สถาปัตยกรรม พันธุ์ใหม่

อ. เด่น วาสิกศิริ

รูปแบบสถาปัตยกรรมร่วมสมัยในยุคหลังสมัยใหม่ หรือที่เรียกกันติดปากว่าโพสท์–โมเดิร์นนั้นแตกต่างกันออกไปในหลายหลากลักษณะ แต่คนส่วนใหญ่มักเข้าใจกันว่ารูปแบบของโพสท์–โมเดิร์นนั้นคือรูปแบบที่อาศัยการใช้องค์ประกอบที่หยิบยืมมาจากสถาปัตยกรรมคลาสสิค โดยแท้จริงแล้วการนำองค์ประกอบคลาสสิคมาใช้ใหม่นั้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งของการเคลื่อนไหวหลังยุคสมัย และเรียกกันว่านีโอ–คลาสสิคหรือหากมีการประยุกต์ดัดแปลงในอีกระดับหนึ่งก็อาจเรียกกันว่าโพสท์–โมเดิร์นคลาสสิค ซึ่งเป็นรูปแบบที่หลายคนยังไม่ยอมรับกัน

เพื่อเป็นการชี้แนะให้เปิดทรรศนะเกี่ยวกับรูปแบบโพสท์–โมเดิร์น ให้กว้างขึ้น จึงเห็นควรหันมาสนใจรูปแบบต่าง ๆ ที่ปรากฏขึ้นภายใต้การเคลื่อนไหวร่วมยุค ซึ่งในขณะเดียวกันเป็นการสร้างสรรค์ที่ยังอยู่ในกรอบว่าด้วยหลักการที่เป็นปรัชญาเบื้องต้นของโพสท์–โมเดิร์นนิซึมอยู่

บทความนี้เป็นบทหนึ่งในหนังสือเรื่อง "สถาปัตยกรรมพันธุ์ใหม่... (ภายหลังยุคสมัยใหม่)" ซึ่งใช้ชื่อบทว่า "จากน้อยไว้จะได้มาก เป็นน้อยมักจะน่าเบื่อ" พยายามชี้ให้เห็นถึงความเข้มข้นของเนื้อหางานสถาปัตยกรรมที่ให้ความสำคัญกับสังคม–วัฒนธรรมท้องถิ่นเป็นปัจจัยหลักในการสร้างสรรค์ สำหรับคำว่า "พันธุ์ใหม่" นั้น ประสงค์ที่จะสื่อความหมายให้เข้าใจถึงผลของการนำอดีตมาประยุกต์ร่วมสมัยในลักษณะของลูกผสม เพื่อชี้ให้เห็นว่าโพสท์–โมเดิร์นนั้นมิได้เป็นแนวทางที่เพียงแค่ฉกฉวยองค์ประกอบจากสถาปัตยกรรมในอดีต (โดยเฉพาะคลาสสิค) มาลอกเลียนแต่อย่างเดียว แต่เป็นการประสมประสาน ประยุกต์ ดัดแปลง ฯลฯ รูปธรรมเดิมให้เข้ากับวิวัฒนาการทางเทคโนโลยีใหม่ และที่สอดคล้องกับค่านิยมของสังคมประเพณี ในทางอภิปรัชญาที่เป็นนามธรรมตามสภาพการณ์ต่าง ๆ อีกด้วย

ก้าวแรกแห่งการปลุกอดีต

เมื่อการรื้อฟื้นรูปแบบจากอดีตกลับมาได้ร้บความสนใจอีกครั้งหนึ่ง (หลังจากที่ได้นิยมกันในคริสต์ศตวรรษที่ 19) และได้เริ่มมีการถกเถียงกันทั้งในแง่ของการวิพากษ์วิจารณ์และ

ในแง่ของการเลือกสรรยุคสมัยที่น่าจะนำมาฟื้นฟูกันแล้ว มีนักวิจารณ์บางคนอ้างว่าการเคลื่อนไหวนี้ได้เริ่มขึ้นในญี่ปุ่น บ้างก็อ้างสเปญและบ้างก็อ้างอเมริกา ทว่าทั้งนี้ได้มองข้ามผลงานที่ปรากฏในอังกฤษและอิตาลีตอนช่วงปลายของทศวรรษที่ 5 แห่งศตวรรษนี้ ซึ่งผลงานที่นับได้ว่าเป็นการปลุกอดีตขึ้นมาฟื้นฟูได้อย่างแนบเนียนที่สุดคือ คาสา บัลคิ (1959–61) แ กรุงโรม ประเทศอิตาลี ซึ่งเป็นผลงานการออกแบบของสถาปนิก เปาโล โปร์โตเกซี (รูปที่ 1)

อาคารหลังนี้มีลักษณะบางอย่างที่สะท้อนออกถึงอิทธิพลจากงานของโบโรมีนิด้วยการใช้โค้งแบบอิสระโอบล้อมที่ว่างให้เป็นสัดส่วนที่มีความประสานสัมพันธ์กันแบบบาร็อค แต่ในขณะเดียวกันเยังแฝงอิทธิพลของ เลอ คอร์บูซิเอร์ ด้วยการเปลือยเนื้อแท้ของวัสดุและการนำรูปทรงทางนามธรรม (abstract) แบบโมเดิร์นมาใช้ ทำให้รูปแบบที่ปรากฏออกมานั้นมีลักษณะของลูกผสมซึ่งเป็นปัจจัยข้อหนึ่งของโพสท์ โมเดิร์นนิซึม ถึงแม้ว่านักวิจารณ์บางคนอ้างว่าสถาปนิก เอโร ซาริเนน ได้เคยสร้างผลงานขึ้นมาในแนวเดียวกัน คือในรูปลักษณะของเปลือกสัมขึ้นมาตั้งแต่ ปี ค.ศ. 1955 ในสหรัฐอเมริกา ซึ่งนับว่าเป็นผลงานที่สะท้อนออกถึงลักษณะของสมัยเรอเนซองส์หรือสมัยกลางก็ตาม (รูปที่ 2) แต่ชาร์ลส์ เจงคส์ ได้ค้านว่าเป็นผลงานที่ไม่น่าประทับใจเท่าผลงานของซาริเนนเองที่ปรากฏขึ้นภายหลังในช่วง ค.ศ. 1958 – 62[1] ซึ่งเป็นผลงานออกแบบวิทยาลัยสไตล์ส แอนด์ มอร์ส ที่นิวเฮเว่น โดยในงานนี้ ซาริเนนได้อิงการจัดกลุ่มก้อนอาคารและการวางแผนผังตามแบบกอธิค ทว่าสำหรับตัวอาคารนั้นได้ใช้รูปแบบโครงสร้างและส่วนผสมของวัสดุที่ปรากฏออกมาในลักษณะดุจดังขนมถั่วตัด (รูปที่ 3) แต่ถึงอย่างไรก็ตามการที่ซาริเนนเป็นสถาปนิกร่วมยุคสมัยใหม่นั้นทำให้งานของเขาออกมาในลักษณะที่ตรงไปตรงมาดังกับเป็นการจัดแผนภูมิของประโยชน์ใช้สอยที่ขาดการออกแบบสร้างสรรค์มากเกินไป อีกทั้งยังขาดความกล้าหาญในแง่ของการตกแต่งประดับประดาตัวสถาปัตยกรรมให้พ้นจากรูปแบบสมัยใหม่ด้วย

การมองย้อนกลับไปหาอดีตโดยพวกโมเดิร์นนิสท์ในอเมริกานั้นเริ่มคึกคักขึ้นเมื่อประมาณปี 1960 จากผลงานของฟิลิป จอห์นสัน และสถาปนิกอื่น ๆ เช่น มิโนรุ ยามาซากิ เอ็ดสโตน กับ วอนเลส แฮริสัน ซึ่งในขณะนั้นก็ได้เริ่มก้าวกันอย่างขลาดเขินเช่นกัน และในฐานะที่แต่ละคนเป็นโมเดิร์นนิสท์กันทั้งนั้นจึงเป็นอุปสรรคต่อการที่จะก้าวต่อไปอย่างมั่นคงและแน่วแน่

ในบรรดาสถาปนิกที่ได้อ้างถึงนี้ คงมีฟิลิป จอห์นสัน ที่ได้เบนตัวออกจากแนวทางของ มีส แวน เดอ โรห์ อย่างน่าศรัทธาที่สุด

ในช่วงต้นของการเคลื่อนไหวสู่อดีตที่จะนำมาซึ่งยุคใหม่ในการสร้างสรรค์สถาปัตยกรรม โดยงานชิ้นแรกที่นับได้ว่าโน้มห่างออกจากแนวทางของมีสนั้นคือ โบสถ์ยิว ที่เมืองพอร์ท–เชสเตอร์ (ค.ศ. 1956) ซึ่งมองจากภายนอกแล้วจะทำให้นึกถึงงานของเลอดูซ์ สถาปนิกชาวฝรั่งเศสในช่วงหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 18 ส่วนภายในนั้นรับอิทธิพลจากจอห์น โซน (รูปที่ 4,5) แต่ในขณะเดียวกันทั้งหมดนี้ยังอยู่ในโครงเหล็กของมีส และไร้การประดับตกแต่ง ซึ่งนับว่ายังบอกถึงห้องของยุคสมัยใหม่อยู่ เนื่องจากว่าจอห์นสันยังมีความผูกพันอยู่กับรูปทรงที่บริสุทธิ์มากเกินกว่าที่จะเห็นความสำคัญของการตกแต่งประดับประดา ความเหมาะสมกับสภาพภูมิและความกลมกลืนกับสภาพท้องถิ่น ถึงอย่างไรก็ตามบทความที่จอห์นสันได้เขียนไว้ในช่วงปลายทศวรรษที่ 5 และต้นทศวรรษที่ 6 แห่งศตวรรษนั้นนั้นแสดงถึงความคิดอ่านที่ก้าวหน้าไกลว่าการปฏิบัติ "มีสนั้นช่างเป็นอัจฉริยะเหลือเกิน แต่ฉันเองก็ชักจะแก่ลงและเริ่มเบื่อขึ้นมาเหมือนกัน ฉันตัดสินใจแล้ว แนวทางของฉันคือการหยิบยืมองค์ประกอบจากแหล่งต่าง ๆ มาใช้ มันมิใช่เป็นการฟื้นฟูในลักษณะของการลอกเลียนให้ถูกต้องตามสูตรอย่างสมบูรณ์ทุกประการ ไม่มีการนำรูปแบบเสาคลาสสิคหรือเครื่องประดับแบบกอธิคมาใช้ ฉันเพียงแต่ต้องการเลือกสรรในสิ่งที่ฉันชอบจากอดีตมาใช้เท่านั้น เราจะไม่ทำความรู้จักกับอดีตเลยไม่ได้"[2]

หากจะนับว่าแนวทางของ ฟิลิป จอห์นสันกับ ซาริเนน นั้นเป็นแนวทางในลักษณะกึ่งโพสท์–โมเดิร์นแล้ว รูปแบบญี่ปุ่นและแนวทางของโรงเรียนบาเซโลน่าก็นับว่าเป็นเช่นเดียวกัน (รูปที่ 6) ซึ่งรูปแบบญี่ปุ่นนั้นเป็นการนำองค์ประกอบแบบดั้งเดิมมาใช้ในลักษณะชาตินิยมที่ผสมผสานกับแนวทางของเลอ คอร์บูซิเอร์ อีกทั้งสถาปนิกญี่ปุ่นในช่วงนั้นก็ยังไม่ค่อยไว้วางใจในการยึดถืออดีตกาลและประเพณีดั้งเดิมอีกเช่นกัน โดยในปี ค.ศ. 1958 เคนโซ ทังเงะ อ้างว่า "รูปแบบประจำถิ่นหรือท้องถิ่นนั้นมักจะหมายถึงการ*ตกแต่งด้วยองค์ประกอบในรูปแบบดั้งเดิม*ซึ่งใช้กันมาจนเป็นธรรมเนียมแล้ว ดังนั้นรูปแบบประจำถิ่นในลักษณะนี้จึงเป็นการถอยหลังสถานเดียวและเช่นเดียวกันการยึดขนบธรรมเนียมประเพณีอย่างเคร่งครัดก็ไม่อาจแสดงออกถึงความก้าวหน้าแต่อย่างใด"[3]

การตกแต่งประดับประดาด้วยองค์ประกอบและสัญญลักษณ์ที่มีความหมายสลดคล้องกับประเพณีดั้งเดิมในงานของสถาปนิกสมัยใหม่นั้นเริ่มปรากฏขึ้นในลักษณะแกร่งกล้าและท้าทายด้วยผลงานของโรเบิร์ท เวนทูรี ซึ่งได้ออกแบบที่ทำการสมาคมทันตแพทย์และพยาบาล (รูปที่ 7) เมื่อประมาณปี ค.ศ. 1960 โดยในงานนี้เวนทูรีได้ใช้สันโค้งในลักษณะของซุ้มเสริมด้วยค้ำยัน

อีกทีหนึ่ง (ที่ไม่ได้มีหน้าที่ทางโครงสร้าง) เพื่อเน้นทางเข้า และได้ใช้ขั้วแบบโบราณเพื่อเน้นวงกบของหน้าต่าง พร้อมทั้งใช้ลูกเล่นอื่น ๆ อีกมากมาย ที่นับว่ามีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อการออกแบบในภายหลังต่อมา ทั้งเป็นแบบอย่างในการต่อต้านการสร้างสรรค์สถาปัตยกรรมในลักษณะของอนุสาวรีย์ที่มีไว้ให้สถาปนิกชื่นชมกันเอง และเป็นแนวทางสู่การสร้างสรรค์ที่ว่างแบบโพสท์–โมเดิร์น[4]

ในการคัดค้านต่อรูปแบบของยุคสมัยใหม่นั้น เวนทูรี เริ่มด้วยการมุ่งในประเด็นเกี่ยวกับรสนิยมและประเด็นเกี่ยวกับการใช้เครื่องหมายและสัญญลักษณ์ ซึ่งในหนังสือของเขาเรื่องความซับซ้อนและความขัดแย้งในงานสถาปัตยกรรม เวนทูรีได้ตั้งข้อคิดเห็นว่าสถาปัตยกรรมควรจะมีความซับซ้อนและขัดแย้งในตัวของมันเอง แทนที่จะเรียบง่าย ควรมีความคลุมเครือและเป็นปริศนาแทนที่จะตรงไปตรงมา มีความหมายแฝงเป็น 2 นัย แทนที่จะเป็นอย่างใดอย่างหนึ่ง มีองค์ประกอบที่ใช้สอยประโยชน์ได้ 2 อย่างควบคู่กันไปแทนที่จะเป็นประโยชน์เดียว มีลักษณะของลูกผสมแทนที่จะเป็นสุทธิ์ และมีเอกภาพที่ซับซ้อนอย่างเรียบง่ายแทนที่จะเป็นเอกภาพที่ตรงไปตรงมาและชัดเจน[5] นอกเหนือจากทรรศนะเหล่านี้ซึ่งทำให้สถานการณ์ปั่นป่วนอยู่แล้ว เวนทูรีก็ได้ซ้ำเติมเข้าไปอีกด้วยการเรียกหันไปหยิบยืมรูปแบบต่าง ๆ จากสถาปัตยกรรมในอดีตที่ไม่มีใครนิยมแล้วมาใช้ เช่น จากงานของลุดเย็นส์ และพวกแมนเนอริสท์ เป็นต้น อีกทั้งยังมุ่งความสนใจสู่ป๊อปอาร์ต หรือศิลปที่ประชาชนทั่วไปนิยมกัน แสง สี และแบบอย่างจากสังคมแห่งการอุปโภคบริโภค เพื่อเป็นบทเรียนเกี่ยวกับการใช้เครื่องหมายและสัญญลักษณ์ตามรสนิยมของประชาชนระดับสามัญ อันมีผลที่ทำให้คติของ มีส แวน เดอ โรห์ ซึ่งกล่าวว่า "น้อยไว้จะได้มาก" ถูกเวนทูรีตอบโต้เสียดสีโดยการดัดแปลงให้เป็น "น้อยน่าจักน่าเบื่อ" หรือจาก less is more เป็น less is bore แต่ถึงอย่างไรก็ตามทฤษฎีที่แน่นอนเกี่ยวกับการใช้เครื่องหมายและสัญญลักษณ์ในขณะนั้นก็ยังขาดอยู่ จึงไม่มีกฎเกณฑ์ที่แน่ชัดในการที่จะนำมาประยุกต์ใช้ และทำให้ผลงานที่ปรากฏออกมากลายเป็นผลงานตามลักษณะของรสนิยมส่วนตัวเกี่ยวกับสิ่งที่ดีหรือไม่ดีจนกลับกลายเป็นการวกเข้าหาพฤติการณ์แบบโมเดิร์นเนิสท์โดยไม่รู้ตัว ซึ่งตรงกันข้ามกับโพสท์–โมเดิร์นนิซึมที่ถือว่าไม่มีรสนิยมใดที่ดีไปกว่ากัน หรือดีมากน้อยกว่ากัน เพราะว่ารสนิยมก็คือรสนิยมนั่นเอง ดังนั้นในการออกแบบแต่ละครั้งสถาปนิกจะต้องจับประเด็นให้ถูกต้องและแก้ปัญหาให้สอดคล้องกับหลักของสังคมวัฒนธรรมที่กำลังออกแบบให้ ก่อนที่จะตัดสินว่าอะไร "ควรมิควร" ไม่ใช่อะไร "ดีหรือไม่ดี" เพื่อแสดงออกถึงความเป็นกลางและไม่

ลำเอียง ด้วยเหตุนี้งานของทีมเวนทูรีจึงยังแฝงความเป็นโมเดิร์นนิสท์อยู่ เนื่องจากสถาปนิกยังไม่สามารถตัดความผูกพันกับภาวะวิสัยของยุคสมัยใหม่ได้โดยสิ้นเชิง และด้วยเหตุว่าพวกเขาได้มีความตื่นตัวและรับรู้หลักเกณฑ์ความคิดในการสร้างสรรค์รูปแบบที่รับอิทธิพลมาจากสังคมชั้นกลางระดับต่ำ แต่ทว่าลูกค้าแต่ละคนของเขากลับกลายเป็นคนเด็กกลุ่มหนึ่งหรือที่เรียกว่ากลุ่มระดับผู้ที่มีการศึกษาสูง จึงทำให้เกิดความขัดแย้งระหว่างทฤษฎีกับการปฏิบัติ

งานส่วนใหญ่ของทีมเวนทูรีนั้นส่วนใหญ่เจาะจงให้มีรูปแบบไปในทางที่ค่อนข้างจะธรรมดา ๆ และไม่มีอะไรน่าสนใจ หรือไม่ก็ออกไปในทางที่เรียกได้ว่า "ไม่เข้าท่า" แม้แต่นิดเดียว เช่น งานต่อเติมพิพิธภัณฑ์ศิลป์ ณ วิทยาลัยโอเบอร์ลิน (ค.ศ. 1973-7) ซึ่งอาคารเดิม (ประมาณ ค.ศ. 1917) เป็นอาคารในรูปลักษณะที่เลียนแบบมาจากอิตาเลียนเรอเนซองส์ แต่ส่วนต่อเติมนั้นเป็นรูปแบบของโรงภาพที่นิยมสร้างกันประจำโรงเรียนต่าง ๆ สมัย ค.ศ. 1940 โดยใช้หินแกรไนท์ และหินทรายสีชมพูกับแดงเป็นวัสดุในการก่อสร้าง ทั้งนี้ด้วยเหตุว่าผู้ออกแบบไม่ต้องการให้เป็นรูปแบบที่สง่างาม (รูปที่ 8) ซึ่งเนื่องมาจากความงมงายในค่านิยมแนวใหม่ของเขา ทว่าการแก้ปัญหาในลักษณะกำปั้นทุบดินเช่นนี้ทำให้เป็นที่น่าคิดว่าเหตุผลดังกล่าวมีน้ำหนักพอเพียงที่จะนำมาสนับสนุนในการตัดสินใจหรือไม่ และหากมีน้ำหนักพอจริงก็ทำให้ต้องคิดต่อไปอีกว่า เพราะเหตุใดจึงต้องใช้รูปแบบที่เป็นสัญญลักษณ์ของโรงภาพในการสื่อความเกี่ยวกับพิพิธภัณฑ์ ซึ่งหากจะสรุปโดยผิวเผินแล้วคงจะได้กล่าวว่า การแก้ปัญหาในลักษณะนี้มีผลเนื่องมาจากทฤษฎีที่ค้านต่อแนวทางแบบสมัยใหม่ในขณะที่จิตใต้สำนึกในทางปฏิบัตินั้นยังมีความผูกพันอยู่ด้วย[6]

ถึงอย่างไรก็ตาม งานออกแบบของทีมเวนทูรีก็มิได้ออกไปในแนวนั้นทั้งหมด การออกแบบในบางโครงการก็ได้แสดงออกถึงความสัมพันธ์กับอดีตอย่างที่เข้าใจได้ง่ายขึ้น เช่น ในงานออกแบบแฟลงค์ลิน คอร์ต (ค.ศ. 1972-6) เพื่อเป็นอนุสรณ์แด่ เบนจามิน แฟรงค์ลิน นั้นเป็นสิ่งก่อสร้างที่ปรากฏขึ้นเมาให้เห็นเป็นเพียงแต่เค้าโครงของบ้านที่สมมุติว่าเป็นบ้านของแฟรงค์ลินเท่านั้น (รูปที่ 9) ทั้งนี้เพื่อเป็นการกระตุ้นให้ระลึกถึงวิญญาณ แทนที่จะให้เกิดความประทับใจในตัวสิ่งก่อสร้าง อีกทั้งมิได้ต้องการลอกเลียนรูปแบบบ้านจริงของแฟรงค์ลิน เพราะคงเป็นรูปแบบที่มิได้มีความหมายต่อคนทั่วไปอยู่ดี และตัวบ้านเดิมก็มิได้คงอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งหากยังคงอยู่แล้วก็อาจอนุรักษ์ไว้ได้ ในเมื่อตัวบ้านมิได้คงอยู่แล้ว ก็ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องหลอกลวงประชาชนว่าแฟรงค์ลินเคยอยู่ในบ้านหลังที่สร้างขึ้นมาใหม่ จึงได้ออกแบบ

ให้เป็นเพียงเค้าโครงของบ้านเท่านั้น ส่วนในระดับใต้พื้นดินได้ออกแบบให้เป็นที่เก็บโบราณวัตถุทั้งเป็นของแฟรงค์ลิน โดยผู้มาชมสามารถมองลงไปดูได้ตามช่องที่ได้เจาะเอาไว้ ส่วนรอบๆ บริเวณได้จัดให้เป็นที่พักผ่อนหย่อนใจในลักษณะที่แฟรงค์ลินเคยอ้างถึง เมื่อมองภาพรวมทั้งหมดแล้วจะเห็นได้ว่าเป็นผลงานที่นับว่าเข้ากันสภาพความแออัดของชุมชนเมืองได้เป็นอย่างดี และยังเป็นที่นิยมสำหรับผู้ที่มีรสนิยมในทุกระดับ เนื่องจากมีทั้งความงามและความพิสดารแฝงอยู่ในขณะเดียวกัน

แนวทางของทีมเวนทูรีนั้นถึงแม้ว่าผลงานทางปฏิบัติจะตามไม่ทันแนวคิดทางทฤษฎีก็ตาม ได้มีผู้สนใจนำไปประยุกต์ใช้กันอย่างคล่องแคล่วในเวลาต่อมา เช่นเหวกที่สืบสกุลทฤษฎีจากโรงเรียนบาเซโลน่า ซึ่งมีกลุ่มหนึ่งชื่อ โมรา–พิญโญ–เวียพลานา ที่ได้รับอิทธิพลโดยตรงจาก "ทรงเวนทูรี" และกลุ่มชื่อ คลอเทต์ แอนด์ ทัสเกต ก็เช่นกัน ผลงานชิ้นหนึ่งของทีมคลอเทต์ แอนด์ ทัสเกต คือ เรือนพักร้อนในลักษณะศาลา (ค.ศ. 1971–2) โดยได้ออกแบบให้รถเข้ามาจอดบนหลังคาห้องนอนที่มุมกลางกลุ่มต้นเสาซึ่งเป็นโครงสร้างขึ้นไปรับหลังคาโรงรถที่เบาบางและโปร่งแสงในลักษณะของการดีระแนงลิกที่หนึ่ง ส่วนรอบ ๆ เป็นราวลูกกรงที่ประดิดประดอยสร้างขึ้นมาเพื่อให้ขัดแย้งกับขนาดและสัดส่วนอื่น ๆ ของอาคาร นอกจากนั้นแล้วความสัมพันธ์ระหว่างเส้นสายต่าง ๆ ในทางตั้ง และการแทรกซ้อนที่ว่างเข้าหากันทำให้เกิดความรู้สึกว่าเป็นการออกแบบอาคารในทรงคลาสสิคด้วยคติความงามตามรูปแบบสากล หรือในแง่กลับกันเป็นการออกแบบอาคารในรูปแบบสากลด้วยคติความงามตามแบบคลาสสิคก็เป็นได้ทั้ง 2 นัย งานชิ้นนี้จึงทำให้เห็นได้ว่าสถาปนิกสมัยใหม่เริ่มรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของการเคลื่อนไหวสู่อดีตอย่างไม่เคอะเขินเช่นแต่ก่อน และสามารถสร้างสรรค์ให้เห็นถึงความเป็นไปได้ในการปฏิบัติให้สอดคล้องกับทฤษฎี (รูปที่ 10)

รูปแบบต่าง ๆ

การออกแบบภายใต้แนวทางการเคลื่อนไหวหลังยุคสมัยใหม่นี้ได้ละทิ้งปัจจัยเกี่ยวกับรูปแบบเด็ดเดี่ยวและรูปแบบสากลโดยสิ้นเชิง เนื่องจากเป็นปัจจัยที่ขัดกับแนวทางร่วมสมัยทำให้รูปแบบในยุคใหม่นี้มีหน้าตาที่แปลกต่างกันออกไปตามแนวการฟื้นฟูรูปทรงต่าง ๆ จากอดีตสุดแท้แต่จะเลือกสรรมาใช้ จึงมีการใช้คำว่า นีโอ (neo) กันอย่างมากมายเช่นเดียวกับในสมัยของการฟื้นฟูอดีตเมื่อคริสต์ศตวรรษที่ 19 มาครั้งหนึ่งแล้ว สำหรับคำว่านีโอนั้นหมายความว่าใหม่ ดังนั้นการนำรูปแบบเก่ามาใช้ใหม่หรือประยุกต์ดัดแปลงจึงนิยมใช้คำว่านีโอนำหน้าคำที่บอกถึงรูปแบบที่นำมาประยุกต์กัน เช่น นีโอ–คลาสสิค นีโอ–โมเดิร์น นีโอ–เวอร์แนคิวลาร์ นีโอ–

สแปนิชฯลฯ รูปแบบต่างๆ ในยุคหลังสมัยใหม่นี้จึงมีลักษณะที่ต่างกันออกไปตามแนวทางของนักออกแบบแต่ละกลุ่ม หรืออาจเรียกว่าตามการเคลื่อนไหวระดับอนุภาคภายใต้หลักการหรือปรัชญาเบื้องต้นของยุคสมัย

1. ลักษณะลอกเลียน-ฟื้นฟู

นักออกแบบในกลุ่มประเภทนี้ต่างไปจากกลุ่มของทีมเวนทูรี เนื่องจากว่าสถาปนิกเหล่านี้ไม่เคยได้ร่วมการเคลื่อนไหวของยุคสมัยใหม่ หรือเคยได้รับอิทธิพลจากยุคสมัยใหม่มาก่อน แต่มีอุดมการณ์ในทางของการนิยมที่จะฟื้นฟูรูปแบบจากอดีตเพื่อที่จะให้ผลงานได้สื่อความหมายออกมาอย่างเข้มข้นเช่นกัน ทว่าสถาปนิกกลุ่มนี้ประสบปัญหาเดียวกันกับพวกโมเดิร์นนิสท์ กล่าวคือความไม่เข้าใจเกี่ยวกับการใช้ "ภาษา" การสื่อความหมายที่ตรงไปตรงมาเกินควร หรือความเหมาะสมในการเล่นสำนวนตามกาลเทศะต่าง ๆ ทั้งยังเห็นแย้งอย่างไม่ยอมรับรู้ว่าในกาลครั้งหนึ่งได้เคยมีการเคลื่อนไหวแบบสมัยใหม่อีกด้วย การมองข้ามประวัติการณ์ที่มีความสำคัญและเป็นบทเรียนที่ดีและไม่ดีต่อวงการออกแบบเป็นอย่างยิ่งนั้นจึงไม่พึงสมควรนักในการที่จะก้าวตามแนวทางหลังสมัยใหม่เพื่อที่จะผลิตรูปแบบสถาปัตยกรรมให้ออกมาในลักษณะของลูกผสมที่ไม่จำกัดที่มาของเชื้อสายสกุลสถาปัตย์

ถึงอย่างไรก็ตามการฟื้นฟูรูปแบบอย่างตรงไปตรงมาจากค่านิยมตามประเพณีดั้งเดิมนั้นนับว่ามีคุณค่าและเหมาะสมกับการออกแบบในโครงการ อาทิเช่น อาคารประเภทเคหะสงเคราะห์ ซึ่งมีรูปแบบที่มีความหมายอันคงที่และต่อเนื่องมาโดยตลอดสำหรับผู้ที่อยู่อาศัย ส่วนความหมายที่เปลี่ยนไปตามกาลเวลานั้นจึงไม่ค่อยปรากฏ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับกลุ่มชนที่เคยอยู่กับบริภาพของชุมชนที่เกิดขึ้นตามยถากรรมหรือตามมีตามเกิด และจึงเป็นแนวทางที่เหมาะกับสถาปัตยกรรมประเภทสังคมสงเคราะห์มากกว่าประเภทศิลปสร้างสรรค์ นอกเหนือจากนี้แล้วในปัจจุบันก็ได้มีการฟื้นฟูรูปแบบเพื่อผลประโยชน์ทางธุรกิจการค้า อาทิเช่น รูปแบบทรงต่าง ๆ ของบ้านในโครงการจัดสรรหมู่บ้านทั่วไป รูปที่ 11, 12 (ทรงสเปญ ทรงอังกฤษโบราณ ทรงทิวเดอร์ ฯลฯ) ตลอดจนกระทั่งรูปแบบในโครงการเช่นเมืองโบราณเพื่อดึงดูดนักท่องเที่ยวที่จังหวัดสมุทรปราการเป็นต้น สำหรับเมืองโบราณนั้นอาจมองได้หลายแง่หลายประเด็น ในแง่หนึ่งอาจมองถึงความละเอียดอ่อนและความรู้ความสามารถอันประเสริฐในการจำลองรูปแบบอย่างเรียกได้ว่าไม่มีที่ติ หรือ "เนี๊ยบ" (ตามศัพท์ภาษาร่วมสมัย) ทว่าหากมองอีกแง่หนึ่งจะเห็นได้ว่าความ "เนี๊ยบ" นั้น ทำให้รู้สึกว่าเป็นระเบียบเสมือนเมืองฉับแลที่ร้างไปซึ่งไร้ชีวิตชีวาที่ควรเกิดขึ้นโดยธรรมชาติ และไม่ให้ความรู้สึกว่า ณ ที่แห่งนี้ได้มีการสละเลือดสละเนื้อในการป้องกันรักษาสมบัติที่ปรากฏให้เห็นอยู่ แต่ถึง

อย่างไรก็ตามไม่ว่าจะมองกันในแง่ใด สิ่งที่แน่นอนก็คือว่า ณ แห่งนี้ เป็นการแสดงหลักฐานให้เห็นถึงความสามารถของการประสมประสานศิลปกับวิทยาการเทคโนโลยีแห่งยุคในการเลียนแบบและจำลองงานสถาปัตยกรรมจากอดีตขึ้นมาได้โดยสมบูรณ์แทบทุกประการ อย่างที่ไม่เคยมีใครทำได้ในสมัยก่อน (รูปที่ 13, 14)

2. *ลักษณะพื้นบ้านประยุกต์*

นับแต่นักวิจารณ์ เจน เจคอบ ได้เริ่มโจมตีแบบแผนของพวกโมเดิร์นนิสท์เกี่ยวกับการพัฒนาด้วยการรื้อถอนทำลายสิ่งของเดิมและสร้างของใหม่ขึ้นมาแทนเพื่อเปลี่ยนโฉมรูปแบบของชุมชนตามแนวทางของยุคสมัยใหม่เมื่อประมาณ 30 กว่าปีมาแล้ว นักออกแบบได้เริ่มเบนความสนใจไปสู่แนวทางของการพัฒนาโดยผสมผสานการดัดแปลง ปรับปรุง และประยุกต์ ควบคู่ไปกับการสร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ เช่น การนำลักษณะและความหมายของถนนในชุมชนแบบดั้งเดิมมาประยุกต์ใช้ และการนำบรรยากาศของศูนย์ชุมนุมชน เช่น ตลาด วัด ฯลฯ มาแฝงร่วมไว้ในการออกแบบสร้างสรรค์โดยมิได้มุ่งที่จะเลียนแบบอย่างตรงไปตรงมา แต่เน้นถึงความหมายของลักษณะพื้นบ้านที่มีต่อชาวบ้านแต่เดิม เพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะวิถีชีวิตที่ไม่อาจเปลี่ยนไปได้โดยฉับพลันตามที่สถาปนิกสมัยใหม่ได้มุ่งหมายและบงการไว้

แนวทางการนำลักษณะพื้นบ้านมาประยุกต์นี้ได้เริ่มเป็นการเคลื่อนไหวในประเทศอังกฤษประมาณหลัง ค.ศ. 1961[7] และเป็นที่นิยมจนแทบจะกล่าวได้ว่ากลายเป็นนโยบายรัฐโดยพฤตินัยที่มิต้องอาศัยการบัญญัติให้เป็นข้อบังคับ การออกแบบในแนวนี้เป็นแนวที่สามารถสื่อสารกับประชาชนชาวบ้านในสิ่งที่ชาวบ้านต้องการรับรู้และในภาษาที่ชาวบ้านรับได้ เช่น การออกแบบที่ทำการเทศบาล ฮิลลิงคอน โดย แอนดรูว์ เตอร์บีเซอร์ แห่ง บริษัท แมทธิว จอห์นสัน มาร์แชล ประมาณปี ค.ศ. 1974–7 (รูปที่ 15) ซึ่งมองโดยผิวเผินแล้วน่าจะเป็นที่อยู่อาศัยมากกว่าเป็นที่ทำการเทศบาล เนื่องจากรูปร่างหน้าตาอาคารถูกซอยให้ย่อยลงตามสัดส่วนของอาคารประเภทที่อยู่อาศัยและรูปทรงถูกปั้นขึ้นมาเพื่อบ่งบอกถึงขนาดและสัดส่วนของที่ว่างที่สัมพันธ์กับลักษณะทางมนุษยภาพ อีกทั้งยังมีหลังคาที่ซับซ้อนเพื่อดึงดูดความสนใจไปในทางที่ทำให้สำนึกถึงความหมายของหลังคาในแง่ของความอบอุ่นและความเชื้อเชิญ และนอกเหนือจากนั้นแล้วยังได้มีการอ้างว่าอาคารดังกล่าวจะช่วยสร้างบรรยากาศในการทำงานเพื่อให้มีประสิทธิผลเต็มที่อีกด้วย[8] ถึงแม้ว่าการกล่าวอ้างในลักษณะดังกล่าวนั้นจะเป็นการอ้างตามแบบอย่างของพวกโมเดิร์นนิสท์ที่เข้าใจว่าตนสามารถบังคับพฤติกรรมมนุษย์ได้ก็ตาม แต่การคำนึงถึงปฏิกิริยาและผลกระทบต่อความรู้สึกของผู้ใช้อาคารนั้นนับ

เป็นการห่วงใยและการเอาใจใส่ต่อชาวบ้านตามแนวทางของโพสท์-โมเดิร์นนิซึมอย่างบริสุทธิ์

แนวทางการประยุกต์ลักษณะพื้นบ้านและลักษณะท้องถิ่นนี้ได้แพร่หลายและเป็นที่นิยมของประชาชนในสหรัฐอเมริกา ออสเตรเลีย สเปญ และในยุโรปตอนเหนือเช่นกัน เช่น โครงการเคหะสงเคราะห์ในประเทศเนเธอร์-แลนด์ โดย อัลโด แวน ไอค์ กับ ชีโล บอท์ซ ที่เมืองซวอลย์ และโครงการโดย แวน เดน บุท กับ เดอ เลย์ ที่อัมสเตอร์ดัม ซึ่งยึดลักษณะดั้งเดิมของความเป็นอยู่แบบดัทช์ ทั้งในแง่รูปแบบและการใช้สอย เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์ โดยมุ่งหมายที่จะประท้วงต่อต้านรูปแบบของเมืองตามอุดมการณ์ของยุคสมัยใหม่อันมีลักษณะที่ไร้มนุษยภาพ

3. *ลักษณะเฉพาะกรณี*

เกี่ยวเนื่องกับลักษณะพื้นบ้านดังกล่าวถึงแล้ว ลักษณะเฉพาะกรณีนับเป็นแนวทางที่สำคัญอีกแนวทางหนึ่งหลังยุคสมัยใหม่ โดยเฉพาะเมื่อคำนึงถึงบทบาทของโครงการเคหะสงเคราะห์ในยุคสมัยใหม่ด้วยแล้ว จะเห็นได้ว่าลักษณะเฉพาะกรณีนั้นเป็นการพยายามที่จะหาคำตอบในการแก้ปัญหา ซึ่งเป็นผลอันเกิดจากแนวความคิดของยุคสมัยใหม่ เมื่อมองแนวทางการใช้ลักษณะเฉพาะกรณีในเชิงการเมืองแล้ว จะเห็นได้ว่าเป็นแนวทางของกลุ่มนักเสรีนิยมที่โน้มเอียงไปในทางคตินิยม[9] ซึ่งมุ่งที่จะให้บริการทางวิชาชีพกับประชาชนทุกชั้นทุกระดับ และพยายามที่จะดึงประชาชนเหล่านี้เข้ามาร่วมในกระบวนการของการออกแบบตั้งแต่การตั้งโครงการ เสนอโครงการ และการแก้ปัญหา ตลอดจนกระทั่งการลงมือก่อสร้างจริง โดยสถาปนิกมีหน้าที่ริเริ่มชี้นำและแนะแนว ซึ่งนับเป็นแนวทางใหม่ในวิชาชีพสถาปัตยกรรม ที่ในประเทศไทยก็มี เช่น โครงการร่วมกันสร้าง เป็นต้น สำหรับรูปแบบของงานสถาปัตยกรรม ที่ปรากฏออกมามีลักษณะคล้ายดังกับเป็นการดัดแปลงต่อเติมทีละนิดทีละหน่อยตามรสนิยมของผู้อยู่อาศัย ซึ่งนับเป็นผลสะท้อนจากแนวทางของกระบวนการที่กล่าวถึง และเป็นรูปแบบที่มีชีวิตชีวาและเหมาะสมกับกรณีโดยแท้จริง จนสามารถเปรียบเทียบเสมือนการงอกงามขององค์ประกอบส่วนต่าง ๆ ตามธรรมชาติ (รูปที่ 16)

ผลงานของ ราล์ฟ เออร์สกิน นับเป็นผลงานในแนวของการต่อเติมงอกงามเฉพาะกรณีที่มีชีวิตชีวาด้วยการใช้ลูกเล่นที่น่าสนุกขบขัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งโครงการพัฒนาชุมชนไบเกอร์ที่เมืองนิวคาสเซล ประเทศอังกฤษ เมื่อประมาณ ค.ศ. 1972–74

ในช่วงขณะเดียวกันนี้ประเทศอื่น ๆ ก็ได้มีการตื่นตัวในแนวนี้ทั้งในระดับส่วนตัวและในระดับที่เปิดเผยทางการเมือง เช่น กลุ่ม ARAU ที่เมืองบรัสเซล ประเทศเบลเยียม (Atelier de Recherche et d'Action Urbaine) ซึ่งทำการ

เก็บข้อมูลวิจัยและปฏิบัติการริเริ่มในด้านความเป็นไปของเมืองเพื่อผลประโยชน์ของประชาชน เป็นต้น

แนวทางนี้ ได้แพร่ไปสู่ระดับของการออกแบบชุมชนสถาน จนกระทั่งระดับชุมชนเมือง โดยเน้นการต่อเติม ต่อขยาย บูรณะ ปฏิรูป ประสมประสานควบคู่ไปกับการสร้างสรรค์สถาปัตยกรรมใหม่แทนที่จะเป็นการรื้อร้างสร้างใหม่โดยสิ้นเชิงตามแบบสมัยใหม่ที่ทำลายสภาพความเป็นเมืองแบบประเพณีจนกลายเป็นยัดเยียดวิถีชีวิตแบบใหม่ให้กับประชาชนโดยไม่คำนึงถึงพื้นเพดั้งเดิมและความเคยชินของชนในสังคมนั้น ๆ ซึ่งน่าจะเป็นผู้ที่รู้ดีที่สุดเกี่ยวกับความต้องการของเพื่อนบ้านและของตนเอง ทว่าเหตุนี้ได้เปรียบเสมือนดาบสองคม เนื่องจากว่าเป็นเหตุที่พวกโมเดิร์นนิสท์ได้นำมาสนับสนุนแนวทางของตนโดยกล่าวหาว่าประชาชนเองเป็นฝ่ายที่หลงใหลในค่านิยมทางวัตถุ ต้องการรถเก๋งส่วนตัวและมีที่ดินเป็นของตนเอง ฯลฯ จึงทำให้รูปแบบของเมือง(ใหญ่) จำเป็นต้องออกมาในลักษณะที่มีเมืองบริวาร และชุมชนชานเมืองเป็นองค์ประกอบที่ส่งเสริมเอกภาพของเมืองโดยรวม[10] ซึ่งโดยแท้จริงแล้วก็มิได้หมายความว่าจะต้องรื้อร้างสร้างใหม่ แต่ถึงอย่างไรก็ตามไม่ว่าจะหันไปโทษฝ่ายใดผิดฝ่ายใดถูก ก็คงจะพอเห็นได้ว่าแนวทางการพัฒนาแบบประสมประสานนั้นก็สามารถแก้ปัญหาได้พอสมควร และนับว่าแก้ได้ดีกว่าแนวทางตามแบบแผนของพวกโมเดิร์นนิสท์ซึ่งไม่สามารถแก้อะไรได้เลย

การให้ความสำคัญกับประชาชนในกระบวนการออกสิทธิออกเสียงและออกแบบนั้นมีผลต่อรูปแบบของชุมชนในส่วนของที่ว่างภายนอกอาคาร โดยเน้นความสำคัญของที่ว่างที่สามารถเป็นที่ชุมชนในวาระต่าง ๆ เช่น การออกมาแลกเปลี่ยนความคิดเห็น การออกมาสันทนาร่วมกัน การแสดงวาทภิปรายหาเสียง แสดงโขน แสดงหนัง ฯลฯ ทั้งนี้ด้วยการสร้างที่ว่างภายนอกให้มีความหมายขึ้นมา ซึ่งตรงกันข้ามกับการสร้างอาคารขึ้นมาและปล่อยให้ที่ว่างภายนอกเป็นส่วนเหลือส่วนเกินที่ไร้ความหมายนอกจากจะเป็นที่จอดรถหรือซอกเล็ก ๆ ทั้งนี้จะเห็นได้จากตัวอย่างที่ประสพผลสำเร็จเป็นอย่างยิ่งในอดีตตลอดจนปัจจุบัน เช่น ท้องสนามหลวง ลานพระบรมรูปทรงม้า ลานนกพิราบที่วัดมหาธาตุ ฯลฯ ซึ่งในเมืองใหญ่ ๆ ทุกวันนี้จะหาสถาปัตยกรรมที่ว่างภายนอกอาคารที่มีคุณค่าเช่นนี้และที่สัมพันธ์กับอาคารอย่างกลมกลืนได้น้อยนัก ประเด็นนี้น่าเป็นประเด็นสำคัญประเด็นหนึ่งของแนวทางแบบเฉพาะกรณี กล่าวคือการมองที่ว่างเป็นวัตถุที่มีมวลรูป และมองมวลรูปเป็นที่ว่าง โดยกลับนัยกันตามทฤษฎีจิตวิทยาเกสตาลท์ ว่าด้วย "วัตถุเทียบกับพื้น" ที่นักออกแบบสมัยใหม่ (โมเดิร์นนิสท์) นิยมใช้ แต่ให้ความสนใจกับวัตถุมากเกินวิสัยจนมองข้ามส่วนของที่ว่างที่น่าบ

ได้ว่าเป็นเยื่อวิญญาณของการเชื่อมต่อความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุเหล่านั้น ทั้งนี้คงเนื่องจากเหตุที่นักออกแบบไม่เข้าใจและไม่สนใจในเรื่องสภาพกรณีของความเป็นเมืองนั่นเอง

สำหรับแม่แบบของชุมชนสถานในลักษณะเฉพาะกรณีที่โพสท์-โมเดิร์นนิสท์(และโมเดิร์นนิสท์ด้วย) พึงศึกษา คงเป็นพระตำหนักของกษัตริย์เฮเดรียน ที่เมืองทิโวลี ประเทศอิตาลี (ประมาณ ค.ศ. 118-134) ซึ่งมีแผนผังในลักษณะ "จับฉ่าย" ดังกับมีการผสมพันธุ์ต่อเติม ดัดแปลงแบบนั่นนิดนี่หน่อย โดยอาศัยรูปแบบจากอียิปต์บ้าง จากกรีซบ้าง ฯลฯ ทำให้มีลักษณะของการงอกงามตามธรรมชาติและให้เกิดความหมายที่เข้มข้นต่อประชาชนในชุมชนนั้น ซึ่งแนวทางนี้ คริสโตเฟอร์อเล็กซานเดอร์ก็ได้นำมาใช้ในการออกแบบวางผังแม่บทสำหรับมหาวิทยาลัยโอเรกอน สหรัฐอเมริกา(รูปที่ 17) โดยเน้นการงอกงามในลักษณะที่ให้ความรู้สึกเป็นธรรมชาติและการนำผู้อยู่ในชุมชนสถานนั้นมาร่วมแสดงความคิดเห็น เพื่อให้ได้มาซึ่งลักษณะของการขยายตัวที่ละเล็กน้อยและลักษณะของที่ว่างที่สัมพันธ์กับกิจกรรม พฤติกรรม ขนาดและสัดส่วนของมนุษย์[11]

4. ลักษณะเทียบเสมือน

แนวทางการออกแบบสร้างสรรค์อีกแนวทางหนึ่งที่นิยมใช้กันคือการออกแบบรูปทรงที่มองแล้วเปรียบเสมือนวัตถุสิ่งใดสิ่งหนึ่งทั้งที่มีชีวิตและที่ไม่มีชีวิต เพื่อสื่อความหมายของงานสร้างสรรค์ขึ้นนั้น ในทางอภิปรัชญา(รูปที่ 18, 19) ไม่ว่าจะชัดเจนอย่างตรงไปตรงมาเช่นร้านขายขนมบังไส้กรอกที่มีรูปทรงเป็นขนมบังไส้กรอกหรือจะสื่อความโดยเป็นนัยเป็นปริศนาที่กระตุ้นจิตนาการและความคิดของผู้ที่พบเห็นดังเช่นโบสถ์รอง--ชอมป์ ของ เลอ คอร์บูซิเอร์ เป็นต้น

แนวทางนี้ได้รับอิทธิพลมาจากนักออกแบบในสมัยก่อนยุคโมเดิร์น เช่น อุตเยนส์ กับ อันโตนิโอ เกาว์ดิ ผู้ซึ่งเป็นแบบอย่างที่พวกโพสท์--โมเดิร์นนิสท์นิยมศึกษา

รูปแบบของที่ว่างหลังยุคสมัยใหม่

ปัจจัยหลักในงานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่คือการแต่งปั้นที่ว่างขึ้นมา ด้วยการมองที่ว่างซึ่งเป็นเอรูปธรรมในแง่ของรูปธรรม กล่าวคือเป็นสิ่งที่มีรูปมวลนั่นเอง ยกตัวอย่างเช่นในการอ้างว่า "เต็มไปด้วยที่ว่าง" ซึ่งเป็นที่ทราบกันว่าเต็มนั้นไม่ใช่ว่าง และว่างจึงไม่อาจเต็มได้ในขณะเดียวกัน จุดเริ่มต้นของแนวปรัชญานี้ย้อนกลับไปถึงคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศเยอรมัน ซึ่งถือว่าที่ว่างนั้นคือแก่นวิญญาณของสถาปัตยกรรม อีกทั้งยังเป็นแม่สื่อในการพรรณนาถึงคุณสมบัติและการดำรงคงอยู่ของวัฒนธรรมต่างๆ ด้วย ปรัชญาเกี่ยวกับที่ว่างและกาลเวลาในทฤษฎีของซิกฟรีด กีเดียน ก็ได้

ยึดหลักตามแนวนี้ และถูกแปรออกมาให้เห็นเป็นตัวอย่างตามผลงานในแบบของ เบาว์เฮาส์ และผลงานอื่น ๆ เช่น ศาลาบาเซโลน่า โดย มีส แวน เดอ โรห์ กับ วิลล่า ซาวอย โดย เลอ คอร์บูซิเอร์ เป็นต้น

แนวหนึ่งในการกำหนดรูปลักษณะของที่ว่างแบบโมเดิร์นคือการใช้โครงตาราง 3 มิติ ซึ่งในกรณีนี้ที่ว่างจะมีคุณสมบัติที่เหมือนกันหมดไม่ว่าจะอยู่ในตำแหน่งหรือทิศทางใด ตัวอย่างของที่ว่างในลักษณะนี้ที่ได้รับการพัฒนาต่อไปในอีกระดับหนึ่ง ปรากฏให้เห็นได้ตามผลงานของ มีส และของบรรดาผู้ศรัทธาในมีสเช่นกัน นอกเหนือจากการมีคุณสมบัติที่เหมือนกันหมดที่กล่าวแล้ว ที่ว่างแบบโมเดิร์นจะมีลักษณะและรูปร่างที่เนื่องมาจากการสร้างขอบเขตหรือการห่อหุ้มที่ว่างนั้น ๆ อย่างตรงไปตรงมา และจากความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบส่วนย่อยกับส่วนรวมหรือจากส่วนรวมไปส่วนย่อยอย่างมีเหตุมีผล

ในทางตรงกันข้ามที่ว่างแบบโพสท์-โมเดิร์นนั้นอิงอยู่กับอดีต ขนบธรรมเนียม และไม่ถูกจำกัดด้วยขอบเขตที่ตายตัว อีกทั้งยังสามารถสร้างสรรค์ขึ้นมาได้อย่างอิสระในแง่ของความสัมพันธ์ระหว่างส่วนย่อยกับส่วนรวม ถึงอย่างไรก็ตามที่ว่างแบบโพสท์-โมเดิร์นนั้นมิได้เกิดเนื่องจากการพลิกคว่ำตำราหรือเป็นการปฏิวัติแต่อย่างใด หากเป็นผลของวิวัฒนาการในเช่นเดียวกับสาระอื่น ๆ ของโพสท์-โมเดิร์นที่ยังคงคุณสมบัติบางประการของโมเดิร์นนิซึมอยู่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ของการแทรกซ้อนและการปันแต่งที่ว่างให้ดำเนินกระชับเข้าหากัน ตามที่ เลอ คอร์บูซิเอร์ ได้พัฒนาขึ้นมาจากตาราง 3 มิติ ซึ่ง เวนทูรีและไอเซนแมน ก็ได้นำมาใช้ในลักษณะที่ซับซ้อนและสับสนยิ่งขึ้น

ผลงานบ้านหมายเลข 6 ของ ปีเตอร์ ไอเซนแมน ซึ่งได้ออกแบบให้กับครอบครัวแฟรงค์ส (ค.ศ. 1975) มีรูปลักษณะภายนอกที่ออกไปในแนวโมเดิร์นหรือสากล เนื่องจากเป็นลักษณะที่มิได้สะท้อนให้เห็นถึงสภาพกรณีแวดล้อมหรือรูปแบบท้องถิ่นและความเป็นอยู่ของ "ครอบครัวแฟรงค์ส" ซึ่งเป็นนักถ่ายภาพกับภรรยาที่เป็นนักประวัติศาสตร์ทางศิลปะ ทว่าในแง่ของการสร้างสรรค์ที่ว่างแล้วนับว่าเป็นที่ว่างที่มีความพิศดาร น่าขบขัน และน่าสนุกตามลักษณะของที่ว่างแบบโพสท์--โมเดิร์น เช่น การใช้บันไดลวงตา เสาหมุนวน เสาลอย-ที่ลอยจริง ๆ คืออยู่เหนือระดับพื้นดินประมาณ 150 เซนติเมตร และเสาล่องหนหรือเสาอากาศ ที่ปรากฏให้เห็นเป็นลวกาศหรือช่องว่างตรงผนังและทะลุพื้นขึ้นมาจากชั้นล่างไปถึงเพดานชั้นบน โดยเสาต่าง ๆ เหล่านี้อาจมีหน้าที่รับน้ำหนักหรืออาจมีหน้าที่เกี่ยวกับอุปกรณ์อาคาร บางต้นมีไว้เพื่อความสวยงามและบางต้นก็ไม่มีหน้าที่เกี่ยวกับอะไรทั้งสิ้น

สำหรับเสาล่องหนนั้นเป็นที่น่าสนใจด้วยเหตุว่าไม่มีเสาปรากฏอยู่ แต่เป็นช่องว่างในตำแหน่งที่เป็นเสา ซึ่งนอกเหนือจากเป็นเหตุที่ทำให้เตียงวิวาห์ถูกแยกออกเป็น 2 ซีกแล้วยังสามารถเป็นทางด่วนในการสัญจรจากชั้นบนสู่ชั้นล่างสำหรับทารกของครอบครัวแฟรงค์สที่ปรากฏโฉมขึ้นมาโดยสถาปนิกมิได้คาดคิดถึงมาก่อน และซึ่งหากก้าวเท้าพลาดหรือคลานอยู่เฉย ๆ ก็สามารถใช้ทางด่วนได้โดยไม่ต้องออกแรง ดังนั้นเพื่อระงับการใช้ทางด่วนพิเศษนี้ และเพื่อกันเสียงรบกวนระหว่างห้องต่าง ๆ แล้ว จึงต้องปิดกั้นช่องเสาอากาศด้วยกระจกแทนที่จะปล่อยโล่งตามแบบเดิม ส่วนเสาหมุนวงนั้นเป็นประตูที่เปิดสู่ห้องนอน ทว่าเมื่อปิด "เสา" ที่เป็นประตูนี้แล้วจะยังคงเหลือช่องว่างระหว่างเสากับผนังอีกประมาณ 60 เซนติเมตร ซึ่งสามารถเป็นช่องระบายความร้อนจากห้องครัวเข้าสู่ห้องนอนได้อย่างดียิ่ง ทั้งนี้หากมองในแง่ของความหลงใหลในสิ่งอันไม่พึงสมควรแล้ว การใช้องค์ประกอบต่าง ๆ และการจัดองค์ประกอบ ในลักษณะนี้คงจะต้องได้รับการพิจารณาและไตร่ตรองอย่างถี่ถ้วนก่อนจะเป็นที่ยอมรับได้ แต่ในแง่ของการแปลงโฉมรูปและมิติของที่ว่างแล้วนับเป็นมายาที่น่าชื่นชมในสภาพกรณีของตัวมันเอง และทำให้ที่ว่างนั้นมีเนื้อหาและความหมายที่เข้มข้นมากขึ้น (รูปที่ 20)

ตัวอย่างของการสร้างสรรค์ที่ว่างแบบซับซ้อนและเป็นปริศนาของโพสท์ – โมเดิร์นนิซึม อีกกรณีหนึ่งคือกลุ่มอาคารสวัสดิการและที่พักนักศึกษาของวิทยาลัยเครสก์ ที่เมืองซานตา ครูซ รัฐคาลิฟอร์เนีย ออกแบบโดย ชาร์ลส์ มัวร์ กับ วิลเลียม เทิร์นบูล ในการวางผัง (1972–74) นั้น มัวร์ได้นำลักษณะของการจัดองค์ประกอบจากอดีตมาใช้ในการสร้างบรรยากาศและความรู้สึกของการเป็นสถานที่แห่งหนึ่งหรือความรู้สึกเป็นหลักแหล่งที่มัวร์เคยอ้างไว้ในการเขียนบทความเกี่ยวกับตำหนักของเฮเดรียน[13] รูปลักษณะของที่ว่างในงานชิ้นนี้เป็นภาพพจน์ที่สะท้อนออกถึงหมู่บ้านในแถบทะเลเมดิเตอร์-เรเนียน ซึ่งมีความซับซ้อนอันเกิดเนื่องจากการนำระนาบต่าง ๆ มาใช้ และจากทางเดินที่คดเคี้ยว (รูปที่ 21, 22) แต่ในขณะที่หมู่บ้านในแถบยุโรปนั้นมีลักษณะคงทนถาวร หมู่บ้านนักศึกษาจะมีลักษณะบอบบาง เนื่องจากการใช้วัสดุก่อสร้างที่พวกโมเดิร์นนิสท์ได้ดูถูกกันมาตลอด เช่น การใช้ไม้อัดเป็นต้น จนอาจมองการเปรียบเทียบกับหมู่บ้านแถบเมดิเตอร์เรเนียนนั้นเป็นการเยาะเย้ยมากกว่าที่จะเป็นการยกย่อง ถึงอย่างไรก็ตามจะเห็นได้ว่าลักษณะของที่ว่างและทางสัญจรที่คดเคี้ยวในแผนผังนั้นช่วยเสริมสร้างบรรยากาศของความดื่นเต้นให้กับผู้ที่เข้าไปสัมผัสจริง เพราะสามารถเร้าจินตนาการและกระตุ้นให้คาดการณ์เกี่ยวกับสิ่งที่จะพบเห็นในระหว่างการสัญจรจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งซึ่งสำหรับโครงการนี้ผู้อยู่อาศัยคือนักศึกษาที่จะต้อง

อยู่ร่วมกันเป็นเวลา 4 – 5 ปี ดังนั้นจึงได้สร้างอนุสรณ์วัตถุที่ไร้ความหมายประปรายไว้ตามทางสัญจรระหว่างอาคารต่าง ๆ เช่น การดัดแปลงรางระบายน้ำให้เป็นน้ำพุ แทนที่จะสร้างอนุสาวรีย์ที่อึงสถาบันใดสถาบันหนึ่ง ทั้งนี้เพื่อช่วยสร้างความรู้สึกของความเป็นหลักแหล่ง ความเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน และความสามัคคีให้เหมาะสมกับฐานะของการเป็นนักศึกษาในชุมชนย่อยนี้[14]

มัวร์เป็นนักออกแบบที่มีอารมณ์สนุกสนานและตลกขบขันอย่างสอดคล้องกับแนวทางหลังยุคสมัยใหม่ ดังที่ปรากฏให้เห็นได้จากผลงานของเขา ในการออกแบบบ้านของครอบครัวเบิร์นส์ซึ่งเป็นอาจารย์ประจำมหาวิทยาลัยคาลิฟอร์เนียที่ลอสแอนเจลิส (1974) มัวร์ได้นำชั้นเชิงต่าง ๆ มาใช้ในการออกแบบซึ่งสามารถทำให้ผู้ที่เข้าสัมผัสได้รู้สึกตื่นเต้นและสนุกไปกับการสัมผัสนั้นด้วย การสอดซ้อนที่ว่างด้วยการใช้ระนาบต่าง ๆ ทั้งในทางราบ ทางตั้ง และมุมทะแยง มีผลไปในทางเดียวกับที่ว่างของไอเซนแมนที่ให้ความรู้สึกว่าสามารถไหลวนได้โดยไม่มีที่สิ้นสุด ทว่าที่ว่างของมัวร์นั้นทำให้ผู้สัมผัสต้องงงด้วยเหตุว่าไม่อาจเปรียบเทียบสัดส่วนของตัวเองกับวัตถุต่าง ๆ ได้ ทั้งนี้เนื่องมาจากการที่มัวร์ได้ปิดเบือนลักษณะของที่ว่างด้วยหลักการในเชิงภาพลวงตา ซึ่งได้เริ่มมีการใช้กันอย่างแพร่หลายตั้งแต่ประมาณปี ค.ศ. 1971 (รูปที่ 23)

ในบ้านหลังนี้ผู้เข้าไปสัมผัสสามารถเดินจากระเบียงแบบเม็กซิกันผ่านห้องพักผ่อนที่มีบรรยากาศเหมือนโบสถ์เนื่องจากมีเครื่องดนตรีออร์แกนใหญ่ตั้งอยู่ขนแท่น และถูกเน้นด้วยการใช้แสงส่องจากเบื้องหลัง ห้องนี้มีบันไดที่นำไปสู่ชั้นบน ซึ่งระหว่างทางนั้นผู้สัมผัสจะได้พบกับโต๊ะเครื่องแป้งตามแบบอย่างของตาราภาพยนตร์ที่ดึงดูดให้หันไปชมโฉมของตัวเองในกระจกเงา ก่อนที่จะเดินต่อไปพบกระจกอีกบานหนึ่งทว่าเมื่อหันไปมองตัวเอง ในครั้งนี้ก็คงจะต้องผิดหวังด้วยเหตุว่ากระจกบานที่ 2 นี้มิได้เป็นกระจกแต่เป็นช่องว่างในผนังที่ถูกเจาะให้มีลักษณะเหมือนกระจกบานแรก สิ่งเหล่านี้ตลอดจนการสร้างเงาเทียมด้วยการเล่นสีสรรนั้นทำให้ผลงานการออกแบบของมัวร์เป็นผลงานที่คงจะนับได้ว่าเป็นแบบฉบับของโพสท์-โมเดิร์นที่สมบูรณ์แบบหนึ่ง

การเลือกใช้รูปแบบใดรูปแบบหนึ่งหรือการเลือกรูปแบบหลายๆ รูปแบบมาผสมผสานกันตามแนวทางหลังยุคสมัยใหม่อิงหลักที่สามารถแยกออกได้เป็น 3 ประการ คือ (i) ตามลักษณะกรณีของสภาพแวดล้อมที่โครงการนั้นจะถูกสร้างขึ้นมา (ii) ตามลักษณะเฉพาะของหน้าที่ใช้สอยในส่วนต่างๆ เพื่อเสริมเน้นการใช้สอยในส่วนนั้นๆ และ (iii) ตามรสนิยมของประชาชนในสังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ ทั้ง 3 ประการนี้ปรากฏให้เห็น

ได้ในงานโครงการอิตาเลียน พลาซ่า สำหรับชุมชนชาวอิตาเลียนในเมืองนิวออร์ลีนส์ ซึ่งมัวร์ได้ร่วมกับสถาปนิกของบริษัท เปเรซ แอนด์ แอสโซ ซิเอทส์ ในการออกแบบประมาณ ค.ศ. 1976–9 ในโครงการอิตาเลียน พลาซ่า (Piazza d' Italie) นี้ มัวร์ได้นำชั้นเชิงการออกแบบมาใช้อย่างแยบคายอีกเช่นเคย แบบแผนของโครงการได้ออกมาในรูปลักษณะที่ไม่มีใครคาดถึงและไม่น่าจะเป็นไปได้ในแง่ของการออกแบบ ในด้านสภาพภูมิแวดล้อมนั้นจะเห็นได้ว่าโครงการนี้ถูกหมายตั้งในย่านชุมชนที่มีพลเมืองในลักษณะพหุเชื้อชาติ ด้านหนึ่งของที่ตั้งโครงการนี้มีอาคารระฟ้าซึ่งมีลักษณะหน้าตาอันเป็นที่มาของวงแหวน (ในผังของโครงการ) ที่แผ่ขยายออกไปเป็นวง ๆ จากจุดเริ่มต้นตรงใจกลาง ในแนวเดียวกับการวางแผนผังแบบบาร็อค ดังเช่นที่ พลาส เดส์ วิคตัวร์ ณ กรุงปารีส วงแหวนเหล่านี้มีผลในการดึงดูดประชาชนที่สัญจรไปมาให้หันมาสนใจและคาดเดาเหตุการณ์ที่อาจซ่อนเร้นอยู่เบื้องหลังกลุ่มอาคารต่าง ๆ การดึงดูดนี้ยังถูกเน้นด้วยซุ้มทางเข้าเพื่อนำความสนใจเข้าสู่เบ้าตรงใจกลางดังกล่าวอีกด้วย ทว่าในการมุ่งสู่ใจกลางนั้นแทนที่จะพบวงแหวนที่มีลักษณะสมบูรณ์ กลับกลายเป็นประสบการณ์ที่ผู้สัมผัสไม่อาจคาดถึงได้ เนื่องจากเส้นโค้งต่าง ๆ เป็นเพียงส่วนหนึ่งของวงเท่านั้น ทำให้การเคลื่อนไหวของเส้นสายต่าง ๆ นำสายตาไปสู่เป้าหมายใหม่ที่เปรียบเสมือนเวทีและฉากที่ตั้งอยู่ในมุมทะแยง (รูปที่ 24, 25) เส้นทะแยงมุมที่นำสายตาสู่เวทีนี้ค่อย ๆ แผ่ลงมาเป็นชั้น ๆ และแปลงตัวเป็นแผนที่ภูมิประเทศของอิตาลีในตัวของมันเอง นอกจากการลดชั้นลำดับเพื่อให้สอดคล้องกับภูมิประเทศของอิตาลีแล้ว มัวร์ก็ได้นำรูปแบบเสาต่าง ๆ ของอิตาเลียนออร์เดอร์มาใช้ (โดริค ไอโอนิค คอรินเธียน ทัสกัน และ คอมโพสิท) ตามลำดับขั้นไปขณะเดียวกันอีกทั้งยังมีขั้นสูงสุดเป็นเสาประเภทที่มัวร์ได้แต่งขึ้นเองและประดับประดาด้วยหลอดไฟนีออนรองเหัวเสาในการแสดงถึงความเป็นยุคของคริสต์ศตวรรษที่ 20 อันเต็มไปด้วยรสนิยมระดับ "ดลาด" นอกจากนั้นมัวร์ยังได้นำรูปปั้นหน้าของตัวเองที่มีน้ำพุออกจากปากฝังไว้ตามผนังส่วนต่าง ๆ อีกด้วย

ความเข้มข้นของเนื้อหาในโครงการนี้คงไม่ปรากฏขึ้นหากเป็นความคิดของคนเพียงคนเดียว ดังนั้น อัลเลน เอ็สคิว และ แมลคอล์ม เฮิร์ด ซึ่งเป็นสถาปนิกอยู่ในถิ่นนั้น จากบริษัท เปเรซ แอนด์ แอสโซซิเอทส์ จึงได้มีบทบาทในการชี้แนะถึงขนบธรรมเนียมประเพณีและกิจกรรมที่เกิดขึ้นเป็นประจำในชุมชนนี้ที่จะมีผลต่อการกำหนดหน้าที่ใช้สอยและการเลือกสรรรูปแบบต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับลักษณะของการใช้สอยอีกด้วย

ผลงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงการหยิบยืมองค์ประกอบจากอดีตและนำมาประยุกต์ใช้อย่าง

แหวกแนว นับเป็นโครงการที่เหมาะสมกับกรณีของสภาพแวดล้อม อีกทั้งเน้นถึงลักษณะของการใช้สอยในส่วนต่าง ๆ ด้วยรูปแบบที่ถูกเลือกสรรมาใช้ให้สอดคล้องกัน และด้วยการอิงข้อมูลเกี่ยวกับรสนิยมของประชาชนในสังคมนั้นมาเป็นหลักเกณฑ์ในการออกแบบและการเลือกเฟ้นรูปแบบที่จะหยิบยืมมาประยุกต์ใช้อีกเช่นกัน ดังนั้นแล้วโครงการนี้จึงเป็นตัวอย่างอีกกรณีหนึ่งที่แสดงถึงแนวทางของยุคสมัยใหม่ให้เห็นได้อย่างสมบูรณ์และเป็นตรรชนีชี้ถึงแนวทางในขั้นต่อไปสำหรับสถาปนิกโพสท์–โมเดิร์นที่สรุปได้ว่าควรเป็นแนวทางที่มีการแสวงหาข้อมูลทางสังคมสำหรับการออกแบบและการหาวิธีประสานข้อมูลที่ได้มาจากแหล่งต่าง ๆ ที่นอกเหนือวงการสถาปัตยกรรมเพื่อนำมาใช้ในการแก้ปัญหาสร้างสรรค์ให้เหมาะสมกับกรณี และแสดงออกให้เห็นว่า "น้อยนักจักน่าเบื่อ" จริง ๆ

สรุป

สำหรับทุกวันนี้ สถาปนิกสมัยใหม่ (โมเดิร์นนิสท์) ก็ได้หันมาตามแนวทางของโพสท์–โมเดิร์นนิซึมกันเต็มตัว เช่น ฮานส์ ฮอลไลน์, ฟิลลิป จอห์นสัน, เจมส์ สเตอร์ลิง ฯลฯ โดยมีผลงานที่ออกมาในลักษณะซับซ้อนทั้งในด้านที่ว่างและรูปแบบหลายหลากลักษณะตั้งแต่ในระดับของอาคารตลอดจนระดับของชุมชนเมืองด้วยการประสมประสานเนื้อหาต่าง ๆ ตามวิถีทางการใช้ "ภาษา" ที่สามารถสื่อความหมายได้อย่างเข้มข้นชัดเจน และมีหลักเกณฑ์ที่ค่อนข้างจะแน่นอนมั่นคงกว่าการฟื้นฟูรูปแบบจากอดีตเมื่อสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งไม่มีหลักเกณฑ์ที่แน่ชัดนัก การมีหลักเกณฑ์จึงนับเป็นการเปิดทางสู่การพัฒนาแนวทางของการหยิบยืมรูปแบบจากอดีตให้เป็นรูปแบบที่แหวกแนว แต่ในขณะเดียวกันยังเคารพวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่สอดคล้องกับความต้องการของประชาชนทั่วไปในสังคมนั้น ๆ เพื่อให้งานสถาปัตยกรรมมีความหมายที่ประชาชนทุกระดับสามารถเข้าใจได้ และมีสาระที่ประชาชนต้องการรับรู้ด้วยภายใต้ภาวะการณ์ของสังคมในขณะนั้น อีกทั้งจะต้องสามารถสื่อความหมายกับประชาชนในช่วงขณะที่สืบต่อไปตามกาลเวลาด้วย

เชิงอรรถ

1. C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture.* (3 rd. Revised; London : Enlarged Academy Edition, 1981), p.82.

2. J. Jacobus, Philip Johnson George Braziller, (New York : George Braziller, 1962).

3. *CIAM'59 in Otterlo*, ed. Jurgen Joedicke, London, 1961, p. 182.

4. C. Jencks, Op. Cit., p. 87

5. R. Venturi, *Complexity and Contradictions in Architecture*, (New york : Museum of Modern Art, 1966).

6. C. Jenek, Op. Cit., p. 88

7. Ibid. p. 96

8. A. Derbyshire, "Building the Welfare State," *RIBA Conference 1976*, RIBA Publications, p. 29

9. เด่น วาสิกศิริ, "จุดยืนกับการเคลื่อนไหวของวงการสถาปัตยกรรม" หัวข้อ 'ว่าด้วยการเมือง' *หน้าจั่ว* วารสารวิชาการคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2525, กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาธรรมศาสตร์, 2526, หน้า 99–101

10. C. Jencks, Op. Cit., p. 108

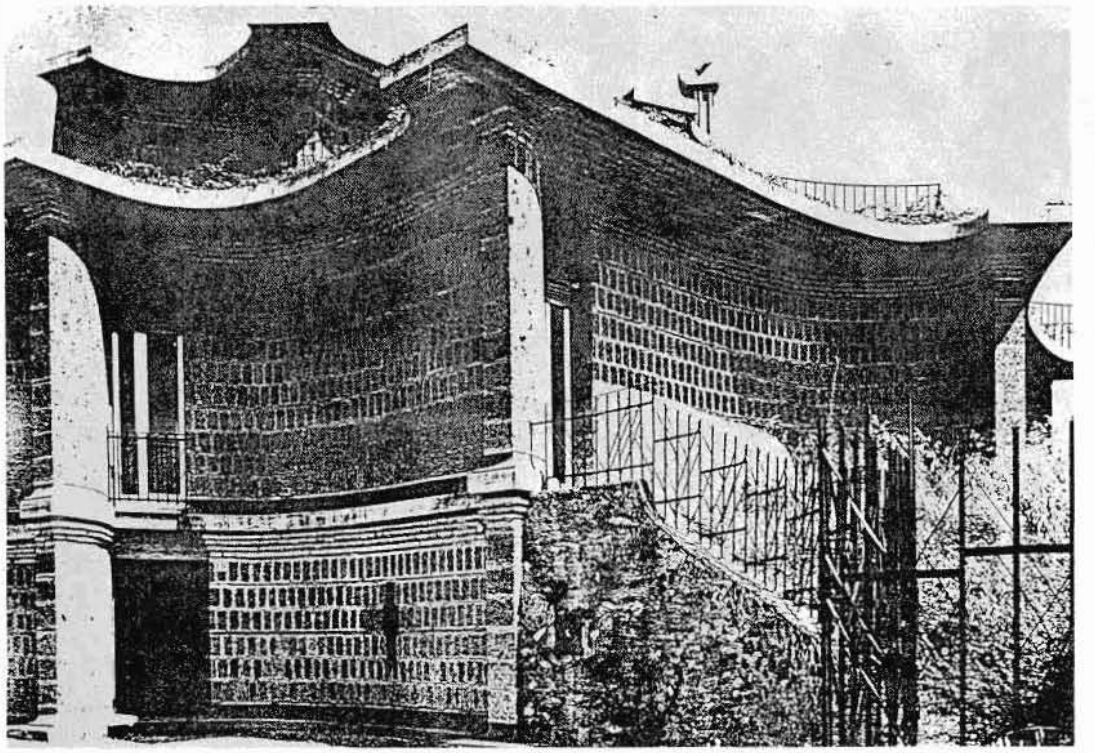
11. Alexander C. et. al., *The Oregon Experiment.* (New York : Oxford University Press, 1975).

12. จรัญพัฒน์ ภูวนันท์ กล่าวถึงลักษณะนี้โดยละเอียดในบทความเรื่อง "เมตาฟอร์" ใน *หน้าจั่ว* วารสารวิชาการคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มศก. ปีการศึกษา 2525 โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2526. ดูเช่นเดียวกันในบทความเรื่อง "การใช้เครื่องหมายและ

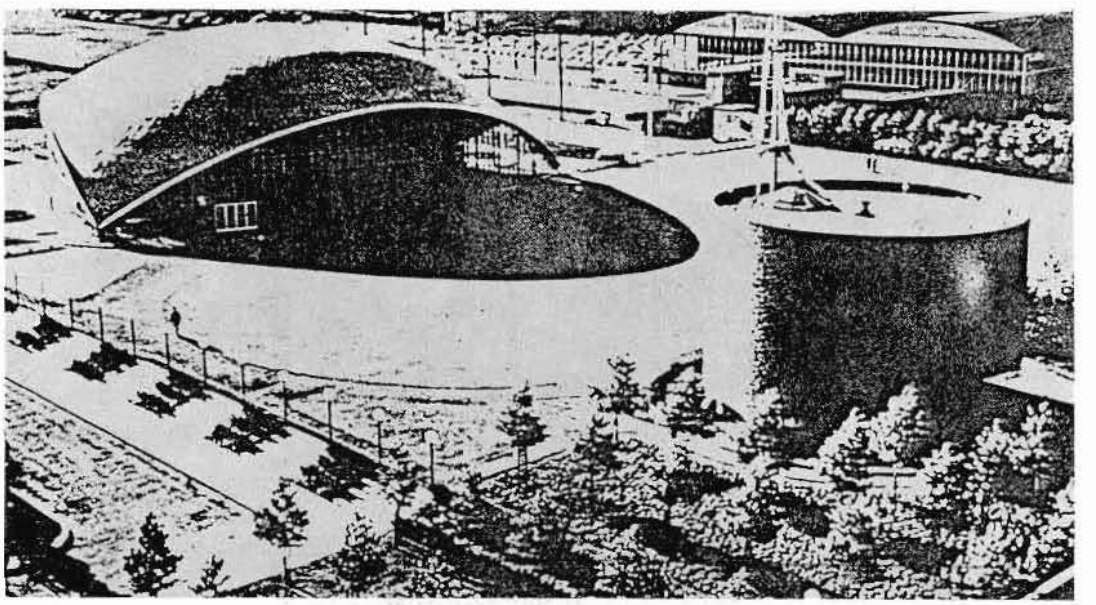
สัญญลักษณ์" เด่น วาสิกดิริ *สถาปัตยกรรมพันธุ์ใหม่.....(ภายหลังยุคสมัยใหม่)* เอกสารโรเนียวคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มศก. 2527

13 C. Moore. "Hadrian's Villa", *Dimensions.* (New York : Gerald Allen, 1977).

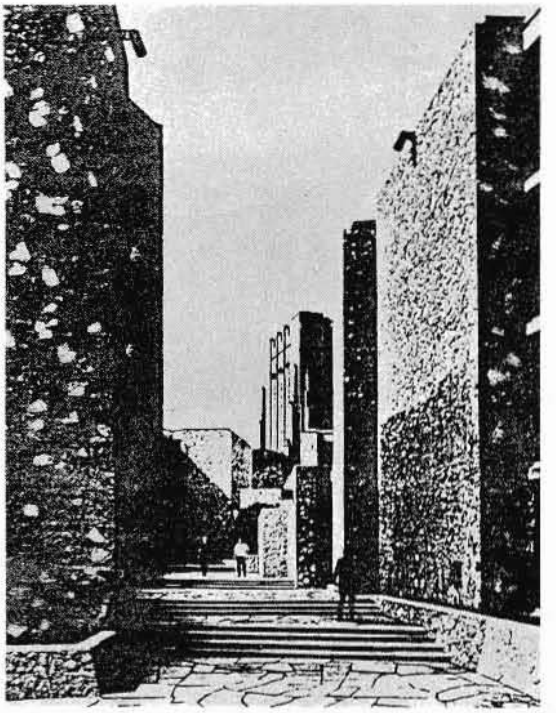
14. *Architecture d' Aujour d' hui,* March/April, 1976., p. 60



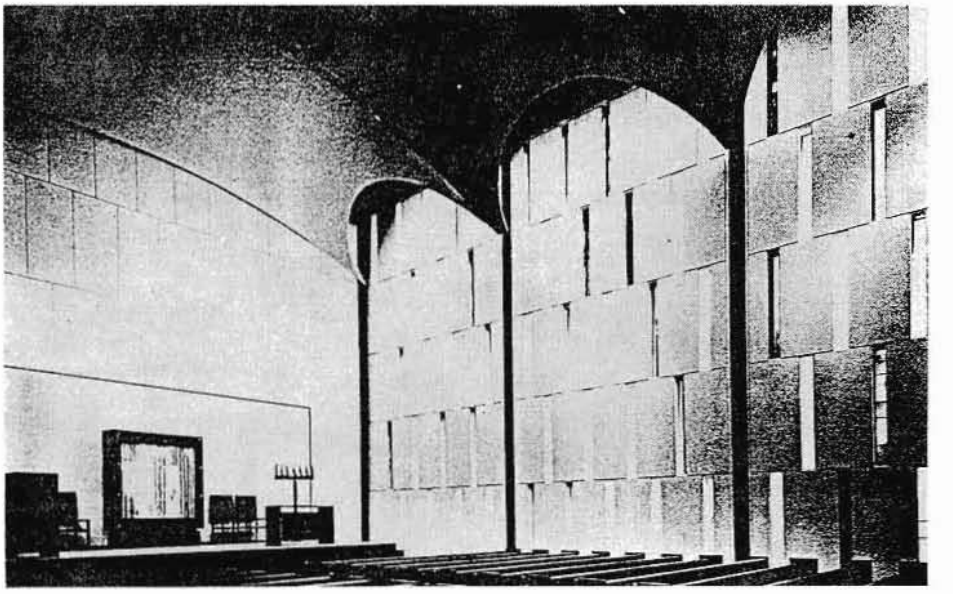
รูปที่ 1 อาคาร คาสา บัลดิ ณ กรุงโรม – ผลงานของ เปาโล โปร์โตเกซี สะท้อนออกถึงผลงานของโบโรมีนิ ด้วยการโอบล้อมที่ว่างให้เป็นสัดส่วนและประสานสัมพันธ์กันในลักษณะบาร็อค แต่ในขณะเดียวกันแฝงอิทธิพลของ เลอ คอร์บูซิเอร์



รูปที่ 2 เปลือกส้มของ เอโร ซาริเนน



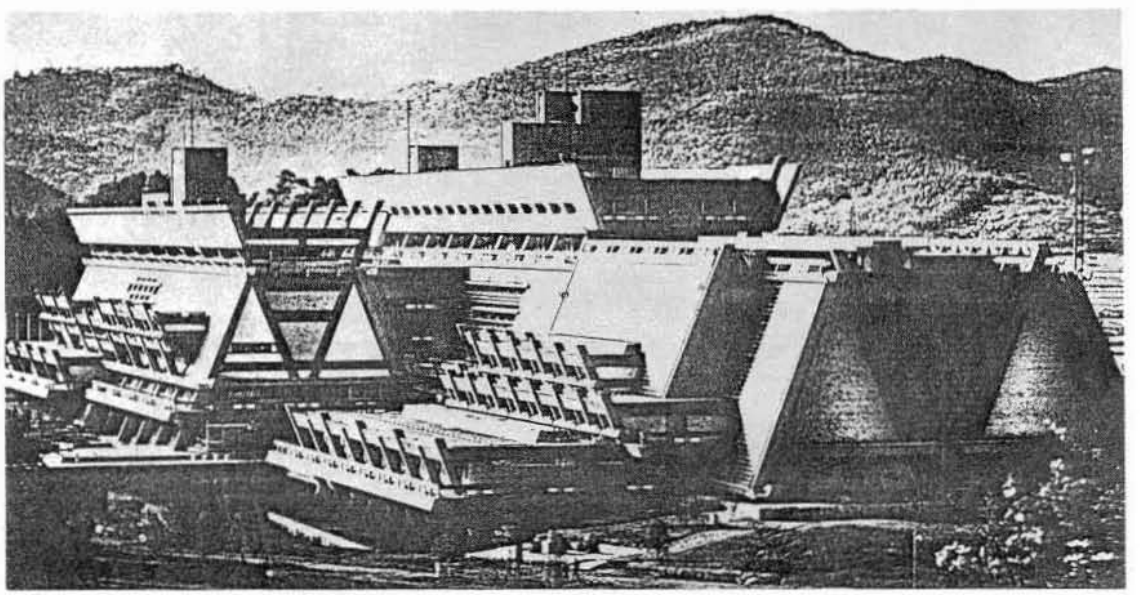
รูปที่ 3
วิทยาลัยสไตล์ส แอนด์ มอร์ส ที่เยลในลักษณะขนมถั่วตัดของซาริเนน (ประมาณ 1958–62)



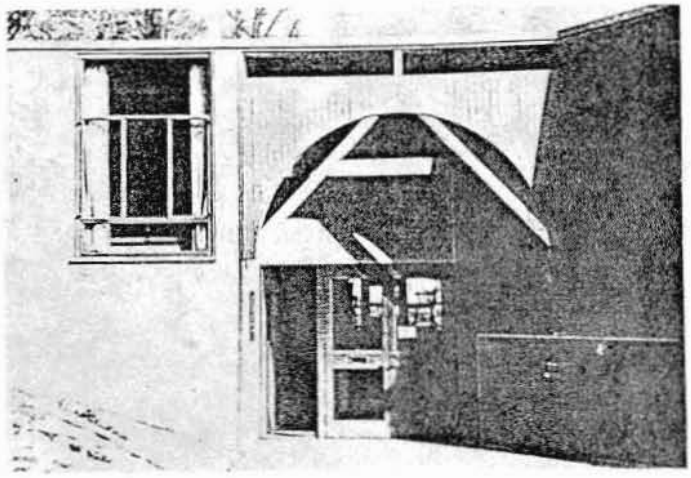
รูปที่ 4 โบสถ์ยิว ที่เมืองพอร์ท เชสเตอร์ ออกแบบโดย พีลลิป จอห์นสัน – ภายในสะท้อนออกถึงอิทธิพลจาก เซอร์ จอห์น โซน ด้วยการใช้เพดานโค้งในลักษณะของโดม ในทำนองเดียวกับการขึงผ้าใบภายในที่ว่างของห้องใหญ่อีกทีหนึ่ง



รูปที่ 5
ลักษณะการขึงเพดานในงานของ จอห์น โซน

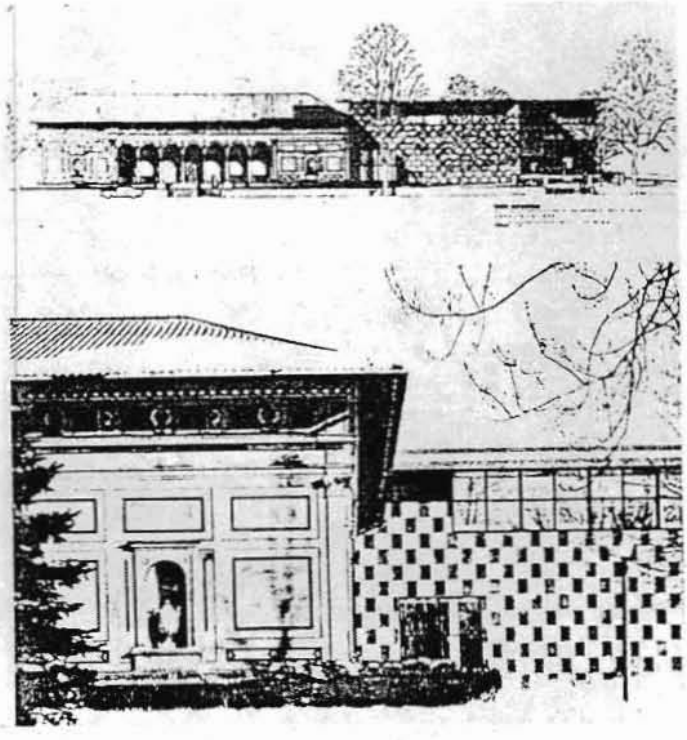


รูปที่ 6
รูปแบบญี่ปุ่น – หอประชุมนานาชาติแห่งเกียวโต ออกแบบโดย ชาชิโอ โอทานิ (1964–66)



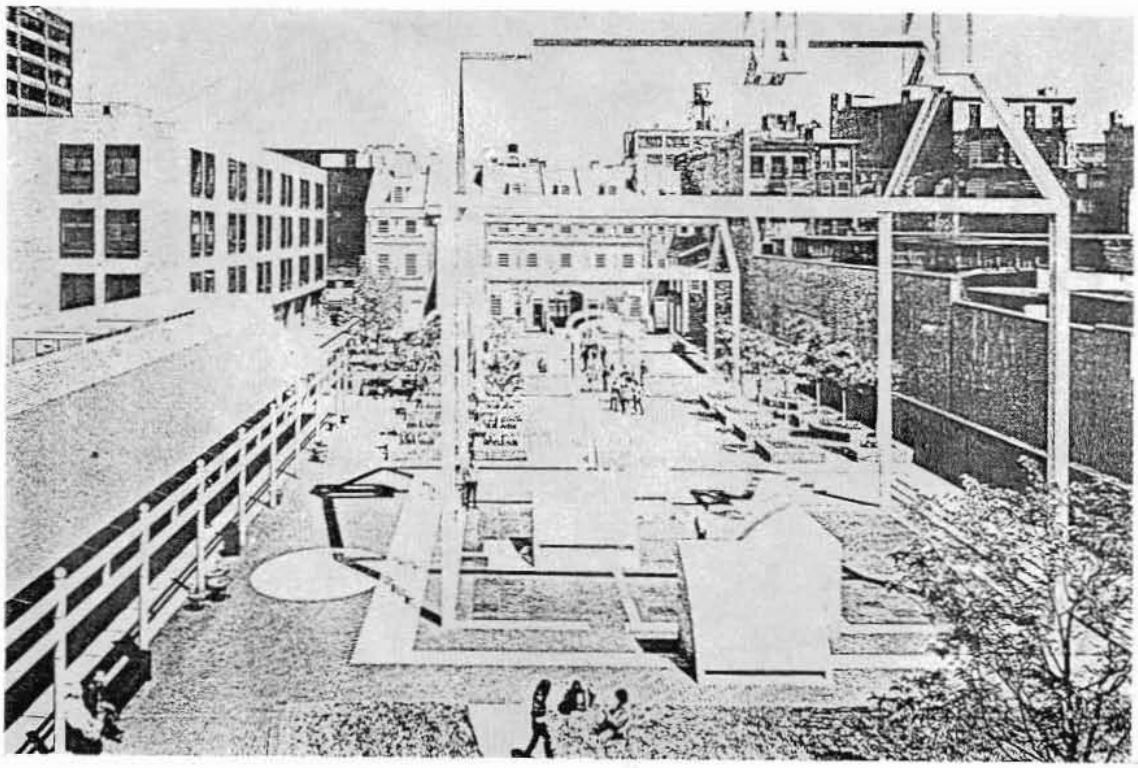
รูปที่ 7

สมาคมทันตแพทย์และพยาบาลสถานโดยเวนทูรี การใช้สันโค้งที่ไม่รับน้ำหนัก และเสริมด้วยค้ำยันเพื่อเน้นทางเข้า

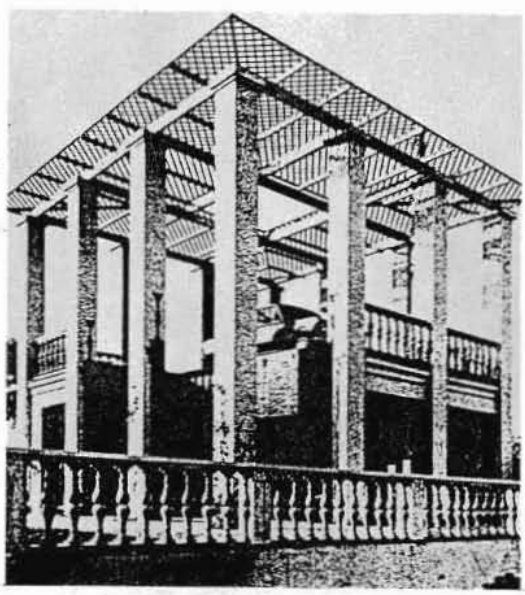


รูปที่ 8

พิพิธภัณฑ์ศิลป ณ วิทยาลัยโอเบอร์ลินแสดงส่วนเดิมของอาคารและส่วนต่อเติมโดยเวนทูรี ซึ่งใช้หินแกรไนท์ในลักษณะตารางสีชมพู-แดงกับรูปทรงของโรงกีฬา

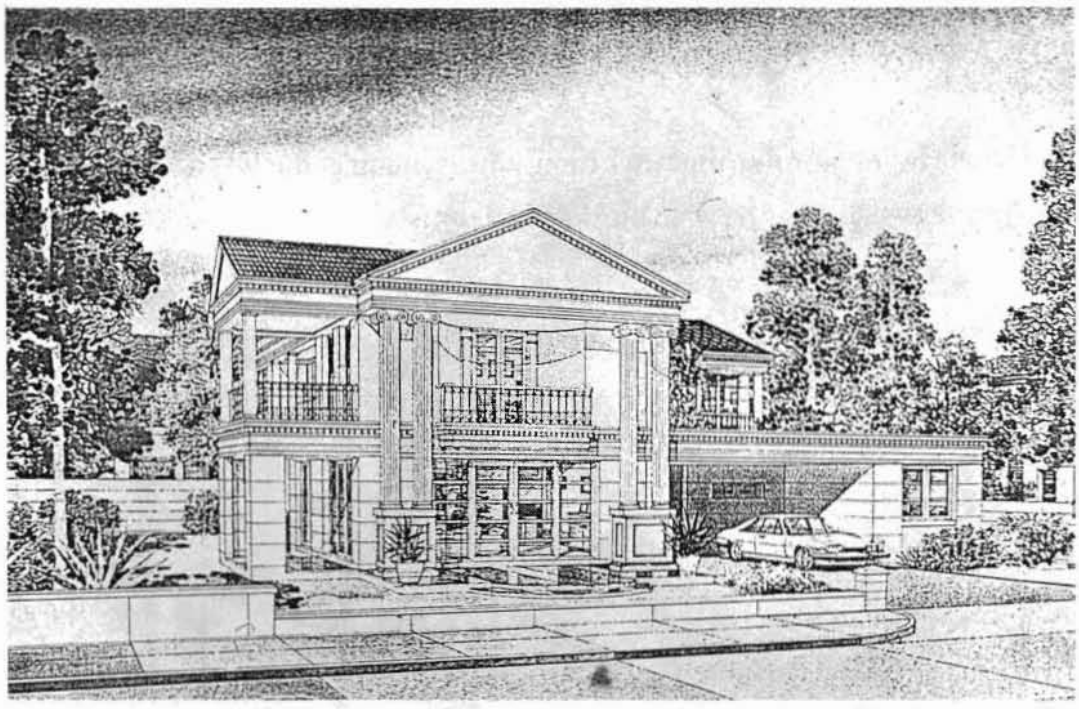


รูปที่ 9
แฟรงค์ลิน คอร์ต ออกแบบโดยทีมเวนทูรี เพื่อเป็นอนุสรณ์แด่เบญจมิน แฟรงค์ลิน เป็นรูปทรงที่ทำให้ระลึกถึงวิญญาณมากกว่าที่จะให้เกิดความประทับใจในสิ่งก่อสร้าง



รูปที่ 10
เรือนพักในลักษณะศาลา โดย คโล–เทต์ แอนด์ ทัสเกต – แสดงออกถึงอิทธิพลของทีมเวนทูรี



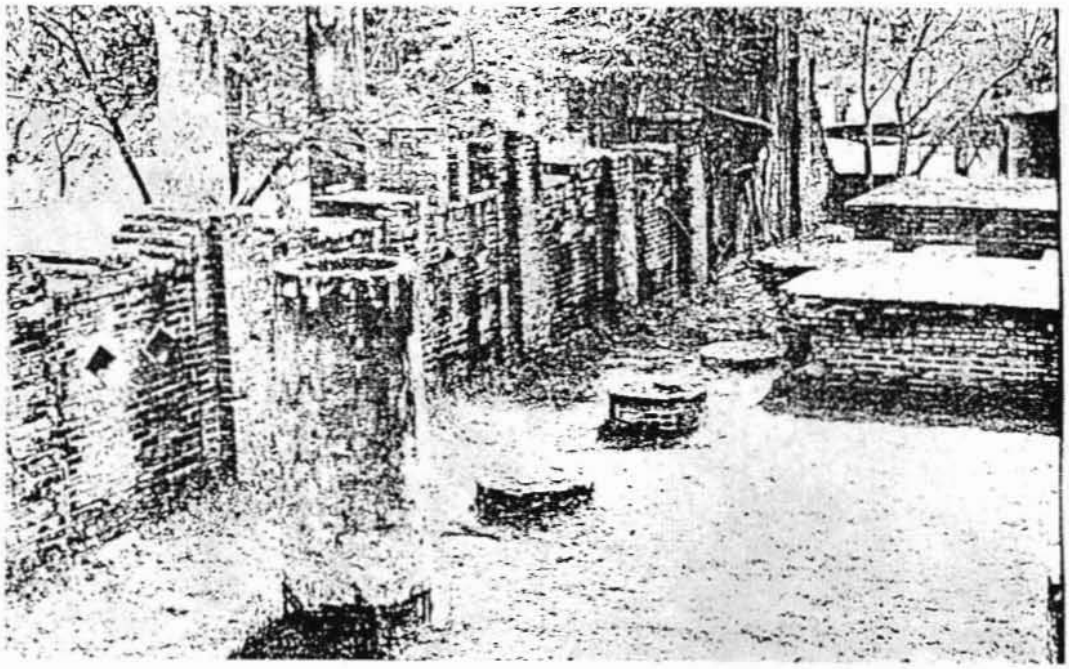


รูปที่ 11, 12

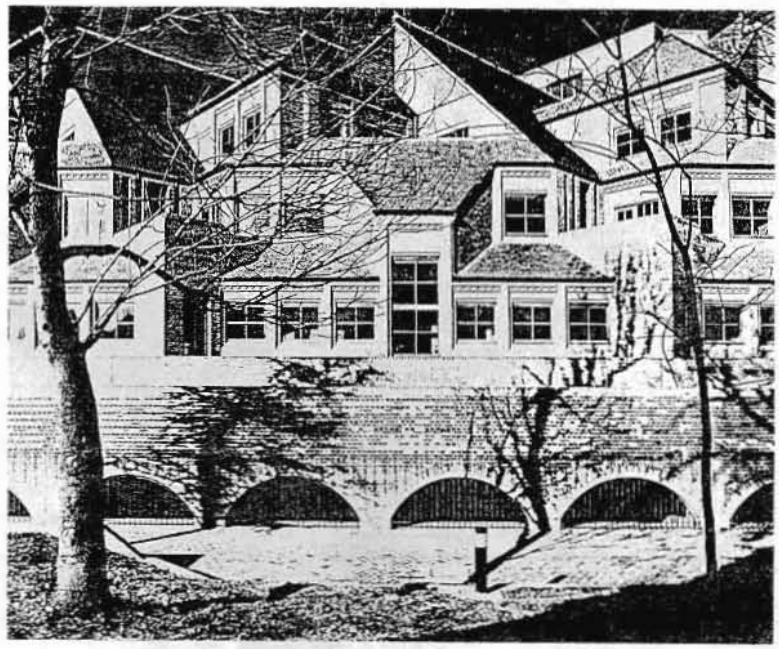
บ้านพักอาศัยในโครงการหมู่บ้านจัดสรร สุขุมวิท การ์เด้น ซิตี้ แสดงการตกแต่งให้เป็นทรงสเปญหรือทรงคลาสสิค ทั้ง ๆ ที่ผังพื้นของแบบทั้งสองเป็นแปลนเดียวกัน



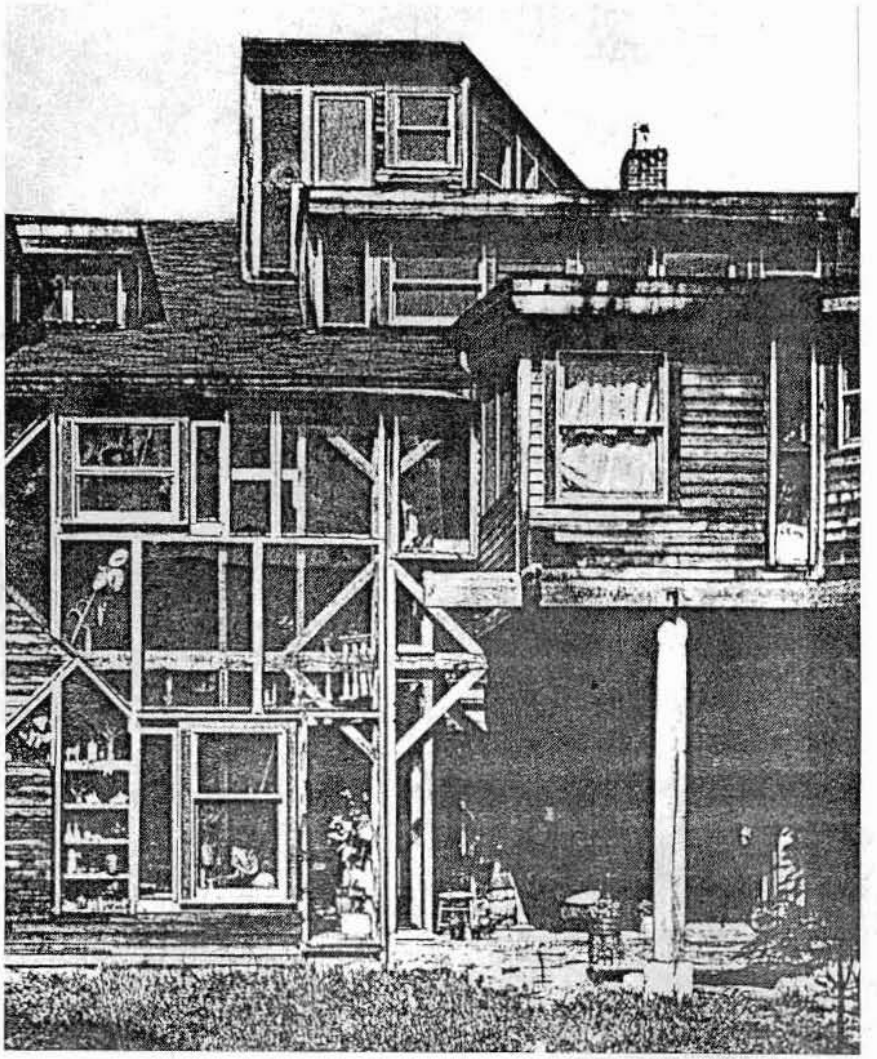
รูปที่ 13
แผนผังเมืองโบราณโดยสังเขป
ในรูปลักษณะของประเทศไทย



รูปที่ 14 ซากปรักหักพังวิหารพระศรีสรรเพชญ จำลองไว้ในเมืองโบราณ เป็นหลักฐานให้เห็นถึงความสามารถของการประสมประสานวิทยาการเทคโนโลยีแห่งยุคในการเลียนแบบและจำลองพื้นฟูงานสถาปัตยกรรมจากอดีต

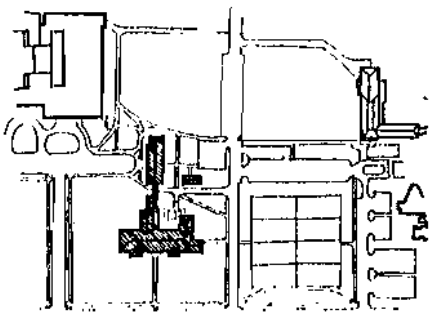


รูปที่ 15 ที่ทำงานเทศบาลซิลลิง-ดอน โดย แอนดรูว์ เดอร์บีเชอร์ ในลักษณะพื้นบ้านประยุกต์ แสดงออกถึง ความอบอุ่นและการเชื้อเชิญ

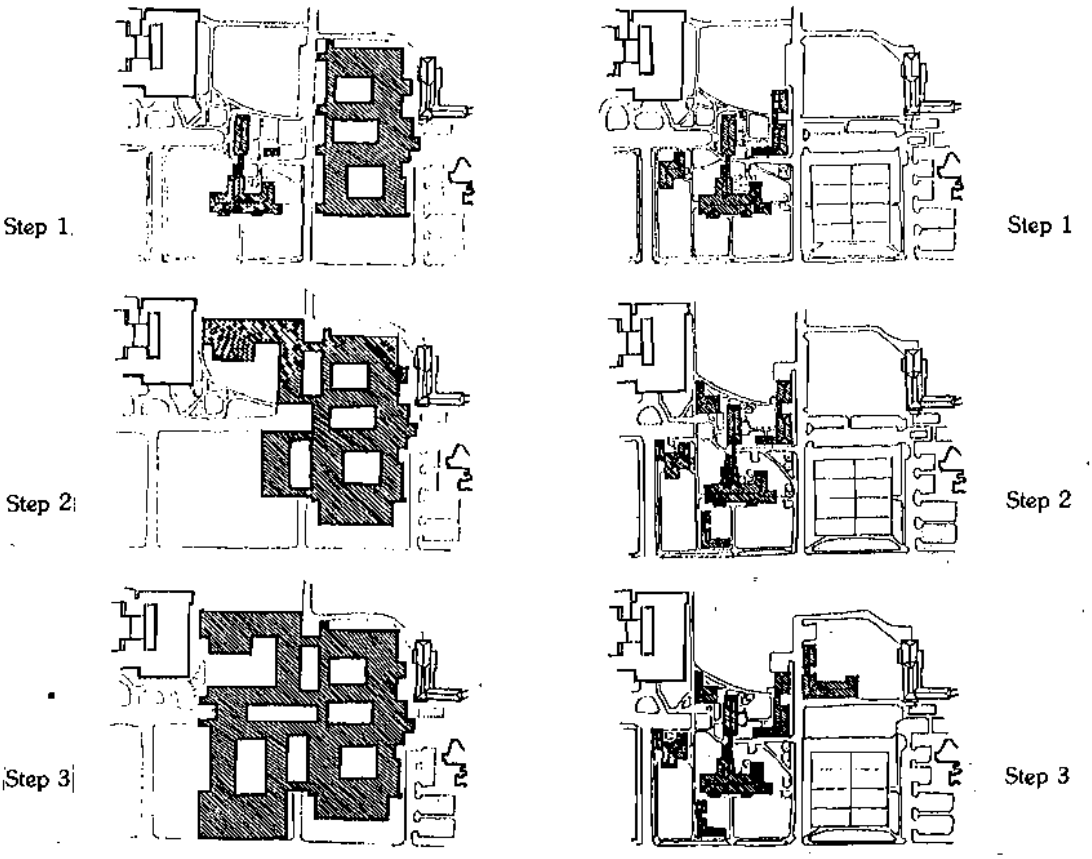


รูปที่ 16

รูปแบบในลักษณะเฉพาะกรณีที่ให้ความรู้สึกว่าเป็นลักษณะที่งอกงามต่อเติมตามยถากรรม – บ้านของโยเซฟ อารีน่า ที่แมสซาชูเซทส์ – เป็นการดัดแปลงบ้านที่มีอยู่เดิม โดย ริชาร์ด เทรมากลีโอ

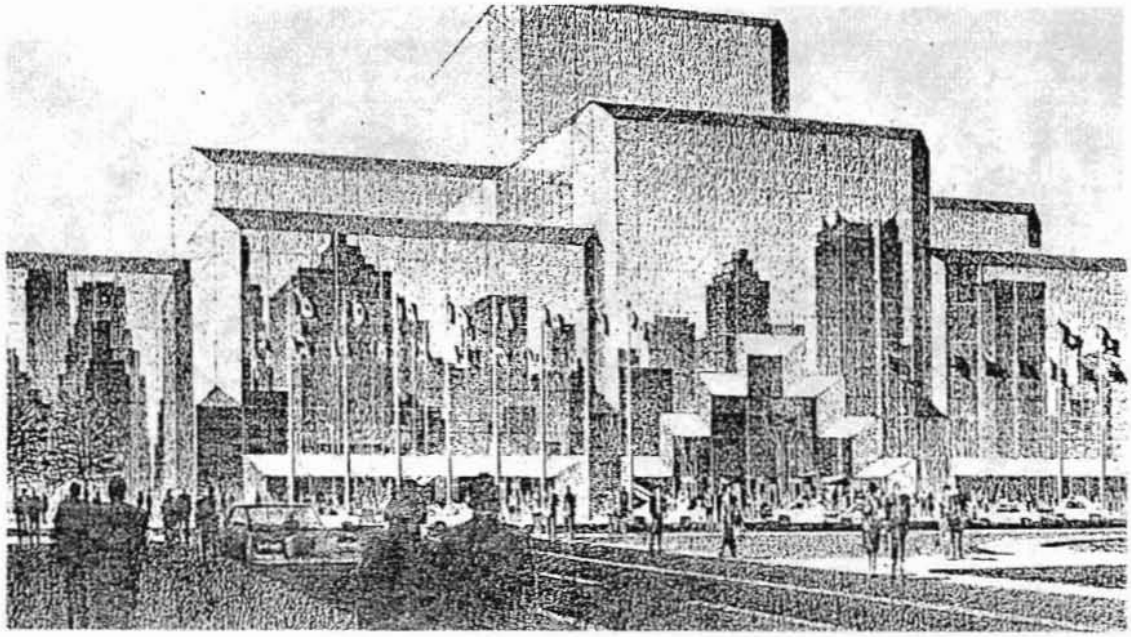


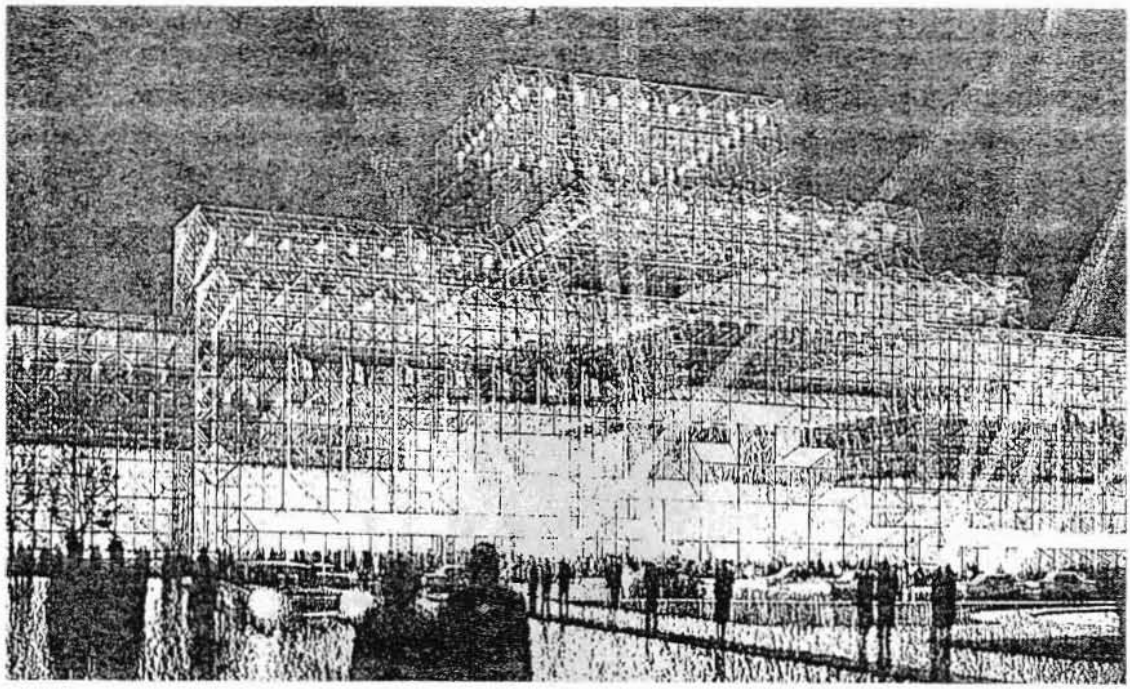
The existing School of Education



รูปที่ 17

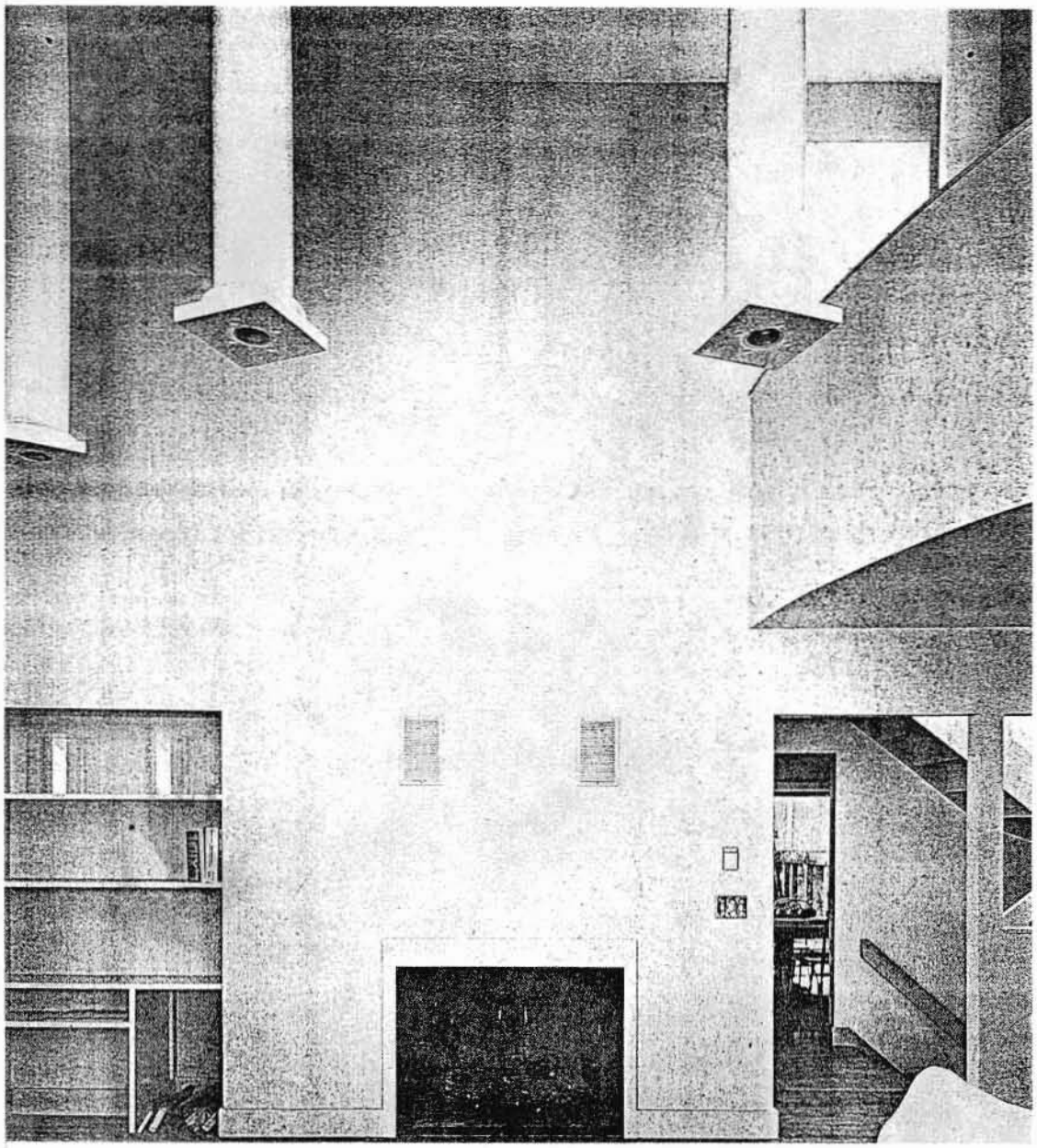
เปรียบเทียบลักษณะของการรื้อร้างสร้างใหม่อย่างสมบูรณ์แบบ (ซ้าย) กับการเจริญงอกงามในลักษณะธรรมชาติ (ขวา) – แนวความคิดในการออกแบบวางผังมหาวิทยาลัยโอเรกอนของคริส–โตเฟอร์ อเล็กซานเดอร์ ในส่วนของคณะศึกษาศาสตร์ จากผังปัจจุบัน(บน)





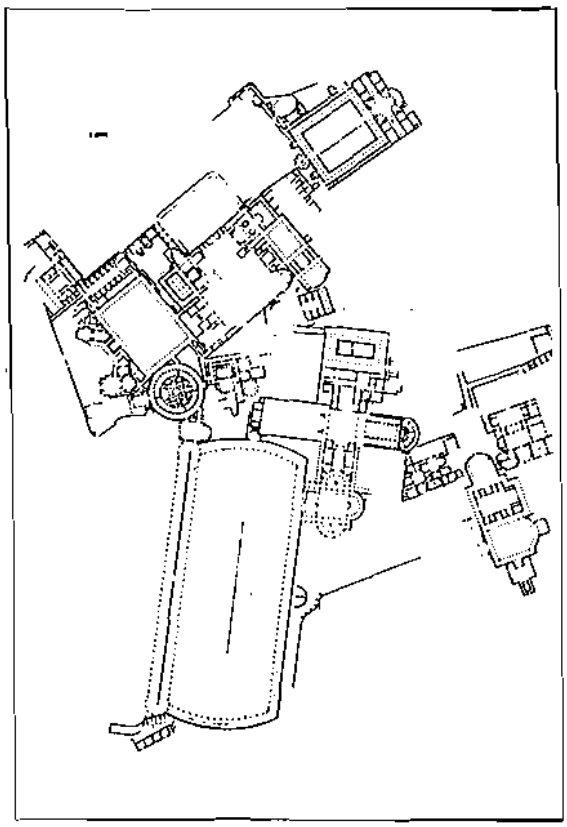
รูปที่ 18, 19

ศูนย์มหกรรมแสดงสินค้าแห่งนิวยอร์ค ออกแบบโดย เจมส์ ฟรีด จากบริษัท ไอ.เอ็ม.เป แอนด์ พาร์ทเนอร์ส ซึ่ง ฟรีด อ้างเปรียบเทียบเสมือนช้างเต้นระบำปลายเท้า (ทัศนียภาพกลางวัน–กลางคืน)

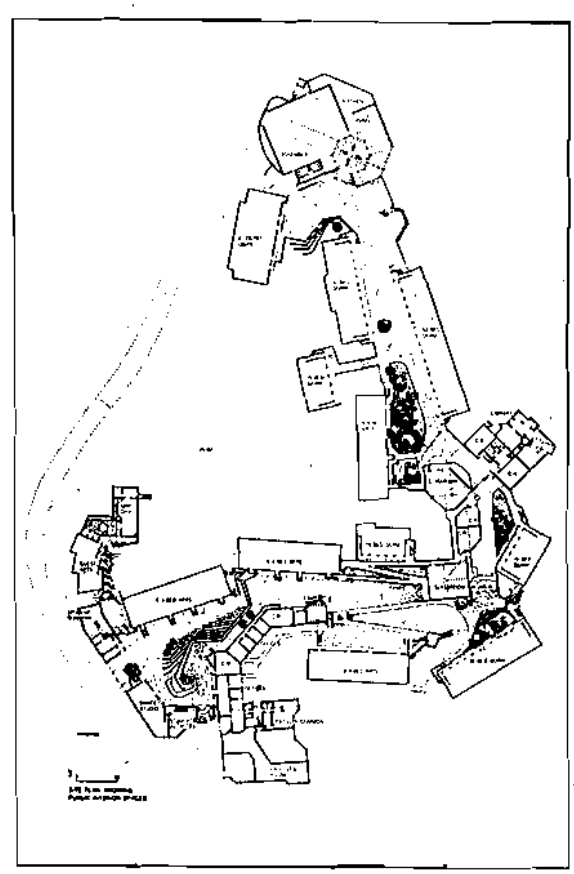


รูปที่ 20

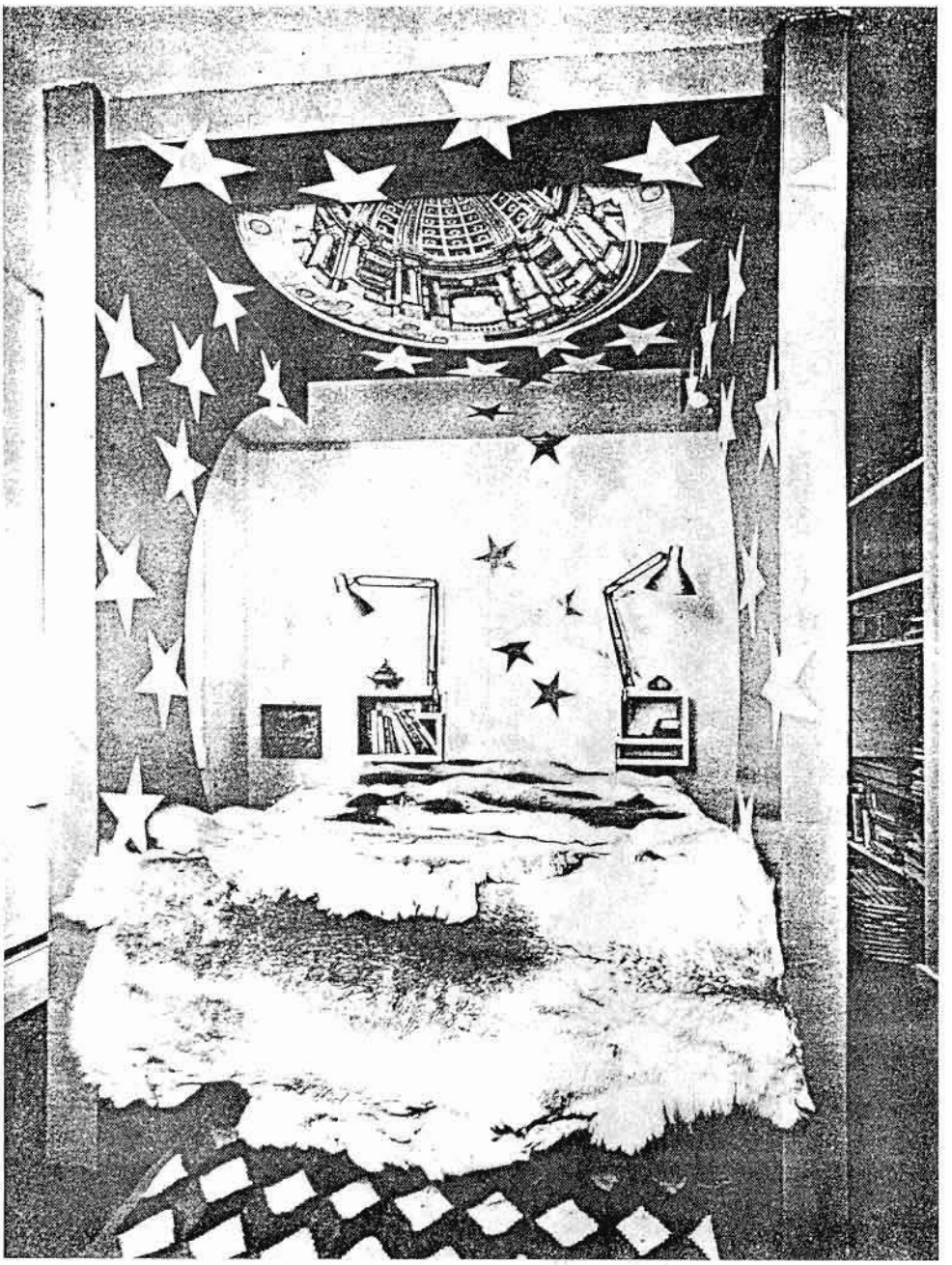
ลักษณะ "เสาลอย" ตามแบบอย่างของชาริเนน–ในกรณีนี้ เสาลอย มีหน้าที่เป็นโคมไฟ ในผลงานของ โรเบิร์ท มิทเทลสตาดท์ (ประมาณ ค.ศ. 1975–79) ที่พักอาศัยในเมืองซานฟรานซิสโก



รูปที่ 21
ผังพระตำหนักเฮเดรียนที่เมืองทิโวลี่ ประเทศอิตาลี แสดงลักษณะของการงอกงามเฉพาะกรณี ให้ความรู้สึกถึงความเป็นสถานที่และเป็นหลักแหล่ง



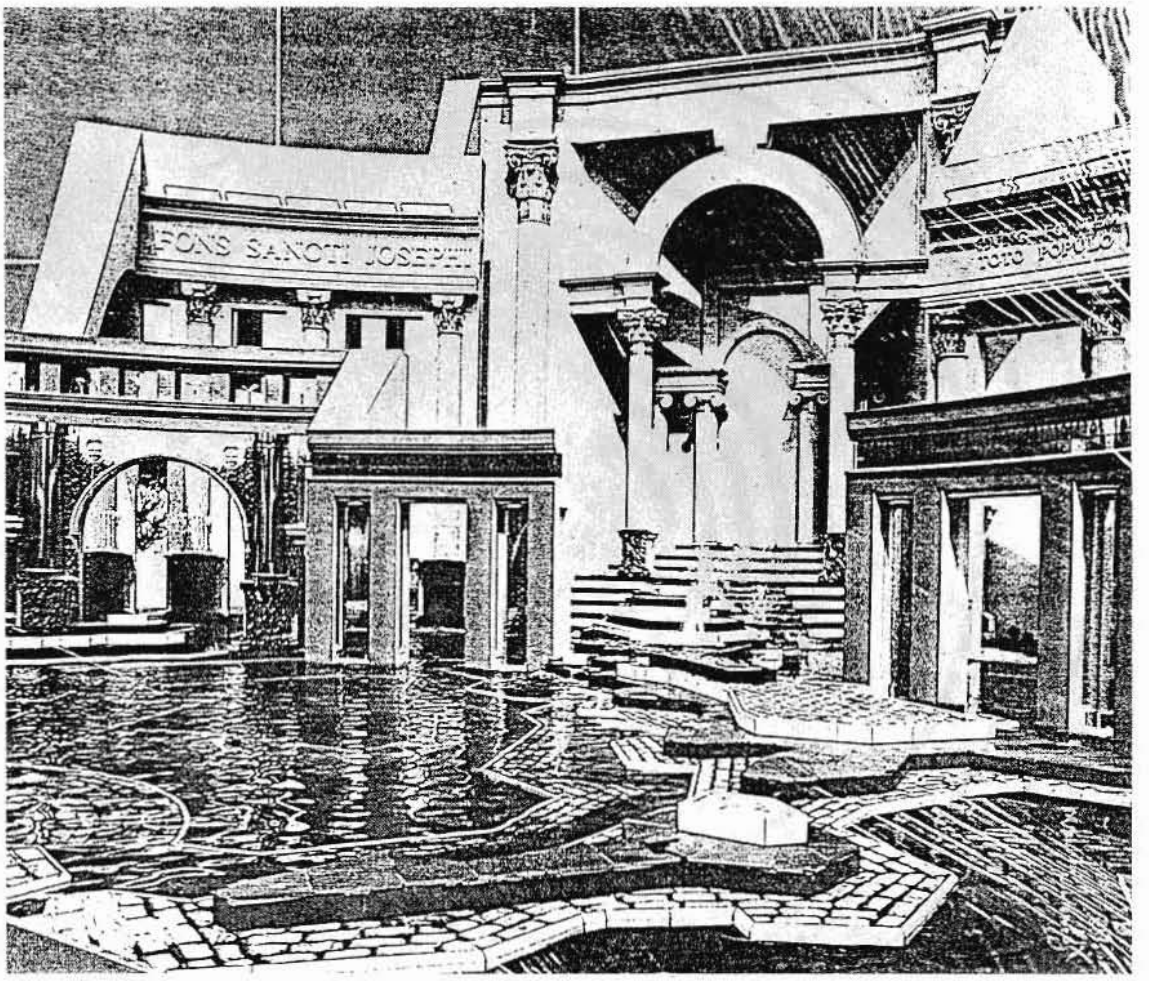
รูปที่ 22
ผังกลุ่มอาคารสวัสดิการและที่พักนักศึกษา วิทยาลัยเครสกี ออกแบบโดย ชาร์ลส์ มัวร์ สร้างภาพพจน์ของหมู่บ้านตามแถบทะเลเมดิเตอร์เรเนียซึ่งมีความซับซ้อนอันเกิดจากการใช้ระนาบต่างๆ และทางเดินที่คดเคี้ยว



รูปที่ 23
บ้านของมัวร์ ที่นิวเฮเว่น – สังเกตลักษณะการใช้ภาพลวงตาในงานออกแบบเพดานหลอกเหนือเตียงนอน



รูปที่ 24
ผังแปลน อิตาเลียนพลาซ่า ที่นำแผนที่ภูมิประเทศของอิตาลีมาเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในการกำหนดแนวความคิด



รูปที่ 25

ฉากเวทีในผลงานอิตาเลียนพลาซ่าซึ่งนำเสาทุกรูปแบบจากอิตาเลียนออร์เดอร์มาประยุกต์ด้วยการใช้วัสดุต่างๆ ตลอดจนใช้ไฟนีออนคาดหัวเสา อีกทั้งสร้างออร์เดอร์ใหม่ของเสาขึ้นมาตามความพอใจของตนเองที่สอดคล้องกับรสนิยมและความต้องการของสังคมในชุมชนนั้น