

โครงการวิจัย "ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย:
หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2550"

รายงานผลการวิจัย เล่ม 3

สาขาทัศนศิลป์

(3 ม.ค. 2561 - 2 ม.ค. 2563)

สุริยะ ฉายะเจริญ
(ผู้วิจัยสาขาทัศนศิลป์)

ได้รับการสนับสนุนจาก สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ศึกษาความสำนึกร่วมในพัฒนาการของทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทย โดยเน้นหมุดหมายสำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2550 พบว่า บริบททางวัฒนธรรม การเมือง สังคม และเศรษฐกิจ เป็นปัจจัยสำคัญต่อการสร้างสรรค์ทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทย และงานทัศนศิลป์ที่โดดเด่นในทุกหมุดหมายเกิดจากการผสมผสานอิทธิพลศิลปะจากต่างประเทศกับความเป็นไทยจนเกิดเป็นผลงานในรูปแบบใหม่ขึ้น

สำนึกร่วมความเป็นสมัยใหม่และประชาธิปไตยคือแนวคิดสำคัญของงานทัศนศิลป์ในหมุดหมายที่หนึ่ง (พ.ศ.2475-2499) เห็นได้จากงานทัศนศิลป์ที่สอดคล้องกับนโยบายของรัฐที่เชิดชูความเป็นสมัยใหม่และประชาธิปไตย ดังที่ปรากฏเป็นอนุสาวรีย์แห่งชาติและประติมากรรมในงานฉลองรัฐธรรมนูญ ส่วนผลงานทัศนศิลป์ที่แสดงในงานศิลปกรรมแห่งชาติแสดงถึงทักษะฝีมือและความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินที่ผสมผสานระหว่างศิลปะไทยกับศิลปะตะวันตก แม้งานทัศนศิลป์บางชิ้นสร้างขึ้นตามนโยบายของรัฐ แต่ก็สามารถแสดงออกทางสุนทรียภาพได้อย่างลึกซึ้ง เมื่อศิลปินผู้สร้างมีความสามารถด้านศิลปะในระดับสูง

ขณะที่งานวิจารณ์และบทความของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี มีบทบาทอย่างมากในการสร้างสำนึกร่วมฟื้นฟูความเป็นไทยและสำนึกร่วมด้านสุนทรียภาพ โดยศาสตราจารย์ศิลป์มุ่งหมายให้ศิลปินไทยศึกษาวิธีการทางศิลปะแบบอย่างจากตะวันตก แต่ให้แสดงออกเป็นแบบเฉพาะของตัวเอง

ในหมุดหมายที่สอง สำนึกร่วมศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน จากแนวคิดของจิตร ภูมิศักดิ์ เป็นกระแสที่สำคัญหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 ศิลปินหัวก้าวหน้าถือว่างานศิลปะเป็นเครื่องมือในการเปลี่ยนแปลงสังคมให้ดีขึ้น ศิลปินบางกลุ่มทำกิจกรรมและการสร้างทัศนศิลป์ที่ติดตั้งในพื้นที่สาธารณะทำให้ใกล้ชิดกับภาคประชาชนงานทัศนศิลป์เหล่านี้มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมและการเมืองไทย เป็นปฏิปักษ์ต่อความอยุติธรรม และกระตุ้นให้เกิดสำนึกร่วมเรื่องสิทธิ เสรีภาพ และประชาธิปไตย แต่เหตุการณ์ในวันที่ 6 ตุลาคม 2519 ทำให้บรรยากาศความเบ่งบานของเสรีภาพยุติลงด้วยความรุนแรงที่เกิดขึ้นจากอำนาจรัฐและประชาชนผู้สนับสนุน

ต่อมาในทศวรรษ 2520 ศิลปินไทยที่มีสำนึกด้านสังคมหันมาสร้างทัศนศิลป์ที่ตีแผ่ปัญหาต่าง ๆ ในสังคมมากกว่าเรื่องการเมืองอย่างเดียว แต่ก็มีผู้วิจารณ์ว่าผลงานเหล่านี้มักผลิตซ้ำด้านรูปแบบและความคิดอีกทั้งด้วยสุนทรียภาพ ขณะที่นักวิจารณ์อีกฝั่งเห็นว่า งานทัศนศิลป์แนวนามธรรมที่เกิดขึ้นจากสำนึกร่วมด้านความเป็นสมัยใหม่ เสรีนิยม และปัจเจกนิยมที่เป็นตัวแทนของแนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะและ

ศิลปะบริสุทธิ์นั้น มุ่งแต่เรื่องความงามเชิงปัจเจกจนขาดการใส่ใจต่อประเด็นทางสังคม ทำให้ศิลปะห่างไกลจากประชาชน ทวีวจนดังกล่าวนี้นี้ แสดงให้เห็นถึงกระแสทางความคิดคู่ขนานในวงการทัศนศิลป์ไทยในขณะนั้นเป็นอย่างดี

ในหมุดหมายที่สาม ช่วงหลัง พ.ศ.2530 ประเทศไทยมุ่งพัฒนาเศรษฐกิจแบบก้าวกระโดด รัฐบาลหวังสร้างรายได้เข้าประเทศด้วยการส่งเสริมการท่องเที่ยวโดยเชิดชูความเป็นไทยท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์ ศิลปินไทยจึงเริ่มหวนกลับมาทบทวนตัวตนใหม่ด้วยการผสมผสานความเป็นพื้นถิ่น รากเหง้าวัฒนธรรมไทย และพระพุทธศาสนากับแนวทางศิลปะในกระแสนานาชาติ ส่งผลให้งานทัศนศิลป์ไทยมีรูปแบบที่หลากหลาย ศิลปินและนักวิจารณ์ไทยให้ความสำคัญกับแนวความคิดในการสร้างสรรค์เทียบเท่ากับสุนทรียภาพในผลงาน อันเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้งานทัศนศิลป์ของไทยได้รับการยอมรับและถูกนำไปแสดงงานศิลปะระดับนานาชาติทั่วโลก ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงสำนึกร่วมเรื่องความเป็นไทยท่ามกลางโลกาภิวัตน์และสำนึกด้านนานาชาติ

ขณะที่วิกฤตเศรษฐกิจในปี พ.ศ.2539-2540 ทำให้ศิลปินจำนวนมากสร้างงานทัศนศิลป์จากสำนึกศิลปะสะท้อนสังคมด้วยการนำเสนอรูปแบบที่แหวกแนวและเน้นความคิดที่ลึกซึ้ง เพื่อปลุกปัญญาให้กับมหาชนไปพร้อมกับการนำเสนอสุนทรียภาพแนวใหม่ ขณะที่สำนึกร่วมพื้นที่ทางศิลปะที่เข้าถึงมหาชนและมหาชนเข้าถึงนำไปสู่ความเคลื่อนไหวของศิลปิน ภัณฑารักษ์ และผู้สนับสนุนในภาคส่วนต่างๆ เปิดพื้นที่สำหรับแสดงและทำกิจกรรมด้านศิลปะร่วมสมัย ทั้งพื้นที่ในอาคาร พื้นที่กลางแจ้ง และพื้นที่ในชุมชน รวมไปถึงกระแสสนับสนุนให้สร้างหอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานครที่ประสบความสำเร็จจากการเคลื่อนไหวร่วมกันของบุคลากรในวงการศิลปะและภาคประชาชน ความเคลื่อนไหวอย่างก้าวกระโดดของทัศนศิลป์ในประเทศไทยในช่วงนี้ สอดรับกับการวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่เบ่งบานและเข้มข้นด้วยประเด็นที่หลากหลาย โดยในช่วง พ.ศ.2540-2550 การนิยามความเป็นสมัยใหม่และความเป็นร่วมสมัยของงานทัศนศิลป์ไทยเป็นประเด็นสำคัญที่มักถูกกล่าวถึงเสมอในงานวิจารณ์ของไทย

คำสำคัญ: ความสำนึกร่วม หมุดหมาย ทัศนศิลป์ไทย การวิจารณ์ไทย

สารบัญ

บทคัดย่อ.....	0
บทที่ 1 บทนำ.....	11
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....	11
วัตถุประสงค์ของการวิจัย	12
ขอบเขตของการวิจัย	13
นิยาม	13
บทที่ 2 การทบทวนเอกสารที่เกี่ยวข้อง	15
เอกสารที่ใช้สำหรับศึกษาในหมวดหมู่ที่ 1 (พ.ศ.2475 ถึง พ.ศ.2499).....	15
เอกสารที่ใช้สำหรับศึกษาในหมวดหมู่ที่ 2 (พ.ศ.2500 ถึง พ.ศ.2529).....	16
เอกสารที่ใช้สำหรับศึกษาในหมวดหมู่ที่ 3 (พ.ศ.2530 ถึง พ.ศ.2550).....	16
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	18
วิธีวิจัย.....	18
ระยะเวลาดำเนินงาน.....	18
บทที่ 4 พัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทยก่อน พ.ศ.2475 ถึง พ.ศ.2550.....	20
พัฒนาการทัศนศิลป์ก่อน พ.ศ. 2475 ในบริบทสังคม วัฒนธรรม และการศึกษา	20
พัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทย: หมวดหมู่ที่ 1 ช่วง พ.ศ.2475 ถึง พ.ศ.2499.....	25
พัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทย: หมวดหมู่ที่ 2 ช่วง พ.ศ.2500 ถึง พ.ศ.2529.....	50
พัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทย: หมวดหมู่ที่ 3 ช่วง พ.ศ.2530 ถึง พ.ศ.2550.....	90
บทที่ 5 สรุป	162

ความสำนึกร่วม ก่อน พ.ศ.2475 ในบริบทของทัศนศิลป์	162
ความสำนึกร่วมในบทบาทของทัศนศิลป์และการวิจารณ์ หมายความว่า 1 ช่วง พ.ศ.2475 - 2499	164
ความสำนึกร่วมในบทบาทของทัศนศิลป์และการวิจารณ์หมายความว่า 2 ช่วง พ.ศ.2500-2529	169
ความสำนึกร่วมในบทบาทของทัศนศิลป์และการวิจารณ์หมายความว่า 3 ช่วงพ.ศ.2530-2550	173
บรรณานุกรม.....	179
ภาคผนวก.....	193
ประวัติผู้วิจัย.....	298

สารบัญภาพ

ภาพที่ 1	ช่างทรงพระมหาอุปราชแห่งช้างพระที่นั่ง (2430)	23
ภาพที่ 2	สมเด็จพระศรีสุริโยทัยขาดคอช้าง (2430)	23
ภาพที่ 3	หลวงนฤมิตรเลขการ; อนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญ (2479)	26
ภาพที่ 4	ประติมากรรมรูปทหารถือปืนกำลังวิ่ง, ทหารขว้างลูกระเบิด	28
ภาพที่ 5	หลักเศรษฐกิจ	28
ภาพที่ 6	ร้านศิลปากรในงานฉลองรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2482	29
ภาพที่ 7	หม่อมหลวงปุม มาลากุล (สถาปนิก); อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย (2483)	30
ภาพที่ 8	ศิลป์ พีระศรี, ประติมากรรมนูนสูงที่ฐานปีกอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย (2482-2483)	32
ภาพที่ 9	หม่อมหลวงปุม มาลากุล (สถาปนิก); อนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ (2485)	33
ภาพที่ 10	ศิลป์ พีระศรี และลูกศิษย์; ประติมากรรมลอยตัวประดับอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ (2485)	33
ภาพที่ 11	แสวง สงฆ์มั่งมี; รางวัลที่ 2 ประเภทรูปแสดงความรักระหว่างทหารกับลูกเมีย (2485)	35
ภาพที่ 12	นายวีระกุล ทองน้อย; ชนะเลิศ ประเภทรูปแสดงความรักระหว่างทหารกับลูกเมีย (2486)	35
ภาพที่ 13	สนิท ดิษฐพันธ์; ชนะเลิศประเภทรูปส่งเสริม อาชีพเกษตรกรรม (2486)	36
ภาพที่ 14	ภาพประกอบปกนิยายเรื่องแผลเก่าของไม้ เมืองเดิม	38
ภาพที่ 15	เขียน ยิ้มศิริ; เสียงขลุ่ยทิพย์ (2492)	41
ภาพที่ 16	เขียน ยิ้มศิริ; ดินแดนแห่งความยิ้มแย้ม (2493)	41
ภาพที่ 17	เขียน ยิ้มศิริ; เริงระบำ (2493)	42
ภาพที่ 18	เขียน ยิ้มศิริ; แม่กับลูก (2494)	42
ภาพที่ 19	เขียน ยิ้มศิริ กับผลงาน นักโทษการเมืองที่ไม่มีใครรู้จัก (2496)	43
ภาพที่ 20	มีเซียม ยิ้มอินชอย; วิถีแห่งฝัน (2492)	44
ภาพที่ 21	ทวี นันทขว้าง; ภูเขาทอง (2494)	45
ภาพที่ 22	ประยูร อุลุชาฎะ; จันทบุรี (2497)	45
ภาพที่ 23	จิตร บัวบุศย์ The Beauteous Garden (2485)	45
ภาพที่ 24	ประสงค์ ปัทมานุช; วัดพระแก้วที่ฉันพบ (2493)	46

ภาพที่ 25 เพื่อ หริพิทักษ์; นางแบบ (องค์ประกอบศิลป์) (2499).....	46
ภาพที่ 26 ต้นแบบการศึกษาพระพุทธรูปปางลีลาของศิลป์ พีระศรี	48
ภาพที่ 27 ศิลป์ พีระศรี กับต้นแบบพระพุทธรูปปางลีลา.....	48
ภาพที่ 28 ศิลป์ พีระศรี; พระศรีศากยทศพลญาณ ณ พุทธมณฑล	49
ภาพที่ 29 ดำรง วงศ์อุปราช; หมู่บ้านชาวประมง (2503).....	51
ภาพที่ 30 เขียน ยิ้มศิริ, หญิงสาวกำลังหิวผม (2503)	52
ภาพที่ 31 อารี สุทธิพันธุ์; ผู้หญิง (2503).....	54
ภาพที่ 32 จ่าง แซ่ตั้ง; ไม่มีชื่อ (2503)	54
ภาพที่ 33 ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ; ชักกระดาน หมายเลขสอง (2507)	55
ภาพที่ 34 ดำรง วงศ์อุปราช; 18-30 ก.ค. 2458 (2508).....	56
ภาพที่ 35 ปรีชา อรชุนกะ; ไม่มีชื่อ (2510).....	57
ภาพที่ 36 อนันต์ ปาณินท์; จิตรกรรม (2512).....	57
ภาพที่ 37 สน สิมাত্রัง; คน 4/2513 (2513).....	58
ภาพที่ 38 ธนะ เลหาภัยกุล; ละครโรงใหญ่ (2508).....	58
ภาพที่ 39 ถวัลย์ ดัชนี; ไม่มีชื่อ (2513).....	59
ภาพที่ 40 หน้าปกศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน.....	61
ภาพที่ 41 ทวี รัชนิกร; ปีศาจเผด็จการ (2510).....	62
ภาพที่ 42 แนวร่วมศิลปินฯ; คัดเอาท์การเมือง (2518).....	63
ภาพที่ 43 ประเทือง เอมเจริญ; จันทรเอยจันทรเจ้า ของข้าวให้ข้ากิน (2519).....	64
ภาพที่ 44 ปัญญา วิจินธนสาร; ส่วนหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป ตอน “มารผจญ”	66
ภาพที่ 45 ธรรมศักดิ์ บุญเชิด; ชวนนาไทย 1 (2520)	67
ภาพที่ 46 ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร; เพลงกุดขี้แห้งท้องทุ่ง (2524).....	67
ภาพที่ 47 สมโภชน์ อุปอินทร์; กรุงเทพฯ 2500: ยุคแห่งเผด็จการ (2500).....	70
ภาพที่ 48 สมชัย หัตถกิจโกศล; เจ้าแม่กาลิแห่งศตวรรษที่ 20 (2515) (ภาพถ่ายขาวดำ).....	72
ภาพที่ 49 ประเทือง เอมเจริญ; ธรรมะ อธรรม (2516)	73
ภาพที่ 50 จ่าง แซ่ตั้ง; ตัดมือกวี ควักดาจิตรกร (2516)	75
ภาพที่ 51 ภาพคัดเอาท์การเมืองรำลึก 2 ปีเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 กลางบนถนนราชดำเนิน.....	76

ภาพที่ 52 ภาพคัตเอาต์การเมืองรำลึก 2 ปีเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516.....	77
ภาพที่ 53 ภาพคัตเอาต์การเมืองรำลึก 2 ปีเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516.....	77
ภาพที่ 54 ลาวัญย์ อุปอินทร์; ทำไม (2524).....	79
ภาพที่ 55 หน้าปกสูจิบัตรกลุ่มธรรม ครั้งที่ 3 (2519).....	82
ภาพที่ 56 โชคชัย ตักโพธิ์; แรงงานกรรมกร (2519).....	82
ภาพที่ 57 ผักบุ้งแดง ปิ่นเนา (2519).....	84
ภาพที่ 58 โครงสร้างสังคม (2521).....	84
ภาพที่ 59 ภาพของจิตใต้สำนึก 1 (2523).....	85
ภาพที่ 60 จ้าง แซ่ตั้ง; ไม่มีชื่อ (อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย) (2521).....	87
ภาพที่ 61 จ้าง แซ่ตั้ง; ไม่มีชื่อ (แก้วน้ำ) (2524).....	88
ภาพที่ 62 วสันต์ สิทธิเขตต์; งานแสดงเดี่ยวในชุด เวลา: ชะตากรรมของคนเมือง (2527).....	89
ภาพที่ 63 ชลูด นิ่มเสมอ; องค์สาม (2524).....	92
ภาพที่ 64 ชลูด นิ่มเสมอ; พระบรมโพธิสมภาร (2531).....	93
ภาพที่ 65 ชลูด นิ่มเสมอ; โลกุตระ (2534).....	93
ภาพที่ 66 ถวัลย์ ดัชนี; เทพชุมนุม (2547).....	94
ภาพที่ 67 ถวัลย์ ดัชนี; สถาปัตยกรรมส่วนหนึ่งในบริเวณ พิพิธภัณฑสถานบ้านดำ จ.เชียงราย.....	95
ภาพที่ 68 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์; พระอุโบสถวัดร่องขุน (ปัจจุบัน).....	96
ภาพที่ 69 งานจิตรกรรมฝาผนังชุดมารผจญภายในพระอุโบสถวัดร่องขุน (2550-2561).....	97
ภาพที่ 70 ปัญญา วิจินธนสาร; “อาณาจักรวาล” (2539).....	98
ภาพที่ 71 ปัญญา วิจินธนสาร; ปฏิปทาแห่งจิตวิญญาน (2544).....	99
ภาพที่ 72 สมยศ ไตรเสนีย์; แสงสว่างจากพลังบาร์มี (2530).....	100
ภาพที่ 73 ไพโรจน์ ดาเกลี้ยง; ทรงพระเจริญ (2530).....	101
ภาพที่ 74 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์; พระมหาชนกกว่ายน้ำจันทน์พบกับนางมณีเมขลา (2539).....	102
ภาพที่ 75 มณฑิรา บุญมา; สองทวย (2532).....	103
ภาพที่ 76 มณฑิรา บุญมา; เจตียกกล่องผงชักฟอก (2532).....	104
ภาพที่ 77 มณฑิรา บุญมา; สดุดี (2533).....	104
ภาพที่ 78 มณฑิรา บุญมา; เสียงแห่งดอกบัว (2535).....	105

ภาพที่ 79	มณฑิยา บุญมา; ลมหายใจของธรรมชาติ: อโรคยศาลา (2538)	106
ภาพที่ 80	มณฑิยา บุญมา; Temple of Mind: Sala for the Mind (2538)	107
ภาพที่ 81	มณฑิยา บุญมา, House of Hope (2539-2540)	107
ภาพที่ 82	ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช; Untitled 1990 (2533)	109
ภาพที่ 83	ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช; Untitled 1998 (pad Thai) (2533)	109
ภาพที่ 84	ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช; Untitled (Twelve seventy one) (2536)	110
ภาพที่ 85	คามิน เลิศชัยประเสริฐ; ปัญหา-ปัญญา (2536-2538)	111
ภาพที่ 86	คามิน เลิศชัยประเสริฐ; นั่ง (เงิน) (2547-2549)	112
ภาพที่ 87	นาวัน ลาวัลย์ชัยกุล; A Blossom in the Middle of the Heart (City) (2538)	113
ภาพที่ 88	วสันต์ สิทธิเขตต์; นิรยกรา (บาปเป็นพระพุทธรูป) (2534)	114
ภาพที่ 89	ผลงานชุดนิรยกราของวสันต์ สิทธิเขตต์ แสดง ณ หอศิลป์ควีนส์แลนด์	115
ภาพที่ 90	วสันต์ สิทธิเขตต์; Lord Buddha visits Bangkok (2535)	116
ภาพที่ 91	สมบูรณ์ หอมเทียนทอง; เสียงพูดที่ไม่ได้ยิน (2538)	118
ภาพที่ 92	ชาติชาย ปุยเปีย; ยัมสยาม (2538)	119
ภาพที่ 93	กมล เผ่าสวัสดิ์; Mode of Moral Being” (2539)	119
ภาพที่ 94	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล; ช่างตายทั้งตัวเอาใบบัวมาปิด (2535)	120
ภาพที่ 95	กัญญา เจริญศุภกุล; ธง: พฤษภาคม 2535 (2535)	121
ภาพที่ 96	ประสงค์ ลือเมือง; สัตว์เป็นสัตว์ (2535)	122
ภาพที่ 97	มณฑิยา บุญมา; เทพธิดาวิเศษแห่งกรุงเทพฯ (2534-2536)	122
ภาพที่ 98	สันติ ทองสุข; ลมหายใจในเมืองหลวง (2538)	123
ภาพที่ 99	นาวัน เปียดกลาง; Working Women (2539)	124
ภาพที่ 100	สมศักดิ์ รัชส์สุวรรณ; เสน่ห์แห่งยักษ์ 2 (2547)	125
ภาพที่ 101	อนุพงษ์ จันทร์; ภิกษุสันดานกา (2550)	126
ภาพที่ 102	มานิต ศรีวานิชภูมิ; นิทรรศการสงครามไร้เลือด (2540)	127
ภาพที่ 103	มานิต ศรีวานิชภูมิ; สงครามไร้เลือด (2540)	127
ภาพที่ 104	มานิต ศรีวานิชภูมิ; ปิศาจสีชมพู (2544)	128
ภาพที่ 105	สุธี คุณาวิชยานนท์; ตำนานแห่งท้องทุ่ง (2541)	129

ภาพที่ 106 สุธี คุณาวิชยานนท์; ช้างเผือก (2542).....	130
ภาพที่ 107 สุธี คุณาวิชยานนท์; ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ถนนราชดำเนิน) (2543)	131
ภาพที่ 108 สุธี คุณาวิชยานนท์; สูตรสำเร็จประเทศไทย 2 (2548-2549).....	132
ภาพที่ 109 สุรสีห์ กุศลวงศ์; Everything NT\$ 20 (2000)	134
ภาพที่ 110 สุรสีห์ กุศลวงศ์; Everything NT\$ 20 (chaos Minimal) (2000).....	134
ภาพที่ 111 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข; Thai Medley I (2545)	135
ภาพที่ 112 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข; Conversation I, II, III (2548).....	136
ภาพที่ 113 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข; The Class (2548).....	137
ภาพที่ 114 นาวัน ลาวัลย์ชัยกุล; SUPER (M) ART, 2002 (2545).....	138
ภาพที่ 115 นาวัน ลาวัลย์ชัยกุล; Art or (M)art? (2545).....	138
ภาพที่ 116 นาวัน ลาวัลย์ชัยกุล; Navins of Bollywood (2549)	139
ภาพที่ 117 นาวัน ลาวัลย์ชัยกุล; “Where is Navin” (2550)	139
ภาพที่ 118 ธนะ เลากัยกุล; ศิลปะจัดวางชุด “มะเร็ง” (2546).....	140
ภาพที่ 119 ธนะ เลากัยกุล; ศิลปะจัดวางชุด “มะเร็ง” (2546).....	140
ภาพที่ 120 สาครินทร์ เครืออ่อน; ผืนแห่งความฝัน (2546).....	142
ภาพที่ 121 สาครินทร์ เครืออ่อน; นางฟ้า (2550)	142
ภาพที่ 122 สาครินทร์ เครืออ่อน; Terraced Rice Fields Art Project (2550).....	143
ภาพที่ 123 เทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม (2535-2541).....	144
ภาพที่ 124 ศิลปินกลุ่มอุกาบาต; โครงการศิลปะห้วยขวางเมืองใหม่ (2539)	146
ภาพที่ 125 ส่วนหนึ่งของผลงานในกรุงเทพมหานครเมืองฟ้าอมรฯ	147
ภาพที่ 126 นกอด วิรุฬห์ชาตะพันธ์; คน ปี ค.ศ.2001 (2541).....	148
ภาพที่ 127 นาวัน ลาวัลย์ชัยกุล; Super (M) art Bangkok Survivors (2547)	150
ภาพที่ 128 เครือข่ายศิลปินยื่นหนังสือเรียกร้อง (2544).....	151
ภาพที่ 129 กิจกรรมเรียกร้องหอศิลป์ฯ (2544).....	151
ภาพที่ 130 ภาพเขียน ณ บริเวณสี่แยกปทุมวัน.....	152
ภาพที่ 131 ภาพเขียนหน้าศาลาว่าการกรุงเทพฯ	152
ภาพที่ 132 งานศิลปะเพื่อเคลื่อนไหวและเรียกร้องหอศิลป์ฯ (2544).....	153

ภาพที่ 133 กิจกรรม “ Art Vote” (2547).....	153

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

โครงการความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมายความว่าที่สำคัญในช่วง พ.ศ.2475-2550 เป็นโครงการที่ 6 ของการวิจัยการวิจารณ์ศิลปะ ซึ่งสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ได้ให้การสนับสนุนมาอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ พ.ศ. 2542 ประสพการณ์วิจัยอันยาวนานถึง 18 ปี ยืนยันสมมติฐานหลักได้ว่า การวิจารณ์ศิลปะเป็นจุดเริ่มต้นที่สามารถพัฒนาไปสู่การวิจารณ์ชีวิตและสังคมได้ และการสร้างวิจารณ์ญาณและความสำนึกในบทบาทของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์เป็นพลังที่สามารถขับเคลื่อนให้สังคมปรับตัวเป็นสังคมแห่งความคิดได้

โครงการได้มองปัญหาของวงการศิลปะและของสังคมไทยอย่างรอบด้านมาแล้วพอสมควร โดยมีประสบการณ์ในด้านการประเมินคุณค่าศิลปะ ในด้านของการพัฒนาระเบียบวิธีการศึกษา และในด้านของการพิเคราะห์บทบาททางสังคมของศิลปะและการวิจารณ์ การฟื้นตัวของศิลปะอย่างฉับพลันและในวงที่กว้างมากหลังวันที่ 13 ตุลาคม 2559 เป็นปรากฏการณ์ที่กระตุ้นให้ที่ปรึกษาอาวุโส ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.เจตนา นาควัชระ เขียนบทความเป็นสองภาษาออกเผยแพร่ในเว็บไซต์โครงการเมื่อวันที่ 11 มกราคม 2560 โดยใช้หัวข้อเป็นภาษาอังกฤษว่า “Mourning Becomes the Thai People: October 13th and an Artistic Renaissance” และเป็นภาษาไทยว่า “พระราชาพาให้ศิลปะเกิดใหม่” ซึ่งปรากฏการณ์ของ “การเกิดใหม่” หรือ “renaissance” ครั้งนี้ชวนให้ผู้วิจัยได้คิดว่า ยังมีอีกมิติหนึ่งของการศึกษาศิลปะและการวิจารณ์ที่ยังรอการศึกษาอย่างเป็นระบบ นั่นคือ การมองพัฒนาการเชิงประวัติศาสตร์ของศิลปะและการวิจารณ์

สำหรับสาขาทัศนศิลป์นั้น ได้วางแผนการวิจัยตามข้อเสนอของโครงการความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมายความว่าที่สำคัญในช่วง พ.ศ.2475-2550 ซึ่งสิ่งที่ควรดำเนินการมิใช่การเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะหรือประวัติการวิจารณ์ในกระแสของเวลา (timeline) อย่างเคร่งครัดดังที่กระทำกันอยู่ แต่น่าจะเป็นการคิดใหม่ ในแนวทางต่อไปนี้

1. เข้าใจสังคมไทยโดยผ่านงานทัศนศิลป์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งจะเป็นฐานให้เกิดความสำนึกในด้านของศักยภาพของสังคมไทย และต้นแบบกลไกในการปรับแก้ข้อผิดพลาดในการพัฒนา
2. มองความเปลี่ยนแปลงของงานทัศนศิลป์และการวิจารณ์ทัศนศิลป์ของไทยในรูปของพัฒนาการ (evolution) โดยศึกษาว่าศิลปะกับการวิจารณ์มีพัฒนาการที่เชื่อมโยงกันอย่างไร
3. แสวงหาปรากฏการณ์ที่อาจเรียกว่า “หมุดหมาย” (milestones) ที่สำคัญอันทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลง ทั้งในด้านของสังคม การเมืองและศิลปะ ตัวอย่างที่อาจเห็นได้ คือการดำเนินการทางนโยบายวัฒนธรรมในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 ถึงช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2, เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 และช่วงวิกฤตเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” พ.ศ.2539 -2540 เป็นต้น โดยการศึกษาจะยึดกับหมุดหมายที่เอื้อให้เกิดการศึกษาในทางลึกได้ และช่วยให้มองเห็นเอกภาพของความเปลี่ยนแปลงที่น่าจะชี้ให้เห็นว่า งานทัศนศิลป์มีอาจดำรงอยู่อย่างเป็นเอกเทศ (autonomy) โดยไม่ขึ้นกับปัจจัยภายนอกหรือเชื่อมโยงกับสังคม
4. แสวงหารากฐานทางศิลปวัฒนธรรมของสังคมไทย ทั้งในบริบทดั้งเดิมและในมิติของพัฒนาการเชิงประวัติ ความรู้ดังกล่าวย่อมจะนำไปสู่การคิดใหม่หรือการสร้างนวัตกรรมทางศิลปะที่เป็นของไทยเอง เพราะแต่เดิมการสร้างสรรค์ทัศนศิลป์ที่เป็นมามีจุดอ่อน ขาดต้นแบบที่จะชี้ทางศิลปนิพนธ์จำนวนมากจึงมักลอกเลียนแนวทางและต้นแบบจากตะวันตก
5. ประสพการณ์ของโครงการวิจัยมีมากพอที่จะเอื้อให้เห็นเอกภาพระหว่างศิลปะแขนงต่างๆ ซึ่งก้าวข้ามแนวคิด “ศิลปะส่องทางให้กัน” ไปสู่ “ศิลปะกับสังคมส่องทางให้กัน”
6. การสกัดบทเรียนจากอดีต โดยยึดหมุดหมายที่สำคัญ อาจจะทำให้คำตอบอันชี้ทางไปสู่การใช้ศิลปะและการวิจารณ์เป็นเครื่องมือในการสร้าง ความสำนึกร่วม อันจะเป็นการปูทางไปสู่การสร้างสังคมอารยะ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาความสำนึกร่วมในพัฒนาการของทัศนศิลป์และการวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ของไทย โดยมุ่งเน้นหมุดหมายสำคัญในช่วง พ.ศ. 2475 ถึง พ.ศ. 2550
2. สกัดบทเรียนจากการวิเคราะห์สำนึกร่วมในกรอบของหมุดหมาย เพื่อมุ่งแสวงหารากฐานทางปัญญาและทางวัฒนธรรมของชาติอันจะชี้ทางไปสู่การสร้างองค์ความรู้ทางศิลปะและการวิจารณ์ที่ส่งผลต่อการพัฒนาสังคมไทยให้เป็นสังคมอารยะอย่างยั่งยืน

3. สร้างกิจกรรมเพื่อเผยแพร่พัฒนาและกระตุ้นความสำนึกร่วมในคุณค่าของศิลปะและวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง โดยใช้ทั้งระบบ “มนุษย์สัมพันธ์มนุษย์” และระบบดิจิทัล

ขอบเขตของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ โครงการฯ ทำได้เพียง 3 หมายเหตุแรก เนื่องจาก สกว. มีทุนสนับสนุนจำกัด ทั้ง ๆ ที่หมายเหตุสุดท้ายคือ “การฟื้นตัวของศิลปะหลักวันที่ 13 ตุลาคม 2559” มีความสำคัญอย่างยิ่งยวด เพราะการที่นักวิจัยได้รับแรงกระตุ้นจากการเสด็จสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชบรมนาถบพิตรนั้นเป็นเครื่องยืนยันประเด็นทางวิชาการเรื่องความสำนึกร่วมได้อย่างดียิ่ง เพราะการร่วมใจของคนในชาติเป็นแรงผลักดันให้เกิดการสร้างสรรคทางศิลปะได้อย่างเข้มแข็งในช่วงเวลาอันสั้นอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อนทั้งนี้มนทัศน์หลักของโครงการฯ มิได้เปลี่ยนแปลงไปแต่ประการใด เนื่องจากได้สำรวจข้อมูลและความเป็นไปได้ในการทำวิจัยไว้แล้วว่าเป็นประเด็นที่จะให้ความกระจ่างในด้านของการสร้างสรรค์ในสังคมไทยได้อย่างครบถ้วน

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยพยายามทำงานวิจัยช่วงสุดท้ายด้วยความมุ่งมั่นในโอกาสอันเหมาะสมในขั้นต่อไป เพราะคิดว่าจะเป็นการตอบโจทยสำคัญของชาติ ถึงอย่างไรก็ตาม ถ้ามีโอกาส นักวิจัยจะพยายามทำงานขั้นต่อไปด้วยความสมัครใจอย่างเต็มความสามารถ

นิยาม

1. ความสำนึกร่วมคือ ความรู้สึกของปัจเจกบุคคลที่มีต่อเหตุการณ์หรือปรากฏการณ์ที่มีความพ้องกันจนถึงระดับที่เป็นความรู้สึกร่วมกันของคนจำนวนมากในสังคม โดยที่ได้รับการใคร่ครวญไตร่ตรองจนกลายเป็นพลังหนุนเนื่องให้เกิดความตื่นตัวในการสร้างและรับงานศิลปะและงานวิจารณ์

2. หมายเหตุ คือ เหตุการณ์หรือปรากฏการณ์ที่มีความสำคัญต่อสังคมไทยในการสร้างความสำนึกร่วม ไม่ว่าจะเป็นช่วงระยะเวลาสั้นหรือยาว และยิ่งไปกว่านั้นส่งผลให้เกิดความตื่นตัวและความเปลี่ยนแปลงในการสร้างสรรค์ทางศิลปะและ/หรือการวิจารณ์ศิลปะ หมายเหตุที่สำคัญนั้นจะสังเกตได้จากการที่ในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง เกิดความเปลี่ยนแปลงที่สร้างความสำนึกรู้ให้แก่ผู้คนจำนวนมากในสังคม ว่าชีวิตของตนต้องปรับเปลี่ยนไป หรือในทางตรงกันข้าม บุคคลผู้มีความคิดและจะกำกับให้ความเปลี่ยนแปลงเป็นไปในทิศทางที่พึงประสงค์ โดยที่การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวแสดงออกได้ด้วยศิลปะ ซึ่งกระตุ้นให้เกิดปฏิกิริยาเชิงวิจารณ์

3. มนุษย์สัมพันธ์ คือ วิธีชีวิตดั้งเดิมของสังคมมนุษย์ ซึ่งสื่อสารกันโดยตรงด้วยปฏิสัมพันธ์ทางสังคม ก่อนที่เทคโนโลยีจะเข้ามาสร้างตัวกลางหรือตัวแทนในการสื่อสารแม้ในโลกที่เทคโนโลยีสื่อสารมีพลังสูงมาก สมาชิกของสังคมจะคงความสัมพันธ์ที่ดีต่อกันก็ต่อเมื่อสังคมนั้นยังสามารถรักษาไออุ่นแห่งความเป็นมนุษย์ไว้ได้ด้วยการสื่อสารในโลกแห่งความเป็นจริง ในวงการศิลปะ การที่ศิลปินสื่อสารกับมหาชนโดยตรง หรือมหาชนได้สัมผัสกับงานต้นแบบ เป็นประสบการณ์ที่มีอาจทดแทนได้ด้วยสื่อกลางในรูปแบบอื่น

บทที่ 2

การทบทวนเอกสารที่เกี่ยวข้อง

ทบทวนเอกสารทั้งที่เป็นหนังสือตำรา งานวิจัย วิทยานิพนธ์ และบทความที่เกี่ยวข้องในการศึกษางานทัศนศิลป์และการวิจารณ์ ซึ่งพบว่ามีงานที่เกี่ยวข้อง แบ่งตามหมวดหมู่ได้ดังนี้

เอกสารที่ใช้สำหรับศึกษาในหมวดหมู่ที่ 1 (พ.ศ.2475 ถึง พ.ศ.2499)

หนังสือรวมบทความวิชาการของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ชื่อ *ศิลปวิชาการ : ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (2546)*, คู่มือจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ครั้งที่ 1 จนถึงครั้งที่ 13 พ.ศ. 2492-2505, เอกสารสำคัญที่อธิบายถึงพัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ ได้แก่ *ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 (2526)* ของพิริยะ ไกรฤกษ์ และ เผ่าทอง ทองเจือเป็นเอกสารทางวิชาการที่แสดงถึงการวิจารณ์ภาพรวมของวงการทัศนศิลป์ในแต่ละยุคสมัย นับตั้งแต่พ.ศ. 2475 ถึงทศวรรษ 2520 (เป็นเอกสารที่ใช้ศึกษาได้ทั้งหมวดหมู่ที่ 1 และหมวดหมู่ที่ 2), *ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-8, ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9 และ หนังสือ 6 ทศวรรษศิลปกรรมร่วมสมัยในประเทศไทย 2486-2546* ของวิโชค มุกดามณี และคณะ เป็นหนังสือที่มีภาพถ่ายงานทัศนศิลป์ที่โดดเด่นในแต่ละช่วงเวลา โดยมีการให้ข้อมูลและอธิบายผลงานแต่ละชิ้นโดยสังเขป และยังมีบทความขนาดสั้นที่อธิบายถึงพัฒนาการทัศนศิลป์ไทยในแต่ละยุคสมัยด้วย, จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่ (2546) ของสุธี คุณาวิชยานนท์ เป็นหนังสือและตำราที่อธิบายถึงพัฒนาการทัศนศิลป์ไทยที่สัมพันธ์กับความเป็นไปทางสังคมและการเมือง โดยมีข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์แบบสังเขปมีข้อมูลเชิงเปรียบเทียบกับลัทธิทางศิลปะของตะวันตก และมีแง่มุมของการวิจารณ์ศิลปะด้วยวิธีการเปรียบเทียบระหว่างงานทัศนศิลป์ไทยกับตะวันตก, *ศิลปะในประเทศไทยจากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่ (2548)* ของวิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ เป็นหนังสือและตำราที่เรียบเรียงและอธิบายพัฒนาการงานช่างและงานทัศนศิลป์ในประเทศไทย มีการเรียบเรียงตามลำดับเวลาในเชิงประวัติศาสตร์ แต่มีแง่มุมในการวิจารณ์ไม่ชัดเจนนักและ *พลังการวิจารณ์ : ทัศนศิลป์ (2547)* เป็นหนังสือที่ได้จากการวิจัยงานวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ โดยจักรพันธ์ วิลานีนกุล, ดวง

ฤทัย เอสะนาชาตัง, และ วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล(งานเขียนของวิโชค มุกดามณี และคณะ, สุธี คุณาวิ
ชยานนท์วิบูลย์ ลีสุวรรณ และ จักรพันธ์ วิลาสินีกุล กับคณะนำไปศึกษาได้ทั้ง 3 หมายเหตุ)

เอกสารที่ใช้สำหรับศึกษาในหมายเหตุที่ 2(พ.ศ.2500 ถึง พ.ศ.2529)

หนังสือ *ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน* ของทีปกร หรือ จิตร ภูมิศักดิ์ ซึ่งเป็นการรวม
ข้อเขียนที่เป็นเสมือนถ้อยแถลงและการชี้นำแนวคิดในการกระตุ้นให้เห็นว่า งานศิลปะที่ดีต้องชี้นำสังคม
และเป็นเครื่องมือในการต่อสู้เพื่อให้ประชาชนมีชีวิตที่ดีขึ้น โดยหนังสือนี้มีบทบาทนำเป็นอย่างมากสำหรับ
ศิลปินไทยในช่วงหมายเหตุที่ 2, *ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์ (2524)* ของอำนาจ
เย็นสบาย เป็นหนังสือที่อธิบายถึงประวัติศาสตร์งานทัศนศิลป์ร่วมสมัยของไทยในยุครัตนโกสินทร์ ที่ให้
รายละเอียดถึงพัฒนาการและปรากฏการณ์งานทัศนศิลป์ได้อย่างเป็นลำดับและยังมีทัศนะเชิงวิจารณ์ของ
ผู้เขียนอยู่ด้วย, *ทัศนะวิจารณ์ ผลงานวิจารณ์ศิลปกรรมระหว่าง 2516-2526(2529)* ที่เขียนโดย อำนาจ
เย็นสบายและ วิรุณ ตั้งเจริญ เป็นหนังสือที่เขียนถึงงานทัศนศิลป์ในช่วง พ.ศ.2516-2529 ในเชิงวิจารณ์
และ *ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย (2537)* ของศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ เป็นการอธิบายงานทัศนศิลป์และ
กลุ่มศิลปินที่มีอิทธิพลทางความคิดจากแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนหลังทศวรรษ 2500

เอกสารที่ใช้สำหรับศึกษาในหมายเหตุที่ 3 (พ.ศ.2530 ถึง พ.ศ.2550)

เอกสารที่สามารถศึกษาเชื่อมโยงได้ 3 หมายเหตุ ได้แก่ หนังสือชุด *ศิลปะวิจารณ์ (2553)* ของ
อำนาจเย็นสบาย เป็นหนังสือรวบรวมบทความและบทวิจารณ์ของผู้เขียนที่มีประเด็นหลากหลายและให้ข้อมูล
ในบางประเด็นได้เข้มข้น, *จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลลิสม์ในประเทศไทย พ.ศ.2507-2527
(2539)* ของสดชื่น ชัยประสาธน์ เป็นหนังสือที่มาจากการวิจัยที่วิเคราะห์และอธิบายถึงอิทธิพลลัทธิเซอร์
เรียลลิสม์ที่มีต่องานจิตรกรรมสมัยใหม่ในประเทศไทย โดยผู้เขียนได้วิเคราะห์ในเชิงเปรียบเทียบเชิง
กายภาพระหว่างงานจิตรกรรมของศิลปินไทยกับงานจิตรกรรมของศิลปินต้นแบบลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ใน
ตะวันตกได้อย่างชัดเจน, *ศิลปะปริทัศน์ เชิงอรรถการวิจารณ์ (2545)* ของถนอม ช่างกัฏฐิ เป็นหนังสือรวม
บทวิจารณ์ของผู้เขียนที่วิจารณ์ศิลปินที่โดดเด่นรายบุคคลหรือรายกลุ่มที่มีความเคลื่อนไหวในช่วงทศวรรษ
2530 ถึงทศวรรษ 2540ซึ่งมีรูปแบบการวิจารณ์ที่กระชับ ชัดเจน และเข้มข้น และ*กว่าจะเป็นร่วมสมัย:
หนังสือรวบรวมบทความและบทวิจารณ์เกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในอุษาคเนย์ (2559)* ของ
กฤติยา กาวีวงศ์ และมนุพร เหลืองอร่าม เป็นหนังสือที่มาจากการวิจัย โดยผู้เขียนได้รวบรวมบทความ
และบทวิจารณ์ศิลปะร่วมสมัยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในแต่ละประเทศ แล้วแปลเป็นภาษาไทย พร้อม

กับวิเคราะห์ถึงปรากฏการณ์ทางสังคมและพัฒนาการของงานทัศนศิลป์ของภูมิภาค เพื่อให้เห็นถึงเหตุปัจจัยที่นำมาสู่งานศิลปะร่วมสมัย ซึ่งเป็นมติดิสากลในปัจจุบัน

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีวิจัย

วิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่สำรวจศึกษา และวิเคราะห์เอกสารชั้นต้น ผลงานทัศนศิลป์ ต้นแบบ ศึกษาเอกสารสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้อง สัมภาษณ์ผู้รู้ ศิลปิน นักวิจารณ์ และนักวิชาการซึ่งได้แก่ ศาสตราจารย์กิตติคุณ กำจร สุนพงษ์ศรี (นักวิชาการศิลปะและศิลปิน) ศาสตราจารย์เกียรติคุณ กัญญา เจริญศุภกุล (นักวิชาการ อาจารย์ผู้สอนศิลปะและศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญด้านจิตรกรรมและภาพพิมพ์) อาจารย์ลาวัณย์ อุปอินทร์ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปี 2559), คุณวสันต์ สิทธิเขตต์ (ศิลปินอิสระและได้รับรางวัลศิลปาธร ประจำปี พ.ศ. 2550), คุณสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย (ผู้ประสานงานแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ศิลปินอิสระและได้รับรางวัลศรีบูรพา ประจำปี 2562), รองศาสตราจารย์ สุธี คุณาวิชยานนท์ (นักวิชาการศิลปะร่วมสมัยและศิลปิน) และ รองศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย (นักวิชาการศิลปะร่วมสมัยและศิลปิน)

จากการศึกษา นำไปสู่การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล โดยนำผลการวิเคราะห์และสังเคราะห์ ข้อมูลเผยแพร่ผ่านทางสื่อสาธารณะและสื่อของโครงการ (เว็บไซต์ และสื่อสังคม) รวมถึงจัดการประชุม เสนอผลการวิจัย (1 ครั้ง) การเผยแพร่ผลการวิจัยในรูปของบทความวิชาการออนไลน์ และการจัดทำ รายงานการวิจัย (ฉบับสมบูรณ์)

ระยะเวลาดำเนินงาน

1. ช่วง 6 เดือนที่ 1 (1 ต.ค. 2560 – 31 มี.ค. 2561) สำรวจและศึกษาวิเคราะห์เอกสารชั้นต้น สิ่งพิมพ์และสัมภาษณ์ หมายความว่า 1: การปฏิรูปวัฒนธรรมสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม (ก่อนพ.ศ. 2475-2499) และรายงานความก้าวหน้างานวิจัยครั้งที่ 1 ในสัปดาห์สุดท้ายของเดือนมีนาคม 2561
2. ช่วง 6 เดือนที่ 2 (1 เม.ย. 2561 – 30 ก.ย. 2561) สำรวจและศึกษาวิเคราะห์เอกสารชั้นต้น สิ่งพิมพ์และสัมภาษณ์ หมายความว่า 1 (ต่อ) และ หมายความว่า 2: เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ผ่าน 6 ตุลาคม 2519(พ.ศ.2500-2529)และรายงานความก้าวหน้างานวิจัยครั้งที่ 2 ในสัปดาห์สุดท้ายของเดือน กันยายน 2561

3. ช่วง 6 เดือนที่ 3 (1 ต.ค. 2561 – 31 มี.ค. 2562) สํารวจและศึกษาวิเคราะห์เอกสารชั้นต้น สิ่งพิมพ์และสัมภาษณ์ หมายความว่า 2 (ต่อ): เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ผ่าน 6 ตุลาคม 2519 และหลังจากนั้น และรายงานความก้าวหน้างานวิจัยครั้งที่ 3 ในสัปดาห์สุดท้ายของเดือนมีนาคม 2562

4. ช่วง 6 เดือนที่ 4 (1 เม.ย. 2562 – 30 ก.ย. 2562) สํารวจและศึกษาวิเคราะห์เอกสารชั้นต้น สิ่งพิมพ์และสัมภาษณ์ หมายความว่า 3: วิฤตการณ์ต้มยำกุ้ง (ช่วง พ.ศ.2530-2550)และรายงานความก้าวหน้างานวิจัยครั้งที่ 4 ในสัปดาห์สุดท้ายของเดือนกันยายน 2562 รวมถึงส่งรายงานสรุปผลการวิจัยฉบับสมบูรณ์ให้กับผู้ทรงคุณวุฒิในเดือนตุลาคม 2562

บทที่ 4

พัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทยก่อน พ.ศ.2475ถึง พ.ศ.2550

พัฒนาการทัศนศิลป์ก่อน พ.ศ. 2475 ในบริบทสังคม วัฒนธรรม และการศึกษา

ก่อน พ.ศ.2475 สังคมไทยได้มีโอกาสปะทะกับผลงานศิลปกรรมของตะวันตกและตะวันตก นับตั้งแต่ในสมัยอยุธยา อันแสดงถึงการเปิดรับกระแสวัฒนธรรมที่มาจากหลายเชื้อชาติภาษา ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยหลอมรวมกับศิลปะแบบประเพณีจนเกิดเป็นงานอันทรงคุณค่า ดังจะเห็นได้จากสถาปัตยกรรมที่พระนารายณ์ราชินเวศน์ลพบุรีในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชที่สะท้อนแนวคิดทั้งจากศิลปะของเปอร์เซีย (จักรพันธ์ กังวาล, 2550: 155) เป็นต้น ทั้งนี้ น.ณ ปากน้ำ (2540: 310) ชี้ว่าสังคมไทยรับอิทธิพลงานศิลปกรรมจากภายนอกอย่างยาวนาน ซึ่งมักปรากฏอยู่ในส่วนของงานประดับตกแต่ง งานออกแบบเครื่องใช้ไม้สอย ก็น่าจะผ่านการมองเห็นจากประสบการณ์ส่วนตัวของช่างในยุค นั้น เช่น การทำลวดลายปูนปั้นประดับสถาปัตยกรรมในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ แต่ไม่สามารถบ่งชี้เอกลักษณ์ระดับบุคคลของช่างผู้สร้างได้

การติดต่อกับประเทศตะวันตกทำให้ได้รับรู้ภาพวาดลายเส้นและภาพพิมพ์ที่เป็นภาพเหมือนบุคคลจากประเพณีการส่งภาพเหล่านั้นเข้ามาเป็นเครื่องราชบรรณาการ เช่นภาพสมเด็จพระนารายณ์มหาราชโปรดเกล้าให้ราชทูตวิสามัญ เชวาลิเอร์ เดอ ชอมองต์ (Chevalier de Chaumont) เข้าเฝ้าฯ หรือ ภาพคณะราชทูตไทยเข้าเฝ้าฯ พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 (Louis XIV) ที่พระราชวังแวร์ซาย (Château de Versailles) และเข้าเฝ้าฯสันตะปาปาอินโนเซนต์ที่ 11 (Pope Innocent XI) ที่สำนักวาติกัน ตลอดจนภาพ ออกพระวิสุทธิสุนทร (เจ้าพระยาโกษาธิบดี) ที่เขียนขึ้น ประมาณปี พ.ศ. 2230-2231 งานศิลปะที่สร้างความตะลึงในยุคนั้นจึงเป็นแรงบันดาลใจให้มีการเขียนภาพเหมือนบุคคลในยุคต่อมา แต่ที่ทิ้งระยะยาวจนมาปรากฏอีกครั้งในต้นสมัยรัตนโกสินทร์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวและต้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (อภินันท์ โปษยานนท์, 2535: 10)

อย่างไรก็ตาม ศิลปกรรมจากภายนอกที่เข้ามาไม่ได้มีแค่ โปรตุเกส ฮอลันดา อังกฤษและฝรั่งเศส เท่านั้นแต่ยังมีชาติอาหรับ เปอร์เซีย ญี่ปุ่นและอินเดียภายใต้ราชวงศ์โมกุล ที่เข้ามามีส่วนสำคัญในการผสมผสานทำให้ศิลปกรรมมีความหลากหลายและแปลกใหม่ นอกจากนั้นแล้วยังมีการนำภาพเขียนที่เกี่ยวข้องกับศาสนาคริสต์ที่บาทหลวงนำมาถวายพระมหากษัตริย์ไทยในช่วงสมเด็จพระนารายณ์มหาราช และได้มีการนำมาประดับไว้รอบพระเมรุมาศของพระองค์ ในปี พ.ศ.2230 อีกด้วย (อภินันท์ โปษยานนท์, 2535: 3) เป็นที่น่าสังเกตว่าบุคคลสำคัญจากตะวันตกที่ได้เข้ามาในช่วงสมเด็จพระนารายณ์

มหาราชันั้น นอกเหนือจากภารกิจสำคัญในด้านการพุทธศาสนาแล้ว ยังมีความสามารถในด้านการบันทึกและการวาดภาพสถานที่สำคัญและสิ่งแวดล้อมรอบตัว ในขณะเดียวกันราชทูตของไทยเดินทางไปต่างประเทศกลับบันทึกโดยลายลักษณ์อักษรเพียงอย่างเดียว ไม่ได้มีบันทึกด้วยการวาดภาพวาดเหมือน เพราะแนวคิดการวาดภาพเหมือนไม่ใช่ขนบของไทย จิตรกรรมฝาผนังตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมาก็เป็นการวาดภาพเชิงอุดมคติ แม้พระพุทธรูปก็ไม่ตามหลักของสัจนิยม แต่มีการบันทึกโดยลายลักษณ์อักษรเพียงอย่างเดียว

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาพพิมพ์แบบตะวันตกยังเข้ามาในประเทศจึงเป็นปัจจัยที่สำคัญที่ทำให้ชาวอินโชน ผู้ซึ่งเป็นช่างเขียนภาพที่มีความใกล้ชิดเบื้องพระยุคลบาทมีโอกาสได้เห็นภาพวาดและภาพวิจิตรพิสดารต่างๆ จนนำมาซึ่งการผสมผสานแนวคิดศิลปะแบบประเพณีกับศิลปะสมัยใหม่นั้นคือ วิธีการทางทัศนียวิทยา (perspective) และทัศนวิสัยแบบ 3 มิติ (three dimensions) ของตะวันตกซึ่งแนวคิดการผสมผสานด้านจิตรกรรมในลักษณะนี้อาจจะเรียกได้ว่า เป็นปรากฏการณ์สำคัญที่สะท้อนพัฒนาการทางศิลปะไทยเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตามผู้วิจัยไม่เห็นด้วยว่าจิตรกรรมไทยประเพณีมักจะมีลักษณะไม่ใส่ใจแสงเงา ความลึกตื้น เช่นในงานเขียนของนิพัทธ์พร เพ็งแก้ว(2550: 175) เรื่อง“บทบาทสังคมของศิลปกรรมชาดกก่อนสยามเปิดประเทศรับอิทธิพลตะวันตก”ซึ่งในทัศนะของผู้วิจัยเห็นว่าลายไทยที่เป็นภาพวาด ถึงแม้ว่าจะมีเพียงการลงสี ตัดเส้น แต่แท้จริงแล้วช่างได้ใส่ใจแสง-เงาด้วยการวาดเส้นแรหรือแรเงาเอาไว้ในตัวลวดลายด้วยแล้ว เพราะลวดลายที่วาดในจิตรกรรมล้วนมาจากการอ้างอิงลวดลายประดับศิลปกรรมในสถาปัตยกรรมหรืองานศิลปะหัตถศิลป์ซึ่งเป็นงาน 3 มิติ ข้อคิดนี้จึงควรจะพิสูจน์ให้เป็นที่ประจักษ์ต่อไป

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงมีพระราชนิยมในงานทัศนศิลป์แบบตะวันตกที่เน้นความเหมือนจริง พระองค์ทรงโปรดเกล้าให้พระองค์เจ้าประดิษฐวรการปั้นพระบรมรูปของรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 4 ในรูปแบบเหมือนจริง (Realistic) ในช่วงปี พ.ศ.2512-2514 เพื่อประดิษฐานในปราสาทพระเทพบิดร ซึ่งเป็นประติมากรรมแบบเหมือนจริงที่เป็นตัวแทนของผลจากการเรียนรู้งานประติมากรรมแบบตะวันตกแล้วนำมาสร้างใหม่ ขณะเดียวกันพระบรมรูปเหล่านี้ยังมีสถานะเป็นรูปเคารพที่เป็นตัวแทนของความศักดิ์สิทธิ์ในบริบทของความเป็นไทยควบคู่กันไปด้วย

ช่วงการเสด็จประพาสยุโรปครั้งแรก พ.ศ.2440 และครั้งที่สองพ.ศ.2449-2450 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงได้ทอดพระเนตรงานทัศนศิลป์ในยุโรปจำนวนมาก และสนพระราชหฤทัยในงานศิลปะตามหลักวิชาศิลปะที่แสดงความเหมือนจริง(Academic Art) และศิลปะแนวอาร์ต นูโว (Art Nouveau) ที่แสดงความงามในเชิงตกแต่งและสื่อสารเรื่องราวง่าย นอกจากนี้พระองค์ทรงซื้อผลงาน

จิตรกรรมและประติมากรรมในแนวดังกล่าวกลับมาสู่ประเทศสยาม ซึ่งเป็นประโยชน์กับช่างและจิตรกรในราชสำนักที่มีโอกาสได้สัมผัสกับผลงานต้นแบบจากตะวันตก

พระองค์ทรงโปรดฯ งานจิตรกรรมของจิตรกรชาวอิตาลีเป็นพิเศษ จึงทรงให้เซซาเร เฟโร (Cesare Ferro) เข้ามาทำงานในราชสำนักตั้งแต่ พ.ศ.2447 โดยให้วาดภาพพระบรมสาทิสลักษณ์และภาพจิตรกรรมตกแต่งพระที่นั่งอัมพรสถาน ซึ่งทำให้ช่างและจิตรกรในราชสำนักในช่วงนั้นได้เข้าไปศึกษาวิธีการวาดภาพแบบตะวันตกด้วยโดยเฉพาะจิตรกรคนสำคัญ คือ พระสรลักษณ์ลิขิต (มุย จันทร์เจริญ) ได้เรียนรู้งานจิตรกรรมตะวันตกของชาวยุโรปที่เข้ามาวาดภาพในราชสำนัก อีกทั้งมีโอกาสได้ตามเสด็จประพาสยุโรป และยังได้เข้าศึกษาศิลปะที่ประเทศอิตาลีด้วย ต่อมาในปี พ.ศ.2451 ก็ได้กลับมาสู่ประเทศสยาม และเขียนภาพพระบรมสาทิสลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจากพระองค์จริงเป็นภาพสุดท้ายก่อนที่พระองค์จะสวรรคตในปี พ.ศ.2453 (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546) ต่อมาหลัง พ.ศ. 2475 พระสรลักษณ์ลิขิตได้มีบทบาทสำคัญในการเป็นผู้สอนด้านจิตรกรรมแบบตะวันตกให้กับนักศึกษา รุ่นแรก ๆ ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

ขณะที่งานจิตรกรรมแบบประเพณีนิยมในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็เกิดการเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ต่อทัศนียวิทยาในงานจิตรกรรมไทยหลังขั้วอินโข่ง ทำให้ช่างเขียนในยุคต่อมาได้รับแนวคิดและมีความท้าทายในการสร้างสรรค์ ดังเห็นได้จากการจัดประกวดงานศิลปะ ในพ.ศ. 2430 เป็นการประกวดวาดภาพประกอบการแต่งโคลงเรื่องพระราชพงศาวดารซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์เองในบางบท ทั้งยังให้พระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการได้ร่วมกันแต่งบทกลอน โดยภาพเขียนทั้งหมดมีจำนวน 92 ภาพ จากนั้นโปรดเกล้าฯ ให้นำไปประดับพระเมรุฯ ณ ท้องสนามหลวง ในการพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าพาหุรัตมณีมัย สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าตรีเพ็ชรุตม์ธำรง สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าศิริราชกกุธภัณฑ์และพระอรรคชายาเธอ พระองค์เจ้าเสาวภาคณาภิรัตน์ นอกจากนั้นยังโปรดเกล้าฯ ให้รวบรวมโครงเรื่องพระราชพงศาวดารทั้งหมดและให้พระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยางกูร) แต่งบานแพนงเป็นร้อยและโคลงแล้วพิมพ์เป็นเล่มสมุด พระราชทานแจกด้วย

ในการประกวดวาดภาพประกอบการแต่งโคลงเรื่องพระราชพงศาวดารครั้งนั้น ผู้ที่ได้รับรางวัลที่ 1 คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พระองค์ทรงส่งงานจิตรกรรมพร้อมทั้งพระนิพนธ์โคลงประกอบตอนข้างทรงพระมหาอุปราชาทางข้างพระที่นั่ง (ภาพที่ 1) และนอกจากนั้น พระองค์ยังทรงได้รับรางวัลที่ 3 ซึ่งผลงานชิ้นนั้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์โคลงประกอบเรื่องพระราชพงศาวดารแผ่นดินพระมหาจักรพรรดิตอนสมเด็จพระศรีสุริเยทัยขาดคอช้างด้วย (ภาพที่ 2)(อภิรักษ์ โปษยานนท์, 2539: 9)



ภาพที่ 1 ช้างทรงพระมหาอุปราชแห่งช้างพระที่นั่ง (2430)

ที่มา: อภินันท์โปษยานนท์, 2538.



ภาพที่ 2 สมเด็จพระศรีสุริโยทัยชาดคอช้าง (2430)

ที่มา: อภินันท์โปษยานนท์, 2538.

ผลงานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เป็นการเปิดเผยให้เห็นโลกทัศน์ของผู้สร้างสรรค์ที่เปิดกว้างรับเอาแนวทางจากศิลปะภายนอกเข้ามาปรับใช้กับวัฒนธรรมของเดิม พระองค์ได้จัดองค์ประกอบภาพเป็นมุมมองที่ผ่านสายตาของคนธรรมดาที่ยืนเฝ้ามองเหตุการณ์ในอดีต ภาพบางส่วนตัดตกขอบเหมือนการมองผ่านกล้องถ่ายภาพ จัดให้ประธานของภาพอยู่ในตำแหน่งตามกฎโกล์เดนเซ็กชั่น(golden section)และจัดแสงแบบภาพเงาดำหรือย้อนแสง ซึ่งลักษณะการวาดแบบนี้ไม่เคยมีมาก่อนในผลงานของช่างไทย นอกจากนั้นพระองค์ได้ทรงลงพระนามที่มุมขวาล่างของภาพตามอย่าง

การวาดภาพของจิตรกรตะวันตก ภาพชุดนี้จึงมีคุณค่าสูงยิ่งในประวัติศาสตร์ศิลป์ไทย แต่ยังคงมีการศึกษาโดยละเอียดในรูปของผลงานทางวิชาการน้อยมาก ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าจิตรกรที่วาดภาพไม่น่าจะได้รับแนวคิดการเขียนภาพทัศนียภาพจากภาพวาดแบบตะวันตกอย่างเดียว เพราะจากองค์ประกอบภาพและมุมมองในภาพมีลักษณะคล้ายกับงานจิตรกรรมของจีน โดยเฉพาะการเขียนภาพแบบทัศนียภาพลักษณะนี้ปรากฏในสมัยราชวงศ์ซิงในช่วง พ.ศ.2187-2454 (ค.ศ.1644-1911) รวมไปถึงการวาดภาพเหมือนบุคคลด้วยซึ่งผลงานจิตรกรรมบนกระจกได้เข้ามาในประเทศไทยในช่วงเวลาเดียวกัน

จากผลงานภาพวาดชุดนี้ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า ผลงานทัศนศิลป์ได้ส่งผลการสร้างความสำนึกร่วมต่อสังคมไทยในด้านการสร้างชาติในเวลาต่อมาจนถึงปัจจุบัน เสมือนภาพนั้นเป็นภาพวาดจากเหตุการณ์จริงที่ผ่านการบันทึกจากคนที่อยู่ร่วมเหตุการณ์ ดังเห็นได้จากการสร้างภาพยนตร์ในแนวรักชาติหรือแนวชาตินิยม

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงมีรสนิยมชื่นชอบศิลปะแบบตะวันตกเห็นได้จากการสร้างพระที่นั่งและวังต่างๆ ในช่วงปี พ.ศ.2454-2456 พระองค์ทรงโปรดฯ ให้เกลโอ คินี (Galileo Chini) และคาร์โล ริโกลี (Carlo Rigoli) จิตรกรอิตาลีเข้ามาร่วมเขียนจิตรกรรมฝาผนังแบบปูนเปียกเกี่ยวกับพระราชกรณียกิจที่สำคัญตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ถึง รัชกาลที่ 6 บริเวณเพดานโค้ง พระที่นั่งอนันตสมาคม ที่เริ่มสร้างตัวสถาปัตยกรรมตั้งแต่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และสำเร็จในรัชสมัยของพระองค์

แม้ว่าจะทรงมีพระราชนิยมในงานศิลปกรรมแบบตะวันตกก็ตาม แต่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระประสงค์ส่งเสริมศิลปะไทยแนวประเพณีนิยมและงานช่างฝีมือให้กลับสู่สังคมไทยเพื่อให้คนไทยเห็นคุณค่าอีกครั้งหนึ่งด้วย แสดงว่าพระองค์เลือกที่จะสร้างให้เกิดความสมดุลระหว่างคุณค่าของศิลปะจากแผ่นดินเกิดร่วมกับคุณค่าของศิลปะตะวันตก

ในปีพ.ศ.2455 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงโปรดเกล้าฯ ให้จัดตั้งกรมศิลปากรขึ้นเพื่อทำนุบำรุงและพัฒนางานศิลปะและงานช่างฝีมือของคนไทย และทรงก่อตั้งโรงเรียนเพาะช่างในปี พ.ศ. 2456 เพื่อให้เป็นที่เรียนรู้ในด้านการฝีมือและในด้านงานศิลปหัตถกรรม และใช้รากฐานทางภูมิปัญญาดั้งเดิมมาประยุกต์ใช้เพื่อหลอมรวมกับศิลปะตะวันตก โดยมีการจัดงานศิลปหัตถกรรมนักเรียนและเปิดแสดงและจำหน่ายผลงานนักเรียนให้แก่สาธารณะชน (สมาคมศิษย์เก่าเพาะช่าง, 2556: 66) นอกจากนี้ในช่วง พ.ศ. 2465-2466 สมเด็จพระเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย ทรงเป็นผู้บัญชาการโรงเรียนเพาะช่าง ได้ทรงพัฒนาเครื่องถมจุฑาธุชออกเผยแพร่จนเป็นที่นิยมของบุคคลต่างๆ รวมทั้งหน่วยงานราชการทำให้สามารถนำผลกำไรที่ได้ไปซื้ออาวุธให้กองเสือป่า

ต่อมา พ.ศ.2466 ได้มีคำขอจากรัฐบาลไทยไปยังรัฐบาลอิตาลีเพื่อให้คัดเลือกประติมากรเข้ามาทำงานในประเทศไทย ผู้ที่ได้รับการคัดเลือกคือ ศาสตราจารย์คอร์ราโด เฟโรจี (Corrado Feroci) ซึ่งเป็นประติมากรที่มีความเชี่ยวชาญในการสร้างงานศิลปะแนวหลักวิชาที่แสดงออกถึงความเหมือนจริง โดยในกาลต่อมาได้เปลี่ยนชื่อ เป็น ศิลป์ พีระศรี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2485 และกลายเป็นบุคคลที่มีคุณูปการอย่างใหญ่หลวงต่อวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทย

บุคคลสำคัญอีกท่านหนึ่งคือ จิตร (ประทีป) บัวบุศย์ ได้เข้าศึกษาที่โรงเรียนเพาะช่าง ในปี พ.ศ. 2457 และได้ไปศึกษาต่อที่ประเทศญี่ปุ่นหลัง พ.ศ.2475 นอกจากนั้นยังมีอีกหลายคนที่ย้ายจากโรงเรียนเพาะช่างและไปศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยศิลปากรและมีชื่อเสียงในภายหลัง เช่นกรณีของ เพ็ญ หรือ พิทักษ์ ที่เข้าเรียนในปี พ.ศ. 2472 แต่ไม่ชอบวิธีการเรียนการสอนของโรงเรียนเพาะช่างจึงลาออก โดยภายหลังได้ไปศึกษากับขุนภูภาคพิมพ์ลิขิต (เปล่ง ไตรปิ่น) และเข้าเรียนที่มหาวิทยาลัยศิลปากร

ทั้งนี้การอธิบายถึงทัศนศิลป์ก่อน พ.ศ. 2475 ก็เพื่อให้เห็นถึงสภาพของบริบททางสังคม วัฒนธรรม และการศึกษา ก่อนเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ.2475 ซึ่งเป็นช่วงที่สังคมไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่ทั้งด้านการเมือง สังคม วัฒนธรรม และการศึกษา อันมีผลอย่างมากต่อพัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทยที่มีต่อมาอย่างต่อเนื่อง

พัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทย: หมายเหตุที่ 1 ช่วง พ.ศ.2475 ถึง พ.ศ. 2499

ในปี พ.ศ.2475 สมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว คณะราษฎรทำการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์เป็นระบอบประชาธิปไตยที่มีรัฐธรรมนูญเป็นกฎหมายสูงสุดของประเทศ รัฐบาลของคณะราษฎรมีบทบาทอย่างมากในการกำหนดนโยบายทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมในรูปแบบสมัยใหม่ เพื่อให้ก้าวทันอารยะประเทศด้วยการเชิดชูหลัก 6 ประการของคณะราษฎร รัฐธรรมนูญ และความเป็นไทยแบบสมัยใหม่ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ถูกถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานศิลปะสมัยใหม่ที่ต่างจากศิลปะเชิงจารีต โดยมีจอมพล ป. พิบูลย์สงคราม และหลวงวิจิตรวาทการ เป็นผู้วางนโยบายทางด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติ และศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และกลุ่มลูกศิษย์ เป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ที่โดดเด่นอย่างมากในช่วงเวลานั้น ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์ที่เป็นอิสระหรือเป็นการปฏิบัติงานตามนโยบายของรัฐก็ตาม

1. พัฒนาการทัศนศิลป์หลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 ถึงยุคจอมพล ป.พิบูลสงครามพ.ศ.2487

หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองมาเป็นระบอบประชาธิปไตยในปี พ.ศ.2475 รัฐบาลคณะราษฎรได้ใช้ศิลปะมาเป็นเครื่องมือสื่อสารเกี่ยวกับอุดมการณ์และนโยบายของรัฐไปยังราษฎรด้วยวิธีการที่เป็นสมัยใหม่ เช่น การให้ความรู้ด้านศิลปะทางวิทยุกระจายเสียง อาทิ เรื่องประณีตศิลปกรรมโดยพระยาอนุกิตขานุกูลไชย เรื่องคนไทยกับศิลปะของชาติ และเรื่องศิลปะคืออะไร ของนายพูน พันธเกาะ เป็นต้น



ภาพที่ 3 หลวงนฤมิตรเลขการ; อนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญ (2479)
ที่มา: สำนักการโยธา กรุงเทพมหานคร, 2559: 132.

พ.ศ.2476เกิดเหตุการณ์ปราบกบฏบวรเดชโดยพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าบวรเดชได้นำกำลังทหารจากหัวเมืองทางภาคอีสานเข้ามาเพื่อจะก่อการปฏิวัติระบอบรัฐธรรมนูญของคณะราษฎรจนเกิดการปะทะกันกับทหารและตำรวจฝ่ายรัฐบาลที่ทุ่งบางเขน ซึ่งฝ่ายรัฐบาลสามารถปราบกบฏสำเร็จและได้มอบหมายให้หลวงนฤมิตรเลขการออกแบบและจัดสร้างอนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญ (ภาพที่ 3)จนแล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2479 เพื่อรำลึกถึงเหตุการณ์นี้ รูปแบบสถาปัตยกรรมเป็นการนำเสนอสัญลักษณ์พานรัฐธรรมนูญมาใช้เป็นองค์ประกอบสำคัญของอนุสาวรีย์และยังเป็นแรงบันดาลใจทางรูปแบบในการสร้างอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยในเวลาต่อมา (ชาติรี ประกิตนันทการ, 2548: 52)ซึ่งชื่อ อนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญ ยังแสดงนัยสำคัญถึงการที่มหาชนควรเคารพความเป็นชาติด้วยการเคารพกฎหมายอันเป็นหลักสำคัญของประเทศ ทั้งนี้อนุสาวรีย์แห่งนี้ยังมีชื่ออื่นอีก คือ อนุสาวรีย์ปราบกบฏ และอนุสาวรีย์หลักสี่ โดยชื่อหลังนี้นิยมเรียกมากที่สุดในปัจจุบัน

รัฐบาลได้ริเริ่มจัดงานฉลองรัฐธรรมนูญขึ้นเป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 10 ธันวาคม 2475 อันเป็นวันที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานรัฐธรรมนูญฉบับถาวรขึ้นเพื่อเผยแพร่ประชาสัมพันธ์หรือโฆษณาชวนเชื่อให้ประชาชนรู้สึกและเข้าใจความหมายของระบอบรัฐธรรมนูญและหลัก 6 ประการของคณะราษฎร คือหลักเอกราช หลักความสงบ หลักเศรษฐกิจ หลักความเสมอภาค หลักเสรีภาพ และหลักการศึกษา โดยในปีแรกนี้มีการกำหนดการจัดงาน 3 วัน ณ ท้องสนามหลวง วันแรกเป็นงานพระราชพิธีโดยส่วนใหญ่ ส่วนอีก 2 วันเป็นการฉลองและจัดแสดงมหรสพต่างๆ เช่น ลิเก ละคร โขน จั้ว และภาพยนตร์ ต่อมามีการจัดงานฉลองรัฐธรรมนูญขึ้นในอีกหลายสถานที่สลับสับเปลี่ยนกันไป คือ วังสราญรมย์ สนามเสือป่า สวนอัมพร และเขาดินวนา ในระหว่างปี พ.ศ. 2476-2783 มีการออกร้านและมีกิจกรรมการแสดงจากหน่วยงานราชการและของเอกชนอย่างมากมาย เช่น การประกวดเรียงความ ประกวดละคร ประกวดงานประณีตศิลปกรรม ฯลฯ เพื่อให้ผู้เข้าร่วมงานเกิดความรู้สึกเทิดทูนและศรัทธาในระบอบการปกครองใหม่ โดยมีเกณฑ์ในการตัดสินสำคัญคือ ต้องเป็นผลงานที่เผยแพร่ประชาสัมพันธ์ให้ผู้ชมเข้าใจซาบซึ้งในระบอบรัฐธรรมนูญ

การประกวดประณีตศิลปกรรมถือว่าเป็นเวทีประลองฝีมือทางศิลปะอย่างเป็นทางการของชาติครั้งแรกๆ ที่จัดให้มีขึ้นในสังคมไทย ซึ่งก็ได้สร้างความตื่นตัวในหมู่นักศิลป์และนักเรียนทางศิลปะเป็นอย่างดี ยิ่งเป้าหมายและหลักเกณฑ์การตัดสินงานประกวดของประณีตศิลปกรรมนั้น มุ่งเน้นเพื่อใช้งานศิลปะเป็นเครื่องมือโฆษณาประชาสัมพันธ์ทางการเมืองมากกว่ามุ่งเน้นเสรีภาพทางความคิดของศิลปิน หรือคุณค่าทางศิลปะแบบบริสุทธิ์ เนื้อหาของงานศิลปะที่เข้าประกวดในงานประณีตศิลปกรรมทุกชิ้นจะต้องสื่อลักษณะความหมายแห่งรัฐธรรมนูญ หลัก 6 ประการหรือต้องตอบสนองต่อแนวคิดทางการเมืองของคณะราษฎรอย่างชัดเจนดังปาฐกถาของกองศิลปากรในงานฉลองรัฐธรรมนูญปี พ.ศ. 2481 ที่มีเป้าหมายให้งานศิลปกรรมเป็นเครื่องมือส่งเสริมให้ประชาชนเกิดความรักชาติ รู้จักหน้าที่ของพลเมือง และปลูกฝังค่านิยมระบอบรัฐธรรมนูญ (หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ศธ 0701.23.2/32.)

ในการออกร้านงานฉลองรัฐธรรมนูญปี พ.ศ. 2480-2481 ร้านศิลปากรถือว่ามีความโดดเด่นด้วยการประดับตกแต่งด้วยประติมากรรมสมัยใหม่ที่ริเริ่มนำเข้ามาเผยแพร่ในไทยโดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เช่น ประติมากรรมรูปทหารถือปืนกำลังวิ่ง(2480)ของ สนั่น ศิลากรณ์ ที่แสดงท่าทางของบุคคลในชุดทหารบกถือดาบปลายปืนกำลังวิ่งไปเบื้องหน้าอย่างมุ่งมั่น ซึ่งได้รับรางวัลที่ 2 จากการประกวดประณีตศิลปกรรมในปีนั้น และประติมากรรมชื่อ ทหารขว้างลูกระเบิดหรือนักรบ(2480)ของพิมาน มูลประมุข ที่แสดงร่างกายกำยำของผู้ชายที่กำลังจะขว้างลูกระเบิด อีกมือกำลังถือลูกระเบิดสนุนปืนใหญ่ มีสวมหมวกเหล็กของทหารวางติดกับหน้าแข้งซ้าย สะท้อนให้เห็นสภาพสังคมไทยในขณะนั้นที่เริ่มให้ความสำคัญแก่กองทัพและทหารมากขึ้นเรื่อยๆ (ภาพที่ 4) ประติมากรรมชื่อแม่โพสพ(2480)และรูปคนแผลงศร(2480)ปั้นโดย

แخم ขาวมีชื่อ ส่วนสิทธิเดช แสงหิรัญ ได้สร้างประติมากรรมชื่อหลักเศรษฐกิจ(2480) เป็นรูปชานากำลังหว่านเมล็ดพันธุ์ข้าว ซึ่งศิลปินตั้งชื่อผลงานสอดคล้องกับหนึ่งในหลัก 6 ประการของคณะราษฎร(ภาพที่ 5) สังเกตได้ว่าศิลปินเหล่านี้ล้วนเป็นลูกศิษย์ของศาสตราจารย์ศิลป์ด้วยกันทั้งสิ้น (ชาตรี ประกิตนันทการ, 2548) ซึ่งสามารถเข้าใจได้ว่า รูปแบบงานประติมากรรมเหล่านี้สอดคล้องกับรสนิยมและตอบสนองนโยบายของรัฐบาลในขณะนั้น



ภาพที่ 4 ประติมากรรมรูปทหารถือปืนกำลังวิ่ง, ทหารขว้างลูกระเบิด

ที่มา: ชาตรี ประกิตนันทการ, 2548: 196.

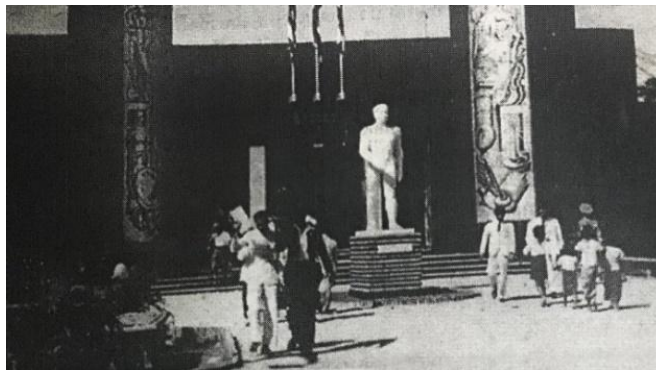


ภาพที่ 5 หลักเศรษฐกิจ

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-8, 2540: 270.

ต่อมาในปี พ.ศ. 2482 ร้านศิลปากรได้รับการออกแบบอย่างทันสมัย (ภาพที่ 6) มีการประดับงานจิตรกรรมตามแบบศิลปะสมัยใหม่ขนาดใหญ่อยู่ตรงปีกเสาทงเข้าทั้งสองด้าน หน้าร้านสร้างเป็นบันไดทอดลงสู่พื้นที่ว่างด้านหน้าโดยมีประติมากรรมรูปผู้ขายเปลือกกำลังเดิน ลักษณะร่างกายบึกบึนเข้มแข็ง

กำลังเดิน มีขนาดใหญ่เกือบสองเท่าของคนจริง ทำให้เป็นจุดเด่นในบริเวณหน้าร้าน ซึ่งศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้ออกแบบและปั้นผลงานนี้ บริเวณฐานประติมากรรมมีตัวหนังสือไทยเขียนไว้ว่า “เดิน-เดิน-เดิน” ซึ่งมีที่มาจากเพลงเดิน ซึ่งเป็นเพลงปลุกใจของหลวงวิจิตรวาทการที่มีบทหนึ่งว่า “เดิน เดิน เดิน อย่ายอมแพ้ใคร ชาตไทยต้องเดินเดิน เดิน เดิน ถ้าหวังก้าวหน้าเดิน เราต้องพากันเดินเดิน เดิน เดิน อย่าท้อทางไกล ขอให้ไทยเจริญ...”



ภาพที่ 6 ร้านศิลปากรในงานฉลองรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2482

ที่มา: ชาตรี ประกิตนทการ, 2548: 186.

ชาตรี ประกิตนทการ(2548: 186)ชี้ว่า ประติมากรรมนี้เป็นตัวอย่างที่สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะธรรมชาติของงานศิลปะได้เป็นอย่างดีว่าไม่สามารถแยกออกจากบริบททางสังคมและการเมืองได้ ศิลปะบริสุทธิ์ที่อยู่เหนือสภาพแวดล้อมทางสังคมเป็นไปไม่ได้ เพราะศิลปะถูกสร้างขึ้นเพื่อตอบสนองต่ออุดมคติและอุดมการณ์บางอย่างของยุคสมัยเสมอ ไม่ว่าจะด้วยความตั้งใจหรือไม่ก็ตาม

พ.ศ.2482 รัฐบาลภายใต้การนำของจอมพล ป.พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี ได้จัดการประกวดการออกแบบอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยเพื่อจัดสร้างขึ้นบนถนนราชดำเนินกลาง โดยผลงานออกแบบของหม่อมหลวงปิ่น มาลากุล ได้รับรางวัลชนะเลิศและนำมาเป็นต้นแบบในการสร้าง (ภาพที่ 7) รัฐบาลได้ทำพิธีวางศิลาฤกษ์เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2482 และมีพิธีเปิดในวันที่ 24 มิถุนายน 2483 ซึ่งถือว่าเป็นวันชาติ (สำนักการโยธา กรุงเทพมหานคร, 2559: 139)



ภาพที่ 7 หม่อมหลวงปุม มาลากุล (สถาปนิก); อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย (2483)

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9, 2540: 27.

องค์ประกอบของอนุสาวรีย์แห่งนี้ออกแบบโดยพยายามเชื่อมโยงกับประวัติเหตุการณ์ในวันเปลี่ยนแปลงการปกครองและประวัติของคณะราษฎร ซึ่งสรุปได้ว่า พานรัฐธรรมนูญที่ตั้งอยู่บนยอดป้อมกลางตัวอนุสาวรีย์มีความสูง 3 เมตร หมายถึง เดือน 3 หรือเดือนมิถุนายนตรงกับเดือนที่มีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง และหมายถึง อำนาจอธิปไตยทั้ง 3 ภายใต้รัฐธรรมนูญ คือ อำนาจอธิปไตย อำนาจบริหาร และอำนาจตุลาการ ปีกทั้ง 4 ด้าน สูงจากแท่นพื้น 24 เมตร รัศมีของอนุสาวรีย์จากจุดศูนย์กลางของป้อมตั้งพานรัฐธรรมนูญไปถึงขอบสุดของฐานมีระยะ 24 เมตร หมายถึง วันที่ 24 มิถุนายน ซึ่งเป็นวันเปลี่ยนแปลงการปกครอง และปีกทั้ง 4 มีความหมายถึงความรู้โรจน์แห่งการปกครองระบอบประชาธิปไตยป็นใหญ่ที่ฝังรอบอนุสาวรีย์มีจำนวน 75 กระบอก โดยรอบฐาน หมายถึงปีที่ทำการเปลี่ยนแปลงการปกครอง คือ พ.ศ. 2475 ส่วนโซ่หมายถึง ความสามัคคีพร้อมเพรียงของคณะปฏิวัติพระชนก 6 เล่มที่รายล้อมรอบป้อมกลางตัวอนุสาวรีย์ หมายถึง หลัก 6 ประการของคณะราษฎร และอ่างตรฐานปีกทั้ง 4 ด้าน เป็นรูปงูใหญ่ หมายถึง ปีที่เปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นปี มะโรง หรือปีงูใหญ่

เมื่ออนุสาวรีย์ประชาธิปไตยสร้างจนสำเร็จแล้ว จอมพล ป. พิบูลสงครามมีความพึงพอใจผลงานชิ้นนี้มาก เพราะสนองตอบนโยบายของคณะราษฎรและของรัฐบาลเป็นอย่างดี โดยกล่าวสุนทรพจน์ในพิธีเปิดอนุสาวรีย์ว่า อนุสาวรีย์แห่งนี้จะเป็นศูนย์กลางแห่งความเจริญก้าวหน้า ถนนสายต่างๆ ที่จะออกจากกรุงเทพฯ ก็จะนับต้นทางจากอนุสาวรีย์แห่งนี้เป็นกิโลเมตรที่ศูนย์ นอกจากนี้ก็มีโครงการสร้างอาคารสมัยใหม่ที่สง่างามบนสองฝั่งถนนราชดำเนินกลางเพื่อให้เป็นที่ยึดเหนี่ยวใจของชาติ และยังเป็นการ

สนองพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงตั้งพระราชหฤทัยจะสร้างให้ถนนนี้เป็นที่เชิดชูเกียรติและความภาคภูมิใจ (หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ศธ. 0701.23.1)

ชาตรี ประกิตนันทการ (2547) และสุธี คุณาวิชยานนท์ (สัมภาษณ์, 2562) มีความเห็นสอดคล้องกันว่า อนุสาวรีย์แห่งนี้ทำหน้าที่เป็นเสมือนฉากแห่งความทันสมัยในยุคประชาธิปไตยที่ตัดขาดจากสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ แต่แสงอรุณ รัตกลีกร แสดงทัศนะเชิงวิจารณ์ว่า การออกแบบอนุสาวรีย์ที่ใช้หลักการออกแบบที่อิงกับตัวเลขทำให้อนุสาวรีย์ขาดความงาม (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, ดวงฤทัย เอสนะนาชา ตัง, และวันทนี ศิริพัฒนานันทกุล, 2547: 685-707) ขณะที่เจตนา นาควัชระ ในฐานะที่ปรึกษาโครงการวิจัยได้แสดงทัศนะว่า มักได้ยินได้ฟังในช่วงวัยเยาว์ถึงเรื่องการวิจารณ์ว่า ตำแหน่งพานรัฐธรรมนูญตรงกลางอนุสาวรีย์อยู่ในระดับที่ต่ำกว่าปีกทั้งสี่มุม มีลักษณะที่ผิดหลักองค์ประกอบศิลป์ (composition) ในการเป็นอนุสาวรีย์ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า การที่ผู้ออกแบบมุ่งให้ความสำคัญเชิงตัวเลขที่สัมพันธ์กับเหตุการณ์เปลี่ยนแปลงการปกครองแล้วตีความออกมาเป็นรูปทรงและพื้นที่ว่างของอนุสาวรีย์ทำให้ดูละเลยปัญหาในเรื่องเอกภาพที่สัมพันธ์กันของรูปทรงและพื้นที่ว่างทั้งในด้านประติมากรรมและสถาปัตยกรรม อนุสาวรีย์ประชาธิปไตยจึงดูราวกับเป็นวัตถุที่ถูกจัดวางในพื้นที่ว่างมากกว่าการเป็นอนุสาวรีย์ที่เกี่ยวกับวีรบุรุษหรือวีรสตรีในสังคมไทยที่ปรากฏในเวลาต่อมา

ในส่วนประติมากรรมนูนสูงที่ฐานของปีกทั้งสี่ (ภาพที่ 8) แสดงภาพการวางแผนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ฝ่ายทหารที่ทำการต่อสู้เพื่อรัฐธรรมนูญ การทำงานและกิจกรรมที่มีเกียรติในสังคม และคุณค่าจากกีฬา การศึกษา ศาสนาและกิจกรรมต่างๆ (แจนนิส วงศ์สุรวัฒน์, 2530) ซึ่งศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ออกแบบและควบคุมการสร้าง โดยมีลูกศิษย์ 9 คนเป็นผู้ปั้น คือ พิมาน มุขประมูล, สิทธิเดช แสงหิรัญ, สนั่น ศิลากร, เชียน ยิ้มศิริ, แสง สงฆ์มั่งมี, วิจิต เขาวนัสเกต, ชัน ชื่นประสิทธิ์, แซ่ม แดงชมพู และ แซ่ม ขาวมีชื่อ ศิษย์เหล่านี้เรียนจบจากโรงเรียนเพาะช่างแล้วมาศึกษาต่อที่โรงเรียนประณีตศิลปกรรม กรมศิลปากร (หรือโรงเรียนศิลปากร แผนกช่าง) (พิพัฒน์ พงศ์ระพีพร: มมป.: 17-24)

แจนนิส วงศ์สุรวัฒน์ (2530) ประเมินว่า ประติมากรรมนูนสูงบนฐานของปีกทั้ง 4 ด้านของอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยเป็นการแสดงออกทางศิลปกรรมที่สำคัญชิ้นแรกต่อภาพของประชาธิปไตยในสายตาของคนไทย มีแง่มุมที่น่าเคารพบางประการที่ยังเป็นปัจจุบัน



ภาพที่ 8 ศิลป์ พีระศรี, ประติมากรรมนูนสูงที่ฐานปึกอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย (2482-2483)

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-8, 2540: 293.

สุธี คุณาวิชยานนท์ (2562) เห็นว่า ประติมากรรมนูนสูงเหล่านี้มีรูปแบบในแนวที่ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี มีความชำนาญ โดยเฉพาะการเน้นโครงสร้างกายวิภาคมนุษย์ตามหลักวิชาการที่จัดวางท่วงท่าขององค์ประกอบที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวน้อยหากเทียบกับอนุสาวรีย์ที่มักสร้างในประเทศที่ปกครองด้วยระบอบสังคมนิยม และเป็นที่น่าสังเกตได้ว่า อนุสาวรีย์นี้อาจถือว่าเป็นอนุสาวรีย์แรกที่คนธรรมดาสามัญ เช่น เกษตรกร กรรมกร นักกีฬา พระสงฆ์ ผู้หญิง เด็ก และสัตว์ ปรากฏอยู่ในภาพอนุสาวรีย์แห่งชาติร่วมด้วยกับภาพของข้าราชการ ทหาร และตำรวจ ซึ่งอาจมองได้ว่าเป็นการเปิดพื้นที่ให้ประชาชนที่ต่างสถานะในสังคมได้มาอยู่ในพื้นที่เดียวกัน สอดคล้องกับยุคใหม่ที่เป็นประชาธิปไตย

ช่วงปีพ.ศ. 2483-2484 รัฐบาลไทยภายใต้การนำของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ทำสงครามอินโดจีนกับฝรั่งเศสเพื่อเรียกร้องดินแดนที่อ้างว่าถูกฝรั่งเศสยึดไปในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยประเทศไทยเป็นฝ่ายชนะ รัฐบาลจึงให้สร้างอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิขึ้นเพื่อรำลึกถึงเหตุการณ์สงครามอินโดจีน โดยให้หม่อมหลวงปุ้ม มาลากุล เป็นผู้ออกแบบ ซึ่งท่านนำแรงบันดาลใจจากรูปทรงของจากดาบปลายปืนของทหารห้าเล่มมารวมกันเป็นกลีบแบบลูกมะเฟือง ปลายดาบชี้ขึ้นบน ส่วนคมของดาบหันออก และมีความสูง 50 เมตร (ภาพที่ 9) ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้ออกแบบและควบคุมงานประติมากรรมประดับอนุสาวรีย์ โดยมีลูกศิษย์มาช่วยปั้นต้นแบบ อันได้แก่ แซ่ม แดงชมพู

ผู้ปั้นรูปทหารบก, สิทธิเดช แสงหิรัญ ผู้ปั้นรูปทหารอากาศและทหารเรือ, พิมาน มูลประสุต ผู้ปั้นรูปตำรวจ และอนุจิตร แสงเดือน ผู้ปั้นรูปข้าราชการพลเรือน (วิโชค มุกดามณี และคณะ, 2540: 295) (ภาพที่ 10)



ภาพที่ 9 หม่อมหลวงปุม มาลากุล (สถาปนิก); อนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ (2485)

ที่มา: สำนักการโยธา กรุงเทพมหานคร, 2559: 132.



ภาพที่ 10 ศิลป์ พีระศรี และลูกศิษย์; ประติมากรรมลอยตัวประดับอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ (2485)

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-8, 2540: 295.

ในพิธีเปิดอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2485 จอมพล ป. ได้กล่าวสุนทรพจน์ เอาไว้ว่า อนุสาวรีย์นี้จะเป็นเครื่องเตือนใจประชาชนถึงวีรกรรมของวีรชนแห่งชาติในการกู้เกียรติศักดิ์ของ ประเทศให้สำเร็จได้ด้วยการร่วมมือกันของทหาร ตำรวจ และพลเรือน นอกจากนี้ยังเป็นสัญลักษณ์ที่ช่วย

กล่อมเกล่าให้อนุชนรุ่นหลังได้ระลึกถึงคุณธรรม ความมานะอดทน ความกล้าหาญ ความรักชาติ ความสามัคคี และการร่วมใจของคนไทย (สุนทรพจน์ของพเนท้านายกรัฐมนตรีในการเปิดอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ 24 มิถุนายน 2485, 2486: 998-999)

ชาตรี ประทีปนทการ (2548: 421) ตั้งข้อสังเกตว่า *ประติมากรรมบนอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ* และประติมากรรมอื่นๆ ในยุครัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม มักมีลักษณะที่แข็งกร้าว ดุดัน เป็นเส้นเหลี่ยมมุมมากขึ้น สะท้อนแนวคิดแบบชาตินิยมและทหารนิยมหรือที่นักวิชาการศิลปะบางท่านกล่าวว่าเป็น “งานศิลปะแบบฟาสซิสต์”

สุธี คุณาวิชยานนท์ (สัมภาษณ์, 2562) เห็นว่า ประติมากรรมเหล่านี้เป็นรูปแบบทางศิลปะเฉพาะของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่ไม่เน้นการเคลื่อนไหวของรูปทรงมากเกินไป ประติมากรรมเหล่านี้ให้ความรู้สึกนิ่งและแข็งแรงสัมพันธ์กับรูปทรงแหลมสูงของตัวอนุสาวรีย์ และเมื่อเปรียบเทียบกับศิลปะแบบเผด็จการ (Totalitarian Art) เช่นของพรรคนาซีหรือสหภาพโซเวียตที่มีการเคลื่อนไหวของรูปทรงอย่างรุนแรงอันเป็นลักษณะเด่นของงานศิลปะที่ปลูกฝังการปฏิวัติหรือชาตินิยมแล้ว ก็อาจจะกล่าวได้ไม่ชัดเจนว่าประติมากรรมเหล่านี้เป็นศิลปะแนวเผด็จการ แต่อาจอธิบายได้ว่าเป็นงานศิลปะที่ถูกให้สร้างขึ้นตามนโยบายของรัฐที่มีผู้นำแบบเผด็จการทหาร และแนวทางการสร้างศิลปะในลักษณะเช่นนี้ก็ถือเป็นกระแสนิยมในช่วงเวลานั้นที่กระจายไปทั่วโลกอีกด้วย

ในช่วงที่ประเทศไทยเข้าร่วมสงครามมหาเอเซียรบพากับญี่ปุ่น (พ.ศ. 2485-2486) รัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ออกกฎหมาย 12 ฉบับและได้มอบหมายให้กรมโฆษณาการใช้สื่อทางวัฒนธรรมเพื่อเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจแก่ราษฎร เช่น ใช้ภาพเขียนเพื่อสนองนโยบายรักชาติรักทหารและส่งเสริมการประกอบอาชีพของประชาชน กรมโฆษณาการจึงจัดการประกวดศิลปกรรมขึ้นในปี พ.ศ. 2485 ชื่อ “การประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับทหาร” ผู้ได้รับรางวัลการประกวดคือแสงสงฆ์มั่งมี (ภาพที่ 11) ต่อมา มีการจัดประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับทหารครั้งที่ 2 (ภาพที่ 12) เนื่องจากผลงานการประกวดครั้งแรกยังไม่ถูกใจคณะกรรมการเท่าที่ควรปีถัดมาแนวคิดการประกวดเปลี่ยนเป็นการประกวดส่งเสริมการประกอบอาชีพโดยใช้หัวข้อ “การประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการเกษตรกรรม การอุตสาหกรรม และทิวทัศน์งามตามธรรมชาติของประเทศไทย” หนึ่งในผู้ได้รับรางวัล คือ สนิท ดิษฐ์พันธุ์ (ภาพที่ 13) ซึ่งผลงานจากการประกวดทั้งด้านทหารและการเกษตรกรรมนั้น รัฐได้นำไปทำโปสเตอร์เพื่อใช้เป็นสื่อสำหรับเผยแพร่นโยบายสู่ประชาชนในวงกว้าง โดยมีอุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจเป็นแรงผลักดันสำคัญ (สิทธิธรรม โรหิตะสุข, 2558)



ภาพที่ 11 แสง สงฆ์มั่งมี; ราววัลที่ 2 ประเภทรูปแสดงความรักระหว่างทหารกับลูกเมีย (2485)

ที่มา: สิทธิธรรม โรหิตะสุข, 2558



ภาพที่ 12 นายวีระกุล ทองน้อย; ชนะเลิศ ประเภทรูปแสดงความรักระหว่างทหารกับลูกเมีย (2486)

ที่มา: เล่มเดียวกัน.



ภาพที่ 13 สนิท ดิษฐพันธ์; ชนะเลิศประเภทรูปส่งเสริม อาชีพเกษตรกรรม (2486)

ที่มา: เล่มเดียวกัน.

ผลพวงจากการประกวดประณีตศิลปกรรมในงานฉลองรัฐธรรมนูญ และจากผลงานการสร้างสรรคงานทัศนศิลป์ที่สนองนโยบายของรัฐทำให้จอมพล ป. พิบูลสงคราม ประทับใจในผลงานของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และศิลปินลูกศิษย์มากถึงขนาดเดินทางไปดูการสอนที่โรงเรียนประณีตศิลปกรรมด้วยตนเอง ซึ่งการมาดูงานครั้งนี้เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดการก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรในเวลาต่อมา (น. ณ ปากน้ำ, 2535: 93-94)

ในปี พ.ศ. 2486 ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีและพระยาอนุมานราชธน อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น ได้รับมอบหมายจาก จอมพล ป. ให้ปรับปรุงพัฒนาโรงเรียนประณีตศิลปกรรม (หรือโรงเรียนศิลปากร แผนกช่าง) ให้เป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยตั้งคณะประติมากรรมและจิตรกรรมกรรมเป็นคณะแรก มีศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีเป็นคณบดีคนแรก (หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ศธ. 0701.32. “มหาวิทยาลัยศิลปากร”) โดยศาสตราจารย์ศิลป์เป็นผู้สอนประติมากรรมและพระสรลักษณ์ลิขิต (ม่วย จันทรลักษณ์) เป็นผู้สอนจิตรกรรม ซึ่งสังเกตได้ว่า พระสรลักษณ์ลิขิตเป็นจิตรกรราชสำนักคนสำคัญในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์แต่ด้วยความรู้ความสามารถด้านจิตรกรรมแบบอย่างตะวันตกที่โดดเด่น ก็ทำให้รัฐบาลของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ยอมรับและเชิญให้เป็นผู้สอนนักศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร

กำจร สุนพงษ์ศรี (2561) นักศึกษารุ่นสุดท้ายที่ได้เรียนกับศาสตราจารย์ศิลป์ เล่าว่าการก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรก็เพื่อเน้นที่จะนำศิลปะเข้าสู่สากล โดยมีรากฐานของชาติเป็นสำคัญสอดคล้องกับนโยบายนำชาติสู่ความเป็นอารยะของรัฐบาล ซึ่งจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ให้การสนับสนุนทางด้านศิลปะสาขาทัศนศิลป์เป็นอย่างมาก เนื่องจากเห็นความสำคัญด้านงานศิลปกรรมกับการพัฒนาประเทศ

ตั้งแต่ครั้งเป็นนักเรียนโรงเรียนป็นใหญ่ที่ประเทศฝรั่งเศส เมื่อได้มาเป็นรัฐบาลก็ต้องการให้คนไทยได้เรียนรู้เข้าใจศิลปะตามแบบตะวันตกมากขึ้นเพราะคนไทยรู้แต่ศัพท์พื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับช่างเท่านั้น จึงให้จัดทำหนังสือ*ศิลปะสงเคราะห์*ที่แจกแจกศัพท์ละเอียดมาก ซึ่งมีพระยาอนุমানราชธนเป็นผู้แปลจากต้นฉบับภาษาอังกฤษของศาสตราจารย์ศิลป์ อำนาจ เย็นสบาย (2561) ให้ความเห็นว่า ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะ จอมพล ป. มีนโยบายที่เน้นความเป็นสมัยใหม่และการสร้างประเทศให้มีความทันสมัยแบบตะวันตก

ทั้งนี้ในระยะแรกๆ ที่มีการเรียนการสอนในคณะประติมากรรมและจิตรกรรมกรมพบปัญหาคุณสมบัติของผู้เรียนในเอกสารเอกสารที่ผู้อำนวยการมหาวิทยาลัยศิลปากรเขียนหนังสือถึงนายกรัฐมนตรี ซึ่งเป็นนายกคณะกรรมการมหาวิทยาลัยศิลปากรเมื่อวันที่ 6 มิถุนายน 2494 มีข้อความเกี่ยวกับปัญหาดังนี้การรับนักศึกษาเข้าเรียนในมหาวิทยาลัยศิลปากรเท่าที่ปฏิบัติอยู่ยังไม่เป็นผลดี เพราะมีการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะวิชาช่างชั้นสูงผู้ที่เข้าศึกษาจึงควรจะมีวิชาช่างเบื้องต้นมาบ้างพอสมควรเช่นมาจากโรงเรียนเพาะช่างก็จะพัฒนาการเรียนต่อเนื่องได้ดีกว่า แต่ก่อนความรู้ทางด้านทฤษฎีศิลปะในระดับสูงอยู่มาก เนื่องจากโรงเรียนเพาะช่างสอนไปในทางพาณิชย์ศิลป์ (Commercial Art) แต่มหาวิทยาลัยศิลปากรเน้นสอนเพื่อมุ่งสู่ศิลปะบริสุทธิ์ (Pure Art)มหาวิทยาลัยศิลปากรจึงประสงค์จัดตั้ง “สำนักศึกษาวิชาช่างชั้นกลาง” ขึ้นเอง(หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ศธ. 0701.32/11) ซึ่งก็คือ “โรงเรียนศิลปศึกษา” ที่ตั้งขึ้นเมื่อวันที่ 4 มีนาคม พ.ศ.2495 ด้วยความมุ่งหมายเพื่อให้มีฐานะเป็นโรงเรียนเตรียมของมหาวิทยาลัยศิลปากรสังกัดอยู่กับมหาวิทยาลัยศิลปากร ดำเนินการโดยอาศัยเงินงบประมาณของมหาวิทยาลัย และได้ครูอาจารย์ในมหาวิทยาลัยช่วยทำการสอน หลักสูตรศิลปะก็จัดวิชาและรายการสอนให้สอดคล้องกับหลักสูตรของมหาวิทยาลัยศิลปากร เว้นแต่ว่าวิชาสามัญคงดำเนินการสอนตามหลักสูตรชั้นเตรียมอุดมศึกษา แผนกอักษรศาสตร์ ต่อมาโรงเรียนศิลปศึกษาเปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนช่างศิลป์ ในปีพ.ศ.2504) และวิทยาลัยช่างศิลป์ ในปี พ.ศ.2519สังกัดกระทรวงศึกษาธิการ และกระทรวงวัฒนธรรมตามลำดับ

ในปี พ.ศ. 2487 อันเป็นปีที่มหาวิทยาลัยศิลปากรก่อตั้งได้ 1 ปี มีการรวมกลุ่มศิลปินชื่อ “จักรวรรดิศิลปิน” ก่อตั้งขึ้นเพื่อเป็นช่องทางจำหน่ายงานศิลปะและงานวรรณกรรมโดยไม่ผ่านคนกลาง เพื่อไม่ให้มีการเอาเปรียบจากนายทุน มีการจัดแสดงภาพที่ห้องโถงของศาลาเฉลิมกรุง 2 ครั้ง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงออกแบบสัญลักษณ์ให้กลุ่มนี้ และทรงส่งผลงานร่วมแสดงด้วย แต่อย่างไรก็ตามกลุ่มจักรวรรดิศิลปินก็ดำเนินงานได้เพียง 2 ปีเศษก็ต้องยุติเนื่องจากขาดเงินทุนสนับสนุน (สิทธิธรรม โรหิตะสุข, 2560:76) ศิลปินคนสำคัญในกลุ่มนี้ เช่น จำรัส เกียรติก้อง, สนิท ดิษฐพันธ์, เถлим นาศิริรักษ์ และประสงค์ ปัทมสุข เป็นต้น

หนึ่งในศิลปินในกลุ่มจักรวรรดิที่มีอิทธิพลสำคัญต่อสังคมไทยต่อมา คือ เหม เวชกร นักภาพวาดประกอบหนังสือที่วาดภาพคนตามหลักกายวิภาค แสง-เงาทัศนียภาพและมีการแสดงอารมณ์สีหน้าท่าทางตามเนื้อหาทางวรรณกรรมได้อย่างสวยงาม และด้วยแนวทางการวาดภาพแบบตะวันตกทำให้ผลงานของเหมเป็นที่ติดตามของมหาชนมากกว่างานจิตรกรรมที่แสดงภายในหอศิลป์ที่คนดูมีจำนวนไม่มากนัก เช่น ภาพประกอบปกนิยายเรื่องแผลเก่าของไม้ เมืองเดิม(ภาพที่ 14), ภาพจิตรกรรมพุทธประวัติ, ภาพประกอบนิยายเรื่องผู้ชนะสิบทิศของยาขอบ และภาพประกอบวรรณกรรมจีนเรื่องสามก๊ก เป็นต้น นอกจากนี้ เหมยังเป็นนักประพันธ์วรรณกรรมแนวสยองขวัญที่มีมากถึง 101 เรื่อง โดยยังวาดภาพประกอบของเรื่องที่แต่งอีกด้วย ซึ่งนับว่าเป็นจิตรกรที่สร้างงานศิลปะข้ามสาขาที่มีผลงานอันเป็นที่ประจักษ์ในวงกว้างและยังเป็นต้นแบบนักวาดภาพประกอบชั้นครูที่สำคัญของประเทศไทยอีกด้วย



ภาพที่ 14 ภาพประกอบปกนิยายเรื่องแผลเก่าของไม้ เมืองเดิม

ที่มา: ไม้ เมืองเดิม, 2479.

2. พัฒนาการทัศนศิลป์ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ระหว่าง พ.ศ.2488 ถึง พ.ศ.2499

ในปี พ.ศ.2493 ชิต เจริญประชา ประติมากรที่เป็นหนึ่งในผู้ริเริ่มก่อตั้ง “จิตรกร ปฏิมากร สมาคม” มีชื่อย่อว่า จ.ป.ส. (Society of Painters and Sculptors) โดยมี ม.จ.หญิง พูนพิสมัย ดิศกุล พระธิดาในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเป็นนายกสมาคมหลังจากนั้น ชิต เจริญประชา ก็เป็นนายกสมาคมติดต่อกัน 3 ปี และได้รับเริ่มการมอบรางวัลแก่ศิลปินผู้สร้างสรรค์งานดีเลิศ โดยมีกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ 6 คน เป็นผู้คัดเลือกได้แก่พระยาอนุমানราชธน, ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี

,พ.ท.หลวงรณสิทธิพิชัย,หลวงนฤมิตรเรขการ,เปรี๊ยะ แสงเถกิง และชิต เหริยญูประชา สมาคมนั้มี วัตถุประสงค้เพื่อพบปะสนทนาแลกเปลี่ยนความรู้ ความคิด สมานสามัคคี และมุ่งสร้างสรรค้ผลงานเพื่อ ส่งเสริมศิลปะของชาติโดยไม่เกี่ยวข้องการเมืองโดยใช้ร้าน ข.ช่าง ถนนตะนาว จังหวัดพระนครที่ชิต เหริยญูประชาเป็นเจ้าของ ซึ่งก็ทำงานเชิงพาณิชย์ศิลป์ไปด้วยและทำงานส่งประกวดศิลปกรรมแห่งชาติไป ด้วย (เล่มเดียวกัน: 55-60)

ทั้งการเคลื่อนไหวของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินและจิตรกร ประติมากร สมาคม แสดงให้เห็นถึงความ พยายามของศิลปินในทศวรรษ 2480-2490 ในการแสดงผลงานศิลปะสู่สาธารณชน และยังเป็นการเปิด ช่องทางจำหน่ายผลงานศิลปะให้แก่ผู้ที่สนใจสามารถซื้อผลงานไปสะสมได้ด้วย ซึ่งถือเป็นกระแสที่สำคัญ ก่อนที่จะมีเวทีการประกวดงานศิลปกรรมระดับชาติที่จะเกิดขึ้นอีกจำนวนมากในเวลาต่อมา

ในปี พ.ศ. 2492ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เห็นความจำเป็นที่จะให้มีงานแสดงศิลปกรรม แห่งชาติ (National Exhibition of Art) ท่านจึงร่วมกับอธิบดีกรมศิลปากรจัดการประกวดงานศิลปกรรม แห่งชาติครั้งแรกขึ้น มีวัตถุประสงค์สำคัญ คือ เป็นการยกระดับศิลปะของประเทศไทยให้มีมาตรฐานเท่า เทียมศิลปะในระดับนานาชาติ ศาสตราจารย์ศิลป์มีความเห็นว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีความ แตกต่างจากการประกวดประณีตศิลปกรรมหรือการประกวดศิลปกรรมอื่นๆ ที่เน้นการสื่อสารอุดมการณ์ ของรัฐเป็นหลัก การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติต้องไม่มีการกำหนดเนื้อหาและรูปแบบ เพียงแต่สนับสนุนให้ ศิลปินสร้างงานศิลปะที่เป็นภาพตัวแทนของความเชื่อมโยงระหว่างอิทธิพลศิลปะสมัยใหม่ของโลก ตะวันตกกับเนื้อหาที่แสดงถึงชีวิตไทยในอดีต แนวทางนี้กลายเป็นแนวทางหลักในการคัดสรรผลงาน เพื่อให้ได้รางวัลและจัดแสดงต่อสาธารณชน และที่สำคัญการประกวดนี้หลีกเลี่ยงความเกี่ยวข้องกับเนื้อหา ทางการเมืองอย่างชัดเจนในช่วงยุคที่รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลย์สงคราม สนับสนุนนโยบายโลกเสรีในการ ต่อต้านการแพร่ขยายของลัทธิคอมมิวนิสต์ (สิทธิธรรม โลหิตะสุข,2557: 137)ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า ศาสตราจารย์ศิลป์มีความต้องการให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นเวทีแสดงผลงานทัศนศิลป์ที่เน้น คุณภาพของผลงานในรูปแบบเฉพาะตัวของศิลปินมากกว่าเป็นงานศิลปะที่มีเนื้อหาเชื่อมโยงกับนโยบายรัฐ โดยตรง

ศาสตราจารย์ศิลป์มีความปรารถนาให้การประกวดศิลปกรรมแห่งชาติได้เผยแพร่ผลงานของ นักศึกษาและอาจารย์ของคณะจิตรกรรมและประติมากรรมต่อสาธารณชนและเพื่อให้ทางการกับผู้รัก ศิลปะซื้อผลงานไปประดับอาคารหรือบ้านเรือน (สุจิตร์การแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1,2492) ข้อ นำสังเกตอีกประการหนึ่งของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติคือ การให้รางวัลแก่ศิลปินที่มีผลงานดีเด่น ต่อเนื่องตามระเบียบของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติแล้วยกย่องเป็น “ศิลปินชั้นเยี่ยม” เป็นแนวคิดที่ ช่วยให้ศิลปินมีเกียรติมีฐานะทางสังคมดีขึ้น (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ,2546)

ในบทความชื่อ “วิจารณ์ศิลปกรรมกลางชั้น” ซึ่งพระยาอนุนามราชธนเขียนขึ้นตามคำชี้แจงของ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ระบุถึงความมุ่งหมายของผู้จัดการแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1 ที่กรมศิลปากรว่า การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นการแสดงผลงานศิลปะที่เกิดจากอารมณ์ความคิดและปัญญาของผู้สร้างออกมาสำแดงให้ปรากฏไม่ได้มุ่งที่จะแสดงศิลปกรรมชนิดที่ผลิตสร้างขึ้นเป็นพาณิชย์ศิลป์ เพื่อให้ถูกใจคนทั่วไปดังนั้นจึงต้องคัดเลือกศิลปกรรมที่มีผู้นำมาแสดง จำเป็นต้องคัดเลือกงานศิลปกรรมบางชิ้นออก เพื่อให้ได้ผลงานที่มีคุณภาพสูงมาจัดแสดงให้มหาชนได้ชื่นชม

น.ณ ปากน้ำ (2540: 86-87) เขียนวิจารณ์เชิงเปรียบเทียบการแสดงผลงานศิลปะของกลุ่มจักรวรรดิ ศิลปินกับงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยชี้ว่า การที่จักรวรรดิศิลปินไม่แยกประเภทระหว่างศิลปะที่แท้กับศิลปะตลาดเป็นผลร้ายต่อความเจริญก้าวหน้าของศิลปะบริสุทธิ์อย่างยิ่ง แต่เมื่อมหาวิทยาลัยศิลปากรได้จัดแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งชาติโดยถือกฎเกณฑ์แบบอารยประเทศมีการคัดเลือกภาพเขียนที่มีมาตรฐาน มีการให้รางวัลเป็นเหรียญและประกาศนียบัตรก็ปรากฏว่าได้มีผลตอบรับที่ดีมากซึ่งเป็นแนวทางที่ทำให้ศิลปกรรมไทยร่วมสมัยเจริญรุดหน้าเท่าเทียมอารยประเทศ

ระหว่างปี พ.ศ. 2492 ถึง 2500 มีการจัดแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งชาติ 8 ครั้ง หลายครั้ง ศาสตราจารย์ศิลป์ พยายามเขียนแนะนำและอธิบายเกี่ยวกับงานผลงานศิลปกรรมของศิลปินที่น่าสนใจ และที่ได้รับรางวัลเพื่อให้ประชาชนรู้จัก โดยหนึ่งในบรรดาศิลปินโดดเด่นและได้รับรางวัลในการประกวดงานศิลปกรรมแห่งชาติหลายครั้งได้แก่ เขียน ยิ้มศิริ

เขียน ยิ้มศิริ เป็นศิษย์เก่าเพาะช่างที่มาศึกษาต่อที่โรงเรียนประณีตศิลปกรรม เป็นศิษย์เอกของ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งต่อมาเมื่อมีการจัดตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร เขาได้รับเลือกเป็นอาจารย์สอน นักศึกษาคณะจิตรกรรมและประติมากรรมเชิงช่างศาสตราจารย์ศิลป์ และต่อมาได้รับทุนไปศึกษาและดูงานในสถาบันศิลปะของกรุงโรม ประเทศอิตาลี เป็นเวลา 2 ปี นอกจากนี้ยังได้เดินทางไปดูงานศิลปะในประเทศต่างๆ ของยุโรปด้วย

ผลงานประติมากรรมของเขียน ยิ้มศิริ ที่เด่นที่สุดคือ ประติมากรรมชื่อ *เสียงขลุ่ยทิพย์* (2492) (ภาพที่ 15) ซึ่งได้นำแรงบันดาลใจจากพระพุทธรูปปางลีลาและตุ๊กตาเสียงกระบาลในสมัยสุโขทัยมาผสมผสานกับทัศนคติส่วนตัว โดยแสดงออกถึงความเรียบง่ายของรูปทรงแบบสากลได้อย่างงดงาม ผลงานชิ้นนี้ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับหนึ่ง (เหรียญทอง) ประเภทประติมากรรมในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1



ภาพที่ 15 เขียน ยิ้มศิริ; เสียงขลุ่ยทิพย์ (2492)

ที่มา: หอศิลป์ร่วมสมัยราชดำเนิน, 2562.

ผลงานของเขียนที่โดดเด่นอีกชิ้น ชื่อ *ดินแดนแห่งความอึดอึด* (2493) (ภาพที่ 16) รางวัลเกียรติคุณอันดับหนึ่ง (เหรียญทอง) ประเภทประติมากรรมในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทยจากท่วงท่าร้ายรำและเครื่องแต่งกายของสตรี ใบหน้าของตัวละครอึดอึดแสดงความเป็นมิตรอันเป็นลักษณะเด่นของคนไทย ส่วนผลงานชื่อ *เริงระบำ* (2493) (ภาพที่ 17) ได้รับรางวัลเกียรติคุณอันดับสอง (เหรียญเงิน) ประเภทประติมากรรมในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 3 เป็นประติมากรรมที่มีรูปทรงประสานท่วงท่าการร้ายรำแบบไทยกับตะวันตกได้อย่างกลมกลืนและมีชีวิตชีวา แสดงให้เห็นอิทธิพลของศิลปะตะวันตกที่มีต่อศิลปวัฒนธรรมไทยในช่วงชีวิตของศิลปิน



ภาพที่ 16 เขียน ยิ้มศิริ; ดินแดนแห่งความอึดอึด (2493)

ที่มา: หอศิลป์ร่วมสมัยราชดำเนิน, 2562.



ภาพที่ 17 เขียน ยิ้มศิริ; เรืองระบำ (2493)

ที่มา: เกรท สตาร์ อาร์ต โชว์, 2560.

ผลงานชื่อแม่กับลูก(2494) (ภาพที่ 18)ได้รับรางวัลเกียรติยศอันดับสอง (เหรียญเงิน) ประเภทประติมากรรมในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 4 ซึ่งเขียน ยิ้มศิริ ได้ถ่ายทอดความรู้สึกผูกพันระหว่างแม่กับลูกด้วยการสร้างวงแขนของแม่ที่โอบอุ้มลูกแสดงเป็นสัญลักษณ์แห่งความอบอุ่น การป้องกัน และความรักบริสุทธิ์อันสูงส่ง ผลงานชิ้นนี้แสดงถึงอิทธิพลการคลี่คลายรูปทรงแบบศิลปะสมัยใหม่ตะวันตก โดยเฉพาะรูปแบบงานประติมากรรมของ เฮนรี มัวร์(Henry Moore)ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักและความอบอุ่นของแม่กับลูก ซึ่งเขียนได้นำมาผสมผสานกับแนวคิดและแนวการแสดงออกของตัวเองให้ออกมาเป็นผลงานเฉพาะตัวที่งดงาม



ภาพที่ 18 เขียน ยิ้มศิริ; แม่กับลูก (2494)

ที่มา: หอศิลป์ร่วมสมัยราชดำเนิน, 2562.

ในปี พ.ศ. 2496 เขียนได้ศึกษาต่อที่ประเทศอิตาลี อันเป็นช่วงเวลาเดียวกับสถาบันศิลปะร่วมสมัยแห่งกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษจัดประกวดประติมากรรมนานาชาติสำหรับอนุสาวรีย์ขึ้นใน หัวข้อ **นักโทษการเมืองที่ไม่มีใครรู้จัก(The Unknown Political Prisoner)** ที่ เทต แกลเลอรี (Tate Gallery) โดยมีผลงานที่ส่งเข้าประกวดจำนวน 3,500 ชิ้น ซึ่งเขียนได้สร้างงานประติมากรรมส่งประกวดด้วย(ภาพที่ 19) และผลงานของเขียนเป็นหนึ่งในผลงานทั้งหมด 200 ชิ้น ที่ได้รับการคัดเลือกเข้าร่วมแสดงผลงานครั้งนี้ด้วย



ภาพที่ 19เขียน ยิ้มศิริ กับผลงาน นักโทษการเมืองที่ไม่มีใครรู้จัก (2496)

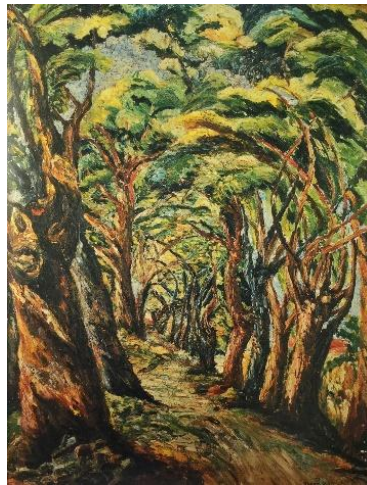
ที่มา: เกรท สตาร์ อาร์ต ไชว., 2560.

นนทิวรรณ จันทนะพะลิน (2557: 72-73) วิเคราะห์ว่าประติมากรรมชิ้นนี้เป็นรูปทรงของมนุษย์สองคนที่ไม่ได้เป็นรูปตามธรรมชาติ ลำตัวมีลักษณะเป็นแท่งกลมมนและถูกคว้านลึกเข้าไปด้านในจนเกิดเป็นช่องว่างในรูปทรงสื่อถึงความหิวโหยทรมาณ รูปทรงอยู่ในอิริยาบถคุกเข่า มือและแขนยื่นไปข้างหน้าให้ความรู้สึกถึงการอ่อนวอนขอความเห็นใจ ใบหน้าที่ไม่สื่อว่าเป็นใครทำให้สื่อถึงมนุษย์นิรนามที่เหงาหงอยขึ้นเพื่อขอร้องความเป็นธรรมต่อมวลมนุษยชาติ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าประติมากรได้กำหนดความคิดและความรู้สึกก่อนที่จะออกแบบและสร้างผลงานที่สอดคล้องระหว่างรูปลักษณ์และการสื่อความหมาย

ในทัศนะของผู้วิจัย ผลงานประติมากรรมของเขียน ยิ้มศิริ ได้ผสมผสานอัตลักษณ์ความเป็นไทยเข้ากับอิทธิพลจากตะวันตก ซึ่งน่าจะสอดคล้องโดยบังเอิญกับนโยบายของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในช่วงที่ 2 (พ.ศ. 2491-2496) ทั้งนี้ ชาตรี ประกิตนันทการ (2547: 441-442)ระบุว่ารัฐบาลจอมพล ป. ในยุคหลังพ.ศ.2491 มีลักษณะที่หวนกลับไปเน้นรูปแบบความเป็นไทยแบบทอถิ่นนิยมมากขึ้น ซึ่งคือการเน้นอัตลักษณ์หรือรูปแบบเฉพาะที่แตกต่างทางวัฒนธรรมของตนเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งมักจะเป็น

การหวนย้อนกลับไปยกลักษณะรูปแบบจารีตประเพณีในด้านต่างๆของอดีตขึ้นมาเชิดชู และใช้เป็นเครื่องมือในการแสดงออกซึ่งตัวตนทางสังคมของตนเอง หรือเพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์ในการเสนอภาพความเป็นไทยแก่สายตาชาวโลกทดแทนความเป็นไทยแบบสากล ซึ่งเคยเป็นสัญลักษณ์ของมหาอาณาจักรไทยในยุคแห่งการสร้างชาติและขยายดินแดนที่ได้สูญสิ้นไปแล้วหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2

ในด้านงานจิตรกรรมที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาตินั้น วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2548) ตั้งข้อสังเกตว่า ศิลปินไทยได้รับอิทธิพลศิลปะสมัยใหม่ตะวันตกอย่างลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) ลัทธิโพสต์-อิมเพรสชันนิสม์ (Post-Impressionism) และคิวบิสม์ (Cubism) และนำมาปรับใช้ให้เหมาะสมกับการแสดงออกทางศิลปะส่วนบุคคล อาทิ งานจิตรกรรมชื่อ *วิถีแห่งฝัน* (2492) (ภาพที่ 20) ของมีเซียม ยิมอินซอย (ภาพที่ 20), *ชายฉกรรจ์* (2493) ของจำรัส เกียรติก้อง, *ภูเขาทอง* (2494) (ภาพที่ 21) ของทวี นันทขว้าง และ *จันทบุรี* (2497) (ภาพที่ 22) ของประยูร อุลุชาฎะ ที่ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับหนึ่ง เหรียญทอง ประเภทจิตรกรรม จากการแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1 ครั้งที่ 2 ครั้งที่ 3 และครั้งที่ 6 ตามลำดับ ล้วนเป็นงานที่ได้รับอิทธิพลลัทธิอิมเพรสชันนิสม์และโพสต์-อิมเพรสชันนิสม์นอกจากนี้ยังมี จิตร (ประกิต) บัวบุศย์ (ภาพที่ 23) และเฟื้อ หริพิทักษ์ ที่ถือว่าเป็นศิลปินผู้เชี่ยวชาญการสร้างงานจิตรกรรมแนวอิมเพรสชันนิสม์คนสำคัญของไทยด้วย



ภาพที่ 20 มีเซียม ยิมอินซอย; *วิถีแห่งฝัน* (2492)

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9, 2540: 67.



ภาพที่ 21 ทวี นันทขว้าง; ภูเขาทอง (2494)
ที่มา: เล่มเดียวกัน: 71.



ภาพที่ 22 ประยูร อุตุษากะ; จันทบุรี (2497)
ที่มา: เล่มเดียวกัน: 73.



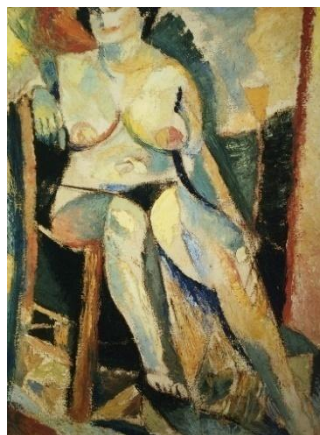
ภาพที่ 23 จิตร บัวบุศย์ The Beautiful Garden (2485)
ที่มา: เล่มเดียวกัน: 54.

ขณะที่อิทธิพลลัทธิคิวบิสม์ปรากฏอย่างเด่นชัดในงานจิตรกรรมชื่อ *วัดพระแก้วที่ฉันพบ* (2493) (ภาพที่ 24) ของประสงค์ ปัทมานุช รางวัลเกียรตินิยมอันดับหนึ่ง เหรียญทอง ประเภทมัณฑนศิลป์ จากการแข่งขันศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 ที่ผสมผสานสถาปัตยกรรมไทยกับการตัดทอนรูปทรงแบบคิวบิสม์ รวมไปถึงงานจิตรกรรมชื่อ *นางแบบ (องค์ประกอบศิลป์)* (2499) (ภาพที่ 25) รางวัลเกียรตินิยมอันดับหนึ่ง เหรียญทอง ประเภทจิตรกรรม จากการแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 8 และ *น้ำเงินเขียว* (2499) ของ เพ็ญ หริพิทักษ์ ที่วาดขึ้นในช่วงที่ไปศึกษาต่อ ณ กรุงโรม ประเทศอิตาลี ระหว่างปี พ.ศ. 2497-2499



ภาพที่ 24 ประสงค์ ปัทมานุช; *วัดพระแก้วที่ฉันพบ* (2493)

ที่มา: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2549.



ภาพที่ 25 เพ็ญ หริพิทักษ์; *นางแบบ (องค์ประกอบศิลป์)* (2499)

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9, 2540: 58.

ในช่วงครึ่งหลังของทศวรรษ 2490 จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้มีดำริสร้างปูชนียสถานเพื่อเป็นพุทธบูชาและเป็นพุทธานุสรณีสถาน เนื่องในโอกาสที่พระพุทธศักราชเวียนมาบรรจบครบรอบ 2500 ปี ซึ่งจะครบในวันวิสาขบูชาปี พ.ศ. 2500 รัฐบาลจึงได้กราบบังคมทูลเชิญพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช(รัชกาลที่ 9)ทรงเสด็จพระราชดำเนินไปประกอบพระราชพิธีวางศิลาฤกษ์พุทธมณฑล ณ บริเวณที่จะก่อสร้างปัจจุบันคืออำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่29กรกฎาคม พ.ศ.2498

ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้รับมอบหมายให้ออกแบบพระพุทธรูปประธานพุทธมณฑล ซึ่งมีพระนามว่า พระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์ศาสตราจารย์ศิลป์ได้เสนอความคิดในการประชุมกับคณะกรรมการพิจารณาออกแบบพระพุทธรูปว่า พระพุทธรูปไม่ใช่พระพุทธรูปเจ้าจริง พระพุทธรูปเป็นเพียงสิ่งแทนพระพุทธรูปเจ้า การออกแบบควรเน้นไปที่การนำเสนอพระพุทธรูปแบบอุดมคติ (Idealistic) แต่อย่างไรก็ตาม รูปแบบของพระพุทธรูปก็ไม่สำคัญเท่ากับการที่ต้องออกแบบและสร้างพระพุทธรูปที่สามารถแสดงให้เห็นหาชนได้รู้สึกและสัมผัสถึงพระธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธองค์ได้ (โครงการศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี สรรเสริญ, 2552) จากความคิดของศาสตราจารย์ศิลป์จึงเห็นได้ว่าท่านไม่เพียงให้ความสำคัญในแง่ของรูปแบบและเทคนิคในการแสดงออกของรูปทรงเพื่อแสดงความงามเท่านั้น แต่การออกแบบและสร้างพระพุทธรูปยังต้องให้ความสำคัญไปที่ความรู้สึกที่มหาชนได้รับจากงานประติมากรรมด้วย

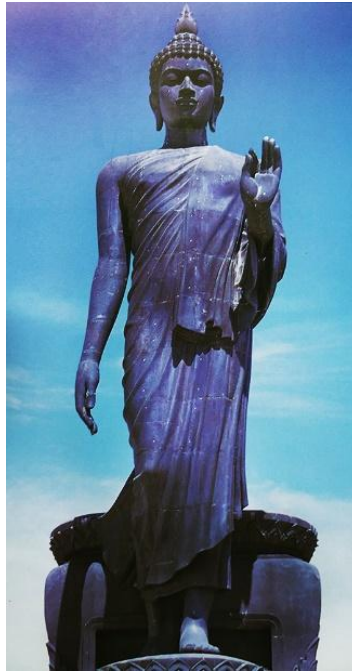
ศาสตราจารย์ศิลป์จึงได้ศึกษาสุนทรียภาพของพระพุทธรูปของไทย ท่านเห็นว่าพระพุทธรูปปางลีลา รูปแบบศิลปะสมัยสุโขทัยมีความงดงามที่สุด เหมาะสมสำหรับเป็นพระประธานที่พุทธมณฑล ท่านประยุกต์รูปแบบพระพุทธรูปปางลีลาสมัยสุโขทัยมาผสมผสานกับศิลปะแนวเหมือนจริงของตะวันตก (Realistic) แล้วจึงออกแบบเป็นพระพุทธรูปปางลีลาที่มีพระสรีระแบบมนุษย์มีกล้ามเนื้อพองาม ทรงครองจีวรห่มเฉียงพระอังสาขวา จีวรจีบเป็นริ้วอย่างมีระเบียบพาดสังฆาฏีที่พระอังสาซ้าย ทรงทอดพระกรขวา และยกพระกรซ้ายเสมอพระอุระ พระพักตร์อ้อม พระเศียรมีพระเกศาขวัดก้นหอย มีพระเกตุมาลารองรับรัศมีรูปดอกบัวตูม เบื้องหลังพระพุทธรูปเป็นรัตนบัลลังก์ที่มีดอกบัวเป็นอาสนะ ลักษณะรอยยับของจีวรกับแนวสังฆาฏีเป็นแนวเส้นที่ต่อเนื่องเกิดเป็นทิศทางของเส้นที่สอดรับกัน(ภาพที่ 26 – ภาพที่ 28)



ภาพที่ 26 ต้นแบบการศึกษาพระพุทธรูปปางลีลาของศิลป์ พีระศรี
ที่มา: โครงการศาสตราจารย์ศิลป์ฯ, 2552.



ภาพที่ 27 ศิลป์ พีระศรี กับต้นแบบพระพุทธรูปปางลีลา
ที่มา: เล่มเดียวกัน.



ภาพที่ 28 ศิลป์ พระศรี, พระศรีศากยทศพลญาณ ฌ พุทธมณฑล
ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9.

พระศรีศากยทศพลญาณจึงมีลักษณะของศิลปกรรมตะวันตกแฝงอยู่ในพุทธลักษณะ วัสดุที่ใช้ในการสร้างเป็นโลหะรมดำ ตามต้นแบบของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี โดยมีสาโรช จารักษ์เป็นผู้ควบคุมการปั้นตามต้นแบบและจัดหล่อสำเร็จเมื่อ พ.ศ. 2525 หรือ 20 ปีหลังมรณกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้ได้สมญาว่า บิดาแห่งศิลปะสมัยใหม่ของประเทศไทย

พระศรีศากยทศพลญาณจึงถือเป็นผลงานชิ้นสำคัญที่ศาสตราจารย์ศิลป์ได้ออกแบบขึ้น แม้ท่านจะเป็นชาวอิตาเลียนโดยกำเนิดก็ตาม หากแต่กลับสามารถถ่ายทอดลักษณะของพระพุทธรูปที่เป็นไปตามพุทธลักษณะและยังแสดงออกทางด้านสุนทรียภาพได้อย่างโดดเด่น ถึงขนาดที่เจตนา นาควัชระ (2546: 83) ได้วิจารณ์ว่า แม้ประติมากรรมชิ้นนี้จะถูกสร้างด้วยวัสดุที่แข็งแกร่งดูประหนึ่งว่าจะทนความเคลื่อนไหวใด ๆ แต่ประติมากรก็สามารถสร้างให้เกิดความรู้สึกที่กำลังเคลื่อนไหวได้ ซึ่งข้อวิจารณ์ของเจตนาที่สอดคล้องกับเนื้อหาของพระพุทธรูปที่อยู่ในปางลีลาหรือเป็นอากับกิริยาของพระพุทธเจ้ากำลังดำเนินอยู่ นับได้ว่าศาสตราจารย์ศิลป์ได้ถ่ายทอดความเคลื่อนไหวของพระพุทธรองค์ได้อย่างงดงามลงตัวอย่างยิ่ง

นอกจากนี้ สุธี คุณาวิชยานนท์(สัมภาษณ์, 2562)เห็นว่า พระศรีศากยยะทศพลญาณนับเป็นพระพุทธรูปแบบสมัยใหม่ที่สะท้อนงานพุทธศิลป์ในช่วง พ.ศ.2500 ที่โดดเด่น โดยสอดคล้องกับสำนักเรื่องความทันสมัยในไทย และกระแสการตีความคำสอนของพระพุทธศาสนาในเชิงวิทยาศาสตร์ในช่วงเวลานั้น เพราะฉะนั้น อาจกล่าวได้ว่า พระศรีศากยยะทศพลญาณเป็นตัวแทนของยุค25 พุทธศตวรรษที่สำคัญ

พัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทย: หมายความว่า 2 ช่วง พ.ศ.2500ถึง พ.ศ. 2529การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองไทยที่สำคัญในประวัติศาสตร์สมัยใหม่ ซึ่งอิทธิพลของพัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในช่วงพ.ศ. 2500 ถึงทศวรรษ 2520 เป็นช่วงประเทศไทยมีความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองอย่างสูง โดยเฉพาะเหตุการณ์ทางการเมืองในช่วงปีพ.ศ. 2516 ถึง 2519 ที่เป็นยุคแห่งการแบ่งบานของเสรีภาพและประชาธิปไตย อันเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของประเทศชาติที่นำไปสู่เปลี่ยนแปลงทางสังคมส่งผลต่อพัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ทัศนศิลป์ทั้งทางตรงและทางอ้อม โดยสามารถแบ่งพัฒนาการออกเป็น 3 ช่วง คือพ.ศ.2500 ถึง ก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 ช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 ถึง 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 และช่วงหลังวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ถึงทศวรรษ 2520

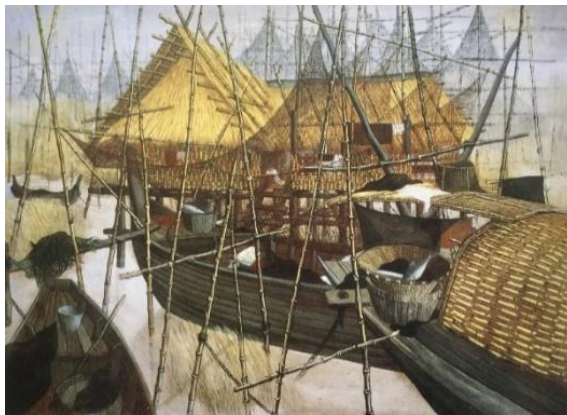
1. พัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในช่วง พ.ศ.2500 ถึง ก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516

การฟื้นฟูทัศนศิลป์แนวประเพณีนิยมหลัง พ.ศ.2500 ถือเป็นแนวทางทัศนศิลป์สมัยใหม่ของไทยที่อยู่ในกระแสหลัก โดยเฉพาะในวงการประกวดงานศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งมีปัจจัยสำคัญจากความสนใจของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ในศิลปกรรมโบราณของประเทศไทยช่วงทศวรรษ 2490 ถึงพ.ศ.2505 ท่านมีความมุ่งหวังให้ลูกศิษย์ไม่ยึดติดกับอิทธิพลศิลปะตะวันตกที่มีความแปลกใหม่ในสังคมไทย หากแต่เตือนให้รู้จักการประยุกต์ใช้รากเหง้าทางศิลปกรรมไทยกับศิลปะตะวันตกให้เกิดเป็นเอกลักษณ์สมัยใหม่ที่เป็นของตัวเอง ทัศนคติดังกล่าวของท่านมีผลโดยตรงต่อการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยศิลปากร ท่านเห็นว่าสิ่งที่น่าภูมิใจที่สุดคือศิลปินได้ดำรงรักษาความเป็นไทยที่แสดงออกถึงชีวิตประจำวันอันบริสุทธิ์สดใสจริงใจ ซึ่งแนวทางนี้จะทำให้พันอิทธิพลที่เกิดจากการเลียนแบบศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตก และจะยังแสดงความเป็นไทยอยู่เสมอ แม้จะแสดงออกมาศิลปะแบบสมัยใหม่ก็ตาม (ศิลป์ พีระศรี,2546; 154-155)

นอกจากนี้ยังมีบทความวิจารณ์สำคัญของศาสตราจารย์ศิลป์ที่แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับศิลปกรรมไทยโบราณด้วยการวิเคราะห์เชิงความงาม เช่น ในบทความ “ศิลป์เก่าอันเป็นมรดกที่ไทย

ได้รับจากบรรพบุรุษ” “วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย” “ศิลปะสุโขทัย” และ “จิตรกรรมและประติมากรรมสมัยสุโขทัย แสดงที่วัดตระพังทองกลาง จังหวัดสุโขทัย” เป็นต้น (เล่มเดียวกัน)

แม้ว่าโดยภาพรวมทางด้านทัศนศิลป์จะเป็นการรื้อฟื้นแนวประเพณีตามความนิยมของศาสตราจารย์ศิลป์ก็ตาม แต่ในปีพ.ศ. 2500 สมโภชน์ อุปอินทร์ กลับสร้างงานจิตรกรรมชื่อ *กรุงเทพฯ 2500: ยุคแห่งเผด็จการ* แสดงออกถึงการสะท้อนสภาพการเมืองในช่วงเวลานั้นอย่างไม่เคยมีมาก่อน แต่ก็เพียงผลงานชิ้นนี้เท่านั้นที่สะท้อนสังคมและการเมืองอย่างชัดเจน เพราะงานทัศนศิลป์ในกระแสหลักมักเน้นไปที่การสร้างแนวทางศิลปะไทยแนวประเพณีนิยมขึ้นมาใหม่



ภาพที่ 29 ดำรง วงศ์อุปราช; หมู่บ้านชาวประมง (2503)

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9, 2540: 94.

ผลงานที่เป็นเสมือนภาพตัวแทนของทัศนศิลป์แนวประเพณีนิยมหลัง พ.ศ.2500 ที่โดดเด่นก็คืองานจิตรกรรม “หมู่บ้านชาวประมง” ของดำรง วงศ์อุปราช (ภาพที่ 29) และประติมากรรม “หญิงสาวกำลังหิวผม” ของเชียน ยิ้มศิริ (ภาพที่ 30) โดยมีข้อสังเกตจากบทวิจารณ์ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (2546:143) ชื่นชมในการแสดงออกถึงความเป็นไทยของผลงานทั้งสองชิ้นในแง่ของความละเอียดทางจิตรกรรมและรูปทรงทางประติมากรรมที่แสดงกลิ่นอายของความเป็นไทยได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้ยังมีศิลปินหลายคนได้หยิบยกภาพวิถีชีวิตของคนไทย วิถีชาวบ้าน หรือกิจกรรมทางพระพุทธศาสนาที่สัมพันธ์กับวิถีไทยมาถ่ายทอดเป็นศิลปะที่มีรูปลักษณ์เฉพาะตัวเช่น จิตรกรรมชื่อ *วัด* (2501) ของทวี นันทขว้าง, ภาพพิมพ์ไม้ชื่อ *ตะกร้อ* (2504) ของมานิต ภู่อารีย์, ภาพพิมพ์ไม้ชื่อ *เริ่มผลิ* (2505) ของชูลุด นิมเมสมอที่ใช้รูปร่างและลายเส้นที่นุ่มนวลแบบไทยมาแสดงออกในผลงานจิตรกรรมและภาพพิมพ์, ภาพจิตรกรรมชื่อ *ผนังและความศรัทธา* (2506) ของพิชัย นิรันดร์ และภาพพิมพ์ไม้ชื่อ *พราย* (2508) พจน์ สง่างค์ ใช้

สัญลักษณ์ที่สื่อถึงพระพุทธศาสนา ส่วนประติมากรรมชื่อ *เป่าขลุ่ย*(2503) ของชิต เจริญประชาได้พัฒนารูปร่างและเนื้อหาให้เกิดความรู้สึกแบบไทย, วาดเส้นชื่อ *กินรี*(2501) ของอังคาร กัลยาณพงศ์ได้พัฒนาลายเส้นของจิตรกรรมไทยไปสู่ภาพจิตรกรรมไทยแบบเฉพาะตัวในรูปลักษณะเชิงจินตนาการ, ภาพจิตรกรรม *แสงจันทร์* (2502) ของประสงค์ ปัทมบุได้ประยุกต์งานจิตรกรรมไทยผสมกับองค์ประกอบแนวใหม่ของ และภาพพิมพ์ไม้ชื่อ *สามแม่ลูก* (2505) และ *ตุ๊กแก*(2506) ของประหยัด พงษ์ดำ ที่ใช้รูปสัตว์แสดงออกถึงความเป็นไทยในงานภาพพิมพ์ เป็นต้น (วิโชค มุกตมณี และสุธี คุณาวิชยานนท์, 2540: 90-99)



ภาพที่ 30.เชียน ยิ้มศิริ, หญิงสาวกำลังหิว (2503)

ที่มา: สมพร รอดบุญ, 2537: 91.

นอกจากนี้ ความนิยมงานทัศนศิลป์แนวประเพณีในช่วงต้นทศวรรษ 2500 ยังเป็นที่ต้องการของชาวต่างชาติที่เข้ามาในประเทศไทย โดยมีการแสดงและจำหน่ายผ่านร้านขายของที่ระลึก ร้านกรอบรูป หรือร้านหนังสือที่ได้รับการฝากผลงานไว้ ชาวต่างชาติจะซื้อผลงานเพื่อเป็นของที่ระลึกก่อนกลับประเทศตัวเอง งานทัศนศิลป์เหล่านี้จะแสดงออกถึงเอกลักษณ์ของความเป็นไทยเป็นสำคัญ เช่น ผลงานจิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์, ภาพพิมพ์จากงานจิตรกรรมชุดพระเวสสันดรชาดกของเหม เวชกร และภาพจิตรกรรมของดำรง วงศ์อุปราช เป็นต้น และด้วยความนิยมของงานทัศนศิลป์แนวนี้ในด้านธุรกิจทำให้ในเวลาต่อมาเกิดหอศิลป์ในเชิงพาณิชย์มากมายในย่านธุรกิจเพื่อรองรับการซื้อขายให้กับชาวต่างชาติที่เข้ามาพักในกรุงเทพฯ เช่น เพชรบุรีแกลเลอรี และ C.V.N. Gallery เป็นต้น (สิทธิธรรม โรหิตะสุข, 2560: 72-

75) ซึ่งปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นผลพวงสำคัญจากแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมที่มาพร้อมกับการเข้ามาของสหรัฐอเมริกาด้วยปัจจัยทางการเมืองในยุคสงครามเย็นและสถานการณ์สงครามเวียดนาม ซึ่งส่งผลให้ให้งานทัศนศิลป์ไทยได้รับความสนใจจากชาวชาติมากขึ้นกว่าเดิมด้วย

ขณะที่ศิลปินไทยจำนวนหนึ่งก็สร้างผลงานทัศนศิลป์ในแนวนามธรรม (Abstract Art) ขึ้นนับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษที่ 2500 ถึงทศวรรษ 2520 โดยไม่ได้แสดงท่าทีเป็นปฏิปักษ์ต่อแนวทางทัศนศิลป์ในแนวทางอื่นอย่างชัดเจน เนื่องจากทัศนศิลป์แนวนามธรรมเป็นผลงานที่ปราศจากพันธนาการทั้งด้านรูปแบบและความหมายทางสังคม ศิลปินมีอิสระและเสรีภาพในการแสดงออกตามคติของตัวเองโดยไม่ต้องยุ่งเกี่ยวกับเรื่องราวของลัทธิการเมือง สังคม หรือรับใช้อุดมการณ์ใดอุดมการณ์หนึ่ง (กฤษฎา คุชฌีวนิช, 2554) อีกทั้งยังสอดคล้องกับแนวคิดของศาสตราจารย์ศิลป์ (2546:24) ในความหมายศิลปะเพื่อศิลปะว่าเป็นศิลปะบริสุทธิ์ที่ศิลปินมีเสรีภาพในการแสดงออกตามเป้าหมายของตัวเองโดยไม่ผูกมัดจากอำนาจใดๆ เพราะฉะนั้น ทัศนศิลป์แนวนามธรรมจึงถูกสร้างขึ้นเป็นสิ่งที่แทนของแนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะ ณ ช่วงเวลาดังกล่าว

ทัศนศิลป์แนวนามธรรมในประเทศไทยมีรูปแบบและเทคนิคที่ไม่ต่างจากศิลปะนามธรรมตะวันตกเท่าใดนัก หากแต่มีความแตกต่างกันในเรื่องของช่วงเวลา ศิลปินไทยตามหลังกระแสศิลปะนามธรรมตะวันตก ศิลปินไทยรับอิทธิพลเฉพาะรูปแบบสำเร็จรูปโดยไม่มีประสบการณ์ร่วมการคลี่คลายรูปทรงและเนื้อหาดังเช่นในตะวันตก ทัศนศิลป์แนวนามธรรมไม่ได้มีเนื้อหาและแนวคิดที่มีความรุนแรงที่ต่อต้านความเป็นไทยและไม่ได้แสดงถึงข้อวิพากษ์วิจารณ์ทางสังคม ทำให้ทัศนศิลป์แนวนามธรรมของไทยได้รับการยอมรับในช่วงเวลาดังกล่าวทั้งในด้านการประกวดศิลปกรรมและเชิงพาณิชย์ (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2561; 159-163)

ทัศนศิลป์แนวนามธรรมเกิดจากการรับรู้และเรียนรู้แนวทางศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตกเป็นสำคัญ พิริยะ ไกรฤกษ์ (2526:36-39) ได้เขียนไว้ว่า พ.ศ. 2504 อารี สุทธิพันธุ์ (ภาพที่ 31) กลับมาจากการศึกษาจากสหรัฐอเมริกาโดยได้รับอิทธิพลแอบสแตร็คเอ็กซ์เพรสชันนิซึม (Abstract Expressionism) พ.ศ.2506 ดำรง วงศ์อุปราชได้สร้างงานทัศนศิลป์แนวนามธรรมหลังจากเดินทางกลับมาจากการเรียนที่สเลต สคูล ออฟ ไฟน์ อาร์ต (Slade School of Fine Arts) ในประเทศอังกฤษ เช่นเดียวกันกับที่อนันต์ ปาณินท์ เดินทางไปประเทศฝรั่งเศส มานิตย์ ภู่อารีย์ไปศึกษาต่อประเทศอิตาลี บรรจง โกศลวัฒน์ และพีระ พัฒนพีระเดชเดินทางไปสหรัฐอเมริกาแต่ในกรณีของจ่าง แซ่ตั้ง (ภาพที่ 32) กลับสร้างงานจิตรกรรมนามธรรมโดยได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาปรัชญาตะวันออกด้วยพื้นฐานทางครอบครัวที่มาจากจีน ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าในช่วงนั้น จ่างเป็นศิลปินไทยคนเดียวที่เขียนภาพแนวนามธรรม โดยมีรากฐานที่มาจาก

รากเหง้าทางด้านวัฒนธรรมของจีนไม่ใช่ลัทธิทางศิลปะสมัยใหม่ตะวันตก (เดือนฉายภูษนะ ภูประเสริฐ, 2549; 38)



ภาพที่ 31 อารี สุทธิพันธุ์; ผู้หญิง (2503)
ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9:80.



ภาพที่ 32 จ่าง แซ่ตั้ง; ไม่มีชื่อ (2503)
ที่มา: จ่าง แซ่ตั้ง, 2556: 30.

แต่ต่อมาในปี พ.ศ.2507 หลังมรณกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ก็เกิดการประท้วงการตัดสินใจของคณะกรรมการในการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ที่มีมติให้ผลงานจิตรกรรม *ชักกระดาน* หมายเลขสองของประพจน์ โยธาประเสริฐ (ภาพที่ 33) ที่ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง ประเทจิตรกรรม โดยศิลปินหัวก้าวหน้า 14 คนเห็นว่ากรรมการมีความเอนเอียงที่จะเลือกงานจิตรกรรมแบบประเพณี ซึ่งศิลปินกลุ่มนี้เชื่อว่าผลงานที่ควรได้รับรางวัลควรเป็นผลงานจิตรกรรมสมัยใหม่มากกว่าและ

ผลงานดังกล่าวไม่ได้แสดงความก้าวหน้าในสุนทรียภาพร่วมสมัยที่แท้จริง จึงเสนอให้ถอดถอนรางวัลและปรับปรุงคณะกรรมการในการคัดเลือกตัดสินผลงาน ซึ่งต่อมาพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชทรงทราบเรื่องความขัดแย้งที่เกิดขึ้น จึงโปรดเกล้าฯ ให้ทั้งสองฝ่ายไปร่วมรับประทานอาหารกลางวัน ที่ทรงพระราชทานเลี้ยง ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐานเพื่อให้ทั้งสองฝ่ายมีความปรองดองกัน (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 295-297)



ภาพที่ 33 ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ; ชักกระดาน หมายเลขสอง (2507)

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9: 97.

พิริยะ ไกรฤกษ์ (2526:35-36) ได้วิจารณ์ว่า เหตุการณ์ดังกล่าวทำให้ความเชื่อมั่นในศักดิ์ศรีของงานศิลปกรรมแห่งชาติได้ถูกทำให้มัวหมองและลดความน่าเชื่อถือลง เช่นเดียวกับ จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล วิเคราะห์ว่า เหตุการณ์ดังกล่าวทำให้ศิลปินบางคนที่เคยเป็นลูกศิษย์ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ไม่เข้าร่วมการประกวดงานศิลปกรรมแห่งชาติอีกเลย ซึ่งข้อเรียกร้องที่สำคัญคือให้การปรับปรุงรายละเอียดของการจัดการประกวดและคณะกรรมการไม่ควรอยู่ในกลุ่มของสถาบันเดียว ผลกระทบดังกล่าวทำให้ศิลปินหัวก้าวหน้าในรุ่นต่อๆ มาไม่ส่งงานมาแสดงที่ศิลปกรรมแห่งชาติ ขณะที่ผู้ส่งประกวดงานศิลปกรรมจำนวนมากเป็นนักศึกษาในวัยเรียนหรือเพิ่งสำเร็จการศึกษาเป็นส่วนใหญ่ (หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2544: 30)

เจตนา นาควัชระ ได้ให้ข้อมูลว่า ต่อมาในช่วง พ.ศ.2523-2524 ขณะท่านได้ดำรงตำแหน่งรองอธิการบดีฝ่ายวิชาการของมหาวิทยาลัยศิลปากร ทางมหาวิทยาลัยศิลปากรได้พยายามปรับปรุงกระบวนการตัดสินผลงานการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติด้วยการเชิญผู้ทรงคุณวุฒิที่มีใช้ชีวิตร่วมเป็นกรรมการด้วย แต่ก็ได้รับการต้านทานจากกลุ่มศิลปินของมหาวิทยาลัยศิลปากรเอง จึงแก้ปัญหาเรื่องคณะกรรมการในการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติในขณะนั้นไม่ตก

จากเหตุการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงความไม่เชื่อมั่นในผลการตัดสินการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติหลังยุคศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี สิ่งที่น่าสังเกตก็คือศิลปินหลายคนในกลุ่มหัวก้าวหน้านั้น แต่เดิมเองก็สร้างสรรค์ผลงานที่แสดงออกถึงรูปแบบเชิงประเพณีนิยมอยู่น้อย โดยเฉพาะดำรง วงศ์อุปราช ที่มีผลงานแนวประเพณีไทยนิยมในช่วงครึ่งแรกของทศวรรษ 2500 หากแต่หลังจากกลับมาจากการศึกษาต่อที่ประเทศอังกฤษสร้างผลงานทัศนศิลป์นามธรรม (Abstract Art) อย่างชัดเจนเช่น จิตรกรรมชื่อ 18-30 ก.ค. 2458 (2508) (ภาพที่ 34) เป็นต้น หรืออย่างปรีชา อรชุนกะ ที่ต่อมาก็คือศิลปินที่สร้างผลงานแนวนามธรรมมาโดยตลอด



ภาพที่ 34ดำรง วงศ์อุปราช; 18-30 ก.ค. 2458 (2508)

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9:84.

ซึ่งผลจากการเดินทางไปต่างประเทศและการรับข้อมูลข่าวสารจากความเคลื่อนไหวศิลปะสมัยใหม่ตะวันตกของศิลปินรุ่นใหม่สมัยนั้นเป็นปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อการเปลี่ยนมุมมองในทัศนศิลป์แนวประเพณีนิยมในงานทัศนศิลป์ไทยในครึ่งหลังทศวรรษ 2500 อย่างมาก สังเกตได้จากผลงานทัศนศิลป์แนวนามธรรมในช่วงทศวรรษที่ 2510 เช่น จิตรกรรมชื่อไม่มีชื่อ(2510) ของปรีชา อรชุนกะ (ภาพที่ 35), จิตรกรรม(2512) ของอนันต์ ปาณินท์ (ภาพที่ 36), ภาพพิมพ์ 1/2512 หมายเลข 2 (2512) ของเดชา วราชน, ความสัมพันธ์ (2515) ของอิทธิ คงคากุล และ คน 4/2513 (2513) ของสน สีมাত্রัง (ภาพที่ 37) เป็นต้น



ภาพที่ 35 ปรีชา อรอุณกะ; 'ไม่มีชื่อ' (2510)
 ที่มา: เล่มเดียวกัน: 129.



ภาพที่ 36 อนันต์ ปาณินท์; จิตรกรรม (2512)
 ที่มา: เล่มเดียวกัน: 130.



ภาพที่ 37 สนิมาตรัง; คน 4/2513 (2513)

ที่มา: เล่มเดียวกัน: 131.

ขณะที่ในปีพ.ศ. 2508 ผลงานจิตรกรรม “ละครโรงใหญ่” ของธนะ เลหาภัยกุล (ภาพที่ 38) ที่ได้รับรางวัลเกียรติยศอันดับ 2 เหรียญเงินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 16 มีความน่าสนใจอย่างมากตรงที่ธนะได้วิพากษ์วิจารณ์สังคมและการเมืองที่ถูกชักใยโดยผู้มีอำนาจราวกับเป็นการแสดงละครงานจิตรกรรมนี้มีการตัดทอนและประกอบรูปทรง ซึ่งน่าจะได้รับแรงบันดาลใจจากภาพจิตรกรรม “เกอร์นิกา” (Guernica) ของ ปิกัสโซ (Pablo Picasso) และจากรูปแบบศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ตะวันตก (Surrealism) มาใช้เพื่อเล่าเรื่องในเชิงสัญลักษณ์ ซึ่งนับเป็นงานทัศนศิลป์เชิงวิพากษ์สังคมที่สำคัญในครึ่งหลังทศวรรษ 2500 แต่ก็ไม่มีหลักฐานใดที่แสดงให้เห็นว่าธนะได้รับแนวคิดจากลัทธิสังคมนิยมหรือแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตแต่อย่างใด



ภาพที่ 38 ธนะ เลหาภัยกุล; ละครโรงใหญ่ (2508)

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9: 119.



ภาพที่ 39 ฌว็ลล์ ดัชนี; ไม่มีชื่อ (2513)

ที่มา: เล่มเดียวกัน: 149.

สำหรับผลงานของฌว็ลล์ ดัชนี ในช่วงทศวรรษ 2510 นั้นได้รับอิทธิพลจากรูปแบบศิลปะเซอร์เรียลลิสม์เช่นเดียวกับธนะ แต่กลับแตกต่างออกไปด้วยการผสมผสานรูปแบบงานจิตรกรรมของซัลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dalí) เข้ากับรูปแบบของศิลปะไทยและพระพุทธศาสนา โดยผสมผสานรูปเปลือยกับส่วนของสถาปัตยกรรม ซึ่งทำให้เกิดความตระหนักแก่ผู้ชมในยุคนั้นอย่างมาก (สดชื่น ชัยประสาธน์, 2539:93) สังคมซึ่งไทยเคยชินกับผลงานงานทัศนศิลป์ประเพณีที่แสดงออกถึงความงามสงบเรียบง่ายและให้คุณค่าในด้านความถูกต้องทางศีลธรรมมากกว่าการทำความเข้าใจเชิงแก่นธรรมทางพุทธศาสนา สัญลักษณ์ที่ปรากฏในงานฌว็ลล์ที่ขัดแย้งกันระหว่างร่างกายมนุษย์กับสัญลักษณ์ที่เชื่อมโยงกับศาสนาเพื่อสื่อและถ่ายทอดแนวคิดวิพากษ์วิจารณ์ศาสนาที่ลัทธิลอบดัดเศียรพระพุทธรูปเพื่อจำหน่ายกลับถูกตีความในด้านของการลบหลู่ศาสนาและทำผิดที่ผิดทาง (ภาพที่ 39) ผู้ที่ไม่เห็นด้วยกับผลงานของฌว็ลล์ได้เข้าไปทำลายภาพจิตรกรรมของเขาที่แสดงอยู่ ณ สำนักงานกลางคริสเตียน สะพานหัวช้าง เมื่อวันที่ 10 ตุลาคมพ.ศ. 2514 เหตุการณ์ความวุ่นวายดังกล่าวถูกเผยแพร่ในหนังสือพิมพ์อย่างครึกโครม ซึ่งลักษณะคุณสมบัติ (2554:19-22) เชื่อว่าการนำเสนอข่าวของหนังสือพิมพ์ทั้งก่อนและหลังการทำลายผลงานของฌว็ลล์เป็นปัจจัยสำคัญที่กระตุ้นให้เกิดความวุ่นวายขึ้น

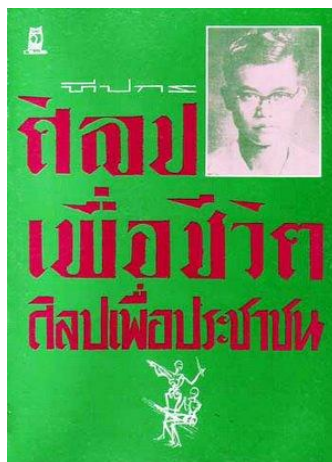
ในช่วงทศวรรษ 2500-2510 ศิลปินรุ่นใหม่มีการรวมตัวกันเคลื่อนไหวภายใต้ชื่อ “กลุ่มม้งกะสัน” เช่น ดำรง วงศ์อุปราช อนันต์ ปาณินท์ ประพันธ์ ศรีสุตา อินสนธ์ วงศ์สาม ทวี รัชนิกร และศิลปินอีกหลายคน โดยมีเป้าหมายในการทำกิจกรรมและแสดงผลงานศิลปะที่ไม่ขึ้นอยู่กับการคัดเลือกของคณะกรรมการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ และมีบทบาทสำคัญในการผลักดันให้เกิดหอศิลป์เอกชนขึ้นใน

ประเทศไทยเพื่อเป็นพื้นที่แสดงและจำหน่ายผลงานศิลปะของศิลปินที่มีความคิดก้าวหน้า ซึ่งหอศิลป์เอกชนที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น ได้แก่ “บางกอก อาร์ต เซ็นเตอร์” (พ.ศ.2504) ถือว่าเป็นหอศิลป์เอกชนแห่งแรก “หอศิลป์วังสวนผักกาด” (พ.ศ.2505) “บางกะปิแกลเลอรี” (พ.ศ.2505) และ “หอศิลป์ปทุมวัน” (พ.ศ.2509) ขณะที่ในทศวรรษ 2510 เกิด “แกลเลอรี 20” (พ.ศ.2510) และศูนย์ศิลป์เมทซึบ (พ.ศ. 2516) ซึ่งปัญหาของหอศิลป์เอกชนเหล่านี้มักเกิดจากการบริหารในเชิงธุรกิจทำให้ไม่สามารถมีอายุการดำเนินงานในระยะยาวได้ แต่อย่างไรก็ตาม มีการเคลื่อนไหวผลักดันโดยกลุ่มศิลปิน ชนชั้นนำในสังคมและผู้อุปถัมภ์จนทำให้เกิดหอศิลป์ พีระศรี (พ.ศ.2517) ซึ่งมีบทบาทอย่างสูงในการขับเคลื่อนงานทัศนศิลป์และศิลปะร่วมสมัยในทศวรรษ 2510 ถึง พ.ศ.2531 ได้อย่างโดดเด่น (สิทธิธรรม โรหิตะสุข, 2560: 72-121)

ในด้านการวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่สำคัญในช่วงพ.ศ.2500 ถึง ก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 นั้น เห็นได้ว่ามีเพียงศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีเท่านั้นที่มีบทบาทสำคัญในการวิจารณ์ศิลปะในวาระต่างๆ ศาสตราจารย์ศิลป์มุ่งเน้นว่าศิลปินไทยควรสร้างสรรค์ศิลปะที่บริสุทธิ์ ศิลปะมีหน้าที่ในการจูงใจจิตใจของมนุษย์ให้่องงามให้เกิดพุทธิปัญญาอันสูงส่ง งานศิลปะที่ดีต้องมีสุนทรียภาพที่ให้คุณค่าทางความงามและอารมณ์สะเทือนใจ ซึ่งความงามในทางศิลปะมีความหมายเท่ากับความดี ขณะเดียวกันท่านยังเตือนว่าอิทธิพลของศิลปะแบบตะวันตกอาจนำไปสู่การลอกเลียนแบบของศิลปินไทย แต่หากศิลปินไทยรู้จักประยุกต์ความรู้ตะวันตกเข้ากับศิลปะไทยทั้งในอดีตและปัจจุบันจะทำให้เกิดศิลปกรรมที่มีคุณค่าและแสดงถึงพุทธิปัญญาของศิลปินไทยอย่างมีเอกลักษณ์ (ศิลป์ พีระศรี, 2546: 389-418)

นอกจากบทวิจารณ์ของศาสตราจารย์ศิลป์ ยังมีบทความของประยูร อุลุชาฎะทางด้านศิลปะทั้งสมัยใหม่และศิลปะโบราณจำนวน 15 บทความในนิตยสารชาวกรุง ซึ่งต่อมารวมพิมพ์เป็นหนังสือรวมจำนวน 6 เล่ม แต่งานเขียนของประยูรส่วนใหญ่มักเป็นการอธิบายให้เกิดการเข้าถึงประวัติศาสตร์และความงามมากกว่าเป็นการวิจารณ์ศิลปะในบริบทอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

อย่างไรก็ตาม บทวิจารณ์เรื่อง “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน” ของจิตร ภูมิศักดิ์ (ภาพที่ 40) ที่พิมพ์ครั้งแรกในปี พ.ศ.2500 กลับมีทัศนคติตรงข้ามกับแนวคิดศิลปะบริสุทธิ์ จิตรได้วิพากษ์วิจารณ์แนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะและศิลปะบริสุทธิ์อย่างตรงไปตรงมา โดยให้คุณค่าแก่งานศิลปะในฐานะเป็นเครื่องมือในการปฏิบัติเปลี่ยนแปลงสังคมให้ดีขึ้น เพื่อประชาชนทุกชนชั้น



ภาพที่ 40 หน้าปกศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน

ที่มา:ตีปกร, 2540.

จิตรได้วิจารณ์แง่แนวคิดศิลปะบริสุทธิ์ที่ศาสตราจารย์ศิลป์เคยเสนอไว้ เขาเห็นว่าแนวคิดศิลปะบริสุทธิ์ทำให้ศิลปะมีคุณค่าสูงส่งจนให้เกิดช่องว่างระหว่างศิลปินกับประชาชน ประชาชนไม่เห็นคุณค่าของผลงานเหล่านั้นเพราะไม่ได้แสดงความจริงแท้ของชีวิต ความผิดพลาดอยู่ที่ศิลปินเป็นผู้ที่วางตัวเองให้เกิดระยะห่างจากประชาชน เพราะฉะนั้นศิลปะที่ดีจึงต้องสร้างสรรค์ศิลปะที่สัมพันธ์กับมหาชนและรับใช้ชีวิตของประชาชน ซึ่งก็คือ ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน (ตีปกร, 2540: 14-20)

จิตรได้อธิบายถึงแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน ว่า ศิลปะที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อรับใช้ประชาชนในการต่อสู้กับความเลวทรามของชีวิตและสร้างสรรค์ชีวิตใหม่ให้ดีกว่าอดีต ศิลปะเพื่อประชาชนส่งผลสะท้อนให้ประชาชนยึดมั่นอยู่ความเป็นจริงของชีวิต ความเป็นจริงของสังคมและน้อมนำให้ประชาชนเกิดความสำนึกในสังคม ศิลปะเป็นสื่อที่แสดงถึงการสร้างสรรค์ของมนุษย์และก่อให้เกิดพลังความเคลื่อนไหวเพื่อพัฒนาไปสู่สภาพชีวิตที่ดีกว่าเดิม ศิลปะเพื่อประชาชนไม่เพียงแต่มีหน้าที่ในการเปิดโปงความเลวร้ายของชีวิต แต่เป็นการศึกษาโลกและชีวิตตามความเป็นจริง สะท้อนชีวิตจริงและคุณค่าของประชาชนออกมาอย่างซื่อสัตย์ ศิลปะจึงเป็นเหมือนหอกอันแหลมคมที่จะทะลวงแทงศัตรูแห่งประชาชนและเป็นเหมือนคอมพิวเตอร์ไฟอันสว่างไสวที่จะนำทางให้ประชาชนไปสู่สภาพชีวิตที่ดีกว่าเดิม (ตีปกร, 2540: 31-34)

แต่แนวคิดดังกล่าวในช่วงทศวรรษ 2500 ยังไม่ได้แพร่หลายในวงกว้างนัก เนื่องด้วยเป็นยุคสมัยของการปิดกั้นสื่อที่เป็นปฏิปักษ์ต่อรัฐบาลเผด็จการทหารที่เรียกว่าการเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ(ทักษ์ เณลิมเตียรณ, 2561)แนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนจึงรับรู้ในกลุ่มปัญญาชนกลุ่ม

เล็กๆ ที่สนใจลัทธิสังคมนิยมเท่านั้น แต่เมื่อหลังมรณกรรมของจิตรแล้ว งานเขียนดังกล่าวได้ถูกตีพิมพ์อีกครั้งในปี พ.ศ.2515 ในหนังสือรับน้องใหม่ของมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งแนวคิดนี้เริ่มเป็นที่นิยมในหมู่ศิลปินหัวก้าวหน้า พร้อมกับการตั้งคำถามถึงคุณค่าของงานศิลปะซึ่งควรมีบทบาทต่อประชาชนในทุกชั้น นอกจากนี้การพิมพ์หนังสือดังกล่าว ยังมาพร้อมกับการก่อตัวของสำนักด้านสิทธิเสรีภาพในสังคมไทยที่กำลังจะปะทุขึ้นในกลางเดือนตุลาคม พ.ศ.2516 ด้วย

2. พัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ถึง 6 ตุลาคม พ.ศ.2519

2.1 งานทัศนศิลป์แนวเพื่อชีวิต เพื่อประชาชน

ในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึง 6 ตุลาคม 2519 ถือเป็นช่วงเวลาแห่งการแบ่งบานของเสรีภาพในสังคมไทย แนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน ของจิตร ภูมิศักดิ์ มีบทบาทต่อศิลปินหัวก้าวหน้าและศิลปินรุ่นใหม่ในการสำนึกและแสดงความรับผิดชอบต่อสังคมผ่านผลงานทัศนศิลป์เป็นอย่างมาก



ภาพที่ 41 ทวี ธานีกร; ปีศาจเผด็จการ (2510)

ที่มา: ทวี ธานีกร, 2553

สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย (2561) กล่าวว่าศิลปินที่สำคัญในแนวทางทัศนศิลป์เพื่อชีวิต คือ สมโภชน์ อุนีพันธ์ ทวี ธานีกร (ภาพที่ 41) ประเทือง เอมเจริญจำง แซ่ตั้ง สมชัย หัตถกิจโกศล และศิลปินกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย (ภาพที่ 42) โดยได้รับอิทธิพลจากนักคิดนักเขียนหัวก้าวหน้าไทยอย่างงานของศรีบูรพา (กุหลาบ สายประดิษฐ์) นายผี (อัสนิ พลจันทร์) เปลื้อง วรรณศรี และจิตร ภูมิศักดิ์ ส่งผลทางความคิดให้กับงานทัศนศิลป์ในช่วงก่อน 14 ตุลาคม 2516 – 6 ตุลาคม 2519 โดยเฉพาะ

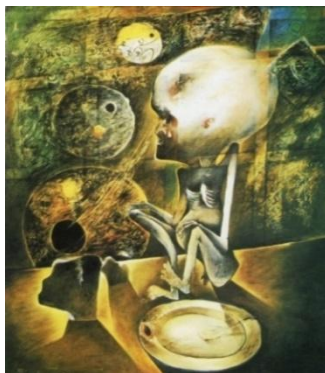
หนังสือศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน และรวมถึงการเคลื่อนไหวทางด้านสังคม การเมือง และวัฒนธรรมที่ขับเคลื่อนไปทั่วโลก เช่น การเคลื่อนไหวขบวนการนักศึกษาประชาชนที่ฝรั่งเศสและสหรัฐอเมริกา สภาวะสงครามเย็น และสงครามเวียดนาม ศิลปินไทยจำนวนหนึ่งสะท้อนแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตออกมาเป็นการ์ตูนและภาพประกอบที่วิจารณ์สังคมการเมืองติดตามผนังต่างๆ ภาพคัตเอาต์ ภาพโปสเตอร์ และสื่อรณรงค์ต่างๆ ซึ่งช่วงนี้นักศึกษาศิลปะในสถาบันต่างๆ ก็มีสำนึกร่วมในการเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในการสร้างศิลปะที่สะท้อนสภาพสังคมและการเมืองในช่วงเวลานั้นอย่างเป็นเอกภาพ



ภาพที่ 42 แนวร่วมศิลปินฯ; คัตเอาต์การเมือง (2518)

ที่มา: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย, 2537

ในขณะที่วสันต์ สิทธิเขตต์ (2561, สัมภาษณ์) ชี้ว่างานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตที่สำคัญในช่วงพ.ศ.2519 คือนิทรรศการของกลุ่มธรรม ครั้งที่ 3 ที่หอศิลป์ พีระศรี ในวันที่ 5 ตุลาคม 2519 มีภาพที่โดดเด่นเช่นงานจิตรกรรม จันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้า ขอข้าวให้ข้ากิน ของประเทือง เอมเจริญ (ภาพที่ 43) วสันต์เห็นว่าการที่จะเปลี่ยนแปลงสังคมให้ดีขึ้นต้องเริ่มจากการรวมตัวเพื่อเปลี่ยนแปลงทางสังคมโดยประชาชน กรรมการ ขาวนา กับนักศึกษา และต้องสนใจแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตเพื่อประชาชนให้มากขึ้น เช่น อ่านงานของจิตร ภูมิศักดิ์, อัศนี พลจันทร (นายผี), บรรจง บรรเจิดศิลป์, วารสารสังคมศาสตร์ปริทรรศน์ และวิทยาสารปริทัศน์ เป็นต้น



ภาพที่ 43 ประเทือง เอมเจริญ; จันทรเอยจันทรเจ้า ของข้าวให้ข้ากิน (2519)

ที่มา: ประเทือง เอมเจริญ, 2548

ส่วนสุธี คุณาวิชยานนท์ (2561, สัมภาษณ์) มีความเห็นว่างานจิตรกรรมชื่อ *ธรรม อธรรม* ของ ประเทือง เอมเจริญ กับงานจิตรกรรม *ตัดมือกวี ควักตาจิตรกร* ของจ่าง แซ่ตั้ง ในปี 2516 เป็นงานทัศนศิลป์ที่โดดเด่นที่สุดที่สะท้อนสังคมการเมือง ณ ห้วงเวลานั้น เพราะแสดงออกถึงชั้นเชิงทางศิลปะที่ใช้สัญลักษณ์ที่ซับซ้อนและอาศัยการตีความที่มากกว่าผลงานภาพคัทเอ้าท์การเมืองของกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยเมื่อปี พ.ศ.2518 ซึ่งผลงานเหล่านี้ล้วนได้รับอิทธิพลจากแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์

2.2 งานวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่ได้รับอิทธิพลจากจิตร ภูมิศักดิ์

ในด้านของพัฒนาการวิจารณ์ทัศนศิลป์นั้น อานาจ เย็นสบาย (2553ก:97-115) ชี้ว่าแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะเพื่อชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ เป็นแนวคิดใหม่สำหรับวงการทัศนศิลป์ที่ถือว่าเป็นการตั้งคำถามต่อแนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะ รวมไปถึงศิลปะแนวประเพณีเดิม หรือศิลปะเชิงพาณิชย์ด้วย แนวคิดดังกล่าวนี้มีแนวทางตามทัศนะทางลัทธิมาร์กซ์ (Marxism) ที่มุ่งหมายให้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการต่อสู้ทางชนชั้น การกลับมาพิมพ์ใหม่ของหนังสือศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนอีกครั้งในปีพ.ศ. 2515 มีความหมายต่อวงการศิลปะในประเทศไทยเป็นอย่างยิ่ง เพราะเป็นการสร้างปรากฏการณ์ทางความคิดทางศิลปะเพื่อสะท้อนความเป็นไปของสังคมและการเมือง อันนำไปสู่การขึ้นาและพัฒนาสังคมให้ดีขึ้นผ่านงานศิลปะ ซึ่งต่อมาหนังสือเล่มนี้มีการพิมพ์ต่ออีกหลายครั้งและกลายเป็นหนังสือสำคัญของขบวนการศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน นับตั้งแต่หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 อย่างมีนัยยะสำคัญ

ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ (2537: 4) ชี้ด้วยว่า แนวคิดของจิตรมีส่วนทำให้ศิลปินสร้างงานทัศนศิลป์ที่มุ่งให้สังคมและสภาพแวดล้อมเกิดการเปลี่ยนแปลงในทางที่ดีขึ้นโดยนำเสนอสาระของปัญหาและการ

วิพากษ์วิจารณ์สภาพของสังคมและสิ่งแวดล้อมต่างๆ ด้วยสำนึกความรับผิดชอบส่วนบุคคล หรือตามความเชื่อลัทธิการเมือง หรือเป้าหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง

อำนาจ เียนสบาย (2524:226- 243) ได้บรรยายโดยละเอียดว่า ศิลปะเพื่อชีวิตเป็นการแสดงออกถึงความเป็นจริงของชีวิตที่มีทั้งความสุข ความทุกข์ ความสมบูรณ์ และความขาดแคลน แต่ชีวิตของคนส่วนใหญ่ก็ย่อมพบปัญหาเรื่องความทุกข์และความขาดแคลนมากกว่า ดังนั้นการสะท้อนความเป็นจริงของชีวิตจึงย่อมหลีกเลี่ยงในด้านของงานและความอปลักษณ์ไม่ได้ ผลงานเพื่อชีวิตจึงสะท้อนปัญหาความจริงทางสังคมและการเมืองด้วยจิตสำนึกในการรับผิดชอบต่อศิลปินผ่านรูปแบบที่ง่ายต่อการรับรู้และเข้าถึงของประชาชน ซึ่งทัศนศิลป์แนวนามธรรมไม่สามารถถ่ายทอดเรื่องราวให้บรรลุเป้าหมายได้ด้วยลักษณะของรูปแบบและความคิดแบบปัจเจก หากแต่ศิลปะเพื่อชีวิตจะประยุกต์รูปร่างรูปทรงเพื่อแสดงออกถึงศิลปะที่เป็นรูปธรรมเพื่อสื่อสารได้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะในช่วง พ.ศ.2516-2519 ที่มีการตื่นตัวของเสรีภาพ แนวทางเพื่อชีวิตในศิลปะสาขาต่างๆ จึงเกิดขึ้นอย่างกว้างขวาง ก็ถือว่ามีผลงานที่แสดงออกถึงความรับผิดชอบต่อสังคมในฐานะของศิลปินที่สร้างศิลปะเพื่อชีวิตและประชาชน อำนาจยังได้วิเคราะห์ว่า (2553: 175-179) เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 ส่งผลให้กระแสศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน มีบทบาทต่อสังคมมาก ศิลปะเหล่านี้ทำหน้าที่วิพากษ์วิจารณ์ความคิดแบบศิลปะเพื่อศิลปะ ควบคู่ไปกับการจัดตั้งองค์กรศิลปะ การสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน ที่นำเสนอเรื่องราวของชนบท ชนชั้นล่าง คนยากจนในเมือง และปัญหาทางสังคมต่างๆ ที่ไม่เคยปรากฏขึ้นมาก่อน หากแต่แนวคิดดังกล่าวเกิดเป็นกระแสเพียงชั่วระยะเวลาหนึ่งเท่านั้น

2.3 งานทัศนศิลป์ที่เน้นสำนึกด้านความเป็นไทย

ท่ามกลางกระแสของทัศนศิลป์เพื่อชีวิตที่มีความเคลื่อนไหวที่โดดเด่นมากในช่วง พ.ศ.2516-2519 ควบคู่ไปกับการนิยมนิยามสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์แนวนามธรรมในมหาวิทยาลัยศิลปากร มีการริเริ่มประกวดศิลปกรรมที่เน้นความสำนึกด้านความเป็นไทยในวงการทัศนศิลป์ โดยเฉพาะในปี พ.ศ.2517 เกิดการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงของธนาคารกรุงเทพซึ่งเป็นการสนับสนุนเงินทุนและเวทีในการแสดงออกด้านความเป็นไทยด้วยรูปแบบทัศนศิลป์ที่โดดเด่น ต่อมาในปี พ.ศ.2519 คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้ก่อตั้งภาควิชาศิลปะไทยภายใต้การผลักดันของชูลัด นิมเสมอ อันเป็นปีเดียวกันกับการจัดตั้งมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โดยช่วงแรกของการก่อตั้งภาควิชาศิลปะไทยได้ผลิตศิลปินที่สำคัญ คือ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ที่สร้างงานจิตรกรรม *มุนีแห่งชีวิตไทย* และปัญญา วิจินธนสาร สร้างงานจิตรกรรม *วิกฤตการณ์ปัจจุบัน* โดยได้รับรางวัลที่หนึ่งเหรียญทอง จากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ทั้งคู่จบการศึกษาจากภาควิชาศิลปะไทยรุ่นแรกและรุ่นที่

สองที่สร้างงานทัศนศิลป์แนวไทยร่วมสมัย และมีบทบาทสูงในการริเริ่มโครงการจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ในช่วง พ.ศ. 2527(ภาพที่ 44)



ภาพที่ 44 ปัญญา วิจินธนสาร, ส่วนหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป ตอน “มารผจญ”
ที่มา: เอลิมชัย โมษิตพิพัฒน์, 2531

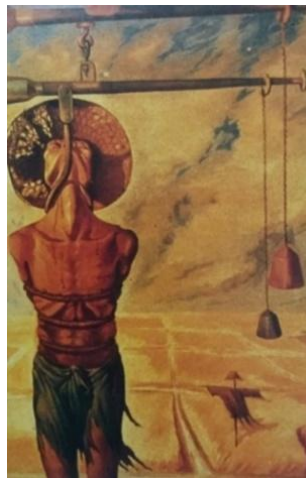
3. พัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในช่วงหลังวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ถึง ทศวรรษ 2520

ขณะที่หลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 แนวทางศิลปะเพื่อชีวิตเสื่อมความนิยมลงอันเกิดจากการคลี่คลายสงครามลัทธิทางการเมือง เพราะผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตไม่สามารถเข้าไปมีบทบาทต่อธุรกิจทางศิลปะที่กำลังเติบโตได้ ทำให้ศิลปินแนวเพื่อชีวิตทบทวนตัวเองและขยายรูปแบบ เทคนิค และสาระของแนวคิดให้มีขอบเขตให้เกิดความหลากหลายที่มากขึ้น (อำนาจ เย็นสบาย, 2553:175-179) เช่น งานจิตรกรรมชื่อ *ทิวไม้* ของลาวัณย์ อุปอินทร์ ที่สะท้อนความรู้สึกของตัวเองที่ได้รับผลกระทบจากความรุนแรงทางการเมืองที่ถูกกล่าวหาว่ามีส่วนพัวพันกับฝ่ายผู้มีอำนาจในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 และถูกกล่าวหาว่าเป็นฝ่ายคอมมิวนิสต์ในช่วงเหตุการณ์ 6 ตุลาคมพ.ศ.2519

ศิลปิน “กลุ่มกัณฑ์” ซึ่งมีสมาชิก คือ ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร, จีรศักดิ์ พัฒนพงษ์, เอกพันธ์ กาญจนภาพวิงส์, สมบูรณ์พวงดอกไม้ และประสิทธิ์ ชนิตรไพรักษ์ ซึ่งผลงานทัศนศิลป์กลุ่มนี้ได้ผสมผสานแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตเข้ากับรูปแบบศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสม์โดยนำเสนอในบริบทของการสะท้อนความรู้สึกที่มีต่อสภาพสังคมของชาวนา คนยากไร้ ผู้ถูกกดขี่จากนายทุนโดยมีนัยยะของการ

วิพากษ์วิจารณ์ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534; 184-186) ซึ่งอภิรักษ์ โปษยานนท์ เสนอว่าอาจเรียกผลงานในกลุ่มนี้ว่า **Social Surrealism**(ศิลปะแนวเหนือจริงเชิงสังคม) ก็ได้ (Apinan Poshyananda, 1992: 224)

ผลงานจิตรกรรม **ชาวนาไทย 1** (ภาพที่ 45) ของธรรมศักดิ์ บุญเชิด และผลงานของกลุ่มกึ่งหัน เช่น **เพลงกุดซีแห่งท้องทุ่ง(37)** ของไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร มีความโดดเด่นในแนวทางทัศนศิลป์ที่สะท้อนสังคมทศวรรษ 2520



ภาพที่ 45 ธรรมศักดิ์ บุญเชิด; ชาวนาไทย 1 (2520)

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9:161



ภาพที่ 46 ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร; เพลงกุดซีแห่งท้องทุ่ง (2524)

ที่มา: สดชื่น ชัยประสาธน์, 2539: 70

ผลงานของธรรมศักดิ์เสนอกาพชาวนาที่ถูกกดขี่ถูกเอาเปรียบจากชนชั้นนายทุน ขณะที่ไพศาล วิพากษ์วิจารณ์ปัญหาทางสังคมของเกษตรกรที่ถูกเอาเปรียบทางเศรษฐกิจจากชนชั้นนายทุนที่ทำลายระบบนิเวศ หากแต่ไม่ได้แสดงออกถึงเนื้อหาของการต่อสู้ทางการเมืองและลัทธิมาร์กซ์ที่เด่นชัดเหมือนในทศวรรษก่อนหน้า ซึ่งศิลปินทั้งสองคนนี้และรวมถึงศิลปินกลุ่มกัณฑ์คนอื่นๆ ได้สร้างผลงานโดยยึดรูปแบบศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ตะวันตกมารับใช้แนวความคิดของตน (สดชื่น ชัยประสาธน์, 2539: 68-70)

การจัดตั้งสมาคมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยก็ถือว่าเป็นความเคลื่อนไหวที่สำคัญในการเปิดเวทีทางศิลปะที่หลากหลายมากกว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติหรือเวทีประกวดอื่นๆ ผลงานส่วนใหญ่ยังคงมีกลิ่นอายของแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตอยู่ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสำนึกของศิลปินไทยที่มีต่อสังคมที่พัฒนาต่อจากศิลปะแนวเพื่อชีวิตที่เข้มข้นในครึ่งหลังของทศวรรษ 2510

สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย (2561) มีความเห็นว่าสมาคมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยมีการแสดงศิลปะที่เปิดกว้างมากกว่ากลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยที่เน้นไปที่การเมืองอย่างเดียว เพราะให้พื้นที่ในการแสดงออกซึ่งสาระที่หลากหลายเช่น ศิลปวัฒนธรรม การเมือง สังคม ทั้งนี้ศิลปินกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยเองก็เข้าไปร่วมกับสมาคมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยด้วย

อำนาจ เย็นสบาย (2553: 198) อธิบายว่าสมาคมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยสร้างกระแสศิลปกรรมไทยในช่วงทศวรรษ 2520 ได้อย่างน่าสนใจ โดยมีการจัดแสดงงานที่หลากหลายครั้ง เช่น งานศิลปกรรมแห่งประเทศไทย 5 ครั้ง งานศิลปกรรมเยาวชนแห่งประเทศไทย 5 ครั้งและมีการออกวารสาร “โลกศิลปะ” แล้วค่อยๆ ลดบทบาทลงด้วยปัญหาต่างๆ

สุธี คุณาวิชยานนท์ (2561, สัมภาษณ์) ให้ข้อสังเกตเพิ่มเติมว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยเป็นการขับเคลื่อนของศิลปินและอาจารย์จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตรเป็นสำคัญ โดยเฉพาะอารี สุทธิพันธุ์, วิรุณ ตั้งเจริญ และอำนาจ เย็นสบาย โดยกลุ่มนี้จะมีผลงานทางด้านวิจารณ์และงานวิชาการศิลปะที่ชัดเจนมากกว่าผลงานศิลปะ

น่าสังเกตว่าการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในช่วงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ถึงทศวรรษ 2520 มีจำนวนมากขึ้นกว่าในยุคก่อนหน้านี้ทั้งหมด นักวิจารณ์ส่วนใหญ่ก็เป็นอาจารย์ที่สอนทางด้านศิลปะในระดับมหาวิทยาลัย ที่โดดเด่นที่สุดในช่วงนี้คือ พิษณุ ศุภนิมิต, วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, อำนาจ เย็นสบาย และวิรุณ ตั้งเจริญ สื่อสิ่งพิมพ์ที่สนับสนุนในการตีพิมพ์บทความวิจารณ์ทางด้านทัศนศิลป์ที่โดดเด่น ได้แก่ หนังสือพิมพ์สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ โดยพิษณุภายไต้นามปากกา พิษณุ ศุภ เขียนบทวิจารณ์จำนวนมากถึง 141 บทความ และวิบูลย์จำนวน 25 บทความ ซึ่งอยู่ในฝ่ายที่เชื่อแนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะ ขณะที่ในฝ่ายที่ถือแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน เช่น อำนาจ เย็นสบาย เขียนลงหนังสือพิมพ์สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์จำนวน 14 บทความ ลงหนังสือพิมพ์มติชนรายวันจำนวน 13 บทความ โดยใช้ชื่อจริงและ

นามปากกา วไลดา อินสอนลาและวิรุณ ตั้งเจริญ เขียนลงหนังสือพิมพ์สยามรัฐรายวันจำนวน 8 บทความ (โครงการวิจัยเรื่องการวิจารณ์ศิลปะ: รอยต่อระหว่างวัฒนธรรมลายลักษณ์กับวัฒนธรรมเสมือนจริง, 2561) นอกจากนี้ยังมีหนังสือที่เขียนขึ้นโดยมีลักษณะในเชิงประวัติและวิจารณ์ทางทัศนศิลป์อยู่บ้างที่น่าสนใจได้แก่ ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์: อิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่มีต่อศิลปกรรมไทย ตั้งแต่ปี 2502-2522 (อำนาจ เย็นสบาย, 2524), ศิลปกรรมหลัง 2475 (พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ, 2525) และ ทศนะวิจารณ์ ผลงานวิจารณ์ศิลปกรรมระหว่าง 2516-2526 (อำนาจ เย็นสบาย และ วิรุณ ตั้งเจริญ, 2529)

ท่ามกลางกระแสความขัดแย้งระหว่างแนวคิด ศิลปะเพื่อศิลปะ กับ ศิลปะเพื่อชีวิตพิริยะ ไกรฤกษ์ (2526:38-40)ชี้ว่า แนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะที่เป็นทัศนคติของมหาวิทยาลัยศิลปากรมีรูปแบบงานทัศนศิลป์แนวนามธรรมเป็นตัวแทน เช่น ผลงานของพนม สุวรรณนารถ, ประวัติ เล้าเจริญ และพจน์ สง่างวงศ์ ส่วนแนวคิดของศิลปินที่มีสำนักทางสังคมโดยนำเสนอศิลปะที่สัมพันธ์กับปัญหาต่างๆ ในสังคมและชีวิตประจำวัน ได้แก่ งานของประเทือง เอมเจริญ, ศิลปินกลุ่มธรรม และที่ชัดเจนและก้าวหน้าที่สุดคือผลงานของกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย

ประเด็นของวิาทะที่เสนอผ่านบทวิจารณ์บนสื่อสิ่งพิมพ์ระหว่างพิษณุ ศุภ กับอำนาจ เย็นสบาย ก็คือ พิษณุ (2520: 9) มองว่างานทัศนศิลป์แนวเพื่อชีวิตใช้สิทธิเสรีภาพเกินขอบเขตประชาธิปไตยและยังขาดความจริงใจต่อประชาชนด้วยการสร้างศิลปะที่รับใช้สิทธิเพื่อประโยชน์ของกลุ่มการเมือง ผลงานศิลปะที่ออกมาขาดคุณค่าที่ควรยอมรับได้จริง ขาดความประณีต แสดงถึงความเร่งรีบ มีรูปแบบที่ซ้ำซาก บางครั้งก็เปลี่ยนชื่อผลงานเพื่อให้เข้ากับเป้าหมายทางการเมือง อาจสรุปได้ว่าผลงานศิลปะเพื่อชีวิตเพื่อปลุกกระตุ้นตามลัทธิความเชื่อทางการเมืองนั้นไม่สามารถนำไปสู่การพัฒนาสังคมอย่างยั่งยืน

ขณะที่อำนาจภายใต้นามปากกา วไลดา อินสอนลา (2520: 9)โต้แย้งข้อวิจารณ์ของพิษณุ ศุภ ว่าศิลปกรรมทุกแขนงก็ล้วนรับใช้สิทธิทางการเมืองแบบใดแบบหนึ่งด้วยกันทั้งสิ้น เพียงแต่ว่าการรับใช้สิทธินั้นๆ ได้ให้ประโยชน์แก่คนกลุ่มใด การที่งานศิลปะสะท้อนถึงสภาวะสังคมนั้นๆ ไม่ใช่เรื่องของการถูกผิด มีแต่ความชอบหรือไม่ชอบ และการที่จะกล่าวหาว่าศิลปะเพื่อชีวิตใช้เสรีภาพเกินขอบเขตประชาธิปไตยนั้น ผู้วิจารณ์ก็ไม่ได้มีเกณฑ์อะไรเป็นตัวชี้วัดขอบเขตนั้นเช่นกัน

3. ผลงานทัศนศิลป์ที่สะท้อนสังคม

เหตุการณ์ในสังคมและการเมืองในช่วง พ.ศ.2500 ถึง ทศวรรษ 2520 เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานที่สะท้อนสภาพของสังคมและสะท้อนความรู้สึกสะท้อนใจที่มีต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ผลงานทัศนศิลป์แนวนี้นี้ที่ผู้วิจัยเห็นว่าโดดเด่น ได้แก่ กรุงเทพฯ 2500 (2500) ของ สมโภชน์ อุบ

อินทร์,เจ้าแม่กาลีแห่งศตวรรษที่ 20(2515) ของ สมชัย หัตถกิจโกศล,ธรรมะ อธรรม(2516) ของ ประเทือง เอมเจริญ,ตัดมือกรวี ควักตาจิตรกร(2516) ของ จ่าง แซ่ตั้ง, ภาพคิดเอาที่การเมืองรำลึก 2 ปี เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516บนถนนราชดำเนินกลาง(2518) โดยกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย และ ทำไม (2524) ของ ลาวัณย์ อุปอินทร์

3.1กรุงเทพฯ 2500: ยุคแห่งเผด็จการ(2500) ของ สมโภชน์ อุปอินทร์

ผลงานจิตรกรรมเทคนิคสีน้ำมันบนผ้าใบชื่อกรุงเทพฯ 2500: ยุคแห่งเผด็จการ(ภาพที่ 47) ของ สมโภชน์ อุปอินทร์ ได้ปรากฏภาพใบหน้าของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ทางด้านขวามือบน ด้านบนซ้ายเป็น รูปเมฆสีเขียวเข้มปนสีดำทะมึนปกคลุมอยู่ จุดเด่นตรงกลางไปทางด้านซ้ายเป็นรูปไก่สีแดงที่ถูกคลี่คลาย รูปร่าง แต่เหมือนไก่ถูกตัดส่วนคอออกจากลำตัว ขณะที่ด้านขวาส่วนล่างเป็นรูปผู้หญิงที่ถูกตัดทอนใบหน้า และส่วนหน้าอกด้วยริ้วของเส้นโดยมีโครงสีเนื้ออ่อนๆ และมีดอกไม้ในชุดสีแดงด้วยกัน ด้านล่างซ้ายมีภาพ ส่วนของศีรษะและคอของมนุษย์ในแนวนอนที่ปรากฏเพียงส่วนโครงหน้าด้านบน ใบหู และผม ภาพ สัญลักษณ์ทั้งหมดดูวางอย่างไม่สัมพันธ์กันบนพื้นหลังสีน้ำเงินและมีริ้วสีขาวในบางส่วน



ภาพที่ 47สมโภชน์ อุปอินทร์; กรุงเทพฯ 2500: ยุคแห่งเผด็จการ (2500)

ที่มา:ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9:79.

อภิรักษ์ โปษยานนท์ ได้ตีความว่า สมโภชน์วิเคราะห์จิตรกรรมแบบคิวบิสม์มาสร้างสรรค์ผลงาน ที่สะท้อนความวุ่นวายของสถานการณ์ทางการเมืองอันเป็นผลจากการเลือกตั้งที่ไม่โปร่งใสและการทุจริต ในรัฐบาลของจอมพล ป. ที่นำไปสู่การเดินขบวนของนิสิตนักศึกษาครั้งแรกในประเทศไทย และจบลงที่ การทำรัฐประหารโดยจอมพลสฤษดิ์ในที่สุด โดยสมโภชน์ใช้สัญลักษณ์ไก่โดนเชือดแทนการหมดอำนาจ ของจอมพล ป. จากการทำรัฐประหาร ส่วนคนที่อยู่ด้านล่างซ้ายคือคนไทยที่กรีดร้องจากผลพวงของ

วิกฤตการณ์ที่เกิดขึ้น และผู้หญิงด้านขวาคือตัวแทนของภรรยาน้อยทั้งหลายของจอมพลสฤษดิ์ (Apinan Poshyananda, 1992: 83)

ผลงานนี้สะท้อน ถึงเหตุการณ์ในยุคสมัยนั้นในด้านการเมืองเป็นสำคัญ ซึ่งแตกต่างจากงานทัศนศิลป์ในยุคเดียวกันที่เน้นไปที่การสร้างสรรคผลงานแนวประเพณีนิยมหรืองานทัศนศิลป์ที่ติดทอนรูปทรงเพื่อให้เกิดความงามแบบสมัยใหม่เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งศิลปินแสดงออกด้วยรหัสของภาพที่บรรจุไว้ด้วยความหมายแฝงที่ต้องตีความในเชิงสัญลักษณ์เป็นสำคัญ ซึ่งกระตุ้นให้ผู้ดูได้ตีความภายใต้โครงเรื่องที่สัมพันธ์กับสถานการณ์ทางการเมืองไทยในปีที่สร้างสรรค์ผลงาน โดยอาจจะกล่าวได้ว่า *กรุงเทพฯ 2500: ยุคแห่งเผด็จการ* คืองานทัศนศิลป์ชิ้นแรกหลังปี พ.ศ.2500 ที่สะท้อนเหตุการณ์ทางการเมืองได้อย่างเด่นชัดที่สุด

สุธี คุณาวิชยานนท์ (2561, สัมภาษณ์) และสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย (2561) ได้ให้ทัศนะสอดคล้องกันว่า ผลงานชิ้นนี้มีความสำคัญมากในการอธิบายสถานการณ์หลังรัฐประหารในปี พ.ศ.2500 ได้อย่างชัดเจน และอาจถือได้ว่าเป็นการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองด้วยงานทัศนศิลป์ชิ้นแรกๆ ในสังคมไทยด้วย

3.2 *เจ้าแม่กาลิแห่งศตวรรษที่ 20* (2515) ของ สมชัย หัตถกิจโกศล

ผลงานจิตรกรรมเทคนิคสีน้ำมันบนผ้าใบชื่อ *เจ้าแม่กาลิแห่งศตวรรษที่ 20* (ภาพที่ 48) ของสมชัย หัตถกิจโกศล ได้สะท้อนสภาพสังคมไทยในทศวรรษ 2510 ที่เกิดอาชญากรรมบริการทางเพศมากขึ้นเพื่อรองรับชาวต่างชาติทั้งผู้ที่เดินทางมาท่องเที่ยวและทหารอเมริกันที่เข้าสู่ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ด้วยพันธกิจด้านการรบในสงครามเวียดนาม

ผลงานชิ้นนี้สมชัยได้สร้างรูปร่างผู้หญิงที่ประกอบไปด้วยสิ่งต่างๆ เช่น รูปมนุษย์ สัตว์ และวัตถุธรรมชาติ เพื่อนำเสนอภาพตัวแทนของเจ้าแม่กาลิแห่งยุคปัจจุบันที่นำความอับมั่งคั่งและความตายมาสู่มนุษย์ โดยมีเป้าหมายในการแสดงเนื้อหาในเชิงถากถางและวิพากษ์วิจารณ์สังคมไทยในช่วงเวลานั้นอย่างรุนแรง (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, 2537: 25)

สมชัยสร้างเป็นรูปร่างผู้หญิงที่ทำท่าทางคล้ายกำลังร่างร่าอยู่บนดอกไม้ที่บ้านบนผืนน้ำทะเลเบื้องหลังเป็นทิวทัศน์ที่มีผืนน้ำทะเลและทิวเขาในระยะไกลท่ามกลางม่านหมอกที่ขมุกขมัวอย่างหนาแน่น รูปร่างผู้หญิงประกอบขึ้นจากสิ่งต่างๆ ที่มาอยู่รวมกันตามจินตนาการของศิลปิน ด้านบนของร่างกายมีรูปคล้ายนกเค้าแมวที่มีใบตาดำที่ทาบเกาะอยู่ บริเวณใบหน้าถูกปกปิดไว้ด้วยส่วนศีรษะของสัตว์ชนิดหนึ่ง ผมหงอกของผู้หญิงมีเส้นที่หนาหนักทั้งตัวยาวเคลื่อนไหวในแนวดิ่ง แขนฝั่งซ้ายงอตั้งฉากลงด้านล่างปิดบริเวณใบหน้า นิ้วมือจับบริเวณผมหงอกคล้ายกับกำลังจับวัตถุบางอย่าง แขนฝั่งขวาทั้งตัวลงเบื้องล่าง โดยมือจับนิ้วหุบส่วนหางของแมลง หน้าอกที่แสดงความเป็นเพศหญิงมีขนาดใหญ่และหย่อนยานลงมาโดยมี

ลำตัวของงูพันแน่นและทะลุตัวเข้าไปใต้หน้าอกด้านขวา กลางลำตัวเปิดช่องว่างเห็นภายในสีหมื่นทึบ มีหนามแหลมคมบริเวณรอบช่องดังกล่าว นอกจากนี้ยังปรากฏใบหน้าคล้ายกับลินดอน บี. จอห์นสัน (Lyndon Baines Johnson, LBJ) ประธานาธิบดีแห่งสหรัฐอเมริกา และนี่ก็ตา ครุชเชฟ (Nikita Sergeyevich Khrushchev) หนึ่งในผู้นำพรรคคอมมิวนิสต์แห่งสหภาพโซเวียตกำลังพูดคุยโทรศัพท์กันในบริเวณช่องท้องด้านล่าง ส่วนขาเป็นลักษณะอวัยวะต่างๆ ของสัตว์ที่ประกอบกันขึ้นโดยมีลำตัวของงูเลื้อยพันรอบขาทั้งสองข้าง



ภาพที่ 48 สมชัย หัตถกิจโกศล; เจ้าแม่กาสิแห่งศตวรรษที่ 20 (2515) (ภาพถ่ายขาวดำ)

ที่มา: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2515.

สดชื่น ชัยประสาธน์ (2539:54-59) ชี้ว่าผลงานชิ้นนี้ได้รับอิทธิพลรูปแบบศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสม์ ในการนำเสนอภาพสองนัยที่เป็นลักษณะของกึ่งคนหรือกึ่งพืชหรือกึ่งวัตถุ สมชัยใช้รูปร่างของผู้หญิงมานำเสนอโดยมีนัยยะทางเพศคล้ายกับกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ตะวันตก แต่ต่างกันตรงที่สมชัยนำเสนอเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์สังคมที่เห็นจากภายนอกมิใช่เป็นการแสดงเรื่องของภาวะจิตใต้สำนึกที่ฉับพลัน และทัศนะของสมชัยที่มีต่อเรื่องทางเพศเป็นในแง่ลบ ซึ่งต่างจากกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ตะวันตกที่ยกย่องการแสดงออกถึงแรงปรารถนาทางเพศอย่างโจ่งแจ้ง ผลงานของสมชัยมีความโดดเด่นอย่างมากในแง่ของการพัฒนาจากแนวทางของศิลปินตะวันตกให้เกิดรูปแบบเฉพาะของตัวเองในการนำเสนอภาพที่น่ากลัว กึ่งจริงกึ่งฝัน และใช้สีสังเคราะห์ที่สดและแรง

3.3 ธรรมชาติ (2516) ของ ประเทือง เอมเจริญ

ผลงานจิตรกรรมเทคนิคสีน้ำมันบนผ้าใบชื่อ *ธรรมะ อธรรม* (ภาพที่ 49) ของ ประเทือง เอมเจริญ เป็นผลงานที่โดดเด่นมากในช่วงทศวรรษ 2510 เนื่องด้วยสาระของผลงานทั้งในด้านรูปแบบและเนื้อหาที่มีความสัมพันธ์อย่างสูงกับเหตุการณ์สำคัญทางการเมืองไทยในเดือนตุลาคม พ.ศ.2516 ผลงานชิ้นนี้ประเทืองนำสัญลักษณ์ต่างๆ มาจัดองค์ประกอบใหม่ให้เหมือนฉากละคร ขนาดของผลงานที่ใหญ่และยาวทำให้ผู้ดูต้องค่อยๆ ไล่สายตาไปกับรายละเอียดแต่ละส่วนของภาพราวกับการอ่านภาพที่ปรากฏด้วยสัญลักษณ์มากมายที่สอดคล้องและขัดแย้งกัน ความอัดแน่นของสิ่งต่างๆ ในภาพถูกบีบแน่นในส่วนจุดสำคัญของภาพให้ความรู้สึกที่บีบคั้น กดดัน และทรงพลัง



ภาพที่ 49 ประเทือง เอมเจริญ, *ธรรมะ อธรรม* (2516)

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9: 154

ลักษณะทางกายภาพประกอบด้วยรูปใบหน้าผู้หญิงที่ด้านบนซ้ายของภาพมีดอกไม้และดาวเล็กๆ กระจ่ายอยู่ ถัดมาเป็นรูปธงสีเข้มมีรูสีดินคล้ายถูกกระสุนปืนยิง ด้านล่างลงมามีใบหน้าผู้หญิงที่คว่ำลงแสดงอาการหวัดร้องโดยที่มีมือที่ถือหนังสือร่วงหล่นสู่ด้านล่างแสดงออกถึงการสูญเสียในนักศึกษาปัญญาชนในเหตุการณ์ความรุนแรง ถัดมาด้านขวาเป็นรื้อรนามแหลมคมพร้อมกับมีปลายปากกระบอกปืนและรวมถึงดาบปลายปืนจำนวนมากที่ชี้ออกทางด้านซ้ายสื่อให้เห็นถึงความรุนแรงจากอาวุธที่ผู้มีอำนาจยื่นให้ เยื้องด้านขวาใกล้กับกลางภาพเป็นรูปมือกำวัสตุปลายแหลมที่ปักลงไปตรงกลางของธรรมจักรแสดงออกถึงการทำลายทางศีลธรรม ส่วนด้านล่างมาเป็นรูปใบหน้าที่ถูกบีบอัดกำลังเจ็บปวดร้าวรานทุกข์ทรมานในเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ถัดลงมาด้านล่างแขนที่ขาดวางขนานกับปลายกระบอกปืนโดยมีดอกไม้วางทับโดยมีกิ่งหนามแหลมवादบาดแสดงถึงการเคารพในวีรชนที่เสียชีวิต ส่วนของกลางภาพเป็นรูปใบหน้าพระพุทธรูปที่ถูกเจาะเป็นจุดดำแทนรูของกระสุนปืนแทนความหมายถึงการล่มสลายของศีลธรรมความดีงาม ในส่วนล่างลงมาเป็นรูปท่อนแขนที่ขาดวางทิ้งไปบนพื้นทุ่งหญ้าสีเหลืองและมีรอยหยาดเลือดสีแดงหยด ด้านบนฝั่งขวาเป็นแสงสว่างหลากสีในรูปร่างของวงกลมที่มีดวงตาและมีรัศมีแสง

ส่องไปทุกทิศ ส่วนตรงกลางภาพฝั่งขวาเป็นรูปทรงขนาดใหญ่ในแนวนอนสีทึบคล้ายกับเครื่องจักรขนาดใหญ่ภายในมีรูปร่างและร่องรอยเชิงนามธรรม ในขณะที่มุมขวาด้านบนมีใบหน้าของผู้หญิงและเด็กน้อยอันเลื่อนรางอยู่บนท้องฟ้าที่มองลงมามองส่วนกลางของภาพและบริเวณทั้งหมดคล้ายการมองมาจากอีกมิติหนึ่ง

รูปร่างของสัญลักษณ์หลายอย่างในภาพจิตรกรรมนี้ถูกจัดวางอย่างพิถีพิถันทาง เต็มไปด้วยร่องรอย บาดแผล และขาดวินแสดงถึงเหตุการณ์และผลจากการทำลายล้างให้เกิดความสูญเสียขนานใหญ่ ศิลปินจึงใจสร้างความรู้สึกละแ่นใจลงไปในภาพด้วยความหมายแฝงที่อาศัยการตีความจากบริบทของสังคมและการเมืองไทย ณ ช่วงเวลาแห่งการสร้างสรรค์ผลงาน เพราะฉะนั้น องค์ประกอบของภาพรายละเอียด สัญลักษณ์ แนวเรื่อง เนื้อหา และบริบททางสังคม จึงเป็นสิ่งสำคัญที่เชื่อมโยงกันสำหรับการประจักษ์แจ้งในสุนทรียภาพของผลงานชิ้นนี้

อภิรักษ์ โปษยานนท์ ได้วิจารณ์ผลงานชิ้นนี้ว่าเป็นงานทัศนศิลป์สมัยใหม่ที่มีพลังที่สุดในการประกาศต่อต้านความรุนแรง (Apinan Poshyananda, 1992; 161-162) เช่นเดียวกับวสันต์ สิทธิเขตต์ (2561, สัมภาษณ์) เห็นว่าผลงานชิ้นนี้สะท้อนเหตุการณ์ความรุนแรงและความสูญเสียในวันที่ 14 ตุลาคม 2516 ที่สร้างความสะเทือนใจเป็นอย่างมาก ขณะที่ สันติสุขสวัสดิ์ ยอดบางเตย (2561, สัมภาษณ์) เห็นว่าความโดดเด่นของผลงานชิ้นนี้ คือ พลังของภาพเกิดขึ้นด้วยขนาดที่ใหญ่และการแสดงเนื้อหาในเชิงสัญลักษณ์สูงจึงต้องอาศัยการตีความ เช่นเดียวกับ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2561, สัมภาษณ์) เห็นว่า แม้งานชิ้นนี้จะสะท้อนเหตุการณ์ทางการเมืองในช่วง 14 ตุลาคม 2516 แต่ก็แสดงออกด้วยสัญลักษณ์ที่มีความหมายอย่างสากล เช่น ธง ปืน กำปั้น ธรรมจักร ศิเษรพระพุทธรูป รุกะสนุนปืน ดอกไม้ เป็นต้น

3.4 ตัดมือกว๊ ควักตาจิตรกร (2516) ของ จ่าง แซ่ตั้ง

งานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบขนาดใหญ่ของจ่าง แซ่ตั้งชิ้นนี้ รู้จักในชื่อต่างๆ เช่น จ่าง แซ่ตั้ง ในปี 2516, จ่าง แซ่ตั้ง ในปี 1973, ตำนานเผด็จการ, ตาไม่มองความชั่วร้าย มือไม่รับใช้เผด็จการ ซึ่งล้วนหมายถึงผลงานชิ้นนี้ทั้งสิ้น เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะแต่เดิมนั้นจ่างไม่ได้เขียนชื่อผลงานเอาไว้ว่ามีชื่อว่าอะไร ต่อมาปีพ.ศ. 2550 ทิพย์ แซ่ตั้ง ในฐานะทายาทศิลปินได้ตั้งชื่อผลงานชิ้นนี้เพื่อให้เกิดเป็นชื่อเฉพาะที่นิยามให้เหมาะสมกับแนวคิดของศิลปินว่า ตัดมือกว๊ ควักตาจิตรกร (ภาพที่ 50)

ผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้มีความโดดเด่นและมักถูกอ้างถึงเสมอเมื่อมีผู้กล่าวถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 ทั้งๆ ที่ผลงานของจ่างชิ้นนี้ไม่ได้มีสัญลักษณ์ใดๆ ที่แสดงออกถึงเหตุการณ์ทางการเมืองดังกล่าวเลย เป็นเพียงภาพเหมือนเต็มตัวในท่วงท่าของศิลปินที่ไม่มีลูกตาและมือที่หายไป ศิลปินแสดงออกด้วยฝีแปรงที่รุนแรงและหยาบแสดงถึงความรู้สึกสะเทือนใจ อันเกิดจากการรับรู้เหตุการณ์ที่คนไทยฆ่ากันในปี พ.ศ.2516 ศิลปินรู้สึกรับไม่ได้กับสิ่งที่เกิดขึ้นจนถึงขั้นแสดงสัญลักษณ์ด้วยการควักลูกตาและตัดมือออก

เพื่อหยุดสร้างสรรค์ต่อไป เพราะหากมนุษย์ทำลายล้างกันแล้วจะสร้างสรรค์ไปเพื่ออะไร ผลงานชิ้นนี้แสดง ความหมายโดยนัยที่ศิลปินแสดงความรู้สึกอย่างรุนแรงและแสดงออกมาด้วยรูปลักษณะของตัวเองที่อยู่ใน สภาพที่ไม่ปกติ ผลงานชิ้นนี้จึงต้องอาศัยการตีความจากบริบทของภาพและช่วงเวลา que สร้างสรรค์ เพื่อให้ เกิดความเข้าใจในความหมายที่ซ่อนไว้ในผลงาน นับเป็นผลงานที่แปลกกว่าผลงานแนวสะท้อนสังคมชิ้น อื่นในช่วงเวลานั้น



ภาพที่ 50 จ่าง แซ่ตั้ง; ตัดมีเอกวี ควักตาจิตรกร (2516)

ที่มา: สฐิบัติรัตนวิเทศการศิลป์ร่วมสมัยรอยยิ้มสยาม : ศิลปะ + ศรัทธา + การเมือง + ความรัก, 2551.

อภิรักษ์ โพษยานนท์ กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ไว้ว่าศิลปินได้วาดภาพนี้ในปี พ.ศ.2516 เป็นภาพของ ศิลปินเองกำลังนั่งเปลือยกายครึ่งท่อน ผมยาวและเคราเประเปื้อน ดวงตาทั้งสองข้างถูกควักออก ขณะที่ มือทั้งสองข้างถูกตัดทิ้ง แสดงอารมณ์ของภาพที่เต็มไปด้วยความพลุ่งพล่านรุนแรง (Apinan Poshyananda, 1992; 162) สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย (2561) เห็นว่าผลงานชิ้นนี้มีความโดดเด่นมาก ในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 วสันต์ สิทธิเขตต์ (2561, สัมภาษณ์) เห็นว่าผลงานชิ้นนี้สะท้อน ความสะเทือนใจจากเหตุการณ์ความรุนแรงทางสังคมของศิลปินออกมาอย่างโดดเด่นมากในยุคสมัยนั้น กัญญา เจริญศุภกุล (2561) ให้สัมภาษณ์ว่า จ่างแสดงสภาวะที่บีบคั้นออกมาเป็นผลงานที่สะท้อนอารมณ์ มาก และเป็นผลงานที่ทำนึกถึงเสมอเมื่อปรากฏชื่อของจ่าง แซ่ตั้ง ส่วนสุธี คุณาวิชยานนท์ (2561, สัมภาษณ์) ให้ทัศนะว่าผลงานชิ้นนี้สะท้อนสังคมในแง่ของการที่ศิลปินแสดงความรู้สึกสะเทือนใจจาก เหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมืองในปี 2516 และมีคุณค่าทางสุนทรียภาพสูงโดยผ่านกระบวนการวิจิตร อย่างฉับพลันทำให้เกิดเป็นร่องรอยของฝีแปรงที่ชัดเจนแสดงให้เห็นถึงอารมณ์ความรู้สึกอันสะเทือนใจ

อย่างรุนแรง นอกจากนี้ยังมีความหมายในเชิงเปรียบเทียบด้วยการสร้างสัญลักษณ์การควักลูกตาทั้งสองข้างและตัดมือออกจากร่างกายศิลปินเพื่อแสดงนัยยะของความสะเทือนใจ

3.5 ภาพคัตเอาต์การเมืองรำลึก 2 ปีเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 บนถนนราชดำเนินกลาง(2518) โดยกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย

ผลงาน ภาพคัตเอาต์การเมืองรำลึก 2 ปีเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ที่ติดตั้งในเกาะกลางบนถนนราชดำเนินจำนวน 48 ภาพ ในเดือนตุลาคม 2518 โดยกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย (ภาพที่ 51 - ภาพที่ 53) นับเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นครั้งแรกและครั้งเดียวในประวัติศาสตร์ทัศนศิลป์ไทยที่มีการแสดงภาพภาพคัตเอาต์ที่มีเนื้อหาทางการเมืองบนพื้นที่สาธารณะของกรุงเทพฯ ความโดดเด่นของผลงานทั้งหมดที่แสดงถึงความเคลื่อนไหวครั้งสำคัญของกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าที่มีส่วนร่วมกันในการบันทึกประวัติศาสตร์การเมืองไทยผ่านผลงานศิลปะเพื่อสะท้อนทัศนคติต่อสังคมและการเมืองในยุคแบ่งบานทางเสรีภาพ ก่อนที่จะเกิดเหตุการณ์ล้อมปราบนิสิตนักศึกษาประชาชนอย่างโหดเหี้ยมในวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 เพียง 1 ปี



ภาพที่ 51 ภาพคัตเอาต์การเมืองรำลึก 2 ปีเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 กลางบนถนนราชดำเนิน
ที่มา: สันธูสวัสดิ์ยอดบางเตย, 2561

แม้ว่าภาพคัตเอาต์การเมืองฯ เหล่านี้จะมีรูปแบบและเทคนิคการสร้างสรรค์ที่ด้อยกว่างานทัศนศิลป์ในแวดวงการแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติหรือการประกวดอื่นๆ โดยแต่ละภาพมีการแสดงออกในเชิงปลุกเร้าคล้ายกับภาพโปสเตอร์โฆษณาชวนเชื่อแนวสังคมนิยมด้วยรูปร่าง รูปทรง สี และการจัดองค์ประกอบที่แข็งกระด้าง แต่ก็เป็ผลงานทัศนศิลป์ที่ทรงพลังมีเป้าหมายชัดเจนและสื่อความหมาย

อย่างตรงไปตรงมา นับเป็นการทำงานทัศนศิลป์ในฐานะเครื่องมือสะท้อนสังคมและปลูกใจให้ประชาชนลุก
ขึ้นต่อสู้กับความอยุติธรรมและอำนาจเผด็จการในสังคมไทยอย่างเห็นได้ชัด



ภาพที่ 52 ภาพคัตเอาต์การเมืองรำลึก 2 ปีเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516
ที่มา: กลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย, 2537:38.



ภาพที่ 53 ภาพคัตเอาต์การเมืองรำลึก 2 ปีเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516
ที่มา: เล่มเดียวกัน: 36-37.

อำนาจ เย็นสบาย (2524; 226) และ พริยะ ไกรฤกษ์ (2526; 38-40) ได้วิจารณ์ไปในทิศทางเดียวกันว่า ผลงานทัศนศิลป์และความเคลื่อนไหวของศิลปินกลุ่มนี้แสดงบทบาทที่ปลูกสำนึกทางสังคมได้อย่างชัดเจนและก้าวหน้าที่สุดในยุคสมัยนั้น ขณะที่เดวิด เทห์ แสดงทัศนะว่า แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยมีสำนึกในการสร้างศิลปะเพื่อสังคมโดยแยกตัวเป็นอิสระจากกระแสนิยมกระแสหลักของทางราชการได้อย่างโดดเด่น (กฤติยา กาวีวงศ์ และมนุพร เหลืองอร่าม, 2559; 138-139) ส่วนกำจร สุนพงษ์ศรี อธิบาย

ว่า จุดเด่นของศิลปินกลุ่มแนวร่วมฯ คือการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อผลทางการเมืองโดยตรง มีเป้าหมายสำคัญที่ต้องการให้งานทัศนศิลป์ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงปฏิรูปสังคมควบคู่ไปกับการเคลื่อนไหวขององค์กรต่างๆ ในขณะนั้น นับเป็นการกระทำที่ไม่เคยปรากฏขึ้นมาก่อนในวงการประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย, 2537; 111)

ขณะที่สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย (2561) ในฐานะอดีตผู้ประสานงานและศิลปินกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยแสดงทัศนะว่า ภาพคัทเอ้าท์การเมืองรำลึก 2 ปีเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 มีความโดดเด่นในยุคสมัยนั้นมาก เนื่องจากเป็นการรวมกลุ่มนักเรียนนักศึกษาด้านศิลปะ อาจารย์ และศิลปินที่สนใจเรื่องความเคลื่อนไหวทางการเมืองจำนวนมากมาร่วมกันสร้างสรรค์ภาพและกิจกรรมต่างๆ ที่สะท้อนความรู้สึกของศิลปินต่อเหตุการณ์ทางสังคมการเมือง เพื่อกระตุ้นให้ประชาชนร่วมสร้างสำนึกที่ดีให้กับสังคม ด้วยแนวคิดหลักคือการสร้างงานศิลปะเพื่อชี้นำทางความคิดให้กับประชาชน

3.6 *ทำไม*(2524) ของ ลาวัญย์ อุปอินทร์

ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบชื่อ *ทำไม* ของลาวัญย์ อุปอินทร์ (ภาพที่ 54) สร้างขึ้นในปีพ.ศ. 2524 จากประสบการณ์ส่วนตัวของเธอที่ได้รับผลกระทบจากความรุนแรงในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 และวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 อันมีผลถึงอาชีพ การดำเนินชีวิต ชื่อเสียงและศักดิ์ศรี ถึงแม้ว่าในช่วงที่สถานการณ์ทางการเมืองไทยจะคลี่คลายความตึงเครียดและความรุนแรงไปแล้วก็ตาม แต่เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกลับเป็นแรงผลักดันให้เธอสร้างสรรค์ผลงานขึ้นที่สะท้อนความรู้สึกของศิลปินหญิงที่ได้รับผลกระทบจากความรุนแรงทางการเมือง และยังสะท้อนเหตุการณ์ที่สำคัญทางการเมืองได้อย่างตรงไปตรงมาด้วยภาพที่ชัดเจนและโดดเด่นมาก

ลาวัญย์ อุปอินทร์เล่าว่า ผลงานนี้ถ่ายทอดจากประสบการณ์ส่วนตัว จากการรับรู้ข่าวสาร และจากความรู้สึกที่เกิดจากความรุนแรงการเมืองและส่งผลกระทบต่อตัวเอง ซึ่งก่อนเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 เธอได้รับมอบหมายให้วาดภาพเหมือนของจอมพลถนอม กิตติขจร นายกรัฐมนตรี และภรรยา ก็ถูกโจมตีกล่าวหาว่ารับใช้ฝ่ายพระราชที่ใช้อำนาจเผด็จการ ผลที่เกิดขึ้นทำให้มีนักศึกษาเข้าไปกรีดภาพผลงานที่เก็บไว้ในห้องทำงานที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ขณะที่ในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 เธอได้ถูกกล่าวหาว่าเป็นผู้แต่งหน้าให้กับผู้แสดงละครที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ให้ออกมาเหมือนสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร ซึ่งทำให้เธอถูกกล่าวหาจากหนังสือพิมพ์และวิทยุว่าเป็นผู้ฝึกฝนลัทธิคอมมิวนิสต์อันเป็นข้อกล่าวหาที่รุนแรงมากในช่วงเวลานั้น ทำให้ต้องหลบซ่อนตัวในวันที่เกิดเหตุการณ์ล้อมปราบที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และถูกสื่อว่าหนีไปเรียนต่อที่ประเทศอังกฤษ ทั้งๆ ที่เธอเองยังอยู่ที่กรุงเทพฯ (สัมภาษณ์, 2561)



ภาพที่ 54 ลาวันย์ อุปอินทร์; ทำไม้ (2524)
ที่มา:ชีวิตและผลงาน ลาวันย์ อุปอินทร์, 2556:34.

ต่อมาเมื่อเหตุการณ์สงบก็กลับไปสอนที่มหาวิทยาลัยศิลปากรตามเดิม หากแต่ก็ยังได้รับการเสียดสีและกล่าวหาจากผู้คนว่าเป็นพวกคอมมิวนิสต์ และคนที่เคยรู้จักหลายคนก็ไม่กล้าทักทายตามปกติ ทำให้ลาวันย์รู้สึกอึดอัดใจ เก็บกดจากเหตุการณ์และคำกล่าวหาที่บิดเบือน ซึ่งเป็นเหตุผลที่สำคัญที่เธอได้แสดงออกถึงความคับข้องใจออกมาเป็นภาพจิตรกรรมชื่อ *ทำไม* เพื่อสะท้อนความรู้สึกของตนเองที่ได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์ความรุนแรงการเมืองทั้งจากสื่อและการถูกกล่าวหา (อิศร์ อุปอินทร์และ KaiJoostKruijssen, 2556; 33)

ผลงานชิ้นนี้มีจุดเด่นด้วยการใช้ดอกกุหลาบสีชมพูที่สว่างจัดวางในส่วนบนกลางภาพ มีใบหน้ารูปเหมือนของศิลปินที่ไม่แสดงอารมณ์เหม่อมองไปเยื้องด้านบนซ้ายด้วยอารมณ์หม่นเศร้าเป็นตัวแทนของศิลปินที่เป็นผู้บริสุทธิ์ กลางของภาพลงมาเป็นก้านดอกกุหลาบอยู่ในบรรยากาศหม่นน่าหวาดกลัวโดยถูกลิดหนามและมีเลือดไหลออกมาเป็นตัวแทนการเป็นผู้ถูกกระทำและการสูญเสียชีวิต ด้านบนของภาพเป็นท้องฟ้าสีโปร่งสว่าง ด้านซ้ายมีใบหน้าชายหนุ่มและหญิงสาวกำลังมองมายังผู้ดูด้วยสีหน้าเรียบเฉย โดยมีอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยเป็นฉากด้านล่างลงมาตั้งอยู่ในความมืดมนคล้ายสะท้อนสภาพสังคมที่ปราศจากเสรีภาพ ถัดลงมาเป็นรูปเคลื่อนไหวคล้ายดวงวิญญาณของผู้หญิงที่ลอยออกมาจากภาพวาดที่โดนทำลาย ส่วนล่างของภาพเป็นศพของชายหนุ่มที่ตายจากการโดนสังหารอย่างทารุณ

ส่วนฝั่งขวาศิลปินใช้ข้อมูลจากภาพถ่ายเหตุการณ์ความรุนแรงวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 มาประกอบกันใหม่ ปรากฏภาพนักศึกษาชนอนคว่ำถอดเสื้ออยู่บนสนามฟุตบอลที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยมีทหารถือปืนคุมอยู่ในส่วนล่างขวา ภาพนักศึกษาสาวที่ยืนติดกับก้านกุหลาบถูกบังคับให้เปลือยท่อน

บนเหลือเพียงเสื้อชั้นกำลังวางมือไว้บนหลังศีรษะในลักษณะกำลังเดินเรียงแถว มีในหน้าบุคคลที่เรียบเฉย มองด้านตรงมาที่ผู้ดูแข็งต้งคามกับสิ่งที่เกิดขึ้น และส่วนด้านล่างขาเป็นรูปของนักศึกษาที่โดนทำร้ายจนเสียชีวิตและถูกนำไปแขวนคอที่ได้ต้นมะขามริมสนามหลวงและโดยทารุณศพซ้า ขณะที่ด้านบนขวากลับเป็นภาพของพระพุทธรูปที่ตั้งอย่างสงบแต่ถูกปกคลุมด้วยความมืดอย่างขัดแย้ง บรรยากาศของภาพทั้งหมดอยู่ภายใต้โครงสร้างที่ดูหม่นเศร้าและมีมิติด้วยโทนสีน้ำเงินเข้มและสีดำแทนความหมายถึงยุคของความมืดมิดแห่งเสรีภาพและการตกภายใต้อำนาจทมิฬ มีเพียงดอกกุหลาบและใบหน้าศิลปินเท่านั้นที่แสดงความบริสุทธิ์ด้วยสีขาว หากแต่อีกนัยหนึ่งก็เป็นการตั้งคำถามกับผู้ดูถึงการใช้ความรุนแรงในสังคมไทยว่านำไปสู่ความสูญเสีย ความรู้สึกที่น่าหดหู่ และความสยดสยองอย่างไรบ้าง

4. การผสมผสานระหว่างศิลปะไทยกับตะวันตก

จากการศึกษาพบว่ามียุทธิพลศิลปะสมัยใหม่ตะวันตกมีอิทธิพลอย่างเด่นชัดต่องานทัศนศิลป์ของไทยช่วง พ.ศ.2500 ถึงทศวรรษ 2520 อยู่สามแนว คือ (1) อิทธิพลรูปแบบศิลปะนามธรรมแบบตะวันตก (Abstract Art)(2) อิทธิพลรูปแบบศิลปะแนวโซเซียลลิสม์ เรียลลิสม์ (Socialist Realism) หรือทัศนศิลป์แนวสังคมนิยมสังคม จากจีนและสหภาพโซเวียต และ (3) อิทธิพลรูปแบบศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) จากหลายประเทศในยุโรปตะวันตก

4.1 ทัศนศิลป์แนวนามธรรม

ทัศนศิลป์แนวนามธรรมในประเทศไทยเกิดขึ้นด้วยสองปัจจัยคือ การเดินทางไปศึกษาต่อและกลับมาจากต่างประเทศของศิลปินในทศวรรษ 2500 ซึ่งศิลปินกลุ่มนี้ได้เผยแพร่ผลงานผ่านการแสดงนิทรรศการศิลปะ เช่น *ผู้หญิง*(2503) ของอารี สุทธิพันธุ์,18-30 *กรกฎาคม* 2528(2528) ของดำรง วงศ์อุปราช,ไม่มีชื่อ 2510(2510) ของปรีชา อรชุนกะ และ *ความสัมพันธ์* (2515) ของอิทธิ คงคากุล เป็นต้น ส่วนอีกปัจจัยคือการเผยแพร่ศิลปะนามธรรมตะวันตกในสถาบันการศึกษา โดยเฉพาะที่คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่มีความโดดเด่นมาก ซึ่งผลงานที่ชัดเจนจะออกมาในรูปแบบของงานที่ได้รางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติในทศวรรษ 2510-2520 เช่น *จิตรกรรม* (2512) ของอนันต์ ปาณินท์,*ภาพพิมพ์* 1/2512 หมายเลข 2(2512) ของเดชา วราชน,กรุงเทพฯ 2518 (2518) ของวิโรจน์ เจริญจิราวัฒน์,*การขัดแย้งกันของรูปทรง* 3 (2521) ของพิษณุ ศุภนิมิตร และ *สัมพันธ์ภาพ*(2516) ของนนธิวรรณ จันทนพลิน เป็นต้น

ทัศนศิลป์แนวนามธรรมนี้ได้หยิบยืมเทคนิคการแสดงออกศิลปะนามธรรมแบบตะวันตกมาประยุกต์ใช้กับแนวทางการสร้างสรรค์ส่วนบุคคล ซึ่งรูปแบบนามธรรมนั้นมีลักษณะเป็นสากลอยู่แล้ว ผลงานทัศนศิลป์ไทยในแนวทางนี้เองก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน กล่าวคือเป็นการแสดงออกส่วนบุคคลด้วยรูปลักษณ์และเนื้อหาอย่างอิสระ เพราะฉะนั้น จึงทำให้นักวิจารณ์และศิลปินหัวก้าวหน้าในในทศวรรษ

2500-2520 มองว่างานทัศนศิลป์แนวนามธรรมละทิ้งสำนึกร่วมทางสังคมและมุ่งไปสู่การแสดงออกเชิงปัจเจกเป็นสำคัญ เช่น ในทัศนะของจิตร ภูมิศักดิ์ เป็นต้น

สุธี คุณาวิชยานนท์ (2561) ให้สัมภาษณ์ว่า ทัศนศิลป์แนวนามธรรมได้รับความนิยมอย่างมากในช่วงทศวรรษ 2510 ควบคู่ไปกับกระแสทัศนศิลป์แนวเพื่อชีวิต ซึ่งยุคนั้นถือได้ว่าเป็นยุคทองของทัศนศิลป์แนวนามธรรมของไทย แต่ต่อมาในช่วงทศวรรษ 2520 ความนิยมก็ค่อยๆ คลี่คลายลง ส่วนอภินันท์ โปษยานนท์ (2555; 184) ได้อธิบายว่า ในช่วง พ.ศ.2503-2513 ศิลปินไทยได้นำศิลปะแนวนามธรรมตะวันตกแนว แอ็บสแตร็คเอกเพรชชันนิซึม (Abstract Expressionism) ฮาร์ดเอจ (Hard-edge Painting) คัลเลอร์ฟิลด์เพนติ้ง (Color field Painting) มาผสมผสานความคิดสร้างสรรค์ของตัวเอง โดยแสดงในงานศิลปกรรมแห่งชาติและแสดงงานในหอศิลป์ต่างๆ ศิลปินไทยกลุ่มนี้ ได้แก่ มีเซียมอินชอย, สมโภชน์ อุบอินทร์, นิพนธ์ ผลิตะโกมล, ชำเรือง วิเชียรเขตต์, นนทิวรรณ จันทนะพะลิน, วิชัย สิทธิรัตน์ และเข็มรัตน์ กองสุข นอกจากนั้นยังมีศิลปินรุ่นหลังต่อมาอย่างเช่น อิทธิพล ตั้งโฉลก, รุ่ง ธีระพิจิตร, กมล สุพรรณิ, กัญญา เจริญศุภกุล และสมศักดิ์ เชาวธาดาพงศ์ เป็นต้น

ซึ่งกัญญา เจริญศุภกุล (2561) ให้เล่าว่า ในสมัยที่เรียนอยู่ที่คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร อาจารย์ชูลัด นิมเสมอ มีส่วนผลักดันอย่างสูงให้นักศึกษา เข้าใจในทัศนศิลป์แนวนามธรรมมากขึ้นด้วยการเรียนการสอนและการแนะนำให้ค้นคว้าเพิ่มเติมจากศิลปินตะวันตกผ่านหนังสือต่างประเทศ

4.2 ทัศนศิลป์แนวสังคมนิยมสังคม

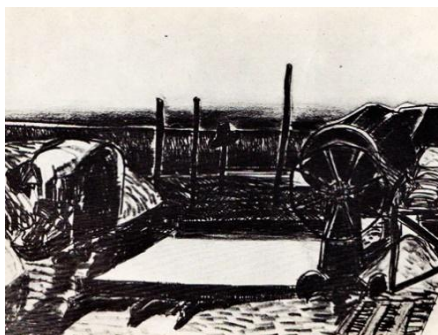
ศิลปะสังคมนิยมสังคมจากตะวันตก (สหภาพโซเวียตและจีน) มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ทัศนศิลป์แนวเพื่อชีวิตในประเทศไทยช่วงทศวรรษ 2510-2520 อย่างมาก รูปแบบของศิลปะสังคมนิยมสังคมมาพร้อมกับแนวคิดสังคมนิยมที่เข้ามาในประเทศไทยผ่านหนังสือแปลและข้อเขียนของนักเขียนหัวก้าวหน้าที่เสนอแนะให้ใช้ศิลปะเป็นสื่อและเครื่องมือในการรณรงค์ วิพากษ์ วิจารณ์ และสะท้อนสภาพสังคมและการเมืองเพื่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ดีขึ้น ลักษณะเด่นของผลงานในแนวนี้นี้คือการนำเสนอเนื้อหาที่ชัดเจนด้านการปลุกเร้าความรู้สึกที่มีต่อสังคมมากกว่าให้คุณค่าในเชิงสุนทรียภาพซึ่งมุ่งไปที่ความงามเป็นสำคัญ ทัศนศิลป์เหล่านี้แสดงออกถึงพันธกิจของศิลปินที่มีต่อสังคมอย่างจริงจัง (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2552; 94-98)

เช่นในกรณีของ ภาพตัดเอาท์การเมืองรำลึก 2 ปีเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 บนถนนราชดำเนินกลาง(2518) โดยกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย, ผลงานทัศนศิลป์ของกลุ่มธรรมในปี 2519 (ภาพที่ 55 - ภาพที่ 56) และ ผลงานทัศนศิลป์ของกลุ่มก้าวหน้าในทศวรรษ 2520 ถือว่าเป็นผลงานที่โดดเด่นมากในประเด็นนี้



ภาพที่ 55 หน้าปกสูจิบัตรกลุ่มธรรม ครั้งที่ 3 (2519)

ที่มา: กลุ่มธรรม, 2519



ภาพที่ 56 โขดซัย ตักโพธิ์; แรงงานกรรมกร (2519)

ที่มา: เล่มเดียวกัน

4.3 ทัศนศิลป์แนวเหนือจริง

จากการศึกษาวิจัย สดชื่น ชัยประสาธน์ (2539;151-158) ชี้ว่าคำศัพท์ “เซอร์เรียลลิซึม” (Surrealism) ถูกใช้ครั้งแรกในบทความ “วิจารณ์ศิลปกรรมกลางชั้นในงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งแรก” เมื่อพ.ศ.2492 และระบุอีกครั้งในหนังสือ *ศิลปสงเคราะห์* (2500) โดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งพระยาอนุมานราชธนเป็นผู้แปลเป็นภาษาไทย ต่อมา น. ณ ปากน้ำ, กำจร สุนพงษ์ศรี, ไพศาล ชีรพงศ์วิชัยพร ก็ได้เขียนหนังสือและบทความต่างๆ เกี่ยวกับศิลปะแนวเซอร์เรียลลิซึม จนเป็นแรงบันดาลใจแก่ศิลปินทั้งจากมหาวิทยาลัยศิลปากรและที่อื่นๆ ให้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมเซอร์เรียลลิสต์จำนวนมากในช่วงพ.ศ. 2507-2527

สดชื่นเชื่อว่า “เซอร์เรียลลิสม์” เป็นลัทธิที่เกิดขึ้นในยุโรป ริเริ่มโดยนักเขียนและศิลปินที่ได้รับผลกระทบจากสงครามโลกครั้งที่ 1 ซึ่งทำให้เกิดวิกฤตการณ์ทางสังคม การเมือง เศรษฐกิจ และทางด้านสำนึก กวีฝรั่งเศสชื่อองเดร เบรอตง (Andre Breton) และเพื่อนๆ กวีและศิลปินออกแถลงการณ์ต่อต้านกฎเกณฑ์ของเหตุผลหรือข้อห้ามที่สังคมและศาสนา (คริสต์) กำหนดไว้ เพื่อจะได้สามารถแสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิดจากตัวตนภายใน จิตไร้สำนึก หรือและความฝันอย่างอิสระ โดยไม่มีข้อจำกัดใดใดพวกเขาต้องการรวมความจริงเข้ากับความฝัน ต้องการหลอมสิ่งที่เป็นจริงให้เข้ากับจินตนาการ โดยหวังจะให้มนุษย์มีชีวิตอยู่ในโลกได้ดีขึ้น เพื่อจะได้ไม่เกิดความขัดแย้งระหว่างปัจเจกบุคคลกับโลกและต้องการเสนอแนวทางปฏิบัติ (ด้านกวีนิพนธ์และจิตรกรรม) เพื่อหาทางที่จะทำให้มนุษย์บรรลุถึงความรู้แจ้ง (รู้จักตัวตนภายใน) และเสรีภาพโดยสมบูรณ์

สดชื่นสรุปว่าปัจจัยความแตกต่างของภูมิหลังทางวัฒนธรรม บริบททางสังคม การเมือง และความเชื่อทางศาสนา ทำให้ผลงานของศิลปินไทยมีลักษณะเพียงแค่การหยิบยืมรูปแบบ กลวิธี เทคนิค ฯลฯ ของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ตะวันตกมาผสมผสานกับบริบทของความเป็นไทยหรือความเป็นตะวันออกเพื่อแสดงถึงเอกลักษณ์ รสนิยม หรือสะท้อนแนวความคิดเฉพาะตัวมากกว่าแสดงถึงความเข้มข้นทางความคิดเชิงปรัชญา

ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของไพศาล ธีรพงศ์วิชัยพรที่ชี้ว่าศิลปินไทยได้ผสมผสานรูปแบบและรูปทรงเกินจริงของศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสม์เพื่อสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ในลักษณะฟุ้งฝันเหนือจริงในบริบทของสังคมไทยจนเกิดความแตกต่างจากต้นแบบ แต่ก็ทำให้เกิดรูปแบบและความหมายเฉพาะตัวของศิลปินไทย (อภินันท์ โพษยานนท์ และคนอื่นๆ, 2555; 144-148)

อิทธิพลของศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสม์ตะวันตกที่มีต่อทัศนศิลป์ไทยนั้นเป็นลักษณะของการรับรูปแบบมากกว่ากระบวนการทางความคิดของต้นแบบ “ศิลปะแนวเหนือจริง” ที่สะท้อนจินตนาการและแนวความคิดของศิลปินไทย ในช่วงทศวรรษ 2500-2520 ซึ่งนอกจาก *ละครโรงใหญ่* (2508) ของ ธนะ เลหาภัยกุล งานจิตรกรรมชุด *ไม่มีชื่อ* (2513-14) ของถวัลย์ หรือทัศนศิลป์แนวเหนือจริงที่มีเนื้อหาผลงานเชื่อมโยงกับแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน เช่น *เพลงกุดชีแห่งท้องทุ่ง* (2524) ของไพศาล ธีรพงศ์วิชัยพร ดังที่ระบุข้างต้นแล้ว ยังมีผลงานจิตรกรรมแนวเซอร์เรียลลิสม์ของศิลปินไทยอีกจำนวนมากที่โดดเด่น

ตัวอย่างที่สำคัญ ได้แก่ งานจิตรกรรมชื่อ *ผักบุ้งแดง ปีนเน่า* (2519) (ภาพที่ 57) ของ ประเทือง เอมเจริญ ที่สะท้อนความรู้สึกสะเทือนใจของศิลปินที่มีต่อความสูญเสียชีวิตของเพื่อนมนุษย์จากความรุนแรงด้วยอาวุธโดยผู้มีอำนาจในสังคมในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 และ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519, ภาพ *โครงสร้างสังคม* (2521) (ภาพที่ 58) ของสมชัย หัตถกิจโกศลซึ่งศิลปินสร้างขึ้นในช่วงที่เกิดสงคราม

เวียดนาม ตอนที่เขาทำงานตกแต่งบาร์ที่ถนนเพชรบุรีตัดใหม่ เขาเห็นผู้หญิงไทยในสภาพที่น่าทุเรศหัวใจ เลยนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างภาพที่แสดงถึงความผูกพันของสังขารผู้หญิงที่ถูกตัดทวงจากสังคม ที่ชายเป็นผู้มีอำนาจ และภาพ *ภาวะของจิตใต้สำนึก 1(2523)* (ภาพที่ 59) ของเกียรติศักดิ์ ชานนัทนารถ ที่นำเสนอผลงานจิตรกรรมที่แสดงถึงภาวะของจิตใต้สำนึก ซึ่งขัดแย้งกับหลักของเหตุผล มีลักษณะเบา ลอย ลึกลับ ซึ่งน่าจะได้แรงบันดาลใจจากภาพจิตรกรรมเซอร์เรียลิสต์ชาวเบลเยียม ชื่อ เรอเน่ มากิริตต์ (René Magritte) เป็นต้น



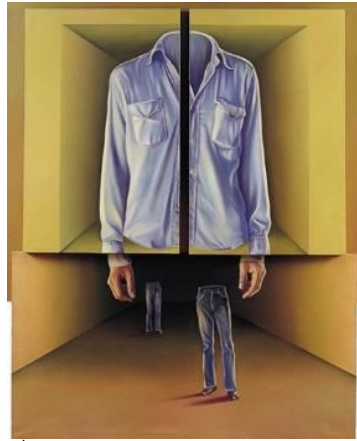
ภาพที่ 57 ผักบุ้งแดง ปิ่นนุ่ (2519)

ที่มา: ประเทือง เอมเจริญ, 2548: 51.



ภาพที่ 58 โครงสร้างสังคม (2521)

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9: 156.



ภาพที่ 59 ภาวะของจิตใต้สำนึก 1 (2523)

ที่มา: เล่มเดียวกัน: 162.

5. ศิลปะสองทางให้แก่นัก

ในช่วงพ.ศ. 2500 ถึงทศวรรษ 2520 อิทธิพลจากวรรณกรรมและงานวิจารณ์ได้ให้อิทธิพลทางความคิดต่อการสร้างสรรค์ทัศนศิลป์อย่างสูง โดยเฉพาะงานเขียน “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน” ของจิตร ภูมิศักดิ์ที่เป็นแรงผลักดันให้ศิลปินที่มีความสำคัญต่อสังคมได้แสดงออกทางศิลปะอย่างหลากหลายมากขึ้น ประกอบกับสังคมไทยในช่วงปี พ.ศ. 2516-2519 บรรยากาศของเสรีภาพทางปัญญาจึงทำให้ศิลปินได้ใช้ศักยภาพสร้างสรรค์ผลงานข้ามสาขาเพื่อให้เกิดพลังสื่อสารที่เข้มข้นขึ้น เช่นกรณีของ จ่าง แซ่ตั้ง ซึ่งใช้ทั้งบทกวีและจิตรกรรมเพื่อสื่อสารความรู้สึกสะท้อนใจเมื่อได้รับรู้เหตุการณ์นองเลือด หรือกรณีของวสันต์ สิริพิพัฒน์ ที่มีความสามารถในการสร้างสรรค์ทั้งด้านทัศนศิลป์ กวีนิพนธ์ ละครดนตรี รวมทั้งการใช้ร่างกายเป็นสื่อในการแสดงสด (Performance Art)

5.1 จ่าง แซ่ตั้ง กวีและจิตรกร

ศิลปินสาขาทัศนศิลป์ที่มีความสามารถข้ามสาขาที่โดดเด่นอย่างมาก คือ จ่าง แซ่ตั้ง ทั้งนี้เพราะนอกจากความสามารถในการสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์แล้ว จ่างยังเป็นกวีหัวก้าวหน้าที่ยืนยันบทกวีที่ออกจากรูปแบบหลักเดิมไปสู่รูปแบบใหม่โดยบรรจุเนื้อหาที่สะท้อนถึงปรัชญา ชีวิต และสังคมอย่างเข้มข้น ทั้งทัศนศิลป์และงานกวีของเขามีความสัมพันธ์กับชีวิตของตัวเองอย่างแนบแน่น ผลงานทั้งสองสาขาล้วนสะท้อนถึงอารมณ์และความคิดของศิลปินที่มีต่อสังคมร่วมสมัยด้วยการแสดงออกนอกขนบทางศิลปะแบบสถาบัน ขณะเดียวกันงานบทกวีของจ่างกลับยังมีส่วนในการชี้นำสังคมในเชิงปรัชญาของความเท่าเทียมในสังคม สันติภาพ และความหมายของชีวิต ด้วยความลึกซึ้งของสาระที่ซ่อนอยู่ภายใต้ถ้อยคำที่เรียบง่าย

ความเป็นนักอุดมคติของจางได้สะท้อนออกมาเป็นข้อเขียนที่ว่า“สิ่งที่ฉันทำ ไม่ได้ทำเพื่อไว้ค้าขาย ให้ได้เงินทอง หรือเพื่อเป็นสินค้า ฉันทำเพื่อแสดงให้เห็นคุณค่าความเป็นคน คุณค่าปัญญาของตน...”(ศุภโชค ดี อาร์ต เซนเตอร์, 2556) ซึ่งทิพย์ แซ่ตั้ง บุตรชายของจางอธิบายว่า ต้นทศวรรษ 2500 แม้ว่าทัศนศิลป์แบบอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) และคิวบิสม์ (Cubism) จะได้รับความนิยมในสังคมไทยในช่วงเวลานั้น แต่จางกลับเริ่มสร้างงานจิตรกรรมแนวนามธรรมในรูปแบบของตัวเองที่ไม่มีอิทธิพลจากศิลปะตะวันตก เนื่องจากเขาค้นคว้ารูปแบบการแสดงออกเฉพาะตัวที่มีรากฐานจากอารยธรรมตะวันออกคือ วัฒนธรรมจีน โดยเฉพาะหลักธรรมในพระพุทธศาสนา และหลักธรรมของเต๋า นอกจากนี้ จางยังเขียนบทกวีควบคู่ไปด้วย โดยเขาละทิ้งฉันทลักษณ์แบบแผนไปสู่การใช้คำง่ายๆ และการซ้ำคำ เพื่อแสดงออกถึงสาระและอารมณ์ความรู้สึกในรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า กวีรูปธรรม (Concrete Poetry) หรือกวีวรรณรูป ซึ่งได้รับคำวิพากษ์วิจารณ์ทั้งในแง่ชื่นชมในความกล้าและการต่อต้านว่าสิ่งที่เขาทำไม่ใช่บทกวีที่ดี แต่ต่อมาบทกวีของเขากลับได้รับการยอมรับอย่างสูงในระดับนานาชาติ (ศุภโชค ดี อาร์ต เซนเตอร์, 2556; 70-71)

ตัวอย่างบทกวีของจางที่สะท้อนสังคม เช่น บทกวีบ้านเดียวกันประเทศเดียวกันซึ่งจางขึ้นในปี พ.ศ.2517 เพื่อสะท้อนความรู้สึกอันเกิดจากความสะท้อนใจจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ซึ่งสอดคล้องกับการแสดงออกในงานจิตรกรรม *ตัดมือกวี ควักตาจิตรกร* (2516) เห็นได้ว่า จางใช้ความอารมณ์รู้สึกที่มีต่อสังคมขณะนั้นเป็นวัตถุดิบสำหรับการสร้างสรรค์งานศิลปะทั้งด้านทัศนศิลป์และวรรณศิลป์

บ้านเดียวกันประเทศเดียวกัน

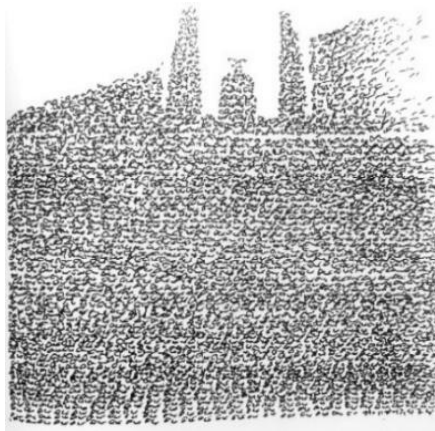
น้องน้องทุกคน	และพี่พี่ทุกคน
ถ้าเราคนหนึ่งเป็นคนกตัญญู	อีกหลายคนเป็นคนถูกกดขี่
แล้วเราก็ต้องขัดใจกัน	แล้วเราจะเป็นสุขกันหรือ
คนกตัญญูก็ต้องหาเครื่องมือ	อำนาจไว้กดขี่คน
และปกครองตัวเอง	แล้วจะเป็นสุขหรือ
ต้องมานั่งแต่หวังไย	ต้องมาสู้รบฆ่ากัน
คนถูกกดขี่ก็ต้องหาเครื่องมือ	อำนาจมาปกป้อง
และโค่นล้มคนกตัญญู	แล้วจะเป็นสุขกันหรือ
ต้องมาสู้รบฆ่ากัน	
น้องน้องทุกคน	และพี่พี่ทุกคน
ช่วยกันทำ	ทำให้สังคมเป็นของทุกคน

แล้วเราจะได้อยู่เป็นสุขกันบ้านเดียวกัน

ประเทศเดียวกัน

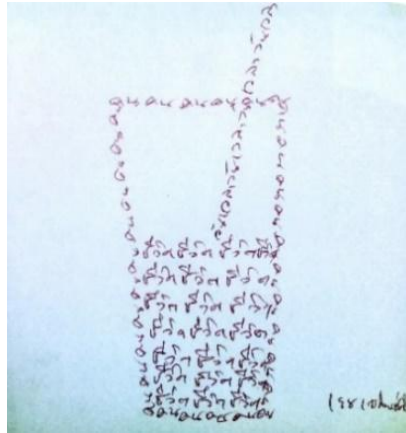
(ศุภโชค ดี อาร์ต เซนเตอร์, 2556, หน้า 60)

นอกจากนั้นจางยังเขียนบทกวีรูปธรรมมากมาย ตัวอย่างเช่น *ไม่มีชื่อ (อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย)* (2521) (ภาพที่ 60) จางเขียนคำว่า “คน” เต็มพื้นที่ด้านล่างขึ้นไปเกินครึ่งของหน้ากระดาษ ด้านบนเกิดเป็นโครงเส้นรอบนอกเป็นสัญลักษณ์ของอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย โดยด้านขวาบนของกระดาษจางเขียนคำว่า “คน” ที่ฉีกขาดกระจัดกระจาย ซึ่งจางแสดงถึงทัศนะและอารมณ์ความรู้สึกสะท้อนใจจากเหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมืองในครึ่งหลังของทศวรรษ 2510 หรือบทกวี *ไม่มีชื่อ (แก้วน้ำ)* (2524) (ภาพที่ 61) ที่เขียนคำว่า “คน” ซ้ำกันเรียงเป็นรูปลักษณะของแก้วน้ำ เขียนคำว่า “ชีวิต” ซ้ำกันเป็นชั้นๆ เป็นเหมือนน้ำในแก้ว และเขียนคำว่า “วันเวลา” ซ้ำกันเป็นเส้นคล้ายหลอด ซึ่งจางแสดงถึงความหมายโดยนัยว่าวันเวลาจะค่อยๆ ดูกลิ่นชีวิตของคนไปจนกว่าจะหมดชีวิต ผลงานเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความสามารถทั้งในเชิงวรรณศิลป์แนวใหม่และเชิงทัศนศิลป์ที่ศิลปินผสมผสานเพื่อแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกนึกคิด ที่สะท้อนมุมมองของตัวเองที่มีต่อชีวิตและสังคมได้อย่างน่าสนใจ



ภาพที่ 60 จาง แซ่ตั้ง; *ไม่มีชื่อ (อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย)* (2521)

ที่มา: ศุภโชค ดี อาร์ต เซนเตอร์, 2556: 61.



ภาพที่ 61 จ้าง แซ่ตั้ง; ไม่มีชื่อ (แก้วน้ำ) (2524)

ที่มา: เล่มเดียวกัน: 61.

5.2 วสันต์ สิทธิเขตต์: ศิลปินที่มีความสามารถทางศิลปะหลายสาขา

วสันต์เป็นศิลปินที่มีความสามารถหลายด้าน เพราะนอกจากจะสร้างสรรค์ทัศนศิลป์ (จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์) และสื่อประสม (Mixed Media) แล้ว เขายังมีความสามารถในการเขียนบทกวี การแต่งเพลง เล่นดนตรี ละคร และแสดงสด โดยการแสดงออกแต่ละสื่อของเขาขึ้นอยู่กับแนวความคิดมากกว่าการทำซ้ำรูปแบบเดิม ทั้งนี้เนื่องด้วยมีเครือข่ายของศิลปิน กวี นักคิด นักเขียน และนักกิจกรรมต่างๆ เป็นสิ่งที่ช่วยหล่อหลอมให้เขาสามารถแสดงออกอารมณ์ความรู้สึกและความคิดผ่านศิลปะได้หลายรูปแบบ วสันต์เป็นศิลปินนักทดลองที่ไม่ยึดติดในรูปแบบที่ตายตัว เขาเลือกที่จะนำเสนอผลงานที่ก้าวข้ามสาขาทัศนศิลป์ไปสู่การผสมผสานกับศิลปะสาขาต่างๆ อยู่เสมอ เนื่องด้วยเขาให้ความสำคัญกับเนื้อหาสาระที่สำคัญในผลงานแต่ละชุด โดยใช้เทคนิคและวิธีการนำเสนอที่ข้ามศาสตร์สาขาทางศิลปะเป็นเครื่องมือเพื่อสร้างสำนึกด้านสังคมและการเมือง

วสันต์ สิทธิเขตต์ เริ่มสร้างผลงานอย่างจริงจังในช่วงต้นทศวรรษ 2520 เขาเป็นศิลปินรุ่นใหม่ที่มีความสนใจสูงทั้งทางด้านสังคมและการเมือง โดยเฉพาะในช่วงปี พ.ศ.2516-2519 วสันต์เป็นนักอ่านและใฝ่รู้ในเรื่องต่างๆ ทางสังคม สนใจแนวคิดก้าวหน้าและวรรณกรรมแนวเพื่อชีวิต เขาติดตามอ่านวารสาร สังคมศาสตร์ปริทรรศน์ งานเขียนของสุลักษณ์ ศิวรักษ์, งานเขียนของนายผี (อัศนี พลจันทร), บรรจง บรรเจิดศิลป์, จิตร ภูมิศักดิ์ (หนังสือศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน), ประเสริฐ จันดำ, เสนีย์ เสาวพงศ์ และพวงา จันทรสันติ เป็นต้น

ตลอดจนติดตามความเคลื่อนไหวของศิลปินแนวก้าวหน้าในขณะนั้น เช่น ประเทือง เอมเจริญ, จ้าง แซ่ตั้ง, ศิลปินกลุ่มธรรม และจุมพล อภิสุข นอกจากนี้ยังได้รู้จักนักคิด นักเขียน เช่น สุลักษณ์ ศิวรักษ์,

เสนีย์ เสาวพงศ์, รงค์ วงษ์สวรรค์, อังคาร กัลยาณพงศ์, พจนา จันทรสันติ, ประเสริฐ จันดำ, แดนอรัญ แสงทอง, สมพงษ์ ทวี, แก้ว ลายทอง เป็นต้น นักดนตรี เช่น สุรชัย จันทิมาธร (หงา คาราวาน), มงคล อุทก, วงดนตรีกรรมาชน, วงดนตรีรวมค้อน, วงดนตรีสองวัย, นักการละครอย่างคณะละครกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว, รวมทั้งผู้บริหารหอศิลป์ พีระศรี อย่าง ฉัตรวิชัย พรหมทัตตเวทีด้วย (วสันต์ สิทธิเขตต์, 2561, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 62 วสันต์ สิทธิเขตต์; งานแสดงเดี่ยวในชุด เวลา: ชะตากรรมของคนเมือง (2527)

ที่มา: วสันต์ สิทธิเขตต์, 2527.

ปลายทศวรรษ 2520 วสันต์ได้ก่อตั้ง “กลุ่มสะพาน” โดยร่วมกับศิลปินและกวีเพื่ออ่านบทกวีที่สะท้อนสังคม นอกจากนี้วสันต์ยังจัดพิมพ์รวมบทกวีของเขาออกมาอีกหลายเล่ม รวมทั้งมีส่วนร่วมในการจัดแสดงละครเวทีที่นำเนื้อเรื่องมาจากรรณกรรมตะวันตกอย่าง เรื่องท่านนายพล (The Leader) และเรื่อง โฟร์ซั่ม (Foursome) ขณะเดียวกันก็ร่วมกับจุมพล อภิสุข จัดเทศกาลศิลปะแสดงสด “เวทีสมัย” ที่ถือว่าเป็นกระแสทัศนศิลป์ที่ก้าวหน้ามากในช่วงปลายทศวรรษ 2520 ในปีพ.ศ.2527 วสันต์ได้ แสดงงานเดี่ยวในชุด เวลา: ชะตากรรมของคนเมือง (ภาพที่ 62) โดยใช้สื่อในการแสดงออกที่หลากหลาย ได้แก่ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ สื่อประสม และเสียง ด้วยกลวิธีศิลปะแนวจัดวาง (Installation Art) และศิลปะแนวความคิด (Conceptual Art) และเมื่อจบการแสดง เขาได้ทำลายผลงานทิ้งเพื่อให้เป็นไปตามความตั้งใจที่จะไม่ทำงานซ้ำ แม้จะได้รับคำแนะนำจากเสนีย์ เสาวพงศ์ ว่า “ศิลปินไม่ควรทำลายผลงานของตัวเอง” ก็ตาม

พัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทย: หมายเหตุที่ 3 ช่วง พ.ศ.2530ถึง พ.ศ. 2550

พัฒนาการงานทัศนศิลป์ในช่วงสองทศวรรษนี้เป็นช่วงเวลาที่มีการเปลี่ยนแปลงและขับเคลื่อนไปอย่างรวดเร็วและหลากหลาย มีการจัดประกวดศิลปกรรมที่มากขึ้นเป็นการเพิ่มเวทีการแสดงผลงานสำหรับศิลปินรุ่นใหม่ ประเด็นเรื่องความเป็นไทยและการวิพากษ์วิจารณ์สังคมเป็นที่นิยมสำหรับศิลปินส่วนใหญ่ ศิลปินที่สร้างผลงานทัศนศิลป์ที่พัฒนาจากศิลปะเชิงจารีตประสบความสำเร็จทั้งในด้านชื่อเสียงและเชิงพาณิชย์อย่างสูง ศิลปินหัวก้าวหน้าที่สร้างงานศิลปะเชิงทดลองด้านสื่อ วัสดุ เทคนิค และการนำเสนอในแนวทางใหม่ๆ มีบทบาทต่อพัฒนาการศิลปะร่วมสมัยไทยสู่การเป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติ

นอกจากนี้ องค์กรทางด้านศิลปะ วัฒนธรรมและกองทุนระหว่างประเทศถือว่ามีบทบาทสำคัญอย่างมากต่อการสนับสนุนและส่งเสริมให้ศิลปินไทยมีโอกาสแลกเปลี่ยนกับนานาชาติมากขึ้น และช่วยให้งานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยได้จัดแสดงทั้งในประเทศและในระดับนานาชาติด้วยโดยเฉพาะการดำเนินด้านวัฒนธรรมของสมาคมฝรั่งเศส (Alliance Française) สถาบันเกอเธ่ (Goethe-Institut) เจแปนฟาวน์เดชัน (The Japan Foundation, Bangkok) และ มูลนิธิร็อกกี้เฟลเลอร์ (Rockefeller Foundation) เป็นต้น

ช่วงพ.ศ.2539-2540 เกิดวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจที่เรียกว่า “วิกฤตต้มยำกุ้ง” อันเกิดจากความผิดพลาดจากนโยบายก้าวกระโดดของรัฐบาลไทยนำไปสู่ความล่มสลายทางเศรษฐกิจอย่างไม่เคยมีมาก่อน ผลที่เกิดขึ้นทำให้องค์กรเพื่อการปฏิรูประบบสถาบันการเงิน (ปรส.) ได้นำศิลปะของ 56 สถาบันการเงินมาประมูลเพื่อหารายได้ ซึ่งทำให้เห็นถึงมูลค่าของผลงานศิลปะของศิลปินไทยในวงกว้างขึ้น และยังทำให้เกิดนักสะสมศิลปะ (Art Collector) ในประเทศไทยเพิ่มขึ้นด้วย

ทั้งในช่วงก่อนและหลังวิกฤตต้มยำกุ้งมีพื้นที่ทางศิลปะที่เปิดและปิดตัวมากขึ้น อาทิ มูลนิธิไชยงลิ้มทองกุล ก่อตั้ง “บ้านเจ้าพระยาแกลเลอรี” (พ.ศ.2536-2540) มีอรรถชัย พงสมุทธร เป็นผู้อำนวยการ เกิดห้องจัดนิทรรศการศิลปะ ณ สถาบันปริติ พนมยงค์ (พ.ศ.2538-2559) มีสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย อดีตผู้ประสานงานแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยในช่วงปลายทศวรรษ 2510 เป็นผู้จัดการ พ.ศ.2539 เกิด “หอศิลป์ดาคุ” บนย่าน RCA ถนนเพชรบุรีตัดใหม่ ท่ามกลางแหล่งบันเทิงของกลุ่มวัยรุ่นในช่วงเวลานั้น กฤติยา กาวิวงศ์ ก่อตั้ง “โปรเจ็ค 304” (Project 304) พื้นที่ศิลปะที่เกิดจากห้องพักเล็กๆ ย่านสามเสน ขณะที่มาวิทยาลัยกรุงเทพ จัดตั้ง “หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ” มีธเนศ อ้าวสินธุ์ศิริเป็นผู้อำนวยการคนแรก และอรรถชัย พงสมุทธรเป็นผู้อำนวยการคนปัจจุบัน (พ.ศ.2562) ต่อมา พ.ศ.2540 เกล้ามาศ ยิบอินซอย เปิด “อะแบ้าท์ คาเฟ่” (About Cafe) ย่านถนนโมตรีจิตร เน้นการแสดงผลงานศิลปะร่วมสมัยแนว

ทดลองหรือแนวทางใหม่ๆ พ.ศ.2546 มูลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน (The James H.W. Thompson Foundation) ได้ก่อตั้ง “หอศิลป์บ้านจิม ทอมป์สัน” ขึ้นเพื่อจุดประสงค์ส่งเสริมกิจกรรมทางศิลปะเชิงประเพณี ศิลปะร่วมสมัย และศิลปะเชิงสหศาสตร์ และ พ.ศ.2547 เครือข่ายศิลปิน อาจารย์ นักวิชาการ และภาคประชาชนได้รณรงค์เรียกร้องจนกรุงเทพมหานครได้ดำเนินการจัดสร้างหอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานครและแล้วเสร็จใน พ.ศ.2551

สองทศวรรษนี้เป็นช่วงเวลาของการก้าวกระโดดของศิลปะร่วมสมัยไทยอันมีผลจากกระแสโลกาภิวัตน์จึงทำให้ผลงานทัศนศิลป์มีความหลากหลายและแตกต่างจากที่มหาชนคุ้นชินจนนำไปสู่ปัญหาการเข้าถึงสุนทรียภาพ สื่อสิ่งพิมพ์จึงเป็นช่องทางหลักทำให้มหาชนซาบซึ้งและเข้าใจผลงานศิลปะมากขึ้นผ่านการตีพิมพ์เผยแพร่บทวิจารณ์ บทความวิชาการ และเอกสารต่างๆ ในรูปแบบที่หลากหลาย เช่น หนังสือพิมพ์ นิตยสาร วารสาร หนังสือ ตำรา และสูจิบัตรประกอบนิทรรศการ แม้ว่าหลังเกิดวิกฤติการณ์ทางเศรษฐกิจ พ.ศ.2540 จะทำให้สื่อสิ่งพิมพ์ปิดตัวลงจำนวนหนึ่งก็ตาม แต่ก็ยังคงมีบทวิจารณ์เกี่ยวกับงานทัศนศิลป์ปรากฏอยู่บ้างในสื่อสิ่งพิมพ์บางฉบับและตีพิมพ์ในสูจิบัตรนิทรรศการศิลปะในบางครั้ง ซึ่งผู้ที่มิพบทบทในการวิจารณ์ได้แก่ นักวิจารณ์ นักวิชาการ นักเขียน ภัณฑารักษ์ และศิลปิน นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยที่ศึกษาประเด็นทางด้านงานทัศนศิลป์และการวิจารณ์ศิลปะที่เป็นประโยชน์อย่างสูงทั้งในด้าน

1. พัฒนาการของทัศนศิลป์ ในช่วง พ.ศ.2530 ถึง พ.ศ.2550

1.1 ทัศนศิลป์แนวไทยสมัยใหม่ที่สื่อความเป็นไทย

นับตั้งแต่วาระฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี (พ.ศ.2525) เป็นต้นมา งานทัศนศิลป์แนวไทยสมัยใหม่เป็นที่นิยมอย่างมากและยังประสบความสำเร็จทางธุรกิจอย่างสูง เนื่องจากมีเนื้อหาที่เข้าถึงได้และสอดคล้องกับความเป็นเอกลักษณ์ไทยจึงสร้างความพึงพอใจให้กับผู้อุปถัมภ์และนักสะสม (มูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 ร่วมกับคณะกรรมการโครงการเฉลิมพระเกียรติฯ ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9, 2539:46-47)

ชูลุด นิมเสมอ เป็นศิลปินและอาจารย์ศิลปะที่มีชื่อเสียงตั้งแต่ทศวรรษ 2500 และยังเป็นผู้บุกเบิกการสร้างงานประติมากรรมที่ติดตั้งในพื้นที่สาธารณะและประติมากรรมกับสิ่งแวดล้อม โดยชูลุดประยุกต์รูปทรงในงานศิลปะไทยให้เกิดเป็นรูปทรงสมัยใหม่เพื่อสร้างเป็นงานประติมากรรมสมัยใหม่ที่มีความหมายสอดคล้องกับแนวความคิดในการสร้างสรรค์ของตัวเอง ซึ่งมักเชื่อมโยงไปกับความเป็นไทยและ

พระพุทธศาสนา เช่น ประติมากรรมสำริดขนาดใหญ่ชื่อ *องค์สาม* (2524)(ภาพที่ 63) ที่นำเอารูปทรงของเงินพดด้วงในสมัยสุโขทัยมาเรียงซ้อนกันในแนวตั้ง ให้ความรู้สึกที่หนักแน่นมั่นคง สื่อถึงวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับการเงินของไทย ซึ่งติดตั้งอาคารธนาคารกสิกรไทยบนถนนพหลโยธิน(Electronic Resources on Art in Thailand, 2561)



ภาพที่ 63 ชลุด นิ่มเสมอ; องค์สาม (2524)
ที่มา: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2549

ประติมากรรมทองเหลืองของชลุด ชื่อ *พระบรมโพธิสมภาร*(2531) (ภาพที่ 64) ติดตั้งบนพื้นที่ด้านหน้ามหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ มีลักษณะเป็นรูปทรงของต้นโพธิ์แบบตัดทอนให้เป็นรูปทรงเรขาคณิตสี่ทองตั้งบนฐานหินแกรนิตรูปปิรามิดยอดตัด สื่อถึงพระมหากรุณาธิคุณของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชและสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ที่ปกป้องคุ้มครองให้ชาวไทยและชาวจีนโพ้นทะเลมีความร่มเย็นเป็นสุขบนผืนแผ่นดินไทย (มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ, 2561)



ภาพที่ 64 ชลูด นิ่มเสมอ; พระบรมโพธิสมภาร (2531)

ที่มา: มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ, 2561

นอกจากนี้ ในปีพ.ศ.2534 ชลูดได้ออกแบบและสร้างงานประติมากรรมชื่อ *โลกุตระ* (ภาพที่ 65) ติดตั้งหน้าศูนย์การประชุมแห่งชาติสิริกิติ์ โดยนำรูปทรงของเกตุมาลาเหนือเศียรพระพุทธรูปมาคลี่คลาย และขยายให้เป็นขนาดใหญุ่่มหืออย่างโดดเด่นสง่างามอันเป็นการใช้สัญลักษณ์ที่สื่อถึงพระพุทธเจ้ามาใช้ ในลักษณะของงานศิลปกรรมที่ไม่ใช่รูปเคารพ แต่สื่อถึงปัญญาของมนุษย์ที่เข้าถึงวิชาหรือความรู้แจ้ง งานประติมากรรมนี้ช่วยขยายขอบเขตเชิงสัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ไปสู่ความหมายใหม่ได้อย่างน่าสนใจ (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546; 189)



ภาพที่ 65 ชลูด นิ่มเสมอ; โลกุตระ (2534)

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9, 2540.

ถวัลย์ ดัชนี เป็นศิลปินไทยที่ประสบความสำเร็จอย่างสูงทั้งในด้านชื่อเสียง เกียรติยศ ทรัพย์สิน และมูลค่าของผลงาน ผลงานทัศนศิลป์ของถวัลย์โดดเด่นด้วยการผสมผสานระหว่างศิลปะแบบเหมือนจริง ศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสม์ และศิลปะไทยเข้าด้วยกันจนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะตัวที่โดดเด่น ในปี พ.ศ.2547 ถวัลย์แสดงนิทรรศการเดี่ยวครั้งแรกในรอบ 20 ปี (หลังจากที่ผลงานของเขาถูกทำลายในช่วงทศวรรษ 2510) ภายใต้ชื่อนิทรรศการไตรสุรย์ (2547) (ภาพที่ 66) ณ หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ซึ่งในนิทรรศการนี้ได้แสดงทั้งงานจิตรกรรม ประติมากรรม เครื่องใช้ เฟอร์นิเจอร์ และ ภาพข้อมูลต่าง ๆ ของถวัลย์



ภาพที่ 66 ถวัลย์ ดัชนี; เทพชุมนุม (2547)

ที่มา: ถวัลย์ ดัชนี, 2547.

นอกจากนี้ ถวัลย์ยังสร้าง บ้านดำหรือต่อมารู้จักกันในชื่อ พิพิธภัณฑ์บ้านดำ(ภาพที่ 67) ที่จังหวัด เชียงราย บ้านดำเป็นสถานที่ตั้งของกลุ่มสถาปัตยกรรมและการจัดพื้นที่กลางแจ้งที่ผสมผสานความเป็น ไทยเข้ากับรูปแบบศิลปะตะวันตกและแนวความคิดสร้างสรรค์เฉพาะตัวของถวัลย์ จนเกิดเป็นรูปแบบ สถาปัตยกรรมและพื้นที่กลางแจ้งที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นไม่เหมือนใคร โดยลักษณะเด่นคือตัวอาคาร สถาปัตยกรรมมีการทาน้ำมันสีดำเคลือบ ทำให้เกิดขบเน้นให้เกิดเป็นขอบรูปร่างที่ต่างจากลักษณะ สถาปัตยกรรมไทยแบบที่คนส่วนใหญ่คุ้นเคย บ้านดำถือว่าเป็นงานศิลปะไทยร่วมสมัยที่มีคุณค่าทาง สุนทรียภาพอันเกิดแนวคิดและการสร้างสรรค์แบบเฉพาะตัวของศิลปินที่โดดเด่น ไม่เพียงแต่เท่านั้น การ ตกแต่งข้าวของเครื่องใช้ภายในบริเวณ บ้านดำ ยังโดดเด่นด้วยการประกอบขึ้นจากวัสดุธรรมชาติ เขาสัตว์ กระดูก และซากสัตว์ จนเกิดเป็นเฟอร์นิเจอร์และประติมากรรมที่แปลกประหลาดจนเป็นที่จดจำของ มหาชนโดยทั่วไปด้วย



ภาพที่ 67 ถวัลย์ ดัชนี; สถาปัตยกรรมส่วนหนึ่งในบริเวณ พิพิธภัณฑ์บ้านดำ จ.เชียงราย
ที่มา: Museum Thailand, 2559.

ขณะที่ หลัง พ.ศ. 2530 กลุ่มศิลปินที่ร่วมกันเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธทิป ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษจนสำเร็จกลับมาสู่ประเทศไทย โดยมีศิลปินที่สำคัญ คือ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ และปัญญา วิจินธนสาร เป็นแกนนำหลัก นอกจากนี้ยังมี เรืองศักดิ์ บุญยวาณิชย์กุล, ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ, อภิชัย ภิรมย์รักษ์, อลงกรณ์ หล่อวัฒนา, ธีรวัฒน์ คະนะมะ และศิลปินอีกจำนวนมาก ได้ต่อยอดแนวทางจิตรกรรมฝาผนังมาสู่งานทัศนศิลป์ส่วนตัวที่สื่อถึงความเป็นไทยมีเนื้อหาอิงกับพระพุทธศาสนา ทำให้เกิดกระแสนงานทัศนศิลป์แนวไทยสมัยใหม่ที่น่าไปสู่ความสำเร็จทั้งด้านชื่อเสียง เกียรติยศ และทรัพย์สิน

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ เป็นศิลปินที่ประสบความสำเร็จในด้านชื่อเสียงและมูลค่าผลงานจนเป็นที่รู้จักของมหาชนชาวไทย เขามีบทบาทต่อการสร้างสำนึกความเป็นไทยด้านศิลปะและเป็นผู้กระตุ้นให้มีการยกระดับมูลค่าของผลงานศิลปะร่วมสมัยจนนำไปสู่การเพิ่มนักสะสมงานศิลปะไทยนับตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา งานจิตรกรรมของเขาได้พัฒนารูปแบบลายไทยและภาพไทยจนเกิดเป็นรูปแบบงานจิตรกรรมไทยแบบแฟนตาซีและส่งเสริมอัตลักษณ์ความเป็นไทยร่วมสมัย (อภินันท์ โพษยานนท์ ใน กฤติยา กาวิวงศ์, และ มนุพร เหลืองอร่าม, 2559: 159)



ภาพที่ 68 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์; พระอุโบสถวัดร่องขุ่น (ปัจจุบัน)
ที่มา: Expedia, 2016.

ตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 จนถึงปัจจุบัน เฉลิมชัยสร้างพระอุโบสถและสิ่งก่อสร้างต่างๆ ที่วัดร่องขุ่น จ. เชียงราย (ภาพที่ 68) ด้วยทุนทรัพย์ของตัวเองทั้งหมด โดยมีแรงผลักดันจากความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนาและมีเป้าหมายในการสร้างวัดให้เป็นศิลปะประจำรัชกาลที่ 9 ที่ไม่เหมือนยุคสมัยใด เขาถอดรหัสงานวาดเส้นและจิตรกรรมของตัวเองให้ออกมาเป็นงานสถาปัตยกรรมและประติมากรรม เพื่อเปลี่ยนพื้นที่ของวัดให้กลายเป็นแดนพุทธภูมิตามจินตนาการของเขาอย่างยิ่งใหญ่ โดดเด่นด้วยรูปลักษณ์ทางสถาปัตยกรรมที่แปลกตาด้วยลวดลายประดับที่หนาแน่นและสีขาวสะอาดบริสุทธิ์ ประติมากรรมตัวละครในตำนาน เทวดา ยักษ์ พญานาค และสัตว์หิมพานต์ทั้งหลายได้แปรสภาพออกมาเป็นส่วนประกอบและประดับพระอุโบสถและส่วนต่างๆ ในบริเวณพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ทำให้พระอุโบสถมีความโดดเด่นไปด้วยรายละเอียดอันมั่งคั่งอย่างที่สุดราวกับมหาวិหารของชาวคริสต์สมัยบารอก (Baroque) หรือ รอคโคโค (Rococo) (ถนน ชากัดดี, 2545: 204)



ภาพที่ 69งานจิตรกรรมฝาผนังชุดमारผจญภายในพระอุโบสถวัดร่องขุน (2550-2561)

ที่มา: เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, 2561.

งานจิตรกรรมฝาผนังมารผจญภายในพระอุโบสถวัดร่องขุน(2550-2561) (ภาพที่ 69) ถือเป็นจุดเด่นที่เฉลิมชัยได้ออกแบบให้มีโทนสีร้อนและสว่าง เป็นภาพมารผจญแนวใหม่ที่ต่างจากจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีนิยมโดยสิ้นเชิง ภาพใบหน้าพญามารมีขนาดใหญ่ทั้งผนังคล้ายตัวหน้ากาลประดับลายไทยแบบเฉพาะตัวลงไป พระพุทธเจ้าทรงประทับนั่งบนบัลลังก์ดอกบัวที่อยู่บนหัวกะโหลกคล้ายสื่อไปถึงความเป็นพุทธะคือการอยู่ร่วมกับมารณาสัตว์อยู่ทุกขณะจิต ต่ำลงมาจากหัวกะโหลกปราศจากภาพพระแม่ธรณีบีบมวยผมตรงกลางภาพดังที่คุ้นชิน แต่เป็นภาพของผู้ปฏิบัติธรรมในชุดสีขาวนั่งพนมมือนอบน้อมต่อพระพุทธเจ้าที่อาจสื่อไปถึงการชนะมารในใจและสื่อว่าความทุกข์นั้นต้องปฏิบัติด้วยตัวเองมิใช่การอ่อนวอน นอกจากนี้ยังมีรายละเอียดหลายจุดเกี่ยวกับวัตถุ ตัวละคร หรือบุคคลร่วมสมัยในระดับสากลปรากฏในภาพด้วย เช่น ตัวละครเอกในภาพยนตร์เรื่อง เดอะ เมทริกซ์ (The Matrix), หุ่นยนต์แปลงร่างจากภาพยนตร์เรื่อง ทรานส์ฟอร์มเมอร์ส (Transformers), ภาพเหตุการณ์ 9/11 โศกนาฏกรรมเครื่องบินชนตึกแฝดเวิลด์เทรดเซ็นเตอร์ (World Trade Center) ที่มหานครนิวยอร์ก และภาพอาวุธยุทโธปกรณ์สมัยใหม่ เป็นต้น เพื่อสื่อถึงความวุ่นวายของโลกยุคปัจจุบัน

ขณะที่ปัญญา วิจินธนสาร ประยุกต์รูปแบบศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ ศิลปะแนวแฟนตาซี กับจิตรกรรมไทยมาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยสมัยใหม่ที่สะท้อนความคิดและความรู้สึกของเขามีต่อประเด็นทางสังคมร่วมสมัยโดยผสมผสานกับเนื้อหาและคติความเชื่อในทางพระพุทธศาสนา ผลงานที่สำคัญของเขาคือ งานจิตรกรรมขนาดใหญ่ติดตั้ง ณ อาคารสำนักงานใหญ่ธนาคารไทยพาณิชย์ ชื่อ *อาณาวจักรวาล* (2539) (ภาพที่ 70) ที่แสดงภาพจักรวาลในพระพุทธศาสนาตามทัศนะของเขา ซึ่งเวอร์จิเนีย เฮน

เดอร์สัน (Virginia Henderson) ตั้งข้อสังเกตว่างานทัศนศิลป์ที่แสดงความเป็นไทยและแนวเรื่องจากพระพุทธศาสนาได้รับความนิยมในบริบทของการค้าและสร้างความพึงพอใจต่อประโยชน์ด้านการตกแต่งพื้นที่ ในกรณีผลงานนี้ของปัญญาก็คือการเปลี่ยนจากงานจิตรกรรมฝาผนังในวัดวาอารามมาสู่การประดับในตัวอาคารและสำนักงานของธนาคาร ซึ่งการเปลี่ยนแปลงเช่นนี้หากมองในแง่ดีจะเห็นว่า สังคมไทยเริ่มตอบรับงานทัศนศิลป์ได้ดีกว่ายุคก่อน แต่ขณะเดียวกันก็สร้างปัญหาให้แก่ศิลปินในแง่การหาคุณภาพระหว่างธุรกิจกับคุณค่าในทางศิลปะซึ่งศิลปินจำเป็นต้องวางบทบาทตัวเองให้เหมาะสมกับกระแสทุนนิยมโลกาภิวัตน์ด้วย (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, ดวงฤทัย เอสนะนาชาตัง, และ วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล, 2547; 527-537)



ภาพที่ 70 ปัญญา วิจินธนสาร; “อาณาจกรวาล” (2539)

ที่มา: Thai BankMuseum, 2010.

ช่วงทศวรรษ 2530-2540 ปัญญาได้พัฒนารูปแบบผลงานของตัวเองจนเกิดเป็นแบบแผนเฉพาะตัวที่โดดเด่น โดยเฉพาะการใช้ภาพพระพักตร์พระพุทธรูปสุโขทัยที่มีสัดส่วนขนาดใหญ่เป็นตัวแทนถึงความปิติของพุทธะ ความดีงาม และคุณค่าของศิลปกรรมไทย ทำให้ผลงานของเขาเป็นที่จดจำมากขึ้น และยังเป็นที่ยินยมนเกิดการลอกเลียนรูปแบบภาพพระพักตร์พระพุทธรูปสุโขทัยโดยศิลปินเชิงพาณิชย์ไปใช้ในงานศิลปะที่เน้นการจำหน่ายและนำไปประดับตามอาคารสถานที่เพื่อแสดงถึงอัตลักษณ์ความเป็นไทย ซึ่งด้านหนึ่งก็เป็นการรักษาและพัฒนาความเป็นศิลปกรรมไทยโบราณจากความกล้าหาญของปัญญาในการเปลี่ยนความสูงส่งของพุทธศิลป์ในมิติของศาสนาไปสู่พื้นที่ทางศิลปะที่เป็นสาธารณะอย่างไม่ตายตัว (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, 2555; 22-24)



ภาพที่ 71 ปัญญา วิจิตรนสาร; ปฏิปทาแห่งจิตวิญญาน (2544)

ที่มา: Fukuoka Asian ArtMuseum, 2001.

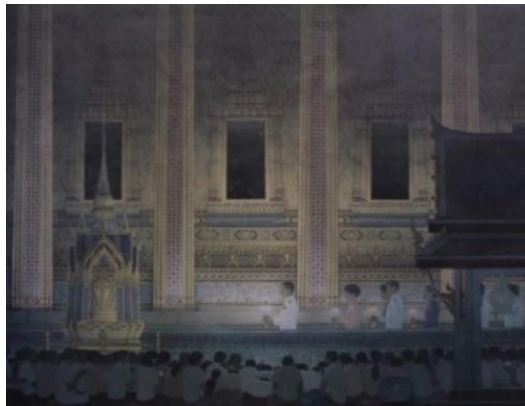
ตัวอย่างที่สำคัญคือ ปฏิปทาแห่งจิตวิญญาน (2544) (ภาพที่ 71) เป็นจิตรกรรมขนาดใหญ่ถึง 800 x 320 ซม. ด้วยเทคนิคสีอะคริลิกและแผ่นเงินและทองคำเปลวบนผ้าใบ ร่วมแสดง ณ พิพิธภัณฑ์ศิลปะเอเชียแห่งฟูกุโอกะ (Fukuoka Asian ArtMuseum) ประเทศญี่ปุ่น ผลงานนี้แสดงภาพโลกที่วุ่นวายด้วยสัญลักษณ์วงกลมซ้ายมือที่เต็มไปด้วยรูปร่างและพื้นผิวที่ไม่เป็นระเบียบอยู่ในโทนสีแดงส้มแสดงถึงวิกฤตการณ์ในโลกในขณะนั้น เช่น การโจมตีของผู้ก่อการร้ายนำเครื่องบินชนตึกแฝดเวิลด์เทรดเซ็นเตอร์เมื่อวันที่ 11 กันยายน 2544 ณ มหานครนิวยอร์ก เป็นต้น ส่วนวงกลมตรงกลางอยู่ในโทนสีน้ำเงินมีรายละเอียดของปราสาทในงานจิตรกรรมไทยจำนวนมากจัดวางไว้เป็นระเบียบสื่อถึงสรวงสวรรค์อันเป็นดินแดนที่บริสุทธิ์โลกทั้งสองดำเนินคู่ขนานกันไปภายใต้สายพระเนตรของพระพุทธเจ้าซึ่งมีพระพักตร์แบบพระพุทธรูปแบบสุโขทัยและใช้พระหัตถ์เป็นสื่อแสดงนัย (Fukuoka Asian ArtMuseum, 2001)

ปัญญาใช้น้ำหนักและรูปแบบคล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังมารผจญที่ให้ความรู้สึกที่ขัดแย้งระหว่างความวุ่นวายและความสงบกับภาพไตรภูมิซึ่งปรากฏเป็นชุดปราสาทบนสรวงสวรรค์ที่วางอย่างระเบียบตามทิศทางของรัศมีจากจุดศูนย์กลางที่เป็นเสมือนเขาพระสุเมรุใจกลางแห่งจักรวาล โดยปัญญาจัดองค์ประกอบใหม่เพื่อให้เกิดเป็นผลงานเฉพาะตัวที่บอกเล่าเรื่องราวของสภาวะการณ์ในโลกทางกายภาพในปัจจุบันที่เดินควบคู่ไปกับโลกทางจิตวิญญานอันมีพุทธปรัชญาเป็นรากฐานของแนวคิดในการสร้างสรรค์

นับตั้งแต่ทศวรรษ 2530 นอกจากงานทัศนศิลป์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาที่เป็นตัวแทนความเป็นไทยแล้ว ยังมีงานทัศนศิลป์ที่สัมพันธ์กับการแสดงออกด้านความศรัทธาและเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งธนาคารกสิกรไทยมีบทบาทที่โดดเด่นในการสนับสนุนการประกวดงานจิตรกรรมแนวเฉลิมพระเกียรติ สืบเกิดได้จากการจัดประกวดงานจิตรกรรมแนวเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระ

ปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 เนื่องในวโรกาส เฉลิมพระชนมพรรษา 60 พรรษา โดยมีศิลปินทั่วประเทศส่งผลงาน

ผลงานชื่อ “แสงสว่างจากพลังบารมี” (2530) ของสมยศ ไตรเสนีย์ (ภาพที่ 72) ได้รับรางวัลยอดเยี่ยม “พุทธรูปทอง” เป็นภาพแนวกึ่งเหมือนจริงของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และพระบรมวงศานุวงศ์ ทรงเวียนเทียนรอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ล้อมรอบด้วยประชาชนที่เข้ามาเข้าเฝ้าหมอบก้มกราบคืบ ศิลปินสื่อถึงแสงแห่งพระบารมีของพระองค์ท่านที่กระจายไปในความมืดและบรรยากาศของสี่สถาปัตยกรรมที่เปล่งประกายสีทอง แสดงถึงความ มั่นคง ร่มเย็น และรุ่งเรือง



ภาพที่ 72 สมยศ ไตรเสนีย์; แสงสว่างจากพลังบารมี (2530)

ที่มา: พิษณุ ศุภนิมิตร, 2535

นอกจากผลงานของสมยศ ไตรเสนีย์ ยังมีภาพ *รอรับเสด็จ* (2530) ของสุวิชาญ เกาทอง ที่แสดงกลุ่มคนกำลังรอรับเสด็จด้วยความศรัทธาอย่างแน่วแนในพระมหากษัตริย์ แม้ว่าจะอยู่ท่ามกลางแสงแดด และภาพ *ทรงพระเจริญ* (2530) ของไพรวลัย ดาเกลี้ยง (ภาพที่ 73) ที่สื่อถึงชาวบ้านในชนบทที่อยู่ห่างไกลกำลังเดินเท้ามารับเสด็จด้วยความจงรักภักดี ต่อมามีการประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมายุ 36 พรรษา ผลงานทัศนศิลป์แนวไทยสมัยใหม่ชื่อ *บายศรีสู่ขวัญ* (2534) ของธีระวัฒน์ คณนະมะ ได้รับรางวัลยอดเยี่ยม “พุทธรูปทอง” และมีการประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา 60 พรรษา โดยผลงาน *แม่ฟ้าหลวง* (2535) ของประยอม ยอดดี ได้รับรางวัลที่ 1 โดยมีลักษณะเป็นงานทัศนศิลป์แนวไทยสมัยใหม่เช่นเดียวกัน (พิษณุ ศุภนิมิตร, 2535: 76-78)



ภาพที่ 73 ไพรวลัย ดาเกลี้ยง; ทรงพระเจริญ (2530)

ที่มา: เล่นเดียวกัน.

งานทัศนศิลป์แนวเฉลิมพระเกียรติมีเป้าหมายในการแสดงออกอย่างตรงไปตรงมาถึงความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ในแผ่นดินรัชกาลที่ 9 สุธี คุณาวิชยานนท์ (2552: 100-105) ให้คำจำกัดความของศิลปะแนวนี้ว่า “ศิลปะสัจนิยมราชาวีรบุรุษ” เป็นการสร้างศิลปะในฐานะของการเป็นเครื่องมือสร้างความมั่นคงให้กับชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ โดยมักเป็นงานศิลปะที่สร้างขึ้นและจัดแสดงอย่างยิ่งใหญ่ในวาระสำคัญที่เกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยการจัดวางองค์ประกอบของภาพหรือการใช้สัญลักษณ์ที่มีระดับลดหลั่นตามความหมายและต้องมีการแสดงออกแบบไม่ขัดต่อกฎระเบียบหรือศีลธรรม

ช่วงทศวรรษ 2530 ความนิยมในทัศนศิลป์แนวไทยสมัยใหม่เป็นที่ยอมรับในวงกว้าง ในปี พ.ศ. 2539 พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ทรงพระบรมราชานุญาตตีพิมพ์เผยแพร่พระราชนิพนธ์ *พระมหาชนก* (2540) ในวโรกาสเฉลิมฉลองกาญจนาภิเษก ครองราชย์สมบัติครบ 50 ปี โดยทรงโปรดเกล้าฯ ให้กลุ่มศิลปินร่วมสร้างงานจิตรกรรมเพื่อใช้เป็นภาพประกอบหนังสือด้วย (ภาพที่ 74) ซึ่งภาพจิตรกรรมทั้งหมดล้วนมีแนวทางทัศนศิลป์แนวไทยสมัยใหม่ที่วิจิตรงดงามและสื่อสารได้ง่าย โดยมีศิลปิน 8 คนเข้าร่วมสร้างสรรค์ผลงานเพื่อทูลถวาย ได้แก่ ประหยัด พงษ์ดำ, พิชัย นรินทร์, ปรีชา เกาทอง, เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, ปัญญา วิจินธนสาร, ธีระวัฒน์ คณะมะมะ, จินตนา เปี่ยมศิริ และเนติกร ชินโย ในการนี้พระองค์ยังทรงมีส่วนร่วมในการกำหนดแนวทางในการสร้างสรรค์เพื่อสอดคล้องกับเนื้อหาในพระราชนิพนธ์อีกด้วย



ภาพที่ 74 เอลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์; พระมหาชนกว่ายน้ำจนพบกับนางมณีเมขลา (2539)

ที่มา: พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช, 2540

1.2 มนต์ลึงของท้องถิ่นในทัศนศิลป์ไทยร่วมสมัยในยุคโลกาภิวัตน์ช่วงทศวรรษ 2530

ความสนใจของนานาชาติที่มุ่งสู่เอเชียทำให้ศิลปินไทยรุ่นใหม่ที่เคยสัมผัสกับงานศิลปะร่วมสมัยในต่างประเทศได้หวนกลับมาใช้แนวคิดและวัสดุแบบท้องถิ่นไทยมานำเสนอเป็นงานทัศนศิลป์แนวใหม่เพื่อเข้าสู่กระแสนานาชาติได้อย่างแตกต่างและเกิดความน่าสนใจ จากเรื่องราวของท้องถิ่นแสดงถึงมนต์ลึงและความแปลกประหลาดที่แตกต่างไม่เหมือนใครทำให้เกิดการยอมรับผลงานศิลปินไทยในระดับนานาชาติมากขึ้น (อภิรักษ์ โปะยานนท์ และคนอื่นๆ, 2555; 28)

หากนับกมล ทัศนัญชลี เป็นศิลปินไทยที่เริ่มทดลองสร้างงานทัศนศิลป์สื่อผสม (Mixed Media) ในสหรัฐอเมริกาช่วงทศวรรษ 2510 แล้ว (อำนาจ เย็นสบาย, 2553ก; 198) ก็อาจจะกล่าวได้ว่าในทศวรรษ 2530-2540 มณเฑียร บุญมา เป็นผู้บุกเบิกสร้างงานทัศนศิลป์แนวศิลปะจัดวาง (Installation Art) คนแรกๆ ที่นำกลิ่นอายของท้องถิ่นไทยมาสร้างสรรค์เป็นงานทัศนศิลป์แนวใหม่ที่มีชื่อเสียงในระดับนานาชาติ ซึ่งชื่อเสียงในการเป็นอัจฉริยะด้านการสร้างสรรค์ทัศนศิลป์แนวใหม่เริ่มนั้นปรากฏเด่นชัดในงานนิทรรศการเดี่ยวครั้งแรกและครั้งที่สองของเขาที่แสดงเรื่องราวของท้องถิ่นและวัสดุจากท้องถิ่นมาสร้างเป็นผลงานประติมากรรม ศิลปะสื่อผสมและศิลปะจัดวาง จึงถือได้ว่ามณเฑียรเป็นศิลปินหัวก้าวหน้าคนสำคัญในประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยของไทย

นิทรรศการเดี่ยวครั้งแรก *เรื่องราวจากท้องทุ่ง* ของมณเฑียร บุญมา ในปีพ.ศ.2532 นำเสนอผลงานด้วยวัสดุผสมและศิลปะแนวจัดวางด้วยการประกอบกันของวัสดุพื้นบ้านของไทย เช่น ดิน ฟางข้าว กระสอบข้าว เขาควย ขนไก่ และสุมไก่ มาประกอบขึ้นเป็นรูปทรงใหม่ที่แปลกตา โดยสื่อความหมายผ่านหน้าที่การใช้งานเดิมของวัสดุ (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546; 191) เช่น ผลงานชื่อ *สองทวย* (ภาพที่ 75), *รอยมือกับถังปูนและพลั่ว* (2532) และ *เรื่องราวของการแปรเปลี่ยนรูป-สภาพชีวิตของชนบท* (2532) เป็นต้น (มณเฑียร บุญมา, 2532) อภิรักษ์ โปะยานนท์ ได้วิเคราะห์ว่า มณเฑียรหลีกเลี่ยงอิทธิพลโลกศิลปะ

ตะวันตกด้วยการใช้วัสดุเก็บตกและวัสดุที่ย่อยสลายได้มาวิพากษ์วิจารณ์สังคมไทย (กฤติยา กาวิวงศ์ และ มนุพร เหลืองอร่าม, 2559; 160)



ภาพที่ 75 มณเฑียร บุญมา; สองทวย (2532)

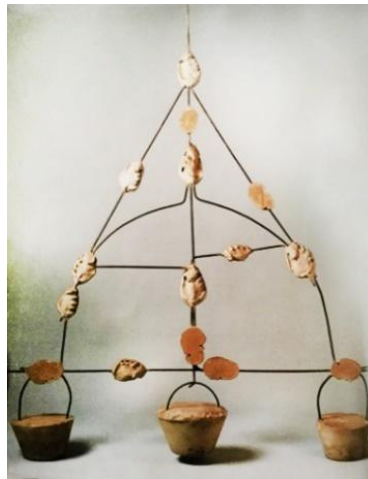
ที่มา: มณเฑียร บุญมา, 2532.

มณเฑียรได้นำเสนอความเป็นไทยผ่านงานศิลปะรูปแบบใหม่ที่ไม่ได้เชิดชูวัฒนธรรมแบบทางศาสนา และราชสำนัก แต่เป็นการสะท้อนสังคมผ่านวัสดุท้องถิ่นและวัสดุที่มาจากของใช้ในชีวิตประจำวันของเกษตรกรและชนชั้นล่าง (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546; 192-193) ในการแสดงนิทรรศการเดี่ยวครั้งที่สองชื่อ *ไทย-ไทย* ในปีพ.ศ. 2533 ซึ่งเขานำภาพลักษณะของเจดีย์และสถาปัตยกรรมไทยมาสร้างสรรค์เป็นงานจิตรกรรม ประติมากรรม และเทคนิคผสม ด้วยวัสดุพื้นบ้านและเป็นวัสดุทั่วไป เช่น ดิน โคลน ผงซักฟอก เทียนไข และน้ำตาเทียนมาสร้างสรรค์ขึ้น ผลงานที่โดดเด่น เช่น *เจดีย์ดินแดง* (2532) ที่เป็นงานจิตรกรรมที่สร้างจากดินแดง ถ่าน ผงซักฟอก และคราม ผลงานศิลปะจัดวางชื่อ *เจดีย์กล่องผงซักฟอก* (2532) (ภาพที่ 76) และ *เจดีย์-กล่อง* ที่ใช้ดินและผงซักฟอกฉาบทาบนกล่องกระดาษแล้วเรียงเป็นรูปคล้ายสถูปเจดีย์ (2532) และประติมากรรม *สถูป* (2533) (ภาพที่ 77) ที่สร้างขึ้นจากเหล็กเส้นดัดเป็นรูปร่างคล้ายสถูปเจดีย์แล้วมีรอยมือปูนซีเมนต์ติดอยู่และถึงปูนซีเมนต์สามใบเป็นฐาน ศิลปินต้องการสื่อว่างานชิ้นนี้เป็นดังอนุสาวรีย์หรือสถูปของคนงานที่ใช้แรงงานในสังคมที่ไม่เคยมีใครสร้างให้ (มณเฑียร บุญมา, 2548; 44-45)



ภาพที่ 76 มณฑิร บุญมา; เจดีย์กล่องผงซักฟอก (2532)

ที่มา: มณฑิร บุญมา, 2548.



ภาพที่ 77 มณฑิร บุญมา; สถูป (2533)

ที่มา: เล่มเดียวกัน.

ต่อมาในปี พ.ศ. 2536 มณฑิรแสดงผลงานศิลปะจัดวางชื่อ *เสียงแห่งดอกบัว* (Lotus Sound) (2535) (78) ที่หอศิลป์ควีนส์แลนด์ (Queensland Art Gallery) เมืองบริสเบน (Brisbane) ประเทศออสเตรเลีย ผลงานนี้ได้แรงบันดาลใจจากการสัมผัสบรรยากาศของผู้ที่ขึ้นไปสักการะพระธาตุดอยสุเทพ ซึ่งเสียงระฆังที่อยู่บนดอยสุเทพและดอกบัวที่แย่งกลับในยารุ่งอรุณได้ทำให้เขาความรู้สึกสงบและเบิก

บานใจจนนำมาสู่การสร้างผลงาน มณฑิยรสร้างประติมากรรมรูประฆังด้วยดินเผาแล้วเรียงระฆังดินเผาจำนวนหลายร้อยชิ้นขึ้นเป็นกำแพงล้อมรอบกลีบดอกบัวสีทองที่ติดอยู่บนผนังด้านในคล้ายดอกไม้ศักดิ์สิทธิ์ ทั้งนี้ศิลปินต้องการอธิบายไปถึงเรื่องสมาธิและการตื่นรู้ทางปัญญาของมนุษย์จากจิตภาวนาตามหลักพระพุทธศาสนา ปัจจุบันผลงานศิลปะจัดวางชิ้นนี้เป็นผลงานสะสมของหอศิลป์ควีนส์แลนด์ ประเทศออสเตรเลีย



ภาพที่ 78 มณฑิยร บุญมา; เสียงแห่งดอกบัว (2535)

ที่มา: QUEENSLAND ART GALLERY, 2019.

ต่อมาพ.ศ.2538 มณฑิยรได้สร้างผลงานศิลปะแนวจัดวางชื่อ *ลมหายใจของธรรมชาติ: อโรคยศาลา* (Nature's Breath: Arokhayasala) (ภาพที่ 79) ผลงานนี้เป็นวัสดุโลหะรูปสี่เหลี่ยมคล้ายตะแกรงภายในโครงมาจัดวางประกอบขึ้นเป็นแนวตั้ง โดยมีประติมากรรมดินเผารูปปอดของมนุษย์ห้อยย้อยลงในส่วนพื้นที่ด้านบน และฉาบทาผลงานด้วยสมุนไพรไทยที่มีกลิ่นหอม ศิลปินต้องการนำเสนอพื้นที่จำลองที่ได้แรงบันดาลใจจากอโรคยศาลา (Arokaya Sala) ในอารยธรรมขอมที่เป็นเสมือนโรงพยาบาลรักษาโรคและอาการป่วย เขาต้องการสร้างงานทัศนศิลป์ที่แปลกใหม่ด้วยกลิ่นสมุนไพรที่ให้ผู้ดูสามารถได้รับกลิ่นและเกิดความรู้สึกสงบเมื่อเดินเข้าไปในใจกลางของผลงานและสูดลมหายใจเข้าไปเหมือนการบำบัดและการพักผ่อนอย่างมีสติ (Asia Society, 2004)



ภาพที่ 79 มณฑิร บุญมา; ลมหายใจของธรรมชาติ: อโรคยศาลา (2538)

ที่มา: Asia Society, 2004.

ผลงานอีกชิ้นหนึ่งในชุดเดียวกัน ชื่อ **Temple of Mind: Sala for the Mind(2538)** (ภาพที่ 80) แปลว่า **วิหารแห่งจิต: ศาลาแห่งจิต** ผลงานนี้มณฑิรถอดรหัสการเรียงหินและหน้าที่ใช้สอยของอโรคยศาลามาจัดเรียงกล่่งให้กลายเป็นรูปลักษณ์ใหม่ที่มีรูปทรงสูง ผู้ชมสามารถเดินเข้าไปภายในโดยมีประติมากรรมรูปธรรมอยู่ด้านบน พร้อมทั้งนำสมุนไพรไทยมาฉาบทาผลงาน ทำให้ผู้ชมที่เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของตัวงานและสามารถสูดกลิ่นสมุนไพรเสมือนกับการบำบัดด้วยกลวิธีทางธรรมชาติ ปัจจุบันผลงานชิ้นนี้เป็นงานสะสมและจัดแสดงที่หอศิลป์แห่งชาติประเทศออสเตรเลีย (**National Gallery of Australia**) (มณฑิร บุญมา, 2548; 87) สังเกตได้ว่าผลงานในระยะหลังของเขาได้รับแรงบันดาลใจจากพุทธปรัชญาอย่างสูงอันเนื่องมาจากการเสียชีวิตของภรรยาและอาการป่วยด้วยโรคมะเร็งของตนเองด้วย ผลงานศิลปะของมณฑิรจึงเป็นเสมือนการเยียวยาทางจิตใจให้เกิดความสงบและเข้าถึงสัจธรรมของชีวิต



ภาพที่ 80 มณฑิเยร บุญมา; Temple of Mind: Sala for the Mind (2538)
ที่มา: National Gallery of Australia, 2019.



ภาพที่ 81 มณฑิเยร บุญมา, House of Hope (2539-2540)
ที่มา: ArtSEENsoHo, 2019.

นอกจากนี้ มณฑิเยร ยังสร้างงานศิลปะจัดวางกับพื้นที่ชื่อ House of Hope หรือ บ้านแห่งความหวัง (2539-2540) (ภาพที่ 81) โดยนำลูกปัดที่ปั้นจากสมุนไพรมาร้อยเป็นเส้นและเรียงในแนวตั้งจำนวนมากจนเกิดเป็นรูปทรงบ้านที่โปร่งบาง ผนังที่รายรอบตัวบ้านลูกปัดถูกระบายด้วยสมุนไพรคล้ายเป็นจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นภาพคล้ายกลุ่มหมอกควันที่มีกลิ่นของสมุนไพรกระจายไปทั่วบริเวณที่จัดแสดง ผลงานนี้สะท้อนถึงความหวังในการใช้ชีวิตท่ามกลางความเป็นอนิจจังของชีวิต ซึ่งกลิ่นของสมุนไพรทำ

หน้าที่ในการเฝ้าระวังรักษาร่างกายและจิตใจให้เกิดความสมดุล (มณฑิร บัญมา, 2548; 102) ในปี พ.ศ. 2548 หลังจากมณฑิรถึงแก่กรรมแล้ว ผลงานชิ้นนี้ได้รับคัดเลือกให้ไปแสดงในนิทรรศการ*คนตายอยาก อยู่ คนอยู่อยากตาย* (Those Dying Wishing to Stay, Those Living Preparing to Leave) คู่กับ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข ณ ศาลาไทย เทศกาลศิลปะนานาชาติ เวนิส เบียนนาเล่ ครั้งที่ 51(51stVenice Biennale) ด้วย

เจตนา นาควัชร (2560; 111-112) ชี้ว่า ความยิ่งใหญ่ของมณฑิรไม่ใช่เรื่องฝีมือของเขาที่ได้รับการฝึกฝนจากมหาวิทยาลัยศิลปากรเท่านั้น แต่ยังอยู่ที่ความเป็นนักคิดที่ได้รับการปลูกฝังจากสำนักศิลปะฝรั่งเศสที่ได้ไปเรียนมาและนำไปปรับใช้ในแนวทางของตัวเองได้อย่างลุ่มลึก

ลักขณา คุณาวิชยานนท์ วิจารณ์ว่า ช่วงทศวรรษ 2530 มณฑิรเป็นผู้บุกเบิกศิลปะร่วมสมัยของไทยให้ก้าวสู่กระแสนานาชาติด้วยการใช้วัสดุในท้องถิ่นนำเสนอสื่อประสมและศิลปะแนวจิตวางจนได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติ และแนวทางดังกล่าวยังส่งอิทธิพลต่อศิลปินไทยรุ่นหลังต่อมาจนถึงปัจจุบัน (อภิรักษ์ โปษยานนท์ และคนอื่นๆ, 2555; 190)

จากตัวอย่างผลงานเห็นได้ว่า แม้แนวทางสร้างงานทัศนศิลป์ในช่วงเกือบ 2 ทศวรรษของมณฑิร จะสร้างงานศิลปะที่มีความแปลกใหม่ที่มีเนื้อหาสาระที่ลึกซึ้งในด้านของรูปแบบและแนวความคิดเพียงใดก็ตาม แต่กระบวนการทางเทคนิคและวิธีคิดของเขากลับใช้รากฐานของทักษะทางศิลปะประกอบเข้ากับความเข้าใจในท้องถิ่นไทยและพุทธปรัชญาเป็นแก่นของแนวทางการสร้างสรรค์ โดยแสดงออกอย่างสัมพันธ์กับสภาพชีวิตและจิตใจของมณฑิรทั้งในส่วนของ การสูญเสียภรรยาและสภาพร่างกายที่เจ็บป่วยในบั้นปลายชีวิต ถือได้ว่ามณฑิรคือศิลปินผู้มีคุณูปการในการเปิดประตูวงการทัศนศิลป์ร่วมสมัยของไทยให้ไปสู่นานาชาติคนสำคัญและยังเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ให้กับศิลปินไทยในรุ่นต่อๆ มาอย่างมหาศาล

ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช เป็นศิลปินไทยที่ใช้ชีวิตอยู่ในสหรัฐอเมริกาได้สร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ในรูปแบบสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational Aesthetic) ที่เน้นประสบการณ์เชิงสุนทรียะที่สัมผัสได้และกินได้ของผู้ชมผ่านกิจกรรมหรือความสัมพันธ์ของบริบทต่างๆ ช่วงต้นทศวรรษ 2530 ฤกษ์ฤทธิ์ทำถ้วยเตี้ยมัดไทยในหอศิลป์กลางกรุงนิวยอร์ก (ภาพที่ 82) แล้วให้ผู้มาชมได้รับประทานและสังสรรค์กัน ผู้ชมจะไม่เห็นวัตถุศิลปะตามที่คุ้นเคยในหอศิลป์นั้น เพราะเขาต้องการให้ผู้ชมได้รับประสบการณ์ตรงจากกิจกรรมที่เกิดขึ้น เช่น ผลงานชื่อ untitled 1998 (pad thai) (2533) (ภาพที่ 83), untitled (tomorrow is another day)(2539) และ untitled 1999(caravan) (2542) เป็นต้น ซึ่งปรากฏการณ์ทางศิลปะที่เกิดจากการประกอบอาหารและรับประทานร่วมกันของผู้เข้าชมนี้สร้างความแปลกใหม่อย่างมากในโลก

ศิลปะตะวันตก อันเป็นปัจจัยที่ทำให้ฤกษ์ฤทธิ์ได้เป็นศิลปินไทยที่ก้าวเข้าสู่ศิลปินระดับแนวหน้าของวงการศิลปะนานาชาติตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา



ภาพที่ 82 ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช; Untitled 1990 (2533)
ที่มา: Rirkrit Tiravanija, 2017.



ภาพที่ 83 ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช; Untitled 1998 (pad Thai) (2533)
ที่มา: kurimanzutto, 2017.

ในปี พ.ศ.2536 ฤกษ์ฤทธิ์ได้รับเลือกเข้าแสดงเทศกาลศิลปะนานาชาติเวนิส เปียนนาเล่ ครั้งที่ 45 (45th Venice Biennale) เขาแสดงงานที่ชื่อ Untitled (Twelve seventy one) (ภาพที่ 84) มีลักษณะเป็นก๊วยเตี๋ยวเรือ ซึ่งตัวเรือทำด้วยเหล็กสแตนเลสที่มีความหมายล้อไปกับประวัติศาสตร์ของอิตาลี จีน และไทย โดยชื่อตัวเลขของผลงานเชื่อมโยงกับตัวเลข ค.ศ.1271 อันเป็นปีที่มาร์โคโพลโลชาวเวนิสนำเส้นก๊วยเตี๋ยวของประเทศจีนกลับมาที่ประเทศอิตาลีแล้วมีการพัฒนาเป็นเส้นหมักกะโรนีและสปาเกตตี้ ขณะที่

คนไทยนำถ้วยเตี๋ยของจีนมาประยุกต์กลายเป็นถ้วยเตี๋ยแบบไทยๆ มีการเชื่อมโยงแผนผังของกรุงเทพฯ ที่มีลำคลองมากและมีเครือข่ายการคมนาคมทางน้ำที่เชื่อมโยงกันคล้ายเมืองเวนิส จนได้ชื่อว่า “เวนิสตะวันออก” ครั้นในปัจจุบันการสัญจรทางน้ำลดลง มีการสร้างถนนมากขึ้นถ้วยเตี๋ยจึงขึ้นมาขายบนบก ฤกษ์ฤทธิ์จึงนำเรื่องราวและบริบทของวัฒนธรรมอาหารแบบไทยๆ เหล่านี้มาสร้างเป็นงานทัศนศิลป์แนวใหม่ที่เน้นไปที่การแสดงออกเชิงแนวความคิดนำ (Conceptual Art) (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546; 159-161)



ภาพที่ 84 ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช; Untitled (Twelve seventy one) (2536)

ที่มา: สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546; 162

เจตนา นาควัชระ (2546, หน้า 229-230) ชี้ว่า กิจกรรมการปรุงอาหารให้คนที่มาร่วมชมงานได้รับประทานในงานแสดงของฤกษ์ฤทธิ์นั้นเป็นการสร้างความสัมพันธ์และสร้างมิตรภาพต่อกัน ผลงานศิลปะที่ทำผัดไทยในหอศิลป์ที่โด่งดังในตะวันตกถือเป็นการปรับตัวทางความคิดมากกว่าเป็นเรื่องทักษะฝีมือ เป็นงานทัศนศิลป์แบบศิลปะที่มีส่วนร่วม (participation art) คุณค่าของผลงานจึงไม่ใช่การเรียกร้องมาตรฐานการปรุงอาหารให้อร่อยเป็นพิเศษ แต่กระบวนการทำอาหารต่างหากที่เป็นสาระสำคัญของผลงานศิลปะ ซึ่งผลงานของเขานำไปสู่แนวทางศิลปะเชิงสัมพันธ์ อันเป็นกระแสงานศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ที่สำคัญ โดยกล่าวได้ว่าผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ส่งอิทธิพลทั้งต่อวงการทัศนศิลป์ไทยและนานาชาติอย่างโดดเด่นคนหนึ่ง และเป็นศิลปินไทยที่ยังมีชีวิตอยู่ที่มีชื่อเสียงในระดับนานาชาติคนหนึ่งนับตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา

คามิน เลิศชัยประเสริฐศิลปินที่มีชื่อเสียงจากงานภาพพิมพ์ที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมหลายครั้ง ได้สร้างงานทัศนศิลป์ที่มีรูปแบบหลากหลาย โดยเน้นสาระสำคัญของผลงานที่แนวความคิดของตัวเองอันผสมผสานกับการแสดงออกทั้งในเชิงกระบวนการและผลที่เกิดขึ้นในตัวชิ้นงาน

ในช่วงปี พ.ศ.2536-2538 คามินสร้างสรรค์งานชุด *ปัญหา-ปัญญา* (ภาพที่ 85) ด้วยการใช้เวลา 2 ปีเต็ม โดยในปีแรกคามินตัดคอลัมน์ข่าวในหนังสือพิมพ์แต่ละวันที่ถือเป็นบทเรียนของชีวิตตัวเอง แล้วนำหนังสือพิมพ์ที่เหลือมาย่อยสลายเพื่อป็นเป็นประติมากรรมกระดาษ (*papier mâché*) ที่สื่อถึงเนื้อหาของข่าวนั้น ๆ แล้วจึงนำคอลัมน์ข่าวที่ตัดเอาไว้แล้วมาแปะทับอีกครั้ง ประติมากรรมกระดาษทั้งหมดมีจำนวนเท่ากับหนึ่งปี ส่วนในปีที่สองคามินนำประติมากรรมกระดาษที่ทำไว้ในแต่ละวันมาพิจารณาอีกครั้ง เพื่อตรวจสอบความคิดและประเด็นที่เกิดขึ้นแล้วสกัดออกมาเป็นประโยคสั้น ๆ จากนั้นจึงเขียนประโยคนั้นลงไปในตัวประติมากรรมกระดาษพร้อมเขียนชื่อตัวเองไปด้วย (อุทิศ อติมานะ ใน คามิน เลิศชัยประเสริฐ, 2540: 37-39) ผลงานในชุดนี้แสดงอย่างเด่นชัดว่าคามินใช้กระบวนการผลิตผลงานให้ดำเนินคู่ไปกับแนวความคิดของตัวเองและแสดงผลลัพธ์ที่เป็นเหมือนร่องรอยของความคิดเป็นสำคัญ



ภาพที่ 85 คามิน เลิศชัยประเสริฐ; *ปัญหา-ปัญญา* (2536-2538)
ที่มา: Soo-Min Shim, 2018

ต่อมาในปี พ.ศ.2547-2549 คามินยังได้สร้างงานประติมากรรมแบบศิลปะจัดวางชิ้นนี้ (*เงิน*) (2547-2549) (ภาพที่ 86) ซึ่งเป็นประติมากรรมกระดาษเช่นเดียวกับชุด *ปัญหา-ปัญญา* แต่กระดาษในงานชุดนี้เป็นเศษธนบัตรของธนาคารแห่งประเทศไทยที่เลิกใช้แล้ว ประกอบขึ้นเป็นรูปทรงคล้ายคนหรือพระพุทธรูปแบบศิลปะพื้นถิ่นอยู่ในท่ากำลังนั่งสมาธิ จำนวน 366 ชิ้น ผลงานชุดนี้สื่อถึงทวิภาวะของมนุษย์ในปัจจุบันที่วุ่นวายกับการทำมาหากินอันมีปัจจัยที่เกี่ยวกับสภาพเศรษฐกิจและตัวเลขกับหลักคำสอนเรื่องสมาธิอันเชื่อมโยงไปถึงเรื่องของจิตที่บริสุทธิ์หลุดพ้นในคติของพระพุทธศาสนาซึ่งตีความได้ถึง การตั้งคำถามและการตรวจสอบคุณภาพของโลกทางวัตถุกับโลกทางจิตวิญญาณของมนุษย์ในปัจจุบัน

(June Yap, 2013) ผลงานในชุดนี้แสดงให้เห็นถึงการที่คามินหวนกลับไปศึกษาและพิจารณาชีวิตในทางปรัชญาที่มีรากฐานจากศาสนาพุทธ โดยถ่ายทอดออกมาเป็นประติมากรรมรูปคนนั่งที่คล้ายกับพระพุทธรูปแบบท้องถิ่นที่พบมากในภาคเหนือและภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยและประเทศลาวอย่างเด่นชัด ซึ่งคามินได้นำเสนอในประเด็นร่วมสมัยที่ลึกซึ้งและให้คุณค่ากับมหาชนในการหวนกลับไปพิจารณาชีวิตและจิตวิญญาณของตัวเอง



ภาพที่ 86 คามิน เลิศชัยประเสริฐ; นั่ง (เงิน) (2547-2549)

ที่มา: June Yap, 2013

นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล เป็นศิลปินไทยเชื้อสายอินเดียชาวเชียงใหม่ที่มีชื่อเสียงในระดับนานาชาติ ด้วยการสร้างงานศิลปะที่มีรูปแบบหลากหลาย เขาเป็นศิษย์ที่เคยร่วมงานกับมณฑิเตอร์ บุญมา ในช่วงทศวรรษ 2530 ต่อมาในปีพ.ศ. 2536 -2538 นาวินได้รับเชิญไปร่วมแสดงงานในเทศกาลศิลปะฟุคุโอกะ เอเชียน อาร์ต โชว์ (Fukuoka Asian ArtShow) ประเทศญี่ปุ่น ในปี พ.ศ.2537 เขาตั้งบริษัทนาวิน โปรดักชั่น จำกัด เพื่อเป็นองค์กรที่ผลิตผลงานของเขาเอง ทำให้เขามีทีมงานอย่างเป็นระบบในฝ่ายต่างๆ และโครงการนาวิน แกลเลอรี กรุงเทพฯ (Navin Gallery Bangkok) ที่สร้างความทับซ้อนกันระหว่างขอบเขตของพื้นที่ส่วนตัวกับพื้นที่สาธารณะภายในรถแท็กซี่ให้เกิดเป็นพื้นที่ทางศิลปะที่เคลื่อนที่ได้ โครงการนี้เป็นการร่วมมือระหว่างนาวินและทีมงานกับคนขับรถแท็กซี่ในกรุงเทพฯ และรวมไปถึงเครือข่ายต่างๆ เช่นผลงานชื่อ A Blossom in the Middle of the Heart (City) (2538) (ภาพที่ 87) นาวินร่วมมือกับสุทธิศักดิ์ ภูธรารักษ์ จิตรกรแนวไทยประเพณี ที่มาตกแต่งเพดานด้านในของหลังคารถแท็กซี่ด้วยภาพจิตรกรรมฝาผนังโดยจำลองฝีมือ ขรัว อิน โข่ง จิตรกรเอกในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระ

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นาวินเลือกใช้ภาพดอกบัวขนาดใหญ่ชูดอกบานอยู่เหนือบึงน้ำทำให้ผู้คนมาชมดูด้วยความประหลาดใจ รถแท็กซี่จึงมีสถานะคล้ายพระวิหารเคลื่อนที่อันมีจิตรกรรมฝาผนังอันเป็นความหมายแฝงที่ประดับอยู่ภายใน เท่ากับนาวินอุปมามุมมองของชาวตะวันตกที่รับรู้สังคมไทยร่วมสมัยผ่านการตีความใหม่แทนภาพที่คุ้นชินในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่โดยเชื่อมโยงกับบริบทในปัจจุบัน (Navin Production Co, Ltd, ม.ป.ป.)



ภาพที่ 87 นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล; A Blossom in the Middle of the Heart (City) (2538)

ที่มา: Navin Production Co, Ltd, ม.ป.ป.

พ.ศ. 2544 นาวินนำเสนอโครงการศิลปะกับสาธารณะในชื่อ *Love Taxi* ที่นิวยอร์ก สหรัฐอเมริกา โดยมีการจัดแสดงชิ้นส่วนต่างๆ ที่มาจากรถแท็กซี่และวาดภาพประกอบเป็นเรื่องราวใหม่ที่ใช้รูปแบบของโปสเตอร์ภาพยนตร์สมัยเก่าและปกหนังสือการ์ตูนราคาถูกในประเทศไทย วาดเป็นภาพและเล่าเรื่องใหม่ให้คล้ายกับการ์ตูนเล่มละหนึ่งบาทและนิยายภาพสมัยก่อนที่เคยนิยมกันในประเทศไทย แล้วตีพิมพ์เป็นจำนวนมากเพื่อแจกจ่ายให้ผู้เข้าชมได้อ่านเนื้อหาสาระในหนังสือการ์ตูนนั้น ถือได้ว่านาวินได้นำเอารูปแบบของวัตถุที่สื่อถึงวิถีชีวิตของชนชั้นกลางแบบไทยๆ มาสร้างสรรค์ใหม่ภายใต้บริบทของทัศนศิลป์ร่วมสมัยในระดับนานาชาติ (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546; 163-164)

1.3 ทัศนศิลป์แนววิพากษ์สังคมไทยร่วมสมัย

น่าสังเกตว่าในช่วงทศวรรษ 2530 ศิลปินไทยรุ่นใหม่ได้หันมาวิพากษ์วิจารณ์เสียดสีความเป็นไทย ในกระแสบริโภคนิยม ศิลปินเหล่านี้มักเคยเดินทางไปเที่ยวหรือศึกษาในต่างประเทศและได้สัมผัสกับงานศิลปะร่วมสมัยในระดับนานาชาติ หรือได้พบกับผู้ชมงานศิลปะที่มีความรู้ในระดับสูง ทำให้เห็นว่าการสร้างทัศนศิลป์ร่วมสมัยจำเป็นต้องแสดงออกในเชิงตั้งคำถามกับสังคมด้วย เช่น วสันต์ สิริพิพัฒน์, มานิตย์

ศรีวานิชภูมิ, สุธี คุณาวิชยานนท์ และชาติชาย ปุยเปีย เป็นต้น (ตามทัศนะของเดวิด เทห์ ภัณฑารักษ์และนักวิจัยด้านศิลปะร่วมสมัยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ใน กฤติยา กาวิวงศ์ และมนุพร เหลืองอร่าม, 2559)

วสันต์ สิทธิเขตต์เป็นศิลปินไทยและที่มีชื่อเสียงในระดับนานาชาติและยังเป็นศิลปินนักเคลื่อนไหวทางสังคมคนสำคัญของไทย เขาเป็นศิลปินที่มีความสามารถทางศิลปะหลากหลายสาขาไม่ว่าจะเป็นงานจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ สื่อผสม สื่อวิดีโอ สื่อแสดงสด และศิลปะเชิงแนวความคิด ซึ่งผลงานศิลปะของวสันต์โดดเด่นด้วยเนื้อหาเชิงวิพากษ์วิจารณ์ที่เข้มข้นและแสดงออกอย่างโจ่งแจ้งตรงไปตรงมา คล้ายแนวทางศิลปะแบบนีโอ-เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (Neo-expressionism)

พ.ศ.2534 วสันต์แสดงจิตรกรรมชุด *นिरยกลา* ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ ผลงานชุดนี้ผสมผสานความเชื่อเรื่องบาปและการลงทัณฑ์กับการวิพากษ์อาชีพของผู้คนในสังคมไทยท่ามกลางกระแสทุนนิยมที่ถาโถมเข้ามาอย่างรุนแรง เช่น *นिरยกลา (บาปเป็นพระพุทธรูป)* (ภาพที่ 88) ที่แสดงถึงผลที่เกิดขึ้นจากบาปของพระภิกษุที่ผิดศีล ภาพ *นिरยกลา (บาปเป็นเจ้าพ่อมาเฟีย...)* สื่อถึงผลจากบาปในการเป็นผู้ทรงอิทธิพลที่ทำให้ผู้อื่นเดือดร้อน และ *นिरยกลา (บาปเป็นหมอตะกลาม...)* สื่อถึงบาปที่จะเกิดขึ้นกับหมอที่เห็นแก่เงินและผลประโยชน์มากกว่าการรักษาคนไข้ด้วยความจริงใจ เป็นต้น



ภาพที่ 88 วสันต์ สิทธิเขตต์; *นिरยกลา (บาปเป็นพระพุทธรูป)* (2534)

ที่มา: วสันต์ สิทธิเขตต์, 2561; 62.

อภิรักษ์ โพษยานนท์ วิจารณ์ผลงานชุดนี้ว่าเป็นภาพจิตรกรรมเกี่ยวกับบาปบุญคุณโทษที่คอยเตือนสติให้เกิดความสำนึก โดยวสันต์ได้รับแรงบันดาลใจจากงานจิตรกรรมทางศาสนาที่เป็นสื่อการสอนเพื่อเตือนสติให้ปฏิบัติตัวอย่างสุจริต เช่นเดียวกับที่อดุลญา สุนทระกุล วิจารณ์ว่า วสันต์นำเสนอเรื่องของ

บาปบุญคุณโทษในสังคมร่วมสมัยที่สัมพันธ์กับสังคม วัฒนธรรม และสถานการณ์บ้านเมือง งานจิตรกรรมชุดนี้เตือนสติให้มนุษย์ประพาดตัวอย่างสุจริตและทำหน้าที่ในสังคมอย่างดีที่สุดให้เกิดประโยชน์อย่างแท้จริง (วสันต์ สิทธิเขตต์, 2561; 6-9) ปัจจุบันผลงานส่วนหนึ่งเป็นงานสะสมอยู่ที่หอศิลป์ ควีนส์แลนด์ ประเทศออสเตรเลียด้วย (QUEENSLAND ART GALLERY, Vasan Sitthiket, 2019) (ภาพที่ 89)

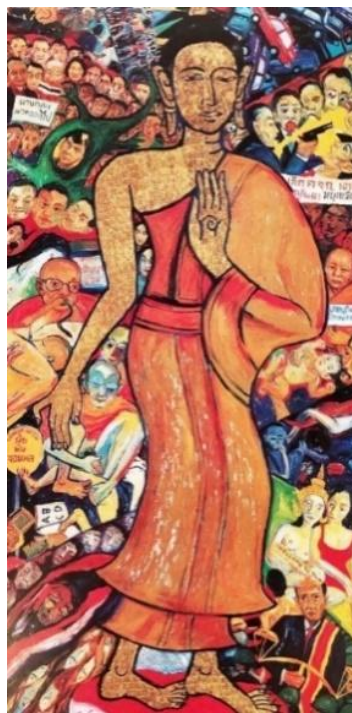


ภาพที่ 89 ผลงานชุดนิรยกราชของวสันต์ สิทธิเขตต์ แสดง ณ หอศิลป์ควีนส์แลนด์
ที่มา: Vasan Sitthiket, 2017

ต่อมางานจิตรกรรมชื่อ **Lord Buddha visits Bangkok (2535)**(ภาพที่ 90) ของวสันต์ได้รับการคัดเลือกไปแสดงในเทศกาลศิลปะร่วมสมัยเอเชียแปซิฟิกทริเอนเนียล ครั้งที่ 1 (The 1st Asia Pacific Triennial of Contemporary Art) ณ ประเทศออสเตรเลีย ซึ่งเป็นการแสดงผลงานศิลปะร่วมสมัยจากประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เอเชียตะวันออก และแปซิฟิกใต้ เป็นครั้งแรก และยังได้รับการตีพิมพ์ในหนังสือ **Southeast Asian Art Today(1996)** ซึ่งรวบรวมผลงานที่โดดเด่นของศิลปินร่วมสมัยที่อยู่ในประเทศกลุ่มเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ด้วย

งานจิตรกรรมชิ้นนี้สร้างในช่วงเวลาเดียวกันกับเหตุการณ์การชุมนุมและความรุนแรงในเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ พ.ศ. 2535 ภาพของพระพุทธเจ้าในปางลีลาแบบสุโขทัยประทับยืนอย่างโดดเด่นอยู่บนพื้นที่เต็มไปด้วยเลือดสีแดงสดด้วยอาการสงบท่ามกลางสถานการณ์ที่เต็มไปด้วยความอึกที่กวนวายของผู้คนที่อยู่รายรอบ ภาพจึงจกตัวสีเขียวที่อยู่ด้านบนซ้ายมีหัวเป็นนายพลสามหัวงอกออกมา สื่อถึงผู้มีอำนาจในขณะนั้นที่เป็นทหารผู้กระหายเลือด ภาพพระภิกษุที่เสพเมถุนและหมกมุ่นอยู่ในกามแสดงถึงความเสื่อมถอยของศีลธรรมในวงการศาสนา ด้านล่างซ้ายเป็นกลุ่มประชาชนที่ล้มตายราวกับผักปลาจากการปราบปรามด้วยความรุนแรงของรัฐ ส่วนด้านขวาบนเต็มไปด้วยรถยนต์จำนวนมากที่อัดแน่นอยู่ในเมือง ถัดลงมาเป็นภาพนักการเมืองและเหล่าผู้มีอิทธิพลกำลังล้อมรอบรุมกัดกินแผนที่ประเทศไทยอย่างตะกละตะกลาม

โดยไม่สนใจไยดีกับสิ่งรอบข้าง ภาพเด็กทารกที่เกิดใหม่ในอ้อมแขนของวสันต์ที่อยู่ท่ามกลางความปั่นป่วนวิปริตของสังคม ถัดลงมาเป็นผู้หญิงสาวสองคนอยู่เบื้องหลังป้ายภาษาอังกฤษที่เชิญชวนให้ชาวต่างชาติเข้ามาประเทศไทย ผู้หญิงคนหนึ่งเปลือยหน้าอกของตัวเองแต่สวมชฎาบนศีรษะราวกับว่าสนับสนุนวัฒนธรรมไทย ส่วนผู้หญิงอีกคนสวมชุดเดรสแขนกุดชายกระโปรงสั้นแบบรัดรูปอวดรูปทรงที่กระตุ้นอารมณ์ทางเพศแบบโจ่งแจ้ง ส่วนด้านล่างคือภาพของผู้พิพากษาที่กลับหัวตาซึ่งอย่างผิดที่ผิดทาง สื่อถึงความ อยุดิธรรมในสังคมไทยที่กำลังเผชิญอยู่ ณ ห้วงเวลานั้น (Joyce Van Fenema, 1996)



ภาพที่ 90 วสันต์ สิทธิเขตต์; Lord Buddha visits Bangkok (2535)

ที่มา: Southeast Asian Art Today, 1996.

อีโอลา เลนซี (Iola Lenzi) นักวิจารณ์ศิลปะและภัณฑารักษ์ที่เชี่ยวชาญศิลปะร่วมสมัยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้วิจารณ์ว่า ภาพนี้แสดงถึงการวิพากษ์การวิจารณ์สังคมไทยด้วยการสร้างความขัดแย้งระหว่างภาพพระพุทธเจ้าที่มีพระวรกายสีทองแบบจิตรกรรมไทยที่แสดงถึงความสงบ สันติ และความหลุดพ้นกับความยุ่งเหยิงวุ่นวายของผู้คนในสังคมที่รายรอบพระพุทธเจ้า วสันต์สร้างภาพจิตรกรรมควบคู่ไปกับตัวอักษรที่ถูกเขียนขึ้นเพื่อกระตุ้นในด้านของการสื่อสาร ซึ่งตัวอักษรเหล่านั้นอยู่ในพื้นที่ที่กล่องข้อความราวกับป้ายผ้าที่เขียนเจตนาธรรมในการประท้วงต่อผู้มีอำนาจในที่สาธารณะ เช่น ถ้อยคำที่ว่า “นายกฯ นอก

ออกไป!” “เราไม่เอารัฐประหาร ไม่เอานายกแล้ว” “คืนที่ดินให้ประชาชน” และ “Welcome to Thailand” ข้อความตัวอักษรเหล่านี้จึงเปรียบได้กับเสียงสะท้อนของประชาชนที่ป่าวประกาศถึงความอยุติธรรมของเจ้าหน้าที่และผู้มีอำนาจในประเทศ รวมไปถึงตีแผ่ปัญหาทางด้านศีลธรรม การคอร์รัปชันของนักการเมือง และการปราบปรามประชาชนอย่างโหดร้ายบนท้องถนนในเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2535 งานจิตรกรรมนี้จึงกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกร่วมกับศิลปินที่สะท้อนใจต่อความวิปริตของสังคมไทยอย่างรุนแรง (วสันต์ สิทธิเขตต์, 2561; 16-17)

นอกจากนี้วสันต์ได้นำเสนอผลงานชุด *ผมรักวัฒนธรรมไทย* (2538) ที่ตั้งคำถามกับการรณรงค์วัฒนธรรมไทยของรัฐที่เป็นเสมือนโฆษณาชวนเชื่อไปในทางเดียว โดยใช้เทคนิคที่หลากหลาย เช่น งานจิตรกรรม วาดเส้น ภาพพิมพ์ สื่อประสม และการแสดงสด เพื่อสื่อสารกับผู้ชมได้ชัดเจนและตรงประเด็น เขาได้ตั้งคำถามกับวัฒนธรรมไทยว่า ใครเป็นผู้ชี้ขาดว่าวัฒนธรรมของชาติที่ดีคืออะไร ค่านิยมของชนชั้นสูงถูกทำให้เชื่อว่าเป็นวัฒนธรรมที่ดีของชาติ แต่ดูถูกวัฒนธรรมของเกษตรกร กรรมกร และคนชั้นล่างที่กระจายไปทั่วสังคม เป็นต้น (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546; 198)

อีโอลา เลนซีได้วิจารณ์ว่า วสันต์ได้วิพากษ์อัตลักษณ์ของชาติที่เกิดขึ้นจากโฆษณาชวนเชื่อโดยรัฐและถูกใช้ในทางบริโภคนิยม ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดจากโลกาภิวัตน์และความหลอกลวงภายในประเทศที่นำไปสู่ชะตากรรมอันน่าเศร้าของสังคมไทยที่ทุกคนล้วนเป็นเหยื่อ (มานิต ศรีวานิชภูมิ และคนอื่นๆ, 2548; 114) เช่น การแสดงสดในพิธีเปิดนิทรรศการที่วสันต์สวมชุด เสื้อสูทสากล นุ่งโจงกระเบน และสวมรองเท้าบูทแสดงถึงความขัดแย้งของเสื้อผ้าและเครื่องตกแต่งร่างกายที่ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม และจิตรกรรมชื่อ *เลียดินผู้ใหญ่หมาไม่กัด* (2538) ที่ใช้เทคนิควาดลายเส้นง่ายๆ แสดงภาพผู้ชายที่กำลังก้มลงเลียเท้าของบุคคลปริศนาสื่อถึงการสมยอมของผู้ที่ด้อยกว่ากระทำต่อผู้ที่มีอำนาจ เป็นต้น

พ.ศ.2538 สมบูรณ์ หอมเทียนทอง ศิลปินไทยที่ใช้ชีวิตในประเทศเยอรมันได้กลับมาแสดงเดี่ยว ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ ซึ่งในผลงานศิลปะจัดวางชื่อ *เสียงพูดที่ไม่ได้ยิน* (2538) (ภาพที่ 91) เขาได้ซื้อเสาวิหารโบราณจากร้านขายของเก่า 14 ต้น มาจัดวางแนวนอนเรียงกันในหอศิลป์ แล้วจัดแสงด้วยหลอดไฟนํ้าร้อยดวงที่ติดตั้งเหนือเสา แล้วนิมนต์พระสงฆ์มาสวดมนต์บั้งสุกุลให้แก่เสาวิหารโบราณ โดยถือว่าเป็นการสวดศพให้แก่วัฒนธรรมไทยที่ตายไปแล้ว (สมบูรณ์ หอมเทียนทอง, 2538)

ถนอม ชากัดดี (2545; 177-180) วิจารณ์ว่า การเปลี่ยนหน้าที่ใช้สอยของเสาโบราณที่เคยมีหน้าที่ค้ำยันวิหารอันเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ทางพุทธศาสนาไปสู่วัตถุในการจัดแสดงในบริบททางศิลปะ แสดงถึงแนวคิดของศิลปินที่ต้องการวิพากษ์สังคมที่ไม่เห็นคุณค่าของสิ่งที่เคยจรรโลงวัฒนธรรมและความเชื่อของไทย

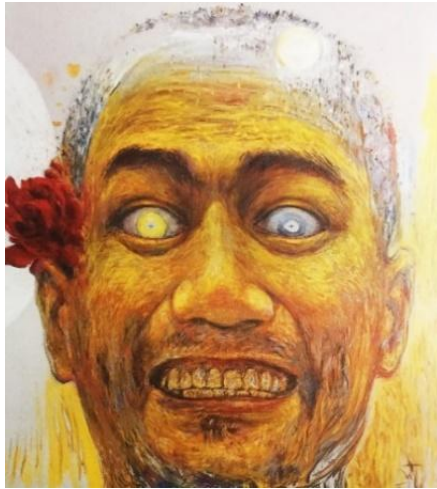


ภาพที่ 91 สมบูรณ์ หอมเทียนทอง; เสียงพูดที่ไม่ได้ยิน (2538)

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9, 2540: 230.

ในปี พ.ศ.2539 อภินันท์ โปษยานนท์ ได้รับเชิญให้เป็นภัณฑารักษ์ของนิทรรศการ Contemporary Art in Asia: Tradition/Tension โดยได้คัดเลือก 6 ศิลปินไทย ได้แก่ มณฑิยา บุญมา, อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, นาวัน ลาวัลย์ชัยกุล, ชาดิชา พุยเปีย, กมล เผ่าสวัสดิ์ และจักรพันธ์ วิลาสินีกุล ได้แสดงผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยสัญจร เริ่มจากนิวยอร์ก แวนคูเวอร์ เพิร์ธ และไทเป นับเป็นการแสดงผลงานสู่นานาชาติที่ถือเป็นก้าวกระโดดที่สำคัญของวงการศิลปะร่วมสมัยของไทย

นิทรรศการนี้ได้เลือกจิตรกรรมชื่อ *ยัมสยาม* (2538) ของชาดิชา พุยเปีย (ภาพที่ 92) ตีพิมพ์เป็นปกสูจิบัตร ทาคาตะ มินะโอะ ได้วิจารณ์ว่ารอยยัมในภาพมีลักษณะฉีกปาก แสยะยัม เป็นอาการยัมที่เลือดเย็น เต็มไปด้วยความร้ายกาจ และเสียงหัวเราะในลำคออย่างมีเลศนัย ผิดจากการยัมโดยปกติ ชาดิชาตั้งชื่อผลงานให้สอดคล้องกับภาพจิตรกรรมที่แสดงถึงการเสียดสีนโยบายโฆษณาชวนเชื่อวัฒนธรรมไทยแบบทางการ ซึ่งเมื่องานจิตรกรรมมีขนาดใหญ่กว่าปกก็ทำให้ใบหน้าที่ยัมนั้นยิ่งเพิ่มความรู้สึกที่ปะทะกับผู้ชม (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล และคนอื่นๆ, 2547; 360-361)



ภาพที่ 92ชาติชาย ปุยเปีย; ยิ้มสยาม (2538)
ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9, 2540: 238.

อีโอลา เลนซี วิเคราะห์ว่า งานชิ้นนี้แสดงถึงความแปลกแยกและความขัดแย้งในภาพลักษณ์ที่เป็นมายาคติของความเป็นไทยโดยตั้งเอาจำคำว่า “ยิ้มสยาม” มาสื่อถึงความเป็นไทยรองรับความต้องการของนโยบายรัฐและความคาดหวังของต่างชาติ รอยยิ้มที่ผิดปกตินี้เป็นการยิ้มของบุคคลที่เสียสติมากกว่าจะเป็นการยิ้มที่ให้ความรู้สึกที่เย้ายวนและเสียดสีความเป็นไทยที่ฉาบทาไปด้วยความสิ้นหวัง (อีโอลา เลนซี ใน มานิต ศรีวานิชภูมิ และคนอื่นๆ, 2548; 118-119)



ภาพที่ 93กมล เผ่าสวัสดิ์; Mode of Moral Being” (2539)
ที่มา: เล่มเดียวกัน: 227.

ในนิทรรศการนี้ กมล เผ่าสวัสดิ์ ศิลปินรุ่นใหม่ที่น่าสนใจในการบุกเบิกศิลปะวิดีโอ (Video Art) สื่อผสม และศิลปะจัดวาง ได้แสดงผลงานสื่อผสมชื่อ **Mode of Moral Being (2539)** (ภาพที่ 93) โดยจัดวางในรูปแบบรถเข็นเคลื่อนที่ที่พบเห็นทั่วไปในสังคมได้และมีจอภาพที่แสดงวิดีโอสัมภาษณ์ผู้หญิงบริการ โดยมีเป้าหมายเปิดเผยถึงปัญหาการค้าและละเมิดทางเพศที่เป็นประเด็นสำคัญในสังคมไทยที่ถูกรับรู้และซ่อนเร้นมาโดยตลอด

ลักขณา คุณาวิชยานนท์ วิจารณ์ว่ากมลได้สร้างผลงานทัศนศิลป์ที่ทำทลายรูปแบบศิลปะไทยแบบจารีตและศิลปะคลาสสิกตะวันตกด้วยการหลอมรวมผสมผสานสื่อศิลปะหลากหลายเข้าด้วยกัน โดยไม่ได้มีจุดมุ่งหมายในการจำหน่ายผลงาน แต่เป็นการแสดงออกถึงแนวความคิดที่ซับซ้อนและทันสมัย (อภินันท์ โปษยานนท์ และคนอื่นๆ, 2555; 191)

ผลงานที่โดดเด่นอีกชิ้นที่แสดงในนิทรรศการนี้คืองานประติมากรรมชื่อ **ช้างตายทั้งตัวเอาไปบวมาปิด (2535)** ของจักรพันธ์ วิลาสินีกุล (ภาพที่ 94) ที่ใช้สัญลักษณ์ไทยมาเป็นสื่อผลงานสัมพันธ์กับความหมายของรูปทรงในงานประติมากรรม โดยเขาใช้ซี่ล้อมาประกอบเป็นหัวของช้างที่ล้อไปกับความหมายเชิงรูปทรงของแผนที่ประเทศไทยที่ติดอยู่กับโครงสร้างของกรงไม้สี่เหลี่ยมที่ถูกเปิดออก และด้านข้างมีงาช้าง 1 คู่ที่โผล่พ้นออกมาจากฝาถึงไม้ ซึ่งมีผู้วิจารณ์ว่าผลงานนี้วิพากษ์วิจารณ์ถึงความรุนแรงจากการกระทำของทหารต่อประชาชนในเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ พ.ศ.2535 อันนำไปสู่การบาดเจ็บ เสียชีวิต และสูญหายของประชาชน (Grey Art GalleryNYU, 2019) ความน่าสนใจของผลงานนี้อยู่ที่เทคนิคการสร้างสรรคด้วยการที่ศิลปินใช้วัสดุพื้นถิ่นมาประกอบสร้างเป็นผลงานขึ้นเพื่อให้เกิดบริบทใหม่คล้ายกับที่มณฑิยา บุญมาได้เคยบุกเบิกมาแล้วในต้นทศวรรษ 2530



ภาพที่ 94 จักรพันธ์ วิลาสินีกุล; ช้างตายทั้งตัวเอาไปบวมาปิด (2535)

ที่มา: Grey Art GalleryNYU, 2019.

ความรุนแรงและความสูญเสียในเหตุการณ์พฤษภาทมิฬทำให้กัญญา เจริญศุภกุล ศิลปินหญิงนามธรรมเกิดความสะเทือนใจจึงได้สร้างสรรค์ผลงานชุด ธง: พฤษภาคม 2535 (ภาพที่ 95) โดยมีทั้งงานจิตรกรรมที่ใช้มือในการระบายสีตามอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อเหตุการณ์บนผืนผ้าใบโดยตรง เพื่อแสดงออกถึงความรู้สึกและทัศนะส่วนตัวที่มีต่อเหตุการณ์ที่ประชาชนถูกย่ำยีเสมือนดินโคลนที่ไม่มีคุณค่าและไร้ความหมาย เช่น ธง: พฤษภาคม 2535/ 1, ธง: พฤษภาคม 2535/ 2, ธง: พฤษภาคม 2535/ 3 และธง: พฤษภาคม 2535/ 4 เป็นต้น ส่วนงานภาพพิมพ์โมโนพริ้นท์ (Monoprint) นั้นได้แรงบันดาลใจจากการที่รัฐจำกัดการเผยแพร่ข่าวสารพร้อมๆ กับการแทรกแซงสื่อ เช่น ธง: 17-20 พฤษภาคม 2535, ธง: สิบสาม พฤษภาคม 2535 และ ธง: รอยกระสุน พฤษภาคม 2535



ภาพที่ 95 กัญญา เจริญศุภกุล; ธง: พฤษภาคม 2535 (2535)

ที่มา: กัญญา เจริญศุภกุล, 2551.

ไพศาล อีรพงศ์วิษณุพร วิจารณ์ว่า กัญญาเป็นศิลปินที่สร้างผลงานที่สะท้อนความรู้สึกที่มีต่อเหตุการณ์พฤษภาทมิฬได้อย่างน่าสนใจ โดยวางโครงสร้างของสีและองค์ประกอบของงานจิตรกรรมคล้ายธงชาติไทยเพื่อแสดงถึงความวุ่นวายและความรุนแรงที่เกิดขึ้น ส่วนสีขาวและสีเหลืองใส่เพิ่มเข้ามาเพื่อแสดงถึงเมตตาธรรมที่สังคมควรจะมี นอกจากนี้มีการนำดินใช้ในการลงสีเพื่อสื่อถึงดินว่าหมายถึงประชาชนคือดินที่ถูกผู้มีอำนาจเหยียบย่ำ (กัญญา เจริญศุภกุล, 2551: 131-132)

ประสงค์ ลือเมือง เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่วิพากษ์โคกนาฏกรรมทางการเมืองในเหตุการณ์พฤษภาทมิฬด้วยภาพชื่อ สัตว์เป็นสัตว์ (2535) (96) โดยใช้เทคนิคจิตรกรรมสีฝุ่นแบบจิตรกรรมไทยประเพณี แต่มีเนื้อหาวิพากษ์โคกนาฏกรรมและความรุนแรงทางการเมืองในในเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ พ.ศ.2535 รายละเอียดของภาพวุ่นวายอัดแน่น และรุงรัง เต็มไปด้วยสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความก้าวร้าวรุนแรงและความละโมภในอำนาจทางการเมืองที่ไม่ต่างจากความต้องการทางเพศของสัตว์

สุธี คุณาวิชยานนท์ (2561ก; 140) วิจารณ์ว่า ผลงานนี้ได้วิพากษ์ความรุนแรงทางการเมืองไทยอย่างดุเดือดที่สุดภาพหนึ่ง ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าผลงานนี้มีรูปแบบและขนาดที่ทำให้นึกถึงผลงาน “ธรรมะอธรรม” ของประทีป อเมเจริญในปี พ.ศ.2516 ที่สะท้อนภาพความรุนแรงในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516



ภาพที่ 96 ประสงค์ ลือเมือง; สัตว์เป็นสัตว์ (2535)
ที่มา: อภินันท์ โปษยานนท์ และคนอื่นๆ, 2555; 138

ศิลปินหลายคนวิพากษ์สังคมในปัญหาที่เกี่ยวข้องกับผู้หญิงและการต่อสู้ดิ้นรนภายในเมืองที่แออัด มณฑิยา บุญมา สร้างงานชื่อ เทพธิดาวิณัสแห่งกรุงเทพฯ (2534-2536) (ภาพที่ 97) เพื่อประชดประชันแง่มุมของความอ่อนไหวของประเทศไทยที่เต็มไปด้วยรอยยิ้มและความสนุกสนานแต่ก็ชุกซ่อนธุรกิจที่ส่งเสริมการค้ากามตัณหา



ภาพที่ 97 มณฑิยา บุญมา; เทพธิดาวิณัสแห่งกรุงเทพฯ (2534-2536)
ที่มา: MALLAM Contemporary Art Museum, 2016

อภิรักษ์ โปษยานนท์ ได้วิเคราะห์ผลงานชิ้นนี้ไว้ว่า เทพธิดาวีนัสเปรียบได้ถึงเด็กสาวผู้บริสุทธิ์จากชนบทที่เข้ามาหางานในเมืองกรุงที่เต็มไปด้วยแสงสี เริ่มจากการทำงานในสลัม งานใช้แรงงาน ช่างก่อสร้าง สาวรับใช้ ช่างทำเล็บ นางแบบ สาวเสิร์ฟอาหาร สาวบาร์ นักเต้นอะโกโก้ หมอนวด และในที่สุดกลายเป็นโสเภณี แต่ละอาชีพของหญิงสาวที่เปลี่ยนเวียนไปเป็นวัฏจักรนำมาซึ่งผลตอบแทนที่แลกด้วยร่างกายและศักดิ์ศรี การที่พ่อแม่ตัดสินใจขายลูกสาวให้เป็นโสเภณีเด็กกับสถานบริการ ทำให้เด็กสาวที่บริสุทธิ์ดุจเทพธิดาวีนัสต้องกลายเป็นสิ่งชั่วร้ายที่ถูกทิ้งขว้างไม่ต่างจากกองขยะที่แตกละเอียดเป็นชิ้นๆ ศิลปินใช้ถึงซีเมนต์ที่แห้งกรัง เต็มไปด้วยสนิม หม่นหมอง ซอกซำ ด้านในทาสีแดงเข้มและชมพูสดเป็นสัญลักษณ์แทนเครื่องเพศของเด็กสาว สะท้อนความสะเทือนใจและความหดหู่ในชะตากรรมของเด็กสาวในสังคมไทยยุคโลกาภิวัตน์ (กฤติยา กาวิวงศ์ และมนุพร เหลืองอร่าม, 2559; 160)

งานจิตรกรรมชื่อ *ลมหายใจในเมืองหลวง* (2538) ของสันติ ทองสุข (ภาพที่ 98) ซึ่งได้รับรางวัลชนะเลิศจากการประกวดเอเชียน อาร์ต อวอร์ด ครั้งที่ 1 (1st Asian Art Award) แสดงถึงปัญหาความแออัดและความเร่ร่อนของคนในเมืองหลวงที่ทำให้ผู้คนต้องแก่งแย่งแข่งขันกันเพื่อจะเอาตัวรอดจากปัญหาปากท้อง สันติใช้การวาดภาพแบบทิ้งรอยฝีแปรงที่ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวที่รุนแรงและใช้รูปร่างตัวละครของคนที่ยึดไปด้วยความทุกข์ที่แสดงออกบนใบหน้า โดยมีจุดเด่นเป็นผู้หญิงที่ถูกบีบอัดจากมหาชนจนทารกหลุดออกมาจากช่องคลอด สะท้อนให้เห็นถึงความยากลำบากในสังคมที่เต็มไปด้วยผู้คนแออัดเบียดเสียดเบียดยัดจนแทบไม่เหลือความเป็นมนุษย์



ภาพที่ 98 สันติ ทองสุข; ลมหายใจในเมืองหลวง (2538)

ที่มา: ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9, 2540; 243.

งานจิตรกรรมชื่อ **Working Women (2539)** (ภาพที่ 99) ของนาวิน เปียดกลาง ได้รับรางวัลที่ 2 จากการประกวดเอเชีย อาร์ต อวอร์ด ครั้งที่ 2 (2nd Asian Art Award) มีภาพกลุ่มผู้หญิงเปลือยที่ถูกบรรจุอยู่ในกล่องไม้ราวกับสินค้า นาวินสื่อถึงความเป็นอยู่ของผู้หญิงที่ต้องทำงานกลางคืนในสังคมไทยในสภาพที่ไม่ต่างอะไรกับสินค้าที่มีชีวิต (วิโชค มุกตามณี และสุธี คุณาวิชยานนท์, 2540: 243)



ภาพที่ 99 นาวิน เปียดกลาง; **Working Women (2539)**

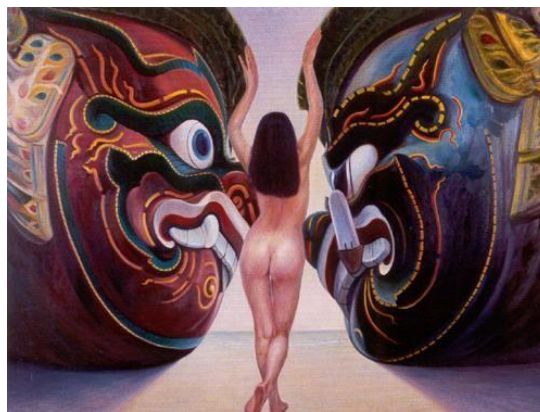
ที่มา: เล่มเดียวกัน

นอกจากนี้ยังมีงานประติมากรรมชื่อ **การเดินทางของผู้หญิงไทย (2538)** ของอารยา ราษฎร์จำเริญสุข ศิลปินหญิงที่มีชื่อเสียงด้านภาพพิมพ์ตั้งแต่ทศวรรษ 2520 แสดงถึงการวิพากษ์วิจารณ์สถานภาพของผู้หญิงที่ต้องทำงานหาเลี้ยงตัวเองและครอบครัวในสังคมไทย งานชิ้นนี้ประกอบไปด้วยริ้วขาของผู้หญิงจำนวนมากที่ชี้ขึ้นฟ้า ต้นขาของพวกเธอตั้งอยู่บนฐานไม้ยาวรูปทรงคล้ายเรือ

นิกันต์ วะสินนท์ วิจารณ์ว่า ริ้วขาของผู้หญิงเหล่านี้สื่อความหมายถึงแรงงานของหญิงสาวที่อพยพจากชนบทมาสู่เมืองที่เจริญก้าวหน้าทั้งด้านเศรษฐกิจและเทคโนโลยีด้วยความหวังว่าจะประกอบอาชีพที่ทำให้ตัวเองมีชีวิตที่ดีขึ้นกว่าเดิม (อภิรักษ์ โพษยานนท์ และคนอื่นๆ, 2555: 246)

สุธี คุณาวิชยานนท์ (2561ข: 379-381) เห็นว่า งานทัศนศิลป์ที่สร้างความอึดอัดในทศวรรษ 2540 ถึง พ.ศ.2550 ที่สำคัญ คือ กรณีของงานจิตรกรรมที่นำภาพหัวโขนยักซ์กับภาพผู้หญิงเปลือยมาอยู่ร่วมกันของสมศักดิ์ รักษ์สุวรรณ (ภาพที่ 100) ที่จะจัดแสดงในปี พ.ศ.2547 สร้างความไม่พอใจให้กับกลุ่มศิลปินและอาจารย์ด้านนาฏศิลป์ไทยของกรมศิลปากรอย่างมาก จนถึงกันมีการออกมาคัดค้านพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์ ให้ยับยั้งแสดงผลงานจิตรกรรมในชุดนี้ เนื่องจากจิตรกรรมชุดนี้นำเสนอภาพที่ไม่เหมาะสมด้วยการนำภาพผู้หญิงเปลือยมาวางคู่กับภาพหัวโขนที่ถือเป็นของสูงและเป็นที่เคารพของศิลปินด้านนาฏศิลป์ไทย ขณะที่ศิลปินชี้แจงว่า มีเจตนาบริสุทธิ์ในการนำเสนอเนื้อหาเพื่อ

วิพากษ์วิจารณ์ความเสื่อมทรามของสังคม โดยภาพหัวโขนที่เป็นรูปยักษ์เป็นสัญลักษณ์ของความชั่วร้ายที่มากดขี่ทางเพศและศิลปินไม่มีเจตนาลบหลู่หัวโขนอันเป็นที่เคารพสักการะของชาวนาฏศิลป์แต่ประการใด ซึ่งประเด็นดังกล่าวนี้สร้างความอื้อฉาวจนเป็นข่าวบนหน้าหนังสือพิมพ์และออกรายการโทรทัศน์โดยท้ายที่สุด การแสดงนิทรรศการครั้งนั้นได้งดนำผลงานชุดดังกล่าวไปจัดแสดงและนำผลงานในรูปแบบอื่นไปแสดงแทน ผู้วิจัยเห็นว่า กรณีนี้แสดงถึงปัญหาของการตีความผลงานที่ต่างกัน ระหว่างศิลปินที่มีเจตนาอย่างหนึ่งกับกลุ่มผู้คัดค้านที่อ่านความหมายของภาพแล้วตีความไปอีกด้านหนึ่ง

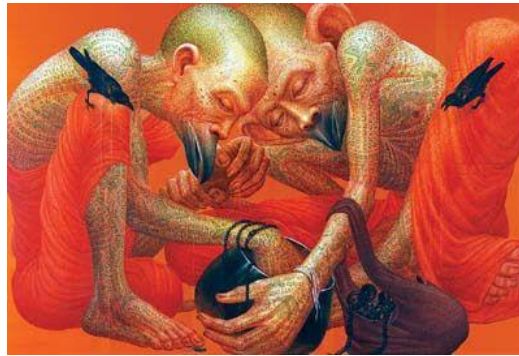


ภาพที่ 100 สมศักดิ์ รักษ์สุวรรณ; เสน่ห์แห่งยักษ์ 2 (2547)

ที่มา: เนชั่น สดสัปดาห์, 2019.

อีกกรณีหนึ่งที่สู้ได้ชี้ไว้ คือ การที่เครือข่ายพระสงฆ์และพุทธศาสนิกชนบางกลุ่มยื่นเรื่องต่อมหาวิทยาลัยศิลปากรและกระทรวงศึกษาธิการคัดค้านการจัดงานจิตรกรรมที่วาดขึ้นบนจิวรพระสงฆ์ ชื่อ *ภิกษุสันดานขาว* ของอนุพงษ์ จันทร (ภาพที่ 101) ซึ่งได้รับรางวัลเกียรตินิยม เจริญทอง จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 53 ปี พ.ศ.2550 โดยกลุ่มคัดค้านเห็นว่า ผลงานชิ้นนี้แสดงออกถึงการลบหลู่พระพุทธรูปและถูกเหยียดหยามพระสงฆ์ ขณะที่ศิลปินชี้แจงว่า ผลงานชิ้นนี้นำเสนอภาพพระสงฆ์รูปร่างผอมสองรูปที่มีปากยื่นเหมือนนกกำลังจ้องมองและเอามือควานหาของในบาตร โดยมีนกกาเกาะอยู่บนหัวเขาของพระสงฆ์ทั้งสองรูป สื่อถึงพระสงฆ์ที่ทำผิดพระวินัย ซึ่งศิลปินนำข้อมูลมาจากพระไตรปิฎกเพื่อแสดงออกถึงการสะท้อนพระสงฆ์ที่ทำผิดพระวินัยอันนำไปสู่การทำให้พระพุทธรูปแปดเปื้อน ไม่ได้มีเจตนาเพื่อลบหลู่พระสงฆ์หรือศาสนาแต่อย่างใด ส่วนนักวิชาการ ศิลปิน ผู้ที่ชื่นชมและสนับสนุนผลงานชิ้นนี้มีอย่างกว้างขวาง และชี้ว่าเป็นผลงานที่สะท้อนสังคมของพระสงฆ์ไทยได้อย่างน่าสนใจ ซึ่งความขัดแย้งและการประท้วงนี้กลายเป็นข่าวดังในสื่อทุกประเภท แต่ถึงที่สุดแล้ว

มหาวิทยาลัยศิลปากรและคณะกรรมการตัดสินรางวัลก็ยังยืนยันว่าผลงานนี้มีความชอบธรรมในการจัดแสดงต่อไปโดยไม่ต้องถอดถอนออกจากนิทรรศการ ผู้วิจัยเห็นว่า แม้ศิลปินเป็นผู้สร้างงานศิลปะที่วิพากษ์วิจารณ์สังคมอย่างไรก็ตาม ศิลปินและงานศิลปะที่แสดงออกสู่มหาชนก็ต้องรับกระแสการวิจารณ์กลับด้วยเช่นเดียวกัน ซึ่งปรากฏการณ์นี้ แสดงให้เห็นถึงเสรีภาพและความหลากหลายในมโนทัศน์ของมหาชนที่มีต่อผลงานศิลปะร่วมสมัย



ภาพที่ 101 อนุพงษ์ จันทร; ภิกษุสันดานกา (2550)

ที่มา: เนชั่น สุดสัปดาห์, 2019.

1.4 ทัศนศิลป์ที่ตั้งคำถามกับสังคมไทย

วิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจเป็นแรงบันดาลใจสำคัญให้มานิต ศรีวานิชภูมิสร้างผลงานภาพถ่ายชุด *สงครามไร้เลือด* (2540) ที่สะท้อนสะท้อนวิกฤตเศรษฐกิจในช่วงนั้น โดยหยิบยืมองค์ประกอบและภาพเล่าเรื่องเพื่อวิพากษ์สถานการณ์อันเลวร้ายอันมีผลจากวิกฤตเศรษฐกิจช่วงปีพ.ศ.2539-2540 ที่แสดงถึงภาพของคนไทยที่กำลังประสบปัญหาและเหตุการณ์อันเลวร้าย โดยให้ศิลปินกลุ่มอุกาบาตสวมชุดคลุมสีขาวมีผ้าคาดปิดจมูกและปากคล้ายแพทย์หรือพยาบาลช่วยกันถือผลงานภาพถ่ายชุดนี้ที่ใส่กรอบรูปขอบทองเดินตระเวนไปตามสถานที่สำคัญต่างๆ ในแง่การเมืองและเศรษฐกิจในกรุงเทพฯ (ภาพที่ 102) เช่น บริเวณหน้าทำเนียบรัฐบาล ธนาคารแห่งประเทศไทย ตลาดหลักทรัพย์แห่งประเทศไทย ถนนสีลม และบริเวณสยามสแควร์ (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546; 200)



ภาพที่ 102 นาที ศรีวานิชภูมิ; นิทรรศการสงครามไร้เลือด (2540)

ที่มา: สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546; 201.

ภาพถ่ายบางภาพนำเสนอภาพของผู้ชายที่โดนนักธุรกิจที่สวมสูทยิงที่ศีรษะมีฉากหลังเป็นกรุงเทพฯ ภาพผู้ที่ถูกระดมยิงมีสัญลักษณ์สินค้าแบรนด์เนมวิ่งบนรางรถไฟที่มีฉากของโครงการระบบการขนส่งทางรถไฟยกระดับในกรุงเทพมหานครหรือที่รู้จักในชื่อโครงการไฮปเวลล์เป็นฉากหลัง (ภาพที่ 103) และภาพของผู้คนที่นอนเรียงรายตายบนสะพานลอยโดยมีถูกระดมยิงที่มีสัญลักษณ์ของสินค้าแบรนด์เนมวางระเกะระกะ เป็นต้น ซึ่งภาพถ่ายเหล่านี้หยิบยืมองค์ประกอบจากภาพถ่ายเหตุการณ์ในสงครามเวียดนามมาใช้ในบริบทใหม่ เพื่อเชื่อมโยงสงครามที่เกิดจากวิกฤตเศรษฐกิจในประเทศไทย



ภาพที่ 103 นาที ศรีวานิชภูมิ; สงครามไร้เลือด (2540)

ที่มา: อภินันท์ โปษยานนท์ และคนอื่นๆ, 2555; 125

ในปีเดียวกันนั้นมานิตได้สร้างตัวละคร *พังก์แมน* (Pink man) ที่สวมบทบาทโดยสมพงษ์ ทวี ผู้เป็นนักเขียนและกวี และเป็นหนึ่งในศิลปินกลุ่มอุกบาต พังก์แมนมีลักษณะเป็นชายกลางคนร่างท้วมสวม

ชุดสุทผูกเนคไทสีชมพูสะท้อนแสง เดินเซ็นรณรงค์ชูปเปอร์มาเก็ตไปยังที่ต่างๆ อันเป็นการแสดงสด ขณะเดียวกันมานิตก็ถ่ายภาพเหล่านั้นแต่ละช่วงไว้และนำเสนอในรูปแบบภาพถ่าย ซึ่งฟังก์แมนนั้นคือภาพตัวแทนของคนไทยที่ลุ่มหลงวัตถุนิยมและบริโภคนิยม สีชมพูสะท้อนแสงคือสีที่สื่อถึงความฉาบฉวยไร้รสนิยม สีหน้าอันเรียบเฉยของฟังก์แมนที่ทำกิจกรรมต่างๆ และรณรงค์ชูปเปอร์มาเก็ตอันว่างเปล่าสื่อถึงความว่างเปล่าไร้จิตวิญญาณของคนไทยที่ลุ่มหลงในวัตถุนิยม (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2561ข; 277)

ต่อมาในนิทรรศการประวัติศาสตร์และความทรงจำ พ.ศ.2544 มานิตแสดงผลงานชุด *ปิศาจสีชมพู* (ภาพที่ 97) โดยนำฟังก์แมนเข้าไปอยู่ในภาพถ่ายเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 การสังหารนักศึกษาในวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 และเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ พ.ศ.2535 อีโอลา เลนซี วิจารณ์ว่า อากัปกริยาของฟังก์แมนที่เข้าไปอยู่ในภาพความรุนแรงที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ไทย สะท้อนภาพไทยมุงที่ไม่แสดงอาการยินดียินร้ายขณะเห็นภาพที่น่าสยดสยอง (มานิต ศรีวานิชภูมิ และคนอื่นๆ, 2548; 114)



ภาพที่ 104 มานิต ศรีวานิชภูมิ; *ปิศาจสีชมพู* (2544)

ที่มา: มานิต ศรีวานิชภูมิ, สุธี คุณาวิชยานนท์, และอิง กาญจนะวณิชย์, 2544

สุธี คุณาวิชยานนท์ (2546; 201) ชี้ว่ามานิตตั้งคำถามกับสังคมไทยว่า วีรชนเดือนตุลาคมและพฤษภาคมต้องบาดเจ็บล้มตายไปเพื่ออะไร เพื่อให้คนไทยปัจจุบันได้มีชีวิตอยู่ในโลกทุนนิยมเท่านั้นใช่หรือไม่ หรือเพื่อว่าคนไทยจะได้ลืมประวัติศาสตร์อันโหดเหี้ยมเหล่านี้โดยไม่มีการเรียนรู้อะไรใช่หรือไม่ ฟังก์แมนจึงเปรียบเสมือนตัวแทนของคนไทยในปัจจุบันที่ขาดจิตสำนึกในเรื่องของความเหี้ยมโหดรุนแรงในประวัติศาสตร์และไม่รู้สึกสำนึกกับความรุนแรงที่เกิดขึ้น ได้แต่เพลิดเพลินกับการเป็นไทยมุงในเรื่องที่เกิดขึ้นเท่านั้น

สุธี คุณาวิชยานนท์ นอกจากจะเป็นนักวิชาการที่มีความเชี่ยวชาญในด้านประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยแล้ว ยังถือว่าเป็นศิลปินไทยร่วมสมัยที่สร้างผลงานทัศนศิลป์ในแนวทางศิลปะจัด

วางและศิลปะเชิงแนวคิดคนสำคัญ ผลงานศิลปะของสุธีมักผสมผสานระหว่างศิลปะวัตถุกับการมีส่วนร่วมของผู้ชมให้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในผลงานอย่างน่าสนใจ เขาเป็นศิลปินที่สนใจประเด็นทางสังคมและการเมืองไทยอย่างมากและสร้างผลงานที่มีเนื้อหาเสียดสีสภาพสังคมไทยและสำนึกความเป็นไทยที่ซ่อนแนวคิดชาตินิยมและอำนาจนิยมอยู่ในรูปโฆษณาชวนเชื่อจนเกิดเป็นมายาคติที่สถาปนาความเป็นไทยแบบทางการอยู่เป็นนิจ ผลงานของสุธีจึงมักเสนอประเด็นที่ย้อนแย้งและมักตั้งคำถามให้มหาชนคิดต่อ

ในช่วงปี พ.ศ.2540-2545 สุธีสร้างผลงานศิลปะจัดวางที่ผู้ชมเข้าไปมีส่วนร่วมชุด *ยุบหนอ-พองหนอ* (2540-2545) ที่เชิญชวนให้ผู้ชมได้เข้าไปมีส่วนร่วมกับผลงานประติมากรรมลูกโป่งยางพารารูปสัตว์ที่มีลักษณะแฟบลง อันเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงว่าสัตว์กำลังใกล้สูญพันธุ์ เนื่องจากการพัฒนาอย่างรวดเร็วของอุตสาหกรรมและการพัฒนาชุมชนเมืองในประเทศไทย อาทิ ผลงาน *ตำนานแห่งท้องทุ่ง* (The Myth from Rice Field : Breath Donation) (2541) (ภาพที่ 105) ที่แสดงในนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยลิเวอร์พูล ไบรน์เนียล ประเทศอังกฤษ (Liverpool Biennial of Contemporary Arts, Liverpool) ในปี พ.ศ. 2542 มีลักษณะเป็นประติมากรรมอ่อนนุ่มรูปควายไทยที่ตัวแฟบราบกับกำลังจะตายลง ผู้ชมสามารถที่จะเข้ามาเป่าลมเข้าไปในตัวควายผ่านสายยางเพื่อให้ควายยางพารามีรูปร่างที่พองขึ้น เสมือนเป็นการเติมพลังชีวิตให้ควายได้มีชีวิตกลับคืนมาอีกครั้ง (Liverpool Biennial, 1999)



ภาพที่ 105 สุธี คุณาวิชยานนท์; ตำนานแห่งท้องทุ่ง (2541)

ที่มา: Liverpool Biennial, 1999.

ต่อมาสุธีได้นำผลงานชื่อ *ช้างเผือก* (The White Elephant) (2542) (ภาพที่ 106) ร่วมแสดงที่หอศิลป์ เมืองมอนทรีออล ประเทศแคนาดา (Montreal, Canada) ในปี พ.ศ. 2544 ซึ่งเป็นผลงานในชุดเดียวกันกับตำนานแห่งท้องทุ่ง ผลงานชิ้นนี้เชิญชวนให้ผู้ชมได้เข้าไปมีส่วนร่วมในการเป่าลมหรือบริจาคลม

หายใจเข้าไปในประติมากรรมเพื่อให้ประติมากรรมยางพารารูปช้างที่นอนแพอยู่บนพื้นกลับมามีชีวิตอีกครั้ง



ภาพที่ 106 สุธี คุณาวิชยานนท์; ช้างเผือก (2542)
ที่มา: Rama IX Art Museum, 2019.

ผลงานนี้สุธีต้องการสะท้อนถึงวิกฤตการณ์ของช้างในทศวรรษ 2540 ที่ใกล้จะสูญพันธุ์ด้วยปัจจัยต่างๆ อันทำให้เกิดความรู้สึกที่ย้อนแย้งอย่างเจ็บปวด เพราะตามความเชื่อแบบไทยนั้น ช้างเป็นสัตว์ที่มีบทบาททางศิลปะและวัฒนธรรมไทยมาตั้งแต่อดีต ไม่ว่าจะเป็นในพุทธประวัติ ในความเชื่อ และประเพณีต่างๆ ที่มีมาแต่โบราณ และที่สำคัญคือช้างเผือกเป็นสัญลักษณ์สำคัญในอดีตเนื่องจากเคยอยู่กลางธงชาติสยามด้วย (Rama IX Art Museum, 2019)

ทั้งนี้อาจจะตีความอย่างกว้างได้ว่าสุธีอาจเปรียบเทียบสถานการณ์ของสัตว์ที่สิ้นลมคล้ายกับประเทศไทยหลังเกิดวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้ง การบริจาคมหายใจอาจเปรียบได้กับความร่วมมือร่วมใจกันของคนไทยในการช่วยให้ประเทศได้ฟื้นคืนชีวิตขึ้นมาอีกครั้ง

ในปีพ.ศ.2543 สุธีแสดงงานศิลปะจัดวางบนฟุตบาทถนนราชดำเนินกลางชื่อ *ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ถนนราชดำเนิน) (2543)* (ภาพที่ 107) ถือเป็นผลงานของสุธีที่มหาชนรู้จักมากที่สุด ผลงานในชุดนี้ตั้งคำถามกับประวัติศาสตร์ที่คนไทยแกล้งลืมหรือเลือกที่จะจดจำอันนำไปสู่การรับรู้ประวัติศาสตร์ที่พร่าเลือนในปัจจุบัน ด้วยการจัดโต๊ะนักเรียนวางเรียงกันคล้ายกับห้องเรียนตรงหน้าอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย พื้นของโต๊ะแต่ละตัวแกะสลักเป็นร่องคล้ายกับแม่พิมพ์แกะไม้ แสดงภาพและเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติศาสตร์การเมืองของไทย ผู้ชมสามารถใช้สีไม้ระบายลงบนกระดานที่ทาบบนพื้นผิวโต๊ะเพื่อจะได้ภาพพิมพ์กลับบ้านเป็นของที่ระลึก ผลงานนี้สร้างขึ้นเพื่อร่วมแสดงในงาน “ศิลปกรรม

กลางแจ้ง ประชาธิปไตยในแง่มุม เนื่องในโอกาสฉลอง 100 ปี นายปรีดี พนมยงค์” (มานิต ศรีวานิชภูมิ, สุธี คุณาวิชยานนท์, และอิง กาญจนะวณิชย์, 2544)



ภาพที่ 107 สุธี คุณาวิชยานนท์; ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ถนนราชดำเนิน) (2543)

ที่มา: มานิต ศรีวานิชภูมิ, สุธี คุณาวิชยานนท์, และอิง กาญจนะวณิชย์, 2544

อีโอลา เลนซี วิจารณ์ว่า ผลงานนี้เรียกร้องการมีส่วนร่วมกับผู้ดูให้มีปฏิสัมพันธ์กับผลงาน โดยศิลปินไปไกลกว่าการสร้างงานศิลปะเพื่อการเล่าเรื่อง แต่เป็นการกระตุ้นให้ผู้ชมผลงานได้เข้ามามีส่วนร่วมในการปฏิบัติการกับผลงานศิลปะแนวจัดวาง โดยสุธีมีแนวความคิดที่เชื่อว่า อำนาจของประชาชนในการตรวจสอบและสร้างประวัติศาสตร์ในแบบของตัวเองควรเป็นอิสระจากนโยบายของรัฐและการกระทำ เช่นนี้เป็นการสร้างชาติได้ในอีกลักษณะหนึ่ง (มานิต ศรีวานิชภูมิ และคนอื่นๆ, 2548; 117)

ซึ่งงานชิ้นนี้ยังแสดงอีกครั้งร่วมกับมานิต ศรีวานิชภูมิ และอิง กาญจนะวณิชย์ ในนิทรรศการ “ประวัติศาสตร์และความทรงจำ” ที่จัดแสดง ณ หอศิลป์ปัทมนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อันเป็นนิทรรศการที่ตั้งคำถามกับประวัติศาสตร์การเมืองไทยที่มีความสัมพันธ์กับระบบการสร้างความทรงจำของชาติ เพื่อให้เกิดการสร้างสรรคเพื่อเยียวยาสังคม นอกจากนี้สุธียังได้รับเชิญไปแสดงผลงานในต่างประเทศ และยังซื้อเป็นผลงานสะสมด้วย อาทิ ศิลปะจัดวางชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ฟุคุโอกะ) (2545) ที่แสดงในเทศกาลฟุคุโอกะเอเชียอาทริเอเนียล ครั้งที่ 2 (The 2nd Fukuoka Asian Art Triennale 2002) ณ พิพิธภัณฑ์ศิลปะเอเชียแห่งฟุคุโอกะ (Fukuoka Asian Art Museum) ประเทศญี่ปุ่น และศิลปะจัดวางชุด สูตรสำเร็จประเทศไทย 2 (Stereotyped Thailand 2) (ภาพที่ 108) กับ ห้องเรียนกลับหัว (Upside Down Classroom) (2548-2549) ที่เป็นผลงานสะสมของหอศิลป์ควีนส์แลนด์ (Queensland Art Gallery) เมืองบริสเบน (Brisbane) ประเทศออสเตรเลีย (Rama IX Art Museum, 2019)



ภาพที่ 108 สุธิ คุณาวิชยานนท์; สูตรสำเร็จประเทศไทย 2 (2548-2549)
ที่มา: Rama IX Art Museum, 2019.

ต่อมาใน พ.ศ.2548 อันเป็นช่วงปลายของรัฐบาลของ ดร.ทักษิณ ชินวัตร ที่เต็มไปด้วยนโยบายชาตินิยมใหม่ อันนำไปสู่การตั้งคำถามของศิลปินหัวก้าวหน้า 8 คน เกี่ยวกับนโยบายของรัฐที่บริหารแบบเผด็จการทุนนิยมในคราบของรัฐบาล กลุ่มนี้ประกอบด้วย มานิต ศรีวานิชภูมิ, วสันต์ สิทธิเขตต์, สุธิ คุณาวิชยานนท์, ชชาติชาย ปุยเปีย, อิง กาญจนวณิชย์, สันติ ทองสุข, สาครินทร์ เครืออ่อน และนพไชย อังควัฒนะพงษ์ ได้ร่วมกันแสดงผลงานในนิทรรศการชื่อ “นีโอ-ชาตินิยม : นิทรรศการศิลปะการเมืองร่วมสมัย” ณ หอศิลป์วิทยานิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มานิต ศรีวานิชภูมิ (2548; 2) อธิบายว่า วัตถุประสงค์ของนิทรรศการครั้งนี้คือการสำรวจตรวจสอบความคิดและความเข้าใจในเรื่องชาตินิยมในสังคมปัจจุบันที่สัมพันธ์กับโลกาภิวัตน์ สงครามก่อการร้าย สถานการณ์ความรุนแรงในชายแดนภาคใต้และแนวทางบริหารแบบชีโอชาตินิยมใหม่ของนายกรัฐมนตรีที่มีอำนาจเบ็ดเสร็จ ซึ่งก่อให้เกิดปฏิกิริยาในหมู่มวลชนทั้งที่สนับสนุนและต่อต้านรัฐบาล ผลงานที่โดดเด่น เช่น งานจิตรกรรมติดตั้งคู่กับวิดีโอชื่อ *คุณเป็นคนไทยรีเปล่า?* (2548) ของวสันต์ สิทธิเขตต์ ปรากฏใบหน้าของวสันต์ที่กำลังพูดบนจอโทรทัศน์เบื้องหน้างานจิตรกรรมที่เป็นภาพนักการเมืองไทย เพื่อตั้งคำถามกับนโยบายชาตินิยมของรัฐบาลขณะนั้น ภาพถ่ายใส่กรอบทองชุด *พังก์/ขาว/น้ำเงิน* (2548) ของ มานิต ศรีวานิชภูมิ สะท้อนการยึดเยียดชาตินิยมในระบบการศึกษา และงานจิตรกรรม *นิมิตทะเลเลือด* (2548) ของอิง กาญจนวณิชย์ ที่สะท้อนความรุนแรงในสงครามกลางเมือง และความสูญเสียในสังคมไทยจากลัทธิชาตินิยมในแต่ละช่วงของประวัติศาสตร์ เป็นต้น

1.5 ปราบกฏการณ์ทัศนศิลป์ชั่วคราว

ทัศนศิลป์แนวศิลปะแสดงสด (Performance Art) เป็นการนำเสนองานทัศนศิลป์ร่วมสมัยที่ใช้ร่างกายของศิลปินเป็นสื่อและเป็นกระแสในระดับนานาชาติ แต่ก็มีข้อจำกัดด้วยการแสดงออกมาเพียงชั่วขณะหนึ่งในพื้นที่เฉพาะไม่สามารถนำไปสู่การผลิตเป็นวัตถุที่มีมูลค่าทางธุรกิจได้

สำหรับวงการทัศนศิลป์ไทยนั้น ถือได้ว่า จุมพล อภิสุข เป็นหัวขบวนสำคัญในการแสดงผลงานประเภทนี้ นับตั้งแต่การแสดงสดในเทศกาล “เวทีสมัย” ที่หอศิลป์ พีระศรี ตั้งแต่ทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา ต่อมาพ.ศ. 2541 จุมพลก็รวมตัวกับเพื่อศิลปินจัดเทศกาลศิลปะการแสดงสดเอเชียโทเปีย (Asiatopia International Performance Art Festival) ครั้งแรกที่กรุงเทพฯ โดยมีศิลปินไทยและต่างชาติเข้าร่วมกันอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

แนวการแสดงสดของจุมพลมักจะมี mốiเกี่ยวโยงกับความสัมพันธ์ของมนุษย์ด้วยกัน ในบางกรณีก็จะเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์การเมืองและสังคม บางครั้งเป็นเรื่องระดับท้องถิ่นของแต่ละที่ บางครั้งก็เป็นเรื่องระดับนานาชาติเช่นความขัดแย้งทางการเมืองโคกนาฏกรรมในต่างประเทศเป็นต้น (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546; 167) ซึ่งคุณค่าของการแสดงสดจึงเป็นการแสดงทัศนศิลป์เพียงชั่วคราวที่อยู่นอกเหนือขอบของงานทัศนศิลป์ที่เน้นไปวัตถุ อันเป็นการเข้าถึงเนื้อหาสาระและสุนทรียภาพที่ผู้ชมต้องสัมผัสจริง ณ สถานการณ์และสถานที่นั้นๆ ด้วยตัวเอง

ในปีเดียวกันนั้น สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ ศิลปินที่มีชื่อเสียงด้านภาพพิมพ์และเดินทางไปพำนักและศึกษาศิลปะจากประเทศเยอรมนีก็ได้แสดงงานทัศนศิลป์ชุด “Free for All 1998” (2541) ในเทศกาลศิลปะนานาชาติเบียนนาเล่ ออฟ ซิดนีย์ (11th Biennale of Sydney) บริเวณท่าเรือเก่าอ่าวซิดนีย์ ประเทศออสเตรเลีย โดยจำลองตลาดนัดที่ขายข้าวของเครื่องใช้ราคาถูกแบบตลาดล่างที่เห็นโดยทั่วไปในประเทศไทยมาจัดวางใหม่ในบริบทของศิลปะร่วมสมัย (ภาพที่ 109 - ภาพที่ 110) แต่สุรสิทธิ์ไม่ได้จำหน่ายข้าวของเหล่านั้น เขามุ่งให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์กับผลงาน โดยให้ผู้ชมที่สนใจอยากได้วัตถุชิ้นไหนก็ให้ใช้ค้นเบ็ดเตล็ดของสิ่งนั้นไปคล้ายกับการตกปลา เมื่อได้วัตถุที่ต้องการแล้วผู้ชมก็สามารถนำกลับไปบ้านของตัวเองได้โดยไม่ต้องจ่ายเงิน (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546; 165)

ผลงานนี้สะท้อนรูปแบบของเศรษฐกิจระดับท้องถิ่นในสังคมไทยที่บริโภควัตถุราคาไม่สูงเพียงเพื่อดำรงชีวิตได้และอีกด้านหนึ่งก็สะท้อนถึงความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ที่ตรงข้ามกับสังคมแบบบริโภคนิยมและวัตถุนิยมที่เห็นว่าเงินนั้นมีค่ามากกว่าสิ่งใด



ภาพที่ 109 สุรสีห์ กุศลวงศ์; Everything NT\$ 20 (2000)

ที่มา: Academia Sinica, 2000.



ภาพที่ 110 สุรสีห์ กุศลวงศ์; Everything NT\$ 20 (chaos Minimal) (2000)

ที่มา: Academia Sinica, 2000.

อารยา ราษฎร์จำเริญสุข ศิลปินหญิงที่มีความโดดเด่นในด้านของการใช้สื่อศิลปะที่หลากหลาย ทั้งภาพพิมพ์ ประติมากรรม สื่อผสม และสื่อวิดีโอ นอกจากนี้เธอยังเป็นนักเขียนที่มีทั้งผลงานเรื่องสั้น บทความ และบทวิจารณ์ศิลปะ ในด้านงานทัศนศิลป์นั้น อารยามักนำเสนอประสบการณ์ทางความรู้สึก ของตัวเองในฐานะของเพศหญิงที่เต็มไปด้วยความสะเทือนใจ ความโดดเดี่ยว การถวิลหาอดีต ความเจ็บปวดที่เกิดขึ้นจากการสูญเสียและสภาวะของการมีชีวิตอยู่กับความตายที่แสดงออกมาคล้ายการพรรณนาเชิงกวีนิพนธ์อารยาได้เริ่มสร้างสรรค์งานสื่อศิลปะวิดีโอ (Video Art) และสื่อวิดีโอจัดวาง (Video

Installation) นำเสนอเนื้อหาสาระที่เข้มข้นด้วยการแสดงของเธอคู่กับร่างอันไร้วิญญาณของผู้ที่เสียชีวิตแล้ว

ภาพในวิดีโอชื่อ *Reading for Male and Female Corpses* (2541) และ *Lament* (2541) ใช้ศพจริงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในผลงาน ภาพในวิดีโอเป็นภาพของเธอที่เคลื่อนไหวและกำลังอ่านหนังสือวรรณกรรมในบริเวณใกล้กับศพหรือนัยหนึ่งคือการอ่านบทประพันธ์ให้ศพฟัง คล้ายกับว่าเธอกำลังส่งผ่านสุนทรียภาพทางวรรณกรรมให้กับผู้ที่ล่วงลับ จากปรากฏการณ์ผลงานชุดนี้ของเธอทำให้ผู้ชมเกิดผลสะท้อนใจทั้งในแง่บวกและแง่ลบ เกิดคำถามถึงความหมิ่นเหม่ทางศีลธรรมและธรรมเนียมต่างๆ ว่าศิลปินกำลังใช้ศพในฐานะเป็นเพียงวัตถุทางศิลปะหรือไม่ หากแต่เมื่อได้ชมผลงานในชุดนี้โดยตลอดแล้ว ภาพที่ปรากฏก็กลับแสดงถึงการเคลื่อนไหวของร่างกายที่เข้มข้นด้วยความสุภาพและท่วงทำนองของเสียงอ่านหนังสือที่เปล่งออกมาเป็นน้ำเสียงที่อ่อนโยนทำให้เกิดความสงบอย่างน่าประหลาดใจยิ่ง (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546; 168-170)



ภาพที่ 111 อารยา ราชภูริจำเริญสุข; Thai Medley I (2545)

ที่มา: Sculpture Center, 2014.

ส่วนในงานสื่อวิดีโอชื่อ *Thai Medley I* (2545) (ภาพที่ 111) และ *Thai Medley II* (2545) อารยาสวมใส่ชุดลายดอกไม้พันธุ์พญาเสือดำกำลังเดินอ่านหนังสือในผลงาน *Thai Medley I* และนั่งอ่านหนังสือในผลงาน *Thai Medley II* คลอดด้วยเสียงบทร้อยกรองจากวรรณคดีไทยด้วยน้ำเสียงที่แผ่วเบา อย่างนอบน้อมอ่อนโยน ท่ามกลางศพที่นอนเรียงรายและห่มคลุมด้วยผ้าที่มีลายดอกไม้คล้ายกับชุดที่เธอสวมใส่ ซึ่งบทบรรยายในวรรณคดีมีการพรรณนาถึงความรักและการพลัดพรากของชายและหญิง ผลงานในชุดนี้อารยามุ่งสื่อสารให้กับผู้ที่จากไปได้ยินเพื่อลอบประโลมการพลัดพราก การทำงานศิลปะชิ้นนี้นับเป็นทางออกในการสื่อถึงความคิดถึงคำนึงหา (ลักขณา และสุธี คุณาวิชยานนท์ ใน มณฑิรา บุญมา และ อารยา ราชภูริจำเริญสุข, 2548)

พ.ศ.2548 อารยาได้รับคัดเลือกให้แสดงงานศิลปะในศาลาไทย เทศกาลศิลปะนานาชาติ เวนิส เบียนนาเล่ ครั้งที่ 51 (51stVenice Biennale) คู่กับผลงานศิลปะจัดวางของมณฑิร บุญมา ใน นิทรรศการ *คนตายอยากอยู่ คนอยู่อยากตาย* (Those Dying Wishing to Stay, Those Living Preparing to Leave) ซึ่งการแสดงครั้งนี้ เธอได้นำเสนอเป็นผลงานสื่อวิดีโอแนวศิลปะจัดวาง (Video Installation Art) ที่ใช้เครื่องโปรเจ็คเตอร์ฉายไปที่จอจำนวน 5 ชุด เรียงคู่ขนานไปกับผนัง ชุ่มโค้ง ทางเดิน และหลุมศพ ตามความยาวของระเบียบโบสถ์คาทอลิก ซาน ฟรานเชสโก เดลลา วินญา (San Francesco della Vigna)



ภาพที่ 112 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข; Conversation I, II, III (2548)

ที่มา: Sculpture Center, 2014.

ผลงานชื่อ Conversation I, Conversation II และ Conversation III (2548) (ภาพที่ 112) เป็นภาพของอารยาสวมชุดขาวอยู่ท่ามกลางบรรยากาศของสีขาวโพลน มีศพนอนอยู่ภายใต้ผ้าคลุมสีขาวบนเปล หรือถาดบรรจุศพ เธอนั่งและเดินไปมาในแต่ละจอที่มีความสัมพันธ์ต่อกันควบคู่กับเสียงฮัมฮัมที่ไม่มีคำแปล ผลงาน Death Seminar(2548) เป็นผลงานที่ถ่ายลงบนสองผนังที่มีประตูคั่นอยู่ตรงกลาง อารยานั่งอยู่ท่ามกลางศพ 6 ร่างที่วางเรียงกันเป็นวงกลมคล้ายกับการตั้งวงสนทนา ซึ่งเธอทำหน้าที่เป็นผู้จุดประเด็นคำถามกับร่างเหล่านั้นด้วยภาษาอังกฤษ เช่น คุณอยากไปสวรรค์ไหม คิดถึงงานศพที่ผ่านมาหรือไม่ มีความคิดเห็นอย่างไรกับงานศพบ้าง และมีมุมมองอย่างไร เป็นต้น ส่วน The Class (2548)(ภาพที่ 103) มีศพ 6 ร่างที่นอนเรียงกัน อารยาทำหน้าที่เป็นครูหน้าชั้นเรียนที่กำลังสอนหนังสือด้วยการพูดและเขียนบนกระดานดำด้วยวิชาที่ว่าด้วยความตาย



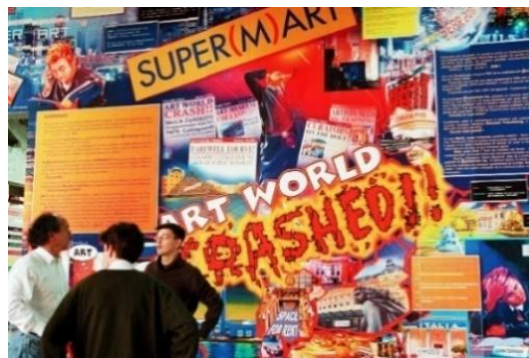
ภาพที่ 113 อารยา ราชภูริจำเริญสุข; The Class (2548)
ที่มา: Sculpture Center, 2014.

เจตนา นาควัชระ (2546; 231) ชี้ว่า การแสดงออกทางร่างกายและการออกเสียงของอารยาไม่ใช่ “Performing Art” หรือศิลปะการแสดง แต่เป็น “Performance Art” หรือศิลปะแสดงสด หรือที่เจตนาเรียกว่า “ศิลปะใคร่แสดง” ซึ่งไม่ได้เป็นการแสดงออกถึงทักษะการใช้ร่างกายที่มีแบบแผนในการสื่อความหมายอย่างการแสดงละครและไม่ได้มุ่งคุณภาพของการใช้เสียงและการเอื้อนที่ไพเราะอย่างการอ่านทำนองเสนาะหรือการขับเสภา แต่เธอกลับแสดงออกด้วยร่างกายและเสียงที่แปร่งเพี้ยนและเบี่ยงเบนไปจากแบบแผน แต่ความบกพร่องเช่นนี้กลับดึงดูดให้เกิดความน่าสนใจและทำให้เกิดคุณค่าทางศิลปะสำหรับกระแสทัศนศิลป์ร่วมสมัยที่เน้นไปที่ความคิดของศิลปินมากกว่าทักษะฝีมือ

ลักขณา คุณาวิชยานนท์ วิเคราะห์ว่า ผลงานของอารยาเต็มไปด้วยกลิ่นอายของความสูญเสีย ความโหยหา และความตาย ราวกับเป็นศิลปินที่อยู่ร่วมกับความตายตลอดเวลา ซึ่งในผลงาน *Death Seminar* และ *The Class* อารยาต้องการใช้ศิลปะในการเสียดสีและเยาะเย้ยถึงภูมิปัญญาของมนุษย์ และผู้คนที่มักอวดรู้ในเรื่องที่ตัวเองไม่รู้ เช่นคนที่ยังมีชีวิตอยู่ (ตัวของอารยา) แต่กลับสอนคนที่ตายไปแล้ว (ศพที่นอนอยู่) ในเรื่องความตาย ซึ่งเปรียบเทียบไปถึงการเป็นผู้รอดชีวิตหรืออวดรู้กับนักปราชญ์ ดังเช่นสำนวนไทยที่ว่า “สอนหนังสือสังฆราช” หรือ “สอนจะเข้าว่าน้ำ” (มณฑิร บุญมา และ อารยา ราชภูริจำเริญสุข, 2548)

นาวัน ลาวัลย์ชัยกุล ศิลปินไทยที่มีชื่อเสียงในระดับนานาชาติตั้งแต่ทศวรรษ 2530 แสดงผลงานสื่อประสมจัดวางชื่อ *SUPER(M)ART*, 2002 (ภาพที่ 114) ในปี พ.ศ. 2545 ณ พาเลส์ เดอโตเกียว (Palais de Tokyo) กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส เป็นนิทรรศการที่แสดงถึงการเล่าเรื่องในจินตนาการของเขาผ่านประติมากรรมเหมือนจริงและภาพจิตรกรรมขนาดใหญ่ในรูปแบบหนังสือการ์ตูน มีเนื้อหาสมมุติถึงโลกในอนาคตที่นาวันจะอาศัยอยู่ในวัยเกษียณและจะกลับไปประเทศฝรั่งเศสจนได้พบกับภัณฑารักษ์หนุ่ม จาก

การได้สนทนากับภัณฑารักษ์หนุ่ม เขาพบว่าวงการศิลปะสากลนั้นได้เปลี่ยนไปจากเดิมที่เขาเคยคุ้นเสียแล้ว นอกจากนี้ยังมีภาพจิตรกรรมขนาดใหญ่ชื่อ **Art or (M)art?** (ภาพที่ 115) ซึ่งนาวินหยิบยืมรูปแบบงานจิตรกรรมชื่อ **The Wedding Feast at Cana** (ค.ศ.1563) ของปาโอโล เวิร์เนเซ (Paolo Veronese) จิตรกรอิตาลีในยุคเรอเนซองส์ของสมัยาวาดขึ้นใหม่ตามจินตนาการของเขา โดยเปลี่ยนภาพบุคคลจำนวนมากในภาพเป็นภาพเหมือนของศิลปินและผู้มีบทบาทสำคัญต่อวงการศิลปะสมัยใหม่ของโลก ที่มีปฏิสัมพันธ์ร่วมกัน



ภาพที่ 114 นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล; **SUPER (M) ART**, 2002 (2545)
ที่มา: Raphael GAILLARDE/Gamma-Rapho, 2002



ภาพที่ 115 นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล; **Art or (M)art?** (2545)
ที่มา: Raphael GAILLARDE/Gamma-Rapho, 2002

นอกจากนี้ปี พ.ศ.2549 นาวินยังทำงานข้ามสาขาร่วมกับผู้กำกับชาวอินเดียสร้างงานศิลปะด้วยการทำภาพยนตร์เพลงขนาดสั้นชื่อ **Navins of Bollywood**, 2006 (ภาพที่ 116) ซึ่งนาวินเป็นผู้แสดงหลักอย่างแนบเนียนราวกับเป็นดารานักแสดงอินเดีย โดยในภาพยนตร์มีเนื้อเพลงที่เล่าถึงการ

ค้นหาและพบบุคคลชื่อ “Navin” ที่มีอยู่มากมายในสื่อออนไลน์จนกลายเป็นเครือข่ายของชื่อ “Navin” อย่างมหัศจรรย์ และมีการดำเนินภาพคล้ายกับการเดินทางค้นหาตัวตนที่เชื่อมโยงกับทั่วโลก แล้วถ่ายทอดออกมาเป็นภาพยนตร์เพลงที่มีทำนองสนุกสนานคล้ายภาพยนตร์บอลลีวูด (Bollywood) (ชล เจนประภาพันธ์ ใน สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, 2557; 43-45) ต่อมา นาวิณยังนำเค้าโครงจากภาพยนตร์ดังกล่าวมาสร้างเป็นประติมากรรมเหมือนตัวเองและสร้างจิตรกรรมขนาดใหญ่ที่จัดวางองค์ประกอบคล้ายตัดเอาทิวทัศน์ภาพยนตร์อีกด้วย (ภาพที่ 117)



ภาพที่ 116 นาวิณ ลาวัลย์ชัยกุล; Navins of Bollywood (2549)
ที่มา: eddiede1st, 2011.



ภาพที่ 117 นาวิณ ลาวัลย์ชัยกุล; “Where is Navin” (2550)
ที่มา: สสร. กระทรวงวัฒนธรรม, 2557; 43.

ในปี พ.ศ.2546 ธนะ เลากัยกุล ที่มีชื่อเสียงจากงานจิตรกรรมที่สะท้อนการเมืองไทยในทศวรรษ 2510 และมีความสามารถทางด้านประติมากรรมอย่างสูง ได้พบว่าตัวเขาเริ่มเป็นโรคมะเร็งจึงลาออกจาก

การเป็นอาจารย์ที่มหาวิทยาลัยเท็กซัส ออสติน (The University of Texas at Austin) และขายบ้านที่สหรัฐอเมริกา เพื่อเดินทางกลับมาแสดงงานศิลปะจัดวางครั้งสำคัญ คือ นิทรรศการ มะเร็ง (2546) (ภาพที่ 118 - ภาพที่ 119)



ภาพที่ 118 ธนะ เลหะกุล; ศิลปะจัดวางชุด “มะเร็ง” (2546)

ที่มา: ธนะ เลหะกุล, 2546



ภาพที่ 119 ธนะ เลหะกุล; ศิลปะจัดวางชุด “มะเร็ง” (2546)

ที่มา: ธนะ เลหะกุล, 2546

นิทรรศการงานศิลปะแนวจัดวางอันยิ่งใหญ่ ซึ่งศิลปินได้รับแรงบันดาลใจจากการเรียนรู้ที่จะมีชีวิตอยู่ร่วมกับโรคมะเร็งที่เกิดขึ้นในตัวเอง จึงจัดแสดงให้มับรรยากาศ ความรู้สึก และความแตกต่างกัน โดย

มีการแทนค่าความหมายของแต่ละสิ่งๆ ให้สัมพันธ์กับเรื่องของการอยู่ร่วมกับโรคมะเร็งด้วยการรักษาทางวิทยาศาสตร์และด้วยธรรมชาติ เช่น เมล็ดข้าวสารจำนวนนับไม่ถ้วนแทนค่าเซลล์ในร่างกายของมนุษย์ กระดองปูแทนเซลล์มะเร็ง ตะเกียงมีรูปทรงคล้ายร่างกายมนุษย์ แสงตะเกียงหมายถึงชีวิต เมื่อแสงดับ ก็เหมือนชีวิตดับ เป็นต้น วัตถุทุกชิ้นที่แสดงในนิทรรศการมะเร็ง สามารถนำไปใช้ต่อได้ โดยผู้ชมสามารถบริจาคเงินเพื่อแลกเปลี่ยนกับสิ่งของที่ตัวเองหยิบกลับไปบ้าน เงินทั้งหมดที่ได้รับจากการบริจาคนี้ ณะจะบริจาคให้กับมูลนิธิที่ศึกษาค้นคว้าเรื่องของมะเร็งเพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อสังคมต่อไป เพราะฉะนั้นระยะเวลาในการแสดงผลงานแบบเต็มรูปแบบจึงมีระยะเวลาเพียง 1 วันเท่านั้น ผู้ชมที่ไม่ได้มาในวันเปิดนิทรรศการจึงเห็นเพียงสิ่งที่หลงเหลืออันน้อยนิดกับพื้นที่อันว่างเปล่าของหอศิลป์ (ณะ เลหาภัยกุล, 2546; 2-25) ในการแสดงนิทรรศการครั้งนี้ ณะมุ่งแสดงให้เห็นถึงงานทัศนศิลป์ที่เน้นคุณค่าของสุนทรียภาพชั่วขณะอันสัมพันธ์กับแนวความคิดในเรื่องของความไม่เที่ยง (อนิจจัง) ทางพระพุทธศาสนา นับเป็นการแสดงศิลปะแนวจิตว่างที่สำคัญที่สุดของณะในประเทศไทยก่อนที่จะเสียชีวิตลงด้วยโรคมะเร็งในเวลาต่อมา

สาครินทร์ เครืออ่อน ถือเป็นศิลปินไทยที่มีชื่อเสียงในระดับนานาชาติในปัจจุบันที่มีรากฐานทางด้านทักษะฝีมือในระดับสูงจากภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร แต่ด้วยความเป็นนักคิดและนักทดลอง เขาจึงสร้างสรรค์งานศิลปะได้อย่างหลากหลายเพื่อรองรับแนวความคิดที่สัมพันธ์ระหว่างความเป็นไทยกับมิตินานาชาติได้อย่างน่าสนใจ

ในปี พ.ศ.2546 สาครินทร์สร้างผลงานชุด “ผนังแห่งความฝัน” (2546) (ภาพที่ 120) จัดแสดงที่ศาลาไทยในเทศกาลศิลปะนานาชาติ เวนิส เบียนนาเล่ ครั้งที่ 50(50th Venice Biennial) เขาได้ประยุกต์ใช้เทคนิคการประคบสีฝุ่นลงบนกระดาษที่ปรุลายไทยและภาพจิตรกรรมไทยโบราณเพื่อสร้างงานศิลปะที่มีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม โดยต้องการให้ผู้ชมแสดงความหวังและความฝันของแต่ละคนด้วยการเลือกข้อความที่ต้องการจะประคบลงบนผนังได้ด้วยตัวเอง เมื่อประคบเสร็จเสร็จแล้วก็จะปรากฏเป็นภาพลงบนผนังหรือตัวอักษรบนผนัง ผู้ชมจะได้รับพระพิมพ์องค์เล็กเป็นของที่ระลึกติดตัวกลับไป



ภาพที่ 120 สาครินทร์ เครืออ่อน; ผนังแห่งความฝัน (2546)

ที่มา: Sakarin Krue-On, Wall of Dreams, 2017

ต่อมาในปี พ.ศ.2550 สาครินทร์เป็นศิลปินไทยคนเดียวที่ได้รับการคัดเลือกไปแสดงผลงานศิลปะในเทศกาลศิลปะนานาชาติดอควิเมนต้า ครั้งที่ 12 (Documenta 12) ณ เมืองคาสเซล (Kassel) ประเทศเยอรมนี สาครินทร์ใช้เทคนิคการประคบสีฝุ่นลงบนกระดาษที่ปรุกลายลงบนผนังภายในปราสาทวิลเฮล์มส์เชอห์ (Schloss Wilhelmshöhe) ในผลงานชุด “นางฟ้า” (Nang Fa: Angel) (2550) (ภาพที่ 121) โดยใช้สีฝุ่นประคบลงบนผนังนางฟ้ากำลังโปรยดอกไม้ท่ามกลางลายปรุรูปริมาณในสรวงสวรรค์แบบไทยบนพื้นผนังสีฟ้าและเปลี่ยนกระจกเพื่อปรับแสงสีภายในพื้นที่ห้องจัดแสดงราวกับเป็นสรวงสวรรค์ที่พบเห็นภายในโบสถ์วิหารในประเทศไทย ซึ่งสาครินทร์ได้ประยุกต์เทคนิคของช่างไทยมาใช้ในการบริบทของศิลปะแบบเจาะจงพื้นที่เฉพาะด้วยการเปลี่ยนพื้นที่ภายในปราสาทเป็นพื้นที่ทางศิลปะที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ที่ให้ความรู้สึกสงบ



ภาพที่ 121 สาครินทร์ เครืออ่อน; นางฟ้า (2550)

ที่มา: Sakarin Krue-On, Angel, 2017

ส่วนภายนอกปราสาทนั้นเป็นเนินดินขนาดใหญ่ที่เป็นเสมือนฐานรองรับตัวปราสาทเป็นพื้นที่ที่สาครินทร์ได้สร้างและแสดงผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้กับเขาภายใต้ชื่อ โครงการศิลปะนาข้าวขั้นบันได หรือ **Terraced Rice Fields Art Project (2550)** (ภาพที่ 122) เขานำกระบวนการทำนาแบบไทยไปปลูกข้าวบนเนินดินแห่งนี้โดยได้รับความร่วมมือจากอาสาสมัครทั้งชาวไทย ชาวเยอรมัน และชาวต่างชาติที่เข้ามาช่วยให้กระบวนการทำนาได้ดำเนินควบคู่ไปกับเทศกาลศิลปะนานาชาติ



ภาพที่ 122 สาครินทร์ เครืออ่อน; Terraced Rice Fields Art Project (2550)

ที่มา: Public Delivery, 2007.

ผลงานนี้สาครินทร์ได้นำวัฒนธรรมการลงแขกทำนาไทยที่พึ่งพาอาศัยกันระหว่างมนุษย์กับมนุษย์และความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ แล้วยังรวมไปถึงวัฒนธรรมเกษตรกรรมไทยที่พึ่งพิงกับระบบเชิงวัฒนธรรมด้วย ซึ่งด้านหนึ่งเป็นการสะท้อนปัญหาการอยู่ร่วมกันอย่างแปลกแยกในสังคมทุนนิยมปัจจุบันของทวีปยุโรป และการปลูกข้าวในพื้นที่นี้เป็นการกระตุ้นการมีส่วนร่วมของผู้คนในสังคมผ่านกิจกรรมทางศิลปะที่อ้างอิงไปถึงระบบการเกษตรแบบธรรมชาติของไทย ถึงแม้ว่าในท้ายที่สุดโครงการนี้ต้องยุติเพราะปัญหาของน้ำไม่พอทำให้ต้นข้าวไม่ขึ้นอย่างสมบูรณ์และกลายเป็นวัชพืช ความกังวลของชุมชนในเรื่องของน้ำในนาข้าวที่อาจส่งผลต่อการหลุดตัวของพื้นดินที่เป็นฐานของปราสาท หรือชาวเมืองที่กังวลว่าจะขาดน้ำใช้ก็ตาม แต่ผลงานนี้ก็ทำให้สาครินทร์ได้เป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติอย่างกว้างขวางในฐานะของศิลปินที่สร้างงานศิลปะแบบเจาะจงพื้นที่และศิลปะเชิงแนวคิดที่สำคัญของไทยในปัจจุบัน

1.6 การโยกย้ายพื้นที่ทางเลือก

ในช่วงทศวรรษ 2530 ถึงทศวรรษ 2540 กระแสการแสดงผลงานทัศนศิลป์ในพื้นที่ทางเลือกเป็นที่สนใจสำหรับศิลปินหัวก้าวหน้าในช่วงนั้น กระแสดังกล่าวนี้ ทำให้ศิลปินได้แสดงผลงานที่หลากหลายในพื้นที่นอกหอศิลป์ หรือพื้นที่ใหม่ๆ หรือเป็นพื้นที่ที่สัมพันธ์กับชุมชน โดยกระแสโยกย้ายพื้นที่ทางเลือกเริ่ม

เข้ามามีบทบาทที่ชัดเจนในเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม(Chiang Mai Social Installation) (2535-2541) (ภาพที่ 123) ซึ่งเป็นการนำศิลปะเข้าไปจัดการและติดตั้งในพื้นที่สาธารณะรอบเมืองเชียงใหม่

เทศกาลศิลปะนอกพื้นที่หอศิลป์ครั้งนี้เกิดจากการรวมตัวของอาจารย์และนักศึกษาคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยมีแกนนำคนสำคัญได้แก่ มณฑิยา บุญมา, อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, อุทิศ อติมานะ, มิตร ใจอินทร์, สมเกียรติ ตั้งนะโม, ศุภชัย ศาสตร์สาร, นาวัน ลาวัลย์ชัยกุล, ธวัชชัย พันธุสวัสดิ์ และโฆสิต จันทราทิพย์ นอกจากนี้ยังมีศิลปินไทยและต่างประเทศเข้าร่วมอีกจำนวนมาก เทศกาลนี้ประกอบด้วยกิจกรรมที่หลากหลาย การติดตั้งผลงานตามพื้นที่สาธารณะทั่วเมืองเชียงใหม่ เช่น วัด สุสาน พุทธบาท สะพาน ลำคลอง ประตูเมือง มีการเสวนาแลกเปลี่ยนความคิดความเห็นโดยนักวิชาการต่างๆ (ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร ใน อภินันท์ โพชยานนท์ และคนอื่นๆ, 2555, หน้า 124) ผลงานที่โดดเด่น ได้แก่ งานชื่อ A Pleasure of Being, Crying, Dying, Eating ของมณฑิยา บุญมา ที่ติดตั้ง ณ วัดอุโมงค์ ศิลปะจัดวางในห้องสมุด USIS ของนาวัน ลาวัลย์ชัยกุล รวมทั้งศิลปะจัดวางริมพุทธบาทเชิงสะพานนวรัฐ ของศุภชัย ศาสตร์สาร เป็นต้น



ภาพที่ 123 เทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม (2535-2541)

ที่มา: Afterall Books and Chiang Mai Art Conversation, 2018.

อุทิศ อติมานะ (2539; 5-9) หนึ่งในผู้จัดงาน อธิบายว่า เชียงใหม่จัดวางสังคมเป็นการเปลี่ยนพื้นที่สาธารณะเป็น “หอศิลป์มหาชน” เทศกาลศิลปะนี้เป็นกิจการสร้างศิลปวัตถุเพื่อพัฒนาจิตสำนึกของ

ประชาชนเกี่ยวกับสุนทรียภาพและให้ตระหนักถึงปัญหาทางสังคมผ่านนัยยะของผลงานที่ศิลปินสร้างไว้ โดยมีปฏิสัมพันธ์กับประชาชนโดยตรง

สุธี คุณาวิชยานนท์ (2546; 232) เห็นว่าโครงการนี้เป็นความพยายามที่จะสร้างวัฒนธรรมชุมชน ขึ้นผ่านกิจกรรมต่างๆ นับเป็นการขยายขอบเขตพื้นที่ของการแสดงงานศิลปะ เห็นได้ว่า*เชียงใหม่จัดวางสังคม*สามารถจุดประกายให้แก่ศิลปินรุ่นใหม่กลางทศวรรษ 2530 ในแง่ของการหาพื้นที่ทางเลือกใหม่ๆ ที่นอกเหนือจากพื้นที่หอศิลป์เดิมๆ

ส่วนกฤติยา กาวีวงศ์ (2558; 145-146) ก็เห็นว่า *เชียงใหม่จัดวางสังคม*เป็นการแสดงให้เห็นถึงความพยายามของศิลปินรุ่นใหม่ในการปลดปล่อยตัวเองออกจากจารีตที่มีรูปแบบของศิลปะไทยสมัยใหม่เป็นศูนย์กลาง (Thai-centric modern art tradition) เพื่อหากล้าวิธีคิดแบบอนุรักษ์นิยมของวงการทัศนศิลป์ไทยในขณะนั้น ด้วยการเชื่อมต่อกับเครือข่ายของชุมชนที่มีบริบทแวดล้อมที่หลากหลาย

ในช่วงครึ่งหลังของทศวรรษ 2530 ศิลปิน นักเขียน และนักวิจารณ์ศิลปะได้รวมตัวกันก่อตั้ง “กลุ่มอุกกาบาต”(2536) โดยมีสมาชิกสำคัญ คือ ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง, มงคล เปลี่ยนบางช้าง, สมพงษ์ ทวี, วสันต์ สิทธิเขตต์, จิตติมา ผลเสวก, มานะ ผู้พิชิต, ถนอม ช่างกั๊ต และมานิต ศรีวานิชภูมิ กลุ่มอุกกาบาตแสดงงานศิลปะที่ใช้สื่ออย่างหลากหลาย มีกิจกรรมแปลกใหม่ ทำลายขนบธรรมเนียมทัศนศิลป์แบบเดิมๆ โดยเน้นที่การแสดงสด กิจกรรมร่วมกับสังคม และวิพากษ์วิจารณ์สังคมในขณะนั้น มีการจัดแสดงงานในรูปแบบต่างๆ ทั้งในและต่างประเทศ และบางครั้งแสดงงานในบริเวณที่มีการชุมนุมประท้วงในที่สาธารณะเพื่อให้เกิดผลทางความรู้สึกโดยตรงกับผู้ชม (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546; 199-200)

ในปี พ.ศ. 2539 ศิลปินกลุ่มอุกกาบาตได้เชิญศิลปินนอกกลุ่ม เช่น ชาดิชาย ปุยเปีย สุรสีห์ กุศลวงศ์ และพนิดี สันต์พิทักษ์ มาร่วมโครงการศิลปะ *ห้วยขวางเมืองใหม่* (Huai Khwang Mega City) หรือ *ห้วยขวางเม็กกะซิตี้*(ภาพที่ 124) ซึ่งเป็นการสร้างทัศนศิลป์แนวจัดวางในพื้นที่ที่ทั้งด้านนอกของการถาวรไฟ บริเวณตึกร้าง พื้นที่ที่กำลังรื้อทุบทำลาย โดยรับแรงบันดาลใจจากความขัดแย้งทางสังคมที่เศรษฐกิจเฟื่องฟูกับการทำลายอาคารเก่าและโครงสร้างพื้นฐานที่ถูกตีค่าว่าล้าสมัย กลุ่มศิลปินจึงเปลี่ยนพื้นที่ของซากและกองขยะเหล่านี้ให้กลายเป็นพื้นที่ทางศิลปะขึ้น โดยมีการจัดแสดงนิทรรศการขึ้น ซึ่งหลังจากเลิกนิทรรศการ ผลงานบางส่วนก็จะถูกปล่อยให้ผุพังไปตามธรรมชาติ ตามกาลเวลา ตามยถากรรม หรือสูญหายไป (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546; 233)



ภาพที่ 124 ศิลปินกลุ่มอุกาบาต; โครงการศิลปะห่วยขวางเมืองใหม่ (2539)

ที่มา: อภินันท์ โปษยานนท์ และคนอื่นๆ, 2555: 225

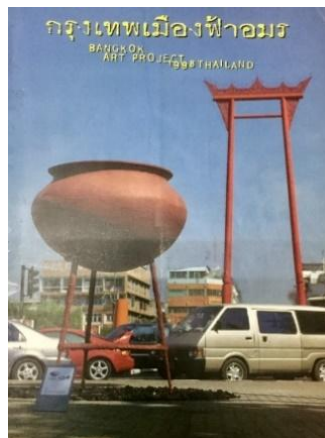
กฤติยา กาวิวงศ์ เห็นว่า โครงการนี้แสดงให้เห็นว่าศิลปินร่วมสมัยที่ไม่เพียงแต่สนใจในด้านของการทดลองสื่อและเทคนิคใหม่ๆ เท่านั้น แต่ยังยกระดับงานทัศนศิลป์เพื่อนำไปสู่การวิจารณ์และเสนอความเห็นอันเป็นทางเลือกสู่สังคม และสังเกตได้ว่า แม้ศิลปินในโครงการนี้ในช่วงเวลานั้นจะไม่ได้ได้รับความสนใจและจดจำจากวงการทัศนศิลป์กระแสหลักก็ตาม แต่ผลงานของพวกเขากลับสร้างปฏิกิริยาให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะและวัฒนธรรมไทยร่วมสมัยขึ้น ซึ่งต่อมาหลายคนได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติเป็นอย่างมาก (อภินันท์ โปษยานนท์ และคนอื่นๆ, 2555: 224)

ต่อมาช่วงปี พ.ศ.2540 เกลัมาศ ยิบอินซอย ผู้เป็นหลานของมีเซียม ยิบอินซอย (ศิลปินหญิงผู้เคยได้รับรางวัลจากศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1) ได้เปิดพื้นที่ศิลปะชื่อ อะแบ้าท์ คาเฟ่ (About Cafe) ย่านถนนไมตรีจิตร์ ซึ่งเน้นการแสดงผลงานศิลปะร่วมสมัยที่เป็นแนวทดลองหรือแนวทางที่แปลกใหม่ โดยชั้นล่างของอาคารจัดเป็นร้านกาแฟและร้านอาหาร ส่วนชั้นบนเป็นพื้นที่จัดแสดงงานศิลปะ (สิทธิธรรม โรหิตะสุข, 2560: 207-208)

นอกจากนั้น กฤติยา กาวิวงศ์ ได้สร้าง โปรเจ็ค 304 (Project 304) (2539) ซึ่งเป็นพื้นที่ศิลปะทางเลือกที่ไม่ได้แสวงผลกำไรในห้องพักของตนเองย่านสามเสน และสร้างเครือข่ายศิลปินแนวก้าวหน้าเพื่อทำกิจกรรมและแสดงงานร่วมกัน ประกอบด้วย กฤติยา กาวิวงศ์, กมล เผ่าสวัสดิ์, ชชาติชาย ปุยเปีย, อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล, ไมเคิล เชาวนาศัย, ประพล คำจิม และศจี นิมวิจิตร ซึ่งโปรเจ็ค 304 นี้มีเป้าหมายส่งเสริมศิลปินรุ่นใหม่ให้จัดนิทรรศการทั้งศิลปินไทยและระดับนานาชาติ แม้ต่อมาจะปิดตัวลงในปี พ.ศ.2545 แต่ก็ยังคงมีบทบาทด้านอิทธิพลต่อรูปแบบการจัดกิจกรรมทางศิลปะบนพื้นที่ทางเลือกอันมีผลต่อการสร้างสรรค์และการจัดการงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยในทศวรรษ 2540 จนถึงปัจจุบันเป็นอย่างมาก (อโณทัย อุบคำ, 2558: 2906-2921)

1.7 พื้นที่ทางศิลปะของมหาชน

ในระหว่างปี พ.ศ.2541-2542 มหาวิทยาลัยศิลปากร การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร หน่วยงานต่างๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน รวมไปถึงศิลปินชาวไทยและต่างประเทศจำนวน 90 คน ร่วมกันจัดงานและแสดงงานทัศนศิลป์กลางแจ้งชื่อ *กรุงเทพเมืองฟ้าอมร 2541: มหกรรมศิลปะกรรมแห่งเอเชีย เอเชียเกมส์ ครั้งที่ 13* โดยประกอบไปด้วยจิตรกรรมและภาพพิมพ์ (เทคนิคอิงค์ เจท) ประติมากรรม และศิลปะจัดวางจำนวน 90 ชิ้น ในพื้นที่ ณ บริเวณเกาะรัตนโกสินทร์ชั้นนอก ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกันกับการที่กรุงเทพฯ จัดการแข่งขันกีฬาเอเชียนเกมส์ ครั้งที่ 13 โดยประเทศไทยเป็นเจ้าภาพ มหกรรมศิลปะกรรมนี้จัดขึ้นเพื่อเป็นการเผยแพร่งานศิลปะร่วมสมัยให้แก่ชาวต่างชาติที่เข้ามาในประเทศไทยในช่วงเวลานั้น (ภาพที่ 125 - ภาพที่ 126) (การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย, กรุงเทพมหานคร และมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2541)



ภาพที่ 125 ส่วนหนึ่งของผลงานในกรุงเทพเมืองฟ้าอมรฯ
ที่มา: การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยและอื่น ๆ, 2541.

น่าสังเกตว่า *มหกรรมศิลปะกรุงเทพเมืองฟ้าอมร* มีผู้สนับสนุนเป็นทั้งหน่วยงานของรัฐและเอกชน ที่มีเป้าหมายแสดงศิลปะร่วมสมัยตามนโยบายรัฐนั้น ต่างจาก *เชียงใหม่จัดวางสังคม* และ *ห้วยขวางเมืองใหม่* ที่ศิลปินมีบทบาทนำในการสร้างสรรค์และเสนอผลงานต่อสาธารณชนโดยตรง



ภาพที่ 126 นกตล วิรุฬห์ชาตะพันธ์; คน ปี ค.ศ.2001 (2541)

ที่มา: เล่มเดียวกัน.

ต่อมา กลางปี พ.ศ.2544 มีการร่วมมือกันระหว่างหอศิลปมหาวิทยาลัยกรุงเทพ กับ สภ.อ.ด่านซ้าย จ.เลย ในการทำโครงการศิลปะชุมชน *เสียงสะท้อน*:476 กม. โดยมีอรรถชัย พองสมุทร อาจารย์จากมหาวิทยาลัยกรุงเทพ เป็นผู้ริเริ่มและเป็นภัณฑารักษ์ของโครงการ มีการนำนักศึกษา 6 คนจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ไปสร้างงานศิลปะในชุมชนอำเภอด่านซ้าย มีการทำงานร่วมกันระหว่างภัณฑารักษ์ ศิลปิน และชุมชน โดยเน้นผลที่เกิดขึ้นจากกิจกรรมโดยรวมทั้งหมด ไม่มีการประเมินคุณค่าจากผลงานรายชิ้น

อรรถชัยอธิบายว่า โครงการศิลปะที่เรียกว่าสาธารณศิลป์ (Public Art) เป็นโครงการที่ใช้ศิลปะเป็นสื่อเพื่อสร้างความสนใจ ความเข้าใจ และความสำนึกแก่สาธารณะ และเพื่อให้เกิดการตระหนักรู้คุณค่าและรักษาความเป็นชุมชนและวิถีชีวิตของคนในชุมชนไว้ ศิลปะไม่เพียงแค่สร้างสุนทรียภาพให้กับชุมชนหรือสังคมเท่านั้น หากแต่ยังต้องสร้างความสัมพันธ์กับสาธารณะ และกระตุ้นให้เกิดความภูมิใจในวัฒนธรรมท้องถิ่น อันจะสะท้อนกลับมาสู่การพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของปัจเจกบุคคลด้วย (2551; 28-29) โครงการนี้นับว่าเป็นการแสดงออกถึงการก้าวข้ามพื้นที่หอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ไปสู่ชุมชนอย่างแท้จริง ด้วยการที่ภัณฑารักษ์และศิลปินเข้าไปทำงานในพื้นที่ร่วมเรียนรู้วิถีชีวิตของคนในชุมชนและร่วมทำงานกับชุมชนโดยตรง ไม่ใช่เพียงแค่การสร้างสรรค์ผลงานแล้วนำไปติดตั้งเท่านั้น

ปีต่อมาอรรถชัยเป็นภัณฑารักษ์*นิทรรศการ Present Perfect*(2545-2546) อันเกิดจากการร่วมมือกันของภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพฯ มูลนิธิหอศิลป์ พระศรีมุนิธิจุณภูมิ-พันธุ์ทิพย์ ศิลปิน 17 คน และนักวิชาการ 5 คน แสดงงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยแนวจัดวางใน

พื้นที่อันรกร้างของหอศิลป์ พีระศรี ที่เลิกกิจการไปตั้งแต่ปี พ.ศ.2531 โดยให้ศิลปินสร้างงานทัศนศิลป์ แล้ววางติดตั้งในอาคารหอศิลป์เก่าแห่งนี้เพื่อสร้างเป็นพื้นที่ทางศิลปะเฉพาะสำหรับนิทรรศการนี้

อรรถชัยอธิบายว่า นิทรรศการ **Present Perfect** มุ่งทบทวนความสำคัญของหอศิลป์ พีระศรี ในฐานะพื้นที่ทางศิลปะอันเคยมีบทบาทในอดีตที่เข้มแข็งของสังคมไทย เนื่องในโอกาสที่หอศิลป์จะทำการบูรณะครั้งใหม่ และโอกาสครบรอบ 40 ปีของมหาวิทยาลัยกรุงเทพ นิทรรศการนี้เป็นเสมือนการสะท้อนให้หวนหาพื้นที่ทางศิลปะของมหาชนที่ควรจะเป็นพื้นที่สาธารณะในการแสดงออกของกิจกรรมทางศิลปะ และวัฒนธรรมร่วมสมัยในห้วงเวลานั้นและโยงไปถึงความคาดหวังถึงพื้นที่ทางศิลปะในอนาคตด้วย (ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, มูลนิธิหอศิลป์ พีระศรี, และ มูลนิธิ จุมภฏ-พันธุ์ทิพย์, 2545)

พ.ศ.2547 เกิดนิทรรศการและกิจกรรมทางศิลปะ **ที่นี่+ตอนนี้ (HERE+NOW)** ซึ่งจัดแสดง ณ อาคาร 5 หลังบนถนนไมตรีจิต ระหว่างวงเวียน 22 กรกฎาคมถึงสะพานผดุงกรุงเกษม และอะแบทส์สตูดิโอ/ อะแบทส์ คาเฟ่ ร่วมมือกับศิลปินฝรั่งเศส 5 คน นักวิจารณ์ศิลปะ นักวิชาการผู้มีความรู้ด้านการบริหารจัดการ ภัณฑารักษ์ชาวฝรั่งเศสจำนวน 3 คน และศิลปินไทย 12 คน ศิลปินทั้งไทยและต่างชาติต่างสร้างสรรค์ในแนวทางศิลปะจัดวางหรือติดตั้งให้สัมพันธ์กับพื้นที่ เพื่อเปิดประเด็นในการแลกเปลี่ยนความรู้และความคิดเห็นเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยและศิลปะประเพณี ขณะเดียวกันกิจกรรมของนิทรรศการนี้ก็เป็นการเสนอความเป็นไปได้ในการจัดการเพื่อพัฒนาพื้นที่และอาคารเก่าบนถนนไมตรีจิต รวมไปถึงพื้นที่โดยรอบเพื่อให้เกิดเป็นแหล่งเผยแพร่ด้านศิลปะ วัฒนธรรม และการเรียนรู้ คณะผู้จัดนิทรรศการจึงทดลองปรับพื้นที่ของอาคารที่คัดเลือกมาเป็นพื้นที่จัดแสดงให้เป็นเสมือนหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ศิลปะในอุดมคติ คือเป็นทั้งพื้นที่ของการเรียนรู้ การเป็นแหล่งข้อมูล ห้องทำงานส่วนตัวของของศิลปิน เป็นสถานีย่อยทอดรายการด้านศิลปะในอินเทอร์เน็ต เวทีการแสดง และกิจกรรมอื่นๆ ศิลปินไทยที่เข้าร่วมผลงาน ได้แก่ นาวัน ลาวัลย์ชัยกุล, ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช, สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์, ปรัชญา พินทอง, จักรพันธ์ วิลาสนิกุล, อริญชัย รุ่งแจ้ง, พรทวีศักดิ์ ริมสกุล, คธา แสงแข, ม.ล. ศักดิ์สิน เกษมสันต์, อังกฤษ อัจฉริยะโสภณ และกมล เผ่าสวัสดิ์ (AARA : About Art RelatedActivities, 2546)



ภาพที่ 127 นาวัน ลาวัลย์ชัยกุล; Super (M) art Bangkok Survivors (2547)
ที่มา: Navin Production Co.,Ltd, Bangkok Survivors_Super(m)art Bangkok Survivors
Painting_01, 2004.

ผลงานที่น่าโดดเด่นในนิทรรศการที่^{นี้}+ตอนนี้ (HERE+NOW)คือ งานจิตรกรรมขนาดใหญ่ชื่อ Super(M)art Bangkok Survivors (2547) (ภาพที่ 127) ของนาวัน ลาวัลย์ชัยกุล (พัฒนาจากผลงานในชุด SUPER(M)ART, 2002) ซึ่งจัดแสดงในอาคารอะแบท สตูดิโอ/ อะแบท คาเฟ่ (About Studio / About Cafe) ภาพจิตรกรรมนี้ดูคล้ายกับภาพโปสเตอร์ภาพยนตร์หรือฉากละครพื้นบ้านที่มีสีสันสดใส เนื้อหาแสดงถึงการตั้งคำถามในประเด็นการเกิดขึ้นของพิพิธภัณฑสถานศิลปะร่วมสมัยกรุงเทพฯ ที่รอคอยมานาน และมีการถกเถียงกันในเรื่องของการใช้ประโยชน์ในเชิงพาณิชย์ด้วย ลักษณะของภาพจิตรกรรมคล้ายกับภาพล้อเลียนเสียดสีปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในวงการศิลปะ ตัวละครในภาพเป็นตัวแทนศิลปินไทยที่มีบทบาทในงานศิลปะในสมัยของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และภาพของศิลปิน ภัณฑารักษ์ กับผู้ที่เกี่ยวข้องกับวงการศิลปะร่วมสมัย ขณะที่พื้นที่รอบห้องแสดงงานเต็มไปด้วยป้ายโปสเตอร์ต่าง ๆ และป้ายข้อความขอบริจาคความคิดจากผู้ชม เช่น ป้ายโปสเตอร์ติดผนังที่มีข้อความว่า “คุณต้องการพิพิธภัณฑสถานหรือไม่”, “ศิลปะคืออะไร” และ “ทำไมคุณถึงมานิทรรศการนี้” ตัวละครในภาพที่ปรากฏตัวรวมกันในปราสาท “(M) art Castle” อันเปรียบได้กับศูนย์ศิลปะของกรุงเทพฯ แห่งใหม่ที่กำลังจะเกิดขึ้น (Navin Production Co.,Ltd, Bangkok Survivors_Super(m)art Bangkok Survivors Painting_01, 2004)

ปลายทศวรรษ 2530 มีการจัดตั้งมูลนิธิหอศิลปะร่วมสมัยแห่งรัชกาลที่ 9 (Rama IX Art Museum Foundation) ซึ่งริเริ่มโครงการหอศิลปะร่วมสมัยแห่งรัชกาลที่ 9 และจัดนิทรรศการใหญ่ที่ศูนย์การประชุมแห่งชาติสิริกิติ์ซึ่งมีผลงานทัศนศิลป์จำนวนมากเข้าร่วมแสดง แต่ด้วยเกิดวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้งทำให้มีทรัพยากรและทุนไม่เพียงพอในการสร้างหอศิลป์ถาวรขนาดใหญ่ มูลนิธิหอศิลปะร่วมสมัย

แห่งรัชกาลที่ 9 จึงเปลี่ยนมาสร้างเป็นหอศิลป์ออนไลน์ขึ้น (www.rama9art.org) เพื่อรวบรวมผลงานศิลปะและฐานข้อมูลต่างๆ (สิทธิธรรม โรหิตะสุข, 2560; 168) ในช่วงเวลาใกล้เคียงกันนั้น กรุงเทพมหานคร ในสมัยที่นายพิจิต รัตตกุล เป็นผู้ว่าราชการมามีความร่วมมือกับคณะกรรมการโครงการเฉลิมพระเกียรติฯ ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 เตรียมจัดสร้างหอศิลป์ร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร ณ สีแยกปทุมวัน ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2538 (หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, 2560)

แต่ต่อมา พ.ศ.2543 โครงการดังกล่าวได้ถูกล้มเลิกในสมัยที่นายสมักร สุนทรเวช เป็นผู้ว่าราชการกรุงเทพฯ ในปีพ.ศ.2544 ปรีชา เถาทอง ประธานสภาคนบดีทางศิลปะแห่งประเทศไทย จึงร่วมกับเครือข่ายศิลปินรณรงค์เพื่อหอศิลป์ร่วมสมัยเฉลิมพระเกียรติแห่งกรุงเทพมหานคร อาทิ วสันต์ สิทธิเขตต์, มานิต ศรีวานิชภูมิ, จุมพล อภิสุข และ สุรัชย์ จันทิมาธร (หงา คาราวาน) คัดค้านการยกเลิกโครงการและยื่นหนังสือเรียกร้องให้ทำประชาพิจารณ์หอศิลป์ ณ ทำเนียบรัฐบาล (ภาพที่ 128 - ภาพที่ 129)



ภาพที่ 128 เครือข่ายศิลปินยื่นหนังสือเรียกร้อง (2544)
ที่มา: หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, 2552.



ภาพที่ 129 กิจกรรมเรียกร้องหอศิลป์ฯ (2544)
ที่มา: หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, 2552.

ในการนี้เครือข่ายศิลปินรณรงค์เพื่อหอศิลป์ฯ ซึ่งประกอบไปด้วยอาจารย์ และนิสิตนักศึกษาหลายสถาบันได้ร่วมชุมนุมกันหน้าศาลาว่าการกรุงเทพมหานครมีการจัดกิจกรรมต่างๆ ควบคู่ไปกับการประชุมและอภิปรายของอาจารย์และนักวิชาการทั้งในและนอกสถาบันการศึกษา มีการจัดมหกรรมศิลปะเพื่อประชาชน “ฉันเรียกร้องหอศิลป์ ไม่เอาศูนย์การค้า” ณ บริเวณสี่แยกปทุมวัน และมีการเดินขบวนของศิลปินและประชาชนที่ช่วยกันถือภาพเขียนจำนวน 4,000 ภาพที่เย็บต่อกันยาว 4 กิโลเมตร และลำเลียงภาพที่เหลืออีก 3 คันรถจากสี่แยกปทุมวันไปสู่หน้าศาลาว่าการกรุงเทพมหานคร แล้วจึงนำภาพทั้งหมดปูเต็มพื้นที่หน้าอาคาร (ภาพที่ 130 - ภาพที่ 131)



ภาพที่ 130 ภาพเขียน ณ บริเวณสี่แยกปทุมวัน
ที่มา: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพฯ, 2560.



ภาพที่ 131 ภาพเขียนหน้าศาลาว่าการกรุงเทพฯ
ที่มา: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพฯ, 2552.



ภาพที่ 132 งานศิลปะเพื่อเคลื่อนไหวและเรียกร้องหอศิลป์ฯ (2544)

ที่มา: หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพฯ, 2560



ภาพที่ 133 กิจกรรม “Art Vote” (2547)

ที่มา: หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพฯ, 2552

ในปีต่อมามีการคัดเลือกผลงาน 150 ภาพจากทั้งหมด 4,000 ภาพ มาจัดแสดงศิลปะชุด “ฉันเรียกร้องหอศิลป์ ไม่เอาศูนย์การค้า” ณ หอศิลป์ตาดู (2545) เพื่อจำหน่ายหารายได้สำหรับรณรงค์เพื่อหอศิลป์ ในปี 2547 เครือข่ายศิลปินฯ ได้จัดประชุมและขยายความร่วมมือกับภาคส่วนประชาชนจัดตั้งเป็น “เครือข่ายประชาชนเพื่อหอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร” โดยจัดกิจกรรม “Art Vote” ณ สวนสาธารณะ สีแยกปทุมวัน (ภาพที่ 132 - ภาพที่ 133) เพื่อรวบรวมชื่อผู้ที่สนับสนุนจัดสร้างหอศิลป์ให้ครบ 50,000 รายชื่อและเสนอรายชื่อเหล่านี้ต่อนายอภิรักษ์ โกษะโยธิน ผู้ว่าราชการกรุงเทพฯ ในขณะนั้น และได้รับการพิจารณาเห็นชอบให้ดำเนินการจัดสร้างหอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานครตาม

โครงการเดิมจนแล้วเสร็จในปี พ.ศ.2551 (หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, 2552) ซึ่งการดำเนินกิจกรรมเรียกร้องโดยประชาชนจนทำให้เกิดหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานครถือเป็นปรากฏการณ์สำคัญที่แสดงให้เห็นถึงความร่วมมือร่วมใจของวงการศิลปินไทย หน่วยงานต่างๆ และประชาชนที่ต้องการพื้นที่สาธารณะเพื่อเป็นศูนย์กลางการแสดงผลงานทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมร่วมสมัยที่แท้จริงของประเทศไทยอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน

2. พัฒนาการวิจารณ์ทัศนศิลป์ร่วมสมัย ในทศวรรษ 2530 ถึงทศวรรษ 2540

2.1 ช่วงทศวรรษ 2530 จนถึงก่อนวิกฤตต้มยำกุ้ง

ในช่วงทศวรรษ 2530 มีหนังสือที่อธิบายถึงงานพัฒนาการของทัศนศิลป์ในประเทศไทยมากขึ้น และมีการสอดแทรกประเด็นในเรื่องของการวิจารณ์ไว้ด้วย เช่น *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย* ของวิรุณ ตั้งเจริญ (2534) ที่อธิบายถึงพัฒนาการงานทัศนศิลป์สมัยใหม่ในประเทศไทยตั้งแต่ก่อน พ.ศ.2475 ถึงทศวรรษ 2520 ขณะที่หนังสือ *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries* ของอภินันท์ โปษยานนท์ (Apinan Poshyananda, 1992) (2535) อธิบายพัฒนาการและปัจจัยสำคัญของงานทัศนศิลป์สมัยใหม่ในประเทศไทยที่มีรายละเอียดเป็นประเด็นต่างๆ อันสัมพันธ์กับบริบททางศิลปะและสังคมไทย นับเป็นหนังสือที่มีความสำคัญต่อการค้นคว้างานทัศนศิลป์ไทยสมัยใหม่ในปัจจุบันมากเล่มหนึ่ง ส่วนหนังสือ *ศิลปะวิจารณ์* ของสุชาติ เถาทอง (2537) ก็เน้นถึงหลักการในการวิจารณ์ศิลปะโดยมีงานทัศนศิลป์ไทยสมัยใหม่เป็นส่วนประกอบสำคัญ นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยเรื่อง *จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลลิสม์ในประเทศไทย พ.ศ.2507-2527* ของสดชื่น ชัยประสาธน์ (2539) ซึ่งศึกษาประเด็นเซอร์เรียลลิสม์ที่มีอิทธิพลต่องานจิตรกรรมและวรรณกรรมในประเทศไทยช่วง พ.ศ.2507-2527 นับเป็นงานเขียนที่วิจารณ์เชิงการเปรียบเทียบที่มีความโดดเด่นและความสมบูรณ์เล่มหนึ่ง

จักรพันธ์ วิลานินกุล (2547:86-88) เห็นว่า บทวิจารณ์ที่ปรากฏในสุจิตร์นิทรรศการที่มีอยู่จำนวนมากเกิดจากการเขียนของกลุ่มคนในวงการศิลปะที่หลากหลาย ตั้งแต่ภัณฑารักษ์ นักวิจารณ์ นักวิชาการ กรรมการตัดสินการประกวด และศิลปิน ในรูปของบทสัมภาษณ์ บทความวิชาการ บทบรรยาย บทวิจารณ์ หรือข้อเขียนในลักษณะเรื่องสั้น ซึ่งบทความที่ปรากฏในสุจิตร์นี้มีเนื้อหาที่เข้มข้น บางครั้งมีการวิเคราะห์อย่างลึกซึ้ง จัดได้ว่าเป็นงานวิจารณ์ที่มีคุณค่า เช่น บทความเรื่อง “พัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย: ประเพณีนิยมในด้านที่กลับกัน” (2536) โดยอภินันท์ โปษยานนท์ เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีหนังสือพิมพ์รายวันที่ให้พื้นที่แก่การรายงานข่าวศิลปะหรือบางครั้งมีการวิเคราะห์บริบทแวดล้อมในวงการศิลปะจำนวนมาก

การวิจารณ์ศิลปะปรากฏเด่นชัดหลัง พ.ศ.2530 ในหนังสือพิมพ์รายสัปดาห์หลายฉบับ เช่น *ผู้จัดการรายสัปดาห์* และ *เนชั่นสุดสัปดาห์* ซึ่งเปิดพื้นที่ให้แก่การวิจารณ์ทัศนศิลป์ อย่างไรก็ตามในช่วงเกิดวิกฤตเศรษฐกิจในปี พ.ศ.2540 พื้นที่สำหรับการวิจารณ์ทัศนศิลป์ก็ลดลง หลังจากสถานการณ์คลี่คลายแล้ว ก็มีเพียง *เนชั่นสุดสัปดาห์* เท่านั้นที่กลับมาเปิดพื้นที่สำหรับการวิจารณ์ทัศนศิลป์อีกครั้ง โดยมีถนอม ชากักดี เป็นนักวิจารณ์ประจำ ซึ่งในช่วงพ.ศ.2539-2544 ตีพิมพ์บทวิจารณ์ถึง 68 บทความ (โครงการวิจัยเรื่องการวิจารณ์ศิลปะ: รอยต่อระหว่างวัฒนธรรมลายลักษณ์กับวัฒนธรรมเสมือนจริง, 2561)

ถนอม ชากักดี (2558) เริ่มเขียนบทวิจารณ์มาตั้งแต่ พ.ศ.2528 ลงในหนังสือ *สู่อินาครด* เขามักวิจารณ์โดยเน้นเนื้อหาและเน้นบริบทที่เกี่ยวข้องกับการเมือง เศรษฐกิจ ศิลปวัฒนธรรม และชีวิตของมนุษย์ ตลอดจนสาระสำคัญที่สะท้อนออกมาจากผลงานศิลปะมากกว่าอธิบายเนื้อหาด้านความงามของผลงานศิลปะแต่เพียงอย่างเดียว จากการที่ถนอมเคยเข้าร่วมขบวนการนิสิตนักศึกษาประชาชนในการเคลื่อนไหวทางการเมืองในช่วง พ.ศ.2516-2519 เขาจึงเห็นว่าการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในแนวที่เน้นการอธิบายถึงแก่นแท้ของเนื้อหาและบริบททางการเมืองและสังคมที่เกี่ยวข้อง นับเป็นการเข้าถึงคุณค่าของศิลปะอย่างแท้จริง

ถนอมอธิบายลักษณะการวิจารณ์ในช่วงทศวรรษ 2530-2540 ว่าเป็นช่วงแห่งการเปิดแนวความคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์อย่างมีส่วนร่วมในพื้นที่จัดแสดงผลงาน โดยมีงานศิลปะเป็นตัวกลางเชื่อมโยงศิลปินกับผู้ชมและผู้มีส่วนร่วมให้ได้พบปะกันและมีการแลกเปลี่ยนทัศนะที่มีต่องานทัศนศิลป์และสิ่งที่ปรากฏในพื้นที่แสดงงานด้วยกันนั้น นับว่าเป็นสิ่งใหม่ในสังคมไทย แม้ว่าผู้ชมและผู้มีส่วนร่วมจะยังไม่ค่อยกล้าแสดงออกด้วยการวิพากษ์วิจารณ์ หรือสนทนาโต้ตอบ ในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะมากนักก็ตาม ปรากฏการณ์ดังกล่าว นับเป็นสิ่งที่จุดประกาย ปลุกกระแสการวิจารณ์ศิลปะ ทำให้ยิ่งเกิดแรงกระตุ้นให้ศิลปินมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมและทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับผลงานศิลปะมากขึ้น (ถนอม ชากักดี, 2557:150-151)

2.2 ช่วงวิกฤตต้มยำกุ้งจนถึงปลายทศวรรษ 2540

ในช่วงทศวรรษ 2540 มีหนังสือที่อธิบายถึงพัฒนาการทัศนศิลป์ในประเทศไทยมากขึ้นและยังสอดแทรกประเด็นในเรื่องของการวิจารณ์ไว้บ้าง เช่น *ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9* โดยวิโชค มุกดามณี และสุธี คุณาวิชยานนท์ (2540) ซึ่งเป็นการอธิบายงานทัศนศิลป์สมัยใหม่ของไทยที่สำคัญ โดยแบ่งเป็นช่วงเวลาที่พัฒนาการในยุคต่างๆ เป็นการเรียบเรียงเพื่อให้เกิดเป็นภาพความทรงจำอย่างง่าย ๆ ขณะที่

หนังสือ 5 *ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ 2492-2541* โดยหอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (2544) เป็นงานเขียนเชิงวิจารณ์ของ นักวิชาการ และนักวิจารณ์หลายท่าน ประกอบภาพผลงานทัศนศิลป์ที่ได้รับรางวัลศิลปกรรมแห่งชาติในรอบ 50 ปี ถือเป็นการเรียบเรียงเพื่อจัดชุดข้อมูลของหอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากรมากกว่าอธิบายถึงความเคลื่อนไหวของวงการทัศนศิลป์ไทยโดยรวมทั้งหมด ขณะที่หนังสือ *ศิลปะปริทัศน์เชิงอรรถการวิจารณ์* ที่เขียนโดยถนอม ช่างกดี (2545) เป็นการวิจารณ์ของศิลปินร่วมสมัยรายบุคคลจำนวน 26 คน ซึ่งถนอมวิจารณ์ด้วยภาษาที่เข้าใจง่ายและหลายครั้งมักทิ้งประเด็นคำถามให้กับผู้อ่านให้ขบคิดต่อ

ส่วนหนังสือเรื่อง *จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่* ของสุธี คุณาวิชยานนท์ (2546) นั้น ถือเป็นหนังสือที่แสดงถึงพัฒนาการทัศนศิลป์ไทยนับตั้งแต่เริ่มสร้างกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงทศวรรษ 2540 โดยเสนอเป็นข้อสรุปเชิงสังเขปถึงงานทัศนศิลป์และกระแสทางศิลปะที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมและการเมืองไทย หนังสือเล่มนี้ได้รับความนิยมอย่างมากสำหรับผู้ศึกษาในประเด็นเรื่องศิลปะร่วมสมัยไทย เพราะสามารถสร้างภาพมุกกว้างของปรากฏการณ์ของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยมาจนถึงศิลปะร่วมสมัยในช่วงกลางทศวรรษ 2540 นอกจากนี้ยังมีหนังสือเรื่อง *ศิลปะในประเทศไทยจากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่ของวิบูลย์ ลี้สุวรรณ* (2548) ซึ่งเป็นหนังสือที่อธิบายถึงพัฒนาการงานศิลปกรรมของไทยตั้งแต่อดีตจนถึงทศวรรษ 2530

หนังสือ *เข้านอก/ออกใน: รวมบทสัมภาษณ์และบทความศิลปะร่วมสมัย (พ.ศ. 2546-2548)* ที่เกิดจากบทความและบทสัมภาษณ์ นักเขียน ศิลปิน และนักวิจารณ์หลายท่าน โดยมีวรเทพ อรรถบุตร (2548) เป็นบรรณาธิการนั้น มีความโดดเด่นในแง่การนำเสนอประเด็นความขัดแย้งในเรื่องของคำว่า “สมัยใหม่” และ “ร่วมสมัย” ในประเทศไทย การเข้ามาถึงของยุคโลกาภิวัตน์ที่มีผลต่อพัฒนาการด้านศิลปะ และการวิเคราะห์งานทัศนศิลป์ไทยในรูปแบบใหม่ที่ต่างจากหนังสือวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ก่อนหน้านี้

ผลงานวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ที่สำคัญมากในช่วงทศวรรษ 2540 คือหนังสือ *พลังการวิจารณ์: ทัศนศิลป์* (2547) ซึ่งเป็นบทวิเคราะห์และสรุพนิพนธ์ทางทัศนศิลป์ โดยจักรพันธ์ วิลาสินีกุล ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง และวันทนี ศิริพัฒนานันทกุล จากโครงการวิจัยเรื่อง “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ถือเป็นงานวิจัยที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์บทวิจารณ์ทัศนศิลป์จนนำไปสู่การสังเคราะห์จนเกิดเป็นชุดข้อมูลและองค์ความรู้ในด้านของการวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่โดดเด่นที่สุด

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล (2547: 89) หัวหน้าผู้วิจัยสาขาทัศนศิลป์ตั้งข้อสังเกตว่า ผู้ที่อยู่ในวงการทัศนศิลป์ไทยสามารถมีมากกว่าหนึ่งบทบาท คืออาจเป็นทั้งศิลปิน อาจารย์ นักวิจารณ์ หรือกรรมการตัดสินงานประกวดในคนๆ เดียวกันก็ได้ เช่น กรณีของอิทธิพล ตั้งโฉลก ซึ่งเป็นอาจารย์ในคณะจิตรกรรม

ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และเป็นศิลปินที่แสดงผลงานด้วย อิทธิพลได้กลับมาทบทวนผลงานจิตรกรรมของตนเองในนิทรรศการ เนื่องจากอิทธิพลเห็นว่างานจิตรกรรมแนวนามธรรมของเขาอาจเข้าถึงผู้ชมได้ยาก เขาจึงเขียนอธิบายและวิจารณ์ผลงานของเขาด้วยตัวเอง ดังใน “บทวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของนายอิทธิพลโดย ผ.ศ.อิทธิพล” ในสูจิบัตรแสดงงานจิตรกรรมของอิทธิพล ตั้งโณลก (2543)

จักรพันธ์ (2547; 126) อธิบายด้วยว่า การวิจารณ์มีความสำคัญในการช่วยรวบรวมความรู้และอธิบายถึงสถานะของงานศิลปะที่ถือเป็นส่วนหนึ่งของสังคมร่วมสมัย การวิจารณ์มีเป้าหมายหลักคือการประเมินคุณค่างานศิลปะ และเพื่อให้สร้างสรรค์สามารถพัฒนางานทัศนศิลป์ของตนเองต่อไปอย่างมีคุณภาพ มิใช่เพื่อการติติงหรือตรวจสอบเพื่อทำลาย

ผลพวงจากโครงการวิจัยเรื่อง “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ยังนำมาเป็นฐานข้อมูลดิจิทัลในเว็บไซต์ www.thaicritic.com เพื่อเผยแพร่ให้ผู้สนใจทำการค้นคว้าในวงกว้างในรูปของสื่อออนไลน์ผ่านระบบอินเทอร์เน็ตด้วย โดยได้รับการสนับสนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย

ทั้งนี้ถนอม ชากักดี (2557; 150-151) เห็นว่า โครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” เป็นสิ่งที่ช่วยเกื้อหนุนให้เกิดกระแสการวิจารณ์ที่หลากหลายมากขึ้นกว่าเดิม และทำให้พื้นที่การวิจารณ์ทัศนศิลป์เป็นลักษณะของการสนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นที่แพร่กระจายสู่สาธารณะมากขึ้นกว่าเดิม

ในปี พ.ศ.2547 เกิดนิตยสาร*ไฟน์อาร์ตประเทศไทย* (Fine Art Thailand) ในฉบับปฐมฤกษ์ มีการนำผลงานศิลปะของถวัลย์ ดัชนี มานำเสนอเป็นเนื้อหาเด่นในเล่ม น่าสังเกตว่านิตยสารศิลปะฉบับนี้ยังมีบทบาทในการเป็นสื่อหลักของวงการทัศนศิลป์ร่วมสมัยของไทยจนถึงปัจจุบัน

ช่วงเวลาทศวรรษ 2530 ถึงทศวรรษ 2540 นักวิชาการที่มีบทบาทในการผลักดันการวิจารณ์ศิลปะที่โดดเด่นที่สุด คือ ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ ผู้เป็นหัวหน้าโครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ที่ศึกษาการวิจารณ์ศิลปะใน 4 สาขา คือ วรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการละคร และสังคมศิลป์ ซึ่งเน้นแนวคิดศิลปะส่องทางให้แก่กันและการวิจารณ์ก็ส่องทางให้แก่กันด้วย เจตนาชี้ว่านักวิจารณ์หรือนักวิชาการด้านศิลปะไม่ควรสนใจเพียงศิลปะในสาขาตัวเองแต่เพียงอย่างเดียว แม้ว่าการเชี่ยวชาญเฉพาะสาขาจะเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างมากก็ตาม ความหลากหลายของศิลปะเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการวิจารณ์ที่นำไปสู่การเกิดพลังทางปัญญาได้ หากมีการเรียนรู้ศิลปะข้ามสาขา (เจตนา นาควัชระ, 2546; 69) การวิจารณ์เป็นการสกัดเอาความยิ่งใหญ่ของงานศิลปะทั้งหลายเพื่อนำมาเป็นฐานในการสร้างพลังทางปัญญา จุดหมายปลายทางของศิลปะส่องทางให้แก่กันและการวิจารณ์ส่อง

ทางให้แก่มันจึงไม่ใช่เรื่องของความเข้าใจและชื่นชมต่อศิลปะเท่านั้น แต่เป็นเรื่องของพลังทางปัญญาที่จะประกันความอยู่รอดของมนุษยชาติด้วย (เล่มเดียวกัน;99)

ในช่วง 2 ทศวรรษนี้นอกจากถนอม ช่างกัฏฐิ์ ซึ่งเขียนบทวิจารณ์ลงใน *เนชั่นสุดสัปดาห์* แล้ว ยังมีนักวิจารณ์เด่นๆ ที่มีผลงานด้านบทวิจารณ์ศิลปะลงในสื่อสิ่งพิมพ์อีกหลายคน อาทิ ไพศาล อึ้งพะวงศ์วิเศษ เขียนบทวิจารณ์ศิลปะในนิตยสาร *สีสัน* จำนวน 89 บทความ (พ.ศ.2530-2540) วิรุณ ตั้งเจริญ (พ.ศ. 2531-2542) กับอำนาจ เย็นสบาย (พ.ศ.2530-2541) เขียนคนละ 22 บทความ ตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ *มติชนสุดสัปดาห์* กำจร สุนพงษ์ศรี เขียนจำนวน 23 บทความ (พ.ศ.2538-2540) และอิทธิพล ตั้งโฉลก จำนวน 17 บทความ (พ.ศ. 2536-2538) ตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ *กรุงเทพธุรกิจ (จุดประกาย)* วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ตีพิมพ์ลงในนิตยสาร *ไฮ-คลาส* จำนวน 31 บทความ (พ.ศ.2535-2539) ส่วนปริญา ตันติสุข ตีพิมพ์จำนวน 28 บทความ (พ.ศ.2540-2541) มานิต ศรีวานิชภูมิ จำนวน 10 บทความ (พ.ศ.2542-2544) และไพศาล เปลี่ยนบางช้าง จำนวน 6 บทความ (พ.ศ.2543-2544) ลงใน *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* เป็นต้น (โครงการวิจัยเรื่องการวิจารณ์ศิลปะ: รอยต่อระหว่างวัฒนธรรมลายลักษณ์กับวัฒนธรรมเสมือนจริง, 2561)

เมื่อพิจารณาจากจำนวนงานวิจารณ์และผู้วิจารณ์งานทัศนศิลป์ กล่าวได้ว่า ทศวรรษ 2540 เป็นยุคทองของงานวิจารณ์ศิลปะสาขาทัศนศิลป์ ในการนี้ ผู้วิจัยสนับสนุนแนวคิดของจักรพันธ์ วิลานินกุล (2547) ที่ชี้ว่า ผู้ที่อยู่ในวงการทัศนศิลป์ไทยสามารถมีบทบาทหลายด้าน ที่สำคัญ นักวิจารณ์ที่มีความสามารถทางด้านปฏิบัติงานทัศนศิลป์ด้วยนั้น ก็จะทำให้การอธิบายบทวิจารณ์สามารถเจาะลึกถึงสาระทางด้านรูปแบบ เทคนิค และวิธีการสร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น และจะเข้าถึงผู้รับสารได้ดียิ่งขึ้น หากมีความสามารถด้านการใช้ภาษาด้วย

2.3 กระแสโลกาภิวัตน์ทางทัศนศิลป์

กระแสโลกาภิวัตน์ทางทัศนศิลป์เกิดจากการเติบโตของเศรษฐกิจเสรีนิยมที่เฟื่องฟูทั่วโลกที่มีผลต่อระบบการตลาดทางศิลปะในประเทศไทย นอกจากนี้ การคมนาคมระหว่างประเทศที่สะดวกขึ้น และการเข้าถึงข้อมูลข่าวสารผ่านเทคโนโลยีสารสนเทศได้ง่ายขึ้น ก็ทำให้ข้อมูลงานศิลปะไม่เพียงมีชีวิตอยู่ในพื้นที่หอศิลป์เท่านั้น แต่ยังกระจายไปตามพื้นที่สาธารณะและโลกออนไลน์ด้วย อิทธิพลจากภายนอกประเทศไทยทั้งจากอารยธรรมตะวันตกและตะวันออกหล่อหลอมเข้ามามีส่วนร่วมต่อการทัศนศิลป์ของไทย ภายใต้การเติบโตของลัทธิทุนนิยมบริโภคนิยม ด้วยบริบทเช่นนี้ทำให้ศิลปินไทยเริ่มทบทวนและแสวงหาความเป็นเอกลักษณ์แบบท้องถิ่น (localization) ท่ามกลางกระแสสากลมากขึ้น

กระแสความเป็นไทยในงานทัศนศิลป์ช่วงทศวรรษ 2530 ถึงทศวรรษ 2540 เกิดขึ้นจากการตระหนักถึงลักษณะอันพราเลือนของความ เป็นไทยที่เป็นสังคมแบบผสมผสาน รวมไปถึงความหวาดวิตก ว่าการเปลี่ยนแปลงภายนอกจะนำไปสู่การล่มสลายของวิถีวัฒนธรรมท้องถิ่น จริยธรรม ค่านิยม และขนบธรรมเนียมที่ฝังรากลึกท่ามกลางการเติบโตของลัทธิบริโภคนิยม ศิลปินในช่วงเวลานี้จึงต่อสู้กับวิกฤตด้านเอกลักษณ์ของชาติด้วยกระบวนการค้นหาตัวแทนของความเป็นไทยมาใช้ในงานศิลปะร่วมสมัยที่เป็นประเด็นสำคัญในห้วงทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546; 148-149)

เจตนา นาควัชระ (2546; 317) ชี้ว่า การกลับมาสู่ความเป็นไทยในงานศิลปะนั้น หาได้เป็นเรื่องของแนวคิดชาตินิยมหรืออนุรักษนิยมแบบผิวเผิน แต่เป็นการที่ศิลปินหวนกลับไปหารากเหง้าของตัวเองอย่างถ่องแท้เพื่อให้รู้จักตัวเองมากขึ้นและลึกซึ้งขึ้น ซึ่งเป็นแนวทางที่นำไปสู่การสร้างสรรค์ใหม่ๆ ในกระแสโลกาภิวัตน์

ถนอม ชากักดี (2557; 165-166) วิเคราะห์ว่า ศิลปินในช่วงเวลานี้มักสร้างผลงานที่สะท้อนผลกระทบจากโลกาภิวัตน์ที่มีต่อวัฒนธรรม ชุมชนท้องถิ่น ความเชื่อ และสิ่งแวดล้อม โดยได้แรงบันดาลใจทั้งจากแนวคิดท้องถิ่นนิยมและวัฒนธรรมชุมชน ตลอดจนปัญหาความขัดแย้งในมิติต่างๆ ของสังคม ทั้งนี้ ศิลปินไทยได้นำแรงบันดาลใจจากศิลปะร่วมสมัยทั่วโลกมาประยุกต์ใช้เพื่อสร้างแนวทางของตนเอง ควบคู่ไปกับนโยบายของรัฐที่ปลูกกระแสวัฒนธรรมไทยและการส่งเสริมอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว

อภิรักษ์ โพธิยานนท์ อธิบายว่า ความรุ่งเรืองทางเศรษฐกิจประกอบกับการไหลบ่าทางวัฒนธรรมหลายทางที่เข้าสู่ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในช่วงทศวรรษ 2530 ทำให้เกิดเป็นพหุวัฒนธรรมหลังยุคอาณานิคม (Postcolonialism) ความเป็นศูนย์กลางทางศิลปะของประเทศตะวันตกเคลื่อนย้ายมาสู่เอเชียมากขึ้น เช่น กรุงโตเกียว, กวางจู, ฟุคุโอกะ, ไทเป, เซี่ยงไฮ้, กรุงเทพฯ และสิงคโปร์ (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง, และ วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล, 2547; 583-590) ซึ่งสอดคล้องกับความเห็นของสุธี คุณาวิชยานนท์ (2546; 149-158) ที่ว่า นับแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา บทบาทของกิจกรรมทางศิลปะร่วมสมัยของภูมิภาคเอเชียแปซิฟิกและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เริ่มมีความสำคัญขึ้นด้วยการแลกเปลี่ยนทางศิลปวัฒนธรรมและกิจกรรมต่างๆ จนเกิดความหลากหลายที่เข้มข้นและเป็นที่น่าสนใจในระดับนานาชาติมากขึ้นเรื่อยๆ โดยวัดจากการจัดการแสดงศิลปะนานาชาติ การแลกเปลี่ยน ศิลปิน นิทรรศการศิลปะแบบสัญจร และเทศกาลศิลปะนานาชาติ อาทิ เบียนนาเล่ ออฟ ซิดนีย์ (Biennale of Sydney) เอเชียแปซิฟิกทริเอนเนียล ครั้งที่ 1 (Asia Pacific Triennial) และกวางจู เบียนนาเล่ (Kwangju Biennale) เป็นต้น

สภาพการณ์ดังกล่าวนี้ทำให้ตลาดศิลปะและสถาบันที่เกี่ยวข้องกับศิลปะเฟื่องฟูอย่างมาก เกิดหอศิลป์ พื้นที่แสดงศิลปะ นักสะสมศิลปะ สถาบันการเงินและหน่วยงานเอกชนเข้ามาอุปถัมภ์ศิลปะ ศิลปินไทย

ได้รับการศึกษาและดูงานในต่างประเทศมากขึ้นและมีแนวคิดในการนำเสนอที่แตกต่างและหลากหลาย เช่น ศิลปะเน้นแนวความคิด ศิลปะแสดงสด ศิลปะจัดวาง ศิลปะสื่อวิดีโอ เป็นต้น (ถนอม ช่างกิติ, 2557; 3-5)

การเปลี่ยนแปลงของกิจกรรมทางศิลปะร่วมสมัยไทยและในภูมิภาคเอเชียได้รับความนิยมมากขึ้น ในรูปแบบของการค้าและการลงทุน หน่วยงานรัฐและเอกชนกลายเป็นผู้อุปถัมภ์ด้วยการเข้ามามีบทบาท ในการจัดประกวดศิลปะ การว่าจ้าง หรือการเสนอตัวเป็นเจ้าของภาพการแสดงศิลปะ และแม้ว่าผลงานของ ศิลปินจะมีความโดดเด่นในตัวเอง แต่งานทัศนศิลป์ร่วมสมัยก็จำเป็นต้องมีคณะกรรมการทางวัฒนธรรม ผู้ จัดงาน ภัณฑารักษ์ ผู้อุปถัมภ์ และผู้เชี่ยวชาญในการสร้างและประเมินคุณค่าผลงานในระดับนานาชาติ (อภิรักษ์ โปษยานนท์ ใน จักรพันธ์ วิลาสสินกุล, ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง, และ วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล, 2547; 583-590)

นอกจากนี้ ความเคลื่อนไหวของศิลปะร่วมสมัยของโลกก็ยังถือเป็นปัจจัยที่สำคัญในการพัฒนา งานทัศนศิลป์ร่วมสมัยของไทย อันเนื่องจากศิลปินไทยรับแนวคิด รูปแบบ และวิธีการจากศิลปะใน ต่างประเทศมาประยุกต์ใช้

จักรพันธ์ วิลาสสินกุล วิเคราะห์ว่า ศิลปินไทยถือคติว่าศิลปะร่วมสมัยที่ได้รับการยอมรับและ เชื่อถือว่ามีคุณค่านั้นต้องมีความแปลกใหม่เป็นสำคัญ ศิลปินร่วมสมัยจึงแสวงหารูปแบบใหม่ นิยามใหม่ และบุกเบิกแนวทางใหม่ๆ หรือความเป็นไปได้ใหม่ๆ เพื่อแสดงถึงความก้าวหน้า ซึ่งเป็นการผูกโยงคุณค่า ทางศิลปะไว้กับความใหม่ จนเกิดการขยายขอบเขตของศิลปะ โดยเน้นการให้ความสำคัญกับความคิด มากกว่าเรื่องทักษะฝีมือ ซึ่งก็ได้รับการตอบรับสนับสนุนเป็นอย่างดีจากนักวิจารณ์ นักทฤษฎีศิลปะ และ ภัณฑารักษ์ แต่ไม่ว่าผลงานศิลปะจะมีการสร้างสรรค์ได้แปลกใหม่เพียงใด ศิลปะร่วมสมัยก็ยังเป็นเรื่อง เฉพาะกลุ่มของผู้สนใจในวงแคบ แม้ว่างานศิลปะนั้นจะอ้างถึงการมีส่วนร่วมของผู้ดูก็ตาม ดังนั้น ศิลปะ ร่วมสมัยจึงต้องการผู้รู้หรือนักวิจารณ์ช่วยสื่อสารคุณค่าของศิลปะต่อสาธารณชนเพื่อเป็นสะพานเชื่อม ความเข้าใจและความรู้เท่าทันในวงกว้าง (อรพิน คำสอน, 2551; 42-46)

นับตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา ศิลปิน ภัณฑารักษ์ นักวิชาการ และนักวิจารณ์เริ่มให้ ความสำคัญกับคำว่า “ศิลปะร่วมสมัย” (Contemporary Art) โดยพยายามให้นิยามและอธิบายงาน ทัศนศิลป์อย่างหลากหลาย แม้หลายครั้งคำว่า “ศิลปะสมัยใหม่” จะหมายถึงงานศิลปะปัจจุบันที่มีความ ล้ำสมัยทั้งด้านการนำเสนอและแนวความคิดก็ตาม

ตัวอย่างสำคัญ อาทิ ในหนังสือ Modern art in Thailand: nineteenth and twentieth centuries(2535) ของอภิรักษ์ โปษยานนท์ ใช้คำว่า “Modern art in Thailand” หรือ “ศิลปะสมัยใหม่ ในประเทศไทย” กับงานทัศนศิลป์ที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกหรือผลงานที่มีรูปแบบนอกเหนือจากศิลปะ

ประเพณีนิยม ส่วนในงานจิตรกรรมฝาผนังพุทธศิลป์ภาพมารผจญของปัญญา วิจินธนสารนั้น อภินันท์ให้คำจำกัดความเป็นงานศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ (Post-Modern Art) (กฤติยา กาวิวงศ์, และ มนุพร เหลืองอร่าม, 2559; 159) แต่บางครั้งอภินันท์ก็ใช้คำว่า “ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย” และ “ศิลปะร่วมสมัยของไทย” ควบคู่กันไปกับการอธิบายกระแสนทัศนศิลป์ในทศวรรษ 2530 (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง และวันทนี ศิริพัฒนานันทกุล, 2547; 473-477)

ส่วนสมพร รอดบุญ ใช้คำว่า Contemporary Art ในบทความ “Contemporary Art Scene in Thailand” เพื่อการอธิบายถึงศิลปินรุ่นใหม่ในทศวรรษ 2530 ที่ตระหนักถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับสังคมด้วยการแสดงออกอย่างอิสระต่อประเด็นด้านสิ่งแวดล้อม สังคม ประเทศ และโลก โดยมักสร้างผลงานศิลปะจัดวาง ศิลปะสื่อแสดงสด และศิลปะแนวกิจกรรมในพื้นที่สาธารณะหรือชุมชน (Fukuoka Asian Art Museum, 1999; 186) ขณะที่อำนาจ เย็นสบาย (2553ก; 139-153) ใช้คำว่า “ศิลปะร่วมสมัย” และ ถนอม ช่างดี (2545) ใช้คำว่า “ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย” ในการอธิบายความเคลื่อนไหวของวงการทัศนศิลป์ไทยในช่วงทศวรรษ 2540

สุธี คุณาวิชยานนท์ ตั้งข้อสังเกตว่า คำว่า “ศิลปะสมัยใหม่” และ “ศิลปะร่วมสมัย” มีการใช้อย่างทับซ้อนและใช้แทนกันจนบางครั้งแยกไม่ออก เนื่องจากมีเหตุผลและหลักเกณฑ์ในการจำกัดความที่กว้างและไม่สามารถนำไปสู่ข้อสรุปได้ จึงมักมีการใช้อย่างผสมผสานกันเพื่อสื่อถึงผลงานศิลปะที่มีความหลากหลายและก้าวหน้า โดยแตกต่างจากงานศิลปะประเพณีนิยมและไม่ตกอยู่ภายใต้อิทธิพลทางด้านแนวคิดจากลัทธิศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตกก่อนคริสต์ทศวรรษ 1970 (วรเทพ อรรถบุตร, 2548; 10-37)

แต่อย่างไรก็ตามทั้ง “ศิลปะสมัยใหม่” และ “ศิลปะร่วมสมัย” ก็มักลวนต่อท้ายด้วยคำว่า “ไทย” หรือ “ของประเทศไทย” หรือ “ในประเทศไทย” เพื่อแสดงตัวตนที่ต่างจากความเป็นตะวันตก แม้ว่ามิติของตะวันตกและนานาชาติจะถ่ายทอดอย่างมากมายตลอดทศวรรษ 2530-2540 ก็ตาม ซึ่งย่อมอธิบายได้ถึงวงการทัศนศิลป์ไทยที่ถวิลหาและแสวงหาที่ยืนอันมั่นคงท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์อันเชี่ยวกรากผ่านการสถาปนาสำนึกความเป็นไทยที่มีอยู่ตลอดเวลาในสังคมไทย

บทที่ 5

สรุป

ความสำนึกร่วม ก่อน พ.ศ.2475 ในบริบทของทัศนศิลป์

ก่อน พ.ศ.2475 ประเทศสยามปกครองด้วยระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ พระราชวงศ์ถือเป็นชนชั้นนำที่มีบทบาทอย่างสูงในการสร้างบ้านเมืองให้ไปสู่ความเจริญ นับตั้งแต่รัชกาลของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ชนชั้นนำสยามตระหนักถึงอิทธิพลของประเทศตะวันตกที่แผ่อำนาจในรูปแบบของสร้างเครือข่ายอาณานิคมในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จึงวางนโยบายเปิดรับอารยธรรมของตะวันตก เพื่อปรับเปลี่ยนโฉมหน้าของประเทศสยามเข้าสู่ความทันสมัย โดยทำให้รูปแบบศิลปะและวัฒนธรรมตะวันตกเป็นตัวแทนความเจริญและทันสมัย ต่อมา ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็มีการรื้อฟื้นและผสมผสานระหว่างความเป็นไทยแบบจารีตเข้ากับศิลปะตะวันตก จนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะงานศิลปกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ใหม่ต่างจากศิลปะแบบจารีต

1. สำนึกร่วมเรื่องอิทธิพลจากประเทศตะวันตกในฐานะตัวแทนความทันสมัย

นับตั้งแต่รัชกาลของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จนถึง พ.ศ. 2475 ชนชั้นนำไทยเห็นชอบและตระหนักถึงการพยายามทำประเทศให้ทันสมัยกับประเทศในโลกตะวันตก ตัวอย่างสำคัญ คือ พระราชนิยมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในงานจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม แบบตะวันตก

พระองค์เป็นพระมหากษัตริย์พระองค์แรกที่เสด็จประพาสยุโรปและได้ชมการแสดงมหรหรรวม ศิลปะนานาชาติเวนิส เบียนาเล่ ครั้งที่ 2 และครั้งที่ 5 โดยทรงซื้อผลงานทัศนศิลป์ในแนวหลักวิชาแบบเหมือนจริงกลับมายังประเทศสยาม นอกจากนี้ยังโปรดให้จิตรกรและช่างชาวตะวันตกเข้ามาทำงานและสร้างงานศิลปกรรมในราชสำนัก และส่งเสริมให้จิตรกรไทยในราชสำนักอย่างเช่น พระสรลักษณ์ลิขิต (ม่วย จันทรเจริญ) ได้สร้างงานศิลปะในรูปแบบตะวันตกด้วย

ต่อมารัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดฯ ให้จิตรกร ประติมากร และสถาปนิกชาวตะวันตกเข้ามารับราชการและสร้างผลงานในประเทศสยามมากขึ้น โดยเฉพาะประติมากรชาวอิตาลีเชื้อ คอร์ราโด เฟโรจี ที่จะมีบทบาททั้งทางด้านการสร้างงานทัศนศิลป์และด้านการศึกษาเป็นอย่างสูงในช่วงหลัง พ.ศ.2475

2. สำเนิกร่วมการรื้อฟื้นศิลปะไทยและการผสมผสานกับอิทธิพลศิลปะตะวันตก

ขณะที่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว แม้ว่าพระองค์ทรงมีพระราชนิยมในศิลปะตะวันตกเช่นเดียวกับพระราชบิดา หากแต่ต้องไม่ทิ้งรากฐานทางปัญญาและทางวัฒนธรรมของสังคมไทยที่มีมาแต่เดิมด้วย ในยุคนั้นจึงมีการผสมผสานอิทธิพลจากประเทศตะวันตกเข้ากับศิลปะไทยประเพณี

ตัวอย่างที่ชัดเจนปรากฏในงานจิตรกรรม การออกแบบ ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งเป็นผู้ที่มีรากฐานจากศิลปะแบบประเพณีขั้นสูงและสามารถปรับตัวปรับแนวคิด ผสมผสานอิทธิพลจากตะวันตกเข้ากับศิลปะไทยจนเกิดงานศิลปกรรมรูปแบบใหม่ขึ้น

นอกจากนี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงโปรดเกล้าฯ ให้ก่อตั้งโรงเรียนเพาะช่างขึ้น เพื่อเป็นการรื้อฟื้นการศึกษางานช่างและงานศิลปกรรมไทยอย่างเป็นระบบและผลิตช่างศิลป์ที่มีคุณภาพสูงให้มากขึ้น ซึ่งโรงเรียนเพาะช่างถือเป็นสถาบันการศึกษาทางด้านงานช่างศิลปกรรมแห่งแรกของประเทศไทยนับแต่นั้น

3. สำเนิกร่วมต้นแบบศิลปินที่มีความสามารถข้ามสาขา

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงถือเป็นชนชั้นเจ้านายชั้นสูงที่มีพระปรีชาสามารถด้านศิลปะหลากหลายสาขา เช่น ทัศนศิลป์ (จิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม) วรรณศิลป์ (ร้อยแก้วและร้อยกรอง) และสังคีตศิลป์ และสามารถสร้างงานศิลปะที่มีความสัมพันธ์ข้ามสาขาได้อย่างเป็นเลิศถึงขนาดในยุคหลังถือว่าท่านเป็น “นายช่างใหญ่แห่งกรุงสยาม”

ตัวอย่างที่สำคัญ คือ พระองค์ทรงออกแบบสถาปัตยกรรม พระอุโบสถวัดราชาธิวาสราชวรวิหาร ในรูปแบบใหม่ที่ไม่เหมือนพระอุโบสถโดยทั่วไป และทรงออกแบบและร่างภาพลายเส้นสำหรับงานจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดราชาธิวาสราชวรวิหาร ที่มีรูปแบบของตัวละครและทิวทัศน์แบบศิลปะ

ตะวันตก ซึ่งมีคาร์โล ริโกลี จิตรกรชาวอิตาลีเป็นผู้ระบายสีที่ให้บรรยากาศแบบเหมือนจริง โดยพระองค์ทรงถอดรหัสและตีความวรรณกรรมในพระพุทธศาสนาเรื่องพระเวสสันดรชาดกให้ปรากฏออกมาเป็นภาพที่มีสุนทรียภาพในระดับสูง เป็นต้นส่วนภาพจิตรกรรมพร้อมพระนิพนธ์โคลงประกอบเรื่องพระราชพงศาวดารแผ่นดินพระเจ้าท้ายสระ ตอน *ช้างทรงพระมหาอุปราชาแทงช้างพระที่นั่ง* (2430) เป็นตัวอย่างของการทำงานศิลปะข้ามสาขาระหว่างงานวรรณศิลป์กับงานทัศนศิลป์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ที่เด่นชัด

ความสำนึกร่วมในบทบาทของทัศนศิลป์และการวิจารณ์ หมายเหตุที่ 1 ช่วง พ.ศ.2475 - 2499

นับตั้งแต่การเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ.2475 รัฐบาลที่มาจากกลุ่มคณะราษฎรถือเป็นผู้กำหนดทิศทางของประเทศสยามให้ไปสู่ยุคใหม่ โดยในวันที่ 24 มิถุนายน 2482 รัฐบาลได้เปลี่ยนชื่อประเทศจาก “สยาม” เป็น “ประเทศไทย” เพื่อสื่อไปถึงความเป็นหนึ่งเดียวของประชาชนทุกภาคส่วนตามแนวคิดการสร้างชาติให้ทันสมัย

รัฐส่งเสริมให้เกิดความสำนึกร่วมความเป็นสมัยใหม่ ซึ่งหมายถึงสำนึกของสังคมไทยหลัง พ.ศ.2475 ที่เชิดชูระบอบการปกครองแบบประชาธิปไตย แม้ว่าจะแทรกแนวคิดชาตินิยมและทหารนิยมก็ตาม แต่ก็มีผลให้เกิดงานทัศนศิลป์ที่แสดงคุณค่าของยุคสมัยได้อย่างน่าสนใจ ขณะเดียวกันการผสมผสานความเป็นตะวันตกกับความเป็นไทยประเพณีหรือชีวิตไทยในอดีตยังคงมีความสำคัญอย่างมากในการสร้างภาพแทนของยุคสมัยแห่งการสร้างชาติ เพราะแสดงออกถึงการเป็นชาติสมัยใหม่ที่มีอารยะเป็นของตัวเอง ซึ่งแม้ศิลปินที่มีผลงานโดดเด่นจะสร้างงานทัศนศิลป์ที่ส่งเสริมนโยบายของรัฐบาลก็ตาม แต่ด้วยความสามารถเชิงช่างศิลปกรรมขั้นสูงแบบตะวันตกก็ทำให้ผลงานที่ออกมาอุดมด้วยสุนทรียภาพขั้นสูงได้ทั้งนี้ สังเกตได้ว่า การสนับสนุนกิจกรรมทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมโดยรัฐก็เป็นส่วนสำคัญที่ช่วยให้ศิลปินได้สร้างสรรค์งานศิลปะที่มีความสัมพันธ์ข้ามสาขากัน และยังมีศิลปินที่มีความสามารถข้ามสาขาที่โดดเด่นอีกด้วย

1. สำนึกร่วมเรื่องความเป็นสมัยใหม่

ในช่วง พ.ศ.2475 ถึงทศวรรษ 2490 งานทัศนศิลป์ไทยมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องจากการเรียนการสอนของโรงเรียนเพาะช่างที่มีมาตั้งแต่ครั้งสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งเป็น

สถาบันการศึกษาศิลปะแบบประเพณีนิยมทำให้เกิดช่างฝีมือที่มีคุณภาพและมีจำนวนมากขึ้นกว่ายุคก่อนหน้า ขณะที่ศิษย์เก่าเพาะช่างที่ได้ต่อยอดการศึกษา กับศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเป็นหลักสูตรช่างศิลป์ขั้นสูงจากชาติตะวันตกที่ถือว่าเป็นสมัยใหม่สำหรับสังคมไทยในเวลานั้น ทั้งนี้ การศึกษากับศาสตราจารย์ศิลป์ก็ยิ่งทำให้ศิษย์เก่าเพาะช่างหรือนักศึกษาศิลปะในยุคแรกกลายมาเป็นศิลปินผู้ที่มีความสามารถเชิงช่างในการสร้างงานทัศนศิลป์ระดับสูง และศิษย์บางคนได้รับโอกาสเป็นผู้ช่วยศาสตราจารย์ศิลป์ในการสร้างงานประติมากรรมและอนุสาวรีย์ที่ตอบสนองนโยบายรัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่เริ่มขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ.2492 ทำให้ศิลปินและนักศึกษาศิลปะมีเวทีแสดงผลงานศิลปะ และยังเป็นโอกาสให้ประชาชนเข้าถึงสัมผัสผลงานศิลปะรูปแบบใหม่ที่ต่างจากศิลปกรรมประเพณีนิยมเชิงจารีตที่ประดับอยู่แต่ในวัดและวังเท่านั้น และสังเกตได้ว่าศิลปินไทยที่ชนะการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติมักได้รับอิทธิพลจากศิลปะแบบเหมือนจริงและศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตก เช่น ศิลปะลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ โพสต์-อิมเพรสชันนิสม์ และคิวบิสม์ เป็นต้น ซึ่งความเป็นตะวันตกถือเป็นต้นแบบของตัวแทนความทันสมัยในสังคมไทยในเวลานั้นอย่างเด่นชัด

สำหรับผลงานที่โดดเด่นที่สุดในประเด็นสำนึกร่วมความเป็นสมัยใหม่ในหมู่นักศึกษาคือ *อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย* ที่ออกแบบโดยหม่อมหลวงปุ้ม มาลากุล ซึ่งเป็นอนุสาวรีย์ที่ออกแบบด้วยการจัดวางรูปทรงที่เป็นสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่เชื่อมโยงกับตัวเลขในการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 อันถือเป็นยุคใหม่ของประเทศขณะที่ *ประติมากรรมนูนระดับอนุสาวรีย์อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย* ที่ออกแบบและสร้างสรรค์โดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และลูกศิษย์ และงานประติมากรรมจากการประกวดประณีตศิลปกรรมในงานฉลองรัฐธรรมนูญ มีรูปแบบเป็นงานประติมากรรมแบบเหมือนจริงที่เน้นโครงสร้างที่หนาหนักให้อารมณ์ที่เข้มแข็ง สื่อถึงคนไทยในยุคสมัยใหม่ที่มุ่งสร้างชาติให้ทันสมัยโดยเริ่มจากการมีการศึกษาที่ดี การรู้จักหน้าที่ในตัวเอง และความมีร่างกายที่แข็งแรง ทัศนศิลป์เหล่านี้ล้วนส่งเสริมและสร้างบรรยากาศของสังคมไทยสมัยใหม่ในเวลานั้น

2. สำนึกร่วมเรื่องความเป็นประชาธิปไตย

สำนึกร่วมในเรื่องความเป็นประชาธิปไตยหลัง พ.ศ.2545 มีความชัดเจนอย่างมากจากการเน้นย้ำจากนโยบายของรัฐ ซึ่งแม้ว่าในยุคจอมพล ป. พิบูลสงคราม การสร้างสำนึกร่วมเรื่องประชาธิปไตยจะมีกลิ่นอายของลัทธิชาตินิยมหรือทหารนิยมก็ตาม แต่สิ่งที่ชัดเจนคือการที่รัฐบาลเน้นนโยบายที่สอดคล้องกับ

หลัก 6 ประการของคณะราษฎร (เอกราช, ปลอดภัย, เศรษฐกิจ, เสมอภาค, เสรีภาพ และการศึกษา) ไปพร้อมกับการสร้างศิลปะและวัฒนธรรมใหม่ในสังคมไทย

อนุสาวรีย์ประชาธิปไตยถือเป็นตัวแทนที่สำคัญในการสื่อถึงความเป็นประชาธิปไตยอันเป็นผลผลิตจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง อนุสาวรีย์สร้างขึ้นเพื่อเป็นสัญลักษณ์ให้ประชาชนได้ภาคภูมิใจในรัฐธรรมนูญอันเป็นกฎหมายสูงสุด ขณะที่ประติมากรรมนูนประดับอนุสาวรีย์อนุสาวรีย์ประชาธิปไตยสื่อความหมายไปถึงสิทธิและเสรีภาพตามหน้าที่ของพลเมืองอย่างเท่าเทียมกัน ประชาชนไม่ได้แตกต่างด้วยการแบ่งชนชั้น แต่ขึ้นอยู่กับการประกอบอาชีพของตนเองในสังคมให้มีประสิทธิภาพสมบูรณ์ สังเกตได้จากตัวละครเป็นบุคคลในอาชีพต่าง ๆ ของสังคมไทยที่ต่างทำกิจกรรมของตัวเองอย่างเข้มแข็ง

ทั้งนี้ ยังรวมไปถึงงานประติมากรรมจากการประกวดประณีตศิลปกรรมในงานฉลองรัฐธรรมนูญที่ส่งเสริมให้ประชาชนรับรู้และให้ความสำคัญกับระบอบการปกครองใหม่ที่มีรัฐธรรมนูญเป็นหลักของประเทศ แม้ว่าผลงานทัศนศิลป์เหล่านี้จะสื่อถึงการปกครองในประชาธิปไตย หลัก 6 ประการของคณะราษฎร หรือมีกลิ่นอายของลัทธิชาตินิยมหรือทหารนิยม ก็ตาม แต่ก็ถือว่าเป็นผลจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 ทั้งสิ้น

3. สำเนียงร่วมเรื่องการผสมผสานอิทธิพลจากตะวันตกเข้ากับศิลปะไทยประเพณีหรือชีวิตไทยในอดีต

ต่อมาหลัง พ.ศ.2475 ถึงทศวรรษ 2490 สำเนียงร่วมเรื่องการผสมผสานอิทธิพลจากประเทศตะวันตกเข้ากับศิลปะไทยประเพณีหรือชีวิตไทยในอดีตเห็นชัดในงานประติมากรรมของเขียน ยิ้มศิริผู้มีประสบการณ์จากการศึกษาศิลปะแบบไทยจากโรงเรียนเพาะช่าง และได้ศึกษาศิลปะหลักวิชาการตะวันตกจากมหาวิทยาลัยศิลปากรและประเทศอิตาลี ผลงานประติมากรรมของเขียนมีกลิ่นอายของการผสมผสานความเป็นไทยในด้านของเนื้อหาและรูปแบบกับการตัดทอนรูปแบบศิลปะสมัยใหม่ตะวันตกแล้วจึงสร้างเป็นผลงานประติมากรรมชิ้นใหม่ มีความโดดเด่นในด้านของสุนทรียภาพเป็นอย่างสูง และยังสัมพันธ์กับเนื้อหาของผลงานที่เกี่ยวข้องกับศิลปะไทยประเพณีและวิถีชีวิตแบบไทย เช่น *เสียงขลุ่ยทิพย์* (2492), *ดินแดนแห่งความยื้มแย้ม* (2493) และ *แม่กับลูก* (2494) ซึ่งผลงานเหล่านี้ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติทั้งสิ้น

นอกจากนั้น ยังมีผลงานจิตรกรรมของประสงค์ ปัทมานุช ที่ผสมผสานอิทธิพลศิลปะแบบคิวบิสม์ตะวันตก กับงานจิตรกรรมไทย และสถาปัตยกรรมไทย ให้เกิดเป็นผลงานศิลปะเฉพาะตัวได้อย่างน่าสนใจ เช่น งานจิตรกรรมชื่อ *วัดพระแก้วที่ฉันพบ* (2493) เป็นต้น

เพราะฉะนั้น ผู้วิจัยจึงเห็นต่างจากพิริยะ ไกรฤกษ์ (2525: 23) ที่ระบุว่า การปฏิวัติเปลี่ยนแปลง การปกครองนับตั้งแต่ 24 มิถุนายน พ.ศ.2475 ทำให้งานศิลปะรูปประเพณีนิยมต้องปิดฉากลง เพราะจาก งานทัศนศิลป์ที่ปรากฏ ทำให้เห็นถึงการปรับตัวของศิลปินที่ผสมผสานอิทธิพลจากตะวันตกเข้ากับศิลปะ ไทยประเพณีหรือชีวิตไทยในอดีตจนเกิดเป็นผลงานที่มีคุณค่าทางสุนทรียภาพในระดับสูงจำนวนไม่น้อย

4. สำนักร่วมเรื่องความงามหรือสุนทรียะในงานศิลปะ

การที่ทัศนศิลป์ต้องสื่อสารสัญลักษณ์ทางการเมืองตามคำสั่งของรัฐบาล จอมพล ป. พิบูลย์ สงคราม อาจทำให้เกิดข้อกังขาถึงผลการแสดงออกด้านความงามหรือสุนทรียภาพในตัวงานศิลปะเช่น กรณี อนุสาวรีย์ประชาธิปไตยอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิและงานประติมากรรมประดับอนุสาวรีย์ของทั้งสองแห่ง เป็นต้น ในทางตรงกันข้าม ศิลปินที่มีทักษะและความเข้าใจหลักสุนทรียภาพในระดับสูงก็สามารถ สร้างสรรค์งานศิลปะที่มีสุนทรียภาพในระดับสูงได้ แม้จะมีข้อจำกัดจากบริบททางสังคมและการเมือง เช่น พระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์ ที่ออกแบบโดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี

ในกรณีอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยทำให้เกิดการวิจารณ์ของ แสงอรุณ รัตกสิกร ในฐานะสถาปนิก ที่มองว่า การออกแบบที่คำนึงไปที่ตัวเลขเป็นสำคัญทำให้งานศิลปะมีความงามน้อยลง แต่ชาติรี ประกิตน นทการ และสุธี คุณาวิชยานนท์ มีความเห็นสอดคล้องกันว่า อนุสาวรีย์ประชาธิปไตยทำหน้าที่เป็นงาน ศิลปะที่แสดงถึงความทันสมัยในยุคประชาธิปไตยที่ตัดขาดจากแนวคิดสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ซึ่งสุธียังเห็น ว่าประติมากรรมนูนสูงบนฐานของปีกทั้ง 4 ด้านของอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยแสดงถึงรูปแบบทางศิลปะที่ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี มีความเชี่ยวชาญ โดยแสดงถึงความงาม โดยเน้นโครงสร้างกายวิภาคมนุษย์ที่ จัดวางท่วงท่าขององค์ประกอบได้อย่างลงตัว

นอกจากนี้ ชาติรี ประกิตนทการ ยังชี้ว่า อนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิและประติมากรรมอื่นๆ ในยุค รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามสะท้อนแนวคิดแบบชาตินิยมและทหารนิยมจนมีผู้กล่าวว่าเป็นงานศิลปะ แบบฟาสซิสต์ ซึ่งสุธี คุณาวิชยานนท์ เห็นว่า ประติมากรรมลอยตัวประดับอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิให้ ความรู้สึกนิ่งและแข็งแรงสัมพันธ์กับรูปทรงแหลมสูงของตัวอนุสาวรีย์ ซึ่งหากเปรียบเทียบกับงานศิลปะ แบบเผด็จการอย่างกรณีประติมากรรมของสหภาพโซเวียตที่เน้นความเคลื่อนไหวของรูปทรงแล้ว ก็อาจจะ กล่าวได้ไม่ชัดเจนว่า ประติมากรรมเหล่านี้เป็นศิลปะแนวเผด็จการ แต่อธิบายได้ว่าเป็นงานศิลปะที่ถูกให้ สร้างขึ้นตามนโยบายของรัฐที่มีผู้นำแบบเผด็จการทหาร และแนวทางการสร้างศิลปะรูปแบบนี้ก็ถือเป็น กระแสนิยมในช่วงเวลานั้นที่กระจายไปทั่วโลกอีกด้วย

ซึ่งกรณี *อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย*, *อนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ* และงานประติมากรรมประดับอนุสาวรีย์ของทั้งสองแห่ง ต่างจากกรณีของ *พระศรีศากยเทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์* ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่แม้ว่าจะเป็นการสร้างพระพุทธรูปตามคำสั่งของจอมพล ป. เช่นเดียวกัน แต่ก็สามารถสร้างผลงานที่ผสมผสานรูปแบบศิลปะตะวันตกกับจิตวิญญาณของพระพุทธศาสนาที่มีลักษณะสง่างาม ก่อให้เกิดศรัทธาและความประทับใจกลายเป็นผลงานอมตะ ดังเช่นที่ เจตนา นาควัชระ วิเคราะห์ว่า แม้พระพุทธรูปนี้จะถูกสร้างด้วยวัสดุที่แข็งแรง แต่ประติมากรก็สามารถสร้างให้เกิดความรู้สึกที่กำลังเคลื่อนไหวได้ ซึ่งก็สอดคล้องกับเนื้อหาของพระพุทธรูปปางลีลา ก็นับได้ว่าศาสตราจารย์ศิลป์ได้ถ่ายทอดความเคลื่อนไหวของพระพุทธรูปได้อย่างงดงามลงตัวอย่างยิ่ง และสุธี คุณาวิชยานนท์ ยังเห็นว่า *พระศรีศากยเทศพลญาณ* เป็นพระพุทธรูปที่มีคุณค่าทางสุนทรียภาพสูงและเป็นตัวแทนงานพุทธศิลป์ในช่วง พ.ศ.2500 ที่โดดเด่นอย่างมาก

5. สำนักกรมศิลปะสองทางให้แก่นัก

หลัง พ.ศ.2475 ประติมากรรมรูปผู้ชายเปลือยกำลังเดินประดับหน้าร้านศิลปากรในงานฉลองรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2482 ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้แรงบันดาลใจการสร้างสรรคจากเพลงปลุกใจชื่อ *เพลงเดินที่แต่งเนื้อร้องและทำนองโดยหลวงวิจิตรวาทการ* งานประติมากรรมนี้เห็นถึงการสองทางให้กับของศิลปะ 3 สาขา คือ สักตศิลป์ในด้านทำนองของเพลง วรรณศิลป์ในด้านของการแต่งเนื้อร้อง และทัศนศิลป์ในด้านของงานประติมากรรม โดยผลงานนี้เห็นได้ว่า ประติมากรตีความจากเพลงเดินมาสู่งานประติมากรรมที่ติดตั้งหน้าร้านศิลปากรในงานฉลองรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2482 ซึ่งมีสถานะของการเป็นงานออกแบบสถาปัตยกรรม ประติมากรรมคนเดินนี้ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์สำคัญของพื้นที่ (landmark) ให้ความรู้สึกเสมือนเป็นอนุสาวรีย์ที่แข็งแรงและปลุกใจให้รักชาติ เช่นเดียวกับเนื้อร้องและทำนองของเพลงเดินของหลวงวิจิตรวาทการ

ขณะที่ประติมากรรมนูนสูงที่ฐานปีกทั้งสี่ของอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย (2482-2483) ที่ออกแบบและควบคุมการสร้างโดยศาสตราจารย์ศิลป์เอง ก็ได้จัดวางองค์ประกอบและตัวละครในภาพบนระนาบสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอนคล้ายกับการจัดวางท่าทางและเล่าเรื่องแบบละคร ชุดที่สวมใส่และท่าทางของตัวละครสามารถเล่าเรื่องและสื่อความหมายได้อย่างชัดเจนว่าอยู่ในสถานการณ์อย่างไรและมีสถานะทางสังคมแบบใดในสังคมไทยสมัยใหม่

นอกจากนี้ยังมี เหม เวชกรที่ถือได้ว่าเป็นจิตรกรที่มีความสามารถข้ามสาขาและมีผลงานสองทางให้แก่นัก เพราะเหมเป็นผู้ที่มีความสามารถทั้งในด้านของงานทัศนศิลป์ (วาดเส้นและจิตรกรรม) และงาน

วรรณศิลป์โดยผลงานทัศนศิลป์ของเหมจะแสดงออกในลักษณะของภาพประกอบเรื่อง ทั้งเป็นเรื่องที่แต่งโดยนักประพันธ์ท่านอื่น เช่น ภาพประกอบปกนิยายเรื่องแผลเก่าของไม้ เมืองเดิม, ภาพจิตรกรรมพุทธประวัติ, ภาพประกอบนิยายเรื่องผู้ชนะสิบทิศของยาขอบ และภาพประกอบวรรณกรรมจีนเรื่องสามก๊ก เป็นต้นและบางครั้งเหมยังสร้างสรรค์ภาพประกอบในงานประพันธ์ของตัวเองด้วย ผลงานที่สำคัญ คือ ภาพวาดประกอบวรรณกรรมแนวสยองขวัญของเหมที่มีมากถึง 101 เรื่อง

ความสำนึกร่วมในบทบาทของทัศนศิลป์และการวิจารณ์หมุดหมายที่ 2 ช่วง พ.ศ.2500-2529

ในช่วงพ.ศ.2500 ถึง 2530 ปรากฏการณ์ทางสังคมและการเมืองมีผลให้เกิดความสำนึกร่วมที่เด่นชัดอันส่งผลต่อการพัฒนาการของงานทัศนศิลป์และการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยอย่างมาก โดยความสำนึกร่วมที่โดดเด่นแบ่งออกเป็น 3 ประเด็น คือ ประเด็นที่หนึ่ง สำนึกร่วมเรื่องความเป็นไทยคือสำนึกของการหวนกลับไปหารากเหง้าแห่งอดีตเพื่อกลับมาพัฒนาอัตลักษณ์ของความเป็นไทยในโลกร่วมสมัย ประเด็นที่สอง สำนึกร่วมแนวทางศิลปะเพื่อชีวิต คือ สำนึกของการสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อสะท้อนและวิพากษ์วิจารณ์สังคมและการเมืองอันจะนำไปสู่การพัฒนาสังคมไทยให้ดีขึ้น และประเด็นที่สาม สำนึกร่วมในสิทธิ เสรีภาพ และประชาธิปไตย คือ สำนึกในอำนาจของประชาชนที่ต้องการสิทธิเสรีภาพในการ

1. สำนึกร่วมเรื่องความเป็นไทย

บทความของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และประยูร อุลุชาฎะที่ค้นคว้าด้านศิลปกรรมไทยโบราณมีบทบาทอย่างสูงต่อการฟื้นฟูความเป็นไทยทางด้านทัศนศิลป์ นอกจากนี้ยังส่งผลไปสู่การเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยศิลปากรที่เน้นให้ศิลปินรุ่นใหม่ค้นหาอัตลักษณ์ของความเป็นไทยเพื่อสร้างสรรค์เป็นงานทัศนศิลป์ไทยแนวใหม่ขึ้น

สำนึกร่วมความเป็นไทยซึ่งเป็นทั้งการโหยหาอดีตที่งดงามและพันธกิจในการพัฒนาด้านอัตลักษณ์ชาติ ทำให้ศิลปินไทยในยุคต้นทศวรรษ 2500 ได้ประยุกต์ความรู้จากตะวันตกมาผสมผสานกับรูปแบบ เนื้อหาชีวิตไทย และงานศิลปกรรมไทยแนวประเพณีเพื่อสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ไทยสมัยใหม่หรือร่วมสมัยขึ้นอย่างมีเอกลักษณ์ ศิลปินที่โดดเด่นในสำนึกร่วมเรื่องความเป็นไทยผ่านผลงานทัศนศิลป์ที่สร้างสรรค์ ได้แก่ ดำรง วงศ์อุปราช, เขียน ยิ้มศิริ, มานิต ภู่อารีย์, ชลูด นิ่มเสมอ, ประหยัด พงษ์ดำ, ถวัลย์ ดัชนี, เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ และปัญญา วิจินธนสาร เป็นต้น

เพราะฉะนั้น สำนึกร่วมเรื่องความเป็นไทยจึงเป็นนโยบายที่สำคัญของสังคมหลัง พ.ศ.2500 ที่มีเป้าหมายในการฟื้นฟูความเป็นไทยขึ้นมาใหม่ ซึ่งอาจถูกกลืนไปในสมัยที่คณะราษฎรครองอำนาจ

โดยตรง (พ.ศ.2475-2499) โดยงานทัศนศิลป์ที่ปรากฏในการประกวดการแสดงผลศิลปกรรมแห่งชาติ และการแสดงงานจิตรกรรมบัวหลวงได้แสดงออกถึงกลิ่นอายความเป็นไทยในลักษณะแห่งความสงบสุขและเรียบง่าย สร้างมายาคติแบบไทยหาอดีตที่เพื่อให้เกิดสำนึกที่ดีต่อแผ่นดินและมีความภาคภูมิใจในความเป็นไทยที่มีรากเหง้าทางศิลปวัฒนธรรมอันเข้มแข็งที่ต้องอนุรักษ์และพัฒนาเพื่อให้เกิดความเจริญรุ่งเรือง และการผสมผสานความเป็นไทยกับตะวันตกให้กลายเป็นศิลปะไทยแบบร่วมสมัย

2. สำนึกร่วมความเป็นสมัยใหม่ เสรีนิยม ปังเจกนิยม ที่ปรากฏในรูปแบบทัศนศิลป์แนวนามธรรม

กระแสทัศนศิลป์แนวนามธรรมตะวันตกที่เข้ามาในวงการทัศนศิลป์ไทยในช่วงทศวรรษ 2500-2520 นั้น สร้างสำนึกร่วมให้กับกลุ่มศิลปิน นักวิจารณ์ และกลุ่มผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานทัศนศิลป์ในฐานะของตัวแทนความเป็นสมัยใหม่ เสรีนิยม และปังเจกนิยม เนื่องจากลักษณะงานทัศนศิลป์แนวนามธรรมนั้น มีรูปแบบและเนื้อหาที่อิสระจากประเด็นทางสังคมและการเมือง นำเสนอถึงสุนทรียภาพที่เกิดจากมนต์เสน่ห์เฉพาะตัวของศิลปินที่เป็นสากล ไม่ได้มุ่งเน้นเนื้อหาเชิงวิพากษ์วิจารณ์ และให้คุณค่าของรูปลักษณ์เชิงรูปธรรม (visual image) ในแต่ละชิ้นงาน ศิลปินไทยจำนวนมากที่สร้างสรรค์ทัศนศิลป์แนวนามธรรมได้รับการตอบรับทั้งจากการประกวดงานศิลปกรรมและการซื้อผลงานโดยกลุ่มนักสะสมจนเกิดเป็นกระแสผลงานทัศนศิลป์กระแสหลักสอดคล้องกับแนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะและศิลปะบริสุทธิ์

ถึงแม้ว่า ศิลปะสมัยใหม่ตะวันตกจะมีอิทธิพลอย่างมากต่อการสร้างงานทัศนศิลป์แนวนามธรรมของไทยผ่านการรับรู้และเรียนรู้ทั้งจากต่างประเทศและจากสถาบันการศึกษาของไทยในช่วงเวลานั้นก็ตาม แต่ในบางกรณีการสร้างงานทัศนศิลป์แนวนามธรรมของศิลปินไทยก็อาจเกิดขึ้นจากการผสมผสานอิทธิพลปรัชญาตะวันออกและพระพุทธศาสนาเข้ากับการสร้างสรรค์ผลงานด้วย ซึ่งจำ ช่าง ตั้ง ถือ เป็นศิลปินที่โดดเด่นอย่างมากในกรณีหลังนี้

อย่างไรก็ตาม ทัศนศิลป์แนวนามธรรมก็มักได้รับการวิจารณ์อย่างมากในด้านของการวางบทบาทที่ตัดขาดจากสำนึกทางด้านสังคมและการเมือง งานทัศนศิลป์แนวนามธรรมจึงถูกวิจารณ์ว่าไม่สอดคล้องกับแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน ของ จิตร ภูมิศักดิ์อันเป็นกระแสแนวคิดที่สำคัญด้านศิลปะในช่วงเวลานั้น

3. สำนักร่วมแนวทางศิลปะเพื่อชีวิตศิลปะเพื่อประชาชน

หนังสือศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนของจิตร ภูมิศักดิ์ เป็นงานเขียนเชิงวิจารณ์ที่มีอิทธิพลอย่างมากในการนำไปสู่สำนักร่วมแนวทางศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน ในวงการทัศนศิลป์ไทยช่วงทศวรรษ 2510 ถึง 2520

แนวทางของทัศนศิลป์เพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน คือการเปลี่ยนทัศนศิลป์แนวสุนทรียะไปสู่การเป็นเครื่องมือและอาวุธในการต่อสู้กับอำนาจเผด็จการและความอยุติธรรมในสังคมตามแนวคิดลัทธิสังคมนิยม เพื่อเปลี่ยนแปลงสังคมให้เกิดความดีงามตามอุดมคติ ศิลปินและนักวิจารณ์ที่มีสำนักในแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน จึงให้คุณค่าแก่งานทัศนศิลป์ที่สะท้อนความจริงและปัญหาต่างๆ ในสังคมและการเมืองด้วยความความจริงใจ และอาจกล่าวได้ว่า อำนาจ เย็นสบาย ถือเป็นนักวิจารณ์ที่โดดเด่นที่สุดในแนวทางนี้

ทัศนศิลป์แนวเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน คือผลงานทัศนศิลป์ที่ไม่ได้ถูกสร้างขึ้นตามเป้าหมายของคุณค่าทางสุนทรียะเป็นสำคัญ แต่มีพันธกิจหลักในการเป็นสื่อที่ทำหน้าที่สะท้อนสังคม วิพากษ์วิจารณ์และชี้แนะสังคมอย่างจริงจังทั้งในด้านดีงามและด้านเลวทราม เพื่อให้เกิดการขับเคลื่อนเปลี่ยนแปลงสังคมให้ดีกว่าในอดีต โดยศิลปินมักใช้ประเด็นปัญหาในสังคมมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ เช่น บาดแผลจากเหตุการณ์ทางการเมือง ความอยุติธรรม ปัญหาเรื่องชนชั้น ความยากจน ปัญหาเกษตรกรรมถูกเอาเปรียบจากนายทุน ปัญหาสิ่งแวดล้อม ฯลฯ ซึ่งพบได้ในผลงานทัศนศิลป์แนวเพื่อชีวิตของประเทือง เอมเจริญ, จ่าง แซ่ตั้ง, แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย, ศิลปินกลุ่มธรรม และศิลปินกลุ่มกึ่งหัน

เพราะฉะนั้น สำนักร่วมแนวทางเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน จึงเป็นสำนักร่วมของศิลปินที่สำคัญยิ่งในช่วงทศวรรษ 2510-2520 เนื่องจากเป็นความเคลื่อนไหวที่แสดงให้เห็นว่าศิลปิน นักวิจารณ์ ตลอดจนผู้ที่อยู่ในแวดวงทัศนศิลป์มีความสนใจและรู้สึกกับผิชอบในการนำเสนอปัญหาของสังคมและการเมืองผ่านงานศิลปะ โดยเชื่อว่างานศิลปะจะเป็นเสมือนดวงไฟที่ช่วยนำทางให้สังคมที่มีมืดมิดด้วยอำนาจเผด็จการและความอยุติธรรมต่างๆ ได้พบแสงสว่างที่จะช่วยทำให้ชีวิตของคนชั้นล่างหรือคนที่ด้อยโอกาสในสังคมมีสถานะเท่าเทียมกับคนทุกชนชั้น และช่วยประเทศชาติให้พัฒนาไปสู่สังคมอารยะ

4. สำนักร่วมในสิทธิ เสรีภาพ และประชาธิปไตย

เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 คือปรากฏการณ์ทางสังคมที่ทำให้เกิดความสำนึกร่วมในเรื่องของสิทธิเสรีภาพและประชาธิปไตยอันส่งผลสะท้อนทางด้านสังคมและการเมืองไทยนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา ทั้งนี้เพราะเหตุการณ์ดังกล่าวเป็นการแสดงเจตนารมณ์โดยพลังของประชาชนจำนวนมากในการแสดงออกเพื่อเรียกร้องสิทธิและเสรีภาพทางการเมืองของประชาชนตามระบอบประชาธิปไตย

นับเป็นปรากฏการณ์ที่กระตุ้นให้ชนชั้นนำที่มีอำนาจในการบริหารประเทศต้องฟังเสียงของประชาชนส่วนใหญ่มากกว่าการใช้อำนาจอันเบ็ดเสร็จโดยไม่สนใจกับความคิดเห็นของประชาชนทุกชนชั้น

สำนักร่วมในเรื่องของสิทธิ เสรีภาพ และประชาธิปไตยมีผลอย่างเด่นชัดในพัฒนาการด้านทัศนศิลป์ โดยเกิดการรวมตัวกันของอาจารย์ นิสิตนักศึกษา และศิลปินทั้งในและนอกสถาบันการศึกษาหลากหลายแห่งที่ร่วมกันสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ทั้งในแบบเดี่ยวและกลุ่มเพื่อสะท้อนความคิด ความรู้สึก และวิพากษ์วิจารณ์สังคมอย่างตรงไปตรงมาโดยมีเป้าหมายเพื่อเรียกร้องสิทธิ เสรีภาพ และการเปลี่ยนแปลงสังคมไทยให้มีความเป็นประชาธิปไตยมากขึ้น ศิลปินด้านทัศนศิลป์ที่มีความเคลื่อนไหวตามสำนักร่วมในเรื่องของสิทธิ เสรีภาพ และประชาธิปไตยที่โดดเด่น คือ ศิลปินกลุ่มธรรมและกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยในช่วงปี พ.ศ.2517-2519

ในด้านนักวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่มีสำนักร่วมในเรื่องของสิทธิ เสรีภาพ และประชาธิปไตยที่โดดเด่นได้แก่ พิชณ สุภา และอำนาจ เย็นสบาย บทวิจารณ์ของนักวิจารณ์ทั้งสองแม้โดยพื้นฐานจะสนับสนุนในสำนักร่วมดังกล่าวคล้ายกันแต่การประเมินคุณค่ากลับแตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น พิชณมักให้คุณค่าของงานทัศนศิลป์ในแง่ของสุนทรียภาพและความคิดสร้างสรรค์อันเป็นเสรีภาพเชิงปัจเจกของศิลปินในการแสดงออกอย่างอิสระ งานทัศนศิลป์จึงไม่ควรเจือด้วยอิทธิพลด้วยลัทธิทางการเมือง หากแต่อำนาจกลับให้คุณค่าของสำนึกของศิลปินที่มีต่อสังคมโดยใช้งานศิลปะเป็นสื่อสะท้อนความเป็นจริงทางสังคมและการเมืองในแนวทางศิลปะเพื่อชีวิตอย่างเด่นชัด

น่าสังเกตว่า ผลงานภาพถ่ายของนักหนังสือพิมพ์ที่บันทึกเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 และเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ก่อให้เกิดความสำนักร่วมในเรื่องของสิทธิ เสรีภาพ และประชาธิปไตยเป็นอย่างมาก เพราะภาพถ่ายสามารถสร้างผลสะท้อนทางอารมณ์โดยตรงที่เด่นชัดและแพร่หลายมากกว่าผลงานทัศนศิลป์ที่แสดงออกมาในเชิงสัญลักษณ์ ภาพถ่ายที่โดดเด่นได้แก่ ภาพไอ้ก้านยาวยืนต่อสู้อย่างกล้าหาญ ภาพอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยที่เต็มไปด้วยมวลมหาชนในวันที่ 13 ตุลาคม พ.ศ.2516 (สุธี คุณาวิชยานนท์, สัมภาษณ์, 2561) ภาพของจิระ บุญมาก นอนเสียชีวิตจากการโดนยิงและมีคนเอาธงชาติมาชุบเลือด และภาพถ่ายศพผู้ชายโดนแขวนคอใต้ต้นมะขามที่สนามหลวงแล้วมีผู้ชายอีกคนกำลังเงื้อเอาเก้าอี้ฟาด (สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย, สัมภาษณ์, 2561) ภาพเหล่านี้เป็นภาพจำเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 และ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ที่ทำให้เกิดความรู้สึกสะท้อนใจ หดหู่ คับแค้น และอึดอัดในการต่อสู้เพื่อสิทธิเสรีภาพของประชาชน

เพราะฉะนั้น สำนักร่วมในเรื่องของสิทธิ เสรีภาพ และประชาธิปไตยจึงเป็นสำนักร่วมที่สำคัญในยุคการแบ่งบานของเสรีภาพในสังคมไทย (หลัง พ.ศ.2516 ถึง 6 ตุลาคม พ.ศ.2519) ผลงานทัศนศิลป์และงานวิจารณ์ทัศนศิลป์จึงมีหน้าที่สำคัญในการสร้างปัญญาและชี้้นำให้ประชาชนได้ตระหนักรู้ถึงสิทธิ

เสรีภาพ และความเสมอภาค และให้ตระหนักรู้ด้วยว่า ประชาชนเป็นเจ้าของประเทศและอำนาจที่แท้จริง เป็นของประชาชนไม่ใช่ของใครหรือกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง

ความสำนึกร่วมในบทบาทของทัศนศิลป์และการวิจารณ์หมุดหมายที่ 3 ช่วงพ.ศ.2530-2550

ช่วงทศวรรษ 2530 ถึงพ.ศ.2550 งานทัศนศิลป์ไทยเกิดขึ้นอย่างหลากหลายอันเป็นผลจากกระแสโลกาภิวัตน์ศิลปินไทยจำนวนไม่น้อยที่ได้เดินทางไปศึกษา ดูงาน และแสดงงานยังต่างประเทศ กลับมาประยุกต์ศิลปะและวัฒนธรรมไทยและวิเคราะห์สภาพสังคมไทยเพื่อนำไปการสร้างผลงานในรูปแบบใหม่ๆ ที่เชื่อมโยงกับสำนึกร่วมเรื่องความเป็นไทย ขณะที่การเปิดกว้างในการสร้างสรรค์ทัศนศิลป์ก็ทำให้ศิลปินมีความกล้าหาญในการสร้างงานทัศนศิลป์ที่สะท้อนความเป็นไปของสังคม การเมือง และวัฒนธรรมร่วมสมัย ด้วยเทคนิคและวิธีการที่หลากหลายน่าสนใจ และเมื่องานทัศนศิลป์ของศิลปินไทยในช่วงเวลานี้ได้นำไปสู่สาธารณะโดยเฉพาะในบริบทนานาชาติแล้ว ก็ได้แสดงออกอย่างมีเอกลักษณ์ที่ไม่เหมือนใคร ซึ่งส่งผลให้ศิลปินไทยที่มีโอกาสไปแสดงผลงานต่างประเทศก็จะได้รับการยอมรับจากมหาชนไทยว่ามีคุณภาพเทียบเท่าได้กับศิลปินในระดับสากลด้วย

กล่าวได้ว่าช่วง พ.ศ.2530-2550 คือ ยุคทองของงานทัศนศิลป์ไทยที่มีมูลค่าทั้งในด้านของธุรกิจและมีคุณค่าในทางสุนทรียภาพสูง และแม้ว่าพ.ศ.2539-2540 เกิดวิกฤติทางเศรษฐกิจก็ตาม แต่ศิลปินไทยกลับสามารถยืนหยัดในการสร้างสรรค์งานศิลปะอยู่ได้และยังสามารถสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นเลิศให้กับสังคมไทยร่วมสมัยได้อย่างโดดเด่น ซึ่งนำไปสู่ข้อสังเกตว่า “ไม่ว่าสังคมจะเป็นอย่างไร แต่สังคมไทยไม่ร้างจากงานศิลปะ” และ “แม้เศรษฐกิจตกต่ำ แต่ศิลปะรอดได้”

ในด้านของการวิจารณ์ทัศนศิลป์นั้น นักวิจารณ์มักมีสถานะที่เกี่ยวข้องกับวงการศิลปะควบคู่ไปกับการทำหน้าที่วิจารณ์ด้วย และการวิจารณ์ก็อาจมาทั้งในรูปของบทความวิจารณ์ที่เผยแพร่ในหนังสือพิมพ์ นิตยสาร วารสารวิชาการ บางครั้งอาจแทรกในหนังสือทางวิชาการหรืองานวิจัย และในช่วงปลายทศวรรษ 2540 เริ่มมีการเผยแพร่ในระบบอินเทอร์เน็ตมากขึ้น โดยประเด็นการวิจารณ์มักเชื่อมโยงกับการให้คำจำกัดความของศิลปะร่วมสมัยของไทยอันเป็นผลโดยตรงทั้งจากสำนึกร่วมความเป็นไทยร่วมสมัยท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์และด้านนานาชาติ

แม้ว่าการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในช่วง พ.ศ.2530-2550 จะมีความเข้มข้นและเจาะจงไปบ้างตามวัฒนธรรมแบบถ้อยที่ถ้อยอาศัย เพราะนักวิจารณ์ส่วนใหญ่มีบทบาทที่หลากหลายทับซ้อนกันและมีเครือข่ายความสัมพันธ์กัน แต่ก็เนื่องด้วยความเบ่งบานของงานทัศนศิลป์เองก็เป็นปัจจัยให้เกิดงานวิจารณ์

ด้านทัศนศิลป์จำนวนมาก และที่มากไปกว่านั้น การวิจารณ์ทัศนศิลป์ยังแทรกอยู่ในหนังสือ ตำรา และงานวิจัยต่าง ๆ ด้วย ต่อมาหลัง พ.ศ.2550 มหาชนเข้าถึงระบบอินเทอร์เน็ตได้เร็วขึ้นและง่ายขึ้น ทำให้เกิดการวิจารณ์จากนักวิจารณ์อิสระในโลกออนไลน์มากขึ้น ขณะที่การวิจารณ์ในพื้นที่ของสื่อสิ่งพิมพ์ค่อย ๆ ลดจำนวนลงอย่างเห็นได้ชัด

1. สำนักร่วมเรื่องความเป็นไทยร่วมสมัยท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์

การสร้างสำนักร่วมในเรื่องของความเป็นไทยร่วมสมัยเป็นสำนัที่สำคัญที่เกิดจากการพยายามก้าวพ้นกรอบคิดแบบลัทธิสมัยใหม่ (Modernism) ไปสู่ความก้าวหน้าในโลกยุคปัจจุบัน ซึ่งท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์ทางศิลปะที่โหมเข้ามานับตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ศิลปินไทยหันมาให้ความสำคัญแก่เรื่องการต่อยอดความเป็นไทยแนวศิลปะประเพณีนิยมให้เกิดเป็นศิลปะไทยแนวใหม่ เช่น ผลงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ และปัญญา วิจินธนสาร เป็นต้น และการสร้างงานศิลปะที่เชิดชูสถาบันหลักของชาติ โดยเฉพาะงานประกวดศิลปกรรมเพื่อเทิดพระเกียรติสถาบันพระมหากษัตริย์

ศิลปินไทยช่วงทศวรรษ 2530 ถึงทศวรรษ 2540 มีแนวการสร้างสรรคที่หลากหลายและแสดงออกถึงการผสมผสานทักษะ กระบวนการ และการนำเสนอที่เชื่อมโยงกับความเป็นไทยในมิติต่างๆ ด้วยแนวทางใหม่ๆ ที่นิยมในกระแสนานาชาติมากขึ้น โดยคงไว้ซึ่งกลิ่นอายที่ร้อยเรียงภูมิปัญญาและรากเหง้าของไทยเอาไปใช้ในรูปแบบและการนำเสนอที่หลากหลาย จนนำไปสู่การประเมินคุณค่าจากการที่ผลงานของศิลปินไทยได้รับการแสดงนิทรรศการและเทศกาลศิลปะทั้งในประเทศไทยและนานาชาติอยู่ตลอดเวลา นอกจากนี้ผลงานของศิลปินเหล่านี้ได้รับการประเมินมูลค่าโดยนักสะสมทั้งในรูปแบบของบุคคลและองค์กร ทั้งในประเทศและต่างประเทศ จนทำให้มีผลงานศิลปินไทยจำนวนมากที่ได้รับการสะสมในประเทศไทยและยังสะสมในนักสะสม หอศิลป์ และพิพิธภัณฑ์ในต่างประเทศอีกด้วย อาทิ ถวัลย์ ดัชนี, เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, ปัญญา วิจินธนสาร, มณเฑียร บุญมา, นาวัน ลาวัลย์ชัยกุล, วสันต์ สิทธิเขตต์, สาครินทร์ เครืออ่อน และสุธี คุณาวิชยานนท์ เป็นต้น

งานวิจารณ์และวิชาการด้านทัศนศิลป์มักมีการใช้คำว่า “ร่วมสมัย” แทนคำว่า “สมัยใหม่” ในการกล่าวถึงผลงานทัศนศิลป์นับตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมามากขึ้น ซึ่งเป็นช่วงเวลาของการผลิตงานวิจารณ์และวิชาการด้านทัศนศิลป์ขึ้นมาเป็นจำนวนมากกว่ายุคก่อนหน้านี้ ทั้งด้วยปัจจัยด้านการขยายตัวของวงการศิลปะที่มาพร้อมกับความเคลื่อนไหวด้านพื้นที่ทางศิลปะที่เป็นกระแสมากขึ้น รวมไปถึงปัจจัยด้านเศรษฐกิจที่ส่งผลให้เกิดการสะสมงานศิลปะมากขึ้น การเปิดคณะสาขาวิชาทางด้านศิลปะในสถาบันอุดมศึกษาเพิ่มขึ้นทั้งในกรุงเทพฯ และส่วนภูมิภาค และการเฟื่องฟูธุรกิจสิ่งพิมพ์หลังทศวรรษ

2520 ซึ่งสิ่งต่างๆ เหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญให้เกิดหนังสือเชิงวิชาการ งานวิจัย และงานวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์มากขึ้น

นักวิชาการที่โดดเด่น คือ เจตนา นาควัชระ, อภินันท์ โปษยานนท์, สุธี คุณาวิชยานนท์ และวิบูลย์ ลี้สุวรรณ ส่วนนักวิจารณ์ศิลปะที่เป็นที่รู้จัก ได้แก่ ถนอม ชากักดี และไพศาล ธีระพงษ์วิเศษพร โครงการวิจัยที่โดดเด่นเรื่อง “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ซึ่งมีจักรพันธ์ วิลาสินีกุล เป็นผู้วิจัยสาขาทัศนศิลป์ โดยพิมพ์เผยแพร่เป็นหนังสือชื่อ *พลังการวิจารณ์: ทัศนศิลป์*

นอกจากนี้ยังมีอภินันท์ โปษยานนท์ ที่มีชื่อเสียงในฐานะผู้เขียนความเป็นมาของศิลปะในประเทศไทยที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะและวัฒนธรรมตะวันตกได้อย่างชัดเจน และมีบทบาทสูงในการสนับสนุนและนำพาศิลปินไทยไปสู่การแสดงศิลปะระดับนานาชาติในฐานะของภัณฑารักษ์

2. สำนักร่วมมิติทางพระพุทธศาสนาในงานทัศนศิลป์

การตีความและการอธิบายหลักธรรมคำสอนของพระพุทธศาสนาในรูปแบบใหม่ที่ทำให้เกิดความเข้าใจง่ายและเข้าถึงกับมหาชนทุกระดับชั้น เช่น การตีความผ่านงานเขียนและเทศนาของพุทธทาสภิกขุพระโพธิญาณเถร (ชา สุภทฺโท) หรือการอธิบายพุทธธรรมในเชิงวิชาการของพระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตฺโต) (สมณศักดิ์ในช่วง พ.ศ.2536-2546) รวมถึงแนวคิดด้านพุทธธรรมแบบสมัยใหม่ของนักคิดนักเขียนไทยจำนวนมาก เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลสู่การสร้างสำนักร่วมในงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยของไทยที่เชื่อมโยงกับพระพุทธศาสนา ซึ่งแม้ว่าศาสนาพุทธจะเป็นรากเหง้าสำคัญของศิลปวัฒนธรรมของสังคมไทยก็ตาม แต่ปัจจัยด้านการตีความและอธิบายที่อยู่ในกระแสใหม่ดังที่กล่าวนี้ ถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้ศิลปินไทยหยิบยืมและประยุกต์ใช้แนวคิดของพุทธธรรมยุคใหม่มาใช้ในการสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ร่วมสมัยอย่างกว้างขวางและหลากหลาย

ตัวอย่างที่สำคัญสามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ คือ กลุ่มแรกเป็นศิลปินที่สร้างผลงานที่เน้นการหยิบยืมคำสอนและสัญลักษณ์ในงานศิลปะไทยแบบจารีตที่สัมพันธ์กับพุทธศาสนาสร้างสรรค์ในรูปแบบเฉพาะตัว แสดงออกถึงโลกเหนือจริงแบบแฟนตาซี หรือแสดงออกในเชิงสัญลักษณ์ เช่น ประติมากรรมกับสิ่งแวดล้อมของชูลูด นิยมเสมอ งานจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม (บ้านดำ) ของถวัลย์ ดัชนี งานจิตรกรรมและงานศิลปกรรมในพื้นที่วัดร่องขุน จ.เชียงราย ของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ และงานจิตรกรรมของปัญญา วิจินธนสาร เป็นต้น งานทัศนศิลป์ในกลุ่มนี้มีลักษณะที่เข้าถึงกับ

มหาชนได้ง่าย มีรูปแบบที่สวยงาม มีเทคนิคกระบวนการสร้างสรรค์ที่อาศัยทักษะด้านศิลปะขั้นสูงด้วยความประณีต ทำให้เข้าถึงและได้รับการตอบรับจากมหาชนอย่างมาก

กลุ่มที่สอง คือ กลุ่มศิลปินที่หยิบเอาหลักธรรมคำสอนเฉพาะเรื่องมาสร้างสรรค์ด้วยเทคนิควิธีการที่เสนอเป็นงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยกับกระแสนานาชาติ โดยเน้นให้ผู้ชมตีความและขบคิดกับพุทธปรัชญาที่แฝงเร้นในผลงาน เช่น งานประติมากรรมและศิลปะจัดวางของมณฑิเตอร์ บุญมา และงานวาดเส้นประติมากรรม ศิลปะจัดวาง และศิลปะเชิงแนวความคิดของคามิน เลิศชัยประเสริฐ เป็นต้น

3. สำนักร่วมศิลปะสะท้อนสังคม

การเปิดรับความหลากหลายทางความคิดในทศวรรษ 2530 ถึง พ.ศ.2550 ทำให้ศิลปินไทยจำนวนมากสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ที่หลากหลายเพื่อสะท้อนสังคมร่วมสมัย ศิลปินเหล่านี้มีสำนึกร่วมกันว่า ศิลปะเป็นสื่อที่สะท้อนทัศนคติของตัวเองที่มีต่อปรากฏการณ์ทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรม โดยนำเสนอในเชิงวิพากษ์วิจารณ์และตั้งคำถาม เพื่อกระตุ้นให้มหาชนเกิดการขบคิดอันเป็นรากฐานของปัญญาควบคู่ไปกับสุนทรียภาพร่วมสมัยด้วย

ตัวอย่างที่สำคัญ เช่น งานจิตรกรรมชุด *นิรยกรา* (2534) ของวสันต์ สิทธิเขตต์ ที่เป็นเสมือนการสะท้อนสังคมไทยที่เต็มไปด้วยการทุจริตและแสดงทัศนะเชิงสั่งสอนโดยแนวคิดทางพุทธศาสนามาปรับใช้ งานจิตรกรรม *ยัมสยาม* (2538) ของชาติชาย ปุยเปีย ที่มุ่งล้อเลียนและเย้ยหยันต่อวัฒนธรรมไทย, งานชุด *ธง: พฤษภาคม 2535* (2535) ของกัญญา เจริญศุภกุล สะท้อนถึงความรุนแรงในสังคมไทยในบริบทการเมือง, งานจิตรกรรมชื่อ *ลมหายใจในเมืองหลวง* (2538) ของสันติ ทองสุข สื่อถึงสภาพสังคมเมืองกรุงอันแออัดและเต็มไปด้วยการเอารัดเอาเปรียบและการดิ้นรนเพื่อความอยู่รอดของคนไทย, ภาพถ่ายชุด *ปศาวาส์ชมพูของมานิต ศรีวินิชภูมิ และห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ถนนราชดำเนิน)* (2543) ของสุธี คุณาวิชยานนท์ สะท้อนถึงปัญหาการรับรู้เชิงประวัติศาสตร์และการเมืองไทยที่เต็มไปด้วยความบิดเบือนและปิดบัง

จากตัวอย่างผลงานทัศนศิลป์เหล่านี้ล้วนมีรูปแบบในการแสดงออกทางศิลปะที่หลากหลาย ศิลปินบางคนหรือบางกลุ่มสร้างผลงานที่ก้าวข้ามสาขาและเทคนิคการสร้างสรรค์อย่างอิสระ เช่น งานกิจกรรมศิลปะ *ห้วยขวางเมืองใหม่* (2539) ของกลุ่มอุกาบาตร ที่สะท้อนปัญหาของคนจนในเมืองผ่านพื้นที่สิ่งก่อสร้างที่กำลังเปลี่ยนแปลงตามการขยายตัวของสังคมเมืองและยังเชื่อมร้อยไปถึงวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้งอีกด้วย เป็นต้น

4. สำนักรวมน้านานาชาติ

การเปิดรับกระแสนานาชาติหลังทศวรรษ 2530 ของสังคมไทย คือ ช่วงเวลาแห่งโอกาสที่ศิลปินไทยได้ก้าวไปสู่โลกศิลปะร่วมสมัยของนานาชาติอย่างแท้จริง ซึ่งความสำนักร่วมด้านนานาชาติคือความสำนึกในความก้าวหน้าหลังยุคอาณานิคมที่เชื่อว่า มิติของนานาชาติคือความเท่าเทียมกันในการเชื่อมโยงโลกทั้งหมดด้วยการยอมรับในอัตลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่นที่หลากหลาย และตามมาด้วยการปรับศิลปะและวัฒนธรรมท้องถิ่นกับอิทธิพลของนานาชาติจนเกิดเป็นศิลปะและวัฒนธรรมแบบลูกผสมขึ้น

การสร้างภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธทาสปิ ญ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ปัญญา วิจินธนสาร และคณะศิลปิน ถือเป็นความสำเร็จในการสถาปนารูปแบบจิตรกรรมไทยแนวใหม่ที่เผยแพร่ในพื้นที่สาธารณะนอกประเทศไทยครั้งแรกก่อนที่ต่อมาศิลปินกลุ่มนี้ได้กลับมาปักหมุดงานทัศนศิลป์แนวไทยสมัยใหม่ที่มีบทบาทต่อวงการทัศนศิลป์และวงการสะสมงานศิลปะในประเทศไทยอย่างสูง ทั้งนี้จากกล่าวได้ว่า การเดินทางไปสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธทาสปิ ญ ของกลุ่มศิลปินไทยเป็นส่วนหนึ่งของรองรับการก่อตัวและฝังรากของพระพุทธศาสนาในตะวันตกที่ไปได้ลึกซึ้งมาก จนถึงขั้นมีผู้รู้หันมาเป็นพุทธศาสนิกชนและปฏิบัติตามหลักธรรมของพระพุทธเจ้า

ขณะที่ยกย่อง บูญมา ได้บุกเบิกงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยของไทยให้ไปสู่นานาชาติโดยใช้วัสดุและเนื้อหาสาระจากความเป็นท้องถิ่นไทยแบบชนบทและแก่นพุทธธรรมมานำเสนอในรูปแบบงานประติมากรรม สื่อผสม และศิลปะจัดวางที่ได้รับในวงการศิลปะนานาชาติอย่างกว้างขวาง ผลงานและวิธีคิดในการสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ของยกย่องได้กลายเป็นต้นแบบที่สำคัญให้กับศิลปินร่วมสมัยรุ่นต่อมา

ส่วนฤกษ์ฤทธิ ธีระวนิช ก็นำวัฒนธรรมการประกอบอาหารของไทยที่มีลักษณะพหุวัฒนธรรมปรับเปลี่ยนสู่บริบททางศิลปะเพื่อสร้างประสบการณ์ทางสุนทรีย์ใหม่ให้กับวงการศิลปะนานาชาติที่สัมพันธ์กับแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational Aesthetic) อันเป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดการสร้างสรรคศิลปะหลังสมัยใหม่ (Post Modern)

5. สำนักรวมนพื้นที่ทางศิลปะที่มหาชนเข้าถึงและเข้าถึงมหาชน

การแสวงหาพื้นที่แสดงงานศิลปะเพื่อให้มหาชนสามารถเข้าถึงงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยนั้นเป็นประเด็นสำคัญมาตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 2520 โดยเฉพาะกรณีหอศิลป์ พีระศรี ที่เป็นศูนย์กลางกิจกรรมด้านศิลปะและวัฒนธรรมร่วมสมัยที่มีความเคลื่อนไหวอย่างโดดเด่นและปิดตัวลงในต้นทศวรรษ 2530 สิ่งที่เกิดขึ้นกับหอศิลป์ พีระศรีนำไปสู่ประเด็นการแสวงหาพื้นที่ทางศิลปะที่มหาชนเข้าถึงและเข้าถึงมหาชน

แรกเริ่มนั้นสำนักงานการแสวงหาพื้นที่ศิลปะนั้น ก่อร่างสร้างตัวขึ้นจากภาคส่วนของกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ที่ต้องการนำเสนอผลงานศิลปะร่วมสมัยที่ไม่แปลกแยกกับพื้นที่สาธารณะ ความเป็นชุมชน หรือวิถีชีวิต ธรรมชาติที่โดดเด่น เช่น เทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม (2535-2541), โครงการศิลปะช่วยชาวเมืองใหม่ (2539), โครงการศิลปะชุมชน เสียงสะท้อน: 476 กม. (2544) และ นิทรรศการและกิจกรรมทางศิลปะที่นี้+ตอนนี้ (HERE+NOW) (2547) เป็นต้น ขณะเดียวกันนั้น ยังมีหอศิลป์ร่วมสมัยที่เกิดจากการริเริ่มของภัณฑารักษ์รุ่นใหม่หัวก้าวหน้า เช่น โปรเจ็ค 304 (2539) และอะแบร์ คาเฟ่ (2540) ส่วนการแสดงผลงานทัศนศิลป์ที่ได้รับการสนับสนุนทั้งจากสถาบันการศึกษาและหน่วยงานภาครัฐที่โดดเด่น คือ การแสดงผลงานทัศนศิลป์กลางแจ้ง กรุงเทพมหานคร 2541: มหกรรมศิลปกรรมแห่งเอเชีย เอเชียเนกส์ ครั้งที่ 13 (2541-2542) นั้น ขณะที่มูลนิธิหอศิลป์ร่วมสมัยแห่งรัชกาลที่ 9 ได้เปิดพื้นที่แสดงผลงานศิลปะในโลกออนไลน์ขึ้นในชื่อ www.rama9art.org

กระแสสำนึกร่วมพื้นที่ทางศิลปะที่มหาชนเข้าถึงและเข้าถึงมหาชนที่โดดเด่นอย่างมาก คือ ความเคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปิน อาจารย์ นักวิชาการ นักกิจกรรม นิสิตนักศึกษา และประชาชนที่ออกมาเคลื่อนไหวคัดค้านการระงับการสร้างหอศิลป์ของประชาชนที่สืบทอดมาในวังหลวงในวังราช 2540 จนเกิดกระแส “เรียกร้องหอศิลป์ ไม่เอาศูนย์การค้า” ซึ่งผลสุดท้ายนำไปสู่การดำเนินการสร้างพื้นที่ทางศิลปะแห่งนี้ต่อจนเกิดเป็นหอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานครที่แล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2551 โดยนับเป็นพื้นที่ทางศิลปะขนาดใหญ่แห่งแรกที่เกิดขึ้นกลางกรุงเทพฯ ด้วยการขับเคลื่อนร่วมกันของภาครัฐ บุคลากรในวงการศิลปะ และภาคประชาชน ที่โดดเด่นอย่างมาก

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

- กรมโฆษณาการ. (2485). *ประกาศเรื่องผลการประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับทหาร*. 5(12)
- กฤติยา กาวิวงศ์, และ มนุพร เหลืองอร่าม. (2559). *กว่าจะเป็นร่วมสมัย: หนังสือรวบรวมบทความและบทความเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในอุษาคเนย์*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.
- กฤติยา กาวิวงศ์. (กรกฎาคม - ธันวาคม 2558). ปฏิบัติการภัณฑารักษ์และเรื่องเล่าขนาดย่อม : กรณีศึกษาเชียงใหม่จัดวางสังคมและเชียงใหม่วิถี. *วารสารสังคมวิทยามานุษยวิทยา*(2), 145-168.
- กฤษฎา คุชฌ์วนิช. (2554). มรรคาของนามธรรม มรรคาของศิลปะสมัยใหม่. *วารสารหอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร*, 35-36.
- กลุ่มธรรม. (5 ตุลาคม 2519). *ศิลปะของประชาชน: รวมผลงานจากการแสดงภาพเขียนและกวีของ "กลุ่มธรรม" ครั้งที่ 3*. หอศิลป์ พีระศรี: ม.ป.ท.
- กัญญา เจริญศุภกุล. (2551). *กัญญาสนทนากับกัญญา*. กรุงเทพฯ: หอศิลป์ สคร.
- การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย, กรุงเทพมหานคร, และ มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2541). *มหกรรมศิลปะกรรมแห่งเอเชีย เอเชียเกมส์ ครั้งที่ 13 กรุงเทพมหานครเมืองฟ้าอมร 2541 : ศิลปกรรมกลางแจ้งจิตรกรรม ประติมากรรม ศิลปะจัดวางในพื้นที่ โดย 78 ศิลปินร่วมสมัยไทย และ 8 ศิลปินจากเอเชีย-ยุโรป 8 ธันวาคม 2541-31 ธันวาคม 2542 ณ บริเวณเกาะรัตนโกสินทร์ชั้นนอก*. กรุงเทพฯ: การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย.
- เขียน ยิ้มศิริ.ศิลปะคืออะไร. (2536). ใน สมพร รอดบุญ. *ชีวิตและงานของอาจารย์เขียน ยิ้มศิริ*. กรุงเทพฯ: อักษรสัมพันธ์.
- คามิน เลิศชัยประเสริฐ. (2540). *สุจิตร์นิทรรศการ "ธรรมดา-ธรรมดาดี" แสดง ณ หอศิลป์ ดาตุ ระหว่างวันที่ 9 สิงหาคม - 30 กันยายน 2540*. กรุงเทพฯ: หอศิลป์ ดาตุ.
- โครงการศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี สรรเสริญ. (15 กันยายน 2552). *พระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์. ศิลป พีระศรี สรรเสริญ, 11-23*. (ธำนิษฐ์ สุนทรานนท์, บ.ก.) กรุงเทพฯ: โครงการศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี สรรเสริญ.

- จักรพันธ์ วิลาสินีกุล (บ.ก.). (2555). *ปัญญา วิจินธนสาร: ปรากฏการณ์ศิลปะไทยร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: ชมนาด.
- จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง, และ วันทนี ศิริพัฒนานันท์ทกุล. (2547). *พลังการวิจารณ์ : ทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: มิ่งมิตร.
- จักรพันธ์ กังวาลและคนอื่น. (2550). *กรุงกลั่นอารยธรรมเปอร์เซียในเมืองสยาม*. กรุงเทพมหานคร: มติชน.
- จำง แซ่ตั้ง. (2556). *จำง แซ่ตั้ง : จิตรกรรมนามธรรม บทกวีรูปธรรม*. กรุงเทพฯ: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ. (2546). *ศิลปะสองทาง*. กรุงเทพฯ: คมบาง.
- เจตนา นาควัชร. (2560). *การวิจารณ์กับทวิวิจน์ข้ามชาติ*. กรุงเทพฯ: คมบาง.
- เจนนีส วงศ์สุวัฒน์. (2530). *การวิเคราะห์เชิงวิจารณ์รูปแบบและสัญลักษณ์ของอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ในแง่ศิลปะโดยพิจารณาเน้นที่ภาพรูปจำหลักโดยรอบของปีกทั้งสองของอนุสาวรีย์*. ทุนอุดหนุนจาก ศูนย์วิจัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์. (2531). *ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พรินตติ้งกรุ๊ป.
- เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์. (2561). *จิตรกรรมฝาผนังชุดชนะมารในพระอุโบสถวัดร่องขุน*. ภาพพิมพ์จากงาน จิตรกรรมฝาผนังชุดชนะมาร. วัดร่องขุน, เชียงราย.
- ชาติรี ประกิตนทการ. (2547) *การเมืองและสังคมในสถาปัตยกรรมสยามสมัยไทยประยุกต์ ชาตินิยม*. กรุงเทพฯ: มติชน.
- ชาติรี ประกิตนทการ. (2548). *ประวัติศาสตร์การเมืองหลัง 2475 ผ่านสถาปัตยกรรม “อำนาจ”*. กรุงเทพฯ: มติชน.
- ชาติรี ประกิตนทการ.(2550). *ศิลปะคณะราษฎร. ฟ้าเดียวกัน 5(1)*.
- เดือนฉาย ภูชนะ ภูประเสริฐ. (2549). *จำง แซ่ตั้ง ขบถแห่งวงการศิลปะ. นิตยสารไฟน์อาร์ต(33), 38-40*.
- ถนอม ชากักดี. (2545). *ศิลปะปริทัศน์ เชิงอรรถการวิจารณ์*. กรุงเทพฯ: เนชั่น มัลติมีเดีย กรุ๊ป จำกัด (มหาชน).
- ถนอม ชากักดี. (2557). *การสร้างสรรค์สื่อเรื่อง กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยช่วงปี พ.ศ. 2530-2550: ภายใต้บริบทของโลกกาภิวัตน์และโลกศิลปะ*. วิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ถวัลย์ ดัชนี. (2547). *ไตรสุรย์. สูจิบัตรนิทรรศการไตรสุรย์ โดยถวัลย์ ดัชนี จัดแสดงระหว่างวันที่ 9 ตุลาคม 2547 -11 มกราคม 2548 ณ หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ*.

- ทวี รัชนิกร. (2553). *เรื่องของมนุษย์เรื่องของทวี รัชนิกร : นิทรรศการศิลปกรรมเชิดชูเกียรติ ศิลปินแห่งชาติ ทวี รัชนิกร "เรื่องของมนุษย์ เรื่องของทวี"*. นครราชสีมา: หอศิลป์ทวี รัชนิกร.
- ทักษ์ เฉลิมเตียรณ. (2561). *การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ*. (อรรถศักดิ์ เพชรเลิศอนันต์, ม.ร.ว.ประกายทอง สิริสุข, และ พรรณี ฉัตรพลรักษ์, ผู้แปล) กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.
- ทีปกร. (2540). *ศิลป์เพื่อชีวิต ศิลป์เพื่อประชาชน*. กรุงเทพฯ: นกฮูก.
- ธนะ เลหาภัยกุล. (2546). *เส้น สี รูปทรง สังคมของการจัดวาง 40 ปี*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- น. ณ ปากน้ำ. (นามแฝง). (2535). ที่มาของการกำเนิดมหาวิทยาลัยศิลปากร. *เมืองโบราณ*. 18(1): 93-94.
- น. ณ ปากน้ำ. (นามแฝง). (2540). *ห้าเดือนกลางซากอิฐปูนที่อยุธยา*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.
- นนทิวรรณ จันทนะพะลิน. (กรกฎาคม-กันยายน 2557). อนุสาวรีย์นักโทษการเมืองที่ไม่มีใครรู้จัก. *วารสารราชบัณฑิตยสถาน*(3), 69-75.
- นรา. (นามแฝง). (2554). *ยังเพื่อ ชีวิตและผลงานของอาจารย์เพื่อ หริพิทักษ์*. กรุงเทพฯ: โอเพ่นบุ๊กส์.
- นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว. (2550). ใน วารุณี โอสธารมย์ (บรรณาธิการ). *ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ต้อง จารึก รวมบทความทางวิชาการด้านศิลปะ*. (หน้า 168-181). กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. (2537). *สร้างสานตำนานศิลป์: 20 ปีแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย 2517-2537*. กรุงเทพฯ: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย.
- ประเทือง เอมเจริญ. (2548). *จิตวิญญาณศิลปะ : คัดสรรผลงานจิตรกรรมระหว่างปี พ.ศ. 2506-2548*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- ประยูร อุลุชาฎะ. (2540) *บันไดเข้าถึงศิลปะ*. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ.
- พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช. (2540). *พระมหาชนก*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้ง.
- พิพัฒน์พงศ์ระพีพร. (มมป.). *โรงเรียนประณีตศิลปกรรม โรงเรียนศิลปากร, รากเหง้า "มหาวิทยาลัยศิลปากร"* (หน้า 17-24). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- พิภพ บุษราคัมวดี. (2527). *เพื่อ หริพิทักษ์: ชีวิตและงาน*. กรุงเทพฯ: ศิริวัฒนาการพิมพ์.
- พิริยะ ไกรฤกษ์, และ เผ่าทอง ทองเจือ. (2526). *ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475*. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- พิษณุ ศุภ. (21 พฤษภาคม 2520). *ความเห็นของศิลปิน ศิลปกรรมกับการเมือง*. *สยามรัฐ*, หน้า 9.

- พิษณุ ศุภนิมิตร. (2535). *ศิลปะสมัยใหม่ของไทยและนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ตะวันออก.
- ไพโรจน์ ชุมณี. (2535). ศิลป์ พีระศรี : บิดาแห่งศิลปะไทยร่วมสมัย. (สุธาสนี ผลวัฒน์, บ.ก.) *วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร, ฉบับพิเศษ*, 157-173.
- ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, มุลนิธิหอศิลป์ พีระศรี, และ มูลนิธิ จุมภฏ-พันธุ์ทิพย์. (2545). *Present Perfect*. กรุงเทพฯ: เออร์เจนท์แทค.
- มณฑิร บุญมา และ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข. (2548). *คนตายอยากอยู่ คนอยู่อยากตาย*. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.
- มณฑิร บุญมา. (2532). *ผลงานสื่อประสมของมณฑิร บุญมา "เรื่องราวจากท้องทุ่ง"*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- มณฑิร บุญมา. (2548). *ตายก่อนดับ: การกลับมาของมณฑิร บุญมา*. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.
- มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2515). *การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 21*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- มานิต ศรีวานิชภูมิ, สุธี คุณาวิชยานนท์, และ อิง กาญจนะวณิชย์. (2544). *นิทรรศการประวัติศาสตร์และความทรงจำ จัดแสดง ณ หอศิลป์วิทยานิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 15 สิงหาคม - 1 กันยายน 2544*. กรุงเทพฯ: หอศิลป์วิทยานิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- มานิต ศรีวานิชภูมิ, สุธี คุณาวิชยานนท์, อิง กาญจนะวณิชย์, วสันต์ สิทธิเขตต์, ชาดิชาญ ปุยเปี้ย, นพไชย อังควัฒนะพงษ์, . . . สันติ ทองสุข. (2548). *นิโอ-ชาตินิยม : นิทรรศการศิลปการเมืองร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- มูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 ร่วมกับ คณะกรรมการโครงการเฉลิมพระเกียรติฯ ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 . (2539). *ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 (เล่มที่ 3)*. (ไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ, และ พิพัฒน์ พงศ์พิพร, บ.ก.) กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9.
- ไม้ เมืองเดิม. (2479). *แผลเก่า*. ม.ป.ท.
- ลักษณ์ คุณสมบัติ. (2554). *สุนทรียภาพในผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี*. วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต. สาขาทัศนศิลป์. บัณฑิตวิทยาลัย. มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- วนิดา อินสอนลา. (3 ตุลาคม 2520). *ความเห็นของครูศิลป์ เรื่องศิลปกับการเมือง*. *สยามรัฐ*, หน้า 9.
- วรเทพ อรรถบุตร (บ.ก.). (2548). *เข้านอก/ออกใน*. กรุงเทพฯ: สเกล.

- วสันต์ สิทธิเขตต์. (2561). นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย "ฉันคือเธอ" จัดโดยหอศิลป์วัฒนธรรมแห่ง
กรุงเทพมหานคร. (ลักขณา คุณาวิชยานนท์, บ.ก.) กรุงเทพฯ: แพลน พรินต์ติ้ง จำกัด.
- วสันต์ สิทธิเขตต์. (6 ตุลาคม 2527). ภาพถ่ายบันทึกการแสดงนิทรรศการศิลปะ "เวลา: สะตากรรรมของ
คนเมือง". กรุงเทพฯ: ลิขสิทธิ์ของวสันต์ สิทธิเขตต์.
- วิโชค มุกดามณี, ปรีชา เกาทอง, มณฑิยา บุญมา, มาณพ อิศรเดช, อภิชัย ภิรมย์รักษ์, สาครินทร์ เครือ
อ่อน, ถนอมจิตร ชุ่มวงศ์ และธงชัย ศรีสุขประเสริฐ. (2540). ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-8.
กรุงเทพฯ: คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- วิโชค มุกดามณี, และ สุธี คุณาวิชยานนท์. (2540). ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9. กรุงเทพฯ: คณะ
จิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- วิโชค มุกดามณี. (2546). 6 ทศวรรษศิลปกรรมร่วมสมัยในประเทศไทย 2486-2546. กรุงเทพฯ: หอศิลป์
มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2548). ศิลปะในประเทศไทยจากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่. กรุงเทพฯ:
ศูนย์หนังสือลาดพร้าว.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2534). ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- ศิลป์ พีระศรี. (2499). สุจิตตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 7. ใน. หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.
2545.
- หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2545). สุจิตตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1-13 2492-2505.
กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์
พับลิชชิ่ง.
- ศิลป์ พีระศรี. (2503). บันทึกการประชุมใหญ่ขององค์การศิลปินระหว่างชาติ ครั้งที่ 3. ใน หนังสือรวม
บทความ หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2545. บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของ
ศาสตราจารย์ศิลป์
พีระศรี .กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- ศิลป์ พีระศรี. (2546). ศิลปวิชาการ : ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี. (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, บ.ก.) กรุงเทพฯ:
มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์.
- ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. (2537). ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย. . กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- ศุภโชค ดี อาร์ต เซนเตอร์. (2556). จ่าง แซ่ตั้ง: เพราะฉันต้องการ ที่ว่างของฉัน. กรุงเทพฯ: ศิลป์สยาม
บรรจภัณฑ์และการพิมพ์ จำกัด.

- สดชื่น ชัยประสาธน์. (2539). *จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลลิสม์ในประเทศไทย พ.ศ.2507-2527*. กรุงเทพฯ: สยามสมาคม.
- สเตเกอร์, แมนเฟร็ด. (2553). *โลกาภิวัตน์: ความรู้ฉบับพกพา*. กรุงเทพฯ: Openbooks.
- สมบุรณ์ หอมเทียนทอง. (2538). *The Unheard Voice*. กรุงเทพฯ: เพชร โอสสถานเคราะห์ พิพิธภัณฑ์ ศิลปะร่วมสมัย กรุงเทพฯ.
- สมพร รอดบุญ. (2536). *ชีวิตและผลงานของอาจารย์เขียน ยิ้มศิริ*. กรุงเทพฯ: อักษรสัมพันธ์.
- สมพร รอดบุญ. (2537). *ชีวิตและผลงานของอาจารย์เขียน ยิ้มศิริ*. กรุงเทพฯ: บริษัท เงินทุนหลักทรัพย์ ชีทก้า.
- สำนักงานโยธา กรุงเทพมหานคร. (2559). *จดหมายเหตุเล่าเรื่องอนุสาวรีย์เมืองบางกอก*. กรุงเทพฯ: สำนักการโยธา กรุงเทพมหานคร.
- สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม. (2557). *เอกะทศวรรษ ศิลปอาศร*. (เกษชาติ เทพไชย, บ.ก.) กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.
- สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม. *คู่มือขนิทรรศการ "จุฬาสรรศิลป์: เหม เวชกร ศิลปินแห่งสยาม"*. กรุงเทพฯ: สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม.
- สิทธิเดช โลหิตะสุข. (2552). *กลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย บทสำรวจสถานภาพ และความเคลื่อนไหวในช่วงปี พ.ศ. 2516-2530*. กรุงเทพฯ: กริดส์ ดีไซน์.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2558). *การประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหารและการเกษตรกรรม การอุตสาหกรรม และ ทิวทัศน์ตามธรรมชาติของประเทศไทย กับการเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของจอมพล ป. พิบูลสงคราม. วารสารประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 40(สิงหาคม 2558-กรกฎาคม 2559): 33-51.*
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2560). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย: มองผ่านความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชนและการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- สุชาติ เกาทอง. (2537). *ศิลปวิจารณ์*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- สุธี คุณาวิชยานนท์. (2546). *จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่*. กรุงเทพฯ: บ้านหัวแหลม.
- สุธี คุณาวิชยานนท์. (2561ก). *ทัศนศิลป์ไทย: สมัยใหม่-ร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2561ข). *ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย: ตะวันตกและไทย*. กรุงเทพฯ: ทวีวัฒนาการพิมพ์ จำกัด.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (พฤษภาคม 2552). ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อการเมือง: จากสังคมนิยมราชา ถึง สังคมนิยมสังคม และกลับสู่ สังคมนิยมราชาวิบุรุษ. *ศิลปวัฒนธรรม*(7), 84-110.

สุนทรพจน์ของพระท่านายกรัฐมนตรีในการเปิดอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ 24 มิถุนายน 2485. (2486, กรกฎาคม) *ข่าวโศกนาการ*. 5(4): 998-999

สุวิมล พลจันทร์. (2531). กรมโฆษณาการกับการโฆษณาอุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐ (พ.ศ.2476-2487). วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2544). 5 *ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ 2492-2541*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2545). *บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร. (2551). รอยยิ้มสยาม : ศิลปะ + ศรัทธา + การเมือง + ความรัก. *สู่จิตต์นิทรรศการศิลปะร่วมสมัยรอยยิ้มสยาม : ศิลปะ + ศรัทธา + การเมือง + ความรัก*. กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานคร, สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร.

หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร. (2552). *หนังสือหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร*. กรุงเทพฯ: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร สำนักงานวัฒนธรรม กีฬา การท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร.

อโณทัย อุปคำ. (พฤษภาคม-สิงหาคม 2558). บทบาทและอิทธิพลของพื้นที่ศิลปะทางเลือกโปรเจ็ค 304 ที่มีผลต่อศิลปะร่วมสมัย. *Veridian E-Journal Silpakorn University: ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ*, 2, 2906-2921.

อนันต์ วิริยะพินิจ. (2553). *จิตรกรเอกของไทย: 100 ปี เพื่อ หริพิทักษ์*. กรุงเทพฯ : ส่องสยาม.

อนุমানราชธน,พระยา. (2531)*งานนิพนธ์ชุดสมบูรณัหมวดศิลปะและการบันเทิง*. กรุงเทพฯ: องค์การค้าครูสภา.

อภินันท์ โปษยานนท์, และ คนอื่นๆ. (2555). *ศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9: นิทรรศการศิลปะไทยแท้ จากห้องถิ่นสู่อินเตอร์*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

อภินันท์ โปษยานนท์. (2535). *จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก 1-2*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป.

- อรพินท์ คำสอน (บ.ก.). (2551). *การรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะ*. กรุงเทพฯ: ชมนาด.
- อรรถชัย พongสมุทร. (2551). *เอกสารจัดพิมพ์เพื่อประกอบโครงการศิลปกรรม "เสียงสะท้อน : 476 กิโลเมตร"*. กรุงเทพฯ: อุษาคเนย์.
- อำนาจ เย็นสบาย, และ วิรุณ ตั้งเจริญ. (2529). *ทัศนะวิจารณ์ ผลงานวิจารณ์ศิลปกรรมระหว่าง 2516-2526*. กรุงเทพฯ: กรมการนิเทศการศึกษา หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.
- อำนาจ เย็นสบาย. (2524). *ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.
- อำนาจ เย็นสบาย. (2553ก). *พลวัตศิลปกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ.
- อำนาจ เย็นสบาย. (2553ข). *ศิลปวิจารณ์ 1*. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ.
- อำนาจ เย็นสบาย. (2553ค). *ศิลปวิจารณ์ 2*. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ.
- อำนาจ เย็นสบาย. (2553ง). *ศิลปะวิจารณ์ 3*. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ.
- อิทธิพล ตั้งโฉลก. (2543). *สุจิตร์ประกอบการแสดงนิทรรศการ "สีเส้นแห่งแสง"*. กรุงเทพฯ: สุรพลแกลเลอรี.
- อิศร์ อุปอินทร์, และ KaiJoostKruijssen. (2556). *ชีวิตและผลงาน ลาวัญย์ อุปอินทร์*. (อิศร์ อุปอินทร์, และ Kai Joost Kruijssen, บ.ก.) กรุงเทพฯ: Design 74.
- อุทิศ อติมานะ. (มีนาคม 2539). *เชียงใหม่จัดวางสังคม ศิลปะในความหมายที่เปลี่ยนไป. Art Record in Thailand(3), 5-9.*

เอกสารทอดหมายเหตุ

- ทอดหมายเหตุ, ศธ.0701.32/11. “ความต้องการของมหาวิทยาลัยศิลปากร”.
- ทอดหมายเหตุแห่งชาติ, ศธ 0701.23.1 “ร่างคำกล่าวของนายกรัฐมนตรี ในการเปิดอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย เมื่อ 24 มิถุนายน 2483”
- ทอดหมายเหตุแห่งชาติ, ศธ 0701.23.2/32. “ปาฐกถาถกิจการของกองศิลปากรในงานฉลองรัฐธรรมนูญ” วันที่ 13 ธันวาคม 2481
- ทอดหมายเหตุแห่งชาติ, ศธ. 0701.32. “มหาวิทยาลัยศิลปากร”
- ทอดหมายเหตุแห่งชาติ. ศ.1/11 เรื่อง แสดงศิลปการแลหัตถกรรม 1 ต.ค. 2455-3 ก.ค. 2467

การสัมภาษณ์

- กำจร สุนพงษ์ศรี,สัมภาษณ์. บ้านถนนสรรพาวุธ กรุงเทพมหานคร. 11 พฤษภาคม 2561.

- กัญญา เจริญศุภกุล. (27 ตุลาคม 2561). สัมภาษณ์ศาสตราจารย์เกียรติคุณกัญญา เจริญศุภกุล ในประเด็นสำนักร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย ช่วง พ.ศ.2500 ถึง ทศวรรษ 2520 สาขาทัศนศิลป์. (สดชื่น ชัยประสาธน์, สุริยะ ฉายะเจริญ, เพียงขวัญ คำหรั่ง, และ กรรณิการ์ ฅนอมปัญญา, ผู้สัมภาษณ์)
- ลาวัญญ์ อุปินทร์. (10 พฤษภาคม 2561). สัมภาษณ์อาจารย์ลาวัญญ์ อุปินทร์. (สดชื่น ชัยประสาธน์, และ กรรณิการ์ ฅนอมปัญญา, ผู้สัมภาษณ์)
- วสันต์ สิทธิเขตต์. (23 ตุลาคม 2561). สัมภาษณ์วสันต์ สิทธิเขตต์ ในประเด็นสำนักร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย ช่วง พ.ศ.2500 ถึง ทศวรรษ 2520 สาขาทัศนศิลป์. (สดชื่น ชัยประสาธน์, สุริยะ ฉายะเจริญ , และ เพียงขวัญ คำหรั่ง , ผู้สัมภาษณ์)
- สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. (12 ตุลาคม 2561). สัมภาษณ์สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย ในประเด็นสำนักร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย ช่วง พ.ศ.2500 ถึง ทศวรรษ 2520 สาขาทัศนศิลป์. (สุริยะ ฉายะเจริญ, และ เพียงขวัญ คำหรั่ง, ผู้สัมภาษณ์)
- สุธี คุณาวิชยานนท์. (26 ตุลาคม 2561). สัมภาษณ์รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์ ในประเด็นสำนักร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย ช่วง พ.ศ.2500 ถึง ทศวรรษ 2520 สาขาทัศนศิลป์. (สดชื่น ชัยประสาธน์, สุริยะ ฉายะเจริญ, และ เพียงขวัญ คำหรั่ง , ผู้สัมภาษณ์)
- สุธี คุณาวิชยานนท์. (10 สิงหาคม 2562). สัมภาษณ์รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์ ในประเด็นสำนักร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย ช่วง พ.ศ.2475 ถึง ทศวรรษ 2500 สาขาทัศนศิลป์. (สุริยะ ฉายะเจริญ, และ เพียงขวัญ คำหรั่ง , ผู้สัมภาษณ์)
- อำนาจ เย็นสบาย. 2561. สัมภาษณ์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร. 10 พฤษภาคม 2561

ภาษาอังกฤษ

Apinan Poshyananda. (1992). Modern art in Thailand: nineteenth and twentieth centuries. Singapore: Oxford University Press.

Van Fenema, Joyce. (Ed.). (1996). Southeast Asian Art Today. Singapore: Roeder.

ออนไลน์

เกรต สตาร์ อาร์ต โชว์. (9 กันยายน 2560). *เชียน ยัมศิริ*. เรียกใช้เมื่อ 22 สิงหาคม 2562 จาก Great Stars Art Show: <https://www.greatstarsartshow.com/art/3084>

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2549). *ชลุ้ด นิม์เสมอ*. เรียกใช้เมื่อ 13 ธันวาคม 2562 จาก ศิลปินแห่งชาติ:

http://art2.culture.go.th/index.php?case=galleryPrintingDetail&side=ach_prt&file_pri_id=104&art_id=21&file_pri_id=1985&pri_id=104

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2549). *ประสงค์ ปัทมานุช*. เรียกใช้เมื่อ 19 กันยายน 2562 จาก ศิลปินแห่งชาติ กรมส่งเสริมวัฒนธรรม:

http://art2.culture.go.th/index.php?case=galleryPrintingDetail&file_pri_id=2069&pri_id=183

โครงการวิจัยเรื่อง การวิจารณ์ศิลปะ: รอยต่อระหว่างวัฒนธรรมลายลักษณ์กับวัฒนธรรมเสมือนจริง. (21 ธันวาคม 2561). *บรรณานุกรมบทวิจารณ์ สาขาทัศนศิลป์*. เข้าถึงได้จาก TRF Criticism

Project: http://www.thaicritic.com/?page_id=62

ถนอม ชากักดี. (28 มิถุนายน 2558). Art Critical. เรียกใช้เมื่อ 17 เมษายน 2562 จาก YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=FDfxg6BQjjY&t=243s>

เนชั่นสุดสัปดาห์. (14 กันยายน 2561). *ส่องงานศิลปะเคยตกเป็นประเด็นทางสังคมไทย ที่อ่อนไหวจนคนบางกลุ่มถูกตราหน้าว่าเป็น "พุทโธเลียน"*. เรียกใช้เมื่อ 14 ธันวาคม 2562 จาก

Nationweekend: <https://www.nationweekend.com/content/detail/1029>

มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ. (2561). *สัญลักษณ์ประจำมหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ*.

เรียกใช้เมื่อ 14 ธันวาคม 2562 จาก มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ:

<http://lib.hcu.ac.th/HCUarchives/symbolOfUnivesity.html>

หอศิลป์ร่วมสมัยราชดำเนิน. (2562). *ผลงานสะสม*. เรียกใช้เมื่อ 21 สิงหาคม 2562 จาก

Ratchadamnoen Contemporary Art Center:

http://www.rcac84.com/portfolio_page/page/7/

หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร. (2560). *ความเป็นมาของหอศิลปวัฒนธรรมแห่ง*

กรุงเทพมหานคร. เรียกใช้เมื่อ 1 เมษายน 2562 จาก หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

(BANGKOK ART AND CULTURE CENTRE): <http://www.bacc.or.th/content/27.html>

อภินันท์ โปษยานนท์. (1 กันยายน 2554). มณฑิร บุญมา "ตายก่อนดับ". (สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม) เข้าถึงได้จาก YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=2wDdIHsxQjc&t=880s>

- AARA : About Art Related Activities. (2546). *โครงการนิทรรศการและกิจกรรมทางศิลปะ*
 HERE&NOW [*ที่นี่+ ตอนนี้*]. เรียกใช้เมื่อ 30 มีนาคม 2562 จาก AARA : About Art Related
 Activities: http://www.yipintsoi.com/~aara/here_now/intro.html
- Academia Sinica. (2000). Surasi Kusolwong. เรียกใช้เมื่อ 9 June 2019 จาก Academia Sinica:
http://proj1.sinica.edu.tw/~suchu/2000-Taipei/2000-Taipei/artists_e/art12.html
- Afterall Books and Chiang Mai Art Conversation. (2018). Histories of Chiang Mai Social
 Installation. Retrieved May 4, 2019, from Afterall:
<https://www.afterall.org/events/histories-of-chiang-mai-social-installation-20181018-1500>
- ArtSEENsoHo. (2019). Montien Boonma: HOUSE OF HOPE. Retrieved June 29, 2019, from
 artseensoho: <http://www.artseensoho.com/Art/DEITCH/boonma97/boonma1.html>
- Asia Society. (2004). Nature's Breath: Arokhayasala. Retrieved June 19, 2019, from
 Montien Boonma: Temple of the Mind:
<http://sites.asiasociety.org/arts/boonma/nature/b0.html>
- eddiiede1st. (2011, March 2). Navin of Bollywood, 2006. Retrieved June 23, 2019, from
 YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=GJzOZdMPvBs>
- Electronic Resources on Art in Thailand. (2561). *ประติมากรรมกับสิ่งแวดล้อม*. เรียกใช้เมื่อ 14
 ธันวาคม 2562 จาก Electronic Resources on Art in Thailand:
<http://www.era.su.ac.th/Artists/thai/chalood/sculpture.html>
- Expedia. (20 พฤศจิกายน 2016). 5 สถาปัตยกรรมที่บ่งบอกถึงศิลปะในรัชกาลที่ 9. เรียกใช้เมื่อ 25 มิถุ
 ยายน 2019 จาก Expedia: https://travelblog.expedia.co.th/historical-and-cultural/bd06_8november16/
- Fukuoka Asian ArtMuseum. (1999). The 1st Fukuoka Asian Art Triennale 1999: the
 commemorative exhibition of the inauguration of Fukuoka Asian Art Museum.
 Tokyo, Japan: Fukuoka Asian Art Museum.
- Fukuoka Asian Art Museum. (2001). "The Journey of Soul" Panya Vijinthanasarn 2001.
 Retrieved June 03, 2019, from Google Art & Culture:
<https://artsandculture.google.com/asset/the-journey-of-soul/BQG0ag-S-652zg>

- Grey Art Gallery. (2019). Contemporary Art in Asia : Traditions/Tensions. Retrieved April 17, 2019, from Grey Art Gallery NYU:
<https://greyartgallery.nyu.edu/exhibition/traditionstensions-100396-122396/sec/images/>
- Krue-On, Sakarin. (2017, July 18). "Wall of Dreams" Venice Biennale in 2003. Retrieved June 28, 2019, from Sakarin Krue-On:
<https://www.facebook.com/174234966115675/photos/pcb.629836277222206/629835177222316/?type=3&theater>
- Krue-On, Sakarin. (2017, July 24). "Angel" Documenta 12 in 2007. Retrieved June 29, 2019, from Sakarin Krue-On:
<https://www.facebook.com/174234966115675/photos/a.174319076107264/530615587144276/?type=3&theater>
- Kurimanzutto. (2017). Rirkrit Tiravanija. Retrieved June 24, 2019, from kurimanzutto:
<http://www.kurimanzutto.com/en/artists/rirkrit-tiravanija>
- Liverpool Biennial. (1999). Sutee Kunavichayanont at Liverpool Biennial 1999. Retrieved from Liverpool Biennial: <https://www.biennial.com/1999/exhibition/artists/sutee-kunavichayanont>
- MAIAM Contemporary Art Museum. (2016). PERMANENT COLLECTION: FEELING THE 90S. เรียกใช้เมื่อ 10 June 2019 จาก MAIAM Contemporary Art Museum:
<http://www.maiam.com/collection/>
- Museum Thailand. (2559). บ้านดำ. กล้วย: พิพิธภัณฑ์บ้านดำอาจารย์ถวัลย์ ดัชนี. เรียกใช้เมื่อ 14 ธันวาคม 2562 จาก
<https://www.museumthailand.com/th/1044/storytelling/%E0%B8%9A%E0%B9%89%E0%B8%B2%E0%B8%99%E0%B8%94%E0%B8%B3%E0%B8%AD.%E0%B8%96%E0%B8%A7%E0%B8%B1%E0%B8%A5%E0%B8%A2%E0%B9%8C/>
- National Gallery of Australia. (2019). Montien Boonma: Temple of the mind: sala for the mind 1995. Retrieved June 22, 2019, from National Gallery of Australia:
<https://nga.gov.au/boonma/details/mind.cfm>

- Navin Production Co.Ltd. (ม.ป.ป.). Bangkok Survivors_Super(m)art Bangkok Survivors Painting_01, 2004. เรียกใช้เมื่อ 2 เมษายน 2562 จาก Navin Production: http://www.navinproduction.com/gallery.php?project_id=192&gallery_id=168
- Navin Production Co.Ltd. (ม.ป.ป.). A Blossom in the Middle of the Heart (City), 1997: Navin Gallery Bangkok, Bangkok, Thailand. เรียกใช้เมื่อ 11 เมษายน 2562 จาก Navin Production: http://navinproduction.com/achives_detail.php?id=174
- Public Delivery. (2007). THAI ARTIST FAILED MISERABLY, OR DID HE NOT? – SAKARIN KRUE-ON. Retrieved June 28, 2019, from Public Delivery: <https://publicdelivery.org/sakarin-krue-on-terraced-rice-fields/>
- QUEENSLAND ART GALLERY: GALLERY OF MODERN ART. (2019). Lotus sound 1992. Retrieved June 20, 2019, from The Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art: <http://collection.qagoma.qld.gov.au/qag/imu.php?request=display&port=45001&id=c674&flag=ecatalogue&offset=1&count=default&view=details#>
- QUEENSLAND ART GALLERY: GALLERY OF MODERN ART. (2019). Vasan Sitthiket. Retrieved July 1, 2019, from The Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art: <http://collection.qagoma.qld.gov.au/qag/imu.php?request=display&port=45000&id=4653&flag=start&offset=0&sort=creatortitleaccno&count=20&view=lightbox&PublishOnInternet=Y&value1=vasan%20sitthiket&column1=creatorculture>
- Rama IX Art Museum. (2019). Sutee Kunavichayanont. Retrieved June 26, 2019, from Rama IX Art Museum: Thailand's Contemporary Art on the Web: <http://www.rama9art.org/sutee/visual.html>
- Raphael GAILLARDE/Gamma-Rapho via Getty Images. (2002). Navin Lawanchaiku. Retrieved June 25, 2019, from gettyimages: <https://www.gettyimages.ie/photos/navin-lawanchaiku?mediatype=photography&phrase=navin%20lawanchaiku&sort=mostpopular>
- Sculpture Center. (2014, April 15). Subjective Histories of Sculpture: Araya Rasdjarmrearnsook. Retrieved June 27, 2019, from YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=o5VX6OAda3M&fbclid=IwAR3x3a1Uk80zz7Vgxj3wt6rMG5-UdKO5Masf5SlpoX8ZBlewUWgTdli67rc>

Shim, Soo-Min. (2018, June 7). 'Problem-Wisdom: Thai Art in the 1990s' at Queensland Gallery of Modern Art. Retrieved December 15, 2019, from the Artling: <https://theartling.com/en/artzine/problem-wisdom-thai-art-in-the-1990s-at-queensland-gallery-of-modern-art/>

Sitthiket, Vasan. (2017, October 15). Inferno (1991) at Queensland Art Gallery, Australia. Retrieved July 1, 2019, from Vasan Sitthiket: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10155510233479504&set=a.10150604002989504&type=3&theater>

Thai Bank Museum. (2010). Panya Vijnthanasarn' Painting. Retrieved June 3, 2019, from Thai Bank Museum: http://www.thaibankmuseum.or.th/eng/gallery_view.php?topicID=5

Tiravanija, Rirkrit. (2017, December 19). Rirkrit Tiravanija and the Politics of Cooking (INTERVIEW BY WILLIAM HANLEY). Retrieved June 10, 2019, from Surfacemag: <https://www.surfacemag.com/articles/rirkrit-tiravanija-talks-politics-cooking-ceramics/>

Yap, June. (2013). Kamin Lertchaiprasert: Sitting (Money). Retrieved December 15, 2019, from Guggenheim: <https://www.guggenheim.org/artwork/31322>

ภาคผนวก

ถอดเทปสัมภาษณ์ อาจารย์ลาวัณย์ อุปอินทร์

วันที่ 10 พฤษภาคม 2561 เวลา 13.30-15.00 น.

บ้านถนนท้ายวัง เขตบางกอกใหญ่ กรุงเทพมหานคร

ผู้สัมภาษณ์

ศาสตราจารย์สดชื่น ชัยประสาธน์ และนางสาวกรรณิการ์ ฤณอมปัญญารักษ์

- ถาม อาจารย์ลาวัณย์เริ่มเรียนศิลปะที่โรงเรียนช่างศิลป์และเข้าศึกษาต่อคณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยที่เป็นนักศึกษาหญิงคนแรกใช้ไหมคะ
- อาจารย์ลาวัณย์ อาจารย์เริ่มเรียนที่โรงเรียนศิลปศึกษารุ่นที่ 1 หลังจากนั้น 7 ปี โรงเรียนเปลี่ยนชื่อเป็น “โรงเรียนช่างศิลป์” จนถึงปัจจุบัน เมื่อเข้าเรียนคณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากรมีนักศึกษาหญิงที่เรียนด้วยกันหลายคนแต่เรียนจบอนุปริญญา เนื่องจากเมื่อเรียนถึงปี 3 ได้คะแนนรวมทุกวิชาและวิชาเอกไม่ถึง 70% จึงต้องออกไม่ได้เรียนต่อวิชาเอกในปี 4-5 อาจารย์ซึ่งมีคะแนนถึงที่จะเรียนวิชาเอกในปี 4-5 และในระหว่างที่จะเลือกเรียนวิชาเอก อาจารย์ได้ขอคำปรึกษาอาจารย์ศิลป์ พีระศรีว่าควรเลือกเรียนวิชาอะไรระหว่างจิตรกรรมกับประติมากรรม เนื่องจากอาจารย์มีคะแนนที่สามารถจะเลือกเรียนได้ทั้งสองวิชา อาจารย์ศิลป์เห็นว่าอาจารย์ลาวัณย์มีคะแนนด้านประติมากรรมดีกว่าจึงแนะนำให้เรียนประติมากรรม และยังแนะนำว่าการที่ผู้หญิงสามารถที่จะสร้างงานประติมากรรมเป็นงานอนุสาวรีย์ขนาดใหญ่ได้นั้นเป็นเรื่องที่น่าตื่นเต้นเป็นอย่างมากในช่วงเวลานั้น ดังนั้นอาจารย์จึงเลือกเรียนประติมากรรมตามคำแนะนำอาจารย์ศิลป์ เมื่อเรียนประติมากรรมแล้วอาจารย์มีอาการแพ้ความชื้นจากการปั้นดินแม่แบบทำให้เป็นโรคหืดและยังเป็นไข้หวัดใหญ่ ทำให้ต้องนอนรักษาตัวเป็นเวลา 3 สัปดาห์ เมื่ออาการดีขึ้นก็กลับไปเรียนแต่มีอาการไม่สบายอีกจึงต้องหยุดพักการเรียนทั้งหมดเพื่อรักษาตัว เมื่อกลับมาเรียนอีกครั้งจึงต้องเปลี่ยนมาเรียนจิตรกรรม ดังนั้นอาจารย์จึงเรียนซ้ำไปหนึ่งปี
- ถาม นักเรียนจากโรงเรียนศิลปศึกษา(ช่างศิลป์) กับ โรงเรียนเพาะช่างเมื่อมาเรียนที่มหาวิทยาลัยศิลปากรร่วมกันมีความแตกต่างกันหรือไม่
- อาจารย์ลาวัณย์ นักศึกษาที่มาจากโรงเรียนช่างศิลป์จะมีพื้นฐานวิชาสามัญดีกว่านักเรียนโรงเรียนเพาะช่าง เนื่องจากโรงเรียนเพาะช่างเน้นฝีมือเทคนิคแต่ไม่สนใจเรียนวิชาสามัญ ดังนั้นเมื่อเรียนวิชาปฏิบัติด้านศิลปะไม่มีปัญหาแต่เมื่อเรียนวิชาพื้นฐานทั่วไปมีปัญหา

มาก ในส่วนของนักเรียนโรงเรียนศิลปศึกษาจะเรียนวิชาสามัญเท่ากับนักเรียนโรงเรียนสามัญศึกษาและเรียนเพิ่มวิชาศิลปะ จึงทำให้มีพื้นฐานวิชาทั่วไปที่ดีกว่า ส่วนตัวของอาจารย์ลาวัณย์เมื่อจบมัธยมศึกษาปีที่ 6 ต้องการที่จะเข้าโรงเรียนเพาะช่างเนื่องจากเป็นโรงเรียนเดียวในเวลานั้นที่สอนทางด้านศิลปะ (โรงเรียนศิลปศึกษา ยังไม่เปิด) แต่ทางบ้านอาจารย์ไม่สนับสนุนเนื่องจากมีความคิดว่านักเรียนที่เรียนโรงเรียนเพาะช่างนั้นเป็นนักเรียนที่ไม่สามารถเรียนโรงเรียนสามัญได้จึงไปเรียนเพาะช่าง ซึ่งในความเป็นจริงไม่ได้เป็นอย่างที่ครอบครัวอาจารย์เข้าใจ และจากที่อาจารย์ได้ไปชมงานหัตถกรรมศิลปกรรมนักเรียนนักศึกษา และได้พบกับเพื่อนของพี่ชายซึ่งเรียนที่มหาวิทยาลัยศิลปากรแนะนำว่า มหาวิทยาลัยศิลปากรจะเปิดโรงเรียนเตรียมศิลปากรในปีการศึกษาหน้า อาจารย์ลาวัณย์จึงแอบที่บ้านไปสมัครสอบและได้เพื่อนของพี่ชายช่วยในการฝึกมือให้ ซึ่งอาจารย์สามารถสอบเข้าโรงเรียนศิลปศึกษาได้เป็นที่หนึ่ง และเมื่อจะต้องมอบตัวจึงได้ไปบอกกับคุณแม่ อาจารย์ก็โดนคุณแม่ดุ เนื่องจากเห็นว่าครอบครัวอาจารย์ไม่ได้มีฐานะที่จะให้อาจารย์เรียนซ้ำชั้น เนื่องจากหากเรียนต่อหนึ่งปีสามารถที่สอบเข้ามหาวิทยาลัยได้ สุดท้ายทางบ้านก็อนุญาตให้เรียนโรงเรียนศิลปศึกษา ซึ่งอาจารย์รู้สึกดีใจเป็นอย่างมาก

ถาม

การเรียนแบบ **academic** ของอาจารย์ศิลป์เป็นอย่างไร

อาจารย์ลาวัณย์

เป็นการเรียนที่เน้นพื้นฐานในเรื่อง **Realistic** ให้แน่นก่อน วิชา **Drawing** ผู้เรียนจะต้องมีพื้นฐานวิชา **Anatomy** อย่างลึกซึ้ง ในชั้นปีที่ 1 เน้นเรื่องกระดูก ปีที่ 2 เรียนเรื่องกล้ามเนื้อ ปีที่ 3 เรียนเรื่องสัตว์ และเมื่อขึ้นชั้นปีที่ 4-5 นักศึกษาจะคลี่คลายไปทำงานสมัยใหม่อาจารย์ศิลป์ไม่ได้ว่าอะไร แต่ในชั้นปีที่ 1-3 จะต้องเรียนวิชาพื้นฐานให้แน่นเพื่อที่จะสามารถไปทำงานด้านศิลปะต่อไปได้

ถาม

การจัดแสดงงานศิลปะครั้งแรกของอาจารย์ลาวัณย์เป็นอย่างไร

อาจารย์ลาวัณย์

เป็นการแสดงงานศิลปะร่วมกับศิลปินหญิงอีกสองท่านคือคุณปาณีและคุณสุวรรณี สุคนธาซึ่งจัดขึ้นที่บางกะปิแกลเลอรีซึ่งเป็นแกลเลอรีเอกชนแห่งแรกของประเทศไทย การจัดงานแสดงศิลปะครั้งนี้ได้รับความสนใจมาก มีหนังสือพิมพ์มาทำข่าวเป็นจำนวนมากเนื่องจากการแสดงศิลปะของศิลปินหญิงถึงสามคนเป็นครั้งแรก

ถาม

ในอีกสองปีต่อมาอาจารย์ลาวัณย์ได้จัดงานเดี่ยวของตัวเอง โดยที่คูปองของอาจารย์ พล.เรือโท ศรี ดาวรายเป็นผู้เปิดงาน

- อาจารย์ลาวัณย์ คุณพ่อมาร่วมงานเปิดแต่ไม่ได้เป็นผู้ตัดริบบิ้นเปิดงาน เนื่องจากคุณพ่อได้เชิญผู้
 บัญชาการทหารเรือมาด้วย จึงให้ท่านเป็นผู้เปิดงาน
- ถาม *อาจารย์เริ่มทำงานวาดภาพเหมือนบุคคลเมื่อไหร่คะ*
- อาจารย์ลาวัณย์ การทำงาน **Realistic** แบบ **Portrait** เกิดจากเมื่อเรียนคณะจิตรกรรมชั้นปีที่ 2
 อาจารย์วาดภาพคนครึ่งตัว และอาจารย์ศิลป์ได้เห็นจึงเรียกอาจารย์เพื่อ หริพิทักษ์
 มาดูว่าอาจารย์วาดภาพได้เหมือนตัวจริง ซึ่งอาจารย์รู้สึกดีใจที่อาจารย์ชมจึงทำงาน
Portrait มาตลอด และเมื่อได้รับใช้งานด้านศิลปะให้กับนายหลวงรัชกาลที่ 9 ที่
 ทำงาน **Portrait** เหมือนจริง จึงทำให้อาจารย์ต้องทำงานแนวนี้นี้มาโดยตลอด
- ถาม อาจารย์ลาวัณย์ทำงานถวายนายหลวงรัชกาลที่ 9 รูปแบบไหนคะ
- อาจารย์ลาวัณย์ ในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงให้ภาพถ่ายบุคคลซึ่งเป็นสีซีเปีย โดยที่ให้อาจารย์ขยาย
 รูปเท่าตัวจริงและใส่สี ซึ่งภาพที่อาจารย์วาดถวายนั่นอยู่ที่วังสวนจิตรลดา ในการ
 ทำงานถวายนั้นนายหลวงรัชกาลที่ 9 จะทรงทอดพระเนตรก่อน โดยส่วนใหญ่จะ
 ทรงโปรดงานที่อาจารย์วาด แต่ทรงมีข้อสังเกตงานวาดภาพเหมือนบุคคลของ
 อาจารย์ลาวัณย์ว่า อาจารย์ลาวัณย์มีสายตาเอียงหรือไม่ เนื่องจากปากและจมูกที่
 วาดมีลักษณะไม่ปกติแต่ไม่ได้ให้แก้ไขภาพ ทั้งนี้เมื่ออาจารย์มีอายุมากขึ้นได้ไป
 ตรวจวัดสายตาพบว่ามีการสายเอียงด้านขวา
- อาจารย์ยังรู้สึกเสียดายที่ไม่ได้ถ่ายภาพรูปหนึ่งที่ทำงานถวายรัชกาลที่ 9 ซึ่งเป็น
 ภาพที่วาดจากความฝันซ้ำๆ ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ว่า ทรงไปสถานที่หนึ่งมี
 ลักษณะเป็นแอ่งน้ำฟอร์ยอร์ต โดยที่รอบๆ มีดอกไม้ส่งกลิ่นหอมอ่อนๆ และตรงกลาง
 แอ่งน้ำมีดอกบัว ซึ่งอาจารย์ลาวัณย์และอาจารย์ทวีได้วาดภาพนี้ถวาย อาจารย์ได้
 วาดภาพสมเด็จพระราชินีในภาพด้วย และเมื่ออาจารย์ได้มาเล่าเรื่องนี้ให้อาจารย์
 สมโภชน์ อาจารย์สมโภชน์จึงได้วาดภาพนี้จากคำบอกเล่าของอาจารย์ลาวัณย์
 ภายหลังสมเด็จพระนางเจ้าฯ ทรงทอดพระเนตรภาพเห็นว่าเหมือนกับความฝันของ
 พระองค์ ซึ่งรูปนี้ของอาจารย์สมโภชน์จะนำมาจัดแสดงในงานแสดงศิลปะของ
 อาจารย์ลาวัณย์ที่จะมีที่ท่ามหาราชเปิดงานวันที่ 2 มิถุนายน 2561 แต่ภาพนี้กำลัง
 ส่งซ่อมอยู่และจะเสร็จวันที่ 16 มิถุนายนนี้ หากจะมาชมภาพนี้จะต้องมาหลังวันที่
 16 มิถุนายน

- ถาม อาจารย์รู้จักนักวิจารณ์ชื่อ กรกช หลักเพชร ซึ่งได้บรรยายภาพที่อาจารย์กำลังวาดภาพ **One Night Dream** ว่า ลาวัญย์ ดาวรายศิลปินสาว (สวย) และนางเอกละครเรื่อง ไอ้ด้า
- อาจารย์ลาวัญย์ **One Night Dream** เป็นภาพขนาดใหญ่ที่เก็บไว้ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร แต่น่าเสียดายที่ภาพนี้หายไปแล้วเนื่องจากที่มหาวิทยาลัยศิลปากรขณะนั้นการจัดเก็บภาพไม่เป็นระบบ แม้แต่ภาพที่จัดประกวดงานศิลปกรรมแห่งชาติก็ยังไม่วางกองรวมกันไว้ นอกจากนี้ยังมีนักศึกษาที่มก๋ายนำสีมาทาทับบภาพวาดเพื่อนำเฟรมไปใช้ต่อ งาน **Art Project** ของอาจารย์เองที่ทำสมัยเรียนอาจารย์ทำวิจัยเรื่องการวาดภาพกินรี อาจารย์ได้ไปคัดลอกภาพกินรีซึ่งได้คะแนนเต็ม 100 ก็หายไปในระหว่างจัดแสดงงานที่มหาวิทยาลัยด้วย
- ถาม อาจารย์มีหลายบทบาท ศิลปิน อาจารย์ นักแสดง และยังเป็นนักวิจารณ์ศิลปะด้วย
- อาจารย์ลาวัญย์ การวิจารณ์ศิลปะอาจารย์ทำอยู่ในช่วง พ.ศ. 2513-2514 ซึ่งได้เขียนคอลัมน์ “ศิลปะ-ศิลปิน” ในนิตยสาร “ชัยพฤกษ์”
- ถาม การเขียนวิจารณ์ของอาจารย์มีลักษณะอย่างไร
- อาจารย์ลาวัญย์ เขียนให้ความรู้ด้านศิลปะตั้งแต่เริ่มต้นของศิลปะจนถึงศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย ประวัติศิลปินโลก วิจารณ์งานศิลปะด้วย ซึ่งอาจารย์ไม่ได้เก็บบทความที่ได้เขียนไว้เลย
- ถาม ในอีกบทบาทหนึ่งอาจารย์เป็นศิลปินที่เข้าร่วมชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยในช่วงปี 2513
- อาจารย์ลาวัญย์ เป็นการรวบรวมศิลปินหลายสาขา วรรณกรรม นักดนตรี ศิลปิน ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นกลุ่ม “แนวร่วมศิลปิน” ที่ทำงานร่วมกันในงานที่ระลึก 2 ปี เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ซึ่งจัดขึ้นใน พ.ศ. 2518 ศิลปินทัศนศิลป์ได้ร่วมกันจัดทำโปสเตอร์เพื่อติดที่บริเวณเกาะกลางถนนราชดำเนิน อาจารย์เห็นว่ามีความเป็นจำนวนมากแล้ว อาจารย์จึงทำงานประติมากรรมเป็นรูปคนสามคนขนาดเท่าคนจริงมีผู้หญิงหนึ่งคนและผู้ชายสามคน โดยที่อาจารย์ลาวัญย์ปั้นหนึ่งรูป อาจสมโภชน์ อุปอินทร์ และอาจารย์เศวตช่วยปั้นคนละหนึ่งรูป ซึ่งเป็นที่น่าเสียดายที่ไม่ได้ถ่ายรูปงานชิ้นนี้เก็บไว้ อาจจะมีหนังสือพิมพ์ที่ถ่ายรูปเก็บไว้

ถาม กลุ่มแนวร่วมศิลปินนอกจากกิจกรรมการวาดภาพโปสเตอร์ติดที่ถนนราชดำเนินแล้ว ยังมีการทำกิจกรรมอื่นๆ ที่ทำร่วมกันอันสืบเนื่องมาจากผลกระทบจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 อีกหรือไม่

อาจารย์ลาวัณย์ ในช่วงที่เก็บภาพโปสเตอร์ที่จัดแสดงที่เกาะกลางถนนราชดำเนิน มีประชาชนเข้ามาช่วยเก็บงานเพื่อนำไปเก็บที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ประชาชนที่มาช่วยเก็บภาพโปสเตอร์คิดว่าเป็นตนเองเป็นเจ้าของงานเหล่านี้ด้วย ซึ่งสร้างความประทับใจให้กับอาจารย์เป็นอย่างมาก การที่ศิลปินมารวมตัวกันทำกิจกรรมเนื่องจากมีความตระหนักถึงเหตุการณ์บ้านเมือง การเมืองที่เกิดขึ้น นับว่าเป็นการรวมตัวของทัศนศิลปินเพื่อทำกิจกรรมสะท้อนเหตุการณ์สังคมบ้านเมืองครั้งแรก และในขณะเดียวกันในช่วงเวลานั้นมีความขัดแย้งความคิดในเรื่อง ศิลปะเพื่อศิลปะกับ ศิลปะเพื่อชีวิต เกิดการปะทะและขัดแย้งกันอย่างรุนแรง อาจารย์ลาวัณย์เห็นว่าทำไมศิลปะจะทำงานเพื่อรับใช้สังคมหรือการเมืองไม่ได้ แต่ในอีกฟากหนึ่งเห็นว่าการทำงานศิลปะต้องทำเพื่อศิลปะ ศิลปะจะต้องมีความบริสุทธิ์ไม่มีความด้านการเมืองเข้ามามีอิทธิพล แต่กลุ่มศิลปินที่ทำงานศิลปะเพื่อชีวิตก็ยังรวมตัวทำกิจกรรมเพื่อสนับสนุนความคิดของนักศึกษาซึ่งมีศูนย์กลางที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เช่น การเขียนฉากเวทีปราศรัย ออกแบบโปสเตอร์ แผ่นพับของนักศึกษาที่เคลื่อนไหวเพื่อประชาธิปไตยในขณะนั้น อาจารย์ลาวัณย์ได้เคยเขียนภาพหนึ่งซึ่งมีสัญลักษณ์ซ้อนเคียว อาจารย์เสกสรรค์ ประเสริฐกุลซึ่งเป็นหัวหน้านักศึกษาในขณะนั้นเห็นว่ารูปที่อาจารย์เขียนใช้ไม่ได้ เนื่องจากมีรูปซ้อนเคียวแสดงถึงสัญลักษณ์ของคอมมิวนิสต์ซึ่งธรรมศาสตร์ถูกกล่าวหาเป็นคอมมิวนิสต์กลุ่มแนวร่วมศิลปินมีหน้าที่ช่วยสนับสนุนแนวความคิดของนักศึกษา เนื่องจากนักศึกษาจะเป็นผู้คิดกิจกรรมต่างๆ แต่ไม่สามารถทำงานนำเสนอด้านศิลปะได้ กลุ่มแนวร่วมศิลปินจึงเข้ามาช่วยสนับสนุนในด้านนี้เช่นทำโปสเตอร์ เขียนฉาก

ถาม กลุ่มศิลปินที่เข้าร่วมมีกลุ่มใดบ้าง

อาจารย์ลาวัณย์ ศิลปินที่เข้าร่วมมาจากทั่วประเทศ มีส่วนของอาจารย์จากประสานมิตร ศิลปากร จุฬาฯ จากต่างจังหวัดอาจารย์ทวี รัชนิกร วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีศิลปินร่วมกันเกือบร้อยคน แต่มีผู้ทำงานติดต่อประสานงาน 10 คน แต่มีการส่งโปสเตอร์เข้าร่วมกิจกรรมเป็นจำนวนมาก โปสเตอร์จากการจัดงานได้มีการถ่ายสไลด์ไว้แต่มีผู้ที่ยืมไปแล้วไม่ได้ส่งคืน

- ถาม ศิลปินซึ่งมาจากทั่วประเทศประสานงานและติดต่อกันอย่างไรในช่วงเวลานั้น
- อาจารย์ลาวัณย์ ศิลปินเดินทางเข้ามาประชุมที่กรุงเทพฯ
- ถาม อาจารย์ได้รับอิทธิพลจากข้อเขียนเรื่อง “ศิลปะเพื่อชีวิตและศิลปะเพื่อศิลปะ” ของ จิตร ภูมิศักดิ์หรือไม่ และอาจารย์ได้เรียนทันช่วงที่จิตร ภูมิศักดิ์สอนมหาวิทยาลัย ศิลปากรหรือไม่
- อาจารย์ลาวัณย์ อาจารย์ไม่ทันช่วงที่จิตร ภูมิศักดิ์สอนที่มหาวิทยาลัยศิลปากร แต่เคยได้ไปดูจิตร ภูมิศักดิ์สอนที่คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ เนื่องจากชื่นชมในงานเขียน เพลงและแนวคิดของจิตร และได้มีการทำเทปเพลงของจิตรออกมาขาย อาจารย์ยังได้ช่วยซื้อไว้ ในด้านความคิดศิลปะจิตรได้แสดงให้เห็นว่าศิลปะเป็นอย่างไร ศิลปะทำงานเพื่อสังคมได้อย่างไร ซึ่งแนวคิดนี้ขัดแย้งกับแนวทางศิลปะเพื่อศิลปะที่มองว่าศิลปะที่ทำงานเพื่อรับใช้สังคมเป็นการทำงานเพื่อนักการเมืองไปเป็นข้าราชการการเมือง
- ถาม การทำงานศิลปะที่สะท้อนการเมืองของอาจารย์ลาวัณย์มีอะไรบ้าง
- อาจารย์ลาวัณย์ อาจารย์วาดภาพเหมือนบุคคลสำคัญเช่น ปรีดีและท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ อาจารย์ป่วย อังภากร ในส่วนของอาจารย์ปรีดี อาจารย์ลาวัณย์มีความสนิทกับลูกสาวสามคนคือ อาจารย์ดุขฎิ สุตาและวาณี ส่วนของงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการเมืองอาจารย์ได้วาดรูปที่มีชื่อว่า “ทำไม” ซึ่งเป็นงานที่อาจารย์วาดจากประสบการณ์ของอาจารย์ที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 อาจารย์ถูกกล่าวหาว่าทำงานรับใช้ทรราชย์ เนื่องจากอาจารย์ได้รับวาดภาพเหมือนจอมพลถนอมและภรรยา เพื่อจะนำไปติดตั้งห้องประชุมโรงเรียนกองทัพบก ทั้งนี้อาจารย์ได้รับมอบหมายก่อนที่จะเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม เป็นเวลาหนึ่งปี และอาจารย์ใช้เวลา 11 เดือนในการวาดภาพ เมื่อเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ได้มีนักศึกษาเข้ามากรีดภาพที่เก็บไว้ที่ห้องทำงานที่มหาวิทยาลัยศิลปากร อาจารย์รู้สึกเสียใจกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเป็นอย่างมาก และเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 อาจารย์ถูกกล่าวหาว่าเป็นผู้แต่งหน้าให้กับผู้แสดงละครเวทีที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยแต่งหน้าให้เหมือนสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชและถูกกล่าวหาว่าเป็นคอมมิวนิสต์ สถานีวิทยุยานเกาะได้ประกาศชื่อ นามสกุลอาจารย์รวมถึงพ่อแม่ออกอากาศ ซึ่งตอนนั้นถ้าหากอาจารย์เดินออกไปนอกบ้านและมีคนเรียกว่าลาวัณย์ ดาวราย คงจะถูกฆ่าอย่างแน่นอน แม้ว่าเหตุการณ์ 6 จะจบแล้วแต่อาจารย์ก็ยังได้รับผลกระทบยังมีผู้ที่เชื่อว่า

อาจารย์เป็นผู้แต่งหน้าให้นักแสดงและเป็นคอมมิวนิสต์ รวมถึงเพื่อรวมงานยังแสดงที่ทำห่าเหินเนื่องจากกลัวจะถูกมองว่าเป็นคอมมิวนิสต์เช่นกัน อาจารย์จึงได้นำประสบการณ์ส่วนตัวนี้มาเขียนภาพที่ชื่อว่า “ทำไม” ซึ่งทางพิพิธภัณฑ์ทางด้านศิลปะที่ทางรัฐบาลจะจัดตั้งขึ้นได้ขอซื้อภาพนี้ไปจัดแสดง

สัมภาษณ์รองศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย

วันที่ 10 พฤษภาคม 2561 เวลา 9.00-11.00 น.

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒกรุงเทพมหานคร

ผู้สัมภาษณ์: อาจารย์สดชื่น ชัยประสาธน์ อาจารย์ศุภชัย อารีรุ่งเรือง และนางสาวกรรณิการ์ ฌอนมปัญญารักษ์

- ถาม โครงการศึกษาฯ ได้ทำวิจัยเกี่ยวกับสำเนียงร่วมทางศิลปะใน 5 สาขา โดยมีจุดหมายที่สำคัญคือ การเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 สมัยจอมพล ป. พิบูลย์สงคราม ช่วง 14 ตุลาคม 2516 6 ตุลาคม 2519 ในการสัมภาษณ์ครั้งนี้เป็นการเน้นที่ประเด็นในจุดหมายช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครองและสมัยจอมพล ป. ทั้งนี้ต้องขอบคุณหนังสือรวมงานวิจารณ์ “ศิลปวิจารณ์” ที่ได้ให้ข้อมูลที่สำคัญเช่น จักรวรรดิศิลปินในการทำวิจัยมีข้อมูลในส่วนนี้น้อยมาก อยากทราบว่าอาจารย์อำนาจมีข้อมูลในส่วนนี้น้อยเท่าไร
- อาจารย์อำนาจ หลังจากปี 2546 อาจารย์รับตำแหน่งรองอธิการบดี และได้หยุดการทำงานวิจัย การเขียนวิจารณ์ และปัจจุบันอาจารย์ทำงานด้านการสร้างโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒสมเด็จพระเจ้าที่อำเภอแม่แจ่ม จังหวัดเชียงใหม่ และการสร้างแหล่งเรียนรู้บริเวณชายแดนประเทศกัมพูชาและพม่า จึงทำให้ในหลายประเด็นอาจจะลบเลือนไม่แหลมคมเท่ากับงานที่เคยได้ทำมาในอดีต
- ถาม เมื่ออาจารย์เขียนบทความที่เกี่ยวกับกลุ่มจักรวรรดิศิลปิน อาจารย์ได้เก็บข้อมูลในการเขียนไว้หรือไม่
- อาจารย์อำนาจ เนื่องจากต้องย้ายสถานที่ทำงานหลายครั้งจึงเก็บเฉพาะข้อมูลที่สำคัญไว้ที่บ้าน ข้อมูลที่เกี่ยวกับจักรวรรดิศิลปินไม่ได้เก็บไว้ แต่การที่ได้เขียนเรื่องนี้ได้เป็นหลักฐานว่ามีกลุ่มศิลปินรวมตัวกันเกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น กลุ่มจักรวรรดิศิลปินเป็นการรวมกลุ่มของศิลปินหลากหลายสาขาทั้งด้านวรรณกรรม ในส่วนทัศนศิลป์เช่น เหม เวชกร อาจารย์สิทธิธรรม โรหิตะสุขที่มีข้อมูลและศึกษาประเด็นนี้อย่างละเอียด ซึ่งอ่านได้จากหนังสือกลุ่มศิลปินวัฒนธรรมในประเทศไทยบทสำรวจสถานการณ์ และ ความเคลื่อนไหว ในช่วง พ.ศ. 2516-2560 หนังสือรวบรวมข้อมูลไว้เป็นอย่างดี เป็นการค้นคว้าในรุ่นลูกศิษย์ที่ละเอียดลึกกว่าที่อาจารย์ได้เคยทำไว้

- ถาม กลุ่มจักรวรรดิศิลปินในด้านจิตรกรรมได้รวมตัวกันจัดแสดงงานศิลปะสองครั้งที่ศาลาเฉลิมกรุงในปี 2587 และ 2589 อาจารย์ทราบหรือไม่ว่าผลงานที่จัดแสดงเป็นอย่างไร และได้มีการวิจารณ์งานที่จัดแสดงด้วยหรือไม่
- อาจารย์อำนาจ จากที่ได้เคยค้นคว้าไว้มีผู้วิจารณ์งานที่จัดแสดงไว้ ซึ่งสามารถหารายละเอียดได้จากวิทยานิพนธ์ปริญญาเอกเรื่อง ประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2480- ทศวรรษที่ 2530” ของสิทธิธรรม โรหิตะสุขได้ การจัดแสดงศิลปะในครั้งนั้นเป็นการต่อต้านกลุ่มนายทุนของทัศนศิลป์ จะเห็นได้ว่าเป็นการรวมกลุ่มกันของศิลปินที่ทำงานเพื่อทางพาณิชย์ ไม่ใช่เป็นการทำงานศิลปะบริสุทธิ์ แต่เป็นภาพสะท้อนศิลปะในสังคมไทยแต่เดิมที่เป็นมาที่ไม่ได้เป็นการแยกศิลปะว่าเพื่อศิลปะหรือการค้า
- ถาม ทัศนศิลป์ของประเทศไทยไม่ได้เริ่มต้นด้วยศิลปะบริสุทธิ์ในแบบตะวันตก ศิลปินเริ่มต้นจากการเป็นช่างใช้ไหมคะ
- อาจารย์อำนาจ ทัศนศิลป์ในประเทศไทยไม่ใช่ในแบบตะวันตก เนื่องจากมีพื้นฐานจากงานช่างดังที่เป็นงานช่างสิบหมู่และได้กลายมาเป็นโรงเรียนเพาะช่าง แนวคิดศิลปะตะวันตกเริ่มจากในระบบการศึกษาโดยจากอาจารย์ศิลป์ พีระศรีผ่านทางมหาวิทยาลัยศิลปากร ส่วนนอกระบบมีศิลปินเช่นขรรค์ชัยโชติได้รับอิทธิพลตะวันตกจากการเห็นภาพแบบตะวันตกและฝึกหัดวาดตาม จึงมีการแบ่งระหว่างศิลปินกับช่างในทางศิลปะไทยซึ่งเกิดขึ้นกับตัวบุคคลและสถาบัน จึงเกิดเป็นกระบวนการพัฒนาศิลปะไทย
- ถาม พื้นฐานศิลปะไทยมาจากช่าง ดังนั้นการที่การปรับศิลปะให้เห็นศิลปะบริสุทธิ์ (pure art) ในแบบตะวันตก แล้วช่างซึ่งเป็นกลุ่มคนทำงานศิลปะกลุ่มใหญ่มีความคิดในเรื่องที่ว่าช่างมีศักดิ์ศรีมากกว่าศิลปินซึ่งเป็นความคิดแบบใหม่หรือไม่
- อาจารย์อำนาจ ช่างถือว่าตนเองมีสถานะมีตัวตนของตนเอง ทำงานให้กับสถาบันศาสนาและราชสำนัก ในขณะที่อีกฝ่ายหนึ่งก็มีสถานะเป็นตัวแทนความก้าวหน้าโลกสมัยใหม่ การแบ่งในลักษณะนี้หากมีความใจกว้างพอก็จะเป็นการยอมรับว่าแต่ละฝ่ายมาจากปรัชญาที่แตกต่างกัน แต่การแบ่งในสังคมไทยเป็นการแบ่งว่าฝ่ายตนเองดีกว่า เหนือกว่า บริสุทธิ์กว่า จึงเกิดเป็นการเผชิญหน้ากันซึ่งเกิดขึ้นจริงในช่วงเวลาหนึ่ง แต่ในปัจจุบันก็ไม่มีความรู้สึกเช่นนี้แล้ว เนื่องจากมีความคิดเรื่องการข้ามเวลาอดีตปัจจุบัน ข้ามพรมแดนข้ามวัฒนธรรม จึงไม่มีการแบ่งแยกหรือไม่สามารถที่จะแบ่งแยกได้อย่างชัดเจน แต่จาก

- หลักฐานพบว่าในอดีตมีการเผชิญหน้าและแบ่งแยกระหว่างผู้ที่ทำงานศิลปะเพื่อศิลปะกับการค้าอย่างชัดเจน
- ถาม ในยุคเริ่มก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรนักศึกษาส่วนใหญ่เป็นนักเรียนที่มาจากเพาะช่างจากการศึกษาพบว่านักศึกษาศิลปากรที่มาจากเพาะช่างไม่ค่อยแสดงตนเองว่ามาจากเพาะช่างมากนัก ส่วนนี้มาจากความคิดเรื่องช่างกับศิลปินหรือไม่
- อาจารย์อำนาจ เมื่อเกิดการแบ่งระหว่างช่างกับศิลปินอย่างชัดเจนทำให้บางคนไม่ต้องการที่จะแสดงตนเองเนื่องจากการเป็นลูกศิษย์อาจารย์ฝรั่งทำให้ทันสมัยกว่า
- ถาม ช่วงเวลานั้นโรงเรียนเพาะช่างก็มีอาจารย์ชาวตะวันตกและชาวญี่ปุ่นมาสอนเช่นเดียวกัน
- อาจารย์อำนาจ ถูกต้องโรงเรียนเพาะช่างมีอาจารย์ชาวตะวันตกเข้ามาสอน ในส่วนแนวความคิดของอาจารย์ศิลป์แม้จะเป็นแบบตะวันตกแต่ก็ไม่ใช่ตะวันตกสมัยใหม่ แนวคิดของอาจารย์ศิลป์เป็นแนวอนุรักษ์นิยมตะวันตกแบบคลาสสิก ซึ่งช่วงเวลานั้นแนวคิดศิลปะตะวันตกได้ไปไกลกว่าความของท่าน แต่เนื่องจากท่านเป็นชาวตะวันตกจึงได้รับความเชื่อถือมากกว่า และการจัดระบบการศึกษาในช่วงนั้นมหาวิทยาลัยศิลปากรได้รับวุฒิปริญญาตรี ส่วนเพาะช่างได้วุฒิ ปวส. ฐานการศึกษาที่แตกต่างกันทำให้นักเรียนจากเพาะช่างที่ต้องการได้ความรู้ในแบบตะวันตกและใบปริญญาตรีจะต้องไปเรียนต่อศิลปากร ซึ่งในเวลาต่อมามีทางเลือกเพิ่มมากขึ้นเมื่อประธานมิตรเปิดด้านศิลปะในระดับปริญญาตรี จึงมีนักเรียนเพาะช่างเข้ามาเรียน นิสิตรุ่นแรกคืออาจารย์วิรุณ ตั้งเจริญ ซึ่งทำให้เกิดการศึกษาศิลปะในระดับอุดมศึกษามีสองแนวทางคือ สายที่เน้นการสร้างตัวงานศิลปะคือมหาวิทยาลัยศิลปากร และอีกสายหนึ่งคือการสร้างคนผลิตครูศิลปะ ซึ่งในความเป็นจริงทั้งสองส่วนมีความเชื่อมโยงและเกี่ยวเนื่องกัน เนื่องจากการมีครูศิลปะที่สอนให้รู้จักและรักศิลปะตั้งแต่เด็ก เป็นการสร้างผู้ที่มีความรู้ด้านศิลปะและผู้สนใจงานศิลปะ และคนกลุ่มนี้ก็จะซื้องานศิลปะสะสม
- ถาม การสอนศิลปะในแนวของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒเน้นด้านการสร้างผู้ที่มีความรู้ด้านศิลปะใช้ไหม
- อาจารย์อำนาจ เป็นการสอนเน้นสร้างครูศิลปะ แต่อาจารย์อารี สุทธิพันธุ์ผู้ก่อตั้งหลักสูตรจบด้าน MFA จึงเกิดการผสมผสานด้านศิลปศึกษากับศิลปะบริสุทธิ์ จึงทำให้การเรียนศิลปะที่ประธานมิตรมีลักษณะเฉพาะที่มีทั้งศิลปศึกษาและการสร้างงานศิลปะอยู่ร่วมกัน

- ถาม โรงเรียนเพาะช่างก่อตั้งก่อนมหาวิทยาลัยศิลปากร 30 ปี แต่เมื่อจอมพล ป. มีความคิดที่จะสนับสนุนสถาบันการศึกษาด้านศิลปะจึงก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรแทนที่จะต่อยอดจากโรงเรียนเพาะช่าง ซึ่งเป็นสถาบันการศึกษาด้านศิลปะที่มีอยู่เดิมแล้ว
- อาจารย์อำนาจ จอมพล ป. ต้องการที่เน้นความทันสมัยแบบตะวันตกและการสร้างประเทศให้มีความทันสมัยในแบบตะวันตก ซึ่งในด้านศิลปะการสร้างรูปปั้น อนุสาวรีย์เป็นงานศิลปะแบบตะวันตกที่จอมพล ป. ให้ความสนใจ เพื่อที่จะเน้นถึงตัวบุคคลซึ่งเป็นความคิดในช่วงเวลานั้น
- ถาม จอมพล ป. มีความสนใจศิลปะที่จะมาสนับสนุนความคิดของตนเองใช้หรือไม่
- อาจารย์อำนาจ จอมพล ป. ต้องการที่จะใช้ศิลปะในการนำเสนอความคิดของตนเอง และเมื่ออาจารย์ศิลป์สามารถที่จะสร้างงานศิลปะเพื่อตอบสนองแนวคิดของจอมพล ป. ได้ จอมพล ป. จึงให้การสนับสนุนในการก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร อาจารย์ศิลป์เป็นผู้ออกแบบอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย เฉพาะในส่วนของการหล่อพานแว่นฟ้า การปั้นรูปส่วนหนึ่งเป็นฝีมือของทางเพาะช่างซึ่งเป็นลูกมืออาจารย์ศิลป์ จะเห็นได้ว่าการสร้างอนุสาวรีย์ รูปปั้นต่างๆ ลูกมือมีส่วนสำคัญอย่างยิ่ง ดังนั้นอาจารย์ศิลป์จึงมีความคิดที่จะก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรเพื่อสร้างกลุ่มคนที่จะมาทำงานด้านนี้ ในช่วงเวลานั้นก็มีเพียงเพาะช่างที่เปิดสอนในด้านนี้ โดยอาจารย์ศิลป์ได้ต่อยอดจากโรงเรียนเพาะช่างและได้นำความรู้ในแบบตะวันตกเข้ามาด้วย
- ถาม การสร้างงานศิลปป็นในสมัยจอมพล ป. ศิลปินรับทำงานจากรัฐบาลหรือทำงานโดยอิสระ
- อาจารย์อำนาจ ในช่วงเวลานั้นการทำงานศิลปะเป็นการทำงานมาจากรัฐบาล เนื่องจากยังไม่มีคหบดีที่จะสะสมและซื้องานศิลปะ ส่วนเจ้าและขุนนางก็ไม่มีความสามารถสนับสนุนศิลปินได้อย่างเช่นในอดีต รัฐ ส่วนราชการจึงเป็นผู้ว่าจ้างศิลปินในการสร้างงานศิลปะที่สำคัญ ศิลปินจึงต้องทำงานเพื่อที่จะสนองต่อนโยบายของหน่วยงานราชการและรัฐบาล และอีกส่วนหนึ่งเป็นการทำงานวาดรูปเพื่อประกอบหนังสือเท่านั้น
- ถาม การรวมตัวของศิลปินในกลุ่มจักรวรรดิศิลปินเพื่อเป็นการต่อต้านนายทุนที่กดขี่ในขณะนั้น กลุ่มนายทุนที่กล่าวถึงสามารถที่จะระบุได้ใหม่ว่าเป็นกลุ่มใด
- อาจารย์อำนาจ ผู้ที่เป็นเจ้าของหนังสือพิมพ์จะต้องมีทุนสนับสนุนและยังมีกลุ่มการเมืองที่ให้การสนับสนุน กลุ่มจักรวรรดิศิลปินเป็นการรวมศิลปินในหลากหลายสาขาเพื่อต่อสู้เพื่อความความไม่เป็นธรรมของนายทุนก็เพื่อความอยู่รอดเรื่องปากท้องของศิลปิน นอกจากนี้ยังต่อสู้เพื่อความเท่าเทียมและมีศิลปินบางคนที่มีความคิดเรื่องสังคมนิยม ซึ่ง

- การที่ศิลปินมารวมตัวกันเนื่องจากมีความเดือนร้อนที่ตรงกันคือไม่ได้รับความยุติธรรมซึ่งไม่ใช่เป็นฝ่ายซ้ายหรือความคิดเรื่องสังคมนิยมเท่านั้น แต่เป็นศิลปินที่ได้รับความไม่เป็นธรรม เนื่องจากกลุ่มทุนเอาเปรียบต้องการกำไรจากการลงทุนเท่านั้น
- ถาม *นั่นแสดงว่าในช่วงเวลานั้นเกิดทุนทางด้านศิลปะแล้ว*
- อาจารย์อำนาจ กลุ่มทุนศิลปะเกิดขึ้นแล้วเป็นกลุ่มเอกชนที่ลงทุนของเพื่อแสวงหาผลประโยชน์จนศิลปินรวมตัวกันต่อต้านทางด้านวรรณกรรมต้องออกหนังสือเพื่อนำเสนองานเองเช่นกลุ่มสภาพบุรุษ ส่วนทัศนศิลป์ก็มีการจัดแสดงงานศิลปะที่ศาลาเฉลิมกรุงสองครั้ง
- ถาม *ในช่วงปลายสมัย จอมพล ป. มีแนวความคิดต่อต้านคอมมิวนิสต์ซึ่งได้รับอิทธิพลจากสหรัฐอเมริกา*
- อาจารย์อำนาจ แนวคิดต่อต้านคอมมิวนิสต์เด่นชัดในสมัยจอมพลสฤษดิ์ซึ่งเป็นตัวแทนของอเมริกา ในส่วนปลายสมัยจอมพล ป. รัฐบาลมีความพยายามจะเข้าเป็นสมาชิกองค์การสหประชาชาติ รัฐบาลจึงดำเนินนโยบายสองหน้า ด้านหนึ่งมีความสัมพันธ์อันดีกับสหรัฐซึ่งเป็นชาติมหาอำนาจเสรีนิยมสนับสนุนประชาธิปไตย และอีกด้านหนึ่งก็ติดตอสัมพันธ์กับจีนและรัสเซียอย่างลับๆ ทั้งนี้ได้ส่งศิลปิน นักศึกษาไปศึกษา ทัศนศึกษาทั้งสองประเทศ ซึ่งอาจารย์กำจร สุนพงษ์ศรีก็เดินทางไปรัสเซียและจีนจนเกือบกลับประเทศไทยไม่ได้ การต่อต้านคอมมิวนิสต์มีความเข้มข้นในสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์และยังมีการฟื้นฟูสถาบันกษัตริย์กลับมาอีกครั้งเพื่อที่จะไม่ให้คุณปรีดีกลับมาใช้อำนาจได้ และมีความพยายามใส่ร้ายคุณปรีดีเพื่อให้ประชาชนหวาดระแวงคุณปรีดี ซึ่งนายแพทย์ประเวศ วะสีได้ให้ข้อคิดเห็นว่าคุณปรีดีช่วยสถาบันกษัตริย์ไว้ เนื่องจากหากไม่เกิดการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครองปี 2475 สถาบันกษัตริย์จะต้องปะทะโดยตรงกับประชาชนเนื่องจากปัญหาเศรษฐกิจตกต่ำ สงครามโลกครั้งที่สอง ในสุดท้ายจะทำให้สถาบันกษัตริย์และประชาชนเกิดการปะทะกันและผลอาจจะออกมารุนแรงกว่าการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475
- ถาม *หลังปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ทางด้านทัศนศิลป์มีกระบวนการแสดงความคิดเห็นด้วยและต่อต้านหรือไม่*
- อาจารย์อำนาจ ขอให้อ่านรายละเอียดในหนังสือ *กลุ่มศิลปินพัฒนธรรมในประเทศไทยบทสำรวจสถานภาพ และ ความเคลื่อนไหว ในช่วง พ.ศ. 2516-2560* ของอาจารย์สิทธิธรรม โรหิตะสุข ซึ่งได้ทำวิจัยต่อยอดจากงานของอาจารย์ที่เคยทำได้ไว้

- ถาม มีหนังสือที่เขียนขึ้นมาในช่วงก่อน 2500 และส่งผลต่อศิลปะในประเทศไทยเป็นอย่างมาก เช่น ศิลปสงเคราะห์ ของอาจารย์ศิลป์ พีระศรี นอกจากนี้ยังมีหนังสือที่เขียนเกี่ยวกับศิลปะไทยออกมาเป็นจำนวนมากเช่นเดียวกัน รวมถึงวารสารศิลปากร จะเห็นได้ว่าหนังสือที่เกี่ยวกับศิลปะมีเป็นจำนวนหนึ่ง แต่การเขียนวิจารณ์งานศิลปะในช่วงสมัยจอมพล ป. มีมาน้อยอย่างไร
- อาจารย์อำนาจ มีการเขียนวิจารณ์ศิลปะบ้างเช่น อาจารย์แสงอรุณ รัตกลีกร เป็นการเขียนวิจารณ์แนวสมัยใหม่และมีอิทธิพลต่อกลุ่มสถาปัตยกรรม ในมุมมองของอาจารย์เอง อาจารย์แสงอรุณเป็นนักวิจารณ์ศิลปะสมัยใหม่ที่น่าสนใจ แม้ว่าท่านจะเป็นสถาปนิกแต่ได้แสดงทัศนวิจารณ์ทางด้านศิลปะที่น่าสนใจหลายประเด็น และยังเป็นคนกลุ่มแรกๆ ที่เรียกร้องในด้านสิ่งแวดล้อมในประเทศไทยอีกด้วย
- ถาม อาจารย์รู้จักนักวิจารณ์ชื่อกรกช หลักเพชร
- อาจารย์อำนาจ กรกช หลักเพชร เป็นนักวิจารณ์ที่สังกัดในกลุ่มสยามรัฐ เขียนงานวิจารณ์ศิลปะเป็นจำนวนมากและทำงานที่ยูซีเอสของอเมริกา โดยจบการศึกษาจากเพาะช่าง ซึ่งเป็นที่น่าเสียดายที่ยังไม่มีการรวบรวมบทวิจารณ์ของกรกชที่เขียนในสยามรัฐ หากสนใจสามารถที่จะค้นได้จากสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์และหนังสือพิมพ์สยามรัฐรายวันที่หอสมุดแห่งชาติ กรกชเป็นนักวิจารณ์ที่มีความคิดสมัยใหม่และในขณะเดียวกันเป็นตัวแทนกลุ่มเพาะช่างที่พยายามอธิบายความคิดด้านศิลปะของเพาะช่าง ความคิดของกรกชแม้จะเป็นสมัยใหม่ แต่ก็แตกต่างจากอาจารย์แสงอรุณที่เป็นในแบบตะวันตก ในช่วงปี 2502 อาจารย์อำนาจเป็นนักเรียนโรงเรียนเพาะช่างยังได้เคยพบกับกรกชในฐานะศิษย์เก่าเพาะช่างมาบรรยายให้รุ่นน้องที่โรงเรียน แต่ไม่เคยได้สนทนาเป็นการส่วนตัวด้วย ซึ่งชื่อกรกช หลักเพชร อาจจะเป็นนามแฝงในการเขียนวิจารณ์ กรกชเป็นบุคคลที่มีบทบาทในการวิจารณ์ศิลปะ หากสามารถหาบทวิจารณ์ของกรกชมานำเสนอได้จะเป็นการนำเสนอการวิจัยที่ไม่เคยมีใครนำเสนออีกด้วย
- ถาม คุณกรกช มีบทบาทต่อโรงเรียนเพาะช่างพอสมควร
- อาจารย์อำนาจ คุณกรกชมีบทบาทต่อโรงเรียนเพาะช่างในเรื่องความพยายามอธิบายศิลปะไทยสมัยใหม่ ช่วงเวลานั้นมีข้อสงสัยว่าจิตรกรรมไทยเป็นเพียงการลอกแบบเดิมเท่านั้นหรือมีการพัฒนา ซึ่งคุณกรกชพยายามอธิบายว่าศิลปะไทยมีการพัฒนาเช่น เถลิง นาคีรักษ์ (ศิลปินแห่งชาติ) แม้จะทำงานด้านศิลปะไทยแต่ไม่ได้ทำงานในแบบอนุรักษเป็นศิลปะ

ไทยที่มีการพัฒนามาอีกขั้นหนึ่ง มาจนถึงอาจารย์เขียนที่คลี่คลายงานศิลปะไทยเช่นการปั้นรูปคนเป่าขลุ่ย

ถาม *การทำงานศิลปะไทยมีความเชื่อว่าจะต้องทำตามแบบครูเท่านั้นหรือไม่ หรือสามารถที่จะพัฒนาสร้างสรรค์ต่อเนื่องได้*

อาจารย์อำนาจ มีกลุ่มศิลปินที่ทำงานศิลปะไทยและพัฒนางานศิลปะไทยเช่น กมล ทัศนาชลี ซึ่งเป็นลูกศิษย์อาจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ ศิลปินกลุ่มนี้มีหลายสิบคน ในการค้นคว้าของอาจารย์ที่ผ่านมาได้พบเอกสารที่เกี่ยวข้องกับศิลปินกลุ่มนี้ที่ได้พัฒนาศิลปะไทย นอกจากนี้ยังมีกลุ่มวิจารณ์ศิลปะที่น่าสนใจคือจิตร ภูมิศักดิ์ ที่เขียนหนังสือ *ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน* ซึ่งเป็นงานที่ส่งผลถึงปัจจุบัน

ถาม *บทความศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน ของจิตร ภูมิศักดิ์ส่งผลต่อวงการศิลปะอย่างไรบ้าง*

อาจารย์อำนาจ อาจารย์ยืนยันว่าวงการทัศนศิลป์ได้รับความคิดก้าวหน้ามาจากศิลปินด้านวรรณกรรม และมาประยุกต์เป็นงานทัศนศิลป์ อาจารย์เองก็ได้รับอิทธิพลจากด้านวรรณกรรมได้อ่านงานของศรีบูรพา กุหลาบ จิตร (สามารถอ่านรายละเอียดเพิ่มเติมในหนังสือที่อาจารย์ให้)

ถาม *การแบ่งแยกระหว่างศิลปะเพื่อชีวิตกับศิลปะเพื่อศิลปะเกิดขึ้นในช่วงเวลานี้หรือไม่*

อาจารย์อำนาจ เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานี้ ที่ศิลปินหัวก้าวหน้าได้รับแนวคิดนี้ แต่ก็ไม่ได้เป็นการรับความคิดนี้ทั้งหมดเป็นการรับมาบางอย่างเท่านั้น

ถาม *เนื่องจากโครงการทำวิจัยศิลปะหลายสาขา จะเห็นได้ว่าทัศนศิลป์และวรรณกรรมปรับตัวและรับรู้ความเปลี่ยนแปลงของสังคมได้ค่อนข้างที่จะรวดเร็ว*

อาจารย์อำนาจ ในส่วนนี้ยังไม่สามารถยืนยัน แต่การที่ศิลปินทัศนศิลป์มีเพื่อนรู้จักศิลปินด้านวรรณกรรมจึงมีการแลกเปลี่ยนความคิดและผสมผสานความคิดของศิลปินข้ามสาขา

ถาม *จากบทความของอาจารย์ได้กล่าวว่าวงการทัศนศิลป์ในประเทศไทยซบเซาลงในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จึงอยากทราบว่าช่วงก่อนเกิดสงครามโลกทัศนศิลป์มีความคึกคักอย่างไรบ้าง*

อาจารย์อำนาจ ทั้งหมดมหาวิทยาลัยศิลปากรและเพาะช่างพบปัญหาเช่นเดียวกันว่า ศิลปะคืออะไร ดังนั้นอาจารย์ศิลป์จึงจัดให้มีการประกวดงานศิลปะเพื่อที่จะให้ประชาชนได้รู้จักและเข้าใจศิลปะ ทำให้เกิดความคึกคักในวงการศิลปะ และอาจารย์ป่วย อังภากรณีให้การสนับสนุนการจัดงานแสดงศิลปะเป็นอย่างมาก สถานการณ์ที่เกิดขึ้นคือประชาชนไม่รู้จัก

และเข้าใจศิลปะ โดยเฉพาะศิลปะในแบบตะวันตกจึงไม่เกิดการซื้องานศิลปะเก็บสะสม เนื่องจากแต่เดิมงานศิลปะไทยใช้เพื่อในการประดับตกแต่งวัด พระราชวัง ความตื่นตัวในเรื่องศิลปะสมัยใหม่น้อยมาก

ถาม ในสมัยจอมพล ป. มีความพยายามจัดประกวดงานศิลปะ อาจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ก็เคยชนะในการประกวดเช่นเดียวกัน เป็นการตอบสนองนโยบายรัฐนิยมของจอมพล ป. อีกด้วย และในส่วนของศิลปะที่ต่อต้านจอมพล ป. มีบ้างหรือไม่

อาจารย์อำนาจ ในส่วนทางการเมืองมีการต่อต้านจอมพล ป. แต่ทางด้านทัศนศิลป์เท่าที่อาจารย์มีข้อมูลไม่มีการรวมกลุ่มกันเพื่อต่อต้านจอมพล ป. ศิลปินไม่ได้สร้างงานที่จะแสดงถึงการต่อต้านจอมพล ป. ทั้งจากสภาพแวดล้อม บรรยายภาศในช่วงเวลานั้นไม่ทำให้เกิดการที่ศิลปินจะนำเสนอความคิดทางด้านการเมืองออกมาทางงานศิลปะเหมือนเช่นในปัจจุบัน และศิลปินเองก็ต้องพึ่งพาด้านการเงินจากภาครัฐในการสร้างงานศิลปะ ดังนั้นอาจารย์ศิลป์ได้ระบายความรู้สึกน้อยใจหลายครั้งที่รัฐไม่ให้การสนับสนุนศิลปะ ซึ่งต่อมาภายหลังมีกลุ่มทุนที่ให้การสนับสนุนศิลปินในการสร้างงานศิลปะคือกลุ่มธนาคาร

ถาม เนื่องจากอาจารย์อำนาจเป็นศิษย์เก่าโรงเรียนเพาะช่าง ช่วงที่อาจารย์เรียนอยู่นั้นให้ความสำคัญกับศิลปะไทยกับศิลปะตะวันตกมากน้อยอย่างไรบ้าง

อาจารย์อำนาจ อาจารย์เรียนเพาะช่างในช่วงปี 2506-2511 ส่วนอาจารย์วิรุณเรียนเพาะช่างรุ่นเดียวกับอาจารย์อำนาจ แต่เข้ามาเรียนที่ประสานมิตรก่อนคือปี 2511 ซึ่งเป็นรุ่นแรกที่เปิดด้านศิลปะและอาจารย์อำนาจตามมาเรียนในปีต่อมา 2512 ความคิดที่ได้ที่โรงเรียนเพาะช่างมีทั้งสองสาย เนื่องจากอาจารย์ส่วนหนึ่งเป็นอาจารย์ที่มาจากช่างสิบหมู่ซึ่งเป็นครูช่าง และการเรียนศิลปะสมัยใหม่ โดยที่ในช่วงนั้นอาจารย์กำลังเข้ามาเป็นอาจารย์รุ่นใหม่ที่โรงเรียนเพาะช่าง อาจารย์เคยไปดูอาจารย์กำลังสอนศิลปะสมัยใหม่ อาจารย์ไพโรจน์ สโมสร อาจารย์ชาญรงค์ เมื่อเข้าไปเรียนจึงมีทั้งระบบคิดแบบเก่าและใหม่ทั้งสองอย่าง แต่เมื่อมาเรียนที่ประสานมิตรได้รับแนวคิดที่มากกว่าเพาะช่าง

ถาม เมื่อกล่าวถึงศิลปะสมัยใหม่ส่วนใหญ่จะนึกถึงมหาวิทยาลัยศิลปากร แต่ในส่วนของเพาะช่างเป็นฐานสำคัญที่จะสร้างบุคลากรที่จะไปเรียนต่อที่มหาวิทยาลัยศิลปากร แต่ไม่มีการกล่าวในประเด็นนี้นัก

อาจารย์อำนาจ การศึกษาศิลปะสมัยใหม่ ผู้ที่จะทำงานศิลปะสมัยใหม่มีทั้งผู้ที่เห็นรูปแบบและนำมาทำ เช่น Impressionism Cubism เป็นสิ่งที่ศิลปินทำได้โดยการนำรูปแบบเข้ามาใช้และเปลี่ยนวิธีสร้างงาน ศิลปะ ในช่วงแรกอาจารย์ยืนยันว่าเป็นการศึกษาเพียง

รูปแบบไม่ได้ศึกษาความคิดและปรัชญาของศิลปะ ศิลปะสมัยใหม่ซึ่งเป็นกระแสประชาธิปไตย เสรีนิยม ป้างอกบุคคล คุณค่าของบุคคล แต่ช่วงแรกผู้ที่ทำงานศิลปะสมัยใหม่บางคนยังคงมีความคิดอนุรักษนิยม เผด็จการ อำนาจนิยม แต่ก็ทำงานศิลปะสมัยใหม่ซึ่งมีความย้อนแย้งอยู่ในตัว ซึ่งสิ่งนี้เกิดขึ้นจริง ดังนั้นการพัฒนาศิลปะสมัยใหม่ในช่วงแรกจึงมีสิ่งศิลปะไม่เข้าใจเชิงลึกปรัชญาของศิลปะ แต่สามารถที่จะสร้างงานตามรูปแบบสมัยใหม่ได้

ถาม *ในส่วนของคุณฉวล์ย์ ดัชนี การสร้างงานศิลปะที่สะท้อนศาสนาที่แหวกขนบเดิมเป็นอย่างไร*

อาจารย์อานาจ คุณฉวล์ย์เป็นคนฉลาดและเป็นแบบอย่างให้ศิลปินภาคเหนือหลายคนเช่น เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ คุณฉวล์ย์เป็นผู้ที่รักการอ่าน การศึกษา มีความเข้าใจในเรื่องปรัชญาพุทธศาสนาและนำไปใช้ในการสร้างงานศิลปะ คุณฉวล์ย์มีความความสามารถในการพูดและนำเสนอผลงานของตนเอง งานศิลปะของฉวล์ย์ที่สั่นสะเทือนวงการศิลปะและสังคมไทย จนเกิดการแบ่งข้างของนักวิชาการเป็นสองขั้วคือ มรว.คึกฤทธิ์ ปราโมทย์ กับ ศ.สิวลักษณ์ และนักวิชาการสองคนนี้มีศิลปินที่อยู่ในฝ่ายของตนเอง ซึ่งต้องนับว่าทั้งสองท่านเป็นผู้ที่ให้การสนับสนุนศิลปิน มรว.คึกฤทธิ์มีสื่อคือสยามรัฐที่จะสนับสนุนเผยแพร่ผลงานของศิลปิน เช่นเดียว ศ.สิวลักษณ์ ที่มีสังคมศาสตร์ปริทัศน์ในการนำเสนอศิลปะ ศิลปินเองก็ต้องมีกลุ่มและมีที่ยืนในทางศิลปะของตนเองด้วย

ถาม *บทบาทของสื่อ ในช่วงที่อาจารย์เขียนงานวิจารณ์ในมติชน ในส่วนตัวที่อาจารย์สามารถที่จะเขียนสนับสนุนผลงานของศิลปิน และอาจารย์มีศิลปินในกลุ่มเหมือนอย่างสองท่านที่ได้กล่าวมาข้างต้นหรือไม่*

อาจารย์อานาจ จากการประเมินการเขียนวิจารณ์ด้วยตนเองเบื้องต้นแล้ว อาจารย์ให้พื้นที่กับทุกความคิดทุกกลุ่มศิลปิน เพียงแต่อาจารย์นำเสนอศิลปินซึ่งมีพื้นที่น้อยให้มาอยู่ในพื้นที่สื่อที่อาจารย์เขียน ก็เป็นการเพิ่มพื้นที่ที่เดิมมีอยู่น้อยให้มากขึ้น โดยความจริงก็คือกลุ่มที่มีพื้นที่มากอาจจะมีพื้นที่ถึง 80% กลุ่มที่มีพื้นที่น้อยมีเพียง 20% เมื่ออาจารย์เขียนแนะนำให้กลุ่มที่มีพื้นที่น้อยได้มีพื้นที่เพิ่มมากขึ้นแต่ไม่ได้มากเท่ากลุ่มกระแสหลัก จึงมีผู้มองว่าอาจารย์เอนเอเข้าอีกข้างหนึ่ง แต่อาจารย์ยังคงนำเสนอกลุ่มศิลปินที่ไม่มีสำนักเพื่อที่จะให้ศิลปินเหล่านี้ได้มีพื้นที่และเป็นที่รู้จักมากขึ้น

ถาม *ปัญหากรรมการการตัดสินงานศิลปกรรมแห่งชาติอาจารย์ได้อยู่ร่วมหรือไม่ ใครคือกระออม พันเมืองอาจารย์ทราบหรือไม่*

- อาจารย์อำนาง อาจารย์อยู่ในช่วงที่เกิดปัญหาดังกล่าว กระออม พันเมือง คืออาจารย์ถกล ปรียาคุณิตพงษ์ ท่านเป็นผู้ที่สั่นสะเทือนงานศิลปกรรมแห่งชาติ โดยเป็นผู้ที่เก็บข้อมูล และนำออกเผยแพร่ ท่านได้เสียชีวิตไปเมื่อไม่นานนี้ ท่านได้ร่วมกับ*โลกศิลปะ* ซึ่งหากศึกษาในประเด็นจักรวรรดิสลปินจะเป็นร่องรอยของวารสาร*โลกศิลปะ*ที่มีการรวมตัวของศิลปินหลากหลายสาขาเหมือนกัน
- ถาม *กลุ่มที่ต่อต้านการประกวดงานศิลปกรรมแห่งชาติได้มารวมตัวเป็นชมรมศิลปกรรมและได้มีการทำกิจกรรมอาจารย์มีข้อมูลของชมรมศิลปกรรมแห่งชาติหรือไม่*
- อาจารย์อำนาง สามารถอ่านรายละเอียดได้จากหนังสือ การรวมตัวกันได้สลายกลุ่มไปเนื่องจากภารกิจของแต่ละบุคคลและความคลี่คลายในการต่อต้านกับระบบที่เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งนับว่าเป็นการสร้างหน้าประวัติศาสตร์ที่สำคัญของทัศนศิลป์ไทยอีกครั้งหนึ่ง

สัมภาษณ์ศาสตราจารย์กำจร สุนพงษ์ศรี

วันที่ 11 พฤษภาคม 2561 เวลา 10.00-11.30 น.

บ้านถนนสรรพาวุธกรุงเทพมหานคร

ผู้สัมภาษณ์: อาจารย์สดชื่น ชัยประสาธน์, อาจารย์ศุภชัย อาริรุ่งเรือง และ น.ส.กรรณิการ์ ฌอนอมปัญญา
รักษ์

ถาม	อาจารย์เรียนต่อ MFA ที่ Otis College of Art and Design อาจารย์สอนที่โรงเรียนเตรียมอุดม โรงเรียนเพาะช่างและคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อาจารย์กำจร	อาจารย์เป็นคนไทยคนแรกๆที่ไปเรียนที่ Otis หลังจากนั้นก็มีกมล เผ่าสวัสดิ์ อาจารย์รุ่งและอีกหลายคนที่อาจารย์ไม่รู้จักแล้ว อาจารย์จบจากศิลปากรปี 2505 ซึ่งเป็นปีที่อาจารย์ศิลป์ พีระศรีถึงแก่กรรม โดยใช้เวลาในการเรียน 6 ปี เนื่องจากหยุดเรียนหนึ่งปีเพื่อเดินทางไปประชุมนักศึกษานานาชาติที่สหภาพโซเวียตในปี 2500 ปลายสมัยจอมพล ป. โดยผู้ที่ติดต่อให้เดินทางไปครั้งนี้คือจิตร ภูมิศักดิ์ การที่จิตรเลือกให้อาจารย์ไปเนื่องจากไม่มีใครกล้าสมัครไปเพราะเกรงว่าจะถูกรัฐบาลจับ แต่การเดินทางไปในครั้งนี้รัฐบาลจอมพล ป. อนุญาตให้เดินทางไปได้ซึ่งหากไม่อนุญาตก็ไม่สามารถที่จะออกนอกประเทศไปได้ ในช่วงยุคสมัยสงครามเย็นจอมพล ป. มีนโยบายต่างประเทศสองหน้าคือในขณะที่มีความสัมพันธ์เป็นทางการกับอเมริกา แต่มีการติดต่อกับจีนโดยมีนายสังข์ พัฒโนทัยเป็นผู้ดำเนินการคุมและติดต่อกับทางการจีน ซึ่งปี 2500 เป็นช่วงของการเปลี่ยนแปลงในที่สุดจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ปฏิวัติจอมพล ป. และอาจารย์เดินทางกลับจากประเทศรัสเซียมาอยู่ที่ประเทศจีน ช่วงที่อยู่ปักกิ่งเจ้าหน้าที่ทางการจีนแจ้งให้ทราบว่าประเทศไทยเกิดการปฏิวัติ กลุ่มที่เดินทางไปกับอาจารย์มี 7 คน เป็นนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 4 คน เกษตรศาสตร์ 1 คน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยคือ นิพนธ์ มาศะวิสุทธิ อาจารย์กำจรเป็นนักศึกษาศิลปากรคนเดียว เมื่อกลุ่มของอาจารย์กลับมาประเทศไทยหัวหน้ากลุ่มสุวิทย์ เผด็จศึกถูกจับ ส่วนคนอื่นรัฐบาลไม่ดำเนินการเนื่องจากยังเด็กอยู่ ซึ่งในช่วงนั้นอายุ 20 ปี ช่วงนั้นแนวการเคลื่อนไหวสังคมนิยมใน

- ประเทศไทยแบ่งออกเป็นสองสายคือสายที่สนับสนุนจีนกับรัสเซีย จิตร ภูมิศักดิ์ สนับสนุนสายรัสเซีย
- ถาม อาจารย์เรียนที่มหาวิทยาลัยศิลปากรในช่วงที่จิตร ภูมิศักดิ์มาสอนที่คณะ สถาปัตยกรรมศาสตร์และได้อ่านบทความที่จิตรเขียนในหนังสือรับน้องใหม่หรือไม่
- อาจารย์กำจกร อาจารย์ทันช่วงที่จิตรสอนภาษาอังกฤษที่คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จิตรใช้ชื่อ ที่ปรในการเขียนบทความนี้ หนังสือเล่มนี้หน้าปกเป็นรูปจันทร์อาจารย์และเพื่อนๆเป็นผู้ทำ โดยมีเพื่อนสถาปัตย์นำบทความของจิตรลงในหนังสือรับน้อง เมื่อรุ่นพี่เห็นได้นำ หนังสือทั้งหมดทิ้งลงในบ่อคณะจิตรกรรมและตามหาตัวว่า ที่ปรคือใคร เพื่อนอาจารย์ อ้างว่าอาจารย์กำจกรเป็นที่ปร และในเวลานั้นอาจารย์ไม่กลัว
- ถาม อาจารย์ทันช่วงสมัยจอมพล ป. ตอนท้ายๆ ช่วงที่อาจารย์เรียนโรงเรียนช่างศิลป์ได้ไป เทียวงานฉลองรัฐธรรมนูญและส่งงานศิลปะเข้าประกวดหรือไม่
- อาจารย์กำจกร ช่วงนั้นยังเด็กอยู่มาก จึงไม่ได้ส่งงานเข้าประกวดเพราะผู้ที่ส่งงานเข้าประกวด เป็นรุ่นใหญ่เช่นอาจารย์สนั่น อาจารย์แหวน อาจารย์เห็นว่าวงการศิลปะไทยเริ่มต้นที่ปี 2492 เมื่อมีการจัดงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1 การจัดการแสดงศิลปะเป็นหลักฐานที่ ชัดเจนมีข้อมูลที่อ้างอิงได้ ปี 2492 อาจารย์เรียนมัธยม 2 ที่จังหวัดลพบุรี เมื่อจบมัธยม 6 เดินทางเข้ามาเรียนต่อที่กรุงเทพฯ ในปี 2496 มาเรียนที่โรงเรียนศิลปะศึกษามี อาจารย์ประยูรเป็นอาจารย์ใหญ่ นักเรียนรุ่นแรกอาจารย์ลาวัณย์ อุปอินทร์ รุ่นสอง อาจารย์เอก วีระเวศวิสัย อาจารย์กำจกรรุ่นที่สาม เพื่อนร่วมรุ่นอวบ สานะเสน พิชัย นิรันดร์ รุ่นอาจารย์มีภาควิชาจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรมและโบราณคดี ในปี ที่อาจารย์เข้าเรียนมหาวิทยาลัยศิลปากรคณะมัณฑนศิลป์เปิดรับนักศึกษาเป็นรุ่นที่หนึ่ง
- ถาม พระเจนดุริยางค์มีตำแหน่งศาสตราจารย์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร แต่ไม่ได้มาสอน อาจารย์ทราบรายละเอียดหรือไม่
- อาจารย์กำจกร ไม่ทราบรายละเอียดในประเด็นนี้ อาจารย์ยังสงสัยเนื่องจากเป้าหมายของ ผู้ใหญ่ในสมัยนั้นมีดนตรีด้วย และสนับสนุนให้พระเจนฯ เป็นหัวเรี่ยวหัวแรง ซึ่งอาจารย์ ไม่ทราบว่าทำไมไม่เกิดคณะดนตรี คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์เกิดเพราะพระพรหมวิจิตร คณะโบราณคดีเกิดเพราะหม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศสกุล คณะมัณฑนศิลป์มีรุ่นแรกที่ อาจารย์เข้ามาวิทยาลัย โดย มรว.พูนสวัสดิ์ กฤดากรรักษาการคณบดี นักศึกษาที่เรียน

จิตรกรรมต่อถึงปีที่ 5 ไม่ได้ก็ไปเรียนต่อที่คณะมัณฑนศิลป์ ซึ่งในปัจจุบันดูว่าคณะมัณฑนศิลป์จะมีนักเรียนอยากเรียนมากกว่าจิตรกรรม

อาจารย์ไม่ค่อยรู้เรื่องราวจอมพล ป. มากนัก จะรู้มากตอนที่เรียนปี 2 จิตร ภูมิศักดิ์ติดต่อมาให้ไปเข้าร่วมประชุมนักศึกษานานาชาติที่กรุงเทพฯ ประเทศเช็กโกวา โดยได้รวมไปหลายคน ตัวอาจารย์และคณะก่อนเดินทางไปประชุมที่บ้านคุณสังข์ พัฒโนทัย ซึ่งเป็นโรงพิมพ์ย่านบางกระบือ คุณสังข์เป็นคนปากน้ำมีความสนใจเรื่องกรรมกร ในการประชุมที่บ้านคุณสังข์จะเรียกคนของท่านคนหนึ่งว่า ไอ้เจ๊กซึ่งก็ไม่ว่าเป็นใครแต่อีกคนหนึ่งเรียกว่าไอ้แขกก็คือคุณกรุณา กุศลาสัย

ถาม ทำไมอาจารย์ถึงชอบทำกิจกรรมในแนวสังคมในช่วงที่เรียน

อาจารย์กำจร เป็นอะไรก็ไม่รู้ แต่ที่แน่นอนคือได้รับอิทธิพลจากจิตร ภูมิศักดิ์ และ วินัย เพิ่มพูนทรัพย์ เป็นบุคคลที่สำคัญมากมีบทบาทที่มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ หากสนใจเรื่อง พคท พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยบุคคลนี้เป็นหัวแรงใหญ่ จิตร ภูมิศักดิ์เป็นหัวแรงใหญ่ฝ่ายรัสเซียฝั่งจากจุฬาฯ ซึ่งตอนนั้นก็ยังไม่รู้จักฝั่งจุฬาฯ แม้ในปัจจุบันจะได้มาเป็นอาจารย์ที่จุฬาฯ ทั้งสองคนให้อิทธิพลต่ออาจารย์ในการให้เป็นผู้ที่มีจิตสาธารณะ ในสมัยอาจารย์ก็มักจะเข้าไปเกาะผู้ที่มีชื่อเสียง คนเก่ง เป็นไอดอล

ถาม อาจารย์ได้รับอิทธิพลจากการทำกิจกรรมร่วมกับคนเหล่านี้หรืออ่านงานเขียน

อาจารย์กำจร จากการอ่านงานเขียน ในตอนนั้นเชื่อตามแนวคิดของจิตรทั้งหมด แต่ในปัจจุบันเชื่อครึ่งไม่เชื่อครึ่งเนื่องจากวงการศิลปะเปลี่ยนแปลงเป็นอย่างมาก

ถาม แต่ความคิดของจิตรเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน

อาจารย์กำจร ซึ่งก่อนหน้านั้นศิลปะจะเพื่ออะไรก็ไม่รู้ เรียนไปเพื่อศิลปะหรือชีวิตก็ไม่รู้ จนจิตรเข้ามาจุดประกาย จึงเกิดกระแสศิลปะเพื่อศิลปะ ศิลปะเพื่อชีวิตขึ้น

ถาม อาจารย์ได้เก็บบทความเรื่องนี้จากหนังสือรบน้องใหม่ศิลปะการหรือไม่

อาจารย์กำจร หนังสือเล่มนี้เคยมีแต่มีผู้ยืมไปแล้วไม่ได้นำมาคืน ซึ่งเป็นข้อเสียของวงการศิลปะที่ยืมไปแล้วหายจะตั้งใจหรือไม่ก็ไม่ทราบ แต่มีหนังสือหลายเล่มหายไปแล้วเสียหายมาก เช่นหนังสือภาษาอังกฤษเล่มหนึ่งที่เป็นการออกเสียงชื่อศิลปินระดับโลก มีผู้ยืมไปแล้วบอกว่าหายซึ่งก็ไม่ว่าจะทำอย่างไรต่อ และช่วงที่จอมพลสฤษดิ์ประภาสหนังสือส่วนหนึ่งอาจารย์เผาทิ้ง เนื่องจากเอกสารเหล่านี้เป็นหลักฐานที่จะทำให้ถูกจับได้

หนังสือศิลปะเพื่อชีวิตที่คุณจิตรเขียนให้เป็นอย่างดีว่า ให้คุณกำจรรย์นับถือเยี่ยงสหาย ก็ได้
เผาทำลาย ภาพที่ถ่ายคู่กับนายรัฐมนตรีโจอินไหลของจีนก็เผา รูปที่ถ่ายคู่กับนาย
รัฐมนตรีเวียดนามเหนือ ฝ่าเหมินดงก็ต้องเผา อาจารย์เสียดายเอกสารเหล่านี้เป็นอย่างมาก
แต่ถ้าอยากได้หลักฐานที่เป็นรูปถ่ายให้สอบถามที่นิพนธ์ มาสะวิสุทธิ์ เนื่องจาก
กล้องเป็นของนิพนธ์ อาจจะยังมีหลักฐานเหลืออยู่

ถาม เนื่องจากการทำวิจัยเน้นที่สำเนิกร่วมทางด้านศิลปะและการวิจารณ์ ซึ่งเกิดจาก
ปรากฏการณ์ที่รัชกาลที่ 9 สวรรคต เกิดมีสำเนิกร่วมทางด้านศิลปะในทุกสาขา การวิจัย
จึงศึกษาย้อนกลับไปถึงแต่การเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ว่าเกิดสำเนิกร่วมทาง
ศิลปะหรือไม่อย่างไร และในหมวดหมายที่หนึ่งเน้นในสมัยจอมพล ป.

อาจารย์กำจรรย์ ในสมัยจอมพล ป. ศิลปะอยู่ในมือกรมศิลปากรซึ่งเป็นที่รวบรวมศิลปินชั้นเยี่ยม
ไว้ หลวงวิจิตร พระยาอนุนุมากรราชชน ธนิต อยู่โพธิ์ อาจารย์รู้จักคุณธนิต แต่ไม่รู้จักพระ
ยาอนุนุมากรราชชนเป็นการส่วนตัว รู้จักจากการอ่านงานของท่าน ที่ห้องทำงานของ
อาจารย์ศิลปะจะมีผู้ใหญ่มาพบอยู่เป็นประจำซึ่งอาจจะมีพระยาอนุนุมากรราชชนด้วย แต่
อาจารย์รู้จัก หนังสือ “ศิลปะสงเคราะห์” เท้าที่ทราบพระยาอนุนุมากรฯ ให้ศัพท์เป็น
ภาษาอังกฤษและให้อาจารย์ศิลป์อธิบายขยายความเป็นไปในทางทัศนศิลป์ ซึ่งเป็น
หนังสือที่ดีมากอาจารย์ได้นำไปใช้ประโยชน์อย่างมาก นับว่าเป็นตำราศิลปะตะวันตก
เล่มแรกให้อธิบายศัพท์ศิลปะที่ควรจะรู้ เนื่องจากคนไทยความรู้เรื่องศัพท์ทางศิลปะมี
น้อยและศิลปะไทยมีศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับช่าง แต่ความรู้เรื่องจุดมุ่งหมายสูงๆ ยังไม่มี รู้ว่า
ศิลปะคือฝีมือช่างที่นำมาใช้ แม้แต่คำว่า วิจิตรศิลป์ที่ใช้แทนคำว่า fine arts พระยา
อนุนุมากรฯ ยังคิดว่ายังไม่น่าจะตรงความหมายน่าจะใช้คำว่า พิสุทธศิลป์ แต่คำนี้ไม่เป็นที่
รู้จักอย่างกว้างขวาง

ถาม หนังสือศิลปะสงเคราะห์ พระยาอนุนุมากรราชชนเขียนไว้ในคำนำว่า จอมพล ป. ต้องการที่
ให้มีหนังสือที่เป็นความรู้ทางด้านศิลปะ

อาจารย์กำจรรย์ ตัวจอมพล ป. หากจะวิเคราะห์ภูมิหลังของท่านที่เป็นนักเรียนโรงเรียนป็นใหญ่
ของฝรั่งเศสและฝรั่งเศสในช่วงที่ท่านไปเรียนเป็นศูนย์กลางศิลปะของโลกแทนอิตาลี สิ่ง
ที่จอมพล ป. เห็นคือศิลปะของฝรั่งเศส

ถาม โรงเรียนที่ท่านไปฝึกอยู่ที่พระราชวังฟงแตนโบล (Fontaineblau) ที่สวยงามมาก

อาจารย์กำจร

Fontaineblau ในทางศิลปะหมายถึงแหล่งป่าใหญ่ที่ศิลปินกลุ่มหนึ่งไปวาดภาพ ภาพป่านี้ทั้งป่า กลุ่มนี้ภายหลังได้ชื่อว่ากลุ่มสำนิยม (Realism) ของฝรั่งเศสที่มีอังเดร รูโว ดือาส บาบิซอง อาจารย์ได้เคยไปที่นี้และเห็นรูปที่วาดขายขนาดเล็กเพื่อจะนำเงินไปเลี้ยงครอบครัว ศิลปินเหล่านี้มีความสามารถและผู้ที่ซื้อเป็นชาวอเมริกันซื้อกลับไปเป็นของที่ระลึก จะเห็นได้ว่างานศิลปะชั้นดีไปอยู่ที่อเมริกา ที่ฝรั่งเศสมีเหลือไม่มาก ในส่วนภูมิหลังศิลปะของจอมพล ป. ไม่มีการพูดถึง รวมทั้งความคิดที่จะสร้างถนนราชดำเนินให้เป็นถนนช่องเชลิเช่ ซึ่ง มรว. คึกฤทธิ์ได้เคยกล่าวว่าเป็นแนวฟาสซิสต์ ซึ่งก็เข้าใจได้เนื่องจากท่านยืนอยู่ข้างราชสำนัก ความเห็นทุกอย่างในโลกอยู่ที่จุดยืนของแต่ละคน ซึ่งมีผู้แสดงความเห็นว่าคณะราษฎรทำการรัฐประหารไม่ถึงที่สุด ต้องเหมือนประเทศฝรั่งเศสที่ตัดราชวงศ์ทั้งหมด เมื่อครั้งที่อาจารย์ไปประชุมสถานศึกษาที่กรุงโมสโคว สหภาพโซเวียต แล้วเดินทางไปเคียฟ และมาที่ปักกิ่ง ตอนที่อยู่ที่ประเทศจีนอาจารย์ได้พบคนไทยหลายคนที่ย้ายมาอยู่ประเทศจีนรวมถึงเรือโททวิชัยผู้ที่ถูกกล่าวหาว่าชิงรัชกาลที่ 8 คุณประเสริฐ ทรัพย์สุนทร ที่ปรึกษาพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย แต่ไม่เจอคุณปรีดีเนื่องจากท่านอยู่ที่กวางตุ้ง

ถาม

เมื่ออาจารย์เรียนจบแล้วสอนที่โรงเรียนเพาะช่างด้วยใช่ไหมคะ

อาจารย์กำจร

อาจารย์สอนที่โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาก่อน เนื่องจากมีวิชาศิลปะและโรงเรียนต้องการอาจารย์ที่จบปริญญาด้วย อาจารย์รุ่นเดียวกันเป็นสถาปัตย์ด้วยเช่น อาจารย์วิสุทธิ นิลยานวงศ์ ภิญโญ สุวรรณศิริ โดยที่เป้าหมายนักเรียนโรงเรียนเตรียมอุดมฯ ที่เรียนศิลปะ คือไปเรียนต่อสถาปัตยกรรม ไม่ได้สนใจเรียนด้านศิลปะ

ถาม

อาจารย์เป็นคณะกรรมการตัดสินรางวัลศิลปกรรมแห่งชาติด้วย

อาจารย์กำจร

ปัจจุบันไม่ได้เป็นกรรมการแล้ว เนื่องจากเห็นว่ากรรมการผู้ตัดสินควรที่จะตัดสินเพียงคนละ 3-4 ปี ไม่ใช่เป็นกรรมการผูกขาด เพราะรสนิยมของกรรมการผู้ตัดสินทำให้งานที่ได้รับรางวัลจะเป็นในรูปแบบที่กรรมการชื่นชอบ อาจารย์จึงลาออกจากการเป็นกรรมการเพื่อที่จะให้มีการเปลี่ยนแปลง แต่ก็ไม่เกิดการเปลี่ยนแปลง ในปัจจุบันงานชนะเลิศรางวัลศิลปกรรมแห่งชาติจึงไม่เป็นที่สนใจและรู้จักของคนทั่วไป

- ถาม ระหว่างเรียนที่มหาวิทยาลัยศิลปากร อาจารย์ทราบหรือไม่ว่าโรงเรียนเพาะช่างมีบทบาทด้านศิลปะ และการเรียนการสอนศิลปะของเพาะช่างกับมหาวิทยาลัยศิลปากรมีความแตกต่างกันอย่างไรบ้าง
- อาจารย์กำจร มีความแตกต่างที่เป้าหมายแตกต่างกัน โรงเรียนเพาะช่างมีเป้าหมายเชิงชาตินิยม มหาวิทยาลัยศิลปากรมีเป้าหมายเชิงสากลนิยม งานศิลปะของเพาะช่างจะเกี่ยวข้องกับประเพณีขนบนิยม โดยมีความคิดชาตินิยมเป็นสำคัญ บุคคลที่มีความสำคัญของเพาะช่างคืออาจารย์จิตร บัวบุศย์ ซึ่งตรงกับช่วงเวลาอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ทั้งสองสถาบันแม้ว่าจะดูไม่เกี่ยวข้องกัน แต่มีความขัดแย้งกันอย่างรุนแรง โรงเรียนเพาะช่างในรุ่นนั้นรับนักเรียนจบ ม.6 (เดิม) เข้ามาเรียนสามปีจบได้วุฒิ ปวช. และเรียนอีกสองปีได้วุฒิ ปวส. ซึ่งเท่ากับอนุปริญญาของมหาวิทยาลัยศิลปากร
- ถาม จากที่การเรียนการสอนทั้งสองสถาบันมีความแตกต่างกันเมื่อต้องมาเรียนร่วมกันที่มหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นอย่างไรบ้าง
- อาจารย์กำจร นักเรียนเพาะช่างที่จบ ปวช. จะสอบเข้ามหาวิทยาลัยศิลปากรเช่น ชะลูด นิ่มเสมอ มานิตย์ ผู้อารีย์ ศิลปินที่มีชื่อเสียงมาเข้าเรียนศิลปากร ในส่วนของอาจารย์จบมาจากโรงเรียนศิลปศึกษาซึ่งเรียนสองปี การก่อตั้งโรงเรียนศิลปศึกษาของอาจารย์ศิลป์ เนื่องจากจะหวังนักเรียนจากโรงเรียนเพาะช่างหรือนักเรียนมัธยม 8 มีน้อยที่จะเข้ามาเรียน จึงตั้งโรงเรียนเตรียมของตนเองขึ้นมา แต่เดิมชื่อว่าโรงเรียนเตรียมมหาวิทยาลัยศิลปากร เหมือนเตรียมธรรมศาสตร์ เตรียมจุฬาฯ เพื่อผลิตนักศึกษาที่จะเข้าเรียนมหาวิทยาลัยศิลปากรและยังมีเตรียมสถาปัตยกรรมไทย เตรียมโบราณคดี เพื่อเข้าเรียนในคณะต่างๆ ของมหาวิทยาลัยศิลปากร ต่อมาโรงเรียนเตรียมมหาวิทยาลัยศิลปากรยุบจึงเปลี่ยนมาเป็นโรงเรียนเตรียมศิลปะ คือช่างศิลป์ อาจารย์เข้าเรียนมหาวิทยาลัยศิลปากรโดยที่ไม่ต้องสอบเข้าเนื่องจากได้คะแนนจากโรงเรียนเตรียมศิลปะในลำดับต้นๆ เมื่อเรียนศิลปากรก็สามารถเรียนต่อปี 4 5 ได้เลย ช่วงนั้นเพาะช่างกับศิลปากรเดินคนละทางโดยที่เพาะช่างเน้นความเป็นไทย
- ถาม อาจารย์ศิลป์ก็เน้นที่ความเป็นไทย ดังนั้นความเป็นไทยของเพาะช่างกับศิลปากรมีความแตกต่างกันอย่างไร

- อาจารย์กำจร ความเป็นไทยของเพาช่างยี่ดื้อ รูปแบบ (style) ลักษณะทางศิลปะไทย ใน
ด้านอาจารย์ศิลปะความเป็นไทยอยู่ที่จิตวิญญาณไม่จำเป็นต้องยึดถือรูปแบบเก่าเป็น
เกณฑ์ อาจจะคิดรูปแบบใหม่ได้แต่งานศิลปะจะต้องแสดงถึงความรู้สึกความเป็นไทย
- ถาม ปัจจุบันมีงานวิชาการเป็นข้อเขียนที่ศึกษาอย่างชัดเจน แต่ในเวลานั้นทราบได้อย่างไรว่า
ทั้งสองสถาบันมีความแตกต่างกัน
- อาจารย์กำจร ไม่มีการอภิปรายสนทนากัน แต่จะเป็นการสนทนาในกลุ่มเป็นการส่วนตัว
อาจารย์สามารถรับรู้ได้ เนื่องจากเคยเป็นอาจารย์โรงเรียนเพาะช่าง และเห็นว่าโรงเรียน
เพาะช่างยึดถือในรูปแบบศิลปะไทยและเทคนิคอย่างมาก
- ถาม การที่อาจารย์ไม่ใช่ศิษย์เก่าเพาะช่างแล้วไปสอนที่เพาะช่างมีความขัดแย้งแนวความคิด
หรือไม่
- อาจารย์กำจร เมื่อเข้าไปเป็นอาจารย์จะได้รับให้สอนในบางวิชาเท่านั้น เช่น ประวัติศาสตร์
ศิลป์ ภายวิภาค Perspective ซึ่งหาผู้สอนยาก แต่อาจารย์สามารถที่จะสอนวิชา
เหล่านั้นได้ เมื่อได้สอนที่เพาะช่างเป็นแรงบันดาลใจให้เขียนหนังสือประวัติศาสตร์ศิลป์
เนื่องจากเป็นหน้าที่ในการสอนและเห็นว่าไม่มีตำราประวัติศาสตร์ศิลป์ในประเทศไทย
จะมีเพียงอาจารย์ศิลปะซึ่งเป็นการกล่าวถึงอย่างกว้างๆ เท่านั้น อาจารย์จึงเริ่มจดบันทึก
แต่ยังไม่ได้เขียนอย่างจริงจัง โดยเริ่มเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะอย่างจริงจังเมื่อจบ
ปริญญาโทจากอเมริกาและสอนที่คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จาก
แรงจูงใจที่ไม่มีตำราประวัติศาสตร์ศิลป์อาจารย์แปลกใจทั้งที่มีคนเก่งแต่ไม่เขียนตำรา
การเรียนการสอนเป็นการสอนภายในห้องเรียนเท่านั้นไม่ได้มีการออกไปศึกษาจาก
สถานที่จริง ยกตัวอย่างเช่นอาจารย์เขียนประวัติศาสตร์ศิลปะอินเดียทั้งที่ประเทศไทยมี
ผู้จบดอกเตอร์จากอินเดียเป็นจำนวนมาก และเมื่อกล่าวถึงศิลปะอินเดียก็จะคิดถึงแต่
พุทธศิลป์ ซึ่งศิลปะของอินเดียทั้ง เช่น ฮินดูซึ่งมีความงามไม่น้อยกว่าพุทธศาสนา
- ถาม อาจารย์เขียนประวัติศาสตร์ศิลปะ จีน ญี่ปุ่นด้วย
- อาจารย์กำจร ประวัติศาสตร์ศิลปะจีน ญี่ปุ่นเขียนหลังจากที่เกษียณอายุแล้ว
- ถาม อาจารย์สอนที่โรงเรียนเพาะช่าง 5 ปี ทำไมอาจารย์ย้ายไปสอนที่ครุศาสตร์จุฬาฯ
- อาจารย์กำจร เพาช่างเป็นสถาบันที่มีความยึดติดสถาบัน ซึ่งเป็นลักษณะของสถาบันศิลปะ
ในประเทศไทย เพาช่างกับศิลปากรมีนโยบายที่ต่างกัน เพาช่างเริ่มจากที่ราชสำนัก

ก่อตั้งเพื่ออนุรักษ์ศิลปกรรมของเก่า ในขณะที่อาจารย์ศิลป์เน้นที่จะนำศิลปะให้เข้าสู่ความเป็นสากลโดยมีรากฐานของชาติเป็นสำคัญ

ถาม อาจารย์ศิลป์มีความคิดชาตินิยม

อาจารย์กำจร อาจารย์ศิลป์ไม่ได้มีความคิดชาตินิยมแต่ให้ความสำคัญกับความเป็นชาติ เมื่ออาจารย์ศิลป์เข้ามาประเทศไทยมีความแปลกใจว่าคนไทยมีความสามารถทางด้านศิลปะสูง แต่หยุดที่ศิลปะแบบประเพณี ไม่มีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนา

ถาม จุดเริ่มต้นการก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรทั้งอาจารย์ศิลป์และจอมพล ป. ไม่ให้ความสำคัญศิลปะแบบประเพณีหรือไม่

อาจารย์กำจร ให้ความสำคัญแต่เป็นศิลปะประเพณีนิยมที่มีการพัฒนา

ถาม นอกจากนี้ยังมีการแบ่งแยกหรือไม่ว่าเพาะช่างราชสำนักให้การสนับสนุน

อาจารย์กำจร ในช่วงเวลานั้นราชสำนักไม่มีบทบาทในการสนับสนุนแล้ว แต่นักเรียนจากโรงเรียนประณีตศิลปกรรมซึ่งต่อมาเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรมีฝีมือทางด้านศิลปะมากกว่า เมื่อไปจัดแสดงในงานศิลปหัตถกรรมนักเรียนนักศึกษา จอมพล ป. ประทับใจเนื่องจากเป็นงานศิลปะที่เหมือนกับที่ท่านได้เห็นที่ประเทศฝรั่งเศสถามว่างานศิลปะเหล่านี้มาจากสถาบันไหน และจอมพล ป. มาที่กรมศิลปากรเพื่อมาพบอาจารย์ศิลป์ทั้งนี้ต้องยอมรับว่าจอมพล ป. มีที่ปรึกษาทางด้านศิลปวัฒนธรรมที่มีความสามารถอย่างหลวงวิจิตวาทการ ซึ่งท่านได้แตงนียาย สร้างละครรักชาติเป็นจำนวนมาก ในสมัยจอมพล ป. จอมพล ป. มีความคิดชาตินิยม ทหารนิยม ซึ่งให้ความสำคัญด้านความมั่นคงของชาติเป็นสิ่งสำคัญ และมีความพยายามนำศิลปะให้เป็นส่วนหนึ่งของนโยบายสร้างชาติเช่นเดียวที่โปเลียนก็ใช้งานศิลปะในการสนับสนุนนโยบาย

ถาม ในช่วงเวลานั้นศิลปากรและเพาะช่างมีความคิดต่อต้านนโยบายจอมพล ป. หรือไม่

อาจารย์กำจร ไม่มีความคิดต่อต้านและทำตามนโยบายที่รัฐบาลสั่ง ทั้งนี้คนไทยเองก็มีความคิดด้านการเมืองไม่มากนักด้วย

ถาม เมื่อมีการก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรซึ่งใช้หลักสูตรการศึกษาศิลปะแบบตะวันตกมาใช้ทางฝ่ายเพาะช่างมีปฏิกิริยาอย่างไรบ้าง

อาจารย์กำจร ประเด็นนี้ไม่แน่ใจ แต่คาดได้ว่า ทางเพาะช่างมองว่าศิลปากรเป็นพวกที่ทำตามฝรั่ง ซึ่งยังเป็นความคิดที่ยังคงอยู่มาจนถึงปัจจุบัน จากที่อาจารย์เป็นกรรมการตัดสินรางวัล

ศิลปกรรมบัวหลวงซึ่งแบ่งออกเป็นสามประเภทคือศิลปะไทย แนวไทย สากล ศิลปะไทยจะต้องใช้เทคนิควิธีตามประเพณีอย่างเคร่งครัด ซึ่งการประกวดแต่ก่อนกรรมการยังสามารถอนุโลมให้มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงได้บ้าง แต่เมื่อมีกรรมการที่ความคิดอนุรักษนิยมเช่นปัญญา วิจินธนสาร ที่ต้องตามประเพณีอย่างเคร่งครัดจึงทำให้มีผู้ส่งงานเข้าประกวดลดลงอย่างมาก เนื่องจากการเฟื่องกระแสนิยมเปลี่ยนแปลงและเรื่องที่ศิลปินนำมาวาดก็มีไม่กี่เรื่อง อาจารย์เห็นว่าการศึกษาศิลปะไทยในมหาวิทยาลัยศิลปากรจะเป็นแบบเพาะช่างที่เคร่งครัดในประเพณีจะไม่เป็นแบบสากลนิยม ในปัจจุบันมีนักศึกษาเรียนศิลปะไทยที่ศิลปากรมาก เนื่องศิลปะไทยนั้นเป็นการทำตามแบบอย่างเดิมผู้เรียนไม่ต้องใช้ความคิด แต่ศิลปะสากลนั้นมีอิสระทางความคิด เทคนิค วิธี ซึ่งผู้เรียนจะต้องใช้คิดเป็นอย่างมาก

ถาม อาจารย์ทันการประกวดงานศิลปะของหน่วยงานราชการต่างๆ หรือไม่
 อาจารย์กำจร ไม่ทัน แต่งานที่มีความสำคัญคืองานศิลปหัตถกรรมนักเรียน เป็นงานของนักเรียนจากทั่วประเทศ งานที่จัดแสดงมีลักษณะเหมือนกับงานศิลปะสมัยใหม่ที่เป็นงานสื่อผสม (mixed media) เป็นงานที่ใหญ่มากเนื่องจากในสมัยนั้นยังการจัดงานมีไม่มากนัก อาจารย์จำได้ว่าเคยไปงานฉลองรัฐธรรมนูญซึ่งอาจจะจัดปีสุดท้าย เดินผ่านบูธของกระทรวงมหาดไทยมีภาพการสังหารจิตร ภูมิศักดิ์ อาจารย์ตกใจมาก ความคิดทางด้านคอมมิวนิสต์ในประเทศไทยอ่อนแอ เนื่องจากจีนมีนโยบายลดภาระของตนเองโดยที่จะไม่สนับสนุนกระบวนการคอมมิวนิสต์ในประเทศต่างๆ รวมถึงประเทศไทยด้วย และเป็นช่วงที่พลเอกเปรม ติณสูลานนท์มีนโยบายปี 23

ถาม บทบาทของอาจารย์ในช่วงตุลาปี 16 19
 อาจารย์กำจร สิ่งที่เกิดขึ้นมีคลื่นใต้น้ำ ทางด้านศิลปะเกิดจากบทความจิตร ภูมิศักดิ์ ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน

ถาม ผลกระทบความคิดของจิตร ภูมิศักดิ์ต่อนักศึกษามหาวิทยาลัยศิลปากร
 อาจารย์กำจร นักศึกษาศิลปากรมีความสนใจการเมืองแต่เป็นแบบอนุรักษนิยมคือ นักศึกษาจึงรับแนวความคิดของจิตรไม่ได้ ซึ่งในส่วนของผู้ที่ยอมรับความคิดจิตรจะออกจากคณะจิตรกรรมในช่วงที่เกิดข้อขัดแย้งอาจารย์คณะจิตรกรรม ช่วง 14 ตุลาคม 16 เมื่ออาจารย์กลับจากต่างประเทศมีการประชุมศิลปินกลุ่มแนวร่วมครั้งแรกที่หอประชุม

มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ โดยมีอาจารย์ประมูลเป็นประธาน ประเด็นแรกที่มีการ
 ประท้วงคือ กรณีการออกแบบตราสัญลักษณ์ของบริษัทการบินไทย ที่ให้ต่างชาติเป็น
 ผู้ออกแบบ ซึ่งศิลปินไทยประท้วงว่าควรให้โอกาสศิลปินไทยในการออกแบบ อีกประเด็น
 กรณีกวีชาวเกาหลีใต้ คิมซ็องอา ประท้วงไปที่เกาหลีไม่ให้จับกวีคนนี้ มีการรวมตัวของ
 ศิลปินในการทำกิจกรรมเป็นจำนวนมาก ในช่วงปี 14-16 เกิดการประท้วงต่อต้าน
 อเมริกาและต่อต้านจอมพลถนอม ประพาส อาจารย์ได้รับแต่งตั้งจากสมาชิกให้เป็น
 ประธานกลุ่มแนวร่วมศิลปิน และจะประชุมร่วมกันที่ตึกใกล้กับอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย
 ในช่วงเวลานั้นนักศึกษามีบทบาทมากและอาจารย์ก็ทำงานสนับสนุนกลุ่มนักศึกษา
 กลุ่มนี้ โดยทำงานวาดภาพเขียนโปสเตอร์ และมีกลุ่มนักศึกษาเพาะช่างได้เป็นกำลังสำคัญใน
 การทำงานด้านศิลปะในการประท้วง ในการประท้วงได้มีกลุ่มนักเรียนนักศึกษาออกมา
 รับบริจาคเพื่อการต่อต้านรัฐบาลและได้รับการสนับสนุนจากประชาชนที่รู้สึกไม่พอใจใน
 รัฐบาลที่มีการแก่งแย่งอำนาจและแสวงหาผลประโยชน์กันเอง กลุ่มศิลปินที่ทำงาน
 ต่อต้านรัฐบาลมีอาจารย์กำจรและนักศึกษาเก่าเพาะช่างซึ่งส่วนหนึ่งซึ่งได้เป็นอาจารย์
 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒในเวลาต่อมาเช่น วิรุณ ตั้งเจริญ อำนาจ เย็นสบาย และ
 อาจารย์ลาวัณย์ อุปอินทร์นักศึกษาเก่าจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งต่อมากลุ่มแนวร่วม
 ศิลปินได้รวมกลุ่มกันเป็นชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยอาจารย์กำจรได้รับเลือกให้
 เป็นประธานกลุ่มโดยมีอาจารย์วิรุณและอำนาจเป็นแกนนำ

ถาม งานของเหม เวชกร ที่วาดภาพผู้หญิงมีข้อสงสัยว่าในสมัยนั้นศิลปินช่างได้เรียนวาดภาพ
 จากนิตยสารสิ่งพิมพ์ต่างประเทศหรือเรียนจากสถาบันการศึกษา

อาจารย์กำจร อาจารย์เรียนมหาวิทยาลัยศิลปากรช่วง 2500-2505 งานของครูเหมเป็นงาน
 วาดภาพประกอบหนังสือ ซึ่งนับว่าไม่ใช่งานศิลปะแท้ๆ และงานแสดงของอาจารย์เหม
 เวชกรที่จัดขึ้นที่จุฬาฯ อาจารย์เป็นผู้เสนอให้ซื้องานชุดนี้ไว้ทั้งหมด ซึ่งเป็นชุดงานเต็มที่
 ใหญ่มาก และในเดือนกรกฎาคมทางจุฬาฯ จะจัดงานแสดงศิลปะของอาจารย์ที่เดียวกัน
 ถาม การเรียนศิลปะในสมัยนั้นมีสถานภาพอย่างไร

อาจารย์กำจร โดยทั่วไปผู้ที่เรียนศิลปะจบออกมารับราชการเป็นครูสอนศิลปะหรือรับราชการ
 ทหาร หรือทำงานอิสระรับวาดภาพโปสเตอร์ ภาพประกอบหนังสือ

ถาม รัฐบาลมีนโยบายสนับสนุนศิลปินและศิลปะบ้างหรือไม่

อาจารย์กำจร รัฐบาลมีทุกรัฐบาลมีนโยบายสนับสนุนศิลปะ แต่ไม่มีการดำเนินการอย่างจริงจัง ในสมัยจอมพล ป. มีการจัดตั้งสภาวัฒนธรรมโดยมีท่านผู้หญิงละเอียดเป็นประธานสภา และการก่อตั้งกระทรวงวัฒนธรรมซึ่งในภายหลังก็ยกเลิกไป ในความเป็นจริงการสนับสนุนศิลปะมีประโยชน์ต่อรัฐและสังคมไทยเห็นได้จาก ตัวอย่าง งานถวายพระเพลิง พระบรมศพรัชกาลที่ 9

ถาม ในช่วงเวลานั้นเกิดมีปรากฏการณ์สำนึกร่วมทางด้านศิลปะหรือไม่

อาจารย์กำจร ในปี 2503-4 ในสมัยจอมพลสฤษดิ์มีข้อพิพาทเรื่องเขาพระวิหารกับกัมพูชา ทางรัฐบาลได้เกณฑ์นักศึกษามหาวิทยาลัยศิลปากรไปบูรณะปราสาทเขาพระวิหาร โดยไปตั้งแคมป์บนลานเขาพระวิหาร โดยการนำจอบไปขุดแต่งดินที่ทับโบราณสถาน ส่วนสำนึกร่วมในการเดินขบวนเพื่อเรียกร้องของนักศึกษาศิลปากรไม่แน่ใจว่าจะมากนักเท่าไร

ถาม มีกลุ่มทุนหรือมูลนิธิต่างประเทศที่ให้การสนับสนุนศิลปะหรือไม่

อาจารย์กำจร ยังไม่ชัดเจน แต่จะเป็นความสัมพันธ์ส่วนตัวเช่นอาจารย์ศิลป์กับประเทศอิตาลี มีลูกศิษย์อาจารย์ศิลป์ไปเรียนต่อที่ประเทศอิตาลีหลายคน และในช่วง 2503 มีทุนจากมูลนิธิรีออคกีเฟลเลอร์มหาเศรษฐีอเมริกาที่มอบทุนให้ไปศึกษาต่อหรือดูงานด้านศิลปะที่ต่างประเทศ เช่น อาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช ปรีชา อรชุนกะ

ถาม อิทธิพลของอเมริกาต่อศิลปะในประเทศไทย

อาจารย์กำจร ในด้านสถาบันการศึกษาไม่มากนัก แต่ในด้านตลาดศิลปะค่อนข้างจะมาก นับว่าทหารอเมริกาที่เข้ามาประเทศไทยกลุ่มหนึ่งมาเพื่อตั้งตัวและได้รับมีเงินเดือนสูง จึงซื้องานศิลปะจำนวนมากกลับประเทศและทำให้วงการการค้าศิลปะเกิดและเติบโตอย่างรวดเร็ว

ถาม งานศิลปะที่ขายต่างชาติเป็นงานรูปแบบใด

อาจารย์กำจร ทหารอเมริกันเข้ามาตั้งฐานทัพในประเทศไทยเพื่อต่อสู้ในอินโดจีน ทั้งนี้แหล่งใหญ่ในการค้างานศิลปะคือถนนเกษร นอกจากนี้ยังมีแกลเลอรีเอกชนหลายแห่งบนถนนสุขุมวิท โยมีลูกค้าส่วนใหญ่เป็นอเมริกัน และศิลปินที่วาดรูปขายเป็นฝ่ายเพาะช่างส่วนใหญ่ ศิลปากรมีอาจารย์กำจรและไม่กี่คน ส่วนตัวอาจารย์ทุนที่ไปเรียนต่ออเมริกามาจากการขายภาพและการจัดแสดงผลงานศิลปะ

ถอดเทปสัมภาษณ์คุณสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย

วันศุกร์ที่ 12 ตุลาคม 2561 เวลา 9:30-10:30 น.

เนื่องด้วยคุณสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย พำนักอยู่ ณ จังหวัดเชียงใหม่
การสัมภาษณ์นี้จึงสื่อสารผ่านทางโทรศัพท์โดยบันทึกเสียงและถอดเทปเป็นบทสัมภาษณ์

- ผู้ให้การสัมภาษณ์: คุณสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตยอดีตฝ่ายประสานงานกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ซึ่งเป็นกลุ่มศิลปินที่มีบทบาทด้านศิลปะกับการเมืองในช่วง ปี พ.ศ. 2516-2519
- ผู้สัมภาษณ์: อาจารย์สุริยะ ฉายะเจริญผู้วิจัยในโครงการวิจัยเรื่องความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมายความว่าสำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550 สาขาทัศนศิลป์
- ผู้ถอดเทปเสียง: คุณเพ็ญขวัญ คำหรั่ง ผู้ช่วยวิจัย โครงการวิจัยเรื่องความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมายความว่าสำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550 สาขาทัศนศิลป์

ถาม บทบาทของศิลปินและนักศึกษาศิลปะในช่วงก่อน 14 ตุลา – 6 ตุลาคม

คุณสินธุ์สวัสดิ์ การเคลื่อนไหวของศิลปวัฒนธรรมมีความต่อเนื่องกันมาอยู่ 2 กระแสใหญ่ๆ กระแสหนึ่งเป็นความเคลื่อนไหวของขบวนการภาคประชาชน เมื่อก่อนไม่ได้เรียกแบบนี้ นะครับ เป็นการเรียกว่า “พวกก้าวหน้า” ตั้งแต่ยุค 2490 ไหล่ลงมา ซึ่งเราจะเห็นได้จากงานศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานวรรณกรรมที่เป็นตัวชี้ทางความคิด อย่างเช่น ผลงานของศรีบูรพา หรือ กุหลาบ สายประดิษฐ์ อัสนี พลจันทร หรือ นายผี งานของเปลื้อง วรรณศรี งานของจิตร ภูมิศักดิ์ ต่อมาในระยะหลังพวกนี้จะส่งผลทางความคิดให้กับคนที่ทำงานในแวดวงศิลปะและวัฒนธรรม ถึงแม้ว่าพวกเขาจะอยู่ในแวดวงวรรณกรรมก็จริงแต่ผลสะท้อนก็มาถึงกันต่อสายทัศนศิลป์

ในปี 2500 ก็จะมีการเคลื่อนไหวครั้งใหญ่ ก่อนการจับกุมในปี 2501 โดยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ มีการรัฐประหารยึดอำนาจการปกครอง จะมีงานของจิตร ภูมิศักดิ์ ที่เขียนออกมาในภาคแรกชื่อ “ศิลปะเพื่อประชาชน” ที่ลงในหนังสือรับน้องใหม่ของศิลปากร ซึ่งนักศึกษาปี 2 ศิลปากรจะเป็นคนทำเป็นประเพณีในการทำหนังสือของเขา

แล้วกับความขึ้นนี้ถูกตีพิมพ์ในหนังสือรับน้องใหม่ของศิลปากรด้วยนะครับ ปรากฏว่ารุ่นพี่ไม่ยอมให้หนังสือนี้ออกมา ก็เลยมีการทำลายหนังสือรับน้องใหม่ มีการยกพวกเหมือนอย่างว่าจะตีกันนะครับ ขาวนี่ก็ออกไปกับสื่อมวลชนนะครับ อันนั้นเป็นงานของจิตร ภูมิศักดิ์ ในช่วงที่เขียนเรื่องศิลปะเพื่อชีวิตนะครับ อันนั้นเป็นช่วงที่เขาเริ่มต้นไปสอนภาษาอังกฤษที่ศิลปากร ถือเป็นการบ่มเพาะเชื้อเอาไว้ที่ศิลปากรในช่วงปี 2500 กว่าๆ ก่อนที่เขาจะถูกจับ ซึ่งอันนี้เป็นสายหนึ่งนะครับ

อีกสายหนึ่งที่เป็นผลสะท้อน คือการเคลื่อนไหวทางด้านวัฒนธรรมที่ขับเคลื่อนไปทั่วโลกตั้งแต่ยุค 1960s-70s ไหลลงมาตั้งแต่การเคลื่อนไหวที่ฝรั่งเศสเป็นเรื่องการเคลื่อนไหวชุมนุมประท้วงในมหาวิทยาลัยที่มีการปราบปรามผู้ชุมนุม ลามไปจนถึงไปอเมริกา ลามไปจนถึงสงครามเวียดนาม ซึ่งถือเป็นเรื่องใหญ่ที่มีผลร่วมกันทั่วโลก ผลจากอิทธิพลตรงนี้ก็ยังมีทั้งทางตรงและทางอ้อมเข้ามาในสังคมไทย หลายคนที่เป็นนักศึกษาไทยทางด้านศิลปะ แล้วไปเรียนต่อทางตะวันตกไม่ว่าในอเมริกาหรือในยุโรปก็ดี ก็ได้รับผลสะท้อนตรงนี้ค่อนข้างเยอะ และอิทธิพลนั้นก็ส่งผลเข้ามาในเมืองไทยพอสมควร

ซึ่งเราจะเห็นว่ามันมีสองกระแสใหญ่ๆ กระแสก่อนหน้านี้ก็เป็นความคิดก้าวหน้าทางด้านศิลปวัฒนธรรมตั้งแต่อัสนี พลจันทร์ ศรีบุรพา จิตรภูมิศักดิ์ จนถึงศิลปะเพื่อชีวิตครับ อีกกระแสหนึ่งก็คือกระแสของการเคลื่อนไหวทั่วโลกทางด้านศิลปวัฒนธรรม สำหรับประเทศไทย อิทธิพลทางด้านความคิดต่างๆ ก็เข้ามารวมกันทั้งงานวรรณกรรม งานภาพยนตร์ งานเพลง สังเกตได้ว่า เกิดในช่วงเวลานี้ค่อนข้างเยอะ ในช่วงปี 2500-2510 เป็นต้นมามีศิลปินหลายคนที่เป็นทั้งอาจารย์เป็นทั้งศิลปินอิสระ นักสร้างสรรค์ศิลปะอิสระ ก็สร้างสรรค์ผลงานออกมาอย่างเช่น สมชัย หัตถกิจโกศล ซึ่งจริงๆ เขาจบศิลปากร แต่ก็ออกมาเป็นศิลปินอิสระ สร้างสรรค์งานแนวเซอเรียลลิสต์ ซึ่งสะท้อนการวิพากษ์วิจารณ์สังคมออกมา อาจารย์ทวี รัชนิกร จบศิลปากรรุ่นเดียวกับอาจารย์ลาวัลย์ ก็ไปอยู่ทางภาคอีสาน อยู่ที่โคราช สอนที่นั่น สร้างสรรค์งานที่สะท้อนความคิด เพราะว่าเห็นภาพของทหารอเมริกันที่เข้ามาตั้งฐานทัพต่างๆ ในภาคอีสาน วัฒนธรรมพวกจีไอ เมียเช่า ช่วงปี 2509 2510 ก็จะมีงานแบบนี้ออกมาเยอะครับ ก็จะมีออกมาเรื่อยๆ เป็นสายธาร อันนี้ช่วงก่อน 14 ตุลา 2516 ก็เริ่มมีการตื่นตัวกันแล้ว

ต่อเมื่อเข้ามาถึงช่วงก่อนปี 2516 สักปีสองปี ความตื่นตัวของคนรุ่นใหม่เกิดขึ้นจากกระแสธารที่ไหลบ่าเข้ามาทั้งทางด้านวัฒนธรรม ด้านความคิดทางการเมือง เพราะว่าสังคมเปิดมากขึ้นได้รับรู้ข่าวสารข้อมูลต่างๆ มากขึ้น อย่างเช่นผมยกตัวอย่างปี 2515 กมล ทัศนัญชลี ที่ไปศึกษาสหรัฐอเมริกา ก็กลับมาแสดงงานที่เพาะช่างแล้วเอางานภาพพิมพ์ที่ทำในอเมริกามาแสดงในเมืองไทยที่สะท้อนเกี่ยวกับสงครามเวียดนามโดยตรง ซึ่งในสังคมไทยเวลานั้นก็ยังไม่มีการเอางานแบบนี้เข้ามา ก็จะส่งผลต่อๆ กันไปเป็นต้น

ถาม ช่วง 14 ตุลา 2516 ศิลปินและนักศึกษาศิลปะมีบทบาทในช่วงเวลานั้นมากน้อยอย่างไร
 คุณสินธุ์สวัสดิ์ ก็มีมาก เนื่องจากการตื่นตัวของขบวนการนักศึกษา ส่งผลอิทธิพลอย่างยิ่งต่อปัญญาชนทั้งหลาย การที่โลกเปลี่ยนไปเป็นยุคที่ถูกครอบงำโดยอิทธิพลของผู้มีอำนาจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งพวกทหารในช่วงนั้นนะครับ ก็ส่งผลให้เกิดการเคลื่อนไหวต่างๆ ก่อนหน้านั้น อย่างเช่นหนังสือสังคมศาสตร์ปริทรรศน์ที่มีอาจารย์สุลักษณ์ ศิวรักษ์ เป็นบรรณาธิการ และต่อฟิสิกส์ สวัสดิ์ศรี ก็มีบทความ มีเรื่องราวต่างๆ ที่สะท้อนแง่มุมทางด้านวัฒนธรรมของคนรุ่นใหม่ ฉะนั้น งานก็จะถูกกระจายออกไปในศิลปากร ในพื้นที่อื่นต่างๆ สมัยก่อนมันมีสถาบันทางศิลปะที่ได้รับการยอมรับอย่างเป็นทางการของราชการไม่กี่แห่ง ฉะนั้น ทุกที่เกิดการตื่นตัวทางความคิดสะท้อนออกมาเป็นงาน

ประมาณปี 2515-2516 พอจะมีงานตอนต้นปีโดยเฉพาะที่ศิลปากรเมื่อมีการเคลื่อนไหวในกรณีทุ่งใหญ่นเรศวรที่มีเครื่องบินเฮลิคอปเตอร์ตกนะครับแล้วก็มีการพบซากสัตว์ต่างๆ ที่นครปฐม ก็เป็นเรื่องใหญ่ แล้วก็มีศิลปินและนักศึกษาศิลปะสะท้อนออกมาเป็นงานการ์ตูน เป็นทั้งงานคัตเอาต์ การ์ตูนนี้ไม่ใช่การ์ตูนที่เขียนลงในหนังสือแต่เขียนลงในกระดาษแล้วเอาไปแปะตามผนัง ที่ศิลปากรก็จะทำรอบกำแพงที่เป็นกำแพงเก่าๆครับ ที่เราจะเห็นกันช่วงก่อนหน้านี้อีกจะเป็นตอนมีการเคลื่อนไหวเรื่องต่อต้านสินค้าญี่ปุ่นตั้งแต่สมัยปี 2515 ก็มีการใช้สื่อรณรงค์ มีการทำโปสเตอร์เป็น เป็นรูปที่พิมพ์จำนวนเยอะ เป็นรูปเด็กญี่ปุ่นขี่คอเด็กไทย แล้วก็มีการทำสื่อต่างๆ มากมายนะครับ เพื่อนๆ รุ่นพี่ รุ่นน้อง ที่เพาะช่าง ก็เข้าไปร่วม ไปช่วยทำกับนักศึกษาศิลปากรนะครับ ก็เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในการทำสิ่งเหล่านี้ออกมาเผยแพร่รณรงค์ เพื่อให้เข้าถึง

ประชาชนด้วยสื่อต่างๆ ที่ทำยังไงให้ประชาชนเกิดความรู้สึก ส่วนใหญ่ก็จะเขียนลงในกระดาษแล้วไปติดในตามจุดต่างๆ มากกว่าที่จะเป็นโปสเตอร์ เพราะโปสเตอร์เป็นการรณรงค์ที่พิมพ์จำนวนเยอะเยอะมากกว่า ก็เชื่อมโยงมาจนถึงเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 ก็มีการทำ ทั้งโปสเตอร์ทั้งการเขียนเหล่านี้มากขึ้นๆ ติดมาจนถึงเสาชิงช้า แถวบ้านเก่าๆ ก็จะมีโปสเตอร์มาติดแล้วก็กระจายออกไปรอบๆ เมืองชั้นในชั้นนอก อันนี้ก็เป็นจุดหนึ่งที่จะเข้าไปมีส่วนร่วมในเหตุการณ์ 14 ตุลา ที่มีหลายคนเข้าร่วมกับภาคประชาชน ไม่ว่าจะเป็นออกแบบดีไซน์ คิดคำขวัญ การเขียนเวิร์ดดิ้งคำขวัญ หรือการออกมาเป็นรูปป้ายอนุสาวรีย์ไว้เดินรณรงค์อะไรแบบนี้ละครับ รูปต่างๆ ที่สะท้อนความคิดสดๆ ในตอนนั้น ก็จะมีมากพอสมควรครับ

ถาม สถานการณ์ในช่วงเวลานั้นทำให้นักศึกษาศิลปะในหลายสถาบันมีการรวมตัวที่มีเอกภาพขึ้นกว่าเดิมใช้หรือไม่ อย่างไรบ้างครับ

คุณสินธุ์สวัสดิ์ ใช่ครับ มีการตื่นตัวทางสังคม เนื่องจากว่ากระแสทั้งหลายมุ่งไปสู่ทิศทางเดียวกัน สื่อมวลชนเองก็รองรับทุกฉบับอย่างเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ก็คือให้ความร่วมมือและเห็นคุณค่าของนักศึกษา นะครับ แล้วก็ในสังคม ภาคประชาชนทั้งหลาย ตั้งแต่นิสิต นักศึกษา ชาวบ้านทั่วไป ก็จะมีร่วมกันก็คือ ความรู้สึกที่รับไม่ได้กับการกระทำของรัฐบาลทหาร ซึ่งมันมีมาต่อเนื่องยาวนาน การประกาศใช้รัฐธรรมนูญมีการเลือกตั้งสั้นๆ แล้วยึดอำนาจเองนะครับ ฉะนั้น กลุ่มนักศึกษาที่มีการตื่นตัวเนื่องจากว่าวัฒนธรรมเป็นตัวนำความคิดไปสู่เรื่องการเมือง ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ที่เข้ามา เพลงต่างๆ ของบิตเทิล ของวงต่างๆ ซึ่งทางรัฐเองก็อาจจะคิดไม่ถึงนะครับ เรื่องของจีไอ ซึ่งมีจำนวนเยอะมากในเมืองไทย แล้วก็มีฐานทัพรองรับเครื่องบินอเมริกัน มีทหารจีไออยู่เยอะมากๆ มันก็มีผลสะท้อนต่อสังคมไทยโดยเฉพาะความตื่นตัวของนักเรียน นิสิต นักศึกษาครับ

ถาม บรรยากาศเช่นนี้นำไปสู่การรวมตัวของกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยด้วยใช้หรือไม่ครับ

คุณสินธุ์สวัสดิ์ จริงๆ แล้วแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยเป็นสิ่งที่สืบเนื่องจากสิ่งต่างๆ ที่ได้เล่าให้ฟังนี่ละครับ เหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 ทุกภาคส่วนเข้าร่วมโดยไม่คิดว่าเป็นเขา

หรือเป็นเรา ใครถนัดด้านไหนก็เข้าร่วมด้านนั้น อย่างพวกช่างก่อสร้างก็ถนัดในเรื่องของการทำเครื่องมือเครื่องมือหรืออุปกรณ์ที่จะใช้ในการที่จะให้สอดคล้องกับสถานการณ์ การชุมนุมก็ทำไป ใครถนัดในด้านของรักษาพยาบาลเรียนจบพยาบาลมาก็เข้าไปอยู่ในส่วนตรงนั้นนะครับ ใครถนัดในงานด้านทัศนศิลป์ก็เข้าไปอยู่ในตรงนั้น มันจะถูกกลืนหลอมละลายไปหมดเพราะ ฉะนั้นเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เป็นมิติใหม่ของการรวมตัวกันโดยไม่ได้คิดว่าเป็นเขาเป็นเรา เพียงแต่ว่าใครถนัดวิชาชีพด้านไหนก็เข้าไปรวม ฉะนั้น สมมุติว่าในสายศิลปะ ก็จะมีทั้งครูบาอาจารย์ไล่ไปจนถึงนักเรียนนิสิตนักศึกษาอยู่กันมาช่วยงานกัน มันก็จะเป็นอย่างนี้บรรยากาศแบบนี้มาทำงานร่วมกันเป็นจำนวนหลายวันหลายๆ ก็เกิดความคิดที่หลอมรวม เรื่องอื่นๆ เป็นเรื่องรอง เรื่องของการต้องการให้บ้านเมืองมีเสรีภาพประชาธิปไตยเป็นเรื่องหลัก ใครถนัดด้านไหนก็เอาสิ่งที่ตัวถนัดมาแชร์กันนะครับ

ถาม ก่อนหน้าการแสดงคัตเอาต์เมืองขนาดใหญ่เมื่อปี 2518 กลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยมีการเดินขบวนหรือกิจกรรมอะไรบ้าง

คุณสินธุ์สวัสดิ์ คืออย่างนี้นะครับพอหลังปี 2516 คนที่ตื่นตัวทางด้านศิลปวัฒนธรรมแขนงต่างๆ ไม่เฉพาะทัศนศิลป์มีพวกดนตรี วรรณกรรม คีตศิลป์ นาฏศิลป์ ละครอะไรพวกนี้นะครับ ทีนี้จะทำอะไรที่มันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันมากกว่านี้ เพราะคิดกันอย่างนั้น จะมีการรวมตัวกันได้ไหม ที่ทำในรูปขององค์กร ก็มีการหารือกัน ด้วยสถานการณ์ที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลาของการเมืองหลัง 14 ตุลา 2516 ก็เปิดกว้างมากขึ้น เหตุการณ์บ้านเมืองก็มีทุกอย่างที่เข้ามาปะทะปะดัง จนมาถึงมีทั้งระเบิดมีทั้งอะไรเรื่อยๆ

จนถึงปลายปี 2517 หลังจากพระราชทานเพลิงศพวีรชน 14 ตุลาไปแล้ว จอมพลถนอม (กิตติขจร) ก็กลับเข้ามาเมื่อเดือนธันวาคม ก็เป็นอีกครั้งหนึ่งที่มีการรวมตัวกันทำอะไรกัน ฝ่ายทัศนศิลป์ก็ไปเจอกันในเหตุการณ์ตรงนั้น จริงๆ ก็ไปเจอกันเรื่อยๆ นะครับ แต่เหตุการณ์นั้นก็ป็นจุดสำคัญที่ฝ่ายทัศนศิลป์ที่ประกอบไปด้วยอาจารย์ นักทำโฆษณา แล้วก็ศิลปินอิสระ นักศึกษาศิลปะ ก็มาเจอกันที่สนามฟุตบอลธรรมศาสตร์ ก็ไปช่วยงานช่วยอะไรกัน ก็เลยคิดว่าเราต้องมารวมทำอะไรกันซักอย่างให้มันเป็นเอกภาพหรือเกิดน้ำหนักร่วมกันมากกว่านี้ คือมีการรวมตัวขึ้นไปประกาศบนเวทีของ

ศิลปินและอาจารย์ศิลปะทั้งหลายช่วงนั้น ก็คือเดือนธันวาคม 2517 นะครับ หลังจาก
นั้นหนึ่งวัน จอมพลถนอมก็เดินทางออกนอกประเทศ เพราะกระแสสังคมยังสูงอยู่

ก่อนหน้านั้นก็มีการประชุมย่อยกลุ่มโน้นกลุ่มนี้ว่าจะรวมตัวกันอย่างไรนะครับ
เพราะมีการประชุมกันมาเรื่อยๆ จนฝ่ายที่พร้อมที่สุดก็คือฝ่ายทัศนศิลป์ ฝ่ายอื่นๆ ยังไม่
พร้อมว่าง่ายๆ และยังรวมตัวกันไม่ได้ ก็มีปัญหาทุกจุดจิกเยอะ ฝ่ายทัศนศิลป์ก็ประชุม
นัดแถลงข่าวและเปิดตัวกันที่วังท่าพระ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในการแถลงการณ์คำ
ประกาศของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย เรามีเป้าหมายแถลงนโยบายและหลักเป็น
ข้อๆ ของแนวร่วมศิลปินฯ ว่าทำอะไรบ้าง และมีรูปแบบขององค์กร การรับสมาชิก
อะไรแบบนี้ครับ นั่นก็คือต้นปี 2518

พอหลังจากนั้น เราก็มีนิทรรศการ ครั้งแรกที่หอประชุมใหญ่
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ก็เป็นชื่อนิทรรศการศิลปวัฒนธรรมทาส ร่วมกับองค์การ
บริหารศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ก็มีศิลปิน ตั้งแต่จาง แซ่ตั้ง ประเทือง เอม
เจริญ ไกล่ลงมาจนถึงนิสิตนักศึกษาหัวก้าวหน้ามาร่วมกันแสดงงาน จำไม่แน่นอนว่า
ประมาณเดือนกุมภาพันธ์หรือไม่ครับ อันนั้นเป็นครั้งแรก หลังจากนั้นก็มีกิจกรรม
ร่วมกันเป็นระยะๆ แล้วก็มีการเข้าร่วมขบวนการนักศึกษาออกโปสเตอร์ช่วยทำอะไร
แบบนี้ให้

ถาม ตอนที่สร้างสรรค์ภาพตัดเอาที่เมืองขนาดใหญ่เมื่อปี 2518 เป็นอย่างไรบ้างครับ

คุณสินธุ์สวัสดิ์

พอมาจนถึงปี 2518 ก็จะมีเหตุการณ์หนึ่งที่เรียกว่า เหตุการณ์ลอบสังหารผู้นำ
ชาวนาชาวไร่ มันมีการฆ่ามาเรื่อยๆ จะพีคที่สุดในช่วงเดือนพฤษภาคมถึงมิถุนายน ที่ฆ่า
ผู้นำชาวนาชาวไร่ โดยเฉพาะพ่อหลวงอินตา ศรีบุญเรือง ซึ่งแทนที่ทางรัฐจะไปจับฝ่ายที่
ลงมือสังหาร ปรากฏว่ามาจับพวกนักศึกษาชาวนา ซึ่งเป็นฝ่ายตรงข้าม ก็เกิดการชุมนุม
ใหญ่ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ที่เชียงใหม่ก็มี แต่ที่หลักๆ คือที่
มหาวิทยาลัยธรรมศัตร์นะครับ ตอนนี่ก็เป็นตอนสำคัญ เพราะก่อนหน้านี้ แนวร่วม
ศิลปินฯ ที่ประกาศตัวไปแล้ว ก็จะเป็นคณาจารย์กับการโฆษณาหรือนักหนังสือพิมพ์
บางส่วน แล้วก็มือนักศึกษาศิลปกรบางส่วน แต่ไม่มีกำลังหลักในการเคลื่อนไหว เพราะมี
เหตุการณ์การชุมนุมเพื่อประท้วงการกับกลุ่มเขานาชาวไร่และลอบสังหารที่มหาวิทยาลัย

ธรรมศาสตร์ในเดือนมิถุนายน ก็มีแนวร่วมเพาะช่างเข้าไปร่วมกับกลุ่มแนวร่วมศิลปินฯ เพราะว่า เพาะช่างมีคนจำนวนเยอะเป็นร้อยสองร้อยคนได้ มีคนเยอะมากๆ เข้าไปร่วมในเหตุการณ์ก็คือไปร่วมการชุมนุมประท้วง เมื่อไปเจอกันเนี่ย ก็มีการเตรียมการประชุมร่วมกันกับกลุ่มแนวร่วมศิลปินฯ แล้วก็ร่วมกันในการจัดริ้วขบวน การออกแบบความพร้อม ถ้ามีเหตุการณ์เดินขบวนในช่วงเวลานั้นนะครับ ก็คือเป็นการทำงานร่วมกันเป็นครั้งแรกก่อนนะครับ และนั่นก็คือจุดเริ่มต้น

หลังจากเหตุการณ์ครั้งนั้นไปแล้วประมาณสามวันห้าวัน ก็มีอาจารย์จากศิลปิน คือ อาจารย์ถกล ปรียาคุณิตพงศ์ แก่จบภาพพิมพ์จากอเมริกา ปัจจุบันเสียชีวิตไปแล้ว แก่ก็เข้าไปติดต่อพวกเราว่ามีโครงการภาพคัตเอาต์การเมือง แล้วก็อยากชวนพวกเราเข้าร่วมนะครับ เพราะทางเพาะช่างนี้เห็นว่ามีกำลังเยอะ แล้วก็เอาการเอางานมากอะไรแบบนี้ครับ อันนั้นก็จุดเริ่มต้นของนักกิจกรรมทั้งหลายในเพาะช่าง ซึ่งเป็นหลายรุ่นนะครับ ก็มีการคุยร่วมกันแล้วก็มติดำเนินการเข้าไปเป็นผู้ประสานงานในแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ผมก็เป็นตัวแทนเข้าไปร่วมงานกับอาจารย์ถกล

เมื่อก่อนนี้มันไม่มีสำนักงานนะครับ เมื่อก่อนนี้ ศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทยอาศัยตึกจักรพงษ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นสโมสรนิสิตนะครับ แต่ต่อมาก็ถูกไล่ก็ไปอาศัยอยู่ที่องค์การนักศึกษามหิดล มหาวิทยาลัยมหิดลนะครับ ก็ไม่มีที่ทำการถาวร ก็ร่อนไปร่อนมาจนถึงช่วงนี้ ก็มีการติดต่อประสานงานกับสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ขอใช้พื้นที่ที่ปัจจุบันเป็นอนุสรณ์สถาน 14 ตุลา แต่ตรงนั้นเมื่อก่อน เป็นอาคาร กตป. (สำนักงานกองติดตามผลการปฏิบัติราชการ) ก่อน 14 ตุลา 2516 ซึ่งมีพ.อ.ณรงค์ กิตติขจร เป็นเลขาธิการสำนักงาน กตป. นี้ พอ 14 ตุลา 2516 อาคารนี้ก็ถูกเผา เนื่องจากประชาชนเกลียดแค้น พ.อ.ณรงค์ ก็เลยเผาอาคารนี้ พื้นที่ข้างหน้าอาคารจะโล่ง แต่มันจะมีตึกข้างหลังมีซอยคั่นกลางสามชั้นไม่ได้ถูกเผา ก็ขออนุญาตสำนักงานทรัพย์สินฯ ใช้พื้นที่ตรงนี้ ทางสำนักงานทรัพย์สินฯ ก็ตกลง ตอนนั้น ศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทยก็มีโครงการที่เข้าไปอยู่ แล้วเข้าไปบูรณะอาคารหลังนี้ แนวร่วมศิลปินฯ เองเสนอโครงการให้กับศูนย์นิสิตฯ เพราะต้องใช้เงินจำนวนเยอะพอสมควรในการที่จะทำภาพคัตเอาต์การเมืองเดือนตุลา เพื่อให้ทันฉลองงานครบรอบสองปีเหตุการณ์ 14 ตุลาตุลา 2516 ก็มีอาจารย์ถกลกับผมที่รับผิดชอบ

ประสานงาน มีข้อตกลงขอใช้อาคารนี้ในชั้นหนึ่งและชั้นสองเป็นที่ผลิตงาน ซึ่งในช่วงนั้นก็มาก่อนที่จะปรับปรุงตัวอาคารนะครับ ตอนนั้นก็เริ่มจุดเริ่มต้นในการทำงานร่วมกันอย่างจริงจัง อันเป็นที่มาของภาพคัตเอาต์การเมือง

ถาม

ภาพคัตเอาต์การเมืองสร้างขึ้นในบริเวณไหนของอาคาร กตป. เดิม

คุณสินธุ์สวัสดิ์

ในตึกครับ ในตึก ตปท โดยชั้นสองชั้นสามก่อน เพราะว่าตอนนั้นยังไม่มีใคร ผมก็ไขกุญแจเข้าไปทำความสะอาด มีเพื่อนๆ หลายคน มีทั้งเพื่อนศิลปินกร มีสิงห์น้อย ฟุสวัสต์ก็สตาฟหายไปแล้ว จากศิลปินกร แล้วก็มีอีกหลายท่านครับ มีตระกูล พิศนัย เดียวยังอยู่ครับ สานิตย์ รัตโนภาส ทางผม ก็มีผมแล้วก็มี มนัส เคียรสิงห์ ที่เสียชีวิตในเหตุการณ์ 6 ตุลานั้นครับ แล้วก็มีอีกหลายคนครับ ที่ช่วยกันทำความสะอาด มีวันชัย บางสร้อย มีตัว นิตยนันท์ ไปทำความสะอาด ก็ไปเตรียมกันเตรียมแผนงานว่าจะทำอะไรกันบ้าง

ช่วงตรงนั้นมันเป็นช่วงจังหวะนายกรัฐมนตรีชื่อ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมชครับ ของพรรคกิจสังคม มี 18 เสียง ต้องการอาศัยเสียงสนับสนุนของขบวนการนิสิตนักศึกษา จึงให้จัดงานใหญ่ให้เป็นงานวันสำคัญของประเทศนะครับ ขอให้ใช้ถนนราชดำเนินได้ ก็เลยเกิดภาพคัตเอาต์การเมืองขึ้นมา เราก็แบ่งกัน ผมก็ไปซื้อไม้อัดนะครับ ซึ่งเมื่อก่อนมันจะมีโรงงานไม้อยู่ตรงหัวมุมถนนนะครับ ติดติดกับหนังสือพิมพ์สยามรัฐ ประมาณนั้นนะครับ ก็ใช้สีพลาสติก ใช้ไม้ระแนงอะไรต่างๆ ตรงเสาราชดำเนินกลางมันมีเสาคู่ เสากินนารีนะครับ จำนวนเสาเท่ากับจำนวนล้อของภาพ ภาพประกอบนะครับเสาอันหนึ่งก็จะ มีประกอบหน้าหลังตลอด มีอนุสาวรีย์เป็นแกนกลาง แต่กำลังขนาดนั้นเนี่ย ทั้งเพาช่าง ทั้งศิลปินที่หัวก้าวหน้า ที่จุฬา มีครองศักดิ์ จุฬามรกด แล้วก็มีธรรมศักดิ์ บุญเชิด เอา นักศึกษามาจากโคราช ธรรมศักดิ์ บุญเชิดตอนนั้นเรียนจบแล้ว เขาไปสอนที่โคราช แต่ก็ไม่เยอะ ตอนนั้นเพาช่างประจำเป็นหลักเยอะหน่อย ก็ยังไม่พอเพราะมันเวลาติดตั้ง เวลาขึ้นเนี่ยนะครับ มันต้องใช้กำลังคนเยอะมากๆ ก็มีประชาชนมาช่วย ประชาชนธรรมดาเนี่ยแหละ ที่มีความคิดก้าวหน้า มีทั้งกรรมกรหรือชาวบ้านถือค้อนถือเลื่อย ถืออะไรมาเต็มไปหมด มาช่วยงาน มันเป็นบรรยากาศที่อบอุ่นไปด้วยพลังจริงๆ แล้วก็มี อาจารย์ลาวัลย์ อุปอินทร์ อาจารย์สมโภชน์ อุปอินทร์ และอีกหลายคนนะครับ อาจารย์

อีกหลายคน 2-3 ท่าน มาปั้นอนุสาวรีย์ชิ้นแรก มาปั้นสดกันชั้นล่างเอาทรายมาผสมปูนอะไรต่างๆ นะ เป็นต้นแบบอนุสาวรีย์วีรชน 14 ตุลาคม นะครับ บรรยายากาศก็จะประมาณนี้นะครับ เราก็กินนอนกันอยู่ที่ตึก กตป. เลย ทั้งวันทั้งคืน ก็มีมันสนอนเป็นหลัก มีสิ่งท้น้อย มีผม มีหลายคนนะครับหมุนเวียนกัน มีใครต่อใครเยอะ ฮา... (หัวเราะ)

ถาม ในช่วงนั้นมีการใช้ความรุนแรงก่อวินด้วยไหม เป็นอย่างไรบ้าง

คุณสินธุ์สวัสดิ์ ใช่ครับ จริงๆ มันมีมาตั้งแต่ช่วง 14 ตุลา 2516 แล้วนะครับ พวกฝ่ายตรงข้าม นะครับ ก็เป็นฝ่ายที่ไม่หวังดีกับขบวนการประชาธิปไตย เอาเข้าจริง ท่ามกลางเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 มันมีความขัดแย้งกันในขบวนการนักศึกษา นะครับฝ่ายหนึ่งที่เป็นอาชีวะ เนี่ยเค้าแยกตัวออกไปเพราะว่าเค้ารู้สึกว่าเป็นลูกเมียน้อยทำนองนั้นไม่ได้รับการดูแลเท่าที่ควรพอถูกยุ้งก็ไปเป็นเครื่องมือของฝ่ายตรงกันข้าม ก็ก่อวินขว้างระเบิดบ้าง ชีมอเตอร์ไซด์มาจุดไฟเผาบ้างอะไรพวกนี้นะครับ ก็มีตีหัวบ้าง อะไรพวกนี้ก็เป็นเหตุการณ์ปกติที่มีทุกวัน

ถาม ใช้ความรุนแรงก่อวินในบริเวณที่เราทำงานกันอยู่ไหมครับ

คุณสินธุ์สวัสดิ์ มีในทุกบริเวณ หมายถึงตรงไหนก็แล้วแต่ ถ้ามีนักศึกษาประชาชนชุมนุมอะไร พวกนี้นะครับ เขาก็จะหาเรื่องไปก่อวิน หรือว่าพวกศูนย์นักเรียนตอนกลางคืนไปติดโปสเตอร์อะไรอย่างเนี่ย ก็จะไปดักทำร้าย ส่วนภาพคัตเอาท์การเมืองก็พอขึ้นแล้วเนี่ย วันรุ่งขึ้นปั๊บ พอติดตั้งเสร็จหมดแล้วเนี่ย ก่อน 14 ตุลาประมาณวันที่ 5-6 ตุลา 2518 ก็เอารถไปขว้างระเบิดใส่

ถาม บนถนนราชดำเนินไหมครับ

คุณสินธุ์สวัสดิ์ บนถนนราชดำเนินตอนดึกๆ นะครับ

ถาม ในเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 กลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยเข้าร่วมด้วยหรือไม่ อย่างไรบ้าง

คุณสินธุ์สวัสดิ์ ใช่ครับ ก่อนที่ไปถึงไปถึงตรงนั้นเนี่ย เรื่องมันยาวนานครับมันจะมีคัตเอาท์อีกครั้ง หนึ่งครับ ตอน 14 ตุลา 2518 เนี่ย มันเป็นคัตเอาท์ขนาดใหญ่แผ่นต่อกลางถนนราชดำเนิน ซึ่งมันเป็นครั้งเดียว ครั้งแรก และครั้งเดียวในประวัติศาสตร์ของวงการทัศนศิลป์

เมืองไทยที่ไปใช้ในพื้นที่ตรงนั้นได้ เพราะหลังจากนั้นต่อมาเขาก็ประกาศเป็นพื้นที่หวงห้ามนะครับ ไปทำอะไรไม่ได้ครับ ครั้งนั้นก็เป็นอย่างเดียว

อีกครั้งหนึ่งก็คือมีนาคม 2519 เป็นคัตเอาต์ต่อต้านฐานทัพจักรวรรดินิยมะครับ อันนี้ก็จะแสดงที่สนามหลวงรอบต้นมะขาม ทั้งหมดก็มีประมาณ 100 กว่ารูป ก็ระดมทั้งส่วนกลางและส่วนภูมิภาค ภาคอีสานก็จะขนรถ 10 ล้อส่งมาประกอบ แต่ขนาดภาพก็จะเล็กลงสองแผ่นต่อหน้าครับ ครั้งนี้งานใหญ่ครับ เสร็จแล้วก็เอาไปเก็บที่ธรรมศาสตร์ อันนี้ผลิตหลายที่กระจายกันที่ธรรมศาสตร์บ้าง ดิถ ตปท. บ้าง ส่วนทั้งทางอีสานก็ผลิตติดตั่งเหมือนกันครับ มีแนวร่วมประชาชนเข้ามาช่วยเข้าไปเก็บในธรรมศาสตร์อะไรแบบนี้

แต่อันหลังเนี่ย พอแสดงรอบสนามหลวงเสร็จแล้วก็ไปแสดงหน้าสถาบันการศึกษาต่างๆ หน้าศิลปากร หน้าจุฬาลงกรณ์ฯ หน้ามหิดล หน้าเพาะช่าง หน้ารามคำแหงอะไรพวกนี้ อย่างกำแพงหน้ารามฯ ก็มีคนมาปลดรูปลง พอเราเอาขึ้นปั๊บ ตอนสัก 3 โมงเย็น 4 โมงเย็น ถึงสองทุ่มสามทุ่ม อีกฝ่ายหนึ่งมันก็ขึ้นรถเอามาปลดลง ตอนเช้าเราก็เอาขึ้นอีก พอถึงวันท้ายๆ นี่มันเผาเลย เผาเกลี้ยงไม่เหลือเลย ตอนนั้นแรงมาก ก็จะเหลือแต่เป็นพวกสไลด์กับเป็นภาพถ่ายที่ยังหลงเหลืออยู่นะครับ และเหตุการณ์มันก็แรงขึ้นเรื่อยๆ จนไปถึง 6 ตุลา 2519

ถาม ฉะนั้นในช่วงปี 2518 เป็นต้นมาจนถึงตอนเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 สภาพสังคมที่มันปะทะกันระหว่างผู้คนทั้งสองแนวคิด มีสถานการณ์อย่างไรบ้าง

คุณสินธุ์สวัสดิ์ จริงๆ แล้ว มันก็มีทั้งสองฝ่ายทั่วประเทศนะครับ แต่ว่าส่วนที่โดนกระทำมากกว่าคือฝ่ายที่สนับสนุนนิสิตนักศึกษา นิสิตนักศึกษาค่อนข้างเป็นเอกภาพกัน คืออย่างนี้ครับ ก่อน 14 ตุลา 2516 ขบวนการนักศึกษาไม่ได้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันนะครับ พอมาจนถึงปลายปี 2517 ถึง 2518 ขบวนการนักศึกษาเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันเป็นกันหมดทั้งประเทศ องค์การนักศึกษาทั่วประเทศทั้งหมด บอกคำไหนเป็นคำนั้น มันมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันมากนะครับ ในแง่ของแนวความคิดนะครับ

ฉะนั้น ประชาชนฝ่ายก้าวหน้าที่สนับสนุนนักศึกษาฝ่ายนี้ ถ้าไปเทียบจำนวนแล้วก็จะน้อยกว่าจำนวนประชาชนฝ่ายที่หาเข้ากินคำอะไรต่างๆ ที่ถูกปลุกปั่นโดย

เครื่องมือของรัฐ แล้วก็ก่อนหน้านี้ ช่วง 2516 สื่อมวลชน สิ่งพิมพ์ หนังสือพิมพ์สนับสนุน ขบวนการนักศึกษา เป็นพวกเดียวกันเลย พอหลังจากนั้น มันไม่ใช่แล้ว เริ่มมี ผลประโยชน์เข้ามาเริ่มมีอะไรเข้ามา ก็มีหนังสือพิมพ์ที่ใส่ร้ายนักศึกษา มีเยอะ บิดเบือน ข้อมูล ให้ข่าวอันเป็นเท็จจนครบ วิฤกษ์ก็กลายเป็นเครื่องมือหลักทั้งหมดนะครับ

เพราะฉะนั้น ชาวบ้านทั่วไปก็รู้สึกว่ามันก่อนความวุ่นวาย เพราะเขา ไม่ได้ศึกษา ไม่ได้เข้ามาร่วมอยู่ในขบวนการ ก็เกิดความคิดแบบนี้เยอะมากนะครับ แล้วก็ยังมีขบวนการที่ฝ่ายรัฐก่อตั้งขึ้นมา อย่างเช่น พวกลูกเสือชาวบ้าน กลุ่มนวพล กลุ่มกระทิงแดง อะไรแบบนี้ กลุ่มคางคกไทยอะไรต่างๆ สำหรับก่อนขบวนการ นักศึกษาประชาชน ก็จะมีการจำแนกเป็นกลุ่มต่างๆ กลุ่มแม่บ้านก็เข้าไปกับพวกแม่บ้าน พวกลูกเสือชาวบ้านก็เป็นพวกชาวบ้านทั่วไปในชนบท กลุ่มนวพลก็พวกพ่อค้าพ่อขาย นายทุนระดับกลางๆ ในต่างจังหวัด กระทิงแดงเป็นหน่วยประท้วงสำหรับชาร์ตในพื้นที่ อะไรแบบนี้ครับ แยกหน้าที่กันไป

ถาม กลุ่มเหล่านี้มีการรวมตัวเพื่อต่อต้านการเคลื่อนไหวของขบวนการนิสิตนักศึกษาใช่ไหมครับ
คุณสินธุ์สวัสดิ์ ใช่ครับ ทุกรูปแบบการกระบวนกรเคลื่อนไหวของขบวนการภาคประชาชน ทุกรูปแบบ ตั้งแต่มีขึ้นพูดจากันเฉยๆ ใช้สงครามจิตวิทยา ไปจนถึงใช้ความรุนแรง ใช้ระเบิด มีปืนอะไรแบบนี้ทุกอย่าง

ถาม มันเป็นสภาวะของสังคมที่กลัวในเรื่องสังคมนิยมใช้หรือไม่ครับ
คุณสินธุ์สวัสดิ์ อันนี้ก็ส่วนหนึ่ง เพราะว่าถ้าเราดูประเทศรอบๆ ของเราหลายๆ ประเทศในช่วง นั้นเนี่ย เริ่มเปลี่ยนแปลงไปครับ อย่างเวียดนามก็หลังจากสู้รบกันมากับอเมริกาที่เข้าไป สนับสนุนเวียดนามใต้ ซึ่งก็มีการโกงกินก็ระเบิดเทตเทิงก็พ่ายแพ้ พวกนี้ต้องถอนทัพ ออกไป ทางลาวก็เปลี่ยนแปลง ทางกัมพูชาก็เปลี่ยนแปลงเมื่อปี 2518 อะไรแบบนี้ อย่าง น้อยประเทศไทย ก็เจ้าของตึก ตึกอะไรแถวถนนเพชรบุรีจำไม่ได้ละครับ ก็ขายตึกแล้วก็ ไปอยู่อเมริกา แล้วตอนหลังก็กลับเข้ามา เพราะว่าตอนนั้นเขากลัวว่าจะเป็นโดมิโนอะไร แบบนี้นะครับ เพราะสภาพสังคมก็จะมีคนส่วนหนึ่งที่กลัวขึ้นมา สร้างภาพขึ้นมา อีกส่วน หนึ่งครับเห็นว่า ควรไปทางฝ่ายประชาธิปไตย อะไรต่างๆ ก็น่าจะดีกว่า แต่จริงๆ มันก็ ไม่ได้เป็นเฉพาะในประเทศไทยนะ มันเป็นกันทั่วโลก มันเป็นกระแสทั่วโลก

ถาม การเคลื่อนไหวของกลุ่มแนวร่วมศิลปินประเทศไทยหรือกลุ่มต่างๆของขบวนการนักศึกษาในช่วงเวลานั้นมันมีแนวคิดเรื่องสังคมนิยมหรือคอมมิวนิสต์เข้ามาหรือไม่ครับ

คุณสินธุ์สวัสดิ์ มันก็มีทุกกลุ่มแล้วครับ เพราะว่าก่อนหน้านี้คำว่าคอมมิวนิสต์หรือสังคมนิยมถูกทำให้เปลี่ยนเหมือนอย่างปีศาจ เป็นเหมือนดั่งมาร โดยเฉพาะอย่างผมเนี่ย เล็กๆ ก็จะมีทั้งหนังสือของยูซิส (USIS: United States Information Service: สำนักข่าวสารอเมริกัน) สร้างเขาให้ทุนมาก่อนหนึ่งให้สร้างหนังสือไทย ในเรื่องพระเอกก็ต้องเข้าไปปราบคอมมิวนิสต์อะไรแบบนี้ หรือเป็นคอมมิวนิสต์ซีเกวียนเข้ามา เช่น เหตุเกิดที่หมู่บ้านพางโพงอะไรพวกนี้ก็ฉายให้นักเรียนดูทั่วประเทศเลย สมัยเราเรียนอยู่ป.2 ป.3 เนี่ยไปดูแล้วมีหนังสือเข้าไปแจกตามโรงเรียนเป็นเงินสนับสนุนต่อต้านคอมมิวนิสต์ของอเมริกาของซีไอเอเข้ามาของ กอ.รมน. (กองอำนวยการรักษาความมั่นคงภายในราชอาณาจักร) รับเงินเขามาก็จะให้แบบให้เห็นภาพด้านเดียวตลอดความฝั่งหัวของสังคมไทย ก็จะไม่เกลียดพวกคอมมิวนิสต์ พวกเราที่เติบโตขึ้นมาก็จะรู้สึกว่ามันไม่ใช่ คนมันเป็นผี

หลังจากนั้น พอเราเริ่มเปิดโลกทัศน์ได้เรียนรู้ ได้เห็นวัฒนธรรมทางตะวันตก ได้เห็นสิ่งที่เค้ายึดเอาไว้ทั้งหลาย รู้เรื่องสงครามเวียดนาม ความไม่เท่าเทียมอะไรต่างๆ ความรับรู้มันก็มากขึ้น ก่อน 14 ตุลา 2516 มันเป็นแค่กลุ่มเล็กๆ ในการที่จะได้แสวงหาได้เรียนรู้ บางคนก็ต้องไปเอาหนังสือจากต่างประเทศจะมาแปลกัน ในวงการศิลปะก็เหมือนกัน ก่อนหน้านี้ก็แบบหนึ่ง เพราะหลังจากนี้ก็จะเห็นว่าศิลปะมันก็จะเป็นอย่างมากกว่า ทัศนความรู้ทางศิลปะก็มีอยู่มากมาย มันก็เริ่มมีการปลี่ยนงานกัน มีการส่งงานจากต่างประเทศมาดูกัน โลกทัศน์ก็เปิดกว้างออกไปนะครับ

ในขณะที่เดียวกันความคิดของสังคมนิยมหรือคอมมิวนิสต์เอง ก็มีสาย สายมันไม่ได้มีสายเดียว มีสายรัสเซีย มีสายจีน สายทროสกี อย่างนี้เป็นต้น ยังมีอีกหลายสายที่มันพยายามเผยแพร่แนวความคิด มันจะมีทุกอย่าง เพราะหลัง 14 ตุลา 2516 สิ่งพิมพ์ต่างๆ มันออกมาอย่างมหาศาลมาเป็นแสนๆ เล่ม มีงานแปลจากวรรณกรรมต่างๆ ของต่างประเทศ มันล้นทะลัก คนมันก็กระหายความรู้ ก็มีการเรียนรู้ เค้ายเรียกว่าช่วงดอกไม้บาน ช่วงดอกไม้บานคือช่วงนี้ ศิลปะและวัฒนธรรมก็เหมือนกัน แต่ส่วนใหญ่พอจะกระเด็ดไปทางจีน (ยุคคอมมิวนิสต์) เข้ามามากสักหน่อย พยายามเข้ามาครอบงำ เพราะก่อนหน้านี้อย่างที่ผมเล่าตอนต้น กระแสเมื่อทศวรรษ 2490 หัวก้าวหน้าเนี่ย มีอิทธิทาง

แนวความคิดจากจีนเข้ามาในช่วงนั้นสูง เนื่องจากอะไร เนื่องจากเพราะว่าจีนได้รับการปลดปล่อยเมื่อปี 2492 ถ้าผมจำไม่ผิดนะประมาณนี้หรือก่อน 2494 ประมาณนี้ที่เปลี่ยนจากจีนเดิม คอมมิวนิสต์นี้สามารถเปลี่ยนแปลงประเทศได้นะครับ ในช่วงตรงนั้นก็มีอิทธิพลต่อความคิด ก็ไปสอดคล้องกับสถานการณ์โลกที่เคลื่อนไหวเรื่องขบวนการสันติภาพด้วยนะครับ ฉะนั้น เมื่อเกิดเหตุการณ์หลัง 14 ตุลา 2516 แนวความคิดพวกนี้ก็เข้ามา ในขบวนการนักศึกษาขึ้นมาขึ้น

ถาม กรณีของกลุ่มแนวร่วมศิลปินฯ ที่เสียชีวิตในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เช่น มนัส ศิธรสิงห์

คุณสินธุ์สวัสดิ์ จริงๆ ก็ตายเยอะนะครับ แต่เฉพาะแนวร่วมเนี่ยตายสองคน กมล แก้วไทรไทย กับมนัส ศิธรสิงห์ แต่ส่วนอื่นๆ ที่บาดเจ็บนี้มีเยอะนะครับ อย่างเป็นทางการก็ตาย 40 กว่า แต่ถ้าไม่เป็นทางการจำนวนน่าจะมากกว่านั้นนะครับ

ถาม ทั้งสองท่านโดนยิงเสียชีวิตใช่ไหมครับ

คุณสินธุ์สวัสดิ์ ใช่ครับ ก็มาอยู่หน่วยรักษาความปลอดภัย คือผมก็อยู่หน่วยรักษาความปลอดภัยนะครับ ตั้งแต่ 2516 ผมก็อยู่กลุ่มคน 60 หน่วยรักษาความปลอดภัยรถบัญชาการ หลังจากนั้น มันก็จะมีอย่างที่ว่า มันมีฝ่ายก่อวินาศกรรม มันก็จะมีหน่วยที่จะเข้าไปดูแลความปลอดภัยให้ครับ ใครเข้ามาก่อวินาศกรรมอะไรแบบนี้ อยู่บริเวณโดยรอบกำแพงตรงโรงเรียนช่างศิลป์ อะไรแบบนี้ ที่เป็นบริเวณอาณาเขตทั้งหมดนะครับ และส่วนของการปราบปรามก็จะมีก่อนหน้านี้ครับ ก็อย่างเช่นอยู่ตึก กตป. ไอ้แดง (มนัส ศิธรสิงห์) ก็นอนมากหน่อย อยู่那儿ประจำหน่อย ประตุติกไม่ได้ปิด เปิด 24 ชั่วโมง ชั้น 3 พอหลังภาพคดีเอาที่การเมืองเสร็จแล้วศูนย์นิสิตฯ อยู่ ชั้น 2 นี่ก็เป็นสำนักงานของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยกับสำนักงานของครูแห่งประเทศไทย ก็อยู่ร่วมกัน 3 องค์การที่มีคนเข้าๆ ออกๆ ทั้งวัน ประตูไม่ได้ปิด ก็ไม่รู้ว่าใครขึ้นไปบ้างนะครับ ก็มีการถ่ายรูปมีอะไรกัน หรือฝ่ายตรงกันข้ามก็มีการถ่ายรูปไว้ มาถ่ายรูปไอ้แดง ไอ้นั้น ไอ้นี่ ไว้ชี้เป้าไปครับ

ถาม มันไม่ใช่แค่ความรุนแรงเฉพาะในเหตุการณ์ 6 ตุลาใช่ไหมครับ

คุณสินธุ์สวัสดิ์ ออไม่ใช่ เหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 เป็นเหตุสืบเนื่องมาจาก 14 ตุลา 2516

- ถาม ฝ่ายใช้ความรุนแรงเป็นกระบวนการที่ต้องการล้มขบวนการนักศึกษาใช้ไหมครับ
 คุณสินธุ์สวัสดิ์ ใช่ครับต้องการให้ล้มทั้งกระบวนการ คือก่อนหน้านี้ก็มีตายเป็นระลอกๆ มาเรื่อยๆ ตั้งแต่ก่อน 6 ตุลา นะครับ การลอบสังหารนะ ทำให้เป็นอุบัติเหตุบ้าง ลอบยิงบ้าง เดี่ยวเพื่อนคนนั้นตาย เพื่อนคนนี้ตาย อะไอย่างนี้นะครับ มาเป็นระลอกๆ อยู่แล้ว
- ถาม จะรู้กันว่าสาเหตุการตายเป็นเพราะฝ่ายตรงข้าม
 คุณสินธุ์สวัสดิ์ ก็รู้กันว่าฝ่ายตรงข้ามนั่นแหละ ก็โดยรูปของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น มันเป็นไปได้ไหมได้ นะครับ คนอยู่ดีๆ มันตรึงไฟตายได้ยังไง ถ้าไม่ถูกถีบให้ตกลงไปหรือโดนจับโยนลงไป เป็นต้น มันก็มีหลายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น เพราะฉะนั้น ทุกคนก็รู้อยู่แล้วว่าภัยจะมาถึงตัวได้
- ถาม มีการแบ่งหน้าที่หรือจัดการกลุ่มแนวร่วมๆ อย่างไรบ้าง
 คุณสินธุ์สวัสดิ์ แนวร่วมทุกคนก็มีหน้าที่นะครับ ก็จะมีการยกระดับทุกคน ทุกคนก็จะต้องยกระดับในแง่ของพัฒนาการทางทักษะ ทางด้านศิลปะด้วย คือแนวร่วมศิลปินฯ ก็แบ่งเป็น เอ่อ... สามช่วงใหญ่ๆ นะครับ จริงๆ มันมีหลายช่วงนะ ประธานคนแรกเป็น อาจารย์พนม สุวรรณนารถ จากศิลปากรจะอยู่ในช่วงหนึ่ง ต่อมาแกก็จะมีปัญหาส่วนตัว แกก็ขอลาออก พอเลือกตั้งใหม่ก็มีอาจารย์กำจร สุนพงษ์ศรี อาจารย์กำจรสอนครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แต่ว่าอาจารย์กำจรนี้เป็นอยู่สองสมัย จนหลังตุลาคม 2518 ไปแล้ว พอดีอาจารย์สันติ อิศโรธกุล กลับมาจากอเมริกา ก็ได้รับเลือกเป็นประธานคนที่สาม ก็จะมีอยู่สามช่วงในช่วงหลังๆ ก็มีการพัฒนาทักษะความคิด การหารายได้เข้าองค์กร การทำงานให้กับขบวนการนักศึกษา ในขณะเดียวกันก็จะมีนิทรรศการของตัวเองด้วย ก็จะมีคนเข้ามาทำนั่นทำนี่อยู่เรื่อยๆ อย่างเช่น กรรมกรที่เดือดร้อน ที่ต้องการป้ายผ้าไปประท้วงอะไรอย่างนี้นะครับ หรือว่าต้องการหาทุนให้ออกแบบนูน ออกแบบนี้สำหรับไประดมทุน เป็นต้น เราก็จะทำให้
- ถาม เหตุการณ์นิทรรศการของกลุ่มธรรมที่หอศิลป์พระศรีในวันที่ 5 ตุลาคม 2519
 คุณสินธุ์สวัสดิ์ กลุ่มธรรมของพีระเทือง เอมเจริญ มีการแสดงงาน แต่ว่าเราอยู่ที่ธรรมศาสตร์ แต่ว่ามีเพื่อนไป เพื่อนที่อยู่กลุ่มธรรมก็มีอยู่นะครับ เขาก็มีการโต้กันว่าจะเอารูปใครออก เพราะว่าสถานการณ์มันแรงและภาพมันก็แรง ก็เลยมีการคุยกันอะไรกัน ในที่สุดก็โอ้

ต๋อย สมชาย วัชรสมบัติ ก็ตั้งภาพตัวเองออก ส่วนคนอื่นคือตัดปัญหานะครับ ก็มีอีกคน
หนึ่งสองคนอะไรอย่างเนี่ย

ถาม มีการทำลายภาพด้วยใช่ไหมครับ

คุณสินธุ์สวัสดิ์ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด ก็ดูเหมือนจะโดนด้วย แต่นั่นไม่รู้ว่าเป็นคนเอาออก ก็
เป็นปัญหาคาใจ ก็พอวันที่ 5 ที่เกิดเหตุหอศิลป์พระศรีสุริยราช ขวามันยังไม่ทันนั้นเลย ก็เกิด
เหตุการณ์ 6 ตุลา ก่อนนี้แล้วคนบางส่วนที่ไปร่วมเหตุการณ์ 6 ตุลา ก็รอดเพราะมาที่หอ
ศิลป์เหตุการณ์ 6 ตุลา ไม่ใช่วันเดียวใช่ไหม มันเป็นการชุมนุมยืดเยื้อ หลายวันนะครับ ก็
รอดไปก็มีนะครับ ก็เป็นเหมือนอย่างเครือข่ายกันนะครับ รู้จักกันอะไรกัน

ถาม คือปฏิบัติการเริ่มตั้งแต่คืนวันที่ 5 ตุลาคมเลยใช่ไหมครับ

คุณสินธุ์สวัสดิ์ ใช่ครับ เอ่อ... คือจริงๆ แล้ว มันต่อเนื่องกันนะครับ

ถาม หลังวันที่ 6 ตุลาคม 2519 กลุ่มแนวร่วมศิลปินฯ ก็ต้องยุติความเคลื่อนไหวเลยใช่ไหม
ครับ

คุณสินธุ์สวัสดิ์ ใช่ครับ ก็ต่างคนต่างไป ก็ยุติ เพราะมีกฎหมายห้าม ประกาศจากคณะปฏิรูป ก็
ยุบหมดศูนย์อะไรต่างๆ พรรคการเมืองค่อยๆ ยุบหมด เป็นสิ่งที่ผิดกฎหมายหมด ชุมนุม
เกิน 5 คนก็ไม่ได้ทำอะไรไม่ได้รูปแบบมันก็จะแรงกว่าปัจจุบันนะครับ ก็จะแรงกว่าเยอะ

ถาม ที่แยกตัวไป ก็มีไปเข้าป่าด้วยใช่ไหมครับ (เข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย)

คุณสินธุ์สวัสดิ์ มีครับ ก็มีครับ คืออย่างนี้นะครับ ก่อนหน้านี้นั้นจะมีสายงาน ก็จะติดต่อไว้ก่อน
ว่า ถ้าเกิดเหตุการณ์ขึ้นเนี่ย จะต้องไปตรงไหนๆ ใช่ไหมครับ ที่นี้อย่างผมเนี่ยไม่มีสาย
งาน บางคนไม่มีสายงาน แต่บางคนมีสายงาน เข้าไปแล้วก็ถูกจับในวันที่ 6 ตุลา
หลังจากนั้นพอออกมาได้ ก็ไปตามสายงาน ผมนี้เป็นปีแหนะ เกือบปี เพราะไม่มีสายงาน
กว่าจะได้เข้าป่าก็นานหน่อย

ถาม ป่าส่วนไหนของประเทศไทย

คุณสินธุ์สวัสดิ์ เข้าไปภาคเหนือสุดครับ ก็เชียงรายครับ ดอยยาว-ผาหม่น ตะเข็บชายแดนไทย-
ลาว

ถาม เดินทางกันไปอย่างไร

คุณสินธุ์สวัสดิ์ มันก็มีคนมาติดต่อ แล้วก็ต้องไปตามสายนะครับ ว่าเขาจะให้ทำอะไร จะให้แต่งตัวแบบไหน จะให้ทำยังไงต่างๆ นะครับ มันมีขั้นตอนนะครับ

ถาม เหตุผลของการออกจากป่า

คุณสินธุ์สวัสดิ์ เขาให้ออกนะครับ คนมันล้นป่า ตอนนั้นมันมีปัญหาในเรื่องของความคิดทางด้านสากลนิยม ก็คือความขัดแย้งทางด้านความคิดอุดมการณ์ของพวกขบวนการคอมมิวนิสต์สากล คือทางเวียดนามกับจีนมันรบกัน จีนขัดแย้งกับเวียดนามแล้วรบกัน แล้วก็สหภาพโซเวียตหนุนเวียดนามกับลาว ลาวที่เค้าเรียกกันว่าอ้ายน้อย เรียกไทยว่าอ้ายพี่ ก็ทำตัวไม่ถูกก็ไม่ว่าจะทำยังไง ลาวตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของเวียดนาม ฉะนั้น พวกนักศึกษาประชาชนหรือนักการเมืองที่ลี้ภัยเข้าไปอยู่ในลาวก็ต้องอพยพกลับจากลาว เพราะว่าลาวต้องไปเข้าข้างเวียดนาม แต่พรรคคอมมิวนิสต์ไทยเข้าข้างจีน รุ่นหลังพอเข้าไปก็ล้นพื้นที่ พื้นที่ที่ผมอยู่เรียกว่าฐานที่มั่นเขต 8 นะครับมันก็เต็มไปด้วยหมดมันล้นเลยต้องส่งคนกลับเมืองว่างๆ ก็ทยอยเป็นระลอกๆ มันอยู่ไม่ได้แล้ว

ถาม กลับเมืองหมายถึง

คุณสินธุ์สวัสดิ์ ก็กลับมาในเมือง ใครมีภูมิลำเนาเดิมอยู่ที่ไหน ก็กลับไปที่นี่นะครับ

ถาม แล้วได้สานต่อแนวคิดเดิมหรือไม่ครับ พรรคคอมมิวนิสต์ยังคงมีอยู่ไหมครับ

คุณสินธุ์สวัสดิ์ มีอยู่สิครับ หลังจากนั้นก็ยังมียู่อีกนานครับ มีการสู้รบกันตลอด มีการฆ่ากันจริงๆ ก็ยาวนานครับ แต่เราก็ก่อมาเป็นเสรีชนแล้ว ฮาๆ (หัวเราะ) เราก็ทำงานศิลปะเพื่อสังคมการเมืองเพราะเรามันเป็นพวกเสรีนิยมนะครับ เพราะฉะนั้น เวลาเข้าป่าเนี่ย 70 ถึง 80 เปอร์เซ็นต์ที่เข้าไปอยู่ โดยสภาวะทางบ้านเมืองบีบคั้นพวกเสรีชน ที่เข้าไปมันก็จะรับกับบางสิ่งบางอย่างของแนวคิดของคนในป่าไม่ได้ (พวก พคท.) ก็มีความขัดแย้งอะไรกันเป็นธรรมดา ในด้านดีก็มี แต่ในด้านที่ไม่ดี ก็มีด้วย เป็นธรรมดา

ถาม ความรู้สึกร่วมในช่วงเวลานั้น เป็นความสำนึกร่วมในเรื่องของอะไร

คุณสินธุ์สวัสดิ์ คือ หนึ่งเนี่ย คนที่ทำงานศิลปะ ก็จะถูกคนในวงการอื่น หรือในสังคมทั่วไปประณามหยามเหยียดว่า ไอ้พวกนี้มันรวมตัวกันไม่ได้ มันเป็นเอกเทศใช้ไหม ฮาๆ (หัวเราะ) อาร์ติสทั้งหลายเนี่ย มันไม่ยอมกัน มันมีอัตตาสูงใช้ไหม เช่นช็อกก็ต้องตัวโตๆ

อะไรแบบเนี่ย ฮาๆ (หัวเราะ)อันนี้เป็นการทำในสิ่งตรงกันข้าม ก็คือเป็นการรวมตัวของคนที่ทำงานศิลปะ โดยที่แบบสร้างงานขึ้นมาชิ้นหนึ่ง ห้ามเซ็นชื่อ คือหมายถึงว่าไม่ได้ไม่ให้เขียนชื่อนะ แต่ทุกคนมีสำนึกกันว่าเมื่อเขียนชื่อลงไปเมื่อไหร่ กลายเป็นอีโก้ของตัวเราไง อะไรแบบนี้ พอสลายอีโก้ตัวนั้น แล้วทำงานเพื่อมีการแชร์กันในแง่ของสำนักในแง่ของจิตวิญญาณมากกว่า

มันเป็นไปไม่ได้ที่ศิลปินใหญ่ๆ ทั้งหลายจะมาเขียนรูปร่วมกันในภาพชิ้นเดียวกัน โดยแบบไม่โอ้อวด ในสังคมมันเป็นแบบนั้น แต่เราทำในสิ่งตรงข้ามนะครับ ก็เป็นส่วนหนึ่งการทำงานร่วมกันโดยมีจิตสำนึกเพื่อส่วนรวมเป็นหลักนะครับ โดยไม่ได้หวังผลตอบแทนอะไร นี่ก็เป็นสำนึกที่กระตุ้นของคนทำงานตรงนั้นนะครับ

มันยังไม่จบแค่นั้นนะครับ เพราะพวกเราก็ฝากไปกับคนที่อยู่ในเมืองประสานงานต่อ และแนวร่วมศิลปินฯ จริงๆ เกือบครึ่งที่อยู่ในเมือง ก็ไปรวมตัวกันกับคณาจารย์วิทยาลัยครูทั้งหลายนะครับ อาจารย์สอนศิลปะทั้งหลาย รวมถึงรวมตัวกันเริ่มเป็นชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยขึ้นมา ประมาณปี 2520 กว่าๆ ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยนะครับก็มีชื่อของแนวร่วมศิลปินฯ กับชื่อของอาจารย์ศิลปะ ของวิทยาลัยครูทั้งหลายร่วมกัน มีประธานมิตร (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประธานมิตร) เป็นหลัก จากนั้นก็ไปขอหัวเดิมของศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ซึ่งแต่เดิมนั้นอาจารย์จิตร บัวบุศย์ เขามีสมาคมอยู่ แต่ก็ได้เลิกใช้ ก็เลยไปขอหัวมาใช้ ก็เลยเป็นการจัดงานในนามสมาคมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย

สมาคมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยมีการแสดงนิทรรศการต่อเนื่องหลายครั้ง แล้วความคิดมันจะคนละแบบกันนะครับ คือแต่ว่าอันนี้เป็นสายธารอันเดียวกับแนวร่วมศิลปินฯ นะครับ แต่เปิดกว้างมากกว่า ไม่ได้เน้นการเมืองอย่างเดียว เน้นเรื่องวัฒนธรรม เรื่องสังคม คือทุกคนมีสิทธิ์ที่จะเอางานมาแสดงได้หมดต่างจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ อะไรแบบนี้ครับ เพราะฉะนั้น งานเข้ามาที่เป็นหมื่นๆ ชิ้น แสดงงานที่ก็ห้าแห่งพร้อมๆ กันอะไรแบบนี้ เปิดงานวันโล่ๆ กัน สมาคมศิลปกรรมประเทศไทยก็ต่อเนื่องกันมาจนถึงช่วงปี 2530 ไม่แนใจ ถึงยุติยบทบาทกันไป ตอนนั้นก็ทุกคนก็เติบโตขึ้นไป ก็ไปจัดงานของตัวเองตามแนวทางของตนแทน

*สัมภาษณ์เพิ่มเติมในวันเสาร์ที่ 27 ตุลาคม 2561 เวลา 10:30-11:00 น.

ถาม ถ้าสรุปงานทัศนศิลป์ในช่วงปี พ.ศ. 2500 ถึงทศวรรษ 2520 ขึ้นไหนที่มีความโดดเด่น และสะท้อนสภาพสังคมในช่วงเวลานั้นได้อย่างไร

คุณสินธุ์สวัสดิ์ ส่วนใหญ่แล้วศิลปินในเมืองไทยทั้งหลาย ก็ไม่ค่อยเคลื่อนไหวนะครับ โดยภาพรวมกว้างๆ นะครับ แต่ว่างานไหนที่เป็นที่โดดเด่นในช่วงปี 2500 ที่พูดถึงเหตุการณ์บ้านเมืองที่สะท้อนบริบททางการเมืองด้วยเนี่ย ถ้าเป็นจิตรกรรม เราจะนึกถึงงานของอาจารย์สมโภชน์ อุปอินทร์ ปี 2500 ชื่อ “กรุงเทพฯ 2500” นะครับ แล้วก็งานอาจารย์กำจร สุนพงษ์ศรี ในปีเดียวกัน ชื่อภาพว่า “รุ่งอรุณ” นะครับ จะเป็นรูปไก่ เป็นปีเกิดของจอมพลป. แล้วก็ งานของอาจารย์สมโภชน์ มีรูปของจอมพลป. อยู่ด้วย มีรูปผู้หญิง แล้วก็มีคนอยู่ข้างล่างส่วนของอาจารย์กำจรก็จะเป็นรูปไก่แล้วก็จะมีเงาหลังกลางๆ รูปสัตว์อย่างอื่นอยู่ด้วยครับ อันนี้คือในยุค 2500 ซึ่งช่วงนั้นถ้าเราเทียบกับบริบทของสังคมก็คือ ยุคจอมพลป. ต่อเนื่องมาจนระยะเวลามากแล้วจะมีการเลือกตั้ง แล้วก็มีความขัดแย้งกันนะครับ อันนี้ก็คือการสะท้อนภาพชัดเจนเกี่ยวกับการเมือง สะท้อนถึงการเมืองในแง่ของทัศนศิลป์

ทศวรรษ 2510 บริบททางสังคมก็แทบจะไม่มีใครเลย ก็จะมีงานจิตรกรรมของอาจารย์ทวี รัชนิกร ชื่อผมไม่แน่ใจว่าแกตั้งเมื่อไหร่ แต่ชิ้นงานเนี่ยสร้างในปี 2510 นะครับ ชื่อ “ปีศาจเผด็จการ” รูปก็จะเป็นรูปธงชาติอเมริกันแล้วก็ธงชาติไทยธงชาติไทย เป็นเครื่องหมายสวัสดิการ มีหมวกทหาร แล้วก็จะมีโครงกระดูก หลังจากนั้นแล้วก็มีงานที่คนส่วนใหญ่จะรู้จักติดตามท่านเป็นอย่างดีก็คืองานเมื่อปี 2516 งานจิตรกรรมของพี่ประเทือง เอมเจริญ ชื่อ “ธรรมะ อธรรม” ที่เป็นยาวๆ เขียนในเชิงนามธรรม อีกชิ้นหนึ่งก็เป็นของจำขำ แซ่ตั้ง เขียนตัวเองที่ไม่มีลูกตาแล้วก็ แขนถูกตัดตัด อันนี้ก็ในปี 2516 ที่ค่อนข้างชัดเจน นอกจากนี้หลังจากนั้นแล้ว ที่พูดถึงสภาวะทางสังคมและการเมืองที่น่าพูดถึงก็จะมีงานของอาจารย์โชคชัย ตักโพธิ์ ชื่อ “ก่อน-หลัง ตุลาคม 2516” ก็จะเป็นรูปสีน้ำมัน รูปนาฬิกาข้างบน ข้างล่างก็จะเป็นหมวกทหาร อีกชิ้นหนึ่งก็เป็นของอาจารย์พิทักษ์ ปิยะพงษ์ ในช่วงปี 2518 ชื่อภาพ “เลือดเนื้อและหนองที่เหลือนักการเมืองกลืนกิน” เป็นสีน้ำมันนะครับ หลังจากนั้นแล้วก็ประมาณปี 2519 ก็จะเป็นงานของ

อาจารย์ลาวัลย์ก็จะมีสองชั้น ซึ่งอันแรกเนี่ย อาจารย์คงเขียนไม่เสร็จ เพราะเกิดเหตุการณ์ปี 2519 อาจารย์ อาจารย์ก็มาเขียนต่อเติมเสร็จในปี 2524 เป็นรูปที่ตรงกลางเป็นเด็กผู้หญิงกับเด็กชายกำลังวิ่งเล่นด้วยชุดบริสุทธิ์หมายถึงผ้าขาวที่บริสุทธิ์ เป็นพลังสังคมที่งดงามแต่ว่าซ้ายขวาเป็นสงคราม แล้วก็อีกภาพหนึ่งชื่อภาพว่า “ทำไม” ซึ่งก็สะท้อนเหตุการณ์หตุลา 2519 ที่อาจารย์ลาวัลย์ถูกกระทำด้วยอะไรอย่างนั้นะครับ

อันนี้คืองานที่พูดถึงและสะท้อนในช่วงนั้น ซึ่งทำงานเป็นกลุ่มที่เห็นชัดๆ ที่สุด แล้วก็ตอนนี้ก็จัดแสดงนิทรรศการอยู่ที่สิงคโปร์ ด้วยความร่วมมือของต่างชาติเนอะครับ ก็คือคัดเอาทำการเมืองเดือนตุลาคม 2518 ของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ก่อสร้างในเดือนตุลาคม 2518 แล้วก็จัดแสดงที่ถนนราชดำเนินกลางเนอะครับ จำนวนทั้งหมดเนี่ยมัน 42 ภาพใหญ่ แต่ที่เหลือเป็นหลักฐานอยู่ก็จะประมาณ 20 กว่าภาพ เป็นภาพถ่าย แล้วก็ทั้งสามประเทศที่เขาร่วมกันก็จะมีประเทศญี่ปุ่น เกาหลีใต้ แล้วก็สิงคโปร์ เป็นคิวเลเซอร์ ซึ่งจัดทำนิทรรศการเกี่ยวกับภาพสะท้อนบริบทสังคมการเมืองตั้งแต่ยุค 1960 ถึง 1990 ของหลายหลายประเทศในเอเชียทั้งหมด ส่วนของไทยก็โฟกัสไปที่คัดเอาการเมืองกับภาพโปสเตอร์การเมือง ตอนนั้นก็แสดงอยู่ที่สิงคโปร์แล้วก็ไปที่โตเกียวต่อสามเดือนเนอะครับ แล้วก็ไปเกาหลีใต้สามเดือนเนอะครับ แล้วก็สิงคโปร์สามเดือน ระยะเวลาที่เวลาก็คือตั้งแต่ปีนี้ถึงกลางปีหน้านะครับ

ถาม แสดงว่าจากสายตาของคนนอก เขาก็โฟกัสไปทำงานชุดนี้ของกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยมากที่สุดทีเดียวใช่ไหมครับ

คุณสินธุ์สวัสดิ์ ครับใช่เค้าค่อนข้างใช้หลักวิชาการสากลค่อนข้างสูง ผมได้พูดคุยกับภัณฑารักษ์ แล้วก็ทีมงานทั้งสามประเทศเนี่ยครับ ประมาณ 10 กว่าคน ที่มาเมืองไทยแล้วก็มาสำรวจจริงๆ แล้วก็ส่งทีมมาสำรวจมาเป็นระยะๆ แต่ว่าชุดใหญ่นี้มาประมาณปีครึ่งที่แล้ว ก็คุยกันเนอะครับ แล้วเขาก็มีทีมงานในเมืองไทยที่เสาะหาข้อมูลที่ค่อนข้างเป็นมืออาชีพ แล้วก็เป็นสากลมากๆ แล้วก็มีการวิเคราะห์มีการจัดลำดับเนอะครับ

ถาม ถ้าย้อนมาในผลงานในช่วงปี พ.ศ.2516-2519 ขึ้นเดียวคิดว่าจะเป็นชิ้นไหนที่สื่อสารกับสังคมได้โดดเด่นที่สุด

คุณสินธุ์สวัสดิ์ มั่นพุดยาคณะครับ ขึ้นเดี่ยวมั่นไม่มีนะครับ มั่นไม่ครอบคลุมทั้งหมด แล้วก็ป็นชุดเป็นช่วงมากกว่านะครับ ถ้าในกระแสหลักก็จะมีเป็นพวกศิลปินมีชื่อนะครับ ว่าง่ายง่ายว่าถูก โปรโมท ถูกทำให้อยู่ในกรอบตลอดเวลา แต่ว่าถ้าเป็นนอกกระแส ก็จะเป็นของกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยนะครับ เพราะว่า ที่ไปแสดงตรงนั้นมันเป็นพื้นที่สาธารณะ แล้วมันไม่เคยมีใครที่ทำงานในลักษณะเปิดแบบนั้นมาก่อน ถนนราชดำเนินเนี่ยวันหนึ่งคนก็จะผ่านอยู่แล้วใช่ไหมครับ จำนวนคนที่ไปดูอีกอะไรแบบเนี่ย อันนี้ก็แล้วแต่มุมมองที่เลือกมุมมองจากกลุ่มไหนนะครับ

ถาม ถ้าวางพวกภาพถ่ายที่สร้างสำนึกที่เป็นภาพจำในช่วงนั้นนะครับ

คุณสินธุ์สวัสดิ์ 14 ตุลาจะมีภาพที่คนเห็นแล้วก็สะท้อนใจสูง มีผลต่อคนสูง ก็คือภาพที่คุณจิระ บุญมาก ถูกยิงเสียชีวิตตายไป มันจะมีสองภาพนะครับต่อกัน ก็คืออนตายเลือดกำลังไหล ก็มีคนเอาธงชาติไปขบเลือดเขาขึ้นมาโบก อันนั้นภาพหนึ่ง อีกภาพหนึ่งเป็นมุมมองเดียวกัน แต่เป็นภาพคนจำนวนมากกำลังกราบไปที่ศพของเขา มีคนร้องไห้ สองภาพนี้จะมีพลังมาก อีกภาพหนึ่งก็จะเป็นภาพของประพัฒน์ แซ่ฉั่ว ที่ถือกระบองให้อีกอารมณ์หนึ่ง ให้ความรู้สึกของอารมณ์ที่มีส่วนร่วมของคน มันมีภาพแล้วก็มีข่าวที่ออกไป ภาพมันอาจจะตามไปที่หลัง แต่ว่าข่าวนี้มันถูกบอกปากต่อปาก แล้วที่หลังเค้าก็เอาศพของคุณจิระไปแห่ใช่ไหมครับ แห่รอบเมือง แล้วก็คุมธงชาติ มันส่งผลให้กับคนจำนวนมาก ซึ่งมีอิทธิพลค่อนข้างสูงนะครับอันนี้คือเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 ส่วนภาพถ่าย 6 ตุลาคม 2519 มันก็มีภาพจำนวนเยอะที่สร้างความสะท้อนใจให้กับคน แต่ว่าภาพที่เป็นไฮไลท์ก็จะเป็นภาพที่รู้จักกันอยู่ ก็คือภาพที่มีคนถูกแขวนคอ แล้วก็ถูกเก้าอี้ฟาด แล้วก็มีคนยืนดูจำนวนมาก มีตบมือหัวเราะไปด้วย อะไรไปด้วย ก็จะสร้างความสะท้อนใจอีกแบบหนึ่งนะครับ

ถอดเทปสัมภาษณ์คุณวสันต์ สิทธิเขตต์
วันอังคารที่ 23 ตุลาคม 2561 เวลา 13:30-15:30 น.
ณ Rebel Art Space บ้านเลขที่ 31 ซอยสุขุมวิท 67

ผู้ให้การสัมภาษณ์: คุณวสันต์ สิทธิเขตต์

ศิลปินและนักเคลื่อนไหวทางสังคม

ศิลปินรางวัลศิลปาธร สาขาทัศนศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2550

ผู้สัมภาษณ์:

ศ.ดร. สดชื่นชัยประสาธน์

หัวหน้า โครงการวิจัยเรื่องความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์
ของไทย: หมายความว่าสำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550

อาจารย์สุริยะ ฉายะเจริญ

ผู้วิจัย โครงการวิจัยเรื่องความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์
ของไทย: หมายความว่าสำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550 สาขาทัศนศิลป์

ผู้ถอดเทปเสียง: คุณเพียงขวัญ คำหุ่่น

ผู้ช่วยวิจัย โครงการวิจัยเรื่องความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการ
วิจารณ์ของไทย: หมายความว่าสำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550 สาขาทัศนศิลป์

ศ.ดร. สดชื่น ย้อนมาดูประวัติศาสตร์ 2475 ตอนนี้อยู่ผ่านหมายความว่า 1 ตอนนี้อยู่ในช่วง 2500-2529
ทศวรรษ 2520 ซึ่งคุณวสันต์ก็อยู่ในช่วงนั้นพอดีตอนนั้นที่เกิด 14 ตุลา 6 ตุลา คุณวสันต์
ยังอายุ 16 ตอนนั้นเข้าช่วงศิลป์หรือยังคะ

คุณวสันต์

ยังครับ อายุ 16 อยู่ มศ.2 อยู่นครสวรรค์ จบปี 2518 เข้ากรุงเทพฯ กระแส
ความก้าวหน้าคึกคักมาก คนหนุ่มสาวต้องเข้ามาบ้าน เพราะช่วง 14 ตุลา 2516 ผมก็ไป
เดินขบวนที่นครสวรรค์ วางแผนที่นครสวรรค์ มีการรวมตัวก็เอารถบัสเข้ากรุงเทพฯ กัน
จำได้ว่าเดินจากโรงเรียนผมมาที่วิทยาลัยครู อยู่กันประมาณคืนหนึ่งกำลังจะไป แต่
เหตุการณ์ 14 ตุลาเกิดขึ้นและจบลง หมายถึงว่าเหตุรุนแรงจบแล้ว แต่ก็ยังไป แต่ผลที่
เกิดจากนั้นคือ ผมก็ไปเป็นครูศิลปะหัวก้าวหน้า เขียนกลอนคำรัฐบาลในช่วงหลัง 14 ตุลา
และเพื่อนๆผม ช่วงนั้นก็ไปหัวก้าวหน้าอยู่ที่นครสวรรค์ ช่วงหลัง 14 ตุลาจะมีร้าน

หนังสือ ขายหนังสือฝ่ายซ้ายอย่างเดียว พอหลัง 6 ตุลา 2519 ก็ปิดร้าน เจ้าของร้านก็เข้าไป

ศ.ดร. สดชื่น ช่วง 6 ตุลา คุณวสันต์เข้ากรุงเทพฯ อยู่ข้างศิลป์หรือยัง

คุณวสันต์ อยู่แล้ว เข้ากรุงเทพฯ ตอนปี 2518 ช่วง 6 ตุลา 2519 ตอนนั้นผมไม่ได้สนใจเรื่องการเมือง แต่สนใจเรื่องศาสนา เพราะคิดว่าชีวิตเกิดมาเพื่อพ้นทุกข์ ชีวิตคือความทุกข์เลยดังไปเรื่องศาสนา ในช่วงข้างศิลป์ นั่งสมาธิ กินเจ แต่เพื่อนผมที่อยู่ข้างศิลป์ที่เป็นหัวก้าวหน้าก็เริ่มทำกิจกรรม เริ่มประสานงานติดต่อกับแนวร่วมกลุ่มศิลปินและแนวร่วมกลุ่มอาชีวะทั้งหลาย เพราะตอนนั้นข้างศิลป์เป็นโรงเรียนอาชีวะ เขาก็เลยเข้าร่วมกัน ผมมารู้ทีหลังตอนหลัง 6 ตุลา ก็สนใจการเมืองเลย

ศ.ดร. สดชื่น เข้าไปร่วมในช่วงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ไหม

คุณวสันต์ ไม่ได้เข้าไปร่วมเลย เพราะสนใจแต่จะต้องหลุดพ้น ถ้าทุกคนหลุดพ้นสังคมก็จะดีขึ้น ผมคิดแบบนั้น ในขณะที่เพื่อนผม ก็ไม่ได้คิดแบบผม บอกว่าผมเป็นพวกจิตนิยม คิดอย่างนี้ได้อย่างไร เราต้องปฏิวัติสิ เราต้องเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางอำนาจรัฐ เราถึงจะสร้างสังคมใหม่ขึ้นใหม่ได้ คิดกันคนละขั้ว แต่เราก็ไม่ได้ใส่ใจ แต่เหตุการณ์ช่วง 6 ตุลา 19 ผมก็ไปเปิดงานวันที่ 5 ตุลาคม 2519 ที่หอศิลป์พระศรี มีผลงานกลุ่มธรรมของพีระเทือง เอมเจริญ จะมีศิลปินที่อยู่ในแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยบางส่วน ที่จำได้งานพีระเทือง พวกภาพเด็กหิว (ภาพจันทร์เอยจันทร์เจ้าขอข้าวให้ข้ากิน) พวกนักการเมือง ผลงานไม่ถูกทำลาย แต่ถูกปิด เหมือนเปิด 1 วันแล้วเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลา ก็ถูกปิด ส่วนผม พอเปิดงานเสร็จก็ขึ้นรถ

ตอนนั้นผมเรียนปี 1 สองครั้ง ปี 2518 แล้วปี 2519 อีกทีผมเรียนไม่กี่เดือนก็ออกมาจากข้างศิลป์ ออกมาแสวงหาเองเพราะโรงเรียนไม่ได้ให้อะไรเรา ออกมาก็เป็นครูช่วยสอน กลับมาก็จะไปเอาใบประกาศ จากโรงเรียนจะเป็นครูช่วยสอน เงินเดือน 600 บาท แต่มาเจออาจารย์สวัสดิ์ ดันดีสุข แกก็บอกว่าให้เรียนต่อ ตอนนั้น ผมก็หลงตัวเอง เพราะว่ามีงานติดบอร์ดเยอะ ที่ข้างศิลป์ทุกคนรู้จักชื่อผม ก็เลยคิดว่าไม่ต้องเรียนแล้ว อาจารย์สวัสดิ์ก็บอกว่าฝีมือก็ดีน่าเรียนต่อ ผมก็ดีใจเลย เพราะอยู่ในหมู่บ้านผมก็มีปัญหากับชาวบ้าน เพราะเราคิดว่าจะทำให้ทุกคนเป็นคนดี งั้นเราก็เลยคิดว่า จะสอนเด็กๆ ให้รู้จักปรัชญา ช่วงนั้นนิสิตนักศึกษา ก็จะออกชนบทกันเยอะ ก็ต้องสอนปรัชญา อ่าน

หนังสือ ชีวิตคืออะไร ความจริงคืออะไร ซึ่งมันปัญญาอ่อนมากนะสำหรับผม เพราะเรา
ไร้เดียงสาในชวงนั้น ก็เลยขัดแย้ง ก็เลยกลับมาเรียนช่างศิลป์ต่อ เรียนวันพุธวันเดียว
ผมก็เลยขึ้นสืบล้อจากนครสวรรค์มาเรียน พอเรียนจบก็ขึ้นรถกลับบ้าน ตอนดูงานเสร็จ
(หอศิลป์ พีระศรี) ก็ขึ้นรถถึงบ้านตอนเช้า พอถึงตี 5 กว่า ๆ ก็เริ่มมีการถ่ายทอดสด มาดู
ทีวีก็เกิดเหตุการณ์ 6 ตุลา ผมก็ช็อคเลย

ศ.ดร. สดชื่น
คุณวสันต์

นี่คือจุดเปลี่ยนใหม่

เป็นจุดเปลี่ยนเลยครับ ความคิดที่ว่าชีวิตมีความทุกข์ มันก็ทุกข์อยู่แล้วไง แต่ยิ่ง
ทุกข์ก็เพราะว่ามีอำนาจที่ชั่วร้าย ซึ่งผมก็กลายเป็นคนเกิดใหม่เลย จากตายไปพร้อมกับ
คนอื่น ก็เลยคิดมีแต่การปฏิวัติเท่านั้น การที่จะเปลี่ยนแปลงสังคม ก็ต้องร่วมกับ
ประชาชน กรรมกร ชาวนา กับนักศึกษา ก็ตั้งกองทัพประชาชนขึ้นมาจะปฏิวัติ สังคมถึง
จะดีได้ ก็เลยทำกิจกรรมตั้งแต่นั้น ทำกิจกรรมตอนนี้ ตอนนั้นคนก็เข้าป่า เพราะมีการ
ฆ่าทารุณโหดร้ายมาก

ที่นี้ผมทำงานในเมือง ผมก็ทำกิจกรรมโดยที่ผมเป็นนักอ่านหนังสือ ก็ไป
ห้องสมุด ไปสนามหลวง ค้นหาหนังสือที่เขาเผาทิ้ง หนังสือที่มันเกิดขึ้นในช่วงปี 2516
พวกหนังสือก้าวหน้าทั้งหมดก็อยู่สนามหลวงแล้วก็มีหนังสือที่อาจารย์สุลักษณ์ ศิวรักษ์
ทำพวกหนังสือสังคมศาสตร์ปริทรรศน์ หนังสือหลายๆ เล่ม ช่วงนั้นมีนักคิดนักเขียน
หลายคนที่เป็นหัวก้าวหน้า มีนายผี มีบรรจง บรรเจิดศิลป์ จิต ภูมิศักดิ์อ่านทั้งหมด
หนังสือศิลปะเพื่อชีวิตศิลปะเพื่อประชาชน ประเสริฐ จันดำ หรือพวกกาพย์ กลอน
ต่างๆ อ่านหมดเลย อ่านหนังสือเยอะมากเลยครับ เพราะช่วงนั้น กระแสการทำหนังสือ
ของอาจารย์สุลักษณ์ทำให้พวกนักคิดนักเขียนก็มีพื้นที่ในการแสดงออก หรือบางพวก
เป็นนักเศรษฐศาสตร์และนักสังคมศาสตร์ต่างๆ นักปรัชญาต่างๆ ก็ตามเขียนบทความลง
แล้วก็มีอาจารย์สุลักษณ์ทำวิทยาสารปริทัศน์ด้วย ก็จะมีเรื่องมากมาย มีเรื่องปรัชญา
ทำให้ชีวิตผมสนใจเรื่องปรัชญา ทำให้เข้าใจเรื่องการต่อสู้ทางการเมือง แล้วก็กิจกรรม
ต่างๆ

ผมเองก็หาเงินช่วยเหลือพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยเหมือนกัน เป็นฝ่าย
หาเงินเข้าไปสู่แนวหน้า แต่ก็ไม่ได้เป็นสมาชิกพรรคฯ แต่ก็ได้เข้าป่าไปช่วงช่วงเดือน
เมษายน ปี 2521 ตอนเรียนปี 3 ช่างศิลป์ เข้าไปศึกษา เพราะว่าเราทำงานเราทำงานใน

เมือง ทางในป่า (พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย) ก็ให้เราเข้าไปศึกษาในฐานที่มั่น เพื่อให้เห็นว่าพวกเขายู้งินกันอย่างไรนะครับ ก็เลยไปแถวเขตหนึ่งเขตสองภาคใต้ ก็ไปเจอ แสง ธรรมดา (แสงธรรมดา กิติเสถียรพร เป็นนักร้อง นักดนตรี และนักแต่งเพลง เพื่อชีวิต) บนเขา เขาก็ทำหนังสือตะวันแดง หนังสือก็จะเป็นหนังสือที่มีบทกวีหลายๆ คนในสมัยนั้น

ศ.ดร. สดชื่น

คุณวสันต์ไปบริเวณไหนของภาคใต้

คุณวสันต์

ไปตรัง สตูล พัทลุง บริเวณสามจังหวัดนี้ แถวเทือกเขาบรรทัดนะครับ ตอนผมเข้าไปถึงครั้งแรกก็ไปเห็นนักศึกษาใส่แว่นถือปืนอาแก๊กัน ก็ตกใจเหมือนกัน แต่พอกลับมาช่วงเรียนจบปี 3 ปากก็แตกแล้ว มันเกิดความขัดแย้งที่เกิดจากพรรคคอมมิวนิสต์ในเอเชียเองก็มีมาก อย่างจีนรบเวียดนาม เวียดนามบุกกัมพูชา คือความขัดแย้งความสับสนในหมู่ฝ่ายซ้ายเองก็มีสูง ช่วงนั้นก็มีคนออกมาจากป่ามาก เช่น เสกสรรค์ ประเสริฐกุล

ศ.ดร. สดชื่น

ได้พบคุณเสกสรรค์ไหม

คุณวสันต์

ไม่ครับ พวกเสกสรรค์อยู่ทางเหนือ หรืออย่างหงา คาราวาน ก็อยู่แถวเมืองน่าน แต่ที่ช่วงไปศึกษาก็ไป ไปช่วงปิดเทอม ไปแค่ไม่กี่วัน ต่อมาผมก็มีส่วนไปเขียนป้ายช่วงรำลึก 14 ตุลา 6 ตุลาพวกนี้ไปทำงานศิลปะเกี่ยวกับกรรมการหรือชวานาคนที่ถูกฆ่าตาย แต่ทำศิลปะในช่วงนั้นมันทำแล้วมันต้องทิ้งไป เพราะว่ามันผิดกฎหมาย ทำเสร็จแล้วมันก็ไม่มีการมาเก็บ มันก็ต้องทิ้งเลย ไม่ได้บันทึกเลย ซึ่งก็น่าเสียดายมาก แต่ช่วงนั้นมันก็สำคัญ แล้วก็มีพวกกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยที่เขียนป้ายคัดเอาท่อนขนาดใหญ่ที่ติดถนนราชดำเนินกลาง ก็จะมีหลายคน ก็จะเป็นพวกกลุ่มเด็กเพาะช่างส่วนใหญ่ แล้วก็มีการประสานกับพวกศิลปินแล้วก็มีพวกช่างศิลป์ไปร่วมด้วยบ้าง แต่ช่วงนั้นผมก็ไปหนึ่งปีสอง ก็ทำงานเล็กๆ ไปเขียนป้าย เขียนบอร์ด ตกแต่งบอร์ด ทำภาพประกอบบ้าง

ศ.ดร. สดชื่น

ที่ศิลปินมีใครบ้าง

คุณวสันต์

ตอนนั้นก็จะมีที่ชัดๆ ก็อาจารย์ถกล ปรียาคุณิตพงศ์ ที่แตกออกจากคณะจิตรกรรมฯ มี อาจารย์สมโภชน์ อาจารย์ลาวัลย์ อุปินทร์ อาจารย์สน สีมাত্রัง ออกมาเป็นสาขาประยุกต์ศิลป์ ซึ่งเพื่อนผมที่อยู่ประยุกต์ศิลป์ก็จะมี ก็จะเป็นกลุ่มที่ไปปั้นประติมากรรมอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ไว้แต่เดินขบวนอะไรพวกนี้ ปั้นพวกพวก

ขบวนการนักศึกษาประชาชน บัณฑิตอดะโรอย่างนี้ ซึ่งก็จะมีจัดงานแล้วก็ไปทำงานด้วยกันก็มีการทำอย่างต่อเนื่อง

ศ.ดร. สดชื่น

ช่วงนั้นคุณวสันต์ทำอะไรบ้าง

คุณวสันต์

ก็พอถึง 2524 ถึง 2525 ผมก็เริ่มเขียนพวบทกวีไปอ่านในงานกิจกรรมต่างๆ แล้วผมเขียนหนังสือ ก็ได้มีส่วนร่วมในกิจกรรมต่างๆ ก็ไปเจอประเสริฐ จันทำ จ่าง แซ่ตั้ง พงนา จันทรสันติ สุรัชย์ จันธิมาธร รงค์ วงษ์สวรรค์ พวกนี้หลายคนก็กลับมาจากป่า แล้วผมก็จะไปคลุกคลีอยู่กับพวกกลุ่มคาราวานแถวทองหล่อที่เป็นสถาบันปริดี พนมยงค์ ทุกวันนี้ เพราะในช่วงนั้นครูอุจน์ มาลิก ก็มีความเมตตาวงการคาราวาน ทั้งวงก็อยู่นั้น เลยไปอยู่บ้านแกเลย อยู่แล้วก็ไปออกทัวร์เล่นดนตรีที่ธรรมชาติ งานคอนเสิร์ตใหญ่ๆ คอนเสิร์ต คอนเสิร์ตยูนิเซฟต่างๆ เพลงที่ออกมาจากป่าจะมีคาราวานนี้แหละเป็นผู้นำมาเล่นมาร้อง แม้มิววอื่นที่ออกมาจากป่าแต่ก็ไม่ได้เอามาทำแบบคาราวาน เช่น วงรวมค้อน วงสองวัย

ซึ่งตอนกลับมาจากป่าวงสองวัยก็ทำสื่อให้เด็ก เพลงเด็กมันก็ไม่มี ตอนหลังก็มีในทีวี เพราะฉะนั้นวงนั้นก็จะเป็นการสร้างศิลปะว่าทำให้กับเด็กด้วย แล้ววงสองวัยก็มีการบันทึกออกมาเป็นเทปเลย เด็กในยุคหลังผมพวกนี้ก็ต้องเคยฟังเพลงวงสองวัยทั้งหมดเลย ต้องเติบโตมากับเพลงสองวัย ซึ่งสอนเรื่องคุณธรรมความคิดก้าวหน้าอะไรแทรกลงไป เช่น เพลงลูกแกะกับหมาป่า ซึ่งหลังจากออกจากป่าเค้าก็จะทำงานต่อเนื่องมา ถ้าเขาเข้าจริงแล้วบทเพลงสำหรับเด็กอะไรพวกนี้ในบ้านเราก็เหมือนขาดไป ไม่มี ไม่ค่อยมี เพราะว่าพวกนักกิจกรรมรุ่นหลังๆ เนี่ย ที่ต่อกับผมเนี่ย ก็ต้องเคยฟังเพลงพวกนี้มาบ้าง เพราะว่ารู้สึกว่าเป็นเพลงที่กล่อมเกาทำให้เขารู้สึกมีความอ่อนโยน เด็กพวกนี้ก็จะไปเป็นนักกิจกรรม ซึ่งก็มีเยอะแยะ แต่ทุกวันนี้เราก็ไม่เคยได้ยินเพลงพวกนี้เลย วันนี้อยู่ก็ไม่ได้มี แต่ก็มีบางคนที่ออกมาก็ทำได้ช่วงหนึ่ง เช่น ศักดิ์ศิริ มีสมสืบ มีแต่งเพลงเด็กๆ ไว้หลายเพลง

ถ้าเป็นพวกดนตรีก็น่าจะต้องไปพูดคุยกับพี่หงา คาราวาน (สุรัชย์ จันธิมาธร) หรือว่าพินิต ธรรมดาชน (นิตยา บุญประสิทธิ์) ซึ่งพวกวงธรรมดาชนจะเป็นพวกหมอ ก็มีอยู่หกเจ็ดคน พอเข้าป่ากลับออกมาก็ไม่ค่อยได้รวมตัวกันอีก แต่ว่าพินิตก็ยังมาทำดนตรีต่อก็เอาของเก่ามาเล่นใหม่ แต่ว่าเอาเด็กชาวเขามาฝึกฝนให้เขาโตขึ้นจนจบม.5 ม.6 ก็

ประกอบอาชีพเติบโตกันไปเพราะว่าตอนเค้าอยู่ป่า เขาก็อยู่ในเขตน่าน ก็เอาลูกของพวกมิตรสหายที่เคยสู้รบเคียงบ่าเคียงไหล่มาด้วยกันมาเลี้ยง เพราะว่าเขาก็มีโรงเรียนที่อยุธยา แต่พอสามี ก็คือพี่ตี๊ กรรมาชนตาย ฟินิดก็เศร้า เหมือนคนไม่มีแรง ก็เลยไม่ได้เอาเด็กมาเลี้ยงต่อ ศึกษาต่อ

ศ.ดร. สดชื่น

คุณวสันต์ได้ร่วมกับกลุ่มธรรมใหม่

คุณวสันต์

ไม่ได้ร่วมครับ ผมไม่ค่อยได้รวมกลุ่มกับใคร ผมเป็นปัจเจก จะทำงานเดี่ยวแสดงเดี่ยวตลอด แต่แบบรวมกลุ่มผมก็มีตั้งกลุ่มสะพานขึ้นมา ก็คือผมไปอ่านบทกวี ตั้งกลุ่มเวทีสมัยกับพี่ที่จุ่มจุ่มพล อภิสุข ทำกิจกรรมในช่วง 2528 - 2529 ในช่วงที่พี่จุ่มกลับมาจากอเมริกาพอดีจริงๆผมเจอพจนา จันทรสันติก่อนที่ธรรมศาสตร์ แล้วก็เจอผมตั้งแต่นั่งชาสัน เขาก็จะเจอแล้วก็รู้ว่าผมเขียนบทกวี เราก็เป็นเพื่อนกัน แล้วพจนาก็พาผมออกไปรู้จักจ่าง แซ่ตั้ง พจนาก็จะเป็นคนจิตใจดี เวลาเขาได้เงินมา ได้ค่าลิขสิทธิ์ ก็จะเอาเงินไปซื้อปากกาดีๆ ให้กับอาจารย์จ่าง ชื่อของใช้อะไรใหม่ๆ ให้อาจารย์จ่าง พจนาก็จะเป็นคนที่เคารพคนที่งานสร้างสรรค์อะไรพวกเนี่ย มีอะไรที่เขาแบ่งปันได้ เขาก็จะให้ไม่คิดอะไรมาก ผมก็ใช้ชีวิตกับเขาอยู่ในช่วงหนึ่ง ซึ่งก็จะมีนักเขียนที่ใช้ชีวิตในช่วงนั้น อย่างเช่นแดนอรัญ แสงทอง สมพงษ์ ทวี แก้ว ลายทอง อะไรพวกนี้ ส่วนมากก็จะไปสูมห้วยอยู่ที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตรก็จะมีเพื่อนผมไปเรียนอยู่

ต่อมาเราก็มีทำละครกัน ตอนประมาณปี 2520-2521 ก็ทำละครออกมา ก็ตั้งกลุ่มละครร่วมสมัย เพราะว่าโรงเรียนช่างศิลป์มันก็ใกล้กับสถาบันเกอเธ่ ซึ่งก็จะมีกิจกรรมมากมายที่เป็นแบบก้าวหน้า ไม่ว่าจะเป็นดนตรี การทดลองศิลปะต่างๆ แล้วก็ที่มีผมกับเพื่อนออกมาทำหนังสือได้ร่วมกัน ทำหนังสือชื่อ “ช่างเขียนน้อย” ก็ได้รับอิทธิพลมาจากวรรณกรรมเรื่องเจ้าชายน้อย แต่ได้ความที่เราเป็นจิตรกร เราก็จะมาสร้างเป็นเรื่องช่างเขียน แทรกเรื่องทางการเมืองด้วย ทหารก็เลยไปเก็บหนังสือ ก็จะถูกส่งเก็บตั้งแต่ปีนั้นช่วงปี 2520-2521

ศ.ดร. สดชื่น

ละครที่ทำคือเรื่องอะไร

คุณวสันต์

ทำละครเรื่องมุกนอก (Mugnog Kinder) เป็นละครซึ่งดังมาก เพราะเราซุ่มกันที่สถาบันเกอเธ่ ตอนแรกผมนึกกว่าเป็นนักแสดง แต่พอจริงๆ ก็เป็นคนทำฉาก เพราะเราทำงานศิลปะใช้ไหมครับ ทำเรื่องฉากเรื่องคอสดุม

- ศ.ดร. สดชื่น ใครเขียนบท
- คุณวสันต์ เรื่องมุกนอกเป็นเป็นบทของเกอเธ่อยู่แล้วครับ ก็แปลโดย นัยณี ศรีกันทิมา
รักษ์ เป็นเรื่องอำนาจ การเมือง แต่ว่าเล่าผ่านตัวละครเด็ก ก็เป็นเรื่องที่ประสบ
ความสำเร็จ แสดงท่วงที่เชิงใหม่ด้วย พอกลุ่มที่ทำกันได้เงินมาเยอะหลายแสน ก็เลยทำ
ละครเองเราก็เลยเขียนบทละครเอง ชื่อเรื่อง เหยอ ก็มีการพูดคุยแลกเปลี่ยนกัน แล้วก็
ให้เพื่อนคนหนึ่ง รวบรวมเขียนกันมา ก็เป็นเรื่องเกี่ยวกับคนในสลัมชีวิตกรรมกรพวกนี้
- ศ.ดร. สดชื่น แล้วบทบาทคุณวสันต์ทำอะไร
- คุณวสันต์ ผมทำฉาก แล้วก็คุยเรื่องเนื้อหา ก็ทำเกี่ยวกับเรื่องเนื้อหาด้วย แต่คนที่มาฝึกผม
ก็เป็นกลุ่มที่เรียกว่ากลุ่มพระจันทร์เสี้ยว ก็มีคำณ คุณะดิลก เขาก็เป็นคนมาฝึก และมี
สมาชิกสองคนมาช่วยฝึกให้เรา เพราะคนอื่นก็หนีไปต่างประเทศ คำณก็ไปฝรั่งเศส
พวกเขาก็มาฝึกพื้นฐานละครให้เรา ซึ่งเขามีความเชี่ยวชาญทางด้านนี้ แล้วก็ฝึกสร้าง
พวกเราขึ้นมา เราก็ได้ทำกิจกรรมกลุ่ม ตอนนั้นผมก็รู้จักทุกกลุ่ม ก็มีพวกกลุ่ม มศว.
ประสานมิตร พวกมานะ ภูพิชิต ก็จะมาเจอผมไปกลุ่มเพื่อนเขาที่เป็นนักเขียนที่นั่น ผมก็
เลยคลุกคลีกับที่นั่น ก็เลยตั้งกลุ่มละคร กลุ่มสะพานขึ้นมา ก็เป็นการไปอ่านบทกวี
- ศ.ดร. สดชื่น กลุ่มสะพานนี้ คุณวสันต์ไปอ่านบทกวี แต่ไม่ได้ทำละครใช่ไหม
- คุณวสันต์ ใช่ครับ ก็อ่านบทกวีก็มีรวมเป็นสตูดิโอมาแล้ว ต่อมาเมื่อเวทีสมัยก็เป็นการเปิด
พื้นที่ใหม่ของศิลปะร่วมสมัยเลย เพราะว่าที่จุม จมพล อภิสุข เพิ่งกลับมาจากอเมริกา
ผมเองก็เป็นคนที่มีความคิดแนวทดลองอยู่แล้ว เราก็เลยได้ตั้งเวทีสมัยนี้มา ก็ตั้งขึ้นมา
ช่วงประมาณปี 2527-2528ก็มีกิจกรรมประมาณสองสามเดือนครั้งหนึ่ง เวทีสมัยมาจาก
คำว่าสมัยใหม่ แล้วผมก็มาสาคมาเป็นคำว่าสมัย
- ศ.ดร. สดชื่น นี่แสดงว่ามีการผสมผสานระหว่างศิลปะหลายสาขาเลย จิตรกรรม บทกวี วรรณกรรม
แล้วก็ละคร มีดนตรีด้วย แล้วเวลาเล่นละครมีดนตรีด้วยไหม
- คุณวสันต์ มีครับ เพราะตอนทำละคร เราก็จะประกาศ Try out ว่าต้องการนักดนตรีมา
ทดสอบ ใครมีความสามารถก็มาทำงานกัน แล้วก็มีการเป็นกรรมการในการคัดสรร
นักแสดง ก็มาจากศิลปินหนึ่งคน มาจากธรรมศาสตร์หนึ่งคน อะไรอย่างเนี่ย ที่มาแสดง
เรื่องเรื่องมุกนอกก่อน แล้วพอแสดงอีกเรื่องหนึ่งก็มีการคัดสรรอีกรอบหนึ่ง ซึ่งเราก็จะ
มีระบบการทำงานที่เป็นมาตรฐาน

ศ.ดร. สดชื่น

ในช่วงนั้นทางกลุ่ม มศว. ประสานมิตร ก็มีบทบาทเยอะใช้ไหม

คุณวสันต์

เยอะครับ เวลาผมไปอ่านพวกบทกวีอะไรๆ ก็ไปพบปะก็ไปที่มศว. ประสานมิตร แล้วช่วงนั้นก็จะมียุ่อกกลุ่มหนึ่ง ช่วง 2527-2528 ก็เนื่องด้วยจากการผูกขาดของวงการศิลปะ พวกศิลปกรรมแห่งชาติอะไรอย่างนี้ หรือการประกวดศิลปะต่างๆ ซึ่งผูกขาดโดยกลุ่มอาจารย์ไม่กี่คน ก็พวกศิลปะเพื่อชีวิตเขาก็คิดว่าเราก็น่าจะมีเวทีของเราเอง ก็เลยตั้งการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย อย่างพวกอำนาจ เย็นสบาย วิรุณ ตั้งเจริญ ก็มาจัดกิจกรรมตีคู่ไป แล้วก็จัดอยู่ได้หลายปีเหมือนกัน ก็จะมีหนังสือโลกศิลปะเป็นการผลิตคู่ไปด้วย ถือว่าเป็นหนังสือศิลปะรุ่นแรกๆ ที่มีในบ้านเรา ก็ถือว่าเป็นพื้นที่ใหม่ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ มีเรื่องการวิจารณ์อยู่หนังสือพวกนี้ อย่างงานนี้ก็จะเป็นออกแนวต่อต้านศิลปากรด้วย เพราะว่าไม่ได้มีการประกวด ก็ถือว่าศิลปะก็เป็นเหมือนดอกไม้บานาพันธุ์ที่มาร่วมแสดงด้วยกัน ก็เป็นการแสดงออกอีกด้านหนึ่ง ซึ่งเกี่ยวกับศิลปะ สังคม ชีวิต เพราะแม้เอางานเหล่านี้ไปส่งประกวด ก็ไม่มีทางที่จะเข้าไปได้อยู่แล้ว

ผู้วิจัย

เหมือนเป็นการเปิดโอกาสให้คนอื่นๆ ได้ร่วมแสดงออกทางศิลปะด้วยใช้ไหม

คุณวสันต์

ใช่ครับ แต่ก็ไม่ได้มีความเข้มข้นอะไรมาก ไม่ได้มีการพัฒนาอะไรขึ้นมา วงการศิลปะประเทศเราเองก็มีลักษณะในแบบตามหลัง มันจะมีกรอบ เช่น ไปปั้นพระ ทำรูปเหมือน อะไรพวกนี้ มันก็จะอยู่ประมาณนี้ ก็จะเป็นนามธรรมมี form แบบ Abstract และถ้าจะเป็นภาพพิมพ์ก็จะเป็นแนวนอนหลับฝันดีสบายใจไม่ได้แบบเป็นเชิงวิพากษ์อะไรเลยเอาไวติดโรงแรมสวยงาม

ศ.ดร. สดชื่น

ผลงานของคุณวสันต์สะท้อนสังคมแค่ไหนยังงี้

คุณวสันต์

ตอนเรียน ผมอ่านหนังสือของจิตร ภูมิศักดิ์ ก็ยังอ่านประวัติแวนโก๊ะ หรืออะไรพวกนี้ ก็เข้าใจว่าศิลปะเพื่อทุกคน ไม่ใช่เพื่อคนรวยหรือคนที่มีโอกาสเท่านั้น เราน่าจะวาดรูปคนที่ไม่มีชื่อเสียง พอเราบันทึกเขาด้วยรูปเขียน เขาก็จะมีชีวิตใหม่ในอีกแบบหนึ่ง โดยเป็นตัวงานที่เราสร้างขึ้นมานั้นคือจุดแรกเริ่ม ในตอนเรียนผมก็ไปวาดรูปคนข้างถนน วาดรูปคนพิการ คนที่อปลักษณ์ เพราะว่าส่วนใหญ่คนว่าแต่รูปสวยๆ งาม มันก็เกิดจากความต่อต้านศิลปะที่สวยงาม แต่ศิลปะจริงๆ มันเกินไปจากความสวยงาม เพราะมันคือตัวเนื้อหาการแสดงออกทางศิลปะของศิลปินไปแล้ว แม้ว่าเขียนสิ่งที่น่าเกลียดที่สุด มันก็เป็นศิลปะ มันก็เป็นสิ่งที่สวยงามได้ แนวคิดยังงั้นทำให้ผมสร้างงานขึ้นมา แล้วเราก็

ไม่ได้ส่งงานประกวดเลย เพราะเราไม่ยอมรับคณะกรรมการ เพราะว่าผมเองก็ไม่ได้เอ็นทรานซ์ใจ ไม่ได้เข้าศิลปากร เพราะว่าเราต่อต้านศิลปากรในตอนที่ยังเป็นสองคณะแล้ว เราก็อยู่ในช่วงศิลป์ทำกิจกรรมด้วย อยู่ทั้งสิ้นจนห้าปี แล้วจัดกิจกรรมต่างๆ เอง พอผมจบ ผมก็ไปต่อสร้างเด็กรุ่นใหม่ก็ยังเชื่อมต่ออยู่ได้ แต่ต่อมาก็เฟสออกไป

องค์กรที่ผมตั้งขึ้นมาในตอนนั้นก็คือสหการช่างศิลป์ ก็จะเป็นกลุ่มช่างศิลป์ที่ช่วยกันหาซื้อกระดาษซื้อสีน้ำอะไรๆ ทุกอย่างที่เป็นราคาถูกไปหาแหล่ง โดยใช้แนวคิดแบบสหกรณ์ เราก็เริ่มต้นกันแค่ไม่กี่บาท 100-200 บาท รวมๆ กันแล้วก็มีเป็นเงินเป็นก้อน แล้วก็ให้ทุกคนได้มาใช้ของถูก แล้วก็ผมมีหนังสือที่ผมอ่านไปไว้ทำเป็นห้องสมุดด้วย ผมก็จะถือว่าเป็นการให้เด็กอ่านหนังสือ เวลาผมพาเด็กไปวาดรูปสีน้ำ พาไปวาดวัดโน้นวัดนี้วันเสาร์อาทิตย์ ผมก็ค่อยๆ ปลุกกระตุ้น คือจริงๆ มันก็คือการสอนอุดมการณ์ให้แกเขาเข้าใจว่าเรามีฝีมือไปทำไม ทำไมถึงต้องเอาฝีมือไปช่วยเหลือคนอื่น ถ้าเราเป็นคนเก่งเราก็ต้องเป็นคนดีด้วย ไม่ใช่ว่าเก่งมีฝีมือแต่ว่างเงาคับแคบ เก่งแล้วก็ต้องเข้าใจโลกเข้าใจตัวเองด้วยว่าเราอยู่ตรงไหน ผมก็ใช้หนังสือเป็นตัวผ่านเรื่องเหล่านี้

ศ.ดร. สดชื่น
คุณวสันต์

งานของคุณวสันต์ที่คิดว่าสะท้อนสังคมและภูมิใจที่สุด

ก็จะเป็นงานที่ให้ทำให้ผมได้ไปต่างประเทศ อย่างงานพวกภาพพิมพ์ จริงๆ งานศิลปะของผมจะมีอยู่สองส่วนใหญ่ๆ หนึ่งเป็นงานที่พูดถึงความทุกข์ยาก สองก็คือพูดถึงความแปลกหน้า เพราะเราอ่านงาน Karl Marx แล้วก็รู้จักในเรื่องของความแปลกแยกกับคนในสังคม ปัญหาของตัวเอง คนมีความแปลกแยกกับอาชีพ คนในสังคมก็เกิดความทุกข์ ถ้าเราพูดในเชิงปรัชญาเศรษฐศาสตร์ทางการเมือง เราก็ตีความได้ว่า แล้วทุกคนที่เป็นทุกข์เพราะอะไร เพราะว่าเราไม่รู้ว่าเราอยู่ตรงไหนในโลกนี้เลย เราทำงานเรามีเงินเดือน แต่เราก็ไม่รู้จะมีชีวิตอยู่ไปทำไม แล้วชีวิตมนุษย์กลายเป็นสิ่งที่น่าเบื่อหน่าย ตอนนั้นก็มิกซ์ปรัชญา Existentialism พวก Jean-Paul Sartre พวกหลังสงครามก็มีอิทธิพลอย่างบดละครอะไรๆ ที่ทำตอนหลังของผมที่ทำในเวทีสมัย ก็มาจากพวกนี้ทั้งนั้น อย่างเรื่องเก้าอี้แล้วก็เรื่องท่านนายพล (The Leader) แล้วก็เรื่องโพรซัม (Foursome) ของยูเนสโกผมก็ตั้งชื่อว่าอัยยิทั้งสี่ เอามาแสดงที่เวทีสมัยก็กำกับเองแสดงเอง

ศ.ดร. สดชื่น

ยังมีหลักฐานอะไรไหม

คุณวสันต์ มีครับ มีรูปถ่ายแล้วก็ต้องน่าจะไปที่พี่แดง ฉัตรวิชัย พรหมทัตตเวที คือตอนนั้นแกก็กลับมาอังกฤษ มีส่วนในการบริหารหอศิลป์ พีระศรี นะครับ แล้วต่อมาก็มาบริหารหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

แล้วก็มึงานชุด “นิรยกลา” ได้แรงบันดาลใจจากไตรภูมิพระร่วงบวกกับกฎหมายตราสามดวง ผมเขียนฉากนรกในปัจจุบัน ภาพการทำโทษก็มาประยุกต์จากกฎหมายตราสามดวง การทำโทษโดยผ่าปากถึงหู ตีโดยไม่ให้ตาย ให้กระตุกป่น เป็นงานจิตรกรรมที่แสดงที่หอศิลป์แห่งชาติ ก็ถูกวิจารณ์มาก เพราะว่าผมเขียนรูป 60 ชิ้นเพื่อวิพากษ์วิจารณ์กลุ่มคนต่างๆ หมอ ครู นายพล ทหาร ศิลปิน ลูกเสือชาวบ้าน หรือพวกชนชั้นสูง วิจารณ์กันหมด ถึงการหลอกลวงประชาชน ก็จะเป็นชุดนี้นะครับที่น่าจะมีอิทธิพลมาก

ศ.ดร. สดชื่น แล้วรูปไหนที่มีอิทธิพลต่อสังคมบ้าง

คุณวสันต์ ผมว่าก็ชุดนี้นะครับ เพราะถูกวิพากษ์วิจารณ์มาก อาจารย์ยอภินันท์ โปษยานนท์ ก็เอาชุดนี้แหละไปแสดงเปียนาเล่ที่ซิดนีย์ในช่วงปี 1993(2536) ผลงานสร้างช่วงยุคปี 1991 (2534)น่าจะเป็นซิดนีย์เปียนาเล่ (Biennale of Sydney) ที่ครั้งแรกของออสเตรเลีย

ศ.ดร. สดชื่น ชุดนี้ชิ้นนี้สังคมยังงัยบ้าง

คุณวสันต์ ก็วิพากษ์ว่า บาปของคุณที่มีอาชีพเป็นหมอหรือเป็นครู บาปของอาจารย์หลอกเด็กกินไปวันๆ หรือว่าล่อลวงให้เด็กกลุ่มหลงงมงาย ประชาชนก็มากระที่บคุณ เอาค้อนมาทุบหัวคุณ ก็จะเป็นความคิดแบบรุนแรงเลย หรืออย่างบาปเป็นพ่อค้าอาวุธก็จับลูกเมียพ่อแม่ตัวเองฉีกกินเป็นอาหาร หรือบาปศิลปินก็มีนะ

ศ.ดร. สดชื่น ก็จะเห็นได้ว่างานของคุณวสันต์มีการสะท้อนสังคมได้มาก มีคนวิจารณ์ต่างๆ มีเก็บไว้บ้างไหม

คุณวสันต์ ก็มีบ้างครับ ซึ่งพวกเอกสารพวกนี้ผมก็จะเป็นคนเก็บของผมเอง อย่างเรื่องหนังสือเด็กที่ผมทำ ก็มีทางมติชนเค้าก็วิจารณ์ในช่วงปี 2521 หรือว่าหนังสือบ้านและสวนเอง ก็วิจารณ์ค่อนข้างแรง มันแรงไปทั้งรูปแบบแล้วก็เรื่องราว

ผู้วิจัย ในช่วงที่มีกระแสการปะทะทางความคิดในเรื่องศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต บรรยายภาคตอนนั้นมีลักษณะอย่างไรบ้าง

คุณวสันต์

จริงๆ แล้วทางนั้น เขาก็จะออกแนวไม่รับผมอยู่แล้ว เพราะว่าผมก็จะมึงงานที่ทำที่แรง ดูหยาบ แล้วผมก็ต่อต้านรูปแบบกับเนื้อหาพวกศิลปะเพื่อศิลปะอยู่แล้ว แล้วก็พวกงานชนบดึ้มๆ อีกต่างหากงาน ผมก็เลยถูกต่อต้านจากสถาบันต่างๆ เพราะในช่วงที่ผมจบจากช่างศิลป์ ผมก็ทำงานอย่างหนัก แสดงเดี่ยวปีละครั้งสองครั้ง ซึ่งในช่วงปี 2526 ผมก็เคยแสดงงานที่เป็นออกแนว **Conceptual Art** ครั้งแรกแต่ก็ไม่ชัดเจนอะไร พอช่วงปี 2527 ก็เป็นช่วงที่ผมก้าวกระโดดเป็นงาน **Conceptual** อีก ก็เป็นการทำงานหรือชุด “เวลาชะตากรรมของคนเมือง” ซึ่งอันนี้ก็จะ เป็นแนวคิดกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ สื่อประสม เสียง ผมก็รวบรวมทั้งหมดมาแสดงที่ชมรมศิลปะรังผึ้ง เป็นตึกสี่ชั้น ก็แสดงภาพพิมพ์ แกะไม้ อะไรเต็มไปทั้งผนัง ผนังแห่งการมรณ ผนังแห่งบทกวี และผมก็ไปอัดเสียงในชุมชนแออัดที่เขามีทะเลาะกัน ฆ่ากัน ด่ากัน อะไรพวกนี้ แล้วก็ไปเปิดเสียงในนิทรรศการให้มันอลหม่านกัน ผมสร้างโลกในความคิดให้คนเข้ามาสัมผัสแล้วก็ทำลายมันทิ้ง

ตอนนั้น พี่เสนีย์ เสาวพงศ์ ก็วิจารณ์ แก่กับบอกว่า ศิลปินไม่สามารถทำลายงานตัวเองได้ ต้องเก็บงานตัวเองไว้ แก่บอกไว้ว่า วสันต์ไม่ควรทำลายทิ้ง แต่ว่าผมก็ตอบไปว่าผมต้องทำลายทิ้ง เพราะว่า เป็นความคิดของผมทั้งหมด ผมต้องการแค่สร้างการจำลองอันหนึ่งเท่านั้น เพื่อให้คนมาสัมผัส ต้องการเป็นพื้นที่สนทนากับกลุ่มคนเท่านั้น งานจึงไม่ต้องเป็นตัวผลงานที่ต้องเก็บอยู่แล้ว เพราะหลังการแสดงก็ไม่มีอะไรเกิดขึ้นก็ทำลายงานเลย

ศ.ดร. สดชื่น

ก็น่าเสียดายนะ มันกลับไปย้อนดูไม่ได้ เพราะว่าคนรุ่นหลังก็อาจจะไม่เห็นผลงานชุดนี้

คุณวสันต์

แต่ก็เหมือนว่ามีรายการกระชกหกด้านมาทำรายการนี้เลยนะครับ แต่ก็รู้ว่าผมจะไปตามยังไง รู้สึกว่าจะเป็นช่อง 5 นะครับมาถ่ายภาพที่แสดงหมดทุกอย่างทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ สื่อประสม เสียง อะไรหมดก็เป็น **Conceptual Art** ล้วนๆ เป็นเรื่องของก๊องทางความคิด แล้วผมก็มาแสดงออกไปโดยการนำเสนอเป็นงานชุดดังกล่าว

แต่ก่อนนี้ ก็มีที่สถาบันเกอเธ่ทำตลาดนัดศิลปิน ผมเข้าไปทำ **Performance Art** ซึ่งตอนนั้นเราก็ไม่รู้ว่าเป็น **Performance Art** หรืออะไรก็ไม่รู้ ก็เป็นแบบงานที่มีแนวคิด “Anti ศิลปิน” กวีพากษ์วิจารณ์ เขียนบทกวีบนท้องถนน แล้วก็ยาวเลย ก็เป็น

การวิจารณ์สถาบันศิลปะ เช่น เขียนว่า ศิลปินมาจากไหน ศิลปินมาจากมหาวิทยาลัย ใหญ่โต ศิลปินชอบทำอะไร ชอบวาดลายไทย เพราะขายได้ขายดี ศิลปินทำอะไร อยากได้เงินได้มีชื่อเสียงได้ร่ำรวยเงินทอง ซึ่งเราก็วิจารณ์แรงมากๆ ก็ถูกกระแสดึงกลับมาเหมือนกัน แต่ว่าคนชอบคิดว่าผมเป็นคนบ้า ผมก็เลยสบายไม่โดนอะไร

ก็ถือว่าเป็นการเปลี่ยนอะไรใหม่ๆ แต่ว่างานผมเองก็จะแรง มันมีความแสดงออกทั้งตัวรูปแบบและเนื้อหาด้วยการเขียนคนรูปร่างเปลือย ไม่ได้มีเสื้อผ้า ทำให้คนมองงานศิลปะของผมเป็นสิ่งที่หยาบคาย น่าขยะแขยง แต่ว่าที่เราทำอย่างนี้ เพราะเราคิดว่ามันจะนำไปสู่เส้นตรงของความจริง เพราะถ้าคุณมัวแต่สนใจแต่เรื่องความงามอย่างเดียว มันก็ลืมนึกของสัจจะ เพราะฉะนั้นผมจะพูดถึงสัจจะเลย โดยไม่ต้องพูดถึงความงามเลยได้ไหม ซึ่งนี่ก็คือที่ผมทำในเวลานั้นนะครับ

ศ.ดร. สดชื่น
คุณวสันต์

ภาพเปลือยของคุณวสันต์ ก็ไม่ได้ตั้งใจให้มันออกเป็น Erotic ใช่ไหม

ผมต้องการวิพากษ์วิจารณ์ว่าเป็นการคลี่คลายของความแปลกแยกความแปลกปลอม เพราะว่าถ้าเราถอดผ่านายพลออกหรือถอดชุดของนักบวชออกมา เราก็ไม่รู้ว่าเขาเป็นใครเลย เขาก็เป็นคนเหมือนกัน คนที่เปลือยเปล่า มีความอ่อนแอ แล้วก็มารวมกัน แล้วก็ยังมีความทะเลาะเบาะแว้งกัน เพราะฉะนั้น ผมเอาความเปลือยเปล่าของมนุษย์ไปดำเนินเรื่องเพื่อจะให้คนเห็นว่าคนเราไม่มีอะไรเลย ก็น่าสงสารทั้งนั้น เราก็น่าจะมาดูแลกันมากกว่าชิงชังกัน

ผู้วิจัย

เรื่องกลุ่มที่ทำกิจกรรมกันเป็นอย่างไรบ้าง

คุณวสันต์

เรื่องของชมรมรวงผึ้งที่มีกิจกรรมมาจนถึงช่วง 2530 จะเป็นกิจกรรมมีในช่วงเสาร์-อาทิตย์และก็มีนักกิจกรรม นักดนตรี กวี ศิลปิน ก็ไปสูมหั่วที่นั่น แล้วก็แสดงงานศิลปะกันพวกนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยก็เกิดจากที่นี่เยอะ ตอนนั้นก็ถือว่าเป็นพื้นที่ที่ชุมนุมกัน มีไพศาล เปลี่ยนบางช้าง มงคล เปลี่ยนบางช้าง เลน จิตติมา ผลเสวก สมพงษ์ ทวี เราก็จัดงานกันบ่อยมาก ผมเองตอนที่อ่านบทกวี ผมก็มาตั้งกลุ่มอ่านบทกวีหลายครั้ง ส่วนใหญ่ก็ไปที่บ้านเขวี่ เราก็เช่าเขาก็ 500-1000 บาท เขาก็ให้เขาทำกิจกรรม ก็สามารรถทำได้ เชิญเพื่อนมาอ่านบทกวีของตัวเองกัน แต่จำได้ว่ารูปถ่ายก็ไม่มี แล้วก็การอัดเสียงก็ไม่มี ในตอนนั้นก็ยากจนกันมาก แนวแบบยากจน แต่เรียนดีกัน

ศ.ดร. สดชื่น

ก็น่าเสียดายนะที่ไม่ได้บันทึกไว้เพราะว่าน่าจะนำมาศึกษาได้อีกหลายกรณีเลย

- คุณวสันต์ ก็ต้องไปคุยกับพวกสมพงษ์ ทวี หรือ แก้ว ลายทอง พวกนี้เป็นพวกที่มีส่วนร่วม
ในเวลานั้น ต่อมาแกวเองก็แต่งเพลงขึ้น แล้วก็สมพงษ์เองก็เขียนกวีอย่างเข้มข้นขึ้น ทำ
ต่อเนื่องกันมาจนถึงปัจจุบัน ถือว่าในเวลาแห่งการก่อเกิดมาจนถึงบัดนี้ ก็ถือว่าเค้าได้
พัฒนาเติบโตมาก
- ศ.ดร. สดชื่น ตอนนี้สองคนนี้ทำไรอยู่
- คุณวสันต์ ก็ยังเขียนบทกวีอยู่นะครับ แล้วตอนนี้ก็มีวาดภาพด้วย
- ศ.ดร. สดชื่น ถ้าจะถามว่างานศิลปะในความคิดของคุณวสันต์ที่สะท้อนสังคมและให้อิทธิพลต่อสังคมที่
ที่สุดในช่วง 2500 ถึง ทศวรรษ 2520 ขึ้นไหนของใครเด่นสุด
- คุณวสันต์ ผมว่ายังงานของพีระเทือง เอมเจริญก็เช่น “ผักบุ้งแดง ปิ่นเน่า” หรืองานพวก
แนวเพื่อชีวิตของแก เช่น งานสะท้อน 14 ตุลา (ธรรม อธรรม) ก็เป็นงานชุดสำคัญที่
สะท้อนใจ อีกอันก็เป็นของจำง แซ่ตั้ง ตั้งที่เขียนหลัง 14 ตุลา (จำง แซ่ตั้ง ในปี 2516)
ที่เขียนเป็นรูปตัวเอง นั่งแขนขาตาบอด ถือว่าเป็นการรบกวนเลยนะครับ แคภาพ
เดียวแต่สามารถสะท้อนความสะท้อนใจจากเหตุการณ์ความรุนแรงทางสังคมได้
- แต่จริงๆ แล้วอิทธิพลทางศิลปะต่อสังคมมันก็ไม่ค่อยชัด เพราะมันมีพลวัต
ขับเคลื่อนไปเรื่อยๆ มันค่อยๆ ซึมซับค่อยๆ คลี่คลายออกมา มันไม่ค่อยเห็นเป็นรูปธรรม
ชัดเจน แต่วารับอิทธิพลจากใคร แรงบันดาลใจจากใคร มันก็จะมองไม่ค่อยจะเห็น แต่
สำหรับตัวเราเองเนี่ย เราก็สามารถบอกรู้ว่าเราได้รับอิทธิพลคนนั้นคนนั้นมากมาย จาก
การอ่านหนังสือ จากการเจอคนที่ดีๆ ก็ซึมซับให้เข้ามาเสริมความเข้มข้นแจ่มชัด อย่าง
บทกวีของจำง แซ่ตั้ง ที่ดีๆ ก็จะทำให้คนตื่นขึ้นมาได้ บทกวีง่ายๆ เช่น ลูกแม่ เกิดมาบน
โลก อยู่เพื่อทำอะไร ลูกไม่เบื่อหรือ ละครบทเก่าๆ ที่คนเคยแสดง นี่ตัวอย่าง มันทำให้
คนตื่น แล้วมันสั้นๆ แต่มันสร้างความสะท้อนใจ ซึ่งในเชิงสังคมหรือความรับผิดชอบ
อะไรเนี่ย อาจารย์จำงก็เขียนได้อย่างชัดเจนดีมาก
- ศ.ดร. สดชื่น อย่างงานศิลปะที่ก่อให้เกิดความสำนึกร่วม เหตุการณ์ทางสังคมให้ต่อศิลปิน แล้วให้ต่อผู้รับ
ด้วย คิดถึงใครอีก
- คุณวสันต์ ก็มีอย่างงานของอาจารย์มณเฑียร บุญมา ที่ทำเป็น Visual ที่ทำพวกเรื่อง
แรงงาน ทำเป็นรอยพิมพ์มือ แต่จะเป็นช่วงหลัง ทศวรรษ 2520

ผู้วิจัย ถ้าย้อนมาเรื่องศิลปะกับสังคมในช่วง 2500 ถึงทศวรรษ 2520 มีศิลปินที่แสดงความชัดเจนที่โดดเด่นไหม

คุณวสันต์ อย่างพวกศิลปินกรตอนนั้น ไม่ค่อยสนใจทั้งเรื่องเพื่อสังคมอะไรเท่าไร เขาก็จะทำงานนามธรรม ซึ่งต่างจากพวกวรรณกรรม ทางวรรณกรรมเขาจะตึกคัก จะมีความชัดเจนสืบต่อมา เช่น กุหลาบ สายประดิษฐ์ จิตร ภูมิศักดิ์ ก็มีเรื่องแนวคิดเรื่องชนชั้นมาใช้ อย่างจิตรเอาพวก Marxism มาวิเคราะห์ศิลปวัฒนธรรม พวกงานหนังสือจะชัดเจนมากกว่าพวกทำงานศิลปะทัศนศิลป์ เพราะพวกทำงานศิลปะเข้าใจ ใช้ความรู้สึก ใช้สติปัญญาเท่านั้น วิธีการมองโลกก็แล้วแต่ว่าใครจะรู้สึกรู้สึกละต่อความทุกข์ยากของเพื่อนมนุษย์ ถ้ารู้จักความทุกข์ยากของเพื่อนมนุษย์อย่างอาจารย์จ่างที่เขาได้เห็น ได้สัมผัส มันจะกินใจ งานมันก็จะสะท้อนใจ แล้วก็มีผลต่อสังคม

หรืออย่างพีระเทียมบางช่วงที่ชัดเจน สะท้อนใจจากสภาพสังคมเรื่องความทุกข์ยากอะไรพวกนี้ พวกสะท้อนการเมืองก็ถือว่าเป็นประวัติศาสตร์ของศิลปิน เพราะจริงๆ แล้วพีระเทียมเขาก็ไม่ได้เขียนเพื่อสังคมต่อเนื่อง เขาก็เขียนเรื่องธรรมชาติหรือจักรวาล ส่วนจ่างจะเห็นชัดด้วยเรื่องบทกวีที่แจ่มชัดที่สุด แต่ถ้าเป็นพวกทัศนศิลป์ เขาจะมาเป็นเชิงนามธรรม การแสดงออกทางสติปัญญา จากประสบการณ์ หรืออย่างท่านอังคาร กัลป์ยาณพงศ์ รูปเขียนก็ไม่ได้เลย แต่ถ้าเป็นบทกวีก็แสดงความชัดเจนมา แสดงถึงโลก ถึงชีวิต จักรวาล ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ ซึ่งเขาก็เขียนได้ดี แต่ถ้าเป็นรูปเขียนก็เป็นรูปไทยๆ อะไรไป

ผู้วิจัย เป็นเพราะอะไร

คุณวสันต์ ผมก็ไม่แน่ใจเหมือนกันนะ คือแกเองก็ต่อต้านแนวพวกนี้ เพราะแกเองก็ยังเคยไปทุบรูปปั้นที่คนไปปั้นให้จิตร ภูมิศักดิ์ ทุบรูปปั้นที่คนปั้นรูปหล่อขึ้น คือแกก็คิดว่าจะไปปั้นรูปของสตาลินเหอ ท่านอังคารนี่จะเป็นประเภทแบบชาตินิยม แต่แกก็เป็นพวกปัจเจกมาก อะไรที่ไม่เข้าหูแก แกก็จะแรงเลย แต่พอแกอายุมากขึ้น แกก็เข้าใจสังคมมากขึ้น แต่พอหลังๆ ต่อมาแกก็เขียนบทกวีพวกสังคม ด่าทักฉินอะไรพวกนี้ แกเรียนรู้ตลอดเวลา ในช่วงหลังงานแกก็จะดูติดดินมากขึ้น เป็นรูปธรรมขึ้น แต่พวกรูปเขียน แกก็ไม่เคยเขียนในรูปคนขอทานหรือว่าคนทุกข์ยากอะไรเลย เพราะว่าแกก็ไม่ได้รู้สึกอะไรต่อ

สิ่งเหล่านี้ รูปเขียนแก่แล้วก็เป็นเรื่องของโลภวรรณคดี เรื่องของโบราณ มันไม่ใช่เรื่องของชีวิตปัจจุบัน แต่ถ้าเป็นบทกวีนี้ก็แข็งแรงเลย

ผู้วิจัย

เรื่องการวิจารณ์ศิลปะในประเทศไทย คุณวสันต์คิดเห็นอย่างไร

คุณวสันต์

บ้านเราไม่ค่อยมีการวิจารณ์มากนัก อย่างผมว่าพวกศิลปินละครรับ พวกเขาจะยกศิลปะสูงส่ง ไม่ค่อยได้วิจารณ์จริงๆ หรืออย่างแบบอาจารย์มาตรวจงาน ก็ไม่พูดเลย อาจารย์ก็ให้คะแนนไปเลย หรือพวกการประกวดก็เหมือนกัน

ศ.ดร. สดชื่น

แต่ยังเดี๋ยวนี้ก็เห็นว่าหลายการประกวดก็มีกรรมการให้คำอธิบายว่าผลงานชิ้นนั้นๆ ได้รางวัลเพราะอะไร มีดียังไง น่าจะดีกว่าสมัยก่อนๆ

คุณวสันต์

อย่างในช่วงก่อนมีงานอาจารย์ถิณันท์ที่เขียนตอนที่แกลเรียนอยู่ต่างประเทศ แต่ต่อมาก็ไม่ค่อยมีออกมาให้เห็นอย่างเด่นชัดเลย ที่จะมีก็จะเห็นอย่างอาจารย์สมพร รอดบุญ คนหนึ่ง แล้วก็อาจารย์ถิณันท์ แต่เดี๋ยวนี้สองคนนั้นเขาก็เลิกแล้ว ต่อมาอาจารย์ถิณันท์ก็ต้องไปรับผิดชอบงานส่วนอื่นๆ มากขึ้น บ้านเราก็ขาดการวิจารณ์มานาน เพราะการวิจารณ์มันไม่มี มันขาดหายไป แต่ว่าไม่ใช่แต่บ้านเรานะครับ เพราะว่าที่ผมไปประเทศอื่นๆ ในที่เอเชีย ก็ไม่ค่อยมีเรื่องพวกนี้

ศ.ดร. สดชื่น

ถ้าเวลาวิจารณ์คุณวสันต์ในเชิงลบรู้สึกยังไง

คุณวสันต์

ผมไม่ได้สนใจ ผมไม่ได้โต้ตอบอะไร ผมคิดว่าเราไม่ต้องมานั่งอธิบายอะไร ผมมานั่งอธิบายให้คนทุกคนฟังมันก็เกินไป ผมปล่อยให้ผลงานมันพูดไป เพราะคนค่าอะไรมาก็ปล่อยไป ก็ไม่ได้สนใจอะไรนะ ก็มีแบบครั้งหนึ่ง ถนอม ช่างกิตติ เขาเคยไปวิจารณ์อะไรที่ศิลปินกร ก็โดนสวนมาเหมือนกัน คืออย่างถนอมเขาจะเป็นแนวอัตวิสัยวิจารณ์ เขาจะวิจารณ์ไปเลย ก็รีวิไป แล้วก็ชอบหรือไม่ชอบก็ใส่ไปด้วยเลย ซึ่งบ้านเราพอมีคนขาดการวิจารณ์อยู่แล้ว คนพวกนี้ก็จะคิดว่าคุณทำให้เขาขายรูปไม่ได้ หรือไปทุบหม้อข้าวเขารึเปล่า คิดแบบนี้กัน

ศ.ดร. สดชื่น

อย่างอาจารย์เจตนา นาควัชระ ได้บอกมาว่า พวกศิลปินทั้งงานศิลปะ หรืองานศิลปะที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในประเทศเรามันไม่ขาด แต่เรื่องการวิจารณ์ขาดมาก มันมีช่องว่าง ซึ่งการวิจารณ์จะทำให้คนทั่วไปเข้าถึงงานศิลปะได้ ก็จะหาคนที่เป็นนักวิจารณ์ได้น้อย อย่างพวกเรียนทฤษฎีศิลป์ที่ศิลปินกร ก็ควรจะออกมาเป็นนักวิจารณ์ศิลปะด้วย เพราะจะช่วยให้วงการศิลปะไม่มีช่องว่างระหว่างคนกับศิลปะ

คุณวสันต์

เรื่องการวิจารณ์ ผมว่าจริงๆ ทุกวันนี้ก็เป็นไปได้ เช่น เปิดเป็นชั่วโมงแห่งการวิจารณ์ ค่อยประเด็นขึ้นมาสามสี่คนคุยกัน แล้วก็บันทึกไว้บันทึกไว้ใน YouTube ก็เป็นทางหนึ่งที่เป็นไปได้ ซึ่งถ้าเราหวังจะไปส่งตีพิมพ์อะไรเนี่ยก็ไม่มีแล้ว ผมมองว่าอันนี้มันเป็นสื่อใหม่ แล้วคนที่สนใจจริงๆ เขาจะเข้ามา มันก็จะง่ายกว่าด้วย อย่างโพสต์ใน Facebook เลย พวกนี้บางทีคนมาดูห้าคนสิบคน ผมว่าก็ยังดี มีประโยชน์เพราะหนังสือพิมพ์สื่อสิ่งพิมพ์ก็ไม่ค่อยมีแล้ว พวกสื่อใหม่มันได้เผยแพร่ออกไปกว้างขึ้น คนมากดไลค์ มากดแชร์ต่อๆ ไป เพราะมันอยู่ในโลกออนไลน์มันหลากหลายดีกว่า

ถอดเทปสัมภาษณ์ ศ.กัญญา เจริญศุภกุล

วันเสาร์ ที่ 27 ตุลาคม 2561 เวลา 13:00-15:00 น.

ณ ห้องค้นคว้าวิจัยและอภิปราย ชั้น 7 ห้องสมุด ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

ผู้ให้การสัมภาษณ์: ศ.กัญญา เจริญศุภกุล

ปริญญาศิลปบัณฑิต (ภาพพิมพ์) คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศึกษาต่อระดับปริญญาโทที่สถาบันศิลปะแห่งชิคาโก ประเทศสหรัฐอเมริกา

เป็นอาจารย์ทางด้านศิลปะภาพพิมพ์คนสำคัญที่สร้างสรรค์ผลงานแนว

นามธรรมและยังมีผลงานด้านสะท้อนสังคมในช่วงกลางทศวรรษ 2530

ผู้สัมภาษณ์: ศ.ดร. สดชื่นชัยประสาน

หัวหน้า โครงการวิจัยเรื่องความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์

ของไทย: หมายความว่าสำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550

อาจารย์สุริยะ ฉายะเจริญ

ผู้วิจัย โครงการวิจัยเรื่องความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์

ของไทย: หมายความว่าสำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550 สาขาทัศนศิลป์

คุณกรณิการ์ ถนอมปัญญา

ผู้ช่วยวิจัย โครงการวิจัยเรื่องความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการ

วิจารณ์ของไทย: หมายความว่าสำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550 สาขา

วรรณศิลป์

ผู้ถอดเทปเสียง: คุณเพียงขวัญ คำหุ่่น

ผู้ช่วยวิจัย โครงการวิจัยเรื่องความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการ

วิจารณ์ของไทย: หมายความว่าสำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550 สาขาทัศนศิลป์

ศ.ดร. สดชื่น บรรยายภาพของวงการศิลปะในช่วงที่อาจารย์เป็นนักศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากรเป็น
อย่างไรบ้าง

ศ.กัญญา

ช่วงนั้นก็จะมีบรรยากาศที่คึกคักมาก พวกนักศึกษาคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากรก็จะเขียนภาพติดกำแพงด้านข้างกับท่าช้าง จำได้ว่ามีพวกเพื่อนๆ ไปชุมนุมที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ แต่ว่าตัวเองก็ไม่ได้ไปนะ เพราะว่าที่บ้าน พ่อจะบอกว่าอย่าไปชุมนุมนะ แม่เองก็เป็นห่วง เพราะว่าเราอยู่กรุงเทพฯ แต่พ่อแม่อยู่โคราช แต่น้องชายไปทำกิจกรรมที่ธรรมศาสตร์ด้วย มีวันหนึ่งน้องชายก็กระเซอะกระเซิงกลับมาถึงบ้าน แล้วร้องไห้เดินกะเผลกๆ ร้องไห้ที่ไม่มี รุ่งขึ้นจากธรรมศาสตร์มาที่บ้าน จำได้ว่าเขาร้องไห้ เราก็ตกใจว่ามันรุนแรงขนาดนั้นเชียว พอตามหนังสือพิมพ์ก็จะเห็นว่ามีกรียักนักศึกษา ก็รู้สึกว่าคุณเราคณะจิตรกรรมฯ ก็มีส่วนร่วมในการแสดงออกที่ต่อต้าน ความรุนแรงหรือเขียนภาพติดบนกำแพงในตอนนั้น จำได้ว่ามีอาจารย์ถกล ปรียาคุณิต พงศ์ อาจารย์กำจร สุนพงษ์ศรีที่ค่อนข้างจะชัดเจนในเรื่องนี้ แต่โดยส่วนตัวแล้วในช่วง นั้นทำงานแนวศิลปะนามธรรม งานพวกแนว Figurative ไม่ค่อยถนัดเลย ก็เลยไม่รู้จะ ไม่ช่วยอะไรเลย เพราะว่าเพื่อนๆ ก็จะเขียนเป็นแนว Figurative เป็นรูปคนอะไรต่อมิอะไร ทำท่าทำทาง แต่ว่าเราวาดแบบนั้นไม่เป็น ซึ่งนั่นก็คือสิ่งที่ได้รู้ได้เห็น ประทับใจในในช่วงเวลานั้น แต่ว่าโดยส่วนตัวอาจจะไม่ได้มีส่วนร่วมอะไรมากนัก

ผู้วิจัย

หมายถึงอาจารย์อยู่ร่วมในเหตุการณ์ในช่วงเวลานั้นๆ ได้รู้ได้เห็นกิจกรรมที่เกิดขึ้นใช้ไหม ครับ

ศ.กัญญา

ใช่ค่ะ แต่ไม่ได้เป็นลงมือเขียนอะไร เพราะมันไม่ใช่แนวเรา

ศ.ดร. สดชื่น

คนชอบกล่าวว่าศิลปินไม่ค่อยสนใจพวกสังคมการเมืองอันนี้จริงไหม

ศ.กัญญา

จริงๆ แล้วคนที่พูดนี้ไม่รู้ เขาหาว่าตอนนั้นพวกเรานี้ที่สุดเลย ภาพเขียน ต่างๆ ที่ติดบนกำแพงมหาวิทยาลัยศิลปากรนั้นคือความรู้สึกของคนที่เขาไปเขียนกันจริงๆ เพียงแต่ว่า บ้านเรายังไม่ชินกับภาพพวกนี้ เขาเห็นแต่ภาพโปสเตอร์หนัง มีแต่ ภาพคัตเอาท์ มักไม่เข้าใจงานพวกนี้ มันมีแต่คนที่สนใจจริงๆ เท่านั้นเอง

ศ.ดร. สดชื่น

ภาพที่อยู่บนกำแพงมหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ มีคนถ่ายรูปไว้ไหม

ศ.กัญญา

น่าจะมึนนะคะ

ศ.ดร. สดชื่น

ผลงานนั้นมีปฏิกิริยาจากคนดูไหม

ศ.กัญญา

อันนี้ไม่ทราบจริงๆ เพราะว่าตอนที่ชุมนุม มีเหตุการณ์จริงๆ ที่บ้านก็จะไม่ให้ เราออกจากที่พักมาเลย ถ้าเป็นสมัยนี้เราคงมีมือถือไปถ่าย แต่ตอนนั้นมันไม่ได้ เพราะว่า

เราก็เป็นพี่สาวคนโตของน้องๆ ที่กรุงเทพฯ เรามีพี่สาวพี่ชายอยู่โคราช แต่เราเป็นคนโตที่กรุงเทพฯ ต้องคอยอยู่บ้าน เพื่อดูแลน้องๆ ด้วย เราก็เลยไม่ได้ออกมาชุมนุม พวกที่คณะจิตรกรรมฯ ไปร่วมชุมนุมที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เยอะไหม

ผู้วิจัย

ศ.กัญญา

ก็มีคนที่รู้จักก็ไปนะ แต่ว่าถ้าจะบอกว่าเยอะไหม มันก็ไม่ได้เยอะเท่าไร ส่วนมากก็จะมาแนวเขียนรูปอะไรๆ กันมากกว่า แต่ก็ยังมีภาพความทรงจำอยู่ รู้สึกตอนหลังก็จะมีกลุ่มของสมโภชน์ อุนอินทร์ ก็จะทำงานศิลปะมีรูปนกพิราบ อาจารย์ลาวัลย์ อุนอินทร์ ก็ไม่เบาทีเดียว ซึ่งก็อยู่ในกลุ่มที่รับรู้ในเรื่องพวกนี้มาก

ผู้วิจัย

ศ.กัญญา

ช่วงนั้นมีการแยกออกไปเป็นภาควิชาประยุกต์ศิลป์หรือยัง

ก็ไม่ค่อยแน่ใจนะคะ เหมือนว่าจะแยกแล้วหรือเปล่าไม่แน่ใจเหมือนกัน แต่ว่าถึงจะแยกเป็นสาขาประยุกต์ศิลป์ ตัวอาจารย์เองก็ไม่ค่อยที่จะสนใจอะไรก็แค่รับทราบ เพราะเป็นเรื่องของผู้ใหญ่ แต่ยังมีอาจารย์ลาวัลย์ก็จะเป็นศิลปินหญิงที่ค่อนข้างโดดเด่นมากในช่วงเวลานั้น แต่ช่วง 6 ตุลาคม 2519 ตัวอาจารย์เองยังเรียนอยู่ที่สหรัฐอเมริกา เพราะว่าอาจารย์กลับมารับราชการในปี 2520 เพราะฉะนั้น บางทีก็หลงๆ ลืมๆ ไปกับในช่วงเวลานั้น แต่ก็ยังมีความทรงจำบางอย่างอยู่บ้าง

ผู้วิจัย

ตอนที่อาจารย์ศึกษาอยู่ที่สหรัฐอเมริกาได้ทราบข่าวเกี่ยวกับเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ไหม

ศ.กัญญา

คือตอนสมัย 14 ตุลาคม 2516 ส่วนตัวก็จะตื่นเต้นกับเหตุการณ์มาก ก็ไปซื้อหนังสือพิมพ์มาเยอะแล้วก็ตัดตัดภาพตัดเรื่องราวส่งไปให้ทางน้องสาวสองคนที่เรียนอยู่ที่สหรัฐอเมริกา อย่างภาพที่เป็นรูปนักศึกษาระโดดลงไปคู่น้ำรอบสวนจิตรลดาฯ แล้วก็มีรูปต่างๆ มากมาย พอมานึกย้อนหลังว่าจริงๆ แล้วเราสนใจเรื่องราวพวกบ้านเมืองเป็นลักษณะจากข้อมูลข่าวสาร เพราะเราไม่ได้ออกจากบ้านไปไหน เราก็จะซื้อหนังสือพิมพ์มาแล้วเราก็ส่งไปให้น้องเป็นของขวัญๆ เพราะเราก็ตื่นเต้นด้วย แล้วก็เศร้าด้วย อันนี้ก็จะฝังใจอยู่ พอมาเจอในช่วงพฤษภาทมิฬ 2535 ค่อนข้างที่จะอยากทำอะไรขึ้นมา จึงสร้างผลงานศิลปะขึ้นมาเพื่อสะท้อนความรู้สึกถึงเหตุการณ์ความรุนแรง แล้วตอน 6 ตุลาคม 2519 ก็เป็นช่วงที่ตัวเองเรียนอยู่ที่สหรัฐอเมริกา ก็ได้ข่าวว่ามีบางคน อย่างคุณสันติ อิศโรกุลที่เป็นศิษย์เก่าที่ชิคาโก ก็จะเป็นที่รู้จักของนักเรียนไทยที่นั่น ก็มีคนที่มาคุยเหมือนกันว่า รู้จักคนนี้ไหม เขาเป็นศิษย์เก่าที่นั่นนะ ตอนนั้นเขาถูกจับขังอยู่นะ คุณสันติ

น่าจะเป็นกลุ่มที่มีกิจกรรมทางศิลปะด้วย แต่ก็ไม่เคยคุยกันนะ แต่รู้ว่าเป็นศิษย์เก่า แล้วก็เป็นนักเรียนไทยของที่นี่ที่ได้รับการยอมรับแล้ว ตอนอยู่เมืองไทยเขายังมีการติดต่อกับที่นั่นอยู่

ผู้วิจัย อาจารย์ทำงานแนวนามธรรมตั้งแต่ก่อนที่จะไปศึกษาต่อที่สหรัฐอเมริกาใช้ไหม

ศ.กัญญา ใช่คะ เพราะว่าจริงๆ แล้วส่วนตัวไม่ถนัดในเรื่อง Figurative สักเท่าไร

ผู้วิจัย ศิลปะนามธรรมในตอนนี้อาจารย์เรียนที่มหาวิทยาลัยศิลปากรถือว่าเป็นกระแสที่แรงไหม

ศ.กัญญา เพื่อนในชั้นเรียนก็ไม่ค่อยเห็นว่าใครทำงานที่เป็นนามธรรมก็จะมีวิบูลย์ลี สุวรรณทำเป็นแนวเหมือนกราฟฟิกแต่แนวเป็นแสดงอารมณ์ก็ไม่ค่อยมีนะ

ศ.ดร. สดชื่น อาจารย์ได้แรงบันดาลใจมาจากใคร มีอิทธิพลของบ้าง แซ่ตั้ง ไหม

ศ.กัญญา ไม่ได้รับอิทธิพลจากคุณจ้าง แซ่ตั้ง แต่ตัวเองก็จะชอบบทกวีของคุณจ้าง ก็จะมีเพื่อนๆ ที่ชื่นชอบคุณจ้าง อย่างสมัยศ หาญอนันตสุข กับ จุมพล อภิสุข สองคนนี้จะตีคลุกคลีอยู่กับคุณจ้าง แต่ตัวเองก็ไม่ได้ไป พวกเขาก็จะแนะนำให้เราอ่านพวกหนังสือของคุณจ้าง พอเราอ่านแล้วก็รู้สึกเราชอบ มันมีการแสดงออกในเชิงนามธรรมในบทกวีของเขาจริงๆ งานจิตรกรรมของเขารู้สึกว่าน่าตื่นเต้นและน่าสนใจมากๆ แต่โดยส่วนตัวจะประทับใจในบทกวีของคุณจ้าง เพราะอ่านแล้วเราก็เห็นอารมณ์ความรู้สึกนามธรรมมากๆ เช่นที่ว่า คน คน คน คน... ที่ป้ายรถเมล์ เราก็จะเห็นมิติทางความคิดที่มันกว้างมาก แล้วก็สัมผัสได้ว่า ตัวเราเป็นคนรอรถเมล์เหมือนกัน มันก็รู้สึกว่ารถเมล์กว่าจะมาแต่ละคันมันก็นานจริงๆ ซึ่งส่วนตัวก็จะมองว่างานกวีของคุณจ้างจะมีความเป็นนามธรรมสูงมาก ให้อารมณ์ในมิติที่สูงมาก

ศ.ดร. สดชื่น ทำไมอาจารย์สนใจงานศิลปะแนวนามธรรม

ศ.กัญญา คือที่บ้านเป็นคนจีนครึ่งไทย แม่ก็เป็นไทยจีนที่มีเชื้อมอญด้วย ก็เท่ากับว่าเรามีเชื้อ ไทย มอญ จีน ผสมผสานกัน แล้วก็ที่บ้านพ่อก็จะรับหนังสือพิมพ์จีน ตั้งแต่จำความได้เด็กๆ ชอบตัวอักษรจีน สมัยเรามาอยู่เราก็ชอบมากเรา ก็เอาปากกามาเขียนตามที่เป็นตัวอักษรจีน เราชอบโดยที่เราไม่ได้รู้เรื่องภาษาจีน เพราะเราไม่ได้เรียน ก็เสียดายว่าที่บ้านไม่ได้บังคับให้เรียนภาษาจีน ตอนเด็กก็เรียนโรงเรียนวัดสระแก้วสมัยที่หลวงพ่อกำลังท่านอยู่ที่นี่ ก็ไม่ได้บังคับให้เราเรียนภาษาจีน พุดจีนก็พูดน้อยมาก อาม่าก็พยายาม

พูดไทยผสมจีนกับเราบ้าง แต่เราไม่รู้ความหมายของมันเลย ซึ่งอันนี้ก็อาจจะคิดว่าตัวเองได้รับแรงบันดาลใจตรงนี้มาตั้งแต่เด็ก

พอมารเรียนที่เพาะช่างก็จะเป็นเรื่องของศิลปะ Academy วาดเขียนดอกไม้ เขียนแก้ว เขียนขวด เขียนผลไม้ แต่ตัวเองก็ไม่ได้ชอบแนวแบบ Realistic จนกระทั่งมาเรียนที่มหาวิทยาลัยศิลปากร เราก็ชอบวิชาองค์ประกอบศิลป์เป็นวิชาที่ทำให้ได้คิดได้ทำอะไรใหม่ๆ เช่น อาจารย์ให้โจทย์เรามาว่าเรื่องศาสนา เราก็ไม่จำเป็นต้องเขียนรูปพระพุทธรูปก็ได้ หรือโจทย์เรื่องความสุข เราก็ไม่ต้องเขียนดอกไม้ คนยิ้ม ก็ได้ เราเขียนเป็นนามธรรมได้ เราเลยชอบวิชาองค์ประกอบศิลป์มาก ซึ่งตอนนั้นอาจารย์ชูลุด นิ่มเสมอ ก็จะเป็นหัวหน้าวิชานั้น เป็นทั้งคนบติแล้วก็หัวหน้าภาควิชาภาพพิมพ์ด้วย พอถึงปีสาม เราก็เลือกวิชาเอกภาพพิมพ์โดยที่ไม่ต้องกังวลเลย เพราะว่าถ้าเราเรียนจิตรกรรมเรียนประติมากรรม มันก็ต้องมีหุ่นนิ่ง มีโครงสร้าง ซึ่งเราไม่ถนัด และเราก็ไม่ชอบพยายามในสิ่งที่เราไม่ชอบเลย เราไม่มีความสามารถตรงนั้น

พอมีวิชาภาพพิมพ์เราก็เรียนได้อย่างเต็มที่เลย อันนี้ก็ต้องขอบพระคุณท่านอาจารย์ชูลุดมากๆ เพราะว่าอาจารย์มีความเข้าใจนักศึกษาที่มีแนวคิดในแบบนามธรรมมากๆ และจะได้ข้อคิดจากอาจารย์เยอะมาก ซึ่งท่านก็จะชอบแนะนำให้เราอ่านหนังสือ ท่านจะแนะนำให้เรารู้จักกับศิลปินแนวนามธรรมของโลก ให้เราไปค้นคว้าในห้องสมุดเยอะแยะเลย เราก็ไปติดใจงานของ Franz Kline กับ Jackson Pollock ก็จะชอบงานแนวนามธรรมหรือ Abstract Art ทั้งหมดเลย ตอนนั้นที่ห้องสมุดว่างทำพระก็จะมืหนังสือที่พวกเป็นศิลปิน Abstract Art ตะวันตกพอสมควร แต่ก็ชอบที่ทำของ Franz Kline ที่เป็นฝีแปรงใหญ่ๆ เพราะรู้สึกว่ามันมีพลัง แล้วก็ชอบ Pollock ตรงที่ว่ามันมีชีวิตชีวา เหมือนศิลปินเข้าเล่นไปกับพื้นที่ว่าง มันมีความสุข ซึ่งงานพวกนี้มันทำให้เรารู้สึกมีความสุข มีความสนุก พอเรามาเรียนภาพพิมพ์หิน มันก็เหมือนว่ามันลงล็อก เราก็มาทำ tusche ซึ่งก็คือเหมือนหมึกจีน มีส่วนผสมไขปลาวาฬเข้าไปเจือ โดยเขาใส่ส่วนผสมของสีด่างไปเพื่อให้เวลาเขียนบนหน้าของแม่พิมพ์จะเห็นเป็นรูปร่าง ก็เหมือนเราเขียนภาพหมึกดำ แต่ก่อนหน้านั้นเราก็ไปทำภาพพิมพ์โลหะก่อน ก็จะเป็นงานแนวนามธรรมเหมือนกัน งานชุดศิลปินป๊อปเรียนปริญญาตรีก็จะเป็นงานศิลปะ

นามธรรมทั้งหมดเลย แต่เป็นการใช้กระบวนการของภาพพิมพ์โลหะ พอมาช่วงหลังถึงจะเป็นเทคนิคภาพพิมพ์หิน

ในช่วงนั้นเทคนิคการพิมพ์หินที่คณะจิตรกรรมฯ ก็ยังไม่ค่อยดีมาก พิมพ์ไม่กี่ครั้งมันก็ทึบตัน ที่นี้พอเราได้ทุนของ ก.พ. ให้ไปเรียนภาพพิมพ์ที่สหรัฐอเมริกา อาจารย์ชลุตส์ก็นำเราให้ไปเรียนทางด้านภาพพิมพ์หิน เพราะว่าแม้ว่าที่คณะจิตรกรรมฯ จะมีการเรียนการสอนภาพพิมพ์หิน อยู่แล้วแต่ค่อนข้างที่ใช้วิธีการวาดเส้นด้วยดินสอไขมากกว่าการใช้ **tusche** อย่างเช่นงานภาพพิมพ์ของของเทพศักดิ์ ทองนพคุณ เขาก็จะทำภาพพิมพ์ที่ใช้เทคนิคดินสอเขียน แต่ว่าถ้าใครใช้ **tusche** ภาพมันจะบอดมันจะทึบเร็ว ที่นี้พอเราไปถึงอเมริกา เราก็จะมีเป้าหมายไปศึกษา **tusche** ให้ดีเพราะเราก็ต้องกลับมาเป็นอาจารย์ เราก็จะได้เอาความรู้ทางด้านเทคนิคมาสอน ซึ่งตัวเราก็ได้พัฒนาด้วย เพราะฉะนั้น ตอนไปอยู่ที่อเมริกาสองปี ตอนแรกไปอยู่ที่ **West Virginia University** ต่อมาก็มาที่ **Art Institute of Chicago** ทั้งสองที่เราฝึกการใช้ **tusche** สร้างสรรค์งานอย่างต่อเนื่อง

พอเราได้เทคนิคที่ถูกใจเราแล้ว ความชื่นชอบในตัวอักษรจีนก็กลับมา ออกมาเป็นตัวงานในช่วงนี้ เป็นงานภาพพิมพ์นามธรรมที่อิงอยู่กับอารมณ์ความรู้สึกและเป้าหมายของเรา ตัวอย่างเช่น ถ้าต้องการนำเสนอเรื่องพละกำลัง เขียนเป็นตัวหนังสือก็จะชัดเจนว่าสะกดอย่างไร แต่ว่าถ้าเราจะทำให้มันเป็น **Abstract Art** ด้วยการกระทำขึ้นมาอยู่บนพื้นที่ว่างที่แสดงถึงพละกำลัง มันต้องออกมาอย่างไร ซึ่งมันก็จะท้าทายกว่าการที่เราไปเขียนแบบเหมือนจริง แบบ **Realistic** ที่เราไม่ถนัด

ผู้วิจัย

อาจารย์ประทับใจในบทวิของคุณจำมากกว่างานจิตรกรรมใช้ไหม

ศ.กัญญา

งานทัศนศิลป์ของคุณจำก็ชอบนะ เพราะมันดูสนุก อย่างที่เขาเขียนรูปตัวเองนั่ง แล้วไม่มีลูกตา (ตัดมือกวี ควักตาจิตรกร) มันมีอารมณ์แบบ **Abstract** งานชิ้นนั้นมันเกิดจากอารมณ์ที่บีบคั้นของศิลปินมากๆ ซึ่งการที่มนุษย์ควักลูกตาตัวเองออกมาได้นี้ก็ถือว่ามันต้องที่สุดของชีวิต ก็มีความรู้สึกอย่างนั้น พอเรานึกถึงคุณจำ งานชิ้นนั้นมันก็จะอยู่ในใจเสมอ

ศ.ดร. สดชื่น

แสดงว่างานจิตรกรรมชิ้นนี้สร้างความสำนึกมากให้กับผู้ดู

ศ.กัญญา ไข่คะ มันเป็นอารมณ์แบบศิลปินที่นิ่งโดยที่ไม่กลัวใครๆ ในจักรวาลนี้ ซึ่งท่าทางอันนี้ชอบมาก

ศ.ดร. สดชื่น แสดงว่ารูปนี้มันมีพลังดึงดูดให้สนใจมากใช่ไหม

ศ.กัญญา ส่วนตัวแล้วคิดว่าคุณจ้างเป็นคนที่จริงมาก เป็นคนที่จริงจัง จริงใจ กับอารมณ์ตัวเอง แล้วก็แสดงออกมาอย่างชัดเจนมาก แล้วก็มีความเป็นกวีสูงมาก ซึ่งโดยส่วนตัวก็จะชอบอะไรที่เป็นกวีมาก อย่างจะชอบงานของ งานของคาลิส ยิบราน แล้วก็รพินทรนาถ ฐากูร ก็จะชอบมาก เราจะหลงใหลในหนังสือพวกนี้มากทีเดียว

คุณกรรณิการ์ ในตอนนั้นเพื่อนร่วมห้องของอาจารย์ก็อ่านหนังสือเหมือนกันใช่ไหม

ศ.กัญญา อ่านหนังสือกันแบบจริงจังมาก อย่างจุฬพล อภิสุข ก็ตั้งแต่เรียนเขาแสดงงานที่บ้าน จำได้ว่าที่บ้านเขาเป็นสองชั้น แล้วก็ติดงานห้อยเต็มไปหมดเลย ซึ่งเขาจะเป็นศิลปินที่เป็นแบบแนว Performance Art มานานแล้วตั้งแต่เรียนเขาก็เขียนรูปบนกระดาน เขียนบทกวี จะหลงใหลในงานของ Paul Klee หรือ สมยศ หาญอนันทสุข ก็จะเขียนเป็นวาดเส้นแบบชาวคำ ทั้งสองคนนี้จะเป็นคนชอบกวี อีกคนก็จะเรียนอาจารย์พิษณุ ศุภนิมิต ชอบอ่านหนังสือมากๆ แล้วก็อาจารย์วินัย ผู้นำพล ก็ชอบอ่านหนังสือ วาณิช จรุงกิจอนันต์ คนนี้ก็คือนักเขียนด้วย เป็นกวีด้วยด้วย อรุณ วัชรสวรรค์ ก็คือนักเขียนการ์ตูน พวกนี้เป็นนักอ่านทั้งนั้นนะคะ อย่างวิบูลย์ ลี้สุวรรณ ก็คือนักอ่านแล้วต่อมาคือนักวิชาการเป็นนักเขียนด้วย

อาจารย์เองเรียนสองรุ่น อาจารย์กับอาจารย์พิษณุต้องรีเกรด คนอื่นเขาจะเรียนจบห้าปี แต่อาจารย์เรียนหกปี เราก็เลยมีเพื่อนทั้งสองรุ่น อย่างสมศักดิ์ เขาวินธาดาพงศ์ อรุณ วัชรสวรรค์ เป็นรุ่นน้องก็จะกลายเป็นรุ่นเดียวกับเรารุ่นเดียว แต่อาจารย์อิทธิพล ลักษมี ตั้งโณลก อาจารย์สมพร รอดบุญ นี่ก็จะเป็นรุ่นพี่เราหนึ่งปี รุ่นเดียวกันก็จะมี วาณิช จรุงกิจอนันต์ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ สมชาย แก้วทอง แล้วยังมีเพื่อนๆ ที่เพาะช่างอีกเป็นคนมีเพื่อนเยอะ

คุณกรรณิการ์ ยุคนั้นเหมือนว่านักศึกษามหาวิทยาลัยก็ต้องการค้นหาความหมายของชีวิตใช่ไหม

ศ.กัญญา ไข่เลย แต่พวกเราไม่ได้เป็นไปในแนวทางแบบ “ฉันจึงมาหาความหมาย” ของวิทยากร เชียงกูล เท่าไหร่ เพราะว่าเราจะสนุกกันมากกว่า เราจะเรียนแบบมีเวลาว่างเยอะ แล้วก็อยู่มหาวิทยาลัยเป็นส่วนใหญ่เวลาที่เพื่อนๆ ได้พูดคุยกันก็จะเยอะ เราก็

จะนั่งกันตรงใต้ต้นกร่างตรงหน้าคณะโบราณคดี พวกเราก็จะนั่งคุยกันเรื่องที่เรารอ่านหนังสือ เรื่องงานศิลปะ คุยกันเรื่องเรียน คุยในเรื่องที่มีสาระเป็นส่วนใหญ่ คุยเรื่องไปดูหนังหนังที่ดีๆ ให้ปัญญา ซึ่งไม่ดูไม่ได้ต้องไปดู ก็จะไปดูโรงหนังที่แถววังบูรพา ตอนนั้นยังไม่มีบรรยากาศที่คณะจิตรกรรมฯ เอาหนังมาฉายให้เราดู แล้วก็อีกที่ที่เราไปดูหนังกับเพื่อนที่สถาบันเกอเธ่ ตรงถนนพระอาทิตย์ที่เป็นบ้านเจ้าพระยาในปัจจุบัน ซึ่งที่ที่นั่นก็จะมีพื้นที่ในการแสดงศิลปะ แล้วก็จะมีการฉายหนังด้วย มีงานละคร อย่างตอนนั้นก็ไปดูพวกหนังศิลปะบ้าง เช่นหนังของ **Salvador Dali** หรือไปดูงานศิลปะก็เป็น **British Council** ที่สยาม เพราะตอนนั้นมันยังไม่มีหอศิลป์เจ้าฟ้า ยังไม่มีหอศิลป์ พิระศรี พอกลับมาจากอเมริกาปี 2520 ก็ได้แสดงงานที่หอศิลป์พิระศรี เป็นงานภาพพิมพ์หิน แล้วก็ไปงานหมึกดำ บนกระดาษ

ผู้วิจัย ช่วงที่อาจารย์กลับมาจากการศึกษาต่อที่สหรัฐอเมริกา ศิลปะแนวนามธรรมเป็นที่นิยมในวงการทัศนศิลป์ไทยมากไหม

ศ.กัญญา มันก็มีคู่ขนานกันไปกับงานที่เป็น **Figurative** (แนวรูปร่าง) ตอนนั้นที่เราสนใจ เราก็จะสนใจของเราเอง แต่ว่าในระดับวงการจริงๆ เราก็ไม่ได้ไปตามดู ประเมินไม่ค่อยได้เท่าไร เพราะโดยส่วนตัวจะระวังเรื่องการดูงานมาก เพราะกลัวเรื่องอิทธิพลทางศิลปะที่อาจทำให้เราติดรูปแบบมา

ผู้วิจัย ช่วงทศวรรษ 2520 กระแสศิลปะแบบ **Mixed Media** เริ่มเข้ามาตอนนั้นเป็นที่นิยมมากไหม

ศ.กัญญา ก็มีบ้างนะสำหรับพวกนักศึกษาจิตรกรฯ ก็ให้เห็นในนิทรรศการประกอบศิลป์

ผู้วิจัย ในช่วงพ.ศ.2500 จนถึงช่วงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 อาจารย์คิดว่างานศิลปะชิ้นไหนที่สะท้อนความเป็นไปของสังคมในยุคนั้น

ศ.กัญญา อย่างงานคุณจำลอง แซ่ตั้งก็ใช่เนาะ (ตัดมือกวี ควักตาจิตรกร) งานของคุณประเทือง เอมเจริญก็ใช่ แต่ถ้าจะถามในแง่ของความประทับใจโดยส่วนตัวในเรื่องอารมณ์ความรู้สึกเนี่ย จะประทับใจงานของคุณจำลองมากกว่า งานของเขามีพลังมาก ทั้งงานที่เป็นนามธรรม ชุดตัวอักษร บทกวีด้วย แต่อย่างกรณีของคุณประเทืองจะประทับใจในแง่ของการต่อสู้ฝ่าฟันในชีวิตก่อนที่จะเป็นศิลปินของเขามาก ส่วนถ้าแนว **Surrealism** ของ

ไทยจะถึงในฝีมือมากกว่าแต่ไม่ได้อยู่ในใจ แต่ถ้าชอบก็จะเป็นงานของสมพงษ์ อดุลย
สารพันเขาเป็นคนที่จริงจังมาก ก็จะชื่นชมเขา

ถอดเทปสัมภาษณ์ รศ. สุธี คุณาวิชยานนท์ ครั้งที่ 1

วันศุกร์ที่ 26 ตุลาคม 2561 เวลา 09:30-11:30 น.

ณ หอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากรวังท่าพระกรุงเทพฯ

ผู้ให้การสัมภาษณ์: รศ. สุธี คุณาวิชยานนท์

หัวหน้าภาควิชาทฤษฎีศิลป์ ละครจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

นักวิชาการด้านศิลปะร่วมสมัย (ทัศนศิลป์) โดยมีผลงาน เช่น จากสยามเก่าสู่
ไทยใหม่ : ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย
10 คำถามที่คุณอยากรู้เกี่ยวกับศิลปะ และ ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย :
ตะวันตกและไทย เป็นต้น

สุธีเป็นศิลปินไทยร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงและได้แสดงงานทั้งในและต่างประเทศทั่วโลก

ปี พ.ศ.2549 ได้รับรางวัลแดง มนัส เคียรสิงห์ จากสถาบันปรีดี พนมยงค์

ผู้สัมภาษณ์:

ศ.ดร. สดชื่นชัยประสาน

หัวหน้า โครงการวิจัยเรื่องความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์
ของไทย: หมายเหตุที่สำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550

อาจารย์สุริยะ ฉายะเจริญ

ผู้วิจัย โครงการวิจัยเรื่องความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์
ของไทย: หมายเหตุที่สำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550 สาขาทัศนศิลป์

ผู้ถอดเทปเสียง: คุณเพ็ญขวัญ คำหุ่

ผู้ช่วยวิจัย โครงการวิจัยเรื่องความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการ
วิจารณ์ของไทย: หมายเหตุที่สำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550 สาขาทัศนศิลป์

ผู้วิจัย

อยากให้อาจารย์อธิบายผลงานจิตรกรรม “กรุงเทพฯ ปี 2500” ของสมโภชน์ อุปินทร์

รศ.สุธี

ในหนังสือ “จากสยามเก่า สู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจาก
ประเพณีสู่สมัย” ผมเขียนผิวนะครับ ที่เขียนว่าจอมพล ป. แต่จริงๆแล้วเป็นจอม

พลสฤทธี เพราะว่าอาจารย์ลาวัลย์บอก ซึ่งตอนแรกผมก็นึกว่าเป็นจอมพล ป. ไก่เป็นสัญลักษณ์ของจอมพล ป. นะครับ เนื่องจากท่านเกิดปีระกาก็เลยเอาไก่มาเป็นสัญลักษณ์ส่วนตัว ภาพเหมือนโกโตนเชือนะครับ แล้วก็ในช่วงที่จอมพล ป. โดนโค่นอำนาจลงไปในะครับ ก็จะมีคนที่ต้องเจ็บปวดบาดเจ็บล้มตายอะไรต่างๆ อย่างอาจารย์ลาวัลย์ก็ได้พูดเรื่องผู้หญิงเหมือนกันว่าจะโยงเกี่ยวกับเรื่องผู้หญิง ท่านมีผู้หญิงรอบกายเยอะนะครับ แต่ว่าพอดูจากในภาพเนี่ย ก็เหมือนโดนหันโดนตัด จะบอกว่าเป็นอนุภรรยาของท่านโดนทำร้าย ก็ยังไม่เข้าเหตุเข้าผลเท่าไหร่นะครับ ก็จะดูขัดแย้งๆ นะครับ ในส่วนปีพ.ศ. ก็จะเป็นในส่วนที่ตรงกับรัฐประหารนะครับ ซึ่งเป็นช่วงกลุ่มของจอมพลสฤทธีทำรัฐประหาร 2500

ผู้วิจัย

ผลงานชิ้นนี้มีความสำคัญต่อยุคสมัยนั้นหรือไม่ และจะจำกัดความเป็นแนวศิลปะแนวการเมืองหรือศิลปะเพื่อชีวิต

รศ.สุธี

สำหรับผม คิดว่าเป็นผลงานชิ้นสำคัญ เพราะว่าอันดับแรกเลยก็เป็นผลงานที่พูดถึงเหตุการณ์สังคมนการเมือง แล้วก็ป็นชิ้นที่เก่า ซึ่งเมื่อไปดูในยุคนั้นแล้วยังไม่มีใครที่สนใจทำเรื่องพวกนี้นะครับ ดังนั้นมันก็เลยมีความสำคัญ เรียกได้ว่าอาจารย์สมโภชน์ทำเช่นนี้ ก็ถือว่าไม่เหมือนใครแล้วก็บุกเบิกในยุคสมัยนั้น ซึ่งตอนนั้นศิลปินเองก็ไม่ค่อยสนใจทางด้านการเมืองด้วย

ศ.ดร. สดชื่น

แล้วช่วงนั้นมีศิลปินคนไหนอีกบ้างที่มีแนวทางแบบนี้

รศ.สุธี

เอาเข้าจริงๆ ในช่วงเวลานั้นแม้แต่อาจารย์ลาวัลย์เองสนใจการเมืองหรือเปล่า ผมก็ไม่ค่อยแน่ใจเหมือนกันนะครับ เอาเป็นว่าส่วนนี้ก็ไม่ได้มีข้อมูลที่ชัดเจนนะครับ ส่วนอาจารย์ถกล ปรียาภณิตพงศ์จะสนใจทางด้านการเมืองหรือเปล่าผมก็ไม่แน่ใจเหมือนกันในเรื่องของอาจารย์ถกลเองผมก็มีข้อมูลน้อยเหมือนกันว่าท่านจะประมาณไหนนะครับ แต่พอรู้ว่ากรณีขัดแย้งของคณะจิตรกรรมอาจารย์ก็ไปอยู่กลุ่มเดียวกับอาจารย์สมโภชน์ทางนั้นไป แต่ว่าก่อนหน้านี้โดยตัวท่านจริงๆ สนใจเรื่องการเมืองสักขนาดไหน ผมก็ไม่มีข้อมูลตรงนั้น แต่อย่างอาจารย์สมโภชน์ท่านก็สนใจเรื่องตรงนี้นะครับ

ผู้วิจัย

ความเคลื่อนไหวที่สำคัญในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 มีผลงานทัศนศิลป์ชิ้นไหนที่สามารถแสดงถึงยุคสมัยนั้นได้ดี

ผู้วิจัย ผลงานทัศนศิลป์ในช่วง 14 ตุลาคม 2516 ถึง 6 ตุลาคม 2519 ขึ้นใหม่ที่สะท้อนสภาพสังคมการเมืองในช่วงเวลานั้นได้อย่างดี

¹จากการได้สอบถามคุณทิพย์ แซ่ตั้ง ทายาทของจำง แซ่ตั้ง ได้อธิบายว่าความจริงแล้วศิลปินไม่ได้ตั้งชื่อผลงาน
ชิ้นนี้ไว้ หากแต่ปรากฏในงานวิชาการชื่อต่างๆ เช่น “จำง แซ่ตั้ง ในปี 2516” “จำง แซ่ตั้ง ในปี 1973” “दानเผด็จการ”
“ตาไม่มองความชั่วร้าย มือไม่รับใช้เผด็จการ” หรือชื่ออื่นๆ ก็ให้เข้าใจว่าเป็นผลงานชิ้นนี้ หากแต่ปีพ.ศ. 2550 คุณทิพย์
ได้ตั้งชื่อผลงานชิ้นนี้ เพื่อยืนยันให้เหมาะสมกับแนวคิดของศิลปินว่า “ตัดมือก็รัก ควักตาจิตรกร”

ทัศนศิลป์สูง เป็นสีหรือร่องรอยฝีแปรง วิธีการวาดอะไรต่างๆ พวกนี้ เพราะฉะนั้นในเชิงที่จะเล่าเรื่อง 14 ตุลา ผมว่าก็ไม่ได้เล่าชัดเจน แต่เหมือนว่าเป็นการแสดงความรู้สึกสะเทือนใจจาก 14 ตุลา 2516 แต่ถามว่าเรื่องก็ไม่ได้เล่าเรื่องอย่างชัดเจนแบบนั้น

ยังแต่ถ้าเทียบกับงานพวกภาพคัตเอาท์ (ของกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย) กลับภาพคุณจำงขึ้นนี้ก็จะต่างกัน งานคุณจำงจะมีลักษณะทางทัศนศิลป์ที่ค่อนข้างสูงมาก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องสี มีความรู้สึกอะไรต่างๆ ความสะเทือนใจ แรงปะทะ พลังของตัวงานก็จะมีเยอะ แต่ว่าไม่ได้เล่าเรื่องอะไรมา แต่ภาพคัตเอาท์การเมืองจะเล่าเรื่องมาก แต่ว่าแรงปะทะก็จะไม่เท่า คือเอาเปรียบเทียบกับก็จะได้เห็นภาพที่ชัดว่าต่างกัน แต่ก็ไม่ได้บอกว่าอะไรดีกว่ากัน มันเหมือนกับคนละแนว แต่อย่างงานของอาจารย์ประทีปก็จะเหมือนว่าอยู่ระหว่างกลางของสองแนวนี้ ถามว่าเราเรื่องใหม่ ก็เล่าเรื่องเหมือนกัน แต่ไม่ได้เล่าแบบชัดแบบภาพคัตเอาท์การเมืองนะครับ แต่งานของอาจารย์ประทีปก็มีคุณค่าทางด้านศิลปะสูง อย่างเช่น เส้น สี ฝีแปรง หรือสัญลักษณ์อะไรต่างๆ ทางศิลปะการที่ภาพจิตรกรรมสองชิ้นนี้เป็นตัวแทนในช่วงเวลานั้นมีสาเหตุจากอะไร

ผู้วิจัย

รศ.สุธี

ผมว่าสองสิ่งนี้ก็จะไปด้วยคุณค่าของตัวงานของตัวเองด้วย รวมกับมันถูกหยิบจับขึ้นมาเหมือนเอาแสงสปอตไลท์ส่องสองชิ้นนี้ให้เป็นไฮไลท์ ทุกวันนี้ผมก็ไม่มีข้อมูลเหมือนกันนะครับ ว่ามันเริ่มมาจากใครนะครับ เหมือนว่ามันถูกโปรโมทขึ้นมา ซึ่งเหตุการณ์ทางการเมืองก็จะส่งผลกระทบกับศิลปิน ซึ่งเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาแล้วนะครับ ถึงจะเกิดสองชิ้นนี้ ไม่ใช่เกิดก่อนส่วนงานภาพ “ผักบุ้งแดง ปิ่นเน่า” (ของประทีป เอมเจริญ) ก็จะเป็นช่วงหลัง 6 ตุลา

ศ.ดร. สดชื่น

ช่วงหลัง 14 ตุลา 16 ถึง 6 ตุลา 19 เป็นช่วงที่ประชาธิปไตยแบ่งบานก็จะมีการเยอะ เป็นช่วงที่มีเสรีภาพมากขึ้น

รศ.สุธี

อย่างการแสดงงานกลุ่มธรรมครั้งที่ 3 ที่หอศิลป์พิระศรีเมื่อวันที่ 5 ตุลาคม 2519 ก็ได้ยินมาว่า อันนี้ไม่ยืนยันนะครับว่าจริงๆ ทหารก็ไม่ได้มาปลดลงอะไรหรอกก็พวกศิลปินนั่นแหละเอาออกเองเพราะคิดว่าบางภาพติดตั้งไว้จะมีปัญหา ก็เก็บกันเอง แต่ว่าทหารไปจริง

ผู้วิจัย

หลังเหตุการณ์ 6 ตุลา 19 แนวทางศิลปะเพื่อชีวิตมีพัฒนาการหรือความเคลื่อนไหวอย่างไรบ้าง

รศ.สุธี

ก็มีกลุ่มพวกวงคาราวาน อย่างพวกนักดนตรีเพื่อชีวิตนี่ก็มาจากกลุ่มทัศนศิลป์ เป็นพวกกลุ่มลูกศิษย์อาจารย์ทวี รัชนิกร อะไรอย่างนี้นะครับ อย่างคุณหงา คาราวาน ก็จบช่างศิลป์ ไม่แน่ว่าจบรุ่นเดียวกับอาจารย์ศราวุธ ดวงจำปา หรือเปล่า กลุ่มลูกศิษย์อาจารย์ทวีที่โคราชก็เรียนวาดรูปครับเรียนแนวทัศนศิลป์ ลูกศิษย์กลุ่มนี้ก็มี พงศ์เทพ กระโดนชำนาญ มงคล อุทก คนพวกนี้ก็จะเรียนเทคโนโลยีโคราชมีพื้นศิลปะ อาจารย์ทวีท่านก็เล่าว่า ไปอยู่โคราชตั้งแต่ก่อนจะมีทหารจีไออยู่ไปจนมีพวกทหารจีไอเข้าไป แกก็จะเห็นความเปลี่ยนแปลง แกก็จะเป็นคนที่มีความสนใจเรื่องสังคมเรื่องพวกนี้อยู่เป็นพื้นอยู่แล้ว เพราะไปอยู่นู่นก็เห็นสภาพสังคมที่มันเสื่อมโทรมลง ก็เอามาทำงานศิลปะอะไรต่างๆ ลูกศิษย์ลูกหาที่ซึมซับกันไป ก็เลยเกิดกลุ่มแบบนี้ ตอนนั้นอาจารย์ศรียรรณ เจนหัตถการกิจ จบจิตรกรรมฯ ไปแล้วก็ไปสอนที่เทคโนโลยีโคราชสักพักหนึ่งเหมือนกัน แล้วก็จะมีอาจารย์ศราวุธ ดวงจำปาด้วย เพราะฉะนั้นเนี่ย อาจารย์ศราวุธเค้าจะรู้จักสนิทสนมกับคนกลุ่มพวกนี้ พวกวงคาราวาน มงคล อุทก อะไรแบบนี้ พวกแนวเพื่อชีวิต

ผู้วิจัย

กระแสทัศนศิลป์นามธรรมในประเทศไทยถือว่าคู่ขนานไปพร้อมกับศิลปะแนวเพื่อชีวิตใช้ไหมครับ

รศ.สุธี

จริงๆ กระแสทัศนศิลป์นามธรรมก็จะมาก่อนนะครับ มีมาตั้งแต่ช่วง 2500 กว่าๆ อย่าง เช่น อาจารย์อารีย์ สุทธิพันธุ์ อะไรประมาณนี้ แต่ก่อนหน้านั้น ก็จะมีจะเป็นลักษณะกึ่งนามธรรม เท่าที่ผมค้นคว้าดูก็จะพบว่าที่เก่าสุดก็จะเป็นของคุณจำง แซ่ตั้ง ที่เป็นช่วง 2503 อะไรอย่างนี้ ซึ่งถ้ามาเทียบกับทัศนศิลป์สายเพื่อชีวิตก็จะมีการจัดสมโภชน์ อุปอินทร์ นานๆ ก็จะมีโผล่มาซักชิ้นหนึ่ง ก็จะมีนิดหน่อย แต่ว่าแนวนามธรรมก็จะมีทำกันมาก่อนแล้ว

ศ.ดร. สดชื่น

งานนามธรรมที่เป็นแนวเพื่อชีวิตนี้จะมีไหม

รศ.สุธี

อย่างคุณจำงก็ใช่ อาจารย์ประเทืองด้วยนะครับ ข้อสังเกตของผมว่าในกลุ่มสายเพื่อชีวิตเองก็ไม่ใช่ว่าเพื่อชีวิตตลอด แต่ละคนก็จะไม่เหมือนกัน บางคนก็จะเป็นยุคๆ บางคนก็ทำนิดๆ หน่อยๆ ขึ้นสองชิ้น อะไรนี้นะครับ อย่างคุณจำงหรืออย่างอาจารย์ประเทืองก็เขียนกวีไปด้วย หรือจริงๆ แล้วอาจารย์ประเทืองก็จะเยอะกว่า เช่น “ผักบุ้ง

แดง ปิ่นเน่า” “ก้อนหินเสนีย์” “บารักซาดิ” ซึ่งเป็นชุดใหญ่เหมือนกัน แต่หลังจากนั้น แกกก็ไม่ค่อยได้เขียน แกกก็จะเขียนแนวจักรวาลธรรมชาติอะไรไป

ผู้วิจัย

การที่ทัศนศิลป์แนวเพื่อชีวิตนี้ค่อยๆ น้อยลง สันนิษฐานได้ว่าเป็นเพราะการเมืองในช่วง หลัง 6 ตุลา 2519 เริ่มมีการคลี่คลายความเข้มข้นทางการเมืองขึ้นใช้ไหมครับ

รศ.สุธี

ผมว่าบรรยากาศก็คลี่คลาย คือหลังจาก 6 ตุลา 2519 หลังจากเข้าป่าอะไรไป มีความตึงเครียดไป แล้วมันก็เหมือนหายไป มันหายไปด้วยความกลัว หรือต้องกดดัน ด้วย หรืออยู่ในป่าก็คงไม่รู้จะเขียนรูปยังงัย อย่างนี้นะครับ ส่วนศิลปินที่ในเมืองเองก็ ไม่ได้ทำอะไรชัดเจน ที่นี้พอสถานการณ์ทางการเมืองเริ่มคลี่คลายแล้วในช่วง 2523 อะไรอย่างนี้ มันก็เหมือนจะผ่อนคลายไปแต่ก็จะเริ่มเห็นกลุ่มทัศนศิลป์แนวสะท้อนสังคม เช่น กลุ่มกั๊กหัน ขึ้นมา แต่มาคราวนี้ก็จะรู้สึกว่ามีลักษณะที่เบาบางลงไปนะครับ ซึ่งกลุ่ม กั๊กหันเองก็ถือว่า Popular สำหรับพวกชอบศิลปะหรือนักเรียนศิลปะในช่วงนั้น ซึ่ง ในช่วงนั้นผมก็ไปเรียนศิลปะที่ช่างศิลป์ ผมกับเพื่อนๆ ก็ขึ้นชมกลุ่มกั๊กหัน หรืออาจารย์ ประเทืองอะไรอย่างนี้ ก็รู้สึกว่ามีอิทธิพลอะไรกับเด็กรุ่นใหม่ๆ ในยุคนั้นเหมือนกัน แต่ว่า ถ้าจะมองภาพรวมแล้ว ทัศนศิลป์แนวเพื่อชีวิตก็น้อยลง ก็จะมีกลุ่มกั๊กหันที่ชัดเจน ก็จะมีคนอย่างอื่นอีกนิดหน่อย อย่างเช่น คุณสมชัย หัตถกิจโกศล ก็เป็นลักษณะที่เบาบาง ไปแล้ว ก็ค่อยๆ บางลงไปเรื่อยๆ

ศ.ดร. สดชื่น

อย่างงานของคุณสมชัย หัตถกิจโกศล ก็จะเป็นแนวที่หยิบยืมรูปแบบเซอร์เรียลลิสต์เข้ามา ใช้กับจิตรกรรม แต่ว่าคุณสมชัยนี้ถือว่าใกล้เคียงแนวเซอร์เรียลลิสต์แบบตะวันตกมาก ในแง่ของเรื่องภายในจิตใจ เรื่องเพศ หรือเรื่องความฝันอะไรต่างๆ

รศ.สุธี

ทัศนศิลป์แนวเพื่อชีวิตนี้ก็จะดูบางลงไป แต่ก็กลับมาอีกทีในช่วง 2530 กว่าๆ จะมีแนวทางแบบนี้กลับมามากขึ้น ที่นี้ในทางการเมืองและศิลปะในช่วง 2510 มันก็ คู่ขนานกันไป มันก็มีความคึกคักมาก แล้วในยุคเดียวกันทัศนศิลป์นามธรรมก็ถือว่าเป็น ช่วงยุคทองสูงสุดของนามธรรมของไทย มีความเฟื่องฟูมากแล้วพอมานะ 2520 ก็ค่อยๆ ลดลงลดลง เพราะฉะนั้น มันก็น่าสนใจว่า 2510 ก็จะเป็นช่วงที่มีสองแนวนี้นี้ขึ้นมา พร้อมๆ กัน

ศ.ดร. สดชื่น อย่างในกรณีของนิทรรศการภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทย ที่อาจารย์พิริยะ ไกรฤกษ์ไปจัดก็จะเห็นว่ามีผลงานนามธรรมจากทางอเมริกาเข้ามาตรงนี้อาจารย์ได้ติดตามไปดูไหม

รศ.สุธี ก็ไม่ได้ไปดูครับ แต่ว่าทัศนศิลป์นามธรรมเนี่ย ถ้าเป็นสายศิลปกรก็จะมาแนวคลี่คลายมาจาก Cubism ซึ่งจะเป็นทำนองนี้นะครับ เช่นอาจารย์สวัสด์ ต้นตีสุข อาจารย์สมโภช อุปอินทร์ อาจารย์เพื้อ หริพิทักษ์ เป็นแนวคลี่คลายรูปทรง สัญลักษณ์เล่าเรื่องอยู่ มีการลดทอนให้เป็นเหลี่ยมเป็นมุม มีเรื่องของรูปทรง แต่ว่ารูปทรงก็ยังเป็นหัวใจสำคัญ โดยเฉพาะในช่วงที่อาจารย์ศิลป์ยังมีชีวิตอยู่ หรืออาจจะกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะสุนทรียแบบไทยๆ คนไทยจะชอบอะไรที่พอจะดูรูปร่าง คนไทยเองก็จะไม่นิยมที่เป็นลักษณะดูรุนแรงหรือว่าดูในน้อย ๆ แต่อย่างไรก็ตามศิลปากรก็จะเป็นแนวที่ไม่ได้ไปทางอเมริกาโดยตรง แล้วก็อาจารย์อารีย์ สุทธิพันธุ์นี่แหละที่ไปเรียนอเมริกา แล้วก็ผลงานก็จะดูฉีกจากพวกศิลปากร ก็ไปรับแนวศิลปะ Abstract Expressionism เข้ามา

ศ.ดร. สดชื่น อาจารย์กำจร สุนพงษ์ศรีด้วยไหม

รศ.สุธี อาจารย์กำจรรก็ยังถือว่าเป็นรูปทรงที่เป็นแนวแบบศิลปากรเหมือนกัน ยังมีเป็นเหลี่ยม เป็นเรขาคณิต

ผู้วิจัย หลังจากปี 2519 ที่อาจารย์ชะลูด นิ่มเสมอ ก่อตั้งภาควิชาศิลปะไทยที่มหาวิทยาลัยศิลปากรอาจารย์คิดว่างานศิลป์ไทยแนวใหม่มีอิทธิพลต่อวงการทัศนศิลป์ในช่วงทศวรรษ 2520 อย่างไรบ้าง สามารถเทียบเคียงกระแสสองแนวทางข้างต้นได้หรือไม่

รศ.สุธี จริงๆ แล้ว จะว่ากันไปกระแสแนวศิลปะไทยแบบนี้ก็แข็งแรงต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบันเลย ซึ่งเป็นแนวแบบไทยร่วมสมัยหรือแนวฟื้นฟูประเพณีนิยมอะไรอย่างนี้ ก็ยังถือว่าแข็งแรงอยู่ ได้รับความนิยมสูง ทั้งการศึกษา ศิลปิน การซื้อขาย การสะสมงานต่างๆ ก็ไปรับความนิยมมาก

ผู้วิจัย อาจารย์คิดว่ามันเป็นการสืบทอดแนวทางศิลปะฟื้นฟูประเพณีนิยมไทยที่เกิดขึ้นในช่วง 2500 อย่างเช่น งานจิตรกรรมของอาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช ด้วยหรือไม่

รศ.สุธี ก็เป็นอะไรที่ต่อเนื่องกันมานะครับ เป็นการต่อยอดกันมา อย่างอาจารย์ดำรงจะเป็นเริ่มแรกที่สร้างนวัตกรรมแบบนี้ขึ้นมา แต่วามันก็ยังไม่ชัดเจน คำว่าชัดเจนหมายถึง

อาจารย์ชูลุดสร้างภาควิชาศิลปะไทย รู้สึกว่าเป็นความชัดเจน เพราะมันเป็นรูปธรรม เพราะว่ามันมีการผลิตคนขึ้นมาโดยตรงเลย เช่นเดียวกันกับการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงของธนาคารกรุงเทพในปี 2017 อะไรอย่างนี้ คือเป็นลักษณะที่เป็นรูปธรรม เพราะว่ามันมีสถาบันสนับสนุน มีการอุปถัมภ์เงิน มันก็จะดึงดูดคน ให้คนมาสนใจมาทำ แนวนั้น เพื่อส่งเวทีประกวด มีรางวัล มีชื่อเสียง มีเงิน มีเงินทองที่ต่อลมหายใจไปได้ นะครับ หรือบางคนก็จะไปแนวไหนดี ก็จับแนวนี้นี้ที่มีเวที ก็จะไปแบบนี้เลย อันนี้ผมก็เลยว่ามันสำคัญ โดยเฉพาะเรื่องการทำหลักสูตรวิชาขึ้นมาแล้วก็มีงานประกวดก็จะเป็นตัวกระตุ้น มีการอัดฉีดที่มันเป็นรูปธรรมมากๆ เลย

ซึ่งผมเองก็ไม่มีคำตอบที่ชัดเจนว่ามันเกิดอะไรขึ้นในตอนนั้นเหมือนมัน เกิดขึ้นเป็นกระแสขึ้นมา ถ้าจำไม่ผิดช่วง 2517 เริ่มมีศิลปินของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯ ถึงตอนนั้นอาจจะยังไม่เป็นศูนย์ แต่มันก็เริ่มมีความเคลื่อนไหว เหมือนในช่วงนั้นมันก็เหมือนมีการจัดงานแนวหัตถกรรมนานาชาติในประเทศไทย แล้วก็ไทยเองก็เป็นเจ้าภาพในปีนั้น แล้วก็มีการส่งเสริมงานแนวนั้น สมเด็จพระราชินีฯ ท่านก็มีดำริเรื่องพวกนี้ขึ้นมาว่าชาวบ้านหรืองานช่างที่หายไปมันขาดตอนไป ประกอบกับช่วยหา ช่วยคิดไอเดีย ว่าให้ชาวบ้านมีรายได้เพิ่มเติมอะไรอย่างนี้ ก็จะมีโครงการอะไรแบบนี้ เอาชาวบ้านมาฝึกหัตถกรรมเพื่อเป็นการฟื้นฟูงานพวกนี้ขึ้นมาด้วย ผมมองว่างานเหล่านี้มันเริ่มขาดช่วงมาตั้งแต่รัชกาลที่ 4 เปิดรับเอาอารยธรรมตะวันตกเข้ามา แล้วก็เรื่อยๆ งานหัตถกรรมเสื่อมพลั้งลง แล้วมาช่วงจอมพล ป. พิบูลย์สงคราม ช่วงนั้นนะครับก็ไม่ได้สนับสนุนงานศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านเลย

ศ.ดร. สดชื่น แต่ว่าช่วงปลายช่วงจอมพล ป. พิบูลย์สงคราม จะมาสนับสนุนงานพื้นบ้านงานไทยใช้ไหม

รศ.สุธี ใช่ครับ แต่ช่วงต้นๆ เนี่ย จอมพล ป. ก็เลยแสดงความทันสมัยเป็นสมัยใหม่ ก็ยังตกย่ำว่างานพื้นบ้านพื้นเมืองหรือความเป็นไทยอันเก่ามันเชย มันล้าหลัง พอมา 2517 มีศิลปินอาชีพ ก็จะเป็นการฟื้นฟูของพวกนี้ขึ้นมา ของพวกนี้ก็มีคุณค่าและมูลค่าที่มากขึ้น ยกตัวอย่างเช่น ผ้าทอผ้าชิ้นผ้าไหมอะไรพวกนี้ กลายเป็นว่าเดี๋ยวนี้เป็นของที่ที่มีราคาสูง อย่างตอนผมเด็กๆ ใครนุ่งผ้าชิ้นก็จะดูเป็นคนชาวบ้าน แต่พอมาเรื่อยๆ จนถึงทุกวันนี้ ใครนุ่งผ้าพวกนี้ก็จะเป็นคนที่มีฐานะสูงซึ่งผมก็ว่าอาจจะเกิดจากกระแสที่มีศูนย์ศิลปินอาชีพ

ด้วย ก็อาจจะสัมพันธ์กับการฟื้นฟูศิลปะไทย เช่นงานจิตรกรรมบัวหลวง การก่อตั้ง
ภาควิชาศิลปะไทย

แล้วช่วงการเมือง 2519 เขาก็จะมองว่าเป็นช่วงที่ประเทศไทยเป็นพวกอนุรักษ
นิยมใช้ใหม่ครับ แล้วก็มีการโต้เถียงเรื่องเกี่ยวกับความเป็นไทยเกิดขึ้น ซึ่งอันนี้ก็ถูกเอาไปใช้
ในทางการเมืองเหมือนกัน เช่น อย่างที่พระกิตติคุณ² พูดว่าใครที่มาทำลายชาติ
ศาสนา พระมหากษัตริย์ ถ้าหากไม่บาป อะไรทำนองนั้นใช้ใหม่ครับ ก็จะถูกโยงว่าแบบ
เนี่ย ความเป็นไทยก็คือมีสามสถาบัน ก็จะเข้มข้นขึ้นมาในช่วง 6 ตุลา 2519 ช่วงนั้นก็
เลยกลายเป็นมีบรรยากาศแบบนี้ขึ้นมาจนกระทั่งเป็นช่วงฟื้นฟูประเพณีนิยมพามา 2524-
2525 มีฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปีนะ ผมว่าก็จะเป็นอีกกระแสหนึ่งที่เข้ามาช่วย
สนับสนุนกระแสฟื้นฟูศิลปะประเพณีไทย 56.14

ผู้วิจัย

งานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปีกับโครงการจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป กรุง
ลอนดอน มีความสำคัญต่อวงการศิลปะไทยในช่วงเวลาทศวรรษ 2520 อย่างไรบ้าง

รศ.สุธี

สมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ก็มีความสัมพันธ์กันครับ ก็เป็นอีกเหตุการณ์ที่
ช่วยสนับสนุนกระแสประเพณีนิยม อย่างเช่น ในระดับรัฐบาลก็มีซ่อมแซมโบราณสถาน
โบราณวัตถุ ชำระพระไตรปิฎก มีการทำหนังสือหนังสือหาตำราที่เกี่ยวกับอะไรๆ ของ
ประเทศไทย เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ออกมาเยอะมาก ซ่อมวัดพระแก้วด้วย แล้วก็กรม
ศิลปกรรมก็มีทำหนังสืออยู่เล่มหนึ่งคือจิตรกรรมประวัติศาสตร์เกี่ยวกับ 200 ปีกรุง
รัตนโกสินทร์ แล้วก็ให้ศิลปินทำ ก็จะมีตั้งแต่อาจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ อาจารย์ปรีชา เถา
ทอง ส่วนใหญ่เป็นจิตรกรรมสีน้ำมันแนวนอน รู้สึกว่าจะกำหนดขนาดเท่าๆ กันหมดเลย
ส่วนใหญ่เค้าก็จะเล่าเรื่องประวัติ เรื่องราชวงศ์จักรี ก็มีอาจารย์วิโชค มุกดามณี มี

²กิตติคุณโทภิกขุ ให้สัมภาษณ์ น.ส.พ.จตุรัส ปีที่ 2 ฉบับที่ 51 วันที่ 27 มิถุนายน 2519

จตุรัส: การฆ่าฝ่ายซ้าย หรือ คอมมิวนิสต์บาปหรือไม่

กิตติคุณโท: อันนั้นอาตมาก็เห็นว่าควรจะทำ คนไทยแม้จะนับถือพุทธก็ควรจะทำ แต่ไม่ใช่ถือว่าเป็นการฆ่าคน
เพราะว่าใครก็ตามที่ทำลายชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ มันไม่ใช่คนสมบูรณ์ คือต้องตั้งใจ เรา
ไม่ได้ฆ่าคน แต่ฆ่ามาร ซึ่งเป็นหน้าที่ของคนไทยทุกคน(ฆ่าคอมมิวนิสต์ที่อยู่ในใจจนให้ตาย)

จตุรัส: ฝ่ายซ้ายที่ตายหลายคนในช่วงนี้ คนฆ่าก็ได้บุญ

กิตติคุณโท: ถ้าหากฆ่าคอมมิวนิสต์ในใจคนที่ทำลายชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์แล้วก็ได้ประโยชน์

อาจารย์ธงชัย รักปทุม อาจารย์มณฑิยา บุญมา จำได้ว่าอาจารย์มณฑิยาเขียนเหตุการณ์รัชกาลที่ 6 แล้วเขาก็มารวมเป็นเล่มแล้วยังมีธนาคารกสิกรไทยก็จัดประกวดจิตรกรรมพู่กันทองเป็นครั้งแรก ก็เป็นหัวข้อเกี่ยวกับราชพระวงศ์ กรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี แล้วก็มีการรางวัลอัดฉีดเยอะ ก็จะคึกคักมาก ศิลปินก็ส่งงานประกวดกัน ก็เกิดการสร้างจิตรกรรมแนวประวัติศาสตร์ขึ้นมา หลายหลายคนก็ไปในแนวไทยๆ หรือก็เป็นยุคย้อน ยุคอะไรอย่างนี้นะ มันก็เกิดเป็นกระแสจิตรกรรมที่เล่าเรื่องประวัติศาสตร์ที่เชื่อมโยงเกี่ยวข้องกับประเพณีนิยมขึ้นมา

ส่วนงานจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีปก็จะเป็นโครงการหลังฉลองกรุงฯ ผมจำได้ว่าตอนเรียนอยู่ที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่เมื่อปี 2527 ก็จะมีการพูดเรื่องนี้กันอยู่ รู้สึกว่าชวนพี่เฉลิมชัยไปพูดเรื่องโครงการจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีปนะครับมัน เวลาที่ทำกันกินเวลานานนะครับ หลายปี เสร็จจริงๆก็ช่วงเข้าต้นทศวรรษ 2530 เพราะว่ารุ่นเดียวกับผมที่อยู่คณะจิตรกรรมฯ หรือเป็นรุ่นพี่ปีหนึ่งเนี่ย เค้าก็ยังไปเขียนที่นั่น เช่น รุ่นอาจารย์ธงชัยศรี สุขประเสริฐ อาจารย์อภิชัย ภิรมย์รักษ์ จริงๆ พวกนี้เขาเป็นรุ่นพี่ผมปีหนึ่ง แต่ว่าเค้ามารับปริญญาพร้อมพวกผมเพราะว่าเค้าเสียเวลาไปปีหนึ่งที่ไปเขียนภาพจิตรกรรมที่วัดพุทธปทีป ก็เป็นอีกเหตุการณ์หนึ่งที่มาจากสนับสนุนส่งเสริมและประเพณีนิยม แต่ว่าหลังจากวัดพุทธปทีป พี่เฉลิมชัย อาจารย์ปัญญา (วิจิตรนสาร) ก็เรียกได้ว่าอัพเลเวลขึ้นมาแล้วระดับหนึ่งเลย ในเรื่องของชื่อเสียงผลงานอะไรต่างๆ กลับมาก็ถือว่าขึ้นเลย จริงๆ ทั้งสองท่านก็แจ้งเกิดมาก่อนหน้านั้นแล้ว เช่นพวกงานประกวดอะไรต่างๆ เนี่ย เขาก็มีชื่อเสียงอยู่แล้วแหละ แต่พอไปวัดพุทธปทีปปีบเนี่ย ก็มีชื่อดังขึ้นมาเยอะมาก อย่างนี้ก็เหมือนว่าปลายทศวรรษ 2520 ก็เป็นช่วงที่ฟื้นฟูศิลปะในแบบไทยๆ ขึ้นมาใหม่

ผู้วิจัย

รศ.สุธี

ใช่ครับ

ผู้วิจัย

รศ.สุธี

งานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในช่วงนั้นก็จะหายไปเลยใช้ไหม

ใช่ครับ แต่งงานทัศนศิลป์แนวนามธรรมก็จะมีควบคู่กับแนวศิลปะไทยไปด้วย ในช่วงทศวรรษ 2530 ผมว่าแนวศิลปะเพื่อชีวิตก็จะกลับมา แต่ก็กลับมาในแบบใหม่เป็นแนวสะท้อนสังคม คำว่าศิลปะเพื่อชีวิตก็จะดูเก่าไปกับยุคสมัยนั้น ซึ่งในช่วงนั้นก็มีกระแสการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ตั้งสมาคมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย นี่ก็

- สำคัญนะครับ จำได้ว่าช่วงที่จัดศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ผมเริ่มไปดูงานศิลปะบ้างแล้ว แต่ที่ว่าเป็นแนวต่อต้านศิลปกรรมแห่งชาติหรือไม่ นั่นก็ไม่ชัดเจนนัก เพราะว่าศิลปินที่ส่งงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเองก็มาแสดงด้วย อย่างเช่นอาจารย์ปรีชา เถาทอง ก็มาร่วมแสดงด้วย แต่เหมือนกับว่า ครั้งแรกก็ไม่ได้มีท่าที่เป็นปฏิปักษ์กันอย่างชัดเจน แต่ที่จำได้ก็คืองานศิลปะแนวเพื่อชีวิตที่แสดงกันเนี่ยจะเยอะ พวกกลุ่มศิลปินจากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ก็จะเน้นทางนี้มากกว่า
- ผู้วิจัย ผังของกลุ่มมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร จะมีใครเป็นกลุ่มขับเคลื่อนสำคัญบ้าง
- รศ.สุธี อย่างอาจารย์อารี สุทธิพันธุ์ ก็จะมีลักษณะทางความคิดที่ชัดเจนรุนแรงในเรื่องศิลปะหรือว่าในเรื่องของการเมืองในวงการศิลปะ แล้วก็จะแรงแต่ ก็จะมีความคิดในเรื่องการศึกษาศิลปะ เขียนแรงๆ แต่ตัวผลงานศิลปะของแกเองก็ไม่ได้มีในแนวนั้นที่ชัดเจนนัก แต่จะเป็นรุ่นลูกศิษย์ของแกมากกว่า เช่น อาจารย์วิรุณ ตั้งเจริญ อาจารย์อำนาจ เย็นสบาย แต่ว่ากลุ่มนี้ก็ถ้ามองถึงตัวงานศิลปะจริงๆ ก็นึกไม่ค่อยออก แต่รู้สึกว่าบทบาทของตัวบุคคลที่มีผลต่อการเคลื่อนไหวของวงการศิลปะจะมีความชัดเจนมากกว่า เน้นไปในทางงานวิจารณ์ งานวิชาการมากกว่า
- ผู้วิจัย อาจารย์คิดว่า ช่วง 2500 ถึงทศวรรษ 2520 กระแสวิชาการหรือการวิจารณ์ทัศนศิลป์มีความเคลื่อนไหวที่โดดเด่นหรือพัฒนาการอย่างไรบ้าง
- รศ.สุธี จริงๆก็จะมีสองสามคนนะครับ อย่างเช่น อาจารย์พิชณ สุกนิมิตร ก็เขียนอยู่ แล้วก็กลุ่มมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร อย่าง อาจารย์อำนาจ เย็นสบาย ก็จะมีบทบาทสูง
- ผู้วิจัย ก่อนหน้าหนังสือจากสยามเก่าสู่ไทยใหม่ของอาจารย์ในคณะจิตรกรรมมีหนังสือตำราที่อธิบายหรือแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยหรือไม่
- รศ.สุธี ส่วนใหญ่ก็กระจัดกระจาย อย่างอาจารย์พิชณก็จะเป็นบทความสั้นๆ เรื่องก็จะ เป็นลักษณะแนะนำศิลปินหรือนิทรรศการ หรือว่าทางอาจารย์อำนาจเองก็จะเป็นประมาณแบบนี้บ้าง แล้วก็ในแง่ของหนังสือตำราทางกลุ่มมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ก็จะออกมาเยอะ แต่ว่าวิพากษ์วิจารณ์มาน้อยอันนี้ก็ไม่แน่ใจเหมือนกัน แล้วก็จะมีอีกอันหนึ่งก็คือหนังสือ ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 ของอาจารย์พิริยะ ไกร

- ฤกษ์ กับอาจารย์เผ่าทอง ทองเจือ อันนั้นก็ออกแนวเป็นการวิจารณ์กันนะครับ อาจารย์กำจรงค์ก็มีเขียนเป็นครั้งคราวบ้าง หรือยังของพีโปศาล ธีรพงศ์วิษณุพร ก็เขียนช่วง 2526 กว่าๆ แต่ก็กระจัดกระจายกระจัดกระจายกันไป
- ศ.ดร. สดชื่น ในช่วง 2500 ถึงทศวรรษ 2520 ผลงานทัศนศิลป์ที่สะท้อนถึงสังคมได้เด่นชัดแล้วก็มีคุณภาพส่วนใหญ่อาจารย์คิดถึงใคร และศิลปะที่ชี้นำสังคมที่เด่นที่สุด
- รศ.สุธี ถ้าถามแบบนี้ก็ต้องนึกถึงงานจิตรกรรม “ธรรม อธรรม” ของอาจารย์ ประเทืองเอนเจริญ กับงานจิตรกรรม “จ่าง แซ่ตั้ง ในปี 2516” ของคุณจ่าง แซ่ตั้ง ที่กล่าวมาแล้ว
- ศ.ดร. สดชื่น สองภาพนี้มันมีอิทธิพลกับคนเยอะไหม
- รศ.สุธี ถ้าอิทธิพลกับประชาชนนี้ ผมว่าไม่มีนะครับ
- ศ.ดร. สดชื่น ก็คิดอย่างนั้นเหมือนกันละ แต่กับศิลปินเนี่ยน่าจะมีอิทธิพล แต่จะให้อิทธิพลกับสังคมโดยรวมเนี่ยก็ไม่แน่ใจ น่าจะเป็นเรื่องของ การเผยแพร่มากกว่าไหม
- รศ.สุธี สำหรับอิทธิพลต่อศิลปินในวงการทัศนศิลป์บ้านเราเนี่ย มันก็อาจจะเกิดจากการถูกผลิตซ้ำ ทำให้เราเห็นบ่อยๆ จนกลายเป็นภาพจำไปแล้ว เป็นภาพติดตาว่าต้องเป็นสองภาพนี้ ในยุคนั้น
- ศ.ดร. สดชื่น แล้วงานทัศนศิลป์ที่ชี้นำสังคม
- รศ.สุธี คือถ้าในแง่ของภาพนะครับ ผมนึกถึงภาพถ่ายนะครับ เช่น ภาพ 14 ตุลา 2516 ภาพไอ้ก้านยาวอะไรอย่างเนี่ย คงจะรวมไปถึงรูปที่แขวนคอเอาเก้าอี้ฟาดในช่วง 6 ตุลา 2519 ถ้าจะนับว่าสองภาพนั้นเป็นศิลปะก็จะมีผลต่อสังคมสูง คือ ภาพถ่ายไอ้ก้านยาวเนี่ย ผมว่าดูแล้วปลุกใจให้รู้สึกฮึกเหิม การเคลื่อนไหวเพื่อประชาชน แต่ว่าภาพแขวนคอเอาเก้าอี้ฟาดเนี่ย จะออกไปในแนวเสียดสีหยดหู่ ภาพหนึ่งเหมือนกับช่วยส่งเสริมปลุกใจ แต่อีกภาพหนึ่งก็ออกไปในเชิงอารมณ์ความรู้สึกหดหู่เครียดแค้น
- ศ.ดร. สดชื่น อาจะเกิดขึ้น เพราะว่ามันถูกตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์หรือสิ่งพิมพ์หรือออกสื่อต่างๆ หรือไม่ ภาพเหล่านี้เกิดสำนึกร่วมต่อสังคมไหม
- รศ.สุธี ผมคิดว่าศิลปะกับเรื่องสำนึกร่วมก็จะพอจะมีเหมือนกันนะครับ แต่ว่าสำนึกร่วมอาจจะไม่ไ้ระดับทั่วประเทศ มันมีเหมือนกัน แต่ว่าสำหรับผม ไม่ได้เป็นงานชิ้นไหนๆ

แต่เป็นภาพรวมของบรรยากาศของวงการศิลปะที่แต่ละจิ๊กซอว์ก็จะส่งน้ำหนักเพื่อให้เกิด
สำนึกร่วม แต่มันน่าจะไม่มีว่า รูปนี้หรือรูปไหนจะแสดงสำนึกร่วมได้เพียงรูปเดียว

ศ.ดร. สดชื่น

แล้วรูปที่อาจารย์รูปถ่ายที่อาจารย์ได้กล่าวถึงมันจะมีเรื่องสำนึกร่วมอะไรไหม

รศ.สุธี

จริงๆ รูปภาพ 14 ตุลาคม 2516 ก็จะเพิ่มอีกรูปหนึ่ง ก็จะเป็นรูปที่ถ่ายอนุสาวรีย์
ประชาธิปไตยมุมสูง แล้วก็มีคนเต็มไปหมด ซึ่งถ้าเป็นยุคก่อน 2500 ที่จะสร้างสำนึกร่วม
ก็เช่นอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย

พอดีผมเคยไปเป็นกรรมการที่มูลนิธิ 14 ตุลา แล้วก็ในช่วงแรกๆ ด้วยที่เราได้
ตีγμα ตีγμαที่สำเร็จแล้วในช่วง 2546 อะไรประมาณเนี่ย แล้วก็พวกกรรมการก็มี
ความคิดที่จะทำอะไรที่มันแสดงให้เห็นชัดเจน ว่าที่มันเป็นอนุสรณ์สถาน 14 ตุลา
เพราะว่า พอทำเสร็จปุ๊บคนก็สงสัยว่ามัน 14 ตุลาตรงไหนจริงๆ ก็มีความคิดตั้งแต่ปี
แรกๆ หลังเหตุการณ์ก็มีความคิดแล้วที่จะใช้ตรงสี่แยกคอกวัวเป็นอนุสรณ์สถาน แล้วก็
เหมือนว่าจะได้แบบมาตั้งแต่ก่อน 6 ตุลา 2519 ด้วยซ้ำไปแต่ก็ไม่ได้ทำจนกลายเป็นเปิด
จริงๆ 2546 ซึ่งแบบก็มีการตัดสินใจแบบชงกันมานานแล้ว แต่พอสร้างเสร็จแล้วนะ คนก็
งงว่ามันเป็นการสื่อถึง 14 ตุลาอย่างไร ตอนนั้นก่อนผมจะเข้าไป ก็จะมีกรรมการอีกชุด
หนึ่ง รู้สึกมีอาจารย์ธีรยุทธ บุญมี อยู่ในกลุ่มนั้นด้วย แยกไปหาศิลปิน รู้สึกว่าคุยกับพี่
ชาติชาย ปุยเปีย แล้วตอนหลังก็ไปได้อาจารย์สุโรจนา เศรษฐบุตรที่จะทำเซรามิกเนี่ย
แล้วก็มาทำเป็นประติมากรรมนูนต่ำเซรามิกติดตรงที่จะเป็นสลุบแหลมๆ ตอนแรกจะให้
ผมแกะรูปแกมา แต่ต่อมาก็เปลี่ยนคนแกะ ที่ผมแกะแกไม่เอา ก็จะใช้รูปนกพิราบบิน
ของพี่สินสวัสดิ์ ยอดบางเตย แล้วตอนแรกกรรมการเขามีไอเดียเดียวว่า ถ้าจะทำพวกนี้ก็
จะต้องเป็นรูปปั้นนูนสูงประดับเหมือนแบบอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย แต่สรุปก็เอาไปรูป
ถ่ายดีกว่า แล้วช่วง 14 ตุลา 2516 มันก็มีรูปถ่ายดีๆ ที่ทรงพลังเยอะ ซึ่งผมว่ารูปถ่ายมัน
ถ่ายออกมาแล้วดูจังหวะที่ดีแล้ว มันก็จะมีพลังมาก เพราะความเป็นรูปถ่ายเราก็คือรู้สึก
ว่ามันเป็นเรื่องจริง รูปวาดขึ้นมา ปั้นขึ้นมา บางทีมันดูแบบมันจริงหรือเปล่า แล้วผมว่า
สมัยก่อนที่มันเป็นปั้นเป็นวาด เพราะมันอาจจะไม่มีกล้องถ่ายรูปแพร่หลายด้วย ผมก็เลย
ไปหารูปเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 ไปค้นอยู่พักหนึ่ง แล้วก็ทำเป็นพิมพ์ขยายใหญ่อิงค์
เจ็ต แล้วก็ไปติดตรงนั้น ทุกวันนี้ก็ยังอยู่นะครับ อยู่บริเวณหลังสลุบครับ จะมีผนังสอง
ผนัง

ก็มีอยู่อันหนึ่งนะครับ ที่เกี่ยวกับวีรชน 14 ตุลา 2516 ก็คือรัชกาลที่ 9 เสด็จพระราชทานเพลิงศพ มีการสร้างเมรุที่ท้องสนามหลวงนะครับ ก็จะมีภาพอยู่ในหนังสือ ซึ่งผมว่าเป็นอะไรที่พิเศษมากเลยนะครับ เพราะโดยปกติแล้ว สนามหลวงก็จะเป็นพื้นที่ของพระราชวงศ์ระดับเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดิน แต่นี่เป็นประชาชนคนธรรมดา แล้วก็มีการสร้างเมรุขึ้นมา แล้วก็ในหลวง รัชกาลที่ 9 ก็ยังเสด็จด้วย ซึ่งก็มีความหมายที่สำคัญมากทีเดียวครับ

ถอดเทปสัมภาษณ์ รศ. สุธี คุณาวิชยานนท์ ครั้งที่ 2

วันเสาร์ที่ 10 สิงหาคม 2562 เวลา 21:00-21:40 น.

การสัมภาษณ์นี้สื่อสารผ่านทางโทรศัพท์โดยบันทึกเสียงและถอดเทปเป็นบทสัมภาษณ์

ผู้ให้การสัมภาษณ์: รศ. สุธี คุณาวิชยานนท์

หัวหน้าภาควิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

นักวิชาการด้านศิลปะร่วมสมัย (ทัศนศิลป์) โดยมีผลงาน เช่น จากสยามเก่าสู่
ไทยใหม่ : ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย

10 คำถามที่คุณอยากรู้เกี่ยวกับศิลปะ และ ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย :

ตะวันตกและไทย เป็นต้น

สุธีเป็นศิลปินไทยร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงและได้แสดงงานทั้งในและต่างประเทศทั่วโลก

ปี พ.ศ.2549 ได้รับรางวัลแดง มนัส เคียรสิงห์ จากสถาบันปรีดี พนมยงค์

ผู้สัมภาษณ์: อาจารย์สุริยะ ฉายะเจริญ

ผู้วิจัย โครงการวิจัยเรื่องความร่วมมือในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์

ของไทย: หมายความว่าสำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550 สาขาทัศนศิลป์

ผู้ถอดเทปเสียง: คุณเพ็ญขวัญ คำหรุ่น

ผู้ช่วยวิจัย โครงการวิจัยเรื่องความร่วมมือในพัฒนาการศิลปะและการ

วิจารณ์ของไทย: หมายความว่าสำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550 สาขาทัศนศิลป์

ผู้วิจัย

อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย และอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ มีความสัมพันธ์กับศิลปะฟาสซิสต์ (Fascist) หรือไม่ อย่างไรบ้าง เนื่องจากมักมีการกล่าวถึงเสมอว่างานอนุสาวรีย์ในช่วงเวลานั้นมักเป็นผลงานศิลปะเผด็จการ

รศ.สุธี

คืออย่างนั้นครับ อย่างคำว่าศิลปะฟาสซิสต์นี่ พอไปดูทางตำราฝรั่งก็ไม่ค่อยมี มันเหมือนไม่มีคำนี้ แต่มันจะมีคำว่า “Totalitarian Art” ก็คือ ศิลปะแบบเผด็จการ ซึ่งมีความเฟื่องฟูมากในต้นศตวรรษที่ 20 เช่น พวมนาซีเยอรมัน อิตาลี สหภาพโซเวียต จีน

หรือเกาหลีเหนือ อะไรพวกแนวๆ นี่ส่วนฟาสซิสต์ คือ กลุ่มการเมืองฝ่ายขวาของอิตาลีที่มีมุสโสลินีเป็นผู้นำสนับสนุนชาตินิยม ทหารนิยม แต่ก็มีแนวความคิดแบบอวองการ์ด (Avant-Garde) ต้องการทำให้ประเทศทันสมัย เจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีอะไรต่างๆ ซึ่งพวกนิยมแนวฟาสซิสต์จะชอบงานศิลปะแนวฟิคเกอเรทีฟ (Figurative Art) และอะคาเดมิก (Academic Art) แล้วก็ชอบโมเดิร์นอาร์ต (Modern Art) หรือศิลปะสมัยใหม่ด้วยเช่น พวกฟาสซิสต์นี้ก็สนับสนุนอย่างพวกศิลปะฟิวเจอริสม์ (Futurism) ที่มีเนื้อหาสอดคล้องกับเรื่องความทันสมัยและเทคโนโลยี เพราะฉะนั้น มันก็มีคำถามว่าจะเรียกพวกโมเดิร์นอาร์ตเหล่านั้นว่าเป็นศิลปะที่มาสสนับสนุนฟาสซิสต์ด้วยหรือไม่ อย่างตอนสหภาพโซเวียตปฏิวัติใหม่ๆ ก็สนับสนุนพวกอวองการ์ด เช่นพวกคอนสตรัคติวิสม์ (Constructivism) ซึ่งก็ได้รับการสนับสนุนทางพรรคคอมมิวนิสต์ด้วย เนื่องจากเห็นว่าผลงานเหล่านี้แสดงความทันสมัยและเอามาใช้ได้ในการโฆษณาชวนเชื่อว่าเป็นภาพลักษณ์มีความก้าวหน้าความทันสมัยหลังการปฏิวัติ ถ้าเป็นเช่นนี้ ก็เกิดคำถามว่า ในแง่เช่นนั้นคอนสตรัคติวิสม์จะกลายเป็นศิลปะแบบเผด็จการใช้หรือไม่ ครั้นพอโจเซฟ สตาลิน ขึ้นมีอำนาจ เป็นเผด็จการอย่างรุนแรง ก็ไม่ได้สนับสนุนพวกกลุ่มอวองการ์ด ไม่ได้สนับสนุนผลงานพวกนามธรรม โดยที่ต้งแนวศิลปะขึ้นมาใหม่ว่า “Socialist realism” โซเชี่ยลลิสม์ เรียลลิสม์ เป็นศิลปะที่ถูกกำหนดว่าต้องเป็นแบบที่รัฐบอกเท่านั้น เช่น งานพวกศิลปะแนวฟิคเกอเรทีฟเหล่านี้ แสดงถึงความดุดัน มีไดนามิก มีความเคลื่อนไหว โดยใช้ร่างกายคนเป็นสื่อ ก็จะถูกเอามาใช้ ซึ่งถ้ามองในทางกว้างอาจกล่าวได้ว่า ผู้มีอำนาจเผด็จการเองก็สนับสนุนศิลปะทั้งสองแนว คือทั้งศิลปะแนวฟิคเกอเรทีฟ และอะคาเดมิก กับ ศิลปะสมัยใหม่ด้วย

พอกลับมาดูคำว่า ฟาสซิสต์ ก็อาจจะมองว่า ศิลปะฟาสซิสต์ ไม่ค่อยจะตรงนัก ซึ่งถ้าใช้คำศัพท์นี้ ก็จะมีปัญหาได้ แต่ก็เข้าใจจุดมุ่งหมายได้ว่า การใช้คำๆ นี้มีความหมายว่างานศิลปะของกลุ่มเผด็จการในความหมายแบบนั้น ซึ่งผมว่าศิลปะกับการเมืองมันก็มี 3 อย่างหนึ่งก็คือมันเป็นการเมืองเต็มที่แล้วหรือเป็นการกระทำที่สั่งโดยใคร สองก็คือว่าเนื้อหาในนั้น สามก็คือรูปแบบ ถ้าครบองค์ประกอบสามอันนี้ ก็เป็นไปได้ที่จะมองว่าเป็นศิลปะเผด็จการ

ถ้าจะมองว่าอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยกับอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ เป็นงานศิลปะแบบฟาสซิสต์ หรือว่าเป็นศิลปะเผด็จการ ก็ต้องมาดูว่าเผด็จการตรงไหน ซึ่งผมมองว่ารูปแบบมันก็ไม่ชัดว่าจะเป็นเผด็จการ แต่ว่าถ้าเราดูผลงานศิลปะของพวกนาซีหรือโซเวียตที่เป็นพวกโซเชี่ยลลิสต์ เรียลลิสต์ ก็จะมีรูสีกว่าสไตร์รับใช้ตามเป้าหมายทางการเมืองให้เผด็จการอย่างมีคุณภาพ อย่างเช่นการใช้รูปร่างมนุษย์ที่แสดงออกอย่างทรงพลัง ซึ่งมันเป็นการโฆษณาชวนเชื่อที่ได้ผล มันก็จะมีสไตร์ที่สอดคล้องกัน ส่วนตัวเนื้อหาที่ต้องสื่อถึงอย่างชัดเจน ซึ่งในกรณีอนุสาวรีย์ทั้งสองที่นี้ก็จะกำกวมๆ ไม่ชัดเจนเท่าใดนัก หากพิจารณาตามรูปแบบและบริบท

ผู้วิจัย

ในช่วงพ.ศ. 2475 ถึงช่วงพ.ศ. 2500 ศิลปะชิ้นไหนที่มีความโดดเด่นและสร้างสำนึกร่วมได้อย่างเด่นชัดที่สุด

รศ.สุธิ

ถ้าแรงที่สุดก็คงจะเป็นอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ก็เป็นสิ่งที่กลายเป็นสัญลักษณ์ซึ่งผมก็มักพูดไว้ในชั้นเรียนเสมอว่า ถ้าถามเด็กว่าให้ช่วยชี้ให้ดูหน่อยว่าอันไหนเป็นประชาธิปไตย มันเป็นอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยหรืออนุสาวรีย์รัฐธรรมนูญ มันมีแต่รูปรัฐธรรมนูญหรือเปล่าแต่ถ้าถามถึงในนาที่นี้แล้ว อย่างเช่นว่าให้โจทย์เด็กไปว่าให้วาดรูปเกี่ยวกับประชาธิปไตย ผมว่า 90% วาดรูปอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยนะ แสดงว่าอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยเนี่ย มันมีพลังมาก มันแรงมาก มันรับใช้สังคมได้อย่างชัดเจน มันสร้างความสำนึกร่วมได้อย่างชัดเจน มันกลายเป็นสิ่งที่แทนสัญลักษณ์ของประชาธิปไตยได้เลย ผมเองก็เคยมีส่วนร่วมในมูลนิธิ 14 ตุลาฯ นะครับ แล้วเขาก็มีโลโก้ซึ่งก็ไม่ทราบว่าเป็นคนคิด แต่ก็เหมือนกับว่ามีมาตั้งแต่เริ่มก่อตั้งมูลนิธิ ไม่รู้ว่าเก่าแค่ไหน ก็ใช้รูปอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยเป็นสัญลักษณ์

ผู้วิจัย

อนุสาวรีย์ประชาธิปไตยมันมีความเป็นสัญลักษณ์ เพราะบริบททางสังคมที่มักถูกใช้เป็นฉากในประวัติศาสตร์การเมืองไทยอยู่เสมอหรือไม่

รศ.สุธิ

ใช่ครับ มันก็เหมือนเป็นสัญลักษณ์ของประชาธิปไตยไปแล้ว เพราะจริงๆ แล้วประชาธิปไตยมันก็เป็นแนวคิดนามธรรม ถ้าเราต้องการเขียนภาพหรือสร้างภาพหรือสร้างสัญลักษณ์อะไรที่เกี่ยวกับประชาธิปไตย มันก็ยากเหมือนกันที่เราจะสร้างอะไรขึ้นมาใหม่ แต่ตอนนี้เหมือนเรามีสัญลักษณ์ที่สำเร็จรูป ก็คืออนุสาวรีย์ประชาธิปไตยที่สามารถสื่อถึงประชาธิปไตยได้อย่างชัดเจน เป็นตัวแทนของความหมายนั้น

แล้วพอลกลับมาพูดถึงศิลปะแบบเผด็จการเนี่ย นักวิชาการฝรั่งมันก็เขียนเอาไว้ว่า ศิลปะแบบเผด็จการจะมีลักษณะสำคัญหลักๆ ก็คือว่ามันมีหน้าที่รับใช้ผู้นำ เพราะเผด็จการต้องมีการรวมศูนย์ อำนาจต้องรวมศูนย์อยู่ที่เผด็จการคนๆ นั้น เพราะฉะนั้นศิลปะมันจะต้องสะท้อนถึงการรวมศูนย์อยู่ที่ผู้นำเป็นเผด็จการ แล้วศิลปะเหล่านี้จะต้องเสนอเรื่องผู้นำ เช่น รูปเหมือนพหุเทรตของผู้นำ อนุสาวรีย์ผู้นำ หรือเอาอะไรของผู้นำมาทำ ซึ่งก็น่าคิดว่าสำหรับจอมพล ป.พิบูลสงคราม ได้ทำถึงขนาดนั้นหรือเปล่าจริงๆ ผมก็นึกออกเหมือนกันว่ามีอะไรที่เป็นตัวแทนของจอมพล ป. ที่มันชัดเจนขนาดนั้น ซึ่งก็แทบนึกไม่ออก ฝรั่งก็เขียนอีกว่าที่รองลงมาจะมีพวกรูปของประชาชน เช่น คนใช้แรงงาน กรรมกร ชวนา ที่ต้องมีลักษณะการแสดงออกทางร่างกายและสีหน้าที่มีความสุข ทำงานแบบมีความสุข ขยันขันแข็ง สร้างชาติ รับใช้ผู้นำอะไรแบบนี้ ซึ่งมันก็น่าสังเกตว่า อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย อนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิเนี่ย มีอะไรที่เป็นลักษณะที่มากแบบนั้นหรือไม่

หรือลองคิดว่าอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิที่ฉลองชัยชนะที่ทหารไปรบในสงครามอินโดจีน จริงๆ แล้ว อ.ศิลป์ เองแสดงความคิดเห็นแล้วนะครับว่าไม่ค่อยชอบในแบบนี้ เพราะว่าฟิคเกอร์ของทหารและตำรวจแสดงท่าทางเยอะไปหน่อย แต่สำหรับผมๆ ดูแล้วฟิคเกอร์ประติมากรรมก็ไม่ได้มีท่าทางเยอะอะไร ยังนิ่งๆ อยู่เลยถึงแม้ว่าทหารบกจะมีขยับถือปืนยาว แต่มันก็ไม่ได้แสดงท่าทีความเคลื่อนไหวอื่นอะไรมากนัก ถ้าไปดูงานศิลปะพวกนาซีหรือโซเวียตพวกนั้นเนี่ย มันจะดูเดือดเลือดพล่านมากกว่านี้ อันนี้จะดูค่อนข้างนิ่ง ซึ่งอาจารย์ศิลป์เองก็ไม่ได้ชอบความเคลื่อนไหวหรือไดนามิกมากนัก ท่านบอกว่าฟิคเกอร์มันจะควรจะยืนนิ่งๆ ตั้งตรง แท่งดาบปลายปืนอนุสาวรีย์ชัยฯ ที่เป็นประธานตั้งตรงขึ้นสูงๆ แล้วรูปปั้นมันก็ควรจะเป็นรูปปั้นแนวตั้งนิ่งๆ สอดคล้องกันไป เพราะฉะนั้น ตัวรูปปั้นหลายชิ้นที่ดูมีท่าทาง อ.ศิลป์เองก็ไม่ชอบนัก แต่ส่วนตัวผม ผมดูแล้ว ก็ไม่ได้แสดงท่าทางเคลื่อนไหวอะไรขนาดนั้น ไม่ได้มีความรุนแรงในการเคลื่อนไหวเลยจริงๆ แล้วถ้าจะบอกว่างานพวกเป็นงานศิลปะเผด็จการเนี่ย ผมว่ามันน้อย ซึ่งสไตล์มันก็ได้ชัดเจนขนาดนั้น แต่ก็โอเค ถ้าจะกล่าวว่ารัฐบาลเป็นเผด็จการ แล้วมันเป็นคำริของรัฐบาลที่ให้ทำ เพราะฉะนั้น งานนี้เป็นผลงานศิลปะของเผด็จการนี่ก็โอเคครับ คิดแบบนั้นมันก็เป็นไปได้ แต่ถ้ามาดูสไตล์ศิลปะแล้ว มันไม่ได้ขนาดนั้น มันไม่ดูเป็นแนว

แบบนี้ขนาดนั้น หรือแม้แต่รูปปั้นฟิกเกอร์ประดับปีกอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยก็เหมือนกัน ไม่ได้ดูดูเดือดอะไร ก็ค่อนข้างที่จะกลมๆ จึงเกลี้ยๆ แข็งๆ ดูเป็นแนวข้าราชการเป็นทางการ เป็นอารมณ์แบบทื่อๆ ไม่ค่อยให้อารมณ์ความรู้สึกอะไรในแง่ปลุกเร้า แต่ถ้าจะบอกว่าดูเป็นแนวทหารนิยม มีไดนามิก ผมว่ามันไม่ออกไปในแนวทางนั้น จะบอกว่า เป็นแนวราชการเนี่ย ผมว่าได้ อีกอย่าง ผมว่านี่คือสไตล์การสร้างงานศิลปะของอาจารย์ ศิลป์ เหมือนท่านจะชอบอะไรที่มันนิ่งๆ อุดมคติ

ผู้วิจัย

จะกล่าวได้ว่าอนุสาวรีย์ทั้งสองแห่งนี้ถูกสร้างภายใต้การสร้างสำนึกร่วมในเรื่องของความทันสมัยหรือไม่ อย่างไร

รศ.สุธี

แน่นอนเลยครับ อย่างเช่นว่าอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยก็จะมีลายไทย แต่เป็นลายไทยที่มันลดทอน ดูเรียบๆ หน่อย ซึ่งการลดทอนให้มันเป็นเรขาคณิต ซึ่งผมว่าอันนี้มันก็เหมือนว่าเป็นวิธีคิดว่าเป็นการทำให้มันเกิดความเป็นสมัยใหม่หรือโมเดิร์นอีกแบบหนึ่ง เหมือนกับการตัดทอนเอาลวดลายโบราณที่ละเอียดลออออกให้เหลือแต่ความเรียบง่าย ตรงปิกสีด้านทำให้ง่าย ทำให้เกิดความรู้สึกเป็นความทันสมัย เหมือนกันกับดาบปลายปืนที่อนุสาวรีย์ชัยฯ ก็พยายามที่จะลดทอนให้มันดูเรียบง่ายทำให้ดูทันสมัย ส่วนศิลปะที่แสดงออกเหมือนจริงนั้น ในยุคนั้นมันก็จะถือว่าเป็นเรื่องของความทันสมัยในบริบทของสังคมไทย แล้วอีกมุมหนึ่ง ผมมองอย่างนี้นะครับว่า อนุสาวรีย์ประชาธิปไตยก็ถือว่าเป็นอนุสาวรีย์แรกที่คนธรรมดาสามัญไปอยู่ในอนุสาวรีย์แห่งชาติ มีเด็ก มีผู้หญิงมาก่อนร่วมด้วยกับทหารตำรวจ ซึ่งก็น่าจะมองได้ว่ามันเป็นเรื่องของประชาธิปไตยหรือเปล่าที่คนต่างสถานะเหล่านี้ได้อยู่ในพื้นที่เดียวกัน เพราะจริงๆ แล้ว ปกติแล้ว คนระดับธรรมดาไม่มีที่ทางในอนุสาวรีย์แห่งชาติเท่าใด แต่นี่ก็อยู่ในประติมากรรมที่ประดับฐานปีกอนุสาวรีย์นี้ อาจมองได้ว่า ไม่ใช่ว่ามันเป็นเรื่องเผด็จการแต่เพียงอย่างเดียว

ผู้วิจัย

กรณีของพระพุทธรูปปางลีลา พระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์ ที่พุทธมณฑล ที่ อ.ศิลป์ออกแบบ ถือว่าเกี่ยวข้องกับเรื่องของความทันสมัยหรือไม่ อย่างไรบ้าง

รศ.สุธี

ผมเองก็ไม่ได้ศึกษาลึกซึ้งว่า อ.ศิลป์ คิดอย่างไรในการสร้างผลงานนี้ แต่ผมตีความเอง ผมก็เชื่อว่าเป็นงานประติมากรรมที่ท่านก็ทำได้ลงตัวที่สุดชิ้นหนึ่ง อาจเรียกว่าเป็นพระพุทธรูปแบบสมัยใหม่ เพราะฉะนั้น ท่านก็พยายามที่จะผสมผสานแนวเก่า

กับแนวใหม่ ซึ่งแนวใหม่ในที่นี้ก็หมายความว่า พระพุทธรูปมีสัดส่วนตามกายวิภาคของมนุษย์ มีกล้ามเนื้อมากกว่าพระพุทธรูปแบบแนวประเพณี มีความเหมือนจริงมากกว่าแนวประเพณี แต่ท่านก็ไม่ได้ใส่ให้มันเหมือนจริงซะทีเดียวนัก ก็ลดทอนผสมผสานเอาพุทธรูปประเพณีมาผสมผสานกับความเหมือนจริง เพื่อให้เกิดเป็นพระพุทธรูปแนวใหม่ที่บ่งบอกถึงยุคสมัยได้ว่ามันเป็นพระในสมัยใหม่ มีความทันสมัยในยุค พ.ศ.2500 ซึ่งผมก็คิดว่ามันสอดคล้องกับความเป็นทันสมัยในไทยที่เป็นกระแสพุทธศาสนากับวิทยาศาสตร์ มันมีความเชื่อมโยงกันในช่วงเวลานั้น เช่นอย่างแนวคิดของท่านพุทธทาสที่ตีความธรรมะในรูปแบบใหม่ขึ้น ตีความพุทธศาสนาว่าไม่ใช่เรื่องของสิ่งศักดิ์สิทธิ์แบบโบราณแล้วท่านก็ผสมแบบเซนเข้ามาด้วย ท่านก็เหมือนที่จะอธิบายอะไรที่มันเชื่อมโยงการเป็นเหตุเป็นผลมากขึ้น เมื่อกลับมาดูพระพุทธรูปองค์นี้ ก็อาจจะถือว่าเป็นพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นอย่างเหมาะสมในช่วงเวลานั้น มันก็เลยเป็นตัวแทนที่สำคัญของยุคสมัยด้วย

ผู้วิจัย กรณิเรื่องอาจารย์เขียน ยิ้มศิริ ได้ไปเรียนกับศิลปินชื่อดังอย่างเฮนรี มัวร์ (Henry Moore) อาจารย์พอจะมีข้อมูลและรายละเอียดบ้างหรือไม่

รศ.สุธี ก็เคยได้ยิน แต่ก็ไม่เห็นหลักฐาน ไม่แน่ใจเหมือนกัน แต่ที่เคยอ่านงานวิจัยหรือหลักฐานจริงๆ ที่เชื่อถือได้ ผมเองก็ยังไม่ออก แต่มันเป็นเรื่องเล่าที่วุ่นๆ ตามๆ มา

ผู้วิจัย กรณีผลงานประติมากรรมของอาจารย์เขียน ยิ้มศิริ เช่น “เสียงขลุ่ยทิพย์” (2492) “ดินแดนแห่งความยิ้มแย้ม” (2493) หรือ “แม่กับลูก” (2494) อาจารย์คิดว่ามีอิทธิพลของตะวันตกมากแค่ไหน มาจากเฮนรี มัวร์ใช่หรือไม่ หรือว่าจริงๆ แล้วอาจารย์เขียนได้วิเคราะห์จากงานประติมากรรมไทยอย่างพระพุทธรูป

รศ.สุธี ผมว่าที่แน่ๆ เลยท่านก็ต้องได้มาจากพระพุทธรูปไทยแล้วละครับ ท่านก็ได้ศึกษาแล้วก็ไปเรียนต่างประเทศมา ท่านก็เห็นงานศิลปะโมเดิร์นอาร์ต เห็นงานฝรั่ง อาจารย์เขียนก็คงรู้ดีถึง แนวคิดของพวกโมเดิร์นอาร์ตด้วยเหมือนกัน ผมว่ามันก็เป็นการผสมผสานแหละ แต่ถ้าชี้ไปเลยว่าเอาเอาสไตล์เฮนรี มัวร์ มาเนี่ย มันก็ไม่ได้ชัดเจนขนาดนั้น แล้วมันก็ไม่ได้มีหลักฐานที่ชัดเจน ซึ่งก็อาจจะมียุคสมัยก็ได้ แต่โดยส่วนตัวแล้วผมไม่รู้ไม่เคยเห็นในส่วนนั้นนะ ถ้าเป็นหลักฐานในเชิงตัวผลงานของอาจารย์เขียนที่ทำให้นึกไปถึงเฮนรี มัวร์ ตรงๆ เลยก็จะนึกไม่ออกเสียทีเดียว แต่ถ้าจะดูว่ามีความสัมพันธ์อะไรกันบ้าง ก็อาจจะเพราะเฮนรี มัวร์ มีเรื่องราวเกี่ยวกับแม่กับลูก หรือเรื่องเกี่ยวกับผู้หญิง

เอาฟิคเกอร์ผู้หญิงมาสร้างขึ้นใหม่ พอดูงานของอาจารย์เขียนก็มีความคล้ายกันในส่วนนี้ แต่จริงๆ แล้วผมว่าในแรงบันดาลใจจากผู้หญิงเองก็อาจจะไม่ชัดทีเดียวว่าได้จาก เฮนรี มัวร์ เพราะว่าจริงๆ แล้ว ศิลปินทั่วโลกก็ทำงานรูปผู้หญิงจำนวนมากกันอยู่แล้ว แต่เรื่องแม่กับลูกเนี่ย ผมไม่ได้ศึกษาจริงๆ จังๆ ซึ่งพอหลังช่วง อ.เขียน ก็มีศิลปินไทยก็นำเสนอเกี่ยวกับเรื่องแม่กับลูกเยอะมาก ตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 2500-2520

ถอดเทปสัมภาษณ์ รองศาสตราจารย์จักรพันธ์ วิลาลินีกุล

วันเสาร์ที่ 26 ตุลาคม 2562 เวลา 9:11-9:32 น.

การสัมภาษณ์นี้สื่อสารผ่านทางโทรศัพท์โดยบันทึกเสียงและถอดเทปเป็นบทสัมภาษณ์

-
- ผู้ให้การสัมภาษณ์: รองศาสตราจารย์ จักรพันธ์ วิลาลินี อาจารย์ประจำ ภาควิชาประติมากรรม คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้มีผลงานวิจัยเรื่อง “พลังการวิจารณ์ฯ สาขาทัศนศิลป์” และ “การออกแบบประติมากรรมบนที่สาธารณะกับการมีส่วนร่วมของชุมชน” และเป็นศิลปินที่แสดงผลงานทัศนศิลป์อย่างต่อเนื่องทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ
- ผู้สัมภาษณ์: อาจารย์สุริยะ ฉายะเจริญผู้วิจัยในโครงการวิจัยเรื่องความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมายเหตุที่สำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550 สาขาทัศนศิลป์
- ผู้ถอดเทปเสียง: คุณเพ็ญขวัญ คำหรั่ง ผู้ช่วยวิจัย โครงการวิจัยเรื่องความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมายเหตุที่สำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550 สาขาทัศนศิลป์
-

ถาม จากการตั้งข้อสังเกตพัฒนาการงานทัศนศิลป์ไทยในช่วงทศวรรษ 2530 ถึง 2540 มีความก้าวหน้าอย่างมาก โดยเป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติ อย่างเช่น ผลงานของ มณฑิเตอร์ บุญมา, ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช, นาวัน ลาวัลย์ชัยกุล และนิทรรศการ Contemporary Art in Asia: Tradition/Tension อาจารย์เจตนาตั้งข้อสังเกตว่า การประสบความสำเร็จนี้และผลงานของศิลปินเหล่านี้ประกอบไปด้วยไวยากรณ์ (Grammar) และสำนวน (Idiom) ที่ถือว่าเป็นแก่นสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ในทัศนะของอาจารย์จักรพันธ์มีอย่างไรบ้างครับ

รศ. จักรพันธ์ ผมว่าปัจจัยหลายอย่างที่ทำงานทัศนศิลป์ของไทยมันเปลี่ยน ผมคิดว่าอันดับแรกมันเป็นกระแส Localization ของแต่ละประเทศที่เกิดขึ้นก่อนหน้านี้แม้แต่ในยุโรปด้วย ถ้าเรามองกรณีของมณฑิเตอร์ บุญมา เราก็จะพบว่า ถ้าจะมองเฉพาะส่วนที่มณฑิเตอร์ บุญมา ไปเรียนฝรั่งเศสเนี่ยพบว่ามองผิด ผมว่าสิ่งที่มณฑิเตอร์ บุญมา ได้มากกว่าที่ไป

เรียน **des Beaux** ก็คือ ไปเรียนที่อิตาลี แล้วก็ในช่วงที่สิ่งนี้อาจารย์มณฑิเตอร์ บุญมา ได้มากที่สุดก็คือพวกอาร์เต้ โพอเวร่า (**Arte Povera**) ของอิตาลี โดยเฉพาะงานของ **Giuseppe Penone** จึงมีลักษณะที่ดึงเอา **material** (วัสดุ) มาใช้เป็นภาษา ที่มันอยู่ใน วัสดุที่ถูกดึงขึ้นมา แล้วเราก็เห็นปรากฏการณ์เดียวกันในงานของ **Joseph Beuys** ที่นำ มันขึ้นมาก่อน คือกระบวนการคลาสสิกมันถูกกลดลงไปอย่างมาก จน **Modern Art** คือ เป็นจังหวะเดียวกับที่แนวความคิด **Post-modernism** เกิดขึ้นกระแสตอบรับในศิลปะ มันออกไปหลายทางทางหนึ่งที่ชัดเจนก็คือ นอกจากที่จะมี **Conceptual** แล้วมันเกิด แนวคิดในการที่จะมองสิ่งที่มัน **Localization** สิ่งที่มีวัสดุที่อยู่ในชีวิตประจำวัน มัน เป็นสิ่งที่คนมองเข้ามาเป็นหลาย ๆ ศตวรรษ ก็ถูกนำมาเป็น **element** ที่สำคัญเป็น ไวยากรณ์ที่สำคัญ คราวนี้ตัวไวยากรณ์ที่ถูกดึงขึ้นมา **element** ต่างๆมันถูกดึงขึ้นมาเป็น สื่อมันมาสองอย่างคือเวลาเราใช้คำว่า **media** มันมีความหมายมันมีความหมายที่เป็น วัสดุด้วยแล้วมันเป็นความหมายในทางเทคนิคด้วยทีนี้เมื่อดึงเอาลักษณะของวัสดุ พื้นฐานออกมามันจึงกลายเป็นว่ามันมีตัวเทคนิคติดมาด้วยซึ่งตัวเทคนิคมันทำให้เกิด **idiom** คือสมมุติว่าคุณใช้วัสดุตัวเดียวกันแต่คุณมีการจัดการที่ไม่เหมือนกันผลลัพธ์ที่ได้ มันก็จะไม่เหมือนกันเพราะฉะนั้นอย่างนี้อาจารย์เจตนาใช้คำว่า **idiom** มันก็จะมี ลักษณะ **localized** ออกมาเป็นสำเนียง เป็น **accent** ของตัววัสดุที่ไม่เหมือนกัน ในแง่นี้ เหมือนคุณเอาไม้มาแกะแล้วจะหยาบ ๆ หรือคุณจะขัดให้มัน ผมคิดว่ามันเป็น **touching** อยู่ในงาน มันเป็นสำเนียงที่อยู่ในงาน มันไม่เหมือนกันในแต่ละแห่งแต่ละที่ ซึ่งคุณอาจจะมองว่าเป็นรสนิยมก็ได้ เป็นอะไรก็ได้ อันนั้น เราก็เห็นกระบวนการแบบนี้ แพร่ไปยังกว้างขวางในช่วง **1980s** ในยุโรปอยู่แล้วซึ่งช่วง **1980s** ในนั้นศิลปินดังเข้ามา มันก็จะเป็นการผสมผสานหลายอย่าง

ผมคิดว่าอย่างกรณีฤกษ์ฤทธิ์ เป็นอีกกรณีหนึ่งที่แตกต่างออกไปซึ่งตัวผมรู้สึกว่าการกรณีฤกษ์ฤทธิ์มันกลับกันโดยสิ้นเชิงกรณีฤกษ์ฤทธิ์เป็นกรณีชั่วคราวที่เอา **medium** อย่างของไทยหรือเอากระบวนการวิธีการที่คุณต้องคิดว่ามันเป็นการผสมผสาน 3 อย่าง ผสมกันอยู่ในตัวมันเองก็คือ **meaning, material, technique** เพราะว่า เมื่อบางอันมัน มีลักษณะเป็นวัสดุ บางอันก็มีลักษณะเป็นวัสดุเป็นวัตถุในตัวมันเอง หรือบางทีมันก็เป็น วัสดุที่เป็นวัสดุผสมแล้วกลายเป็นวัตถุ อย่างเช่น อาหาร ซึ่งวัตถุในทีนี้หรือคุณอาจใช้คำ

ว่าสูตรผสมก็ได้ หรือสูตรอะไรต่าง ๆ เหล่านี้ มันก็เป็นความหมายอันหนึ่ง ในกรณี ฤกษ์ ฤทธิ ด้วยความที่เขาไม่ได้เติบโตจากสังคมไทยเลย เขาเอาสิ่งนี้ไปใช้ในต่างประเทศ แล้ว ก็อยากจะบอกว่าประเด็นนี้สื่อสารได้กับคนต่างประเทศ มันไม่ได้สื่อสารกับคนไทย มัน เหมือนกับว่าพอดึงเอาสิ่งเหล่านี้กลับมาสื่อสารกับคนไทย มันไม่ **communicate** มันไม่ ทำการสื่อสารฤกษ์ฤทธิทำไว้ในประเทศไทยสองสามครั้งก็ไม่ได้รับผลตอบรับแบบ เดียวกับในต่างประเทศเลยนั่นหมายความว่ากรณีของฤกษ์ฤทธิมันคือการสื่อสารอีกแบบ หนึ่งต่างหาก มันคือส่วนที่เป็นเอา **element** แบบ **local** เพื่อใช้ในบริบทที่เป็น ต่างประเทศผมคิดว่า **International Art Context** กับ **Local Art Context** ไม่ เหมือนกันแล้วเวลาที่ศิลปินไทยจะไป **communicate** กับ **International Art Context** ประเด็นมันมีอยู่ว่าต่างประเทศเขาทำอะไร และต่างประเทศจะไม่ทำอะไรบ้าง ทุกวันนี้ก็เป็นอย่างนั้น มันต้องมีสิ่งที่พูดอยู่เสมอ ซึ่งอันนี้ฝรั่งพูดเอง แล้วศิลปินที่ประสบ ความสำเร็จด้วยหลายคนก็พูด เช่นอาจารย์นที อุตฤทธิ พุดอยู่เสมอว่า วันนี้ **Contemporary Context** คือสิ่งที่คุณต้องสวมมันให้ได้จะให้งานคุณดีแค่ไหนก็ตามต่อ ให้งานคุณมีคุณภาพก็ตาม ต้องสวมเข้าได้กับ **International Context** คุณก็จะไม่ได้รับการตอบรับในระดับสากล

ทีนี้เมื่อผมมอง **element** ต่างๆเหล่านี้ก็จะพบว่าในช่วงที่ประเทศไทยไป เชื่อมต่อกับกระแสสากลได้เพราะทั้งไปและกลับคือมันเกิดกระแสของเอเชีย กระแสการ เติบโตขึ้นของเศรษฐกิจใหม่ในเอเชีย เช่น จีน เกาหลี อะไรต่าง ๆ เหล่านี้ ซึ่งก็ค่อยๆ ขึ้น แล้วในช่วงเวลานั้น หรือพูดยังงี้ว่า คือมันเป็นกระแสที่ตะวันตกกำลังตก แล้วต้องการ หาตลาดใหม่ หากกลุ่มลูกค้าใหม่ จึงมองไปที่พื้นที่อื่น ทั้งแอฟริกา ลาตินอเมริกา แล้วก็ อะไรที่นอกยุโรป มันเป็นกระแสเหมือนหลัง **Neo-Classic** กับ **Romantic** ช่วงกระแส **Inter Realism** มันดึงเอา **element** ต่างๆกลับเข้าไปในตะวันตกและทำให้เกิด **Cubism** ซึ่งบางส่วนขึ้นเป็นแรงผลักดันขึ้น หรือกระแสตั้งแต่การมองเห็นภาพพิมพ์ ญี่ปุ่นแล้ว อะไรต่าง ๆ แบบนี้ มันคือปรากฏการณ์อีกรอบหนึ่งของการที่เศรษฐกิจตัวเอง กำลังแย่ แล้วเขากำลังมองว่าต้องดึงอะไรที่ **Jim Thompson** ได้เคยพูดว่า **Modernism** มันไม่ได้มีเฉพาะแต่ในยุโรปมันมีรูปแบบหลายรูปแบบซึ่งกระบวนการนี้คือ ด้านที่ถ้าเราจะมองว่าฝ่ายตะวันตกเป็นฝ่ายชั้นนำกระแสศิลปะโลก เขาเองก็เริ่มมอง

กลับมาที่ฝั่งนี้ด้วย ทีนี้ฝั่งนี้ มันเริ่มมีไวยากรณ์ มันเริ่มมีสำนวนที่กระโดดเปลี่ยนไป จากที่ตัวฝรั่งทำ มันก็เกิดความน่าสนใจ

ในขณะที่กรณีฤกษ์ฤทธิ์ ไปอีกแบบหนึ่ง ยกส่วนนี้ไปเลย แล้วก็ไปปรับ **element** แบบวิธีคิดจังหวะที่เขาต้องการสร้างแนวคิดในแบบ **conceptual** แบบหนึ่ง ฉะนั้นไอ้ตัวความเป็นไปได้ของเอเชียที่มันเกิดขึ้นผมใช้คำว่าระเบียบสังคมกับ **Art , Craft** ที่มีความเป็นไปได้ที่ทำให้ตัวงานศิลปะของเราออกนอกกรอบ เป็นการนอก กรอบกันเป็นประเพณีอยู่แล้ว เป็นวิถี **Modernize** ของเราไม่ใช่วิธีที่มีกรอบระเบียบ อย่างเคร่งครัดแล้วเราก็อ้อมที่จะหาข้อยกเว้นเสมอแล้วก็ยืดหยุ่นกับมันเสมอ แล้วก็ทำให้มันเข้าได้กับวิถีปฏิบัติของสังคมมันไม่ได้มีระเบียบเคร่งครัดหรือมีราคาที่ตายตัว เพราะฉะนั้น กรอบแบบนี้คือสิ่งที่ฝรั่งมันไม่มี สิ่งที่เป็น **International** ไม่มีในยุโรปเองไม่มี แต่มันมีในละตินอเมริกา มีในแอฟริกา มีในเอเชีย แล้วก็สังคมเราช่วงนั้นก็พร้อมที่จะให้ คน **expose** ออกมาได้ยอดเยี่ยมมาก ไปพร้อม ๆ กับสิ่งที่คุณต้องมองด้วยว่าเศรษฐกิจ บวม เมื่อไหร่ก็ตามที่เศรษฐกิจพุดตัว **Contemporary** ก็จะต้องทำให้สิ่งที่เรียกว่า สำนวน ภาษา และไวยากรณ์ต่าง ๆ ของเรามันออกไปได้ แล้วก็คุณ ก็ไปดูหะ ผมคิดว่ามันมีลักษณะพร้อม ๆ กันกับ **element** ของหลาย ๆ ชาติ คือในท้ายที่สุด มันคือ **sense, sensibility and touching** แล้วก็ **taste** ที่แต่ละประเทศมีและสะท้อนสิ่งที่ เรียกว่าเจตคติของความคิดของคนออกมาในช่วงนั้น

ถาม ในแง่นี้ สามารถพูดได้ไหมครับว่า สิ่งที่เกิดขึ้น มันเป็นการปะทะกันหรือผสมผสานกัน ของ **Localization** กับ **Westernization**

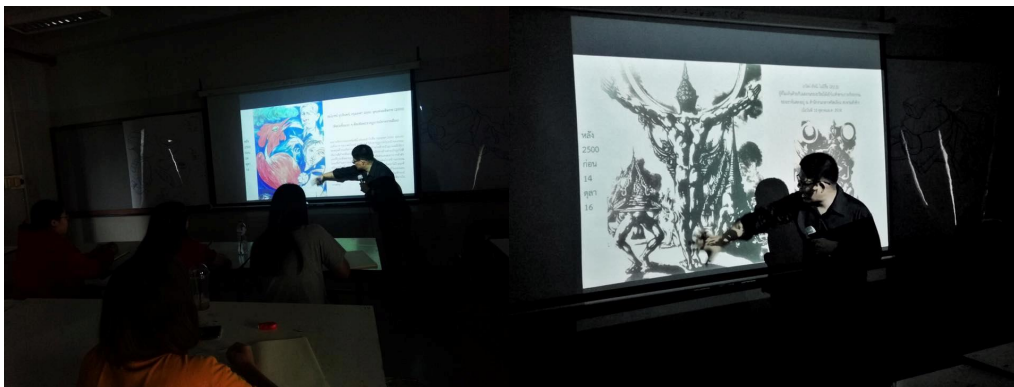
รศ. จักรพันธ์ สิ่งที่คุณจะต้องตั้งคำถามตัวเองก็คือคุณต้องแน่ใจว่า สิ่งที่คุณถามมานี้ คือ คำว่า **Localization** ของคุณมันหมายถึงอะไรถ้า คุณมองว่า **Localization** ในที่นี้หมายถึง **Contemporary Art** ที่ **dominate** ฝั่งตะวันตกอยู่ หรือสิ่งที่มันเรียกว่า **centralized** อยู่ในอเมริกา อยู่ในวิธีคิดแบบตะวันตก ถ้าคุณยอมรับว่ามันว่าสิ่งนั้นคือ **Globalize** คุณ ก็จะสามารถอนุมานเรียก **Localization** แบบนี้ผสมกับ **Globalize** ที่คุณพูดได้ แต่ถ้า นักวิชาการจำนวนหนึ่งไม่ยอมรับว่านั่นคือ **Globalization** แต่นั่นคือ **Westernization** มันก็คือการส่วนที่นำเอา **Local** ในแต่ละประเทศ **sense** ในแต่ละประเทศ วิธีคิดในแต่ละ ประเทศ ที่จะ **blend** ตัวเองเข้ากับสิ่งเรียกว่าภาษาและรสนิยมแบบ

- Westernization ในขณะที่ Localization เองบางส่วนก็ไม่ Critical มากพอหรือไม่มีอำนาจในสังคมของตัวเองมากพอที่จะดันในส่วนที่ ผมยกตัวอย่าง งานศิลปะไทยทั้งหลายก็มีเจตคติตัวเองที่มันเป็น commercial มากเกินไปจนไม่พยายามที่จะ questioning ตัวเองมากพอที่จะยืนยันอะไรบางอย่างที่จะทำให้มันเกิดแบบที่ท่านอาจารย์เจตนาอยากเห็น ก็คือ การคิดถึงแผ่นดินแม่ ในขณะที่อีกข้างหนึ่ง ก็คือว่า blend ตัวเองเข้ากับ Westernization หรือกรอบวิธีคิดแบบตะวันตกซึ่งปฏิเสธไม่ได้ว่า มันมี quality ที่สูงสำหรับคนที่ blend ได้ที่ปรับปรนวิธีคิดนั้นกับตัวเองได้ แต่ถ้าถามว่า context มันง่ายไหม context มันก็ไม่ง่ายในการที่คุณจะอ่าน context มันออก
- ถาม ถ้าย้อนกลับไปยุคของอาจารย์ศิลป์ เป็นไปได้ไหมว่า การบ่มเพาะความรู้ในเรื่องการผสมผสานความเป็นไทยเข้ากับตะวันตกมีสืบในงานทัศนศิลป์ไทยมาตั้งแต่ยุคสมัยของอาจารย์ศิลป์ พีระศรี
- รศ. จักรพันธ์ จริง ๆ ผมไม่ได้นึกย้อนไปอย่างนั้น ผมไม่ค่อยแน่ใจ เพราะผมคิดว่า สิ่งที่อาจารย์ศิลป์มองเรื่องไทย ผมว่ามันมี spirit บางอย่างในเรื่องแบบนี้แต่ผมคิดว่า context ของยุค 1980s-1990s มันเป็นอีกอย่างหนึ่งไปแล้วแล้วมันเริ่มมองเห็นว่า element แบบพวก Surrealists ใช้ element แบบ Joseph Beuys ใช้ หรือศิลปินในตะวันตกใช้ หรือไม่ใช้ตะวันตกเท่านั้น ยุโรปตะวันออกเองก็ใช้ คุณลองไปดูศิลปินยุโรปตะวันออกสิ เขาก็เริ่มใช้สิ่งที่มันมีอยู่ในสังคม ผมคิดว่ามันมีส่วน
- แต่ว่าไม่ใช่ มันก็ claim ยากเหมือนกันที่มันจะบอกว่าเส้นทางของมันจะ clear เส้นทางของมันไม่ clear แต่ข้อดีที่อาจารย์ศิลป์พยายามกระทำในสิ่งที่เรียกว่า Thainess แล้วก็ทำให้คนไทยไม่ทิ้ง Thainess คำถามคือแบบนี้ ฝรั่งเศสที่มาก่อตั้งสถาบันศิลปะใน South East Asia ไม่ทำ คนที่ก่อตั้งศิลปะในเวียดนามในอินโดนีเซีย ในมาเลเซีย ใน South East Asia ไม่ทำ แต่ Corrado Feroci ทำอันนี้คือความต่างถ้าจะให้เครดิตในส่วนนี้ครับ

กิจกรรมเผยแพร่องค์ความรู้จากการวิจัยในสาขาทัศนศิลป์

1. งานเสวนาเรื่อง “ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ไทยหมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475 ถึง 2560” โดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ปรีชา เถาทอง และ ดร.ถนอม ช่างักดี ดำเนินรายการเสวนาโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย อาริรุ่งเรือง ในวันที่ 22 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2561 ณ หอศิลป์ G 23 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร กรุงเทพฯ ซึ่งการเสวนานี้ทำให้เห็นมุมมองของศิลปิน (ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ปรีชา เถาทอง) และนักวิจารณ์ศิลปะ (ดร.ถนอม ช่างักดี) ได้อย่างน่าสนใจ โดยผู้เข้าร่วมฟังได้รับความรู้และทัศนคติที่เหมือนและต่างกันหลายแง่มุม อันเป็นชุดข้อมูลที่สำคัญในเรื่องความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ไทย ด้านทัศนศิลป์

2. การบรรยายประเด็น “ประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยในช่วงรัชกาลที่ 8 ถึงปัจจุบัน” ให้กับ นักศึกษาคณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในวันที่ 25 ตุลาคม 2562 ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ โดยผู้วิจัยได้บรรยายพัฒนาการงานทัศนศิลป์และการวิจารณ์ทัศนศิลป์ของไทยตั้งแต่ พ.ศ.2475-2550 ที่เชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์ศิลปะในสาขาทัศนศิลป์ ในช่วงรัชกาลที่ 7 ถึง รัชกาลที่ 9 ซึ่งผู้เข้าฟังได้รับความรู้ทั้งในด้านพัฒนาการและสำนึกร่วมในสังคมไทยผ่านงานทัศนศิลป์ ในกรอบเวลาที่ได้บรรยาย



ภาพประกอบ: การบรรยายประเด็น “ประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยในช่วงรัชกาลที่ 8 ถึงปัจจุบัน”

3. ผู้วิจัยเป็นวิทยากรรับเชิญบรรยายในโครงการทัศนศึกษา “จากศิลปะร่วมสมัยทวนสู่รากเหง้ารัตนโกสินทร์: ศิลปกรรม ประวัติศาสตร์ ความเชื่อ ศรัทธา และชีวิตร่วมสมัย” ให้กับ นักศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในวันที่ 1 พฤศจิกายน 2562 ณ หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, หอศิลป์ร่วมสมัยราชดำเนิน, บรมบรรพต-ภูเขาทอง วัดสระเกศราชวรมหาวิหาร

และโลหะปราสาท วัดราชนันทารามวรวิหาร ซึ่งในส่วนของงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยที่จัดแสดงนิทรรศการปฏิบัติการศิลปะไทยร่วมสมัยใน “รอยแยก”: RIFTS: Thai contemporary artistic practices in transition, 1980s – 2000s เป็นการนำผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยของ 13 ศิลปินไทยที่โดดเด่นในวงการศิลปะของไทยและนานาชาติในช่วงทศวรรษ 2520-2540 ณ หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร เป็นส่วนสำคัญที่ผู้วิจัยได้บรรยายและอธิบายให้ผู้เข้าฟังได้เกิดความเข้าใจในกระแสแนวคิดที่สำคัญของงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยในช่วงเวลาดังกล่าว โดยผู้เข้าฟังได้รับความเข้าใจภาพรวมของงานทัศนศิลป์ไทยที่สัมพันธ์กับสำเนียงร่วมของสังคมในแต่ละช่วงเวลา



ภาพประกอบ: บรรยายในโครงการทัศนศึกษา “จากศิลปะร่วมสมัยหวนสู่รากเหง้ารัตนโกสินทร์: ศิลปกรรม ประวัติศาสตร์ ความเชื่อ ศรัทธา และชีวิตร่วมสมัย”

4. ผู้วิจัยบรรยายประเด็นงานศิลปะร่วมสมัย สาขาทัศนศิลป์ ให้กับศิลปินนานาชาติ ภายใต้ในโครงการ “จิตตราชาลา: ศิลปินนานาชาติในพำนักร่วมงานเชิงปฏิบัติการ และการแสดงงานศิลปะ” (Chitrashaala: International Artist Residency-Workshop and Exhibition) ในวันที่ 5 พฤศจิกายน 2562 ณ โรงแรมจัสต้า เล็ค นาฮาการ์ส พาเลส (Justa Lake Nahagarh Palace) เมืองชิตตอการฮ์ (Chittorgarh) รัฐราชสถาน (Rajasthan) ประเทศอินเดีย ซึ่งผู้เข้าฟังจำนวนเกือบ 50 ท่าน เป็นศิลปินอินเดียและศิลปินนานาชาติ รวมถึงผู้ที่เกี่ยวข้องกับวงการทัศนศิลป์ในแต่ละประเทศ ได้เห็นถึงกระแสทางความคิดและพัฒนาการของงานทัศนศิลป์ไทยร่วมสมัยได้โดยสังเขป โดยได้รับการชื่นชมอย่างดีจากผู้จัดโครงการ และผู้เข้าร่วมฟังได้เข้าใจภาพรวมของงานทัศนศิลป์ไทยที่สัมพันธ์กับสำเนียงร่วมในแต่ละช่วงเวลา



ภาพประกอบ: บรรยายประเด็นงานศิลปะร่วมสมัย สาขาทัศนศิลป์ ให้กับศิลปินนานาชาติ ภายใต้ใน
โครงการ “จิตรรชาลา: ศิลปินนานาชาติในพำนักร่วมสมัย ชัยภูมิเชิงปฏิบัติการ และการแสดงงานศิลปะ”
ณ ภัตตาคาร ประเทศอินเดีย

5. การนำเสนองานวิจัยในการประชุมเสนอผลงานวิจัย โครงการวิจัย “ความสำคัญร่วมใน
พัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมายเหตุที่สำคัญในช่วง พ.ศ.2475-2550” ในวันเสาร์ที่
23 พฤศจิกายน 2562 ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร ตลิ่งชัน กรุงเทพฯ โดยมีเข้าร่วมฟังจำนวนมาก ซึ่ง
นอกจากจะเป็นการนำเสนอสรุปผลจากการวิจัยแล้ว ยังได้คำวิจารณ์และคำแนะนำของนักวิชาการ
ผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อนำไปปรับปรุงงานวิจัยอีกด้วย



ภาพประกอบ: การนำเสนองานวิจัยในการประชุมเสนอผลงานวิจัย โครงการวิจัย “ความสำคัญร่วมใน
พัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมายเหตุที่สำคัญในช่วง พ.ศ.2475-2550”

วันเสาร์ที่ 23 พฤศจิกายน 2562 เวลา 8.30-16.30 น.

ห้องประชุม 601 ชั้น 6 ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร ดลิ่งชั้น กรุงเทพฯ



การประชุมเสนอผลการวิจัย

**"ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย:
หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2550"**

ลงทะเบียนชมการแสดง

ดนตรีไทย “แสนคำนึง” ฉบับขอตวง
กวีนิพนธ์เปิดงาน โดย อาจารย์ขมัยกร แสงกระจ่าง
ศิลปินแห่งชาติสาขาวรรณศิลป์

เสนอผลการวิจัย

บทสังเคราะห์การวิจัย	ศ. ดร. สดชื่น ชัยประสาน หัสนาโครงการ ผศ. สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร ผู้วิจารณ์
สาขาสังคมศิลป์	อาจารย์ ดร. โอเยศ บุญฤทธิ์ ผศ.ดร.รังสิพันธุ์ แข่งขัน ผู้วิจารณ์
สาขาทัศนศิลป์	อาจารย์ สุริยะ ฉายะเจริญ รศ. จักรพันธ์ วิลาสินีกุล ผู้วิจารณ์
สาขาศิลปะการละคร	ผศ. ดร. ภัทรา โต๊ะบุรินทร์ ผศ. ดร. ปาริชาติ จีงวัฒนาภรณ์ ผู้วิจารณ์
สาขาวรรณศิลป์	นางสาวอรพินท์ คำสอน ศ.ดร. ดวงมน จิตรจำนงค์ ผู้วิจารณ์
สาขาภาพยนตร์	อาจารย์อัญชลี ชัยวรพร รศ.ดร. ฤชดา เกิดดี ผู้วิจารณ์

การบรรยาย

เกินจากกรอบของโจทย์วิจัย
ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ ที่ปรึกษาอาวุโสโครงการ

ไม่มีค่าใช้จ่าย ลงทะเบียนได้ที่ thaicritic.com

บทความวิชาการและบทวิจารณ์ของผู้วิจัย ที่เผยแพร่ในสื่อสิ่งพิมพ์และอินเทอร์เน็ต

1. สุริยะ ฉายะเจริญ. “สภาวะเหนือความจริงในศิลปะแนวจิตว่าง: กรณีศึกษานิทรรศการ “อันโดร เออร์ลิช: การเห็นและเชื่อ” ณ พิพิธภัณฑ์ศิลปะโมริ. วารสารศิลปกรรมบูรพา ปีที่ 21 ฉบับที่ 1-2 ประจำปี 2561, หน้า 165-186.
2. สุริยะ ฉายะเจริญ. (23 ธันวาคม 2561). 2 ชั่วโมงสุดท้ายในนิทรรศการ “ความงามและความน่าเกลียด : สุนทรีศิลป์แห่งมารศรี”. เข้าถึงได้จาก Suriya Critic: บทความศิลปะเพื่อสร้างวัฒนธรรมแห่งการวิเคราะห์ วิพากษ์ และวิจารณ์บนสื่ออินเทอร์เน็ต:
<http://jumpsuri.blogspot.com/2018/12/2.html>
3. สุริยะ ฉายะเจริญ. (12 พฤษภาคม 2562). เรื่องราวของเรื่องเล่าในนิทรรศการที่ว่าด้วยเรื่องเล่าบนโต๊ะอาหาร. เข้าถึงได้จาก Suriya Critic: บทความศิลปะเพื่อสร้างวัฒนธรรมแห่งการวิเคราะห์ วิพากษ์ และวิจารณ์บนสื่ออินเทอร์เน็ต: <http://jumpsuri.blogspot.com/2019/05/blog-post.html>
4. สุริยะ ฉายะเจริญ. (2 มิถุนายน 2562). สรรนิพนธ์ของจิตรกร. เข้าถึงได้จาก Suriya Critic : บทความศิลปะเพื่อสร้างวัฒนธรรมแห่งการวิเคราะห์ วิพากษ์ และวิจารณ์บนสื่ออินเทอร์เน็ต:
<http://jumpsuri.blogspot.com/2019/06/blog-post.html> และตีพิมพ์ในสูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ สรรนิพนธ์ของจิตรกร โดยวีรพงษ์ ศรีตระกูลกิจการ จัดแสดงระหว่างวันที่ 2 พฤษภาคม – 2 สิงหาคม 2562 ณ โรงแรมเซนทาราแกรนด์ แอท เซ็นทรัลเวิลด์

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-นามสกุล	นายสุริยะ ฉายะเจริญ
โทรศัพท์	098-335-3991
E-mail	jumpsuri@gmail.com
Website	http://jumpsuri.blogspot.com/
อาชีพ	อาจารย์ประจำ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสยาม
การศึกษา	
2560-2562	กำลังศึกษา ปรัชญาดุสิตบัณฑิต (ทัศนศิลป์และการออกแบบ) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
2555	ศิลปมหาบัณฑิต (ทฤษฎีศิลป์) คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
2549	ศิลปบัณฑิต (จิตรกรรม) เกียรตินิยมอันดับ 2 คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ทุนที่ได้รับ	
2547	ทุนรื้อคัก เฟลเลอร์ สำหรับทัศนศึกษาด้านศิลปะและวัฒนธรรม ณ ประเทศเวียดนาม ในโครงการRocky Feller Foundations for the Meeting on the Mekong Arts Culture Scholars in Resident Project, Vietnam
2552	ทุนสุรชาติ กิตติธนา จากคณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
2555	ทุนส่งเสริมการศึกษาการสร้างสรรคศิลปะ มูลนิธิรัฐบุรุษ พลเอก เปรม ติณสูลานนท์
2557	ทุนจากมหาวิทยาลัยสยาม ในการทัศนศึกษาและผลิตงานสร้างสรรค์ ณ กรุงมะนิลา สาธารณรัฐฟิลิปปินส์
2559	ทุนจากมหาวิทยาลัยสยามในการสนับสนุนการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ในนิทรรศการ

- จิตรกรรมร่วมสมัย “It’s me.” ณ ชั้น 1 หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
 2561-2562
 ทุนวิจัยจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัยในโครงการวิจัยเรื่องความร่วมมือใน
 พัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมายเหตุที่สำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง
 2550
- 2562
 ทุนศิลปินในพำนัก ณ ประเทศอินเดีย ในโครงการศิลปินนานาชาติ “Chitrashaala:
 International Art Residency - Workshop and Exhibition - at “juSta Lake
 Nahargarh Palace, Parsoli, Chittaurgarh” Rajasthan, India
- งานวิจัย
- 2555
 “สัญลักษณ์ของธงชาติไทยในศิลปะร่วมสมัย” (วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชา
 ทัศนศิลป์). นำเสนอผลงานวิจัยใน “4rd Fine Arts International Conference
 2012 จัดโดยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร ณ โรงแรมอโนมา กรุงเทพฯ
 (Symbol of Thai Flag in Contemporary Art” ใน Proceeding 4rd Fine Arts
 International Conference 2012) และการประชุมวิชาการงานวิจัยและงาน
 สร้างสรรค์ทางนิเทศศาสตร์ ครั้งที่ 2 (2555) ณ มหาวิทยาลัยสยาม กรุงเทพฯ
- 2558
 “การสื่อความหมายภาพวาดเส้นชุดมะนิลา 2557” นำเสนอผลงานวิจัยในการประชุม
 วิชาการงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ทางนิเทศศาสตร์ ครั้งที่ 5 เมื่อวันที่ 17 กรกฎาคม
 2558.บันทึกในรายงานสืบเนื่องประชุมวิชาการงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ทางนิเทศ
 ศาสตร์ ครั้งที่ 5. หน้า 338-352.
- 2561
 “การผลิตและเผยแพร่หนังสือ สีดินคอมมิค: การ์ตูนสีดิน” เพื่อใช้เป็นสื่อสำหรับ
 เผยแพร่ ความรู้ในการสร้างบ้านดินให้กับสีดิน: เนเชอรัล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปซ.
 วารสารศิลป์ พีระศรี ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 15 มีนาคม 2561, หน้า 90-109.
- 2561-2562
 วิจัยเรื่องความร่วมมือในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมายเหตุที่
 สำคัญในช่วงพ.ศ. 2475 ถึง 2550 สาขาทัศนศิลป์ สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุน
 สนับสนุนการวิจัย

บทความวิชาการ

- 2555 “สัญลักษณ์ของธงชาติไทยในศิลปะร่วมสมัย”. วารสารนิเทศสยามปริทัศน์ ปีที่ 11 ฉบับที่ 12 ประจำปี 2554, หน้า 128-149.
- 2557 “ผลงานดิจิทัลอาร์ตจากงานวิจัย: กรณีศึกษาผลงานสร้างสรรค์จากการสันนิษฐานรูปลักษณะโบราณสถาน”. วารสารนิเทศสยามปริทัศน์ ปีที่ 12 ฉบับที่ 13 ประจำปี 2556 หน้า 43-47.
- 2558 “กระบวนการสอนเชิงปฏิบัติการเพื่อสื่อความหมายภาพจิตรกรรมในหัวข้อ “วาดฝัน ฉันจะเป็น...” ภายใต้โครงการจิตอาสาพัฒนาต่างอย”. วารสารนิเทศสยามปริทัศน์ ปีที่ 13 ฉบับที่ 15 ประจำปี 2557, หน้า 93-101. สุริยะ ฉายะเจริญ.
- “กระบวนการสร้างสรรค์ภาพวาดเส้นชุด มะนิลา 2557”. วารสารนิเทศสยามปริทัศน์ ปีที่ 14 ฉบับที่ 16 ประจำปี 2558, หน้า 13-22.
- 2559 “กระบวนการสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรม: กรณีศึกษาจิตรกรรมร่วมสมัยนิทรรศการ อิทธิมี”. วารสารนิเทศสยามปริทัศน์ ปีที่ 14 ฉบับที่ 18 ประจำปี 2559, หน้า 43-51.
- “กระบวนการสร้างสรรค์ภาพวาดลายเส้นสำหรับใช้ในกิจกรรม “สี่ชุมชน” เพื่อผลิตบัตรอวยพร ส.ค.ส. ประจำปี 2559 ให้กับบริษัทดอยคำผลิตภัณฑ์อาหาร จำกัด”. นำเสนอผลงานวิจัยในการประชุมวิชาการงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ทางนิเทศศาสตร์ ครั้งที่ 6 เมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม 2559 ณ มหาวิทยาลัยสยาม กรุงเทพฯ. บันทึกในรายงานสืบเนื่องประชุมวิชาการงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ทางนิเทศศาสตร์ ครั้งที่ 6. หน้า 238-244.
- 2560 “กระบวนการสร้างสรรค์และเผยแพร่งานจิตรกรรม: กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมเพื่อน้อมรำลึกถึงพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชที่สร้างสรรค์และเผยแพร่ระหว่างเดือนตุลาคม พ.ศ.2559 ถึง เดือนมิถุนายน พ.ศ.2560”. นำเสนอผลงานวิจัยในการประชุมวิชาการงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ทางนิเทศศาสตร์ ครั้งที่ 7 เมื่อวันที่ 14 กรกฎาคม 2560 ณ มหาวิทยาลัยสยาม กรุงเทพฯ. บันทึกในรายงานสืบเนื่องประชุมวิชาการงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ทางนิเทศศาสตร์ ครั้งที่ 7. หน้า 36-45.
- “ความหมายของลักษณะทางเพศของมนุษย์ผ่านภาพวาดลายเส้นชุด “รูปเปลือย 2016”. วารสารนิเทศสยามปริทัศน์ ปีที่ 16 ฉบับที่ 20 ประจำปี 2560, หน้า 66-75.

2561

“กระบวนการสร้างสรรค์และเผยแพร่งานจิตรกรรม: กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมเพื่อน้อมรำลึกถึงพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชที่สร้างสรรค์และเผยแพร่ระหว่างเดือนตุลาคม พ.ศ.2559 ถึง เดือนมิถุนายน พ.ศ.2560. วารสารนิเทศสยามปริทัศน์ ปีที่ 16 ฉบับที่ 21 ประจำปี 2560, หน้า 61-70.

“ลักษณะโดยทั่วไปของภาพร่างเพื่อเป็นภาพแทนภูมิทัศน์เมืองของกรุงเทพมหานครที่เผยแพร่ในเฟซบุ๊ก”. วารสารนิเทศสยามปริทัศน์ ปีที่ 17 ฉบับที่ 22 ประจำปี 2561, หน้า 17-25.

“การสร้างสรรค์จิตรกรรมดิจิทัลชุด “วัดเซนโซจิ 2018” นำเสนอผลงานวิจัยในการประชุมวิชาการงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ทางนิเทศศาสตร์ ครั้งที่ 8 เมื่อวันที่ 13 กรกฎาคม 2561 ณ มหาวิทยาลัยสยาม กรุงเทพฯ. บันทึกในรายงานสืบเนื่องประชุมวิชาการงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ทางนิเทศศาสตร์ ครั้งที่ 8. หน้า 469-474.

“สภาวะเหนือความจริงในศิลปะแนวจิตว่าง: กรณีศึกษานิทรรศการ “อันโดร เออร์ลิช: การเห็นและเชื่อ” ณ พิพิธภัณฑ์ศิลปะโมริ. วารสารศิลปกรรมบูรพา ปีที่ 21 ฉบับที่ 1-2 ประจำปี 2561, หน้า 165-186.

2562

“การสร้างสรรค์วาดเส้น จิตรกรรม และจิตรกรรมดิจิทัล ชุด “วัดเซนโซจิ 2018”. วารสารนิเทศสยามปริทัศน์ ปีที่ 18 ฉบับที่ 24 ประจำปี 2562, หน้า 153-159.

บทความ/ บทความ/ ความเรียงที่เผยแพร่

2551-ปัจจุบัน

เผยแพร่บทความและบทความด้านศิลปะอย่างต่อเนื่องในเว็บไซต์

<http://jumpsuri.blogspot.com/> ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2551 จนถึงปัจจุบัน นอกจากนี้ยังมีที่ตีพิมพ์ลงในสื่อสิ่งพิมพ์ด้วย ได้แก่

2552

“เพศ: ใครเป็นผู้มอบให้”. ในสูจิบัตรโครงการศิลปกรรม Brand New 2009, 2551.

“Young in Thai Contemporary Art: Brand new: แปลงเพาะเมล็ดพันธุ์ศิลปะ”. นิตยสาร Fine Art ปีที่ 6 ฉบับที่ 55 ประจำเดือนพฤษภาคม, 2552.

“Toy Story: เรื่องเล่าจากเยาว์วัย”. ในสูจิบัตรนิทรรศการ Toy Story โดยอาทิศย์ อมรชร ระหว่างวันที่ 4-27 กันยายน 2552 ณ The Gallery, กรุงเทพฯ, 2552.

- “สารัตถะแห่งความซ้ำซากของจิตที่วិปริต” สู่จิปัตตนิทรรศการจิตรกรรม-ชุด Trauma 101 โดย เฉลิมพล รัตนโกศลวัฒน์. ณ. The Gallery กรุงเทพฯ, 2552.
- “การเดินทางไปทำบุญของศิลปินหนุ่มผู้รุ่มรวยในเส้นสี” สู่จิปัตตนิทรรศการจิตรกรรม ชุด ปรัชญา ชีวิต ปริศนา โดย มณตรี มุงคุณ. ณ. พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์, กรุงเทพฯ, 2552.
- 2553 “เปลือยร่างสู่แก่นกลาง” สู่จิปัตตนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย “LOWWRONG: (UN) COVER” โดย จิตต์สิงห์ สมบุญ และทวีศักดิ์ ศรีทองดี ณ Creative House BANGKOK inspired by TOYOTA กรุงเทพฯ, 2552.
- 2554 “เรื่องของอายิโนะกับราฮวม” สู่จิปัตตนิทรรศการศิลปะ SEE-FOOD โดย วีรพงษ์ ศรีตระกูลกิจการ และสุวิทย์ มาประจวบ ณ Creative House BANGKOK inspired by TOYOTA กรุงเทพฯ, 2554.
- 2556 “ข้ามกรอบของความเป็นเรา” นิติสาร Fine Art ปีที่ 10 ฉบับที่ 98 ประจำเดือน มกราคม 2556, 2556.
- “การถอดความหมายอันเนื่องมาจากนิทรรศการ: BIG – BACK” สู่จิปัตตนิทรรศการศิลปะ BIG – BACK โดย เกียรติอนันต์ เอี่ยมจันทร์ วีรพงษ์ ศรีตระกูลกิจการ และสุวิทย์ มาประจวบ ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพฯ, 2556.
- 2557 “(การเป็น “ศิลปิน”) = (ไม่ใช่) + (เหตุ) สดวิสัย” สู่จิปัตตนิทรรศการศิลปะ “สดวิสัย” โดยกลุ่ม สุริยะ ฉายะเจริญ. “2+3=1” ณ Brown Sugar: The Jazz Boutique, กรุงเทพฯ, 2557.
- “Pet Export Project” สู่จิปัตตนิทรรศการ “Pet Export Project” โดย เพียงขวัญ คำหรั่ง (ขมิ้น) ณ ห้องนิทรรศการ ชั้น 2 ร้าน Brown Sugar: The Jazz Boutique ถนน พระสุเมรุ พระนคร กรุงเทพฯ , 2557.
- “ศิลปินศิลปินสาขาสื่อแบบเชิงสร้างสรรค์ ประจำปี 2552” ใน เอกะทศวรรษ ศิลปินสาขาสื่อ. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, 2557. (หน้า 82-185)
- “การเผยแพร่ศิลปะร่วมสมัยสู่นานาชาติ” ใน หนังสือศิลปะร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, 2558. (หน้า 146-156)

- 2559 “จิตรกรรม: ภาพจริงของมายา สัจจะของของความลวง” สู่จิตต์นิทรรศการ Painter Prestige เกียรติจิตรกรโดย วีรพงษ์ ศรีตระกูลกิจการ จัดแสดงวันที่ 8 - 30 เมษายน 2559 ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า เขตพระนคร กรุงเทพฯ. ม.ป.ท., 2559. (หน้า 4-7)
- 2562 "สรณิพนธ์ของจิตรกร" ในสู่จิตต์นิทรรศการศิลปะ Anthology/สรณิพนธ์ ของวีรพงษ์ ศรีตระกูลกิจการ แสดงระหว่างวันที่ 2 พฤษภาคม - 2 สิงหาคม 2562 ณ โรงแรม เซ็นทารา แกรนด์ แอท เซ็นทรัลเวิลด์

การแสดงนิทรรศการศิลปะ

- ร่วมแสดงนิทรรศการศิลปะเดี่ยวและกลุ่มอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ พ.ศ.2553 จนถึงปัจจุบัน โดยมีนิทรรศการที่สำคัญ ได้แก่
- 2557 นิทรรศการเดี่ยว “The Journey of Suriya & Postcard Art Exhibition” ณ หลังแรกบาร์ พระนคร กรุงเทพฯ
- 2558 นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย INDO – THAILAND โดยศิลปินอินเดียและศิลปินไทย ณ Rebel Art Space, กรุงเทพฯ
- 2559 นิทรรศการเดี่ยวจิตรกรรมร่วมสมัย “It’s me.” ณ ART CAFÉ by Brown Sugar ชั้น 1 หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
- 2560 นิทรรศการศิลปะ: From the inside Exhibition โดย 9 ศิลปิน ณ Kalwit Studio & Gallery กรุงเทพฯ
- 2561 นิทรรศการศิลปกรรมโดยกองทุนส่งเสริมการศึกษาการสร้างสรรค์ศิลปะ มูลนิธิรัฐบุรุษ พลเอก เปรม ติณสูลานนท์ ประจำปี 2561 ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์, กรุงเทพฯ
- 2562 นิทรรศการ “Inspiration from Japan: หลากเรื่องเล่าจากแดนอาทิตย์อุทัย” ณ หอศิลป์ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
- นิทรรศการในโครงการศิลปินนานาชาติ “Chitrashaala: International Art Residency - Workshop and Exhibition – at juSta Lake Nahargarh Palace, Parsoli, Chittaurgarh, Rajasthan, India ณ ประเทศอินเดีย