

คอนเซปชวล อาร์ต : กรณีศึกษาผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน

ปริญญานิพนธ์
ของ
ศักดิ์ศิษฎ์ กาญจนสิทธิ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

พฤษภาคม 2547

ลิขสิทธิ์เป็นของ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

709,0473

๙ 32๙๐

๙.๒

คอนเซปชวล อาร์ต : กรณีศึกษามผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต ฌมึธสัน

บทคัดย่อ

ของ

ศักดิ์ศิษฏ์ กาญจนสิทธิ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

พฤษภาคม 2547

h ๑๙๙

ศักดิ์ศิษฐ์ กาญจนสิทธิ์. (2547). *คอนเซปชวล อาร์ต : กรณีศึกษาผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน*. ปริญญาโท ศป.ม (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ, รองศาสตราจารย์พทุทธิ ศุภเศรษฐศิริ.

การวิจัยฉบับนี้เป็นการวิจัยและพัฒนา มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ชูด ไซท์ / นอน - ไซท์ ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ในประเด็น แนวความคิดและการสื่อสาร การจัดวาง โครงสร้าง และสภาพแวดล้อม ระหว่างปี 1968 -1970 โดยใช้กระจกเป็นจำนวน 18 ผลงาน จากนั้นจึง นำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ตามแนวทางของผู้วิจัย

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์ผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ชูด ไซท์ / นอน - ไซท์ ของ โรเบิร์ต สมิธสัน พบว่า ผลงานในชูด ไซท์ / นอน - ไซท์ ของ สมิธสัน ได้ยึดถือและใช้แนวความคิดในเรื่องของ เอ็นโทรปี เป็นหลัก ผลงานโดยส่วนใหญ่ของ สมิธสัน ใช้ลักษณะการจัดวางที่เป็นกลุ่มก้อนที่เชื่อมกับวงกลม นำมาจัดวางอย่างง่าย ๆ ดูเป็นระเบียบเรียบร้อย ใช้หลักในการจัดวางแบบสมมาตร มีความสมดุลซ้าย - ขวาเท่าๆ กัน เป็นการจัดวางโดยใช้ระนาบของกระจกนำมาติดตั้งในจังหวะที่ซ้ำๆ กัน เกิดเป็นโครงสร้างเปิดพื้นที่ในบริเวณว่าง ซึ่งมีลักษณะแตกต่างกันออกไป ตามลักษณะทางกายภาพของพื้นที่ในบริเวณนั้นๆ

จากนั้น ผู้วิจัยได้นำผลการศึกษาวิเคราะห์ของ สมิธสัน มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ตามแนวทางของผู้วิจัย จำนวน 20 ผลงาน โดยแบ่งเป็น 3 ช่วงคือ ช่วงแรกมี 9 ผลงาน ช่วงที่ 2 มี 4 ผลงาน และช่วงที่ 3 มี 7 ผลงาน โดยในช่วงแรกเป็นการสร้างสรรค์ผลงานการจัดวางบนพื้นดิน ซึ่งจัดวางในลักษณะที่สอดคล้องกับลักษณะทางกายภาพของพื้นที่ในบริเวณนั้นๆ ผลงานโดยส่วนใหญ่ใช้การจัดวางแบบสมมาตร มีความสมดุลซ้าย - ขวาเท่าๆ กัน ใช้จังหวะในการจัดวางที่สม่ำเสมอ ผลงานช่วงที่ 2 เป็นการจัดวางผลงานบริเวณริมชายหาด เป็นการสร้างผลงานที่เริ่มนำ การเคลื่อนที่ขึ้นลงของน้ำในทะเลมาเป็นส่วนหนึ่งของงาน และช่วงที่ 3 เป็นการจัดวางผลงานในทะเล ทำให้ลักษณะของงานเกิดการเปลี่ยนแปลงของรูปทรง เกิดการเคลื่อนที่และเคลื่อนไหวตลอดเวลา ผู้วิจัยได้นำแนวคิดของ สมิธสัน ที่กล่าวถึงลักษณะของธรรมชาติอันมีความไม่เที่ยงแท้แน่นอน มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา มาพัฒนาและปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอถึงแนวความคิดดังกล่าว ให้เห็นเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนยิ่งขึ้น โดยการนำคุณสมบัติของพลังงานแสงจากดวงอาทิตย์ และการเคลื่อนที่ของกระแสคลื่นจากลมทะเล ซึ่งเป็นพลังงานจากธรรมชาติที่มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นอย่างเห็นได้ชัด มาใช้เป็นส่วนประกอบที่สำคัญในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานการจัดวาง

CONCEPTUAL ART : A CASE STUDY OF ROBERT SMITHSON 'S CONCEPTUAL ART

AN ABSTRACT

BY

SAKSIT KARNCHANASIT

Presented in partial fulfillment of the requirements
for the Master of Fine Art degree in Visual Art : Modern Art
at Srinakharinwirot University

May 2004

Saksit Karnchanasit. (2004). *Conceptual Art : A Case Study of Robert Smithson 's Conceptual Art*. Master thesis, M.FA. (Visual Art : Modern Art). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee : Prof.Dr. Wiroon Tungcharoen, Assoc.Prof. Prit Supasetsiri.

This was a study of research and development that aimed at the analysis of a conception, substance, installation, structure and the natural environment of Robert Smithson 's Conceptual Art in Site / Non – site with eighteen installation mirror art works from 1968 to 1970. Then the alternative art works were developed based on the analysis by the researcher.

From the analysis, it was found that in his conceptual art, Robert Smithson had a main concept of the Entropy. He used a simply installation by a group of rectangular and circle. The work showed similar balancing symmetry by installing mirror in the equally rhythm space. He used this principle made the work be the opening structure in the open space which followed from the site specific in the different place.

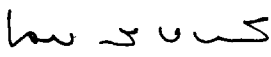
The researcher's art works were developed based on the analysis. The work creation was presented in twenty installation art works and could be separated in three phases. These phases consisted of nine, four and seven pieces of work respectively. In the first phase, the work showed similar balancing symmetry by using the mirror in the equally rhythm space. This principle was also used to make the work for opening structure in the open space which followed from the site specific in the different place. In the second phase, the work was installed at the shore. It was the beginning of using wave to be a part of the installation of the art work. And in the third phase, the work was installed on the surface of the sea. For this reason, the art work could conform to the wave and had a movement all the time. The researcher developed and applied Robert Smithson' idea which presented the changing of the environment. The principle idea showed the power of the nature which changed all the time such as light from the sun and wave from the sea. The researcher used this concept as the main element of this researcher's installation.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

คอนเซปชวล อาร์ต : กรณีศึกษาผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน

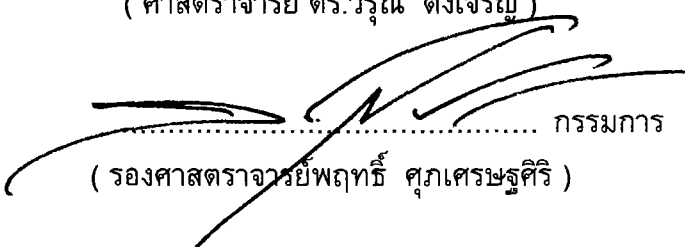
ของ
นายศักดิ์ศิษฐ์ กาญจนสิทธิ์

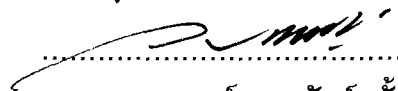
ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ


..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.นภาพร หะวานนท์)
วันที่ 26 เดือน พฤษภาคม พ.ศ. 2547

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์


..... ประธาน
(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)


..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ สุภเศรษฐศิริ)


..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)


..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เรื่อง คอนเซปชวล อาร์ต : กรณีศึกษาผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน เป็นการวิจัยและพัฒนา โดยการศึกษาวิเคราะห์ผลงานของศิลปิน และนำผลจากการศึกษาวิเคราะห์ มาพัฒนาตามแนวทางของผู้วิจัย ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความรู้ความกรุณาของ ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ และ รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ประธานกรรมการและ กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ ซึ่งมีส่วนในการช่วยเหลือคอยให้คำแนะนำปรึกษา ที่แนะแนวทางที่ถูกต้องในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ทำให้การวิจัยและพัฒนาฉบับนี้สำเร็จลงได้ ผู้วิจัย ขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ วรณรัตน์ ตั้งเจริญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย กรรมการสอบแต่งตั้งเพิ่มเติม ที่ได้ให้ความกรุณาช่วยเหลือชี้แนะแนวทาง เพื่อให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ มีความสมบูรณ์มากขึ้น

ขอขอบคุณ อาจารย์ พูลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า ที่ได้ให้ความช่วยเหลือในด้านสถานที่ การถ่ายทำ และ คำปรึกษาอันมีประโยชน์อย่างมากต่อการสร้างสรรค์ผลงานให้สำเร็จลงได้

ขอขอบคุณ คุณยงยุทธ คันธสมบุญ ผู้ซึ่งให้ความช่วยเหลืออย่างเต็มที่สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานในพื้นที่จริง

ขอกราบขอบพระคุณ คุณชวนทรัพย์ เลขนายนต์ มารดาของผู้วิจัย ที่ได้ให้โอกาสในการศึกษาต่อ และ คอยให้กำลังใจอยู่ตลอดเวลา และ พันเอกพิเศษ วิสุทธิ์ กาญจนสิทธิ์ บิดาของผู้วิจัยที่ได้ ล่วงลับไปก่อนที่จะปริญญานิพนธ์ฉบับนี้จะเสร็จสมบูรณ์ได้ไม่นาน กับความเอาใจใส่ช่วยเหลือการแปลข้อมูลจากบทความภาษาต่างประเทศ

สุดท้ายนี้ ขอขอบคุณทุกๆ ความช่วยเหลือในด้านต่างๆ จากเพื่อนอีกหลายๆ คน และเพื่อน ศิลปะสมัยใหม่ รุ่นที่ 4 ทุกท่าน ที่คอยให้กำลังใจแก่กันเรื่อยมาจนสำเร็จและมีวันนี้ได้

ศักดิ์ศิษฐ์ กาญจนสิทธิ์

สารบัญ

บทที่

หน้า

1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	5
ความสำคัญของการวิจัย.....	5
ขอบเขตของการวิจัย.....	5
ข้อดกของเบื้องต้น.....	7
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	8
วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	8
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	10
ข้อมูลเกี่ยวกับกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่.....	10
วิวัฒนาการและความหมายของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่.....	12
กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านสังคม.....	14
กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านศิลปะ.....	24
กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านภาษา.....	38
กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านประวัติศาสตร์.....	47
กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านวิทยาศาสตร์.....	51
กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านสถาปัตยกรรม.....	58
ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับศิลปะ.....	72
ข้อมูลเกี่ยวกับงานคอนเซ็ปชวล อาร์ต.....	72
ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการจัดวาง.....	78
การประสมองค์ประกอบทางศิลปะ.....	80
องค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับการจัดวาง.....	82
โครงสร้าง.....	87
สื่อ.....	90
ศิลปะ สังคม และธรรมชาติ.....	92

สารบัญ(ต่อ)

บทที่

หน้า

2	(ต่อ) ประวัติโรเบิร์ต สมิธสัน.....	97
	ประวัติทั่วไปและที่มาของแนวความคิดในการสร้างงานของ โรเบิร์ต สมิธสัน.....	97
	ประวัติการดำเนินงานของ โรเบิร์ต สมิธสัน.....	111
	ศัพท์และความหมายที่สำคัญในผลงานชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ ของ โรเบิร์ต สมิธสัน.....	127
3	การวิเคราะห์ผลงาน.....	131
	ประชากรกลุ่มตัวอย่าง.....	131
	สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ผลงาน.....	177
4	การพัฒนาสร้างสรรค์.....	182
	การสร้างสรรค์ผลงานช่วงแรก.....	183
	การสร้างสรรค์ผลงานช่วงที่ 2.....	201
	การสร้างสรรค์ผลงานช่วงที่ 3.....	221
	สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน.....	248
5	การสรุปและการอภิปรายผล.....	252
	ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	252
	ขอบเขตของการวิจัย.....	252
	สรุปผลการศึกษาวิจัย.....	254
	บรรณานุกรม.....	262
	ประวัติย่อผู้วิจัย.....	268

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1 Hysolar Research Building, by Gunter Behnisch, at Stuttgart, Germany, 1986 to 1987.....	61
2 Venice Beach House, by Frank Gehry, at Venice, California, 1986.....	62
3 Gehry House, by Frank Gehry, at Santa Monica, California, 1978.....	62
4 Neue Staatsgalerie, by James Stirling, at Stuttgart, Germany, 1977 to 1983.....	62
5 Partially Buried Woodshed, Kent State University, Kent, Ohio Jan, 1970, No.1....	134
6 Partially Buried Woodshed, Kent State University, Kent, Ohio Jan, 1970, No.2....	135
7 Partially Buried Woodshed, Kent State University, Kent, Ohio Jan, 1970, No.3....	135
8 Gravel Mirrors with Cracks and Dust, 1968.....	142
9 การจัดวางงาน Gravel Mirrors with Cracks and Dust, 1968.....	143
10 โครงสร้างงาน Gravel Mirrors with Cracks and Dust, 1968.....	143
11 Red Sandstone Corner Piece, 1968.....	144
12 การจัดวางงาน Red Sandstone Corner Piece, 1968.....	144
13 โครงสร้างงาน Red Sandstone Corner Piece, 1968.....	145
14 Untitled (Micra and Glass), 1968-69.....	145
15 การจัดวางงาน Untitled (Micra and Glass), 1968-69.....	146
16 โครงสร้างงาน Untitled (Micra and Glass), 1968-69.....	147
17 Nonsite - Essen Soil and Mirrors, 1969.....	147
18 การจัดวางงาน Nonsite - Essen Soil and Mirrors, 1969.....	148
19 โครงสร้างงาน Nonsite - Essen Soil and Mirrors, 1969.....	149
20 Eight – Part Piece (Cayuga Salt Mine Project), 1969.....	149
21 การจัดวางงาน Eight – Part Piece (Cayuga Salt Mine Project), 1969.....	150
22 โครงสร้างงาน Eight – Part Piece (Cayuga Salt Mine Project), 1969.....	150
23 Mirror with Crushed Shells, 1969.....	151
24 การจัดวางงาน Mirror with Crushed Shells, 1969.....	152
25 โครงสร้างงาน Mirror with Crushed Shells, 1969.....	152
26 Leaning Mirror, 1969.....	153

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
27 การจัดวางงาน Leaning Mirror, 1969.....	154
28 โครงสร้างงาน Leaning Mirror, 1969.....	154
29 Chalk and Mirror Displacement, 1969.....	155
30 การจัดวางงาน Chalk and Mirror Displacement, 1969.....	156
31 โครงสร้างงาน Chalk and Mirror Displacement, 1969.....	156
32 Yucatan Mirror Displacements, 1969.....	157
33 การจัดวางงาน Yucatan Mirror Displacements, 1969.....	158
34 ผังเส้นโครงสร้างงาน Yucatan Mirror Displacements, 1969.....	158
35 Mirror Displacement, 1969.....	159
36 การจัดวางงาน Mirror Displacement, 1969.....	159
37 โครงสร้างงาน Mirror Displacement, 1969.....	160
38 ผังเส้นโครงสร้างงาน Mirror Displacement, 1969.....	160
39 Mirror Trail (Ithaca), Feb, 1969.....	161
40 การจัดวางงาน Mirror Trail (Ithaca), Feb, 1969.....	161
41 โครงสร้างงาน Mirror Trail (Ithaca), Feb, 1969.....	162
42 Mirror Displacement, 1969.....	162
43 การจัดวางงาน Mirror Displacement, 1969.....	163
44 โครงสร้างงาน Mirror Displacement, 1969.....	164
45 Mirror Shore, April, 1969.....	164
46 การจัดวางงาน Mirror Shore, April, 1969.....	165
47 โครงสร้างงาน Mirror Shore, April, 1969.....	165
48 Mirror Displacement (Vertical on Rocky Bank), Sept, 1969.....	166
49 การจัดวางงาน Mirror Displacement (Vertical on Rocky Bank), Sept, 1969.....	167
50 โครงสร้างงาน Mirror Displacement (Vertical on Rocky Bank), Sept, 1969.....	167
51 ผังเส้นโครงสร้างงาน Mirror Displacement (Vertical on Rocky Bank), Sept, 1969...	168
52 Mirror Displacement (Brambles), Sept, 1969.....	168
53 การจัดวางงาน Mirror Displacement (Brambles), Sept, 1969.....	169

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
54 โครงสร้างงาน Mirror Displacement (Brambles), Sept, 1969.....	169
55 Mirror Displacement (Grassy Slope), Sept, 1969.....	170
56 การจัดวางงาน Mirror Displacement (Grassy Slope), Sept, 1969.....	170
57 โครงสร้างงาน Mirror Displacement (Grassy Slope), Sept, 1969.....	171
58 ผังเส้นโครงสร้างงาน Mirror Displacement (Grassy Slope), Sept, 1969.....	171
59 Mirror Displacement on Compost Heap, Oct, 1969.....	172
60 การจัดวางงาน Mirror Displacement on Compost Heap, Oct, 1969.....	172
61 โครงสร้างงาน Mirror Displacement on Compost Heap, Oct, 1969.....	173
62 ผังเส้นโครงสร้างงาน Mirror Displacement on Compost Heap, Oct, 1969.....	173
63 Mirror and Shelly Sand, 1970.....	174
64 การจัดวางงาน Mirror and Shelly Sand, 1970.....	175
65 โครงสร้างงาน Mirror and Shelly Sand, 1970.....	175
66 Mirrors on Crack Ground.....	183
67 การจัดวางงาน Mirrors on Crack Ground.....	184
68 โครงสร้างงาน Mirrors on Crack Ground.....	184
69 Mirrors on Crack Slope.....	185
70 การจัดวางงาน Mirrors on Crack Slope.....	185
71 โครงสร้างงาน Mirrors on Crack Slope.....	186
72 Column Mirror.....	186
73 การจัดวางงาน Column Mirror.....	187
74 โครงสร้างงาน Column Mirror.....	187
75 Beam with 3 Mirrors.....	188
76 การจัดวางงาน Beam with 3 Mirrors.....	188
77 โครงสร้างงาน Beam with 3 Mirrors.....	189
78 Mirrors on Broken Jetty.....	189
79 Mirrors on Broken Jetty มุมมองระยะใกล้.....	190
80 การจัดวางงาน Mirrors on Broken Jetty.....	190

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
81 โครงสร้างงาน Mirrors on Broken Jetty.....	191
82 Mirrors on Straight Jetty มุมมองที่ 1.....	191
83 Mirrors on Straight Jetty มุมมองที่ 2.....	192
84 การจัดวางงาน Mirrors on Straight Jetty.....	192
85 โครงสร้างงาน Mirrors on Straight Jetty.....	193
86 Mirrors and Mesh Tree มุมมองที่ 1.....	193
87 Mirrors and Mesh Tree มุมมองที่ 2.....	194
88 Mirrors and Mesh Tree มุมมองที่ 3.....	194
89 การจัดวางงาน Mirrors and Mesh Tree.....	195
90 โครงสร้างงาน Mirrors and Mesh Tree.....	195
91 Mirrors and Water way มุมมองที่ 1.....	196
92 Mirrors and Water way มุมมองที่ 2.....	196
93 Mirrors and Water way มุมมองที่ 3.....	196
94 การจัดวางงาน Mirrors and Water way.....	197
95 โครงสร้างงาน Mirrors and Water way.....	197
96 Mirror Light and Shadow มุมมองที่ 1.....	198
97 Mirror Light and Shadow มุมมองที่ 2.....	198
98 Mirror Light and Shadow มุมมองที่ 3.....	199
99 การจัดวางงาน Mirror Light and Shadow.....	199
100 ระบายลงที่เกิดขึ้นในงาน Mirror Light and Shadow.....	200
101 โครงสร้างงาน Mirror Light and Shadow.....	200
102 Wave in The Mirror 1 มุมมองที่ 1.....	202
103 Wave in The Mirror 1 มุมมองที่ 2.....	202
104 Wave in The Mirror 1 มุมมองที่ 3.....	203
105 Wave in The Mirror 1 มุมมองที่ 4.....	203
106 Wave in The Mirror 1 มุมมองที่ 5.....	203
107 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 1 จังหวะที่ 1.....	204

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
108 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 1 จังหวะที่ 2.....	204
109 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 1 จังหวะที่ 3.....	205
110 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 1 จังหวะที่ 4.....	205
111 การจัดวาง Wave in The Mirror 1.....	206
112 ระนาบลงที่เกิดขึ้นในงาน Wave in The Mirror 1.....	206
113 โครงสร้างงาน Wave in The Mirror 1.....	207
114 Wave in The Mirror 2 มุมมองที่ 1.....	207
115 Wave in The Mirror 2 มุมมองที่ 2.....	208
116 Wave in The Mirror 2 มุมมองที่ 3.....	208
117 Wave in The Mirror 2 มุมมองที่ 4.....	208
118 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 2 จังหวะที่ 1.....	209
119 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 2 จังหวะที่ 2.....	209
120 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 2 จังหวะที่ 3.....	209
121 การจัดวางงาน Wave in The Mirror 2.....	210
122 โครงสร้างงาน Wave in The Mirror 2.....	210
123 Wave in The Mirror 3 มุมมองที่ 1.....	211
124 Wave in The Mirror 3 มุมมองที่ 2.....	211
125 Wave in The Mirror 3 มุมมองที่ 3.....	212
126 Wave in The Mirror 3 มุมมองที่ 4.....	212
127 Wave in The Mirror 3 มุมมองที่ 5.....	212
128 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 3 จังหวะที่ 1.....	213
129 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 3 จังหวะที่ 2.....	213
130 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 3 จังหวะที่ 3.....	213
131 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 3 จังหวะที่ 4.....	214
132 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 3 จังหวะที่ 5.....	214
133 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 3 จังหวะที่ 6.....	214
134 การจัดวางงาน Wave in The Mirror 3.....	215

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
135 โครงสร้างงาน Wave in The Mirror 3.....	215
136 แสดงแกนหลักโครงสร้างงาน Wave in The Mirror 3.....	216
137 Wave on The Mirror มุมมองที่ 1.....	216
138 Wave on The Mirror มุมมองที่ 2.....	217
139 Wave on The Mirror มุมมองที่ 3.....	217
140 Wave on The Mirror มุมมองที่ 4.....	217
141 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave on The Mirror จังหวะที่ 1.....	218
142 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave on The Mirror จังหวะที่ 2.....	218
143 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave on The Mirror จังหวะที่ 3.....	218
144 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave on The Mirror จังหวะที่ 4.....	219
145 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave on The Mirror จังหวะที่ 5.....	219
146 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave on The Mirror จังหวะที่ 6.....	219
147 การจัดวางงาน Wave on The Mirror.....	220
148 โครงสร้างงาน Wave on The Mirror.....	220
149 ภาพวาดแบบตัวอย่าง.....	223
150 การวาดแบบตัวอย่างบนพื้นทราย ลักษณะที่ 1.....	224
151 การวาดแบบตัวอย่างบนพื้นทราย ลักษณะที่ 2.....	224
152 การวาดแบบตัวอย่างบนพื้นทราย ลักษณะที่ 3.....	224
153 ห่วงอลูมิเนียม.....	225
154 การยัดห่วงอลูมิเนียมกับแผ่นสะท้อนแสง.....	225
155 การสร้างและประกอบผลงานบนบก.....	225
156 ผลงานที่ประกอบเสร็จสมบูรณ์.....	226
157 ภาพแสดงวัสดุระยะใกล้.....	226
158 การนำผลงานไปจัดวางในทะเล ลักษณะที่ 1.....	226
159 การนำผลงานไปจัดวางในทะเล ลักษณะที่ 2.....	227
160 การนำผลงานไปจัดวางในทะเล ลักษณะที่ 3.....	227
161 การนำผลงานไปจัดวางในทะเล ลักษณะที่ 4.....	227

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
162 Wavy Square ลักษณะที่ 1.....	228
163 Wavy Square ลักษณะที่ 2.....	228
164 Wavy Square ลักษณะที่ 3.....	229
165 ผังโครงสร้างงาน Wavy Square.....	229
166 Wavy Square on Square มุมมองด้านหน้า.....	230
167 Wavy Square on Square มุมมองระยะใกล้.....	230
168 Wavy Square on Square มุมมองด้านข้าง.....	230
169 Wavy Square on Square ลักษณะที่ 1.....	231
170 Wavy Square on Square ลักษณะที่ 2.....	231
171 Wavy Square on Square ลักษณะที่ 3.....	231
172 ผังโครงสร้างงาน Wavy Square on Square.....	232
173 Wavy Triangle บนบก.....	233
174 Wavy Triangle ลักษณะที่ 1.....	233
175 Wavy Triangle ลักษณะที่ 2.....	233
176 Wavy Triangle ลักษณะที่ 3.....	234
177 Wavy Triangle ลักษณะที่ 4.....	234
178 Wavy Triangle ลักษณะที่ 5.....	234
179 Wavy Triangle ลักษณะที่ 6.....	235
180 ผังโครงสร้างงาน Wavy Triangle.....	235
181 Wavy Mesh บนบก.....	236
182 Wavy Mesh ลักษณะที่ 1.....	236
183 Wavy Mesh ลักษณะที่ 2.....	236
184 Wavy Mesh ลักษณะที่ 3.....	237
185 Wavy Mesh ลักษณะที่ 4.....	237
186 Wavy Mesh ลักษณะที่ 5.....	237
187 ผังโครงสร้างงาน Wavy Mesh.....	238
188 Wavy One Line ลักษณะที่ 1.....	239

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
189 Wavy One Line ลักษณะที่ 2.....	239
190 Wavy One Line ลักษณะที่ 2.....	240
191 Wavy One Line ลักษณะที่ 2.....	240
192 Wavy One Line ลักษณะที่ 2.....	240
193 ผังโครงสร้างงาน Wavy One Line.....	241
194 Wavy Two Lines ลักษณะที่ 1.....	241
195 Wavy Two Lines ลักษณะที่ 2.....	242
196 Wavy Two Lines ลักษณะที่ 3.....	242
197 Wavy Two Lines ลักษณะที่ 4.....	243
198 Wavy Two Lines ลักษณะที่ 5.....	243
199 ผังโครงสร้างงาน Wavy Two Lines.....	244
200 Wavy X ลักษณะที่ 1.....	245
201 Wavy X ลักษณะที่ 2.....	245
202 Wavy X ลักษณะที่ 3.....	246
203 Wavy X ลักษณะที่ 4.....	246
204 Wavy X ลักษณะที่ 5.....	246
205 ผังโครงสร้างงาน Wavy X.....	247

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

จากการเกิดขึ้นของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ (Post - Modernism) ที่ได้พัฒนาจนเกิดเป็นแนวคิดที่เป็นรูปธรรมที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น จากยุคอุตสาหกรรมที่ถูกปรับเปลี่ยนมาเป็นยุคหลังอุตสาหกรรม จากสังคมสมัยใหม่ที่เปลี่ยนมาเป็นสังคมหลังสมัยใหม่ ในช่วงเวลาหลังปี 1960 จากการเปิดเสรีภาพทางความคิด และจากระบบการสื่อสารที่ล้ำสมัยภายใต้การเกิดขึ้นของกระแสโลกาภิวัตน์ (Globalization) ทำให้ศิลปะได้ดูดซับกระแสความคิดเหล่านั้น ผ่านการพัฒนาจนเกิดการสร้างสรรค์ภาพและสุนทรียศาสตร์แบบใหม่ เทคโนโลยีสมัยใหม่ถูกนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะ ศิลปินได้สร้างสรรค์งานที่มีแนวความคิดแบบใหม่ เชื่อมโยงในปัญญาความคิดและเสรีภาพ มีความคิดที่ผสมผสานรวมสรรพสิ่งในโลก ทั้งความคิด สิ่งแวดล้อมรอบตัวเรา หลอมรวมและผนวกศิลปะแขนงต่างๆ เข้าไว้ด้วยกัน เกิดเป็นศิลปะที่มีรูปแบบหลากหลายอย่างมากมาย ไม่ว่าจะเป็น Performance Art, Conceptual Art, Environment, และ Installation ซึ่งการสร้างสรรค์เหล่านี้ก็มีชื่อแยกย่อยออกไปอีกมากมายเช่น Earth Art, Environmental Art, Land Art, Body Art, Fluxus, Video Art ฯลฯ

เกี่ยวกับเรื่องนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ และ อำนาจ เย็นสบาย ได้กล่าวถึงศิลปกรรมศาสตร์ในกระแสโลกาภิวัตน์ไว้ว่า

กระแสของโลกาภิวัตน์ ได้ส่งผลทำให้ศาสตร์ของทัศนศิลป์เกิดการเปลี่ยนแปลงองค์ภาพ เปลี่ยนแปลงจากทัศนศิลป์ในกรอบของเอกลักษณ์ขยายไปสู่เอกลักษณ์ เปลี่ยนแปลงจากกรอบแห่งการสืบทอดขยายไปสู่การแสดงศักยภาพทางการสร้างสรรค์ของปัจเจกบุคคลและความเป็นสากล เปลี่ยนแปลงจากการตีกรอบตนเองให้อยู่แต่ในโลกของตัวเองขยายไปสู่ความรู้แขนงอื่นและมีมิติความคิดที่เชื่อมโยงไปสู่สภาพสิ่งแวดล้อม เปลี่ยนแปลงจากการใช้สื่อและกระบวนการสร้างสรรค์อันจำกัด ขยายไปสู่การเรียนรู้เรื่องสื่อและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานด้วยเทคโนโลยีสมัยใหม่ เปลี่ยนแปลงจากการถูกตีค่าของผลงานเพียงแค่งานฝีมือ ขยายไปสู่การตอบรับว่าคุณค่าเป็นทรัพย์สินทางปัญญา เปลี่ยนแปลงไปจากผลงานทัศนศิลป์ธรรมดาๆ ขยายไปสู่สภาพของการเป็นงานสร้างสรรค์ที่มีการซื้อขาย สะสม และการจัดการเพื่อผลทางธุรกิจ (วิรุณ ตั้งเจริญ, อำนาจ เย็นสบาย. 2544 : 15)

การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นภายใต้กระแสของโลกาภิวัตน์ดังกล่าว ได้แสดงให้เห็นว่า ลักษณะของศิลปะในปัจจุบันได้ขยายขอบเขตออกไปอย่างกว้างไกลกว่าศิลปะในอดีตที่ผ่านมาเป็นอย่างมาก

ดังที่ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงความคิดเห็นไว้ว่า

ศิลปะหลังสมัยใหม่อาจต่อต้านหรือไม่เห็นด้วยกับการที่ศิลปะจะต้องเป็นสิ่งถาวร (Durability) ศิลปะอาจไม่เกี่ยวข้องกับกาลเวลาในอดีต จิตรกรรม ประติมากรรม อาจเกี่ยวข้องกับพื้นฐานการวาดภาพ หลักการกระบวนการต่างๆ แต่ศิลปะหลังสมัยใหม่อาจไม่เกี่ยวข้องกับพื้นฐานเหล่านั้นเลยก็ได้ ศิลปินยุคหลังสมัยใหม่มีแนวโน้มที่จะผลักดันศิลปะให้พ้นกรอบของแบบแผนประเพณีนิยม พิพธิภัณฑ์ บ้าน อาคารธุรกิจ ศิลปะไม่จำเป็นต้องเป็นวัตถุสะสมในพิพธิภัณฑ์ หรือในคอลเลกชันส่วนตัว ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งนิทรรศการตามแบบแผนเดิม ไม่จำเป็นต้องเป็นวัตถุที่ไปแขวนหรือไปติดตั้งเบื้องหน้าผู้คนห้อมล้อม ชื่นชมอย่างเป็นกิจลักษณะ ศิลปะอาจอยู่ร่วมกับเราในธรรมชาติสิ่งแวดล้อมในสังคม มากกว่าการแยกกันอยู่ดังที่ผ่านมา (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2542 : 36 - 37)

แต่กระนั้นก็ตาม ถึงแม้ว่าการเปลี่ยนแปลงของสังคมท่ามกลางการเกิดขึ้นของกระแสโลกาภิวัตน์จะทำให้ศิลปะได้พัฒนาขึ้นมาอีกขั้นหนึ่ง ซึ่งถือเป็นเรื่องที่น่ายินดีเป็นอย่างยิ่ง แต่ในขณะเดียวกัน การเปลี่ยนแปลงของสังคมท่ามกลางการเกิดขึ้นของกระแสโลกาภิวัตน์นั้น กลับทำให้สภาพของสังคมและสิ่งแวดล้อมเสื่อมถอยลงไปหลายชั้นด้วยเช่นกัน เพราะถึงแม้ว่าการเกิดขึ้นของเทคโนโลยีดังกล่าวจะช่วยให้ชีวิตของมนุษย์ได้รับความสะดวกสบายในด้านต่างๆ เพิ่มมากขึ้น แต่ผลเสียอันเกิดจากความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีนั้นย่อมมีควบคู่กันไปด้วย นั่นคือ ก่อให้เกิดสภาวะแวดล้อมเป็นพิษ น้ำเน่าเสีย อากาศเป็นพิษ เสียงเป็นพิษ ฯลฯ ทำให้ทุกวันนี้ความทรุดโทรมของธรรมชาติได้ขยายและแผ่กว้างออกไปทุกขณะ ซึ่งสาเหตุของความเสื่อมโทรมของสภาวะแวดล้อมนั้น มาจากการที่มนุษย์ได้เบียดเบียน เปลี่ยนแปลง และทำลายสมดุลแห่งธรรมชาติซึ่งเป็นใยหรือโครงข่ายแห่งชีวิตของมนุษย์และสิ่งมีชีวิตอื่นๆ นั่นเอง

ความเสื่อมโทรมของสภาวะแวดล้อมธรรมชาติจึงเป็นปัญหาใหญ่ที่ทั่วโลกให้ความสนใจ ส่งผลให้ศิลปินทุกภูมิภาคของโลก หันมาสนใจต่อปัญหาการเสื่อมโทรมของธรรมชาติที่เกิดขึ้น

เกี่ยวกับเรื่องนี้ อำนาจ เย็นสบาย ได้แสดงความคิดเห็นไว้ว่า

ศิลปะหลังสมัยใหม่ไม่ได้เกิดขึ้นโดยตัวของมันเองแบบโดดๆ แต่เป็นกระบวนการร่วมกับความเคลื่อนไหวในสังคม โดยเฉพาะการพัฒนาสังคมภายใต้โครงสร้างเศรษฐกิจตามกระแส ที่ส่งผลกระทบต่อการทำลายธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ที่ทำลายจิตวิญญาณมนุษย์ ที่สร้างปัญหาในทางจริยธรรม ทำให้เกิดการวิพากษ์และการแสวงหาทางออกใหม่ จนเกิดกระแสการผสมผสาน จริยธรรมการพัฒนากับสิ่งแวดล้อมเข้าด้วยกัน กระแสเศรษฐศาสตร์แนวจริยธรรม (Ethical Economics) ซึ่งกระแสดังกล่าวได้ส่งอิทธิพลทำให้สังคมเกิดความตระหนักในปัญหาความรับผิดชอบต่อระบบนิเวศวิทยา (Ecology) จนกลายเป็นประเด็นที่

ส่งผลไปสู่แนวนโยบายทางการเมือง แม้กระทั่งการเข้าไปมีส่วนร่วมและความรับผิดชอบของศิลปะ (อำนาจ เย็นสบาย. 2543 : 112)

กล่าวได้ว่าผลงานการสร้างสรรคที่ถูกสร้างสรรคขึ้นโดยศิลปินหลังสมัยใหม่ ให้ความสนใจต่อปัญหาที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ อันเกิดจากสังคมยุคหลังอุตสาหกรรม ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์แต่ละคนที่มีความเข้าใจตัวเองน้อยลงกับการถูกครอบงำด้วยเทคโนโลยีด้านการสื่อสาร และความไม่สมดุลอันน่ากลัวของระบบนิเวศวิทยาที่กำลังเกิดขึ้นในปัจจุบัน ส่งผลให้เกิดการแสดงความไม่มั่นใจในเทคโนโลยีหลายด้านที่ส่งผลร้ายกระทบต่อสิ่งแวดล้อม และเกิดเป็นการเคลื่อนไหวอันมีลักษณะแบบทั่วทั้งโลก ที่ต่างก็ให้ความสนใจทางด้านธรรมชาติแวดล้อม ซึ่งส่งผลทางความคิดไปสู่ศิลปินแขนงต่างๆ ในปัจจุบันอย่างกว้างขวาง อีกทั้งกระบวนการคิด และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ก็ได้ปรับเปลี่ยนไปจากกรอบความคิดแบบเก่า ไปสู่กระบวนการที่มีแนวความคิดในรูปแบบใหม่ ที่มีลักษณะร่วมสมัย ร่วมกระแสกับความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ดังที่ อำนาจ เย็นสบาย ได้แสดงความคิดเห็นเพิ่มเติมไว้ว่า

ผลงานศิลปะร่วมสมัยกับแนวความคิดแบบหลังสมัยใหม่ได้ให้ความสำคัญต่อเรื่องของพื้นที่ เรื่องธรรมชาติ เรื่องสิ่งแวดล้อมและวิถีวัฒนธรรมอย่างมีนัย อย่างมีความเชื่อมโยงบริบท (Context) และมีลักษณะเป็นวาทกรรม (discourse) ซึ่งปรากฏการณ์เช่นนี้ ถือเป็นความเคลื่อนไหวของศิลปะที่ท้าทายผู้คนที่ต้องการเรียนรู้ในสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่เป็นอย่างยิ่ง โดยในช่วงประมาณ ปี ค.ศ. 1960 เป็นต้นมา ผลงานศิลปะได้สะท้อนให้เห็นถึงมิติพื้นที่สัมพันธ์กับพื้นที่และผืนโลก (Earthworks and Siteworks) ที่ให้ความสนใจในเรื่องขนาดและพื้นที่ภายนอกอาคารที่มีอิสระกว้างขวาง ในเรื่องของการหวนกลับไปสู่การศึกษารากฐานเดิมทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นมาก่อน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของอนุสาวรีย์หิน (Stonehenge) หรือปรัชญาการจัดสวนลัทธิเซนของโลกตะวันออก (Jones, Arthur F. 1992 : 53) โดยผลงานชื่อ Spiral Jetty ของ Robert Smithson ที่ Great Salt Lake รัฐยูทาห์ ถือเป็นผลงานศิลปะกับพื้นที่หรือถือเป็นศิลปะกับผืนโลกลัทธิหลังสมัยใหม่ อันเป็นรูปธรรมของผลงานภายใต้ความเคลื่อนไหวดังกล่าว ซึ่งความเคลื่อนไหวตามแนวคิดนี้ได้แผ่กระจายออกไปอย่างกว้างขวาง จนถูกเรียกขานว่าเป็นศิลปะลัทธิบรรพกาลสมัยใหม่ และหลังสมัยใหม่ ในเวลาต่อมา (Rhodes, Colin, 1994 : 201 - 201) (อำนาจ เย็นสบาย. 2544 : 35 - 36)

จากข้อความดังกล่าว กล่าวได้ว่า โรเบิร์ต สมิธสัน (Robert Smithson) ได้สร้างผลงานศิลปะกับพื้นที่ หรือเรียกอีกอย่างว่า เป็นศิลปะกับผืนโลกลัทธิหลังสมัยใหม่ ทำให้ โรเบิร์ต สมิธสัน ถือเป็นศิลปินที่เรียกได้ว่าเป็นผู้ริเริ่มและบุกเบิกงานเอิร์ธเวิร์ค (Earthwork) ผลงานของเขาได้กลายเป็นตัวอย่างที่มีคุณค่าและมีความหมาย ซึ่งได้ส่งอิทธิพลไปสู่การทำงานของศิลปินในรุ่นต่อๆ มา

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ได้กล่าวถึง โรเบิร์ต สมิธสัน ไว้ว่า

ช่วงหลังของงานกลุ่ม คอนเซปชวล อาร์ต (Conceptual Art) เริ่มหันไปสนใจในพื้นที่โลกภายนอก กลุ่มศิลปินที่สร้างงานบนพื้นโลกและผืนดิน (Earth and site artist) อาทิ เช่น สมิธสัน (Smithson) และ คริสโต (Christo) เริ่มขยายความคิดรวบยอดในการสร้างงานของพวกเขาไปสู่ธรรมชาติอันกว้างใหญ่และสิ่งแวดล้อมรอบตัวมนุษย์ เพื่อดึงคำถามทางการเมืองและสังคมต่อผู้เสพงานศิลปะทั้งหลาย รวมทั้งการสร้างงานที่เป็นขบถหรือต่างไปจากขนบการสร้างงานรูปแบบเก่าๆ ที่ผ่านมา (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. 2542 : 19)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึง โรเบิร์ต สมิธสัน ไว้ดังนี้ว่า

โรเบิร์ต สมิธสัน (Robert Smithson) ศิลปินอเมริกันที่เสียชีวิตจากเครื่องบินตก ปลายทศวรรษ 1960 สมิธสันสนใจในการปรับธรรมชาติสิ่งแวดล้อม (transforming natural environment) ให้เป็นงานศิลปะ ผลงานที่โด่งดังของเขาคือผลงานชื่อ "เขื่อนขดกันหอย" (Spiral Jetty) ผลงานที่มีความยาว 1,500 ฟุต โดยการถมดินเป็นขดกันหอยจากภูเขาไปสู่ทะเลเกรทซอลท์เลค ยูทาห์ สร้างขึ้นในปี 1970 เจตนาเพื่อกระตุ้นความคิดเกี่ยวกับสัญลักษณ์ขดกันหอยสากล ซึ่งมีความสัมพันธ์กับภาพสัญลักษณ์สมัยโบราณ การเติบโตตามธรรมชาติ และการเกิดใหม่ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542 : 37 - 38)

ฟิลลิป ลีเดอร์ (Philip Leider) ผู้เผยแพร่ผลงานของ โรเบิร์ต สมิธสัน ในนิตยสาร Art forum ได้กล่าวสดุดีและไว้อาลัยว่า "โรเบิร์ต สมิธสัน ของเราได้จบชีวิตลงแล้ว ในระหว่างที่เขาอยู่ในสมาธิอันสมบูรณ์อยู่กับธรรมชาติ และดื่มด่ำอยู่ในงานศิลปะที่แปลกแหวกแนวที่สุด นับตั้งแต่ยุคของ เซซานน์ เป็นต้นมา" (Holt. 1979 : Online)

จากความสนใจในสภาวะแวดล้อมของศิลปินที่มีต่อธรรมชาติ รวมกับเสรีภาพทางความคิดจากกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ผลงานการสร้างสรรค์ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ศิลปินหลังสมัยใหม่ นับได้ว่าเป็นผลงานที่มีชื่อเสียงและมีคุณค่าเป็นอย่างมาก ด้วยชีวิตเพียง 35 ปีของ สมิธสัน เขาได้สร้างผลงานที่กลั่นกรองออกมาอย่างซับซ้อน ใช้สื่อหลากหลายรูปแบบ ผลงานและกระบวนการทำงานของเขาเป็นตัวอย่างที่น่าสนใจต่อการศึกษาค้นคว้า และด้วยเหตุที่ยังไม่มีผู้ให้ความสนใจศึกษาค้นคว้าและทำการวิจัยงานในแนวนี้อย่างจริงจัง ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาค้นคว้าและทำการวิจัยงานศิลปะหลังสมัยใหม่ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ในชุด ไซต์ / นอน - ไซต์ (Site / Non – Site) ซึ่งเป็นผลงานการสร้างสรรค์งาน เอิร์ธเวิร์ค ในระยะแรกของเขา โดยผู้วิจัยจะนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าและนำการวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์งานในรูปแบบของผู้วิจัยต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ ในประเด็น

1.1 แนวความคิดและการสื่อสาร

1.2 การจัดวางและโครงสร้าง

1.3 สภาพแวดล้อม

2. เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้ามาพัฒนาสร้างสรรค์งานศิลปะหลังสมัยใหม่ ในลักษณะงาน คอนเซปชวล อาร์ต ตามแนวทางของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงแนวความคิดของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่

2. ทำให้ทราบถึงที่มา เรื่องราว กระบวนการ กลวิธีในการนำเสนองาน คอนเซปชวล อาร์ตของ โรเบิร์ต สมิธสัน ซึ่งเป็นศิลปะรูปแบบหนึ่งในการนำเสนอของศิลปะหลังสมัยใหม่

3. สามารถนำผลจากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ ในลักษณะงาน คอนเซปชวล อาร์ต ตามแนวทางของผู้วิจัย

4. ผลการศึกษาจะมีประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจและต้องการศึกษาค้นคว้าต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในงานวิจัยฉบับนี้ จะศึกษาเฉพาะผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ในชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ ในประเด็น

1.1 แนวความคิดและการสื่อสาร

1.2 การจัดวางและโครงสร้าง

1.3 สภาพแวดล้อม

2. ในงานวิจัยฉบับนี้ จะศึกษาเฉพาะผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ ซึ่งอยู่ในช่วงปี 1968 - 1970 โดยใช้กระจกเป็นจำนวน 18 ผลงาน ดังต่อไปนี้

1. Gravel Mirrors with Cracks and Dust, 1968

12 mirrors with gravel

36" x 36" x 216"

2. Red Sandstone Corner Piece, 1968

mirrors and sandstone from the Sandy Hook Quarry, New Jersey;

(3) 4' mirror, red soil

3. Untitled (Micra and Glass), 1968-69

micra and glass

20" x 20" x 20"

Collection: Statens Museum for Kunst (Villads Villadsen)

4. Nonsite - Essen Soil and Mirrors, 1969

Essen soil and mirrors

12 mirrors / each 3'x 3'

5. Eight – Part Piece (Cayuga Salt Mine Project), 1969

rock salt/mirrors

11" x 30" x 360"

8 units each 24" x 24"

Collection: Statens Museum for Kunst (Villads Villadsen)

6. Mirror with Crushed Shells, 1969

Sanibel Island Florida

sand and shells

three mirrors, each 36" x 36"

7. Leaning Mirror, 1969

two six foot mirrors back to back,

slanted 30" off the floor soil with stones

approximately 7 feet wide

8. Chalk and Mirror Displacement, 1969

8 mirrors / chalk from Quarry in Oxted, England

each 10"x 5" (overall 10')

Collection of The Art Institute of Chicago

9. Yucatan Mirror Displacements, 1969

nine locations on a trail, Yucatan, Mexico

Collection: Solomon R. Guggenheim Museum, New York

10. Mirror Displacement, 1969

Chilsea Beach, Portland Island, England

11. Mirror Trail (Ithaca) , Feb, 1969
Ithaca, NY
12. Mirror Displacement, 1969
Cayuga Quarry, Ithaca, NY
13. Mirror Shore, April, 1969
Sanibel Island, FL
14. Mirror Displacement (Vertical on Rocky Bank), Sept, 1969
England
15. Mirror Displacement (Brambles), Sept, 1969
England
16. Mirror Displacement (Grassy Slope), Sept, 1969
England
17. Mirror Displacement on Compost Heap, Oct, 1969
Dusseldorf, Germany
18. Mirror and Shelly Sand, 1970
50 mirrors 1'h x 4' wide back to back with overall length approximately 28'
1' shelly sand between each set of mirrors
Museum for Samtidskunst, Oslo, Norway

3. ผู้วิจัยจะนำผลจากการศึกษาวิจัยงาน คอนเซ็ปชวล อาร์ต : กรณีศึกษางาน คอนเซ็ปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ ในลักษณะงาน คอนเซ็ปชวล อาร์ต ตามแนวทางของผู้วิจัย

ข้อตกลงเบื้องต้น

ในการศึกษาวิเคราะห์ผลงานชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากหนังสือต่างประเทศและข้อมูลบางส่วนจากแหล่งข้อมูลบนอินเทอร์เน็ต (internet) ส่วนภาพผลงานจะมาจากข้อมูลชั้นรองที่มาจากแหล่งข้อมูลบนอินเทอร์เน็ต ซึ่งมีชื่อเว็บไซต์ดังนี้ คือ

1.<http://www.robertsmithson.com/sculpture/sculp.htm>

2.<http://www.robertsmithson.com/photoworks/pw.htm>

ซึ่งเชื่อว่าน่าจะแสดงให้เห็นถึงลักษณะงานได้ใกล้เคียงกับของจริงมากที่สุด

นิยามศัพท์เฉพาะ

แนวความคิด	พื้นฐานทางความคิด ที่เกิดจากความเชื่อของศิลปินที่ได้พบเห็นมาจากสภาพแวดล้อมทางสังคม หรือจากความรู้สึกที่มีต่อสิ่งที่ได้พบเห็นนั้นๆ รวมถึงความรู้สึกของตนในอดีตเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน
คอนเซปชวล อาร์ต	ศิลปะที่ถือความคิดรวบยอดเป็นพื้นฐาน ให้ความสำคัญในเรื่องของวิธีคิด ความคิดรวบยอดของศิลปิน และการแสดงออกทางความคิดที่ถือว่าเป็นคุณค่าสำคัญในการสร้างสรรค์งานศิลปะ มากกว่าการใช้ทักษะเชิงเทคนิค ในการนำเสนออดีตที่ผ่านมา
ศิลปะการจัดวาง	ศิลปะที่สร้างขึ้นและแสดงในพื้นที่ที่เลือกสรร หรือได้เจาะจงเอาไว้ให้มีความสัมพันธ์กับบริบทของพื้นที่ดังกล่าว ซึ่งศิลปะการจัดวางนั้นกล่าวได้ว่าเป็นศิลปะอีกแขนงหนึ่ง ที่เป็นสาขาแยกย่อยออกมาจากศิลปะหลังสมัยใหม่ ที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษ 1960
เอ็นโทรปี	สภาวะการณ์อันสับสนวุ่นวาย ที่จะคลี่คลายไปตามลำดับขั้นตอนของมัน จนกระทั่งบรรลุถึงขั้นดุลยภาพในระดับหนึ่ง
กลวิธีในการนำเสนอ	วิธีที่ศิลปินนำมาใช้หรือพลิกแพลง โดยอาศัยความรู้ความชำนาญของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงาน

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

- ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ทางด้าน สังคม ศิลปะ ภาษา ประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ และสถาปัตยกรรม
- ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับงาน คอนเซปชวล อาร์ต
- ศึกษาเกณฑ์ที่จะนำมาวิเคราะห์ผลงานจากเอกสารและหนังสือต่างๆ ซึ่งผู้วิจัยค้นคว้าจาก
 - สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
 - จากทางอินเทอร์เน็ต
- ศึกษาผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ในชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ ในประเด็น
 - แนวความคิดและการสื่อสาร
 - การจัดวางและโครงสร้าง
 - สภาพแวดล้อม
- นำผลจากการศึกษาวิจัยงาน คอนเซปชวล อาร์ต : กรณีศึกษางาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ ในลักษณะงาน

คอนเซปชวล อาร์ต ตามแนวทางของผู้วิจัย

6. สรุปเรียบเรียงรายงานผลการศึกษางาน คอนเซปชวล อาร์ต : กรณีศึกษางาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน และการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ตามแนวทางของผู้วิจัย

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยแยกเป็นหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

1. ข้อมูลที่เกี่ยวกับกระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่
 - 1.1 วิวัฒนาการและความหมายของกระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่
 - 1.2 กระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านสังคม
 - 1.3 กระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านศิลปะ
 - 1.4 กระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านภาษา
 - 1.5 กระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านประวัติศาสตร์
 - 1.6 กระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านวิทยาศาสตร์
 - 1.7 กระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านสถาปัตยกรรม
2. ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับศิลปะ
 - 2.1 ข้อมูลที่เกี่ยวกับงานคอนเซ็ปชวล อาร์ต
 - 2.2 ข้อมูลที่เกี่ยวกับศิลปะการจัดวาง
 - 2.3 การประสานองค์ประกอบทางศิลปะ
 - 2.2.1 องค์ประกอบที่เกี่ยวกับการจัดวาง
 - 2.2.2 โครงสร้าง
 - 2.2.3 สี
 - 2.4 ศิลปะ สังคม และธรรมชาติ
3. ประวัติ โรเบิร์ต สมิธสัน
 - 3.1 ประวัติทั่วไปและแนวความคิดในการสร้างงานของ โรเบิร์ต สมิธสัน
 - 3.2 ประวัติการแสดงผลงานของ โรเบิร์ต สมิธสัน
 - 3.3 ศัพท์และความหมายที่สำคัญในผลงานชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ ของ โรเบิร์ต สมิธสัน

1. ข้อมูลที่เกี่ยวกับกระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่

กระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ เป็นกระแสที่น่าสนใจและได้รับความสนใจเป็นอย่างมากในแวดวงวิชาการต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นทางสังคม การเมือง เศรษฐกิจ วัฒนธรรม ศิลปะ การศึกษา ฯลฯ นักวิชาการสาขาต่างๆให้ความสนใจต่อเรื่องราวของกระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ เป็นอย่างมาก เพราะโลกของเราได้เคยเกิดการเปลี่ยนแปลงมาหลายต่อหลายครั้งแล้ว แต่ไม่มีครั้งใดจะเกิดการ

เปลี่ยนแปลงได้รุนแรง รวดเร็ว และฉับไว เท่ากับการเกิดขึ้นของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในครั้งนี้

กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ จึงเป็นกระแสที่ควรศึกษาและจับตามองเป็นอย่างยิ่ง เพราะเราไม่อาจปฏิเสธได้ว่า โลกของเราไม่ได้ไหลไปตามกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ เพียงแต่ว่าในบางครั้ง กระแสใหม่ๆ ที่เกิดขึ้นภายในโลกของเรา สังคมของเรา ได้ถูกปรับเปลี่ยนจนเราติดตามไม่ทัน หรือโดยที่เราไม่ทันรู้ตัวก็ว่าได้ นั่นเป็นเพราะสภาวะการณ์ของโลกปัจจุบันได้ก้าวเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ ซึ่งเป็นยุคของการสื่อสารที่ฉับไว การสื่อสารโทรคมนาคมที่ทันสมัยได้ชักจูงโลกให้เป็นเครือข่ายแบบใยแมงมุมที่ทุกเส้นสายสามารถเชื่อมโยงได้ทั่วถึงกันหมด โลกของเราถูกย่อส่วนให้เล็กลงและแคบลง อย่างปฏิเสธไม่ได้

อย่างไรก็ตาม กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ก็ได้กลายเป็นเรื่องที่ถูกถกเถียงกันมากในหมู่นักวิชาการสาขาต่างๆ แต่กระนั้นก็ตาม การที่จะให้คำจำกัดความของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ได้ถูกต้องแม่นยำนั้น กล่าวได้ว่า ยังเป็นเรื่องที่คลุมเครืออยู่เช่นกัน เนื่องจาก กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ เป็นกระแสที่เพิ่งได้รับความสนใจ เพราะถึงแม้ กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ จะเริ่มมีมาเกือบครึ่งศตวรรษแล้วก็ตาม แต่ก็ได้รับความสนใจเพียงในหมู่นักปรัชญา นักวิชาการในศาสตร์สาขาต่างๆ เท่านั้น ประชาชนที่ไม่ได้ติดตามกระแสการเปลี่ยนแปลงของโลกโดยส่วนใหญ่ก็ยังไม่ทราบถึงเรื่องราวของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ว่ามันคืออะไร เกิดขึ้นเมื่อไหร่ และมันจะมีผลกระทบต่อการดำรงชีวิตของเขาเหล่านั้นหรือไม่

คำถามนี้ ดูจะเป็นคำถามที่น่าสนใจอยู่ไม่น้อยเลยทีเดียว เพราะจากที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้วว่า โลกของเราได้ก้าวเข้าสู่ยุคของโลกไร้พรมแดน สิ่งต่างๆ ถูกเชื่อมโยงและโยงใยถึงกันหมด การเกิดขึ้นของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ย่อมส่งผลเชื่อมโยงไปสู่การดำรงชีวิตของคนในสังคมไม่ทางตรงก็ทางอ้อม แต่ผลกระทบที่เกิดขึ้นจะมากหรือน้อยนั้น ย่อมขึ้นอยู่กับบริบททางสังคมของแต่ละสังคมว่ามีส่วนเชื่อมโยงกับสังคมของโลกภายนอกมากน้อยเพียงใดเช่นกัน

คำตอบสำหรับคำถามอันมากมายเกี่ยวกับกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่นั้น ได้มีนักวิชาการหลายท่านพยายามศึกษาค้นคว้าที่จะหาคำตอบ เพื่อเป็นแนวทางอธิบายถึง กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ว่าเป็นอย่างไร ซึ่งในศตวรรษที่ 21 ประเทศตะวันตกจะเรียกตัวเองว่า Post modern ซึ่งเกิดจากสาเหตุว่าไม่สามารถบอกได้ว่า อนาคตข้างหน้าจะเป็นอย่างไร จึงต้องใช้คำ post หรือ หลัง มาต่อกับคำ สมัยใหม่ เช่นเดียวกับอดีตประเทศอาณานิคมก็จะเรียกตัวเองว่า post colonial คือ ยุค "หลังอาณานิคม" หรือ post post colonial คือ ยุค "หลัง หลังอาณานิคม" (ธีรยุทธ บุญมี. 2546 : 22 - 23)

แต่กระนั้นก็ตามเราควรที่จะรู้คำศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับคำว่ากระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ เสียก่อน เพื่อเป็นแนวทางในการทำความเข้าใจต่อคำว่า “กระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่” ซึ่ง กิริติ บุญเจือ ได้อธิบายถึงคำศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับ กระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ เอาไว้ดังนี้

นวยุค = modern ภาษาสามัญว่ายุคใหม่

หลังนวยุค = postmodern ภาษาสามัญว่าหลังยุคใหม่

นวยุคภาพ = modernity แปลว่าสภาพยุคใหม่, ความเป็นยุคใหม่

หลังนวยุคภาพ = postmodernity แปลว่าสภาพหลังยุคใหม่, ความเป็นหลังยุคใหม่

นวยุคนิยม = modernism หมายถึง กระแสดความคิดแบบที่นิยมกันเป็นล่ำเป็นสันในยุคใหม่ คือตั้งแต่ หลัง ยุคกลางเป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน

หลังนวยุคนิยม = postmodernism หมายถึง กระแสดความคิด และท่าทีของบุคคลกลุ่มหนึ่งในปัจจุบันที่ เชื่อว่าความคิดของตนพ้นยุคใหม่ไปแล้ว (เหมือนอย่าง ที่ความคิดยุคใหม่เคยพ้นยุคกลางมาแล้ว) และ เนื่องจากยังหาศัพท์เรียกให้ถูกใจไม่ได้ ก็เลยเรียกว่าเป็นความคิดหลังยุคใหม่ไปพลางๆ ก่อน) (กิริติ บุญเจือ. 2545 :4)

เป็นที่น่าสังเกตอยู่ว่า กิริติ บุญเจือ ได้ใช้คำว่า หลังนวยุค ซึ่งก็หมายถึง หลังสมัยใหม่ หรือ หลังยุคใหม่นั้นเอง ซึ่งเป็นไปได้ที่ว่า ยังไม่มีการบัญญัติคำศัพท์และความหมายออกมาใช้กันอย่างเป็นทางการ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงปรารถนาที่จะเรียกและใช้คำว่า กระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ซึ่งเป็น ภาษาสามัญของ Post modern มาใช้และเขียนในการศึกษาวิจัยครั้งนี้

1.1 วิวัฒนาการและความหมายของกระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่

กระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ เป็นการเกิดมาจากกระแสของกลุ่มความคิดที่เกิดขึ้นใน วงการวิชาการในด้านสาขาต่างๆ ทั้ง สังคมศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ปรัชญา การศึกษา ศิลปะ ประวัติศาสตร์ วรรณคดี ฯลฯ

การจะกล่าวถึงจุดเริ่มต้นที่ชัดเจน จึงเป็นเรื่องที่ไม่สามารถให้คำอธิบายที่กระจ่างชัดได้ ดังที่ เคลลส์ (Mary Klages) ได้กล่าวไว้ว่า

คำว่า postmodernism เป็นคำศัพท์เฉพาะที่มีความซับซ้อน เป็นคำที่แสดงถึงกลุ่มของความคิดซึ่งเกิดขึ้น ในวงการวิชาการตั้งแต่กลางทศวรรษ 1980 ลัทธิหลังสมัยใหม่ หรือ postmodernism เป็นคำที่ยากจะให้ คำนิยาม หรือคำอธิบาย ทั้งนี้เพราะมันเป็นแนวความคิด (concept) ซึ่งปรากฏตัวในการศึกษาค้นคว้า และวงการคิดที่หลากหลาย กว้างขวาง ทั้งในวงการศิลปะ สถาปัตยกรรม ดนตรี ภาพยนตร์ วรรณคดี สังคมวิทยา การสื่อสาร แฟชั่นและเทคโนโลยี นับเป็นเรื่องที่ยากที่จะบอกค่าๆ นี้ หรือความคิดนี้เกิดขึ้น

เมื่อใด หรือ postmodernism เริ่มต้นขึ้นเมื่อใดแน่นอน (Klages, 1997) (พฤทธิ ศุภเศรษฐศิริ. 2543 : 14)

และ ศิริโรตม์ คล้ามไพบูลย์ ได้กล่าวถึงคำตอบของคำถามที่ว่า กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่คืออะไร ไว้ว่า

คำถามนี้ตอบได้ไม่ง่าย และแม้แต่นักคิดในกลุ่มโพสท์โมเดิร์นที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งก็ยังตอบคำถามนี้ไม่ได้เหมือนกัน ความคลุมเครือและกำกวมของโพสท์โมเดิร์นนั้นเป็นที่มาของคำตอบอย่างนี้ แต่ความคลุมเครือและกำกวมนี้เองที่ถือว่าเป็นคุณลักษณะสำคัญของโพสท์โมเดิร์นเอง เพราะโพสท์โมเดิร์นเป็นกระแสความคิดที่เต็มไปด้วยความหลากหลาย, แยกย่อย, กระจุกกระจาย, ไม่ได้มุ่งเสนอทฤษฎีที่เป็นระบบระเบียบในการอธิบายสังคม, ไม่มีระเบียบวิธีที่แจ่มชัด, ไม่มีอุดมการณ์เพื่อวันข้างหน้า, ไม่ได้พูดถึงการเปลี่ยนแปลงโลก และยิ่งไม่ได้พูดถึงลักษณะของสังคมที่พึงปรารถนา

แม้แต่จะบอกว่าโพสท์โมเดิร์นเกิดขึ้นเมื่อไร ก็ยังเป็นสิ่งที่นักคิดกลุ่มนี้หลายรายปฏิเสธด้วยซ้ำไป

(ศิริโรตม์ คล้ามไพบูลย์. 2544 : 168)

แต่ถึงอย่างไร ในปลายศตวรรษที่ 20 ได้มีการปฏิวัติความคิดครั้งสำคัญ ไม่เพียงของศตวรรษแต่เป็นการปฏิวัติความคิดของยุคสมัยเกิดขึ้นนั่นคือ การเกิดปรัชญาความคิดหลังสมัยใหม่ (Post modern) ซึ่งเกิดในหมู่นักปรัชญา นักสังคมวิทยาตะวันตกก่อน แต่ก็กระจายไปทุกวงวิชาการทั่วโลก พวกเขามองเห็นว่าโลกได้ก้าวพ้นยุคสมัยใหม่ (Modern) มาแล้วทั้งทางเศรษฐกิจการเงิน เทคโนโลยี (ธีรยุทธ บุญมี. 2546 : 52 - 53)

ด้วยเหตุนี้ การจะกล่าวถึงจุดกำเนิดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด หรือเริ่มต้นขึ้นเมื่อใดนั้น เรายังไม่สามารถสรุปให้เห็นได้ชัดเจนในตอนนี้อยู่เสียทีเดียว แต่ด้วยกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ที่ได้ไหลบ่าไปสู่แวดวงวิชาการด้านต่างๆ ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ร่วมในกระแสวัฒนธรรมร่วมสมัยในปัจจุบัน ความคิดในรูปแบบของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ กำลังเดินทางอยู่ในโลกของข้อมูลข่าวสารที่ทันสมัยและรวดเร็ว เป็นผลให้วงการวิชาการในสาขาต่างๆ เช่น สังคมศาสตร์ วิทยาศาสตร์ สถาปัตยกรรม วรรณคดี ศิลปะ ประวัติศาสตร์ ฯลฯ ได้รับกระแสแนวความคิดแบบหลังสมัยใหม่ อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และด้วยความหลากหลายที่มากมายของสาขาวิชาการต่างๆ ทำให้การนิยามความหมายหรือแม้แต่การบอกถึงจุดกำเนิดของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่นั้น มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปตามวาระ ตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้นของแต่ละสาขาวิชานั้นๆ แต่เราสามารถศึกษาถึงวิวัฒนาการ และแนวความคิดของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ได้โดยแยกพิจารณาเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้ คือ สังคม ศิลปะ ภาษา ประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ และสถาปัตยกรรม

1.2 กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านสังคม

สภาพของสังคมในยุคหลังสมัยใหม่ กล่าวได้ว่า เป็นยุคของสังคมที่อยู่ท่ามกลางเทคโนโลยี แวดล้อมที่ประกอบไปด้วย นวัตกรรมทางเทคโนโลยีรูปแบบใหม่ๆ อันทันสมัย ซึ่งช่วยสร้างความ สะดวกสบายและเกิดเป็นความพอใจให้กับมนุษย์เป็นอย่างมาก ทั้งเทคโนโลยีการสื่อสาร การคมนาคม การผลิตสินค้าอุปโภค - บริโภค ฯลฯ ต่างถูกพัฒนาขึ้นมาอย่างไม่หยุดยั้งเพื่อตอบสนองความต้องการ ของมนุษย์ ดังเช่น

หากตัวของเราอยู่ที่จังหวัดร้อยเอ็ด สามารถโทรศัพท์ไปคุยกับบุคคลที่เรารู้จักซึ่งอยู่ที่ฝรั่งเศส เมื่อไหร่ก็ได้ตามต้องการ หรือจะใช้วิธีติดต่อกันผ่านทางอินเทอร์เน็ต ก็ย่อมได้ หรือ เมื่อมีเหตุการณ์ สำคัญ ๆ เกิดขึ้นไม่ว่าเมืองใดก็ตาม คนทั่วทั้งโลกก็สามารถจะรับรู้ข้อมูลข่าวสารได้เกือบจะทุกหนแห่ง เช่น กรณีสงครามระหว่าง สหรัฐอเมริกากับอิรัก หรือ โรคซาร์สที่แพร่ระบาดในเอเชีย รวมถึงการผลิต สินค้าที่สามารถส่งไปจำหน่ายได้ทั่วทุกมุมโลก และรับมาเพื่อจำหน่ายได้จากทั่วทุกมุมโลกเช่นกัน

ด้วยเหตุนี้ สังคมในยุคหลังสมัยใหม่จึงเป็นสังคมที่ถูกฉายล้อมไปด้วย ผลผลิตทางเทคโนโลยี อันทันสมัย ดังที่ได้มีนักวิชาการบางท่านให้ข้อคิดว่า เราอาจอธิบายลัทธิหลังสมัยใหม่ โดยมองสัมพันธ์ กับกำเนิดของเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ ซึ่งเริ่มต้นในช่วงทศวรรษ 1960 และยังเป็นแรงผลักดันสำคัญต่อ วิธีชีวิตของผู้คนในสังคม (พฤทธิ ศุภเศรษฐศิริ. 2543 : 32)

เกี่ยวกับเรื่องนี้ ฌอน บอดริลลาร์ด (Jean Baudrillard) ได้กล่าวถึง ลักษณะการเกิดของ สังคมในยุคหลังสมัยใหม่ไว้ว่า "มันประกอบไปด้วย การพัฒนาในการผลิตสินค้าสารสนเทศ อันนำไปสู่ ความตกต่ำของวัฒนธรรมเชิงสัญลักษณ์ที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา" (จันทน์ เจริญศรี . 2545 : 13)

ซึ่งความคิดของ บอดริลลาร์ด ได้สอดคล้องกับความคิดของ เจมสัน (Frederic Jameson) ดังนี้

Jameson ซึ่งมองลัทธิสมัยใหม่นิยม และลัทธิหลังสมัยใหม่เป็นรูปแบบของวัฒนธรรมซึ่งเกี่ยวเนื่อง โดยเฉพาะกับขั้นการพัฒนาของทุนนิยม (capitalism) ในสังคมตะวันตก (เจมสันนับเป็นบุคคลที่มีอิทธิพล อย่างมากต่อทฤษฎีการวิจารณ์ทุกกลุ่ม post cultural ในกลุ่มลัทธิทุนนิยมช่วงหลัง ๆ เจมสันเสนอให้ พิจารณาโดยดูระยะการพัฒนาระบบทุนนิยมที่สำคัญสามระยะซึ่งเป็นตัวชี้ในกลุ่มศึกษาวัฒนธรรม (รวมทั้งการศึกษาว่าศิลปะและวรรณกรรมผลิตออกมาเช่นใด) ระยะแรก ก็คือตลาดในลัทธิทุนนิยม (market capitalism) ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 18 มาจนถึงปลายศตวรรษที่ 19 ในยุโรปตะวันตก อังกฤษและอเมริกา รวมทั้งกลุ่มสังคมที่ได้รับอิทธิพลจากประเทศเหล่านี้ในประเด็นแรกนี้ดูจะเกี่ยวพันกับ การพัฒนาทางด้านเทคโนโลยีของกลุ่มเครื่องจักรไอน้ำและกลุ่มความคิดด้านสุนทรียะกลุ่ม สัจนิยม (realism) ระยะที่สอง เกิดขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 จนกระทั่งกลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 (ประมาณช่วง สงครามโลกที่ 2) ในระยะนี้ถือเป็นระยะของทุนนิยมแบบเอกสิทธิ์ (monopoly capitalism) เป็นระยะที่ สัมพันธ์เกี่ยวข้องกับระบบไฟฟ้าและเครื่องจักรกลระบบที่มีหัวสูบลและลัทธิสมัยใหม่ ระยะที่สาม เป็นระยะ

ที่พวกเราอยู่ขณะนี้ เป็นระบบทุนนิยมที่หลากหลายเชื้อชาติ หรือทุนนิยมของผู้บริโภค (multinational or consume capitalism) (ซึ่งมีการเน้นเรื่องระบบการตลาด การขายและลูกค้าหรือผู้บริโภค มิได้คำนึงถึงกระบวนการผลิต) นับเป็นช่วงเวลาที่เกี่ยวข้องกับนิวเคลียร์และเทคโนโลยีทางไฟฟ้าอันเป็นระยะเวลาที่สัมพันธ์กับลัทธิหลังสมัยใหม่ จากข้อมูลข้างต้น เจมส์อธิบายลักษณะของลัทธิหลังสมัยใหม่ว่าเป็นช่วงเวลาของความนิยมในเรื่องผลผลิตและเทคโนโลยีในสังคมตะวันตก (พฤทธิ ศุภเศรษฐศิริ. 2543 : 24 - 25)

ด้วยเหตุนี้ สามารถอธิบายได้ว่า สังคมในยุคหลังสมัยใหม่เป็นสังคมที่ได้รับอิทธิพลมาจากการเกิดขึ้นของเทคโนโลยีอันเป็นผลผลิตที่มาจากโลกตะวันตก ซึ่งในปัจจุบันนี้เห็นได้ชัดว่า เราได้ก้าวมาสู่ยุคของข้อมูลข่าวสารที่ไร้พรมแดนอีกต่อไป ทำให้ข้อมูลข่าวสารต่างๆ สามารถเดินทางไปได้ทั่วทุกมุมโลก ทั้งแนวความคิดก็ดี ข้อมูลข่าวสารต่างๆ ก็ดี มีการไหลเป็นกระแสข้ามพรมแดน ข้ามประเทศ และข้ามเขตแดนทางวัฒนธรรม จนกล่าวได้ว่า “ในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 เป็นยุคสมัยแห่งความหลากหลายทางสังคม วัฒนธรรม อัตลักษณ์ (social plurality multi - culturalism และ multi - identities) เช่น คนมีหลากหลายสถานะชนชั้น โลฟิสไตร์ คนแลกเปลี่ยน ชื่นชมวัฒนธรรมนานาชาติ และ วัฒนธรรมท้องถิ่นไปพร้อม ๆ กัน คนอาจเป็นนักธุรกิจ นักอนุรักษ์สภาพแวดล้อม ศิลปิน ฯลฯ ไปพร้อม ๆ กันได้” (ธีรยุทธ บุญมี . 2546 : 119)

และดังที่ กิรติ บุญเชื้อ ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมหลังสมัยใหม่ไว้ว่า

วัฒนธรรมหลังยุคเป็นวัฒนธรรมไร้พรมแดน ไม่มีขีดแบ่งเส้นทั้งในแนวตั้ง (ต่างยุคต่างสมัย) และในแนวนอน (ต่างชาติ ภาษา วัฒนธรรม และซีกโลก) เช่น ผสมสไตล์ฮิปโปโบรากับสไตส์อเมริกันปัจจุบัน ผสมดนตรีเกรโกเรียนของชาวคริสต์ยุคกลางกับเพลงจังหวะรีค ผสมการพ็อรรำไทยกับการเล่นจ๊วของจีน เป็นต้น เทคนิคในเรื่องนี้เรียกว่า collage (ภาษาฝรั่งเศสแปลว่าดัดแปลง) เช่น ดัดแปลงการเต้นรำแอฟริกันมาเป็นการเต้นรีค เป็นต้น (กิรติ บุญเชื้อ . 2545 : 73)

นอกจากนั้น ธีรยุทธ บุญมี ยังได้กล่าวถึงสังคมและวัฒนธรรม ในยุคหลังสมัยใหม่ว่า

ในแง่อำนาจการเมืองและสังคม ศตวรรษที่ 20 ถือได้ว่าเป็นศตวรรษของประชาชนโดยแท้ กล่าวคือ มีการเปลี่ยนแปลงระบบการปกครองจากเผด็จการต่างๆ ไปเป็นระบอบประชาธิปไตยมากขึ้น เกิดปัญญาสากลด้วยสิทธิมนุษยชนในปี ค.ศ. 1948 การศึกษาทุกระดับขยายไปสู่ประชาชนวงกว้างขึ้น คนผิวสี ขนกลุ่มน้อย และ คนกลุ่มย่อย ในสังคมได้มีสิทธิมีเสียงมากขึ้น เช่นเดียวกับสตรีที่ได้รับการเคารพและมีสิทธิทัดเทียมกับบุรุษมากขึ้น

ในแง่วัฒนธรรม ศตวรรษที่ 20 ก็มีปรากฏการณ์ที่อาจเรียกเป็นการปฏิวัติวัฒนธรรมขึ้นสองด้านคือ

1. การเกิดวัฒนธรรมประชานิยม (popular culture) ซึ่งก็แยกเป็นสามส่วน

ส่วนที่หนึ่ง คือการมีอุตสาหกรรมเชิงศิลปะ ที่ผู้ผลิตสินค้าอุปโภคบริโภคต่างๆ หันมาสนใจในการออกแบบเครื่องใช้ไม้สอยและสินค้าให้มีสไตล์ มีความสวยงามแรกอยู่ด้วย จนบางครั้งสินค้าเครื่องใช้ไม้สอยนั้นมีลักษณะเป็นงานศิลปะไปด้วย

ส่วนที่สอง คือการเฟื่องฟูขึ้นของเทคโนโลยีการสื่อสาร คือ หนังสือ หนังสือพิมพ์ วารสารต่างๆ วิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ วีดีโอ VCD DVD เครื่องเล่นเทป CD คอมพิวเตอร์ ฯลฯ ซึ่งส่งผลให้วัฒนธรรมเกี่ยวกับข่าวสารและบันเทิงขยายตัวอย่างมหาศาลตั้งแต่ทศวรรษ 1920 แต่มาเฟื่องฟูอย่างแท้จริงในครึ่งหลังของศตวรรษ

ส่วนที่สาม ก็คือการล้มเลิกการแบ่งแยกเป็นวัฒนธรรมชั้นสูงและวัฒนธรรมชั้นล่าง ของชาวบ้าน สามัญชน โดยทั่วไป หรือที่จริงอาจกล่าวได้ว่า ในช่วงต้น ชนชั้นสูงเท่านั้นที่มีวัฒนธรรม ส่วนชนชั้นล่างสามัญชนเป็นพวกที่ไม่มีวัฒนธรรม ในศตวรรษที่ 18-19 วัฒนธรรมยังถูกใช้เป็นเครื่องมือแบ่งแยกชนชั้นของคนอยู่ กล่าวคือ ชนชั้นสูง นายทุน กฎุมพีเท่านั้นที่จะมีวัฒนธรรมได้ คนชั้นอื่นเป็นคนที่ไม่มีความรู้

พอปลายศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ชนชั้นกลางเริ่มมีส่วนในการมีบทบาทวัฒนธรรมโดยผ่านศิลปะสกุล impressionism และ expressionism จนกระทั่งถึงศิลปะสกุล modernism พวก cubism และ abstractionism เป็นต้น จวบจนกระทั่งครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา พลังต่างๆ ทั้งจากวงการอุตสาหกรรม อุตสาหกรรมวัฒนธรรม (culture industry) ซึ่งได้ทำให้ศิลปะชั้นสูงราคาถูกลง และวางจำหน่ายได้แพร่หลายกว้างขวาง รวมทั้งพลังจากวงการวิชาการและประชาชน ก็ได้ผลักดันให้มีวัฒนธรรมประชานิยม (popular culture) คือวัฒนธรรมของคนธรรมดาๆ ชาวบ้าน หรือวัฒนธรรมในวิถีชีวิตธรรมดาๆ ขึ้นมาได้

2. มีการปฏิวัติของคนหนุ่มสาว ตั้งแต่ทศวรรษ 1960 โดยเริ่มจากการเคลื่อนไหวทางการเมืองของนักศึกษา ยุโรปในปี ค.ศ. 1968 และการเฟื่องฟูของคนตรีบิอ-ร็อคในอเมริกาในช่วงก่อนหน้านั้นไม่นาน และต่อมาก็เกิดเป็นขบวนการฮิปปี้ และเกิดวิวัฒนาการของวัฒนธรรมดนตรี วิถีชีวิตแบบต่างๆ ของคนหนุ่มสาว และวัยรุ่นแบบต่างๆ ขยายไปทั่วทั้งโลก ส่งผลให้วัฒนธรรมประชานิยมขยายตัวกว้างขวางเพิ่มขึ้นอีก การปฏิวัติวัฒนธรรมของคนหนุ่มสาวนี้เป็นการขบถต่อกรอบระเบียบแบบแผนดั้งเดิมในเรื่องวิถีชีวิตทั้งหลาย เช่น การแต่งตัว มารยาทประเพณี เพศสัมพันธ์ ค่านิยม ในเรื่องครอบครัว การศึกษา และการงาน รวมทั้งเป็นการขบถต่อแบบแผนดั้งเดิมในเรื่องศิลปวัฒนธรรม ซึ่งส่งผลให้ความเท่าเทียมทางชนชั้นของผู้คนในโลกดีขึ้น เป็นการเพิ่มอำนาจในทางวัฒนธรรมให้กับชาวบ้านทั่วไปในอีกทางหนึ่ง (ธีรยุทธ บุญมี.

2545: 110 - 114)

แต่ในอีกมุมมองหนึ่งก็มีนักวิชาการบางท่าน ได้เสนอมุมมองที่เป็นผลเสียต่อสังคมและวัฒนธรรมหลังสมัยใหม่ไว้ดังนี้

Lyotrad นักเศรษฐศาสตร์ชาวฝรั่งเศส ยุคนี้เป็นสังคมที่มีผลิตผล ผลิตภัณฑ์ใช้อย่างเหลือเฟือ ข่าวสารต่างๆ มากมาย เช่น วารสาร หนังสือพิมพ์จากทุกมุมโลก ข่าวโทรทัศน์ผ่านดาวเทียม เครื่องโดยสาร โทรศัพท์ เครื่องสื่อสารทั้งหลายเหล่านี้แม้จะอำนวยความสะดวก แต่ขณะเดียวกันได้ก่อให้เกิดสังคมแออัด แข่งแย่ง

ข้อมูลที่มามากมายให้เกิดความงุนงง สับสนจนใช้ไม่ได้ถูก คนจำนวนไม่น้อยต้องทนอยู่ในสังคมที่แออัดเหล่านี้ ในที่สุดสังคมดังกล่าวก็ทำลายตัวของมันเอง

ไลโอตาร์ด ใช้คำว่า "implosion" หมายถึง การระเบิดแตกจากภายใน ทำลายตัวเองเนื่องจากสังคมมีสิ่งต่างๆ ที่หลากหลายจนเบียดเสียด สับสน ไม่ว่าจะเป็นข่าวสาร ผลิตภัณฑ์ สินค้า และบริการที่นำเสนอต่อผู้บริโภคแทนที่จะดี กลับเป็นผลเสีย คือก่อให้เกิดความสับสน ตัดสินใจลำบาก จึงทำให้เป็นโรคจิต กลไกบางประการทางสังคม

อาร์ธอด กล่าวว่า โฟสต์โมเดิร์นเป็นยุคที่กลวงๆ หาแก่นสารสาระไม่ได้ เหมือนร่างกายที่ขาดอวัยวะภายใน

Baudrillard อธิบายว่า ยุคนี้เป็นวัฒนธรรมขี้ถ่าย (excremental culture) นั่นคือ ศิลปินผู้สร้างงานพ่นเอาพิษแห่งอารมณ์ ความหมกหมม เครื่องเคลียดเกลียดชังต่อสิ่งต่างๆ ที่เขาเข้าไปทุกวัน ผลงานก็คืออาการของการขี้ถ่าย ความรู้และประสบการณ์จากการศึกษาศิลปะหลายยุคหลายสมัยมาปนเปกัน (วรารุณวิทย์มิตีพิทักษ์; และคนอื่นๆ. 2545 : 186 - 187)

จากสภาพของสังคมในยุคหลังสมัยใหม่ ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น เห็นได้ว่า เพราะแนวความคิดแบบหลังสมัยใหม่ที่ให้อิสระกับความหลากหลาย ยอมรับความหลากหลายของสังคมและวัฒนธรรม ได้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งที่เป็นผลดีและผลเสียตามมาด้วยเช่นกัน

ความหลากหลายที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงในสังคมและวัฒนธรรมของเรานั้น การเกิดขึ้นของโลกาภิวัตน์ (Globalization) จึงเป็นมุมมองที่ตีมุมมองหนึ่ง ที่ช่วยมองภาพการเปลี่ยนแปลงของสังคมว่ามีผลกระทบต่อวัฒนธรรม และวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมต่างๆ อย่างไรบ้าง ซึ่ง ธีรยุทธ บุญมี ได้อธิบายเกี่ยวกับโลกาภิวัตน์ ไว้ดังนี้ว่า

มนุษย์มีลักษณะแปลกเปลี่ยน ในช่วงชีวิตหนึ่งของวิวัฒนาการของชีวิตมนุษย์ได้กระจายตัวเข้าไปอยู่ตามระบบนิเวศน์ต่างๆ สร้างเป็นวิถีชีวิตเฉพาะของตน เช่น เป็นชาวน้ำ ชาวเขา เป็นพวกปลูสด์บนภูเขา เป็นกลุ่มเร่ร่อนในทะเลทราย เป็นพวกเพาะปลูกตามหุบเขาหรือลุ่มน้ำใหญ่ และมนุษย์ก็นำเอาความต่างทางความรู้ ข่าวสาร ศิลปะ สินค้า วัฒนธรรม ฯลฯ มาแลกเปลี่ยนกันซึ่งเป็นลักษณะพื้นฐานตั้งแต่เกิดมนุษย์ คล้ายกระบวนการอยู่ร่วมกันอย่างพึ่งพาของชีวิตอื่นๆ ในธรรมชาติ การแลกเปลี่ยนนี้มีแนวโน้มจะขยายมากขึ้น เชื่อมโยงไปทั่วโลก ที่เรียกว่า globalization หรือ ระบบโลก (world system) (ธีรยุทธ บุญมี . 2546 ก : 53)

เชษฐา พวงหัตถ์ ได้กล่าวถึงโลกาภิวัตน์ไว้ว่า

"โลกาภิวัตน์" เป็นคำที่ได้ถูกนำมาใช้กันอย่างกว้างขวางด้วยเป้าหมายและวิธีการที่หลากหลายแตกต่างกันไป นักสังคมศาสตร์หลายคนเชื่อว่าโลกขณะนี้กำลังถูกจัดระบบระเบียบโดยสิ่งที่เรียกกันว่า "โลกาภิวัตน์" ซึ่ง

แสดงออกมาให้เห็นในรูปของการเข้ามาครอบงำมากยิ่งขึ้นของระบบเศรษฐกิจทุนนิยมโลก, การมีอำนาจเหนือรัฐชาติของบรรษัทและองค์กรข้ามชาติ และการผูกครองของวัฒนธรรมและจารีตประเพณีท้องถิ่นด้วยแรงเขาของวัฒนธรรมโลก พวกมาร์กซิสต์ ผู้ที่ให้การสนับสนุนทฤษฎีระบบโลก (World System Theory) นักทฤษฎีหน้าที่นิยม (Functionalists) รวมถึงนักทฤษฎีร่วมสมัยอีกหลายคนมองเห็นร่วมกันว่าโลกาภิวัตน์คือแนวโน้มที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดในยุคปัจจุบัน ยิ่งกว่านั้น นักคิดแนวหลังสมัยใหม่ (postmodern) ก็เชื่อว่าจะพัฒนาการต่าง ๆ ของทุนนิยมข้ามชาติกำลังก่อให้เกิดโฉมหน้าใหม่ของประวัติศาสตร์โลกโดยยืนยันว่า แนวคิด postmodernism คือตรรกะอันใหม่ด้านวัฒนธรรมของทุนนิยม (new culture logic of capitalism) [Harvey 1989 : Soja 1989 : Jameson 1991 and Gottdiener 1995] ทฤษฎีสังคมแนว modern และแนว postmodern ต่างก็มองโลกาภิวัตน์ว่าเป็นกระแสหลักในยุคสมัยของเรา

การนำเอาคำว่าโลกาภิวัตน์มาใช้ในฐานะที่เป็นมโนทัศน์ทำให้ความหมาย วัตถุประสงค์ และการประเมินค่ากระบวนการโลกาภิวัตน์มีความแตกต่างหลากหลายอย่างกว้างขวาง สำหรับบางคนโลกาภิวัตน์ครอบคลุมถึงการทำให้โลกทั้งหมดเป็นแบบตะวันตก (westernization) [Latouche 1996] ขณะที่สำหรับบางคนแล้ว โลกาภิวัตน์เป็นเรื่องของการปิดบังอำพรางซ่อนเร้นการครอบงำของทุนนิยม [Ferguson 1992] บางคนมองว่าโลกาภิวัตน์กำลังทำให้เกิดความเหมือนกัน / ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน (homogeneity) มากยิ่งขึ้น ขณะที่บางคนมองว่าโลกาภิวัตน์กำลังสร้างความหลากหลายแตกต่างกันในลักษณะของการทำให้เกิดสิ่งที่เรียกว่า "ลูกผสม" (hybridization) ขึ้นมา สำหรับแวดวงธุรกิจนั้น โลกาภิวัตน์ คือยุทธศาสตร์ในการสร้างผลกำไรและอำนาจให้กับบริษัทต่างๆ แต่ในแง่ของการปกครอง คำๆ นี้มักถูกนำไปใช้เพื่อสนับสนุนการเพิ่มอำนาจให้กับรัฐ ขณะที่องค์กรทางด้านสังคมภาคเอกชนก็ได้ใช้โลกาภิวัตน์ให้เป็นโอกาสสำหรับการผลิตสินค้าทางสังคม (social goods) เช่น การเคลื่อนไหวผลักดันด้านสิ่งแวดล้อม, การสร้างประชาธิปไตย หรือการเรียกร้องสิทธิมนุษยชน. (เชษฐา พวงหัตถ์ . 2545 : 78 - 79)

ด้วยความแตกต่างอันหลากหลายของกระบวนการโลกาภิวัตน์ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น จะเห็นได้ว่า มีความหมายที่ต่างกันออกไปมากมายพอสมควร เพราะลักษณะของกระบวนการโลกาภิวัตน์นั้นมีลักษณะที่ไม่ลงตัวเป็นรูปร่างที่แน่นอน เคลื่อนที่ได้ ไหลเวียนได้ อันเนื่องมาจากสภาพของสังคมและวัฒนธรรมในยุคนี้นี้ มีความสลับซับซ้อนอย่างเห็นได้ชัด ดังนั้นการทำความเข้าใจถึงกระบวนการโลกาภิวัตน์ที่มีผลกระทบต่อสังคมและวัฒนธรรมนั้น ย่อมต้องขึ้นอยู่กับบริบทนั้น ๆ อย่างมากที่สุดด้วย แต่ถึงอย่างไรก็ได้มีนักวิชาการชาวตะวันตก คือ โรเบิร์ต โฮลตัน (Robert Holton) ได้จำแนกแยกแยะข้ออภิปรายถึง กระบวนการโลกาภิวัตน์ที่มีผลกระทบต่อสังคมและวัฒนธรรม โดยจัดแยกได้เป็น 3 ทฤษฎีด้วยกันคือ

1. ทฤษฎีการกลายเป็นเนื้อเดียวกันหมด (homogenization) กระบวนการโลกาภิวัตน์ทำให้เกิดความเหมือนกันและความคล้ายคลึงกันทางด้านวัฒนธรรม จนถึงได้ว่าสังคมต่าง ๆ จะมีการโคจรบรรจบกันทาง

วัฒนธรรม แนววิเคราะห์ Coca-colonization ก็ดี แนววิเคราะห์ McDonaldization (G. Ritzer) แนวความคิด Mc-University รวมทั้ง Karaokeization ก็ดี ฯลฯ ล้วนแต่อยู่ในแนวทฤษฎีดังกล่าวนี้

2. ทฤษฎีการแยกขั้ว (polarization) ซึ่งชี้ว่า ต่อไปจะเกิดความขัดแย้งและสงครามทางวัฒนธรรม ระหว่างตะวันตกกับฝ่ายปฏิปักษ์ ดังตัวอย่างแนวคิดเรื่องการปะทะทางอารยธรรม (clash of civilization – S. Huntington) ซึ่งหมายถึงการปะทะระหว่างวิถีแบบอเมริกันกับสงครามศักดิ์สิทธิ์แห่งอิสลาม (Mc World VS. Jihad – B. Barber)

3. ทฤษฎีการผสมผสาน (hybridization) เห็นว่าการปฏิบัติทางวัฒนธรรมที่เป็นรูปธรรมนั้น มักจะเป็นผลมาจากการแลกเปลี่ยนและยืมยืมองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่มีที่มาจากแหล่งวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่หลากหลาย พัฒนาการของวัฒนธรรมสังคมในอดีตก็เป็นกระแสวัฒนธรรม ขว้างสาร ผู้คน ฯลฯ ข้ามพรมแดน ปรากฏการณ์แนวนี้นี้จึงเป็นแนวทางหลัก (สุริชัย หวันแก้ว . 2545 : 35 - 36)

การเกิดขึ้นของกระบวนการโลกาภิวัตน์ จึงถูกครอบคลุมด้วยทฤษฎีทั้ง 3 ดังกล่าวนี้ ปรากฏให้เห็นเป็นสังคมที่สลับซับซ้อน วุ่นวาย และไร้ระเบียบ ไม่สามารถบ่งบอกถึงลักษณะที่ชัดเจนได้อย่างแน่นอน ซึ่งคงจะตรงกับแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ ที่เปิดรับทุกสิ่งทุกอย่าง ไม่ยึดติดกับแบบแผนใดแบบแผนหนึ่งตายตัว ทำให้สภาพของสังคมในปัจจุบันมีสภาพอันไร้ระเบียบอยู่พอสมควร ทำให้โลกทุกวันนี้ต้องแบกรับปัญหาที่เปรียบเสมือนคลื่นลูกเล็กและลูกใหญ่ โถมซัดเข้ามาอยู่เกือบตลอดเวลา

หนังสือพิมพ์บางกอกโพสต์ ฉบับวันที่ 24 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1992 ได้ตีพิมพ์บทความของ พอล เทเลอร์ (Paul Taylor) ทำนายว่า “ความไร้ระเบียบจะดำรงอยู่ถึง 20 ปี เมื่อโลกย่างเข้าสู่ยุคใหม่” มันเป็นหัวข้อที่สรุปจากหนังสือเรื่อง “The now world : From the order of Yalta to the Disorder of Nations” เขียนโดย Lellouche ที่ปรึกษายุทธศาสตร์ของ Jacques Chirac (ชัชววัฒน์ ธีระพันธุ์. 2542 : 24)

และจากรายงานฉบับหนึ่ง มีชื่อแปลจากภาษาเยอรมันว่า การอภิวัฒน์ขอบข่ายทั่วโลกครั้งแรก (Die erste globale Revolution) เขียนโดย Alexander King (อเล็กซานเดอร์ คิง) และ Bertrand Schneider (เบร์ทรานด์ ชไนเดอร์) ได้กล่าวถึงการอภิวัฒน์โลกครั้งแรกไว้ว่า

Alexander King และ Bertrand Schneider เตือนถึงคำพายุของการเปลี่ยนแปลงใหญ่ทั่วโลก ในทัศนะของทั้งสองท่าน คลื่นการอภิวัฒน์โลกไม่ได้เกิดจากการอุดมการณ์ทางการเมือง (ดังที่แถลงการณ์ของคอมมิวนิสต์ประกาศเอาไว้เมื่อก่อน) แต่ผุดขึ้นมาจากส่วนผสมแปลกใหม่ที่ไม่เคยปรากฏในโลกมาก่อน คือมีทั้งส่วนที่เป็นภูมิศาสตร์ สังคม เศรษฐกิจ เทคโนโลยี วัฒนธรรม และเชื้อชาติ ซึ่งมีการประสมประสานกัน ได้หลายรูปแบบ จนนำไปสู่สถานการณ์ที่คาดไม่ถึง King และ Schneider วิเคราะห์ว่าในช่วงเวลาของการเปลี่ยนผ่านเช่นนี้ มนุษยชาติจะเผชิญหน้ากับการท้าทายถึงสองเท่า เรื่องแรก มนุษย์ต้องพยายามทำความเข้าใจกับโลกพหุนี้ แม้ว่าจะมีแง่มุมที่ยังมองไม่ชัดอยู่หลายจุดก็ตาม เรื่องสอง ซึ่งเป็นผลที่ติดตาม

มาก็คือ ท่ามกลางสถานการณ์ที่ไม่แน่นอน มนุษย์ต้องเรียนรู้ที่จะควบคุมทิศทางเอาไว้ให้ได้

ปัจจัยแห่งการก่อวิวัตน์โลกครั้งแรก King และ Schneider สรุปได้ดังนี้

- การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจของโลกที่เคยมีสหรัฐอเมริกาเป็นผู้นำค่ายทุนนิยม กลับแบ่งเป็นกลุ่มเศรษฐกิจที่มีด้านที่ต้องพึ่งกันและด้านต่อสู้แข่งขันกันอย่างดุเดือด รวมไปถึงกลุ่มยุโรปตะวันออกและรัสเซียที่พยายามปฏิรูประบบเศรษฐกิจของตนเอง
- ความเป็นโลกาภิวัตน์ทำให้ประเทศต่าง ๆ ต้องพึ่งพาอาศัยกัน (interdependence) ปัญหาที่เกิดขึ้นในโลกยุคหลังสงครามเย็น ไม่มีประเทศใดจะแก้ไขโดยตนเองโดด ๆ ได้แล้ว
- กระแสนิยมในกลุ่มชนชาติส่วนน้อย ทำให้ชาติรัฐที่ดำรงอยู่ในปัจจุบันต้องประสบกับสภาวะที่กลืนไม่เข้าคายไม่ออก หรือหลายประเทศเกือบเป็นสงครามกลางเมือง และบางประเทศกำลังอยู่ในสภาพอนาธิปไตยไปแล้ว
- ปัญหาการเติบโตของเมืองใหญ่
- สิ่งแวดล้อมโลกเป็นอันตราย
- การรุกของอุตสาหกรรม ไฮเทค ที่มี Microelectronic เป็นศูนย์กลาง และการก่อตัวของเทคโนโลยีชีวภาพ
- ระบบการเงินโลกซึ่งมีความผันผวนเป็นอย่างยิ่ง สืบเนื่องจากการพัฒนาทางเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสารโทรคมนาคม
- การพังทลายของระบบคุณค่าที่เคยกำหนดพฤติกรรมของปัจเจกชนและเป็นสายใยร้อยรัดของสังคม
- มีโรคภัยใหม่ๆ เกิดขึ้น ตั้งแต่โรคสังคม อันได้แก่ อาชญากรรม ที่มีการจัดตั้ง (organized crimes) ความรุนแรงทางสังคม ยาเสพติด การก่อการร้ายจนถึงโรคเอดส์ (ชัยวัฒน์ ธีระพันธุ์, 2542 : 75 - 76)

เมื่อวิเคราะห์ถึงปัจจัยต่างๆ เหล่านี้ที่ประกอบกันเป็นคลื่นแห่งการเกิดการเปลี่ยนแปลงต่อสังคมโลกแล้ว เห็นได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงที่ก่อให้เกิดปัญหาตามมาอย่างมากมาย ด้วยเหตุที่โลกของเราถูกโยงใยถึงกัน ดังนั้นจึงทำให้ปัญหาที่เกิดขึ้นแต่ละปัญหามีผลกระทบต่อกันและกัน

เกี่ยวกับเรื่องนี้ สมศักดิ์ สามัคคีธรรม ได้เขียนลงในหนังสือพิมพ์ บางกอก ทูเดย์ รายวัน คอลัมน์ กรองสถานการณ์ ในหัวข้อที่ว่า ความเสี่ยงในยุคโลกาภิวัตน์ ซึ่งกล่าวถึงความเสี่ยง (Risk) อันเกิดจากการเปลี่ยนแปลงที่ดำเนินไปอย่างรวดเร็วและมีผลกระทบอย่างไพศาล ต่อสังคม ดังนี้

ประการแรก ความเสี่ยงทางด้านภัยธรรมชาติ เมื่อประเทศหนึ่งมีการสร้างเขื่อนขนาดใหญ่ มีการตัดไม้ทำลายป่าจำนวนมาก หรือเกิดไฟป่าขึ้นอย่างรุนแรง ย่อมส่งผลกระทบให้เกิดภัยธรรมชาติขึ้นในประเทศใกล้เคียงอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปัจจุบันนี้ซึ่งมีการทำลายทรัพยากรและสิ่งแวดล้อมเป็นจำนวนมากในหลาย ๆ ประเทศ อันทำให้เกิดภัยธรรมชาติที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนอย่างรุนแรงและบ่อย ๆ ขึ้นทั่วโลก

ประการต่อมา ความเสี่ยงทางด้านเศรษฐกิจ ในยุคโลกาภิวัตน์ได้ส่งผลให้เศรษฐกิจของประเทศต่าง ๆ มีการพึ่งพาต่อกันอย่างแนบแน่นมากขึ้น เมื่อเป็นเช่นนี้ หากเกิดวิกฤติเศรษฐกิจขึ้นในประเทศหนึ่งย่อมส่งผลกระทบต่อประเทศอื่น ๆ อย่างกว้างขวาง แม้แต่ชาวลีโที่ว่าประธานาธิบดีซัดดัม ฮุสเซนกับสมุนยังมีชีวิตอยู่ ส่งผลกระทบต่อราคาน้ำมันในหลาย ๆ ประเทศ

อีกประการหนึ่ง ความเสี่ยงทางด้านสุขภาพ เมื่อชาวโลกได้มาอาศัยอยู่ในหมู่บ้านเดียวกันย่อมทำให้เกิดโรคติดต่อที่เกิดขึ้นในประเทศหนึ่ง ได้แพร่ระบาดไปยังประเทศอื่น ๆ อย่างรวดเร็วและกว้างขวาง เช่น โรคเอดส์ โรควัวบ้า (BSE) โรคหวัดนก และโรคซาร์ส ที่กำลังแพร่ระบาดรุนแรงในเอเชียและขยายข้ามทวีปไปสู่แคนาดา แอฟริกาใต้ และประเทศอื่น ๆ อยู่ในขณะนี้

ประการต่อมา ความเสี่ยงเกี่ยวกับสารสนเทศ เนื่องเทคโนโลยีสารสนเทศได้เชื่อมต่อกันเป็นเครือข่ายทั่วโลก อันทำให้เกิดการผูกขาดด้านข้อมูลจากแหล่งส่ง ซึ่งหากมีการบิดเบือนเกิดขึ้นก็จะทำให้ทั่วทั้งโลกได้รับข้อมูลที่ผิดพลาด ยิ่งไปกว่านั้น ผู้เชี่ยวชาญเพียงคนเดียวก็สามารถสร้างความปั่นป่วนขึ้นในโลกได้ โดยการนั่งกดเมาส์อยู่ในห้อง เพื่อส่งไวรัสไปทำลายฐานข้อมูลในคอมพิวเตอร์ให้ยุ่งเหยิงไปทั่วโลกภายในเวลาอันรวดเร็ว

ประการต่อมา ความเสี่ยงจากการก่อการร้ายข้ามชาติ ในอดีตการก่อการร้ายจะถูกจำกัดเฉพาะในเมืองแต่ละแห่ง แต่ในยุคโลกาภิวัตน์ซึ่งการคมนาคมขนส่งได้เติบโตอย่างมาก ได้ขยายขอบเขตการก่อการร้ายได้ดำเนินการในระดับโลกอีกด้วย

ประการต่อมา ความเสี่ยงในการประกอบการ ซึ่งเป็นผลมาจากความเสี่ยงในสามด้านที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ได้ทำให้ผู้ประกอบการเต็มไปด้วยความเสี่ยง เช่น ชาวเกี่ยวกับการแพร่ระบาดของโรคซาร์สได้ทำให้ผู้ประกอบการในธุรกิจการท่องเที่ยวต้องยุบเลิกกิจการลงนับพันแห่ง กรณีการเปลี่ยนแปลงค่าเงินสกุลต่างๆ ได้ส่งผลให้ธุรกิจบางสาขาไม่สามารถดำเนินกิจการต่อไปได้ หรือ กรณีข่าวที่สหรัฐได้บุกถล่มอิรักไปเมื่อเร็วๆ นี้ ได้ทำให้ราคาน้ำมันเพิ่มขึ้น อันส่งผลกระทบต่อต้นทุนการผลิตในหลายๆ ประเทศ เป็นต้น

ประการสุดท้าย ความเสี่ยงของคนทำงาน เนื่องจากสถานการณ์ประกอบการมีความเสี่ยงต่อการเลิกกิจการได้ง่าย อันทำให้ผู้ใช้แรงงานมีโอกาสตกงานได้สูง นอกจากนี้ ภายใต้สถานการณ์ดังกล่าวเจ้าของกิจการมักจะใช้การจ้างงานชั่วคราวหรือระยะสั้นกันอย่างกว้างขวางขึ้นอีกด้วย เนื่องจากการจ้างงานในลักษณะดังกล่าวมีการยืดหยุ่นสูง กล่าวคือ หากกิจการประสบปัญหาก็สามารถปลดปล่อยคนงานได้โดยง่าย อันทำให้คนงานมีความเสี่ยงที่จะว่างงานได้มากขึ้น

โลกาภิวัตน์ เป็นปรากฏการณ์ที่มนุษย์สร้างขึ้น เพื่อทำให้ชาวโลกทุกคนสามารถติดต่อสื่อสารกันได้อย่างรวดเร็ว โลกาภิวัตน์จึงเป็นการขึ้นใจธรรมชาติ ที่พยายามบีบอัดโลกอันไพศาลให้หดตัวแคบลงเสมือนอยู่ในหมู่บ้านเดียวกัน (สมศักดิ์ สามีคศิริธรรม. 2546 : 6 – 7)

นอกจากปัญหาความเสี่ยงต่อปัญหาดังกล่าวแล้ว ยังมีอีกปัญหาหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญและมีผลกระทบต่อสังคมโดยตรง นั่นคือ ปัญหาการถูกวัฒนธรรมโลกเจาะทะลวงเข้าไปในวัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่งก่อให้เกิดปัญหาความขัดแย้งและต่อต้านเกิดขึ้นจนบางครั้งได้กลายเป็นวัฒนธรรมที่มีลักษณะถูกผสมขึ้นมา รวมถึงการที่องค์กรข้ามชาติ บริษัทข้ามชาติ ที่ปรากฏตัวในลักษณะทุนนิยมข้ามชาติ

ด้วยข้อตกลงทางการค้าแบบใหม่ที่หลายกำแพงการค้าของชาติ พลังเศรษฐกิจของโลก จึงสามารถข้ามพรมแดน เข้ามาแทรกแซงระบบเศรษฐกิจของชาติได้อย่างมากจนเกินกว่าจะคาดคิด อันเป็นผลให้สถาบันข้ามชาติมีอำนาจเพิ่มมากขึ้น จนเข้ามามีบทบาทครอบงำประเทศส่วนใหญ่ที่กำลังพัฒนาอยู่ จึงไม่แปลกที่จะเห็นการลุกขึ้นมาต่อต้านกระแสดังกล่าว ซึ่งพยายามที่จะดำรงไว้ซึ่งความเป็นรูปแบบเฉพาะของวัฒนธรรมและสังคมท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์

เกี่ยวกับเรื่องนี้ เชษฐา พวงหัตถ์ ได้กล่าวไว้ว่า

ในปัจจุบัน นักทฤษฎีหลายคนทีเดียวได้พยายามชี้ให้เห็นว่า การแพร่ขยายความแตกต่างและการหันไปให้ความสำคัญกับวาทกรรมและภาคปฏิบัติที่เกิดขึ้นในระดับท้องถิ่น เป็นตัวกำหนดลักษณะของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในลักษณะของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในขณะนี้ รวมทั้งการที่ทฤษฎีและการเมืองควรจะต้องเปลี่ยนแปลงจากระดับของโลกาภิวัตน์และผลที่เกิดขึ้นตามมาในรูปของการสร้างทฤษฎีมหภาค ที่เน้นความเป็นสากล ไปสู่การให้ความสำคัญกับท้องถิ่น

ลักษณะเฉพาะ ความแตกต่าง และประสบการณ์จริงชีวิตประจำวันที่เกิดขึ้นในระดับจุลภาค หลายทฤษฎีที่ถูกสร้างโดยสำนักงาน post structuralism, postmodernism, feminism และ multiculturalism ต่างหันมาให้ความสนใจศึกษาความแตกต่าง ความเป็นอื่น ความเป็นชายขอบ ความเป็นส่วนตัวและการมีลักษณะเฉพาะ มากกว่าที่จะให้ความสำคัญกับการสร้างทฤษฎีสากลและการเมืองที่มุ่งอธิบายสภาวะการณ์ในระดับโลกหรือที่เป็นสากล (เชษฐา พวงหัตถ์, 2545 : 100 -101)

แต่กระนั้นก็ตาม กระแสการเกิดขึ้นของโลกาภิวัตน์นั้น ถึงแม้จะก่อให้เกิดปัญหา และความเสี่ยงในด้านต่างๆ ขึ้นมาก็ตาม แต่ในอีกด้านหนึ่งก็ช่วยให้สังคมของเรามีความตื่นตัวที่พยายามจะแก้ไขต่อปัญหาที่เกิดขึ้นดังนี้

1. การตื่นตัวของประชาชนมีมากขึ้น ทั้งนี้ส่วนหนึ่งคงเพราะปัญหาความทุกข์ยากในสังคมเพิ่มขึ้น แต่ในอีกส่วนหนึ่งที่สำคัญกว่าน่าจะได้แก่ ข้อมูลข่าวสารในโลกปัจจุบันไปทั่วถึงกันได้หมด
2. การปฏิรูปราชการ เพื่อให้ระบบราชการมีความโปร่งใสสามารถตรวจสอบได้ รวมทั้งการให้องค์กรเอกชนและประชาชนมีส่วนร่วมมากขึ้น
3. กระแสประชาธิปไตยที่ส่วนกลางและส่วนท้องถิ่น รวมทั้งกระแสปฏิรูปการเมือง ทำให้รัฐบาลและวงการต่างๆ มีความตั้งใจและมโนนโยบายประชาธิปไตย แม้จะขาดขั้นตอนที่เป็นรูปธรรม และขาดจินตภาพระยะยาวก็ตาม
4. ภาคเอกชน ภาคองค์กรสาธารณประโยชน์ และองค์กรพัฒนาเอกชน ต่างก็มีความตื่นตัวในมิติวัฒนธรรมของปัญหาการพัฒนามากขึ้น
5. สื่อมวลชนมีบทบาทมากขึ้น โดยเฉพาะหนังสือพิมพ์ วิทยุ และโทรทัศน์ แม้ว่าสื่อมวลชนของรัฐยังดำรงสภาพผูกขาดอยู่ ซึ่งก็ต้องมีการปรับปรุงต่อไป

6. ผู้คนสนใจศาสนธรรมกันมากขึ้น อย่างไรก็ตามก็อาจจะมีผู้ตั้งข้อสังเกตบางประการในด้านความใจกว้าง (ระหว่างพุทธกับอิสลาม ฯลฯ) ในด้านขีดจำกัดที่เน้นพิธีกรรมและรูปแบบภายนอกมากกว่าพุทธปัญญา และฉันทะในการลงมือปฏิบัติ ตลอดจนความเข้าใจที่จำกัดในแง่การมองปัญหาแบบเฉพาะปัจเจกบุคคล ไม่มองไปไกลถึงระดับกลุ่มและระดับสถาบันของสังคม
7. มีความตื่นตัวถึงความสำคัญและคุณค่าของการวิพากษ์วิจารณ์วัฒนธรรมกันอย่างกว้างขวาง ทั้งในระดับท้องถิ่นและในส่วนกลางมากขึ้น (สุริชัย หวันแก้ว. 2545 : 27 - 28)

อีกทั้งกระแสของหลังสมัยใหม่ยังสอดคล้องและมีความสัมพันธ์โยงใยทางความคิดกับ ขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมต่างๆ ที่ต้องการเปิดพื้นที่ให้กับกลุ่มบุคคล ที่ถูกปิดกั้นทางความคิดได้มี สิทธิมีเสียง มีตัวแทนของตนเพิ่มมากขึ้น ดังเช่น ขบวนการสิทธิสตรี ขบวนการรกร่วมเพศ ขบวนการ อนุรักษ์ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ขบวนการต่อต้านโรงไฟฟ้าพลังนิวเคลียร์ ฯลฯ

จึงกล่าวได้ว่า กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ หันหลังให้กับระบบคุณค่าของสังคม อุดสาหกรรมและสังคมทันสมัย เช่น การมองเห็นอันตรายที่เน้นการเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจอย่าง เดียวหันมาสู่ความยั่งยืนของสังคม จากการเอารัดเอาเปรียบธรรมชาติ มาเป็นการอนุรักษ์ระบบนิเวศน์ การไม่ให้ความสำคัญของความใหญ่โตและปริมาณ หันมายกย่องสิ่งเล็กๆ และมีคุณภาพ หรือตระกั แบบเหตุผลอย่างเดียวไม่เพียงพอ ต้องมีแรงบันดาลใจและอารมณ์ความรู้สึกด้วย (ชัยวัฒน์ ถิระพันธุ์. 2542 : 121)

กระแสหลักในยุคหลังสมัยใหม่ จึงเป็นการเกิดขึ้นของความเป็นจริงที่เราเห็นกันอยู่ทุกวันนี้ที่ ให้ทั้งคุณและโทษไปพร้อมๆ กัน นั้นเป็นเพราะกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ได้แพร่กระจายไปทั่ว ทุกมุมโลก อันเนื่องมาจากการเกิดขึ้นของกระบวนการโลกาภิวัตน์ ที่ทำให้คนทั้งโลกสามารถ ติดต่อสื่อสารกันได้อย่างใกล้ชิดและรวดเร็ว ประชากรทั้งปวงมีความใกล้ชิดและพึ่งพาอาศัยกันอย่าง แนบแน่นเสมือนอยู่ในหมู่บ้านเดียวกัน ดังที่นักวิชาการด้านสื่อ มาร์แชล แม็คลูฮัน (McLuhan) สร้าง ความฝันเรื่องหมู่บ้านโลก (global village) ขึ้นมา โดยที่ในหมู่บ้านในโลกนี้ประชาชนทั่วทั้งโลกสามารถ เฝ้าดูเหตุการณ์ทางการเมืองอย่างเช่นสงครามอ่าว การแข่งขันกีฬาเมทซ์สำคัญๆ รายการบันเทิง และ โฆษณาต่างๆ ซึ่งล้วนมีส่วนสนับสนุนการสร้าง ความทันสมัยของทุนนิยมได้อย่างต่อเนื่องพร้อมๆ กัน ในเวลาเดียวกัน ประชาชนจำนวนมากยิ่งขึ้นก็กำลังเอาตัวเองเข้าไปอยู่ในเครือข่ายคอมพิวเตอร์ของ โลกซึ่งแพร่ขยายความคิด ข่าวสาร และภาพลักษณ์ออกไปทั่วโลกในเวลาไล่เลี่ยกันด้วยการก้าวข้าม พ้นพรมแดนของพื้นที่และเวลา (space and time) (เชษฐา พวงหัตถ์. 2545 : 88)

กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ได้แพร่กระจายออกไป เกิดเป็นการสร้างความหลากหลาย ให้กับสังคมในหลายๆ ด้าน ทำให้การดำเนินชีวิตของผู้คนเริ่มเปลี่ยนไป ประชาชนตกอยู่ในห้วงของ สภาพการเชื่อถือแต่ข่าวและความรู้จากสื่อต่างๆ ที่โหมเข้ามาอย่างไม่ขาดสาย การคิด การเชื่อแบบ

ขาดเหตุผล และความมั่งงายจึงเกิดขึ้นได้อย่างง่ายดายในสังคมยุคโลกาภิวัตน์ ส่งผลให้ประชาชนเริ่มไม่สนใจต่อการมีเหตุผล รวมถึงความดี ความงาม ที่เคยยึดถือและปฏิบัติสืบกันมาตั้งแต่อดีตก็เริ่มถูกมองข้ามและหลงลืมกันไป

การเกิดขึ้นของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในสังคมยุคโลกาภิวัตน์ บ้างก็เกิดเป็นสิ่งที่ให้ประโยชน์ บ้างก็เกิดเป็นสิ่งที่ให้โทษ ขึ้นอยู่กับมุมมองของสังคมในแต่ละด้าน แต่ทว่าทุกวันนี้ เรายังไม่เห็นสภาพของสังคมที่สงบสุข ไม่วุ่นวาย ไม่สับสน เสียทีเดียว คงต้องรอและให้เวลาในการเปลี่ยนแปลง ครั้งยิ่งใหญ่อีกสักกระยะหนึ่ง จนถึงวันที่หลายๆ สิ่ง หลายๆ อย่างในตัวของมันได้คลี่คลายไปในหนทางของมันเอง

1.3 กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านศิลปะ

ศิลปะหลังสมัยใหม่ (Post - modern Art) ศิลปะที่ถือกำเนิดขึ้นในบริบทสังคมใหม่และกำลังพัฒนาตัวเองอยู่ในปัจจุบัน ด้วยกระแสความคิดความเชื่อแบบหลังสมัยใหม่ (Postmodernist) ซึ่งได้พัฒนาขึ้นมาตั้งแต่ช่วงราวทศวรรษที่ 1930 เป็นต้นมา กระแสความคิดดังกล่าวได้แผ่กระจายไปสู่วงการสาขาต่างๆ และเริ่มปรากฏตัวชัดเจนในช่วงตั้งแต่ทศวรรษ 1960 เป็นต้นมา ศิลปะหลังสมัยใหม่จึงเป็นศิลปะที่มีพัฒนาการมาจากช่วงปลายของทศวรรษ 1960 - 1970 เรื่อยมาจนถึงทุกวันนี้ ศิลปะหลังสมัยใหม่เป็นรูปแบบความคิดใหม่ที่เกิดจากกิจกรรมวัฒนธรรมของซีกโลกตะวันตก ในขณะเดียวกันกับการเกิดกระแสแนวคิดใหม่ทางการเมือง สังคม เศรษฐกิจ ประวัติศาสตร์ อุดสาหกรรมใหม่ และการสื่อสารข้อมูลที่ทันสมัย อันเนื่องมาจากสังคมของชาวอเมริกันที่เปิดเสรีภาพ เปิดโอกาสทางความคิดแก่การเกิดสิ่งใหม่ๆ ขึ้นมา

ศิลปะหลังสมัยใหม่ไม่ได้เกิดขึ้นเนื่องจากปรากฏการณ์ทางศิลปะเพียงอย่างเดียว หากแต่เป็นผลของความคิดของสังคมที่กำลังเปลี่ยนแปลงและมีลักษณะต่อต้านความคิดในช่วงเวลาสมัยใหม่ที่ดำเนินในช่วงต้นศตวรรษ (เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. 2543ก : 63)

จากการเปิดเสรีภาพทางความคิด และการเปลี่ยนแปลงของสังคมทำให้เกิดศิลปะมีรูปแบบหลากหลายอย่างมากมาย ไม่ว่าจะเป็น Performance Art, Conceptual Art, Land Art, Body Art และ Installation ซึ่งนักวิชาการได้ให้คำจำกัดความว่า ศิลปะหลังสมัยใหม่ คือ ศิลปะที่มีแนวความคิดแบบใหม่ เชื่อมโยงในปัญญาความคิดและเสรีภาพ เป็นความคิดที่ผสมผสานรวมสรรพสิ่งในโลกที่มีอยู่ทั้งความคิด ชีวิตสิ่งแวดล้อมรอบตัวเรา หลอมรวมและผนวกศิลปะแขนงต่างๆ เข้าไว้ด้วยกัน

และแม้แต่ในประเทศไทยก็เช่นเดียวกัน ที่อิทธิพลของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ได้ส่งอิทธิพลและเข้ามามีบทบาทต่อวงการศิลปะในบ้านเราซึ่ง สุชาติ สวัสดิ์ศรี ได้แสดงความคิดเห็นที่มีต่อศิลปะร่วมสมัยของไทย ไว้ตอนหนึ่งว่า

ศิลปะร่วมสมัยยุคหลังสมัยใหม่ คือความอลหม่านบางอย่างที่อาจยังไม่มีขอบเขตพรมแดน และปริณิณทลที่แน่นอน และด้วยเหตุนี้กระมังที่ทำให้คนอย่างปีกส์โชพูดออกมาว่า "ข้าพเจ้ามิได้แสวงหาเลย แต่ข้าพเจ้าค้นพบ"

ลักษณะ "ร่วมสมัย" ที่มีศัพท์ศิลปะใหม่ๆ อย่างเช่น Conceptual Art, Installation Art, Land Art, Body Art, Performance Art หรืออะไรก็แล้วแต่ ไม่ว่าจะไล่ตามกันอย่างไรสำหรับผมถือเป็นเรื่องเดียวกันทั้งนั้น เพียงแต่จะมองว่าเป็นส่วนขยายของอะไรเท่านั้น เช่น ส่วนขยายของตัวงาน ส่วนขยายของความคิด และบางครั้งตัวงานอาจสำคัญน้อยกว่าตัวความคิด จนทำให้รูปลักษณะที่เกิดขึ้นไม่ใช่ลักษณะแบบ Fine Art อีกต่อไป ซึ่งนั่นก็หมายความว่ามันไม่ใช่ยุคของอาจารย์ศิลป์อีกต่อไปนั่นเอง (สุชาติ สวัสดิ์ศรี. 2546 : ออนไลน์)

✓ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้ว่า

ศิลปะหลังสมัยใหม่ ก็ดูดซับความคิด นำเสนอความคิดและการปฏิบัติทางศิลปะที่หลากหลายขึ้น แสดงบทบาทของศิลปะร่วมสมัยที่มีฐานปัญญาและทฤษฎีหรือแนวคิด (Intellectual and Theoretical Basis) เป็นด้านหลัก โดยมีได้คำนึงถึงกระบวนแบบ (style) ดังเช่น ศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะมีความหลากหลาย ตั้งแต่การแสดงแนวคิดอย่างบริสุทธิ์ การแสดงเทคนิคไปจนถึงการแสดงภาพของความคิด (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542 : 35 - 36)

ด้วยกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ที่เกิดขึ้น มาจากทฤษฎีหรือแนวคิดใหม่ทางด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง ประวัติศาสตร์ ฯลฯ อันเป็นแนวคิดที่หลากหลายของสังคม ธีรยุทธ บุญมี ได้สรุปเป็นแนวคิดในลักษณะของการวิพากษ์ศิลปะสมัยใหม่ และหลังสมัยใหม่ ผ่านปรัชญาวิพากษ์ และปรัชญาหลังสมัยใหม่ ไว้ดังนี้

1. ปรัชญาวิพากษ์ มองศิลปะแบบใหม่ๆ ด้วยสาขากำถาม 2 ด้าน คือ กลุ่มหนึ่ง เช่น Horkheimer, Marcuse มองว่า ศิลปะเหล่านี้ได้กลายเป็นแบบแผน (standardization) เป็นการสร้างความสร้างสรรค์ ความเป็นตัวตนเฉพาะแบบเทียมๆ เช่น เพลง Pop Rock รวมทั้งภาพเขียนที่ทำตามๆ กัน ไม่ว่าจะเป็น Abstractionism, Color Fields หรือ Pop arts แต่อีกส่วนหนึ่ง เช่น Adorno มองว่าศิลปะที่มุ่งขบถต่อขนบ และสร้างความแยกแยะ (dissonance) ในอารมณ์ความรู้สึกและความคิดเป็นศิลปะแท้ "ก้าวหน้า" ที่ช่วยวิพากษ์สังคมได้

2. ปรัชญาแนว Post Modern มนุษย์ไม่สามารถเข้าถึงความจริงได้ เพราะมนุษย์ต้องมองต้องคิดผ่านแว่นของภาษา พวกเขาจึงปฏิเสธการหยั่งรู้ถึงความจริง มองว่าความจริงเป็นสิ่งที่เราสร้างขึ้นโดยระบบภาษา โดยสำนวนโวหาร การปรุงใจ การบิดเบือน หลอกลวงซ่อนเร้น ภายใต้ความขลังของทฤษฎีหรือวาทกรรมแบบต่างๆ หรือภายใต้ระบบปรัชญาที่ซับซ้อน หรือภาพลักษณ์ (metaphors) ที่ง่าย ๆ ก็ได้ ในที่สุดพวกเขา

จึงนิยมมองโลกข้างนอกทุกๆ อย่างเป็นเสมือนพื้นที่ว่างที่เราจะใส่ความคิด ความเชื่อของเราลงไป (ภาษาในทางปรัชญาคือ เดิม signifier หรือตัวหมาย) โลกทางสังคม วัฒนธรรม และการเมืองของมนุษย์ จึงเป็นเสมือนพื้นที่ว่างที่มีการชวชงกันเดิมสัญญาะ ความคิด ความเห็นลงไป การเมืองยุคใหม่ Post Modern จึงเป็นการเมืองของการชวชงพื้นที่ด้านต่างๆ

ศิลปะ Modernism ก็เริ่มต้นด้วยคติแบบนี้มาตั้งแต่ต้นศตวรรษ โดยที่ขณะนั้นยังไม่มีการพัฒนาปรัชญา Post Modern เช่น Cubism ก็มองโลกเป็นพื้นที่ว่างที่จะใส่เส้นสี รูปทรงต่างๆ ลงไปตามแต่ศิลปินจะเห็น เหมาะเห็นงาม Abstractionism ก็พยายามถอยจากโลกของความจริงอย่างสิ้นเชิง

3.ปรัชญาแนว Post Modern ไม่เชื่อว่ามีความจริงเพียงหนึ่งเดียว แต่ไม่มีความจริงหรือเป็นความจริงที่มองได้จากหลายมุมมอง จึงสอดคล้องกับศิลปะแบบ Cubism ซึ่งบิดผสม perspective ต่างๆ เข้าด้วยกัน

4.ปรัชญาหลายสกุลรวมทั้งจิตวิทยาในศตวรรษที่ 20 มองว่ามนุษย์ไม่ได้อยู่ด้วยเหตุผลหรือเจตจำนงเพียงอย่างเดียว แต่มีพลังทางความปรารถนาอารมณ์ที่ถูกกดถูกปิดกั้นไว้ ควรปลดปล่อยออกมาเพื่อให้ได้เป็นมนุษย์ที่เต็มสมบูรณ์ แนวคิดเช่นนี้ทำให้เกิดศิลปะแบบ Expressionism, Post Expressionism, Surrealism ซึ่งใช้สี เส้นสาย แสดงอารมณ์รุนแรง ความรู้สึกเพิ่มขึ้น หรือใช้ในลักษณะที่บิดเบี้ยว ไม่มีระเบียบแบบแผนเสียมถอยเพื่อสะท้อนจิตใต้สำนึก ความฝัน แรงปรารถนาที่ถูกปิดกั้น

5.ประมาณทศวรรษ 1920 - 30 เกิดศิลปะกลุ่ม Dada ซึ่งเสนอว่าศิลปะก็คือความไร้สาระ อะไรก็สามารถเป็นงานศิลปะได้ จึงเกิดเป็นแนวปฏิเสธศิลปะ non-arts หรือ anti-arts ขึ้น ซึ่งแนวคิดนี้ทำได้โดยการกลับหัว (reversal) เช่น เอาของต่ำ สกปรก เพศ รุนแรง โหดร้าย ทารุณ เล่นๆ ถูกกลืน มองข้าม มาเป็นประเด็นสร้างงานศิลปะ เช่น โถส้วม อูจจาระ พื้นที่ว่าง ของจากโรงงานอุตสาหกรรม ซึ่งเป็นข้อตรงข้ามกับศิลปะ หรือสามารถทำได้อีกทางคือ การเสียดสี (irony) เช่น เอาไม้หนีบมาทำเป็นประติมากรรมขนาดใหญ่ประดับอาคาร เอารูปนักคิดมานั่งบนโถส้วม เป็นต้น แนวคิดนี้ตรงกับปรัชญา Post Modern ที่ต้องการถอดรื้อ (deconstruct) ระบบคิดหรือความเชื่อเดิม โดยใช้วิธีการเดียวกับศิลปะ Dada

6.ศิลปะ Avant-garde หรือสกุลแหวกแนว มีแนวคิดซึ่งกลายเป็นหัวใจหลักอยู่ที่การ "ต้องใหม่อยู่เสมอ" ของ ศิลปะยุค Modernism ทั้งหมดแนวคิดต้องใหม่อยู่เสมอทำให้ศิลปะในศตวรรษที่ 20 เคลื่อนตัวไปอย่างรวดเร็ว และบางจังหวะก็หมดแรงสร้างสรรค์ แนวคิด Post Modern ก็ประสบปัญหาล้ำยุคถึงกัน แต่ก็ยังมุ่งวิพากษ์ศิลปะ Avant-garde เพียงแต่เปลี่ยนมุมไปเป็นการหาความต่างหรือทางเลือกอื่น แต่ยังคงฐานอธิษฐานของการเป็นงานศิลปะ หรือศิลปะที่มีฐานะสูงของตนเองอยู่ Post Modern ปฏิเสธการแบ่งแยกเช่นนี้และเสนอให้สร้างการเมืองของสุนทรียะการเมืองของความแตกต่าง การเมืองทางเลือก สุนทรียะทางเลือก ฯลฯ ขึ้น (politic and aesthetics of differences หรือ alternative politic กับ alternative aesthetics)

7.ปรัชญา Post Modern ปฏิเสธอำนาจของกรอบ ระเบียบ โครงสร้าง form สำนักคิด สกุลศิลปะ จารีตเดิม authority (เช่น หอศิลป์ gallery นักวิจารณ์ศิลปะประวัติศาสตร์ศิลปะ) พวกเขาจึงต้องนึกแหวกแนวอยู่ตลอด

การปฏิเสธจารีตเดิมในลักษณะสกุลศิลปะ เกิดขึ้นตั้งแต่ศิลปะแนว impressionism และ expressionism การปฏิเสธต่อจารีตเดิมในแง่เป็นงานที่ต้องงาม เต็ม สมบูรณ์ ถาวร เกิดศิลปะแบบ events arts ศิลปะการจัดวาง (installation arts) ศิลปะแบบ minimalist ฯลฯ

การปฏิเสธต่ออำนาจ เช่น การจัดแสดงตามถนน slum gallery หรือ alternative gallery ตามผับ การแสดงศิลปะหรือความสนใจศิลปะแนวสมัครเล่นของบุคคลทั่วไป เด็ก คนเกษียณอายุ ดารา นักร้องอย่างกว้างขวาง

การปฏิเสธต่อ form โครงสร้าง เช่น สถาปัตยกรรม Post Modern ของ Frank Gehry

8.การปฏิเสธว่าศิลปะเป็นของสูงส่ง เกิดโดยกระแสปฏิวัติวัฒนธรรมแบบประชานิยมที่ถือว่า วัฒนธรรมไม่ได้ถูกผูกขาดอยู่ในชนชั้นสูงหรือผู้ร่ำรวย ชาวบ้านคนทั่วไปก็สามารถมีวัฒนธรรม รสนิยม สุนทรียะของตนเองได้ มีการศึกษาวิจัย ยอมรับคุณค่า รสนิยม วิถีชีวิตชาวบ้านมากขึ้น เป็นเหตุให้สินค้าวัฒนธรรม เช่น ดนตรี pop เพลงลูกทุ่ง ฯลฯ ได้รับความนิยมมากขึ้น ในวงการศิลปะแนวคิดนี้ปรากฏตั้งแต่ทศวรรษ 1950 ในงานของ Andy Warhol ที่นำเอาวัตรธรรมดาในชีวิตประจำวันมาเป็นงานศิลปะและปรากฏในปรัชญา Phenomenology หรือธรรมดาศาสตร์ของ Husserl และ Heidegger (ธีรยุทธ บุญมี. 2546: 172 - 176)

ด้วยเหตุดังกล่าวนี้ อิทธิพลจากกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ จึงได้ส่งผลไปสู่วงการศิลปะเป็นอย่างมาก ทำให้ศิลปะได้ก้าวเข้ามาสู่ยุคของหลังสมัยใหม่ ที่ให้อิสระและเสรีในการสร้างสรรค์ผลงาน ให้ความสำคัญกับความคิดและสติปัญญามากกว่าทักษะทางเทคนิค เหมือนในสมัยของยุคสมัยใหม่ที่ผ่านมา แต่ทั้งนี้ก็มีอาจปฏิเสธได้อย่างเต็มตัวว่า ศิลปะหลังสมัยใหม่ กับ ศิลปะสมัยใหม่ ไร้ความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันหรือแยกจากกันโดยเด็ดขาด ศิลปะหลังสมัยใหม่ และ ศิลปะสมัยใหม่ ต่างก็มีรูปแบบ เทคนิค กระบวนการ เนื้อหาและกลวิธีที่ต่างกันออกไป ซึ่งขึ้นอยู่กับความคิดความต้องการแสดงออกของศิลปินแต่ละคน แต่ละยุคสมัย สภาพสังคมที่เปิดรับและไม่เปิดรับ อีกทั้งวัสดุและเทคนิค ซึ่งแต่ละยุคสมัยเลือกอันวยไม่เท่ากัน ดังความคิดเห็นของ Silvio Gaggi ที่เสนอความคิดเห็นของเขาไว้ดังนี้ว่า

อาจกล่าวได้ว่ายุคหลังสมัยใหม่เริ่มต้นขึ้นโดยขณะหนึ่งในช่วงของปี 1960 และปรากฏการณ์นั้นสะท้อนลักษณะของงานซึ่งเติบโตขึ้นจากรูปแบบและกลวิธีในเรื่องสไตล์ของงาน ซึ่งมีแนวคิดหลักที่คำนึงถึงความหลากหลายของงานศิลปะพอๆ กับการให้ความสำคัญกับความกังวลหรือคำนึงถึงสิ่งต่างๆ ที่เป็นปัญหาของสังคมโลก ซึ่งมีได้หมายความว่าสิ่งเหล่านี้มิได้ปรากฏในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 หรือในยุคมนุษยนิยมในช่วงต้นๆ ทว่านับตั้งแต่ปี 1960 ปรากฏการณ์ทางความคิดในการสร้างงานศิลปะและความคิดพื้นฐานของนักสมัยใหม่นิยมเริ่มเปลี่ยนไป กลุ่มลัทธิสมัยใหม่ปฏิเสธเรื่องของการลอกเลียนแบบ (mimesis) ไม่เห็นด้วยกับการสร้างงานที่ลอกเลียนแบบชีวิต รวมทั้งปฏิเสธงานในกลุ่มที่ยึดกับรูปแบบ (formalist) และงานที่มุ่งเพื่อสุนทรียะเป็นหลักศิลปินผู้สร้างงานเริ่มพยายามใช้ประโยชน์จากสื่อวัสดุ (medium) ในอันที่จะแสดงถึงพลวัตตอบสนองต่อวิถีชีวิตของผู้คนในศตวรรษที่ 20 เป็นหลัก หรือพยายามที่จะสร้างสรรค์บางสิ่งบางอย่างที่เป็นวัตถุซึ่งมีความกลมกลืนกัน แต่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับโลก อันมีลักษณะเป็นการสร้างความพึงพอใจส่วนบุคคลของศิลปิน อย่างไรก็ตามงานศิลปะหลังจากปี 60 มักจะนำเสนออุปจำลองอันเป็นตัวแทนของสิ่งต่างๆ ที่มีอยู่แล้ว ศิลปะอันเป็นภาพจำลองเหล่านั้นเริ่มถูกใช้ในฐานะตัวกลางที่จะทดสอบ

ธรรมชาติของตัวตนของมันเอง ขณะเดียวกันนวนิยายและเรื่องราวในวรรณกรรมเริ่มจะแสดงความกังวลห่วงใยกับกระบวนการสร้างงาน และปัญหาต่างๆ ในการเขียนงานประพันธ์ ทำนองเดียวกันในงานศิลปะ วรรณคดี และงานวิจารณ์ ปัญหาของการจำลองความเป็นจริงของชีวิตเริ่มกลายมาเป็นประเด็นสำคัญ ผู้สร้างงานและผู้วิจารณ์ให้ความสำคัญมากขึ้น กระทั่งกลางศตวรรษที่ 20 การแสดงออกของกลุ่มผู้สร้างงานแนวสมัยใหม่นิยมเริ่มหันเหไปจากความสนใจในกลุ่มผู้สร้างงานแนวสมัยใหม่นิยมเริ่มหันเหไปจากความสนใจในกลุ่มผู้สร้างงานหัวก้าวหน้า (avant-garde) ซึ่งใช้งานศิลปะตรวจสอบศิลปะ (art to examine art).. กล่าวโดยรวมก็คือ หลังสมัยใหม่ (postmodern) ให้ความสนใจในสิ่งต่างๆ ที่แตกต่างไปจากกลุ่มสมัยใหม่สนใจ (Gaggi, 1989 : 20) (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. 2543 : 19 - 20)

แต่กระนั้นก็ตาม กิรติ บุญเจือ ได้กล่าวถึงจุดหักเหของการเปลี่ยนแปลงจากการแสดงออกซึ่งแนวความคิดแบบสมัยใหม่สู่แนวความคิดแบบหลังสมัยใหม่ โดยอ้างถึง ความคิดและการสร้างสรรค์งานศิลปะของปิกัสโซ ที่สืบสานการสร้างงานต่อมาจากเซซานน์ไว้ดังนี้

เซซานน์ (Paul Cezanne 1839 - 1906) ชาวฝรั่งเศส เริ่มมีชื่อเสียงเป็นนักวาดอิมเพรสชันนิสต์ แต่ได้เพิ่มการเน้นรูปทรงของสิ่งที่ปรากฏแก่สายตาด้วย ในที่สุดก็ประกาศว่า “ฉันไม่ต้องการแสดงธรรมชาติ แต่ต้องการสร้างธรรมชาติ” (I don't want to represent nature; I want to create it.)

ปิกัสโซ (Pablo Picasso 1881 - 1973) เน้นรูปทรงต่อจากเซซานน์ จนกลายเป็นว่าเหลือแต่รูปทรงเรขาคณิต จึงได้ชื่อแนวใหม่ว่าคิวบิสม์ (cubism) (มาจากคำว่า cube ลูกบาศก์), อันเป็นผลจากการตั้งใจสร้างสรรค์ชิ้นเช่นนั้น ไม่ใช่ตั้งใจเสนอ ความเป็นจริงวัตถุวิสัยใดๆ ดังวาทะของท่าน “ฉันวาดรูปทรงตามที่ฉันคิด ไม่ใช่ตามที่ฉันเห็น” (I paint forms as I think them, not as I see them) รูปทรงตามที่ปิกัสโซคิดนั้น คิดจากหลายแง่หลายมุม แล้ววาดรวมอยู่ในรูปเดียวกัน ผู้ชมจึงต้องพยายามคาดคะเนจากแง่มุมต่างๆ แต่ทั้งนี้ก็ได้หมายความว่าปิกัสโซต้องการแสดงความเป็นจริงจากหลายแง่หลายมุม หากแต่ต้องการแสดงการสร้างสรรค์จากหลายแง่หลายมุมมากกว่า ดังข้อสังเกตของลินน์ว่า “ไม่ว่าเราจะมองเห็นสักกี่แง่มุมก็ตาม ก็ยังไม่มีเหตุผลใดจะสมมุติได้ว่า เมื่อรวมเข้าด้วยกันแล้วจะได้รับความจริงวัตถุวิสัย” ตรงจุดนี้แหละถือได้ว่านยุคภาพล้นสุดลงอย่างเด็ดขาด สละเวทีให้หลังนยุคภาพดำเนินเรื่องต่อไปดังคำสารภาพของฮวน กริส (Juan Gris) ซึ่งเป็นนักคิวบิสต์คนหนึ่งว่า “เป้าหมายของฉันก็คือสร้างวัตถุขึ้นมาใหม่ไม่ให้เหมือนอะไรที่มีอยู่จริงเลย” (กิรติ บุญเจือ. 2545 : 148 -149)

ด้วยเหตุนี้ จากการสร้างสรรค์ผลงานของปิกัสโซ กล่าวได้ว่า เป็นการก่อให้เกิดแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบใหม่ ที่ไม่ต้องการเสนอความจริง หลีกหนีจากสิ่งที่เราเรียกว่า ความจริงออกไป ซึ่งแนวความคิดดังกล่าวได้ถูกพัฒนาและดำเนินต่อไปสู่ศิลปะสกุลคิวบิสม์ ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากปรัชญาวิพากษ์แบบ คานท์ (Kant) ที่ว่าความจริงเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นมาได้ และถูกพัฒนาต่อโดย นิทเช่ ที่ถือว่า ความจริง ความดี ความงามทั้งปวงเป็นเพียงทัศนะหรือค่านิยมของแต่ละคน

เท่านั้น ความจริง ความดี ความงามจึงไม่มีรากฐานที่แน่นอนมั่นคงอยู่ในโลกภายนอก มันเป็นเพียง "ค่านิยม หรืออคติ" หรือเจตจำนงเพื่ออำนาจของมนุษย์เราเท่านั้น (ธีรยุทธ บุญมี. 2546ข : 155)

แต่ทว่ารูปแบบของศิลปะคิวบิสม์ ก็ยังไม่ได้แยกออกไปจากโลกของความจริงซะทีเดียว เพียงแต่เป็นสื่อที่แสดงโลกทางวัตถุ เช่น ภาพหญิงสาว คนแก่ ม้า ต้นไม้ นักกีตาร์ ฯลฯ เป็นเสมือนความต้องการแสดงออกให้ดูว่าสามารถมองได้จากหลายแง่มุม ด้วยความคิดดังกล่าวก็ได้สร้างแรงบันดาลใจให้เกิดศิลปะสฤกณนามธรรม (Abstractionism) ขึ้นมา โดยมีแนวคิดที่ว่าศิลปะไม่จำเป็นต้องสื่อรูปวัตถุใดในโลก (non-objectives arts หรือ non-representational arts) ทำให้ศิลปะนามธรรมกลายเป็นสัญลักษณ์ของศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา

จากข้อคิดเห็นต่างๆ ของนักวิชาการหลายๆ ท่านดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น แสดงให้เห็นว่าศิลปะทั้ง 2 แบบนี้มิได้แยกจากกันอย่างเด็ดขาด แต่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงถึงกันอยู่เพราะพัฒนาการของศิลปะในกลุ่มหรือลัทธิต่างๆ เช่น Expressionism, Fauvism, De Stijl, Suprematism และลัทธิอื่นๆ ในยุโรป รวมทั้ง Abstract Expressionism และ Pop Art ในสหรัฐอเมริกา ต่างมีพัฒนาการที่ดำเนินมาอย่างต่อเนื่อง จนส่งอิทธิพลไปสู่การปรับเปลี่ยนจากศิลปะสมัยใหม่ ให้กลายมาสู่ยุคของศิลปะหลังสมัยใหม่ แต่ทว่ากลุ่มหรือลัทธิที่มีความโดดเด่น และมีอิทธิพลต่อการส่งผลไปสู่การเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญนี้ ได้แก่

ลัทธิดาดา (Dadaism) ที่ก่อกำเนิดขึ้นจากผลของสงครามโลกครั้งที่ 1 ทำให้มนุษย์ได้มองเห็นถึงความโหดร้ายและบ้าคลั่ง เกิดเป็นความสูญเสียที่เศร้าโศกและโกรธแค้น มุมมองหรือทรรศนะของศิลปะลัทธิดาดาจึงเป็นการต่อต้านสงคราม ต่อต้านความงามจากอดีต ด้วยความคิดที่เชื่อว่าเหตุผลนำไปสู่สงคราม จึงพยายามสร้างศิลปกรรมด้านการใช้เหตุผล (กีรติ บุญเจือ. 2545 : 150) ลัทธิดาดาจึงปฏิเสธการมีเหตุผล ซึ่งเป็นเพราะสังคมและสงครามได้แสดงให้เห็นถึงความไร้เหตุผลนั่นเอง ผลงานศิลปะของลัทธิดาดาจึงมีรูปแบบที่ต่อต้านศิลปะแบบแผนเดิม (Anti - art) ซึ่งเคลื่อนไหวอยู่ในช่วงปี 1915 - 1922 ลักษณะของงานจึงเป็นการถากถางสังคม แดกดัน เยาะเย้ย ล้อเล่น ไม่แสดงความจริงหรือความมีเหตุผลใดๆ ดังคำประกาศเจตนารมณ์ของพวกดาดา ที่ว่า "Dada คือความขมขื่นที่หัวเราะเยาะทุกสิ่งทุกอย่างที่ประสบความสำเร็จหรือได้เสียสละไป Dada ไม่เคยเป็นสิ่งที่ถูกต้อง...ไม่มีจิตรกร ไม่มีนักเขียน ไม่มีพวกกษัตริย์นิยม ไม่มีพวกอนาธิปไตย ไม่มีพวกสังคมนิยม ไม่มีตำรวจ ไม่มีศาสนา ไม่มีเครื่องบิน... Dada ก็เหมือนกับทุกๆ สิ่งของชีวิต คือไม่มีประโยชน์ ทุกๆ สิ่งเกิดขึ้นมาอย่างโง่เขลา..." (ธีรยุทธ บุญมี. 2546ข : 166)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงความเห็นต่อลัทธิดาดาไว้ว่า

ถ้าพิจารณาทางด้านทัศนศิลป์ ศิลปินกลุ่มนี้นิยมใช้สื่อซึ่งเป็นภาพปะติด วัสดุต่างๆ รวมทั้งสิ่งของสำเร็จรูป (Ready-made Object) นำมาเป็นสื่อในการแสดงออก ตัวอย่างผลงานศิลปะลัทธิดาดา เช่น "น้ำพุ" (Fountain) ของดูซง ซึ่งนำมาจากโถปัสสาวะ เครื่องเคลือบดินเผา ชุดกาแฟ และช้อนชนสัตว์ "กระรอก" (Squirrel) ของออปเปินฮาม (Merret Oppenheim) "วัตถุที่ทำลายได้" (Indestructible Object) ของเรย์ ซึ่งตัดภาพถ่ายตาเป็นวงรีติดบนก้านเครื่องวัดจังหวะดนตรี (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2535 : 51 – 52)

และ วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้กล่าวถึงผลงานของลัทธิดาดา ไว้อีกว่า "ผลงานที่ออกมาจึงมีความแปลกประหลาด เช่น บทกวีที่มีเนื้อหาอย่างไรตรรกะ แสดงการต่อสู้หลอกๆ และปรบมืออย่างไรเหตุผล ในขณะที่แสดงหรือเล่นดนตรีตามที่ถนัด ร่วมกับการร้องเพลงด้วยภาษาที่ต่างกัน และส่งเสียงตามความต้องการ เป็นต้น" (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2544 : 63)

จากตัวอย่างผลงานดังกล่าว เห็นได้ชัดว่า ผลงานแต่ละแบบไม่ได้ให้ความงาม ไม่ได้ก่อให้เกิดสุนทรียศาสตร์ทางความงาม และไม่ได้ทำให้เรารู้สึกถึงความมีเหตุผลเลยแม้แต่นิดเดียว จึงกล่าวได้ว่า ศิลปะลัทธิดาดาพยายามสรรสร้างผลงานที่ปฏิเสธการมีเหตุผล เพราะการมีเหตุผลได้พาไปสู่การเกิดสงคราม เกิดความสูญเสียอย่างมากมาย ดังนั้นศิลปะก็ไม่น่าจำเป็นจะต้องมีเหตุผลด้วยก็ได้ ศิลปะลัทธิดาดาจึงกลายเป็นศิลปะที่ต่อต้านศิลปะแบบแผนเดิม ที่จะต้องมีเหตุมีผล มีความสวยงาม มีที่มาที่ไป หรือสามารถเข้าใจได้ ดังที่ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะตามแบบลัทธิดาดา ไว้ดังนี้

ศิลปินลัทธิดาดา เป็นศิลปินหัวก้าวหน้าในลักษณะต่อต้านศิลปะแบบแผนเดิม (anti-art) อย่างถอนรากถอนโคน เป็นการประกาศสุนทรียศาสตร์ใหม่ ที่ศิลปะไม่ใช่ "วิจิตรศิลป์" ที่วิจิตรบรรจง ไม่ใช่ "ทัศนศิลป์" ที่รับแรงบันดาลใจจากโลกภายนอก แล้วแสดงออกเป็นผลงานศิลปะ แสดงออกด้วยแนวคิด เนื้อหา รูปแบบ ที่สะท้อนปรากฏการณ์เหล่านั้น รวมทั้งการสร้างสรรค์ด้วยทักษะทางเทคนิค (technical skill) อย่างใดอย่างหนึ่ง แต่เป็นปรากฏการณ์ทางความคิดจากภาพในสมองหรือจินตภาพ (image) แล้วเลือกสรรวัตถุ (found object) วัสดุสำเร็จรูปหรือสื่อต่างๆ เป็นการแสดงออกอีกมิติความคิดหนึ่งในทางสุนทรียศาสตร์ แล้วแนวคิดในเส้นทางใหม่นี้ก็ส่งผลมาสู่ศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ในปัจจุบัน (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2544 : 64)

ด้วยแนวความคิดของศิลปะลัทธิดาดา กล่าวได้ว่า เป็นความคิดที่ต้องการจะเปี่ยมคุณค่าของผลงานศิลปะไปสู่คุณค่าทางความคิด ซึ่งถือว่าเป็นสิ่งสำคัญต่อการสร้างสรรค์ไม่ใช่คุณค่าทางทักษะที่สำคัญอีกต่อไป ลัทธิดาดาจึงเปรียบเสมือนต้นแรงสำคัญในการเปลี่ยนแปลงความคิดแบบเก่าไปสู่แนวความคิดแบบใหม่นั้นเอง

หลังจากนั้นกระแสความคิดดังกล่าวก็ได้แพร่กระจายส่งอิทธิพลไปสู่กลุ่มศิลปินต่างๆ มากมาย เกิดเป็นการพัฒนางานศิลปะที่แตกต่างกันออกไป แต่เมื่อวิเคราะห์ดูจากสภาพโดยรวมแล้ว ผลงาน

การสร้างสรรคของกลุ่มศิลปะหรือลัทธิต่างๆ ล้วนแต่หลุดออกไปจากศิลปะแบบแผนเดิมอย่างเห็นได้ชัด เป็นการหลุดออกไปจากสภาพความมีเหตุ และความเป็นจริง ไปสู่ลักษณะที่เรียกได้ว่าเป็นความคิดที่เป็นนามธรรม (Abstraction) มากยิ่งขึ้น ดังเช่น Surrealism ที่สร้างผลงานในแนวแฟนตาซีอันมีลักษณะเหนือจริง รวากับเป็นภาพจากความฝัน, Suprematism ในประเทศรัสเซีย ที่ยึดมั่นในความสุดยอของรูปทรงเรขาคณิต, Neo - Plasticism หรือบางทีก็เรียกว่า De Stijl ที่ยึดมั่นอยู่กับหลักการทำรูปทรงให้เรียบง่ายมีแบบแผน ปรานีต ใช้รูปทรงเรขาคณิต ใช้องค์ประกอบที่เรียบง่ายที่สุด, Abstract Expressionism ที่ผสมผสานรูปทรงนามธรรม เข้ากับอารมณ์สะท้อนใจ เหล่านี้เป็นต้น

และ ปอปอาร์ต (Pop Art) ซึ่งเป็นขบวนการหนึ่งของศิลปะที่มีอิทธิพลต่อศิลปะหลังสมัยใหม่เช่นกัน ปอปอาร์ต ปรากฏขึ้นในราวช่วงทศวรรษ 1950 ในสหรัฐอเมริกาและอังกฤษ โดยที่ศิลปินเหล่านี้ให้ความสนใจกับการสร้างรูปภาพเป็นเรื่องราวของสังคม สื่อมวลชน และวัฒนธรรมของผู้บริโภคเป็นหลัก

อารี สุทธิพันธุ์ ได้อธิบายเกี่ยวกับ ปอปอาร์ต ไว้ว่า

ปอปอาร์ต เป็นแบบอย่างของศิลปะที่สร้างความตื่นเต้น พุ่งขึ้นทันทีทันใดแก่ผู้พบเห็น อันมีเรื่องราวเกี่ยวข้องกับคนทั่วไป เป็นเรื่องราวที่แสดงความเป็นอยู่ปัจจุบัน (The new realism) ไม่ใช่เรื่องเกี่ยวข้องกับศาสนา ความเชื่อ หรือโบราณนิยายอย่างแต่ก่อน ประกอบกับใช้เทคนิคในการแสดงออกตามแบบอย่างแอบสแตรก เอกซ์เพรสชันนิสต์ นักวิจารณ์ศิลปะและผู้สนใจต่างให้ความเห็นสอดคล้องต้องกันว่า ปอปอาร์ตเป็นแบบอย่างของศิลปะ ที่สะท้อนพลังสภาพแท้จริงของสังคมปัจจุบันตามความรู้ความเข้าใจของสามัญชนทั่วไป ช่วงขณะหนึ่ง เวลาหนึ่ง เช่น ดารายอดนิยม ดาราภาพยนตร์ คุณภาพอันเลเลิศของสินค้าค้าขวัญ ฯลฯ เป็นศิลปะที่แสดงเกี่ยวกับความซุกมุ่นวุ่นวายของสังคม ซึ่งพลังประจักษ์พยานกันวันนี้ พุ่งนี้อาจลืมหืมแล้ว

ศิลปินกลุ่มปอปอาร์ตนี้ มีความเชื่อเกี่ยวกับศิลปะว่า ศิลปะสร้างขึ้นจากสิ่งสัพเพเหระของชีวิตปัจจุบัน เป็นการแสดงความรู้สึกของประสบการณ์ทั้งหมดของศิลปินในช่วงเวลาหนึ่ง ขณะหนึ่ง และสถานที่แห่งหนึ่งเท่านั้น ซึ่งสะท้อนความรู้พื้นฐานธรรมดาที่ศิลปินมีส่วนร่วมอยู่ให้ปรากฏ (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 248 - 249)

พฤทธิ ศุภเศรษฐศิริ ได้กล่าวถึง ปอปอาร์ต ไว้ว่า

Collage ถูกนำมาใช้เพื่อชี้ให้ผู้เฝ้างานมองเห็นภาพสะท้อนถึงความหมายของการจำลองแบบ ถอดแบบ หรือการนำกลับมาใช้ใหม่ (reproduction) เช่นงาน POP ART ที่สะท้อนวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของอเมริกา หรือในวัฒนธรรมของแคลิฟอร์เนีย ที่มีผู้คนหลายชนชาติ หลายเผ่าพันธุ์ทั้งจากยุโรป แอฟริกา เอเชีย หรือแม้แต่สเปน ซึ่งมีวัฒนธรรม ความเชื่อและประสบการณ์ที่ต่างความคิดมาอยู่รวมกัน เป็น

เช่นเดียวกับงาน collage ที่มีการปรับลดความแตกต่าง เหล่านั้นให้อยู่รวมกันได้ (พทุทธิ ศุภเศรษฐศิริ.

2543 : 14 - 15)

ปอปอาร์ท จึงเป็นศิลปะที่แสดงถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสังคมปัจจุบันต่อช่วงเวลานั้นๆ เป็นการแสดงถึงชีวิตประจำวันทั่วไป แล้วนำเสนอผลงานด้วยภาพวัตถุที่ปรากฏให้เห็นๆกันอยู่ในชีวิตประจำวัน แต่บางครั้งถูกมองข้ามไป หรือบางทีก็เป็นเรื่องที่เราคุ้นเคยกันอยู่ แต่กลับมองไม่เห็นความสำคัญของมัน เช่น ตัวเลข ป้ายโฆษณา ตัวอักษร กระป๋องซูป กระป๋องน้ำอัดลม กล่องผงซักฟอก ฉลากสินค้า ฯลฯ นำมาเป็นสื่อแสดงออกทางผลงานเพื่อสะท้อนภาพของสังคมในขณะนั้นๆ

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงลักษณะการสร้างสรรค์ผลงานของ ปอปอาร์ท ไว้ว่า

ผลงานปอปอามีใช้ความงามที่ศิลปินสร้างขึ้นโดยตรง แต่เป็นภาพจากภาพ (Image from image) ที่ปรากฏในสังคมทุนนิยม ภาพที่เราคุ้นเคยและใช้อยู่ในชีวิตประจำวัน ทุกสิ่งล้วนสวยงาม ทุกสิ่งที่เปิดเผยในสังคมศิลปะเป็นสิ่งธรรมดาสามัญที่ไม่ต้องเกรงกลัวหรือเข้าถึงยาก ชื่นชมกับปอปอาร์ทโดยไม่ต้องแสวงหาความรู้หรือการศึกษาที่ซับซ้อน ทุกคนล้วนสัมผัสสื่อเหล่านี้ได้ ผลปรากฏว่า ปอปอาร์ทได้รับการชื่นชมต้อนรับจากคนหนุ่มสาวรุ่นใหม่เป็นอย่างมาก ศิลปะได้กลายเป็นปรากฏการณ์ร่วมสมัยที่สดใสไม่ใช่มหาภัยที่เก่าคร่ำในพิพิธภัณฑ์ศิลปะอีกต่อไป (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2544 : 70)

จากการที่ ปอปอาร์ท ได้รับการตอบรับจากคนหนุ่มสาวรุ่นใหม่เป็นอย่างดี จึงกล่าวได้ว่า ปอปอาร์ท ได้กลายเป็นสะพานให้ผู้คนได้ก้าวข้ามมาสู่ยุคของ ศิลปะหลังสมัยใหม่ ก็ว่าได้

และ คอนเซ็ปชวล อาร์ต (Conceptual Art) ที่เป็นเสมือนกระจกเงาสะท้อนภาพของการเริ่มต้นของกระแสความคิดในแบบสมัยใหม่โดยมีแนวความคิดที่ให้ความสำคัญกับคุณค่าที่เป็นเรื่องราว ความคิด โดยที่ผลงานการสร้างสรรค์จะไม่มีมีความสำคัญไปกว่า การเป็นเพียงสื่อนำเสนอเท่านั้น

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึง คอนเซ็ปชวล อาร์ต ไว้ว่า

เมื่อกล่าวถึง Conceptual Art คำว่า "Conceptual Art" ย่อมบอกถึง แนวความคิด ความคิดรวบยอด สังกัปหรือ "Concept" ที่อยู่เบื้องหลังการสร้างสรรค์งาน มากกว่าการแสดงออกทางศิลปะด้วยการใช้ทักษะเชิงเทคนิคหรือกลวิธีดังที่ผ่านมา คอนเซ็ปชวลอาร์ต ได้กลายเป็นปรากฏการณ์สำคัญในระดับนานาชาติ นับตั้งแต่ทศวรรษ 1960 เป็นต้นมา คำประกาศในหลักการสร้างงานของคอนเซ็ปชวลอาร์ต นับว่าเปลี่ยนแปลงไปเป็นอย่างมาก นำเสนอแนวคิดหรือ "Concept" ของศิลปิน สื่อสารด้วยการใช้สื่อที่หลากหลายและแปลกแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นการสื่อสารด้วยตัวหนังสือ แผนที่ แผนภูมิ ภาพยนตร์ วิดีทัศน์ ภาพถ่าย การแสดง การนำเสนออาจนำเสนอในสถานที่แสดงผลงานหรือพื้นที่ในธรรมชาติสิ่งแวดล้อม โดยใช้พื้นที่และบริเวณว่างผสานกับสื่อเพื่อแสดงแนวคิดของศิลปิน เช่น Land Art

ของ Long หรือ Environmental Sculpture ของ Christo นอกจากนั้นแล้วก็เป็นงานของ Miez, Burgin, Kabakov, Kosuth, Weiner เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2543 : 63 - 64)

จากแนวความคิดของกลุ่มศิลปะดังที่กล่าวมานี้ ทำให้ศิลปะไม่ใช่เรื่องแคบอีกต่อไป รูปแบบของศิลปะหลังสมัยใหม่ จึงมีแนวโน้มที่จะผลักดันตัวเองให้พ้นไปจากกรอบเดิมๆ ที่เป็นอยู่ ไปสู่การมีอิสระทางความคิด ไม่จำเป็นต้องยึดติดอยู่กับทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่ง เป็นการสร้างสรรค์งานที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลาย เป็นกระบวนการที่สัมพันธ์เชื่อมโยงกับบริบทในสังคมด้านต่างๆ ทั้งเศรษฐกิจ การเมือง ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ฯลฯ ให้ความสนใจต่อเรื่องราวและปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคม และให้ความสำคัญที่มุ่งเน้นไปสู่เรื่องของสติปัญญาและความคิด

จากที่ได้กล่าวมา การนำเสนอผลงานของศิลปินหลังสมัยใหม่นั้นมีเทคนิคและสื่อที่หลากหลายในการแสดงออก รูปแบบที่นำเสนอสาระแก่ผู้ชม ใช้ปัญญาและแนวคิดเป็นหลัก โดยต้องการให้ผู้ชมสามารถรับรู้ด้วยปัญญา

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงการใช้สื่อของศิลปินหลังสมัยใหม่ไว้ว่า

บางครั้งศิลปะหลังสมัยใหม่อาจแสดงความคิดที่อยู่เหนือวัตถุ ศิลปินใช้วัสดุเป็นสื่ออย่างหลากหลาย ความคิดหรือหลากหลายความรู้สึกสัมผัส ในธรรมชาติสิ่งแวดล้อมที่เปิดกว้าง ศิลปินอาจใช้หลอดไฟ นีออน คอมพิวเตอร์ ร่างกายของศิลปิน ธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ใช้เป็นสื่อสำหรับการนำเสนอศิลปะ การเชื่อมโยงระหว่างศิลปินและศิลปะเป็นไปอย่างใกล้ชิด บางครั้งอาจรวมเป็นสิ่งเดียวกันหรือเป็นสิ่งที่เหมือนกัน เช่น ในกรณีของศิลปะร่างกาย (Body Art) ที่ใช้ร่างกายเป็นสื่อแสดงออก เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542 : 37)

พทุทธิ ศุภเศรษฐศิริ ได้เสนอความคิดต่อรูปแบบของศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้ว่า

ลัทธิหลังสมัยใหม่ปฏิเสธเส้นกันเขตแดนระหว่างรูปแบบของ high และ low art ความเชื่อของกลุ่มนี้ยังปฏิเสธ เกณฑ์อันจำแนกชนิดหรือประเภทของงาน (genre) ที่ตายตัวไม่ยอมยืดหยุ่น กลุ่มความเชื่อลัทธิหลังสมัยใหม่มุ่งเน้นที่การล้อเลียน เสียดสี การหยอกเย้า ล้อเล่นและไม่เอาจริงเอาจัง ศิลปะหลังสมัยใหม่ (และความคิดของกลุ่มนี้) นิยมในประเด็นเรื่อง reflexivity และ self-consciousness ความไม่ปะติดปะต่อ (fragmentation) และความไม่ต่อเนื่อง (discontinuity) (โดยเฉพาะอย่างยิ่งในโครงสร้างงานที่มีการเล่าเรื่อง) รวมทั้งความกำกวมน่าสงสัย (ambiguity) และลักษณะอันมีมากกว่าหนึ่งเดียวตลอดจนยังมุ่งเน้นในเรื่องการละลายรูปแบบโครงสร้าง (destructured) การละทิ้งความเชื่อเรื่องศูนย์กลาง (decentered) และสาระที่มีไ้เรื่องของความเป็นมนุษย์อันเป็นความสนใจของกลุ่มมนุษยศาสตร์ (พทุทธิ ศุภเศรษฐศิริ. 2543 : 23)

นอกจากนี้ การเรียนการสอนศิลปศึกษาในปัจจุบัน ยังได้มุ่งการเรียนรู้ศิลปะหลังสมัยใหม่ ซึ่งในหนังสือพหุศิลปศึกษา (Arts Education) ได้สรุปประเด็นสำคัญที่เกี่ยวกับศิลปะหลังสมัยใหม่ ไว้ดังนี้

1. พหุศิลป์และพหุศิลปศึกษา เป็นรูปแบบของศิลปะตามแนวคิดของกลุ่มหลังสมัยใหม่ เพราะศิลปะตามความคิดของกลุ่มหลังสมัยใหม่ ให้ความสำคัญกับการบูรณาการความคิดในการสร้างงานศิลปะ ด้วยสื่อที่หลากหลาย ปราศจากกำแพงกั้นระหว่างประเภทของศิลปะตามความคิดแบบเก่า หรือข้อจำกัดเรื่องการใช้สื่อในการแสดงออกถึงการรับรู้ และจินตภาพในรูปแบบงานที่ไม่อาจสรุปได้ว่าเป็นชนิดหรือประเภทใด กลุ่มหลังสมัยใหม่มีแนวโน้มที่ให้อิสระต่อการใช้อิสระให้เสรีภาพต่อการจินตนาการการใช้เทคนิคที่หลากหลาย ตลอดจนให้เสรีภาพต่อการเลือกใช้แรงดลใจจากแหล่งที่หลากหลายโดยเฉพาะอย่างยิ่งจาก popular culture

2. ผลงานศิลปะในความคิดของกลุ่มหลังสมัยใหม่ ปราศจากความหมายในตัวมันเอง ความสัมพันธ์เชิงความหมายระหว่างศิลปินและผลงานศิลปะในความคิดแบบหลังสมัยใหม่ เป็นสิ่งที่เป็นไปได้ ในความคิดของกลุ่มหลังสมัยใหม่ ความหมายในผลงานศิลปะเกิดจากการรับรู้ของผู้เสพ ผู้เสพงานศิลปะเป็นผู้ให้ความหมายของงานนั้น "There is no essence in art, only the continuing playful game of recombination and ironic commentary."

นักคิดและนักวิจารณ์หลังสมัยใหม่ไม่เชื่อว่า ศิลปะจะสามารถสื่อสารความคิดต่อผู้เสพได้ โดยปราศจากความรู้ในเรื่องเวลาและสถานที่ซึ่งผลงานศิลปะชิ้นนั้นถูกสร้างสรรค์ขึ้น... พวกเขาเชื่อว่าผลงานศิลปะมีลักษณะบางประการและความหมายที่ขึ้นอยู่กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม (socio-cultural context) อีกทั้งผลงานศิลปะจะถูกตีความแตกต่างกันไป ในช่วงเวลาและสถานที่ซึ่งต่างกัน ความแตกต่างทางวัฒนธรรมและสังคม ล้วนส่งผลต่อผลงานผู้เสพและงานศิลปะทั้งสิ้น (Hamblen, 2001)

จากเหตุผลและความเชื่อของกลุ่มหลังสมัยใหม่ ผลงานศิลปะไม่ได้มีคุณค่าอยู่ในตัวของมันเอง หากแต่คุณค่าของผลงานศิลปะขึ้นอยู่กับปฏิกิริยาของผู้เสพที่มีต่อผลงานนั้นๆ

3. ศิลปะในความคิดของกลุ่มหลังสมัยใหม่ จะมีส่วนเกี่ยวข้องกับสังคม เศรษฐกิจ และสิ่งแวดล้อม เหตุนี้บริบททางสังคมและวัฒนธรรมจึงนับเป็นข้อมูลพื้นฐานที่สำคัญต่อการสร้างสรรค์และเรียนรู้ศิลปะ ศิลปะทั้งหลายมีอาจจะอยู่โดดๆ ตามลำพังได้ นอกจากนี้ ผู้สร้างงานศิลปะหลังสมัยใหม่ มักจะมีประเด็นสงสัยและวิพากษ์วิจารณ์ยุคสมัยของตน อีกทั้งมักจะสร้างผลงานที่เป็น activist arts ซึ่งต่อสู้เรียกร้องเพื่อสังคมและการเมือง (Postmodernists are skeptical and critical of their times, and often deal with activist arts, both in the social and political spheres.)

4. กลุ่มศิลปะหลังสมัยใหม่ จะเป็นปฏิปักษ์ต่อระบบความคิดตามแบบศิลปะสมัยใหม่และจะเป็นกลุ่มที่วิพากษ์ศิลปะสมัยใหม่ กลุ่มศิลปะแบบศิลปะสมัยใหม่เห็นว่า ศิลปะแบบสมัยใหม่ให้ความสำคัญกับจิตสำนึกส่วนตัวโดยไม่สนใจอดีต และพยายามเน้นความริเริ่มเฉพาะตนในการสร้างงานศิลปะ ขณะที่กลุ่มหลังสมัยใหม่ทั่วไปจะหยิบเอาสาระจากอดีต และนำเอาสาระเก่านั้นมาใส่ในบริบทใหม่ นอกจากนี้ นักทฤษฎีและนักวิจารณ์หลังสมัยใหม่จะให้การยอมรับกิจกรรมสร้างสรรค์ศิลปะและรูปแบบงานศิลปะที่

หลากหลาย ไม่จำกัดขอบเขตเส้นแบ่งกันใดๆ ซึ่งตรงกันข้ามกับนักวิจารณ์และนักคิดกลุ่มสมัยใหม่ ที่จะปฏิเสธผลงานของศิลปิน ที่มีได้เป็นไปตามทฤษฎีความเชื่อของลัทธิสมัยใหม่

5. กลุ่มความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ไม่เชื่อในเรื่องความเป็นไปได้ของการสื่อสารอันเป็นสากลหรือภาษาสากล (universal communication) ซึ่งตรงกับกลุ่มสมัยใหม่ที่เชื่อและแสวงหาสิ่งที่เป็นสากลตลอดจนความสามารถที่จะเป็น universal communication ทว่ากลุ่มหลังสมัยใหม่เชื่อในเรื่องลักษณะเฉพาะตนที่แตกต่าง ทั้งนี้ พวกเขาจะให้ความสำคัญกับเรื่องเชื้อชาติ ชนชั้น เพศ พฤติกรรมทางเพศ ธรรมชาติ พื้นถิ่น ดินแดน ต่างๆ ซึ่งต่างกัน กลุ่มหลังสมัยใหม่เห็นวาระระบบสากล (global) จำเป็นต้องคำนึงถึงลักษณะเฉพาะของชุมชน (local) ด้วยเหตุนี้ย่อมส่งผลต่อการสร้างสรรค์และศึกษางานศิลปะ (แผนกลยุทธ์เพื่อการพัฒนาพฤกษศาสตร์ศึกษาสำหรับสังคมไทย. 2545 : 68 - 70)

ซึ่งประเด็นต่างๆ เหล่านี้ มีความสอดคล้องกับความคิดเห็นของอำนาจ เย็นสบาย ที่กล่าวถึงศิลปะหลังสมัยใหม่ โดยได้สรุปเป็นภาพรวมที่มีลักษณะโดดเด่นของศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้ว่า

ประการแรก ศิลปะหลังสมัยใหม่มิได้เกิดขึ้นโดยตัวของมันเองแบบโดดๆ แต่เป็นกระบวนการร่วมกับความเคลื่อนไหวในสังคม โดยเฉพาะการพัฒนาสังคมภายใต้โครงสร้างเศรษฐกิจตามกระแส ที่ส่งผลกระทบต่อการทำลายธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ที่ทำลายจิตวิญญาณมนุษย์ ที่สร้างปัญหาในทางจริยธรรม ทำให้เกิดการวิพากษ์และการแสวงหาทางออกใหม่ จนเกิดกระแสการผสมผสานจริยธรรมการพัฒนาสิ่งแวดล้อมเข้าด้วยกัน กระแสเศรษฐกิจแนวจริยธรรม (Ethical Economics) ซึ่งกระแสดังกล่าวได้ส่งอิทธิพลทำให้สังคมเกิดความตระหนักในปัญหาความรับผิดชอบต่อระบบนิเวศวิทยา (Ecology) จนกลายเป็นประเด็นที่ส่งผลไปสู่แนวนโยบายทางการเมือง แม้กระทั่งการเข้าไปมีส่วนร่วมและความรับผิดชอบต่อศิลปะ (Miles, Malcolm. 1997 : 182) และด้วยเหตุที่ปัญหาสิ่งแวดล้อมได้กลายเป็นปัญหาของโลกสากลในปัจจุบันไปแล้ว จึงส่งผลให้ผลงานศิลปะร่วมสมัยจากศิลปินทุกภูมิภาคของโลก ให้ความสนใจต่อบุญดังกล่าวและปัญหาสากลอื่นๆ เช่น โรคเอดส์ ปัญหาสิทธิมนุษยชน ปัญหาพืชตัดต่อยีนส์ ปัญหาพันธุวิศวกรรม เป็นต้น

ประการที่สอง ศิลปะหลังสมัยใหม่ได้แสดงความเด่นชัดในเรื่องของการสร้างสรรค์ที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายมากกว่าองค์ความรู้เดียว ที่เห็นความสำคัญของศักยภาพของสมองทั้งสองซีกมากกว่าการให้ความสำคัญเฉพาะสมองซีกขวาแต่เพียงซีกเดียว ที่ให้ความสำคัญในรูปแบบเชื่อมโยงเชิงระบบมากกว่าความรู้แบบเอกเทศและไร้ระบบ ด้วยเหตุนี้ ผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่จึงมีแนวโน้มไปในทางการอาศัยศาสตร์หลายแขนงเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งสภาพเชิงปรากฏการณ์เช่นนี้ก็เป็นกระแสร่วมกับวงการวิชาชีพอื่นหลังยุคสมัยใหม่ที่มองการแก้ปัญหาเชิงโครงสร้าง มากกว่าการแก้ปัญหาโดยการมองแบบตัดตอนแยกส่วน

ประการที่สาม ศิลปะหลังสมัยใหม่ มีความแตกต่างไปจากคำจำกัดความของศิลปะฉบับราชบัณฑิตยสถาน ที่อธิบายถึงฝีมือ ฝีมือทางการช่าง การแสดงออกซึ่งอารมณ์สะท้อนใจให้ประจักษ์ โดยเฉพาะหมายถึงวิจิตรศิลป์ นั้น ถือเป็นเรื่องที่แตกต่างกันไปจากแนวความคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่ที่ให้ความสำคัญในเรื่อง

ของความคิด สถิติปัญญาการแก้ปัญหาวัสดุ การแก้ปัญหาเรื่องพื้นที่ ความสัมพันธ์ระหว่างผลงานกับสิ่งแวดล้อม การผสมผสานสื่อวัสดุ การผสมผสานเพื่อการรับรู้จึงมีความแตกต่างไปจากวิจิตรศิลป์ในความหมายเดิมที่ใช้กันอยู่ ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นศิลปะ Conceptual Art, Land Art, Process Art และ Imaging Art (ศิลปะจินตทัศน์) ต่างล้วนอยู่นอกกรอบวิจิตรศิลป์และขนบนิยมดั้งเดิมทั้งสิ้น

ประการที่สี่ ศิลปะหลังสมัยใหม่ให้ความสนใจกับชุมชน การมีส่วนร่วมในประชาคม การให้ผู้ชมมีส่วนร่วมร่วมกับคนเช่นเดียวกับกระแสเศรษฐศาสตร์ทวนกระแสที่ให้ความสำคัญต่อคนมากกว่าการวัดผลความสำเร็จที่กำไร รายได้หรือวัตถุ ดังนั้นงานศิลปะกลางแจ้ง การแสดงตามฟุตบอล Performance Art ศิลปะติดตั้งจัดวาง (Installation) ศิลปะจินตทัศน์ เป็นต้น ศิลปะเหล่านี้แม้มิได้ปฏิเสธหอศิลป์พิพิธภัณฑ์ ศิลปะแต่การเปิดมิติไปสู่การเข้าไปมีส่วนร่วมในชุมชนให้ชุมชนมีส่วนร่วม การคิดถึงสังคมเชิงบริบท ถือเป็นมิติใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิม

ประการที่ห้า ศิลปะหลังสมัยใหม่ไม่ต่างไปจากนักคิดทางเศรษฐศาสตร์หลังสมัยใหม่ที่ไม่เชื่อทฤษฎีเพื่อการพัฒนาทฤษฎีเดียวไม่เชื่อแนวคิดใดแนวคิดหนึ่งอย่างตายตัว ไม่ว่าจะเป็นอนุรักษนิยม (Conservative) เสรีนิยม (Liberal) หรือแม้แต่วาติคัล (Radical) แบบมาร์กซิสต์ ศิลปะหลังสมัยใหม่ก็เช่นกันที่ไม่เชื่อทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่งแบบตายตัว และด้วยหลักแห่งการมีเสรีภาพ การเคารพศักดิ์ศรีแห่งความเป็นมนุษย์ (ศิลปิน) จึงนำมาซึ่งความหลากหลายในการคิดสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเหล่านี้อาจจะกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะเด่นของศิลปะหลังสมัยใหม่ที่มีบทบาทและมีบทบาทในอเมริกา ยุโรป และเอเชีย (อำนาจ เย็นสบาย. 2543 : 112 - 115)

กล่าวสรุปโดยมองย้อนไปถึงบริบททางสังคมที่มีผลต่อศิลปะสมัยใหม่ มีเนื้อหาเรื่องราวอยู่ที่จุดเริ่มต้นของการเกิดศิลปะสมัยใหม่ จากการเปลี่ยนแปลงของสังคมในยุโรป การปฏิวัติทางการเมืองและอุตสาหกรรม เศรษฐกิจในฝรั่งเศส รวมไปถึงผลกระทบจากสงคราม ศิลปะสมัยใหม่อาจจะเกิดขึ้นช้าหรือไม่เกิดขึ้นเลยก็ได้ หากไม่มีการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเกิดขึ้น แต่เมื่อเกิดขึ้นมาก็ยังเป็นการยากและลำบากที่จะถ่ายทอดให้คนสมัยนั้นได้เข้าใจ และรู้ถึงรูปแบบ เทคนิคและกระบวนการในการแสดงออกของศิลปิน ซึ่งยังไม่เป็นที่ยอมรับกันในหมู่คนจำนวนมาก เพราะความคิดและความเชื่อต่างๆของผู้คนยุคนั้น มักจะขึ้นอยู่กับผู้นำในยุคนั้นด้วย ผลงานในยุคนั้นแสดงออกถึงภาพสะท้อนของสังคมที่เกิดขึ้น รวมถึงความรู้สึกของคนที่มาต่อสังคมที่ตนมีส่วนร่วมอยู่ เป็นความรู้สึกที่ศิลปินมีความผูกพันอย่างลึกซึ้งกับสังคมและจากการรับรู้ความเป็นไปของสังคม ซึ่งมีส่วนกระตุ้นให้ศิลปินมีความต้องการแสดงออก ด้วยการเสนอแ่งคิด ปรัชญา ที่แฝงอยู่ในเรื่องราวที่ศิลปินต้องการนำเสนอ ดังนั้นการที่จะวิเคราะห์ผลงานของกลุ่มศิลปินในช่วงต่างๆ จึงต้องอาศัยความรู้ทางสังคม การเมือง และเศรษฐกิจนำมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ด้วย ในยุคนั้นศิลปินต้องเผชิญกับความเดือดร้อน การต่อสู้ดิ้นรน มีชีวิตที่หดหู่อยู่เป็นเวลานาน ถึง 20 ปี เพื่อให้ประชาชนยอมรับและเข้าใจ จนได้รับความสำเร็จมาอย่างทุกวันนี้

รูปแบบกระบวนการ และการนำเสนอของศิลปะสมัยใหม่เป็นรูปแบบการนำเสนอที่ต่อต้านศิลปะแบบประเพณีนิยม ซึ่งไม่เป็นที่ยอมรับของผู้คนทั่วไปในสมัยนั้น เพราะคนสมัยนั้นถือว่าศิลปะต้องเป็นภาพเหมือนจริงดังที่ปรากฏอยู่เบื้องหน้า ต้องมีรายละเอียด สัดส่วน กายวิภาค และแสงเงาที่ถูกต้อง จึงจะเรียกว่าเป็นงานศิลปะ เพราะลัทธิสมัยใหม่ เป็นสิ่งที่แปลกและใหม่เกินกว่าผู้คนในสมัยนั้นจะรับได้ ดังนั้นบริบททางศิลปะที่เกิดขึ้น จึงเป็นส่วนที่เกี่ยวกับกลวิธี กระบวนการใหม่ๆ ที่ศิลปินได้คิดค้น รวมทั้งเนื้อหาและรูปแบบที่ศิลปินได้ทำการค้นคว้าศึกษาจากการทดลองจริง และจากประสบการณ์ตรงของตัวศิลปินเอง แต่ทั้งนี้รูปแบบที่เกิดขึ้นก็เป็นสิ่งที่ได้พัฒนาตนเองเรื่อยมาจนมีลักษณะหลายลักษณะเกิดขึ้นเท่าที่เห็นกันอยู่ เป็นการสร้างคุณค่าของงานให้เกิดในตัวเอง จากรูปแบบอันหลากหลายที่เกิดขึ้นมา จนเกิดการแยกตัวออกเป็นลัทธิต่างๆ ปรากฏให้เห็นมากมาย แต่พื้นฐานของศิลปินแต่ละคนมีความเหมือนอยู่เหมือนกัน คือ ความต้องการแสดงถึงความรู้สึก และสุนทรีย์ทางความงามที่ศิลปินต้องการจะถ่ายทอดออกมาโดยใช้สื่อต่างๆ กัน

แต่สำหรับบริบททางสังคมในยุคของศิลปะหลังสมัยใหม่นั้น เนื่องจากสภาพของสังคมที่เกิดการเปลี่ยนแปลงไปสู่ความคิดใหม่ๆ อุดสาหกรรมใหม่ๆ สงครามทางเศรษฐกิจ ระบบการสื่อสารอันทันสมัยที่เชื่อมโยงโลกเข้าไว้ด้วยกัน จึงเป็นการเปิดกว้างในด้านกระแสดความคิดต่อปัญหาต่างๆ ของปัญหาบุคคลที่พอจะเข้าใจต่อสิ่งแปลกใหม่ที่กำลังจะเกิดขึ้น และทั้งที่เกิดขึ้นแล้วย่อมเป็นที่สามารถเข้าใจและยอมรับได้โดยง่าย บุคคลแต่ละบุคคลมีปัญหา มีความคิดเป็นของตนเอง สามารถแยกแยะความถูกต้อง ความน่าจะเป็นออกมากพอสมควร จึงเป็นสาเหตุส่วนหนึ่งที่ก่อให้เกิดศิลปะที่มีความหลากหลายไม่จำกัดรูปแบบ เกิดสิ่งใหม่ๆ ขึ้นมาเสมออยู่ทุกวัน อีกทั้งสังคมยังมีส่วนช่วยผลักดันส่งเสริมและสนับสนุนแก่วงการศิลปะ สร้างความสำคัญให้เกิดขึ้นมองเห็นถึงความจำเป็นของศิลปะที่มีผลต่อชีวิตของมนุษย์ ไม่เหมือนสังคมในยุคก่อนๆ ที่มองข้ามความสำคัญไม่สนใจศิลปะดังที่ผ่านมาและถาลองมองย้อนกลับไปแล้วนึกถึงว่า ถ้าในสมัยก่อนเห็นความสำคัญของศิลปะอย่างที่เราเห็นกันอยู่ทุกวันนี้ ป่านนี้โลกและสังคมของเราอาจสวยงามและก้าวหน้าไปไกลกว่านี้แล้วก็ได้ แต่ถึงอย่างไรสิ่งหนึ่งที่ขาดไม่ได้และไม่ควรขาดสำหรับโลกที่กำลังพัฒนาไปอย่างรวดเร็ว ก็คือ ศีลธรรมที่ควรอยู่คู่กับสังคมของเรา การพัฒนาทางด้านจิตใจให้สูงส่งมีจิตสำนึกที่ดีไม่ควรถูกมองข้ามเหมือนที่มองข้ามศิลปะในสมัยก่อนที่ผ่านมา

แต่ทั้งนี้ ไม่ว่าจะเป็นศิลปะแบบหลังสมัยใหม่ หรือ ศิลปะแบบสมัยใหม่ ก็ตาม เห็นได้ว่ามีสิ่งที่เหมือนกันอยู่ คือ ความต้องการในสิ่งใหม่ๆ และ กับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น ดังจะเห็นได้จากอดีตที่ผ่านมาในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 - 19 ซึ่งเป็นจุดเริ่มของการเกิดศิลปะสมัยใหม่ และในช่วงทศวรรษ 1960 ที่เป็นจุดกำเนิดความคิดของกระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ เป็นที่น่าสังเกตว่า เมื่อถึงช่วงเวลาหนึ่งที่สังคมเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่เกิดขึ้น ย่อมมีผลกระทบต่องานต่างๆ รอบตัวเรา

ศิลปะก็เช่นกันที่มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น และมีผลกระทบโดยตรงต่อวงการศิลปะ จึงน่าเป็นที่ยอมรับว่า ศิลปะย่อมสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างแยกจากกันไม่ได้ ทั้งนี้การเกิดขึ้นของศิลปะหลังสมัยใหม่ ย่อมเป็นการบ่งบอกถึงการพัฒนาของวงการศิลปะที่ก้าวไปข้างหน้าอีกก้าวหนึ่ง ดังนั้น ศิลปะจึงเปรียบเสมือนเงาของสังคมที่คอยติดตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมอยู่ตลอดเวลา

ศิลปะหลังสมัยใหม่ มีรูปแบบที่แปลกออกไปหลากหลายในความคิด ความเกี่ยวข้องกับตัวศิลปะเอง ย่อมมีผลกระทบต่อรูปแบบที่แสดงออก ศิลปะแบบหลังสมัยใหม่นี้ มีวิวัฒนาการที่เริ่มใกล้ชิดกับธรรมชาติแวดล้อม เข้าใกล้ตัวมนุษย์ และจิตใจของมนุษย์มากเข้าไปทุกที จนกลายเป็นส่วนหนึ่งกับมนุษย์ไปแล้วก็มี ศิลปะแบบหลังสมัยใหม่นี้ มีความกระตือรือร้นอยู่ตลอดเวลา พร้อมทั้งจะสรรค์สร้างสิ่งแปลกใหม่ออกมาได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด เพราะไม่มีขีดจำกัดหรือขอบเขตของการสร้างสรรค์อีกต่อไป สุดแล้วแต่จินตนาการของมนุษย์จะพึงมีออกมาเพื่อตอบสนองอารมณ์ความต้องการของแต่ละบุคคล และไม่แน่ว่าในอนาคตอันใกล้นี้อาจจะมีศิลปะรูปแบบใหม่เกิดขึ้นมาเพื่อสร้างความตื่นเต้น สืบสาน รื่นเริง พร้อมทั้งความแปลกประหลาดแบบใหม่ๆ ที่ไม่เคยปรากฏให้เห็นมาก่อนแก่สายตาเรามากก็ได้

ข้อสรุปต่างๆ เหล่านี้ ได้บ่งบอกถึงความเป็นศิลปะหลังสมัยใหม่ให้เราได้เห็นและเข้าใจต่อการเปลี่ยนแปลงจากศิลปะสมัยใหม่มาสู่ศิลปะหลังสมัยใหม่ ได้ดีในระดับหนึ่งทีเดียว เพราะศิลปะหลังสมัยใหม่นั้น นับได้ว่ายังเป็นเรื่องที่ใหม่ต่อสังคมของเราอย่างมาก บางคนยังไม่รู้ด้วยซ้ำว่า โลกของเรา กำลังอยู่ในกระแสของความคิดแบบไหน เขาเหล่านั้นใช้ชีวิตไปตามกระแสของสังคม และของโลก แต่ไม่มีโอกาสที่จะเข้าใจหรือพยายามทำความเข้าใจต่อสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นหรือเปลี่ยนแปลงอยู่ ด้วยเหตุที่สังคมและโลกเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว สังคมต่างๆ ในทุกบริบทก็เปลี่ยนไปตามกระแสโลกด้วยเช่นกัน ทุกสิ่งทุกอย่างในโลกปัจจุบันล้วนมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงถึงกันหมดในโลกไร้พรมแดนใบนี้ ศิลปะหลังสมัยใหม่จึงเป็นอีกกระแสหนึ่งที่เกิดจากสภาวะของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป และกำลังเดินทางต่อไปพร้อมกับอีกหลายกระแสที่มีความสัมพันธ์กับส่วนอื่นๆ ของสังคมในโลกของเรา

1.4 กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านภาษา

ในยุคดิจิทัลบริบทที่ผ่านมา ภาษามีอิทธิพลครอบงำมนุษย์ทั้งหลาย เนื่องจากภาษาถูกใช้ให้เกิดเป็นภาษาที่มีความหมายด้วยการสร้างเป็นเรื่องราวเล่า (narrative) หรือ เรื่องปรัมปรา (myth) เพราะมนุษย์ในสมัยนั้น เชื่อว่า เรื่องเล่าหรือเรื่องปรัมปราทั้งหลายเหล่านั้น มีความหมายที่ตรงกับความจริงอยู่บ้าง ถึงแม้จะไม่มีความจริงวัตถุวิสัยอย่างแท้จริงสักเท่าไร เพราะมีส่วนของวัตถุวิสัยเข้ามาเป็นส่วนสำคัญในการสร้างเรื่องเล่า หรือเรื่องปรัมปราทั้งหลายเหล่านั้น

จนมาถึงในช่วงของลัทธิสมัยใหม่ที่พยายามจะปลดปล่อยภาษาออกจากเรื่องเล่า หรือเรื่องปรัมปราเหล่านั้น ด้วยเหตุผลที่ว่า ภาษาที่ใช้ในการเล่าเรื่องเหล่านั้น ล้วนแต่ก็มีความหมายที่ไม่ตรงกับความเป็นจริง เพราะเราไม่สามารถรู้ได้ว่าเรื่องที่เล่ากันมาตรงกับความเป็นจริงมากน้อยเพียงใด ถูกปรุงแต่งกันมาที่ช่วงอายุคน หรือ อาจจะเป็นเรื่องที่ถูกสร้างขึ้นมาจากความเชื่อหรือศรัทธาของผู้คนในสมัยนั้นๆหรือสมัยใดๆก็ได้

ลัทธิสมัยใหม่ จึงได้สร้างความหมายให้กับภาษาด้วยเหตุผล (อุปนัยและนิรนัย) และระบบทำให้ความหมายมีใจมโนทัศน์ใหม่ ซึ่งถือว่ามีความจริงวัตถุวิสัย เพราะมีความตรงกัน 3 อย่าง คือ ความเป็นจริง ความคิด และภาษา อันเป็น 3 ระบบเครือข่าย (systematic network) (กิริติ บุญเจือ. 2545 : 85)

จากนั้นมา ความเชื่อในเรื่องภาษาของลัทธิสมัยใหม่ก็ได้ถูกใช้เรื่อยมาตลอดยุคโบราณ ยุคกลาง และยุคใหม่ จนมาถึงช่วงเวลาของการเกิดกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ที่มองว่าความเชื่อในเหตุผลและระบบของลัทธิสมัยใหม่ ก็เป็นเพียงเรื่องเล่าหรือเรื่องปรัมปราเช่นกัน ดังนั้น ผู้ไม่เห็นด้วยจึงคิดว่าต้องรื้อถอนความหมายออกมาจากระบบภาษา เพราะการเกาะกลุ่มกันเป็นระบบนั้น ทำให้เกิดความเชื่อมั่นในระบบ และความเชื่อมั่นในระบบทำให้เกิดความหมายจอมปลอมขึ้นอีกมากมาย เราควรรื้อระบบทิ้งเพื่อให้ความหมายที่ไร้ความหมายปรากฏตัว เหลือแต่ความหมายที่มีคุณค่าต่อมนุษย์จริงๆ (กิริติ บุญเจือ. 2545 : 84) แต่การพูดถึงความจริงนั้นก็สัมพันธ์กับภาษาและถ้อยคำ ซึ่งไม่มีวันที่จะสะท้อนความเป็นจริงทั้งหมดให้ครบถ้วนสมบูรณ์แบบไปได้ และที่เราทำได้อย่างมากที่สุดก็คือการมองเห็นข้อจำกัดนี้ และไม่อดอ้อว่าได้เข้าถึงความรู้อันยิ่งใหญ่ใดๆ ที่เป็นเสมือนกุญแจไขไปสู่ความลึกลับของจักรวาล (ศิโรตม์ คล้ามไพบูลย์. 2544 : 171)

ดังนั้น แนวทางความคิดที่สำคัญของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ จึงอยู่ที่การปฏิเสธความแน่นอนตายตัวของภาษา ปฏิเสธความสอดคล้องระหว่างภาษาและความเป็นจริง (reality) และไม่ยอมรับว่าเราสามารถจะเข้าถึงความจริง (truth) ที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริงได้ (ธีระ นุชเปี่ยม. 2536 : 59) อีกทั้งปรัชญาแนวกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ก็ได้บอกไว้ว่า ความจริงสูงสุดเป็นสิ่งที่ไม่สามารถกล่าวขานหรืออธิบายได้ เพราะภาษาเป็นเพียง "สมมุติสัจจะ" คือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นหรือตกลงกัน แต่ความจริงเป็นสิ่งที่ข้ามพ้นขอบเขตของภาษาไป (ธีรยุทธ บุญมี. 2546 : 33)

ด้วยเหตุนี้นักวิชาการทางด้านภาษาศาสตร์จึงสนใจในเรื่องของภาษาเป็นอย่างมาก ทำให้เกิดการปฏิวัติที่เรียกว่า "The Linguistic turn" ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงที่ก่อให้เกิดการหันมาให้ความสนใจกับอิทธิพลของภาษาที่มีต่อวิถีชีวิตอย่างจริงจังเป็นครั้งแรก จากที่ภาษาเคยถูกมองว่าเป็นเพียงเครื่องมือในการสื่อสารที่สามารถสะท้อนความคิดและโลกแห่งความเป็นจริงได้อย่างเท่าเทียม (representativeness) (จันทน์ เจริญศรี. 2545 : 6) ซึ่งการปฏิวัติทางภาษารั้งนี้ ถือได้ว่าเป็นจุดกำเนิดที่ชัดเจนของแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ก็ว่าได้

ด้วยเหตุนี้ปรัชญาทางภาษา จึงกลายเป็นปรัชญาที่มีอิทธิพลมากที่สุดในศตวรรษที่ 20 เพราะมนุษย์เราเพิ่งจะมารู้คิดได้ว่า เราต้องคิดผ่านภาษา ไม่มีใครไม่คิดผ่านภาษาไม่ได้ แต่ภาษาก็มีลูกเล่นหลากหลาย ผู้ที่ใช้ภาษาเองก็มีลูกเล่นเทคนิคต่างๆมากมายด้วยเช่นกัน อีกทั้งความเชื่อที่ไม่ยอมรับว่าภาษาจะทำให้เราสามารถเข้าถึงความจริงได้

ทั้งนี้ เราสามารถพิจารณาถึง ความคิดที่ก่อให้เกิดการปฏิวัติทางภาษา ได้ด้วยการศึกษาถึงแนวคิดที่สำคัญของโครงสร้างนิยม (Structuralism) และ หลังโครงสร้างนิยม (Post structuralism)

แฟร์ดินองด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) (1875-1913) นักภาษาศาสตร์ชาวสวิส ผู้ได้ชื่อว่าเป็นบิดาของภาษาศาสตร์สมัยใหม่ และ เป็นบุคคลที่มีอิทธิพลสำคัญอย่างมากต่อความคิดของโครงสร้างนิยม ผลงานของ โซซูร์ เป็นการแสวงหาระบบภาษา (langue) ที่เขาอ้างว่าอยู่เบื้องหลังภาษาทุกภาษาที่ใช้กันอยู่จริงๆ (parole) และเป็นโครงสร้างทางภาษาที่มีอิทธิพลในการกล่อมเกลาจิตใจ ความหมาย และโลกทางสังคมของมนุษย์ (Ritzer. 2000 : 590) (จันทน์ เจริญศรี. 2545 : 6)

อย่างไรก็ดี มีนักวิชาการหลายท่านได้กล่าวถึงความคิดของ โซซูร์ ไว้ด้วยกัน ดังนี้

Ferdinand de Saussure (ค.ศ. 1875-1913) บิดาแห่งวิชาสัญลักษณ์ศาสตร์ (Semiology) ค้นพบว่าภาษาไม่เชื่อมโยงกับโลกข้างนอก มีลักษณะที่มีกฎเกณฑ์ภายในตัวมันเองอย่างแน่นแฟ้นชัดเจน แต่กับโลกข้างนอกจะมีความสัมพันธ์ที่สะเปะสะปะไม่มีกฎเกณฑ์ จึงเท่ากับว่าได้เตรียมเมรุให้กับปรัชญาที่ใช้ความคิดทั้งหลายไว้แล้ว เพราะถ้าภาษาสะเปะสะปะความคิดก็ต้องสะเปะสะปะไปด้วย (ธีรยุทธ บุญมี. 2545 : 184)

ประเด็นสำคัญในความคิดของ Saussure คือ ธรรมชาติของสัญลักษณ์ที่เป็นเพียงสิ่งที่เรากำหนดขึ้นเอง มิใช่เป็นกระบวนการที่เรียกชื่อที่กำหนดว่าถ้อยคำมีความหมายผูกพันกับสิ่งหนึ่งสิ่งใดโดยเฉพาะรวมทั้งสิ่งที่เราจินตนาการขึ้นมา นั่นคือ มิได้มีความเกี่ยวพันใดๆเลยระหว่างชื่อและสิ่งที่ถูกเรียก ภาษาจะมีการจัดระเบียบขึ้นเป็นระบบหรือเป็นโครงสร้างอย่างหนึ่ง โดยที่แต่ละส่วนของโครงสร้างจะไม่มี ความหมายหากไม่อยู่ในบริบททางโครงสร้างดังกล่าว ตามความเข้าใจของ Saussure ภาษาเป็นระบบสัญลักษณ์ (a system of signs) อย่างหนึ่งแต่ละสัญลักษณ์จะประกอบด้วย 2 ส่วนคือ signifier (หรือ signifiant ในภาษาฝรั่งเศส) และ signified (หรือ signifier ในภาษาฝรั่งเศส) ในความเป็นระบบสัญลักษณ์ดังกล่าวนี้ ภาษามีความเป็นเอกเทศจากความเป็นจริง (ไม่มีความเกี่ยวพันใดๆระหว่างถ้อยคำและสรรพสิ่ง) และยิ่งไปกว่านั้นก็คือความสัมพันธ์ระหว่าง signifier (ถ้อยคำหรือแบบแผนทางเสียง) กับ signified (ความหมายหรือ concept) ก็เป็นการกำหนดขึ้นเองโดยมิได้มีหลักยึดตายตัว อย่างไรก็ตาม Saussure ถือว่าภาษาเป็นสถาบันทางสังคมอย่างหนึ่ง บุคคลจะถูกหล่อหลอมโดยภาษาไม่น้อยไปกว่าการที่ภาษาเปลี่ยนแปลงไปตามพัฒนาการการใช้ภาษาของบุคคลในสังคม (แต่มิได้หมายความว่า บุคคลใดโดยเฉพาะจะเป็นผู้กำหนดความเปลี่ยนแปลงของภาษา) (ธีระ นุชเปี่ยม. 2544 : 102 - 103)

โซสซีร์เรียกโครงสร้างภาษาแบบเก่าว่า parole (ภาษาฝรั่งเศสแปลว่า คำพูด และเรียกโครงสร้างภาษาแบบใหม่ของตนว่า langue ภาษาฝรั่งเศสแปลว่า ภาษา)

โซสซีร์มองระบบภาษาตามโครงสร้างใหม่ของตนว่าเหมือนวงดนตรีขนาดใหญ่ ซึ่งมีผู้ร่วมวงจำนวนมาก นักดนตรีแต่ละคนเล่นส่วนของตนตามความสามารถ ซึ่งอาจจะมีข้อผิดพลาดบ้าง แต่เมื่อรวมกันทั้งวงแล้วก็ประสานเสียงกันได้ไพเราะ ผู้ฟังรู้ว่าเป็นเพลงอะไร จากความคิดนี้โซสซีร์จึงวิจารณ์โครงสร้างแบบเก่าว่าเน้นผิดที่ โดยคิดจะเข้าใจแต่ละส่วนเสียก่อนแล้วค่อยเอามาประกอบกันให้ใหญ่ขึ้นๆ จากคำจนถึงข้อความ ซึ่งโซสซีร์เห็นว่าการเป็นธรรมชาติของการใช้ภาษา เหมือนคนฟังดนตรีไม่เป็นที่มัวแต่จับการเล่นของนักดนตรีแต่ละคน เลยไม่อาจเสวยความไพเราะของวงดนตรีทั้งวง

โซสซีร์จึงสรุปว่าภาษาไม่ได้เกิดจากหน่วยย่อยมารวมกัน แต่ภาษาความต้องการของสังคม ก่อนสังคมต้องการเครื่องมือสื่อความหมาย จึงลองผิดลองถูก ใช้เสียงสื่อกันให้ได้ความตามต้องการแต่ละครั้ง ครั้นสื่อได้มากขึ้น เข้าก็เป็นภาษาหนึ่งๆ ผู้ใช้ภาษาแต่ละครั้งไม่สนใจว่าเสียงหรือเครื่องหมายที่นำมาใช้นั้น สื่อความเป็นจริงภายนอกหรือไม่ ประเด็นจะจางมากขึ้น เมื่อ วิทเกินชทายน์เรียกว่าเกมภาษา

โซสซีร์ให้ข้อสังเกตว่า ผู้ใช้ภาษาไม่สนใจนักหรอกว่าคำแต่ละคำตรงกับความเป็นจริงส่วไหนของโลก ในลักษณะของการบ่งเอกลักษณ์ (identity) คือคำตรงกับสิ่งนั้นหรือไม่ แต่เรื่องที่ผู้ใช้ภาษาเป็นห่วงจริงๆ นั้นคือว่า คำนี้หรือประโยคนี้อาจสื่อความต้องการได้ต่างกับความต้องการอื่นทั้งหมด ซึ่งเป็นการบ่งบอกความต่างๆ โดยไม่ใส่ใจคำนึงถึงความเหมือน ทั้งนี้เพราะความกลัวความกำกวมอันจะทำให้เกิดความเข้าใจผิด และเกิดเรื่องใหญ่โตขึ้นได้ เช่นประโยคว่า “ไปเอาม้ามาตัวหนึ่ง” หากความหมายตรงตัวไม่ได้ เพราะไม่ได้บ่งความแตกต่างชัดเจนระหว่างม้ากับม้าขี่ ในกรณีเช่นนี้ต้องพูดว่า “ไปเอาม้ามาให้ขี่สักตัว” หรือ “ไปเอาม้ามาให้ขี่สักตัว” เป็นต้น

โครงสร้างของโซสซีร์จึงเป็นโครงสร้างของตัวภาษาเอง โดยอาศัยผู้ใช้ภาษาเป็นที่เกาะเท่านั้น เหมือนกาฝากอาศัยต้นไม้ใดๆ ก็ได้ในป่าเพื่อเจริญเติบโตและแพร่พันธุ์ตามระบบของมัน (กิริติ บุญเจือ. 2545 : 56 - 58)

ด้วยเหตุนี้จึงกล่าวได้ว่า แนวคิดโครงสร้างนิยมเห็นว่าภาษานั้นมีการจัดระเบียบขึ้นอย่างเป็นระบบ เป็นลักษณะของโครงสร้างอย่างหนึ่ง ที่มีกฎเกณฑ์ภายในตัวของมันเองอย่างชัดเจน ถ้อยคำ กับความหมาย จึงเป็นสัญลักษณ์ของภาษาที่อยู่ในวงโคจรของระบบหรือโครงสร้างที่เป็นบริบท และความหมายก็เป็นผลผลิตของระบบภาษา ซึ่งไม่มีสัญลักษณ์ใดที่จะมีความหมายที่เป็นเอกเทศจากระบบหรือโครงสร้างที่เป็นบริบท ถึงแม้ความหมายที่ถูกอ่านหรือตีความออกมา จะไม่มีความหมายที่แท้จริง เพราะสัญลักษณ์เป็นเพียงสิ่งที่เรากำหนดขึ้นมาเอง แต่เราสามารถบอกความหมายของคำนั้นๆ ได้ด้วยการแยกความแตกต่างของคำได้ ซึ่งเราสามารถทำความเข้าใจได้โดยพิจารณาถึงคำอธิบายของโซสซีร์ ที่อธิบายไว้ดังนี้ คือ

Saussure อธิบายเปรียบเทียบกับการวางตัวหมากบนกระดานว่า “คำ” หรือความหมายของแต่ละตัวขึ้นอยู่กับตำแหน่งที่วางที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับตัวอื่นๆทั้งหมด ดังนั้น หากเรายกตัว “ขุน” ออกมาจากตำแหน่งที่วางอยู่ แล้วเอาสิ่งอื่น เช่น กระดุม วางลงไปแทนตำแหน่งนั้น “กระดุม” ก็ยังคงมี “คำ” เป็น “ขุน” อยู่ดี ในภาษานั้นเราสื่อความหมายกันได้ในลักษณะอย่างเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นความแตกต่างของหน่วยเสียง (เราแยกความหมายของ “food” กับ “foot” ได้เพราะความแตกต่างระหว่างหน่วยเสียง /d/ กับหน่วยเสียง /t/) หรือเราแยกความแตกต่างของคำว่า “food” จากคำอื่นที่ไม่ใช่ “food” เช่น “drink” เป็นต้น (ธีระ นุชเปี่ยม.2545 : 120)

นั่นเท่ากับว่าหากเราค้นพบโครงสร้างภาษาที่เป็นสากล เราก็สามารถที่จะอธิบายทุกสิ่งทุกอย่างได้

แต่ทว่า แนวคิดแบบโครงสร้างนิยมก็ได้ถูกนำไปพัฒนาในอีกขั้นหนึ่ง ซึ่งปรากฏเป็น แนวคิดแบบหลังโครงสร้างนิยม โดยมีนักปรัชญาชาวฝรั่งเศส ฌาคส์ แดริดา (Jacques Derrida) (1930 -) เป็นผู้ต่อยอดของแนวความคิดดังกล่าวซึ่ง แดริดา ได้เสนอความคิดเห็นไว้ดังนี้

Derrida เห็นว่าจะต้องพิจารณาภาษาในแง่ที่เป็นความต่อเนื่องอย่างไม่มีขีดจำกัดของถ้อยคำ หรือ signifiers ถ้อยคำเหล่านี้เป็นอิสระจากความหมาย (signified) ในแง่ที่ความหมายของถ้อยคำไม่เคยกำหนดได้แน่ชัดและคงที่ แต่จะแปรเปลี่ยนไปตามบริบทแห่งความแตกต่างภายในโครงสร้างของภาษา ที่จะคอยกำหนดหรือตรึงความหมายไว้ให้คงที่

เมื่อไม่ศูนย์กลางหรือจุดเริ่มต้น ทุกสิ่งทุกอย่างก็เป็นเพียงวาทกรรม (discourse) กล่าวคือทุกสิ่งทุกอย่างกลายเป็นระบบที่ไม่มีมีความหมายที่เป็นแกน ความหมายดั้งเดิมหรือ transcendental signified อยู่นอกระบบความแตกต่างเช่นนั้น เมื่อไม่มี transcendental signified ก็ทำให้ขอบเขตและปฏิสัมพันธ์ของความหมายขยายออกไปได้โดยไม่มีที่สิ้นสุด (ธีระ นุชเปี่ยม. 2544 : 105)

นั่นเท่ากับว่า แดริดา มีความคิดที่ตรงกันข้ามกับของ โซซูร์ ตรงที่ เขาเห็นว่าภาษามีธรรมชาติที่ไร้ระเบียบ และไม่มีเสถียรภาพ ความหมายของมันแปรไปตามบริบทที่เปลี่ยนไป ดังนั้นการแสวงหาแบบแผนที่อยู่เบื้องหลังภาษาย่อมเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ (จันทน์ เจริญศรี. 2545 : 7)

ดังนั้นการสื่อความหมายด้วยระบบแห่งความแตกต่างของภาษา ดังที่ โซซูร์ ได้อธิบายไว้นั้นได้ถูกต่อยอดโดย แดริดา ซึ่งอธิบายได้ว่า

ความแตกต่างระหว่าง signifier และ signified ก็ไม่อาจจะระบุได้ในบริบททางวาทกรรมที่ผันแปรไปได้ตลอดเวลา นั่น signifier ไม่อาจผูกตรึงกับความหมาย หรือ signified ที่คงที่อย่างใดได้ หมายความว่า เมื่อ signifier ในบริบทต่างกัน สื่อความหมายต่างกันได้ ก็เท่ากับว่าแทนที่ด้วย signifiers ตัวอื่นๆได้ ผลก็คือ signifier ตัวใดตัวหนึ่งแทนที่จะผูกตรึงอยู่กับ signified อย่างใดอย่างหนึ่ง ก็กลับผูกโยงไปยัง signifiers

ตัวอื่นๆ ดังเช่นเวลาเราค้นหาความหมาย (signified) ของคำ (signifier) ด้วยการอ้างอิงพจนานุกรม สิ่งที่เราพบก็คือ signifier (คำหรือคำอธิบาย) อีกตัวหนึ่ง และหากเราต้องการหาความหมาย (signified) ของคำที่เราพบในพจนานุกรม เราก็จะพบ signifier ตัวใหม่อีก เป็นเช่นนี้ไปเรื่อยๆ โดยไม่มีวันค้นพบความหมายสุดท้ายที่เป็นต้นตอหรือยึดถือความหมายให้คงที่ (transcendental signified) (ธีระ นุชเปี่ยม. 2544 : 105 - 106)

ด้วยเหตุนี้ ถ้อยคำ จึงได้ถูกแยกออกจาก ความหมาย ด้วยเหตุที่ไม่มีคำที่มีความหมายสมบูรณ์ในตัวของมันเอง ถ้าทุกคำที่มีที่มาจากการอ้างอิงถึงคำอื่น และมาจากความแตกต่างระหว่างคำนี้กับคำอื่นๆ กลายเป็นความหมายที่มีลักษณะเป็นพวงลูกโซ่ต่อกันไป ทำให้ไม่เป็นความหมายที่มีสมบูรณ์ได้ในบริบทใดๆเลย

นอกจากนี้ แ德里ดา ยังได้เสนอวิธีการ deconstruct คือการแสดงให้เห็นว่าเราสามารถถอดรื้อความเห็น ทฤษฎี วาทกรรมใดๆก็ได้ เพื่อเปิดเผยให้เห็นจุดหละหลวมของมัน และเปิดเผยให้เห็นว่าภาษามีพลังที่จะสร้างความหมายที่ล้นไหลไปได้เรื่อยๆ (ธีรยุทธ บุญมี. 2546 : 185)

เขาเห็นว่าภาษามีธรรมชาติที่ไร้ระเบียบและไม่มีเสถียรภาพ ความหมายของมันผันแปรไปตามบริบทที่เปลี่ยนไป ดังนั้นการแสวงหาแบบแผนที่อยู่เบื้องหลังภาษาย่อมเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ แนวคิดของแ德里ดา และนักคิดในสกุลหลังโครงสร้างนิยมคนอื่นๆ นี้เอง ที่เป็นพื้นฐานในการก่อตัวของแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดในการต่อต้านแนวคิดแบบ logocentrism อันเป็นแนวคิดที่เชื่อมั่นศรัทธาว่าระบบสากลที่จะบอกได้อย่างชัดเจนว่าอะไรคือความถูกต้อง ความงาม ความจริง ฯลฯ แ德里ดาเห็นว่าแนวคิดดังกล่าวนำไปสู่การปิดกั้นทางความคิด ดังนั้นความสนใจของเขาจึงอยู่ที่ความต้องการที่จะรื้อ (deconstruct) ระบบคิดดังกล่าว (จันทน์ เจริญศรี. 2545 : 7)

ด้วยเหตุที่ความหมายบางประการที่ถูกหยิบยกขึ้นมาใช้โดยมีเหตุผลทางด้านอำนาจแอบแฝงอยู่ แ德里ดา จึงต้องการรื้อถอนระบบคิดที่แฝงไว้ด้วยอำนาจเหล่านั้น

นอกจาก แ德里ดา แล้วยังมี มิเชล ฟูโก (Michel Foucault) (1926-1984) ชาวฝรั่งเศส ก็ร่วมกระแสดังกล่าวหลังโครงสร้างนิยม ดังที่ ธีรยุทธ บุญมี ได้กล่าวถึง ฟูโก ไว้ว่า

Michel Foucault (ค.ศ. 1926 -1984) เป็นนักคิดโพสท์โมเดิร์นเช่นกัน เขาไม่สนใจถอดรื้อระบบปรัชญาแบบ Derrida แต่มุ่งถอดรื้อความคิด ทฤษฎีวาทกรรมที่อ้างตนเป็นความรู้ที่เป็นกลาง เป็นประโยชน์ต่อมนุษยชาติ เช่น ความรู้ทางการแพทย์ ทางสังคม ทางจิตวิทยา ทางประวัติศาสตร์ ฯลฯ Foucault ถอดรื้อให้เห็นว่าความรู้จำนวนมาก รวมทั้งสถาบันจำนวนมากสร้างมาอย่างมีเงื่อนไข เพื่อปกปิดอำพรางบางอย่าง โดยเฉพาะประโยชน์ทางด้านอำนาจ และเพื่อปิดกั้นความรู้อื่นๆ ความจริงอื่นๆ อันเป็นการ

กอดัน บับบัก บิดเบือน ละเลย หลงลืม อำนาจ หรือการดำรงอยู่ของส่วนอื่นๆ เช่น ละเลยความสำคัญ
ของจิตใต้สำนึก ของร่างกายของคนกลุ่มน้อย ของสตรี ของเกย์ เลสเบี้ยน ฯลฯ (ธีรยุทธ บุญมี. 2546ข :
186)

ซึ่งแนวคิดของ ฟูกู ถือได้ว่าเป็นการขยายความคิดของ ฟรีดริช นิทเช (Friedrich Nietzsche) (1844-1900) ที่เห็นว่า “ความรู้และอำนาจเป็นสิ่งที่ไม่อาจแยกออกจากกัน (จันทน์ เจริญศรี. 2545 : 8) และดั่งคำกล่าวเหน็บแนมของเขาก็คือว่า ความเป็นจริงเบื้องหลังประวัติศาสตร์คือเจตจำนงที่จะมีอำนาจ เจตจำนงนี้เข้มข้นในคนฉลาดที่รู้จักสร้างระบบปรัชญาสังคมให้ผู้ฝึกฝนอำนาจสามารถรวบอำนาจไว้ได้” (กิริติ บุญเจือ. 2545 : 79)

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า ด้วยอิทธิพลและกลไกของภาษานั้น สามารถที่จะถูกนำมาใช้ด้วยเจตจำนงที่ต้องการจะมีอำนาจทางสังคม หรือเพื่อผลประโยชน์ในวาระใดๆ ก็ได้

ภาษา อำนาจ และความรู้ จึงเกี่ยวพันกันอย่างแยกไม่ออก ที่ต้องมีการสืบค้นความเป็นมาของค่านิยมและสิ่งที่ยอมรับกันว่าเป็น “ข้อเท็จจริง” ของสังคม ก็เพื่อกะเทาะภาพลวงตาออกไป และเปิดเผยให้เห็นความเกี่ยวพันดังกล่าวนี้นั่นเอง (ธีระ นุชเปี่ยม. 2544 : 115)

นอกจากนั้นแล้วความคิดของ นิทเช ยังบอกถึงการที่ภาษาไม่ได้แสดงความจริงวัตถุวิสัยแต่อย่างใด และเราก็ไม่สามารถเข้าถึงความจริงได้ นิทเช จึงเปรียบเทียบได้อย่างน่าพิงว่า “นักค้นคว้าภาษาโบราณไม่สามารถพบต้นฉบับดั้งเดิมของชาเฟอคริส จันโด ก็สรุปได้ว่า ผู้แสวงหาความจริงก็ไม่สามารถเข้าถึงต้นฉบับดั้งเดิมของธรรมชาติ จันนั้น” (กิริติ บุญเจือ. 2545 : 114) ดังนั้นความจริงสำหรับ นิทเช จึงได้แก่ความคิดในบริบทภาษาแต่ละบริบท (specific linguistic context) ผู้รับสื่อภาษาจำเป็นต้องตีความจึงจะเข้าใจ แต่ทว่าตีความอย่างไรก็ผิดทั้งสิ้น เพราะไม่มีวันจะเข้าถึงความคิดของผู้คิดได้เลย ดังคำพังเพยที่ว่า All interpretations are lies (ตีความทั้งหลายคือโกหกทั้งเพ) (กิริติ บุญเจือ. 2545 : 35)

ซึ่งความคิดดังกล่าวของ นิทเช ได้ถูกค้นคว้าต่อโดย ลุดวิก วิทเกินชทายน์ (Ludwig Wittgenstein) (1889 -1951) โดยเขาได้เสนองานที่ทรงอิทธิพลต่อปรัชญาภาษาอย่างมากคือ The Philosophical Investigations เขามองว่าความคิดของมนุษย์ติดอยู่ภายใต้กับดักของภาษา เปรียบเสมือนอยู่ในเกมส์ของภาษา (language games) มนุษย์ต้องรู้ตัวว่ากำลังเล่นอยู่ในเกมส์แบบไหนในภาวะต่างๆกันไป เพราะกฎเกณฑ์ของเกมส์จะเปลี่ยนไปด้วย มนุษย์ถ้าอยู่คนละภาษาก็จะยังอยู่คนละเกมส์ของภาษา (ธีรยุทธ บุญมี. 2546ข : 184 - 185)

เกี่ยวกับเกมส์ของภาษา กิริติ บุญเจือ ได้ขยายความไว้ว่า

หลักการเกมภาษามีความหมายว่าการใช้ภาษาของเรามนุษย์แต่ละครั้งเป็นเกมหนึ่งๆ ซึ่งมีกติกาเฉพาะของแต่ละเกม อันเป็นที่ยอมรับร่วมกันระหว่างผู้ร่วมเกม มิฉะนั้นก็ไม่อาจจะดำเนินเกมให้จบลงได้ กติกาภาษานั้นน้อยครั้งจะมีการตกลงยินยอมอย่างเป็นทางการ แต่ส่วนมากจะเป็นกติกาที่สังคมยอมรับรู้แล้วทั่วไป ผู้เข้าร่วมเกมแต่ละครั้งย่อมยอมรับรู้โดยอัตโนมัติ การใช้ภาษาของเราแต่ละครั้งก็เป็นเช่นเกมๆหนึ่ง เช่น “ผสมปูนเค็มๆหน่อย” ย่อมมีความหมายตามกติกาที่ยอมรับกันในหมู่นักก่อสร้าง จะไม่มีใครย้อนถามว่าใครเคยชิมปูนก่อสร้างมาบ้าง “หมูเค็มไม่เอา จะเอาเนื้อเค็ม” ก็มีความหมายตามกติกาของโภชนาการ (ไม่มีใครย้อนถามว่า เนื้อหมูไม่ใช่เนื้อหรืออย่างไร) “นายจ้างคนนี้เค็มสละบัดช่อเลย” ก็มีความหมายตามกติกาของวงสนทนาลูกจ้าง (ไม่มีใครย้อนถามว่าเอาเนื้อของนายจ้างไปทำเนื้อเค็มกินได้หรือ) เป็นต้น เมื่อเป็นเช่นนี้ ภาษาจึงไม่มีความหมายตายตัว ไม่สามารถเป็นภาพจำลองความเป็นจริง (picture of reality) แต่มีความหมายตามกติกาที่มักจะไม่มีการตกลงกันอย่างเป็นทางการ แต่เป็นที่ยอมรับกันในสังคมที่มีวัฒนธรรมเดียวกัน คำๆเดียวกัน หรือข้อความเดียวกันอาจมีความหมายต่างกันมากในวัฒนธรรมต่างกัน เช่นคำว่า “ประชาธิปไตย” อาจมีความหมายได้หลากหลายในวัฒนธรรมต่างๆกัน เช่นระหว่างข้อความว่า “สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชน” กับ “สังคมนิยมประชาธิปไตย” และ “ประชาธิปไตยเสรีนิยม” หรือ “คริสเตียนตีโมแครท” เป็นต้น (กิริติ บุญเจือ, 2545 : 53 - 54)

อย่างไรก็ตาม กิริติ บุญเจือ ได้สรุปความเป็นจริงในภาษาไว้ดังต่อไปนี้

ภาษามีได้บ่งบอกถึงความเป็นจริง แต่บ่งถึงความหมายตามกติกาที่ใช้ ภาษาจึงเป็นเกมที่เรียกว่าเกมภาษา เกมภาษาหมายความว่า

- 1) คำแต่ละคำก็เหมือนหมากลูกตัวหนึ่ง
- 2) ฉันรู้จักใช้คำวลีสิ่งก็เหมือนกับฉันรู้จักเดินหมากลูกตัวหนึ่ง
- 3) คำหลายคำไม่เป็นภาพของความเป็นจริง เช่น is, ought, no แต่มันมีความหมายตามหน้าที่ของมันในเกมภาษา
- 4) คำมีความหมายจากการที่มันมีความต่างจากคำอื่นๆในระบบภาษาหนึ่งๆ เช่น สี่เหลี่ยมเข็ม มิได้แทนความเป็นจริงใด แต่เป็นช่วงหนึ่งของระบบสี่ที่ไม่เหมือนสี่ใดๆในระบบ
- 5) เราใช้ภาษามีเพียงแต่เพื่อบรรยาย (describe) แต่เพื่อทำการ (perform) ไปในตัวด้วยกันมาก เช่น ตั้งใจ (เมื่อกล่าวว่าฉันสัญญา มิได้หมายความว่าเพียงแต่ว่ามีคนทำสัญญาแต่ยังหมายด้วยว่า “ฉันตั้งใจทำสัญญากับท่าน”) หมายความว่า ภาษายังเป็น “กล่องเครื่องมือ” (box of tools) ด้วย
- 6) ความคิดคือภาษา ภาษาคือความคิด ความคิดกับภาษาเป็นของคู่กัน ไม่มีความคิดที่ไร้ภาษาและไม่มีภาษาที่ไร้ความคิด (อาจไม่มีสมองที่ไร้ความคิดและภาษาได้)
- 7) เนื่องจากภาษาเป็นของสาธารณะ ดังนั้นการคิดจึงเป็นกิจการสาธารณะเสมอ
- 8) ไม่ใช่คนพูดภาษาแต่ภาษาพูดคน ฮายเด็กเกอร์กล่าว เช่นนี้หมายความว่าเมื่อใครคนหนึ่งพูดอะไรออกมา มันจะบอกว่าผู้พูดเป็นอย่างไร มีความรู้แค่ไหน มีมารยาทแค่ไหน เขาเป็นคนชาติไหน ถิ่นไหน เป็นต้น

- 9) ผู้แต่งตายเสียแล้ว บาร์ธ (Roland Barth 1915) เขียนบทความชื่อ The Death of the Author, 1992 (ความตายของผู้แต่ง) เพื่อเสนอความคิดหลังนวยควา ตัวบทต่างหากที่สำคัญผู้แต่งเป็นเพียงผู้เลือกคำจากรับภาษามาเรียงกันเท่านั้น เขาจะคิดอะไร รู้สึกอะไร ตั้งใจอะไร ไม่สำคัญ สำคัญอยู่ที่ว่าผู้อ่านได้อะไร
- 10) แดร์ริดา (Jacques Derrida 1930) เขียนบทความ Writing and Difference, 1978 (ข้อเขียนและความต่าง) เพื่อบอกในทำนองเดียวกันว่าเราไม่พึงหวังได้ความหมายถูกต้อง เราจะได้มีเสรีภาพตีความได้ต่าง ๆ นานา
- 11) วิทเกินชทายน์ (Ludwig Wittgenstein 1889-1951) กล่าวว่า ความเข้าใจของคนเราไม่มีความจริงวัตถุวิสัยให้แก่มีแต่ช่องว่างในขอบให้แมลงวัน คือปัญญาบินวนเวียนในกรอบของภาษา "ที่ฐานของความเชื่อที่มีฐานมัน มีความเชื่อที่ไร้ฐาน" (at the foundation of well-founded lies belief that is not founded)
- 12) เลิกแสวงหาฐานมั่นคงและความจริงนิรันดร์ (no search for a solid foundation and eternal truth) การเลิกแสวงหาไม่ได้หมายความว่าต้องเลิกอย่างถาวร ทั้งที่ไม่จำเป็นจะต้องปฏิเสธความมีอยู่จริงนิรันดร์ เพียงแต่ชะลอการแสวงหาก็คือได้ (กิริติ บุญเจือ. 2545 : 115 - 116)

ด้วยเหตุนี้ จึงจำเป็นที่เราควรจะย้อนไปมองอดีต เพื่อทำความเข้าใจกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น เพราะถ้าหากการเกิดขึ้นของเรื่องเล่า ประวัติศาสตร์ หรือเหตุการณ์ในอดีต ไม่สามารถให้ความจริงแก่เราได้ ดังเช่นกรณีตัวอย่างของ ฟรีดริช ชเลเยอร์มาเคอร์ (Friedrich Schleiermacher) (1768 -1834)

ท่านผู้นี้ เป็นนักเทววิทยาโปรเตสแตนต์ ท่านเริ่มชี้ให้เห็นว่าคัมภีร์ไบเบิลไม่เป็นระบบ เพราะมีผู้เรียบเรียงหลายคนโดยไม่ได้ปรึกษาหรือทำความตกลงอะไรกัน เนื้อหาขัดแย้งกันก็มี ซึ่งเรื่องนี้ขบวนการพุทธิปัญญาได้ยกขึ้นมาอ้างเพื่อสรุปว่าคัมภีร์ไบเบิลไม่น่าเชื่อถือเพราะขาดลักษณะความเป็นวิชาการ เป็นหนังสือไร้สาระ และสร้างความมึนงง นักเทววิทยาก่อนหน้าชเลเยอร์มาเคอร์ ได้พยายามปกป้องโดยรื้อฟื้นวิชาตีความคัมภีร์ที่มีมาก่อน โดยเน้นความสำคัญของการศึกษาให้รู้บริบทของผู้แต่งคัมภีร์แต่ละเล่มแต่ละตอน เพื่อตีความหมายตามเจตนาของผู้แต่ง (กิริติ บุญเจือ. 2545 : 40)

อย่างไรก็ตาม เห็นได้ชัดว่า การปกป้องพระคัมภีร์ดังกล่าวก็คือ การตีความหมายตามเจตนาของผู้แต่งซึ่งเราไม่อาจได้ความจริงที่เป็นความจริงกลับมา ถึงแม้จะทำให้เราได้มีโอกาสตีความหมายก็ตาม แต่ก็เป็น การตีความเดาใจผู้แต่งอยู่ดี เราจึงไม่สามารถเข้าถึงความจริงอันเป็นวัตถุวิสัยได้แต่อย่างใด

ดังนั้นประเด็นที่สำคัญของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ จึงอยู่ที่การยอมรับความหลากหลายของการตีความโดยไม่สนใจว่าจะเข้าถึงความเป็นจริงได้หรือไม่ แต่เป็นการให้ความสนใจเกี่ยวกับการที่เรารับรู้ถึงหรือกำหนดความจริงเช่นนั้นขึ้นมาอย่างไร

1.5 กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านประวัติศาสตร์

นักคิดแนวหลังสมัยใหม่ได้เสนอถึงการเปลี่ยนมุมมองของประวัติศาสตร์จากระดับที่เคยมองว่า ประวัติศาสตร์มีจุดเริ่มต้นและมีจุดหมายปลายทาง มีอดีตที่เป็นจริงและรับรู้ได้ เป็นมุมมองที่มุ่งหวังจะให้ความจริงที่สมบูรณ์ ถึงแม้ว่านักประวัติศาสตร์ในแนวเดิมนั้นจะยอมรับว่า แม้จะไม่สามารถบรรลุถึงความจริงอันสมบูรณ์ได้ แต่ยังมีความหวังว่า ความจริงบางส่วน ความจริงที่ยังไม่แน่นอน รวมถึงความจริงที่ถูกสั่งสมเรื่อยมานั้นเป็นสิ่งที่เป็นไปได้

ด้วยเหตุนี้ ประวัติศาสตร์ในแนวเดิมบางเรื่องจึงกลายเป็นประวัติศาสตร์ที่จะเป็นไปได้จริงก็ต่อเมื่ออยู่บนสมมติธรรมที่ว่า มีสิ่งจะอัตลักษณ์และเป็นความจริงที่เป็นหนึ่งเดียว

ดังนั้น โอกาสแห่งความผิดพลาดอันเกิดจากการขาดหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สมบูรณ์ย่อมเกิดขึ้นอย่างแน่นอน เพราะร่องรอยแห่งอดีตที่หลงเหลืออยู่ในปัจจุบัน อาจเกิดการสูญหายหรือบิดเบือนไปจากความเป็นจริงก็เป็นได้ รวมถึงทัศนคติการสร้างสมมติฐานและการเลือกสรรข้อมูลของนักประวัติศาสตร์ที่เลือกที่จะกำหนดขึ้นมา ตามความโน้มเอียงทางอารมณ์ของตนเอง และจากการที่นักประวัติศาสตร์ใช้จินตนาการปั้นแต่ง ปะติดปะต่อเรื่องราว เหตุการณ์ ในส่วนที่ขาดหายไป อันจะเปิดโอกาสให้เกิดความผิดพลาดขึ้นได้ เนื่องมาจากอัตวิสัยของนักประวัติศาสตร์เอง ดังที่ Charles Beard ได้กล่าวไว้เมื่อ ค.ศ. 1934 ว่า “นักประวัติศาสตร์แต่ละคนที่เขียนประวัติศาสตร์เป็นผลิตภัณฑ์แห่งยุคสมัยของเขาเอง” (ธีระ นุชเปี่ยม. 2536 : 61) และ William Sloane ศาสตราจารย์ทางประวัติศาสตร์แห่งมหาวิทยาลัยโคลัมเบีย ได้เสนอความคิดในบทความนำของวารสาร American Historical Review เล่มแรกว่า “ประวัติศาสตร์มิใช่ว่าเมื่อเขียนขึ้นมาแล้วก็จะคงอยู่เช่นนั้น แต่ละยุคสมัยเรียกร้องต้องการประวัติศาสตร์ที่เขียนขึ้นจากจุดยืนแห่งตน ในลักษณะที่จะสอดคล้องกับเงื่อนไขทางสังคม ความคิด ความเชื่อ และความสำนึกของตนเองและด้วยเหตุนี้ ประวัติศาสตร์ที่เขียนขึ้นมาก็จะเป็นที่เข้าใจแก่ผู้ที่มีชีวิตอยู่ในยุคสมัยนั้น” (ธีระ นุชเปี่ยม. 2536 : 62) และดังความคิดเห็นของ Dominick LaCapra ที่ได้ล้มเลิกการลำดับเหตุการณ์ เพราะเห็นว่าแม้กระทั่งข้อเท็จจริงพื้นฐาน เช่นวันที่เกิดเหตุการณ์ก็ยังขึ้นอยู่กับ “สิ่งที่เป็นความเชื่อสำหรับนักประวัติศาสตร์บางคน และสำหรับกับอีกคนก็เป็นสิ่งที่กำหนดขึ้นเพื่อความสะดวก นั่นคืออาศัยวันประสูติของพระเยซูคริสต์เป็นเกณฑ์สำคัญในการกำหนดลำดับเหตุการณ์ว่า เกิดขึ้นก่อนหรือหลังวันนั้น” (ธีระ นุชเปี่ยม. 2536 : 65)

ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้เราเริ่มเข้าใจว่า ในอดีตที่ผ่านมาเราจะสามารถหาความจริงอันสมบูรณ์จากการเรียนรู้ การศึกษา การค้นคว้าทางประวัติศาสตร์ให้ประจักษ์แก่ตัวเราได้อย่างไร ในเมื่อประวัติศาสตร์มีจุดบกพร่องของความจริงบางประการที่ไม่สามารถนำมาปะผุ ปะติดปะต่อ หรือซ่อมแซมให้เป็นประวัติศาสตร์ที่มีความจริงถ่องแท้อันสมบูรณ์ได้

ดังนั้น นักคิดแนวหลังสมัยใหม่ จึงได้พยายามเสนอมุมมองแบบใหม่ เพื่อเปลี่ยนแปลงการมองประวัติศาสตร์แบบดั้งเดิมด้วยเหตุที่ว่า

ประวัติศาสตร์ล้วนแต่มีจุดอับทั้งสิ้น โดยเฉพาะในแง่ที่ว่าในเมื่อไม่อาจมีความจริงที่สมบูรณ์ครบถ้วนได้ก็ไม่อาจมีความจริงเพียงบางส่วนหรือความจริงที่ยังไม่แน่นอนตายได้เช่นกัน และที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือในเมื่อเป็นไปไม่ได้ที่จะบรรลุถึงความจริงใดๆก็ไม่เพียงแต่จะเปล่าประโยชน์ที่จะหาทางไขว่คว้ามาเท่านั้น แต่ดูจะเป็นผลร้ายด้วยซ้ำหากจะตั้งความมุ่งหวังแบบนั้น (ธีระ นุชเปี่ยม, 2536 : 62)

ในประเด็นนี้ การปฏิเสธประวัติศาสตร์ของแนวคิดหลังสมัยใหม่สามารถมองได้ในหลายแง่ เช่น

ประการแรก การปฏิเสธประวัติศาสตร์แบบที่เชื่อว่ามีความสัมพันธ์บางอย่างในประวัติศาสตร์ที่อยู่เหนือกาลเวลาและอาจจะถูกค้นพบได้ด้วยแนวคิดเบื้องต้นเช่นนี้ ประวัติศาสตร์จึงถูกศึกษาเพื่อเสนอภาพตัวแทนอย่างเป็นองค์รวมของสังคม เป้าหมายของการศึกษาประวัติศาสตร์แบบนี้ก็คือ การค้นหาโครงสร้างส่วนลึก (deep structure) ที่มีลักษณะสากลอยู่เหนือกาลเวลา ที่สำคัญวิธีคิดแบบนี้ตั้งอยู่บนสมมุติฐานที่ว่ามีความเป็นจริงภายนอก ที่ความหมายบางอย่างเกิดจากธรรมชาติเป็นไปตามธรรมชาติ คือ เป็นเช่นนั้นเองและเป็นความจริงแท้

ประการที่สอง มันปฏิเสธประวัติศาสตร์ในแง่ที่เป็นการมองว่าเวลาคือสายธารของช่วงเวลาที่ไหลเลื่อนเกิดใหม่ขึ้นมาแทนที่กันอย่างฉับพลันทันที (moment after moment) ทักษะต่อประวัติศาสตร์เช่นนี้นำไปสู่การวิเคราะห์ประวัติศาสตร์ที่ให้ความสำคัญกับเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่ง หรือบุคคลใดบุคคลหนึ่ง (greatman history) ว่าเป็นแรงขับเคลื่อนประวัติศาสตร์ เพราะวางอยู่บนสมมุติธรรมที่ว่าเราสามารถเสนอภาพตัวแทนของประวัติศาสตร์ได้อย่างเป็นวัตถุวิสัย

ประการที่สาม นักคิดแนวหลังสมัยใหม่ปฏิเสธการสร้างบริบทให้กับประวัติศาสตร์ นั่นคือพวกเขา/เธอไม่เชื่อว่าเป็นวิธีคิดที่ว่าแม้เราจะไม่สามารถกลับไปในอดีตได้ แต่เราสามารถที่จะเข้าใจมันได้ด้วยมุมมองจากทัศนภาพของยุคสมัยนั้นๆ

ประการที่สี่ นักคิดแนวหลังสมัยใหม่ปฏิเสธว่าไม่มีทฤษฎีประวัติศาสตร์ความก้าวหน้าทางประวัติศาสตร์และการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ในทัศนะของพวกเขา/เธอแล้ว หากจะมีประวัติศาสตร์ก็เป็นเพียงวิชาเล็กๆ ขึ้นอยู่กับปัจจุบัน ไม่มีบูรณาการในตัวเอง ปัจจุบันคือสิ่งสำคัญที่สุด ประวัติศาสตร์เป็นเพียงอนุกรมที่ไม่ต่อเนื่องของปัจจุบัน อดีตจะมีความสำคัญก็ต่อเมื่อส่งผลต่อปัจจุบัน แต่ในท้ายที่สุดแล้ว ก็มีลักษณะแบบสัมพันธ์บท ฉะนั้นการสนใจปัจจุบันอย่างเดียวก็เพียงพอแล้ว (จันทน์ เจริญศรี, 2545 : 55 - 56)

ธีรยุทธ บุญมี ได้กล่าวถึงความคิดแบบหลังสมัยใหม่ไว้ว่า

ความคิดหลังสมัยใหม่ทำให้ลัทธิปัจเจกชนเสรีนิยมให้ก้าวไปอีกขั้น คือ สร้างความเท่าเทียมกันในเรื่องเพศ สีดวง วัย และวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ หรือคนกลุ่มน้อยต่างๆ แต่ขณะเดียวกัน มันก็ทำลายพื้นฐานทางปรัชญาที่เคยเป็นที่มาของ "ความจริง" "ความดี" "ความงาม" ลงจนหมดสิ้น ความเชื่อในปรัชญาที่ดี ประวัติศาสตร์ที่ดี มนุษยชาติที่ดี จะถูกมองว่าเป็นความไร้สาระเหมือนกับความเชื่อที่ว่ามนุษย์มี วรรณกรรมคลาสสิก วรรณกรรมเพื่อชีวิต หรือเพื่อภาวะชีวิต เช่น วรรณกรรมของดอสตอย, ดอสโตเยฟสกี, เฮอรัมานน์ เฮสเส่ กำลังถูกท้าทายจากวงการศึกษาในโลกตะวันตกอย่างรุนแรง (ธีรยุทธ บุญมี. 2541 : 99)

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า ความคิดและความเชื่อของนักคิดหลังสมัยใหม่มีจุดประสงค์ที่ต้องการจะเปลี่ยนมุมมองทางประวัติศาสตร์ให้เป็นแบบใหม่ที่ไม่ยึดติดกับอดีต ไม่ผูกพันกับกาลเวลาดังที่ผ่านมา เปรียบเสมือนต้องการให้ลบภาพประวัติศาสตร์แบบดั้งเดิมออกไป เพื่อจะได้หลุดพ้นไปจากกรอบของประวัติศาสตร์ที่เราไม่สามารถหาคำตอบได้ว่ามีความจริงอันสมบูรณ์หรือไม่

แต่ถึงอย่างไร ยังมีอีกเหตุผลหนึ่งที่นักคิดแนวหลังสมัยใหม่ต้องการให้เราหลุดพ้นไปจากประวัติศาสตร์แบบดั้งเดิม นั่นคือ การปลดปล่อยประวัติศาสตร์ให้พ้นจากโซ่ตรวนของอุดมการณ์อำนาจนิยม (ธีระ นุชเปี่ยม. 2536 : 64) เพราะนักคิดแนวหลังสมัยใหม่เห็นว่า ประวัติศาสตร์เกิดจากความต้องการของชาติตะวันตกในยุคสมัยใหม่ที่ต้องการจะกดวัฒนธรรมอื่น (จันทน์ เจริญศรี. 2545 : 55)

จากข้อความดังกล่าว ขยายความได้ว่า แท้จริงแล้วประวัติศาสตร์สามารถถูกกำหนดหรือสร้างขึ้นเพื่อผลประโยชน์หรืออำนาจทางสังคม ในการที่จะครอบงำประชาชนและสังคมนั้นๆ อันเป็นอุดมการณ์ที่ถูกซ่อนเร้นไว้ภายใต้สิ่งที่เราเรียกว่าประวัติศาสตร์ ดังที่ นิทเซ ได้กล่าวเน้นย้ำไว้ว่า "ความเป็นจริงเบื้องหลังประวัติศาสตร์คือ เจตจำนงที่จะมีอำนาจ เจตจำนงนี้เข้มข้นในคนฉลาดที่รู้จักสร้างระบบปรัชญาสังคมให้ผู้ใฝ่อำนาจสามารถรวมอำนาจไว้ได้" (กิริติ บุญเจือ. 2545 : 79) ซึ่งหมายความว่าเราต้องพยายามปลดปล่อยประวัติศาสตร์ ความคิดของมนุษย์ให้หลุดพ้นไปจากการตีกรอบว่าอะไรเป็นปรัชญา อะไรไม่ใช่ปรัชญา ให้ความสำคัญกับระบบคิดและปัญญาชนของกลุ่มชาติภาษาและแต่ละยุคสมัย ทั้งอดีต สมัยใหม่ และหลังสมัยใหม่ อย่างให้มีอคติเชิงอำนาจให้น้อยที่สุด (ธีรยุทธ บุญมี. 2546ค : 20)

ดังนั้น ประเด็นหลักสองประการของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ จึงได้แก่ การปลดปล่อยประวัติศาสตร์ให้พ้นจากโซ่ตรวนของอุดมการณ์อำนาจนิยม และปลดปล่อยให้พ้นจากข้อจำกัดของระเบียบวิธีที่ลวงตา เป้าหมายสูงสุดก็ยิ่งจะเป็นความมุ่งหวังสูงส่งไปกว่านั้น คือ ปลดปล่อยพวกเราทั้งหลาย ให้หลุดพ้นไปจากความคิดที่ครอบงำเกี่ยวกับสัจธรรมและความเป็นจริง (ธีระ นุชเปี่ยม. 2536 : 64)

แต่ถึงอย่างไร ประวัติศาสตร์ก็ยังมีคุณค่าต่อการศึกษาอยู่มากน้อย เพราะสำหรับนักคิดแบบหลังสมัยใหม่บางกลุ่ม การศึกษาประวัติศาสตร์แบบเดิมคือ ตำนาน มีลักษณะเชิงอุดมการณ์และมีลักษณะ logocentric ในแง่ที่มันเชื่อว่า ประวัติศาสตร์มีจุดกำเนิดที่จะช่วยให้เราตีความได้ว่าอะไรจริง และมีความหมายมากกว่า (จันทน์ เจริญศรี. 2545 : 55)

ด้วยเหตุนี้ นักคิดแนวหลังสมัยใหม่ที่มีจุดยืนแบบประนีประนอมได้เสนอแนวคิดต่อประวัติศาสตร์ที่พยายามปรับแก้แนวคิดดังกล่าวมากกว่าที่จะปฏิเสธโดยสิ้นเชิง ด้วยการที่เรียกร้องให้นักประวัติศาสตร์หันมาให้ความสนใจกับชีวิตประจำวัน (le quotidien) ของคนธรรมดา สนใจในประเด็นเล็กๆ พวกเขา/เธอมีทัศนคติต่อประวัติศาสตร์ว่าไม่ใช่การแสวงหาความจริงในอดีต แต่คือการบอกเล่าเรื่องราว ในทัศนะของพวกเขา/เธอการบรรยายมีคุณค่าเท่ากับการอธิบาย และการขัดแย้งกันเองของเรื่องราวที่เล่าเป็นสิ่งที่ยอมรับได้ เพราะตัวประวัติศาสตร์เองคือสิ่งที่ประกอบขึ้นจากรายการที่หลากหลาย (จันทน์ เจริญศรี. 2545 : 56)

ซึ่งแนวคิดดังกล่าวนี้ ได้รับอิทธิพลมาจาก

มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault 1926-1984) เป็นชาวฝรั่งเศส ชอบย้อนพิจารณาอดีตของมนุษยชาติในหลายแง่หลายมุม ได้ข้อสรุปว่าวิชาประวัติศาสตร์ที่แล่วมาบิดเบือนความเป็นจริงของสังคมและการเมืองมาก เพราะนักประวัติศาสตร์มักจะเชื่อนวยุคภาพ จึงแต่ละคนต่างก็ตั้งหลักการล่วงหน้าว่ามนุษย์เป็นสัตว์ใช้เหตุผล และต้องเดินตามธรรมชาติตายตัวอันมีเหตุผลอะไรทุกอย่างที่เกี่ยวกับมนุษย์ จึงต้องเป็นไปตามกฎเกณฑ์อันมีเหตุผลหรือมีแก่นนั้นก็ต้องตะล่อมเข้าความมีเหตุผลให้ได้ ในขณะที่เกี่ยวกับมนุษย์ก็เป็นสัตว์สังคมด้วย สังคมก็คือมนุษย์หลายคนมารวมกัน ในเมื่อมนุษย์แต่ละคนต้องเป็นไปตามกฎเกณฑ์อันมีเหตุผล สังคมก็ต้องเป็นไปตามกฎเกณฑ์อันมีเหตุผลด้วย จึงจะสมศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ แต่ฟูโกต์กลับเห็นว่าการพยายามตะล่อมมนุษย์และสังคมมนุษย์ให้เข้าเกณฑ์เหตุผลนั่นเอง กลับเป็นการฝืนธรรมชาติของมนุษย์อย่างไร้เหตุผล ฟูโกต์จึงเขียน อดีตของมนุษย์ขึ้นใหม่เป็นตัวอย่างประวัติศาสตร์แนวใหม่ โดยไม่ยอมเรียกผลงานของตนว่าประวัติศาสตร์ (history) แต่เรียกว่าโบราณคดีวิทยา (archaeology) เช่น *Archaeology of Knowledge*, 1969 โบราณคดีวิทยาของความรู้ *Archaeology of the Human Sciences*, 1966 (โบราณคดีวิทยาของวิทยาการด้านมนุษยศาสตร์), *Archaeology of Medical Gaze*, 1963 (โบราณคดีวิทยาของการแหม่มองการรักษายาบาล) ที่ฟูโกต์เลือกใช้คำโบราณคดีแทนประวัติศาสตร์ก็เพราะคิดว่าเรื่องอดีตควรเสนอให้ผู้อ่านได้เห็นภาพของอดีตจริงๆ เหมือนไปชมโบราณสถานในแหล่งที่เกิดเหตุการณ์จริงๆ เช่น ไปชมวังโบราณของกรุงเก่า ผู้อธิบายก็ควรอธิบายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ณ ตรงนั้นตามที่สามารถจะเล่าได้ ไม่ควรตีความเล่าเป็นประวัติศาสตร์ ควรปล่อยให้ผู้ชมสร้างเรื่องเล่าของตนเอง จากการรับรู้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง (กิริติ บุญเชื้อ. 2545 : 178 - 179)

ดังนั้น ประวัติศาสตร์ที่มาจากความรู้และอำนาจนั้น เป็นสิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา

เนื่องจากมีที่มาอันเป็นรากฐานของความหลากหลาย ฟุโก จึงสนใจในจุดที่มันมาประสานกัน (conjunction) มากกว่าจุดกำเนิด ซึ่งแนวคิดดังกล่าวนี้ได้ส่งผลให้นักคิดแนวหลังสมัยใหม่ปฏิเสธการลากเส้นแบ่งระหว่างข้อเท็จจริงกับเรื่องที่แต่งขึ้น โดยมองว่าเราสามารถเรียนรู้จากทั้งสองอย่างได้เท่าๆ กัน

แต่ถึงอย่างไรก็ตาม การปฏิเสธประวัติศาสตร์อย่างสุดขั้วโดยเชื่อว่าไม่มีความจริงแห่งอดีตแต่อย่างใด ประวัติศาสตร์เป็นเพียงสิ่งที่นักประวัติศาสตร์เลือกกำหนดขึ้น หรือการประสมประสานกันระหว่างข้อเท็จจริงกับเรื่องที่แต่งขึ้นดังที่นักคิดแนวหลังสมัยใหม่กลุ่มประนีประนอมได้เสนอเป็นแนวคิดออกมา หลักการของทั้งสองแนวคิดนี้ถือได้ว่า เราก็ไม่อาจจะสามารถเชื่อถือหรือสามารถไว้วางใจประวัติศาสตร์แบบดั้งเดิมได้อีกต่อไป ด้วยเหตุผลและข้อจำกัดต่างๆ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

เมื่อประวัติศาสตร์แบบดั้งเดิมได้ถูกรื้อทิ้งออกไป แนนอนที่ประวัติศาสตร์แบบใหม่จะต้องถูกสร้างขึ้นมานั้น ประเด็นนี้จึงเป็นปัญหาที่สำคัญและน่าสนใจมากที่สุด เพราะประวัติศาสตร์ใหม่ที่ถูกรื้อขึ้นมานั้น อาจจะถูกสร้างขึ้นมาจากเหตุผลหรืออุดมการณ์ เพื่อผลประโยชน์ในรูปแบบใหม่ก็เป็นได้ กล่าวคือ เมื่อประวัติศาสตร์จารีตทั้งหมดสิ้นความน่าเชื่อถือที่เคยมี นักประวัติศาสตร์ก็พบว่าตนเองอยู่ในภาวะที่ต้องล้มล้างทุกสิ่งเพื่อเริ่มต้นใหม่ โดยจะตีความลงไปอย่างใดก็ได้ตามใจปรารถนา นี่เป็นเหตุผลว่าเหตุใดการไม่ยอมกำหนดหรือตัดสินอะไรลงไปนำไปสู่จุดหักเห คือ นำไปสู่การกำหนดหลักสามประการขึ้นมาดูจะเป็นไตรสรณะ คือ เชื้อชาติ/ชนชั้น/เพศ เมื่อมีการรื้อทำลาย "ตัวบท" ของอดีตและ "ตัวบท" ของประวัติศาสตร์ที่เคยเขียนขึ้นมาทั้งหมด ประวัติศาสตร์ใหม่ก็สามารถจะได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ได้โดยพื้นฐานแห่งผลประโยชน์สามสถานดังกล่าวของผู้ทำหน้าที่สร้างสรรค์หรือไม่ก็โดยพื้นฐานทางการเมืองและอุดมการณ์ที่สอดคล้องกับผลประโยชน์ดังกล่าว (ธีระ นุชเปี่ยม, 2536 : 76)

ด้วยเหตุนี้ จึงได้มีนักประวัติศาสตร์กลุ่มต่างๆ ได้นำศักยภาพของแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ไปใช้ในการแสวงหาผลประโยชน์ตามแต่ละจุดประสงค์ของแต่ละกลุ่ม ดังเช่น กลุ่มเรียกร้องสิทธิสตรี กลุ่มของคนผิวดำ และแม้แต่กลุ่มที่ต่อสู้เพื่อคนรักร่วมเพศ ฯลฯ ซึ่งการนำศักยภาพของแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ไปใช้เพื่ออุดมการณ์ต่างๆ ดังที่ได้กล่าวมา อาจจะก่อให้เกิดเป็นผลดีหรือผลเสียขึ้นมาก็ได้

เพราะฉะนั้น ปัญหาที่ติดตามมาจากการสร้างประวัติศาสตร์แบบใหม่ เพื่อนำมาแทนที่ประวัติศาสตร์แบบดั้งเดิมนั้น จึงเป็นปัญหาที่น่าขบคิดและเป็นประเด็นที่น่าจับตามองอยู่ไม่น้อยเลยทีเดียว

1.6 กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านวิทยาศาสตร์

ในสมัยก่อน มนุษย์พยายามที่จะเสาะแสวงหาคำตอบอันลึลับของโลก มนุษย์พยายามที่จะ

ค้นคว้าถึงที่มาที่ไปของปรากฏการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้น บ้างก็อ้างถึงพระผู้เป็นเจ้า เทพ เทวดา ภูตผีปีศาจ พิธีกรรมทางไสยศาสตร์ หรือศาสนา มาใช้เป็นการสนับสนุนความคิดความเชื่อของตน จนมาถึงในช่วงศตวรรษที่ 16 ซึ่งเป็นยุคกำเนิดแห่งความรู้แจ้ง (Enlightenment) ที่พยายามจัดความเชื่อทั้งหมดมาเข้ากรอบ เพราะถือว่าเป็นความรู้ที่มาจากเรื่องเล่าหรือเรื่องปรัมปรา ซึ่งไม่สามารถให้ข้อเท็จจริง พิสูจน์ความจริง หรือเข้าถึงความจริงได้ จนมาถึงช่วงศตวรรษที่ 17 ที่วิทยาการต่างๆถูกพัฒนา ทำให้หลักการคิดและวิธีการทางวิทยาศาสตร์อยู่ภายใต้หลักการของเหตุและผล ดังที่ ประสาน ต่างใจ ได้กล่าวไว้ว่า

ในขณะเดียวกัน เมื่อสังคมของมนุษย์ได้พัฒนามากยิ่งขึ้น เมื่อประสบการณ์จากการสังเกตและการทดสอบ แปรเปลี่ยนเป็นความรู้ ความเข้าใจ เป็นตรรกวิทยาของเหตุและผล เป็นวิทยาศาสตร์ยิ่งขึ้น ทั้งกว้างขวาง และหลากหลาย ความพยายามที่จะศึกษาและทำความเข้าใจต่อสรรพสิ่งที่เป็นธรรมชาติ ที่มีความลึกลับของจักรวาล ส่วนหนึ่งได้ผันแปรไปสู่การใช้แนวทางและวิธีการที่เป็นวิทยาศาสตร์ โดยเฉพาะวิทยาการที่ใช้การเข้าถึงและรับรู้ทางกายภาพหรือทางฟิสิกส์ (Physics) แทนหรือนำการรับรู้และการเข้าถึงโดยวิธีการและแนวทางทางวิญญาณหรือทางจิต (Spiritual and Psychological) เช่น ไสยศาสตร์ ศาสนา และปรัชญาเมตาฟิสิกส์ และความรู้เหนือธรรมชาติ (Paranormal approach) (ประสาน ต่างใจ. 2542 : 38)

ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงทำให้สังคมในยุคสมัยใหม่ พยายามสร้างความรู้ด้วยความเชื่อที่ว่า วิทยาศาสตร์ที่มีเหตุและผล จะสามารถอธิบายทุกสิ่งทุกอย่างได้อย่างถูกต้องแม่นยำ และสามารถนำพาเราไปสู่ความจริงได้ ดังความคิดเห็นของ ชัยวัฒน์ ธีระพันธุ์ ที่ได้กล่าวเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

มันเป็นผลพวงที่เริ่มมาจากนวัตกรรมทางการประดิษฐ์นาฬิกา และเครื่องจักรกลอื่น ๆ ในการผลิต ประสาน กับความคิดที่วางอยู่บนทฤษฎีคณิตศาสตร์ของนิวตัน ปรัชญาของเดส์กาตส์ และวิธีวิทยาทางวิทยาศาสตร์ของเบคอน ความคิดที่มีอิทธิพลครอบงำร่วมสามร้อยปี ถือว่าสสารเป็นพื้นฐานปรากฏการณ์ทั้งปวง โลกทางสสารคือเครื่องจักรขนาดใหญ่ ที่ประกอบจากวัตถุสารเป็นชิ้นย่อย ๆ จำนวนมากมายซึ่งสามารถแยกออกจากกันได้ เชื่อกันว่า เอกภพมีกลไกการทำงานดั่งเครื่องจักรที่สร้างโดยน้ำมือมนุษย์ คือประกอบด้วยหน่วยย่อยพื้นฐานต่างๆ ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่า ปรากฏการณ์อันสลับซับซ้อนต่าง ๆ นั้นสามารถทำความเข้าใจได้ไม่ยากนัก โดยการลดส่วนแยกย่อยลงเป็นหน่วยย่อยพื้นฐานของมัน แล้วทำการศึกษาวิเคราะห์กลไกการทำงานของหน่วยย่อยโดยใช้หลักคิดของตรรกะอย่างมีเหตุมีผล เมื่อค้นพบสาเหตุแล้ว ก็สามารถทำนายผลลัพธ์ที่ออกมาได้แทบไม่ผิดพลาด เพราะมันอยู่ใต้กฎที่ถูกกำหนดเอาไว้แล้ว

ทัศนคติแบบลดทอนและย่อยส่วน (reductionism) ได้แทรกซึมอยู่ในทุกวงวิทยาการ ในสมัยนั้นไปเสียมีนักฟิสิกส์ผู้หนึ่ง ชื่อ ปีแอร์ ลาปลาส มั่นใจว่าวันหนึ่งจะมีนักวิทยาศาสตร์ค้นพบสมการคณิตศาสตร์สมการเดียวที่สามารถอธิบายทุกอย่างได้

มันเป็นช่วงหนึ่งที่นักวิทยาศาสตร์คิดว่า พวกเขาได้ค้นพบความจริงที่สมบูรณ์ (Absolute) แล้ว หรือมีอะไรรู้
 ก็ทางอีกเพียงแค่ว่าเปลี่ยนนี้ก็สัมผัสได้ เหมือนดังที่ Francis Fukuyama พูดถึง The end of history
 ต้องยอมรับว่า วิธีคิดเป็นเส้นตรงของตรรกะชัดแจ้ง (principle of strong causality) คือวิธีคิดที่ตรรกะบอก
 ว่า เหตุหนึ่งย่อมเท่ากับผลเหตุเล็ก ผลที่ติดตามมาย่อมเล็ก และถ้าเหตุใหญ่ ผลลัพธ์ย่อมใหญ่ตามไปด้วย
 ตามสัดส่วนของเหตุ หรือพูดง่าย ๆ ว่าเป็นตรรกะของ $2 + 2 = 4$ ไม่เป็นอย่างอื่น ตรรกะชัดเจน และการ
 วิเคราะห์แบบย่อส่วน และแยกส่วนได้ให้ความสำเร็จที่ยาวนานมิใช่น้อย เพราะการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยี
 ทางการผลิตจนสังคมเกษตรกรรมมาเป็นสังคมอุตสาหกรรม ยึดถือความเชื่อ (myth) ที่มีพิธีกรรมเป็นหลักใน
 การคิดแบบเส้นตรง ซึ่งสามารถคำนวณน้ำขึ้นน้ำลง การเกิดสุริยุคราสและการโคจรของดวงดาว รวมถึง
 เหตุการณ์หลาย ๆ อย่างในธรรมชาติได้อย่างแม่นยำ (ชัยวัฒน์ ธีระพันธุ์. 2542 : 33 - 34)

แต่ถึงอย่างไร ความเชื่อทางด้านวิทยาศาสตร์ของยุคสังคมสมัยใหม่นั้น ก็ได้ถูกท้าทายด้วยเหตุ
 ที่เมื่อมีการทดลองใหม่ ๆ เกิดขึ้น การค้นพบทางทฤษฎีใหม่ ๆ ก็เกิดขึ้นตามมาเพื่อโต้แย้งหรือทำการลบ
 ล้างด้วยข้อพิสูจน์ที่เหนือกว่า ดังกรณีตัวอย่างของ กิรติ บุญเจือ ที่ได้กล่าวไว้ว่า

วิชาฟิสิกส์ที่ให้นักนิพนธ์ศึกษาตัวเอง ในที่สุดก็เป็นตัวทำลายนวยุคภาพเสียเอง ในปี ค.ศ. 1900 แมกซ์
 แพลงค์ (Max Planck 1858 - 1947) พบว่า ในระดับเล็กกว่าปรมาณูมีพลังงานเป็นกระจุก ๆ เรียกว่า
 ควันตัม (quantum, พหูพจน์ quanta ภาษาละตินแปลว่ากระจุก) ซึ่งทำการไม่สม่ำเสมอเรียกว่าทฤษฎี
 ควันตัม (Quantum Theory) แอลเบิร์ต ไอน์สไตน์ (Albert Einstein 1879-1955) พบว่าแสงไม่เป็นคลื่น
 เสมอไป บางครั้งเป็นกระจุก พลังงานที่ให้หน่วยแสงเรียกว่าโฟตอน (Photon) ก็หมายความว่าแสงเป็นอะไร
 ก็ไม่รู้ นีลส์ บอห์ร (Niels Bohr 1885 - 1962) พบว่า อนุภาคอิเล็กตรอนวิ่งไม่เป็นระเบียบอย่างที่เคยคิดกัน
 ไอน์สไตน์ประกาศทฤษฎีสัมพัทธภาพในปี ค.ศ. 1905 ซึ่งหมายความว่าอะไรก็ไม่แน่นอนในโลกของ
 อนุภาค ซึ่งไฮเซนเบิร์ก (Werner Heisenberg 1901-1976) จะย้ำด้วยกฎแห่งความไม่แน่นอน
 (Principle of indeterminacy) (กิรติ บุญเจือ. 2545 : 90)

ซึ่งกรณีของ แอลเบิร์ต ไอน์สไตน์ สามารถขยายความได้ดังนี้

ความคิดของทฤษฎีเกี่ยวกับเวลาและอวกาศเปลี่ยนไปอย่างพลิกหน้ามือเป็นหลังมือ เมื่อ Albert Einstein
 ได้เสนอทฤษฎีสัมพัทธภาพขึ้น ในอดีตนับเป็นเวลาสองพันปีเต็มตั้งแต่ Euclid เป็นต้นมา มนุษย์เราเข้าใจ
 ว่าอวกาศมีลักษณะเป็นแกนเส้นตรง ที่วิ่งออกไปทุกทิศทางตามแนว x, y, z หรือกว้าง ยาว สูง ส่วนจะมี
 รายละเอียดว่าจักรวาลแบบแกนเส้นตรงนี้ มีจุดสิ้นสุดหรือไม่ เป็นทรงกลมหรือรูปทรงอื่นๆ เป็นความต่าง
 ในแต่ละความเชื่อ แม้แต่การปฏิบัติใหญ่ทางความเชื่อเรื่องจักรวาลโดย Copernicus ที่เรียกว่า
 Copernican revolution ก็เพียงแค่เปลี่ยนแนวคิดที่ว่าโลกไม่ได้เป็นศูนย์กลางของจักรวาลเท่านั้น เวลาและ
 อวกาศยังมีลักษณะสมบูรณ์ (absolute) คือ อวกาศยังเป็นแกนเส้นตรงที่อยู่นิ่งถาวรและเป็นอนันต์

เช่นเดียวกับเวลาที่เป็นเส้นตรงที่วิ่งไปไม่รู้จบ จากอดีตไปจนถึงจุดจบของมัน หรือไปสู่ความเป็นอนันต์ จนถึงกลางศตวรรษที่ 19 จึงมีนักคณิตศาสตร์ที่สำคัญ คือ Lobatchevsky (ค.ศ. 1793-1856) และ Rieman (ค.ศ. 1826-1866) เป็นผู้เสนอว่า มีเรขาคณิตระบบอื่น ๆ ที่ไม่ได้เป็นเส้นตรงแบบ Euclid แต่มีลักษณะทั้งโค้งและเว้า และมีมากกว่า 3 มิติดำรงอยู่ แต่เราก็ต้องรอจวบจนถึงต้นศตวรรษที่ 20 คือในปี ค.ศ. 1915 Einstein จึงได้เสนอว่า ถ้าเราเลิกยึดถือจักรวาลว่าเป็นแบบ Euclid แต่ให้มองจักรวาลเป็นอวกาศที่โค้งไปตามมวลสารที่อยู่ในอาณาบริเวณนั้น และให้มองว่าเวลาเป็นมิติหนึ่งของจักรวาลควบคู่กันไปกับอีก 3 มิติของอวกาศเป็น 4 มิติ หรืออีกนัยหนึ่ง จักรวาลมีลักษณะเป็นเรขาคณิตแบบ Rieman เราจะอธิบายการเคลื่อนไหวของวัตถุต่าง ๆ ได้ถูกต้องแม่นยำกว่า ข้อเสนอของไอน์สไตน์ได้รับการยืนยันจากการทดลองหลาย ๆ ครั้งจนเชื่อกันว่าทฤษฎีแบบไอน์สไตน์อธิบายจักรวาลได้ดีกว่าของนิวตัน-ยูคลิด ถัดจากไอน์สไตน์จึงมีนักทฤษฎีอีกหลายคน เช่น Kaluka-Klein มีข้อเสนอว่าจักรวาลควรมี 5 มิติ และคนอื่น ๆ ก็เสนอเพิ่มเติมว่าจักรวาลอาจมี 10 มิติ 24 มิติ หรือ 32 มิติได้ รวมทั้งเป็นเรขาคณิตแบบอื่น ๆ ที่ไม่ใช่แบบ Rieman เช่นอาจเป็น Complex manifolds แบบ Calabi-Yau Space หรือเป็น Twistor space ก็ได้ ผลโดยรวมของทฤษฎีใหม่ ๆ เหล่านี้ก็คือ ทำให้นักวิทยาศาสตร์เลิกเชื่อว่าจะมี model เดียวที่อธิบายจักรวาลได้ แต่อาจมีหลาย model ที่พัฒนาต่อเนื่องและอธิบายโลกได้ดีขึ้นเรื่อย ๆ หรือเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ นอกจากนี้ ข้อดีสำคัญที่เกิดจากการค้นพบของไอน์สไตน์ก็คือ เมื่ออวกาศและเวลาไม่ใช่สภาวะที่สัมบูรณ์แล้ว คนทุกคนที่อยู่ในทุก ๆ ที่ในจักรวาลย่อมมีฐานะเท่าเทียมกันที่จะสังเกต ทดลองทางวิทยาศาสตร์ โดยที่พวกเขาล้วนอยู่ในสถานะหรือสภาวะที่ต่าง ๆ กัน เช่น กำลังเคลื่อนที่สวนกัน หรือเคลื่อนวนไปตามโลก และกาแล็กซี่ที่ตัวเองอยู่ หรือกำลังเดินทางในยานอวกาศที่ความเร็วและอัตราเร่งต่าง ๆ กัน เราจึงอาจเรียกการปฏิวัติของไอน์สไตน์ว่าเป็น democratic revolution ของผู้สังเกตการณ์ทางวิทยาศาสตร์ ที่ทุกจุดทุกมุมมองที่พวกเขาอยู่สามารถเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์ได้ (ธีรยุทธ บุญมี. 2546 ข : 117 - 119)

และยิ่งไปกว่านั้น การท้าทายทางวิทยาศาสตร์ในศตวรรษที่ 19 ที่มีต่อวิทยาศาสตร์ดั้งเดิม ได้ถูกปลุกเร้าหนักยิ่งขึ้นเมื่อ เฮนรี พอยน์แคร์ (Henri Poincare) ได้เพิ่มตัวแปรตัวใหม่เข้าในสมการของนิวตัน เมื่อช่วงต้นศตวรรษที่ 20 สมการของนิวตันที่มีสมมุติฐานของตัวแปรสองตัว เช่น การคำนวณเส้นทางโคจรของโลกกับดวงอาทิตย์ แต่เมื่อเพิ่มดาวดวงใหม่เป็นตัวแปรที่สามเข้าไปความสัมพันธ์ของดวงดาวทั้งสามจะเปลี่ยนไปทันที เพียงแต่หักเส้นทางโคจรของดาวดวงหนึ่งเพียงเล็กน้อย การโคจรของดาวทั้งสามจะออกนอกกลุ่มนอกทาง ปิดเป็เหมือนคนเมา แต่เนื่องจากความเชื่อที่มีต่อฟิสิกส์แบบเส้นตรงยังมีอิทธิพลอยู่มาก พอยน์แคร์ จึงไม่มั่นใจในสิ่งที่เขาค้นพบเพราะยังไม่มีสมองกลที่ฉลาดสามารถยืนยันการคำนวณของเขาว่าไม่ผิดพลาดเพราะข้อพิสูจน์ว่าความคิดของเขาไม่ผิดนั้น ต้องใช้อุปกรณ์และเครื่องมือคำนวณที่สามารถคำนวณตัวเลขที่ยาวนานนับ 100 ปี หรือกว่านั้นออกมาให้ได้ ซึ่งขณะนั้นยังไม่มีเครื่องมือที่มีสมรรถนะสูงเช่นนั้น พอยน์แคร์ จึงทิ้งการค้นคว้าไว้เพียงแค่นั้นจวบสิ้นอายุของเขา (ชัยวัฒน์ ธีระพันธุ์. 2542 : 35)

จากการเกิดขึ้นของทฤษฎีใหม่ๆ การค้นพบสิ่งใหม่ๆ ที่มีอำนาจปล้ำทฤษฎี ความรู้ความเชื่อแบบเก่า ได้ทำให้เกิดเป็นความสงสัย คลางแคลงใจต่อความไม่แน่นอนของความรู้ เพราะการค้นพบใหม่ๆ ก็ไม่ได้หมายความว่า จะเป็นการค้นพบที่ถูกต้องที่สุด เพราะอาจจะมีการค้นพบใหม่ๆ ต่อไปอีกก็ได้ ทำให้ความรู้ ความเชื่อแบบเก่าถูกลบล้างออกไปตามวาระของมัน กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่จึงเชื่อว่า ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ในยุคสมัยใหม่นั้นไม่สามารถทำให้เราเข้าถึงความเป็นจริงได้ เหตุผลวิทยาศาสตร์เป็นเพียงศิลปะแห่งการชวนเชื่อ (art of persuasion) (กิริติ บุญเจือ. 2545 : 66)

ดังนั้นจะเห็นได้ว่า ความคิดและความเชื่อแบบหลังสมัยใหม่ที่มีต่อวิทยาศาสตร์ เป็นความคิดที่เหมือนกันกับเรื่องของภาษาและประวัติศาสตร์ ที่กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ได้ปฏิเสธความแน่นอนตายตัวของภาษา ปฏิเสธความสอดคล้องระหว่างภาษาและความเป็นจริง และไม่ยอมรับว่าเราสามารถจะเข้าถึงความจริงที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริงได้ และในส่วนของประวัติศาสตร์ ก็คือ การปฏิเสธความแน่นอนตายตัวของอดีตนั่นเอง ไม่มีความจริงแห่งอดีตที่นอกเหนือไปจากสิ่งที่นักประวัติศาสตร์เลือกกำหนดขึ้น อันหมายถึง การถือว่าไม่มีความจริงอันเป็นภววิสัย (Objectivity) เกี่ยวกับอดีตแต่อย่างใดทั้งสิ้น (ธีระ นุชเปี่ยม. 2536 : 59) ดังนั้น เราต้องไม่ลืมว่า นักวิทยาศาสตร์ก็เป็นมนุษย์ปุถุชนธรรมดาที่มีอัตวิสัยในการประมวลความเห็นและสร้างทฤษฎี นักวิทยาศาสตร์ไม่ได้คิดอย่างเป็นภววิสัยดังที่เชื่อกัน (ชัยวัฒน์ ธีระพันธุ์. 2542 : 33)

และข้อคิดเห็นอีกประการหนึ่งที่ดูจะสนับสนุนกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ได้แก่ ความคิดเห็นของ อิมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant 1724-1804) โดยเขาได้กล่าวถึงวิทยาศาสตร์ซึ่งมีใจความดังนี้

คานท์ ได้เสนอความคิดเห็นไว้ตั้งแต่ต้นศตวรรษที่แล้วว่าอย่าหลงใหลวิทยาศาสตร์เพราะวิทยาศาสตร์มิได้ให้ความจริง ให้เพียงสิ่งที่เป็นประโยชน์ เราต้องใช้วิทยาศาสตร์เพื่อรับใช้มนุษย์ในขอบข่ายของศีลธรรมและศาสนา ซึ่งจะต้องอาศัยความสำนึกร่วมของมนุษยชาติเป็นเกณฑ์ ไม่ควรเอาวิชาการอื่น ๆ มาตัดสินศีลธรรมและศาสนา เพราะวิชาการต่าง ๆ ให้ความรู้ที่ไม่แน่นอน เนื่องจากต้องผ่านกรรมวิธีของสมองเป็นเหตุให้ถูกแปรสภาพไป จนเราไม่อาจจะรู้ว่าอะไรจริง วิชาการต่าง ๆ จึงเป็นสิ่งที่มิมีประโยชน์ แต่ต้องใช้ภายในขอบข่ายของศีลธรรม (กิริติ บุญเจือ. 2545 : 196 - 197)

นอกจากนี้ ยังมีนักปรัชญาบางท่านได้เสนอข้อคิดเห็นที่เกี่ยวกับความรู้ทางวิทยาศาสตร์ไว้อีกดังเช่น

ฟูโก (Michel Foucault) ที่เห็นว่า ความรู้และอำนาจเป็นสิ่งที่ไม่อาจแยกออกจากกัน แนวคิดดังกล่าว

ก่อให้เกิดความสงสัยในวิทยาศาสตร์ ซึ่งเป็นความรู้ที่จัดให้อยู่ในลำดับสูงสุดของความรู้ทั้งปวงในยุคสมัยใหม่ โดยการอ้างว่าความรู้แบบวิทยาศาสตร์นั้น คือ ความรู้ที่จริงที่สุด เพราะปลอดค่านิยม และเป็นอิสระจากอุดมการณ์ทางการเมือง (Seidman, 1994) แต่ฟูโกสามารถแสดงให้เห็นว่าแท้ที่จริงแล้ว มันกลับเป็นความรู้ที่ให้ผลประโยชน์กับกลุ่มชนชั้นนำในสังคม

เลียวทาร์ (Jean Francios Lyotard) ได้วิพากษ์ความรู้ในแบบ “สมัยใหม่” ของสาขาวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ว่าไม่อาจยึดถือได้แล้ว ด้วยเหตุผลที่ว่าด้วยความชอบธรรมของความรู้สองประการ คือ ประการแรก ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ที่ถูกมองว่าเป็นความรู้สูงสุดในยุคสมัยใหม่ไม่ใช่ความรู้แบบเดียว แต่ยังมีความรู้แบบอื่น ๆ ด้วย (ซึ่งเลียวทาร์เรียกว่า narrative) ประการที่สอง เกณฑ์ในการตัดสินว่าอะไรเป็นหรือไม่เป็นความรู้ เป็นเกณฑ์เดียวกับที่ผู้ปกครองใช้ตัดสินว่าอะไรยุติธรรมในการบังคับใช้กฎหมาย ดังนั้นความรู้ทางวิทยาศาสตร์จึงไม่ใช่ความจริง บริสุทธิ์ แต่เจือปนด้วยการเมืองและจริยธรรม (Lyotard. 1992) (จันทร์ เจริญศรี. 2545 : 8)

ธีรยุทธ บุญมี ได้กล่าวถึงการปฏิบัติความคิดที่สำคัญทั้งในวงการวิทยาศาสตร์ ศิลปะ และปรัชญา โดยพูดถึงความเห็นของนักวิทยาศาสตร์ นักปรัชญาและศิลปิน ที่เริ่มมีความเห็นในแนวทางเดียวกันอย่างสังเกตได้ชัดเจน คือ

(1) แนวคิดเชิงสัมพัทธภาพ (relativism) นั่นคือ ความจริงทางโลกวิทยาศาสตร์ ความจริงทางโลกปรัชญา ความงามทางโลกศิลปะไม่ได้มีอยู่หนึ่งเดียว แต่มีหลายวิธีและหลายมุมมองที่จะเข้าถึงความจริงเหล่านี้ (relativism และ perspectivism) นิทเช่ (Nietzsche) นักปรัชญาเป็นผู้เสนอแนวคิดนี้อย่างจริงจังเป็นครั้งแรกแต่ที่ปรากฏผลสะท้อนต่อวงการต่าง ๆ ทั่วโลกมากที่สุดก็คือ การเสนอทฤษฎีสัมพัทธภาพโดยไอน์สไตน์ในปี ค.ศ. 1905 และ 1915

(2) ความรู้มนุษย์ไม่ว่าจะเป็นวิทยาศาสตร์ธรรมชาติ หรือปรัชญากับโลกแห่งความจริงข้างนอกแยกออกจากกันค่อนข้างเด็ดขาด ที่ไม่แยกเด็ดขาดก็คือความจริงที่ว่ามนุษย์มีประโยชน์ต่อมนุษย์ หรืออีกนัยหนึ่งก็คือคตินี้ว่า โลกข้างนอกเป็นสิ่งที่เราไม่สามารถหยั่งถึงความจริงของมันได้ หรือจะกล่าวได้ว่าความรู้ ความคิด ศิลปะของเราเป็นผลผลิตของมนุษย์ล้วน ๆ ไม่เกี่ยวข้องกับโลกภายนอก

จากแนวคิดนี้วิทยาศาสตร์ธรรมชาติจึงไม่ได้บ่งบอก “ความจริง” ของโลกข้างนอก มันเป็นเพียงภาพจำลอง (model) ที่เราสร้างขึ้นเพื่ออธิบายโลกข้างนอก สิ่งที่มีนัยยะก็คือ มันอธิบายปรากฏการณ์ต่างๆ ได้ใกล้เคียงกับที่เราสังเกตเห็นไหม? มันเป็นประโยชน์ไหม? นำมาประยุกต์ใช้ได้ไหม? (ธีรยุทธ บุญมี. 2546 ข : 115)

จากข้อคิดเห็นและจากเหตุผลทั้งหมดนี้ กล่าวได้ว่า กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่มีความเชื่อที่ว่า ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ ไม่ได้บอกความจริงของโลกข้างนอกแต่อย่างใด เราไม่สามารถใช้ความรู้ทางวิทยาศาสตร์มาอธิบายปรากฏการณ์ต่าง ๆ หรือเพื่อเข้าถึงความจริงได้ ความรู้ทาง

วิทยาศาสตร์จึงเป็นเพียงศิลปะชวนเชื่อ หรือเป็นความรู้ที่แฝงไว้ด้วยอำนาจทางสังคม การเมืองและจริยธรรม แต่ก็ได้หมายความว่า ต่อจากนี้จะไม่มีความรู้ วิทยาศาสตร์ยังไม่ได้หายหรือตายจากโลกนี้ไป เพราะมนุษย์ไม่สามารถแยกออกจากเทคโนโลยีได้อย่างเด็ดขาด เราจำเป็นต้องมีวิทยาศาสตร์เพื่อรับใช้มนุษย์ต่อไป ถึงแม้บางครั้งการเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีนั้นเอง นอกจากจะสร้างประโยชน์อันมากมายมหาศาล ให้กับมนุษย์ก็ตาม แต่ในบางครั้งก็ก่อให้เกิดผลเสียด้วยเช่นกัน เพราะถ้าเราลองมอง ลอกลูกดูให้ดี ทุกวันนี้เราได้รับความสะดวกสบายกว่าแต่ก่อนมาก เรามีโทรศัพท์มือถือ มีระบบการคมนาคมที่รวดเร็ว ระบบการสื่อสารอันทันสมัย และอื่นๆอีกมากมายที่พร้อมจะสร้างความสะดวกสบายและความพึงพอใจให้กับเรา แต่เมื่อถามว่า มีแล้วมันดีไหม มันคุ้มไหมกับบางสิ่งบางอย่างที่ก่อให้เกิดผลร้ายหรือผลเสีย ดังเช่น การเกิดสภาพแวดล้อมเป็นพิษ การเกิดอุบัติเหตุรถชนขณะใช้โทรศัพท์มือถือขับรถ และแม้แต่การซื้อขายบริการทางเพศ หรือการถูกล่อลวงจากการสนทนาผ่านระบบเครือข่ายทางคอมพิวเตอร์ เป็นต้น

การกล่าวถึงการเกิดขึ้นของปัญหาและเหตุการณ์ต่างๆ อันมากมายเหล่านี้ ก็เพื่อจะชี้ให้เห็นว่า บางทีการแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นในโลกที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วท่ามกลางกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่นั้น การอาศัยกระบวนการทัศน์แบบเก่าๆนั้นไม่สามารถช่วยคลี่คลายปัญหาได้ทั้งหมด การใช้ความรู้เพียงอย่างหนึ่งอย่างใดย่อมไม่มีประสิทธิภาพเพียงพอต่อการแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นในโลกปัจจุบัน กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่จึงไม่เชื่อว่า ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ การมีเหตุและผลทางวิทยาศาสตร์และความจริง จะสามารถพาสังคมไปสู่จุดหมายปลายทางที่ดีกว่า ดังความคิดเห็นของฟริตจอฟ คาปรา (Fritjof Capra) ในบทความเรื่อง The New Vision of Reality ซึ่ง คาปรา เขียนลงในนิตยสาร Elmwood Quaterly ซึ่งจับใจความได้ว่า

เขาได้พูดถึงความเจ็บปวดของนักฟิสิกส์เมื่อต้นศตวรรษ ผู้พยายามค้นหาความจริงใหม่เมื่อพบว่าความคิดพื้นฐานและภาษาของพวกเขา รวมทั้งวิธีการคิดทั้งหมดไม่ได้เหมาะสมที่จะอธิบายปรากฏการณ์ทางอะตอม (atomic phenomena) อีกต่อไป มันมิได้เป็นปัญหาทางปัญญาอย่างเดียว แต่กระทบไปถึงอารมณ์และบางทีอาจจะกล่าวได้ว่าเป็นวิกฤติของการดำรงตน (existential crisis) ที่เดียว มันใช้เวลานานกว่านักวิทยาศาสตร์เหล่านั้นจะผ่านพ้นวิกฤติการณ์ไปได้ แต่ในท้ายที่สุดพวกเขาก็ได้รับ "รางวัล" อันคุ้มค่าที่สามารถมองลึกลงไปในธรรมชาติของสสาร และความสัมพันธ์ของมันกับจิตวิญญาณของมนุษย์ Capra กล่าวต่อไปว่า "วันนี้ หลังจากการวิเคราะห์ของ Kuhn ได้ผ่านไป 25 ปี เรายอมรับว่า การย้ายกระบวนการทัศน์ทางฟิสิกส์เป็นส่วนหนึ่งที่ยกไม่ออกจากการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ซึ่งใหญ่กว่าอีกมาก วิกฤติทางปัญญาของนักควอนตัมฟิสิกส์ช่วงทศวรรษที่ 20 สะท้อนภาพที่เหมือนกันในปัจจุบันนี้ เพียงแต่มันมีขอบเขตกว้างกว่ากันมาก เป็นวิกฤติทางวัฒนธรรม ซึ่งมีปัญหาลึกอยู่ที่วิกฤติแห่งความรู้ที่มาของวิกฤติการณ์ก็เหมือนกับควอนตัมฟิสิกส์ คือ โลกทัศน์ที่ล้าหลัง ซึ่งไม่สามารถจัดการกับปัญหาของโลกที่มีการเชื่อมโยงถึงกันและกันอย่างแยกไม่ออกได้" (ชัยวัฒน์ ธีระพันธุ์. 2542 : 44)

เมื่อโลกทัศน์ที่ล้าหลังไม่สามารถรับมือกับปัญหาที่เกิดขึ้นได้ในโลกปัจจุบัน เลียวทาร์ จึงได้เสนอความคิดเห็นของเขาเอาไว้ว่า

เราควรจะเปลี่ยนโลกทัศน์ต่อความรู้เสียใหม่ จากโลกทัศน์ในยุคสมัยใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากวิทยาศาสตร์แบบกลไกของไอแซค นิวตัน ซึ่งเห็นว่าจักรวาลมีความคงที่ หรือมีเสถียรภาพ โลกทัศน์ในยุคสมัยใหม่จะต้องเปลี่ยนไป เรากำลังอยู่ในโลกที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ดังนั้นความรู้จึงมีลักษณะอย่างดีที่สุด คือเป็นความรู้แบบชั่วคราวที่ต้องปรับเปลี่ยนอยู่เสมอ แม้แต่ในวิทยาศาสตร์ธรรมชาติเอง ความรู้ในยุคหลัง ๆ ก็ได้แสดงหลักฐานให้เห็นชัดเจนว่าความคิดแบบนิวตันไม่ใช่สิ่งที่ถูกต้องอีกต่อไปแล้ว เช่น ทฤษฎีสัมพัทธภาพของไอน์สไตน์ และทฤษฎีความน่าจะเป็นของไฮเซนเบิร์ก ฯลฯ ซึ่งมีความนัยว่า แม้แต่ในโลกของวัตถุเอง เรายังไม่สามารถวัดคุณลักษณะหลาย ๆ ประการของมันได้อย่างถูกต้องพร้อม ๆ กัน คือเมื่อทราบสิ่งหนึ่งแน่นอนก็ไม่ทราบอีกสิ่งหนึ่ง (จันทร์ เจริญศรี. 2545 : 18 -19)

ด้วยเหตุนี้ กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ให้ความสำคัญต่อธรรมชาติสิ่งแวดล้อม สังคม ชุมชน วัฒนธรรม และเหตุการณ์ของท้องถิ่น ที่มีลักษณะเป็นเรื่องราวย่อย ๆ ยอมรับในความหลากหลายของความรู้อื่น ๆ มิได้ผูกยึดติดอยู่กับสิ่งใดเพียงสิ่งเดียว ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นการเรียนรู้แบบบูรณาการ (interdisciplinary) น่าจะเป็นคำตอบที่สำคัญต่อการรับมือกับปัญหาต่างๆที่กำลังเกิดขึ้นท่ามกลางสภาพการณ์ในโลกปัจจุบันของเราได้

1.7 กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ในด้านสถาปัตยกรรม

กระแสการเปลี่ยนแปลงของความคิดแบบหลังสมัยใหม่ทางด้านสถาปัตยกรรมนั้น นับได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง เพราะทุกวันนี้รอบกายเรานั้นถูกโอบล้อมไปด้วยงานออกแบบที่เรียกว่าสถาปัตยกรรม ไม่ว่าจะเป็นบ้านพักอาศัย ห้างสรรพสินค้า โรงแรม โรงเรียน โรงงาน สำนักงาน พิพิธภัณฑ์ บ่อน้ำมัน อาคารจอดรถ ฯลฯ เพราะนับตั้งแต่อดีตมนุษย์ต้องแสวงหาที่พักอาศัยเพื่อหลบเลี่ยงจากสภาพดินฟ้าอากาศที่ไม่เอื้ออำนวยต่อกายอยู่อาศัยและดำรงชีพ ในสมัยก่อนมนุษย์ต้องอาศัยอยู่ตามถ้ำ แต่ในปัจจุบันเรามีที่พักอาศัยหลายรูปแบบ หลายรสนิยมให้เลือกตามความต้องการของแต่ละบุคคลหรือแต่ละครอบครัว

งานสถาปัตยกรรมมีวิวัฒนาการเรื่อยมา ตามความนิยมของแต่ละยุคสมัยที่ต่างกัน จนมาถึงจุดๆ หนึ่งที่ได้เกิดความเคลื่อนไหวของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ต่องานสถาปัตยกรรม

กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ทำให้งานสถาปัตยกรรมเปลี่ยนไป เกิดเป็นแนวความคิดแบบใหม่ที่ปรับเปลี่ยนและเปลี่ยนแปลงรูปแบบของแนวความคิดในการสร้างงานออกแบบ ทั้งแนวความคิด รูปแบบของงาน วัสดุอุปกรณ์ การคำนึงถึงประโยชน์ใช้สอย และความสวยงาม

การกล่าวถึงจุดเปลี่ยนแปลงของกระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ทางสถาปัตยกรรมนั้น กล่าวได้ว่า เป็นกระแสที่มีมานานแล้วเช่นกัน ดังที่ ชัยวัฒน์ ธีระพันธุ์ ได้กล่าวเอาไว้ว่า "ลองถอยเวลากลับไปเพียงไม่ถึงทศวรรษจะพบว่า Post modern ในด้านศิลปวัฒนธรรมและสถาปัตยกรรมกำลังได้รับความสนใจอย่างมากในชาติตะวันตก ซึ่งเป็นเวลาไล่เลี่ยกับการใช้ประโยชน์ของนวัตกรรม information และ communication technologies อันเป็นก้าวสำคัญของยุค post industrial" (ชัยวัฒน์ ธีระพันธุ์. 2542 : 123)

จึงกล่าวได้ว่ากระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ที่มีผลต่อวงการสถาปัตยกรรมนั้น ปรากฏตัวพร้อมๆ กับช่วงเวลาของยุคข้อมูลสื่อสารก็ว่าได้ ดังนั้นจะเห็นได้ว่ากระแสดความคิดดังกล่าวได้มีช่วงเวลาที่เติบโตอยู่มาจนพอสมควร แต่ถึงอย่างไรก็ได้มีนักวิชาการอยู่ท่านหนึ่งได้กล่าวถึงจุดเริ่มต้นของกระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ที่มีผลต่องานสถาปัตยกรรมไว้ดังนี้ว่า

สำหรับลัทธิหลังนวยมนั้น ศาสตราจารย์ชาลส์ เจนคส์ (Charles Jencks) ถือเอาวันที่ 15 กรกฎาคม ค.ศ. 1972 (พ.ศ. 2515) เป็นฤกษ์กำเนิดของลัทธิหลังนวยกนิยมนั้น ท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญเรื่องสถาปัตยกรรมหลังนวยก ท่านกล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ในหนังสือ *The Language of Post-Modern Architecture*, 1984 (ภาษาสถาปัตย์หลังนวยก) หน้า 4

ท่านกล่าวถึงเหตุการณ์สำคัญในวันนั้นว่า ณ เวลา 15.32 น. ของวันที่ 15 กรกฎาคม พ.ศ. 2515 อาคารคอนโดมิเนียมหลังใหญ่ถูกเจ้าหน้าที่ของรัฐบาลถล่มลงด้วยดินระเบิดไดนาไมท์ เพื่อสร้างขึ้นมาใหม่ด้วยเป้าประสงค์เดิม อาคารที่ถูกถล่มลงนั้นยังใหม่เอี่ยม ยังไม่มีใครเข้าอยู่อาศัยเป็นอาคารแข็งแรงทันสมัย ใช้ประโยชน์ให้สอยได้ แต่ทำไมรี ท่านศาสตราจารย์ออกความเห็นไว้ว่า เพราะอาคารหลังนี้สร้างด้วยแปลนที่เดินตามนวยกภาพเกินไปนั่นคือ เดินตามหลักวิทยาศาสตร์และคณิตศาสตร์ที่ประหยัดสูงสุด และให้ประโยชน์ใช้สอยดีเยี่ยม รูปทรงเรขาคณิตแม่นยำตรงอย่างไม่มีที่ติ และเพราะเหตุดังกล่าวนี้เองประชาชนในละแวกนั้นทนดูแปลนอันน่าเบื่อหน่ายนี้ไม่ไหว บุกเข้าทำลายครั้งแล้วครั้งเล่า เจ้าหน้าที่ทำการซ่อมแซมอยู่หลายครั้ง ที่สุดเจ้าหน้าที่ก็ทนชาวบ้านไม่ไหวเช่นกัน จึงลงมติถล่มลงเสีย แล้วสร้างใหม่ด้วยสถาปัตยกรรมหลังนวยก จึงเป็นที่พอใจของประชาชน

ศาสตราจารย์เจนคส์ชี้ให้เห็นว่า เหตุการณ์นั้นเป็นการแสดงออกอย่างชัดเจนว่าคนทั่วไปในปลายศตวรรษที่ 20 ไม่ยอมรับนวยกภาพแล้ว หากแต่ไม่สบโอกาสได้แสดงออกเท่านั้น ครั้งมีจุดให้แสดงออกก็จะแสดงทันที การแสดงออกในลักษณะนี้อาจจะเคยเกิดขึ้น ณ ที่อื่นๆ มาก่อนแล้วก็ได้ แต่ไม่มีผู้จับประเด็นและแถลงไว้เป็นตัวอย่างชัดเจนเท่านี้เอง (กิริติ บุญเจือ. 2545 : 63 - 64)

จากเหตุการณ์ดังกล่าวที่เกิดขึ้น ถือได้ว่าวันที่ 15 กรกฎาคม ค.ศ. 1972 เป็นการอ่านแถลงการณ์ (manifesto) ของลัทธิหลังสมัยใหม่ก็ว่าได้ เพราะกระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ได้ไหลและซึมซาบเข้าไปสู่ประชาชนในระดับหนึ่งแล้ว และเป็นระดับที่มากพอที่จะก่อให้เกิดการ

เปลี่ยนแปลงให้เห็นเป็นรูปธรรมชัดเจนขึ้นมาได้ ซึ่งการเกิดขึ้นของเหตุการณ์ดังกล่าว เกิดมาจากการที่ประชาชนเป้าหมายการสร้างอาคารตามแบบและแนวคิดของสมัยใหม่ ที่มัวแต่เดินตามหลักวิทยาศาสตร์ และหลักการออกแบบที่ต้องให้ประโยชน์ใช้สอยได้สูงสุด ประหยัดได้สูงสุด ซึ่งสิ่งต่างๆ เหล่านี้ทำให้ประชาชนทนต่อไปไม่ไหว จึงก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญนี้ขึ้นมา อย่างไรก็ตาม มอร์เลย์ (James Morley) ได้อธิบายถึงรูปแบบของกระแสการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเอาไว้ว่า

postmodernism เป็นกระแสความเคลื่อนไหวในกลุ่มของสถาปัตยกรรม ซึ่งปฏิเสธความคิด ความเชื่อของกลุ่มสมัยใหม่ (modernist) กลุ่มก้าวหน้า (avant garde) และแรงปรารถนาที่จะเห็นสิ่งใหม่ๆ กลุ่มความคิดสมัยใหม่ หรือลัทธิสมัยใหม่เป็นกลุ่มศิลปะและสถาปัตยกรรมซึ่งแสดงความคิดและภาพลักษณ์อันปฏิเสธขนบความนิยมเก่าและมุ่งที่จะสร้างสรรค์รูปแบบของผลงานเพื่อเป้าหมายของความแปลกใหม่ มากกว่าเป้าหมายอื่น อีกนัยหนึ่งก็คือ การสร้างงานที่มุ่งสู่ลักษณะซึ่งไม่เคยมีผู้ใดทำมาก่อน (where no man has gone before) กลุ่มสมัยใหม่ นิยม (modernism) เป็นกระบวนการทดลองความเป็นไปได้และการค้นหาลักษณะเฉพาะอันเป็นนิรันดร์ ซึ่งเป็นกระบวนการที่มุ่งนำเสนอลักษณะความคิดของปัจเจก (individuality) ลักษณะที่มุ่งเพื่อความแปลกใหม่ของกลุ่มลัทธิสมัยใหม่ถูกปฏิเสธโดยกลุ่มสถาปนิกลัทธิหลังสมัยใหม่ในช่วงทศวรรษ 50 และ 60 ด้วยเหตุผลเชิงอนุรักษ์ ด้วยเหตุที่พวกเขาต้องการดำรงองค์ประกอบของประโยชน์แบบสมัยใหม่ไว้ขณะที่กลับไปใช้รูปแบบต่างๆ จากงานคลาสสิกในอดีต ผลของงานก็เลยกลายเป็นงานแบบคอลลาจ (collage) ที่จับแพะชนแกะมีลักษณะลูกผสมในโครงสร้างของสถาปัตยกรรมที่ผสมผสานสไตล์แบบดั้งเดิมหลายอย่างเข้าไว้ในโครงสร้างงานชิ้นเดียว (พฤทธิ์ สุภเศรษฐศิริ. 2543 : 14 - 15)

กระแสความเคลื่อนไหวดังกล่าวได้ปฏิเสธความคิด ความเชื่อของกลุ่มสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ด้วยความปรารถนาที่อยากจะเห็นการสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ไปจากเดิมทั้งรูปแบบ และแนวความคิดในการออกแบบ จนกล่าวได้ว่า กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ เป็นกระแสที่ต่อต้านและตรงกันข้ามกับความคิดของกลุ่มสมัยใหม่ ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

- 1) นวฤคภาพกำหนดว่า สถาปัตยกรรมแต่ละหน่วยต้องใช้สไตล์เดียวกัน (univalence) เพื่อให้ทุกสัดส่วนประสานกลมกลืนกันเป็นเอกภาพ ชาวหลังนวฤคบอกว่าไม่จำเป็นเพราะเอกภาพทำให้จืดชืด เพื่อให้ตื่นตาตื่นใจควรผสมสไตล์กันได้ (multivalence) เพื่อแสดงความหลากหลายในเอกภาพ
- 2) นวฤคภาพกำหนดว่า สถาปัตยกรรมแต่ละหน่วยจะต้องมีเป้าหมายเดียว ทุกสัดส่วนต้องมีอยู่เพื่อเป้าหมายนั้นให้สัดส่วนเกินออกทั้งหมด ชาวหลังนวฤคบอกว่าเป้าหมายการใช้สอยมิได้หลายอย่างในสถาปัตยกรรมเดียวกัน นอกนั้นยังต้องคำนึงถึงสวนตกแต่งให้ดูดีใจผู้ใช้ และผู้ชมสุนทรีภาพจะต้องควบคู่ไปกับประโยชน์ใช้สอย

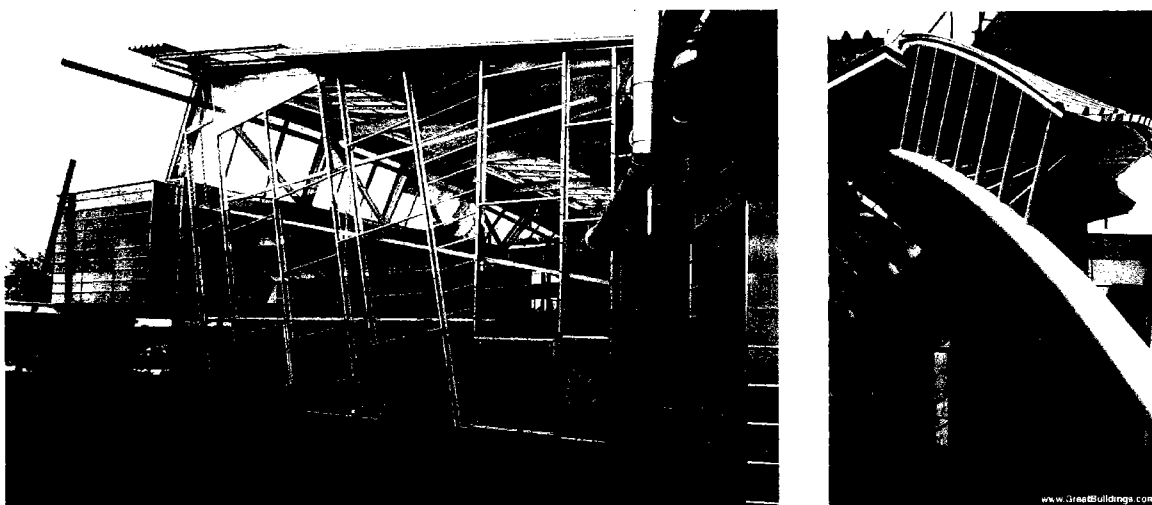
3) นวยุคภาพกำหนดว่า สถาปัตยกรรมนวยุคจะต้องทันสมัยในขณะก่อสร้าง ไม่ดึงเอาอะไรที่ผิดยุคสมัย ผิดวัฒนธรรมมาปะปน ชาวหลังนวยุคบอกว่าจะเป็นที่ไปถ้ามันเกิดและมันก็เกิดไปอย่างหนึ่งที่จะเอาของหลายยุคหลายสมัยมาแสดงในสถาปัตยกรรมเดียวกัน

4) นวยุคภาพกำหนดว่า ภาษาของสถาปัตยกรรมจะต้องเรียบง่าย มองเห็นชัดๆ ว่าใช้ทำอะไร ไม่ต้องมีอย่างอื่นมาปะปนให้รุงรังและสับสน ชาวหลังนวยุคบอกว่สถาปัตยกรรมที่สุนทรีย์ต้องมีปริศนาให้ขบคิด มีสัญลักษณ์ให้ตีความ มีอะไรบันดาลใจให้ผู้ชมมีเรื่องเล่า มีความใฝ่ฝัน มีอุดมคติ มีการแสวงหา ทั้งในชีวิตนี้และชีวิตหน้า

5) นวยุคภาพกำหนดว่า สถาปัตยกรรมจะต้องเอื้อประโยชน์ใช้สอย (functional) ประหยัด ชาวหลังนวยุคบอกว่าดูแล้วเครียด มนุษย์เรามีได้ต้องการประโยชน์ใช้สอยเพียงอย่างเดียวแต่ต้องการส่วยอารมณ์ด้วย และสุขภาพจิตนี้แหละสำคัญมากคำโบราณของไทยว่า “คับที่อยู่ได้ คับใจอยู่ยาก” ถ้าประหยัดแล้วเสียสุขภาพจิตจะคุ้มไหม ไหนๆ ก็ลงทุนเพื่อประโยชน์ใช้สอยแล้วก็ให้ลงทุนเพิ่มอีกนิดหน่อย เพื่อให้เกิดสุขารมณ์ในการใช้สอยด้วย จะไม่คุ้มค่ากว่าหรือ สถาปัตยกรรมจึงควรเป็นทั้ง function (ประโยชน์ใช้สอย) และ fiction (จินตนาการ) เพื่อหล่อเลี้ยงสุขารมณ์ไปด้วยในตัว

6) นวยุคภาพกำหนดให้แสดงพลังและอำนาจ เพื่อความสงบเรียบร้อยของสังคม ชาวหลังนวยุคชี้ว่านั่นเป็นตัวอย่างสำคัญให้เผด็จการครองเมือง เพราะประชาชนไม่สามารถแข่งขันได้ ควรแสดงความหลากหลายให้มากขึ้น และความหลากหลายควรจะแสดงความมีส่วนร่วมของประชาชน เพื่อให้ประชาชนอุ่นใจ (กรีติ บุญเจือ. 2545 : 74 - 75)

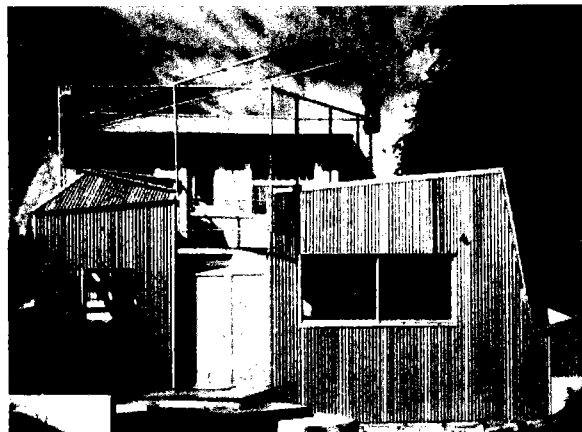
จากคำอธิบายข้างต้นที่บอกถึงลักษณะของสถาปัตยกรรมในแบบหลังสมัยใหม่ดังกล่าว เราสามารถทำความเข้าใจได้จากตัวอย่างของภาพประกอบ ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 1 Hysolar Research Building, by Gunter Behnisch, at Stuttgart, Germany, 1986 to 1987.



ภาพที่ 2 Venice Beach House, by Frank Gehry, at Venice, California, 1986.



ภาพที่ 3 Gehry House, by Frank Gehry, at Santa Monica, California, 1978.



ภาพที่ 4 Neue Staatsgalerie, by James Stirling, at Stuttgart, Germany, 1977 to 1983.

ที่มา: Post Modern Architecture. 2003. (Online)

สรุปแนวความคิดของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่

จากการเกิดขึ้นของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ที่อ้าแขนเปิดโอกาสต้อนรับความหลากหลายในรูปแบบต่างๆอย่างมากมาย และจากความคิดของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ที่มีความเชื่อมั่นในเสรีภาพของมนุษย์ ดังความคิดทางปรัชญาเอ็กซิสตองเซียลิสม์ (Existentialism) ของ Jean Paul Sartre ที่เชื่อมั่นในความเป็นมนุษย์และเชื่อมั่นในเสรีภาพโดยกล่าวว่า “มนุษย์เราเกิดมาเพื่อเสรีภาพและไม่วันจะเสียเสรีภาพไปได้ เสรีภาพจึงเป็นธาตุแท้ของมนุษย์โดยมีอาจหลีกเลี่ยง” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2544 : 60)

เพราะการที่มนุษย์เชื่อมั่นในคำว่า เสรีภาพ จึงทำให้มนุษย์มีอิสระที่จะคิด จะทำ อะไรก็ได้ ตามแต่ใจปรารถนา จนบางครั้งก็กลายเป็นการใช้เสรีภาพโดยปราศจากการรับผิดชอบ ทำให้เกิดผลร้ายดังเช่น การเกิดสงครามหลายต่อหลายครั้ง แต่ถึงอย่างไรก็ตาม การมีเสรีภาพ ก็ไม่ได้ทำให้เกิดผลร้ายเพียงด้านเดียว เสรีภาพ ช่วยให้ผู้มีอิสระในการคิดค้นทางด้านการสร้างสรรค์เช่นกัน การรวมกลุ่มทางความคิดในการพยายามที่จะคิดค้น หรือสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆก็เกิดขึ้นตามมา ก่อให้เกิดกลุ่มของความคิดในสาขาต่างๆ ซึ่งเป็นกลุ่มของความคิดแบบใหม่ในบริบทสังคมใหม่ ทางด้าน เศรษฐกิจ การเมือง ประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ศิลปะ ฯลฯ โดยเป็นการประกาศอิสรภาพทางความคิด ไม่ยึดติดกับสิ่งใดๆ ไม่มีทฤษฎีหรือหลักตายตัว เชื่อมั่นในปัญญาของตน มีความหลากหลายทางความคิด มีจินตนาการที่กว้างไกลไร้ขอบเขตและไม่หวั่นไหวกับแนวทางของตน

และจากข้อคิดเห็นของนักวิชาการในสาขาต่างๆดังที่ได้กล่าวมา ทั้งทางด้านสังคม ศิลปะ ภาษา ประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ และสถาปัตยกรรม เห็นได้ชัดว่า เป็นแนวความคิดที่มีมุมมองเปิดกว้างอย่างมาก นักวิชาการเสนอข้อคิดเห็นที่ต่างกันไป บ้างก็สนับสนุนความคิดซึ่งกันและกัน บ้างก็เสนอข้อคิดเห็นที่ขัดแย้งกัน แต่เมื่อมองโดยรวมแล้วจะพบว่า กลุ่มของหลังสมัยใหม่ ล้วนมีรากฐานความคิดที่ให้ความสนใจอันแตกต่างไปจากยุคสมัยใหม่อย่างเห็นได้ชัด หรือเรียกได้อีกอย่างว่าเป็น กระแสที่ต่อต้านยุคสมัยใหม่ก็ว่าได้ ดังที่ กิรติ บุญเชื้อ ได้สรุปถึงลักษณะของกระแสต่อต้านดังกล่าวไว้ว่า

1. นวยุคภาพเชื่อว่า ด้วยความก้าวหน้าของวิทยาศาสตร์ มนุษย์เราจะอยู่ในโลกนี้อย่างสุขสบายมากขึ้น ตามลำดับจนอาจจะถึงขั้นสร้างสวรรค์ในโลกนี้ แต่คนรุ่นใหม่กลับมองว่าความก้าวหน้าของวิทยาศาสตร์ กำลังเพิ่มขีดความเดือดร้อนให้กับมนุษย์เช่น อันตรายจากสงครามนิวเคลียร์ อาวุธเคมี อาวุธชีวภาพ อาวุธคอมพิวเตอร์ ดินจะแห้งแล้งเพราะไร้ป่า น้ำจะท่วมโลกเพราะน้ำแข็งขั้วโลกละลาย เนื่องจากชั้นโอโซนถูกทำลาย พื้นดินจะทรุดเพราะสูบน้ำและน้ำมันขึ้นมาใช้ในปริมาณมหาศาล โลกจะร้อนขึ้นด้วยสาเหตุมากมาย จากการประยุกต์ใช้วิทยาศาสตร์ ฯลฯ

2. นวยุคคลาปเชื่อว่ามนุษย์สามารถควบคุมธรรมชาติให้รับใช้มนุษย์ตามคติของเบเคินว่า “ความรู้ (วิทยาศาสตร์) คือพลัง” แต่คนรุ่นใหม่เชื่อว่ายิ่งควบคุมธรรมชาติ ธรรมชาติยิ่งจะตอบโต้จึงควรเปลี่ยนท่าทีมาเป็นผูกมิตรกับธรรมชาติ บำรุงรักษาธรรมชาติ รักษาธรรมชาติ ร่วมมือกับธรรมชาติอย่างใกล้ชิด เพื่อการอยู่ร่วมกันอย่างสันติ ควรเป็นคติของเบเคินมาเป็น “การรู้จักเอื้ออาทรต่อกันคือพลัง” และจากคติที่ว่า Si vis pacem, para bellum” (มันหวังตั้งสงบ จงเตรียมรบให้พร้อมสรรพ) มาเป็น “มันหวังตั้งสงบ จงคบทุกระบบ”
3. นวยุคคลาปเชื่อว่าเหตุผลวิทยาศาสตร์ (ตรรกวิทยาอุปนัย-นิรนัย) คือวิธีเข้าถึงความจริงแต่วิธีเดียว คนรุ่นใหม่เชื่อว่า เหตุผลวิทยาศาสตร์เป็นเพียงศิลปะแห่งการชวนเชื่อ (art of persuasion) มีความจริงอีกมากมายที่มีค่าอย่างยิ่งที่มนุษย์เรารู้ด้วยสามัญสำนึกหรือการหยั่งรู้ที่ลึกซึ้ง ซึ่งภาษา (ไม่ว่าภาษาอุดมการณ์หรือภาษาสามัญ) ไม่สามารถอธิบายได้ จำเป็นต้องใช้การตีความเป็นเครื่องมือ คนรุ่นใหม่จึงหันมาสนใจเทคนิคการตีความ หรืออรรถปริวรรตอย่างเป็นล่ำเป็นสัน
4. นวยุคคลาปเชื่อในอัจฉริยภาพของคนบางคนที่สามารถเรียนรู้กฎเกณฑ์ของระบบเอกภพได้ดีกว่าคนอื่น เขาควรเป็นครูสอนคนอื่นควรฟังและเรียนรู้จากเขา คนรุ่นใหม่เชื่อว่าทุกคนเป็นครูของทุกคน และทุกคนเป็นนักเรียนของทุกคน เราต้องเรียนรู้จากกันและกัน ใครจะเก่งสักปานใดก็รู้ได้เพียงส่วนเดียว แม้คนมีการศึกษาน้อยก็อาจจะมีประสบการณ์ที่ให้ความรู้ชนิดที่หาที่อื่นไม่ได้ และอาจจะมีคุณค่าพลิกกระบวนทัศน์ได้ เราจึงควรเสวนากันยิ่งกว่าจะถกเถียงกัน เราควรแบ่งปันความรู้แก่กันยิ่งกว่าแข่งขันกันหาความรู้ เราควรจะเรียนรู้จากกันและกันยิ่งกว่าจะสอนหรือเรียนฝ่ายเดียว
5. นวยุคคลาปสร้างระบบความรู้ก็จริง แต่ในการสร้างระบบความรู้นั่นเอง มีความพยายามแยกแยะออกละเอียดดียวและกีดกันส่วนต่างออกไปจากตัว เช่น แยกความรู้ / ความคิด ความคิด / ความรู้สึก / อารมณ์ ความจริง / ความเชื่อ เหตุผล / ศรัทธา การพิสูจน์ / การหยั่งรู้ มนุษยศาสตร์ / สังคมศาสตร์ / วิทยาศาสตร์ ฯลฯ คนรุ่นใหม่คิดว่าการแยกเป็นเพียงวิเคราะห์ เพื่อสังเคราะห์ความรู้จริง ๆ อยู่ที่ยังคร่อมไม่ใช่องค์แยก จึงเรียกร้องให้มีการศึกษาสหวิชา เรียกร้องให้มีการศึกษา ศรัทธาของศาสนาต่าง ๆ แม้จะไม่เชื่อก็อย่าลบหลู่ ใครที่เชื่อก็ต้องเอาศรัทธาเป็นส่วนหนึ่งขององค์รวมแห่งความรู้ด้วย
6. นวยุคคลาปเชื่อว่าความจริงเป็น อเทโส อกาลิโก ความจริงคือความรู้ลึกที่ตรงกับความเป็นจริง ซึ่งมีอยู่ระบบเดียวเป็นวัตถุวิสัย ใครที่รู้คลาดเคลื่อนไปจากนี้เป็นความเท็จ เป็นความคิดเห็นอัตวิสัย ความรู้จึงวัดกันว่าพิสูจน์ได้ตรงกับความรู้วัตถุวิสัยมากน้อยเพียงใด คนรุ่นใหม่เชื่อว่าไม่มีความจริงวัตถุวิสัยบริสุทธิ์ หรืออัตวิสัยบริสุทธิ์ ความจริงทุกอย่างเป็นความรู้แสงวัตถุ (intentional) คือมีทั้งวัตถุวิสัยและอัตวิสัยปนกันอย่างแยกไม่ออก
7. นวยุคคลาปเชื่อว่าความเป็นจริงอันติมะ (ultimate reality) มีสภาวะตายตัว ความเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นในส่วนที่ไม่เป็นอันติมะ กล่าวคืออนุภาคสุดท้ายมีสถานภาพคงตัวนิรันดร์ มีจำนวนและปริมาณจำกัด ไม่อาจเพิ่มหรือลดได้ การเปลี่ยนแปลงเป็นปรากฏการณ์ของการรวม/แยก เคลื่อนที่/อยู่นิ่ง ซึ่งมีกฎตายตัวควบคุม เราเรียนวิทยาศาสตร์เพื่อรู้กฎดังกล่าว เมื่อรู้อย่างดีแล้ว เราก็ควบคุมธรรมชาติได้อย่างมั่นใจ เหมือนพระเจ้าครอบครองโลก คนรุ่นใหม่เชื่อว่า เราไม่มีวันจะรู้ความเป็นจริงอันติมะได้ เพราะมันแปรเปลี่ยนสภาพอยู่เสมอ อาจจะดีขึ้นหรือเลวลงก็ได้ ไม่มีกฎตายตัวควบคุมความเป็นจริงอันติมะ เรารู้เพียงเท่าที่ปรากฏ กฎเกณฑ์ต่าง ๆ เป็นเพียงสถิติยกเว้นและผิดพลาดได้เสมอ ไม่มีใครเก่งกว่าใครในเรื่อง

ของความจริง เพียงแต่โอกาสมีไม่เท่ากันและไม่เหมือนกันเท่านั้น แต่ละคนย่อมมีประสบการณ์ที่ไม่ใครอื่นอาจจะมีได้ คนหนึ่งอาจจะโง่กว่าคนอื่นในบางเรื่อง แต่ก็ฉลาดกว่าคนอื่นทุกคนในบางเรื่องเช่นกัน เพราะเขามีประสบการณ์เฉพาะตัวที่ไม่มีใครอื่นมีได้เหมือนเขา ในความเป็นจริงเช่นนี้ เราพึงพึงพาอาศัยกันและกันและแบ่งปันความรู้และประสบการณ์แก่กันและกัน ด้วยการเสวนาที่เมตตา และเคารพกันและกัน

8. นวฤคภาพถือว่า ความจริงต้องมีหนึ่งเดียวและระบบเดียว ใครเก่งที่สุดก็จะรู้ความจริงระบบเท่านั้นได้ ดีกว่าผู้อื่น จึงควรเป็นครูสอนผู้อื่น แต่คนรุ่นใหม่เห็นว่าความจริงที่แท้เป็นความจริงของหมู่คณะ ไม่มีใครอยู่คนเดียว ไม่ว่าจะเก่งสักปานใด จะเป็นมาตรฐานความจริง คำถามแต่ละคำถามอาจจะมีได้หลายคำตอบในลักษณะของพหุนิยม (pluralism) นักหลังนวฤคนิยมบางคนไปไกลถึงสัมพัทธนิยม (relativism) เหมือนชาวโซฟิสต์ (sophist) ในยุคกรีกโบราณ

9. ในทางศิลปะนั้น นวฤคภาพเคร่งในเรื่องของการจำกัดวงของสไตล์ต่าง ๆ รสนิยมจะปะปนกันไม่ได้ ผิดระเบียบและผิดการแบ่งประเภทไม่ได้ จะเอารสนิยมตะวันตก / ตะวันออกมาปะปนกันไม่ได้ ถือว่าขาดรสนิยมอันดีงาม / ถูกต้อง คนรุ่นใหม่ถือว่ารสนิยมไม่มีพรมแดน การผสมระหว่างสไตล์ทำให้ได้รสชาติใหม่ ๆ แปลก ๆ ทำไมจะต้องหวงห้ามกีดกัน เรื่องรสนิยมเป็นเรื่องที่มนุษย์ตั้งกฎเกณฑ์ขึ้นมาถือเอง ก็ควรจะแก้ไขหรือยกเลิกเองได้

10. นวฤคภาพถือว่าความถูกต้องดี/ชั่ว เป็นผลสรุปจากกฎเกณฑ์วิทยาศาสตร์ ต้องให้ผู้ฉลาดที่สุดในสังคมเป็นผู้ชี้ขาด เพราะถือว่ารู้กฎดีกว่าผู้อื่น คนรุ่นใหม่ถือว่าความต้องการของสังคมต่างหากเป็นตัวชี้ขาด หากความต้องการของสังคมเปลี่ยนไป ความถูกต้องดี/ชั่วก็เปลี่ยนไปให้รับกันกับความต้องการของสังคม

11. นวฤคภาพเชื่อว่า ความเจริญก้าวหน้าของวิทยาศาสตร์จะสร้างวัฒนธรรมใหม่ และวัฒนธรรมเดียวให้กับมนุษยชาติ วัฒนธรรมท้องถิ่นจะค่อย ๆ สูญหายไปจนหมดสิ้น พร้อมกับกระบวนการทันสมัย ๆ ที่ทำให้มันเกิดขึ้น คนรุ่นใหม่รักและหวงแหนวัฒนธรรมท้องถิ่น พยายามรื้อฟื้นและธำรงไว้ในฐานะเป็นความจริงที่มีความหมายของมนุษยชาติ เพราะถือหลักว่าไม่มีอะไรที่เกี่ยวกับมนุษย์จะไม่มีค่าสำหรับมนุษย์

12. ในทางการเมืองการปกครองนั้น นวฤคภาพมีแนวโน้มที่จะรวบอำนาจไว้ที่ศูนย์กลางเพราะสะดวกในการสร้างระบบและจัดระบบให้มีเอกภาพ คนรุ่นใหม่เรียกร้องให้กระจายอำนาจให้มีเอกภาพอย่างหลวม ๆ ให้มีเอกภาพในความหลากหลาย (unity in diversity) หรือดีกว่านั้น ให้มีความหลากหลายในเอกภาพ (diversity in unity)

13. นักนวฤคนิยมชอบพิสูจน์การตีความ นักหลังนวฤคนิยมชอบตีความข้อพิสูจน์

14. นักนวฤคนิยมอ้างว่า ทุกอย่างต้องเดินตามเหตุผล เพื่อสร้างระบบบริสุทธิ์ด้วยเหตุผล นักหลังนวฤคอ้างว่าต้องใช้ความสามารถคิดของมนุษย์ เพื่อครอบคลุมความหลากหลายในเอกภาพให้ได้ (กิริติ บุญเจือ. 2545 : 65 - 70)

เห็นได้ชัดว่า ข้อสรุปทั้ง 14 ข้อที่กล่าวมานี้ เป็นการต่อต้านและปฏิเสธแนวความคิดแบบสมัยใหม่ อย่างชัดเจน กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่พยายามที่จะปฏิเสธความจริงดังที่ยุคสมัยใหม่มองว่า เราสามารถเข้าถึงความจริงได้ด้วยความรู้แบบวิทยาศาสตร์ หรือด้วยวิธีคิดแบบเหตุและผล ดังที่ ศิโรจน์ คล้ามไพบูลย์ ได้กล่าวเสนอความคิดเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

เชื่อกันว่าโพสท์โมเดิร์นปฏิเสธความจริง แต่คงจะถูกกว่าถ้าจะบอกว่าโพสท์โมเดิร์นเห็นว่าเป็นความจริงเป็นสิ่งที่สังคมสร้างขึ้นมา ด้วยความรู้แบบวิทยาศาสตร์, ด้วยวิธีคิดแบบเหตุผลนิยม และด้วยวิธีการศึกษาปฏิฐานนิยม ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนเป็นสิ่งที่วงการสังคมศาสตร์ ถือว่าสูงส่งและเป็นกลางกว่าสิ่งใดๆ และเพราะฉะนั้น ความจริงที่ได้มาจากองค์ประกอบเหล่านี้ จึงเป็นความจริงที่จริงแท้แน่นอนและไม่มีวันผันแปรเป็นอื่นไปได้

โพสท์โมเดิร์นตั้งข้อสงสัยกับเรื่องเหล่านี้ และได้แย้งว่าทั้งหมดนี้ก็เป็นแค่ผลผลิตที่มาจากความรู้ความเข้าใจในแบบหนึ่งๆ ซึ่งเอาเข้าจริงๆ แล้วก็พิสูจน์ไม่ได้ว่าเป็นความจริงเหนือกว่าความจริงแบบอื่นๆ ตรงไหนและอย่างไร

สำหรับโพสท์โมเดิร์นแล้ว ศาสตร์และความรู้ทั้งหลายที่สร้างขึ้นอย่างมีระเบียบแบบแผนโดยมีเป้าหมายที่จะอธิบายโลกและเข้าถึง “ความจริง” นั้น แท้จริงแล้วจึงเป็นแค่คำอวดอ้างที่ได้รับการค้ำยันจากระบบอำนาจในสังคม จนทำให้คำอวดอ้างนี้ยิ่งใหญ่และกลายเป็นความรู้ที่จริงแท้และไม่มีวันเป็นอื่นไปได้ (ศิริธรรม คล้ามไพบูลย์. 2544 : 169 - 170)

เมื่อเป็นเช่นนี้ก็เท่ากับว่า กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่เป็นส่วนสำคัญในการช่วยเตือนสติให้เราตระหนักว่า แนวคิดแบบสมัยใหม่นั้นไม่ได้เป็นหนทางที่จะนำพาเราไปสู่ความจริงใดๆ รวมถึงการนำไปสู่หนทางแห่งชีวิตที่มีความสงบสุขได้สักเท่าไร ด้วยเหตุที่ความเจริญก้าวหน้าทางวัตถุ เทคโนโลยีสมัยใหม่ ถูกพัฒนาสร้างขึ้นเพื่ออำนวยความสะดวกสบายแก่เรา แต่ทว่ากลับต้องแลกมาด้วยสภาพของธรรมชาติที่ถูกทำลาย ระบบนิเวศน์ที่ขาดสมดุล สภาพดินฟ้าอากาศที่แปรปรวนอย่างหนัก รวมถึงการเกิดสงครามโลกมาแล้วถึง 2 ครั้งด้วยกัน

ด้วยเหตุนี้ถ้าเราพิจารณาดูให้ดีจะเห็นว่า กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ได้พยายามที่จะช่วยปลดปล่อยให้เราหลุดพ้นไปจากวิถีทางความคิดในแบบสมัยใหม่ที่มีส่วนครอบงำความคิดชนชาติต่างๆ เกือบทั่วทั้งโลก ซึ่งสืบเนื่องมาจากการที่ชาติตะวันตกพยายามครอบงำชนชาติอื่นๆ และพยายามจะทำตัวให้เป็นผู้นำของโลก

เกี่ยวกับเรื่องนี้ ธีรยุทธ บุญมี ได้กล่าวถึงการถอดรื้อความคิดแบบตะวันตกไว้ว่า

นักคิดโลกที่สามบางส่วนหลุดจากภาพลวงตา ว่าสังคมตะวันตกคือสังคมของความก้าวหน้า ความดีงามมาก่อนนักคิดตะวันตกนานแล้ว เพราะพวกเขามีประสบการณ์ตรงจากการเอารัดเอาเปรียบ ความทารุณ ถูกเหยียดหยามของลัทธิอาณานิคมตะวันตก แต่ก่อนที่กระแสการต่อสู้เพื่ออิสรภาพจะได้รับชัยชนะในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 และก่อนที่คนตะวันตกด้วยกันเองจะมองเห็นรากฐานที่คลอนแคลนของตนเอง รวมทั้งจุดมืดดำของตนเอง ก็ยากที่เสียงของพวกเขาจะมีน้ำหนักในโลกกว้างได้ เมื่อเกิดกระแสปรัชญา post modern ขึ้นในช่วงปลายศตวรรษ ความคิด post colonial และ post western จึงมีแนวร่วมที่แข็งแกร่งพอจะวิพากษ์จุดอ่อนของสังคมตะวันตก พวกเขาชี้ให้เห็นว่าไม่เพียงสังคมตะวันตกจะตั้งอยู่บนการเอารัดเอาเปรียบทางเศรษฐกิจ สภาพแวดล้อม และความเป็นอยู่ของสังคมอื่นๆ ของโลก แต่ชีวิต

วัฒนธรรม และประวัติศาสตร์ตะวันตกก็ตั้งอยู่บนการหลงตัวเอง แห่ยึดผิวพรรณ ดูหมิ่นดูแคลนทางวัฒนธรรม ปฏิเสธ ปิดกั้น เข้าใจหลงลืมความสำคัญและการดำรงอยู่ของคนอื่น และวัฒนธรรมอื่นๆ เมื่อใดที่ทอดถอนรากบานของอคติเหล่านี้ วิถีชีวิต วัฒนธรรม และประวัติศาสตร์ตะวันตกก็จะพังครืนลงมาได้ แต่สิ่งที่เกิดใหม่ก็จะเป็นความงามของความหลากหลาย ความเคารพชื่นชมซึ่งกันและกันอย่างแท้จริง ซึ่งคาดหวังว่าจะเกิดขึ้นได้ในศตวรรษใหม่นี้ (ธีรยุทธ บุญมี. 2546 : 15 - 16)

และธีรยุทธ บุญมี ได้กล่าวสรุปถึงการวิพากษ์ปรัชญาแนวตะวันตกนิยม ไว้ว่า

- (1) จากการเปรียบเทียบระบบคิดของอารยธรรมยุคเก่าต่างๆ คือ เปอร์เซีย อินเดีย จีน กรีก โดยทะเลาะ การกีดกัน (exclusion) ว่าอะไรเป็นปรัชญา อะไรไม่เป็นปรัชญาไปเสียก่อน เราพบว่ามนุษย์วัฒนธรรมต่างๆ มีความสามารถสร้างระบบคิดที่ลึกซึ้ง สอดคล้องกับสภาพประวัติศาสตร์วัฒนธรรมของตนทั้งสิ้น
- (2) โดยอาศัยการแบ่งกลุ่มปรัชญาแบบง่ายๆ เป็นแนววัตถุนิยมจิต-อุดมคตินิยม และสงสัย-ปฏิบัตินิยม เราพบว่าข้อสรุปในอดีตว่า กรีกเป็นต้นกำเนิดของปรัชญาเป็นเรื่องไร้สาระ เป็นความคิดแบบอหังการแบบตะวันตกนิยม ซึ่งไม่อาจยืนด้านข้อมูลและมุมคิดใหม่ๆ ได้เลย เพราะอารยธรรมอื่นๆ ล้วนมีปรัชญาแนวต่างๆ ที่จะเถียงย้อนลึกซึ้งมาพร้อมกรีกหรือก่อนกรีกด้วยซ้ำ
- (3) เราสรุปได้ว่า มนุษย์ทุกกลุ่มมีความสามารถเชิงปรัชญา รวมทั้งศิลปะที่ทัดเทียมกัน
- (4) มนุษย์ในอดีต เช่น ในยุคอารยธรรมเก่าอยู่ในภาวะเริ่มต้นแห่งการขบคิดปัญหาหลายๆ อย่าง มีเครื่องมือ เช่น ภาษาพูด ภาษาเขียนที่ซับซ้อนน้อยกว่าเรา แต่จากตัวอย่างจำนวนพอสมควร เราก็พบว่าเขาไม่ครุ่นคิดถึงปัญหาที่ลึกซึ้งของโลกและชีวิตมาแล้วเช่นกัน
- (5) เนื่องจากภาษาทำให้เกิดมนุษย์ (ดูเล่มที่ 1 ความหลากหลายของชีวิต และความหลากหลายทางวัฒนธรรม) มนุษย์ทุกๆ กลุ่มล้วนมีความสามารถทางภาษา (linguistic competence) ทั้งสิ้น แต่เนื่องจากภาษามีลักษณะเฉพาะที่ต่างกันไป ทั้งยังสร้างบ่มวัฒนธรรมที่ผูกพันกับภาษาเฉพาะของตนต่างๆ กันไป การขบคิดปัญหาทางปรัชญาของภาษาที่สูงขึ้นพื้นฐานจริงๆ กระทำได้ลำบากมาก แม้ว่าทำความเข้าใจภาษานั้นๆ อย่างเชี่ยวชาญแล้วก็ตาม เช่น คนไทยจะไม่เข้าใจคำว่า god, being, self, subject ในภาษาอังกฤษ หรือ eregnis geist ของเยอรมันได้เท่าๆ หรือเหมือนกับเจ้าของภาษาเช่นเดียวกับที่คนภาษาอื่นย่อมไม่เข้าใจคำว่า ใจ บุญกรรม วาสนา ในภาษาไทย เป็นต้น ด้วยเหตุนี้นอกจากมนุษย์ทุกชาติภาษาจะมีความสามารถทางปรัชญาเท่าเทียมกันแล้ว การทำความเข้าใจความลึกซึ้งต่อปรัชญาของแต่ละภาษาวัฒนธรรมจึงทำได้ยากลำบากอย่างยิ่ง ท่วงทำนองในการศึกษาปรัชญา ศิลปะที่ต่างภาษาวัฒนธรรมกันไป จึงต้องเริ่มต้นด้วยทัศนคติที่เรียนรู้ แสวงหาสิ่งที่ดี เป็นประโยชน์มากกว่าจะไปตัดสินล่วงหน้าหรือมองด้วยความเหนือกว่า
- (6) แต่ละอารยธรรมหรือวัฒนธรรม ถ้าจะขบคิด วิเคราะห์ หาแง่มุมโดยละเอียดก็จะพบว่า งานที่ครอบคลุมปรัชญาทุกด้านจะมีจุดเน้นที่ต่างกัน เช่น กรีกเป็นปรัชญาเชิงความรู้ วิธีคิด จีนเน้นปรัชญาเชิงจริยธรรม อินเดียเน้นปรัชญาชีวิต เป็นต้น

(7) โดยภาพรวม วิธีคิดแก้ปัญหาของผู้คนจะมีแนวโน้มคู่ขนานมากกว่าการคิดแบบแนวตั้ง หรือเรียงแถวหน้ากระดาน ว่าชาติหนึ่งคิดดี คิดเก่งกว่าอีกชาติภาษาหนึ่ง เรียงลดหลั่นลงไปตามลำดับแถว ดังที่นักวิชาการตะวันตกยุคก่อนได้สร้างภาพเช่นนั้นไว้ให้แก่เรา (ธีรยุทธ บุญมี. 2546ค : 79 - 81)

แต่กระนั้นก็ตาม กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ก็ไม่ได้ล้มล้างภาวะสมัยใหม่ ไม่ว่าจะเป็นทางภูมิปัญญาหรือในทางโลกกายภาพ แต่สิ่งที่กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ทำก็คือการทำลายและขัดแย้งขัดขานภาวะสมัยใหม่ไปตลอดเวลา แล้วเตือนให้ภาวะสมัยใหม่ตระหนักว่าตนเองไม่ได้เป็นบรรทัดฐานหนึ่งเดียวในการมองโลกและตัดสินความถูกต้องของจักรวาลไปตลอดเวลา (ศิริโรตม์ คล้ามไพบูลย์. 2544 : 172)

ดังนั้นการเกิดขึ้นของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่เหล่านี้ ถือได้ว่าเป็นการปลดปล่อยความคิดให้หลุดจากแนวทางความคิดเก่าๆ ที่เคยมีมา สู่อิสระเสรีภาพในการคิดไม่ยึดติดกับหลักการใดๆตายตัว ปฏิเสธแนวความคิดแบบสมัยใหม่ที่เน้นความเป็นปัจเจกบุคคล มีแนวความคิดที่ต่อต้านมนุษย์นิยม โดยให้การยอมรับและให้ความสำคัญกับมนุษย์ทุกคน ไม่มีข้อจำกัดเรื่องเพศ อายุ การศึกษา เชื้อชาติ ศาสนา มองเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมของทุกชุมชน เป็นกระแสความคิดที่บูรณาการศาสตร์และศิลป์รวมทั้งสรรพสิ่งต่างๆเข้าไว้ด้วยกัน เรียกได้ว่าเป็นแนวความคิดแบบองค์รวม

และเพื่ออธิบายถึงแนวความคิดของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ให้สังคมไทยเข้าใจโดยง่ายนั้น แนวความคิดดังกล่าวมีความหมายที่สอดคล้องกับหลักคำสอนของพระพุทธเจ้า ในเรื่องของกฎไตรลักษณ์ ที่ว่าด้วยการเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไป เราจึงไม่ควรยึดติดอยู่กับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เพราะการหลงใหลอยู่กับสิ่งนั้นๆย่อมทำให้เกิดทุกข์ ดังตัวอย่างความคิดเห็นของ ฟรีดจอฟ คาปรัว ที่พูดถึงความเจ็บปวดของนักฟิสิกส์เมื่อต้นศตวรรษ ผู้พยายามค้นหาความจริงใหม่เมื่อพบว่าความคิดพื้นฐานและภาษาของพวกเขา รวมทั้งวิธีการคิดทั้งหมดไม่ได้เหมาะสมที่จะอธิบายปรากฏการณ์ทางอะตอมอีกต่อไป มันมิได้เป็นปัญหาทางปัญญาอย่างเดียว แต่กระทบไปถึงอารมณ์และบางทีอาจจะกล่าวได้ว่าเป็นวิกฤติของการดำรงตนทีเดียว มันใช้เวลานานกว่านักวิทยาศาสตร์เหล่านั้นจะผ่านพ้นวิกฤติการณ์ไปได้ แต่ในท้ายที่สุดพวกเขาก็ได้รับรางวัลอันคัมค่าที่สามารถมองลึกลงไปในธรรมชาติของสสาร และความสัมพันธ์ของมันกับจิตวิญญาณของมนุษย์ (ชัยวัฒน์ ธีระพันธุ์. 2542 : 44)

ดังนั้น "สภาพของความไม่ยึดติดของโพสโตโมเดิร์นนั้นมีอะไรคล้ายกับ"อนัตตา"ของพุทธศาสนา และการไม่เห็นด้วยกับการเน้นตัวตนเป็นหนึ่งภายใต้อิทธิพลแนวคิดแบบโมเดิร์น" (ณัฐกานต์ ลิ้มสถาพร. 2546 : 80)

และนอกจากนี้ สภาพของความไม่ยึดติดดังกล่าว ยังได้สอดคล้องกับความคิดของ นักปรัชญาแนววัตถุนิยม คือ Heraclitus ซึ่งมีชีวิตอยู่ในช่วง 500 ปีก่อนคริสตกาล เขามองว่าธาตุพื้นฐาน

ของจักรวาลคือไฟ ซึ่งซึมชานอยู่ในทุกสรรพสิ่ง เนื่องจากไฟมีขึ้นมีลง มีแรงมีค้อย ในสายตาของ Heraclitus ทุกสรรพสิ่งซึ่งอยู่ในสภาวะของการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ดังประโยคที่มีชื่อเสียงของเขาว่า "Everything is influx" (ธีรยุทธ บุญมี. 2546ค : 53)

เกี่ยวกับเรื่องนี้ สิริลักษณ์ จินตะนະดิลลกุล ได้กล่าวถึง ความสอดคล้องของแนวคิดปรัชญาทางศาสนาทั้งของตะวันตก และ ตะวันออก ลงในคอลัมน์ ศิลปวัฒนธรรม ในหนังสือพิมพ์ บางกอกทูเดย์ ซึ่งแนวคิดปรัชญาทางศาสนาดังกล่าวนั้นได้ถูกถ่ายทอดสู่ภาพยนตร์เรื่อง เดอะเมทริกซ์รีโหลดเดด (The Matrix : Reloaded) โดยมีเนื้อหาดังนี้

เดอะ เมทริกซ์ ถูกลากเข้าสู่เรื่องราวของปรัชญายุคหลังสมัยใหม่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ทั้งนี้ได้จากเหตุการณ์ในช่วงต้นของภาพยนตร์ภาคแรกที่โรมัส แอนเดอร์สัน ที่รับบทโดยคีนู รีฟส์ นั้นพลิกหนังสือ Simulacra and Simulation ของฌอง โบดริลลาร์ด (Jean Baudrillard) ในบท "On Nihilism" อันว่าด้วยแนวคิดแห่งการแหกกฎและไม่ยึดติดในสิ่งใดๆ จากสิ่งที่แอนเดอร์สัน (หรือนีโอในโลกไซเบอร์) เคยเชื่อว่ามีอยู่จริง ดังนั้น เราจึงได้เห็นอาการดิรนหาสภาพของทั้งนีโอและเหล่ากบฏจากยานเนบูคาเนซซาร์ มนุษย์กลุ่มสุดท้ายที่ไซออน รวมทั้งเจ้าหน้าที่สมิธที่ต้องการให้คอมพิวเตอร์เป็นอิสระจากมนุษย์เช่นกันด้วย

จากแนวคิดปรัชญาตะวันตกที่คาบเกี่ยวได้ทั้งยุคสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่แล้ว ปรัชญาทางศาสนาที่อ้างอิงได้ทั้งทางคริสต์ศาสนาและพุทธศาสนา ตลอดจนนิกายสายตะวันออกอย่างเซนหรือลัทธิเต๋า ก็ล้วนแล้วแต่ถูกหยิบยกเข้ามาสู่แผ่นฟิล์มด้วย

ปรัชญาศาสนาต่างๆ ที่ถูกผสมผสานเข้าเป็นเนื้อเดียวกันในหนังไตรภาคเรื่องนี้ ที่ไม่ว่าจะมองผ่านศาสนาคริสต์โดยอ้างอิงชื่อตัวละครต่างๆ อย่าง นีโอ โรมัส แอนเดอร์สัน ทรีนิตี้ รวมไปถึงไซเฟอร์ ที่มีนักวิชาการอย่างเกรกอรี บาสแซม (Gregory Bassham) อธิบายไว้ในหนังสือ The Matrix And Philosophy ช่างคล้ายคลึงกับคริสต์ประวัติของพระเยซูเหลือเกิน อีกทั้งชื่อของตัวละครทั้งหมดก็ถูกคัดสรรให้เข้ากับพระคัมภีร์โดยตรง เพราะไม่ว่าจะเป็นชื่อ โรมัส (สาวกที่ก่อกวนในการฟื้นคืนชีพของพระคริสต์) แอนเดอร์สัน (บุตรของมนุษย์หรืออีกนัยหนึ่งคือบุตรของพระเจ้า) และแน่นอนว่า นีโอ ย่อมต้องเป็นสัญลักษณ์แห่งศาสดาผู้ปลดปล่อยที่ได้รับการล้างบาปแล้ว (ในฉากที่นีโอหลุดจากโพรงกระต่ายตกลงไปยังแหล่งน้ำ)

นอกจากนัยทางคริสต์ศาสนาแล้ว ศาสนาพุทธเองก็เป็นสิ่งที่พี่น้องชาวฮาร์ดคอร์ก็เฝ้าออกมาบอกผ่านเว็บไซต์ของเดอะ เมทริกซ์ เองเลยว่ามี เป็นสิ่งที่เขาทั้งสองตั้งใจจะใส่ไว้ในหนัง ดังนั้นสัญลักษณ์ต่างๆ ที่มองผ่านแผ่นฟิล์ม อาทิ สายโทรศัพท์ สายที่ยึดติดมนุษย์ไว้กับเมทริกซ์ ไซออน รวมทั้งบทสนทนาต่างๆ ที่มอร์เฟียสหรือแม้แต่เทพพยากรณ์ต่างก็พูดถึงอนัตตา สังขารวัฏ หรือแม้แต่นิพพาน (โลกที่หลุดพ้นแล้ว หรือการถอดปลั๊กจากโลกเมทริกซ์) ดังที่เราจะได้ยินคำว่า Spoon โดยนัยของพุทธอันว่าถึงอนัตตา (หรือโปรแกรม Spoon Proxy ในภาษาคอมพิวเตอร์) พูดถึงการถอดปลั๊ก อันมีความหมายโดยตรงถึงการละกิเลส การปล่อยวาง (สิริลักษณ์ จินตะนະดิลลกุล. 2546 :14)

กล่าวได้ว่า ปรัชญาแนวหลังสมัยใหม่ มีแนวความคิดที่สอดคล้องกับประโยคของศาสนาพุทธที่ว่าความจริงสูงสุดคือ "นิพพาน" ซึ่งไม่สามารถบรรยายให้เข้าใจได้ด้วยภาษาซึ่งเป็นสิ่งสามัญ ถ้าบรรยายก็อาจใช้คำซึ่งให้ความเข้าใจแต่ไม่ให้ความหมาย เช่น ความจริงสูงสุดก็คือ "ตถตา" หรือ "ความเป็นเช่นนั้น" ปรัชญาเต๋า ในหนังสือเล่าจื๊อ บทที่ 1 ก็กล่าวถ้อยคำที่ลึกซึ้งว่า "เต๋า(ทาง)ที่เรียกขานได้ หาใช่เต๋าทันไร้न्द्रไม่ ชื่อที่เรียกขานได้หาใช่ชื่อที่รันดรไม่ "ไม่มีชื่อ" เป็นจุดเริ่มต้นของฟ้าดิน "มีชื่อ" คือมรรคาของสรรพสิ่ง" ดังนั้นในแนวความคิดของเต๋าก็คือ ความจริงสูงสุดเป็นสิ่งที่บอกกล่าวไม่ได้ "เปิดม่านคลุมหน้าออกมาไม่ได้" (ธีรยุทธ บุญมี. 2546ค : 33)

ปรัชญาแนวหลังสมัยใหม่ จึงมีความสัมพันธ์ และ สอดคล้องกับแนวคิดปรัชญาทางศาสนาทั้งของตะวันตก และ ตะวันออก อย่างเห็นได้ชัด

แต่ทว่า กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ก็มีใ้จะปรากฏให้เห็นเฉพาะในรูปของการปฏิเสธสมัยใหม่อย่างสุดขั้วเท่านั้น แต่ยังมีกลุ่มของความคิดที่พยายามประณีประนอมหรือเป็นประเภทยากลางที่มีได้มีลักษณะต่อต้านหรือลบล้างจนเกินไป ซึ่งเป็นไปในลักษณะของการผสมผสานแนวคิดดังกล่าวเข้ากับพื้นฐานทางวิชาการเดิม อนึ่ง มิได้หมายความว่าเราจะสามารถจัดนักคิดคนใดคนหนึ่งเข้าประเภทดังกล่าวได้อย่างสมบูรณ์แบบ ผลงานของนักคิดบางคนอาจจะมึลักษณะคาบเกี่ยวกับทั้ง 2 ประเภท หรืออาจจะมีความเห็นในประเด็นหนึ่งเข้าประเภทหนึ่ง แต่อีกประเด็นหนึ่งเข้าอีกประเภทหนึ่งก็ได้ (จันทน์ เจริญศรี. 2545 : 37 - 38)

นี่เป็นเหตุผลหนึ่งที่แสดงถึงความคิดของนักวิชาการ ต่อกระแสแบบหลังสมัยใหม่ อันมีมุมมองที่เปิดกว้างและหลากหลายมากมาย แตกต่างกันไป ตามสถานะ เวลา พื้นที่ หรือตามบริบททางสังคม นั้นๆ ซึ่งเราอาจจะเห็นด้วยหรือไม่เห็นด้วยกับความคิดเห็นของนักวิชาการเหล่านั้นก็ได้ ขึ้นอยู่กับว่าเราจะมองจากมุมไหน ด้านไหน แต่สิ่งที่เห็นได้ชัดก็คือ แนวคิดหลังสมัยใหม่เป็นแต่เพียงการชี้ให้เห็นข้อผิดพลาดและบอกให้เรายอมรับและเผชิญหน้ากับความจริงที่เจ็บปวดอันนี้ แต่ในขณะเดียวกันก็ไม่ได้ชี้ทางออกใด ๆ ไว้ให้ (จันทน์ เจริญศรี. 2545 : 160)

ดังนั้นจึงดูเหมือนว่า ยุคหลังสมัยใหม่นั้น เป็นยุคแห่งภาวะที่ขาดแหล่งยึดเหนี่ยว เป็นยุคที่ว่างเปล่าและว่างเปล่า ไม่มีสิ่งจะสากลใดๆ ให้เราได้พบเห็น

นั่นเป็นเพราะ จากการเกิดขึ้นของกระแสหลังสมัยใหม่ ในยุคโลกาภิวัตน์นี้เอง ที่ทำให้โลกของเราเปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก เพราะจากการเกิดขึ้นของกระแสความคิดดังกล่าวที่ถือกำเนิดขึ้นมาแล้วเป็นระยะเวลาานพอสมควร แต่ก็ไม่ได้ทั้งทางออก คำตอบใด ๆ หรือชี้เป็นแนวทางที่แน่นอนชัดเจนไว้ให้เราเดินทางต่อไป เป็นเพียงการบอกถึงจุดบกพร่องต่าง ๆ ในอดีต ที่เราจะต้องพยายามเยียวยารักษา แก้ไข และรับมือกับปัญหาเหล่านั้น ดังที่ได้มีนักวิชาการหลายต่อหลายท่านได้กล่าวถึงการรับมือกับปัญหาที่เกิดขึ้นไว้เช่นกัน เช่น

อัลเบิร์ต ไอน์สไตน์ เคยกล่าวว่า “เราต้องมีระบบการคิดใหม่ มนุษยชาติจึงจะอยู่รอดได้”

การพัฒนามนุษย์ให้มือนาคคดียิ่งยืนจะต้องนำ “ระบบการคิดแบบใหม่” มาปรับใช้ มีความจำเป็นที่จะต้องสร้างจิตสำนึกใหม่ ซึ่งจะนำไปสู่โลกทัศน์ใหม่ ค่านิยมใหม่ หรือเป้าหมายสูงสุดของมนุษยชาติ

เป้าหมายสูงสุดของมนุษยชาติน่าจะเป็นสันติประชาธรรม หรือ การดำรงอยู่ร่วมกันอย่างสันติระหว่างมนุษย์ด้วยกัน และระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ ถ้ามีเป้าหมายเพื่อดำรงอยู่ร่วมกันแล้ว โลกในระดับมหภาคจะเปลี่ยนทิศทาง และเปลี่ยนการกระทำจากการทำลายมาเป็นการเกื้อกูลเสริมสร้างสิ่งแวดล้อมระดับจุลภาค (คือครอบครัว ชุมชน และ วัฒนธรรม) (ประเวศ วะสี. 2546 : 15)

อังเดร ซัคคารอฟ เคยพูดเอาไว้ว่า การจะเอาชนะการท้าทายครั้งใหญ่ได้ในเมื่อโลกของเรากำลังเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่แล้วทั้งการเมือง วิทยาศาสตร์ ศิลธรรม จะต้องร่วมมือกัน ถึงจะเอาชนะการทำลายครั้งใหญ่ได้ และการเอาชนะครั้งนี้ ผมคิดว่าต้องเอาทุกระดับ ตั้งแต่การเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ไปจนถึงระดับปัจเจกชน เพราะในที่สุดแล้ว ปัจเจกชนในสังคมที่มีความดี มีความหนาแน่นสูงอย่างนี้ ปัจเจกชนแต่ละคนมีบทบาทอย่างยิ่งในการที่จะร่วมแก้ปัญหาด้วย (ชัยวัฒน์ ธีระพันธุ์. 2542 : 136 - 137)

หรือแม้แต่ทฤษฎีใหม่ตามแนวพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ที่ยอมรับการดำรงอยู่ร่วมกันของสิ่งที่แตกต่างกัน ซึ่งจับใจความได้ว่า

หลักและวิธีคิดใหม่ อย่างทฤษฎีใหม่ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเป็นไปแบบพหุนิยม ที่มีความหลากหลายผสมผสานกันได้ไม่เป็นเอกนิยม (นาข้าวทั้งหมด) หรือทวินิยม (เลือกระหว่างนาข้าวกับไร่ปอ หรือระหว่างเกษตรกับอุตสาหกรรม) หากเป็นหลักและวิธีคิดที่ก่อให้เกิดการพลัดสถานการณ์เก่าที่ซ้ำรอยเดิมอยู่โดยไม่มีทางออกได้ แทนที่จะมุ่งสู่เศรษฐกิจเพื่อการส่งออก การพัฒนาอุตสาหกรรม ก็เห็นความสำคัญของเศรษฐกิจพอเพียงในฐานะที่เป็นเป้าหมายหนึ่งของการพัฒนาและเป็นเป้าหมายหลักที่สามารถคงอยู่ตลอดไป เคียงคู่กับการพัฒนาเศรษฐกิจเพื่อเป้าหมายอื่น ๆ ได้

ทฤษฎีใหม่ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว จึงมีความยิ่งใหญ่ทางความคิด เป็นการคิดใหม่ที่แหวกออกจากกรอบความคิดเก่าของตะวันตก ที่ครอบงำสังคมไทยและสังคมอื่น ๆ มาเป็นเวลานาน

พระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีตรรกที่แตกต่างจากระบบคิดดังกล่าวในแง่ที่ว่า เป็นตรรกของการพึ่งพิงอิงกัน (interdependence) ที่มีจริยธรรมของความสามัคคีมีเมตตา การพึ่งพิงอิงกันต่างจากการพึ่งพาอาศัยตรงที่การพึ่งพิงอิงกันเห็นความเป็นไปได้ของการอยู่ร่วมกันอย่างสันติ ของสิ่งที่ขัดแย้งแตกต่างกัน และความเป็นไปได้ของการร่วมมือกันเพื่อก่อให้เกิดมูลค่าเพิ่มที่ส่วนซึ่งแตกต่างกันสามารถแบ่งปันกันได้ (ชัยอนันต์ สมุทวณิช. 25471 : 12 - 13)

ดังนั้นเราอาจกล่าวสรุป ถึงแนวความคิดแบบหลังสมัยใหม่ และแนวทางที่จะช่วยให้ค้นพบทางออกท่ามกลางสถานการณ์ทางความคิดที่เรากำลังเผชิญอยู่ ดังที่ ลีโอตาร์ด (Jean Francois Lyotard) (1924 -) ซึ่งถือกันว่าเป็นผู้มีอิทธิพลในเรื่องการวิเคราะห์กระแสดความคิดแบบหลังสมัยใหม่

โดยเขียนหนังสือสำคัญเล่มหนึ่งชื่อ The Postmodern Condition, 1984 ซึ่งกล่าวสรุปได้ว่า

ลีโอตาร์ดแถลงการณ์ว่าเรื่องเล่าของมนุษยจบม้วนแล้ว ถึงเวลาที่เรจะต้องเริ่มเขียนเรื่องเล่าใหม่ ที่ต้องกระจายความสนใจออกจากศูนย์กลางสู่ประเด็นย่อย และยอมให้ประเด็นย่อยสร้างวิธีการที่เหมาะสมตามเกมภาษาของแต่ละประเด็น เราไม่เป็นห่วงว่าจะต้องสร้างความเชื่อถือ่วาวิธีการของเราจะต้องเข้าถึงความจริงวัตถุวิสัย เพราะเรารู้ว่าเข้าถึงไม่ได้ เราเพียงแค่ตั้งเป้าหมายร่วมให้กับทุกฝ่ายที่สนใจประเด็นเดียวกันว่าให้หาวิธี ให้การค้นคว้าวิจัยยืนยันได้ว่ามีทำได้ (performity) ก็พอแล้ว การทำได้นี้มีขอบเขตกว้างกว่าการมีประสิทธิภาพ (efficiency) ของลัทธิปฏิบัตินิยม การทำใจได้อย่างนี้เราก็สบายใจได้ เราไม่ต้องกังวลให้คนอื่นต้องเห็นด้วยกับเรา เราไม่กังวลต้องหาวิธีการคิดและความรู้ที่ทุกคนยอมรับได้ว่าจริงอย่างที่ชาวมนุษยนิยมต้องห่วงใย แต่เราพอใจที่เห็นฝ่ายต่าง ๆ สนใจคิดค้นตามเกมภาษาของตนได้ผลอะไรออกมา เราก็เอามาแลกเปลี่ยนแบ่งปันกัน ต่างฝ่ายต่างเรียนรู้จากกัน ต่างฝ่ายต่างเพิ่มพูนความรู้และประสบการณ์แก่กันและกัน ในทำนองนี้เราไม่กลัวความต่าง เรากลับกลัวว่าคนจะไม่ยอมคิดให้แตกต่างกันออกไป หรือคิดต่างแล้วไม่ยอมแลกเปลี่ยนแบ่งปันกัน หากเราเปลี่ยนทัศนคติได้อย่างนี้ ลีโอตาร์ดก็หวังว่าความรู้และความสามัคคีจะก้าวหน้าอย่างรวดเร็วในยุคโลกาภิวัตน์ (กิริติ บุญเจือ. 2545 : 88 - 89)

แต่ถึงอย่างไร ในอนาคตข้างหน้า เราอาจจะค้นพบทฤษฎีใหม่ ๆ หรือแนวทางใหม่ ๆ ที่สามารถช่วยแก้ไขปัญหาของโลกก็เป็นได้ อาจเป็นทฤษฎีที่ลุ่มลึกลงทฤษฎีเก่าไปอย่างราบคาบ หรืออาจเป็นทฤษฎีที่ผสมผสานความรู้แบบดั้งเดิมกับความรู้แบบใหม่อีกก็เป็นได้ เพราะเมื่อโลกเปลี่ยนไป กระบวนทัศน์ทางปรัชญาของมนุษย์ก็เปลี่ยนไปตามกระแสโลกด้วยเช่นกัน จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่เราควรจะเสาะหาวิธีการใหม่ ๆ อันจะช่วยสร้างความเข้าใจและเชื่อถือได้ ให้เกิดกับคนรุ่นใหม่ ๆ ต่อไป

กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ จึงเปรียบเสมือนเมล็ดพันธุ์ที่ถูกหว่านโรยลงไปยังผืนแผ่นดินทั่วโลก จากนั้นก็เติบโตขึ้น แตกกิ่งก้านสาขา แตกรากออกไป ผลผลิตที่ได้ก็ขึ้นอยู่กับสภาวะแวดล้อมนั้น ๆ บ้างก็ให้ผลผลิตที่สวยงาม น่าชม บ้างก็ให้ผลผลิตที่ผิดเพี้ยนผิดรูปไป หรือบางทีก็ไม่เกิดผลผลิตใด ๆ ขึ้นมาเลย อาจจะตายไปบ้างก็มี และอาจจำเป็นที่จะต้องทำการผสมผสานข้ามพันธุ์เพื่อให้พืชพันธุ์ดังกล่าวสามารถมีชีวิตดำรงอยู่ต่อไป ก็อาจเป็นได้ ดังหลักการของการแก้ไขปัญหที่เกิดขึ้น โดยอาศัยวิธีการร่วมมือ ร่วมแรง ร่วมใจ แบ่งปันความรู้ และการรวมพลังกันของทุก ๆ ฝ่าย

2. ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับศิลปะ

2.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงาน คอนเซปชวล อาร์ต

คอนเซปชวล อาร์ต เป็นกระแสการสร้างงานศิลปะที่ปรากฏขึ้นในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 ให้ความสำคัญในเรื่องของวิถีดคิด ความคิดรวบยอดของศิลปิน และการแสดงออกทางความคิดที่ถือว่าเป็นคุณค่าสำคัญในการสร้างสรรค์ศิลปะ มากกว่าการใช้ทักษะเชิงเทคนิคในการนำเสนอองค์อดีตที่ผ่านมา

คอนเซปชวล อาร์ต จึงเป็นงานที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงความคิดหรือแนวความคิดแก่ผู้พบเห็น และ ปฏิเสธการสร้างสรรค์แบบประเพณีนิยมที่เป็นศิลปวัตถุ อย่างภาพวาด หรือ ประติมากรรม ที่เป็นเพียง วัตถุที่มีค่าทางการซื้อขาย

คอนเซปชวล อาร์ต เป็นปรากฏการณ์ความเคลื่อนไหวในปี 1960 การแสดงออกของ “คอนเซปชวล อาร์ต” ถูกใช้ในปี 1961 โดย Henry Flynt ภายใต้การคำประกาศของลัทธิ Fluxus แต่ถึงกระนั้นมันก็ได้ถูกใช้ในความหมายที่ต่างออกไปเมื่อถูกนำไปใช้โดย Joseph Kosuth (American, 1945 -) and Art & Language group (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Ian Burn, Mel Ramsden, Philip Pilkington, and David Rushton) ในประเทศอังกฤษ ที่กล่าวว่า คอนเซปชวล อาร์ต เป็นผลที่อยู่ในวัตถุที่เริ่มถูกแทนที่โดยการวิเคราะห์แยกแยะด้วยตัวมันเอง ตัวแทนของกลุ่ม คอนเซปชวล อาร์ต กล่าวว่า “ผลทางด้านสุนทรียภาพควรจะให้สุนทรียะที่เป็นความรู้เพราะงานศิลปะไม่ใช่สิ่งที่จับในตัวเอง” เพราะ คอนเซปชวล อาร์ต นั้นขึ้นอยู่กับ การนำคำและความหมายไปใช้ในสภาพแวดล้อมนั้นๆ (Conceptual Art. n.d. : Online)

อาร์ สุธิพันธุ์ ได้ให้ความหมายของ คอนเซปชวล อาร์ต ไว้ว่า

คำว่า “คอนเซป” ตรงกับคำภาษาอังกฤษว่า Concept แปลเป็นคำไทยว่า “ความคิดรวบยอด” ซึ่งเข้าใจกันทั่วไปทางราชบัณฑิตว่า “สิ่งก้ำกึ่ง” ปรากฏว่ามีผู้เข้าใจกันบ้างแต่ดูจะเข้าใจกันได้น้อยกว่า ความคิดรวบยอด หมายถึงผลสรุปอันเกิดจากประสบการณ์ทั้งทางตรงและทางอ้อมที่บุคคลได้รับรู้ ได้สัมผัสแล้วสามารถคิดแยกแยะจัดหมวดหมู่ตามความเป็นจริง ตามเหตุผล ตามคุณสมบัติ และตามความคิดเห็นของตนเอง เมื่อนำมาใช้เรียกรูปแบบศิลปะที่มองเห็นว่า คอนเซปชวล อาร์ต (Conceptual Art) จึงหมายถึงรูปแบบศิลปะที่ถือความคิดรวบยอดเป็นพื้นฐาน สำหรับแสดงออกให้มองเห็น เป็นรูปแบบที่ศิลปินร่วมสมัยในปัจจุบันสร้างขึ้นประมาณ 10 กว่าปีมาแล้วและเริ่มเป็นที่นิยมกันในปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอเมริกา (อาร์ สุธิพันธุ์. 2535 : 277)

คอนเซปชวล อาร์ต จึงเป็นกระแสทางความคิดที่มีแนวทางพัฒนาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ช่วงหลัง สงครามโลกครั้งแรก จากคำว่าลัทธิ หรือ ISM นั้น ในช่วงเวลาไม่นานก็ได้พัฒนาเปลี่ยนไปใช้คำว่า “Group” หรือ “Art” ต่อท้ายแทน คำว่า “Conceptual Art” จึงได้ถูกตั้งขึ้นเพื่อใช้เรียก กลุ่มศิลปินที่ถือ ว่าความคิดเป็นงานศิลปะนำเสนอผลงานที่แสดงถึงความสำคัญของความคิดซึ่งเป็นผลจากสังคม วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม ด้วยการใช้สื่อวัสดุ และกลวิธีในการสร้างสรรค์ที่อิสระ อาจเป็นสื่อที่พบเห็นกัน มาก่อนหรือในบางครั้งก็เป็นสื่อที่ไม่เคยคิดว่าจะสามารถนำมาสร้างสรรค์เป็นงานศิลปะได้

และศิลปินที่ถือว่าเป็นผู้บุกเบิกความคิดที่จะเบี่ยงเบนคุณค่าของงานศิลปะไปสู่คุณค่าที่เป็นความคิด คือ มาเซล ดูชอง (Marcel Duchamp, 1887-1968) ศิลปินกลุ่มดาดา เขาเชื่อว่า ความคิดเป็นหลักสำคัญในการสร้างสรรค์ ดูชองใช้วัสดุสำเร็จรูป (ready made) เป็นสื่อในการแสดงออกทางความคิด เป็นการเปลี่ยนความหมายเดิมของวัตถุให้เป็นสื่อ นำความคิดของเขา

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึง คอนเซ็ปชวล อาร์ต ไว้ว่า

เมื่อกล่าวถึง Conceptual Art คำว่า "Conceptual Art" ย่อมบอกถึง แนวความคิด ความคิดรวบยอด สิ่งกับหรือ "Concept" ที่อยู่เบื้องหลังการสร้างสรรค์งาน มากกว่าการแสดงออกทางศิลปะด้วยการใช้ทักษะเชิงเทคนิคหรือกลวิธีดังที่ผ่านมา คอนเซ็ปชวลอาร์ต ได้กลายเป็นปรากฏการณ์สำคัญในระดับนานาชาติ นับตั้งแต่ทศวรรษ 1960 เป็นต้นมา คำประกาศในหลักการสร้างงานของคอนเซ็ปชวลอาร์ต นับว่าเปลี่ยนแปลงไปเป็นอย่างมาก นำเสนอแนวคิดหรือ "Concept" ของศิลปิน สื่อสารด้วยการใช้สื่อที่หลากหลายและแปลกแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นการสื่อสารด้วยตัวหนังสือ แผนที่ แผนภูมิ ภาพยนตร์ วิดีทัศน์ ภาพถ่าย การแสดง การนำเสนออาจนำเสนอในสถานที่แสดงผลงานหรือพื้นที่ในธรรมชาติสิ่งแวดล้อม โดยใช้พื้นที่และบริเวณว่างผสมผสานกับสื่อเพื่อแสดงแนวคิดของศิลปิน เช่น Land Art ของ Long หรือ Environmental Sculpture ของ Christo นอกจากนั้นแล้วก็เป็นงานของ Miez, Burgin, Kabakov, Kosuth, Weiner เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2543 : 63 - 64)

และ เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ ได้กล่าวถึงแนวทางของ คอนเซ็ปชวล อาร์ต ไว้ว่า "แนวความคิดแบบคอนเซ็ปชวล อาร์ต เกิดขึ้นและเป็นขบถต่อความคิดในวิธีสร้างงานของศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งนักวิชาการทางศิลปะเชื่อว่าเป็นช่วงเวลาของลัทธิศิลปะหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) ที่เริ่มต้นขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม" (เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. 2543ก : 63)

จากสื่อที่หลากหลาย รวมกับความคิดรวบยอดของศิลปิน คอนเซ็ปชวล อาร์ต จึงเป็นศิลปะที่ถูกพัฒนาให้เกิดเป็นรูปแบบใหม่ขึ้นมา โดยมีจุดประสงค์ดังนี้

1. เพื่อเสนอแนะให้ผู้พบเห็นได้เกิดความคิดรวบยอดร่วมกับศิลปิน ซึ่งอาจจะคล้อยตามหรือขัดแย้งในเชิงความคิดก็ได้
2. เพื่อเปิดเผยทัศนะใหม่ในทางสร้างสรรค์ให้ผู้พบเห็นได้ตระหนักถึงความสำคัญของธรรมชาติ ความสำคัญของสิ่งแวดล้อม มลภาวะ และการเปลี่ยนแปลง
3. เพื่อบันทึกความคิดรวบยอดของศิลปิน และเผยแพร่เมื่อแผ่ต่อผู้สนใจ (อารี สุทธิพันธ์. 2535 : 277)

เอลัน แคปโรว (Allan Kaprow) ได้พยากรณ์ไว้ในหนังสือ "The Legacy of Jackson Pollock" ซึ่งเขาเขียนขึ้นเมื่อปี 1958 ว่า "ต่อไปจะมีความเปลี่ยนแปลงอย่างน่าอัศจรรย์ในวงการศิลปะ

โดยการแหวกแนวทางเดิมๆ ออกไปอย่างสิ้นเชิง” ซึ่งก็เป็นจริงตามพยากรณ์ในยุศตวรรษ 60 และ 70 มีใจความว่า

เดิมนั้น เราได้อาศัยภาพวาดเพื่อมากระตุ้นอารมณ์ แต่มาถึงตอนนี้ เราจะแหวกแนวออกไปสู่ศิลปะแบบใหม่ โดยใช้สื่อสัมผัสทุกด้าน ทั้งรูป – เสียง – กลิ่น – สัมผัส รวมทั้งบุคคล – ผู้คนต่างๆ และการเคลื่อนไหว ทุกๆ ด้าน มาใช้เป็นวัตถุดิบ เพื่อแสดงออก เช่น สีวาดภาพ แก้ว อี้อาหาร แสงไฟ แสงนีออน ควีนไฟ น้ำ ดุงเท้าเก่าๆ สุนัขหนึ่งตัว ภาพยนตร์หลายๆ เรื่อง ฯลฯ และวัตถุสิ่งของอื่นๆ อีกร้อยแปดพันอย่าง ซึ่งตามแต่ศิลปินหลายๆ ท่านในยุคปัจจุบันของเราจะรู้จักค้นคิด เพื่อนำมาใช้เป็นสื่อเสนอศิลปะแบบใหม่ออกสู่สายตาประชาชนอย่างอาจหาญ จุดประหนึ่งว่า เป็นการพลิกผันเอาโลกดวงเดิมๆ ที่มีอยู่รอบๆ ตัวเราเสมอมา แต่เรามีได้สนใจ กลับเพิกเฉยเสียจนนานนั้น ให้ปรากฏออกมาเป็นเหตุการณ์ (events) ต่างๆ หรือปรากฏการณ์ (happenings) ต่างๆ ให้เราสามารถรับรู้ได้เป็นครั้งแรก โดยจะปรากฏให้เห็นได้ในสถานที่ต่างๆ แม้แต่ในถึงขณะ ในแฟ้มบันทึกของเจ้าหน้าที่ตำรวจ ในห้องโถงของโรงแรม ในตู้โชว์สินค้าของร้านค้า ในท้องถนนสายต่างๆ รวมทั้งจะสัมผัสได้เองจากความฝันของเรา และจากความรู้สึกในอุบัติเหตุสุดสยดสยอง แม้กระทั่งกลิ่นของลูกสตรอเบอรี่ที่ถูกบดขยี้ จดหมายจากเพื่อนฉบับหนึ่ง หรือป้ายโฆษณา ยาทะลวงท่อตัน เสียงเคาะประตูบ้านสามครั้ง เสียงซัดซวน เสียงถอนใจ หรือเสียงบรรยายปาฐกถาอย่างไม่รู้จบ แสงไฟวูบวาบบาดตาติดๆ กัน หรือหมวกสักหลาดทรงกลมหนึ่งใบ ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ ล้วนนำมาประยุกต์ใช้เป็นสื่อหรือวัตถุดิบของศิลปะแบบใหม่ได้ทั้งสิ้น

ต่อไปนี้ หม่อมสาวศิลปินแห่งยุคปัจจุบันไม่จำเป็นจะต้องบอกใครต่อใครว่า “ฉันเป็นจิตรกร” หรือ “กวี” หรือ “นาฏศิลปิน” ฯลฯ ต่อไปอีกแล้ว เพียงแค่แนะนำตัวเองสั้นๆ ว่า “ฉันเป็นศิลปิน” ก็เหลือพอแล้ว โลกศิลปะอันไร้ขอบเขตก็จะเปิดกว้างต้อนรับเขาและเปิดโอกาสให้เขาแสดงฝีมือได้อย่างเต็มที่ โดยมีหลักการสำคัญอยู่ว่า แรกเริ่มทีเดียวจากสื่อธรรมดาๆ รอบตัวนั้น เขาจะต้องค้นหาให้พบความหมายของคำว่า “สภาพธรรมดา” (ordinariness) หรือสภาพที่ไม่มีคุณค่าพิเศษอะไรของสิ่งต่างๆ เหล่านั้น และเขาจะต้องไม่พยายามไปเพิ่มคุณค่าพิเศษให้กับสื่อธรรมดาๆ เหล่านั้นด้วย เพียงแต่ให้เข้าถึงความหมายที่แท้จริงของ “ความธรรมดา” เท่านั้น แต่ต่อจากนั้นก็ถึงขั้นตอนที่ค่อนข้างจะทำหายสติปัญญาและความสามารถคือจากความว่างเปล่าไม่มีคุณค่าพิเศษอะไรเลยนี้แหละ ที่เขาจะต้องรู้จักดัดแปลง – แสวงหาให้เกิด “ความเหนือธรรมดา” (extraordinary) ขึ้นมาให้จงได้ และบางทีก็อาจจะผกผันพลิกกลับไปสู่ “ความว่างเปล่า” อีกทีหนึ่งก็ได้ เป็นอันครบวงจรพอดี

และแน่นอนที่สุด ประชาชนคนดูทั้งหลายก็จะมีทั้งประเภทที่แสนจะชื่นชมยินดี และตื่นเต้น กับประเภทที่ถอยผงะไม่รู้เรื่อง รวมทั้งนักวิจารณ์ศิลปะทั้งหลายก็จะมีทั้งฝ่ายที่จูงง สับสน และฝ่ายที่ชมเชย ขอบใจเช่นเดียวกัน แต่ถึงอย่างไรก็ปฏิเสธไม่ได้ว่า ศิลปะใหม่ที่อุบัติขึ้นนี้ก็คือ มนต์ขลังของยุศตวรรษ 1960 นั่นเอง (Kaprow. 1958? : 57 - 63)

จากจุดประสงค์ดังกล่าว การศึกษาถึงงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของศิลปินย่อมช่วยสร้างความเข้าใจให้กระจ่างชัดขึ้น ดังตัวอย่างของงานต่อไปนี้

งานของ สตีเฟน อันโตนาโกส (Stephen Antonakos) โดยในปี 1974 ได้เชิญเพื่อนร่วมงาน 4 คน ของเขา คือ ริชาร์ด อาร์ตชเวเจอร์ (Richard Artschwager), แดเนียล บิวเรน (Daniel Buren), ซอล เลวิตท์ (Sol Lewitt) และ โรเบิร์ต ไลแมน (Robert Ryman) เพื่อนำของอะไรก็ได้มาบรรจุใส่ในกล่องเหล็กโดยจะไม่เปิดกล่องเหล็กเหล่านั้นจนกระทั่งถึงปี ค.ศ. 2000 กล่องเหล่านั้นถูกปิดผนึกในปี 1975 และให้ศิลปินทั้ง 4 คนนั้นสาบานว่าจะปิดเป็นความลับ

จนมาถึงวันที่ 20 ม.ค. – วันที่ 12 มี.ค. ปี ค.ศ. 2000 The Rose Museum ซึ่งตั้งอยู่ที่ Brandeis University เมือง วอลแทม (Waltham) รัฐ แมสซาชูเซตส์ (Massachusetts) ได้เปิดการแสดงกล่องทั้งหมดนี้ และทำการเปิดผนึกกล่องในคืนวันพฤหัสบดี ที่ 21 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 2000

อันโตนาโกส ให้เรื่องของเวลา ความทรงจำ การลืม และการระลึกมาเป็นส่วนสำคัญในกระบวนการทำงานของเขา และต่อจากนั้นทั้ง 5 คน ก็ใช้ชีวิตไปเรื่อย ๆ ไม่ได้สนใจและนึกทบทวนต่อของที่บรรจุ จนกระทั่งลืมโครงการนี้ไปโดยปริยาย และระยะเวลา 25 ปีนั้นก็เพียงพอต่อการลืมได้อย่างง่ายดาย

เมื่อศิลปินทั้ง 4 ได้เห็นของที่อยู่ในกล่อง โดยผ่านอวัยวะรับสัมผัส คือ ตา กระบวนการทำงานของสมองจึงเริ่มทำงาน โดยอาศัยความทรงจำที่ได้เคยสัมผัสและมีประสบการณ์กับมันมาก่อน เป็นเครื่องช่วยตีความและแปลความหมาย จึงทำให้เกิดการรับรู้ขึ้นมา เป็นผลให้ศิลปินทั้ง 4 จำและระลึกถึงของที่อยู่ในกล่องได้อีกครั้ง เกิดเป็นภาพสะท้อนในอดีต ความคิด อารมณ์ และความรู้สึกขึ้นมา (Stephen Antonakos : Time Boxes 2000. 2000 : Online)

Claes Oldenburg ได้ผลิตผลงานพลาสติกหล่อชื่อว่า “หัวเข้าแห่งกรุงลอนดอน” รวม 120 ชิ้นขึ้นมาในปี 1966 หลังจากนั้น ก็ได้พิมพ์ภาพของหัวเข้าพลาสติก ที่ไปวางเทียบเคียงกับงานสถาปัตยกรรม และปูชนียสถานสำคัญๆ ของกรุงลอนดอน เช่น หอระฆัง Big Ben สะพานลอนดอน, ตึกรัฐสภา ฯลฯ เพื่อเป็นการทำให้ผู้ชมสะดุ้งเมื่อเห็นภาพครั้งแรก ทั้งนี้เพราะถือว่าเป็นการนำเอาชิ้นส่วนธรรมดาๆ ของร่างกายมนุษย์เรา แต่ได้ขยายสัดส่วนออกไปให้มีขนาดมหึมา หลังจากนั้นวางเคียงกับสถานที่สำคัญที่รู้จักกันดีเหล่านั้น Joseph Beuys ศิลปินผู้นี้ได้เน้นหนักการสร้างผลงาน “ทวิคูณ” มาตลอดชีวิตของเขานับตั้งแต่ทศวรรษ 1960 เป็นต้นมา โดยเขาจะกล่าวว่า วัตถุประสงค์ของงาน “ทวิคูณ” นี้ก็คือการเผยแพร่แจกจ่ายความคิดของเขาให้กระจาย ออกไปทั่วนั่นเอง ผลงานของเขามีรูปแบบที่หลากหลายมาก มีทั้งประเภทงานพลาสติก ภาพพิมพ์ วิดีโอ แผ่นบันทึกเสียง ภาพโปสเตอร์ แผ่นโปสเตอร์ ฯลฯ (Lewis. 2000 : Online)

“Airship” งานของ พานามาเร็นโก (Panamarenko) นำเสนอที่ Kassel Documenta ในปี 1972 นำเรือเหาะมาแสดงไว้ในห้องโถงใหญ่ เป็นการสะท้อนความทรงจำจากเทคโนโลยีในอดีต เขาสร้างชิ้นใหม่ แต่ก็มิได้หวังว่ามันจะเหาะได้จริง เป็นการนำเสนอเพื่อเป็นข้อมูล เป็นประสบการณ์สุนทรีย์ (Aesthetic Experience) เขาเชื่อว่างานสำเนาแบบเช่นนี้ มีสภาพเป็นวัตถุเสมือน (Virtual Object) ที่สื่อความหมาย

บางประการในสภาพแวดล้อมใหม่ของ Airship จากอดีตสู่ปัจจุบัน ห้วงเวลาและความคิดต่างกัน วัฒนธรรมและการดำรงชีวิตที่เปลี่ยนไปจากพื้นที่เปิดภายนอกมาสู่พื้นที่และขอบเขตจำกัดในห้องแสดง ย่อมมีปฏิกิริยาในความคิดคำนึง

"Water-Circulation" ของริงค์ (Claus Rinke) ในนิทรรศการเดียวกันนั้น ถังน้ำ บิมน้ำ ท่อยาง และการหมุนเวียนของน้ำจากเครื่องปั๊ม เป็นการสาธิตการหมุนเวียนของน้ำเป็นประเด็นสำคัญ มิใช่เครื่องปั๊มน้ำ วัตถุศิลปะหรือ Art Object คือ "การหมุนเวียนของน้ำ" เป็นสิ่งจับต้องไม่ได้หรือไม่คงที่ เป็นประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาหนึ่ง (Coming for a Moment) มาสู่ ณ ช่วงเวลาหรือเสียเวลาปัจจุบัน

อาจเป็นข้อสังเกตว่า การนำเสนอเป็นการชี้แนะการสาธิตการหมุนเวียนของน้ำ โดยมีเจตนาอยู่ที่พลังธรรมชาติ (Natural Force) ซึ่งแนวคิดดังกล่าวได้ส่งผลมาสู่ผลงานที่มีชื่อเสียงในแนวทางสรีรศิลป์ (Body Art) ของออปเปินไฮม์ (Dennis Oppenheim) ภาพแสดงรอยแดดเผา (Sunburn) ที่ชื่อ "Reading Position" ในปี 1970 เป็นภาพที่แสดงการวางหนังสือเปิดทาบลงบนหน้าอก หนังสือที่ชื่อ "Tactics" ก่อให้เกิดรอยแดดเป็นภาพหนังสือที่หน้าอก เป็นภาพพิมพ์ตามธรรมชาติ เป็นการสาธิตการเป็นไปตามกฎของธรรมชาติ การสาธิตในแนวทางนี้ อาจเป็นเพียงการขยายหรือการแสดงความเป็นจริง เป็นการแสดงความสัมพันธ์และความโอบเอื้อของสิ่งแวดล้อม (Ail-embracing Environment) ธรรมชาติซึ่งเป็นสิ่งธรรมดา สิ่งเรียบง่าย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2544 : 80 – 82)

งานของ คาปูร์ (Anish Kapoor) ชื่อ "Pigment & Fiberglass" สร้างขึ้นในปี 1992 คาปูร์ เป็นศิลปินอินเดีย นำผงสีที่ใช้ในพิธีศาสนาฮินดู มีคุณสมบัติในการดูดซับแสง ซึ่งคาปูร์นำสีนั้นมาใช้ในผลงานของตน ไม่ได้ใช้เพื่อแสดงความเป็นอินเดีย แต่เป็นการใช้เพื่อผลของงานที่เป็นสากล โดยใช้วัสดุบางส่วนที่มาจากศาสนาเป็นเครื่องมือรองรับความคิดและการแสดงออก ซึ่งผลงานชิ้นนี้เป็นงานประเภทภาพลวงตาในเชิงมิติ ที่แสดงมิติทางความรู้สึกกับมิติทางความจริงมีความขัดแย้งกันอย่างแนบเนียน (อำนาจ เย็นสบาย. 2541 : 29)

ซอล เลวิตท์ (Sol Lewitt) ศิลปินคอนเซ็ปชวล อาร์ต ของอเมริกาคนหนึ่งกล่าวว่า Conceptual art is only good when the idea is good กมล ทัศนัญชลี ศิลปินคอนเซ็ปชวล อาร์ตของไทยที่ใช้อเมริกาเป็นแหล่งสร้างชื่อเสียงกล่าวว่า "ศิลปะก็เหมือนชีวิต จิตกรรม ประติมากรรม ฯลฯ เกิดขึ้นมาก็ย่อมมีการเปลี่ยนแปลงไปตามธรรมชาติ และสลายตัวไปในที่สุด ความคิดรวบยอดในการทำงานศิลปะ เป็นเรื่องของ การเปลี่ยนแปลงที่ถาวร และอยู่ในความทรงจำที่ติดแน่น บ่อยครั้งที่ข้าพเจ้าพอใจที่ได้จ้างมองงานศิลปะ ที่เกิดการเปลี่ยนแปลงในตัวของมันเองในระยะสั้นๆ เป็นงานที่มีสัจจะ ปรัชญา และพลังงานของตัวเอง (อารี สุทธิพันธ์. 2535 : 279)

ตัวอย่างที่ได้กล่าวถึงนั้น ทำให้เห็นถึง รูปแบบที่แตกต่างกันออกเป็นทั้งแนวความคิด สื่อ วัสดุ และกลวิธีในการนำเสนอ ดังนั้นสรุปได้ว่า คอนเซ็ปชวล อาร์ต ให้ความสำคัญกับความคิดเป็นหลัก ชิ้นงานสร้างสรรค์ไม่ได้มีความสำคัญมากไปกว่า การเป็นเพียงสื่อนำเสนอความคิดเท่านั้น

อาร์ สุธิพันธุ์ ได้สรุปรูปแบบของ คอนเซปชวล อาร์ต ไว้ดังนี้

1. ศิลปินคอนเซปชวล อาร์ต เชื่อว่าความคิดรวบยอดเป็นวัสดุสำหรับถ่ายทอดรูปแบบที่สำคัญ
2. รูปแบบที่สร้างขึ้นเปลี่ยนแปลงไปตามกฎของธรรมชาติมนุษย์สร้างบันทึกไว้ด้วยความคิด ด้วยเทคโนโลยีที่มนุษย์คิด และด้วยความทรงจำของมนุษย์
3. ศิลปินคอนเซปชวล อาร์ต เชื่อว่าการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าและการมองเห็นวิธีการแก้ปัญหาละเอียดปลีกไปร่งแล้ว ทั้งสองวิธีการถือว่าเป็นคุณค่าของการสร้างสรรค์อย่างแท้จริง
4. การเผื่อแผ่ความคิดรวบยอดต่อผู้อื่น การเตือนให้ตระหนักและสำนึกในเสรีภาพและธรรมชาติแวดล้อม เป็นหน้าที่รับผิดชอบของศิลปินคอนเซปชวล อาร์ต โดยตรง
5. ศิลปินในอดีตหรือในปัจจุบันส่วนมาก สร้างงานตามที่ตนเห็นตามที่ตนรู้ตามที่ตนเข้าใจ และตามความต้องการของผู้อุปการะ แต่ศิลปินคอนเซปชวล อาร์ต สร้างงานตามที่ตนคิด
6. ความคิดรวบยอดเท่านั้นที่จะก่อให้เกิดรูปแบบแปลกใหม่มีเนื้อหาสาระใหม่
7. รูปแบบคอนเซปชวล อาร์ตเป็นรูปแบบที่แสดงความขัดแย้งในรูปทรง ขนาด สัดส่วน และความคิดเห็น
8. รูปแบบคอนเซปชวล อาร์ต เป็นรูปแบบที่บันทึกเสรีภาพสำหรับผู้สร้างและผู้ดู (อาร์ สุธิพันธุ์. 2535 : 279)

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการจัดวาง (Installation Art)

ศิลปะการจัดวาง เป็นศิลปะที่สร้างขึ้นและแสดงในพื้นที่ที่เลือกสรรหรือได้เจาะจงเอาไว้ให้มีความสัมพันธ์กับบริบทของพื้นที่ดังกล่าว ซึ่งศิลปะการจัดวางนั้นกล่าวได้ว่า เป็นศิลปะอีกแขนงหนึ่ง ที่เป็นสาขาแยกย่อยออกมาจากศิลปะหลังสมัยใหม่ที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษ 1960 ดังที่ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ว่า

ทศวรรษ 1960 ต่อ 1970 ศิลปะปรับเปลี่ยนไปพร้อมกับบริบททางความคิดและบริบทในกระแสสังคมใหม่ ศิลปะเกี่ยวข้องกับธรรมชาติสิ่งแวดล้อม เกี่ยวข้องกับตัวมนุษย์ เกี่ยวข้องกับความคิดในเชิงองค์รวม เกี่ยวข้องกับความเป็นจริง ฯลฯ ศาสตร์ทุกศาสตร์ก็ก้าวเข้ามาสู่ลัทธิหลังสมัยใหม่ (Post - modernism) ศิลปะในกระบวนทัศน์ใหม่มากมายเกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็น Conceptual Art, Performance, Povera Art, Earth Art, Hyper Realism, Installation, happening และจะตามมามากมาย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2544 : 17)

และจากการสืบค้นข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการจัดวาง ทำให้เข้าใจได้ว่าศิลปะการจัดวางเป็นศิลปะที่สร้างขึ้นและแสดงในพื้นที่เจาะจง ซึ่งเกิดจากการใช้พื้นที่นั้นๆ และปรับเปลี่ยนเสียใหม่ ในแบบชั่วคราว โดยใช้การจัดวัตถุต่างๆ และหรือวัสดุต่างๆ ให้เกิดเป็นงานที่เหมือนประติมากรรมหรือคล้ายกับฉากของการแสดงละครที่สามารถทำการปรับเปลี่ยนได้ เป็นการสร้างสรรค์ให้เข้ากันกับ หรือให้เกิดประโยชน์ตามคุณลักษณะของพื้นที่นั้นๆ โดยประเด็นหลักที่สำคัญๆ ของการจัดวางนี้ คือการปรับหรือ

ทำอะไร เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมในพื้นที่นั้นๆ ซึ่งอาจจะใช้พื้นที่ภายในอาคารหรือนอกอาคาร และอาจเป็นการจัดวางแบบชั่วคราวหรือถาวรก็ได้

ซึ่งในกรณีทั่วไป การจัดวางยังหมายถึง การย้ายหรือแทนที่ของบางสิ่ง เพื่อให้เกิดการสื่อความหมายให้เป็นที่เข้าใจว่า เป็นการยกระดับหรือยกสถานะให้พิเศษขึ้นหรือสูงส่งขึ้น เช่น การให้ตำแหน่งหน้าที่การงานของนักการเมือง คล้ายกับการขึ้นนั่งบนตำแหน่งหรือขึ้นนั่งบนบัลลังก์ และสำหรับคำว่าพื้นที่ที่เจาะจง (Site-Specific) ซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกับคำว่า Installation นั้น สามารถบ่งบอกถึงบางสิ่งทีนอกเหนือไปจากการจัดวางโดยรวมทั้งหมด ดังตัวอย่างที่พบเห็นบ่อยที่สุดในลักษณะของงานสถาปัตยกรรม ที่ปรับให้เข้ากันกับสภาพแวดล้อมนั้นๆ โดยกล่าวได้ว่า การออกแบบอาคารนั้น จะถูกปรับให้เหมาะสมหรือเพื่อตอบสนองต่อลักษณะและคุณสมบัติของพื้นที่นั้นๆ และวัสดุที่ใช้สร้างหรือตกแต่งอาคาร ก็มีคุณสมบัติที่สอดคล้องเหมาะสมและเข้ากับพื้นที่นั้นๆ ด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างงานของ Frank Lloyd Wright ที่มีชื่อเสียงโดดเด่นของเขาคือ Falling Water ซึ่งเป็นงานที่มีความเยี่ยมยอดเป็นอย่างมาก ในการออกแบบอาคารให้มีความสัมพันธ์อันใกล้ชิดกับพื้นที่ในบริเวณนั้น (Belton. 1996 : Online)

จากข้อมูลดังกล่าว กล่าวได้ว่า ศิลปะการจัดวางเป็นศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงปี 1960 ซึ่งเป็นช่วงเวลาของการเกิดศิลปะหลังสมัยใหม่ ที่ศิลปินให้ความสนใจต่อคำว่าพื้นที่ในการจัดแสดงหรือสร้างผลงาน โดยที่ผลงานดังกล่าวควรมีความสัมพันธ์กับพื้นที่นั้นๆ และอาจกล่าวได้ว่า แนวทางของศิลปะการจัดวางที่ให้ความสำคัญกับพื้นที่นั้น เกิดขึ้นมาจากกลุ่มของ คอนเซ็ปชวล อาร์ต ดังที่ พุทธิ ศุภเศรษฐศิริ ได้เสนอความคิดเห็นไว้ว่า

“ช่วงหลังงานกลุ่ม คอนเซ็ปชวล อาร์ต เริ่มหันไปสนใจเรื่องพื้นที่ในโลกภายนอก กลุ่มศิลปินที่สร้างงานบนพื้นโลกและพื้นดิน (Earth and site artist) อาทิเช่น สมิธสัน (Smithson) และคริสโต (Christo) เริ่มขยายความคิดรวบยอดในการสร้างงานของพวกเขาไปสู่ธรรมชาติอันกว้างใหญ่ และสิ่งแวดล้อมรอบตัวมนุษย์ เพื่อดึงคำถามทางการเมืองและสังคมต่อผู้เสพงานศิลปะทั้งหลาย รวมทั้งการสร้างงานที่เป็นขบถหรือต่างไปจากขนบการสร้างงานรูปแบบเก่าๆ ที่ผ่านมา” (พุทธิ ศุภเศรษฐศิริ. 2542 : 19)

เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ ได้เสนอความคิดเห็นไว้เช่นกันว่า

ศิลปินกลุ่มดังกล่าวมองเห็นธรรมชาติภายนอก เป็นเสมือนกับที่ศิลปินสมัยใหม่มองผืนผ้าใบหรือก้อนดิน พื้นที่ในธรรมชาติเป็นโจทย์ที่ท้าทายต่อการสร้างสรรค์ พวกเขาได้ทดลองสร้างสรรค์ผลงานและพัฒนา จนเป็นกลุ่มศิลปะซึ่งมีชื่อเรียกต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น ศิลปะแบบจัดวาง (Installation Art) หรือศิลปะแบบเอิร์ทเวอร์ค (Earthwork) เป็นต้น

ธรรมชาติภายนอกที่ศิลปินสนใจจึงได้กลายเป็นพื้นที่ใหม่ เป็นปัญหาให้ศิลปินต้องขบคิดเพื่อให้เกิดการสร้างสรรคผลงานที่สอดคล้องกับพื้นที่ เมื่อกลุ่มศิลปะหลังสมัยใหม่ได้เริ่มต้นก้าวออกจากหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์สถาน ไปสู่ชุมชน สังคม คำว่าพื้นที่จึงกลายเป็นเงื่อนไขสำคัญต่อการสร้างสรรคผลงานในเวลานี้ เพราะไม่ว่าจะเป็นถนน หาดทราย ตลาด ห้างสรรพสินค้า แม่น้ำ หรือสถานที่อื่นๆ ที่ศิลปินเลือกที่จะแสดงผลงานนั้น ต่างมีบริบทของตนเอง ทั้งทางกายภาพที่มองเห็นได้ และทางประวัติศาสตร์ความเป็นมาของพื้นที่ ที่แสดงออกด้วยความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง (เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. 2543ข : 12)

สำหรับคำว่า พื้นที่ นั้น วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ว่า

เมื่อกล่าวถึง “พื้นที่” หมายถึง Space + Area + Situation (มิติสัมพันธ์ + บริเวณ + สถานการณ์) = SAS ปัญหาสำคัญสำหรับการสร้างสรรคศิลปะวันนี้ ศิลปะในกระแสคิดของ Post - modernism ไม่ว่าจะเป็น Conceptual, Happening, Installation, Land Art, Performance ฯลฯ ล้วนเชื่อมโยงกับการกำหนดหรือจัดสรรบทบาทของ SAS เพื่อตอบสนองความคิด สภาพแวดล้อม ภาพซ้อนและพลวัตในสิ่งแวดล้อม ชีวิต และสังคม (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2543 : 38)

ส่วนในเรื่องของวัสดุที่ศิลปินนำมาใช้ในการสร้างสรรคงานจัดวางนั้น ก็เป็นผลสืบเนื่องมาจากการสร้างสรรคงานของกลุ่มคอนเซ็ปชวล อาร์ต ที่นำเสนอความคิดผ่านสื่อวัสดุอันหลากหลายด้วยเช่นกัน ดังที่ เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ ได้กล่าวไว้ว่า

อิสระที่เกิดขึ้นจากการเลือกใช้สื่อวัสดุต่างๆ มาสร้างงานในแนวทางของคอนเซ็ปชวล อาร์ต ส่งผลให้ศิลปินมีอิสระทางความคิดมากขึ้น รวมทั้งรูปแบบของการนำเสนอที่เปลี่ยนแปลงไปจากอดีต ไม่ว่าจะเป็นในลักษณะของการจัดวาง (Installation) ในพื้นที่ต่างๆ หรือการใช้สื่อวัสดุที่เป็นผลผลิตจากเทคโนโลยีจำพวก โทรทัศน์ วิทยุ โทรสาร หรือ คอมพิวเตอร์ เป็นสื่อช่วยในการนำเสนอความคิดสร้างสรรค เป็นต้น (เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. 2543ก : 62)

2.3 การประสานองค์ประกอบทางศิลปะ

เป็นการนำเอาองค์ประกอบทั้งหลาย นำมาจัดประสานกันเพื่อให้ผลงานที่ออกมาที่มีความงาม น่าดู น่าสนใจ ซึ่งอาศัยหลักเกณฑ์ในการจัดวางองค์ประกอบ ให้ออกมาตรงตามเป้าหมายที่ศิลปินได้วางเอาไว้

มาติสส์ (Henry Matisse) ได้พูดถึงความสำคัญของการออกแบบองค์ประกอบว่า “องค์ประกอบของภาพคือศิลปะการจัดทำที่ที่ตกแต่ง ส่วนสาระสำคัญต่างๆ คือสิ่งที่จิตรกรใช้แสดงอารมณ์ความรู้สึกของตนออกให้เห็น” (นิคโอเละ ระเด่นอาหมัด. 2543 : 31)

การประสานสัมพันธ์ (Integration)

การประสานสัมพันธ์ เป็นกระบวนการรวบรวมความคิดหรือข้อมูลที่แยกกัน มารวมกันให้เป็นความคิดที่สมบูรณ์ เช่น เราทราบว่ารถยนต์ของเราไม่มีน้ำมัน และเรารู้ว่าจะขับไม่ได้ถ้าไม่มีน้ำมัน ดังนั้นจึงสามารถทำการประสานสัมพันธ์ข้อมูลนี้ได้ว่า เราไม่สามารถขับรถได้ถ้าไม่มีน้ำมันมากพอ ดังนั้นความรู้แบบใหม่จึงถือเป็นความรู้ที่รวบรวมมาจากความรู้ที่มีมาก่อนหน้านี้

การประสานสัมพันธ์ จำเป็นสำหรับกระบวนการความคิด ถ้าเราไม่มีการประสานสัมพันธ์ เราจะมีเพียงความคิดหรือความรู้ที่มีลักษณะแตกแยก ไม่สัมพันธ์เชื่อมโยงกับความคิดหรือความรู้ทั้งหมดที่เรามี ซึ่งจะ ทำให้โลกนี้สับสนอลหม่านและไม่มั่นคง

การประสานสัมพันธ์ จะเกิดประโยชน์ต้องทำอย่างถูกต้อง มีเหตุมีผล เมื่อรวมความคิดกันแล้วมีความหมายไม่ขัดแย้งกัน ดังนั้นเราจึงต้องมีความเข้าใจ เช่น มีรถสีแดงได้ มันก็มีรถสีน้ำเงินได้ ดังนั้น การประสานสัมพันธ์ ที่เหมาะสมคือ รถมีสีที่แตกต่างกันได้ แต่ถ้าเราบอกว่าเห็นรถเป็นสีแดงและสีน้ำเงินในเวลาเดียวกันนั้นเป็นการประสานสัมพันธ์ ที่ไม่ถูกต้อง

การรวบรวมความคิดต้องให้เกิดประโยชน์ เช่น ถ้ามี คน 2 คนฆ่าคนตาย เราสามารถบอกได้ว่าพวกเขาเป็นฆาตกร มันไม่สมควรที่จะบอกว่าพวกเขาเป็นพวกฝรั่งเศสน้ำข้าว แต่ถ้าการ integrate อันหลังถูกต้องเราก็บอกได้ว่าพวกเขาเป็นคนอันตราย

นอกจากนี้ ไม่จำเป็นที่การประสานสัมพันธ์ จะต้องถูกต้องเสมอไป เพราะบางครั้งความรู้หรือความคิดบางอย่างไม่สามารถประสานสัมพันธ์ได้โดยตรง เช่น มีรถยนต์, มีต้นไม้ แต่ไม่มีประโยชน์ที่จะรวมความคิด 2 อันนี้เข้าด้วยกัน เช่นเดียวกับการจัดกลุ่มนักธุรกิจและขโมยไว้ในกลุ่มเดียวกัน ถึงแม้ว่าทั้ง 2 คนนี้ต่างก็ได้เงินจากเรา แต่ต่างกันตรงที่ นักธุรกิจนั้นได้เงินจากเราด้วยความเต็มใจ เพราะเราซื้อของจากเค้า แต่ขโมยได้เงินจากเราไปโดยการใช้กำลังซึ่งเราไม่เต็มใจให้

ดังนั้น ความเข้าใจเป็นบรรทัดฐานในการพิจารณาว่าควรจะประสานสัมพันธ์ ความคิดเหล่านั้นหรือไม่ ซึ่งจากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ว่าบางครั้งการประสานสัมพันธ์ ก็ไม่สมควรทำ (Rand. 2002 : Online)

ประเสริฐ ศีลรัตน์ ได้อธิบายถึง การประสานสัมพันธ์ ไว้ว่า “การประสานสัมพันธ์ อันเป็นกระบวนการทางจิตที่เกิดขึ้นหลังจากการกระตุ้นของสิ่งเร้า เป็นสิ่งที่ยากแก่การสังเกตโดยบุคคลภายนอก แต่จะสามารถรับรู้ได้ก็ต่อเมื่อมาถึงขั้นเกิดปฏิกิริยาตอบสนอง โดยการถ่ายทอดความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในจิตใจออกมา เป็นลักษณะพฤติกรรมโดยใช้สื่อแทน” (ประเสริฐ ศีลรัตน์. 2528 : 22)

ผลงานการสร้างสรรค์ คอนเซ็ปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ในชุด ไชท์ / นอน - ไชท์ นั้น กล่าวได้ว่า เป็นการการประสานสัมพันธ์ของกระบวนการคิดที่สลับซับซ้อน ซึ่งเป็นการสื่อความหมายทางความคิดของเขาผ่านผลงานที่เขาสร้างขึ้น โดยใช้วิธีในแบบศิลปะการจัดวางที่อาศัยการจัดองค์ประกอบในหลายลักษณะด้วยกัน

ดังนั้น การประสานองค์ประกอบที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้เป็นไปตามแนวทางของผู้วิจัย ซึ่งจะกล่าวถึงหลักการที่สามารถครอบคลุมถึงการนำเอาองค์ประกอบทางศิลปะมาประสานกันตามลักษณะผลงาน ไซท์ / นอน - ไซท์ ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ดังนี้

2.2.1 องค์ประกอบที่เกี่ยวกับการจัดวาง

2.2.1.1 เอกภาพ (Unity) หมายถึง การมองภาพรวม (See as Whole) องค์ประกอบต่างๆ ที่นำมาจัดขึ้นนั้นมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และมีความเสร็จสมบูรณ์ในตัว วิธีที่จะให้เกิดเอกภาพมีหลักการจัดดังต่อไปนี้

การสร้างจุดเด่นและจุดรอง (Dominance and Subdominance)

หมายถึง การจัดลำดับ (The Sequence) ของการมองเห็นโดยเริ่มจากจุดเด่นที่สุดหรือจุดที่สนใจที่สุดมาสู่จุดสนใจที่รองลงมา ในการสร้างจุดเด่นในงานขึ้นอยู่กับการเป้าหมายของศิลปิน และความหมายของงานซึ่งมีวิธีการสร้างหลายวิธี เช่น

- 1) ขนาด (Size) รูปหรือองค์ประกอบที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในภาพจะเป็นจุดที่น่าสนใจจุดแรก
- 2) ความเข้มจัดของสี (Colour Intensity) หมายถึง สีที่เด่น เข้มและสดใสจะเป็นจุดเด่นที่สุดของภาพ
- 3) ตำแหน่ง (Location) โดยธรรมชาติของการมองของคนจะเริ่มที่จุดกึ่งกลางถัดขึ้นบนเล็กน้อย จุดนี้จะเป็นจุดที่น่าสนใจมากที่สุด
- 4) ทิศทางของเส้น (Convergence of Line) ซึ่งเป็นเครื่องชี้นำความสนใจในภาพ เช่นภาพอาหารมือสุดท้าย เส้นที่ชี้ตรงที่พระคริสต์ซึ่งเป็นจุดเด่นของภาพ
- 5) ความแตกต่าง (Exception) รูปหรือองค์ประกอบส่วนใดที่มีความหมายต่างจากภาพรวมย่อยจะเป็นจุดสนใจที่สุดในภาพ เช่น รูปวงรีที่แวดล้อมด้วยรูปสี่เหลี่ยม เป็นต้น

ความเกี่ยวเนื่อง (Coherence)

ความเกี่ยวเนื่องเป็นหลักของการจัดเอกภาพอีกวิธีหนึ่ง ความเกี่ยวเนื่องเกิดจากการประสานระหว่างสีหนึ่งไปยังอีกสีหนึ่ง หรือจากสีเดียวเชื่อมโยงกับหลายๆ สี เช่นเดียวกับการเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงขององค์ประกอบอื่นๆ เช่น รูปทรง ขนาด พื้นผิว การเกี่ยวเนื่องเกิดจากการประสานองค์ประกอบที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน (Similarity) และลักษณะความเหมือนหรือความใกล้เคียงกันดังกล่าวบางครั้งจะทำให้เกิดความซ้ำซาก (Monotony) ได้เช่นเดียวกัน ศิลปินจะต้องระมัดระวังการใช้หลักความเกี่ยวเนื่องเพื่อหลีกเลี่ยงไม่ให้เกิดความซ้ำซาก นั่นคือจะต้องรู้จักพลิกแพลงให้เกิดความหลากหลาย (Variety) (นิคโคเล ระเบิดันฮาเม็ด. 2543 : 31 - 32)

2.2.1.2 ความสมดุล (Balance) คือ ความคงที่โดยธรรมชาติ หรือความมั่นคงทางความรู้สึก (Balance is Natural or Sensible Equilibrium) (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 111)

ความสมดุลในเชิงศิลปะเป็นเงื่อนไขทางการมองเห็น (Optical Condition) ศิลปะคำนวณความสมดุลด้วยความรู้สึกและความสมดุลในเชิงศิลปะจะเกิดขึ้นเมื่อศิลปินเห็นว่าภาพนั้นมีความพอดี (นิคโคเล ระเบิดันฮาหมัด. 2543 : 34)

การแบ่งประเภทความสมดุล

- 1) ความสมดุลแบบซ้ายขวาเท่ากัน (Symmetrical Balance) เป็นลักษณะความสมดุลจากแกนกลางที่มีหน่วยซ้ายขวาเท่ากัน เหมือนกัน หรือใกล้เคียง เช่นเดียวกับลักษณะสมดุลของร่างกายมนุษย์ที่มีส่วนซ้ายขวาเหมือนกัน ภาพอาหารมือสุดท้าย และสำนักเอเธนส์ ใช้หลักสมดุลแบบซ้ายขวาเท่ากัน
- 2) ความสมดุลแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance) เป็นสมดุลที่มีลักษณะซับซ้อนแม้จะมีหน่วยซ้ายขวาไม่เท่ากันหรือไม่เหมือนกัน แต่ให้ความสมดุลในด้านความรู้สึก ซึ่งศิลปินจะต้องรู้จักสร้างหรือถ่วงโดยให้น้ำหนักขององค์ประกอบเกิดความพอดี

การสร้างความสมดุล

หมายถึง การจัดการเลือกองค์ประกอบต่างๆ มาใส่ในภาพ โดยใช้สายตาและความรู้สึกซึ่งดูว่าเกิดความพอดีหรือไม่ ซึ่งความสมดุลจะเกิดขึ้นได้ด้วยปัจจัยต่อไปนี้

- 1) ความสมดุลด้วยน้ำหนัก (Balance by Weight) น้ำหนักที่จะเกิดขึ้นโดยความรู้สึกจากสายตาที่มองเห็นนั้นเกิดจากขนาดของภาพ (Size) ซึ่งเป็นสิ่งที่พิจารณาเบื้องต้น เช่น รูปที่มีขนาดใหญ่ย่อมหนักกว่ารูปขนาดเล็ก รูปที่มีความแน่นทึบ (Massive) ย่อมหนักกว่ารูปที่มีลักษณะโปร่งสีของรูปก็มีส่วนให้เกิดน้ำหนักต่างกัน เช่น สีอุ่นจะให้ความรู้สึกหนักกว่าสีเย็น สีเข้มมีน้ำหนักกว่าสีอ่อน ในสีอุ่นด้วยกัน เช่น สีเหลืองและสีส้มในเนื้อที่เท่ากันนั้น สีเหลืองจะให้ความรู้สึกมีขนาดใหญ่กว่าสีส้ม เพราะมีความสว่างกว่า แต่สีส้มจะให้ความรู้สึกใกล้กว่าสีเหลือง ดังนั้นจึงมีความสมดุลพอดี
- 2) ความสมดุลด้วยจุดสนใจ (Balance by Interest) โดยหลักจิตวิทยา จุดใดก็ตามที่เราสนใจมากนั้นจะให้ความรู้สึกหนักกว่าจุดที่เราสนใจน้อย จากหลักการนี้เองที่ศิลปินได้ใช้หลักความสมดุลโดยสร้างความสนใจจุดใดจุดหนึ่งเพื่อให้เกิดความสมดุลกับด้านที่มีหน่วยองค์ประกอบมาก หรือขนาดใหญ่กว่า ซึ่งเป็นลักษณะการจัดองค์ประกอบให้สมดุลแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน
- 3) ความสมดุล ด้วยความขัดแย้ง (Balance by Contrast) ความสมดุลลักษณะนี้เป็นแบบสมดุลซ้ายขวาไม่เท่ากัน หรือสมดุลด้วยความรู้สึกซึ่งเป็นการจัดความสมดุลที่เกิดจากความขัดแย้งของสี ความขัดแย้งของขนาด ตลอดจนความขัดแย้งในเรื่องความมืดความสว่าง นอกจากนี้ยังรวมถึงความขัดแย้งระหว่างหนักกับจุดสนใจด้วย (นิคโคเล ระเบิดันฮาหมัด. 2543 : 34)

2.2.1.3 จังหวะ (Rhythm) คือการเห็นวัตถุที่ถูกนำมาจัดวางเรียงกันอย่างต่อเนื่อง ซึ่งในขณะที่มองเห็นนั้นจะเกิดการนำสายตาให้มองอย่างต่อเนื่อง โดยสามารถอาศัยการนำส่วนประกอบต่างๆ ที่มีลักษณะคล้ายกันหรือใกล้เคียงกัน มาจัดวางให้เกิดเป็นรูปร่างรูปทรงให้เป็นจังหวะซ้ำๆ กัน

การจัดจังหวะแบ่งได้ 4 ลักษณะ คือ

- 1) จังหวะลีลาแบบซ้ำกัน (Repetitive Rhythm) เป็นการจัดองค์ประกอบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นเส้น สี แสงเงา รูปทรง หรือทิศทางที่มีลักษณะเหมือนกัน ซ้ำกัน การจัดลีลาแบบนี้ไม่น่าสนใจเท่าใดนัก เพราะโดยธรรมชาติแล้ว จิตวิทยา ความสนใจของมนุษย์นั้นไม่ชอบอะไรที่ซ้ำๆ กันมากเกินไป
- 2) จังหวะลีลาแบบสลับกัน (Alternative Rhythm) เป็นการจัดองค์ประกอบที่ต้องการแก้ความเบื่อหน่ายจากความซ้ำซากโดยวิธีการจัดสลับสับเปลี่ยนกัน เช่น การสลับระหว่างสีร้อนสีเย็น เส้นตั้งกับเส้นนอน วงกลมกับสี่เหลี่ยม เป็นต้น
- 3) จังหวะลีลาแบบเพิ่มพัฒนา (Progressive Rhythm) เป็นลักษณะจังหวะลีลาที่เกิดจากองค์ประกอบที่ค่อยๆ คลี่คลายเปลี่ยนแปลง ระหว่างหน่วยหนึ่งไปยังอีกหน่วยหนึ่งและหน่วยอื่นๆ ต่อเนื่องกันไปลักษณะจังหวะลีลาแบบนี้จะใช้กันมากในงานจิตรกรรมซึ่งศิลปินจะต้องใช้ความสามารถในการเชื่อมโยงความเปลี่ยนแปลงระหว่างหน่วยขององค์ประกอบแต่ละหน่วยให้ประสานเชื่อมโยงกัน
- 4) จังหวะลีลาแบบเลื่อนไหล (Flowing Rhythm) เป็นการจัดองค์ประกอบให้เกิดจังหวะลักษณะเคลื่อนไหลต่อเนื่อง ซึ่งเกิดจากการเปลี่ยนแปลงขององค์ประกอบจากหน่วยหนึ่งไปยังอีกหน่วยหนึ่งในลักษณะให้เห็นลีลาการเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากการเคลื่อนไหลของวัตถุ เช่น ลักษณะการเคลื่อนไหลของเส้นลูกคลื่น เมื่อเรากวาดสายตามแนวของเส้นเราจะรู้สึกเหมือนลูกคลื่นเคลื่อนไหลจริง (นิคโคเล ระเบิดนอาหมัด. 2543 : 37 - 39)

2.2.1.4 สัดส่วน (Proportion)

โดยความหมายสัดส่วนจะหมายถึงส่วนขนาด (Size) ของรูปทรงหรือรูปร่างที่สัมพันธ์กันระหว่างแต่ละส่วนต่อเนื่องจนถึงส่วนรวมทั้งหมด ขนาดของรูปที่มีความหมายรวมถึงการกินเนื้อที่ ในมิติที่สามด้วย กล่าวคือ สัดส่วนจะพิจารณาจากรูปทั้งส่วน กว้าง ยาว สูง และหนา ในงานจิตรกรรมการศึกษาสัดส่วนจึงเป็นความสัมพันธ์ระหว่างรูปและสนามภาพ ซึ่งจะช่วยให้เราเข้าใจในเรื่องความสัมพันธ์ของภาพส่วนรวมทั้งหมด เราสามารถเรียนรู้ผลปรากฏของภาพซึ่งเกิดจากการวางข้างเคียงของวัตถุและสิ่งแวดล้อม เช่นเดียวกับที่เรามองเห็น คนมีความสูงปกติจะดูสูงขึ้นเมื่อยืนอยู่ใกล้คนเดียว หรือคนผอมจะดูอ้วนขึ้นเมื่ออยู่ใกล้คนอ้วน เป็นต้น (นิคโคเล ระเบิดนอาหมัด. 2543 : 40 - 41)

2.2.1.5 ความกลมกลืน (Harmony) เป็นวิธีการเบื้องต้นของการสร้างสรรค์งานศิลปะ

โดยการนำเอามูลฐานต่างๆ ได้แก่ เส้น รูปร่าง รูปทรง น้ำหนัก สี พื้นผิวมาใช้ในแต่ละส่วนของงานให้มี ความกลมกลืนเป็นผลงานขึ้นมาในขั้นเดียวกัน โดยที่ศิลปินสามารถเลือกและจำกัดจำนวนเพื่อไม่ให้ ส่วนประกอบเหล่านี้มีความแตกต่างหรือตัดกันอย่างชัดเจน และเพื่อให้ผลงานที่ออกมาเน้นความเป็นเอกภาพของผลงานเป็นเป้าหมายหลัก

สุชาติ เถาทอง ได้อธิบายถึงความกลมกลืนไว้ดังนี้ว่า

ความกลมกลืน (Harmony) คือ ความประสานกลมกลืนกันของส่วนมูลฐานที่สำคัญขององค์ประกอบทางโครงสร้างศิลปะเป็นความพอเหมาะในงานออกแบบที่ดูแล้วสร้างความพอใจไม่ขัดตา ความกลมกลืนเป็นโครงสร้างทางทัศนศิลป์ที่สำคัญและใช้มากในการสร้างสรรค์ให้ดูกลมกลืนเป็นหน่วยเดียวกัน จนเกิดเป็นเอกภาพ (Unity)

ความประสานกลมกลืนกันต้องจัดให้พอเหมาะ เพราะถ้ามากเกินไปอาจดูไม่น่าสนใจหรือเบื่อหน่ายได้ง่าย แต่ถ้าน้อยเกินไปจะดูขัดตา วิธีที่เหมาะสมคือ ให้ส่วนรวมหรือส่วนใหญ่กลมกลืนกันและตัดกันในส่วนน้อย สร้างสรรค์ให้เกิดความกลมกลืนในโครงสร้างทางทัศนศิลป์อาจจะทำได้อีกหลายประการคือ

- 1) ความกลมกลืนของขนาด (Harmony of Size)
- 2) ความกลมกลืนของรูปทรงและรูปร่าง (Harmony of Form and Shape)
- 3) ความกลมกลืนของเส้น (Harmony of Line)
- 4) ความกลมกลืนของผิว (Harmony of Texture)
- 5) ความกลมกลืนของสี (Harmony of Color) (สุชาติ เถาทอง. 2536 : 74 - 77)

2.2.1.6 การลดหลั่น (Gradation)

เป็นการจัดวางองค์ประกอบทางศิลปะให้เกิดจังหวะ โดยกำหนดให้ส่วนประกอบนั้นลดหลั่นกันลงไป จากใหญ่สู่เล็ก จากกว้างสู่แคบ จากสูงมาเตี้ย การจัดวางในรูปแบบนี้ จะปรากฏให้เห็นค่าของความเปลี่ยนแปลงที่น่าสายตาของเราให้เกิดความรู้สึกที่ค่อยๆ ลดหลั่นลงไป มากกว่าการเกิดจังหวะหรือการเคลื่อนไหว แต่ในอีกแนวหนึ่งหากมีการจัดวางโดยใช้รูปทรง รูปร่าง สีหรือน้ำหนักมาจัดวางซ้ำกัน แต่ให้ลดหลั่นกันลงไป ดังเช่น จากรูปร่าง รูปทรง สี หรือน้ำหนัก จากใหญ่สุดสู่เล็กสุดจะรับรู้คล้ายๆ กับการใช้จังหวะและการเคลื่อนไหว แต่การจัดวางในลักษณะที่กล่าวนี้จะไม่ให้ความรู้สึกที่เป็นจังหวะหรือความเคลื่อนไหว แต่จะได้ค่าของความเปลี่ยนแปลงที่น่าสายตาเราให้เกิดความรู้สึกที่ค่อยๆ ลดหลั่นกันลงไป (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 123)

2.2.1.7 รูปร่างและรูปทรง (Shape & Form) คำว่า รูปร่างและรูปทรง ที่หมายถึงรูปร่างและรูปทรงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ โดยอาจจะกระทำได้โดยการลอกเลียนแบบอย่างของรูปร่างและรูปทรงที่เกิดจากธรรมชาติ หรือเกิดจากรูปร่างและรูปทรงที่เกิดจากการจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ หรือทั้งสองกรณีผสมผสานกัน แล้วถ่ายทอดให้ปรากฏเป็นรูปเป็นร่างหรือรูปทรงในผลงาน

รูปร่าง (Shape) เป็นบริเวณที่มีขอบล้อมรอบ หรือเป็นบริเวณที่ถูกล้อมรอบด้วยเส้น ใช้เส้นขีดวนให้มาบรรจบกันบนพื้นผิวระนาบแล้วใช้คำเรียก บริเวณที่ขีดเส้นรอบล้อมว่ารูปร่าง รูปร่างจึงมีลักษณะเป็น 2

มิติ คือความกว้างและความยาว

รูปทรง (Form) มีลักษณะแตกต่างจากรูปร่างก็เพราะเป็นรูปร่างที่มีมิติที่ 3 คือ ความหนา (thick) หรือลึก (depth) เพิ่มขึ้น คือ มีลักษณะสามมิติกินเนื้อที่ในอากาศ และสามารถสัมผัสได้โดยรอบ

ประเภทของรูปร่างและรูปทรง (Types of Shape and Form)

- 1) รูปร่างและรูปทรงตามธรรมชาติของสิ่งมีชีวิต (organic form) ซึ่งหมายถึงรูปร่างและรูปทรงอันเกิดขึ้นโดยธรรมชาติ
- 2) รูปร่างและรูปทรงตามแบบเรขาคณิต (geometric form) เกิดขึ้นด้วยการสร้างจากเครื่องมือ ที่รวมไปด้วยสี่เหลี่ยมด้านเท่า สี่เหลี่ยมผืนผ้า วงกลมและสามเหลี่ยม เป็นต้น (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 25 -32)

ชลูด นิยมเสมอ ได้ให้ความหมายของรูปทรงเรขาคณิตไว้ว่า

รูปทรงที่มีลักษณะเป็นแบบเรขาคณิต เช่น รูปกลม รูปสามเหลี่ยม รูปสี่เหลี่ยม ฯลฯ ในธรรมชาติ ผลึกของสารต่างๆ จะมีรูปทรงแบบเรขาคณิต รูปทรงเหล่านี้เป็นรูปทรงที่ให้โครงสร้างหรือเป็นพื้นฐานของรูปทรงอื่นๆ ศิลปินบางพวกใช้รูปทรงเรขาคณิตเป็นหลักในการสร้างงาน เช่น ศิลปินคิวบิสม์ (Cubism) ศิลปินคอนสตรัคติวิสม์ (Constructivism) และศิลปินนามธรรมบางพวก เซซาน (Paul Cezanne) ใช้รูปทรงเรขาคณิตสร้างรูปทรงในธรรมชาติ หรือวิเคราะห์รูปทรงในธรรมชาติออกเป็นรูปทรงแบบเรขาคณิต รูปทรงแบบนี้ให้ความรู้สึกเป็นกลาง แต่ศิลปินอาจนำมาประกอบกันเพื่อแสดงความคิดหรืออารมณ์ด้วยวิธีการหรือแบบอย่างการแสดงออกของตนเอง ผู้เริ่มศึกษาควรทำความเข้าใจกับรูปทรงพื้นฐานเหล่านี้ให้ดีที่สุดก่อนที่จะก้าวไปศึกษารูปทรงชนิดอื่นๆ เพราะรูปทรงทุกประเภทจะมีรูปทรงแบบเรขาคณิตเป็นโครงสร้างอยู่” (ชลูด นิยมเสมอ. 2534 : 212)

2.2.1.8 ผิว (Texture) ปัจจัยสำคัญของผิวคือ เป็นตัวก่อให้เกิดปฏิกิริยาทางความรู้สึก อาจเป็นสัมผัสจากลักษณะของการจับต้องลูบคลำด้วยอวัยวะทางกาย หรือจากลักษณะทางการเห็นด้วยสายตา ปฏิกริยาที่เกิดเป็นความรู้สึกจากการสัมผัสดังกล่าว จะเป็นตัวล่อลวงเข้าสู่สภาวะของการรับรู้และสู่ความคิดของเราอีกทอดหนึ่ง

การสัมผัสกับผิวของวัตถุในเชิงของการเห็นนั้น อาจแยกออกได้เป็นสองลักษณะคือ

- ผิวที่เกิดจากเทคนิคของการลงตา (simulated texture) หมายถึงศิลปินหรือนักออกแบบได้ใช้เทคนิคสร้างทำขึ้นเป็นผิวลักษณะหยาบ ขรุขระ หรือเรียบลื่นของรูปแบบวัตถุที่ตนได้ทำการสร้างสรรค์บนพื้นระนาบ 2 มิติ
- ผิววัตถุที่เป็นจริงเชิงกายภาพ ดังเช่น ความแข็งกระด้างและขรุขระของผิวหิน ความเรียบลื่นของผิวกระจก (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 97 - 98)

ผิวในงานประติมากรรม

ในงานประติมากรรม การแสดงผิวมีความสำคัญมากพอๆ กันกับแสดงรูปทรงยิ่งกว่านั้นลักษณะของผิวที่นำมาใช้ในงานประติมากรรม ยังมีความสัมพันธ์หรือเกี่ยวโยงถึงธรรมชาติของวัสดุเครื่องมือ และเทคนิค ฯลฯ ในบรรดาการแสดงผลแบบออกมาตามลักษณะที่ลักษณะที่กล่าวนี้ อาจจะใช้วัสดุที่เป็นดิน-พลาสติก และโลหะ ฯลฯ ผ่านเทคนิคและวิธีการของปั้น-หล่อ หรืออาจใช้ไม้หรือหิน ผ่านเทคนิค และวิธีการของการแกะสลักเป็นต้น (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 103)

2.2.2 โครงสร้าง

เรื่องของโครงสร้างที่จะกล่าวต่อไปนี้จะกล่าวถึงเฉพาะ โครงสร้างที่มีรูปแบบครอบคลุมลักษณะงาน ไซท์ / นอน - ไซท์ ของ โรเบิร์ต สมิธสัน โดยได้ตัดตอนเนื้อหาส่วนหนึ่งมาจากหนังสือ ออกแบบ 2 มิติ ของ วิรุณ ตั้งเจริญ เนื่องจากข้อมูลดังกล่าวสามารถอธิบายถึงลักษณะโครงสร้างในงาน ไซท์ / นอน - ไซท์ ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ได้อย่างครอบคลุมและสามารถทำความเข้าใจได้โดยง่าย

งานออกแบบทุกอย่างย่อมมีโครงสร้าง โครงสร้างกำหนดตำแหน่งของรูปทรงในงานออกแบบทำไม่กลุ่มของหน่วยรูปทรงจึงกำหนดได้เป็นแถวหรือมีระยะเท่ากัน ทำไม่กลุ่มของหน่วยรูปทรงกลุ่มหนึ่งจึงแสดงภาพรวมเป็นวงกลม ซึ่งโครงสร้างของงานออกแบบก็คือแบบแผนของการจัดนั้น โครงสร้างจะเป็นตัวกำหนดระเบียบแบบแผนหรือตัวกำหนดล่วงหน้าทางด้านความสัมพันธ์ของรูปทรงในงานออกแบบ เราอาจจะไม่ได้คิดถึงโครงสร้างในขณะที่ออกแบบ แต่ผลงานออกแบบจะแสดงโครงสร้างให้ปรากฏเมื่อส่วนประกอบต่างๆ รวมตัวกันแล้ว

ลักษณะโครงสร้างในงานออกแบบอาจจะแสดงให้เห็นถึงลักษณะปกติ กึ่งปกติ หรือ อปกติ (formal, semi-formal, informal) อาจจะแสดงความรู้สึกที่กระตือรือร้นหรือสงบ (active or inactive) อาจจะมองเห็นหรือมองไม่เห็น (visible or invisible)

- โครงสร้างปกติ (formal structure) ประกอบขึ้นด้วยแนวเส้นโครงสร้างซึ่งกำหนดไว้อย่างมั่นคงหรือมีระบบเชิงาคาดคำนวณ (mathematical manner) เส้นโครงสร้างเป็นตัวชี้ให้เห็นถึงแบบแผนทั้งหมดของงานออกแบบนั้น บริเวณว่างจะถูกกำหนดไว้เป็นตัวยุติหรือลุล่วงหรือลีลาบนพื้นภาพ รูปทรงทั้งหมดได้รับการรวมตัวกันอย่างเข้มแข็งเป็นแบบแผน

แบบต่างๆ ของโครงสร้างปกติคือ สภาพการซ้ำ การลดหลั่น และการแผ่ขยาย

- โครงสร้างกึ่งปกติ (semi-formal structure) โดยทั่วไปแล้วจะมีลักษณะค่อนข้างไปทางโครงสร้างปกติ แต่มีสภาพที่ไม่เป็นปกติเข้ามาเจือปนอยู่ด้วย งานออกแบบนั้นอาจจะแสดงเส้นโครงสร้างที่บ่งบอกถึงการจัดหน่วยรูปทรงหรือไม่ก็ได้

- โครงสร้างอปกติ (informal structure) โดยทั่วไปแล้วจะไม่แสดงแนวเส้นโครงสร้าง การรวมตัวกันของรูปทรงเป็นไปอย่างอิสระ

- โครงสร้างแบบสงบ (inactive structure) โครงสร้างของงานออกแบบอาจมีลักษณะเป็นโครงสร้างแบบสงบ เส้นโครงสร้างเชิงความคิดเป็นตัวกำหนดแนวทางของงานออกแบบ รูปแบบหรือหน่วยรูปทรง รูป ร่าง หรือบริเวณว่างไม่ได้ถูกรบกวนให้เปลี่ยนแปลงไป

- โครงสร้างแบบกระตือรือร้น (active structure) จะแสดงออกด้วยเส้นโครงสร้างเชิงความคิดด้วยเช่นกัน เส้นโครงสร้างกระตือรือร้นพร้อมที่จะแยกบริเวณว่างให้เกิดส่วนย่อยเสริมอิสระ (individual subdivision) ซึ่งสัมพันธ์กับหน่วยรูปทรงในหลายลักษณะ

- โครงสร้างมองไม่เห็น (invisible structure) ส่วนใหญ่แล้วโครงสร้างมักจะมองไม่เห็น ไม่ว่าจะเป็นโครงสร้างปกติ โครงสร้างกึ่งปกติโครงสร้างปกติ โครงสร้างแบบกระตือรือร้นหรือโครงสร้างแบบสงบ สภาพโครงสร้างมองไม่เห็น เส้นโครงสร้างเป็นเส้นเชิงความคิด ไม่สามารถตรวจสอบความหนาของเส้นได้

- โครงสร้างมองเห็น (visible structure) บางครั้งนักออกแบบก็ต้องแสดงโครงสร้างมองเห็น ซึ่งหมายถึงว่าเส้นโครงสร้างแสดงให้เห็นได้ เส้นโครงสร้างแสดงความหนา เส้นโครงสร้างนั้นเป็นส่วนหนึ่งของหน่วยรูปทรงและส่วนย่อยเสริมรูปทรง มีความสัมพันธ์กันอยู่

โครงสร้างมองเห็นอาจจะมีสภาพเป็นเส้นบวกหรือลบก็ได้ ในสภาพของเส้นลบจะผลานตัวเข้ากับบริเวณว่างลบหรือหน่วยรูปทรงลบ และอาจจะข้ามผ่านบริเวณว่างบวกหรือหน่วยรูปทรงบวก เส้นโครงสร้างลบ (negative structural line) ได้รับการยอมรับว่าเป็นโครงสร้างมองเห็นก็เพราะว่า การแสดงความหนาของเส้นที่สามารถจะวัดตรวจสอบหรือมองเห็นได้

- โครงสร้างซ้ำ (repetition structure) เมื่อหน่วยรูปทรงจำนวนหลายหน่วยงานอยู่ในสภาพปกติ ด้วยความสมดุลของบริเวณว่างรอบหน่วยรูปทรงนั้น เราอาจเรียกว่า “โครงสร้างซ้ำ” โครงสร้างซ้ำมีสภาพเป็นโครงสร้างแบบปกติและอาจจะเป็นได้ทั้งลักษณะกระตือรือร้นหรือสงบ โครงสร้างแบบนี้ พื้นที่ของงานออกแบบได้รับการแบ่งแยกเป็นส่วนย่อยเสริมโครงสร้าง ด้วยรูปร่างและขนาดเท่าๆ กัน

โครงสร้างซ้ำนับเป็นแบบโครงสร้างที่เรียบง่ายที่สุด และเป็นแบบที่เป็นประโยชน์กับโครงสร้างทุกรูปแบบด้วยเช่นกัน

- โครงสร้างความคล้ายคลึง (similarity structure) นับเป็นการยากพอสมควรที่จะอธิบายโครงสร้างความคล้ายคลึง แต่ก็พอจะกล่าวได้ว่า โครงสร้างความคล้ายคลึงมีลักษณะออกไปทางกึ่งแบบแผน แต่ก็มิได้มีสภาพเป็นแบบเป็นแผนดังโครงสร้างซ้ำ (repetition structure) โครงสร้างความคล้ายคลึง 2 ลักษณะที่จะขอเสนอในที่นี้คือ

1) โครงสร้างความคล้ายคลึงในลักษณะส่วนย่อยเสริมโครงสร้าง (structural subdivisions) ส่วนย่อยโครงสร้างต่างไปจากสภาพการซ้ำ แต่มีความคล้ายคลึงกันรูปสี่เหลี่ยม สามเหลี่ยม หกเหลี่ยมด้านไม่เท่า หรือแตกต่างกัน สามารถรวมตัวกันเป็นโครงสร้างได้

2) โครงสร้างความคล้ายคลึงในลักษณะการกระจายภาพ (visual distribution) โครงสร้างลักษณะนี้จะแสดงกลุ่มหน่วยรูปทรง ซึ่งจัดวางไว้ให้มองเห็นได้โดยไม่ต้องอาศัยเส้นโครงสร้าง การกระจายภาพเป็นการเปิดโอกาสให้หน่วยรูปทรงแต่ละหน่วยแบ่งปันบริเวณว่างกัน การกระจายภาพสัมพันธ์กับสภาพการรวมตัว (concentration)

- โครงสร้างลดหลั่น (gradation structure) มีลักษณะคล้ายกับโครงสร้างซ้ำเพียงแต่ว่าส่วนย่อยเสริมโครงสร้างไม่ได้มีสภาพซ้ำกัน แต่กลับเปลี่ยนแปลงขนาด รูปร่างลดหลั่นเปลี่ยนแปลงไป เราสามารถปรับโครงสร้างซ้ำให้เป็นโครงสร้างลดหลั่นได้

- โครงสร้างแผ่ขยาย (radiation structure) ประกอบด้วยปัจจัยสำคัญ 2 ประการซึ่งแสดงบทบาทภายในอันก่อให้เกิดความแตกต่างและซับซ้อน

1) ศูนย์กลางการแผ่ขยาย (center of radiation) ก่อให้เกิดจุดสำคัญ (focal point) โดยรอบ ทั้งหน่วยรูปทรงและตำแหน่งของหน่วยรูปทรง และเป็นที่น่าสนใจว่า ศูนย์กลางแผ่ขยาย มิใช่ศูนย์กลางทางกายภาพ (physical center) ของงานออกแบบเสมอไป

2) ทิศทางการแผ่ขยาย (direction of radiation) หมายถึง ทิศทางของเส้นโครงสร้างเช่นเดียวกับทิศทางของหน่วยรูปทรง

- ความผิดปกติในโครงสร้าง (anomaly within structure) โครงสร้างที่แสดงสภาพปกติก็เช่น การซ้ำ การลดหลั่น การแผ่ขยาย โครงสร้างที่คล้ายคลึงกับโครงสร้างเหล่านี้ก็อาจจะมีความเป็นปกติน้อยลง ความผิดปกติในโครงสร้างปกติเกิดขึ้นเมื่อส่วนย่อยเสริมโครงสร้างในหนึ่งหรือหลายพื้นที่ในงานออกแบบ เปลี่ยนรูปร่าง ขนาดหรือทิศทาง ผิดระเบียบแบบแผน แต่อย่างไรก็ตามโครงสร้างก็ยังคงมีสภาพปกติ ความผิดปกติในโครงสร้าง อาจแสดงออกในทางใดทางหนึ่งหรือหลายทาง

(1) ส่วนประกอบที่มองเห็นได้ ไม่มีผลกระทบ เพียงแต่มีแรงที่ทำให้เกิดการปรับตำแหน่งหรือทิศทางในส่วนย่อยเสริมโครงสร้าง

(2) ส่วนประกอบที่มองเห็นได้ ไม่มีผลกระทบ แต่มีเส้นโครงสร้างที่ผิดปกติออกไป อาจมีการตัดแยกหน่วยรูปทรงโดยรักษาสวนย่อยไว้

(3) อาจสร้างความผิดเพี้ยน (distortion) ในส่วนย่อย แต่ความสัมพันธ์ในส่วนย่อยยังคงไว้

(4) อาจเกิดความผิดปกติท่ามกลางความเป็นปกติหรือแบบแผน

(5) อาจสร้างความผิดปกติในลักษณะที่หลากหลายออกไป

ความผิดปกติของโครงสร้าง ย่อมดึงความสนใจได้เช่นกัน การเกิดขึ้นอาจจะเกิดขึ้นในบริเวณจำกัดและส่วนประกอบที่มองเห็นได้มิได้เปลี่ยนแปลง ความผิดปกติในโครงสร้างเกิดจากการยืดขยายหรือบีบบริเวณว่าง ซึ่งดึงสายตาได้ง่าย

สภาพความซ้ำซากในระนาบปกติอาจลดลงได้ด้วยส่วนย่อยเสริมโครงสร้างที่ผิดปกติออกไป ซึ่งความผิดปกตินี้ก่อให้เกิดความน่าสนใจในบริเวณว่างและตำแหน่งของหน่วยรูปทรง รูปร่างและขนาดจะมีผลกระทบหรือไม่ก็ได้

บริเวณความผิดปกติอาจจะเป็นโครงสร้างปกติอีกลักษณะหนึ่งซึ่งต่างไปจากแบบแผนทั่วไป การปรับสภาพความปกติอาจนำไปสู่ความตื่นเต้นเร้าใจในองค์ประกอบทั้งแบบแผน (semi-formal composition)

- โครงสร้างการรวมตัว (concentration structure) เมื่อเราไม่ใช้โครงสร้างปกติการจัดหน่วยรูปทรงก็จะเป็นไปอย่างอิสระ ในอันที่จะก่อให้เกิดสภาพการรวมตัวขึ้น โครงสร้างการรวมตัว ต่อไปนี้มีลักษณะไร้แบบแผน หรือแบบปกติ ในบางกรณีโครงสร้างปกติอาจจะนำมาใช้เพียงเพื่อเตรียมแนวทางอย่างสำหรับการกระจายตัวของหน่วยรูปทรงซึ่งโครงสร้างแสดงการรวมตัวในลักษณะนี้จะมีสภาพกึ่งปกติ (semi-formal) โครงสร้างการรวมตัวมีหลายลักษณะดังนี้

- (1) การรวมตัวสู่จุดศูนย์กลาง (concentration towards a point) โครงสร้างในลักษณะนี้ หมายถึงหน่วยรูปทรงแออัดเข้าสู่จุดศูนย์กลางและเบาบางลงบริเวณรอบนอกเป็นการแผ่ขยายแบบอปกติ จุดกำหนดล่วงหน้า (pre-established point) อาจจะมีหนึ่งจุดหรือหลายจุดก็ได้ ความแออัดในการรวมตัวแต่ละจุดอาจจะเป็นแบบแผนคล้ายกัน สลับไปมาลดหลั่นหรืออื่นๆ
- (2) การรวมตัวกระจายจากจุดศูนย์กลาง (concentration away from a point) การรวมตัวในลักษณะนี้มีลักษณะตรงข้ามกับการรวมตัวแบบสู่จุดศูนย์กลาง แสดงบริเวณว่างจากจุดกลาง เบาบาง และแออัดรอบๆ
- (3) การรวมตัวเป็นแนว (concentration towards a line) โครงสร้างลักษณะนี้หน่วยรูปทรงจะแออัดรอบเส้นกำหนดล่วงหน้า (pre-established line) แล้วกระจายเบาบางลงเมื่อห่างแนวเส้นออกไปทั้ง 2 ด้าน และแนวเส้นอาจจะตรงหรือโค้งงอต่างๆ อาจจะเป็นแนวเดียวหรือหลายแนว การรวมตัวเป็นแนวอาจจะคล้ายกับการลดหลั่น
- (4) การรวมตัวกระจายจากแนวกลาง (concentration away from a line) การรวมตัวในลักษณะนี้ตรงข้ามกับการรวมตัวเป็นแนว โดยว่างบริเวณแนวกลางหรือเบาบางและแออัดออกไปรอบนอก
- (5) การรวมตัวอิสระ (free concentration) เป็นการจัดกลุ่มหน่วยรูปทรงอย่างอิสระ ด้วยความแออัดที่แตกต่างกันออกไปเป็นการจัดอย่างไม่เป็นแบบแผนคล้ายลักษณะโครงสร้างตัดกัน
- (6) การรวมตัวเกินตัว (over - concentration) เป็นการจัดกลุ่มหน่วยรูปทรงให้แออัดกระจายไปทั่วพื้นภาพ หรือบนพื้นที่ค่อนข้างกว้างบนงานออกแบบนั้นอาจจะมีลดหลั่นหรือไม่ลดหลั่นบริเวณขอบภาพ ถ้าหน่วยรูปทรงมีขนาดใกล้เคียงกันการรวมตัวอาจจะคล้ายกับโครงสร้างคล้ายคลึง โดยที่หน่วยรูปทรงแต่ละหน่วยกินพื้นที่บริเวณว่างเท่าๆ กัน
- (7) การรวมตัวแบบกระจายตัว (de-concentration) โครงสร้างลักษณะนี้มีลักษณะตรงข้ามกับการรวมตัวแบบเกินตัว หน่วยรูปทรงจะไม่รวมตัวกัน แต่กลับกระจายตัวออกไปทั่วพื้นภาพ หรือในบริเวณกว้าง การกระจายตัวอาจจะไปอย่างสม่ำเสมอหรือไม่สม่ำเสมอ แสดงลีลาหรือการลดหลั่น อาจคล้ายกับโครงสร้างคล้ายคลึง ถ้าหน่วยรูปทรงมีขนาดคล้ายกันและการกระจายตัวเป็นไปอย่างสม่ำเสมอ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2537 : 30 - 96)

2.2.3 สื่อ

นับตั้งแต่ทศวรรษ 1960 เป็นต้นมา อันเป็นช่วงเวลาของการเกิดงานศิลปะ คอนเซ็ปชวล อาร์ต วัสดุหลายรูปแบบในแบบต่างๆ ได้ปรากฏอยู่ในผลงานศิลปะ ซึ่งวัสดุเหล่านั้นไม่เคยปรากฏว่าเคยถูกนำมาใช้เลย การสร้างสรรค์ผลงานของเหล่าศิลปินได้เปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก ด้วยเหตุที่ ศิลปินได้พยายามนำเสนอผลงานซึ่งสื่อถึงความคิดเป็นด้านหลัก มิได้มุ่งความสำคัญไปที่ ทักษะเทคนิค หรือ กลวิธี ดังเช่นในอดีตที่ผ่านมา ศิลปินพยายามสื่อสารกับผู้ชม ด้วยสื่ออันมากมายหลากหลายรูปแบบด้วยกัน เช่น การนำเสนอผลงานผ่านภาพถ่าย การแสดง ภาพยนตร์ ตัวหนังสือ ร่างกาย คอมพิวเตอร์ วีดิทัศน์ ฯลฯ ศิลปินทำงานร่วมกับวัสดุที่มาจากธรรมชาติ เช่น น้ำ หิมะ หญ้า

ใบไม้ กิ่งไม้ รวมกับพลังต่างๆ จากธรรมชาติ เช่น แสงลม แสงแดดหรือการเจริญเติบโตของพืช กระบวนการของการพัฒนานั้น จะถูกเน้นหนักมากกว่าผลงานในขั้นสุดท้าย ศิลปินอื่นๆ หลายต่อหลายคนมักจะเสาะหาวัสดุที่น่าสนใจ และนำสิ่งดูอยู่ตลอดเวลา เช่น ตะกั่ว ผ้าสักหลาด ดิน ถ่านหิน ทินทรา หรือซีเมนต์ ฯลฯ รวมถึงการใช้วัตถุหรือวัสดุเหล่านั้น เป็นสื่อบอกถึงความคิดหรือแนวคิดของศิลปินเอง ผ่านการสื่อสารทางวัตถุหรือวัสดุต่างๆ และในบางครั้งก็เป็นการนำเสนอที่ไม่เคยคิดว่าจะสามารถนำมาสร้างเป็นงานศิลปะได้แต่ศิลปินก็สามารถนำมาเสนอและสร้างสรรค์เป็นผลงานที่น่าสนใจได้อย่างไม่น่าเชื่อ

เกี่ยวกับเรื่องนี้ เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ ได้เสนอความเห็นไว้ว่า

เราจะพบว่าศิลปินได้เลือกผสมผสานสื่อวัสดุที่หลากหลายในการแสดงออกโดยไม่ได้คำนึงถึงปรัชญา ความเชื่อที่เป็นของกลุ่มศิลปะสมัยใหม่ ดังนั้นผลงานจึงปรากฏออกมาในลักษณะที่ไม่อาจจำแนกได้ตามประเภทของสื่อวัสดุ หรือกลวิธีในการสร้างสรรค์ดังที่เคยเป็น ผสมกับการอาศัยเทคโนโลยีที่เป็นปัจจุบัน มาเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ที่มุ่งสะท้อนความสำคัญของความคิดเป็นหลัก ส่งผลให้ผลงานศิลปะในแนวคิดหลังสมัยใหม่มีความหลากหลายของชนิดสื่อที่น่าสนใจเสนอ (เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. 2543 ก : 64 - 65)

ด้วยความหลากหลายของสื่ออันมากมายหลากหลายชนิด ทำให้ศิลปินมีอิสระและหนทางแบบใหม่ๆ ในการเลือกสรรสื่อและวัสดุมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานควบคู่ไปกับแนวความคิดของศิลปินเองได้อย่างลงตัว

ดังนั้นสิ่งที่สำคัญสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานคอนเซ็ปชวล อาร์ต จึงเป็นการนำเสนอความคิดผ่านสื่อในรูปแบบต่างๆ ที่ศิลปินต้องการสื่อสารออกมาเป็นผลงาน ดังที่ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ว่า “ศิลปินถือความคิด Concept และภาพความคิดหรือจินตภาพ (Image) ซึ่งเป็นภาพในสมองเป็นตัวตั้ง การสร้างรูปลักษณะให้ปรากฏเป็นผลงานศิลปะเป็นผลที่ตามมา หรือเป็นผลที่เกิดจากเหตุ ผล (End) ที่เกิดจากมรรค (Means) ความสำคัญอยู่ที่เหตุหรือกระบวนการความคิด หลักการสำคัญของคอนเซ็ปชวลอาร์ตคือความคิด” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2544 : 80)

เพราะฉะนั้น ความคิด จึงเป็นสื่อที่สำคัญในการนำเสนอและแสดงออกของศิลปินก็ว่าได้และศิลปินจำเป็นจะต้องทำการเชื่อมโยงความคิดของเขาให้เข้ากับสื่อหรือวัสดุที่ได้ทำการเลือกสรรไว้ ด้วยเหตุนี้สื่อกับสารที่ศิลปินต้องการนำเสนอออกมานั้น จำเป็นที่จะต้องมีความเชื่อมโยงและสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ดังที่ เมสัน (1960) กล่าวว่า “ความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องของความสามารถในการเชื่อมโยงสิ่งต่างๆ เข้าด้วยกัน คนที่มีความคิดสร้างสรรค์สูง สามารถเชื่อมโยงสิ่งสองสิ่งให้สัมพันธ์กัน โดยที่การเชื่อมโยงนั้นไม่เคยมีมาก่อน ในขณะที่คนที่มีความคิดสร้างสรรค์ต่ำมักจะมองข้ามไป” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2540 : 15)

เพราะฉะนั้น การสื่อสารระหว่างผู้ชมกับผลงานศิลปะที่ให้ความสำคัญกับความคิดเป็นด้านหลักนั้น วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวว่า

ผู้ชื่นชมหรือผู้ดูจะต้องปรับจินตภาพในสมอง (mentally transform the image) สังกกับศิลปะอาจจะคล้ายกับศิลปะดาดา ที่จะต้องมีการปรับเปลี่ยนการตอบสนองทางศิลปะ แรงกระตุ้นทางปัญญาความคิด (intellectual stimulation) เข้ามาแทนที่ ความปิติ จากการเห็น (visual perception) ปรับเปลี่ยนไปสู่การรับรู้ด้วยปัญญา (intellectual perception) หรือ ประจักษ์จากภาพในสมอง หรือจินตภาพ (image) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542 : 38 - 39)

ด้วยเหตุนี้ สื่อ จึงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะหลังสมัยใหม่ อันเนื่องมาจากความหลากหลายในชนิดของสื่อที่เปิดโอกาสไปสู่การสร้างสรรค์ทางความคิดของศิลปิน ทำให้เกิดเป็นการสื่อสารด้วยภาษาแบบใหม่ ที่ต้องอาศัยการแปรภาพในสมองเป็นเครื่องมือในการรับรู้และชื่นชมกับผลงานอันแปลกใหม่เหล่านั้น อีกทั้งด้วยคุณลักษณะของสื่อและวัสดุแบบใหม่ๆ ที่มีส่วนช่วยให้เกิดการพัฒนาทางความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปิน อยู่ตลอดเวลา

2.4 ศิลปะ สังคม และธรรมชาติ

ในสภาวะการณ์ของโลกปัจจุบันที่กำลังเกิดขึ้น คงเป็นที่ยอมรับกันได้ว่า มนุษย์เราได้ก้าวเข้ามาสู่ยุคของการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ จากยุคสังคมอุตสาหกรรม (industrial society) มาสู่ยุคของสังคมข้อมูลข่าวสาร (Information society) ที่มีระบบสื่อสารอันล้ำสมัย ทำให้โลกได้พัฒนาเข้ามาสู่ยุคไร้พรมแดน ภายใต้อิทธิพลของเทคโนโลยีสมัยใหม่ เครือข่ายต่างๆถูกเชื่อมโยง และโยงใยถึงกัน ข้อมูลข่าวสารต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของ สังคม วัฒนธรรม ประเพณี เศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง การศึกษา ฯลฯ ได้แพร่กระจายและสามารถเดินทางไปสู่ชุมชน สังคม หมู่เมือง และประเทศต่างๆได้โดยง่าย ซึ่งสร้างความสะดวกสบายให้กับมนุษย์เป็นอย่างมาก ทำให้โลกของเราได้ถูกพัฒนาไปอย่างรวดเร็ว สิ่งอำนวยความสะดวกถูกคิดค้นพัฒนาและสร้างขึ้นมา เพื่อตอบสนองต่อความต้องการของมนุษย์อย่างไม่หยุดนิ่ง ทั้งนี้ก็เพื่อผลประโยชน์ของตัวมนุษย์เองทั้งนั้น

แต่จากการคิดค้น ประดิษฐ์ พัฒนาค้นคว้าทางด้านวิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีสมัยใหม่ เพื่อตอบสนองต่อความต้องการของมนุษย์นั้น ประเทศต่างๆหลายประเทศ คำนึงถึงแต่การพัฒนา และแข่งขันกันเป็นผู้นำในด้านเศรษฐกิจ สังคม อุตสาหกรรม เกษตรกรรม พัฒนากองกำลังอาวุธกำลังทหาร เพื่อสร้างอำนาจและความยิ่งใหญ่ให้กับประเทศของตน แต่การแข่งขันกันเพื่อผลประโยชน์ของตนนั้น ล้วนแต่ต้องใช้ทุนทรัพย์ที่เป็นเงินจำนวนมหาศาล การเร่งรัดเพื่อหาผลประโยชน์จากธรรมชาติ และ

สิ่งแวดล้อม เพื่อนำมาใช้เป็นเงินทุนในการแข่งขันจึงเกิดขึ้นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ก่อให้เกิดความ
หายนะทางระบบนิเวศวิทยาอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เช่นกัน

เกี่ยวกับเรื่องนี้ ประสาน ต่างใจ ได้เสนอความคิดเห็นไว้ว่า

หากพิจารณาจากสภาพและสถานการณ์ของสังคมโลกที่กำลังเป็นอยู่และเคลื่อนไหวอย่างสะเปะสะปะอยู่
ในขณะนี้ มีเหตุผลเกินพอที่จะเชื่ออย่างจริงจังได้ว่าสังคมมนุษย์ กำลังเผชิญหน้ากับทางแพร่งสู่การ
เปลี่ยนแปลงที่ยิ่งใหญ่ (The Great Transformation) ที่ท้าทายสติปัญญาของมนุษย์อย่างไม่เคยปรากฏ
มาก่อน ทิศทางของสังคมโลกที่เป็นผลกระทบของการเพิ่มประชากรและความเสื่อมสลายของระบบ
นิเวศวิทยา ความไม่สมดุลของความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมและมนุษย์กับมนุษย์ ได้
ก่อให้เกิดวิกฤตการณ์ ทวีความยุ่งเหยิงซับซ้อนขึ้นทั่วไปในยุคของข้อมูลสื่อสารไม่ว่าในทางการเมืองที่มี
กระแสของความคลั่งชาตินิยมลัทธิ ความเคียดแค้นชิงชังที่ฝังลึกระหว่างชนชาติที่เคยอยู่ร่วมกัน เศรษฐกิจ
ที่มีการแข่งขันแบ่งเขตการค้าระหว่างกันและกัน ในทางสังคมที่เน้นอัตราและฐานะที่ไม่ว่าได้มาด้วยทางใด
หากจับไม่ได้ไล่ไม่ทันคือความถูกต้อง (ประสาน ต่างใจ. 2542 : 137)

จากข้อคิดเห็นดังกล่าว กล่าวได้ว่า จากการแข่งขันกันเป็นผู้นำทางด้านต่างๆ เพื่อผลประโยชน์
ต่อมนุษย์ เพื่อความสะดวกสบาย เพื่อความมั่นคงและยิ่งใหญ่ของประเทศนั้นๆ ล้วนก่อให้เกิดความ
เสียหายต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นอย่างมาก ซึ่งนับได้ว่าเป็นผลพวงอันเกิดจากความรุ่งเรืองทาง
เศรษฐกิจและความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ที่แต่ละประเทศต่างเร่งพัฒนากันอยู่ทุกวันนี้

และหากเปรียบเทียบช่วงเวลาของระยะเวลาของความเสียหายในอดีตจนถึงปัจจุบัน จะพบว่า ความ
เสียหายต่อธรรมชาติที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน กินเวลาเร็วกว่าในอดีตที่ผ่านมาเป็นอย่างมาก ธรรมชาติถูก
คุกคามอย่างรวดเร็ว และรุนแรงขึ้นกว่าแต่ก่อน

เห็นได้ชัดว่า เพียงช่วงเวลาไม่กี่ปีที่ผ่านมา ทรัพยากรธรรมชาติถูกทำลายลงไปอย่าง
รวดเร็ว เพราะการที่มนุษย์มีความต้องการทางวัตถุนิยมทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี และจาก
ผลพวงของการไถ่หาเสรีภาพและต่อต้านสงคราม เรียกร้องสิทธิเสรีภาพและความเป็นอิสระส่วน
ตัวอย่างไม่มีขอบเขต ทำให้เกิดเป็นวัฒนธรรมที่บ้าคลั่งวัตถุนิยม จนก่อให้เกิดความฟุ้งเฟ้อขึ้นตามมา
ด้วยการเปลี่ยนแปลงในเวลาอันรวดเร็ว ทรัพยากรธรรมชาติจึงกลายเป็นทาสและวัตถุดิบ ที่รอเวลาให้
มนุษย์นำไปใช้ในกระบวนการผลิตผลต่างๆ ตามความต้องการอันมากมายที่ไม่มีหยุดหย่อนของมนุษย์

ประสาน ต่างใจ ได้แสดงความคิดเห็นไว้ว่า

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ยิ่งใหญ่ท้าทาย และเหยียบย่ำธรรมชาติครั้งที่สำคัญในอดีตที่ไม่นานนัก
เกิดขึ้นในสมัยของการรู้แจ้งเห็นจริง (Age of Enlightenment) ด้วยความรู้ทางวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ ด้วย
เทคโนโลยีที่สามารถพิสูจน์ว่าเป็นความจริง ทั้งยังเป็นความสำเร็จให้เห็นได้และสัมผัสได้เป็นรูปธรรม

มนุษย์เริ่มมีความเชื่อมั่นในตนเอง โลกทั้งโลกเป็นของมนุษย์เท่านั้นที่เป็นผู้กำหนดทุกสิ่งทุกอย่าง รวมทั้งเป้าหมายปลายทางของชีวิตโลก ชีวิตจักรวาลและแม้พระผู้เป็นเจ้า หากว่ามีจริง ในสาตาของอัจฉริยะทางวิทยาศาสตร์ ปรัชญาทางวิชาการ ต่างล้วนแล้วแต่เป็นเครื่องจักร เครื่องกลไก ธรรมชาติเป็นเพียงทาสผู้รับใช้ วิทยาศาสตร์จะต้องให้คำตอบทั้งหมดแก่มนุษย์ ช้าหรือเร็วเท่านั้น และจากศตวรรษที่ 17 วันของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมไปสู่สังคมวิทยาศาสตร์ ความก้าวหน้าและสังคมอุตสาหกรรม ผลพวงที่จนทุกวันนี้เราได้รับเอาไว้อย่างล้าพองกระหึ่มใจต่ออารยธรรมความศิวิไลซ์ที่เราเชื่อมั่นและภาคภูมิใจ และวันนี้ เมื่อธรรมชาติถูกเหยียบย่ำและข่มเหง ถูกด้อนจนหมดหนทางที่จะหลีกเลี่ยงได้ต่อไปอีกแล้ว การเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกที่ยิ่งใหญ่มาหือใหญ่ที่กำลังจะเกิดขึ้นจะเป็นไปในทิศทางใด และเมื่อวันนั้นมาถึงอะไรเกิดขึ้นกับมนุษย์ผู้หนึ่งการ (ประสาน ต่างใจ. 2542 : 128)

จากข้อความข้างต้นเห็นได้ชัดว่า โลกตะวันตกพยายามที่จะเอาชนะธรรมชาติ แสวงหาผลประโยชน์จากธรรมชาติ ทำให้เกิดกระแสที่มีแนวโน้มไปในทิศทางที่กลายเป็นว่ามนุษย์เท่านั้นที่เป็นผู้กำหนดทุกสิ่งทุกอย่าง อันเนื่องมาจากจากการที่มนุษย์เริ่มมีความเชื่อมั่นในตนเองเพิ่มมากขึ้น

เกี่ยวกับเรื่องนี้ อำนาจ เย็นสบาย ได้กล่าวไว้ว่า

ไม่เพียงแต่ทางกายภาพเท่านั้น ที่มีการแบ่งพื้นที่โลกเป็นซีกโลกตะวันตกและซีกโลกตะวันออก ในด้านอื่นๆ รวมทั้งเรื่องของปรัชญาก็มีการอธิบายว่า รากฐานความคิดในเชิงปรัชญาตะวันตกก็มีความแตกต่างกับปรัชญาตะวันออกด้วย โดยเฉพาะเรื่องราวของธรรมชาตินั้น ปรัชญาตะวันตกกระแสหลักมีแนวโน้มที่จะเอาชนะธรรมชาติ แสวงหาผลประโยชน์จากธรรมชาติ เชื่อในความสามารถของมนุษย์เหนือธรรมชาติ และชัยชนะที่มีต่อธรรมชาติคือความสุขของมนุษย์

ในขณะที่แนวโน้มรากฐานของปรัชญาตะวันออก มีทรรศนะต่อชีวิต ธรรมชาติ และโลกที่มีความเกื้อกูลสัมพันธ์กัน ความสุขที่เกิดขึ้นจึงเป็นความสุขของการอยู่ร่วมกัน

อย่างไรก็ตาม จากรากฐานความคิดดังกล่าว ได้กลายเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้โลกตะวันตกมีการพัฒนาองค์ความรู้ทางด้านวิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีเพื่อสร้างอำนาจทางการผลิต พัฒนาศักยภาพ การผลิตทั้งทางเกษตรกรรม อุตสาหกรรม เพื่อสร้างอำนาจในการปกป้องคุ้มครองผู้ดูแลและผลประโยชน์และช่วงชิงผลประโยชน์ด้วย การพัฒนาอาวุธ พัฒนากองกำลังอาวุธ เพื่อสร้างระบบและสร้างภาพที่ชอบธรรมแบบสมบูรณให้กับปรัชญาการจัดระเบียบโลกใหม่ตามแบบตะวันตก ซึ่งในที่สุดก็ส่งผลทำให้ โลกตะวันตกดำรงสถานะครอบงำโลกตะวันออก โดยไม่ยกเว้นแม้แต่เรื่องของวัฒนธรรม จนมีผู้กล่าวว่า วัฒนธรรมตะวันตกเห็นว่ามีมนุษย์ควรควบคุมธรรมชาติ และทรัพยากรธรรมชาติก็หาได้มีคุณค่าอะไรในตัวเองมากไปกว่าราคาแพงวอดที่จะซื้อหาได้ในตลาด ดังนั้นจึงไม่มีการตระหนักถึงคุณค่าของสิ่งแวดล้อมมาเป็นเวลานานเกินไป จึงส่งผลให้เกิดความหายนะด้านนิเวศวิทยา...(ปริญญา ปรัชญาพุทธ. 2542 : 53)

สภาพที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมและระบบนิเวศวิทยาดังกล่าว ได้ส่งผลเสียหายย้อนกลับไปสู่โลกที่เชื่อมโยงกัน จึงทำให้เกิดกระแสการเคลื่อนไหวปัญหาของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมขึ้นในองค์กร

ระดับโลก นับตั้งแต่องค์การสหประชาชาติ จัดประชุมเรื่องปัญหาสิ่งแวดล้อมขึ้นครั้งแรกที่กรุงสต็อกโฮล์ม ประเทศสวีเดน (อานาจ เย็นสบาย. 2544 : 37 - 38)

ด้วยเหตุที่ในปัจจุบัน โลกของเราเป็นโลกแห่งการสื่อสารแบบไร้พรมแดน ทุกสิ่งทุกอย่างถูกเชื่อมโยงเข้าหากัน ข้อมูลข่าวสารและอิทธิพลต่าง ๆ ถูกถ่ายทอดไปมาหาสู่กันอย่างไม่หยุดนิ่งความคิดในการรักษาสิ่งแวดล้อมของโลก ความห่วงใยต่อผืนแผ่นดิน แผ่นน้ำ มหาสมุทร ได้แพร่กระจายไปสู่มวลมนุษยอย่างกว้างขวางและรวดเร็ว ปัญหาสิ่งแวดล้อมโลก จึงไม่ใช่ปัญหาที่ใครเพียงคนเดียวหรือ คนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งจะรับผิดชอบเพียงเท่านั้น แต่มันเป็นสิ่งที่มนุษยทุกคนบนโลก ต้องช่วยกันแก้ไขกับปัญหาที่เกิดขึ้น ดังที่ ประธานต่างใจ ได้เสนอข้อคิดเห็นไว้ว่า

ความหายนะของระบบนิเวศน์ที่กระทบกระเทือนถึงประชาคมทั้งโลกล้วนเกิดจากจิตใจที่อ่อนไหวต่ออายตนะสัมผัสของตัวเองทั้งสิ้น ผู้ที่จะแก้ไขป้องกันธรรมชาติสิ่งแวดล้อมและสังคมโลกจึงเป็นความรับผิดชอบของมนุษยเราทั้งหลายโดยรวม หากมนุษยยังปรารถนาที่จะดำรงเผ่าพันธุ์ของตนอย่างนักวิทยาศาสตร์ฝ่ายหนึ่งฝ่ายเดียวคงไม่สำเร็จ จะให้ชาติหนึ่งประเทศใดดำเนินการแก้ไขแต่เพียงผู้เดียวก็น่าจะไม่สำเร็จเช่นกัน เพราะทุกคนทุกชาติมีส่วนรับส่วนแบ่งจากโลกตามอัตราส่วนที่เท่ากัน ๆ ถ้าความหายนะมาถึง สังคมทุกสังคม ประเทศทุกประเทศและมนุษยทุกคนไม่ว่าชั่วจะมีจน ไม่ว่าผิวใดพันธุ์ไหน นับถือศาสนาใด ล้วนจะประสบชะตากรรมเท่าเทียมกัน มนุษย์และสังคม แม้แต่โลกและสุริยะจักรวาลนั้น ไร้ทั้งความสำคัญและความหมายยิ่งนักต่อกฎแห่งกรรมและสังกรรมของจักรวาล (ประธาน ต่างใจ. 2542 : 128)

ดังนั้นสภาพของปัญหาสิ่งแวดล้อมที่กำลังเกิดขึ้น จึงเป็นปัญหาที่มนุษยทุกคนบนโลกต้องร่วมมือกันแก้ไข การก่อตั้งองค์กรเพื่อช่วยแก้ไขปัญหาดังเกิดขึ้นมาหลายแห่ง เช่น สหภาพอนุรักษ์ธรรมชาติแห่งโลก (World Conservation Union) โครงการสิ่งแวดล้อมแห่งสหประชาชาติ (United Nations Environmental Programme) และกองทุนรวมเพื่อธรรมชาติแห่งโลก (World Wide Fund for Nature) แต่ทั้งนี้ทั้งนั้น ถึงแม้องค์กรต่าง ๆ จะถูกก่อตั้งขึ้นมาอยู่หลายแห่งก็ตาม สิ่งที่สำคัญที่สุดก็คือ จิตสำนึกของมนุษยทุกคนที่มีต่อการแก้ไขปัญหาดังเกิดขึ้น เมื่อทุกคนได้ตระหนักถึงปัญหาที่กำลังเผชิญอยู่ แน่นนอนที่ต้องมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นตามมาเช่นกัน สถาบันของรัฐหรือเอกชน แม้แต่วงการต่าง ๆ ทั้งสถาบันการศึกษา สถาบันการเงิน บริษัทเงินทุน องค์กรของรัฐบาล และแม้แต่วงการศิลปะก็เช่นกัน ที่เริ่มมีความเคลื่อนไหวตื่นตัว และให้ความสำคัญต่อปัญหาที่เกิดขึ้นเหล่านั้น

เกี่ยวกับเรื่องนี้ อานาจ เย็นสบาย ได้กล่าวไว้ว่า

ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นดังกล่าว ในระยะแรก ๆ ได้ส่งผลกระทบเชิงความคิดและจิตสำนึกต่อผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะแขนงต่าง ๆ จำนวนหนึ่งอย่างแยกไม่ออกไปจากความตื่นตัวต่อปัญหาสิ่งแวดล้อมแต่ในช่วงเวลาต่อมาก็กลายเป็นกระแสความตื่นตัวในวงการศิลปะแขนงต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง ในขณะที่วงการอื่น ๆ ก็มีการเคลื่อนไหวกันอย่างเอาจริงเอาจัง ด้วยมองเห็นว่า ปัญหาของธรรมชาติสิ่งแวดล้อมเป็นปัญหาของมนุษยทั้งโลก เป็นปัญหาที่จะต้องสร้างสันติภาพให้เกิดขึ้นภายในจิตใจของมวลมนุษยที่จะไม่เบียดเบียนธรรมชาติ ไม่ทำลายสิ่งแวดล้อม และก่อสงครามในรูปแบบใหม่กับธรรมชาติหลังยุคสงครามลัทธิความเชื่อด้านอุดมการณ์ทางการเมืองเพิ่งผ่านพ้น โดยสำนักดังกล่าว ได้เกิดการขยายตัวและแตกความคิดออกไปอย่างกว้างขวาง บางกลุ่มมีความเห็นว่า ต้องเคลื่อนไหวระดับการเมือง เช่นกลุ่มการเมือง Green Peace ในเยอรมนี เกิดขบวนการโลกต้องมาก่อน (Earth First) ในสหรัฐอเมริกา เกิดขบวนการเพื่อนของ (Friends of the Earth) ในอังกฤษ ฯลฯ โดยในประเทศไทย ล่าสุดการเคลื่อนไหวของพรรคการเมืองหน้าใหม่บางพรรค เมื่อศึกษานโยบายแล้วก็อาจจะกล่าวได้ว่ามีแนวคิดร่วมกับขบวนการดังกล่าวด้วยเช่นกัน

จากการเคลื่อนไหวด้านธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ที่มีลักษณะแบบทั่วทั้งโลก ได้ส่งผลทางความคิดต่อศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะแขนงต่าง ๆ ในปัจจุบันอย่างกว้างขวาง โดยผลกระทบดังกล่าวผนวกกับโลกของความรู้สึกเกิดการพัฒนาไปอย่างมาก และกระบวนการคิดกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะได้เปลี่ยนไปจากกรอบความคิดเดิมตามแบบเสรีนิยมเก่า ซึ่งเป็นแนวคิดที่เน้นเสรีภาพของเอกชน ทั้งผู้สร้างและผู้สอนว่าเป็นเรื่องสำคัญยิ่ง เสรีภาพในต้นศตวรรษที่ 19 ที่เด่นชัดก็คือ มุ่งเน้นอะคะเดมิก (อาร์ สุทธิพันธุ์ 2543 : 130) ในขณะที่แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในแบบเสรีนิยมใหม่และศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ ได้หันหลังให้กับตำราศิลปะว่าด้วยองค์ประกอบศิลปะมีกฎเกณฑ์แบบตายตัว หันหลังให้กับมาตรฐานทางความงามไปสู่ในสิ่งที่เรียกได้ว่า เป็น “สุนทรียศาสตร์จากเบื้องล่าง” (aesthetics from below) แทนคำว่า “สุนทรียศาสตร์จากเบื้องบน” (aesthetics from above) (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2535 : 31) หันหลังให้กับการยึดติดในปรัชญาความคิดใดความคิดหนึ่งอย่างตายตัว (อำนาจ เย็นสบาย, 2544 : 38 - 40)

จากความคิดเห็นข้างต้น ได้แสดงให้เห็นว่าการเคลื่อนไหวทางด้านธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ที่มีลักษณะแบบทั่วทั้งโลก ได้ส่งผลทางความคิดไปสู่ศิลปินแขนงต่าง ๆ ในปัจจุบันอย่างกว้างขวาง รวมทั้งกระบวนการคิด และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะก็ได้ปรับเปลี่ยนไปจากกรอบความคิดแบบเก่า ไปสู่กระบวนการที่มีแนวความคิดในรูปแบบใหม่ ที่มีลักษณะร่วมสมัย ร่วมกระแสกับความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ดังที่ อำนาจ เย็นสบาย ได้แสดงความคิดเห็นไว้ดังนี้ว่า

ในยุโรป หลังประมาณปี 1960 อิทธิพลของศิลปะหลังสมัยใหม่ก็เกิดขึ้นด้วยเช่นกัน เช่นผลงาน 3 มิติของศิลปินอังกฤษหลายคนไม่ว่าจะเป็น โทนี แครกก์ (Tony Cragg) ริชาร์ด เดคอน (Richard Deacon) บาร์รี ฟลานากัน (Barry Flanagan) ริชาร์ด ลอง (Richard Long) และ เดวิด แนช (David Nash) ต่างก็ได้รับอิทธิพลของศิลปะร่วมสมัย ภายใต้แนวคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่ ดังเช่นผลงาน 3 มิติ ของเดวิด

แนว ที่แสดงถึงความผูกพันระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ และความพยายามเรียกร้องให้มนุษย์เกิดความตระหนักในสิ่งดังกล่าวด้วยความรับผิดชอบ อันถือเป็นการวางรากฐานที่สำคัญทางด้านจริยธรรมต่อระบบนิเวศวิทยา (อำนาจ เย็นสบาย. 2543 : 115)

การเกิดขึ้นของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่นั้น กล่าวได้ว่า ทุกวันนี้ได้ปรากฏให้เห็นเป็นรูปธรรมอย่างชัดเจนแล้ว และกำลังดำเนินอยู่ท่ามกลางกระแสร่วมสมัยในปัจจุบัน สังคม ศิลปะ ธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อม ล้วนมีความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกันอย่างไม้อาจปฏิเสธได้ ศิลปินแขนงต่างๆ ให้ความสนใจต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ท่านเหล่านั้นได้ย่างก้าวออกจากหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ไปสู่พื้นที่ภายนอก ชุมชน ชุมชน เพื่อสร้างสรรค์ผลงานรูปแบบใหม่ๆ อันมีจุดประสงค์ของการเรียกร้องและเชิญชวนให้ร่วมกันอนุรักษ์สภาพแวดล้อมที่กำลังเสื่อมโทรมลงอย่างหนัก ซึ่งเห็นได้ชัดว่าศิลปินเองมีส่วนสำคัญในการช่วยสร้างสรรค์สังคม และทำให้โลกให้สวยงามยิ่งขึ้น จนกล่าวได้ว่า ศิลปินนั่นเองที่เป็นตัวอย่างที่ดีของการสร้างจิตสำนึกให้เกิดขึ้นในแต่ละสังคมก็ว่าได้

3. ประวัติ โรเบิร์ต สมิธสัน

2.1 ประวัติทั่วไปและที่มาของแนวความคิดในการสร้างงานของ โรเบิร์ต สมิธสัน

ในช่วงเวลาที่ศตวรรษที่ 21 กำลังย่างใกล้เข้ามา และเป็นระยะเวลากว่า 30 ปีที่ชื่อเสียงของ โรเบิร์ต สมิธสัน เป็นที่เลื่องลือยิ่งนักว่าเป็น 1 ในบรรดาศิลปินที่สร้างผลงานอันไม่ซ้ำแบบใคร ผลงานกับบทความที่เขาเขียนขึ้นมาเป็นที่ยอมรับกันว่า ทรงอิทธิพลมากที่สุดคนหนึ่งในวงการศิลปะกรรมในยุคนี้รวมทั้งในยุคปัจจุบันอีกด้วย

โรเบิร์ต สมิธสัน เป็นชาวอเมริกา เกิดที่เมือง แพสซายิก (Passaic), นิว เจอร์ซี (New Jersey) ในปี 1938 และเสียชีวิตในปี 1973 ขณะที่กำลังบินเพื่อเตรียมหาสถานที่ในการสร้างงาน คือ Amarillo Ramp, 1973 ใน เท็กซัส (Texas)

สมิธสัน เป็นลูกชายคนเดียวในครอบครัวเล็กๆ เขาอาศัยอยู่ที่เมือง แพสซายิก ได้เพียงไม่กี่ปี จากนั้นได้เดินทางไปอาศัยอยู่ที่เมือง รูเทอร์ฟอร์ด (Rutherford) จนอายุได้ 9 ปีจึงได้เดินทางอีกครั้งโดยย้ายไปอาศัยอยู่ที่เมือง คลิฟตัน (Clifton) สมิธสันเริ่มสนใจการวาดภาพตั้งแต่อาศัยอยู่ที่เมือง รูเทอร์ฟอร์ด เขาสนใจในเรื่องประวัติศาสตร์ของธรรมชาติ ก้อนหิน ชอบสะสมเปลือกหอยและแมลง ซึ่งเก็บสะสมมาจากสถานที่ๆ เขาได้เดินทางมาหลายแห่ง

ผลงานของเขาถูกกลั่นกรองออกมาอย่างสลับซับซ้อน โดยใช้สื่อหลากหลายรูปแบบ เช่น ภาพวาด ภาพถ่ายสลัก ประติมากรรม ภาพยนตร์ บทวิจารณ์ และโครงการอื่นๆ อีกมากมาย โดยเฉพาะในด้านงานประติมากรรมนั้น ผลงานของ สมิธสัน ที่ปรากฏออกมาในช่วงกลางทศวรรษ 1960 ถึงต้นทศวรรษ 1970 มีลักษณะที่แปลกแหวกแนวอย่างยิ่ง และได้ผลักดันรูปแบบแนวทางของ

งานประติมากรรมโดยสิ้นเชิง ดังที่ แมกซ์ แอนเดอร์สัน (Max Anderson) ได้กล่าวถึงงานของ สมิธสัน ไว้ว่า

หลายศตวรรษที่ผ่านมา ศิลปินหลายต่อหลายคนได้ใช้จินตนาการแสดงออกให้เห็นถึงลักษณะของภูมิทัศน์ ผ่านทางการวาดเขียน แต่สำหรับ สมิธสัน เขาได้เปลี่ยนแปลงวิธีการแบบดั้งเดิมเสียใหม่ โดยเพิ่มลักษณะทางกายภาพของผืนแผ่นดินเข้าไปยังภูมิทัศน์เหล่านั้น และเพื่อสร้างความสัมพันธ์ให้กับงานที่สร้างขึ้นมา เขาได้นำเอาธรรมชาติแห่งโลกภายนอก มาสู่พื้นที่ภายในพิพิธภัณฑศิลป์ สมิธสัน มีความชาญฉลาดอย่างมากในการทำให้เราเกิดสัมผัสทางความรู้สึกที่มีต่อวัตถุที่อยู่ในสภาพแวดล้อมเหล่านั้น (Anderson. n.d. : Online)

สมิธสัน เป็นหนึ่งในกลุ่มผู้บุกเบิกงานศิลปะแนวใหม่ที่เรียกกันว่า เอิร์ธเวิร์ค (earthwork) หรือ ภูมิศิลปะ (land art) ผลงานด้านนี้ที่โด่งดังที่สุดมีชื่อว่า สไปรอล เจตตี (Spiral Jetty) ซึ่งสร้างขึ้นมาที่ริมฝั่งทะเลสาบ เกรท ซอลท์ เลค (Great Salt Lake) มลรัฐ ยูทาห์ (Utah) อเมริกา ในปี 1970 เป็นงานเอิร์ธเวิร์คขนาดใหญ่ซึ่ง สมิธสัน ได้รับแรงบันดาลใจมาจาก อนุสรณ์สถานโบราณของอินเดียนแดงที่ตั้งอยู่ในมลรัฐ โอไฮโอ (Ohio) และมีชื่อเรียกว่า Great Serpent Mound หรือ มหาเจดีย์นาคราช

ดังความเห็นของ วิรุณ ตั้งเจริญ ที่กล่าวถึงผลงานเอิร์ธเวิร์คของ โรเบิร์ต สมิธสัน ไว้ว่า

ปลายทศวรรษ 1960 สมิธสันสนใจในการปรับธรรมชาติสิ่งแวดล้อม (transforming natural environment) ให้เป็นงานศิลปะ ผลงานที่โด่งดังของเขาคือผลงานชื่อ “เขื่อนขดกันหอย” (Spiral Jetty) ผลงานที่มีความยาว 1,500 ฟุต โดยการถมดินเป็นขดกันหอยจากภูเขาไปสู่ทะเลเกรทซอลท์เลค ยูทาห์ สร้างขึ้นในปี 1970 เจตนาเพื่อกระตุ้นความคิดเกี่ยวกับสัญลักษณ์ขดกันหอยสากล ซึ่งมีความสัมพันธ์กับภาพสัญลักษณ์สมัยโบราณ การเติบโตตามธรรมชาติ และการเกิดใหม่ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2542 : 37 - 38)

แนวคิดในการทำงาน เอิร์ธเวิร์ค ถือได้ว่า เป็นการฉีกแนวออกไปโดยสิ้นเชิงจากวิธีการเก่าๆ คือ สร้างผลงานแบบเดิมๆและซ้ำซาก เพื่อที่จะยกไปตั้งแสดงโชว์ในห้องแสดงผลงาน แต่สำหรับ Spiral Jetty นั้น สมิธสัน มิได้ทำเช่นนั้น เขากลับพลิกผันมาใช้ผืนแผ่นดินเป็นสื่อหรือเป็นวัตถุศิลปะของงานไปเสียเลย ซึ่งเท่ากับว่า บรรดาเอิร์ธเวิร์คทั้งหลายของ สมิธสัน ก็คือการยกเอางาน ภูมิทัศน์ มาเชิดชูในบทบาทใหม่นั้นเอง โดยที่เขาไม่สนใจไม่ชอบวิธีการเก่าๆเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ดังนั้นในการสร้างงานเอิร์ธเวิร์คของเขา จึงไม่ติดยึดอยู่กับวิธีการใดๆ หรือรูปแบบศิลปะแนวใดๆ ทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นแบบสมัยใหม่ (modernistic) หรือแบบดั้งเดิม (traditional arts) และเขาจะไม่ถือกฎเกณฑ์ใดๆในการทำงาน ดังนั้น ผลงานของเขาทั้งทางด้านศิลปกรรม (ในฐานะศิลปิน) และด้านวรรณกรรม (ในฐานะนักเขียน) จะไม่

ยึดถือรูปแบบใดๆอย่างตายตัว จึงยากที่จะจัดแบ่งประเภทเป็นหมวดหมู่ได้ดังเช่นศิลปินคนอื่นๆ และแม้กระทั่งวัตถุดิบต่างๆ ที่จะนำมาใช้ก็ยิ่งแปลกและแหวกแนวตลอดเวลา เช่น ใช้กระจกเงา แผนที่ รถมัดเทียม เมืองร้าง โรงแรม และดินธรรมดๆ ฯลฯ มาสร้างเป็นผลงานทางประติมากรรม ภาพยนตร์ ภาพนิ่ง และ เอิร์ธเวิร์ค ที่ไม่ซ้ำแบบกับใครเลย (Holt. 1979 : Online)

การใช้สื่อในการสร้างผลงานทั้งหลายของ สมิธสัน นั้น เห็นได้อย่างชัดเจนว่า มีความแปลกและแหวกแนวไปจากการสร้างผลงานประติมากรรมในสมัยก่อนที่เป็นเพียงรูปปั้นของคน สัตว์ เทพเจ้า หรือสรรพสิ่งต่างๆ เท่านั้น อีกทั้งวัสดุที่ใช้ ก็หลีกเลี่ยงไปจากขอบเขตเดิมๆที่เป็นเพียง ปูน เหล็ก ทองแดง สำริด ไม้ ฯ ด้วยเช่นกัน

เกี่ยวกับเรื่องของการใช้สื่อของศิลปินในยุคหลังสมัยใหม่ เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ ได้เสนอความคิดเห็นไว้ดังนี้ว่า

เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมส่งผลกระทบต่อความคิดความเชื่อในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในความคิดแบบหลังสมัยใหม่อย่างมากมายกล่าวคือ เราจะพบศิลปินได้เลือกผสมผสานสื่อวัสดุที่หลากหลายในการแสดงออกโดยไม่ได้คำนึงถึงปรัชญา ความเชื่อที่เป็นของกลุ่มศิลปะสมัยใหม่ ดังนั้นผลงานจึงปรากฏออกมาในลักษณะที่ไม่อาจจำแนกได้ตามประเภทของสื่อวัสดุ หรือกลวิธีในการสร้างสรรค์ที่เคยเป็น ผนวกกับการอาศัยเทคโนโลยีที่เป็นปัจจุบันมาเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ที่มุ่งสะท้อนความสำคัญของความคิดเป็นหลัก ส่งผลให้ผลงานศิลปะในแนวคิดหลังสมัยใหม่มีความหลากหลายของชนิดสื่อที่น่าเสนอ (เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. 2543 : 64 – 65)

และสำหรับเรื่องการแหวกแนวนั้น นับตั้งแต่ปี 1964 เป็นต้นมา สมิธสัน ได้เริ่มผลิตผลงานในลักษณะโครงสร้าง ที่ดูคล้ายศิลปะแบบมินิมอลอาร์ต แต่ทว่าได้หันเหออกไปจากรูปแบบปิดตายดั้งเดิม (Minimalism's closed systems) ตามที่ โรเบิร์ต ฮอบส์ (Robert Hobbs) ได้อธิบายเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

Smithson นั้นไม่ถึงกับจะเป็นศิลปิน minimalist ขนานแท้ทีเดียว จริงอยู่เขาใช้ภาษาสำนวน (vocabulary) แบบ minimalism ใช้รูปทรงเรขาคณิตที่เรียบง่าย ใช้ชิ้นส่วนอันผลิตขึ้นมาจากอุตสาหกรรมและสร้างภาพภายนอกของงานตามหลักการของ objectivity (ลัทธิหรือปรัชญาใดๆที่เน้น ความเป็นปัจเจกบุคคล (individualism) และ มุ่งสนใจแต่ตนเอง (self - interest) แต่ทว่า เขามุ่งประสงค์ที่จะให้เป็นวิธีการชี้ให้เห็นถึงจุดอ่อนของระบบ (systems) ต่างๆ และเครือข่าย (networks) ต่างๆ เท่านั้น (Holt. 1979 : Online)

สิ่งที่แฝงลึกอยู่ในการทำงานทุกด้านของ สมิธสัน ก็คือ ความสนใจของเขาในเรื่องของ เอนโทรปี (entropy ดูคำอธิบายในหัวข้อ ศัพท์และความหมายที่สำคัญในงานชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ ของ โร

เบิร์ต สมิธสัน) การทำแผนที่ (mapping) เรื่องของ paradox (ข้อสรุปที่ดูเหมือนจะขัดแย้งกันอยู่ในตัว) ภาษา (language) งานภูมิทัศน์ (landscape) วัฒนธรรมพื้นบ้าน (popular culture) มานุษยวิทยา (anthropology) และประวัติศาสตร์ธรรมชาติ (natural history) ซึ่งความสนใจในเรื่องต่างๆ เหล่านี้ จะปรากฏอยู่ในผลงานต่างๆ ที่เขาได้ประดิษฐ์ขึ้น เช่น Heap of Language, King Kong Meets the Gem of Egypt, Enantiomorphic Chambers, A Non-site - Pine Barren's New Jersey, Yucatan Mirror Displacements, Partially Buried Woodshed, Asphalt Rundown และ Spiral Jetty เป็นต้น

เอ็นโทรปี เป็นหัวข้อเรื่องที่ สมิธสัน พยายามจะหยิบยกขึ้นมาเน้นย้ำ และกล่าวถึงตลอดเวลา ทั้งในด้านการศิลปะ และงานเขียนหนังสือ โดยเขาจะยกขึ้นมาเป็นข้อขบคิด ที่ควบคู่และขัดแย้งกันอยู่ในตัวเช่น ความเสื่อมสลายของสิ่งต่างๆ (decay) และการเข้ามาแทนที่ของสิ่งใหม่ๆ (renewal) ความสับสนวุ่นวาย (chaos) และความเป็นระเบียบ (order) โดยใช้สื่อที่ไม่ซ้ำแบบใครในการสร้างงานด้านศิลปะ ซึ่งต่อมาก็รู้จักกันแพร่หลายในนามของงาน นอน - ไซต์ และงาน เอ็นโทรปี ของเขา

สมิธสัน ได้กล่าวอธิบาย และบรรยายไว้ในคำให้สัมภาษณ์ และบทความต่างๆ เกี่ยวกับเรื่องเอ็นโทรปี กับ กาลเวลา ตามความเข้าใจและนึกคิดของเขาโดยเฉพาะในหนังสือ Entropy and the New Monuments นั้น ซึ่งเขาได้บรรยายไว้ว่า

“การที่มหานครต่างๆ ได้ขยายขอบเขตออกไปอย่างกว้างขวางตลอดเวลา รวมทั้งจำนวนอันนับไม่ถ้วน (infinite) ของกลุ่มเคหะพัฒนา (หมู่บ้านจัดสรร) ที่อุบัติขึ้นมาในยุคหลังสงครามโลก เป็นสาเหตุสำคัญที่นำมาสู่สิ่งที่น่ารังเกียจ ที่เรียกกันว่า สถาปัตยกรรมแห่งความสับสนอลหม่าน (Architecture of the entropy)” และเขายังได้กล่าวต่อไปอีกว่า เอ็นโทรปี เป็นสภาวะการณ์อันสับสนวุ่นวาย ที่จะคลี่คลายไปตามลำดับขั้นตอนของมัน จนกระทั่งบรรลุถึงขั้น ดุลยภาพ (equilibrium) ในระดับหนึ่ง (Holt. 1979 : Online)

Rosalind E. Krauss ได้กล่าวถึงวิธีการอธิบาย เอ็นโทรปี ของ สมิธสัน ไว้ดังนี้

เอ็นโทรปี ตามความหมายในตัวอย่างของ Roger Caillois ซึ่งเป็นเรื่องที่เราเข้าใจได้โดยง่ายมาก คือ น้ำร้อนกับน้ำเย็นมาผสมกันเข้า เลยกกลายเป็นน้ำอุ่นๆ ที่จัดซื้ออย่างเท่าเทียมกัน

และสำหรับวิธีการอธิบาย เอ็นโทรปี ของ สมิธสัน นั้นจะเป็นการบอกให้เราลองนึกถึงภาพของกระบะทราย (sandbox) ที่บรรจุทรายสีขาวไว้ด้านหนึ่ง และทรายสีดำไว้อีกด้านหนึ่ง ต่อจากนั้นก็ให้เด็กชายตัวเล็กๆ คนหนึ่งเริ่มมาวิ่งไปรอบๆ กระบะทรายในทิศทางตามเข็มนาฬิกา โดยวิ่งไปก็เตะทรายไปด้วย ทำให้เม็ดทรายสีดำกับเม็ดทรายสีขาวผสมปนเปไปด้วยกัน ครั้นแล้วเด็กชายก็ถูกสั่งให้วิ่งสวนทางโดยเดินทวนเข็มนาฬิกา ซึ่งแน่นอนจะไม่เกิดผลใดๆ เลยในการกลับคืนสู่สภาพราบเรียบตามเดิม รวมทั้งการแยกออกจากกันของทรายสีดำ-ทรายสีขาวซึ่งเป็นคนละส่วนตามเดิมอีกด้วย ในขณะที่เท้าทั้งสองของเด็กที่วิ่งย้ำ

ทรายไปนั้น กระบวนการของ เอ็นโทรปี ก็กระจายตัวและเจาะลึกลงไปอีกเรื่อยๆ ในแบบที่ไม่อาจจะหวนกลับคืนไปสู่สภาพเดิมของมันได้อีกเลย (Krauss. 1997 : 73)

ซึ่งตัวอย่างทั้งสองที่กล่าวมาข้างต้นนี้ เป็นการตีความหมายที่สืบเนื่องมาจากกฎข้อที่ 2 ของเทอร์โมไดนามิกส์ (Thermodynamics) ซึ่งเกิดขึ้นในเวลาไล่เลี่ยกัน โดย Cailliois ได้กล่าวไว้ในปาฐกถาเรื่อง "La Dissymetrie" ในปี 1970 ส่วน สมิตสัน นั้นได้เขียนไว้ในบทความเรื่อง "Monuments of Passaic" ในปี 1967

ซึ่งก่อนจะมาถึงจุดนี้ ย้อนหลังไปถึงทศวรรษ 1930 Cailliois ได้เขียนบทความชุด "Minotaure" และหนังสือ "Me'duse et Cie" ปี 1960 ว่าด้วยการเลียนแบบหรือปรับตัว (mimicry) ของสัตว์ต่างๆ ให้กลมกลืนกับฉากหลัง นั่นคือการพรางตัวนั่นเอง ซึ่งสรุปได้ว่า เป็นเรื่องของ การขาดความสมมาตร (dissymmetry) หรือ การที่ด้านขวาและด้านซ้ายไม่เหมาะสมกันหรือไม่เท่ากัน ซึ่งจะมองย้อนกลับขึ้นไปได้ถึงสามระดับคือ ระดับจักรวาล (galaxies) ทั้งปวง ที่มีอาการหมุนรอบไปทางด้านขวาลงมาถึงระดับมนุษย์ ทั้งปวงที่มีความถนัดขวาในอันดับสูง จนกระทั่งถึงระดับปรมาณู โดยเฉพาะคือในกระบวนการทางเคมีใน "สายโซ่ nucleic chain" (nucleic = a group of linear, long macromolecules that carry information directing all cellular functions = composed of linked nucleotides.) ของสารประกอบทั้งปวงที่มารวมกันเพื่อก่อกำเนิดชีวิตขึ้นมานั้น น้ำหนักของกระบวนการจะมากน้อยอยู่ในทิศทางของ nucleic chain มากกว่ากัน (Krauss. 1997 : 73 - 75)

ความคิดเกี่ยวกับการเลียนแบบหรือปรับตัวของ Cailliois ดังกล่าวข้างต้นนี้ เมื่อพิจารณา รวมเข้ากับสองตัวอย่างข้างต้น โดยเฉพาะตัวอย่างกระเบะใส่ทราย ของ สมิตสัน ทำให้เข้าใจได้ว่าการนำเอา เอ็นโทรปี เข้ามาผนวกด้วยดูจะเป็นเรื่องที่หลักแหลมมาก โดยเฉพาะในด้านการเกี่ยวกับการวิเคราะห์ด้วยสายตา (visual analysis) และศิลปะการวาดภาพแบบสมัยใหม่ (modernist painting) ทั้งนี้เพราะเหตุว่า ภาพในตัวอย่างของกระเบะใส่ทราย ที่มีทรายสีขาวและทรายสีดำที่แยกกันอยู่อย่างเด่นชัด แต่ต่อมาเส้นแบ่งเขตนั้นก็อันตรธานหายไปเพราะทรายได้ถูกกววนให้เข้ากันทั้งกระเบะ ภาพดังกล่าวนี้ได้สอดคล้องกับภาพถ่ายในหนังสือ Minotaure ของ Cailliois ที่แสดงให้เห็นว่า แมลงเป็นจำนวนมากสามารถเลียนแบบ ปรับตัว หรือพรางตัวตามลักษณะของสิ่งแวดล้อมที่ตัวมันกำลังอาศัยอยู่ได้อย่างแนบเนียนจนกระทั่งกลมกลืนมองดูเป็นเนื้อเดียวกันไป คือมองไม่เห็นแมลงนั่นเอง ซึ่งจากจุดนี้ ก็ได้นำเข้าสู่ประเด็นหลักคือ เส้นแบ่งขอบเขต (boundary or contour) หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ การที่สายตาของเราสามารถแบ่งเขตแยกแยะระหว่าง จุดเด่นในภาพ (figure) กับ พื้นฉากหลัง (ground)

จากบทความที่ Caillois เขียนไว้ในยุคต้นๆ เรื่อง *Mimetisme animal* ปี 1963 เขาได้ยกเอาประเด็นหลักเรื่อง เส้นแบ่งขอบเขต นี่ขึ้นมากล่าวในทำนองที่ว่า

บางครั้งเส้นแบ่งขอบเขต (boundary) นี้จะสูญหายไปได้ในกรณีที่ตัวแมลงเกิดป่วยขึ้นมาอย่างใดอย่างหนึ่ง ทำให้ไม่สามารถดำรงรักษาการแยกแยะระหว่างตัวของมันเอง (figure) กับกลุ่มใบไม้ที่เป็นพื้นจากหลัง (ground) เอาไว้ได้ คือ เกิดการสับสนในความคิดของมันนั่นเอง ซึ่งสภาพการณ์ดังกล่าวนี้ Caillois จะนำเอาไปเปรียบเทียบกับลักษณะของผู้ป่วยโรคจิต schizophrenics (โรคจิตที่ร้ายแรงที่สุด มีอาการขาดการติดต่อกับสิ่งแวดล้อม หรือมีบุคลิกภาพที่แตกแยก) ที่มักจะเล่าให้คนอื่น ๆ ฟังว่า เขาารู้สึกถูกบีบคั้นหรือถูกกลืนกิน (devoured) หายเข้าไปในพื้นที่ว่าง (space) รอบๆ ตัวเขา ดังนั้น จึงทำให้บุคคลผู้นั้นจะพยายามแหวกออกไปจากขอบเขตร่างกายผิวหนัง (the boundary of his skin) ของเขาเอง เพื่อที่จะเข้าไปอาศัยอยู่ในอีกซีกหนึ่งของสติสัมปชัญญะ (the other side of his senses) ของเขา และเมื่อหลุดออกไปได้แล้ว เขาก็จะพยายามมองกลับมาดูตัวของเขาเองจากจุดใดๆ ก็ได้ในพื้นที่ว่าง (from any point whatever of space) หรือแม้กระทั่งเขาอาจจะรู้สึกว่าตัวเขาเองกำลังกลายสภาพเป็นพื้นที่ว่างเสียเอง (becoming space) ซึ่งเขากำลังมีรูปร่างที่เหมือนกัน ไม่ใช่เหมือนกับอะไร แต่เหมือนเฉยๆ (he is similar, not similar to something but just similar) และเขาก็ยังจะ เสกสร้างพื้นที่อวกาศ (he invents space) ขึ้นมาเพื่อที่จะเข้าครอบครองเป็นเจ้าของในลักษณะซีกกระตุก ซึ่งสภาพการณ์ของการสูญเสียความสามารถในการแยกแยะระหว่างตัวเองกับสภาพแวดล้อม ที่ถูกชักโยกให้มีลักษณะที่ละม้ายกันระหว่างคนป่วยโรคจิต schizophrenic กับ ตัวแมลงที่ เสี้ยศูนย์ (subjective detumescence) ในขณะที่พยายามเลียนแบบสิ่งแวดล้อมนั้น ทำไปทำมาก็อาจจะเข้ามาผสมกลมกลืนไปได้กับเสียงเรียกร้องที่กำลังเกิดขึ้นในวงการของศิลปะแบบ avant-garde practice ที่ต้องการให้มีการขจัดกำแพงที่เข้ามาขวางกั้นระหว่างศิลปะกับชีวิต (separating art from life) แต่อย่างไรก็ตาม ในกรณีเฉพาะตามตัวอย่างในเรื่องของแมลงนั้น ซึ่งน่าจะเป็นเรื่องของการมองภาพตัวแมลงกับพื้นจากหลัง ซึ่งในลักษณะของ visual นั้น ถ้าจะเอาแนวของศิลปะแบบใหม่ในแนว high modernism เข้ามาเทียบแล้ว ก็น่าจะมีการคิดค้น สภาพพิเศษที่เหมาะสมเฉพาะสำหรับศิลปะในเชิงจินตนาการหรือความรู้สึกลงตา ที่สามารถจะลบล้างการแบ่งแยกทั้งปวงระหว่าง figures กับ backgrounds โดยทำให้ทั้งสองสิ่งนี้เกิดความกลมกลืนกัน และก่อให้เกิดความต่อเนื่อง (continuum) อย่างสะดวกและสิ้นไหลนั่นเอง (Krauss. 1997 : 75)

แต่ถึงอย่างไรก็ตาม สมิธสัน นั้นมีจุดยืนที่ต่อต้านศิลปะแนวทัศนศิลป์อย่างแน่นอน เพราะสำหรับ สมิธสัน นั้น เขามีความเชื่อมั่นว่า เอ็นโทรปี มีปัญหาที่ทำลายสติปัญญาอยู่แน่ๆ แต่เป็นปัญหาที่เกี่ยวกับการเวลา (temporal) มากกว่า มิใช่ปัญหาทาง พื้นที่ว่าง (spatial) ซึ่งจุดยืนดังกล่าวนี้ เป็นเหตุผลที่อธิบายว่า ทำไมเขาจึงติดอกติดใจในแนวคิดอันแหวกแนวที่เป็น คำอุปมา (metaphor) ในเชิงธรณีวิทยา ว่าให้ลองนึกไปถึงสถานที่แห่งหนึ่งที่ตั้งอยู่ในหรือพื้นที่ว่างใดสักที่หนึ่งที่มีผิวพื้นเต็มไปด้วยร่องรอยของการถูกกระหน่ำทำลาย มาเป็นเวลานานนับพันล้านปี จากแรงระเบิดปะทุและไหวสะเทือนของผืน

แผ่นดิน จนกระทั่งในที่สุดเป็นผลให้เกิดการซ้อนทับถมกันขึ้นมาเป็นชั้นๆของแต่ละยุค ซึ่งชั้นดินต่างๆ เหล่านั้น ก็จะถือได้หรือเปรียบเสมือนได้ว่าเป็นนาฬิกาทางธรณีวิทยา นั่นเอง (Krauss. 1997 : 76)

ในการบรรยายเกี่ยวกับสถานที่ดังกล่าวนี้ สมิตสัน ได้อธิบายไว้ว่า

"ชั้นหินต่างๆ ที่โผล่ยื่นออกมา บ้างก็เอียงลาดสลับกันไปมา (syncline) บ้างก็เป็นหินที่ถูกแรงดันดันให้สูงขึ้น (anticline) และหลุมลึกจากการยุบตัวพังทลายไม่เป็นระเบียบของผิวดิน เมื่อมองดูแล้วก็ชวนให้รู้สึกว่าอยากหนีไปเป็นลม บรรยากาศที่วุ่นๆ บ่งบอกถึงความเปราะบาง แตกสลายง่ายของสถานที่นั้น เป็นความรู้สึกที่อบอุ่น เหนือแน่นอยู่รอบๆตัวเรา จนทำให้เกิดจิตสำนึกในเชิงdisplacement ขึ้นมา" (และต่อมาเขาก็จะเรียกชื่อสถานที่แห่งนี้ว่า crystalline world (โลกที่เป็นแก้วผลึก) (Krauss. 1997 : 76)

ดังนั้นในโอกาสต่อมา เมื่อเขาเริ่มคิดที่จะสร้างแบบจำลองในเชิงประติมากรรม ของโลกที่เป็นแก้วผลึก ผลงานจึงออกมาในรูปแบบของ "Enantiomorphic Chambers, 1964" ซึ่งมีโครงสร้างเป็น 2 ห้องคูหาที่เหมือนกันทุกประการ โดยมีกระจกเงาหลายๆบานเข้ามาประกอบด้วยกัน โดยตั้งเรียงรายหันหน้าเข้าหากัน โดยแต่ละแผ่นจะอยู่ในตำแหน่งจำเพาะเจาะจงที่ตั้งใจไว้ว่า เมื่อตัวของผู้ชมเข้ามามียืนอยู่ท่ามกลางแผ่นกระจกเหล่านั้น ผลที่เกิดขึ้นแทนที่จะเห็นภาพสะท้อนกลับไปกลับมาอย่างนับไม่ถ้วนไปจนไม่มีที่สิ้นสุดนั้น กลับกลายเป็นว่าตัวของผู้ชมจะได้รับผลสองประการ คือ ประการแรก ภาพสะท้อนของเขาจะหายไปจากแผ่นกระจกเงาที่วางเอียงหันหน้าเข้าหากัน และประการสอง เขายังจะสังเกตวิถี ทางโคจร (trajectory) ของสายตาของเขาได้อีกว่า มันแยกออกเป็นสองสายแล้วก็แยกต่อไปอีก จนกระทั่ง กระจายหายไป ณ จุดล่องหน (vanishing points) ณ ที่ใดไม่มีใครรู้ ผลสรุปต่างๆ เหล่านี้ก็คือ ไม่เพียงแต่ว่าร่างกายของผู้ชมไม่อาจจะเข้าไปอยู่ในพื้นที่ของกระจกเงาได้ ทว่าแม้แต่เส้นสายตาตามปกติ (visual logic) ก็เช่นเดียวกันอีกด้วย ก็เป็นอันว่าผลงาน Chambers ของ สมิตสัน เป็นการลองเชิงสำรวจแนวคิดปะอีกประเภทหนึ่ง ที่น่าจะเรียกได้ว่า เป็นจุดบอดจากโครงสร้าง (structural blindness) ซึ่ง สมิตสัน ได้อธิบายไว้ว่า "ถ้าจะกล่าวว่า งานศิลปะชิ้นนี้เป็นเรื่องของ จินตนาการ (Vision) ในมุมนกลับก็จะเป็นเรื่องของ อ-จินตนาการ (Non – Vision) บ้างไม่ได้หรือ" (Holt. 1979 : Online)

รูปแบบของงานชิ้นนี้เป็น ความคิดเชิง 2 ขั้ว (bi-polar notion) ที่กลั่นออกมาจากโครงสร้างของผลึก เป็นวัตถุที่แยกกันอยู่ 2 ขั้ว แต่ก็ยังเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันอยู่ เช่นในงาน Enantiomorphic Chambers นี้ ก็ให้เห็นได้ว่ามีเค้ารอยของแนวคิดในทำนอง dialectical (the art of debate by which the truth of a theory / opinion is arrived at logically ศิลปะในการอภิปรายโต้แย้งเพื่อเข้าถึง/พิสูจน์ ความเป็นจริงของทฤษฎี/ทัศนะใดๆ โดยวิธีการใช้เหตุผลหรือตรรกวิทยา) แฝงอยู่ด้วย ซึ่งต่อมากจะปรากฏให้เห็นเด่นชัดที่สุดในผลงานชุด "นอน - ไชท์" (Holt. 1979 : Online)

อีกเรื่องหนึ่งที่สำคัญมากซึ่ง สมิธสัน ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

“งาน Enantiomorphic Chambers ได้ช่วยให้ผมหลุดรอดจากความกังวลใจ (preoccupations) ทั้งปวงที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ (history) และได้หันมาสนใจดำเนินการในเรื่องของตะแกรงตาราง grids (กรอบที่เกิดจากการตัดกันของเส้นในแนวตั้งกับแนวนอนเพื่อใช้วัดวัตถุ) และ planes (พื้นราบ) และผิวพื้นอันว่างเปล่า (empty surfaces) ส่วนในด้านทฤษฎีฐานที่เป็นผลึก (crystalline forms) นั้นก็ชวนให้นึกถึงเรื่องการ ทำแผนที่ mapping (Holt. 1979 : Online)

ยังมีผลงานอีกหนึ่งตัวอย่างของ สมิธสัน ที่อยู่ในเมืองแพสเซอิก ซึ่งเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของสายตาเช่นเดียวกับงานข้างต้นนี้เหมือนกัน แต่ความจริงน่าจะเรียกว่าเป็น anti visual ไม่ใช่ visual เหตุเพราะเป็นงานที่สามารถดูคลืนเอาผู้ที่เข้ามาชมให้สูญหายไปได้ ซึ่ง สมิธสัน ได้ตั้งชื่อไว้ว่า The monuments of Passaic และเป็นการชี้ให้เห็นสภาพอีกด้านหนึ่งของกระจกเงา คือเป็น simulacrum (ความละม้ายคล้ายคลึงกัน เป็นรูปจำลอง เป็นสิ่งที่ลอกเลียนแบบ หรือเป็นภาพจินตนาการ) ของกระจกเงาที่เราใช้เป็นจุดปิดท้ายในการเดินชมเมืองแพสเซอิก ตามคำบอกเล่าของเขาตอนนี้ “ผมเดินไปเรื่อยตามลานจอดรถ ซึ่งครอบคลุมเส้นทางรางรถไฟสายเก่าที่ครั้งหนึ่งเคยวิ่งผ่ากลางตัวเมือง แพสเซอิก ลานจอดรถดังกล่าวมีขนาดใหญ่โตมโหฬาร และได้แบ่งตัวเมืองออกเป็นสองฝั่งคือ ฝั่งหนึ่งเป็นกระจก และอีกฝั่งก็คือเงาสะท้อน แต่แล้วกระจกก็ค่อยแต่จะเปลี่ยนตำแหน่งตัวเรากับเงาสะท้อนอยู่ร่ำไป จนทำให้ไม่เคยแน่ใจได้เลยว่า ตัวเรามาอยู่ในฝั่งไหนของกระจกเงากันแน่ มันไม่มีอะไรที่น่าสนใจหรือแม้แต่สร้างความแปลกประหลาดอะไรเลย แต่กระนั้นก็ยังพอจะเป็นสื่อสะท้อนความคิดอ่านเก่าๆ ในเรื่องการไม่มีที่สิ้นสุดได้บ้าง” (Krauss. 1997 : 76)

พลาโต (Plato) ซึ่งปราชญ์ชาวกรีกยุคโบราณ เมื่อประมาณ 420 ปี ก่อนคริสตกาล ได้เคยอธิบายเกี่ยวกับเรื่องของ simulacrum ไว้ซึ่งมีใจความว่า

Plato เองก็เคยกล่าวถึงเรื่องของ simulacrum ไว้ในหนังสือ The Sophist ว่าเป็นเหมือนการคัดลอกสำเนา (copy) ที่ดูจะเหมือนกันทุกอย่าง แต่ทว่าจากผลของ paradox (เรื่องที่ไม่น่าจะขัดกันแต่ก็มาขัดกัน หรือ ยอกย้อนไป-มา) ก็กลับมาไม่เหมือนกัน และโดยที่วัตถุทั้งปวงในโลกนี้ล้วนแต่เป็นสำเนาทั้งสิ้น เป็นสำเนาของ รูปร่างพื้นฐาน (forms) ดังนั้น ความเป็น simulacrum จึงไม่ได้เกิดขึ้นมาจากจุดที่เป็นเพียงสำเนาเฉยๆ แต่ทว่ามาจากจุดของการเป็นสำเนาที่ไม่แท้ (untrue) หรือ สำเนาที่ไม่เหมือนนั่นเอง เช่นตัวอย่างในด้านศาสนาตามหลักธรรมของ คริสเตียน ที่ถือว่า มวลมนุษยชาติถูกสร้างขึ้นตามรูปแบบของพระเจ้าเป็นเจ้า (in God's image) แต่ต่อมามนุษย์ก็เกิดพลาดท่าหลงทำบาปหนัก sin ก็เลยสูญเสียความเหมือนพระเจ้าไปตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา แต่หลักธรรมในพระคัมภีร์ไบเบิลเองก็ยังใช้เป็นแผนที่เครื่องนำทางได้ สำหรับบุคคลใดที่สนใจจะฝ่าฟันฝ่าให้รอดพ้นออกมาจากป่าดงพงหนามแห่งความหลงผิด จนกระทั่งสามารถย้อน

คืนกลับมาสู่สัจจะธรรมภายในใจตนเอง และได้บรรลุถึง สภาพความคล้ายคลึงพระเจ้า (secure resemblance) ในอีกคำรบหนึ่ง แต่ในหนังสือ The Sophist ของเขานั้น ท่านได้จินตนาการไว้ถึงความเป็นไปได้ของโลกมนุษย์ที่ไร้แผนที่ (a mapless world) ซึ่งในโลกดังกล่าวนี้จะไม่มีการใดๆ เลยที่จะใช้วัดค่าหรือใช้ชี้จุดความแตกต่างว่า อันไหนเป็นสำเนาแท้ (true copy) และอันไหนเป็น simulacrum หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ ไม่มีอะไรจะมาช่วยชี้แนะได้เลยว่า นี่เรามาอยู่ในฝั่งไหนของกระจกเงากันแน่? (Krauss. 1997 : 76 - 77)

ดังความคิดของฌอน บอดริลลาร์ด (Jean Baudrillard) ในเรื่อง simulacrum เป็นแนวความคิดรวบยอดในเรื่องความจริงโดยแท้จริง เป็นความจริงที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยการปลอมแปลงซึ่งไม่มีงานต้นแบบ เหตุการณ์นี้เห็นได้จากปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกับ คอมพิวเตอร์เกมส์และการปลอมแปลงเป็นต้น (พุทธธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. 2543 : 31)

และสำหรับ Caillois นั้น เรื่องของ simulacrum ก็ถือว่าเป็นหัวใจหรือเป็นประเด็นหลักที่เขาสนใจในเรื่องของ การเลียนแบบ โดย Caillois ได้เล่าเรื่องของตัวตั๊กแตนตำข้าว (praying mantis) ซึ่งเขาถือว่าเป็นสุดยอดของบรรดาสัตว์ประเภทเลียนแบบหรือพรางตัว เพราะว่าไม่เพียงแต่มันจะหอดตัวเองอย่างสงบนิ่งเหมือนกิ่งไม้จนดูด้วยตาเปล่าไม่สามารถแยกออกจากกิ่งก้านสาขาที่มันเกาะอยู่ แต่เหนือกว่านั้นมันยังรู้จักก้าวไกลออกไปล้ำเส้นเขตแดนของอาณาเขตสายตา คือมันรู้จักใช้ยุทธศาสตร์การป้องกันตัว อย่างเอกอุจากการถูกล่าโดยศัตรูของมันด้วยวิธีการแก้งทำตาย ซึ่งเป็นปฏิกิริยาสะท้อนกลับในการลอกเลียนแบบที่ฝังอยู่ในสัตว์ประเภทนี้จนกระทั่งถึงขั้นที่ว่า แม้มันจะถูกเด็ดหัวหลุดขาดออกไป ซึ่งเท่ากับว่า มันได้ตายสนิทอย่างแน่นอนแล้วก็ตาม แต่มันก็ยังสามารที่จะลอกเลียนแบบบทบาทของการมีชีวิตได้ต่อไปอีกอย่างน่าทึ่ง เช่น ยังแสดงบทบาทการล่าหาอาหาร บทบาทการสร้างรัง หรือแม้แต่บทบาทการวางไข่ รวมไปถึงขั้นสุดยอดของการพิทักษ์รักษาชีวิต คือ บทบาทของการแก้งทำตาย (Krauss. 1997 : 78)

เช่นเดียวกับกรณีนี้ กระจกเงาแห่งเมือง Passaic ของ สมิธสัน นั้นเป็นเรื่องของการใช้จักขุปัญญา เพื่อมองทะลุเข้าไปให้ได้ถึงกันบึ้งของความไม่แน่ใจอย่างไม่มีที่สิ้นสุด ซึ่งเหมือนกับความคิดของ Caillois ที่ได้ให้ความสนใจในตัวตั๊กแตนตำข้าว ซึ่งเป็นแบบฉบับที่เด่นชัดและน่าประทับใจมากที่สุดในเรื่องของ simulacrum โดยแสดงออกมาในแนวคิดของ ความตายอันเลียนแบบชีวิตที่เลียนแบบความตาย นั่นเอง

ต่อมาในปี 1970 สมิธสัน ได้รับเชิญให้ไปแสดงฝีมือในงานแสดงศิลปกรรมซึ่งจัดขึ้นที่มหาวิทยาลัย Kent State University และเขาก็ได้ตกลงใจที่จะสร้างผลงานในแบบ on site (ณ ทำเลจริง) ที่ตั้งชื่อไว้ว่า "Partially Buried Woodshed" (กระท่อมเก็บผืนที่กลบดินเป็นบางส่วน) โดยเขาได้ออกตระเวนไปจนกระทั่งพบกระท่อมร้างหลังหนึ่ง จึงเอาดินถมทับลงไปจากด้านบน เกลงไปเรื่อยๆ จน

กระทั่งโครงกระท่อมนั้นทนไม่ไหวก็พังยุบลงมา เป็นอันจบพิธีการสร้างงานศิลปะชิ้นนี้ ซึ่งต่อมาก็ถือกันว่าเป็นตัวอย่างยอดเยี่ยมที่ สมิตสัน ได้แสดงออกถึงความสามารถของเขาในการมองทะลุและแสดงออกซึ่งความหมายทาง เอ็นโทรปี และ เวลา ตามคำอธิบายของเขาว่า “ต้องปล่อยให้งานชิ้นนี้ตากแดดตากฝนและผุพังไปตามกาลเวลาซึ่งอาการผุพังเสื่อมสลายไปตามสภาพดินฟ้าอากาศนี้จะต้องถือว่าเจตนาให้เป็นส่วนหนึ่งของชิ้นงาน” ซึ่งคำอธิบายอันสำคัญนี้ได้คัดลอกมาจากเอกสารที่เขาได้ลงนามมอบผลงานชิ้นนี้ไว้ให้แก่มหาวิทยาลัย Kent State University (Holt. 1979 : Online)

ผลงานด้าน ไชท์ / นอน - ไชท์ ของ สมิตสัน เป็นตัวอย่างของงานประติมากรรม ในแนวใหม่ของเขา ที่มุ่งเน้นในเรื่อง การเคลื่อนย้ายท่าเลในมิติกาลเวลาและพื้นที่ (displaced in time and space) เป็นแนวทางใหม่ที่สวนทางกับงานประติมากรรมแบบดั้งเดิมอย่างสิ้นเชิง เพราะว่ามีได้ผูกมัดตายตัวอยู่กับห้วงเวลาใด หรือ สถานที่ใดๆโดยเฉพาะ

จุดเริ่มต้นของประติมากรรมแนวใหม่นี้ สืบเนื่องมาจากหลายๆ สาเหตุด้วยกันรวมทั้งสาเหตุที่สำคัญคือ ความรู้สึกในทำนองขัดข้องใจต่อบรรดาสถาบันศิลปะทั้งหลายรวมทั้งกฎเกณฑ์ต่างๆ ที่ตั้งไว้เป็นเงื่อนไขในการจัดแสดงงานศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง จากการที่พิพิธภัณฑสถานศิลปะ หรือ สถานที่แสดงงานใดๆ ที่จัดงานในแบบ ปิดกั้นหรือโดดเดี่ยวมากเกินไป จนกระทั่งทำให้ต้องสูญเสีย อารมณ์กระตุ้นใหม่ๆ ในการสร้างงาน หรือ ในการชมงานศิลปะ

เพื่อแก้ไขในจุดนี้ สมิตสัน จึงริเริ่มวิธีการสร้างงานศิลปะแบบใหม่ขึ้นมาโดยจัดให้มีท่าเลคู่ คือท่าเลหนึ่งเป็นสถานที่ไชท์ และอีกท่าเลหนึ่งเป็นสถานที่จริงในโลกแห่งความเป็นจริง แต่ขณะเดียวกันจะต้องทำอย่างไรเพื่อให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าท่าเลทั้งสองมีความสัมพันธ์เชื่อมต่อกันอยู่ตลอดเวลาอีกด้วย สำหรับสถานที่จริงในโลกจริงนั้น สมิตสัน ชอบที่จะใช้บริเวณโรงงานอุตสาหกรรมที่ทิ้งร้างอยู่ตามบ้านเมืองให้เป็นจุดที่ตั้งของท่าเลจริง (ไชท์) และความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับท่าเลเทียม (นอน - ไชท์) ก็จะมีขึ้นเมื่อ สมิตสัน ได้เลือกหยิบยกเอาวัตถุบางอย่างจากท่าเลจริง เพื่อที่จะเคลื่อนย้ายเอาไปจัดแสดงไชท์ในแบบ ท่าเลเทียม ณ พิพิธภัณฑสถาน หรือ ห้องจัดแสดงงานนั่นเอง ซึ่งวัตถุต่างๆ ดังกล่าวนี้นักจะเป็นประเภท ก้อนหิน ก้อนกรวด กองทราย แผนที่ ภาพถ่าย หรือบางทีก็เป็นคำบรรยายของจุดท่าเลจริง บนแผ่นบอร์ดเท่านั้นเอง ส่วนผลที่จะเกิดขึ้นในด้านความรู้สึกสัมพันธ์กันระหว่าง ท่าเลจริง และ ท่าเลเทียม ก็จะเป็นไปในทำนองกระตุ้นความคิด ไป – มา ระหว่าง ที่นี้ กับ ที่โน่น ระหว่าง ในอาคาร กับ นอกอาคาร ระหว่าง จุดศูนย์กลาง กับ เส้นรอบวง หรือ ระหว่างธรรมชาติ กับ วัฒนธรรมของมนุษย์ นอกจากนี้ยังมีเจตนาที่จะเล่นคำแฝงอยู่อีกด้วย เพราะตั้งใจจะให้ไปออกเสียงคล้ายๆ กันกับ sight / non-sight (มองเห็น / มองไม่เห็น) อีกด้วย (Holt. 1979 : Online)

อย่างไรก็ตาม จะต้องทำความเข้าใจเสียก่อนว่า ในงานประเภทนี้ผู้ชมไม่อาจจะมองเห็นชิ้นงานได้ครบถ้วนในคราวเดียวกัน เพราะว่า ท่าเลจริง และ ท่าเลเทียม นั้นแยกห่างกันอยู่ สมมติว่า

ถึงแม้ผู้ชมจะดันดันดินร่นแกะรอยตามรอยเท้าของ สมิตสัน ไปจนพบจุดที่เลือกไว้เป็นทำเลจริง แต่บางสิ่งบางอย่างที่ยกไปแสดงไว้ ณ จุด ทำเลเทียม ก็จะหายไปอยู่ดี จึงสรุปได้ว่า จะเห็นงานประเพณีนี้โดยสมบูรณ์ก็ในมโนคติของแต่ละคนเท่านั้นเอง

Jack Flam ได้อธิบายถึงทฤษฎีของ สมิตสัน ที่ว่าด้วยเรื่องของ ทำเลเทียม ไว้ว่า

ก่อนอื่นจะต้องเริ่มต้นด้วยการเปรียบเทียบว่า ถ้าเราจะวาดแผนผังหรือแบบแปลนของบ้านสักหลังหนึ่ง หรือวาดแผนที่เส้นทางไปสู่จุดที่ตั้งใดๆก็ตาม เราก็จะต้องวาดในแบบ ภาพ logical แบบ 2 มิติ ซึ่งภาพ logical จะต่างจากภาพจริงตามธรรมชาติ (natural or realistic picture) ตรงจุดที่ภาพ logical ที่ปรากฏออกมานั้น แทบจะมองดูไม่เหมือนกับตัวจริงของวัตถุนั้น เพราะว่าเป็นการอุปมาอุปไมย (analogy หรือ metaphor) แบบ 2 มิติ คล้ายๆ กับการจะเปรียบเทียบว่า A คือ Z

ในอีกด้านหนึ่ง ทำเลเทียม หรือเรียกอีกนัยหนึ่งว่างาน เอิร์ธเวิร์ค ที่มาจัดภายในอาคาร ก็คือภาพ logical แบบ 3 มิติ ที่เป็นนามธรรม แต่กระนั้นในขณะเดียวกันก็ยังทำหน้าที่ในทางรูปธรรม ในฐานะตัวแทนของทำเลจริง ที่อยู่ห่างไกลออกไปได้ทั้งๆ ที่ไม่จำเป็นจะต้องเหมือนหรือคล้ายคลึงกันเลย จึงเรียกว่าเป็นทำเลเทียม “Non - site”

ถ้าจะให้เข้าใจคำอธิบายตามภาษาของ “Site” ดังกล่าวนี้ ก็จะต้องเข้าใจถึงความหมายของ คำอุปมา ระหว่างเรื่อง โครงสร้างของประโยค (syntactical construct) กับ เรื่องความสลับซับซ้อนของ ideas (Flam. 1996 : Online)

นั่นแสดงให้เห็นว่า ในกรณีของงานศิลปะที่มีทำเลจริง อยู่ ณ ตำบล พายน์ บาเรนส์ (Pine Barrens) ในมลรัฐ นิว เจอร์ซี นั้น และไปจัดทำ ทำเลเทียม ขึ้นมาภายในอาคารโชว์อีกแห่งหนึ่งนั้น ก็จะมีระยะทางห่างไกลกันมากพอสมควรระหว่างทั้งสองจุดตามความหมายอุปมา และการเดินทางไปมาระหว่างสองจุดนี้ก็จะใช้วิธีอุปมาอีกเหมือนกัน ดังนั้น วัตถุทุกสิ่งทุกอย่างที่ตั้งอยู่ระหว่างกลางจุดทั้งสอง ก็จะต้องถือว่าเป็นวัตถุอุปมาทางกายภาพที่ปราศจากความหมายตามธรรมชาติ และสมมติตามความจริงโดยสิ้นเชิง

หรือจะกล่าวอีกอย่างหนึ่งก็ได้ว่า ถ้าเราตกลงใจที่จะเดินทางไปสู่จุดทำเลเทียม ก็เท่ากับว่า จะต้องใช้จินตนาการที่สร้างขึ้นเดินทางไป เพราะการเดินทางนั้นจะเป็นเรื่องที่ถูกรังสรรค์ขึ้นมา นึกคิดขึ้นมา เป็นเรื่องเดินทางเทียม (non - trip) ที่ย้อนกลับไปสู่ทำเลจริงของงานศิลปะ ในขณะที่ตัวของเรา ยังอยู่ ณ จุดที่ตั้งของทำเลเทียม

ดังตัวอย่างที่ สมิตสัน ได้กล่าวไว้ว่า “เมื่อเราได้เดินทางมาถึง สนามบิน เราก็จะพบว่ามันเป็น วัตถุรูป 8 เหลี่ยม (hexagon) ที่มนุษย์สร้างขึ้นมา และตัวผมเองก็ได้ลงมือทำแผนที่ของจุดนี้โดยใช้ความรู้สึกทางสุนทรียภาพ ความสวยงาม ของผมเองเป็นสำคัญ โดยมีได้คำนึงถึงเส้นแบ่งเขตทางการปกครอง หรือทางเศรษฐกิจ ที่แท้จริงแต่อย่างใด” (Flam. 1996 : Online)

และ สมิธสัน ยังได้กล่าวถึงการสร้างทฤษฎีของเขาเองไว้ว่า “อนึ่ง ทฤษฎีที่ผมยกขึ้นมากล่าวนี้ ยังอยู่ในขั้นทดลองใช้เท่านั้น และอาจจะยกเลิกใช้เสียเมื่อใดก็ได้ ทั้งนี้เพราะว่าทฤษฎีทั้งหลายนั้น เรา จะสลัดทิ้งเหมือนวัตถุที่ไม่ต้องการเสียเมื่อใดก็ได้ การที่จะกล่าวว่าทฤษฎีใดจะยั่งยืนถาวรเป็นอมตะ นั้นเป็น เรื่องที่น่าสงสัยยิ่ง ถ้าไม่เชื่อก็คงไปเปิดค้นดูตามชั้นเก็บกองหนังสือที่โลกลิ้มแล้ว จะเห็นว่า เต็มไปด้วยทฤษฎีที่สูญพันธุ์ไปแล้วทั้งสิ้น” (Flam. 1996 : Online)

การที่ สมิธสัน กล่าวถึงการสร้างทฤษฎีของเขาไว้เช่นนี้ ได้บ่งบอกถึงความคิดของเขาที่ไม่ยอม ยึดติดกับทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่งอย่างตายตัว ซึ่งได้แสดงให้เห็นว่าเป็นความคิดเดียวกันที่สอดคล้องกับ กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ก็ว่าได้

เกี่ยวกับผลงานทำเลเทียมชิ้นแรกของ สมิธสัน นั้น เกิดขึ้นในฤดูหนาวของปี 1968 ณ ตำบล พายน์ บาเรนส์ อันเป็นตำบลห่างไกลแห่งหนึ่งในมลรัฐ นิว เจอร์ซี แต่ตามข้อเท็จจริงแล้วเขาได้เริ่มต้น เสาะหาสถานที่อันเหมาะสมมาตั้งแต่ปี 1965 ตามที่เขาได้เล่าไว้ว่า

“ผมได้เริ่มงานชิ้นนี้ตามวิธีการที่โบราณมาก คือ ออกท่องเที่ยวตระเวนไปในปี 1965 จนพบสถานที่บาง แห่งที่ค่อนข้างถูกใจ อยู่ในสถานที่กระจัดกระจาย disrupted และสลักหักพัง ความจริงแล้วผมต้องการ ค้นหาบริเวณที่ธรรมชาติถูกรบกวนทำลาย (denaturalization) มากกว่าจุดที่มีวิวสวยงามแบบฝีมือมนุษย์ ผมต้องการข้อมูลการเดินทางที่ละเอียดและแม่นยำ จึงทำแผนที่บันทึกเส้นทางไว้ด้วย” (Fall. 1970 : Online)

ผลงานทำเลเทียมของ สมิธสัน นั้นจัดได้ว่าแหวกแนวสุดขีด ทั้งในด้านความคิด และวิธีการ ก่อสร้าง โดยเขาถือว่าแต่ละทำเลเทียมนั้น เปรียบเสมือนแผนที่หรือเครื่องหมายบนแผนที่ ที่สร้างขึ้นมาจากวัสดุธรรมชาติล้วนๆ ที่ได้เลือกเก็บมาจากพื้นที่ร้าง อันห่างไกลผู้คน รวมทั้งเศษชิ้นส่วนของซาก อาคารสลักหักพังด้วย เมื่อรวบรวมได้พอใจแล้วก็นำกลับมายังพิพิธภัณฑ์ที่จะแสดงโชว์โดยจัดเรียงราย ไว้ในกระบะ และบางครั้งก็มีแผนที่เส้นทาง หรือ กระดาษประกอบไปด้วย

ในด้านการสื่อความหมาย สมิธสัน ต้องการสร้างความรู้สึกในเชิง dialectic (ศิลปะในการอภิปรายเพื่อ ค้นหาความจริงของทฤษฎีหรือทัศนะใดๆ โดยอาศัยตรรกวิทยาหรือ หลักเหตุผลเป็นสำคัญ) ระหว่าง ภายนอกอาคาร กับ ภายในอาคาร เป็นประการแรก และต้องการทดลองสำรวจความสัมพันธ์ระหว่าง ทัศน ญาณ (sight = ความสามารถในการมองเห็น) ของผู้ชมต่อสามเป้าหมาย คือ 1) ต่อทำเลจริง site 2) ต่อ displacement= the transfer of an emotion from its original focus to another situation = การถ่ายเท อารมณ์ใดๆ จากจุดเดิมไปสู่สถานการณ์ใหม่ซึ่งในที่นี้คือ การถ่ายเทอารมณ์ทัศนญาณ นั้นเอง และ3) ต่อ ทำเลเทียม (Holt. 1979 : Online)

ไม่ว่าจะพิจารณาในแง่มุมใดตามความหมายตรงตัว (liberal) หรือความหมายแฝง (allegorical) ก็ตาม งานทำเลเทียมนั้น สมิธสัน จะทำให้ภาพมายา (illusion) ของกระแสวัตถุนิยม (materiality) และความเป็นระเบียบเรียบร้อย (order) เกิดความสับสน (confounded) มากยิ่งขึ้นทุกที ส่วนกระจกเงาที่นำมาประกอบ ก็จะทำตามหน้าที่ในการสะท้อนภาพ ในการเคลื่อนย้าย การเพิ่ม การลดอารมณ์ทัศนญาณ และบรรดาชิ้นส่วนเก็บตกทั้งหลาย ที่เคลื่อนย้ายมาจากทำเลจริงเดิมของมัน ก็จะทำหน้าที่ในการสร้างความกลมกลืนระหว่าง ภายนอกอาคาร กับ ภายในอาคาร รวมทั้งยังเชิญชวนให้ผู้ชมนึกย้อนกลับไปถึงทำเลเดิมของมัน ตามที่ Laurence Alloway ได้กล่าวไว้ว่า “ความสัมพันธ์ระหว่าง ทำเลเทียม กับ ทำเลจริง ก็เหมือนกับภาษาโลก (language of the world) คือ ทำเลเทียม เป็นตัว signifier คือ วัตถุที่ทำหน้าที่สื่อความหมายส่วน ทำเลจริง ก็เป็นตัวถูก signified คือ วัตถุ/แนวคิดที่ถูกสื่อความหมาย” (Holt. 1979 : Online)

ภายหลังปี 1964 สมิธสัน ได้ละทิ้งงานด้านจิตรกรรม และหันมาเปิดการแสดงงาน ประติมากรรมในรูปทรงเรขาคณิต โดยใช้วัสดุประเภทพลาสติก และกระจกเงาเป็นวัตถุดิบ ด้วยชิ้นงาน ประติมากรรมเหล่านี้ เขาสามารถดึงเอาโลกของศิลปะกับโลกของความเป็นจริงให้เข้ามาใกล้ชิดกันมากขึ้น โดยใช้กระจกเงาสองสะท้อนไปโดยรอบ ทำให้เกิดภาพสะท้อนของห้องโชว์ทั้งห้อง รวมทั้งผู้ชมทั้งหลายที่เข้ามาเป็นส่วนประกอบส่วนหนึ่งของชิ้นงานนี้ไปด้วยในตัว

อนึ่ง สมิธสัน ก็ได้ตั้งชื่องานบางประเภทของเขาว่า Displacements โดยย้ำไว้ว่า มีความแตกต่างไปจากงานประเภททำเลเทียม ในแง่ของแนวคิดในการจัดทำ โดยสรุปแล้วงาน displacements จะผนวกการใช้กระจกเงา หรือ โครงสร้างง่ายๆ ที่ทำจากวัสดุธรรมชาติ เขามาวางไว้เพียงชั่วคราวบนผืนแผ่นดินของ ณ จุดที่ต้องการแสดง เช่นตัวอย่างงาน Yucatan Mirror Displacements ปี 1969 และ Mirror Displacement (Brambles), England, 1969 ซึ่งงานเหล่านี้ ไม่ได้ตั้งใจไว้แต่แรกแล้วว่าจะให้เป็นชิ้นงานที่ถาวรแต่อย่างใด ดังเช่นหลักฐานยืนยันจากคำพูดของ สมิธสัน เองเกี่ยวกับ displacement อีกชิ้นหนึ่งชื่อ Fragments of Conversation ว่า “ผมไม่ทิ้งกระจก ไว้ที่นั่นหรอก แต่ผมจะเก็บมันกลับมา มันต่างกับเรื่องของ ทำเลจริง กับ ทำเลเทียม... มันเป็นอีกระดับหนึ่งในกรรมวิธีการทำงานของผมที่กำลังทดลองดูอยู่ เป็นอีกลักษณะหนึ่งในการทำงาน Containment (การล้อมกรอบงาน)” (Holt. 1979 : Online)

Per Bj. Boym ได้กล่าวเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

มีงานศิลปะจำนวนหนึ่ง ซึ่งเป็นการนำแผ่นกระจกจำนวนหนึ่งเข้ามาใช้ประกอบกับบริเวณที่เป็นธรรมชาติ ดังเช่น Ithaca Mirror Trail และ Yucatan Mirror Displacement ผลงานเหล่านี้เป็นจุดเด่นชั่วคราวที่อาศัยกระจกก่อให้เกิดภาพลวง ที่ทำให้บริเวณธรรมชาติรอบ ๆ กลุ่มกระจกดูแตกแยกและบิดเบือนไปจากเดิม

ซึ่งเราเรียกผลงานลักษณะนี้ว่า เป็นผืนผ้าแห่งความไม่แน่นอน และด้วยวิถีทางนี้ ก็จะบ่งชี้ให้เห็นถึงความยากลำบาก หรือความเป็นไปไม่ได้ที่จะฉายให้เห็นภาพสะท้อนอันบริสุทธิ์ได้ (Boym. 1999 : Online)

จากความคิดดังกล่าวของ สมิธสัน สามารถอธิบายได้ว่า สมิธสัน ได้คิดไปไกลอีกขั้นหนึ่ง โดยงาน ทำเลจริง กับ ทำเลเทียม เดิมนั้นยึดติดอยู่กับ ทำเลจริง ซึ่งเป็นสถานที่ใดที่หนึ่งที่เจาะจง และ ทำเลเทียม ซึ่งเป็นแค่สถานที่ภายในพิพิธภัณฑสถาน คือ ไม่ว่าจะอย่างไรก็เป็นแค่การเชื่อมโยงระหว่าง ทำเลจริงหนึ่งๆ กับพิพิธภัณฑสถานหนึ่งๆ เท่านั้น แต่ Displacement นั้น สมิธสัน ไม่ได้เจาะจงทำเลจริง ให้เป็นสถานที่ใดที่หนึ่งเพื่อให้มาสัมพันธ์กับตัว ทำเลเทียม เพราะถือว่ามันเป็นการปิดกั้นความคิดเกินไป สมิธสัน จึงก้าวไปอีกระดับ โดยกำหนดให้ ทำเลจริง เป็นสภาพธรรมชาติโดยรอบ ที่เป็นสถานที่ใดก็ได้ โดยไปสร้างเป็นผลงานแล้วถ่ายรูปเก็บกลับมาเพื่อทำการแสดงในทำเลเทียม ซึ่งก็คือ พิพิธภัณฑสถานนั่นเอง

ภาพถ่าย สไลด์ ของชุด Mirror Displacement ที่ใช้กระจกเงาทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าซึ่ง สมิธสัน ได้จัดวางไว้ตามจุดต่างๆ ในทำเลนั้น และต่อมาก็ยกกระจกออกไปตั้งใหม่ ณ ทำเลอื่นๆ อีก ผลงานของการใช้กระจกเงาในชุดนี้ คือได้ภาพสะท้อนในลักษณะที่เป็นการสุมและบิดเบือนไปจากความเป็นจริงของภูมิประเทศโดยรอบ ซึ่งจะทำให้พ่วงความสนใจมาสู่ธรรมชาติอันไม่เพียงแต่แน่นอนตลอดเวลาของภูมิทัศน์ในบริเวณนั้นด้วย

จากนั้นในปี 1969 สมิธสัน ได้เริ่มย้ายการแสดงผลงานต่างๆ ของเขาออกมาจากห้องแสดงงานตามลำดับ และหันมาใช้พื้นที่ภูมิประเทศกว้างๆ ในเขตชนบทแทน ในการสร้างชิ้นงานศิลปะแบบกลางแจ้ง สมิธสัน มักใช้วัตถุดิบประเภท กาว ดินโคลน และยางแอสฟัลต์ (asphalt แบบลาดถนน) เพื่อก่อเป็นรูปร่างคล้ายภูเขาไฟ และร่องรอยน้ำเซาะดิน เพื่อแสดงถึงการต่อสู้กันในธรรมชาติระหว่างพลังของวัตถุเหลว กับ วัตถุแข็ง โดยที่ชิ้นงานเหล่านี้ย่อมจะมีอายุอันจำกัดเพราะจะต้องเสื่อมสลายไปตามแรงทำลายของพลังธรรมชาติ ดังนั้นเขาจึงได้ถ่ายภาพสไลด์บันทึกเอาไว้และปัจจุบันนี้งานศิลปะกลางแจ้งของเขาก็จะเหลือเพียงรอยทรงจำในภาพสไลด์เท่านั้น

ในปี 1970 สมิธสัน ได้ย้ายออกมาทำงานศิลปะของเขาภายนอกกำแพงอาคารของห้องแสดงงาน โดยสิ้นเชิง ทั้งนี้เพื่อที่จะหันมาทุ่มเทอย่างเต็มที่ให้แก่งานประเภท เอิร์ธเวิร์ค เช่นงาน Spiral Jetty, Partially Buried Woodshed, Amarillo Ramp เป็นต้น ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวนี้อำลัทธิศิลปะกลุ่มเล็กๆ ที่พยายามจะคิดค้นหาวิธีการใหม่ๆ ในการสร้างงานศิลปะให้มีความใกล้ชิดสนิทสนมกับผืนแผ่นดินมากยิ่งขึ้นและปรากฏว่า การหันกลับมาสนใจในแผ่นดินดังกล่าวนี้ได้เปิดทางให้ สมิธสัน เริ่มทดลองงานศิลปะตามแนวทางที่เขาเรียกว่า Chaos and Order (ความวุ่นวาย กับ ความเป็นระเบียบ) ซึ่งกล่าวโดยสรุปก็คือ ต้องการทราบว่า พลังธรรมชาติอันยิ่งใหญ่เช่น ลม ฝน ความร้อน และความเย็น จะส่งผลกระทบต่องานศิลปะกลางแจ้ง ที่ตั้งไว้ในภูมิประเทศ เป็นเวลานานๆ ลักษณะใดบ้าง

กล่าวได้ว่า งานประเภท เอิร์ธเวิร์ค ของ สมิธสัน นั้น นอกจากจะช่วยให้ข้อสงสัยของเขาเกี่ยวกับอายุและความถาวรของงานศิลปะบนผืนดินแล้ว ในขณะเดียวกันก็ได้ก่อให้เกิดงานศิลปะในรูปแบบใหม่ที่ปราศจากความหมายในเชิงพาณิชย์แต่อย่างใดทั้งสิ้น เพราะตั้งอยู่นอกเขตพื้นที่ของงานโฆษณาตามปกติ ใครจะมาซื้อไปเป็นเจ้าของก็ไม่ได้ เพียงจะเข้ามาชมก็เป็นเรื่องยากเสียแล้ว วิธีการเดียวที่จะได้ชมงาน เอิร์ธเวิร์ค ทุกๆ แห่ง ยกเว้นเพียงแห่งเดียว คือขึ้นงาน Emmen Hill / Broken Circle ซึ่งตั้งอยู่ในที่ดินสาธารณะในประเทศ ฮอลแลนด์ ก็คือดูจากภาพถ่ายเท่านั้น

ภายหลังที่เครื่องบินของ สมิธสัน ตกลงมาระหว่างที่เขาบินขึ้นไปถ่ายภาพบริเวณทำเลที่จะสร้างงาน เอิร์ธเวิร์ค ที่ชื่อว่า Amarillo Ramp นั้น ฟิลลิป ลีเดอร์ ผู้เผยแพร่งานของ สมิธสัน ในนิตยสาร Art forum ได้กล่าวสดุดีและไว้อาลัยว่า “Robert Smithson ของเราได้จบชีวิตลงแล้ว ในระหว่างที่เขาอยู่ในสมาธิอันสมบูรณ์อยู่กับธรรมชาติ และดื่มด่ำอยู่ในงานศิลปะที่แปลกแหวกแนวที่สุด นับตั้งแต่ยุคของ เซซานน์ เป็นต้นมา” (Holt. 1979 : Online)

3.2 ประวัติการแสดงผลงานของ โรเบิร์ต สมิธสัน

การแสดงผลงานเดี่ยว (Solo Exhibitions)

1959	Artist. s Gallery, New York (paintings)
1961	Galleria George Lester, Rome (paintings)
1966	Dwan Gallery, New York
1968	Dwan Gallery, New York
1968-69	Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf
1969	Dwan Gallery, New York
	L. Attico Gallery, Rome
1970	Dwan Gallery, New York
	Ace Gallery, Los Angeles; Vancouver
1974-77	<i>Robert Smithson: Drawings</i> , New York Cultural Center, New York; Corcoran Gallery, Washington D.C.; Indianapolis Museum of Art, Indiana; Brown University, Providence Rhode Island; Dallas Museum of Fine Arts, Texas; San Francisco Museum of Art, California; Detroit Art Institute, Michigan; Städtisches Museum, Moncheng Ladbach, Germany; Palais des Beaux-Arts, Brussels,

- Belgium; Ardolfini Gallery, Bristol, England;
 Whitechapel Gallery, London, England; Third Eye Gallery,
 Glasgow, Scotland, Museum of Modern Art, Oxford, England;
 Kroller-Muller Museum, Otterlo, the Netherlands, catalogue
- 1976 John Weber Gallery, New York
- 1976-77 *Mirror/Salt Pieces from Cornell, 1969*, John Weber Gallery,
 New York; Kohler Art Center, Sheboygan, Wisconsin;
 Renaissance Center, University of Chicago, Chicago;
 University of Massachusetts, Amherst; Portland Center
 for the Visual Arts, Portland, Oregon; University of
 Washington, Pullman, Washington; Hallwalls, Buffalo,
 New York; University of California, Berkeley;
 University of California, Santa Barbara catalogue
- 1979-80 *Robert Smithson*, Akron Art Institute, Akron, Ohio
- 1980 Robert Smithson: 1938-1973, Galerie Ricke, Cologne
- 1980-84 *Robert Smithson Sculpture*, organized by Robert Hobbs, Herbert
 F. Johnson, Cornell University, Ithaca, New York; Walker Art
 Center, Minneapolis; Museum of Contemporary Art, Chicago; La
 Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California; Laguna
 Gloria Art Museum, Austin, Texas; Whitney Museum of American
 Art, New York; American Pavillion, for the 40th Venice Biennale,
 Venice, Italy; ARC, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris,
 France; Sara Hilder Museum, Helsinki, Finland; Lehmbruck
 Museum Duisberg, West Germany; Museum of Modern Art,
 Belgrade, Yugoslavia; Kroller-Muller Museum, Otterlo,
 The Netherlands, catalogue
- 1980 Centre d'Art Contemporain, Geneva, Switzerland
- 1983 *Robert Smithson Drawings*, John Weber Gallery, New York
- 1984 *Robert Smithson*, Louisiana Museum, Copenhagen
Vanishing Points, Moderna Museet, Stockholm

- 1985 *Robert Smithson*, Middendorf Gallery, Washington, D.C.
Robert Smithson., The Early Work: 1959-1962, curated Diane Browne
 in collaboration with the George Lester Estate, Diane Brown Gallery,
 New York, catalogue
- 1986 *Early Works: Collage*, curated by Mayer Vaisman & James Cohan,
 International with Monument, New York
- 1987 *Robert Smithson Non-Sites*, curated by John Weber, John Weber
 Gallery, New York, catalogue
- 1988 *Robert Smithson: Early Works*, Marlene Eleini Gallery, travels to
 Kunstmuseum Luzern
- 1989 *Robert Smithson: Drawings*, Salama-Caro Gallery, London
- 1989-90 *Robert Smithson: Zeichnungen aus dem Nachlass*, Westfälisches
 Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster;
 Vestjaellands Kunstmuseum Soro; Kunstraum München
 Munich, catalogue
- 1990 *Dibujos (1960-1973)*, Galeria La Maquina Espanola, Madrid
Robert Smithson's Partially Buried Woodshed, Kent State University
 School of Art, Kent, Ohio
Robert Smithson: Drawings and Slates, Galerie Gabrielle Maubrie,
 Paris
- 1991 *Robert Smithson Unearthed: Works on Paper, 1957-73*, curated
 Eugenie
 Tsai, at the Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia
 University, New York, catalogue
Robert Smithson, co-curated by John Weber & Elyse Goldberg, John
 Weber Gallery, New York
Robert Smithson, Holly Solomon Gallery, New York
- 1993 *Robert Smithson Photoworks*, curated Robert A. Sobieszek,
 Los Angeles
 County Museum of Art, Los Angeles, California;

- International Center for Photographs, New York, catalogue
- 1993-1994 *Robert Smithson Une Retropsective 1960 - 1973: Drawings & Sculpture*, curated by James Lingwood and Maggie Gilchrist, organized by Direction Des Musees Marseilles, France, and IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencia, Spain; Palais Des Beaux Arts, Brussels, Belgium, catalogue
- 1995 *Photographs - Robert Smithson*, curated by Elyse Goldberg, John Weber Gallery, New York
- Robert Smithson: Operations on Nature*, curated by Matthew Teitlebaum, Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada
- Robert Smithson: Spiral Jetty, Hotel Palenque*, Kunst-Werke Berlin, Germany
- Robert Smithson Early Works: Paintings, Drawing, Collage*, organized by Lawrence Markey, Lawrence Markey, New York
- 1996 Galleria Emi Fontana, Milan, Italy
- 1997 *Issues of Entropy: Robert Smithson*, curated Elyse Goldberg
- Robert Smithson: Dead Tree*, conception for recontruction of Dead Tree Joe Amrhein and Brian Connelly, installed at Pierogi 2000, Brooklyn, New York, catalogue
- 1999 *Robert Smithson Retrospective: Works 1956 - 1973*, curated by Per B.J. Boym, The National Museum of Contemporary Art, Oslo
- Museet for Samtidskunst; traveled Modern Museum, Stockholm; Arken Museum of Modern Art, Isho, Arken, catalogue
- Language to be Looked at And/or Things to be Read*, organized by James Cohan & Elyse Goldberg, James Cohan Gallery, New York
- 2000 *Robert Smithson*, Kunsthalle Wein am Karlsplatz, Austria, curated by Eva Schmidt,
- Kai Voeckler, Sabine Folie, coinciding with the third publication of *The Writings of Robert Smithson*, German translation,

edited by Eva Schmidt and Kai Voeckler, published by Verlag der
Buchhandlung Walther Koenig, Cologne.

การแสดงผลงานกลุ่ม (Group Exhibitions)

- 1959 *New Work by New Artists*, The Alan Gallery, New York
- 1965 *Current Art*, Institute of Contemporary Art, University of
Pennsylvania, Philadelphia
American Express Pavillion, New York World's Fair
Plastics, John Daniels Gallery, New York
- 1966 Larry Aldrich Museum, Ridgefield, Connecticut
Primary Structures, Jewish Museum, New York
New Dimensions, A.M. Sachs Gallery, New York
Multiplicity, Institute of Contemporary Art, Boston *Art in Process*, Finch
College Museum, New York
20, Park Place Gallery, New York
3 Man Show, with Sol LeWitt and Leo Valledo, Park Place Gallery,
New York
Eleanor Rigelhaupt Gallery, Boston
Pattern Art, Betty Parsons Gallery, New York
Annual Exhibition of Prints and Sculpture, Whitney Museum, New York
New York Group, Dwan Gallery, Los Angeles
- 1967 *F Color R Image*, Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan
Focus on Light, New Jersey State Museum, Trenton, New Jersey
American Sculpture of the Sixties, Los Angeles County Museum of Art,
Los Angeles 10, Dwan Gallery, Los Angeles
Scale Models and Drawings, Dwan Gallery, New York
Art on Paper, Weatherspoon Art Gallery, University of North Carolina,
Greesboro, North Carolina
Language 1, Dwan Gallery, New York
Art in Series, Finch College Museum, New York

- 1968 *Cool Art*, Larry Aldrich Museum, Ridgefield, Connecticut
- 1968 *Plus by Minus: Today's Half Century*, Albright Knox Art Gallery, Buffalo, New York
- Minimal Art*, Hague Gemeentemuseum, The Hague, the Netherlands
- Art of the Real*, Museum of Modern Art, New York
- Prospect '68*, Kunsthalle, Dusseldorf, Germany
- Critics Choice*, New York State Council for the Arts
- 1968 Museum of Contemporary Art, Chicago
- Options*, Milwaukee Art Center, Milwaukee, Wisconsin
- Kunstmarkt, Cologne
- 1969 *Earthworks*, Dwan Gallery, New York
- The Whitney Annual*, Whitney Museum of American Art, New York
- Earth Art*, White Art Museum, Cornell University, Ithaca, New York
- Op Losse Schroeven*, Stedelijk Museum, Amsterdam, the Netherlands
- When Attitudes Become Form*, Institute of Contemporary Arts, London, England; Kunsthalle, Bern *Einladung*, Fernschgalerie, Berlin, Germany
- Between Object and Environment*, Institute of Contemporary Art, University of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia
- The Act of the Real*, Arts Council of Great Britain, Tate Gallery, London
- The Artist & the Gallery*, University Gallery
- Highlights of the 1968-69 Art Season*, Aldrich Museum, Ridgefield, Connecticut
- Milwaukee Art Center, Milwaukee Wisconsin
- Prospect '69*, Dusseldorf, Germany
- Love Ladies Art Association, New Jersey
- Contemporary Drawing Show*, Fort Worth Art Center Museum, Fort Worth, Texas
- IX Art Festival of Cali*, Columbia
- Art by Telephone*, Museum of Contemporary Art, Chicago
- Long Beach Island, exhibition with Sol LeWitt, Richard Long, Michael

- Heizer, New Jersey
- Land Art, T.V., Film*, Fernsehgalerie Gerry Schwin, Berlin
- Series Photographs*, The Visual Arts Gallery, New York
- 69th American Exhibition*, Art Institute of Chicago
- 1970 *Artists and Photographs*, Multiples, New York
- Evidence of the Flight of Six Fugitives*, Museum of Contemporary Art Chicago
- Information*, Museum of Modern Art, New York
- 3rd Salon International de Galeries-Pilotes*, Lausanne, Switzerland
- Moore College of Art, Philadelphia
- American Drawings*, Galerie Yvon Lambert, Paris
- 557,087*, curated Lucy Lippard, Seattle Art Museum, Washington
- 955,000*, curated Lucy Lippard, Vancouver Art Gallery, British Columbia, Canada
- 1970 *Against Order, Chance and Art*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia
- Whitney Museum Sculpture Annual*, Whitney Museum of American Art, New York
- 1971 *Elements of Art*, Museum of Fine Arts, Boston
- 1972 John Weber Gallery, New York
- Seventieth American Exhibition*, Art Institute of Chicago
- Documenta 5*, Kassel, Germany
- Sculpture Collection*, Whitney Museum of American Art, New York
- Kolner Kunstmarkt, Germany
- Kunst um 1970, Neue Galerie Stadt Aachen, Germany
- 1972-73 *Drawings & Diagrams*, Rijksmuseum Kroller-Mueller, Otterlo, The Netherlands; Kunstmuseum, Basel, Switzerland
- 1973 *3D into 2D*, New York Cultural Center, New York
- Young American Artists*, Oslo, Norway
- Contemporary Drawings*, Whitney Museum of American Art, New York

- 1974 *Choice Dealers/Dealers Choice*, New York Cultural Center, New York
- Interventions in Landscape*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass.
- Work on Paper*, curated Diane Stimpson, Diane Stimpson Gallery, Vancouver
- Multiples*. Neuen Berliner Kunstereins, Berlin, Germany
- Earth, Air, Fire, Water*, University of Wisconsin, Milwaukee
- Record as Artwork*, Galerie Riche, Cologne
- 1975 *A Response to the Environment*, Rutgers University, New Brunswick,
- Spiralen und Progressionen*, Kunstmuseum, Lucern, Switzerland
- Menace*, Museum of Contemporary, Chicago
- Drawings 3*, Städtisches Museum, Leverkusen, Germany
- Language & Structure in North America*, Five Six Seven Gallery, Toronto Canada
- Paintings, Drawings, Sculpture of the '60's and the 70's from the Dorothy*
- And Herbert Vogel Collection*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia; Contemporary Arts Council, Cincinnati, Ohio
- Sculpture: American Directions, 1945-1975*, National Collection of Fine Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- Labyrinth*, Philadelphia College of Art, Philadelphia
- 1975 *Not Photography, (Photography)*, Fine Arts Building, New York
- Art in Landscape*, organized by the ICI, Washington, D.C, traveled New Gallery of Contemporary Art, Cleveland, Ohio
- The New Image*, High Museum of Art, Atlanta, Georgia
- 1976 *Two Hundred Years of American Sculpture*, Whitney Museum of American Art, New York
- Photonotations*, Rosa Esman Gallery, New York
- Private Notations*, Artist's Sketch Books II, Philadelphia College of

- Art, Philadelphia, Pennsylvania
- 1976 *Bienale of Sydney*, Australia
- 1976-77 *Drawing Now*, Museum of Modern Art, New York, organized by Bernice Rose, traveled to Kunsthau, Zurich, Kunsthalle, Baden-Baden; Albertina Museum, Vienna; Niels Onstad Foundation
- 1977 *Artists Maps*, Philadelphia College of Art, Philadelphia
Photonotations II, Rosa Esman Gallery, New York
American Drawings: 1927-77, Minnesota Museum of Art, Minnesota
A View of a Decade, Museum of Contemporary Art, Chicago
- 1977-79 *Drawings for Outdoor Sculpture: 1946-1977*, curated John Weber, John Weber Gallery New York; Mead Art Museum, Amherst College, Amherst, Massachusetts; University of California, Santa Barbara, California; Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts; Laguna Gloria Arts Museum, Austin, Texas; Muhlenberg College, Allentown, Pennsylvania; Aspen Center For the Visual Arts, Aspen, Colorado
- 1978 *Drawings for Partially Buried Woodshed*, Ohio State University, Columbus, Ohio
Architectural Analogues, Downtown Branch of the Whitney Museum Of American Art, New York
Probing the Earth: Contemporary Land Projects, Hirshhorn Museum, Washington D.C.; La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California; Seattle Art Museum, Seattle, Washington
A-Typical Works, curated Julian Pretto, Julian Pretto Gallery, New York
Film: Masters of Modern Sculpture, directed by Michael Blackwood, Blackwood Productions, New York
Imaginary Worlds, Rosa Esman Gallery, New York
Numerals, Leo Castelli Gallery, New York; Yale University, New Haven, Connecticut; Dartmouth College, New Hampshire, University of

- North Dakota, Grand Forks; University of California Irvine, California; Art Museum of South Texas, Corpus Christi; Illinois State University, Normal, Illinois; Muhlenberg College, Allentown, Pennsylvania; New Gallery, Cleveland, Ohio; Minneapolis College of Art & Design, Minnesota
- 1979 *Sculptors' Drawings*, Touchstone Gallery, New York
- Drawings About Drawings: New Directions 1968-1978*, Ackland Art Center, University of North Carolina, Chapel Hill
- The Reductive Object-Survey of the Minimal Aesthetic in the 1960's*, Institute of Contemporary Art, Boston
- Drawing*, Hal Bromm Gallery, Toronto, Canada
- Five Sculptors*, Yarlow/Salzman Gallery, Toronto, Canada
- Process and Sequence*, a photographic exhibition in Roosevelt Public Library, July 15-August 15, 1979
- 1980 Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson
- Drawings/Structures*, Harold Reed Gallery, New York
- Pier & Ocean: Concepts of Space*, organized by the Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery & Kroller-Muller Museum
- Gallery Artists/Recent Work*, John Weber Gallery, New York
- Drawing: The Pluralist Decade*, Venice Biennale, Italy
- Watermarks*, Scottish Arts Council Touring Exhibition by Robert Callendar & Elizabeth Olgilvie
- Myth & Ritual*, Kunsthalle, Zurich
- American Drawing in Black and White*, Brooklyn Museum, Brooklyn, New York
- 1981 *Inaugural Group Show*, David Bellman Gallery, Toronto, Canada
- John Weber Gallery, New York
- Mapped Art: Charts, Roots, Regions*, Independent Curators Inc., University of Colorado, Boulder, Colorado, (travelling)
- Working Drawings*, Hunter Gallery, New York

- Schemes: A Decade of Installation Drawings*, Elise Meyer, Inc. New York
- Travelling: Emily Lowe Gallery, Hofstra University, New York;
Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University, Virginia;
St. Lawrence University, Canton, New York; Herbert F. Johnson
Museum, Cornell University, Ithaca, New York; Rhode Island
School of Design, Providence, Rhode Island
- 1981 *Myth & Ritual*, Kunstverein Hamburg, Hamburg, West Germany
Nature-Sculpture, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, West
Germany
- 1981-82 *Variants: Drawings by Sculptors*, Sewall Art Gallery, Rice University,
Houston, Texas and Tulane University, Louisiana
POSTMINIMALISM, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield,
Connecticut
The Regrounding Surface, curated by Linda Weintraub, Edith C. Blum
Art Institute, Bard College, Annandale-On-Hudson, New York
- 1983 *Connections: Bridges, Ladders, Staircases, Tunnels*, Institute of
Art, Philadelphia, (catalogue)
- 1984 *The Sculptor as Draftsman*, The Visual Arts Gallery, Florida
International University, Miami, Florida
The Vanishing Point, Moderna Museet, Stockholm
Primitivism in 20th Century Art, Museum of Modern Art, New York;
Detroit, Michigan, Dallas Museum of Art, Dallas, Texas
- 1985 *1985 Land/Space/Sculpture*, Addison Gallery, Phillips Academy,
Andover, Massachusetts
Maximal Implications of the Minimal Line, Bard College, Annandale
The Box Transformed, Whitney Museum of American Art, Philip Morris,
New York
American Eccentric Abstraction 1965-72, curated Irving Blum,
Blum Helman Warehouse, New York

- 1986 *1986 Qu'est-ce que c'est sculpture moderne?*, Centre Pompidou, Paris
 Group Exhibition, Luhring, Augustine, Hodes, New York
 Gallery Group Exhibition, John Weber Gallery, New York
Labyrinth, Philadelphia College of Art, Philadelphia
- 1987 *The New Sculpture: Between Geometry and Gesture: 1965-1975*,
 Centre d'Arte Reina Sofia, Madrid, Spain
 Group Exhibition, curated John Gibson, John Gibson Gallery, New York
Early Concepts of the Last Decade, Holly Solomon Gallery, New York
Sculpture, Lelong Gallery, New York
 Rhona Hoffman Gallery, Chicago
- 1988 *Conspicuous Display*, curated by Sid Sachs, Stedman Art Gallery,
 Rutgers New Jersey
Sculpture Since the Sixties: from the Permanent Collection of the Whitney
 Museum of American Art at Equitable Center, New York
WORDS, Tony Shafrazi Gallery, New York
- 1989 *The Innovators/Entering into Sculpture*, ACE Contemporary Exhibition,
 Los Angeles, California
- 1989 *The Innovators/Entering into Sculpture*, ACE Contemporary Exhibition,
 Los Angeles, California
- 1989-9 *Aus meiner Sicht*, Kolnischer Kunstverein, curated Rolfe Ricke,
 Cologne
 The Play of the Unsayable, Vienna Secession Building, curated by
 Joseph Kosuth
- 1990 *The Experience of Landscape: Three Decades of Sculpture*, Whitney
 American Art (Federal Reserve Place), curated by Emil Willems
The Humanist Icon, The Bayly Art Museum at the University of Virginia;
 The New York Academy of Art, New York; Edwin A. Furish
 Museum of Art, Wichita Kansas

Signs of Life: Process and Materials 1960-1990, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia

Entre La Geometrie et Le Gest: Oeuvres Sur Papier: 1965-1975, Galerie Georges Philippe Vallois, Paris

Group Show, Galerie Saint-Germain des Beaux-Arts, Paris

Form: Being: Absence, Griffin McGear Gallery, New York

The New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture, Whitney Museum of American Art, New York

Before the Field-Paintings from the Sixties, Daniel Newberg Gallery, New York

Minimalism and Post-Minimalism, Hood Museum, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire

Broken Landscape, Discarded Object, curated by Christopher Sweet, PPOW, New York

Art in Europe and America: The 1960's and 1970's, Wexner Center for Visual Arts, Ohio State University, Columbus, Ohio

American Masters of the Sixties, Early and Late Works, Tony Shafrazi Gallery, New York

1991 *About Collecting*, Ronny Van de Velde, Antwerpen

Robert Smithson's Partially Buried Woodshed, Kent State University School of Art, Kent, Ohio

Large Scale Sculpture, John Weber Gallery, New York

Sculptors's Drawings, Paula Cooper Gallery, New York

La Sculpture et son Dessin, JGM Galerie, New York

Devices, curated by Bruce Ferguson, Josh Baer Gallery, New York

The New Sculpture 1965-1975: Between Geometry and Gesture, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California

1992 *Breakdown!*, Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts

Word-Image, Kean College of New Jersey, Union, New Jersey

- Show of the Year*, curated by group consensus at John Weber Gallery, New York
- Collections-Traces-Connections: Selections from the Robert Smithson Papers*, Archives of American Art, New York
- Chamberlain, Harris, Matta-Clark, Oppenheim, Serra, Smithson, Weiner*, Holly Solomon Gallery, New York
- 1993 *Grace & Gravity: The Changing Condition of Sculpture 1965-1975*, Hayward Gallery, London
- 1994 *Drawing the Line: Reappraising Drawings Past and Present*, curated by Michael Craig-Martin, Southbank Center, London, travelled
- Greenpiece: Contemporary Art dealing with Environmental Issues Facing Modern Society*, Castle Gallery, College of New Rochelle, NY
- American Sculptors in the 1960's: Selected Drawings from the Collection*, Museum of Modern Art, New York Group Show, John Weber Gallery, New York
- Images of an Era: Selections from the Permanent Collection: MOCA* at The Temporary Contemporary, Los Angeles, CA.
- The Edge of Town*, Hartford Art School, Joseloff Gallery, University of Hartford, West Hartford, CT.
- Projected Images, Tatro Fondamenta Nuove, Con il Patrosinio della Biennale di Venezia 1995*, curated by Klaus Biesenbach as part Of a project of "Art & Technology", in conjunction with Kunst - Werke, Berlin
- 1995 *Revolution: Art of the Sixties*, Museum of Contemporary Art, Tokyo
- 1995-96 *Beat Culture and the New America: 1950 - 1965*, Whitney Museum of American Art, New York, travelled to: Walker Art Center, Minneapolis, MN, through 1996
- 1996 *Abstraction in the 20th Century: Total Risk, Freedom, Discipline*, Guggenheim Museum, New York
- Everything that's interesting is New*, The Dakis Joannou Collection,

- Deste Foundation, Athens, Greece
- L'informe: mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, curated by Rosalind Krauss and Yves-Alain Bois
- Beat Culture: America Revisioned 1950-1965*, curated Lisa Philips, Whitney Museum of American Art, New York, (catalogue)
- 1997 *Gravity: Axis of Contemporary Art*, National Museum of Art, Osaka, Japan
- Citta/Natura*, Palazzo delle Esposizioni, Rome, Italy
- Margins: Acconci, LeWitt, Matta-Clark, Smithson*, Barbara Gladstone Gallery, New York
- Nature*, Meyerson-Nowinski Gallery, Seattle, WA
- Group Sho*, Patrick Painter Gallery, Los Angeles, CA
- The Duel Muse: The Writer as Artist, The Artist as Writer*, Washington University Gallery of Art, St. Louis, MO
- Art About the Environment IV*, Center for Earth Art, New York, NY
- Laying Low*, Kunstneres Hus, Oslo, Norway
- 1998 *Pop Abstraction*, curated by Sid Sachs, Museum of American Art, Philadelphia, PA
- Fundacao Biennel de Sao Paulo*, Brazil
- 1999 *Circa 68'*, Museu Serralves, Museu De Arte Contemporanea, Fundacao De Serralves, Portugal
- Posters*, Lawrence Markey, Gallery, New York
- Art of the Century: 1950-1999*, curated Lisa Phillips, Whitney Museum of American Art, New York
- 1999-2000 *Museum As Muse: Artists Reflect*, curated by Kynaston McShine, Museum of Modern Art, NY; travelled to Museum of Contemporary Art San Diego, La Jolla, CA.
- AfterImage: Drawing through Process*, curated Connie Butler, at the Museum of Contemporary Art/Temporary Contemporary, LA;
- Travelling: Parrish Art Museum, Long Island, NY. June 11, 2000;

- Henry Art Gallery, Seattle, Washington, August 1 - October 2000
- 2000 *Land Artists*, curated by Heinz Kaizer, Kunstraum Innsbruck, Innsbruck, Germany
- 2000-01 *Century City*, Tate Modern, Bankside, London
- 2001 *Between Language and Image*, Mel Bochner, Joseph Kosuth, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Smithson, curated by Robert Morris, Leo Castelli Gallery, New York
- The Waste Land*, curated by Thomas Trummer, Zentrum fur zeitgenossische Kunst der Osterreichischen Galerie Belvedere, Wein, Scherzergasse, October 24, 2001-February 24, 2002 Robert Serralves, Museu De Art Contemporanea, Porto, Portugal, November
- 2001-02 *Upon Reflection...* January 10 - February 15, 2002, Sean Kelly New York, New York
- 2002 *Concepts on Nature* Hausler Kulturmanagement GmbH, Munich, Germany
- 2003 *The Great Drawing Show* Michael Kohn Gallery, Los Angeles, CA
- Drawings and Collages: Works by Merce Cunningham, Robert Smityhson, and Hannah Wilke* curated by Michael Solway, SolwayJones, Los Angeles, California.
- Warum!* curated by Friedrich Meschede, Eine Ausstellung zeitgenossischer Kunst, Berlin, Germany
- Projection: Video, Film, Dia, Skulptur, Malerei, Zeichnung und Dokumente von 1967 - 1974* curated by Dorte Fischer Konrad Fischer Galerie, Dusseldorf Germany
- DIA BEACON* premier exhibition highlighting new work in the permanent collection. Beacon, New York, catalogue

3.3 ศัพท์และความหมายที่สำคัญในผลงานชุด ไชท์ / นอน - ไชท์ ของ โรเบิร์ต สมิธสัน

3.3.1 เอนโทรปี (Entropy)

ความหมายของเอนโทรปีในวิชาฟิสิกส์

เอนโทรปีเป็นหน่วยวัด (measure) อันหนึ่งในด้านพลังงาน (Energy) ในด้านอุณหภูมิ (Temperature) และในด้าน Disorder ถึงระดับจักรวาล (universe) ที่เกี่ยวข้องกับกฎสำคัญทาง Physics หลายข้อ ซึ่งมีความจำเป็นมากสำหรับ นักฟิสิกส์ นักเคมี และวิศวกร/สถาปัตยกรรม ที่จะต้องรู้/เข้าใจในกฎสำคัญ 3 ข้อ ดังต่อไปนี้

a) Conservation of Energy = กฎแห่งการอนุรักษ์พลังงาน

ตามกฎข้อนี้ เอนโทรปี คือ หน่วยวัดพลังงานที่มีอยู่ (The measure of the availability of energy is called the Entropy) ซึ่งเดิมทีนั้นตามทฤษฎี Conservation of Mass การอนุรักษ์มวลของ นิวตัน นั้นถือว่า มวลกับพลังงานเป็นสิ่งที่แยก - แยกต่างหาก (separate - distinct) แต่ภายหลัง ทฤษฎีสัมพัทธภาพ (Relativity) ของ ไอน์สไตน์ กลับต้องยอมรับว่า พลังงาน เอนโทรปี กับมวล (mass) นั้นจะสามารถมารวมกันได้ (merge) ด้วยความเร็ว ที่เท่ากับความเร็วของแสง ตามสูตร $E = mc^2$

b) Low-temperature Physics = กฎแห่งสภาวะ อุณหภูมิต่ำมากๆ

ตามกฎข้อนี้ เอนโทรปี คือ หน่วยวัดปริมาณในระบบใดๆ (The measure of the amount of Disorder in a system) ซึ่งตามทฤษฎี Quantum Theory นั้น วัตถุ/กลุ่มวัตถุใดที่เข้าใกล้อุณหภูมิต่ำมากๆ ถึงระดับ absolute zero แล้วก็จะเข้าสู่สภาวะความเป็นระเบียบอันสมบูรณ์แบบที่สุด (a state of perfect order) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวัตถุประเภทผลึกคริสตัล (crystals) ใน ฮีเลียม (Helium) เหลว ซึ่งจะมาสู่สภาวะ Super Conductivity ของสื่อไฟฟ้าที่จะมีความต้านทานไฟฟ้าเท่ากับศูนย์ในที่สุด

c) Thermodynamics = กฎแห่งการสิ้นไหลของความร้อน (ที่ขยายความออกไปจนสุดขอบจักรวาล)

กฎข้อ 1 = ความร้อน คือ พลังงานในสภาพเคลื่อนไหว (energy of motion) หรือสภาพสั่นสะเทือน (vibration) ของ atoms / molecules ของวัตถุจะนำไปสู่ disorder อันเป็นลักษณะธรรมชาตินั่นเอง

กฎข้อ 2 = เอนโทรปี เป็น a measure of Disorder of a body / system of bodies หรือ แม้แต่ จักรวาล (Universe) นอกจากนั้น เอนโทรปี ยัง give a direction to time (เข้าไปในเรื่อง cosmology และ meta - physics) รวมทั้ง เอนโทรปี จะนำไปสู่สมดุลยภาพในขั้นสุดท้าย (leads to final equilibrium)

กฎข้อ 3 = สสารทั้งปวง ณ อุณหภูมิ absolute zero จะเข้าไปสู่สภาวะ as perfectly ordered as possible ซึ่งถือว่าเป็นเรื่องสำคัญมาก เพราะว่า เท่ากับว่าจะเข้าไปสู่มาตรฐานเทียบ a reference level for the entropy อันถือว่าเป็นเท่ากับ 0 = zero for all bodies in equilibrium at the absolute zero temperature และก้าวต่อจากนี้ไปก็คือ การทำเพชรเทียม antisocial diamonds นั่นเอง (The New Universal Library, volume five. 1968 : 176 - 178)

ในวิชาฟิสิกส์ พลังงานที่สูญเสียไป เรียกว่า เอนโทรปี (ซึ่งเป็นภาษากรีก แปลว่า เปลี่ยนแปลง) ต่อมาได้ใช้คำ เอนโทรปี ยิ่งสูงมากขึ้นเท่าใด แสดงว่าอัตราของความสับสนยุ่งเหยิงเพิ่มมากขึ้นเท่านั้น นั้นหมายความว่า ในระบบปิด เอนโทรปี จะมีแต่สูงขึ้น ความไร้ระเบียบมีแต่ขยายตัวออกไปเรื่อย ๆ จนถึงจุดจุดหนึ่งจะเป็นสภาพไร้ระเบียบสูงสุด (ชัยวัฒน์ ธีระพันธุ์. 2542 : 62)

หลักการของ เอนโทรปี (ซึ่งมาจากภาษากรีก แปลว่า ความเปลี่ยนแปลง โดยทั่วไป เอนโทรปี จะเน้นให้เห็นความไร้ระเบียบของสถานการณ์ต่าง ๆ โดยใช้วัตถุหลายประเภท ผสมปนเปกันหรืออีกนัยหนึ่ง กล่าวโดยเปรียบเทียบ เอนโทรปี คือกระบวนการที่ธรรมชาติพยายามฟื้นฟูตัวเองจากการกระทำของมนุษย์ที่เข้ามาฉกฉวยหรือทำให้ธรรมชาติเสียหาย (Boym. 1999 : Online)

3.3.2 Paradox (ปริทัศน์) คือดูเหมือนว่าขัดแย้งกัน แต่เนื้อหาไม่ขัดแย้งกัน ไม่ใช่ contradiction (ความขัดแย้งกัน) ซึ่งขัดแย้งกันจริง ๆ ในเนื้อหา แม้จะมีใครเข้าใจผิดคิดว่าไม่ขัดแย้งกัน ก็ช่าง เช่น ชายกับหญิงไม่ขัดแย้งกันจริงเพราะในเพศชายก็มีความเป็นหญิงอยู่และในเพศหญิงก็มีความเป็นชายอยู่ ต้องมีเพศกับไม่มีเพศจึงขัดแย้งกันจริง (กิริติ บุญเจือ. 2545 : 30)

3.3.3 Transformation หมายถึง การเปลี่ยนรูปร่างหรือรูปลักษณะภายนอก เป็นแนวคิดอีก รูปแบบในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ดังคำกล่าวของ ปิกาสโซ (Pablo Picasso) (1881-1973) ที่ว่า “จิตรกรบางท่านแทนดวงอาทิตย์ด้วยจุดสีเหลือง แต่ก็มีจิตรกรท่านอื่นๆที่เปลี่ยนจุดสีเหลืองเป็นดวงอาทิตย์” และ “จินตนาการหรือความคิดนั้นจะเป็นรูปเป็นร่างได้ก็เนื่องมาจากความคิด” (Art dictionary. 1996 : Online)

Transformation ทักษะศิลป์ใช้การมองเห็นหรือจับประสาทเป็นด้านหลัก แต่การมองเห็นก็เกี่ยวข้องกับ กลไกและการแปลความของสมอง การมองเห็นภาพหรือรูปทรงเบื้องหน้าอย่างปกติธรรมดาจะเป็นเพียง เรื่องการเห็นโดยทั่วไป แต่การเห็นที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์และศิลปะ จะเป็นเรื่องของความสามารถในการแปลงรูป การเสริมแต่งรูป หรือสร้างรูปขึ้นมาใหม่ “การพัฒนารูปทรง” ในที่นี้จึงเป็นประเด็นสำคัญ ประเด็นหนึ่ง ในการตรวจสอบเด็กและเยาวชนผู้มีความสามารถพิเศษทางด้านทัศนศิลป์ (แผนกลยุทธ์เพื่อ การพัฒนาพหุศิลป์ศึกษาสำหรับสังคมไทย. 2545 : 77)

3.3.4 Metamorphosis หมายถึง การแปรรูป เปลี่ยนรูปร่างโครงสร้าง เป็นการแปรเปลี่ยน สภาพโดยเปลี่ยน ลักษณะท่าทาง รูปร่างภายนอก ลักษณะนิสัย เจื่อนไข หรือบทบาท ในด้านของ ชีวิตวิทยานั้นเป็นการเปลี่ยนรูปร่างลักษณะ และบางทีก็เป็นการเปลี่ยนสภาพร่างกายของสัตว์ ตามวัฏ

จักรชีวิตปกติของมัน เช่นแมลงที่เปลี่ยนรูปร่างจากดักแด้ไปเป็นผีเสื้อ และสำหรับสัตว์ครึ่งบกครึ่งน้ำก็เป็นการเปลี่ยนรูปร่างจากลูกอ๊อดไปเป็นกบ

นอกจากนี้ metamorphosis เป็นเทคนิคที่สำคัญในการสร้างภาพยนตร์การ์ตูน โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ในการสร้าง effects บางครั้งเรียกวิธีการนี้ว่า morphing (Art dictionary. 1996 : Online)

3.3.5 แนวความคิด หมายถึง ที่มาของพื้นฐานทางความคิดและความเชื่อของศิลปินที่ได้พบเห็นจากสภาพแวดล้อม สังคม หรือได้จากความรู้สึกที่มีต่อสิ่งนั้น หรือการนำความรู้สึกของศิลปินในอดีต นำมาสร้างสรรค์เป็นผลงาน

วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงความเห็นถึง แนวความคิด ไว้ว่า

ในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ศิลปินใช้ความพยายามในการแก้ปัญหา โดยใช้จิตสำนึกทั้งหมด รวมทั้งพลังสติปัญญาของเขา กระบวนการสร้างสรรค์เกี่ยวข้องกับการแก้ปัญหาภายในตัวสื่อ จิตกรเกี่ยวข้องกับภาพความคิด (Visual Thinking) วิธีทางแก้ปัญหาได้รับการควบคุมโดยความพึงพอใจในรูปแบบ และโดยความต้องการอันสมดุลที่จะแสดงออกซึ่งความหมายเฉพาะหน้า ถ้าความพึงพอใจในรูปแบบคือทุกสิ่งทุกอย่าง ศิลปินจะพยายามค้นหาการรวมตัวของปัจจัยต่างๆ ในบริเวณว่างให้ดีเยี่ยมอย่างที่สุด แต่ความสัมพันธ์ของรูปแบบในบริเวณว่าง เป็นเพียงมรรคที่จะนำไปสู่ผล (A means to an end) ซึ่ง "ผล" ก็คือการสร้างความหมายให้มองเห็นได้ ความหมายที่ศิลปินปรารถนา จะแสดงออกทุกตัวเลือกของรูปร่าง เส้น สี ได้ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ในอันที่จะนำไปสู่ความหมายที่มองเห็น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 65)

ประเสริฐ ศิลรัตนากล่าวถึงที่มาของแนวความคิดเป็นแรงบันดาลใจของศิลปินในการสร้างสรรค์งานศิลปะ มีใจความว่า

ผู้สร้างงานศิลปะหรือศิลปินนั้นได้รับแรงบันดาลใจหรือแรงกระตุ้นจากสิ่งเร้า ซึ่งก่อให้เกิดปรากฏความรู้สึกต่างๆ ขึ้นแล้วจึงถ่ายทอดความรู้สึกนั้นๆ ออกมาในรูปแบบของศิลปะ ซึ่งสิ่งเร้าอันเป็นที่มาแห่งศิลปกรรมนี้แบ่งออกเป็น

สิ่งเร้าภายนอก ได้แก่ รูปแบบ เรื่องราว เหตุการณ์ ปรากฏการณ์ที่เป็นธรรมชาติอันเป็นสภาพแวดล้อมรอบๆ ตัวศิลปิน

สิ่งเร้าภายใน ได้แก่ อารมณ์ ความคิด จินตนาการ ความจำ ฯลฯ ที่ปรากฏขึ้นในจิตสำนึกของศิลปินเกิดความรู้สึกต้องการที่จะถ่ายทอดในลักษณะศิลปกรรมขึ้นโดยความตั้งใจหรือจงใจที่จะกระทำ (ประเสริฐ ศิลรัตน. 2525 : 20)

สังกะป (Concept) เป็นความเข้าใจและความคิดขั้นสุดท้ายของศิลปิน ซึ่งมีต่อสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่ได้รับรู้ เป็นข้อสรุปเกี่ยวกับเรื่องของสิ่งนั้นเป็นระยะหนึ่งๆ ซึ่งแต่ละคนย่อมมีสังกะปในเรื่องหรือสิ่งเดียวกันแตกต่างกัน

เช่น เรื่องการเมือง ความงาม ฯลฯ ทั้งนี้เนื่องจากสิ่งก๊อปเป็นผลของการเรียนรู้ ใครมีประสบการณ์เกี่ยวกับเรื่องใดมากคนนั้นก็มักสิ่งก๊อปเกี่ยวกับเรื่องนั้น กว้างขวางและสมบูรณ์มาก ความแตกต่างของสิ่งก๊อปที่เห็นได้โดยทั่วไป เช่น ให้แต่ละคนวาดภาพหรือเขียนเรียงความในหัวข้อเดียวกัน แต่ละคนจะแยกแยะแสดงข้อแตกต่างตามพื้นฐานประสบการณ์เดิมที่คนได้รับรู้ออกมาไม่เหมือนกันดังนี้ เป็นต้น

การคิด (Thinking) เป็นพฤติกรรมทางจิตใจซึ่งมีแนวทางอันแน่นอน พฤติกรรมเช่นนี้เกิดขึ้นจากปัญหาที่จะต้องแก้ การแก้ปัญหาที่อาศัยนามธรรมและสัญลักษณ์เป็นส่วนใหญ่ การคิดมักจบลงด้วยการสรุปผลในขั้นสุดท้าย และนำผลสรุปนั้นถ่ายทอดเป็นพฤติกรรมกระทำต่อไป โดยทั่วไปในการคิดที่มีผลต่อการถ่ายทอดสร้างงานนั้นได้แก่ ความคิดเห็น ความสร้างสรรค์ และการคิดหาเหตุผล (ประเสริฐ ศิลรัตน์. 2528 : 22)

บทที่ 3

การวิเคราะห์ผลงาน

การศึกษาวิจัยเรื่อง คอนเซปชวล อาร์ต : กรณีศึกษาผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน เป็นการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) โดยใช้การวิเคราะห์ผลงานชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ ของ โรเบิร์ต สมิธสัน และนำเสนอผลการวิจัยในแบบพรรณนาวิเคราะห์ จากนั้นผู้วิจัยจะนำผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ ในลักษณะของงาน คอนเซปชวล อาร์ต ตามแนวทางของผู้วิจัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลภาคเอกสาร พบว่าผลงานในชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ถูกสร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1968 – 1970 มีผลงานจำนวน 21 ผลงาน จากนั้นผู้วิจัยจึงทำการคัดเลือกผลงาน ไซท์ / นอน - ไซท์ ที่มีการนำกระจกมาใช้ในผลงานดังกล่าว ด้วยเหตุที่ กระจก ได้ถูกนำมาใช้เป็นส่วนประกอบที่สำคัญในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานและเป็นสื่อแสดงออกทางความคิดของ โรเบิร์ต สมิธสัน โดยผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกผลงานที่จะนำมาศึกษาวิเคราะห์จำนวนทั้งสิ้น 18 ผลงานดังนี้

1. Gravel Mirrors with Cracks and Dust, 1968

12 mirrors with gravel

36" x 36" x 216"

2. Red Sandstone Corner Piece, 1968

mirrors and sandstone from the Sandy Hook Quarry, New Jersey;

(3) 4' mirror, red soil

3. Untitled (Micra and Glass), 1968-69

micra and glass

20" x 20" x 20"

Collection: Statens Museum for Kunst (Villads Villadsen)

4. Nonsite - Essen Soil and Mirrors, 1969

Essen soil and mirrors

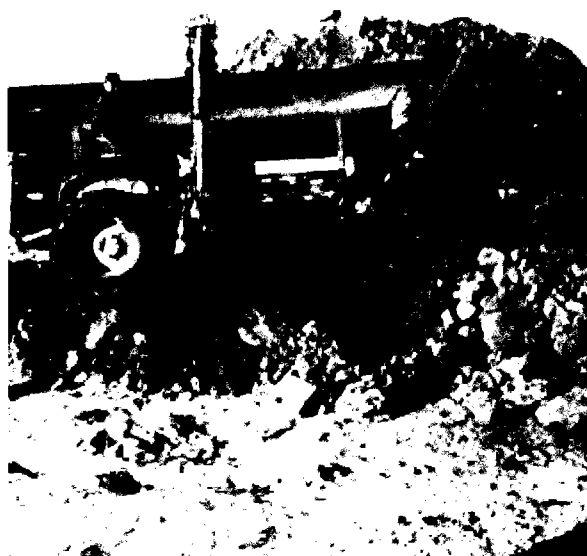
12 mirrors / each 3'x 3'

5. Eight – Part Piece (Cayuga Salt Mine Project), 1969
 - rock salt/mirrors
 - 11" x 30" x 360"
 - 8 units each 24" x 24"
 - Collection: Statens Museum for Kunst (Villads Villadsen)
6. Mirror with Crushed Shells, 1969
 - Sanibel Island Florida
 - sand and shells
 - three mirrors, each 36" x 36"
7. Leaning Mirror, 1969
 - two six foot mirrors back to back,
 - slanted 30" off the floor soil with stones
 - approximately 7 feet wide
8. Chalk and Mirror Displacement, 1969
 - 8 mirrors / chalk from Quarry in Oxted, England
 - each 10"x 5" (overall 10')
 - Collection of The Art Institute of Chicago
9. Yucatan Mirror Displacements, 1969
 - nine locations on a trail, Yucatan, Mexico
 - Collection: Solomon R. Guggenheim Museum, New York
10. Mirror Displacement, 1969
 - Chilsea Beach, Portland Island, England
11. Mirror Trail (Ithaca) , Feb, 1969
 - Ithaca, NY
12. Mirror Displacement, 1969
 - Cayuga Quarry, Ithaca, NY
13. Mirror Shore, April, 1969
 - Sanibel Island, FL
14. Mirror Displacement (Vertical on Rocky Bank), Sept, 1969
 - England

Online) ซึ่งตัวอย่างผลงานของ สมิธสัน ที่แสดงออกได้อย่างชัดเจนในความหมายของ เอ็นโทรปี คือ ผลงานที่สร้างขึ้นในปี 1970 โดยที่ สมิธสัน ได้รับเชิญให้ไปแสดงฝีมือในงานแสดงศิลปกรรมซึ่งจัดขึ้นที่ มหาวิทยาลัย Kent State University และเขาก็ได้ตกลงใจที่จะสร้างผลงานในแบบ “on site” (ณ ทำเลจริง) ที่ตั้งชื่อไว้ว่า “Partially Buried Woodshed”, Kent State University, Kent, Ohio Jan, 1970 one woodshed and twenty truckloads of earth; 18'6" x 10'2" x 45' (กระท่อมเก็บฟืนที่กลบดินเป็นบางส่วน ดังภาพประกอบที่ 5 - 7) โดยเขาได้ออกตระเวนไปจนกระทั่งพบกระท่อมร้างหลังหนึ่ง จึงเอาดินถมทับลงไปจากด้านบน เทลงไปเรื่อยๆ จนกระทั่งโครงกระท่อมนั้นทนไม่ไหวก็พังยุบลงมา เป็นอันจบพิธีการสร้างงานศิลปะชิ้นนี้ ซึ่งต่อมาก็ถือกันว่าเป็นตัวอย่างยอดเยี่ยมที่ สมิธสัน ได้แสดงออกถึงความสามารถของเขาในการมองทะลุและแสดงออกซึ่งความหมายทาง “entropy and time” ตามคำอธิบายของเขาว่า “ต้องปล่อยให้งานชิ้นนี้ตากแดดตากฝนและผุพังไปตามกาลเวลา ซึ่งอาคารผุพังเสื่อมสลายไปตามสภาพดินฟ้าอากาศนี้จะต้องถือว่าเจตนาให้เป็นส่วนหนึ่งของชิ้นงาน” ซึ่งคำอธิบายอันสำคัญนี้ได้คัดลอกมาจากเอกสารที่เขาได้ลงนามมอบผลงานชิ้นนี้ไว้ให้แก่มหาวิทยาลัย Kent State University (Holt. 1979 : Online)



ภาพที่ 5 Partially Buried Woodshed, Kent State University, Kent, Ohio Jan, 1970, No.1



ภาพที่ 6 Partially Buried Woodshed, Kent State University, Kent, Ohio Jan, 1970, No.2



ภาพที่ 7 Partially Buried Woodshed, Kent State University, Kent, Ohio Jan, 1970, No.3

ที่มา: Earthworks. 2004. (Online)

จากตัวอย่างของผลงานดังที่กล่าวมานี้ ความหมายที่ สมิธสัน ต้องการแสดงออกคือ ต้องการให้ผู้ชมเห็นภาพอุปมาอุปไมยที่เป็นรูปธรรม เกี่ยวกับความแตกแยกของโลกอันวุ่นวายนี้ หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ ต้องการแสดงความรู้สึกที่ถูกบีบเค้นทางจิตใจ เมื่อได้มาเห็นว่า สภาพแวดล้อมถูกกระหน่ำด้วยแรง เ็นโทรปี อย่างไรบ้าง

ถ้าหากเราพิจารณาถึงผลงานในชุด 'ไซท์ / นอน - ไซท์' ของ สมิตสัน จะพบว่า ถ้าเราเดินไปรอบๆ พร้อมกับมองภาพในกระจก เราก็จะพบว่า ภาพที่ปรากฏบนกระจกจะเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา โดยจะเกิดเป็นภาพที่มีจำนวนมหาศาลอันไม่มีวันสิ้นสุด ไม่สามารถบอกได้ว่าจะมีภาพเกิดขึ้นเป็นจำนวนเท่าไร แต่ถ้าเราหยุดเดินแล้วอยู่นิ่งๆ มองดูไปที่ผลงานนั้น ภาพสะท้อนที่ปรากฏเราจะเห็นเพียงภาพเดียว แต่กระนั้นก็ตาม ถึงแม้ว่าเราจะเดินดูผลงานไปรอบๆ หรือหยุดนิ่งอยู่กับที่เพื่อดูผลงานเหล่านั้นก็ตามที ภาพที่ปรากฏให้เราเห็นก็จะมีลักษณะที่แตกแยกและบิดเบือนไปจากสภาพแวดล้อมจริงรอบๆ ตัวเราอยู่ดี ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ว่า สมิตสัน ต้องการจะสื่อสารเรื่องของ เอ็นโทรปี ในลักษณะของการเดินไปรอบๆ ผลงานและมองไปยังภาพสะท้อนที่ปรากฏอยู่บนกระจก ซึ่งเป็นภาพที่มีจำนวนอันมากมายและไม่ปะติดปะต่อกันแต่อย่างใด เป็นภาพที่อยู่ในสภาวะอันสับสนแตกแยกและวุ่นวาย และสำหรับกระบวนการที่จะคลี่คลายไปตามลำดับขั้นตอนของมัน จนกระทั่งบรรลุถึงขั้นดูลยภาพในระดับหนึ่งนั้น ก็เปรียบได้กับการที่เราค่อยๆ หยุดเดินดูผลงานอย่างช้าๆ จนหยุดนิ่งอยู่กับที่ ภาพที่สะท้อนและปรากฏอยู่บนกระจกเหล่านั้นก็จะเหลือเพียงภาพนิ่งๆ เพียงภาพเดียว ซึ่งลักษณะการสร้างผลงานในชุด 'ไซท์ / นอน - ไซท์' ของ สมิตสัน นั้นก็สอดคล้องกับตัวอย่างของกระเบาะไผ่ทรายสองสีที่ สมิตสัน ได้กล่าวถึงเอาไว้ และสำหรับการจะคลี่คลายไปสู่ดูลยภาพในระดับหนึ่งนั้น ก็เปรียบได้ว่า การที่เราหยุดเดินแล้วอยู่นิ่งๆ กับที่จะทำให้เราพบกับภาพสะท้อนที่หยุดนิ่งบนกระจกเพียงภาพเดียว ไม่บังเกิดความสับสนอันวุ่นวายภายในจิตใจและความคิดของเรา

การวิเคราะห์ในประเด็นนี้ ผู้วิจัยมองว่าสารที่ สมิตสัน ต้องการสื่อ คือการพยายามบอกให้เราลองทำความเข้าใจให้หยุดนิ่ง ความสับสนต่างๆ ก็จะคลี่คลายหายไปได้ในระดับหนึ่ง จากนั้นเราก็จะพบกับความสงบเข้ามาแทนที่ความสับสนเหล่านั้น ซึ่งแนวคิดดังกล่าวนี้ก็ได้สอดคล้องกับแนวคิดของลัทธิเต๋าในแง่ของการดำรงชีวิต โดยมีใจความว่า

ลัทธิเต๋าสอนให้ใช้ชีวิตอย่างง่ายๆ ทำตนให้กลมกลืนกับธรรมชาติ เพื่อที่จะได้มีชีวิตอยู่อย่างสงบ เขาสอนให้ทำตนดูน่าซึ่งสามารถเข้ากับภวณะที่บรรจุได้ทุกชนิด บุคคลที่สามารถปรับตัวเองให้เข้ากับสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติของตนได้โดยไม่เสียคุณสมบัติและอุดมคติส่วนตัว ย่อมมีชีวิตที่ปลอดภัยและปราศจากความสับสนวุ่นวาย ความสุขที่แท้จริงไม่ได้อยู่ที่ทรัพย์สินหรือเกียรติยศ แต่อยู่ที่ความสงบและความพอใจในสิ่งที่ตนมี (ธีรยุทธ บุญมี. 2546ก : 218)

และนอกจากนั้น เรายังสามารถทำความเข้าใจถึงความหมายในการเดินทางเพื่อให้ไปถึงจุดดูลยภาพตามความหมายของ สมิตสัน ซึ่งก็คือ ความต้องการที่จะลบล้างลักษณะธรรมชาติที่แท้จริงออกมาจากเรื่องของรูปธรรม และเพื่อที่จะเน้นความรู้สึกด้านนามธรรมให้เด่นชัดขึ้น เป็นการสร้างความรู้สึกในเชิงการก่อให้เกิดภาพความคิดในจินตนาการ เพราะโดยแท้จริงแล้ว มันไม่มีอะไรเลย

นอกจากสิ่งที่เราเห็นอยู่ เนื่องจากการใช้กระจกเงาในผลงานของ สมิตสัน นั้นได้บ่งบอกและแสดงให้เราเข้าใจได้ว่า ภาพสะท้อนที่เกิดขึ้นไม่ได้ให้ความจริงแก่เราแต่อย่างใด เพราะภาพที่ปรากฏออกมาจะเป็นภาพสะท้อนในลักษณะที่เป็นการสุม และบิดเบือนไปจากความเป็นจริงของภูมิประเทศโดยรอบ ทำให้เรามองเห็นและเข้าใจได้ถึงลักษณะของธรรมชาติอันไม่เที่ยงแท้แน่นอนในบริเวณนั้น

และเป็นที่น่าสนใจด้วยอีกว่า การใช้กระจกเงาของ สมิตสัน นั้นแฝงไว้ด้วยอารมณ์เหน็บแนม ประชดประชันต่อความคิดดั้งเดิมที่ถือกันว่า งานประติมากรรมเป็นงานศิลปะที่ต้องสะท้อนภาพความเป็นจริงของโลก ด้วยเหตุที่ว่า งานประติมากรรม ของ สมิตสัน ได้ถ่ายทอดสภาพรอบด้านอย่างแท้จริงที่สุด แต่ก็ยังอยู่ในรูปแบบที่สับสน วุ่นวาย และแตกแยกอยู่ดี ดังที่ William C. Lipke ได้กล่าวถึงการใช้กระจกเงาของ สมิตสัน ไว้ว่า “ส่วนใหญ่ของงานกระจกเงาของ สมิตสัน จะทำลายสายตาของผู้พบเห็นเป็นอย่างยิ่ง เพราะเหตุว่ากระจกเงาจะถูกแบ่งออกเป็นหลายๆส่วน เพื่อให้เกิดภาพสะท้อนของห้องจากทุกแห่งทุกมุม และด้วยเหตุนี้งานกระจกเงาของ สมิตสัน จึงจะไม่ให้ภาพสะท้อนของโลกในแง่ที่เข้าใจง่ายหรือสมเหตุสมผลแต่อย่างใด” (Lipke. 1996 : Online)

ด้วยเหตุนี้ จึงอธิบายได้ว่าลักษณะของภาพสะท้อนจากกระจกเงาของ สมิตสัน นั้นเป็นภาพนามธรรมที่ถูกดูดซับเข้ามา เป็นเพียงฉากอันฉาบฉวยที่จะผ่านเข้ามาโดยบังเอิญ ซึ่งเป็นการบ่งชี้ให้เห็นถึงความยากลำบาก ความเป็นไปไม่ได้ที่จะฉายให้เห็นภาพสะท้อนอันจริงแท้บริสุทธิ์ และโดยที่ไม่อาจพิสูจน์ทราบหรืออธิบายด้วยเหตุผลใดๆ ได้ เพราะภาพที่ปรากฏบนกระจกนั้น เป็นเพียงสิ่งที่ให้เราได้แค่ ความเหมือนจริง เท่านั้น ซึ่งกล่าวได้ว่า คุณสมบัติข้อนี้ของกระจกเงาเป็นที่ชอบใจของ สมิตสัน เป็นอย่างมาก ดังจะเห็นได้จากการที่เขาชอบใช้กระจกเงาเสมอๆ ตลอดระยะเวลาการทำงานของเขา

ดังนั้น การใช้กระจกเงาของ สมิตสัน จึงแสดงให้เห็นถึงสภาวะการณ์ใน 2 ลักษณะ คือ การมีอยู่จริง และไม่มีอยู่ ดังคำอธิบายของเล้าจือที่ได้อธิบายเกี่ยวกับเต๋าไว้ในคัมภีร์ เต๋า - เต๊ะ - จิง ในบทที่ 1 ในเรื่องทัศนะเกี่ยวกับสภาวะแท้จริงสูงสุด โดยมีใจความดังนี้

เล้าจือได้พูดถึงธรรมชาติของเต๋าวามี ๒ ลักษณะอาการอย่างในโลกเรามี จึงสมมุติเรียกกันว่าภาวะ (ความไม่มี) แต่ภาวะในที่นี้มีได้หมายความว่า สูญเปล่า หรือไม่มีอะไรเลย ความจริง มันมีสภาพของมัน และยังเรียกสภาวะนั้นว่าภาวะ (ความมี) ภาวะและภาวะทั้งสองนี้ก็คือคุณสมบัติของเต๋า จึงกล่าวว่า มันมีเอกภาพ (ความเป็นอันเดียว) ที่เรียกได้สองก็เพราะเรียกไปตามคุณภาพของมันเท่านั้น ดังนั้น เรามองเต๋าได้สองแง่ คือ มองในแง่ที่เต๋ามีความเปลี่ยนแปลง ไม่มีลักษณะอย่างใดในโลกเรามี ในแง่นี้ เต๋าก็คืออภาวะ อภาวะก็เหมือนกับกระจกที่ยังไม่มีภาพเข้ามาปรากฏ และมองในแง่ที่เต๋าเป็นรากฐานของสรรพสิ่ง สิ่งทั้งปวงจะมีขึ้นมาได้ก็เพราะเต๋าเป็นเหตุการณ์ ในแง่นี้ เต๋าก็คือภาวะ เหมือนกับกระจกเงาจะต้องมีอยู่จริง ภาพต่างๆ จึงจะปรากฏเงาสะท้อนออกได้ (ทองหล่อ วงษ์ธรรมมา. 2538 : 43)

ซึ่งสำหรับกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่นั้น ก็มีแนวคิดที่ไม่ยึดติดกับความจริงใดๆ เช่นกัน ดังที่ ศิริโรตม์ คล้ามไพบูลย์ ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ตอนหนึ่งว่า

โพสท์โมเดิร์นได้ตั้งคำถามกับความเชื่อที่ว่า ความรู้นั้นเหมือนกระจก ส่วนโลกก็เหมือนวัตถุที่เราจะเอา กระจกไปส่องให้เห็นได้อย่างถ้วนทั่ว สำหรับโพสท์โมเดิร์นแล้ว วัตถุนั้นอยู่ห่างไกลจนไม่มีทางที่กระจกบานใดจะส่องได้ทั่วถึง และการจ้องมองวัตถุนั้นก็สัมพันธ์อย่างมากกับตัวตนและตำแหน่งแห่งที่ของบุคคลผู้ถือกระจกเอง ภาพในกระจกเป็นเพียงภาพตัวแทนของความจริง แต่ก็เหมือนภาพตัวแทนที่วุ่นๆไป คือถึงอย่างไร มันก็ไม่ใช่และไม่มีวันจะเป็นความจริงไปได้ (ศิริโรตม์ คล้ามไพบูลย์. 2544 : 170)

ในเรื่องของการเข้าถึงความเข้าใจในสภาวะความไม่แน่นอนที่มีอยู่ในโลกนี้ แนวความคิดดังกล่าว ได้สอดคล้องกับกระแสความคิดในยุคของกระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ดังที่ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

หลังจากที่ศิลปินดาดามีบทบาทในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 และศิลปินป๊อปอาร์ตมีบทบาทตั้งแต่ทศวรรษ 1950 เป็นต้นมา ได้มีกระแสความคิดการนำเสนอศิลปะแนวทางใหม่เกิดขึ้นมากมาย เป็นการสร้างสีสันรศทางความคิดและการแสดงออกในยุคสมัยของ Post-modernism ช่วงเวลาที่แสดงพหุความคิด พหุปัญญา การยอมรับความหลากหลายที่ไม่ต้องการข้อสรุป ไม่ต้องการทฤษฎีหรือหลักคิดตายตัว เพราะความหลากหลายและความเปลี่ยนแปลงของโลกเป็นความจริง เป็นอนิจจังตา (Impermenence) ความไม่เที่ยง ความไม่คงที่ ความไม่ยั่งยืน ภาวะที่เกิดขึ้นแล้วเสื่อมและสลายไป ถ้าเราหลงใหลอยู่กับข้อสรุป กฎเกณฑ์ ทฤษฎีอย่างใดอย่างหนึ่งย่อมเกิดทุกข์ตา (Conflict) เพราะสรรพสิ่งและความคิดล้วนเป็นอนัตตา (Soullesness) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2544 : 75 - 76)

ดังนั้นจุดดุลยภาพที่ สมิธสัน ต้องการสื่อสารนั้นจึงเป็นสภาวะที่อยู่กึ่งกลาง ระหว่างการมีอยู่กับการไม่มีอยู่ ระหว่างการเสื่อมสลายของสิ่งต่างๆ และการเข้ามาแทนที่ของสิ่งใหม่ๆ และระหว่างความสับสนกับความเป็นระเบียบ ซึ่งความคิดดังกล่าวได้สอดคล้องกับหลักคำสอนของพระพุทธเจ้าในเรื่องของการเดินทางสายกลาง (มัชฌิมาปฏิปทา) ซึ่งเป็นหนทางไปสู่ความหลุดพ้นจากการเวียนว่ายตายเกิด เพราะการที่จะทำความเข้าใจถึงสภาวะการณดังกล่าวนี้เราควรที่จะยืนอยู่ตรงกลางระหว่างการมีอยู่ - ไม่มี ระหว่างรูปธรรม - นามธรรม ไม่น้อมเอียงไปในทางใดทางหนึ่ง

แนวคิดดังกล่าวของ สมิธสัน ได้ถูกถ่ายทอดลงไปในผลงานชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ โดย สมิธสัน ได้ใช้หลักการที่สำคัญอย่างหนึ่งคือ paradox (ข้อสรุปที่ดูจะขัดแย้งอยู่ในตัว) ซึ่งหลักของความขัดแย้งนี้ สมิธสัน สามารถสร้างความสัมพันธ์เชื่อมโยงให้อยู่ร่วมกันได้ ทำให้ผลงานที่ออกมามีความน่าสนใจอยู่ไม่น้อยเลยทีเดียว

นี่คือสิ่งที่ สมิตสัน ต้องการถ่ายทอดออกมาให้ผู้ชมได้เปิดประตูผ่านเข้าไปสู่จุดดูลงภาพที่เป็นรูปธรรมได้ง่ายขึ้น ซึ่งกล่าวโดยสรุปคือ สมิตสัน ใช้หลักการและความหมายของ เอ็นโทรปี ถ่ายทอดลงในผลงานการสร้างสรรคของเขา โดยใช้หลักการของความขัดแย้ง ดังนี้

1. การมีอยู่จริงและไม่มีอยู่จริง - เปรียบได้กับสภาพแวดล้อมที่มีอยู่จริง กับ ภาพสะท้อนที่ปรากฏบนกระจกซึ่งเป็นเพียงภาพจำลองที่คล้ายจริงเท่านั้น
2. การเสื่อมสลายของสิ่งต่างๆ และการเข้ามาแทนที่ของสิ่งใหม่ๆ - เปรียบได้ กับ ภาพใหม่ที่เข้ามาแทนที่ภาพเก่าบนกระจก
3. ความสับสนวุ่นวายและความเป็นระเบียบ - เปรียบได้กับภาพสะท้อนที่หลากหลายและแตกแยกเมื่อเดินไปรอบๆ ตัวผลงาน กับ ภาพที่ดูเป็นระเบียบเมื่อหยุดดูผลงานอยู่กับที่

ดังนั้นความหมายของการสร้างท่าเลอู่ ไชท์ / นอน - ไชท์ กับการใช้กระจกเงาร่วมกับวัตถุที่นำมาจากสถานที่จริง นำมาจัดแสดงร่วมกับท่าเลเทียม จึงเป็นความหมายเดียวกันที่บ่งบอกถึงสภาพการณ์ของการมีอยู่จริงและไม่มีอยู่จริงนั่นเอง

เพราะในส่วนของความขัดแย้งดังกล่าวนั้น สมิตสัน ได้อาศัยหลักการของความขัดแย้ง โดยสร้างเป็นผลงานท่าเลอู่ขึ้นมา คือมีสถานที่หนึ่งเป็นที่ไชท์ และอีกสถานที่หนึ่งเป็นสถานที่จริงซึ่งมีอยู่จริง ดังนั้นความหมายของคำว่า ไชท์ / นอน - ไชท์ จึงหมายความว่า ไชท์ หมายถึง สถานที่หรือท่าเลอันใดอันหนึ่งที่ตั้งอยู่บนพื้นโลกจริงๆ ส่วน นอน - ไชท์ เป็นการจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ โดยใช้วัตถุสิ่งของต่างๆ ที่ได้ทำการรวบรวมขนย้ายมาจากสถานที่จริงแล้วมาจัดแสดงไว้ในพิพิธภัณฑ์ ซึ่งเป็นวัตถุตามธรรมชาติจากท่าเลจริงนั้นๆ รวมทั้งภาพถ่ายและเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้องอีกด้วย

การนำสิ่งของจากท่าเลนั้นๆ มาจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ เป็นวิธีการที่ สมิตสัน ใช้สร้างความสัมพันธ์ระหว่างท่าเลทั้งสองให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าสถานที่ทั้ง 2 แห่งนี้มีความเชื่อมโยงกันอยู่ตลอดเวลา ซึ่ง สมิตสัน มีความสนใจในท่าเลจริงเพราะว่า ต้องการสร้างความรู้สึกที่อยากกลับไปสู่แหล่งกำเนิดของวัตถุเหล่านั้น ประกอบกับการที่ สมิตสัน มีความรู้สึกขัดข้องใจต่อบรรดาสถาบันศิลปะที่มักตั้งกฎเกณฑ์ไว้เป็นเงื่อนไขในการจัดแสดงงานศิลปะ ที่ปิดกั้นการแสดงงานมากเกินไป จนทำให้ต้องสูญเสียอารมณ์กระตุ้นไป เพราะปกตินั้นสิ่งที่ผู้ชมจะได้เห็นในพิพิธภัณฑ์ จะเป็นภาพวาดหรืองานประติมากรรม เพราะฉะนั้นจึงเป็นการทำทนายที่จะให้ผู้ชมเดินย้อนกลับไปในความคิด ย้อนกลับไปสู่ที่ตั้งเดิมของวัตถุที่นำมาแสดง จึงเป็นการย้อนกลับทั้งในมิติเวลาและมิติพื้นที่ ด้วยเหตุนี้ ท่าเลจริงของสมิตสัน จึงเป็นท่าเลที่เกี่ยวข้องถึง 3 ด้านด้วยกันคือ ด้านสิ่งแวดล้อม ด้านประวัติศาสตร์ และด้านธรณีวิทยา และเป็นการเชิญชวนให้ผู้ชมสมมติตัวเองออกมาจากสภาพนหฺรฺราชของพิพิธภัณฑ์ ออกมาสู่ภูมิประเทศจริงในโลกกว้าง ไม่ว่าจะเป็นโลกของคนเมืองหรือโลกของชนบทก็ตาม จึงเป็นการบีบบังคับ

ให้จิตใจของผู้ชม ต้องทำงาน 2 ด้าน คือ ด้านของการสัมผัสรับรู้ และด้านการเข้าใจความหมายที่สมิธสัน ได้แบ่งเอาไว้

ส่วนความขัดแย้งในเรื่องของวัสดุที่ใช้ในการจัดแสดงนั้น ก้อนหิน ก้อนกรวด กองทราย ที่ถูกนำกลับมาจากสถานที่จริงเพื่อนำมาจัดแสดงนั้นเป็นส่วนสำคัญที่ทำหน้าที่เชื่อมท่าเลทั้ง 2 ไว้ด้วยกัน ดังนั้น นอน – ไชท์ จึงทำหน้าที่ทางรูปธรรม ในฐานะตัวแทนของท่าเลจริง ทั้งๆ ที่ตัว นอน – ไชท์ นั้นถือได้ว่าเป็นภาพ logical แบบ 3 มิติ ที่เป็นนามธรรม ดังนั้น นอน – ไชท์ จึงกลายเป็นสิ่งที่ขัดแย้งและตรงข้ามอยู่ในตัวของมันเอง อีกทั้งวัตถุทุกสิ่งที่ตั้งอยู่ระหว่างท่าเลทั้ง 2 แห่ง จะต้องถือว่าเป็น วัตถุอุปมาทางกายภาพ ที่ปราศจากความหมายทางกายภาพและสมมติตามความจริงโดยสิ้นเชิง ส่วนกระจกเงาที่ สมิธสัน ใช้ประกอบการจัดแสดงงานนั้นก็เป็นตัวแทนของการสื่อความหมายในเชิงความลุ่มลึก คล้ายคลึงอย่างผิวเผินในลักษณะลวงตา ซึ่งมีลักษณะของภาพสะท้อนที่เป็นเพียงฉากอันฉาบฉวยที่ผ่านเข้ามาโดยบังเอิญและไม่อาจพิสูจน์ทราบหรืออธิบายโดยเหตุผลใดๆ ได้ การใช้กระจกเงาของ สมิธสัน จึงเป็นการสร้างภาพสะท้อนจากสภาพรอบด้านอย่างเป็นจริงมากที่สุด แต่ภาพสะท้อนเหล่านั้นก็จะบิดเบือนไปตามแง่มุมต่างๆ บิดเบือนไปจากความจริงของสภาพแวดล้อมโดยรอบ ซึ่งทำให้เข้าใจได้ถึงสภาวะอันไม่เที่ยงแท้แน่นอนของโลกภายนอก เป็นภาพสะท้อนที่แสดงให้เห็นความสับสนวุ่นวาย

จากความคิดของ สมิธสัน ที่ต้องการสื่อสารและแสดงถึงความมีอยู่และความไม่มีอยู่ ความเสื่อมสลายและการเข้ามาแทนที่ของสิ่งใหม่ ความสับสนวุ่นวายและความเป็นระเบียบซึ่งถือเป็นความไม่แน่นอนที่มีอยู่ในโลกของความเป็นจริง โดยอาศัยความขัดแย้งจากการสร้างท่าเลที่ไม่น่าจะสัมพันธ์กันได้ รวมถึงวัสดุที่ใช้ในการจัดแสดงซึ่งคือวัตถุที่นำมาจากท่าเลสถานที่จริงที่ สมิธสัน ดันดันออกค้นหามาจัดแสดงร่วมกับกระจก โดยที่ไม่น่าจะมีความสัมพันธ์เช่นกัน ความขัดแย้งที่อยู่ร่วมกันได้นี้ มีลักษณะที่สอดคล้องกับปรัชญาจีนยุคโบราณที่มีอายุประมาณ 557 ปีก่อนพุทธศักราช เป็นแนวความคิดซึ่งมีรากฐานมาจากการผสมผสานกันระหว่างเส้นตรง 2 เส้น คือ

1. เส้นตรงเดียว เรียกว่า หยาง แทนเพศชาย หรือฝ่ายบวก เป็นสัญลักษณ์ของความแข็งแกร่ง
2. เส้นตรงแยก เรียกว่า หยิน แทนเพศหญิง หรือฝ่ายลบ เป็นสัญลักษณ์ของความอ่อนไหว

แปรปรวน

หยางและหยิน แม้จะมีลักษณะตรงกันข้าม แต่ทั้ง 2 ก็สามารถรวมกันเป็น เอกภาวะ (ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน) หรือประสานกลมกลืนกันโดยอาศัยความแตกต่างกันนั่นเอง (ทองหล่อ วงษ์ธรรมา. 2538 : 31)

จากหลักปรัชญาของจีนที่กล่าวมานี้ จึงเป็นข้อสนับสนุนความคิดของ สมิธสัน ที่สามารถนำสิ่งคู่ตรงข้าม หรือสิ่งที่ขัดแย้งกันให้สามารถอยู่ร่วมกันได้

อย่างไรก็ตาม สามารถสรุปความแตกต่างระหว่าง ไชท์ กับ นอน – ไชท์ ได้ดังนี้

ไซท์	นอน – ไซท์
1. ขอบเขตเปิด	ขอบเขตปิด
2. เป็นทำเลหลายๆจุด	เป็นวัตถุจำนวนหนึ่ง
3. เป็นพิภคกลางแจ้ง	เป็นพิภคภายในอาคาร
4. เกิดส่วนลบ (ของที่นำไปจากsite)	เกิดส่วนเพิ่ม (ของที่นำมาจากsite)
5. ความแน่นอน	ความไม่แน่นอน
6. ข้อมูลกระจายกระจาย	ข้อมูลเป็นระเบียบ
7. ภาพสถานที่จริง	ภาพสะท้อนบนกระจก
8. มีลักษณะเป็นขอบนอก	มีลักษณะเป็นจุดศูนย์กลาง
9. มีสถานที่ (รูปธรรม)	ไม่มีสถานที่ (นามธรรม)
10. วัตถุที่นำมาเก็บมาจากหลายที่	วัตถุที่เก็บมานำมาแสดงแห่งเดียว

(Olivieira; Oxley; & Petry. 1994 : 33)

จากความแตกต่างที่เป็นสิ่งคู่ตรงข้ามทั้งหมดนี้ สมิตสัน ใช้วิธีเชื่อมโยงความสัมพันธ์ โดยสร้างความรู้สึกในเชิงทำนองกระตุ้นความคิด ไป – มา ระหว่าง ที่นี้ กับ ที่โน้น ระหว่าง ในอาคาร กับ นอกอาคาร และเป็นการสำรวจความสัมพันธ์ระหว่าง ทศณญาณของผู้ชมต่อ 3 เป้าหมาย คือ ต่อทำเลจริง ต่อการถ่ายเทอารมณ์ใดๆ จากจุดเดิมไปสู่สถานการณ์ใหม่ และต่อทำเลเทียม

สิ่งที่ผู้ชมจะได้รับเมื่อชมผลงานก็คือ ผลที่จะเกิดขึ้นในด้านความรู้สึกสัมพันธ์กันระหว่าง ไซท์ กับ นอน – ไซท์ ที่เข้าไปกระตุ้นความคิดไปมาระหว่างตัว ไซท์ กับ นอน – ไซท์ โดยจะต้องใช้จินตนาการเดินทางย้อนกลับไปสู่ทำเลจริง ดังนั้นการเดินทางของผู้ชม จึงถือว่าเป็นการเดินทางที่ถูกผสมติดขึ้น เป็นการสร้างอารมณ์ ให้เกิดขึ้นในหัวของความคิด

อย่างไรก็ตาม การเดินทางโดยใช้จินตนาการไป-มาระหว่าง ไซท์ กับ นอน – ไซท์ นั้น ย่อมทำให้ผู้ชมไม่ได้รับความรู้สึกที่เด่นชัดอย่างแน่นอน เพราะผู้ชมโดยส่วนใหญ่หรืออาจจะทุกคนไม่สามารถมองเห็นชิ้นงานได้ในคราวเดียวกัน เนื่องจากผู้ชมเหล่านั้นไม่ได้เคยพบเห็นหรือเคยไปยังสถานที่จริงแห่งนั้นมาก่อน จะมีก็เพียงวัตถุที่ถูกรวบรวมมาจากสถานที่นั้นๆ เพราะถึงแม้ สมิตสัน จะใช้แผนที่ภาพถ่ายหรือคำบรรยายของจุดทำเลจริงนั้นๆ มาร่วมประกอบการแสดงงานก็ตาม ความรู้สึกที่ได้รับย่อมน้อยกว่า หรือได้รับไม่เต็มทีมากกว่าการที่ได้มีโอกาสไปสัมผัสกับสถานที่จริงนั้นๆ

แต่ถึงอย่างไรผลงานการสร้างสรรคของ สมิตสัน นั้น จัดได้ว่ามีความแปลกและแหวกแนว ทั้งในด้านความคิดและกระบวนการสร้างสรรคงาน เป็นเพราะ สมิตสัน ได้เกิดมาใช้ชีวิตท่ามกลางสังคมอเมริกาพร้อมกับการเกิดกระแสการเปลี่ยนแปลงของยุคหลังสมัยใหม่ ผลงานการสร้างสรรคของเขาจัดได้ว่าอยู่ในขอบข่ายของ คอนเซ็ปชวล อาร์ต ที่นำเสนอความคิดเป็นหลัก โดยให้ความสนใจต่อปัญหาสิ่งแวดล้อมโลก และเพราะศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่นี้ถือว่า ศิลปะอยู่ที่ไหนก็ได้ ศิลปะสามารถอยู่

ร่วมกับเรา อยู่ร่วมกับสังคม และสภาพแวดล้อมรอบตัวเราได้ จึงเป็นการผสมผสานศิลปะกับชีวิตเข้าด้วยกัน จึงกล่าวได้ว่า สมิดสัน เป็นศิลปินผู้เยี่ยมยอดผู้หนึ่ง ที่ได้สร้างสรรค์ผลงานที่สามารถทำลายกำแพงที่ขวางกั้นระหว่างศิลปะกับชีวิตลงได้

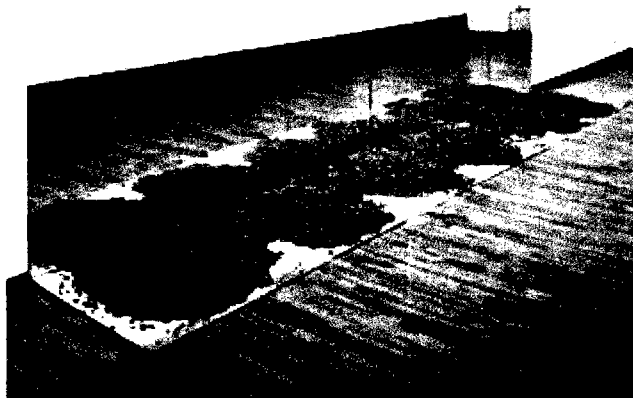
2.2 การจัดวางและโครงสร้าง

การจัดวางและโครงสร้างในผลงานชุด ไซท์ / นอน – ไซท์ ของ สมิดสัน ได้ใช้หลักการจัดองค์ประกอบทางศิลปะ ที่เน้นความเป็นปัจเจกบุคคลตามแบบของตนเอง ดังนั้น การจัดวางและโครงสร้างดังกล่าว จึงเป็นการนำส่วนประกอบต่างๆ มารวมตัวกัน เกิดเป็นโครงสร้างที่มีรูปแบบเฉพาะตัว ซึ่งวิเคราะห์ออกเป็นการจัดวางและโครงสร้างในรูปแบบต่างๆ ดังต่อไปนี้

ผลงานที่ 1. Gravel Mirrors with Cracks and Dust, 1968

12 mirror with gravel, 36" x 36" x 216"

ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY



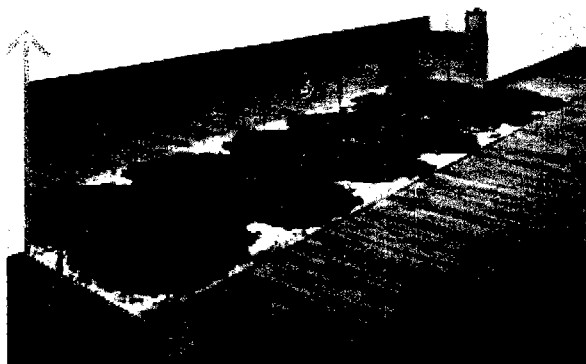
ภาพที่ 8 Gravel Mirrors with Cracks and Dust, 1968

1.1 การจัดวาง

เป็นการจัดวางกระจก 2 ชุดที่ทำมุม 90° ต่อกัน โดยติดตั้งกระจกจำนวน 6 แผ่น ยึดติดกับผนัง และวางกระจกเรียงต่อกันอีก 6 แผ่นบนพื้นห้องในทางยาว จากนั้น จึงนำดินมาวางเป็นกองๆ ทั้งหมด 6 กอง บนกระจกทั้ง 6 แผ่นที่วางเรียงอยู่บนพื้นห้อง ในลักษณะจัดเป็นจังหวะที่เท่าๆ กัน โดยกองดินแต่ละกองจะถูกจัดวางในลักษณะเป็นรูปวงกลม มีพื้นที่ครอบคลุมกระจกเกือบเต็มแผ่น เหลือที่ว่างที่เป็นส่วนของกระจกเงาเพียงเล็กน้อย

ภาพที่ปรากฏออกมา แสดงให้เห็นสภาพของกองดินทุกกองอย่างชัดเจน เนื่องจากตัวกระจกเงาชุดที่ถูกติดตั้งในลักษณะตั้งฉากกับพื้นห้อง อยู่ชิดติดกับกองดินทั้งหมด ทำให้สามารถเห็นภาพสะท้อนทั้งหมดได้อย่างชัดเจน

ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY

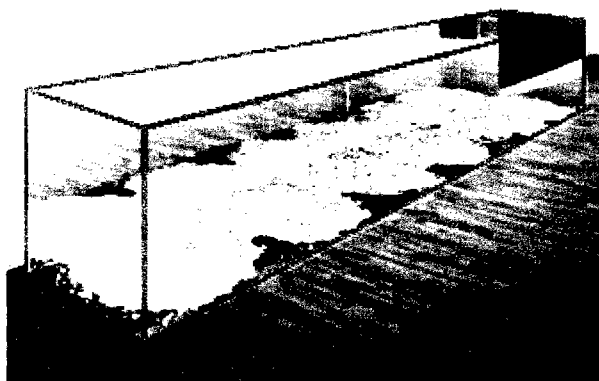


ภาพที่ 9 การจัดวางงาน Gravel Mirrors with Cracks and Dust, 1968

1.2 โครงสร้าง

มีลักษณะเป็นโครงสร้างที่เปิดรูปทรงมาจากกล่องสี่เหลี่ยม (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) โดยเปิดรูปทรงให้เหลือระนาบเพียง 2 ด้าน คือ ระนาบที่ขนานกับแนวพื้น และระนาบที่ตั้งฉากกับพื้น โครงสร้างของงานจึงมีลักษณะเป็นแบบเส้นตรงเชิงระนาบ ซึ่งเกิดจากการจัดวางกระจกเงาให้เรียงชิดกันไปตามทางยาว โดยไม่มีการเว้นระยะห่างของกระจก ผลโดยรวมของงานที่ออกมาจึงให้ความรู้สึกที่มั่นคงเป็นเส้นตรงและดูเป็นระเบียบ

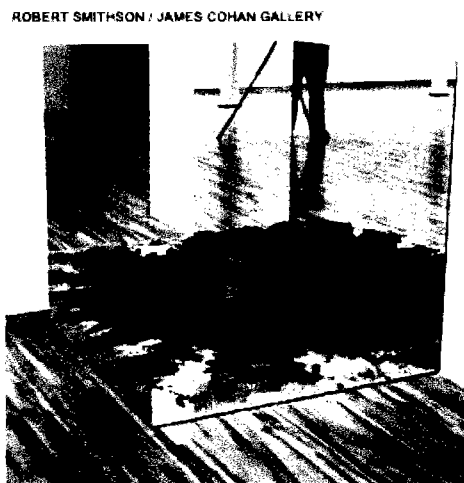
ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY



ภาพที่ 10 โครงสร้างงาน Gravel Mirrors with Cracks and Dust, 1968

ผลงานที่ 2. Red Sandstone Corner Piece, 1968

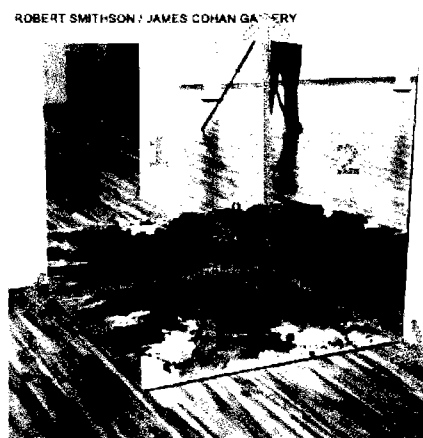
mirrors and sandstone from the Sandy Hook Quarry, New Jersey. (3) 4' mirror,
red soil



ภาพที่ 11 Red Sandstone Corner Piece, 1968

2.1 การจัดวาง

เป็นการจัดวางกระจก 3 แผ่น ยึดเข้ากับมุมของห้อง ซึ่งการจัดวางในลักษณะนี้ก่อให้เกิดเป็นพื้นที่สี่เหลี่ยมลูกบาศก์ในบริเวณว่างขึ้นมา จากนั้นจึงนำกองดินมาวางในลักษณะเป็นกอง ซึ่งมีพื้นที่ 1 ใน 4 ของวงกลม โดยวางให้อยู่ชิดติดกับผนังทั้ง 2 ด้าน ภาพของงานที่ออกมา จึงให้ผลที่ขยายภาพออกไปถึง 4 เท่าด้วยกัน ทำให้เกิดเป็นภาพลวงของกองดินที่เต็มรูปวงกลม ทั้งๆ ที่มีกองดินอยู่จริงเพียง 1 ส่วน 4 ของวงกลม



ภาพที่ 12 การจัดวางงาน Red Sandstone Corner Piece, 1968

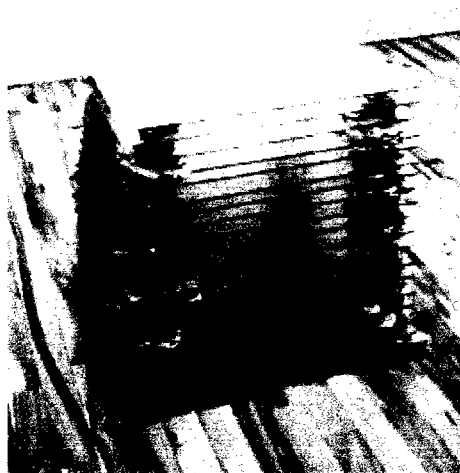
2.2 โครงสร้าง

เป็นโครงสร้างเปิดที่เปิดโครงสร้างออกมาจากรูปทรงสี่เหลี่ยมลูกบาศก์ (เส้นสีแดง แสดงถึงโครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) โดยการนำกระจกจำนวน 3 แผ่น มาจัดวางในลักษณะที่ชิดเข้ากับมุมของห้อง ผลที่ออกมาจึงมีลักษณะเป็นโครงสร้างที่เกิดการลวงตา ก่อให้เกิดความรู้สึกเป็นพื้นที่สี่เหลี่ยมลูกบาศก์ลวงขึ้นมาในบริเวณว่าง



ภาพที่ 13 โครงสร้างงาน Red Sandstone Corner Piece, 1968

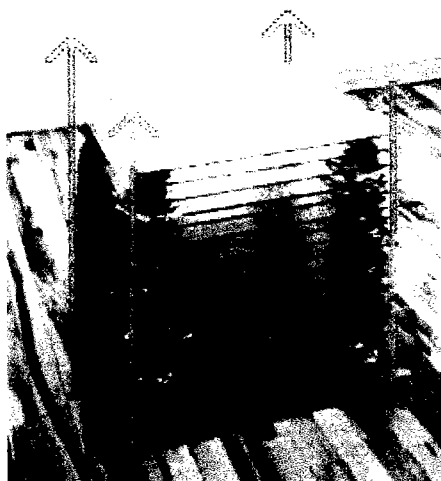
ผลงานที่ 3. Untitled (Micra and Glass), 1968-69



ภาพที่ 14 Untitled (Micra and Glass), 1968-69

3.1 การจัดวาง

ตัวผลงานถูกจัดตั้งในระยະที่ห่างออกมาจากผนังห้องเล็กน้อย กระฉากใสและหินที่เป็นผลึกถูกจัดวางให้ทับซ้อนกันเป็นชั้นๆ สลับกันไปในแนวตั้ง (ตามทิศทางของลูกศรสีแดง) และมีระยะความห่างเท่ากับความสูงของผลึก กล่าวได้ว่า ผลึกที่ถูกจัดวางไว้ตรงมุมทั้ง 4 ของกระฉาก ต้องถูกคัดเลือกเพื่อให้ได้ขนาดที่มีความสูงเท่าๆกันทั้ง 4 มุม เพื่อให้การวางแผ่นกระฉากได้ระดับที่ขนานกันทั้งหมด จึงจะสามารถวางซ้อนต่อกันได้ในระดับที่พอดี ลักษณะของชิ้นงานมีรูปทรงเป็นกล่องสี่เหลี่ยมที่มีความสมมาตรกันทุกด้าน เป็นการการจัดวางที่มีจังหวะซ้ำกัน ซึ่งหลักของการจัดวางงานชิ้นนี้ เป็นไปได้ว่าเกิดจากการเกิดของชั้นหินที่มีลักษณะซ้อนทับกัน จึงเกิดเป็นความคิดที่ใช้ลักษณะดังกล่าวนำมาใช้ในการจัดวางผลงานชิ้นนี้

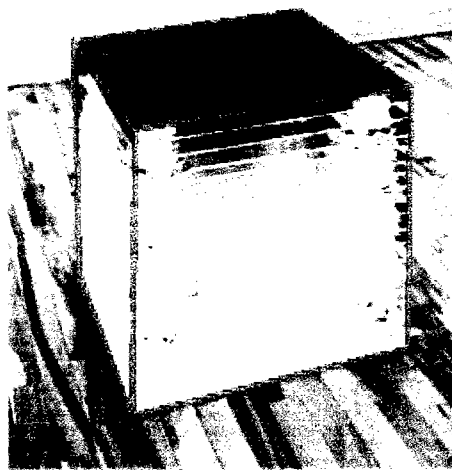


ภาพที่ 15 การจัดวางงาน Untitled (Micra and Glass), 1968-69

3.2 โครงสร้าง

ลักษณะโครงสร้างของงาน เป็นโครงสร้างเปิดของรูปทรงกล่องสี่เหลี่ยม (เส้นสีแดง แสดงถึงโครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) โดยเกิดจากการนำกระฉากใสมาเรียงซ้อนทับกันในระดับที่ขนานกับพื้น ผลของงานที่ออกมา จึงมีลักษณะเป็นชั้นของโครงสร้างที่เป็นรูปกล่องสี่เหลี่ยม และมีบริเวณว่างเกิดขึ้น อันเนื่องมาจากการเว้นระยะห่างของแผ่นกระฉากใสแต่ละแผ่น ซึ่งเกิดจากสภาพการซ้ำในตำแหน่งที่สูงขึ้น คล้ายกับการออกแบบโครงสร้างอาคารสูงทั่วไป ซึ่งระยะความสูงที่ห่างกันของกระฉากใสแต่ละแผ่นนั้น มีความสูงตามความหนาของก้อนผลึกหิน โดยจำนวนที่ใช้ต่อ 1 มุมเท่ากับ 20 ก้อน ดังนั้นจำนวนที่ใช้ทั้งหมด 4 มุม จึงเท่ากับ 80 ก้อน ซึ่งแต่ละก้อนมีความหนาประมาณ ก้อนละ 1 นิ้ว ซึ่งคำนวณได้จากขนาดของกระฉากและความสูงของตัวงาน

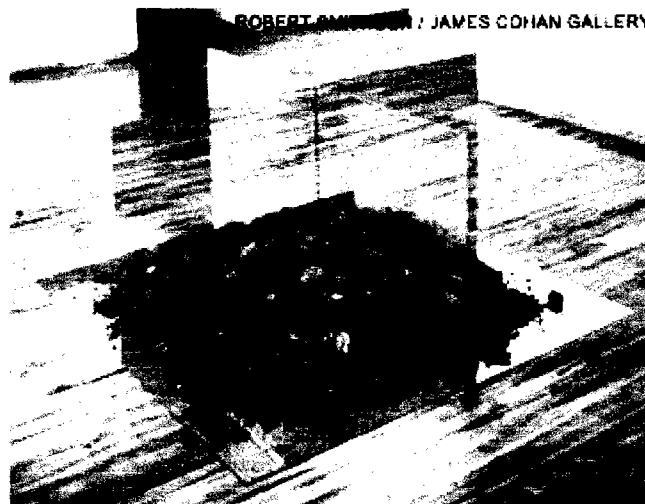
และผลของงานที่ออกมาก็ให้ความรู้สึกที่มั่นคง เพราะมุมทั้ง 4 มุมของโครงสร้างคล้ายกับเสา ที่มีขนาดใหญ่ทำให้เกิดความรู้สึกที่มั่นคงและแข็งแรง แต่ในขณะเดียวกันก็ให้ความรู้สึกที่โปร่งเบา อันเนื่องมาจากการนำกระจกใสมาใช้เป็นโครงสร้างซ้ำที่ซ้อนทับกัน



ภาพที่ 16 โครงสร้างงาน Untitled (Micra and Glass), 1968-69

ผลงานที่ 4. Nonsite - Essen Soil and Mirrors, 1969

Essen soil and mirrors, 12 mirrors / each 3'x 3'

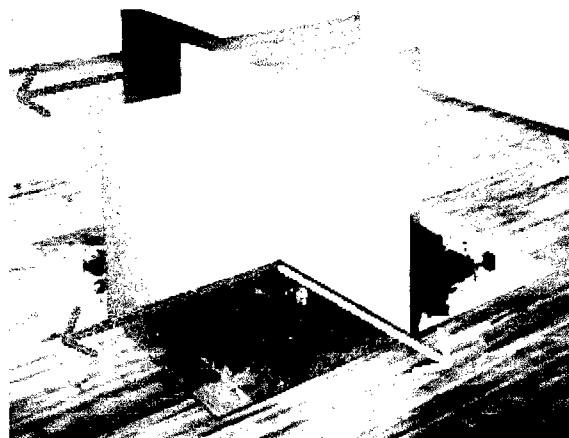


ภาพที่ 17 Nonsite - Essen Soil and Mirrors, 1969

4.1 การจัดวาง

เป็นการจัดวางโดยใช้กระจกใสและกระจกเงาที่มีขนาดเท่ากันคือ 3 ฟุต x 3 ฟุต โดยเป็นกระจกเงา 4 ชิ้น และกระจกใส 4 ชิ้น นำมาจัดวางในตำแหน่งใกล้เคียงผนังและมุมของห้อง ตัวผลงานถูกสร้างให้เกิดพื้นที่ที่มีบริเวณว่าง ซึ่งเกิดจากการกำหนดขอบเขตของงานในการวางกระจกเงาบนพื้น ร่วมกับการวางกระจกใสเป็นรูปกากบาทในแนวตั้งฉากกับพื้นห้อง ซึ่งเข้ากับสภาพผนังของมุมห้องที่มีพื้นที่ในลักษณะใกล้เคียงกัน โดยสังเกตได้จาก ภาพประกอบที่...ซึ่งแสดงภาพของลูกศรสีฟ้าและสีแดง ที่แสดงให้เห็นว่า ผนังของห้องจะมีระนาบที่ขนานกับกระจก อีกทั้งมุมของห้องยังมีสภาพที่สอดคล้องกับการทำมุม 90 องศา ของกระจก

ตัวผลงานถูกจัดวางในลักษณะที่สมดุลกันในทุกๆ ด้าน การวางของกระจกถูกจัดให้แบ่งพื้นที่ออกเป็น 4 ส่วนเท่าๆ กัน โดยดินที่ใช้มีสีเข้มออกน้ำตาลแดง ดูเข้ากับสีของพื้นห้องที่เป็นสีของพื้นไม้ โดยมีทั้งลักษณะที่เป็นก้อนแบนแข็ง และแบบร่วนซุย กองดินถูกวางให้อยู่ในขอบเขตของกระจกเงา สีเหลี่ยมจัตุรัสในลักษณะเท่าๆ กันทุกช่อง

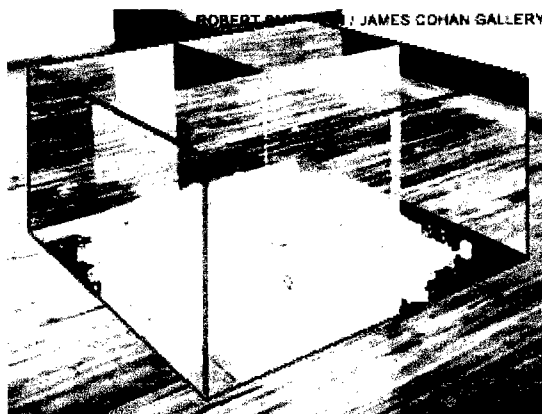


ภาพที่ 18 การจัดวางงาน Nonsite - Essen Soil and Mirrors, 1969

4.2 โครงสร้าง

เป็นโครงสร้างที่เปิดรูปทรงมาจากกล่องสี่เหลี่ยม (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) ซึ่งเกิดจากการนำกระจกใสจำนวน 4 แผ่นมาติดตั้งเป็นรูปกากบาทในลักษณะตั้งฉากกับพื้นห้อง ก่อให้เกิดเป็นโครงสร้างเปิดที่มีพื้นที่สี่เหลี่ยมลูกบาศก์ลงขึ้นมาจำนวน 4 ส่วนด้วยกัน และโครงสร้างพื้นที่สี่เหลี่ยมลูกบาศก์ลงทั้ง 4 ส่วนก็ถูกเชื่อมโยงให้เข้ากันด้วยตัวกระจกเงาที่เป็นส่วนของฐานรองโครงสร้างกากบาท ซึ่งเป็นตัวกำหนดขอบเขตของงาน รวมถึงการจัดวางของ

กองดินที่มีรูปทรงเป็นรูปวงกลม ก็ทำหน้าที่ในการเชื่อมโยงพื้นที่สี่เหลี่ยมลูกบาศก์ลงทั้ง 4 ส่วนเข้าไว้ด้วยกัน



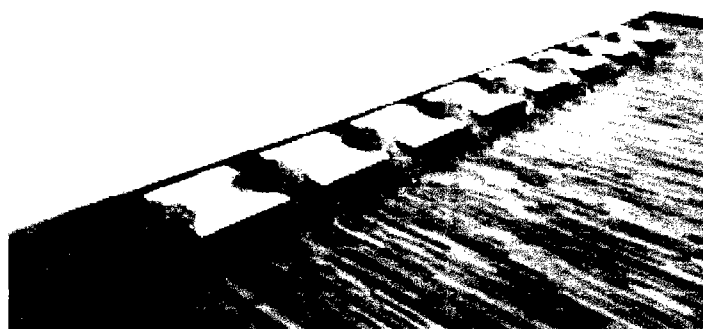
ภาพที่ 19 โครงสร้างงาน Nonsite - Essen Soil and Mirrors, 1969

ผลงานที่ 5. Eight – Part Piece (Cayuga Salt Mine Project), 1969

rock salt/mirrors, 11" x 30" x 360" 8 units each 24" x 24"

Collection: Statens Museum for Kunst (Villads Villadsen)

ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY

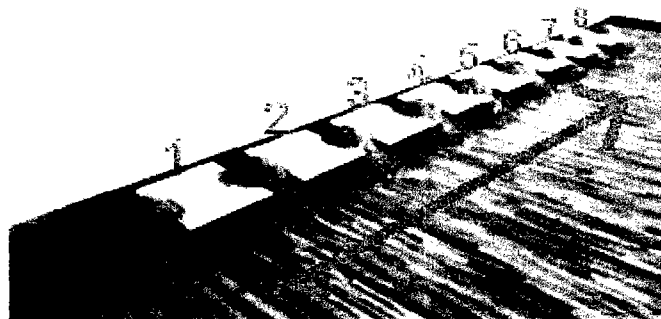


ภาพที่ 20 Eight – Part Piece (Cayuga Salt Mine Project), 1969

5.1 การจัดวาง

ตัวงานถูกจัดตั้งให้อยู่ในตำแหน่งที่ติดกับบริเวณผนังห้อง ซึ่งมีความยาวเพียงพอกับตัวงานที่มีความยาวเป็นพิเศษ โดยมีขนาดดังนี้คือ กว้าง 0.76 เมตร ยาว 9.20 เมตร และสูง 0.28 เมตร

ชิ้นงานถูกจัดวางในจังหวะที่ซ้ำๆ กัน 8 ครั้ง โดยแบ่งการวางกองดินออกเป็น 9 กองสลับกับการวางกระเจกเงา 8 แผ่นกันไปอย่างต่อเนื่องเรียงรายขนานไปกับผนังห้องต่อกันเป็นเส้นตรง (ตามทิศทางของลูกศรสีแดง) การติดตั้งกระเจกในครั้งนี้ใช้วิธีเสียบแผ่นกระเจกเข้าไปในกองดินตามแนวนอนในระดับที่เท่ากันทุกแผ่น ตัวกระเจกจึงลอยอยู่สูงจากพื้นห้องในระดับหนึ่ง



ภาพที่ 21 การจัดวางงาน Eight – Part Piece (Cayuga Salt Mine Project), 1969

5.2 โครงสร้าง

ผลงานในชิ้นนี้มีลักษณะเป็นโครงสร้างเปิดแบบเส้นตรง (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) อันเกิดจากการเรียงตัวกันทางรูปทรง ของกองดินที่เป็นรูปวงกลมกับกระเจกเงาที่เป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสในลักษณะซ้ำๆ กันอย่างต่อเนื่อง 8 ครั้ง ซึ่งรูปทรงของวัสดุทั้งสองชนิดนี้ถูกนำมาประสานสัมพันธ์กันให้อยู่รวมกันได้ โดยใช้วิธีสอดแทรกแผ่นกระเจกเข้าไปในกองดินและรวมถึง การจัดจังหวะที่มีระยะห่างของกองดินที่เท่าๆ กัน อีกทั้งการติดตั้งกระเจกเงาที่มีความบางให้มีการลอยตัวขึ้นมาจากพื้น ยังเป็นการช่วยสร้างความรู้สึกที่โล่งและเบาให้กับโครงสร้างของงานอีกด้วย



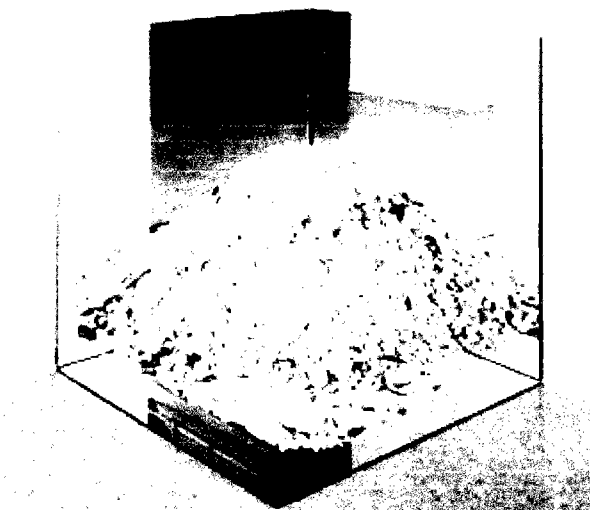
ภาพที่ 22 โครงสร้างงาน Eight – Part Piece (Cayuga Salt Mine Project), 1969

ผลงานที่ 6. Mirror with Crushed Shells, 1969

Sanibel Island Florida, sand and shells three mirrors

each 36" x 36"

ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY

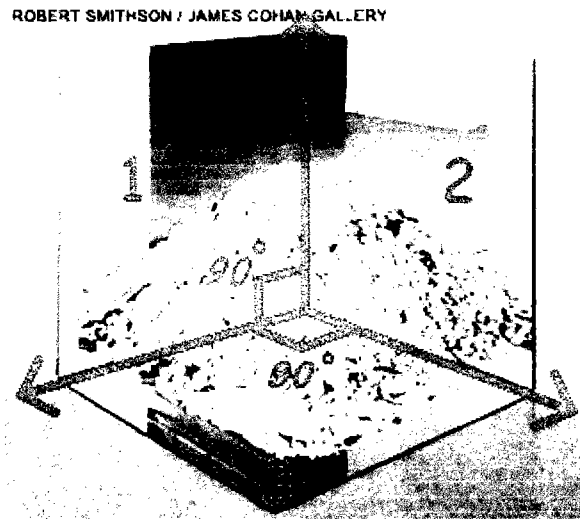


ภาพที่ 23 Mirror with Crushed Shells, 1969

6.1 การจัดวาง

ตำแหน่งของงานถูกวางให้ติดอยู่กับมุมของผนังห้อง การวางกระจกทั้ง 3 ด้านถูกสร้างให้เกิดเป็นพื้นที่สี่เหลี่ยมลูกบาศก์ลงในบริเวณว่าง เศษทรายและเศษเปลือกหอยถูกวางในลักษณะเป็นกองสามเหลี่ยมโดยถูกพิงไว้กับกระจกทั้ง 2 ด้าน ซึ่งเมื่อดูภาพรวมที่สะท้อนในกระจกจะทำให้เห็นเป็นภาพกองทรายและเปลือกหอยเพิ่มขึ้นอีกมา 2 กอง ภาพของกองทรายและเปลือกหอยดังกล่าวจึงกลายเป็นภาพที่เชื่อมต่อกันเป็นวงกลมที่สมบูรณ์ขึ้นมา การจัดวางในลักษณะนี้เป็นการสร้างภาพลวงตาที่เกิดจากการนำกระจกเงามาวางทำมุม 90° เข้าหากัน

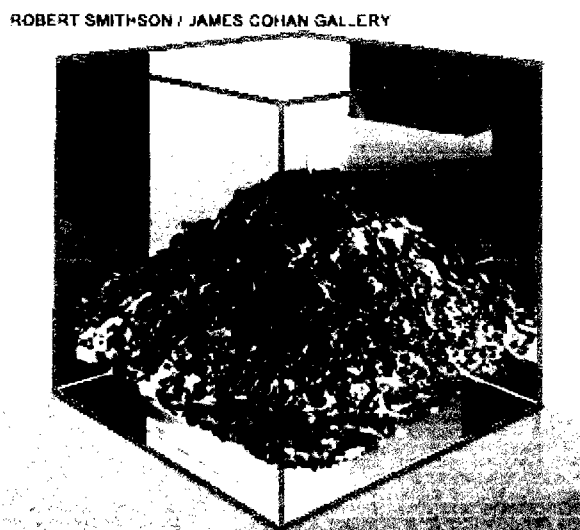
สำหรับเศษทรายและเศษเปลือกหอยนั้น มีสีส้มตามธรรมชาติของมันแต่เมื่อดูโดยรวมแล้วจะออกเป็นโทนสีขาวเกือบทั้งหมด ซึ่งสีที่ออกมาจะดูเข้ากับพื้นและผนังของห้องที่มีสีขาวและเทาเป็นอย่างมาก เพราะถ้าหากนำงานชิ้นนี้ไปจัดตั้งในห้องที่เป็นพื้นไม้ สีของพื้นไม้กับสีของงานจะทำให้ตัวงานกับบรรยากาศภายในห้องเกิดความไม่กลมกลืนกันขึ้นมา



ภาพที่ 24 การจัดวางงาน Mirror with Crushed Shells, 1969

6.2 โครงสร้าง

เป็นโครงสร้างที่เปิดรูปทรงมาจากกล่องสี่เหลี่ยมลูกบาศก์ (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) ซึ่งคล้ายกับผลงานที่ 2 คือ RED SANDSTONE CORNER PIECE, 1968 โดยเกิดจากการนำกระจกเงาทั้ง 3 แผ่นมาติดตั้งให้เข้ากับมุมของห้อง ก่อให้เกิดเป็นโครงสร้างที่มีมิติลงตาขึ้นมา กล่าวคือภาพที่ออกมาสามารถแสดงให้เห็นเป็นปริมาตรและความลึกในบริเวณว่าง



ภาพที่ 25 โครงสร้างงาน Mirror with Crushed Shells, 1969

ผลงานที่ 7. Leaning Mirror, 1969

two six foot mirrors back to back, slanted 30" off the floor soil with stones
approximately 7 feet wide



ภาพที่ 26 Leaning Mirror, 1969

7.1 การจัดวาง

เป็นการจัดวางในตำแหน่งที่อาศัยผนังห้องเป็นตัวช่วยในการติดตั้งผลงาน เพราะผลงานชิ้นนี้ ตัวกระจกที่มีอยู่เพียงแผ่นเดียวถูกวางทำมุมกับผนังเป็นมุมประมาณ 30° ทำให้ได้ภาพสะท้อนที่มีมุมมองแปลกออกไปจากงานชิ้นอื่นๆ ที่วางกระจกไว้ในแนวนอนหรือแนวตั้ง ส่วนของดินนั้นมีลักษณะที่ถูกปล่อยให้ไหลลงมากองไว้ที่ด้านล่างของกระจก อย่างไม่ค่อยเป็นระเบียบสักเท่าไร และดินที่ใช้ก็มีหลายขนาดแตกต่างกันพอสมควร ซึ่งมีหินอยู่ 1 ก้อนที่มีขนาดใหญ่กว่าก้อนอื่นๆ มาก ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยยันกระจกให้อยู่กับที่ ส่วนขนาดของก้อนอื่นๆ ก็มีขนาดที่ลดหลั่นกันลงไปจนมีขนาดเล็กเท่าเม็ดดิน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะต้องการให้มีความแปลกเหมือนกับการวางกระจกเงาที่ทำมุมประมาณ 30° กับผนังห้อง ซึ่งไม่ซ้ำกับงานชิ้นอื่นๆ อย่างที่เล่ามา จุดสนใจของงานจึงอยู่ที่การจัดวางอันแตกต่างไปจากงานชิ้นอื่นๆ



ภาพที่ 27 การจัดวางงาน Leaning Mirror, 1969

7.2 โครงสร้าง

เป็นการแสดงลักษณะของโครงสร้างที่แสดงความขัดแย้งกันระหว่างโครงสร้างรูปทรงสี่เหลี่ยมจัตุรัสของกระจกเงา (เส้นสีแดง) กับ โครงสร้างรูปทรงอินทรีย์รูปของกองดิน (เส้นสีฟ้า) แต่โครงสร้างทั้งสองสามารถอยู่ร่วมกันได้ โดยใช้การประสานสัมพันธ์กันในลักษณะของการสร้างความเคลื่อนไหวให้เกิดขึ้นในผลงาน ซึ่งเกิดจากการจัดวางกระจกเงาที่มีลักษณะของผิวที่เรียบและมัน โดยทำมุมประมาณ 30° กับผนังห้อง ทำให้เห็นว่าลักษณะรูปทรงอินทรีย์รูปของกองดินนั้นเกิดจากการลื่นไหลผ่านกระจกลงมา ทำให้ดูเหมือนว่ารูปทรงของกองดินที่เกิดขึ้นนั้น เกิดจากการปล่อยเศษดินให้ลื่นไหลลงมาตามองศาที่เอียงของกระจก จึงกล่าวได้ว่า การเกิดขึ้นของรูปทรงเศษดินที่กองอยู่นั้น ขึ้นอยู่กับตำแหน่งในการจัดวาง และองศาที่มากหรือน้อยของการวางกระจกด้วยเช่นกัน



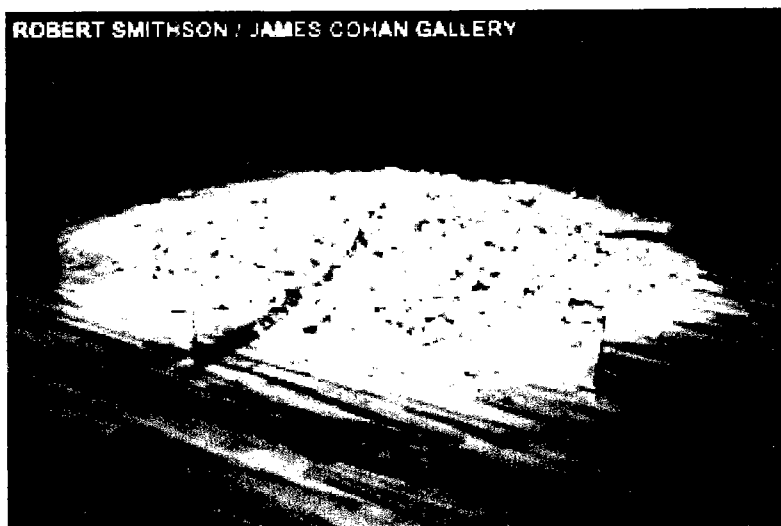
ภาพที่ 28 โครงสร้างงาน Leaning Mirror, 1969

ผลงานที่ 8. Chalk and Mirror Displacement, 1969

8 mirrors / chalk from Quarry in Oxted, England

each 10"x 5" (overall 10')

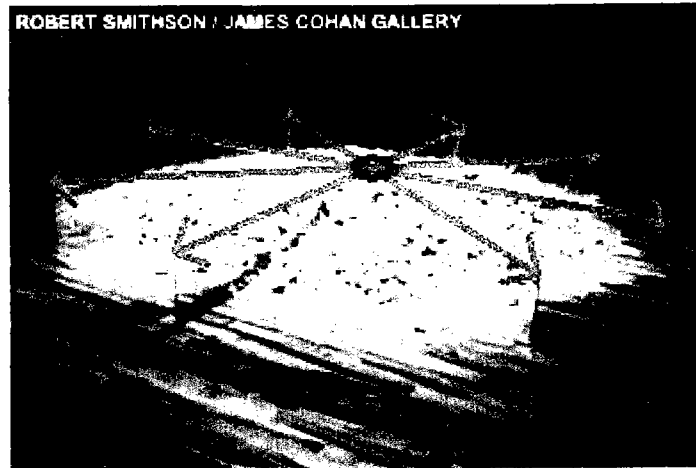
Collection of The Art Institute of Chicago



ภาพที่ 29 Chalk and Mirror Displacement, 1969

8.1 การจัดวาง

เป็นการจัดวางที่ใช้พื้นที่ค่อนข้างอยู่ในตำแหน่งกึ่งกลางของห้อง เนื่องจากผลงานมีลักษณะเป็นวงกลมขนาดใหญ่ ดังนั้นตำแหน่งที่เหมาะสมในการจัดวางผลงาน จึงควรอยู่ในตำแหน่งที่อยู่ตรงกลางของห้อง ผลงานชิ้นนี้ใช้การจัดวางในลักษณะที่จัดให้มีการเน้นจุดสนใจอยู่ตรงตำแหน่งตรงกลางของงาน (วงกลมสีดำ) และแสดงลักษณะการเป็นศูนย์กลางโดยวางหินให้เกิดความสูงเป็นเนินสูงตรงกลาง จากนั้นจึงเกลี่ยเศษหินให้ราบเรียบลงมา ประกอบกับการวางกระจกกระจกใสรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่มีขนาด 5 นิ้ว x 25 นิ้ว จำนวน 8 แผ่นในแนวตั้งฉากกับพื้นห้องและมีทิศทางที่พุ่งออกจากจุดศูนย์กลางของงาน โดยแบ่งช่องความห่างของการวางกระจกในปริมาตรที่เท่าๆ กันออกเป็น 7 ช่อง จึงเป็นการจัดวางที่มีความสมมาตรทุกๆ ด้าน



ภาพที่ 30 การจัดวางงาน Chalk and Mirror Displacement, 1969

8.2 โครงสร้าง

มีลักษณะเป็นโครงสร้างแผ่ขยาย ที่เปิดรูปทรงมาจากรูปทรงทรงกระบอก (เส้นสีแดง แสดงถึงโครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) ซึ่งใช้ลักษณะของการเรียงกระจกที่ซ้ำกัน โดยวางเรียงให้เกิดเป็นระนาบของโครงสร้างหมุนรอบจุดศูนย์กลาง และจากการจัดวางโครงสร้างในลักษณะดังกล่าวนี้ ได้ทำให้เกิดบริเวณว่างเป็นรูปสามเหลี่ยมขึ้นมาเป็นจำนวน 8 ช่อง ซึ่งอยู่ภายใต้การล้อมกรอบที่มีขอบเขตเป็นรูปวงกลม โครงสร้างของงานแสดงความสมดุลได้อย่างชัดเจน และสร้างความรู้สึกในการเคลื่อนไหวทั้งออกจากจุดศูนย์กลางและเข้าสู่จุดศูนย์กลาง ซึ่งการสร้างความรู้สึกในการเคลื่อนไหวนี้ การจัดวางของกองดินที่มีลักษณะการรวมตัวเข้าสู่จุดศูนย์กลาง ก็ถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างเสริมที่ช่วยให้เกิดความรู้สึกในการเคลื่อนไหวเกิดขึ้น



ภาพที่ 31 โครงสร้างงาน Chalk and Mirror Displacement, 1969

ผลงานที่ 9. Yucatan Mirror Displacements, 1969

nine locations on a trail, Yucatan, Mexico

Collection: Solomon R. Guggenheim Museum, New York



ภาพที่ 32 Yucatan Mirror Displacements, 1969

9.1 การจัดวาง

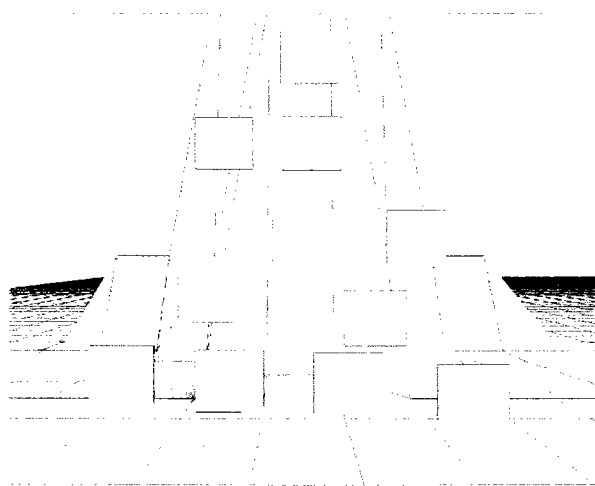
ลักษณะของการจัดวาง เป็นการจัดวางในเขตพื้นที่ป่า โดยอาศัยต้นไม้ที่มีส่วนโคนค่อนข้างใหญ่ ซึ่งเป็นลักษณะของโคนฐานที่กว้าง และลำต้นมีขนาดสอบเล็กได้ขึ้นไป จากนั้นเป็นการนำกระจกสีเหลี่ยมจัตุรัสไปวางในลักษณะสอดแทรกอยู่ภายใต้กิ่งใบที่ห้อยโค้งลงมา ทำให้เมื่อมองแล้ว จะดูไม่เป็นระเบียบสักเท่าไร แต่ถ้าพิจารณาให้ละเอียดขึ้น จะพบว่า ลักษณะและตำแหน่งของการติดตั้งกระจก (เส้นสีแดง) จะมีรูปร่างที่สอดคล้องคล้ายกับต้นไม้ (เส้นประสีฟ้า) โดยจัดวางในลักษณะที่มีระยะห่างของกระจกที่ค่อนข้างสม่ำเสมอ ได้เรียงกันขึ้นไป สัมพันธ์กับรูปทรงที่เป็นส่วนของ โคนฐาน ลำต้น และกิ่งใบของต้นไม้



ภาพที่ 33 การจัดวางงาน Yucatan Mirror Displacements, 1969

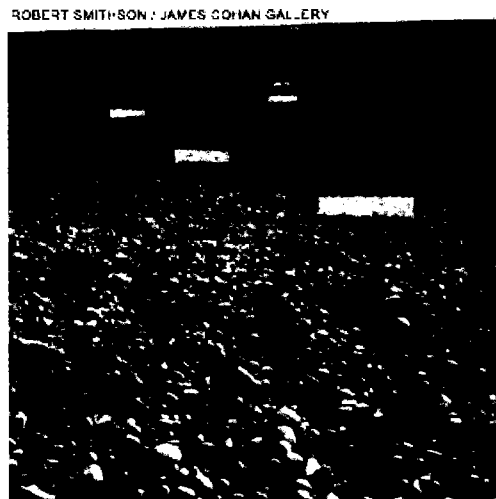
9.2 โครงสร้าง

ลักษณะโครงสร้างของงาน เกิดจากการนำกระจกมาวางตั้งฉากกับพื้น โดยเว้นระยะห่างที่ค่อนข้างสม่ำเสมอ แต่เป็นการวางในลักษณะที่ไม่เป็นระเบียบ ก่อให้เกิดบริเวณว่างที่เป็นส่วนย่อยขึ้นมา ซึ่งกระจกแต่ละหน่วยนั้นอยู่ในตำแหน่งที่เป็นอิสระต่อกัน แต่เชื่อมโยงกันอยู่ด้วยบริเวณว่างที่มีพื้นที่ที่ใกล้เคียงกัน ร่วมกับรูปร่างของการจัดวางกระจกที่สัมพันธ์กับเส้นโครงสร้างของต้นไม้ ดังภาพประกอบที่ 34 ซึ่งเมื่อมองโครงสร้างโดยรวมแล้ว จะคล้ายโครงสร้างตัดกันของตารางที่มีแกนแนวตั้งและแนวนอนตัดกันอยู่



ภาพที่ 34 ผังเส้นโครงสร้างงาน Yucatan Mirror Displacements, 1969

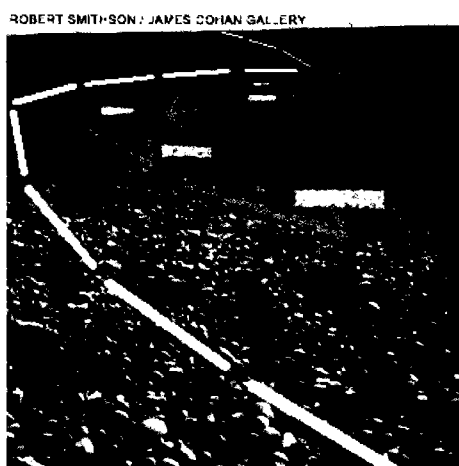
ผลงานที่ 10. Mirror Displacement, 1969, Chelsea Beach, Portland Island, England



ภาพที่ 35 Mirror Displacement, 1969

10.1 การจัดวาง

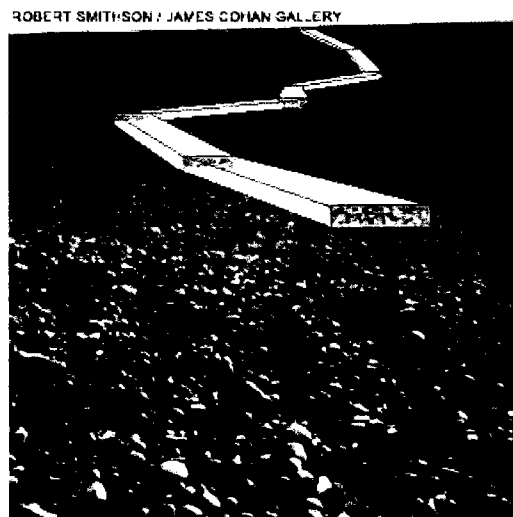
การจัดวางในผลงานชิ้นนี้ ถูกจัดวางอยู่บนพื้นที่โล่ง ซึ่งมีขนาดกว้างใหญ่มาก ตำแหน่งการวางกระจัดกันไปในลักษณะที่สอดคล้องกับพื้นที่ในบริเวณนั้น คือ เป็นการจัดวางให้สั่นไหวไปกับสภาพของเนินดินขนาดเล็ก โดยวางกระจัดสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวนอน แต่ตั้งฉากกับพื้นดิน ซึ่งจัดวางกระจัดให้มีระยะห่างกันพอสมควร ในตำแหน่งที่เมื่อมองโดยภาพรวมแล้ว จะเกิดเป็นเส้นโค้ง (เส้นประสีฟ้า) ที่มีลักษณะสั่นไหว เหมือนมีการเคลื่อนที่เกิดขึ้น เป็นการสร้างสภาพความเคลื่อนไหวในสายตา ให้ความรู้สึกในการรุกรมาข้างหน้า



ภาพที่ 36 การจัดวางงาน Mirror Displacement, 1969

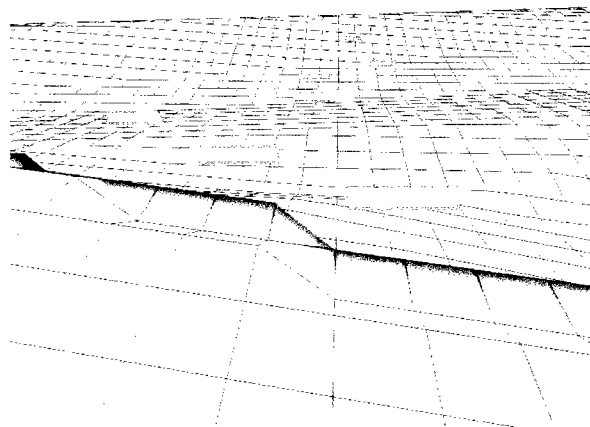
10.2 โครงสร้าง

โครงสร้างของงานชิ้นนี้เป็นโครงสร้างเปิดที่เป็นเส้นโค้ง (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) โดยใช้การจัดวางกระจกในตำแหน่งที่ห่างกัน และวางเรียงในลักษณะที่ก่อให้เกิดเป็นเส้นโค้ง เมื่อมองดูภาพรวมแล้ว จะเห็นว่ามีระยะทางของภาพที่ไกลมาก ซึ่งพิจารณาได้จากขนาดของกระจกแผ่นแรกที่ถูกติดตั้งไว้ในระยะที่ใกล้ที่สุด เมื่อนำมาเทียบกับกระจกแผ่นสุดท้ายที่ถูกติดตั้งไว้ในระยะที่ไกลที่สุด



ภาพที่ 37 โครงสร้างงาน Mirror Displacement, 1969

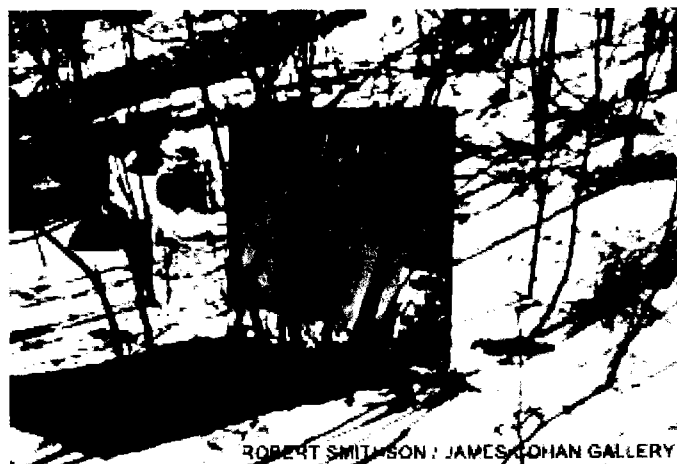
ลักษณะโครงสร้างของงานจึงเป็นโครงสร้างของเส้นโค้ง ที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวไปตามสภาพโครงสร้างของพื้นที่ที่เป็นทุ่งโล่งดังกล่าว



ภาพที่ 38 ผังเส้น โครงสร้างงาน Mirror Displacement, 1969

ผลงานที่ 11. Mirror Trail (Ithaca), Feb, 1969

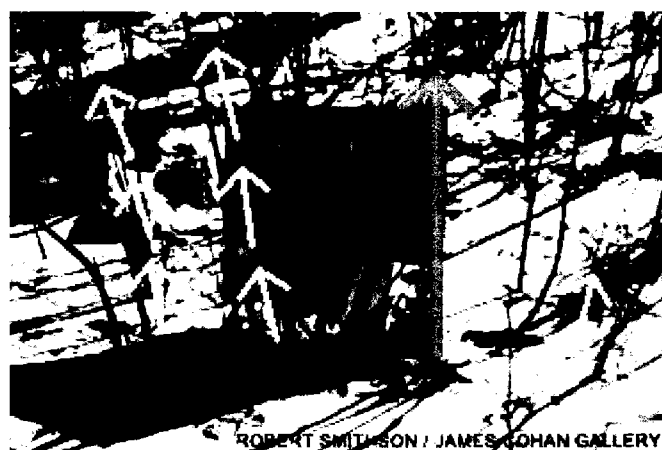
Ithaca, NY



ภาพที่ 39 Mirror Trail (Ithaca), Feb, 1969

11.1 การจัดวาง

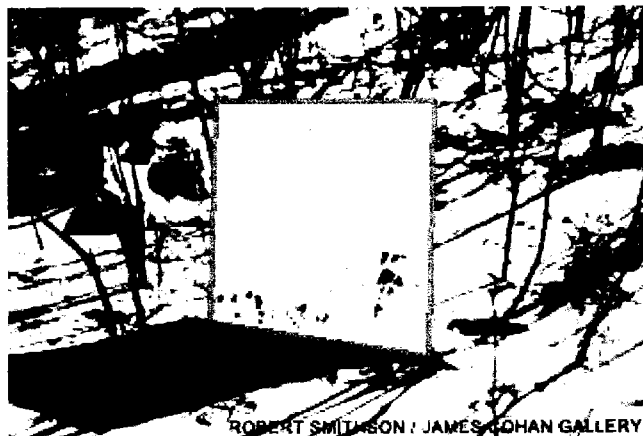
ผลงานชิ้นนี้ใช้การจัดวางที่คล้ายกับผลงานที่ 7 LEANING MIRROR, 1969 คือเป็นการติดตั้งกระจกเงาในแนวตั้งขึ้นเพียงแผ่นเดียว (ลูกศรสีแดง) โดยวางตำแหน่งของกระจกให้พียงอยู่ระหว่างต้นไม้ที่มีลักษณะเหมือนกิ่งไม้ท่อนเล็กๆ ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะของกิ่งไม้ที่มีทิศทางที่พุ่งขึ้นจากดิน (ลูกศรสีฟ้า) การจัดวางในลักษณะนี้ไม่ต้องใช้วัสดุยึด แต่ใช้การวางพียงไปกับต้นไม้ ส่วนเงาตกทอดที่เกิดขึ้นด้านหน้าของกระจกก็เป็นการเน้นสภาพกายภาพของแผ่นกระจก โดยช่วยเสริมสร้างความเข้าใจของเราที่มีต่อรูปทรงของกระจก ว่ามีลักษณะเป็นเช่นไร



ภาพที่ 40 การจัดวางงาน Mirror Trail (Ithaca), Feb, 1969

11.2 โครงสร้าง

ลักษณะโครงสร้างของงาน มีลักษณะเป็นโครงสร้างเดี่ยว สีเหลี่ยมจัตุรัส ซึ่งเกิดจากการนำกระจกเพียงแผ่นเดียวมาใช้ทำผลงาน แต่เมื่อมองภาพโดยรวมแล้ว จัดได้ว่าเป็นงานที่มีความโดดเด่นอยู่ไม่น้อยเลยทีเดียว เนื่องจากภาพสะท้อนที่ออกมาให้ความเชื่อมโยงและกลมกลืนกับสภาพรอบด้านอย่างมาก แต่ในขณะเดียวกันสีของท้องฟ้ากลับให้ความรู้สึกที่ขัดแย้งกับสีของพื้นดินอย่างเห็นได้ชัด



ภาพที่ 41 โครงสร้างงาน Mirror Trail (Ithaca), Feb, 1969

ผลงานที่ 12. Mirror Displacement, 1969

Cayuga Quarry, Ithaca, NY



ภาพที่ 42 Mirror Displacement, 1969

12.1 การจัดวาง

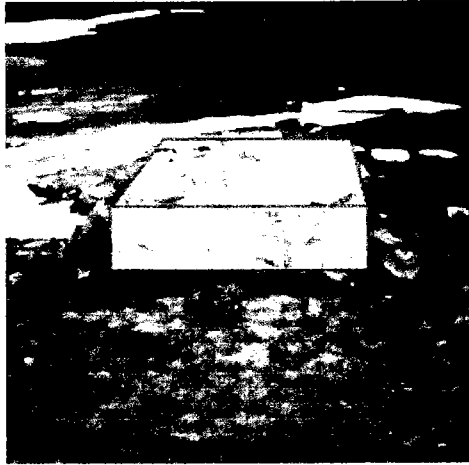
ใช้การจัดวางให้สอดคล้องกับสภาพของพื้นที่ โดยสร้างผลงานออกมาให้มีเส้นรอบรูป (เส้นสีแดง) ที่มีลักษณะคล้ายกับเส้นรอบรูปของกองหิมะ (เส้นสีฟ้า) ในบริเวณนั้น และผลงานชิ้นนี้มีความโดดเด่นอยู่ตรงที่ เมื่อมองที่แรกกลับไม่สามารถมองว่ากระจกถูกติดตั้งอยู่ตรงบริเวณไหน เนื่องจากภาพที่ออกมามีความกลมกลืนกันไปหมด แต่ถ้าสังเกตดูให้อย่างละเอียดจะพบว่ากระจกถูกติดตั้งอยู่ และมีก้อนหินวางเรียงรายอยู่รอบกระจก ซึ่งการจัดวางในผลงานชิ้นนี้ ใช้การจัดวางในลักษณะของกรอบสี่เหลี่ยมจัตุรัส โดยวางกระจก 4 แผ่น ในแนวตั้งฉากกับพื้น ให้เกิดเป็นกรอบสี่เหลี่ยมจัตุรัสขึ้นมา แต่ในขณะเดียวกันก็วางก้อนหินไว้ตรงมุมของกระจกไปพร้อมๆ กัน เพื่อให้กระจกสามารถตั้งอยู่ได้ การจัดวางในลักษณะนี้ทำให้เกิดภาพลวง ที่ต้องใช้การสังเกตอย่างละเอียด จึงสามารถมองเห็นชิ้นงานโดยครบถ้วนได้



ภาพที่ 43 การจัดวางงาน Mirror Displacement, 1969

12.2 โครงสร้าง

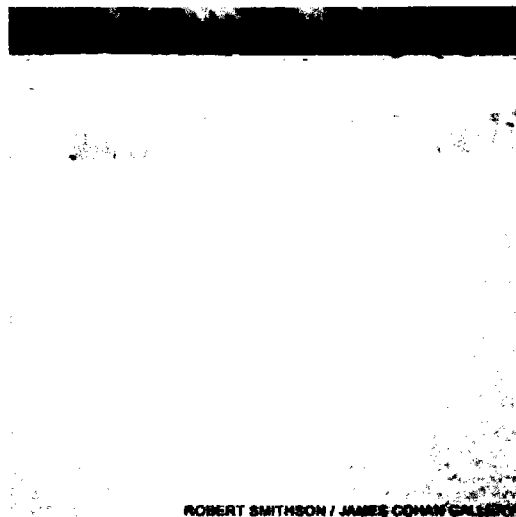
มีลักษณะเป็นโครงสร้างเปิด ที่มีรูปทรงเป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัส (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) ซึ่งเกิดจากการวางกระจก 4 แผ่นให้เกิดเป็นกรอบพื้นที่สี่เหลี่ยมขึ้นมา ซึ่งภาพโครงสร้างโดยรวมเมื่อมองไปที่ผลงานทั้งหมดจะพบว่า คล้ายเป็นการสร้างบ่อดินขนาดย่อมขึ้นมา เป็นลักษณะของการสร้างโครงสร้างให้เกิดปริมาตรทางรูปทรง



ภาพที่ 44 โครงสร้างงาน Mirror Displacement, 1969

ผลงานที่ 13. Mirror Shore, April, 1969

Sanibel Island, FL

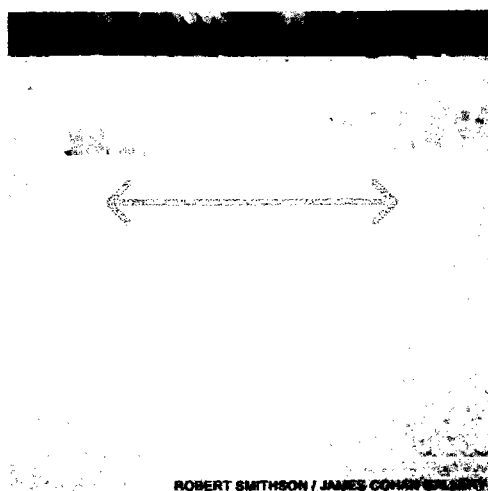


ภาพที่ 45 Mirror Shore, April, 1969

13.1 การจัดวาง

ผลงานชิ้นนี้เป็นการจัดวางกระจกบนพื้นที่โล่ง ในลักษณะวางเรียงต่อกันในทิศทางเดียวกัน สร้างความรู้สึกเป็นเส้นตรงในแนวนอน (ลูกศรสีแดง) ซึ่งสัมพันธ์กับพื้นที่ราบเรียบที่มีเส้นขอบเป็นเส้นในแนวนอนเช่นกัน (ลูกศรสีฟ้า) การจัดวางในงานชิ้นนี้ ถ้าสังเกตให้ดีจะเห็นว่ากระจกมิได้ถูกติดตั้งให้มีหน้าตัดที่เรียบสม่ำเสมอ เพราะกระจกถูกติดตั้งให้พียงอยู่กับสันของเนินดิน ทำให้มีความเอียงไม่

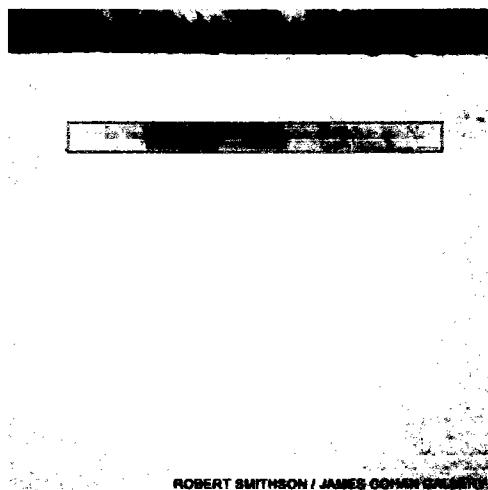
เท่ากันทุกแผ่น ซึ่งก่อให้เกิดผลในการสะท้อนไม่เท่ากัน โดยสามารถสังเกตได้จากภาพของแสงสะท้อนที่ตกทอดลงบนพื้นที่มีความยาวไม่เท่ากัน การถ่ายทำภาพผลงานชิ้นนี้ จึงเป็นการถ่ายภาพเพื่อให้ได้ผลที่ครอบคลุมตัวแสงสะท้อนมาด้วย



ภาพที่ 46 การจัดวางงาน Mirror Shore, April, 1969

13.2 โครงสร้าง

โครงสร้างของงานมีลักษณะเป็นเส้นตรง ที่เกิดจากการนำกระจกมาเรียงต่อกันในทางยาว โดยไม่มีการเว้นระยะห่างของกระจก โครงสร้างของงานชิ้นนี้ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง เนื่องจากการวางโครงสร้างในแนวนอนที่ขนานกับพื้นดิน แต่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวด้วยเช่นกัน เพราะแสงสะท้อนที่ตกทอดลงบนพื้นที่มีขนาดไม่เท่ากันเป็นตัวช่วยก่อให้เกิดความรู้สึกว่ามีการสั่น และไหวตัวเกิดขึ้น



ภาพที่ 47 โครงสร้างงาน Mirror Shore, April, 1969

ผลงานที่ 14. Mirror Displacement (Vertical on Rocky Bank)

Sept, 1969



ภาพที่ 48 Mirror Displacement (Vertical on Rocky Bank), Sept, 1969

14.1 การจัดวาง

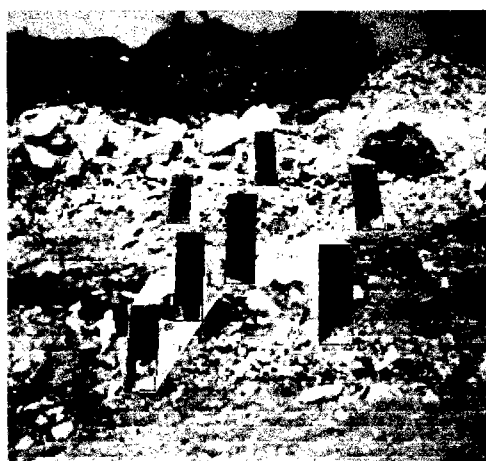
การจัดวางในผลงานชิ้นนี้ ถูกจัดวางให้สัมพันธ์กับสภาพทางธรรมชาติที่มีลักษณะเป็นเนินดินขนาดใหญ่และสูง โดยทำการจัดวางกระจกทั้งหมด 7 แผ่น ในแนวตั้ง ซึ่งเข้ากับสภาพของเนินหินที่มีลักษณะเป็นชั้นหินไล่สูงขึ้นไป โดยทำการปักแผ่นกระจกลึกเข้าไปในเนื้อดินในระดับหนึ่ง ส่วนการจัดวางตำแหน่งของกระจกนั้นมีลักษณะกระจายตัวออกไปตามความสูงชัน และความโค้งของเนินหิน ซึ่งพิจารณาได้จาก ลูกศรสีแดงที่แสดงถึง ความต่อเนื่องของเส้นโค้งที่สอดคล้องกับ สภาพของเนินหินที่อยู่ในสภาพเป็นทางโค้งด้วยเช่นกัน (เส้นประสีฟ้า) ทั้งนี้ เนื่องจากสภาพแวดล้อมในบริเวณนั้นเป็นเนินเขา ชั้นหินต่างๆ อยู่ในสภาพที่กระจัดกระจายไม่เป็นระเบียบ ทำให้การออกแบบและติดตั้งผลงานเป็นไปในลักษณะที่สอดคล้องกับสภาพธรรมชาติในบริเวณนั้น



ภาพที่ 49 การจัดวางงาน Mirror Displacement (Vertical on Rocky Bank), Sept, 1969

14.2 โครงสร้าง

โครงสร้างของงาน มีลักษณะเป็นโครงสร้างเปิดที่สัมพันธ์กับสภาพของชั้นหินที่ยื่นออกมาจากเนินดิน โดยจัดวางกระจกให้เป็นกลุ่มที่ต่อเนื่องกัน เมื่อมองดูแล้วจะเห็นว่า โครงสร้างของกระจกทั้งหมดคล้ายกับเป็นชั้นหินที่ยื่นออกมาจากเนินดิน ซึ่งเข้ากับสภาพโครงสร้างของชั้นหิน (ดังภาพประกอบที่ 50) โดยที่กระจกแต่ละแผ่นมีความเป็นอิสระต่อกัน ระยะห่างของกระจกแต่ละแผ่นก็มีระยะห่างที่เกือบจะเท่ากัน ซึ่งอาจมีสาเหตุมาจากความแข็งของชั้นดินที่ไม่เท่ากัน ทำให้การติดตั้งกระจก จำเป็นที่จะต้องมียุทธศาสตร์ระยะห่างไม่เท่ากัน ไม่เสมอเหมือนกัน แต่เมื่อมองผลงานโดยรวมแล้วจะเห็นว่า เป็นโครงสร้างที่มีลักษณะให้ความรู้สึกเคลื่อนที่ไปในแนวตั้ง เพราะผลจากการวางตำแหน่งของกระจกที่ได้ขึ้นไปตามความสูงชันของชั้นหินนั่นเอง แต่ในขณะเดียวกันก็ก่อให้เกิดเป็นโครงสร้างเส้นโค้งด้วยเช่นกัน ซึ่งสังเกตได้จากลักษณะของเส้นโค้งที่เกิดจากการเรียงกระจกในระดับที่ไม่เสมอเหมือนกันนั่นเอง

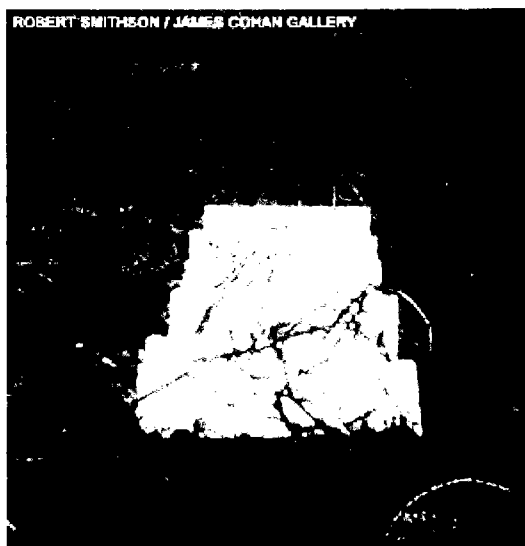


ภาพที่ 50 โครงสร้างงาน Mirror Displacement (Vertical on Rocky Bank), Sept, 1969



ภาพที่ 51 ผังเส้นโครงสร้างงาน Mirror Displacement (Vertical on Rocky Bank), Sept, 1969

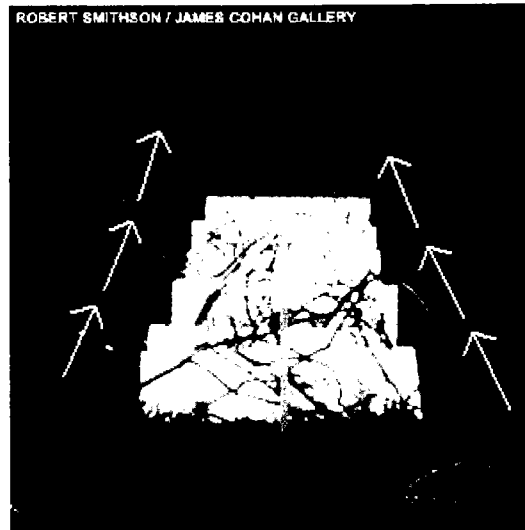
ผลงานที่ 15. Mirror Displacement (Brambles), Sept, 1969
England



ภาพที่ 52 Mirror Displacement (Brambles), Sept, 1969

15.1 การจัดวาง

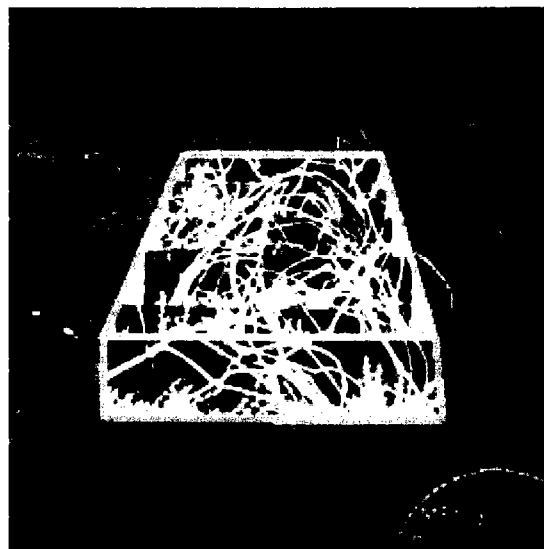
ลักษณะของการจัดวาง เป็นการจัดวางกระจุกบนพุ่มไม้ในแนวนอนที่ขนานกับพื้นเข้าไปในทางลึก (ลูกศรสีฟ้า) แต่จัดวางให้ลดหลั่นกันไปเหมือนขั้นบันได และกระจุกที่ถูกวางโดยระยะห่างที่เกือบจะเท่าๆ กัน ซึ่งในระยะห่างนั้นก็จะมีกิ่งไม้สอดแทรกสลับกันอยู่ การจัดวางในลักษณะลดหลั่นเป็นขั้นบันไดแบบนี้ ทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้า (ลูกศรสีแดง) ก่อให้เกิดเป็นมิติทางความลึกเข้าไป



ภาพที่ 53 การจัดวางงาน Mirror Displacement (Brambles), Sept, 1969

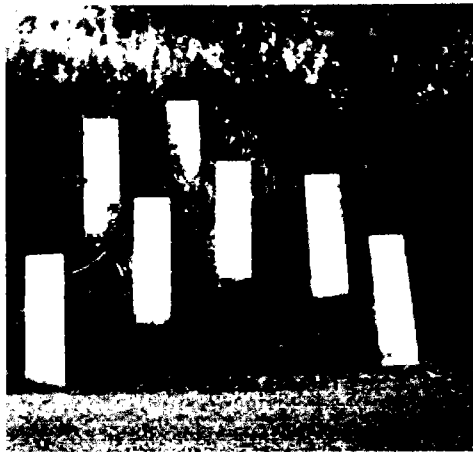
15.2 โครงสร้าง

เป็นโครงสร้างเปิด ที่เกิดจากการรวมตัวกันของแผ่นกระจกที่เรียงรายกันเป็นชั้นบันได (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) ซึ่งรวมกับกิ่งไม้ที่ไผ่ยื่นขึ้นมาในช่องว่างระหว่างกระจกแต่ละแผ่น ลักษณะโครงสร้างของงานจึงให้ความรู้สึกที่มีปริมาตรทางความลึกขึ้นมา เพราะการเรียบระนาบของแผ่นกระจกในทางลึกเช่นนี้ ก่อให้เกิดการซ้อนทับกันของกระจก เมื่อมองดูแล้วจะคล้ายกับว่ากระจกได้เชื่อมต่อกันอยู่ ในความเป็นจริงมันมีระยะเว้นห่างกันอยู่พอสมควร



ภาพที่ 54 โครงสร้างงาน Mirror Displacement (Brambles), Sept, 1969

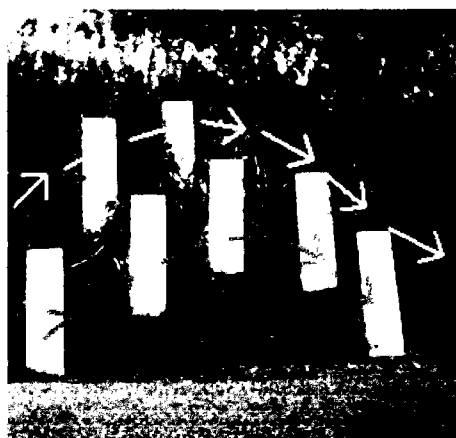
ผลงานที่ 16. Mirror Displacement (Grassy Slope), Sept, 1969, England



ภาพที่ 55 Mirror Displacement (Grassy Slope), Sept, 1969

16.1 การจัดวาง

เป็นการจัดวางกระจุก 7 แผ่น ในแนวตั้งและตั้งฉากกับพื้น โดยทำการจัดวางให้อยู่บนเนินหญ้า ซึ่งตัวหญ้ามีระดับความสูงที่มากกว่าความสูงของกระจุกเพียงเล็กน้อย การจัดวางกระจุกในลักษณะนี้ (ดังลูกศรสีแดง) เป็นการจัดวางให้สัมพันธ์กับพื้นที่ที่เป็นเนินโค้งไล่สูงขึ้นไป (ดังลูกศรสีฟ้า) ซึ่งคล้ายกับผลงานที่ 14 MIRROR DISPLACEMENT, Sept, 1969 แต่การจัดกระจุกในแนวตั้งในงานชิ้นนี้ ให้ความรู้สึกที่สัมพันธ์กับตัวหญ้าเป็นอย่างมาก เนื่องจากมีความสูงใกล้เคียงกับกระจุกอีกทั้งตัวหญ่ายังเป็นหญ้าที่มีลำต้นขึ้นสูงในแนวตั้ง ส่วนการจัดวางและติดตั้งนั้น ดูมีความง่ายกว่าผลงานที่ 14 เนื่องจากมีลักษณะเป็นเนินดินที่ไม่น่าจะแข็งแรงมาก จึงไม่ลำบากต่อการติดตั้ง



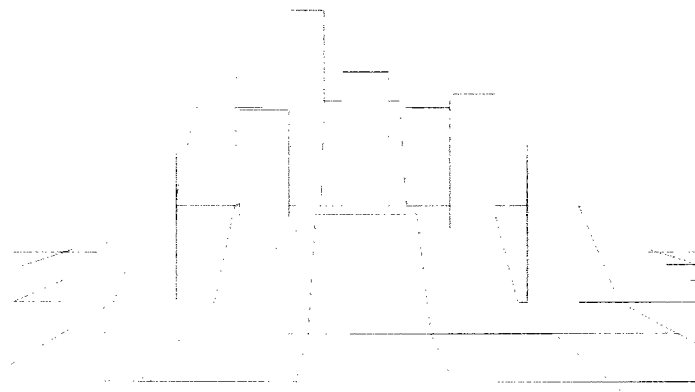
ภาพที่ 56 การจัดวางงาน Mirror Displacement (Grassy Slope), Sept, 1969

16.2 โครงสร้าง

ลักษณะของโครงสร้าง เป็นโครงสร้างต่อเนื่องที่ดูเป็นระเบียบ มีความเชื่อมโยงของเส้นสายที่เป็นเส้นโค้งงอ (เส้นสีแดง) ให้ความรู้สึกที่เคลื่อนไหวไปข้างๆ อันเนื่องมาจากตำแหน่งของการวางกระจกไปตามเนินหญ้าที่มีความโค้งไปตามธรรมชาติของมัน จึงก่อให้เกิดความรู้สึกที่เคลื่อนไหวอย่างช้าๆ ประกอบกับจังหวะของกระจกที่ถูกติดตั้งในระยะห่างๆ ที่เท่าๆ กัน ซึ่งต่างจากผลงานที่ 14 ที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวไปในทิศทางที่พุ่งขึ้น ถึงแม้จะใช้การจัดวางที่มีลักษณะใกล้เคียงกันก็ตาม ซึ่งสาเหตุมาจากผลงานชิ้นนี้ มีระดับความสูงของหญ้าที่สม่ำเสมอ ทำให้ความสูงของหญ้า จึงเปรียบเสมือนเป็นกรอบที่จำกัดทิศทางในการเคลื่อนที่ของกระจก



ภาพที่ 57 โครงสร้างงาน Mirror Displacement (Grassy Slope), Sept, 1969



ภาพที่ 58 ผังเส้นโครงสร้างงาน Mirror Displacement (Grassy Slope), Sept, 1969

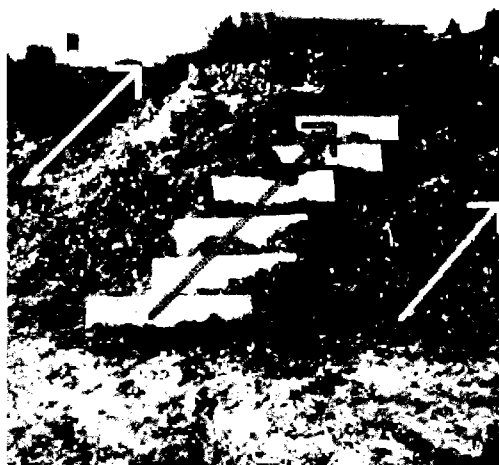
ผลงานที่ 17. Mirror Displacement on Compost Heap, Oct, 1969, Dusseldorf, Germany



ภาพที่ 59 Mirror Displacement on Compost Heap, Oct, 1969

17.1 การจัดวาง

ผลงานชิ้นนี้ใช้การจัดวางที่สอดคล้องกับสภาพของเนินดิน กล่าวคือ ลักษณะของเนินดินนั้นมีลักษณะเป็นชั้นบันไดที่สูงชัน ชั้นล่างเป็นพื้นที่โล่ง ส่วนชั้นบนเป็นพื้นที่โล่งเช่นกัน ลักษณะของการจัดวาง จึงออกแบบให้สัมพันธ์กับลักษณะของภูมิประเทศ ผลของงานที่ออกมาจึงมีลักษณะเป็นการจัดวางแบบชั้นบันไดที่มีความต่อเนื่องของชิ้นงาน โดยอาศัยการจัดวางแผ่นกระจกเงาในแนวราบที่เว้นจังหวะเท่าๆ กัน เรียงลำดับขึ้นไปตามความสูงชันของเนินดิน โดยแบ่งการจัดวางเป็น 6 ชั้นบันได อีกทั้งทั้งความเหลี่ยมล้ำของกระจกแต่ละแผ่น ยังใกล้เคียงกับองศาความลาดเอียงของตัวเนินดินอีกด้วย

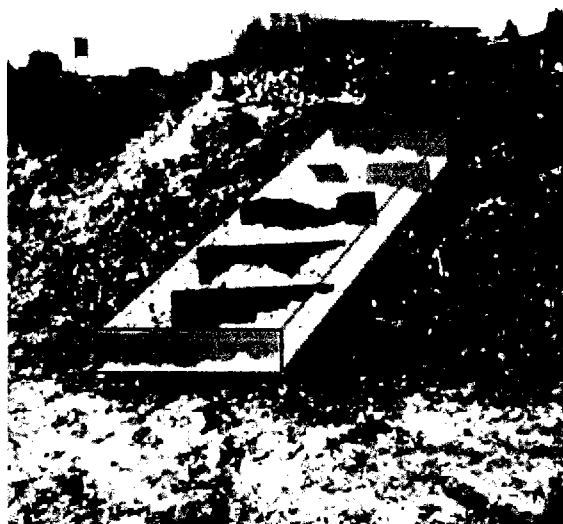


ภาพที่ 60 การจัดวางงาน Mirror Displacement on Compost Heap, Oct, 1969

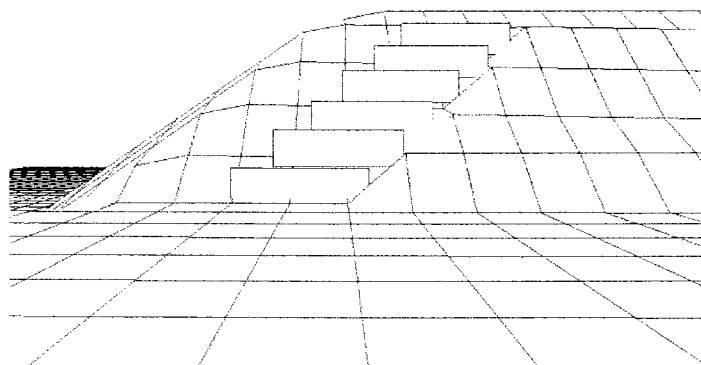
17.2 โครงสร้าง

โครงสร้างของงานชิ้นนี้ เป็นโครงสร้างเปิดที่เกิดจากการเรียงตัวกันของกระจกทั้ง 6 แผ่นที่วางในแนวราบสูงขึ้นเป็นขั้นบันได (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) มีลักษณะเคลื่อนไหวที่ลดหลั่นเป็นจังหวะ ซึ่งถ้ามองผลงานโดยรวมจะเห็นว่า การจัดวางแผ่นกระจกทั้งหมดในลักษณะขั้นบันไดนั้น โครงสร้างโดยรวมที่ออกมาจะมีลักษณะมองเห็นเป็นโครงสร้างสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนขึ้นมา

ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY



ภาพที่ 61 โครงสร้างงาน Mirror Displacement on Compost Heap, Oct, 1969



ภาพที่ 62 ผังเส้น โครงสร้างงาน Mirror Displacement on Compost Heap, Oct, 1969

ผลงานที่ 18. Mirror and Shelly Sand, 1970

50 mirrors 1'h x 4' wide back to back with overall lenght approximately 28'

1' shelly sand between each set of mirrors

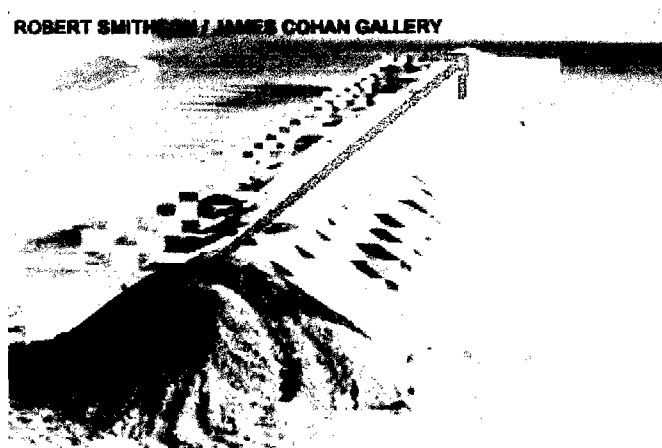
Museet for Samtidskunst, Oslo, Norway



ภาพที่ 63 Mirror and Shelly Sand, 1970

18.1 การจัดวาง

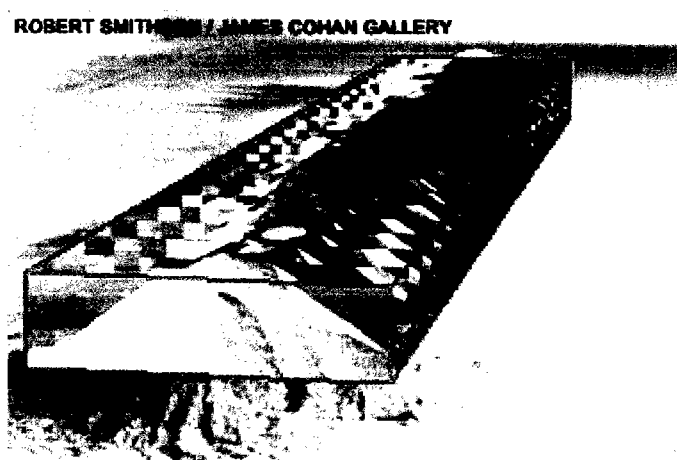
เป็นการจัดวางกระจกสี่เหลี่ยมผืนผ้า 50 แผ่น ในแนวนอน สลับกับกองทรายไปเรื่อยๆ จนครบจำนวน ใช้การจัดในจังหวะที่ซ้ำๆ กัน ตั้งแต่ส่วนหัวไปจนส่วนท้ายของงาน (ลูกศรสีแดง) โดยเป็นแนวนอนไปกับผนังของห้อง (ลูกศรสีฟ้า) ซึ่งการจัดวางของผลงานชิ้นนี้ ต้องอาศัยพื้นที่ที่ค่อนข้างยาวเป็นพิเศษ เนื่องจากเป็นการจัดวางกระจกเป็นจำนวนทั้งหมดถึง 50 แผ่นด้วยกัน ซึ่งการจัดวางกระจกในลักษณะที่ตั้งฉากกับพื้นในแนวนอนสลับกับการจัดวางกองดินกันไปอย่างเป็นจังหวะสม่ำเสมอ โดยที่มีความยาวทั้งหมด 28 ฟุต นั้น จำเป็นจะต้องใช้ความประณีตในการจัดวางเป็นอย่างมาก เนื่องจาก การติดตั้งกระจกทั้งหมดให้มีความสม่ำเสมอ และมีแนวที่ขนานกันได้ทั้งหมดนั้น ต้องอาศัยความชำนาญในการเว้นระยะการจัดวางและติดตั้งที่แม่นยำ จึงจะทำให้ผลงานที่ออกมา ดูเป็นระเบียบเรียบร้อย และขนาดของพื้นที่ที่จะติดตั้งผลงานก็เป็นเรื่องที่สำคัญมาก ปัญหาในลักษณะนี้ จึงเป็นปัญหาที่สำคัญสำหรับศิลปะการจัดวาง



ภาพที่ 64 การจัดวางงาน Mirror and Shelly Sand, 1970

18.2 โครงสร้าง

โครงสร้างของงานชิ้นนี้ มีลักษณะเป็นโครงสร้างเปิด ที่ปรับรูปทรงมาจากกล่องสี่เหลี่ยมผืนผ้า (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) โดยใช้การจัดวางระนาบของ กระดาษในแนวนอน ที่ใช้การจัดวางในแบบซ้ำๆ กันไปให้ต่อเนื่องในแบบเส้นตรง จังหวะในการจัดวางก็ มีความห่างของกระดาษที่เท่าๆ กัน คือ 1 ฟุต ดังนั้นเมื่อมองภาพผลงานโดยรวมแล้วจะแสดงให้เห็นเป็น โครงสร้างเปิดที่ใช้ระนาบของกระดาษเรียงรายกันไปในลักษณะที่ซ้ำๆ กัน และมีกองทรายวางเชื่อมใน บริเวณวางที่เป็นช่องว่างระหว่างกระดาษแต่ละแผ่น



ภาพที่ 65 โครงสร้างงาน Mirror and Shelly Sand, 1970

2.3 สภาพแวดล้อม

สภาพแวดล้อมที่ สมิธสัน เลือกใช้ในการสร้างผลงานนั้น มีอยู่ 2 ลักษณะด้วยกัน คือ สภาพแวดล้อมภายในห้องแสดงผลงาน กับ สภาพแวดล้อมภายนอก ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีลักษณะทางภูมิประเทศตามธรรมชาติทั่วไป

พื้นที่ภายในห้องแสดงผลงานที่ สมิธสัน เลือกใช้ในการสร้างผลงานและจัดแสดงนั้น เป็นพื้นที่ที่มีบริเวณกว้างเพียงพอสำหรับใช้เพื่อการจัดแสดงผลงาน ซึ่งเป็นไปตามลักษณะทั่วไปของห้องจัดแสดงผลงาน แต่จะมีลักษณะที่พิเศษอยู่หนึ่งอย่าง และดูเหมือนเป็นการเจาะจงในการเลือกสภาพของห้องจัดแสดงผลงาน นั่นก็คือ ลักษณะของพื้นที่ห้องที่เป็นพื้นไม้ เพราะผลงานเกือบทั้งหมดถูกสร้างและจัดแสดงในห้องที่เป็นพื้นไม้ มีส่วนน้อยมากที่จัดแสดงบนพื้นที่ไม่ใช่พื้นไม้ ทั้งนี้เนื่องมาจากสาเหตุของความต้องการในการสร้างความสัมพันธ์ให้เกิดขึ้นระหว่างชิ้นงานและพื้นที่จัดแสดง เพราะพื้นไม้เป็นวัสดุที่มาจากธรรมชาติ และผลงานของ สมิธสัน ก็เป็นผลงานที่มีความสัมพันธ์กับธรรมชาติเช่นกัน และด้วยเหตุที่สีของ หิน ดิน ทราาย ที่ สมิธสัน นำมาสร้างเป็นผลงานนั้น มีสีที่ใกล้เคียงกับสีของพื้นไม้ จึงเป็นการสร้างบรรยากาศให้เกิดความกลมกลืนกันขึ้นมา

แต่การเลือกใช้พื้นที่ของ สมิธสัน นั้น ก็ได้จำกัดเฉพาะห้องที่ต้องเป็นพื้นไม้เพียงอย่างเดียว เนื่องจากมีผลงานบางชิ้นถูกสร้างและจัดแสดงในห้องที่ไม่ได้เป็นพื้นไม้เช่นกัน แต่มีจำนวนน้อยกว่าการเลือกใช้ห้องที่เป็นพื้นไม้ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้จาก ความต้องการที่จะสร้างบรรยากาศความกลมกลืนให้เกิดขึ้นกับผลงาน เพราะ หิน ดิน ทราาย บางชุดที่ สมิธสัน นำมาใช้สร้างผลงานนั้น มีสีที่ไม่เข้ากับสีของพื้นไม้ ดังนั้น สมิธสัน จึงเลือกใช้ห้องจัดแสดงที่มีสีของพื้นใกล้เคียงกับสีของ หิน ดิน ทราาย ที่ถูกนำมาสร้างผลงาน ดังเช่นผลงานในลำดับที่ 6 Mirror with Crushed Shells, 1969 และผลงานในลำดับที่ 7 Leaning Mirror, 1969

ส่วนสภาพแวดล้อมภายนอกซึ่งเป็นพื้นที่ตามธรรมชาติทั่วไปนั้น เป็นสถานที่ที่ สมิธสัน ได้เดินทางไปตามแหล่งต่างๆ จนพบกับทำเลที่ถูกใจ จึงค่อยสร้างผลงาน ณ สถานที่แห่งนั้น ซึ่งโดยหลักแล้ว สมิธสัน เลือกที่จะใช้สถานที่ที่ห่างไกลผู้คน มีสภาพที่ถูกปล่อยให้ทิ้งร้างตามธรรมชาติของมัน ดังที่ สมิธสัน ได้กล่าวเกี่ยวกับการเลือกสถานที่ไว้ตอนหนึ่งว่า

“ผมได้เริ่มต้นงานชิ้นนี้ตามวิธีการที่โบราณมาก คือ ออกท่องเที่ยวตระเวนไปในปี 1965 จนพบสถานที่บางแห่งที่ค่อนข้างถูกใจ อยู่ในสถานที่ที่กระจุยกระจาย (disrupted) และสลักหักพัง ความจริงแล้วผมต้องการค้นหาบริเวณที่ธรรมชาติถูกรบกวนทำลาย (denaturalization) มากกว่าจุดที่มีวิวสวยงามแบบฝีมือมนุษย์ ผมต้องการข้อมูลการเดินทางที่ละเอียดและแม่นยำ จึงทำแผนที่บันทึกเส้นทางไว้ด้วย” (Fall, 1970 : Online)

ด้วยเหตุดังกล่าวนี้ รวมกับผลของการวิเคราะห์จากรูปภาพ ทำให้สรุปได้ว่า สถานที่แต่ละแห่งที่ สมิตัน เลือกและใช้เพื่อการสร้างผลงาน จะต้องเป็นสถานที่ที่ไม่มีสิ่งปลูกสร้างโดยฝีมือมนุษย์ ส่วนใหญ่จะเป็นสถานที่ซึ่งถูกปล่อยให้สภาพไปตามธรรมชาติของมัน และจะต้องเป็นสถานที่ที่ สมิตัน ถูกใจเท่านั้น ทำให้สถานที่แต่ละแห่งมีสภาพภูมิประเทศที่แตกต่างกันออกไปอย่างสิ้นเชิง ซึ่งบางแห่งก็เป็นพื้นที่เปิดโล่งและกว้าง บางแห่งก็เป็นสถานที่ที่เป็นลุ่มเป็นดอนมีลักษณะเป็นเนินเขา และบางแห่งก็เป็นสถานที่ที่ค่อนข้างรก้าง

และอีกสาเหตุหนึ่งของการที่สถานที่แต่ละแห่งไม่มีความใกล้เคียงกันนั้น เป็นเพราะว่า สมิตัน เป็นบุคคลที่ชอบและรักในการเดินทาง สมิตัน จึงชอบที่จะเดินทางเสาะแสวงหาสถานที่ที่มีความแปลกๆ ใหม่ๆ อยู่เสมอ ทำให้ผลงานที่สร้างออกมาแต่ละชิ้น มีลักษณะเฉพาะตัวที่ขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อมที่แตกต่างกันออกไป ตามลักษณะทางกายภาพของสถานที่นั้นๆ

3. สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ผลงาน

การวิเคราะห์ผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิตัน ซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ จำนวน 18 ผลงาน มีผลสรุปดังนี้

ผลงานของ สมิตัน เป็นการนำเสนอความคิด ดังลักษณะของ คอนเซปชวล อาร์ต ซึ่งเกิดจากการแปรสภาพของความคิดที่มีลักษณะเป็นนามธรรม นำมาสร้างสรรคให้เกิดเป็นผลงานที่เป็นรูปธรรมขึ้นมา โดยนำเสนอและแสดงผลงานในลักษณะรูปแบบของศิลปะการจัดวาง ผลงานในชุด ไชท์ / นอน – ไชท์ ของ สมิตัน ได้ยึดถือและใช้แนวความคิดของ เอ็นโทรปี เป็นหลัก ซึ่งเป็นสภาวะการณ์อันสับสนวุ่นวาย ที่จะคลี่คลายไปตามลำดับขั้นตอนของมัน จนกระทั่งบรรลุถึงขั้นดุลยภาพในระดับหนึ่งโดยทั่วไป เอ็นโทรปี จะเน้นให้เห็นถึงภาวะไร้ระเบียบของสถานการณ์ต่างๆ โดยใช้วัสดุหลายประเภทผสมปนเปกัน หรืออีกนัยหนึ่ง เอ็นโทรปี คือกระบวนการที่ธรรมชาติพยายามฟื้นฟูตัวเองจากการกระทำของมนุษย์ที่เข้ามาฉกฉวยหรือทำให้ธรรมชาติเสียหาย ดังนั้น ความหมายที่ สมิตัน ต้องการสื่อสารออกมาก็คือ ความต้องการให้ผู้ชมเห็นภาพอุปมาอุปไมยที่เป็นรูปธรรม เกี่ยวกับความแตกแยกของโลกอันวุ่นวายนี้ โดยเฉพาะ สภาพแวดล้อมของธรรมชาติที่ถูกกระหน่ำด้วยแรง เอ็นโทรปี ว่าเป็นอย่างไร

สมิตัน ใช้แนวคิดเรื่อง เอ็นโทรปี ถ่ายทอดลงไปสู่การสร้างสรรคผลงานการจัดวางชุด ไชท์ / นอน – ไชท์ โดยใช้หลักการของความขัดแย้งในลักษณะคู่ตรงข้าม ดังนี้

1. การมีอยู่จริงและไม่มีอยู่จริง - เปรียบได้กับสภาพแวดล้อมที่มีอยู่จริง กับ ภาพสะท้อนที่ปรากฏบนกระจกซึ่งเป็นเพียงภาพจำลองที่คล้ายจริงเท่านั้น
2. การเสื่อมสลายของสิ่งต่างๆ และการเข้ามาแทนที่ของสิ่งใหม่ๆ - เปรียบได้ กับ ภาพใหม่ที่เข้ามาแทนที่ภาพเก่าบนกระจก

3. ความสับสนวุ่นวายและความเป็นระเบียบ – เปรียบได้กับภาพสะท้อนที่หลากหลายและ แตกแยกเมื่อเดินไปรอบๆ ตัวผลงาน กับ ภาพที่ดูเป็นระเบียบเมื่อหยุดดูผลงานอยู่กับที่

แนวความคิดในการใช้กระจกเงาของ สมิตสัน กล่าวได้ว่า มีความสอดคล้องกับแนวความคิด
ของเล้าจือในเรื่องทัศนะเกี่ยวกับสภาวะแท้จริงสูงสุด ซึ่งอธิบายไว้ในคัมภีร์ เต๋า - เต๊ะ - จิง บทที่ 1 มี
ใจความดังนี้

เล้าจือได้พูดถึงธรรมชาติของเต๋อว่ามีใช้ลักษณะอาการอย่างในโลกเรามี จึงสมมุติเรียกกันว่าภาวะ (ความ
ไม่มี) แต่ภาวะในที่นี้มีได้หมายความว่า สูญเปล่า หรือไม่มีอะไรเลย ความจริง มันมีสภาพของมัน และ
ยังเรียกสภานั้นว่าภาวะ (ความมี) ภาวะและภาวะทั้งสองนี้ก็คือคุณสมบัติของเต๋า จึงกล่าวว่า มันมี
เอกภาพ (ความเป็นอันเดียว) ที่เรียกได้สองก็เพราะเรียกไปตามคุณภาพของมันเท่านั้น ดังนั้น เรามองเต๋า
ได้สองแง่ คือ มองในแง่ที่เต๋าไม่มีความเปลี่ยนแปลง ไม่มีลักษณะอย่างในโลกเรามี ในแง่นี้ เต๋าก็คือภาวะ
อวากะก็เหมือนกับกระจกที่ยังไม่มีภาพเข้ามาปรากฏ และมองในแง่ที่เต๋าเป็นรากฐานของสรรพสิ่ง สิ่งทั้ง
ปวงจะมีขึ้นมาได้ก็เพราะเต๋าเป็นเหตุการณ์ ในแง่นี้ เต๋าก็คือภาวะ เหมือนกับกระจกเงาจะต้องมีอยู่จริง
ภาพต่างๆ จึงจะปรากฏเงาสะท้อนออกได้ (ทองหล่อ วงษ์ธรรมา. 2538 : 43)

แนวความคิดดังกล่าวของเล้าจือ หากนำมาเปรียบเทียบกับแนวความคิดของ สมิตสัน จะช่วย
สร้างความเข้าใจได้ว่า ภาพสะท้อนที่เกิดจากการใช้กระจกเงาของ สมิตสัน เป็นการบอกถึงสภาวะแห่ง
ความตรงข้าม คือ การมีอยู่และไม่มีอยู่ เพราะหากมีภาพสะท้อนใดๆ เกิดขึ้น นั่นหมายถึง ต้องมีสิ่งที่
เป็นจริง ภาพสะท้อนจึงจะเกิดขึ้นได้ แต่ภาพสะท้อนเหล่านั้นก็เป็นแค่เพียงภาพจำลองที่มีแค่ความ
เหมือนจริงเท่านั้น มันไม่ได้ให้ความเป็นจริงแก่เรา เราไม่สามารถสัมผัส จับต้อง สิ่งที่เราเห็นจากใน
กระจก ด้วยเหตุนี้ การใช้กระจกเงาของ สมิตสัน จึงเป็นการสื่อสารที่บ่งบอกออกมาเพื่อให้เห็นและ
แสดงให้เห็นเข้าใจว่า ภาพสะท้อนที่เกิดขึ้นมิได้ให้ความจริงแก่เราแต่อย่างใด เพราะถึงแม้กระจกเงาจะให้
ภาพสะท้อนจากสภาพรอบด้านอย่างเป็นจริงมากที่สุด แต่ภาพสะท้อนเหล่านั้นก็จะบิดเบือนไปตาม
แง่มุมต่างๆ บิดเบือนไปจากความจริง เป็นภาพสะท้อนอันแตกแยกที่แสดงให้เห็นถึงความสับสน
วุ่นวาย ทำให้เรามองเห็นและเข้าใจได้ถึงลักษณะของธรรมชาติอันไม่เที่ยงแท้แน่นอนในบริเวณนั้น

สมิตสัน ใช้การนำเสนอโดยอาศัยการจัดวางและติดตั้งผลงานตามพื้นที่ต่างๆ การจัดวางของ
ผลงานในแต่ละชิ้นจึงมีความแตกต่างกันออกไปตามสภาพของพื้นที่นั้นๆ ซึ่งลักษณะในการจัดวางตัว
งาน รวมถึงตำแหน่งของการติดตั้งผลงานโดยส่วนใหญ่ ใช้การพิจารณาจากสภาพของพื้นที่ในบริเวณ
นั้นๆ ก่อน แล้วจึงค่อยทำการออกแบบการสร้างผลงาน ซึ่งดูได้จากผลงานแต่ละชิ้น จะมีความแตกต่าง
กันไปตามบริบทซึ่งมีลักษณะเฉพาะของพื้นที่นั้นๆ ผลงานที่ออกมาจึงมีความสัมพันธ์และกลมกลืนกับ
พื้นที่ในแต่ละแห่ง ส่งผลให้ผลงานแต่ละชิ้นล้วนมีจุดสนใจอยู่ในตัวของมันเอง

และสำหรับสถานที่ที่ สมิธสัน ใช้จัดแสดงผลงาน ได้แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ เป็นการจัดวางภายในห้องแสดงผลงาน กับ จัดวางภายนอกอาคารซึ่งเป็นภูมิประเทศภายนอก ในส่วนของการจัดวางภายในห้องแสดงผลงานนั้น สมิธสัน ใช้วิธีการติดตั้งผลงานโดยการนำวัสดุที่ได้นำรวบรวมมาจากสถานที่จริง นำมาประกอบเข้ากันกับกระจกสร้างเป็นผลงานขึ้นมา ส่วนการจัดวางตามภูมิประเทศภายนอกนั้น ก็อาศัยรูปแบบของการจัดวางที่คล้ายกันกับการจัดวางภายในอาคารเช่นกัน แต่ทว่าผลงานดังกล่าว ไม่ได้ถูกปล่อยทิ้งไว้ยังสถานที่แห่งนั้น เมื่อทำการสร้างและติดตั้งผลงานจนสำเร็จ ก็จะทำการบินถ่ายภาพผลงานแต่ละชิ้นเอาไว้ จากนั้นก็รื้อถอนผลงาน เก็บกระจกและออกเดินทางต่อไปเพื่อค้นหาสถานที่แห่งใหม่ต่อไป ซึ่งการจัดวางภายในห้องแสดงผลงาน กับ การจัดวางภายนอกอาคารนั้น จะมีความแตกต่างกันตรงที่ การจัดวางภายนอกอาคารสามารถเลือกใช้พื้นที่ได้อย่างกว้างขวางในการสร้างสรรค์ผลงาน อีกทั้งจากปัจจัยของสภาพแวดล้อมภายนอกที่มีลักษณะแตกต่างกันออกไป อันมีส่วนช่วยให้เกิดการสร้างสรรค์ทางความคิดในการสร้างผลงานแบบใหม่ๆขึ้นมา ซึ่งต่างกับการจัดวางภายในอาคารที่มีข้อจำกัดในเรื่องของพื้นที่ในการจัดแสดงที่ต้องจำเพาะเจาะจงอยู่แต่ภายในพื้นที่สี่เหลี่ยมเท่านั้น

จากจำนวนผลงานในชุด ไชท์ / นอน – ไชท์ ของ สมิธสัน ทั้ง 18 ผลงาน สามารถแบ่งเป็นการจัดวางภายในอาคารได้จำนวนทั้งสิ้น 9 ผลงาน ซึ่งเรียงตามลำดับหมายเลขผลงานได้ดังนี้

1. Gravel Mirrors with Cracks and Dust, 1968
2. Red Sandstone Corner Piece, 1968
3. Untitled (Micra and Glass), 1968-69
4. Nonsite - Essen Soil and Mirrors, 1969
5. Eight – Part Piece (Cayuga Salt Mine Project), 1969
6. Mirror with Crushed Shells, 1969
7. Leaning Mirror, 1969
8. Chalk and Mirror Displacement, 1969
18. Mirror and Shelly Sand, 1970

และแบ่งเป็นการจัดแสดงภายนอกอาคารได้ทั้งสิ้น 9 ผลงาน ซึ่งเรียงตามลำดับหมายเลขผลงานได้ดังนี้

9. Yucatan Mirror Displacements, 1969
10. Mirror Displacement, 1969
11. Mirror Trail (Ithaca), Feb, 1969
12. Mirror Displacement, 1969

13. Mirror Shore, April, 1969
14. Mirror Displacement (Vertical on Rocky Bank), Sept, 1969
15. Mirror Displacement (Brambles), Sept, 1969
16. Mirror Displacement (Grassy Slope), Sept, 1969
17. Mirror Displacement on Compost Heap, Oct, 1969

ส่วนขั้นตอนการดำเนินการและกระบวนการสร้างสรรค์นั้น สมิธสัน เริ่มค้นหาสถานที่ตั้งแต่ปี 1965 โดยใช้วิธีเดินทางไปตามสถานที่ต่างๆ เพื่อเสาะหาสถานที่ๆ เหมาะสม ซึ่งสถานที่ที่ สมิธสัน สนใจนั้นมักจะเป็นสถานที่ที่อยู่ในสภาพพังทลาย กระจายกระจาย เป็นบริเวณที่ธรรมชาติถูกรบกวน ทำลาย หรือบริเวณโรงงานอุตสาหกรรมที่ถูกทิ้งร้างตามเมืองต่างๆ ในการเดินทางแต่ละครั้งจึง จำเป็นต้องอาศัยข้อมูลที่ถูกต้องแม่นยำเป็นจำนวนมาก แผนที่จึงเป็นสิ่งสำคัญต่อการวางแผนการเดินทาง และด้วยเหตุนี้ในการแสดงงานบางครั้ง สมิธสัน จึงใช้แผนที่ที่เขาบันทึกเส้นทางไว้มาแสดง ร่วมกับงานของเขา และหลังจากนั้น เมื่อ สมิธสัน ได้พบสถานที่ที่ถูกใจ เขาก็จะเก็บรวบรวมวัตถุจาก สถานที่นั้นมาจำนวนหนึ่ง เพื่อนำมาจัดแสดงในห้องแสดงผลงาน

ในส่วนของการจัดแสดงผลงานของ สมิธสัน มีลักษณะที่เรียกได้ว่า เป็นศิลปะแบบการจัดวาง โดยผลงานของ สมิธสัน ใช้หลักการจัดองค์ประกอบตามลักษณะของ มินิมอล อาร์ต ที่เน้นในเรื่องของ รูปทรงที่เรียบง่าย แต่หลีกเลี่ยงจากรูปทรงที่ปิดตาย หันมาสู่การเปิดพื้นที่ว่างของรูปทรง

โครงสร้างผลงานทั้งหมดโดยส่วนใหญ่ เป็นการนำโครงสร้างย่อยๆ มาประกอบกัน ซึ่งมี ลักษณะเป็นโครงสร้างเปิด ให้ความรู้สึกที่โปร่งและเบา โดยรูปทรงของงานที่ใช้เป็นรูปทรงเรขาคณิต ซึ่งมีอยู่ 2 ลักษณะใหญ่ๆ คือ สี่เหลี่ยม กับ วงกลม นำมาจัดวางอย่างง่ายๆ ซึ่งอยู่ภายใต้กรอบที่มีพื้นที่ ขอบเขตเป็นสี่เหลี่ยมและวงกลมเช่นกัน

ผลงานโดยส่วนใหญ่ของ สมิธสัน ใช้ลักษณะการจัดวางที่เป็นกลุ่มก้อนนำมาวางอย่างง่ายๆ ดู เป็นระเบียบเรียบร้อย ใช้หลักในการจัดแบบสมมาตร มีความสมดุลซ้าย – ขวาเท่าๆ กัน การจัดวางงาน ก็เป็นการจัดโดยใช้ระนาบของกระจกนำมาจัดวางในจังหวะที่ซ้ำๆ กัน เกิดเป็นโครงสร้างเปิดพื้นที่ใน บริเวณว่าง ซึ่งมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป ตามลักษณะทางกายภาพของพื้นที่ในบริเวณนั้นๆ

ส่วนในเรื่องของวัสดุที่ สมิธสัน ใช้มีเพียง 2 ชนิดเท่านั้น คือ

1. วัตถุที่นำมาจากสภาพแวดล้อมธรรมชาติ เช่น หิน ดิน ทราย ซึ่งเป็นวัตถุที่มีรูปทรงเกิดขึ้นตามธรรมชาติ สี ผิว และขนาดของวัสดุนั้น ขึ้นอยู่กับลักษณะตามคุณสมบัติของตัวมันเอง แต่ในงานโดยส่วนใหญ่วัสดุตามธรรมชาติที่ สมิธสัน นำมาใช้มักจะเป็น ก้อนดิน ก้อนกรวด ทราย ซึ่งมีขนาดเล็ก และร่วนซุย

2. กระຈก ซึ่งมี 2 ลักษณะคือ กระຈกใส – กระຈกเงา รูปทรงของกระຈกที่ใช้ในการสร้างงานนั้นจะมีอยู่ 2 รูปทรงคือ รูปทรงสี่เหลี่ยมจัตุรัส กับ รูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า

โดยที่วัสดุชนิดที่ 2 นี้ จัดเป็นวัสดุที่ถูกผลิตขึ้นจากโรงงานอุตสาหกรรม และจากลักษณะพื้นผิวอันราบเรียบของกระຈก ที่ให้ความรู้สึกตรงกันข้ามกับผิวที่ขรุขระของดิน ก็เป็นอีกข้อหนึ่ง que แสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งและแตกต่างกันในการเลือกวัสดุมาใช้ในการสร้างผลงาน

สมิธสัน เลือกใช้คุณสมบัติในการสะท้อนภาพของกระຈก เพื่อสร้างภาพที่สามารถสะท้อนภาพต่างๆ ในสภาพแวดล้อมนั้นๆ ได้อย่างชัดเจน เพราะมีประสิทธิภาพในการให้ภาพที่เด่นชัดมากกว่าวัสดุอื่นๆ ที่สามารถสะท้อนภาพได้ในลักษณะเดียวกัน ส่วนคุณสมบัติของกระຈกใสและกระຈกเงาที่ใช้นั้น กระຈกเงา จะให้ภาพที่คมชัดและชัดเจนกว่ากระຈกใสซึ่งจะให้ภาพสะท้อนที่ไม่ชัดจนเท่าไรนัก แต่สามารถมองเห็นทะลุผ่านไปยังอีกฟากหนึ่งได้ ดังนั้นผลของภาพที่ออกมา จึงเป็นลักษณะของภาพที่มีการซ้อนทับกันอยู่แบบคลุมเครือ กลายเป็นภาพที่มีลักษณะปะติดปะต่อ และไม่สมเหตุสมผลดังตามความต้องการของเขา ซึ่งภาพสะท้อนที่ปรากฏเข้ามาภายในกระຈก ทุกภาพจะเป็นภาพในลักษณะเหมือนจริงทุกประการ แต่ความคมชัดของภาพจะขึ้นอยู่กับชนิดและคุณสมบัติของกระຈก ซึ่งมุมมองจากการมองเข้าไปในกระຈกนั้นมีส่วนสำคัญเป็นอย่างมาก เพราะการเปลี่ยนมุมมองในแต่ละครั้งจะได้ภาพสะท้อนที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะของการเดินชมตัวงาน ดังนั้นภาพทุกภาพจึงมีการปรับเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา จึงกล่าวได้ว่าผลงานของ สมิธสัน ให้ภาพสะท้อนของโลกที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา และ ให้ภาพสะท้อนของโลกที่เป็นเพียงโลกเสมือนจริง แสดงถึงลักษณะของการมีอยู่จริงและไม่มีอยู่จริง เป็นการบ่งบอกที่แสดงถึงความไม่แน่นอนที่เกิดขึ้นและกำลังดำเนินอยู่ในธรรมชาติ

บทที่ 4

การพัฒนาสร้างสรรค์

จากการการศึกษาวិเคราะห์ผลงาน คอนเซ็ปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน จำนวน 18 ผลงาน ในประเด็นต่างๆ ผู้วิจัยได้ประยุกต์ผลการศึกษาวิเคราะห์ สร้างสรรค์เป็นผลงาน คอนเซ็ปชวล อาร์ต ในแบบของผู้วิจัย โดยการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานเป็น 3 ช่วง จำนวน 20 ผลงาน ดังนี้

ผลงานช่วงแรกจำนวน 9 ผลงาน ดังนี้

- ผลงานที่ 1. Mirrors on Crack Ground, 4 mirrors / each 25 x 70 cm.
- ผลงานที่ 2. Mirrors on Crack Slope, 4 mirrors / each 25 x 70 cm.
- ผลงานที่ 3. Column Mirror, 2 mirrors / each 35 x 100 cm.
- ผลงานที่ 4. Beam with 3 Mirrors, 3 mirrors / each 35 x 100 cm.
- ผลงานที่ 5. Mirrors on Broken Jetty, 4 mirrors / each 25 x 70 cm.
- ผลงานที่ 6. Mirrors on Straight Jetty, 6 mirrors / each 30 x 30 cm.
- ผลงานที่ 7. Mirrors and Mesh Tree, 3 mirrors / each 25 x 70 cm.
- ผลงานที่ 8. Mirrors and Water way, 5 mirrors / each 30 x 30 cm.
- ผลงานที่ 9. Mirror Light and Shadow, 4 mirrors / each 25 x 70 cm.

ผลงานช่วงที่ 2 จำนวน 4 ผลงาน ดังนี้

- ผลงานที่ 10. Wave in The Mirror 1, 8 mirrors / each 30 x 30 cm.
- ผลงานที่ 11. Wave in The Mirror 2, 4 mirrors / each 25 x 70 cm.
- ผลงานที่ 12. Wave in The Mirror 3, 5 mirrors / each 70 x 70 cm.
- ผลงานที่ 13. Wave on The Mirror, 6 mirrors / each 70 x 70 cm.

ผลงานช่วงที่ 3 จำนวน 7 ผลงาน ดังนี้

- ผลงานที่ 14. Wavy Square, 25 plates, size 2.87 x 2.87 m.
- ผลงานที่ 15. Wavy Square on Square, 24 plates, size 2.85 x 4.65 m.
- ผลงานที่ 16. Wavy Triangle, 21 plates, size 3.45 x 3.45 m.
- ผลงานที่ 17. Wavy Mesh, 25 plates, size 2.87 x 5.77 m.
- ผลงานที่ 18. Wavy One Line, 22 plates, size 2.87 x 5.77 m.
- ผลงานที่ 19. Wavy Two Lines, 24 plates, size 1.13 x 6.93 m.
- ผลงานที่ 20. Wavy X, 20 plates, size 3.45 x 3.45 m.

การสร้างสรรค์ผลงานช่วงแรก

การสร้างสรรค์ผลงานในช่วงแรก มีจำนวน 9 ผลงาน และได้นำผลการศึกษาวิเคราะห์ของ โรเบิร์ต สมิธสัน มาใช้ได้แก่ แนวความคิดและการสื่อสาร กระบวนการจัดวางและโครงสร้าง ดังมีภาพผลงานและลักษณะการสร้างสรรค์ดังนี้

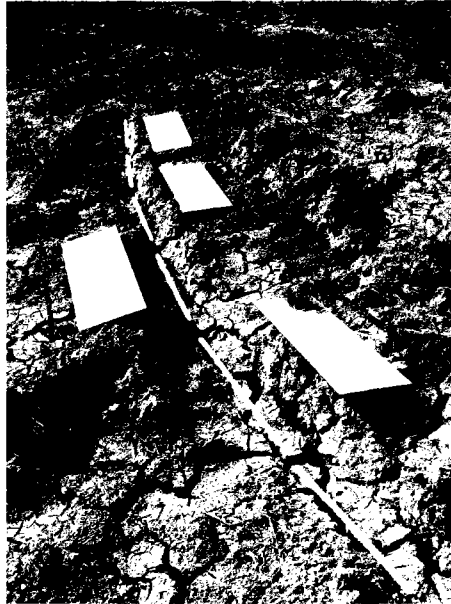
ผลงานที่ 1. Mirrors on Crack Ground, 4 mirrors / each 25 x 70 cm.



ภาพที่ 66 Mirrors on Crack Ground

1.1 การจัดวาง

การจัดวางผลงานชิ้นนี้ เป็นการจัดวางอยู่บนพื้นดินที่แตกกระแหง ตำแหน่งการวางกระจก (ลูกศรสีแดง) เป็นไปในลักษณะที่สอดคล้องกับพื้นที่ในบริเวณนั้น คือ เป็นการจัดวางให้กลมกลืนและลื่นไหลไปกับสภาพการแตกกระแหงของผืนแผ่นดินที่มีร่องรอยการแตกแยกในลักษณะเส้นโค้งยาว โดยวางกระจกสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวนอน และจัดวางกระจกให้มีระยะห่างกันพอสมควร เมื่อมองโดยภาพรวมแล้ว จะเกิดเป็นเส้นโค้ง (เส้นประสีฟ้า) ที่มีลักษณะลื่นไหลไปตามรอยแตกแยกของพื้นดิน เหมือนมีการเคลื่อนที่เกิดขึ้น เป็นการสร้างสภาพความเคลื่อนไหวในสายตา ให้ความรู้สึกในการรุกรมาข้างหน้า



ภาพที่ 67 การจัดวางงาน Mirrors on Crack Ground

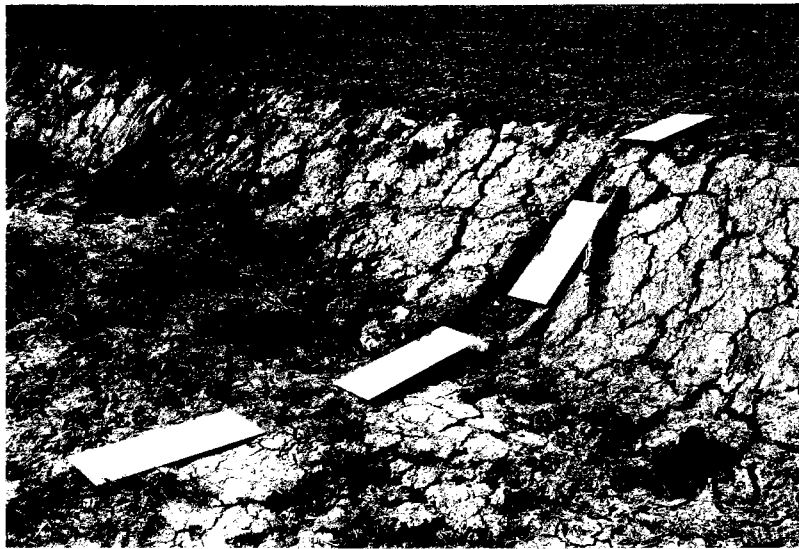
1.2 โครงสร้าง

โครงสร้างของงานชิ้นนี้เป็นโครงสร้างแบบเส้นโค้ง (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) ใช้การจัดวางกระจกในตำแหน่งที่ห่างกัน และวางเรียงกระจกในลักษณะที่ก่อให้เกิดเป็นเส้นโค้งไปตามลักษณะของผืนดินที่มีรอยแตกแยกซึ่งเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ



ภาพที่ 68 โครงสร้างงาน Mirrors on Crack Ground

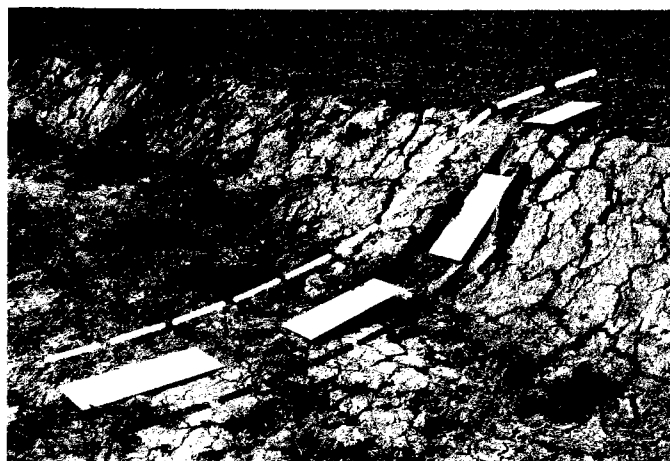
ผลงานที่ 2. Mirrors on Crack Slope, 4 mirrors / each 25 x 70 cm.



ภาพที่ 69 Mirrors on Crack Slope

2.1 การจัดวาง

การจัดวางในผลงานชิ้นนี้เป็นการจัดวางกระจกบนพื้นที่โล่ง และจัดวางให้สัมพันธ์กับสภาพทางธรรมชาติที่มีลักษณะเป็นเนินดินที่ลาดเอียงสูงชันไปประมาณ 45 องศา โดยทำการวางแผ่นกระจกบนพื้นดินเป็นแนวเส้นตรงไล่ขึ้นไปตามความสูงชัน ในลักษณะที่วางเรียงต่อกันในทิศทางเดียวกัน สร้างความรู้สึกเคลื่อนไหวที่เป็นเส้นตรงในแนวนอน (ลูกศรสีแดง) เกิดเป็นความต่อเนื่องของเส้นตรงที่สอดคล้องกับ สภาพความลาดเอียงของเนินดิน (เส้นประสีฟ้า)



ภาพที่ 70 การจัดวางงาน Mirrors on Crack Slope

2.2 โครงสร้าง

โครงสร้างของงานมีลักษณะเป็นเส้นตรง (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) ที่เกิดจากการนำกระจกมาเรียงต่อกันในทางยาว โดยทำการเว้นระยะห่างของกระจกให้เท่าๆกัน ให้ความรู้สึกที่สามารถเคลื่อนที่ไปได้ทั้ง 2 ทิศทาง คือ เคลื่อนที่ขึ้นไปด้านบน และเคลื่อนที่ลงด้านล่าง อันเนื่องมาจากการวางกระจกไปตามความลาดเอียงของเนินดิน จึงก่อให้เกิดความรู้สึกที่เคลื่อนที่เกิดขึ้นประกอบกับจังหวะของกระจกที่ถูกติดตั้งในระยะห่างๆ ที่เท่าๆ กัน



ภาพที่ 71 โครงสร้างงาน Mirrors on Crack Slope

ผลงานที่ 3. Column Mirror, 2 mirrors / each 35 x 100 cm.



ภาพที่ 72 Column Mirror

3.1 การจัดวาง

เป็นการจัดวางผลงานให้อยู่ชิดกับมุมของโครงสร้างเสาและคาน (ลูกศรสีฟ้า) และทำการจัดวางกระจกในแนวตั้งเป็นมุม 90 องศาต่อกัน เพื่อให้มีลักษณะที่สอดคล้องกับตัวเสาในแนวตั้ง (ลูกศรสีแดง) ซึ่งการวางกระจกในลักษณะเช่นนี้ จะถูกสร้างให้เกิดเป็นพื้นที่สี่เหลี่ยมผืนผ้าในบริเวณว่างขึ้นมา



ภาพที่ 73 การจัดวางงาน Column Mirror

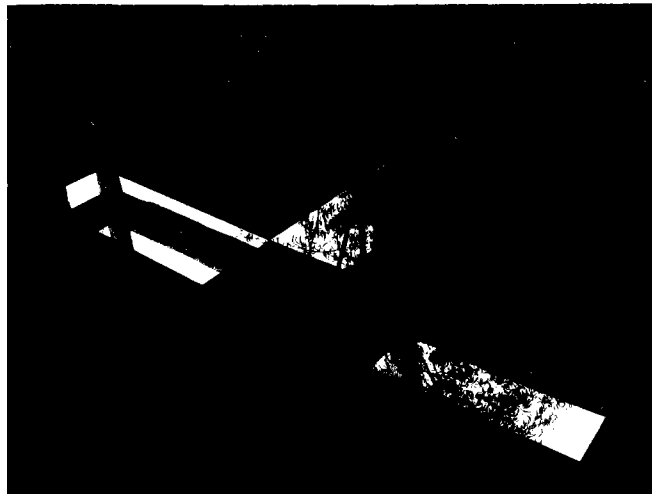
3.2 โครงสร้าง

เป็นโครงสร้างที่เปิดรูปทรงมาจากกล่องสี่เหลี่ยมในแนวตั้ง (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) โดยเกิดจากการนำกระจกเงา 2 แผ่นมาติดตั้งให้เข้ากับมุมของโครงสร้างเสาและคาน ก่อให้เกิดเป็นโครงสร้างที่มีมิติผืนผ้าขึ้นมา ดังนั้น ภาพที่ออกมาจึงสามารถแสดงให้เห็นเป็นปริมาตรและความลึกในบริเวณว่างลง



ภาพที่ 74 โครงสร้างงาน Column Mirror

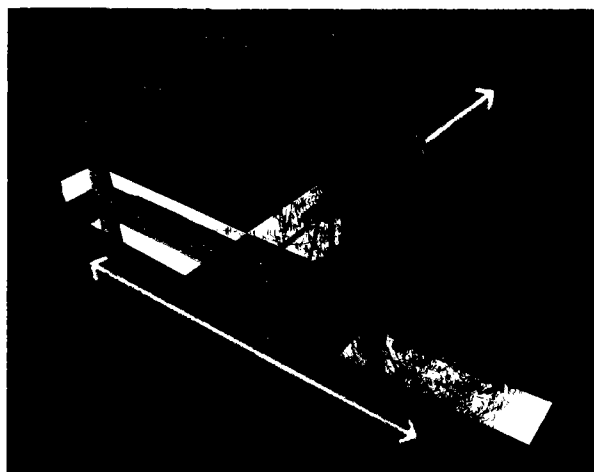
ผลงานที่ 4. Beam with 3 Mirrors, 3 mirrors / each 35 x 100 cm.



ภาพที่ 75 Beam with 3 Mirrors

4.1 การจัดวาง

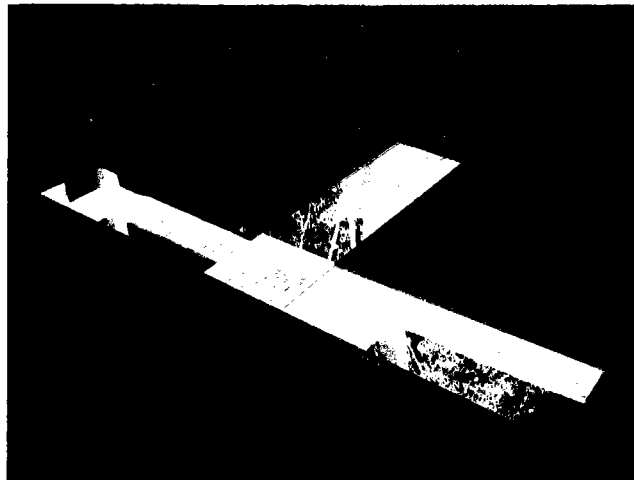
ผลงานชิ้นนี้เป็นการวางกระจกจำนวน 3 แผ่นในแนวราบ (ลูกศรสีแดง) เพื่อก่อให้เกิดความสัมพันธ์กับการเชื่อมต่อของโครงสร้างคานเดิมที่เชื่อมต่อกันอยู่ (ลูกศรสีฟ้า) จึงจัดวางกระจกบนคานในลักษณะแยกออกเป็น 3 ทิศทางในแนวราบ เพื่อสร้างความสอดคล้องให้เกิดขึ้นระหว่างกระจกและคาน การวางกระจกในแนวราบเช่นนี้ ส่งผลให้สามารถเห็นภาพในอีกมุมมองหนึ่ง คือ ภาพสะท้อนที่อยู่ด้านบนของกระจก ซึ่งแตกต่างจากผลงานชิ้นอื่นๆ ที่จัดวางกระจกในแนวตั้ง จึงสามารถเห็นภาพสะท้อนเพียงเฉพาะด้านข้างเท่านั้น



ภาพที่ 76 การจัดวางงาน Beam with 3 Mirrors

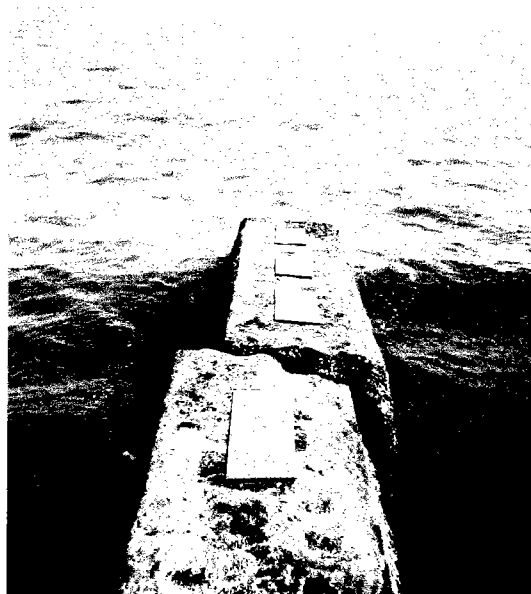
4.2 โครงสร้าง

โครงสร้างของงานมีลักษณะที่แยกออกเป็น 3 ทิศทาง เป็นการออกแบบโครงสร้างที่สอดคล้องกับโครงสร้างคานเดิมที่เชื่อมต่อกันอยู่



ภาพที่ 77 โครงสร้างงาน Beam with 3 Mirrors

ผลงานที่ 5. Mirrors on Broken Jetty, 4 mirrors / each 25 x 70 cm.



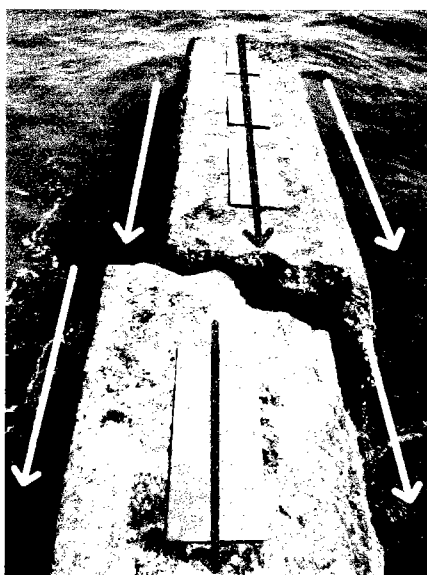
ภาพที่ 78 Mirrors on Broken Jetty



ภาพที่ 79 Mirrors on Broken Jetty มุมมองระยะใกล้

5.1 การจัดวาง

การจัดวางในผลงานชิ้นนี้ เป็นการจัดวางกระจกในแนวราบ ตำแหน่งของการวางกระจกถูกจัดวางในลักษณะที่สอดคล้องกับสภาพพื้นที่ทางเดินนั้น ซึ่งมีลักษณะเป็นทางตรงและยาว โดยทำการจัดวางกระจกตรงตำแหน่งสุดทางเดินที่แตกหักและขาดออกจากกัน และจัดระยะห่างของกระจกให้ห่างในช่วงที่เท่าๆกัน เกิดเป็นความต่อเนื่องที่ให้ความรู้สึกเหมือนมีการเคลื่อนที่เกิดขึ้น



ภาพที่ 80 การจัดวางงาน Mirrors on Broken Jetty

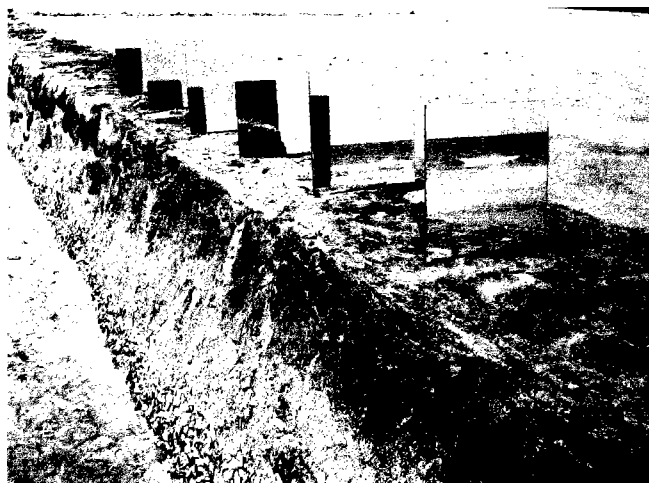
5.2 โครงสร้าง

โครงสร้างของงานเกิดจากการสร้างความสัมพันธ์ให้เกิดขึ้นระหว่างกระจกและพื้นที่ กล่าวคือ เนื่องจากพื้นที่ที่ทำการจัดวางนั้นมีสภาพเป็นทางเดินที่มีลักษณะเป็นเส้นตรง โครงสร้างของงานที่เกิดขึ้นจึงเป็นโครงสร้างแบบเส้นตรง ซึ่งเกิดจากการนำกระจกมาเรียงต่อกันในทางยาวตามลักษณะของทางเดินนั้น โดยทำการเว้นระยะห่างของกระจกให้เท่าๆ กัน (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง)



ภาพที่ 81 โครงสร้างงาน Mirrors on Broken Jetty

ผลงานที่ 6. Mirrors on Straight Jetty, 6 mirrors / each 30 x 30 cm.



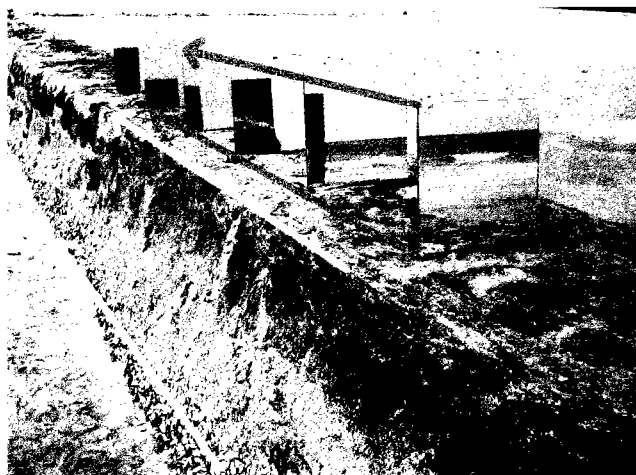
ภาพที่ 82 Mirrors on Straight Jetty มุมมองที่ 1



ภาพที่ 83 Mirrors on Straight Jetty มุมมองที่ 2

6.1 การจัดวาง

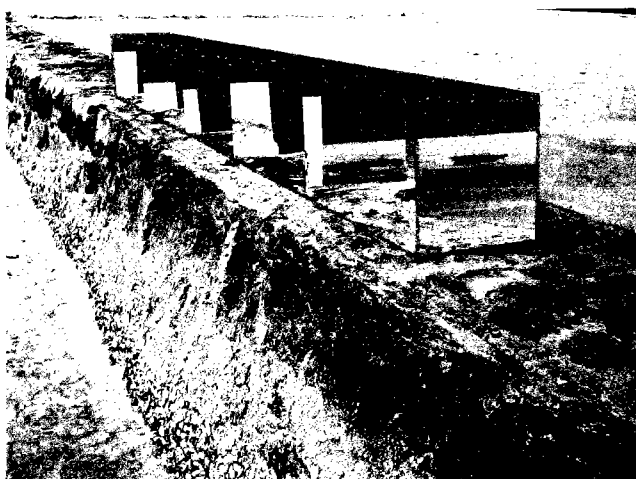
การจัดวางในผลงานชิ้นนี้ เกิดจากการนำกระจกสีเหลี่ยมจัตุรัสจำนวน 6 แผ่นมาวางในแนวตั้งฉากต่อกันในทางยาวเป็นเส้นตรง (ดังลูกศรสีแดง) และเว้นระยะห่างให้เท่ากัน ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะของแท่นหินที่ก่อขึ้นเป็นทางยาวด้วยเช่นกัน (ดังลูกศรสีฟ้า) การจัดวางกระจกในผลงานชิ้นนี้ ทำให้สามารถมองเห็นภาพสะท้อนของทะเลในอีกฟากหนึ่งได้



ภาพที่ 84 การจัดวางงาน Mirrors on Straight Jetty

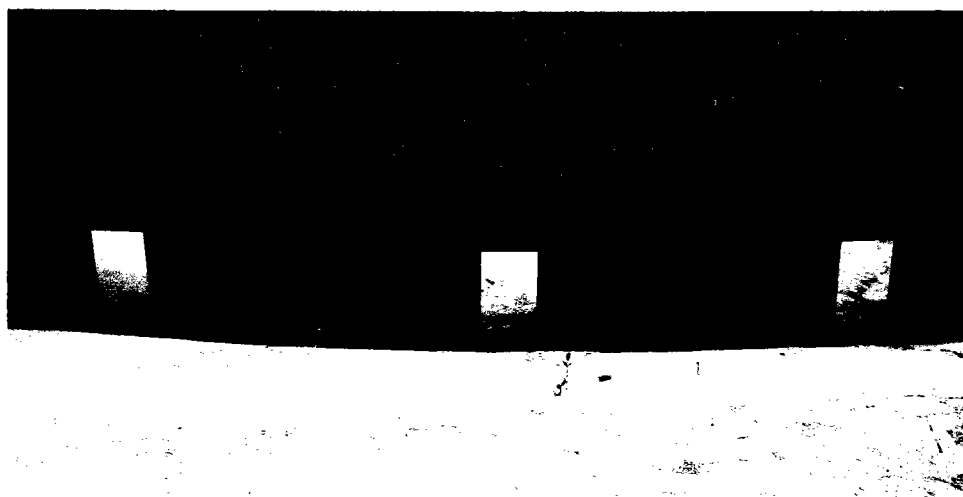
6.2 โครงสร้าง

โครงสร้างของงานมีลักษณะเป็นโครงสร้างเปิด ที่เปิดรูปทรงมาจากกล่องสี่เหลี่ยมผืนผ้า (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) ซึ่งเกิดขึ้นจากการใช้การจัดวาง ระบายของกระจกในแนวตั้งฉากกับพื้นจำนวน 6 แผ่น และใช้การจัดวางในแบบซ้ำๆ ต่อเนื่องกันไป ในแบบเส้นตรง ใช้จังหวะในการจัดวางที่เว้นความห่างของกระจกที่เท่าๆ กันคือ 1 ฟุต เมื่อมองภาพ ผลงานโดยรวมจะแสดงให้เห็นเป็นโครงสร้างเปิดที่ใช้ระบายของกระจกเรียงรายกันไปในลักษณะที่ซ้ำๆ กัน



ภาพที่ 85 โครงสร้างงาน Mirrors on Straight Jetty

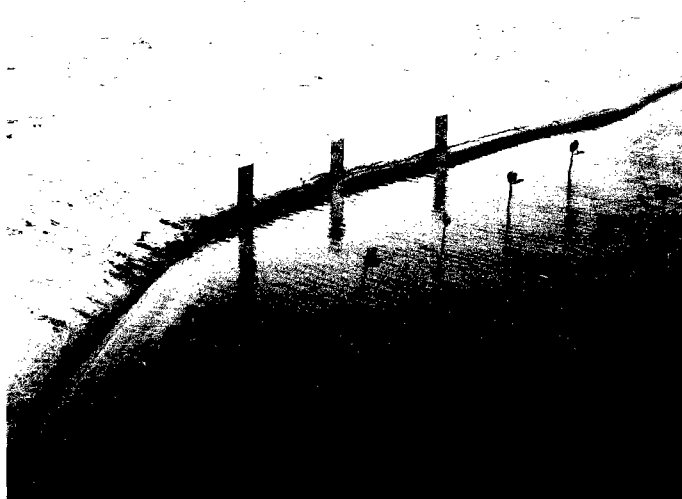
ผลงานที่ 7. Mirrors and Mesh Tree, 3 mirrors / each 25 x 70 cm.



ภาพที่ 86 Mirrors and Mesh Tree มุมมองที่ 1



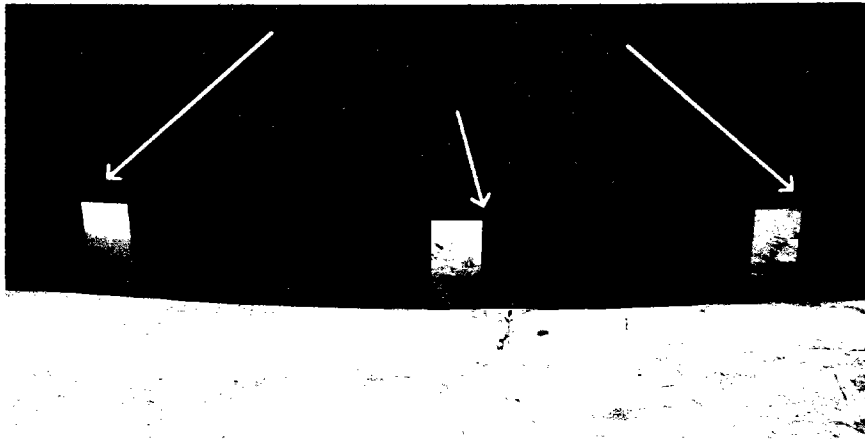
ภาพที่ 87 Mirrors and Mesh Tree มุมมองที่ 2



ภาพที่ 88 Mirrors and Mesh Tree มุมมองที่ 3

7.1 การจัดวาง

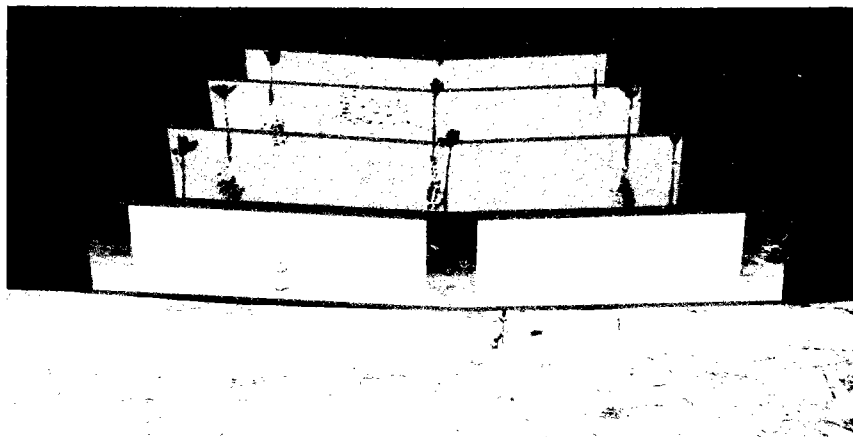
เป็นการจัดวางที่ใช้กระจกติดตั้งลงบริเวณริมขอบของแอ่งน้ำในแนวตั้ง มีทิศทางที่ต่อเนื่องกับต้นไม้ที่ขึ้นเรียงรายเป็นแนวเดียวกันอยู่ในน้ำ (ลูกศรีฟ้า) โดยการใช้การเว้นระยะห่างของกระจกให้เท่าๆ กันกับระยะห่างของต้นไม้ในแต่ละแถว ซึ่งใช้เป็นตัวกำหนดตำแหน่งในการติดตั้งกระจก (ลูกศรีแดง) ทั้งนี้เพื่อสร้างความกลมกลืนให้เกิดขึ้นระหว่างตำแหน่งของกระจกกับตำแหน่งของต้นไม้



ภาพที่ 89 การจัดวางงาน Mirrors and Mesh Tree

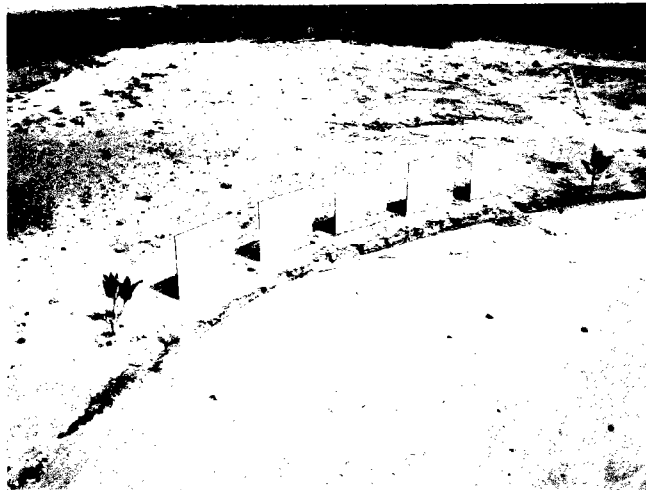
7.2 โครงสร้าง

โครงสร้างของงานเกิดจากการใช้ตำแหน่งของต้นไม้ ที่มีลักษณะการเรียงตัวกันอย่างต่อเนื่อง เป็นทิวแถว (กรอบสี่แดง) และเป็นแนวเดียวกันคล้ายจุดตัดของเส้นตาราง จึงนำลักษณะดังกล่าวของ โครงสร้างที่เกิดจากการตัดกันของเส้นทั้ง 2 แกนบนตาราง มาเป็นจุดเชื่อมโยงในการออกแบบ โครงสร้างของงาน

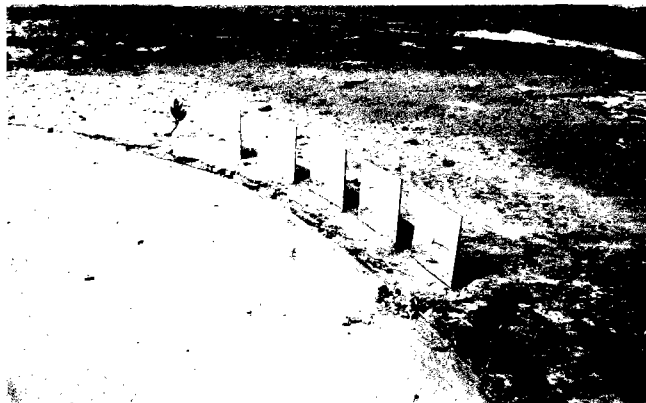


ภาพที่ 90 โครงสร้างงาน Mirrors and Mesh Tree

ผลงานที่ 8. Mirrors and Water way, 5 mirrors / each 30 x 30 cm.



ภาพที่ 91 Mirrors and Water way มุมมองที่ 1



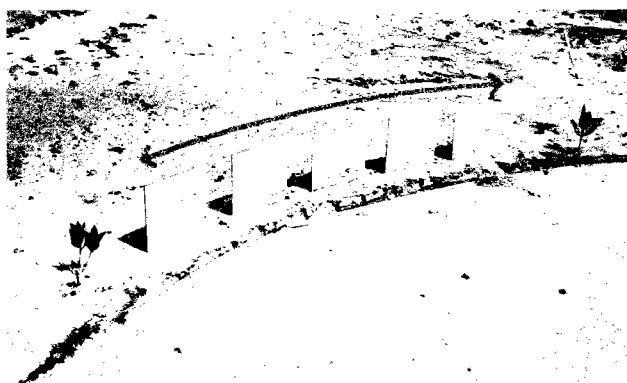
ภาพที่ 92 Mirrors and Water way มุมมองที่ 2



ภาพที่ 93 Mirrors and Water way มุมมองที่ 3

8.1 การจัดวาง

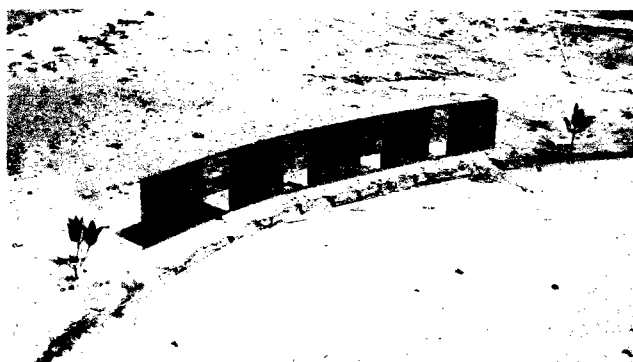
จากสภาพโดยรอบของพื้นที่ที่เป็นพื้นที่โล่ง และมีร่องรอยทางน้ำไหลเหลือให้เห็นอยู่เป็นทางโค้ง การจัดวางของผลงานชิ้นนี้จึงใช้สภาพของทางน้ำไหลที่เหลืออยู่เป็นตัวกำหนดรูปแบบการจัดวาง จากนั้นจึงได้ทำการติดตั้งกระจกให้มีแนวที่เสมือนกับลักษณะของเส้นโค้งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ โดยติดตั้งกระจกจำนวน 5 แผ่นในแนวตั้งฉากเรียงรายกันออกไปทางด้านข้าง และมีการเว้นระยะห่างของกระจกแต่ละแผ่นที่เท่ากัน และนอกจากนั้น แสงจากดวงอาทิตย์ที่ฉายแสงส่องลงมายังตัวผลงาน เป็นส่วนที่ทำให้ผลงานเกิดระนาบลงของแสงและเงาขึ้นมาตกทอดลงไปกับพื้นทราย



ภาพที่ 94 การจัดวางงาน Mirrors and Water way

8.2 โครงสร้าง

โครงสร้างของงานเกิดจาก การเปิดรูปทรงของสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่มีความโค้งไปตามลักษณะของพื้นที่ในบริเวณนั้น (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) โดยใช้การจัดวางระนาบของกระจกในแนวตั้งฉากกับพื้นจำนวน 5 แผ่น ต่อเนื่องกันไปทางด้านข้างและใช้จังหวะที่ต่อเนื่องและเท่ากัน ทำให้เกิดเป็นเส้นประที่กลายเป็นเส้นโค้งขึ้นมา

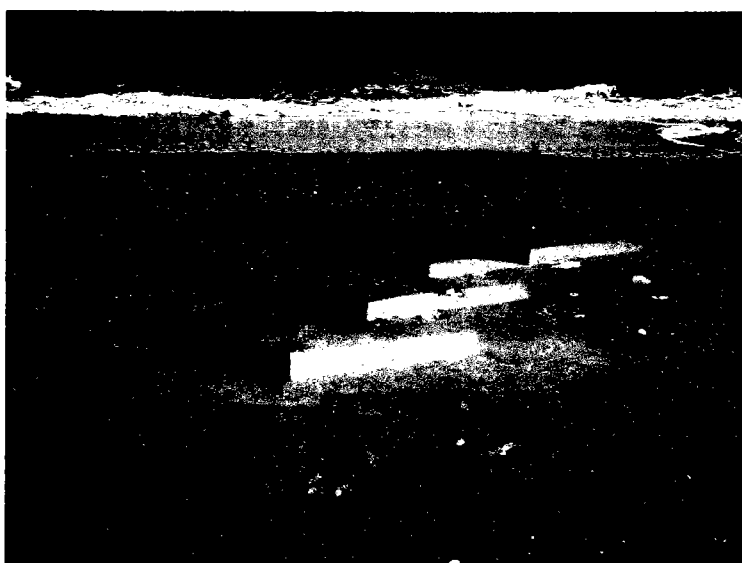


ภาพที่ 95 โครงสร้างงาน Mirrors and Water way

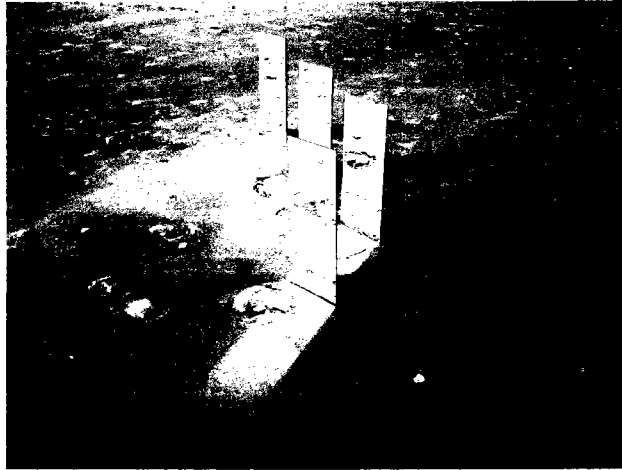
ผลงานที่ 9. Mirror Light and Shadow, 4 mirrors / each 25 x 70 cm.



ภาพที่ 96 Mirror Light and Shadow มุมมองที่ 1



ภาพที่ 97 Mirror Light and Shadow มุมมองที่ 2



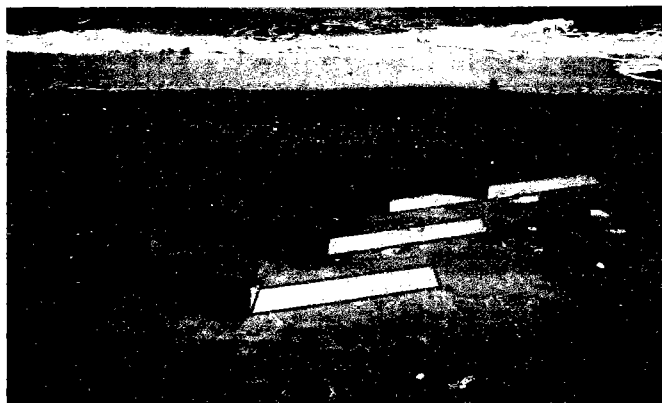
ภาพที่ 98 Mirror Light and Shadow มุมมองที่ 3

9.1 การจัดวาง

การจัดวางในผลงานชิ้นนี้ ได้อาศัยทิศทางของคลื่นและทิศทางของแสงจากดวงอาทิตย์เป็นตัวกำหนดตำแหน่งในการติดตั้งกระจก กล่าวคือ กระจกเคลื่อนจากทะเลมีทิศทางที่พัดเข้าสู่ชายฝั่ง (ดังเส้นสีฟ้า) และช่วงจังหวะที่ทิศทางของแสงจากดวงอาทิตย์ฉายแสงทำมุมกับกระจก ทำให้เกิดแสงสะท้อนและเงาตกทอดลงบนพื้นทราย (ดังเส้นตรงสีแดง) จึงทำให้เกิดเป็นระนาบลง 2 ระนาบขึ้นมา ซึ่งมีลักษณะคล้ายลูกศร ซึ่งดูได้จากกรอบสี่เหลี่ยมสีแดงในภาพประกอบที่ 100 จะเห็นว่าทิศทางที่เข้าสู่ฝั่งชายหาดเช่นกัน ประกอบกับการจัดวางกระจกเพื่อสร้างความรู้สึกร่วมให้เหมือนกับว่ามีการเคลื่อนที่ในแนวโค้งเกิดขึ้น โดยติดตั้งกระจกในลักษณะทำมุมเอียงเป็นแนวโค้ง และเว้นระยะห่างที่ใกล้เคียงกันทั้งหมดทุกแผ่น ทำให้เมื่อมองภาพโดยรวม จะเห็นว่าชิ้นงานมีความเคลื่อนไหวไปในทิศทางเดียวกันกับกระแสคลื่นจากทะเล



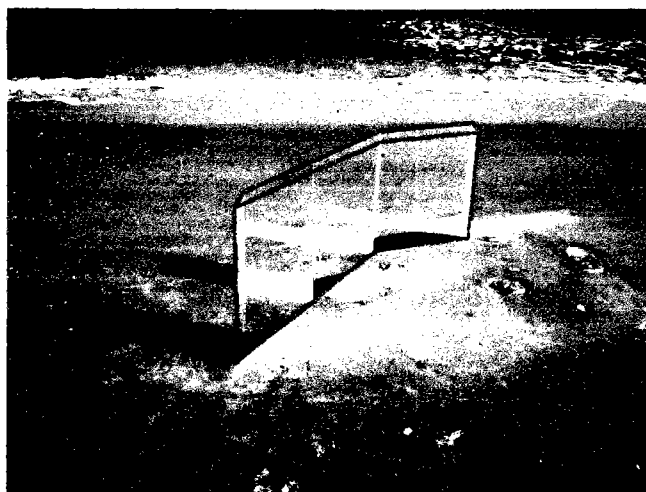
ภาพที่ 99 การจัดวางงาน Mirror Light and Shadow



ภาพที่ 100 ระนาบลงที่เกิดขึ้นในงาน Mirror Light and Shadow

9.2 โครงสร้าง

โครงสร้างของงาน เป็นโครงสร้างเปิดแบบสี่เหลี่ยมโค้งงอ ที่เกิดจากการเรียงตัวกันของกระจก สี่เหลี่ยมผืนผ้าจำนวน 4 แผ่นในแนวตั้ง ซึ่งวางเรียงต่อกันในตำแหน่งที่ห่างและเฉียงออกไปประมาณ 45 องศา (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) ทำให้เกิดความรู้สึก เหมือนมีการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นในงาน



ภาพที่ 101 โครงสร้างงาน Mirror Light and Shadow

จากการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงแรก สิ่งที่คุณวิญนำผลจากการศึกษาวิเคราะห์มาใช้ คือ การพิจารณาถึงสภาพของพื้นที่ในบริเวณนั้นๆ ก่อน ว่ามีลักษณะของภูมิประเทศเป็นเช่นไร แล้วจึงทำการออกแบบการสร้างผลงาน ดังนั้นการจัดวางของผลงานในแต่ละชิ้นจึงมีความแตกต่างกันออกไปตาม

สภาพของพื้นที่นั้นๆ ส่วนรูปแบบของการจัดวางใช้รูปแบบการจัดวางที่เรียบง่าย มีจังหวะในการจัดวาง กระจากแต่ละแผ่นที่สม่่าเสมอและต่อเนื่องกัน ผลงานมีความสมดุลซ้าย – ขวาเท่าๆ กัน และจากการจัดวางแบบต่อเนื่องโดยใช้การจัดจังหวะที่เท่าๆ กัน ซ้ำๆ กัน เป็นส่วนทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวขึ้นในผลงาน ยกเว้นผลงาน Column Mirror และ Beam with 3 Mirrors ที่ชิ้นงานมีลักษณะเป็นกลุ่มก้อน ไม่ได้ใช้จังหวะการจัดวางในแบบต่อเนื่อง และโครงสร้างของงานทั้งหมด ใช้ลักษณะเป็นโครงสร้างเปิดพื้นที่ในบริเวณว่าง ซึ่งให้ความรู้สึกโปร่งและเบา รูปทรงของกระจากที่ใช้เป็นรูปทรงเรขาคณิต ซึ่งมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ สี่เหลี่ยมจัตุรัสและสี่เหลี่ยมผืนผ้า

ส่วนการสร้างสรรค์ที่เพิ่มขึ้นมาจากผลของการศึกษาวิเคราะห์ คือ การสร้างระนาบของแสงและเงา ที่เกิดจากการจัดวางกระจากในตำแหน่งที่รับกับแสงจากดวงอาทิตย์ เป็นผลทำให้ตัวผลงานเกิดแสงสะท้อนและเงาตกทอดลงไปยังพื้นทราย เกิดเป็นมิติระนาบของแสงและเงาขึ้นมา เป็นการนำคุณสมบัติของแสงสว่างจากธรรมชาติมาใช้ร่วมกับการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งได้แก่ผลงาน Mirrors and Water way และ Mirror Light and Shadow

การสร้างสรรค์ผลงานช่วงที่ 2

การสร้างสรรค์ผลงานช่วงที่ 2 เป็นการสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้การจัดวางที่เรียบง่าย ใช้จังหวะในการจัดวางกระจากที่สม่่าเสมอและต่อเนื่องกัน ใช้ความสมดุลซ้าย – ขวาเท่าๆ กัน แต่ได้พัฒนาและปรับเปลี่ยนการเลือกใช้พื้นที่ ให้มีส่วนสัมพันธ์กับตัวงานเพิ่มขึ้น ด้วยการเลือกสภาพพื้นที่ในลักษณะครึ่งน้ำครึ่งบกเป็นพื้นที่ในการจัดวางผลงาน เนื่องจากลักษณะของแนวคลื่นและการขึ้นลงของคลื่นทะเลที่พัดเข้าสู่ชายฝั่งมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นทุกครั้ง เป็นผลทำให้ภาพสะท้อนในกระจากเกิดการเปลี่ยนแปลงเช่นเดียวกัน

การจัดวางผลงานในช่วงที่ 2 มีจำนวน 4 ผลงาน โดยกระจากจะถูกติดตั้งบริเวณริมหาดทราย ซึ่งเป็นช่วงที่น้ำทะเลขึ้นได้ถึงตัวผลงาน ทำให้ภาพของผลงานที่ออกมาจะมีการเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงไปตามลักษณะของคลื่นที่พัดเข้าสู่ชายหาด และด้วยเหตุดังกล่าวนี้นี้ทำให้การนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ จึงเป็นการนำเสนอด้วยภาพยนตร์ที่ถ่ายทำบันทึกภาพเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นจากสถานที่จริง บรรยากาศจริงมานำเสนอ โดยสามารถชมจากแผ่นบันทึกภาพได้ที่ คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ส่วนภาพที่จะนำเสนอในช่วงต่อไป เป็นภาพนิ่งของผลงานที่ถูกบันทึกมาจากการสร้างสรรค์ผลงานในสถานที่จริง บรรยากาศจริง เช่นเดียวกัน ดังชุดภาพผลงานต่อไปนี้

ผลงานที่ 10. Wave in The Mirror 1, 8 mirrors / each 30 x 30 cm.

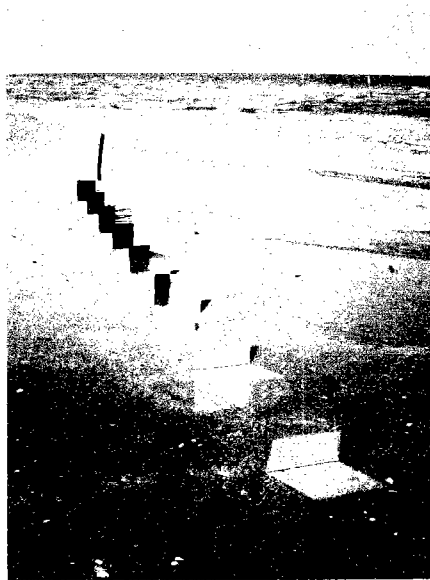
ภาพบันทึกผลงานในมุมมองต่างๆ



ภาพที่ 102 Wave in The Mirror 1 มุมมองที่ 1



ภาพที่ 103 Wave in The Mirror 1 มุมมองที่ 2



ภาพที่ 104 Wave in The Mirror 1 มุมมองที่ 3

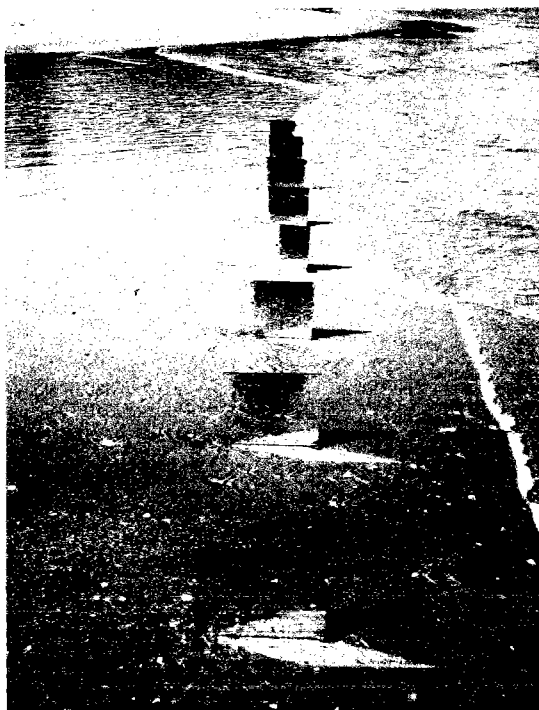


ภาพที่ 105 Wave in The Mirror 1 มุมมองที่ 4



ภาพที่ 106 Wave in The Mirror 1 มุมมองที่ 5

ภาพแสดงการเปลี่ยนแปลงของคลื่นในแต่ละจังหวะที่เกิดขึ้นกับผลงาน



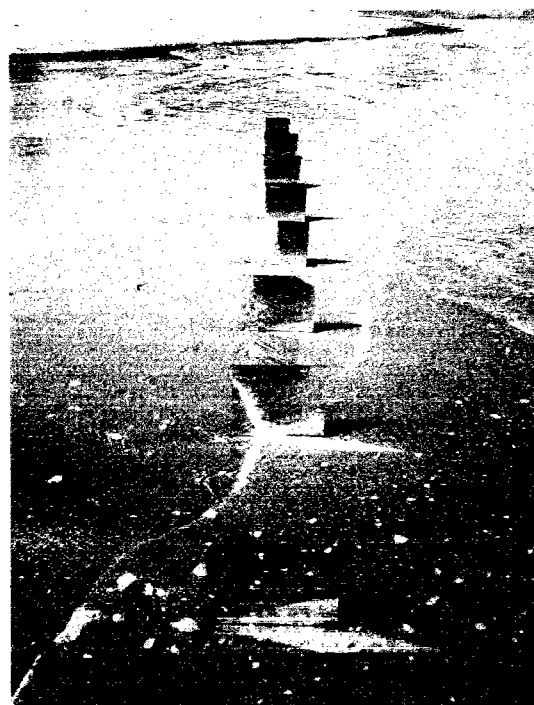
ภาพที่ 107 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 1 จังหวะที่ 1



ภาพที่ 108 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 1 จังหวะที่ 2



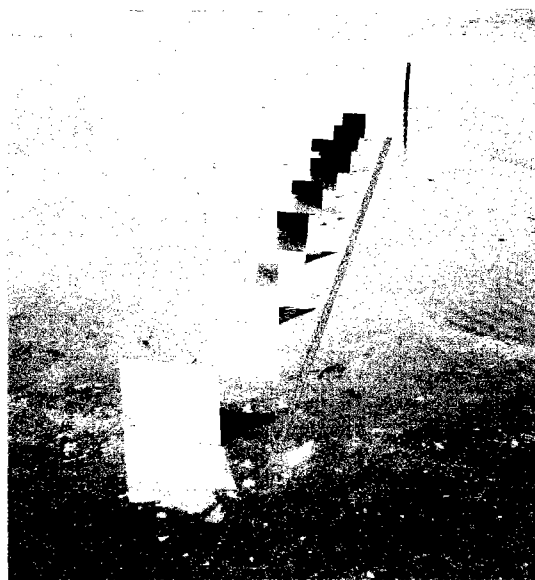
ภาพที่ 109 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 1 จังหวะที่ 3



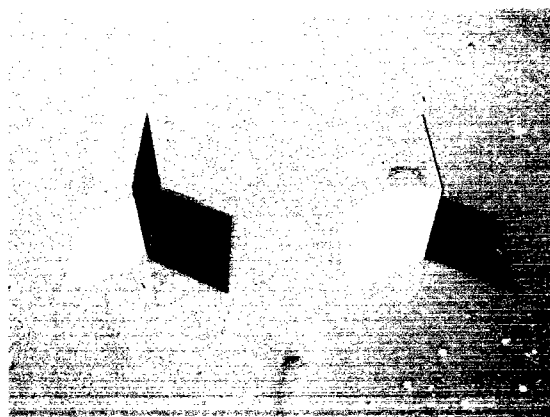
ภาพที่ 110 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 1 จังหวะที่ 4

10.1 การจัดวาง

การจัดวางในผลงานชุดนี้ ใช้การติดตั้งกระจกจำนวน 8 แผ่นในแนวตั้งฉากกับพื้น มีการเว้นระยะห่างของกระจกที่เท่ากันทุกแผ่น โดยจัดวางเรียงต่อกันเป็นทางยาว (ลูกศรสีแดง) และเรียงขนานไปกับแนวของหาดทรายและแนวคลื่นทะเล (ลูกศรสีฟ้า) การจัดวางกระจกบริเวณครึ่งบกครึ่งทะเลในลักษณะนี้ ส่งผลทำให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของคลื่นทะเลที่มีการขึ้นลงอยู่ตลอดเวลา ภาพสะท้อนที่เกิดขึ้นในกระจกก็สะท้อนภาพของคลื่นที่แปรเปลี่ยนขึ้นลงอยู่ตลอดเวลาด้วยเช่นกัน อีกทั้งแสงสว่างจากดวงอาทิตย์ที่ตกทอดลงบนกระจกเงา ยังช่วยก่อให้เกิดการตกกระทบของแสงและเงาลงบนพื้นทรายที่มีน้ำทะเลไหลนองอยู่ ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยสร้างให้ผลงานเกิดมีมิติที่เป็นระนาบลงเกิดขึ้น



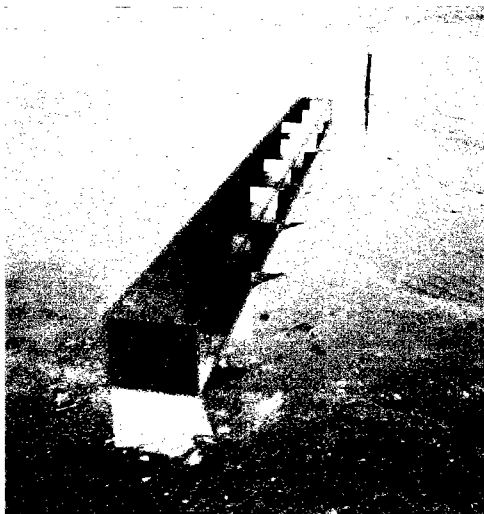
ภาพที่ 111 การจัดวาง Wave in The Mirror 1



ภาพที่ 112 ระนาบลงที่เกิดขึ้นในงาน Wave in The Mirror 1

10.2 โครงสร้าง

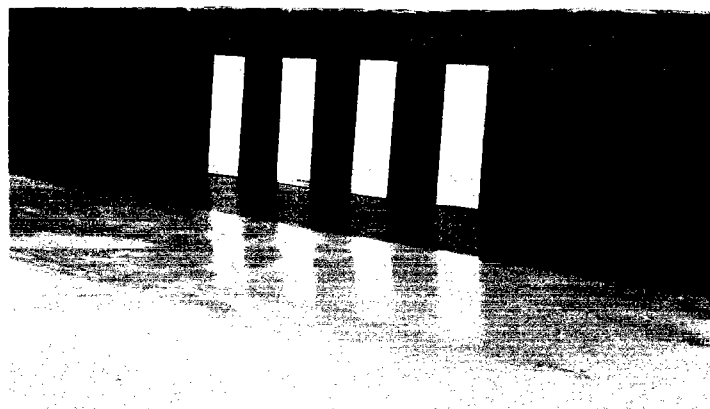
โครงสร้างของงาน เกิดจากการเรียงตัวของกระจกจำนวน 8 แผ่นในแนวตั้ง และใช้การจัดวางกระจกในจังหวะที่ซ้ำกัน โดยเว้นระยะห่างของกระจกที่เท่าๆ กัน คือ 60 เซนติเมตร เกิดเป็นโครงสร้างเปิดแบบสี่เหลี่ยมในทางยาวต่อเนื่องในแบบเส้นตรง (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง)



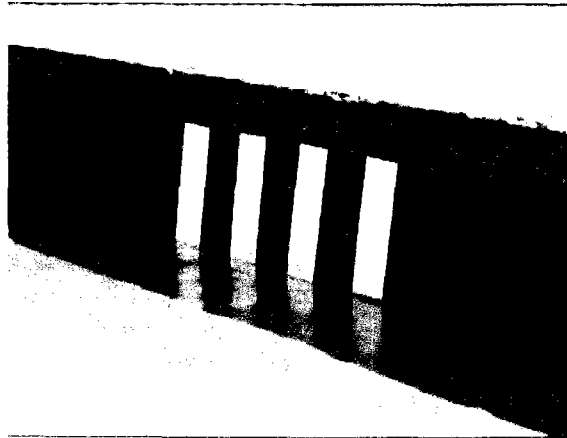
ภาพที่ 113 โครงสร้างงาน Wave in The Mirror 1

ผลงานที่ 11. Wave in The Mirror 2, 4 mirrors / each 25 x 70 cm.

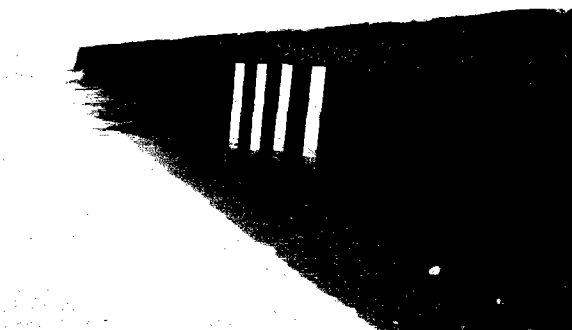
ภาพบันทึกผลงานในมุมมองต่างๆ



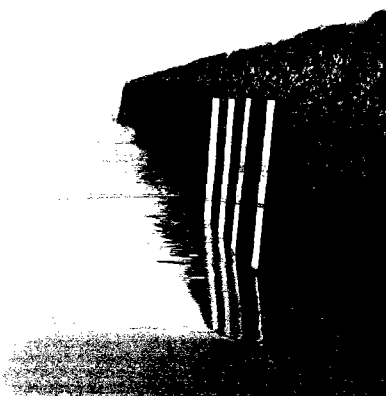
ภาพที่ 114 Wave in The Mirror 2 มุมมองที่ 1



ภาพที่ 115 Wave in The Mirror 2 มุมมองที่ 2

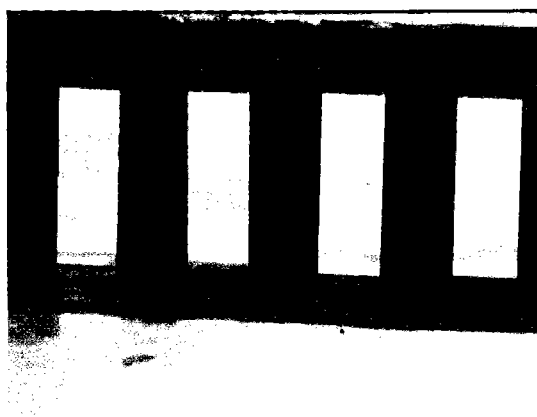


ภาพที่ 116 Wave in The Mirror 2 มุมมองที่ 3

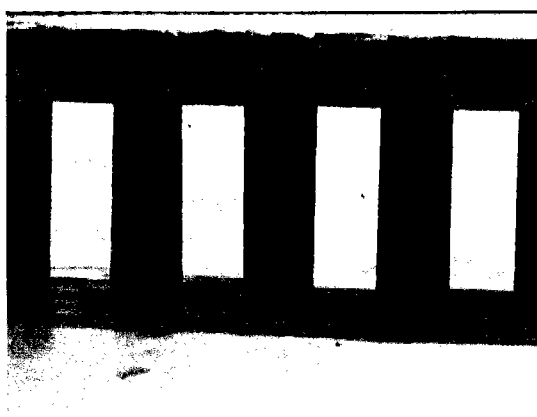


ภาพที่ 117 Wave in The Mirror 2 มุมมองที่ 4

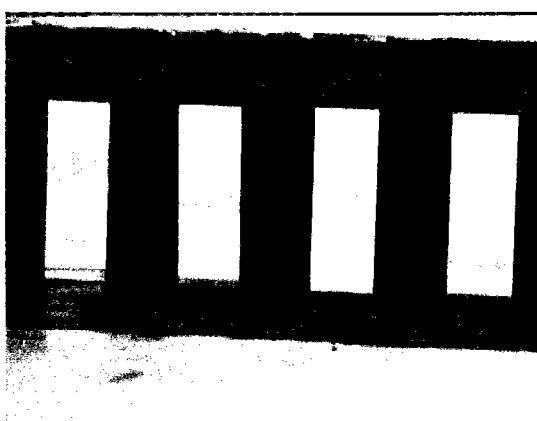
ภาพแสดงการเปลี่ยนแปลงของคลื่นในแต่ละจังหวะที่เกิดขึ้นกับผลงาน



ภาพที่ 118 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 2 จังหวะที่ 1



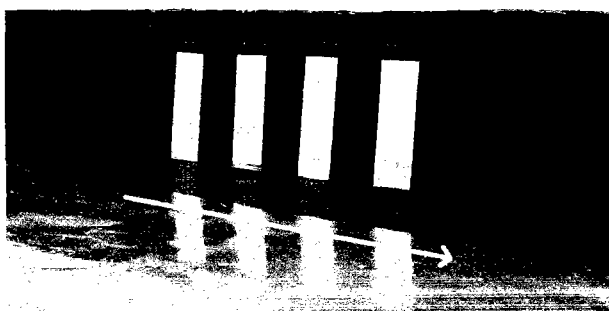
ภาพที่ 119 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 2 จังหวะที่ 2



ภาพที่ 120 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 2 จังหวะที่ 3

11.1 การจัดวาง

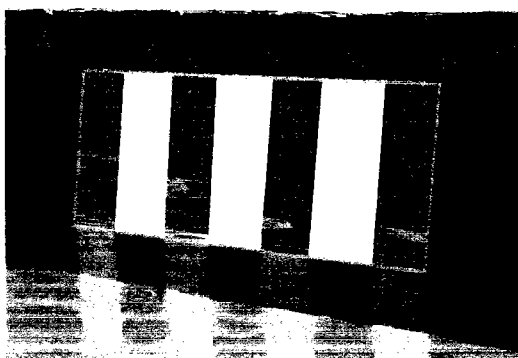
การจัดวางในผลงานชิ้นนี้ ใช้การติดตั้งกระจกในแนวตั้งและชิดกับขอบของกำแพงหินในลักษณะวางเรียงต่อกันในทิศทางเดียวกัน สร้างความรู้สึกที่เคลื่อนไหวที่เป็นเส้นตรงในแนวนอน (ลูกศรสีแดง) ซึ่งสัมพันธ์กับกำแพงหินที่มีเส้นขอบเป็นเส้นในแนวนอนเช่นกัน (ลูกศรสีฟ้า) ถ้าสังเกตให้ดีจะเห็นว่ากระจกมิได้ถูกติดตั้งให้มีหน้าตัดที่เรียบเสมอกัน เนื่องจากลักษณะที่ไม่เสมอของกำแพงหินที่มีส่วนทำให้กระจกแต่ละแผ่นมีมุมเอียงไม่เท่ากันทุกแผ่น ก่อให้เกิดผลในการสะท้อนที่ไม่เท่ากัน โดยสามารถพิจารณาได้จากภาพสะท้อนของทะเลที่มีระดับความสูงไม่เท่ากัน



ภาพที่ 121 การจัดวางงาน Wave in The Mirror 2

11.2 โครงสร้าง

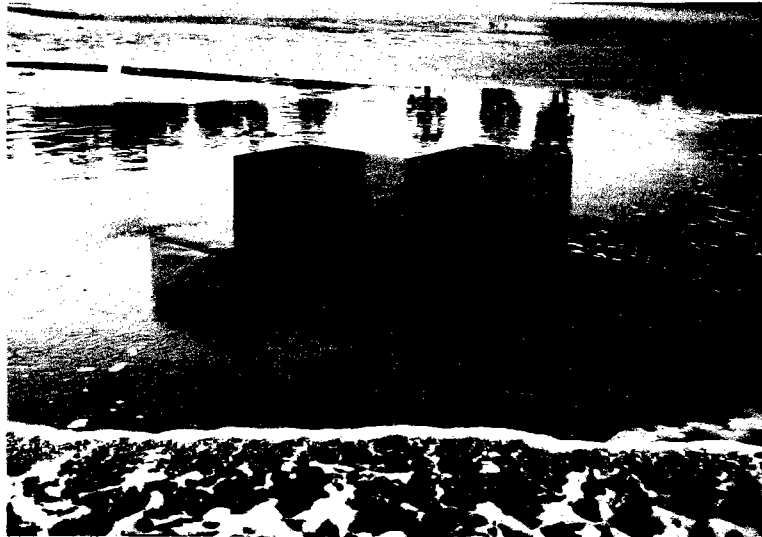
โครงสร้างของงาน เป็นโครงสร้างเปิดสี่เหลี่ยมผืนผ้าในลักษณะระนาบ 2 มิติ (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) ซึ่งเกิดจากการเรียงตัวของกระจกทั้ง 4 แผ่นในระนาบที่เป็นแนวเดียวกัน และมีช่องว่างที่เว้นระยะห่างของกระจกเท่ากับความกว้างของตัวกระจกเอง เกิดเป็นโครงสร้างสี่เหลี่ยมผืนผ้าขึ้นมา



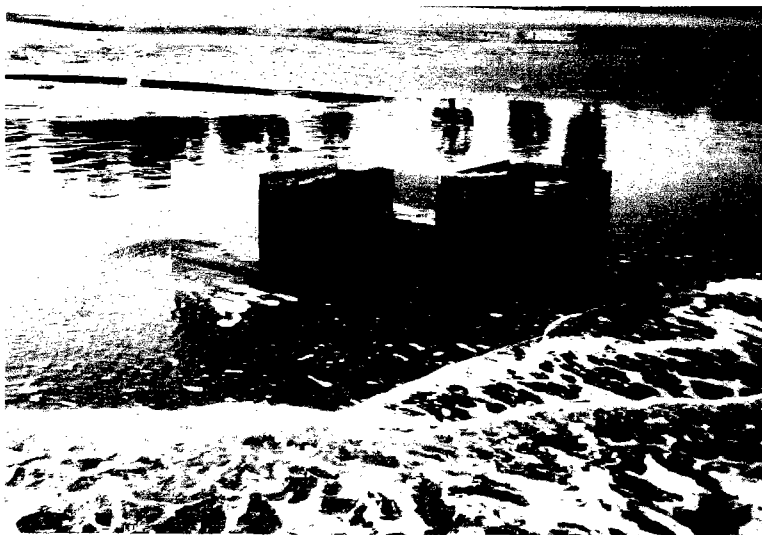
ภาพที่ 122 โครงสร้างงาน Wave in The Mirror 2

ผลงานที่ 12. Wave in The Mirror 3, 5 mirrors / each 70 x 70 cm.

ภาพบันทึกผลงานในมุมมองต่างๆ



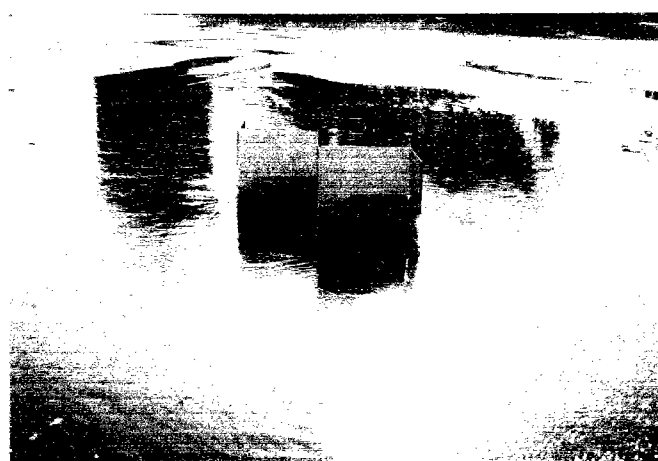
ภาพที่ 123 Wave in The Mirror 3 มุมมองที่ 1



ภาพที่ 124 Wave in The Mirror 3 มุมมองที่ 2



ภาพที่ 125 Wave in The Mirror 3 มุมมองที่ 3

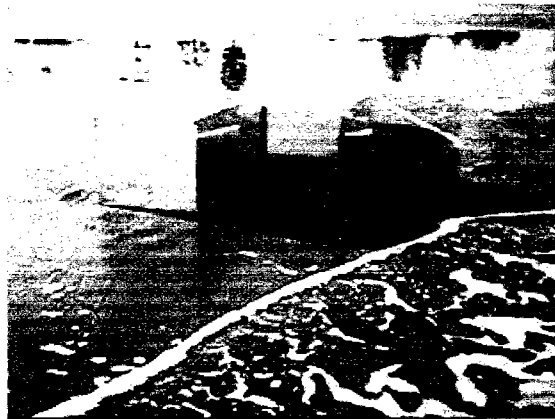


ภาพที่ 126 Wave in The Mirror 3 มุมมองที่ 4

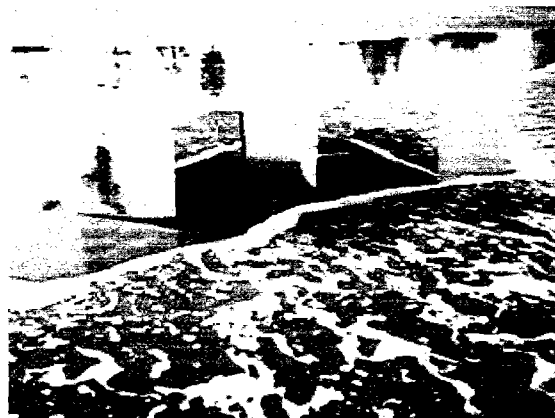


ภาพที่ 127 Wave in The Mirror 3 มุมมองที่ 5

ภาพแสดงการเปลี่ยนแปลงของคลื่นในแต่ละจังหวะที่เกิดขึ้นกับผลงาน



ภาพที่ 128 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 3 จังหวะที่ 1



ภาพที่ 129 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 3 จังหวะที่ 2



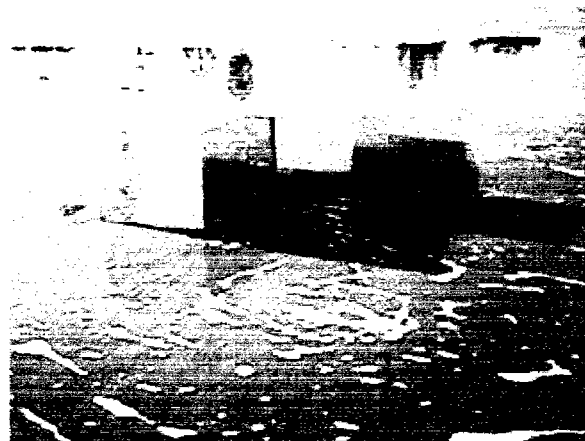
ภาพที่ 130 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 3 จังหวะที่ 3



ภาพที่ 131 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 3 จังหวะที่ 4



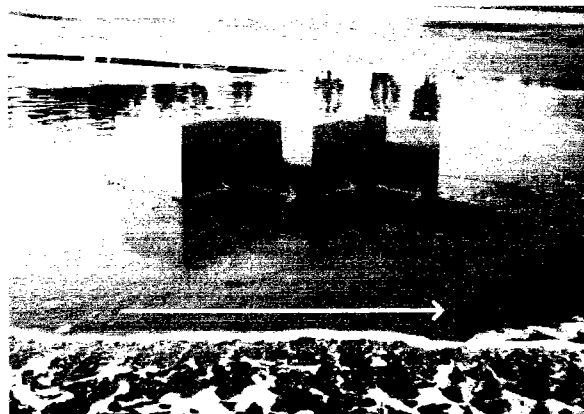
ภาพที่ 132 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 3 จังหวะที่ 5



ภาพที่ 133 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave in The Mirror 3 จังหวะที่ 6

12.1 การจัดวาง

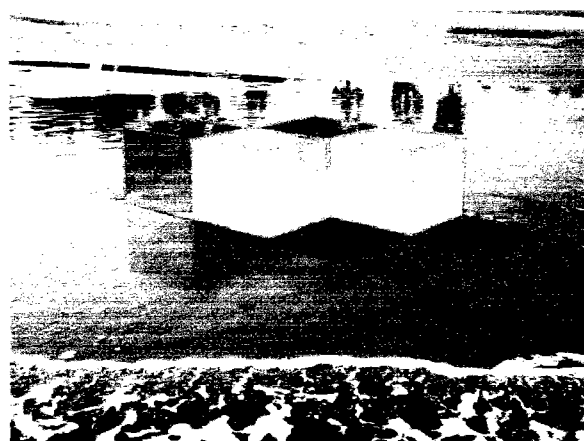
เป็นการจัดวางกระจก 5 แผ่นในแนวตั้ง วางเฉียงสลับฟันปลาในแนวยาว (ลูกศรสีแดง) ขนานกับแนวของคลื่นทะเล (ลูกศรสีฟ้า) การจัดวางในผลงานชิ้นนี้กระจกถูกติดตั้งบริเวณริมหาดทราย ซึ่งเป็นช่วงที่น้ำทะเลขึ้นได้ถึงตัวผลงาน ทำให้ภาพของงานที่ออกมามีการเปลี่ยนแปลงตามลักษณะของคลื่นที่พัดขึ้นสู่หาดทราย และในส่วนของเงาตกทอดที่เกิดขึ้นนั้น ได้ช่วยสร้างให้ตัวผลงานมีระนาบลงเกิดขึ้น ซึ่งปรากฏเป็นภาพสะท้อนอยู่ในกระจก



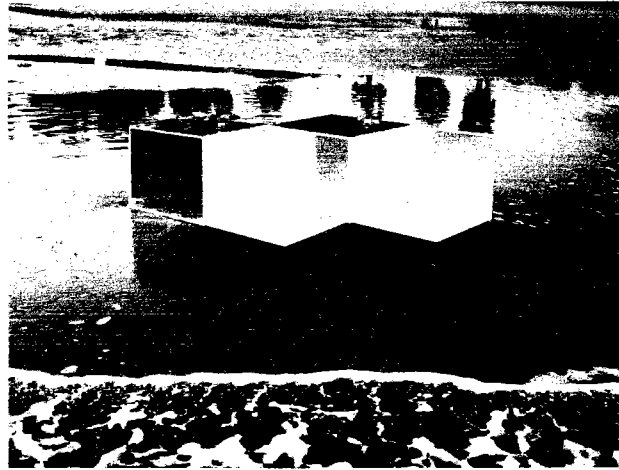
ภาพที่ 134 การจัดวางงาน Wave in The Mirror 3

12.2 โครงสร้าง

โครงสร้างของงานเกิดจาก การเปิดรูปทรงของกล่องสี่เหลี่ยมจัตุรัสที่วางเรียงสลับกันแบบฟันปลา (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) การเปิดรูปทรงของงานชิ้นนี้ให้แนวของกระจกเป็นแกนหลักในการเปิดโครงสร้าง ดังแนวเส้นสีฟ้าในภาพประกอบด้านล่าง



ภาพที่ 135 โครงสร้างงาน Wave in The Mirror 3

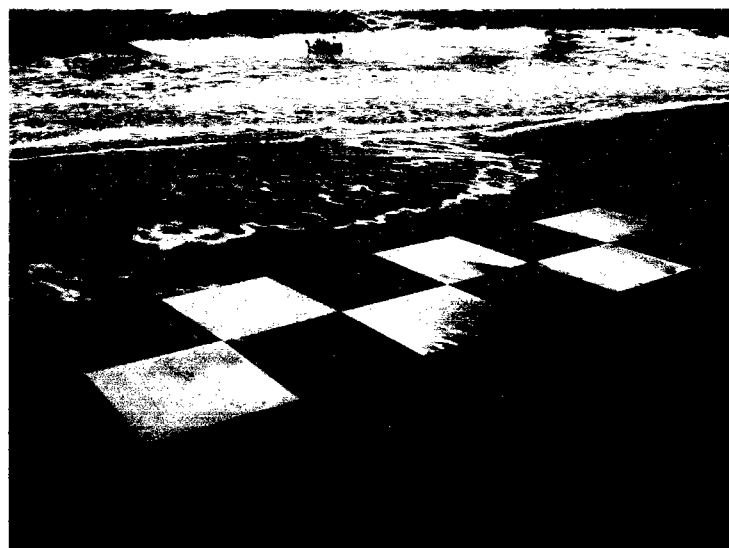


ภาพที่ 136 แสดงแกนหลักโครงสร้างงาน Wave in The Mirror 3

ผลงานที่ 13. Wave on The Mirror, 6 mirrors / each 70 x 70 cm.

การจัดวางกระจกแนวราบในลักษณะครึ่งบกครึ่งทะเลเช่นนี้ ได้ทำให้เศษทรายถูกน้ำทะเลพัดเข้ามาอยู่บนกระจก ถือเป็นสภาพอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ ดังนั้นการพัดของคลื่นแต่ละครั้ง จะทำให้ทรายที่อยู่บนกระจกเปลี่ยนแปลงไปด้วยเสมอ

ภาพบันทึกผลงานในมุมมองต่างๆ



ภาพที่ 137 Wave on The Mirror มุมมองที่ 1



ภาพที่ 138 Wave on The Mirror มุมมองที่ 2



ภาพที่ 139 Wave on The Mirror มุมมองที่ 3



ภาพที่ 140 Wave on The Mirror มุมมองที่ 4

ภาพแสดงการเปลี่ยนแปลงของคลื่นในแต่ละจังหวะที่เกิดขึ้นกับผลงาน



ภาพที่ 141 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave on The Mirror จังหวะที่ 1



ภาพที่ 142 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave on The Mirror จังหวะที่ 2



ภาพที่ 143 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave on The Mirror จังหวะที่ 3



ภาพที่ 144 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave on The Mirror จังหวะที่ 4



ภาพที่ 145 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave on The Mirror จังหวะที่ 5



ภาพที่ 146 การเปลี่ยนแปลงของคลื่นในงาน Wave on The Mirror จังหวะที่ 6

13.1 การจัดวาง

เป็นการจัดวางผลงานบริเวณริมทะเล โดยจัดวางกระจกจำนวน 6 แผ่นในลักษณะราบเรียบไปกับหาดทราย โดยวางกระจกให้ทแยงสลับและต่อกันไปในทางยาว (ลูกศรสีแดง) ซึ่งมีแนวเส้นที่สอดคล้องกับแนวของคลื่นทะเล (ลูกศรสีฟ้า)



ภาพที่ 147 การจัดวางงาน Wave on The Mirror

13.2 โครงสร้าง

โครงสร้างของงาน เป็นโครงสร้างเปิดสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่ประกอบขึ้นจากการเรียงตัวกันของสี่เหลี่ยมจัตุรัส (เส้นสีแดง แสดงถึง โครงสร้างปิดดั้งเดิมที่ยังไม่ทำการเปิดโครงสร้าง) ซึ่งเกิดจากการวางกระจกในแนวราบกับหาดทรายทอดยาวต่อกันไปในลักษณะสลับฟันปลาคล้ายกับตาราง



ภาพที่ 148 โครงสร้างงาน Wave on The Mirror

การสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่ 2 ผู้วิจัยได้นำลักษณะการขึ้นลงของคลื่นน้ำจากทะเล และ การเกิดแสงเงาจากดวงอาทิตย์ มาร่วมใช้เป็นส่วนสำคัญของการสร้างสรรค์ผลงาน ทำให้ผลงานมีความน่าสนใจตรงที่ ภาพสะท้อนที่เกิดขึ้นในกระจกจะฉายให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของคลื่นทะเลในลักษณะแตกแยก เพราะกระจกเงามีกรอบ มีขอบเขต มีพื้นที่ของมัน ภาพที่ออกมาจึงแสดงให้เห็นอยู่ภายในเฉพาะกรอบหรือขอบเขตนั้นๆ แต่เป็นความแตกแยกที่กลมกลืนและอยู่ร่วมกันได้ เพราะภาพสะท้อนการเคลื่อนที่ของคลื่นที่ปรากฏในกระจกกับการเคลื่อนที่จริงๆ ของคลื่นในทะเล ภาพการเคลื่อนที่ทั้ง 2 ลักษณะนี้ เป็นภาพที่เหมือนกัน ดังนั้นภาพสะท้อนของคลื่นที่ปรากฏในกระจก จึงทำให้ผลงานเกิดความเชื่อมโยงกับสภาพของพื้นที่ได้อย่างกลมกลืน

การสร้างสรรค์ผลงานช่วงที่ 3

การสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่ 3 เป็นการพัฒนาที่ได้รับเปลี่ยนแปลงรูปแบบของการนำเสนอ แนวความคิดของ สมิธสัน มาพัฒนาให้เห็นเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนยิ่งขึ้น กล่าวคือ จากแนวความคิดดั้งเดิมของ สมิธสัน ที่ใช้กระจกเงาในการสร้างสรรค์ผลงานนั้น ได้บ่งบอกและแสดงให้เราเข้าใจว่า ภาพสะท้อนที่เกิดขึ้นไม่ได้ให้ความจริงแก่เราแต่อย่างใด เพราะภาพที่ปรากฏออกมานั้นเป็นเพียงภาพสะท้อนในลักษณะที่เป็นการสุม แตกแยก และบิดเบือนไปจากความเป็นจริงของภูมิประเทศโดยรอบ ทำให้เรามองเห็นและเข้าใจได้ถึงลักษณะของธรรมชาติอันไม่เที่ยงแท้แน่นอนในบริเวณนั้น

จากแนวความคิดของ สมิธสัน ผู้วิจัยจึงต้องการนำเสนอถึงลักษณะของธรรมชาติที่มีความไม่เที่ยงแท้แน่นอน และมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา โดยได้พัฒนาและปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอถึงแนวความคิดดังกล่าว โดยการดึงคุณสมบัติของพลังงานจากธรรมชาติ ซึ่งเป็นการนำพลังงานแสงจากดวงอาทิตย์ และกระแสคลื่นจากลมทะเลที่มีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา มาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานการจัดวาง

ดังนั้นการสร้างสรรค์ผลงานการจัดวางในครั้งนี้จึงแตกต่างจากผลงานที่ผ่านมา ซึ่งเป็นการจัดวางและติดตั้งบนพื้นดิน ซึ่งไม่ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวใดๆ แต่สำหรับผลงานในครั้งนี้ เป็นการจัดวางบนพื้นผิวของทะเล ทำให้ชิ้นงานมีความเคลื่อนไหวเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา ทรายเท่าที่มีแรงลมพัดพาให้คลื่นน้ำในทะเลเคลื่อนที่อย่างไม่หยุดนิ่ง และแสงจากดวงอาทิตย์ที่คอยทำปฏิกิริยากับแผ่นสะท้อนแสง 3 มิติ (ดังภาพประกอบที่ 157) ซึ่งเป็นวัสดุชนิดใหม่ที่นำมาใช้แทนกระจกเงา โดยจะปรากฏสีส้มให้เห็นอย่างชัดเจนเมื่อมีแสงสว่างส่องลงมากระทบบนพื้นผิวของวัสดุ และมีคุณสมบัติที่อ่อนตัว สามารถปรับเปลี่ยนรูปทรงไปตามลักษณะการพัดของคลื่นทะเลได้เป็นอย่างดี ทำให้เกิดแสงสะท้อนที่มีสีส้มเปลี่ยนไปตามทิศทางของมุมในการรับแสง ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ผลงานการสร้างสรรค์ดังกล่าวเกิดการเคลื่อนที่ สามารถปรับเปลี่ยนรูปทรงและสีส้มไปตามคลื่นลมทะเลและแสงสว่างจากดวงอาทิตย์

นอกจากนั้น แนวความคิดดังกล่าว ยังสะท้อนให้เห็นถึงเรื่องของเวลา กับ การเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติที่ไม่อาจย้อนคืนกลับมาดังเดิมได้อีกครั้ง เพราะหากพิจารณาให้ดี จะเห็นได้ว่าแสงสะท้อนที่ปรากฏและรูปทรงของชิ้นงานที่บิดเบือน และมีการเคลื่อนที่อยู่ตลอดเวลาตามความแรงของกระแสคลื่นทะเลนั้น เราไม่อาจควบคุมมันได้ ต้องปล่อยให้ชิ้นงานเกิดการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพธรรมชาติที่เป็นอยู่ในขณะนั้น และผลงานในชุดนี้ยังแฝงไว้ด้วยอารมณ์แปลกใหม่ที่มีต่องานประติมากรรมแบบดั้งเดิม ซึ่งเป็นเพียงวัตถุที่ถูกติดตั้งให้อยู่กับที่ ไม่มีการเคลื่อนที่ใดๆเกิดขึ้น

การสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่ 3 มีจำนวน 7 ผลงาน ใช้การจัดวางที่มีลักษณะเดียวกัน คือเป็นการจัดวางผลงานบนพื้นผิวของทะเล ซึ่งก่อให้เกิดความรู้สึกที่แตกต่างไปจากการจัดวางบนพื้นดินอย่างสิ้นเชิง เพราะพื้นดินให้ความรู้สึกที่คงที่และมั่นคง แต่พื้นผิวของทะเลให้ความรู้สึกที่เคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา ผลงานที่ออกมาจึงเกิดการเคลื่อนไหวไปตลอดเวลาด้วยเช่นกัน และไม่สามารถบังคับทิศทาง รวมถึงการบิดเปลี่ยนของรูปทรงได้

ด้วยเหตุนี้ การจัดวางในลักษณะดังกล่าว จึงเป็นการจัดวางที่อาศัยลักษณะการพัดพาและการเคลื่อนที่ขึ้นลงเป็นลูกคลื่นจากทะเล ซึ่งเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ มาเป็นส่วนสำคัญต่อการจัดวาง ทำให้ผลงานมีความสอดคล้องและกลมกลืนกับสภาพของพื้นที่ ซึ่งคือ คลื่นทะเล ตัวชิ้นงานจึงถูกสร้างขึ้นในลักษณะราบแบน มีความยืดหยุ่นและสามารถปรับเปลี่ยนรูปทรงไปตามการเคลื่อนไหวของคลื่นทะเลได้อย่างกลมกลืน

และเพื่อความสมบูรณ์ของผลงานการจัดวางในผลงานชุดนี้ การสร้างสรรค์ผลงานดังกล่าวจึงได้ถูกถ่ายทำบันทึกเป็นภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เช่นเดียวกันกับการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่ 2 เพื่อจะได้เห็นถึงการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นกับตัวผลงานได้อย่างชัดเจน

ขั้นตอนการจัดวาง

การสร้างสรรค์ผลงานการจัดวางในช่วงที่ 2 มีขั้นตอนที่เริ่มจากความต้องการหาทำเลที่เหมาะสม และสามารถถ่ายทำบันทึกภาพในมุมสูงได้ เพื่อให้เห็นภาพผลงานได้อย่างชัดเจน ผู้วิจัยจึงได้ปรึกษากับ อาจารย์ พูลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า ผู้ซึ่งเป็นอาจารย์ 2 ระดับ 7 โปรแกรมวิชาศิลปกรรม และดำรงตำแหน่งเป็นรองคณบดีฝ่ายบริหาร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏเพชรบุรี ถึงความต้องการดังกล่าว อาจารย์ พูลสวัสดิ์ ได้ให้ข้อเสนอแนะและแนะนำถึงหาดเจ้าสำราญ ซึ่งอยู่ในจังหวัดเพชรบุรี ว่ามีพื้นที่ที่เหมาะสมต่อการสร้างสรรค์และเหมาะแก่การถ่ายทำบันทึกภาพ จากนั้นผู้วิจัยจึงได้จัดเตรียมวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน และเดินทางไปพบกับ อาจารย์ พูลสวัสดิ์ ที่จังหวัดเพชรบุรี

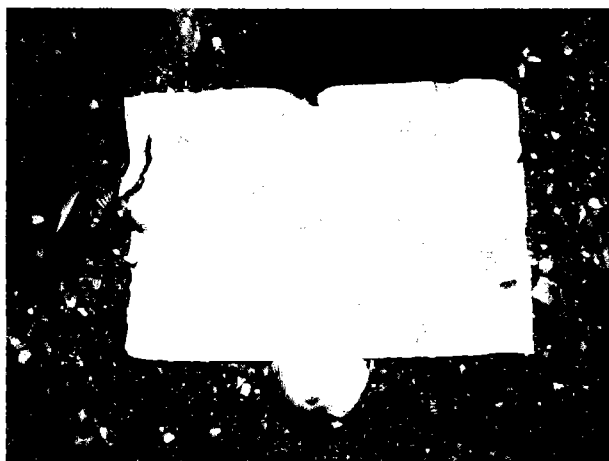
หาดเจ้าสำราญ เป็นสถานที่ค่อนข้างเงียบสงบ มีบ้านพักตากอากาศในปริมาณปานกลางไม่หนาแน่นจนเกินไป หาดทรายกว้างและมีคลื่นลมทะเลที่ไม่แรงจนเกินไป แต่ในบางวันก็แรงขึ้นจนเป็น

อุปสรรคต่อการสร้างสรรค์ผลงานเช่นกัน ซึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้ไปถึง 2 ครั้งด้วยกัน โดยในครั้งแรกใช้เวลา 3 วัน และครั้งที่ 2 ใช้เวลา 2 วัน เนื่องจากการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งแรกนั้น ได้พบกับปัญหาในเรื่องของแสงแดดที่ไม่เอื้ออำนวยต่อการสร้างสรรค์ผลงาน ด้วยเหตุที่ตัวผลงานต้องอาศัยแสงแดดเพื่อผลในการสะท้อนแสงจากแผ่นวัสดุ ทำให้การสร้างสรรค์ผลงานในครั้งแรก สามารถถ่ายทำได้เพียงวันแรกวันเดียว เพราะใน 2 วันหลังนั้น แสงแดดมีกำลังค่อนข้างอ่อนไม่สามารถสร้างสรรค์ผลงานจนสำเร็จได้

หลังจากนั้น ผู้วิจัยจึงได้เดินทางไปยังหาดเจ้าสำราญอีกครั้ง เพื่อสร้างสรรค์ผลงานให้สำเร็จ และปรากฏว่า การกลับไปครั้งนี้เป็นการกลับไปที่พร้อมกว่าครั้งแรก เนื่องจากการสร้างสรรค์ผลงานครั้งแรก ได้พบและผ่านกับปัญหาต่างๆ มาบ้างแล้ว จึงทำให้การสร้างสรรค์ผลงานในครั้งที่ 2 นี้มีความพร้อมกว่าเดิมเป็นอย่างมาก ทำให้ช่วยร่นระยะเวลาลงได้เยอะมาก อีกทั้งแสงแดดที่ค่อนข้างแรง ซึ่งมีเกือบตลอดทั้ง 2 วันที่ไปสร้างสรรค์ผลงาน ทำให้การสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

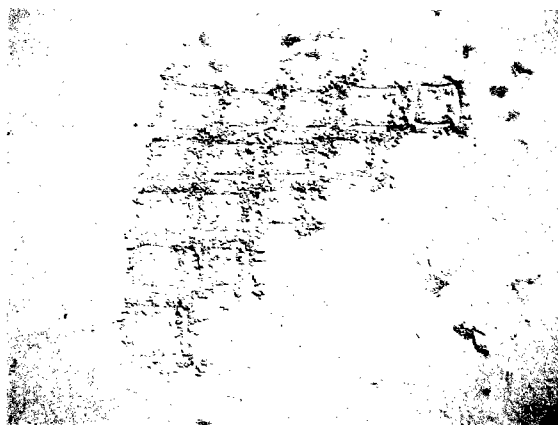
การสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่ 3 เป็นการสร้างและประกอบผลงานขึ้นให้เสร็จบนพื้นดินก่อน จากนั้นจึงนำไปจัดวางในทะเล โดยวัสดุที่ใช้คือแผ่นสะท้อนแสง 3 มิติ ขนาด 0.55 เมตร x 0.55 เมตร นำมายึดติดกับแผ่นฟองน้ำเพื่อช่วยให้ผลงานสามารถลอยตัวบนผิวน้ำได้ โดยมีขนาด 0.55 เมตร x 0.55 เมตร และมีความหนา 3 มิลลิเมตร ซึ่งเตรียมไว้เป็นจำนวนทั้งสิ้น 25 แผ่น เนื่องจากการสร้างสรรค์ผลงานในแต่ละชิ้น จะใช้จำนวนแผ่นที่ไม่เท่ากัน ขึ้นอยู่กับรูปทรงที่ออกแบบ ส่วนการประกอบผลงานเข้าด้วยกัน ใช้วิธียึดชิ้นงานด้วยการคล้องห่วงอลูมิเนียมขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 2 เซนติเมตร รูปวงกลมเข้าไปตรงบริเวณมุมของแต่ละแผ่น แล้วใช้ห่วงคล้องยึดให้ติดกัน โดยมีความห่างของแต่ละแผ่นประมาณ 3 เซนติเมตร ซึ่งมีคำอธิบายพร้อมภาพประกอบดังต่อไปนี้

1. เริ่มจากการสร้างผลงานตามผังแบบที่วาดเอาไว้

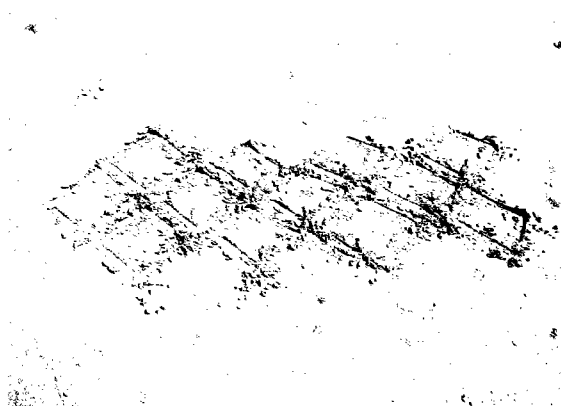


ภาพที่ 149 ภาพวาดแบบตัวอย่าง

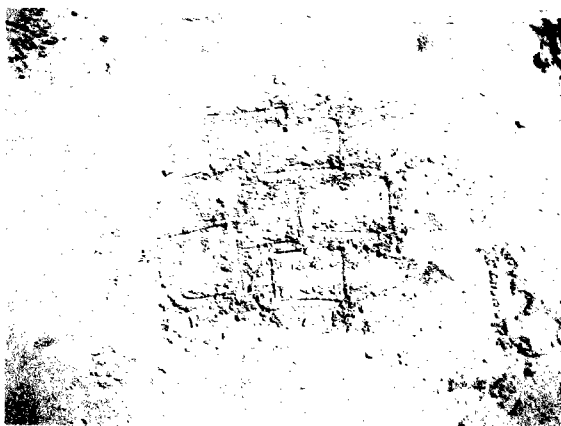
2. บางผลงานได้ทำการวาดแบบบนพื้นทรายเพื่ออธิบายแบบให้เกิดความเข้าใจต่อผู้ร่วมงาน



ภาพที่ 150 การวาดแบบตัวอย่างบนพื้นทราย ลักษณะที่ 1

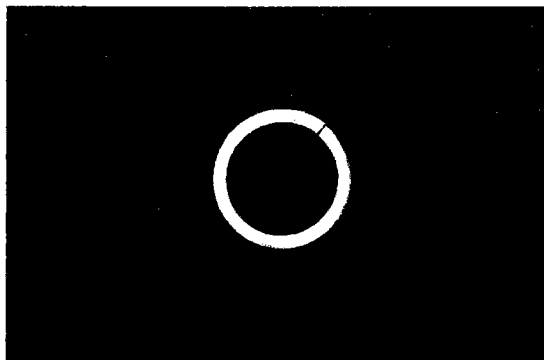


ภาพที่ 151 การวาดแบบตัวอย่างบนพื้นทราย ลักษณะที่ 2

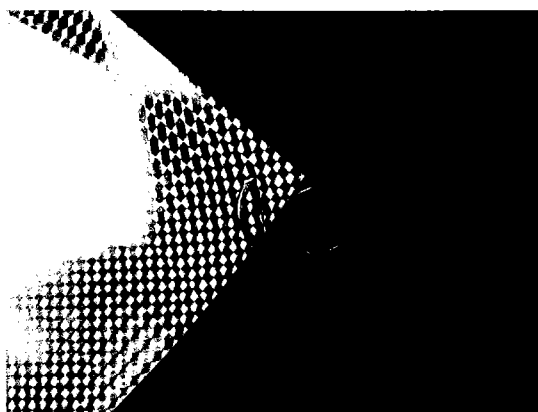


ภาพที่ 152 การวาดแบบตัวอย่างบนพื้นทราย ลักษณะที่ 3

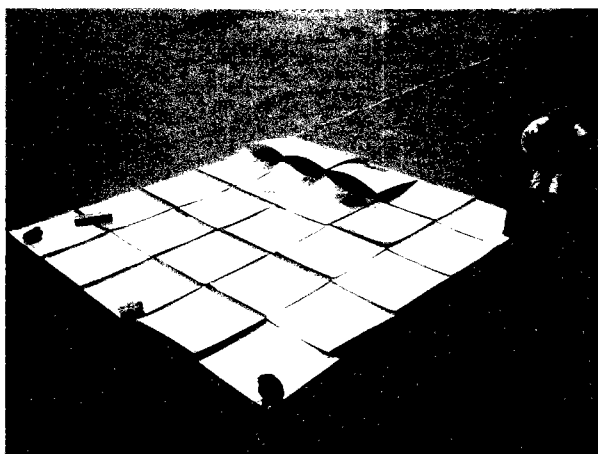
3. ทำการสร้างและประกอบผลงานบนบก ก่อนนำไปจัดวางในทะเล



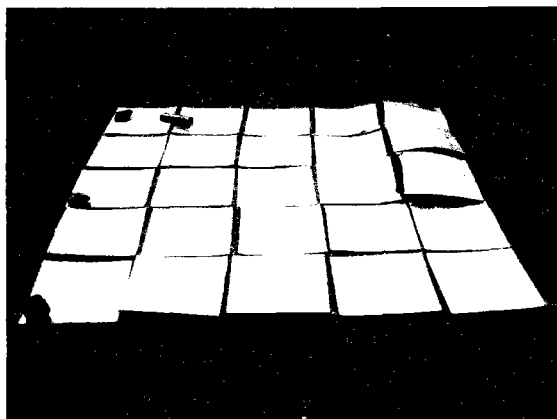
ภาพที่ 153 ห่วงอลูมิเนียม



ภาพที่ 154 การยัดห่วงอลูมิเนียมกับแผ่นสะท้อนแสง



ภาพที่ 155 การสร้างและประกอบผลงานบนบก



ภาพที่ 156 ผลงานที่ประกอบเสร็จสมบูรณ์



ภาพที่ 157 ภาพแสดงวัสดุระยะใกล้

4. นำผลงานที่ประกอบเสร็จสมบูรณ์ไปจัดวางในทะเล



ภาพที่ 158 การนำผลงานไปจัดวางในทะเล ลักษณะที่ 1



ภาพที่ 159 การนำผลงานไปจัดวางในทะเล ลักษณะที่ 2



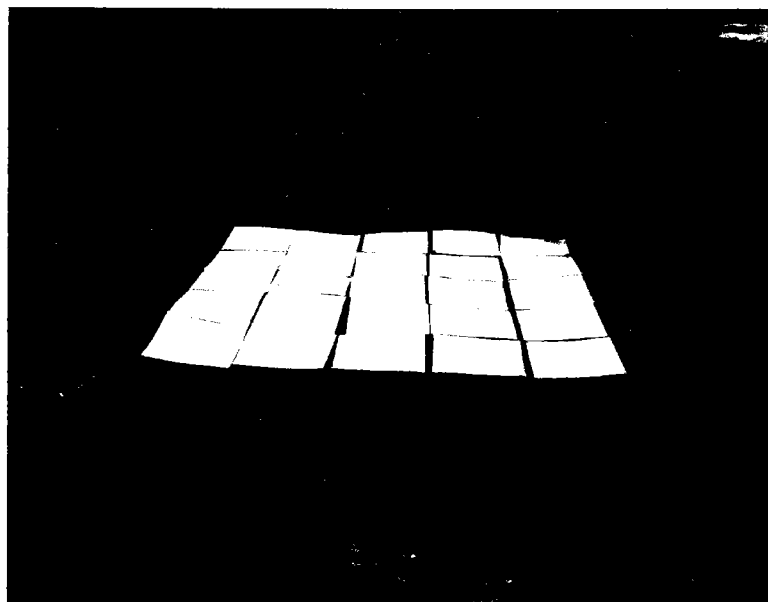
ภาพที่ 160 การนำผลงานไปจัดวางในทะเล ลักษณะที่ 3



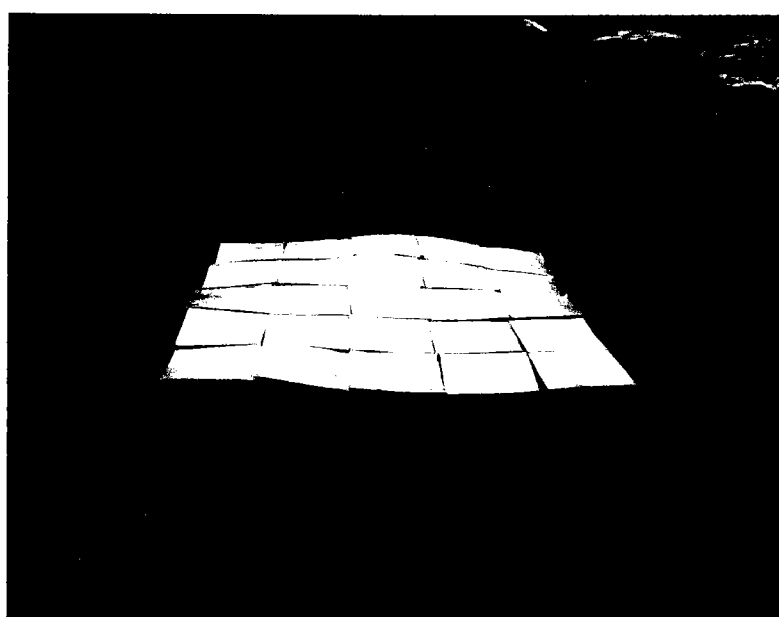
ภาพที่ 161 การนำผลงานไปจัดวางในทะเล ลักษณะที่ 4

5. จากนั้นจึงเริ่มบันทึกทั้งภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เพื่อบันทึกการเคลื่อนไหวต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับผลงาน ซึ่งมีผลงานดังต่อไปนี้

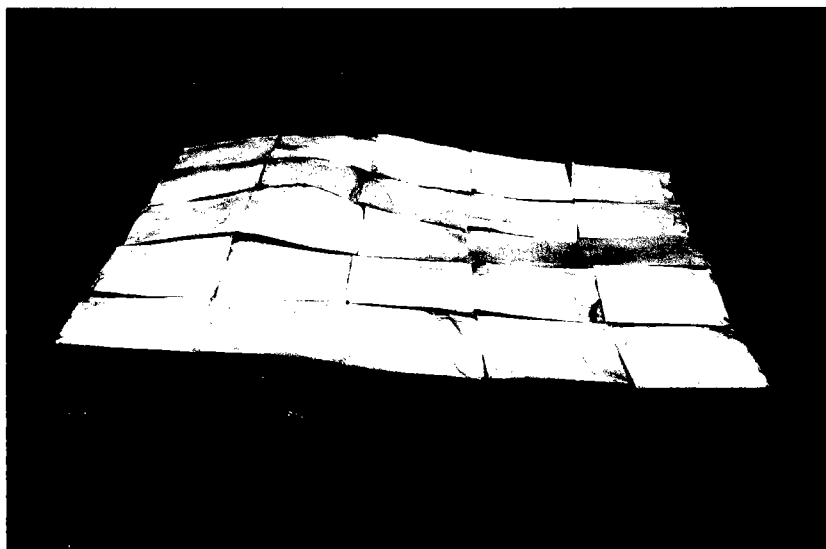
ผลงานที่ 14. Wavy Square, 25 plates, size 2.87 x 2.87 m.



ภาพที่ 162 Wavy Square ลักษณะที่ 1

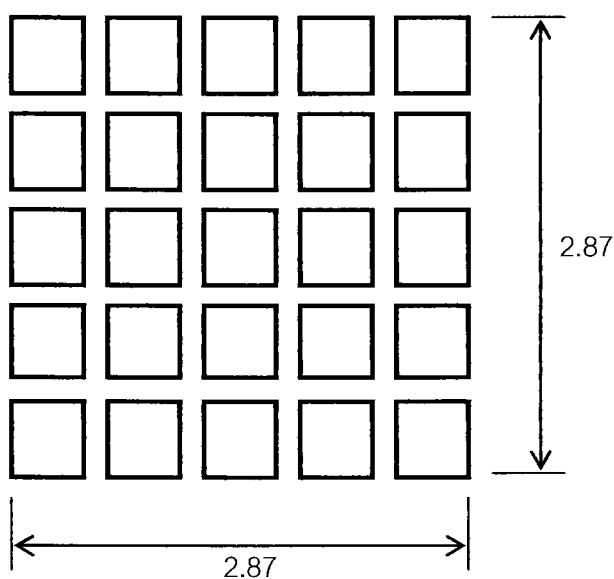


ภาพที่ 163 Wavy Square ลักษณะที่ 2



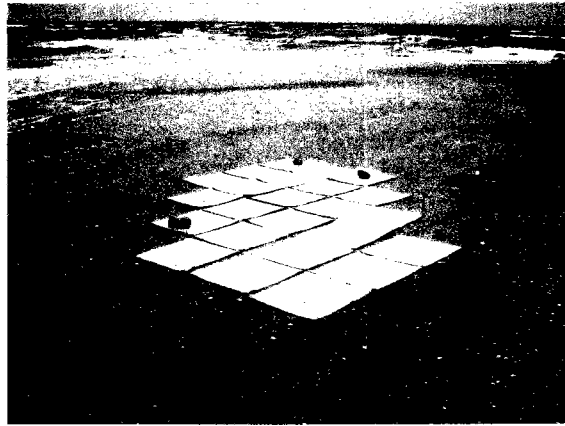
ภาพที่ 164 Wavy Square ลักษณะที่ 3

โครงสร้างของงาน Wavy Square เป็นโครงสร้างสี่เหลี่ยมจัตุรัส ซึ่งเกิดจากการนำแผ่นสะท้อนแสงสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาด 0.55×0.55 เมตร จำนวน 25 แผ่น มาเรียงต่อกันจนกลายเป็นตารางสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดใหญ่ และมีระยะห่างของแต่ละแผ่นเท่ากับ 0.03 เมตร ทำให้ผลงานทั้งหมดมีขนาดเท่ากับ 2.87×2.87 เมตร เป็นโครงสร้างที่ตัดตอนรูปแบบมาจากการตัดกันของเส้นบนตาราง เนื่องจากการทำแผ่นที่ไม่ว่าจะเป็นทางบกหรือทางทะเล มักจะทำการลากเส้นแบ่งเขตพื้นที่ในลักษณะตัดกันเป็นตาราง เพื่อให้แบ่งพื้นที่ออกเป็นสัดส่วนและสามารถกำหนดขอบเขตของพื้นที่ได้

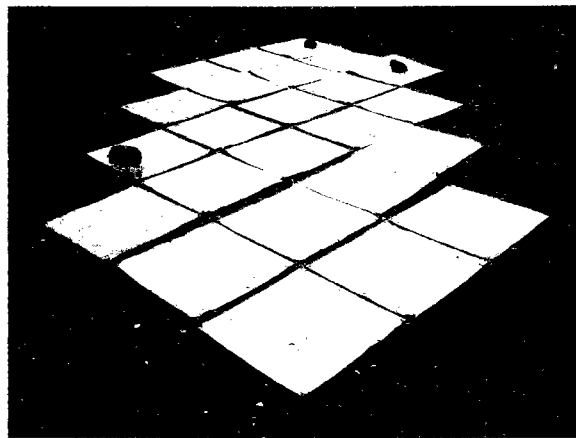


ภาพที่ 165 ผังโครงสร้างงาน Wavy Square

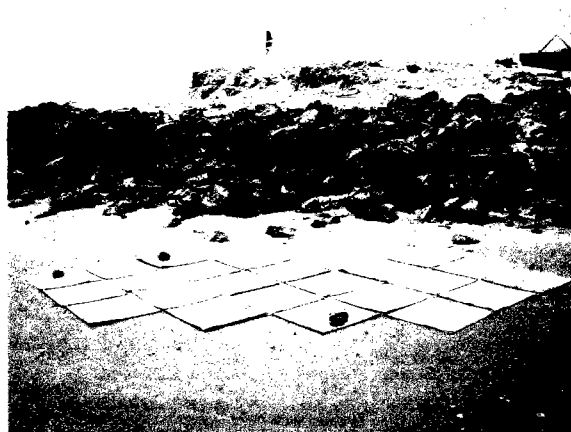
ผลงานที่ 15. Wavy Square on Square, 24 plates, size 2.85 x 4.65 m.



ภาพที่ 166 Wavy Square on Square มุมมองด้านหน้า



ภาพที่ 167 Wavy Square on Square มุมมองระยะใกล้



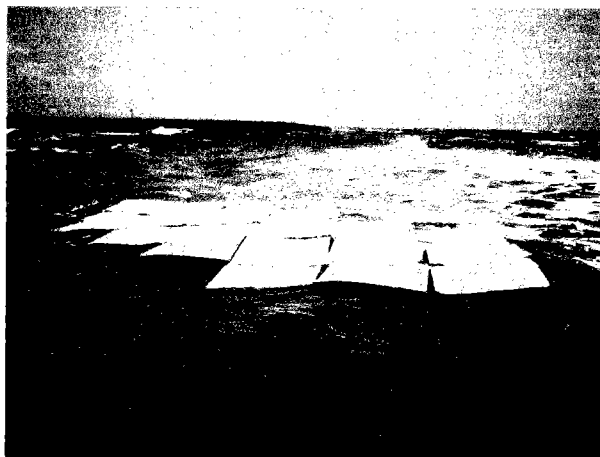
ภาพที่ 168 Wavy Square on Square มุมมองด้านข้าง



ภาพที่ 169 Wavy Square on Square ลักษณะที่ 1

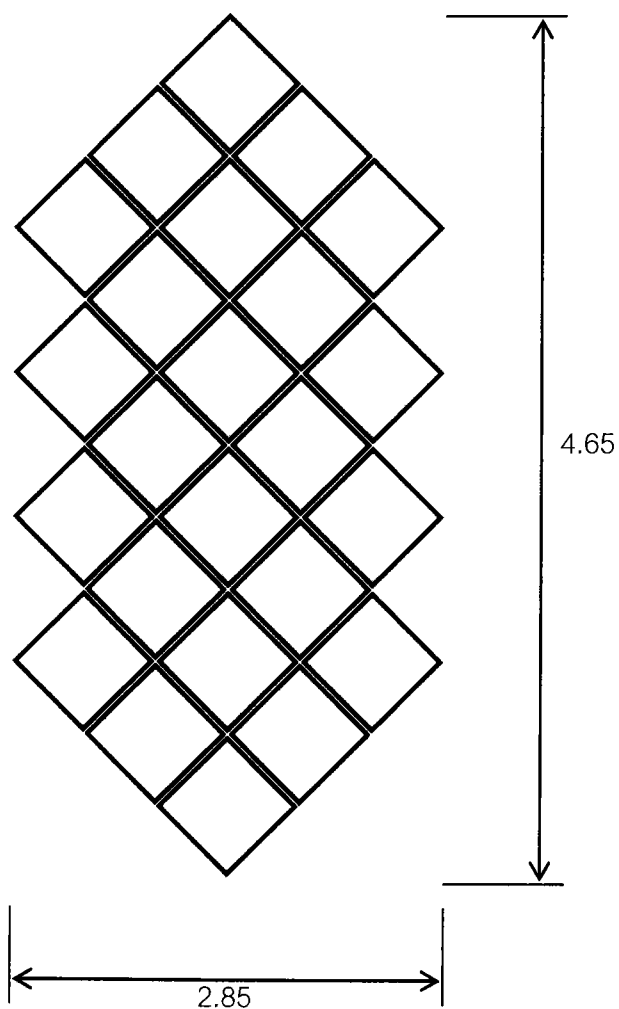


ภาพที่ 170 Wavy Square on Square ลักษณะที่ 2



ภาพที่ 171 Wavy Square on Square ลักษณะที่ 3

โครงสร้างของงาน Wavy Square on Square เกิดจากการใช้โครงสร้างสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาด 0.55×0.55 เมตร จำนวน 24 แผ่น มาจัดวางโดยใช้จำนวนในการจัดเท่ากับ 3×3 แผ่น มาเรียงต่อกัน ในลักษณะทับซ้อนกัน 4 ครั้งจนกลายเป็นตารางสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาด 9 แผ่นที่มีรูปทรงวางทับซ้อนกัน 4 ครั้ง และมีระยะห่างของแต่ละแผ่นเท่ากับ 0.03 เมตร ทำให้ผลงานทั้งหมดมีขนาดเท่ากับ 2.85×4.65 เมตร

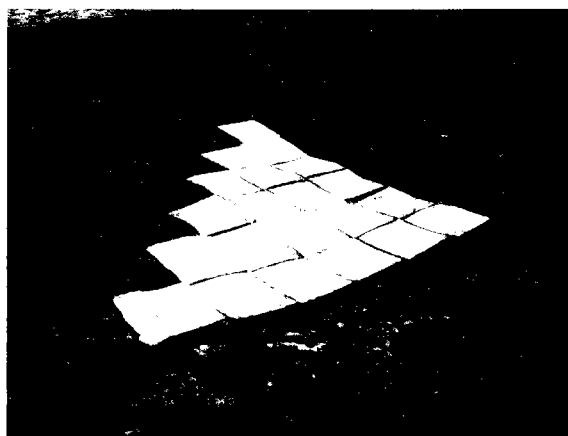


ภาพที่ 172 ผังโครงสร้างงาน Wavy Square on Square

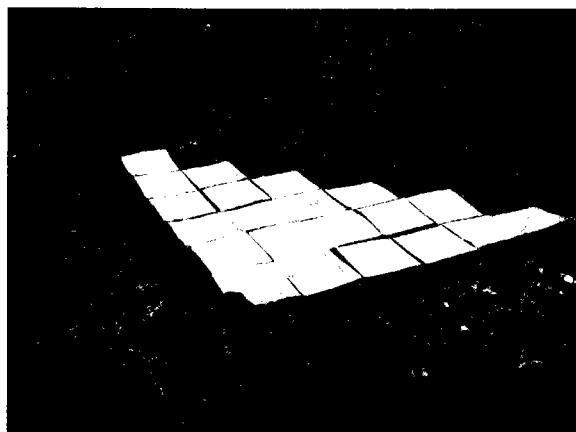
ผลงานที่ 16. Wavy Triangle, 21 plates, size 3.45 x 3.45 m.



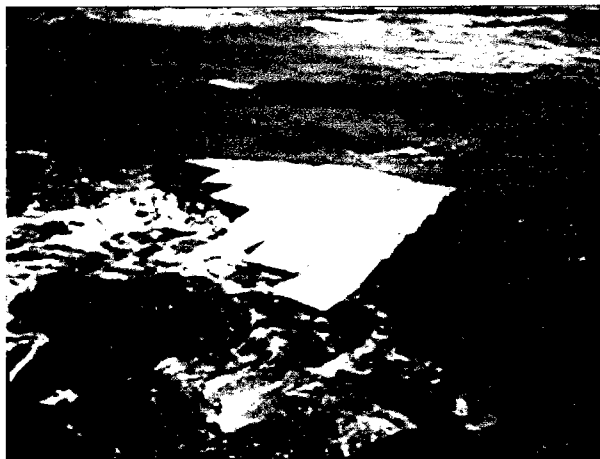
ภาพที่ 173 Wavy Triangle บนบก



ภาพที่ 174 Wavy Triangle ลักษณะที่ 1



ภาพที่ 175 Wavy Triangle ลักษณะที่ 2



ภาพที่ 176 Wavy Triangle ลักษณะที่ 3



ภาพที่ 177 Wavy Triangle ลักษณะที่ 4

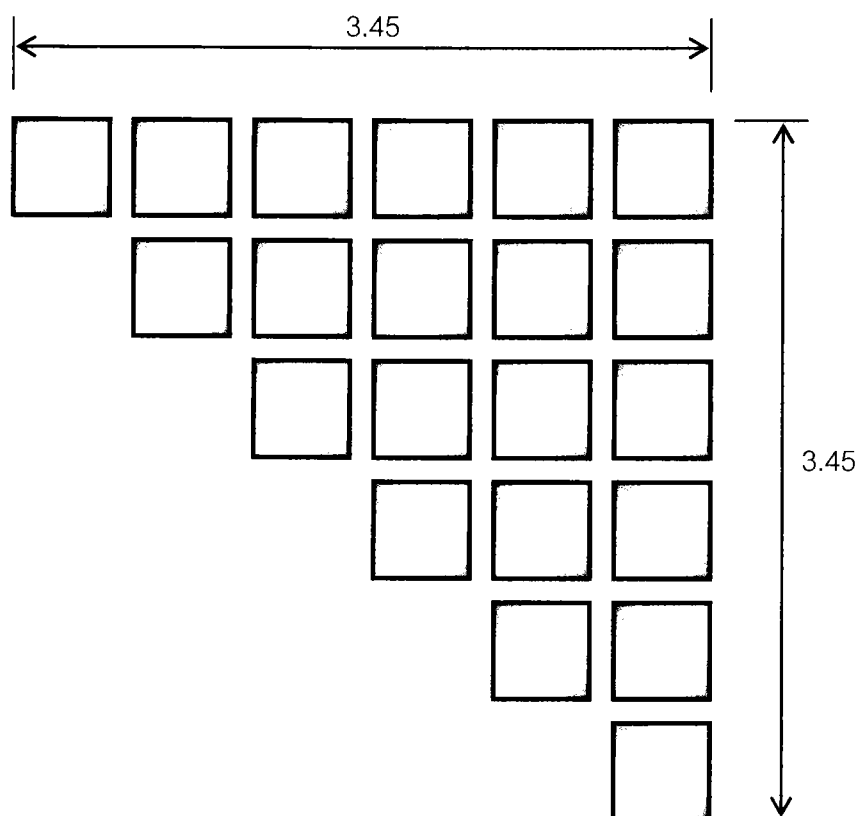


ภาพที่ 178 Wavy Triangle ลักษณะที่ 5



ภาพที่ 179 Wavy Triangle ลักษณะที่ 6

โครงสร้างของงาน Wavy Triangle เป็นโครงสร้างที่เกิดจากการนำโครงสร้างสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาด 0.55×0.55 เมตร จำนวน 21 แผ่น นำมาจัดวางและประกอบเข้าด้วยกันจนเกิดเป็นรูปทรงสามเหลี่ยมขึ้นมา และมีระยะห่างของแต่ละแผ่นเท่ากับ 0.03 เมตร โดยมีขนาดเท่ากับ 3.45×3.45 เมตร



ภาพที่ 180 ผังโครงสร้างงาน Wavy Triangle

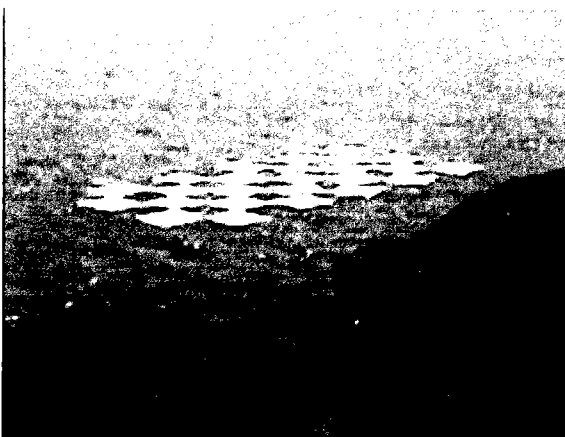
ผลงานที่ 17. Wavy Mesh, 25 plates, size 2.87 x 5.77 m.



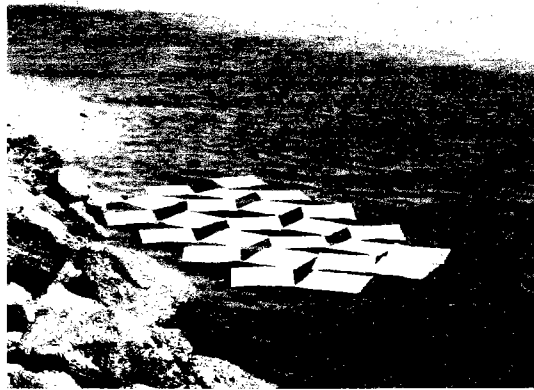
ภาพที่ 181 Wavy Mesh บนบก



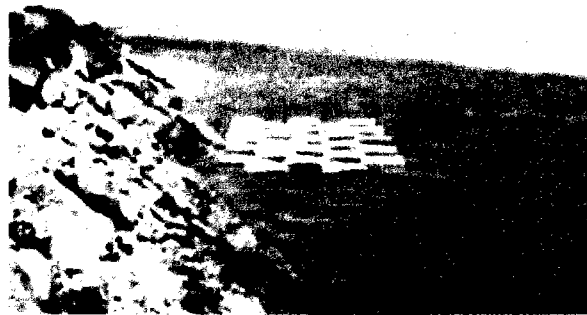
ภาพที่ 182 Wavy Mesh ลักษณะที่ 1



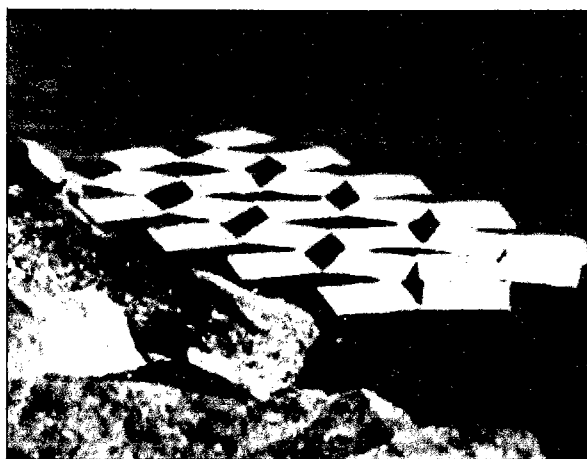
ภาพที่ 183 Wavy Mesh ลักษณะที่ 2



ภาพที่ 184 Wavy Mesh ลักษณะที่ 3

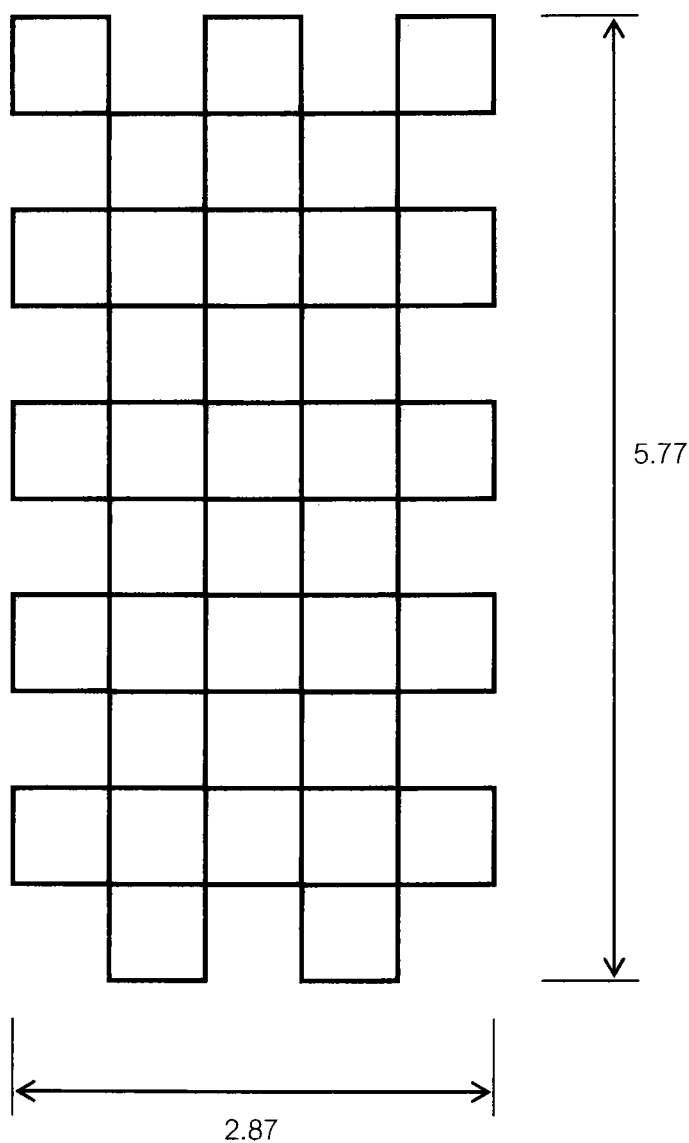


ภาพที่ 185 Wavy Mesh ลักษณะที่ 4



ภาพที่ 186 Wavy Mesh ลักษณะที่ 5

โครงสร้างของงาน Wavy Mesh เป็นโครงสร้างที่เกิดจากการนำโครงสร้างสี่เหลี่ยมจัตุรัส ขนาด 0.55×0.55 เมตร จำนวน 25 แผ่น นำมาเรียง จัดวาง และประกอบเข้าด้วยกันจนเกิดเป็นรูปทรง ตารางสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดใหญ่ขึ้นมา และมีระยะห่างของมุมในแต่ละแผ่นเท่ากับ 0.03 เมตร โดยมีขนาดทั้งหมดเท่ากับ 2.87×5.77 เมตร



ภาพที่ 187 ผังโครงสร้างงาน Wavy Mesh

ผลงานที่ 18. Wavy One Line, 22 plates, size 2.87 x 5.77 m.



ภาพที่ 188 Wavy One Line ลักษณะที่ 1



ภาพที่ 189 Wavy One Line ลักษณะที่ 2



ภาพที่ 190 Wavy One Line ลักษณะที่ 3

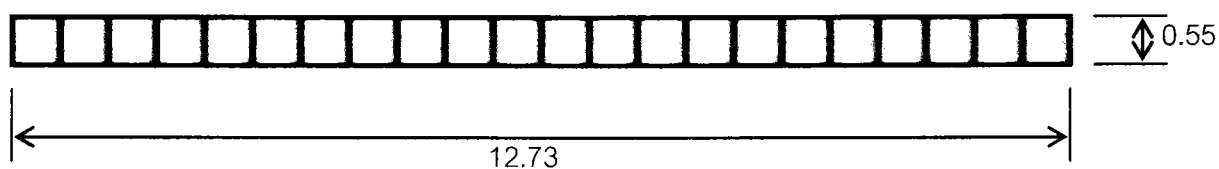


ภาพที่ 191 Wavy One Line ลักษณะที่ 4



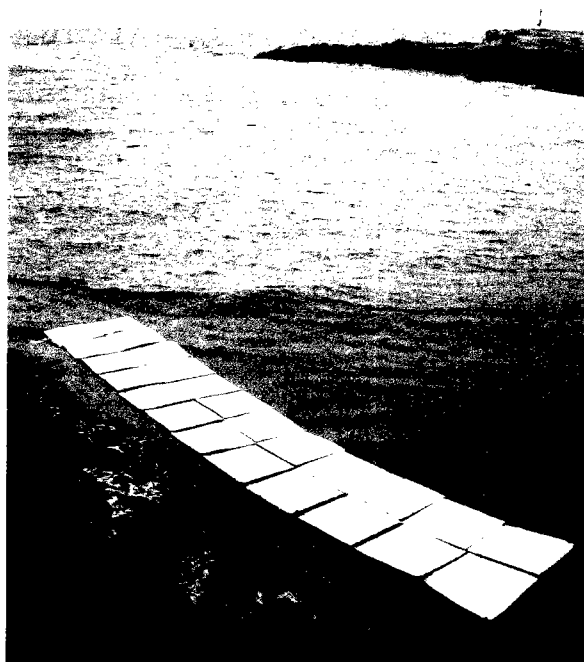
ภาพที่ 192 Wavy One Line มุมมองที่ 5

โครงสร้างของงาน Wavy One Line เป็นโครงสร้างที่เกิดจากการนำโครงสร้างสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาด 0.55×0.55 เมตร จำนวน 22 แผ่น นำมาเรียงจัดวางและประกอบเข้าด้วยกัน จนเกิดเป็นรูปทรงเส้นตรงยาวขึ้นมา และมีระยะห่างของแต่ละแผ่นเท่ากับ 0.03 เมตร โดยมีขนาดทั้งหมดเท่ากับ 0.55×12.73 เมตร

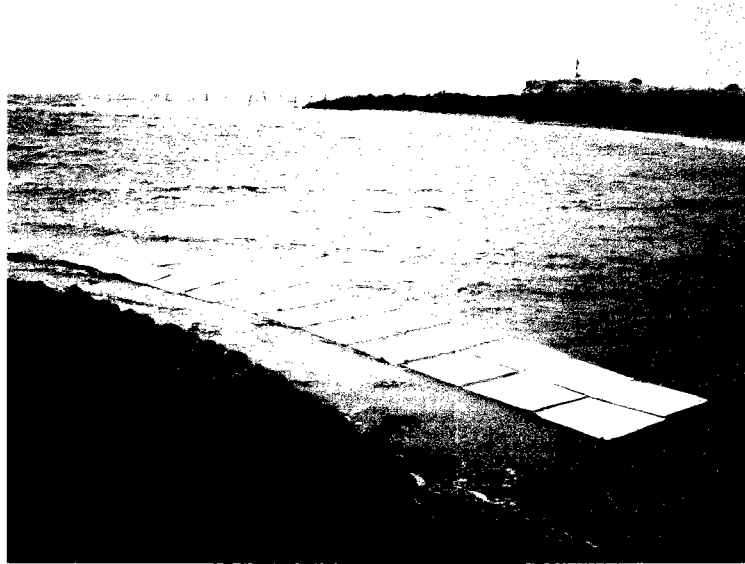


ภาพที่ 193 ผังโครงสร้างงาน Wavy One Line

ผลงานที่ 19. Wavy Two Lines, 24 plates, size 1.13×6.93 m.



ภาพที่ 194 Wavy Two Lines ลักษณะที่ 1



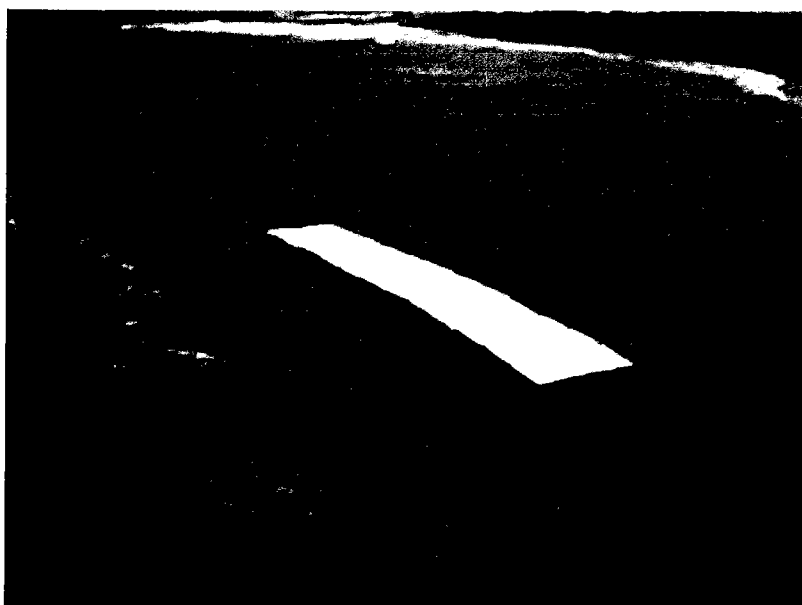
ภาพที่ 195 Wavy Two Lines ลักษณะที่ 2



ภาพที่ 196 Wavy Two Lines ลักษณะที่ 3



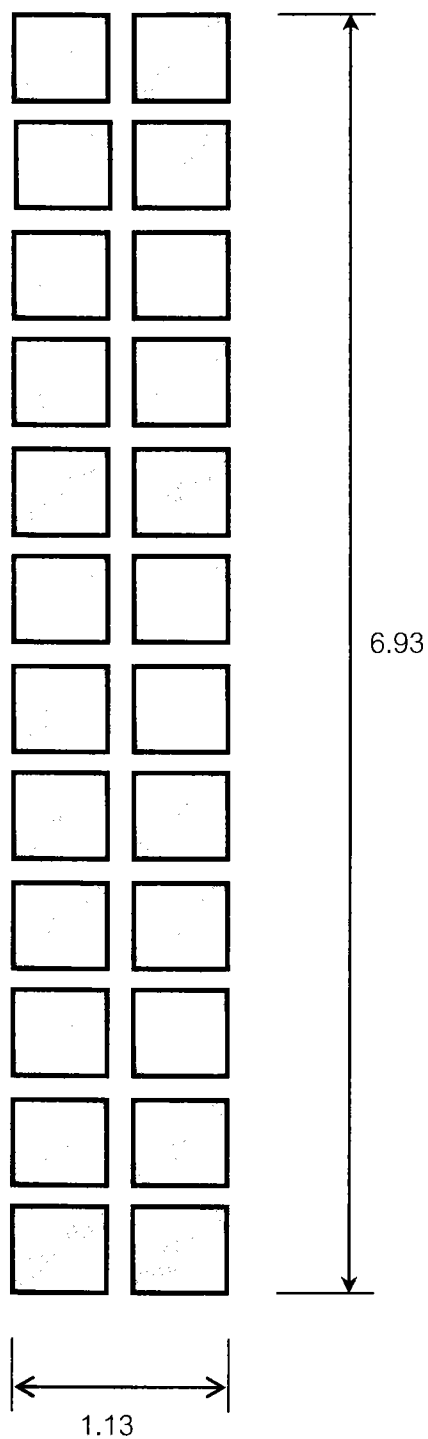
ภาพที่ 197 Wavy Two Lines ลักษณะที่ 4



ภาพที่ 198 Wavy Two Lines ลักษณะที่ 5

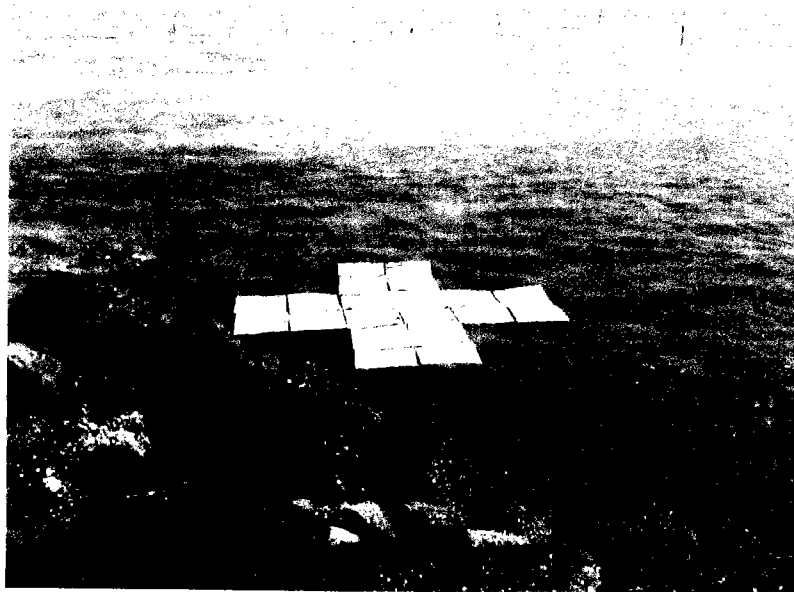
โครงสร้างของงาน Wavy Two Lines เป็นโครงสร้างที่เกิดจากการนำโครงสร้างสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาด 0.55 x 0.55 เมตร จำนวน 24 แผ่น นำมาเรียงจัดวางและประกอบเข้าด้วยกันจนเกิดเป็นรูปทรง

เส้นตรงคู่ขึ้นมา และมีระยะห่างของแต่ละแผ่นเท่ากับ 0.03 เมตร โดยมีขนาดทั้งหมดเท่ากับ 1.13 x 6.93 เมตร



ภาพที่ 199 ผังโครงสร้างงาน Wavy Two Lines

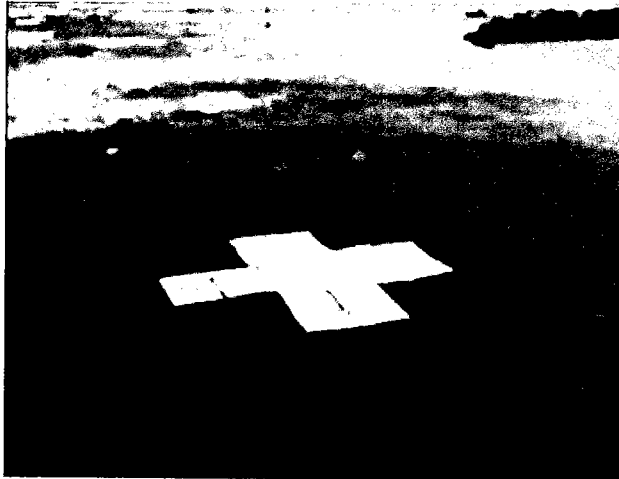
ผลงานที่ 20. Wavy X, 20 plates, size 3.45 x 3.45 m.



ภาพที่ 200 Wavy X ลักษณะที่ 1



ภาพที่ 201 Wavy X ลักษณะที่ 2



ภาพที่ 202 Wavy X ลักษณะที่ 3

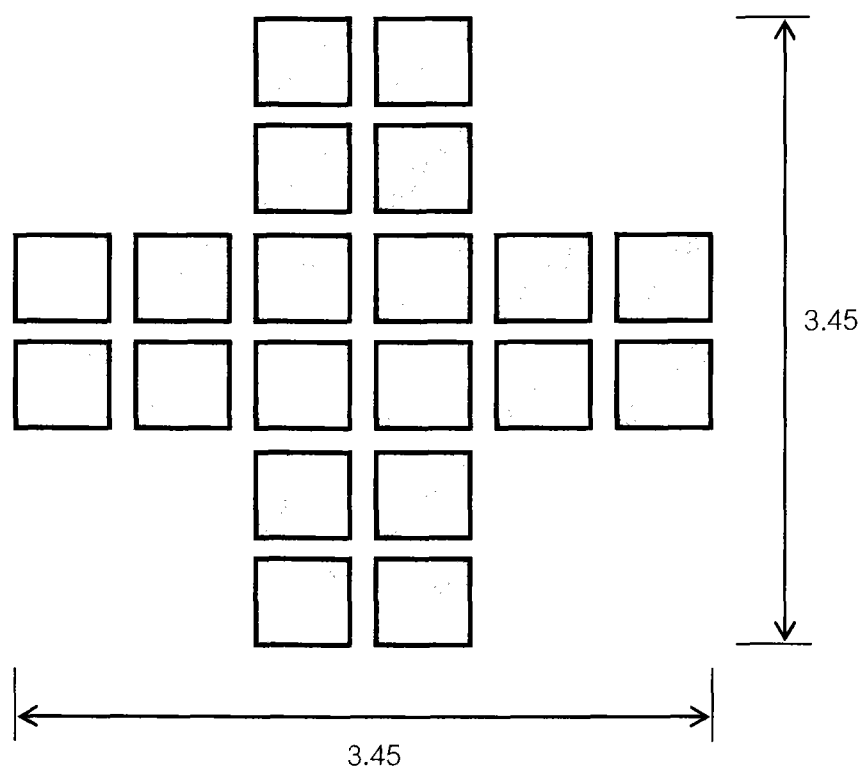


ภาพที่ 203 Wavy X ลักษณะที่ 4



ภาพที่ 204 Wavy X ลักษณะที่ 5

โครงสร้างของงาน Wavy X เป็นโครงสร้างที่เกิดจากการนำโครงสร้างสี่เหลี่ยมจัตุรัส ขนาด 0.55×0.55 เมตร จำนวน 20 แผ่น นำมาเรียงจัดวางและประกอบเข้าด้วยกันจนเกิดเป็นรูปทรงกากบาทขึ้นมา และมีระยะห่างของแต่ละแผ่นเท่ากับ 0.03 เมตร โดยมีขนาดทั้งหมดเท่ากับ 3.45×3.45 เมตร



ภาพที่ 205 ผังโครงสร้างงาน Wavy X

การสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่ 3 เป็นการใช้พลังงานแสงและการเคลื่อนที่ของคลื่นทะเลจากธรรมชาติ มาเป็นส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงาน ทำให้ผลงานออกมามีความแปลกใหม่ เพราะเป็นผลงานที่มีการเคลื่อนที่เกิดขึ้น อีกทั้งการเกิดขึ้นของสีสันทันที่ระยิบระยับเปลี่ยนไปตามมุมกระทบของแสงจากดวงอาทิตย์ การเกิดเหตุการณ์ขึ้นทั้ง 2 ลักษณะนี้ เป็นสภาพที่เปลี่ยนแปลงไปเองตามธรรมชาติ เราไม่อาจบังคับหรือควบคุมมันได้ ต้องปล่อยให้ผลงานเกิดการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพจากสิ่งแวดล้อมในขณะนั้น ผลงานในช่วงที่ 3 นี้ จึงแสดงให้เห็นถึงความไม่แน่นอนของธรรมชาติที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา แต่บางครั้งเราไม่ได้สนใจและลืมที่จะสังเกตมันเอง

สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงาน คอนเซ็ปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ชูด ไซท์ / นอน - ไซท์ ซึ่งอยู่ในช่วงปี 1968 - 1970 โดยใช้กระจกเป็นจำนวน 18 ผลงาน มาสร้างสรรค์เป็นผลงาน คอนเซ็ปชวล อาร์ต และได้พัฒนาผลงาน คอนเซ็ปชวล อาร์ต ให้เป็นแบบเฉพาะของตนเอง โดยได้พัฒนาสร้างสรรค์ผลงานออกเป็น 3 ช่วง มีจำนวนผลงานทั้งสิ้น 20 ผลงาน มีผลสรุปดังนี้

1. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานช่วงแรก มีจำนวน 9 ผลงาน ได้แก่

ผลงานที่ 1. Mirrors on Crack Ground, 4 mirrors / each 25 x 70 cm.

ผลงานที่ 2. Mirrors on Crack Slope, 4 mirrors / each 25 x 70 cm.

ผลงานที่ 3. Column Mirror, 2 mirrors / each 35 x 100 cm.

ผลงานที่ 4. Beam with 3 Mirrors, 3 mirrors / each 35 x 100 cm.

ผลงานที่ 5. Mirrors on Broken Jetty, 4 mirrors / each 25 x 70 cm.

ผลงานที่ 6. Mirrors on Straight Jetty, 6 mirrors / each 30 x 30 cm.

ผลงานที่ 7. Mirrors and Mesh Tree, 3 mirrors / each 25 x 70 cm.

ผลงานที่ 8. Mirrors and Water way, 5 mirrors / each 30 x 30 cm.

ผลงานที่ 9. Mirror Light and Shadow, 4 mirrors / each 25 x 70 cm.

การสร้างสรรค์ผลงานในช่วงแรก เป็นการสร้างผลงานการจัดวางบนพื้นที่ที่มีลักษณะต่างๆ คือ บนพื้นดินแตกระแหงซึ่งมีลักษณะเป็นที่โล่ง ภายในโครงสร้างบ้านร้าง เชื้อเพลิงป้องกันคลื่นลม และบริเวณริมชายหาด ซึ่งพื้นที่ดังกล่าวล้วนมีสภาพแวดล้อมที่แตกต่างกันออกไป รูปแบบของการจัดวางจึงถูกสร้างให้เหมาะสมและสอดคล้องกับสภาพของพื้นที่นั้นๆ การสร้างสรรค์ผลงานในช่วงแรกจึงใช้การจัดวางที่คำนึงถึงสภาพแวดล้อมของพื้นที่ที่จะสร้างผลงานเป็นโจทย์ในการออกแบบผลงาน โดยวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน คือ กระจกเงา ซึ่งมี 4 ขนาดคือ 30 x 30 เซนติเมตร, 25 x 70 เซนติเมตร, 70 x 70 เซนติเมตร และ 35 x 100 เซนติเมตร

ผลงานการจัดวางในช่วงแรก ใช้ลักษณะของการจัดวางแบบเป็นกลุ่มก้อน นำมาจัดวางอย่างง่าย ๆ ใช้การเว้นระยะและมีจังหวะที่ซ้ำๆ กัน ดูเป็นระเบียบเรียบร้อย ใช้หลักในการจัดแบบสมมาตร มีความสมดุลซ้าย - ขวาเท่าๆ กัน เกิดเป็นโครงสร้างเปิดพื้นที่ในบริเวณว่าง ซึ่งมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป ตามลักษณะทางกายภาพของพื้นที่ในบริเวณนั้นๆ

โครงสร้างของผลงานทั้งหมด มีลักษณะเป็นโครงสร้างเปิด ซึ่งมีลักษณะดังนี้

1. โครงสร้างเปิดที่เปิดรูปทรงมาจากกล่องสี่เหลี่ยม จำนวน 3 ผลงาน ได้แก่ Column Mirror , Mirrors on Straight Jetty และ Mirror Light and Shadow

2. โครงสร้างเปิดที่เปิดรูปทรงมาจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้า จำนวน 2 ผลงาน ได้แก่ Beam with 3 Mirrors และ Mirrors and Mesh Tree
3. โครงสร้างเปิดที่เปิดรูปทรงมาจากระนาบสี่เหลี่ยมเส้นตรง จำนวน 2 ผลงาน ได้แก่ Mirrors on Crack Slope และ Mirrors on Broken Jetty
4. โครงสร้างเปิดที่เปิดรูปทรงมาจากระนาบสี่เหลี่ยมเส้นโค้ง จำนวน 2 ผลงาน ได้แก่ Mirrors on Crack Ground และ Mirrors and Water way

และในผลงานชุดนี้มีผลงานอยู่ 2 ผลงาน คือ Mirrors and Water way และ Mirror Light and Shadow ที่ได้เริ่มมีการพัฒนาการจัดวางให้แปลกออกไป ซึ่งได้แก่ การนำคุณสมบัติจากแสงดวงอาทิตย์มาร่วมใช้ในการสร้างแสงและเงาให้เกิดขึ้นในผลงาน ทำให้ผลงานเกิดมีมิติที่เป็นระนาบลวงของแสงและเงาตกทอดลงไปยังบนพื้นทราย ซึ่งแสงและเงาที่เกิดขึ้นในผลงานนั้น ได้กลายเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งที่ทำให้ผลงานเกิดมีมิติที่เป็นความแปลกใหม่และน่าสนใจขึ้นมา

2. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่ 2 มีจำนวน 4 ผลงานได้แก่

ผลงานที่ 10. Wave in The Mirror 1, 8 mirrors / each 30 x 30 cm.

ผลงานที่ 11. Wave in The Mirror 2, 4 mirrors / each 25 x 70 cm.

ผลงานที่ 12. Wave in The Mirror 3, 5 mirrors / each 70 x 70 cm.

ผลงานที่ 13. Wave on The Mirror, 6 mirrors / each 70 x 70 cm.

การสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่ 2 เป็นการพัฒนาผลงานที่ได้รับแนวความคิดมาจากการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงแรก ซึ่งได้เริ่มมีการนำเอาคุณสมบัติจากธรรมชาติมาร่วมใช้เป็นส่วนหนึ่งของงาน ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงได้พัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่ 2 โดยการมุ่งหมายไปสู่การนำลักษณะและคุณสมบัติจากธรรมชาติมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานให้เห็นอย่างชัดเจน ผู้วิจัยจึงต้องการนำเสนอถึงการเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา โดยได้นำแนวความคิดดังกล่าวมาผสมผสานเข้ากับการสร้างสรรค์ผลงานการจัดวาง ซึ่งได้พัฒนาปรับเปลี่ยนการใช้พื้นที่สำหรับการจัดวางผลงาน ให้อยู่ตรงบริเวณที่สามารถแสดงให้เห็นถึงสภาพของธรรมชาติที่มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นผู้วิจัย จึงได้เลือกบริเวณริมชายหาด ให้เป็นสถานที่ที่จะทำการสร้างสรรค์ผลงาน เนื่องจากชายหาดมีการเปลี่ยนแปลงการพัดพาของคลื่นน้ำจากทะเลให้เห็นได้อย่างชัดเจน ประกอบผลของการศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานของ สมิธสัน ที่มักจะเลือกสถานที่ตามธรรมชาติต่างๆ ในการจัดวางผลงาน แต่พื้นที่สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานการจัดวางของ สมิธสัน นั้นเป็นสถานที่ที่สภาพธรรมชาติไม่มีการเคลื่อนไหวใดๆ ปรากฏให้เห็น และการบันทึกภาพผลงานของ สมิธสัน ก็เป็นการบันทึกเพียงภาพถ่ายเก็บกลับมาเท่านั้น นั้นเป็นเพราะสถานที่ในการจัดวางผลงานของ สมิธสัน เป็นสถานที่ที่ไม่มีการเคลื่อนไหวใดๆ ให้เห็น จึงบันทึกเป็นภาพถ่ายเก็บไว้เท่านั้น แต่การ

สร้างสรรค์ผลงานการจัดวางของผู้วิจัยในชุดนี้ ได้ใช้สถานที่ที่มีการเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา การบันทึกภาพผลงานจึงเป็นการถ่ายทำและบันทึกเป็นภาพเคลื่อนไหวกลับมา

ผลงานในช่วงที่ 2 จึงได้แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของคลื่นทะเลที่พัดขึ้นและลงโดยไม่เคยหยุด เป็นการแสดงให้เห็นถึงพลังจากธรรมชาติที่ไม่เคยหยุดนิ่ง และภาพในกระจกก็ได้สะท้อนภาพการเคลื่อนไหวของคลื่นทะเลในลักษณะแตกแยก แต่ภาพที่แตกแยกเหล่านั้นกลับสามารถสร้างความกลมกลืนให้เกิดขึ้นได้ ด้วยคุณสมบัติในการสะท้อนภาพของกระจกเงาที่ให้ความเหมือนที่ละม้ายคล้ายคลึงและใกล้เคียงกับของจริงมากที่สุด แต่มันก็ไม่ใช่ของจริง และไม่อาจจะเป็นจริงขึ้นมาได้

ในส่วนโครงสร้างของงาน เป็นการให้โครงสร้างเปิดพื้นที่ในบริเวณว่าง ซึ่งได้แก่ โครงสร้างเปิดที่เปิดรูปทรงมาจากกล่องสี่เหลี่ยมในผลงาน Wave in The Mirror 3 โครงสร้างเปิดที่เปิดรูปทรงมาจากระนาบสี่เหลี่ยมเส้นตรงในผลงาน Wave in The Mirror 1 และ โครงสร้างเปิดที่เปิดรูปทรงมาจากระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าในผลงาน Wave in The Mirror 2 และ Wave on The Mirror

3. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่ 3 มีจำนวน 7 ผลงานได้แก่

ผลงานที่ 14. Wavy Square, 25 plates, size 2.87 x 2.87 m.

ผลงานที่ 15. Wavy Square on Square, 24 plates, size 2.85 x 4.65 m.

ผลงานที่ 16. Wavy Triangle, 21 plates, size 3.45 x 3.45 m.

ผลงานที่ 17. Wavy Mesh, 25 plates, size 2.87 x 5.77 m.

ผลงานที่ 18. Wavy One Line, 22 plates, size 2.87 x 5.77 m.

ผลงานที่ 19. Wavy Two Lines, 24 plates, size 1.13 x 6.93 m.

ผลงานที่ 20. Wavy X, 20 plates, size 3.45 x 3.45 m.

การสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่ 3 ผู้วิจัยได้พัฒนาผลงานการสร้างสรรค์ทั้งแนวความคิดในการสื่อสารและรูปแบบของการจัดวาง โดยการนำเสนอถึงแนวความคิดของ สมิธสัน ในเรื่องลักษณะของความไม่เที่ยงแท้แน่นอนที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ และมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา มาพัฒนาให้เห็นเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนยิ่งขึ้น โดยได้พัฒนาและปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอถึงแนวความคิดดังกล่าว ด้วยการดึงคุณสมบัติจากพลังงานธรรมชาติ ซึ่งได้แก่ การนำพลังงานแสงจากดวงอาทิตย์และกระแสคลื่นจากลมทะเลที่มีการเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา มาผสมรวมกับการสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้พลังงานจากธรรมชาติดังกล่าว มาเป็นส่วนสำคัญในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานการจัดวาง

ในการจัดวางผลงานในช่วงที่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้พัฒนารูปแบบของการจัดวาง ซึ่งมีลักษณะที่แตกต่างออกไปจากการจัดวางผลงานในช่วงแรกและช่วงที่ 2 ซึ่งถูกติดตั้งบนผืนดินให้ยึดติดอยู่กับที่ ให้กลายเป็นผลงานที่มีความเคลื่อนไหวเกิดขึ้นด้วยตัวเอง และเป็นการเคลื่อนไหวที่ไม่อาจควบคุมได้ ต้องปล่อยให้ชิ้นงานเคลื่อนที่ไปตามกระแสคลื่นและลมจากธรรมชาติ โดยเป็นผลงานที่ทำการจัดวาง

บนพื้นผิวของทะเล ส่งผลทำให้ชิ้นงานมีความเคลื่อนไหวเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา และตัววัสดุก็ได้ถูกปรับเปลี่ยนจากกระจกเงาให้เป็นแผ่นสะท้อนแสง ซึ่งจะทำปฏิกิริยากับแสงจากดวงอาทิตย์ โดยจะปรากฏสีสันให้เห็นอย่างชัดเจนเมื่อมีแสงสว่างส่องลงมากกระทบบนพื้นผิวของวัสดุ ซึ่งสีสันที่เกิดขึ้นจะเปลี่ยนไปตามทิศทางของมุมในการรับแสง เพราะด้วยคุณสมบัติของแผ่นสะท้อนแสงที่มีความอ่อนตัวสามารถปรับเปลี่ยนรูปทรงไปตามลักษณะของคลื่นทะเลได้เป็นอย่างดี การกระเพื่อมขึ้นลงของคลื่นทะเลจึงช่วยทำให้มุมในการรับแสงเปลี่ยนตามไปด้วย ผลงานที่ออกมาจึงเกิดเป็นความเคลื่อนไหวทั้งรูปทรงและสีสัน อีกทั้งผลงานทั้งหมดในช่วงที่ 3 นี้ ยังแสดงให้เห็นถึงการบิดเบือนของรูปทรงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากการนำระนาบของสี่เหลี่ยมจัตุรัสมาประกอบเข้าด้วยกันเป็นรูปทรงต่างๆ แต่ได้เว้นระยะการเชื่อมต่อของแผ่นสะท้อนแสงแต่ละแผ่นให้มีความห่างออกจากกัน เพื่อให้โครงสร้างของงานสามารถปรับรูปทรงให้พลิ้วไหวและบิดเบือนไปตามกระแสคลื่นได้อย่างกลมกลืน

ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ผลงานการสร้างสรรค์ดังกล่าว สามารถปรับเปลี่ยนรูปทรงและสีสันไปตามคลื่นลมทะเลและแสงจากดวงอาทิตย์ ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นจากพลักรธรรมชาติ ทำให้เป็นผลงานประติมากรรมที่สามารถเคลื่อนไหวได้ด้วยตัวของมันเอง และสำหรับโครงสร้างของงานนั้น ผู้วิจัยได้ยึดถือการออกแบบโครงสร้างที่เรียบง่าย ใช้ระนาบของสี่เหลี่ยมจัตุรัสมาเป็นโครงสร้างพื้นฐานในการออกแบบและจัดวาง ซึ่งมีรูปทรงที่แตกต่างกัน ได้แก่ รูปทรงสี่เหลี่ยมในผลงาน Wavy Square, Wavy Square on Square และ Wavy X รูปทรงสามเหลี่ยมในผลงาน Wavy Triangle รูปทรงตารางสี่เหลี่ยมในผลงาน Wavy Mesh และรูปทรงเส้นตรงในผลงาน Wavy One Line และ Wavy Two Lines

บทที่ 5

การสรุปและการอภิปรายผล

จากการศึกษาวิจัยในหัวข้อเรื่อง คอนเซปชวล อาร์ต : กรณีศึกษางาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน สามารถสรุปผลของการศึกษาวิจัยได้ดังนี้

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย

1.1 เพื่อศึกษาผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ ใน ประเด็น

1.1.1 แนวความคิดและการสื่อสาร

1.1.2 การจัดวางและโครงสร้าง

1.1.3 สภาพแวดล้อม

1.2 เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้ามาพัฒนาสร้างสรรคงานศิลปะหลังสมัยใหม่ ใน ลักษณะงาน คอนเซปชวล อาร์ต ตามแนวทางของผู้วิจัย

2. ขอบเขตของการวิจัย

2.1 ในงานวิจัยฉบับนี้ จะศึกษาเฉพาะผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ในชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ ในประเด็น

2.1.1 แนวความคิดและการสื่อสาร

2.1.2 การจัดวางและโครงสร้าง

2.1.3 สภาพแวดล้อม

2.2 ในงานวิจัยฉบับนี้ จะศึกษาเฉพาะผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ ซึ่งอยู่ในช่วงปี 1968 - 1970 โดยใช้กระจกเป็นจำนวน 18 ผลงาน ดังต่อไปนี้

1. Gravel Mirrors with Cracks and Dust, 1968

12 mirrors with gravel

36" x 36" x 216"

2. Red Sandstone Corner Piece, 1968

mirrors and sandstone from the Sandy Hook Quarry, New Jersey;

(3) 4' mirror, red soil

3. Untitled (Micra and Glass), 1968-69
 micra and glass
 20" x 20" x 20"
 Collection: Statens Museum for Kunst (Villads Villadsen)
4. Nonsite - Essen Soil and Mirrors, 1969
 Essen soil and mirrors
 12 mirrors / each 3'x 3'
5. Eight – Part Piece (Cayuga Salt Mine Project), 1969
 rock salt/mirrors
 11" x 30" x 360"
 8 units each 24" x 24"
 Collection: Statens Museum for Kunst (Villads Villadsen)
6. Mirror with Crushed Shells, 1969
 Sanibel Island Florida
 sand and shells
 three mirrors, each 36" x 36"
7. Leaning Mirror, 1969
 two six foot mirrors back to back,
 slanted 30° off the floor soil with stones
 approximately 7 feet wide
8. Chalk and Mirror Displacement, 1969
 8 mirrors / chalk from Quarry in Oxted, England
 each 10"x 5" (overall 10')
 Collection of The Art Institute of Chicago
9. Yucatan Mirror Displacements, 1969
 nine locations on a trail, Yucatan, Mexico
 Collection: Solomon R. Guggenheim Museum, New York
10. Mirror Displacement, 1969
 Chelsea Beach, Portland Island, England
11. Mirror Trail (Ithaca) , Feb, 1969

Ithaca, NY

12. Mirror Displacement, 1969

Cayuga Quarry, Ithaca, NY

13. Mirror Shore, April, 1969

Sanibel Island, FL

14. Mirror Displacement (Vertical on Rocky Bank), Sept, 1969

England

15. Mirror Displacement (Brambles), Sept, 1969

England

16. Mirror Displacement (Grassy Slope), Sept, 1969

England

17. Mirror Displacement on Compost Heap, Oct, 1969

Dusseldorf, Germany

18. Mirror and Shelly Sand, 1970

50 mirrors 1'h x 4' wide back to back with overall length approximately 28'

1' shelly sand between each set of mirrors

Museet for Samtidskunst, Oslo, Norway

2.3 ผู้วิจัยจะนำผลจากการศึกษาวิจัยงาน คอนเซ็ปชวล อาร์ต : กรณีศึกษางาน คอนเซ็ปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ ในลักษณะงาน คอนเซ็ปชวล อาร์ต ตามแนวทางของผู้วิจัย

3. สรุปผลการศึกษาวิจัย

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงาน คอนเซ็ปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ ซึ่งอยู่ในช่วงปี 1968 - 1970 โดยใช้กระจกเป็นจำนวน 18 ผลงาน สามารถสรุปเป็นประเด็นที่สำคัญดังนี้

3.1 แนวความคิดและการสื่อสาร

ผลงานในชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ได้ยึดถือและใช้แนวความคิดในเรื่องของ เ็นโทรปี ซึ่งเป็นสภาวะการณ์อันสับสนวุ่นวายที่จะคลี่คลายไปตามลำดับขั้นตอนของมัน จนกระทั่งบรรลุถึงขั้นดุลยภาพในระดับหนึ่ง ความขัดแย้งของกลุ่มตรงข้าม ความเสื่อมสลายของสิ่งต่างๆ กับการเข้ามาแทนที่ของสิ่งใหม่ๆ ความสับสนวุ่นวายกับความเป็นระเบียบ และ ความไม่แน่นอนของ

ธรรมชาติ เป็นแนวความคิดที่สำคัญและแฝงไว้ในการทำงานของเขา สมิธสัน ใช้แนวความคิดดังกล่าว สื่อสารและถ่ายทอดลงสู่ผลงานที่สร้างขึ้นด้วยกระจก โดยนำไปจัดวางตามสถานที่ต่างๆ ในธรรมชาติ ซึ่งกระจกเงาที่แยกออกเป็นแผ่นๆ ได้ให้ผลทางด้านการบิดเบือนและแปรเปลี่ยนของภาพสะท้อนในมุมมองที่ไม่ปะติดปะต่อ เพราะภาพที่ปรากฏออกมาจะเป็นภาพสะท้อนในลักษณะที่เป็นการสุม และบิดเบือนไปจากความเป็นจริงของภูมิประเทศโดยรอบ ทำให้เรามองเห็นและเข้าใจได้ถึงลักษณะของธรรมชาติที่แตกแยกไว้ระเบียบและไม่เที่ยงแท้แน่นอนในบริเวณนั้น

3.2 การจัดวางและโครงสร้าง

ลักษณะของการจัดวางติดตั้งในผลงานชุด ไซท์ / นอน - ไซท์ จะแตกต่างออกไปตาม ลักษณะสภาพของพื้นที่ในแต่ละแห่ง โดยเกิดจากการจัดวางองค์ประกอบของ สมิธสัน ผลงานทั้งหมด เป็นการจัดวางอย่างสอดคล้อง ให้ความรู้สึกที่กลมกลืนและลื่นไหลไปกับพื้นที่ มีรูปแบบการจัดวางที่เรียบง่าย ซึ่งรูปแบบที่ใช้โดยส่วนใหญ่ จะเป็นการจัดวางที่มีลักษณะเป็นกลุ่มก้อน นำมาจัดวางอย่างง่าย ๆ ดูเป็นระเบียบเรียบร้อย ใช้หลักในการจัดวางแบบสมมาตร ผลงานมีความสมดุลซ้าย - ขวาเท่าๆ กัน มีจังหวะในการจัดวางกระจกที่ซ้ำๆ กัน เว้นระยะห่างเท่าๆ กัน ส่วนโครงสร้างของงานนั้น เป็นโครงสร้างเปิด ที่เกิดจากการนำโครงสร้างย่อยๆ มาประกอบกัน ใช้หลักการจัดองค์ประกอบตาม ลักษณะของ มินิมอล อาร์ต ที่เน้นในเรื่องของรูปทรงที่เรียบง่าย แต่หลีกเลี่ยงจากรูปทรงที่ปิดตาย หันมาสู่การเปิดพื้นที่ว่างของรูปทรง โดยรูปทรงของโครงสร้างที่ใช้เป็นรูปทรงเรขาคณิต ซึ่งมีอยู่ 2 ลักษณะ ใหญ่ๆ คือ สี่เหลี่ยม กับ วงกลม นำมาจัดวางอย่างง่าย ๆ ซึ่งอยู่ภายใต้กรอบที่มีพื้นที่ขอบเขตเป็น สี่เหลี่ยมและวงกลมเช่นกัน

3.3 สภาพแวดล้อม

สภาพแวดล้อมที่ สมิธสัน ใช้ในการสร้างผลงานการจัดวางมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ สภาพแวดล้อมภายในห้องแสดงผลงาน กับ สภาพธรรมชาติแวดล้อมภายนอก ซึ่งพื้นที่ภายในห้องแสดงผลงานที่ สมิธสัน เลือกใช้ในการสร้างผลงานและจัดแสดงนั้น เป็นพื้นที่ที่มีบริเวณกว้างเพียงพอ สำหรับใช้เพื่อการจัดแสดงผลงาน ซึ่งเป็นไปตามลักษณะทั่วไปของห้องจัดแสดงผลงาน ส่วนสภาพแวดล้อมภายนอกซึ่งเป็นพื้นที่ตามธรรมชาติทั่วไปนั้น เป็นสถานที่ที่ สมิธสัน ได้เดินทางไปตาม แหล่งต่างๆ จนพบกับทำเลที่ถูกต้อง จึงค่อยสร้างผลงาน ณ สถานที่แห่งนั้น ซึ่งโดยหลักแล้ว สมิธสัน เลือกที่จะใช้สถานที่ที่ห่างไกลผู้คน มีสภาพที่ถูกปล่อยให้ทิ้งร้างตามธรรมชาติของมัน แต่ส่วนใหญ่จะเป็นสถานที่ซึ่งถูกปล่อยให้มีความสงบตามธรรมชาติของมัน และจะต้องเป็นสถานที่ที่ สมิธสัน ถูกใจเท่านั้น ทำให้สถานที่แต่ละแห่งมีสภาพภูมิประเทศที่แตกต่างกันออกไปอย่างสิ้นเชิง ซึ่งบางแห่งก็เป็นพื้นที่เปิดโล่งและกว้าง บางแห่งก็เป็นสถานที่ที่เป็นลุ่มเป็นดอนมีลักษณะเป็นเนินเขา และบางแห่งก็เป็นสถานที่ที่ค่อนข้างรก

3.4 สรุปการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้นำผลจากการศึกษาวิเคราะห์ผลงาน คอนเซ็ปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ชุด 'ไซต์ / นอน - ไซต์' ซึ่งอยู่ในช่วงปี 1968 - 1970 โดยใช้กระจกเป็นจำนวน 18 ผลงาน มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงาน คอนเซ็ปชวล อาร์ต ตามแนวทางของผู้วิจัย โดยได้พัฒนาสร้างสรรค์ผลงานออกเป็น 3 ช่วง คือ การสร้างสรรค์ผลงานบนพื้นดิน การสร้างสรรค์ผลงานบริเวณริมชายหาด และ การสร้างสรรค์ผลงานในทะเล ซึ่งมีจำนวนผลงานทั้งสิ้น 20 ผลงาน มีผลสรุปดังนี้

การสร้างสรรค์ผลงานในช่วงแรก เป็นการสร้างผลงานการจัดวางบนพื้นดินที่มีลักษณะต่างๆ คือ บนพื้นดินแต่กระแหว่งซึ่งมีลักษณะเป็นที่โล่ง ภายในโครงสร้างบ้านร้าง เชื้อเพลิงกันคลื่นลม และ บริเวณริมชายหาด รูปแบบของการจัดวางจึงถูกสร้างให้เหมาะสมและสอดคล้องกับสภาพของพื้นที่นั้นๆ โดยวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน คือ กระจกเงา ซึ่งมี 4 ขนาดคือ 30 x 30 เซนติเมตร, 25 x 70 เซนติเมตร, 70 x 70 เซนติเมตร และ 35 x 100 เซนติเมตร การจัดวางใช้ลักษณะของการจัดวางแบบเป็นกลุ่มก้อน เส้นตรง เส้นโค้ง และสีเหลี่ยมผืนผ้า เป็นการนำกระจกเงามาจัดวางอย่างง่าย ๆ ใช้การเว้นระยะและมีจังหวะที่ซ้ำๆ กัน ดูเป็นระเบียบเรียบร้อย ใช้หลักในการจัดแบบสมมาตร มีความสมดุลซ้าย - ขวาเท่าๆ กัน เกิดเป็นโครงสร้างเปิดพื้นที่ในบริเวณว่าง ซึ่งมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะทางกายภาพของพื้นที่ในบริเวณนั้นๆ และโครงสร้างของผลงานทั้งหมด มีลักษณะเป็นโครงสร้างเปิด โดยเป็นโครงสร้างที่เปิดรูปทรงมาจากกล่องสี่เหลี่ยม จำนวน 3 ผลงาน โครงสร้างที่เปิดรูปทรงมาจากกระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้า จำนวน 2 ผลงาน โครงสร้างที่เปิดรูปทรงมาจากกระนาบสี่เหลี่ยมเส้นตรง จำนวน 2 ผลงาน และ โครงสร้างที่เปิดรูปทรงมาจากกระนาบสี่เหลี่ยมเส้นโค้ง จำนวน 2 ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่ 2 มีพัฒนาการมาจากการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงแรก โดยเป็นการจัดวางผลงานบริเวณริมชายหาด และได้นำเอาลักษณะและคุณสมบัติจากธรรมชาติมาร่วมใช้เป็นส่วนหนึ่งของงาน โดยนำเสนอถึงการเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา ด้วยการใช้นิยามการพัดพาของคลื่นที่มีการเคลื่อนที่ขึ้นลงริมชายหาด มาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างผลงาน เพราะจากลักษณะของแนวคลื่นและการขึ้นลงของคลื่นทะเลที่พัดเข้าสู่ชายฝั่ง จะเกิดการเปลี่ยนแปลงทุกครั้ง ทำให้ภาพสะท้อนที่ปรากฏขึ้นในกระจกเกิดการเปลี่ยนแปลงเช่นเดียวกัน ส่วนการจัดวางใช้ลักษณะการจัดวางที่เรียบง่าย มีความสอดคล้องกับพื้นที่ในบริเวณนั้นๆ มีจังหวะในการจัดวางกระจกเงาที่สม่ำเสมอ และต่อเนื่องกัน จัดวางให้เกิดความสมดุลซ้าย - ขวาเท่าๆ กัน โครงสร้างของงานที่ใช้เป็นโครงสร้างเปิดพื้นที่ในบริเวณว่าง ซึ่งได้แก่ โครงสร้างที่เปิดรูปทรงมาจากกล่องสี่เหลี่ยม 1 ผลงาน โครงสร้างที่เปิดรูปทรงมาจากกระนาบสี่เหลี่ยมเส้นตรง 1 ผลงาน และ โครงสร้างที่เปิดรูปทรงมาจากกระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้า 2 ผลงาน

การสร้างสรรคผลงานในช่วงที่ 3 ผู้วิจัยได้พัฒนาผลงานการสร้างสรรคทั้งแนวความคิดในการสื่อสารและรูปแบบของการจัดวาง โดยการนำเสนอถึงแนวความคิดของ สมิธสัน ในเรื่องลักษณะของความไม่เที่ยงแท้แน่นอนที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ และมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา มาพัฒนาให้เห็นเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนยิ่งขึ้น โดยได้พัฒนาและปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอถึงแนวความคิดดังกล่าว ด้วยการดึงคุณสมบัติจากพลังงานธรรมชาติ ซึ่งได้แก่ การนำพลังงานแสงจากดวงอาทิตย์ และกระแสน้ำจากลมทะเล ที่มีการเคลื่อนไหวแปรเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา มาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาสร้างสรรคผลงานการจัดวาง โดยสร้างเป็นผลงานที่ทำการจัดวางบนพื้นผิวของทะเล ส่งผลให้ชิ้นงานมีความเคลื่อนไหวเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา และตัววัสดุก็ได้ถูกปรับเปลี่ยนจากกระจกเงาให้เป็นแผ่นสะท้อนแสง ซึ่งจะทำปฏิกิริยากับแสงจากดวงอาทิตย์ โดยจะปรากฏสีให้เห็นอย่างชัดเจนเมื่อมีแสงสว่างส่องลงมากกระทบบนพื้นผิวของวัสดุ และด้วยคุณสมบัติของแผ่นสะท้อนแสงที่มีความอ่อนตัวสามารถปรับเปลี่ยนรูปทรงไปตามลักษณะของคลื่นทะเลได้เป็นอย่างดี ช่วยทำให้เกิดแสงสะท้อนที่มีสีเปลี่ยนแปลงไปตามทิศทางของมุมในการรับแสง ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้ผลงานการสร้างสรรคดังกล่าว เกิดการเคลื่อนไหวและเคลื่อนไหว สามารถปรับเปลี่ยนรูปทรงและสีไปตามคลื่นลมทะเลและแสงจากดวงอาทิตย์ และผลงานยังแสดงให้เห็นถึงการบิดเบือนของโครงสร้างและรูปทรง ซึ่งเกิดจากการนำระนาบสี่เหลี่ยมจัตุรัสมาประกอบเข้าด้วยกัน แต่ได้เว้นระยะการเชื่อมต่อของแผ่นสะท้อนแสงแต่ละแผ่นให้มีความห่างออกจากกัน เพื่อให้โครงสร้างของงานสามารถปรับรูปทรงให้พลิ้วไหวและบิดเบือนไปตามกระแสคลื่นได้อย่างกลมกลืน

และสำหรับโครงสร้างของงานนั้น ผู้วิจัยได้ยึดถือการออกแบบโครงสร้างที่เรียบง่าย ใช้ระนาบของสี่เหลี่ยมจัตุรัสเป็นพื้นฐานในการออกแบบและจัดวางโครงสร้าง ซึ่งมีรูปทรงที่แตกต่างกัน ได้แก่ รูปทรงสี่เหลี่ยมจัตุรัส 3 ผลงาน รูปทรงสามเหลี่ยม 1 ผลงาน รูปทรงตารางสี่เหลี่ยม 1 ผลงานและรูปทรงเส้นตรง 2 ผลงาน

การอภิปรายผล

คอนเซปชวล อาร์ต เป็นศิลปะที่เกิดขึ้นในยุคหลังสมัยใหม่ มีองค์แห่งมุมมองอันเปิดกว้างต่อการนำเสนอผลงาน ผู้สร้างสรรคผลงานสามารถเลือกหรือหยิบจับสิ่งใดก็ตามที่สนองต่อแนวคิดนั้นๆ มาสร้างเป็นผลงานให้เกิดขึ้น เป็นการสื่อสารความคิดผ่านการสร้างสรรคผลงานไปสู่ผู้ชม ดังนั้น คอนเซปชวล อาร์ต จึงให้ความสำคัญในเรื่องของวิธีคิด ความคิดรวบยอดของศิลปิน และการแสดงออกทางความคิดที่ถือว่าเป็นคุณค่าสำคัญในการสร้างสรรคงานศิลปะ มากกว่าการใช้ทักษะเชิงเทคนิคในการนำเสนอดังอดีตที่ผ่านมา การสร้างสรรคผลงาน ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ในชุด ไซท์ / นอน – ไซท์ กล่าวได้ว่าเป็นผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ที่แฝงไว้ด้วยแนวความคิดอันหลากหลาย ซึ่งได้แก่ เอ็นโทรปี ความ

เสื่อมสลายของสิ่งต่างๆ กับการเข้ามาแทนที่ของสิ่งใหม่ๆ ความสับสนวุ่นวาย ความเป็นระเบียบ และความไม่แน่นอนของธรรมชาติ สมิตสัน สามารถแสดงออกซึ่งแนวความคิดดังกล่าวทั้งหมด และสามารถนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานได้อย่างลงตัว ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้ผู้วิจัยมองเห็นว่า การสร้างสรรค์ผลงาน คอนเซ็ปชวล อาร์ต ไม่จำเป็นต้องนำเสนอหรือสื่อสารเพียงแนวความคิดเดียว ผู้สร้างสรรค์ผลงานสามารถนำเสนอแนวความคิดได้มากกว่าหนึ่งแนวคิด โดยอาจเป็นสองหรือสามแนวคิด หรือมากกว่านั้นก็ได้ แต่แนวความคิดอันมากมายเหล่านั้น ก็จะกลายเป็นโจทย์ที่ผู้สร้างสรรค์ต้องทำหน้าที่ในการรวบรวมและแสดงออก เพื่อให้ผลงานที่ออกมาสนองต่อแนวความคิดดังกล่าวได้อย่างลงตัวที่สุด

แนวความคิดในการสร้างงานของ สมิตสัน มีความสอดคล้องกับแนวคิดปรัชญาตะวันออกที่คาบเกี่ยวทั้ง พุทธศาสนา ตลอดจนนิกายสายตะวันออกอย่างเซนหรือลัทธิเต๋า ซึ่งล้วนแล้วแต่มีความเกี่ยวเนื่องกันอยู่อย่างเห็นได้ชัด ทั้งเรื่องแนวคิดของ เอ็นโทรปี ซึ่งเป็นสภาวะการณ์อันสับสนวุ่นวายที่จะคลี่คลายไปตามลำดับขั้นตอนของมัน โดยในความหมายของ สมิตสัน เป็นการบอกและสื่อถึงสภาพอันแตกแยกไร้ระเบียบของธรรมชาติที่กำลังดำเนินไปสู่สภาพไร้ระเบียบสูงสุด จากนั้นก็จะคลี่คลายก่อตัวจัดตั้งขึ้นมาใหม่ เหมือนสังขารวัฏ การเวียนว่ายตายเกิดของมนุษย์ และการใช้กระจกเงาของ สมิตสัน ที่สื่อสารความคิดออกมาผ่านภาพสะท้อนในกระจก เพื่อบอกถึงสภาพการมีอยู่และไม่มีอยู่ เป็นภาพสะท้อนของธรรมชาติอันแตกแยกไม่เป็นระเบียบ และให้เพียงความเสมือนจริง ไม่ได้ให้ความจริงอันสมบูรณ์แต่อย่างใด ก็เหมือนกับคำสอนของพุทธศาสนาในเรื่อง อนัตตา ที่สอนให้มนุษย์พยายามเลิกยึดติด ควรที่จะปล่อยวาง ไม่หลงใหลไปกับกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ไม่หลงใหลไปกับ รูป รส กลิ่น เสียง ไม่หลงใหลไปกับ ของจริง ของเทียม เพราะความหลากหลายและความเปลี่ยนแปลงของโลกเป็นความจริง เป็นอนิจจัง (Impermanence) ความไม่เที่ยง ความไม่คงที่ ความไม่ยั่งยืน ภาวะที่เกิดขึ้นแล้วเสื่อมและสลายไป ถ้าเราหลงใหลอยู่กับข้อสรุป กฎเกณฑ์ ทฤษฎีอย่างใดอย่างหนึ่งย่อมเกิดทุกข์ตา (Conflict) เพราะสรรพสิ่งและความคิดล้วนเป็นอนัตตา (Soullessness) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2544 : 75 - 76) และความขัดแย้งในเรื่องคู่ตรงข้ามของ สมิตสัน ที่เกิดจากการใช้ภาพสะท้อนในกระจกเพื่อสื่อถึงการมีอยู่และไม่มีอยู่ และประกอบกับการสร้างท่าเลคู่ขึ้นมา คือ ท่าเลจริงและท่าเลเทียมในผลงาน ไซท์ / นอน - ไซท์ ก็เหมือนกับปรัชญาจีนยุคโบราณที่มีอายุประมาณ 557 ปีก่อนพุทธศักราช เป็นแนวความคิดซึ่งมีรากฐานมาจากการผสมผสานกันระหว่างเส้นตรง 2 เส้น คือ หยางและหยิน แม้จะมีลักษณะตรงกันข้าม แต่ทั้ง 2 ก็สามารถรวมกันเป็น เอกภาวะ ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน หรือประสานกลมกลืนกันโดยอาศัยความแตกต่างกันนั่นเอง

เห็นได้ชัดว่าวิธีการคิดของ สมิตสัน ซึ่งเป็นแนวคิดปรัชญาในแบบตะวันตก มีความสอดคล้องและคล้ายคลึงกับแนวคิดปรัชญาทางศาสนาของตะวันออก ซึ่งแสดงให้เห็นว่าวิถีคิดทั้งของตะวันตกและตะวันออกนั้น แม้ว่าจะอยู่กันคนละซีกโลกและคนละช่วงเวลาก็ตาม ต่างก็มีแนวคิดที่คู่ขนานกันมา

แต่จะแตกต่างกันตรงวิธีการที่จะนำเสนอถึงปรัชญาหรือแนวคิดนั้นๆ เพราะต่างฝ่ายต่างอยู่ในสังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ระบบคิดและวิถีคิดของแต่ละวัฒนธรรมจึงมีความสอดคล้องกับสภาพประวัติศาสตร์วัฒนธรรมของตน ซึ่ง สมิธสัน เป็นศิลปินที่ใช้ชีวิตท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของสังคมในอเมริกา อันเป็นช่วงที่กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่กำลังเติบโตอยู่ในขณะนั้น และเป็นช่วงที่การเคลื่อนไหวของสังคมอเมริกาได้ให้ความสำคัญกับปัญหาสิ่งแวดล้อมที่กำลังเกิดขึ้น ศิลปินต่างๆ เริ่มสนใจในการมีส่วนร่วมรับผิดชอบต่อระบบนิเวศวิทยา การเคลื่อนไหวทางด้านธรรมชาติสิ่งแวดล้อมที่เกิดขึ้นในช่วงนั้น ได้ส่งผลทางความคิดไปสู่ศิลปินแขนงต่างๆ อย่างกว้างขวาง รวมทั้งกระบวนการคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ก็ได้ปรับเปลี่ยนไปจากกรอบความคิดแบบเก่า ไปสู่กระบวนการที่มีแนวความคิดในรูปแบบใหม่ มีลักษณะร่วมสมัย ร่วมกระแสกับความคิดแบบหลังสมัยใหม่ แนวความคิดในการสร้างผลงาน ไซท์ / นอน – ไซท์ ของ สมิธสัน จึงเป็นการมุ่งความสำคัญไปที่ธรรมชาติสิ่งแวดล้อม นำเสนอถึงสถานะของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่แตกแยกไร้ระเบียบ โดยใช้ธรรมชาติเป็นพื้นที่ผสมผสานกับสื่อซึ่งคือ กระดาษ เพื่อแสดงปรัชญาแนวคิดดังกล่าวของเขา สื่อสารออกมาผ่านผลงานการจัดวางที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นบนผืนแผ่นดินโลก

ในส่วนของการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ตามแนวทางของผู้วิจัย ซึ่งเป็นการนำผลจากการศึกษาวิเคราะห์ผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน มาสร้างสรรค์เป็นผลงานนั้น สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ช่วง โดยผลงานการสร้างสรรคในช่วงแรก มีลักษณะที่ใกล้เคียงกับผลงานของ สมิธสัน ซึ่งพิจารณาได้จากการนำเสนอถึงแนวคิดในแบบเดียวกัน และลักษณะรูปแบบของการจัดวางที่เหมือนกันกับของ สมิธสัน ทำให้ผลงานยังไม่มีการพัฒนาออกไปสักเท่าไร แต่จากการลงมือสร้างสรรค์ผลงานตามพื้นที่ต่างๆ ในช่วงแรก สิ่งที่ผู้วิจัยได้รับรู้และเข้าใจ คือ การได้สัมผัสกับสภาพและลักษณะอันไม่เที่ยงแท้ของธรรมชาติ ซึ่งเกิดการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา เนื่องจากในช่วงของการถ่ายทำบันทึกภาพผลงานการจัดวางในพื้นที่โล่ง แสงสว่างจากดวงอาทิตย์มีผลอย่างมากต่อการบันทึกภาพผลงาน เพราะเพียงช่วงเวลาไม่กี่วินาทีที่ความสว่างของแสงได้เปลี่ยนไปตามเวลาตามธรรมชาติของมัน ทำให้ภาพผลงานที่ถ่ายไว้ในแต่ละครั้งมีสีสันทันและความสว่างที่ไม่เท่ากัน ด้วยเหตุนี้การสัมผัสกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในการสร้างสรรค์ผลงานช่วงแรกนั้น จึงได้กลายเป็น จุดเริ่มต้นของแนวคิดที่ต้องการนำคุณลักษณะของธรรมชาติมาร่วมใช้เป็นส่วนประกอบในการสร้างสรรค์ผลงาน

จากนั้นผู้วิจัยจึงเริ่มคิดที่จะนำเสนอถึงแนวคิดดังกล่าว โดยผ่านการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่ 2 ซึ่งเป็นการพัฒนาที่ได้ปรับเปลี่ยนจากพื้นที่ที่ไม่มีการเคลื่อนไหว ให้เป็นพื้นที่ที่มีสภาพการเคลื่อนไหวอันเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ ผู้วิจัยจึงเลือกสถานที่ที่จะทำการสร้างสรรค์ผลงานการจัดวางบริเวณริมทะเล เนื่องจากสามารถทำการติดตั้งและจัดวางกระดาษให้อยู่ตรงบริเวณที่สามารถเห็นถึงลักษณะการเปลี่ยนแปลงของคลื่นทะเลที่พัดขึ้นลงอยู่ตลอดเวลาได้อย่างชัดเจน ส่วนรูปแบบการจัดวางและ

การออกแบบโครงสร้างของงานยังคงใช้ลักษณะเดียวกับการจัดวางในช่วงแรก แต่การบันทึกภาพผลงานจะเป็นการถ่ายทำภาพเคลื่อนไหว เพื่อต้องการให้เห็นถึงการเคลื่อนที่ของคลื่นที่ทำปฏิกิริยากับกระจกเงาได้อย่างชัดเจน และผลงานในช่วงที่ 3 ผู้วิจัยได้พัฒนารูปแบบการนำเสนอแนวคิดที่ต้องการแสดงถึงความไม่แน่นอนกับการเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ โดยได้นำคุณลักษณะของพลังงานจากธรรมชาติ ซึ่งได้แก่ แสงจากดวงอาทิตย์ และ การพัดพาของกระแสคลื่นในทะเล มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานและเพื่อให้ผลงานสามารถสนองตอบต่อแนวคิดดังกล่าวได้อย่างชัดเจนที่สุด ทำให้ผลงานในช่วงที่ 3 มีการพัฒนาในเรื่องของพื้นที่สำหรับการจัดวางผลงาน โดยเปลี่ยนจากบริเวณริมทะเลไปเป็นในทะเล ซึ่งเป็นพื้นที่ที่ไม่เคยหยุดนิ่งมีการเคลื่อนไหวตลอดเวลา ทำให้ผลงานเกิดการเคลื่อนที่และเคลื่อนไหวไปตามลักษณะธรรมชาติของกระแสคลื่นซึ่งไม่อาจควบคุมได้ ส่วนวัสดุก็ถูกปรับเปลี่ยนจากกระจกเงาให้เป็นวัสดุที่สามารถทำปฏิกิริยากับแสงจากดวงอาทิตย์ เพื่อให้เกิดแสงสะท้อนที่มีสีสลับเปลี่ยนไปตามความแรงของแสง และเพื่อให้มีความอ่อนตัวสามารถปรับรูปทรงให้สอดคล้องกับผิวของทะเลได้อย่างกลมกลืน

จากการสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 3 ช่วง ทำให้ผู้วิจัยได้เข้าใจถึงการพัฒนาผลงานว่า มีลำดับขั้นตอนของการพัฒนาว่าเป็นอย่างไร การสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัยมีพัฒนาการที่เกิดจากการการลงมือปฏิบัติในพื้นที่จริง ทำให้ได้พบกับสิ่งที่เป็จุดเปลี่ยนแห่งการเริ่มพัฒนาผลงานในช่วงต่อๆ มา ทั้งแนวความคิด รูปแบบการจัดวาง และ โครงสร้างของงาน มีการพัฒนาเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง นั้นเป็นเพราะการทำงานในบางครั้ง เราจะได้พบกับปัญหาหรือสิ่งแปลกใหม่ต่างๆ เกิดขึ้นมากมาย ซึ่งจะกลายเป็นแรงผลักดันสำคัญ ที่สามารถนำไปใช้เพื่อการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานให้สำเร็จลุล่วงลงได้ด้วยดี และนอกจากนั้น จากการที่ผู้วิจัยได้มีโอกาสเข้าไปทำงานร่วมกับธรรมชาติ เข้าไปสัมผัสถึงลักษณะนิสัยของธรรมชาติ ทำให้ผู้วิจัยได้รับ ได้เข้าใจ และมีความรู้สึกที่พิเศษ คือ ความรู้สึกที่ได้ใกล้ชิดธรรมชาติมากขึ้น เข้าใจในความเป็นธรรมชาติ เข้าใจในการเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา ซึ่งสามารถกล่าวได้ว่า พลังงานและการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในธรรมชาติ สามารถนำมาสร้างสรรค์ให้เป็นผลงานศิลปะที่น่าสนใจได้เช่นกัน

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของ โรเบิร์ต สมิธสัน ชูด ไซท์ / นอน - ไซท์ และผลของการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต ของผู้วิจัย มีข้อเสนอแนะในด้านการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ศิลปะการจัดวาง เนื่องจากเป็นศิลปะที่อาศัยบริบทของพื้นที่เป็นส่วนสำคัญอย่างมากในการสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดความกลมกลืน เกิดความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมในพื้นที่นั้นๆ ดังนั้นการสร้างสรรค์ศิลปะการจัดวาง จึงไม่ควรเป็นเพียงแค่การนำชิ้นงานอะไรก็ได้ ไปจัดวาง

และติดตั้งไว้เฉยๆ เท่านั้น หากแต่ต้องพิจารณาถึงบริบทของพื้นที่และสภาพแวดล้อมของพื้นที่นั้นๆ ว่า มีลักษณะเป็นอย่างไร ทำอย่างไรเพื่อให้ผลงานเกิดความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมในพื้นที่ดังกล่าว และเมื่อจัดวางติดตั้งเสร็จแล้ว ภาพสรุปสุดท้ายเป็นอย่างไร สามารถตอบสนองต่อความคิดของเราของผู้เสพงาน และตัวผลงานเองได้หรือไม่ ทั้งนี้ก็เพื่อให้ผลงานที่ออกมามีความเชื่อมโยงและกลมกลืนกับบริบทของพื้นที่ ไม่กลายเป็นผลงานที่แปลกแยกแตกต่างไปจากพื้นที่นั้นๆ สิ่งเหล่านี้จึงเป็นโจทย์ที่ผู้สร้างสรรค์ต้องใช้ความคิดหาหนทางในการตอบปัญหาและแก้ไข เพื่อให้การสร้างสรรค์ผลงานสามารถสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี และจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานการจัดวางของผู้วิจัย ได้พบกับปัญหาอันมีสาเหตุมาจากปัจจัยในด้านต่างๆ ดังนี้

1. ปัญหาการเลือกพื้นที่ ปัญหานี้นับว่าเป็นปัญหาที่สำคัญที่สุด เพราะในการสร้างสรรค์ศิลปะการจัดวางนั้น พื้นที่นับเป็นส่วนประกอบหลักของงานก็ว่าได้ ด้วยเหตุนี้ การจะสร้างสรรค์ศิลปะการจัดวาง จึงควรที่จะได้เห็นและได้ไปสัมผัสกับพื้นที่ในบรรยากาศจริงเสียก่อน เพื่อทำความเข้าใจต่อสภาพแวดล้อมของพื้นที่ว่าเป็นอย่างไร ตรงกับความคิด ความต้องการของเราหรือไม่ เนื่องจากสภาพของพื้นที่ในแต่ละแห่งมีความแตกต่างกันออกไป เราควรที่จะเลือกพื้นที่ที่เหมาะสมและตรงต่อจุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

2. ปัญหาขณะลงมือปฏิบัติงานในพื้นที่จริง โดยผลงานในชุดแรกได้พบปัญหาที่เกิดขึ้นคือ การติดตั้งผลงานทิ้งไว้ในขณะหนึ่ง โดยที่ผู้วิจัยไม่ได้เฝ้าดูอยู่อย่างต่อเนื่อง ทำให้มีผู้เข้ามาสัมผัสผลงานจนทำให้เกิดการล้มเอียง ผิดรูปแบบที่ได้วางเอาไว้ ต้องทำการจัดวางติดตั้งใหม่อีกครั้งหนึ่ง ทั้งนี้เป็นเพราะพื้นที่ในการจัดวางผลงานเป็นพื้นที่สาธารณะ ไม่สามารถปิดกั้นห้ามผู้คนให้เดินผ่านได้ ส่วนปัญหาที่พบในการสร้างสรรค์ผลงานช่วงที่ 2 และ 3 คือ เรื่องของแสงแดดที่อ่อนล้าไม่เอื้ออำนวยต่อการบันทึกภาพเคลื่อนไหว แรงจากลมที่บางครั้งก็อ่อนแรงและบางครั้งก็เพิ่มความแรงอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ แสงกะพริบที่ลอยอยู่ในทะเล ซึ่งเป็นอุปสรรคกีดขวางการลงไปจัดวางผลงานในทะเล และการหมดของแบตเตอรี่ในกล้องบันทึกเทป ทำให้การถ่ายทำต้องล่าช้าลงไป

ปัญหาที่เกิดขึ้นเหล่านี้ ล้วนเป็นปัญหาที่ไม่ได้คาดการณ์ไว้ล่วงหน้าว่าจะเกิดขึ้น ความพร้อมและความสามารถในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า จึงเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องเตรียมตัวให้มีความพร้อมไว้เสมอ เพื่อคอยแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าที่จะเกิดขึ้น และเพื่อให้การสร้างสรรค์ผลงานสามารถสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กิริติ บุญเจือ. (2545). *ปรัชญาหลังนวยุค แนวคิดเพื่อการศึกษาแผนใหม่*. กรุงเทพฯ: ดวงกมล.
- จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. คณะอักษรศาสตร์. (2535). *อารยธรรม สมัยใหม่ – ปัจจุบัน*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จันทน์ เจริญศรี. (2545). *โพสต์โมเดิร์น กับ สังคมวิทยา*. กรุงเทพฯ: วิชาสา.
- ชลูด นิยมเสมอ. (2531). *องค์ประกอบของศิลปะ*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- เชษฐา พวงหัตถ์. (2545, มิถุนายน-พฤษภาคม). ข้อพิจารณาเกี่ยวกับโลกาภิวัตน์และการหักเหไปสู่แนวคิดสำนักยุคหลังสมัยใหม่. *วารสารคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับโลกาภิวัตน์*. 24(1-2) : 77-114.
- ชัยวัฒน์ ธีระพันธุ์. (2542). *ทฤษฎีไร้ระเบียบ (Chaos Theory) กับทางแพร่งของสังคมสยาม*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- ชัยอนันต์ สมุทวณิช. (2541). *ทฤษฎีใหม่ : มิติที่ยิ่งใหญ่ทางความคิด*. กรุงเทพฯ: สุขุม และ บุตร.
- ณัฐกานต์ ลิ้มสถาพร. (2546). *Postmodern ดีกว่าแบรนต์ ชับซ้อนกว่าโฆษณา*. กรุงเทพฯ: เลิฟ แอนด์ ลิฟ.
- เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. (2543ก). แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัย. ใน *ศิลปวิจัย*. หน้า 53-67. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.
- _____. (2543ข). ศิลปะและพื้นที่. ใน *ศิลปะและพื้นที่*. หน้า 5-13. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.
- ทองหล่อ วงษ์ธรรมมา. (2538). *ปรัชญาจีน*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- ธีรยุทธ บุญมี. (2541). วิกฤตินุษย์ยุคโลกาภิวัตน์. ใน *สหวิทยาการมนุษยศาสตร์ : มิติแห่งมนุษย์*. หน้า 95-101. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- _____. (2546ก). *ความหลากหลายของชีวิตและความหลากหลายทางวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วิญญูชน.
- _____. (2546ข). *โลก MODERN & POST MODERN*. กรุงเทพฯ: วิญญูชน.
- _____. (2546ค). *ถอดรื้อปรัชญาและศิลปะแบบตะวันตกเป็นศูนย์กลาง*. กรุงเทพฯ: วิญญูชน.
- _____. (2546ง). *ความคิดหลังตะวันตก Post Western*. กรุงเทพฯ: วิญญูชน.
- ธีระ นุชเปี่ยม, ผู้แปล. (2536). *Post-modernism ในประวัติศาสตร์*. ใน *สังคมศาสตร์*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- _____. (2544). ภาษา ความหมาย ความเป็นจริง. ใน *จินตภาพ*. หน้า 101-124. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

- ประเวศ วะสี. (2546). *การพัฒนามนุษย์แนวใหม่เพื่ออนาคตที่ยั่งยืน*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: หมอชาวบ้าน.
- ประสาน ต่างใจ. (2542). *มนุษย์กับความคิด*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- ประเสริฐ ศิลรัตน์. (2525). *ความเข้าใจในศิลปะ*. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์.
- _____. (2528). *จิตรกรรม*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- แผนกลยุทธ์เพื่อการพัฒนาพหุศิลปศึกษาสำหรับสังคมไทย. (2544). ใน *พหุศิลปศึกษา*. หน้า 7 - 83. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.
- พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. (2543). *ลัทธิหลังสมัยใหม่*. ใน *ศิลปะและพื้นที่*. หน้า 14-35. กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์.
- วรารุณวิทย์ เยี่ยมพิทักษ์; และคนอื่นๆ. (2544). *พหุศิลปศึกษาเชิงศิลปะหลังสมัยใหม่*. ใน *พหุศิลปศึกษา*. หน้า 177 - 204. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2535). *ศิลปะและความงาม*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- _____. (2537). *ออกแบบ 2 มิติ*. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์.
- _____. (2540). *ศิลปะพินิจ*. กรุงเทพฯ: ดันฮ็อ-แกรมมี.
- _____. (2542). *ศิลปะหลังสมัยใหม่*. ใน *ศิลปะจินตทัศน์*. หน้า 35-48. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.
- _____. (2543). *กลุ่มศิลปะหลากหลายในคริสต์ศตวรรษที่ 20 พื้นฐานของศิลปะและพื้นที่*. ใน *ศิลปะและพื้นที่*. หน้า 36-69. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.
- _____. (2544). *ปฏิบัติการศิลปะดาดาอิสต์ ป๊อปอาร์ต กระบวนการศิลปะหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 และภาพความคิดของศิลปะจินตทัศน์*. ใน *จินตภาพ*. หน้า 58-88. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.
- วิรุณ ตั้งเจริญ; และ อำนาจ เย็นสบาย. (2544). *ศิลปะกรรมศาสตร์ในกระแสโลกาภิวัตน์*. ใน *การออกแบบทัศนศิลป์*. หน้า 13-21. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.
- ศิโรตม์ คล้ามไพบูลย์. (2544). *โพสต์โมเดิร์นคืออะไร : จากปฏิบัติการแบบมาร์กซ์สู่การเมืองแบบปฏิบัตินิยม*. ใน *ทฤษฎีและความรู้ในยุคโลกาภิวัตน์*. หน้า 166 - 207. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- สมศักดิ์ สามัคคีธรรม. (2546, 29 เมษายน). *ความเสี่ยงในยุคโลกาภิวัตน์*. *บางกอกทูเดย์* ราชวัน. หน้า 6 - 7.

สิริลักษณ์ จินตะนิลกุล. (2546, 15 มิถุนายน). ลัทธิเมทริกซ์ อาณาจักรของพี่น้องวอร์สกี.

บางกอกทูเดย์รายวัน. หน้า 14.

สุชาติ เถาทอง. (2536). *หลักการทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: น้าอักษร.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี. (2546). ศิลปะร่วมสมัยของไทย : บทความเรื่องนี้นำปรับปรุงจากปาฐกถาเปิดประเด็น เรื่องศิลปะร่วมสมัยของไทย ในงานเชิดชูเกียรติ ๓ ศิลปินรางวัลมโนทัศน์เกียรติยศ วันที่ 2 มีนาคม 2545. ณ ห้องประชุมสถาบันปรีดี พนมยงค์. (ออนไลน์). แหล่งที่มา:

http://www.matichon.co.th/art/art.php?show=1&index=&select_date=2003/01/01.

วันที่สืบค้น 14 พฤษภาคม 2546.

สุชาติ สุทธิ. (2535). *เรียนรู้การเห็น : พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สุรัช หวันแก้ว. (2545). *โลกกว้าง - จิตแคบ สู่ทางเลือกทางวัฒนธรรม และความเป็นไทยในยุค โลกาภิวัตน์*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเด็ก.

อารี สุทธิพันธุ์. (2535). *ศิลป์นิยม*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อำนาจ เย็นสบาย. (2541). *ญี่ปุ่นผู้นำศิลปะแห่งบูรพาทิศ*. กรุงเทพฯ: ดันอ้อ-แกรมมี่.

_____. (2543). สังคมท่ามกลางความแปรผันศิลปะท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงกับกระแสศิลปะ หลังสมัยใหม่ในบริบทสังคมไทย. ใน *ศิลปะและพื้นที่*. หน้า 75-121. กรุงเทพฯ: สันติศิริ การพิมพ์.

_____. (2544). ศิลปิน นักวิจารณ์ ผลงานศิลปะ กับการรับรู้เชิงวิเคราะห์ในศิลปะยุคหลัง สมัยใหม่. ใน *จินตภาพ*. หน้า 33-54. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

อัศนี ชูอรุณ. (2540). *ศิลปะวิชาการ*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2535). *ประติมากรรม และสถาปัตยกรรมสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พรีนติ้งเฮาส์.

Anderson, Max. (2003). *Conceptualism*. (Online). Available: http://www.whitney.org/american_voices/260/index.html. Retrieved June 24, 2003.

Art dictionary. (1996). (Online). Available: <http://www.artlex.com/>. Retrieved May 25, 2003.

Belton, Robert J. (1996). *Words of Art : The S_list*. (Online). Available: http://www.ouc.bc.ca/fina/glossary/s_list.html#sitespecific. Retrieved June 24, 2003.

Biography. (2003). *Robert Smithson*. (Online). Available: <http://www.robertsmithson.com/biography/biography.htm>.; &<http://www.robertsmithson.com/biography/bio-group.htm>. Retrieved July 31, 2003.

- Boym, Per Bj. (1999). *Robert Smithson, Retrospective: works 1955-1973*. (Online). Available: http://www.modernamuseet.se/eng/utställningar/40_page1_eng.html. Retrieved January 15, 2001.
- Conceptual art*. (n.d.). (Online). Available: <http://web.dschungel.com/artnature/an-la-def.htm>. Retrieved April 18, 2001.
- Earthworks*. (2004). (Online). Available: <http://www.robertsmithson.com/earthworks/partially.htm>. Retrieved February, 2004.
- Fall, Avalanche I. (1970). *Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)*. (Online). Available: <http://www3.cerritos.edu/sbarr/gallery/dialectic.htm>. Retrieved April 09, 2001.
- Flam, Jack. (1996). *A Provisional Theory of Non-Sites*. (Online). Available: <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>. Retrieved April 26, 2001.
- Holt, Nancy. (1979). Introduction. *The Writings of Robert Smithson*. (Online). Available: <http://www.robertsmithson.com/introduction/introduction.htm>. Retrieved January 15, 2001.
- Kaprow, Allan. (1958?). Happenings and Other Pre-Pop Art. in *The Legacy of Jackson Pollock*, pp. 57-65. n.p.
- Krauss, Rosalind E. (1997). *Formless : A User's Guide*. New York: Zone Books.
- Lewis, Maria. (2000). *Art Minimal & Conceptual only*. (Online). Available: <http://members.aol.com/mindwebart2/page182.htm>. Retrieved January 18, 2000.
- Lipke, William C. (1996). *Fragments of a Conversation*. (Online). Available: <http://www.robertsmithson.com/essays/fragments.htm>. Retrieved April 06, 2001.
- Newman, Jay Hartley.; & Newman, Lee Scott. (1978). *The Mirror Book*. New York: Crown Publishers, INC.
- Sky, Alison. (1973). *Entropy Made Visible*. (Online). Available: <http://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm>. Retrieved november 27, 2002.
- The New Universal Library, volume five*. (1968). London: The Caxton publishing.
- Normand-Romain, Antoinette le.; et al. (1996). *Sculpture : The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Germany: Taschen.

Olivieira, Nicolas de.; Oxley, Nicola.; & Petry, Michael. (1994). *Installation Art with Texts*.

London: Thames and Hudson Ltd.

Post Modern Architecture. (2003). (Online). Available: http://www.greatbuildings.com/types/styles/post_modern.html. Retrieved October 20, 2003.

Rand, Ayn. (2002). *Objectivism Web Directory*. (Online). Available: http://solohq.com/Objectivism101/Epistemology_Integration.shtml. Retrieved June 24, 2003.

Stephen Antonakos : Time Boxes 2000. in *Art Minimal & Conceptual Only*. (Online). Available: <http://home.sprynet.com/~mindweb/maintimebox.htm>. Retrieved February 19, 2001.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นาย ศักดิ์ศิษฎ์ กาญจนสิทธิ์
วัน เดือน ปี เกิด	3 กรกฎาคม พ.ศ. 2518
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	92/367 เมืองเอก 3 ตำบลหลัก 6 อำเภอเมือง จังหวัด ปทุมธานี 12000
ตำแหน่งหน้าที่การงานในปัจจุบัน	พนักงานต้อนรับบนเครื่องบิน บริษัท การบินไทย จำกัด (มหาชน)
สถานที่ทำงานในปัจจุบัน	บริษัท การบินไทย จำกัด (มหาชน)
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2541	สถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต
พ.ศ. 2547	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร