การประเมินคุณค่าทางสุนทรียะแบบบริบทนิยมในงานศิลปะ[1]

Aesthetic Evaluation of Art: A Contextualist Approach

ธิดาวดี สกุลโพน

Tidawadee Skulpone

ภาควิชาปรัชญา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department of Philosophy, Faculty of Arts, Chulalongkorn University

[Received: 6/09/2561 **Revised:** 2/01/2562 **Accepted:** 9/01/2562**]**

บทคัดย่อ

บทความนี้ต้องการสนับสนุนแนวคิดบริบทนิยมในการประเมินคุณค่าทางสุนทรียะของงานศิลปะ โดยจะชี้ให้เห็นว่า การประเมินคุณค่างานศิลปะที่ให้ความสำคัญกับคุณสมบัติที่ปรากฏผ่านให้เห็นผ่านตัวงาน เช่น เส้น สี รูปทรง (ในงานทัศนศิลป์) หรือ เสียง และ จังหวะ (ในดนตรี) แม้จะเป็นปัจจัยสำคัญในการชมงานศิลปะแต่เราควรให้ความสนใจกับ “เรื่องราว” หรือบริบทของงาน เช่น ความเป็นต้นฉบับ ทฤษฎีที่อยู่เบื้องหลัง และเจตนารมณ์ของศิลปินด้วยเช่นกัน สิ่งเหล่านี้แม้จะเป็นปัจจัยที่ “มองไม่เห็น” แต่มีความเกี่ยวข้องและมีความสำคัญต่อการทำความเข้าใจและการประเมินงานศิลปะอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

Abstract

This article is an attempt to argue for the Contextualist Approach in an understanding and evaluating works of art. While it is crucial that we should pay attention to the perceptual properties of an artwork, namely its line, color and shape (for the visual arts) and sound and rhythm (for the musical arts), it is also necessary to focus on its ‘backstory’, namely its context. The so called ‘non-perceptual properties’ such as its originality, theory and the artist’s intention are relevant and essential in our appreciation and understanding of art.

[1] บทความนี้ ปรับปรุงจากการนำเสนอในงานประชุมวิชาการหัวข้อ “Understanding and Evaluating Art: A Contextualist Approach” จัดโดยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยร่วมกับมหาวิทยาลัยโอซากา ณ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ 17 กรกฎาคม พ.ศ. 2559 และเป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยในโครงการ “การคิด เทคโนโลยีและชีวิตที่ดี (Thinking, Technology and the Good Life: TTG) ” โครงการกิจกรรมเพื่อการเฉลิมฉลองวาระ 60 พรรษาสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

บทนำ

ในบทความ “An Essay on Snobbery” อาร์เธอร์ คอสเลอร์ (Arthur Koestler) เรียกเบรนดาซึ่งเป็นเพื่อนของเขาว่าเป็น “คนหัวสูง” [2] เขาเล่าว่าเบรนดาได้รับของขวัญวันเกิดเป็นภาพวาดลายเส้นของปีกัสโซ (Picasso) ซึ่งมีความเรียบง่ายและไม่ซับซ้อน เธอผิดหวังเล็กน้อยเพราะคิดว่าภาพนี้ไม่ใช่งานต้นฉบับจึงนำภาพไปแขวนไว้ที่เชิงบันไดที่ไม่ค่อยมีใครมองเห็น หลายสัปดาห์ต่อมา ภาพนี้ถูกย้ายมาแขวนไว้ในห้องรับแขก เมื่อเพื่อนมาเยี่ยมบ้าน เบรนดาจึงเล่าด้วยความปลาบปลื้มว่า ภาพนี้เป็นงานต้นฉบับของปีกัสโซ พร้อมกับชี้ให้ดูความงามของลายเส้นที่ปรากฏในภาพ คำถามคือ เหตุใดเธอจึงมองภาพนี้เปลี่ยนไป จากเดิมที่ไม่ได้รู้สึกประทับใจ เปลี่ยนมาให้ความชื่นชมหลังจากรู้ว่าเป็นภาพต้นฉบับ คอสเลอร์ จึงตั้งข้อสังเกตว่าเรามักมีทัศนคติที่ดีต่อภาพต้นฉบับและคิดว่าสำเนาภาพหรือภาพที่ทำซ้ำกับต้นฉบับมีคุณค่าทางสุนทรียะด้อยกว่าของจริง ทั้ง ๆ ที่เรามองไม่เห็นความแตกต่างระหว่างภาพทั้งสองด้วยซ้ำโดยเรามักพูดว่าเรานำปัจจัย “เชิงสุนทรียะ” มาตัดสินคุณค่าของภาพแต่ที่จริงแล้วเรากลับใช้สิ่งอื่นที่ไม่ใช่คุณสมบัติทางสุนทรียะมาตัดสินโดยไม่รู้ตัว ในกรณีของเบรนดา ภาพยังคงเป็นภาพเดิมแต่สิ่งที่เปลี่ยนไปคือทัศนคติของเธอที่มีต่อภาพ การประเมินคุณค่าของงานศิลปะในลักษณะนี้จึงไม่ได้อิงกับ “สิ่งที่เราเห็น” กล่าวคือ ไม่ได้อิงกับปัจจัยทางสุนทรียะล้วน ๆ แต่กลับนำปัจจัยอื่นที่มองไม่เห็น เช่น ศิลปินผู้วาดและความเป็นต้นฉบับ มาประเมินคุณค่าทางสุนทรียะของภาพและปัจจัยเหล่านี้มีอิทธิพลทำให้ทัศนคติที่มีต่อภาพเปลี่ยนไป เบรนดานำเกณฑ์การวัดคุณค่าอย่างหนึ่งมาใช้วัดคุณค่าอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งคอสเลอร์เปรียบเทียบว่าเหมือนกับการใช้เทอร์โมมิเตอร์วัดอุณหภูมิมาใช้วัดความงาม หรือใช้นาฬิกามาวัดน้ำหนัก ซึ่งเป็นการใช้มาตรวัดผิดประเภท[3] ดังนั้น การนำข้อเท็จจริงที่ว่าปีกัสโซเป็นผู้วาดภาพนี้มาตัดสินคุณค่าทางสุนทรียะของภาพว่ามีลายเส้นงดงามจึงเป็นการกระทำของคนหัวสูง เขาย้ำว่า การประเมินคุณค่าของงานศิลปะควรยึดกับ “สิ่งที่เราเห็น” แต่เพียงอย่างเดียว ส่วนข้อมูลอื่นที่ไม่ปรากฏให้เห็นผ่านตัวงานไม่ใช่คุณสมบัติเชิงสุนทรียะ อย่างไรก็ตาม บทความนี้มีจุดประสงค์เพื่อโต้แย้งข้อกล่าวหาดังกล่าวและยืนยันว่า เบรนดาไม่ใช่ “คนหัวสูง” เพราะเธอไม่ได้ใช้มาตรวัดคุณค่าผิดประเภทอย่างที่ถูกกล่าวหา การประเมินงานศิลปะไม่ควรมองข้ามคุณสมบัติที่ “มองไม่เห็น” เช่น ศิลปินผู้สร้างงาน ความเป็นต้นฉบับ และกระบวนการสร้างงาน ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยสำคัญในการทำความเข้าใจและประเมินงานศิลปะ

การมองศิลปะ (Seeing Art)

การชมงานศิลปะย่อมต้องอาศัยการมอง (หรืออาศัยสิ่งที่ปรากฏให้เห็นผ่านการได้ยิน ได้ฟัง ได้สัมผัส) สิ่งนี้เป็นปัจจัยสำคัญในการชมงานศิลปะ บ้างกล่าวว่าปัจจัยนี้เท่านั้นที่ควรใช้เป็นเกณฑ์ในการตัดสินคุณค่าทางสุนทรียะ หากเราใช้ข้อมูลอื่น ๆ ที่อยู่นอกเหนือจาก “สิ่งที่เห็น” จะไม่นับเป็นการตัดสินคุณค่า

[2] Arthur Koestler, “An Essay on Snobbery,” *Encounter* (1955) : 29-30.

[3] Arthur Koestler, “An Essay on Snobbery,” 33.

ทางสุนทรียะอย่างแท้จริง บ้างเสนอแนวคิดว่าบริบทของการสร้างงานจะมีผลต่อการมองงานศิลปะ ซึ่งแนวคิดหลังคือแนวคิดของเนลสัน กูดแมน (Nelson Goodman)

กูดแมนให้ความสำคัญกับการมองงานศิลปะในการตอบคำถามเกี่ยวกับปัญหาการปลอมแปลงงานศิลปะ เขากล่าวว่าปัญหาการปลอมแปลงในงานศิลปะเป็นปัญหาทั้งในเชิงทฤษฎีและปฏิบัติ ในเชิงปฏิบัตินักสะสมงานศิลปะ ภัณฑารักษ์ นักประวัติศาสตร์ศิลปะต้องเสียทั้งเวลาและเงินภาษีเพื่อตัดสินว่าวัตถุชิ้นหนึ่งเป็นของแท้หรือไม่ ส่วนปัญหาในเชิงทฤษฎีนับเป็นปัญหาใหญ่เช่นกัน[4] เขาตั้งคำถามผ่านกรณีสมมติโดยให้ภาพที่อยู่เบื้องหน้าเรา ทางด้านซ้ายเป็นภาพลูครีเชีย (Lucretia) ซึ่งเป็นภาพต้นฉบับของเรมแบรนด์ (Rembrandt) และทางด้านขวาเป็นภาพที่เลียนแบบภาพดังกล่าว จากบันทึกทางประวัติศาสตร์ทำให้เรารู้ว่าภาพซ้ายเป็นภาพต้นฉบับ และจากภาพถ่ายเอกซเรย์ การตรวจสอบจากกล้องจุลทรรศน์และการวิเคราะห์ทางเคมีทำให้เราพบว่าภาพขวาเป็นภาพปลอมที่เพิ่งทำได้ไม่นาน แม้ว่าภาพทั้งสองจะมีความแตกต่างกันหลายประการเช่น ผู้วาด อายุของภาพ ลักษณะทางกายภาพและทางเคมี มูลค่าทางการตลาด แต่เราจะไม่สามารถ*มองเห็น*ความแตกต่างดังกล่าวได้ หากตอนที่เราหลับมีคนสลับตำแหน่งของภาพ เราจะแยกไม่ออกว่าภาพใดเป็นภาพต้นฉบับและภาพใดเป็นภาพปลอม คำถามจึงอยู่ที่ว่าหากเรามองไม่ออกว่าภาพแตกต่างกัน ภาพทั้งสองจะมีความแตกต่างทางสุนทรียะหรือไม่[5]

เขาคิดว่าเราต้องเริ่มจากการตั้งคำถามว่า การบอกความแตกต่างระหว่างสิ่งที่สามารถมองเห็นหรือมองไม่เห็นด้วยการ “เพียงแค่มอง” (merely looking) หมายความว่าอย่างไร หากเรามองภาพโดยใช้อุปกรณ์ช่วยเช่น กล้องจุลทรรศน์หรือกล้องฟลูออโรสโคป (กล้องเอ็กเซร์ที่ใช้แสงฟลูโอเรสเซน) เราคงไม่บอกว่านี่คือการ “เพียงแค่มอง” แต่หากการเพียงแค่มองหมายรวมถึงการที่ไม่ใช้เครื่องมือใด ๆ เข้าช่วยเลย ก็คงจะไม่เป็นธรรมต่อคนที่มีปัญหาทางสายตาที่ต้องใช้แว่นตา แต่ถ้าเรายอมให้ใช้แว่นสายตา เราจะยอมให้ใช้แว่นขยายหรือกล้องจุลทรรศน์ได้หรือไม่ และหากเราให้ใช้หลอดไฟธรรมดาเพื่อช่วยในการมองได้แล้ว เราจะยอมให้ใช้แสงสีม่วงเพื่อช่วยในการมองได้อีกหรือเปล่า แสงไฟที่ใช้ในการมองต้องมีความเข้มของแสงมากน้อยเพียงใด หากเราบอกว่าการ “เพียงแค่มอง” คือการมองภาพที่ไม่ใช้อุปกรณ์ใด ๆ เลย ยกเว้นจะเป็นการช่วยมองสิ่งต่าง ๆ ตามปกติ ปัญหาจะเกิดขึ้นอยู่ดีเพราะในกรณีที่ภาพวาดมีขนาดเล็กมาก การตัดสินว่างานที่อยู่ตรงหน้าเป็นงานต้นฉบับหรือไม่ เราคงต้องใช้กล้องจุลทรรศน์ช่วยในการมอง ปัญหาจึงวนกลับมาที่ว่า เราจะยอมให้ใช้อุปกรณ์ช่วยขยายภาพได้มากน้อยเพียงใด จะเห็นได้ว่า การ “เพียงแค่มอง” เป็นเรื่องที่มีความซับซ้อนพอสมควร[6]

---

[4] Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to A Theory of Symbols* (Indianapolis, Indiana: Hackett, 1976), 99.

[5] Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to A Theory of Symbols*, 99 -100.

[6] Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to A Theory of Symbols*, 100-101.

คำถามต่อไปคือใครจะเป็นผู้มอง การมองภาพของคนที่มีปัญหาทางสายตากับคนที่มีสายตาปกติย่อมต่างกัน และหากไม่มีใครสามารถมองเห็นความแตกต่างของภาพทั้งสองแม้กระทั่งผู้ที่มีความชำนาญก็ตามซึ่งกูดแมนตั้งข้อสังเกตว่า การพูดเช่นนี้ ไม่ได้หมายความว่า*ยังไม่เคยมีใครมองเห็นความแตกต่าง*ของภาพต้นฉบับและสำเนาภาพ หรือ จะ*ไม่มีใครสามารถมองเห็นความแตกต่าง*นั้นได้ เขาจึงตั้งคำถามว่า มีความแตกต่างทางสุนทรียะระหว่างภาพต้นฉบับและสำเนาภาพหรือไม่ แม้ว่า*ในขณะนี้*จะยังไม่มีใครสามารถมองเห็นความแตกต่างของภาพทั้งสองโดยอาศัย “เพียงการมอง”[7]

กูดแมนกล่าวว่าการที่เราจะตอบคำถามนี้ได้เราต้องไม่อิงกับความสามารถในการมองที่มีอยู่เดิมเท่านั้น แต่ต้องอาศัยการฝึกฝนด้วย เขายกตัวอย่างการที่ชาวเยอรมันที่เพิ่งหัดเรียนภาษาอังกฤษอาจยังไม่สามารถได้ยินความแตกต่างของการออกเสียงคำว่า “cup” กับ “cop”[8] บางคนอาจไม่สามารถมองเห็นความแตกต่างของสีบางสี คนที่ไม่คุ้นเคยกับฝาแฝดอาจมองไม่ออกว่าใครเป็นแฝดพี่หรือแฝดน้อง กูดแมนชี้ให้เห็นว่า การมองอย่างพินิจพิจารณาด้วยความรู้ที่ว่าสิ่งเหล่านั้นมีความแตกต่างกันแม้ว่าในตอนนี้จะมองไม่เห็นความแตกต่างจะเพิ่มความสามารถในการแยกแยะความแตกต่างได้ในที่สุด กล่าวคือ ถึงแม้เราจะไม่สามารถบอกความแตกต่างระหว่างภาพทั้งสองได้โดยการมองในขณะนี้ ความจริงที่ว่าภาพทางซ้ายคือภาพต้นฉบับและภาพทางขวาเป็นเพียงสำเนาภาพก่อให้เกิดความแตกต่างทางสุนทรียะระหว่างภาพทั้งสองต่อเราในขณะนี้ ทั้งนี้เพราะข้อมูลดังกล่าว

1. เป็นหลักฐานว่าอาจจะมีความแตกต่างระหว่างภาพดังกล่าวที่เราจะสามารถเรียนรู้ที่จะเห็นได้
2. ทำให้บทบาทของการมองในปัจจุบันเป็นการฝึกฝนในการแยกแยะความแตกต่างทางการรับรู้ (a perceptual discrimination)
3. เป็นตัวบังคับให้มีการปรับเปลี่ยนและแยกแยะประสบการณ์การมองภาพทั้งสองในปัจจุบัน[9]

เขาย้ำว่าประสบการณ์ในการมองของเราขณะนี้ไม่ได้เป็นสิ่งที่รับประกันว่าเราจะต้องมองเห็นความแตกต่างได้ในที่สุด แต่เป็นเพียงหลักฐานที่บอกว่าอาจจะเป็นเช่นนั้น และหลักฐานดังกล่าวมาจากความแตกต่างของภาพทั้งสองที่เป็นข้อเท็จจริง ดังนั้น ภาพทั้งสองจึงมีความแตกต่างทางสุนทรียะสำหรับเราในขณะนี้แม้ว่าจะยังไม่มีใครมองเห็นความแตกต่างดังกล่าวก็ตาม หากมีคนสมมติว่าจะไม่มีใครเลยที่จะสามารถมองเห็นความแตกต่างได้แม้แต่ผู้เชี่ยวชาญเองก็ตาม กูดแมนกล่าวว่าการพูดเช่นนี้ไม่น่าเชื่อถือ เพราะเราได้เห็นกรณีของการปลอมแปลงภาพของ ฟาน มิคเกอเร็น(Han van Meegeren) [10]ที่ในสมัย

---

[7] Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to A Theory of Symbols*, 101-102.

[8] Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to A Theory of Symbols*, 103 (in footnotes)

[9] Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to A Theory of Symbols*, 105.

[10] ฮัน ฟาน มิคเกอเร็น (Han van Meegeren) ศิลปินชาวดัชในศตวรรษที่ 20 รู้สึกไม่พอใจที่งานของเขาถูกนักวิจารณ์ศิลปะตำหนิว่าเป็นงานที่ขาดความน่าสนใจ เพื่อเป็นการแก้แค้นวงการศิลปะและหารายได้เพิ่มเติมเขาจึงหันมาวาดภาพเลียนแบบสไตล์ของเวอร์เมียร์ (Vermeer) ซึ่งเป็นศิลปินในศตวรรษที่ 17 ในปี ค.ศ 1936-1937 ฟาน มิคเกอเร็นวาดภาพ *Christ and The Disciples at Emmaus* โดยเลียนแบบลักษณะการวาดและการใช้ฝีแปรงสมัยศตวรรษที่ 17

นั้นแม้แต่ผู้เชี่ยวชาญภาพเวอร์เมียร์ (Vermeer) ก็มองไม่เห็นความแตกต่าง แต่คนทั่วไปสมัยนี้กลับมองเห็นความแตกต่างระหว่างสไตล์ภาพทั้งสองได้อย่างง่ายดาย[11] กูดแมนต้องการเสนอว่าภาพต้นฉบับและภาพปลอมแปลงมีความแตกต่างกันทางสุนทรียะ เขาไม่ได้บอกว่างานต้นฉบับดีกว่าหรือมีคุณค่าทางสุนทรียะเหนือกว่างานปลอมแปลง[12] ภาพต้นฉบับของเรมแบรนด์อาจเป็นภาพที่ดีกว่าภาพปลอมแปลงที่วาดโดยจิตกรที่ไม่มีชื่อเสียง ในขณะเดียวกันภาพที่ทำซ้ำบางภาพอาจดีกว่าต้นฉบับ เช่น ภาพที่เรมแบรนด์วาดซ้ำงานของ ลาสแมน (Pieter Lastman) ในที่นี้กูดแมนไม่ได้ต้องการเปรียบเทียบคุณค่าของงานทั้งสองและเขาไม่ได้เหมารวมว่างานต้นฉบับต้องดีกว่าเสมอไป เขาเพียงต้องการชี้ให้เห็นว่าการที่เราไม่สามารถมองเห็นความแตกต่างระหว่างภาพสองภาพไม่ได้มีนัยว่าภาพทั้งสองจะมีความเหมือนกันในเชิงสุนทรียะและไม่สามารถบังคับเราให้สรุปว่างานปลอมดีเท่า ๆ กับงานต้นฉบับ การตัดสินคุณค่าเชิงสุนทรียะจึงไม่ได้อาศัยการมองเพียงอย่างเดียวแต่ต้องใช้บริบทในการสร้างงานเป็นข้อมูลประกอบการมองด้วย

นอกจากนี้ กูดแมนชี้ให้เห็นว่าการที่เรารู้ใครเป็นผู้วาดมีส่วนในการพัฒนาความสามารถในการมองของเรา ในปีค.ศ 1937 ฟาน มิคเกอเร็นขายภาพที่อ้างว่าเป็นภาพของเวอร์เมียร์ เขาสามารถหลอกผู้ชำนาญทางศิลปะหลายต่อหลายคน แต่ในปัจจุบันแม้แต่คนทั่ว ๆ ไปก็ประหลาดใจว่าผู้ชำนาญศิลปะในสมัยนั้นเข้าใจผิดว่าเป็นภาพของเวอร์เมียร์ได้อย่างไร เขาให้เหตุผลว่า ไม่ใช่เป็นเพราะว่าคนสมัยปัจจุบันมีความสามารถมากกว่าผู้ชำนาญศิลปะในอดีต แต่เป็นเพราะว่าปัจจุบันเรามีข้อมูลที่ดีกว่า ทำให้การบอกความแตกต่างระหว่างภาพของฟาน มิคเกอเร็นและเวอร์เมียร์เป็นไปได้ง่ายขึ้น ในขณะนั้นผู้เชี่ยวชาญต้องตัดสินว่าภาพที่เขาเห็นเป็นงานของเวอร์เมียร์หรือไม่ เขาไม่มีโอกาสเห็นงานของเวอร์เมียร์และฟาน มิคเกอเร็นมากพอที่จะตัดสินว่าสไตล์ของทั้งสองคนมีความแตกต่างกันอย่างไร[13] กูดแมนชี้ให้เห็นว่าคุณสมบัติทางสุนทรียะของภาพไม่ใช่เป็นเพียงสิ่งที่พบได้ผ่านการมองเท่านั้นแต่ยังรวมถึงการที่ภาพนั้นจะ*ถูกมอง*อย่างไรด้วย ดังนั้นข้อมูลที่อยู่ภายนอกภาพ (ว่าภาพนี้เป็นภาพของใคร เป็นภาพจริงหรือภาพปลอม) ย่อมเป็นข้อมูลสำคัญในการที่เราใช้ประกอบการมองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

หากอิงกับแนวคิดของกูดแมนเกี่ยวกับการมองข้างต้น การที่เบรนดามองภาพวาดของปีกัสโซเปลี่ยนไปเมื่อรู้ว่าเป็นงานต้นฉบับจึงไม่ใช่การใช้มาตรวัดผิดประเภทอย่างที่ถูกกล่าวหา เพราะการที่เธอรู้ข้อเท็จจริงว่าปีกัสโซเป็นผู้วาดภาพทำให้เธอมองเห็นรายละเอียดของภาพที่เธอไม่เคยให้ความสนใจมาก่อนซึ่งส่งผลต่อการประเมินคุณค่าทางสุนทรียะของภาพด้วย อย่างไรก็ตาม ไคลฟ์ เบลล์ (Clive Bell)

เขาอ้างว่าได้ภาพนี้มาจากครอบครัวชาวอิตาเลียนซึ่งในที่สุดพิพิธภัณฑ์บอยแมนส์ เมืองรอตเตอร์ดัมขอซื้อภาพไว้ในราคา 2.5 ล้านเหรียญสหรัฐ (เทียบมูลค่าในปี ค.ศ. 2002) ภาพนี้ยังได้รับการตอบรับอย่างดีจากนักวิจารณ์ศิลปะ อับบราฮัม เบรเดียส (Abraham Bredius) ที่มีความชำนาญในศิลปะของเวอร์เมียร์ โดยกล่าวชมว่าภาพนี้ “มีความเป็นเวอร์เมียร์ทุกกระเบียดนิ้ว”

[11] Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to A Theory of Symbols*, 106.

[12] Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to A Theory of Symbols*, 119.

[13] Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to A Theory of Symbols*, 110-111.

คงปฏิเสธแนวคิดของกูดแมนและตำหนิเบรนดาว่าเป็น “คนหัวสูง” เพราะเธอไม่ได้เห็นอะไรที่แตกต่างไปจากเดิม การนำข้อมูลอื่นที่ไม่ใช่ปัจจัยเชิงสุนทรียะมาประกอบการตัดสินคุณค่าของงานศิลปะนับว่าเป็นความบกพร่อง เบลล์ยกตัวอย่างการที่ศิลปินนำปัจจัยอื่น เช่น อารมณ์แห่งชีวิต (emotions of life) เข้ามาเกี่ยวข้องในการสร้างงานศิลปะ[14] โดยกล่าวว่า หากศิลปินต้องการวาดภาพการประหาร แล้วเกรงว่าจะไม่สามารถนำเสนอรูปทรง เส้น สี องค์ประกอบของภาพ ที่ก่อให้เกิดอารมณ์สุนทรียะได้ จึงต้องนำอารมณ์ของชีวิต เช่น ความสงสารและความหวาดกลัวเข้ามาเกี่ยวข้อง สิ่งนี้นับเป็นข้อบกพร่องของศิลปิน ในขณะเดียวกัน ผู้ชมที่ไม่ได้สนใจเพียงแต่เส้น สีของภาพ (ที่จะก่อให้เกิดอารมณ์ทางสุนทรียะ) แต่กลับเห็นอารมณ์ของความสงสารและความหวาดกลัวในภาพ นับว่าเป็นข้อบกพร่องของผู้ชมเช่นกัน เขาเปรียบเทียบว่าคนที่ไม่สามารถหาอารมณ์ทางสุนทรียะในรูปทรงได้ เปรียบได้กับคนหูหนวกที่อยู่ในการแสดงดนตรี คนเหล่านี้รู้ว่าตนเองอยู่ต่อหน้าบางสิ่งบางอย่างที่ยิ่งใหญ่ แต่ไม่เข้าใจ พวกเขารู้ว่าจะต้องมีอารมณ์ทางสุนทรียะ แต่กลับไม่รู้สึกอะไร คนเหล่านี้จึงต้องใช้อย่างอื่นที่นอกเหนือจากสิ่งที่ปรากฏให้เห็น เช่น เนื้อหา ในการเข้าถึงอารมณ์ทางสุนทรียะดังกล่าว เบลล์กล่าวย้ำว่าการใช้ศิลปะเป็นหนทางไปสู่อารมณ์ของชีวิต (เช่น ชมภาพแล้วรู้สึกสงสารหรือหวาดกลัว) เหมือนกับการใช้กล้องส่องทางไกลอ่านข่าว คนที่เข้าไม่ถึงอารมณ์ทางสุนทรียะที่บริสุทธิ์ เมื่อมองภาพ จะจำเนื้อเรื่องได้ แต่คนที่มีอารมณ์ทางสุนทรียะ จะไม่สังเกตว่าภาพนี้ต้องการสื่อให้เห็นสิ่งใด เมื่อเขาพูดถึงภาพ เขาจะพูดแต่เพียงรูปทรง เส้น สีของภาพ เขาจะสามารถบอกได้เลยว่าศิลปินมีความสามารถหรือไม่ จากการดูเส้นเพียงเส้นเดียว พวกเขาจะให้ความสำคัญกับ เส้น สี ความสัมพันธ์ของรูปทรงเหล่านั้น และจะได้รับอารมณ์ที่ลึกซึ้งซึ่งคืออารมณ์ทางสุนทรียะนั่นเอง

หากพิจารณาแล้วจะเห็นว่าแนวคิดของเบลล์ค่อนข้างสุดโต่ง แน่นอนว่า การชมงานศิลปะเราควรให้ความสนใจต่อสิ่งที่อยู่ตรงหน้า หากมองภาพวาด เราดูเส้น สี การตวัดของฝีแปรง องค์ประกอบของภาพ แต่เราคงจะไม่หยุดแต่เพียงแค่นั้น เรามักจะถามต่อว่า “ภาพนี้เป็นภาพอะไร หมายความว่าอย่างไร” “คนวาดมีเจตนาในการนำเสนอภาพอย่างไร” อาจกล่าวได้ว่า ธรรมชาติของมนุษย์มักจะหาความหมายของสิ่งที่ตนเองมอง และการที่เบลล์พยายามตัดเนื้อหาออกไปจากสิ่งที่เราเห็นอย่างสิ้นเชิง จึงเป็นสิ่งที่ขัดแย้งกับธรรมชาติของมนุษย์ ในประเด็นนี้ อาร์เธอร์ ชิมามุระ (Arthur Shimamura) ยกตัวอย่างคนไข้ที่มีภาวะเสียการระลึกรู้ทางตา (visual agnosia) ที่สามารถลอกเลียนเส้นและวาดภาพได้ แต่ไม่รู้ว่าเส้นที่เขาวาดเป็นภาพของสิ่งใด ราวกับว่า เขากำลังเลียนแบบรูปทรงที่เป็นนามธรรมที่ไม่มีความหมาย[15] โดยปกติแล้วหากเราจะวาดหน้าใบหน้าของคน เราอาจวาดวงกลมหนึ่งวงและให้ความสนใจกับลักษณะอื่น ๆ ที่สำคัญบนใบหน้า เช่น ตา หู จมูก ปาก แต่คนไข้ที่สูญเสียภาวะการระลึกรู้ทางตา จะไม่สามารถแยกลักษณะที่สำคัญเหล่านี้ออกจากลักษณะที่ไม่สำคัญได้ หากเราให้เขาวาดภาพตาม เขาจะให้ความสำคัญกับทุกเส้นที่ปรากฏให้เห็นบนใบหน้า เช่น เส้นของหัวคิ้ว รอยย่นของหน้าผาก รอยที่มุมปาก

[14] Clive Bell, *Art.* (n.p.: The Project Gutenberg eBook, 2005), What is Art?: I. The Aesthetic Hypothesis, http://www.gutenberg.org/cache/epub/16917/pg16917.txt.

[15] Arthur P. Shimamura, *Experiencing Art: In the Brain of the Beholder*. (New York: Oxford University Press, 2013) , 64.

รอยตีนกาโดยไม่รับรู้ว่าเส้นเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของสิ่งใดบนใบหน้า คนไข้เหล่านี้สูญเสียความสามารถที่จะให้ความหมายกับสิ่งที่ตนเองมองเห็น อาจกล่าวได้ว่าโดยธรรมชาติแล้ว สมองของเรามีส่วนในการให้ความหมายต่อรูปทรงต่าง ๆ และเมื่อเรามองสิ่งใดเรามักหาความหมายในวัตถุนั้น เช่น เมื่อมองก้อนเมฆ เราจะถามตัวเองว่า ก้อนเมฆเป็นรูปอะไร เมื่อมองภาพวาดเชิงนามธรรม เรามักถามว่าภาพนี้คือภาพอะไร เป็นต้น ชิมามุระจึงชี้ให้เห็นว่า วิธีการของพวกฟอร์มอลลิส (Formalist) เช่น เบลล์ที่ให้ความสำคัญกับรูปทรง เส้น สี องค์ประกอบของภาพ เป็นการทำที่ตรงกันข้ามกับสิ่งที่สมองถูกสร้างมา คือแทนที่จะนำ เส้น สี เงา มาสร้างให้เป็นวัตถุที่มีความหมาย กลับนำสิ่งที่เห็นมาแยกส่วนกลับไปเป็นรูปแบบเชิงนามธรรมที่ประกอบด้วย เส้น สี และ เงา

อาจมีผู้แย้งว่าแม้ธรรมชาติจะสร้างเรามาให้หาความหมายในรูปทรง แต่การมองงานศิลปะไม่ควรเป็นอย่างนั้น นักสุนทรียศาสตร์บางคนไม่เห็นด้วยกับการนำข้อมูลเชิงวิทยาศาสตร์มาใช้ในการตอบคำถามเชิงสุนทรียะเพราะเห็นว่าเป็นการตอบคำถามผิดประเภท อย่างไรก็ตาม เราไม่จำเป็นต้องปฏิเสธข้อมูลทางวิทยาศาสตร์อย่างสิ้นเชิง อย่างน้อยข้อมูลเหล่านี้ทำให้เรารู้ว่า ธรรมชาติของมนุษย์เกี่ยวกับการมองเป็นสิ่งที่ท้าทายแนวคิดฟอร์มอลลิส เราไม่ได้ถูกสร้างมาเพื่อให้สนใจแต่ เส้น สี ของภาพเพียงอย่างเดียว แต่เรามักจะหาความหมายของเส้น สี ซึ่งเป็นบริบทของสิ่งเหล่านั้นด้วย นอกจากนี้ ข้อโต้แย้งอีกประการหนึ่งคือการให้ความสนใจเพียงสิ่งที่เรามองเห็นไม่ใช่สิ่งที่เราปฏิบัติกันในโลกศิลปะ กล่าวคือเราไม่สามารถชมงานศิลปะโดยลบบริบทของงานออกไปได้อย่างสิ้นเชิง การเข้าใจงานศิลปะจึงต้องอาศัยทั้ง “สิ่งที่ปรากฏให้เห็น” (เส้น สี องค์ประกอบของภาพ) และ “สิ่งที่ไม่ปรากฏให้เห็น” (เนื้อหา ความหมาย ต้นกำเนิดของงาน เจตนาของผู้สร้างงาน) ประกอบกัน

แม้จะมีความเห็นต่างกันข้างต้น ทั้งเบลล์และกูดแมนล้วนให้ความสำคัญกับ “การมอง” โดยเชื่อว่า เราจะสามารถ “มองออก” ว่า งานที่อยู่ตรงหน้าเป็น งานต้นฉบับ หรืองานปลอมแปลง กูดแมนเชื่อว่า การรู้บริบทของงาน (ว่าใครเป็นผู้วาด ว่างานตรงหน้าเป็นของจริงหรือของปลอม) จะฝึกฝนทำให้เราเรียนรู้ที่จะมองเห็นความแตกต่างของภาพที่อยู่หน้า (แม้ในขณะนี้เราจะยังมองไม่ออกก็ตาม) ส่วนเบลล์คิดว่าในทางปฏิบัติ เป็นไปไม่ได้ที่จะมีภาพที่ทำซ้ำที่เหมือนกับงานต้นฉบับทุกกระเบียดนิ้ว[16] เขาเน้นว่าภาพที่ทำซ้ำจะไม่สามารถก่อให้เกิดความประทับใจหรืออารมณ์ทางสุนทรียะได้เท่าเทียมภาพต้นฉบับ เหตุผลคือเส้น สี ที่ว่างและองค์ประกอบของภาพในงานศิลปะที่เกิดขึ้นในใจของศิลปินจะไม่ปรากฏอยู่ในใจของผู้เลียนแบบ ซึ่งสิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นผ่านงานศิลปะนั่นเอง อย่างไรก็ตาม การให้ความสำคัญกับความสามารถที่จะ “มองเห็น” ความแตกต่างระหว่างภาพต้นฉบับและภาพที่ถูกปลอมแปลงถูกโต้แย้งว่า เมื่อเราพูดถึง “งานปลอมแปลงที่สมบูรณ์แบบ” (The perfect fake) ก็น่าจะหมายความถึงงานปลอมแปลงที่เหมือนกับงานต้นฉบับมากจนกระทั่งไม่มีใครสามารถมองเห็นความแตกต่างนี้ได้ แต่กูดแมนกลับปฏิเสธความเป็นไปได้ของงานแบบนี้ แมททิว คีแรน (Matthew Kieran) พูดถึงการพัฒนาเทคโนโลยีของการทำซ้ำในยุคศตวรรษที่ 20 ซึ่งทำให้หลายคนคิดว่ามนต์ขลังที่อยู่รอบงานศิลปะต้นฉบับมลายหายไป[17]

---

[16] Bell, What is Art?: III. The Metaphysical Hypothesis.

[17] Matthew Kieran, *Revealing Art* (New York: Routledge, 2005), 7-8.

เขากล่าวว่าศิลปินได้รับอิทธิพลจากการถ่ายภาพตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 และมีการเคลื่อนไหวของกลุ่มดาดา (Dada) และการเคลื่อนไหวของศิลปะแบบเหนือจริง (surrealist movement) งานศิลปะในยุคนี้ดูจะไม่ให้ความสำคัญต่อความเป็นต้นฉบับของงานศิลปะมากนัก โดยชี้ให้เห็นว่าสิ่งสำคัญคือสิ่งที่เรากำลังมองว่างานนั้นให้ประสบการณ์ที่น่าประทับใจชนิดเดียวกันหรือไม่ อังเดร มาลโร (Andre Malraux) นักทฤษฎีศิลปะชาวฝรั่งเศส มีโครงการ “พิพิธภัณฑ์ในจินตนาการ” (Imaginary Museum) ซึ่งจะเป็นคลังเก็บงานศิลปะของมนุษยชาติโดยเป็นภาพถ่ายของงานศิลปะจากทั่วโลกตั้งแต่ประติมากรรมยุคโรมันจนถึงภาพวาดสมัยอิมเพรสชั่นนิส (Impressionist) การชมงานศิลปะที่ทำซ้ำไม่เพียงแต่ก่อให้เกิดความพึงพอใจทางสายตา แต่ยังทำให้เรามีความเข้าใจเพิ่มขึ้นเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของงานศิลปะเหล่านั้นอีกด้วย คีแรนกล่าวว่า ถ้าจะว่าไปแล้วขณะนี้เราก็อยู่ในพิพิธภัณฑ์ในจินตนาการของมาลโร เราได้เห็นงานศิลปะที่ถูกจำลองหรือทำซ้ำ ภาพของศิลปินและงานศิลปะที่ทั้งยิ่งใหญ่และไม่ยิ่งใหญ่ปรากฏบนโปสเตอร์ โปสการ์ดและถ้วยกาแฟ หลายคนไม่มีเงินมากพอที่จะเป็นเจ้าของงานศิลปะต้นฉบับหรือเดินทางไปชมงานด้วยตนเองแต่ก็ยังเห็นภาพเหล่านี้ถูกทำซ้ำซึ่งทำให้เราสามารถเห็นการพัฒนาของศิลปินหรืองานศิลปะในยุคต่าง ๆโดยที่ไม่ต้องไปพิพิธภัณฑ์ งานที่ทำซ้ำเหล่านี้จึงเปิดโอกาสให้เราเข้าถึงและชื่นชมงานศิลปะได้มากขึ้น[18] นอกจากนี้ ในปัจจุบันยังมีโครงการศิลปะของกูเกิล (Google Art Project) ที่เปิดโอกาสให้คนทั่วไปได้เข้าถึงงานศิลปะที่มีความละเอียดสูง โครงการนี้เริ่มเมื่อปี ค.ศ. 2011 โดยได้รับความร่วมมือจากพิพิธภัณฑ์นานาชาติกว่า 40 ประเทศทั่วโลก ผู้ชมออนไลน์สามารถเข้าชมงานศิลปะต่าง ๆ ในพิพิธภัณฑ์เหล่านั้นเสมือนหนึ่งเดินเข้าชมด้วยตนเอง สื่อสมัยใหม่เหล่านี้ทำให้เราได้ใกล้ชิดกับงานศิลปะอย่างที่ไม่เคยมีมาก่อน เราจะได้เห็นเส้น สีและฝีแปรงของศิลปินอย่างชัดเจนผ่านภาพที่ทำซ้ำเหล่านี้ ซึ่งหากเราไปชมงานต้นฉบับคงจะไม่มีโอกาสใกล้ชิดกับงานเช่นนี้

คีแรนกล่าวว่าเมื่อมองดูประโยชน์และคุณค่าของงานศิลปะที่ถูกทำซ้ำซึ่งมีจำนวนมากและมีคุณภาพดีเหล่านี้ เหตุใดเราจึงยังต้องเข้าชมงานศิลปะที่เป็นต้นฉบับอีก เขายกตัวอย่างที่จินตนาการต่อจากพิพิธภัณฑ์ของมาลโรข้างต้นว่า หากภาพที่จัดแสดงไม่ใช่เป็นเพียงภาพถ่ายของงานศิลปะทั่วโลกแต่เป็นการทำสำเนาเชิงพันธุกรรม (cloning) ที่เหมือนกับงานต้นฉบับทุกกระเบียดนิ้ว แม้เราจะยังไม่สามารถทำได้โดยอาศัยเทคโนโลยีในปัจจุบันแต่อาจมีความเป็นไปได้ในอนาคต คำถามคือ หากหลักการนี้เป็นไปได้ ยังจะมีเหตุผลใดหรือไม่ที่เราจะให้คุณค่ากับงานต้นฉบับ ซึ่งเขาตอบว่า ที่มาของงานทำให้เราให้คุณค่ากับงานต้นฉบับ กล่าวคือ สิ่งที่มีความสำคัญต่อทัศนคติของเราไม่ได้ขึ้นอยู่กับคุณสมบัติของวัตถุนั้นเท่านั้น แต่เป็นความสัมพันธ์ของวัตถุที่มีต่อเรา เขายกตัวอย่างเด็กสองคนที่มีหน้าตาและส่วนประกอบทางพันธุกรรมที่เหมือนกันผ่านการ “โคลน” (clone) เด็กคนแรกเป็นลูกแท้ ๆของเรา แต่อีกคนเป็นเพียงสำเนาทางพันธุกรรม เขากล่าวว่าความสัมพันธ์และทัศนคติที่เรามีต่อเด็กทั้งสองคนนี้ย่อม

[18] เมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม – 10 มิถุนายน 2561 หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานครจัดนิทรรศการ Caravaggio Opera Omnia HD Digital Painting ซึ่งรวบรวมผลงานของคาราวัจโจกว่าสี่สิบชิ้นจากการสะสมของพิพิธภัณฑ์ที่สำคัญทั่วโลกในรูปแบบของการทำสำเนาจากภาพต้นฉบับด้วยเทคโนโลยีการทำซ้ำแบบดิจิตอลที่มีความละเอียดสูง ซึ่งเทคโนโลยีในลักษณะนี้เปิดโอกาสให้คนดูเห็นความต่อเนื่องของผลงานและการทำงานของศิลปินซึ่งอาจไม่สามารถเห็นได้จากงานต้นฉบับ

แตกต่างกันไม่ว่าเราจะสามารถบอกความแตกต่างระหว่างเด็กทั้งสองได้หรือไม่ก็ตามหรือไม่ กรณีของภาพวาดต้นฉบับกับงานที่ทำซ้ำที่มีส่วนประกอบทุกอย่างเหมือนกันก็เช่นเดียวกัน แหล่งที่มาของภาพต้นฉบับเป็นภาพที่วาดโดยศิลปิน ส่วนอีกภาพหนึ่งถูกวาดโดยคนอื่น สิ่งหนึ่งที่ทำให้เราให้ความสำคัญหรือให้คุณค่างานศิลปะที่ยิ่งใหญ่หรืองานที่ดีคือ ความเป็นต้นฉบับ (originality) ในที่นี้ไม่หมายถึงการทำสิ่งใหม่ ๆ ความแปลกใหม่อาจจะเป็นที่ดีหรือไม่ดีก็ได้ แต่ความเป็นต้นฉบับนี้อยู่ในความสำเร็จทางศิลปะ (artistic achievement) เช่น การค้นพบทางแก้ปัญหาในเชิงศิลปะ การพัฒนาเทคนิคใหม่ การทำเรื่องเดิมในแง่มุมใหม่ เขายกตัวอย่าง ความยิ่งใหญ่ของศิลปินคาราวัจโจ (Caravaggio) ว่าส่วนหนึ่งอยู่ที่วิธีที่เขาวาดภาพแนวศาสนาซึ่งเป็นแบบเดิมแล้วปฏิวัติ เปลี่ยนแปลงมุมมองใหม่ ๆโดยเน้นความแตกต่างระหว่างความมืดและความสว่างในภาพ การวาดตัวละครในคัมภีร์ไบเบิลให้เป็นคนธรรมดาแทนการวาดเป็นบุคคลในอุดมคติที่ควรสักการะบูชา เขาปรับเปลี่ยนความเชื่อแบบเดิม ๆแล้ววาดตัวละครเหล่านี้แบบธรรมชาติสุดโต่ง (radical naturalism) ทำให้เรามองภาพบุคคลเหล่านี้ ไม่ว่าจะเป็นพระเยซู มาดอนนา หรือนักบุญมัทธิว ไม่แตกต่างจากคนทั่วไป[19] ข้อโต้แย้งของคีแรนจึงทำให้เห็นว่า แม้เราจะมองไม่เห็นความแตกต่างระหว่างงานต้นฉบับและงานทำซ้ำ แต่งานทั้งสองยังคงมีความแตกต่างกันทางสุนทรียะอยู่ดี

กล่าวโดยสรุป ปัญหาของกูดแมนคือเขาพยายามที่จะยืนยันว่า ภาพวาดต้นฉบับและภาพที่ทำซ้ำจะต้องมีรูปลักษณ์ภายนอกที่ต่างกันซึ่งเราต้องมองเห็นได้ในที่สุด เพื่อนำไปสู่ข้อสรุปว่างานทั้งสองมีคุณค่าทางสุนทรียะที่แตกต่างกัน แต่การทำเช่นนี้ค้านกับแนวคิดที่ว่า เราอาจไม่สามารถบอกความแตกต่างระหว่างวัตถุทั้งสองได้ หรือ อาจมีเทคโนโลยีที่สร้างวัตถุได้เหมือนกันทุกกระเบียดนิ้วโมเลกุลต่อโมเลกุลซึ่งจะทำให้ไม่มีความแตกต่างของวัตถุที่เรามองเห็น การที่กูดแมนตอบว่า “แต่เพราะเรารู้ว่าวัตถุทั้งสองมีความแตกต่าง จึงทำให้เราพยายามมองหาความแตกต่างที่เกิดขึ้น” จะใช้ไม่ได้กับกรณีข้างต้น เพราะว่าไม่ว่าจะฝึกให้มีความชำนาญเพียงใดก็ไม่สามารถมองเห็นความแตกต่างได้ อย่างไรก็ตาม การที่กูดแมนเปิดโอกาสให้เราใช้ข้อมูลภายนอกเกี่ยวกับงานมาเป็นปัจจัยในการฝึกฝนการมองนับมีความสำคัญ การมองออกว่างานต้นฉบับต่างจากงานปลอมแปลงอาจเป็นสิ่งที่เราเห็นไม่ได้ด้วยตา แต่ข้อมูลเหล่านั้นจะทำให้เรามองภาพเดิมในมุมมองใหม่หรือมองแบบพินิจพิจารณามากขึ้นจนทำให้เรา “มองเห็น” ในสิ่งที่ดวงตามองไม่เห็น

“สิ่งที่ตามองไม่เห็น”

ในบทความ Art, Philosophy and the Philosophy of Art อาเธอร์ แดนโต (Danto, 1983) อธิบายความแตกต่างระหว่างงานศิลปะกับวัตถุธรรมดาทั่ว ๆ ไปโดยอาศัยแนวคิดบริบทนิยม เขากล่าวว่าแม้เราจะไม่สามารถบอกความแตกต่างระหว่างวัตถุสองชิ้นที่มีรูปลักษณ์ภายนอกคล้ายหรือเหมือนกัน แต่บริบทที่ต่างกันของวัตถุทั้งสองจะทำให้วัตถุหนึ่งเป็นงานศิลปะแต่อีกวัตถุเป็นเพียงสิ่งของธรรมดา[20] เขาเล่าว่าใน

[19] Kieran, *Revealing Art*, 14-17.

[20] Arthur C. Danto, “Art, Philosophy, and the Philosophy of Art,” *Humanities* 4,1 (1983), 1-2.

ปี ค.ศ 1964 เขาเข้าชมนิทรรศการศิลปะของแอนดี วอร์ฮอล (Andy Warhol) ที่ Stable Gallery เมืองนิวยอร์ก ในนิทรรศการนี้ วอร์ฮอลแสดงผลงานกล่องบริลโล (Brillo Boxes) ซึ่งดูจากภายนอกมีความคล้ายคลึงกับกล่องกระดาษ บริลโลที่ใช้บรรจุสินค้าที่เห็นได้ทั่วไปในคลังสินค้าของซูเปอร์มาเก็ต แดนโตกล่าวว่าแม้ว่าเขาจะคุ้นเคยกับการใช้สัญลักษณ์ของศิลปินป็อบที่ใช้สิ่งที่เป็นที่แพร่หลายหรือเป็นวัตถุในเชิงพาณิชย์ในงานศิลปะของพวกเขา แต่งานกล่องบริลโลของวอร์ฮอลก่อให้เกิดคำถามทางปรัชญาว่าเหตุใดกล่องที่วอร์ฮอลใช้แสดงในนิทรรศการนี้จึงเป็นงานศิลปะในขณะที่กล่องที่มีหน้าตาเหมือนกันจึงเป็นเพียงกล่องใส่สินค้าธรรมดา เขากล่าวว่า ความแตกต่างเพียงเล็กน้อยของกล่องทั้งสองแบบไม่ใช่สิ่งที่จะนำมาใช้แบ่งแยกความแตกต่างระหว่างศิลปะกับวัตถุอื่น ๆ ได้ คำถามคือสิ่งที่จะใช้แยกความแตกต่างนั้นคือสิ่งใด

แดนโตชี้ให้เห็นว่าคำถามทางปรัชญาเกิดขึ้นเมื่อใดก็ตามที่เรามีวัตถุสองชิ้นที่ดูเหมือนจะมีความคล้ายคลึงกันในทุกด้านแต่กลับอยู่ในหมวดหมู่ที่ต่างกันอย่างมีนัยสำคัญในเชิงปรัชญา แดนโตพูดถึงนักปรัชญาหลายคนที่พยายามอธิบายปรากฏการณ์ดังกล่าวในทฤษฎีของพวกเขา เช่น เดส์คาร์ต (Descartes) นักปรัชญาฝรั่งเศส พูดถึงประสบการณ์ของเขาระหว่างที่เขาฝันว่าไม่มีความแตกต่างกับประสบการณ์ตอนตื่น หรือการที่ค้านต์ (Kant) นักปรัชญาชาวเยอรมัน หาเกณฑ์การกระทำทางศีลธรรมจากการกระทำที่ทำจากหลักการออกจากการกระทำที่ทำตามหลักการ แม้ว่าพฤติกรรมการแสดงออกภายนอกจะแยกกันไม่ออกก็ตาม ในกรณีต่าง ๆ เช่นนี้เราจำเป็นต้องหาความแตกต่างที่อยู่ภายนอกตัวอย่างเหล่านี้ แดนโตกล่าวว่าการหาความแตกต่างระหว่างงานศิลปะกับวัตถุธรรมดาทั่ว ๆ ไปก็มีความคล้ายคลึงกับตัวอย่างข้างต้น[21]

แดนโตคิดว่าปัญหาในลักษณะนี้อาจเกิดขึ้นได้กับกรณีที่วัตถุสองชิ้นมีรูปลักษณ์ภายนอกเหมือนกัน (หรือคล้ายคลึงกันโดยที่เราไม่สามารถสังเกตเห็นความแตกต่าง) โดยที่วัตถุชิ้นหนึ่งเป็นงานศิลปะในขณะที่อีกชิ้นหนึ่งไม่ใช่งานศิลปะ เขาจินตนาการการที่ศิลปินคนหนึ่งเทสีลงไปในเครื่องปั่นและทำให้สีสาดบนกำแพงกลายเป็นภาพ The Legend of the True Cross ที่ไม่ต่างจากภาพของปิแอโร เดลลา ฟรานเซสกา (Piero della Francesca) การที่ผู้ก่อการร้ายวางระเบิดไว้ใกล้หินอ่อนและแรงระเบิดทำให้ก้อนหินเหล่านั้นวางเรียงตัวกันเหมือนหอเอนปิซ่า การที่ธรรมชาตินับพันปีทำให้ก้อนหินกลายเป็นรูปปั้นที่มีหน้าตาไม่ต่างจากรูปปั้นอพอลโล หรือลิงซิมแปนซีที่สุ่มเคาะแป้นพิมพ์แล้วสร้างผลงานออกมาเหมือนบทละครทั้งหมดของเช็คเสปียร์ คำถามคือ เราจะแยกวัตถุเหล่านี้ออกจากงานศิลปะได้อย่างไร[22]

นักวิชาการที่ได้รับอิทธิพลจากวิตต์เกนสไตน์ (Wittgenstein) เช่น มอริส ไวส์ (Morris Wetiz) คิดว่าการนิยามศิลปะเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้และไม่จำเป็น เนื่องจากวัตถุทางศิลปะมีลักษณะเปิดจนกระทั่งไม่มีเงื่อนไขที่จำเป็นและเพียงพอที่จะนิยามศิลปะ เขาคิดว่าเราไม่จำเป็นต้องอาศัยนิยามของศิลปะเราก็

[21] Arthur C. Danto, “Art, Philosophy, and the Philosophy of Art,” 1-2.

[22] Arthur C. Danto, “Art, Philosophy, and the Philosophy of Art,” 1-2.

สามารถเลือกงานศิลปะออกมาจากวัตถุอื่น ๆ ได้โดยใช้การ “มองและเห็น” (look and see)[23] อย่างไรก็ตาม แดนโตไม่เห็นด้วยกับความคิดนี้ เขาคิดว่ารูปลักษณ์ภายนอกเพียงอย่างเดียวไม่สามารถบอกได้ว่าของชิ้นหนึ่งเป็นวัตถุศิลปะหรือเป็นเพียงวัตถุธรรมดา เราจำเป็นต้องอาศัยทฤษฎีบางอย่างเพื่ออธิบายความแตกต่างนั้น งานศิลปะจึงเป็นสิ่งที่ “เกี่ยวกับ” อะไรบางอย่าง กล่าวคือ มีเนื้อหาและความหมาย กล่องบริลโลของวอร์ฮอลไม่ใช่เป็นเพียงกล่องที่ใส่แผ่นขัดสบู่ธรรมดา แต่เป็นการตั้งคำถามเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของศิลปะ งานศิลปะของดูชอง (Duchamp) ก็เช่นกัน เขาตั้งใจ “เลือก” วัตถุที่หน้าตาไม่ต่างจากของใช้ที่เราเห็นทั่ว ๆ ไป เช่น หวี ราวแขวนหมวก หรือแม้กระทั่งโถปัสสาวะ เพราะเขาต้องการตั้งคำถามว่า “ศิลปะคืออะไร” อาจกล่าวได้ว่าวัตถุเหล่านี้ถูกเลือกเพราะมันขาดคุณสมบัติทางสุนทรียะ [24] สำหรับดูชอง ศิลปะเป็นกิจกรรมทางปัญญาและไม่ใช่เป็นเพียงการนำประสาทสัมผัสและอารมณ์เข้ามาเกี่ยวข้องเท่านั้น จากมุมมองนี้จะเห็นได้ว่าบริบทในการสร้างงานหรือเรื่องราวที่อยู่เบื้องหลังมีส่วนสำคัญในการใช้แยกสถานะของวัตถุศิลปะออกจากสิ่งอื่น นอกจากนี้แดนโตยังชี้ให้เห็นความสำคัญของ “เรื่องราว” ที่อยู่เบื้องหลังการสร้างวัตถุโดยยกตัวอย่างนิทรรศการภาพสี่เหลี่ยมสีแดงจำนวนแปดชิ้นประกอบด้วย ภาพแรกเป็นภาพสี่เหลี่ยมสีแดงที่เคียร์เคอการ์ด (Kierkegaard) นักปรัชญาชาวเดนมาร์กอธิบายว่าเป็นภาพชาวอิสราเอลกำลังข้ามทะเลแดงซึ่งถ่ายทอดให้เห็นเป็นเพียงสี่เหลี่ยมสีแดงโดยไม่มีผู้คนในภาพแต่อย่างใด เคียร์เคอการ์ดอธิบายว่าชีวิตของเขาเป็นเหมือนภาพนี้ที่เป็นอารมณ์ที่หลอมรวมเป็นสีเดียว ภาพที่สองที่มีลักษณะเหมือนกันกับภาพแรก วาดโดยศิลปินวาดภาพเหมือนชาวเดนมาร์กเขาตั้งชื่อภาพว่า “Kierkegaard's Mood” ซึ่งแสดงให้เห็นภาพที่อยู่ในอารมณ์แบบเดียวกันกับเคียร์เคอการ์ด ภาพที่สามเป็นภาพทิวทัศน์ในมอสโก (Moscow) ชื่อว่า "Red Square” ภาพที่สี่ใช้ชื่อเดียวกันกับภาพที่สามว่า “Red Square” และเป็นตัวอย่างของศิลปะที่มีรูปทรงเรขาคณิตแบบมินิมอลลิสต์ ภาพที่ห้าใช้ชื่อว่า “Nirvana" ซึ่งเป็นภาพเชิงอภิปรัชญาที่อิงกับความรู้ของศิลปินเกี่ยวกับนิพพานและสังสารวัฏซึ่งนักวิจารณ์มักจะเรียกว่า “Red Dust” ภาพที่หกเป็นภาพหุ่นนิ่งวาดโดยลูกศิษย์ของมาติส (Matisse) ชื่อ "Red Table Cloth" งานชิ้นที่เจ็ด ไม่ใช่งานศิลปะ แต่เป็นเพียงผืนผ้าใบที่ถูกทับด้วยผงตะกั่วสีแดงซึ่งศิลปินชาวอิตาเลียน จิออจิโอนี (Giorgione) เตรียมไว้เพื่อจะใช้วาดภาพชิ้นเอก "Conversazione Sacra" แม้วัตถุนี้จะไม่ใช่งานศิลปะแต่นับว่ามีความน่าสนใจทางประวัติศาสตร์เพราะตัวศิลปินเองเป็นคนเตรียมผืนผ้าใบนี้ ส่วนชิ้นสุดท้ายไม่ใช่งานศิลปะเช่นกัน แต่เป็นผืนผ้าใบที่ถูกทาสีด้วยตะกั่วสีแดง เป็นวัตถุที่แดนโตต้องการแสดงให้เห็นว่ามีความน่าสนใจเชิงปรัชญาตรงที่มันไม่ใช่งานศิลปะ และความ

[23] Morris Weitz นำเสนอแนวคิดนี้ในบทความ “The Role of Theory in Aesthetics”, Journal *of Aesthetics and Art Criticism* 15(1): 1956, 27-35.

[24] ดูชองเคยให้สัมภาษณ์ว่า เขาเลือกวัตถุ “สำเร็จรูป” (readaymade) เหล่านี้ โดยไม่คำนึงถึงความสวยงามหรือนำความเชื่อทางสุนทรียะใดใดเข้ามาเกี่ยวข้องเลย (Marchel Duchamp Talks with Martin Friedman about Readymade: https://www.youtube.com/watch?v=VYqDpNmnu8I)

น่าสนใจเชิงศิลปะและประวัติศาสตร์มีอยู่แค่เพียงเพราะเราให้ความสนใจวัตถุนี้เท่านั้น ว่ามันเป็นเพียงวัตถุชิ้นหนึ่งที่ถูกทาสี[25]

ภาพและวัตถุข้างต้นถูกจัดแสดงในนิทรรศการของแดนโต แคตตาล็อกของนิทรรศการนี้คงจะดูน่าเบื่อ เพราะเป็นเพียงภาพของสี่เหลี่ยมสีแดงที่มีหน้าตาเหมือนกันจำนวนแปดภาพ แต่ภาพเหล่านี้ถูกจัดอยู่ในหมวดหมู่ที่ต่างกัน คือเป็นภาพวาดเชิงประวัติศาสตร์ ภาพเหมือนเชิงจิตวิทยา ภาพทิวทัศน์ ภาพนามธรรมเชิงเรขาคณิต ศิลปะเชิงศาสนา ภาพหุ่นนิ่ง และภาพของวัตถุจากห้องทำงานของศิลปินจิออจิโอนีซึ่งเป็นวัตถุธรรมดาที่ไม่ใช่งานศิลปะ[26] บทเรียนที่ได้จากแนวคิดของแดนโตผ่านภาพสี่เหลี่ยมสีแดง คือ แม้ภาพทั้งหมดมีรูปลักษณ์ที่ไม่ต่างกัน แต่การที่เราจัดประเภทว่า บางภาพเป็นงานศิลปะ บางภาพเป็นเพียงวัตถุธรรมดา สะท้อนให้เห็นว่า เราอาศัยปัจจัยอื่นประกอบการมองด้วย กล่าวคือ ที่มาของภาพ จุดประสงค์ในการนำเสนอ เจตนารมณ์ของศิลปินผู้วาด ทำให้เราเข้าใจและตีความสิ่งที่เราเห็นได้ต่างกัน หากพูดถึงเฉพาะงานศิลปะ จะเห็นว่ารูปลักษณ์ที่ปรากฏให้เห็นภายนอกเป็นเพียงส่วนหนึ่งของการชมศิลปะเท่านั้น งานศิลปะทุกชิ้นยังมี “เนื้อหา” ที่รอให้เราทำความเข้าใจหรือตีความ ดังที่แดนโตกล่าวไว้ว่า “การมองศิลปะต้องอาศัย สิ่งที่ดวงตามองไม่เห็น ซึ่งก็คือ ทฤษฎีศิลปะ ความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งคือโลกแห่งศิลปะนั่นเอง” [27] การทำความเข้าใจและประเมินงานศิลปะจึงต้องอาศัยเรื่องราวที่อยู่เบื้องหลังตัวงาน เช่น เจตนารมณ์ของผู้สร้าง รวมทั้งกระบวนการสร้างงานศิลปะด้วย งานศิลปะจึงไม่ใช่เป็นเพียงวัตถุที่ถูกตัดขาดจากผู้สร้างงานแต่อย่างใด

ศิลปะคือการแสดง

เดนิส ดัททัน (Denis Dutton) เป็นผู้ที่ให้ความสำคัญกับบริบทในการสร้างงานศิลปะและชี้ให้เห็นว่าสิ่งนี้มีความสำคัญและเป็นส่วนหนึ่งในการทำความเข้าใจและประเมินงานศิลปะ[28] เขายกตัวอย่างกรณีของสมิธและโจนส์ที่ได้ฟังการบันทึกเพลง Transcendental Études ของ ลิสท์ (Liszt)[29] สมิธประทับใจในความสามารถของนักเปียโนที่แสดงได้อย่างไม่มีที่ติ โจนส์เมื่อได้ยินคำชมจึงกล่าวว่า ที่จริงแล้วการแสดงในครั้งนี้มีตัวช่วยคือวิศวกรควบคุมเสียงเป็นผู้เร่งความเร็วของดนตรีขณะที่บันทึกเสียง เมื่อสมิธได้ยินเช่นนั้น ความรู้สึกชื่นชมที่เขามีต่อเสียงดนตรีในตอนแรกค่อย ๆ หายไป แต่คำถามคือความประทับใจที่สมิธมีควรจะหายไปหรือไม่ ถ้าเขาเองยังไม่สามารถบอกความแตกต่างระหว่างเทคนิคของนักเปียโนกับการที่วิศวกรควบคุมเสียงเร่งปุ่มความเร็วขณะบันทึกเสียง เหตุใดเขาจะต้องรู้สึกแตกต่างไปจากเดิมด้วย หากถามคอสเลอร์ เขาคงไม่รีรอที่จะกล่าวว่า สมิธเป็น “คนหัวสูง” เพราะเขาใช้เกณฑ์อื่นในการ

---

[25] Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: The Philosophy of Art* (Cambridge and London: Harvard University Press, 1981), 1.

[26] Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: The Philosophy of Art*, 2

[27] Arthur C. Danto, “The Artworld”. *Journal of Philosophy* 61, 19 (1964) : 580

[28] Denis Dutton, “Artistic Crimes,” *The British Journal of Aesthetics, 19* (1979) : 302-341, reprinted in The Forger’s Art. ed. Denis Dutton, (Berkeley and Los Angeles, CA:University of California Press, 1983), 172-187.

[29] Franz Lizt (1811-1886) นักประพันธ์ นักเปียโนและวาทยกรชาวฮังกาเรียน

ประเมินคุณค่าทางสุนทรียะของดนตรี เขาอาศัยปัจจัยอื่นที่เขาเองก็ “ไม่ได้ยิน” มาตัดสินสิ่งที่เขาได้ยิน[30] อย่างไรก็ตาม ดัททันไม่เห็นด้วยกับความคิดแบบนี้ เขายืนยันว่าการที่สมิธมีความรู้สึกที่เปลี่ยนไปเป็นเรื่องที่เข้าใจได้และมีเหตุผลที่เพียงพอ สำหรับดัททัน ศิลปะทุกแขนงคือการแสดง ไม่ว่าจะเป็น ภาพวาด ประติมากรรม นวนิยาย ซิมโฟนี หรือบัลเลย์ งานศิลปะบางประเภท เช่น การเต้น เราจะเห็นกิจกรรมของมนุษย์ที่เป็นทั้งกระบวนการสร้างงานและตัวผลงาน[31] กล่าวคือ เราเห็นศิลปินที่กำลังแสดงท่าทางและผลผลิตของงานในเวลาเดียวกัน ในขณะที่ศิลปะบางประเภท เช่น ภาพวาด สิ่งที่เราเห็นคือผลผลิตสุดท้ายของกระบวนการสร้างงาน ภาพวาดจึงเป็นตัวแทนของการแสดงกิจกรรมนั้น ๆ ดัททันย้ำว่าไม่ว่าศิลปะจะมีรูปแบบของการรับรู้ที่แตกต่างกันเช่นไร ไม่ว่าเราจะได้เห็นช่วงเวลาที่ศิลปินสร้างงานนั้นหรือไม่ มโนทัศน์ของการแสดงอยู่ในมโนทัศน์ของศิลปะทั้งหมดอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เวลาที่เราชมงานศิลปะ เราอาจมีโอกาสได้เห็นเพียง ภาพวาด แต่ที่สิ่งที่เราไม่ได้เห็นคือ กระบวนการสร้างงานของศิลปิน (ตอนที่เขาวาดรูป เบื้องหลัง ที่มาของการวาดรูปดังกล่าว) ดัททันกล่าวว่า งานศิลปะทุกชิ้นเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น เป็นผลผลิตของความชำนาญและเทคนิคของมนุษย์ ถ้าเราเห็นนักแสดง นักเต้นหรือนักสีไวโอลินกำลังแสดงผลงาน เราจะตระหนักรู้ถึงการมีมนุษย์เข้ามาเกี่ยวข้อง แต่เมื่อเราเห็นภาพวาดที่แขวนอยู่ในพิพิธภัณฑ์ การตระหนักรู้ว่ามีการแสดงในงานนั้น ๆ อาจไม่ชัดเจน แต่กระนั้นก็ตาม เรากำลังเผชิญหน้ากับผลงานของมนุษย์เช่นเดียวกัน ในฐานะของการแสดง งานศิลปะแสดงให้เห็นวิธีที่ศิลปินแก้ไขปัญหา เอาชนะอุปสรรค ใช้วัสดุที่มีอยู่ในขณะนั้นให้เกิดประโยชน์ ผลผลิตสุดท้ายถูกออกแบบเพื่อให้เป็นวัตถุแห่งการพินิจพิจารณา ในฐานะวัตถุของความสนใจโดยเฉพาะในตัวของมันเอง วัตถุทางศิลปะเหล่านี้บางครั้งอาจจะถูกมองว่ามีความเป็นเอกเทศจากวัตถุอื่น ๆ หรือจากตัวศิลปินซึ่งวิธีนี้เป็นวิธีที่เราให้ความสนใจวัตถุทางสุนทรียะ แต่เราไม่ควรลืมว่าวัตถุทางศิลปะเหล่านี้มีต้นตอมาจากมนุษย์และควรที่จะเข้าใจในแบบนั้น[32]

เขายกตัวอย่างผลงานดนตรี Der Erlkönig [33]ของชูเบิร์ต (Franz Peter Schubert) นักประพันธ์เพลงชาวออสเตรีย ในศตวรรษที่ 19 ที่อิงกับบทประพันธ์ ของเกอเธ (Johann Wolfgang von Goethe) ว่าเพลงนี้เป็นมากกว่าดนตรีที่ไพเราะที่มาจากความคิดของใครบางคนในตอนบ่ายฤดูใบไม้ร่วงปี ค.ศ. 1815 ใน

[30] Denis Dutton, “Artistic Crimes,” p.174.

[31] Denis Dutton, “Artistic Crimes,” p.175

[32] Denis Dutton, “Artistic Crimes,” 176.

[33] Der Erlkönig เป็นบทประพันธ์ของเกอเธ (Johann Wolfgang von Goethe:1749-1832) นักเขียนชาวเยอรมัน เกี่ยวกับความตายของเด็กคนหนึ่งที่ถูกสังหารโดย The Erlking (หรือ“Erlkönig”) ซึ่งเป็นตอนที่พ่ออุ้มลูกไว้ในอ้อมแขนและควบม้าอย่างเร่งรีบเพื่อไปขอความช่วยเหลือ ระหว่างทางลูกชายเพ้อว่าเขาเห็น The Erlking แต่พ่อปลอบว่าสิ่งที่ลูกเห็นเป็นเพียงหมอก เมื่อลูกบอกว่าได้ยินเสียง The Erlking กระซิบข้างหู พ่อปลอบว่าเป็นเพียงเสียงใบไม้ไหว เมื่อลูกบอกว่าเห็นลูกสาวของ The Erlking หลบอยู่ตรงพุ่มไม้ พ่อปลอบว่าเป็นเพียงเงาตะคุ่มของพุ่มไม้ ในตอนท้ายเด็กกรีดร้องว่าเขาถูกทำร้ายโดย The Erlking พ่อจึงพยายามควบม้าให้เร็วขึ้น เมื่อไปถึงที่หมายเขาจึงพบว่าลูกเขาได้เสียชีวิตในอ้อมแขนของเขาแล้ว ในการประพันธ์เพลงของชูเบิร์ตที่อิงกับเรื่องนี้ จึงต้องแสดงให้เห็นความแตกต่างของเสียงสามเสียง คือ เสียงของพ่อ ลูก และ The Erlking ส่วนในการแสดงโอเปร่า มักมีเสียงของคนเล่าเรื่องอีกหนึ่งเสียง

ฐานะงานศิลปะ ตัวอย่างนี้ชี้ให้เห็นวิธีการเอาชนะปัญหานานานัปการ สิ่งที่เราได้ยินไม่ใช่แต่เฉพาะเสียงดนตรีที่ไพเราะอย่างเดียวแต่เป็นการที่ผู้แต่งต้องทำงานกับข้อจำกัดต่าง ๆ เพื่อสร้างงานของเขา[34] สิ่งที่เราได้ยินคือเสียงดนตรี แต่ เรา อาจ “ไม่ได้ยิน” ว่า เหตุใดผู้ประพันธ์ต้องเปลี่ยนกุญแจเสียงไปใช้กุญแจเสียงไกล (remote keys) เราอาจ “ไม่ได้ยิน” การที่ชูเบิร์ตจัดการกับปัญหาของการที่ต้องมีเสียงสามเสียงในบทประพันธ์ การที่เขาเลือกใช้เสียงแหลมในคอร์ดไมเนอร์ตัวที่เก้าเป็นเสียงเด็กร้อง การที่เขาเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นกุญแจเสียงหลักโดยที่ไม่ได้ทำลายบรรยากาศที่หม่นหมองของเพลงและทำให้เพลงนี้ดูน่ากลัวมากขึ้นกับการที่ผสมผสานเสียงที่แตกต่างกันเช่นนี้ แม้เราจะ “ไม่ได้ยิน” สิ่งเหล่านี้ แต่ข้อมูลนี้เป็นส่วนประกอบที่สำคัญของกระบวนการสร้างงานศิลปะที่แยกกันไม่ออกจากตัวงาน ดนตรีชิ้นนี้นอกจากจะเป็นประสบการณ์ทางเสียงที่ไพเราะแล้ว ยังเป็นความสำเร็จที่เยี่ยมยอดของมนุษย์ ดังนั้นการที่เราจะเข้าใจและชื่นชมงานนี้เราต้องตระหนักถึงสิ่งเหล่านี้ ดัททันกล่าวว่า

> “เมื่อใดก็ตามที่เราได้รับรู้งานของศิลปิน ไม่ว่าจะเป็นนักแต่งเพลงกำลังพัฒนาธีมเพลงหรือกำลังสร้างธีมใหม่...ไม่ว่าจะเป็นศิลปินที่เขียนบทกวีเกี่ยวกับนกแก้วของเขาที่จากไป ไม่ว่าจะเป็นจิตกรที่วาดภาพสุนัขให้อยู่ในรูปเดียวกันกับครอบครัว ไม่ว่าจะเป็นนักเขียนบทละครที่ต้องแก้ปัญหาพล็อตเรื่องที่ซับซ้อน เพื่อทำความเข้าใจผลงานที่อยู่ตรงหน้า เราจำเป็นต้องรู้ว่าสิ่งที่ผู้สร้างวัตถุนี้ได้ทำอะไรไปบ้าง ว่ามีความสำเร็จหรือล้มเหลวอย่างไร”[35]

นอกจากนี้ผู้ชมงานศิลปะควรต้องทำความเข้าใจว่าศิลปินอยู่ภายใต้ข้อจำกัดทางเทคนิคใดบ้างรวมทั้งเข้าใจวิถีปฏิบัติในงานดังกล่าวด้วย ดัททันยกตัวอย่างศิลปินที่วาดภาพมาดอนนาที่มีชุดโทนสีแดงและผ้าคลุมโทนสีฟ้า การที่ต้องวางสีโทนอุ่นกับโทนเย็นไว้ใกล้กันทำให้เกิดความยุ่งยากในการสร้างความกลมกลืนระหว่างชุดและผ้าคลุม[36] เราจะสังเกตว่าศิลปินชาวอิตาเลียนในช่วงศตวรรษที่ 15 แต่ละคนจะมีทางออกหรือแก้ไขปัญหานี้แตกต่างกันออกไป เช่น เกอแลนดายโอ (Ghirlandaio) วาดโดยลดขนาดของผ้าคลุมและทำให้สีอ่อนลงด้วยโทนสีเทา เพอรูจิโน (Perugino) วาดให้ผ้าคลุมเลยไปคลุมเข่าของมาดอนนาและให้ผ้าคลุมมีลายเส้นเป็นสีแดงและเหลืองเพื่อทำให้องค์ประกอบขอภาพเด่น ส่วน ฟิลิปโป ลิปปี (Filippo Lippi) วาดโดยใช้ผ้าคลุมคลุมชุดทั้งชุดไปเลย การนำสีสองโทนมาประกอบในภาพเดียวกันเป็นสิ่งที่น่าดู การชื่นชมและเข้าใจสิ่งเหล่านี้ต้องอาศัยความกลมกลืนดังกล่าวและการที่ศิลปินตอบสนองต่อปัญหาหรือทำงานภายใต้เงื่อนไขบางอย่าง เราจึงจะสามารถประเมินความสำเร็จหรือล้มเหลวในงานนั้น ๆ ได้อย่างเหมาะสม

ดัททันกล่าวว่าทัศนคติที่มีต่อการแสดงศิลปะมีความหลากหลายขึ้นอยู่กับประเภทของงานศิลปะที่อยู่เบื้องหน้าเรา[37] ในการแสดงเปียโนเพลง Transcendental Études ของลิสท์ที่สมิธได้ฟังมีปัจจัยที่ใช้

[34] Denis Dutton, “Artistic Crimes,” 177.

[35] Denis Dutton, “Artistic Crimes,” 178.

[36] Denis Dutton, “Artistic Crimes,” 178-179.

[37] Denis Dutton, “Artistic Crimes,” 178-179.

ประเมินการแสดงดังกล่าวเช่น โทนเสียง จังหวะ ความแม่นยำ ความสามารถของนักเปียโนที่เล่นโน้ตแต่ละบรรทัด การเร่งจังหวะให้ถึงจุดสูงสุด และอื่น ๆ ในกรณีนี้ความเร็วและความคมชัดของเสียงอาจเป็นปัจจัยสำคัญแต่ไม่ได้หมายความว่าดนตรีที่มีความเร็วมากหรือมีเสียงที่คมชัดมากจะเป็นงานที่ดีเสมอไป ส่วนหนึ่งที่ใช้วัดความสำเร็จของการแสดงเพลงนี้คือ การที่นักเปียโนเป็นผู้เล่นเพลงนี้ด้วยตัวเอง สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่เราคาดหวังจากการฟังการแสดงเปียโนและเป็นส่วนหนึ่งที่ใช้วัดความสำเร็จของการแสดงดังกล่าว อย่างไรก็ตาม ไม่ได้หมายความว่าการประเมินความสำเร็จหรือความล้มเหลวของการแสดงเปียโนจำเป็นต้องใช้เกณฑ์นี้เท่านั้น อาจมีการแสดงเปียโนโดยอาศัยรูปแบบอื่น ๆ การเพิ่มความเร็วโดยใช้อุปกรณ์อื่นช่วยอาจใช้เป็นส่วนหนึ่งของการวัดความสำเร็จของการบันทึกการแสดงเปียโน แต่เราจะไม่พูดว่า “เขาช่างเล่นเปียโนได้อย่างไพเราะ” แต่จะพูดว่า “เขาช่างบันทึกเสียงในจังหวะที่ยอดเยี่ยม” วิศวกรบันทึกเสียงอาจได้รับการยกย่อง แต่ไม่ใช่เพราะเขาผลิตเสียงเหมือนกับการเล่นเปียโนของศิลปินแต่เป็นการที่เขาปรับเปลี่ยนเสียงหรือเร่งความเร็วที่นักเปียโนเล่นไว้ก่อนหน้านี้ สิ่งที่เราควรต้องรู้คือเสียงดนตรีที่เราได้ยินนั้นเป็นความร่วมมือระหว่างนักเปียโนกับวิศวกรบันทึกเสียง ดัททันกล่าวว่าจนกว่าเราได้รู้ข้อมูลเหล่านี้ เราจึงจะสามารถเข้าใจธรรมชาติของความสำเร็จของงานที่อยู่ตรงหน้า[38]

ดัททันต้องการตอบปัญหาว่า งานต้นฉบับและงานปลอมแปลงมีคุณค่าทางสุนทรียะที่แตกต่างกัน งานปลอมแปลงเป็นสิ่งที่ผิด เพราะเป็นการบิดเบือนข้อมูลเกี่ยวกับที่มาของงาน กระบวนการสร้างงานซึ่งส่งผลให้เราประเมินความสำเร็จของตัวงานอย่างผิด ๆ ในตัวอย่างของสมิธกับการได้ยินเสียงเปียโน สมิธมีความคาดหวังว่านักเปียโนเป็นผู้บรรเลงเพลงนั้นเอง แต่ความคาดหวังนั้นไม่ได้รับการตอบสนอง ประสบการณ์ของสมิธจึงไม่ใช่เป็นเพียงประสบการณ์ของเสียงที่เขาได้ยินเท่านั้น แต่ประสบการณ์ทางเสียงของเขาเกี่ยวข้องกับความรู้ที่มีต่อกระบวนการสร้างงานชิ้นนั้น เมื่อเขารู้ว่านักเปียโนไม่ใช่ผู้สร้างงานเพียงคนเดียวแต่ได้รับความเหลือจากวิศวกร เขาจึงต้องประเมินความสำเร็จของงานนั้นใหม่ ดัททันกล่าวย้ำว่า

> “แม้ว่าความสำเร็จของวิศวกรอาจมีคุณค่าให้เราชื่นชมเช่นเดียวกับความสามารถของฟาน มิคเกอเร็น แต่ความสำเร็จของวิศวกรในห้องบันทึกเสียงไม่ใช่ความสำเร็จของนักเปียโน และความสำเร็จของฟาน มิคเกอเร็นแม้จะน่าชื่นชมเพียงใดย่อมไม่เหมือนกันกับความสามารถของเวอร์เมียร์” [39]

ประเด็นนี้แสดงให้เห็นว่าภาพวาดของเวอร์เมียร์ย่อมแตกต่างจากภาพวาดของฟาน มิคเกอร็น และการรับรู้ว่าภาพนั้นใครเป็นผู้วาดเป็นปัจจัยสำคัญที่จะใช้ประเมินคุณค่าของความสำเร็จในงานชิ้นนั้น ดัททันยอมรับว่าปัจจัยทางสังคมมีอิทธิพลต่อศิลปะในระดับหนึ่ง[40] สังคมตะวันตกมักให้ความสำคัญกับศิลปิน

[38] Denis Dutton, “Artistic Crimes,” 180.

[39] Denis Dutton, “Artistic Crimes,” 182.

[40] Denis Dutton, “Artistic Crimes,” 182.

ผู้สร้างงานในขณะที่สังคมตะวันออกมักไม่ได้ให้ความสำคัญกับสิ่งเหล่านี้ แต่กระนั้นก็ตาม ในสังคมตะวันออกเองก็ยังให้ความสนใจที่จะแยกความแตกต่างระหว่างงานที่ทำซ้ำกับงานที่สร้างขึ้นใหม่หรือเห็นความแตกต่างระหว่างก้อนหินที่ศิลปินแกะสลักอย่างงดงามกับก้อนหินที่ถูกกัดเซาะในลำธารตามธรรมชาติ ชาวมาลาแกนในนิวไอแลนด์มักจะทิ้งงานแกะสลักของพวกเขาหลังจากใช้งานเพียงครั้งเดียว แต่คงสรุปไม่ได้ว่าชาวมาลาแกนไม่มีมโนทัศน์ทางศิลปะ พวกเขาอาจมีแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะที่แตกต่างไปตราบใดที่มโนทัศน์ศิลปะเป็นการแสดงของมนุษย์ งานศิลปะจะยังคงมีนัยที่เกี่ยวกับความสำเร็จบางอย่าง ดังนั้น การอ้างถึงต้นกำเนิด (ว่าใครเป็นผู้สร้างงาน) และความสำเร็จของงานจะต้องรวมอยู่ในคุณสมบัติของงานศิลปะด้วย ดัททันกล่าวว่า

> “ประเด็นนี้คือสิ่งที่ทำให้ปัญหาเกี่ยวกับการปลอมแปลงเป็นสิ่งที่สำคัญทางปรัชญา นักวิชาการที่อ้างว่าไม่ควรมีความแตกต่างในการชื่นชมงานศิลปะไม่ว่างานจะเป็นของปลอมหรือไม่นั้น ไม่เพียงแต่ท้าทายความเชื่อทางสังคมที่เกี่ยวกับสิ่งที่สำคัญในศิลปะ พวกเขายังโจมตีตัวศิลปะเองอีกด้วย”[41]

ข้อได้เปรียบของแนวคิดของดัททันคือการทำให้เห็นว่าเราควรให้ความสนใจกับต้นกำเนิดของงานและความสำเร็จของศิลปินควบคู่ไปกับความสนใจที่เรามีต่อตัวงานศิลปะ แนวคิดบริบทนิยมที่สุดโต่งจะให้ความสนใจกับที่มาของงาน สถานะของงานในแง่ของความสำเร็จ โดยไม่ใส่ใจคุณสมบัติของตัวงานศิลปะ คนเหล่านี้จะตัดสินว่าหากงานศิลปะไม่ใช่งานต้นฉบับ งานนั้นต้องไม่มีคุณค่า ในขณะเดียวกันแนวคิดที่สุดโต่งอีกด้านกลับให้ความสำคัญกับคุณสมบัติของงานเพียงอย่างเดียว โดยละเลยบริบทของมนุษย์ผู้สร้างงานและ ต้นกำเนิดของงาน แนวคิดนี้จะยืนกรานว่าไม่ควรมีความแตกต่างระหว่างงานต้นฉบับกับงานปลอมแปลงหากคุณมองไม่ออกว่ามันมีความแตกต่างกันอย่างไร หรือไม่สำคัญว่าผลงานชิ้นนี้จะเป็นของใครหากคุณมองว่างาม จะเห็นได้ว่าแนวคิดทั้งสองสุดโต่งเกินไป เพราะต่างไม่ได้ให้ความสำคัญเกี่ยวกับส่วนประกอบพื้นฐานของการสร้างงานศิลปะ แนวคิดของดัททันทำให้เราตระหนักว่าการเผชิญหน้ากับงานศิลปะ ไม่ใช่แค่เป็นการได้ยินเสียงที่ไพเราะหรือเห็นรูปทรง เส้น สี องค์ประกอบที่สวยงามเท่านั้น แต่เป็นการที่ได้ฟังนักดนตรีที่มีความสามารถแสดงและตีความดนตรีที่มีความยุ่งยากซับซ้อนหรือการได้เห็นการนำเสนอมุมมองใหม่ในเนื้อหาเดิม ๆโดยศิลปินนักวาด หรืออาจกล่าวได้ว่าคุณค่าของงานศิลปะและการทำความเข้าใจงานศิลปะต้องอาศัยทั้งปัจจัยที่ดวงตามองเห็น และสิ่งที่ดวงตามองไม่เห็นประกอบกันนั่นเอง[42]

<u>บริบทนิยมกับวิถีปฏิบัติในโลกศิลปะ</u>

โดยทั่วไปการชมหรือประเมินงานศิลปะจะเป็นแบบที่ “ต้องดูเอง ฟังเอง ถึงจะรู้” หากมีใครพูดถึงเพลง ๆ หนึ่งว่าไพเราะมากโดยที่เรายังไม่มีโอกาสได้ยิน หรือชมว่าภาพมีลายเส้นและสีที่น่าประทับใจโดยที่เรายังไม่มีโอกาสได้เห็น เราก็คงจะตัดสินไม่ได้ว่าเป็นเช่นนั้นจริงหรือไม่ การชมงานศิลปะจึงให้ความสำคัญ

[41] Denis Dutton, “Artistic Crimes,” 183.

[42] แนวคิดที่อาจสนับสนุนแนวคิดนี้คือการมองสลับไปสลับมาระหว่างคุณสมบัติที่อยู่ในงานศิลปะและบริบทของงาน

กับการเผชิญหน้ากับงานศิลปะหรือประสบการณ์ตรงที่เรามีต่อตัวงาน เดวิด เดวีส์ (David Davies) เรียกวิถีปฏิบัติในการชื่นชมและวิจารณ์งานศิลปะแบบนี้ว่า “ทฤษฎีสามัญสำนึกทางศิลปะและการชื่นชมศิลปะ” (Commonsense Theory of Art and Art Appreciation)[43] ซึ่งประกอบด้วยข้อถกเถียงดังนี้

1. เราพบเห็นตัวอย่างของงานศิลปะจากพิพิธภัณฑ์ นิทรรศการศิลปะ หอแสดงดนตรี โรงละคร งานเหล่านี้ถูกจัดแสดงในห้องแสดงศิลปะ หอแสดงดนตรี หนังสือ หรือปรากฏผ่านจอภาพ

2. การที่จะสามารถชื่นชมงานศิลปะได้อย่างเหมาะสมเราจำเป็นต้องมีการเผชิญหน้าโดยมีประสบการณ์โดยตรงกับงานนั้น ๆ การอ่านคำบรรยายเกี่ยวกับงานหรือฟังคำวิจารณ์งานจากผู้อื่นเพียงอย่างเดียวยังไม่เพียงพอ คุณสมบัติใดใดก็ตามที่ไม่สามารถเข้าถึงได้ผ่านการเผชิญหน้าในเชิงประสบการณ์จะไม่มีผลต่อคุณค่าทางศิลปะและการชื่นชมทางศิลปะของงานนั้น ๆ

3. การชมงานหรือบริโภคงานในลักษณะนี้เท่านั้นจึงจะเป็น "รางวัล" ของประสบการณ์ที่มีคุณค่าที่ได้จากคุณสมบัติของงานเอง การมีประสบการณ์ในการชมภาพวาดผ่านผืนผ้าใบ ชมการแสดงบนเวที ฟังดนตรี อ่านกวีนิพนธ์ทำให้ศิลปะถูกให้คุณค่า ประสบการณ์เหล่านี้เองที่นับว่ามีคุณค่าและไม่มีหนทางอื่นที่จะชื่นชมงานศิลปะนอกจากต้องมีประสบการณ์โดยตรงกับงานนั้น ๆ

4. งานศิลปะแตกต่างจากสิ่งอื่นตรงที่ตัวอย่างของงานมีคุณสมบัติที่คนดู คนฟังสามารถเข้าถึงได้ผ่านประสบการณ์ตรงที่จะก่อให้เกิดประสบการณ์ทาง "สุนทรียะ" และกล่าวได้ว่าสิ่งเหล่านั้นที่เราให้คุณค่าหรือนับว่าเป็นงานศิลปะเป็นวัตถุซึ่งมีคุณสมบัติทางสุนทรียะที่เกิดจากผู้สร้างงาน

อย่างไรก็ตาม การเข้าชมงานศิลปะสมัยใหม่อาจท้าทายทฤษฎีสามัญสำนึกทางศิลปะเพราะเป็นการเปลี่ยนแปลงจาก “ต้องดูเองถึงจะรู้” กลายมาเป็น “ดูแล้วอาจยังไม่รู้” การชมงานศิลปะจึงไม่ได้อาศัยแต่เพียงประสบการณ์ของสิ่งที่อยู่ตรงหน้าแต่ต้องอาศัยข้อมูลอื่นประกอบความเข้าใจในตัวงานด้วย ทอม วูล์ฟ (Tom Wolfe) นักหนังสือพิมพ์ชาวอเมริกันตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับงานศิลปะสมัยใหม่ในหนังสือ The Painted Word (1975) ไว้ว่าการเข้าชมงานศิลปะสมัยใหม่ในยุคหลัง ๆ จึง “ต้องเชื่อก่อนแล้วจึงจะเห็น” (Believing is seeing.) ซึ่งต่างจากเมื่อก่อนที่ “ต้องเห็นก่อนแล้วจึงจะเชื่อ” (Seeing is believing.)[44] เขากล่าวว่าศิลปะสมัยใหม่กลายเป็นงานในรูปแบบวรรณกรรมอย่างสิ้นเชิง กล่าวคือ ภาพวาดและงานศิลปะเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นตัวอักษรหรือข้อความที่อยู่เบื้องหลังตัวงาน งานศิลปะกลายเป็น “คำพูดที่ถูกทาสี” ซึ่งสามารถตีความได้ว่า การเข้าชมงานศิลปะสมัยใหม่ มีอะไรมากกว่าสิ่งที่ดวงตามองเห็น เพราะ

[43] David Davies, “Challenges to Aesthetic Empiricism”. in *Art as Performance*, ed. David Davies, (Oxford: Wiley-Blackwell, 2004) , 6-7.

[44] Tom Wolfe, The Painted Word, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975), Kindle e-book, Preface.

งานเป็นสิ่งสะท้อนความคิดหรือข้อความที่ศิลปินต้องการนำเสนอ งานศิลปะสมัยใหม่ เช่น งานที่มีแต่เศษเส้นด้าย งานบนผืนผ้าใบที่มีสีเดียว กล่องใส่สินค้าที่ไม่ต่างจากกล่องในร้านสะดวกซื้อ หรืองานศิลปะเชิงมโนทัศน์ที่ไม่มีแม้แต่วัตถุ ล้วนท้าทายทฤษฎีสามัญสำนึกในการชมศิลปะ การที่งานศิลปะแบบสำเร็จรูปของดูชอง เช่น Fountain ที่เป็นโถปัสสาวะอาจมีคุณสมบัติที่สามารถกระตุ้นให้เกิด “รางวัลทางสายตา”ได้ (ความโค้ง ความแวววาวของกระเบื้อง) แต่สิ่งที่ศิลปินต้องการนำเสนอผ่านงานชิ้นนี้ ไม่ใช่ให้เรามองสิ่งที่ปรากฏให้เห็นผ่านสายตาเท่านั้น เขาตัดสินใจเลือกวัสดุสำเร็จรูปซึ่งมีอยู่ทั่วไปเพื่อท้าทายแนวคิดดั้งเดิมของศิลปะที่ว่า งานศิลปะต้องมีคุณสมบัติที่สะท้อนให้เห็นฝีมือและความชำนาญของศิลปิน ผลงาน Fountain จึงมีจุดประสงค์เพื่อตั้งคำถามกับมโนทัศน์เหล่านี้และเปิดโอกาสให้คนดูได้คิดไปไกลกว่าสิ่งที่ปรากฏอยู่เบื้องหน้าจึงนับว่าเป็นการให้ความสำคัญกับ “สิ่งที่ดวงตามองไม่เห็น” นั่นเอง

บทสรุป

งานศิลปะต้องอาศัย “การมอง” หรือการมีประสบการณ์ตรงกับงานนั้น ๆ แต่เราต้องไม่ควรตัดขาดงานออกจากบริบทการสร้างงาน หากเราเข้าชมนิทรรศการศิลปะที่แสดงผลงาน “An Oak Tree” ของไมเคิล เครก มาร์ติน (Michael Craig-Martin) ที่เป็นเพียงแก้วน้ำใบหนึ่งวางอยู่บนชั้น ด้านล่างทางซ้ายของผลงานจะมีข้อความที่ประกอบด้วยคำถามและคำตอบ เพื่ออธิบายว่าเหตุใดแก้วน้ำใบนี้จึงเป็นต้นโอ๊ก ศิลปินชี้แจงว่าเขาไม่ได้ใช้แก้วน้ำเป็นสัญลักษณ์ของต้นโอ๊ก แต่แก้วน้ำใบนี้คือต้นโอ๊กและเป็นต้นโอ๊กที่อยู่ในรูปแบบของแก้วน้ำ การทำความเข้าใจงานศิลปะชิ้นนี้จึงต้องอาศัยเรื่องราวเบื้องหลังสิ่งที่ปรากฏให้เห็น กล่าวคือ

> “ศิลปินต้องการชี้ให้เห็นความสำคัญของระบบความเชื่อในศิลปะซึ่งไม่ต่างจากระบบความเชื่อในศาสนา การใช้มโนทัศน์ของการเปลี่ยนสสารหนึ่งไปเป็นสสารหนึ่ง (transubstantiation)ในคริสต์ศาสนาที่ทำให้ขนมปังและเหล้าองุ่นคือกายและโลหิตของพระเจ้า ทำให้เข้าใจได้ว่าเหตุใดแก้วน้ำจึงกลายเป็นต้นโอ๊ก”[45]

ไมเคิล เครก มาร์ติน กล่าวถึงผลงาน “An Oak Tree” ของเขาว่า

> “เป็นการรื้อถอนงานศิลปะที่เผยให้เห็นส่วนประกอบที่สำคัญในศิลปะซึ่งคือ ความเชื่อ ความศรัทธาที่มีต่อศิลปินและความสามารถของศิลปินที่เขาเชื่อ สิ่งเหล่านี้เป็นพื้นฐานประสบการณ์ทางศิลปะของเรา ระบบความเชื่อนี้ทำให้เราเข้าใจได้ว่าทำไมบางคนเป็นศิลปิน บางคนไม่นับว่า

[45] Elizabeth W. Manchester, “Michael Craig-Martin: An Oak Tree 1973,” *Tate*, http://www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262. (accessed December, 2002).

เป็นศิลปิน ทำไมบางคนจึงไม่สนใจงานที่คนอื่นยกย่อง ทำไมบางคนจึงไม่มีความประทับใจในงานที่ใครต่อใครเห็นว่ายิ่งใหญ่"[46]

นอกจากนี้ เขายังได้รับอิทธิพลจากแนวคิดการใช้วัสดุสำเร็จรูป (readymade) ของดูชองโดยการใช้วัสดุธรรมดาเช่น แก้วน้ำแต่เปลี่ยนมุมมองของวัตถุเดิมภายใต้บริบทใหม่ จะเห็นได้ว่า เรื่องราวที่อยู่เบื้องหลังงานศิลปะชิ้นนี้แม้จะเป็น "สิ่งที่ดวงตามองไม่เห็น" แต่นับเป็นปัจจัยที่สำคัญที่ทำให้เราเข้าใจงานมากขึ้น โดยทำให้เราไม่ได้มองเห็นแก้วน้ำเป็นเพียงแก้วน้ำอีกต่อไป

บรรณานุกรม

Bell, C. *Art.* n.p.: The Project Gutenberg eBook (2005). http://www.gutenberg.org/files/16917/16917-h/16917-h.htm#Page_3

Danto, A.C. "The Artworld". *Jounal of Philosophy* 61, 19 (1964) : 571-584.

Danto, A. C. *The Transfiguration of the Commonplace: The Philosophy of Art.* Cambridge and London: Harvard University Press, 1981.

Danto, A. C. "Art, Philosophy, and the Philosophy of Art" *Humanities* 4,1 (1983): 1-2.

Davies, D. "Challenges to Aesthetic Empiricism". in *Art as Performance* ed. David Davies, 1-16. Oxford: Wiley-Blackwell, 2004.

Dutton, D. "Artistic Crimes". *The British Journal of Aesthetics, 19* (1979) : 302-341. Reprinted in *The Forger's Art.* ed. Denis Dutton, 172-187. Berkeley and Los Angeles, CA:University of California Press, 1983.

Goodman, N. *Languages of Art: An Approach to A Theory of Symbols*. Indianapolis, Indiana: Hackett, 1976.

Kieran, M. *Revealing Art*. New York: Routledge, 2005.

Koestler, A. "An Essay on Snobbery". *Encounter* (1955) : 28-39.

Manchester, E. W. "Michael Craig-Martin: An Oak Tree 1973." *Tate*. http://www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262 (accessed December, 2002).

Shimamura, A. P. *Experiencing Art: In the Brain of the Beholder*. New York: Oxford University Press, 2013

Weitz, M. "The Role of Theory in Aesthetics". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1956): 27-35.

[46] Michael Craig-Martin, *Landscapes*, exhibition catalogue, Douglas Hyde Gallery, Dublin 2001, 20 (quoted in Elizabeth W. Manchester, "Michael Craig-Martin: An Oak Tree, 1973." *Tate*. December, 2002. http://www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262)