Sophiα

Ways of Seeing

"มอง"ไม่ได้แปลว่า"เห็น"

จอห์น เบอร์เกอร์

เขียน

รติพร ชัยปิยะพร

แปล

ทดลองอ่าน

ก า ร อ่ า น คื อ ร า ก ฐ า น ที่ สำ คั ญ

ภาพต่าง ๆ ที่ผลิตซ้ำในหนังสือเล่มนี้กลายเป็นส่วนหนึ่งของข้อถกเถียง
โดยเชื่อมโยงกับความหมายของผลงานต้นฉบับน้อยมากหรือแทบไม่เชื่อมโยงเลย
ถ้อยคำอาศัยวิธีอ้างอิงภาพเพื่อยืนยันอำนาจทางวาจาของตัวเอง
– จอห์น เบอร์เกอร์

หนังสือคุณภาพ
โดยอมรินทร์กรุ๊ป

ทดลองอ่าน

คำนำสำนักพิมพ์

"มนุษย์ไม่ได้มองเห็นโลกอย่างที่มันเป็น แต่มองเห็นโลกอย่างที่ตนเองเป็น"

Ways of Seeing เป็นหนังสือวิพากษ์ศิลปะขึ้นหิ้งที่จอห์น เบอร์เกอร์ นักวิจารณ์ศิลปะระดับตำนาน จะพาคุณสำรวจวิถีแห่งการมองเห็นที่แตกต่างกันในแต่ละบุคคล ผ่านผลงานศิลปะตั้งแต่ยุคภาพวาดไปจนถึงสื่อโฆษณา ความลุ่มลึก และการกระตุกต่อมคิดในแง่มุมต่าง ๆ ทำให้หนังสือเล่มนี้กลายเป็นแบบเรียนและเอกสารอ้างอิงที่วงการศิลปะทั่วโลกต้องศึกษา และในปี 2022 ที่ฉบับภาษาไทยได้ตีพิมพ์ก็เป็นวาระครบรอบ 50 ปีของหนังสือเล่มนี้พอดี

จอห์น เบอร์เกอร์ ชี้ให้เราเห็นวิถีการมองอันหลากหลาย ต่อให้เราและคนอื่นจะมองภาพเดียวกัน แต่ภาพที่สะท้อนในสมองย่อมแตกต่างไปตามประสบการณ์ การเรียนรู้ หรือสภาพแวดล้อมของแต่ละคน เกิดความหมายที่ทวีคูณ และความจริงในเวอร์ชันต่าง ๆ อยู่ที่ว่าเราจะเชื่ออะไร

จอห์น เบอร์เกอร์ ยังวิพากษ์งานศิลปะในมิติทางการเมืองและลำดับชั้นทางสังคม ไม่ว่าจะเป็นบทบาทของภาพวาดที่ถูกยกย่องเป็นสินทรัพย์เลอค่าที่สงวนไว้เฉพาะชนชั้นสูง การวาดภาพโป๊เปลือยของสตรีราวกับเป็นวัตถุทางเพศให้บุรุษแสดงอำนาจเหนือกว่า หรือขนบภาพวาดสีน้ำมันที่มักใช้เพื่อโอ้อวดความมั่งคั่งของผู้เป็นเจ้าของ

หนังสือเล่มนี้ยังตีความสื่อโฆษณาที่เชื่อมโยงโดยตรงกับระบบทุนนิยม โดยทำหน้าที่ชักจูงชั้นกลางให้รู้สึกไม่พอใจสภาพปัจจุบัน และกระหายอยากได้สินค้าหรือผลิตภัณฑ์ที่นำเสนอ เพื่อหวังจะมีชีวิตที่ดีขึ้น ซึ่งส่วนมากก็เป็นความเพ้อฝันที่เกินจริง

การอ่านหนังสือเล่มนี้ไม่ต่างกับการเดินท่องไปยังพิพิธภัณฑ์ศิลปะหลากหลายยุคใหม่ ที่เราจะได้ละเลียดชมผลงานพร้อมตีความภาพที่เห็น ซึ่งสะท้อนถึงวิถีมองโลกที่กว้างขึ้น รวมถึงวิถีที่เรามองสะท้อนตัวเองด้วย

Sophiα

ทดลองอ่าน

ถึงผู้อ่าน

หนังสือเล่มนี้จัดทำโดยพวกเราห้าคน จุดเริ่มต้นมาจากการนำแนวคิดบางส่วนในรายการโทรทัศน์ *Ways of Seeing* มาต่อยอดและอธิบายเพิ่มเติม แนวคิดเหล่านี้ไม่ได้มีอิทธิพลต่อสิ่งที่พวกเรานำเสนอไว้ในเล่มเท่านั้น มันยังมีอิทธิพลต่อวิธีการนำเสนอของพวกเราด้วย รูปแบบของหนังสือเล่มนี้จึงสอดคล้องกับเป้าหมายของพวกเรามากพอ ๆ กับประเด็นโต้แย้งที่อยู่ในเล่ม

หนังสือเล่มนี้แบ่งเป็นความเรียงเจ็ดบท จะอ่านบทไหนก่อนก็ได้ ความเรียงสี่บทนำเสนอโดยใช้ถ้อยคำและภาพ ส่วนอีกสามบทนำเสนอเป็นภาพล้วน ๆ (เกี่ยวกับวิถีแห่งการมองเห็นผู้หญิงและแง่มุมต่าง ๆ ที่ขัดแย้งกันในขนบของจิตรกรรมสีน้ำมัน) ในบทที่เป็นภาพล้วน ๆ เราตั้งใจจะตั้งประเด็นชวนคิดให้มากทัดเทียมกับบทที่นำเสนอเป็นข้อความและภาพ บางครั้งในบทที่เป็นภาพล้วน ๆ เราไม่ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับภาพที่ถูกผลิตซ้ำเหล่านั้นเลย เพราะเราคิดว่ามันอาจจะทำให้ผู้อ่านหลงไปจากประเด็นที่ต้องการจะสื่อ แต่อย่างไรก็ดี คุณสามารถหาข้อมูลเกี่ยวกับภาพทั้งหมดในเล่มนี้ได้ในบท *รายการภาพผลิตซ้ำ* ท้ายเล่ม

ในความเรียงแต่ละหัวข้อ พวกเราจะกล่าวถึงแค่บางแง่มุมของมันเท่านั้น โดยเฉพาะส่วนที่น่าสนใจเป็นพิเศษเมื่อพิจารณาร่วมกับสำนึกเชิงประวัติศาสตร์สมัยใหม่ เป้าหมายหลักใหญ่ของพวกเราในหนังสือเล่มนี้คือจุดประกายให้เกิดกระบวนการตั้งคำถาม

ทดลองอ่าน

ทดลองอ่าน

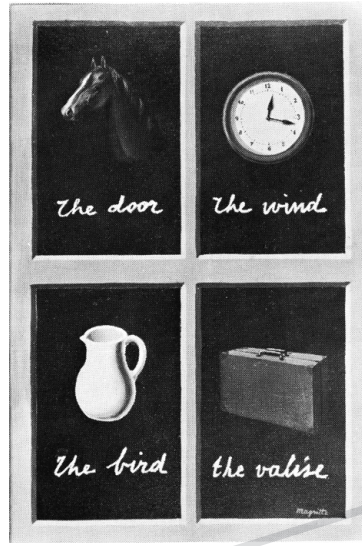
1

การมองเห็นมาก่อนคำพูด
เด็กมองดูและจดจำก่อนจะพูดได้

ทดลองอ่าน

คำกล่าวว่า “การมองเห็นมาก่อนคำพูด” ยังมีความหมายแง่อื่นด้วย นั่นคือ การมองเห็นในความหมายที่เป็นตัวกำหนดตำแหน่งแห่งที่ของเราในโลกที่ล้อมรอบเราอยู่ เราอธิบายโลกด้วยคำพูด แต่คำพูดไม่มีทางล้มล้างข้อเท็จจริงว่าโลกนั้นอยู่รอบตัวเรา ความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งที่เราเห็นและสิ่งที่เรารู้ไม่มีวันสอดคล้องกัน เรา *มองเห็น* ดวงอาทิตย์ตกทุกเย็น เรา *รู้* ว่าโลกกำลังโคจรรอบดวงอาทิตย์ แต่ความรู้หรือคำอธิบายเหตุการณ์เหล่านั้นกลับไม่เคยตรงกับภาพที่เห็น

เรอเน มากริต (René Magritte) จิตรกรแนวเหนือจริง (Surrealist) ถ่ายทอดประเด็นเรื่องช่องว่างตลอดกาลระหว่างถ้อยคำและการมองเห็นนี้ในภาพวาดที่ชื่อ “The Key of Dreams”



“The Key of Dreams” โดย เรอเน มากริต (1898 - 1967)

วิถีการมองสิ่งต่าง ๆ เป็นผลมาจากสิ่งที่เรารู้หรือเชื่อ ในยุคกลางตอนที่มนุษย์เชื่อว่านรกมีอยู่จริงในเชิงกายภาพ ภาพของไฟคงสื่อความหมายแตกต่างจากที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน กระนั้นแนวคิดเรื่องนรกก็ยังมีที่มาจากการเห็นภาพไฟลุกไหม้จนเหลือแต่เถ้าถ่าน รวมถึงจากประสบการณ์ความเจ็บปวดจากการถูกเผาไหม้ด้วย

ยามมีรัก การได้มองคนรักเป็นความสุขสมบูรณ์ชนิดที่ถ้อยคำหรือการสวมกอดไม่อาจเทียบเคียง มีแต่การร่วมรักเท่านั้นที่ช่วยเติมเต็มได้ชั่วคราว

แต่การมองเห็นที่มาก่อนคำพูด และที่คำพูดไม่มีทางอธิบายมันได้ครอบคลุมนี้ ไม่ใช่ประเด็นเกี่ยวกับกลไกการตอบสนองต่อสิ่งเร้า (ถ้าจะคิดในแง่นี้ เราต้องไม่นับรวมส่วนเล็ก ๆ ของกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับจอประสาทตา) เราเห็นเฉพาะสิ่งที่เรามอง การมองเป็นการกระทำที่เกิดจากการเลือก เมื่อเรามองสิ่งหนึ่ง แปลว่าสิ่งนั้นอยู่ภายในขอบเขตที่สายตาเรามองเห็น โดยไม่จำเป็นต้องอยู่ในระยะที่แขนเอื้อมถึง การสัมผัสบางสิ่งคือการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวเองกับสิ่งนั้น (ลองหลับตาแล้วเดินไปรอบ ๆ ห้อง คุณจะเห็นว่าความสามารถในการสัมผัสนั้นก็เหมือนรูปแบบหนึ่ง

ของการมองเห็นที่ถูกจำกัดและคงที่) คนเราไม่เคยมองแค่สิ่งหนึ่งสิ่งเดียว แต่จะมองไปถึงสัมพันธภาพระหว่างสิ่งต่าง ๆ กับตัวเองอยู่เสมอ ทัศนวิสัยของเราทำงานอย่างต่อเนื่อง เคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง และยึดโยงสิ่งต่าง ๆ ในรัศมีรอบตัวอย่างต่อเนื่อง และหลอมรวมเป็นตัวเราในปัจจุบัน

หลังจากมองเห็นเพียงไม่นาน เราก็ตระหนักว่าตัวเองเป็นฝ่ายถูกเห็นเช่นกัน เราผสานสายตาผู้อื่นเข้ากับสายตาตัวเอง เพื่อจะเชื่อหมดใจว่าตัวเราเป็นส่วนหนึ่งของโลกที่มองเห็นได้ใบนี้

หากยอมรับว่าเราเห็นเนินเขาตรงโน้น นั่นเป็นการบอกว่าเราเองก็เป็นฝ่ายถูกเห็นจากเนินเขานั้นเช่นกัน ความสัมพันธ์แบบแลกเปลี่ยนการมองเห็นเช่นนี้เป็นเรื่องพื้นฐานเสียยิ่งกว่าธรรมชาติของภาษาพูด และบ่อยครั้งที่บทสนทนาของเราก็คือการพยายามถ่ายทอดการมองเห็นเหล่านั้น คือความพยายามที่จะอธิบายว่า “คุณมองเห็นสิ่งต่าง ๆ” อย่างไร ไม่ว่าจะโดยอุปมาอุปไมยหรือตามตัวอักษรก็ตาม รวมถึงเป็นความพยายามที่จะค้นหาว่า “อีกฝ่ายมองเห็นสิ่งต่าง ๆ” อย่างไร

ความหมายที่เราแทนด้วยถ้อยคำในเล่มนี้ กล่าวได้ว่า ภาพทั้งหมดล้วนเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น

ภาพคือการมองเห็นที่ถูกสร้างใหม่หรือถูกผลิตซ้ำ เป็นการปรากฏหรือชุดของการปรากฏ ของสิ่งหนึ่งซึ่งไม่เกี่ยวพันกับเวลาและสถานที่ที่มันปรากฏครั้งแรกและถูกคงสภาพไว้ อาจจะเพียงไม่กี่ชั่วขณะหรือหลายศตวรรษก็ตามแต่ ภาพทุกภาพประกอบรวมด้วยวิถีแห่งการมองเห็น แม้แต่รูปถ่ายก็เช่นกัน จริง ๆ แล้ว รูปถ่ายไม่ใช่บันทึกจากเครื่องจักรกลอย่างที่ผู้คนเข้าใจ เนื่องจากทุกครั้งที่มองรูปถ่าย เราจะตระหนักไม่มากก็น้อยถึงมุมมองที่ตากล้องเลือกมองภาพนั้น จากบรรดามุมมองอื่น ๆ อีกนับอเนกอนันต์ที่เขาอาจเลือกมองได้ แม้กระทั่งในรูปถ่ายครอบครัวในอิริยาบถสบาย ๆ วิถีแห่งการมองของตากล้องก็สะท้อนอยู่ในการเลือกวัตถุหรือคนที่เขาจะถ่าย ส่วนวิถีแห่งการมองของจิตรกรก็ประกอบขึ้นใหม่จากร่องรอยที่เขาทิ้งไว้บนผืนผ้าใบหรือกระดาษ กระนั้นแม้ทุกภาพจะประกอบรวมด้วยวิถีแห่งการมองเห็นของผู้สรรค์สร้าง แต่การรับรู้ของเราหรือความรู้สึกชื่นชมภาพนั้น ๆ ก็ขึ้นกับวิถีแห่งการมองเห็นของเราเองด้วย (เช่น แม้ชีลาจะยืนอยู่ท่ามกลางคนอีกยี่สิบคน แต่ด้วยเหตุผลส่วนตัวบางอย่าง สายตาเราจึงมองเห็นแค่เธอ)

ภาพถูกสร้างขึ้นเพื่อแสดงการปรากฏของบางสิ่งที่ไม่ได้อยู่ตรงนั้นแล้ว และเมื่อเวลาผ่านไป ภาพนั้นก็อาจคงอยู่นานกว่าสิ่งที่นำเสนอเสียอีก ภาพแสดงให้เห็นว่าบางสิ่งหรือบางคนเคยมีลักษณะเป็นอย่างไร ทั้งยังบอกเป็นนัยว่า สิ่งนั้นเคยดูเป็นอย่างไรในสายตาของผู้อื่น อีกทั้งทัศนวิสัยที่เฉพาะเจาะจงของผู้สร้างภาพก็ถือเป็นส่วนหนึ่งของบันทึกนี้ด้วย ภาพกลายเป็นบันทึกที่บอกว่า X มองเห็น Y เป็นอย่างไร และนี่เป็นผลมาจากการที่ผู้คนมีสำนึกเรื่องความเป็นปัจเจกมากขึ้น ควบคู่กับการตระหนักรู้เรื่องประวัติศาสตร์มากขึ้น แม้เราไม่อาจระบุช่วงเวลาครั้งล่าสุดของพัฒนาการนี้ได้แม่นยำนัก แต่แน่นอนว่าสำนึกรู้เช่นนี้มีมาตั้งแต่ช่วงเริ่มต้นของยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) แล้ว

ไม่มีวัตถุโบราณหรือการจารึกใดจากอดีตที่สามารถนำเสนอหลักฐานโดยตรงเกี่ยวกับโลกของคนในยุคสมัยอื่นได้เท่าภาพ ในแง่นี้ภาพจึงมีความแม่นยำและมีรายละเอียดมากกว่าวรรณกรรม คำกล่าวเช่นนี้ไม่ใช่การปฏิเสธ

คุณสมบัติในการถ่ายทอดความหมายหรือคุณสมบัติเชิงจินตนาการของงานศิลปะ การมองว่ามันเป็นเพียงหลักฐานแสดงข้อเท็จจริง แปลว่าผลงานชิ้นไหนยิ่งใช้จินตนาการมาก ก็ยิ่งทำให้เราร่วมแบ่งปันประสบการณ์การมองเห็นของศิลปินได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

แต่เมื่อนำเสนอภาพในแง่ของงานศิลปะ วิถีแห่งการมองของเราย่อมได้รับอิทธิพลมาจากชุดความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะที่เราเคยเรียนรู้ ไม่ว่าจะเป็น

ความงาม
สัจธรรม
อัจฉริยภาพ
อารยธรรม
รูปทรง
สถานะ
รสนิยม
ฯลฯ

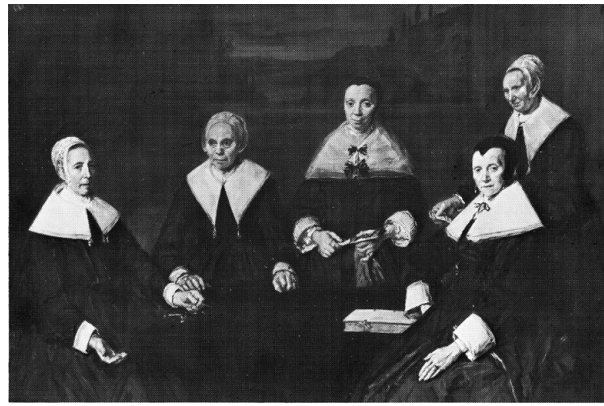
ทดลองอ่าน

ชุดความคิดเหล่านี้มีหลายเรื่องที่ไม่สอดคล้องกับโลกที่เรารู้จักอีกแล้ว (โลกที่เรารู้จักไม่ใช่แค่ข้อเท็จจริงอันบริสุทธิ์ แต่รวมถึงสำนึกรับรู้ด้วย) เมื่อไม่ตรงกับความจริงในปัจจุบัน ชุดความคิดเหล่านี้จึงทำให้อดีตกลายเป็นเรื่องคลุมเครือ อดีตไม่เคยรอนิ่งอยู่ตรงนั้นให้เราค้นพบและให้เราจดจำมันในแบบที่มันเป็นจริง ๆ ประวัติศาสตร์ประกอบด้วยสายสัมพันธ์ระหว่างเหตุการณ์ในปัจจุบันและอดีตเสมอ ความกลัวในปัจจุบันนำไปสู่กระบวนการทำให้อดีตกลายเป็นเรื่องลึกลับ อดีตไม่ใช่ที่ที่เราจะไปอยู่ได้ แต่มันเป็นบ่อสั่งสมบทสรุปแห่งการเรียนรู้ เราต้องการมันเมื่อเราจะลงมือทำสิ่งต่าง ๆ การสร้างให้อดีตกลายเป็นความลี้ลับทางวัฒนธรรมจึงทำให้เกิดการสูญเสียสองต่อ นั่นคือ งานศิลปะถูกทำให้เป็นเรื่องไกลตัวโดยไม่จำเป็น และอดีตก็มอบบทสรุปให้แก่เราได้น้อยลง

เวลาคนเรา “เห็น” ทัศนียภาพหนึ่ง นั่นหมายถึงเราวางตัวเองไว้ในนั้น หากเรา “เห็น” งานศิลปะจากอดีต นั่นคือเราวางตัวเองไว้ในประวัติศาสตร์ ณ ตอนนั้น เมื่อเราไม่อาจมองเห็นงานศิลปะในอดีต เท่ากับว่าเราสูญเสียประวัติศาสตร์ ณ ตอนนั้นที่เป็นของเรา สุดท้ายแล้วศิลปะจากอดีตก็ถูกทำให้เป็นสิ่งลึกลับ เพราะอภิสิทธิ์ชนคนส่วนน้อยกลุ่มหนึ่งพยายามสร้างประวัติศาสตร์ขึ้นใหม่ เพื่อสร้างความชอบธรรมย้อนหลังให้บรรดาชนชั้นปกครอง การสร้างความชอบธรรมดังกล่าวไม่สมเหตุสมผลอีกต่อไปในยุคสมัยใหม่ และเช่นนี้เองผลงานศิลปะในอดีตจึงกลายเป็นเรื่องลึกลับอย่างมิอาจหลีกเลี่ยง

ลองพิจารณาตัวอย่างทั่วไปของกระบวนการ “ทำให้กลายเป็นเรื่องลี้ลับ” จากงานศึกษาวิจัยสองเล่มเกี่ยวกับฟรันส์ ฮัลส์ (Frans Hals) ซึ่งเป็นหนังสือรวมผลงานอย่างเป็นทางการของจิตรกรคนนี้ ในแง่หนังสือประวัติศาสตร์ศิลปะมันไม่ได้จัดว่ามันดีกว่าหรือแย่กว่าหนังสือเล่มอื่นๆ

“Regents of the Old Men’s Alms House”
โดย ฟรันส์ ฮัลส์ (1580 - 1666)



"Regentesses of the Old Men's Alms House"
โดย ฟรันส์ ฮัลส์ (1580 - 1666)

ภาพวาดชิ้นเยี่ยมสองชิ้นสุดท้ายของฟรันส์ ฮัลส์ แสดงภาพเหล่าข้าหลวงชายหญิงแห่งบ้านพักคนชราอนาถาในเมืองฮาร์เลม ประเทศเนเธอร์แลนด์ ช่วงศตวรรษที่ 17 ผลงานทั้งสองเป็นภาพเหมือนที่ฮัลส์ได้รับว่าจ้างอย่างเป็นทางการ ฮัลส์ในวัยกว่าแปดสิบปี เป็นคนแร้นแค้นและมีหนี้สินท่วมตัวเกือบตลอดชีวิต ช่วงฤดูหนาวปี 1664 ที่เขาเริ่มวาดรูปเหล่านี้ ฮัลส์ได้รับบริจาคถ่านหินสามเกวียน ซึ่งช่วยให้เขารอดชีวิตจากความหนาวเหน็บ โดยบรรดาผู้ที่นั่งเป็นแบบให้เขาวาดก็คือผู้ดูแลการบริจาคนี้เอง

ผู้เขียนบันทึกข้อเท็จจริงเหล่านี้ ก่อนจะบอกชัดเจนว่า เราไม่ควรตีความภาพจากผู้เป็นแบบ ไม่มีหลักฐานใดบ่งบอกว่าฮัลส์วาดภาพด้วยความรู้สึกขมขื่น ผู้เขียนยังมองว่าภาพเหล่านี้เป็นผลงานศิลปะชั้นยอด พร้อมอธิบายเหตุผล เขาเขียนถึงข้าหลวงหญิงในภาพ ดังนี้ :

> ผู้หญิงแต่ละคนแสดงให้เห็นสภาวะของมนุษย์ด้วยความสำคัญอันเท่าเทียม แต่ละคนโดดเด่นชัดเจนพอกันเมื่อปรากฏตัวตัดกับพื้นหลังมืดดำขนาด *ใหญ่โต* กระนั้นทุกคนก็เชื่อมโยงกันด้วยการ

จัดวางอย่างเป็นจังหวะ และมีลักษณะเป็นเส้นทแยงมุม ซึ่งเกิดจากศีรษะและมือของพวกเธอ การปรับความต่างเพียงเล็กน้อยของแสงสีดำขลับ *ลึกล้ำ* ส่งผลให้เกิดการ *ผสมผสานอันลงตัว* ของภาพรวม และสร้างให้เกิด *ความแตกต่างที่ตัดกันอย่างตราตรึง* ระหว่างสีขาว *อันทรงพลัง* และเฉดสีเนื้ออันกระจ่างชัด ที่ซึ่งฝีแปรงอันเป็นอิสระของเขา *หนาและหนักแน่น* อย่างที่สุด

องค์ประกอบอันเป็นเอกภาพนี้ทำให้ทั้งสองภาพดูมีพลัง การพิจารณาองค์ประกอบของภาพเป็นเรื่องสมเหตุสมผล แต่ในหนังสือเล่มนี้ องค์ประกอบเหล่านี้ถูกเขียนขึ้นราวกับเป็นที่มาของอารมณ์ในภาพวาดเสียเอง ถ้อยคำอย่าง *การผสมผสานที่ลงตัว การตัดกันอย่างตราตรึง ความหนาและความหนักแน่นอย่างที่สุด* ล้วนถ่ายทอดอารมณ์อันเกิดจากภาพวาดจากบทตอนหนึ่งในประสบการณ์ชีวิต มาสู่เหล่าผู้ไม่ได้สนใจแนวคิด “ศิลปนิยม (Art Appreciation)” แต่อย่างใด ความขัดแย้งทั้งหมดหายไป เราก็จะเหลือเพียง “สภาวะของมนุษย์” ที่ไม่มีวันเปลี่ยนแปลง และภาพวาดนั้นก็ได้รับการยกย่องว่าเป็นวัตถุที่สร้างขึ้นมาได้อย่างอัศจรรย์

เราไม่ค่อยรู้รายละเอียดเกี่ยวกับฮัลส์หรือเหล่าข้าหลวงผู้จ้างวาดภาพมากนัก จึงไม่อาจหาหลักฐานแวดล้อมอื่น ๆ เพื่อทำความเข้าใจสายสัมพันธ์ของพวกเขาได้ แต่เรามีภาพวาดนี้ ซึ่งเป็นหลักฐานว่าชายหญิงกลุ่มนี้เคยปรากฏอยู่ในสายตาของชายอีกคนผู้เป็นจิตรกร ลองศึกษาหลักฐานชิ้นดังกล่าวแล้วตัดสินด้วยตัวคุณเอง

นักประวัติศาสตร์ศิลป์กลัวการตัดสินอย่างตรงไปตรงมาเช่นนี้

เช่นเดียวกับในผลงานอีกหลาย ๆ ชิ้นของฮัลส์ การแสดงถึงลักษณะต่าง ๆ อย่างโจ่งแจ้งนี้เกือบจะล่อลวงให้เราเชื่อว่าเรารู้จักบุคลิกภาพหรือกระทั่งลักษณะนิสัยของชายหญิงในภาพอย่างดี

"การล่อลวง" ในความหมายของเขาก็คืออิทธิพลที่ภาพมีต่อเรานั่นเอง โดยเกิดจากการที่เรายอมรับวิธีที่ฮัลส์มองเห็นผู้เป็นแบบในภาพของเขาจริง ๆ แล้วเราไม่ได้ยอมรับเรื่องนี้อย่างไร้เดียงสา แต่เรายอมรับเพราะมันสอดคล้องกับสิ่งที่เราสังเกตได้ในผู้คน ท่าทาง ใบหน้า และธรรมเนียมปฏิบัติ มันเป็นเช่นนั้นได้เพราะเรายังมีสายสัมพันธ์ทางสังคมและค่านิยมทางศีลธรรมที่เทียบเคียงกันได้ ด้วยเหตุนี้ทีเดียว ภาพทั้งสองจึงมีความสำคัญทางจิตวิทยาและทางสังคม ที่ทำให้เราเชื่อว่าเรา *สามารถ* รู้จักกับคนในภาพได้จริง หาใช่เพราะทักษะการ "ล่อลวง" ของจิตรกรแต่อย่างใด

ผู้เขียนบรรยายต่อว่า :

ในกรณีของนักวิจารณ์บางคน การล่อลวงนี้ประสบความสำเร็จอย่างสมบูรณ์ ตัวอย่างเช่น มีการแสดงให้เห็นชัดเจนว่าข้าหลวง

ที่สวมหมวกเอียงกระเท่เร่ซึ่งแทบจะไม่ปกคลุมเส้นผมยาวและไม่สลวยของเขา ทั้งดวงตาดูเลื่อนลอยอย่างน่าฉงนนี้ก็ถูกถ่ายทอดในสภาพของคนกำลังเมา

ผู้เขียนอ้างว่านี่เป็นการโจมตีอย่างหนึ่ง เขาว่าสมัยนั้นผู้คนนิยมสวมหมวกเอียงข้าง พร้อมอ้างอิงความคิดเห็นจากแพทย์เพื่อแย้งว่าสีหน้าของข้าหลวงคนนี้อาจเป็นผลมาจากการเป็นอัมพาตบนใบหน้า เขายืนยันว่าเหล่าข้าหลวงไม่มีทางยอมรับภาพนี้ หากมีคนใดคนหนึ่งในนั้นแลดูเมามาย เราอาจอภิปรายแต่ละประเด็นเหล่านี้ได้อีกหลายหน้า (เช่น ชาวฮอลแลนด์ในศตวรรษที่ 17 นิยมสวมหมวกเอียงข้างเพื่อให้ตัวเองดูเป็นคนโลดโผนและรักความสำราญ หรือการดื่มหนักถือเป็นเรื่องปกติ เป็นต้น) แต่การอภิปรายเรื่องพวกนี้จะทำให้เรายิ่งออกห่างจากการเผชิญหน้าที่มีความสำคัญจริง ๆ ซึ่งผู้เขียนตั้งใจหลบเลี่ยง

ในการเผชิญหน้าดังกล่าว คือเหล่าข้าหลวงชายหญิงจ้องมาที่ฮัลส์จิตรกรเฒ่าผู้ยากไร้ หมดสิ้นชื่อเสียง และอยู่ได้ด้วยความช่วยเหลือจาก

สาธารณกุศล ฮัลส์พิจารณาคนเหล่านี้ผ่านสายตาของคนยากไร้ ผู้ต้องพยายามเป็นกลาง ซึ่งก็คือต้องพยายามก้าวข้ามวิถีแห่งการมองของตัวเขาเองที่เป็นยาจก นี่คือนาฏกรรมของภาพวาดสองชิ้นนี้ที่อาจเรียกว่า “คอนทราสต์ที่ยากจะลืมเลือน”

การสร้างความลึกลับแทบไม่เกี่ยวข้องกับคำศัพท์ (Mystification) ที่ใช้เรียกการกระทำนี้เลย การสร้างความลึกลับคือกระบวนการอธิบายสิ่งที่แจ่มชัดให้คลุมเครือ ฮัลส์เป็นนักวาดภาพคนเหมือนคนแรก ๆ ที่วาดบุคคลและการแสดงออกทางสีหน้าในแนวใหม่ที่ได้อิทธิพลจากระบบทุนนิยม การวาดของเขาเป็นการกระทำเช่นเดียวกับที่ออนอเร่ เดอ บัลซัค ทำในการเขียนในวรรณกรรมช่วงสองศตวรรษต่อมา กระนั้นผู้เขียนหนังสือเกี่ยวกับภาพวาดเหล่านี้ก็สรุปความสำเร็จของศิลปินไว้ว่า

ความซื่อตรงไม่สั่นคลอนที่ฮัลส์มีต่อจินตภาพส่วนตัวของเขาเองทำให้เราตระหนักรู้เกี่ยวกับเพื่อนมนุษย์อย่างรุ่มรวยขึ้น และทำให้เรายิ่งตื่นตะลึงไปกับอำนาจที่ทวีขึ้นทุกขณะของแรงขับอันยิ่งใหญ่ ซึ่งทำให้เขาส่งผ่านทัศนะที่เขาเฝ้ามองพลังสำคัญแห่งชีวิตอย่างใกล้ชิด มาถึงเราได้

นั่นละคือการสร้างความลึกลับ

ถ้าจะหลีกเลี่ยงการทำให้อดีตเป็นสิ่งลึกลับ (ซึ่งอาจกลายเป็นเรื่องชวนทรมานพอ ๆ กับการทำให้แนวคิดมาร์กซิสต์ปลอม ๆ เป็นสิ่งลึกลับ) เราต้องพิจารณาสายสัมพันธ์ระหว่างปัจจุบันและอดีตของภาพ หากเรามองเห็นปัจจุบันชัดเจนพอ เราจะถามคำถามเกี่ยวกับอดีตได้ถูกต้อง

วันนี้เรามองเห็นงานศิลปะแห่งอดีตอย่างที่ไม่มีใครเคยมองเห็นมาก่อน วิธีการรับรู้ของเราแตกต่างกันอย่างแท้จริง

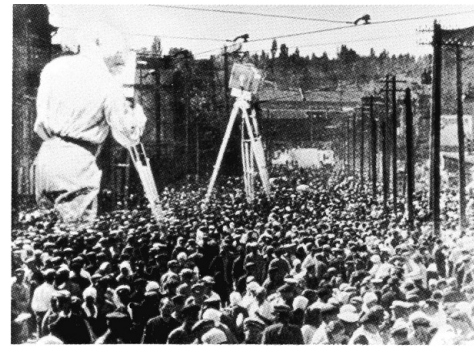
ความต่างนี้อธิบายได้ด้วยแนวคิดทัศนมิติ (Perspective) อันเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะยุโรป และเกิดขึ้นครั้งแรกในช่วงต้นของยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา โดยแนวคิดดังกล่าวยึดเอาสายตาของผู้มองเห็นเป็นจุดศูนย์กลาง

เปรียบเหมือนกับลำแสงจากประภาคารที่ปกติเดินทางออกจากประภาคารไปสู่ภายนอกแต่ภาพกลับเดินทางเข้าสู่ภายใน แนวคิดทัศนมิติเรียกภาพที่มีลักษณะเหล่านั้นว่า *ความเป็นจริง* ทัศนมิติทำให้ดวงตาคู่เดียวกลายเป็นจุดศูนย์กลางของโลก ทุกสิ่งมาบรรจบกัน ณ จุดรวมสายตาอันไม่มีที่สิ้นสุด โลกที่ตาเห็นถูกจัดวางสำหรับผู้ชม เช่นเดียวกับเมื่อครั้งที่ผู้คนเคยเชื่อว่าจักรวาลถูกจัดวางสำหรับพระเจ้า

แนวคิดทัศนมิติเชื่อกันว่า ไม่มีสิ่งที่เรียกว่าการแลกเปลี่ยนทางสายตา พระเจ้าไม่จำเป็นต้องวางตำแหน่งของพระองค์ให้สัมพันธ์กับสิ่งอื่นเนื่องจากพระองค์คือตำแหน่งที่ตั้งของทุกสรรพสิ่ง ความขัดแย้งตามธรรมชาติในเรื่องของทัศนมิติก็คือ ทัศนมิติวางโครงสร้างภาพความเป็นจริงทั้งหมดให้ตอบรับกับผู้ชมคนเดียว ผู้ชมซึ่งแตกต่างจากพระเจ้า เขาดำรงอยู่ได้ในสถานที่แห่งเดียวในแต่ละช่วงเวลา

เมื่อมีการประดิษฐ์กล้องถ่ายรูป ความขัดแย้งนี้ก็ยิ่งเด่นชัดขึ้นเรื่อย ๆ

ทดลองอ่าน



"Still From Man with a Movie Camera" โดย ซิการ์ แวร์ทอฟ (Dziga Vertov)

ฉันคือดวงตา ดวงตาจักรกล ฉันเป็นเครื่องจักรที่แสดงให้คุณเห็นโลกในแบบที่มีเพียงฉันที่มองเห็น วันนี้ฉันปลดปล่อยตัวเองให้เป็นอิสระจากความหยุดนิ่งตลอดกาลของมนุษย์ ฉันเคลื่อนที่อยู่เสมอ เข้าใกล้และถอยห่างจากวัตถุ ฉันคืบคลานอยู่ใต้วัตถุ ฉันเคลื่อนที่เคียงคู่กับปากของม้าที่กำลังวิ่ง ฉันดิ่งลงและลอยสูงตามร่างที่ร่วงหล่นและล่องลอย นี่แหละฉัน เครื่องจักรที่ยักย้ายอยู่ในความเคลื่อนไหวอันอลหม่าน คอยบันทึกความเคลื่อนไหวครั้งแล้วครั้งเล่าในองค์ประกอบที่ซับซ้อนที่สุด

ฉันเป็นอิสระจากขอบเขตของเวลาและพื้นที่ ฉันทำงานสอดประสานไปกับทุกจุดของจักรวาล ไม่ว่าฉันจะต้องการให้สรรพสิ่งอยู่ที่ไหน เส้นทางของฉันนำไปสู่การสร้างและการรับรู้โลกในรูปแบบใหม่ ฉันจึงอธิบายโลกในรูปแบบใหม่ที่คุณไม่รู้จักมาก่อน (คำกล่าวนี้มาจากบทความที่เขียนในปี 1923 โดยซิการ์ แวร์ทอฟ ผู้กำกับภาพยนตร์หัวก้าวหน้าชาวโซเวียต)

กล้องแยกภาพที่ปรากฏเพียงชั่วครู่ออกมา และการทำเช่นนั้นก็ทำลายแนวคิดว่าภาพเป็นสิ่งที่ปราศจากกาลเวลา กล้องแสดงให้เห็นว่าแนวคิด

เรื่องการคล้อยผ่านของเวลานั้นไม่อาจแยกออกจากประสบการณ์ของสายตาได้ (ยกเว้นในภาพวาด) สิ่งที่คุณเห็นจะเปลี่ยนไปตามสถานที่และเวลาที่คุณอยู่ที่นั่น โดยสัมพันธ์กับตำแหน่งของคุณในเวลาและพื้นที่ เราจึงไม่อาจนึกภาพทุกสิ่งมาบรรจบกันที่ดวงตาของมนุษย์เช่นที่บรรจบกัน ณ จุดรวมสายตาอันไม่มีที่สิ้นสุดได้อีกต่อไป

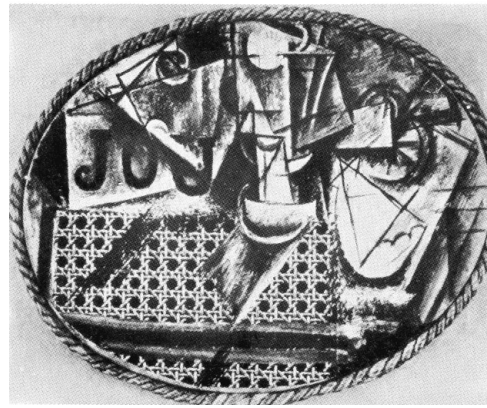
นี่ไม่ได้หมายความว่า ก่อนคิดค้นกล้องถ่ายรูป มนุษย์เชื่อว่าทุกคนมองเห็นทุกอย่างได้ แต่ทัศนมิติจัดระเบียบลานสายตา[1] (Visual Field) ให้เราราวกับว่านั่นคือระเบียบที่ดีที่สุดแล้ว ทุกภาพเขียนหรือภาพวาดที่ใช้แนวทางทัศนมิติล้วนนำเสนอต่อผู้ชมว่า ผู้ชมนั่นเองคือจุดศูนย์กลางเดียวของโลก แต่กล้อง โดยเฉพาะกล้องถ่ายภาพยนตร์ แสดงให้เห็นว่าจุดศูนย์กลางนั้นไม่มีจริง

กล้องถ่ายรูปเปลี่ยนวิธีการมองเห็นของมนุษย์ สิ่งที่ตาเห็นมีความหมายเปลี่ยนไป และความเปลี่ยนแปลงนี้ก็สะท้อนให้เห็นทันทีในภาพวาด

ศิลปินอิมเพรสชันนิสต์ (Impressionist) มองว่า สิ่งที่ตาเห็นไม่ได้นำเสนอตัวมันเองเพื่อให้มนุษย์มองเห็นอีกต่อไป แต่ตรงกันข้าม สิ่งที่ตาเห็นซึ่งเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอกลายเป็นเพียงสิ่งชั่วคราว สำหรับศิลปินคิวบิสต์[2] (Cubist) สิ่งที่ตาเห็นไม่ใช่สิ่งที่อยู่ตรงหน้าดวงตาคู่นั้น แต่เป็นทั้งหมดทั้งมวลของทัศนียภาพที่อาจมองเห็นได้จากมุมมองโดยรอบวัตถุ (หรือบุคคล) ในภาพนั้นๆ

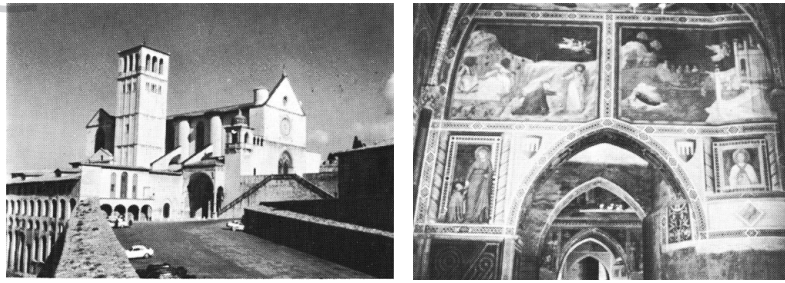
[1] Visual Field ขอบเขตพื้นที่ของการมองเห็นภาพทั้งหมดที่สายตามองเห็นได้

[2] Cubist รูปแบบงานศิลปะที่ถือกำเนิดช่วงต้นศตวรรษที่ 20 โดยผู้บุกเบิกก็คือ ปาโบล ปิกัสโซ และจอร์จ บราก ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากความเจริญทางวิทยาศาสตร์ รูปแบบหน้ากากของชนเผ่าพรีมิติฟในแอฟริกา รวมถึงความพยายามแสวงหาลักษณะเฉพาะตัวให้กับผลงานศิลปะของตัวเอง เพื่อไม่ให้ทับซ้อนกับรูปแบบศิลปะในยุคนั้น โดยมักออกแบบผลงานให้เป็นเหลี่ยมมุม ลูกบาศก์ หรือรูปทรงเรขาคณิตอย่างชัดเจน



"Still Life with Wicker Chair" โดย ปิกัสโซ (1881 - 1973)

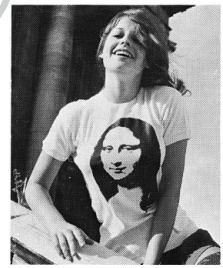
การประดิษฐ์กล้องถ่ายรูปเปลี่ยนวิถีที่คนมองดูภาพวาดที่วาดไว้เนิ่นนานก่อนกล้องจะถูกประดิษฐ์ขึ้น เดิมทีภาพวาดถูกออกแบบให้เป็นส่วนสำคัญของอาคารสถานที่ที่ติดตั้งภาพนั้น ๆ บางครั้งเราอาจรู้สึกว่าภาพบนผนังโบสถ์หรือวิหารน้อยยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา คือบันทึกเรื่องราวของชีวิตผู้คนที่อาศัยอยู่ภายใน หลอมรวมกันเป็นความทรงจำของอาคารนั้นและกลายเป็นส่วนหนึ่งของเอกลักษณ์เฉพาะตัวของมัน



Church of St. Francis at Assisi

เอกลักษณ์ของภาพวาดทุกภาพเคยเป็นส่วนหนึ่งของเอกลักษณ์ของสถานที่ตั้งภาพนั้น บางภาพอาจขนย้ายได้ แต่ไม่มีทางปรากฏตัว ณ สถานที่สองแห่งในเวลาเดียวกัน แต่เมื่อกล้องถ่ายรูปผลิตซ้ำภาพวาด มันก็ได้ทำลายเอกลักษณ์ของภาพนั้นลง ส่งผลให้ความหมายของภาพเปลี่ยนแปลงไป หรือพูดให้ถูกคือ ความหมายของมันเพิ่มทวีคูณและแตกแยกย่อยได้เป็นหลายความหมาย

ตัวอย่างชัดเจนของกรณีนี้คือ การนำเสนอภาพวาดบนหน้าจอโทรทัศน์ ภาพวาดเข้าไปอยู่ในบ้านของผู้ชม ท่ามกลางวอลล์เปเปอร์ เครื่องเรือน และข้าวของที่ระลึกทั้งหลายของเจ้าของบ้าน ภาพวาดเข้าไปอยู่ในบรรยากาศของครอบครัว กลายเป็นหัวข้อสนทนา มอบความหมายของตัวมันเองให้กับความหมายของผู้อยู่อาศัย ขณะเดียวกันก็เข้าไปอยู่ในบ้านอีกนับล้าน ๆ หลัง สมาชิกในบ้านแต่ละหลังก็มองเห็นภาพในบริบทแตกต่างกัน กล้องทำให้ภาพวาดเดินทางไปหาผู้ชม แทนที่ผู้ชมจะต้องเดินทางมาชมภาพวาด และในการเดินทางของมัน ความหมายของภาพก็ยิ่งทวีความหลากหลาย



บางคนมองว่างานผลิตซ้ำทั้งหมดเป็นการบิดเบือนของจริงไม่มากก็น้อย ภาพวาดต้นฉบับจึงยังมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในแง่หนึ่ง ด้านล่างนี้คืองานผลิตซ้ำภาพ “Virgin of The Rocks” โดย เลโอนาร์โด ดา วินชี (Leonardo da Vinci)

"Virgin of The Rocks" โดย เลโอนาร์โด ดา วินชี (1452 - 1519) ณ หอศิลป์แห่งชาติ กรุงลอนดอน

หลังจากเห็นงานผลิตซ้ำนี้แล้ว เราอาจไปหอศิลป์แห่งชาติ กรุงลอนดอน เพื่อดูภาพจริงและค้นพบสิ่งที่ขาดหายไปในงานผลิตซ้ำ หรือเราอาจลืมเรื่องคุณภาพของงานผลิตซ้ำไปเสีย แล้วก็เพียงเตือนตนเวลาเห็นภาพต้นฉบับจริงว่านี่คือภาพวาดโด่งดังที่คนเคยเห็นงานผลิตซ้ำมาแล้ว แต่ไม่ว่าจะกรณีใด ความพิเศษของภาพต้นฉบับคือ *การเป็นภาพต้นฉบับของงานผลิตซ้ำ* สิ่งที่ปรากฏอยู่ในภาพไม่ใช่ความพิเศษอีกต่อไป ความหมายแรกของภาพไม่ได้ยึดโยงอยู่กับสิ่งที่ภาพแสดงแก่เรา แต่กลายเป็นยึดโยงอยู่กับสถานะของภาพนั้น

สถานะใหม่ของผลงานต้นฉบับเป็นผลลัพธ์อันสมเหตุสมผลยิ่งนักของการผลิตซ้ำ แต่ ณ จุดนี้เองที่ทำให้เกิดกระบวนการสร้างความลึกลับอีกครั้ง ความหมายของผลงานต้นฉบับไม่ได้อยู่ในสิ่งที่ผลงานแสดงแก่เราอีกต่อไป แต่อยู่ในสถานะของผลงาน เช่นนั้นแล้วเราต้องพิจารณาว่าวัฒนธรรมปัจจุบันของเราประเมินค่าและนิยามความเป็นเอกลักษณ์ของงานต้นฉบับอย่างไร มันถูกนิยามเป็นวัตถุที่คุณค่าจะเพิ่มขึ้นตามระดับความหายาก และราคาขายในท้องตลาดก็เป็นปัจจัยที่ยืนยันและประเมินคุณค่าดังกล่าว แต่เพราะไม่ว่าอย่างไรนี่ก็ยังเป็น "งานศิลปะ" และมนุษย์มองว่า

งานศิลปะมีคุณค่ากว่างานเชิงพาณิชย์ จึงเชื่อกันว่าราคาตลาดของภาพเป็นเครื่องสะท้อนคุณค่าทางจิตวิญญาณของมัน แต่กระนั้นคุณค่าทางจิตวิญญาณของวัตถุก็เป็นคำอธิบายในแง่อำนาจวิเศษหรือในเชิงศาสนาเท่านั้น และในเมื่อทั้งสองอย่างนี้ไม่ใช่พลังขับเคลื่อนสังคมสมัยใหม่อีกต่อไป วัตถุทางศิลปะหรือ “งานศิลปะ” จึงถูกห่อหุ้มอยู่ในบรรยากาศของความกำมะลอทางศรัทธาความเชื่อ มีการนำเสนอและอภิปรายงานศิลปะราวกับเป็นโบราณวัตถุอันศักดิ์สิทธิ์ ที่แน่ ๆ คือมันเป็นโบราณวัตถุที่เป็นประจักษ์พยานการอยู่รอดของตัวมันเอง ผู้คนศึกษาต้นกำเนิดของผลงานชิ้นนั้นเพื่อพิสูจน์ความแท้จริงของการอยู่รอดนี้ และมันจะได้รับการประกาศว่าเป็นงานศิลปะก็ต่อเมื่อเราสามารถยืนยันรากเหง้ามันได้

เมื่อยืนอยู่เบื้องหน้าภาพ “Virgin of the Rocks” ข้อมูลทุกอย่างที่ผู้เข้าชมหอศิลป์แห่งชาติ กรุงลอนดอน เคยได้ยินหรือได้อ่านเกี่ยวกับภาพนี้ จะกระตุ้นให้พวกเขารู้สึกว่า “มันอยู่ตรงหน้าแล้ว ฉันเห็นมันแล้ว ภาพวาดของเลโอนาร์โดไม่เหมือนอะไรที่เคยเห็นในโลกนี้เลย งานของจริงอยู่ที่หอศิลป์แห่งนี้ ถ้าฉันเพ่งมองนานพอ ฉันก็น่าจะรู้สึกถึงความจริงแท้ของภาพ ‘Virgin of the Rocks’ โดยเลโอนาร์โด ดา วินชี เพราะนี่เป็นของแท้ ดังนั้นมันจึงงดงาม”

การจะตัดสินว่าความรู้สึกเช่นนี้ช่างไร้เดียงสาถือเป็นเรื่องไม่ถูกต้องนัก เพราะความรู้สึกเช่นนี้สอดคล้องกับวัฒนธรรมอันซับซ้อนของเหล่าผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะ และแค็ตตาล็อกภาพในหอศิลป์ก็เขียนขึ้นเพื่อพวกเขาเหล่านี้ ข้อมูลเกี่ยวกับภาพ “Virgin of the Rocks” เป็นหนึ่งในรายการยาวที่สุดประกอบด้วยเนื้อหาอัดแน่นสิบสี่หน้า เนื้อหาไม่ได้กล่าวถึงความหมายของภาพ แต่บอกรายละเอียดเกี่ยวกับผู้สั่งให้วาด ข้อพิพาททางกฎหมายใครเคยเป็นเจ้าของภาพบ้าง วันเดือนปีที่น่าจะวาดขึ้นมา และตระกูลของเจ้าของภาพ มีการค้นคว้าข้อมูลเหล่านี้นานหลายปี เป้าหมายหลักเพื่อพิสูจน์ว่านี่เป็นผลงานของเลโอนาร์โดอย่างแท้จริงโดยไม่เคลือบแคลงแม้สักนิด ส่วนเป้าหมายรองคือการพิสูจน์ว่าภาพวาดที่เกือบจะเหมือนกัน

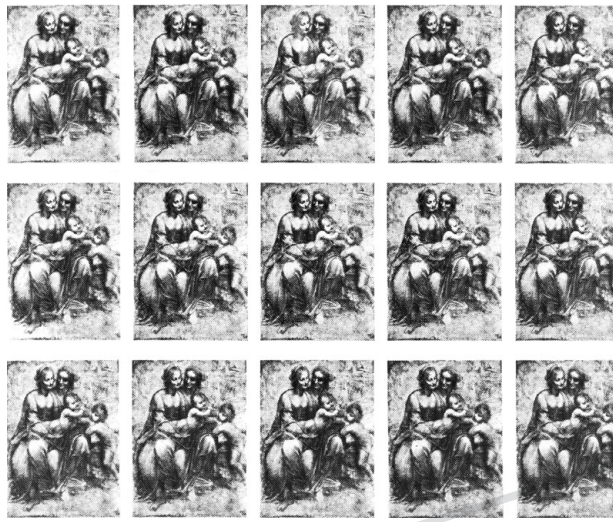
ทุกประการที่อยู่ในพิพิธภัณฑ์ลูฟวร์ เป็นภาพจำลองของผลงานที่อยู่ในหอศิลป์แห่งชาติ กรุงลอนดอน

หอศิลป์แห่งชาติ กรุงลอนดอน

"Virgin of the Rocks"

โดย เลโอนาร์โด ดา วินชี (1452 - 1519) ณ พิพิธภัณฑ์ลูฟวร์

นักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวฝรั่งเศสพยายามพิสูจน์ในทางตรงกันข้าม



“The Virgin and Child with St. Anne and St. John the Baptist”
โดย เลโอนาร์โด ดา วินชี (1452 - 1519)

หอศิลป์แห่งชาติ กรุงลอนดอน ขายภาพการ์ตูน “The Virgin and Child with St. Anne and St. John the Baptist” ของเลโอนาร์โด ในเวอร์ชันผลิตซ้ำได้มากกว่าภาพไหน ๆ ในคอลเล็กชัน เมื่อไม่กี่ปีก่อน ภาพนี้ยังเป็นที่รู้จักในหมู่นักวิชาการเท่านั้น มันมีชื่อเสียงโด่งดังขึ้นมาเมื่อ อเมริกาขอซื้อในราคา 2.5 ล้านปอนด์

ปัจจุบันภาพนี้แขวนอยู่ในห้องเดี่ยวที่มีลักษณะเหมือนวิหารน้อย หลังแผ่นอะคริลิกกันกระสุน ช่วยสร้างความน่าประทับใจใหม่ ๆ ที่ไม่ได้เกี่ยวกับสิ่งที่แสดงในภาพหรือความหมายของมัน แต่จุดที่ทำให้ภาพนี้น่าประทับใจและลึกลับคือมูลค่าตลาดของมัน

เมื่อกล้องถ่ายรูปทำให้เราผลิตภาพซ้ำได้ คุณค่าที่หายไปจากภาพวาดก็ถูกแทนที่ด้วยบรรยากาศปาที่ทางศรัทธาซึ่งวนเวียนอยู่รอบผลงานต้นฉบับ และขึ้นอยู่กับมูลค่าตลาดของมัน หน้าที่ของกล้องถ่ายรูปคือการทำให้เราระลึกถึงอดีต อันเป็นคำกล่าวอ้างเลื่อนลอยว่างเปล่าอย่างสุดท้ายเพื่อจะสานต่อคุณค่าของวัฒนธรรมที่ไม่เป็นประชาธิปไตยในมือคนกลุ่มน้อยที่มี

อำนาจ หากภาพไม่มีเอกลักษณ์และไม่พิเศษอีกต่อไป พวกเขาก็ต้องใช้วิธีอันลึกลับสร้างเอกลักษณ์และความพิเศษให้กับวัตถุทางศิลปะหรือสิ่งของแทน

ประชากรส่วนใหญ่ไม่เข้าพิพิธภัณฑ์ศิลปะ ตารางต่อไปนี้แสดงว่าความสนใจในศิลปะสัมพันธ์ใกล้ชิดเพียงไรกับการศึกษาของชนชั้นอภิสิทธิ์

สัดส่วนของผู้เข้าชมพิพิธภัณฑ์ศิลปะตามระดับการศึกษา : ร้อยละของระดับการศึกษาของผู้เข้าชมพิพิธภัณฑ์ศิลปะ

	กรีซ	โปแลนด์	ฝรั่งเศส	ฮอลแลนด์		กรีซ	โปแลนด์	ฝรั่งเศส	ฮอลแลนด์
ไม่มีวุฒิการศึกษา	0.02	0.12	0.15	-	มัธยมศึกษาเท่านั้น	10.5	10.4	10	20
ประถมศึกษาเท่านั้น	0.30	1.50	0.45	0.50	อุดมศึกษาขึ้นไป	11.5	11.7	12.5	17.3
ที่มา : หนังสือ *L'Amour de l'Art,* Editions de Minuit ปารีส 1969 ภาคผนวก 5 ตาราง 4 โดย ปิแอร์ บูร์ดิเยอ (Pierre Bourdieu) และอแล็ง ดาร์เบล (Alain Darbel)									

คนส่วนใหญ่มีพื้นฐานความเชื่อตรงกันว่าพิพิธภัณฑ์คือสถานที่อุดมด้วยวัตถุศักดิ์สิทธิ์ อันเป็นปริศนาของความมั่งคั่งเกินคณานับ แต่มันไม่ได้เกี่ยวอะไรกับพวกเขาเลย หรือมองอีกแง่ได้ว่า ผู้คนเชื่อว่าผลงานชิ้นเอกของแท้นั้นสงวนไว้สำหรับคนร่ำรวย (ทั้งทางวัตถุและจิตวิญญาณ) ตารางต่อไปนี้บ่งชี้ว่า คำว่าพิพิธภัณฑ์มีภาพลักษณ์แบบไหนในสายตาผู้คนจากแต่ละชนชั้น

พิพิธภัณฑ์ทำให้คุณนึกถึงสถานที่ใดในรายการต่อไปนี้มากที่สุด			
	ผู้ใช้แรงงาน	แรงงานใช้ทักษะและพนักงานบริษัท	มืออาชีพและผู้บริหารระดับสูง
	%	%	%
โบสถ์	66	45	30.5
ห้องสมุด	9	34	28
ห้องบรรยาย	-	4	4.5
ห้างสรรพสินค้าหรือโถงทางเข้าในอาคารสาธารณะ	-	7	2
โบสถ์และห้องสมุด	9	2	4.5
โบสถ์และห้องบรรยาย	4	2	-
ห้องสมุดและห้องบรรยาย	-	-	2
ไม่มีตัวเลือกไหนในนี้	4	2	19.5
ไม่ตอบคำถาม	8	4	9
	100 (n = 53)	100 (n = 98)	100 (n = 99)

ที่มา : เช่นเดียวกับตารางบน ภาคผนวก 4 ตาราง 8

ทดลองอ่าน

ในยุคสมัยแห่งการทำสำเนาภาพ ความหมายไม่ยึดโยงกับภาพนั้นอีกต่อไป หากแต่ความหมายกลายเป็นสิ่งที่สามารถส่งต่อได้ กล่าวได้ว่าความหมายกลายเป็นข้อมูลอย่างหนึ่ง ซึ่งก็เหมือนข้อมูลทั่วไปที่ผู้คนจะนำไปใช้หรือมองข้ามมันไป ข้อมูลไม่มีอำนาจในตัวเอง เมื่อนำภาพวาดมาใช้ ความหมายของมันถูกปรับหรือเปลี่ยนอย่างสมบูรณ์ นี่เป็นเรื่องที่เราต้องทำความเข้าใจให้ชัดเจน มันไม่ใช่การตั้งคำถามว่า กระบวนการผลิตซ้ำไม่สามารถผลิตซ้ำบางแง่มุมของภาพได้ตรงตามต้นฉบับใช่ไหม แต่เป็นคำถามว่า การผลิตซ้ำอาจทำให้ภาพนั้นถูกนำไปใช้ในวัตถุประสงค์แตกต่างหลากหลายอย่างไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ใช่หรือไม่ ภาพผลิตซ้ำนั้นแตกต่างจากภาพต้นฉบับตรงที่เราสามารถนำมันไปใช้ได้ทุกรูปแบบ มาดูกันว่ามันเป็นเช่นนั้นได้ด้วยวิธีไหนบ้าง

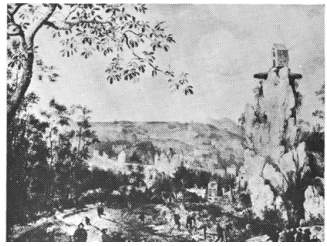
"Venus and Mars"
โดย ซานโดร บอตติเซลลี (Sandro Botticelli: 1445 - 1510)

การผลิตซ้ำแยกรายละเอียดของภาพออกจากภาพรวม รายละเอียดถูกแปรสภาพ ทำให้รูปทรงที่เป็นอุปมานิทัศน์[3] (Allegory) กลายเป็นภาพเหมือนของหญิงสาวคนหนึ่ง

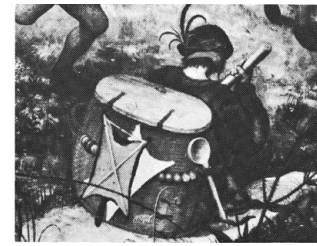
[3] Allegory หรือ อุปมานิทัศน์ หมายถึง เรื่องเล่าประกอบการบรรยายในเชิงเปรียบเทียบทางศาสนา ศีลธรรม หรือการเมือง

เมื่อมีการผลิตภาพซ้ำโดยใช้กล้องถ่ายภาพยนตร์ ภาพนั้นย่อมกลายเป็นเนื้อหาที่ผู้สร้างภาพยนตร์ต้องการถ่ายทอด

ภาพยนตร์ที่ผลิตซ้ำภาพวาดนำพาผู้ชมไปสู่ข้อสรุปของผู้สร้างภาพยนตร์ผ่านทางภาพวาดนั้น ภาพวาดดังกล่าวจึงมอบอำนาจให้กับผู้สร้างภาพยนตร์



ทั้งนี้เป็นเพราะภาพยนตร์ค่อย ๆ เผยแพร่ตัวเองออกมาทีละน้อย ไม่ได้แสดงทั้งหมดพร้อมกันในคราเดียวเหมือนภาพวาด



ในภาพยนตร์ วิธีที่แต่ละภาพเรียงร้อยตามกันออกมา ตลอดจนความเป็นลำดับต่อเนื่องของมัน ก่อให้เกิดประเด็นเนื้อหาสาระที่ไม่อาจย้อนกลับได้

ในภาพวาด องค์ประกอบทุกอย่างล้วนปรากฏให้เห็นในเวลาเดียวกัน ผู้ชมอาจต้องใช้เวลาพิจารณาแต่ละองค์ประกอบของภาพ แต่เมื่อได้ข้อสรุปแล้ว ภาพรวมทั้งหมดของภาพวาดก็ยังคงปรากฏพร้อมกันอยู่ตรงนั้น ทำให้ผู้ชมสามารถเปลี่ยนแปลงข้อสรุปของตนได้ หรือปลงใจแล้วกับข้อสรุปนั้นก็ได้ เห็นได้ว่า ภาพวาดคงไว้ซึ่งอำนาจในตัวมันเอง

“The Procession to Calvary”
โดย ปีเตอร์ บรูเกล (Pieter Bruegel: 1525 - 1569)

ภาพวาดมักถูกผลิตซ้ำโดยมีถ้อยคำอยู่รอบ ๆ
นี่คือทัศนียภาพของทุ่งข้าวโพดที่มีนกบินอยู่รอบ ๆ ลองดูภาพนี้สักครู่แล้วดูภาพถัดไป

“Wheatfield with Crows”
โดย วินเซนต์ แวนโก๊ะ (Vincent Van Gogh: 1853 - 1890)

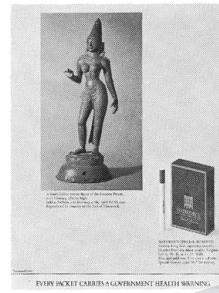
"Wheatfield with Crows" โดย วินเซนต์ แวนโก๊ะ
คำบรรยายใต้ภาพ : นี่คือภาพสุดท้ายที่แวนโก๊ะวาดก่อนฆ่าตัวตาย

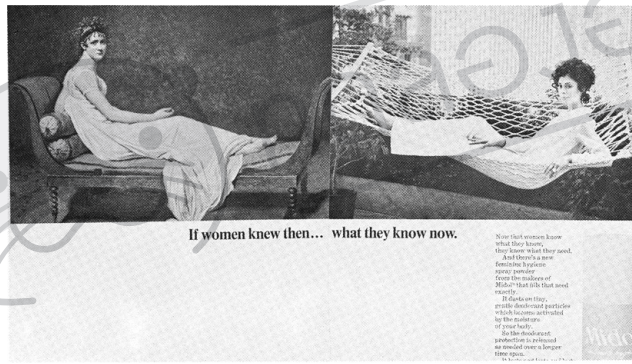
การระบุชัด ๆ ว่าถ้อยคำเปลี่ยนแปลงภาพอย่างไรนั้นเป็นเรื่องยาก แต่ไม่ต้องสงสัยเลยว่ามันทำเช่นนั้นแน่นอน อย่างในกรณีข้างต้น ภาพนั้นได้กลายเป็นภาพประกอบประโยคด้านล่าง

ภาพต่าง ๆ ที่ผลิตซ้ำในหนังสือเล่มนี้กลายเป็นส่วนหนึ่งของข้อถกเถียง โดยเชื่อมโยงกับความหมายของผลงานต้นฉบับน้อยมากหรือแทบไม่เชื่อมโยงเลย ถ้อยคำได้อาศัยวิธีอ้างอิงภาพวาดเพื่อยืนยันอำนาจทางวาจาของตัวเอง (บางบทที่ไม่มีถ้อยคำในหนังสือเล่มนี้อาจทำให้เห็นความต่างชัดเจนขึ้น)

ภาพวาดที่ถูกผลิตซ้ำก็เช่นเดียวกับข้อมูลอื่น ๆ ทั้งหมด คือมันต้องรักษาอำนาจของตัวเองให้ได้ ท่ามกลางข้อมูลอื่น ๆ อีกมากมายที่ส่งต่อกันอย่างต่อเนื่อง

เช่นนี้แล้ว งานผลิตซ้ำ รวมทั้งการอ้างอิงภาพต้นฉบับของมัน จึงกลายเป็นจุดอ้างอิงสำหรับภาพอื่น ๆ ต่อไป ความหมายของภาพเปลี่ยนไปตามสิ่งที่เราเห็นในทันทีข้าง ๆ ภาพนั้น หรือสิ่งที่ปรากฏในทันทีต่อจากภาพนั้น และอำนาจที่ว่านี้ก็ส่งต่อไปยังบริบทโดยรวมที่ภาพนี้ปรากฏ





เนื่องจากงานศิลปะเป็นสิ่งที่สามารถผลิตซ้ำได้ ในทางทฤษฎีแล้ว ใคร ๆ จึงนำงานศิลปะไปใช้ได้ กระนั้นในหนังสือศิลปะ นิตยสาร ภาพยนตร์ หรือแม้แต่ภาพในกรอบรูปทองคำในห้องนั่งเล่น งานผลิตซ้ำส่วนใหญ่ยังใช้เพื่อค้ำจุนภาพลวงตาว่าทุกอย่างยังเหมือนเดิม ศิลปะที่มีอำนาจพิเศษเฉพาะตัวที่ไม่เคยลดด้อยถอยลงนั้นยังสร้างความชอบธรรมให้กับอำนาจรูปแบบอื่น ๆ ศิลปะทำให้ความไม่เท่าเทียมกลายเป็นสิ่งสูงส่ง และทำให้ระบบชนชั้นดูเป็นเรื่องน่าตื่นตาตื่นใจ ตัวอย่างเช่น แนวคิดเรื่องมรดก

ทางวัฒนธรรมแห่งชาติก็ใช้ประโยชน์จากอำนาจของศิลปะ เพื่อสรรเสริญระบบสังคมและลำดับชั้นชนในยุคสมัยปัจจุบัน

วิธีการผลิตซ้ำถูกนำไปใช้ทั้งในเชิงการเมืองและเชิงพาณิชย์ เพื่ออำพรางหรือปฏิเสธสิ่งที่อาจเกิดขึ้นได้ก็เพราะวิธีการนี้ แต่บางครั้งปัจเจกบุคคลก็นำไปใช้ในรูปแบบอื่น

ผู้ใหญ่และเด็กบางคนมีกระดานที่ติดรูปภาพต่าง ๆ ไว้ในห้องนอนหรือห้องนั่งเล่น ไม่ว่าจะเป็นจดหมาย รูปถ่ายทีเผลอ งานผลิตซ้ำของภาพวาด ภาพที่ตัดจากหนังสือพิมพ์ ภาพที่วาดเอง หรือโปสต์การ์ด ทุกภาพที่ปรากฏอยู่บนกระดานนั้นสื่อสารภาษาเดียวกันและมีความเท่าเทียมกันไม่มากก็น้อย เนื่องจากพวกมันถูกคัดเลือกมาด้วยวิธีที่เป็นส่วนตัวอย่างยิ่งตามประสบการณ์ส่วนตัวของผู้อยู่อาศัยในห้อง ถ้าว่ากันตามเหตุผลแล้ว กระดานเหล่านี้ควรจะมาแทนที่พิพิธภัณฑ์

การพูดเช่นนี้หมายความว่าอย่างไร ก่อนอื่นต้องเข้าใจให้ชัดเจนก่อนว่าเราไม่ได้กำลังพูดถึงอะไร

ไม่ได้หมายความว่า ไม่เหลือประสบการณ์อื่นใดให้สัมผัสอีกแล้วเมื่ออยู่เบื้องหน้างานศิลปะต้นฉบับ นอกจากความรู้สึกทึ่งในความอยู่รอด

ของมัน วิธีที่มักใช้เข้าถึงงานศิลปะต้นฉบับ ไม่ได้มีแค่การดูผ่านแค็ตตาล็อก พิพิธภัณฑ์ คู่มือ หรือเทปเช่า ฯลฯ เมื่อเราเลิกมองศิลปะในลักษณะโหยหาอดีต ผลงานนั้นก็จะพ้นจากสถานะวัตถุโบราณอันศักดิ์สิทธิ์ แม้มันจะไม่มีทางกลับไปมีสถานะเดิมก่อนยุคสมัยแห่งการผลิตซ้ำ แต่ไม่ได้แปลว่าบัดนี้งานศิลปะต้นฉบับไร้ซึ่งประโยชน์ใด ๆ

“The Milkmaid” โดย โยฮันเนส เฟอร์เมร์ (Johannes Vermeer: 1632 - 1675)

จิตรกรรมต้นฉบับไร้สุ้มเสียงและนิ่งงันในแบบที่ข้อมูลไม่มีวันเป็นได้ แม้แต่งานผลิตซ้ำที่แขวนอยู่บนผนังก็ไม่อาจไร้เสียงและนิ่งงันได้เท่ากับความเงียบสงบที่แทรกซึมอยู่ในวัสดุจริง ในภาพจริงอันเกิดจากอากัป-กิริยาเฉียบพลันของจิตรกร ก่อให้เกิดปรากฏการณ์ที่ลดระยะห่างระหว่างช่วงเวลาวาดภาพและช่วงเวลาชมภาพ เมื่อมองในแง่มุมพิเศษนี้ ภาพวาดทั้งหมดล้วนเป็นภาพร่วมสมัย ดังนั้นแล้วจึงเป็นการยืนยันตัวมันเองอย่างฉับพลันทันใด ช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์ของมันปรากฏอยู่จริงต่อดวงตา

ของเรา พอล เซซานน์ (Paul Cézanne) ตั้งข้อสังเกตที่คล้ายกันจากมุมมองของจิตรกรว่า “ชีวิตผันผ่านไปในแต่ละนาทีบนโลก! การได้วาดมันในความจริงของมัน และลืมทุกสิ่งเพื่อที่จะได้วาดมัน! เพื่อจะกลายเป็นห้วงนาทีนั้น เป็นแผ่นบันทึกไวแสง...นำเสนอภาพที่เรามองเห็น ลืมทุกสิ่งที่เกิดขึ้นก่อนช่วงเวลาของเรา...” เราจะคิดเห็นอย่างไรกับชั่วขณะที่ถูกวาดแต่งขึ้น เมื่อชั่วขณะนั้นปรากฏอยู่ต่อหน้าเรานั้น ขึ้นอยู่กับว่าเราคาดหวังสิ่งใดกับงานศิลปะ ในทางกลับกันก็อยู่ที่ว่า วันนี้เราเคยผ่านประสบการณ์รับรู้ความหมายของภาพวาดผ่านการผลิตซ้ำมาแล้วอย่างไร

ไม่ได้หมายความว่า ศิลปะทั้งมวลเป็นเรื่องที่สามารถเข้าใจได้ทันที เราไม่ได้จะเหมารวมว่าการตัดภาพศีรษะรูปปั้นกรีกโบราณจากในนิตยสารเพราะมันทำให้นึกถึงประสบการณ์ส่วนตัวบางอย่าง แล้วแปะไว้บนกระดานเคียงข้างรูปภาพอื่น ๆ ที่แตกต่างหลากหลายคือการยอมรับความหมายที่แท้จริงโดยสมบูรณ์ของศีรษะนั้น

แนวคิดเรื่องความไม่รู้พิจารณาได้สองแง่ การปฏิเสธที่จะมีส่วนร่วมในการสมคบคิดอาจทำให้เราไร้มลทินจากการสมคบคิดดังกล่าว แต่การคงไว้ซึ่งความไม่รู้ก็อาจหมายถึงการคงไว้ซึ่งความเพิกเฉย นี่ไม่ใช่ปัญหาระหว่างความไม่รู้กับความรู้ (หรือระหว่างธรรมชาติกับการปลูกฝัง) แต่เป็นปัญหาระหว่างแนวทางเบ็ดเสร็จในการเข้าหางานศิลปะ ซึ่งพยายามเชื่อมโยงเข้ากับทุกแง่มุมของประสบการณ์ กับแนวทางลับ ๆ ของผู้เชี่ยวชาญเพียงไม่กี่คนที่พยายามสานต่อความโหยหาอดีตของชนชั้นปกครองซึ่งกำลังเสื่อมอำนาจ (การเสื่อมอำนาจนี้ไม่ได้เป็นผลจากการเกิดขึ้นของชนชั้นกรรมาชีพ แต่เกิดจากอำนาจใหม่ของบริษัทและรัฐ) คำถามแท้จริงคือความหมายของศิลปะจากอดีตจริง ๆ แล้วเป็นของใครกันแน่ เป็นของผู้ที่นำมาเชื่อมโยงกับชีวิตตัวเองได้ หรือเป็นของลำดับชั้นทางวัฒนธรรมของผู้เชี่ยวชาญโบราณวัตถุ

ทัศนศิลป์ดำรงอยู่ภายใต้การอนุรักษ์บางอย่างเสมอ เดิมทีการอนุรักษ์นี้มีมนตร์ขลังและศักดิ์สิทธิ์ แต่มันก็ยังเป็นเรื่องทางกายภาพเช่นกัน เพราะ

มันรวมถึงสถานที่ ถ้ำ อาคาร ที่ผลงานนั้นถูกสร้างขึ้นหรือได้รับการจัดแสดง ผู้คนแยกประสบการณ์ทางศิลปะ ซึ่งเริ่มจากการเป็นประสบการณ์ทางพิธีกรรม ออกจากส่วนอื่นๆ ในชีวิต เพื่อให้ตนใช้อำนาจควบคุมงานศิลปะเหล่านั้นโดยเฉพาะ ต่อมาการอนุรักษ์ศิลปะกลายเป็นกิจกรรมทางสังคม การอนุรักษ์ศิลปะกลายเป็นวัฒนธรรมของชนชั้นปกครอง ซึ่งในทางกายภาพแล้วงานศิลปะจะถูกแยกเก็บไว้ในวังหรือบ้านพัก ตัดขาดจากโลกภายนอก จากประวัติศาสตร์ที่กล่าวมานี้จะเห็นได้ว่า อำนาจของศิลปะไม่อาจแยกขาดจากอำนาจของการอนุรักษ์

วิธีการผลิตซ้ำในยุคสมัยใหม่ทำลายอำนาจของศิลปะหรือลบล้างอำนาจนั้นออกไป หรือพูดให้ถูกคือ มันนำภาพที่ถูกผลิตซ้ำออกจากกรอบการอนุรักษ์ใดๆ นี่เป็นครั้งแรกที่งานศิลปะกลายเป็นสิ่งไม่จีรัง แพร่หลาย ไร้ความสำคัญ เกลื่อนเกร่อ ไร้คุณค่า และไร้มูลค่า งานศิลปะอยู่รอบตัวเราเช่นเดียวกับภาษา มันเข้าสู่กระแสหลักของชีวิตมนุษย์ โดยไม่ได้มีอำนาจในตัวเองอีกต่อไป

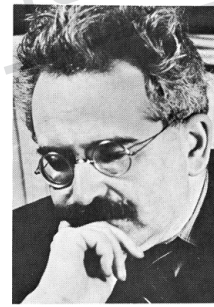
แต่มีไม่กี่คนที่ตระหนักว่าจริงๆ แล้วเกิดอะไรขึ้น เนื่องจากการผลิตซ้ำถูกนำไปใช้แทบจะตลอดเวลาเพื่อสนับสนุนภาพลวงตาว่าไม่มีสิ่งใดเปลี่ยนแปลงไปเลย การผลิตซ้ำมีแต่ช่วยให้มวลชนมีโอกาสได้ชื่นชมศิลปะเฉกเช่นที่ชนกลุ่มน้อยผู้มีอารยะเคยเห็น จึงไม่แปลกที่มวลชนจะยังคงไม่สนใจและกังขาในงานศิลปะ

เมื่อภาษาใหม่ของภาพถูกนำไปใช้แตกต่างกัน การใช้จะก่อให้เกิดพลังประเภทใหม่ และในการใช้นั้น เราจะสามารถนิยามประสบการณ์ได้แม่นยำขึ้นในส่วนที่คำพูดไม่เพียงพอจะอธิบาย (การมองเห็นมาก่อนคำพูด) ไม่ใช่แค่ประสบการณ์ส่วนตัว แต่รวมถึงประสบการณ์ทางประวัติศาสตร์ครั้งสำคัญที่เชื่อมโยงเรากับอดีต หรือก็คือ ประสบการณ์ในการหาความหมายให้กับชีวิต และการพยายามทำความเข้าใจประวัติศาสตร์ที่เราจะกลายเป็นผู้ขีดเขียนมันสืบต่อไป

ศิลปะแห่งอดีตไม่ได้ดำรงอยู่ในแบบที่เคยเป็นอีกต่อไป มันสูญเสีย

อำนาจ และถูกแทนที่ด้วยภาษาของภาพ สิ่งสำคัญในตอนนี้คือ ใครใช้ภาษาที่ว่านี้และใช้เพื่อวัตถุประสงค์ใด ประเด็นนี้ก้าวเข้าสู่คำถามเรื่องลิขสิทธิ์สำหรับงานผลิตซ้ำ ความเป็นเจ้าของของโรงพิมพ์และสำนักพิมพ์ นโยบายรวมของหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์สาธารณะ ซึ่งถือเป็นเรื่องของมืออาชีพในวงแคบอย่างที่ผู้คนเข้าใจกัน เป้าหมายหนึ่งของความเรียงนี้คือการแสดงให้เห็นว่า เดิมพันที่แท้จริงนั้นใหญ่กว่านี้มาก เนื่องจากผู้คนหรือชนชั้นที่ถูกตัดขาดจากอดีตของตัวเองนั้นมีอิสรภาพในการเลือกและทำสิ่งต่าง ๆ น้อยกว่าผู้คนหรือชนชั้นที่กำหนดตำแหน่งของตัวเองในประวัติศาสตร์ได้ นี่คือเหตุผลว่าทำไม – และอาจเป็นสาเหตุหลักเพียงประการเดียวที่ทำให้งานศิลปะแห่งอดีตทั้งหมดกลายเป็นปัญหาทางการเมืองในปัจจุบัน

แนวคิดหลายอย่างในความเรียงก่อนหน้านี้มาจากความเรียงอีกชิ้นหนึ่งที่เขียนเมื่อสี่สิบปีที่แล้ว โดยวอลเตอร์ เบนจามิน (Walter Benjamin) นักวิจารณ์และนักปรัชญาชาวเยอรมัน



ความเรียงของเขาชื่อว่า “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” ซึ่งอ่านฉบับภาษาอังกฤษได้ในรวมผลงานเขียนชื่อ *Illuminations* (Cape, London 1970)