ลัทธิศิลปะกับงานสถาปัตยกรรม[1]

เอกพงษ์ หงษา
หลักสูตรสถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
คณะสถาปัตยกรรมศาตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทคัดย่อภาษาไทย:

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ที่มุ่งศึกษาแนวคิด จุดกำเนิด และการส่งอิทธิพลของลัทธิศิลปะ ตั้งแต่หลังยุคคริสเตียนจนถึงยุคปัจจุบัน จากความจริงที่ว่าการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรม แนวคิดและอุดมคติต่างมีผลต่อวิวัฒนาการของแบบอย่างศิลปะตะวันตก และเมื่อลัทธิศิลปะได้ถูกพัฒนาผ่านช่วงเวลา ก็มีการปรับเปลี่ยนไปตามบริบททางสังคมจนกลายเป็นลัทธิศิลปะในรูปแบบต่างๆ ซึ่งยิ่งตอบสนองความต้องการของมนุษย์ในความต้องการสื่อสาร แสดงออก สะท้อนอารมณ์หรือความเป็นไปของบริบทที่เกิดขึ้น ณ ช่วงเวลานั้นได้ ผ่านการใช้ผลงานทางศิลปะเป็นเครื่องมือในการสื่อสารกับผู้ชม ร่วมกับการพัฒนาทางสุนทรียศาสตร์ ซึ่งในงานทางสถาปัตยกรรมนั้นก็ได้หลอมรวมอิทธิพลจากลัทธิศิลปะมาเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมในบางยุคสมัยด้วย

การเกิดขึ้นของแนวทางการออกแบบสถาปัตยกรรมใหม่ล้วนเชื่อมโยงทฤษฎีที่สร้างแนวความคิดให้สถาปนิก จากศิลปินที่สร้างสรรค์ในลัทธิทางศิลปะโดยตรง เกิดการผสมผสานทฤษฎีทางศิลปะและสถาปัตยกรรมเข้าด้วยกัน เช่น ทฤษฎีการสะท้อนอารมณ์ (Emphathy Theory) ของ Robert Vischer ถูกโยงเข้ากับทฤษฎีการห่อหุ้มของกอตเฟรด เซมเพอร์ (Gottfried Semper) ผนวกกับความต้องการค้นหาสถาปัตยกรรมรูปแบบใหม่เกิดเป็นกระแสศิลปะและสถาปัตยกรรมอาร์ตนูโว (Art Nouveau) ที่แสดงผ่านลวดลายธรรมชาติ หรือกระแสการปฏิเสธแนวทางศิลปะตามขนบแบบเรเนซองส์ โดยลดทอนความสมจริงด้วยรูปทรงลูกบาศก์ขนาดเล็ก สร้างพื้นผิวแบบไร้จังหวะจะโคน จนวัตถุกลืนหายไปกับทัศนียภาพด้านหลังของลัทธิบาศก์นิยม (Cubism) ซึ่งนับเป็นต้นแบบของการสกัดองค์ประกอบและลดทอนรายละเอียดของวัตถุจนเหลือไว้เพียงปริมาตรและระนาบของวัตถุ ตามแนวทางของลัทธิบริสุทธิ์นิยม หรือ (Purism) โดยเลอ คอร์บูซิเยร์ (Le Corbusier) ส่งต่อไปถึงการลดรายละเอียดจนเหลือแต่แก่นโดยให้ความสำคัญกับวัสดุในงานลัทธิจุลนิยม หรือ (Minimalism) ที่มีความคล้ายคลึงกับงานสถาปัตยกรรมโพสโมเดิร์น (Post Modern) ซึ่งต่างล้วนเกิดจากเสี้ยวหนึ่งของศิลปะแทบทั้งสิ้น

การศึกษาความสัมพันธ์ของระบบความคิดที่ส่งอิทธิพลระหว่างลัทธิศิลปะกับสถาปัตยกรรม ย่อมต้องทำความเข้าใจถึงบริบททางสังคม วัฒนธรรมแวดล้อม และความเป็นมาของแนวคิดดังกล่าว ด้วยการเทียบเคียง 2 พลวัต เพื่อหาเหตุปัจจัยที่เชื่อมโยงระหว่างกัน คล้ายกับการหาชิ้นส่วนของตัวต่อทางประวัติศาสตร์ศิลปะ ทั้งนี้แนวความคิดทางศิลปะและสถาปัตยกรรมนั้นต่างแบ่งปันและส่งผลซึ่งกันและกัน โดยมีทฤษฎีและความเคลื่อนไหวคู่ขนานกัน และซ้อนทับกันในบางเวลา แต่ทว่างานศึกษาชิ้นนี้ มุ่งหมายจะจะช่วยทำให้เห็นความสัมพันธ์ของศิลปะและสถาปัตยกรรมหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียว กับจังหวะที่ศิลปะกับสถาปัตยกรรมเริ่มแยกขาดออกจากกัน หรือเปลี่ยนรูปแบบของความสัมพันธ์ไปเป็นอย่างอื่น โดยมีปัจจัยภายนอกที่เกิดจากสถานการณ์ทางสังคม ภาวะสงคราม หรือเศรษฐกิจเป็นส่วนหนึ่งของบริบทแวดล้อม เพื่อช่วยทำให้เราเข้าใจหลักการพื้นฐาน และข้อจำกัดของความสัมพันธ์ของศาสตร์ทั้งสองแบบ

คำสำคัญ: ลัทธิศิลปะ, ศิลปะสถาปัตยกรรม, อาร์ทมูฟเมนท์, ศิลปะ

---

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ เอกพงษ์ หงษา. (2562). **ลัทธิศิลปะกับสถาปัตยกรรม**. หลักสูตรสถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร.

Art Movements & Architecture

Abstract:

This research intends to study close relationship between art movements and architecture. It investigates various concepts, in terms of their origins, their transformation and their relationship to changes in socio-cultural conditions, which in turn have profound effects on the development of art movements. It will focus on art and architecture's ability to communicate and represent various occurrences in human lives.

Various important theories of modern architecture demonstrate close links between architecture and art. Robert Vischer's theory of Empathy, Gottfried Semper's theory of Cladding, for example, in combination with desire to find new architectural forms, have resulted in Art Nouveau movement, both in art and in architecture. Later movements, whether Cubism, Purism or Minimalism, all can also demonstrate close affinity between artistic and architectural thinking that have been developed and transformed at the same periods of time.

This study about the close relationship between art movement and architecture, will lead to an understanding about social and cultural context that have shaped and reshaped both architecture and art throughout history. It will help us look at both architecture and art, not as separate discourse, but an integral and interrelated discipline that could always cultivate each other, which will ultimately create a better understanding of both as a cultural discourse, closely related to our lives.

Keyword: Art Movements, Art of Architecture, Art and Architecture

1. บทนำ

การก่อรูปขึ้นของสถาปัตยกรรมในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เกิดขึ้นภายใต้ความคิดที่ต้องการค้นหาภาษาสถาปัตยกรรมใหม่ๆ ที่ประสงค์จะหลุดพ้นออกจากภาษาประวัติศาสตร์นิยมเช่นที่ผ่านมาในอดีต ผสานความต้องการที่ซับซ้อนของประเภทอาคารสาธารณะรูปแบบใหม่ ด้วยต้องการสื่อความหมายและแสดงออกถึงสภาพสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม อันเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงองคาพยพในช่วงปฏิวัติอุตสาหกรรมในยุโรป โดยสถาปนิกในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ล้วนพยายามค้นหากฎเกณฑ์การออกแบบ บนพื้นฐานปรัชญาที่ถูกพัฒนาขึ้น ทั้งเรื่องประโยชน์ใช้สอย วิธีการก่อสร้าง เทคนิคและวัสดุสมัยใหม่ ความก้าวหน้าของระบบสาธารณูปโภค ระบบขนส่ง ตลอดจนการเมืองการปกครอง ล้วนเป็นปัจจัยที่ก่อให้เกิดวิถีชีวิตและค่านิยมของผู้คนที่ถูกผสานลงในอาคารประเภทต่างๆอย่างที่ไม่เคยมีมาก่อน ซึ่งศิลปะก็นับเป็นส่วนหนึ่งของกระแสแห่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ที่ส่งอิทธิพลต่อการออกแบบสถาปัตยกรรมในช่วงรอยต่อที่ 19 และ 20 และแตกแขนงลักษณะเฉพาะตนที่แสดงออกถึงคตินิยมสมัยใหม่ (Modernism) ในศตวรรษที่ 20 อย่างเต็มตัว

อย่างไรก็ตาม แม้ว่ากระแสความต้องการค้นหาแนวทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ได้ถือกำเนิดขึ้นแล้ว แต่ก็กลับมีพัฒนาการไปอย่างช้าๆ อาจเป็นผลมาจากการสร้างสรรค์ทางสถาปัตยกรรมนั้นมีข้อจำกัดรัดตึงอยู่มากกว่าศิลปะแขนงอื่นๆ เช่น ความต้องการใช้สอย ตลอดจนความมั่นคงแข็งแรง หรือแม้แต่ว่าจะต้องเป็นสิ่งที่ต้องวางตั้งฉากกับพื้นเหมือนกับที่วิทรูเวียสได้บัญญัติไว้ ซึ่งได้กลายเป็นพันธนาการอันเหนียวแน่นนับพันปี ซึ่งต่างจากการสร้างสรรค์ทางศิลปะ

ตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 แนวทาง *“ลัทธิบาศก์นิยม (Cubism)”* ได้มีอิทธิพลต่อแนวคิดทางศิลปะและสถาปัตยกรรม ซึ่งนำไปสู่ภาษาเชิงสัญลักษณ์ใหม่ (New Figurative Language) ซึ่งส่งอิทธิพลต่อกลุ่มล้ำยุคที่ต่อมาได้สร้างความเคลื่อนไหวและแตกแขนงเป็นลัทธิศิลปะต่างๆ อย่างรวดเร็วในทวีปยุโรป ทั้งแนวคิด *“ลัทธิบริสุทธิ์นิยม (Purism)”* คตินิยมเค้าโครงในรัสเซียของกลุ่มเดอ สตีล (De Stijl) หรือดัช นีโอพลาสติกซิสม์ (Dutch Neoplasm) ในเนเธอร์แลนด์ ต่างก็ได้แพร่ขยายสู่สถาบันที่หลอมรวมทุกศาสตร์เข้าไว้ด้วยกันอย่างเช่นแนวทางของบาวเฮาส์ (Bauhaus) ในเยอรมันนี

ทั้งนี้ กระบวนการทำงานได้ลดทอนความสมจริงด้วยรูปทรงลูกบาศก์ขนาดเล็กด้วยแนวคิดเชิงนามธรรม และแสดงออกผลงานผ่านกระบวนการที่หลากหลาย และปฏิเสธแนวทางตามขนบเรเนซองส์โดยสิ้นเชิง ทั้งนี้ สร้างกระบวนการก่อรูปจากความสัมพันธภาพระหว่างมิติของที่ว่างและรูปทรงเรขาคณิตเข้าไว้ด้วยกัน ด้วยความน่าสนใจดังกล่าวได้ส่งอิทธิพลให้ศิลปินในยุโรปนำไปวิธีการลดทอนของลัทธิบาศก์นิยมไปพัฒนาแนวทางของตน ทั้งในรูปแบบงานจิตรกรรม ประติมากรรม เฟอร์นิเจอร์ และรวมไปถึงงานสถาปัตยกรรมในระดับความเข้มข้นที่ต่างออกไปตามแต่ศิลปินและสถาปนิกจะพลิกแพลง

ทั้งนี้ ระดับความเข้มข้นของอิทธิพลทางความคิดจากลัทธิบาศก์นิยมที่ส่งผลต่อกระบวนการสร้างสรรค์มีรากฐานจากแนวทางที่ขบถต่อแนวทางแบบประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งก้าวหน้าไปไกลกว่าบริบททางสังคมวัฒนธรรมในช่วงเวลาดังกล่าวนั้น สำหรับบริบทในวงการสถาปัตยกรรมซึ่งก็กำลังค้นหาและพัฒนาภาษาทางสถาปัตยกรรมแบบใหม่ของตน ต่างโอบรับแนวคิดพื้นฐานที่ถูกพัฒนาขึ้นจากลัทธิบาศก์นิยมไปเป็นส่วนหนึ่งในแนวทางการออกแบบ นับตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 จวบจนปัจจุบัน แนวคิดลัทธิบาศก์นิยมได้ถูกพัฒนาองค์ความรู้ หรืออาศัยวิทยาการในแต่ละยุคสมัยขยายไปสู่หนแนวทางใหม่ๆ ซึ่งความเข้มข้นในแต่ละช่วงเวลาไม่เท่ากัน อีกทั้งยังถูกไปใช้ในประเภทของศิลปะที่หลากหลาย อาทิ การออกแบบกราฟฟิก ดนตรี ภาพถ่าย หรือภาพยนตร์ แต่ไม่ว่าผลงานศิลปะหรือสถาปัตยกรรมที่ถูกสร้างขึ้นจะมีความเหมือนหรือแตกต่างจากพื้นฐานของลัทธิบาศก์นิยมในระดับมากน้อยเพียงไร ต่างก็มีเป้าหมายเดียวกัน คือ มุ่งสะท้อนถึงการปฏิรูปทางสังคมโดยใช้การสร้างสรรค์ผลงานเชิงอุดมคติในแบบฉบับของตนเป็นตัวขับเคลื่อนทั้งสิ้น

2. วัตถุประสงค์ของบทความ

ศึกษาแนวคิดและรูปแบบของ *"ลัทธิบาศก์นิยม (Cubism)"* รวมถึงพัฒนาการของลัทธิศิลปะที่ได้รับอิทธิพลจากลัทธิบาศก์นิยมในช่วงที่มีการเปลี่ยนแปลงสำคัญๆ เพื่อค้นหาคู่ความสัมพันธ์กับการเกิดขึ้นของการออกแบบสถาปัตยกรรมในยุคต่างๆ จากการได้รับอิทธิพลของลัทธิศิลปะดังกล่าว

3. วิธีการวิจัย

มุ่งปริทัศน์การศึกษาบริบทแวดล้อมในแง่มุมต่างๆ ของ *"ลัทธิบาศก์นิยม (Cubism)"* ผ่านแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน เทคนิค และลักษณะที่โดดเด่นจำเพาะของผลงานศิลปะ แบบร่าง เอกสาร พร้อมกับประมวลข้อมูลของลัทธิศิลปะที่เกี่ยวเนื่องในยุคต่อๆมา และทำการเทียบเคียงกับการเกิดขึ้นของสถาปัตยกรรมในยุคต่างๆ เพื่อค้นหาคู่ความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยง ย้อนกลับไปยังลัทธิบาศก์นิยมซึ่งเป็นจุดเริ่มต้น และนำเสนอด้วยวิธีการพรรณนา (Descriptive)

4. ขอบเขตการศึกษา

1. ศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยเริ่มตั้งแต่ลัทธิบาศก์นิยม (Cubism) ที่ส่งผลถึงการเคลื่อนไหวต่อกลุ่มล้ำยุคทั้งลัทธิบริสุทธิ์นิยม (Purism) ในฝรั่งเศส ตลอดจนลัทธิเหตุผลนิยม (Rationalism), ลัทธิอนุตรนิยม/ลัทธิซูพรีมาทิสต์ (Suprematism), กลุ่มคอนสตรัคติวิสต์ (Constructivism) ของกลุ่มรัสเซียนอาวองการ์ด (Avant-Garde) ในรัสเซีย ลัทธิรูปทรงแนวใหม่ (neo-plasticism) ของกลุ่มเดอ สตีล (De Stijl) ในเนเธอร์แลนด์ และสถาบันเบาเฮาส์ (Bauhaus) ในเยอรมนี เทียบเคียงกับประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม เพื่อหาจุดเชื่อมโยงหรือจุดเปลี่ยนแปลงที่สำคัญของทั้ง 2 พลวัต
2. ศึกษาความเป็นไปได้ของความเชื่อมโยงของลัทธิบาศก์นิยม (Cubism) ผ่านตัวอย่างงานสถาปัตยกรรม ที่เกิดจากสถาปนิกคนสำคัญ ที่อาจได้รับอิทธิพลทางความคิดของลัทธิบาศก์นิยมมาใช้เป็นพื้นฐานในการออกแบบ
3. ศึกษาความเชื่อมโยงของแนวคิดในลัทธิศิลปะอื่นๆ ที่อาจมีความสัมพันธ์กับการออกแบบสถาปัตยกรรมในรูปแบบต่างๆ ซึ่งอาจเกิดจากการแตกแขนงของลัทธิบาศก์นิยม (Cubism)

5. ผลการวิจัย

วลีของ เซอร์ จอห์น ริชาร์ดสัน *ที่ว่า "ไม่มีปัญหาหากจะบอกว่าลัทธิบาศก์นิยมเป็นบ่อเกิดของขบวนการเคลื่อนไหวสมัยใหม่ทุกขบวนการ"* นี่ไม่ใช่เพียงเหตุผลเดียวที่สำคัญ ในการยกให้ลัทธิบาศก์นิยมเป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงในศตวรรษที่ 20 ในปี ค.ศ. 1936 อัลเฟรด เอช บาร์ จูเนียร์ (Alfred H Barr Jr.) ผู้อำนวยการคนแรกของพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ในนิวยอร์ก ออกแบบแผนภาพเพื่อทำปกสูจิบัตรประกอบนิทรรศการ *"ลัทธิบาศก์นิยมและศิลปะนามธรรม (Cubism and Abstract Art)"* และใช้ตัวอักษรใหญ่สุดสำหรับคำว่า *"ลัทธิบาศก์นิยม (Cubism)"*[2] ซึ่งแสดงถึงการตีความว่าลัทธิบาศก์นิยมส่งอิทธิพลทางศิลปะสู่กระแสอื่นๆ อย่างหาข้อปฏิเสธไม่ได้

ลัทธิบาศก์นิยมนับเป็นพัฒนาการที่สำคัญที่สุดในประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยเกิดจากการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินสองท่านได้แก่ ฌอร์ช บราก (Georges Braque, ค.ศ. 1882-1963) ชาวฝรั่งเศส และปาโบล ปิกัสโซ่ (Pablo Picasso, ค.ศ. 1881-1973)[3] ชาวสเปน โดยได้รับอิทธิพลหรือหลักการทางสุนทรียภาพเบื้องต้นมาจากปอล เซซาน (Paul Cézanne) ที่กล่าวว่า *"โครงสร้างเรขาคณิตเป็นรากฐานของรูปทรงในธรรมชาติทั้งหลาย ประกอบไปด้วยทรงกระบอก ทรงกลม และทรง*

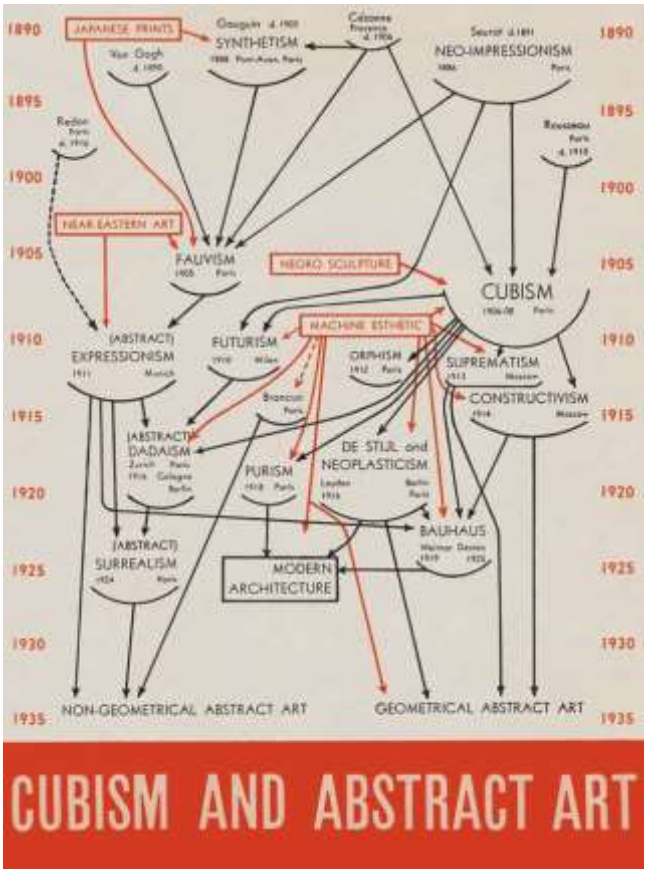
---

[2] Neil Cox, วรเทพ อรรคบุตร และอณิมา ทัศจันทร์ แปล. (2013). **Cubism.** กรุงเทพฯ: เดอะเกรทไฟน์อาร์ท. หน้าที่ 391.

[3] Neil Cox, วรเทพ อรรคบุตร และอณิมา ทัศจันทร์ แปล. (2013). **Cubism.** กรุงเทพฯ: เดอะเกรทไฟน์อาร์ท. หน้าที่ 11.

กรวย” คำว่า *“คิวบิสม์ (Cubism)”* เกิดขึ้น โดยภาพวาด House at L’Estaque, ค.ศ. 1908 ที่อยู่ในสตูดิโอของปิกัสโซ่ ถูกวิจารณ์จากจิตรกรนามว่า อองรี มาติส (Henri Matisse, ค.ศ. 1986-1954) ที่อธิบายว่า *“เป็นภาพร่างที่มีแต่ลูกบาศก์เต็มไปหมด”* โดยวิจารณ์ให้แก่ หลุยส์ วีเซล (Louis Vauxcelles) นักวิจารณ์ศิลปะได้ฟัง อันนำมาซึ่งบทวิจารณ์ที่เขียนถึงลัทธิศิลปะแนวใหม่นาม *“ลัทธิบาศก์นิยม (Cubism)”* ในหน้าวารสารอื่นๆหลังจากนั้นเป็นต้นมา

อย่างไรก็ดี ผลงานที่มีลักษณะเป็นลูกบาศก์ขนาดเล็กที่บิดเบี้ยวผิดแปลกไปจากเดิม อีกทั้งรอยต่อด้านมิติสัมพันธ์ยังไม่ปรากฏชัดเจน ไม่สามารถตีความคุณลักษณะที่กล่าวนี้ว่าเป็นงานภายใต้ลัทธิบาศก์นิยมได้ทั้งหมด เนื่องจากมีความหลากหลายของความคิดสร้างสรรค์ แหวกแนว มากกว่าแค่การแยกองค์ประกอบของวัตถุให้เป็นเพียงลูกบาศก์อย่างเดียวได้ ดังนั้น การทำความเข้าใจเกี่ยวกับลัทธิบาศก์นิยม จึงต้องพิจารณาที่กระบวนการต่างๆ เพื่อให้ทราบถึงพัฒนาการและมุมมองของศิลปินที่ต้องการแสดงออกและค้นหาแนวทางที่นำไปสู่ศิลปะแนวทางใหม่



ภาพที่ 1: แสดงรูปหน้าปกสูจิบัตรประกอบการจัดนิทรรศการ แสดงการเชื่อมโยงของลัทธิบาศก์นิยม Cubism ที่ส่งอิทธิพลต่อกระแสศิลปะอื่นๆ โดยอัลเฟรด เอช บาร์ จูเนียร์ (Alfred H Barr) ค.ศ. 1936

ที่มา: Alfred H Barr. Cubism and Abstract Art, สืบค้นเมื่อ 1 พฤษภาคม 2563,

เข้าถึงจาก: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf

5.1 การปฏิเสธขนบเดิมของเรเนซองส์ สู่การทดลองหาสิ่งใหม่ของบาศก์นิยม

ความงดงามของจิตรกรรมยุคเรเนซองส์ ได้เป็นผลมาจาก *"กฎแห่งทัศนียวิทยา (Law of Perspective)"*[4] โดย ฟิลิปโป บรูเนลเลสชี (Filippo Brunelleschi) สถาปนิกชาวอิตาลี จึงทำให้ศิลปินในยุคนั้นสามารถนำเสนอสีสัน พื้นผิวของวัตถุและทรวดทรงร่างกายได้อย่างสวยงามสมจริง แต่ลัทธิบาศก์นิยมกลับประกาศจุดจบของความงามตามภูมิปัญญาโบราณอย่างสิ้นเชิง ด้วยการสร้างรูปร่างและพื้นผิวแบบไร้จังหวะจะโคน การเขียนภาพคนที่ดูโปร่งเบาจนแทบกลืนหายไปกับทัศนียภาพด้านหลัง รวมถึงการลดค่าสีให้หมองต่ำที่สุดในช่วงแรกของการเริ่มต้นทำงาน ซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นการนำเสนอสิ่งที่เป็นมโนสัมผัสมากกว่าสิ่งที่ตามองเห็น การสร้างความแตกต่างตามหลักทัศนียวิทยานี้ ยังสามารถเห็นได้จากรูป Houses at L'Estaque, ค.ศ. 1908 ของฌอร์ช บราก (Georges Braque) และ Cottage and Tree, ค.ศ. 1908 ของปาโบล ปิกัสโซ่ (Pablo Picasso) ในปีเดียวกัน ที่นำเสนอภาพบ้านและทิวทัศน์ผ่านลูกบาศก์ขนาดเล็ก โดยมีการทำลายเส้นของรูปทรงต่างๆ ในบางจุด เพื่อสร้างมิติการมองภาพแบบใหม่ เสมือนมีหลายทัศนียภาพรวมอยู่ในภาพเดียว (ภาพที่ 1)

ภาพที่ 2: แสดงรูปบ้านและทิวทัศน์ ภาพซ้าย Houses at L'Estaque, ค.ศ. 1908 ของ Geoges Braque ที่มีรูปวาดเทียบเคียงกับภาพจริง และภาพขวา Cottage and Tree, ค.ศ. 1908 ของ Pablo Picasso แสดงถึงการสร้างรูปร่างเรขาคณิตในมุมมองต่างๆ รวมเข้าไว้เป็นภาพเดียวกัน ซึ่งศิลปินทั้ง 2 มีแนวทางที่คล้ายคลึง และส่งเสริมกันทั้งแนวคิดและวิธีการทำงาน

ที่มา: Georges Braque. House at L'Estaque, สืบค้นเมื่อ 16 พฤษภาคม 2563,
เข้าถึงจาก: https://pabque.weebly.com/houses-at-lrsquoestaque.html,
ที่มา Pablo Picasso. Cottage and Tree, สืบค้นเมื่อ 16 พฤษภาคม 2563,
เข้าถึงจาก: https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/house-in-the-garden-1908

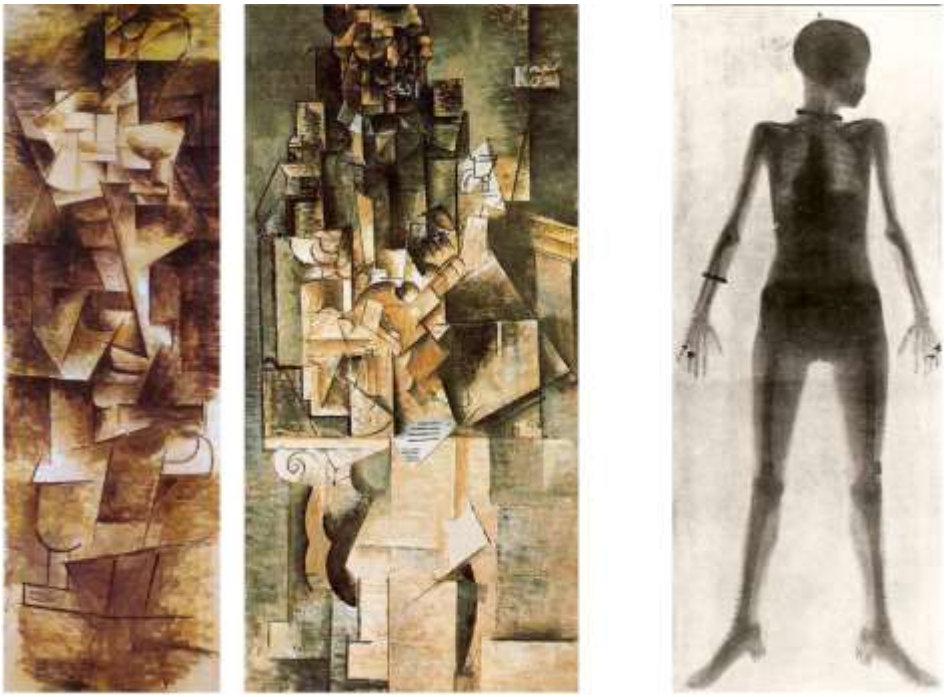
5.2 ลัทธิบาศก์นิยม: การวิเคราะห์ และการสังเคราะห์ (Analytic Cubism and Synthetic Cubism)

การสร้างสรรค์ผลงานเชิงนามธรรมของศิลปินกลุ่มลัทธิบาศก์นิยมยังหมายรวมถึงเทคนิคการแบ่ง หรือลดทอนวัตถุ 3 มิติ ให้แสดงออกเพียงบางส่วนด้วยลูกบาศก์ขนาดเล็กที่มีปริมาตร บีบอัดมุมมองแล้วนำมาประกอบต่อเข้าด้วยกันอีกครั้ง จนเกิดเป็นภาพที่มีความแตกต่างไปจากเดิมในรูปแบบ 2 มิติ ซึ่งต่อมาก็ได้พัฒนาให้มีความสอดคล้องกับการทำงานของศัลยแพทย์ ดังคำกล่าวในหนังสือ *"จิตรกรลัทธิบาศก์นิยม (The Cubist Painters)"* ของญวม อพอลลิแนร์ (Guillaume

[4] Neil Cox, Cubism, แปลโดย วรเทพ อรรคบุตร และ อณิมา ทัศจันทร์ แปล. (กรุงเทพฯ: เดอะเกรทไฟน์อาร์ท, 2013), หน้าที่ 12.

Apollinaire) ค.ศ. 1913 ว่าปาโบล ปิกัสโซ่ (Pablo Picasso) ศึกษาสิ่งต่างๆ เช่นเดียวกับศัลยแพทย์ผู้ชำแหละร่างกายมนุษย์ ซึ่งมีลักษณะคล้ายการเลียนแบบภาพถ่ายเอ็กซเรย์ที่เป็นเครื่องมือในการผ่าตัด เพื่อเผยให้เห็นความเร้นลับที่ซ่อนไว้ในร่างกายมนุษย์

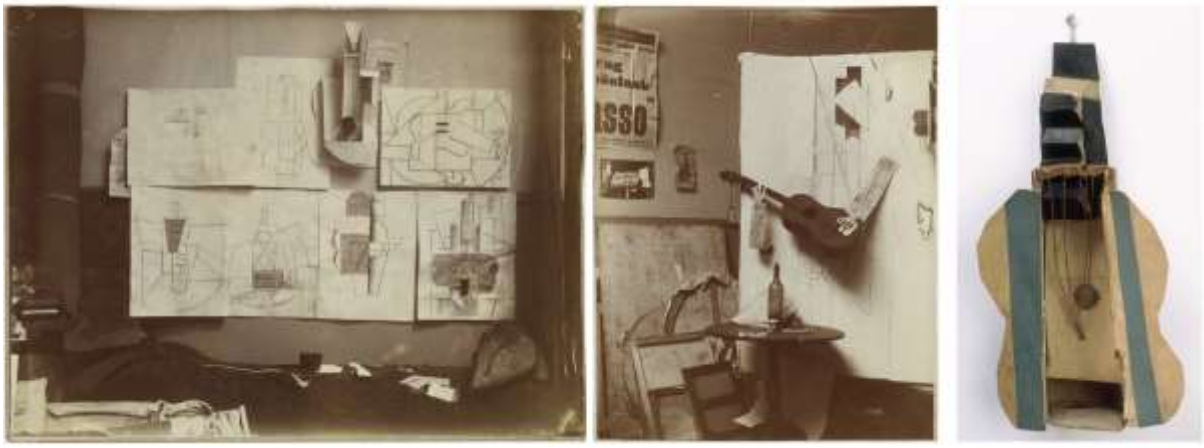
ทั้งนี้ การแทนที่ลูกบาศก์ที่มีความโปร่งใส (Transparency) ในงานของปาโบล ปิกัสโซ่ (Pablo Picasso) ยังมีการลักษณะการจัดองค์ประกอบซึ่งได้มีบทบาทต่อแนวคิดลัทธิบาศก์นิยมมากขึ้นด้วยการใช้ช่องตาราง (Grid) โดยได้ทิ้งการใช้ภาพลวงตาจากวัตถุสามมิติเช่นลูกบาศก์และหันไปใช้องค์ประกอบอื่นแทน เช่น เส้น แสงเงา และพื้นผิว ทั้งนี้ ปาโบล ปิกัสโซ่ (Pablo Picasso) ใช้โครงสร้างของตารางโดยบังเอิญ แต่กลับทำให้เกิดเป็นระบบ ระเบียบจากเส้น และระนาบ การสร้างภาพลวงตาและคลุมเครือด้วยลูกบาศก์ในเชิงสัญลักษณ์ได้ถูกแทนที่ด้วยรูปทรงของตัวละครที่เกิดจากการซ้อนทับขององค์ประกอบที่ไม่มีความสม่ำเสมอ แต่สามารถมองเห็นภาพรวมได้อย่างชัดเจน ทว่ายังคงรักษาวิธีการสร้างการลวงตาของภาพที่ถูกลดทอนไว้ได้ด้วยการลดความห่างของที่ว่างในระบบตาราง ซึ่งเรียกแนวทางที่เกิดเกิดขึ้นได้ว่า *“บาศก์นิยมเชิงวิเคราะห์ (Analytic Cubism)”* (ภาพที่ 2)



ภาพที่ 3: ภาพซ้าย คือ Nude Woman ค.ศ. 1910, ภาพกลาง คือ Man with a Guitar ค.ศ. 1911, Pablo Picasso, แสดงการแบ่งและลอดทอนวัตถุเชิง 3 มิติ ให้เหลือเพียงลูกบาศก์แล้วนำกลับเข้าไปผสมกันใหม่ในรูป 2 มิติ และพัฒนาขึ้นอีกขั้นด้วยการสร้างความโปร่งใสและลดทอนความเป็นลูกบาศ์ลงด้วยองค์ประกอบอื่นๆ เช่น เส้น ระนาบ แสงเงาที่มีการซ้อนทับกัน เทียบเคียงกับวิทยาการในสมัยนั้นที่สามารถภาพถ่ายเอ็กซเรย์ของมนุษย์ได้เป็นครั้งแรก โดยวิลเลี่ยม มาร์ติน ค.ศ. 1907
ที่มา: ภาพ Nude Woman. Pablo Picasso, สืบค้นเมื่อ 16 พฤษภาคม 2563, เข้าถึงได้จาก https://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-86.php
ที่มา: ภาพ Man with a Guitar. Pablo Picasso, สืบค้นเมื่อ 16 พฤษภาคม 2563, เข้าถึงจาก: https://www.pablopicasso.org/man-with-a-guitar.jsp | ที่มา: ภาพ x-Ray William James Morton (1845–1920), สืบค้นเมื่อ 16 พฤษภาคม 2563, เข้าถึงจาก: https://www.semanticscholar.org /paper/William-James-Morton

ลัทธิบาศก์นิยมได้มีความเคลื่อนไหวในการพัฒนาประเด็นเรื่องสุนทรียภาพได้ส่งผลต่อการพัฒนาสู่แนวคิด *"บาศก์นิยมเชิงวิเคราะห์ (analytic cubism)"* และพัฒนาต่อไปเป็น *"บาศก์นิยมเชิงสังเคราะห์ (Synthetic Cubism)"* ซึ่งมีกระบวนการที่ซับซ้อนมากขึ้น กล่าวคือ บาศก์นิยมเชิงสังเคราะห์มักนำรูปทรงและส่วนประกอบต่างๆ ของบาศก์นิยมเชิงวิเคราะห์เข้ามาประกอบกันใหม่ พร้อมกับผสมผสานความอิสระในเนื้อหาเรื่องราว ให้มีความแปลกใหม่มากขึ้น มีสีสัน และเส้นโค้งเข้ามาเป็นองค์ประกอบในงานมากกว่าแค่เส้นตรงเหลี่ยมมุมจากการซ้อนทับกันเท่านั้น รวมไปถึง ยังเพิ่มเทคนิคใหม่ๆ เช่น การนำเศษวัสดุที่ยังมีความเป็นระนาบอยู่มาตัดแปะปิดลงในผลงาน (Collage) เช่น เศษกระดาษหนังสือพิมพ์ เศษผ้า เศษไม้ หรือตัดเฉพาะตัวอักษรจากเศษกระดาษมาจัดวางสร้างองค์ประกอบ (Papiers Collés) หรือการวางองค์ประกอบ ของกระดาษที่ตัดออห (Compositions of Cut-Out Pasted Papers) ที่ทำกับแผ่นโลหะ ผงขี้เลื่อย ทราย เพื่อนำมาสร้างลักษณะพื้นผิวและการจัดวางค่าน้ำหนักในงานให้เกิดการรับรู้ในเชิงพื้นผิวสัมผัสจริง (Tactile Texture) และการรับรู้ผิวสัมผัสเชิงทัศน์ (Visual Texture) ซึ่งเกิดขึ้นพร้อมกัน[5]

สำหรับข้อสังเกตบาศก์นิยมเชิงสังเคราะห์ หรือ (Synthetic Cubism) ที่สำคัญ คือ เศษวัสดุต่างๆเหล่านี้ จะยังคงสภาพที่ใกล้เคียงระนาบหรือมีลักษณะกึ่งนูนเล็กน้อยซึ่งจะยังไม่เป็นลักษณะวัสดุสำเร็จพร้อม (readymade) ซึ่งจะถูกพัฒนาต่อไปยังกลุ่มลัทธิดาดา (Dadaism) ในอนาคตซึ่งมีสภาพเป็นวัสดุสำเร็จสามมิติ[6] (ภาพที่ 3)



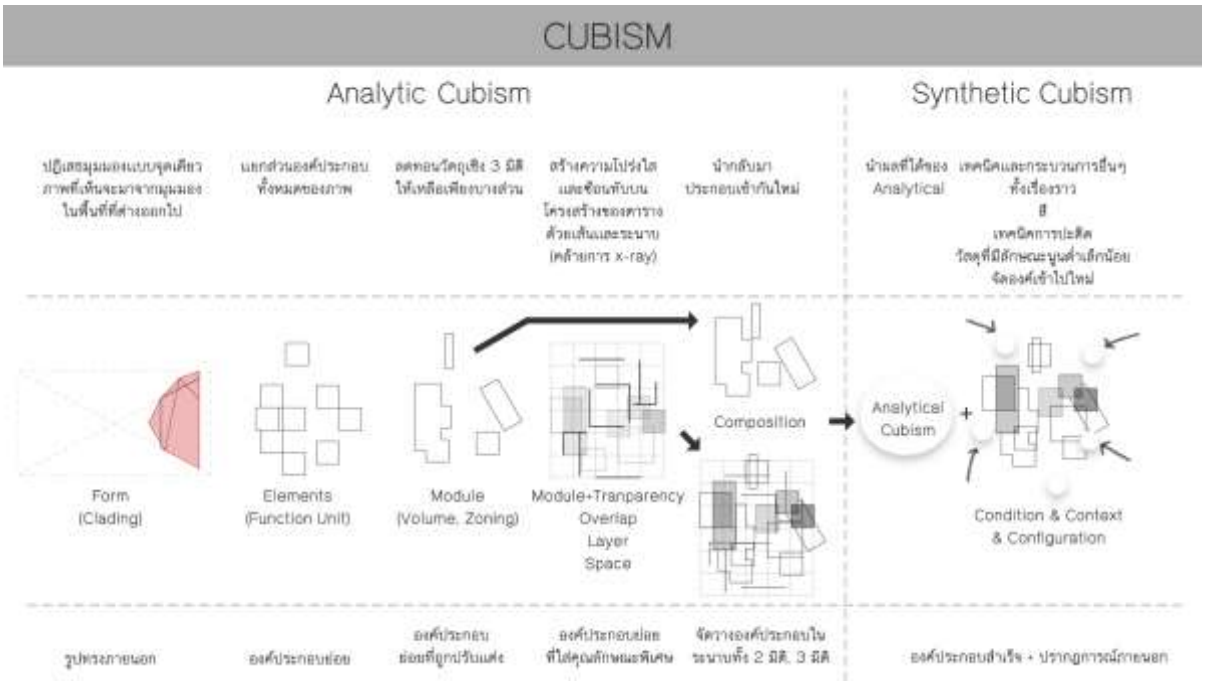
ภาพที่ 3: แสดงกระบวนการสร้างงานบาศก์นิยมเชิงสังเคราะห์ (Synthetic Cubism) ซึ่งมีกระบวนการที่ซับซ้อนกว่าทั้งเทคนิคและวิธีการ และผลสัมฤทธิ์เป็นผลงานภาพขวาสุด Paper Guitar, ปี ค.ศ. 1912
ที่มา: Pablo Picasso, สืบค้นเมื่อ 16 พฤษภาคม 2563,
เข้าถึงจาก: https://www.artforum.com/print/201101/picasso-guitars-1912-1914-27045,
ที่มา: Pablo Picasso, สืบค้นเมื่อ 16 พฤษภาคม 2563,
เข้าถึงจาก: https://heatherrosedominic.typepad.com/heather-rose-dominics-blog/2011/04/an-evening-with-picasso-guitars-19121914-at-moma.html
เข้าถึงจาก: https://picasso-sculptures.fr/wp-content/uploads/2017/04/Christine-Poggi_.pdf

[5] วีระจักร สุเอียนทรเมธี. **พัฒนาการแนวคิดและแบบลักษณ์ศิลปะตะวันตกอย่างสังเขป.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. หน้าที่ 188..

[6] วีระจักร สุเอียนทรเมธี. **พัฒนาการแนวคิดและแบบลักษณ์ศิลปะตะวันตกอย่างสังเขป.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. หน้าที่ 189.

จากการศึกษาข้อมูลการทำงานของลัทธิบาศก์นิยม แบ่งกระบวนการสร้างสรรค์งานได้ 2 ประเภท คือ *"บาศก์นิยมเชิงวิเคราะห์ (analytic cubism)"* และ *"บาศก์นิยมเชิงสังเคราะห์ หรือ (Synthetic Cubism)"* ซึ่งทั้ง 2 แบบ จะถูกนำมาใช้เป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์ความเชื่อมโยง ที่ลัทธิบาศก์นิยมส่งอิทธิพลต่อลัทธิศิลปะและการออกแบบสถาปัตยกรรมในยุคต่อๆมา ทั้งนี้ ยังผนวกเกณฑ์ความสัมพันธ์อื่นๆ อาทิ หลักสุนทรียภาพพื้นฐานที่เป็นมูลเหตุแห่งการสร้างสรรค์งานและช่วงสมัยที่เกิด เพื่อใช้ประกอบการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้น (ภาพที่ 4) ตามที่ Alfred H Barr Jr.[7] ได้สร้างแผนภูมิรูปภาพสูจิบัตรประกอบการแสดงนิทรรศการ *"ลัทธิบาศก์นิยมและศิลปะนามธรรม (Cubism and Abstract Art)"* โดยยกให้ลัทธิบาศก์นิยมเป็นต้นกำเนิดของอิทธิพลทางความคิดสู่ศิลปะกระแสอื่นๆ

โดยได้กำหนดกรณีศึกษา จากการส่งอิทธิพลจากภาพดังกว่าว เพื่อค้นหาความเชื่อมโยง โดยเริ่มต้นจากลัทธิบาศก์นิยมที่ส่งอิทธิพลไปทั่วยุโรป ลัทธิบริสุทธิ์นิยมในฝรั่งเศส เข้าสู่กลุ่มเดอ สตีล (De Stijl) หรือศิลปะทรงรูปใหม่ (De Stijl & Neo-Plasticism) ในเนเธอร์แลนด์



ภาพที่ 4: ไดอะแกรมกระบวนการสร้างสรรค์ของลัทธิบาศก์นิยม (Cubism) และบาศก์นิยมเชิงวิเคราะห์ (analytic cubism) และบาศก์นิยมเชิงสังเคราะห์ (Synthetic Cubism)

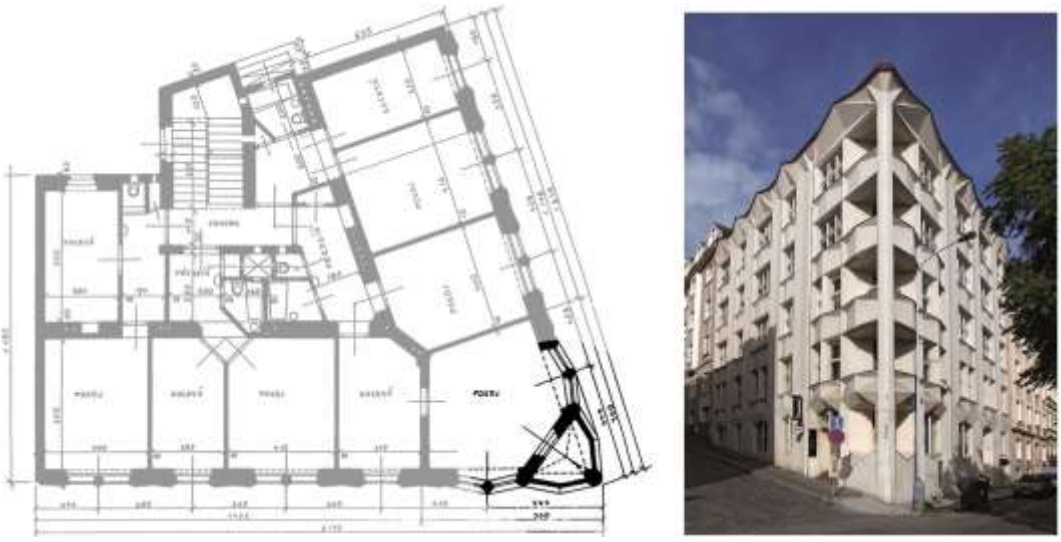
5.3 ความรุ่งเรืองของบาศก์นิยมในกรุงปราก (Cubism in Prague)

ความเคลื่อนไหวจากการเปลี่ยนแปลงของลัทธิศิลปะบาศก์นิยมที่ขบถต่อประวัติศาสตร์ศิลปะนั้นแพร่ขยายออกไปทั่วยุโรป ซึ่งถูกพัฒนาจากกระบวนการสร้างงานจากฌอร์ช บราก (Georges Braque) และปาโบล ปิกัสโซ่ (Pablo Picasso) ที่ใช้ทั้งการทดลองทำงานด้วยกระบวนที่แปลกใหม่ แหวกแนวโดยใช้การเปลี่ยนแปลงของโลกในสมัยนั้นเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องมือ ทั้งการใช้ภาพถ่ายเข้ามาในขั้นตอนการร่างงาน การปะติดด้วยหนังสือพิมพ์ หรือการเลียนแบบภาพถ่ายเอ็กซเรย์ที่เพิ่งเกิดขึ้นในสมัยนั้น สร้างกระแสแห่งความเคลื่อนไหวของศิลปะในทุกๆ มิติให้ศิลปินหลายคน เช่น จอห์น เกรย์ (Juan Gris) ชาวสเปน, ไอเบิร์ต เกลส (Albert Gleizes) ชาวฝรั่งเศส, เฟอร์นัน ลีชี (Fernand Léger) ชาวฝรั่งเศส, ฌอง มิตซาจี (Jean

[7] Alfred H Barr Jnr., **Cubism and Abstract Art**. (1936). New York: Museum of Modern Art.

Metzinger) ชาวฝรั่งเศส ซึ่งต่างก็รับเอาแนวทางบางอย่างไปสร้างเป็นผลงาน ทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม งานสื่อผสมเชิงโครงสร้าง เฟอร์นิเจอร์ รวมถึงงานสถาปัตยกรรมที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในกลุ่มสถาปนิกชาวเชค[8]

กล่าวคือ จากการแข่งขันสร้างอนุสาวรีย์วีรบุรุษแห่งชาวเชค คือ ยาน ชิชกา (Jan Žižka) ในศตวรรษที่ 14 ในปี ค.ศ. 1913 สร้างตัวอย่างผลงานศิลปะลัทธิบาศก์นิยมที่ก้าวข้ามงานจิตรกรรมและประติมากรรมได้อย่างน่าสนใจ ปาเวล ยาแนค (Pavel Janák)[9] สถาปนิกชาวเชค กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบภายในกับรูปทรงภายนอก ดังเห็นได้จากภาพร่าง Design for a Monumental Interior, ค.ศ. 1912 ซึ่งหากพิจารณาจากกระบวนการสร้างสรรค์งานในเบื้องต้นแล้ว คล้ายการสร้างรูปทรงที่ซับซ้อนเฉพาะพื้นผิวภายนอกหรือ (Clading) เคลือบตัวโครงหลังคาโค้งแบบโกธิคที่ทำซ้ำให้เกิดมิติของพื้นที่ภายในที่ดูเร้าอารมณ์ ตัวอย่างงานสถาปัตยกรรมที่สอดคล้องกับแนวความคิดของปาเวล ยาแนค (Pavel Janák) สถาปนิกชาวเชคได้อย่างดี น่าจะเป็นผลงานของ โจเซฟ โชซอล (Josef Chochol) (1880-1956)[10] ซึ่งสร้างมิติของการใช้กระบวนการบาศก์นิยมเชิงวิเคราะห์ (Analytical Cubism) กับผลงานอพาร์ตเมนต์ ไวเชอรัด (Vyšehrad) ในปีค.ศ. 1913 โดดเด่นด้วยการผสานพื้นที่ว่างกับอิทธิพลจากลัทธิบาศก์นิยม บริเวณส่วนระเบียงตรงหัวมุมและหน้าต่างชั้นล่างรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน การถอยร่นผนัง และหน้าต่างตรงระเบียงให้ลึกเข้าไป แย้งกับเหลี่ยมมุมที่ยื่นออกมาจากชั้นพื้นที่อยู่ด้านบน สร้างการมองโลกแบบลัทธิบาศก์นิยมผ่านมุมของสถาปัตยกรรมได้อย่างน่าสนใจ (ภาพที่ 5)



ภาพที่ 5: ซ้าย แสดงผังพื้นของ (Vyšehrad) โดยเน้นให้เห็นมุมระเบียง ที่ใช้การร่นผนังเพื่อเปิดมุมมองแบบ 2 ด้าน ซึ่งพบเห็นได้จากงานจิตรกรรมบาศก์นิยม และภาพเปรียบเทียบด้านขวาที่แสดงให้เห็น Clading ของตัวอาคารแบบบาศก์นิยม
ที่มา Vyšehrad, สืบค้นเมื่อ 1 พฤษภาคม 2563,
เข้าถึงได้จาก https://encyklopedie.praha2.cz/stavba/685-kubisticke-cinzovni-domy
ที่มา Czech Cubist Architecture, สืบค้นเมื่อ 1 พฤษภาคม 2563,
เข้าถึงได้จาก https://www.museandmaker.com/architecture/2018/3/30/czech-cubist-architecture

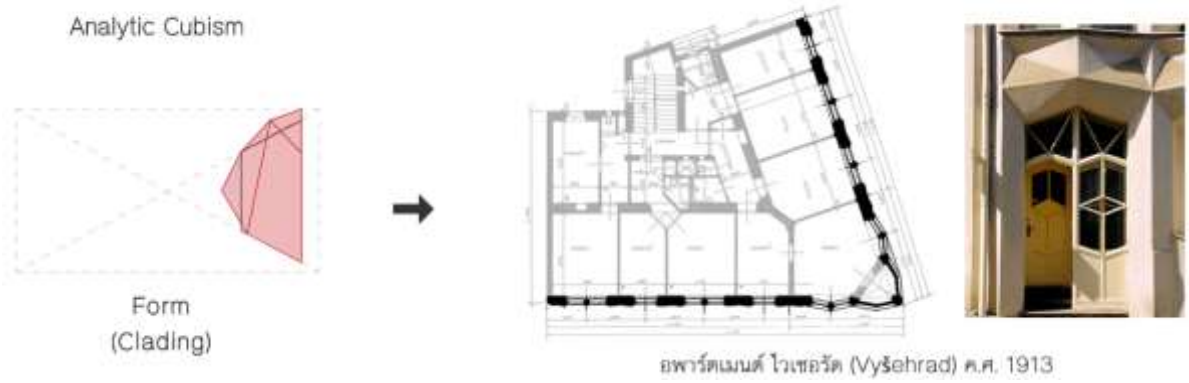
---

[8] Neil Cox, (2013), วรเทพ อรรคบุตร และอณิมา ทัศจันทร์. แปล. **Cubism**. กรุงเทพฯ: เดอะเกรทไฟน์อาร์ท. หน้า 335.

[9] Bam brno, architecture cubism pavel-janak, เข้าถึงเมื่อ 1 พฤษภาคม 2563, เข้าถึงได้จาก https://www.bam. brno.cz/architekt/51-pavel-janak

[10] wikipedia, Josef_Chochol, cubism, เข้าถึงเมื่อ 5 พฤษภาคม 2563, เข้าถึงได้จาก https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Chochol

หากเทียบเคียงการได้รับอิทธิพลจากลัทธิบาศก์นิยมที่แสดงออกในสถาปัตยกรรมอพาร์ตเมนต์ ไวเชอรัด (Vyšehrad) ที่แสดงนั้น จะเห็นว่ามีการสร้างมุมมองที่ซับซ้อนจนเกิดเป็นเหลี่ยมมุมที่เร้าอารมณ์ ซึ่งพบได้จากการตกแต่งประดับประดาภายนอก หรือการห่อหุ้ม (Cladding) นับเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างรูปทรงของลัทธิบาศก์นิยม แต่ได้พัฒนาไปสู่การทำงานกับพื้นที่ที่มีลักษณะทึบตันของบริเวณมุมอาคาร ซึ่งได้สร้างให้เกิดแบบทวิมุมมอง ซึ่งหมายถึงการมองได้ทั้ง 2 ด้านในเวลาเดียวกัน อันเป็นเอกลักษณ์ของบาศก์นิยมที่เกิดขึ้นในงานจิตรกรรม งานกึ่งประติมากรรมนูนต่ำแบบปะติด และอาจสรุปได้ว่าสถาปนิก โจเซฟ โซซอล ได้ดึงเอาแนวคิดบาศก์นิยมเชิงวิเคราะห์ (Analytic Cubism) มาใช้ในการออกแบบ แต่อย่างไรก็ดี การห่อหุ้ม (Cladding) ของอพาร์ตเมนต์ ไวเชอรัด (Vyšehrad) กลับมีความเรียบนิ่งไม่หวือหวา เหลี่ยมมุมดูกลมกลืนไปกับลักษณะโครงสร้าง อาจเพราะได้รับอิทธิจากสถาปนิกออตโต้ วากเนอร์ (Otto Wagner) ที่นำเสนอการหุ้ม (Clading) ที่แสดงออกถึงเทคนิคการก่อสร้างผ่านการใช้วัสดุ ที่เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงในช่วงเวลานั้นก็เป็นได้ (ภาพที่ 6)



ภาพที่ 6: เทคนิคที่กรณีศึกษาเลือกใช้ (Analytic Cubism) หรือการสร้างการห่อหุ้ม (Clading) ที่สร้างมุมมองของทัศนียภาพที่มีมากกว่า 1 จุด

5.4 ทางแยกของบริสุทธิ์นิยม (Purism)

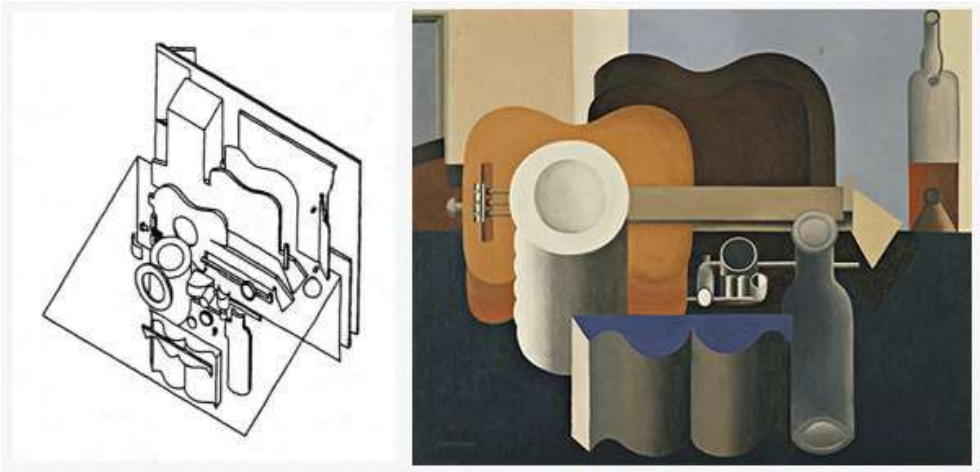
แม้ชื่อของเลอ คอร์บูซิเอร์ (Le Corbusier) จะดำรงเคียงคู่สถาปัตยกรรม สถาปนิกผู้ทรงอิทธิพลที่สุดแห่งศตวรรษที่ 20 ผู้นี้ ยังมีพรสวรรค์ทางด้านการวาดภาพลายเส้นและประติมากรรมให้เราได้ทำการศึกษา เมื่อครั้งยังใช้ชื่อฌานเนอเรต์ เลอ คอร์บูซิเอร์ วาดจิตรกรรม The Mantelpiece ปี ค.ศ. 1918 หรือในชื่อว่า *“เหนือเตาผิง”* แม้จะเป็นเพียงหนังสือและสิ่งของที่วางอยู่เหนือเตาผิง แต่ลักษณะขององค์ประกอบกลับถูกลดทอนรายละเอียดจนเหลือเป็นเพียงปริมาตรและระนาบที่วางตัวสัมพันธ์กันในแง่มุมต่างๆ โดยอะเมเด โอฟองฟองต์ (Amédée Ozenfant) เพื่อนจิตรกรได้คิดคำเพื่อเอาไว้เรียกผลงานของทั้งสองว่าเป็นลัทธิบริสุทธินิยม (Purism)[11] เพื่อแยกความแตกต่างของลักษณะงานที่เกิดขึ้นออกมาจากแนวคิดภายใต้ลัทธิบาศก์นิยม (Cubism) เพราะแม้แนวทางจะเป็นการสร้างรูปทรงที่ใช้เรขาคณิตเป็นหลักคล้ายกัน แต่เป้าหมายและจุดสำคัญนั้นช่างแตกต่างกันมาก

กล่าวคือ ลัทธิบริสุทธิ์นิยม (Purism) เห็นว่าศิลปะมีด้านที่เป็นหลักยึดที่ดี ซึ่งความหมายของลัทธิบริสุทธิ์นิยมคือความเรียบง่ายและวิถีการแสดงออกที่มัธยัสถ์ ภาพเหนือเตาผิง คือการลดทอนรายละเอียดที่แสดงให้เห็นถึงอุดมคติของแนวทางได้อย่างชัดเจน แต่ความแตกต่างนั้นหากพิจรณาให้ดีกลับมีกระบวนการและต้นทางที่คล้ายคลึงกันอยู่ไม่น้อย

[11] ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์. (2551). **เลอ คอร์บูซิเยร์ สถาปนิกผู้ทรงอิทธพลที่สุดแห่งศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ: สารคดี. หน้าที่ 81.

ย้อนกลับไปเมื่อ ฌานเนอเรต์ อายุ 20 ปี การออกเดินทางแสวงหาความรู้ตามแบบฉบับที่เรียกว่า *“อิตาเลียนทัวร์”*[12] ซึ่งช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ยังถือเป็นธรรมเนียมที่นักเรียนศิลปะนิยมดำเนินการ การศึกษาดังกล่าวสร้างความสนใจให้ ฌานเนอเรต์พยายามค้นหาระบบความสัมพันธ์ขององค์ประกอบสถาปัตยกรรมและศิลปะที่ศึกษา เช่น ปริมาตรต่างๆ ของรูปทรงเรขาคณิตที่เรียบง่าย ทั้งจัตุรัส ลูกบาศก์ และห้วงวงกลม ซึ่งดูมีความคล้ายคลึงกับหลักการทางสุนทรียภาพเบื้องต้นของปอล เซซาน (Paul Cézanne) ที่ว่าโครงสร้างเรขาคณิตเป็นรากฐานของรูปทรงในธรรมชาติทั้งหลาย เช่น ผลงาน Still Life ค.ศ. 1920 ที่แสดงการลดทอนรายละเอียดของวัตถุให้คงเหลือแต่เพียงปริมาตรของรูปทรงเรขาคณิต พร้อมกับลดความลึกของภาพด้วยการซ้อนทับบนระนาบ เพื่อขับเน้นความเป็นวัตถุให้เด่นชัดกลับมาอีกครั้ง (ภาพที่ 8)

การให้ความสำคัญกับรูปทรงเรขาคณิตของ เลอ คอร์บูซิเยร์ คือการค้นหาสถานะของศิลปะและสุนทรียภาพในทิศทางของอุตสาหกรรมร่วมสมัย วัตถุที่วาดต่างเป็นผลผลิตของการพัฒนาทางเทคโนโลยีซึ่งแนวทางการออกแบบสถาปัตยกรรมก็ถูกพัฒนาไปพร้อมกับพื้นฐานทางการก่อสร้างที่มองสถาปัตยกรรมเป็นชิ้นส่วนที่สามารถผลิต เคลื่อนย้าย เติบโต และขยายหน่วยได้ในอนาคต[13] ซึ่งนี่ดูจะเป็นความพิเศษอย่างสุดขั้วของระบบความคิดจากคนที่เป็นทั้งศิลปินและสถาปนิกในคนคนเดียว



ภาพที่ 8: แสดงภาพจิตรกรรม Still Life ค.ศ. 1919
ที่มา: Le Corbusier. Still Life, สืบค้นเมื่อ 1 พฤษภาคม 2563, เข้าถึงได้จาก https://www.pinterest.se/pin/335236765985156693/

5.5 เรขาคณิตกับวิถีชีวิตในอุดมคติ

บนพื้นฐานของการพัฒนาทางเทคโนโลยีการผลิต ประกอบกับการศึกษาสถาปัตยกรรมจากบท The Lesson of - Rome เลอ คอร์บูซิเยร์ เสนอว่า งานสถาปัตยกรรมนั้นก่อรูปขึ้นด้วยรูปทรงพื้นฐานเรขาคณิต 5 แบบ ได้แก่ รูปทรงกระบอก รูปพีรามิด รูปลูกบาศก์ รูปสี่เหลี่ยมทรงสูง รูปห้วงวงกลม รูปทรงเชิงอุดมคตินี้บริสุทธิ์ และสามารถใช้เป็นรูปทรงพื้นฐานในการก่อรูปสถาปัตยกรรมได้ ทั้งยังผนวกความคิดที่สำคัญอีกประการหนึ่ง ที่ว่าด้วย การก่อรูปของสถาปัตยกรรมนั้นควรเกิดขึ้นจากผังที่ประกอบด้วยพื้นที่ภายในเป็นสาระสำคัญเข้าไว้ด้วย ในแง่มุมของศิลปะการกำเนิดของลัทธิบริสุทธิ์นิยม (Purism) ในปีค.ศ. 1919 ที่สกัดความยุ่งเหยิงของกระบวนการแบบลัทธิบาศก์นิยม (Cubism) แล้วนำเสนอความบริสุทธิ์แห่งรูปทรง

---

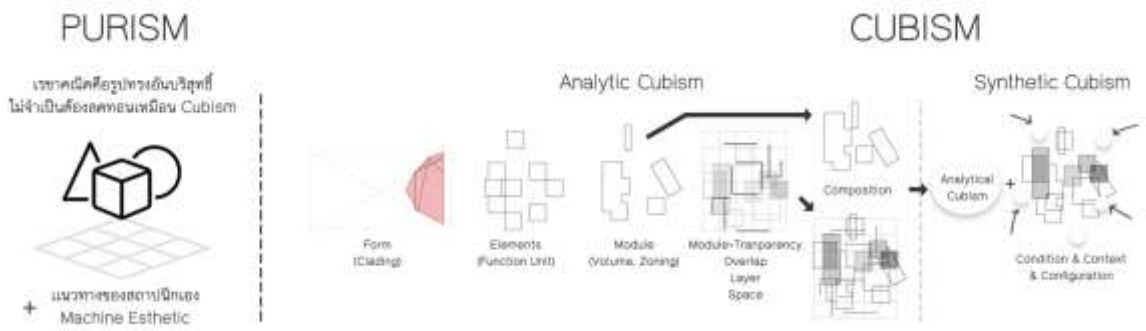
[12] ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์. (2551). **เลอ คอร์บูซิเยร์ สถาปนิกผู้ทรงอิทธพลที่สุดแห่งศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ: สารคดี. หน้าที่ 27..

[13] ณรงพน ไล่ประกอบทรัพย์. (2558). **ประวัติศาสตร์และวิวัฒนาการสถาปัตยกรรมตะวันตก**. กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. หน้าที่ 194.

เรขาคณิตในผลงาน Still Life ถูกถ่ายทอดเป็นงานสถาปัตยกรรมผ่าน Villa Roche-Jeaneret ค.ศ. 1923, Villa Le Lac Corseaux ค.ศ. 1923-1925, Cité Frugès in Pessac (Bordeaux) ค.ศ. 1924-1926 และ Pavillon de l'Esprit Nouveau ค.ศ. 1925 ซึ่งถือเป็นการสะท้อนแนวคิดจากทั้ง 2 ขั้ว (ศิลปะและสถาปัตยกรรม) ในการใช้รูปทรงบริสุทธิ์สะท้อนความเป็นไปของบริบทในสังคม (ภาพที่ 9)

ภาพที่ 9: การใช้รูปทรงเรขาคณิตในงานสถาปัตยกรรม ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1923–1925 เพื่ออธิบายกระแสของการพัฒนาทางเทคโนโลยีการผลิต ทั้งวัตถุสิ่งของต่างๆ รวมถึงสถาปัตยกรรมที่เป็นส่วนหนึ่งในระบบการผลิตเพื่อตอบรับกับวิถีชีวิตแบบใหม่ของผู้คน

หากย้อนกลับไปที่เส้นทางของการส่งอิทธิพลจากลัทธิบาศก์นิยม โดยอัลเฟรด เอช บาร์ จูเนียร์ ก็อาจสรุปได้ว่า Purism ไม่ได้รับอิทธิพลจากลัทธิบาศก์นิยมตามที่เข้าใจกันมา แต่กลับนำเสนอแนวทางของตนเอง โดยปฏิเสธความยุ่งเหยิงในกระบวนการลอดทอนองค์ประกอบของวัตถุแล้วนำกลับมาประกอบใหม่ ซึ่งเป็นกระบวนการเชิงทดลองเพื่อค้นหาภาษาของศิลปะที่ดูเร้าอามรณ์ซึ่งใช้ระยะเวลาอันสั้นและรวดเร็ว ผนวกความมุ่งมั่นของเลอ คอร์บูซิเยร์เอง ที่ต้องการถอดรหัสการจัดระบบในธรรมชาติที่ก่อให้เกิดสถาปัตยกรรมจากรูปทรงเรขาคณิต นำพาลัทธิบริสุทธิ์นิยมให้แยกออกจากกระแสศิลปะพร้อมไปกับลัทธิบาศก์นิยม ซึ่งข้อแตกต่างของแนวทางบริสุทธิ์นิยมกับบาศก์นิยม ก็คงจะเป็นเรื่องของการมองทุกสิ่งเป็นรูปทรงเรขาคณิตอันบริสุทธิ์ ที่ไม่ต้องลอดทอนให้ความบริสุทธิ์นั้นลดคุณค่าของตัวเองลงก็เป็นได้ (ภาพที่ 10)



ภาพที่ 10: แสดงการเปรียบเทียบลัทธิบริสุทธิ์นิยมที่ให้ความสำคัญกับรูปทรงเรขาคณิต โดยปฏิเสธกระบวนการสร้างงานที่ลดทอนปริมาตรวัตถุในบาศก์นิยมเชิงวิเคราะห์ และบาศก์นิยมเชิงสังเคราะห์

หลังจาก ค.ศ. 1928 เลอ คอร์บูซิเยร์ ได้เลิกแนวทางแบบลัทธิบริสุทธิ์นิยม (Purism) มาสนใจการวาดที่เป็นรูปธรรมมากขึ้นเช่น ภาพผู้หญิง สัตว์ สิ่งของ โดยมีการเน้นปริมาตรของเนื้อส่วนต่างๆแบบงานประติมากรรม บางครั้งยังหลีกหนีการวาดที่สงบนิ่งมาเป็นการเคลื่อนไหวมากขึ้น[14] ซึ่งการทำงานศิลปะที่เปลี่ยนไป ยังสะท้อนถึงแนวคิดในการออกแบบ

[14] ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์. (2551). **เลอ คอร์บูซิเยร์ สถาปนิกผู้ทรงอิทธพลที่สุดแห่งศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ: สารคดี. หน้าที่ 89..

สถาปัตยกรรมของ เลอ คอร์บูซิเยร์ ทั้งการออกแบบวางผังเมือง สถาปัตยกรรมถิ่นที่สมัยใหม่ แต่ก็ยังผสมผสานความคิดสร้างสรรค์ของการวางผังอาคารที่อิสระร่วมกับโครงสร้างคอนกรีตไว้เช่นเดิม

5.6 ค้นหาที่ว่างแห่งสี ด้วยศิลปะทรงรูปใหม่ (De Stijl & Neo-Plasticism)

การเดินทางของศิลปินชาวดัทช์ นาม พีท มงเดรียน (Piet Mondrian, ค.ศ. 1872-1944) ในการศึกษาดูงานและจัดนิทรรศการในฐานะสมาชิกของสมาคมศิลปินอิสระในฝรั่งเศส ซึ่งผลงานภายใต้ลัทธิบาศก์นิยมยุคแรกของ ฌอร์ช บราก (Georges Braque) และปาโบล ปิกัสโซ่ (Pablo Picasso) ได้อยู่ในแผนงานนั้นด้วย อิทธิพลจากแนวคิดลัทธิบาศก์นิยมได้ส่งผลให้มงเดรียน สร้างผลงานชุด Independents[15] ในปี ค.ศ. 1913-14 หัวข้อของงานแสดงความพยายามของศิลปินอย่างมากในการสร้างองค์ประกอบที่เกิดขึ้นจากเส้น และการผนึกกันของสีบนระนาบ ด้วยความคิดที่จะทำให้ภาพมีความงามโดยรวม ด้วยการจัดองค์ประกอบคล้ายตารางที่ถูกปรับให้จางลงด้วยเส้นโค้งบริเวณขอบ นับเป็นการสื่อสารเชิงที่ว่างที่ได้รับอิทธิพลจากลัทธิบาศก์นิยมที่สร้างองค์ประกอบต่างๆบนตาข่ายแผนผัง ซึ่งผลงาน Painting No.1 เป็นหลักฐานได้อย่างดี

มงเดรียน พัฒนาการสร้างผลงานด้วยระบบตารางแผนผัง ร่วมกับเพื่อนศิลปิน สถาปนิก นักออกแบบ ที่มีแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะทรงรูปใหม่ นำโดยสถาปนิกและจิตรกรชาวดัตช์ ฟาน ดุสเบิร์ก (Theo Van Doesburg), ฟาน แดร์ เลกค์ (Bart Anthony Van der Leck) จิตรกรชาวเบลเยียม, ฟานตองแกร์ลู (Georges Vantongerloo), สถาปนิกฮังกาเรียน ฮุสซาร์ (Vilmos Huszár), สถาปนิกและนักออกแบบเครื่องเรือน ริตเวลด์ (Gerrit Rietveld) ในนามกลุ่มเดอ สตีล (De Stijl) (De Stijl) ที่มีแนวทางในการจัดวางองค์ประกอบ ที่ความสมดุลไม่ได้ขึ้นอยู่กับความเป็นเหตุเป็นผลเชิงกลไก แต่เกิดจากการผสานรวมกันของการจัดสรรพื้นที่ของแม่สีหลักๆ ให้สาระทางนามธรรมเป็นรูปร่างเรขาคณิต หรือ Geometric Abstraction ซึ่งมีองค์ประกอบสำคัญเกี่ยวกับเส้นและสี ปราศจากการถ่ายทอดความคิด จินตภาพหรือความรู้สึกส่วนตัวลงในงาน มงเดรียนพยายามค้นคว้าและสร้างทรงรูปแบบใหม่ ที่เรียกว่า นีโอพลาสติก (Neo-plastic) อย่างนามธรรม โดยใช้ทิศทางของเส้นพื้นฐานสองแนว คือ เส้นแนวนอนและเส้นแนวตั้ง (อันเป็นหัวใจของเส้น) และการประกอบมุมรูปสี่เหลี่ยมมุมฉาก โดยบรรจุองค์ประกอบของพื้นระนาบสี ที่เป็นแม่สีปฐมภูมิ (Primary Colours) สามสี คือ สีเหลือง แดง น้ำเงิน และค่าน้ำหนักพื้นฐาน (Primary Values) สามค่า คือ สีขาว สีดำ และสีเทา[16]

ภาพที่ 11: แสดงลำดับการสร้างผลงานของ มงเดรียน ค.ศ. 1914 ที่ได้รับอิทธิพลแบบผังตารางจากบาศก์นิยมเชิงวิเคราะห์ในช่วงแรก

---

[15] Neil Cox, (2013), วรเทพ อรรคบุตร และอณิมา ทัศจันทร์. แปล. **Cubism**. กรุงเทพฯ: เดอะเกรทไฟน์อาร์ท. หน้า 339..

[16] วีระจักร สุเอียนทรเมธี. **พัฒนาการแนวคิดและแบบลักษณ์ศิลปะตะวันตกอย่างสังเขป**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. หน้าที่ 197.

หากพิจารณาจากรูปจิตรกรรม (ภาพที่ 11) พัฒนาการของการจัดองค์ประกอบคล้ายตาราง ซึ่งได้รับอิทธิจากบาศก์นิยมเชิงวิเคราะห์ของมงเดรียนในช่วงแรก ตอนนี้พัฒนาก้าวไปอีกขั้นอย่างสมบูรณ์ในรูปแบบของเส้นตั้งและนอนที่อัดแน่นด้วยระนาบสีเหลือง แดง น้ำเงิน และค่าน้ำหนัก ขาว เทา ดำ ซึ่งในทัศนะของมงเดรียนพยายามสื่อสารองค์ประกอบต่างๆ เหล่านี้ ราวกับเป็นสัจธรรมของโลกแห่งความงามที่เป็นสากล และสามารถนำไปใช้ในการสร้างสรรค์งานต่างๆ เช่น ในทางสถาปัตยกรรมจนอาจเกิดเป็นแบบอย่างสากลหรือนานาชาติได้ในอนาคต

มงเดรียนเขียนรูปในแนวทางของตน แต่ก็ยังไม่สามารถสร้างการเคลื่อนไหวให้ออกนอกผืนผ้าใบได้ จนกระทั่ง ค.ศ. 1920 สมาชิกกลุ่มเคลื่อนไหว De Stijl ได้แก่ โรเบิร์ต ฟานต์ ฮอฟ์ (Robert van’t Hoff, ค.ศ. 1887-1979) เจ เจ พี อวีด (J J P Oud, ค.ศ. 1890-1963) เกอริท ริทเวลด์ (Gerrit Rietveld, ค.ศ. 1888-1964) รวมถึงศิลปินและสถาปนิกซึ่งถือว่ามีบทบาทอย่างมากในการพัฒนาของกลุ่มเดอ สตีล (De Stijl) คือ ฟาน ดุสเบิร์ก (Theo Van Doesburg) สร้างเฟอร์นิเจอร์ไม้สีฉูดฉาดในชื่อผลงาน Red/Blue Chair ที่แสดงถึงกรอบโครงและองค์ประกอบพื้นฐานของเส้นซึ่งผนวกกับการใช้แม่สีบริสุทธิ์ ตามแนวคิดของกลุ่ม ผสานประโยชน์การใช้สอยเชิงสามมิติ (Framton, 2007) ซึ่งผลงานดังกล่าวเปรียบเหมือนวัตถุต้นแบบของศิลปะเชิงเครื่องจักรกล (Machine Art) ที่ตอบรับกับเงื่อนไข และแนวคิดเชิงอุตสาหกรรมที่สามารถผลิตซ้ำได้อย่างรวดเร็ว และใช้วัสดุที่มีราคาไม่แพง[17]

5.7 จาก 2 มิติ สู่ Schroeder House

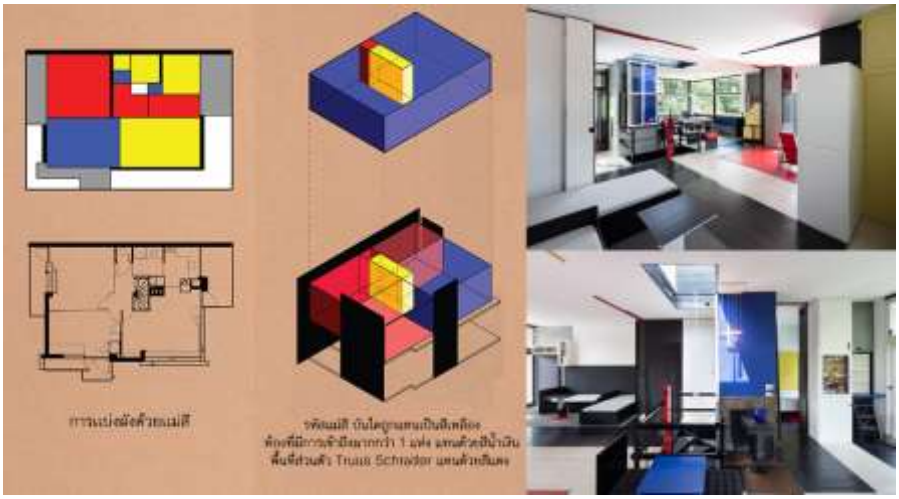
ในเวลาต่อมาสมาชิกของกลุ่มได้พัฒนาการออกแบบในเชิงที่ว่างสามมิติมากขึ้น เช่น ผลงาน Cite’ dans l’ Escape ของเคียสเลอร์ (Kiesler) ที่จัดแสดงในงาน Exposition des Art Decoraifs, ค.ศ.1925 ที่กรุงปารีส นอกจากนี้ ฟาน ดุสเบิร์ก , คอร์ แวน อีสเทอร์เรน และเกอร์ริท ริทเวลด์ ได้พัฒนาผลงานระนาบสามมิติในการจัดองค์ประกอบแบบ *“Pin Wheel”* ด้วยหุ่นจำลองที่เรียกว่า *“Counter-Composition”* (ภาพที่ 12)

ภาพที่ 12: แสดงจัดองค์ประกอบแบบ “Pin Wheel” ด้วยหุ่นจำลองที่เรียกว่า *“Counter-Composition”*
ที่มา: Counter-Composition Destijl, สืบค้นเมื่อ 1 พฤษภาคม 2563, เข้าถึงได้จากhttps://www.pinterest. com/pin/35677022021

[17] ณรงพน ไล่ประกอบทรัพย์. (2558). **ประวัติศาสตร์และวิวัฒนาการสถาปัตยกรรมตะวันตก**. กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. หน้าที่ 78.

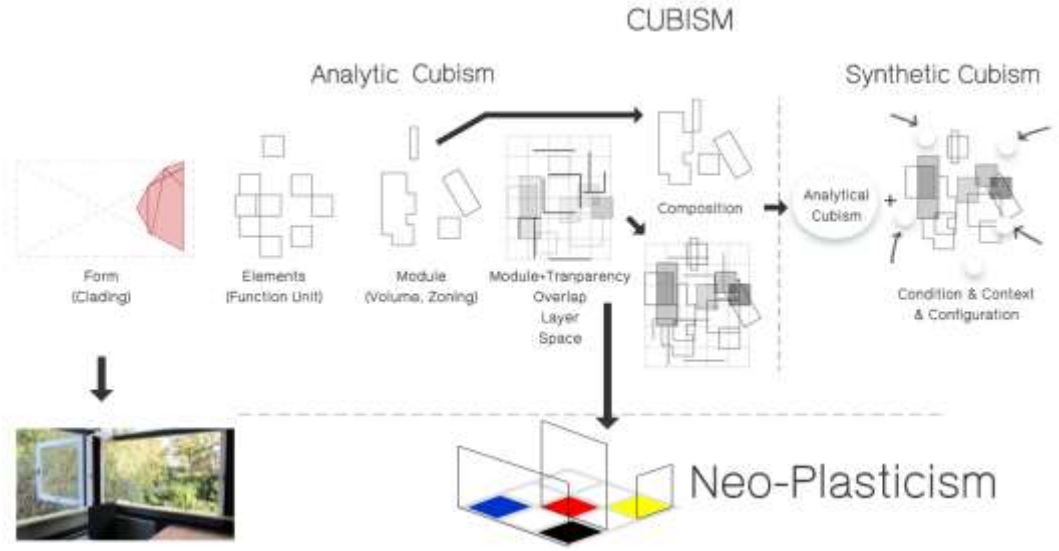
ซึ่งต่อมาได้รับการพัฒนาเป็นงานสถาปัตยกรรม Schröder House ปีค.ศ. 1924 ที่ออกแบบโดย เกอริท ริทเวลด์ (Gerrit Rietveld) ซึ่งถือเป็นงานสถาปัตยกรรมแห่งแรกและแห่งเดียวที่ได้รับการออกแบบอย่างสมบูรณ์ตามแนวคิดเดอ สตีล (De Stijl) ทั้งการวางผังพื้นที่ถูกแทนด้วยปริมาตรที่ว่างที่สัมพันธ์กับระนาบแม่สีหลัก การสร้างความต่อเนื่องระหว่างพื้นที่ว่างภายในและภายนอกด้วยพื้นที่เปิดโล่งขนาดใหญ่ที่สามารถแบ่งพื้นที่การใช้งานด้วยผนังที่สามารถเลื่อนเข้าออกได้ มุมหน้าต่างที่ชั้นบนสุดที่ตั้งฉากเข้ามุมกันอย่างพอดี สร้างการมองทัศนียภาพภายนอกแบบทวิ หรือ 2 ด้านพร้อมกัน คล้ายกับอพาร์ตเมนต์ไวเชอรัด (Vyšehrad) ที่กล่าวมาข้างต้นที่ช่วยดึงบรรยากาศภายนอกให้ไหลเข้าสู่ภายใน ทั้งการออกแบบเฟอร์นิเจอร์ให้มีความกลมกลืนกับพื้นที่ภายใน (ภาพที่ 13)

ภาพที่ 13: Schroeder House ที่มา Destijl Schroeder House, สืบค้นเมื่อ 1 พฤษภาคม 2563, เข้าถึงได้จาก https://blog.sartle.com/page/63?route=%2Fpage%2F%3Apage



ภาพที่ 14: แสดงกระบวนการแบ่งผังด้วยแม่สี และภาพรวมของชั้นล่างที่ไม่มีผนังกั้น, ที่มา Destijl Schroeder House, สืบค้นเมื่อ 1 พฤษภาคม 2563, เข้าถึงได้จาก https://www.rietveldschroderhuis.nl/en

เพื่ออธิบายการใช้ระบบตารางที่ถูกพัฒนาขึ้น การเข้าถึงของผังชั้น 1 จะใช้รหัสแม่สี โดยปริมาตรของพื้นที่การไหลเวียน เช่น บันได จะถูกแทนด้วยสีเหลือง ส่วนห้องที่มีการเข้าถึงมากกว่า 1 แห่ง ถูกแทนด้วยสีน้ำเงินและพื้นที่ส่วนตัวเช่น ห้องนอนเจ้าของบ้าน (Truus Schröder) แทนด้วยสีแดง การเชื่อมต่อโดยรวมของพื้นที่เป็นปริมาตรเดียวกัน แต่สามารถแบ่งเป็นปริมาตรของพื้นที่ย่อยๆ ด้วยผนังกั้นที่เลื่อนเปิดปิดได้[18] หรือเลือกที่จะเชื่อมต่อกับห้องส่วนใดส่วนหนึ่ง แสดงการครอบครองพื้นที่ของแต่ละคนตามความต้องการอย่างชัดเจน อันเป็นที่มาของ Axonometric ที่สื่อถึงความหลากหลายของพื้นที่ ที่ขึ้นอยู่กับตำแหน่งของผนังกั้น (ภาพที่ 14) ซึ่งนับเป็นกระบวนการออกแบบ ที่พัฒนาขึ้นจากระบบตาราง ผสานการจัดองค์ประกอบรูปทรงของลัทธิบาศก์นิยมเชิงวิเคราะห์ หรือ (analytic cubism) ทั้งในแง่ของมุมมองและผังพื้นได้อย่างน่าสนใจ (ภาพที่ 15)



ภาพที่ 15: แสดงการสร้างมุมมองแบบทวิ (2 ด้านพร้อมกัน) และผังพื้นจากการจัดองค์ประกอบ ที่ได้รับอิทธิพลจากบาศก์นิยมเชิงวิเคราะห์ Analytic Cubism

5.8 เรขาคณิต และการรื้อสร้างของ Eisenman

ความบริสุทธิ์ของรูปทรงเรขาคณิตของ Purism ที่กลายเป็นแนวทางการออกแบบของ เลอ คอร์บูซิเยร์ ดูเหมือนจะแยกขาดจากลัทธิบาศก์นิยม (Cubism) และแพร่ขยายอิทธิพลทางความคิดต่อสถาปนิกทั่วยุโรปและอเมริกา ซึ่งหนึ่งในนั้น คือ ปีเตอร์ ไอเซนแมน (Peter Eisenman) สถาปนิกผู้ลุ่มหลงอยู่ในวังวนแห่งปรัชญาเชิงอุดมคติ สร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมที่ซับซ้อนจนสับสน[19] ซึ่งสามารถจำแนกได้ 3 ช่วงที่น่าสนใจ คือ

ช่วงแรกจัดอยู่ในกลุ่มนิวยอร์คไฟว์ (New York Five) ซึ่งแน่นอนว่าได้รับอิทธิพลของเลอ คอร์บูซิเยร์ ในการใช้รูปทรงบริสุทธิ์สอดประสานที่ว่างเพื่อเชื่อมต่อกับสภาพแวดล้อมภายนอก ใน House I และ II ในปี ค.ศ. 1968–1969 ช่วงที่สอง ผสมผสานกับแนวความคิดแบบโครงสร้างนิยม (Structuralism) ในการรออกแบบบ House II ถึง VI ในปี ค.ศ. 1969–1975 และช่วงสุดท้าย กับการใช้โครงสร้างนิยมร่วมกับแนวคิดรื้อสร้าง (Deconstruction) ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1975 เป็นต้นมา

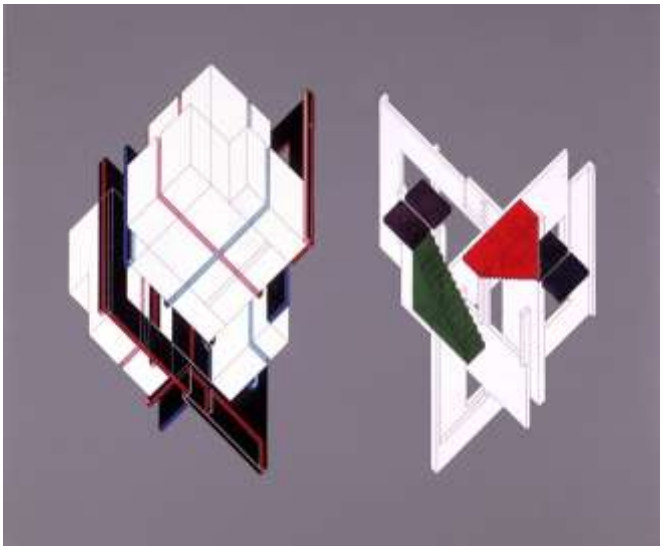
---

[18] Arch Daily, Rietveld Schroder House, เข้าถึงเมื่อ 5 พฤษภาคม 2563, เข้าถึงได้จาก https://www.archdaily.com/875223/diagrams-of-the-rietveld-schroder-house-reveal-its-graphic-and-geometric-brilliance

[19] สันติรักษ์ ประเสริฐสุข, ปีเตอร์ ไอเซนแมน. (2548). **ไดอะแกรมกับการสูญสลายของภาพลักษณ์**. กรุงเทพ: คอร์โปรเรชั่นโพร์ดี. หน้าที่ 54.

โดยไอเซนแมนใช้การออกแบบบ้านพักอาศัยต่างๆ เช่น Falk House หรือ House II ในปี ค.ศ. 1969 ที่อยู่บนแนวคิดของการสอดประสานกันของระบบตารางคู่ขนานที่ใช้การสร้างเสาจากระนาบของตาราง 9 ช่อง ซ้อนทับโครงสร้างที่ก่อให้เกิดการครอบครองพื้นที่ว่างภายในที่ซับซ้อน ซึ่งหวนให้คิดย้อนกลับไปยังการวางผังพื้นที่ใช้ระนาบแม่สีหลักกับปริมาตรที่ว่างแบบบ้าน Schroeder House ของกลุ่มเดอ สตีล (De Stijl) แต่กลับแสดงตัวออกสู่ภายนอกในรูปทรงเรขาคณิตสี่เหลี่ยมลูกบาศก์ตามอิทธิพลบริสุทธิ์นิยม (Purism) ของเลอ คอร์บูซิเยร์

ภาษารูปทรงของปีเตอร์ ไอเซนแมน เป็นการรื้อสลายความเข้าใจ ในหน้าที่ของโครงสร้างสถาปัตยกรรมที่ประกอบด้วยเสา คาน พื้น ผนัง และช่องเปิด ซึ่งก่อให้เกิดคำถามตามมาถึงความจำเป็นในความชัดเจนของรูปแบบที่เราคุ้นเคย ประเด็นการรื้อสลายเพื่อพยายามหาคำตอบให้กับงานสถาปัตยกรรมของไอเซนแมน เป็นการรื้อและแยกโครงสร้าง (Structure) ออกจากที่ว่าง (Space) แล้วนำโครงสร้างกับที่ว่างดังกล่าวซ้อนกลับเข้าไปใหม่อีกครั้ง โดยใช้หลักคิดแบบคู่ตรงข้ามของ Place / no place[20] การรื้อและประกอบเข้ากันใหม่โดยผ่านกระบวนการที่ซับซ้อน อาศัยหลักทฤษฎีที่มีผลต่อการการออกแบบนี้ มีความคล้ายคลึงกับลักษณะของบาศก์นิยมเชิงสังเคราะห์ (Synthetic Cubism) ที่เป็นการรื้อแยกองค์ประกอบย่อยๆ แล้วใช้เทคนิคหรือวิธีการอื่นๆผสมผสานกระบวนการต่างๆแล้วนำกลับเข้ากันใหม่ ซึ่งในกรณีของ ไอเซนแมน กระบวน Abstract Axonometric Projection[21] ได้ถูกนำมาใช้ โดยนำเอาการใช้แม่สีแทนองค์ประกอบในโครงสร้างสถาปัตยกรรม เช่น การกลับหัวกลับหางของบันไดที่ถูกทาเป็นสีแดงเพื่อให้ได้รับความสนใจแต่ไม่สามารถใช้งานได้นอกเหนือจากเป็นสัญลักษณ์เพื่อแสดงแกนของบ้าน ซึ่งทำงานคู่กับบันไดอีกอันที่ถูกระบายด้วยสีเขียว ซึ่งปราศจากราวกันตก (ภาพที่ 16)



ภาพที่ 16: แสดงภาพ Axonometric, Frank House (House VI) 1975,
ที่มา Frank House (House VI), สืบค้นเมื่อ 1 พฤษภาคม 2563, เข้าถึงได้จาก https://archleague.org/article/200-years-peter-eisenman/

[20] Edward Casey, (2013) **The Fate of Place: A Philosophical History**. Califonia: University of California Press. p. 469.

[21] Leland M. Roth. (2018). **Understanding Architecture: Its Elements, History, and Meaning**, Taylor & Francis. p. 562.

ภาวะไม่น่าสบายขององค์ประกอบต่างๆที่เกิดขึ้น เป็นการตีความของบ้าน ที่เกิดขึ้นระหว่างโครงสร้างที่แท้จริงกับทฤษฎีสถาปัตยกรรม โดยอาศัยความซับซ้อนของโครงสร้างสถาปัตยกรรมในตัวเองเป็นตัวตั้งคำถามเพื่อเบิกทางและค้นหาความเป็นไปได้ในการออกแบบ ซึ่งต่อมาในบทความ *"En Terror Firma: In Trails of Grotextes"* ที่เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1988 ไอเซนแมน ลงลึกไปในประเด็นเรื่องภาษารูปทรงมากขึ้นอีกขั้น โดยตั้งคำถามกับสุนทรียะแบบเดิมๆของสถาปัตยกรรม และชี้หนทางไปสู่สุนทรียภาพร่วมสมัย ด้วยการโอบรับความเป็นอื่นมาไว้ในงานสถาปัตยกรรม[22] ซึ่งแนวทางดังกล่าวประกอบด้วยปัจจัยอย่างน้อย 4 ประการได้แก่ 1. รอยปรากฏของสิ่งที่ขาดหาย (trace: the presence of absence) 2. ทวิลักษณ์ (twoness) 3. ความกำกึ่ง (betweenness) และ 4. ความแทรกซ้อน (interiority)

ซึ่ง Max Reinhardt Haus ปี ค.ศ. 1992 เป็นตัวแทนของปัจจัยทั้ง 4 ประการ ที่น่าจะทำให้เกิดการตั้งคำถามกับขนบและองค์ความรู้เดิมๆในสถาปัตยกรรม ทำให้สถาปัตยกรรมสามารถหลุดพ้นจากการเอาชนะและแทนที่ธรรมชาติ ซึ่งถือเป็นการปลดปล่อยสถาปัตยกรรมให้เป็นอิสระอย่างแท้จริง ตามที่ไอเซนแมนชี้ช่องไว้ ซึ่งในโลกแห่งศิลปะ เราก็ยังสามารถพบเห็นมูลเหตุแห่งปัจจัยในการตั้งคำถามที่ต้องการจะหลุดพ้นจากขนบของศิลปะเดิมๆ เช่น กระบวนการบาศก์นิยมเชิงวิเคราะห์ พัฒนาไปสู่บาศก์นิยมเชิงสังเคราะห์ที่สร้างความคลุมเครือจากการรื้อสลายองค์ประกอบต่างๆ เช่น การสร้างรอยปรากฏของสิ่งที่ขาดหาย ด้วยรูปทรงจากเส้น ระนาบ ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อแทนโครงร่างของวัตถุต้นแบบ หรือ ทวิลักษณ์ที่แสดงความไม่แน่นอนระหว่างสิ่งสองสิ่งที่มีคุณค่าเท่าเทียม โดยไม่มีอันใดอันหนึ่งโดดเด่นกว่า เช่น วิธีการวาดภาพในช่วงหลังของปีกัสโซ่ ซึ่งถูกวาดขึ้นในปี ค.ศ. 1955 และถูกบันทึกไว้เป็นภาพยนตร์สั้น บอกเล่ากระบวนการทวิลักษณ์ และความกำกึ่ง จากการวาดดอกไม้ให้กลายเป็นปลา และจากปลากลายเป็นไก่ และผลรวมของความแทรกซ้อนทั้งหมดที่รวมทั้งดอกไม้, ปลา, ไก่ ให้กลายเป็นรูปใบหน้าคน ซึ่งก็นับเป็นกระบวนการที่มีความคล้ายคลึงกันกับการหลุดพ้นของสถาปัตยกรรมตามแนวความคิดของไอเซนแมน ไม่มากก็น้อย

6. สรุป

จากการศึกษาความสัมพันธ์ของลัทธิศิลปะกับสถาปัตยกรรม โดยใช้ต้นทางของลัทธิบาศก์นิยมเป็นตัวตั้งเพื่อต้องการย้อนกลับไปยังสมมุติฐานที่ยกให้ลัทธิบาศก์นิยม เป็นลัทธิที่สร้างการเคลื่อนไหวและส่งอิทธิพลไปยังศิลปะกระแสอื่นๆ การสร้างความเข้าใจในเส้นทางเพื่อค้นหาคู่ความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกัน โดยใช้องค์ความรู้ของลัทธิบาศก์นิยม ทั้งแนวความคิด กระบวนการสร้างผลงาน ตลอดจนบริบทแวดล้อมที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น สามารถนำมาเปลี่ยนเป็นเครื่องมือเพื่อใช้วิเคราะห์ระดับของการส่งอิทธิพลที่แตกต่างกันในงานสถาปัตยกรรมให้ลึกซึ้งขึ้นได้ เช่น ศิลปะหรือสถาปัตยกรรมในบางช่วงเวลาก็โอบรับเอาแนวคิดของการสร้างรูปทรงภายนอกที่มีลักษณะบิดงอไม่สมมาตร มาสร้างการมองทัศนียภาพแบบใหม่ รวมถึงกระบวนอื่นๆที่ลัทธิบาศก์นิยมพัฒนาขึ้น เข้ามาปรับใช้อย่างตรงไปตรงมา หรือในบางกระแสก็อาจรับเพียงเสี้ยวหนึ่งของกระบวนทั้งหมด เจือจางแนวคิดจนไม่สามารถพิสูจน์ความสัมพันธ์ที่ต้องการศึกษาได้จากเพียงทางกายภาพ แต่กลับคงความเข้มข้น ทั้งแนวความคิด กระบวนการสร้างงาน และนำไปสู่การประยุกต์ใช้กับบริบทใหม่ได้อย่างแยบยล

ทั้งนี้ การศึกษายังสร้างการตระหนักถึง การค้นหาแก่นแท้ของแนวคิดในการออกแบบ ทั้งในแง่ของศิลปะและในงานสถาปัตยกรรมแต่ละยุค ซึ่งอาจมีรากฐานหรือความสัมพันธ์เชื่อมโยงย้อนกลับไปยังลัทธิบาศก์นิยมในระดับความเข้มข้นที่แตกต่างกัน แต่ถึงอย่างไรก็ดี การทำเข้าใจถึงกระบวนการ วิธีการ และแนวคิดของต้นทางแห่งการเปลี่ยนแปลงทั้งมวลในศตวรรษที่ 20 อย่างลัทธิบาศก์นิยม ก็ยังสามารถใช้เป็นแรงบันดาลใจและข้อมูลพื้นฐานในการออกแบบศิลปะ และสถาปัตยกรรมได้ในอนาคต

---

[22] Peter Eisenman, *"En Terror Firma: In Trails of Grotextes"* in **Nesbit, Theorizing a New Agenda for Architecture**. pp. 564-571.

บรรณานุกรม

- Alfred H Barr Jnr., (1936). **Cubism and Abstract Art**. New York: Museum of Modern Art.
- Arch Daily, Rietveld Schroder House, เข้าถึงเมื่อ 5 พฤษภาคม 2563, เข้าถึงได้จาก https://www.archdaily.com /875223/diagrams-of-the-rietveld-schroder-house-reveal-its-graphic-and-geometric-brilliance
- Bam brno, architecture cubism pavel-janak, เข้าถึงเมื่อ 1 พฤษภาคม 2563, เข้าถึงได้จาก https://www.bam. brno.cz/architekt/51-pavel-janak
- Edward Casey. (2013). **The Fate of Place: A Philosophical History**. Califonia: University of California Press.
- Leland M. Roth. (2018). **Understanding Architecture: Its Elements, History, and Meaning**, Taylor & Francis.
- Neil Cox. (2013). วรเทพ อรรคบุตร และอณิมา ทัศจันทร์. แปล. **Cubism**. กรุงเทพฯ: เดอะเกรทไฟน์อาร์ท.
- Peter Eisenman. *"En Terror Firma: In Trails of Grotextes"* in **Nesbit, Theorizing a New Agenda for Architecture**. pp. 564-571.
- wikipedia, Josef_Chochol, cubism, เข้าถึงเมื่อ 5 พฤษภาคม 2563, เข้าถึงได้จาก https://en.wikipedia.org/wiki /Josef_Chochol
- ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์. (2551). **เลอ คอร์บูซิเยร์ สถาปนิกผู้ทรงอิทธพลที่สุดแห่งศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ: สารคดี.
- ณรงพน ไล่ประกอบทรัพย์. (2558). **ประวัติศาสตร์และวิวัฒนาการสถาปัตยกรรมตะวันตก**. กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- วีระจักร สุเอียนทรเมธี. **พัฒนาการแนวคิดและแบบลักษณ์ศิลปะตะวันตกอย่างสังเขป.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- สันติรักษ์ ประเสริฐสุข, ปีเตอร์ ไอเซนแมน. (2548). **ไดอะแกรมกับการสูญสลายของภาพลักษณ์**. กรุงเทพ: คอร์โปรเรชั่นโพร์ดี.