง” ซึ่งความทรงจำของพื้นที่มิได้อาศัยสิ่งปลูกสร้างถาวร แต่อาศัยการสั่นไหวของเสียง เงาน และฝุ่นกราฟิต์ที่พร้อมจะเลือนหายไป แต่กลับเข้มข้นในระดับประสบการณ์ของผู้ชมเอง

แม้เอวา เฮสส์ และมณเฑียร บัญญัติการทำงานในบริบทของวัสดุและภูมิทัศน์ที่ต่างกัน แต่ทั้งคู่เผยให้เห็นว่า “ความเปราะบางเชิงวัสดุ” คือกลไกสำคัญในการทำให้ความจริงและความทรงจำของพื้นที่ปรากฏขึ้นอย่างไม่ผ่านตัวกลาง เพียงแต่แตกต่างกันในระดับของการดำรงอยู่ เฮสส์ทำให้ความเปราะบางปรากฏผ่าน “ร่างกายของสสาร” โดยวัสดุเมื่อเสื่อมสภาพจะเผยให้เห็นเวลาที่กักตุนอยู่ในเนื้อวัสดุเอง

ความเปลี่ยนแปลงจึงเป็นร่องรอยของการดำรงอยู่ (trace of being) ในขณะที่มณฑิยรทำให้ความเปราะบางปรากฏผ่าน “เหตุการณ์ที่กำลังเลือนหาย” ซึ่งทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงความไม่มั่นคงของโลกเชิงปรากฏการณ์มากกว่าความไม่มั่นคงของตัววัสดุเอง หากงานของเฮสส์ทำให้ “วัสดุกลายเป็นร่างกายที่บันทึกเวลา” งานของมณฑิยรก็คือการทำให้ “เวลากลายเป็นร่างกายที่บันทึกเหตุการณ์” การมองงานของมณฑิยรเป็นการตระหนักในทุกองค์ประกอบภายในงานที่ต่างล้วนอยู่ในภาวะ “กำลังจะหายไปเสมอ” นั่นเอง

2. ความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์ การเดินทาง ร่องรอย และพื้นที่ที่แปรผัน

ความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์นี้ได้หมายถึงเพียงความเสื่อมสภาพของพื้นที่ แต่คือสถานะที่ภูมิทัศน์ยอมเปิดเผยความจริงของตนเองผ่านการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยที่เกิดขึ้นตลอดเวลา ไม่ว่าจะเป็นการจัดวางของหล้าที่ถูกกดทับ การกระจัดตัวของหิน หรือแม้แต่การไหลตัวของฝุ่น ผู้ชมงานอาจมองสิ่งเหล่านี้เป็นเพียงร่องรอยทางกายภาพ แต่เหตุการณ์เล็กๆ เหล่านี้คือ “เหตุการณ์” (event) ที่ทำให้โลกเผยโครงสร้างเชิงเวลา ความไม่มั่นคง และพลังของการเปลี่ยนรูปให้เห็นอย่างชัดเจน

ในกรอบของปรากฏการณ์วิทยา การเปิดเผยความจริง (aletheia) ของภูมิทัศน์เกิดขึ้นได้ก็เพราะพื้นที่อยู่ในสถานะอ่อนไหวพอจะรับแรงของมนุษย์ การเดินทางผ่านพื้นหล้าเพียงเล็กน้อยก็สามารถทำให้พื้นที่ตอบสนองด้วยรูปแบบที่ไม่คงที่ การตอบสนองนี้เองที่ทำให้ภูมิทัศน์กลายเป็น “หน่วยความจำชั่วคราว” ของความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับโลก ความทรงจำจึงไม่ได้ถูกเก็บในรูปของวัตถุแข็งทึบ หากอยู่ในระดับของการแปรผันตลอดเวลา

ในบริบทนี้ งานของริชาร์ด ลองจึงเป็นกรณีศึกษาที่สำคัญ เพราะเขาไม่ได้สร้างวัตถุลงในพื้นที่ แต่ใช้การเดินทางและการเคลื่อนย้าย ตัวเองซึ่งเป็นการตะขงที่เบาที่สุดในการทำให้ภูมิทัศน์เผยให้เห็น “ความเปราะบาง” ของตนเองผ่านเส้นทางเพื่อให้เห็นการแปรเปลี่ยนต่อเนื่องของโลก การศึกษาผลงานของเขาช่วยเปิดมุมมองใหม่ต่อความทรงจำของพื้นที่ในฐานะสถานะที่เกิดขึ้นเพียงชั่วคราวและไม่เคยถูกทำซ้ำได้ ดังเช่นในงาน A Line Made by Walking (1967) (ภาพที่ 5) ที่ร่องรอยทั้งหมดล้วนเกิดจากการเคลื่อนที่ผ่านพื้นที่ และถูกพื้นที่ตอบสนองด้วยการเปลี่ยนรูปเพียงชั่วคราว ก่อนจะกลืนหายกลับสู่สถานะของโลก



ภาพที่ 5

Richard Long, A Line Made by Walking, 1967.

ที่มา: (Roelstraete, D., 2010: 23)

ริชาร์ด ลอง (Richard Long, เกิด ค.ศ. 1945) เป็นศิลปินร่วมสมัยชาวอังกฤษผู้บุกเบิกศิลปะเชิงภูมิทัศน์ (Land Art) โดยใช้ “การเดิน” เป็นวิธีการสร้างงานแทนการผลิตวัตถุถาวร ผลงานของเขาเน้นร่องรอยที่เปราะบางและพร้อมเลือนหายจากการเคลื่อนที่ของร่างกายมนุษย์บนผืนดิน ซึ่งทำให้ภูมิทัศน์เปิดเผยตัวเอง (unconcealment) ผ่านความไม่มั่นคง การเปลี่ยนแปลง และสภาวะชั่วคราว มากกว่าการปรากฏในฐานะรูปทรงถาวร

ความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์ในงานของริชาร์ด ลอง เกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ที่ละเอียดอ่อนระหว่างร่างกายมนุษย์กับโลกทางกายภาพ และเวลาที่ไม่อาจควบคุมได้ ซึ่งไม่ได้ถูกมองเป็นเพียง “ความเสื่อมสภาพของพื้นที่” แต่เป็นความเปราะบางในความหมายของ “สภาวะที่พื้นที่ยอมเปิดเผยความจริงเพราะกำลังอยู่ในภาวะเปลี่ยนแปลง” ความไม่มั่นคงของผิวดิน หญา หวาย หิน หรือฝุ่นที่ลอยขึ้นเพียงชั่วขณะ ต่างเป็นตัวแปรที่โลกใช้ในการตอบสนองต่อการปรากฏตัวของมนุษย์ การเดินทางของลองจึงเป็นการสร้างงานศิลปะที่ไม่ใช่รูปทรงถาวร แต่เป็น “เหตุการณ์ชั่วคราวของการเปิดเผย” (event of unconcealment) ซึ่งเป็นหัวใจของปรากฏการณ์วิทยาแบบไฮเดกเกอร์ในระดับภูมิทัศน์

เมื่อพิจารณาความเปราะบางในระดับภูมิทัศน์อย่างใกล้ชิดจะพบว่า พื้นที่ไม่ใช่ฉากหลัง แต่เป็น “ผู้ร่วมกระทำ” (co agent) ที่สร้างร่องรอยขึ้นเพราะมีสภาวะอ่อนไหวพอจะรับแรงกดทับหรือแรงเคลื่อนไหวจากร่างกายมนุษย์ ร่องรอยจึงไม่ใช่สิ่งที่มนุษย์ “สร้าง” ลงไปจากภายนอกเท่านั้น แต่เป็นผลลัพธ์ของการปะทะกันระหว่างสิ่งที่เปราะบาง กล่าวคือ ร่างกาย พื้นที่ และเวลา ที่ดำเนินไปอย่างไม่หยุด ด้วยเหตุนี้ความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์ในงานของลอง จึงทำให้ “ภูมิทัศน์กลายเป็นผู้บันทึกชั่วคราวของความทรงจำ” ซึ่งมีสถานะเป็นความทรงจำในช่วงเปลี่ยนผ่าน มากกว่าจะเป็นสัญลักษณ์ที่ถูกจารึกบนพื้นผิว

A Line Made by Walking (1967) ถือเป็นจุดเริ่มต้นที่เผยให้เห็นรากฐานสำคัญของศิลปะของลองในการใช้ “การเดิน” เป็นวิธีสร้างงานโดยไม่เพิ่มสิ่งใหม่ลงในภูมิทัศน์ แต่ดึงความจริงที่ซ่อนอยู่ให้ปรากฏผ่าน “การกดทับ” ที่เบาที่สุด เส้นทางบนหญ้าที่เกิดจากการเดินซ้ำไม่ซ้ำวัตถุ แต่เป็นเหตุการณ์ที่พื้นที่ยอมเปลี่ยนสภาพให้เห็นเพียงชั่วครู่ก่อนจะคืนกลับไปสู่สภาวะเดิม ร่องรอยนี้คือการผสมผสานกันระหว่างความเปราะบางของพื้นหญ้าและน้ำหนักร่างกายของมนุษย์ที่แปรเปลี่ยนไปตามจังหวะการเดิน

หากมองด้วยกรอบคิดของไฮเดกเกอร์ความจริงของสิ่งหนึ่งจะปรากฏได้เพราะอีกสิ่งหนึ่งถูกปิดบัง (concealment) และในงานชิ้นนี้ “ความเขี้ยวแน่น” ของหญ้าถูกปิดบังเพื่อเปิดเผยความจริง (aletheia) ของร่างกายมนุษย์ ร่องรอยบนหญ้าจึงยืนยันว่าการดำรงอยู่ของมนุษย์ฝักใฝ่กับโลกอย่างอ่อนละมุนแต่ไม่ถาวร นั้นเท่ากับว่าเส้นทางนี้เป็นทั้ง “ความทรงจำ” และ “การหายไปของความทรงจำ” ในเวลาเดียวกัน ความสำคัญของผลงานจึงไม่ได้อยู่ที่เส้นทางที่ถูกกดทับเพียงอย่างเดียว แต่อยู่ที่การทำให้เห็นว่าภูมิทัศน์ไม่เคยคงรูป ตลอดเวลาพื้นที่กำลัง “รักษาตัวเองและเสื่อมสลายไปพร้อมกัน” คล้ายร่างกายมนุษย์ นี่คือร่องรอยที่ดูเล็กน้อยและหายเร็ว แต่กลับเป็น “หลักฐานของการปรากฏตัว” ที่สำคัญในเชิงปรากฏการณ์วิทยานั้นเอง

หาก A Line Made by Walking เปิดเผยความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายมนุษย์กับผิวดินผ่านการ “กดทับ” หญ้าเข้าไปมา ผลงาน A Line in Bolivia, Kicked Stones (1981) และ Dusty Boots Line, The Sahara (1968) ก็คือการขยายความคิดออกไปสู่ภูมิทัศน์ที่กว้างกว่าและรุนแรงกว่าเดิม (ภาพที่ 6-7)



ภาพที่ 6 - 7

Richard Long, A Line in Bolivia, Kicked Stones, 1981.

Richard Long, Dusty Boots Line, The Sahara, 1968.

ที่มา: (Roelstraete, D., 2010: 32-33)

A Line in Bolivia, Kicked Stones (1981) ผลงานนี้เกิดจากการที่ริชาร์ด ลอง เดินผ่านภูมิประเทศในโบลิเวียและใช้เท้าเตะก้อนหินที่มีอยู่แล้วในพื้นที่ให้เรียงเป็นเส้นตรง วัสดุและกระบวนการสร้างอาศัยการกระทำเพียงเล็กน้อยของร่างกายมนุษย์ ทำให้รูปทรงที่ปรากฏมีความเปราะบางและไม่ถาวร ลักษณะของหินที่เรียงตัวเป็นเส้นดังกล่าวทำหน้าที่เปิดเผยโลกของวัสดุและภูมิทัศน์ (unconcealment) ผ่านการจัดวางที่พร้อมจะสลายกลับคืนสู่สภาพเดิม

เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดจะพบว่าลองขยายกรอบจากการเดินไปสู่การ “แตะต้องโลก” ด้วยแรงเพียงเล็กน้อยที่สุด คือการเตะก้อนหินให้เคลื่อนออกจากตำแหน่งเดิม สิ่งปรากฏจึงไม่ใช่ร่องรอยที่เกิดจากน้ำหนักร่างกายบนผิวดินเหมือนงานแรก แต่เป็นการเปิดเผยสภาวะอ่อนไหวของสสารเอง ก้อนหินกลายเป็นพยานที่บันทึกการเคลื่อนที่ของมนุษย์แบบละเอียดที่สุด การสูญเสียตำแหน่งเดิมของหินจำนวนมากรวมกันกลายเป็นเส้นทางใหม่ซึ่งมีสถานะเป็น “ร่องรอยของการเคลื่อนที่ที่ไม่มีร่างกายปรากฏ” (disembodied path) การเลื่อนตำแหน่งเพียงเล็กน้อยของหินจำนวนมากเช่นนี้ ทำให้เห็นชัดเจนว่า ภูมิทัศน์พร้อมจะเปลี่ยนรูปด้วยแรงที่น้อยที่สุดเสมอ ความเปราะบางในงานนี้จึงไม่ใช่เพียงผิวดิน แต่เป็นความเปราะบางของสสารที่พร้อมเคลื่อนตัวด้วยแรงเพียงน้อยนิด การรวมตัวของก้อนหินที่เคยอยู่ในสมดุล ถูกทำลายโดยมนุษย์ แต่ในเวลาเดียวกันก็พร้อมถูกคืนสู่สภาวะเดิมด้วยแรงลม ฝน หรือการทับถมของดิน และนี่คือสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงภูมิทัศน์ที่ไต่กลับอยู่ตลอดเวลา ไม่ยอมให้งานศิลปะ “ถูกเก็บรักษา” แต่พยายามทำลายมันด้วยพลังของธรรมชาติเอง จากการอ่านงานชิ้นนี้จึงทำให้พบว่าโลกไม่ได้เป็นฉาหนึ่ง แต่เป็นคู่สนทนาที่ตอบโต้การกระทำของมนุษย์อย่างต่อเนื่อง

ในมุมมองเชิงปรากฏการณ์วิทยา ผลงานนี้ยิ่งเข้มข้นขึ้น เพราะร่องรอยคือผลของ “ความสัมพันธ์ระหว่างความเปราะบางของมนุษย์และความเปราะบางของโลก” เส้นทางปรากฏขึ้นเพราะกำลังจะเลื่อนหาย ความทรงจำเชิงภูมิทัศน์จึงมีสถานะเป็นหน่วยความจำที่อยู่ได้เพราะรอการลบเลือน และความจำประเภทนี้คือความจำที่ “ดำรงอยู่ในช่วงเปลี่ยนผ่าน” มากกว่าจะตั้งอยู่บนความถาวร

ผลงานชิ้นถัดมา Dusty Boots Line, The Sahara (1968) ผลงานนี้สร้างขึ้นจากร่องรอยรองเท้าที่เต็มไปด้วยฝุ่นทรายขณะศิลปินเดินผ่านทะเลทรายซาฮารา เส้นที่เกิดขึ้นเป็นเพียงร่องรอยชั่วคราวบนผืนทราย ซึ่งสามารถถูกลบเลือนได้ง่ายจากลมและเวลา งานสะท้อนความเปราะบาง (fragility) ของการปรากฏตัวของมนุษย์ และเผยให้เห็นภูมิทัศน์ในฐานะพื้นที่ที่ความจริงเกิดขึ้นผ่านการเปลี่ยนแปลงและการหายไป ความเปราะบางถูกผลักไปถึงจุดที่ “ร่องรอยแทบไม่สามารถถูกทำให้เป็นรูปทรงได้เลย” กล่าวคือ เส้นทางไม่สามารถถูกกดทับเหมือนหญ้า และหินไม่อาจคงที่เหมือนในโบลิเวีย ความเปราะบางกลับยิ่งสูงขึ้น เพราะสิ่งที่โลกร่วมกับมนุษย์ใช้สร้างร่องรอยคือ “ฝุ่น” ซึ่งเป็นสสารที่ไม่สามารถจับรูปทรงได้แม้เพียงชั่ววินาที ร่องรอยไม่ได้เกิดจากวัตถุเคลื่อน แต่เกิดจากการฟุ้งตัวของฝุ่นในเวลาจริง เป็นร่องรอยแบบปรากฏการณ์วิทยาที่เกิดขึ้นจากการสัมผัสเบาที่สุดของการเดิน

ในมุมมองปรากฏการณ์วิทยา ฝุ่นที่ลอยขึ้นแล้วตกกลับมาเป็นร่องรอยที่ยืนยันสภาวะของโลกในขณะนั้น ไม่ใช่รูปทรงที่สามารถเก็บรักษาได้ ในงานนี้เขาไม่ได้เพียงสร้าง “เส้น” แต่กำลังทำให้เห็นถึง “การกระจายตัวของเวลา” การที่ร่างกายมนุษย์เดินผ่านภูมิทัศน์ที่อ่อนไหวจนสามารถแสดงการเคลื่อนไหวของโลกออกมาในรูปของฝุ่น ทำให้ความเปราะบางของภูมิทัศน์ถึงที่สุดกลายเป็นสภาวะที่ร่องรอยไม่มีรูปทรงไม่อาจถูกทำให้เป็นวัตถุหรือเก็บเป็นหลักฐานได้ ในระดับนี้ การรับรู้ร่องรอยเป็นไปได้ก็แต่ในขณะที่ผู้ชมจะต้องอยู่ร่วมกับเหตุการณ์ในช่วงเวลานั้นจริงๆ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิด being in the world ของ

ไฮเดกเกอร์ งานนี้จึงเป็นงานที่ทำให้เห็นว่าหน่วยความจำของภูมิตักษ์อาจปรากฏในรูปแบบ “ร่องรอยของเวลาแบบชั่วคราว” มากกว่ารอยบนพื้นที่ และนี่คือระดับสูงสุดของ “ความทรงจำแบบไม่เสถียร” ในงานของเขานั้นเอง

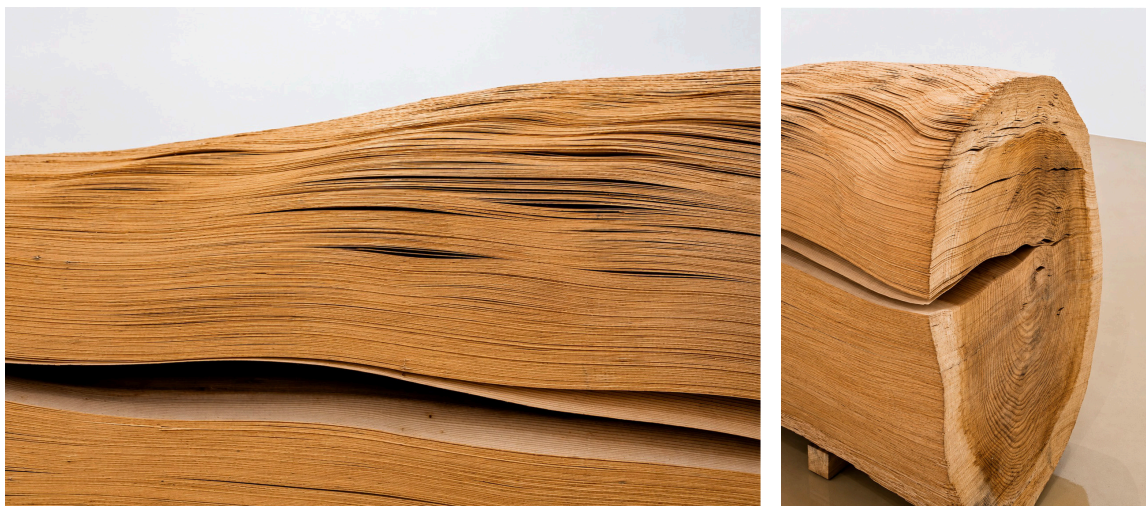
กล่าวโดยสรุป ผลงานของริชาร์ด ลองทำให้เห็นอย่างชัดเจนว่า หน่วยความจำของภูมิตักษ์มิได้ตั้งอยู่บนสิ่งที่คงอยู่ แต่ตั้งอยู่บนการปรากฏของสิ่งที่กำลังสลายไป รอยทางเดินในงานของเขามีสถานะเป็น “การไม่อยู่ที่เผยตัวแรงที่สุด” (the most present absence) เพราะดำรงอยู่อย่างเต็มที่ได้อีกเพียงในขณะที่กำลังหายไปเท่านั้น รอยทางเดินจึงไม่ใช่วัตถุ ไม่ใช่รูปทรง และไม่ใช่งานศิลปะในฐานะสิ่งที่ถูกสร้าง แต่เป็น “เหตุการณ์ของความจริง” ที่โลกเผยตัวผ่านความไม่เสถียรของตัวมันเอง ความเปราะบางที่ปรากฏจึงไม่ใช่เพียงคุณลักษณะของวัตถุ แต่เป็นโครงสร้างเชิงภววิทยาที่ทำให้ Being เปิดเผยผ่านการเปลี่ยนรูปที่ไม่เคยหยุด (unceasing becoming) และนี่เองที่ทำให้ภูมิตักษ์ “ระลึกถึงตัวมันเอง” ผ่านสิ่งที่มันทำลายไปเสมอ ความทรงจำจึงมีอยู่เพราะเสื่อมสลาย ไม่ใช่เพราะคงสภาพ และการสลายไปกลายเป็นรูปแบบสูงสุดของการเผยความจริงในผลงานของเขา

ภายใต้กรอบความคิดเรื่องความเปราะบางเชิงภูมิตักษ์ การเดินทาง ร่องรอย และพื้นที่ที่แปรผันสามารถศึกษาได้ผ่านงานของคาสึโอะ คาโดนาเกะ (Kazuo Kadonaga, 1946-) ได้เช่นกัน คาโดนาเกะเป็นศิลปินชาวญี่ปุ่นที่ทำงานกับวัสดุธรรมชาติ งานของเขาเผยให้เห็นความเปราะบาง (fragility) ของวัสดุในฐานะสถานะที่กำลังเกิดขึ้น ไม่ใช่ผลลัพธ์ที่เสร็จสมบูรณ์ การปรากฏของรูปทรงจึงทำหน้าที่เป็นการเปิดเผยโลก (unconcealment) ผ่านการเคลื่อนตัวอย่างเจียบบันของวัสดุเอง

ผลงานของคาสึโอะ คาโดนาเกะสามารถทำความเข้าใจได้ผ่านกรอบความคิดเรื่อง “ภูมิตักษ์” ในฐานะกระบวนการของสสารที่กำลังก่อรูปผ่านเวลาและสภาวะแวดล้อมอย่างต่อเนื่อง ในหนังสือ *Getting Back into Place* ของ Edward S. Casey (1993) สร้างความเข้าใจว่างานชุด Wood No. 5 CH (1984) ไม่ได้สะท้อนเพียงความไม่เสถียรของวัสดุธรรมชาติ แต่เป็นการเปิดให้รับรู้โครงสร้างเชิงเวลาของภูมิตักษ์ซึ่งไม่ได้เกิดจากการกระทำของมนุษย์โดยตรง แต่ปรากฏผ่านการเคลื่อนไหวภายในของวัสดุเอง (Casey, 1993)

ภายใต้กรอบความคิดดังกล่าว งานจึงดำรงอยู่ในฐานะ “สนามของการเกิดขึ้นของสสาร” (emergent field of material becoming) ที่แรงภายในของวัสดุค่อยๆ เปิดเผยตัวผ่านร่องรอยของเวลา การแปรผัน และการเปลี่ยนแปลงอย่างละเอียดอ่อน ความเปราะบางในที่นี้จึงไม่ใช่สภาวะอ่อนแอ แต่เป็นกลไกของการเปิดเผย (unconcealment) ซึ่งทำให้ภูมิตักษ์สามารถ “เขียนเวลาให้มองเห็น” ผ่านชั้นไม้ที่บดงอ เกิดรอยแตก และผ่นคลายอย่างต่อเนื่องภายใต้แรงของโลก

ด้วยเหตุนี้ Wood No. 5 CH (1984) จึงถูกนำมาเป็นกรณีศึกษาหลักในหัวข้อนี้ เนื่องจากเป็นผลงานที่ทำให้เห็นอย่างชัดเจนว่า “ภูมิทัศน์สามารถถือกำเนิดจากภายในวัสดุ” ได้โดยไม่ต้องมีภูเขาหุบเหวหรือระยะไกลใดๆ ปรากฏต่อสายตา ความเปราะบางในงานชิ้นนี้จึงไม่ใช่เพียงภาพแทนของธรรมชาติ แต่เป็นพลังที่ทำให้กระบวนการดังกล่าวปรากฏขึ้นต่อหน้าผู้ชมโดยตรง (ภาพที่ 8)



ภาพที่ 8

Kazuo Kadonaga, Wood No. 5 CH, 1984.

ที่มา: Nonaka-Hill Gallery, Los Angeles, Retrieved from <https://www.nonaka-hill.com/search/?search=Kazuo+Kadonaga>

Wood No. 5 CH (1984) ทำจากท่อนซีดาร์ขนาดใหญ่ที่คาโดนาเก้นำไปผ่านกระบวนการเชิงช่างอย่างเป็นระบบ ทั้งการรีด การบีบอัด การควบคุมความชื้น และการปล่อยให้ไม้ค่อยๆ คลายแรงดึงตัวเอง กระบวนการเหล่านี้ทำให้ท่อนไม้สูญเสียรูปทรงเดิมและค่อยๆ เปลี่ยนเป็นรูปทรงที่ไม่เสถียร ปรากฏเป็นเส้นริ้วและชั้นไม้บิดตัวราวกับการพับซ้อนของชั้นดินในทางธรณีวิทยา ผิวไม้ในงานนี้จึงไม่ใช่ “ผิวของประติมากรรม” ที่เสร็จสมบูรณ์ แต่เป็น “ผิวของภูมิทัศน์ที่กำลังปรากฏตัว” ซึ่งสะท้อนถึงสถานะของโลกที่ไม่มีวันมั่นคงและไม่สามารถควบคุมได้ทั้งหมด แม้เราจะพยายามจัดการมันด้วยทักษะทางช่างอย่างไรก็ตาม

ในกรอบคิดของมาร์ติน ไฮเดกเกอร์ วัตถุไม่ได้มีความหมายเพียงจาก “สิ่งที่เป็น” แต่จาก “วิธีที่ปรากฏต่อเรา” ในประสบการณ์การรับรู้ของมนุษย์ ใน Being and Time (1927/2008) ไฮเดกเกอร์อธิบายว่า

“การดำรงอยู่ของสิ่งหนึ่งคือกระบวนการ “การเปิดเผยตัวเอง” หรือ “การไม่ปกปิด” (unconcealment) ของความจริงที่เดิมนั้นซ่อนเร้นอยู่ การที่สิ่งของแตกหัก เสื่อมสภาพ หรือ เบี่ยงเบนจากการใช้งานเดิม จึงทำให้เราเห็นความจริงอีกด้านหนึ่ง” Heidegger, 1927/2008)

ซึ่งจากการศึกษาพบว่า การแปรรูปของท่อนซีดาร์ใน Wood No. 5 CH มีลักษณะของการ คลายตัว การยืดตัว และการบิดเบี้ยวที่ไม่ได้ทำให้ไม้ “กลายเป็นศิลปะ” ในฐานะรูปทรงที่เสร็จสมบูรณ์ แต่ ทำให้ไม้ “ปรากฏในฐานะโลกที่กำลังเปลี่ยนรูป” สิ่งที่แสดงออกมาจึงไม่ใช่เป็นการเปลี่ยนแปลงวัสดุ แต่ เป็นการเกิดขึ้นของความจริงที่กำลังก่อตัวอยู่ต่อหน้าผู้ชม ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องการเปิดเผยความจริง ของไฮเดกเกอร์โดยตรง

นอกจากนั้น ผลต่อการมองเมื่อผู้ชมยืนต่อหน้าท่อนซีดาร์ขนาดยาวนี้ จะรับรู้ถึงความไม่มั่นคง ที่แทรกอยู่ในตัวสาร รอยยุบ รอยแยก การโค้งตัวของเส้นไม้ และชั้นไม้ที่บิดตัวซ้อนทับกัน ล้วนเป็น ร่องรอยที่ทำให้วัสดุบิขึ้นนี้กลายเป็นสถานะของ “ภูมิประเทศที่ผุกร่อน” และเปลี่ยนแปลงไปตามเวลา ความเปราะบางในที่นี้จึงไม่ได้หมายถึงการเสียหายหรือการเสื่อมค่า แต่คือกระบวนการเปลี่ยนไปของตัว เนื้อไม้เอง แตกต่างกับในยุคที่การแปรรูปไม้และการควบคุมธรรมชาติถูกทำซ้ำอย่างเป็นระบบ ในผลงาน ชุดนี้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าคาโดนาเกะไม่ทำหน้าที่ในฐานะผู้ควบคุมแต่เพียงฝ่ายเดียว แต่ทำหน้าที่จัดวาง เงื่อนไขให้ไม้ได้เปิดตัวตนตามกฎทางวัตถุของตัวเอง ร่องรอยที่เกิดขึ้นจึงเทียบได้กับการเกิดขึ้นดิน ขณะที่การเปลี่ยนแปลงในเนื้อไม้เองก็กลายเป็นหลักฐานของความไม่มั่นคงที่ฝังอยู่ในโลกวัตถุอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

การจำลองภูมิประเทศในงานของคาโดนาเกะจึงไม่ได้เกิดจาก “การเลียนแบบภูมิประเทศ” ภายนอก แต่เกิดจากความเปราะบางที่ซ่อนอยู่ในตัวไม้เอง ร่องรอยที่เห็นอาจเทียบได้กับชั้นหินที่บอกประวัติของโลก แต่ในที่นี้คือประวัติของสาร การเติบโต การสะสมแรงดัน การหดตัว การคายความชื้น ซึ่งทั้งหมดถูกรวบเป็นภาพเดียวในช่วงเวลาที่ผู้ชมยืนเผชิญหน้ากับงาน สิ่งนี้สอดคล้องกับแนวคิดปรากฏการณ์วิทยาของไฮเดกเกอร์ที่กล่าวว่า วัตถุทำให้ “โลกของมันปรากฏออกมา” ผ่านสถานะของการดำรงอยู่ ไม่ใช่ ผ่านสัญลักษณ์ที่มนุษย์สร้างขึ้นล่วงหน้า งานศิลปะหรือวัตถุจึงทำหน้าที่เปิดเผยความจริงของโลกด้วย ตนเองผ่านการปรากฏ (unconcealment) (Heidegger, 1971/2002) มากกว่าจะเป็นเครื่องมือแสดงความหมายที่ศิลปินพยายามใส่เข้าไป

นอกจากนี้ การจัดวางไม้บนพื้นในระนาบต่ำมาก จนผู้ชมต้องก้มมองใกล้ หรือเดินตามความยาว ของงาน ยังทำให้การรับรู้ไม่ได้เกิดจากการมองจากระยะห่าง หรือระยะปกติเวลาที่ดูงานศิลปะ แต่เกิด จากการ “อยู่ร่วมกับวัตถุ” ด้วยร่างกายของผู้ชมเอง ความสัมพันธ์เชิงเวลาและพื้นที่ที่เกิดขึ้นนี้คล้ายการ เดินในภูมิประเทศจริงๆ ผู้ชมไม่ได้เพียงมองประติมากรรมไม้ แต่เหมือนกำลังสำรวจแนวสันเขา ร่องหุบเขา และเส้นชั้นความสูงบนผิวโลก แม้ว่าทั้งหมดจะเกิดขึ้นบนผิวไม้ที่ถูกบิดตัวตามธรรมชาติเท่านั้นก็ตาม

เมื่อมองผ่านมุมมองปรากฏการณ์วิทยา Wood No. 5 CH จึงไม่ได้เป็นเพียงประติมากรรมไม้ที่จัดวางอยู่ในพื้นที่แกลเลอรี แต่เป็น “ภูมิทัศน์ภายในตัววัตถุ” ที่กำลังเปิดเผยให้ผู้ชมมองเห็นโลกในมุมที่ปกติอาจละเลยไป ซึ่งโดยทัศนะของผู้เขียนเห็นว่าคาโดนาเกทำให้สสารกลายเป็นสื่อที่เชื่อมระหว่างเวลาภายในและเวลาภายนอก ระหว่างการเปลี่ยนรูปของไม้และการเปลี่ยนรูปของโลก การรับรู้จึงเกิดขึ้นแบบองค์รวม ผู้ชมไม่ได้เห็นเพียงรูปทรง แต่เห็น “สถานะของการดำรงอยู่” ที่กำลังเกิดขึ้นผ่านเนื้อไม้ตรงหน้านั้นเอง

ด้วยเหตุนี้ความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์ในผลงานของคาโดนาเกจึงไม่ใช่ความเปราะบางของธรรมชาติที่ถูกทำลายโดยมนุษย์เช่นเดียวกับในงานของริชาร์ด ลอง แต่เป็นความเปราะบางที่อยู่ใน “ภาวะการเป็นโลกของสสาร” เอง คือความไม่มั่นคง การแปรเปลี่ยน และการคลายตัวของแรงที่ดำรงอยู่ในทุกชิ้นส่วนของโลก ตั้งแต่ระดับจุลภาคไปจนถึงระดับภูมิประเทศขนาดใหญ่ ผลงานนี้จึงช่วยเปิดมุมมองใหม่ให้ตระหนักว่า ภูมิทัศน์ไม่จำเป็นต้องอยู่ภายนอกเราเสมอไป แต่อาจอยู่ในเนื้อไม้หนึ่งท่อน หรือในรอยเล็กๆ ที่กำลังปรากฏต่อสายตาในขณะนั้นก็ได้

กล่าวโดยสรุป ผลงานของคาโดนาเกทำให้เข้าใจว่าความเปราะบางไม่ได้เป็นสิ่งที่ต้องหลีกเลี่ยงหรือซ่อมแซม แต่เป็นภาวะพื้นฐานของการดำรงอยู่ เป็นการเคลื่อนไหวที่ช้า ลึก และต้องรอให้ผู้ชมเข้ามารับรู้ด้วยตนเอง เช่นเดียวกับที่ไฮเดกเกอร์กล่าวว่า “สิ่งที่ดูธรรมดาที่สุด มักคือสิ่งที่เผยโลกออกมาได้อย่างลึกซึ้งที่สุด” ผลงานชิ้นนี้ไม่เพียงเผยโลกของไม้ แต่เผยให้เห็น “ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ วัสดุ และเวลา” ในฐานะกระบวนการเดียวกัน กระบวนการที่กำลังเกิดขึ้นต่อหน้าเราและพร้อมจะเปลี่ยนรูปอยู่เสมอ

3. ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย การก่อตัวใหม่ของวัสดุและพิธีกรรม

ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลายมักไม่หลงเหลืออยู่ในรูปของวัตถุ แต่ปรากฏในร่องรอยที่เปราะบางที่สุดของธรรมชาติ เช่น ละอองเกสรดอกไม้ ซึ่งบันทึกวัฏจักรของฤดูกาล การดำรงอยู่ และการเปลี่ยนแปลงของภูมิประเทศได้อย่างละเอียดอ่อน วัสดุเหล่านี้เมื่อถูกแยกออกจากบริบทเดิมและนำมาจัดวางใหม่ในพื้นที่ศิลปะ จึงไม่ใช่เพียงการเคลื่อนย้ายวัสดุ แต่เป็นกระบวนการทำให้ความทรงจำของภูมิทัศน์ที่สูญหาย “ปรากฏขึ้นอีกครั้ง” ผ่านการก่อตัวใหม่ของสสาร

ในมุมมองของผู้เขียน กระบวนการดังกล่าวมีลักษณะคล้ายพิธีกรรม ไม่ได้มุ่งเล่าเรื่องโดยตรง แต่ทำให้สิ่งที่เปราะบางที่สุดกลับมามีสถานะและเสียงในระดับที่ละเอียดที่สุด ผลงาน Pollen from Hazelnut ของวูล์ฟกัง โลบ์ เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของการทำให้วัสดุธรรมชาติที่แทบไร้น้ำหนัก กลายเป็นพื้นที่ของการปรากฏตัวของความทรงจำและการรับรู้

วูล์ฟกัง โลบ์ (Wolfgang Laib, 1950–) เป็นศิลปินร่วมสมัยชาวเยอรมัน ผู้ทำงานกับวัสดุธรรมชาติ เช่น ละอองเกสร ข้าว นํ้านม และขี้ผึ้ง รากฐานความคิดของเขาเติบโตจากครอบครัวแพทย์และประสบการณ์ใกล้ชิดธรรมชาติในวัยเด็ก แม้จะสำเร็จการศึกษาด้านการแพทย์ แต่โลบ์เลือกละทิ้งเส้นทางดังกล่าวในช่วงปลายทศวรรษ 1970 เพื่อมุ่งสู่ศิลปะในฐานะการค้นหาคำความจริงของการดำรงอยู่ ผ่านวัสดุที่เรียบง่าย เปราะบาง และเชื่อมโยงกับวัฏจักรของธรรมชาติและชีวิตมนุษย์

ผลงานชุด Pollen from Hazelnut เริ่มต้นในปี 1975 เป็นต้นมา แสดงให้เห็นว่าการทำงานกับเกสรดอกไม้ของโลบ์ไม่ใช่วิธีสร้างผลงาน แต่คือกระบวนการที่มีโครงสร้างแบบ “พิธีกรรม” อย่างแท้จริง การเข้าไปในภูมิทัศน์จริง เก็บเกสรด้วยมือวันต่อวัน และเฝ้าติดตามจังหวะของธรรมชาติ ทำให้วัสดุธรรมชาติกลายเป็นร่องรอยของเวลา การกระทำ และการอยู่ร่วมกับโลกในลักษณะนี้เป็นการทำให้ “การปฏิบัติ” กลายเป็นตัวกลางที่เปิดให้ภูมิทัศน์เผยตัวในรูปแบบที่ไม่ผ่านการสร้างสัญลักษณ์ แต่ผ่านจังหวะของการกระทำที่สม่ำเสมอ ซึ่งสอดคล้องอย่างลึกซึ้งกับแนวคิดของไฮเดกเกอร์เรื่อง “การเปิดเผยความจริง” ที่เกิดจากการอยู่ร่วมและการทำซ้ำ ไม่ใช่จากการมองเพียงผิวเผิน (ภาพที่ 9-11)



ภาพที่ 9

Wolfgang Laib, Pollen from Hazelnut, 2020.

ที่มา Schmidt, M. (2012). Wolfgang Laib's "Pollen from Hazelnut". *Architectural Digest*. Retrieved from <https://www.architecturaldigest.com/story/wolfgang-laib-pollen-from-hazelnut-moma>



ภาพที่ 10

Wolfgang Laib, Pollen from Hazelnut, 2013.

ที่เมา (Museum of Modern Art (MoMA). Retrieved from <https://www.wsj.com/articles/SB10001424127887324539304578259744275661164>)

ภาพที่ 11

Wolfgang Laib, hazelnut pollen collected by the artist over many years..

ที่เมา (Museum of Modern Art (MoMA). Retrieved from <https://www.wsj.com/articles/SB10001424127887324539304578259744275661164>)

ในผลงาน Pollen from Hazelnut วัสดุที่เบาที่สุดในธรรมชาติถูกจัดวางจนกลายเป็นผิวพื้นที่หนาแน่น ถือเป็น “การก่อตัวใหม่ของวัสดุ” (material reformation) ที่ไม่ได้เปลี่ยนสารแต่เปลี่ยนสภาวะการรับรู้ เกสรที่ล่องลอยจนแทบมองไม่เห็นในธรรมชาติ เมื่อถูกเก็บรวบรวมด้วยมือและนำกลับมาวางใหม่อย่างพิถีพิถัน กลับปรากฏเป็น “พื้นผิวของภูมิทัศน์” ที่เข้มข้นจนผู้ชมต้องใช้ร่างกายเข้าไปสัมผัส และนี่คือจุดทำงาน ของโลบ์ทำให้เราตระหนักว่า ความหมายของภูมิทัศน์อาจอยู่ในสิ่งที่เล็กที่สุด ไม่ใช่อยู่ในสิ่งใหญ่โตเสมอไป

ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลายจึงปรากฏผ่านวิธีที่วัสดุถูกย้ายออกจากบริบทเดิม เกสรหนึ่งกำมือคือเศษของหนึ่งฤดูกาลที่ไม่กลับมาอีกเมื่อเวลาผ่านไป กระบวนการนำวัสดุเหล่านี้เข้าสู่พิพิธภัณฑ์ไม่ได้เป็นการ “จำลองธรรมชาติ” แต่เป็นการเก็บชิ้นเศษของภูมิประเทศที่หายไปซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่อง dwelling ที่มองว่าการอยู่ร่วมกับโลกคือการตระหนักถึงความเปราะบางของธรรมชาติอย่างแท้จริง การทำงานของโลบ์จึงเป็นการอยู่อาศัยแบบหนึ่ง เป็นการอยู่กับความเปราะบางที่กำลังถูกรักษาไว้ด้วยความระมัดระวัง

สิ่งที่ทำให้งานของโลบ์มีพลังพิเศษ คือการที่วัสดุดำรงอยู่ใน “สถานะของการรอคอย” (state of waiting) เหมือนพิธีกรรมที่ยังไม่สมบูรณ์ ผู้ชมต้องเข้าไปอย่างช้าและระมัดระวัง ความนิ่งนี้เปลี่ยนพื้นที่จัดแสดงให้กลายเป็นพื้นที่พิธีกรรมร่วม ที่ซึ่งผู้ชมค่อยๆ ปรับจังหวะร่างกายของตนให้สอดคล้องกับจังหวะของงาน การลังเล การชะลอการเดิน และความระมัดระวังที่งานบังคับให้เกิดขึ้น คือส่วนหนึ่งของ “ความทรงจำ” ที่ถูกสร้างขึ้นในปัจจุบันจากตัวงาน เป็นความทรงจำที่ไม่ได้ผูกกับอดีต แต่กับการรับรู้เชิงพิธีกรรมตรงหน้า นั้นทำให้งานเป็นตัวอย่างสำคัญของการที่ “ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย” สามารถถูกทำให้ปรากฏใหม่ผ่านวัสดุที่แทบจะไร้น้ำหนัก ผลงานนี้จึงเสนอว่าภูมิทัศน์ไม่จำเป็นต้องถูกจดจำผ่านรูปทรงที่ยิ่งใหญ่ แต่สามารถถูกจดจำผ่านสิ่งที่เล็กที่สุดและพร้อมจะหายไปง่ายที่สุด เพราะในที่สุด ความเปราะบางก็ไม่ใช่อัจฉริยะของธรรมชาติ แต่เป็นภาษาของมันเอง

เมื่อพิจารณางานของโลบ์ผ่านกรอบปรากฏการณ์วิทยาจะพบว่าความหมายของงานไม่ได้อยู่ที่วัสดุ แต่อยู่ที่ “การเปิดเผยสภาวะของการดำรงอยู่” ที่เกิดขึ้นเมื่อผู้ชมเข้าไปอยู่ร่วมกับงานด้วยประสบการณ์ตรง เกสรที่แทบไร้น้ำหนักทำหน้าที่เป็นตัวเปิดเผยความจริงในลักษณะของ “การไม่ปกปิด” เฉพาะเมื่อมันถูกตั้งอยู่ในบริบทของการรับรู้ การจัดวางแบบพิธีกรรมบังคับให้ผู้ชมใช้ความเงียบและความระมัดระวังในการเข้าไปใกล้ดังได้กล่าวถึงแล้ว ซึ่งทำให้งานกลายเป็นพื้นที่ของการอยู่ร่วมกันกับความเปราะบางของโลกด้วยความอ่อนโยน กล่าวได้ว่างานของโลบ์เผยความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลายที่ไม่ได้ถูกเก็บในรูปทรง แต่ถูกเก็บใน “จังหวะของความเปราะบาง” ซึ่งมนุษย์ต้องเรียนรู้ที่จะอยู่ร่วมกับมันนั่นเอง

ตารางที่ 1

ตารางแสดงการเชื่อมโยงศักยภาพของดินและวัสดุเปราะบางในศิลปะร่วมสมัย

ศิลปิน	วัสดุที่ใช้	วิธีการทำงาน	ประเด็น ปรากฏการณ์วิทยาที่ เปิดเผย	ศักยภาพของดินและวัสดุเปราะ บางในศิลปะร่วมสมัย
Eva Hesse	ยางลาเท็กซ์ ไฟเบอร์ เชือก	วัสดุเผยการดำรงอยู่ผ่าน พลวัตของแรงโลก แทน การถูกกำกับด้วยการ ควบคุมของศิลปิน	ร่องรอยของการดำรง อยู่ที่กำลังสลายตัว	ความเสื่อมของวัสดุไม่ใช่การสูญเสีย แต่เป็นกระบวนการที่สสาร เปิดเผยประวัติของเวลา และทำให้ ความเป็นจริงของวัตถุปรากฏผ่าน การเปลี่ยนรูป
Montien Boonma	เหล็ก กรา ไฟต์ เทป เสียง ฟู่	วัสดุแข็งถูกทำให้เกิด ความไม่มั่นคงของรูป ทรง ผ่านเงา เสียง และ น้ำหนัก	พื้นที่ของการรับรู้อัน สั้นไหว	ความเปราะบางอยู่ใน “การรับรู้” ไม่ใช่วัสดุ เสียงที่ดับลง ฟู่ที่ค่อยๆ จาง ทำให้ผู้ชมเผชิญ “ความไม่ มั่นคงของโลก” ผ่านผัสสะโดยตรง
Richard Long	ดิน หญ้า ก้อนหิน ฟู่	ศิลปิน “เปิดเผยพื้นที่” ผ่านการเดิน พื้นที่ไม่ได้ ถูกใช้ แต่ “ตอบสนอง” ต่อการเดิน	ภูมิทัศน์ในฐานะ เหตุการณ์ของการ เดินทาง	ร่องรอยเกิดขึ้นเพราะมันกำลังจะ เลือนหาย จึงทำให้ “ความจริงของ ภูมิทัศน์” ปรากฏชัดที่สุดในช่วง เวลาที่ไม่เสถียรและไม่อาจทำซ้ำได้
Kazuo Kadonaga	ไม้ขีดาร์	การปล่อยให้แรงภายใน ของวัสดุทำงาน รูปทรง เกิดขึ้นจากภาวะของ วัสดุ ไม่ใช่การสร้าง	ชั้นผิวของวัสดุที่ทำให้ เวลาเป็นรูปธรรม	ไม่เผยให้เห็น “ภูมิประเทศภายใน วัตถุ” ผ่านแรงดัน ความชื้น และ การเปลี่ยนตัวของมันเอง เป็น ตัวอย่างของความจริงที่เปิดเผย โดยไม่ต้องอาศัยรูปทรงหรือการ เล่าเรื่องจากมนุษย์
Wolfgang Laib	เกสรดอกไม้	การจัดวางวัสดุธรรมชาติ ในสถานะนิ่ง	ความเยียบ ความนิ่ง และพิธีกรรมของวัสดุ	เกสรทำให้ภูมิทัศน์ที่ถูกทำลายกลับ มาปรากฏใหม่ผ่านกระบวนการ เก็บสะสมและการจัดวางอย่าง พิธีกรรม เป็น “ความจริงของ พื้นที่” ที่เผยตัวผ่านความเบาและ ความเสี่ยงต่อการสลาย

หมายเหตุ. ตารางแสดงการเชื่อมโยงศักยภาพของดินและวัสดุเปราะบางในศิลปะร่วมสมัย

โดย เดือนฉายผู้ชนะ ภูประเสริฐ, 2568.

จากการศึกษาสามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

จากการศึกษาผ่านกรอบคิดปรากฏการณ์วิทยาและบทบาทของวัสดุธรรมชาติในศิลปะร่วมสมัยพบว่า “ความเปราะบาง” มิได้เป็นเพียงคุณลักษณะทางกายภาพของวัสดุ แต่เป็นกลไกพื้นฐานที่ทำให้ “โลกเปิดเผยตัวเอง” (unconcealment) ต่อสายตาและร่างกายของผู้ชม วัสดุธรรมชาติไม่ว่าจะเป็นดิน เส้นใย ไม้ ฝุ่น เสียง หรือเกสร ล้วนทำงานในฐานะสื่อที่เผยให้เห็นความจริงของเวลาและสภาวะของภูมิทัศน์ที่มนุษย์มักละเลยไป ภายใต้กรอบนี้ สามารถสรุปประเด็นสำคัญจากผลงานของศิลปินทั้งห้าคนได้ดังนี้

1. “ร่องรอยของการดำรงอยู่ที่กำลังสลายตัว” ผลงานของเอวา เฮสส์เผยให้เห็นว่าวัสดุอย่างยางพาราและเส้นใยไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงวัตถุในกระบวนการสร้างสรรค์ แต่เป็น “ร่างกายของเวลา” ที่แสดงการยุบตัวและเสื่อมสภาพอย่างต่อเนื่อง ความเปราะบางจึงไม่ใช่ความอ่อนแอ แต่คือการเปิดเผยสภาวะไม่จีรังที่มักถูกปฏิเสธ วัสดุเหล่านี้หน้าที่บันทึก “เวลาที่กำลังเกิดขึ้น” มากกว่าการจดจำอดีต ความเสื่อมที่ค่อยๆ ปรากฏคือเหตุการณ์ของความจริง ตามแนวคิดของไฮเดกเกอร์ ว่าสิ่งต่างๆ เปิดเผยตัวผ่านรอยแยกของมันเอง ซึ่งผลงานของเฮสส์ทำให้ผู้ชมเผชิญกับความจริงนี้โดยตรง

2. “พื้นที่ของการรับรู้อันสั้นไหว” ในผลงานของมณฑิร บุญมา ความเปราะบางไม่ได้เกิดจากวัสดุที่แตกหักง่าย แต่เกิดขึ้นในระดับ “ประสบการณ์” ผ่านเสียง ความมืด และร่องรอยของกรรไกรไฟต์ สิ่งเหล่านี้ทำงานร่วมกันจนเกิดเป็นสภาวะที่ผู้ชมต้องรับรู้อย่างละเอียดอ่อน ความเปราะบางในงานของมณฑิรคือความเปราะบาง “ตรงหน้า” ที่เกิดขึ้น ณ ขณะนั้น เสียงที่กำลังดับ เงามที่เคลื่อนตัว ฝุ่นที่พร้อมปลิวหายไป ทั้งหมดคือรูปแบบของความจริงที่กำลังปรากฏและถอยกลับพร้อมกัน งานจึงทำหน้าที่เป็นสนามประสบการณ์ที่เผยให้เห็นความไม่มั่นคงของโลกในระดับที่ละเอียดกว่าโครงสร้างของวัสดุเอง

3. “ภูมิทัศน์ในฐานะร่องรอยของการเดินทาง” ริชาร์ด ลองไม่ได้สร้างภูมิทัศน์ขึ้นใหม่ แต่เปิดเผยภูมิทัศน์ผ่านการเดินและการทำให้พื้นดินตอบสนองต่อร่างกายมนุษย์ ร่องรอยจากการเดินบนเส้นทางบนหญ้า ก่อนหินที่ถูกเตะออกจากตำแหน่ง หรือฝุ่นที่ฟุ้งขึ้น คือเหตุการณ์ชั่วครู่ของการเปิดเผย ไม่ใช่ผลงานในฐานะวัตถุถาวร ภูมิทัศน์ในผลงานของลองจึงเป็นสภาวะที่กำลังเปลี่ยนรูปเสมอ ความทรงจำของพื้นที่ที่เกิดขึ้นในขณะที่กำลังเลือนหายไป สิ่งนี้คือความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์ที่ทำให้เราตระหนักว่าโลกไม่เคยอยู่ในสภาพคงที่เลยแม้สักวินาทีเดียว

4. “ชั้นผิวของวัสดุที่ทำให้เวลาเป็นรูปธรรม” ในงานของคาโดนาเกะทำให้เห็นว่าภูมิทัศน์ไม่จำเป็นต้องอยู่ภายนอกเรา แต่อาจอยู่ภายในวัสดุหนึ่งชิ้น เช่นท่อนไม้ที่กำลังบิดตัว ขยายตัว และคลายแรงดันจากภายใน Wood No. 5 CH จึงไม่ใช่ประติมากรรมที่เสร็จสมบูรณ์ แต่เป็น “โลกที่กำลังเผยตัว” ผ่านแรงของเวลาและสสาร การเปลี่ยนรูปของไม้ไม่ใช่การถูกสร้างโดยศิลปิน แต่เป็นการเกิดขึ้นจากกฎของโลกที่ทำงานอยู่ภายในวัสดุ สิ่งนี้ทำให้เรามองว่าความเปราะบางในงานของคาโดนาเกะเป็นรูปแบบหนึ่งของ “เวลาในเนื้อวัสดุ” ที่ทำให้เราเห็นการก่อรูปของโลกในระดับจุลภาค มันคือภูมิประเทศภายในวัตถุที่กำลังเผยตัวอย่างช้าๆ

5. “ความเจียบ ความนิ่ง และพิธีกรรมของวัสดุ” ในผลงานของวูล์ฟกัง โลบ์ วัสดุที่เบาที่สุด เช่น เกสรดอกไม้ กลับมีพลังในการเปิดเผยภูมิทัศน์ที่หายไปเกือบทั้งหมด เกสรทำงานไม่ใช่เพียงในฐานะวัสดุ แต่เป็นร่องรอยของฤดูกาลและพื้นที่ที่อาจไม่หลงเหลืออยู่แล้ว การเก็บเกสรด้วยมือและการโรยที่ละชั้น ทำให้กระบวนการสร้างงานกลายเป็นพิธีกรรมที่ชะลอเวลาและเปิดพื้นที่ให้ผู้ชม “อยู่กับโลก” อย่างเจียบ และละเอียดอ่อนในลักษณะของการอยู่อาศัย (dwelling) ความเปราะบางจึงกลายเป็นวิธีเผยให้เห็นว่าภูมิทัศน์อาจถูกเก็บรักษาได้ผ่านสิ่งที่เล็กที่สุด ผลงานของโลบ์ทำให้เราตระหนักว่า “ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย” ยังสามารถปรากฏใหม่ผ่านจังหวะของวัสดุเล็กที่สุดนี้

unสรุป

การศึกษาครั้งนี้ทำให้ผู้เขียนตระหนักอย่างลึกซึ้งว่า วัสดุธรรมชาติและวัสดุเปราะบางไม่เพียงเป็นวัตถุดิบของศิลปิน แต่เป็น “โครงสร้างความรู้” ที่มีศักยภาพในการเปิดเผยโลกในฐานะกระบวนการที่กำลังแปรผันอยู่เสมอ วัสดุเหล่านี้ทำงานเหมือนระบบภาษาที่บันทึกความเปลี่ยนแปลงของโลก ตั้งแต่ระดับรอยแตกเล็กๆ ไปจนถึงการสลายตัวของภูมิทัศน์ขนาดใหญ่ โดยไม่ต้องพึ่งพารูปทรงถาวรหรือสัญลักษณ์ที่มนุษย์สร้างขึ้น

“ความเปราะบาง” ในมุมมองของปรากฏการณ์ไม่ได้เป็นเพียงเงื่อนไขของวัสดุ แต่เป็นกลไกการเรียนรู้ของมนุษย์ในการรับรู้โลกที่ไม่มั่นคงของเราเอง การที่วัสดุเปลี่ยนรูปทำให้เข้าใจว่าเวลาไม่ได้อยู่ภายนอกวัตถุ แต่ทำงานผ่านวัตถุเหล่านั้นอยู่ตลอดเวลา การสังเกตความเปลี่ยนแปลงของวัสดุจึงไม่ใช่เพียงการมองผลงานศิลปะ แต่เป็นการมองโลกในฐานะสิ่งที่ “กำลังเกิดขึ้น” อย่างต่อเนื่อง

ในทัศนะของผู้เขียนพบว่าศิลปะร่วมสมัยในยุคปัจจุบันอาจต้องการ “ความเปราะบาง” แบบนี้มากกว่าที่เคยเพราะโลกในทุกวันนี้คือโลกที่เต็มไปด้วยการล่มสลายและการเปลี่ยนรูปอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ การมองวัสดุธรรมชาติเป็นผู้กระทำร่วม (co-agent) ทำให้ตระหนักว่างานศิลปะไม่จำเป็นต้องประกาศด้วยความมั่นคงหรือความถาวร แต่สามารถสร้างความหมายผ่านสิ่งที่กำลังจะหายไป หรือผ่านปรากฏการณ์เล็กๆ ที่เกิดขึ้นเพียงชั่วคราว ความคิดนี้เองที่ใฝ่ฝันว่าจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะร่วมสมัยโดยเฉพาะศิลปะที่ต้องการตอบสนองต่อโลกที่เปลี่ยนแปลงรวดเร็วและเปราะบางอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

สิ่งที่ค้นพบใหม่จากการศึกษาครั้งนี้คือ “ทฤษฎีการรับรู้แบบช้า” (slow perception) ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อผู้ชมต้องเผชิญกับวัสดุที่ไม่เสถียร ต้องชะลอการรับรู้ ต้องใส่ใจร่องรอยเล็กๆ และต้องยอมรับว่าสิ่งที่เห็นอาจไม่อยู่นั่นในวินาทีถัดไป นี่คือรูปแบบหนึ่งของการอยู่อาศัย (dwelling) ที่ศิลปะร่วมสมัยสามารถสร้างได้ การทำให้ผู้ชมอยู่กับโลกอย่างระมัดระวัง อ่อนโยน และตระหนักถึงผลของเวลา

ดังนั้น บทสรุปนี้ชี้ให้เห็นว่า ดินและวัฒนธรรมชาติในสถานะที่เปราะบางที่สุด ไม่เพียงเป็นผู้ถือครองความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย แต่ยังเป็น “คู่สนทนาทางปรากฏการณ์วิทยา” ของมนุษย์ ผู้เขียนเชื่อว่าวัตถุเหล่านี้จะมีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนาศิลปะร่วมสมัยต่อไป เพราะมันช่วยให้ศิลปะทำหน้าที่ไม่ใช่เพียงสร้างสรรค์ แต่รับฟังโลกและทำให้โลกเผยความจริงที่ละเอียดที่สุดออกมาอย่างที่มีวิธีการอื่นไม่อาจทำได้

บรรณานุกรม

- อภิรักษ์ โปษยานนท์. (2548). *ตายก่อนดับ การกลับมาของ มณเฑียร บุญมา*. กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม.
- Best, S. (2007). *The serial spaces of Ana Mendieta*. Art History, Blackwell.
- Casey, E. S. (1993). *Getting back into place: Toward a renewed understanding of the place-world*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eichhorn, M. (2016). *Maria Eichhorn: 5 Weeks, 25 Days, 175 Hours*. Chisenhale Gallery.
- Heidegger, M. (1950/1967). *Die Zeit des Weltbildes* (桑本務, Trans.). Tokyo: Risōsha. (Original work published 1950)
- Heidegger, M. (1971). *Poetry, language, thought* (A. Hofstadter, Trans.). Harper & Row.
- Heidegger, M. (2002). *Poetry, language, thought* (A. Hofstadter, Trans.). Harper Perennial. (Original work published 1971)
- Heidegger, M. (2008). *Being and time*. (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). New York: Harper Perennial Modern Thought. (Original work published 1927)
- Henderson, L. (2020). *Women and sculpture*. Livi Henderson. <https://livihenderson.wordpress.com/> Retrieved December 10, 2025.
- Hesse, E. (1969). *Contingent [Sculpture]*. San Francisco Museum of Modern Art. Retrieved December 3, 2025, from <https://www.sfmoma.org/artwork/85.456>
- Long, R. (1967). *A line made by walking [Photograph]*. Retrieved December 3, 2025, from <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>
- Nonaka-Hill. (2018). *Kazuo Kadonaga [Exhibition]*. <https://www.nonaka-hill.com/search/?search=Kazuo+Kadonaga>. Retrieved December 3, 2025.
- Roelstraete, D. (2010). *Richard Long: A line made by walking*. London: Afterall Books.
- Schmidt, M. (2012). *Wolfgang Laib's "Pollen from Hazelnut"*. Architectural Digest. Retrieved December 3, 2025, from <https://www.architecturaldigest.com/story/wolfgang-laib-pollen-from-hazelnut-moma>