ปรากฏการณ์วิทยาของพิพิธภัณฑ์: ข้อเสนอเชิงทฤษฎีว่าด้วยภววิทยาของการจัดแสดง

นวภู แซ่ตั้ง

นักวิชาการอิสระ

ผู้เขียนขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เกษม เพ็ญภินันท์ สำหรับคำอธิบายและแนวทางในการทำความเข้าใจปรากฏการณ์วิทยาของไฮเดกเกอร์

วารสารสังคมวิทยามานุษยวิทยา 38(1): มกราคม - มิถุนายน 2562 **บทความ**

Phenomenology of Museum: A theoretical suggestion for the ontology of museum exhibitions

Nawapooh Tang

independent scholar

contact: nawapooh@gmail.com

บทความนี้อภิปรายประเด็นเกี่ยวกับภววิทยาของการจัดแสดงนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์ โดยอาศัยความคิดของ มาร์ติน ไฮเดกเกอร์ นักปรัชญาชาวเยอรมัน ที่ปรากฏอยู่ในบทความเรื่อง "กำเนิดงานศิลป์" เป็นแนวเทียบในการอธิบาย ทั้งนี้ ปรากฏการณ์วิทยาเป็นระเบียบวิธีของการเข้าถึงความจริงของการดำรงอยู่ โดยให้ความสำคัญกับสำนึกและประสบการณ์ของมนุษย์ ซึ่งในบทความ "กำเนิดงานศิลป์" ไฮเดกเกอร์ได้อธิบายแนวคิดทางปรากฏการณ์วิทยาผ่านตัวอย่างที่เป็นผลงานศิลปะ อย่างไรก็ดี ผู้เขียนต้องการชี้ให้เห็นว่า พื้นที่ของการจัดแสดงนั้นเป็นพื้นที่ที่แสดงให้เห็นถึงกระบวนการทางปรากฏการณ์วิทยาเช่นกัน นิทรรศการเป็นสิ่งที่เผยให้เห็นถึงความจริงของการดำรงอยู่ ส่วนภัณฑารักษ์เป็นเพียงผู้ถ่ายทอดความจริงดังกล่าวออกมา

คำสำคัญ: ปรากฏการณ์วิทยา, การจัดแสดง, พิพิธภัณฑ์, ภัณฑารักษ์

บทคัดย่อ

ABSTRACT

The article discusses the ontology of museum exhibitions on the ground of Martin Heidegger's idea in "The Origins of the Work of Art". Phenomenology offers conceptual and methodological frameworks to understand the truth of being with an emphasis on meanings of experiences of human life. In "The Origins of the Work of Art," Heidegger refers to work of art as an analogy for his explication of phenomenolgy. However, the author will demonstrate in this article that the space of museum exhibition also exemplifies the phenomenological processes discussed in Heidegger's work. Museum exhibition reveals the truth of being while curator can only take a role of the conveyor of such the truth.

keywords: Phenomenology, exhibition, museum, curator

บทนำ: ญาณวิทยา ภววิทยา และการจัดแสดงในงานพิพิธภัณฑ์

การจัดแสดงนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์อาจเรียกได้ว่าเป็นดั่งหัวใจหลักของพิพิธภัณฑ์ แม้ว่าพิพิธภัณฑ์จะมิได้มีหน้าที่เพียงการจัดแสดง แต่ยังมีหน้าที่อื่นๆ เช่น การรวบรวม การสงวนรักษา การค้นคว้าวิจัย การเผยแพร่ความรู้ และการจัดแสดงวัตถุ แต่การจัดแสดงเป็นพันธกิจที่อยู่ในการรับรู้ของคนทั่วไปมากที่สุด และเป็นส่วนที่ทำให้พิพิธภัณฑ์สัมพันธ์กับบุคคลอื่นๆ ที่อยู่ในฐานะผู้ชมมากที่สุดด้วยเช่นกัน

ในพื้นที่ของการจัดแสดงนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์เป็นพื้นที่ที่เกิดการเรียนรู้ การสร้างความหมาย รวมถึงปฏิบัติการของวาทกรรมต่างๆ ศรยุทธ เอี่ยมเอื้อยุทธ (2558, 133-134) ชี้ให้เห็นว่าในพิพิธภัณฑ์เราจำเป็นต้องใช้ดวงตาและการมองเป็นสำคัญ เพราะกระบวนการพรากบริบทดั้งเดิมออกจากวัตถุ (decontextualization) และกระบวนการใส่บริบทใหม่ (recontextualization) เข้าไปในวัตถุ ทำให้วัตถุเหล่านั้นมิอาจสัมพันธ์กับผัสสะในด้านอื่นอย่างที่มันเป็นแต่เดิม หากแต่ถูกจัดวางไว้โดยการใส่บริบทเข้าไปใหม่และกำหนดให้ดวงตากลายเป็นผัสสะเดียวที่ใช้ในการรับรู้ในนิทรรศการ ถึงแม้ว่าข้อสังเกตของศรยุทธจะสามารถตั้งข้อโต้แย้งได้จากงานพิพิธภัณฑ์ในปัจจุบันที่บางแห่งออกแบบนิทรรศการให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วม มีการใช้เสียง วัตถุ และกิจกรรมการเรียนรู้ต่างๆ ที่ทำให้ผู้ชมสามารถใช้ผัสสะอื่นๆ นอกเหนือจากดวงตาและการมองเห็น เช่น นิทรรศการในมิวเซียมสยาม[1] ที่นอกจากผู้ชมจะทำได้เพียงแค่มองหรือรับรู้ผ่านสายตา ผู้ชมยังจำเป็นต้องเข้าไปร่วมเป็นส่วนหนึ่งในตัวนิทรรศการจึงจะทำให้สารของนิทรรศการนั้นสัมฤทธิ์ผล แต่ข้อสังเกตของศรยุทธก็ทำให้เห็นว่าในพื้นที่ของพิพิธภัณฑ์เป็นพื้นที่ทางญาณวิทยา (epistemology) ที่เต็มไปด้วยการสื่อสาร การรับรู้ ความเข้าใจ ตลอดจนปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมและตัวนิทรรศการ

สิ่งสำคัญอย่างหนึ่งในงานพิพิธภัณฑ์คือภัณฑารักษ์ แต่อย่างไรก็ตาม วิภาช ภูริชานนท์ (2561, 14-16) เห็นว่ามีความแตกต่างระหว่างคำว่า "ภัณฑารักษ์" ในบริบทไทย กับคำว่า

---

[1] ถึงแม้ว่ายังมีข้อถกเถียงเกี่ยวกับสถานะการเป็นพิพิธภัณฑ์ของมิวเซียมสยาม เพราะมิวเซียมสยามไม่มีคอลเล็กชันวัตถุจัดแสดงเป็นของตัวเอง แต่ในที่นี้นิทรรศการในมิวเซียมสยามมีลักษณะที่ใกล้เคียงกับนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์ จึงนำมาใช้โดยอนุโลมในฐานะตัวอย่างของนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์.

"คิวเรเตอร์" (curator) ในภาษาอังกฤษ ซึ่งในสังคมไทยคำว่าภัณฑารักษ์ยังคงผูกติดอยู่กับภาระหน้าที่ของการดูแลรักษาวัตถุทางประวัติศาสตร์หรืองานศิลปกรรม แต่สำหรับคิวเรเตอร์หรือภัณฑารักษ์สมัยใหม่มีความเป็นสหศาสตร์มากขึ้น โดยปฏิบัติการของภัณฑารักษ์สมัยใหม่คือการคัดสรรวัตถุ ความคิด หรือความรู้ต่างๆ มาประกอบขึ้นใหม่ และจัดแสดง (Obrist 2014; Hoffmann 2014 อ้างใน วิภาช ภูริชานนท์ 2561, 29) ในขณะเดียวกันพิพิธภัณฑ์สมัยใหม่มิได้เป็นเพียงพื้นที่สำหรับการจัดแสดง แต่เป็นพื้นที่ของประสบการณ์ ดังนั้น ภัณฑารักษ์จึงมิได้มีหน้าที่เพียงการจัดแสดงเพื่อตอบสนองความต้องการของอุดมการณ์รัฐ หากแต่เป็นการใช้วัตถุจัดแสดงเป็นเครื่องมือในการสร้างบทสนทนากับประสบการณ์ของผู้ชม หน้าที่ของภัณฑารักษ์จึงเป็นปฏิบัติการทางญาณวิทยาอย่างหนึ่งซึ่งเกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างความหมาย กระบวนการรับรู้ ตลอดจนวิธีการที่ผู้ชมสัมพันธ์กับสารของนิทรรศการและการสื่อสารของภัณฑารักษ์

แม้ว่าญาณวิทยาจะเป็นสาขาหนึ่งในการศึกษาทางปรัชญาอันเกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ การรับรู้ของมนุษย์ ตลอดจนความพยายามในการตอบปัญหาว่ามนุษย์สามารถรับรู้ความจริงได้อย่างไร แต่ภายในปัญหาของญาณวิทยานั้นก็เต็มไปด้วยรายละเอียดต่างๆ ที่สัมพันธ์กับมนุษย์และโลก ตลอดจนกระบวนการที่มนุษย์เข้าใจโลก ประเด็นทางญาณวิทยาจึงมิอาจถูกปิดกั้นไว้เพียงในพื้นที่การศึกษาของปรัชญา การครุ่นคิดพิจารณาประเด็นทางญาณวิทยาในพื้นที่การจัดแสดงของนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์จึงเป็นประเด็นสำคัญประเด็นหนึ่งที่ภัณฑารักษ์จำเป็นต้องให้ความสนใจ เพราะความเข้าใจอันเกี่ยวข้องกับประเด็นทางญาณวิทยาจะเป็นฐานสำคัญที่นำไปสู่ความเข้าใจถึงกระบวนการสร้างความหมาย กระบวนการรับรู้ ตลอดจนวิธีการที่ผู้ชมสัมพันธ์กับสารของนิทรรศการ ในขณะเดียวกัน การทำความเข้าใจถึงปัญหาทางญาณวิทยาก็แยกไม่ออกจากกระบวนทัศน์เบื้องหลังที่เกี่ยวข้องกับความเป็นจริง หรืออีกนัยหนึ่ง การจะบอกว่ามนุษย์รับรู้โลกภายนอกอย่างไรขึ้นอยู่กับความเชื่อเบื้องหลังว่าโลกภายนอกหรือความเป็นจริงเป็นอย่างไร ซึ่งก็คือปัญหาทางภววิทยา (ontology) และเมื่อในพื้นที่ของพิพิธภัณฑ์เกี่ยวข้องกับประสบการณ์ของผู้ชมอันสัมพันธ์กับวัตถุจัดแสดง การศึกษาประสบการณ์ของผู้ชมโดยอาศัยวิธีการศึกษาแบบปรากฏการณ์วิทยาจึงเป็นหนทางหนึ่งที่ควรนำมาพิจารณา เพราะเป็นการศึกษาที่มุ่งเน้นไปที่ประสบการณ์ของมนุษย์ที่มีต่อปรากฏการณ์หรือก็คือสิ่งที่เกิดขึ้นในโลกภายนอก

ในบทความนี้ผู้เขียนใช้ความคิดของ มาร์ติน ไฮเดกเกอร์ (Martin Heidegger) นักปรากฏการณ์วิทยาชาวเยอรมันที่ปรากฏอยู่ในบทความเรื่อง "กำเนิดงานศิลป์" ("The Origin of the Work of Art"; Heidegger 1975) เป็นแนวเทียบในการอธิบายถึงภววิทยาของการจัดแสดงนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์ ถึงแม้ว่าในบทความของไฮเดกเกอร์จะอาศัยผลงานศิลปะเป็นตัวอย่างในการอธิบาย แต่ไม่ได้หมายความว่าไฮเดกเกอร์มุ่งที่จะถกเถียงปัญหาที่เกี่ยวข้องกับศิลปะ แต่ไฮเดกเกอร์อาศัยผลงานศิลปะเป็นเพียงสื่อเพื่อนำเสนอความคิดของตนเท่านั้น บทความนี้ต้องการจะตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับภววิทยาของการจัดแสดงนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์โดยอาศัยมุมมองทางปรากฏการณ์วิทยาของไฮเดกเกอร์ และทำให้เห็นว่าในพื้นที่ของการจัดแสดงนั้นเป็นพื้นที่ที่แสดงให้เห็นถึงกระบวนการทางปรากฏการณ์วิทยา นิทรรศการเป็นสิ่งที่เผยให้เห็นถึงความจริงของการดำรงอยู่ ส่วนภัณฑารักษ์เป็นเพียงผู้ถ่ายทอดความจริงดังกล่าวออกมา

จาก "ศิลป์" สู่ "นิทรรศการ": ว่าด้วยปรากฏการณ์วิทยากับงานพิพิธภัณฑ์

ปรากฏการณ์วิทยาเป็นระเบียบวิธีของการเข้าถึงความจริงของการดำรงอยู่โดยให้ความสำคัญกับการทำความเข้าใจและตีความสำนึกและประสบการณ์ของมนุษย์ หรืออีกนัยหนึ่งปรากฏการณ์วิทยาให้ความสำคัญกับปรากฏการณ์และประสบการณ์ของมนุษย์ ในงานพิพิธภัณฑ์ ปรากฏการณ์และประสบการณ์ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่เกิดขึ้นในปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมและนิทรรศการ การทำความเข้าใจกระบวนการดังกล่าวนำไปสู่การเข้าใจบทบาทของนิทรรศการ ผู้ชม ตลอดจนภัณฑารักษ์ จึงมีความเป็นไปได้และเหมาะสมกับการอธิบายผ่านความคิดแบบปรากฏการณ์วิทยา

ในการที่จะเข้าใจว่าปรากฏการณ์วิทยาจะถูกนำมาใช้กับงานพิพิธภัณฑ์อย่างไร เราจำเป็นต้องพูดถึงความเข้าใจที่เกี่ยวข้องกับปรากฏการณ์วิทยาเสียก่อน โดยเฉพาะปรากฏการณ์วิทยาของไฮเดกเกอร์และความคิดหลักที่อยู่ในบทความ "กำเนิดงานศิลป์"

หากพูดถึงปรากฏการณ์วิทยาแล้ว หลายคนอาจนึกถึงกระแสหนึ่งในปรัชญาภาคพื้นทวีปที่เกิดขึ้นในประเทศเยอรมนีและฝรั่งเศส มีนักปรัชญาที่ถูกจัดอยู่ในกระแสปรากฏการณ์-

วิทยาอยู่หลายคน แต่อย่างไรก็ตาม เราคงไม่อาจนิยามได้อย่างแน่ชัดว่าปรากฏการณ์วิทยาคืออะไรแน่ เพราะนักปรัชญาในกระแสความคิดนี้มีวิธีการมองและวิธีการเข้าหาปัญหาแตกต่างกัน แต่นักปรัชญาในกระแสปรากฏการณ์วิทยาก็มีจุดร่วมบางอย่าง นั่นก็คือวิธีการที่เรียกว่าปรากฏการณ์วิทยานั้น ปรารถนาจะแสวงหาคำอธิบายที่เกี่ยวข้องกับความเป็นจริง แต่ความจริงที่ปรากฏการณ์วิทยาแสวงหานั้นอยู่ในสิ่งที่เรียกว่า "ปรากฏการณ์" (phenomena) ซึ่งอยู่ในโลกที่ปรากฏต่อหน้า (immanence) หรือโลกเชิงประจักษ์ที่เรารับรู้ได้ โดยไม่ได้ก้าวข้ามพ้นประสบการณ์ไปสู่โลกที่เหนือพ้นหรือมิติเชิงอุตตรภาวะ (transcendence) เช่นโลกของแบบ หรือแม้แต่พระเจ้า ที่อยู่ในฐานะเบื้องหลังปรากฏการณ์ต่างๆ ในโลกเชิงประจักษ์ การพูดถึงปรากฏการณ์วิทยาจึงเป็นการแสวงหาความจริงที่อยู่บนฐานของประสบการณ์ในความหมายที่กว้างที่สุด หรืออีกนัยหนึ่งก็คือความจริงที่อยู่ในโลกของปรากฏการณ์ มัวรีส์ แมร์โล-ปงตี (Maurice Merleau-Ponty) นักปรากฏการณ์วิทยาชาวฝรั่งเศสอธิบายไว้ว่า ปรากฏการณ์วิทยาศึกษาเกี่ยวกับสารัตถะ (essence) แต่สำหรับปรากฏการณ์วิทยาแล้ว สารัตถะนั้นๆ อยู่ในการดำรงอยู่ (existence) และไม่ได้คาดหวังที่จะเข้าใจมันจากจุดยืนใดๆ ที่นอกเหนือไปจากแง่มุมของความเป็นจริงที่รายล้อมเราอยู่ (facticity) (Merleau-Ponty 1962, vii) หรือหากกล่าวโดยสรุป ปรากฏการณ์วิทยาก็คือสำนักทางปรัชญาที่เน้นการหาความจริงในปรากฏการณ์โดยอาศัยฐานของประสบการณ์ในการค้นหาความจริงนั่นเอง

หากเราพูดถึงปรัชญาสำนักปรากฏการณ์วิทยาแล้ว มาร์ติน ไฮเดกเกอร์ ถือเป็นนักปรัชญาคนสำคัญคนหนึ่งในสำนักปรากฏการณ์วิทยาที่เรามิอาจมองข้ามผลงานของเขาไปได้ ถึงแม้ว่าเขาจะได้รับอิทธิพลจากงานของ เอ็ดมันด์ ฮุสเซิร์ล (Edmund Husserl) นักปรัชญาปรากฏการณ์วิทยาคนสำคัญ แต่ปรากฏการณ์วิทยาในความหมายของไฮเดกเกอร์ก็แตกต่างไปจากนักปรัชญาสำนักปรากฏการณ์วิทยาคนอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นแมร์โล-ปงตี หรือแม้แต่ฮุสเซิร์ลผู้เป็นต้นตำรับ คำสำคัญคำหนึ่งที่จะจำกัดความให้เห็นถึงสิ่งที่ไฮเดกเกอร์ทำก็คือ "*Destruktion*" ซึ่งเป็นคำในภาษาเยอรมันที่แปลว่า "การรื้อถอน" (destructure) ความเข้าใจต่อคำว่า *Destruktion* ของไฮเดกเกอร์จำเป็นต้องแยกออกจากความเข้าใจคำว่า "deconstruction" (การรื้อสร้าง) ของฌาคส์ แดร์ริดา (Jacques Derrida) ถึงแม้ว่า

ความคิดของแดร์ริดาเองส่วนหนึ่งก็ได้รับอิทธิพลมาจากไฮเดกเกอร์ แต่ deconstruction ของแดร์ริดากับ *Destruktion* ของไฮเดกเกอร์นั้นแตกต่างกัน เพราะ *Destruktion* ของไฮเดกเกอร์นั้นมิได้มีลักษณะที่เป็นวิมุตินิยม (skepticism) เหมือนกับ deconstruction ของแดร์ริดา (พิพัฒน์ พสุธารชาติ 2553, 90) ในขณะที่ deconstruction สำหรับแดร์ริดาเป็นการชวนให้เข้าไปตั้งข้อสงสัยกับสรรพสิ่ง แต่สำหรับไฮเดกเกอร์ *Destruktion* เป็นสิ่งที่เรียกว่า "กระบวนการกลั่นกรอง" (the process of purification) อีกนัยหนึ่งก็คือการรื้อถอนเพื่อกลับไปสู่ต้นตอหรือรากเหง้าของมัน หรือก็คือการกลับไปสืบค้นและหาความหมายของ "being" (สัต) นั่นเอง[2]

การนำเอาความคิดของไฮเดกเกอร์มาใช้เพื่ออธิบายงานพิพิธภัณฑ์ ในแง่หนึ่งคือความพยายามในการเข้าใจ being ของนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์ เพราะหากเราไม่สามารถเข้าใจถึง being ของนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์ได้ เราจะมิอาจเข้าใจว่านิทรรศการนั้นคืออะไร และผู้ชมสัมพันธ์หรือรับรู้พิพิธภัณฑ์นั้นๆ ได้อย่างไร สิ่งที่ไฮเดกเกอร์เห็นในปรากฏการณ์วิทยาหรือก็คือกิจกรรมของสำนึกในฐานะการสำแดงตัวเองออกมาของปรากฏการณ์ สิ่งเหล่านี้ทำให้ไฮเดกเกอร์ต้องกลับไปสู่สิ่งที่นักปรัชญากรีกในอดีตได้ทำไว้ เพราะการสำแดงตัวเองออกมาของปรากฏการณ์เป็นสิ่งที่คล้ายคลึงกับวิธีการคิดเกี่ยวกับการดำรงอยู่ในปรัชญากรีกซึ่งถูกเรียกว่า *Aletheia* ซึ่งก็คือการไม่ปกปิดตัวเองของสิ่งที่เป็น หรืออีกนัยหนึ่ง ความเข้าใจต่อปรากฏการณ์วิทยานั้นแยกไม่ออกกับการสืบค้นถึง being หรือการพยายามหาความหมายของ being ถึงแม้ว่าเราจะเข้าใจปรากฏการณ์วิทยาในฐานะวิธีการเข้าถึงความรู้ที่แน่นอนที่เรามีต่อโลกภายนอก แต่สิ่งที่ปรากฏการณ์วิทยาแสวงหานั้นอยู่ในโลกที่ปรากฏอยู่ในประสบการณ์ของมนุษย์ (หรือในพิพิธภัณฑ์ก็คืออยู่ในประสบการณ์ของผู้ชม) มิใช่ก้าวพ้นไปสู่มิติเชิงอุตตรภาวะ

ด้วยความสนใจในโลกที่ปรากฏอยู่ในประสบการณ์ของมนุษย์ ไฮเดกเกอร์จึงได้หันกลับไปทำความเข้าใจความหมายของปรากฏการณ์วิทยาเสียใหม่ โดยกลับไปถึงรากศัพท์

---

[2] คำว่า being มักถูกแปลเป็นภาษาไทยว่า "สัต" แต่เนื่องจากในปรัชญาของไฮเดกเกอร์มีความแตกต่างกันระหว่าง Being และ being ในที่นี้จึงขอกล่าวถึงโดยใช้คำภาษาอังกฤษตามที่ไฮเดกเกอร์ใช้ในงานของเขา.

ในภาษากรีก ที่มาจากการประสมกันระหว่างคำว่า "*phainómenon*" กับคำว่า "*logos*" ไฮเดกเกอร์ชี้ว่า ความหมายดั้งเดิมของ *phainómenon* คือการนำบางสิ่งบางอย่างมาสู่แสงสว่าง ทำให้มองเห็นได้ในตัวเอง และนำมันออกมาแสดงให้เห็นอย่างกระจ่างชัด (Heidegger 1992, 81) แต่การ "ทำให้มองเห็นได้" และการ "นำมันออกมาแสดงให้เห็นกระจ่างชัด" เกี่ยวข้องกับการสำแดงตัวมันเองออกมาสู่การรับรู้ ในขณะเดียวกัน การแสดงให้เห็นกระจ่างชัดต่อการรับรู้มีนัยไปถึงเรื่องของแสงสว่างที่ทำให้เห็นถึงการสำแดงตัวมันเองออกมาได้ การกลับไปยังรากศัพท์ทำให้เราเข้าใจว่าปรากฏการณ์มิใช่แค่สิ่งที่ปรากฏในลักษณะของการปรากฏให้เห็น (appearance) แต่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่เผยตัวมันเองออกมาอย่างที่มันเป็น ปรากฏการณ์จึงเกี่ยวข้องกับรูปแบบของการประสบกับสิ่งในตัวของมันเองอย่างที่มันเผยตัวเอง ส่วนคำว่า *logos* ไฮเดกเกอร์มิได้ใช้มันในหมายความว่า "ศาสตร์" เท่านั้น แต่การเป็นศาสตร์คือการเชื่อมโยงกันของประพจน์ (proposition) และข้อความยืนยันเกี่ยวกับความเป็นเอกภาพในองค์ความรู้ต่างๆ ความหมายของมันจึงเกี่ยวข้องกับการพูด (discourse) แต่การพูดมิใช่แค่การออกเสียง แต่มันคือการถ่ายทอดหรือทำให้สิ่งที่ถูกพูดถึงได้แสดงตัวของมันเองออกมาต่อการเข้าถึงของอีกฝ่าย

ดังนั้น เมื่อเรานำ *phainómenon* และ *logos* เข้ามารวมกัน คำว่า phenomenology จึงหมายถึง การทำให้สิ่งในตัวมันเองสามารถมองเห็นได้จากตัวมันเอง หรืออีกนัยหนึ่งคือการทำให้มันแสดงตัวของมันเองออกมาสู่การเข้าถึงของอีกฝ่าย นี่คือสิ่งที่ทำให้ปรากฏการณ์วิทยาของไฮเดกเกอร์แตกต่างจากสิ่งอื่นๆ ปรากฏการณ์วิทยาจึงไม่ได้ชี้เฉพาะเจาะจงหรืออ้างถึงเนื้อหาที่เป็นเป้าหมายสำหรับการศึกษา แต่เป็นเพียงแค่ระเบียบวิธีหรือเงื่อนไขของการศึกษาที่จะทำให้เกิดการแสดงตัวของมันเองออกมาสู่ความเข้าใจของเราเท่านั้น (Heidegger 1992, 85) การนำเอาปรากฏการณ์วิทยามาทำความเข้าใจนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์จึงเป็นเพียงการนำระเบียบวิธีมาใช้ เพื่อทำให้เราสามารถเข้าใจถึงคุณลักษณะโดยทั่วไปของตัวนิทรรศการศิลปะที่จะทำให้เกิดการแสดงตัวของมันเองออกมาสู่ความเข้าใจของผู้ชม โดยมิได้ชี้เฉพาะเจาะจงถึงนิทรรศการใดนิทรรศการหนึ่ง

บทความ "กำเนิดงานศิลป์" เป็นงานเขียนที่ไฮเดกเกอร์เขียนขึ้นหลังทศวรรษ 1930[3] ถึงแม้ชื่อบทความจะเกี่ยวกับผลงานศิลปะและเนื้อหาบางส่วนก็เกี่ยวข้องกับผลงานศิลปะที่มีชื่อเสียงบางชิ้น แต่สำหรับไฮเดกเกอร์เอง เขาไม่ได้สนใจข้อถกเถียงในสุนทรียศาสตร์หรือปรัชญาศิลปะ เขาอาศัยผลงานศิลปะเป็นเพียงสื่อเพื่อนำเสนอสาระทางปรัชญาของตนเองเท่านั้น

นักวิชาการที่ศึกษาไฮเดกเกอร์จัดให้บทความ "กำเนิดงานศิลป์" เป็นงานในกลุ่ม "Later Heidegger"[4] โดยเนื้อหาของปาฐกถาดังกล่าว ไฮเดกเกอร์ต้องการที่จะเข้าไปทำความเข้าใจ "ผลงานศิลปะ" แต่อย่างไรก็ตาม อะไรคือผลงานศิลปะ ดูจะเป็นเรื่องที่ตอบยาก ในแง่หนึ่งผลงานศิลปะเกิดจากศิลปินเป็นผู้สร้าง แต่ในขณะเดียวกันผลงานศิลปะก็สร้างสถานะให้ผู้สร้างกลายเป็นศิลปิน ในฐานะนักปรากฏการณ์วิทยา ไฮเดกเกอร์จึงเริ่มทำความเข้าใจผลงานศิลปะจากสิ่งที่ปรากฏให้เห็นเป็นพื้นฐาน ดังนั้น ไฮเดกเกอร์เสนอว่าวิธีการที่เราจะสามารถเข้าใจถึงธรรมชาติของศิลปะผ่านผลงานศิลปะ เราต้องออกไปเผชิญหน้ากับผลงานศิลปะและตั้งคำถามกับผลงานนั้นๆ ว่ามันเป็นอย่างไรและทำไมมันถึงเป็นเช่นนั้น ด้วยวิธีการนี้เราจะสามารถเข้าใจถึงธรรมชาติของศิลปะได้ หากเราเข้าใจว่าผลงานศิลปะในงานของไฮเดกเกอร์เป็นเพียงสื่อในการนำเสนอความคิดทางปรัชญาของไฮเดกเกอร์ ผลงานศิลปะจึงอยู่ในฐานะของวัตถุที่ถูกศึกษา ในที่นี้เราจึงสามารถที่จะนำเอาคำว่านิทรรศการมาแทนที่ผลงานศิลปะได้อย่างลงรอยกัน เพราะอะไรคือนิทรรศการเป็นเรื่องที่ตอบยาก นิทรรศการอาจจะหมายถึงการจัดแสดงเรื่องราวหรือการสื่อสารอะไรบางอย่างจากผู้สร้างไปสู่ผู้ชม มีการจัด

---

[3] บทความ "กำเนิดงานศิลป์" มีที่มาจากการปาฐกถาของไฮเดกเกอร์ ซึ่งนำเสนอเป็นครั้งแรกต่อสมาคมประวัติศาสตร์-ศิลป์ (Kunstwissenschaftliche Gesellschaft) แห่งเมืองไฟรบวร์ก (Freiburg) เมื่อวันที่ 13 พฤศจิกายน ค.ศ. 1935 และแสดงซ้ำที่เมืองซูริกและแฟรงก์เฟิร์ตในปี 1936 (พิพัฒน์ พสุธารชาติ 2553, 127).

[4] งานของไฮเดกเกอร์มักจะถูกแบ่งออกเป็น 2 ช่วง โดยงานในกลุ่ม Later Heidegger จะหมายถึงผลงานที่เขียนหลังจาก ค.ศ. 1933 ซึ่งไฮเดกเกอร์มีการเปลี่ยนแปลงความสำคัญจาก "*Dasein*" มาสู่ "Being" คำอธิบายเช่นนี้ไม่ผิด แต่มันอาจต้องถูกอธิบายเพิ่มขึ้น เพราะถึงไฮเดกเกอร์จะพูดถึงการละทิ้งองค์ประธาน แต่ในหนังสือ *Being and Time* มโนทัศน์ *Dasein* ก็ไม่ได้อยู่ในฐานะขององค์ประธานผู้จับจ้อง แต่ไฮเดกเกอร์สนใจ *Dasein* ในฐานะของบางสิ่งบางอย่างที่สามารถจะเข้าใจ Being ได้ อีกนัยหนึ่ง ไฮเดกเกอร์กำลังแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่าง *Dasein* กับ Being ซึ่งทั้งสองมิอาจอยู่ได้โดยโดดเดี่ยว เพราะ *Dasein* ต้องอาศัยความเข้าใจต่อ Being เพื่อที่จะเข้าใจ *Dasein* และในความสัมพันธ์นี้ Being เองจะต้องสัมพันธ์กับ *Dasein* (Heidegger 2008, 228/183).

แสดงวัตถุ มีคำอธิบาย แต่นั่นก็มิใช่ความหมายอันแท้จริงของการจัดแสดงนิทรรศการ หากแต่เป็นเพียงแค่ลักษณะบางประการของการจัดแสดงนิทรรศการเช่นเดียวกับผลงานศิลปะที่เรารู้ว่า ผลงานบางชิ้นก็เป็นภาพเขียน บางชิ้นเป็นงานจัดวาง ศิลปินต้องการจะสื่อสารอะไรบางอย่างผ่านผลงานศิลปะ แต่นั่นก็มิใช่ความหมายของงานศิลปะ โดยวิธีการของไฮเดกเกอร์การทำความเข้าใจถึงธรรมชาติของการจัดแสดงนิทรรศการ เราจึงจำเป็นต้องเอาตัวเองออกไปเผชิญหน้าและเข้าชมนิทรรศการนั้นๆ ซึ่งก็สอดคล้องกับสิ่งที่ปรากฏการณ์วิทยาให้ความสำคัญนั่นก็คือประสบการณ์ของมนุษย์นั่นเอง

มโนทัศน์ “ผืนดิน” และ “ผืนโลก”

เมื่อไฮเดกเกอร์อาศัยผลงานศิลปะเป็นแนวเทียบในการสื่อความคิดทางปรากฏการณ์วิทยาของเขา ผลงานศิลปะจึงมิได้ถูกเข้าใจในฐานะเพียงแค่ผลงานศิลปะหรือกลายเป็นประเด็นทางสุนทรียศาสตร์ ผลงานศิลปะอาจจะแทนสิ่งใดก็ได้ที่เราสนใจศึกษาถึงความจริงของการดำรงอยู่ของมัน ซึ่งในที่นี้คือภววิทยาของการจัดแสดง ดังนั้นเพื่อที่จะให้เข้าใจถึงภววิทยาของการจัดแสดง เราจึงจำเป็นต้องเข้าใจผลงานศิลปะอันเป็นสื่อที่ไฮเดกเกอร์ใช้ในการอธิบายความคิดทางปรัชญาของเขาเสียก่อน อันจะเป็นเงื่อนไขนำไปสู่ข้อเสนอเรื่องภววิทยาของการจัดแสดงที่กล่าวถึงในภายหลัง

เมื่อการเข้าใจผลงานศิลปะเป็นเงื่อนไขหลักในการที่จะเข้าใจถึงความคิดทางปรากฏการณ์วิทยาของไฮเดกเกอร์ แล้วอะไรคือผลงานศิลปะ ในประเด็นนี้ไฮเดกเกอร์ให้คำจำกัดความของผลงานศิลปะไว้ว่า “*การเป็นงานศิลปะหมายถึงการจัดตั้งผืนโลก*” (“*To be a work means to set up a world*”) (Heidegger 1975, 43) แต่ปัญหาคือคำอธิบายนี้ไม่ได้ทำให้เราเข้าใจผลงานศิลปะได้มากขึ้น เพราะไฮเดกเกอร์ประดิษฐ์คำว่าผืนโลกเพื่ออธิบายถึงลักษณะบางประการในผลงานศิลปะ ผืนโลกจึงมิได้มีความหมายถึงโลกในเชิงกายภาพ พิพัฒน์ พสุธารชาติ (2553, 159-161) อธิบายถึงคำว่าผืนโลกว่าเกี่ยวข้องกับความจริง แต่อย่างไรก็ตาม การที่ผลงานศิลปะทำให้เกิดการจัดตั้งผืนโลกและเกี่ยวข้องกับความจริงนั้นคงมิได้มีความหมายเหมือนนักปรัชญากรีกที่มองว่าผลงานศิลปะเป็นการเลียนแบบ (mimesis)

ดังเช่นภาพรองเท้าชาวนาของวินเซนต์ ฟาน กอกฮ์ (Vincent van Gogh) ที่ไฮเดกเกอร์ยกมาเป็นตัวอย่าง ภาพรองเท้านั้นอาจมิได้ถ่ายทอดภาพรองเท้าในโลกของความเป็นจริงออกมาได้อย่างถูกต้อง แต่ภาพรองเท้านั้นก็ปรากฏสิ่งที่ไฮเดกเกอร์เรียกว่าความจริงอยู่ในภาพ สำหรับไฮเดกเกอร์แล้ว การจะเข้าใจถึงความจริงได้นั้นเราต้องทำความเข้าใจกับสิ่งที่ไฮเดกเกอร์เรียกว่า "ผืนโลก" และ "ผืนดิน" (earth) เสียก่อน

ใน *Being and Time* ไฮเดกเกอร์พูดถึงการที่มนุษย์เป็น "สัต-ใน-โลก" (Being-in-the-world) สิ่งสำคัญประการหนึ่งเวลาที่เราจะพูดถึงปัญหาภววิทยาในปรากฏการณ์วิทยาของไฮเดกเกอร์และเป็นประเด็นสำคัญในงานยุคต้นของไฮเดกเกอร์ คือการวิเคราะห์ถึง *Dasein* เพราะการพูดถึงปรากฏการณ์วิทยาคือการพูดถึงการทำให้สิ่งในตัวมันเองสามารถมองเห็นได้จากตัวมันเอง หรืออีกนัยหนึ่งคือการทำให้มันแสดงตัวของมันเองออกมาสู่การเข้าถึงของอีกฝ่าย หากคำถามของไฮเดกเกอร์คือการถามคำถามเกี่ยวกับความหมายของ being คำถามนี้จึงเป็นคำถามที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์อย่างแยกไม่ออก ไฮเดกเกอร์จึงได้ดึงประเด็นเกี่ยวกับความหมายของ Being ให้มาอยู่ที่การมีอยู่ของมนุษย์ หรือที่ไฮเดกเกอร์เรียกว่า *Dasein*[5] อันเป็นการอธิบายมนุษย์ที่ไม่แยกตัวเองออกจากโลกที่รายล้อมมนุษย์อยู่ การพูดถึงผืนโลกจึงสัมพันธ์ถึงตำแหน่งแห่งที่ของ *Dasein* ที่ดำรงอยู่ในโลก และโลกนั้นก็คือการที่ *Dasein* ดำรงอยู่ในโลกโดยสัมพันธ์กับสิ่งที่รายล้อมรอบตัวของเขา

ผู้เขียนเชื่อว่าความเข้าใจต่อโลกที่ปรากฏอยู่ในงานยุคต้นของไฮเดกเกอร์ยังคงทิ้งร่องรอยบางส่วนไว้ในความหมายของโลกที่ไฮเดกเกอร์ใช้ในบทความ "กำเนิดงานศิลป์" นี้ด้วย ซึ่งไฮเดกเกอร์ปฏิเสธว่า โลกไม่ใช่สิ่งของต่างๆ ที่อยู่รอบตัวเรา รวมถึงไม่ใช่โลกทัศน์หรือกรอบความคิดใดๆ ด้วย (Heidegger 1975, 43-44) โลกในความหมายของไฮเดกเกอร์ไม่ใช่สิ่งของ แต่เป็นสิ่งที่เราต้องประสบ ไม่ว่าจะเป็นการเกิดหรือการตาย สิ่งเหล่านั้นคือการเกิดขึ้นของ being ในขณะเดียวกันไฮเดกเกอร์ยังเชื่อมโยงถึงประวัติศาสตร์ อาจไม่ผิดนักหากเราจะเข้าใจคำว่าโลกในแง่ของความสัมพันธ์ของสิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้นและมีความเป็นไปได้

---

[5] *Dasein* เป็นคำภาษาเยอรมันซึ่งไฮเดกเกอร์ใช้เพื่ออธิบายถึงประสบการณ์ที่เกิดขึ้นกับ Being ของมนุษย์ โดยอาจเทียบได้กับคำในภาษาอังกฤษว่า existence หรือ presence.

อันรวมถึงประวัติศาสตร์ที่ทำให้เรามีตัวตนขึ้นมาด้วย (พิพัฒน์ 2553,160) และหากเราเข้าใจว่าโลกในที่นี้มีความหมายถึงความจริง ความจริงของไฮเดกเกอร์ก็มิใช่ความจริงที่เป็นเอกเทศจากตัวเรา หากแต่ความจริงนั้นจะเป็นความจริงที่ทำให้เรารู้ว่าเราเป็นใคร รวมทั้งทำให้สิ่งต่างๆ มีความหมายต่อเรา

เราอาจจะเข้าใจมากขึ้นหากดูจากคำอธิบายเพิ่มเติมของไฮเดกเกอร์ว่า "*ก้อนหินนั้นไม่มีคำพูด ต้นไม้และสัตว์ก็ไม่มีผืนโลกในคราวเดียวกัน แต่พวกมันขึ้นอยู่กับสิ่งต่างๆ รายรอบที่พวกมันเชื่อมต่อ ในทางกลับกัน หญิงชาวนามีโลก เพราะเธออาศัยอยู่ในการเปิดกว้างของสัต อย่างที่สิ่งต่างๆ เป็น*" (Heidegger 1975, 43–44) สำหรับไฮเดกเกอร์ ก้อนหิน ต้นไม้ และสัตว์ ต่างก็ไม่มีโลก หากเราพิจารณาบริบทที่ไฮเดกเกอร์ใช้คำว่าโลก ("ผืนโลก") เราจะเข้าใจว่าคำว่าโลกนั้นมิใช่โลกทางกายภาพที่ทุกคนอาศัยอยู่ ในขณะเดียวกันก็ไม่ได้เป็นโลกที่เป็นสากล ที่ทุกสิ่งทุกอย่างจะเข้าใจร่วมกันได้เป็นแบบเดียวกัน หากแต่โลกนั้นเป็นโลกเฉพาะของใครคนหนึ่งซึ่งอาจมีความสัมพันธ์กับสิ่งอื่นๆ หรือบุคคลอื่นก็ได้ ก้อนหิน ต้นไม้ และสัตว์ จึงไม่มีโลก เพราะสิ่งเหล่านั้นมิได้ตระหนักถึงความสัมพันธ์ของตัวเองกับสิ่งอื่นๆ ที่รายล้อม ในทางกลับกันหญิงชาวนามีโลก เพราะเธออาศัยอยู่ท่ามกลางสิ่งต่างๆ และเธอตระหนักถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวเธอและสิ่งต่างๆ รอบตัว

ส่วนคำว่า "ผืนดิน" ไฮเดกเกอร์ใช้เพื่ออธิบายถึงคุณสมบัติการปิดบังตัวเอง (concealment) ของงานศิลปะ โดยไฮเดกเกอร์อาศัยการยกตัวอย่างเรื่องหินในวิหารกรีกที่มีคุณลักษณะทางภววิทยาของงานบางอย่างที่มีการปิดบังรวมอยู่ด้วย เพื่อใช้อธิบายแนวคิดเรื่องผืนดินของเขา ไฮเดกเกอร์ได้ยกตัวอย่างก้อนหินต่างๆ ที่ใช้ในการสร้างวิหารกรีก ทั้งนี้เพราะการจัดเรียงตัวของก้อนหินนั้นจึงทำให้เกิดวิหารขึ้น (Heidegger 1975, 45) หากแต่ถ้าเราต้องการจะทำความเข้าใจคุณลักษณะเฉพาะของหิน เช่น การหาน้ำหนักของก้อนหิน เราจำเป็นต้องรื้อมันออกมาและงานศิลปะนั้นจะถูกทำลายลง เช่นเดียวกับความงามของสี ซึ่งถ้าเราวิเคราะห์มันในลักษณะที่เป็นวิทยาศาสตร์ เช่น การหาความยาวคลื่นของมัน เราก็จะไม่เห็นความงามของมันอีกต่อไป แน่นอนว่ามีลักษณะบางอย่างในผลงานศิลปะที่เราไม่สามารถรู้หรือเข้าถึงมันไม่ได้ ในแง่นี้ผลงานศิลปะจึงปกป้องรักษาสภาพทางภววิทยาของบางสิ่ง

บางอย่างเอาไว้ ผืนดินในทัศนะของไฮเดกเกอร์จึงอาจหมายถึงคุณสมบัติที่เราไม่สามารถรู้หรือเข้าถึงได้ของงานศิลปะ แต่อย่างไรก็ตาม การที่เราไม่สามารถรู้หรือเข้าถึงคุณสมบัติบางอย่างได้ ไม่ได้หมายความว่าบางสิ่งบางอย่างนั้นหายไป มันยังคงปรากฏอยู่และอยู่ในการรับรู้ของเรา เพียงแต่เราไม่สามารถเข้าถึงคุณสมบัติบางอย่างได้เท่านั้น เช่นเดียวกับวิหาร ก้อนหินที่ใช้ในการสร้างวิหารก็มิได้กลายเป็นเพียงวัตถุที่เราไม่สนใจหรือสลายตัวไปตามประโยชน์ใช้สอยของวิหาร ก้อนหินยังคงสำคัญในตัวเอง เรายังคงสนใจร่องรอย ลวดลาย หรือแสงที่ตกกระทบ ซึ่งแตกต่างกับการสร้างเครื่องมือที่วัตถุในการสร้างเครื่องมือนั้นๆ จะสลายตัวไปกลายเป็นความเป็นเครื่องมือ กล่าวคือเราไม่ได้ให้ความสนใจกับวัตถุที่ใช้สร้างเท่ากับการให้ความสนใจในฐานะของส่วนหนึ่งของเครื่องมือ เช่น ก้อนหินที่ใช้ในการสร้างขวาน เราไม่ได้สนใจก้อนหินนั้นแต่อย่างใด ตราบเท่าที่เรายังคงใช้ขวานได้ (Heidegger 1974, 44-45) จากการที่ไฮเดกเกอร์อาศัยก้อนหินเป็นตัวอย่างในการอธิบายเรื่องของผืนดิน คำว่าผืนดินจึงอาจมีความหมายที่เกี่ยวข้องกับวัสดุที่ใช้ในการสร้างงานศิลปะอีกด้วย

ทั้ง "ผืนโลก" และ "ผืนดิน" มีความสำคัญต่องานศิลปะอย่างไร ไฮเดกเกอร์เห็นว่าการจัดตั้ง (set up) ผืนโลก และการจัดวาง (set forth) ผืนดิน เป็นสองส่วนสำคัญหลักๆ ในความเป็นผลงานศิลปะ และซ่อนอยู่ในความเป็นเอกภาพของผลงานศิลปะนั้น ในขณะเดียวกันธรรมชาติของทั้งสองก็ปะทะกัน (Heidegger 1975, 46-47) ประการหนึ่งเป็นเพราะคุณสมบัติของทั้งผืนดินและผืนโลกนั้นมีลักษณะที่ตรงกันข้าม กล่าวคือ ผืนดินเป็นลักษณะที่สามารถมองเห็นหรือสัมผัสได้ของงานศิลปะ ในขณะที่ผืนโลกเป็นความจริงหรือการเผยตัวเองออกของเรื่องราวอันเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับสิ่งต่างๆ คุณสมบัติของผืนโลกจึงเป็นการเปิดออกให้เห็นถึงชุดความสัมพันธ์ต่างๆ ระหว่าง being นั้นๆ กับสิ่งต่างๆ ในขณะที่ผืนดินเป็นสิ่งที่ปิด มองเห็น และหยุดนิ่งอยู่ในพื้นที่ตรงนั้น ผืนดินจึงทำหน้าที่ในการปกป้องสภาพทางภววิทยาของผลงานศิลปะ (กล่าวคือมันไม่สามารถแยกส่วนหรือทำลายได้ เพราะนั่นจะทำให้ผลงานมิได้เป็นผลงาน) หรืออีกนัยหนึ่งทำให้ตัวผลงานศิลปะอยู่ในสถานะของสิ่ง (thing) พิพัฒน์ พสุธารชาติ (2553, 166 - 167) ได้ชี้ให้เห็นว่า สำหรับไฮเดกเกอร์แล้ว ทั้งผืนดินและผืนโลกจึงมีการปะทะกันอยู่เสมอ ผลงานศิลปะจึงเปรียบได้กับสถานที่ ซึ่งเกิดการปะทะกันระหว่างการเปิดเผยและการปิดบัง และทำให้เกิดความจริงขึ้นมาท่ามกลางการปะทะนั้น

ในการอธิบายถึงมโนทัศน์ "ผืนโลก" และ "ผืนดิน" ไฮเดกเกอร์ได้ยกตัวอย่างภาพวาดรองเท้าของ วินเซนต์ ฟาน กอกฮ์ มาเป็นตัวอย่างในการอธิบาย ไฮเดกเกอร์ไม่ได้บอกชัดเจนว่าภาพวาดรองเท้าของที่เขายกมาเป็นตัวอย่างนั้นคือภาพชิ้นใด เพราะภาพรองเท้าของฟาน กอกฮ์ เองก็มีอยู่หลายชิ้น ซึ่งในประเด็นนี้ ถึงแม้ว่าจะมีข้อวิจารณ์ว่างานชิ้นที่ไฮเดกเกอร์หมายถึงนั้น ฟาน กอกฮ์ อาจไม่ได้ตั้งใจให้เป็นภาพรองเท้าชาวนาอย่างที่ไฮเดกเกอร์คิด แต่นักปรัชญาและนักประวัติศาสตร์ศิลป์จำนวนหนึ่งก็เห็นว่าประเด็นนี้ไม่ได้มีผลกระทบต่อความถูกต้องของความคิดทางปรากฏการณ์วิทยาของไฮเดกเกอร์ (พิพัฒน์ พสุธารชาติ 2553, 174) ในแง่หนึ่งการที่ไฮเดกเกอร์ไม่ได้บอกชัดเจนว่าภาพวาดรองเท้าของฟาน กอกฮ์ ที่เขายกมาเป็นตัวอย่างนั้นคือภาพชิ้นใด มีนัยบ่งบอกว่าเขาไม่ได้ต้องการจะลงไปถกเถียงในประเด็นของงานศิลปะโดยตรงนั่นเอง

ไฮเดกเกอร์ได้บรรยายถึงภาพรองเท้าของฟาน กอกฮ์ ว่าเป็นรองเท้าของหญิงชาวนาผู้หนึ่ง โดยภาพวาดดังกล่าวได้ทำให้เกิดการเปิดเผยตัวของผืนโลกของหญิงชาวนา โดยทำให้เราตระหนักถึงเหตุการณ์หรือความสัมพันธ์ที่รองเท้าคู่นี้มีต่อสิ่งต่างๆ รอบตัวมัน ไม่ว่าจะเป็นกิจกรรมต่างๆ การเดินในท้องทุ่งนาท่ามกลางสายลม การก้าวเดินจากการทำงานหนัก ความโดดเดี่ยว ฯลฯ แต่อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่ารองเท้าคู่นี้ได้เผยให้เห็นถึงโลกของชาวนา แต่รองเท้าคู่นี้ก็ได้ปิดบังตัวเองจากการรับรู้ของชาวนาไปด้วยเช่นกัน (อันเป็นลักษณะของผืนดิน) ในขณะที่ชาวนาสวมใส่รองเท้าคู่นั้นอยู่ เธอกลับไม่ได้รู้สึกตัวว่าได้ใส่รองเท้าอยู่ ความไม่รู้ตัวนั้นเกิดจากการที่รองเท้าคู่นั้นยังทำงานได้ปกติและเที่ยงตรง รองเท้าคู่นี้จึงทำให้โลกของชาวนาได้รับการเปิดเผย ในขณะเดียวกันมันก็ได้ปกปิดตัวมันเองต่อการรับรู้ของหญิงชาวนาไปพร้อมๆ กันด้วย (พิพัฒน์ พสุธารชาติ 2553, 171 - 173)

จากตัวอย่างภาพรองเท้าของฟาน กอกฮ์ ที่ไฮเดกเกอร์ได้ยกขึ้นมาอธิบาย จะเห็นได้ว่าผลงานศิลปะเป็นสถานที่ (place) ที่ผืนดินและผืนโลกปะทะกัน โดยการที่ภาพรองเท้าเผยให้เห็นถึงผืนโลกของชาวนา ในขณะเดียวกันภาพรองเท้านั้นก็ได้แสดงออกถึงการใช้งานอันบ่งบอกถึงการปิดบังตัวเองจากการรับรู้ของชาวนา การปะทะกันระหว่างผืนดินและผืนโลกจึงนำมาซึ่งการเกิดขึ้นของความจริง ในขณะเดียวกันตัวผลงานศิลปะอย่างภาพรองเท้าของฟาน กอกฮ์ นอกจากจะเผยให้เห็นการปะทะกันระหว่างผืนดินและผืนโลกของรองเท้าของ

ชาวนาแล้ว ในตัวมันเองก็ยังเกิดการปะทะกันระหว่างผืนดินและผืนโลกด้วยเช่นกัน กล่าวคือ เมื่อผู้ชมได้เข้ามาชมงานจิตรกรรมชิ้นนี้ สิ่งที่ผู้ชมจะได้เห็นคือโลกของชาวนาอันสะท้อนผ่านภาพรองเท้าของชาวนา นั่นคือลักษณะของการที่ผลงานศิลปะเผยให้เห็นผืนโลก ในขณะเดียวกัน การรับรู้ถึงภาพรองเท้าของชาวนาก็ได้ทำให้ลักษณะทางกายภาพทั้งลักษณะการรวมกันของสี รูปทรง หรือลักษณะของลายเส้น (ผืนโลก) ถูกปกปิดจากการรับรู้ของผู้ชม ผลงานศิลปะนอกจากจะเป็นสถานที่ที่ผืนดินและผืนโลกปะทะกันแล้ว ผลงานศิลปะจึงเป็นสถานที่ที่เผยให้เห็นถึงความจริงของการดำรงอยู่อีกด้วย เพราะการที่เราค้นพบและอธิบายความเป็นเครื่องมือของรองเท้า ไม่ได้เกิดจากการอธิบายวิธีการทำรองเท้า ตลอดจนไม่ได้เกิดจากการไปสังเกตการณ์ชาวนาที่ใช้รองเท้า ทั้งหมดเป็นเพียงการไปยืนอยู่หน้าภาพวาดของ ฟาน กอกฮ์ เพื่อให้ภาพวาดนั้นบอกเล่าเรื่องราวของรองเท้า และนี่เองคือสิ่งที่ไฮเดกเกอร์มองว่าเป็นสารัตถะของผลงานศิลปะ เมื่อเราไปยืนอยู่หน้าผลงานของฟาน กอกฮ์ เราได้ยินยอมที่จะให้ผลงานบอกเราว่าความเป็นเครื่องมือนั้นคืออะไร ด้วยเหตุนี้เอง ในทัศนะของไฮเดกเกอร์แล้ว สิ่งที่ทำให้ผลงานเป็นผลงาน หรืออีกนัยหนึ่งคือ being ของผลงานศิลปะก็คือการเผยให้เห็น being ของสิ่งอื่นๆ หรือก็คือการเกิดขึ้นของความจริง[6] (the happening of truth) นั่นเอง (Heidegger 1975, 38)

ปรากฏการณ์วิทยากับการจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์: นิทรรศการในฐานะผลงานศิลปะ

เมื่อปรากฏการณ์วิทยาของไฮเดกเกอร์ใน "กำเนิดงานศิลป์" นั้นกล่าวถึงผลงานศิลปะเป็นหลัก ปัญหามีอยู่ว่าเราจะนำความคิดของไฮเดกเกอร์มาใช้กับการจัดแสดงนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์อย่างไร และเหมาะสมเพียงไรกับการนำเอาคำอธิบายที่เกี่ยวข้องกับผลงานศิลปะ

---

[6] แม้งานของไฮเดกเกอร์จะให้ความสนใจกับปัญหาเชิงภววิทยา แต่ความจริงในทัศนะของไฮเดกเกอร์ก็มิได้หมายถึงความจริงของโลกกายภาพหรือสิ่งที่อยู่เบื้องหลังปรากฏการณ์ ประการหนึ่งเพราะไฮเดกเกอร์เป็นนักปรากฏการณ์วิทยาที่ให้ความสนใจกับปรากฏการณ์และประสบการณ์ของมนุษย์ ความจริงในความหมายของไฮเดกเกอร์จึงเป็นความจริงที่เกี่ยวข้องกับ *Dasein* และ being ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องในโลกที่แวดล้อม (ดู Heidegger, 2008).

มาปรับใช้กับการจัดแสดงนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์ ซึ่งในที่นี้ผู้เขียนจะได้อธิบายต่อไปว่า สำหรับไฮเดกเกอร์แล้ว ดูเหมือนว่าธรรมชาติของผลงานศิลปะนั้นสอดคล้องและคล้ายคลึงกับลักษณะของการจัดแสดงนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์อยู่พอสมควร

การเริ่มที่จะเข้าไปค้นหาและมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานศิลปะ ไฮเดกเกอร์เริ่มจากการอธิบายผลงานศิลปะจากมโนทัศน์ที่พื้นฐานที่สุดที่เราสามารถสัมผัสได้ นั่นคือในฐานะของอะไรบางอย่างที่ไม่แตกต่างจากสิ่งอื่นๆ หรืออีกนัยหนึ่ง ผลงานศิลปะมันมีความเป็น "สิ่ง" (thing) โดยเมื่อเราออกไปเผชิญหน้ากับผลงานศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นงานจิตรกรรม ประติมากรรม หรือสถาปัตยกรรมก็ตาม ไฮเดกเกอร์ชี้ให้เห็นว่า หากเราพิจารณาดีๆ แล้ว ผลงานศิลปะเหล่านี้มีลักษณะเป็นสิ่ง (Heidegger 1975, 19) หรืออีกนัยหนึ่ง สำหรับไฮเดกเกอร์แล้ว ผลงานศิลปะทุกชิ้นมีลักษณะความเป็นสิ่ง (thingly character) อยู่ในตัวเองแทบทั้งสิ้น มันจึงไม่ได้แตกต่างกับวัตถุอื่นๆ อาจกล่าวได้ว่าความเป็นสิ่งปรากฏอยู่ในผลงานศิลปะอย่างแยกไม่ออก หากเราพิจารณาดูแล้ว งานสถาปัตยกรรมที่ถูกสร้างด้วยหิน หรืองานประติมากรรมที่ถูกสร้างจากไม้ มันมีความเป็นหินและความเป็นไม้แฝงอยู่ในผลงานเหล่านั้นแทบทั้งสิ้น ศิลปินเป็นผู้เปลี่ยนแปลงหินหรือไม้เหล่านั้นให้กลายเป็นผลงานศิลปะ แต่เราก็ยังเห็นลักษณะของหินของไม้ปรากฏอยู่ในผลงานศิลปะเหล่านั้น แน่นอนว่าสำหรับไฮเดกเกอร์แล้ว ผลงานศิลปะก็มีลักษณะเป็นสิ่งอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ แต่อย่างไรก็ตาม มันก็มีข้อแตกต่างจากสิ่งอื่นๆ ผลงานศิลปะมีบางสิ่งบางอย่างที่เหนือขึ้นไปจากลักษณะความเป็นสิ่ง ซึ่งมันก็คือธรรมชาติของความเป็นศิลปะ (artistic nature) หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ "ศิลปะ" นั่นเอง (Heidegger 1975, 19)

อะไรคือความเป็นสิ่ง จริงๆ แล้วอาจดูเหมือนเป็นคำตอบที่ไม่ยาก ไฮเดกเกอร์เห็นว่าความเป็นสิ่งมิได้ปรากฏอยู่เพียงแต่ในสิ่งที่มองเห็น สิ่งที่มองไม่เห็นก็มีความเป็นสิ่งอยู่เช่นเดียวกัน ไฮเดกเกอร์เรียกว่า "สิ่ง-ใน-ตัวเอง" (thing-in-itself) ในขณะที่ ความตาย (death) และการตัดสินใจ (judgment) ไฮเดกเกอร์เรียกว่าเป็น "สิ่งที่เป็นที่สุด" (ultimate thing) แต่ในขณะเดียวกัน ไฮเดกเกอร์ก็ชี้ให้เห็นว่า ท่ามกลางสิ่งต่างๆ ที่อยู่ล้อมรอบตัวเรา มันก็มีบางสิ่งบางอย่างเช่นเดียวกันที่จะถูกพิจารณาว่าไม่ใช่สิ่ง เช่น มนุษย์ สัตว์ หรือสิ่งมีชีวิตอื่นๆ นอกจากนี้ ไฮเดกเกอร์ยังชี้ให้เห็นว่ามีบางสิ่งบางอย่างที่อาจถูกพิจารณาในฐานะ "สิ่งที่เป็น

ตัวเองเท่านั้น" (mere thing) เช่น ก้อนหิน เศษดิน ชิ้นไม้ ซึ่งเป็นสิ่งที่มิได้มีความหมายอื่นใดนอกจากวัตถุที่เป็นตัวมันเองเท่านั้น หรืออีกนัยหนึ่ง การเป็นสิ่งที่เป็นตัวเองเท่านั้น แตกต่างจากเครื่องมือต่างๆ หรือผลงานศิลปะ ที่นอกจากตัวมันเองจะแสดงให้เห็นถึงความเป็นสิ่งของตัวมันเองแล้ว มันยังแสดงให้เห็นถึงคุณสมบัติและความสัมพันธ์อื่นๆ ที่นอกเหนือจากตัวมันอีกด้วย (Heidegger 1975, 21) สำหรับไฮเดกเกอร์แล้ว นิยามของความเป็นสิ่งถูกพิสูจน์ออกมาจากความเข้าใจเรื่องธรรมชาติพื้นฐานของเครื่องมือต่างๆ (The essential nature of equipment) โดยธรรมชาติดังกล่าวคือลักษณะของการใช้งาน (usefulness) เพราะเครื่องมือเหล่านั้นต่างก็เกิดขึ้นจากการสร้างของมนุษย์ มันเป็นสิ่งที่คุ้นเคยในความคิดของมนุษย์ และมนุษย์เข้าใจว่าสิ่งเหล่านั้นคืออะไรจากลักษณะของการใช้งาน หรืออีกนัยหนึ่งคือคุณสมบัติของมันที่มีความสัมพันธ์กับตัวมนุษย์นั่นเอง

ไฮเดกเกอร์ชี้ให้เห็นว่า ผลงานศิลปะมิได้กล่าวถึงเพียงแค่สิ่งในตัวเอง แต่แสดงให้เห็นถึงอย่างอื่นที่นอกเหนือออกไปจากตัวมันเองด้วย ผลงานศิลปะจึงเปรียบเสมือนอุปมานิทัศน์ (allegory) (Heidegger 1975, 19) หรืออีกนัยหนึ่ง ผลงานศิลปะอาจปรากฏอยู่ในฐานะของสัญลักษณ์ (symbol) อีกด้วย หากพูดให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ผลงานศิลปะในทัศนะของไฮเดกเกอร์เป็น สิ่ง + ธรรมชาติของความเป็นศิลปะ มันมีลักษณะเป็นอุปมานิทัศน์และเป็นสัญลักษณ์ที่ประกาศถึงสิ่งอื่นๆ ที่นอกเหนือจากตัวมันเอง แน่นอน ศิลปะอยู่ในฐานะสิ่งและถึงแม้ผลงานศิลปะจะมิใช่เพียงแค่สิ่ง แต่อย่างไรก็ตาม มันก็ยังมีคุณสมบัติของความเป็นสิ่งที่ศิลปินอาศัยฝีมือของเขาในการสร้างให้เป็นผลงานศิลปะ

เช่นเดียวกับธรรมชาติของการจัดแสดงนิทรรศการ ในนิทรรศการใดๆ เราจะพบว่าในแต่ละส่วนประกอบของนิทรรศการนั้นประกอบไปด้วยสิ่งต่างๆ ที่มีลักษณะของความเป็นสิ่งอยู่ในตัวเอง ไม่ว่าจะเป็นวัตถุจัดแสดง วัตถุตกแต่ง ป้ายประชาสัมพันธ์ หรือแม้แต่ตัวอาคารสถานที่และตัวนิทรรศการเองก็อาจถือได้ว่าเป็นสิ่งอีกสิ่งหนึ่งที่เข้าใจผ่านลักษณะของความเป็นเครื่องมือ กล่าวคือ นิทรรศการเองก็เป็นสิ่งที่คุ้นเคยกับชีวิตมนุษย์ทั่วๆ ไป และมนุษย์เองก็เข้าใจว่านิทรรศการคืออะไร คาดหวังจะได้พบอะไรจากการเข้าไปชมนิทรรศการ มันจึงชัดเจนว่านิทรรศการนั้นมีลักษณะของความเป็นสิ่ง และนอกจากนี้ การที่ผู้ชมเข้าไปชมนิทรรศการคงมิได้คาดหวังเพียงว่าให้ได้ชื่อว่าได้ไปชมนิทรรศการมาแล้ว หากแต่การเข้าชมนิทรรศการ

ยังเต็มไปด้วยการพูดถึงสิ่งอื่นๆ ภายนอกหรือเรื่องราวที่นอกเหนือไปจากกระบวนการของตัวนิทรรศการเอง นิทรรศการจึงมิใช่สิ่งที่เป็นตัวเองเท่านั้น หากแต่มันยังแสดงให้เห็นถึงสิ่งอื่นที่นอกเหนือจากตัวเอง ในตัวนิทรรศการมีการบอกเล่าถึงเรื่องราวต่างๆ ตามแต่จุดประสงค์ของนิทรรศการและพิพิธภัณฑ์นั้นๆ เช่น นิทรรศการที่บอกเล่าเรื่องราวของประวัติศาสตร์ไทยในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หรือนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยในหอศิลป์แห่งชาติสิงคโปร์ ตัวของนิทรรศการจึงมีลักษณะของการเป็นทั้งอุปมานิทัศน์และการใช้สัญลักษณ์หรือตัวแทนเพื่อบอกเล่าเรื่องราวอื่นๆ นอกเหนือจากตัวมันเอง

เมื่อเรากลับไปพิจารณาถึงลักษณะของผลงานศิลปะตามที่ไฮเดกเกอร์ได้อธิบายไว้ในบทความกำเนิดงานศิลป์ เราจะพบว่าทั้งตัวผลงานศิลปะและตัวนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์จะมีลักษณะที่สอดคล้องกัน คือ 1) มีความเป็นสิ่ง 2) มิได้เป็นสิ่งในตัวเองเท่านั้น 3) เป็นสิ่ง + ธรรมชาติเฉพาะของตัวมันเอง (ความเป็นศิลปะ, ความเป็นนิทรรศการ) และ 4) มีลักษณะที่เป็นอุปมานิทัศน์และมีการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ นั่นจึงทำให้ปรากฏการณ์วิทยาของไฮเดกเกอร์ที่ได้ยกตัวอย่างผลงานศิลปะเป็นสื่อในการเสนอความคิดทางปรัชญาของตนเองสามารถนำมาใช้เพื่อเป็นฐานในการอธิบายนิทรรศการและเป็นทฤษฎีพื้นฐานทฤษฎีหนึ่งในการจัดแสดงนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์ได้ด้วยเช่นกัน

เมื่อลักษณะของนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์และผลงานศิลปะมีความสอดคล้องกันดังที่ได้อธิบายข้างต้น เราจึงสามารถพิจารณาลักษณะของตัวนิทรรศการได้ในลักษณะเดียวกับผลงานศิลปะ กล่าวคือในนิทรรศการใดๆ ก็ตามนั้น เป็นพื้นที่ของการปะทะกันระหว่างผืนดินและผืนโลก เมื่อผืนดินในทัศนะของไฮเดกเกอร์หมายถึงคุณสมบัติที่เราไม่สามารถรู้หรือเข้าถึงได้ ดังที่กล่าวแล้วว่าคุณสมบัติบางอย่างนั้นไม่ได้หายไปไหน มันยังคงปรากฏอยู่และอยู่ในการรับรู้ เพียงแต่เราไม่สามารถเข้าถึงได้เท่านั้น ลักษณะของผืนดินในนิทรรศการศิลปะจึงอาจหมายถึงวัตถุจัดแสดงที่ถูกตัดขาดจากบริบทหรือเรื่องราวเฉพาะของมัน เพราะในการจัดแสดงนิทรรศการ เป้าหมายของมันคือความพยายามในการตอบสนองต่อจุดประสงค์เฉพาะต่างๆ เช่น ในการเรียนรู้ การเปลี่ยนทัศนคติ หรือการให้มุมมองที่แตกต่างกับผู้เข้าชม

การจัดแสดงนิทรรศการ (exhibition) แตกต่างจากการจัดแสดงทั่วไป (display) ตรงที่การจัดแสดงนิทรรศการมิได้เป็นเพียงการแสดงวัตถุในตัวมันเอง แต่ยังหมายถึงการ

ตีความและสร้างความหมายเพื่อการบอกเล่าเรื่องราวหรือข้อมูลต่างๆ ต่อสาธารณะ (Dean 1994, 1-2) วัตถุจัดแสดงจึงมิอาจถูกเข้าถึง จับต้อง หรือใช้สอยตามหน้าที่ของมันตามปกติ มันจึงแปลกแยกและถูกตัดขาดจากบริบทดั้งเดิมของมัน ซึ่งเมื่อเรานำวัตถุจัดแสดงมาจับต้องใช้สอยตามหน้าที่ของมัน สถานะของมันก็จะมิใช่วัตถุจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์อีกต่อไป ในขณะเดียวกัน เมื่อนิทรรศการเป็นนิทรรศการ วัตถุ การจัดวาง และส่วนประกอบต่างๆ ได้สร้างความหมายของนิทรรศการและแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุจัดแสดงและเรื่องราวในนิทรรศการต่อสิ่งอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ วิถีชีวิต หรือแม้แต่ความสัมพันธ์อันเกี่ยวข้องกับตัวผู้ชม ในพื้นที่ของนิทรรศการจึงมีลักษณะเดียวกับผลงานศิลปะ คือเป็นพื้นที่ที่มีการปะทะกันระหว่างผืนดินและผืนโลก สิ่งที่เกิดขึ้นในการปะทะของทั้งสองก็คือการเกิดขึ้นของความจริง

เมื่อทั้งผลงานศิลปะและนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์เผยให้เห็นถึงความจริง และความจริงนั้นมิได้เป็นความจริงที่ถูกสร้างจากผู้สร้างทั้งศิลปินและภัณฑารักษ์ ซึ่งทั้งศิลปินและภัณฑารักษ์เป็นเพียงผู้ถ่ายทอดความจริงดังกล่าวออกมาในสิ่งที่พวกเขาสร้างขึ้น อีกนัยหนึ่งศิลปินเป็นผู้สร้างผลงานศิลปะ ในขณะที่ภัณฑารักษ์นั้นทำนิทรรศการ แต่ทั้งสองไม่ได้สร้างความจริง หากความจริงเป็นสิ่งที่ถูกเผยออกมาผ่านผลงานศิลปะและการจัดนิทรรศการ เพราะทั้งผลงานศิลปะและการจัดนิทรรศการนอกจากจะเป็นไปเพื่อเสนอเรื่องราวของวัตถุจัดแสดงหรือเรื่องราวในผลงานศิลปะแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตและความสัมพันธ์ของมนุษย์กับชุมชนและโลก (อย่างน้อยที่สุดคือตัวของผู้สร้างและผู้ชมกับโลกที่พวกเขาอาศัยอยู่) ในแง่นี้ศิลปินและภัณฑารักษ์ จึงอยู่ในสถานะของนักปรากฏการณ์วิทยาด้วย

บทสรุป: ว่าด้วยโจทย์ของภัณฑารักษ์

เมื่อนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์เป็นสถานที่ที่มีการปะทะกันระหว่างผืนดินกับผืนโลกตามความคิดของไฮเดกเกอร์ ในแง่นี้ ภัณฑารักษ์ผู้จัดนิทรรศการจึงมิอาจเพิกเฉยและหลงลืมว่าสิ่งที่เป็นหัวใจหลักของนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์มิใช่อะไรอื่นนอกจากการนำเสนอความจริงของการดำรงอยู่ (ในแบบปรากฏการณ์วิทยา) โจทย์ของภัณฑารักษ์จึงอาจหมายถึงการหาแนวทางทำนิทรรศการเพื่อให้สามารถนำเสนอความจริงออกมาสู่ผู้ชมได้อย่างดีที่สุด

ในทัศนะของนักปรัชญาปรากฏการณ์วิทยานั้น ปรากฏการณ์วิทยาเป็นเพียงระเบียบวิธีของการเข้าถึงความจริงของการดำรงอยู่ โดยให้ความสำคัญกับสำนึกและประสบการณ์ของมนุษย์ ดังนั้น ในการที่นิทรรศการจะเผยให้เห็นถึงความจริงของการดำรงอยู่จึงเป็นชั่วขณะของเวลาที่ผู้ชมและนิทรรศการได้มีปฏิสัมพันธ์กัน ในปฏิสัมพันธ์นั้น นอกจากผู้ชมจะเกี่ยวข้องกับตัวนิทรรศการแล้ว ในพื้นที่ของนิทรรศการก็เกิดการปะทะระหว่างผืนดินและผืนโลก การเปิดเผยและปกปิด อันเป็นคุณลักษณะสำคัญประการหนึ่งในตัวของนิทรรศการ ชั่วขณะของปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมและนิทรรศการจึงเป็นช่วงเวลาของการเผยออกของความจริงผ่านนิทรรศการและการปะทะกันระหว่างการเปิดเผยและการปกปิด ธรรมชาติของนิทรรศการดังกล่าวจึงเรียกร้องให้ภัณฑารักษ์ต้องใคร่ครวญและพิจารณาถึงชุดของประสบการณ์และความจริงที่ภัณฑารักษ์ต้องการนำเสนอ จนออกมาเป็นผืนโลกที่ต้องการแสดงให้เห็นผ่านนิทรรศการ หากนิทรรศการขาดผืนโลก ผืนดินก็มิอาจปิดบังตัวเองจากการรับรู้ของผู้ชม และผืนโลกก็มิอาจเผยให้เห็น ทั้งหมดไม่เกิดการปะทะ นิทรรศการไม่อาจนำเสนอความจริงอย่างที่มันควรจะเป็น ภัณฑารักษ์ในฐานะของนักปรากฏการณ์วิทยาจึงมิอาจทำให้ปรากฏการณ์ปรากฏออกสู่ประสบการณ์ของผู้ชมได้ตามพันธกิจที่จำเป็นต้องทำ

เมื่อการจัดแสดงนิทรรศการเป็นกิจกรรมทางปรากฏการณ์วิทยา หน้าที่ของภัณฑารักษ์ในฐานะของนักปรากฏการณ์วิทยาจึงมิใช่อะไรที่นอกเหนือไปจากการเข้าใจความจริงของการดำรงอยู่และนำเสนอมันผ่านนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์ โจทย์ที่น่าสนใจและน่าขบคิดของภัณฑารักษ์จึงอาจหมายถึงการทำความเข้าใจต่อความเป็นจริงและบทบาทหน้าที่ของตนอันสัมพันธ์กับตัวนิทรรศการว่าจะทำอย่างไรให้นิทรรศการในพิพิธภัณฑ์นั้นมิได้เป็นความจริงที่ถูกสร้างขึ้นโดยตัวภัณฑารักษ์ หากแต่ทำหน้าที่ในการนำเสนอความจริงของการดำรงอยู่ออกมาสู่ประสบการณ์ของผู้ชม

รายการอ้างอิง

เอกสารภาษาไทย

พิพัฒน์ พสุธารชาติ. 2553. *ความจริงในภาพวาด*. กรุงเทพฯ: วิภาษา.

วิภาช ภูริชานนท์. 2561. "โบราณคดีของภัณฑารักษ์." *ดำรงวิชาการ* 17(2): 11-38.

ศรยุทธ เอี่ยมเอื้อยุทธ. 2558. "การจัดแสดงในฐานะพื้นที่ทางการเมือง." *วารสารสังคมศาสตร์* 27(1): 131-147.

เอกสารภาษาอังกฤษ

Dean, David. 1994. *Museum Exhibition: Theory and practice*. London: Routledge.

Heidegger, Martin. 1975. "The Origin of the Work of Art." In *Poetry, Language, Thought*. Translated by Albert Hofstadter. New York: Harper Perennial Modern Thought.

Heidegger, Martin. 1992. *History of the Concept of Time*. Translated by Theodore Kisiel. Indiana: Indiana University Press.

Heidegger, Martin. 2008. *Being and Time*. Translated by John Macquarrie and Edward Robinson. New York: HarperCollins Publishers.

Hoffmann Jens (ed.). 2014. *Ten Fundamental Questions of Curating*. Milan: Mousse Publishing.

Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge.

Obrist, Hans Ulrich. 2014. *Ways of Curating*. London: Allen Lane.