



SILPA BHIRASRI

JOURNAL  
OF  
FINE ARTS

วารสารศิลป์ พีระศรี  
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์  
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีที่ 10 ฉบับที่ 2  
กรกฎาคม - ธันวาคม 2565

ISSN (Online) : 2697-6293



# SILPA BHIRASHI

## JOURNAL OF FINE ARTS

ปีที่ 10 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2565

Vol.10 No. 2, July - December 2022

วารสารวิชาการ โดย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University

ISSN (Online) : 2697-6293

ออกแบบและจัดหน้า : สุชาดา ोजनाบุตร

เว็บไซต์วารสาร : <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/index>



### บรรณาธิการที่ปรึกษา

ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เกาทอง

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศาสตราจารย์ญาณวิทย์ กุญแจทอง

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

### บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิเชฐ เขียวประเสริฐ

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

### กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร



ศาสตราจารย์ปิยะแสง จันทร์วงศ์ไพศาล  
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

อาจารย์ ดร. เตยงาม คุปตะบุตร  
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปวีณา สุธีรางกูร  
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

อาจารย์ ดร.ตฤณภัทร ชัยสิทธิศักดิ์  
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์สรณรงค์ สิงหนณี  
คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

รองศาสตราจารย์พิศประไพ สารศาลิน  
วิทยาลัยการออกแบบ มหาวิทยาลัยรังสิต

ศาสตราจารย์อริยะ กิตติเจริญวัฒน์  
คณะสถาปัตยกรรม ศิลปะและการออกแบบ  
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปิยะรัตน์ นันทะ  
คณะสถาปัตยกรรม ศิลปะและการออกแบบ  
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมตตา สุวรรณศรี  
คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

อาจารย์ ดร.ประสิทธิ์ วิชายะ  
คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

อาจารย์ ดร.วุฒินท์ ชาญสตบุตร  
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

อาจารย์ ดร.วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร  
นักวิชาการอิสระ

### **กองจัดการวารสาร**

นางสาววรีรัตน์ วันดี  
สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

นางอารยา เลิศกิจจอนันต์  
สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

นายอนันท์ ใจทัน  
สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

นายธรรณิษฐ์ ดวงสินธ์  
สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

# รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ

ประจำปี 10 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2565

ผู้ช่วยศาสตราจารย์วุฒิกร คงคา

ภาควิชาศิลปกรรม คณะสถาปัตยกรรม ศิลปะและการออกแบบ

สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อโณทัย นิติน

สำนักวิชาดุริยางคศาสตร์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

รองศาสตราจารย์ ดร.พิเชษฐ์ เปียร์กลิ่น

สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ดร.กรีนคณา คงเพชร

สาขาประติมากรรม ภาควิชาทัศนศิลป์

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ดร.ประจักษ์ สุพันธุ์

สาขาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ฉัตรมงคล อินสว่าง

สาขาวิชาประติมากรรม ภาควิชาวิจิตรศิลป์ วิทยาลัยเพาะช่าง

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์



วารสารวิชาการศิลป์ พีระศรี JOURNAL OF FINE ARTS จัดพิมพ์ขึ้นเพื่อเป็นการส่งเสริมสนับสนุน ให้คณาจารย์ นักวิชาการ นักศึกษา ศิลปินและผู้สนใจศิลปะทั่วไปได้แลกเปลี่ยนผลงานวิชาการในสาขาศิลปะและการสร้างสรรค์ทุกประเภท ทรรศนะและข้อคิดเห็นใด ๆ ที่ปรากฏ ในวารสารวิชาการศิลป์ พีระศรี JOURNAL OF FINE ARTS นี้ ทางคณะกรรมการจัดทำวารสารบรรณาธิการและกองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นพ้องด้วยกับทรรศนะ และข้อคิดเห็นเหล่านี้แต่ประการใดและไม่ถือว่าเป็นความรับผิดชอบของบรรณาธิการและกองบรรณาธิการลิขสิทธิ์บทความของผู้เขียนและคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ซึ่งได้รับการสงวนสิทธิ์ตามกฎหมาย การตีพิมพ์ซ้ำต้องได้รับอนุญาตจากผู้เขียน และคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์เป็นลายลักษณ์อักษร

# บทบรรณาธิการ

วารสารศิลป์ พีระศรี ฉบับนี้ได้เผยแพร่มาอย่างต่อเนื่องปีที่ 10 ฉบับที่ 2 กองบรรณาธิการวารสารฯ ยังคงมีความมุ่งมั่นในการพัฒนาคุณภาพและมาตรฐานของวารสาร เพื่อสร้างพื้นที่ แลกเปลี่ยนองค์ความรู้ทางศิลปะร่วมสมัยอย่างต่อเนื่อง สำหรับวารสารฉบับนี้มีบทความทั้งหมด 2 บทความ ที่น่าสนใจ ดังนี้

บทความที่ 1 “จากไวท์เพ้นต์ถึงไซเลนซ์พีช : การแลกเปลี่ยนทางความคิดและแรงบันดาลใจระหว่าง ศิลปะและดนตรี” ของ อภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์ ได้นำพาสำรวจสายธารทางความคิดภายในบทประพันธ์ 4’33” ของ จอห์น เคจ และงานจิตรกรรมของ โรเบิร์ต แรตส์เชนเบิร์ก สิ่งที่น่าสนใจคือ การวิเคราะห์ ผลงานจิตรกรรมและดนตรีของศิลปินทั้งสองคนผ่านวิธีคิดปรัชญาตะวันออก ทำให้พบว่าสายสัมพันธ์ และการตอบโต้กันระหว่างงานดนตรีและจิตรกรรมอยู่เสมอ

บทความที่ 2 “การแปรผันของความหมายของวัสดุกับวัตถุในงานศิลปะ” ของ อารยา แผนพรหม ได้ เริ่มต้นสำรวจและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยมีคำถามเริ่มต้นจาก “แก้ว” ทั้งในทางความหมายของ ความเป็น “วัตถุ” และ “วัสดุ” รวมทั้งฉายให้เห็นคุณสมบัติพิเศษของแก้วที่เชื่อมโยงกับแสงและ ปรากฏการณ์ทางการเห็น จนทำให้บรรยากาศและปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น สามารถสร้างประสบการณ์ที่ หลากหลายแก่ผู้ชม

ในวาระการดำเนินการครบรอบ 1 ทศวรรษแรกของวารสารศิลป์ พีระศรี กองบรรณาธิการ ขอขอบพระคุณผู้เขียนบทความ และผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่ให้เกียรติ ทูมเท เสียสละเวลา และเป็นส่วน หนึ่งในการร่วมเดินทางพร้อมกับทางวารสาร จนทำให้สามารถเผยแพร่บทความที่มีคุณภาพสู่สาธารณะ ได้มาอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งขอขอบคุณผู้อ่านที่ยังคงให้ความสนใจวิชาการศิลปะเสมอมา

พิเชฐ เขียวประเสริฐ

บรรณาธิการ

# สารบัญ

|                                                                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| จากไวท์เพนดิงถึงไซเลนซ์พีช :                                                                                 | 12 |
| การแลกเปลี่ยนทางความคิดและแรงบันดาลใจระหว่างศิลปะและดนตรี<br>อภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์, ชัยยศ อิมภุวรรณพันธุ์ |    |
| การผันแปรของความหมายของวัสดุกับวัตถุในงานศิลปะ<br>อารยา แผนพรหม, จักรพันธ์ วัฒสนันกุล                        | 42 |

# จากไวท์เพ้นต์ถึงโซเชียลพีช : การแลกเปลี่ยนทาง ความคิดและแรงบันดาลใจระหว่างศิลปินและดนตรี<sup>1</sup>

อภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์<sup>2</sup> ชัยยศ อิมภวธรพันธุ์<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> บทความชิ้นนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ เรื่อง “บทสนทนากับพินเปียะ : ดุลยภาพของจิต ภายในและโลกภายนอก”

<sup>2</sup> นักศึกษาปริญญาตรีบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,  
e-mail : apirakj27@gmail.com

<sup>3</sup> ศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail :  
chaiyosh@gmail.com

## บทคัดย่อ

หลังจอห์น เคจทำการแสดงบทประพันธ์ 4'33" หรือที่เขาเรียกว่าไซเลนซ์พีซ ครั้งแรกในปีคริสต์ศักราช 1952 เสียงทุกเสียงที่เกิดขึ้นในบทเพลงไม่ว่าจะเป็นเสียงดนตรีหรือเสียงรบกวนก็ตาม ต่างมีความสำคัญในตัวเอง การประพันธ์ดนตรีจึงไม่ได้เป็นเพียงเพื่อความไพเราะ เช่นเดียวกับศิลปะที่ไม่ได้เป็นแค่การนำเสนอความเหมือนจริงหรือความงามเพียงอย่างเดียวอีกต่อไป

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงถึงความสำคัญของแนวคิดเรื่อง “ความปรุโปร่ง” ที่มีส่วนทำให้ผลงาน 4'33" มีความหมายในเชิงปรัชญาเช่นเดียวกับ “ความเงียบ” ในผลงาน แนวคิดที่เริ่มต้นจากรูปแบบเชิงนามธรรมในงานศิลปะแบบคิวบิสม์ และถูกใช้อย่างเป็นรูปธรรมในงานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ได้รับการนำกลับมาใช้ในงานดนตรีอีกครั้งโดยจอห์น เคจ ผ่านการวิเคราะห์ผลงาน ไวท์เฟ้นดิง ในปีคริสต์ศักราช 1951 ของโรเบิร์ต เราส์เซนเบิร์ก และการสร้างสรรค์ผลงาน 4'33" ของตนเอง โดยใช้วิธีการศึกษาประวัติของผลงาน ไวท์เฟ้นดิง บทสัมภาษณ์และบันทึกการบรรยายของเคจ เพื่อวิเคราะห์ถึงที่มาของแนวคิดอันสำคัญของเคจและเราส์เซนเบิร์ก ที่แสดงให้เห็นถึงสัมพันธ์อันแนบแน่นระหว่างดนตรีและศิลปะ ที่เกิดจากการแลกเปลี่ยนตอบโต้แนวคิดและการแสดงออกทั้งทางปรัชญา ศาสนา ศิลปะ และดนตรีเข้าไว้ด้วยกันอย่างสมบูรณ์ครั้งหนึ่ง ณ ช่วงเวลาที่ผลงานได้ถูกสร้างขึ้น

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

**คำสำคัญ:** ความปรุโปร่ง / ความเงียบ / เสียงรบกวน / จอห์น เคจ / โรเบิร์ต เราส์เซนเบิร์ก

# From White Painting to Silent Piece: interaction between concepts and inspiration of art and music<sup>4</sup>

Apirak Jianpinidnun<sup>5</sup> Chaoyosh Isavorapant<sup>6</sup>

## Abstract

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

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

---

<sup>4</sup> This article is a part of Ph.D Thesis "Conversation with Pin Pia : Equilibrium of inner mind and outer world"

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

<sup>6</sup> Professor, Ph.D., Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University,  
e-mail: chaoyosh@gmail.com

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

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

## บทนำ

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

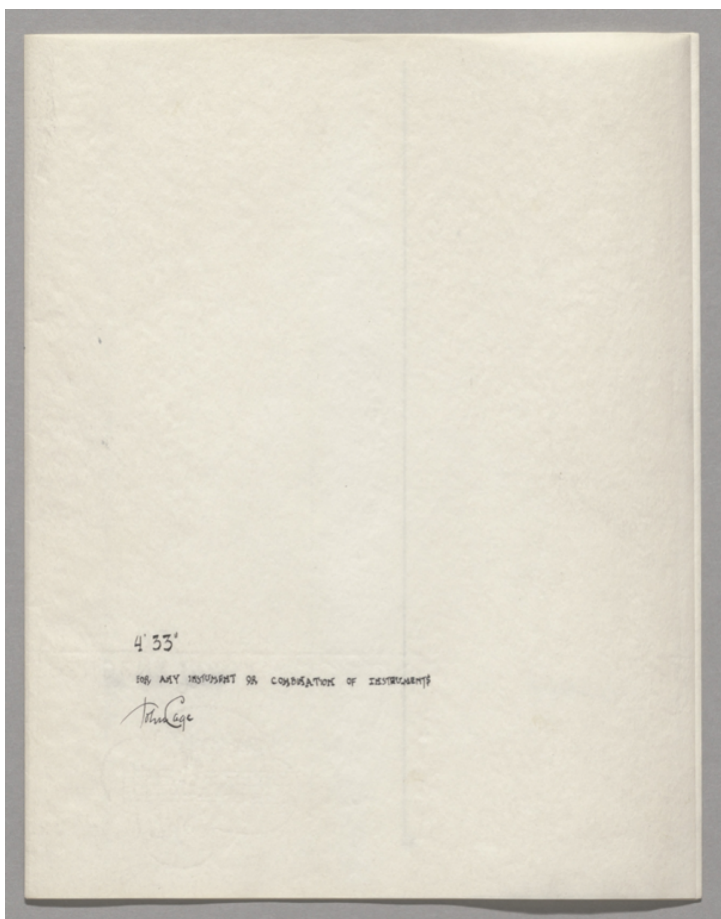
แน่นอนว่า *4'33"* ย่อมเกิดจากองค์ประกอบที่หลากหลายในประสบการณ์ชีวิตและการทำงานที่ผ่านมาของเคจ หลักฐานระบุว่าหนึ่งในนั้นก็คือการได้ชมผลงานจิตรกรรม *ไวท์เพ้นดิง* (*White Paintings*) (1951) ของโรเบิร์ต ราสเชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg, 1925-1008) ศิลปินผู้มุ่งท้าทายกับขนบทางศิลปะ ก้าวข้ามสุนทรียะแบบเดิมด้วยสื่อที่หลากหลาย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

ศิลปะทั้งสองสาขานี้ในตัวรูปและเสียง มากกว่าการวิเคราะห์เรื่องพื้นที่ว่าง ความเงียบและเสียงรบกวน การศึกษาในบทความชิ้นนี้จึงมุ่งหวังถึงการเพิ่มมิติให้กับการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลป์ อันเกิดจากการแลกเปลี่ยนตอบโต้แนวคิดและการแสดงออกทั้งทางปรัชญา ศาสนา ศิลปะ และดนตรีเข้าไว้ด้วยกันอย่างสมบูรณ์ครั้งหนึ่ง ณ ช่วงเวลาที่ผลงานได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้น

นอกเหนือไปจากประวัติความเป็นมาของของผลงานแล้ว สิ่งที่สำคัญอย่างยิ่งในการศึกษาชิ้นนี้คือแนวคิดเรื่องความโปร่ง (Transparency) ที่แฝงอยู่ในผลงาน *ไวท์พ่นดิ่ง* ซึ่งถูกอธิบายผ่านมุมมองของเคจ อันเป็นผลจากการศึกษาผลงานของมาร์เซล ดูชองป์ (Marcel Duchamp, 1887-1968) และ งานเขียนของโมโฮลลี-นอดจ์ (László Moholy-Nagy, 1895-1946) จิตรกร ช่างภาพ และศาสตราจารย์ที่บาร์เฮาส์ (Bauhaus) ความโปร่งนั้น “...เป็นผลมาจากการวิเคราะห์แนวคิดในทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่ได้รับอิทธิพลมาจากปรัชญาคิวบิสม์ (Cubism) และความก้าวหน้าของวิทยาการแห่งยุคสมัย...” (โรว์ และ สลัทสกี, 2559: 6)

การศึกษาความเกี่ยวเนื่องกันของผลงานทั้งสองชิ้นจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการวิเคราะห์ผลงาน *4'33"* (ภาพที่ 1) ผ่านการ “อุปลักษณ์ (Metaphor)” ภาพแนวคิดเรื่องความโปร่งทางศิลปะและสถาปัตยกรรม ไปสู่การนำเสนอของ “เสียงรบกวน (Noise)” ที่เกิดขึ้นจากสภาพแวดล้อมโดยมิได้ตั้งใจ นัยของเสียงต่าง ๆ นั้นย่อมมีความเกี่ยวเนื่องกับแนวคิดทางปรัชญาตะวันออกที่เคจมุ่งศึกษาและฝึกปฏิบัติมาโดยตลอด โดยทำหน้าที่เป็นดั่งสื่อกลางที่เชื่อมโยงผลงานของศิลปินทั้งสองเข้าด้วยกัน สำหรับผู้เขียน “เสียงรบกวน” จึงมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่า “ความเงียบ (Silence)” ที่เคยได้รับการวิเคราะห์ไว้แล้วโดยนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญมากมายตลอด 70 ปีที่ผ่านมา





ภาพที่ 1 John Cage. 4'33" in proportional notation, 1952/1953

ที่มา : <https://www.moma.org/collection/works/163616>

## ผลงานของโรเบิร์ต เราส์เซนเบิร์ก

ในส่วนนี้จะเป็นการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของโรเบิร์ต เราส์เซนเบิร์ก โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับผลงานชุด *ไวท์เพ้นดิง* เพื่อชี้ให้เห็นถึงประเด็นสำคัญ คือ การปล่อยพื้นที่ว่าง และการไม่สนใจกระทำในงานจิตรกรรม

วันที่ 14 เมษายน ปีคริสต์ศักราช 1951 โรเบิร์ต เราส์เซนเบิร์ก ในวัย 25 ปี ได้จัดแสดงผลงานเดี่ยวครั้งแรกที่เบ็ตตี พาร์สัน แกลเลอรี (Betty Parson Gallery) ในนิวยอร์ก เบ็ตตี พาร์สัน (Betty Parson, 1900-1982) มอบโอกาสครั้งสำคัญนี้ให้กับนักเรียนศิลปะไร้ชื่อเสียง ผู้เดินทางมาแกลเลอรีพร้อมกับภรรยาและชอบผลงานมากมายเท่าที่จะนำมาได้เต็มสองมือ แกลเลอรีแห่งนี้คือ

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

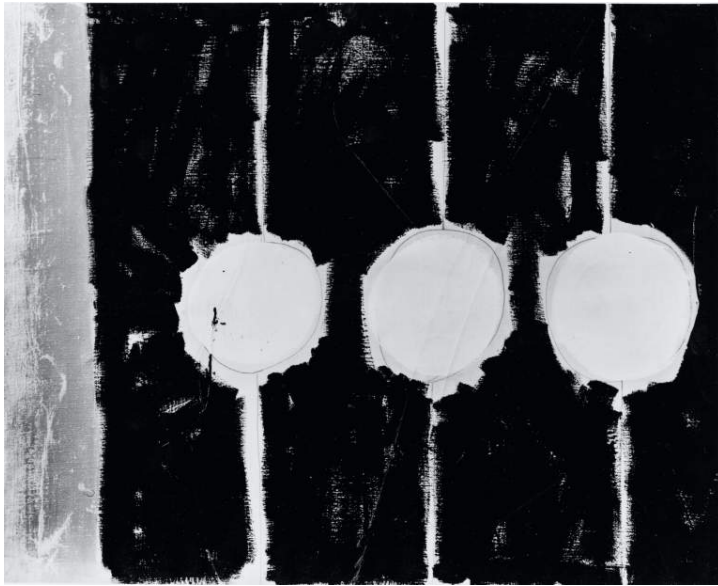
ผลงานของเราส์เซนเบิร์กในนิทรรศการครั้งนี้ สร้างขึ้นในช่วงปีคริสต์ศักราช 1949-1951 ส่วนใหญ่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับศาสนา ตั้งแต่การตั้งชื่อผลงานไปจนถึงการใช้สัญลักษณ์ในผลงานชื่อ *Crucifixion and Reflexion* (1950) (ภาพที่ 2) ที่สีขาวและสีเทาขาวหนาเตอะถูกทาบจนกระดาศ สีเหลี่ยม สีขึ้นบนไม้กระดาน กระดาศถูกเว้นช่องไฟจนมีลักษณะเหมือนรูปไม้กางเขนสองชิ้นต่อกัน มีการติดภาษาฮิบรูที่ได้จากเศษหนังสือพิมพ์ไว้ที่มุมบนขวาของภาพแต่มองเห็นได้เพียงเลือนรางภายใต้สีเทานั้น ผลงาน *Trinity* (1949) (ภาพที่ 3) ใช้เทคนิคการวาดเส้นที่เรียบง่าย วาดภาพวงกลมสามอันเรียงกันโดยตรงไปตรงมา ทาสีดำที่พื้นหลัง ส่วนวงกลมทั้งสามทาสีขาว กลับกันกับผลงาน *Eden* (1950) (ภาพที่ 4) ที่ใช้สีดำวาดต้นไม้อย่างเรียบง่าย ดูคล้ายกับขนมอมยิ้มเรียงรายสูงต่ำสลับไปเป็นแนวโค้งต่อกันสองแถวบนผ้าสำเร็จรูปลายขวางแนวยาวที่ถูกทาบด้วยสีขาว เราส์เซนเบิร์กเรียกผลงานชุดนี้ว่า “ภาพการ์ตูนแฝงความหมายเชิงนามธรรม (Abstract allegorical cartoons)” (Kotz, 2004: 70)

จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งในงานจิตรกรรมชุดนี้ คือ สีขาว เมื่อเปรียบเทียบกับสีขาวที่ทำหน้าที่หลักใจผลงานจิตรกรรมก่อนหน้านี้อย่าง *Suprematist Composition: White on White* ของมาเลวิช (Kazimir Malevich, 1879-1935) (ภาพที่ 15) จะเห็นได้ว่าผลงานของเราส์เซนเบิร์กมีความแตกต่างอย่างมีนัยสำคัญ ผลงานของมาเลวิชซึ่งเน้นความเป็นนามธรรมจึงทำให้สีขาวที่ระบายทับลงไปบนผืนผ้าไปไม่ได้สื่อสารเนื้อหาใด ๆ ออกมา ในขณะที่ผลงานของเราส์เซนเบิร์ก สีขาวแม้จะมีรูปทรงที่เรียบง่ายแต่ก็เป็นรูปทรงที่ขาวตะวันตกคั่นขึ้นที่สุดรูปหนึ่งนั่นก็คือรูปไม้กางเขน สีขาวในผลงานของเราส์เซนเบิร์กจึงมีนัยทางศาสนาแฝงมาด้วย สอดคล้องกันกับการตั้งชื่อภาพอย่าง

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

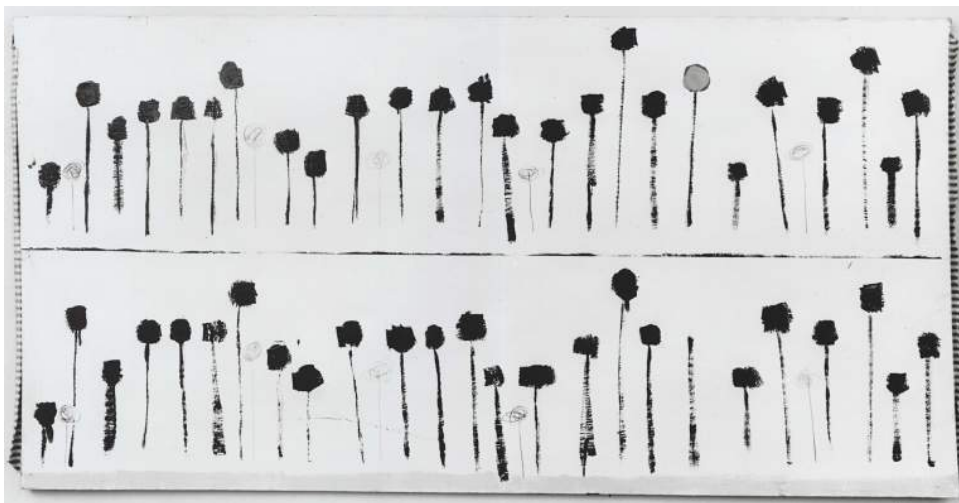


ภาพที่ 2 Robert Rauschenberg. *Crucifixion and Reflection*, ca. 1950. Oil, enamel, water-based paint, and newsprint on paperboard attached to wood support, 121.3 x 129.9 cm.  
ที่มา : <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/crucifixion-and-reflection>



ภาพที่ 3 Robert Rauschenberg. *Trinity*, 1949. Oil and graphite on canvas, 99.1 x 121.9 cm.

ที่มา : <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/trinity>

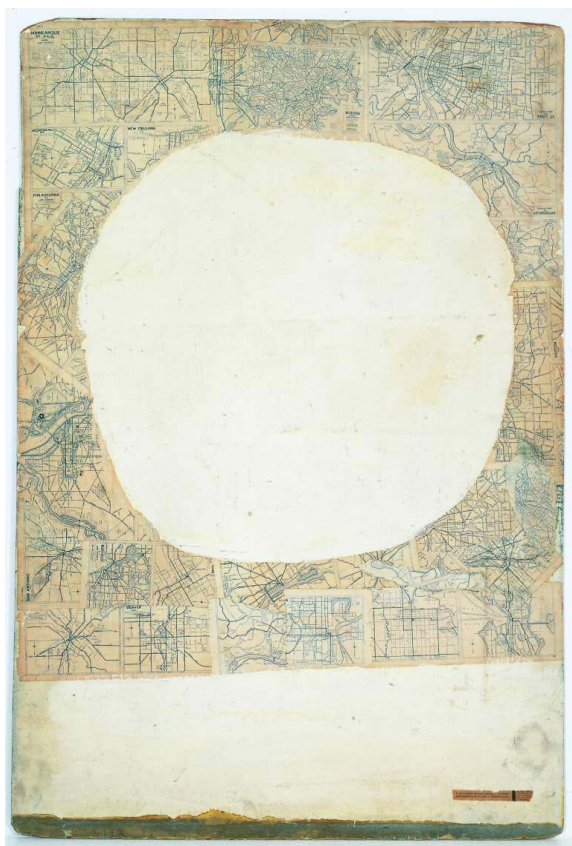


ภาพที่ 4 Robert Rauschenberg. *Eden*, 1950. Oil, graphite, and crayon [?] on striped fabric, 38.1 x 76.2 cm.

ที่มา : <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/eden>

ความหมายขององค์ประกอบในผลงานจิตรกรรม *Crucifixion and Reflexion* อย่าง  
ขึ้นส่วนกระดาสีเหลืองอาจอ่านได้ว่าเป็นการคาดการณ์ล่วงหน้าถึงขึ้นส่วนของผืนผ้าใบสีเหลืองที่จะ  
นำมาประกอบกันใน *ไวท์เพ้นดิง* ส่วนองค์ประกอบต่าง ๆ ในผลงาน *Mother of God* คือ กระบวน

ทัศนทางศิลปะทั้งหมดที่ทำให้ *ไวท์เฟ้นดิง* ถือกำเนิดขึ้น ในผลงานจิตรกรรมสื่อผสมชิ้นนี้ เราส์เซนเบิร์กปะติดชิ้นส่วนของแผนที่เมืองลงบนแผ่นไม้เพื่อนำเสนอภาพส่วนหนึ่งของพื้นที่โลกที่แตกต่างไปจากโลกที่เราอาศัยอยู่ ซึ่งการใช้เทคนิคปะติดนั้นนับถึงการสร้างโลกสมมติแบบอื่นให้เกิดขึ้นเพื่อเน้นย้ำถึงความหมายและสาระสำคัญของโลกอื่นที่ถูกสร้างขึ้นนี้ ส่วนการเว้นพื้นที่ว่างตรงกลางไว้โดยไม่มีการปะติดแผนที่ลงไปในนั้นเป็นไปเพื่อให้สีขาวที่ทาทับลงไปมีความบริสุทธิ์ที่สุด ซึ่งขาวยิ่งกว่าสีขาวในผลงาน *Crucifixion and Reflexion* สีขาวนี้เป็นตัวแทนของสรวงสวรรค์ (Divine) เราส์เซนเบิร์กกล่าวถึงจิตรกรรมชิ้นนี้ว่า ผลงานเปรียบเสมือนผลลัพธ์ของการลงมาจุติบนโลกของพระเจ้า *Mother of God* เป็นเหมือนร่างกายของพระแม่มารีที่มีตัวตนอยู่จริงเพื่อป่าวประกาศถึงการมีอยู่ของสรวงสวรรค์และพระเจ้า โดยร่องรอยความเชื่อมโยงทางศาสนานี้ผู้ชมจะพบได้จากการปะติดข้อความจากหนังสือพิมพ์ *Catholic Review* ไว้ที่ด้านล่างขวาของผลงาน (Joseph, 2003: 26)



ภาพที่ 5 Robert Rauschenberg. *Mother of God*, ca. 1950. Oil, enamel, printed maps, newspaper, and metallic paint on Masonite. 121.9 x 81.6 cm.

ที่มา : <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/crucifixion-and-reflection>

แม้ว่านิทรรศการครั้งนี้จะประสบความสำเร็จอย่างสิ้นเชิงในทางพาณิชย์ เนื่องจาก  
แกลเลอรีไม่สามารถขายผลงานได้เลยแม้แต่ชิ้นเดียว แต่การตอบรับให้จัดแสดงผลงานเดี่ยวในครั้งนี้  
ของเบ็ตตี้ ประกอบกับเสียงตอบรับในเชิงบวกจากนิตยสารศิลปะอย่าง *Art News* และหนังสือพิมพ์  
*New York Times* ได้นำเรสเซนเบิร์กเข้าสู่โลกศิลปะในนิวยอร์กและเพิ่มพูนประสบการณ์การทำงาน  
ให้กับศิลปินรุ่นใหม่ผู้นี้ หนึ่งในนั้นก็คือการได้รับเชิญให้ร่วมแสดงผลงานในนิทรรศการ *Nine Street  
Show* นิทรรศการครั้งสำคัญที่ศิลปินรวมทั้งสิ้นกว่า 61 คน ได้มาจัดแสดงผลงานกลุ่มร่วมกันเป็นครั้งแรก  
ซึ่งก่อให้เกิดกระแสความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่เรียกกันภายหลังว่า *New York School*  
(Kotz, 2004: 70-71) นิทรรศการเป็นการจัดแสดงผลงานของ วิลเลียม เดอ คู닝 (Willem de  
Kooning, 1904-1997) ฟรานซ์ ไคลน์ (Franz Kline, 1910-1962) แจ็คสัน พอลล็อก และศิลปินที่  
เรสเซนเบิร์กนับถืออีกจำนวนหนึ่ง

เมื่อวิเคราะห์แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานของเขาในช่วงปีคริสต์ศักราช 1949-1951 นี้จะ  
พบว่าเป็นการนำทักษะในการใช้วัสดุที่ได้รับจากการเรียนวิชาเบื้องต้นและการออกแบบพื้นฐาน  
กับโจเซฟ อัลเบอร์ ที่วิทยาลัยแบล็คแมนเทนมาใช้ โดยผสมผสานเข้ากับแนวทางการสร้างสรรค์แบบ  
แอ็บสแตรกต์ เอกซ์เพรสชันนิสม์ (Abstract expressionism) ที่เขาได้ศึกษาในนิวยอร์ก ผลงานจึง  
เป็นทั้งการขยายความเข้าใจความหมายของวัตถุในเชิงลึก ไม่ว่าจะเป็นกระดาษ แผ่นไม้อัด แผ่นเหล็ก  
หรือวัสดุเหลือใช้ต่าง ๆ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้และข้อจำกัดของวัสดุในงานศิลปะ  
ผสมผสานกับการสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกผ่านท่าทีของสีและฝีแปรง และอีกหนึ่งประสบการณ์สำคัญ  
ที่นำไปสู่การพัฒนาคือการที่เรสเซนเบิร์กได้รับ คือ การได้รู้จักกับบุคคลที่จะกลายมาเป็นทั้งผู้คอย  
สนับสนุน เพื่อนสนิท และเพื่อนร่วมงานคนสำคัญอย่าง จอห์น เคจ นักประพันธ์ และอาจารย์รับเชิญ  
ที่วิทยาลัยศิลปะแบล็คแมนเทน ที่ซึ่งเรสเซนเบิร์กกำลังวางแผนว่าจะกลับไปเรียนอีกครั้งในภาคฤดู  
ร้อนของคริสต์ศักราช 1951

สีขาว ในผลงานที่จัดแสดงในนิทรรศการครั้งนี้ได้กลายมาเป็นจุดเชื่อมโยงสำคัญระหว่าง  
โรเบิร์ต เรสเซนเบิร์กและจอห์น เคจที่เข้ามาชมนิทรรศการและได้พบกันโดยบังเอิญ การพูดคุย  
แลกเปลี่ยนความคิดเห็นในครั้งนี้ย่อมมีความพิเศษอย่างมากจนเรสเซนเบิร์กได้มอบผลงานสีขาวชิ้น  
หนึ่งในนิทรรศการครั้งนี้ให้แก่เคจ (Kotz, 2004: 71)

## ผลงานของจอห์น เคจ

ในส่วนนี้จะเป็นการวิเคราะห์แนวคิดจากการสร้างสรรค์ผลงานของจอห์น เคจ ที่ได้รับอิทธิพลจากปรัชญาตะวันออกที่เคจยึดถือเป็นแนวปฏิบัติมาโดยตลอดและเป็นส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นสำคัญอย่าง 4'33"

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

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

และสะท้อนแนวคิดเกี่ยวกับโลกร่วมสมัยที่เรากำลังใช้ชีวิตอยู่ในขณะนี้ได้ หากใช้เพียงวิธีคิดแบบดนตรีตะวันตกใช้หรือไม่ เคยให้คำตอบที่น่าสนใจว่า

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

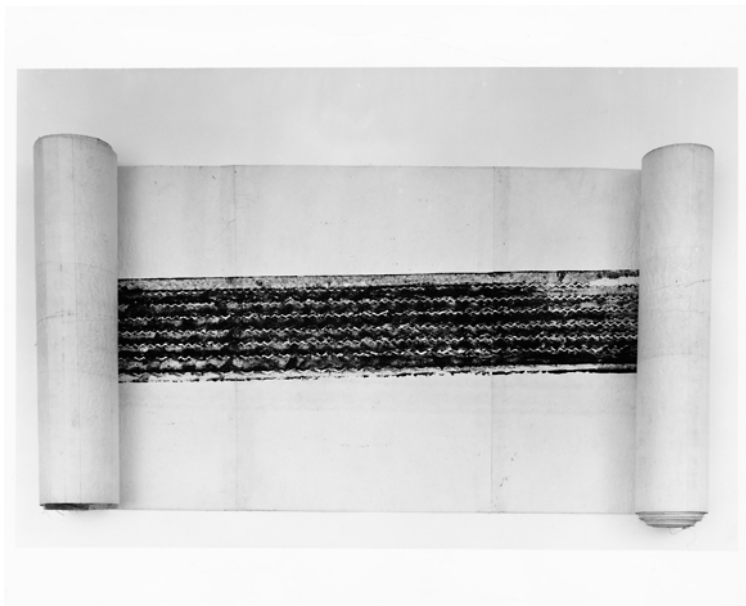
มุมมองของเคจที่มีต่อ เสียง วัตถุ และศิลปะนี้ แสดงให้เห็นถึงแนวคิดหลักที่สำคัญของเคจ ซึ่งได้แก่ การลดอคติแบบทวิลักษณ์ซึ่งถูกนำมาใช้ในผลงานดนตรีที่ไม่ได้แบ่งแยกความต่างระหว่างเสียงรบกวน กับเสียงดนตรี ดังเช่นดนตรีตามขนบอันเคร่งครัดแบบตะวันตกที่เคยมีมา

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



ผมพบวิธีการทำงานร่วมกับเมอซ์ คันนิงแฮม นั่นก็คือ เราไม่จำเป็นต้องทำงานร่วมกันนั่นเอง ซึ่งหลังจากที่เราได้ข้อตกลงพื้นฐานร่วมกันแล้ว เช่น เราจะใช้เวลาแสดง 25 นาทีในการทำงาน ดังนั้นไม่ว่ามันจะออกมาดูตลก หรือจริงจังก็ตาม เราจะทำงานแยกกัน แล้วนำมารวมกันเมื่ออยู่ในโรงละคร (Furlong, 2010: 54 -55)

การทำงานร่วมกันและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกันและกัน ได้ส่งผ่านแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์แก่กันและกัน ดังเช่นกรณีของโทปีที่เรียนดนตรีกับเคจ และเคจเองก็ประทับใจในผลงานของโทเป็นอย่างมาก (Furlong, 2010: 55) รวมถึงการทำงานกับเรสเซนเบิร์กในปีคริสต์ศักราช 1951 หลังจากการพบกันครั้งแรกในนิทรรศการเดี่ยวของเรสเซนเบิร์ก เคจก็กลายมาเป็นเพื่อนผู้คอยสนับสนุนและได้ทำงานร่วมกันในผลงาน *Automobile Tire Print* (1951) (ภาพที่ 6) รอยยางรถยนต์สีดำบนกระดาษ 24 แผ่นต่อกันยาวกว่า 264 ฟุต โดยทั้งหมึกดำที่ทาไว้บนล้อรถและกระดาษต่อกันถูกเตรียมไว้โดยเรสเซนเบิร์ก ส่วนเคจเป็นผู้ขับรถฟอร์ดของเขาเองเข้าไปบนกระดาษที่ถนนฟูลตัน (Fulton Street) ในนิวยอร์ก หลังจากนั้นรอยยางรถยนต์นี้ได้กลายมาเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่พบได้ในของผลงานหลาย ๆ ชิ้นของเรสเซนเบิร์กในเวลาต่อมา (Kotz, 2004: 74)



ภาพที่ 6 Robert Rauschenberg. *Automobile Tire Print*, 1953.

Paint on 20 sheets of paper mounted on fabric, 41.9 × 726.4 cm.

ที่มา : <https://www.sfmoma.org/artwork/98.296/>

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

อย่างที่คุ้นทราบ ผมทำงานโดยการใช้ระบบ Chance operation ผลงานทั้งหมดของผมตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 1950 เป็นต้นมาล้วนไม่ได้มุ่งสร้างผลงานอย่างจงใจ (Non-intentional) ผมพยายามที่จะนำตัวเองออกจากเส้นทางการทำงานเกี่ยวกับเสียงต่าง ๆ เช่นเดียวกับที่ธอร์ได้เคยทำไว้เมื่อกว่าหนึ่งร้อยปีก่อน ... ผลงานของธอร์เป็นอนาธิปไตย (Anarchic) แต่ก็เป็แรงบันดาลใจให้กับมหาตมา คานธี มาร์ติน ลูเธอร์ คิง และยังมีส่วนช่วยชาวเดนมาร์กในการต่อต้านฮิตเลอร์ ผมพูดได้เลยว่าแนวคิดแบบนี้มีความเข้มแข็งในเชิงสังคมเป็นอย่างมาก แม้ว่าจะไม่จงใจก็ตาม (Furlong, 2010: 55)



ภาพที่ 7 ภาพชีวิตประจำวันของเคจกับการเก็บเห็ดจากหนังสือ John Cage: *A Mycological Foray*

ที่มา : <https://www.sfmoma.org/artwork/98.296/>

จากบทสัมภาษณ์ที่ยกมาข้างต้นนี้ แม้ผู้เขียนจะมุ่งวิเคราะห์ถึงแนวคิดอันสำคัญที่ส่งผลวิธีการสร้างสรรค์ของศิลปิน โดยไม่ได้มุ่งเน้นไปที่การตีความเสียง รูปแบบการประพันธ์ สื่อสัญลักษณ์ หรือองค์ประกอบในผลงานดนตรีของเคจเลยก็ตาม ทว่า “ความคิด” อันเป็นที่มาแห่งการสร้างสรรค์และวิถีปฏิบัติที่ได้หล่อหลอมตัวตนให้เกิดการสร้างสรรค์ย่อมเป็นแก่นที่แท้จริงของผลงาน ดังจะเห็นได้จาก

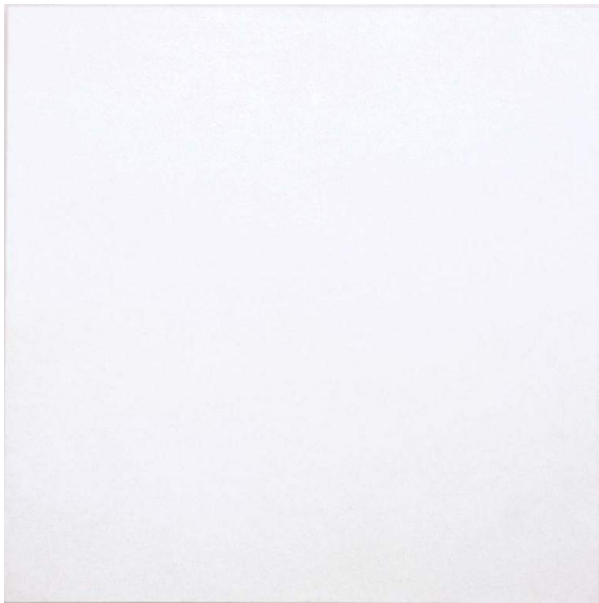
- 1) การลด “อคติแบบทวิลักษณ์” ที่มุ่งสร้างความเข้าใจถึงคุณค่าของความต่าง และสุนทรียศาสตร์ในแบบที่สิ่งนั้นเป็น “หรือถ้ากล่าวให้ถึงที่สุดตามปรัชญาของศาสนาพุทธนิกายเซนก็คือ การเป็นหนึ่งเดียวของทวิลักษณ์ หรือการไร้ซึ่งทวิลักษณ์นั่นเอง” (ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์, 2565)
- 2) การทำงานร่วมกันกับนักสร้างสรรค์ในแขนงต่าง ๆ ที่ได้กลายมาเป็นวิธีการในการสร้างสรรค์ผลงาน ที่มุ่ง “ลดทอนอัตตา” และความเป็นปัจเจก
- 3) การไม่จงใจกระทำ

ซึ่งอิทธิพลจากแนวคิดและปรัชญาตะวันออกของเคจดังที่กล่าวมาข้างต้นก็ได้ส่งอิทธิพลต่อเรสเซนเบิร์กด้วยเช่นกันหลังการพบกันอีกครั้งที่แบล็คเมาเทนทีในปีคริสต์ศักราช 1951 โดยเฉพาะ

อย่างยิ่งกับปรัชญาเซนที่เราส์เซนเบิร์ก “ได้รับจากเคจมาโดยสัญชาตญาณ โดยตนเองไม่เคยศึกษา ศาสนาเซนมาก่อน” (Kotz, 2004: 76)

## จากไวท์เพ้นต์ถึงไซเลนซ์พีซ

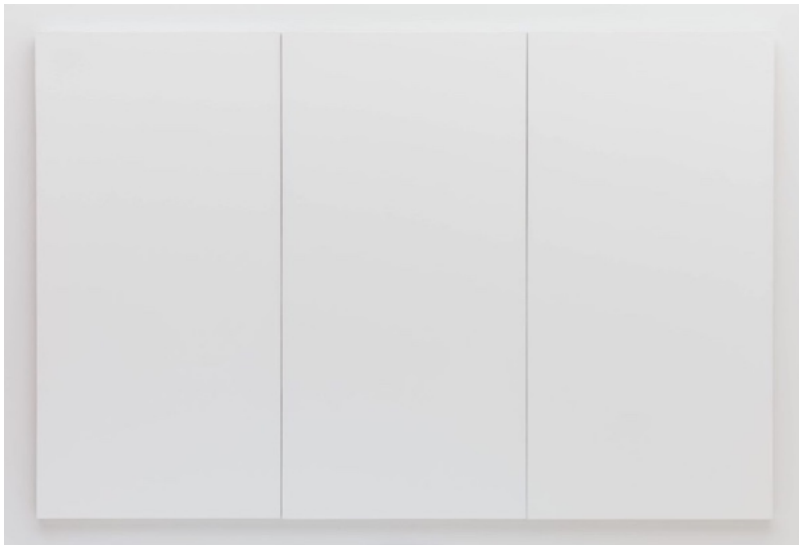
ผลงานชุดใหม่ของเราส์เซนเบิร์กชื่อ *ไวท์เพ้นต์* (ภาพที่ 8-12) สร้างเสร็จในฤดูหนาวปี คริสต์ศักราช 1951 และได้จัดแสดงเป็นครั้งแรกในงาน *Theater Piece #1* ของจอห์น เคจที่ วิทยาลัยศิลปะแบล็คแมนเทน ผลงานจิตรกรรมสีขาวประกอบกันเป็นรูปกากบาทถูกห้อยลงมาจาก เพดานเหนือพื้นที่การแสดง สื่อนัยสำคัญถึงเรื่องราวทางคริสต์ศาสนาและสรวงสวรรค์เช่นเดียวกับที่เคยปรากฏในผลงานชุดก่อนหน้านี้ ทำหน้าที่เป็นจอรับภาพจากเครื่องฉายสไลด์ จอหนังแปดมิลลิเมตร และเป็นฉากหลังสำหรับการแสดงโดยเมอซ์ คันนิงแฮม และเดวิด ทูดอร์ ผลงาน *ไวท์เพ้นต์* ทั้งหมด ประกอบด้วยผลงานชุดทั้งหมดห้าชิ้น แต่ละชิ้นประกอบขึ้นจากงานจิตรกรรมสีขาวจำนวนแตกต่างกัน ไปในแต่ละชิ้น ประกอบไปด้วย จิตรกรรมเดี่ยวหนึ่งชิ้น จิตรกรรมสองชิ้นต่อกัน สามชิ้นต่อกัน สี่ชิ้นต่อกัน และเจ็ดชิ้นต่อกัน ซึ่งแต่ละชิ้นทาด้วยสีขาวทาบานทั้งหมด มีร่องรอยของฝีแปรงปรากฏให้เห็น เพียงเล็กน้อยเท่านั้น จุดมุ่งหมายหลักของเราส์เซนเบิร์ก คือ การสร้างผลงานจิตรกรรมที่สมบูรณ์และ บริสุทธิ์ราวกับว่าเพิ่งเกิดขึ้นบนโลกนี้ เหมือนไม่ได้เคยถูกแตะต้องโดยมือมนุษย์มาก่อน ทว่าศิลปิน กลับอนุญาตให้เพื่อนและผู้ช่วยของเขาทาสีใหม่ทับลงไปได้ ตามคำยืนยันของเราส์เซนเบิร์ก (San Francisco Museum of Modern Art, 2022: online) *ไวท์เพ้นต์* ถูกทาสีเป็นครั้งแรกในปี คริสต์ศักราช 1952 โดยไซ ทวอมบลีที่ย้ายมาเรียนที่แบล็คแมนเทนตามคำชวนของเราส์เซนเบิร์ก ส่วน *ไวท์เพ้นต์* ประกอบสามชิ้นนั้นเชื่อว่าการทาสีโดยผู้ช่วยของเขาในปีคริสตศักราช 1968 และ 1998 การกระทำเช่นนี้ หากมองในด้านความคิดเชิงอุดมคตินั้นเท่ากับว่าเราส์เซนเบิร์กเลือกที่จะสร้างความปั่นป่วนให้กับแนวคิดดั้งเดิมของผลงานศิลปะที่ยึดติดกับเรื่องความเป็น “ต้นฉบับ” แสดงออกถึงความเชื่อที่แตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับความเชื่อมั่นในเรื่องความเป็น “ผู้สร้างสรรค์” ของคนในวงการ ศิลปะทั้งหมด โดยมีศูนย์กลางความคิดอยู่ที่ “การสละซึ่งความเป็นกรรมสิทธิ์ส่วนบุคคล” หรือการ “ลดอัตตา” ดังเช่นกรณีของเขานั้นเอง



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



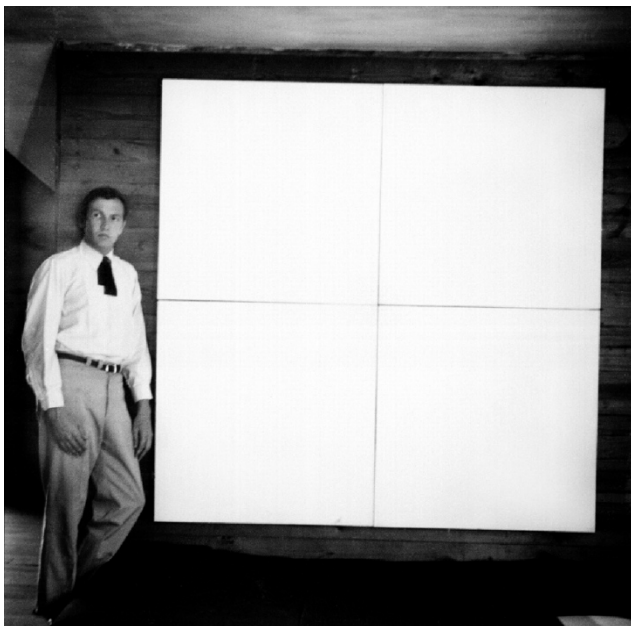
ภาพที่ 9 Robert Rauschenberg. *White Painting [two panel]*, 1951.  
House paint on canvas, 182.9 x 243.8 cm. overall  
ที่มา : <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/white-painting-two-panel>



ภาพที่ 10 Robert Rauschenberg. *White Painting [three panel]*, 1951.

latex paint on canvas, 182.9 x 274.3 cm.

ที่มา : <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/#artworkinfo>



ภาพที่ 11 Robert Rauschenberg. *Untitled [portrait with four-panel White Painting, Black Mountain]*, ca. 1951.

Contact print, 5.7 x 5.7 cm.

ที่มา : <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/untitled-portrait-four-panel-white-painting-black-mountain>



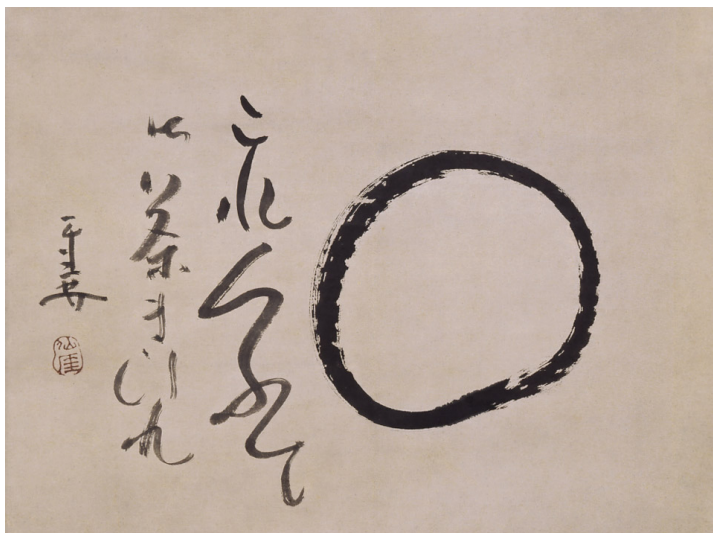
ภาพที่ 12 เราส์เซนเบิร์กหน้าผลงาน *ไวท์เพ้นดิง* ต่อกันเจ็ดชิ้นในนิทรรศการที่ Stable Gallery  
ปีคริสต์ศักราช 1953

ที่มา : <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/how-to-look-at-a-rauschenberg>

ในทางกลับกัน ร่องรอยของความคิดเชิงปรัชญาแบบตะวันออกของเราส์เซนเบิร์ก ที่เคจเคยกล่าวถึงว่า “เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ” นั้น สามารถศึกษาย้อนกลับไปในปีคริสต์ศักราช 1952 จากจดหมายที่เราส์เซนเบิร์กเขียนถึงเบ็ตตี้ เพื่อนำเสนอผลงานชุด *ไวท์เพ้นดิง* ที่เขาหวังว่าจะได้จัดแสดงอีกครั้งที่ เบ็ตตี พาร์สันส์ แกลเลอรี ในนิวยอร์ก โดยจดหมายระบุว่า

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

ในจดหมายที่แสดงออกถึงความปรารถนาและความกระตือรือร้นอย่างรุนแรงของเราส์เซน เบิร์ก เราจะพบว่าคำที่นำมาใช้อธิบายนัยทางคริสต์ศาสนาในผลงาน เช่น ห้วงเวลา ความเจ็บ การไม่ปรากฏตัวตน ความไม่มี เส้นวงกลม หรือปัจจุบันขณะ นั้นล้วนสามารถเชื่อมโยงไปถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนาอันสงบระงับได้เช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับ “โยฮะคุ” ในศิลปะเซนซึ่งเน้นความงามจากพื้นที่ว่าง โดยที่ “...พื้นที่ว่างจะเป็นสิ่งที่รอให้ผู้ชมเติมเต็มด้วยจินตนาการของตนเอง ในระดับปรัชญา พื้นที่ว่างในศิลปะเซนก็คือการไร้ซึ่งตัวตน...” (ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์, 2564: 25) ดังที่เราส์เซน เบิร์กเขียนไว้ว่าเขาไม่ได้เป็นผู้สร้างผลงานสีขาวนี้ขึ้นมาแต่กาลเวลาเป็นผู้สร้าง นอกจากนี้การอธิบายถึงเส้นวงกลมของเราส์เซน เบิร์กยังสอดคล้องกันกับการตระหนักรู้ถึงภาวะการเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับองค์ประกอบทั้งหลายในสวนทิวทัศน์แห่งของพระเซน ที่ตนเองได้รวมเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างจักรวาลแล้ว “...เซนเปรียบเปรยความคิดที่ค่อนข้างนามธรรมนี้เป็นรูปธรรมของวงกลม วงกลมนั้นเป็นรูปทรงที่สมบูรณ์แบบขาดจุดใดจุดหนึ่งไม่ได้ ถ้าเราคือจุด ๆ นั้น จักรวาลทั้งองค์รวมก็คือวงกลมด้วยเหตุนี้รูปวงกลมจึงเป็นรูปที่จิตรกรเซนวาดกันเสมอ ๆ...” (ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์, 2564: 49) วงกลมสีขาวใน *Mother of God* ที่นำมาสลายรูปทรงจนเหลือเพียงแค่ผืนผ้าใบสีขาวใน *ไวท์เพ้นดิง* จึงเป็นเช่นเดียวกับพื้นที่ว่างบนกระดาน ที่ซึ่งความไม่มีได้หลอมรวมเข้ากับปัจจุบันขณะนั้นแล้ว



ภาพที่ 13 Sengai Gibon. *Circle*, Edo Period, 19<sup>th</sup> century. Ink on paper, hanging scroll. 37.0 x 49.4 cm.

ที่มา : [https://www.fukuoka-art-museum.jp/en/collection\\_highlight/4517/](https://www.fukuoka-art-museum.jp/en/collection_highlight/4517/)



อย่างไรก็ตาม “ความไม่พอใจ” ที่แสดงถึงเค้าลางของความลุ่มลึกทางความคิดในผลงานชุดนี้ กลับไม่ได้รับการตอบรับจากเบ็ตตี้

ไม่มี หัวข้อ  
ไม่มี ภาพ  
ไม่มี รสนิยม  
ไม่มี วัตถุ  
ไม่มี ความงาม  
ไม่มี ข้อความ  
ไม่มี ทักษะ  
ไม่มี วิธีการ (เพราะ ไม่มี)  
ไม่มี แนวคิด  
ไม่มี ความจริงใจ  
ไม่มี ศิลปะ  
ไม่มี ความรู้สึก  
ไม่มี คำ  
ไม่มี ขาว (และ ไม่มี)  
(Joseph, 2003: 55)

ข้อความข้างต้นคือถ้อยแถลงการณ์ที่เคจเขียนให้กับผลงาน *ไวท์เพ้นดิง* ในโอกาสที่ผลงานของเราส์เซนเบิร์กชุดนี้ได้จัดแสดงต่อสาธารณชนเป็นครั้งแรกที่ Stable Gallery ในปีคริสต์ศักราช 1953 ข้อความนี้เป็นการปฏิเสธถึงองค์ประกอบทางสุนทรียะแทบจะทั้งหมดที่ *ไวท์เพ้นดิง* ทำได้

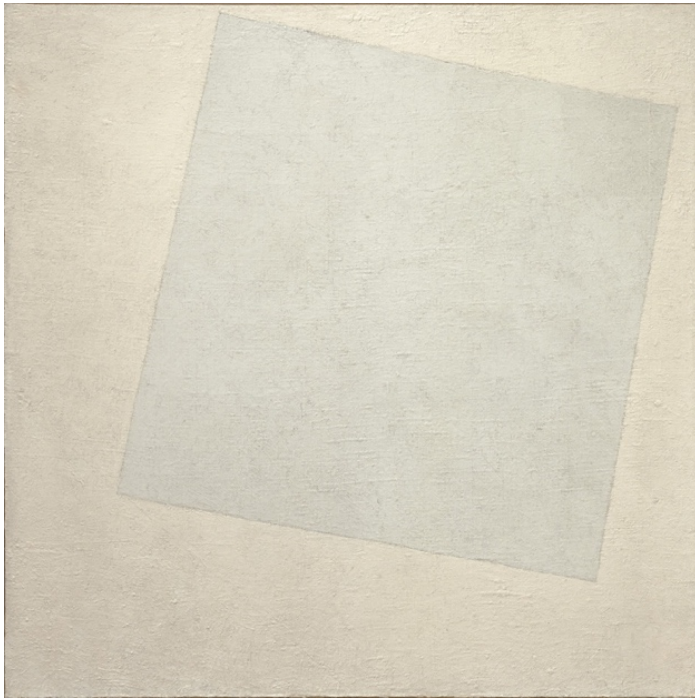


ภาพที่ 14 Man Ray and Marcel Duchamp. *Élevage de poussière* (Dust Breeding), 1920 /  
Posthumous print, 1982. Gelatin silver print on paper. 15.5 x 28.3 cm  
ที่มา : <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/elevage-poussiere-dust-breeding>

เมื่อมองย้อนกลับไปในประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมา เป็นที่แน่นอนว่าจิตรกรรมสีขาวที่ถูกทาด้วยสีขาวเคยเกิดขึ้นมาก่อนหน้านี้แล้ว ซึ่งเราส์เซนเบิร์กและเคย์อ้อมทราบบนเรื่องนี้ดี และเช่นเดียวกันกับผลงาน *Suprematist Composition: White on White* ของมาเลวิช ผลงาน *ไวท์เพ้นดิง* ของเราส์เซนเบิร์ก “รับเอาทุกอย่างที่ร่วงหล่นบนมันไว้” (Joseph, 2003: 36) รวมถึงแสงและเงาของวัตถุทุกอย่างที่พาดผ่านผลงาน ซึ่งเคย์อ้อมทราบบนผลงาน *Tu m'* ของมาร์เซล ดูของป์ ในปีคริสต์ศักราช 1918 ซึ่งดูของป์วาดเงาของล้อจักรยานสำเร็จรูป (Readymade) ร่วมกับเงาจริงของพู่กันที่ติดไว้บนผืนผ้าใบ อีกชิ้นคือผลงานการทำงานร่วมกันของดูของป์กับเพื่อนศิลปิน แมน เรย์ (Man Ray, 1890-1976) ในผลงาน *Élevage de Poussière* (Dust Breeding) ในปีคริสต์ศักราช 1920 (ภาพที่ 14) ซึ่งเป็นภาพถ่ายฝุ่นผงหนาเตอะทับถมบนผลงาน *Large Glass* ของดูของป์ในระยะใกล้ “ถึงแม้ว่าช่วงก่อนปีคริสต์ศักราช 1953 เราส์เซนเบิร์กจะไม่เคยหรือเคยกล่าวถึงความเชื่อมโยงกับผลงานของดูของป์ไว้เพียงเล็กน้อยก็ตาม” (Joseph, 2003: 36) แต่เมื่อเคย์ได้เห็นงาน *ไวท์เพ้นดิง* ในครั้งแรก เขาย่อมเข้าใจถึงกรอบความคิดที่มีในผลงานอย่างชัดเจนจากการที่เคย์เคยศึกษาแนวคิดเรื่อง “ความโปร่ง” (Transparent) และ “พื้นที่ว่าง” (Space) ในงานสถาปัตยกรรม และงานจิตรกรรมสมัยใหม่จากหนังสือ *The New Vision* ของโมโฮอี-นอดจ์ ซึ่งได้สร้างแรงบันดาลใจ

ต่อเคจอย่างมาก หนังสือ *The New Vision* ได้ทำการเน้นย้ำถึงความเชื่อมโยงกันระหว่างพื้นที่ว่าง ความโปร่ง และการพัฒนาการของผลงานจิตรกรรม (Joseph, 2003: 38-39) โมโฮอี-นอดจ์ อภิปรายถึงคุณสมบัติของจิตรกรรมสมัยใหม่ไว้ในบท “*Neoplasticism; Suprematism; Constructivism,*” เกี่ยวกับผลงาน *Suprematist Composition: White on White* ของมาเลวิชไว้ว่า

ต่อไปนี่คือการตีความภาพของมาเลวิชที่ยกมา --- พื้นผิวสีขาวที่ราบเรียบได้สถาปนาพื้นที่ราบในมโนทัศน์สำหรับรองรับผลกระทบจากแสงและเงาที่เคลื่อนไหวจากแหล่งกำเนิดต่าง ๆ รอบ ๆ ผลงานที่อาจตกกระทบไปบนพื้นที่ราบนั้น ภาพของ มาเลวิชชิ้นนี้ได้นำเสนอ จอภาพยนตร์ขนาดเล็กขึ้นมา (Joseph, 2003: 36)



ภาพที่ 15 Kazimir Malevich. *Suprematist Composition: White on White*, 1918.

Oil on canvas. 79.4 x 79.4 cm.

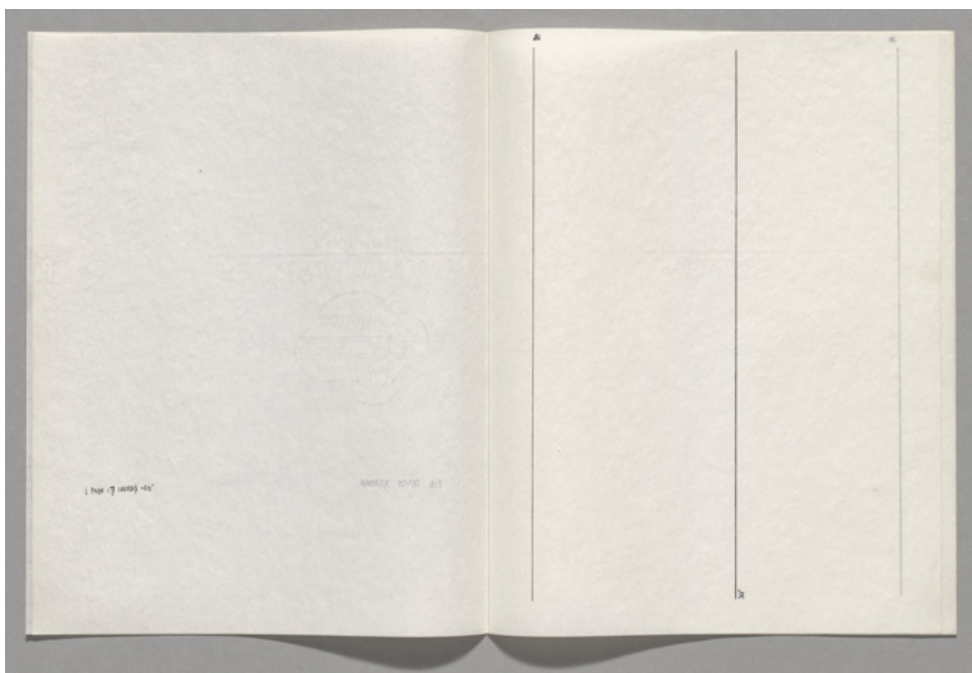
ที่มา : <https://www.moma.org/collection/works/80385>

ข้อความข้างต้นทำให้ระลึกย้อนกลับถึงการแสดงผลงาน *ไวท์เพ้นดิง* ครั้งแรกของ เราส์เซนเบิร์ก ที่งานจิตรกรรมสีขาวประกอบกันเป็นรูปกากบาททำหน้าที่เป็นฉากสีขาว ที่ทิ้งแสงจาก ภาพจากเครื่องฉายสไลด์และหนังแปดมิลลิเมตร รวมถึงเงาของนักแสดงในงานเคลื่อนที่พาดผ่านทับ ซ้ำไปมาบนผลงาน ความคล่องจองกันโดยบังเอิญนี้อาจสร้างความฉงนสนเท่ห์ให้กับเคจได้ ไม่ต่างกับ ผลของการพยากรณ์ทำนายอดีตและอนาคตในคำภีร์ฮีบรู หรืออาจเป็นความตั้งใจของเคจหากเขาเป็น ผู้ให้คำแนะนำการติดตั้งผลงานให้กับเราส์เซนเบิร์กในอีเวนท์ครั้งนั้น ซึ่งจุดนี้ยังไม่มีเอกสารใดที่จะ พิสูจน์ข้อเท็จจริงได้ว่าเป็นเช่นไร อย่างไรก็ตามความประทับใจที่มีต่อผลงานของเราส์เซนเบิร์กนั้นคือ ความจริง เพราะผลงานยังสามารถส่งต่อความคิดไปสู่การสร้างสรรคผลงานชิ้นสำคัญของเคจได้อีก หลากหลายแง่มุม

อีกสิ่งสำคัญคือ โมโฮอี-นอดจ์ได้รวบรวมแนวคิดเกี่ยวกับฉากสีขาวสำหรับรับภาพจาก แหล่งกำเนิดแสง และความโปร่งของกระจกเข้าไว้ด้วยกัน อีกทั้งยังสามารถชักจูงให้เห็นถึง ผลกระทบต่อความรู้สึกภายในที่ความโปร่งสามารถสร้างได้ผ่านข้อความต่อไปนี้

“...บ้านหลังสีขาวกับกระจกบานใหญ่ที่แวดล้อมด้วยแมกไม้ เกือบจะดูโปร่งแสงเมื่อมี แสงแดดส่อง กำแพงสีขาวทำหน้าที่เช่นเดียวกับจอภาพ เมื่อเงาตกกระทบ เงาก็ได้เพิ่มจำนวน ของต้นไม้ให้มากขึ้น และเมื่อแผ่นกระจกใสได้กลายเป็นกระจกเงาสะท้อนภาพซ้ำของต้นไม้ โดยรอบ ผลที่ตามมาก็คือความสมบูรณ์แบบของความโปร่ง บ้านกลายเป็นส่วนหนึ่งของ ธรรมชาติ...” (Moholy-Nagy as cited in Joseph, 2003: 39)

แม้ว่าโมโฮอี-นอดจ์จะอ้างอิงถึงผลงานสถาปัตยกรรมก็ตาม แต่สำหรับเคจและนักคิดนัก ทดลองทั้งหลายย่อมรู้ดีว่า “แนวคิด” คือสาระสำคัญ ที่แตกต่างกันก็เพียงแค่สื่อหรือวิธีการนำเสนอ เท่านั้น ไม่ว่าจะเป็น บ้าน *Fallingwater* โดยแฟรงค์ ลอยด์ ไรท์ (Frank Lloyd Wright, 1867 – 1959) จิตรกรรม *White on White* ของมาเลวิช ผลงานสื่อผสม *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)* โดยดูของบี จิตรกรรมซีรีส์ *ไวท์เพ้นดิง* ของเราส์เซน เบิร์ก ไปจนถึง *4’33”* ของจอห์น เคจ ผลงานทั้งหมดนี้ล้วนยอมเปิดรับเอาสิ่งรอบตัวมาไว้ ผลงาน กลายเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่ที่ผลงานตั้งอยู่



ภาพที่ 16 The Original: John Cage, “4’33” (In Proportional Notation)” (1952/1953)

ที่มา : <https://hyperallergic.com/85779/the-original-john-cage-433-in-proportional-notation-19521953/>

## บทสรุป

“...ไว้ที่เพดานห้องรับเอาทุกสิ่งที่ร่วงหล่นบนมันไว้ เหตุใดผมไม่มองสิ่งเหล่านั้นด้วยแว่นขยายล่ะ หรือเพราะผมไม่มีแว่นขยายในตอนนี้ แล้วคุณเห็นด้วยกับคำกล่าวที่ว่า: ท้ายที่สุดแล้ว ธรรมชาติย่อมดีกว่างานศิลปะ หรือไม่...” (Cage, 2013: 107-108)

เช่นเดียวกับผู้ฟังผลงานของดุษองป์และเราส์เซนเบิร์ก การแสดงครั้งแรกของ 4’33” ในปีคริสต์ศักราช 1952 ที่ Maverick Concert Hall ซึ่งที่นั่งของผู้ชมด้านหลังเป็นพื้นที่เปิดโล่งท่ามกลางธรรมชาติ ในท่อน (Movement) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564: 240) แรกของบทเพลง เสียงลมพัดเริ่มแทรกเข้ามาในความเงียบ เริ่มมีเสียงหยดน้ำฝนกระแทกบนหลังคาหอแสดงดนตรีในท่อนที่สอง จนกระทั่งท่อนที่สามผู้คนเริ่มสร้างเสียงต่าง ๆ ทั้งเสียงกระซิบ พุดคุย และเสียงเดินออกจากหอแสดงดนตรี นั่นเป็นเพราะทุกคนคิดว่า 4’33” มีแต่ความเงียบกับการยกฝาปิดลิ้มเปียโนขึ้นลงระหว่างแต่ละท่อนของนักเปียโนเท่านั้น

ทว่าความเจียวนั้นไม่ได้มีอยู่จริง ๆ อย่างน้อยก็ยังมีเสียงหัวใจเต้นและเสียงลมหายใจของเรา ดังอยู่อย่างแผ่วเบา และถ้าหากการแทนค่าเสียงให้เป็นภาพสามารถทำได้ ผุ่่นผ่งใหญ่่น้อย ร่องรอยของทีแปร่ง แสงและเงาที่ตกกระทบบนผลงาน *ไวท์เพ้นต์* คงไม่ต่างไปจากเสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นโดยมิได้คาดการณ์ไว้ล่วงหน้าใน 4'33" ห้วงเวลาที่ดำเนินไปของบทเพลงทั้งสามท่อนย่อมมีหน้าที่เช่นเดียวกับผืนผ้าใบสีขาวที่ทำหน้าที่ขยาย (Amplify) ความสำคัญของสิ่งอื่นที่เกิดขึ้นและดำเนินอยู่รายรอบผลงาน

ท่ามกลางความเจียบและเสียงไอของผู้ชม ความโปร่ง (Transparency) ของเสียง คือคุณสมบัติที่อยู่เหนือกว่าความชัดเจน (Clarity) ของเสียงไปอีกชั้น เป็นระดับของบรรยากาศที่อยู่เหนือกว่าระดับคุณภาพของตัวเสียงเอง การรับรู้ถึงความโปร่งจะสร้างมิติให้เสียง ทำให้ทราบว่ามีเสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นมีระยะหน้า กลาง หลัง ไกลใกล้ ดังจากด้านซ้ายหรือขวา เกิดขึ้นตรงหน้าหรือด้านหลัง บอกได้ไปจนถึงความลึกความตื้นที่ทำให้ผู้ฟังเห็นภาพตำแหน่ง (Location) ของแหล่งกำเนิดเสียงได้ และที่สำคัญอย่างยิ่งคือผู้ฟังจะสามารถรับรู้ได้ถึงลักษณะของสถานที่ (Place) ที่แหล่งกำเนิดเสียงเหล่านั้นตั้งอยู่ ไปจนถึงขนาดและระยะห่างของที่ว่าง (Space) ระหว่างเสียงแต่ละเสียงในห้องที่เปิดโล่งนั้น ดังนั้นความโปร่งจึงเป็นลักษณะของเสียงที่สัมพันธ์กับสภาพแวดล้อม (Environment) บรรยากาศที่อยู่รายรอบ (Ambient) ในความเจียบของอากาศที่โอบอุ้มเสียงทุกเสียงไว้ ไม่ว่าจะดังหรือค่อย ห้วนหรือแหลม ไม่มีว่าเสียงนั้นจะมีคุณภาพที่ดีหรือด้อยอย่างไรก็ล้วนสร้างความรู้สึกให้ผู้ฟังและทำให้คุณภาพของเสียงนั้นสมบูรณ์

แม้ว่าความโปร่งจะเป็นคำศัพท์เฉพาะที่มักถูกนำมาใช้อธิบายคุณลักษณะของเสียงจากลำโพงที่กำลังเล่นซ้ำ (Playback) เสียงที่ถูกบันทึก (Record) ไว้ผ่านเครื่องเล่น โดยพยายามจำลองความเป็นจริงของเสียงและสภาพแวดล้อมออกมาให้เหมือนจริงมากที่สุดเท่าที่เทคโนโลยีในขณะนั้นจะสามารถทำได้ อย่างไรก็ตามความโปร่งของเสียงในสภาพแวดล้อมจริงกลับเป็นปรากฏการณ์ที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส ณ ขณะนั้น ในสถานที่แห่งนั้น คู่ขนานกันไปกับประสบการณ์การมองเห็นและยังเป็นคำคุณศัพท์ ที่ใช้ขยายลักษณะที่สำคัญทางกายภาพแต่เพียงอย่างเดียว หรือใช้ทำหน้าที่เป็นคำอธิบายคุณลักษณะทางนามธรรมที่สำคัญและสง่างาม (โรว์ และ สลัทสกี, 2559: 38) ได้เช่นเดียวกับความโปร่งทางศิลปะและสถาปัตยกรรม ความโปร่งของเสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นใน 4'33" จึงกระตุ้นให้เห็นถึงความคิดเชิงปรัชญาของการลัดอึดตา อดอคติแบบทวิลักษณ์ และการไม่จงใจกระทำที่เคียดถือ



ภาพที่ 17 4'33" by John Cage, for solo piano; reconstruction by David Tudor, page 1, ca 1989.

ที่มา : <https://www.lionsroar.com/this-twitter-bot-tweets-sections-of-john-cages-433-every-three-hours/>

จากการศึกษาทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้น สิ่งที่เคจประสบความสำเร็จอย่างงดงามคือการสร้างลานพื้นที่ราบในโน้ตศน์ของงานจิตรกรรมให้ปรากฏเป็นประสบการณ์จริงต่อผู้ชม (หรือผู้ฟังก็ตาม) และน่านัยสำคัญทางปรัชญาที่เคยแฝงอยู่ภายใต้สีขาวบนผืนผ้าใบให้ปรากฏเป็นรูปธรรมในการแสดงผลงาน 4'33" เช่นเดียวกับที่อ็องรี แบร์กซอง (Henri Bergson, 1859-1941) ได้กล่าวไว้ว่า “ไม่เคยมีความว่างเปล่าอย่างแท้จริงในธรรมชาติ” ในขณะที่เคจแสดงถ้อยแถลงไว้เช่นกันว่า “ความเงียบนั้นไม่มีอยู่จริง” รวมถึงเรสเซนเบิร์กที่กล่าวไว้ในภายหลังว่า “ผืนผ้าใบนั้นไม่เคยว่างเปล่า” (Joseph, 2003: 48) สอดคล้องกันกับความเป็นจริงที่ว่าในความเงียบของเวลาและนักดนตรียังมีเสียงของผู้ชมที่เริ่มพูดคุย เสียงผู้คนบ่นไปพร้อมกับเสียงลมและสายฝนภายนอกหอแสดงดนตรี เสียงต่าง ๆ ทั้งจากภายในและภายนอกพื้นที่ล้วนได้รับการอนุญาตให้เป็นส่วนหนึ่งของบทประพันธ์ชิ้นนี้ ทำให้เส้นแบ่งเขตแดนระหว่างพื้นที่ภายในและพื้นที่ภายนอกจางลง ซึ่งเป็นผลจากความเชื่อมโยงสองสิ่งเข้าด้วยกันระหว่างแนวคิดเรื่องความโปร่งของโมโฮอี-นอดจ์ ใน *The New Vision* และผลกระทบอย่างลึกซึ้ง

หลังการได้เห็นผลงาน *ไวท์เพ้นดิง* ที่ได้นำเคไปสู่การสังเคราะห์ความคิด ความเชื่อ องค์ความรู้ และหลักปฏิบัติแห่งตนไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีที่สามารถสร้างความประปรังให้กับสวนศาสตร์ (Acoustic) หรือศาสตร์ที่ว่าด้วยเรื่องเสียง (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564: 5) ซึ่งเกี่ยวข้องกับคุณภาพของระบบเสียงในพื้นที่ได้อย่างลุ่มลึก (Profound) อย่างที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในประวัติศาสตร์ดนตรีและศิลปะ ความกล้าหาญของเราสั่นเบิร์ตที่ไม่เกรงกลัวต่อคำดูแคลนของนักวิจารณ์และความเสี่ยงต่อการถูกมองอย่างเข้าใจผิดว่า *ไวท์เพ้นดิง* เป็นเพียงมุขตลกเพื่อถากถางโลกศิลปะ ไปจนถึงการก้าวผ่านความรู้สึกของผู้คนที่มีความแปลก (Unusual) แตกต่าง (Different) และไม่คุ้นชิน (Unfamiliar) ของ *ไวท์เพ้นดิง* และ *4'33"* มาตลอดกว่า 70 ปีที่ผ่านมาได้พิสูจน์แล้วว่าผลงานทั้งสองชิ้นคือผลงานศิลปะสมัยใหม่ชิ้นสำคัญที่สุดชิ้นหนึ่ง ดังคำกล่าวของเคที่ว่า “เสียงโอหรือเสียงเด็กร้องไห้จะไม่สามารถทำลายดนตรีสมัยใหม่ชิ้นเยี่ยมได้” (Cage, 2013: 160)

สุดท้าย *4'33"* ทำให้เราตระหนักว่ายังมีสิ่งอื่นอยู่รอบตัวเรา การเข้าใจใน “การมีอยู่ร่วมกัน” และการละเอียดที่จะคิดถึงความต่าง ย่อมทำให้เห็นถึงคุณค่าของสิ่งอื่นได้ อย่างน้อยก็คือการเล็งเห็นและตระหนักในลักษณะของสิ่งหนึ่ง ๆ ในแบบที่มันเป็น เช่นเดียวกับ *ไวท์เพ้นดิง* ที่รอรองรับเอาฝุ่นผงแสงเงา สีใหม่ที่จะทาทับ ไปจนถึงผู้ที่สร้าง *ไวท์เพ้นดิง* ขึ้นใหม่อีกชิ้นหนึ่งในอนาคต

## บรรณานุกรม

- ชัยยศ อิชฎฐ์วรพันธุ์. (2564). “กำเนิดของสวนธรรมชาติและสวนทิวทัศน์แห่งและความสัมพันธ์กับสถาปัตยกรรมและจิตรกรรม” *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 9(1). 19-60.
- \_\_\_\_\_. (2565). สัมภาษณ์. เชียงใหม่: วันที่ 4 กันยายน 2565
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2564). *พจนานุกรม ศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพมหานคร: ธนาพรส.
- โรว์, โคลิน และ สลัทสกี, โรเบิร์ต. (2559). *ความประปรัง*. แปลโดย อาชัญญ์ บุญญานันต์. กรุงเทพมหานคร: ลายเส้น.
- อดิเทพ ภัทรเดชไพศาล. (2560). *เสียงของศตวรรษ: สังเขปแนวคิดและเทคนิคของ 10 นักแต่งเพลงสมัยใหม่*. กรุงเทพมหานคร: ภาพพิมพ์.
- Cage, J. (2013). *Silence 50<sup>th</sup> Anniversary Edition*. Hanover: Wesleyan University Press.



- Furlong, W. (2010). **Speaking of Art: Four decades of art in Conversation**. China: Phaidon Press.
- Isavorapant, Chaiyosh. (2021). "The Origin of Natural and Dry Landscape Garden and the Relationship with Architecture and Painting" **Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts**, 9(1). 19-60.
- \_\_\_\_\_. (2022). Interview. Chiang Mai: September 4, 2022
- Joseph, B. W. (2003). **Random Order: Robert Rauschenberg and The Neo-Avant-Garde**. London, England: The MIT Press.
- Kotz, M. L. (2004) **Rauschenber / Art And Life New Edition**. China: Abrams.
- Pancharoen, Natchar. (2021). **Music Dictionary**. Bangkok: Thana Press.
- Pataradetpisan, Atibhop. (2017). **Sound of the Century: A brief Concept and Technique of 10 Modern Composers**. Bangkok: Phapphim.
- Rowe, Colin and Slutzky. (2016). **Transparency**. Translate by Archan Boonyanan. Bangkok: Li-Zeen.
- San Francisco Museum of Modern Art. (2022). **Rauschenberg Research Project**. Retrieved from <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/essay/white-painting-three-panel/>

# การผันแปรของความหมายของวัสดุกับวัตถุในงานศิลปะ<sup>1</sup>

อารยา แพนพรหม<sup>2</sup> จักรพันธ์ วัสสินีกุล<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การผันแปรของความหมายของวัสดุกับวัตถุในงานศิลปะ” ได้รับการอุดหนุนการวิจัย และนวัตกรรมจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ

<sup>2</sup> นักศึกษาระดับปริญญาโท สาขาวิชา ทัศนศิลป์ ภาควิชา ประติมากรรม คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail : aphanprom@gmail.com

<sup>3</sup> รองศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชา ทัศนศิลป์ ภาควิชา ประติมากรรม คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail : jakapanvilasineekul@gmail.com

## บทคัดย่อ

“แก้ว” เป็นคำเรียกทั้งที่เป็นวัสดุและวัตถุทับซ้อนในคำเดียวกัน และมีความหมายแตกต่างกันตามบริบทของการสื่อสาร แก้วอาจหมายถึงวัสดุชนิดหนึ่ง ที่มีความโปร่งใส โปร่งแสง และทึบแสง หรือหมายถึงวัตถุที่ทำจากแก้ว เช่น แผ่นกระจก ภาชนะใส่น้ำ คุณสมบัติของแก้วเอื้อให้เกิดความหมายสองนัย คุณลักษณะที่โดดเด่นจะยังคงอยู่เมื่อนำแก้วมาผลิตสิ่งของ แก้วที่ใช้ในงานสร้างสรรค์ศิลปะจะคงความหมายสองนัยไว้ แต่เมื่อแก้วกลายเป็นงานศิลปะ ก็จะทำให้เกิดความหมายใหม่ในฐานะวัตถุทางศิลปะอีกด้วย การศึกษานี้มุ่งทำความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นวัสดุและวัตถุของแก้ว มีการทดลองตรวจสอบแก้วบนเงื่อนไขและปัจจัยแวดล้อมต่าง ๆ รวมถึงพื้นที่และบริบทแวดล้อม ที่มีผลต่อการเห็น มีการเทียบเคียงผลการทดลองกับแนวคิดทางทฤษฎีศิลปะ และผลงานของศิลปินกรณีสึกษาเพื่อใช้เป็นแนวทางของการสร้างสรรค์งานศิลปะ การสร้างสรรค์ของโครงการนี้ใช้คุณสมบัติพิเศษของแก้วในการเปลี่ยนแปลงลักษณะทางกายภาพและรูปทรง การกลืนกลายเข้ากับสิ่งแวดล้อมซึ่งความสัมพันธ์กับการมองเห็น มีการตรวจสอบความเป็นไปได้ในการใช้รูปลักษณ์ ภาพ หรือรูปแทน และวัสดุอื่นร่วมกับแก้ว เพื่อสร้างงานศิลปะ

**คำสำคัญ:** แก้ว/ วัสดุ/ วัตถุ/ การให้ความหมาย/ งานศิลปะ

# The Denotation and Connotation of Materials and Objects in Art<sup>4</sup>

Araya Phanprom<sup>5</sup> Jakapan Vilasineekul<sup>6</sup>

## Abstract

“Glass” is a term used both materialistically and to describe superimposed objects in which the definition shifts according to the context. The properties of glass have two implications. Glass may refer to a transparent and opaque material or an object made of glass, such as glass panels and water containers. The distinctive features of glass are prominent when produced as items; therefore, the use of glass in art keeps both connotations and is reactivated as an art object. This study examines the analogy between the materiality of glass and glass as an object, conducted through a series of experiments and various conditions, including the spatial and environmental context that affects vision. The results of the experiment were cross-examined to art theory and artist’s case studies as a guide to constructing the artwork. The project uses the properties of glass to change the physical appearance and form, seamlessly merging glass with the environment and considering the visual aspects as a reference to examine the inversion state of glass and the possibility of creation. This research also examines the potential of using representational images, symbolism and other materials in combination with glass to create art.

**Keywords:** Glass/ Materials/ Objects/ Meaning/ Art

---

<sup>4</sup> This article is a part of Master's thesis “The Denotation and Connotation of Materials and Objects in Art”

This thesis has been supported by National Research Council of Thailand (NRCT).

<sup>5</sup> Master’s Student, Master of Fine Arts (Visual Arts), Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: aphanprom@gmail.com

<sup>6</sup> Associate Professor, Department of Sculpture, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: jakapanvilasineekul@gmail.com

## บทนำ

คำว่า “แก้ว” มีความหมายแตกต่างกันตามบริบทของการสื่อสาร แก้วอาจหมายถึงวัสดุสังเคราะห์ชนิดหนึ่งที่มีคุณสมบัติพิเศษ หรือหมายถึงวัตถุที่ทำจากแก้ว เช่น แผ่นกระจก ภาชนะใส่น้ำ แก้วจึงมีความหมายของวัสดุและวัตถุทับซ้อนกันตลอดเวลา ดังจะเห็นได้จากคำว่า “แก้ว” ที่อาจหมายถึงภาชนะใส่น้ำสำหรับดื่ม หรือหมายถึงวัสดุประเภทนี้ นิยามความหมายของคำว่า “แก้ว” จึงมีความผกผันไปตามบริบท

แก้วเป็นวัสดุที่ถูกสร้างขึ้นจากสารประกอบหลัก 3 ชนิด ได้แก่ ทรายแก้ว (glass sand) โซดาแอช/โซเดียมคาร์บอเนต (soda) และปูนขาว/หินปูน/ปูนไลม์ (lime) แก้วแปรเปลี่ยนจากสถานะของแข็งกลายเป็นของเหลวเมื่อได้รับความร้อน และกลับกลายเป็นของแข็งเมื่อเย็นตัวลง การผสมสารประกอบที่แตกต่างกันและการหลอมในอุณหภูมิที่ต่างกันจะทำให้แก้วมีความโปร่งใส ขุ่น ทึบแสง หรือเปลี่ยนสีได้ และมีผลต่อคุณสมบัติในวัสดุที่ต่างกันไปด้วย เช่น แข็งเปราะแตกง่าย หรือเหนียวทนต่อแรงกระแทกได้ดี หรือทนต่อความเปลี่ยนแปลงอุณหภูมิฉับพลันได้ดี เป็นต้น ซึ่งคุณสมบัติดังกล่าววัสดุอื่นทดแทนไม่ได้ แก้วถูกนำมาใช้ผลิตสิ่งของมากมายในปัจจุบัน เป็นชิ้นส่วนในยานอวกาศและยานยนต์ โยแก้วนำแสงในระบบสื่อสาร บรรจุภัณฑ์ อุปกรณ์วิทยาศาสตร์ กระจกในอาคาร ภาชนะบนโต๊ะอาหาร และเครื่องครัว หรือสิ่งประดับตกแต่ง “แก้ว” จึงเป็นวัตถุที่มีบทบาทสำคัญทั้งด้านเทคโนโลยี อุตสาหกรรม วัฒนธรรม และในชีวิตประจำวันของคนทั่วไป

แก้วถูกนำมาใช้ในงานศิลปะและงานตกแต่งมาตั้งแต่ยุคโบราณ เช่น ชาวอียิปต์ใช้ชิ้นส่วนแก้วสีฝังประดับลงในตำแหน่งสำคัญบนงานแกะสลักหรือจิตรกรรมฝาผนัง เป็นต้น แต่วัสดุชนิดนี้เริ่มมีบทบาทเด่นชัดในการสร้างสรรค์เป็นงานศิลปะในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีปรับปรุงคุณสมบัติของแก้วอย่างต่อเนื่อง ส่งผลให้เทคนิคงานแก้วที่มีผู้เริ่มไว้ตั้งแต่ยุคโบราณได้รับการฟื้นฟู และเกิดการทดลองด้วยวิธีการและเทคนิคที่หลากหลายขึ้น แก้วถูกนำมาใช้ในทางศิลปะดังเช่นผลงานของหลุยส์ คอมฟอร์ท ทิฟฟานี (Louis Comfort Tiffany) และเอมิล กาล่ (Emile Galle) ที่แสดงให้เห็นการผลิตชิ้นงานสำคัญในยุคสมัยนั้น การบุกเบิกของศิลปินในช่วงเวลานี้ ทำให้แก้วเริ่มมีสถานะเป็นวัตถุทางศิลปะ และมีบทบาทชัดเจนควบคู่ไปกับพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ จนกระทั่งแผ่ขยายในวงการศิลปะที่เปิดกว้างในปัจจุบัน

ในโครงการนี้ กำหนดให้แก้วเป็นวัตถุของการศึกษา (object of studies) เพื่อตรวจสอบการเกิดคุณค่าและความหมายในงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ จากการซ้อนทับกันของสถานะสองนัยยะของแก้ว รวมถึงการแปรเปลี่ยนวัตถุ กลายเป็นงานศิลปะจากการใช้คุณสมบัติและคุณลักษณะที่โดดเด่นของแก้ว เพื่อสร้างความหมายปลายเปิด เป็นประสบการณ์ทางสุนทรีย์ เชื้อเชิญให้ผู้ชมพิจารณาถึงการรับรู้และการให้ความหมายแก้ววัตถุ

### วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาการแปรเปลี่ยนคุณลักษณะ คุณสมบัติ และรูปทรงของแก้วที่ทำให้เกิดความหมายหรือการผันแปรของความหมายผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ เพื่อสร้างประสบการณ์การรับรู้ใหม่ต่อวัสดุแก้ว และประสบการณ์ทางสุนทรีย์ภาพ (aesthetic experience) ก่อให้เกิดคุณค่าและการให้ความหมายในงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ

2. ศึกษาบริบทและปัจจัยแวดล้อมที่ส่งผลต่อการรับรู้ และเข้าใจความหมายของงานสร้างสรรค์ โดยมีแก้วเป็นวัตถุของการศึกษา เพื่อสร้างแรงกระตุ้นของการรับรู้ ก่อให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรีย์ภาพ และการตีความบนงานศิลปะ

### คำถามการวิจัย

1. ความเป็นวัสดุกับวัตถุในแก้วสัมพันธ์กันอย่างไร และความสัมพันธ์ดังกล่าวนำมาสู่งานสร้างสรรค์ทางศิลปะในรูปแบบใด

2. การแปรเปลี่ยนคุณลักษณะ คุณสมบัติ และรูปทรงของแก้ว นำมาใช้เป็นสื่อในงานสร้างสรรค์ทางศิลปะอย่างไร

3. ปัจจัยและบริบทแวดล้อมให้ผลต่อการเห็น การรับรู้ และการเข้าใจความหมายของแก้วในงานสร้างสรรค์ทางศิลปะอย่างไร

## วิธีดำเนินการวิจัย

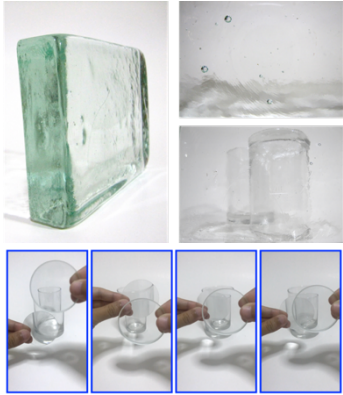
การแปรเปลี่ยนคุณสมบัติหรือรูปทรงของแก่นนำมาสู่กรอบวิธีคิดทางศิลปะ มีวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวัสดุกับวัตถุของแก้วในงานศิลปะ และการสร้างรูปและความหมาย ที่ส่งผลต่อการเห็นและการเข้าใจแก้ว ตามโจทย์และเป้าหมายของงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ
2. ศึกษาความเป็นมาของแก้วและการใช้แก้วในงานศิลปะ รวมไปถึงทฤษฎีทางศิลปะ ควบคู่กับการสังเกตและทดลองกับวัสดุแก้ว ที่สัมพันธ์กับการเห็นและการรับรู้ของผู้ชม
3. วิเคราะห์ข้อมูลการศึกษาและการทดลอง รวมถึงกรณีศึกษาศิลปินและงานสร้างสรรค์ในรูปแบบของแผนผังความคิดและตารางสรุปผล นำมาวิเคราะห์ร่วมกับการสร้างสรรค์ทางศิลปะ
4. สร้างแบบร่างและแบบจำลอง หาความเป็นไปได้ของการสร้างสรรค์
5. สร้างสรรค์ผลงานจริงและวิเคราะห์ชิ้นงานระหว่างขั้นตอน
6. ตรวจสอบและประเมินผลการวิจัย เพื่อพัฒนากระบวนการศึกษาและสร้างแนวทางการสร้างสรรค์ทางศิลปะ

## การดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เริ่มต้นจากการสังเกตและการทดลองกับวัสดุแก้ว มีการวิเคราะห์และตรวจสอบคุณสมบัติของแก้วที่มีผลต่อการมองเห็นในบริบทต่าง ๆ ตามตารางที่ 1 และนำผลการศึกษามาเทียบเคียงกับทฤษฎีทางศิลปะ ที่เกี่ยวข้องกับการมองเห็น รวมถึงศิลปินกรณีศึกษาที่ใช้คุณสมบัติแก้วสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อประมวลผลลัพธ์มากำหนดวิธีการสร้างสรรค์ในงานศิลปะลำดับถัดไป

## ตารางที่ 1 แก้วกับผลลัพธ์ทางการมองเห็น

| แก้วในชีวิตประจำวัน                                                                                                                                              | ผลลัพธ์ทางการมองเห็น                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>คุณสมบัติที่เกี่ยวข้องกับแสง</p> <p>รูปลักษณะของแก้ว ที่มีผลต่อการเห็น</p>  | <p>คุณสมบัติโปร่งใสและคุณสมบัติโปร่งแสงของแก้ว ทำให้แสงส่องผ่านวัตถุ เห็นร่องรอยบนผิวแก้วและวัตถุที่อยู่ด้านหลังต่างจากคุณสมบัติทึบแสงของแก้ว ทำให้มองไม่เห็นวัตถุที่อยู่ด้านหลัง แต่กลับมองเห็นภาพของวัตถุและพื้นที่แวดล้อมโดยรอบ ที่สะท้อนบนพื้นผิว</p> <p>รูปลักษณะของแก้ว เช่น (1) ความหนาหรือความบางของแก้ว (2) ปริมาตรโค้งหรือเว้าของแก้ว และ (3) ขอบเขตและขนาดของรูปทรง มีผลต่อการหักเหแสง การสะท้อนแสงและการสะท้อนภาพ ส่งผลต่อการเห็นที่แตกต่างกันไป เช่น การเห็นร่องรอยบนผิวแก้วและวัตถุที่อยู่ด้านหลังแก้วโปร่งใสอย่างเด่นชัดบนแผ่นแก้วขนาดใหญ่</p> |
| <p>การใช้งานตามบริบทและปัจจัยแวดล้อม</p>                                      | <p>คุณสมบัติและรูปลักษณะของแก้ว เช่น กระจกหน้าต่าง กระจกนูนบริเวณทางโค้ง ให้ผลลัพธ์ทางการเห็นแตกต่างกัน โดยสัมพันธ์กับบริบทแวดล้อม เช่น กระจกหน้าต่างจะมีภาพสะท้อนด้านหน้า ซ้อนทับภาพด้านหลัง และตำแหน่งการมองผ่านเลนส์ของผู้ชม จะให้ผลลัพธ์ทางการมองเห็นภาพแปรเปลี่ยนไปจากการมองปกติ หรือการเห็นแก้วกลืนเข้าเป็นส่วนหนึ่งกับสิ่งแวดล้อมโดยรอบ</p>                                                                                                                                                                                                            |

จากตารางข้างต้นผลการศึกษาที่สามารถนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ทางศิลปะ ได้แก่ (1) คุณสมบัติและรูปลักษณะของแก้ว เช่น คุณสมบัติโปร่งใสทำให้มองเห็นภาพของวัตถุที่อยู่หลัง การจัดวางแก้วหน้าวัตถุสามารถทำให้เกิดภาพหรือบิดเบือนภาพได้จากการหักเหของแสง (2) การจัดวางตำแหน่งและระยะห่างของแก้วและวัตถุประกอบในผลงานมีผลต่อการเห็น และ (3) ความสัมพันธ์ระหว่างแก้วกับสิ่งแวดล้อมรอบข้างสร้างบริบทของการเห็น ทั้งการซ้อนทับของภาพด้านหน้ากับฉาก



หลัง และการบิดเบือนภาพอันเกิดจากเลนส์ ผลการทดลองที่ได้ทั้งสามประการ นำไปสู่การกำหนดรูปแบบในงานสร้างสรรค์ทางศิลปะในลำดับต่อไป

## 1. แนวคิดทางทฤษฎีทางศิลปะ ที่สัมพันธ์กับการมองเห็น

แก้วเป็นวัสดุที่น่าหลงใหล ชวนค้นหาแตกต่างจากวัสดุอื่น คุณสมบัติเฉพาะของแก้ว เช่น ความโปร่งใส และผลลัพธ์จากคุณสมบัติแก้ว เช่น การหักเหหรือการสะท้อนของแสง ทำให้แก้วเป็นส่วนหนึ่งในบริบทแวดล้อมทางการเห็น การมองผ่านแก้วในเงื่อนไขต่างๆ ให้ผลลัพธ์ทางการเห็นที่แตกต่างกัน ข้อเท็จจริงนี้นำมาสู่การศึกษาแนวคิดทางทฤษฎีทางศิลปะ ที่เกี่ยวกับการเห็นและการรับรู้ของผู้ชม เช่น การศึกษาทฤษฎีนำมาเชื่อมโยงกับกระบวนการสร้างสรรค์และการออกแบบรูปทรง อาทิ (1) หลักการจัดกลุ่มสิ่งเร้าที่คล้ายคลึงกันหรือกลุ่มประเภทเดียวกัน (2) หลักการจัดกลุ่มสิ่งเร้าให้มีความต่อเนื่องกันหรืออยู่ใกล้ชิดกัน (3) หลักการจัดกลุ่มสิ่งเร้าที่มีทิศทางในแนวเดียวกัน และ (4) หลักการทำให้สิ่งเร้าที่ขาดความชัดเจน ไม่ครบถ้วน ให้มีความสมบูรณ์และสื่อความหมาย รวมไปถึงการคาดเดาลำดับของเหตุการณ์ที่จะดำเนินต่อไป (ภาพที่ 2) ทฤษฎีดังกล่าวถูกนำมาใช้สนับสนุนการทดลองเชิงสร้างสรรค์ และการสร้างรูปตามหลักทฤษฎีศิลปะของโครงการวิจัย

## 2. กรณีศึกษางานสร้างสรรค์ทางศิลปะแก้ว

การสร้างสรรค์ของศิลปินทำให้แก้วกลายเป็นวัสดุทางศิลปะ ดังเช่นผลงานของแอนนา ไรลีย์ (Anna Riley) เทเรเซ ลาเอ (Therese Lahaie) และสตีเวน เซซกี (Steven Ciezki) ศิลปินเหล่านี้ล้วนใช้คุณสมบัติของแก้วมาสร้างสรรค์ผลงาน ดังนี้

2.1 คุณสมบัติและเทคนิคในงานแก้วเป็นจุดเริ่มต้นให้ศิลปินร่วมสมัยสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เช่น แอนนา ไรลีย์ใช้แก้วหลาย ๆ ชนิดมาผสมรวมกันในการหลอม การไม่เข้ากันขององค์ประกอบทางเคมีของแก้วแต่ละชนิด ส่งผลต่อการเห็นเนื้อแก้วที่มีลักษณะพิเศษในผลงานศิลปะ (Artsy, 2020)

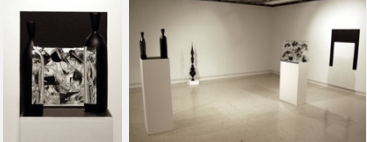
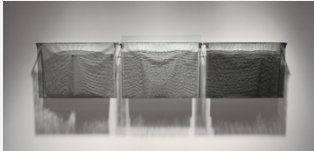
2.2 แสงกับคุณสมบัติของวัสดุแก้ว เช่น การหักเหและการสะท้อนแสง สร้างภาพและปรากฏการณ์ที่แตกต่างในงานศิลปะ ดังจะเห็นได้จากกรณีศึกษาศิลปิน (1) เทเรเซ ลาเอให้ความสำคัญกับแสงและผลลัพธ์จากคุณสมบัติของแก้วในการสร้างสรรค์ ลาเอติดตั้งมอเตอร์กับผ้า

ด้านหลังกระจก ให้เคลื่อนเข้าออกอย่างเป็นจังหวะ เมื่อแสงตกกระทบบนผ้า ทำให้เกิดภาพสะท้อน คล้ายผิวน้ำกระเพื่อมอยู่บนแผ่นกระจก (Lahaie, 2020) และ (2) เฮเลน เมารอร์ (Helen Maurer) สร้างโมเดลขนาดเล็กด้วยแก้ว และใช้ไฟส่องไปยังโมเดลเหล่านั้น ฉายฉากเรืองแสงบนผนัง เมื่อผู้ชม เดินผ่านเครื่องฉายแสงเงาของผู้ชมจะเป็นส่วนหนึ่งของผลงานด้วย (Arnaud, 2020)

2.3 คุณสมบัติเกี่ยวกับการจัดวาง และบริบทแวดล้อม สร้างรูปแบบที่สัมพันธ์กับการเห็นของผู้ชม ดังจะเห็นได้จากกรณีศึกษาศิลปิน (1) โจเซีย แมคแคเอลนี (Josiah McElheny) เปลี่ยนแก้วใส กลายเป็นกระจกเงา สะท้อนแสงและสะท้อนภาพให้ผลลัพธ์ทางการมองเห็นแตกต่างกันตามตำแหน่งของผู้ชม (Moma, 2020) (2) สตีเวน เซซซีแยกชิ้นส่วนของภาพบนวัตถุที่แปรเปลี่ยนไปตามตำแหน่ง มุมมองของผู้ชม เมื่อผู้ชมยืนอยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสม ผู้ชมจะเห็นภาพรวมเข้าด้วยกัน ทำให้เห็นรูปร่างของภาพลง (The Marshall Gallery, 2020) และ (3) โอลาเฟอร์ เอลียซอน (Olafur Eliasson) ใช้แสงและการสะท้อน สร้างปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่ซับซ้อนบนงานศิลปะ ขยายกรอบการรับรู้ของผู้ชมบนพื้นที่ห้องภายในโครงสร้างอาคาร (Tanya Bonakdar Gallery, 2020)

จากการศึกษาข้างต้นสรุปวิธีการนำเสนอและผลลัพธ์ทางสุนทรียะจากผลงานของศิลปิน กรณีศึกษาได้ดังนี้

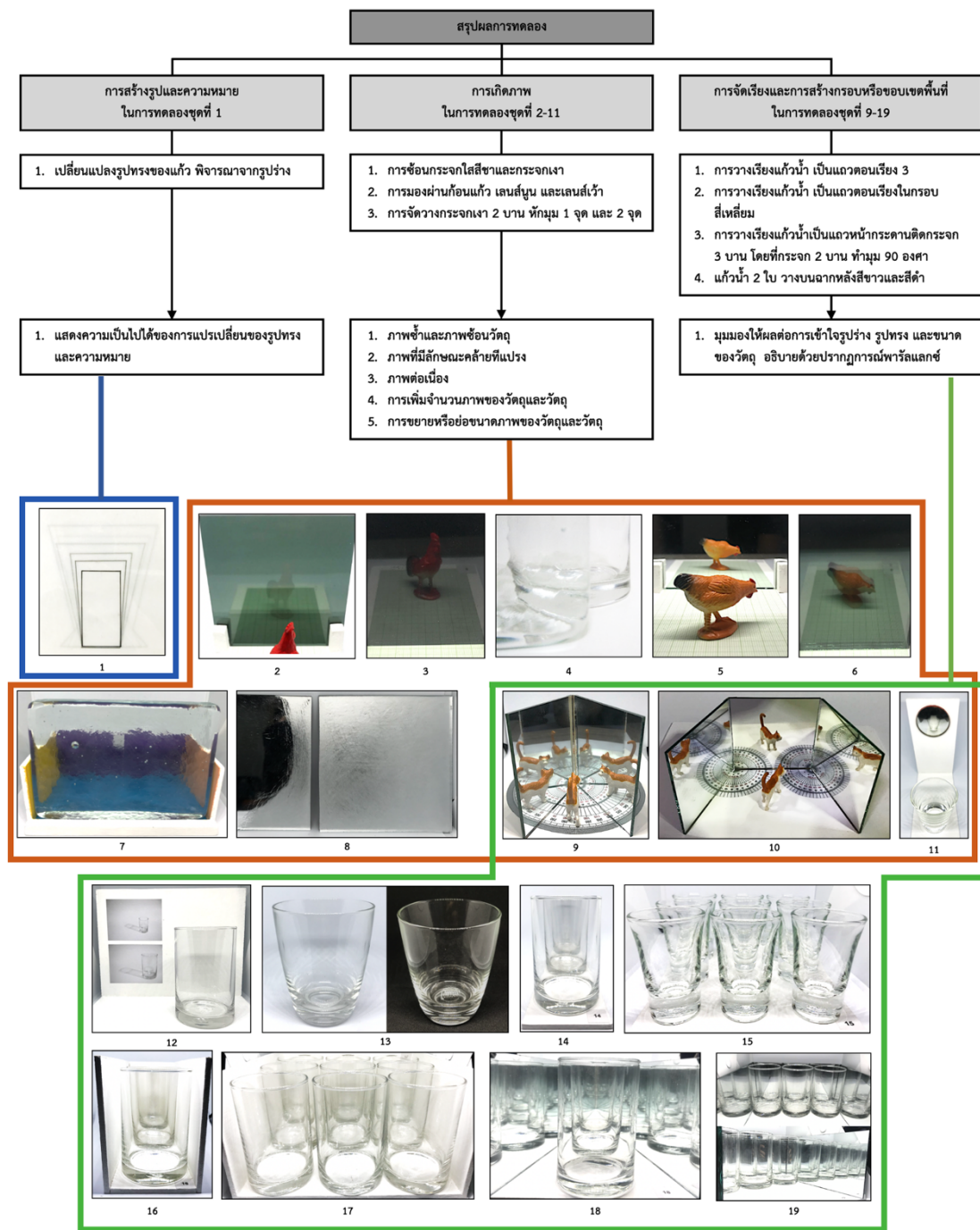
ตารางที่ 2 กรณีศึกษาผลงานศิลปินที่ใช้คุณสมบัติแก้วสร้างสรรค์ผลงานบนปัจจัยและเงื่อนไขที่แตกต่างกัน

| กรณีศึกษาศิลปิน                                                                                                                                                                                                                                                                                          | วิธีการนำเสนอ                                                                                                                                                                         | ผลลัพธ์ทางสุนทรียภาพ                                                                                                        |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>โจเซย์ แมคแคเอลนี</p>  <p>ที่มา: <a href="https://www.moma.org/collection/works/88958?locale=en">https://www.moma.org/collection/works/88958?locale=en</a></p>                                                       | <p>ผลงาน <i>Modernity</i> ปีค.ศ. 2003 ศิลปินเป่าแก้วเป็นภาชนะรูปทรงต่างๆ เปลี่ยนแก้วใสเป็นกระจกเงา จัดเรียงรูปทรงในตู้กระจกเงา และติดตั้งผลงานในระดับสายตา</p>                        | <p>การสะท้อนของกระจกเงาสร้างผลลัพธ์การมองเห็นในรูปแบบไร้ขีดจำกัด และการรับรู้ที่แตกต่างบนระนาบหรือพื้นที่เดียวกัน</p>       |
| <p>สติเวน เซซซี</p>  <p>ที่มา: <a href="https://www.stevenciezkglass.com/installation.html">https://www.stevenciezkglass.com/installation.html</a></p>                                                                  | <p>ผลงาน <i>Bottled Up</i> ปีค.ศ. 2012 ศิลปินแยกชิ้นส่วนภาพบนแก้วหลายชิ้น เมื่อผู้ชมยืนอยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสม ชิ้นส่วนต่างๆ จะต่อรวมเข้าเป็นภาพเดียวกัน</p>                          | <p>การแยกส่วนระหว่างภาพของวัตถุ และการรวมตัวของชิ้นส่วนต่างๆ ให้ผลลัพธ์ทางสุนทรียะแตกต่างกันตามตำแหน่งและมุมมองของผู้ชม</p> |
| <p>เฮเลน มาเรอร์</p>  <p>ที่มา: <a href="http://www.daniellearnaud.com/artists/artists-maurer-image-alpha-lightframes.html">http://www.daniellearnaud.com/artists/artists-maurer-image-alpha-lightframes.html</a></p> | <p>ผลงาน <i>Alpha Light Frames</i> ปีค.ศ. 2001 ศิลปินจัดวางโมเดลชิ้นส่วนแก้วขนาดเล็กประกอบคล้ายตึก สถาปัตยกรรม และแสงไฟที่ส่องผ่านไปยังวัตถุ ทำให้เกิดฉากเรืองแสงบนผนัง</p>           | <p>แสงและคุณสมบัติการสะท้อนของแก้วสร้างภาพลวงตา และบิดเบือนขนาดของวัตถุ สร้างภาพและขนาดที่ไม่สัมพันธ์กับวัตถุด้านหน้า</p>   |
| <p>เธเรเซ ลาเอ</p>  <p>ที่มา: <a href="http://thereselahaie.com/">http://thereselahaie.com/</a></p>                                                                                                                   | <p>ผลงาน <i>Spatial Awareness</i> ศิลปินติดตั้งมอเตอร์ขับเคลื่อนที่อยู่อ่ด้านหลังอย่างเป็นจังหวะ และฉายแสงผ่านแผ่นกระจกใส ทำให้เกิดภาพสะท้อน คล้ายแสงตกกระทบพื้นผิวน้ำบนแผ่นกระจก</p> | <p>คุณสมบัติและรูปลักษณ์ของแก้ว แสงและกลไกสร้างปรากฏการณ์บนแผ่นกระจกใสเทียบเคียงกับปรากฏการณ์ธรรมชาติ</p>                   |

การศึกษาผลงานของศิลปินกรณีศึกษาข้างต้นทำให้เห็นแนวทาง ที่สามารถนำมาใช้เป็น หลักการสร้างสรรค์ทางศิลปะได้ 3 แนวทาง คือ (1) การจับคู่บริบทของวัตถุที่เหมือนกันและ/หรือ ต่างกัน เช่น การจับคู่วัตถุที่มีรูปลักษณะคล้ายกันแต่วัสดุต่างชนิด เพื่อเปลี่ยนการรับรู้และภาพจำที่มี ต่อรูปร่าง รูปทรง ขนาดของวัตถุให้ต่างไปจากเดิม (2) การซ้ำรูปและความหมายของวัตถุ เช่น การ ถอดแบบหล่อรูปทรงซ้ำ การจัดวางรูปทรงเคียงกันหรือทับซ้อนกัน การเทียบเคียงวัตถุและภาพแทน สร้างข้อแตกต่างระหว่างวัตถุกับวัตถุทางศิลปะที่ย้อนแย้งกับการเข้าใจและประสบการณ์ของผู้ชม (3) การแปรเปลี่ยนรูปทรง เช่น การจัดวางรูปทรงเรียงเคียงกันหรือสลับสับเปลี่ยนจังหวะการจัดเรียง รูปทรง ส่งผลต่อการเห็นรูปร่างและขนาดของรูปทรงที่อยู่ด้านหลัง ให้ผลลัพธ์ทางการมองเห็นและ ผลลัพธ์ทางสุนทรียะในงานศิลปะแตกต่างกัน

### 3. การทดลองกับวัสดุแก้ว เพื่อทดสอบผลลัพธ์ทางการเห็น

การทดลองกับวัสดุแก้วเป็นขั้นตอนสำคัญก่อนการสร้างสรรค์ผลงาน มีการกำหนดปัจจัยและ เงื่อนไขตามภาพที่ 1 มีการใช้แก้วต่างชนิดและวิธีการนำเสนอแตกต่างกัน 3 ประการ คือ (1) การ เปลี่ยนรูปและความหมายของวัสดุแก้ว (2) การเกิดภาพจากการซ้อนกระจกใสและกระจกเงา การ มองผ่านก้อนแก้ว หรือเลนส์นูนและเลนส์เว้า ทำให้เห็นภาพซ้ำและภาพซ้อนของวัตถุ ภาพต่อเนื่อง ภาพขยายหรือภาพย่อขนาดของวัตถุ และ (3) การจัดเรียงกลุ่มของรูปทรงสร้างกรอบหรือขอบเขต พื้นที่ ให้สัมพันธ์กับที่ว่างและพื้นที่ว่างโดยรอบ ตามหลักการของทฤษฎีเกสตาลท์และทฤษฎีศิลปะ วิธีการที่ต่างกันนี้เป็นแนวทางของการสร้างสรรค์ทางศิลปะของโครงการวิจัย



ภาพที่ 1 ภาพแสดงตัวอย่างผลการทดลองแก้ว

ที่มา : อารยา แพนพรหม

#### 4. การสร้างสรรค์งานศิลปะจากแก้ว

ข้อมูลจากการทดลองกับวัสดุแก้ว และการศึกษาผลงานของศิลปินแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นวัสดุและความเป็นวัตถุของแก้ว และให้แนวทางของการสร้างสรรค์ทางศิลปะ ที่ทำให้วัตถุนี้นี้เกิดความหมายใหม่หรือเกิดความหมายผันแปร การสร้างสรรค์งานศิลปะจากแก้วสามารถสร้างรูปและความหมาย ด้วยวิธีการและเทคนิคที่แตกต่างกันได้ ดังนี้

**4.1 คุณสมบัติและคุณลักษณะของวัสดุแก้ว และร่องรอย สร้างรูปและเครื่องหมายบนผิวแก้ว**  
เมื่อแสงกระทบตัววัสดุแก้วทำให้เกิดการหักเหแสง การสะท้อนแสงและการสะท้อนภาพ การรวมแสงหรือการกระจายแสง และการเกิดเงา ทำให้เห็นร่องรอยหรือภาพของวัตถุที่อยู่ด้านหลังแก้วต่างไปจากเดิม จากข้อเท็จจริงของคุณสมบัติแก้วนี้ มีวิธีการสร้างรูปและความหมายทางศิลปะ พิจารณาผลลัพธ์จากคุณสมบัติแก้วแตกต่างกัน

**4.1.1 การเกิดภาพและการสร้างรูป** พิจารณาจากเทคนิคในงานแก้วและผลลัพธ์จากคุณสมบัติและคุณลักษณะของวัสดุแก้วที่แตกต่างกัน ได้แก่ (1) การวาดภาพดังเช่นภาพที่ 3 และการพันทรายหรือการเจียรระนาบภาพลงบนผิววัสดุดังเช่นภาพที่ 5 ทำให้แก้วมีลักษณะผิวขุ่นมัว สร้างภาพหรือร่องรอยบนผิวแก้ว (2) การหักเหของแสงกับวัสดุแก้ว ส่งผลต่อการเห็นภาพหรือรูปร่างของวัตถุที่อยู่ด้านหลัง ให้ลักษณะที่แตกต่างกันไปตามรูปลักษณะของแก้วและมุมมองของผู้ชม (3) การสะท้อนแสงและภาพทำให้เกิดภาพสะท้อนและภาพซ้ำของวัตถุแบบกลับด้าน มีขนาดเท่ากับวัตถุ และอยู่ในตำแหน่งเดียวกันกับวัตถุที่วางอยู่ด้านหน้า ทั้งยังเห็นภาพสะท้อนกลับของวัตถุหลายด้านจากมุมมองเดียวแตกต่างกันตามองศาและมุมการสะท้อนระหว่างวัตถุและกระจกเงา

**4.1.2 วัสดุหรือวัตถุสำเร็จรูป สร้างรูปทรงและบริบทแวดล้อม** โดยใช้หลักการซ้ำ การวางรูปทรงเคียงกัน หรือการถอดแบบรูปทรง ดังเช่น (1) การซ้อนระนาบของแผ่นกระจกใสสร้างมวลและปริมาตร (2) การใช้กระจกเงาสะท้อนภาพของวัตถุให้ผลลัพธ์ทางการมองเห็นแตกต่างกันตามแต่ละชนิด ขึ้นอยู่กับมุมมองและตำแหน่งของการมองเห็น (3) การใช้เลนส์ต่างชนิด เช่น เลนส์นูนมีลักษณะตรงกลางหนากว่าส่วนขอบ ทำหน้าที่รวมแสงและสร้างภาพเสมือนและภาพกลับหัวของวัตถุ ภาพที่มองเห็นผ่านเลนส์จะยังมีลักษณะที่ต่างออกไป ขึ้นอยู่กับระยะห่างระหว่างเลนส์กับวัตถุ และระยะห่างระหว่างผู้ชมกับเลนส์ (4) การสร้างรูปทรงหน่วยย่อยจากแก้วน้ำหลายใบและจัดวางในตำแหน่งที่สลับกัน ทำให้เห็นภาพของวัตถุหรือรูปทรงของแก้วน้ำที่อยู่ด้านหลัง มีรูปร่างที่ต่างกันในแต่ละมุมมอง

**4.2 ความสัมพันธ์ของวัตถุกับการมองเห็น** เช่น การกำหนดตำแหน่งและระยะการจัดเรียงรูปทรงตามหลักการของทฤษฎีเกสตาลท์และทฤษฎีทางศิลปะ สร้างรูปและความหมายทางศิลปะ ดังนี้

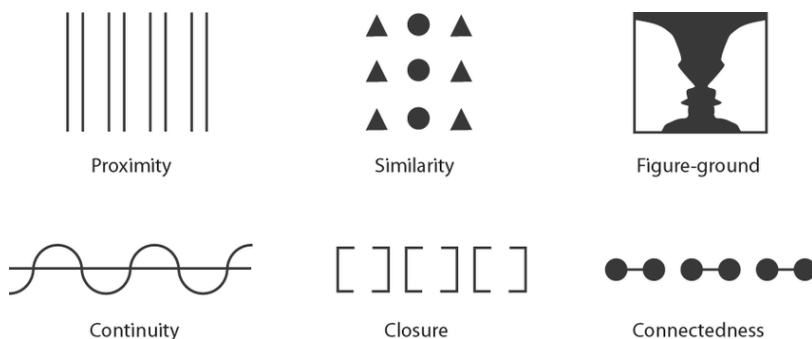
4.2.1 การจัดเรียงวัตถุหรือรูปทรง ได้แก่ (1) การเรียงวัตถุเคียงกันในเป็นแถวตอน (2) การซ้อนระนาบหรือรูปทรงดังเช่นภาพที่ 6 (3) การจัดเรียงวัตถุหรือรูปทรงในลักษณะที่แตกต่าง เช่น การสร้างโครงข่ายขนาดย่อยและจัดวางรูปทรงหรือวัตถุเรียงสลับสับหว่างคล้ายลักษณะโครงสร้างโมเลกุลดังเช่นภาพที่ 5

4.2.2 ระดับการจัดวางหรือระดับการมองวัตถุ ส่งผลต่อการมองเห็นวัตถุ เช่น มุมต่ำกว่าสายตาทำให้เห็นพื้นผิวส่วนบนของวัตถุนานกว่าดังเช่นภาพที่ 4 และภาพที่ 6 มุมปะทะสายตาทำให้เห็นรูปทรงได้ชัด เน้นแสดงรายละเอียดของรูปทรงดังเช่นภาพที่ 5 และมุมสูงกว่าสายตาทำให้เห็นรูปทรงจากมุมมองด้านล่าง ให้ประสบการณ์มองเห็นที่แตกต่าง

**4.3 พื้นที่และบริบทแวดล้อม** เช่น การจัดแสงไฟ พื้นที่มุมห้อง ส่งผลต่อการเห็นและการเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงหนึ่งกับรูปทรงอื่น หรือบริบทแวดล้อมโดยรอบ

4.3.1 ฉากหรือพื้นที่จำลอง สร้างเหตุการณ์ สถานการณ์ หรือปรากฏการณ์ เพื่อชี้ชัดลักษณะอย่างใดอย่างหนึ่งมีลักษณะคล้ายคลึง โดยยังคงมีรายละเอียดและมีบรรยากาศของพื้นที่ที่ถูกจำลองและใช้แก้เป็นองค์ประกอบสำคัญ สร้างผลลัพธ์ของการมองเห็นที่ต่างกันไป

4.3.2 แสงกับการติดตั้งแสงไฟ เช่น การติดตั้งแสงไฟจากข้างใต้ขึ้นงาน ทำให้เห็นรายละเอียดภาพเงาในบนผิวแก้วดังเช่นภาพที่ 5 ได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น หรือการส่องแสงไฟตกกระทบเลนส์นูนดังเช่นภาพที่ 4 สร้างปรากฏการณ์ของแสงบนงานศิลปะ



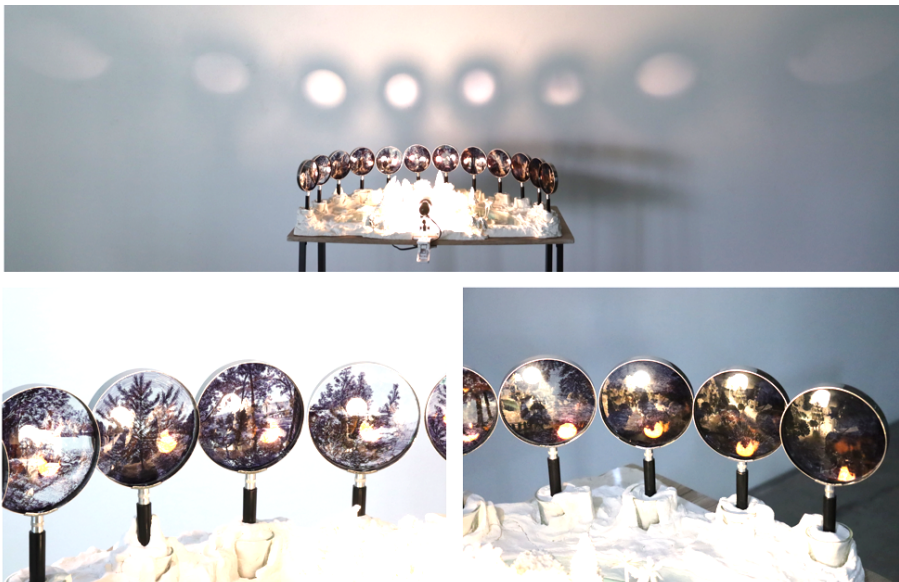
## ภาพที่ 2 หลักการของทฤษฎีเกสตาลท์

ที่มา: Remo Aslak Burkhard. (2005). *Figure 5*. Retrieved July 13, 2021, from [https://www.researchgate.net/figure/Gestalt-Principles-present-how-we-perceive-objects-and-groups-of-objects-Proximity\\_fig5\\_36382932](https://www.researchgate.net/figure/Gestalt-Principles-present-how-we-perceive-objects-and-groups-of-objects-Proximity_fig5_36382932)



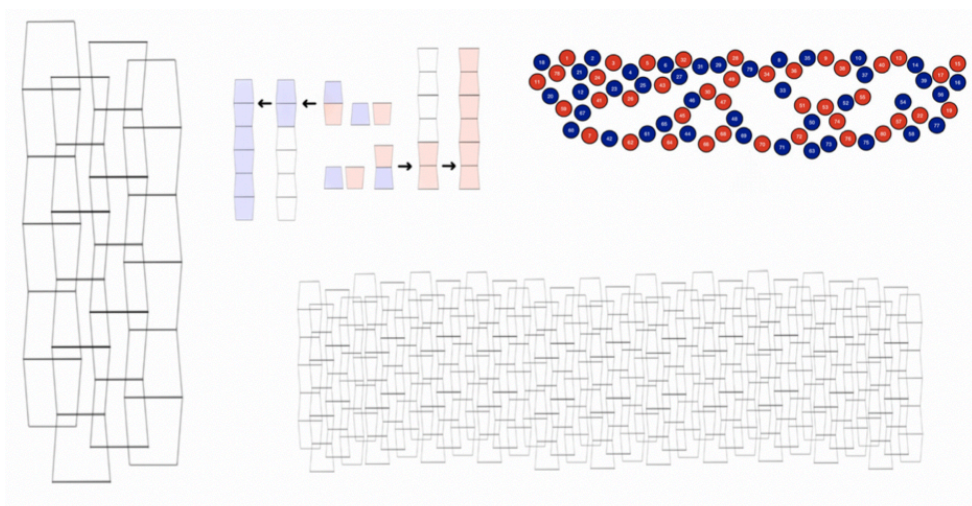


ภาพที่ 3 ภาพแสดงการวาดเส้นบนเลนส์นูน การจัดเรียงรูปทรงเรียงเคียงกัน พื้นที่จำลอง และแสงไฟ สร้างรูปและบริบทแวดล้อมในผลงานชุดที่ 1  
ที่มา : อารยา แพนพรหม



ภาพที่ 4 ภาพแสดงปรากฏการณ์ของแสงและเงา ที่ตกกระทบเลนส์นูนในผลงานชุดที่ 1  
ที่มา : อารยา แพนพรหม





ภาพที่ 5 ภาพแสดงการประกอบรูปทรง การจัดวางรูปทรงเรียงสลับก้อนหินและกิ่งไม้ในระดับสายตา และการติดตั้งแสงไฟส่องผ่านข้างใต้ชิ้นงาน เน้นรายละเอียดภาพเงาสะท้อนบนผิวแก้วในผลงานชุดที่ 2

ที่มา : อารยา แพนพรหม



ภาพที่ 6 ภาพแสดงการซ้อนกระจกใส การสะท้อนของกระจกเงากับรูปทรงด้านหน้าและรูปทรงข้างเคียงในระดับต่ำกว่าสายตาของผลงานชุดที่ 3

ที่มา : อารยา แผนพรหม

## 5. ผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะและการวิเคราะห์

การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการแปรเปลี่ยนคุณสมบัติและรูปลักษณะของแก้ว รวมไปถึงปัจจัยของการมองเห็นและเงื่อนไขต่างๆ ข้างต้น ถูกนำมาใช้สร้างสถานการณ์ในผลงานทั้ง 3 ชุด ผู้วิจัยใช้แก้วสร้างภาพจากความทรงจำของตน บอกเล่าผ่านเรื่องราวและจินตนาการ ภาพที่เห็นถูกแปรเปลี่ยนไปโดยคุณสมบัติของแก้วและรูปลักษณะ เช่น การรวมแสง การสะท้อนของแสง ตำแหน่งและระยะการจัดเรียงรูปทรง และการสร้างบริบทแวดล้อมด้วยวิธีการที่แตกต่างกัน โดยใช้หลักการของทฤษฎีเกสตาลท์และทฤษฎีศิลปะ สร้างความสัมพันธ์ระหว่างแก้วกับบริบทโดยรอบให้เกิดปรากฏการณ์ขึ้นใหม่ในงานศิลปะ สร้างสรรค์และวิเคราะห์ผลงานทั้ง 3 ชุด ดังนี้

### 5.1 ผลงานสร้างสรรค์ชุดที่ 1 ปรากฏการณ์ของแสงสีเหลือง ปีพ.ศ. 2564

5.1.1 การสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 1 มาจากผลการศึกษาคุณสมบัติและลักษณะกายภาพของแก้วที่เกี่ยวข้องกับแสง และการตรวจสอบผลลัพธ์ทางการเห็นผ่านเลนส์จากการทดลอง ซึ่งผลการทดลองแสดงให้เห็นภาพที่บิดเบือน ภาพวาดทิวทัศน์ที่อยู่ด้านหลังแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับชนิดของเลนส์ ระยะห่างระหว่างเลนส์กับวัตถุ และผู้ชม รวมถึงการจัดแสงไฟ ภาพทิวทัศน์และพื้นที่จำลองถูกสร้างขึ้นเพื่อเชื่อมโยงกับประสบการณ์ของผู้ชม ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการประกอบสร้างผลงาน *ปรากฏการณ์ของแสงสีเหลือง* หรือ *Between the Warm Light* ผลงานชุดนี้ให้ชื่อตามที่มาของการจำลองปรากฏการณ์ของแสงตามธรรมชาติบนงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ แสงสีเหลืองจากหลอดไฟสตูดิโอไปยังพื้นที่จำลองและเลนส์นูน ทำให้เกิดปรากฏการณ์ซ้อนทับกันระหว่างแสง ภาพ และวัตถุจำลอง และเกิดแสงเงาพาดผ่านไปยังพื้นที่บนผนังโดยรอบ เปิดช่องว่างให้ผู้ชมต่อเติมภาพทิวทัศน์ในจินตนาการ

5.1.2 การวิเคราะห์ผลงาน *ปรากฏการณ์ของแสงสีเหลือง* ผลงานชุดนี้ประกอบด้วยเลนส์นูนจำนวน 12 เลนส์ วางเรียงล้อมพื้นที่จำลองทิวทัศน์ในลักษณะครึ่งวงกลม พื้นที่จำลองสร้างขึ้นจากดินเยื่อกระดาษสีขาว มีต้นไม้จำลองขนาดเล็กเป็นลักษณะเด่นวางรายล้อมบนแผ่นกระจกใสตามความลึกและความตื้นของน้ำทะเล ด้านหลังของเลนส์นูนมีภาพวาดลายเส้นทิวทัศน์ เมื่อเปลี่ยนตำแหน่งการมอง ภาพบนเลนส์จะสลับกลับด้านซ้ายและขวาตามแต่ผู้มอง (ภาพที่ 3) หลอดไฟแสงสีเหลืองด้านหน้าที่ฉายแสงมายังพื้นที่จำลองจะสะท้อนผ่านเลนส์ทำให้เกิดภาพฉายบนผนัง ช่วยขยายขอบเขตพื้นที่ของงานออกไป (ภาพที่ 4) และให้ผลลัพธ์ทางการมองเห็นตามมุมมองที่ปรากฏแตกต่างกัน (ภาพที่ 7)

ผลลัพธ์ดังกล่าวเกิดจากคุณสมบัติของแก้วทำให้เห็นภาพที่แปรเปลี่ยนไปได้ นอกจากนี้ความสัมพันธ์ของแก้วกับแสงไฟยังสร้างปรากฏการณ์ที่สำคัญด้วย เมื่อมองผลงานด้านหน้า หลอดไฟทำหน้าที่นำสายตา แสงที่ส่องสว่างไปยังเลนส์นูนเกิดการรวมแสงและสะท้อนแสง ทำให้มองเห็นแสงสีเหลืองที่มีลักษณะกลมและมีสีอ่อนและสีเข้มแตกต่างกันตามส่วนที่แสงตกกระทบ เห็นภาพสะท้อนวัตถุแบบกลับหัวและเงาสะท้อนของวัตถุซ้อนทับกับภาพและพื้นที่จำลอง รวมถึงแสงที่ส่องพาดผ่านไปยังพื้นที่บนผนังหรือฉากด้านหลังต่างไปจากการมองผลงานย้อนจากด้านหลังผ่านเลนส์นูนให้ลักษณะภาพกึ่งจริงกึ่งฝัน แสงจากหลอดไฟที่ส่องตรงเข้ามายังผู้ชมทำให้เห็นภาพบนเลนส์เด่นชัดขึ้น ส่วนวัตถุจำลองที่เห็นผ่านเลนส์จะถูกขยายขนาด กลายเป็นส่วนหนึ่งในภาพวาดบนเลนส์นูน ทำให้เห็นภาพทิวทัศน์ทับซ้อนกัน

ในผลงานชุดนี้มีแสงจากหลอดไฟด้านหน้า พื้นที่จำลอง และภาพบนเลนส์นูนเป็นเงื่อนไขสำคัญของการสร้างประสบการณ์ทางศิลปะ ที่เชื่อมโยงกับประสบการณ์การมองเห็นทิวทัศน์ของผู้ชม แสงที่เกิดจากหลอดไฟส่องสะท้อนไปบนเลนส์สร้าง *ปรากฏการณ์ของแสงสีเหลือง* ส่องแสงลักษณะคล้ายวงกลมสว่างจ้าและค่อยๆ จางลงในระยะที่ไกลห่างออกไป สร้างปรากฏการณ์จากความทรงจำที่มีต่อภาพทิวทัศน์หลายมิติบนงานศิลปะในเวลาเดียวกัน

## 5.2 ผลงานสร้างสรรค์ชุดที่ 2 ความจริงที่ไม่มีอยู่จริง ปีพ.ศ. 2564

5.2.1 การสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 2 มาจากผลการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างภาพกับวัตถุและการตรวจสอบผลลัพธ์ทางการมองเห็นผ่านแก้ว ที่มีคุณสมบัติโปร่งใสและโปร่งแสง การวางแก้วน้ำขนาดเล็กเรียงสลับทับซ้อน ทำให้ภาพของวัตถุที่อยู่ด้านหลังบิดเบือน สร้างผลลัพธ์ทางการมองเห็นที่แตกต่างไปจากความจริง เปิดช่องว่างแก่จินตนาการของผู้ชมให้มีส่วนร่วมผ่านการมองเห็น คุณสมบัติของแก้วทั้งสองนี้เป็นหัวใจของการสร้างผลงาน *ความจริงที่ไม่มีอยู่จริง* หรือ *The Truth Never Comes Out* ให้ชื่อตามความหมายที่เกิดขึ้นจากการเห็นภาพผ่านวัสดุแก้ว สร้างภาพและบิดเบือนภาพในลักษณะที่แตกต่างตามการหักเหของแสงและการสะท้อนของแสง กระตุ้นการมองเห็นของผู้ชมเพื่อเติมเต็มภาพที่ถูกบิดเบือนไป

5.2.2 การวิเคราะห์ผลงาน *ความจริงที่ไม่มีอยู่จริง* ผลงานชุดนี้ประกอบด้วยแก้วน้ำจำนวน 480 ใบ เรียงสลับคว่ำและหงาย เรียงขึ้นในแนวตั้ง เป็นโครงสร้างที่มีหน่วยย่อยจำนวน 80 ชุด และวางเรียงสลับคล้ายลักษณะโครงสร้างของโมเลกุล ล้อมรอบก้อนหิน กิ่งไม้ และเม็ดทราย (ภาพที่ 5) มีการใช้เทคนิคพันทรายและการเจียรไนสร้างรูปร่างบนผิววัสดุแก้ว จุดของเม็ดทรายที่มากกระทบบนพื้นผิวของแก้วรวมตัวกัน สร้างรูปร่างคล้ายลักษณะก้อนหินโปร่งแสง ฐานของผลงานติดตั้งหลอดไฟฉายแสงมายังพื้นที่ด้านบน เน้นรูปร่างบนผิววัสดุแก้วนี้ให้เด่นชัด (ภาพที่ 8)



คุณสมบัติโปร่งใสและภาพโปร่งแสงบนผิวแก้วเป็นตัวกลางทำให้เห็นก้อนหินและกิ่งไม้ ที่อยู่กึ่งกลางแปรเปลี่ยนไป เมื่อมองผลงานในระยะใกล้จะเห็นภาพของก้อนหินและกิ่งไม้มีรูปร่างลักษณะไม่ต่อเนื่อง ให้ภาพแยกส่วนที่มีเค้าโครงของวัตถุด้านหลังและบิดเบือนไปตามมุมมองของผู้ชม ต่างไปจากพื้นที่ส่วนที่ถูกเจียรไน ที่มีลักษณะโปร่งแสง ให้ภาพลักษณะคล้ายการรวมกลุ่มของก้อนเมฆสีขาวขุ่น เมื่อมองผลงานในระยะไกลจะเห็นภาพทับซ้อนและเห็นภาพลงบนพื้นที่เดียวกัน นอกจากนี้คุณสมบัติโปร่งใสและโปร่งแสงของแก้วจะส่งผลต่อการเห็นแล้ว การจัดตำแหน่งแก้วน้ำสลับสับเปลี่ยนกันยังส่งผลต่อการเห็นวัตถุ ที่อยู่คั่นกลางแตกต่างกันตามมุมมอง และจะแปรเปลี่ยนไปตามตำแหน่งมุมมองของผู้ชมที่แตกต่างกัน

การแปรเปลี่ยนคุณสมบัติของแก้วสร้าง *ความจริงที่ไม่มีอยู่จริง* บนงานศิลปะ ส่งผลให้ผู้ชมเห็นและเข้าใจวัตถุแก้วหลากหลายมิติ ที่ยังคงเชื่อมโยงกับภาพจำและความคิด ภาพของก้อนหินที่ถูกบิดเบือนจากการมองผ่านแก้วเรียกร้องให้ผู้ชมมีส่วนในการต่อเติมภาพทิวทัศน์จากความคิด ให้ประสบการณ์ปลายเปิดในงานศิลปะ

### 5.3 ผลงานสร้างสรรค์ชุดที่ 3 ไม่มีอะไรซ่อนอยู่ในกระจกเงา ปีพ.ศ. 2565

5.3.1 การสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 3 มาจากผลการศึกษาบริบทและปัจจัยแวดล้อมของการจัดวางตำแหน่งแก้วและระยะห่างของแก้วกับวัตถุประกอบ รวมถึงการเปลี่ยนมุมมองที่มีผลต่อการเห็น ผลงานชุดนี้มีการเปรียบเทียบคุณสมบัติของวัสดุแก้ว เช่น ความใส ความแข็ง กับคุณสมบัติของวัสดุอื่นที่มีความใกล้เคียง และมีการจำลองพื้นที่ทิวทัศน์ โดยให้แก้วเป็นองค์ประกอบสำคัญ และใช้กระจกเงาสะท้อนชักจูงผู้ชมให้เข้าไปมีส่วนร่วมและเป็นส่วนหนึ่งของบริบทแวดล้อมในงานสร้างสรรค์ ซึ่งจะย้อนแย้งกับชื่อของผลงานสร้างสรรค์ *ไม่มีอะไรซ่อนอยู่ในกระจกเงา* หรือ *There is Nothing in the Mirror* ที่มาจากการให้ชื่อตามปรากฏการณ์สะท้อนแสงและการสะท้อนภาพที่เกิดขึ้นบนกระจกเงา

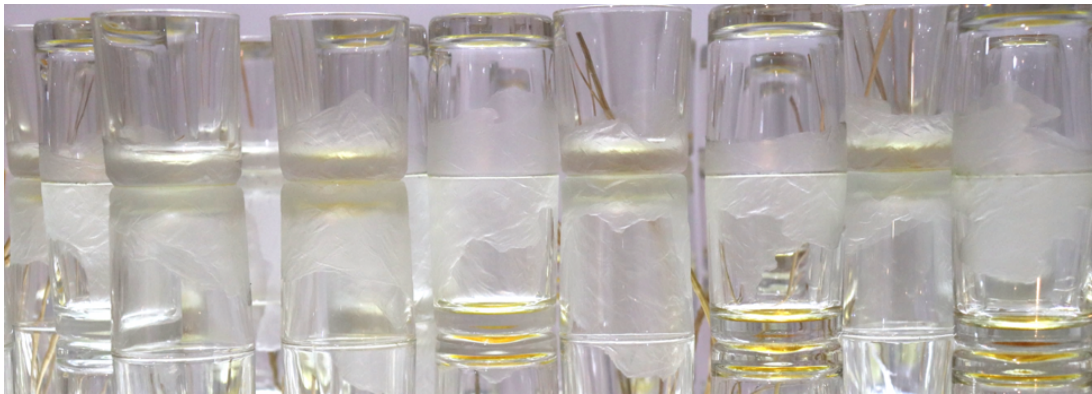
5.3.2 การวิเคราะห์ผลงาน *ไม่มีอะไรซ่อนอยู่ในกระจกเงา* ผลงานชุดนี้ประกอบด้วยพื้นที่จำลองทิวทัศน์ชายทะเล วางเรียงด้านหน้าแผ่นกระจกเงาตามลักษณะของพื้นที่มุมฉากจำนวน 5 ชิ้น ในระดับต่ำกว่าสายตา และส่องแสงไฟจากด้านบนมายังพื้นที่ส่วนข้างของผลงาน เพื่อขับแสงสะท้อนวัสดุแก้ว เน้นชิ้นงานที่อยู่ตรงมุมมีความลึก บนพื้นที่จำลองประกอบไปด้วยวัสดุต่างชนิดที่ถูกนำมาใช้ร่วมกับแผ่นกระจกใสจำนวนนับไม่ถ้วน ประกอบสร้างรูปทรงโปร่งใสลักษณะคล้ายน้ำทะเล กระจกเงาที่เป็นฉากด้านหลังทำให้เห็นภาพซ้ำของวัตถุหรือรูปทรงสะท้อนกลับขึ้นมา แตกต่างกันตามตำแหน่งและระยะห่างระหว่างวัตถุกับมุมสะท้อนของกระจกเงา ภาพที่ปรากฏบนกระจกจะเปลี่ยนแปลงไปตามตำแหน่งมุมมองของผู้ชม (ภาพที่ 9)

การสะท้อนของกระจกเงาทำให้เห็นภาพซ้ำของวัตถุหรือรูปทรงสะท้อนสลับกลับด้าน แต่ยังคงความสัมพันธ์กับวัตถุด้านหน้า สามารถมองเห็นวัตถุรอบด้านจากการสะท้อนของแสงและภาพจากมุมมองเดียวกัน และมองเห็นรายละเอียดของรูปทรงด้านหน้ารูปทรงก้นเหลี่ยม รวมถึงมุมมองของวัตถุด้านข้างตามขนาดที่ลดหลั่นลง แต่ทว่าไม่สามารถมองเห็นภาพสะท้อนของรูปทรงที่มีลักษณะทับซ้อนกันในมุมด้านหลัง เนื่องจากรูปทรงประกอบสร้างจากวัสดุต่างชนิดที่มีคุณสมบัติทึบแสง สร้างผลลัพธ์และปรากฏการณ์มองเห็นให้แตกต่างบนเงื่อนไขของการสร้างสรรค์ทางศิลปะ

คุณสมบัติของแก้วและการจำลองทิวทัศน์ที่มีทั้งรายละเอียด ความลึก และบรรยากาศในผลงานชุดนี้เชื่อมโยงกับมโนภาพของสิ่งรอบตัวและปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ จากการสะท้อนภาพด้านหน้าและภาพสะท้อนด้านหลังรวมกันกับบริบทแวดล้อมของงานศิลปะ สะท้อนย้อนกลับไปมาจนไม่สามารถแยกออกได้อย่างชัดเจน ผลงาน *ไม่มีอะไรซ่อนอยู่ในกระจกเงา* จึงเป็นดั่งเช่นหมุดหมาย ที่จะขยายขอบเขตของการเห็นและการเข้าใจรูปและความหมายทางศิลปะที่เกิดจากคุณสมบัติของแก้วกับบริบทแวดล้อมโดยรอบ เปิดประสบการณ์รับรู้ทางสุนทรีย์ผ่านมุมมองที่แตกต่างของผู้ชม

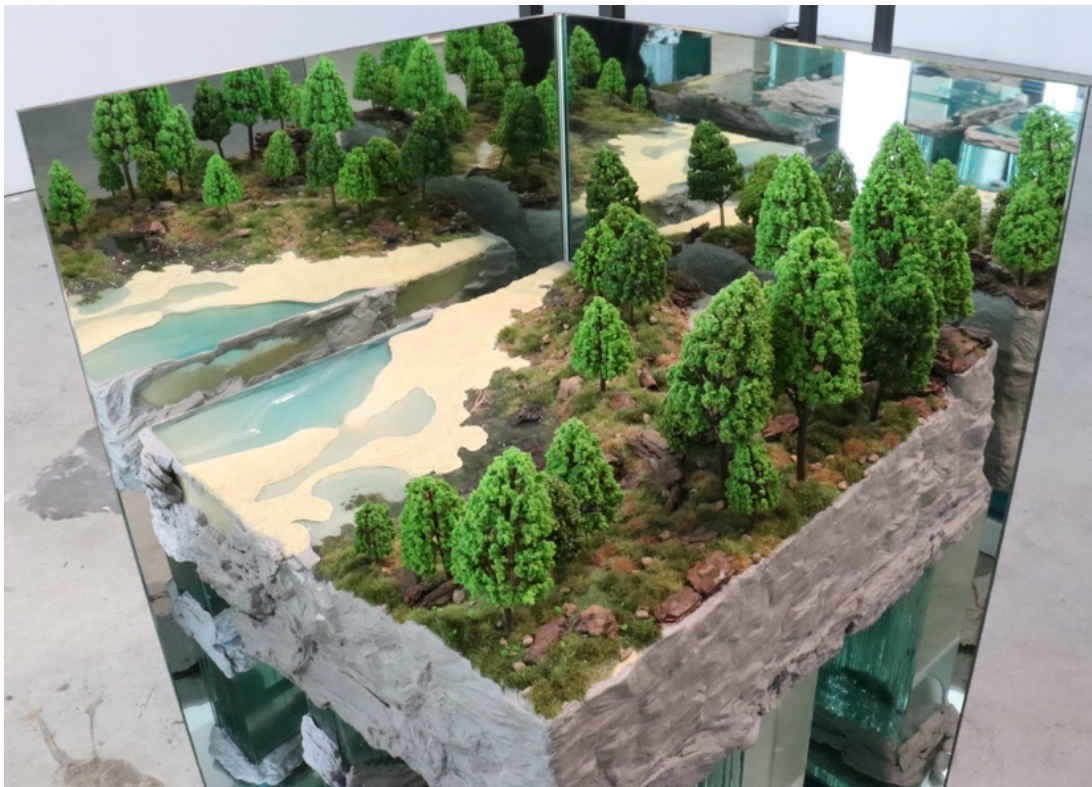


ภาพที่ 7 ผลงาน ปรากฏการณ์ของแสงสีเหลือง ปีพ.ศ. 2564 เทคนิค วาดเส้นบนเลนส์นูน วัสดุผสม และหลอดไฟ  
 ขนาด ผืนแปดตามพื้นที่ (45 x 90 x 97 cm.)  
 ที่มา : อารยา แพนพรหม



ภาพที่ 8 ผลงาน *ความจริงที่ไม่มีอยู่จริง* ปีพ.ศ. 2564 เทคนิค เจียรไนแก้ว ก้อนหิน กิ่งไม้ และทราย  
 ขนาด ผืนแปรตามพื้นที่ ( 40 x 140 x 142.5 cm.)  
 ที่มา : อารยา แพนพรหม





ภาพที่ 9 ผลงาน ไม่มีอะไรซ่อนอยู่ในกระจกเงา ปีพ.ศ. 2565 เทคนิค ประกอบกระจกใสและกระจกเงา และวัสดุผสม ขนาด ผันแปรตามพื้นที่ (168 x 168 x 80 cm.)  
 ที่มา : อารยา แพนพรหม

## ผลสรุปการวิจัย

การศึกษาความผกผันของรูปและความหมายของวัตถุทางศิลปะนี้ได้ผลการวิจัย ซึ่งเป็นคำตอบต่อคำถามตั้งต้นดังนี้ คำถามประการแรก ความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นวัสดุกับวัตถุของแก้วนำมาสู่งานสร้างสรรค์ทางศิลปะในรูปแบบใดนั้น บทความนี้ชี้ให้เห็นว่า สถานะของแก้วทั้งความเป็นวัสดุและวัตถุนั้นโยงกับคุณสมบัติพิเศษของแก้วในหลายประการโดยเฉพาะด้านที่เกี่ยวข้องกับแสงและสัมพันธ์กับการเห็น และชี้ให้เห็นว่าสถานะทั้งสองของแก้วเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ของศิลปินร่วมสมัยในลักษณะที่แตกต่างกันไป ผลงานบางชิ้นอาศัยคุณสมบัติพิเศษอย่างใดอย่างหนึ่ง บ้างใช้สถานะความเป็นวัตถุมาจัดวางร่วมกับวัสดุอื่นทำให้แก้วผันแปรไปสู่ความหมายใหม่ ภาพและรูปทรงรวมถึงบรรยากาศที่ปรากฏขึ้นในงานศิลปะสร้างบริบทแวดล้อมอื่นที่ต่างไปจากสถานะเดิม กล่าวได้ว่า ผลงานเหล่านี้อาศัยสถานะของแก้วเป็นหัวใจสำคัญในการสร้างความหมายใหม่ทางศิลปะ

คำถามประการที่สอง ได้แก่ การแปรเปลี่ยนคุณลักษณะ คุณสมบัติ และรูปทรงของแก้วนำมาใช้เป็นสื่อในงานสร้างสรรค์ทางศิลปะอย่างไรนั้น บทความนี้อธิบายให้เห็นว่าแก้วเป็นสื่อในการสร้างสรรค์ที่สามารถสร้างปรากฏการณ์ทางการเห็นขึ้นใหม่ได้อย่างพิเศษและผันแปรได้ตามความคิดสร้างสรรค์ของศิลปิน การศึกษาในบทความนี้แสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์สามชุดที่มีแก้วเป็นองค์ประกอบสำคัญ โดยการทดลองเชิงสร้างสรรค์อาศัยคุณสมบัติของแก้วที่ทำให้เกิดการหักเหของแสง และการสะท้อนแสงบนกระจกเงามาสร้างเป็นผลงานศิลปะ มีการเปลี่ยนคุณลักษณะความทึบแสงโปร่งแสงเพื่อให้เกิดภาพขึ้นบนพื้นผิวหรือในเนื้อของแก้วด้วยวิธีการเช่น กรอ วาด และฉายแสงลงบนแก้ว มีการใช้แก้วมาจัดเรียงซ้อนทับกันทำให้เกิดความหนาและเกิดชั้นอากาศภายในแก้ว รวมถึงการนำแก้วมาซ้อนทับวัสดุอื่นหรือจัดวางในพื้นที่จำลองเพื่อสร้างโมโนภาพของทิวทัศน์ขึ้น ผลการทดลองสร้างสรรค์ในบทความนี้แสดงให้เห็นว่า คุณสมบัติและรูปลักษณะของแก้วโดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านที่สัมพันธ์กับแสงสามารถนำมาใช้ในงานสร้างสรรค์ให้เกิดผลลัพธ์ได้อย่างหลากหลาย ภาพของวัตถุหรือสิ่งแวดล้อมซึ่งบิดเบือน เลือนราง หรือสะท้อนกลับไปกลับมาบนผิวแก้วเป็นประสบการณ์ทางการเห็นที่ผู้ชมจะได้รับจากงานศิลปะที่ใช้แก้วเป็นสื่อ

ส่วนคำถามประการสุดท้ายของการศึกษาที่ว่า ปัจจัยและบริบทแวดล้อมให้ผลต่อการเห็น การรับรู้ และการเข้าใจความหมายของแก้วในงานสร้างสรรค์ทางศิลปะอย่างไรนั้น บทความนี้ได้ อธิบายให้เห็นว่า ไม่ว่าแก้วจะถูกมองอยู่ในสถานะของวัตถุหรืองานศิลปะก็ไม่อาจแยกออกจากปัจจัยและบริบทแวดล้อมได้ ความหนาหรือบาง ขุ่นหรือใสของเนื้อแก้วเป็นเงื่อนไขตั้งต้นที่ศิลปินต้องคำนึงถึงเมื่อใช้แก้วเป็นสื่อในงานสร้างสรรค์ แต่คุณสมบัติของแก้วยังสัมพันธ์กับแสงด้วย ดังนั้นการกำหนดแหล่งกำเนิดแสง วัตถุและบรรยากาศแวดล้อมของสถานที่ที่งานแก้วจะติดตั้งอยู่จึงเป็นเงื่อนไขและปัจจัยสำคัญต่อความสำเร็จทางศิลปะด้วย ในการศึกษาชี้ให้เห็นว่า การสร้างสรรค์ทั้งสาม

ชุดนอกจากอาศัยคุณสมบัติของแก้วในกระบวนการสร้างสรรค์แล้ว ยังคำนึงถึงการจัดการสิ่งแวดล้อม เช่น การจัดแสงจากด้านหน้าหรือด้านล่างของผลงาน รวมถึงการจัดวางชิ้นงานออกจากผนังที่แสงและเงาตกทอด เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อให้ปรากฏการณ์ทางการเห็นและการรับรู้ในผลงานเชื่อมโยงผู้ชมเข้ากับมโนภาพของสิ่งรอบตัวและปรากฏการณ์แวดล้อม

แก้วเป็นวัสดุที่มีความงดงามน่าหลงใหลในตัวเองและมีคุณสมบัติพิเศษที่สัมพันธ์กับแสง ผลลัพธ์จากการสร้างสรรค์ด้วยแก้วเป็นสื่อในการศึกษานี้เป็นเพียงตัวอย่างหนึ่ง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าศิลปินสามารถนำคุณสมบัติพิเศษนี้มาใช้เพื่อแสดงออกถึงความคิดสร้างสรรค์ได้อย่างมากมาย การทดลองเชิงสร้างสรรค์นี้อาจเป็นแนวทางศึกษาเพื่อให้เกิดความเข้าใจการผกผันของรูปและความหมายทางศิลปะซึ่งใช้แก้วเป็นสื่อในงานสร้างสรรค์ในประเด็นอื่น

## บรรณานุกรม

- Arnaud, D. (2020). **Helen Maurer**. Retrieved May 17, 2020, from <http://www.daniellearnaud.com/artists/artists-maurer-image-alpha-lightframes.html>
- Artsy. (2020). **MAD Process Lab: Anna Riley**. Retrieved June 29, 2020, from <https://www.artsy.net/show/museum-of-arts-and-design-mad-process-lab-anna-riley>
- Lahaie, T. (2020). **Kinetic Sculpture: Nocturnes**. Retrieved May 21, 2020, from <http://thereselahaie.com/>
- Moma. (2020). **Josiah McElheny**. Retrieved July 3, 2020, from <https://www.moma.org/collection/works/88958?>
- Remo Aslak Burkhard. (2005). **Figure 5**. Retrieved July 13, 2021, from [https://www.researchgate.net/figure/Gestalt-Principles-present-how-we-perceive-objects-and-groups-of-objects-Proximity\\_fig5\\_36382932](https://www.researchgate.net/figure/Gestalt-Principles-present-how-we-perceive-objects-and-groups-of-objects-Proximity_fig5_36382932)
- Steven Ciezki Glass. (2020). **Installation**. Retrieved August 2, 2020, from <https://www.stevenciezkglass.com/installation.html>
- Tanya Bonakdar Gallery. (2020). **Olafur Eliasson**. Retrieved July 3, 2020, from <http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/olafur-eliasson/series>

The Marshall Gallery. (2020). **Steven Ciezki**. Retrieved May 21, 2020, from  
<https://themarshallgallery.com/artists/ciezki-steven/>

# การส่งบทความ

## Submission Preparation Checklist รายการตรวจสอบก่อนส่งบทความ

ในขั้นตอนการส่งบทความ ผู้เขียนบทความต้องตรวจสอบและปฏิบัติตามข้อกำหนดตามที่ระบุไว้ดังต่อไปนี้ กรณีที่ไม่ปฏิบัติตามข้อกำหนดทั้งหมด บทความนั้นจะถูกตีกลับให้ผู้เขียนและไม่ได้รับพิจารณาต่อในขั้นตอนต่อไป

1. บทความต้องไม่เคยเผยแพร่ที่ไหนมาก่อน และไม่อยู่ในระหว่างการเสนอไปเพื่อพิจารณาลงตีพิมพ์ในวารสารฉบับอื่น
2. ไฟล์บทความจะต้องบันทึกเป็นนามสกุล .doc หรือ .docx หรือไฟล์นามสกุลที่สามารถเปิดได้ใน Microsoft Word และแนบไฟล์ .pdf มาด้วย
3. รูปแบบการเขียนบทความและการอ้างอิงเป็นไปตามที่วารสารกำหนด สามารถดูได้ที่ “คำแนะนำผู้เขียน”
4. แหล่งอ้างอิงจากเว็บไซต์สามารถตรวจสอบและเข้าถึงได้
5. กรอกเอกสารนำส่งบทความ (Submission from) จากนั้นอัปโหลดหลักฐานทั้งหมดในขั้นตอนการสมัครบน website

## คำแนะนำผู้แต่ง Authorities Guideline

### การเตรียมต้นฉบับ Preparation of Manuscripts

บทความมีความยาวระหว่าง 10-20 หน้ากระดาษ A4 (ไม่รวมภาพประกอบ) ใช้รูปแบบอักษร Prompt สำหรับชื่อเรื่อง ขนาด 18 point ชื่อผู้แต่ง ขนาด 11 point และ TH Sarabun PSK ขนาด 16 point สำหรับเนื้อหา ตัวเลขให้ใช้เลขอารบิกทุกกรณี ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

ตามรูปแบบบทความได้ที่ : [https://docs.google.com/document/d/1K0z5Dc\\_VDRnZQz45mO4jS4UPwuo2p-g/edit?usp=share\\_link&ouid=111122941783060763968&rtpof=true&sd=true](https://docs.google.com/document/d/1K0z5Dc_VDRnZQz45mO4jS4UPwuo2p-g/edit?usp=share_link&ouid=111122941783060763968&rtpof=true&sd=true)



ต้นบทความให้บันทึกเป็นนามสกุล .doc หรือ .docx หรือไฟล์นามสกุลที่สามารถเปิดได้ใน Microsoft Word และแนบไฟล์ .pdf มาด้วย

### โครงสร้างบทความควรประกอบไปด้วยลำดับดังต่อไปนี้

#### 1. ชื่อบทความ

ควรตั้งให้มีความกระชับและครอบคลุมเนื้อหาของบทความ

#### 2. ชื่อผู้เขียนบทความ

ระบุชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ หน่วยงานหรือสถาบันการศึกษาของผู้เขียน กรณีหากบทความเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ให้ใส่ชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ หน่วยงานของอาจารย์ที่ปรึกษาถัดจากชื่อผู้เขียน

### 3. บทคัดย่อ

บทคัดย่อภาษาไทยและภาษาอังกฤษ มีความยาวตั้งแต่ 350 คำแต่ไม่เกิน 500 คำ บรรจุภายในหนึ่งย่อหน้า

### 4. คำสำคัญ

คำหรือวลีสั้น ๆ อย่างน้อย 3 คำ แต่ไม่เกิน 5 คำ โดยเรียงลำดับความสำคัญของคำสืบค้น และควรเป็นคำที่ช่วยสืบค้นเข้าถึงงานวิจัยนั้น ๆ (ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ)

### 5. เนื้อหาบทความ

เนื้อหาแบ่งเป็นหัวข้อ เพื่อให้อ่านได้ง่ายและเป็นระบบเช่น 1) บทนำ 2) วัตถุประสงค์ 3) วิธีการศึกษา 4) ผลลัพธ์ 5) อภิปราย 6) บทสรุป 7) รายการอ้างอิง

### 6. ภาพและตาราง

กรณีที่มีภาพประกอบและตารางให้สร้างแยกจากเนื้อหาของบทความ กล่าวคือ ให้ผู้เขียนสร้างไฟล์ .Doc ขึ้นใหม่ เพื่อใส่ภาพประกอบ ตาราง พร้อมคำบรรยายต่างหาก รวมทั้งระบุที่มาของภาพประกอบ ตารางให้ชัดเจน โดยจะต้องระบุหมายเลขของภาพประกอบ ตารางและคำบรรยาย ซึ่งสามารถเชื่อมโยงกับหมายเลขที่ตรงกับเนื้อหาในบทความ

ส่วนต้นฉบับไฟล์ภาพประกอบให้สร้างแฟ้มแยกออกมาจากไฟล์เนื้อหาบทความ โดยระบุชื่อไฟล์ภาพสามารถเชื่อมโยงกับหมายเลขที่ตรงกับเนื้อหาในบทความ ความละเอียดของภาพไม่ต่ำกว่า 300 dpi/inch

### 7. การอ้างอิง

วารสารศิลป์ พีระศรีใช้การอ้างอิงรูปแบบนามปี แทรกในเนื้อหา โดยมีลักษณะดังนี้

- วิธีอ้างอิงในเนื้อหา : ให้ระบุชื่อผู้แต่ง ปีที่ตีพิมพ์และเลขหน้า เช่น (ศิลป์ พีระศรี, 2501: 15)  
ในกรณีที่ผู้เขียน 2 คน (Bhirasri and May, 1948: 2-4)

- หากมีเชิงอรรถเสริมความ ให้ปรากฏท้ายบทความ (Endnote) ก่อนบรรณานุกรม

- บรรณานุกรม : เรียงตามตัวอักษร ชื่อภาษาอังกฤษให้ขึ้นต้นด้วยนามสกุล ตามด้วยชื่อต้น ภาษาไทยขึ้นต้นด้วยชื่อ ตามด้วยนามสกุล

### ตัวอย่าง

#### หนังสือ

ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล. (2560). พจนานุกรมศิลปะประยุกต์. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

#### เนื้อหาในหนังสือ

Steyerl, Hito. (2017). Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War. London ; New york : 121-122.

#### บทความในวารสาร

วสมน สาณะเสน. (2562). การแสดงอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ของชาวไทยมุสลิมผ่านทางสถาปัตยกรรมมัสยิด. วารสารศิลป์ พีระศรี 6(2): 205-206.

#### บทความออนไลน์

Baur, Ruedi. Felsing, Ulrike. (2016). Researching Visual Application Respectful of Cultural Diversity. Studies in Visual Arts and Communication –an international journal 3(1). [https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/07/SVACij\_Vol3\_No1-2016-Baur-Felsing-Researching-Visual-Application-Respectful-of-Cultural-Diversity.pdf] 15.

สามารถดู “คำแนะนำสำหรับผู้แต่ง” เพิ่มเติมได้ที่ <https://docs.google.com/document/d/1NsYlde3i1zXdTfQ4x1ms5g9Wbd148Kk7yKiPexr8xal/edit#heading=h.13ju08w3j556>





## การส่งต้นฉบับบทความ

ส่งต้นฉบับบทความผ่านระบบ Thai Jo ดูคำแนะนำได้ที่ <https://drive.google.com/file/d/1WVYr95GwopWkcnLJsGwAyeTsnivs1cBn/view>



## การพิสูจน์อักษร

กรุณาส่งต้นฉบับบทความที่บันทึกเป็นไฟล์ .pdf มายังกองบรรณาธิการผ่านทาง e-mail เพื่อใช้ในการตรวจสอบความถูกต้องและความเรียบร้อยของตัวอักษรที่พิมพ์ในบทความ

## ลิขสิทธิ์ Copyright

บทความที่ตีพิมพ์เป็นผลงานทางวิชาการของผู้เขียน โดยกองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วย

## นโยบายความเป็นส่วนตัว Privacy Statement

วารสารศิลป์ พีระศรีไม่มีนโยบายนำชื่อและอีเมลของผู้เขียนไปใช้ เพื่อวัตถุประสงค์อื่นนอกเหนือจากเป็นข้อมูลสำหรับกระบวนการพิจารณาบทความเพื่อตีพิมพ์ในวารสารฯ เท่านั้น

## นโยบายการคัดลอกผลงาน Plagiarism

การคัดลอกผลงานผู้อื่นหรือตนเองไม่ว่ากรณีใด ๆ ก็ตาม จะไม่รับการพิจารณาตามกระบวนการคัดเลือก บทความบทความจะได้รับการตรวจจับการคัดลอกจากซอฟต์แวร์ (CopyCatch)





วารสารศิลป์ พีระศรี  
สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์  
มหาวิทยาลัยศิลปากร 31 หน้าพระลาน พระบรมมหาราชวัง  
พระนคร กรุงเทพฯ 10200

เว็บไซต์ : <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/index>  
Email : Warasansilpabhirasri@gmail.com