

โครงการวิจัย

“การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย”

รายงานผลการวิจัย

เล่มที่ 3 (2)

สรณิพนธ์ สาขาทัศนศิลป์

ผู้วิจัยหลัก: จักรพันธ์ วิลาสินีกุล

ผู้ร่วมวิจัย: ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันท์ทกุล

ได้รับทุนอุดหนุนจาก สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

รายชื่อสารนิพนธ์บทวิจารณ์ บทที่ 1-50

สาขาทัศนศิลป์

ที่	ชื่อบทวิจารณ์	ผู้เขียน	ผู้วิเคราะห์	หน้า
1.	คำแนะนำนักเรียนช่างศิลป์ ในวิจิตรศิลป์ศึกษา	ม.จ. อธิเทพสรรค์ กฤดากร	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	5
2.	วัฒนธรรมและศิลปะ	ศิลป์ พีระศรี	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	17
3.	ภาพพุทธประวัติจากหินสลัก ยุคก่อน มีพระพุทธรูปใน ประเทศอินเดีย พ.ศ. 300-700	พระเทพวิสุทธิเมธี	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	22
4.	วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรม ฝาผนังของไทย	ศิลป์ พีระศรี	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	30
5.	ภาษาของจิตรกรรมไทย	ปรีดา เฉลิมเผ่า กอนันตกุล	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	39
6.	ผู้หญิงในจิตรกรรมฝาผนัง ไทย	อเล็ก กอร์ดอน	เจตนา นาควัชระ	50
7.	ตีความพุทธศิลป์ด้วยสงสัย	อำนาจ เย็นสบาย	วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล และ จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	57
8.	การทำบุญทางไกล : ศิลปะที่วัดไทยในวิมเบอดัน	ชานดรา เคท	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	62
9.	ผลงานจิตรกรรมของ พิชัย นรินทร์	น. ณ ปากน้ำ	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล และ วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล	73
10.	ระลึกถึงช่าง แซ่ตั้ง	สมพร รอดบุญ	วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล	79
11.	"จาก 'จันทร์เอยจันทร์เจ้าฯ' ถึง 'กระท่อม' ของ ประเทือง เอมเจริญ"	พิษณุ สุข	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	84
12.	บทวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรม ของนาย "อิทธิพล โดย ผศ. อิทธิพล"	อิทธิพล ตั้งโฉลก	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	92

ที่	ชื่อบทวิจารณ์	ผู้เขียน	ผู้วิเคราะห์	หน้า
13.	Throwing a stone towards the past	สมพงษ์ ทวี'	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	100
14.	เรื่องสั้น : คามิน	อุทิศ อติมานะ	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	104
15.	ชีวิตอลหม่านของ วสันต์ สิทธิเขตต์	มานิต ศรีวานิชภูมิ	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	115
16.	ข้อเท็จจริงบางประการในผลงานของชาติชายที่ข้าพเจ้ารู้	ทาคาคะ มินะโอะ	วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล	120
17.	ว่าด้วยความหลง และความจริงอื่นๆของจิตรกรรม พินิจหลายแง่ต่องานของ เอส.พี.	ฮันส์ เบลิง	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	126
18.	บทวิจารณ์การแสดงผลงานแห่งชาติครั้งที่ 25 จากนักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวฝรั่งเศส + ข้อสังเกตบทวิจารณ์ของ พิษณุ คุณ.	อานน์ มารี บูชาชบาต	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	133
19.	ปรากฏการณ์ใหม่ของวงการจิตรกรรมไทย	กัจจกร สุนพงษ์ศรี	วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล	146
20.	กลืนอายุที่ฉายแววในงานแสดงศิลปะของนักศึกษา	เจนนิส วงศ์สุรวัฒน์	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	152
21.	ภาพพิมพ์ทัศนะส่วนบุคคลและอีกทัศนะหนึ่ง	วิรุณ ตั้งเจริญ	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	157
22.	นิทรรศการบนถนนราชดำเนิน	จันอัป	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	163
23.	แสงสว่างท่ามกลางความมืดจิตรกรรมในประเทศไทยทุกวันนี้	ไมเคิล ไรท์	วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล และ ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง	169
24.	บนเส้นทางการแสวงหารูปแบบกลวิธีของงานศิลปะปัจจุบัน	ไพศาล ธีรพงศ์วิษ	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	176
25.	พัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย : ประเพณีนิยมในด้านที่กลับกัน	อภิรักษ์ โปษยานนท์	จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	186

คำแนะนำนักเรียนช่างศิลป์ในวิจิตรศิลป์ศึกษา^{*}

ม.จ. อธิเทพสรรค์ กฤดากร

ในข้อความที่จะกล่าวต่อไปนี้ ข้าพเจ้าขอใช้คำว่า "วิจิตรศิลป์" แทนคำว่า "ปราณีตศิลป์" ซึ่งเป็นคำที่เขาแปลมาจากภาษาอังกฤษว่า "Fine Arts" คำอังกฤษนี้ เขาใช้กันมาตั้งแต่สมัย "วิกตอเรีย" และผู้ที่เริ่มใช้คงจะหมายถึง "ศิลปะชั้นสูง" เมื่อก่อนสมัยนั้นขึ้นไปอีก เราเคยได้พบในปาฐกถาของ เซอร์ จอชัว เรนอลด์ ว่าเขาเรียกศิลปะประเภทนี้กันว่า "Polite Arts" ซึ่งแปลได้ว่า "สุภาพศิลป์" หมายถึง ศิลปะอันควรแก่สุภาพชนชั้นสูง ทำนองเดียวกันกับ "เสรีมศิลป์" Liberal Arts ซึ่งในสมัยโรมันเป็นศิลปะที่คนชั้นสูง คือ "ผู้ที่มีอิสสระภาพ ไม่เป็นทาสของผู้ใด" เท่านั้น มีสิทธิ์ที่จะร่ำเรียนและประกอบเป็นอาชีพได้ ดังนี้ ความหมายในคำว่า "Fine Arts" และคำว่า "Polite Arts" ก็ไม่ผิดอะไรกันนัก และถึงแม้ว่า ลักษณะของศิลปอังกฤษในสมัยนั้น ออกจะสงวนผิวภายนอกและฝีมือมากกว่ารูปทรงก็จริงอยู่ แต่ในที่นี้ก็คงจะไม่ได้หมายถึง "ความปราณีต" ที่เอามาแปลกันเช่นนี้เลย นั่นเป็นแน่ เพราะในทางศิลป์แล้ว เมื่อได้ความชำนาญแห่งฝีมือช่าง หลงไปในทางความปราณีต หมดจด เกลี้ยงเกลา และการบรรจงทำอย่างหยุ่มๆ หยุิมๆ เท่านั้นแล้ว หรือถือกันว่าคุณภาพเช่นนั้น เป็นสิ่งสำคัญที่สุดของการช่างกันเสียแล้ว ความคล่องแคล่วในการประกอบทำสิ่งที่มีสง่าท่าทางโต ที่เหมาะเจาะกันกับหน้าที่แห่งการงาน เหมาะกันกับความประสงค์ และความจำเป็นก็ขาดไป ความเสื่อมโทรมก็ตามติดๆ กันมาทันที

ความงามของศิลปวัตถุอยู่ที่รูปทรง ที่ส่วนสัด ที่ท่าทาง และศิลปะลักษณะอื่นๆ อีก ไม่ใช่อยู่ที่ความประณีตแห่งฝีมือ ซึ่งเป็นการตบตาคนอยู่บนผิวของวัตถุเท่านั้น จึงไม่สู้จะสำคัญอะไรนัก มหาประเทศอื่นๆ เขาเรียกศิลปะประเภทนี้กันว่า "Les Beaux Arts" บ้าง "Le Belle Arti" บ้าง "Die Schönen Künste" บ้าง ซึ่งหมายถึงความงามอันวิจิตร ในส่วนรูปทรงอันมีสง่าท่าทางใหญ่โต อันเป็นลักษณะของ "ศิลปะชั้นสูง" ที่ช่างศิลปอังกฤษเขาหมายถึงนั้น แต่หาใช่ "ความปราณีต" ที่เอามาหลงใช้แปลคำว่า "Fine" กันเอาตรงๆ เช่นนี้เป็นแน่ ข้าพเจ้าจึงสมควรเรียกศิลปะประเภทนี้ว่า "วิจิตรศิลป์" ทำนองเดียวกันกับภาษาฝรั่งเศส อิตาลี และเยอรมัน ดังที่เคยใช้มาแล้ว และเชื่อแน่ว่าช่างศิลปแทบทุกคน คงจะปรองดองเห็นพ้องด้วย ทั้งในข้อความที่แถลงมานี้ และในคำที่ข้าพเจ้าสมควรใช้

ในประเทศนี้ ศิลป เป็นเรื่องที่เรารู้สึกกันว่าเป็นสิ่งที่เราเคยได้ยินได้ฟังกันมาแล้วจนชินหู จะเป็นเรื่องอะไรก็ไม่ทราบละที่เกี่ยวด้วยความสวยความงาม แต่พอชักกันเข้าก็ยิ่งรำยิ่รางกันเข้าทุกที และที่จริงก็ไม่เป็นสิ่งที่หน้าประหลาดใจนัก เพราะตำหรับตำราอย่างใดก็ไม่ปรากฏว่าเคยมีกันไว้ ให้เป็นสิ่งที่จะยึดเอาเป็นหลักในการศึกษาวิชาประเภทนี้กันเสียเลย และนักเรียนช่างศิลปทุกคนก็คงเข้าใจกันไปว่า ความสามารถขีดเขียนด้วยความ "ปราณีต" นี้เอง เป็นความหมาย

^{*} ภาษาในบทวิจารณ์นี้เป็นสำนวนและวิธีการสะกดคำของผู้เขียนในปี 2476

ในคำว่า "ปราชญ์ศิลป์" คือ "ศิลป์" เรายังเอง! ความคิดเห็นเช่นนั้น เป็นการทำนายไม่ใช่ความรู้จริง...

...ในมหาประเทศทั้งหลายนั้น ถ้าจะกล่าวถึงทางแสวงหาความรู้กันเกี่ยวกับศิลป์แล้ว เขามีกันมากมาย วัตถุประสงค์อย่างและสมุดสำหรับบำรุงปัญญาในทางนี้ เขาก็มีกันนับด้วยหมื่นด้วยพัน ฝ่ายในประเทศเรานี้จะหาสมุดดีๆ เป็นภาษาไทยที่เกี่ยวกับศิลป์ สักเล่มเดียวก็ไม่มี ข้าพเจ้าจึงเห็นว่า เป็นหน้าที่ของพวกที่มีอาวุโสในอาชีพ ที่มีความรู้สักรับผิดชอบอยู่ในน้ำใจ ว่าเรามีหน้าที่สำคัญอันจะต้องพยายามให้ความรู้อันถูกต้องจริงๆ แก่คนในรุ่นหน้า...

...ความเข้าใจผิดของนักเรียน ปีที่ 1 และปีที่ 2 (ตามที่ข้าพเจ้าได้เคยเป็นมาเองแล้วนั้น) คือเนกาประการในชั้นต้น ความสามารถในฝีมือและความชำนาญในการที่เจียรไนนั้น ก็เป็นแต่เพียงมรรค หาใช่ "ศิลป์" อันเป็นผลที่เรามุ่งประกอบทำกันนั้นไม่ วิชาเทคนิคที่เขาสอนเราในโรงเรียน ซึ่งแม้แต่จะเป็นสิ่งที่จำเป็นสำหรับศิลป์ทุกคนจะต้องเรียนรู้ไว้ก็จริง แต่ถ้าวเราเอามาถือเป็นสิ่งสำคัญกันเกินไป ก็จะกลับกลายเป็นสิ่งที่ตัดความสามารถและคุณภาพทางศิลป์ของเราเสีย การเขียนรูปซีเปลือยก็ไม่ใช่ศิลป์อย่างที่มหาชนส่วนมากมักจะหลงเข้าใจกัน การเลียนอย่างให้เหมือนธรรมชาติหรือสิ่งใดๆ อย่างเหมือนจริงไม่มีผิดเลยนั้น ก็ไม่ใช่ศิลป์เสียแล้วเหมือนกัน ศิลปนั้นหมายความว่าต้องเกี่ยวกับความงามเสมอก็ไม่จริง ที่ไม่เกี่ยวกับความงามเลยก็มี การที่เรามาศึกษากันที่โรงเรียนวิจิตรศิลป์เช่นที่เรากำลังได้ดูเป็นทีนี้ เพื่อให้ได้โอกาสรับคำสั่งสอนของอาจารย์ที่ดีๆ และได้ทำการงานได้ตามเยี่ยงอย่างของเขานั้น ก็เหลืออีกนะแหละเป็นความหลงเข้าใจผิดของ "นักเดา" ของ "นักทำนาย" ที่เข้าใจกันแกล้งเองทั้งนั้น

เราไปเรียนที่โรงเรียนศิลป์ใหญ่ๆ ใดๆ ที่ลือชื่อว่ายอดเยี่ยมกัน ก็เพื่อให้ได้โอกาสสมาคมกับช่างศิลป์ที่รุ่มราวคราวเดียวกันกับตัวเราเอง เพื่อให้คุ้นเคยกับการวิพากษ์อย่างถากถาง และแลกเปลี่ยนความเห็นกันตรงๆ คือให้ได้โต้เถียงกันในเรื่องการงานอย่างจริงๆ ที่เดียว ปัญหาจึงจะแตก ที่เราจะไปโต้เถียงกันกับอาจารย์เช่นเดียวกันนั้น ก็เห็นจะไม่ได้เรื่องเป็นแน่ และเมื่อเราคุ้นเคยกันกับการโต้ตอบเช่นนั้นแล้ว ถ้ามีใครเขาติเราอย่างไร ก็จะได้ไม่ว่าไปเปลืองเวลาโกรธเขาให้เล่นประสาตเสียเปล่าๆ และจะได้รู้จักกลับเอาข้อความที่เขาติเรานั้นเองมาเป็นเครื่องเตือนสติเราให้สามารถใช้ประกอบความคิดเห็นให้เป็นประโยชน์ต่อไป

การแลกเปลี่ยนความเห็นกันเช่นนี้แหละ ที่ฝรั่งเขาเรียกกันว่า "Discussion" อันเป็นลักษณะของช่างศิลป์ และคนในสมัยประชาธิปไตย เพราะฉะนั้น เขาจึงถือกันว่า การให้โอกาสให้ช่างศิลป์ที่รุ่มราวคราวเดียวกัน ได้สมาคมแลกเปลี่ยนความเห็นกันนั้น เป็นการเจริญปัญญาได้ดียิ่งกว่าวิชา ซึ่งอาจารย์ใดๆ จะสอนให้ลูกศิษย์ได้...

...การที่ได้โอกาสพบอาจารย์หลายๆ คน ที่แสดงความเห็นต่างๆ กันนั้นก็ไม่ใช่ของเลว เราจะเป็นช่างศิลป์ที่ดีได้ ก็โดยได้พบได้เห็นได้ฟัง ความรู้ความคิดความเห็นจากแง่ต่างๆ ก่อนที่

เราจะลงความเห็นของเราเอง อาจารย์ก็เป็นประโยชน์แก่เราได้ โดยช่วยชักจูงแนะนำเราในทางเหล่านี้ แต่การศึกษาที่ดีจริงแล้ว จะต้องหมายถึงการฝึกนักเรียนให้เป็นผู้ไม่ต้องอาศัยอาจารย์ และลงสุดท้าย เมื่อได้รับปริญญาแล้ว ก็ต้องสามารถเป็นอาจารย์ควบคุมแนะนำตนเองไปได้ โดยไม่ต้องอาศัยผู้ใดเลย...

...ที่จริง "วิจิตรศิลป์" เป็นวิชาที่เราสอนกันไม่ได้และไม่ควรจะสอน แต่วิชาบางอย่างทางทฤษฎีและเทคนิคอันเกี่ยวข้องกับวิจิตรศิลป์เป็นวิชาที่สอนได้ และควรจะสอน

วิชาที่สอนไม่ได้และไม่ควรสอนนั้น คือ 1. การประลองหาความคิด Idea และการคิดเห็นเป็นรูป Imagination ในการประกอบการทำศิลปวัตถุ 2. การประลองหาวิธีสำแดงความรู้สึกในดวงจิตต์ด้วยวัตถุ และวิธีทำที่เหมาะสมแก่กันกับอุปนิสัยพิเศษเฉพาะตัวบุคคลที่เป็นช่าง Mean of Expression

การประดิษฐ์หรือประกอบการทำสิ่งทั้งหลาย ย่อมได้กำเนิดจากความคิด อาจารย์ที่พยายามสั่งสอนศิษย์ให้ประกอบความคิดให้เหมือนหรือให้ตรงกันกับความคิดของตนเสมอ และคอยคัดคอยฝืนฝีมือของศิษย์ให้มาเหมือนฝีมือของตนเสมอไปแล้ว เราไม่ควรนับว่าอาจารย์ผู้นั้น มีความหวังดีและซื่อตรงต่อศิษย์เสียเลย เพราะความคิดและฝีมือของมนุษย์นั้นย่อมต่างกันจะให้เหมือนกันไปหมดนั้นเป็นไปไม่ได้... ...อาจารย์ที่ดีจริงๆแล้ว ควรจะแนะนำศิษย์ให้ประกอบความคิดและประลองหาวิธีสำแดงฝีมือของตนเองไปในทางที่สะดวกที่สุด ถนัดมือที่สุด และเหมาะสมกับอุปนิสัยของเขาที่สุด การแนะนำนั้นจะต้องพลิกแพลงให้เหมาะสมกับกาล กับความสามารถและน้ำใจของศิษย์ ไม่เร็วเกินไป ไม่ช้าเกินไป ไม่มากเกินไป ไม่น้อยเกินไป ให้โอกาสนักเรียนใช้ความคิดให้ต้องนึกต้องค้นคว้าหาเอาเอง พลิกแพลงเอาเอง ให้รู้จักประกอบความคิดและประลองฝีมือ โดยลำพังตนเองในทางที่ถูกต้อง...

...วิชาที่สอนได้และควรจะสอนนั้น คือ 1. การฝึกหัดให้รู้จักใช้ตา เพื่อให้สังเกตได้ด้วย ความไหวพริบ ให้รู้จักบังคับมือให้กระทำการงานได้คล่องแคล่ว และหัดให้มีความรู้สึกสลับฟังได้โดยชัดเจนแล้วเข้าใจ 2. การสอนให้รู้จักใช้และรักษาเครื่องมือไว้ให้สามารถ การสอนให้รู้จักวัตถุ เครื่องใช้ต่างๆ และวิธีประกอบการทำงานและธุรการแห่งอาชีพของช่างศิลปหัตถกรรมในทางเทคนิค เพื่อให้รู้เท่าถึงงานจะได้รู้จักพลิกแพลงแสดงความคิดได้โดยสะดวก 3. การสอนให้รอบรู้หลักวิชาและศิลปลักษณะต่างๆ ในทางทฤษฎีซึ่งเขานิยามกันว่าถูกต้องตามหลักจิตวิจิตรศาสตร์ aesthetic เพื่อให้สามารถเลือกเฟ้นประกอบการงานได้ในทางที่ถูกต้องและดีเลิศ และถ้าสามารถจะทำได้ก็จะได้คิดเพิ่มพูนนำพาศิลปวิชาช่างให้ก้าวหน้าต่อไปอีก

วิชาเหล่านี้เป็นศิลปวิธีที่สามารถจะสอนกันได้ทั้งนั้น แต่โดยลำพังสิ่งที่สอนกันได้นี้ การประกอบศิลปวัตถุจะเป็นผลสำเร็จดีจริงหาได้ไม่ นักเรียนยังจะต้องประลองให้บังเกิดความสามารถประกอบความคิด การคิดเห็นเป็นรูปขึ้นให้ได้โดยลำพังตนเอง และให้รู้จักวิธีแสดงฝีมือและความรู้สึกในน้ำใจ ให้เหมาะสมกับอุปนิสัยของตนเอง ในทางที่ถนัดและสะดวกที่สุด ซึ่งช่างศิลปทุกคน

จะต้องประลองค้นหากันเอาเอง จึงจะสามารถทำให้บังเกิดความขลัง Elan vital ให้ประกอบ
ศิลปนิมิต Creative Art กันขึ้นได้ดังนี้ การสอนวิจิตรศิลป์ที่ถูกต้องดีจริงๆแล้ว จะต้องมีการ
ที่รวมวิธีศึกษาทั้งสองนี้ตามส่วนที่สมควรกัน

เมื่อช่างศิลป์เขาประกอบทำศิลปวัตถุ สิ่งแรกที่เขาทำนั้น เขาต้องเริ่มด้วยความคิด คือ
การคิดเห็นเป็นรูปวัตถุที่เขาจะทำขึ้น อยู่ในสมองของเขาเสียขั้นหนึ่งก่อน ความคิดที่ว่านี้ไม่หมาย
ถึงเรื่องที่เขาจะเล่าอย่างเรื่องราวในสมุดหรือเรื่องที่ช่างเขียนเขาจะต้องเขียนเป็นภาพขึ้นประดับ
โบสถ์หรือระเบียง หรือเป็นรูปประกอบเนื้อเรื่องในสมุด อันไม่ใช่ "ความคิด" ของช่างศิลป์ที่เรา
หมายถึงในที่นี้ เป็นความคิดในเรื่องของนักนิพนธ์

ความคิดที่เราหมายถึงในที่นี้ คือ มูลลักษณะ Motive ที่เขาใช้ประกอบทำเป็นศิลปวัตถุขึ้น
ซึ่งเป็นรูปทรง เป็นสี เป็นปีก เป็นแผ่น เป็นส่วนต่างๆ การแสดงความคิดด้วยมูลลักษณะเหล่านี้
เป็นสิ่งสำคัญที่สุดในการประกอบศิลปวัตถุ และการรอบรู้ในศิลปวิธีต่างๆ ที่สามารถจะเรียนหรือ
สอนกันได้ นี้ ก็เป็นประโยชน์แต่เพียงให้ช่างศิลป์สามารถแสดงความคิดด้วยมูลลักษณะเหล่านี้
และให้สามารถสำแดงความรู้สึก อันมีอยู่ในดวงจิตต์ของเขาออกมาเป็นวัตถุให้ผู้ที่ดูหรือฟังแล้วเข้าใจ
ใจสังเกตเห็นได้โดยชัดเจน อันไม่ใช่สิ่งที่ทำให้สำเร็จได้ง่ายๆนัก

ภาวนามัยปัญญา Inspiration ที่นำช่างในอาการที่ประกอบความคิดนั้น ช่างไม่สามารถจะ
บังคับให้บังเกิดขึ้นเมื่อไรก็ได้ตามใจเขา คนบางคนกล่าวว่าเขาเป็นช่างศิลป์เขาจะทำงานของเขา
ยังไม่ได้ จนกว่าจะบังเกิดภาวนามัยปัญญารับมาเอง ซึ่งข้าพเจ้าเห็นว่า ถ้าเขาจะขึ้นรอปัญญากัน
เรื่อยไปก็ตายเปล่า ปัญญาจะเกิดขึ้นมาเองนั้นไม่ได้เลย ภาวนามัยปัญญาจะเกิดได้ก็แต่ผู้ที่หมั่น
คิด หมั่นประลอง หมั่นทำ ไม่หยุด ไม่หย่อน และปัญญานั้นจะไม่บังเกิดแก่ผู้ที่เกียจคร้าน ที่ได้แต่
นอนรอคอยให้เกิดปัญญาขึ้นมาเอง... ..ภาวนามัยปัญญาที่ว่ามานี้ เป็นผลมาจากความรู้ความ
ชำนาญและจากอุปนิสัยซึ่งเป็นสิ่งที่ริเริ่มให้ช่างสามารถประกอบศิลปวัตถุขึ้นได้ แต่ช่างศิลป์จะ
บังคับให้บังเกิดปัญญาขึ้นมาเองนั้น เขาทำไม่ได้อย่างใจดอก...

...เมื่อเด็กเอาดินสอหรือ "เครยอง" มาขีดเขียนอะไรเล่น เช่นเขียนเป็นว่าจูปา เป็นต้น
นั้นเป็นอาการประกอบความคิดของเด็กที่เดียว พอคิดอะไรขึ้นมา เด็กก็มักจะพยายามขีดเขียน
เป็นอาการประกอบความคิดสนับสนุนไปพร้อมกันกับสิ่งที่นึกอยู่ในน้ำใจ โดยไม่กระดากหรืออับ
อายใครอย่างใดเลย แต่เมื่อถึงเวลาเปลี่ยนอายุ เมื่อเด็กกลายเป็นหนุ่มเป็นสาวกันขึ้น ชักกระดาก
กันขึ้นมาแล้ว และเกิดความอายด้วยอาการต่างๆนาๆจึงพากันทั้งอาการแสดงความรู้สึกในน้ำใจ
อย่างเปิดเผยที่ได้เคยเป็นมา โดยฝีมือในทางขีดเขียนเป็นรูปเป็นภาพ และโดยมากมักจะหันไปใช้
เพลงยาว เป็นวิธีแสดงความคิดที่พรั่งอยู่ในน้ำใจ ซึ่งกลายเป็นความลับกันไปแล้ว ลักษณะ
จิตตศาสตร์ที่ว่ามานี้เป็นความจริง และก็คงจะสังเกตเห็นได้กันบ้างแล้วทุกคน ผู้ที่เป็นช่างศิลป์
แทบทุกคนก็คงจะจำได้เหมือนกันว่าสิ่งที่เราเคยขีดเขียนเล่นกัน เมื่อเรายังเป็นเด็กๆกันอยู่นั้น มัก
จะเวียนมาเป็นปัจจัยให้เราประกอบเป็นความคิดกันบ่อยๆ และเราก็มักจะปรับปรุงแต่งเติมความ
คิดเหล่านั้นกันอยู่เสมอๆตลอดมาเป็นลำดับ ผลของการประกอบความคิดเห็นเช่นที่ว่ามานี้ได้

ปรากฏเป็นภาพ เป็นรูปหุ่น และศิลปวัตถุสำคัญๆ กันไปแล้ว เมื่อช่างศิลปเติบโตขึ้น ก็มียุเป็นอันมากการประลองฝีมือของช่างศิลป์ที่เราว่าสอนกันไม่ได้นั้น ก็คล้ายกันกับการประกอบความคิดไปพร้อมๆ กันกับมืออย่างอาการกระทำของเด็กๆ ดังที่วามมาแล้ว จึงเป็นทางที่ช่างศิลป์เขาประกอบความคิดและความชำนาญให้ “ปัญญาแตกได้” โดยไม่ต้องมีผู้ใดสั่งสอนให้เลยและที่จริงก็ไม่มีผู้ใดสามารถสอนให้เขาได้ เพราะอาการเช่นนั้นมันต้องเป็นการประลองทำด้วยความคิดและฝีมือ อันบังเกิดจากน้ำใจและดวงจิตต์ โดยฉับพลันออกมาเอง...

...เมื่อเทียบความตามที่ว่ามานี้แล้ว การสอนวิจิตรศิลป์นั้นเราสอนกันได้ก็แต่ในทางทฤษฎี และวิชาเทคนิคต่าง ๆ ส่วนการประกอบความคิดนั้น ถึงแม้ว่าอาจารย์จะพยายามอธิบายให้ศิษย์สักเท่าไรก็ไม่มีผลดี จะกลับกลายเป็นโทษ และตัดความสามารถของศิษย์เสียด้วยซ้ำ ศิษย์อาจเข้าใจผิดได้ต่าง ๆ นานา เพราะในชั้นต้นก็ยังไม่คุ้นเคยกันกับภาษาของช่างศิลป์ อันประกอบมูลด้วยลักษณะต่างๆ เป็นเส้น เป็นรูปทรง เป็นสี เป็นปีก เป็นแผ่นคล้ายๆ กันกับภาพสมมุติ หรือเครื่องหมายสมมุติ สิ่งที่อาจารย์พอจะทำได้ก็มีแต่เพียงแนะนำให้นักเรียนเข้าใจทีละเล็กละน้อยไปก่อน เมื่อคุ้นเคยกันเข้าบ้างแล้ว จึงค่อยเพิ่มวิชาให้ยากขึ้นทวีขึ้นเป็นลำดับกันไป การชักใช้ไต่ถามฟังความเห็น และสังเกตวิธีที่อาจารย์เขาประกอบความคิดกันนั้น เป็นวิธีบำรุงปัญญาความรู้ได้ดีที่สุด โอกาสให้ได้พบปะสนทนากันกับผู้ชำนาญ และคุ้นเคยกับการงานแห่งอาชีพมากกว่าตัวเราเอง ทุกๆ วัน และโอกาสให้ได้พบปะสนทนากันกับช่างศิลป์ และช่างหัตถกรรมทุกประเภทงาน ก็เป็นวิธีประกอบปัญญาให้แก่ นักเรียนช่างศิลป์ได้ไม่น้อยไปกว่าสมุดและตำราที่เราไม่มีไว้สำหรับอ่าน และพลิกดู...

ศิลป ศาสนา และมหาชน

ศิลปนั้น ก็ไม่ผิดอะไรกันกับพระศาสนา ศิลปและศาสนาจะเจริญขึ้นในประเทศใดได้ ก็โดยความเลื่อมใสของมหาชน ประเทศใดไม่มีศิลป ศิลธรรมของคนในประเทศนั้น ก็ไม่ผิดอะไรกันกับคนในประเทศที่ไม่มีศาสนา จะนับว่าประเทศนั้นมีอารยธรรมอันบริบูรณ์นั้นไม่ได้...

...ศิลปวัตถุนั้นเป็นสิ่งที่ประกอบทำขึ้นด้วยการพิจารณาสังเกตเลือกเฟ้น และจดจำทำขึ้นไว้ด้วยความสุขุม ให้เป็นวัตถุอันถาวร ไม่วอกแวกฟางฝ้ายเหมือนดาเห็น และต้องเป็นสิ่งที่ดีพอที่จะจูงตาและจับใจผู้ดู ชวนให้พิจารณาพิศดู แล้วทำให้บังเกิดรสซึมซาบเข้าไปในดวงจิตต์ ให้เกิดความชื่นบานสำราญใจหรือเศร้าโศก หรือเลื่อมใสได้ประดุจหัวข้อสำคัญแห่งพระศาสนาอันสามารถจะยึดนำใจมนุษย์ไว้ได้...

...ในขณะนี้ วิจิตรศิลป์ หรือคณะช่างศิลปหัตถกรรมแห่งประเทศไทยเรามีวงแคบที่สุด ถ้าเอาวงการของเราไปเปรียบกันกับคณะช่างศิลปแห่งมหาประเทศที่รุ่งเรืองทางคุณภาพเช่นนี้แล้ว ก็เท่ากันกับเอาน้ำหยดเดียวไปเปรียบกันกับมหาสมุทร ถึงกระนั้น คนในประเทศเราก็ก็น่าจะค่อยๆ โตถึง

การช่างไทย คือ "วิจิตรศิลป์สยาม" ซึ่งเรารู้สึกกันอยู่ทุกคนว่าเป็นส่วนสำคัญของวัฒนธรรมของเรายังเหลืออยู่ และที่ยังจะพอคุ้ยคว้าเอาได้บ้าง แต่ตัวอย่างที่เราชอบवादชาวต่างประเทศเขานั้น โดยมากก็หาใช้ฝีมือของคนสมัยนี้ เป็นฝีมือของคนในยุคก่อนๆ เขา และคนในสมัยเรานี้ก็ไม่มีโอกาส หรือความสามารถในทางศิลปพอที่จะทำได้เท่าเทียมกันกับงานที่เขาได้ทำขึ้นไว้...

...ถึงแม้ว่า คนในสมัยนี้จะไม่เห็นความสำคัญของวิจิตรศิลปก็ดี เราไม่ยอมเชื่อเสียเลย่วาวิจิตรศิลปของเราจะซาโถมลงจนศูนย์หายไปเสียสิ้น ถึงแม้ว่าอุปสรรคอันร้ายกาจจะบังเกิดขึ้น หรือผู้ใดที่ใจชั่วจะทำลายศิลปวัตถุทั้งหลายให้หมดสิ้นทั่วทั้งประเทศ แต่เมื่อความปรารถนาของมหาชนหันกลับมาหาสิ่งที่ให้ความสุขแก่ดวงจิตต์และน้ำใจ มากกว่าสิ่งที่กำเนิดความทุกข์กายและโรคสมบัติ เมื่อความสามารถของช่างหัตถกรรมเข้มแข็งขึ้นมา และเมื่อปัญญาและความคิดของช่างศิลปปราชญ์เปรี๊ยะพร้อมเพรียงกันขึ้นมาใหม่อีกคราวหนึ่งแล้ว "วิจิตรศิลป์สยาม" ก็จะฟื้นขึ้นมาใหม่ด้วยเหมือนกัน แต่แน่ละศิลปใหม่ของเรานั้น อาจไม่มีเชื้อศิลปสยามเดิมติดเสียเลย แต่ก็จำเป็นจะต้องมีลักษณะ หรือเชื้อศิลปอย่างใดอย่างหนึ่งมาเจือจานเป็นชนวนที่ต่อเชื่อมเป็นพิชพันธ์ให้บังเกิดมีศิลปขึ้นในประเทศนี้อีก ถ้าศิลปสยามของปู่ย่าตายายของเราจะสาปศูนย์ไปเสียทีเดียวดังศิลปแห่งชนชาวอเมริกาเดิม อันเป็นสิ่งที่น่าเสียดายเป็นนักหนา ศิลปสยามอันจะบังเกิดมีขึ้นมาใหม่อีกนั้น ก็อาจมีลักษณะและทำนองอย่างศิลปแห่งยุโรป ดังที่ได้เป็นมาแล้วในอเมริกาก็อาจเป็นได้ แต่นั่นแหละ ใครบ้างจะไม่เสียดายวิจิตรศิลปอันมีลักษณะพิเศษของประเทศเราที่ได้เคยใช้กันมา ถึงแม้ว่าเราจะผูกพันเสียดายในศิลปลักษณะเดิมของเราสักเท่าไร เราก็ไม่หมายจะหันกลับไปอยู่ติงอย่างกฎของพระสงฆ์ที่วัดโพธิ์ หรืออยู่เรือนชะนิดที่ใช้ได้จนเป็นกะโณกันต่อไปอีก ศิลปของเราจะต้องเป็นศิลปที่ประกอบขึ้นด้วยวิชาเทคนิคที่ทันสมัย แต่มีลักษณะเป็นไทยแท้ๆ คือไม่เหมือนศิลปลักษณะแห่งประเทศใดๆ เท่าศิลปลักษณะไทยที่เรานิยมและได้เคยใช้กันมาแล้ว

ใครเลยจะทำนายได้ว่า ภายหน้าศิลปในประเทศเราจะขยายตัวไปอย่างไร? ที่พอจะทราบได้ก็คือ ลักษณะของศิลปในอนาคตนั้นจะคล้อยตามวัฒนธรรม และความนิยมของมหาชนซึ่งจะเป็นผู้นำไป และไม่ใช้ตามความนิยมของช่างศิลปเท่านั้น นั่นเป็นของแน่ทีเดียว...

...ในขั้นต้น อย่าไปหมายถึงวิจิตรศิลปกันนักเลย เราควรจะหมายถึงแต่เพียงคุณภาพของช่างหัตถกรรมพื้นเมือง อันจำเป็นจะต้องปรับให้มีไว้เป็นมาตรฐานอันสมควรเสียก่อน เมืองงานขั้นนี้ดีขึ้นเป็นลำดับกันไปจนถึงมาตรฐานอันดีเลิศแล้ว วิจิตรศิลปก็จะมีกำเนิดตามหัตถกรรมขึ้นมาเองจากพวกช่างหัตถกรรมนั่นเอง ดังที่ได้เป็นมาแล้วในสมัยก่อนๆ การที่เริ่มปรับปรุงด้วยฝึกช่างศิลปก่อนช่างหัตถกรรมนั้น เป็นความคิดที่ได้กระทำกันมาในประเทศเราในอาชีพทั้งหลายแทบทุกประเภทคือ หัตถคนชะนิดชื่อนี้ก่อนคนก็จะลงมือทำงาน ผลสุดท้ายก็ไม่มีใครอยากเป็นคนที่จะลงมือทำงาน นั่นก็เป็นธรรมชาติของมนุษย์ แต่ผลร้ายไปตกอยู่ที่ภาคชีพของประเทศที่เราจะไม่มีช่างหัตถกรรมที่มีฝีมือกันกับเขาได้ และจะต้องใช้ช่างต่างประเทศในทางหัตถกรรมกันตลอดไป ศิลปของเราก็จะไม่มีลักษณะอันเป็นไทยแท้ๆ กันได้เลย...

...วิจิตรศิลป์ในประเทศนี้จะรุ่งเรืองขึ้นจากโรงเรียนวิจิตรศิลป์และโรงเรียนช่างหัตถกรรมเท่านั้นไม่ได้เลย นอกจากจะมีการอบรมมหาชนให้รู้จักเลื่อมใสในศิลป สนับสนุนไปด้วยกัน โรงเรียนเหล่านั้นย่อมขาดสัมพันธ์อันจำเป็นสำหรับต่อเชื่อมระหว่างมหาชน คณะช่างหัตถกรรมและโรงเรียนศิลป ความนิยมเลื่อมใสในศิลปและวัฒนธรรมของประเทศเราจะเจริญอย่างไรได้?

วิจิตรศิลป์น้อย (Minor Fine Arts) เช่น วรรณคดี และดนตรีนั้น อาจรุ่งเรืองขึ้นได้ไม่น้อยในหมู่ผู้วิเศษ (Genius) ที่ฉลาดเฉลียวทันๆกันสักสองสามคนเท่านั้น โดยไม่ต้องอาศัยความนิยมของมหาชนสนับสนุนไปด้วยเลย เช่น ในสมัยของเพทราด หรือรับเลย์ หรือในรัชกาลที่ 2 เป็นต้น ส่วนวิจิตรศิลป์ใหญ่ (Major Fine Arts) คือ ช่างปั้นสลัก จิตรกรรม และสถาปัตยกรรม ซึ่งเป็นงานชนิดนุ่มหนืด อันประกอบขึ้นเป็นรูป เป็นทรง เป็นปีก เป็นแผ่น ที่จำจะต้องอาศัยความสังเกตพิเคราะห์ดูด้วยนัยน์ตา อันได้เคยรับความฝึกฝนจนชำนาญมาบ้างแล้ว จึงจะดูแล้วรู้จักเห็นได้เข้าใจได้ และโดยที่วัตถุเหล่านั้นเป็นสิ่งที่ทำตามนุษย์อยู่ ถึงแม้แต่จะไม่ยากดูก็ต้องเห็นเช่นนั้นแล้ว จึงเป็นการจำเป็นที่วิจิตรศิลป์ประเภทนี้ จะต้องอาศัยมหาชนที่ได้รับความอบรมในทางศิลป รู้จักดู แล้วแลเห็นได้ เข้าใจได้กับเขาจริงๆ...

...วิจิตรศิลป์ศึกษาอย่างที่เราหมายถึงนั้น ต้องเป็นการทำงานที่สามารถนำวัฒนธรรมและอุตสาหกรรมของประเทศทุกชนิด ไปสู่ความเจริญเท่าเทียมเสมอกันกับช่างต่างประเทศเขา และถ้าจะทำได้ ก็จะต้องหมายให้คุณภาพและความสามารถเยี่ยมขึ้นไปกว่าเขาเสียอีก เพราะฉะนั้นเราจึงจำต้องเน้นว่า ผู้ที่จะเป็นช่างศิลป์กับเขาแล้ว จึงจำเป็นจะต้องเลือกสรรแค่เฉพาะแต่ผู้ที่อุดมด้วยการศึกษาอย่างบริบูรณ์ และจะต้องเป็นผู้ที่มีอุปนิสัยเป็นช่างศิลป์จริงๆที่แสดงให้เห็นได้ชัดเจนแล้ว การสมัครเข้ามาเป็นช่างศิลป์นั่นเอง ก็ควรจะเป็นการกระทำด้วยความเลื่อมใส อันจะอดกลั้นไว้ไม่ได้แล้ว อย่างพระสงฆ์ที่ทาสละได้หมดสำหรับพระศาสนา ช่างศิลป์ของเราก็จะต้องสละได้หมดสำหรับการนฤมิตคิดทำของ และเพื่อศิลป์เท่านั้น ไม่สนใจโยติในลาภยศอำนาจวาสนาหรือการบ้านการเมืองอย่างไรเลย เราจะยังชีวิตอยู่เพื่อศิลป์ ซึ่งเราถือว่าเป็นศาสนาของเราเช่นนั้นแล้ว ความรุ่งเรืองในทางศิลปแห่งประเทศไทย ก็คงไม่ไกลไปนัก แต่ก็คงไม่เป็นผลสำเร็จได้เลย ถ้ามหาชนไม่เข้าใจจุดหมายของพวกเราดังว่ามานี้

ในการประกอบอาชีพของช่างศิลป์ต่อไปภายหน้า ขอให้นักเรียนและช่างศิลป์ทุกคนตรึกตรองด้วยความเพ่งเล็งไปให้ไกลสักหน่อยหนึ่ง และคิดดูทางได้ทางเสียแห่งอาชีพของท่านว่า

(1) ในการประกอบทำศิลปวัตถุต่างๆขึ้นนั้น ถ้าเราจะคิดทำของให้ใช้ได้เหมาะเจาะจริงๆแล้ว เป็นการจำเป็นที่สุดที่เราจะต้องรู้จักตลาดและความประสงค์ของผู้ซื้อ ตลาดสินค้าของเรามีแล้วหรือไม่? อยู่ที่ไหนกัน? ของที่เราจะประดิษฐ์คิดทำขึ้นนั้น เราจะทำขึ้นทำไมกัน? เราจะเรียนศิลปวิชาเหล่านี้ไปเพื่อทำรูปหุ่นไปตั้งเกะกะอยู่ตามมุมห้อง และเขียนรูปเข้ากรอบไว้ไปเที่ยวติดตามหอแสดงในพิพิธภัณฑ์อย่างฝรั่งเรียกกันว่า "อาคาเดมี" เช่นนั้นหรือ? ถ้าเช่นนั้นแล้วโรงเรียนวิจิตรศิลป์ของเราก็มีจุดหมายอย่างโรงเรียนวิจิตรศิลป์ของมหาประเทศเขาอย่างเต็มที่ คือ ไม่

หมายประกอบประโยชน์อย่างใด นอกจากการเรียนวิจิตรศิลป์ไว้สอนนักเรียนช่างศิลป์ให้ไปสอนวิจิตรศิลป์ให้นักเรียนช่างศิลป์สอนวิจิตรศิลป์ให้นักเรียนช่างศิลป์ ฯลฯ กันต่อไป และเรียกลงไปทุกที เหมือนตัวเลข 0,999,999 ไม่รู้จักเต็มหน่วย เพราะวิชาที่เราเรียนไปนั้น จะไม่มีโอกาสประกอบเป็นศิลปนฤมิตอันเป็นประโยชน์แห่งชีวิตเราจริงๆเลย ศิลป "อาคาเดมิก" นั้นดีสำหรับประเทศที่รุ่งเรืองทางโภชนา และอุตสาหกรรมแล้ว แต่ประเทศเราต้องการศิลปนฤมิต ศิลปอุตสาหกรรมและตลาด ซึ่งเรามีแล้วหรือไม่?

(2) เราเรียนเป็นช่างศิลป์ อันหมายถึงผู้ใช้ความคิดทำและออกแบบอย่าง แบบอย่างที่เราประกอบขึ้นนั้น ช่างหัตถกรรมเขามีหน้าที่เป็นผู้ประกอบทำขึ้นด้วยความชำนาญ ช่างหัตถกรรมที่เราจะต้องร่วมมือด้วยนั้น อยู่ที่ไหน? มีประเภทใดบ้าง? เราควรจะรู้จักความสามารถของเขาว่าเขาเป็นไทย หรือเป็นช่างต่างประเทศ? ถ้าเป็นช่างต่างประเทศ ช่างเหล่านั้นเขาเข้าใจศิลปลักษณะสยามได้ดีหรือไม่? ถ้าไม่เข้าใจ เราควรจะผูกแบบโดยอนุโลมตามเป็นทำนองของช่างต่างประเทศพวกนั้นหรือไม่? เราจะทำเช่นนั้นได้ดีจริงๆหรือไม่? หรือเราจะควรทำศิลปวัตถุพันทางคือ ออกแบบเป็นไทยแต่ใช้ฝีมือเป็นเทศกันเรื่อยไป? ถ้าเราจะใช้ช่างหัตถกรรมที่เป็นไทย ช่างพวกนั้นเขาประกอบการศึกษาและหัดฝีมือทางปฏิบัติงานกันที่ไหน? อย่างไร? จึงจะมีฝีมือทั้งคุณภาพและสามารถพอที่จะทำการงานตามแบบ และตัวอย่างของเราได้ดีจริงๆ

(3) เมื่อเราสำเร็จการศึกษาในทางทฤษฎีจากโรงเรียนแล้ว เราจะไปเรียนปฏิบัติงานกันที่ไหน? เราจะไปประกอบอาชีพกันอย่างไร? ในสำนักงานโรงงาน หรือสถานใด? จะยึดเยียดกันเข้าไปทำราชการกันเรื่อยไปหรือไม่? หรือจะหาญออกไปลองสู้ช่างต่างประเทศที่ยึดตลาดกันไว้หมดแล้ว? ช่างต่างประเทศพวกนั้น หรือเขาจะยอมสอนวิธีปฏิบัติงานให้แก่เรา? เมื่อเขารู้กันอยู่แล้วว่าเราจะไปคิดแย่งงานมาจากเขา นอกจากช่างต่างประเทศพวกนี้แล้ว นักเรียนช่างยังต้องสู้อาจารย์ที่เคยสอนเรามา สู้โรงเรียนที่เราได้เคยเรียนวิชากันมา เหมือนเด็กที่ต้องคิดสู้บิดามารดาของตนเอง...

...ว่าถึงช่างศิลป์โดยจะเพาะแล้ว ปัญหาที่เป็นหรือตายกันจริงๆนั้น อยู่ที่ตลาด อยู่ที่การฝึกสอนช่างหัตถกรรมพื้นเมือง และอยู่ที่สำนักงานหรือโรงงาน หรือคณะหัตถกรรมและพาณิชย์ การที่จะจัดการควบคุมกันประกอบอาชีพ และเพื่อขึงเอาอิสระภาพในทางหัตถกรรมคืนมาให้ช่างไทย ปัญหาเหล่านี้ข้าพเจ้าก็ได้เคยคิดแก้ไขบ้างแล้ว แต่จำจะต้องขอให้ท่านผู้มีน้ำใจเลื่อมใสในศิลปจริงๆทุกคน ได้โปรดสนับสนุนช่วยกันคิดแก้ไขปรับปรุงกันไปจนเป็นผลสำเร็จให้จงได้ เพื่อพื้นวัฒนธรรมและศิลปสยามให้กลับรุ่งเรืองทันสมัยขึ้นมา และภายหน้าจะได้เจริญขึ้นเป็นลำดับกันต่อไป

ตัดตอนมาจาก: ม.จ. อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร, "คำแนะนำนักเรียนช่างศิลป์ในวิจิตรศิลป์ศึกษา." เรื่องเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม. พิมพ์เป็นที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพ, กรมศิลปากร พ.ศ. 2478, 103-147.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่ตัดตอนมาจากข้อเขียนซึ่งเรียบเรียงจากคำบรรยายของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ กฤดากร เมื่อปี พ.ศ. 2476 แม้ผู้บรรยายมุ่งที่จะให้ความรู้เรื่องแนวทางการศึกษาศิลปะแก่นักเรียนช่างศิลป์ก็ตาม แต่เนื้อความก็ครอบคลุมไปถึงทัศนคติของคนร่วมสมัยที่มีต่องานศิลปะ ซึ่งส่งผลอย่างยิ่งต่อความตกต่ำของงานศิลปะและการช่างไทยในขณะนั้น ในประเด็นหลังนี้จะมีน้ำหนักไม่น้อยในเนื้อหาของการบรรยาย และโดยเนื้อแท้แล้วเรื่องนี้น่าจะเป็นประเด็นหลักเสียด้วยซ้ำ ทั้งนี้ การสรุปความในตอนท้ายของการบรรยายก็มีความชัดเจนอยู่ และอาจเป็นด้วยเหตุผลที่ต้องการสื่อความข้อนี้ต่อคนในวงที่กว้างออกไป หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์จึงเรียบเรียงคำบรรยายนี้ออกมาเป็นข้อเขียน และนำมาเผยแพร่ในวารสารวิทยาสารในปีเดียวกันนั่นเอง

ความมุ่งหมายที่จะเผยแพร่ความรู้ความเข้าใจต่อศิลปะเพื่อกระตุ้นให้คนส่วนใหญ่หันมาส่งเสริมงานศิลปะและหัตถกรรมของช่างไทยนั้น หากพิจารณาจากข้อเขียนนี้อาจกล่าวได้ว่า หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ทำด้วยความตั้งใจและเต็มใจเป็นส่วนตัว แต่ในขณะเดียวกัน บทบาทดังกล่าวก็เกี่ยวพันโดยตรงกับหน้าที่ในงานของท่านด้วย หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ศึกษาวิชาสถาปัตยกรรมจากประเทศฝรั่งเศส เมื่อครั้งที่วิชานี้ยังสอนรวมกับวิชาการศิลปะแขนงอื่นๆ เช่น จิตรกรรม และประติมากรรม ในสถาบันศิลปะ Ecole des Beaux-Arts ในปารีส ท่านจึงมีความรู้และได้ฝึกฝนมาในทางศิลปะด้วย หลังจากนั้นก็เข้ารับราชการในกรมศิลปากร ซึ่งขึ้นอยู่กับกระทรวงวัง ตั้งแต่ พ.ศ. 2459 จนกระทั่งกรมศิลปากรย้ายมาสังกัดในราชบัณฑิตยสภา เมื่อ ปี พ.ศ. 2469 ก็ได้เลื่อนเป็นผู้อำนวยการศิลปากรสถาน และอยู่ในตำแหน่งนี้จนกระทั่งถึงแก่กรรม เมื่อ ปี พ.ศ. 2477 ข้อเขียนที่คัดมาในตอนต้นจึงเป็นผลงานในขณะที่ท่านอยู่ในตำแหน่งซึ่งเทียบเป็นอธิบดีกรมศิลปากรในปัจจุบัน นอกจากข้อเขียนนี้แล้ว ยังมีบทความอีกหลายตอนที่เขียนและเผยแพร่ในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน¹ ซึ่งว่าด้วย สถาปัตยกรรม ศิลปะ และหัตถกรรม อาทิ “สถาปัตยศึกษา” “สหกรณ์หัตถกรรม : บันทึกการประลองหาอิสระภาพในทางหัตถกรรมดินแก่สยามประเทศ” และ “วิชาวาดเขียนกับการศึกษา” เป็นต้น ข้อเขียนเหล่านี้ รวมทั้งบทความที่คัดมาข้างหน้านั้น เป็นสิ่งยืนยันที่ดีว่า อธิบดีกรมศิลปากรท่านนี้ตระหนักดีถึงหน้าที่ของท่านซึ่งจะต้องเร่งฟื้นฟูบำรุงงานศิลปะของช่างไทย ซึ่งท่านก็ลงมือเป็นส่วนตัวด้วยการเขียนบทความเหล่านี้ขึ้น

ข้อเขียนของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ชิ้นนี้ ให้ภาพที่ค่อนข้างชัดเจนว่า ศิลปะของไทยในช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงการปกครองนั้นกำลังอยู่ในภาวะที่วิกฤต และงานศิลปะของไทยมีวงจำกัดอยู่ในเรื่องของความปราณีต และขาดแคลนผู้รู้ แต่สิ่งที่เป็นปัญหาหนักก็คือ ในระดับที่รอรลงไปจากวิจิตรศิลป์ในชั้นงานฝีมือของช่างก็ตกต่ำลงด้วยจน “ช่างต่างประเทศเข้ามายึดตลาดไปหมด

¹ กรมศิลปากรได้รวบรวมข้อเขียนของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ที่เคยพิมพ์เผยแพร่ในหนังสือจดหมายเหตุสมาคมสถาปนิกสยาม ไทยเขมรรวมชาว และวิทยาสาร ระหว่างปี พ.ศ. 2476 ถึง 2477 มารวมในหนังสือ ชื่อ “เรื่องเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม” พิมพ์เป็นที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพ พ.ศ. 2478

แล้ว" เราควรพิจารณาด้วยว่า ภาพจากมุมมองของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ในบทวิจารณ์นี้ตั้งอยู่บนจุดยืนจากประสบการณ์ของการทำงานกับช่างในทางสถาปัตยกรรม ในบทความเรื่อง "สถาปัตยศึกษา" ความตอนหนึ่งอธิบายไว้ว่า ช่างหัตถกรรมจีนเข้ามาเปิดตลาดก่อสร้างจากไทยไปเสียหมด เพราะมีการนำช่างจีนมาสร้างงานตามพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 และเมื่อความนิยมแบบตะวันตกตามติดกันเข้ามา นายช่างออกแบบชาวตะวันตกก็รับเอาช่างหัตถกรรมจีนไปใช้ เพราะช่างไทยร่วงโรยกันหมดเสียแล้ว² ในข้อเขียนดังกล่าวชี้ชัดว่า การประเมินว่าช่างไทยตกต่านั้น หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์มองจากช่างฝีมือในทางก่อสร้าง แล้วจึงค่อยขยายวงออกไปสู่งานของช่างหัตถกรรมอื่นๆ เมื่อเราพิจารณาว่า ความนิยมรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกที่ค่อยๆ เพิ่มขึ้น ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ที่ครอบคลุมไปถึงเชื้อพระวงศ์และขุนนางด้วย นี้อย่อมหมายรวมถึงความนิยมในวัตถุ สิ่งของ เครื่องใช้ในแบบตะวันตกที่เพิ่มสูงขึ้นด้วยเช่นเดียวกัน เมื่อรสนิยมของผู้อุปถัมภ์งานช่างไทยกลุ่มสำคัญเปลี่ยนทิศไปเช่นนี้ ความเห็นของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ที่ว่างานช่างไทยตกต่ำลงก็คงมีความจริงไม่น้อย อย่างไรก็ตาม สิ่งที่เราควรตระหนักก็คือ ความนิยมในศิลปะตะวันตกที่ถูกยอมรับว่าเป็นเครื่องแสดงความทันสมัยและความก้าวหน้านั้นหมายถึงว่าความนิยมนี้ได้กลายมาเป็นเกณฑ์หรือมาตรฐานวัดความก้าวหน้า ดังนั้นรูปแบบและลักษณะของศิลปะใดที่ไม่เข้าตามเกณฑ์ก็ย่อมถูกระบุว่า "ล้าหลัง" หากเราจะพิจารณาภาพรวมของงานศิลปะและงานฝีมือของช่างไทยในช่วงเวลาดังกล่าวให้ชัดเจนขึ้นแล้ว ก็ควรมองอีกด้านหนึ่งด้วยว่า งานช่างไทยมีลักษณะที่สนองรูปแบบวิถีชีวิตของคนไทยมาแต่เดิม และไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อแข่งขันทางการค้ากับต่างประเทศ หากจะมีการแข่งขันกันบ้างก็เป็นแต่เพียงการแข่งขันฝีมือของช่างภายใต้กรอบแนวคิดทางศิลปะแบบเดียวกันภายในประเทศเท่านั้น ส่วนความเสื่อมลงของศิลปะและการช่างนั้นเกิดขึ้นจากกระบวนการทางสังคมที่ขาดผู้อุปถัมภ์และนำไปสู่การขาดความนิยมในที่สุด เพราะรูปแบบเก่าไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิตแบบใหม่ที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ในท้ายที่สุดการพิจารณาในประเด็นนี้ เราควรตระหนักด้วยว่าเกณฑ์ที่หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ใช้ประเมินผลงานศิลปะและงานช่างไทยก็เป็นเกณฑ์ที่อิงอยู่กับรสนิยมแบบตะวันตกนั่นเอง

ความในตอนต้นกับตอนท้ายของบทวิจารณ์นี้มีความที่ดูแย้งกันในตัวอยู่บ้าง เมื่ออ่านบทวิจารณ์นี้แล้ว เราอาจสรุปว่า ทักษะของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ต้องงานศิลปะนั้น เน้นหนักไปในเรื่องของความสามารถด้านทักษะและฝีมือเชิงช่าง และที่สำคัญ เป็นทักษะที่มุ่งมอง "ประโยชน์" ของงานศิลปะเป็นหลัก แม้คำอธิบายถึงศิลปะในตอนต้น ผู้เขียนดูจะให้ความสำคัญกับความคิดและการสร้างสรรค์อย่างมาก และถึงกับย่ำว่า ความประณีตและความสามารถทางเทคนิค ตลอดจนความสามารถในการเลียนแบบถ่ายทอดจากธรรมชาติ หรือแม้แต่การยึดถือความงามเองก็ตาม ก็ยังไม่ใช่การเข้าถึงความหมายของศิลปะ หากต้องเป็นการสั่งสมประสบการณ์จากการปฏิบัติจนถึงขั้น "ปัญญาแตกออกไปได้" จึงจะเล็งเห็นความหมายของศิลปะ นอกจากนี้ยังเน้นความสำคัญของการสร้างสรรค์ที่ก้าวไปถึงขั้นของการแสดงออกเฉพาะตัวด้วย การแสดงทัศนคติต่อศิลปะดังกล่าวนี้เป็นสิ่งที่น่าสังเกตอย่างยิ่ง เพราะนี่อาจเป็นครั้งแรกๆ ในสังคมไทยที่มีการแสดงความคิด

² ช่างแล้ว, หน้า 32-33

เห็นต้องงานทัศนศิลป์ในทิศทางนี้ และถูกระบุไว้อย่างชัดเจนโดยบุคคลที่เป็นคนไทย โดยเฉพาะ หากเราตระหนักในเบื้องต้นว่า ข้อเขียนนี้เผยแพร่ในปี พ.ศ. 2476 เมื่อศิลปะร่วมสมัยยังไม่ก่อตัว ขึ้นด้วยซ้ำ อย่างไรก็ตาม ความในตอนท้ายหลังจากที่กล่าวถึง "ศิลปะ ศาสนา และมหาชน" หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์กลับแสดงทัศนะไปในทิศทางที่ไม่เห็นด้วยกับการส่งเสริมการศึกษาวิจิตรศิลป์ โดยเฉพาะ จิตรกรรม และประติมากรรม โดยให้เหตุผลว่า เป็นศิลปะที่ยังไม่ก่อประโยชน์ และ "ดีสำหรับประเทศที่รุ่งเรืองทางโภชนาและอุตสาหกรรม" แล้วเท่านั้น พิจารณาจากข้อเขียนนี้ เราสรุปเพิ่มเติมได้ว่า ในทัศนะของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์นั้น "มหาชนส่วนใหญ่ยังขาดความเข้าใจและยังไม่มีความพร้อม" ท่านจึงระบุว่า "ในขั้นต้น อย่าไปหมายถึงวิจิตรศิลป์กันนักเลย เราควรจะหมายถึงแต่เพียงคุณภาพของช่างหัตถกรรมพื้นเมือง" ในแง่นี้ ผู้เขียนอาจประเมินสังคมไทยในเรื่องของความพร้อมที่จะเรียนรู้ศิลปะไว้ค่อนข้างต่ำ³ สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ หลังจากข้อเขียนนี้เผยแพร่ไปแล้ว 1 ปี หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ก็ถึงแก่กรรมในเดือนกุมภาพันธ์ ปี พ.ศ. 2477 และในปีเดียวกันนี้เอง ที่โรงเรียนประณีตศิลปกรรมได้ถือกำเนิดขึ้นในสังกัดของกรมศิลปากร และได้พัฒนาต่อมาเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในที่สุด พัฒนาการของการศึกษาศิลปะจากช่วงเวลาของบทวิจารณ์นี้มาจนถึงปัจจุบัน อาจเป็นเครื่องยืนยันที่ดีว่า สังคมไทยขณะนั้นมีความพร้อมที่จะรับและเรียนรู้ศิลปะในทิศทางใหม่เพียงใด

สิ่งที่น่าพิจารณาประการหนึ่งก็คือ ทัศนะของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ที่มุ่งมองศิลปะในแง่ที่เป็น "ผลผลิต" ทางสังคม แม้ความบางตอนจะแสดงความเห็นให้มีความสำคัญกับศิลปะในฐานะที่เป็นเครื่องยกระดับสติปัญญาก็ตาม แต่โดยภาพรวมแล้ว อาจกล่าวได้ว่า หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์มีทัศนะค่อนข้างไปในทางที่มุ่งมองประโยชน์ที่เป็นรูปธรรมจากศิลปะ ในเรื่องนี้ หากเราพิจารณาสถานะของงานศิลปะและงานช่างไทยตามที่ผู้เขียนอธิบาย ก็อาจเห็นเหตุผลที่ว่า เพราะเหตุใดผู้เขียนจึงต้องกระตุ้นให้สังคมไทยหันมาสนับสนุนกันเองมากขึ้น แต่สิ่งที่น่าสังเกตในประเด็นนี้อยู่ในจุดที่ว่า เพราะเหตุใดผู้เขียนจึงต้องกระตุ้นด้วยการผูกโยงศิลปะ ศาสนา และมหาชนเข้าด้วยกัน เนื้อความหลังจากที่ยกเรื่อง ศิลปะ ศาสนา และมหาชนขึ้นมาแล้ว หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ก็ย้ำถึงศิลปะในฐานะที่เป็นเครื่องแสดงถึงความเจริญทางวัฒนธรรมและอารยธรรมของประเทศ จนมาลงท้ายที่การแย่งชิงเอาอิสรภาพทางช่างคืนจากชาวต่างประเทศ ตามทัศนะดังกล่าวนี้ ผู้เขียนยกศิลปะให้มีบทบาทสูงและสำคัญจนราวกับเป็นกิจกรรมของการ "สร้างชาติ" หากพิจารณาตามข้อเขียนนี้อาจประเมินได้ยากว่า สถานการณ์ทางสังคมหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว 1 ปีเป็นอย่างไร ผู้เขียนจึงต้องกระตุ้นมหาชนในลักษณะนี้ อาจเป็นไปได้ว่า ผู้เขียนตระหนักดีว่า สถาบันที่เคยเป็นผู้อุปถัมภ์งานศิลปะมาแต่เดิมไม่อาจเป็นที่พึ่งอีกต่อไป ส่วนรัฐใหม่ก็อาจยังไม่พร้อมที่จะเข้ามาเกื้อหนุนแก่ศิลปะ ผู้เขียนจึงเลือกที่จะฝากศิลปะเอาไว้กับศาสนาเป็น

³ ในบทความเรื่อง "สหกรณ์หัตถกรรม" หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์แสดงความเห็นไว้ชัดเจนว่า ไม่เห็นความเหมาะสมที่จะสอนวิชาวิจิตรศิลป์ในระดับอุดมศึกษาในขณะนั้น "...เมื่อความหวังเหล่านี้ (ในการจัดตั้งโรงเรียนฝึกช่างพื้นเมืองโรงเรียนฝึกช่างพื้นเมือง; ผู้วิเคราะห์) เป็นผลสำเร็จได้แล้ว และถ้ายังเห็นว่าจำเป็น (6) ก็จะจัดโรงเรียนพิเศษสำหรับนายช่างหลวง (อาคาเดมิ) ขึ้นเทียบชั้นสถานอุดมศึกษา..." อ่างแล้ว, หน้า 67

อันดับแรก ดังที่ระบุว่า “ศิลปะนั้น ก็ไม่ผิดอะไรกันกับพระศาสนา” การกระตุ้นปลุกเร้า ประชาชน ในแง่นี้ก็อาจเป็นเพราะ ผู้เขียนเองตระหนักดีว่า ไม่มีผู้อุปถัมภ์ใดในขณะนั้นที่ยังยืนไปกว่า การสร้างให้เกิดศรัทธาและหันมาสนับสนุนกันเองในหมู่ประชาชน ดังที่ระบุว่า “ศิลปะและศาสนา จะเจริญขึ้นในประเทศใดได้ ก็ด้วยความเลื่อมใสของมหาชน” สิ่งที่น่าสังเกตอย่างยิ่งก็คือ การ กระตุ้นปลุกเร้าประชาชนของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ด้วยการเทียบเคียงศิลปะเข้ากับศาสนานั้น จุดประสงค์ประการสำคัญอย่างหนึ่งก็คือการช่วงชิงอิสรภาพมาจาก “ช่างต่างประเทศ” แต่ด้วยคำอธิบายในทำนองเดียวกันนี้เองที่ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี¹ นำมาใช้อธิบายกระตุ้นให้คนไทยหัน มาสนับสนุนงานศิลปะในเวลาต่อมา หากความพ้องกันทางความคิดในเรื่องนี้ของบุคคลทั้งสองคงมี จุดประสงค์ที่ไม่เหมือนกันไปเสียทั้งหมด

เราไม่อาจทราบได้ว่า ศิลปะร่วมสมัยของไทยจะเป็นอย่างไร หากการศึกษาและพัฒนาการ ของศิลปะเดินไปในทิศทางที่หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ได้ร่างไว้ในอดีต เพราะประวัติศาสตร์เดินไป ในทิศทางอื่น ส่วนความเคลงใจของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ที่ทิ้งไว้ในตอนท้ายบทวิจารณ์นี้ ก็มี คำตอบที่ชัดเจนแล้วในปัจจุบัน โดยเฉพาะเรื่องการเรียนรู้และเรียนจากครูชาวต่างประเทศ อย่างไรก็ตาม สิ่งที่ควรยกย่องหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ก็คือ การตระหนักถึงความรับผิดชอบที่จะ ต้องกระตุ้นและโน้มน้าวให้คนส่วนใหญ่หันมาสนับสนุนงานศิลปะ ซึ่งความพยายามนี้เด่นชัดใน เรื่องของการส่งเสริมการศึกษา และที่สำคัญก็คือ การที่หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์แนะนำให้ผู้เรียน ถือเอาการวิจารณ์เป็นเครื่องมือสำคัญของการเรียนรู้ในสถาบันการศึกษา และนี่อาจเป็นแนวทาง แรกและแนวทางที่ดีที่สุดในการสร้างวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ขึ้นในสังคมไทยก็เป็นได้ บทวิจารณ์นี้อาจจัดได้ว่าเป็นการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในขณะที่วงการทัศนศิลป์ยังไม่ถือกำเนิดขึ้น อย่างเป็นรูปธรรมด้วยซ้ำ แม้พัฒนาการทางศิลปะจะไม่ได้เดินไปในทางของบทวิจารณ์นี้ก็ตาม แต่บทวิจารณ์นี้ก็ทำให้ภาพทางประวัติศาสตร์ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อสำคัญของศิลปะร่วมสมัยที่ควร แก่การศึกษาอย่างยิ่ง

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

¹ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และองค์แนวศิลปะในเรื่องศิลปะกับศาสนาไว้ในหลายบทความ อาทิเช่น “...ศิลปะมีจุดหมายปลายทางเช่นเดียวกับศาสนา กล่าวคือ มุ่งหมายเพื่อยกระดับจิตใจของมนุษย์ให้ขึ้นสู่ความบริสุทธิ์ผุดผ่อง...” ศิลป์ พีระศรี : เขียน ขึ้นวิ แปล “วัฒนธรรมและศิลปะ : สุจิตร์ประกอบการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10 พ.ศ. 2505.

วัฒนธรรมและศิลปะ

ศิลป์ พีระศรี

ในประวัติศาสตร์ของมนุษยชาตินั้น ปรากฏว่ามีอยู่หลายสมัยที่พุทธปัญญาของมนุษย์ไม่มีความสูงส่ง แต่ทว่ามีกำลังจิตที่เข้มแข็ง มีบางสมัยที่มนุษย์มีความเจริญก้าวหน้าอย่างใหญ่หลวง แต่มนุษย์กลับสูญเสียความเข้มแข็งทางด้านกำลังจิตไป

ในยุคเรานี้ จะเห็นได้ว่าสมองมนุษย์ได้สร้างความสำเร็จในกิจการต่าง ๆ อย่างน่าชื่นชม แต่เมื่อพิจารณาในแง่ความก้าวหน้าของจิตใจแล้ว เรากียังอยู่ในระดับต่ำมาก มนุษย์ได้ค้นพบพลังงานปรมาณู ส่งดาวเทียมขึ้นไปสู่อวกาศเพื่อเป็นบริวารของดวงอาทิตย์และได้บรรลุผลทางความเร็วอันน่าตื่นใจด้วยเครื่องกล สิ่งที่มีหัตถกรรมทั้งหลายแหล่ซึ่งเกิดจากพลังกำลังและความรุนแรงอันมหาศาลนั้น แทนที่จะให้ความอภิมภักดิ์กลับบดขยี้จิตใจของเราลงไป

ชีวิตได้กลายเป็นสิ่งที่ปราศจากเนื้อหา และดูเหมือนว่าประเทศยิ่งเจริญขึ้นเท่าใด ประชาชนพลเมืองก็ยิ่งจะต้องทำงานหนัก เพื่อชดใช้มวลแห่งความต้องการอันเป็นสิ่งเทียมมากขึ้นเท่านั้น ตั้งแต่เข้าจนคำ ประสาทของเราเต็มไปด้วยความเคร่งเครียดไม่เคยผ่อนคลาย มิฉะนั้นก็หาไม่พอใช้พอกิน เราว่าวุ่นมาก จนวันหนึ่ง ๆ ไม่มีเวลาเหลียวดูฟ้าว่ามีเมฆหรือแจ่มใส เราผละเหินจากธรรมชาติอันเป็นดุจมารดาที่ให้แก่สิ่งดีสิ่งงามแก่ชีวิตเราไปอย่างผิดทาง ก็เพื่อที่จะสร้างโลกแห่งความหวาดกลัวและความเกลียดชัง สิ่งที่ร้ายที่สุดก็คือเจ้าลัทธินิยมวัตถุอันนำพรันพรียงนั้นกำลังข่มขู่มนุษย์ทุกรูปทุกนามไปทุกหนแห่ง ปัจจุบันนี้มนุษย์พากันคิดว่า อารมณ์รู้สึกนึกคิดที่ก่อปรด้วยความเมตตาสงสารรักใคร่ซึ่งกันและกันนั้นเป็นสิ่งผิด มนุษย์ได้รับการสอนให้เป็นผู้ปราศจากความเมตตาปราณี ให้มีแต่ความโลภหลงและยึดวัตถุเป็นที่ตั้ง

การที่จะสร้างแนวต่อต้านลัทธิวัตถุนิยมนั้น ก็ต้องอาศัยหลักสำคัญ ๒ ประการ คือ หลักธรรมอันบริสุทธิ์ทางศาสนา ประการหนึ่ง และศิลปะ อีกประการหนึ่ง แท้จริงนั้น จากประจักษ์การทั้งหลายแหล่ ศิลปะก็คืออาหารของจิตใจและพุทธปัญญาของมนุษย์เรา ไม่ว่าวรรณกรรม ดนตรี จิตรกรรม ประติมากรรม และทัศนศิลป์ เราได้ประสบแต่ความเฟลิดเฟล็น เจริญใจ ความสงบเยือกเย็น และบ่อเกิดของความหวังอันสูงส่ง ศิลปะทำให้เราเป็นคนดี รักใคร่กันและกัน ทำให้เรามีภาวะเป็นมนุษย์ที่แท้จริง ฉะนั้นศิลปะจึงเป็นสิ่งจำเป็นที่จะขาดเสียมิได้สำหรับชีวิตที่มีวัฒนธรรมของชาติ ซึ่งบรรดาบุคคลที่เจริญแล้วทั้งหลายต่างสนับสนุนส่งเสริมทั้งในด้านศีลธรรมและด้านการเงินอย่างเต็มที่ ดังนั้นจึงได้มีการเปิดการแสดงแข่งขันศิลปะกัน ทั้งภายในประเทศชาติของตนเองและระหว่างนานาชาติขึ้นทุกๆรอบปี ทุกบ้านทุกเมืองมีการสร้างอาคารขึ้นเป็นศูนย์กลางศิลปะ สร้างหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ศิลปะขึ้นสำหรับประชาชนได้ชื่นชมสมบัติมีค่ายอดยิ่งของชาติ บรรดาประเทศต่างๆทั้งหลายมีการตกแต่งสถานที่ราชการด้วยงานจิตรกรรมและประติมากรรม มีการส่งเสริมศิลปกรรมชิ้นสำคัญๆ ระหว่างประเทศไปแสดงยังประเทศอื่น เพื่อแลกเปลี่ยนความชื่นชมในรสนิยมทางศิลปะซึ่งกันและกัน การกระทำเหล่านี้ทั้งหมดเกิดขึ้นได้ก็ด้วยอาศัยศรัทธาปสาทะ ก่อปรด้วยความมุ่งมั่นอย่างแรงกล้าที่จะรักษาไว้ซึ่งแสง

เพียงย่นรุ่งโรจน์ทางพุทธจริยาปฏิบัติให้มีชีวิตอยู่ได้ ในยุคที่มนุษย์กำลังตกอยู่ในห้วงอันตรายที่จะกลายเป็นทาสของสิ่งผูกมัดทางกาย

โบราณสมัย ประเทศไทยเรามีศิลปะการรวมเกี่ยวกับศาสนาอันนานานิยมชมชื่น ซึ่งคนไทยทุกคนต้องภาคภูมิใจ แต่น่าเสียดายที่ไม่มีใครต้องการสร้างงานศิลปะเพื่อส่วนบุคคล หรือสร้างขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์เฉพาะตน ดังนั้นจึงไม่มีภาระเขียนการปั้นรูปเหมือน ไม่มีงานประติมากรรมประดับประดาอาคารบ้านช่องหรือสวนอุทยาน การสร้างงานศิลปะเกี่ยวกับศาสนานั้นก็เพื่อที่จะเสริมส่งความต้องการของบุคคลเป็นการส่วนตัว ซึ่งก่อให้เกิดความจำเป็นขึ้นเป็นประเพณีด้วยเหตุนี้เอง ความนิยมชมชอบในศิลปะปัจจุบันจึงอุบัติขึ้น

ศิลปะที่เกี่ยวกับศาสนาในประเทศไทยเราเห็น ถ้ามิได้อยู่ที่เหตุผลทางด้านความต้องการหรือเหตุผลทางด้านเศรษฐกิจแล้ว ก็กลายเป็นศิลปะเกี่ยวกับการค้าไป เมื่อศิลปินไทยเริ่มเนรมิตงานศิลปะร่วมสมัยปัจจุบัน (กับนานาประเทศ) เป็นการส่วนตัว จึงมีน้อยคนที่มีความสนใจเลื่อมใสในกิจกรรมทางพุทธจริยาปฏิบัติ ตรงกันข้าม โดยเหตุผลทางความคิดและความรู้สึกตามประเพณีนิยม คนส่วนมากไม่เข้าใจว่า ศิลปะนั้นคือส่วนหนึ่งของชีวิตทางด้านวัฒนธรรม ซึ่งไม่อาจหยุดนิ่งอยู่ได้ตามสภาพเดิม กล่าวคือ ต้องแปรเปลี่ยนไป โดยประการฉะนี้เอง ความคิดสร้างงานศิลปะอันเป็นต้นฉบับไม่ซ้ำกับใครของศิลปินปัจจุบันจึงเกิดขึ้น ซึ่งแม้พิจารณาในแง่ศิลปะจะไม่ถึงขั้นเสร็จสมบูรณ์ ก็ยังมีคุณค่ากว่างานลอกแบบหรือเลียนแบบศิลปะโบราณ ซึ่งได้กระทำซ้ำซากกันมานานนับเวลาเป็นศตวรรษๆ เพื่อที่จะกินกันเชื่องจริงในเรื่องนี้ จำต้องกล่าวถึงภาพเขียนบรรพชากรเรื่องราวเกี่ยวกับหรือชาดกว่า ภาพเขียนเหล่านี้มิใช่ศิลปะเนรมิต ย่อมเป็นสิ่งแน่ว่าศิลปินอาจเขียนหรือปั้นหรือแกะสลักลายเส้นเป็นเรื่องราวอะไรก็ได้ที่ตนชอบ มิฉะนั้นแล้ว เราได้ตกแต่งประดับประดาเทหสถานบ้านเรือนด้วยรูปถ่ายจากศิลปะกรรมชั้นสูงของโบราณเสียจะดีกว่า

สิ่งที่น่าเศร้าใจในเรื่องศิลปะปัจจุบันนี้ก็คือ ศิลปะการรวมเกี่ยวทั้งสี่ที่จัดแสดงในงานแสดงศิลปะกรรมแห่งชาติ ๔ ครั้งที่ผ่านมา ซึ่งกรรมศิลปะการได้จัดขึ้นนั้น ไม่มีเลยสักชิ้นเดียวที่ทางราชการได้ชักไปติดตั้งตามสถานที่ราชการ งานศิลปะกรรมแต่ละชิ้นซึ่งทำขึ้นในระยะ ๔ ปีที่แล้วมา จึงสูญหายกระจัดกระจายไปสิ้น ถึงเวลาแล้วที่ควรตระหนักว่า ขณะนี้ประเทศเพื่อนบ้านของเราช่างส่งเสริมศิลปะกันมาก แต่เราเองก็คงปล่อยให้ไปไปตามมลายกรรม ขออย่าให้เราดวงตัวของเราเองเพราะว่าเรามีวัฒนธรรม มีไรท์ทัศน์ มีเครื่องปั้น และอื่นๆ อีกมากมาย ซึ่งสิ่งเหล่านี้มิได้เป็นเครื่องสำแดงถึงความมีวัฒนธรรมของชาวไทยเลย สิ่งซึ่งเป็นเครื่องแสดงออกดังกล่าวนี้นแหละที่ทำให้เราเกิดความภาคภูมิใจ และรู้สึกไม่โดยหนใดใคร เมื่อไรหนอเราจึงจะเริ่มเข้าใจในความจริงจังนี้กันเสียที?

บรรดาศิลปินและคณะดำเนิน งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ก็มีความมั่นใจว่า ด้วยการเปิดเผยเช่นนี้ วันหนึ่ง เราอาจได้อบรมปลูกประชาชนผู้รับผิดชอบให้เกิดความสนใจในศิลปะซึ่งหมายถึง วัฒนธรรมของไทย ขึ้นได้ วัฒนธรรมไทยนั้นมิได้หมายถึงแต่เพียงว่า เราแต่งตัวอย่างไร เราทักทายปราศรัยกันอย่างไร หรือเรานั่งเก้าอี้แทนที่จะนั่งพับเพียบกับพื้น หากหมายถึง

ความคิดทางสมอง ความรู้สึกจากส่วนลึกภายใน และความบันดาลทางจิตใจของเรา นั้น คือ
ลักษณะอันแท้จริงของชาติ ไม่มีสิ่งใดที่แสดงออกซึ่งความรู้สึกทางวัฒนธรรมยิ่งไปกว่าศิลปะ

ที่มา: ศิลป์ พีระศรี; เขียน ยิ้มศิริ ผู้แปล. "วัฒนธรรมและศิลปะ" สุจิตต์ประกอบการ
แสดง ศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10. พ.ศ. 2502.

บทวิเคราะห์

นามของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นที่รู้จักกันในวงการทัศนศิลป์ไทยเป็นอย่างดีในฐานะผู้บุกเบิกศิลปะสมัยใหม่ของไทยและผู้ก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร แต่เดิมศาสตราจารย์ศิลป์เป็นชาวฟลอเรนซ์ ประเทศอิตาลี มีชื่อเดิมว่า โคร์ราโด เฟโรจี แรกเริ่มท่านเข้ามารับราชการไทยในฐานะประติมากรของกรมศิลปากรเมื่อปี พ.ศ.2466 ต่อมาได้โอนสัญชาติและเปลี่ยนชื่อเป็น ศิลป์ พีระศรี ศาสตราจารย์ศิลป์ถึงแก่กรรมในขณะที่ยังอายุ 70 ปีพอดี เมื่อปี พ.ศ.2505 ท่านเป็นผู้ริเริ่มให้มีการประกวดและการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นในปี พ.ศ. 2492 และได้ทิ้งผลงานให้แก่วงการศิลปกรรมได้เรียนรู้ไว้อย่างมากมาย ซึ่งในช่วงเวลาของการบุกเบิกวงการศิลปะสมัยใหม่ทั้งผลงานและการริเริ่มของท่านมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการส่งเสริมและสนับสนุนให้ศิลปินไทยมีกำลังใจในการสร้างสรรค์ผลงาน นอกจากนี้ท่านยังได้เขียนตำราเกี่ยวกับทฤษฎีศิลปะและประวัติศาสตร์ศิลป์ บทความและบทวิจารณ์ศิลปะอีกเป็นจำนวนมาก ผลงานเหล่านี้ได้กลายเป็นตำราทางศิลปะยุคเริ่มแรก จึงกล่าวได้ บทบาทของผู้วางรากฐานการศึกษาศิลปะของท่านที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ การสร้างแบบอย่างของการถ่ายทอดความรู้ไว้เป็นลายลักษณ์ จากเดิมที่สอนและถ่ายทอดกันตัวต่อตัวแบบมุขปาฐะ นอกจากนี้ ข้อเขียนของท่านยังได้ฝากอุดมการณ์และแนวความคิดทางศิลปะที่จุดประกายให้เกิดนักวิจารณ์รุ่นใหม่ต่อมา จึงควรนับด้วยว่า ศิลป์ พีระศรี คือผู้ส่องทางให้แก่วงการวิจารณ์ของไทย

ผลงานเขียนของศาสตราจารย์ ศิลป์ ชิ้นนี้อาจนับเป็นบทวิจารณ์ศิลปะในความหมายทั่วไปได้ยาก เพราะไม่ได้วิจารณ์มุ่งตรงไปที่งานศิลปะ แต่เมื่อขยายกรอบของคำว่าบทวิจารณ์ให้กว้างขวางออกไป ข้อเขียนนี้ก็ครอบคลุมความหมายของการวิจารณ์บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการศิลปะ และที่สำคัญบทวิจารณ์นี้สะท้อนแนวคิดของผู้วางรากฐานศิลปะสมัยใหม่ของไทยได้เป็นอย่างดี “วัฒนธรรมและศิลปะ” จึงมักถูกนำไปอ้างอิงหรือถูกนำไปพิมพ์ซ้ำใหม่หลายครั้ง สิ่งที่ผู้เขียนดอกย้าตลอดบทวิจารณ์นี้ก็คือ ความสำคัญของจิตใจและความเสื่อมอันเกิดจากการพลัดหลงจากแนวทางของธรรมชาติไปสู่ความลุ่มหลงต่อวัตถุนิยม แต่เหนืออื่นใดก็คือการย้ำเตือนว่า สังคมไทยมิได้ตระหนักถึงความสำคัญของกิจกรรมทางศิลปะ ซึ่งเป็นหนทางนำไปสู่การสัมผัสกับพุทธิปัญญา การแสดงถึงศรัทธาต่อศิลปะอย่างสูงเช่นนี้ ย่อมสะท้อนถึงความเชื่อมั่นและมุ่งมั่นในวิถีทางของศิลปะแบบจิตนิยมที่แฝงกลิ่นไอของคตินิยมแบบศิลปะโรแมนติคไว้ด้วย เป็นที่น่าสังเกตว่าศรัทธาต่อศิลปะอย่างสูงส่งนี้เกิดขึ้นในกระบวนการทางพุทธิปัญญาในสังคมตะวันตก ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของปฏิบัติยึดต่อต้านกับศาสนา เป็นการใฝ่หาความสูงส่งทางจิตใจและปัญญาในระดับบุคคล การแสดงความเป็นปัจเจกชนและการมุ่งหาความงามอันยิ่งใหญ่จากธรรมชาติในงานศิลปะจึงมีความหมายและได้ฝังรากลึกในหมู่ปัญญาชนชาวยุโรป ซึ่งศาสตราจารย์ศิลป์ก็คงได้รับทอดแนวคิดดังกล่าวไว้ด้วย อย่างไรก็ตาม ความเชื่อที่ว่าศิลปะคือความสูงทางพุทธิปัญญาซึ่งขัดเกลากจิตใจมนุษย์ได้นั้น ก็ดูจะเป็นอุดมคติของขบวนการศิลปะแบบโรแมนติคที่จบลงด้วยความฝันที่ไม่ถึงประวัติศาสตร์ที่ผ่านมาของมนุษยชาติก็พิสูจน์อยู่ครั้งแล้วครั้งเล่าว่า มีพระราชอำนาจมากที่ลุ่มหลง

ในศิลปะ แต่นั่นก็ได้ทำให้บุคคลเหล่านั้นมีจิตใจสูงขึ้นมาได้เลย สิ่งที่หลงเหลือจากอุดมคติแบบโรแมนติกประการหนึ่งก็คือ การยกคุณค่าของจิตใจอันเนื่องมาจากกิจกรรมทางศิลปะไปสู่ระดับของการสร้างอารยธรรม วัฒนธรรม และความเป็นชาติ ความเชื่อและศรัทธาต่อแนวคิดนี้อาจให้คุณและโทษได้ในเวลาเดียวกัน น่าสังเกตว่า ในช่วงเวลาร่วมสมัยกับศาสตราจารย์ศิลป์ แนวคิดทางศิลปะลักษณะเดียวกันนี้ก็แพร่กระจายไปทั่วยุโรป และในบางประเทศศรัทธาต่อศิลปะก็ถูกใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างแนวคิดชาตินิยมแบบเผด็จการด้วย

ย้อนกลับมามองบริบทของสังคมไทย หากบทวิจารณ์นี้เป็นงานเขียนที่รวมอยู่ในช่วงแรกๆ ราวปี พ.ศ. 2482 ของศาสตราจารย์ศิลป์ แนวคิดของบทความนี้อาจสนิทแนบแน่นเป็นอย่างดีกับนโยบายของรัฐบาลในขณะนั้น แต่บทวิจารณ์นี้เป็นข้อเขียนที่จัดอยู่ในช่วงท้ายในชีวิตของท่าน แนวคิดนี้จึงกลายเป็นควันทรงของการปลุกสำนึกของคนในชาติให้ตระหนักถึงความสำคัญของศิลปะ ที่ท่านสรุปในตอนท้ายว่าเป็นเครื่องแสดงถึงวัฒนธรรมอันเป็นลักษณะแท้จริงของชาติ น้ำเสียงที่ปรากฏอยู่ในบทวิจารณ์นี้สะท้อนความรู้สึกน้อยใจอยู่ด้วย ในการที่รัฐไม่เข้ามาเกื้อหนุนเท่าที่ควร (นี้อาจเป็นเหตุผลหนึ่งที่บทความนี้ถูกนำมาตีพิมพ์ใหม่ในที่ต่าง ๆ อีกหลายครั้ง) สิ่งที่สะท้อนบริบทของสังคมไทยอีกประการหนึ่งก็คือ การต่อต้านลัทธิวัตถุนิยมที่ผู้เขียนแสดงความเห็นอย่างชัดเจนอาจเป็นความพยายามที่จะต้านกระแสทัศนคติของประชาชนโดยทั่วไป ผู้นิยมคำขวัญอันแพร่หลายในขณะนั้นว่า “งานคือเงิน เงินคืองาน บันดาลสุข” และอาจเป็นการสะท้อนไปสู่ “ประชาชนผู้รับผิดชอบ” ด้วย ในช่วงเวลาที่ศาสตราจารย์ศิลป์เขียนบทวิจารณ์นี้ขึ้น นโยบายหลักของรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ก็คือการมุ่งความสนใจไปในเรื่องเศรษฐกิจ ศิลปะ และวัฒนธรรมไม่ใช่สิ่งที่ได้รับความสนใจเท่าใดนักเมื่อเทียบกับนโยบายของรัฐบาลก่อนหน้านั้น ข้อเรียกร้องของท่านในบทวิจารณ์นี้ จึงอาจส่งผลในเรื่องของการตอกย้ำอุดมการณ์ให้แก่ผู้รักและสนับสนุนศิลปะอยู่แล้วมากกว่าจะได้รับผลตอบแทนอย่างเป็นรูปธรรม

สิ่งที่น่าสนใจในแนวคิดของศาสตราจารย์ศิลป์ประการหนึ่งก็คือ การเทียบเคียงศิลปะเข้ากับศาสนา เป็นที่น่าสังเกตว่า แนวคิดนี้ไม่ถูกต่อต้านแม้แต่น้อย ในทางตรงข้าม สังคมไทยพร้อมจะรับแนวคิดใดก็ตามที่ยืนยันว่ามีเป้าหมายปลายทางเช่นเดียวกับศาสนา ทั้งที่จริงแล้ว จุดกำเนิดของแนวคิดเช่นนี้ในสังคมตะวันตกเกิดขึ้นจากการต่อต้านศาสนา แต่นั่นอาจไม่ใช่สิ่งที่สังคมไทยให้ความสนใจ เพราะแนวคิดนี้ได้กลายรูปไปเป็นกระบวนการหนึ่งของการสร้างวัฒนธรรมของชาติให้เจริญงอกงามในจังหวะเวลาที่สังคมไทยพร้อมที่จะเปิดรับแนวคิดนี้ สิ่งที่เราไม่อาจมองข้ามไปได้ในท้ายที่สุดก็คือความพยายามอย่างยิ่งที่จะปลุกปลอบสำนึกให้สังคมไทยรักและเห็นคุณค่าของศิลปะ ความศรัทธาและการยืนยันอย่างมั่นคงจวบจนบัดนี้ปลายชีวิตของท่านนั่นเองที่ทำให้คนกลุ่มหนึ่งเกิดความศรัทธาตามไปด้วย ศิลปะร่วมสมัยของไทยจึงค่อยๆ วางรากฐานจากนั้นมา ซึ่งบทวิจารณ์ที่คัดมาตอนต้นคงเป็นประจักษ์พยานในเรื่องนี้ได้เป็นอย่างดี

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ภาพพุทธประวัติจากหินสลัก ยุคก่อนมีพระพุทธรูปในประเทศอินเดีย พ.ศ. 300-700

พระเทพวิสุทธิเมธี

ในประเทศอินเดียมีภาพพุทธประวัติในหินสลักอยู่ประเภทหนึ่งซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นพุทธประวัติชุดแรกที่สุดในโลก และน่าสนใจที่สุด หรือมีค่าที่สุดในโลกด้วย คือชุดที่ได้จำลองเอามาพิมพ์ไว้ในสมุดเล่มนี้จำนวนหนึ่งนั่นเอง และเป็นภาพพุทธประวัติที่ยังไม่เคยมีในประเทศไทยเรา

ที่ว่าเป็นครั้งแรกในโลกนั้น หมายความว่าก่อนหน้าพุทธประวัติชุดนี้ยังไม่มีใครที่ไหนได้ทำภาพพุทธประวัติขึ้น ไม่ว่าประเทศไหนในโลก พุทธประวัติชุดที่กล่าวนี้ เริ่มทำขึ้นในประเทศอินเดีย ระหว่าง พ.ศ. 300 เศษ ถึง พ.ศ. 600 เศษเป็นระยะเวลาสามร้อยปีเท่านั้น โดยเป็นภาพพุทธประวัติที่ไม่ยอมทำรูปพระพุทธรองค์อยู่ยุคหนึ่ง หลังจาก พ.ศ. 600 เศษเป็นต้นมา ก็มีการทำภาพพุทธประวัติในยุคที่สอง คือมีพระพุทธรูปและมีเรื่องมาจนกระทั่งถึงทุกวันนี้ ก่อนหน้า พ.ศ. 300 เศษขึ้นไปทางหลัง ก็ยังค้นไม่พบว่าได้มีการสลักภาพพุทธประวัติไว้ ณ ที่ใดเลย

ที่ว่าน่าสนใจที่สุดหรือมีค่าที่สุดนั้น ก็เพราะมุ่งแสดงพระพุทธรองค์ในทางนามธรรมยิ่งกว่าทางรูปธรรม แสดงความสูงในทางจิตใจของพุทธบริษัทแห่งยุคนั้นยิ่งกว่าในยุคนี้ จึงไม่ทำรูปของพระพุทธรองค์ในลักษณะที่เป็นรูปมนุษย์ ซึ่งเป็นการแสดงความเขลาและความขลาดออกมาในที่สุด แต่ได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ที่สร้างขึ้นเฉพาะเหตุการณ์นั้นๆ ในพระชนม์ชีพของพระองค์ อย่างมีความหมายลึก ชนิดที่รูปภาพคนแสดงเช่นนั้นไม่ได้ ซึ่งจะได้วิจารณ์กันต่อไปตามสมควร...

...เมื่อความสำคัญของภาพพุทธประวัติชุดนี้อยู่ที่การไม่ยอมทำรูปพระพุทธรองค์เป็นรูปมนุษย์ antropomorphic image แต่พยายามทำเป็นสัญลักษณ์ symbol ไปเสียทั้งนั้น ดังนั้นแล้วปัญหาย่อมเกิดขึ้นว่า ทำไมจึงไม่ยอมทำ ? ถ้าเราตอบคำถามข้อนี้ได้ เราจะเข้าใจอะไรมากมายหลายอย่าง ในทางศิลปะ โบราณคดี ประวัติของศาสนา กระทั่งหลักธรรมะในชั้นสูงเช่น เรื่องความไม่ยึดมั่นด้วยอุปทานเป็นต้น

ในขั้นแรกที่สุด เราจะต้องทราบกันเสียก่อนว่า ประเทศอินเดียในยุคพุทธกาลหรือยุคอุปนิษัทนั้น มีวัฒนธรรมทางจิตใจหรือทางศาสนาขึ้นสูงถึงขนาดที่ประนามรูปเคารพ idol กันเสียแล้ว... ...สรุปความว่า ในยุคอุปนิษัทของอินเดีย (ประมาณตั้งแต่ 200 ปีก่อนพุทธกาล ลงมาถึง 200 ปีหลังพุทธกาล) นั้น รู้จักนั่งเข้าฌาน นั่งสมาธิวิปัสสนา เพื่อค้นหาความจริงในด้านนามธรรมหรือความสูงในทางวิญญาณกันทั่วไปแล้ว จึงประณามการไหว้รูปเจว็ดกันแล้วในหมู่ชนที่มีวัฒนธรรม...

...ทีนี้เราจะย้อนกลับไปถึงความรู้สึกอันเกี่ยวกับรูปเคารพในประเทศอินเดีย ในสมัย พ.ศ. 300 ถึง พ.ศ. 600 กันใหม่ เพื่อศึกษาดูว่าในระยะกาลนั้น มหาชนมีความรู้สึกในเรื่องนี้กันอย่างไร

หลักฐานเท่าที่ปรากฏอยู่จริงในหินสลักต่างๆ นั้นค้นพบได้จากที่ 3 แห่งคือที่สถูปการหุด ก่อนไปทางทิศเหนือ ที่กลุ่มสถูปสาณูจิ ทางภาคกลาง และกลุ่มสถูปอมราวดี ทางอินเดียใต้ ซึ่งมีหินสลักภาพพุทธประวัติอยู่ด้วยกันมากมาย สำหรับสถูปการหุดนั้น ถูกทำลายสูญหายไปเสียมาก เมื่อเจ้าหน้าที่ทางโบราณคดีไปพบเหลืออยู่ประมาณ 1 ใน 4 และได้นำไปเก็บรักษาไว้ใน Indian Museum ที่กัลกัตตาทั้งหมด แม้แต่ชิ้นใหญ่ ๆ เช่น ชุ่มประตุนาดมีความสูงตั้ง 3 วา... ...สำหรับสถูปสาณูจินั้น นับว่าโชคดีมาก ที่อะไรๆ ก็ยังคงอยู่ในที่เดิม จนกระทั่งสามารถจัดเป็นพิพิธภัณฑ์สถานขึ้นโดยเฉพาะ ณ ที่นั่นเอง... สำหรับสถูปกลุ่มอมราวดีทางอินเดียใต้นั้น น่าสังเกตที่ชาวบ้านพบก่อนเจ้าหน้าที่ รื้อแผ่นสวยงามไปขาย... ...ในที่สุดชิ้นที่สวยงามประมาณ 200 ชิ้น ก็ไปรวมกันอยู่ได้ที่บริติชมิวเซียม ในประเทศอังกฤษ... ...ส่วนที่เหลืออีกมากมายนั้นถูกนำไปรวมรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งรัฐมัตราส...

...จากความรู้โดยมโนโหฬาร ความมากมาย และความประณีตบรรจงในการกระทำ ตลอดจนถึงความเสียสละอดทน อันจะสังเกตเห็นได้จากศิลปวัตถุชิ้นๆ ทำให้รู้สึกว่าการบูชาพระพุทธรูปนั้น (พ.ศ. 001 - 600) ไม่มีความรู้เรื่องพระพุทธรูปกันเสียเลยจริงๆ และไม่มีใครเคยทำพระพุทธรูปขึ้นเลยในระยะนี้ ประชาชนทั่วไปก็ดี พวกช่างหรือศิลปินก็ดี กษัตริย์หรืออิสรชนก็ดี ตลอดถึงคณะสงฆ์และพุทธบริษัททั่วไปก็ดี มันคงอยู่ในคติที่ว่าองค์พระศาสดาหรือ “พระภควัน” นั้นไม่ใช่สิ่งที่อาจจะแสดงได้ด้วยรูปของมนุษย์ สิ่งที่อาจจะแสดงได้ด้วยรูปของมนุษย์นั้น เป็นเพียงเปลือกนอกของสิ่งที่เรียกว่าพระศาสดาที่แท้จริง อันจะเป็นที่พึ่งของเราได้ ถ้าเราแสดงภาพของพระภควันด้วยรูปร่างมนุษย์เช่นนั้น เราก็เป็นคนคู่พระภควัน หรือแสดงพระภควันในลักษณะที่เป็นของเท็จหรือของปลอมออกมา เพราะว่าใครจะไปทำภาพของหน้าตาแขนแขนของพระองค์ให้เหมือนของจริงได้ หรือว่าใครจะแสดงอารมณ์ mood อันแท้จริงที่พระพักตร์ของพระพุทธรูปนั้นให้เหมือนของจริงได้หรือถูกต้องได้ ย่อมทำไปตามอารมณ์ของผู้ทำเองจนมีมากแบบมากชนิด นำเกลียดน่าชังก็มี เป็นเจ้าชู้ไปก็มี บุคเบี้ยไม่สมกับความเป็นพระภควันไปก็มี มากมายเหลือที่จะกล่าวได้ ยิ่งพยายามยิ่งขึ้นเท่าไร ก็จะไปไกลไปเท่านั้น เพราะทำด้วยมานะทิฐิของตนเอง ไม่ได้ทำด้วยจิตว่างเหมือนจิตของพระภควันเอง และโดยแท้จริงนั้น สิ่งที่เรียกว่าอารมณ์ในลักษณะที่เป็น mood นั้นจะไม่มีเลยแก่องค์พระภควันที่แท้จริง จะมีแม้เพียงบางอย่างก็เท่านั้นรูปอันเป็นชั้นผิวนอกเท่านั้น ไม่เกี่ยวกับพระภควันที่แท้จริงเลย เมื่อเขารู้จักแยกพระภควันองค์จริงที่เขาถือเอาเป็นที่พึ่ง ออกจากเปลือกนอกที่ปรากฏแก่คนทั่วไปดังนี้ เขาจึงไม่ทำองค์พระภควันนั้นให้เป็นรูปมนุษย์ มีหน้าตาแขนแขนอย่างนั้นอย่างนี้แต่ประการใด

ที่นี่ ก็มาถึงปัญหาเกี่ยวกับสัญลักษณ์

พวกที่ทำพระพุทธรูปขึ้นมา ก็จะทำทางออกว่าแม้ที่ทำเป็นองค์พระพุทธรูปขึ้นมานั้น ก็มุ่งให้เป็นเพียงสัญลักษณ์ symbol ไม่ใช่ประสงค์จะทำเป็นรูปเหมือน idol ดังนั้นแม้จะมีอารมณ์ mood อะไรแสดงอยู่ในหน้าตานั้นบ้างก็ให้ถือเป็นเพียงสัญลักษณ์พอให้รู้ประวัติของพระพุทธรูปได้ก็แล้วกัน ข้อนี้ยิ่งพูดไปก็จะยิ่งเห็นว่าเป็นการหาทางออกอย่างขำๆ ง่ายๆ ยิ่งขึ้น เพราะว่าผู้ที่หลุด

พ้นแล้วโดยแท้จริงนั้น ย่อมพ้นจากการกระตุ้นหรือการปรุงแต่งโดยประการทั้งปวง จึงไม่มีแบบหรือรูปของอารมณ์ mood ใดที่เป็นของจริงสำหรับท่าน มีแต่ที่เปลือกนอกดังที่กล่าวแล้ว การไปแสดงสัญลักษณ์ของสิ่งชั้นเปลือกนอกที่มีใช้พระองค์จริงนั้น จะมีประโยชน์อะไร...

พวกที่ทำภาพพุทธประวัติในหินสลักที่สาญจี ภารहुต และอมราวดีนั้นแหละ เป็นพวกที่ทำภาพพระพุทธรูปในลักษณะที่เป็นสัญลักษณ์อย่างแท้จริง และเป็นสัญลักษณ์ที่ถูกต้องถึงที่สุดจริงๆ ด้วย พวกนี้มีความเห็นว่าไม่มีสัญลักษณ์ใดๆที่เหมาะสมสำหรับพระองค์นอกจากสัญลักษณ์แห่ง ความว่าง ดังนั้นเราจึงได้เห็นบัลลังก์ที่ว่างเต็มไปหมดในภาพเหล่านั้น โดยไม่มีใครอยู่บนบัลลังก์ กระทั่งบนหลังม้าที่ออกผนวช ก็มีได้มีใครนั่งอยู่บนนั้น...¹ ...ผู้ดูจะต้องเข้าใจให้ถูกต้องเสียด้วยว่า ไม่ใช่ตัวบัลลังก์นั้นเป็นสัญลักษณ์ หากแต่ว่าความว่างจากตัวคนบนบัลลังก์นั้นแหละเป็นสัญลักษณ์ เราอาจรู้หรือทายได้ทุกคนว่าบนบัลลังก์นั้นมีพระพุทธรูปประทับอยู่ แต่องค์แท้ของพระพุทธรูปนั้นคือความว่างจากบุคคลอันอยู่ในลักษณะซึ่งเราไม่สามารถจะแสดงด้วยภาพหรือแบบหรือรูปใดได้ นอกจากความว่างนั่นเอง...

...ที่นี้ยังมีสัญลักษณ์พิเศษอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งบางทีก็ทำวางไว้บนพระแท่นนั้น... คือรูปตรีรตนะ มีลักษณะเป็นดอกบัวบานอยู่ในวงกลมคือความว่าง และมีเปลวแสงสว่างออกมาจากวงกลมนั้น อันเป็นสัญลักษณ์ที่มีความหมายดีเป็นพิเศษจนกลายเป็นเครื่องหมายศักดิ์สิทธิ์ไปในที่สุด... ...เมื่อพระแท่นและต้นโพธิ์เป็นสัญลักษณ์แสดงความหมายทางร่างกายเนื้อตัว ตรีรตนะนี้ก็แสดงความหมายทางคุณธรรมหรือจิตใจโดยตรง อย่างสูงสุดหรือถึงที่สุดด้วยกันทั้งนั้น ทั้งหมดนี้เป็นลักษณะเฉพาะของแบบสาญจีและภารहुต

สำหรับแบบอมราวดีนั้น ยังก้าวไกลออกไปอีกก้าวหนึ่งคือ ทำสัญลักษณ์ของพระพุทธรูปองค์เพิ่มขึ้นอีกแบบหนึ่งคือ ทำเป็นเสาสูง มีไฟลุกรอบตัว ที่ยอดเสามีเครื่องหมายตรีรตนะ ที่โคนเสามีรอยพระพุทธรูปท่าหนึ่ง นี่นับว่าเป็นความคิดก้าวหน้าต่อมาของยุคอมราวดีเอง ดูก็แยบคายดีมาก และใครๆที่เป็นพุทธบริษัทก็พอจะอธิบายได้เองแล้วว่า สิ่งเหล่านี้ที่เอามาประกอบกันเข้าเป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธรูปนั้น แต่ละสิ่งมีความหมายว่าอย่างไร ทั้งหมดนั้นมุ่งแสดงคุณธรรมทางนามธรรม มิได้มุ่งแสดงทางวัตถุร่างกาย ดูแล้วทั้งสวยทั้งศักดิ์สิทธิ์ ดูแล้วเพิ่มความรัก ความเชื่อ ความเลื่อมใสในพระพุทธรูป ยิ่งกว่าดูพระพุทธรูปหลายแบบทีเดียว เพราะทำให้ซาบซึ้งในคุณธรรมของพระองค์ลึกกว่ากันนั่นเอง

เพื่อความเข้าใจยิ่งขึ้น ในเรื่องราวอันเกี่ยวกับการไม่ยอมทำรูปเหมือนเช่น พระพุทธรูป แต่ทำสัญลักษณ์แห่งความว่างและอื่นๆแทนนี้ เราจะนึกได้ด้วยสามัญสำนึกว่า แม้ในบุคคลธรรมดา ที่เป็นบุคคลสำคัญของชาติ เช่น สมเด็จพระนเรศวรมหาราช สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช และสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เป็นต้นนี้ ในสมัยที่เราได้ฟังแต่พระเดชพระคุณของ

¹ ความที่หายไปนี้ อ้างถึงการบรรยายภาพสลักหินหลายชิ้นในหนังสือ ที่ไม่ปรากฏรูปพระพุทธรูปเจ้า แต่ศิลปินเว้นไว้เป็นที่ว่าง, ดูภาพประกอบและคำบรรยายที่ 27, 34, 36-40, 42-46 ใน : พระเทพวิสุทธิเมธี, "ภาพพุทธประวัติจากหินสลัก ยุคก่อนมีพระพุทธรูปในประเทศอินเดีย พ.ศ. 300 - 700", กองทุนวัฒนธรรม, 2509

ท่าน เรารู้สึกจับใจซาบซึ้งด้วยความรัก ความเลื่อมใส นับถือบูชาอย่างไร ทั้งๆที่เราทนายไม่ถูกว่า พระพักตร์ของท่านเป็นอย่างไร ครั้นเราทำรูปของท่านขึ้นในลักษณะรูปเหมือน ความประทับใจที่เคยมีอย่างซาบซึ้งนั้น มันซิดลงอย่างไรและเพียงไร และยิ่งจินตนาการเข้า มันจะเปลี่ยนไปอย่างไร หรือว่าเมื่ออนุสาวรีย์นั้นกร่อนไปตามกาลเวลา (เช่นพระพุทธรูปหักเคลื่อนไปตามที่ต่าง ๆ) เราจะมีความรู้สึกอย่างไร เพราะยากที่ใครจะยอมเชื่อได้ว่าอนุสาวรีย์ของบุคคลนั้นทำได้เหมือนตัวจริง เพราะไม่มีใครเคยเห็นท่าน ในบรรดาคนที่มิมีชีวิตอยู่ ต้องเดาต้องสันนิษฐาน ดังนั้นจึงเกิดความลังเลขึ้นในใจของผู้เห็นทุกราวที่เห็น ความลังเลนั้นเองย่อมจะบั่นทอนความรู้สึกประทับใจอย่างซาบซึ้งในตอนที่เรายังไม่ได้ทำรูปเหมือนของท่านขึ้นมา ทีนี้เราขยับใกล้เข้ามาถึงรูปถ่ายที่เหมือนจริง ๆ ของคนจริง ๆ ของใครคนหนึ่ง ที่เราเคยประทับใจในคุณธรรมของเขา ในขณะที่เรายังไม่เคยเห็นรูปถ่ายของเขา รูปถ่ายที่เราได้รับมานั้น จะทำลายความรู้สึกบางอย่างแทบสิ้นเชิง ในทางความสูงหรือศักดิ์สิทธิ์ชนิดที่บรรยายเป็นตัวหนังสือหรือคำพูดไม่ได้ แม้ว่าจะได้ทำให้เกิดความรู้สึกอย่างอื่นขึ้นมาแทนอีกทางหนึ่ง มันก็ไม่มีค่าเท่ากับความรู้สึกอันแรกนั้น... ...ดังนั้นบุคคลในยุคที่มีปัญญาอย่างยุคอุปนิษัทของอินเดีย จึงไม่ยอมทำรูปเคารพหรือรูปเหมือน

เราจะดูกันต่อไปอีกนิดหนึ่ง คือเมื่อรูปเคารพเช่น พระพุทธรูป บุษบาสลายลงไป มีคอหัก แขนขาด หูแห้ว จมูกวิน เป็นต้น เราเห็นแล้วจะรู้สึกอย่างไร นี้อย่างหนึ่ง กับเมื่อรูปสัญลักษณ์ เช่นแท่นวาง รูปธรรมจักร หรือรอยพระบาท เป็นต้น แตกหักแห้ววินหรือกระจัดกระจายไป เราจะรู้สึกเหมือนกันกับที่เห็นพระพุทธรูปบุษบาสลายนั้นหรือไม่ โดยที่แท่นนั้นย่อมต่างกันลิบลับคือ สัญลักษณ์ที่แตกหักนั้นยังมีความศักดิ์สิทธิ์และความหมายอันให้ความรู้สึกแก่จิตใจอยู่เท่าเดิม ส่วนรูปเคารพนั้นทำให้ความทุเรศ ให้ความป็นป่วนรวนเรแก่จิตใจ ถ้าหักออกในส่วนที่ทำให้ดูน่าเกลียด เราก็จะรู้สึกเกลียดดังนี้ เป็นต้น ดังนั้นคนที่ฉลาดในด้านจิตใจจึงพากันไม่นิยมทำรูปเคารพ และห้ามการทำรูปเคารพมาแล้วตั้ง 3,000 กว่าปี เพิ่งจะมาถอยหลังเข้าคลองกันอีกเมื่อยุคหลังนี้

ทีนี้ในระดับสูงสุดคือการทำสัญลักษณ์นั้น ถ้าทำเป็นภาพอย่างใดอย่างหนึ่งเป็นรูปหรือแบบขึ้นมา ก็ต้องเผชิญกับความชำรุดเป็นธรรมดา ดังนั้นคนที่ฉลาดที่สุดจึงใช้ "ความว่าง" เป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธองค์ เป็นสัญลักษณ์ที่ไม่รู้จักชำรุดทรุดโทรมหรือเปลี่ยนแปลงได้แม้แต่นิดเดียว นับว่าเป็นสัญลักษณ์ที่ยอดสุดของสัญลักษณ์ทั้งหลาย เมื่อไม่มีอะไรจะกระทบกระทั่ง พระภาควันพระองค์จริง อันเป็นอนันตกาลได้ฉนั้นั้น ดังนั้นพุทธบริษัทในอินเดียสมัย พ.ศ.300-600 จึงไม่ยอมทำรูปเคารพแก่พระพุทธองค์ แต่ได้ทำสัญลักษณ์ในขั้นที่ฉลาดที่สุด คือความว่างแทน...

...สรุปความที่กล่าวมาแล้วอย่างยืดยาวนี้ ก็พอจะทำให้ผู้อ่านเรื่องนี้ยังทราบได้เองว่า พุทธบริษัทแห่งยุคที่ไม่ยอมทำพระพุทธรูปนั้น เขามีความรู้สึกกันอย่างไรในเรื่องนี้ และไม่มีขนบธรรมเนียมประเพณีที่จะทำพระพุทธรูปขึ้น มิใช่ว่าเขาจะจนปัญญาหรือไร้ฝีมือในการทำพระพุทธรูปนั้น ดังเราจะเห็นได้ว่าเขาสามารถทำหินสลักอันงดงามนั้น ซึ่งยากกว่าการทำพระพุทธรูปโดยตรงเป็นไหนๆ หากแต่เขาต้องการจะแสดงความรู้สึกที่สูงกว่า เป็นอุดมคติกว่า เข้าถึงพระ ภาควันองค์จริงได้ง่ายกว่า เพราะไม่ผูกพันกับวัตถุนิยม materialism แต่ประการใดนั่นเอง

ทั้งหมดนี้เป็นการตอบปัญหาที่ว่า ทำไมจึงไม่ยอมทำพระพุทธรูปในหินสลักเหล่านี้ ทั้งๆ เป็นเรื่องพุทธประวัติโดยตลอด...

...การแสดงธรรมหรือแสดงประวัติด้วยภาพนี้มีผลลึกซึ้งกว่าการแสดงด้วยตัวหนังสือ หรือด้วยคำพูด ตรงที่จะทำให้เกิดการประทับใจลึกซึ้งกว่า เพลิดเพลินกว่า และโดยที่ไม่รู้สึกตัวยิ่งกว่า มีการถ่ายทอดทางจิตใจได้ง่ายกว่า ถ้าหากว่าการกระทำนั้นกระทำโดยศิลปินที่ถึงขนาดจริงๆ ดังนั้นเราจึงควรสนใจที่จะศึกษาธรรมะด้วยภาพกันเสียบ้าง และสมุดเล่มน้อยนี้จึงเกิดขึ้นเพื่อความมุ่งหมายอันนี้

ที่มา: พระเทพวิสุทธิเมธี. "ภาพพุทธประวัติจากหินสลักยุคก่อนมีพระพุทธรูปในประเทศอินเดีย พ.ศ. 300-700". กรุงเทพฯ: กองทุนวัฒนธรรม, ตีพิมพ์ครั้งแรก 2509. คำนำ หน้า 1-19.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่ปรากฏอยู่ข้างต้นตัดตอนมาจากคำนำของหนังสือชื่อเดียวกันกับบทวิจารณ์ ซึ่งเขียนโดย พระเทพวิสุทธิเมธี (เงื่อม อินทปัญโญ) หรือที่รู้จักกันดีในนาม พุทธทาสภิกขุ “เมธี” รูปนี้ได้แต่งหนังสือเพื่อเผยแพร่หลักธรรมไว้มากมาย หนังสือเรื่อง “ภาพพุทธประวัติจากหินสลักยุคก่อนมีพระพุทธรูปในประเทศอินเดีย” ก็เช่นเดียวกันที่เขียนขึ้นโดยมีเป้าหมายที่จะ “แสดงธรรม” ดังนั้น แม้ข้อเขียนนี้จะมีทัศนวิจารณ์ต่องานพุทธศิลป์อย่างชัดเจนปรากฏอยู่ การพิจารณาข้อเขียนนี้ในแง่ของการวิจารณ์ศิลปะ ผู้อ่านก็ควรตระหนักถึงจุดประสงค์ของพุทธทาสภิกขุในการเขียนงานชิ้นนี้ขึ้นไว้ด้วยในเบื้องต้น

ย้อนหลังกลับไปในปีพุทธศักราช 2505 พุทธทาสภิกขุได้ริเริ่มให้มีการปั้นจำลองภาพหินสลักพุทธประวัติชุดนี้ขึ้น โดยใช้เวลานานถึงสามปี เมื่อเสร็จแล้วก็ได้นำมาตั้งรายล้อมโรงมหรสพทางวิญญาณในบริเวณสวนโมกขพลาราม จากนั้นพุทธทาสภิกขุก็ลงมือเขียนอธิบายภาพหินสลักชุดนี้ ซึ่งมีมากกว่า 50 ชิ้น แล้วพิมพ์เผยแพร่ดังที่ความตอนหนึ่งในคำนำของหนังสือเล่มนี้ปรากฏอยู่ข้างต้นแล้ว

การวิจารณ์หรือข้อถกเถียงถึงงานพุทธศิลป์นั้น คำในตัวเองก็ชี้ชัดอยู่แล้วว่า เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาและงานศิลปะ ซึ่งการอยู่ร่วมกันของสองคำนี้ในบริบทเดียวกันดูจะนำมาสู่ความขัดแย้ง และชวนให้คิดในประเด็นต่างๆ ได้ไม่น้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คำสอนไม่ให้ติดยึดในวัตถุ และการสอนให้ละตัวตนละกิเลส อันเป็นเป้าหมายสูงสุดทางพุทธศาสนาดูจะไม่สอดคล้องกับการสร้างสรรค์ทางศิลปะที่จะต้องอาศัย “สื่อ” อย่างใดอย่างหนึ่งที่เป็นรูปธรรม ยิ่งกว่านั้น หากจะมองอย่างสุดขั้วในแง่ที่ว่า กิจกรรมทางศิลปะในปัจจุบันเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการแสดงออกของปัจเจกบุคคลบนพื้นฐานของเสรีภาพและการแสวงหา “ตัวตน” แล้ว ก็ยิ่งจะเห็นได้ว่า เรื่องทางโลกกับเรื่องทางธรรมที่มาบรรจบกันที่พุทธศิลป์ในยุคสมัยของเรานั้น เป็นเรื่องที่มีความย้อนแย้งกันในตัวสูง จนเป็นสิ่งที่น่าคิดอย่างยิ่งว่า พุทธศิลป์จะสามารถนำพาพุทธธรรมมาถ่ายทอดให้ได้ “ผลที่ลึกซึ้งกว่าการแสดงด้วยตัวหนังสือหรือด้วยคำพูด” ดังที่ท่านพุทธทาสกล่าวไว้จริงเช่นนั้นหรือไม่

ในขณะเดียวกัน การวิจารณ์หรือถกเถียงถึงงานพุทธศิลป์ในภาพหินสลักชุดนี้ โดยตั้งอยู่บนแนวคิดในเรื่องการแสดงออกถึงปัจเจกของศิลปิน ก็ไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงเช่นกัน ทั้งนี้ผู้ที่สร้างงานพุทธศิลป์ดังกล่าวขึ้นมา คงไม่ได้มุ่งความสนใจไปที่การแสดงออกของตัวตน แต่น่าจะมีเป้าหมายที่การรับใช้พระศาสนา สิ่งที่สร้างขึ้นก็น่าจะมีฐานะไม่แตกต่างไปจากบันทึกที่ไม่ใช้ตัวอักษร บันทึกที่ไม่ได้มีไว้ “อ่าน” แต่มีไว้ “ชม” ประกอบกับการ “ฟัง” ทั้งนี้เพราะภาพเหล่านี้เป็นการบอกเล่าเรื่องราวว่า เกิดอะไรขึ้น และมีใครทำอะไรบ้าง ซึ่งเรื่องที่ต้องการจะเล่าในกรณีนี้ก็คือพุทธประวัติที่มีรายละเอียดที่ซับซ้อน มีอุปมา และมีนัยยะอยู่ในเรื่อง อย่างไรก็ตาม การเล่าเรื่องราวด้วยสื่อในระบบของภาพก็ไม่สามารถสื่อความให้ผู้รับเข้าใจเนื้อหาของเรื่องได้โดยละเอียดครบถ้วน ทั้งนี้เพราะภาษาภาพกลับต้องอาศัยสัญลักษณ์แทนความหมายในการสื่อความที่สลับซับซ้อน การทำความเข้าใจภาพและเรื่องที่ประกอบกันนี้จึงต้องการคำอธิบาย ภาพพุทธประวัติ

ชุดนี้จึงถูกสร้างขึ้นเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่สั่งสอนและเพื่ออธิบายเนื้อหาทางศาสนาแก่ผู้คนทั่วไป และแน่นอนว่าการอธิบายภาษาภาพดังกล่าวให้ได้ผลก็จำเป็นจะต้องอาศัยสื่อในระบบภาษา ทั้งลายลักษณ์และมุขปาฐะเพื่อขยายความออกไป ที่สำคัญในการเล่าเรื่องราวด้วยระบบ “ภาพ” นี้ ผู้เล่าและผู้รับจำเป็นจะต้องมีพื้นฐานความเข้าใจต่อเรื่องที่เล่าร่วมกันอยู่บ้าง

ความพยายามที่จะเข้าใจภาพหรือพุทธศิลป์ในอดีตอันไกลนั้น นอกจากจะหมายความว่า “ผู้เล่า” อยู่ห่างไกลจากกันในระดับของเวลาแล้ว ยังหมายถึงความแตกต่างทางสังคมและวัฒนธรรมด้วย ดังนั้นความพยายามที่จะทำความเข้าใจต่อศิลปะของอดีต จึงจำเป็นต้องศึกษาหาข้อมูลและหลักฐานเชิงโบราณคดีหรือเชิงประวัติศาสตร์มาประกอบเพื่อช่วยอธิบายให้ผู้รับในปัจจุบันเข้าใจปัจจัยแวดล้อมและเนื้อหาที่ผู้เล่าถ่ายทอด อย่างไรก็ตาม การรวบรวมความรู้ในเรื่องบริบทของการสร้างงานในอดีตนั้น ยังไม่ใช่ทั้งหมดของกระบวนการศึกษาและเรียนรู้งานศิลปกรรมของอดีต ทั้งนี้เราไม่อาจมองข้ามในเรื่องของ “การตีความ” ภาพไปได้ ดังที่กล่าวแล้วว่า คุณลักษณะของสื่อในระบบของภาพไม่ได้เอื้อต่อการบรรยายขยายความโครงเรื่อง ในแง่นี้ ทั้งผู้เล่าและผู้รับก็จำเป็นต้องทำความเข้าใจต่อเรื่อง แล้ว “คิดออกมาเป็นภาพ” ภายใต้กระบวนการของการ “คิดออกมาเป็นภาพ” หรือ “คิดจากภาพ” นี่เองที่ทำให้ภาพไม่ถูกจำกัดอยู่ในกรอบของความหมายเฉพาะ ดังนั้นความสามารถในการตีความภาพจึงเป็นสิ่งที่มีความสำคัญในกระบวนการของศิลปะระหว่างผู้สร้างและผู้รับ

สำหรับพุทธทาสแล้ว ข้อเขียนที่แสดงอยู่ข้างหน้าแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า การตีความของท่านต่อภาพหินสลักนี้ ตั้งอยู่บนแนวคิดทางพุทธศาสนาอย่างชัดเจน สิ่งที่น่าสงสัยและน่าตั้งคำถามอย่างยิ่งก็คือ แนวคิดที่จะนำไปสู่เส้นทางแห่งความหลุดพ้นของพุทธศาสนาจะนำมาใช้อธิบายถึงเรื่องทางโลกให้ครอบคลุมและให้เข้าใจได้อย่างไร ในเมื่อกระบวนการสื่อสารระหว่างผู้สร้างกับผู้รับในทางศิลปะบนโลกนี้ยังต้องอาศัยสื่อ ซึ่งในที่นี้ก็ยังไม่หลุดพ้นไปจากวัตถุ และการตีความซึ่งแน่นอนว่าไม่อาจเสี่ยงอัตวิสัยไปได้ ข้อเขียนของพุทธทาสชิ้นนี้จึงแสดงความละล้าละลังอยู่ในตัวบทไม่น้อย เนื้อความหลายตอนยังแสดงถึงการยอมรับในเรื่องอารมณ์ความรู้สึกที่มีและรับได้จากการชมภาพพุทธประวัติชุดนี้ด้วยซ้ำ โดยเฉพาะในเรื่องของการโน้มหน้าใจของวัตถุในฐานะที่เป็นศิลปะ ซึ่งท่านระบุว่า “ดูแล้วทั้งสวย ทั้งศักดิ์สิทธิ์ ดูแล้วเพิ่มความรักความเชื่อเลื่อมใสในพระพุทธองค์” ในทำนองเดียวกันกับเรื่องของความเลื่อม ความไม่เที่ยงแท้ของวัตถุที่ปรากฏในพระพุทธรูปนั้น พุทธทาสดูจะไม่วางเฉยในเรื่องนี้เอาเสียเลย แต่เมื่อใช้แนวคิดเดียวกันนี้อธิบายถึงงานศิลปะนอกกรอบของพุทธศิลป์ออกไป ท่านกลับปฏิเสธงานศิลปะในลักษณะที่แสดงรูป representational art ด้วยเหตุผลจากความรู้สึกและอารมณ์ ดังนั้น ความเห็นของพุทธทาสที่กล่าวไว้ว่า การแสดงพระพุทธรูปในลักษณะของมนุษย์ เป็นการแสดง “ความเขลา และขลาด” ก็ดูจะขัดกับการลำดับเหตุผลที่ท่านอธิบายเองในบทวิจารณ์นี้

แม้ข้อเขียนชิ้นนี้จะมีความย้อนแย้งในตัวบท แต่จากการนำแนวคิดทางพุทธศาสนามาอธิบายงานศิลปะ พุทธทาสก็ขุได้เปิดประเด็นที่น่าศึกษาและน่าพิจารณาไว้ด้วย ผู้วิเคราะห์อยากตั้งข้อสังเกตว่า คำว่า “ความว่าง” ที่ถูกกล่าวถึงในบทวิจารณ์นี้เป็นการมองตามแก่นของ

พุทธศาสนา แต่เมื่อความว่างดังกล่าวอยู่ในรูปของงานศิลปะ หรืออีกนัยหนึ่งอยู่ในรูปของวัตถุแล้ว แม้จะพยายามมองไปถึง “นามธรรม” เพียงใดก็ตาม เราย่อมไม่อาจปฏิเสธความเป็นวัตถุของงานศิลปะนั้น ดังนั้น คำว่า “ความว่าง” ในที่นี้จึงมีความหมายเป็น “พื้นที่ว่าง” ในภาพ และพื้นที่ว่างดังกล่าวไม่ได้แสดงถึงความ “ไม่มี” แต่กลับแสดงการมีอยู่ของความหมาย ซึ่งพื้นที่ว่างดังกล่าวในภาพจะแสดงความหมายได้ก็ต่อเมื่อมีพื้นที่แวดล้อมและมีรูปแวดล้อมมาช่วยสร้างความต่าง และช่วยอธิบายว่า พื้นที่ว่างนั้นคือพระพุทธรองค์ ในทางกลับกัน หากพื้นที่ว่างนั้นไม่ถูกแวดล้อมด้วยรูปอื่นๆ ก็จะไม่เกิดความต่างระหว่างพื้นที่ว่างกับพื้นที่ที่เหลือ การบ่งชี้ความหมายก็จะไม่เกิดขึ้น ตัวอย่างจากบทวิจารณ์นี้อาจช่วยชี้ให้เห็นว่า การตีความงานศิลปะด้วยมโนทัศน์ของเรื่องที่ถูกล่านั้น อาจช่วยให้เราเข้าใจความหมายของภาพได้ส่วนหนึ่ง ในส่วนที่เหลือเราจำเป็นต้องอ่าน “ภาษาภาพ” และต้องนำเอามโนทัศน์นั้นมาอธิบายระบบภาษาของภาพให้ได้ด้วย มิฉะนั้นแล้ว การวิจารณ์ความคิดดังกล่าวก็จะเป็นสิ่งที่หลุดพ้นไปจากงานศิลปะที่ปรากฏอยู่จริง ดังเช่นการอธิบายลักษณะเชิงนามธรรมของความว่างที่ปรากฏในภาพพุทธประวัติชุดนี้ ย่อมไม่อาจอธิบายไปจนสุดทางด้วยแนวคิดของพุทธศาสนา ไม่เช่นนั้นแล้ว ความว่างที่กล่าวถึงกันนั้นก็ต้องหมายถึงสิ่งที่ไม่มี ซึ่งไม่ใช่ศิลปะที่ต้องอาศัยรูปและวัตถุ

ประเด็นจากบทวิจารณ์นี้ทำให้ผู้วิเคราะห์อยากตั้งข้อสังเกตต่อไปว่า การศึกษาศิลปกรรมของอดีตซึ่งมักรวบรวมเอาข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์และโบราณคดี หรือแม้แต่การนำเอาแนวคิดของพุทธศาสนามาอธิบายภาพดังเช่นในบทวิจารณ์นี้ การศึกษาในทิศทางดังกล่าว มักจะมุ่งความสนใจไปสู่การอธิบายความหมายหรือสัญลักษณ์ของภาพเป็นหลัก หากการศึกษาเรื่องนี้มุ่งที่จะอธิบายระบบภาษาภาพในงานพุทธศิลป์หรือศิลปกรรมของอดีตมากขึ้นบ้างแล้ว เราอาจพบลักษณะเชิงนามธรรมแง่อื่นที่หลากหลายขึ้นจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง หรือแม้กระทั่งพระพุทธรูปก็เป็นได้ ซึ่งการรวบรวมความรู้ในเรื่องกลวิธีการสร้างระบบภาษาภาพเอาไว้ อาจนำไปสู่ความรู้ใหม่ที่เปิดปฏิสัมพันธ์ด้านการสร้างสรรค์ระหว่างอดีตกับปัจจุบันให้กว้างได้ยิ่งขึ้นกว่าเดิม

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย

ศิลป พีระศรี

ศิลปะแบบรัตนโกสินทร์

หลังจากที่ได้เสียกรุงศรีอยุธยาใน พ.ศ. 2310 แล้ว ประเทศไทยก็ต้องประสบความยุ่งยากอยู่เป็นเวลา 10 ปี ซึ่งทำให้ไม่สะดวกแก่การที่จะผลิตศิลปะวัตถุ ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 24 ยุคใหม่แห่งความเจริญของประเทศไทยจึงได้เริ่มขึ้น และภายหลังสมัยธนบุรี กรุงเทพพระมหานครก็ได้กลายเป็นเมืองหลวงที่สวยงามของประเทศไทย

ในสมัยนี้มีการสร้างวัดกันขึ้นเป็นจำนวนมาก และมีหลายวัดประดับด้วยจิตรกรรมฝาผนัง ช่วงสมัยอยุธยาคงจะได้มาทำงานต่อที่กรุงเทพฯ และ ณ กรุงเทพฯ นี้ก็ได้เกิดมีสกุลช่างเขียนที่สำคัญขึ้น ซึ่งได้ผลิตจิตรกรรมฝาผนังที่สวยงามหลายแห่งติดต่อกันลงมาเป็นเวลาถึง 70 ปี ในครั้งแรกของพุทธศตวรรษที่ 25 ภาพเขียนฝาผนังแบบคลาสสิกก็เริ่มเสื่อมลง ทั้งนี้ก็เพราะไปรับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกเข้ามา

สกุลช่างรัตนโกสินทร์ได้รวบรวมเอาสกุลช่างไทยอื่นๆไว้ด้วย และด้วยเหตุนี้เราจึงอาจกล่าวได้ว่าสมัยนี้เป็นสมัยคลาสสิกสำหรับจิตรกรรม จากจิตรกรรมฝาผนัง ณ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ในวัดสุทัศน์เทพวราราม และในวัดสุวรรณาราม จังหวัดธนบุรี...

...สกุลช่างเขียนสมัยรัตนโกสินทร์นี้ได้ครอบคลุมไปถึงจิตรกรรมฝาผนังของวัดหลายวัดทางภาคเหนือของประเทศไทยด้วย จิตรกรรมเหล่านี้แสดงลักษณะแตกต่างไปจากภาพเขียนในภาคกลางของประเทศไทย จิตรกรรมทางภาคเหนือนิยมเขียนภาพชีวิตประจำวัน ในขณะที่ทางภาคกลางของประเทศไทยนิยมเขียนภาพเรื่องศาสนาหรือเรื่องนิยายต่างๆตามแบบคลาสสิก แม้จะเป็นความจริงที่ว่า ช่างเขียนทางภาคเหนือจะวาดภาพตามแบบคลาสสิกด้วย เป็นต้นว่า ภาพพระพุทธรองค์ พระโพธิสัตว์ และเจ้านาย แต่ลักษณะก็คงเป็นภาพเหมือนชีวิตจริง ถ้าเรามองดูภาพทั้งดงามเรื่องสังข์ทองในวิหารลายคำ วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ เราจะรู้สึกคล้ายกับว่าเราเข้าไปอยู่ในสภาพการณ์ที่เป็นจริงตามความเป็นอยู่เมื่อ 100 ปีก่อน ลวดลายทุกส่วน แม้จนกระทั่งร่างกายได้วาดขึ้นไว้อย่างถูกต้องตรงความจริง และด้วยการสังเกตอย่างเฉียบแหลม

เพราะเหตุว่า ช่างทางภาคเหนือไม่จำเป็นต้องทำงานตามกฎหมายเกณฑ์อย่างเข้มงวด เหตุนี้จึงเป็นการง่ายที่จะสังเกตรู้ความสามารถของช่างเหล่านี้ ในวัดเดียวกัน เราอาจเห็นมีทั้งองค์ประกอบภาพทั้งดงามมากกับที่ไม่น่าดูปนกันอยู่ เป็นต้นว่า ที่วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน เราจะเห็นว่าบางส่วนของภาพเขียน เช่น ภาพบุคคลสามคนกำลังขึ้นสวรรค์ จะวาดขึ้นโดยช่างที่ไม่มีความชำนาญ แต่ในขณะที่เดียวกันภาพชายหนุ่มกำลังเกี่ยวหึงสาวนั้น ประดิษฐ์ขึ้นโดยช่างฝีมือชั้นครูจริงๆ ถ้าภาพทั้งหมดนี้ทำขึ้นตามแบบคลาสสิกก็จะเป็นการยากอย่างยิ่งที่จะสังเกตเห็นความแตกต่างกันเป็นอันมากของภาพทั้งสองนั้นได้

จิตรกรรมฝาผนังที่เก่าที่สุดในสมัยรัตนโกสินทร์ก็คือ ภาพเขียนในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ ซึ่งวาดขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2338-2340 ณ ที่นี้เราจะสังเกตเห็นได้ดังกล่าวนมาแล้วว่า พื้นหลังของภาพเขียนในสมัยรัตนโกสินทร์จะมีสีคล้ำกว่าพื้นหลังของภาพสมัยอยุธยา ภาพบุคคลต่างๆเป็นจำนวนร้อยๆรูปได้วาดกันขึ้นได้ตลอดฝาผนังทั้ง 4 ด้านของพระที่นั่งองค์นี้ และเมื่อเรามองดูภาพเขียนเหล่านี้แล้วเราก็รู้สึกยุ่งยากใจที่ไม่รู้ว่าภาพไหนเป็นภาพที่ดีที่สุด แต่กลุ่มภาพเรื่องพระภุชชโรหิตกำลังทอดพระเนตรนางรำและนักดนตรีสาวที่สวยงามเพียงกลุ่มเดียว ก็อาจทำให้เราเข้าใจซาบซึ้งถึงคุณค่าอย่างสูงทางศิลปะของภาพเขียนในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ได้...

...จิตรกรรมฝาผนังดั้งเดิม ณ วัดนี้ (วัด (ใหญ่) อินทาราม จังหวัดชลบุรี : ผู้วิจัย) วาดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ คือ ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 23 แต่รูปเหล่านี้ก็ได้รับการซ่อมแซมใหม่ใน พ.ศ. 2475 นำเสียดายที่การซ่อมนี้ทำขึ้นโดยช่างฝีมือเลวและเลยทำลายความงามของภาพเขียนดั้งเดิมเสีย เฉพาะแต่บางแห่งเท่านั้นที่เรายังพอมองเห็นความละเอียดละไมของภาพเขียนเก่าที่เป็นรูปคนเดี่ยวๆ หรือเป็นรูปรวมหมู่ได้

ภาพเขียนเรื่องไตรภูมิขาดความเป็นเอกภาพไปไม่เหมือนกับภาพปางมารผจญ ซึ่งมีความเป็นเอกภาพและมีชีวิตจิตใจมากกว่า ภาพพระพุทธรองค์และนางธรณีนัน วาดขึ้นอย่างสวยงาม และรูปมารกำลังผจญก็แสดงชีวิตจิตใจดี โดยทั่วไปภาพเขียนปางมารผจญนี้ต้องแสดงความน่ากลัว เหตุนั้น ตามลักษณะทั่วไปการวาดจึงดูค่อนข้างหยาบ ถ้าจะนำเอาไปเปรียบเทียบกับภาพอื่นๆที่เขียนขึ้นอย่างประณีต ในเรื่องภาพปางมารผจญนี้คุณค่าทางศิลปะอยู่ที่มีลักษณะตรงกันข้าม ความมีชีวิตจิตใจอยู่ที่ฝ่ายพวkmารก็กำลังแสดงการโจมตีอย่างโหดร้าย ฝ่ายพระพุทธรองค์ทรงมีความสงบ ซึ่งแน่พระทัยว่าจะได้ตรัสรู้จึงมิได้ทรงสะดุ้งกลัว

ภาพเขียนดั้งเดิม ณ วัดดุสิตาราม จังหวัดธนบุรี วาดขึ้นในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 24 และอยู่ในหมู่ภาพเขียนชั้นคลาสสิกรุ่นเดียวกับวัดสุวรรณาราม จังหวัดธนบุรี และวัดสุทัศนเทพวราราม จังหวัดพระนคร เหตุนี้จึงเป็นการง่ายที่จะแยกภาพที่สวยงามดั้งเดิมเหล่านี้ออกจากภาพอื่นๆ ซึ่งได้รับการซ่อมแซมเพิ่มเติมในเวลาต่อมา ส่วนใหญ่ของภาพเทพชุมนุมซึ่งเขียนเรียงแถวไว้เป็นแนวซ้อนกัน ภาพขนาดใหญ่ปางมารผจญและภาพเรื่องไตรภูมิยังคงรักษาคุณลักษณะอันงดงามดั้งเดิมของตนไว้ ในขณะที่ภาพอื่นๆ ซึ่งอยู่ระหว่างช่องหน้าต่างได้สูญหายไปเพราะถูกซ่อมแซมเมื่อราว 30 ปีมาแล้ว

สำหรับภาพเรื่องไตรภูมิส่วนที่น่าสนใจที่สุดก็คือเมืองนรก ณ ที่นี้ช่างเขียนได้ใช้ความนึกคิดส่วนตัวของเขาแสดงภาพการลงโทษทุกชนิดแก่ผู้กระทำความบาป และผู้กระทำความบาปส่วนมากก็จะหันหน้าไปยังพระมาลัยและกระทำการเคารพเพื่อจะขอให้หลุดพ้นจากทุกขเวทนา ภาพเรื่องไตรภูมินี้มีเขียนอยู่เกือบทุกวัดที่มีจิตรกรรมฝาผนัง แต่ก็ไม่มีแห่งใดเลยที่ภาพเมืองนรกจะได้รับการวาดขึ้นอย่างน่ากลัว และให้ความรู้มากเท่ากับที่วัดดุสิตาราม

จิตรกรรมฝาผนัง ในวัดสุวรรณาราม จังหวัดธนบุรี ได้วาดกันขึ้นในครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 24 แต่ภาพเขียน ณ ที่นี้ก็คงจะได้เขียนขึ้นโดยช่างหลายคนในระยะต่างๆกัน ในบรรดาภาพเรื่องเวสสันดรชาดกตั้งแต่ผนังเบื้องหลังพระประธานไปจนสุดผนังด้านข้างนั้น มีอยู่หลายภาพที่สวยงามเป็นพิเศษ ภาพที่งามที่สุดภาพหนึ่งก็คือ ตอนที่พระเวสสันดรกำลังลา พระชนกชนนีของพระองค์ ภาพนี้แสดงความรู้สึกที่น่าสงสารมาก ทั้งสีที่ใช้ก็สวยสดด้วย ภาพขบวนเสด็จของพระนางศิริมหายาตราทางด้านซ้ายมือของผนังด้านหน้าก็น่าชมเช่นเดียวกัน ขบวนเสด็จนี้ประกอบด้วยช่างหลายเชือกกำลังเดินอย่างได้จังหวะตามแนวที่คิดโคงไปมา บรรดาคนอยู่หลังข้างต่างก็กำลังส่งเสียงคุยและรื่นเริงกันในท่าที่เป็นไปตามธรรมชาติอย่างที่สุด นับได้ว่าเป็นการศึกษาเกี่ยวกับชีวิตของไทยอย่างน่าทึ่ง...

...ภาพเขียนในพระวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวราราม ซึ่งวาดขึ้นราวตอนปลายพุทธศตวรรษที่ 24 นั้นแสดงถึงการกระทำอย่างใจกล้าที่สุดของช่างเขียนไทยในสมัยโบราณ และในขณะเดียวกันก็เป็นเครื่องหมายแสดงถึงความเคารพอย่างยิ่งของชาวไทย และของพระมหากษัตริย์ที่มีต่อองค์พระปฐมราชซึ่งหล่อขึ้น ณ กรุงสุโขทัยในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 20 ด้วย ทั้งนี้ก็เพราะวิหารแห่งนี้ได้สร้างขึ้นเพื่อประดิษฐานพระพุทธรูปองค์นี้โดยเฉพาะ ภายในวิหารอันกว้างใหญ่ประดับด้วยภาพเขียนเต็มไปหมด ตั้งแต่ราว 1 เมตรจากพื้นขึ้นไปจนถึงเพดานอันสูง เสาสี่เหลี่ยมใหญ่นั้นก็ประดับเต็มไปด้วยจิตรกรรมฝาผนังเช่นเดียวกัน จึงเท่ากับว่าวิหารแห่งนี้เป็นพิพิธภัณฑ์สถานของศิลปะไทยอย่างแท้จริง มีองค์ประกอบภาพมากมายที่เขียนเป็นเรื่องราวต่าง ๆ ตลอดจนภาพดินแดนในเทพนิยายซึ่งประกอบไปด้วยกัณเฑาะพญานาคและกัณเฑาะพญานาค ซึ่งประกอบไปด้วยสัตว์และต้นไม้ต่างชนิด ภาพจากเรื่องรามเกียรติ์ เรื่องชีวิตประจำวันของคนธรรมดาสามัญ กล่าวคือ ภาพเขียนเหล่านี้แสดงโลกที่เราอยู่นี้ปะปนกับโลกที่ช่างได้คิดฝันขึ้น เราจะต้องถอยถอยมองดูภาพเหล่านี้ไปรอบๆ และมองสูงขึ้นไปจนกระทั่งภาพทั้งหมดหายไปบนบรรดาภาพที่ต่อเนื่องกันและดูต่อเนื่องกัน ภาพเขียนนางกัณเฑาะพญานาคที่นำรักกำลังถูกกัณเฑาะพญานาคเสาด้านซ้ายด้านที่สองนั้นดูเหมือนจะวาดขึ้นด้วยชีวิตจิตใจมากกว่าวาดโดยผู้กัน ภาพทิวเขาสำเนาไม้ต่างๆก็เป็นแบบไทยอย่างแท้จริงคือ ประกอบไปด้วยสระซึ่งมีน้ำกำลังมีไอระเหยไปเป็นวันออกไปและมีดอกไม้งามๆ ไกลออกไปก็เป็นป่าทึบ สิ่งเหล่านี้เป็นภาพที่ช่างเขียนได้เห็นอยู่รอบตัวเขาทุกทีทุกวัน

บนเสาด้านซ้ายด้านแรก เราอาจจะชื่นชมกับภาพเขียนที่สวยงามแสดงถึงพิภพของพวกอสูร ณ ที่นี้เหล่าอสูรกำลังเตรียมจัดการเลี้ยงฉลอง ซึ่งมีการดื่มของมึนเมาอย่างมากมาย เพื่อย้อมน้ำใจให้เข้มแข็งและกล้าหาญ ก่อนที่จะยกทัพขึ้นไปรบกับพระอินทร์

ในภาพถัดจากหน้าตรงบานที่สองบนผนังด้านขวามือ เราจะเห็นมีภาพแสดงถึงการประสูติโอรสของพระโศภิตา ภาพแผ่นนี้เขียนขึ้นตามแบบเขียนอย่างง่าย ๆ ตรงข้ามกับภาพแบบคลาสสิกอื่นๆ ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมาก แต่ภาพนี้ก็มีสิ่งที่ชักจูงจิตใจของเราอย่างที่ไม่อาจจะหลีกเลี่ยง

เลี้ยงได้ ช่างได้บันทึกภาพซึ่งคงจะได้เกิดขึ้นในบ้านของเขาเองลงไว้อย่างง่าย ๆ ดังนั้นจึงอาจนับได้ว่า ภาพนี้ก็ถือการบันทึกเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ลงไว้นั่นเอง

จิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุทัศน์เทพวรารามจะมีสีค่อนข้างคล้ำ แต่มีองค์ประกอบที่สดใสมากทำให้มีชีวิตขึ้นเป็นแห่งๆ องค์ประกอบภาพที่สดใสคงมาจากภาพหนึ่งก็คือภาพบนผนังซ้ายสุดทางด้านหน้า ณ ที่นี้ สีแดง สีน้ำตาล และสีเหลือง จะประกอบเป็นภาพที่มีชีวิตจิตใจอย่างน่าดู ตรงกันข้ามกับพื้นสีเขียว ในภาพแผ่นใหญ่นี้ก็จะมีลักษณะเช่นเดียวกับภาพแผ่นอื่นๆ คือ ในชั้นแรก เราจะสังเกตเห็นสถาปัตยกรรมซึ่งใช้เป็นฉากหลังอย่างสวยงาม ต่อมาก็คือความได้สัดส่วนของฝูงชน และท้ายที่สุดก็คือความชื่นชมในลักษณะอันละเอียดละไมของฝูงชนเหล่านี้ ทั้งนี้นับได้ว่า เป็นการค่อยๆยกระดับแห่งการชื่นชมในทางปัญญาอย่างแท้จริง...

...ภาพเขียนเรื่องราวเกียรติบนผนังที่วัดราชบูรณะ จังหวัดพิษณุโลก ได้วาดขึ้นในปลายพุทธศตวรรษที่ 24 และมีลักษณะคล้ายคลึงกันมากกับภาพเขียนเรื่องพิภพอสุรในพระวิหารวัดสุทัศน์ฯ ช่วงแต่ลักษณะของบรรดาอาคารบ้านเรือนเท่านั้นที่ดูจะแตกต่างไปจากจิตรกรรมที่กรุงเทพฯ องค์ประกอบของจิตรกรรมฝาผนังที่ดีที่สุด ณ วัดราชบูรณะก็คือ ภาพตอนทศกัณฐ์สั่งเมืองก่อนที่จะออกไปรบกับพระรามเป็นครั้งสุดท้าย รูปร่างของทศกัณฐ์ที่เต็มไปด้วยกำลังวังชานั้นจะดูเด่นอยู่ในที่ประชุมซึ่งดูเจียมเหงา เพราะทราบว่าหัวหน้าที่รักของตนกำลังจะจากไปอย่างไม่มีวันกลับ ส่วนอื่นๆของจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ เป็นต้นว่า ภาพยักษ์กำลังขี่สัตว์ต่างๆที่น่าเกลียดก็ดูฝีมือค่อนข้างหยาบมาก และเมื่อเปรียบเทียบกับภาพตอนทศกัณฐ์กำลังสั่งเมืองแล้ว เราก็จำต้องคิดว่าหลายตอนของจิตรกรรมฝาผนัง ณ วัดราชบูรณะนี้คงจะวาดขึ้นโดยช่างที่ไม่มีความชำนาญ

จิตรกรรมฝาผนัง ณ วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ นับว่าเป็นภาพเขียนที่สำคัญมาก เพราะเหตุว่าภาพเขียน ณ ที่นี้ได้แสดงถึงความรู้สึกและการแสดงออกของศิลปะภาคเหนือ สิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับจิตรกรรมฝาผนัง ณ วัดนี้ ซึ่งวาดขึ้นในครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 24 ก็คือภาพที่เขียนเล่าเรื่องตามชีวิตจริง ดูคล้ายกับว่า ช่างทางภาคเหนือรู้สึกชื่นชมเป็นอันมากในการบันทึกเรื่องจริงและลักษณะซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นอยู่ของเขาเอง ณ ที่นี้จะขอกล่าวถึงจิตรกรรมฝาผนังที่แสดงภาพตอนเจ้าเงาะกำลังเข้าไปในพระราชวังของท้าวสามนต์ ในภาพนี้รูปบุคคลทุกคนจะได้รับการวาดขึ้นตามแบบจริงทั้งสิ้น หลายคนกำลังยั่วเย้าเจ้าเงาะอยู่ด้วยความสนุกสนานตามธรรมชาติ และบางพวกก็มองดูท้าวสามนต์และนางมณฑาว่าจะรู้สึกอย่างไร ในการที่นางรจนามาลือกอเจ้าเงาะเป็นคู่ครอง สำหรับการวางกลุ่มภาพ การวาดเส้นและการแสดงอารมณ์นั้นนับได้ว่าจิตรกรรมฝาผนัง ณ วัดพระสิงห์เป็นภาพเขียนที่ดีที่สุดแห่งหนึ่งที่ช่างไทยได้เคยทำมา

อีกภาพหนึ่งซึ่งแสดงตอนจ้าวขากำลังเดินทางจะเข้าวังของท้าวสามนต์ เพื่อมาให้เจ็ดธิดาเลือกคู่ก็เป็นการแสดงอย่างเฉียบแหลมเกี่ยวกับจ้าวข่าและบริวารที่รู้สึกลึงเลใจ เนื่องในการ

เลือกคู่ครองที่ภาพนี้ดูขึ้นอย่างดีและมีโครงการระบายสีอย่างเรื่อยๆ เข้ากันได้ดีกับศักดิ์ศรีของบุคคลในภาพ

ที่วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน ก็เช่นกัน มีจิตรกรรมฝาผนังซึ่งวาดขึ้นในราวต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ภาพนี้เขียนขึ้นในแบบที่วาดตามความเป็นจริง ซึ่งดูทั้งหน้าวัดและหน้าสนุก เป็นศิลปะซึ่งแสดงให้เห็นความสุขของชนชาติไทยที่อาศัยอยู่ในดินแดนที่เต็มไปด้วยความสุขสำราญ

ภาพกลุ่มหญิงสาวกำลังเดินไปตลาด แล้วก็มีบรรดาชายหนุ่มคะนองพากันตามเกี้ยวพาราสีนั้น เป็นภาพที่วัดประจำวันซึ่งช่างเขียนคงจะได้เคยเห็นมาหรืออาจจะได้มีส่วนร่วมด้วยก็ได้ ภาพนี้วาดขึ้นอย่างมีเสน่ห์น่ารัก เป็นลักษณะของศิลปะแบบเรียบง่าย ๆ

ถ้าจะพูดถึงความสำคัญของเรื่องแล้ว ภาพเขียนเรื่องคัททะกุมารมีความสำคัญยิ่งกว่าภาพหญิงสาวไปจ่ายตลาดเป็นอันมาก แต่สำหรับในด้านศิลปะ ภาพคัททะกุมารก็มีความสำคัญน้อยกว่า ความจริงเวลาเรามองดูภาพเรื่องคัททะกุมารนี้ เราจะรู้สึกขัดแย้งได้ เนื่องจากการวาดรูปไม่ได้สัดส่วน และแบบวาดก็ไม่เป็นทั้งแบบคลาสสิก หรือแบบตามชีวิตจริง หรือแบบสมัยแรกเริ่ม ในการวาดภาพเรื่องนี้ดูคล้ายกับว่า ช่างต้องการจะแสดงความสามารถอย่างดีที่สุดของเขา แต่ก็ไม่ได้ทำตามมุ่งหมาย ตรงกันข้าม จิตรกรรมฝาผนังที่แสดงเป็นสุภาพบุรุษกำลังเกี้ยวหญิงสาวอยู่อีกแห่งหนึ่งนั้น น่าชมเสียจริงๆ ทั้งการให้สีและการวาด...

...เท่าที่เราทราบกันในปัจจุบัน ไม่มีวัดใดทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศไทย มีจิตรกรรมฝาผนัง เว้นแต่วัดหน้าพระธาตุ ถ้าหากไปทางทิศ จังหวัดนครราชสีมา ฝาผนังของพระอุโบสถวัดนี้ประดับด้วยภาพเรื่องชาดกต่างๆ ไปอยู่กับภาพชีวิตประจำวัน ภาพชีวิตประจำวันนี้จะมีปรากฏอยู่แทบทุกวัด และการที่ศิลปินได้วาดภาพเหล่านี้ขึ้น ก็ไม่ใช่เป็นการกระทำโดยบังเอิญ หากแต่เกิดจากความจำเป็นที่จะต้องให้มีให้เกิดการวาดภาพซ้ำๆ ในเรื่องที่สำคัญคลึงกันตามกฎเกณฑ์ ดังนั้นภาพชีวิตประจำวันนี้จึงใช้เป็นเครื่องแบ่งแยกภาพที่จำต้องเขียนซ้ำๆ กันได้อย่างดีถึง

เห็นได้ชัดว่า จิตรกรรมฝาผนังในวัดหน้าพระธาตุนี้ ได้ถูกซ่อมแซมเป็นจำนวนมากและซ่อมอย่างเลว เราไม่สามารถจะกล่าวได้อย่างแน่นอนว่าภาพนี้เขียนขึ้นเมื่อใด แต่ถ้าดูตามแบบของการเขียนแล้วก็คงจะหาขึ้นในราวปลายพุทธศตวรรษที่ 24 เท่ากับเป็นแสงสว่างครั้งสุดท้ายของความงามในอดีต บนผนังด้านขวามือมีองค์ประกอบแสดงภาพสถาปัตยกรรมซึ่งคล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังในสมัยวัดนาคินทร์ แต่ 2 ใน 3 ของผนังด้านซ้ายมือจะมีภาพกลุ่มคนอยู่ในองค์ประกอบที่เก่าประหลาด ซึ่งเป็นลักษณะแบบใหม่ องค์ประกอบแบบนี้เป็นรูปเส้นโค้งๆ ไปมาของหมุดต้นไม้ ซึ่งแสดงว่าเป็นทิวเขาที่ตั้งชันซ้อนกัน คล้ายกับทิวทัศน์แบบจีน แต่ก็ได้เลียนแบบจีน หากแต่ได้รับการดัดแปลงมาจากธรรมชาติจริงๆ กล่าวตามจริงแล้วบริเวณจังหวัดนครราชสีมาที่ล้อมรอบไปด้วยทิวเขาที่สวยงาม ศิลปินผู้ประดิษฐ์จิตรกรรมฝาผนัง ณ วัดหน้าพระธาตุนี้ก็คงจะเป็นชาวเมืองที่จึงได้วาดทิวทัศน์บ้านเกิดเมืองนอนของตนไว้

ในบรรดาภาพที่แสดงถึงชีวิตคนธรรมดาสามัญนั้น ภาพที่ดีที่สุดก็คือ ภาพพวกเล่นชนไก่ เราอาจคิดว่า ในขณะที่ช่างกำลังเขียนภาพนี้ ชาวบ้านก็คงจะกำลังดูการเล่นชนไก่อยู่นอกวัด ในขณะที่เดียวกันจิตรกรรมฝาผนังที่แสดงการแต่งกายพื้นเมืองของชาวบ้านแถบนั้นในศตวรรษที่แล้ว ภาพเกวียนเทียมด้วยวัว และลักษณะพื้นเมืองอื่นๆ ตลอดจนลักษณะของตัวเมือง นครราชสีมาเองเมื่อราว 90 ปีมาแล้วก็น่าสนใจเช่นเดียวกัน...

...หลังจากค้นพบพุทธศตวรรษที่ 25 แล้ว จิตรกรรมฝาผนังไทยซึ่งเขียนขึ้นตามแบบดั้งเดิม ก็เสื่อมลง จะคัดลอกกันไปตามตัวอย่างภาพที่สวยงามที่มีอยู่แต่ก่อน โดยผู้คัดลอกไม่มีความเข้าใจในความงาม รูปที่เขียนซ้ำแบบกันต่อๆมาก็ไม่มีชีวิตจิตใจอีกต่อไป ในขณะที่เดียวกันศิลปะตะวันตกก็ได้แพร่เข้ามาในประเทศไทย และทุกคนก็ตื่นเด่นกับสิ่งแปลกๆนี้ เพราะเป็นของใหม่ เป็นธรรมดาอยู่เองที่ว่าช่างเขียนก็ย่อมจะได้รับอิทธิพลของศิลปะแบบตะวันตก ซึ่งค่อนข้างแข็งแกร่งต่างและมีลักษณะคล้ายภาพถ่ายมากกว่าภาพเขียน ด้วยความปรารถนาที่จะฟื้นฟูจิตรกรรมของไทย และเพื่อจะดัดแปลงให้เป็นของทันสมัย ช่างของเราจึงพยายามที่จะเลียนแบบศิลปะตะวันตก โดยวาดภาพวัตถุทั้งหลายให้เป็นแบบสามมิติทั้งในแบบมีทัศนียวิสัย (perspective) และให้มีปริมาตร (volume) แต่เนื่องจากภาพเขียนของไทยเป็นแบบสองมิติ (คือแบนราบ) และมีทัศนียวิสัยเป็นแบบเส้นขนานกัน (ซึ่งมิใช่แบบวิทยาการ) เพราะฉะนั้นเมื่อช่างเขียนยอมรับเอาคติทางตะวันตกมาใช้ ภาพเขียนของเราก็เลยสูญเสียลักษณะพิเศษโดยเฉพาะของตนเองกลายเป็นศิลปะครึ่งชาติไป ณ ที่นี้เห็นควรกล่าวไว้ด้วยว่า ภาพเขียนแบบดั้งเดิมของไทยนั้นเหมาะดีสำหรับใช้เขียนจิตรกรรม ฝาผนัง แต่แบบของตะวันตกนั้นเหมาะที่จะใช้เป็นภาพเขียนบนผืนผ้าใบ...

ตัดตอนมาจาก: ศิลป์ พีระศรี; ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงแปล. "บทความวิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย." อักษรศิลป์. สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร 2537. หน้า 244-253.

: ดีพิมพ์ เผยแพร่ครั้งแรกในวารสารศิลปากร, 2502.

บทวิเคราะห์

เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปว่า ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้วางรากฐานให้แก่ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย คุณูปการของท่านในด้านการจัดระบบการศึกษาศิลปะ และในด้านการสอนที่ไม่เพียงถ่ายทอดให้ศิษย์ "ทำได้" แต่ยังสอนให้รักศิลปะ เป็นสิ่งที่ประจักษ์กันดีอยู่แล้ว อย่างไรก็ตาม บทบาทสำคัญของศาสตราจารย์ศิลป์อาจไม่นำมาสู่ความสำเร็จของวงการทัศนศิลป์ดังที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน หากศาสตราจารย์ศิลป์ไม่ได้แสดงให้เห็นว่าท่านเห็นคุณค่าในงานศิลปกรรมของไทยอย่างแท้จริง อาจกล่าวได้ว่า หัวใจสำคัญของความสำเร็จในงานของท่านอยู่ที่ความเข้าใจในคนไทย และศิลปะของคนไทยนั่นเอง แม้ในช่วงเวลาร่วมสมัย ภาพของศาสตราจารย์ศิลป์ในฐานะชาวต่างประเทศที่เข้ามาสอนคนไทยให้สร้างงานศิลปะในรูปแบบใหม่ อาจดูเหมือนเป็นสิ่งที่ขัดต่อการธำรงรักษาอัตลักษณ์ในงานศิลปกรรมของไทย แต่ตลอดช่วงเวลาของท่านก็ได้แสดงให้เห็นว่าการสร้างสรรค์ศิลปะในรูปแบบใหม่ไม่จำเป็นต้องปฏิเสธศิลปะตามประเพณีแต่ดั้งเดิม ในทางตรงกันข้าม ศาสตราจารย์ศิลป์กลับเป็นผู้มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการกระตุ้นให้คนไทยเห็นคุณค่าของศิลปะในอดีตของคนไทยเอง บทวิจารณ์ที่คัดมาไว้ในสรณิพนธ์ฉบับนี้ก็เป็นประจักษ์พยานได้เป็นอย่างดี ส่วนสำคัญที่ควรระลึกถึงก็คือ ด้วยความเข้าใจที่ละเอียดลึกซึ้งในคุณค่าและศิลปกรรมของคนไทย ท่านสามารถจะชี้แนะแก่ศิลปินรุ่นหนุ่มสาวให้สานต่อลักษณะของศิลปกรรมในอดีตต่อไปได้ จึงนับเป็นโชคของวงการทัศนศิลป์ไทยที่ ณ จุดเริ่มต้น ศิลปินไทยไม่ได้ทิ้งรากของศิลปะดั้งเดิม แต่พยายามที่จะค้นหาความเป็นตัวของตัวเองจากรากฐานของศิลปะในอดีต ศิลปะสมัยใหม่จึงไม่ใช่ปฏิปักษ์ต่อศิลปะแนวประเพณี และไม่ถูกต่อต้านอย่างรุนแรง² แต่ค่อยๆ ได้รับการยอมรับดังที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน ผู้ที่สนใจวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยคงสังเกตได้ไม่ยากว่า ศิลปะแนวประเพณีไม่ได้สูญไปจากวงการทัศนศิลป์ ศิลปินในปัจจุบันสามารถที่จะนำคุณลักษณะจากจิตรกรรมฝาผนังมา สร้างต่อ สร้างใหม่บนผืนผ้าใบได้อย่างน่าชม เราคงปฏิเสธไม่ได้ว่านี่เป็นผลที่สืบเนื่องมาจากที่ศาสตราจารย์ศิลป์ได้สร้างไว้นั่นเอง

¹ บทความจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ครั้งที่ 1-12 พ.ศ. 2492-2504 แสดงให้เห็นการสนับสนุนของศาสตราจารย์ศิลป์ต่อศิษย์จำนวนมากให้นำลักษณะเด่นของศิลปะดั้งเดิมของไทยมาสร้างเป็นศิลปะสมัยใหม่

² การรับอิทธิพลของศิลปะตะวันตกเข้ามาในประเทศแถบเอเชีย ก่อให้เกิดกระแสต่อต้านในหลายประเทศจนเป็นความขัดแย้งที่รุนแรง และทำให้ศิลปะแนวประเพณียากจะสานเข้ากับศิลปะในแนวทางใหม่ได้ ชิโอะตะ จูนิจิ ภัณฑารักษ์ ของพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยโตเกียว ได้แสดงความเห็นตอบทบาทของศาสตราจารย์ศิลป์ ในเรื่องนี้ว่า "อาจารย์ศิลป์มีบทบาทที่ต่างกันถึงสองบทบาท ซึ่งในญี่ปุ่นยุคใหม่ถือว่า สองบทบาทนี้มีลักษณะที่แยกจากกันโดยสิ้นเชิง บทบาทนั้นอยู่ในฐานะผู้สนับสนุนความเป็นตะวันตก และในขณะเดียวกันก็ยังทำหน้าที่ผู้พิทักษ์ประเพณีดั้งเดิม ความมุ่งหวังของเขาคือต้องการรวมศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกกับประเพณีของไทยให้เข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันจนไม่สามารถแยกออกได้ สำหรับในญี่ปุ่นแล้ว สองแนวคิดนี้มีความขัดแย้งกันอยู่อย่างมาก" ดู: บทความ "ศิลปะไทยสมัยใหม่จากมุมมองของญี่ปุ่น" สุจิตร์ของนิทรรศการ Asian Modernism Diverse Development in Indonesia, the Philippines, and Thailand, มุลนิธิญี่ปุ่น, 2539.

บทวิจารณ์ที่คัดตอนมาจากบทความเชิงประวัติศาสตร์ศิลป์ที่ว่าด้วยวิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนัง ที่เขียนโดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ขึ้นนี้ จัดเป็นการวิจารณ์ที่มีคุณค่า เพราะเป็นการบุกเบิกการศึกษาประวัติศาสตร์ของศิลปกรรมไทยในเชิงสุนทรียภาพ โดยผู้เขียนตั้งใจที่จะอธิบายถึงคุณค่าของศิลปะที่ไม่ผูกติดอยู่กับอายุ รูปแบบมาตรฐานหรือความสำคัญของเรื่องอย่างแน่นนอนตายตัว แต่อยู่ที่การถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดจากจิตใจออกมาเป็นภาพ ด้วยฝีมืออันยอดเยี่ยมของศิลปินหรือช่างเขียนนิรนามในอดีต นำเสียดายอย่างยิ่งที่การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลป์ในทิศทางที่ศาสตราจารย์ศิลป์เริ่มไว้เมื่อเกือบกึ่งศตวรรษมาแล้วไม่มีผู้สานต่อ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะการศึกษาในแนวทางนี้ไม่อาจพึ่งเพียงข้อมูลเอกสารหรือหลักฐานข้อเท็จจริงในทางประวัติศาสตร์มาเป็นข้อสรุปที่ยึดได้ แต่ต้องอาศัยความรู้และความรักในคุณค่าของศิลปะ ประกอบกับการตั้งมั่นบนจุดยืนทางสุนทรียศาสตร์ของตนเองในการวินิจฉัย ในแง่นี้ การที่ศาสตราจารย์ศิลป์มีความมั่นคงจากประสบการณ์เชิงศิลปะ กอปรกับการที่มีพื้นเพมาจากวัฒนธรรมอื่น จึงช่วยให้การศึกษาศิลปกรรมไทยในด้านสุนทรียภาพ พ้นออกจากข้อจำกัดทางวัฒนธรรมบางประการ เมื่อท่านต้องวิจารณ์ผลงานฝีมือครูไทยโบราณ ท่านก็ทำได้โดยตรงไปตรงมา และเมื่อจำเป็นต้องวินิจฉัยเปรียบเทียบ แม้ภาพหนึ่งจะมีความสำคัญทางเนื้อหามากกว่า แต่ท่านก็ไม่ลังเลในการตัดสินใจว่าภาพใดมีคุณค่าทางสุนทรีย์สูงกว่า การที่ศาสตราจารย์ศิลป์แยกภาพบางส่วนจากผนังทั้งหมดขึ้นมาชี้ให้เห็นคุณค่าที่เด่นชัดเช่นนี้ จึงเป็นการชี้แนวทางสำคัญที่จะช่วยผู้ชมและผู้ศึกษาศิลปะให้เกิดความซาบซึ้งถึงคุณค่าทางสุนทรีย์ของจิตรกรรมไทย และเป็นการนำทางให้แก่นักประวัติศาสตร์ศิลป์รุ่นหลังที่จะศึกษาด้านสุนทรียภาพของศิลปกรรมต่อไปจากที่ท่านได้เบิกทางเอาไว้

หากพิจารณาถึงการประเมินคุณค่าศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์จากบทวิจารณ์ที่คัดมานี้ จะเห็นชัดเจนว่าท่านให้น้ำหนักต่อการแสดงออกส่วนตัวของช่างสูง แม้จะมีผู้โต้แย้งว่าแนวทางในการประเมินคุณค่างานศิลปกรรมของท่านตั้งอยู่บนแนวคิดของศิลปะสมัยใหม่แบบตะวันตกที่ให้ความสำคัญต่อการแสดงออกของปัจเจกบุคคล จนอาจเป็นการวินิจฉัยที่ขาดการพิจารณาจากแง่มุมทางสังคมวัฒนธรรม แต่เมื่ออ่านบทวิจารณ์อย่างถี่ถ้วน เราก็คงต้องยอมรับว่าการที่ศาสตราจารย์ศิลป์ให้ค่าต่อการแสดงออกส่วนตัวของช่างเขียนนั้น ท่านไม่ได้ใช้หลักวิชาทางศิลปะแต่เพียงอย่างเดียว แต่เป็นการนำหลักวิชามาปรับใช้ให้เข้ากับสถานการณ์ ดังที่เราจะสังเกตได้ว่าท่านไม่ได้ติดยึดอยู่กับรูปแบบหรือหลักวิชา แม้ในเรื่องความประณีตละเอียดอ่อนที่เชื่อกันว่าเป็นลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทย เมื่อถึงคราวที่จิตรกรรมนั้นจะต้องแสดงถึงความรุนแรง และช่างก็ใช้การวาดที่ค่อนข้างหยาบแสดงออกได้เป็นอย่างดี ท่านก็พร้อมที่จะแตกกฎเพื่อยืนยันว่าลักษณะการแสดงออกเช่นนั้นก็มีคุณค่าทางศิลปะสูง และหากเราจะวิเคราะห์ให้ลึกกลงไปกว่านั้นก็จะเห็นว่าการให้ค่าต่อการแสดงออกของช่างเขียนนั้นแสดงให้เห็นถึงความเคารพต่อปัจเจกบุคคลที่

ตั้งอยู่บนความเข้าใจคนไทยและสังคมไทย หากขาดความเข้าใจต่อชนบประเพณีของสังคมไทย และวิถีชีวิตของชาวบ้านเสียแล้ว ท่านคงไม่อาจชี้ชัดลงไปได้ว่าภาพใดแสดงชีวิตประจำวันของคน

ไทยได้อย่างมีชีวิตชีวา หรือภาพใดเป็นการบันทึกลักษณะของธรรมชาติในภูมิประเทศของช่าง
ท้องถิ่น ดังที่ปรากฏชัดอยู่แล้วในบทวิจารณ์นี้

เราคงต้องสรุปว่า ความสำคัญของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่สะท้อนอยู่ในบทวิจารณ์นี้
คือ การนำทางเราไปสู่คุณค่าของศิลปะ จนถึงขั้นที่สามารถที่จะกระตุ้นสำนึกให้เราเกิดความรัก
และเห็นคุณค่าทางสุนทรีย์จากงานศิลปะของอดีตที่คนในปัจจุบันอาจเข้าถึงได้ยาก บทวิจารณ์ชิ้น
นี้จึงเป็นเครื่องยืนยันได้อย่างดียิ่งว่า ความรักอันแท้จริงในศิลปะนั้นนำไปสู่ความเข้าใจอัน
ถ่องแท้ระหว่างมนุษย์ที่ข้ามสังคม วัฒนธรรมและเวลา ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีได้แสดงความ
จริงข้อนี้ไว้แล้วอย่างกระจ่างชัดในบทวิจารณ์นี้ และนี่ก็คือพลังทางปัญญาที่ท่านได้ทิ้งไว้ให้สังคม
ไทย

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ภาษาของจิตรกรรมไทย

ปรีดา เฉลิมเผ่า กอนันต์กุล

...ในการกล่าวถึงผลงานศิลปะว่าเป็นสิ่งผลิตทางวัฒนธรรมนั้น อาจจะประสบปัญหาอยู่บ้าง เนื่องจากมักจะมีสมมุติฐานสำเร็จรูปอยู่แล้วว่า ศิลปะคืออะไร ในเรื่องนี้นักมานุษยวิทยาที่ศึกษาผลงานการประดิษฐ์สร้างสรรค์ของกลุ่มชนต่างๆในสังคมก่อนอุตสาหกรรมได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับการนิยามคำว่า ศิลปะ (art) เอาไว้มาก เนื่องจากผู้ที่ศึกษาศิลปะในสังคมก่อนอุตสาหกรรมมักจะประสบปัญหาว่าจะจัดวัตถุสิ่งของหรือกิจกรรมชนิดใดเข้าเป็นงานศิลปะบ้าง และมักจะพบว่างานที่มีลักษณะตรงกับงานศิลปะในอุดมคติตามมาตรฐานของสังคมตะวันตกนั้นหาได้ยากหรือไม่มีเลย มาตรฐานของตะวันตกจะเห็นศิลปะในอุดมคติว่าเป็นศิลปะบริสุทธิ์ที่ไม่ได้สร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ใช้สอยแต่อย่างใด หรือเพื่อรับใช้ใครหรือคนกลุ่มใดโดยตรง ในสังคมก่อนอุตสาหกรรมนั้นงานศิลปะมีรูปแบบเนื้อหาและหน้าที่ที่แตกต่างหลากหลายออกไป เราจะไม่พบหอศิลปะนิทรรศการภาพเขียน การจัดคอนเสิร์ต หรือภาพพิมพ์ที่ประดับตามผนังบ้าน ในขณะที่สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่เรามักจะนึกถึงเมื่อกล่าวถึงศิลปะ ในสังคมอื่นงานศิลปะอาจจะพบได้เฉพาะในการประดับประดาร่างกายสำหรับเข้าพิธี เช่นที่พบในกลุ่มชาวเม้าท์ฮาเก็น ที่เกาะนิวกินนี รูปบูชาที่ใช้ในพิธีของชาวอัฟริกันเผ่าต่างๆ หรือลวดลายบนผ้าห่ม ผ้าเช็ดหน้า และเครื่องใช้ไม้สอยต่างๆของชาวอเมริกันอินเดียนในทวีปอเมริกาเหนือ ดังนั้นการที่จะนิยามศิลปะด้วยรูปแบบหรือหน้าที่ใช้สอย ตามลักษณะที่เราคุ้นเคยในสังคมตะวันตกหรือสังคมอุตสาหกรรม จึงเป็นเรื่องที่แคบเกินไป...

...สิ่งที่น่าสังเกตเกี่ยวกับศิลปะในบริบทของวัฒนธรรมไทยก็คือว่า การเกิดขึ้นของคำว่า ศิลปะนั้นเป็นเรื่องที่ค่อนข้างใหม่ นักประวัติศาสตร์ศิลปะในปัจจุบันมักจัดผลงานที่เป็นศาสนวัตถุว่าเป็นพุทธศิลป์¹ โดยจัดหมวดหมู่ตามประเภทของงานศิลปะ ดังนั้นพระอุโบสถ เจดีย์ และอาคารต่างๆจะได้รับการจัดว่าเป็นสถาปัตยกรรม พระพุทธรูปเป็นประติมากรรม รูปเขียนเป็นจิตรกรรม การจัดทำนองนี้ได้อาศัยวิธีการแบ่งประเภทงานวิจิตรศิลป์ (fine arts) ของตะวันตกที่จริงแล้วความพยายามที่จะนิยามอาคารและวัตถุเหล่านี้ว่าเป็นงานศิลปะนั้น เพิ่งมาเริ่มมีขึ้นในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 25 นี้เอง...

...ผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการริเริ่มวิเคราะห์วัตถุ และอาคารสถานที่เนื่องในศาสนาว่าเป็นงานศิลปะนั้นเป็นศิลปินและปัญญาชนชาวต่างประเทศท่านหนึ่ง ที่นับได้ว่าเป็นผู้ริเริ่มขบวนการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย คือศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และเป็นที่น่าสนใจว่างานเขียนของ

¹ ดูตัวอย่าง สงวน รอดบุญ. "นามานุกรมของไทย" อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ รศ. สงวน รอดบุญ ณ เมรุ วัดมกุฏกษัตริยาราม กรุงเทพมหานคร วันอังคารที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2530

ท่านเริ่มปรากฏในช่วงทศวรรษ 2480 เป็นต้นมาเช่นเดียวกับการก่อตั้งสถาบันทางศิลปะ ดังนั้นความเข้าใจเกี่ยวกับคำว่าศิลปะตามแบบตะวันตกคงจะเริ่มตกผลึกในช่วงทศวรรษนี้ โดยเห็นได้จากการริเริ่มทำหนังสือ ศิลปสงเคราะห์พจนานุกรมศัพท์ศิลปะของชาวตะวันตก ซึ่งมีศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้เรียบเรียง และพระยาอนุมานราชธนเป็นผู้แปล ดังนั้นถึงแม้ในปัจจุบันเราจะคุ้นเคยกับการจัดรูปเขียนตามฝาผนังว่าเป็นศิลปะในแขนงจิตรกรรมก็ตาม เราควรจะเข้าใจด้วยว่า รูปเขียนเหล่านี้ไม่ได้สร้างขึ้นตามอุดมคติทางศิลปะของสังคมตะวันตก ยุคโรแมนติก ซึ่งเน้นคุณสมบัติของความเป็นศิลปะบริสุทธิ์ แต่อาจสร้างขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ของการใช้สอยบางอย่าง หรือผลประโยชน์ของคนบางกลุ่มในสังคม รวมทั้งต้องการจะสื่อสารความคิดบางชุดไว้ในรูปวาดด้วย

ดังนั้นถึงแม้ว่าเราจะใช้คำว่าจิตรกรรมเมื่อกล่าวถึงภาพวาดบนผนังพระอุโบสถ หรือเรียกจิตรกรรมว่าศิลปะ เราก็ไม่ควรที่จะจำกัดการมองศิลปะของเราให้อยู่ในกรอบของการตีความศิลปะหรือคำนิยามของคำว่าศิลปะ ซึ่งเพิ่งเริ่มก่อตัวขึ้นในสังคมไทยเมื่อไม่นานมานี้...

...ความละเอียดประณีตถือเป็นคุณสมบัติเด่นอย่างหนึ่งของช่างไทย เป็นเรื่องธรรมดามากที่จะมีการวาดรูปเดียวกันซ้ำแล้วซ้ำอีก ลายตู้พระธรรมวัดเชิงหวายอันเลื่องชื่อ ก็ได้รับการลอกชนิดเหมือนกันทุกกระเบียดนิ้วโดยช่างรัตนโกสินทร์... และน่าสนใจที่คำวิจารณ์ผู้มีมือใหม่กว่าคือเส้นแข็งไม่อ่อนหวานเท่าของเดิม ความเห็นเช่นนี้เป็นการวิจารณ์ในประเด็นการเปรียบเทียบฝีมือของช่างแต่ละคนที่เขียนรูปเดียวกัน การวาดพุทธประวัติหรือทศชาติครั้งใหม่ก็คือการวาดตามแบบแผนเก่า หลักการสร้างงานศิลปะแบบนี้ดูจะไม่ต่างจากหลักของศิลปะจารีตแขนงอื่นๆ ในนาฏกรรมก็เช่นเดียวกัน กระบวนรำ (repertoire) บางชุด เช่นรำหน้าพาทย์ จะเป็นการรำที่มีกระบวนท่ากำหนดไว้หมดแล้วทั้งชุด หากเปลี่ยนแปลงก็อาจจะถูกหาว่าเป็นการผิดครูได้ ผู้รำแต่ละคนจึงแข่งขันกันใรรายละเอียดว่าใครจะสามารถแสดงท่ารำออกมาด้วยร่างกายของตนเองอย่างกลมกลืน ได้รูปทรงพอเหมาะพอดี มีลีลาน่าดูกว่ากัน เช่นเดียวกับรายละเอียดลักษณะเส้นองค์ประกอบ และลีลาของช่างเขียนแต่ละคน

รูปเขียนไทยมักจะได้รับวิจารณ์จากนักวิจารณ์ศิลปะในปัจจุบันว่า เป็นศิลปะที่ลอกเลียนของเก่าไม่แสดงความเป็นตัวของตัวเองของช่างในฐานะปัจเจกบุคคล ผู้วิจัยเห็นด้วยกับข้อสังเกตนี้ แต่เห็นว่าข้อวิจารณ์นี้ยังมีได้อธิบายความจริงทั้งหมด อัจฉริยภาพของช่างไทยไม่ได้อยู่ที่การประดิษฐ์สิ่งใหม่ แต่อยู่ที่การเล่นกับโครงสร้าง การสร้างของช่างเป็นการล้อกับโครงสร้างคือสร้างเล่น สร้างลายมาเสริมบ้าง ขัดแย้งบ้าง กับเส้นโครงใหญ่อยู่ตลอดเวลา จนเกือบจะถึงจุดที่เอาชนะโครงสร้าง หรือยกเลิกโครงสร้างนั้นไปเลย แต่ก็เพียงแต่เกือบ เท่านั้น เพราะช่างจะไม่ก้าวล้ำเส้นออกไปโดยเด็ดขาด ท่านองเดียวกันกับที่นักดนตรีไทยอาจจะใส่ลูกล่อ ลูกขัด เข้าไปเพื่อให้มีสีสันแพรวพราว แต่ก็จะต้องจบลงด้วยโน้ตเดียวกัน หากเราเริ่มด้วยความคิดที่ว่า ช่างไทยไม่มีโอกาสที่จะสร้างสรรค์ตรงใดเสียเลย ก็เป็นเรื่องน่าเสียดายที่จะทำให้เรามองไม่เห็นอัจฉริยภาพที่ซ่อนเร้นอยู่...

...ลักษณะเฉพาะของลายไทยคือการใช้เส้นคดกริชเป็นกรอบหลักในการเขียนเส้นแทบจะทุกเส้น และเมื่อนำเส้นมาประกอบกันเป็นลาย เส้นเหล่านี้จะต้องมีความสัมพันธ์ที่ทั้งรับและล่อกัน แต่ทั้งหมดจะอยู่ในกรอบรวมของความเป็นเส้นคดกริช ถึงแม้ว่ากรอบนี้อาจจะไม่เขียนออกมาให้เห็นตรงๆ ความสัมพันธ์ระหว่างเส้นในลายนั้น เราสามารถจะสรุปออกมาได้เป็นสองส่วน คือ ส่วนที่เป็นสัมพันธ์ระหว่างเส้นที่เป็นส่วนย่อย เส้นเหล่านี้จะมีลักษณะที่ค่อนข้างจะเท่าเทียมและสมดุลย์กัน คือมีทั้งความเหมือนและความต่างกันที่สามารถประสานสอดคล้องกันได้ อีกส่วนหนึ่งเป็นความสัมพันธ์ระหว่างเส้นย่อยๆ กับโครงใหญ่ที่อาจจะมองไม่เห็น ในส่วนนี้โครงใหญ่จะเป็นสิ่งที่ควบคุม กำกับ เส้นย่อยๆ โดยอาจจะอนุญาตให้มีความหลากหลายได้ แต่เป็นความหลากหลายที่จะล้าจากโครงใหญ่ออกไปไม่ได้ เส้นย่อยๆ จึงไม่สามารถทำลายโครงสร้างใหญ่ได้อย่างจริงจัง ภาษาเช่นนี้เปิดโอกาสให้ช่างได้ใช้ความเป็นตัวของตัวเอง ในการเขียนส่วนที่เป็นส่วนย่อย เราสามารถมองเห็นได้ว่าฝีมือของช่างแต่ละคนนั้น ความเป็นเอกลักษณ์ของตนเองอย่างชัดเจน เราอาจจะสามารถแยกผลงานของพระอาจารย์นาคออกจากครูทองอยู่ และครูคงแป๊ะได้ แต่สิ่งที่เป็นความเฉพาะเหล่านี้อยู่ในระดับของรายละเอียด ในขณะที่โครงสร้างใหญ่นั้นเป็นสิ่งเดียวกัน ช่างเขียนแต่ละคนจึงมิได้สร้างภาษาใหม่ของตนเอง หากแต่เป็นการพลิกแพลงภายในกำกับของโครงสร้างเดิม...

...กลุ่มคนที่ทำหน้าที่รักษาภาษาของจิตรกรรมให้มีความคงที่ มีการเปลี่ยนแปลง หรือแตกต่างจากแบบฉบับไม่มากคือช่าง ช่างจึงเป็นกลุ่มคนที่มีส่วนสำคัญในการทำให้ภาษาที่สื่อในระบบปิด ถูกสร้างซ้ำในรูปแบบเดิม (reproduce) นั่นคือช่าง วิถีการใช้ชีวิตภายในโครงสร้างทางสังคมของช่างไทย น่าจะมีส่วนช่วยอธิบายว่าเหตุใดการยึดติดอยู่กับจารีตจึงสามารถสืบทอดกันต่อมาได้...

...ภาพของช่างที่เสนอมาทั้งในบทที่แล้วและบทนี้ จะเป็นภาพของคนที่ถูกครอบงำกำกับด้วยกฎเกณฑ์ในหลายๆระดับ ทั้งในเรื่องของจารีตภาษาที่มีกรอบกำกับอย่างชัดเจน และในระดับของการดำรงชีวิตอยู่ในสังคม การทำงานในชีวิตประจำวันซึ่งมีกฎเกณฑ์ทางความสัมพันธ์ทางสังคมครอบงำอยู่อีก ภาพของช่างจึงจะกลายเป็นตัวขุนตัวหนึ่งในกระดานหมากรุกที่มีชีวิตอยู่และทำงานไปตามการเล่นที่ควบคุมโดยผู้อื่น ช่างเองจะรู้สึกถึงความขัดแย้งในการทำงานศิลปะของตนหรือไม่ เนื่องมาจากงานที่ช่างทำนั้นก็น่าจะเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงศักยภาพส่วนบุคคลของช่างแต่ละคนบ้างไม่มากก็น้อย

เราไม่อาจจะหาคำตอบต่อคำถามเหล่านี้ได้จากข้อมูลเชิงประจักษ์ร่วมสมัย ไม่มีบันทึกใดใดของช่างในสมัยรัตนโกสินทร์ที่จะนำมาเป็นหลักฐานอ้างอิงได้ว่า ช่างคิด อธิบาย และให้เหตุผลได้อย่างไร หรือรู้สึกอย่างไรต่อชีวิตและการทำงานของตน แต่แบบแผนการปฏิบัติบางอย่าง

^๑ คำว่าระบบปิดในที่นี้ ผู้เขียนหมายถึง ระบบภาษาของจิตรกรรมไทยที่มีความจำกัดเฉพาะ ดูรายงานการวิจัยของ ปรีดา เฉลิมเผ่า กอนันทกุล "ภาษาของจิตรกรรมไทย", 2536

ในชีวิต อาจจะทำให้ช่างเห็นว่า "อำนาจ" ที่แวดล้อมตัวเขาอยู่นั้น เป็นสิ่งที่เป็นไปโดยธรรมชาติ มิใช่การบังคับโดยใครคนใดคนหนึ่ง และเขาอาจจะไม่รู้สึกรู้สถึงอำนาจนั้นด้วยซ้ำไป ปัจจัยเกี่ยวกับวัฒนธรรมการมีครู และวิธีการทำงานของช่างน่าจะมีส่วนในการทำให้ช่างไม่เรียกร้องที่จะริเริ่มทำงานที่แหวกแนวออกไปมากนัก...

...ช่างไทยได้รับการปลูกฝังให้มีความเคารพครูเป็นอย่างสูง วัฒนธรรมการทำงานของช่างจะยกความดีงามทั้งหลายทั้งปวงให้แก่ครู ช่างแต่ละคนไม่อาจเอื้อมที่จะกล่าวอ้างว่าผลงานเป็นของตนเองแต่ผู้เดียว การเอาตัวของตัวเองเป็นที่ตั้งดูจะเป็นการผิดมารยาทที่ถือประเพณีปฏิบัติกันอย่างร้ายแรง การปลูกฝังการแสดงความอ่อนน้อมถ่อมตนเป็นกระบวนการยาวนานที่เกิดขึ้นตั้งแต่เยาว์วัย

วิธีฝึกหัดเป็นช่างเขียนเมื่อสองร้อยกว่าปีมาแล้วนั้นไม่มีบันทึกเอาไว้ แต่มีบันทึกของอาจารย์เลิศ พ่วงพระเดช ครูช่างชาวเพชรบุรีที่กล่าวถึงวิธีเรียนในราวปี 2450 น่าจะเป็นแนวเทียบเคียงกันได้ ท่านได้กล่าวไว้ว่า

"ข้าพเจ้าอายุได้ 9 ปี ได้ไปอยู่กับหลวงพ่อดุทฺติเพื่อศึกษาวิชาวาดเขียน เมื่อพ.ศ. 2447 อายุท่านได้ 72 พรรษา (เจ้าอาวาสวัดพลับพลาไชย) จังหวัดเพชรบุรี เมื่อ พ.ศ. 2450 หลวงพ่อดุทฺติได้รับเขียนจั่วเมรุ (พระพิศาลสมณกิจ) เจ้าคณะจังหวัดวัดคงคาราม ท่านเอาข้าพเจ้าไปเป็นลูกมือ ท่านได้ร่างภาพจั่วหนึ่ง พระรามรบกับทศกรรฐ์ พื้นเป็นลายเปลวเพลิง อีกจั่วหนึ่งเป็นรูปหนุมานไปพบมัจฉานุในสระบัว พื้นเป็นลายเปลวเพลิง แล้วท่านก็ให้ข้าพเจ้าเป็นคนตัดเส้น และก็บอกให้ลงสีแล้วท่านก็กลับวัด เวลาเย็นท่านก็ไปดู ข้าพเจ้าเป็นผู้เขียนลงสีเสร็จ ท่านเป็นแต่ผู้ร่างให้ เวลานั้นข้าพเจ้าอายุได้ 12 ปี ได้ลงมือเขียนสีเป็นครั้งแรก ได้รับความชมเชยจากพระภิกษุและฆราวาสว่า ลูกศิษย์ท่านวัดพลับพลาไชยเขียนเก่ง ข้าพเจ้าเพิ่งได้รับเกียรติเป็นครั้งแรกในชีวิต..."

...สิ่งที่น่าสนใจในบันทึกของช่างผู้นี้คือ เหตุการณ์ที่ท่านเขียนจั่วเมรุงานศพ ซึ่งคงจะเป็นจุดที่หลวงพ่อดุทฺติเห็นว่าอาจารย์เลิศมีฝีมือพอสมควรแล้ว จึงเปิดโอกาสให้ออกโรงแสดงฝีมือได้ แต่ที่น่าสังเกตก็คือการเขียนรูปครั้งนี้ท่านเขียนจากโครงที่หลวงพ่อดุทฺติเป็นผู้ร่างให้ อีกทั้งรูปที่เขียนคือพระรามรบทศกัณฐ์ กับหนุมานพบมัจฉานุ ตลอดจนลายเปลวเพลิงพื้นหลังก็ล้วนแต่เป็นรูปที่ท่านรู้จักดี เคยเห็นหลวงพ่อดุทฺติวาดมาหลายครั้งแล้ว หรืออาจจะเคยวาดเองมาแล้วด้วยซ้ำ การที่ท่านได้รับคำชมเชยจากผู้ที่ได้เห็น จึงมิได้เป็นคำชมเชยในฝีมือส่วนอื่นๆ เช่น ความคมของเส้น การให้สี คุณภาพของการลงสี และความละเอียดประณีต คุณสมบัติเหล่านี้เป็นสิ่งที่ได้รับการชื่นชมว่าเป็นการแสดงออกถึงความสามารถส่วนบุคคล โดยไม่จำเป็นจะต้องคิดลวดลายใหม่ กาเลียนแบบของเดิมถือว่าเป็นสิ่งที่พึงกระทำ ไม่ใช่สิ่งที่ผิดหรือถือว่าการแสดงความด้อยความสามารถแต่ประการใด...

² ดู: วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ. "สาระ นาฏศิลป์". 2531, หน้า 60.

...การที่ช่างไม่เชื่อตัวเองลงไปนั้น นอกจากเหตุผลว่าช่างไม่ได้ทำงานให้ตัวเอง ช่างหลวงทำงานให้ราชการ ช่างพระทำสนองศรัทธาในพระศาสนา ส่วนช่างชลยศักดิ์ไม่ต้องการเปิดเผยตนเองเพราะเกรงจะถูกเกณฑ์ไปใช้³ ส่วนหนึ่งก็เป็นไปได้ว่าช่างไม่เคยถูกสอนจากระบบการฝึกฝนและการทำงานแบบจารีตให้รู้สึกว่าคุณเองนั่นคือผู้ที่เป็นเจ้าของงาน แต่จะถูกสอนให้แสดงความเคารพในพลังบางอย่างที่ยิ่งใหญ่กว่าตนเอง ได้แก่พลังของเทพ หรือครูที่ล่วงลับไปแล้ว ที่มาช่วยกันผลักดันให้เกิดความสามารถในการทำงานของช่างคนหนึ่งๆขึ้นมา ความสามารถนั้นจึงมิได้ถูกมองว่าเป็นสิ่งที่เกิดมาจากศักยภาพภายในของตัวช่างแต่ละคนเป็นอันดับแรก ทั้งนี้มิได้หมายความว่าช่างไม่เชื่อใจจะทำให้ไม่ทราบว่าคุณคนใดเป็นผู้เขียน ในวงสังคมสมัยรัตนโกสินทร์ซึ่งอาศัยปฏิสัมพันธ์ส่วนบุคคลเป็นหลักนั้น ช่างก็น่าจะรู้จักฝีมือซึ่งกันและกันจากประสบการณ์การทำงาน ความสัมพันธ์ส่วนตัว และการบอกเล่าสืบทอดด้วยวาจา โดยไม่จำเป็นต้องอาศัยการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรในรูปของลายเซ็น ฝีมือที่เป็นเลิศจะต้องเป็นที่กล่าวขวัญถึงและรู้จักกันดี แต่ประเด็นก็คือว่าฝีมือเหล่านี้ไม่ได้รับการอธิบายว่าเกิดมาจากความสามารถเฉพาะตัวบุคคลเป็นอันดับแรก...

...ในช่วงปลายของพุทธศตวรรษที่ 24 นี้ เราได้เห็นความเปลี่ยนแปลงเด่นๆบางอย่างขึ้นกับจิตรกรรมฝาผนัง ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนี้ชี้ให้เห็นว่า ภาษาของลายกนกซึ่งเป็นสื่อที่สนองตอบและหล่อเลี้ยงโดยบรรยากาศทางสังคมบางอย่างกำลังเกิดการปรับกลไกภายในของตนเพื่อสนองรับบรรยากาศทางสังคมใหม่ที่เกิดขึ้น แนวโน้มที่เห็นได้ค่อนข้างชัดคือ จิตรกรรมพุทธศาสนาในช่วงนี้จึงได้พยายามหาวิธีเปิดภาษาของตนเองจากสื่อที่มีค่าและประโยคจำกัด ไปเป็นสื่อที่พยายามขยายรูปแบบและวิธีสื่อให้กว้างขวางหลากหลายขึ้น...

...ความเปลี่ยนแปลงนี้ดูจะค่อยๆเกิดขึ้นมาทีละน้อย ถ้าสังเกตจากตัวอย่างตู้พระธรรมและหีบบรรจุพระไตรปิฎกในสมัยปลายอยุธยา⁴ จะเห็นว่ามีกาให้เนื้อที่แก่ลายกนกเดิมที่ กิณรี กิเลน คชสีห์ ราชสีห์ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นสัตว์ในตำนาน หรือสัตว์เล็กๆ เช่น นก กระแต เป็นเพียงส่วนเล็กๆของภาพ รูปสัตว์เหล่านี้มักจะอยู่ตรงปลายล่างของตู้ หรือถ้าอยู่ตรงกลางก็จะถูกห่อหุ้มอย่างแน่นหนาด้วยลายกนก บางตัวก็กลายเป็นส่วนหนึ่งของลายดังที่กล่าวมาแล้ว ตัวรูปสัตว์หรือคนจึงมิใช่จุดเด่นขององค์ประกอบ แต่เมื่อเปรียบเทียบกับตู้พระธรรมสมัยกรุงรัตนโกสินทร์แล้ว ปรากฏว่าตู้รัตนโกสินทร์ให้เนื้อที่แก่บรรดาตัวละครมากขึ้นคือ ขยายขึ้นมาเป็นครึ่งหนึ่งของภาพ หรือเต็มทั้งตู้ ในขณะที่เดียวกันลายกนกที่เคยสดชื่นมีชีวิตชีวาก็ดูจะเริ่มหมดพลังลง "สมัยรัชกาลที่ 1 โดยทั่วไปแล้วความกระตือรือร้นและไฟของศิลปะดูจะมอดลง ทุกอย่างจึงดูเนือยๆไม่คึกคัก แต่ก็ยังสง่างามอยู่" นักประวัติศาสตร์ศิลปะ เช่น น.ณ ปากน้ำ เห็นว่าการหมดแรงลงของ

³ ดู ศักดิ์ฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. หน้า คำนำ ในโชติ ภัลยาณมิตร ผลงาน 6 ศตวรรษของช่างไทย, กรุงเทพฯ: กรมการศิลปากร, 2520

⁴ น.ณ ปากน้ำ, "ศิลปะลายรดน้ำ," กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2533

กนกเป็นสัญญาณของความเสื่อมของศิลปะ แต่หากเราพิจารณาให้กว้างขึ้นก็อาจเห็นได้ว่าเป็นความเสื่อมของวิธีการสื่ออย่างหนึ่ง และการเจริญเติบโตขึ้นของการสื่ออีกอย่างหนึ่งมากกว่า การที่กนกที่เคยสามารถสื่อโครงสร้างเล่นได้อย่างสนุกสนานกลายเป็นกนกที่เชื่องลงอย่างมาก ยอมตัวให้อยู่ในกรอบเส้นโครงอย่างเห็นได้ชัดนี้ มีลักษณะของการลอกตามของเดิมโดยรักษาไว้ได้แต่เพียงรูปแบบ น่าจะเป็นสัญญาณว่า ระบบภาษาของกนกกำลังเริ่มมีความเปลี่ยนแปลง และถูกทำลายด้วยระบบภาษาหรือวิธีการแสดงออกวิธีอื่น ลายกนกกำลังเริ่มเปลี่ยนฐานะจากที่เคยเป็นหัวใจ เป็นอักขระพื้นฐานของการวาดรูปไทยไปเป็นเพียงรูปแบบหนึ่งที่รู้จักกันและลอกกันเพียงแต่ให้เหมือนของเดิมเท่านั้น...

...ถ้าเราเปรียบเทียบรูปชุดพุทธประวัติในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งสันนิษฐานว่าวาดในสมัยรัชกาลที่ 1... ..กับรูปที่วัดสุวรรณาราม ซึ่งมีหลักฐานว่าวาดในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้น จะเห็นว่ารูปที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์นั้น ฉากที่แสดงชีวิตเจ้าชายสิทธัตถะส่วนใหญ่เป็นฉากวัง ถ้านับจำนวนกลุ่มรูปละเอียดทั้งหมดจะได้ 39 กลุ่ม ส่วนในช่วงที่เป็นพระพุทธรูปเจ้า ฉากส่วนใหญ่จะเป็นป่า ซึ่งถ้านับเป็นกลุ่มรูปจะได้ 39 กลุ่มเช่นเดียวกัน รูปคนส่วนใหญ่ในฉากเหล่านี้จะเป็นคนประเภทนาฏลักษณ์ ตัวกษัตริย์ ข้าราชการบริวารชั้นสูง พระพุทธรูปเจ้า ส่วนรูปที่เป็นตัวภิกษุหรือชาวบ้านทั่วไปนั้น มีอยู่บ้างประปรายบริเวณนอกกำแพงวังบ้าง ในป่าบ้าง... ..แต่เมื่อดูที่วัดสุวรรณารามจะพบความเปลี่ยนแปลงที่น่าสนใจคือ ตัวภิกษุนั้นได้รับเนื้อที่เพิ่มมากขึ้น... ..ที่น่าสนใจมากคือผ่นมโหสถ ในฉากการต่อสู้ระหว่างพระเจ้าจุลนีพรหมทัตกับพระเจ้าวิเทหะ... ..มีรูปทหารกลุ่มใหญ่เหมือนทหารต่างชาติ วิธีเขียนหน้าทหารเหล่านี้ผิดไปจากขนบของรูปที่อยู่ในโครงของกนก เช่น แทนที่จะวาดคิ้วเป็นวงโค้ง กลับวาดเป็นปื้นสามเหลี่ยม รูปนี้อันที่จริงแล้วได้ทำลายกฎของการจัดประเภทตัวคนจากจุดศูนย์กลางอีกด้วย เนื่องจากบรรดาทหารที่อยู่ล่างลงไปแต่ก็ชิดกับตัวมโหสถซึ่งมีท่วงทีนาฏลักษณ์อย่างสมบูรณ์นั้น กลับต่อสู้กันอย่างซูลมุน ผ้าผ่อนหลุดลุ่ยเปิดเผยของที่พึงปิดกันอย่างสนุกสนาน คำอธิบายหนึ่งมาจากตำนานที่เล่ากันว่าผ่นมโหสถนี้วาดโดยครูคงแป๊ะ ข่างชาวจีน ดังนั้นเทคนิคในการวาดจึงต่างออกไป แต่ว่าในผ่นอื่นที่ดูจะไม่ใช่มือครูคงแป๊ะก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน...

...การทำลายด้วยความสนุกสนานนี้ นอกจากจะเป็นเรื่องของความเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์แล้ว น่าจะสัมพันธ์กับระดับการควบคุมที่ชนชั้นสูงมีต่อวัดนั้นด้วย ในกรณีของพระที่นั่งพุทไธสวรรย์กับสุวรรณารามนั้น พระที่นั่งพุทไธสวรรย์เป็นพระที่องค์หนึ่งในบริเวณวังหน้า ส่วนวัดสุวรรณารามนั้นอยู่ในเขตธนบุรี ถึงแม้จะจัดว่าเป็นอารามหลวง แต่ก็มิใช่วัดใหญ่หรือมีความสำคัญใกล้ชิดกับราชสำนักมาก อาจจะเป็นไปได้ว่า ยิ่งวัดนั้นอยู่ห่างไกลจากศูนย์กลางของอำนาจทางการเมืองของราชสำนักรัตนโกสินทร์ออกไปเท่าใด ความเป็นอิสระในจิตรกรรมก็จะยิ่งมีได้มากขึ้นเท่านั้น ดังตัวอย่างเช่น วัดหน้าพระธาตุ จังหวัดนครราชสีมา มีจิตรกรรมซึ่ง

สันนิษฐานว่าวาดในสมัยรัชกาลที่ 3-4 เรื่องจุลปทุมชาดก เป็นฝีมือช่างท้องถิ่น มีภาพการร่วมรักอย่างเปิดเผยอยู่หลายแห่ง...

...การว่าจ้างช่างชาวจีน ซึ่งมีหลักฐานการใช้ช่างกลุ่มนี้มากในสมัยรัชกาลที่ 3 แต่ถึงแม้จะมีการว่าจ้างในรูปต่างๆ กระบวนการทำงานในช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 ก็ยังมีลักษณะของการที่ช่างทำงานในฐานะที่เป็นสมาชิกขององค์กรทางสังคมและเป็นสมาชิกที่มีพันธะทางกฎหมายที่จะต้องให้แรงงานแก่รัฐ ช่างเขียนจึงมิได้ทำงานในฐานะบุคคลอิสระ นอกจากนั้นขั้นตอนของการทำงานเขียนรูปบนฝาผนังยังเป็นงานที่ต้องทำร่วมกันหลายคน มีกระบวนการในการควบคุมผลงานโดยแม่กองหรือผู้ควบคุมงานในระดับต่างๆอยู่ไม่น้อย รวมทั้งจารีตในการฝึกฝนช่าง การนับถือย่าเเกรงครู ยังเป็นกลไกที่ทำให้ผลงานของช่างมีลักษณะเป็นสมบัติส่วนรวม มิใช่สมบัติส่วนบุคคล... งานจิตรกรรมของช่างจึงเป็นงานที่มุ่งที่จะสื่อเนื้อหาที่เป็นโลกทัศน์ส่วนรวม มิใช่เนื้อหาที่เป็นความคิดความรู้สึกของช่างคนใดคนหนึ่ง โลกทัศน์ร่วมนี้ไม่จำเป็นจะต้องเป็นโลกทัศน์ที่คนทุกกลุ่มในอาณาจักรสยามมีส่วนร่วมหรือเหมือนกัน แต่เป็นวิธีการมองโลกอธิบายความเป็นไปของโลก และนิยามความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ชนิดหนึ่งที่เสนอโดยชนชั้นสูงในสังคม...

...ในบริบทของสังคมไทยต้นรัตนโกสินทร์โดยรวมนั้น จิตรกรรมเป็นสื่อทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่มีภาษาเฉพาะ และเป็นภาษาที่เอื้อและสนับสนุนการกล่าวถึงความคิดในการจัดระเบียบทางสังคมที่มีพื้นฐานอยู่บนความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกันของคนในกลุ่มต่างๆ ความคิดพื้นฐานนี้อาจจะปรากฏในสื่อทางวัฒนธรรมอื่นๆ เช่น การแสดงอรรถาธิบายถึงที่มาของความแตกต่างดังที่ปรากฏในวรรณกรรมทางศาสนา การระบุฐานะและหน้าที่ของบุคคลตามกฎหมายในนาฏกรรม ดนตรี และศิลปกรรมแขนงต่างๆที่อยู่ในจารีตของราชสำนัก โดยเฉพาะสื่อทางศิลปกรรมต่างๆที่เกิดในโครงสร้างของสังคมเช่นเดียวกับจิตรกรรมนั้น น่าจะมีภาษาที่มีลักษณะร่วมกับจิตรกรรมอยู่ไม่น้อย หากแต่การเปรียบเทียบสื่อต่างๆเหล่านี้อย่างสมบูรณ์เป็นเรื่องที่เราจะต้องศึกษาค้นคว้าต่อไปอีก

ตัดตอนมาจาก: ปรีดา เฉลิมเผ่า กอนันทกุล. "ภาษาของจิตรกรรมไทย: การศึกษาหลักของภาพ และความหมายของสังคมวัฒนธรรมของจิตรกรรมพุทธศาสนาด้านรัตนโกสินทร์." รายงานการวิจัยเสนอต่อสถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536. หน้า 14-120.

บทวิเคราะห์

รายงานการวิจัยเรื่อง ภาษาของจิตรกรรมไทย โดยปรีดา เฉลิมเผ่า ก่ออนันตกุล อาจารย์คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นการศึกษาจิตรกรรมไทย เนื่องด้วยพุทธศาสนาสมัยรัตนโกสินทร์ ด้วยวิธีการวิเคราะห์ของนักมานุษยวิทยา ความสนใจของปรีดาต่อกลไกทางสังคมที่ควบคุมให้กระบวนการสื่อสารของจิตรกรรมไทยมีระบบขึ้นมา จึงเป็นมุมมองที่ต่างไปจากการมองของวงการทัศนศิลป์ และประวัติศาสตร์ศิลป์ ที่มีความสนใจในด้านคุณค่าทางสุนทรีย์ การสื่อความหมายทางปรัชญาและศาสนา หรือการกำหนดอายุของศิลปกรรม และการกำหนดแบบลักษณะศิลปกรรมตามยุคสมัย แม้การศึกษางานศิลปกรรมของไทยชิ้นนี้ จะเขียนขึ้นโดยนักวิชาการนอกวงการศิลปะก็ตาม แต่มุมมองใหม่ที่ต่างไปจากวงวิชาการที่ศึกษาอยู่เดิม ก็มีคุณค่าควรแก่การนำมาพิจารณา ทั้งวิธีการที่ผู้ศึกษานำมาใช้วิเคราะห์ ก็เป็นการนำเสนอวิธีการศึกษาศิลปกรรมในอีกแนวทางหนึ่ง รายงานการวิจัยชิ้นนี้จึงเป็นการเปิดประตูไปสู่การแสวงหาความรู้ทางศิลปะให้กว้างออกไปจากเดิม แม้ปรีดาจะออกตัวในบทนำของรายงานการวิจัยว่า เธอไม่มีความประสงค์ที่จะเสนอข้อมูลใหม่ใดๆ และข้อมูลเกือบทุกชิ้นที่ใช้ก็เป็นข้อมูลที่มีการตีพิมพ์แล้วทั้งสิ้น ทั้งยังย้ำอีกว่าวิธีการที่เธอใช้วิเคราะห์อาจจะไม่ใช่วิธีการเดียวหรืออาจจะไม่ใช่วิธีการที่ดีที่สุด แต่เป็นเพียงวิธีการหนึ่งในการเข้าถึงความหมายของจิตรกรรมโบราณ อย่างไรก็ตาม การรวบรวมข้อมูลมาผูกโยงกัน และจัดระเบียบข้อมูลเหล่านั้น เพื่อวิเคราะห์ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างศิลปกรรมกับระเบียบทางสังคมวัฒนธรรมที่แวดล้อมผลงานอยู่ดังที่ปรากฏนี้ ก็นับได้ว่าข้อเขียนนี้ช่วยนำทางผู้อ่านไปสู่ความเข้าใจต่อ ศิลปกรรมของไทยในอดีตได้อย่างลุ่มลึก ทั้งยังเป็นการเปิดทางในการศึกษาวิเคราะห์ศิลปกรรมในทิศทางนี้ต่อไปข้างหน้า และที่สำคัญ รายงานการวิจัยฉบับนี้ยังเสนอข้อสังเกต ซึ่งมีนัยยะสำคัญที่วงการศิลปะควรนำมาทบทวน เพื่อพิจารณากระบวนการทัศนในการศึกษาศิลปกรรมของไทยอีกครั้ง แม้ผู้อ่านบางคนอาจไม่เห็นด้วยกับวิธีการศึกษาและข้อสังเกตบางประการของปรีดา แต่ด้วยข้อเขียนที่เป็นเหตุเป็นผล และด้วยข้อมูลที่ให้ความเข้าใจถึงความคิด ความเชื่อ และระบบสังคมที่เป็นปูมหลังของผู้สร้างงานจิตรกรรม ก็ทำให้ประเด็นที่ปรีดา ยกขึ้นอภิปรายนั้นมีความหนักแน่นและยากที่จะปฏิเสธข้อสังเกตเชิงวิจารณ์นี้ได้

ปรีดาเริ่มข้อเขียนชิ้นนี้ด้วยการตั้งข้อสงสัยต่อกระบวนการทัศนในการศึกษาศิลปกรรมไทยในอดีต โดยเฉพาะการให้คำนิยามต่อ "ศิลปะ" การจัดแยกประเภท และการประเมินคุณค่าศิลปกรรมที่เราคุ้นเคยกันอยู่ในปัจจุบัน โดยชี้ให้เห็นว่าแนวคิดต่อศิลปะเช่นนี้เป็นมโนทัศน์ที่เกิดขึ้นภายหลังศิลปะดั้งเดิม ปรีดานำข้อเท็จจริงดังกล่าวมาสู่ข้อสรุปที่น่าสนใจอย่างยิ่งที่ว่า มโนทัศน์ของศิลปะสมัยใหม่ไม่อาจครอบคลุมความหมายของศิลปกรรมในลักษณะที่ต่างไปจากศิลปะที่เกิดขึ้นในสังคมตะวันตก (ที่เป็นต้นกำเนิดแนวคิดศิลปะสมัยใหม่) ได้ครบถ้วน โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลผลิตทางสังคมวัฒนธรรมก่อนสังคมอุตสาหกรรมจะเกิดขึ้น เช่น งานพุทธศิลป์ของไทย การศึกษาจิตรกรรมไทยชิ้นนี้ในแง่หนึ่งจึงเป็นความพยายามค้นหาความเข้าใจต่อศิลปกรรมของ

ไทยในกรอบวิธีคิดของสังคมไทย ณ เวลาที่มีการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังขึ้น ปรีดาทดลองใช้วิธีอ่านระบบสัญลักษณ์ (Semiology) ของจิตรกรรมไทย เพื่อให้เข้าใจพื้นฐานของระบบในการสื่อความของภาพ ซึ่งเป็นวิธีการหาคำตอบตามวิธีการทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา ผลของการอ่านระบบภาษาของจิตรกรรมไทยนี้ ปรีดาสรุปว่า จิตรกรรมไทยมีระบบภาษาที่เป็นระบบจำกัดที่ผู้ใช้ภาษามีไวยากรณ์ที่จำกัด อันได้แก่ กนก และรูปประโยค คือ การผูกสายให้เลือกใช้ได้ไม่มากนัก และโครงสร้างของภาษาภาพก็มีการวางมาตรฐานที่เป็นระบบอย่างเข้มงวดไว้แล้วทั้งสิ้น ดังนั้นสำหรับช่วงที่จะเริ่มเรียนภาษาจิตรกรรมในระบบจำกัดที่ไม่ได้เปิดทางเลือกไว้ให้ใช้อย่างกว้างขวาง จึงต้องเลียนคำและประโยคที่คนอื่นผูกเอาไว้เป็นตัวอย่าง จนกระทั่งสามารถสร้างประโยคของภาพ และเติมแต่งโครงสร้างของภาพด้วยรายละเอียดได้ด้วยตัวเอง ผลของการวิเคราะห์โครงสร้างภาษาภาพเช่นนี้ ปรีดาไม่ได้สรุปว่า ภาษาของจิตรกรรมไทยเต็มไปด้วยข้อจำกัดจึงด้อยคุณค่า แต่เธอกลับนำความรู้ทางสังคมวิทยาเข้ามาช่วยอธิบายทำให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจต่อจิตรกรรมไทยในอีกแง่มุมหนึ่ง ดังที่เธอระบุว่า “รหัสภาษาแบบจำกัดไม่ได้แสดงถึงความด้อยทางปัญญา ด้อยความสามารถของผู้ใช้แต่อย่างใด รหัสแบบจำกัดเป็นการใช้ภาษาที่มีประสิทธิภาพ และมีความงามของตัวเอง รวมทั้งสนองจุดมุ่งหมายที่กลุ่มสังคมนั้นวางไว้” นั่นคือรหัสแบบจำกัดในภาษาของจิตรกรรมไทย สะท้อนให้เห็นการควบคุมทางสังคม “ยิ่งภาษาถูกทำให้มีระเบียบกฎเกณฑ์มากยิ่งขึ้นเท่าใด การควบคุมทางสังคมต่อสมาชิกที่ใช้ภาษาก็ยิ่งมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น”¹ ปรีดายังนำมุมมองทางสังคมวิทยา มาอธิบายเชื่อมโยงถึงประเด็นการประเมินคุณค่าของจิตรกรรมไว้อย่างมีเหตุผลอีกว่า การที่จะพิจารณาว่าจิตรกรรมไทยมีระบบที่เป็นแบบจำกัด ซึ่งต่างจากรูปแบบภาษา (ภาพ) อื่นๆที่เป็นแบบเปิดให้ผู้ใช้ภาษาเลือกแต่งเติมได้นั้น ไม่ได้มีนัยว่ามีคุณค่าต่างหรือมากน้อยกว่ากันอย่างไร เป็นแต่เพียงแสดงถึงลักษณะการควบคุมทางสังคมคนละแบบเท่านั้น ในแง่นี้ปรีดาจึงหักท้วงการวินิจฉัยงานศิลปะที่มีความโน้มเอียงการให้คุณค่าไปในด้านระบบโครงสร้างของภาษา (ภาพ) ที่เปิดโอกาสให้ปัจเจกบุคคลมีอิสระในการเลือกใช้ภาษามากกว่าว่า “เป็นเรื่องที่กระทำจากสมมุติฐานสำเร็จรูปว่าคุณค่าทางศิลปะควรจะอยู่ที่ใด โดยมิได้คำนึงถึงประวัติศาสตร์และจุดมุ่งหมายทางสังคมของศิลปะชนิดนั้น”² ณ จุดนี้ ปรีดาได้ชี้ต่อไปถึงแก่นความคิดในการสร้างผลงานศิลปะที่แตกต่างอย่างสิ้นเชิงระหว่างอดีตกับปัจจุบัน โดยเฉพาะในเรื่องของการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ และการแสดงบุคลิกภาพของศิลปินที่วงการทัศนศิลป์ปัจจุบัน ถือเป็นสิ่งสำคัญ³ ในประเด็นนี้ เธอกล่าวที่จะเสนอความคิดอย่างหนักแน่นว่า ทัศนคติต่อการ

¹ ดูปรีดา เจริมเผ่า ก่ออนันตกุล “ภาษาของจิตรกรรมไทย”, 2536, หน้า 27

² อ้างแล้ว ปรีดา เจริมเผ่า ก่ออนันตกุล, หน้า 70 อ้างแล้ว ปรีดา เจริมเผ่า ก่ออนันตกุล, หน้า 70

³ อ้างแล้ว ปรีดา เจริมเผ่า ก่ออนันตกุล, หน้า 28

⁴ แนวคิดของศิลปะสมัยใหม่ถือว่าสิ่งสำคัญของการสร้างสรรค์ก็คือการแสดงออกถึงความเป็นตัวของตัวเอง และการสร้างสิ่งใหม่ที่ไม่ใช่การลอกแบบ แนวคิดนี้ปรากฏอยู่ในบทความหลายชิ้นของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งแสดงให้เห็นทัศนะของการแยกมองศิลปกรรมของไทยในอดีตออกจากศิลปะร่วมสมัยค่อนข้างชัดเจน โดยเฉพาะเรื่องจุดมุ่งหมายของผู้สร้างงานในอดีตกับปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม ในบางบทความ ศาสตราจารย์ก็ให้ความสำคัญกับ ลักษณะเด่นของภาพที่แสดงถึงรูป

สร้างสรรค์สิ่งใหม่ในทางศิลปะเป็นหลุมพรางทางวิชาการ และย้ำในเรื่องนี้อยู่หลายตอนในรายงานการวิจัยของเธอ เพื่อเตือนให้ผู้สนใจศึกษาศิลปกรรมของไทยระลึกว่า การยึดมั่นในคติของปัจจุบันในการมองผลงานของอดีตนั้น ไม่อาจนำไปสู่ความเข้าใจศิลปกรรมของไทยในอดีตได้อย่างถ่องแท้ หรืออาจถึงกับไม่เห็นคุณค่าที่แท้จริงของผลงานเหล่านั้นเลยก็เป็นได้ ปรีดาไม่เพียงท้วงติงเท่านั้น แต่ยังยกเรื่องนี้ขึ้นอภิปรายอย่างละเอียด เป็นการแนะนำให้เรามองประเด็นของการสร้างสรรค์ในศิลปะของไทยในอดีตได้ด้วยใจเป็นธรรม ด้วยการชี้ชัดว่า "อัจฉริยภาพของช่างไทยไม่ได้อยู่ที่การประดิษฐ์สิ่งใหม่ แต่อยู่ที่การเล่นกับโครงสร้าง" นับสำคัญต่อวงการศึกษาศิลปะในเรื่องนี้ก็คือ การที่ช่างไทยไม่แสวงหาความแปลกใหม่ไม่ใช่เพราะช่างไทยด้อยความสามารถ แต่เป็นเพราะช่างไทยไม่มีทัศนคติว่า ระบบที่มีอยู่นั้นเป็นสิ่งที่ต้องปฏิเสธ หรือเป็นข้อจำกัดของการสร้างสรรค์ที่ต้องหนีออกไป หรือต้องล้มล้างเสีย ในทางตรงข้ามช่างไทยมีคติและความเชื่อที่ว่า การเล่นกับโครงสร้างที่วางไว้เป็นระบบก็คือการท้าทายให้ช่างเขียนแสดงความสามารถของตัวเองออกมาจนถึงขีดสูงสุด ข้อสังเกตที่ดูสวนทางกับแนวคิดศิลปะสมัยใหม่ นี้ดูจะมีน้ำหนักมากยิ่งขึ้นเมื่อปรีดาขยายวงของการอภิปรายจากระบบภาษาภาพไปสู่ระบบการควบคุมทางสังคมที่มีต่อช่างเขียน ตัวอย่างที่เธอยกขึ้นมาในหลายกรณี⁵ ช่วยทำให้ภาพของสังคมที่อยู่เบื้องหลังงานจิตรกรรมที่เราไม่เคยเห็นมาก่อนกระจ่างชัดขึ้น นั่นก็คือ ภาพของช่างเขียนที่เคยมีชีวิตอยู่จริงภายใต้กรอบระเบียบทางสังคมที่เคร่งครัด ความเข้าใจในสถานะทางสังคมของช่างเขียนจึงช่วยให้เราเข้าใจ โลกทัศน์ของช่างเขียนได้ว่า เพราะเหตุใดช่างเขียนไทยจึงแสดงตัวตนในภาพเขียนในขอบเขตที่จำกัดเท่านั้น การแสดงออกทางศิลปะของช่างเขียนไทยที่รักษาระบบภาษาไว้อย่างเหนียวแน่นนี้มีความชัดเจนยิ่งขึ้นอีก เมื่อเรานำเอาลักษณะร่วมของระบบภาษาแบบจำกัดที่ปรากฏอยู่ในสื่อวัฒนธรรมอื่นๆ เช่น นาฏกรรมและดุริยางค์เข้ามาช่วยอธิบายให้เห็นแก่นของจิตรกรรมไทย การใช้ความรู้จากศิลปะหลายสาขาเข้ามาช่วยส่องทางในการทำความเข้าใจต่อจิตรกรรมเช่นนี้ จึงเป็นการช่วยส่องให้เราเห็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าศิลปกรรมไทยในลักษณะข้ามสาขาที่จะนำไปสู่ความเข้าใจถึงแก่นและองค์ความรู้ของศิลปะไทยอย่างแท้จริงต่อไป

การวิเคราะห์ของปรีดาที่ใช้วิธีการอ่านรหัสภาษาภาพ ไม่ใช่กรอบความคิดที่วางไว้อย่างตายตัว ดังที่เธอระบุว่า "เราไม่สามารถจะนำรูปแบบหรือสกุลทางศิลปะ มาจัดว่าเป็นรหัสแบบจำกัด หรือรหัสแบบแต่งเติมอย่างใดอย่างหนึ่งตลอดไปโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงได้ ... ความเป็นรหัสแบบจำกัด หรือรหัสแบบแต่งเติมของภาษาจิตรกรรมแต่ละชุดนั้น ขึ้นอยู่กับเหตุการณ์ทาง

แบบที่มีความเป็นไทยสูง หรือมีอิทธิพลของศิลปะจีน อินเดีย หลงเหลือให้เห็น หรือแสดงลักษณะเด่นทางความรู้ลึกของช่างเขียน แนวคิดเช่นนี้อาจเทียบได้กับการให้ความสำคัญต่อการแสดงออกที่เด่นชัดของศิลปินร่วมสมัย : ดู บทความ "วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย" ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงแปล และ "คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง", กรมศิลปากร, 2502

⁵ ดู บทที่ 3 ขนชั้นสูง ช่าง และการผลิตรูปเขียนใน "ภาษาของจิตรกรรมไทย" โดย ปรีดา เอธิมเภา ก่ออนัตตกุล, 2536 หน้า 71-88.

ประวัติศาสตร์ และประวัติชีวิตของจิตรกรรมแต่ละแบบ"⁶ คำอธิบายถึงความเคลื่อนไหวมีชีวิตของภาษาตามความเปลี่ยนแปลงของสังคมเช่นนี้ ช่วยทำให้เรามองความเปลี่ยนแปลงในรูปแบบภาษาของจิตรกรรมไทยที่ต่างไปจากนักวิชาการท่านอื่นๆ ที่มองว่าจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์เริ่มเสื่อมลงโดยเฉพาะหลังรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา แต่เธออธิบายปรากฏการณ์ทางจิตรกรรมด้วยการให้ภาพที่มีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ทางสังคมในอีกแง่หนึ่งว่า เมื่อสังคมเปลี่ยน ภาษาจิตรกรรมก็เปลี่ยนได้ การที่จิตรกรรมไทยไม่อาจรักษาระบบภาษาอย่างเดิมไว้ได้นั้น "หากเราพิจารณาให้กว้างขึ้น ก็อาจเห็นได้ว่าเป็นความเสื่อมของวิธีการสื่ออย่างหนึ่ง และการเจริญเติบโตขึ้นของการสื่ออีกอย่างหนึ่งมากกว่า" ความเห็นของปริตตาเช่นนี้ช่วยให้เราเปิดใจกว้างออกมอด้านที่เป็นคุณจากความเสื่อม และทำให้เราต้องทบทวนต่อการประเมินคุณค่างานจิตรกรรมไทยในช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงนี้เสียใหม่ ในประเด็นนี้ปริตตาไม่เพียงชี้แนะว่า ความเสื่อมของรูปแบบทางศิลปะไม่ได้หมายความว่าไร้คุณค่า เธอยังชี้ในเรื่องนี้ให้ชัดเจนว่า การเติบโตขึ้นของภาษาใหม่ทางจิตรกรรมนั้น แท้ที่จริงเกิดขึ้นจากบทบาทของประชาชนในการทำทายต่อการควบคุมทางสังคมจากส่วนกลาง และการเลือกที่จะแสดงออกอย่างเสรีเมื่อโอกาสเปิด ข้อเขียนนี้จึงช่วยชี้ทางเราให้เห็นความสำคัญ และเข้าใจผู้สร้างผลงานในฐานะคนๆ หนึ่งที่มีความสำนึกคิด แม้เขาจะไม่แสดงความรู้สึกนึกคิดของตัวเองออกมาตรงๆ แต่เลือกที่จะแสดงโลกทัศน์ของส่วนรวมก็ตาม

สิ่งที่พึงสังเกต ในการวิจัยเรื่องภาษาของจิตรกรรมไทยของปริตตาก็คือ ความพยายามที่จะแสดงคุณค่าของจิตรกรรมไทยด้วยการมองลึกเข้าไปถึงโลกทัศน์ของช่างเขียน และบริบทแวดล้อมของการสร้างงานจิตรกรรมนี้มีตรรกในตัว ไม่ใช่ด้วยการแสดงความรู้สึกที่แฝงด้วยมโนทัศน์ของชาตินิยม ข้อเขียนชิ้นนี้จึงสามารถอธิบายอดีตที่ดูลางเลือนให้แจ่มชัดขึ้นได้ด้วยเหตุผล และยังอาจเป็นแนวทางสำคัญของการศึกษาที่จะนำเข้าไปสู่ความเข้าใจต่อศิลปะในอดีต เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างต่อสร้างใหม่จากการรู้จักตัวเองอย่างถ่องแท้สืบต่อไป

จักรพันธ์ วิชาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

⁶ ช้างแล้ว, ปริตตา เกลิมเผ่า กอนันตกุล, หน้า 27.

ผู้หญิงในจิตรกรรมฝาผนังไทย

อเล็ก กอร์ดอน

...ความรักไม่จำเป็นต้องถูกแสดงด้วยภาพการร่วมประเวณีเสมอไป และการมีเพศสัมพันธ์อาจจะเป็นหรืออาจจะไม่ใช่เครื่องหมายของความรักก็ได้ อย่างไรก็ตาม เรื่องดังกล่าวนี้สามารถที่จะแยกแยะจากกันได้อย่างชัดเจนและมีภาพจิตรกรรมฝาผนังที่แสดงภาพของความรักได้อย่างแจ่มชัด ดังตัวอย่างจาก วัดคงคาราม จังหวัดเพชรบุรี (ประมาณ พ.ศ. 2323)^{*} ที่สะดุดตาอย่างยิ่ง ภาพชายหญิงคู่หนึ่งถูกวาดปรากฏอยู่ในหมวกงาช้างของพญามารที่กำลังถูกพัดพาไปในกระแสน้ำที่ไหลท่วม พวกเขา กำลังยึดเกาะกันและต่างฝ่ายต่างช่วยกันพยุงตัว ในท่ามกลางรูปที่เต็มไปด้วยความน่ากลัวดูร้าย พวกเขา กลับแสดงความเป็นมนุษย์ที่มีความอ่อนโยน ในวัดเดียวกัน จิตรกรรมอีกภาพหนึ่งแสดงภาพชายหญิงคู่หนึ่งกำลังเล้าโลมกันด้วยความรักอยู่ภายในบ้าน ส่วนอีกตัวอย่างหนึ่งที่แสดงถึงความรักปรากฏอยู่ในภาพที่วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน

บทความที่น่าสนใจบทหนึ่งโดย ประสิทธิ์ จิตรา มาศ ชื่อ "เพศ : เส้นเลือดของศิลปะและกวีนิพนธ์" กล่าวถึง เพลง การร่ายรำ บทกวี และละคร¹ แต่ไม่ได้อ้างถึงจิตรกรรมฝาผนังอย่างเฉพาะเจาะจง อย่างไรก็ตาม เนื้อหาของบทความดูเหมือนจะเข้ากันได้กับจิตรกรรมฝาผนังด้วย เพราะในชีวิตจริงความสัมพันธ์ทางเพศมักจะถูกแสดงออกตามธรรมชาติและเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำเล่า ฉากหนึ่งจากจิตรกรรมที่วัดเกาะบางพุด ในกรุงเทพฯ (ปลายพุทธศตวรรษที่ 24) นับเป็นตัวอย่างที่ดี การบรรยายภาพในลักษณะที่คล้ายคลึงกันจำนวนมากก็มีปรากฏอยู่ในฉากชีวิตประจำวันในจิตรกรรมฝาผนังแห่งอื่นๆ โดยมาก (แม้จะไม่เสมอไป) มักเป็นภาพที่บรรยายฉากที่เป็นเรื่องทางเพศอย่างมีอารมณ์ขัน ฉากเรื่องเพศดังกล่าวนี้ไม่สอดคล้องเสมอไปกับเนื้อเรื่องที่มีความเคร่งขรึมเป็นจริงเป็นจังซึ่งเป็นประธานของภาพ ภาพเหล่านี้กลมกลืนกันไปอย่างไม่เสแสร้งเหมือนเป็นส่วนหนึ่งในฉากของชีวิตจริงที่ปรกติจะอยู่ในส่วนพื้นที่ของภาพภาพ** แต่ก็ไม่จำกัดเฉพาะในส่วนนี้เท่านั้น ภาพเหล่านี้ยังปรากฏอยู่ในบางฉากที่เป็นเรื่องของเจ้า และในฉากการผจญเช่นเดียวกับจิตรกรรมของประเทศอื่นๆ อีกมาก ความสัมพันธ์ทางเพศปรากฏอยู่ในส่วนหนึ่งของฉากทั้งหมดในภาพ ซึ่งเราอาจอภิปรายกันถึงเรื่องนี้ได้โดยมีต้องเน้นจนเกินควร และโดยมีต้องยุ่งยากลำบากใจเหมือนกับว่ามันเป็นเช่น การหุงหาอาหาร

อย่างไรก็ตาม ผู้ทรงคุณวุฒิทางจิตรกรรมฝาผนังบางท่านเลี้ยงที่จะกล่าวถึงเรื่องนี้อย่างธรรมดาสามัญด้วยการบิดเบือนเรื่องนี้ บางคนอาจถึงกับสงสัยว่ามีการสมยอมคบคิดกัน โดยคนบางคนที่ทำให้มีการละเลยหรือถึงกับปฏิเสธการมีอยู่ของความสัมพันธ์ทางเพศในจิตรกรรมฝาผนัง หนังสือเล่มหนาและดีเยี่ยมของเวนค์ (Klaus Wenk) แทนที่จะบรรยายละเอียดทั่วไปของ

* อเล็ก กอร์ดอน เขียนบทความนี้เป็นภาษาอังกฤษและใช้คริสต์ศักราชระบุเวลา ดังนั้นเพื่อให้ง่ายแก่การทำความเข้าใจช่วงเวลา ผู้แปลจึงปรับคริสต์ศักราชเป็นพุทธศักราช ผู้แปล

¹ ประสิทธิ์ จิตรา มาศ, "เพศ : เส้นเลือดของศิลปะและกวีนิพนธ์", ศิลปวัฒนธรรม, สิงหาคม, 2533, หน้า 96.

** ภาพภาพ หมายถึง ภาพตัวละครชาวบ้านที่มีลักษณะคล้ายคนท้องถิ่นในฉากในเมือง

การอธิบายภาพที่แสดงจากดั่งกล่าวในจิตรกรรมฝาผนังกลับกล่าวถึงเพียงแต่ว่าเป็นเรื่องเพศ² ริงกิส (Rita Ringis) ก็สนใจเฉพาะกับแง่มุมของทฤษฎีทางศาสนา³ ในหนังสือของโบเชลลิเยร์ (Jean Borssilier) เล่มที่เป็นหนังสือดีเยี่ยมในด้านอื่นๆ ได้ปล่อยให้การปรากฏอยู่ของเรื่องนี้หลุดไปเมื่อเขาอ้างว่า ฉากเกี่ยวกับเรื่องทางเพศที่เด่นชัดภาพหนึ่งในจิตรกรรมรัตนโกสินทร์ที่วัดหน้าพระธาตุ (ปักธงไชย) เป็นงานที่พิเศษยอดเยี่ยมต่างไปจากงานอื่นในประเพณีของจิตรกรรมฝาผนังไทย เขาให้ความเห็นว่า "ศิลปะไทยและวรรณคดีไม่ได้ยกเอาปัญหาที่เกี่ยวกับเรื่องทางเพศมากล่าวถึง ยกเว้นแต่จะทำด้วยความสุขุมระมัดระวังอย่างยิ่ง" และพิจารณาเห็นว่า นี่เป็นตัวอย่าง "ที่น่าชมอย่างยิ่ง" ด้วยเหตุเช่นนี้⁴

มีงานเขียนระดับมาตรฐานเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาจำนวนน้อย เช่น ผลงานของ สันติ เล็กสุขุม กมล ฉายาวัดณ์ และวรรณภา ณ สงขลา ยังดีที่ผลงานเหล่านี้ไม่บิดเบือนตามแบบดั่งกล่าวมา⁵ ผู้เขียนกลุ่มนี้แสดงภาพประกอบที่มีฉากเรื่องเพศอย่างตรงไปตรงมา แต่ก็ทำโดยปราศจากการแสดงความคิดเห็น การเว้นไว้ซึ่งความคิดเห็นไม่ได้ช่วยแก้ไขการอธิบายที่ผิดของคนอื่นๆ ข้อเขียนชิ้นหนึ่งโดย สน สิมাত্রัง ไม่ได้อภิปรายเรื่องเพศดั่งที่กล่าวมา แต่ได้เขียนไว้สั้นจนเกินไป และปรากฏอยู่ในสิ่งตีพิมพ์ที่ไม่เป็นเอกสารวิชาการ (หมายความว่า นักวิชาการที่ต้องการอ้างอิงถึงเอกสารนี้ไปได้)⁶ ยิ่งกว่านั้น เขายังตั้งข้อสังเกตในบางกรณีที่ทำให้ผู้อ่านหลงทางได้ เช่น "ตำแหน่งของฉาก (เรื่องเพศ : ผู้แปล) ที่ปรากฏจะไม่ใช่การดึงความสนใจของผู้ชมไปจากเรื่องที่เป็นประธาน"⁷ ในหลายกรณี ข้อความนี้มีความถูกต้อง แต่ขณะเดียวกันก็มีตัวอย่างมากพอที่จะระบุว่าข้อความนี้ยังไม่ถูกต้องและไม่ใช่ว่าข้อความที่ใช้อ้างได้โดยทั่วไปในทุกกรณี

การอธิบายบทบาทของเรื่องเพศหรือกามกิจในจิตรกรรมฝาผนังที่ถูกบิดเบือนไปเป็นสิ่งที่มีความหมาย เพราะนี่ไม่เพียงแต่จะสร้างความคลุมเครือแก่การแสดงความสัมพันธ์ทางเพศในรูปแบบต่างๆ (อาทิเช่น การเกี้ยวพาราสี การบอกรัก การร่วมเพศ การค้าประเวณี และการข่มขืน) แต่ยังเป็นการกีดกันการศึกษาวิเคราะห์ในด้านที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมของพฤติกรรมทางเพศ อาทิเช่น แบบแผนประเพณีปฏิบัติทางเพศบางประการที่กำหนดว่ามีความต่างพร้อยหรือมีมลทินซึ่งทำให้เกิดทัศนคติด้านลบที่นำไปสู่ความอยุติธรรมในการปฏิบัติต่อผู้หญิงและการลงโทษต่อผู้หญิง

ในขณะที่ฉากกิจกรรมทางเพศจำนวนมากถูกวาดหลบอยู่ในมุมต่างๆ แต่อีกจำนวนมากก็ค่อนข้างที่จะเห็นเด่นชัด ข้าพเจ้าได้กล่าวบ้างแล้วถึงความขุ่นเคืองพระทัยของรัชกาลที่ 4 ที่ทรงมี

² Klaus Wenk, Mural Painting in Thailand, Zurich, Von Oppusdorff Verlag, 1972, p.22.

³ Rita Ringis, Thai Temples and Temple Murals, Singapore, Oxford University Press, 1990.

⁴ Jean Borssilier, La Peinture en Thaïlande, Fribourg, Office du Livre, 1976, p.74.

⁵ สันติ เล็กสุขุม, กมล ฉายาวัดณ์, จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา, กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์เจริญวิทย์, 2524 : วรรณภา ณ สงขลา, จิตรกรรมสมัยอยุธยา

⁶ Sone Simatrang, "Erotic art in Thai Mural Painting", in Thailand Profile, August-September, 1977, pp. 40-41.

⁷ Sone Simatrang, "Erotic art in Thai Mural Painting", pp. 40-41.

ต่อการดึงดูดความสนใจของภาพที่แสดงเรื่องราวทางเพศที่ปรากฏอย่างเด่นชัดอยู่ในวัดหลวงแห่งหนึ่ง*** อีกตัวอย่างหนึ่งที่ชัดเจน (ปัจจุบันลบเลือนไป) เป็นภาพขนาดใหญ่ของกลุ่มผู้หญิงในเรือนของเจ้าบ้านผู้สูงศักดิ์ที่วัดพุทไธสวรรย์ จังหวัดอยุธยา แม้จะยังคงเห็นได้ด้วยการพินิจพิเคราะห์ แต่ภาพก็ถูกลบเลือนไปจนไม่อาจมองเห็นได้จากภาพถ่ายแล้วในขณะนี้

เราลองมาพิจารณาถึงตัวอย่างที่เด่นชัดที่สุดในจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาที่วัดช่องนนทรี ซึ่งได้อ้างถึงมาบ้างแล้ว แม้ว่าเรื่องที่เป็นประธานที่ปรากฏอยู่เบื้องหน้าจะเป็นภาพ วิรุณบัณฑิต ถูกลักพาตัวไปโดยยักษ์ บันทะ แต่อย่างน้อยก็มีภาพที่แสดงเรื่องเพศอยู่ 2 ภาพ ที่มีความโดดเด่นเท่าเทียมกันรวมอยู่ด้วย ภาพที่อยู่ต่ำกว่าดูน่าขันมาก เป็นฉากการดำข้าวซึ่งแสดงถึงการเตรียมการที่จะเกี่ยวพาประกอบอยู่ด้วย อารมณ์ขันนั้นค่อนข้างหายาบโลน แต่ก็แสดงถึงความผลิบานของความสัมพันธ์ทางเพศที่เต็มไปด้วยความรื่นรมย์และความเสนาหา แม้ว่าจะมีสิ่งรบกวนจากภายนอกในรูปของเด็กๆที่กำลังมาแกล้งแทรกเข้ามาเป็นการสร้างอารมณ์ขันก็ตาม ส่วนภาพที่อยู่สูงขึ้นไปก็มีสีสันที่แตกต่างออกไป ภาพที่ปรากฏแสดงให้เห็นเป็นบางส่วนของฉากร่วมเพศกันเป็นหมู่ ชายหญิงที่เข้าร่วมด้วยคู่หนึ่งกำลังทำกิจอยู่ บางคนกำลังพัก บางคนกำลังเฝ้าชม ขณะที่หญิงคนหนึ่งดูเหมือนจะเหน็ดเหนื่อยและแสดงอาการท้อแท้ หดหู่ เสื้อผ้าที่ปกปิดบางส่วนหลุดลุ่ย และไซเซกระเซอะกระเซิงออกมาจากประตูของอีกห้องหนึ่ง หญิงสาวอีกคนที่แต่งกายอย่างประณีตกำลังเข้าไปที่เธออย่างตำหนิติเตียนในความประพฤติดของหญิงผู้นั้น

หนังสือเล่มหนึ่งที่พิมพ์เผยแพร่ภาพที่วัดช่องนนทรีอย่างดีและมีภาพประกอบจำนวนมาก อภิปรายถึงฉากนี้อย่างกว้างขวางด้วยคำอธิบายเพื่อช่วยให้เราเข้าใจถึงสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยา⁸ มีเพียงเล็กน้อยเท่านั้น และด้วยความอีกอีกในทำที่ที่ค่อนข้างละเอียดที่จะยอมรับว่า มีฉากเรื่องเพศปรากฏอยู่ (ในภาพขยายใหญ่บนปกหน้าของหนังสือเล่มนี้ได้ตัดเอาฉากเรื่องเพศทั้ง สอง ออกไป และในภาพขยายใหญ่หน้า 75 ของหนังสือก็ตัดบางส่วนของฉากด้านบนออก) อาจจะเร็วเกินไปที่จะกล่าวว่า ในประเทศอื่นๆก็ปฏิบัติกันเช่นนั้น หรือพูดว่านี่เป็นเรื่องปรกติที่ไม่ต้องการการแสดงความคิดเห็น อันที่จริงแล้ว อาจไม่มีความจำเป็นต้องแสดงความคิดเห็นใดๆต่อไปอีก หากในเบื้องต้นไม่มีความพยายามใดๆที่จะเบี่ยงเบนความสนใจของเราออกไปจากเรื่องนี้ โดยทั่วไปแล้ว ดูเหมือนว่าเรื่องดังกล่าวนี้ผู้เขียนจำนวนมากจะสับสนและถูกจำกัดโดยทัศนคติส่วนตัวของเขาเองด้วยความกระดาก หรือด้วยความเขินอาย และด้วยทัศนคติหรือความเดียดฉันท์ของพวกเขาเช่นนี้จึงแทนที่จะใช้หลักเกณฑ์ทางวิชาการสุนทรียศาสตร์หรือการตัดสินทางประวัติศาสตร์เข้ามากำหนดการวิเคราะห์ของพวกเขา เป็นสิ่งที่เข้าใจได้ว่ามันอาจเกิดขึ้นในคนรุ่นก่อน แต่อย่างน้อยมันจะต้องถูกปฏิเสธในแง่ที่เป็นเรื่องราววิชาการที่เลวและผิดทาง ส่วนในเรื่องที่ว่าเราหลงทาง

*** ข้อความตอนต้นของบทความนี้มีได้มาด้วย มีความตอนหนึ่งที่ อเล็กซ์ เกร์ดอนยกเอาบันทึกพระราชดำริสตอนที่กล่าวถึงจิตรกรรมวัดทองนพคุณบริเวณหลังพระบรมมหาราชวังว่า จิตรกรรมในวัดนี้ไม่สำรวมที่อยู่ในตำแหน่งซึ่งพระสงฆ์ที่นึ่งประกอบศาสนกิจในพระอุโบสถจะเห็นได้โดยตลอด ความตอนนี อเล็กซ์ เกร์ดอน อ้างจาก Sompot Painoi, Mural Painting, Bangkok, Office of the National Culture Commission, 1965, p. 8

⁸ "วัดช่องนนทรี", กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2525, หน้า 30, 73, 74

กันได้สักเพียงใดนั้นจะอภิปรายต่อไปว่า ฉากทางสังคมจากงานจิตรกรรมฝาผนังที่โดดเด่นภาพหนึ่งไม่อาจถูกยกขึ้นอภิปรายถกเถียงกันได้เลย หากเราไม่อาจยอมรับอย่างเปิดเผยถึง ธรรมชาติทางเพศ (ที่มีอย่างโจ่งแจ้ง) บางประการที่เกิดขึ้น

มีความไม่เท่าเทียมที่กระทำต่อผู้หญิงในสังคมไทย ในด้านความแตกต่างของการลงโทษผู้ประพฤติดังกล่าวที่ถูกลงโทษอย่างชัดเจนจนเป็นข้อเท็จจริง ข้อเท็จจริงดังกล่าวแทรกซึมอยู่ในจิตสำนึกอย่างกว้างขวางเพียงใดนั้น เป็นสิ่งที่ถูกปลูกฝังน้อยมาก ฉะนั้นงานจิตรกรรมที่น่าสนใจภาพหนึ่งที่วัดคงคาราม (บางส่วนถูกวาดทับภายหลัง) จึงเหมาะแก่การศึกษาอย่างละเอียด ฉากที่ปรากฏอยู่เบื้องหน้าเป็นตอนหนึ่งในมหิทธิฤทธิ์ เรื่องดำเนินไปจากฉากกองทัพบุกตีเมืองของพระเจ้าจุฬามณี ซึ่งเป็นฉากที่รู้จักกันดี ภาพที่เห็นแม้ส่วนมากจะถูกทำลายหรือลบเลือนไป แต่ตามเรื่องดูเหมือนว่าภาพที่เหลือจะเป็นฉากครอบครัวของพระเจ้าจุฬามณีกำลังหลบหนีเข้าไปในอุโมงค์ อย่างไรก็ตามภาพที่ดีเยี่ยมที่สุดของฉากนี้ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับท้องเรื่อง

เราจะเห็นภาพบรรยายถึงหญิงสาววัง 2 คน (หรืออาจจะมากกว่า) แต่ไม่ใช่เจ้าหญิง ถูกชักล่อยขึ้นไปแขวนอยู่ในเสาแทรก ข้าพเจ้าไม่อาจยอมรับการตีความของ น.ณ ปากน้ำ ในการแสดงความเห็นสั้นๆ ต่อภาพที่มีขนาดใหญ่ และเป็นภาพที่แสดงกลุ่มเรื่องต่างๆ อย่างมากในวัดแห่งนี้ ดังที่ว่า "ทหาร 2 คน กำลังตระกองเหล่านางสนม นางก้าน้ำล่อออกจากประสาธ"⁹ แต่อันที่จริงลำดับของเหตุการณ์ที่ถูกวาดปรากฏเป็น 4 ชั้น อย่างชัดเจน ดังนี้

1. เหล่านางก้าน้ำล่อถูกจุดคร่าออกจากพระราชวังโดยทหาร 4 นาย
2. ในมุมเจียบด้านหนึ่งของกำแพงเมือง มีการจุดคร่าที่เกิดขึ้นตามมาด้วยการร่วมเพศ (หรือควรจะเป็นการข่มขืน) ที่ประกอบด้วย หญิง 2 คน กับทหาร 4 นาย ฉากนี้ค่อนข้างที่จะชัดเจนคงจะไม่ใช้ความตั้งใจของ น.ณ ปากน้ำ แต่ก็มีผู้ชมคนอื่นๆ หรืออาจจะเป็นผู้ที่อยู่ในวัดนั่นเองที่ตั้งใจและพยายามจะลบเอาเฉพาะส่วนของฉากนี้ ตรงที่มีภาพอวัยวะเพศออกไปเสีย
3. ลำดับต่อมา หญิง 2 คน ถูกปล่อยตัวออกมาโดยทหารที่ถืออาวุธ
4. ในลำดับสุดท้าย หญิง 2 คน ถูกชักขึ้นไปแขวนห้อยอยู่ (หรือ ชักเสาแทรก)

ในฉากสุดท้ายน่าจะเป็นตัวอย่างของการชักเสาแทรก การลงโทษแบบโบราณและการประจานผู้หญิงที่ถูกพบว่าฝ่าฝืนประเพณีที่เกี่ยวกับเรื่องเพศ การลงโทษนี้เป็นวิธีการที่ใช้กับผู้หญิง และไม่ใช้กับผู้ชายที่เป็นคู่ของเธอที่ถูกกล่าวหาว่ากระทำผิด คำว่าชักเสาแทรกเป็นส่วนหนึ่งของสำนวนเก่าที่ยังคงใช้ตกทอดมา จนเมื่อไม่นานนี้เป็นคำที่ใช้กล่าวประณามหญิงผู้ใดบางคน ต่อมานัยของคำนี้ถูกปรับมาใช้ดูถูกหรือว่ากล่าวหาหญิงสาวที่เกียจคร้าน (หรือทำอะไรไม่เป็นสักอย่าง) ที่ประพฤติดูราวกับว่า เธอถูกนำไปใส่ตระกร้าแล้วชักขึ้นไปแขวนลอยอยู่ข้างบนห่างไกลจากโลกข้างล่างที่มีงานการต้องทำ นี่อาจเป็นวิธีการที่สืบทอดมาจากอดีตที่มีการชักใส่ตระกร้าจริงๆ ขึ้นไปประจานต่อสาธารณะ การประจานในลักษณะที่คล้ายคลึงกันนี้มีปรากฏอยู่ในประเทศแถบยุโรป

⁹ น.ณ ปากน้ำ, วัดคงคาราม, กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2537, หน้า 3.

บางประเทศ และบางครั้งเพศชายก็ถูกประจานต่อสาธารณะในลักษณะเช่นนี้ด้วยเหมือนกัน ณ ฉากในจิตรกรรมฝาผนังนี้ก็เพศชายที่เป็นคู่หนึ่งเองที่เป็นผู้กระทำการลงโทษต่อผู้หญิง

พระสงฆ์รูปหนึ่งที่เป็นผู้นำชมของผู้เขียนอธิบายว่า นี่เป็นฉากที่แสดงบทลงโทษต่อผู้ล่วงละเมิดทางเพศ นี่เป็นความคิดเห็นที่แสดงออกนอกหน้าอย่างชัดเจน ภาพของการลงโทษเช่นนี้ คนบางคนอาจถึงกับพิจารณาเห็นว่ามีความจำเป็น เพื่อที่จะรักษาภาพของความถูกต้องเหมาะสม และจริยธรรม (ของเพศชาย) มิฉะนั้นอาจจะถูกทำให้เสื่อมลงได้ โดยข้อเท็จจริงที่ว่า จิตรกรรมฝาผนังในวัดนั้นเองที่เต็มไปด้วยการกระทบกระเทียบเปรียบเปรยในเรื่องทางเพศ ที่นี้มีภาพจำนวนมากมายที่สามารถนำไปตีพิมพ์ได้ แต่ผู้อ่านจะได้เห็นเพียงบางภาพเท่านั้นที่ถูกนำมาเผยแพร่ (โดยปราศจากการแสดงความเห็น) ในหนังสือที่กล่าวมาแล้วข้างต้นโดย น.ณ ปากน้ำ

ไม่มีอะไรที่ต้องปิดบังต่อข้อเท็จจริงที่ว่า ความรังเกียจเพียงจันท์ของนักเขียนบางคนส่งผลในการหลบเลี่ยงความหมายของเรื่องทางเพศในจิตรกรรมฝาผนัง ในตัวอย่างดังที่ยกขึ้นมาอภิปรายนี้แสดงถึงการไร้ความสามารถในการศึกษาวิเคราะห์ให้เห็นถึงความไม่เท่าเทียมกันในการทำให้เกิดมลทินทางสังคมต่อผู้หญิงที่นำไปสู่การดำเนินคดีและความเสื่อมเสีย...

บทสรุป

การศึกษาที่มีการเริ่มต้นไว้แล้วและสืบทอดกันมาต้องได้รับการยอมรับ การศึกษาของข้าพเจ้าได้ทำตามลำดับขั้นของเวลาเริ่มต้นจากจิตรกรรมที่เก่าแก่ที่สุด^{***} หมายความว่า สิ่งที่เป็นข้อมูลนำมาเสนอไม่มีที่มาเบื้องต้นจากงานในสมัยอยุธยา ซึ่งโชคดีที่ยังมีงานจิตรกรรมฝาผนังจำนวนเป็นร้อยหลงเหลือให้ศึกษา นอกจากนี้การศึกษาเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์มีอยู่แล้วมากมาย ซึ่งไม่น่าสงสัยเลยว่า เป็นการเตรียมข้อมูลไว้ให้อย่างมั่งคั่ง

จากการวิเคราะห์ของข้าพเจ้าถึงจุดนี้ คงสรุปได้ว่า สิ่งที่เชื่อกันอยู่ในปัจจุบันบางประการเกี่ยวกับภาระหน้าที่ของผู้หญิงตามประเพณีในอดีตอาจผิดพลาด^{****} หรืออย่างน้อยก็เป็นการลงความเห็นอย่างกว้างๆมากจนเกินไป ยิ่งกว่านั้นมีความชัดเจนว่า การละไว้ซึ่งการศึกษาฉากที่เกี่ยวกับเรื่องทางเพศในจิตรกรรมฝาผนังส่งผลอย่างกว้างขวางต่อความล้มเหลวในการศึกษาเรื่องเกี่ยวกับบทบาทของผู้หญิง ที่ไม่อาจใช้ประโยชน์ได้อย่างเต็มที่จากแหล่งข้อมูลอันมีคุณค่า พอๆ กับการสร้างภาพบางประการที่บิดเบี่ยงไปจากความจริงของสถานะของผู้หญิงในสังคมไทย

จักรพันธ์ วิชาสินีกุล : ผู้แปล

ดัดดอนแปลจาก Alec Gordon, "Women in Thai Society as Depicted in Mural Painting".

Traditional T'ai Arts in Contemporary Perspective, Bangkok, White Lotus, 1998, pp. 185-191.

^{***} เพื่อความกระชับของเนื้อหา ผู้แปลจำเป็นต้องตัดเนื้อความบางประการ อาทิ ประวัติจิตรกรรมฝาผนัง และภาระหน้าที่ของผู้หญิงในราชสำนัก ที่ปรากฏในตอนต้นของบทความนี้ออกไป

บทวิเคราะห์

แนวความคิดเรื่อง สตรีนิยม (Feminism) เป็นกระแสที่ทวีความเข้มข้นขึ้นทุกทีในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 แต่เดิมอาจจะมีลักษณะเป็นการเรียกร้องความเท่าเทียมกันระหว่างสตรีเพศกับบุรุษเพศ แต่พัฒนาการในลำดับต่อมาจะมีลักษณะเป็นวิชาการมากขึ้น อันรวมทั้งการวิจัย การเรียนการสอน ตลอดจนจนถึงการสร้างอิทธิพลต่อสังคมและในสังคม ในส่วนที่เกี่ยวกับวิชาการ สาขาวิชาสตรีศึกษา (Women's Studies) สร้างผลงานออกมาอย่างต่อเนื่อง และเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการศึกษาค้นคว้าที่ขยายวงไปสู่การศึกษาเกี่ยวกับเรื่องของเพศ (Gender Studies) สำหรับประเทศไทยนั้น การศึกษาค้นคว้าในด้าน Women's Studies และ Gender Studies มักจะกระทำกันในกลุ่มวิชาสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์เสียเป็นส่วนใหญ่ การนำกระแส Women's Studies มาใช้ในการศึกษาศิลปะดังที่ อเล็ก กอร์ดอน (Alec Gordon) ได้นำเสนอในบทความที่นำมาแปลและวิเคราะห์ในครั้งนี้ อาจจะดูว่ามีลักษณะแปลกใหม่อยู่ไม่น้อย

ประเด็นที่ อเล็ก กอร์ดอน ยกขึ้นมาอภิปรายน่าจะเป็นประเด็นที่กระตุ้นให้วงวิชาการของไทยได้เกิดความสนใจในด้านนี้ขึ้นมาได้บ้าง นั่นก็คือ เขาได้พยายามจะใช้หลักฐานจากจิตรกรรมฝาผนังเป็นตัวบ่งชี้ให้เห็นว่า ความสนใจในเรื่องของบทบาทสตรีมีอยู่แล้วในวัฒนธรรมแบบประเพณีของไทย แม้ว่าเขาจะยอมรับว่าข้อมูลที่นำมาวิเคราะห์อยู่ในขอบข่ายที่จำกัด เพราะภาพจิตรกรรมฝาผนังจำนวนไม่น้อยได้ลบเลือนไปแล้ว ถึงกระนั้นก็ดี ส่วนที่ยังหลงเหลืออยู่ก็เพียงพอที่จะเป็นเครื่องยืนยันว่า ความคิดเรื่องสตรี พฤติกรรมของสตรีและทัศนคติของสังคมที่มีต่อสตรีเป็นอย่างไร ในส่วนแรก เขากล่าวถึงหลักฐานที่บ่งบอกถึงการที่สตรีมีบทบาทในเรื่องของการงานเคียงบ่าเคียงไหล่กับบุรุษเพศ ส่วนที่สองเป็นเรื่องที่สังคมไทยอาจไม่นิยมแสดงออกอย่างเปิดเผย นั่นก็คือ เรื่องของเพศสัมพันธ์ระหว่างชายกับหญิง ซึ่งเขามองเห็นว่า ช่างไทยมิได้มองเรื่องดังกล่าวไปในเชิงสิ่งต้องห้ามที่พูดถึงไม่ได้ (taboo) ดังที่คนบางจำพวกด่วนสรุปเอาไว้ แต่ภาพแสดงความรักระหว่างชายหญิงนั้นชี้ให้เห็นถึงการแสดงออกอย่างละเมียดละไม บ่งบอกถึงความอบอุ่นแห่งความเป็นมนุษย์ ในส่วนที่สาม จิตรกรรมฝาผนังเป็นหลักฐานคำฟ้องที่ชัดเจนพอสมควรในเรื่องของความไม่ทัดเทียมกันระหว่างชายกับหญิงในสังคมไทย ภาพที่เขายกมาอ้างเป็นรูปของการลงโทษสตรีที่มีไช้แต่เพียงแสดงให้เห็นถึงความรุนแรงเท่านั้น แต่ยังเป็นรูปของการดูหมิ่นเหยียดหยามด้วยการจงใจประจาน จริงอยู่ ภาพที่ว่าด้วยสตรีมักจะอยู่ในส่วนล่างที่เรียกว่า ภาคเศษของจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมักจะเป็นพื้นที่ที่ช่างไทยใช้ในการพรรณนาชีวิตความเป็นอยู่ของคนธรรมดาสามัญ อันเป็นเนื้อหาที่แตกต่างออกไปจากเนื้อหาหลักของจิตรกรรมอันเป็นเรื่องที่วาดด้วยพุทธประวัติ ชาดก หรือธรรมาธรรมะสงครามในลักษณะที่เด่นและสง่างาม ข้ออภิปรายของ อเล็ก กอร์ดอน ในส่วนที่เกี่ยวกับวงวิชาการด้านศิลปะของไทย มีลักษณะเป็นการวิจารณ์เชิงลบอย่างโจ่งแจ้ง นั่นก็คือว่า ทั้งๆที่มีหลักฐานเป็นรูปธรรมอยู่ในตัวงานจิตรกรรม แต่นักประวัติศาสตร์ศิลป์ของไทยก็สนใจที่จะมองข้ามเรื่องของสตรี หรือไม่ก็ดูจะกระอักกระอ่วนโดยใช้เหตุที่จะเลี่ยงการอภิปรายสิ่งเกี่ยวกับเรื่องของสตรี ไม่ว่าจะเป็นไปในแนวของเพศสัมพันธ์หรือไม่ นัยของการวิจารณ์ก็คือ นักวิจารณ์ไทยขาดความกล้าหาญ ทั้งในเชิงวิจารณ์และเชิงจริยธรรมที่จะเผชิญกับ

ความเป็นจริง พยาธิสภาพทางวิชาการที่กล่าวมานี้ จะแผ่ขยายวงไปสู่นักวิชาการตะวันตกที่หันมาศึกษาศิลปะไทยด้วย ไม่ว่าจะเป็นปรมาจารย์ชาวเยอรมันหรือฝรั่งเศสที่รู้จักกันดี หมายความว่า เมื่อทำงานศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องไทย ก็จะต้องติดขัดแห่งความขยาดกลัวทางวิชาการจากคนไทยเข้าไปด้วย ข้อกล่าวหาดังกล่าวถ้านำมาพิจารณาให้ถี่ ก็จะเป็นคำฟ้องที่หนักแน่นทีเดียวว่า ศิลปินไทยมีความกล้าหาญทางจริยธรรมในขณะที่นักวิชาการยังอยู่ในระดับที่ต่ำกว่าศิลปินมากนัก ข้อสรุปรวมทั่วไป ก็คงจะเป็นว่า วิชาการทางศิลปะไม่ทันการวิจารณ์ศิลปะ และข้อจำกัดที่ว่านี้ก็ดูจะยังแก้ไม่ตกในส่วนที่เกี่ยวกับวงการศิลปะของไทยโดยรวม มิใช่แต่เฉพาะในกรณีของสตรีศึกษาเท่านั้น

ในแง่นี้ วงการวิชาการของไทยคงจะต้องเปิดใจออกรับคำวิจารณ์จากนักวิชาการชาวต่างประเทศรุ่นใหม่บ้าง ซึ่งมีความกล้าหาญและจริงใจต่อเราพอที่จะติติงเราในสิ่งที่เราอาจขาดตกบกพร่อง ประเด็นที่ว่านักวิชาการชาวต่างประเทศอยู่ในฐานะที่จะให้ทัศนะอันเป็นกลางในการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับงานของไทยนั้น อาจจะยังมีได้เป็นประเด็นที่นำมาพิจารณาอย่างจริงจัง ดังที่ อเล็ก กอร์ดอน ได้กล่าวไว้ นักวิชาการด้านไทยศึกษาจำนวนไม่น้อยไม่พร้อมที่จะพูดความจริงต่อวงการไทย ข้อวิจารณ์เช่นนี้คงจะหาหลักฐานมายืนยันได้ไม่ยากนัก ในสาขาวิชาอื่นๆ ก็เช่นกัน นักวิชาการตะวันตกบางคนรักเมืองไทยเสียจนเสียศูนย์ เมื่อพูดถึงความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับประเทศเพื่อนบ้าน เช่น ไทยกับพม่า หรือไทยกับประเทศเพื่อนบ้านในคาบสมุทรอินโดจีน ก็มักจะแสดงตัวว่าอยู่ข้างฝ่ายไทยอย่างโจ่งแจ้ง ในอีกแง่มุมหนึ่ง นักวิชาการชาวต่างประเทศจำนวนไม่น้อยหมกมุ่นกับเรื่องทฤษฎีและไม่ใส่ใจที่จะศึกษาข้อมูลให้ละเอียดลึกซึ้งพอ ข้อสรุปของเขาเหล่านั้นในบางครั้งจึงดูจะยังไม่หนักแน่นเท่าที่ควร สำหรับงานของ อเล็ก กอร์ดอน ที่อ้างมานี้ เราคงจะต้องวินิจฉัยว่า เท่าที่หลักฐานมีอยู่ เขาก็ได้ใช้หลักฐานเหล่านั้นให้เป็นประโยชน์ได้ สิ่งที่ยังขาดไปก็คือ เขามีได้ชี้ให้เห็นว่า ทางแก้ควรจะเป็นอย่างไร

วิทยาการที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมเป็นเรื่องที่อาจจะมิได้มีความแม่นยำตรงเท่ากับวิทยาศาสตร์ เพราะจำเป็นต้องอาศัยมนุษย์เป็นผู้แสวงหาและวินิจฉัยข้อมูล ซึ่งในบางครั้งก็จำเป็นต้องมีลักษณะอัตวิสัยอย่างเลี่ยงไม่ได้ ตัวอย่างงานของ อเล็ก กอร์ดอน ชี้ให้เห็นว่าถ้าศึกษาให้ถ่องแท้ นักวิชาการชาวต่างประเทศก็อาจจะ "เจาะ" วัฒนธรรมไทย ไปถึงระดับที่ลึกพอที่คนไทยเองจะต้องกลับมาถูกคิดว่าเป็นอะไร เป็นอะไร ในทางที่กลับกัน เราก็คงจะต้องตั้งคำถามว่า มีตัวอย่างหรือไม่ที่นักวิชาการไทยสามารถจะเข้าถึงวัฒนธรรมของต่างชาติได้ในระดับที่ทัดเทียมกัน วิทยาการจะเจริญได้ก็ต่อเมื่อ มีการแลกเปลี่ยนกันในรูปแบบของการจราจรสองทาง

เจตนา นาควัชร : ผู้วิเคราะห์

ตีความพุทธศิลป์ด้วยสงสัย

อำนาจ เย็นสบาย

ในวงการศิลปะทุกวันนี้ ศิลปกรรมแนวประเพณีร่วมสมัยถือได้ว่าเป็นช่วงที่กำลังได้รับความสนใจจากกลุ่มศิลปินผู้สร้างสรรค์ และจากผู้ดูโดยทั่วไป การได้รับความสนใจหรือเกิดความตื่นตัว โดยเฉพาะในกลุ่มของศิลปินนั้น หากพิจารณาอย่างกว้างๆย่อมมีมูลเหตุมาจากหลายกรณี เช่น .สำนึกในการค้นหาความเป็นตัวของตัวเอง (อันเป็นผลกระทบมาจากขบวนการแสวงหาบางกลุ่มในสังคม) แรงจูงใจจากวงการธุรกิจระดับธนาคารที่ส่งเสริมสนับสนุนให้มีการประกวดแข่งขัน ฐานความคิดที่ต้องการอนุรักษ์และพัฒนา ความรักและความรู้สึกท้าทายต่อการเป็นผู้คลี่คลายศิลปะแนวประเพณีเพื่อเป็นตัวแทนแห่งยุคสมัย ฯลฯ แต่ทั้งนี้และทั้งนั้นก็มิได้หมายความว่า ศิลปินทุกคนที่สนใจตื่นตัวจะต้องขึ้นอยู่กับเหตุผลดังกล่าวเสมอไปทุกคน

อย่างไรก็ตาม เมื่อใดที่เราพูดถึงศิลปะแนวประเพณีร่วมสมัยผลงานศิลปะแนวหนึ่งที่ปรากฏอยู่และมีการพูดถึงกันอยู่เสมออีกคือ "พุทธศิลป์" แน่่อน เมื่อเราพูดถึงพุทธศิลป์ตามความเข้าใจแบบทั่วไปไปคำตอบที่คล้ายคลึงกันก็คือ งานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับศาสนาพุทธ ตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมได้แก่ สถาปัตยกรรมโบสถ์วิหารวัดวาอาราม ประติมากรรมพระพุทธรูป จิตรกรรมฝาผนัง เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติหรือปริศนาธรรม ฯลฯ นั่นเป็นความเข้าใจที่เข้าใจกัน และถ้าพูดถึงพุทธศิลป์ในแง่ร่วมสมัยปัจจุบัน ความเข้าใจของคนทั่วไปก็คือ ผลงานการสร้างสรรค์ที่ศิลปินได้พัฒนาขอบเขตของเรื่องราว รูปแบบ การแสดงออก ตลอดจนเทคนิควิธีการขึ้นมาใหม่ ซึ่งถ้าเราจะสรุปอย่างหยาบๆ ในด้านเรื่องราว มีความสมจริงตามที่ตามองเห็นมากขึ้น ให้เสรีภาพในการคิดจินตนาการนอกกรอบความคิดดั้งเดิม ส่วนรูปแบบการแสดงออก เทคนิควิธีการ ศิลปินจำนวนไม่น้อยอาศัยวิทยาการบางอย่าง แนวคิดบางอย่างจากซีกโลกตะวันตกมาพัฒนาปรับปรุงผลงานของตน เช่น ผลงานบางชิ้นของถวัลย์ ดัชนี วรฤทธิ์ ฤทธาณี สุรสิทธิ์ เสาวคง ปรีชา เกาทอง สมหมาย พันธุ์บ้านแหลม ดำรง วงศ์อุปราช กิลเบิร์ต ลอย ฯลฯ แม้ศิลปินบางท่านอาจจะปฏิเสธโดยถือว่าผลงานของตนเป็นงานต้นฉบับชนิดปลอดอิทธิพลใดๆ ศิลปินก็มีสิทธิที่จะปฏิเสธได้โดยสมบูรณ์ แต่ในสายตาของคนอีกกลุ่มหนึ่ง มิได้ถือว่าวิทยาการเป็นเรื่องของความเลวร้าย เป็นเรื่องของการทำลายคุณค่า ต่อเมื่อเรานำวิทยาการซึ่งถ่ายเทกันได้ตามลักษณะสังคมเปิดมาประกอบงานสร้างสรรค์แล้ว ตัวผลงานศิลปะอันเป็นผลรวมของหลายสิ่งหลายอย่างส่งผลกระทบต่อผู้ดูในแง่ของความรู้สึกนึกคิดในแง่ของความงดงาม หรือในแง่ของการส่งเสริมความเป็นมนุษย์ ฯลฯ มากน้อยเพียงใดต่างหาก

ถึงกระนั้น แนวทางพุทธศิลป์ที่ศิลปินนำมาสร้าง และจัดอยู่ในกลุ่มศิลปะแนวประเพณีร่วมสมัยก็ยังมีกลุ่มความคิดอีกกลุ่มหนึ่งตั้งข้อสงสัยเอาไว้ เขาสงสัยว่า พุทธศิลป์ร่วมสมัยมีความหมายเพียงความเข้าใจแบบที่กล่าวตามข้างต้นเท่านั้นหรือ แตกต่างไปจากนั้นไม่ถือว่าเป็นงานพุทธศิลป์หรือ งานพุทธศิลป์จำเป็นด้วยหรือที่จะต้องอยู่ในกรอบของวัด พระพุทธรูป ภาพ

พุทธประวัติ จริยวัตรของภิกษุสงฆ์ พิธีกรรมทางศาสนา สัญลักษณ์ของอดีตที่นำมาจัดองค์ประกอบใหม่ ฯลฯ แล้วผลงานบางชิ้นอย่างผลงานภาพพิมพ์ชื่อ "สังฆาร" ของสันต์ สารานบรรักษ์ ประติมากรรมชื่อ "ปลายวิถีแห่งชีวิต" ของสิทธิเดช แสงหิรัญ ประติมากรรมชื่อ "อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา" ของ นนทิวรรณ จันทนะพะลิน จิตรกรรมชื่อ "ใบไม้สีส้ม" ของวิเชียร วงศ์ศุภลักษณ์ ฯลฯ ซึ่งมองไม่เห็นวัด ไม่เห็นพระ ไม่เห็นพิธีกรรม ไม่เห็นพุทธประวัติ เหล่านี้จะเป็นพุทธศิลป์ร่วมสมัยได้หรือไม่ น่าจะได้ คือคำตอบของคนกลุ่มความคิดที่ตั้งข้อสงสัย เหตุผลของเขาก็คือ พุทธศิลป์ความหมายของเขา เป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องกับผู้ตื่นแล้ว โดยตีความผ่านพุทธธรรม และพุทธธรรมอันเป็นหนังสือเล่มสำคัญของพระราชวรมุณี ได้แยกพุทธธรรมออกเป็น 2 ส่วน คือ สังฆธรรมหรือกฎธรรมชาติด กับจริยธรรมหรือการรู้จักกฎธรรมชาติด แล้วนำมาใช้ในทางที่เป็นประโยชน์ อีกนัยหนึ่งเป็นความรู้ในการประยุกต์สังฆธรรม กล่าวกันเฉพาะสังฆธรรมหรือกฎธรรมชาติด ซึ่งเป็นเรื่องทันสมัยตลอดกาล พระพุทธองค์ได้แสดงให้เห็นในไตรลักษณ์ว่าด้วยหลักอนิจจตา ทุกขตา และอนัตตา เพียงหลักอนิจจตา หรือความไม่เที่ยงแท้แน่นอน ผลงานศิลปะของสันต์ ของนนทิวรรณ ของวิเชียร ตามที่กล่าวมาก็พูดได้ว่า ศิลปินสร้างงานโดยอาศัยรากฐานความคิดดังกล่าว เหล่านี้คือการตีความพุทธศิลป์โดยอิงหลักพุทธธรรมที่แตกต่างไปจากเดิม และเป็นเรื่องนำมาซึ่งการถกเถียงในหมู่นักศิลปินผู้ใฝ่รู้ในปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม การตีความพุทธศิลป์ที่แตกต่างกันระหว่างอดีตกับปัจจุบัน ระหว่างปัจจุบันกับปัจจุบัน ซึ่งมีอยู่หลายกลุ่มความคิดนั้น จำเป็นที่เราจะต้องแยกส่วนที่เป็นการตีความออกจากส่วนที่เป็นความงาม เพราะความงามอันเป็นความสามารถจัดเจนของศิลปินในการสร้างสรรค์ศิลปะ ย่อมปรากฏตัวขึ้นได้ในผลงานศิลปะทุกกลุ่มที่ตีความแตกต่างกัน นั่นก็หมายความว่า ไม่ว่าศิลปินจะสะท้อนสังฆธรรม หรือตรงข้ามกับสังฆธรรม ย่อมไม่ใช่เงื่อนไขชี้ขาดว่าศิลปินจะสะท้อนด้านใดออกมาในผลงาน...

ทุกวันนี้ มีศิลปินจำนวนไม่น้อยในบ้านเมืองของเรากำลังตื่นตัวให้ความสนใจต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะแนวประเพณีร่วมสมัยกันมากขึ้น โดยมีพุทธศิลป์ในหลายความหมาย หลายความเข้าใจรวมอยู่ด้วย ตั้งแต่การตีความพุทธศิลป์เจือปนพราหมณ์ การตีความพุทธศิลป์ที่รูปแบบพิธีกรรม จริยวัตรตามที่เห็น และอีกหลายนัย จนถึงการตีความแบบเจาะลึกพุทธธรรม แล้วแสดงออกในทางศิลปะ โดยทุกกลุ่มอาศัยวิทยาการใหม่ๆ มาพัฒนาผลงานของตนเป็นจุดร่วม และล่าสุดนี้ ศิลปินหนุ่ม 2 คน คือ ปัญญา วิจินธนสาร กับเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ผู้มีบทบาทค่อนข้างโดดเด่นในการเป็นคลื่นลูกใหม่ของวงการศิลปะแนวประเพณีร่วมสมัย ที่มีเรื่องราวพุทธศิลป์เข้าไปเกี่ยวข้องกับผลงานจำนวนหนึ่ง กำลังเปิดงานแสดงของตนอยู่ที่บริติช เคนซิงตัน... ผลงานของบุคคลทั้งสองนับว่าท้าทายอดีต และท้าทายความคิดที่ขัดแย้งกันในปัจจุบันอยู่ไม่น้อย

หากเรา-ท่านทั้งหลายได้สัมผัส เสนวนาแลกละเปลี่ยนความคิดก็ไม่แน... ท่ามกลางการคิดค้น การแสวงหาทางออกใหม่ๆให้กับวงการศิลปะแนวประเพณีร่วมสมัย อาจจะมีลูกระเบิดทางความคิดของบรรดาศิลปินลูกใหม่ๆเกิดขึ้นตามมาอีกหลายลูกก็ได้ ใครจะรู้

ที่มา: อำนาจ เบ็นสบาย. "ดีความพุทธศิลป์ด้วยความสงสัย." สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 31 ฉบับที่ 3 (กรกฎาคม 2527). หน้า 30-31.

บทวิเคราะห์

เมื่อกล่าวถึง อำนาจ เย็นสบาย หลายคนรู้จักเขาในฐานะนักวิจารณ์ศิลปะ ศิลปิน และอาจารย์ประจำภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ในด้านการเขียนกล่าวได้ว่า เขาเป็นนักวิจารณ์ผู้มีประสบการณ์ในการเขียนงานวิจารณ์ที่ยาวนานที่สุดคนหนึ่ง โดยมีผลงานปรากฏอยู่ตามหน้านิตยสาร วารสาร และหนังสือพิมพ์ต่างๆ เป็นเวลากว่า 30 ปี นอกจากนี้ เขายังเป็นทั้งนักเขียน¹ นักจัดรายการวิทยุและโทรทัศน์² อีกด้วย มุมมองจากประสบการณ์การทำงานที่กว้างขวางและมีหลายบทบาทนี้เองทำให้มุมมองในการวิจารณ์ของเขาเป็นสิ่งที่น่าพิจารณา

“ตีความพุทธศิลป์ด้วยสงสัย” เป็นบทวิจารณ์ที่อำนาจเขียนขึ้นในปี 2527 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่งานศิลปะแบบดั้งเดิมของไทยถูกรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่อย่างเบ่งบานโดยศิลปินหนุ่มสาว ในขณะเดียวกัน ภาคเอกชนจำนวนหนึ่งก็เข้ารับ หรือเข้ามาส่งเสริม การสร้างสรรค์ในทิศทางใหม่นี้อย่างเป็นทางการด้วย อาทิ นิทรรศการจิตรกรรมบัวหลวง³ ในการสนับสนุนของธนาคารกรุงเทพ มีบทบาทสำคัญในการกำหนดทิศทางของ “ศิลปะไทย” ในรูปแบบใหม่นี้ ผู้เขียนบทวิจารณ์จึงได้ตั้งข้อสงสัยต่อค่านิยม การจัดแยกประเภท และการประเมินคุณค่าผลงานแนว “พุทธศิลป์” ที่คุ้นเคยกันอยู่ในช่วงเวลานั้น เพื่อนำไปสู่การขยายกรอบทางความคิดและการสร้างสรรค์ของศิลปินที่กว้างมากขึ้น

อำนาจได้จัดแยกแนวทางในการสร้างงานพุทธศิลป์ร่วมสมัยออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ซึ่งต่างก็มีจุดประสงค์ร่วมกันคือ ต้องการเป็นตัวแทนแห่งยุคสมัย แม้ทั้ง 2 กลุ่มจะมีมีโนทัศน์ในการสร้างสรรค์ที่เหมือนกัน แต่สิ่งที่ต่างกันอย่างชัดเจนก็คือ รูปแบบและวิธีการในการสร้างงาน การที่เขาเสนอแนวทางทั้ง 2 มาเปรียบเทียบกันนี้ ผู้เขียนไม่ได้มีเจตนาจะตัดสินว่า วิธีการของฝ่ายใดดีกว่ากัน หากจุดประสงค์ที่แท้จริงก็คือ ต้องการเหนี่ยวนำให้คนในวงการทัศนศิลป์ถอยห่างจากความหมกหมุ่น และการติดยึดอยู่กับภาพลักษณ์ของรูปแบบและกลวิธี โดยเปิดประเด็นคำถามที่ท้าทายความคิดเอาไว้ว่า ศิลปินสามารถจะสร้างสัญลักษณ์ขึ้นใหม่โดยปราศจากการครอบงำของศิลปะในสมัยโบราณได้หรือไม่ และการสร้างสรรค์ในแนวทางดังกล่าวให้ถึงแก่นจำเป็นที่จะต้องอยู่

¹ อำนาจ เย็นสบาย มีผลงานวรรณกรรมจำนวนมาก ทั้งหนังสือสำหรับเด็กและเยาวชน เรื่องสั้น และนวนิยาย ผลงานบางชิ้นยังได้รับการตีพิมพ์เป็นภาษาต่างประเทศด้วย อาทิ คินฟ้าหนาว โรงเรียนเปิดแล้ว เป็นต้น นอกจากนี้ ผลงานเขียนเพื่อเยาวชนของเขายังได้รับรางวัลมากมายจากสถาบันต่างๆ

² ในปี 2540 อำนาจ เย็นสบาย วิทยุซึ่งจัดรายการ “อยากรู้-อยากเห็น” ณ สถานีวิทยุกรมการพลังงานทหาร เป็นรายการที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสังคมและศิลปวัฒนธรรม นอกจากนี้ เขายังเคยจัดรายการโทรทัศน์ที่ชื่อ “ศิลปะสมัย” (คณะ)สถานีกองทัพบกช่อง 5 โดยกรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ เมื่อช่วงปี 2518-2519 รายการนี้ได้ปิดตัวลงในช่วงก่อน 6 ตุลาคม 2519 จากการเข้าควบคุมสื่อของรัฐบาลในขณะนั้น

³ ดู: ไมเคิล โรห์. “แสงสว่างท่ามกลางความมืด จิตรกรรมในประเทศไทยทุกวันนี้” สู่จิตรประจบการแสดงผลงานศิลปะบัวหลวงระบายนี ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรม ครั้งที่ 1 – 19 เนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี พ.ศ. 2539.

ในกรอบสัญลักษณ์ทางศาสนาเท่านั้นหรือ เพราะส่วนที่สำคัญน่าจะอยู่ที่เนื้อหาสาระที่ศิลปินต้องการจะสื่อความด้วย อำนาจดอกย้ำประเด็นนี้ต่อไปอีกว่า ในส่วนของการตีความผลงานแต่ละประเภทแต่ละช่วงเวลานั้น จำเป็นต้องแยกออกจากส่วนที่เป็นความงามให้ชัดเจน การกล่าวเช่นนี้ไม่ได้หมายความว่าผู้เขียนจะปฏิเสธคุณค่าของความงาม หากนักวิจารณ์ไม่ต้องการให้ผู้ชมติดยึดกับคุณค่าด้านความงามจนหลงลืมสาระด้านเนื้อหา นั่นเอง

นอกจากนี้ ผู้เขียนยังให้ข้อคิดที่นับว่าเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อวงการศิลปะอีกประการหนึ่งว่า การเรียนรู้และการรับอิทธิพลจากงานของศิลปินในอดีตหรือแนวคิดทางตะวันตกจะเป็นประโยชน์ต่อศิลปินและวงการทัศนศิลป์อย่างมาก หากรู้จักนำวิทยาการเหล่านั้นมาปรับใช้ การที่ผู้เขียนแทรกประเด็นนี้ไว้ในช่วงต้น แม้ว่าเขาจะไม่ได้ให้เนื้อที่กับส่วนนี้มากนัก แต่เหตุผลต่างๆที่อธิบายไว้นั้น ก็มีความชัดเจนมากพอที่จะโน้มน้าวใจว่า ผลงานที่สร้างขึ้นแม้จะมีความพ้องกันหรืออาจจะเรียนรู้จากผู้อื่นมา ก็ไม่ได้ทำให้คุณค่าของงานลดน้อยลงไปแต่อย่างใด หากขึ้นอยู่กับว่าผู้สร้างสรรค์จะสามารถถ่ายทอดและสื่อความออกมาได้งดงามและเปี่ยมด้วยสติปัญญาเพียงใด

ข้อเขียนของอำนาจขึ้นนี้นับได้ว่า เป็นการเสนอความเห็นขึ้นในช่วงที่ถูกจังหวะเวลา ณ จุดที่ผู้เขียนเสนอความเห็นนี้ เพิ่งจะเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะพุทธศิลป์แนวใหม่ และศิลปิน 2 คนที่ผู้เขียนกล่าวถึงในตอนท้าย ก็มีบทบาทสำคัญขึ้นอย่างมากในช่วงเวลาต่อมา ดังที่ผู้วิจารณ์ทำนายเอาไว้ ความเติบโตอันรุ่งโรจน์และการพลัดหลงของศิลปะในทิศทางนี้ ได้ดำเนินต่อไป หลังจากนั้นบทวิจารณ์ที่คัดมาในสรณิพนธ์นี้จำนวนหนึ่งก็เป็นหลักฐานยืนยันที่ดี น่าเสียดายที่บทวิจารณ์สั้นๆชิ้นนี้ไม่อาจส่งแรงสะท้อนทางปัญญาออกไปได้กว้างไกลนักในอดีต มิฉะนั้น เราอาจได้เห็นความเติบโตหลากหลายแนวทางที่มีผู้ศึกษา และสร้างสรรค์ได้ลึก และกว้างขึ้นกว่าที่เป็นอยู่ อย่างไรก็ตาม การมองย้อนกลับไปสู่ประเด็นสำคัญในการวิจารณ์ของอดีตที่ยังไม่ห่างไกลนักครั้งนี้ อาจเป็นการจุดประกายทางความคิดให้แก่ ศิลปินร่วมสมัยอีกครั้งหนึ่งก็เป็นได้

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกุล : ผู้วิเคราะห์

การทำบุญทางไกล : ศิลปะที่วัดไทยในวิมเบอดัน

ชานดรา หลุยส์ เกท

สีและจิตรกรรมแห่งอารมณ

...จากบทความที่ปรากฏอย่างต่อเนื่องเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ และสุจิตร์ที่เขียนโดยจิตรกรเองระบุในเบื้องต้นว่า สิ่งที่ทำให้จิตรกรรมฝาผนังที่นี้ต่างไปจาก “ชนบ” ของจิตรกรรมตามฝาผนังวัดในเมืองไทย ก็คือสีนั่นเอง โดยสีที่ใช้เป็นสีอครายลิก ซึ่งจะให้ภาพที่มีความสุกสว่างมากขึ้น และมีสีที่หลากหลาย ด้วยวิธีการใช้สีเช่นนี้จิตรกรมุ่งที่จะถ่ายทอดเรื่องราวทางพุทธศาสนาออกมาในรูปของศิลปะ และตั้งใจสื่อความหมายของเรื่องราวผ่านอารมณ์ความรู้สึก สีและคุณสมบัติของสีที่กระทบต่ออารมณ์ (ค่อนข้างแตกต่างไปจากการใช้สีเป็นสัญลักษณ์และใช้เป็นเครื่องหมายในการจัดลำดับชั้นทางสังคมตามที่เป็นมาในประวัติศาสตร์) เป็นสิ่งที่จิตรกรเหล่านี้เชื่อถือว่า พวกเขาต้องเรียนรู้เพื่อสร้างงานศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะตัวที่แท้จริง...

...สีที่ผนังแห่งนี้มีความสดใสและมีระดับความต่างและความจัดมาก ซึ่งแตกต่างไปจากสีที่ดูสงบที่ได้จากเนื้อสีจากวัดอุตรมชาติ ซึ่งใช้กันในจิตรกรรมฝาผนังตอนปลายพุทธศตวรรษที่ 23 หรือต่างจากกลุ่มสีโทนเดียวในตอนต้นพุทธศตวรรษที่ 24 ด้วยวิธีใช้สีเช่นนี้ จิตรกรได้สร้างภาพเขียนที่ข่มพระประธานในพระอุโบสถลง ภาพของเฉลิมชัยที่มีสีแดงสุกสว่างด้านหลังพระประธาน สอดรับกันพอดีกับภาพของปัญญาที่มีสีน้ำเงินจัด สีม่วงสด และสีชมพูบนผนังด้านตรงกันข้าม ในขณะที่ภาพฉากหลังซึ่งแสดงเรื่องราวส่วนตัวของจิตรกรที่บรรจุรายละเอียดและทิวทัศน์ในระยะไกลถูกนำเสนอด้วยโทนสีอ่อนที่มีความสว่าง และเขียนอย่างประณีต การใช้สีจำนวนมากนี้ได้ก่อให้เกิดคำวิพากษ์วิจารณ์ในด้านลบจากชาวไทยหลายคนว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นี้รบกวนจิตใจ และเป็นภาพที่ประหลาดผิดปรกติ หรืออาจพูดได้อีกแบบหนึ่งว่า สีที่ใช้ไม่เป็นไปตาม “ชนบ” ...

ชีวิตประจำวันกับการแสดงความคิดเห็นทางการเมือง

เหมือนกับที่จิตรกรตั้งแต่สมัยอยุธยาได้วาดภาพชาวบ้านทั่วไป ในชีวิตประจำวันของพวกเขา มีทั้งสุข สนุก และเศร้า ซึ่งเป็นที่ประทับใจแก่ผู้พบเห็น จิตรกรแห่งวัดพุทธปทีปก็ได้ทำเช่นเดียวกัน ภาพชีวิตประจำวันสำหรับคนไทยและผู้มาเยี่ยมชมคนอื่น ๆ ในจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ประกอบไปด้วยตราเครื่องหมายของสินค้าในวัฒนธรรมตามสมัยนิยมของยุคโลกาภิวัตน์ในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 อาทิ เครื่องหมายของเบียร์ไฮเนเก้น โคคาโคล่า ตัวนิ้นจาเต่าในภาพยนตร์ หรือภาพคนนั่งเล่นไพ่ ... ในบทบาทของจิตรกรแห่งยุครัตนโกสินทร์ พวกเขาได้วาดภาพช่วงเวลาแห่งประวัติศาสตร์ให้หยุดนิ่งบนฝาผนัง ได้สร้างภาพที่แสดงให้เห็นถึงการเสด็จพระราชดำเนินและพระราชกรณียกิจขององค์พระประมุข และภาพที่แสดงให้เห็นปัญหาสิ่งแวดล้อม และการสูญเสียวิถีชีวิตที่รื่นรมย์ของชาวไร่ชาวนา.

...ศิลปินเหล่านี้ได้วาดภาพที่แสดงความเห็นอย่างรุนแรงต่อวิทยาการสมัยใหม่ พัฒนาการของสังคมบริโภค การเมืองระดับโลก และสงคราม โดยเฉพาะในส่วนที่เป็นภาพนักการเมืองตะวันตกหลายคนนั้น แสดงให้เราเห็นถึงจุดยืนของตัวศิลปินเอง หรืออาจเป็นจุดยืนของประเทศไทยและเอเชีย (โดยเฉพาะอย่างยิ่งในโลกของพุทธศาสนา) ที่มีต่อวัฒนธรรมตะวันตก ศิลปะ และศาสนา และระบบของโลกที่ถูกครอบงำโดยค่านิยมแบบทุนนิยม...

ความคิดเห็นต่อศิลปะสมัยใหม่

...ในภาพจิตรกรรมที่แสดงถึงเหตุการณ์ปัจจุบันและมุมมองในจุดสำคัญของโลกสมัยใหม่ของจิตรกรกลุ่มนี้ พวกเขาถือว่าตัวเองมีฐานะเป็นศิลปิน และเป็นคนไทย เป็นผู้มีส่วนร่วม เป็นผู้สังเกตการณ์ และเป็นผู้แสดงความคิดเห็นต่อเหตุการณ์เหล่านั้น สิ่งที่มีความซับซ้อนและละเอียดอ่อนก็คือ จิตรกรซึ่งเพิ่งจะจบการศึกษาจากวิทยาลัยเพาะช่างและมหาวิทยาลัยศิลปากรกลุ่มนี้มักจะเรียกร้องว่า ศิลปะไทยแนวประเพณี และแนวความคิดส่วนตัวของพวกเขา หรือการแปลงรูปแบบจากศิลปะแนวประเพณีนั้นเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงกับความเคลื่อนไหวของศิลปะโลก ดังที่ปรากฏให้เห็นว่า พวกเขาตระหนักถึงคุณค่าในศิลปะตะวันตก (แม้จะนำมาล้อเลียนด้วยก็ตาม) และได้วาดภาพที่เป็นตัวแทนของศิลปะและสถาปัตยกรรมตะวันตกลงในฉากที่มีความสำคัญในจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้...

...นอกจากจิตรกรแห่งวัดพุทธปทีปจะวาดสิ่งที่พวกเขามีความรู้จากศิลปะตะวันตก ทั้งในด้านรูปแบบและเทคนิคแล้ว พวกเขายังวิพากษ์วิจารณ์โลกศิลปะในสังคมร่วมสมัยอีกด้วย เห็นได้จากการที่พวกเขาลดค่าความสูงส่งของศิลปินลง (อาทิ ภาพฟานก๊อกตกจากบันได) และลดความสูงส่งของงานชิ้นสำคัญ (ดังเช่น รูปโมนาลิซาที่แตกออกเป็นชิ้นๆ ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ในท้ายที่สุดมันก็เป็นแค่รูปที่ถูกวาดบนผ้าใบ) ในแง่นี้โลกของศิลปะจึงเป็นแหล่งข้อมูลทางความคิดที่ต่อเนื่องกันมา เป็นแรงบันดาลใจสำหรับจิตรกรไทย และกลายเป็นประเด็นของการแสดงความคิดเห็นทางพุทธศาสนา เป็นเนื้อหาที่ถูกนำมาเล่าทับกันอย่างซับซ้อนกับเงื่อนไขของชีวิตร่วมสมัยอย่างตะวันตก และอย่างไทย ในกระแสโลกาภิวัตน์...

ภาพทิวทัศน์ ภาพเหมือนบุคคล และเรียลลิสต์

...ในขณะที่เกือบจะไม่เคยมีปรากฏงานในรูปแบบของศิลปะไทยชั้นใดเลยที่มีลักษณะของจิตรกรรมแบบเรียลลิสต์ หรือ แบบเหมือนธรรมชาติ (ที่แตกต่างออกไปจากการแสดงภาพด้วยเส้นและการแสดงภาพแบนๆ หรือการใช้แบบแผนในการเสนอภาพคนและเทพ) ในจิตรกรรมฝาผนังไทยตั้งแต่ปลายสมัยอยุธยา¹ แบบแผนของงานเรียลลิสต์นั้นได้บรรลุถึงขีดของรูปแบบใหม่ที่

¹ วิยะดา ทองมิตร อ้างว่า ภาพเขียนสำหรับแขวนผนังรูปป่าของชาวอินโขง ปัจจุบันเก็บไว้ที่หอศิลป์แห่งชาติ กรุงเทพฯ" เป็นภาพวาดแนวเหมือนจริงชิ้นแรกของไทย · ดู "จิตรกรรมแนวตะวันตกสกุลช่างชาวอินโขง" ศูนย์ข้อมูลวัฒนธรรมไทย, 2522 · คำว่า "จิตรกรรมแนวเหมือนจริงหรือจิตรกรรม แนวเรียลลิสต์" ซึ่งถูกจำกัดความโดยศิลปะแนวตะวันตกนั้น ข้าพเจ้าหมาย

จิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป ด้วยการสร้างภาพเหมือนรูปถ่าย (photo-realist) ของตัวศิลปินและบุคคลที่พวกเขาคิดว่ามีความสำคัญที่จะต้องแสดงความขอบคุณหรือระลึกถึง การจัดระดับความสำคัญขององค์ประกอบต่างๆที่เกิดจากการสร้างรูปขึ้นใหม่นี้ ได้ถูกแสดงออกอย่างเหมือนจริงหรือตามแบบธรรมชาติ จากทิวทัศน์ไปสู่ภาพสัตว์ จากคนธรรมดาไปสู่ผู้สูงศักดิ์ นี่เป็นเครื่องบ่งชี้และเป็นการก่อร่างความเป็นจริงทางสังคมแนวใหม่ และเป็นการอ้างถึงสถานภาพทางสังคมของช่างเขียนภาพฝาผนังว่ามีฐานะเป็นศิลปิน...

...คุณสมบัติของภาพที่เห็นได้ในแบบเหมือนจริงในจิตรกรรมไทยได้พัฒนาควบคู่ไปกับการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง (แม้ว่าจะไม่ใช่สาเหตุหลักก็ตาม) และความเปลี่ยนแปลงในความสัมพันธ์ของคนในทางสังคม ความเปลี่ยนแปลงนี้ถูกกำหนดโดยการค้า การคุกคามจากการล่าอาณานิคม บทบาทของมิชชันนารี การทูต การลงทุน และการท่องเที่ยว ความต่างระหว่างภาพที่เป็นจริงกับจินตนาการนั้นถึงขีดสุดอย่างเห็นได้ชัดจากวัดพุทธปทีป ซึ่งมันได้เกิดขึ้นนอกเขตแดนของประเทศไทย

องค์ประกอบของภาพทิวทัศน์และสถานที่ค่อยๆได้รับการปรับเปลี่ยนให้มีลักษณะที่เหมือนจริงมากขึ้น โดยเริ่มพัฒนาจากการออกแบบประดิษฐ์รูปไปสู่การแบ่งองค์ประกอบของพื้นที่ว่างในภาพให้มีการระบุสถานที่ในแบบเหมือนจริงมากขึ้น ต้นไม้ที่เคยมีรูปแบบเฉพาะซึ่งมักจะ เป็นรูปแบบของจีนที่มีลำต้นเล็กบิดงอและกิ่งเต็มไปด้วยดอกไม้ ภูเขาที่ตะปุ่มตะป่ำเต็มไปด้วยก้อนหินม้วนตัว ซึ่งเป็นรูปแบบที่ใช้กันในจิตรกรรมสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ได้กลายมาเป็นรูปแบบที่มีชีวิตชีวามากขึ้นในช่วงปลายของพุทธศตวรรษที่ 24 นั้น ต้นไผ่ (ไม่ใช่ไม้พื้นเมืองของไทย) ได้ปรากฏในภาพทิวทัศน์แล้ว ดอกไม้ซึ่งเข้ามาเป็นส่วนตกแต่งในพื้นที่ของภาพค่อยๆหลีกทางให้ แก่ภาพเมฆในท้องฟ้า และภาพก็มีการแสดงความเปลี่ยนแปลงของแสงซึ่งเป็นผลจากเวลา ดังที่ได้ชี้แจงในบทนี้ นวัตกรรมที่มีความเปลี่ยนแปลงไปมากที่สุด ในจิตรกรรมฝาผนังตามวัดของไทย ก็คือ ความเปลี่ยนแปลงในโครงสร้างของภาพสถาปัตยกรรม และภาพทิวทัศน์ โดยเริ่มจากการรับเอาวิธีการสร้างภาพด้วยทัศนียวิทยาที่มีจุดรวมสายตาคู่เดียว "single-point perspective" การใช้เส้นขอบฟ้า และการปรับอัตราส่วนรูปคนให้มีขนาดเล็กลงเพื่อกำหนดความลึก ช่างเขียนยังเริ่มวาดรูปคนด้วยค่าความเป็นสีที่ให้ผลของภาพที่มีแสงและเงาด้วย ทั้งสองอย่างนี้ทำให้เกิดความรู้สึกถึงน้ำหนักและภาวะในแต่ละขณะของเวลา ความเปลี่ยนแปลงนี้ได้ทำลายเอกภาพของ

ถึงความพยายามที่จะบรรยายถึงวัตถุต่างๆ ในพื้นที่ว่างอย่างละเอียดชัดเจน ในบริบทของศิลปะไทยรูปแบบเหมือนจริงมากหรือน้อยมีความหมายเท่ากับ " 'การรับรู้ด้วยสัมผัส' (perceptual) ซึ่งตรงข้ามกับ 'การรับรู้ด้วยมโนทัศน์' (conceptual) ถึงสถานที่ คน และสิ่งของ สำหรับความแตกต่างในจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป ขอให้เปรียบเทียบ 'ความเหมือนจริง' ของช่างในจากมารผจญ กับ รูปแบบไทยของช่างในจากพระเวสสันดรชาดก : ดู "จิตรกรรมแนวตะวันตกสกุลช่างชาวอินโดจีน", ศูนย์ข้อมูลวัฒนธรรมไทย, 2522

การเล่าเรื่องในแบบ 2 มิติลง² แนนอนความเปลี่ยนแปลงนี้ยังก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของแบบแผนและการรับรู้ภาพที่ปรากฏในพื้นที่ของจิตรกรรมฝาผนังด้วย สิ่งที่ถูกสร้างขึ้นในจักรวาลตามมโนคติของพุทธศาสนาของคนไทยที่มีการมองโลกในระดับชั้นของสิ่งมีชีวิต และพื้นที่ที่ระบุความสัมพันธ์ของตัวละครในภาพที่มีสถานะทางสังคมที่ต่างกัน ซึ่งทั้งหมดอยู่ในภาพเดียวกันในจิตรกรรมฝาผนังแบบเดิมของไทยนั้น จะอ่านหรือรับรู้ให้เข้าใจได้ด้วยการมองการจัดภาพในแนวดิ่ง ที่แสดงลำดับชั้นของบุคคลและสถานที่³ แต่ในความสัมพันธ์ของภาพตามแนวนอน ภาพบุคคล จะมีกิจกรรมต่างๆในพื้นที่เดียวกัน แม้ว่าจะแตกต่างและแยกออกจากกันด้วยขนาดที่ใหญ่หรือเล็กก็ตาม การจัดภาพที่แสดงลำดับชั้นของชีวิตดูเหมือนจะถูกทำลายลง หากระบบการจัดภาพด้วยการใช้ทัศนียวิทยาถูกนำมาใช้ เพราะภาพบุคคลจะเป็นที่เข้าใจได้ก็ต่อเมื่อดูความสัมพันธ์รวมของภาพในพื้นที่ที่ปรากฏ มากกว่าจะเข้าใจได้ด้วย การดูจากฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ทางศาสนา สารสำคัญของ การสร้างภาพ "สถานที่" นี่เป็นการสร้างนัยสำคัญที่เป็นหลักฐานยืนยันถึงความเปลี่ยนแปลงของความเป็นปัจเจกบุคคลของคนไทย โดยผ่านองค์ประกอบหรือวิธีการของชาวบ้านที่สามารถบ่งชี้ความสัมพันธ์ในสังคมไทย และความสัมพันธ์กับชาวต่างประเทศ...

บทวิพากษ์

ในบทนี้ ข้าพเจ้าต้องการแสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างประสบการณ์ของศิลปินกับการอ้างถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในสถานที่ต่างๆในโลก ด้วยกลวิธีและแบบแผนต่างๆที่ศิลปินมี ประสบการณ์ทั้งจากพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ จากภาวะทางสังคมของไทยและความสัมพันธ์กับตะวันตก จากวัฒนธรรมและลักษณะประจำชาติในบริบทของกระแสวัฒนธรรมข้ามชาติ จากการเล่าเรื่องที่เป็นส่วนตัว และจากพันธะสัญญาต่อการรื้อฟื้นการสร้างงานแบบอดีตในมุมมองที่ร่วมสมัย มาสู่จิตรกรรมฝาผนังที่จิตรกรกลุ่มนี้วาดขึ้น ณ วัดพุทธปทีป ข้าพเจ้าต้องการเน้นที่การแสดงออกที่ปรากฏในผลงานนี้ ในแง่ของการเล่าเรื่องและกลวิธีทางศิลปะ ดังที่จิตรกรกลุ่มนี้เรียกว่า เป็นแง่มุมของ "ผู้ชม" ในขณะที่ตระหนักด้วยว่าตัวเองมีฐานะเป็น "ศิลปิน" และในแง่ของการเล่าพุทธประวัติที่อยู่ในรูปของศิลปะต่อกลุ่มผู้ชมที่หลากหลาย ต่อเหตุการณ์ เวลา และสถานที่ที่มีการแสดงออกนั้นปรากฏอยู่ ด้วยเวลาที่ผ่านไป รายละเอียดต่างๆที่จิตรกรเก็บเอามาจากความนิยมตามสมัย อาจล้าสมัยไปบ้าง ยกตัวอย่างเช่น นินจาเตาที่เคยได้รับความนิยมอย่างมากในช่วง

² ศิลป์ พีระศรี กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ : ดู ศิลป์ พีระศรี "ภาพจิตรกรรมไทย", 2498 และ "วิวัฒนาการจิตรกรรมฝาผนังของไทย", 2503

³ ริชาร์ด โอคอนเนอร์ กล่าวว่า แนวโน้มความสัมพันธ์ของคนไทยในสังคมที่ถูกแสดงในทางตั้งและการจัดลำดับชั้น จะเห็นได้ชัดในจิตรกรรมฝาผนังของไทยที่แสดงภาพเกี่ยวกับพระพุทธเจ้า สาวก เทพชั้นต่างๆ พระสงฆ์ ผู้ที่ควรสักการะ และคนธรรมดา ผู้รู้ทางจิตรกรรมฝาผนังในอดีตบางท่านกล่าวถึง พื้นที่ในจากหมู่บ้านและชีวิตประจำวันของชาวบ้านที่เรียกว่า "ภาพกาก" ซึ่งความหมายตามคำก็แสดงถึงการแบ่งชั้นทางสังคม เหมือนดังพื้นที่ที่ปรากฏภาพเหล่านี้ก็อยู่ได้สุด หรือถูกกันออกไปไกลเป็นส่วนชายขอบ : ดู O'conner, Richard, "Merit and the Market : Thai Symbolizations of Self-Interest" Journal of the Siam Society 14, 1986, P. 62-82.

ทศวรรษที่ 1990 ก็ค่อยๆเสื่อมความนิยมลงไปตามเวลา แต่ก็ยังมีหลายสิ่งที่ยังคงได้รับความนิยมอยู่ต่อไป ด้วยความซับซ้อนที่เกิดขึ้นจากการเสนอภาพที่มีความซ้อนเหลื่อมกัน ทั้งจากรูปแบบและวิธีการทางศิลปะ และด้วยการเสนอแง่มุมมองของจิตรกรหลายๆคน จิตรกรแห่งวัดพุทธปทีปได้วาดอดีตที่อยู่ในปัจจุบัน ปัจจุบันที่พวกเขาวาดเป็นการตระหนักถึงโลกาภิวัตน์ทางการเมือง สังคม และอำนาจทางวัฒนธรรม และแรงผลักดันเคลื่อนไหวของประชาชนที่ทำให้เกิดเป็นภาวะเช่นนี้ขึ้น และพวกเขาตระหนักถึงการแบ่งกลุ่มแบ่งประเภท (อาทิ ขนบทางวัฒนธรรม ภาวะสมัยใหม่ เรื่องของชาติ จิตนิยมและวัตถุนิยม) ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องที่เราจะต้องถกเถียงกันอยู่ในขณะนี้ และในขณะเดียวกันก็เป็นเรื่องที่เราใช้กำหนดสถานะของผู้อื่นและตัวเราเองในปัจจุบัน

นอกจากจะเป็นการแสดงออกต่อสังคมในทางใหม่แล้ว พวกเขายังได้วาดภาพในพื้นที่ข้ามชาติ โดยอ้างถึงหลายชาติหลายประเทศในเวลาเดียวกัน ในหลายฉากหลายตอนที่ได้กล่าวถึงไว้แล้วข้างบน ภาพบุคคลที่ปรากฏแสดงถึงคนหลากหลายเชื้อชาติ และองค์ประกอบต่างๆก็ทำให้เห็นได้ชัดถึงความเป็นมาทางเชื้อชาติของรูปคนเหล่านั้น ไม่ว่าจะเป็นบ่งชี้โดยรูปแบบลักษณะทางศิลปะ หรือโดยอ้างถึงธุรกิจ การเมือง การเอาชนะในสงคราม การท่องเที่ยว หรือความทรมาณ ในภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้ราวกับว่านักเดินทางข้ามเวลาได้เดินทางเข้ามาในเหตุการณ์ต่างๆที่เคลื่อนตามพระพุทธเจ้าไปบนเส้นทางสู่การตรัสรู้และบรรลุพระนิพพานของพระองค์ พื้นที่บนผนังของวัดพุทธปทีปไม่ได้เป็นพื้นผิว 2 มิติที่ใช้บรรยายเรื่องอย่างที่จิตรกรรมฝาผนังของไทยในอดีตเคยเป็นมาอีกต่อไป แต่เป็นสิ่งที่ดูคลุมเครือว่า การมีอยู่ของจิตรกรรมแห่งนี้เป็นกำหนัดขอบเขตเฉพาะของคนไทย หรือของตะวันตก หรือของเอเชียกันแน่ อย่างไรก็ตาม ไม่ใช่พื้นที่ที่มีความเฉพาะดังกล่าวนี้นี่ที่เป็นประเด็นสำคัญ แต่ด้วยภาพที่บ่งชี้ชัดถึงสถานที่หลายแห่งและบุคคลผู้มีชื่อเสียงหลายคนที่ยังให้นึกถึงประเทศต่างๆนี้ ได้พาผู้ชมเข้าไปสู่ดินแดนในพุทธประวัติ และทำให้เราตระหนักถึงคำสอนของพระพุทธองค์ การแสดงออกทางศิลปะนี้เป็นการสร้างภาพจำลองของสังคม และชีวิตในทางศาสนาที่เป็นไปของวัดแห่งนี้ด้วยเช่นกัน ดังที่วัดแห่งนี้ได้สนองต่อผู้ที่มาสักการะบูชาและนักเดินทางจากทั่วโลก...

...ตลอดประวัติศาสตร์ของการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย การเล่าเรื่องเกี่ยวกับพุทธศาสนามักจะเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นภายในห้องถ้ำ (มักจะเกิดขึ้นในวัดไทย วัง หมู่บ้าน หรือในป่า) และขยายออกไปยังฉากในห้องถ้ำที่สังคมกำหนดไว้ (ภายในพระราชวัง ที่อยู่ของชาวต่างชาติที่เข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทย และจากวัฒนธรรมประเพณีในสังคม) ซึ่งภาพที่วาดมักแสดงถึงความรู้สึกทางสุนทรีย์และแสดงถึงลักษณะเด่นเฉพาะของห้องถ้ำนั้นๆ เช่น ห้องถ้ำของคนไทย ล้านนา และอีสาน เป็นต้น แต่ในจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีปมีรายละเอียดต่างๆ อาทิเช่น เครื่องบิน (จรวดนำวิถี นินจาเต่า สถานที่สำคัญที่เป็นอนุสรณ์สถาน และบุคคลต่างๆ ผู้มีชื่อเสียงจาก ชาร์ลี แชปลิน ไปถึง แรมโบ้ และพระสันตปาปา) สิ่งเหล่านี้ขยายทัศนะการมองแบบไทยๆที่เป็นเรื่องของห้องถ้ำออกไปสู่สากล...

...จากภาพจิตรกรรมในหลายฉากที่มีรายละเอียดคล้ายคลึงกันนี้ ศิลปินได้สร้างเรื่องราวจากโบราณกาลให้มาอยู่ในสถานที่และเวลาของผู้ชม ข้าพเจ้าพบว่า รายละเอียดเหล่านี้ เป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดปัญหาในหลายระดับด้วย ในแง่ที่มันฝืนกับจุดยืนและความเข้าใจของผู้ชมที่มีต่อโลก "ภายนอก" ที่ถูกเขียนอยู่ในจิตรกรรม ผู้ชมบางคนได้แย้งกับความคิดที่ฝังใจว่า ประเทศไทยเป็นเช่นนั้น (เพื่อนชาวอเมริกันคนหนึ่งกล่าวถึงเครื่องบินในภาพว่า "มันชวนให้ฉันคิดว่า ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีเครื่องบินมากมาย") ผู้ชมคนอื่นๆที่คุ้นเคยดีกับภาพพุทธประวัติโดยที่เคยได้ชมมาในประเทศไทย (หรือ ในประเทศอื่นๆที่นับถือพุทธศาสนานิยายเถรวาท) ก็มักจะโต้แย้งกับตัวเองว่า ภาพเขียนนี้ไม่เป็นตาม "ขนบ"...

...เป็นการยากที่จะทำความเข้าใจและหาข้อสรุปเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างศาสนาและศิลปะ หรือแม้แต่จะจำกัดขอบเขตของการวิเคราะห์ศิลปะไทยร่วมสมัย ทั้งในแง่ของการสร้างงานศิลปะที่มีเนื้อหาทางพุทธศาสนา จะด้วยจินตนาการหรือด้วยความตั้งใจอื่นๆ ตลาดของศิลปะแนวนี้ (ขนาดของตลาดศิลปะในประเทศไทยก็ยังคงอยู่รอดได้ในสภาพเศรษฐกิจปัจจุบัน) และการถกเถียงวิพากษ์วิจารณ์เกี่ยวกับศิลปะแนวประเพณีใหม่ และพุทธศิลป์แนวใหม่ในประเทศไทยนั้น ยังไม่มีที่ท่าว่า ข้อถกเถียงในเรื่องความสัมพันธ์นี้จะยุติลงได้

เรื่องนี้มีนัยสำคัญของอัตลักษณ์ทางการเมืองและความแตกต่างในระดับโลกอยู่ด้วย ซึ่งในด้านหนึ่งเป็นแรงผลักดันทางศาสนา และอีกด้านหนึ่งเป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดสำนึกในด้านการแสดงออกทางศิลปะที่เป็นส่วนตัวของศิลปิน จิตรกรรมที่วัดพุทธปทีปเป็นสิ่งบ่งชี้ว่า ด้วยวิธีการหรือวิธีคิดเช่นใดที่ศิลปินและผู้เขียนบทความทางศิลปะ แสดงจุดยืนและแนวความคิดของตัวเองในระบบเศรษฐกิจที่นับถือพุทธศาสนา และในศิลปะ และในตลาดศิลปะด้วย จิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีปแสดงถึง ศิลปินร่วมสมัยไทยกลุ่มใหญ่ซึ่งค้นหาความชัดเจนถูกต้องทางวัฒนธรรม ที่เปิดรับสิ่งต่างๆอย่างกว้างขวาง โดยผ่านเรื่องราวทางพุทธศาสนาและจินตนาการ ศิลปะของพวกเขาเหมือนการเติมเชื้อให้แก่การโต้เถียงกันระหว่างวัตถุนิยมกับจิตนิยม ซึ่งแสดงถึงลักษณะของภาวะสมัยใหม่ของไทยที่ต่อเนื่องไปถึงแวดวงทางการเมืองและวัฒนธรรมด้วย ศิลปินและกลุ่มที่ตระหนักว่ามีความขาดแคลนในโครงสร้างที่จะสนับสนุนการสร้างงานศิลปะนั้น ปฏิเสธการแบ่งขั้วอย่างเด่นชัดในเรื่องนี้ แง่หนึ่งก็เป็นการเพิ่มอำนาจการขยายตัวแก่เศรษฐกิจแบบสังคมนิยม และเพิ่มปัญหาให้แก่สังคมและสิ่งแวดล้อม นักวิจารณ์ในอีกด้านหนึ่ง ปฏิเสธศิลปะประเพณีนิยมใหม่ และพุทธศิลป์แนวใหม่ เพราะพวกเขาเชื่อมั่นว่ามันตกอยู่ในโลกของจินตนาการที่ซ้ำซาก และขาดการวิเคราะห์อย่างจริงจัง และไม่เผชิญกับปัญหาของสังคมและโลกแห่งความเป็นจริง แนวความคิดนี้โดยตัวมันเองก็เป็นแนวทางของแนวคิดนานาชาติที่เห็นว่า ศิลปะเป็นการวิจารณ์สังคม ในจุดสุดท้ายแล้ว การโต้แย้งกันนี้ก็อยู่ที่การประเมินว่าอะไรเป็นศิลปะ "ที่ดี" โดยใช้มาตรฐานทั้งของไทยและสากล ซึ่งใครมีอำนาจทางวัฒนธรรมที่จะตัดสินก็ขึ้นอยู่กับวาทะวงไหนเป็นผู้ตัดสินและหลักอันไหนที่ใช้ในการตัดสินนี้

ที่วัดพุทธปทีป จิตรกรได้สร้างงานขึ้นบนความสัมพันธ์ที่ยังไม่มีข้อยูั้ระหว่าง โลกศิลปะ ศิลปะไทยประเพณี คำสอนทางศาสนา อดีตกาลและสมัยใหม่...

...สำหรับพวกเขา "อดีต" ในบริบทนี้หมายถึง ประวัติศาสตร์ และพัฒนาการในจิตรกรรม ฝาผนังไทย ซึ่งประกอบด้วยภาพแทนความหมายและลวดลายที่มีระบบระเบียบเป็นไวยากรณ์ให้ เรียบเรียงในเชิงศิลปะที่สามารถแสดงถึง "ความเป็นไทย" แต่แทนที่จะยึดติดกับจิตรกรรมฝาผนัง ของไทยในอดีต จิตรกรกลุ่มนี้ได้เลือกที่จะใช้พื้นฐานของภาพจิตรกรรมไทย ซึ่งพวกเขาสามารถที่ จะทดลองนำเอารูปแบบอื่นๆเข้ามาผสมผสาน เช่น แบบเรขาคณิต เซอร์เรียลลิสม์ เอกเพรสชันนิสม์ และภาพเหมือนบุคคล จินตนาการใหม่ และสัญลักษณ์ที่มีความหมายส่วนตัว ภายในฉากชนบท บางภาพแสดงความรู้สึกถึงความโหยหาคิดถึงบ้านและอดีต ซึ่งก็แสดงถึงรูปแบบของวิถีชีวิต ปัจจุบันที่ผสมผสานอยู่กับเทคโนโลยีสมัยใหม่ และความต้องการทางวัตถุด้วย ในขณะที่บางฉาก ก็วิพากษ์วิจารณ์ความเป็นสมัยใหม่ด้วยภาพอาวุธทำลายล้างจำนวนมาก และภาพนักการเมือง หลายคนที่ไม่ลังเลใจที่จะใช้อาวุธเหล่านี้ การทดลองใช้รูปแบบมากมายในการสร้างภาพเช่นนี้ เป็น การเปิดไปสู่การเชื่อมโยงกับผู้ชมที่มีหลากหลายในโลกปัจจุบัน จากมุมมองของศิลปิน คำสอน ทางพุทธศาสนายังคงเป็นหนทางหนึ่งและเป็นหนทางของพวกเขาคือจะทำความเข้าใจต่อความเป็น สมัยใหม่ และพวกเขาได้พยายามที่จะทำให้มุมมองของพวกเขา เป็นที่เข้าใจได้และประทับใจต่อ สาธารณะที่กว้างขวางออกไป...

...นอกจากนี้ ศิลปินกลุ่มนี้ยังอ้างถึงศิลปะตะวันตก และนำมาทำให้ดูดลกแบบไทยๆ ซึ่ง เป็นการพลิกกลับการจัดลำดับชั้นทางศิลปะอีกด้วย ด้วยการอ้างถึงภาพจำนวนมาก พวกเขา แสดงให้เห็นถึงความรู้ที่พวกเขามีต่อศิลปะตะวันตก ในขณะที่เดียวกันพวกเขาก็ลดค่าความยิ่งใหญ่ ของศิลปินอย่าง ฟานโกก ไมเคิลแองเจโล และดา วินชี หรือผลงานที่ยิ่งใหญ่ (อย่างโมนาลิซา หรือเกอร์นิกา) ลง ด้วยเหตุนี้ โลกศิลปะจึงไม่เพียงเป็นแหล่งของความคิดใหม่ๆและแรงบันดาลใจ แต่ยังเป็นประเด็นให้แสดงความเห็นในทางพุทธศาสนา และเป็นเนื้อหาให้นำมาเล่าได้อย่างซับซ้อน ในเรื่องเกี่ยวกับเงื่อนไขของชีวิตร่วมสมัยที่เป็นแบบตะวันตก แบบไทย หรือแบบโลกาภิ วัตน์ การเลือกสรรของศิลปินไทยกลุ่มนี้ เป็นการยืมและลอกเลียนมาจากศิลปะของผู้อื่นหลาย กลุ่ม ซึ่งเป็นกลวิธีในการนำเสนอศิลปะของพวกเขาเอง มากกว่าที่จะเป็นการสืบทอดศิลปะจาก แหล่งเดิม ซึ่งข้าพเจ้าเห็นว่า มันได้แสดงให้เห็นถึงความมั่นคงต่อเนื่องและความสมบูรณ์ในทัศนะ การมองของพวกเขา

ความผสมผสานที่เกิดจากการเลือกสรรที่จะอ้างอิงถึงศิลปะตะวันตก หรือการยกเอาสิ่งที่ กำลังได้รับความนิยมในวัฒนธรรมร่วมสมัย การนำเสนอความเป็นอื่น เรื่องเพศ และการเมือง เข้ามาบันทึกไว้เป็นหลักฐานในจิตรกรรมฝาผนังของไทยมีมานานมากกว่าหนึ่งร้อยปีแล้ว ด้วย ระยะห่างของเวลาและความเข้าใจจาก "ชั่วขณะในปัจจุบัน" ที่มีต่องานจิตรกรรมของพวกเขาเอง จิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้นจึงเป็นการปรากฏของอดีตอยู่เสมอ แต่ในชั่วขณะของการชมที่เชื่อมโยง

กับภาพเหล่านั้นเป็นสิ่งที่ในปัจจุบัน ข้าพเจ้ายินกรานว่า นี่เป็นจุดสำคัญอย่างแน่นอนของจิตรกรรมที่วัดพุทธปทีปที่เป็นเหตุให้เกิดการตระหนัก และการสำนึกถึงจุดยืนของคนๆหนึ่งในช่วงขณะนั้น และทำให้เกิดการโต้แย้งขึ้นในใจในเรื่องของจริยธรรม และการตัดสินใจเลือกทางใดทางหนึ่งในช่วงขณะนั้น...

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้แปล

ดัดตอนแปลจาก : Cate, Sandra Louise, "Long-distance Merit-Making: Art at a Thai Buddhist Temple in Wimbledon", Thesis (Ph.D. in Anthropology) University of California Berkeley, Fall 1998. pp. 280-380.

บทวิเคราะห์

ข้อความบางตอนที่คัดมาจากวิทยานิพนธ์ของ ชานดรา เคท นี้แสดงถึงทัศนะเชิงวิจารณ์ของผู้เขียน และความเห็นบางประการของผู้ชมชาวไทย และชาวต่างประเทศที่มีต่อจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีป ซึ่งเป็นวัดไทยในพระพุทธศาสนาที่ตั้งอยู่ชานกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ชานดรา เคท ไม่ได้ศึกษาเฉพาะผลงานที่จิตรกรได้วาดสำเร็จลงไปแล้วเท่านั้น แต่ผู้เขียนยังทำการศึกษาในขอบเขตที่กว้างขวางถึงปัจจัย และเงื่อนไขต่างๆ ที่ส่งผลต่อการสร้างงานจิตรกรรมแห่งนี้ ทั้งในแง่ของความหมายและความสำคัญของสถานที่ ความผูกพันและการยอมรับผลงานหรือการปฏิเสธผลงานนี้โดยชุมชนชาวไทย และพุทธศาสนิกชน ตลอดจนผู้อุปถัมภ์ให้มีการสร้างงานจิตรกรรมชิ้นนี้ขึ้นนอกเขตแดนของประเทศไทย ในการศึกษาถึงองค์ประกอบสำคัญดังกล่าวนี้ ชานดรา เคท ได้สัมภาษณ์และรวบรวมความคิดเห็นทั้งฝ่ายที่สนับสนุนและฝ่ายที่ไม่เห็นด้วยกับผลงานนี้ จากกลุ่มคนจำนวนมาก ตั้งแต่ พระสงฆ์ พุทธศาสนิกชน ทั้งชาวไทยและต่างประเทศ นักวิชาการ นักวิจารณ์ และศิลปินคนอื่นๆ ที่แสดงความคิดเห็นต่อผลงานนี้ และที่สำคัญความเห็นและแนวความคิดจากกลุ่มศิลปินผู้สร้างงานเอง โดยเฉพาะ เฉลิ้มชัย โฆษิตพิพัฒน์ และปัญญา วิจินธนสาร ผู้นำกลุ่มคนสำคัญของจิตรกรแห่งวัดพุทธปทีป

เป็นที่น่าสังเกตว่า ชื่อของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ชานดรา เคท ไม่ได้ระบุตรงถึงจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นประเด็นสำคัญของการถกเถียง หากผู้เขียนตั้งชื่อที่แสดงให้เห็นว่า เรื่องที่กล่าวถึงนี้มีนัยสำคัญที่กว้างออกไปกว่าตัวผลงานเอง ซึ่งผู้เขียนได้เปิดประเด็นสำคัญ 3 ประการ ก่อนที่จะเชื่อมโยงไปสู่หัวใจสำคัญของการอภิปราย ชานดรา เคท เปิดประเด็นอภิปรายในวิทยานิพนธ์ของเธอ ด้วยการกล่าวถึง คติของการสร้างงานพุทธศิลป์ของช่างไทยในอดีต ที่มุ่งสร้างงานเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า "การทำบุญ" เธอชี้ให้เห็นว่า ทัศนคตินี้เป็นแรงผลักดันต่อจิตรกรแห่งวัดพุทธปทีปเพียงใด และแนวคิดนี้นำไปสู่จุดเริ่มต้นของการทำบุญในรูปแบบนี้ได้อย่างไร ส่วนสำคัญของการอภิปรายในประเด็นนี้ก็คือ แรงจูงใจ และความคาดหวังของคนจำนวนหนึ่ง ทั้งฝ่ายศิลปิน ผู้อุปถัมภ์ และผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับคนอื่นๆ ซึ่งแต่ละฝ่ายก็คิดเห็นและแสดงบทบาทของตัวเองตามแรงผลักดันจากความคาดหวังนั้น ในประเด็นต่อมา สถานที่ที่ผลงานนี้ปรากฏอยู่ เป็นวัดไทยในประเทศอังกฤษ ดังนั้นสถานที่และกลุ่มผู้ชมที่มีโอกาสได้สัมผัสกับงานชิ้นนี้จึงแตกต่างไปจากเงื่อนไขของการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังอื่นๆ ที่ปรากฏอยู่ในประเทศไทย ชานดรา เคท ได้อภิปรายอย่างละเอียดถึงปัจจัยดังกล่าวที่มีผลต่อแนวความคิดในการสร้างผลงานของจิตรกรกลุ่มนี้ ซึ่งความบางส่วนของประเด็นนี้ก็ปรากฏให้เห็นชัดอยู่ในข้อความที่ผู้วิเคราะห์ได้คัดไว้ด้วย ในประเด็นสุดท้ายก่อนที่ผู้เขียนจะเข้าสู่สาระสำคัญของตัวงาน ผู้เขียนไม่ลืมที่จะกล่าวถึงภูมิหลังและโลกทัศน์ของกลุ่มจิตรกรก่อนที่พวกเขาจะประกาศว่า พวกเขามีฐานะเป็นศิลปิน และมีจุดประสงค์ที่จะสร้างงานศิลปะที่ทัดเทียมกับศิลปะร่วมสมัยของชาวตะวันตก โดยอาศัยรากฐานของจิตรกรรมฝาผนังของไทยในอดีต จากภูมิหลังมาสู่เจตจำนงของจิตรกรกลุ่มนี้ ผู้เขียนได้โยง

ให้เห็นว่า ทัศนคติ การศึกษา พื้นเพของจิตรกร และการข้ามน้ำข้ามทะเลมาสร้างผลงานไว้ในวัดไทยในต่างแดน ล้วนมีผลต่อมโนทัศน์ในการสร้างผลงานของจิตรกรกลุ่มนี้ทั้งสิ้น

ข้อความที่ผู้วิเคราะห์คัดมานี้ เป็นเนื้อความในส่วนที่ ชานดรา เคท อภิปรายถึงตัวงานจิตรกรรมที่ศิลปินวาดสำเร็จลงแล้ว สิ่งที่เป็นหัวใจสำคัญของเนื้อความตอนนี้ก็คือ คำอธิบายของผู้เขียนที่ชี้ให้เห็นว่า ในรายละเอียดแต่ละส่วนที่ศิลปินวาดขึ้นนั้น เกิดขึ้นจากการไตร่ตรองอย่างดีของศิลปิน ไม่ว่าในด้านเนื้อหา หรือกลวิธีในการสร้างภาพก็ตาม ความผสมผสานระหว่างตะวันตกกับไทย อดีตกับปัจจุบัน วัตถุนิยมกับจิตนิยม เรื่องทางโลกกับโลกทางธรรม และศิลปะไทยตามแนวประเพณีกับศิลปะร่วมสมัยที่มีตะวันตกเป็นผู้นำ ประเด็นเหล่านี้ ผู้เขียนยกขึ้นมาวิเคราะห์ ถกเถียง และเสนอแง่มุมทั้งแย้ง ทั้งสนับสนุนจากหลายฝ่ายได้อย่างมีสีสัน เมื่อผู้เขียนอภิปรายถึงรูปแบบที่ศิลปินแสดงออก เธอก็แสดงให้เห็นว่า ได้ศึกษาถึงรูปแบบของจิตรกรรมไทยในอดีตมาอย่างดี และสามารถนำความรู้ที่แน่นมาชี้แจงให้เห็นความต่างระหว่าง ผลงานแห่งอดีตกับผลงานศิลปินที่เธอกล่าวถึงได้อย่างชัดเจน ยิ่งกว่านั้นเธอยังแสดงให้เห็นด้วยว่า ความเข้าใจต่อรูปแบบของงานจิตรกรรมไทยของเธอเป็นความเข้าใจที่ลึกลงไป จนสามารถที่จะอธิบายได้ว่า รูปแบบของงานจิตรกรรมในแต่ละสมัยแสดงนัยถึงโครงสร้างความสัมพันธ์ของคนไทยในแต่ละช่วงเวลา ในจุดนี้ ชานดรา เคท ไม่ลังเลใจที่จะอธิบายว่า รูปแบบของจิตรกรรมฝาผนังของไทยที่เปลี่ยนแปลงไป แสดงถึงโครงสร้างทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปด้วย และจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธทาสี่ปก็เป็นไปเช่นนั้นตามเจตจำนงค์ของศิลปิน ในส่วนของรูปแบบกลวิธีของศิลปะ ตะวันตกที่จิตรกรแห่งวัดพุทธทาสี่ปเลือกสรรมาผสมผสาน ผู้เขียนก็วิเคราะห์ให้เราเห็นถึงความมุ่งหมายของศิลปินที่ท่าเช่นนั้นได้กระจ่างชัด และเมื่อผู้เขียนอภิปรายในด้านความหมายและเนื้อหาของภาพ เธอก็สามารถชี้แจงได้ชัดว่า เพราะเหตุใดเรื่องราวทั้งในประเทศไทยและในโลก หรือเรื่องราวที่ร่วมสมัย และพุทธประวัติ จึงเข้ามารวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ได้ ข้อความในตอนท้ายที่ผู้วิเคราะห์คัดมานี้ มีบทสรุปที่ผู้เขียนเห็นว่าเป็นสิ่งที่มีคุณค่าที่สุดของผลงานจิตรกรรมนี้ นั่นก็คือการที่ศิลปินสามารถสร้างอดีตให้อยู่ในปัจจุบัน และสามารถทำให้ปัจจุบันที่ปรากฏอยู่ในงานศิลปะต่อหน้าผู้ชม กระตุ้นให้ผู้ชมตระหนักว่า โลกที่เป็นอยู่นี้มีมิติ มีแง่มุมที่แตกต่างหลากหลายซ้อนเหลื่อมกันอยู่ และผู้ชมในฐานะคนหนึ่งต้องตัดสินใจ และเลือกทางทำความเข้าใจโลกปัจจุบันด้วยมุมมองของตัวเอง หากสิ่งที่ชานดรา เคทกล่าวถึงนี้เป็นจุดมุ่งหมายที่ศิลปินต้องการแสดงออก การตีความของผู้วิจารณ์ก็ช่วยให้ความมุ่งหวังของศิลปินแจ่มชัดขึ้นอย่างยิ่ง

บทสรุปนี้แสดงทัศนะของผู้เขียนที่ค่อนข้างไปในทางที่จะประเมินว่า ศิลปินกลุ่มนี้ประสบความสำเร็จในการที่จะสร้างงานให้เป็นไปตามมโนทัศน์ที่พวกเขาวางเอาไว้ หากเราพิจารณาตามลำดับขั้นตอนในการให้เหตุผลของผู้เขียนต่อรูปแบบ วิธีการ และกลวิธีที่ศิลปินแสดงออก ก็คงต้องยอมรับว่า การตีความและการประมวลเหตุผลที่ ชานดรา เคท ยกขึ้นมาอภิปรายนั้นสมเหตุผล และหนักแน่นด้วยความรู้และข้อมูล และหากเราพิจารณาความคิดของผู้เขียน เชื่อมโยงกับข้อความในตอนท้ายที่ผู้เขียนชี้ไปถึงพัฒนาการของพุทธศิลป์ และศิลปะแนวประเพณีใหม่ ซึ่งกำลังเติบโตในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยในขณะนั้น ก็อาจกล่าวได้ว่าผู้เขียนมีความโน้มเอียงที่จะรับว่า

งานจิตรกรรมแห่งวัดพุทธปทีปเป็นความสำเร็จทางศิลปะ ทั้งในแง่ของผลงานที่ปรากฏในต่างประเทศ และในแง่ของอิทธิพลทางความคิดต่อพัฒนาของศิลปะในทิศทางนี้ อย่างไรก็ตาม สิ่งที่ยังคงเป็นปัญหาอยู่บ้างก็คือ หากเราไม่พิจารณาแต่ด้านที่จิตรกรรมวัดพุทธปทีปเป็นงานศิลปะเท่านั้น แต่พิจารณาในแง่ของความสอดคล้องระหว่างผลงานนี้กับสถานที่ที่เป็นพุทธสถาน ซึ่งผู้เขียนก็กล่าวถึงไว้ในตอนต้นของบทความว่า ผลงานจิตรกรรมนี้ ค่อนข้างไปในทางวุ่นวายและไม่สงบนิ่ง แม้ผู้เขียนจะอธิบายว่า สิ่งที่ปรากฏเช่นนั้นเป็นเจตจำนงของศิลปิน แต่คำอธิบายนี้อาจมีน้ำหนักน้อยเกินกว่าที่จะทำให้เห็นได้ว่า ผลงานของศิลปินมีความสอดคล้องกันดีกับพุทธสถาน อย่างไรก็ตาม ในประเด็นนี้ผู้เขียนก็ไม่ได้ละเอียดเลย ดังที่ปรากฏว่าในบางส่วนของวิทยานิพนธ์ของเธอได้รายงานความรู้สึกของคนจำนวนหนึ่งว่า ผลงานของศิลปินเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดความรู้สึกไม่สงบนิ่งในบรรยากาศของพระอุโบสถวัดพุทธปทีป สิ่งที่ผู้เขียนกระตุ้นให้คิดต่อมาในประเด็นนี้ ก็มีความน่าสนใจไม่น้อยเช่นกัน เมื่อเธอพยายามที่จะตั้งคำถามว่า ความรู้สึกดังกล่าวนั้นเกิดจากการติดขัดกับความเคยชินที่มีต่อสิ่งที่เรียกว่า “ชนบ” หรือไม่ คำถามที่ผู้เขียนตั้งไว้นี้ มุ่งตรงไปสู่มาตรฐานของการตัดสินที่ผู้ชมจะเลือกยอมรับงานจิตรกรรมแนวใหม่ ที่เป็นการตีความต่อโลกปัจจุบัน ซึ่งศิลปินตั้งใจให้การตีความนี้ กระตุ้นให้เราตระหนักถึงคุณพระธรรมของพระพุทธองค์ หรือจะเลือกที่จะยึดถึงศิลปะแห่งอดีตที่เราคุ้นเคย ซึ่งนำความสงบมาสู่ความรู้สึกทางใจ อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าผู้ชมจะยอมรับศิลปะของปัจจุบัน หรือยังเลือกที่จะติดขัดถึงชนบของศิลปะไทยในอดีต นั่นก็คือสิ่งที่ผู้ชมและผู้อ่านจะต้องเลือกว่าจะใช้เกณฑ์ใดในการตัดสิน ดังที่ ชานดรา เกท ได้กล่าวว่า นี่เป็นประเด็นสำคัญที่สุดที่เธอต้องการจะเสนอ

เมื่อพิจารณาบทวิจารณ์นี้ทั้งหมด สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดก็คือ ผู้เขียนได้ทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ในแง่ของการตีความงานของศิลปินจากความรู้ที่เธอค้นคว้ามาอย่างลึกซึ้งในหลายด้าน จนทำให้บทวิจารณ์นี้มีความหนักแน่น และสามารถอธิบายต่องานศิลปะที่เชื่อมโยงไปสู่การอธิบายต่อความเป็นไปของสังคมโลก นอกจากนี้ บทวิจารณ์นี้ยังให้ข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบและกลวิธีของงานศิลปะทั้งไทยและตะวันตก อดีตและร่วมสมัย ซึ่งช่วยให้ผู้ชมและผู้อ่านเกิดความเข้าใจต่อกระบวนการและแนวคิดในการสร้างสรรค์ของศิลปินได้เป็นอย่างดี ที่สำคัญบทวิจารณ์นี้ทำหน้าที่ของการวิจารณ์ในการกระตุ้นให้ผู้อ่านได้ตระหนักถึงบทบาทของตัวเอง และย้อนทบทวนแนวคิดของตัวเองที่มีต่อศิลปะ และโลกที่มีทางเลือกอันหลากหลายนี้

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ผลงานจิตรกรรมของพิชัย นรินทร์

ณ.ณ. ปากน้ำ

วงการจิตรกรรมสมัยใหม่ในเมืองไทย เพิ่งจะตื่นตัวเมื่อไม่กี่ปีมานี้เอง ขณะนี้พอจะนับตัวจิตรกรผู้เขียนภาพสมัยใหม่ได้ซึ่งมีอยู่ไม่กี่คนด้วยกัน ในจำนวนคนเพียงหยิบมือนี้มี พิชัย นรินทร์ รวมอยู่ด้วยคนหนึ่ง ผลงานของพิชัย นรินทร์ ได้เคยนำออกแสดงในงานศิลปกรรมแห่งชาติ จนหยิบรางวัลเหรียญทองมาแล้ว และยังเคยแสดงร่วมกับกลุ่มศิลปินอื่น ๆ อีกหลายครั้ง เช่น เคยนำผลงานไปแสดงที่มาเลเซีย แสดงร่วมกับ 12 ศิลปินที่ อ.ส.ท. และก่อนที่จะแสดงเป็นส่วนตัวที่หอศิลปวิทยาไทย เขาก็ได้ร่วมแสดงกับกลุ่มจิตรกรร่วมสมัยที่หอศิลปวิทยุอันเป็นระยะห่างกันไม่กี่เดือน งานแสดงครั้งสุดท้าย อันเป็นผลงานส่วนตัวซึ่งเพิ่งจะจัดแสดงเป็นครั้งแรกที่หอศิลปวิทยาไทย นับว่าได้เรียกความสนใจจากผู้เข้าชมพอสมควร ส่วนมากมักจะยกย่องและมีที่ดาจัดในงานเหล่านั้นไม่มากนักน้อย นับว่าไม่เสียเที่ยวเปล่าที่ได้ไปชม เพราะว่าเป็นงานที่แปลกใหม่ไม่ซ้ำใครกับคตินิยมใด ๆ ที่แสดงคุณลักษณะอันประจักษ์ชัดก็คือความเป็นตนของตนเองซึ่งจะหาได้ไม่ยากนักในยุคปัจจุบันนี้ ข้าพเจ้าเคยตั้งใจมานานแล้วที่จะเขียนแนะนำผลงานใหม่ๆ ของจิตรกรในยุคนี้ แต่จนแล้วจนเล่าก็ยังไม่มีโอกาสเพราะมักจะเห็นงานของหลายต่อหลายคนอยู่ประปรายตามงานแสดงต่างๆ ซึ่งยังจับลักษณะปัจเจกภาพไม่ได้ อย่างถนัดชัดแจ้งนัก แต่ก็เกิดความนิยมในใจอยู่หลายคนด้วยกัน เช่น ผลงานของ ประยูรช พิกผล ดำรง วงศ์อุปราช ปรีชา อรรถนกะ พิศาล พัฒนพิระเดช และประพันธ์ ศรีสุตา นอกจากนี้ยังมีคนอื่น ๆ อีกหลายคนซึ่งนำยกย่องด้วยกันทั้งนั้น เมื่อได้ชมงานแสดงเดี่ยวของพิชัย นรินทร์ เข้า จึงถือโอกาสแนะนำจิตรกรผู้นี้เป็นรายแรก และต่อไปเมื่อมีงานของคนอื่น ๆ ที่น่าสนใจแสดงเดี่ยวขึ้นบ้าง ถ้าเป็นงานดีน่าชมก็จะได้แนะนำให้รู้จักเป็นอันดับต่อไป...

...ภาพแรกชื่อ "มาจากไหน" เป็นภาพสีน้ำมันขนาดใหญ่ใช้เทคนิคสีบาง ๆ ฟูกลมกลืนกันทั้งภาพ สีสดใสและสะอาด ภาพทั้งหมดดูเลื่อนลางคล้ายจมน้ำใสอยู่ไหนนอก แต่หมอกอันนี้มีใช้หมอกธรรมชาติ ควรเป็นหมอกอันเกิดจากประสาตกตาที่เหลื่อมกันอยู่ยังปรับไม่ได้โพกัสเสียมากกว่า ในท่ามกลางสิ่งพราวพราวซึ่งดูคล้ายคลึงคลาคลุ้งเมื่อแรกกำเนิด บ้างก็ขลุ่ยดังอยู่ในครวญ บ้างก็เคียบโตเป่าเพลง เห็นเนื้อเยื่อและน้ำเลี้ยงชีวิตฟูฟ่อง ทุกอย่างลอยอยู่ในกระแสธารของชีวิต ซึ่งเราไม่อาจรู้ว่าสิ่งเหล่านี้มาจากไหน แม้เบื้องล่างอันมีเศษกระดูกและสิ่งอันไร้สาระต่าง ๆ ต่อดตะกอนอยู่ เราก็ไม่อาจหยั่งไปถึงเบื้องปลายที่อนาคตว่าเป็นเช่นไรเช่นกัน

เมื่อได้ยืนอยู่เบื้องหน้ารูปนี้ แม้ว่าชื่ออันเป็นปริศนาจะไม่ถูกตั้งขึ้นมาเราก็อดที่จะเกิดคำถามในใจไม่ได้ว่า สรรพชีวิตเหล่านี้มาจากไหน มาได้อย่างไร ควรจะถือว่า ภาพนี้เป็นสารทั้งนี้คือหาและรูปความคิดอันเป็นแก่นสารสำคัญสำหรับคน ๆ หนึ่งซึ่งมอง เมื่อนำภาพหยิบมาพิจารณาสิ่งปลอม ๆ มาประดับตน แล้วอดตัวทำใจต่าง ๆ นานา แม้จริงนั้นเราจะไม่รู้ตัวก็ถึงขั้นว่า ตนเองนั้นคือใคร มาจากไหน ภาพนี้ชีวิตต่าง ๆ วิวัฒนาการมาตั้งแต่สมัยแรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน มีชีวิตการจิตรภาพแบบแอบแตร์ดประปรายอยู่ด้วย พิชัย นรินทร์ ผู้เขียนภาพนี้จึงน่าจะ สามารถนำความคิดอันเป็นสื่อกลางของวิธีการต่าง ๆ มาผสมผสานกันไว้ได้ งานนี้พิชัย

ภาพที่สอง "ไม่มีชื่อ" เป็นภาพซากนกและปลาอันตายตกตะกอนในแต่ละภาพชาติของตน มองเห็นภพและสภาวะของอุปาทานอันก่อเนื่องเป็นภพมีส่วนเชื่อมสัมพันธ์กันอยู่ เห็นแล้วนึกถึง พระไตรลักษณ์ ทุกอย่างอย่าว่าแต่คนเลย แม้สัตว์และพืชย่อมล้วนแต่อยู่ในข่าย อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา ด้วยกันทั้งสิ้น ดูภาพนี้ซึ่งเขียนในแนวสมัยใหม่ชวนให้คิดไปได้ต่าง ๆ นานา ว่าถึงความงามในการจัดภาพ นับว่าเป็นเอกชวนให้พิจารณานานๆ อยากได้ภาพเหล่านี้ไปติดไว้ในวัด เพื่อเตือนใจให้สาธุชนได้เห็นถึงความไม่เป็นแก่นสารของชีวิต ซึ่งเบื่องปลาล้วนแต่ผิงซากของตัวเอง ทับถมกันเคลื่อนแผ่นดิน ไม่ผิดอะไรกับซากนกและปลาเหล่านี้ สำหรับสีในภาพนี้ตรงกันข้ามกับภาพแรกอย่างหน้ามือเป็นหลังมือ กล่าวคือภาพแรกใช้สีสะอาดบางๆ เป็นสีฟ้า ชมพู และเหลือง หม่นอ่อนๆ เจือจางอยู่ในสีขาวใส บ่งให้เห็นถึงสัญลักษณ์สิ่งแรกเกิด ส่วนภาพหลังใช้สีน้ำตาล หนักๆ ชวนให้คิดถึงความตายและซากอันปราศจากชีวิตซึ่งหันหลังให้กับความสดใสโดยสิ้นเชิง

ภาพที่สาม ชื่อ "ความต้องการ" เป็นภาพสีน้ำมันขนาดใหญ่ ระบายด้วยสีสะอาดใสเหมือนภาพที่หนึ่ง อันความต้องการหรือค้นหาก็คือตัวเดียวกัน มนุษยชาติเราต่างเวียนว่ายตายเกิดอยู่ใน เวทนา ค้นหา อุปาทาน ด้วยกันทั้งสิ้น นี่คือภาพสัญลักษณ์ของชีวิตแสดงถึงการ ดิ้นรน กระสั่นที่จะดำรงอยู่ในภพชาติของตน มีค้นหาคือความต้องการ เป็นนายกับต้นนำวิถี ดูภาพนี้แล้วก็เหมือนอ่านบทกวีเพราะๆ ที่บรรยายความเป็นไปของชีวิตด้วยเส้นและน้ำหนัก ชวนให้นึกถึง กาพย์ของ อังคาร กัลยาณพงศ์ ซึ่งพรรณนาไว้ว่า

"ถึงภพหน้าฟ้าอื่น
ไม่พินขึ้นขึ้นใจไผ่ผืน
ฟอสซิลดินผวาจาบัลย์
หินผานั้นจะเปื่อยเป็นดิน
เผาะเผาะน้ำค้างพร่างพราย
รินรินหลายสายกระแสนินธุ์
นองเนนไกรลาศศิขรินทร์
สิ้นสุดหล้าป่าหิมพานต์"

ภาพที่สี่ ชื่อ "วงกลม" หรือสังส เรวัฏเขียนด้วยสีน้ำมันขนาดใหญ่ท่อมหัวเช่นเดียวกับภาพแรกๆ สืบคล้ายภาพที่สอง มีข้อนำภาพนี้อย่างหนึ่งก็คือสีที่ล้อมรอบวงกลมใช้สีตัน หากใช้สีสะอาดก็จะดูงดงามมิใช่น้อย ทั้งๆ ที่ภาพภายในวงกลมเขียนอย่างจับจืดจับใจ พอมาถูกล้อมกรอบด้วยสีขุ่นๆ ก็เท่ากับไปทำลายเอกภาพของส่วนข้างในให้สะเทือนหวั่นไหวไปด้วย ข้อนี้หวังว่า พิชัย นิรันดร์ คงจะเข้าใจเจตนาดีของการดีเพื่อก่อไว้ด้วย

ภาพสุดท้ายชื่อ "เดือนมืดในป่า" พอจะมองเห็นอารมณ์กวีของเขาอย่างถนัดชัดแจ้งในภาพนี้ เห็นอารมณ์ของป่า ดวงตาของสัตว์ร้าย ดวงดาว และตานกฮูก มีประกายแอบแฝงเร้นรับอยู่ในความมืด

น่าเสียดายสำหรับท่านที่ไม่มีโอกาสได้ชม เพราะจะได้มีโอกาสดูสีสันจากของจริง ๆ ซึ่งชวนประทับใจมากกว่าภาพขาวดำนี้มากนัก อย่างไรก็ตามที่ได้ชมเพียงภาพขาวดำก็คงจะประจักษ์ชัดแก่ตาของท่านเองแล้วว่า งานของเขามีค่าควรแก่การยกย่องเพียงไร

เพราะว่าข้าพเจ้าชื่นชมในผลงานเหล่านี้ จึงได้มีแก้ไขเขียนอารัมภบทให้ในสุจิตตรงานแสดงของพิชัย นิรันดร์ จึงขอถือโอกาสคัดลอกอารัมภบทนั้นมาลงไว้ในตอนท้ายนี้ด้วย เพื่อให้การแนะนำผลงานของจิตรกรผู้นี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้นดังนี้

“ภาวะนามธรรมของศิลปะเริ่มอุบัติขึ้น เมื่อทฤษฎีสีแสงในธรรมชาติได้วิวัฒนาการขึ้นสู่จุดอิมพัลส์สูงสุด คณาจารย์ จิตรกรต่างก็เผยแพร่ลัทธิตามคติความคิดเห็นของตน ล้วนแตกแขนงแปลกกันไปไม่มีที่สิ้นสุด คติเหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยการในโลกของสีโดยเฉพาะ หาได้ยึดถือของเก่าคือธรรมเนียมและมโนภาพนิยม อันเคยยกย่องสืบต่อกันมาหลายศตวรรษนั้นไม่ นักอิมเพรสชันนิสม์เป็นกลุ่มผู้บุกเบิกยอมมอบกายถวายชีวิตให้แก่โลกของสี และบรรยากาศอันมีสภาวะพิสดารอย่างแนบแน่นเป็นปฐม ต่อจากนั้นกลุ่มลัทธิชาตินิยมปาหรือที่เรียกกันว่าโฟเวอได้เร่งเร้าให้ชาวโลกรู้จักอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ของสี ซึ่งสามารถจะปลุกปั้นให้เป็นโลกจักรวาลแม้กระทั่งสิ่งอันเกิดในภวังคจิต หลักการอันนี้นักสังเคราะห์สีรุ่นใหม่ คือกลุ่มนาบิสนำมาปฏิรูปใหม่โดยจับเคล็ดลับปัจจัยการของสีจากรังสีแสงในบรรยากาศ ตลอดจนการเกิดและแตกดับของสีหนึ่งกับสีอีกสีหนึ่งมีภาพชาติต่อเนื่องกันตามนัยแห่งปฏิจลสมุปบาท กล่าวคือ สีใดสีหนึ่งเมื่อสถิตอยู่ในภาวะสีหนึ่งย่อมเปล่งภาวะภพชาติ ตัณหา อุปาทานของมันออกมาอย่างพร้อมมูล

สิ่งเหล่านี้แสดงออกด้วยรังสีในสเปกตรัมซึ่งจิตรกรจับเอามาร้อยกรองเป็นงานจิตรกรรม เพราะวาทะใหม่นี้มีทางออกอย่างกว้างไพศาล เปรียบเสมือนที่ที่ไหลสู่เวียงมหาสมุทร ย่อมไม่อาจหยั่งถึงขอบเขตความสิ้นสุดของมันได้ จิตรกรแห่งยุคสมัยนี้ จึงตัดกังวลในคณปติโพธิ์ คือการถือกลุ่มคณะเหมือนแต่ก่อน ณ บัดนี้งานศิลปะได้ถูกปลดปล่อยจากความพิชานู และการบงการของศาสนา และแม้กระทั่งกรอบข้อบังคับของนักวิจารณ์ศิลปะ นั่นก็คือเมื่อจิตรกรเข้าถึงสัญลักษณ์และอารมณ์นามธรรมของสีทั้งสี่ลาอัตโนมิติในน้ำหนักแสงเงา โดยไม่ยอมให้อายตนะทั้งปวงคอยรายงานความรู้สึกอันมากกระทบใจ แล้วคอยรายงานสมองว่าควรจะเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ หามิได้ จิตอันได้รับการอบรมในสุนทรียะอิสระอันมีสีเป็นประธาน ย่อมครอบงำด้วยภูตตถตถารมณฺ์ หาได้ยินดียินร้ายในรูปและสัญญาเก่าๆไม่ ความอหังการและมมังการก็ย่อมจะถูกปลดปล่อยไปเสียด้วย เพราะภาวะอันก่อรูปและสัญญาต่างๆล้วนเป็นอนิจจังเสียทั้งนั้น ความเป็นอนัตตาของงานศิลปะ ก็คือการทิ้งรูปแบบและความเชื่อดึกดำบรรพ์ลงไป มาสู่ภาวะใหม่คือรูปารมณฺ์ และศิลปะชนิดนี้เรียกว่าศิลปะนิรรูป

ขึ้นชื่อว่างานศิลปะก็ย่อมต้องอาศัยการฝึกฝนทั้งฝีมือและรสนิยมโดยฝึกปรือเสมอมิได้ว่างเว้น แม้นดูเผินๆว่าศิลปะแนวใหม่จะไม่ยึดถือรูปหรือเหตุบันดาลใจใดๆ นอกจากภพในภวังคจิตหรือความผานกันโดยอัตโนมิติของสี โดยมีสุนทรียะที่ฝึกฝนแล้วเป็นเครื่องบงการ เช่นเดียวกับวลีต่างๆอันเปล่งออกมาจากแถวแนวอันยาวเหยียดของเพลงซิมโฟนี เป็นกลไกอันพิสดารเหลือจะพรรณนาให้เข้าใจง่าย ๆ แม้การเข้าถึงเพียงชั่วระยะฉาบฉวย ผู้ได้รับการฝึกมาดีแล้วย่อมได้เปรียบ

กว่าผู้ไม่คุ้นเคยมาก่อนอย่างแน่นอน อย่างไรก็ตาม ความแปรปรวนของศิลปะทั้งปวงย่อมจะมีจุดหยั่งเหมือนหูของนักดนตรีย่อมจับได้จับพลันว่า อะไรเพี้ยนอะไรผสมกันเป็นเลิศ

ข้อนี้ในภาพเขียนก็ฉนั้น งานที่ดีย่อมขึ้นอยู่กับความมีวิสัยของจิตรกร และจิตรกรที่ดีย่อมจะยึดมั่นในคติปัจเจกภาพของตนเป็นใหญ่ หาได้หวั่นไหวต่อโลกธรรมทั้งปวงไม่ ข้าพเจ้ามั่นใจว่าเมื่อทุกท่านได้เห็นผลงานของพิชัย นิรันดร์ แล้วก็คงจะยอมรับว่าเขาคือ จิตรกร อันคู่ควรแก่การยกย่องในยุคปัจจุบันนี้ และทุกสิ่งทุกอย่างอันเป็นคุณสมบัติของจิตรกรที่ดีดังที่ข้าพเจ้าพรรณนามานั้น เขามีอยู่อย่างครบถ้วนในตัวและแม้ในผลงานเหล่านี้ด้วยแล้ว

คำนำนี้ ข้าพเจ้าได้เขียนให้แก่จิตรกรไทยผู้รักและมีเจตน์จำนงอันแรงกล้าที่จะสร้างสรรค์ผลงานให้ดีเด่นทั้งฝีมือ เทคนิค และความคิด แม้ว่างานเหล่านี้อาจจะมิใช่ผลงานที่สุกงอมของเขาซึ่งเป็นเพียงระยะเริ่มผลิตเมล็ดตมออกมาเท่านั้น ถึงกระนั้นเมื่อท่านผู้อ่านได้เห็นผลงานที่ดีพิมพ์ประกอบด้วยนี้ก็คงจะประจักษ์ชัดแก่ใจตนเองว่า ข้าพเจ้ามิได้กล่าวเกินความจริงไปเลยแม้แต่น้อย

ที่มา: ประยูร อุลุชาฎะ. "ผลงานจิตรกรรมของพิชัย นิรันดร์." ศิลปทัศน์, พระนคร : โอเดียนสโตร์ 2511 หน้า 277-291.

บทวิเคราะห์

ในแวดวงทัศนศิลป์ไทย ประยูร อุลุชาฎะ เป็นจิตรกรอาวุโสที่ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะ (จิตรกรรม) ในปี 2535 ในวงวิชาการเขาเป็นที่รู้จักในฐานะผู้รอบรู้เรื่องประวัติศาสตร์ และโบราณคดี จนแม้แต่เรื่องโหราศาสตร์ เขาก็มีความรู้จัดเจนเป็นผู้รอบรู้ด้วยเช่นกัน ในด้านของงานเขียน ความที่เป็นผู้รักการอ่านและการเขียนมาตั้งแต่ยังเยาว์¹ กอปรกับความผันผวนในช่วงชีวิตที่ไม่เอื้อต่อการสร้างผลงานจิตรกรรมที่เขารัก จึงมีส่วนผลักดันให้ประยูรนำความรู้มาถ่ายทอดเป็นงานเขียนที่มีคุณค่ามากมายภายใต้นามแฝงต่างๆ² น.ณ ปากน้ำ เป็นหนึ่งในนามปากกาที่รู้จักกันมากที่สุด ซึ่งใช้ในการเขียนบทวิจารณ์ บทความทางโบราณคดี และประวัติศาสตร์ โดยเริ่มครั้งแรกในหนังสือชาวกรุง ปี 2500

โดยทั่วไปแล้ว ก่อนที่นักวิจารณ์จะลงมือเขียนว่าด้วยผลงานของศิลปินผู้ใดคนหนึ่ง เขาก็มักจะมองเห็นประกาย หรือความพร่ามัวบางจุดในผลงานของศิลปินผู้นั้นอย่างชัดเจนเสียก่อน บทวิจารณ์ที่ยกมาตอนต้นก็เช่นกัน หากสิ่งที่เป็นคุณลักษณะสำคัญในบทวิจารณ์ของ น.ณ ปากน้ำ ไม่ได้อยู่ที่การชี้ถึงความเด่นและข้อด้อยของศิลปิน แต่เป็นความสามารถในการสร้างภาพพจน์อันชวนให้คล้อยตามงานจิตรกรรมด้วยภาษาที่เป็นกลั่นกรองแล้ว จนแม้สี่ซึ่งเป็นคุณสมบัติของวัตถุที่ต้องสัมผัสด้วยตา น.ณ ปากน้ำ ก็เติมเต็มลงในภาพที่เกิดขึ้นในใจได้จากการบรรยายด้วยตัวอักษร ผู้เขียนกล่าวไว้ในตอนต้นและบทสรุปของบทวิจารณ์นี้ว่า จิตรกรได้สร้างปัจเจกภาพในงานของตัวเองขึ้นมา และการใช้สีก็จะเป็นปัจจัยสำคัญ หากปราศจากซึ่งภาษาที่จะถ่ายทอดให้เราสัมผัสได้ด้วยใจแล้ว ผู้เขียนก็ย่อมไม่อาจชี้ถึงคุณลักษณะนั้นในงานของศิลปินได้เลย

ในด้านการวิเคราะห์เนื้อหา ผู้เขียนจะยึดหลักการของการสร้างเอกภาพเพื่อให้เกิดผลทางสุนทรีย์ แต่โดยรวมก็ไม่ใช้การวิเคราะห์เจาะลึกองค์ประกอบ หรือกลวิธีสร้างภาพของศิลปินแต่อย่างใด หากบรรยายถึงผลของภาพอย่างกว้างๆ น่าสังเกตว่า ในจุดที่บรรยายถึงภาพของศิลปินในตอนต้น (ซึ่งไม่ใช่ในส่วนของการยกคำนำจากสุจิตร์) ผู้เขียนใช้คำที่สื่อความไม่ซับซ้อน จนแม้ในเรื่องของเทคนิคด้านการใช้สีก็เป็นคำง่าย ๆ ซึ่งผู้ที่ไม่มีความรู้เฉพาะทางก็เข้าใจได้ โดยเฉพาะในจุดที่ติติงจิตรกร เหตุผลที่ให้ก็เป็นคำที่ตรงออกมาจากสามัญสำนึก ในขณะเดียวกัน เมื่อกล่าวถึงผลของภาพที่สะท้อนไปถึงเนื้อหาและความคิด ผู้เขียนก็ใช้คำมาสร้างภาพพจน์ให้มีชีวิตชีวา จนความบางตอนเราอาจเห็นภาพอันน่าตระหนก หรือในความบางตอนที่เป็นนามธรรมก็โยงเอาแง่คิดทางพุทธศาสนามาช่วยตีความสัญลักษณ์ และความบางตอนที่ต้องใช้จินตนาการสูง

¹ ดู ประยูร อุลุชาฎะ, "น.ณ ปากน้ำ ศิลปินตลอดชีวิต" สุจิตร์ประกอบการแสดงนิทรรศการเชิดชูเกียรติศิลปินอาวุโส พุทธศักราช 2537, หน้า 101

² นามปากกาที่ผู้วิจารณ์ใช้ในการเขียนมีดังนี้ พลุหลวง ลุ่มเจริญศรัทธา กเวลาโนบุร เอ.พี. พิษเซอร์ โอลดี นายชเนียร์ ฤ ประยูร อุลุชาฎะ, "ประวัติการแสดงผลงานและผลงาน," อ้างแล้ว หน้า 109.

ยากที่เล่าภาพพจน์ด้วยเรื่อง ก็ยกร้อยกรองของกวีขึ้นมาช่วยเทียบเคียงให้เห็นภาพชัดขึ้น ความสลับซับซ้อนของคำในช่วงนี้กล่าวได้ว่า มีระดับความสั่นไหวของความหมายอย่างยิ่งทีเดียว

สิ่งที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือ เนื้อความในบทวิจารณ์นี้ดูแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ที่เชื่อมต่อกันได้ไม่สนิทนัก การเขียนถึงงานของศิลปินคนเดียวกันชุดเดียวกันถึง 2 ครั้งนี้ ทำให้หน้าเสี้ยวที่เปล่งออกมาในแต่ละตอนต่างกันไปบ้าง แม้ส่วนงานเขียนจะปรากฏชัดว่าเป็นผู้เขียนคนเดียวกัน รอยสะดุดที่เกิดขึ้นนี้ส่วนหนึ่งอยู่ในจุดประสงค์ของผู้เขียนนั่นเอง ความที่คิดมาจากสุจิตบรรตดูเหมือนผู้เขียนต้องการจะบรรยายถึงพัฒนาการของโลกศิลปะร่วมสมัยที่ก้าวหน้าออกไปไกล ซึ่งจิตรกรที่กล่าวถึงในตอนต้นมีส่วนเข้าร่วมในกระแสนั้น เนื้อความที่สื่อกว้างออกไปนี้ นัยหนึ่งก็คือความพยายามของผู้เขียนที่จะสรุปว่า ศิลปินกำลังแสวงหาความก้าวหน้าและกำลังก้าวไปในทิศทางที่เชื่อมต่อกับความเป็นไปของโลก ในขณะที่เดียวกัน เนื้อความในตอนต้นที่แยกย่อยลงในงานของศิลปินแต่ละชิ้นก็ไม่อาจรวมกำลังกันเชื่อมต่อเข้ากับคำและความที่กว้างใหญ่ไพศาลในตอนท้ายได้ จึงเป็นที่น่าเสียดายที่ความหมายอันงดงามในตอนต้นไม่ได้บทสรุปที่มารับกันให้เหมาะสมจะสอดคล้อง อย่างไรก็ตาม สิ่งที่นาสนใจในความตอนท้ายนี้อยู่ที่ความน่าตื่นใจกับคำทางพุทธปรัชญาที่ดำดิ่งมาเชื่อมต่อเป็นปฏิริยาภิธานกับความหมายของโลกศิลปะ จากรังสีของแสงในบรรยากาศมาสู่การเกิดและแตกดับตามกฎปฏิจจสมุปบาท จากการมองเห็นภาพอันครอบงำขึ้นจากสีไปสู่การปลดปล่อยรูปและสัญญาให้จิตใจสามารถเข้าถึงภาวะที่เป็นนามธรรม คำอธิบายเหล่านี้ เมื่ออ่านอย่างผาดผืนก็อาจดูเหมือนเป็นการเล่นคำ แต่หากพินิจให้ถี่แล้ว คำอธิบายนี้ก็คือการชี้ถึงกุญแจดอกสำคัญที่ประวัติศาสตร์ของจิตรกรรมก้าวจากโลกของการสร้างภาพไปสู่โลกของนามธรรม ซึ่งกุญแจดอกนั้นก็คือ ปฏิริยาภิธานของสีที่สร้างรูปหรือสลายรูปให้กลายเป็นภาพนามธรรมนั่นเอง น่าเสียดายที่การสื่อความหมายในความตอนท้ายซึ่งมีความอลังการนี้ ยากเกินกว่าที่จะสื่อความให้กระบวนการอันสลับซับซ้อนมีความกระจ่างชัดและเข้าใจได้โดยไม่ต้องอรรถาธิบายเพิ่มเติม

ในบทวิจารณ์นี้ แม้ผู้เขียนจะแสดงความชื่นชมงานของจิตรกรไว้มาก แต่ผู้วิจารณ์ก็ไม่ได้ยกย่องศิลปินจนเกินตัว ในจุดที่มีข้อติติงผู้เขียนก็ไม่ลังเลที่จะชี้แจง และให้เหตุผลกำกับไว้อย่างตรงไปตรงมา ทั้งในตอนท้ายของบทความ การประเมินคุณค่าก็เลือกสรรคำมาใช้ไม่สูงเกินจริงและไม่ต่ำจนบั่นทอนจิตใจของจิตรกร แต่ฟังดูเหมือนกับเป็นการถ่อมตัวแทนศิลปิน และเป็นการหนุนให้กำลังใจในการพัฒนางานต่อไปข้างหน้า ดังที่เขาย้ำในตอนท้ายว่า "จิตรกรที่ดีย่อมจะยึดมั่นในคติปัจเจกภาพของตน หาได้หันเหต่อโลกธรรมทั้งปวงไม่" สำหรับผู้เขียนที่สามารถครอบครองภาษาเช่น น.ณ ปากน้ำ คำกล่าวประเมินค่าที่ระบุว่า ผลงานของศิลปินครั้งนี้ยังไม่ใช่ผลงานที่ "สุกงอม" หากเป็นเมล็ดตมที่เริ่มผลิออก จึงไม่ใช่การตำหนิติติง หากเป็นการยกงานของศิลปินมาวางไว้ในตำแหน่งอันเป็นที่แจ้ง ให้ผู้ชมเผ่าติดตามการเจริญงอกงามของจิตรกรผู้นี้ และ ณ พื้นที่อันเป็นสาธารณะนี้ ประยูร อุลุชาฎะ ได้บรรลุนิยามของนักวิจารณ์อย่างสมบูรณ์แล้ว

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล : ผู้วิเคราะห์

ระลึกถึง จ่าง แซ่ตั้ง

สมพร รอดบุญ

ปูชนียบุคคลสำคัญท่านหนึ่งที่ต้องการจารึกไว้ในประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยคือ จ่าง แซ่ตั้ง ศิลปินและกวีผู้ใช้ชีวิตแบบสมถะเรียบง่ายแต่ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะของท่านเป็นพลังสำคัญที่ทำให้วิวัฒนาการทางด้านศิลปะสมัยใหม่ของไทยมีความเป็นเอกลักษณ์พิเศษแตกต่างไปจากชาติอื่นๆ ในแถบภาคพื้นเอเชียอาคเนย์ ถึงแม้ว่าจ่างจะศึกษาศิลปะและฝึกฝนด้วยตนเองมาโดยตลอดก็ตาม แต่ทัศนคติในการทำงานของท่านนั้นมีสาระสำคัญต่อวงการศึกษาศิลปะอย่างมาก ท่านได้เคยกล่าวว่าการเขียนรูปหรือการทำงานศิลปะนั้น สื่อสำคัญอยู่ที่การริเริ่มสร้างสรรค์ด้วยปัญญาและสมองของเรา คำกล่าวนี้ทำให้นึกถึงหลักธรรมที่สามารถนำมาใช้ประยุกต์กับการปฏิบัติงานศิลปะได้เช่นกัน นั่นคือการสร้างด้วยสติสัมปชัญญะและการสร้างด้วยปัญญา ซึ่งในความเป็นจริงนั้นผู้ใกล้ชิดกับจ่างหลายท่านได้เล่าให้ฟังว่า การทำงานศิลปะของจ่างเป็นการเจริญธรรมอย่างหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงทศวรรษ 2490 และ 2500 ผลงานที่ผลิตขึ้นส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นนามธรรม

งานศิลปะแนวนามธรรมของจ่างในช่วงระยะเวลาดังกล่าวมีการแสดงออกซึ่งพลังแห่งความรู้สึกและจิตวิญญาณที่สมบูรณ์ที่สุด และอาจกล่าวได้ว่าในช่วงเวลานี้จ่างเป็นศิลปินไทยคนเดียวที่เขียนภาพแนวนามธรรมโดยมีรากฐานที่มาจากรากเหง้าทางด้านวัฒนธรรมของจีน ซึ่งเป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ดั้งเดิมของบรรพบุรุษและครอบครัวของเขา จ่างมีความสนใจในธรรมชาติปรัชญาจีนและบทกวี นอกจากนี้การทำงานของเขายังมีความสัมพันธ์กับพุทธศาสนาวัชรยานและลัทธิเต๋า จากการได้พูดคุยกับสมาชิกในครอบครัวของจ่างทำให้ทราบว่าการทำงานก่อนที่จะลงมือเขียนภาพนั้นเป็นสิ่งสำคัญสำหรับศิลปินท่านนี้มาก ดังนั้นพลังในการทำงานของจ่างจะเห็นได้จากการใช้ฝีแปรงลากเป็นเส้นที่สามารถเคลื่อนไหวได้อย่างเสรี การดัดเส้นหรือการลากเส้นนั้นเป็นไปอย่างฉับพลันคล่องแคล่ว เป็นการรวมใจและมือให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ศิลปะการเขียนอักษรจีนก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ทำให้ความบันเทิงใจแก่การทำงานของจ่าง ภาพเขียนในแนวนามธรรมที่ปรากฏไม่เพียงแต่จะเผยให้เห็นถึงความรู้สึกอันล้ำลึกเท่านั้น แต่ยังเป็นเสมือนภาษาสากลที่สามารถสื่อให้เข้าใจได้จากการใช้ เส้น รูปทรง และสีที่มีพลังอันแรงกล้าผสมผสานกับความรู้สึกที่ละเอียดอ่อน ส่วนภาพเหมือนของจ่างซึ่งเขียนขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2497 จนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 2530 เป็นเสมือนการบันทึกชีวิตภาวะอารมณ์ความรู้สึกในช่วงเวลาต่างกัน ภาวะของความยากลำบากในการดำรงชีวิตของจ่างเป็นภาวะที่เต็มไปด้วยความกดดัน อันเป็นสาเหตุของการนำมาสู่การทำงานที่ดูรุนแรงและเต็มไปด้วยพลังความรู้สึก เราสามารถสัมผัสกับชีวิตได้จากการอ่านความรู้สึกที่แฝงอยู่บนใบหน้าแววตาของศิลปิน การใช้ สี น้ำหนักแสงเงา และฝีแปรงทำให้ภาพมีทั้งความน่ากลัว ความลึกซึ้ง ความทรงพลัง ความหนักแน่น ความสิ้นหวัง ความมั่นใจ ความท้อแท้ ความหวาดระแวง ความสุข ความทุกข์ ความผ่องคลาย และความสนุกสนานคละเล้ากันอย่าง

หลากหลายและมีรสชาติ ภาพเหมือนของช่างสะท้อนภาพชีวิตทั้งในแง่บวกและแง่ลบ เสมือนไฟชีวิตที่มีความสว่างเจิดจ้า ร้อนแรง และมีดมนอันเป็นความหม่นหมองและความทุกข์ที่แท้จริง

ภาพเหมือนของช่างทั้งหมดทำให้ผู้เขียนต้องหยุดคิดพิจารณาถึงสภาวะชีวิตมนุษย์ แก่นสาร และสาระสำคัญของชีวิตที่แท้จริงนั้นคืออะไร ภาพเหมือนของช่างเป็นเสมือนสัญลักษณ์ที่แสดงสัจธรรมของชีวิตซึ่งมีความชัดเจนและความสมบูรณ์ ภาพเหมือนเหล่านั้นมีความหลากหลายในเทคนิค และรูปแบบที่เหมือนจริง รูปแบบที่เป็นกึ่งนามธรรมและนามธรรม เมื่อกล่าวถึงเทคนิคจะเห็นได้ว่าการใช้วัสดุที่สอดคล้องกับเทคนิค ไม่ว่าจะเป็นการปาดป้ายสี การแต้มจุด หรือการขีดเส้นเพียงแผ่วเบาบนพื้นผิวที่ว่าง ล้วนสะท้อนให้เห็นถึงจังหวะของอารมณ์ความรู้สึกตลอดจนจิตวิญญาณของศิลปิน ซึ่งมีผลกระทบทางด้านจิตวิญญาณอย่างสูง ภาพเหมือนทั้งหมดของช่างเมื่อนำมาจัดวางเรียงรายต่อเนื่องกันนั้น เปรียบเสมือนการตั้งคำถามที่ว่า “ฉันคือใคร” เป็นคำถามที่ท้าทายให้ผู้ดูต้องถามตนเอง และพิจารณาถึงความเป็นอัตลักษณ์ เป็นคำถามในเชิงปริศนาซึ่งศิลปินไม่ต้องการคำตอบ แต่ผู้ดูเท่านั้นที่ต้องคิดและตอบตนเอง ในระหว่างปี พ.ศ. 2538 และ 2539 นั้น ศูนย์เอเชีย มูลนิธิญี่ปุ่นในกรุงโตเกียว ได้จัดนิทรรศการศิลปะสมัยใหม่ของประเทศแถบเอเชียชื่อ Asian Modernism ขึ้น ผู้จัดได้นำศิลปะแนวนามธรรม รวมทั้งภาพเหมือนของตนเองของช่างไปแสดงพร้อมกับงานศิลปะไทยชั้นบรมครูท่านอื่นๆ ณ ประเทศญี่ปุ่น อินโดนีเซีย และฟิลิปปินส์ จากการวิเคราะห์เปรียบเทียบวิวัฒนาการทางด้านศิลปะแนวนามธรรมจากยุโรปและอเมริกา เช่น ศิลปะแนวแอ็บสแตรคเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) ได้เข้ามามีบทบาท และมีอิทธิพลต่อวิวัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศดังกล่าวมากในช่วงทศวรรษ 2500 และ 2510 แต่ในกรณีของไทยนั้น ในขณะที่กระแสอิทธิพลของตะวันตกกำลังมาแรง ช่างสร้างสรรค์ศิลปะแนวนามธรรมโดยมิได้รับอิทธิพลทางความคิดหรือแบบอย่างของตะวันตกแต่ประการใด ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า รูปแบบของศิลปะแนวนามธรรมของช่างได้ความบันดาลใจและมีที่มาจากรากฐานทางวัฒนธรรมของจีน ซึ่งมีความผูกพันอย่างใกล้ชิดกับชีวิตและการทำงานของศิลปิน ภาพเขียนนามธรรมของช่างมักมีขนาดใหญ่ สีที่ใช้ก็จะเป็นเพียงสีขาวดำ และมีความหมายต่อการเก็บรักษา บางครั้งท่านเขียนภาพโดยใช้สีขาวบนพื้นสีขาว และสีดำบนพื้นสีดำ ฝีแปรงที่บดขยี้หรือป้ายตัวดบนผืนผ้าใบมีการใช้จังหวะอารมณ์ความรู้สึก และแม้กระทั่งพื้นที่อันว่างเปล่าที่ปรากฏในงานสะท้อนให้เห็นถึงจิตวิญญาณของความเป็นตะวันออกอย่างชัดเจน

ในขณะที่ช่างยังมีชีวิตอยู่นั้น แม้ว่าการสร้างสรรค์ศิลปะของเขาจะไม่เป็นที่ยอมรับของคนบางกลุ่ม แต่การไม่ยอมรับมิได้เป็นผลเสียแต่ประการใด ในทางตรงกันข้าม เมื่อกาลเวลาผ่านไปการทำงานซึ่งเป็นลักษณะทวนกระแสของศิลปะซึ่งเป็นที่นิยมในขณะนั้นกลับเป็นสิ่งที่บ่งบอกให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์ ความเป็นตัวตนที่แท้จริงของศิลปะ และความเป็นต้นฉบับของศิลปิน งานนามธรรมของช่างมีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยและเอเชียอาคเนย์ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและต้องสงวนรักษาไว้เป็นอย่างดีเพื่อชนรุ่นหลังจะได้มีโอกาสชื่นชมต่อไป เมื่อย้อนกลับมาดูงานภาพเหมือนของช่างอีกครั้ง จะเห็นได้ว่าการเขียนภาพของท่านจะมีลักษณะ

ของการทำงานที่เป็นแบบไม่ย่ำอยู่กับที่ มีการใช้รูปแบบและเทคนิคเปลี่ยนกลับไปกลับมาโดยตลอด จ้างจะไม่ยึดมั่นอยู่กับรูปแบบวิธีการหรือรูปทรงภายนอกที่ปรากฏ คุณสมบัติที่แท้จริงของศิลปินย่อมจะไม่ยึดติดอยู่กับสิ่งดังกล่าวซึ่งมักจะเป็นตัวก่อให้เกิดอุปสรรคในการสร้างสรรค์ เพราะเหตุว่า ศิลปินไม่สามารถหลีกเลี่ยงกฎเกณฑ์เหล่านั้น ทำให้ขาดซึ่งอิสรภาพและเป็นหนทางที่ปิดกั้นมิให้ศิลปินได้เข้าถึงสัจธรรมของชีวิต ดังนั้นการลากเส้นหรือการดัดพู่กันในแต่ละครั้งของจ้างจะแฝงไว้ด้วยพลังความมั่นคง เป็นไปอย่างรวดเร็ว และเด็ดขาด เป็นการถ่ายทอดภาวะของจิตที่บริสุทธิ์ในช่วงปฏิบัติงาน หลุดพ้นจากพันธนาการใดๆทั้งสิ้น จ้างใช้จิตวิญญาณของตนเข้าสัมผัสกับธรรมชาติและสิ่งต่างๆที่เขียน หลักการสำคัญของศิลปินท่านนี้อีกประการหนึ่งคือ การถ่ายทอดจิตวิญญาณของสิ่งที่เขียน ส่วนสิ่งที่ไม่อาจจะมองข้ามไปได้นั้นคือการใช้ฝีแปรง ที่พู่กันและการจุดด้วยปากกาหรือดินสอมักจะประสานกลมกลืนไปกับการเคลื่อนไหว เปรียบเสมือนชีวิตที่ต้องดำเนินไป ในกรณีของจ้างนั้น เทคนิคในการเขียนภาพ หรือความงามที่ปรากฏมิใช่สิ่งสำคัญที่สุด จิตใจต่างหากเป็นเรื่องที่แสดงความเป็นสัจธรรมโดยตรง นอกจากนี้ บทกวีของจ้างบางบทมีการใช้ภาษาซึ่งเป็นคำง่ายๆในลักษณะซ้ำๆกัน หากนำบทกวีเหล่านั้นมาเปรียบเทียบกับศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวล ในปัจจุบัน ภาษาที่ใช้จะเป็นสื่อกระตุ้นและนำไปสู่ผู้อ่านเกิดคำถามขึ้นในใจ แง่ที่ว่าความเป็นศิลปินนั้นขึ้นอยู่กับอะไร แน่เอน คงไม่มีสถาบันหรือค่านิยมตามกระแสของศิลปะ หรือการยอมรับของสังคมในช่วงขณะหนึ่งขณะใด แต่ด้วยจิตวิญญาณของความเป็นศิลปินอย่างแท้จริง เท่านั้นที่อยู่เหนือขอบเขตมิติของกาลเวลา สถานที่ หรือกฎเกณฑ์ใดๆทั้งสิ้น ผลงานสร้างสรรค์ของจ้างเกิดจากความรัก ความศรัทธา ตลอดจนการรู้คุณค่าของศิลปะ ดังนั้นความเป็นศิลปินของจ้างจึงเป็นที่ประจักษ์ และผลงานของท่านยังเป็นคุณูปการต่อการศึกษาทางด้านศิลปะ และวงการศิลปกรรมร่วมสมัยของไทยต่อไปอีกนานเท่านาน

ที่มา: สมพร รอดบุญ. "ระลึกถึง จ้าง แซ่ตั้ง." สุจิตต์ประกอบนิทรรศการ "จ้าง แซ่ตั้ง ก็คือจ้าง แซ่ตั้ง." (21 มีนาคม – 9 เมษายน 2543) เดอะเมอริควี อาร์ต แกลเลอรี, กรุงเทพฯ.

บทวิเคราะห์

งานเขียนที่คัดมาข้างต้นเป็นบทความประกอบการแสดงงานนิทรรศการ "จ่าง แซ่ตั้ง ก็คือ จ่าง แซ่ตั้ง"¹ ผู้วิจารณ์คือ สมพร รอดบุญ อาจารย์ นักวิชาการ และภัณฑารักษ์ระดับแนวหน้าของวงการทัศนศิลป์ไทย ผลงานด้านการเขียนของเธอมักจะพบได้ในสูจิบัตรของนิทรรศการที่เธอมีส่วนผลักดันและสนับสนุนให้ศิลปินไทยมีโอกาสมเผยแพร่ผลงานทั้งในระดับประเทศและระดับนานาชาติ จากประสบการณ์ในการทำงานกับวงการศิลปะร่วมสมัยมาเป็นเวลานาน ข้อเขียนของเธอจึงมีคุณค่าแก่การศึกษาและมักมีคำแนะนำที่ชวนให้อ่านต้องพิจารณาใคร่ครวญอยู่เสมอ บทวิจารณ์ที่ยกมาข้างต้นนี้ก็เช่นกัน ที่เป็นหนึ่งในผลงานจำนวนมากของเธอที่มีความโดดเด่น

สมพรได้เชื่อมโยงให้เห็นว่ามีปัจจัยหลักอยู่ 3 ประการ ที่ส่งผลต่อทัศนคติและวิธีการแสดงออกทางศิลปะของศิลปินผู้นี้ ที่แตกต่างไปจากศิลปินในยุคเดียวกัน ประการแรกคือ รากเหง้าทางวัฒนธรรม ประการที่สองคือ ปรัชญาทางพุทธศาสนา และประการสุดท้ายคือ ปัจจัยทางเศรษฐกิจภายในครอบครัว ในการบรรยายถึงปัจจัยทั้ง 3 ประการนี้ เธอได้ให้ข้อมูลภูมิหลังและทิศทางของวงการศิลปะในช่วงชีวิตของศิลปินแทรกไว้โดยตลอด และที่สำคัญผู้เขียนได้วิเคราะห์ลึกลงไปถึงแนวทางในการสร้างสรรค์ของจ่างอย่างละเอียด การที่ศิลปินสะท้อนตัวตนจากปรัชญาในการมองโลกและการดำรงชีวิตออกมาด้วยรูปแบบนามธรรมนั้น ผู้เขียนก็ชี้ได้ชัดว่า มโนทัศน์ดังกล่าวไม่ได้เป็นเพียงแค่แนวคิดหรือรูปแบบในการแสดงออก แต่เป็นมุมมองที่กว้างและไกลออกไป ปรัชญาตะวันออกได้กลายมาเป็นปรัชญาชีวิตที่ศิลปินผสมผสานอย่างกลมกลืนจนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน อีกประเด็นหนึ่งที่ผู้เขียนสามารถนำมาถ่ายทอดได้อย่างน่าประทับใจก็คือ การที่ศิลปินเปลี่ยนปัญหาของชีวิตให้กลายเป็นพลังในการแสดงออกได้อย่างรุนแรงและเต็มไปด้วยความรู้สึก จนอาจกล่าวได้ว่า เมื่อเราได้อ่านข้อเขียนนี้แล้ว ก็ยังทำให้เห็นคุณค่าและความหมายในผลงานของศิลปินได้อย่างต้องแท้

ในด้านเทคนิค จะเห็นได้ว่าสมพรให้ความสำคัญในเรื่องนี้ไว้สูง เธอพยายามชี้ให้เห็นว่ากลวิธีในการแสดงออกที่หลากหลายคือลักษณะเด่นในผลงานของจ่าง และการที่ศิลปินไม่ติดยึดอยู่กับรูปแบบเดิมๆนั้น ทำให้ผลงานของเขามีเสน่ห์น่าติดตาม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เทคนิคการใช้พู่กันวาดภาพขาวดำที่แสดงออกถึงพลังในศิลปะแบบตะวันออก เป็นสิ่งที่เธออธิบายความได้ด้วยภาษาง่ายๆไม่ซับซ้อน จนเราเข้าใจได้ว่า เพราะเหตุใดศิลปินผู้นี้จึงมีความโดดเด่นและมีลักษณะเฉพาะตัวในงานสูง

ในข้อเขียนที่ไม่ยาวนักชิ้นนี้ เป็นสิ่งที่น่าชื่นชมผู้เขียนที่สามารถวิเคราะห์ให้เหตุผลสนับสนุนและอธิบายถึงสาระสำคัญที่แฝงอยู่ภายในงานได้อย่างกระชับครบถ้วน นี่คงเป็นการยืนยันให้เห็นถึงประสบการณ์และความสามารถในการสื่อความของเธอ ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงวุฒิภาวะ

¹ นิทรรศการครั้งนี้เป็นการรวบรวมผลงานภาพใบหน้าของจ่างจำนวน 400 ชิ้น นี้ จ่าง แซ่ตั้ง สร้างขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2497-2530

ของผู้เขียนที่เข้าใจโลกของศิลปะและโลกแห่งความจริง หากพิจารณาทั้งบทความให้ดีแล้ว เราคงเข้าใจผู้เขียนได้ไม่ยากว่า การเขียนบทวิจารณ์ครั้งนี้ นอกจากผู้เขียนต้องการจะชี้ให้เห็นถึงประกายในผลงานของศิลปินแล้ว ผู้เขียนยังต้องการสื่อความกับคนในวงการทัศนศิลป์อีกด้วย เพราะประวัติชีวิตของศิลปินอาจเอื้อประโยชน์ในแง่ของวิธีคิด วิธีการสร้างสรรค์ และเป็นตัวอย่างที่ดีให้แก่ศิลปินรุ่นหลังในการเรียนรู้และค้นหาแนวทางในการสร้างงานของตนอย่างไม่ท้อถอย เราอาจสรุปได้ว่า ความโดดเด่นของบทวิจารณ์นี้ก็คือ คำอธิบายที่ว่า ผลงานของช่างไม้ได้เป็นเพียงวัตถุทางศิลปะ หากเป็นหนทางที่สะท้อนถึงจิตใจอันแข็งแกร่งแน่วแน่ของศิลปิน และหากศิลปะจะมีคุณค่าอื่นใด ก็คงเป็นคุณค่าทางจิตใจที่ผู้ชมสามารถรับได้จากการชมงานศิลปะนั่นเอง และนี่คือคุณค่าทางปัญญาที่นักวิจารณ์คนหนึ่งได้ฝากไว้ในงานเขียนอันจะเป็นสมบัติของสังคมไปอีกตราบนานเท่านาน

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันท์ทกุล : ผู้วิเคราะห์

“จาก “จันทร์เอยจันทร์เจ้าฯ” ถึง “กระท่อม” ของประเทือง เอมเจริญ.”

พิชญ ศก.

ครับ ตามที่ได้สัญญากันว่าเราจะได้พูดถึงงานศิลปะของคุณประเทือง เอมเจริญ กันในสัปดาห์นี้ ก็เป็นอันตกลงด้วยความเต็มใจและมั่นใจหลังจากที่ได้ไปชมผลงานจริง ๆ มาแล้วที่สถาบันวัฒนธรรมเยอรมันซึ่งจะเปิดแสดงจนถึงวันที่ ๑๒ เมษายน ประการแรกผมมั่นใจว่างานศิลปะของคุณประเทือง เอมเจริญ มีคุณค่าควรแก่การวิจารณ์ และในประการที่สองผมเชื่อมั่นว่าไม่ว่าผมจะวิจารณ์ไปอย่างไร คุณประเทืองก็ยังคงเป็นคุณประเทืองไม่เปลี่ยนแปลง ไม่ว่าผมจะชมหรือตำหนิติเตียนคุณประเทืองก็คงไม่ยินดียินร้ายให้เป็นที่วิเวทนาแต่อย่างใด เมื่อเป็นเช่นนี้ผมจึงคิดว่า การพูดถึงความจริงด้วยเหตุผล จึงน่าจะเกิดประโยชน์ยิ่งไปกว่าคำสรรเสริญเยินยอหรือคำติเตียนทั่วแก่ตัวคุณประเทืองเลย ประชาชนทั่วไป และตัวผมเอง

การที่ได้พูดถึงชีวิตของคุณประเทืองอย่างถ้อยยาวไปแล้วนั้น ก็เพื่อที่จะปูพื้นให้เข้าใจถึงงานศิลปะของคุณประเทืองได้ง่ายขึ้น เพราะว่าผลงานของคุณประเทืองอยู่ในประเภทที่มีเนื้อหาทางการแสดงออกในทางด้านอารมณ์และความรู้สึกจากจิตใจ ประสบการณ์ของชีวิตที่สั่งสมอยู่ในตัวศิลปิน จึงเป็นเนื้อหาที่จะต้องสัมพันธ์กับการแสดงออกทางศิลปะอย่างแนบแน่น สภาพแวดล้อมของศิลปินเป็นอย่างไรก็น่าจะสะท้อนให้เห็นออกมาในผลงานนั้นๆ ใครที่รู้จักชีวิตของคุณประเทืองก็จะเข้าใจถึงงานศิลปะของคุณประเทืองได้ไม่ยากนักเหมือนกับเราได้เห็นรูปทรงเท้าคู่เก่าของวินเซนต์ แวนโก๊ะ เราเข้าใจถึงชีวิตที่แสนลำเค็ญของเขาได้

งานศิลปะของคุณประเทือง มีลักษณะเป็นภาพของการแสดงทวศนะด้วยการรวบรวมจากประสบการณ์ในชีวิตของคุณประเทืองหลายๆ ด้าน เช่น จากธรรมชาติ จากความสับสนวุ่นวายในสังคม จากชีวิตในอดีตอันลำเค็ญ และจากความคิดฝัน รวบรวมแล้วแสดงความคิดเห็น ต่างๆ ที่ประสบมาไว้ในภาพเดียวกัน ด้วยรูปแบบและวิธีการที่เป็นสากล และเป็นตัวของคุณประเทืองเอง

ในด้านเนื้อหาเรื่องราวที่คุณประเทืองเสนอในงานศิลปะในระแวกๆ นั้น คุณประเทืองเคยบอกอยู่เสมอว่าได้ศึกษาศิลปะด้วยตนเองจากธรรมชาติ จากดวงอาทิตย์ สิ่งเหล่านี้ถ้ามองดูในฐานะที่ศิลปินเป็นเพียงมนุษย์เล็กๆ คนหนึ่งในจักรวาลนี้ การที่จะหยิบจับความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ และพลังของจักรวาลอันลึกลับให้ผู้อื่นได้เห็นเป็นภาพในงานศิลปะ จึงเป็นเรื่องที่ยากและห่างไกลจากความสามารถของมนุษย์เกินไป บางครั้งจึงดูเป็นการกล่าวถึงเพื่อให้ดูขลังๆ เล่นเท่านั้นเอง

ทีนี้ถ้าจะพูดถึงธรรมชาติ ก็จะต้องตีปัญหาให้แตกว่า ธรรมชาติในทวศนะของศิลปินนั้นคืออะไร และธรรมชาติที่จะใช้แสดงออกนั้นเป็นส่วนไหน กำหนดขอบเขตลงไปให้ชัดเจน เพราะชาตินั้นมีความหมายกว้างขวาง อะไรๆ ก็ธรรมชาติไปเสียทั้งนั้น

คนจีนโบราณนั้น ท่านได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ที่ยกย่องในธรรมชาติเป็นอย่างมากยิ่งจิตรกรจีนได้แสดงทวศนะที่ตนมีต่อธรรมชาติในภาพเขียนของเขาด้วยการยกย่องรับความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ ในลักษณะของรูปแบบที่ง่าย ๆ ธรรมชาติๆ เช่น รูปภูเขา น้ำตก ลำธาร ต้นไม้ แต่

สิ่งง่าย ๆ เหล่านี้เองต่างหากที่ทำให้คนดูเกิดจินตนาการไปถึงธรรมชาติอันยิ่งใหญ่ ความสัมพันธ์กันระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ และความกลมกลืนกันของทุกสรรพสิ่งในจักรวาล การพูดง่าย ๆ ก็คือ จิตรกรจีนนั้นเขียนเพียงภูเขาลูกเดียว ก้อนหินก้อนเดียว ต้นไม้สักต้นหนึ่งก็สามารถบอกถึงความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติในจักรวาลนี้ได้

งานศิลปะของคุณประทีปเองในชุดแรกๆ นั้น จึงมองเห็นได้ถึงการตั้งจุดมุ่งหมายในเนื้อหาที่สูง และอยู่ห่างไกลจากธรรมชาติของตนเองมากเกินไป ผลงานจึงเป็นเพียงภาพของการแสดงออกถึงพลังกำลังของธรรมชาติ ขาดความลึกซึ้งและยากแก่การประเมินคุณค่า ที่ผมพูดเช่นนั้นก็เพราะว่า คุณประทีปนั้นผ่านชีวิตอันแสนเชื่อง ได้พบกับสิ่งต่างๆ ด้วยตนเอง การที่คุณประทีปจะได้สะท้อนถึงสภาพของชีวิตการต่อสู้จึงน่าจะเป็นความจริงแท้ที่คุณประทีปรู้สึกได้มากที่สุด การแสดงออกด้วยภาพของพลังดวงอาทิตย์ ความเป็นไปในจักรวาลจึงเป็นเหมือนภาพเขียนที่ขู่มองด้วยคำพูดที่ลึกซึ้ง เป็นปรัชญามากกว่าที่จะพูดกันด้วยภาษาชาวบ้าน พูดง่าย ๆ และกินใจ

แต่ในระยะหลังช่วงสี่ห้าปีที่ผ่านมา คุณประทีปได้กำหนดช่วงเวลาของการทำงานขึ้น โดยตั้งเป้าหมายในการเสนอเนื้อหาในมุมใดมุมหนึ่งที่คุณประทีปได้เจาะจงเลือก วิธีการเช่นนี้ผมคิดว่าเป็นวิธีการทำงานศิลปะที่ถูกต้อง กล่าวคือตั้งจุดมุ่งหมายไว้ก่อน แล้วดำเนินการตามขั้นตอนเพื่อให้บรรลุถึงเป้าหมายที่ต้องการ

ในช่วงปี พ.ศ. ๒๕๑๙ คุณประทีปได้เจาะจงที่จะเสนอเรื่องราวของชีวิตผู้คนในยุคที่สังคมประชาธิปไตยกำลังเบิกบาน ด้วยภาพที่เสนอปัญหาของสังคมอันพิกลพิการนับว่าเป็นผลมาจากการเศรษฐกิจและการเมือง และในช่วง ปี พ.ศ. ๒๕๒๐ ภาพชุดที่กำลังเปิดแสดงอยู่นี้ก็เช่นกัน ที่คุณประทีปตั้งเป้าหมายที่จะออกไปรุดงค์เดี่ยวด้นดั้นอยู่ในกระท่อมโดดเดี่ยวกลางทุ่งนา หนองแขมเป็นเวลาสี่เดือนกว่า เพื่อบันทึกความเคลื่อนไหวความเปลี่ยนแปลงของทุ่งนา ตั้งแต่ชาวนาไถหว่าน ข้าวกล้าเขียวขจีไปทั้งทุ่งนาแล้วก็ออกรวงเหลืองอร่าม และในฤดูเก็บเกี่ยวเมื่อลมหนาวโหมมา ภาพเขียนชุดนี้นอกจากจะบันทึกความเปลี่ยนแปลงของฤดูกาล แล้วก็ยังได้บันทึกถึงชีวิตและหยาดเหงื่อของชาวนา โดยได้เสนอภาพเหล่านั้นอย่างลึกซึ้งแอบแฝงอยู่ในรายละเอียดต่างๆ ในภาพ ผลงานชุดนี้จึงเป็นการกำหนดขอบเขตของความคิดไม่ให้เกิดกระเจิดกระเจิงออกไป และแสดงให้เห็นถึงการเน้นเจาะจงในเนื้อหาสาระที่จริงจังชัดเจนขึ้นของคุณประทีป

ดังนั้นข้อที่น่าสังเกตก็คือ การเลือกขอบเขตของเนื้อหาในการทำงานก็ยังคงมีข้อแม้ว่า จะต้องคำนึงถึงการเลือกลักษณะของรูปแบบที่เหมาะสมในการแสดงออกอีกด้วย ในกรณีนี้ผมอยากจะเปรียบเทียบผลงาน ๒ ชิ้นของคุณประทีปที่มีรูปแบบต่างกัน ชิ้นแรกเป็นผลงานของในปี ๒๕๑๕ ชื่อ "จันทร์เอยจันทร์เจ้า ขอข้าวให้ข้ากิน" ได้นำออกแสดงเมื่อเดือนตุลาคม ๒๕๑๕ ที่หอศิลป์ พีระศรี กับผลงานที่นำมาแสดงในครั้งนี้ชื่อ "กระท่อมหมายเลข ๕" ดูกันด้านเนื้อหาโดยกว้างขวางแล้วจะเห็นได้ว่าทั้งสองภาพนี้เสนอเรื่องราวของชีวิตเหมือนกัน แต่แตกต่างกันที่ลักษณะของการเน้นเรื่องราว ในรูปแรกนั้นเน้นถึงปัญหาสังคม เป็นภาพของเด็กอดโซที่คอยความเมตตาจากเพื่อนมนุษย์พร้อมด้วยงานข้าวที่ว่างเปล่าวางอยู่ข้างหน้า เบื้องหลังของเด็กเป็น

ความสับสนวุ่นวาย และมีดวงจันทร์อยู่เป็นสัญลักษณ์แห่งความหวังและเมตตา จานอันว่างเปล่า วางอยู่ในองค์ประกอบที่เด่นชัดเป็นคำตอบของภาพว่า ความหวังยังคงเป็นความหวังซึ่งไม่มีทาง จะเป็นความจริงขึ้นมาได้ คุณประเทืองเลยตั้งชื่อว่า "จันทร์เอยจันทร์เจ้า ขอข้าวให้ข้ากิน" เป็นการประชดประชันให้เห็นว่า ในเมื่อมนุษย์ด้วยกันยังขาดความเมตตาต่อกันแล้ว ก็ไปขอสิ่งที่อยู่ สูงส่งขึ้นไปคือดวงจันทร์ ซึ่งเป็นความหวังเท่านั้น เพราะดวงจันทร์ไม่อาจจะทำให้ท้องใครอิ่มได้ เลย

การเสนอเนื้อหาที่เป็นการบอกเล่าเรื่องราวเช่นนี้ ในทางศิลปะประเภททัศนศิลป์แล้ว ถือว่ามีส่วนทำให้เรื่องราวที่แบ่งแยกความสนใจในสาระของศิลปะไปเสีย ศิลปะแขนงนี้ท่านให้ จดจำไว้ว่า ทำอย่างไรจึงจะเสนอเรื่องราวให้น้อยลงแต่แฝงเนื้อหาสาระอันลึกซึ้งได้ การบอกเรื่องราวในภาพเขียนว่าเป็นรูปใครกำลังทำอะไร ในภาพนี้ดูจะเป็นไปเพื่อประกอบเรื่องราวใน วรรณกรรม หรือภาพบันทึกเหตุการณ์เสียมากกว่า

ที่นี้ทางด้านรูปแบบที่แสดงออก รูปทรงของเด็กที่กำหนดให้นั่งอยู่กลางภาพนั้น มีลักษณะ ก้ำกึ่งระหว่างความเป็นจริงในธรรมชาติกับลักษณะที่ดัดแปลงให้เป็นรูปทางสัญลักษณ์ จึงทำให้ มองไม่เห็นในสภาวะที่เป็นจริง และไม่แน่ใจว่ารูปทรงของเด็กที่เน้นให้มีลักษณะเกินความจริงนั้น จะเป็นชีวิตจริงไปได้อย่างไร และที่สำคัญก็คือขาดความสมบูรณ์ทางด้านโครงสร้างของรูปคน ปัญหาทางด้านความงามในศิลปะจึงติดตามมา

อีกประการหนึ่งรูปเด็กกับส่วนที่เป็นพื้นหลังขาดความสัมพันธ์ต่อกัน ด้วยรูปเด็กนั้นเป็น รูปที่มาจากแบบเหมือนจริง แต่ในพื้นที่หลังเป็นลักษณะของความคิดพ้นจากจินตนาการของคุณ ประเทืองเองเป็นเส้นขาดไปওয়া ความไม่สมบูรณ์ในรูปแบบเหล่านี้จึงอาจวินิจฉัยได้ว่าเป็นผลมา จากการกำหนดให้เสนอเรื่องราวที่เด่นชัดเกินไปนั่นเอง

ที่นี้มาดูรูปที่สองที่ชื่อ "กระท่อมหมายเลข ๕" เป็นรูปกระท่อมชานาเต้นอยู่กลางภาพ ข้างบนเป็นเนื้อที่ว่างของท้องฟ้า จะเห็นว่าการเสนอเรื่องราวของภาพนี้เป็นไปอย่างง่าย ๆ แต่เป็น ภาพของความจริงที่ได้เคยพบเห็นอยู่ ความลึกซึ้งที่จะเกิดขึ้นต่อเมื่อเราได้มองดูด้วยความสังเกต ด้วยความพิณิจพิเคราะห์ กระท่อมชานาเต้นๆ หลังนี้คุณประเทืองต้องการให้เป็นสัญลักษณ์ เป็น ตัวแทนของชานาเต้นซึ่งมีชีวิตอยู่อย่างสันโดษ ต้องต่อสู้อย่างโดดเดี่ยวท่ามกลางความเปลี่ยนแปลง ของธรรมชาติ ความเก่าของกระท่อมได้เน้นถึงการต่อสู้ของชานาเต้นที่เกิดขึ้นอย่างนี้มาแล้วทุกสมัย

ความรู้สึกต่างๆนี้เกิดขึ้นได้จากรูปแบบต่างๆทางศิลปะ เช่นการใช้สีเขียวขี้เฒ่าเป็นโครงสร้าง สีน้ำเงินเข้มบอกถึงความเศร้าสร้อย ความเรงว่าง การวางองค์ประกอบของกระท่อมกลางความ ว่างเปล่ามีท้องฟ้าอันเรงว่างอยู่เบื้องบนเน้นถึงความสันโดษ การต่อสู้โดยลำพังของชานาเต้น คน ด้านรูปทรงของกระท่อมนั้น มีลักษณะง่ายๆ ไม่งดงามอย่างกระท่อมที่จะอยู่อาศัยได้ แต่เป็น รูปทรงที่ผสมกับบุคลิกลักษณะของคุณประเทืองโดยเฉพาะ มีลักษณะเหมือนกับสิ่งที่มีชีวิตที่เหน็ด เหนื่อยจากการงาน ค้อมร่างกายสู่พื้นดิน รูปทรงแบบนี้ให้ความรู้สึกที่ต่ำต้อยเจียมตัว ในราย ละเอียดของกระท่อมนั้นก็เป็นการบันทึกถึงความเปลี่ยนแปลงด้วยกาลเวลา ด้วยเปลวแดด ด้วย

สายฝน และลมหนาว จะเห็นได้จากลักษณะความเคลื่อนไหวของเส้นที่บอกถึงการต่อสู้ด้วยความอดทน

สรุปแล้วการเสนอเรื่องราวแต่น้อยในภาพชุดท้องนาของคุณประเทืองในครั้งนี้ เรียกได้ว่าเป็นความก้าวหน้าที่จะต้องติดตามต่อไป ทั้งเนื้อหาที่เข้มข้น และรูปแบบที่ชัดเจนขึ้น... รูปที่เด่นที่สุดนอกจากรูป "กระท่อม" ที่ได้กล่าวมาแล้วก็ยังมีอีกรูปหนึ่งคือ "กล่ำสีเขียว" ซึ่งได้แสดงให้เห็นถึงพลังความกว้างไกลของต้นกล่ำสีเขียว เป็นพลังของความอุดมในผืนดิน นอกจากนี้ก็มีรูปที่อยู่ในอันดับรองลงไปคือ "ข้าวเปลือกสีทอง" "คลื่นข้าวเปลือก" และ "ลมกลางคืน"

มีสิ่งที่ยอฝากเป็นข้อคิดสำหรับการแสดงภาพเขียนในครั้งนี้ ก็คือจำนวนภาพที่น่าออกแสดงมากเกินไป บางภาพนั้นแม้สาระมีความประณีตน้อยเกินไปที่จะนำออกแสดงเช่นรูป "ขึ้น ๑๕ ค่ำ" "ทุ่งนา" "ย่ำค่ำ" "ตกปลา" และ "สะพาน" ภาพเหล่านี้ยังเสนอจุดมุ่งหมายไม่ชัดเจน จึงมีส่วนทำลายภาพอื่น ๆ ให้ลดความเข้มข้นลงไปด้วย ในการแสดงครั้งต่อไป ผมขอเสนอให้คุณประเทืองได้คัดเลือกผลงานไม่ถองมากนัก แต่มีจุดมุ่งหมายชัดเจนดังเช่นรูป "กระท่อมหมายเลข ๕" กับ "กล่ำสีเขียว" ให้ผมมาดูเพียง ๒ รูปเท่านั้น ผมก็อึ้งใจพอแล้วครับ

ที่มา: พิชณุ คุภ "จาก 'จันทร์เอยจันทร์เจ้าฯ' ถึง 'กระท่อม' ของประเทือง เอมเจริญ."
สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 24 ฉบับที่ 40 (เมษายน 2521) : 30-32.

บทวิเคราะห์

พิชญ์ สุข เป็นนามปากกาของพิชญ์ สุขนิมิตร ที่ใช้ในการเขียนบทวิจารณ์ศิลปะ และงานเขียนเรื่องสั้น ความสนใจต่อการเขียนของนักวิจารณ์ท่านนี้มีมาตั้งแต่ยังเป็นนักศึกษา ในด้านทัศนศิลป์ พิชญ์ สุข เริ่มบทบาทในฐานะ ศิลปินภาพพิมพ์ ที่มีผลงานได้รับรางวัลในระดับเหรียญทองถึงสองครั้งจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ รวมทั้งรางวัลจากการประกวดอื่นๆ อีกมากมาย และเขายังเป็นอาจารย์สอนศิลปะในสถาบันที่เขาจบการศึกษามา คือที่ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ความรักในการเขียนพอกๆกับงานศิลปะทำให้เขาสนใจเขียนบทความและบทวิจารณ์มาตั้งแต่ยังเรียนอยู่ในมหาวิทยาลัย โดยมีผลงานการวิจารณ์ในหนังสือรับน้องใหม่ของมหาวิทยาลัยบ้าง และส่งออกมาตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์บ้าง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 แต่ พิชญ์ สุข เริ่มเป็นที่รู้จักในฐานะนักวิจารณ์ศิลปะเมื่อเขาเขียนลงในสยามรัฐ สัปดาห์วิจารณ์เป็นประจำตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 และนับแต่นั้นเขาก็มีผลงานสม่ำเสมอต่อเนื่องยาวนานที่สุดคนหนึ่งในวงการวิจารณ์ กล่าวได้ว่านักวิจารณ์ท่านนี้ได้สะสมประสบการณ์ด้านการเขียนและการวิจารณ์งานทัศนศิลป์ไว้มากมาย และต้องนับว่า พิชญ์ สุข เป็นผู้มีบทบาทซ้อนกันหลายฐานะในวงการทัศนศิลป์ บทบาทที่ซ้อนเหลื่อมในบุคคลคนเดียวกัน จึงไม่ใช่เรื่องง่ายตายนักสำหรับนักวิจารณ์ท่านนี้ในการที่จะรักษาอุดมคติของความเป็นกลางในการวิจารณ์ไว้ โดยไม่คำนึงถึงผลกระทบต่อตัวผู้วิจารณ์เอง หรือต่อกลุ่มศิลปิน และสถาบันศิลปะที่ผู้วิจารณ์มีส่วนเกี่ยวข้องใกล้ชิดด้วย

ในด้านแนวทางของการวิจารณ์งานศิลปะ พิชญ์ สุข ให้ความสำคัญต่อรูปแบบในการแสดงออกที่เน้นผลทางสุนทรีย์จากความเป็นเอกภาพขององค์ประกอบศิลปะเป็นประการหลัก แม้เขาจะให้ความสำคัญต่อเนื้อหาของงานศิลปะด้วยก็ตาม แต่เขาก็มีทัศนะที่ว่า เนื้อหาในทางทัศนศิลป์ไม่ควรเป็นเนื้อหาเชิงพรรณนา และควรเป็นการสรุปแนวเรื่องซึ่งแฝงความหมายไว้เท่านั้น เพื่อไม่ให้เกิดความเยิ่นเย้อ หรือเกิดปัญหาในการจัดรูปแบบทางองค์ประกอบของภาพ การที่เขาให้ความสำคัญต่อผลทางสุนทรีย์จากรูปแบบการแสดงออกมากกว่าคุณค่าในด้านเนื้อหา และใช้แนวทางนี้ในการวิจารณ์ประเมินคุณค่างานศิลปะโดยรวม ย่อมก่อให้เกิดปฏิกิริยาโต้แย้งจากกลุ่มศิลปินและนักวิจารณ์ที่มีความสนใจในงานศิลปะที่เน้นด้านของเนื้อหาเรื่องราว แนวความคิดและการวิจารณ์ของ พิชญ์ สุข จึงได้รับการวิจารณ์อย่างรุนแรงว่าขาดความเป็นกลาง และขาดวิสัยทัศน์ที่จะประเมินคุณค่าศิลปะที่เน้นเนื้อหาเรื่องราวของชีวิต และสังคม และโน้มเอียงไปในทางที่

สนับสนุนแต่คุณค่าด้านสุนทรียเท่านั้น¹ อย่างไรก็ตาม นักวิจารณ์ท่านนี้มีส่วนสำคัญในการสร้างความมั่นคงให้แก่วงการวิจารณ์ทั้งจากปริมาณงานวิจารณ์ที่สม่ำเสมอตลอดระยะเวลาว่า 20 ปี และจากความเชื่อมั่นในความคิดซึ่งเขาออกย้าอยู่เสมอว่า “การกล่าวถึงผลงานทัศนศิลป์โดยที่ไม่พูดถึงรูปแบบของการแสดงออกในเชิงศิลปะจะไม่เป็นการถูกต้องเพราะเนื้อหาเรื่องราวแต่อย่างเดียวไม่อาจจะแสดงออกถึงความเป็นศิลปะแบบทัศนศิลป์ได้”²

การวิจารณ์ผลงานของประเทือง เอมเจริญ ในช่วงปี พ.ศ. 2521 เป็นเรื่องที่ทำไม่ได้ไม่ง่ายนักสำหรับ พิชณ สุภ ทั้งนี้เพราะเหตุว่า ตลอดช่วงเวลาของความตึงเครียดในสังคมไทย ระหว่าง ปี พ.ศ. 2516 ถึง พ.ศ. 2519 ประเทือง เอมเจริญได้รับผลกระทบทางจิตใจจากเหตุการณ์ทางการเมือง และได้สร้างผลงานศิลปะที่ใช้เรื่องราวจากเหตุการณ์ทางสังคมเพื่อสะท้อนความทุกข์ยากของประชาชนและเพื่อแสดงความคิดเห็นในด้านการเมือง ผลงานของประเทืองจึงมักถูกจัดอยู่ในกลุ่ม “ศิลปะเพื่อชีวิต” ภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ความขัดแย้งทางความคิดระหว่างกลุ่มนักวิจารณ์ที่สนับสนุนแนวคิด “ศิลปะเพื่อศิลปะ” กับกลุ่มที่เห็นด้วยกับ “ศิลปะเพื่อชีวิต” ก็ปรากฏชัดเจนขึ้นในวงการวิจารณ์ทัศนศิลป์ จากจุดยืนของ พิชณ สุภ ที่มองสุนทรียภาพในงานศิลปะเป็นเรื่องสำคัญ เขาจึงมักถูกจัดอยู่ในกลุ่มที่สนับสนุน “ศิลปะเพื่อศิลปะ” ดังนั้นการวิจารณ์ผลงานของประเทืองในช่วงเวลาดังกล่าวจึงเป็นสิ่งท้าทายสติปัญญาของนักวิจารณ์ไม่น้อยในการที่จะแสดงให้เห็นว่า กรอบความคิดทางศิลปะใดก็ตามที่ถูกกำหนดขึ้นนั้น หาใช่อุปสรรคในการชื่นชม และการแสดงความคิดเห็นต่องานศิลปะไม่ พิชณ สุภ คงจะตระหนักถึงความขัดแย้งทางความคิดในช่วงเวลานั้นเป็นอย่างดี เขาจึงแสดงความมั่นใจต่อคุณค่าในผลงานของศิลปินที่เขาจะวิจารณ์ไว้สูง ด้วยการเขียนบทความบรรยายถึงความเป็นมาและความยากลำบากในการดำรงชีวิตของประเทืองในฐานะศิลปินเอาไว้หนึ่งสัปดาห์ล่วงหน้าก่อนที่ศิลปินจะนำผลงานออกแสดง และประกาศต่อสาธารณะว่าจะวิจารณ์ผลงานของศิลปินผู้นี้ ทั้งที่ยังไม่ได้เห็นนิทรรศการเลยด้วยซ้ำ³ เมื่อเขาเขียนบทวิจารณ์ “จาก “จันทร์เอยจันทร์เจ้าฯ” ถึงกระท่อมของ ประเทือง เอมเจริญ” เขาก็ยังย้ำถึงความมั่นใจในคุณค่าของผลงานของศิลปินเสียแต่แรก เป็นการแสดงความตั้งใจจริงในการวิจารณ์ และยังแสดงความเชื่อมั่นว่า การวิจารณ์ที่แสดงความคิดเห็นด้วยเหตุผลนั้นจะเป็นประโยชน์ต่อทุกฝ่าย

จากการตั้งข้อบพิวิจารณ์ขึ้นนี้ก็ทำให้เราเห็นเจตนาของผู้วิจารณ์ที่ไม่ได้มุ่งแต่จะประเมินคุณค่าผลงานของศิลปินที่กำลังจัดแสดงอยู่ หากแสดงให้เห็นว่าผู้วิจารณ์ตั้งใจที่จะวิเคราะห์พัฒนาการในงานของศิลปิน เพื่อนำไปสู่ข้อสรุปในตอนท้ายและเพื่อชี้ให้เห็นว่าแนวทางในการ

¹ บทความที่วิจารณ์แนวคิดของ พิชณ สุภ อย่างรุนแรงปรากฏชัดเจนในบทความของ เฉลิมชัย กรับทอง (นามแฝง) “ความคิด พิชณ สุภ นักวิจารณ์แห่งทศวรรษ” โลกศิลปะ ปีที่ 1 ฉบับที่ 3 (เมษายน 2524) : 52-56

² พิชณ สุภ. “แนวทางการพัฒนาศิลปกรรมของประเทือง เอมเจริญ” บ้านและสวน ปีที่ 5 ฉบับที่ 52 (ธันวาคม 2523) : 32

³ ดู พิชณ สุภ. “ประเทือง เอมเจริญ ผู้สร้างศิลปะเพื่อชีวิตตัวจริง” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 24 ฉบับที่ 33 (มิถุนายน 2521) : 30-32

สร้างสรรค์ในลักษณะใดที่ทำให้ศิลปินสามารถสร้างผลงานที่มีคุณค่าสูงขึ้นมาได้ และอะไรที่เป็นข้อด้อยในการสร้างสรรค์ของศิลปินที่ผ่านมา

ผู้วิจารณ์อาศัยข้อมูลเชิงทวิสัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างงานของศิลปินจากการติดตามชมผลงานของศิลปินมาโดยตลอด เขาจึงสามารถวิเคราะห์งานของศิลปินย้อนกลับไปได้ลึกและสามารถให้เหตุผลต่อการวิจารณ์ของเขาได้อย่างหนักแน่น ในบางตอนก็สามารถยกตัวอย่างงานศิลปะของวัฒนธรรมอื่นที่มีแนวเรื่องเดียวกันขึ้นมาเทียบให้เห็นประเด็นของการวิจารณ์ได้อย่างเด่นชัด แม้ พิษณุ ศุภ จะได้ชื่อว่าเป็นนักวิจารณ์ที่สนใจต่อรูปแบบและความงามในงานศิลปะเป็นหลัก แต่จากบทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้แสดงให้เห็นว่า เขาไม่ได้ละเลยความสำคัญของเรื่องราวเนื้อหาในงานศิลปะแต่อย่างใด ทั้งยังตั้งประเด็นการวิจารณ์ตามข้อเท็จจริงที่ว่า ประสบการณ์ในชีวิตของศิลปินเป็นแรงบันดาลใจ และเป็นพลังที่สำคัญในการสร้างสรรค์ ยิ่งกว่านั้น ผู้วิจารณ์ยังย้ำด้วยว่าความสำเร็จในผลงานระยะหลังๆ ของศิลปินส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากการเดินเข้าไปหาประสบการณ์ตรงต่อสิ่งที่ศิลปินต้องการจะถ่ายทอดเพื่อสัมผัสรับเอาความรู้สึก ซึมซับเอาข้อมูลที่เป็นรูปธรรมที่หนักแน่นเพียงพอต่อการสร้างสรรค์

ประเด็นสำคัญของบทวิจารณ์นี้อยู่ที่ข้อเสนอของผู้วิจารณ์ที่ต้องการชี้ให้เห็นปัญหาในการสร้างสรรค์ว่า การรับเอาข้อมูลและความรู้สึกจากประสบการณ์ตรงเพื่อสร้างงานชิ้นนั้น ศิลปินจะต้องกำหนดขอบเขตเนื้อหาและความคิดที่แจ่มชัด และจะต้องเลือกรูปแบบที่เหมาะสมในการแสดงออกด้วย ซึ่งศิลปินก็เดินมาถึงจุดที่แก้ปัญหานั้นได้แล้ว แต่นักวิจารณ์ต้องการจะชี้ให้เห็นชัดเจนลงไปเพื่อช่วยสนับสนุนให้ศิลปินก้าวไปข้างหน้าได้อย่างมั่นใจยิ่งขึ้น และการที่ผู้วิจารณ์ชี้ข้อด้อยในงานช่วงหนึ่งหรือชิ้นหนึ่งของศิลปินนั้น ก็เห็นได้ชัดเจนว่า พิษณุ ศุภ ไม่มีเจตนาที่จะตำหนิเตียนผลงานเหล่านั้นในทางกล่าวร้าย แต่เพื่อแสดงให้เห็นว่าข้อผิดพลาดของศิลปินคืออะไรพร้อมกับเสนอแนะว่าศิลปินเรียนรู้อะไรได้จากข้อผิดพลาดนั้น แม้ว่าการวิจารณ์บางส่วนผู้วิจารณ์อาจเน้นหนักไปในด้านวิเคราะห์รูปแบบในการแสดงออก แต่ข้อเสนอแนะและเหตุผลในการวิจารณ์ก็มีความหนักแน่นและน่ารับฟังอย่างยิ่ง การวิจารณ์เช่นนี้ย่อมเป็นสิ่งที่ยืนยันความตั้งใจของผู้วิจารณ์ที่เชื่อว่า การวิจารณ์จะช่วยชี้ทางให้ศิลปินเห็นปัญหาอันจะเป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์ต่อไป และการวิจารณ์เช่นนี้ย่อมแสดงให้เห็นว่า กรอบความคิดทางศิลปะที่ถูกกำหนดขึ้นจากสำนักใดก็ตาม ไม่ใช่กำแพงทางความคิดที่สามารถจะปิดกั้นพลังทางปัญญาของการวิจารณ์ได้

เป็นที่น่าเสียดายที่บทวิจารณ์ที่สามารถแสดงพลังปัญญาเช่นนี้ ไม่อาจสร้างความเข้าใจต่อคนจำนวนหนึ่งได้ ในช่วงเวลาที่บทวิจารณ์ชิ้นนี้ปรากฏต่อสาธารณะ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะความขัดแย้งทางความคิดในวงการศิลปะในช่วงเวลาดังกล่าวก่อให้เกิดความคิดที่มุ่งเผชิญหน้าสูงเกินกว่าจะรับฟังเหตุผลของการวิจารณ์ที่ชี้ข้อด้อยในลักษณะนี้ได้ แต่จากการค้นข้อมูลของผู้วิเคราะห์พบว่า ศิลปินผู้สร้างสรรค์เองก็รับฟังการวิจารณ์นี้โดยไม่มีปฏิกิริยาใดๆ และยังแน่วแน่ในการสร้างสรรค์งานศิลปะต่อไป ส่วนผู้วิจารณ์ซึ่งได้รับปฏิกิริยาจากผู้อ่านที่ตอบสนองตอบทวิจารณ์ไปในทางลบ ก็ยังคงมีความมั่นใจและตั้งใจที่ตื้ออานของศิลปิน ดังจะเห็นได้จากการที่เขาติดตาม และ

ยังได้เขียนบทวิจารณ์ถึงผลงานของศิลปินผู้นี้ต่อมาอีกหลายครั้ง⁴ ในปัจจุบันที่แนวความคิดทางศิลปะที่ตรงกันข้ามในอดีตดังกล่าวได้คลายความขัดแย้งลงแล้ว จึงเป็นโอกาสดีในการที่จะย้อนกลับมาพิจารณาบทวิจารณ์นี้เสียใหม่ในฐานะที่เป็นตัวอย่างและเป็นบทเรียนแห่งอดีตที่แสดงให้เห็นได้ว่า การวิจารณ์เช่นไรที่เป็นพลังทางปัญญา และเพราะเหตุใดการวิจารณ์ที่เป็นพลังทางปัญญาชิ้นนี้จึงไม่ได้รับการยอมรับ

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

⁴ อ้างแล้ว

บทวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของนาย “อิทธิพล โดย ผศ. อิทธิพล”

อิทธิพล ตั้งโกลก

เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปแล้วว่าศิลปวิจารณ์ซึ่งเป็นตัวกลางระหว่างศิลปินผู้สร้างงานกับประชาชน ผู้ดูงานในบ้านเรายังไม่มีประสิทธิภาพเพียงพอ เรายังขาดแคลนนักวิจารณ์ทัศนศิลป์ในระดับมืออาชีพ ศิลปินยังคงต้องทำหน้าที่เป็นผู้อธิบายงานศิลปะกับสาธารณชน ผมในฐานะที่เป็นศิลปินผู้สร้างงานมายาวนานกว่า 30 ปี ก็ยังประสบปัญหาไม่มีนักวิจารณ์มาศึกษา วิเคราะห์วิจารณ์ผลงานอย่างจริงจัง เข้มข้น และต่อเนื่อง ในการแสดงเดี่ยวครั้งที่ 2 ปี 2543 นี้ ผมจึงต้องพึ่งพาศักยภาพของตัวเองในฐานะที่เป็นอาจารย์และนักวิชาการที่สอนและวิจารณ์ผลงานของนักศึกษา มาตลอดเกือบ 30 ปีด้วยนี้ มาทำหน้าที่วิเคราะห์ผลงานของตนเอง ซึ่งในการทำหน้าที่นี้คงจะมีทั้งข้อดีและข้อด้อย ข้อดีก็คือ ตัวผมเองย่อมมีความรู้ ความเข้าใจในกระบวนการทำงานของตนเองอย่างถ่องแท้และลึกซึ้งเข้าไปถึงระดับความคิดตัวเองย่อมเป็นเรื่องที่ไม่อาจจะหลีกเลี่ยงได้ อย่างไรก็ตามข้อเขียนนี้มีจุดประสงค์มากกว่าการประเมินคุณค่า ยกย่องตัวเอง โดยผมหวังว่า นอกจากบทความนี้จะช่วยให้ผู้ดูงานได้เกิดความรู้ ความเข้าใจ อันจะนำไปสู่การชื่นชมผลงานให้ลึกซึ้งขึ้นแล้ว ในภายภาคหน้าจะมีนักวิจารณ์ที่เป็น “คนกลาง” จริงๆ มาวิจารณ์ผลงานของผมในระดับที่ลุ่มลึกกว่า โดยอาศัยบทความนี้เป็นพื้นฐานต่อไป

อิทธิพลทำงานศิลปะมาเป็นเวลากว่า 30 ปี ซึ่งตลอดระยะเวลาที่เขาได้สร้างผลงานออกมาจำนวนมากมายหลายประเภท หลายเทคนิค และหลายต่อหลายชุด ทั้งภาพพิมพ์ จิตรกรรม และประติมากรรม แต่บทความนี้จะมุ่งวิเคราะห์เฉพาะผลงานจิตรกรรม ในช่วง 3 ปี ที่สร้างขึ้นระหว่างปี 2541-2543 ชุด “สีสันแห่งแสง” นี้ แต่คงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะอ้างอิงถึงผลงานเก่าที่เกี่ยวข้อง ผลงานจิตรกรรมชุดนี้แตกต่างไปจากงานในชุดเดิมๆ อย่างเห็นได้ชัดจากรูปลักษณ์ภายนอก คือ มีลักษณะเป็นรูปธรรมเห็นถึงเรื่องราวได้ชัดเจนขึ้น ถ้าสำรวจย้อนหลังผลงานทั้งหมดของเขาก็จะเห็นได้ว่า ผลงานส่วนใหญ่เกือบทั้งหมดเป็นนามธรรมมีเพียงผลงานบางชุด เช่น ภาพพิมพ์แกะไม้ ชุดที่ได้รับรางวัลเหรียญทองครั้งแรกจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินั้น มีลักษณะกึ่งนามธรรมที่ผู้ดูมองเห็นเรื่องราวของประตู หน้าต่าง และผนังเก่าๆ และผลงานจิตรกรรมฝาผนังขนาดใหญ่ที่เป็นเรื่องราวของ น้ำ และไฟ ที่ธนาคารไทยพาณิชย์สำนักงานใหญ่ ก็มีลักษณะกึ่งนามธรรมที่เห็นถึงเรื่องราวคู่ตรงกันข้ามของน้ำ และไฟ ถึงแม้รูปแบบของผลงานมีลักษณะเป็นรูปสัญลักษณ์มากกว่าเหมือนจริง และมีเพียงผลงานภาพพิมพ์ ชุดเดียวไม่กี่ชิ้น คือ ชุดประตูเหล็ก และประตูไม้ของห้องแถวเก่าๆ ที่ทำขึ้นในช่วงปี 2523 เท่านั้นที่มีรูปแบบเหมือนจริง

ทำไมอิทธิพลต้องทำงานในแบบนามธรรม? จึงเป็นคำถามที่น่าจะนำมาพิจารณาดังแต่ตอนต้นนี้ เพื่อนๆ ในรุ่นเดียวกันหรือรุ่นที่เรียนอยู่ใกล้เคียงกันจะทราบดีว่า อิทธิพลมีทักษะฝีมือเชิงช่างสูงที่เห็นได้ชัดทั้งในงานจิตรกรรม และประติมากรรมแบบเหมือนจริง ถึงขนาดที่เพื่อนอาจารย์คนหนึ่งเคยพูดว่า “อิทธิพลเลือกทำศิลปะผิดแนว ไม่ตรงกับความถนัดของตัวเอง ถ้าเขาทำงานในแนวเหมือนจริงจะพบความสำเร็จยิ่งกว่านี้” ในการเลือกทำงานแบบนามธรรมจึงไม่ใช่

การหลีกเลี่ยงเพราะความไม่ถนัด และไม่ใช้การทำตามกระแสนิยมในยุคนั้นเพียงเพื่อให้ดูเป็นผลงาน “สมัยใหม่” เพราะความคงเส้นคงวาของผลงานตลอด 30 ปีเป็นประจักษ์พยาน แต่อิทธิพลทำงานแบบนามธรรมก็เพื่อแสดงออกถึงประสบการณ์ทางใจที่ได้รับโดยตรงต่อสังคมแห่งธรรมชาติอันเป็นโลกอัตวิสัยแห่ง “นาม” มากกว่าการแสดงออกถึงประสบการณ์ทางกายอันเป็นโลกของวัตถุแห่ง “รูป” และการที่เขาเลือกทำงานในแนวนี้อีกมิใช่เพียงเพื่อให้ก้าวล่วงพ้นจากระเบียบกฎเกณฑ์ความถูกต้อง หรือเหมือนจริงของธรรมชาติเพื่อให้มี “อิสระ” ในการสร้างสรรค์เท่านั้น แต่เป็นไปตามความเชื่อมั่น “ศรัทธา” ว่างานนามธรรมเป็นวิถีที่จะนำไปสู่การแสดงออกถึง “ประสบการณ์ทางสุนทริยภาพแห่งสังคมของจักรวาล” เลยทีเดียว

อันที่จริงงานศิลปะที่เป็นการแสดงออกถึงสภาวะแห่ง “นาม” สำหรับศิลปินตะวันออกนั้นมาตั้งแต่บรรพกาลแล้ว ดังที่กล่าวไว้ในคัมภีร์เต๋าของจีน “เหนือสิ่งอื่นใด การวาดภาพมิใช่ ‘การลอกเลียนแบบ’ จากธรรมชาติ ‘ความเหมือน’ มิใช่สิ่งสำคัญของการวาดภาพ การสร้างสรรคื้นคือความจริง เมื่อศิลปินที่แท้วาดรูปต้นไม้ รูปปรากฏของต้นไม้มิได้อาศัย ‘ความเหมือน’ หากคือการถ่ายทอด ‘วิญญาณ’ ของต้นไม้ที่ลงในภาพ ต้นไม้นั้นจึงเป็นต้นไม้จริงเป็นต้นไม้ที่มีชีวิต ต้นไม้นั้นมิได้เป็นเพียงกระดาศที่เปื้อนสีหมึก”¹ คำกล่าวนี้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า งานศิลปะนั้นเป็นการแสดงออกถึง “ความเป็นจริง” ที่ศิลปินได้รับประสบการณ์ทางใจโดยตรงจากธรรมชาติ มิใช่การแสดงออกถึง “ความเหมือนจริง” ที่เป็นเพียงการเลียนแบบแค่ผิวภายนอกตามที่ตาเห็นเท่านั้น

ความเป็นนามธรรมในจิตรกรรมชุดนี้ของอิทธิพลเห็นได้ชัดเจนว่าเป็นจุดมุ่งหมายในการแสดงออก เพราะถึงแม้ผู้ดูจะเห็นถึงรูปธรรมของเรื่องราวธรรมชาติที่เป็นต้นไม้ ใบไม้ และน้ำ แต่อิทธิพลได้ใช้วิธีการอันหลากหลายในการเลือกสรร จัดแปลง จัด และลดทอนสิ่งที่ไม่ใช่สาระสำคัญออก คือการเลือกสรรเฉพาะรูปทรงของต้นไม้ ใบไม้ ดอกไม้เพียงบางชนิด และเน้นขยายเพียงบางส่วนให้มีขนาดใหญ่กว่าจริงหลายเท่า การตัดและลดทอนรายละเอียดต่างๆ ภายในรูปทรงลงให้เหลือเพียงความแบนและเรียบง่าย ผู้ดูจะเห็นเพียงเงาดำของรูปร่างภายนอกในลักษณะ “การมอญย้อนแสง” เท่านั้น ทั้งนี้เพื่อบ่งบอกความหมายอย่างง่าย ตรง และชัดเจนที่สุด ถึงสาระสำคัญในผลงานคือเรื่องของ “แสง” แต่การแสดงให้เห็นประจักษ์ถึงเรื่องของแสงได้ก็ต้องมีคู่ตรงกันข้ามคือ รูปทรงที่มีลักษณะเป็นเงาดำ (silhouette) เป็นตัวเปรียบเทียบ เช่นเดียวกับ “รูปทรง” ที่ต้องปรากฏคู่อยู่กับ “พื้นที่ว่าง” เสมอ จะดำรงอยู่โดยตนเองโดดๆไม่ได้ การอาศัยคู่ของสิ่งตรงข้ามมาเป็นเนื้อหาสาระในงานศิลปะนั้นเป็นแนวความคิดหลักของอิทธิพลมาตั้งแต่แรกเริ่ม แต่งานในแต่ละชุดจะมีคู่ตรงกันข้ามที่แตกต่างกันไป เช่น ระเบียบกฎเกณฑ์กับอิสระ ความนิ่งกับความเคลื่อนไหว แสงกับเงา เป็นต้น คู่ตรงกันข้ามนี้เป็นสัมพันธ์ภาพที่ต้องปรากฏเคียงคู่กัน เปรียบเทียบกัน หรือเป็นสองด้านของสัจธรรมอันเดียวกัน และเป็นสัจธรรมที่ศาสนาตะวันออกค้นพบมาตั้งแต่บรรพกาล ดังคำกล่าวของลามะโควินทะว่า “สัมพันธ์ภาพของรูปและความว่าง มิใช่สัมพันธ์ภาพของสิ่งที่ตรงกันข้าม แต่มันเป็นเพียงสองด้านของความจริงอันเดียวกัน ซึ่งดำรงอยู่ร่วมกัน

¹ วิถีแห่งเต๋า, พจนา แปล, หน้า 242.

และดำเนินไปด้วยกันอย่างต่อเนื่อง”² หรือในคำภีร์ของเต๋ากล่าวไว้ว่า “ความสงบนิ่งในความสงบ นิ่งมิใช่ความสงบนิ่งที่แท้จริง แต่เมื่อมีความสงบนิ่งในท่ามกลางความเคลื่อนไหวเท่านั้น ท่วงทำนองแห่งจิตวิญญาณจึงปรากฏทั้งในสวรรค์และบนโลกพิภพ”³

“แสง” มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการดำรงอยู่ของสรรพสิ่งบนโลก แสงทำให้เรามองเห็น โลกถ้าปราศจากแสงโลกก็จะมืดมิดและหนาวเย็น แสงเป็นพลังงานบริสุทธิ์ที่ให้ความอบอุ่นให้ ความร้อน ก่อให้เกิดชีวิต เติบโต ดำรงอยู่ เคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลงเป็นกลางวัน-กลางคืน เป็นฤดูกาล เป็นเดือน เป็นปี เป็นวัฏจักรที่หมุนเวียนแปรเปลี่ยน ไม่หยุดนิ่งอย่างเป็นนิรันดร์

“แสง” ในทางศิลปะเป็นทัศนธาตุพื้นฐานที่เป็นปัจจัยหลัก แสงก่อให้เกิดน้ำหนักอ่อนแก่ สุนทรียภาพแห่งแสงและเงาหรือน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นปัจจัยหลักในงานทัศนศิลป์ทุกประเภท ในทางสัญลักษณ์ “แสง” ถูกใช้แทนความหมายของสิ่งที่ดีงามทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็นแสงเทียน แสง ไฟ แสงจากหลอดไฟฟ้า และแสงจากดวงอาทิตย์ ล้วนแล้วแต่เป็นสัญลักษณ์สากลที่หมายถึง ความหวัง ความเจริญรุ่งเรืองพุทธิปัญญา หรือทางออกแห่งปัญหาและอุปสรรคต่างๆ เสมอตลอดมา

ในงานจิตรกรรมของอิทธิพล ชุดนี้ “แสง” เป็นสัญลักษณ์แห่งพลังงานธรรมชาติบริสุทธิ์ที่ ก่อให้เกิดชีวิต เติบโต เปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวอย่างมีชีวิตชีวา และอย่างทรงพลัง ในขณะเดียวกัน “แสง” ในงานชุดนี้ยังเป็นการแสดงออกแห่งสภาวะอารมณ์ และความรู้สึกทางจิตใจของเขาไป พร้อมๆ กันด้วย ดังนั้น “แสง” ซึ่งปรกติกก็เหมือนกับ “พื้นที่ว่าง” ที่ไม่ได้แสดงตัวเองอย่างโดดเด่น แต่มีบทบาทเป็นตัวประกอบ จึงถูกอิทธิพลกลับบทบาทให้มาแสดงตัวเองอย่างเด่นชัด กลายเป็น ตัวเอกที่แสดงพลังแห่งชีวิต เคลื่อนไหว เลื่อนไหล เปลี่ยนแปลงไม่หยุดนิ่ง มิใช่ตัวประกอบในผลงานอีกต่อไป ในทางกลับกันรูปทรงที่เป็นเงาดำของต้นไม้ ใบไม้และน้ำ กลับถูกกลดบทบาทลงให้ แบนเรียบ และนิ่งสงบ มิใช่ตัวแสดงเอกอย่างเช่นในงานตามปกติ ลายแถบเส้นขนานของแสงที่ อิทธิพลสร้างขึ้นโดยใช้เครื่องมือเฉพาะคล้ายหวีนี้ เคลื่อนไหว เลื่อนไหล เป็นเสมือนหนึ่งสายแห่ง พลังงานเคลื่อนตัวอย่างเป็นจังหวะรายรำ ซอกซอนไปทั่วทุกอณูของสรรพสิ่ง แสดงให้เห็นถึงความประสานสัมพันธ์กันของทั้งสองสิ่งระหว่างแสงกับรูปทรงอย่างไม้อาจจะแยกออกจากกันได้ ดำรงอยู่ร่วมกันและดำเนินไปด้วยกันอย่างต่อเนื่องและไม่สิ้นสุด

การแสดงออกซึ่งประสบการณ์แห่งสัจจะโดยใช้ “ภาษาเฉพาะ” แห่งจิตรกรรมของอิทธิพล นั้น นอกจากการใช้รูปทรงจากธรรมชาติที่เป็นเงาดำคู่เคียงกับลายแถบเส้นขนาน อันเป็นสีเส้น แห่งแสงที่สะท้อนถึง “กาลเวลา” และ “การแปรเปลี่ยน” ไม่หยุดนิ่งของสรรพสิ่งแล้ว ในผลงานส่วนใหญ่จากอดีตจนถึงปัจจุบันของอิทธิพล ยังมีองค์ประกอบที่สำคัญปรากฏร่วมอยู่ด้วยเสมอ คือเส้น และรูปทรงเรขาคณิต ซึ่งในผลงานชุดนี้มีเส้นตรงขนานเป็นระเบียบซ้อนอยู่ในอีกมิติหนึ่งปรากฏให้เห็นได้ชัดเจนบ้าง ไม่ชัดเจนบ้าง สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นระเบียบกฎเกณฑ์ของธรรมชาติ เช่น กลางวัน กลางคืน ฤดูกาลต่างๆ ไปจนถึงระบบของสุริยจักรวาล นอกจากนี้ยังเป็นการแสดงให้เห็น ถึงคู่ตรงกันข้ามที่นำมาเปรียบเทียบ ย้ำให้เห็นถึงสาระสำคัญในงานคู่อื่นๆ อีกก็คือ ความเป็น

² เต๋าแห่งฟิสิกส์, ฟรีดจอฟ คาปรา เขียน, วเนช แปล, หน้า 188

³ เรื่องเดียวกัน, หน้า 170

ระียบกับความอิสระ ความสงบนิ่งกับความเคลื่อนไหว และความเรียบง่ายกับความยุ่งเหยิงซับซ้อน

ดังได้กล่าวมาแล้วว่าจิตรกรรมชุดนี้ของอิทธิพลเป็นการแสดงถึงประสบการณ์แห่ง "สัจจะ" ที่ได้รับโดยตรงจากธรรมชาติ โดยใช้ "ภาษาเฉพาะ" ของจิตรกรรม ดังนั้น จิตรกรรมจึงเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึง "สัจธรรม" ที่เขาได้เข้าถึง แต่การเข้าถึง "สัจจะ" นี้ เกิดจากญาณทัศน์ (intuitive) อันเป็นความรู้ที่ผุดขึ้นในใจเอง มิใช่ความรู้ที่เกิดจากการคิดในแนวเหตุผล (rational) เขาจึงไม่อาจใช้คำพูดอธิบายได้ แต่การที่เขาเป็นศิลปินที่มีทักษะ การถ่ายทอด "สัจจะ" จึงเป็นการใช้ภาษาของจิตรกรรมสื่อสารโดยตรงจากคนสู่คน จากหัวใจสู่หัวใจ ภาษาของจิตรกรรมนี้ก็คือ เส้น สี น้ำหนัก พื้นผิว รูปทรง และพื้นที่ว่าง ภาษาเฉพาะนี้เป็นภาษาแห่ง "ความงาม" เป็นภาษาแห่งใจและเป็นภาษาแห่งจิตวิญญาณที่ลึกล้ำ ดังนั้นการสร้างสรรคจิตรกรรมชุดนี้จึงเป็นการเข้าถึงสัจจะแห่งธรรมชาติ และสัจจะแห่งจิตรกรรมไปพร้อมๆ กัน

อย่างไรก็ตาม การใช้ภาษาของจิตรกรรมให้สัมฤทธิ์ผลสื่อสารระหว่างใจถึงใจได้นั้น ต้องอาศัยเทคนิค วิธีการที่มีความประสานสอดคล้องกับรูปแบบและเนื้อหาของงานอย่างเป็นเอกภาพ เทคนิคของอิทธิพลชุดนี้ เป็นเทคนิคที่ค้นคิดทดลอง และพัฒนามาจากพื้นฐานของการเรียนฝึกฝนและทำงานภาพพิมพ์มาก่อน เทคนิคนี้เป็นเทคนิคเฉพาะที่ผสมผสานวิธีการทางจิตรกรรมและภาพพิมพ์เข้าด้วยกัน คือใช้ทั้งวิธีระบายสีน้ำมันหลายๆ สีบนกระดาษที่มีผิวเรียบและมันวาว แล้วใช้ลูกกลิ้งกลิ้งสีน้ำเงินเข้มทึบลงไปจนดำเรียบทั่วทั้งแผ่น หลังจากนั้นอิทธิพลจึงใช้เครื่องมือเฉพาะที่มีลักษณะเป็นซี่ๆ คล้ายหวีชุดเอาสีน้ำเงินเข้มชั้นบนนั้นออกไปทำให้สีหลากสีที่อยู่ในชั้นถัดไปปรากฏให้เห็นขึ้นมาได้ และเว้นเฉพาะบริเวณที่เป็นรูปทรงเงาดำให้คงไว้ กระบวนการกลับค่าที่เริ่มจากดำกลับไปหาขาวหรือเริ่มจากมืดกลับไปหาสว่างนี้ย่อมเหมือนกับแสงที่ส่องสว่างขับไล่ความมืดของรัตติกาล เมื่อแสงส่องกระทบสิ่งใดรูปทรงของสิ่งนั้นก็ปรากฏขึ้นมา และด้วยวิธีการเฉพาะเช่นนี้รูปแบบของงานก็เกิดลักษณะเฉพาะไม่เหมือนใคร มีเอกลักษณ์ของตัวเองไปด้วย เอกภาพของงานก็เกิดขึ้นจากความเป็นเหตุเป็นผลสัมพันธ์กันทั้งเนื้อหา รูปแบบ และเทคนิค

การสร้างภาพโดยการชุดสีจากมืดกลับไปหาสว่างนี้ต้องเป็นไปอย่างรวดเร็ว ฉับพลัน และปราศจากความลังเล เพราะอิทธิพลต้องใช้เครื่องมือชุดลงไปในขณะที่สียังเปียก ย่อมไม่สามารถจะร่างภาพใดๆ ไว้ก่อนได้ และต้องกระทำอย่างรวดเร็วก่อนสีแห้ง การใช้กรรมวิธีที่ "ฉับพลัน" นี้เองที่ทำให้เขาต้องมีสมาธิอย่างเข้มข้น จดจ่อ และต่อเนื่อง มือ ตา ใจ สี รวมทั้งเครื่องมือและกระดาษรวมตัวเป็นหนึ่งเดียวในช่วงขณะเวลาที่ทำงานอยู่นั้น ย่อมส่งผลให้การแสดงออกเป็นไปอย่างบริสุทธิ์ปราศจากการติดขัด การปรุงแต่งใดๆ และตรงออกมาจากใจ

การทำงานจิตรกรรมในเรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาตินี้ เป็นเหมือนการย้อนกลับไปสู่รากฐานของสรรพสิ่งโดยเฉพาะในกรณีของอิทธิพล เพราะผลงานในอดีตของเขาที่ผ่านมาเกือบทั้งหมดเป็นเรื่องราวของเมือง เรื่องราวของวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่น ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ ภาพพิมพ์โลหะ ร่องลึก และจิตรกรรม ในชุด "ผนัง" ชุด "เมือง" หรือ ชุด "ชิ้นส่วน" ทั้งนี้ก็คงด้วยเหตุผลที่

ตรงไปตรงมาและชัดเจนว่าเขาเป็นคนเวิ้ง เกิดเจ็บไต และอาศัยอยู่ในกรุงเทพฯ มาโดยตลอด การทำงานศิลปะย่อมมาจากประสบการณ์ชีวิตและสิ่งแวดล้อมโดยตรง ผลงานในยุคแรกๆ นั้นจึงเป็นผลงานที่สะท้อนให้เห็นถึงประสบการณ์ชีวิตในเวิ้งที่เขาได้เข้าถึง ถึงแม้จะมีผลงานภาพพิมพ์หินในยุคเดียวกันนี้ เป็นชุด "ต้นไม้" ที่เป็นเรื่องของธรรมชาติโดยตรง แต่ก็ยังเป็นเรื่อง "ต้นไม้ในเวิ้ง" ที่ถูกมนุษย์จัดแต่ง ควบคุม บังคับจนขาดอิสระในภาวะเจ็บไต ผลงานทั้งภาพพิมพ์และจิตรกรรม ตั้งแต่ยุคแนวการระบอบปี 2513-2531 จึงเป็นเรื่องราวของ "เวิ้ง" ทั้งหมด จนถึงปลายปี 2531 จึงมาถึงจุดเปลี่ยนที่สำคัญช่วงหนึ่งให้เห็นเด่นชัดจากจิตรกรรมชุด "หินส่วน" การเปลี่ยนครั้งนี้เป็นการเปลี่ยนทั้งเรื่องราว เนื้อหา รูปแบบ และเทคนิคใหม่ทั้งหมด โดยมีจุดเริ่มต้นจากความบังเอิญที่เขาได้ยืมจากเวิ้งราวของสิ่งแวดล้อมทางวัดยุมาสู่สิ่งแวดล้อมทางศิลปะวัฒนธรรม นั่นคือการเข้าไปเห็น "วัด" ในจังหวัดเชียงใหม่ การไปเห็นวัดในเชียงใหม่นี้ ไม่ใช่เรื่องแปลกสำหรับศิลปิน เพราะเขาเคยเป็นเณรเชียงใหม่ เขาก็มีโอกาสได้ไปเชียงใหม่บ่อยครั้งตั้งแต่เด็กจนโต แต่การเห็นในครั้งนั้นเป็นการเห็นในจังหวัดที่สอดคล้องพอเหมาะพอดีทั้งภาษาและเทศะ คือวุฒิภาวะทางศิลปะของเขาในขณะนั้นเชื่อมโยงกับสถานที่ คือ วัดๆ นั้นทำให้ศิลปินเกิดประกายแห่งความคิดในการสร้างสรรค์งานชุดใหม่ที่เขาได้

จุดเปลี่ยนที่สำคัญเมื่อต้นปี 2541 เกิดขึ้นอีกครั้งหนึ่งจากการทำกิจวัตรประจำวันธรรมดาสามัญในบ้านที่แวดล้อมไปด้วยต้นไม้ใบหญ้าชนิดที่งดงาม จุดเริ่มต้นเกิดจากการพักผ่อนนั่งมองต้นไม้ ใบไม้ และน้ำ ดังที่ได้ยกมาไว้แล้ว เพื่อหาอาจารย์จ้างเสกภาพแทนหนึ่งได้ยกสาวหมอกสั้วว่า "แต่แล้วก็หันเหเข้าวัด และหันเหเข้าหาธรรมชาติ" หนึ่งจากที่ได้ดูสไลด์ผลงานของศิลปินย้อนหลัง คงเป็นแสงธรรมที่เป็นความจริงแล้วที่เดียว มันจึงจริงแล้วเมื่อพิจารณาบทบทวนย้อนหลังกลับไป จอมเปลี่ยนแปลงในขณะนั้นและช่วงนั้นชุดใหม่ ส่วนใหญ่เกิดจาก "ความเป็นไปเอง" ของยูเนสโกไหม บอกว่า เกิดจากการคิดในเชิงเหตุผล หรืออาจจะกล่าวไปเสียอีกหนึ่งก็ได้ว่า ความรู้และความคิดใหม่ๆ ที่เกิดขึ้นเองจากการปฏิบัติงานอย่างจดจ่อและต่อเนื่อง "จนเห็นเอง คิดได้เอง" มากกว่าเกิดจากการอ่านตำราทางทฤษฎี ดังนั้นการยกย่องเข้าไปหาศิลปะวัฒนธรรมเดิมและการยกย่องเข้าไปหาธรรมชาติ จึงเป็นการยกย่องเข้าไปสู่ "วัฒนธรรมตะวันตกสามัญ วัฒนธรรมเรขาคณิต และรากฐานดั้งเดิม" ของมนุษย์อันเป็นสภาวะจิตใจของศิลปินเอง วันเอกราช ตั้งแต่การพบภาพนั้นเอง

ที่มา: ศิลปิน ตั้งใจแนบ "บทวิเคราะห์ ะห์ผลงานจิตรกรรมของนายศิลปิน โดย ผ.ศ.ศิลปิน."
 ศูนย์ตรวจประเมินการแสดงงานนิทรรศการสีน้ำแห่งแสง (11 พฤษภาคม - 12 มิถุนายน 2543) สุพรรณภูมิแกลอรี่ ; กรุงเทพฯ. ไม่ปรากฏเลขหน้า.

บทวิเคราะห์

โดยทั่วไป อิทธิพล ตั้งโณลกไม่เป็นที่รู้จักในฐานะนักวิจารณ์ศิลปะ แม้เขาจะมีงานเขียนบทความและบทวิจารณ์อยู่บ้างก็ตาม แต่ผลงานการเขียนที่มีอยู่ไม่มากนักของอิทธิพล ล้วนแต่มีความน่าสนใจต่อวงการทัศนศิลป์และวงการวิจารณ์ ทั้งนี้เพราะเขาสามารถแสดงทัศนะได้อย่างหนักแน่น อันเป็นผลมาจากประสบการณ์การสอนที่ต้องวิจารณ์ผลงานของนักศึกษาที่มาเกือบ 30 ปี และนอกจากการสอนที่คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากรแล้ว อิทธิพลยังเป็นศิลปินที่มีผลงานสร้างสรรค์ควบคู่ไปอย่างต่อเนื่อง จนผลงานของเขาได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางทั้งในประเทศและต่างประเทศ อิทธิพลจึงได้รับความเชื่อถือสูงในวงการทัศนศิลป์ นอกจากนี้เขายังสนใจต่อการวิจารณ์ศิลปะและติดตามความเปลี่ยนแปลงในวงการวิจารณ์อยู่ตลอดเวลา ข้อเขียนของอิทธิพลจึงเป็นการถ่ายทอดประสบการณ์ที่มีคุณค่าต่อการศึกษา โดยเฉพาะในด้านการอธิบายวิเคราะห์รูปแบบและโครงสร้างองค์ประกอบศิลป์ของผลงาน ตลอดจนเทคนิควิธีการที่ศิลปินสร้างสรรค์นั้น เป็นสิ่งที่เห็นได้ชัดเจนในข้อเขียนของเขา นับได้ว่าในฐานะของนักเขียนและนักวิจารณ์แล้ว อิทธิพลมีส่วนช่วยผู้อ่านและผู้ชมให้เข้าใจถึงผลงานของศิลปินได้เป็นอย่างดี¹ ในส่วนของการแสดงทัศนะต่อการวิจารณ์ อิทธิพลก็สามารถชี้ให้เห็นถึงปัจจัยและปัญหาหลายประการที่เป็นอุปสรรคต่อการพัฒนางานวิจารณ์ทัศนศิลป์ได้อย่างชัดเจน² บทวิจารณ์ของเขาที่คัดมาบรรจุอยู่ในสรณิพนธ์นี้ ในตอนต้นของบทวิจารณ์ก็สะท้อนให้เห็นปัญหาของวงการวิจารณ์ที่มีผลกระทบต่องานของเขาโดยตรงในฐานะที่เขาเป็นศิลปิน ดังที่เขาระบุว่า วงการวิจารณ์นั้นขาดแคลนนักวิจารณ์ทัศนศิลป์ในระดับมืออาชีพ ดังนั้นศิลปินจึงยังคงต้องทำหน้าที่เป็นผู้อธิบายงานศิลปะกับสาธารณชน

การขาดแคลนนักวิจารณ์ที่สนใจศึกษาวิเคราะห์ผลงานของศิลปินที่มีพัฒนาการ และมีความแน่วแน่ในทิศทางของตัวเอง จนศิลปินต้องออกมาประกาศเรียกร้องและชวนเชิญให้นักวิจารณ์หันมาวิจารณ์ผลงานของเขาเช่นนี้ แม้จะสะท้อนให้เห็นความอ่อนแอของวงการวิจารณ์ที่ขาดนักวิจารณ์ที่ทำงานอย่างจริงจังก็ตาม แต่การพิจารณาถึงความอ่อนแอของวงการวิจารณ์ทัศนศิลป์จากกรณีนี้ก็ควรคำนึงถึงวัฒนธรรมของสังคมไทยด้วย ความอาวุโส วุฒิภาวะ และความเชื่อถือว่าวงการทัศนศิลป์มีต่ออิทธิพลก็อาจเป็นอุปสรรคอีกประการหนึ่งที่ทำให้ไม่มีนักวิจารณ์ออกมาแสดงทัศนะต่อผลงานของเขา ในแง่นี้ อิทธิพลเองก็เคยแสดงความคิดเห็นไว้ในบทความตอนหนึ่งว่า "...วัฒนธรรมในการวิจารณ์เองยังอยู่ในระดับเริ่มต้น คนไทยยังไม่คุ้นเคย และไม่ถนัดต่อการแสดงความคิดเห็นอย่างเปิดเผยตรงไปตรงมา ผู้น้อยจะไม่กล้าโต้แย้งผู้ใหญ่... โดยเฉพาะในวง

¹ บทความ "จิตรกรรมนามธรรม เมื่อปลายศตวรรษที่ 20." สหกิจศิลปกรรมของอาจารย์คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ครั้งที่ 16, 2542: 78-83.

² บทความ "แนวคิดและหลักการวิจารณ์ทัศนศิลป์." เนชั่นสุดสัปดาห์ ปีที่ 8 ฉบับ 407 (10 - 19 มีนาคม 2543): 68-69. และปีที่ 8 ฉบับที่ 407 (20 - 26 มีนาคม 2543): 52-53.

การศิลปะที่ยังเล็กและแคบ ศิลปินรู้จักกันหมด รวมทั้งผู้เขียนวิจารณ์ ความเป็นเพื่อนฝูง รุ่นพี่รุ่นน้อง หรืออาจารย์กับลูกศิษย์ การวิจารณ์ที่ผ่านมาจึงมักจะไม่ทำถึงขั้นประเมินคุณค่าจริงจัง หรือถ้าจะประเมินก็มักจะกล่าวเพียงด้านบวกด้านเดียว...” ดังนั้นการที่นักวิจารณ์ขาดความสนใจที่จะวิจารณ์ผลงานของอิทธิพล เหตุผลประการหนึ่งอาจมาจากวัฒนธรรมของการวิจารณ์ในสังคมไทยนั่นเอง ในเรื่องของวัฒนธรรมการวิจารณ์ของไทยที่มักจะเลี่ยงการวิจารณ์ผลงานของผู้มีอาวุโสหรือเลี่ยงที่จะวิจารณ์ในด้านลบ ซึ่งเป็นอุปสรรคต่อการพัฒนางานการวิจารณ์นั้นจากการสัมภาษณ์นักวิจารณ์ นักวิชาการศิลปะ หลายท่านก็ให้ความเห็นที่ตรงกันนี้ (ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ของผู้วิจัย ระหว่างปี พ.ศ. 2542-2543)

แม้การเรียกร้องต่อการวิจารณ์ของอิทธิพลในฐานะของศิลปินที่ถึงกับต้องใช้ความสามารถในการวิจารณ์ของเขามาวิเคราะห์ผลงานของตัวเอง จะเป็นสิ่งที่ต่างไปจากขนบของการวิจารณ์อยู่บ้างก็ตาม แต่ด้วยความเข้าใจในหน้าที่และความสำคัญของการวิจารณ์ ทำให้อิทธิพลเห็นความเป็นไปได้และเห็นข้อจำกัดของการเขียนบทวิจารณ์ในลักษณะนี้ จากความตอนต้นที่ปรากฏในบทวิจารณ์ที่คัดมานี้ อิทธิพลระบุไว้อย่างชัดเจนว่า เขาย่อมไม่อาจทำตัว “ให้เป็นอื่น” ได้อย่างสมบูรณ์ ดังนั้นเขาจึงไม่อาจวิจารณ์ผลงานของตัวเองไปจนถึงขั้นประเมินคุณค่าได้ ถึงแม้เขาจะไม่สามารถไปจนถึงสุดทางของการวิจารณ์ในข้อเขียนชิ้นนี้ได้ก็ตาม แต่อิทธิพลก็สามารถนำบทบาทสำคัญประการหนึ่งของการวิจารณ์ ในด้านที่ให้ประโยชน์ทางการศึกษาต่อสาธารณชนมาใช้ให้เกิดความเป็นไปได้ในงานเขียนชิ้นนี้ ดังที่เขาเขียนไว้ว่า เขาไม่มีจุดประสงค์ที่จะประเมินคุณค่าเพื่อยกย่องผลงานของตัวเอง แต่มุ่งที่จะวิเคราะห์เพื่อให้ผู้อ่านได้ความรู้และเกิดความเข้าใจ และเพื่อเปิดทางแก่นักวิจารณ์ที่จะวิเคราะห์วิจารณ์ผลงานของเขาในโอกาสข้างหน้าให้ลึกซึ้งกว่าที่ตัวเขาเองจะสามารถทำได้ บทวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของอิทธิพลโดยอิทธิพลชิ้นนี้ จึงจัดว่าเป็นการวิจารณ์ตัวเองของศิลปินที่มีคุณค่าแก่การศึกษา และยังรักษาวัฒนธรรมของการวิจารณ์ไว้ได้อย่างเหมาะสม

คำอธิบายผลงานโดยตัวศิลปินเองในลักษณะของข้อเขียนที่ยกมานี้ เป็นสิ่งที่พบได้ไม่บ่อยนัก โดยทั่วไป เรามักจะพบบทสัมภาษณ์ ถ้อยแถลงถึงแนวคิด หรือบันทึกส่วนตัวของศิลปินที่สะท้อนให้เห็นตัวตนและโลกทัศน์ของศิลปินในแต่ละเรื่อง ซึ่งผู้ศึกษาต้องนำข้อมูลเหล่านั้นมาประกอบการวิเคราะห์ในหลายๆด้าน แต่บทวิเคราะห์ของอิทธิพลชิ้นนี้ ไม่ใช่เพียงการให้ข้อมูลหรือการแสดงความเห็นอย่างกว้างๆถึงแนวทางในการสร้างงานศิลปะเท่านั้น แต่เป็นการวิเคราะห์ถึงผลงานศิลปะที่สะท้อนตัวตนของศิลปินในระดับที่ลึกลงไปถึงปรัชญาของการมองโลกและการดำเนินชีวิต “นามธรรม” ที่เป็นแก่นของความคิดในการสร้างสรรค์ที่เขาอธิบายจะมีความหมายที่กว้างออกไปไกลกว่าจะเป็นแค่แนวความคิด หรือรูปแบบของการแสดงออกทางศิลปะเท่านั้น ด้วยถ้อยคำที่เรียบง่ายเป็นเหตุเป็นผล และปรัชญาตะวันออกที่เขายกขึ้นมาช่วยขยายความ เผยให้เห็นความเชื่อมต่อกันระหว่างศรัทธาในแนวทางของการสร้างสรรค์กับปรัชญาชีวิตที่เขายึดถือ จนทั้งสองสิ่งกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ข้อความที่ใช้ภาษาง่ายๆ แต่ให้ความหมายที่กระจ่าง

³ อ้างแล้ว - แนวคิดและหลักการวิจารณ์ทัศนศิลป์ : 2543

ชัดทำให้คนทั่วไปสามารถเข้าใจได้ว่า นามธรรมที่เขากล่าวถึงไม่ใช่สิ่งไกลตัว แต่เป็นสิ่งที่ทุกคนสัมผัสรับรู้ได้ และถึงแม้เขาจะยืนยันว่า ในฐานะของศิลปิน "สัจจะ" ที่เขาเห็น เป็นความรู้ที่เขาถ่ายทอดได้ด้วย "ภาษาเฉพาะ" หรือภาษาของจิตรกรรมเท่านั้น แต่เมื่อเขากล่าวถึงผลงานเหล่านั้น เขาก็สามารถอธิบายได้อย่างมั่นใจ จนผู้อ่านเข้าใจถึงแก่นความคิด และเกิดความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์อย่างกระจ่างชัด ด้วยการชี้ให้เห็นถึงหลักขององค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ซึ่งสะท้อนความจริงตามธรรมชาติที่ "นาม" ปรากฏอยู่ใน "รูป" และรูป ประสานสอดคล้องกัน ชัดแย้งกัน หรืออยู่ร่วมกัน และผันแปรไปตามวัฏจักรที่เป็นกฎของธรรมชาติ ส่วนในด้านเทคนิคทางจิตรกรรมที่เขาค้นคว้าจนมีลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งปรกติเป็นเรื่องที่ซับซ้อนสำหรับคนทั่วไปที่ไม่มีความรู้ทางทัศนศิลป์มาก่อน อิทธิพลก็อธิบายถึงขั้นตอนวิธีการสร้างที่โยงเข้ากับภาวะของจิต และปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่เผยให้เห็นความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของแนวคิด จิตใจ และผลของการกระทำ ซึ่งเป็นสัจธรรมที่ผู้อ่านเห็นจริงได้ การนำเอาประสบการณ์ทางโลกมาอธิบายต่อประสบการณ์ทางทัศนศิลป์ได้อย่างละเอียดอ่อนเช่นนี้ ย่อมแสดงให้เห็นถึงระดับของความมั่นคงทางจิตใจและความเข้าใจต่อความจริงของโลก จนอาจกล่าวได้ว่า ข้อเขียนที่เหมือนการอธิบายถึงประสบการณ์ของการค้นหาทางศิลปะชิ้นนี้ ไม่ได้จบลงที่การสร้างให้เกิดความเข้าใจที่ลึกซึ้งถึงผลงานของศิลปินเท่านั้น แต่ยังเป็นการขยายวงของความคิดต่องานศิลปะออกไปสู่การเรียนรู้โลก และธรรมชาติ และการไตร่ตรองถึงปรัชญาของการดำรงชีวิตที่จะนำเราไปสู่ความสงบนิ่งทางจิตใจ บทวิเคราะห์ตัวเองที่ไม่ใช่บทยกย่องตัวเองชิ้นนี้ จึงมีคุณค่าอย่างยิ่งในแง่ของการศึกษา ทั้งต่อคนทั่วไปที่จะทำความเข้าใจศิลปะ ต่อนักวิจารณ์ที่จะเป็น "คนกลาง" ผู้มาเปิดประตูของการวิจารณ์เชิงประเมินคุณค่าผลงานของศิลปินผู้นี้ และต่อศิลปินคนอื่นๆ ในฐานะที่เป็นตัวอย่างของการพิสูจน์ให้เห็นว่า หนทางของการค้นหาความหมายของศิลปะ มีคำตอบรออยู่ในการดำเนินชีวิตและวิถีของการมองโลกในตัวเอง

จักรพันธ์ วิชาสินกุล : ผู้วิเคราะห์

Throwing a stone towards the past

สมพงษ์ ทวี:

ผลงานชุดนี้ของชเนตเป็นการเล่นกับตัวเอว ถมหาตัวเอว และพยายามที่จะแสวงหาคคุณค่าความหมายในแง่มุมต่างๆของชีวิต ปรัชญาการเฝื่อนจิตกรรมให้มีสภาพเหมือนการต่อรอง เป็นภาวะระหว่างความจริงกับความลวง ให้ความรู้สึกคล้ายคลึงการเดินทางไปสู่ความฝัน แต่เป็นความฝันที่อัดแน่นด้วยอารมณ์อันไม่แจ่มชัด มีเหตุผลและทิ้งไว้ให้เหตุผล

การนำเสนอของภาพวาดชุดนี้ใช้ขนาดค่อนข้างใหญ่ เมื่อผู้ชมยืนเฉพาะหน้ามันได้สร้างผลสะท้อนรากับจะดึงเอาตัวผู้ชมนั้นเข้าไปด้วย ความมุงนง ความพองพ่องที่ไหลล้นอยู่ในภาพประจักษ์จะมีชีวิต มีพลัง เติบโตและขยายโลกภายในของความฝันไปทั่วทั้งปวงให้เกิดคำถาม แน่หนอว่าในกระบวนการในการแสดงออกนั้น เราอาจจะเห็นว่าตัวศิลปินได้รับอิทธิพลทางปรัชญาตะวันตกมาไม่น้อย เลยดูห่างไกลจากจิตวิญญาณดั้งเดิมของพื้นภูมิชีวิตไปบ้าง แต่นั่นไม่ใช่สิ่งผิดพลดอันใด แม้ว่าเขาจะอ้างปรัชญาตะวันตก แต่โดยเนื้อแท้แล้วชเนตมิได้มุ่งจะวิเคราะห์ระบบวัฒนธรรมในการใช้ชีวิต ตรงข้ามวัฒนธรรมการใช้ชีวิตอาจจะเป็น "สิ่งอื่น" ที่ไม่มีความหมายต่อการกล่าวถึงในผลงานชุดนี้ โลกข้างในต่างหากคือประเด็นสำคัญที่เขาปรารถนาจะเอื้อนเอ่ยออกมา เป็นการพยายามที่จะพูดถึง "ข้างใน" ของตนเองด้วยการผ่านภาพเขียน หากมีคำถามว่าจะมีประโยชน์อันใดต่อผู้ชมที่จะพบว่าผลงานภาพเขียนที่ตนกำลังเสพชมอยู่นั้น คือการที่ตัวศิลปินใช้เป็นเครื่องมือเพื่อเข้าถึงโลกภายในของเขาเอง คำตอบก็คือว่าชีวิตย่อมมีคุณค่าต่อชีวิต หมายความว่าย่อมสะท้อนภาพของมโนภาพใจ เราเรียนรู้จากกันและกัน ประสบการณ์จาก "ผู้อื่น" ย่อมให้คุณค่าแก่เราเสมอ ความจริงในการดำรงอยู่ก็คือการเรียนรู้และเข้าใจระหว่างกัน ซึ่งเมื่อถึงที่สุดมันก็คือการทำความเข้าใจชีวิตทั้งมวลนั่นเอง

กล่าวเช่นนี้ก็มิได้หมายความว่าผลงานของชเนตจะเป็นการบอกเล่าชีวิตทั้งสิ้นทั้งปวง แต่เป็นชีวิตเฉพาะ เป็นการถมหาตัวตนเองและผู้อื่นที่ผู้เสพชมก็จะให้ทำความเข้าใจใน องค์ประกอบด้านต่างๆของอารมณ์ ความรู้สึก และความคิดของตัวศิลปิน เพื่อย้อนกลับมาพิจารณาตนเอง เมื่อศิลปินนำเอารากคิดปะเป็นการแสวงหาคำตอบแท้ของตัว ผู้เสพชมก็น่าจะไตร่ตรองตนด้วยการทบทวนใจใคร่ครวญผลงานศิลปะ

โดยทั่วไปอาจเห็นว่าชเนตได้มุ่งเอาด้านมืดของชีวิตเป็นโจทย์ ดูเหมือนว่าเขาจะไม่สนใจในชีวิตของเขาเองที่กำลังดำเนินไป มันได้เสนอให้แลเห็นว่า สำหรับเขาแล้วโลกภายนอกให้สาระอันไร้สาระ เขาแสวงหาความจริงที่ป้นปิ่นเรื้อรัง เพื่อนำทางไปสู่จุดหมายที่สูงส่ง แต่ชีวิตของเขา โลกภายในของเขาถูกละเลยและอัดแน่นด้วยคำถาม ชีวิตในภาพเขียนคือ "ข้างใน" ของชีวิตผู้สร้างสรรค์ คือปรัชญาการเฝื่อนจิตสำนึกของตัวศิลปิน ซึ่งแฝงไว้ด้วยความหม่นหมอง ความว้าเหว่ ความโดดเดี่ยว ศิลปินมุ่งแนะตัวเองให้เกิดความสว่างด้วยข้อแม้ของการตั้งสมมติฐาน แต่เขาเองก็ยังจันซุกขลักอยู่ในกรงขังของความแปลกแยกที่ไม่ได้มีใครสร้างขึ้นมา นอกเสียจากความปริวิตกของตนเอง

ผลงานชุดนี้เต็มไปด้วยปริศนาและความกังวลใจ ศิลปินได้ถ่ายทอดความเป็นไปของระบบทางความคิดออกมาสำหรับประกอบเข้ากับจิตรกรรมเพื่อสร้างเนื้อหา ภาพหนึ่งคือความเป็นไปได้ในระดับหนึ่งและในระดับหนึ่งนั้นก็ซ้อนทับเข้าหากันเรื่อยๆ นั่นก็คือความกดดันที่ค่อยๆ เผยตัวอย่างช้าๆ ปัญหาที่น่าขบคิดตามมาก็คือความกดดันที่ว่าคืออะไร ตรงนี้อาจกล่าวได้ว่าเป็นเรื่องส่วนตัวของศิลปินโดยแท้ เราในฐานะผู้เสพชมคงไม่จำเป็นต้องตามหาเรื่องส่วนตัวของศิลปิน แต่อย่างไรเล่าเราจึงจะเข้าถึงพลังของความกดดันที่เผยตัวออกมาและนำมาเป็นสาระที่พึงสดับในแง่ของปรัชญา

ถึงที่สุดศิลปะไม่ได้แสดงอารมณ์ความรู้สึก แต่ศิลปะพยายามพูดถึงความหมาย ศิลปะไม่ได้เป็นการตระหนักรู้ว่าสวยหรือไม่สวย ศิลปะไม่ใช่งานฝีมือ แต่ศิลปะคือเครื่องมือที่จะถ่ายทอดความคิดระหว่างผู้สร้างกับผู้รับ

ภาพวาดชุดนี้มีได้สวยงามและคงจะไม่ได้มีจุดประสงค์ที่จะทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงความงามในหนทางของภาพเขียนที่แลดูเพื่อสนองตอบว่างดงามหรือไม่ แท้จริงแล้วขเนศปรารถนาจะทำให้ศิลปะของเขายิ่งใหญ่ขึ้นมาด้วยตัวเนื้อหาและเขาได้ "พูด" ผ่านภาพเขียน โดยสำนึกว่ามันคือปัจจัยอันเกื้อกูลกันระหว่างความคิดกับจินตนาการ ศิลปินได้ดุ่มดันเข้าไปในจิตสำนึกและครุ่นคิดมากกว่าที่จะไวยวายและกู่ตะโกนอย่างบ้าคลั่ง

ภาพชุดนี้คือการเข้าภวังค์ คือความเจียบที่กึกก้องอยู่ภายใน เป็นความคิดมากกว่าที่จะเป็นความรู้สึกและมีจุดประสงค์ที่มุ่งแสวงหาตัวเอง เพื่อสนองต่อการตอบคำถามในปัญหาว่าด้วยชีวิตและการมีอยู่

ศิลปินได้สร้างสถานะหนึ่งของจิตรกรรมขึ้นมา ไม่ใช่เพราะความพลุ่งพล่านของอารมณ์แต่เป็นการแตกปะทุของความคิด การแสวงหาเข้าไปในโลกทัศน์ใหม่ๆ เพื่อทำความเข้าใจในการหลับและตื่น การเกิดและการตาย พร้อมกันนั้นศิลปินต้องการจะหลุดพ้นออกไปจากความสงสัย เขาปรารถนาจะรู้และแจ้งชัดกับการดำรงอยู่ ศิลปะได้ปรากฏขอบเขตอันไร้ที่สิ้นสุดด้วยการนำเสนอ "ความคิด" ที่มากกว่าขนาดของชิ้นงาน เมื่อสิ้นสุดขนาดคือ "ที่ว่าง" และความคิดก็คือที่ว่าง ศิลปะบรรจุโครงสร้างไว้ในปริมาณหนึ่งและนำไปสู่การไตร่ตรองอันกว้างไกล...

ที่มา: สมพงษ์ ทวี. "Throwing a stone towards the past." Art4d ฉบับที่ 46 (กุมภาพันธ์ 2542) : หน้า 43-44.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ขนาดสั้นที่เขียนโดย สมพงษ์ ทวี¹ ชื่นนี้ มีวิธีการเขียนเชิงพรรณนาที่นำไปสู่ความกระชับชัดเจนในเรื่องคุณค่าในการสร้างสรรค์ของศิลปินมากกว่าจะเป็นการบรรยายหรือรายงานแล้วตามด้วยความเห็นส่วนตัวอันเป็นข้อสรุป บทวิจารณ์ชิ้นนี้จึงมีคุณค่าในด้านงานเขียนอันเป็นเอกเทศที่เกือบจะแยกออกจากงานของศิลปินก็ว่าได้ ยิ่งเมื่อเราตระหนักว่า ผู้เขียนมิได้บรรยายรูปและเรื่องที่ปรากฏในภาพของศิลปินเลยแม้แต่น้อย หากภาพพจน์อันเป็นสาระสำคัญของภาพกลับถูกผู้เขียนพรรณนาออกมาอย่างลึกซึ้ง เมื่อพิจารณาในเรื่องนี้แล้ว ผู้อ่านอาจตระหนักได้ว่าความงามของบทวิจารณ์นี้ตั้งอยู่ที่ใด และในแง่นี้ สมพงษ์ ทวี ในฐานะผู้มีความสามารถด้านการสร้างสรรค์ ทั้งทัศนศิลป์และวรรณศิลป์ ได้นำใจมาต่อใจกับศิลปินและได้นำวรรณศิลป์มาเชื่อมต่อกับทัศนศิลป์จนเป็นงานเขียนที่มีคุณค่าในตัว

ย่อหน้าแรกของบทวิจารณ์นี้ดูจะเป็นการสรุปรวมมโนทัศน์หลักของผู้เขียนที่มีต่องานของศิลปินไว้อย่างครบถ้วน ด้วยคำกล่าวที่ว่าศิลปินเล่นกับตัวเองและกำลังค้นหาความหมายของชีวิต (ตัวเอง) ผ่านการสร้างสรรค์งานศิลปะ สมพงษ์ดอกย่ำประเด็นนี้ตลอดบทวิจารณ์และใช้ความสามารถทางวรรณศิลป์ชี้ชวนให้เราคล้อยตามได้ว่า กิจกรรมของมนุษย์ในทางศิลปะมีความสำคัญไม่ใช่เพียงแต่การแสดงออกตามความพึงใจของศิลปินผู้หนึ่ง หากการแสดงออกด้วยวิถีทางของศิลปะนั้นอาจมีความหมายสูงถึงการค้นหาแก่นแท้ของชีวิต (อย่างน้อยที่สุดก็สำหรับคนๆหนึ่งในฐานะศิลปิน) ประเด็นสำคัญของบทวิจารณ์อยู่ในจุดนี้เอง เมื่อสมพงษ์ตั้งคำถามขึ้นอย่างไม่รู้เนื้อรู้ตัวว่า คุณค่าอันแท้จริงของงานสร้างสรรค์นั้นอยู่ที่ใด หากศิลปินใช้งานศิลปะของเขาเป็นเครื่องมือเพื่อเข้าถึงโลกภายในของตัวเอง คำถามที่คาดคั้นเอาคำตอบที่ยากที่สุดนี้ เรียบง่าย หากคำตอบก็ตามมาอย่างฉับพลัน เนื้อความที่อยู่ในคำตอบ รวบรวมจะขยายความไปสู่งานศิลปะทั้งหลายทั้งปวง และรวบรวมจะตอบให้ชี้เข้าไปถึงหัวใจของคำถามที่ว่า ศิลปะมีอยู่เพื่ออะไร? "ชีวิตย่อมมีคุณค่าต่อชีวิต ลมหายใจย่อมสะท้อนภาพของลมหายใจ เราเรียนรู้จากกันและกัน ประสบการณ์จาก "ผู้อื่น" ย่อมให้คุณค่าแก่เราเสมอ ความจริงในการดำรงอยู่ก็คือการเรียนรู้และเข้าใจระหว่างกัน เมื่อถึงที่สุด มันก็คือ การทำความเข้าใจชีวิตทั้งมวลนั่นเอง" เราคงจะหาคำพูดเพียงไม่กี่ประโยคที่จะกินความว่า คุณค่าอันแท้จริงที่เราได้รับจากการชมงานศิลปะคืออะไร ดังเช่นความที่ยกมานี้ได้ไม่ถนัดนักกระมัง ภาษาที่มีพลังเร้าใจในข้อเขียนของสมพงษ์ยังชวนให้เราเห็นคล้อยตามอีกว่า ประสบการณ์ด้านมิติของชีวิตไม่ใช่ส่วนน่ารังเกียจที่ผู้ชมควรจะเป็นหน้าหนี ตรงกันข้ามการเดินเข้าไปสู่โลกภายในที่ศิลปินเปิดต้อนรับนั้นช่างน่าตื่นเต้น และนำพาเราไปพบกับอารมณ์อันหลากหลายที่มีคุณค่าต่อการไตร่ตรอง และพาให้คิดไปได้ไกลถึงประสบการณ์ของตัวเองที่มองเทียบได้กับประสบการณ์ของศิลปิน

¹ บทวิจารณ์ โดย สมพงษ์ ทวี ลงตีพิมพ์ในหนังสือ art 4d ฉบับที่ 46 เดือนกุมภาพันธ์ 2542 หน้า 43-44

สำหรับผู้ชมหรือผู้อ่านที่อาจยังเข้าไม่ถึงแก่นของงานจิตรกรรม บทวิจารณ์นี้อาจเป็นสะพานเชื่อมโยงที่ดี แม้สมพงษ์จะไม่กล่าวบรรยายให้ผู้ชมจินตนาการเห็นภาพของศิลปิน แต่ในด้านของพรรณนา ผลทางความคิดและจิตใจที่มีต่อภาพของศิลปิน ผู้เขียนก็ได้แนะทางให้ผู้ชมได้สัมผัสกับตัวตนของศิลปินด้วย ทั้งในแง่ของการสัมผัสกับแรงปะทะจากขนาดของงานที่ค่อนข้างใหญ่ ซึ่งเป็นการเผชิญกับพลังและแรงที่สั่นไหวโลกภายในของผู้ชมเอง นี่คือการบอกนัยแก่ผู้ชมว่า การก้าวเข้าไปสู่โลกของจิตรกรรม ผู้ชมจะต้องเปิดใจของตัวเองออกรับสารและเผ่าสังเกตความรู้สึกที่ได้รับจากประสบการณ์ทางศิลปะนั้นด้วยตัวเอง เช่นเดียวกับด้านเนื้อหา ผู้เขียนไม่ได้เล่าเรื่องราวใดๆ ในภาพ หากให้ภาพรวมเชิงความคิดที่ว่า สิ่งปรากฏขึ้นในจิตรกรรมก็คือความเป็นไปอย่างหนึ่ง ซึ่งสามารถจะซ้อนทับกับความเป็นไปอีกอย่างหนึ่ง และในการซ้อนทับของภาพนี้เองที่เผยให้เราเห็นโลกภายในของศิลปิน ในภาวะการณ์ของวงการศิลปะปัจจุบันที่ศิลปินแต่ละคนแสดงปัจเจกลักษณะของตัวเองสูง ดูเหมือนเป็นสิ่งยากต่อการทำความเข้าใจสำหรับผู้ชมทั่วไป การวิจารณ์เช่นเดียวกับที่สมพงษ์ ทวี ได้เขียนนั้น คงมีความหมายและความสำคัญมากขึ้นทุกขณะ เพราะข้อเขียนนี้เป็นเครื่องยืนยันที่ดีว่า การวิจารณ์เป็นสิ่งเต็มเต็มและเปิดโลกทัศน์ให้แก่ผู้อ่าน และช่วยอธิบายแทนผู้ชมที่ไม่อาจสรรหาคำมาบรรยายถึงงานของศิลปินได้ตั้งใจ ในท้ายที่สุด เราคงต้องขอบคุณและชื่นชมต่อข้อเขียนของสมพงษ์ ที่ช่วยทำให้พื้นที่ว่างที่ถูกเติมเต็มแล้วในภาพเขียนได้เปิดออกสู่ที่ว่างอันไร้ขอบเขตในความคิดและการไตร่ตรองอันกว้างไกล

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

เรื่องสั้น : คามิน

อุทิศ อติมานะ

ชีวิต-อารมณ์-ศิลปะ

จากประสบการณ์ที่ผู้เขียนได้ศึกษาศิลปะในรุ่นเดียวกันกับคามิน เลิศชัยประเสริฐดูเหมือนว่าในบรรดานักศึกษาศิลปะรุ่นนั้น คามินเป็นผู้มีแรงทะเยอทะยานที่เข้มข้นที่สุดคนหนึ่งใน “การเป็นศิลปิน” เขาเริ่มต้นสนใจศิลปะการถ่ายภาพ แม้สถาบันที่เขาศึกษาอยู่จะไม่มีการเรียนการสอนโดยตรง แต่เขาก็เป็นคนหนุ่มไฟแรงที่แสวงหาความรู้เกี่ยวกับการถ่ายภาพด้วยตัวเอง ผลงานในช่วงแรกเริ่มของเขาสะท้อนนิยามความเข้าใจศิลปะของคามินสำหรับเขาแล้ว “ศิลปะก็คือเครื่องมือของการสำแดงพลังทางอารมณ์ที่ครุ่นบอบช้ำจากประสบการณ์ชีวิตที่ผ่านมา”

เมื่อพิจารณาศิลปะภาพถ่ายของเขาในขณะนั้น... “เก็บกดหมายเลข 4” เราจะสังเกตเห็นตัวละครหลักอยู่ 2 ประเภท “รูปร่างของคนจริง และหุ่นใบหน้าคน” จัดองค์ประกอบล้อรับกันในอริยาบทต่างๆท่ามกลางบรรยากาศและสิ่งแวดล้อมที่ดูวังเวง น่ากลัว ผลงานชุดนี้ของเขาอ้างถึงแนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อมโยงกันระหว่าง “ชีวิตและความตาย” (แทนค่าด้วยความกลมกลืนกันของวัตถุที่มีชีวิตและไร้ชีวิต) เป็นประสบการณ์ตรงของการพึงสูญเสียแม่ในช่วงเวลานั้น ซึ่งถูกตัดขาดก่อนเสียชีวิต และคามินต้องทำหน้าที่เกี่ยวกับการทำข่าเทียมด้วยกระดาษ เพื่อประกอบพิธีงเด็กในพิธีศพแบบประเพณีจีน...

ผู้เขียนเชื่อว่า ผลงานศิลปะในวัยนักศึกษาของคามินมีความเกี่ยวพันไม่มากนักน้อยกับศิลปินศิลปะในดวงใจของเขา ซึ่งก็เหมือนๆศิลปินทุกคนในโลกไม่มีละเว้น ที่เริ่มต้นเติบโตมาจาก “ภูมิปัญญาทางศิลปะ” ในประวัติศาสตร์ศิลป์ที่ผ่านมา...ด้วยแรงทะเยอทะยานอย่างเปี่ยมล้นใน “การเป็นศิลปิน” หลังจากแสดงผลงานศิลปะเดี่ยวของเขาที่ หอศิลปมหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี 2530 คามินตัดสินใจที่จะเดินทางไป “ชุดทอง” ที่นคร นิวยอร์กทันที... ที่นิวยอร์กไม่ใช่อะไรอย่างที่คิด โดยเฉพาะศิลปินชาวไทยที่จะก้าวเข้าไปเกี่ยวข้องกับ “การเมืองของศิลปะ” ใน นิวยอร์ก ชีวิตส่วนตัวของคามินในช่วงเริ่มต้นนั้นตกต่ำที่สุด... ช่วงเวลา 2 ปีแรกของการใช้ชีวิตในนิวยอร์ก เขาสามารถสร้างผลงานศิลปะชุดหนึ่งซึ่งต่อเนื่องทั้งแนวคิดและรูปแบบทางศิลปะขณะที่อยู่เมืองไทย ที่นี้คามินคือจิตรกรที่วาดภาพขนาดใหญ่ เริ่มต้นทดลองสร้างจิตรกรรมเป็นชุดติดตั้งรวมกันทั้งห้องในแบบ “อินสตอลเลชันอาร์ต” ตามสมัยนิยม เนื้อหาเรื่องราวของผลงานยังคงแสดงภาวะของมนุษยชาติที่ต้องคำสาปแห่งการต่อสู้ ดิ้นรน ความทุกข์ทรมาน ผลงานชุดนี้... มีชื่อว่า “ฉันมองที่ตัวฉัน” (I Look at Myself) นำเสนอแนวเรื่องเกี่ยวกับวัฏสงสารของชีวิต เกิด แก่ เจ็บ ตาย ชีวิตก่อนเกิดและชีวิตหลังความตาย ตัวละครในภาพเป็นตัวเขาเองในบริบทเรื่องราวของคริสต์ศาสนา อาทิ อาดัมและอีวา การกินแอปเปิ้ลจากต้นไม้แห่งความรู้ และการตายบนไม้กางเขน...เมื่อพิจารณาผลงานชุดนี้ทำให้เกิดความสงสัยขึ้นมาทันทีว่า “เหตุใดคามินจึงทำศิลปะที่อ้างถึงคริสต์ศาสนา”... คามินกล่าวว่า “ผมเคยศึกษาในโรงเรียนของคริสต์ศาสนา ศึกษาคัมภีร์ไบ

เบิล สวตมนต์ ประกอบพิธีกรรม จนรู้สึกว่าคุณเองมีความผูกพันกับ "พระเจ้า" ในด้านจิตใจ แต่ไม่ได้สนใจคริสต์ศาสนาในฐานะรูปแบบและพิธีกรรม"

ความคิด นำ อารมณ์

ชีวิตในนิวยอร์กปีที่ 3 น่าจะเป็นช่วงชีวิตที่น่าจดจำสำหรับคามิน... จากประสบการณ์ศิลปะในอเมริกา... ดูเหมือนว่า คามินได้ละทิ้งกลิ่นไอของศิลปะเพื่อสำแดงพลังทางอารมณ์ไปเสียแล้ว เขาได้เริ่มต้นก้าวมาสู่ศิลปะแบบเน้นแนวความคิด... เป็นศิลปะที่แสดงออกจาก "ความคิดนำอารมณ์" แต่คามินก็ยังคงรักษาอุปนิสัยถาวรของเขานั้นคือความตรงไปตรงมา แต่เป็น "ความตรงไปตรงมาที่จะแตกตื้นเขิน" ศาสตร์ศิลปะหรือเรื่องราวต่างๆ ภาพพิมพ์รูป อัลเบิร์ต ไอสไตน์ แลบลีน และพระสันตะปาปาทำท่าอารมณ์ขึ้น (รูปแทนของวิทยาศาสตร์และคริสต์ศาสนา) ให้กับคำว่า ART กลับหัว... ภาพพิมพ์รูปสิ่งถือหนังสือวิทยาศาสตร์และศาสนา ฯลฯ รูปแทนของสิ่งต่างๆ ในอดีต ปัจจุบัน อนาคต ถูกนำมาเปรียบเทียบกับความคิด เพื่อตั้งคำถามวัฒนธรรมของมนุษยชาติในแง่มุมต่างๆ...

น่าศึกษาอย่างยิ่งในอีกประเด็นที่ว่า ทำไมนิวยอร์กจึงสร้างวัฒนธรรมการอ่านให้กับคามิน เขาเริ่มต้นอ่านหนังสืออย่างจริงจัง และเป็นหนังสือในแนวปรัชญาตะวันออกทั้งหลาย อาทิ วิถีเต๋า พุทธศาสนาิกายเซ็น ฯลฯ และด้วยแรงบันดาลใจจากปรัชญาอิน-หยาง ในลัทธิเต๋า คามินได้ริเริ่มสร้างศิลปะวาดเส้นอีกแนวทางหนึ่งขึ้น... "ไม่มีชื่อ" สำหรับวาดเส้นแล้วคือการ "วาด" จิตใจของเขาเมื่อรู้สึกว่าคุณเองทั้งซ่าน ตัวละครของภาพมักเป็นตัวละครทางนามธรรม 2 ฝ่าย อาทิ รูปทรงขาวกับรูปทรงดำ รูปทรงที่เกิดจากธรรมชาติกับรูปทรงที่สร้างเลียนแบบ ฯลฯ ล้อรับกันในอริยาบทต่างๆ ผลงานแนวนี้ได้ถูกพัฒนาต่อมาในผลงานชุด นิราศไทยแลนด์ซึ่งจะกล่าวต่อไป

อย่างไม่สามารถคาดการณ์ได้ คามินประสบอุบัติเหตุทางความคิดต่อโลกศิลปะที่เขาพบเห็นที่นิวยอร์ก ในช่วงปลายปี 2533 เขาตัดสินใจละทิ้งโลกศิลปะในนิวยอร์กเพื่อกลับสู่เมืองไทยเป็นครั้งแรก ด้วยอารมณ์ที่ครุ่นคิดหวังอย่างรุนแรง... เมื่อถูกชักชวนให้มองย้อนอดีต คามินกล่าวว่า "เป็นช่วงชีวิตที่ล้มเหลวหลายประการ โดยเฉพาะความคาดหวังต่อศาสตร์ศิลปะที่สูงส่ง จากความเชื่อที่ว่า ศิลปะมีคุณค่าแก่ชีวิตด้านจิตวิญญาณ แต่กลับกลายมาเป็นคุณค่าแก่ชีวิตทางด้านวัตถุ เพิ่มพูนกิเลสตัณหา เป็นเพียงธุรกิจศิลปะ การเล่นเกมส์ การแก่งแย่ง และอำนาจ ฯลฯ" แต่แล้ว "ความเบื่อศิลปะ" ก็เป็นเพียงอารมณ์ชั่ววูบระยะสั้นๆ

หลังจากได้ "ชาร์ต" ไฟศิลปะอีกครั้งหนึ่งที่เมืองไทย คามินก็ตัดสินใจกลับนครนิวยอร์กอีกเป็นครั้งที่ 2 ในช่วงต้นปี 2534 เขาถามตัวเองว่า "ความเป็นไทยในผลงานศิลปะอยู่ที่ไหน? ความเป็นไทยในวัฒนธรรมไทยอยู่ที่อะไร? จากประสบการณ์ที่อยู่ต่างแดน ทำให้ตระหนักถึงคุณค่าทางวัฒนธรรมที่อยู่ในตัวเขาตลอดเวลา นั่นก็คือ ภาษาไทย" วิถีชีวิตที่นิวยอร์กในครั้งที่ 2 ของเขาตอนนั้นมีชีวิตชีวา คามินทุ่มเทพลังงานชีวิตทั้งหมดเพื่อรังสรรค์ผลงานในชุด "ก เอ๋ย ก ไก่"... โครงการศิลปะ "ก เอ๋ย ก ไก่" สืบเนื่องได้กับการสร้างตำราบทเรียนพยัญชนะไทย ใน "เวอร์ชันแบบคามิน" ... เขาใช้กระดาษกากันให้เป็นรูปพยัญชนะ ก แล้วใช้นิ้วมือสะแลงสีตาม

จินตนาการที่เขาฝึกขึ้นได้อย่างเฉียบพลันเกี่ยวกับพยัญชนะนั้นๆ ภาพนี้อ้างถึงลีลาของการชนไก่ ที่ค่อนข้างเป็นภาพนามธรรม พอละเลงสีด้วยมือจนเป็นที่น่าพอใจ เขาก็ใช้มือที่เปื้อนสีนั้น พิมพ์ลงบนกระดาษในชุดภาพพิมพ์ ซึ่งมีกระดาษกาวกันเป็นรูปพยัญชนะที่ต้องการไว้ก่อนแล้ว... และยังใช้มือที่เปื้อนสีนั้นเขียนพยัญชนะลงบนกระดาษขาวในชุด “โคลง ฉันท กาพย์ กลอนไทย” และจินตนาการฉับพลันถึงเรื่องราวเกี่ยวกับพยัญชนะนั้นๆ แล้วจึงเติมพยัญชนะให้เป็นคำหรือประโยคที่เขาฝึกขึ้นได้อย่างตรงไปตรงมา...

...คามินกล่าว “เมื่อสิ้นสุดผลงานในชุด “ก เอ๋ย ก ไก่” ทำให้เขาได้ตระหนักรู้ถึงผลเสียของศิลปะที่เน้นคุณค่าทางวัฒนธรรมของแต่ละชนชาติ เป็นพื้นฐานของลัทธิชาตินิยม เป็นสาเหตุของความขัดแย้ง แบ่งชนชาติ จนกลายเป็นสงครามในที่สุด ด้วยเหตุนี้เขาจึงนึกถึงประเด็น “ความเป็นสากลในงานศิลปะ” ทำให้คิดถึงศิลปะของเด็กว่ามีสไตล์การแสดงออกที่อิสระ ตรงไปตรงมาเหมือนกันทั่วโลก ไม่มีกรอบของวัฒนธรรมหรือลัทธิทางศิลปะต่างๆ...

เวลา-ประสบการณ์-ศิลปะ

กลางปี 2534 คามินวางแผนกลับสู่ประเทศไทยเป็นครั้งที่ 2 เพื่อแสดงผลงานในชุด “ก เอ๋ย ก ไก่” และในขณะที่เตรียมงานนิทรรศการ เขาก็เริ่มสร้างศิลปะในโครงการชุด “นิราศไทยแลนด์” ไปด้วย ไม่น่าเชื่อว่า เพียงระยะเวลาที่อยู่เมืองไทยช่วง 3 เดือน คามินผลิตผลงานของเขาไว้กับโรงงานอุตสาหกรรม นิราศไทยแลนด์มีทั้งหมด 5 ชุด ประกอบด้วย วาดเส้น บทกวี ภาพพิมพ์ ภาพถ่าย และการแสดง นิราศเกี่ยวข้องกับบันทึกการเดินทาง คามินใช้รองเท้าของเขาเป็นเครื่องหมายแสดงถึงการเดินทางไปถึงสถานที่ต่างๆ พื้นรองเท้าถูกแกะสลักเป็นชื่อของเขา 3 ภาษา จีน ไทย และอังกฤษ 3 วัฒนธรรมที่หล่อหลอมความเป็นคามิน เขาวางแผนที่จะบันทึกสิ่งที่ประทับใจในรูปแบบต่างๆจากการดำเนินชีวิตประจำวัน พร้อมทั้งแสดงทัศนคติต่อเหตุการณ์นั้นๆ ด้วยประโยคสรุปสั้นๆ “รถ รถ ลด รถ” “ไม่กวาด” และเซ็นชื่อตัวเองพร้อมวันที่ของเหตุการณ์นั้นๆด้วย 3 ภาษา

จะเห็นว่า “หลักการการสร้างสรรคศิลปะที่ให้คุณค่าประสบการณ์ชีวิตในแต่ละวัน การบันทึกประสบการณ์ด้วยเทคนิคของศิลปะ การพยายามเรียนรู้ ทำความเข้าใจ และหาประโยคสรุปเหตุการณ์นั้นๆ และการเซ็นชื่อของตัวเองอย่างบรรจง พร้อมวันที่ของประสบการณ์นั้นๆ” น่าจะกล่าวได้ว่า เป็นหลักการพื้นฐานของกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะของคามิน ซึ่งเริ่มต้นตั้งแต่ผลงานชุดต่อมา จวบกระทั่งผลงานล่าสุด คามินให้เหตุผลว่า “ผมประทับใจความคิดของ อัลเบิร์ต ไอสไตน์ที่ว่า เราจะรู้จักเวลาได้ เนื่องจากมีประสบการณ์เข้ามาขึ้น และเวลาของแต่ละคนไม่เท่ากัน ขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ของสภาวะจิตแต่ละบุคคลนั้นๆ แนวคิดนี้ตอกย้ำให้ผมตระหนักถึงคุณค่าของเวลาที่สัมพันธ์กับสภาวะจิตของตัวเองจากประสบการณ์ในชีวิตประจำวัน”

นอกจากแนวคิดเกี่ยวกับเวลาแล้ว ผลงานนิราศไทยแลนด์ยังสะท้อนอิทธิพลแนวคิดทางปรัชญา หยิน-หยาง ของลัทธิเต๋า... นิราศไทยแลนด์ถูกนำเสนอสู่สาธารณชนถัดมาอีกปีหนึ่ง

(ปลายปี 2535) ประเด็นการใช้ร่องเท้าแทนค่าการเดินทางของเขาเป็นที่น่ากังขาของคนไทยบางกลุ่ม และประเด็นการเผาผลงานศิลปะของเขาเองในชุด “วาดเส้นสู่จิตวิญญาณ” ทั้งหมดราว 1000 ชิ้น ทุกๆ 8 นาที ต่อ 1 ภาพ ซึ่งก่อให้เกิดข้อสงสัยหลากหลายมุมมองแก่ผู้ชม คามินให้เหตุผลในกรณีการใช้ร่องเท้าในผลงานศิลปะของเขาหลายประเด็น หนึ่งในเหตุผลที่สำคัญนั้นคือ การตั้งคำถามทางวัฒนธรรมกับสังคมไทย ซึ่งถือว่าเท้าเป็นของต่ำ ไม่สุภาพ แต่เราสามารถเคารพกราบไหว้ร่องเท้าของพระพุทธเจ้า (รอยพระพุทธบาท) เพราะคุณงามความดีของพระองค์นั้นแสดงว่าคุณค่าที่แท้จริง “เป็นนามธรรมของกิจกรรมที่มีคุณค่าต่อสังคม มิใช่รูปแบบ” จากประเด็นนี้ทำให้เขาเกิดการตั้งคำถามถึง “คุณค่าที่แท้จริงในศิลปะว่าอยู่ที่รูปแบบหรือเจตนา” ส่วนกรณีการเผาผลงานของตัวเอง คามินอ้างถึงวัฒนธรรมจีนในเรื่องการเผาหุ่นต่างๆ ที่ทำจากกระดาษเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้จิตวิญญาณอีกมิติหนึ่ง กรณีการเผาผลงานของเขาคือการอุทิศกุศลทั้งหลายที่เขาเพียรวาดผลงานศิลปะชุดนี้ขึ้นให้กับจิตวิญญาณของนักสร้างสรรค์ศิลปะที่ผ่านมา และอีกนัยหนึ่งเป็นการแสดงท่าทีให้เห็นว่า “ศิลปะมิใช่สินค้า แต่เป็นเพียงกระบวนการ ‘บ่าบัด’ จิตวิญญาณและปัญญาของเรา” เท่านั้น ดูเหมือนว่าเหตุผลที่คามินกล่าวมาในที่นี้ น่าเชื่อถือมากน้อยเพียงใด คงละไว้ให้เป็นดุลยพินิจของผู้ชมต่อไป

โครงการศิลปะ “ม่วงจิ้ง แซ่เล้า” ดูเหมือนจะสะท้อนการพัฒนาแนวคิดเกี่ยวกับ “เวลา-ประสบการณ์” ของคามินให้ชัดเจนมีระบบระเบียบมากขึ้น (จากเดิมที่เขาจัดทำศิลปะหลายๆ ชิ้นในเวลาเดียวกัน) คามินเริ่มต้นโครงการนี้ในวันแรกที่เดินทางกลับไปนิวยอร์กเป็นครั้งที่ 3 (ซึ่งเป็นครั้งสุดท้าย) ในราวตุลาคม 2534 และสิ้นสุดโครงการในเดือนกันยายน 2535 ที่ประเทศไทย รวมเวลาทำงาน 366 วันพอดี เหตุที่ชื่อโครงการคือ ม่วงจิ้ง แซ่เล้า (ซึ่งเป็นชื่อในวัยเยาว์) สะท้อนจุดหมายของโครงการที่ปรารถนาการแสดงออกทางศิลปะด้วยจิตวิญญาณแบบเด็กๆ อย่างแท้จริง... จิตวิญญาณของม่วงจิ้งถูกวางแผนแสดงออกเป็น 2 ชุด อย่างแรก วาดบนผ้าใบขนาด 12x12 นิ้ว ทุกวันๆ ละ 1 ชิ้น โดยการบันทึกเรื่องราวของตัวเองกับประสบการณ์ชีวิตในแต่ละวันจากความเชื่อที่ว่าประสบการณ์ส่วนตัวของแต่ละคนมีอิทธิพลต่อปัญหา สังคม ส่วนอีกชุดหนึ่ง... เป็นตัวเขาเองที่มองสังคมจากความเชื่อที่ว่า สภาวะแวดล้อมทางสังคมมีอิทธิพลต่อปัญหาส่วนตัว จะเห็นได้ว่าผลงานในชุดหลังนี้คามินมิได้วาดจากเหตุการณ์เพียงวันเดียว แต่ประมวลจากหลายๆ เหตุการณ์ในสังคมขึ้นมา เป็นประสบการณ์ในช่วงเวลาหนึ่งๆ... เขาวาดบนผ้าใบขนาดใหญ่ด้วยสีสันที่สดใส และสอดแทรกเรื่องราวในสังคมทั้งในแง่ลบและแง่บวกผสมผสานในภาพเดียวกันตามข้อเท็จจริงที่ได้รับอย่างตรงไปตรงมา จริงใจ ไม่ได้สนใจเกี่ยวกับสุนทรียภาพ เอกภาพของผลงานตามทฤษฎีศิลปะที่ผ่านมา ทำให้ผลงานชุดนี้มีผู้ชมบางส่วนกล่าวถึงว่า “ดิบ” “ไร้สุนิยมทางศิลปะ” ซึ่งน่าจะตรงกับเจตนารมณ์ของศิลปิน

พุทธศาสนา-ศิลปะ-ชีวิต

ปลายปี 2536 คามินเริ่มต้นสร้างศิลปะอีกโครงการหนึ่งในชื่อ “ปัญหา-ปัญญา”... โดยต่อเนื่องจากผลงานที่ผ่านมาที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดของ “เวลา-ประสบการณ์-ความคิดเห็น” แต่รูป

แบบเปลี่ยนไป โครงการนี้ใช้เวลาสร้างถึง 2 ปีเต็ม... โดยปีแรก คามินจะอ่านหนังสือพิมพ์รายวันของวันนั้นๆ และเลือกตัดคอลัมน์ข่าว 1 ข่าวที่เขาประทับใจ และถือเป็นประเด็นที่ให้บทเรียนชีวิตสำหรับตัวเขาเอง หนังสือพิมพ์ส่วนที่เหลือจะถูกทำให้ย่อยสลาย และนำมาปั่นเป็นประติมากรรมกระดาษอีกครั้งหนึ่ง เป็นรูปทรงที่อ้างถึงเนื้อหาของข่าว หลังจากนั้นคามินจะนำคอลัมน์ข่าวที่เขาตัดไว้ติดทับบนรูปทรงประติมากรรมนั้นๆ ประติมากรรมวันละ 1 ชิ้น ข่าว 1 ประเด็น ได้ถูกรังสรรค์ขึ้นจนครบ 1 ปี หลังจากนั้น ในปีที่ 2 (ของวันที่เดียวกันแต่คนละปี) เวลาทั้งวันสำหรับคามินคือการหยิบประติมากรรมของปีที่ผ่านมาแต่วันที่เดียวกัน นำมาพิจารณาแสวงหาภูมิปัญญาความเข้าใจในปัญหา ความถูกต้องเหมาะสม ฯลฯ ของประเด็นข่าวนั้นๆ เพื่อเป็นบทเรียนทางปัญญาและพยายามคิดประโยคสั้นๆ 1 ประโยคที่สรุป-เตือนสติตัวเขาเอง เมื่อคิดได้แล้วจึงเขียนประโยคดังกล่าวบนประติมากรรมและวาดลายเซ็นชื่อตัวเอง นากกล่าวได้ว่า เพราะความเป็นนักวางระบบให้กับวิถีชีวิตของตัวเอง ในปีที่ 2 ของโครงการ “ปัญหา-ปัญญา” ซึ่งถือเป็นยุคทองของการสร้างวัฒนธรรมการอ่านให้เกิดขึ้นกับเขาเองอย่างต่อเนื่องอีกครั้งหนึ่ง โดยเฉพาะหนังสือที่เกี่ยวข้องกับภูมิปัญญาแบบตะวันออก จนทำให้วิถีชีวิตของคามินนั้นเปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก เขาเริ่มต้นฝึกฝนโยคะอย่างจริงจังทุกวัน ใส่เกี่ยวกับการนั่งสมาธิทุกๆ วันอย่างจริงจัง

หนังสือ “อุปลมณี” ที่เขียนถึงชีวประวัติหลวงพ่ocha สุภโท ถูกกล่าวถึงในฐานะปัจจัยสำคัญที่เปลี่ยนวิถีชีวิตและมีผลโดยตรงต่อผลงานศิลปะชุด “ปัญหา-ปัญญา” ในระยะหลังอย่างมาก คามินกล่าวว่า “ผมแสวงหาคำตอบของการมีชีวิต การทำศิลปะที่มีคุณค่ามาทั้งชีวิต จนได้อ่านหนังสือเล่มนี้ทำให้เกิดความเข้าใจใหม่ว่า พุทธศาสนาเป็นอีกวิธีหนึ่งที่ทำให้มนุษย์เราเข้าถึง สัจธรรม และมีขั้นตอนการปฏิบัติที่ชัดเจนจากการทำความเข้าใจทางภาษาที่สื่อ ทำให้ผมตัดสินใจเข้าสู่วิถีทางแบบพุทธในวิถีปฏิบัติ”

น่าจะกล่าวได้ว่า อิทธิพลของปรัชญาพุทธศาสนานั้นเป็นปัจจัยใหม่ที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในกระบวนการสร้างศิลปะของคามิน จะเห็นว่า ผลงานที่ผ่านมาก่อนหน้านี้ตั้งแต่ผลงานชุดนิราศไทยแลนด์-ม่วงจิ้งแซ่เล่า-อะไรในใจฉัน หรือแม้แต่ชุด ปัญหา-ปัญญา ช่วงแรก การนำประสบการณ์ในแต่ละวันมาพิจารณามักมีจุดหมายไปสู่คำตอบที่มีพื้นฐานจากปรัชญา หยิน-หยาง (ตามที่คามินเข้าใจ) การเข้าใจสรรพสิ่งในฐานะสิ่งสมดุลย์ของความชั่ว/ดี ถูก/ผิด เป็นการใคร่ครวญปัญหาในระดับศีลธรรม ระดับวัฒนธรรม พุทธศาสนาที่คามินเข้าใจ ปรบทิศทางการนำประสบการณ์ในแต่ละวันมาไตร่ตรองเพื่อไปสู่คำตอบบนพื้นฐานของสรรพสิ่งนั้น “ว่างเปล่า” “อนิจจัง-ทุกขัง-อนัตตา” การแสวงหาความเข้าใจเหตุการณ์ต่างๆ ที่ปลดจากการลำเอียง อคติ เพื่อผลประโยชน์เข้าข้างตัวเองหรือพวกพ้อง คามินเริ่มต้นกล่าวถึงคำว่า “เหตุผลบริสุทธิ์” และมันได้กลายเป็นปรัชญาพื้นฐานในผลงานชุดต่อไปของเขา

“ปัญหา-ปัญญา” เป็นผลงานที่มีเสียงตอบ-รับในแง่บวกมากที่สุด อาจเพราะความต่อเนื่อง อาจเพราะเวลาที่ทำถึง 2 ปี ฯลฯ แต่ที่เป็นจุดสำคัญในความเห็นส่วนตัวคือ สุนทรียภาพของรูปทรง/รูปแบบผลงานที่แปลก (ไม่เหมือนผลงานของคามินที่ผ่านมา ซึ่งเป็นรูปแบบทัศนศิลป์ตามประเพณีนิยม) เข้าสู่ตรรกะศิลปะปัจจุบันที่คาดหวังการได้เห็น “รูปแบบของศิลปะ” ที่ให้ความ

แปลกใหม่ตื่นเด่นทางประสาทสัมผัสมากกว่าจะสนใจ “สาระ” หรือแนวคิดที่เป็นนามธรรมเบื้องหลังรูปแบบเหล่านั้น ผลงานชุด “ปัญหา-ปัญญา” น่าจะเป็นผลงานที่มีจุดนัดพบเชิงคุณภาพที่พอดีระหว่าง “สาระและรูปแบบ” ของศิลปะในจุดยืนแบบคามิน

“ธรรมดา-ธรรมดา” เป็นผลงานศิลปะชุดล่าสุดที่นำมาเผยแพร่สู่สังคม เป็นอีกโครงการหนึ่งที่ต่อเนื่องอย่างแนบสนิทกับผลงานที่ผ่านมา เริ่มต้นช่วงเดือนสิงหาคม 2538 ไปสิ้นสุดโครงการอีก 366 วันพอดี แนวคิดเกี่ยวกับเวลา-ประสบการณ์ และการแสวงหา “เหตุผลบริสุทธิ์?” จากประสบการณ์ในชีวิตประจำวันยังคงดำเนินต่อไป การเลือกวัสดุ-เทคนิควาดเส้นที่เรียบง่าย ดินสอดำบนกระดาษขาว... สื่อและสไตล์การวาดที่ “ธรรมดา” ที่สุด กับนิยามศิลปะแบบคามินที่ว่า ศิลปะเป็นเพียงเครื่องมือ เป็นเพียงมรรควิธี เป็นเพียงกระบวนการเพื่อการพัฒนา “สาระชีวิต” (เป็นกระบวนการเข้าถึงสัจธรรม คามินกล่าว) ฯลฯ มากกว่าเจตนาที่จะใช้เวลาของชีวิตแสวงหาคำค่าทางรูปแบบของศิลปะ

ดูเหมือนว่า ช่วงชีวิตที่เขาเริ่มต้นสัมผัสพุทธศาสนาจะทำให้ระบบวิถีชีวิตของเขาเปลี่ยนแปลงไปอย่างมากจากเดิม... การนำประสบการณ์ชีวิตของแต่ละวันมาพิจารณาอย่างรอบด้าน ในขณะนั่งสมาธิ มองลึกเข้าไปสู่องค์ประกอบและเหตุปัจจัยต่างๆ ที่ประกอบกันเป็นกิจกรรม เหตุการณ์ และปัญหาในแต่ละวัน และตั้งคำถามที่ว่า อะไรคือ “เหตุผลบริสุทธิ์?” ของเหตุการณ์นั้น.. อะไรคือ “ความว่าง” “ความจริงสูงสุด” “สัจธรรม” ของเหตุการณ์นั้นๆ? เมื่อเขาคิดว่า “พอจะเข้าถึงความจริง” ของประเด็นนั้นๆ แล้ว คามินก็จะทำศิลปะโดยเขียนประโยคสรุปประเด็นนั้นๆ ผ่านเทคนิคของการวาดเส้น

คำว่า “เหตุผลบริสุทธิ์” (Pure Reason) เป็นคำที่ถูกหยิบยกขึ้นมาอภิปรายเป็นลำดับแรกสุดของโครงการนี้ มิตร ใจอินทร์* กล่าวว่า “ต้องนิยามคำนี้ให้ชัดเจน เพราะเอมมานูเอล คานท์ นักปรัชญาตะวันตกเคยใช้คำนี้ และในความเห็นส่วนตัว มนุษย์ไม่สามารถเข้าถึงหรือเชื่อว่า “มี” เหตุผลบริสุทธิ์ที่เป็นกลาง หรือเชื่อว่าเราจะสามารถหาได้ในชีวิตจริง ยิ่งในบริบทของสังคมนิยม... ทุกๆ เหตุผลที่ “มีอยู่” และ “สร้างขึ้น” ล้วนเพื่อตัวเราเองทั้งสิ้น ไม่มากก็น้อย”

คามินเชื่อว่า “เหตุผลบริสุทธิ์มีอยู่ในชีวิตประจำวันของเราทุกคน เช่นการเกิดขึ้นเองของสามัญสำนึกชั่วขณะหนึ่งของคนเรา โดยปราศจากความคิดและเจตนา หรืออีกสภาวะหนึ่งที่เกิดจากการฝึกสมาธิจนเกิดสติจิตตั้งมั่นเป็นสมาธิ แล้วเกิดปัญหาที่ว่างจากทัศนคติที่ยึดมั่นถือมั่นในตัวตนของตน เราไม่สามารถเข้าถึงด้วยสัมผัสของ ตา หู จมูก ลิ้น กาย และความคิด แต่เราสามารถเข้าถึงได้ด้วย “ญาณทัศนะ” ที่เกิดขึ้นจากประสบการณ์ในการปฏิบัติ ศีล สมาธิ ปัญญา ตามแนวทางของพุทธศาสนา”

ความจริงแล้ว ทั้ง 2 ทัศนะสะท้อนปรัชญาชีวิตพื้นฐานของมนุษยชาตินั้นเอง ทำที่แรกไม่เชื่อว่ามี “ภาวะ/โลกอุดมคติ” (Utopia) ที่สมบูรณ์แบบ ไม่มีภาวะนิพพานและเหตุผลบริสุทธิ์ เรา

* มิตร ใจอินทร์ เพื่อนสนิทร่วมรุ่นกับ อุทิศ อติมานะ และคามิน เลิศชัยประเสริฐ ทั้ง 3 คนมักแสดงความเห็นเชิงวิจารณ์ในประเด็นต่างๆ ร่วมกันอยู่เสมอ

ต่างดินรนเพื่อดินรนไปวันๆเท่านั้น (ซึ่งเป็นท่าทีในเชิงปรัชญาแนวหนึ่ง) แต่ท่าทีแบบคามินนั้นเชื่อว่า มี “ภาวะ/โลกอุดมคติ” มีภาวะนิพพาน มีเหตุผลบริสุทธิ์ และมนุษย์สามารถเข้าถึงได้ (ซึ่งเป็นท่าทีในเชิงพุทธศาสนา) มีผู้ชมบางท่านแสดงทัศนคติไม่เห็นด้วยอย่างมากต่อผลงานศิลปะชุดนี้ว่ามีลักษณะ “สั่งสอน”... จากกรณีนี้ คามินให้เหตุผลว่า “จุดมุ่งหมายแรกของการทำศิลปะชุดนี้ของผมเพื่อที่จะสอนตัวเอง... ผมใช้กระบวนการทำศิลปะเป็นวิธีการในการเข้าถึงสัจธรรม แต่ตัวผลงานศิลปะไม่ใช่ตัวสัจธรรม เหมือนดังการนั่งสมาธิ เป็นเพียงวิธีการที่จะทำให้เราเข้าถึงสัจธรรม แต่การนั่งสมาธิไม่ใช่ตัวนิพพาน”

ดูเหมือนว่า ข้อเท็จจริงที่เกี่ยวข้องกับ “เรื่องสั้นคามิน” ทำให้ผู้เขียนเกิดคำถามประเด็นใหม่ๆ หลายเรื่องที่เกี่ยวข้องกับจุดยืนทางศิลปะแบบคามิน กับจุดยืนต่างๆ ของศาสตร์ศิลปะปัจจุบัน อาทิ

ประเด็นแรก เกี่ยวข้องกับ “วิธีการสื่อสารความหมาย” ของศิลปะวัตถุ สำหรับจุดยืนของคามินแล้ว เขาเชื่อวิธีการสื่อสารความหมายที่เน้นความเรียบง่าย จริงใจ ตรงไปตรงมา (คามินเชื่อว่า จุดมุ่งหมายที่ดี ต้องใช้วิธีการที่ดี ที่ถูกต้องด้วย) ซึ่งเป็นมุมตรงข้ามกับศิลปะร่วมสมัยทั่วไป ที่นิยมวิธีการสื่อสารความหมายแบบคลุมเครือ ใช้ “สื่อ” ทุกรูปแบบ ทุกกลวิธี เพื่อบรรลุจุดหมายที่ต้องการ โดยไม่ได้สนใจผลกระทบทางสังคม ศิลธรรม ฯลฯ

กรณีต่อมา คือการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับศิลปะร่วมสมัยกลุ่มต่างๆ ศึกษาเปรียบเทียบระหว่าง กลุ่มศิลปินที่นำเอา “เนื้อหาและรูปแบบ” ของพุทธศิลป์ในอดีตมาสร้างใหม่ โดยเปลี่ยนตัวละครและสิ่งแวดล้อมใหม่ กับศิลปะแบบคามิน ซึ่งเป็นอีกบริบทหนึ่งของความสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับศิลปะร่วมสมัย ในแง่ของการนำเอาพุทธปรัชญามาใช้ในศิลปะของเขา

เรื่องต่อมา เกี่ยวข้องกับนิยามประเภทต่างๆ ของศิลปะร่วมสมัย หลายคนคงเคยอ่านประโยคยอดนิยม 2 ประโยค “ศิลปะคือการเห็น” (Art As Seeing) กับประโยค “ศิลปะคือการคิด” (Art As Thinking) เป็นประเภทของศิลปะในคริสต์ศตวรรษที่ 20 นิยามแรก เป็นศิลปะที่เน้นการค้นพบทาง “รูปแบบใหม่ๆ” ส่วนนิยามหลัง เป็นศิลปะที่เน้น “กลวิธีการสื่อสารความคิด” เพื่อชักชวนให้ผู้ชมได้คิดต่าง ๆ นานา ในประเด็นที่ศิลปินต้องการ แต่สำหรับจุดยืนทางศิลปะของคามิน เป็นอีกจุดยืนหนึ่ง ในที่นี้ผู้เขียนขอเสนอประโยคใหม่ว่าเป็น “ศิลปะคือการปฏิบัติสมาธิ” (Art As Meditation) เป็นศิลปะที่เน้นกระบวนการ การกระทำในปัจจุบัน

และประเด็นสุดท้าย เกี่ยวข้องกับปัญหา “คุณค่าของศิลปะ” จากภาพรวมของโลกศิลปะที่ถูกบันทึกบนหน้าประวัติศาสตร์ ทำให้ผู้เขียนเห็นว่า “คุณค่าศิลปะ เป็นคุณค่าทางวัตถุ” ศิลปินกับศิลปะที่พวกเขาสร้างขึ้น เป็นคนละกรณีกัน แต่สำหรับจุดยืนของคามิน ศิลปะเป็นเพียงมรรควิธีเพื่อการพัฒนา “คุณภาพชีวิต” ของศิลปิน ดังนั้น คุณค่าของศิลปะจึงไม่สามารถแบ่งแยกได้ระหว่าง “ศิลปินกับผลงานศิลปะของเขา”

มาถึงย่อนี้ คามินได้ตั้งคำถามใหม่ให้เกิดขึ้นกับเราว่า “กระบวนการทำศิลปะสามารถพาเราสู่สภาวะสูงสุดของสัจธรรม ได้หรือไม่?”

ที่มา: อุทิศ อดิमानะ. "เรื่องสั้น : คามิน.", สุนิบัตรประกอบนิทรรศการ "ธรรมดา-ธรรมดา
ชาติ.", หอศิลป์ปาดู, กรุงเทพฯ, 2540, หน้า 29 –49.

บทวิเคราะห์

ประโยคแรกของบทวิจารณ์ที่คัดมาตอนต้นนี้ อุทิศ อติมานะ ได้อธิบายแก่ผู้อ่านว่า เขารู้จักสนิทสนมกับศิลปินมาเป็นเวลานานในฐานะเพื่อน อุทิศจึงเล่าเรื่องของศิลปินได้ละเอียดและสะท้อนความรู้สึกมีส่วนร่วมที่ค่อนข้างชัดเจน บทความนี้ถูกเขียนขึ้นเพื่อประกอบสื่อบัตรในนิทรรศการ จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่ผู้เขียนจะสร้างมุมมองจากจุดยืนที่ใกล้กับศิลปินมากและทำหน้าที่เป็นตัวแทนสื่อความให้กับผู้อ่าน มากกว่าจะเป็นการวิจารณ์จากจุดยืนของผู้ชมที่ไกลออกมา ในด้านหนึ่ง อุทิศใช้ความสัมพันธ์ระหว่างนักวิจารณ์กับศิลปินให้เป็นประโยชน์ไม่น้อย ภาพรายละเอียดในชีวิตส่วนตัว (ซึ่งบางส่วนถูกตัดทอนออกไปบ้าง) และคำพูดของศิลปินที่ถูกอ้างถึงในข้อเขียนนี้จัดได้ว่า เป็นการเสนอข้อมูลทางลึกที่เป็นประโยชน์ต่อผู้ชมและผู้อ่าน ในอีกด้านหนึ่ง แม้จะสร้างกลวิธีการเขียนในบางลักษณะเพื่อสร้างระยะห่างออกมาบ้างก็ตาม แต่โดยรวมแล้ว ผู้เขียนก็ยังทำได้ไม่จะแจ้งนัก แต่กระนั้น “เรื่องสั้น : คามิน” ก็ใช้ว่าจะขาดลักษณะของบทวิจารณ์หรือมุมมองเชิงวิจารณ์ ตลอดข้อเขียนนี้ อุทิศแทรกความเห็นไว้หลากหลายวิธี ตั้งแต่การเลือกเน้นคำบางคำจากต้นฉบับ หรือนำเสนอความเห็นต่างมุมมองเพื่อสร้างโอกาสในการอธิบาย หรือแม้แต่แสดงความเห็นผ่านคำพูดของศิลปินและบุคคลที่ 3 ยิ่งกว่านั้น ผู้เขียนยังสรุปความเห็นของตัวเองต่อประเด็นในแต่ละตอนไว้ด้วยการตั้งคำถามเปิด (ที่ดูเหมือนมีคำตอบในความกอนหน้านั้นแล้ว) และที่ชัดเจนก็คือ ในตอนท้ายการสรุปประเด็นที่เป็นข้อสังเกตของผู้เขียนเป็นการตัดสินประเมินคุณค่าอย่างแน่ชัดทีเดียว เราอาจสรุปได้ว่า การเขียนบทวิจารณ์ในลักษณะนี้ไม่ใช่ “การวิจารณ์แบบแอบแฝง” แต่เป็นทางเลือกหนึ่งในการสร้างการวิจารณ์ อันที่จริงแล้ว ผู้เขียนเองอาจไม่ได้ตระหนักว่ากำลังสร้างการวิจารณ์อยู่ หากสำหรับผู้รักงานศิลปะ การแสดงความเห็นหรือแลกเปลี่ยนความเห็นกับผู้อื่นในเรื่องของศิลปะก็เสี่ยงการวิจารณ์ไปไม่พ้น ในกรณีนี้ การหาวิธีมาอธิบายงานศิลปะจึงกลายเป็นการสร้างกลวิธีการวิจารณ์ไปโดยปริยาย นี่อาจเป็นจุดเด่นของบทวิจารณ์นี้ และน่าจะเป็นสิ่งยืนยันที่ดีว่า การวิจารณ์นั้นซ่อนอยู่ในความคิดอยู่แล้ว และความคิดเชิงวิจารณ์ก็สามารถถ่ายทอดเป็นข้อเขียนได้หลายรูปแบบไม่เว้นแม้ในสื่อบัตรนิทรรศการ ในความเห็นของผู้วิเคราะห์ วิธีการเขียนบทความประกอบสื่อบัตรเช่นนี้เป็นทางหนึ่งที่สามารถสร้างการวิจารณ์ที่มีคุณค่า และยังสามารถไปได้ไกลจนถึงระดับที่ผู้วิจารณ์สามารถถอยห่างออกจากศิลปินได้มากกว่าที่ผู้เขียนบทวิจารณ์นี้ไปถึงด้วยซ้ำ และนั่นอาจเป็นหนทางของการสร้างวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ที่เป็นลายลักษณ์ให้เข้มแข็ง และเป็นที่ยอมรับกันในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยก็เป็นได้

ในด้านของการบรรยายถึงช่วงชีวิต หัตถคดี และแนวทางในการสร้างสรรค์ของศิลปินแม้ผู้เขียนจะใช้ภาษาที่ซับซ้อนไม่ลื่นไหลเท่าใดนัก แต่โดยรวมแล้วก็จัดได้ว่า ผู้เขียนทำได้อย่างละเอียดและมีลำดับขั้นตอนที่ดี การแบ่งพัฒนาการของศิลปินออกเป็นช่วงๆก็ช่วยให้เห็นจังหวะและรอยต่อแห่งการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ ผู้เขียนยังช่วยสร้างความเข้าใจได้มากกว่า ประสบการณ์ในชีวิตที่ผ่านมามีผลอย่างไรต่อการสร้างสรรค์ของศิลปินทั้งด้านรูปแบบ กลวิธี และแนวความคิด โดยเฉพาะตอนที่กล่าวถึงผลงานระยะแรกๆก่อนที่ศิลปินจะรับพุทธปรัชญามาเป็นแนวทางชีวิต ซึ่ง

มีลักษณะของการเสียสละยั่วยุนั้น ผู้เขียนอธิบายถึงรูปสัญลักษณ์หรือสื่อแทนความหมาย และการสร้างสรรค์ที่เน้นกระบวนการมากกว่าผลทางวัตถุ ด้วยการให้รายละเอียดจนข้อเขียนมีความน่าสนใจ ในขณะที่เดียวกัน ก็เป็นการปูทางความคิดเพื่อที่จะอธิบายว่าศิลปินมีความก้าวหน้าจากความพลุ่งพล่านทางอารมณ์ในงานระยะแรกๆ ไปสู่ความมั่นคงทางจิตใจในภายหลัง แต่จุดเด่นของข้อเขียนนี้ก็แฝงข้อขัดแย้งบางประการในเนื้อความอยู่ด้วย ผู้เขียนดูเหมือนจะให้ความสำคัญกับการแสดงออกแบบ “ตรงไปตรงมา” ไว้มาก ในด้านหนึ่ง อุทิศอธิบายไว้ว่า ความจริงใจในการแสดงออกของศิลปินมีคุณค่าทางความคิด ดังที่เขาเรียกว่า “ความคิดนำอารมณ์” แต่เมื่อผู้ชมที่รู้สึกว่างานของศิลปิน “ดิบและไร้รสนิยม” ผู้เขียนกลับสรุปความเห็นว่ นั่นเป็นสิ่งที่ตรงกับเจตนารมณ์ศิลปิน เนื้อความจึงแย้งกับสิ่งที่ปรากฏอยู่ข้างต้น อันที่จริงแล้ว ผู้เขียนบทวิจารณ์นี้ก็แสดงท่าทีที่ยอมรับเป็นนัยว่า ผลงานของศิลปินในระยะแรกๆ แสดงความอัดอั้นทางอารมณ์สะท้อนออกมาอยู่มาก ดังที่เขาย้ำคำว่า “การบ่นบ่น” อยู่หลายครั้ง และก็รับว่า งานในระยะหลัง “น่าจะเป็นผลงานที่มีจุดนัดพบเชิงคุณภาพที่พอดีระหว่างสาระและรูปแบบ” ในทัศนะของผู้วิเคราะห์ การที่นักวิจารณ์จะกล่าวให้ชัดขึ้นว่า ในระยะแรกศิลปินยังขาดความสงบนิ่งทางใจ ทำให้งานในช่วงเวลานั้นยังไปไม่ถึงที่สุด ก็คงไม่ใช่การลดคุณค่าผลงานของศิลปินในกรณีนี้เลย หากจะทำให้เห็นชัดขึ้นด้วยว่า ผลงานในระยะหลังของศิลปินได้พัฒนาสูงขึ้นไปเพียงใด สิ่งที่ควรกล่าวถึงไว้อีกประการหนึ่งก็คือ การสร้างกลวิธีการวิจารณ์ ซึ่งผู้วิเคราะห์กล่าวไว้ข้างต้นว่า ผู้เขียนทำได้หลากหลายวิธีนั้น มีกรณีหนึ่งที่ยังขาดความชัดเจนอยู่ ก็คือการเสนอความเห็นของบุคคลที่ 3 ต่อคำว่าเหตุผลบริสุทธิ์ที่เฉียดเข้าไปใกล้กับ เอมมานูเอล คานท์ ซึ่งผู้พูดกล่าวว่า “ต้องนิยามคำนี้ให้ชัดเจน” หากเนื้อความที่ยกมาอ้างอิงนั้น ก็ไม่ใช่ “คำ” ของคานท์เอง ในลำดับต่อมาที่ดูเหมือนผู้เขียนต้องการอธิบายความข้อนี้ให้ “ชัด” ว่า “เราต่างดิ้นรนเพื่อดิ้นรนไปวันๆ เท่านั้น” คำอธิบายนี้ก็ยังคงคลุมเครือว่ เป็นคำที่ “อุทิศให้กับคานท์” หรือ “อุทิศให้กับมิตร” แน่ ในกรณีนี้การอ้างอิงคำพูดของผู้อื่นจึงเกิดความไม่แน่ชัดขึ้น แต่โดยภาพรวมทั้งหมดแล้วก็ต้องนับว่าผู้เขียนได้เสนอรูปแบบและวิธีการวิจารณ์ได้อย่างมีชั้นเชิง

ในบทสรุปของบทวิจารณ์นี้ เป็นสิ่งที่น่าสนใจที่ผู้เขียนสามารถชักนำประเด็นการวิเคราะห์พัฒนาการเชิงศิลปะของศิลปินคนหนึ่งไปสู่สมมติฐานที่กว้างขึ้นได้ เมื่อผู้เขียนสรุปว่างานของศิลปินต่างไปจากทิศทางของศิลปะร่วมสมัย แม้อุทิศจะมีทัศนะต่อวงการศิลปะร่วมสมัยในด้านลบอยู่บ้างก็ตาม แต่เราก็ควรชมผู้เขียนที่มีความมั่นใจและกล้าเสนอมุมมองเป็นทางเลือกทั้งในเรื่องพุทธปรัชญากับศิลปะ และแนวคิด “ศิลปะเพื่อการพัฒนาตัวเอง” ซึ่งไม่ใช่แนวคิดตามกระแส กล่าวโดยสรุปแล้ว บทวิจารณ์นี้เด่นในเรื่องของการอธิบายถึงพัฒนาการของศิลปิน และกลวิธีการชักนำไปสู่ประเด็นของผู้เขียนซึ่งจัดได้ว่าอยู่ในระดับที่น่าศึกษา แม้การตั้งข้อสังเกตและการประมวลเหตุผลมาสนับสนุนจะยังไม่สมบูรณ์ชัดเจนที่สุดก็ตาม สิ่งที่ผู้เขียนทิ้งไว้ตอนท้ายว่า กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะซึ่งผู้เขียนเห็นว่ามีความสำคัญในฐานะเครื่องมือพัฒนาจิตใจของศิลปินนั้น จะนำพา “เรา” ไปสู่สภาวะสูงสุดของสัจธรรมได้หรือไม่ “เรา” คงไม่อาจตอบได้ เพราะกระบวนการดังกล่าวนั้นถูกสร้างขึ้นมา “เพื่อการพัฒนาคุณภาพชีวิตของศิลปิน” แต่สิ่งที่เราอาจได้รับและตอบกลับไปยังนัก

วิจารณ์ได้ชัดเจนก็คือ คุณค่าในด้านที่ผู้เขียนได้เปิดทางให้เรา รู้จักกับศิลปินคนหนึ่ง กระตุ้นปัญญาให้เรา ได้ขบคิดต่อวิถีทางเป็นไปของศิลปะร่วมสมัยได้อย่างดียิ่ง

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ชีวิตอลหม่าน ของ วสันต์ สิทธิเขตต์

มานิต ศรีวานิชภูมิ

“เป็นไงพี่ งานสะใจดีไหมครับ” เสียงหนึ่งดังขึ้นถามอย่างแถมบังคับคำตอบล่วงหน้า

“เออ ๆ มั่นดี” เสียงหนึ่งจึงตอบแบบเออออห่อหมกพอเป็นพิธี

นั่นเป็นบทสนทนาหน้าห้องน้ำแกลเลอรีของชายสองคนที่ดังผ่านเข้าหูผม ระหว่างที่รอคิวเข้าไปปลดทุกข์ ขณะยืนปฏิบัติภารกิจปลดทุกข์อยู่นั้น ในสมองอดคิดไม่ได้ว่า ถ้าผมถูกใครถามแบบดักคำตอบไว้เช่นนั้นแล้ว ผมจะตอบเออออห่อหมกว่า “อลหม่าน” ภาพเขียนชุดใหม่ของ วสันต์ สิทธิเขตต์ นั้น “มั่นคง-สะใจดี” จะดีไหม ??...

...แล้วเราก็มีศิลปินเช่น วสันต์ สิทธิเขตต์ ที่กล้าหาญกว่าใครเพราะสามารถวาดภาพ “ไม่มีชื่อ” ที่เห็นรัฐมนตรีในชุดสายสะพายเต็มยศ ใบหน้าเป็นสัตว์เดรัจฉานยื่นเอามือกุมเป่าเรียบร้อยบนโต๊ะเบื้องหน้าที่แก้วไวน์แดงวางอยู่ เหมือนกำลังยื่นรอกใครบางคนในงานฉลองบางอย่าง หรือภาพ “ภาระของรัฐมนตรี”... ..หรือ “ท่านรัฐมนตรีกำลังเซ็นอนุมัติสัมปทาน” ที่เราจะเห็นนักการเมืองจับไวน์และเสพลังวาสอย่างจะแจ้งกระจ่างตา หรือแม้แต่ “นิพพาน 2000” ที่เห็นพระกำลังเสพเมตุนกับหญิงสาวในท่วงท่าสุนัขอย่างเบิกบานอารมณ์ เหล่านี้คือภาพสะท้อนการคอร์รัปชัน โกงกิน และมุงแสวงหาประโยชน์ส่วนตัวของนักการเมือง และพระทุศีลทั้งหลาย ที่เรารับรู้อยู่ทุกเมื่อเชื่อวัน จนเป็นเรื่อง “ชินชาตายด้าน” ไปกับตึกริความเลวร้ายที่เพิ่มขึ้น และซับซ้อนเข้าทุกที วสันต์ก่นด่าในภาพวาดเช่นที่ดาสิตาสาสมณทุกเช้าในร้านสภากาแฟหน้าหมู่บ้านก่อนจะไปไร่ไปนา แล้วทุกอย่างก็ดำเนินไปเช่นเคย (จนบางครั้งกลายเป็นกิจวัตร หรือสูตรสำเร็จของชีวิตประจำวัน)

ในสังคมแบบตัวใครตัวมันและสยบยอมให้กับความชั่วร้ายเช่นไทยไทย เราอาจต้องการเพียงให้ใครบางคนลุกขึ้นมาทำหน้าที่เป็น “หน่วยกัลลาคา” เท่านั้น เพราะ “นรกคือคนอื่น” ความชั่วร้ายเป็นเรื่องที่คนอื่นก่อกำขึ้นทั้งสิ้น ไม่ใช่ตัวผมหรือตัวคุณ เช่นนี้แล้วเราจึงชมผลงานของวสันต์ด้วยอารมณ์และความรู้สึกแบบเดียวกับที่เราอ่านรายงานข่าว พฤติกรรมโกงกินของนักการเมือง หรือเรื่องพระเสพเมตุนของหนังสือพิมพ์รายวันหัวสี เราพากันตื่นเต้นไปกับข่าวการเปิดโปงความชั่วร้ายของคนอื่น เหมือนคนเชียร์มวยข้างสนาม

20 กว่าปีที่วสันต์แสดงงานศิลปะและขยันไปร่วมกิจกรรมประท้วงเรียกร้องเรื่องต่างๆ ตั้งแต่การเมือง ศาสนา จนถึงสิ่งแวดล้อมทั่วประเทศอย่างไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย จนมีผลให้วสันต์ถูกสังคมติตราจัดเข้าแฟ้มแบ่งประเภทโดยคนทั่วไป และนักวิชาการศิลปะว่าเขาเป็น “ศิลปินนักต่อสู้เพื่อสังคม” (ไม่ว่าวสันต์บาลเขียนประวัติของเขาว่าอย่างไร) นานเข้า บ่อยเข้า ก็ลดเกรดเขาลงเป็นเพียง “ดอกไม้ประดับเวทีอภิปราย” หรือ “สีสันมันเท็งคันรายการประท้วง” (เป็นเรื่องน่าเศร้าที่เกิดขึ้นกับหลายคนมิใช่แต่วสันต์)

เมื่อวสันต์จัดแสดงภาพเขียนชุด กิ่วทัศน์จากเกาะบูบู กระบี่ ก็ถูกนักวิจารณ์ศิลปะและเพื่อนศิลปินบางคนสับแหลก กล่าวหาว่าทั้งอุดมการณ์การเมืองและสังคม วสันต์เองถึงกับเป่ไป

ตามแรงวิจารณ์ไป ประกาศว่าจะไม่แสดงภาพทิวทัศน์ (ที่ไม่เกี่ยวข้องกับความรักอันเคลื่อนไหว) อีกต่อไป แทนที่จะให้วสันต์ได้ใช้ความพยายาม มีไม้ตายมือที่จะถ่ายทอดความเข้าใจในธรรมชาติ เราก็เลยได้แต่ภาพลายเส้นเหยาๆที่เป็นเพียงรูปดินเหนียวออกมาจนเต็มไม้เพื่อเก็บคนชั่ว เพราะภาพแบบนี้เราถือว่า "แรง" เราพากันมองความ "แรง" เพียงรูปแบบ เพียงเปลือกผิวภายนอก ทั้งที่สิ่งเหล่านี้ไม่สามารถพาพาใครไปสู่อะไร นอกจากสร้างความพึงพอใจชั่วคราวชั่วครู่

เราไม่จำเป็นต้องติงการอบคอบดีดวาทให้กับคนใดคนหนึ่งและศิลปินก็ไม่จำเป็นต้องติดขัดกับทฤษฎีความคิดใดความคิดหนึ่ง (ไม่ว่าจะเป็นนักปรัชญาในขั้น หรือสกุลลัทธิการเมืองคอมมิวนิสต์ อนาคต) จนกลายเป็นข้อควรระวังให้กับตนเอง เพียงแต่ให้รู้ว่ามีเป้าหมายและต้องการอะไรในท้ายที่สุด ดังเช่นที่พระเจ้าสลัดทิ้งเหล่าอาจารย์โยคีส์ นักต่างๆจนนำไปสู่การบรรลุนิพพาน

"วสันต์ as usual" ผู้ชมท่านหนึ่งพูดกับผมพร้อมกับหัวเราะ เอะ เอะ คุณจะแปลความหมายนี้ว่าอย่างไร เป็นคำชมหรือคำตำหนิอย่างวิพากษ์ ใจศิลปิน

งานวสันต์ต้องมีภาพคนแก่ๆ ไขว่คว้าอะไรสักอย่าง สดุดีดวงดาว พิศาล ชวนาหน้าเหี่ยว หรือแม้แต่ยวและคำสาบแช่งนักการเมืองรุนแรง สิ่งเหล่านี้เคยเป็นโลโก้หรือตราสินค้าไปแล้ว ถ้าไม่มีสิ่งเหล่านี้ ก็ไม่ใช่ "วสันต์ as usual" ไม่น่า น่าสนใจ คิดกันแบบนี้ "ศิลปะ" จึงถึงแก่กรรมในเวลาอันรวดเร็ว

วสันต์ไม่เคยทำให้ใครผิดหวังด้วยผลงาน "ภาพประกอบข่าวการเมือง" อันเป็นความโกรธแค้นที่สามารถหาซื้อสะสมประดับบ้านได้ กระนั้นก็ตาม ผมกลับเห็นว่ามีผลงานที่ถือได้ว่าเป็น "วสันต์ as Unusual" โดดเด่นออกมาอย่างนุ่มนวลท่ามกลางความอลหม่าน ความคิดของวสันต์ภาพนี้คือ "คิดถึงพ่อ" ในภาพจะเห็นชายผู้พ่อหัวล้านกินเหล้าอยู่บนชายหาด ร่างเปลือยเปล่า มีขาขาวเท้าขาว มีอีกฝ่ายที่นั่งมีอกออกไปยังทะเลสีเขียว(คล้ายคนเข้ทาง) ตรงปลายแขนมีเด็กน้อย (เด็กชายวสันต์) กำลังหยอโยนด้วยอย่างมีความสุขสนุกสนาน โทนสีชมพูของภาพดูอ่อนหวานคล้ายความฝัน นุ่มนวล และอบอุ่น เป็นภาพความรักความผูกพันระหว่างพ่อ-ลูก ระหว่างชายต่างวัยที่งดงามภาพหนึ่ง "นี่เป็นภาพสุดท้ายที่เขียน ตอนแรกจะเขียนแต่รูปแม่ แต่เขียนไม่ออก กลับใจคิดถึงพ่อทั้งๆที่จำหน้าพ่อไม่ได้แล้ว" วสันต์เล่าถึงที่มาของรูปดังกล่าว พ่อของวสันต์เสียชีวิตตั้งแต่เขายังเด็ก เขาจึงผูกพันกับแม่มาก เวลาคิดถึงพ่อ วสันต์จึงเห็นภาพพ่อจากมุมมองของเด็ก อาจเป็นเพราะนี่คือ "การวาดความรู้สึกอันแท้จริง" ของวสันต์ในฐานะมนุษย์คนหนึ่ง ไม่ใช่ในฐานะนักเคลื่อนไหว นักประท้วง นักปฏิวัติ ที่เขาพยายามประกาศอยู่ตลอดเวลา

น่าแปลกใจที่ภาพ "ผมเห็นแม่ในทุ่งข้าวสาลีทอง" กลับไม่จับใจ อาจเป็นเพราะภาพนี้วสันต์ไม่ได้เห็นแม่ของเขาจริงๆในทุ่งข้าวสาลีได้ เพียงแต่อยากจินตนาการเปรียบแม่ของตัวเองกับแม่โพสพ และนี่คือความแตกต่างที่เห็นชัดเจนระหว่างภาพที่ได้จากความรู้สึกในใจกับภาพที่เกิดจากความคิดเห็นทางสมอง ที่พยายามสละใส่ประเด็นทางสังคมเข้าไปในเนื้อหา ซึ่งต่างจากภาพ "แม่กับลูก" ในชุดตัวรักและเกลียดชัง ปี 2539 ที่วสันต์เขียนเสิร์ฟบนไม้กลม เส้นผ่าศูนย์กลาง 120 ซม. เป็นภาพแม่ผมหยอกขาว นั่งเปลือยเปลือยอยู่บนวสันต์ในร่างเด็กหญิงขาวๆ แต่ใบหน้าแก่เกือบสี่สิบ สวมแว่นสายตาทรงเหลี่ยม หนวดรุงรัง มือเด็กแหว่งวสันต์ถือพู่กัน เหนือหัวของเขามีภาพ

ถ่ายขาวดำรูปพ่อในชุดเครื่องแบบข้าราชการแปะอยู่ ภาพนี้กลับน่ารักและตรงไปตรงมามาก (ในตอนที่มีแม่ของวสันต์มีชีวิตอยู่ วสันต์มักจะกลับบ้านไปนอนดักแม่เสมอๆ) วสันต์เป็นเด็กเสมอสำหรับแม่ไม่ว่าเขาจะอายุ 10, 20, 30 หรือ 40 (คนส่วนใหญ่ก็เป็นเช่นนี้มิใช่หรือ)

วสันต์ Unusual นี้แตกต่างจากการคาดหมายหรือเดาได้ของใครๆ เป็นวสันต์ที่ไม่ธรรมดาที่น่าพาหรือส่งให้ผู้ชมก้าวข้ามไปสู่อีกมิติหนึ่งแห่งปัญญา เข้าใจชีวิตมากขึ้น ไม่ใช่ยึดติดอยู่กับสถานการณ์ปัญหาการเมืองรายวัน เป็นวสันต์ที่ไม่ได้มีมิติเดียว เป็นคนมีเลือดเนื้อและความรู้สึก ไม่ใช่เครื่องจักรคิดผลิต "ความโกรธ" ตามที่ใครๆต้องการ

สิ่งนี้จะจริงได้ วสันต์เองต้องเลิกทำให้ตัวเอง "อลหม่าน" ไปตามกระแสเรียกร้องของสังคม การเมืองและกิจกรรมอันเป็นจำเป็น แล้วหันมาสร้างงานตามความรู้สึกนึกคิดอันแท้จริงของตนเอง

ที่มา: มานิต ศรีวานิชภูมิ. "ชีวิตอลหม่าน ของวสันต์ สิทธิเขตต์." สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 46 ฉบับ 27 (ธันวาคม 2542) หน้า 98.

บทวิเคราะห์

"ชีวิตคลานของวสันต์ สิทธิเขตต์" เป็นบทวิจารณ์ที่ผู้เขียนต้องการแสดงความรู้สึกและความเห็นส่วนตัวต่องานของศิลปิน และทัศนคติของผู้ชม ลักษณะการเขียนที่ไม่ปฏิเสธอัตวิสัยของการวิจารณ์ ดูจะเป็นวิธีการที่ มานิต ศรีวานิชภูมิ มีความถนัด และนำมาใช้ในบทวิจารณ์ของเขาได้อย่างน่าสนใจอยู่เสมอ โดยเฉพาะในบทวิจารณ์นี้ที่เปิดเรื่องด้วยการสะท้อนภาพของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ในสังคมไทย ที่การวิพากษ์วิจารณ์แบบปากต่อปากมีอยู่โดยทั่วไป แต่การแสดงทัศนวิจารณ์แบบเปิดเผยต่อสาธารณะกลับเป็นสิ่งที่ต้องอาศัยความกล้าหาญ การแสดงทัศนคติส่วนตัวของผู้เขียนอย่างเปิดเผยในบทวิจารณ์นี้จึงเป็นสิ่งที่เหมาะสมกับวาระโอกาส จากบทสนทนาสั้นๆ ที่แฝงความหมายเชิงวิจารณ์ ซึ่งผู้เขียนเก็บเอามาวิเคราะห์ และอภิปรายเจาะลึกลงไปนั้น มีประเด็นที่ละเอียดอ่อนอย่างยิ่งที่ว่า การวิจารณ์อย่างแฉแฉ่งที่ทำให้คนในสังคมไทยเฉยเมยกับการแสดงทัศนวิจารณ์ต่อสาธารณะมาตลอดนั้น บัดนี้ได้กลายมาเป็นความชินชาและเกิดการสะสมทางอารมณ์จนคนในสังคมไม่ต้องการแสดงทัศนวิจารณ์ด้วยตัวเอง แต่ต้องการเห็นการวิจารณ์หรือการถูกวิจารณ์แบบสาธารณะที่มีความรุนแรงเพื่อความพึงพอใจส่วนตัว การเสนอภาพวัฒนธรรมของการวิจารณ์ที่กำลังเสื่อมถอยนี้ อาจเป็นภาพที่ผู้เขียนสร้างให้ขาวจัดดำจัดไปบ้าง แต่ก็เป็นคำเตือนที่มีค่าอย่างยิ่งต่อสังคมไทยปัจจุบัน สิ่งทีพึงระวังอย่างยิ่งก็คือ การพิจารณาบทวิจารณ์นี้ไม่ควรเกิดการพลัดหลงทางอารมณ์ไปในทิศทางเดียวกันกับผู้วิจารณ์เองได้เสนอประเด็นเอาไว้

สิ่งที่มีความสำคัญในบทวิจารณ์นี้ ประการหนึ่งก็คือ การให้ภาพของตัวศิลปินที่ไม่ใช่เป็นเพียงผู้สร้างสรรค์ หรือ "นักวิจารณ์สังคม" เท่านั้น แต่ผู้เขียนยังให้ภาพอีกด้านหนึ่งที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง นั่นก็คือ ภาพของศิลปินในฐานะบุคลคนหนึ่ง ที่มีชีวิตจิตใจ และมีภูมิหลังที่ก่อขึ้นมาเป็นชีวิตของเขาเอง ข้อเขียนนี้ให้ภาพที่มีรายละเอียดเล็กๆ ที่สำคัญต่อชีวิตของคนๆ หนึ่ง ซึ่งช่วยผู้อ่านและผู้ชมให้มองศิลปินได้รอบด้านและเข้าใจผลงานของเขามากยิ่งขึ้น ภาพของตัวศิลปินที่ผู้เขียนสามารถให้แก่อ่านได้นั้นเกิดขึ้นจากความคุ้นเคยกันระหว่างศิลปินกับนักวิจารณ์เป็นส่วนตัว มานิต ศรีวานิชภูมิ เป็นที่รู้จักในฐานะศิลปินมากกว่านักวิจารณ์ เขาสร้างงานในลักษณะสะท้อนและวิจารณ์สังคมด้วย จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่ มานิต และวสันต์ จะรู้จักสนิทสนมและเคยทำงานร่วมกันมาก่อน การที่วงการทัศนศิลป์และวงการวิจารณ์ศิลปะของไทยไม่ห่างไกลจากกันเท่าไรนัก ในแง่หนึ่งก็มีประโยชน์อยู่มากดังเช่นในกรณีนี้ ที่ศิลปินและนักวิจารณ์รู้ดีถึงเล่ห์เหลี่ยมกันเป็นอย่างดี นักวิจารณ์จึงช่วยผู้อ่านให้มองผลงานของศิลปินได้ในมิติที่มีความลึกซึ้งขึ้น นำเสียงของบทวิจารณ์ในบางส่วนเกิดเหมือนผู้เขียนพยายามจะบอกแก่อ่านหรือผู้ชมเพื่อให้โอกาสแก่ศิลปินได้สร้างงานที่ต่างไปจากความคาดหวังบ้าง ในด้านกลับกัน ข้อเขียนบางส่วน โดยเฉพาะในตอนท้ายๆ ดูเหมือนผู้เขียนตั้งใจจะเขียนให้ศิลปิน (ซึ่งก็จัดเป็นผู้อ่านด้วย) ได้อ่าน เพื่อบอกแก่ศิลปินว่า เขาไม่ควรสนใจไปกับการเรียกร้องของผู้ชมที่ต้องการเห็นผลงานที่เป็นภาพลักษณ์เฉพาะตัวศิลปิน

ความโดดเด่นของบทวิจารณ์นี้คือที่การเขียนที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกของผู้เขียนอย่างไม่ปิดบัง ในขณะที่เดียวกันก็ให้เหตุผลประกอบเป็นลำดับมากขึ้นๆ จนไปสู่การประเมินคุณค่า และ

ข้อสรุปที่เรียกร้องให้ศิลปินกลับมาดูตัวเอง ในฐานะมนุษย์ผู้มีจิตใจ มีความรัก และต้องการความรักอย่างที่มีมนุษย์ทุกคนมี และเรียกร้องให้ศิลปินสร้างงานที่มีพลังขึ้นจากความรู้สึกกันบึ้งของจิตใจ ข้อเขียนที่แสดงความรู้สึกส่วนตัวของผู้วิจารณ์เช่นนี้ไม่ได้ทำให้คุณค่าของบทวิจารณ์ลดลง แต่เป็นการทำให้บทวิจารณ์แสดงถึงชีวิตและงานศิลปะที่ไม่แห้งแล้ง และอธิบายได้ด้วยการให้เหตุผลประกอบ ทั้งความเห็นและข้อเสนอแนะของผู้เขียนที่มุ่งสนับสนุนและชี้ทางออกให้กับศิลปินก็มีความหนักแน่นไม่น้อย อย่างไรก็ตาม ข้อเขียนที่พยายามโน้มน้าวใจให้เห็นทิศทางที่ศิลปินควรจะเดินต่อไปนั้น ผู้วิจารณ์อาจแบ่งผลงานของศิลปินออกเป็น 2 กลุ่มที่ชัดเจนจนเกินไป ผลงานของศิลปินที่เรียกว่า "วสันต์ as usual" จึงดูเหมือนขาดความละเอียดอ่อนทางจิตใจ เพราะศิลปินมุ่งแต่จะวิจารณ์สังคมด้วยความรุนแรง ซึ่งโดยอันที่จริงแล้ว ผลงานศิลปะที่วิจารณ์สังคมอย่างรุนแรงของวสันต์ก็อาจไม่ซ้ำซากจำเจ และแข็งแกร่งดั่งไปเสียทั้งหมดก็เป็นได้

แม้บทวิจารณ์นี้ผู้เขียนจะใช้ลีลาในการเขียนที่ให้ภาพที่มีสีสันดัดกันรุนแรงอยู่บ้าง แต่คุณค่าของบทวิจารณ์นี้ก็อยู่ที่ความกล้าที่จะตัดสินและความกล้าที่จะให้เหตุผล ทั้งในด้านของการประเมินคุณค่า การชี้แนะแก่ศิลปิน และการโน้มน้าวให้ผู้อ่านเปิดใจกว้างออกรับการสร้างสรรค์ของศิลปินในทิศทางใหม่ ในแต่ละด้านที่กล่าวมานี้ ผู้เขียนล้วนทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ได้อย่างดี และได้แสดงให้เห็นว่า การวิจารณ์ที่เป็นอัตวิสัยไม่จำเป็นต้องเป็นการวิจารณ์จากปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่ปราศจากเหตุผล แต่สามารถกระทำได้และยอมรับได้ด้วยเหตุผลสมผลในการเขียนนั่นเอง สิ่งที่เป็นนัยสำคัญที่แฝงอยู่ในบทวิจารณ์นี้ก็คือ การเตือนให้สังคมไทยตระหนักว่าการแสดงออกต่อสาธารณะที่จะนำไปสู่การสร้างวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ที่เข้มแข็งได้นั้น ต้องอาศัยความร่วมมือของคนในสังคมไม่ใช่แค่เพียงหน้าที่ของศิลปิน หรือนักวิจารณ์ ดังที่เป็นอยู่เช่นทุกวันนี้

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้เคราะห์

ข้อเท็จจริงบางประการในผลงานของชาติชายที่ข้าพเจ้ารู้

ทาคาตะ มินโอะ

ก่อนอื่น ข้าพเจ้าจำเป็นต้องสารภาพว่า ข้าพเจ้ายังใหม่ต่อความพิเศษไม่ธรรมดาของชาติชาย ยิ่งไปกว่านั้น ข้าพเจ้าเพิ่งจะคุ้นเคยกับผลงานของเขา และตัวชาติชายเองในเวลาต่อมาเมื่อประมาณไม่กี่ปีมานี้เอง แต่นี่เป็นการอธิบายถึงสิ่งที่ข้าพเจ้าอยากจะเขียนเกี่ยวกับชาติชายเมื่อข้าพเจ้าได้เห็นผลงานของเขาครั้งแรกที่ อิโรชิมา ประเทศญี่ปุ่น ในช่วงฤดูร้อนปี 1997 ข้าพเจ้ายังไม่เคยรู้จักผลงานของชาติชายหรือแม้กระทั่งชื่อของเขามาก่อนเลย ถึงแม้ว่า ข้าพเจ้าจะรู้จักศิลปินในประเทศไทยบางคนที่มีชื่อเสียงมาก เช่น มณฑิธร บุญมา แม้กระนั้น ครั้งแรกที่ข้าพเจ้าได้เห็น ข้าพเจ้าก็หลงใหลในผลงานของเขาเป็นอย่างมาก หรืออาจต้องพูดอีกอย่างหนึ่งว่า ข้าพเจ้าหลงเสน่ห์งานของเขาเสียแล้ว

นั้นเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในนิทรรศการศิลปะที่ชื่อว่า "ศิลปะในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ 1997" แม้ว่านิทรรศการครั้งนี้จะมีผลงานที่ดีและงดงามของศิลปินเป็นจำนวนมาก จนแม้ขณะนี้ข้าพเจ้าก็ยังจดจำชื่อของศิลปินบางคนจากนิทรรศการครั้งนั้นได้ ตัวอย่างเช่น เอ็ง วี ชูว์ Eng Hwee Chu เป็นต้น แต่ผลงานของชาติชายกระแทกใจข้าพเจ้ามากกว่าของคนอื่นๆ ข้าพเจ้าสามารถจดจำได้เป็นอย่างดีว่า วันนั้นเป็นวันที่อากาศดีวันหนึ่งในช่วงฤดูร้อน และข้าพเจ้ากำลังจะออกเดินทางจากโอซาก้าไปยังบังคลาเทศโดยผ่านกรุงเทพฯ เพื่อจุดประสงค์ในการวิจัย และวันนั้นก็ในวันเปิดนิทรรศการพอดี... ...ที่นั่นมีผลงานจิตรกรรมของชาติชายแขวนอยู่บนผนัง 4 ชิ้น และทั้ง 4 ชิ้นเป็นภาพหน้าตัวเขาเองในแต่ละแบบ ซึ่งเขาได้ตั้งชื่อผลงานชุดนี้ว่า "สยามเมืองยิ้ม"

ในหนังสือบางเล่มได้อธิบายไว้ว่า อะไรคือ "สยามเมืองยิ้ม?" ประเทศไทยเป็นดินแดนแห่งรอยยิ้ม และแน่นอนพวกเราที่เป็นชาวต่างชาติมักจะได้รับการทักทายด้วยยิ้มและไหว้ในประเทศไทยเสมอ แต่การยิ้มในผลงานของชาติชายนั้นแตกต่างไปอย่างสิ้นเชิง ยิ้มปากเบ้ แสยะ ยิ้ม ยิ้มที่เลือดเย็น หรือยิ้มที่เต็มไปด้วยความร้ายกาจ และการหัวเราะในลำคอ เท่าที่ข้าพเจ้ารู้มันเป็นยิ้มที่ไม่เหมือนรอยยิ้มของคนไทย สิ่งที่ชัดเจนก็คือชาติชายตั้งชื่องานชุดนี้อย่างตั้งใจและแตกดันเป็นการเสนอความหมายบางประการที่ซ่อนอยู่ในชื่อนี้ แต่แน่นอนว่า ข้าพเจ้าไม่มีความหมายนั้นมาก่อน ผลงานจิตรกรรมเหล่านี้มีขนาดใหญ่ประมาณ 200x200 เซนติเมตรหรือมากกว่า ดังที่ข้าพเจ้าได้กล่าวมาแล้ว รอยยิ้มในผลงานจิตรกรรมเหล่านั้นดูน่าขนพองสยองเกล้า อย่างไรก็ตาม ผลงานเหล่านั้นก็เต็มไปด้วยพลังบางอย่าง และมีรังสีที่ฉายออกมาให้เราสัมผัสได้ ข้าพเจ้าจำเป็นต้องแสดงความรู้สึกนี้ออกมา ถึงแม้จะรู้ดีว่านี่จะเป็นคำพูดที่แสนธรรมดาและฟังดูไร้ความหมาย อย่างไรก็ตาม ในเรื่องของขนาดนั้น มีงานบางชิ้นที่ขนาดใหญ่กว่าปรกติมาก ซึ่งข้าพเจ้าสามารถยืนยันได้ว่า พลังและรังสีที่ข้าพเจ้าได้สัมผัสไม่ใช่เพราะขนาด เป็นสิ่งที่ยากมากที่จะอธิบายว่า พลังนั้นเป็นเช่นไรและรังสีนั้นเป็นแบบไหน แปลก เป็นด้านดี พิเศษ เลวร้าย หรือน่ากลัวในบาง

ความรู้สึก ไม่มีคำอธิบายใดๆจะแสดงสิ่งเหล่านั้นได้อย่างชัดเจน ในขณะเดียวกัน คำอธิบายทั้งหมดนี้ก็สามารรถเปรียบเทียบได้เพียงบางความรู้สึกเท่านั้น แน่หนว่ามันสวยงาม แต่ก็เหนือความงามในความรู้สึกทั่วไป ผลงานเหล่านั้นรูกเราข้าพเจ้า รูกเราอะไรต่อข้าพเจ้านั้น? ข้าพเจ้าไม่รู้ และก็ยังไม่รู้จนกระทั่งปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม ข้าพเจ้ารู้สึกอย่างแท้จริงถึงแรงกดดันอันประหลาดที่โอบห้อมอย่างมากมาย ในแง่ของหลักจิตวิเคราะห์ ข้าพเจ้าอยากจะกล่าวว่า แรงกดดันนั้นเป็นดังการบังคับ ผลงานเหล่านั้นจงใจข้าพเจ้า มันจงใจให้ข้าพเจ้าทำอะไรนั้น? ในเวลานี้ ข้าพเจ้าตอบได้อย่างชัดเจน ข้าพเจ้าเริ่มเสาะหางานของเขาที่กรุงเทพเพื่อที่จะชมผลงานชิ้นอื่นๆ ข้าพเจ้าไม่ต้องการจะเสียพื้นที่ในหน้ากระดาษไปเปล่าๆกับการบรรยายถึงความยากลำบากของข้าพเจ้าในการค้นหาผลงานของเขา อย่างไรก็ตาม ข้าพเจ้าได้พบกับผลงานที่ค่อนข้างใหม่ของ เขา และรู้สึกสนิทสนมคุ้นเคยกับเขาในที่สุด และการค้นหาของข้าพเจ้าทำให้ได้พบข้อเท็จจริงที่สำคัญประการหนึ่งเกี่ยวกับงานของชาติชาย ผลงานจิตรกรรมของเขาไม่เพียงแต่เร้าผู้ดูทางจิตใจเท่านั้น แต่ยังเร้าทางกายภาพด้วย

เรื่องที่สอง ที่ข้าพเจ้าต้องการจะกล่าวถึงก็คือการทำงานของเขาซึ่งมีทั้งความกล้าและความสุขุม หรืออาจพูดได้ว่าเป็นความดิบที่ประณีต อย่างที่เราู้กันว่า ชาติชายชอบงานที่มีขนาดใหญ่ซึ่งมักจะเป็นขนาดใหญ่มากทีเดียวประมาณ 200x200 เซนติเมตร และบางครั้งก็มีความกว้างมากกว่า 300 หรือ 400 เซนติเมตร ขนาดที่ใหญ่โตนี้ทำให้ดูลานตา เราจำเป็นต้องอยู่ในระยะห่างพอสมควรเพื่อที่จะมองภาพทั้งภาพได้ อย่างน้อยที่สุด 2-3 เมตร หรือ 10 เมตรถ้าเป็นไปได้ จากจุดที่ยืนชมภาพอยู่เช่นนั้น ระยะห่างจะทำให้เราสามารถมองเห็นประเด็นความคิดหลักของเขาเช่นเดียวกับการได้เห็นภาพทั้งภาพ ตัวละครต่างๆในภาพจะแสดงตัวออกมาข้างหน้าอย่างมีพลังและมีชีวิต สีที่ดูเหมือนว่ารุนแรงมากเกินไปและกระจัดกระจายเมื่อเราดูมันใกล้ๆ ทันใดนั้นมันก็หลอมรวมกันและก่อรูปทรงที่แปลกใหม่และแตกต่างอย่างสิ้นเชิงให้ปรากฏออกมาภายในสี ณ เวลานั้นเราจะเข้าใจว่า ทำไมเขาจึงเลือกภาพที่มีขนาดโตเช่นนั้น และนั่นทำให้เรารู้สึกประหลาดใจในความสามารถที่จะวาดภาพขนาดใหญ่ของเขาโดยที่งานไม่ดูหลวม แต่ครั้งเราเข้าไปใกล้ภาพและมองมันอย่างใกล้ชิด เราก็จะพบรูปคนและสิ่งต่างๆจำนวนมากในภาพ เราอาจจะพบรูปคนขนาดเล็กจำนวนมากที่เราจะสังเกตเห็นได้ยากจากจุดที่ไกลออกไป หรือเราอาจพบกลเม็ดบางอย่าง อาทิ ดวงตาดขนาดเล็กทำเทียม ที่วางล้อเลียนอยู่ในตำแหน่งดวงตาของตัวละครสำคัญในภาพ ยิ่งไปกว่านั้น บางครั้งในภาพเราจะพบตัวอักษรภาษาไทยที่เขียนไว้จางๆภายในเส้นที่วาดเอาไว้ ลักษณะของการวาดเส้นที่มีความจริงจังและเต็มไปด้วยความหมายอย่างมากมายนั้นถูกชาติชายนำมาเล่นในเวลาเดียวกัน ความยืดหยุ่นที่แปรเปลี่ยนได้เช่นนี้เป็นลักษณะเฉพาะที่มีทั้งความกล้าและความสุขุมหรือความละเอียดอ่อนที่มักจะสร้างความอัศจรรย์ใจแก่เราเสมอ

อาจไม่จำเป็นต้องพูดว่า เขาไม่ใช่เพียงแค่ชายหนุ่มที่ประหลาดผู้ไม่สนใจทั้งกฎเกณฑ์และความเคยชินต่างๆในงานศิลปะเท่านั้น ในทางตรงกันข้าม เขาให้ความสนใจในศิลปะแนวประเพณี

ทั้งตะวันตกและตะวันออก และให้ความเคารพแก่ศิลปะทั้งสองแนวทาง ถ้าจะพูดให้ถูกข้าพเจ้าอยากจะพูดว่า ผลงานของเขามักนำไปสู่เรื่องราวของศิลปะในสองแนวทางนี้ ในบางกรณีผลงานของเขาจะมีที่มาจากบางภาพที่มีชื่อเสียงในประวัติศาสตร์ โดยมีการปรับเปลี่ยนบ้าง บางภาพที่ปรากฏในนิทรรศการครั้งนี้ แสดงให้เห็นเป็นตัวอย่างอย่างชัดเจน ถึงแม้ว่าข้าพเจ้าจะมองผลงานเพียง 3 ภาพจากทั้งหมด แต่ทั้ง 3 ภาพนั้นก็มาจากผลงานที่มีชื่อเสียงทั้งสิ้น งานชิ้นหนึ่งที่แสดงภาพใบหน้าขนาดใหญ่ของชาติชายอยู่บนเก้าอี้ตรงกลางของภาพมีที่มาจากงานชิ้นเอกในประวัติศาสตร์ของ เวนาส เควซ Velasquez² ชื่อ "Papa Inocentio X" ในงานชิ้นนี้ใบหน้าของชาติชายถูกสร้างขึ้นแทนรูปร่างทั้งหมดของ "Papa Inocentio X" ส่วนมือทั้งสองข้างก็เปลี่ยนรูปร่างไปอย่างบิดเบือนผิดธรรมชาติจนดูเหมือนกับอวัยวะของสัตว์เลื้อยคลาน ในงานอีกชิ้นหนึ่งแสดงด้วยภาพศีรษะอันใหญ่โตของชาติชายเอียงตกลงไปในน้ำ ซึ่งทับลงบนภาพจิตรกรรมของไทยซึ่งเป็นหนึ่งในภาพประวัติศาสตร์ของจิตรกรรมไทยแนวประเพณี³ เนื่องจากเป็นภาพที่มีการนำเสนอวิธีการมองภาพแบบที่ตาเห็นตามหลักทัศนียวิทยาในศิลปะไทย... ...ภาพนั้นแสดงให้เห็นถึงดอกบัวที่มีขนาดใหญ่โตอย่างผิดธรรมชาติราวกับอาคารตั้งอยู่กลางน้ำ ประชาชนจำนวนมากดูแต่และกระโดดชมเมื่อเทียบกับดอกบัวที่มีขนาดใหญ่ คนเหล่านั้นสวมใส่เสื้อผ้าแบบยุโรปและพากันมายืนอยู่ข้างสระน้ำเพื่อชมดอกไม้ ภาพดังกล่าวได้นำผู้ชมไปสู่ความเยือกเย็นที่น่าประหลาด อย่างไรก็ตาม ผลงานของชาติชายได้เปลี่ยนรูปทั้งหมดของภาพเดิม นั่นก็คือ ศีรษะขนาดใหญ่มากของชาติชายตกลงไปแทนที่ดอกบัว ประชาชนทั้งหมดล้มตายไปและซากศพเหล่านั้นกำลังลอยอยู่บนผิวน้ำ และมีรหัสลับของซินเดอเรลล่าคนหนึ่งกำลังแล่นผ่านด้านหน้าของภาพ ซึ่งดูประหนึ่งว่านั่นเป็นสัญลักษณ์แห่งจุดจบของโลกที่กำลังจะมาถึง ในภาพนั้นมีเพียงสิ่งเดียวที่แสดงสัญลักษณ์บางอย่างของการมีชีวิต นั่นก็คือสีแดงของดอกบัวที่เป็นสีที่ชาติชายชอบ ความสงบเงียบได้จางไปแล้ว และบรรยากาศมืดดำที่น่ากลัวกำลังลอยขึ้นมา ในผลงานอีกภาพหนึ่งเป็นภาพที่เสร็จเพียงครั้งเดียว และข้าพเจ้าไม่สามารถจะกล่าวถึงรายละเอียดในที่นี้ได้ทั้งหมด แต่ข้าพเจ้านั้นย้ำลงไปได้ว่างานของชาติชายชิ้นนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานชิ้นเอกของโกแกง Gauguin⁴ ชื่อ "venous-nous? Que Sommes-nous? Ou "Allons-nous?" ที่มีความหมายอย่างคร่าวๆว่า "พวกเรามาจากไหน? พวกเราเป็นใคร พวกเราจะไปที่ไหน? อย่างไรก็ตามทั้ง 3 กรณีนี้ ชาติชายได้วาดภาพในวิธีการ

¹ นิทรรศการครั้งนี้ชื่อ "ระหว่างทางไปหาพระพุทธบาทโกแกงเดินสวนมา ข้าฯ ลังเล" โดย ชาติชาย ปุยเปีย จัดแสดงที่ หอศิลปวิทยนิทรรศน์ อาคารมหาสิริราชานุสรณ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ระหว่างวันที่ 30 ตุลาคม ถึง 3 ธันวาคม 2542

² Diego Rodriguez de Silva Velázquez ดิเอโก รอดริเควซ เดอ ซิลวา เวนาสเควซ จิตรกรชาวสเปน สมัยบาโรก (1599-1660)

³ "ภาพปริศนาธรรม" ที่กล่าวถึงนี้ ผู้เขียนน่าจะหมายถึงภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร แต่รูปปริศนาธรรมในลักษณะนี้จริงในโรงช่างเขียนที่มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ 4 ยังขาดไว้ที่พระอุโบสถวัด บรมนิวาสราชวรวิหารด้วย ดู จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ อมรินทร์การพิมพ์ กรุงเทพฯ. 2525

⁴ Paul Gauguain ปอล โกแกง จิตรกรชาวฝรั่งเศส (1848-1903) ที่มีชื่อเสียงที่สุดคนหนึ่งในศิลปะของยุค เทลล์ซันนิลส์

โพลด์ฮิม

ของเขาเอง และได้สร้างสรรค์โลกที่เป็นของตัวเองนั้นเองขึ้นมา ข้าพเจ้าอดไม่ได้ที่จะประหลาดใจ
ในจินตนาการอันน่าอัศจรรย์และความคิดริเริ่มของเขา

ในท้ายที่สุด ทั้งหมดที่ข้าพเจ้าสามารถทำได้แค่เพียงแสดงความชื่นชมต่อชาติชาย
ข้าพเจ้าหวังว่า นิทรรศการครั้งนี้จะประสบความสำเร็จ ซึ่งข้าพเจ้าเชื่อเช่นนั้นอย่างสนิทใจ

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกุล : ผู้แปล

แปลจาก "A few facts I Know about Chatchai's work." In : Takada Mineo. สุจิตต์
ประกอบนิทรรศการระหว่างทางไปหาพระพุทธรูปโกแกงเดินสวนมา ข้าฯล้งเล
(30 ตุลาคม – ธันวาคม 2542) หอศิลป์วิทยานิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :
กรุงเทพฯ. หน้า 13-14.

บทวิเคราะห์

ชาติชาย ปุยเปียม เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงของวงการทัศนศิลป์ไทย เราจึงมักจะพบบทความและบทวิจารณ์ที่กล่าวถึงศิลปินผู้นี้ แต่มีงานเขียนอยู่เพียงไม่กี่ชิ้นที่สามารถชี้ให้เห็นถึงคุณค่าในผลงานของชาติชายได้อย่างแท้จริง หนึ่งในนั้นก็คือบทวิจารณ์ที่ชื่อ "ข้อเท็จจริงบางประการในภาพของชาติชายที่ข้าพเจ้ารู้" โดย ทาคาคะ มิเนโอะ ภัณฑารักษ์ชาวญี่ปุ่น งานเขียนชิ้นนี้เป็น การแสดงความคิดเชิงวิจารณ์จากการที่เขาได้ศึกษาและสัมผัสกับงานศิลปะด้วยตัวเอง จนผู้เขียนสามารถจะอธิบายให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจในรากฐานความคิดของศิลปิน และช่วยนำทางผู้อ่านให้ก้าวเข้าไปสู่โลกแห่งจิตกรรมของศิลปินได้อย่างน่าชื่นชม

ทาคาคะเริ่มต้นงานเขียนชิ้นนี้ด้วยการมุ่งประเด็นสำคัญอันดับแรกไปที่เรื่องของ "แรงปะทะทางใจ" เมื่อได้ชมงานของชาติชาย แม้ผู้เขียนจะกล่าวอย่างนอบน้อมว่า ยังไม่อาจหาคำอธิบายมาบรรยายความรู้สึกที่มีต่อผลงานของศิลปินได้อย่างชัดเจน แต่ผู้เขียนก็ได้ชี้ชัดในเรื่องของ "เสน่ห์ดึงดูด" ในตัวงานที่รุกร้าให้ต้องเข้าไปค้นหาและเรียนรู้จากงานของศิลปินในระดับลึกยิ่งขึ้น แรงดึงดูดใจพิเศษดังกล่าวนี้อาจเรียกได้ว่าเป็น "อำนาจของศิลปะ" การที่ผู้เขียนละที่จะบรรยายความรู้สึกของตัวเอง ในด้านหนึ่งก็อาจเป็นการสงวนประสบการณ์เชิงอารมณ์ไว้ให้ผู้อ่านและผู้ชมได้รับรสด้วยตัวเอง การที่ทาคาคะหยิบยกเรื่องปฏิกิริยาทางใจขึ้นมากล่าวนี้ ผู้อ่านบางท่านอาจรู้สึกว่าเป็นวิธีการอธิบายถึงงานศิลปะที่ "พินัย" ไปแล้ว ในขณะที่ โลกของศิลปะในปัจจุบันมุ่งที่จะสร้าง "แรงปะทะทางความคิด" มากกว่าแรงปะทะทางใจ ในจุดนี้เองที่ผู้เขียนชี้แนะเราไว้อย่างนุ่มนวลว่า ความรู้สึกไม่ใช่อุปสรรคต่อการใช้ปัญญาเลย หากเป็นประเด็นสำคัญที่จะเปิดให้ผู้ชมก้าวเข้าไปค้นหาและเรียนรู้คุณค่าของงานศิลปะ ดังที่งานของชาติชายรุกร้าต่อผู้เขียนนั่นเอง

ในส่วนของการวิเคราะห์ผลงาน ผู้วิจารณ์วิเคราะห์ภาษาทัศนศิลป์ได้อย่างละเอียด ทั้งในเรื่องของการจัดวางภาพ เทคนิค สี และการใช้สัญลักษณ์ ซึ่งมีส่วนสำคัญในการทำความเข้าใจสารที่ศิลปินต้องการสื่อ และเป็นการนำทางผู้อ่านเข้าสู่โลกแห่งจิตกรรมที่เต็มไปด้วยความคิดและอารมณ์อันหลากหลาย ไม่เพียงแต่การให้ความสำคัญกับรายละเอียดและเนื้อหาที่ปรากฏอยู่ในภาพเท่านั้น ทาคาคะยังมุ่งความสนใจไปที่ขนาดของผลงานด้วยการให้เหตุผลว่า ขนาดของผลงานก็มีบทบาทสำคัญต่อการมองเห็น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของตัวงานจิตรกรรมที่จะกำหนดว่าผู้ชมควรจะมองจากจุดใด และมองอย่างไร เพราะเขาเห็นว่าถ้าผู้ชมสามารถดึงตัวเองออกจากแรงดึงดูดของภาพได้ ก็จะทำให้เกิดความคิดขึ้นมาได้ ในแง่นี้ นอกจากจะเป็นการอธิบายกลวิธีในการนำเสนอของศิลปินแล้ว ยังเท่ากับเป็นการบอกนัยสำคัญแก่เราอีกว่า การจะเข้าถึงแก่นความคิดของผู้สร้างสรรค์ได้จำเป็นที่จะต้องเปิดใจให้กว้างในการรับสารที่ศิลปินต้องการเสนอเสียก่อน แนวคิดที่จะดึงตัวผู้ชมให้ถอยห่างออกมาจนสามารถเห็นแนวคิดของศิลปินได้นี้ อาจมีความสอดคล้องกับแนวคิดของศิลปะการละครอยู่บ้าง สิ่งที่น่าคิดก็คือ ธรรมชาติของสื่อทั้งสองสาขามีความพ้องกันอยู่ไม่น้อย หากจะต่างก็อยู่ที่วิธีการรับชมงานทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับระยะห่างและขนาด

หรือจังหวะและเวลาในการชมศิลปะการละครเมื่อนำมาพิจารณากับผลงานของชาติชายแล้ว การถอยห่างและการเข้าใกล้ตัวงานมีผลต่อการรับรสในระดับที่ลึกซึ้งอยู่มาก

ข้อพึงสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือ ในเรื่องของความความต่างทางวัฒนธรรม แม้ผู้เขียนจะเป็นชาวต่างประเทศ แต่ข้อเขียนนี้ได้พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่าไม่น่าใช่อุปสรรคในการวิจารณ์แต่อย่างใด สิ่งที่ปรากฏอยู่ในงานเขียนชิ้นนี้แสดงให้เห็นว่า เขาไม่ได้ศึกษางานของชาติชายอย่างผิวเผินเท่านั้น แต่เขายังรู้จักสังคมไทยดีจนสามารถทำหน้าที่เป็นผู้นำทางให้แก่ผู้ชมชาวไทยได้สัมผัสกับงานของศิลปินไทยเอง และนั่นคือสิ่งที่เราควรชื่นชมผู้เขียน

จากการอ่านบทวิจารณ์ชิ้นนี้จะเห็นได้ว่า ผู้วิจารณ์มุ่งความสนใจในการวิเคราะห์ลงไปไปที่ทิศทางและกลวิธีในการสร้างสรรค์มากกว่าที่จะวิเคราะห์และสรุปความคิดว่าศิลปินต้องการนำเสนออะไร แม้เขาจะกล่าวถึงบ้าง แต่ก็ยังเป็นเพียงแค่การให้ข้อมูลกว้างๆ เพื่อที่จะเปิดโอกาสให้ผู้ชมสามารถเรียนรู้และหาคำตอบให้แก่ตนเอง ในความบางตอนก็มีการเว้นช่องว่างให้ผู้อ่านเติมเต็มความรู้สึกเอาเอง ที่สำคัญผู้เขียนไม่ลังเลที่จะถ่ายทอดความคิดเห็นส่วนตัวประเมินคุณค่าผลงานโดยไม่กังวลกับเงื่อนไขบางประการในการวิจารณ์ ในแง่นี้ ทาดาตะ มินะโอะ ได้แสดงให้เห็นว่าการวิจารณ์นั้นสามารถทำได้ทุกที่ และการวิจารณ์ที่ดีนั้นเป็นอย่างไร ซึ่งก็คงสรุปได้ไม่ยากว่าเขาได้ทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ไว้อย่างสมบูรณ์แล้ว

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกุล : ผู้วิเคราะห์

ว่าด้วยความลวง และความจริงอื่นๆของจิตรกรรม พินิจหลายแง่ต่องานของ เอส. พี.¹

ฮันส์ เบดทิง

การเล่นแร่แปรธาตุ ศาสตร์ทางเคมี และการกลายรูป

งานจิตรกรรมจะสูญเสียส่วนประกอบหลักอันสำคัญอย่างยิ่ง ถ้าเรามุ่งแต่จะแสวงหาคำตอบต่อมันเฉพาะในด้านประวัติศาสตร์ศิลปะเท่านั้น โพลเค (ซิกมา โพลเค Sigmar Polke) ทำให้พวกเราระลึกถึงประวัติศาสตร์ทางธรรมชาติของสสารหรือวัตถุที่เขาใช้ ซึ่งเขายังคงแสดงมันออกมาให้เห็นในผลงานจิตรกรรมของเขา ทุกวันนี้จิตรกรบางคนมีความเห็นกันว่า ภาระหน้าที่ในงานของพวกเขาอยู่แค่เพียงในอาณาจักรแห่งความคิดเท่านั้น ข้ายังใช้เนื้อสีที่บีบออกมาจากหลอดโดยตรง และใช้มันเป็นวัสดุแสดงความคิดราวกับมันเป็นธาตุที่ไม่มีความหมายในตัว ในยุคแห่งเทคนิค ธรรมชาติถูกจำกัดสิทธิให้เป็นเพียงแค่แบบชนิดหนึ่งของงานจิตรกรรมเท่านั้น และทุกครั้งที่มีการหันกลับมามองธรรมชาติก็จะกลายเป็นว่า มันเป็นทัศนคติแบบดึกดำบรรพ์ นี่คือสิ่งที่โพลเคคัดค้านและเตือนพวกเราให้หันนึกถึงหนทางต้องห้ามแห่งความมหัศจรรย์ของจิตรกรรมที่ถูกลืม ซึ่งครั้งหนึ่งมันเคยทำให้เกิดความประหลาดใจได้เช่นเดียวกับที่ปฏิกิริยาทางเคมีทำในปัจจุบัน ธรรมชาติหวนกลับมาสู่งานจิตรกรรมไม่ใช่ในเชิงที่เป็นแบบ แต่ในแง่ของพลังธรรมชาติที่เป็นภาพปรากฏต่อสายตาอย่างหนึ่ง (และสิ่งที่มาคู่กับพลังทางธรรมชาติในรูปของสิ่งซึ่งเกิดขึ้นจากการสังเคราะห์ด้วยกระบวนการทางเคมี)

ความคิดเรื่อง เมตามอร์โฟซิส metamorphosis มีขอบเขตของความหมายอยู่ในกรอบความคิดดังกล่าวนี้ด้วย พวกเราทราบกันดีว่า เมตามอร์โฟซิส ก็คือการกลายรูป หรือการเปลี่ยนแปลงของรูปทรง ซึ่งหากปราศจากสิ่งนี้ก็ไม้อาจมีการวาดเป็นภาพจิตรกรรมขึ้นมาได้ แต่การ "แปรเปลี่ยนรูป" transformation ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของแนวความคิดดังกล่าวนี้ ก็มีปรากฏอยู่แล้วในน้ำมันชกเงา และน้ำยาเรซินที่โพลเคใช้สร้างผลงานของเขา การแปรเปลี่ยนรูปของวัตถุก็คือกระบวนการในชั่วขณะหนึ่งที่ทิ้งร่องรอยของความเป็นมาในการสร้างสรรค์ของมันไว้ในภาพที่ถูกวาดขึ้น ภาพเช่นนั้นมักปรากฏดังถูกวาดขึ้นโดยตัวมันเอง จิตรกรได้ปลดปล่อยพลังของธรรมชาติเช่นเดียวกับที่ช่างถ่ายภาพทำในอ่างน้ำยาล้างภาพของเขา² และงานจิตรกรรมของโพลเคก็ถูกสร้างสรรค์ขึ้นครั้งแล้วครั้งเล่าด้วยวิธีการที่เหมือนกับอ่างเคมีล้างภาพ ในวิธีการนี้จิตรกรเป็นผู้ทำ

¹ S.P. เอส.พี. เป็นอักษรย่อชื่อและนามสกุลของ Sigmar Polke ซิกมา โพลเค ศิลปินชาวเยอรมัน เกิดเมื่อปี 1941 ผลงานของเขาได้รับอิทธิพลทางแนวคิดและกลวิธีจากศิลปินเซอร์เรียลลิสม์ ฟรานซิส พิคาเบีย Francis Picabia มาอยู่ไม่น้อย โดยเฉพาะกลวิธีการวาดภาพให้รู้สึกว้างภาพมีความโปร่งใส จนภาพข้างบนและข้างล่างมาซ้อนกัน ปัจจุบันโพลเคยังคงสร้างงานจิตรกรรมอย่างต่อเนื่อง

² กระบวนการล้างอัดภาพในห้องมืดของช่างภาพขั้นตอนสุดท้ายก็คือ การนำกระดาษอัดภาพที่ผ่านการฉายแสงจากฟิล์มแล้วไปลงในอ่างน้ำยาเคมี ในขั้นตอนนี้ภาพจะค่อยๆปรากฏขึ้นเองซ้ำๆจากปฏิกิริยาระหว่างสารเคมีที่ไวต่อการกระตุ้นจากแสง ซึ่งเคลือบอยู่บนกระดาษอัดภาพ กับน้ำยาเคมีในอ่างที่เป็นตัวช่วยเร่งปฏิกิริยาจนเกิดเป็นภาพบนกระดาษ

ให้เกิดปฏิกิริยาบางอย่างที่ไม่มีใครรู้จักราวกับว่าเขาไม่ได้อยู่ในกระบวนการทำงานนั้น การแสดงออกอย่างรวดเร็วในท่าทีของจิตรกรรมที่พวกเราคุ้นเคยกันดีนั้น เป็นสิ่งที่สะท้อนอยู่ในชั่วพริบตาของกระบวนการทางเคมี งานจิตรกรรมจึงกลายเป็นสนามทดลองที่ไม่ใช่เพียงรูปลักษณ์ใหม่เท่านั้นที่เกิดขึ้น แต่เป็นสารชนิดใหม่ด้วย ในรอยแต้ม หยดสี และการพรางพรูของสีนั่นเองที่เราสามารถจะอ่านรูปลักษณ์ที่แสดงออกมาเป็นภาพให้เราได้เห็นถึงเหตุการณ์อย่างหนึ่งได้ (หรือปฏิกิริยาทางเคมีอย่างหนึ่ง) นี่ก็คือ ละครแบบหนึ่งอันประกอบขึ้นจากธาตุต่างๆ

คำที่มีความหมายในตัวเองที่จะอธิบายถึงกลวิธีแห่งจิตรกรรมดังกล่าวนี้ ไม่ใช่เคมี chemistry แต่เป็นอัลเคมี alchemy ศาสตร์แห่งการเล่นแร่แปรธาตุ³ ในช่วงเวลาสมัยใหม่ ศาสตร์ทางเคมีที่สั่งสมความรู้มาจากการสังเกตและการทดลองได้เข้ามาแทนที่การฝึกฝนอันลึกลับในศาสตร์ของการเล่นแร่แปรธาตุที่มีคำอธิบายตัวเอง ซึ่งรู้จักไปทั่วว่า “ศิลปะวิทยาอันศักดิ์สิทธิ์แห่งพระเจ้า” อันเป็นศิลปะที่เข้าใจได้แต่บุคคลเพียงไม่กี่คนที่ได้รับคัดเลือกให้ถ่ายทอดความรู้นี้เป็นอีกครั้งที่พวกเราได้ผ่านเข้ามาสัมผัสกับศาสตร์โบราณอันเร้นลับที่ตกมาสู่พวกเรา โดยมีคำอธิบายเรื่องนี้ไว้อย่างทันสมัยที่สุด ดังที่เราเรียกมันว่าเป็นศิลปะ ในจุดที่มีการพิจารณาตัวเองว่าเป็นศิลปะซึ่งพิทักษ์ปกป้องมนต์ขลังอันเร้นลับของโลกนี้เองที่ศาสตร์ของการเล่นแร่แปรธาตุแบ่งแยกตัวมันเองออกจากศาสตร์ทางเคมีอย่างชัดเจน การเล่นแร่แปรธาตุเป็นศิลปะไม่ใช่แค่เพียงฐานะที่มันเป็นพิธีกรรมโบราณอันเต็มไปด้วยความชำนาญเฉพาะทาง หากมันยังเป็นการกระทำที่เป็นสัญลักษณ์ที่ถูกกำกับไว้ด้วยภาษาภาพชุดหนึ่งอีกด้วย โพลเคใช้ประโยชน์จากบทบาทของ

³ Alchemy อัลเคมี เป็นศิลปะวิทยาโบราณที่ยังคลุมเครืออยู่ว่ามีกำเนิดเมื่อใด แต่นักวิชาการคาดเดาว่า น่าจะเริ่มต้นใน อียิปต์โบราณโดยมีศูนย์กลางที่เมืองอเล็กซานเดรีย ศิลปะวิทยาแขนงนี้เกี่ยวข้องกับการแปรธาตุ โดยเฉพาะวิธีการผสมธาตุหรือโลหะเพื่อให้ได้ธาตุที่มีคุณค่าสูงขึ้น และเชื่อกันว่าหากผสมธาตุหรือจับคู่หลอมโลหะบางชนิดผสมกันอย่างถูกต้องแล้วก็จะสามารถเปลี่ยนโลหะที่ต่ำลงอย่างตะกั่วให้กลายเป็นทองคำได้ ความเชื่อนี้ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลของปรัชญากรีกในแง่ที่ว่า การแปรโลหะธรรมดาให้กลายเป็นทองคำซึ่งถือว่าเป็นโลหะที่สมบูรณ์ที่สุด จะนำไปสู่ความรู้ที่จะแปรทุกสรรพสิ่งให้ไปสู่ความสมบูรณ์ในที่สุด ซึ่งถูกแปลออกสำคัญะของกระบวนการนี้อยู่ที่การค้นหา “หินของนักปรัชญา” philosopher's stone ที่จะสามารถเปลี่ยนคนธรรมดาให้กลายเป็นคนที่สมบูรณ์ขึ้นมา เช่นเดียวกับที่จะแปรโลหะทุกชนิดให้กลายเป็นทองคำได้นั้นเอง ความใฝ่ฝันที่จะเปลี่ยนตะกั่วให้เป็นทองคำ เปลี่ยนความเศร้าให้กลายเป็นความหนุ่มสาว จึงทำให้ความรู้ในการเล่นแร่แปรธาตุกลายเป็นความลับ และมักถูกมองเชื่อมโยงกับเรื่องของเวทมนต์คาถา ยิ่งกว่านั้นความพยายามที่จะปิดบังความรู้ทำให้นักเล่นแร่แปรธาตุในยุคกลางใช้ภาษาลับหรือภาษาสัญลักษณ์ ซึ่งบางส่วนก็เป็นคำที่ใช้กันในทางโหราศาสตร์มาจดเป็นบันทึก ซึ่งมีเพียงผู้ที่สามารถถอดรหัสภาษานั้นได้เท่านั้นจึงจะเข้าใจความหมายได้ และโดยเหตุที่นักเล่นแร่แปรธาตุส่วนใหญ่เป็นช่างฝีมือชั้นสูง บางครั้งจึงมีการบันทึกความรู้ด้วยการวาดเป็นภาพสัญลักษณ์ การที่ศิลปะแขนงนี้ลึกลับมืดมน จึงมักถูกมองว่าเป็นเรื่องโกหกหลอกลวง และเป็นอวิชชา อย่างไรก็ตาม การค้นหาทดลองผสมธาตุ และโลหะของนักเล่นแร่แปรธาตุได้นำมาซึ่งความรู้ที่กลายเป็นต้นทางของศาสตร์ด้านเคมี และการแพทย์ในปัจจุบัน แต่ความรู้ของการเล่นแร่แปรธาตุเองได้กลายเป็นสิ่งต้องห้ามและถูกดูแลในทางวิทยาศาสตร์ ผู้ที่สืบทอดความรู้ดังกล่าวก็มักถูกมองว่าเกี่ยวข้องกับมนต์ดำและไสยศาสตร์ การเล่นแร่แปรธาตุถูกกล่าวถึงอีกครั้งในศตวรรษที่ 20 เมื่อศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์เทิดทูนนักเล่นแร่แปรธาตุ และได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะวิทยาของการเล่นแร่แปรธาตุในการสร้างงานศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสต์ : ดู “Alchemy” <http://www. Encyclopedica.com/articles/00290.html>

ปรากฏการณ์แห่งความลวงอย่างหนึ่ง และในความลวงที่มีมนต์ขลังแห่งบรรพกาลซึ่งถูกปกปิดไว้ที่เองที่พวกเราสืบสานมันอยู่โดยไม่รู้ตัวด้วยความเข้าใจว่ามันคือศิลปะ ปฏิสัมพันธ์ทางสุนทรีย์ด้วยธาตุต่างๆอาจเป็นสิ่งที่ไม่มีประโยชน์ใด แต่ที่ชัดเจนเหนืออื่นใดก็คือเสรีภาพซึ่งเป็นสิ่งที่ศิลปะมีสิทธิ์จะกล่าวถึง

การอุปมาอุปไมยระหว่างการเล่นแร่แปรธาตุกับงานจิตรกรรมมีมาตั้งแต่โบราณกาลแล้ว โพลเคกล่าวอย่างโหยหาอาลัยถึงสี่พื้นฐาน 4 สี ในจิตรกรรมโบราณที่ถูกลืม สี่ซึ่งอยู่ในระบบที่ต่างๆไปจากปัจจุบัน สี่พื้นฐานนี้เป็นเครื่องหมายแทนค่า 4 ค่า ในกระบวนการของการเล่นแร่แปรธาตุ อันได้แก่ ดำ ขาว เหลือง และแดง สีเหล่านี้ (ถูกลดลงเหลือ 3 สี การเล่นแร่แปรธาตุหลังยุคโบราณ) แต่ละสีเป็นสัญลักษณ์ของกระบวนการที่มีเขียนเป็นบันทึกไว้อย่างชัดเจน ซึ่งเป็นกระบวนการของ “งาน” ที่มีมนต์ขลังที่เร้นลับ อันประกอบกันขึ้นมาจากการทำการทดลอง ด้วยพลังอำนาจของเคมี “งาน” ในที่นี้มีใช้ในความหมายของ “ผลลัพธ์” แต่เป็นเรื่องของกระบวนการและการสะท้อนออกมาจากการครุ่นคิดต่อทฤษฎีที่ว่าด้วยกำเนิดและการพัฒนาการของจักรวาล ซึ่งนักเล่นแร่แปรธาตุกระทำเข้าไปเข้ามาในห้องทดลองของพวกเขา การซ่อนนัยของการอุปมาอุปไมยในการเล่นแร่แปรธาตุเป็นสิ่งที่ตั้งอยู่ในขุมทรัพย์อันมหัศจรรย์ของการเปรียบเทียบ เพื่อที่จะบรรยายถึงศิลปะแห่งจิตรกรรมที่มีวิวัฒนาการมาหลายชั้นหลายตอน คงไม่มีอะไรที่สามารถจะบ่งบอกลักษณะดังกล่าวมานี้ได้ดีไปกว่า *Theatrum Chemicum* หนังสือที่รวบรวมรายงานเขียนของนักเล่นแร่แปรธาตุทั้งหลายที่ตีพิมพ์ไว้ในปี 1602? การทำให้วัตถุหรือสารมีคุณค่าสูงขึ้นด้วยปฏิกิริยาทางเคมีจาก “การจับคู่ธาตุเข้าด้วยกัน marriage of the elements” เป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกันอย่างลึกลึกกับการเปลี่ยนแปลงของธาตุสีในงานศิลปะ ในฐานะที่เป็นศิลปะอันเร้นลับ มันจึงมักถูกกล่าวหาว่าเป็นสิ่งหลอกลวง นี่จึงเป็นเหตุให้บันทึกกลับโบราณ *Smaragdine Tafel* หรือ “จารึกมรกต” อ้างถึงไว้ในบรรทัดเปิดบทว่า มันเป็น “ความจริงอันปราศจากความลวง” แม้แต่ดันเต *Dante*⁴ ก็ยังผลึกใสใสส่งเหล่านักเล่นแร่แปรธาตุไปตกนรก... ข้ายังตั้งสมญาพวกเขาว่า “วานรที่ชอบเลียนแบบธรรมชาติ Apes of Nature” ซึ่งเป็นชื่อโบราณที่ขนานนามให้แก่เหล่าจิตรกรด้วย (จาก *Inferno* 29.139)

ศิลปะการละครของ โพลเค *dramaturgy*⁵ บางครั้งก็ขยายวงกว้างข้ามกระบวนการจริงๆของจิตรกรรมออกไป เมื่อเขาเลือกใช้สีที่จะเปลี่ยนแปลงไปในภายหลัง เมื่อมันโดนแสง ความร้อน

⁴ Dante Alighieri ดันเต อาลิจिएรี (1265-1321) กวีชาวอิตาลี เขาได้ชื่อว่าเป็นผู้เชื่อมต่อองค์ความรู้จาก อดีตกาลที่ตกทอดมาสู่ยุคกลางหรือยุคกอธิคให้ข้ามไปสู่ยุคเรเนสซองส์ ซึ่งถือเป็นยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ แม้กระนั้นก็ตาม ดันเตก็ไม่รับรององค์ความรู้ของนักเล่นแร่แปรธาตุ ดังที่ฮันส์ เบลิง อ้างถึงบทประพันธ์อันมีชื่อของดันเตชื่อ “Divine Comedy” ตอนที่มิชื่อว่าเป็น *Inferno* ซึ่งกล่าวถึงตัวละครเอกในเรื่องลงไปท่อนรก

⁵ *dramaturgy* มาจากภาษาเยอรมัน คำนี้ในบริบทของการละครเยอรมัน *die Dramaturgie* หมายถึงตำแหน่งของผู้ทำหน้าที่ด้านวิชาการประจำโรงละครทุกแห่ง เป็นผู้สรรหาบทละครที่เหมาะสมและคอยให้คำแนะนำในการตีความและคำปรึกษาแก่ผู้กำกับการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับลักษณะเชิงวรรณศิลป์ของบทละคร (ข้อมูลจาก ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ) ในบทวิจารณ์นี้ ฮันส์ เบลิง ใช้คำว่า “Polke's dramaturgy” ในความหมายเชิงอุปมาอุปไมยว่า

และความขึ้น “ละครแห่งปฏิกิริยาทางเคมี chemical theatre” ของสสารจะผ่านองค์ที่ 2 ไป หลังจากศิลปินวางพู่กันของเขาลง สีที่ละเอียดอ่อนต่อการกระตุ้นจากความร้อนและความขึ้นจะเก็บพลังงานเอาไว้จนกว่ามันจะต้องแสง ณ ที่ซึ่งงานจิตรกรรมนั้นถูกนำออกแสดง ด้วย “ปฏิกิริยา” (เหมือนกับคำที่ใช้กันทางเคมี) ที่เกิดขึ้นโดยปราศจากจิตรกร ผลงานจิตรกรรมเหล่านั้นก็จะแสดงตัวมันเองในฐานะของเหตุการณ์หรือปรากฏการณ์อย่างหนึ่ง และเป็นจิตรกรรมในฐานะที่เป็นศิลปะของการกลายร่าง art of metamorphosis ปฏิสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรกับ “วิญญูณที่เขากุขึ้นมา” นั้นเป็นสิ่งที่อยู่นอกเหนือการควบคุมใดๆ ยิ่งกว่านั้น ศิลปินทั้งหลายเป็นผู้ที่ทำงานในทางทฤษฎีไร้ระเบียบ chaos theory⁶ มานานก่อนที่จะมีทฤษฎีวิทยาศาสตร์จะเริ่มโอ้อวดถึงความสำเร็จของมัน ปฏิสัมพันธ์ดังกล่าวเกิดขึ้นได้ในหลายรูปแบบ ซึ่งใช้เวลาเพียงไม่กี่ปีเท่านั้น มันเริ่มเมื่อจิตรกรเป่าผงโลหะ (อันที่จริงเป็นกากเพชร) ลงไปในสารสังเคราะห์เรซิน หรือทำให้เกิดการจับตัวเป็นก้อนด้วยไอโอดีนหรือซิลเวอร์ไนเตรด บางครั้งกระบวนการทางเคมีก็ทำให้เกิดการหดตัวเป็นริ้วรอยและลวดลายของเส้นที่จะปรากฏเมื่อสารสังเคราะห์นั้นเก่าและแตก ซึ่งคล้ายๆกับเป็นการ สร้างสรรค์ลวดลายเพื่อการตกแต่ง บางครั้งมันก็บวมจนแตกออกอย่างรุนแรงและทำลายลวดลายต่างๆลง ซึ่งดูราวกับเป็นการแทนที่รูปทรงด้วยการแสดง พลวัตเช่นนี้บ่งชี้ถึงกลวิธีแบบใหม่ของ “การทำให้เป็นนามธรรม abstraction” ในทางจิตรกรรม เราอาจเรียกมันว่า ปรัชญาแห่งธรรมชาติที่ถูกวาดขึ้น “จิตวิญญูณอันไม่อาจมองเห็นได้ที่มอบพลังให้” “Die Geister, die Kraft verleihen, sind unsichtbar.” เป็นชื่อที่ตีความได้ไม่แน่ชัด และเป็นชื่อของงานจิตรกรรมขนาดใหญ่จำนวน 5 ชิ้น ในปี 1988 ซึ่งแสดงถึงความเร้นลับนี้ของงานจิตรกรรมราวกับเป็นสารานุกรมเล่มหนึ่งที่รวบรวมเรื่องนี้เอาไว้

เรื่องราวของงานจิตรกรรมยังคงอยู่ในส่วนของฉากหลังซึ่งทำหน้าที่เหมือนผู้กำกับ แต่ใครกันที่กำลังแสดงอยู่หน้าเวทีของโพลเค? สีและวัตถุธาตุต่างแสดงออกมาให้เราารู้สึกว่ามันไม่ขึ้นอยู่กับอะไร และมันปลดปล่อยตัวเองเป็นอิสระจากผืนผ้าใบที่มันตั้งปรกติแล้วมันจะถูกปกคลุมด้วยผิวชั้นที่สอง ผิวหน้าของงานจิตรกรรมถูกขโมยไปด้วยน้ำยาเรซินจนหนาถึงระดับที่ทำให้มันกลายเป็นช่องที่ปล่อยให้แสงผ่านได้ ภาพที่มี 2 ด้านจึงถูกสร้างขึ้นจากด้านหน้า และด้านหลัง และรูปทรงด้านที่กลับกัน 2 ด้าน positive and negative form ก็เกาะเกี่ยวสอดประสานกันอย่าง

บทบาทของศิลปินในงานของเขาไม่ใช่ผู้กำกับการแสดง แต่เป็นบุคคลสำคัญที่ชักใยอยู่เบื้องหลังจิตรกรรมที่ดูเหมือนละครฉากนี้

⁶ Chaos Theory ทฤษฎีไร้ระเบียบเป็นการค้นพบทางวิทยาศาสตร์ในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 ที่อธิบายปรากฏการณ์หรือสิ่งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ ซึ่งดูเหมือนไร้ระบบและแบบแผนของการปรากฏที่แน่นอนตายตัวว่า แท้ที่จริงหากเราสามารถมองลึกลงไปได้จนถึงระดับจุลภาค หรือถอยห่างออกมาไกลจนเห็นมหภาคของสิ่งนั้นได้ในระดับหนึ่ง หรือสามารถเก็บสถิติของการเกิดปรากฏการณ์นั้นได้นานเพียงพอแล้ว เราจะเห็นได้ว่า สิ่งนั้นหรือปรากฏการณ์นั้นเกิดขึ้นอย่างมีระบบระเบียบ เช่น มีการจับกลุ่มหรือมีการเรียงตัวขององค์ประกอบที่วนวายในจังหวะที่ซ้ำๆ และเกิดขึ้นในช่วงเวลาที่สม่ำเสมอ อันส์ เบลทิงอ้างถึงทฤษฎีไร้ระเบียบในงานศิลปะ เพื่อสื่อความว่างานของศิลปินที่ภาพปรากฏภายนอกอาจดูเหมือนอยู่นอกเหนือการควบคุมใดๆ แต่เบื้องหลังสิ่งที่ปรากฏมักมีกฎเกณฑ์บางอย่างที่เป็นเจตจำนงค์กำกับอยู่ในเรื่องทฤษฎีไร้ระเบียบ

กลมกลืน เราไม่จำเป็นต้องหันภาพกลับไปดูอีกด้านหนึ่งดังที่ต้องทำเมื่อชมภาพจิตรกรรม 2 ด้านแบบโบราณ ความโปร่งแสงแบบใหม่ช่วยให้เรามองเห็นภาพที่ดูเป็นปริศนาได้พร้อมๆ กัน ความลวงในการสร้างละครฉากนี้ เรียกได้ว่าเป็นความประทับใจที่เราสามารถมองเห็นทะลุผ่านผืนผ้าใบราวกับว่ามันไม่ได้อยู่ที่ตรงนั้น แทนที่จะพยายามหลอมละลายสิ่งที่ไม่อาจจะละลายได้ด้วยพื้นผิวที่ขรุขระที่เป็น "กำแพงแห่งจิตรกรรม" a wall of painting⁷ ดังที่บาลซาค Balzac⁸ เรียก งานจิตรกรรมของโพลเคชุดนี้ได้เนื้อของตัวมันเองกลับคืนมา จนดูราวกับเป็นเวทมนต์ที่ทำให้ผืนผ้าใบนั้นปราศจากร่าง ผลงานเหล่านั้นดูเหมือนกับว่าจะลอย เมื่อมันตริ้งสายตาเราไว้กับศูนย์กลางของช่องแสงในตัวมัน (หรือใครจะเรียกว่าฉากก็ได้) สิ่งที่น่าตื่นตาตื่นใจของงานจิตรกรรมนี้กำลังถูกกำกับ มันเตือนให้เราระลึกถึงข้อเปรียบเทียบเดิมกับปรากฏการณ์ของการเล่นแร่แปรธาตุ หรือศิลปะที่ถูกลิ้ม ซึ่งโพลเคนำมันกลับมาใช้ใหม่ในนามของจิตรกรรม เพื่อที่จะดึงเอาความใกล้เคียงกันของศิลปะกับเวทมนต์กลับคืนมาจากความหลงลืม

สุภาวี ศิรินคราภรณ์ : ผู้แปล

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้เรียบเรียง

ตัดตอนแปลจาก: Han Belting, "On Lies and Other Truths of Painting : Several Thoughts for S.P., Alchemy/ Chemistry and Metamorphosis." Sigmar Polke : The Three Lies of Painting, Cantz, 1997, p.p.134-137.

⁷ "wall of painting" ปรากฏอยู่ในเรื่องสั้นขนาดยาวของบาลซาค ชื่อ "The Unknown Masterpiece" ที่เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1832 เนื้อเรื่องบรรยายถึงจิตรกร 3 คนในศตวรรษที่ 17 ความตอนที่ฮันส์ เบลติงนำมาอ้างถึง เป็นตอนที่จิตรกรอาวุโสกำลังอธิบายงานชิ้นเยี่ยมให้จิตรกรหนุ่ม 2 คนฟัง แต่ทั้งสองไม่อาจเห็นตามได้ เพราะภาพที่ถูกกล่าวถึงไม่ได้ถูกวาดด้วยการเกลี่ยสีให้กลมกลืนหรือเน้นแสงเงาตามวิธีในแบบของศิลปะคลาสสิกในศตวรรษที่ 17 แต่เป็นภาพที่วาดด้วยการใช้แปรงปาดสีลงไปบนผ้าใบ ที่ต้องถอยออกมาชมจึงจะเห็นว่าเป็นภาพอะไร จิตรกรหนุ่มคนหนึ่งจึงกล่าวว่าเขาไม่เห็นอะไรนอกเสียจากสีที่ทับกันเป็นชั้นอย่างสับสนบนผืนผ้าใบที่ดูเหมือนเป็นกำแพงตันๆที่มีสีวาดอยู่บนนั้น การที่ฮันส์ เบลติงยกคำนี้มาอ้างเพื่ออธิบายถึงมโนทัศน์ของงานจิตรกรรมในแง่ของการสร้างมายาภาพ ด้วยการทำลายพื้นผิวที่รองรับภาพให้เปิดออกไปสู่มิติที่เหมือนกับทะลุหรือลึกเข้าไปในกรอบภาพนั้นได้ ซึ่งอันที่จริงการสร้างมายาภาพนี้ก็คือการสร้างพื้นผิวที่ขรุขระขึ้นหนึ่งด้วยสี มาปกคลุมพื้นผิวเดิม ดังนั้นถ้าหากไม่เห็นว่าเป็นจิตรกรรมเป็นมิติที่เป็นมายาภาพเสียแล้ว ก็จะทำให้มันเป็น "กำแพงที่ขรุขระของจิตรกรรม" อันหนึ่งดังในเรื่องสั้นของบาลซาค

⁸ Honoré de Balzac ออโรเน เดอ บาลซาค (1799-1850) นักประพันธ์แนวสังคมนิยม ชาวฝรั่งเศส เนื้อความในบทประพันธ์ของเขาหลายตอนที่กล่าวถึงศิลปะและธรรมชาติจุดประกายความคิดให้แก่ศิลปินรุ่นหลังจากเขาหลายคน

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่คัดมาตอนต้นนี้เป็นเพียงตอนหนึ่งของบทความเรื่อง "ว่าด้วยความลงและความจริงอื่นๆของจิตรกรรม พินิจหลายแง่ต่องานของเอส.พี." ซึ่งผู้เขียน อันส์ เบลทิง แบ่งออกเป็น 8 ตอน ในแต่ละตอนผู้เขียนพินิจงานของซิกมา โพลเค ในแต่ละด้านอย่างละเอียดด้วย มโนทัศน์ที่ว่าด้วยความลงและความลงของจิตรกรรม ตอนที่คัดมานี้เบลทิงมุ่งวิจารณ์เจาะลึกเฉพาะแต่เพียงด้านเทคนิค กลวิธี และวัสดุที่ศิลปินใช้สร้างงานขึ้น โดยปกติแล้วเทคนิคและวัสดุ มักถูกยกขึ้นมาอภิปรายก็ต่อเมื่อนักวิจารณ์ต้องการชี้ให้เห็นว่า เทคนิคและวัสดุที่ศิลปินใช้สอดคล้องประสานกับแนวเรื่อง หรือศิลปินซ่อนนัยความหมายบางประการไว้ผ่านเทคนิคและวัสดุที่พิเศษออกไป แต่บทวิจารณ์ที่มุ่งความสนใจที่ธรรมชาติของเทคนิคและวัสดุในแง่ของแก่นและความจริงที่แฝงไว้ในตัวมันเองนั้นมีอยู่ไม่มากนัก โดยเฉพาะในวงการวิจารณ์ของไทย บทวิจารณ์นี้จึงเป็นตัวอย่างที่น่าศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ที่มีผู้เรียกร้องว่า นักวิจารณ์ที่สามารถจะเจาะลึกและกล่าวถึงคุณค่าของงานศิลปะในแง่ของเทคนิคได้นั้น ควรเป็นนักวิจารณ์ที่มีความสามารถในด้านของการสร้างสรรค์ด้วย จึงจะเข้าใจคุณค่าของงานศิลปะในแง่ของเทคนิคได้ถ่องแท้¹ บทวิจารณ์นี้เป็นตัวอย่างที่ดีที่จะชี้ให้เห็นว่า การวิจารณ์ในประเด็นนี้ไม่จำเป็นต้องถูกผูกขาดอยู่กับคนกลุ่มหนึ่ง และนักวิจารณ์ที่ไม่ใช่ผู้สร้างสรรค์ก็สามารถอธิบายถึงเทคนิคและวัสดุแทนศิลปินได้ลึกซึ้ง

อันส์ เบลทิง เป็นศาสตราจารย์ทางศิลปะและทฤษฎีสื่อ ที่สถาบันศิลปะแห่งเมืองคาร์ลส์รูเอ Die Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe ในประเทศเยอรมนี ด้านที่เขาเชี่ยวชาญและเป็นที่รู้จักก็คือ ประวัติศาสตร์ศิลปะของมัชยสมัย แต่เบลทิงก็รอบรู้ในทางประวัติศาสตร์ศิลป์ เขามีผลงานเผยแพร่ที่เขียนเกี่ยวกับศิลปินที่หลากหลาย ตั้งแต่จิตรกรในสมัยเรอเนซองส์ไปจนถึงศิลปินในปัจจุบันที่สร้างสรรค์งานด้วยสื่อเทคโนโลยีสมัยใหม่ ดังนั้นจึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่อันส์ เบลทิง สามารถจะนำมโนทัศน์ของเรื่องการเล่นแร่แปรธาตุ ศาสตร์ที่รุ่งเรืองในมัชยสมัยมาใช้ อธิบายถึงเทคนิค กลวิธี และวัสดุ ในผลงานของศิลปินร่วมสมัยที่สร้างงานแหวกแนวออกไปจากขนบของจิตรกรรมอย่างซิกมา โพลเค ได้อย่างลุ่มลึกเช่นนี้

แม้ความสนใจของเบลทิงในบทวิจารณ์นี้มุ่งมองไปที่เทคนิค วิธีการ และวัสดุของศิลปินเป็นสำคัญ แต่มโนทัศน์หลักของบทวิจารณ์ก็นำเรื่องนี้ไปได้ไกลถึงแก่นทางปรัชญาศิลปะ อันได้แก่สถานะของความจริงในธรรมชาติที่ถ่ายทอดมาสู่ศิลปะ ซึ่งในที่นี้ก็คือ จิตรกรรม เราอาจกล่าวในด้านกลับได้ว่า มายาคติหรือความลงของจิตรกรรม ที่เผยให้เห็นแก่นแท้ของธรรมชาติ ความจริงและความลงที่ซ่อนกันอยู่เป็นเนื้อน้ำเดียวกันนี้ อันที่จริงก็คือแก่นของศิลปะ โลกในละครกับความลงของจิตรกรรมจึงสามารถเผยความจริงได้ทั้งคู่ และนักวิจารณ์ที่เข้าถึงแก่นของศิลปะนี้ก็สามารถเทียบเคียงศิลปะทั้งสองเข้าหากันได้ ดังที่เบลทิงแสดงอยู่ในบทวิจารณ์นี้ มโนทัศน์

¹ จากการสัมมนาเชิงปฏิบัติการหลายครั้งของโครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" และการสัมภาษณ์ผู้รู้ของผู้วิจัยในโครงการนี้ มีผู้เรียกร้องในทิศทางดังกล่าวอยู่เสมอ

หลักที่เบลทิงกล่าวถึงไม่ใช่สิ่งไกลตัว นักวิจารณ์ต้องการเตือนให้เราตระหนักว่า โลกของศิลปะไม่ใช่โลกทางความคิดถ่ายเดียว แต่ครึ่งหนึ่งเป็นโลกของการสัมผัส และ ณ ที่นี้ สัมผัสที่เราได้รับได้จากการชมภาพ อันเกิดขึ้นจากความละเอียดอ่อนและความชำนาญซ้ำซ้อนในการผสมผสานสิ่งต่างๆ เข้าด้วยกันของศิลปินนั่นเอง ที่นำทางเราไปพบกับพลังของธรรมชาติที่แฝงอยู่ในรูปของสสารและวัตถุ เบลทิงต้องการชี้ให้เราเห็นว่า การย้อนกลับไปสู่ชาตินั้นเองที่เป็นแก่นแท้ของจิตรกรรม และการได้สัมผัสกับความจริงของธรรมชาติเช่นนี้ ต้องเกิดจากการตระหนักในสัมผัสของเรา เบลทิงกำลังเตือนวงการศิลปะที่กำลังลืมนั่นเองที่เชื่อมโยงศิลปะกับธรรมชาติ ในกระแสศิลปะปัจจุบันที่ความคิดกลายเป็นส่วนสำคัญที่สุดในสายตาของศิลปิน มโนทัศน์เรื่องพลังอันเร้นลับของธรรมชาติถูกมองเป็นเรื่องโบราณคร่ำครึ เทคนิควิธีการกลายเป็นสื่อกลางที่ปราศจากความหมายในตัว ฝีมือและทักษะของศิลปินที่เคยสร้างความอัศจรรย์ใจในอดีตถูกดูแลจนประหนึ่งเครื่องหมายของความล้าหลัง และการสร้างศิลปะวัตถุกลายเป็น“บาป”ที่ติดตัวมากับพัฒนาการของศิลปะ จุดประสงค์ของเบลทิงในบทวิจารณ์นี้ไม่ใช่การเรียกร้องเอาศิลปะในแบบของอดีตกลับคืนมา แต่เป็นการเอาประสบการณ์ของอดีตมาอธิบายปัจจุบัน ซึ่งในคำอธิบายนี้สิ่งที่ชี้ชัดอยู่ในเนื้อความก็คือ โลกของศิลปะในปัจจุบันมีมโนทัศน์ที่ผิวเผินต่อธรรมชาติ และด้วยการมองที่ผิวเผินนี้เองที่ทำให้สาระสำคัญบางประการของศิลปะในอดีตถูกมองข้าม และกลายเป็นสิ่งไร้ค่าในสายตาปัจจุบัน ด้วยบทวิจารณ์นี้เบลทิงได้ชี้ให้เราหันกลับมามองสิ่งที่ไร้ค่านั้นเสียใหม่ ว่า แท้จริงแล้วนั่นคือสิ่งที่หาค่ามิได้หรือไม่

มโนทัศน์ของบทวิจารณ์นี้น่าจะเป็นสิ่งที่คุ้นเคยดีแก่ผู้อ่านชาวไทย เพราะในสังคมไทยเรื่องความลึกลับและมนต์ขลังของธรรมชาติที่ปรากฏในงานศิลปะ เป็นสิ่งที่พบเห็นได้ไม่ยากนัก แม้แต่ในสังคมปัจจุบัน ความรู้สึกและความผูกพันต่อมนต์ขลังหรือพลังของความมิดค่าในธรรมชาติก็เป็นสิ่งที่ไม่ห่างไกลจากตัวเราเท่าใดนัก เพียงแต่สัมผัสที่ถูกถ่ายทอดออกมาในงานศิลปะในแง่นี้ ยังไม่ถูกอธิบายออกมาอย่างเป็นรูปธรรมให้เกิดความเข้าใจถึงคุณค่าและแก่นแท้เท่านั้นเอง แน่หนอนว่า ผู้เขียนชาวตะวันตกก็ย่อมอธิบายถึงแก่นของเรื่องนี้ด้วยรากของวัฒนธรรมของตัวเอง ซึ่งการที่จะอธิบายเช่นนั้นได้ ก็ด้วยการศึกษารากของตัวเองอย่างถ่องแท้มาแล้วนั่นเอง สิ่งที่เบลทิงอธิบายในบทวิจารณ์นี้ก็ย่อมเป็นที่ประจักษ์ติดอยู่แล้วว่า นักวิจารณ์ที่ศึกษาลงไปถึงรากของวัฒนธรรมของตัวเอง สามารถนำประสบการณ์แห่งอดีตมาอธิบายปรากฏการณ์ของปัจจุบันได้ลึกซึ้งเพียงใด เป็นที่น่าสังเกตว่ารากของวัฒนธรรมยุโรปที่เบลทิงเจาะลึกลงไปนั้น ไม่ใช่แสงสว่างแห่งยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการแต่เป็นความมิดมนของมัธยมสมัย ซึ่งในวงการวิชาการน้อยนักจะมองเห็นค่า บทวิจารณ์ของฮันส์ เบลทิง ชิ้นนี้อาจเป็นตัวอย่างที่ดี ในการชี้ให้เราเห็นหนทางในการอธิบายถึงสิ่งที่เรียกว่ามนต์ขลังหรือพลังของธรรมชาติ ซึ่งล้วนมีอยู่ในสังคมไทยและศิลปะของไทยทั้งอดีตและปัจจุบัน และหากบทวิจารณ์นี้สามารถกระตุ้นให้เราศึกษารากของตัวเอง เพื่ออธิบายถึงสิ่งที่อยู่ในศิลปะร่วมสมัยของไทยได้อย่างถึงแก่นบ้างแล้ว ประสบการณ์ของตะวันตกจากบทวิจารณ์นี้ก็คือ พลังทางปัญญาที่ข้ามสังคม ข้ามวัฒนธรรมนั่นเอง

จักรพันธ์ วัฒสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

บทวิจารณ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ ๒๕ จากนักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวฝรั่งเศส

อานน์ มารี บุทซ์บาก

งานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ ๒๕ ซึ่งจัดขึ้นที่หอศิลป์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ระหว่างวันที่ ๑๒ กุมภาพันธ์ ถึง ๒๙ มีนาคมศกนี้นั้น น่าสนใจด้วยเหตุผลหลายประการเราได้เห็นงานศิลปะหลายชิ้นที่มีแนวโน้มแสดงให้เห็นถึง "ภาษา" เฉพาะของศิลปิน อันเป็น "ภาษา" ที่ได้รับการดัดแปลง อย่างเสรีให้สอดคล้องกับความคิดและความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์

การพิจารณาภาพทั้งหมดที่จัดแสดงไว้อย่างละเอียด ทำให้เราสามารถมองเห็นสไตล์หรือแบบอย่างศิลปะหลายแบบหลายลักษณะ ทั้ง ๆ ที่ขณะดูภาพเหล่านี้ในครั้งแรก เราจะรู้สึกว่ายากที่หาแนวทางร่วมกันของศิลปิน หรือลักษณะร่วมของการแสวงหาความหมายใด ๆ ที่ใกล้เคียงกันได้ ต่อเมื่อเราสามารถหาเหตุผล และลักษณะที่แท้จริงของงานเหล่านี้ และสามารถติดตามแนวทางหลักที่ซ่อนผสมผสานอยู่ในงานศิลปะแห่งยุคของเราได้ ผู้เขียนใคร่ขอให้ข้อเสนอแนะบางประการ ซึ่งตนเองเห็นว่าสำคัญต่อการทำความเข้าใจกัน และเข้าใจภาพที่แสดง ก่อนอื่น ผู้เขียนเห็นว่าการจัดแขวนภาพควรจัดเป็นกลุ่มโดยถือแบบอย่างและประเภทของภาพที่คล้ายกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานศิลปินคนเดียวกัน เพื่อที่ผู้ชมจะได้เปรียบเทียบภาพต่าง ๆ ที่มีเนื้อหา (Subject) หรือเทคนิคที่คล้ายกันและสามารถและสามารถเพ่งพินิจได้เต็มที่ ดาที่มองเรื่อยไปจากภาพวัดไปถึงผิว (Surface) สีขาว หรือมองภาพที่แสดงถึงตัวรถยนต์สีเขียวไปถึงแถบที่มีหลากสี จะทำให้เกิดอารมณ์มากขึ้นถ้าดาจะหยุดจับนึ่งนานตรงที่เนื้อหาคล้าย ๆ กัน โดยไม่ต้องหันไปมองที่อื่น ๆ อีกหลายที่ ซึ่งทำให้เสียสมาธิ นอกจากภาพจะไม่ได้มีการจัดกลุ่มตามประเภทแล้ว งานของศิลปินบางคนก็ยังคงถูกแยกประเภทไปอยู่คนละห้องโดยไม่ทราบสาเหตุแน่ชัด เช่น กรณีของ สุริชาญ เกาทอง ซึ่งภาพ ๒ ภาพชื่อ "การรอคอย ๑ และ ๒" ของเขาถูกแยกไปห้อง ๑ ภาพหนึ่งและห้อง ๒ อีกภาพหนึ่ง และกรณีของกัญญา เจริญศุภกุล ซึ่งมีแบบอย่างศิลปะที่คล้ายกันมากแต่กลับถูกแยกไว้ห้องชั้นล่าง ๑ ภาพ และห้องชั้นบน ๑ ภาพ ฯลฯ การจัดแสดงภาพซึ่งชวนให้คิดไปได้ว่าเป็นการทำงานโดยบังเอิญเช่นนี้ มีส่วนทำลายความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของภาพที่แสดงทั้งหมดเป็นอย่างมาก เปรียบเสมือนหนังสือที่เรียงหน้าผิดทำให้อ่านเข้าใจยาก การแสดงงานศิลปกรรมครั้งนี้ไม่ช่วยให้ผู้ชมที่ไม่สันทัดในงานด้านศิลปะมาก่อนไม่สามารถเข้าใจแนวสำคัญๆ ของศิลปะไทยร่วมสมัยนัก

มีเรื่องที่จะต้องกล่าวถึงสุจิตต์ซึ่งไม่ได้จัดระบบตามการแขวนรูปตามห้องต่างๆ กล่าวคือภาพต่าง ๆ ที่แขวนอยู่นั้นดูจะแขวนตามระเบียบที่ค่อนข้างลึกลับ (เริ่มต้นด้วยภาพหมายเลข ๖๑ ตรงทางเข้าด้านซ้ายมือของห้องแรก) ขณะที่สุจิตต์ถือตามระเบียบแบบเรียงหมายเลข เมื่อจะดูภาพใดก็ต้องใช้เวลาพลิกสุจิตต์เพื่อจะหาชื่อศิลปิน และชื่อภาพ เนื่องจากไม่ได้มีการเขียนกำกับไว้ได้ภาพ จะเป็นการนำเสนอมาก ถ้าจะมีการติดการ์ดเล็กๆ ไว้ได้ภาพแต่ละภาพเพื่อแนะนำชื่อ

ศิลปินและชื่อภาพ ทั้งนี้ภาพเหล่านี้อาจกลายเป็นภาพนิรนามตลอดไป สำหรับผู้ชมที่ไม่สามารถค้นหาสัญลักษณ์ได้ ความน่าสนใจของงานแสดงศิลปกรรมครั้งนี้อาจถูกบั่นทอนลงไปเพราะเหตุนี้ด้วยก็ได้

ผู้เขียนสนใจกลุ่มภาพรูปธรรม (Figurative) ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมากมีลักษณะที่แตกต่างกัน เพราะแสดงให้เห็นความสามารถด้านเทคนิคที่อยู่ในระดับสูงของศิลปิน ศิลปินมุ่งแสดงออกซึ่งความเป็นจริง (reality) ด้วยเทคนิคที่แสดงถึงความชำนาญ ใช้สี...ละเอียด รวบรวมว่าศิลปินต้องการจะแอบซ่อนบุคลิกของตนไว้ข้างหลังภาพ...ด้วยเทคนิคเหล่านี้ นอกจากนี้ ภาพบางภาพก็ทำได้ดี แต่ขาดชีวิตจิตใจ ทำให้กลายเป็นเพียงงานที่เล่าเรื่องเกร็ดย่อย (anecdote) เท่านั้น ดังเช่น ภาพ "ชีวิต ๑" ของฌูเบร์ โหยประดิษฐ์ ที่น่าสนใจคือเทคนิคของสุวิชาญ เกาทอง ในภาพชื่อ "การรอคอย" และของรุ่งศักดิ์ พงษ์โสภณ : "ผิวของวัตถุ" ศิลปินทั้ง ๒ นี้เลือกแนวทางในแบบที่เรียกว่า "ความเหมือนจริงยิ่งกว่าจริง" (Super realism หรือ Hyper realisme) ซึ่งเริ่มในอเมริกา ประมาณ ปี พ.ศ. ๒๕๑๓ (ค.ศ. ๑๙๗๐) สุวิชาญได้พยายามรวมเอาวิธีการของจิตรกรรม (painting) และภาพถ่าย (photography) มาใช้ด้วยกัน ทำให้เกิดเป็นผลงานจิตรกรรมที่เรียกว่า "ภาพเหมือนจากภาพถ่าย" (photorealism) ส่วนรุ่งศักดิ์นั้นได้เสนอภาพที่สะท้อนให้เห็นสังคมที่เต็มไปด้วยความเย็นชา โดยวาดภาพตัวถังรถยนต์สีขาวอันทำให้เรานึกเลยไปถึงผลงานของศิลปินที่มีชื่อเสียงชื่อ eon Eddy นับเป็นการใช้เทคนิคที่แสดงถึงความเป็นจริงที่เป็น "กลาง"

นวนลจันทร์ ลิจันทร์พร จากภาพชื่อ "ชีวิตจากอดีต" และศุภชัย สุขชีโชติ : "หุ่นนิ่ง" สามารถหนีภาพจากการวาดภาพที่เป็นแนวเล่าเรื่องเกร็ดย่อยที่น่าเบื่อด้วยการใช้วิธีการที่แสดงความเป็นตัวของตัวเองพอสมควร ศิลปินทั้งสองได้นำเอาวัตถุธรรมดา ๆ ปราศจากความงามมาเป็นวัตถุดิบของศิลปะ โดยวาดภาพเหมือนของจริงอย่างละเอียดมีลักษณะที่เหมือนจริงยิ่งกว่าจริงเพื่อแสดงถึงความเป็นจริงให้มากที่สุด น่าเสียดายเล็กน้อยที่ศุภชัยไม่ได้วาดหุ่นที่มีบุงกีหรือเข่งคว่ำอยู่ให้มีรายละเอียดมากกว่านี้

จิตรกรบางคนได้ก้าวไปในเส้นทางแห่งศิลปะที่แหวกแนวยิ่งกว่านั้น มีการนำเอาวัตถุมาแสดงในลักษณะที่ไม่เคารพต่อกฎเกณฑ์ของศิลปะคลาสสิกที่เป็นแนวทางอุดมคติและถือออกจะมีขีดจำกัดอยู่ไม่ใช่น้อย ศิลปินเหล่านี้จะเดินตามแนวการค้นคว้าของศิลปินกลุ่ม Dada (ซึ่งมี บทบาทมากระหว่างสงครามโลกครั้งที่ ๑ และครั้งที่ ๒ ในยุโรป) และศิลปินกลุ่ม Neo-Realism ด้วยการใช้วัสดุ (Materials) หรือวัตถุมาแสดงเป็นงานศิลปะไม่ได้คำนึงถึงปัญหาเรื่อง "ผิว" (Surface) อย่างเดียว แต่รวมไปถึงปัญหาเกี่ยวกับการใช้วัสดุแทนค่าความรู้สึก (Act of Materials) ด้วย ตัวอย่างเช่นในภาพชื่อ "ผืนหมายเลข ๒" ของสุวรรณ คมนันทิพยรัตน์ ที่สร้างภาพของด้วยแผ่นสังกะสีถูกผูกบนแผ่นไม้หลายแผ่นบนคอนกรีต เพื่อแสดงให้เห็นด้านหน้าของบ้านที่เต็มไปด้วยความเศร้าหมอง ความสำเร็จของภาพนี้อยู่ที่การใช้สีเขียนมอๆ หลาย น้ำหนักซึ่งสามารถรวมเอาส่วนประกอบต่างๆ ที่อยู่กระจัดกระจายอยู่ที่หน้าบ้านนี้เข้าด้วยกัน ทำให้เกิดความประสานสัมพันธ์กันและให้ชีวิตจิตใจด้วย มีจิตรกรน้อยคนที่แสวงหาเทคนิควิธีแสดงรูป

ทรง (Forms) ของความเป็นจริงอย่างเป็นอิสระ โดยการทำให้รูปทรงเหล่านั้นสับย้ายที่ หรือนำมันประสมประสานกันตามที่ตนปรารถนา เพื่อที่จะแสดงถึงความคิด หรือจินตนาการแปลกๆ ที่ต้องการหนีไปจากโลกแห่งความจริง (Paantasm) ผู้เขียนขอตั้งข้อสังเกตว่าศิลปินส่วนใหญ่ไม่มีใครจะแสดงบุคลิกของตนเองออกมาในงานเท่าใดนักยกเว้นศิลปิน ๒-๓ คนเช่น ปฏิกาณณ ป้อมเพชร จากผลงานชื่อ "Day Dream" ซึ่งแสดงถึงความสัมพันธ์อย่างตึระหว่างเทคนิคกับความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ ส่วนภาพชื่อ "หุ่นหมายเลข ๒" ของสุพันธ์ กระจ่างเพ็ญ ก็แสดงถึงการฝ่าฝืนกฎปกติของสรรพสิ่ง และการสร้างภาพ "แบบเหนือจริง" (Surrealiste) ที่น่าสนใจมากเช่นกัน

การที่จะศึกษาภาพที่เป็นรูปธรรมทีละภาพๆ ในที่นี้ย่อมเป็นไปได้ ผู้เขียนจึงพยายามที่จะเสนอเพียงแนวโน้มต่างๆ ของภาพกลุ่มนี้เท่านั้น มีภาพบางภาพ ที่เต็มไปด้วยความรู้สึกและความสดใส เป็นภาพที่บรรยายถึงความเป็นจริงโดยวิธีการของศิลปะที่เป็นไปตามจินตนาการของผู้สร้าง เช่นภาพชื่อ "อดีต" ของเรณู ธรรมเจริญ และภาพชื่อ "หุ่นนิ่ง ๒" และ "หน้าต่าง ๒" ของสุกรี วัชรพรรณ ซึ่งเป็นภาพที่เต็มไปด้วยความอ่อนหวาน ซึ่งมีการทำให้สีซีดจาง เพื่อแสดงถึงอดีตที่ไกลโพ้น ภาพ ๓ ภาพชื่อ "ทิวทัศน์หมายเลข ๑, ๒, ๓" ของทัศนีย์ ทิปรักษ์พันธ์ ซึ่งดูแล้วนึกถึงงานที่เรียกว่า "Patchwork" ในวรรณะเขียว แสดงให้เห็นบ้านหลายๆ หลังเรียงกันเป็นแถว มีสวนดอกไม้ซึ่งบอกถึงความบริสุทธิ์ไร้เดียงสา โดยเฉพาะอย่างยิ่งความฉลาดของผู้สร้างสรรค์ในการใช้ลายเส้น (Calligraphy) ภาพชื่อ "สวนดอกไม้" และ "กวีบนขนนก" ของไพโรจน์ ไทยอึ้งยง ก็เป็นงานที่เต็มไปด้วยความฝัน มีลักษณะที่เป็นเหมือนภาพหลอนแฝงอยู่บ้างเล็กน้อย ซึ่งทำให้เราดิ่งเข้าไปในโลกอวกาศที่ไม่เป็นจริง ในกลุ่มสีขาวซึ่งแฝงไว้ด้วยน้ำหนักร้อนแกลดหลั่นกัน เราใคร่ที่จะเห็นผลงานที่มีความเป็นอยู่ของตัวเอง (Personal) ทำนองนี้มากกว่านี้

ในแนวตรงกันข้าม ศิลปินอื่นชอบวิธีการแสดงออกที่... มักจะใช้เส้นดำหนารอบกรอบรูปทรงดังที่เราได้พบจาก เทพศักดิ์ ทองนพคุณ ในภาพชื่อ "ผู้หญิงเปลือยกับสิ่งแวดล้อม ๑ และ ๒" ซึ่งทำให้นึกถึงผลงานของศิลปินฝรั่งเศสที่ชื่อ Rouault ในภาพที่ชื่อ "แมวสาว" และ "ธงกฐิน" ของประหยัด พงษ์ดำ ก็แสดงให้เห็นถึงการทำรูปทรงให้ง่ายทำนองเดียวกัน แต่ผู้เขียนใคร่ขอกล่าวอย่างบริสุทธิ์ใจว่า ผู้เขียนไม่ใคร่เห็นด้วยกับคณะกรรมการตัดสินเกี่ยวกับภาพเหล่านี้สัก ผู้เขียนรู้สึกเสียดายที่มีภาพเกี่ยวกับธรรมชาติน้อยนัก ซึ่งน่าแปลกใจสำหรับประเทศซึ่งมีแสงแดดจ้า มีสีสนที่สดใสเช่นประเทศไทย ศิลปินไม่ว่าจะทำงานแบบรูปธรรม หรือนามธรรม (Abstract) ดูจะถูกบีบด้วยความรู้สึกนึกคิดเกี่ยวกับความเป็นจริงที่เขารำหมอง ใช้สีที่แห้ง แม้กระทั่งดอกไม้ของวัชร วังศ์วัฒนอนันต์ ในภาพชื่อ "ความสงบ ๔ และ ๖" ก็ใช้กลุ่มสีที่ขุ่นไม่สดใส มีส่วนหลังที่มืด ทั้งๆ ที่ภาพนี้งามไม่น้อย เต็มไปด้วยความประณีตละเอียดอ่อน แต่ค่อนข้างจะขาดพลัง (vigor) ไปเล็กน้อย ส่วนภาพชื่อ "ทิวทัศน์ ๒" ของจรรยา บุญสวน "เงาสะท้อนหมายเลข ๑ และ ๒" ของปริพนธ์ คัลยพงษ์ "ชีวิตในสลัม" ของจรรยาพรรณ กุลมาตย์ และภาพชื่อ "ความเสื่อมโทรมของวัตถุตามกาลเวลา" ของเอี่ยมวิทย์ เอี่ยมขันทอง และศิลปินคนอื่นๆ อีก

หลายคน ต่างก็แสดงถึงความมิดม่นหรืออารมณ์เศร้าหมองด้วยการใช้สีกลุ่มสีทึบ สีนํ้าตาล เหลือง สีน้ำตาลหรือสีดำ มีภาพเป็นจำนวนน้อยที่อาบไปด้วยแสงสว่างสดใส น่าสังเกตว่าศิลปินจะสนใจแสงก็ต่อเมื่อจะนำมาทำให้เกิดตรงกันข้ามกับเงา จึงทำให้แสงกลายเป็นทาสของความมืดแล้ว แสงจะถูกแบ่งออกเป็นส่วนๆ เป็นรูปทรงเรขาคณิต ศิลปินที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเนื้อหาประเพณี ได้นำแสงมาให้เป็นประกายที่ส่องมากระทบส่วนประกอบของรูปประติมากรรม เช่น ภาพชื่อ "มุมสงบ" ของสมศักดิ์ ขุนพลพิทักษ์ ภาพชื่อ "รูปทรงของแสงบนเนื้อที่เงา" ของวิชาเอกทองและภาพชื่อ "วัด" ของสุวิทย์ เสาววงศ์ เป็นต้น ผลงานของศิลปินเหล่านี้แสดงถึงความชำนาญสูงด้านเทคนิค และดูจะมีลักษณะเป็นเพียงศิลปะตกแต่ง ผู้เขียนเห็นว่าพิชัย วรรณกุลสุนทว จากภาพชื่อ "ผลของกาลเวลา" เป็นศิลปินที่ไปได้ไกลกว่าการเล่าเรื่องประเพณีด้วย "ภาษา" ที่ใหม่ จากความประณีตและความละเอียดลออของสีที่กลมกลืนกัน ผสมกับเทคนิคและองค์ประกอบที่มีลักษณะเป็นตัวของตัวเอง พิชัยสามารถนำเรื่องเก่าแบบประเพณีมาสร้างเป็นงานสมัยใหม่ได้

ศิลปินอื่นๆ สนใจการเล่นแสงและเงาในเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับชีวิตร่วมสมัยด้วย แสงที่ปรากฏจากช่องว่างระหว่างหลังคา หรือที่เสาเข้ามาทางหน้าต่าง หรือเข้ามาทางประตูที่กำลังเปิดแง้มอยู่ จะเป็นแสงที่ถูกจำกัด ถูกทำให้เป็นทาส แสงเช่นนี้เป็นเพียงขั้วข้างที่ศิลปินจะนำมาใช้เพื่อวิจัยองค์ประกอบของเส้น และรูปทรงเรขาคณิตที่กำหนดโครงสร้างหรือแบบไว้ ทำให้ผลงานของศิลปินกลุ่มนี้ไม่มีลักษณะการเกี่ยวระหว่างภาพรูปทรงรวมกับภาพนามธรรม เช่น ภาพชื่อ "สลัม" ของสมจิต ถินเทพาแท้ "ความสงบในบรรยากาศ" ของกิตติพงษ์ วัชรวิชานันท์ ภาพชื่อ "ความลึก" ของวิชา ก่อนแยกสุข ภาพชื่อ "ใกล้คำ" ของชัยนันท์ ทะคุ่มงาม ฯลฯ ผลงานเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงแนวโน้มที่เป็นเอกภาพ โดยเฉพาะภาพของชัยนันท์ ซึ่งมีองค์ประกอบแนวตั้ง ความสว่างของทิวทัศน์ให้สดใสเต็มไปด้วยความอ่อนหวานนุ่มนวลอยู่หลังประตูที่กำลังแย้มเผยอเปรียบเสมือนหน้าต่างความสงบ และความหวังซึ่งทำให้เราไปถึงภาพศิลปะเฟลมิช แห่งทศวรรษที่ ๑๖ ซึ่งแสดงถึงสิ่งที่อยู่ใกล้ๆ ธรรมดา ที่มองเห็นได้จากหน้าต่างที่เปิดออกจากภายใน ลักษณะที่เป็นเรขาคณิตนี้ เราเราให้หันมาศึกษาวิเคราะห์ผลงานออกแบบนามธรรมซึ่งมีอยู่มากมาย ซึ่งแม้จะไม่เหมือนกันทีเดียว แต่ก็มีแนวโน้มที่ใกล้เคียงกันมาก สิ่งที่น่าสนใจและน่าสังเกตก็คือ เหตุใดศิลปะนามธรรมแบบเรขาคณิตจึงดูจะเป็นที่ชื่นชอบของศิลปินรุ่นใหม่จำนวนมากราวกับศิลปินเหล่านี้จะประกาศตัวเป็นศิษย์ของ Mondrian ผู้เคยกล่าวไว้ว่า "คนสมัยใหม่ที่มีการศึกษาดีมักจะไปไกลจากธรรมชาติและชีวิตของเขาเอง ก็มีลักษณะที่เป็นนามธรรมมากขึ้นทุกทีๆ" การแสดงออกทางศิลปะซึ่งแยกตัวจากธรรมชาติจึงดูเป็นเพียงการสร้างสรรคงานด้วยปัญญา การแสวงหารูปทรงที่เกินเขาเต็มไปด้วยระเบียบ เหตุผล และโครงสร้างเช่นนี้จะตรงกันข้ามกับความเป็นศิลปะ "บริสุทธิ์" ของ Malevitch และ Mondrian ศิลปินชาวยุโรปที่มีผู้ชื่นชอบใช้สีแม่บริสุทธิ์เพียง ๓ สี และใช้รูปทรงเรขาคณิตแบบง่ายๆ ศิลปินไทยกลุ่มนี้นิยมแสวงหาผลของรูปทรงที่ซับซ้อนซึ่งตีความกันหรือทับกัน เพื่อกำหนดให้เกิดระยะหรือมิติตามที่ผู้สร้างต้องการ เช่นภาพชื่อ "ความว่าง" ของสุวิทย์ เสาววงศ์ "มิติ ๒" ของชัชวาล ใหญ่ศิริ และ

ภาพชื่อ "Space" ของสุภัทร ใจฟู การขัดแย้งกันของขนาดและส่วนประกอบในภาพ มักจะเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ ในแง่ของคุณค่า (Value) ซึ่งมักจะเกิดขึ้นจากการเล่นแสงเงาของภาพแบบรูปธรรม สีที่ใช้มักจะไม่เป็นสีบริสุทธิ์หรือสีสดใสเลย แต่จะเป็นสีผสมที่ขุ่นหนาทึบ ด้วยการผสมสีขาวเข้าไป จุดสำคัญหรือจุดที่รวมการเพ่งพินิจของสายตาในภาพก็คือ รูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส เล็กๆ ที่สว่าง หรือรูปสามเหลี่ยมที่มีชีวิตชีวา ทำให้ภาพทั้งภาพไม่แห้งแล้ง เปรี้ยว หรือน่าเบื่อ

สิ่งที่น่ากล่าวถึงสำหรับศิลปินกลุ่มนี้อีกประการหนึ่งก็คือ การที่ศิลปินสนใจจะแสวงหาวัสดุมากกว่าการใช้สี เป็นการแสดงถึงการไม่ยอมรับการเขียนแบบผิวราบ (plane surface) มีการแสวงหาวิธีการทางทัศนศิลป์ที่ต่างออกไป ด้วยการเน้น volume โดยศิลปินนำวัสดุมาปะติดในภาพ หรือนำมาทาสี หรือขุดให้เป็นรอย วิธีการเช่นนี้ทำให้นักไปถึงวิธีการของศิลปิน ชื่อ Fautrier และ Dubuffet ผู้ชอบเอาสีเหนียวๆ หนาๆ มาบด ป้ายผืนผ้าใบ ศิลปินไทยที่ดูจะใช้เทคนิคทำนองนี้ เห็นจะได้แก่ อิทธิพล ตั้งโฉลก จากภาพชื่อ "ผนัง E,F,G" รุ่ง ธีระพิจิตร : จิตรกรรม ๒๑ หมายเลข ๒ มีศิลปินบางคนที่ไม่ไกลกว่านั้นอีก โดยหันเหแนวโน้มของงานไปที่ผิวและถือผิวเป็นเนื้อหาของงานศิลปะโดยตรง เช่น ภาพชื่อ "ตั้งผิว" ของนพรัตน์ แจกไชยสง และ "ช่องว่างกับรูปทรง ๒" ของสุเมธ ราชเจริญ ผู้สร้างสรรค์เหล่านี้ ดูจะมีแนวคิดร่วมกับศิลปินกลุ่ม "Support-Surface" ที่ได้มีบทบาทมาตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๑๑ (ค.ศ. ๑๙๖๘)

มีศิลปินที่สร้างงานแบบนามธรรมน้อยคนที่จะแสดงบุคลิกของตนเกี่ยวกับความรู้สึก สัญชาตญาณจิตใต้สำนึกหรือจินตนาการแปลก ๆ ที่จะหนีจากความจริงโดยใช้ "ภาษา" ที่เป็นไปโดยธรรมชาติ จะมีก็แต่ กัญญา เจริญศุภกุล ซึ่งดูจะใช้มือทำงานได้เร็วกว่าความคิด... แม้ว่าความฉับพลันและการเป็นไปตามธรรมชาติของท่าทางจะไม่ค่อยสอดคล้องกับรูปสามเหลี่ยมที่หนักแน่นมั่นคงและเรียบร้อยก็ตาม การใช้ฝีแปรงอย่างรวดเร็วของภาพชื่อ "ถ้อยความหมายเลข ๔ และ ๕" ของกัญญาทำให้นักถึงวิธีการของ Hartung หรือ Soulages ส่วนภาพชื่อ "แรงหมุน" ของลักษมี ตั้งโฉลก ก็น่าจัดอยู่ในประเภทของงานศิลปะ ที่เรียกว่า "นามธรรมจากใจ" หรือ "lyrical abstract" ก็ได้

นอกจากนี้ยังมีภาพจำนวนน้อยที่แสดงแนวโน้มทางศิลปะแบบการใช้เส้นลวงตา (Op Art หรือ Cinetisme) ที่ให้ความประทับใจเกี่ยวกับความเคลื่อนไหว การลวงตาในแง่ของ volume หรือส่วนที่เว้าลึกที่เกิดจากวิธีการเฉพาะของเส้น และสีที่แก่อ่อนลดหลั่นกันจากภาพชื่อ "ธันวาคมสีเทา ๒๑" ของพิษณุ สุภณมิตร ทำให้ศิลปินผู้นี้เป็นตัวแทนที่เด่นที่สุดของแนวโน้มนี้ นอกจากนี้ก็มีผลงานของจิรพงษ์ ภูมิจิตร : "Untitled" ผลงานของชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล ในภาพชื่อ "กล่องน้ำ" ตลอดจนผลงานของมณฑิยา บุญมา สำหรับภาพชื่อ "การเปลี่ยนแปลง" ด้วยในกรณีของภาพชื่อ "การเปลี่ยนแปลง" ของมณฑิยา นี้ เราไม่ค่อยแน่ใจนักว่า ศิลปินต้องการแสดงให้เห็นความเคลื่อนไหวที่ผิวของภาพ ดังวิธีการที่ Vasarely ได้ปูทางไว้ละก็ผลในแง่ยังไม่พออนุโลม เพราะท่อนสีแดงเฉยๆ นั้นสีแดงจัดเกินไป ซึ่งมีผลทำให้ความเคลื่อนไหวหยุดอยู่กับที่มากกว่า

สุดท้ายนี้ขอสังเกตกลุ่มภาพแบบนามธรรมกลุ่มหลังสุด ซึ่งคณะกรรมการตัดสินจะชอบเป็นพิเศษ จะว่าเป็นภาพนามธรรมโดยตลอดก็ไม่เชิงนัก เพราะบางครั้งก็มีส่วนประกอบที่เป็น Figures หรือบางครั้งก็มีชิ้นโลหะอยู่ด้วย ภาพเหล่านี้ดูจะเป็นงานที่มีลักษณะเป็นทัศนศิลป์น้อย กว้างานของ “นักออกแบบ” ผู้ที่ได้ค้นพบ “ภาษา” ที่เป็นตัวของตัวเอง การที่ศิลปินที่กล่าวถึงนี้แสดงออกด้วยการใช้สีเพียง ๓ สีเท่านั้น คือสีดำ สีเทาและสีขาว โดยตัดสีอื่นๆ ออกไป จึงดูราวกับว่า เทคนิคภาพพิมพ์ไปจำกัดความคิดของศิลปิน อย่างไรก็ตามก็มีความนุ่มนวล ความสง่างามและความสมดุลของรูปทรง ในผลงานของผู้สร้างสรรค์เหล่านี้ แม้ว่าการจัดภาพ ชื่อ “ระนาบบนระนาบ” ของกมล สุวุฒโฑ “การขัดแย้งของรูปทรง ๑” ของพิษณุ ศุภนิมิตร และภาพชื่อ “การสะท้อนเบอร์ ๑,๒,๓” ของเดชา วราชน นอกจากนั้นผู้เขียน ยังสะดุดใจที่ผลงานชื่อ “ผนัง” ของอิทธิพล ตั้งโฉลก และภาพชื่ออื่นๆ อีกหลายภาพตรงที่มักมีผิวที่มืดและทึบ และจะถูกแบ่งออกเป็นส่วน ๆ ซึ่งทำให้ปิดเนื้อที่ของภาพ ความลึกและความว่าง (Space) ถูกขจัดออกไปหมด รูปทรงซึ่งทึบและมีลักษณะกตัญจะถูกนำมาเสนอด้วยเทคนิคที่เต็มไปด้วยการใช้เหตุผล โดยตลอด ราวกับว่าไม่มีความรู้สึกหลงเหลืออยู่เลย ผู้เขียนขอจบการกล่าวกว้าง ๆ ถึงผลงานประเภทนามธรรมด้วยการอ้างถึงภาพ ๒ ภาพ ในกลุ่มนี้ที่ผู้เขียนชอบมาก คือภาพจิตรกรรมของนิพนธ์ ฝริตะโกมล ที่ชื่อ “แจกันดอกไม้กับส้ม” ซึ่งผู้สร้างใช้กลุ่มสีที่สวยงามมากแสดงถึงรูปทรงเรขาคณิตแบบต่าง ๆ ราวกับภาพที่เกิด ในกล้องกาลาโดสโคป (Kaleidoscope) ที่กำลังพุ่งไปหาแสงที่มาจากมุมขวาของภาพ และภาพพิมพ์ของทวน วีระพิจิตร ชื่อ “รูปทรงและพื้นผิว” หรือการนำเศษวัสดุต่าง ๆ มาประกอบเข้าด้วยกัน ผู้สร้างสรรค์สามารถถ่ายทอดคุณลักษณะของพื้นวัสดุหลายชนิดด้วยกัน โดยใช้สีน้ำตาลที่ร้อน และสีแดงสดได้อย่างสวยงามและเต็มไปด้วยความประสานกลมกลืนกันเป็นอย่างดี

เราจะสรุปได้จากการวิเคราะห์ที่ไม่ค่อยจะสมบูรณ์ที่ได้เสนอมานี้ว่า การแสดงศิลปกรรมร่วมสมัยของไทยครั้งนี้แสดงให้เห็นถึงกลุ่มศิลปินที่มีแววอยู่มาก นับเป็นกลุ่มคนที่กล้าที่จะไฝหาสิ่งที่แปลกใหม่ และมีแนวทางในการสร้างสรรค์ที่เบ่งบานอยู่เสมอ แสดงให้เห็นถึงความใฝ่ใจที่จะสร้างสรรค์ โดยทรงชนะส่วนตัวแล้วผู้เขียนรู้สึกเสียดายที่พรสวรรค์เหล่านี้ ได้ถูกนำมาใช้ในการพัฒนาเทคนิคแต่อย่างเดียว และก็หวังที่จะได้เห็นบทบาทของตัวมนุษย์ที่อยู่เบื้องหลัง “ศิลปิน” อารมณ์ที่อยู่ในส่วนลึกของแต่ละปัจเจกบุคคลจำต้องหลบซ่อนอยู่เบื้องหลังการทดลองเชิงทฤษฎีที่เป็นเหตุเป็นผล ที่มีความหมายทั่วไป และที่เป็นนามธรรม ผู้เขียนอยากจะเห็นงานที่เต็มไปด้วยความมีชีวิตชีวา ความเป็นธรรมชาติ ความตึกคัก และก็เหตุใดเล่าจะปฏิเสธไม่ยอมรับความร่าเริงและการมองโลกในแง่ดีด้วย เป็นไปได้ไหมที่จิตรกรรมประเภท “Expressionists” จิตรกรรมประเภท “Cry” ซึ่งแสดงออกถึงอารมณ์ภายในของศิลปินจะมาช่วยผลักดันความมีระเบียบเรียบร้อยที่ก่อปรด้วยเหตุผลอันมั่นคงของงานเหล่านี้ ซึ่งเป็นงานที่แฝงไว้ด้วยอนาคตอันกว้างไกล แต่ค่อนข้างจะ “มืด” ไปสักนิด

สดชื่น ชัยประสาธน์ : ผู้แปล

ที่มา: อานน์ มารี บูทซ์บาค. สดชื่น ชัยประสาธน์ (ผู้แปล). "บทวิจารณ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ ๒๕ จากนักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวฝรั่งเศส." สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์. ปีที่ 25 ฉบับที่ 40-41 (เมษายน 2522) : หน้า 37-39.

ข้อสังเกตจากบทวิจารณ์ของนักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวฝรั่งเศส

พิษณุ สุขะ.

จากบทวิจารณ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ ๒๕ โดยอานน์ มารี บูทซ์บาด นักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวฝรั่งเศส ที่ผมได้นำลงในคอลัมภ์นี้จบไปแล้วเมื่อสองสัปดาห์ก่อน ผมมีข้อสังเกตอยู่หลายประการสำหรับบทวิจารณ์นั้น จึงขอพูดถึงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอีกครั้งหนึ่ง ทั้งนี้มิได้มีเจตนาที่จะคัดค้านกับผู้วิจารณ์ หากแต่ต้องการที่จะสืบต่อความคิดเห็นจากบทวิจารณ์นั้นก่อให้เกิดการเคลื่อนไหวในทางความคิดต่อไป

ผมออกจะเห็นด้วยเป็นอย่างยิ่งกับข้อวิจารณ์ที่เกี่ยวกับการจัดผลงานที่ยังบกพร่องอยู่มาก กล่าวคือผลงานส่วนใหญ่ไม่ได้จัดแบ่งเป็นประเภทเป็นกลุ่ม อยู่กันกระจัดกระจายทำให้เกิดการสับสนในการดู ไม่มีอารมณ์ที่ต่อเนื่องกันได้ โดยเฉพาะกับผลงานของศิลปินคนเดียวกัน ที่ต้องถูกจัดแยกให้ไปอยู่กันคนละทาง จะมีบริเวณที่จัดได้สมบูรณ์ที่สุดก็คือในช่วงชั้นบนห้องเล็กด้านขวามือ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นภาพที่อยู่ในส่วนของงานที่สืบเนื่องมาจากงานประเพณีไทยทั้งสิ้น จึงดูกลมกลืนกันได้ดี

แต่ในการแบ่งประเภทของผลงานออกเป็นกลุ่มโดยเด็ดขาดนั้น ก็มีผลเสียที่จะทำให้บรรยากาศโดยส่วนรวมดูจำเจและซ้ำซากจนเกินไป บางครั้งถึงขนาดน่าเบื่อก็อาจเป็นได้ ผลงานบางประเภทหากถูกจัดให้รวมอยู่กับอีกประเภทหนึ่งได้อย่างไม่เคร่งครัดนักจะสร้างบรรยากาศให้การติดตามดูผลงานมีรสชาติมากขึ้น ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงผลงานที่มีความแตกต่างกันไม่มากนัก มิใช่เป็นผลงานที่อยู่ในลักษณะตรงข้ามกันจนเกินไป

สำหรับการจัดงานศิลปะในเมืองไทยของเรา ปัญหาที่ทำให้เกิดความบกพร่องอย่างที่จะแก้ไขได้ยาก ก็คือสถานที่จัดแสดงที่เราไม่มีอาคารแสดงโดยเฉพาะเป็นการถาวรเลย หอศิลป์แห่งชาติที่เพิ่งใช้จัดแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นครั้งแรกในครั้งนี้ ก็ยังไม่เป็นพิพิธภัณฑ์ศิลปะที่สมบูรณ์ เรียกว่ามีข้อบกพร่องอยู่มาก และยังคงต้องมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงต่อไปอีก

ปัญหาที่เกิดขึ้นจากสถานที่นั้น ประการแรก เกิดจากความคับแคบของเนื้อที่ทั้งหมดสำหรับผลงาน ๑๕๐ กว่าชิ้นกับห้องแสดงเพียง ๔ ห้อง เจ้าหน้าที่เกี่ยวกับการจัดสถานที่ไม่สามารถที่จะเลือกสรรผลงานเพื่อสร้างบรรยากาศให้ต่อเนื่องกันได้ ผลงานที่ส่งมาจากศิลปินทั่วประเทศ มีลักษณะที่แตกต่างกันมาก การจัดแบ่งเป็นกลุ่มนั้นจะต้องใช้เนื้อที่มากมาย ดูจากหอศิลป์ในต่างประเทศนั้น ผนังหนึ่ง ๆ เขาจัดแขวนภาพเขียนได้เพียง ๑ หรือ ๒ ภาพ ในขณะที่ผนังหนึ่งของเราต้องแขวนภาพเขียนให้ได้ถึง ๑๐ ภาพ ในเนื้อที่เท่ากันและทั้ง ๑๐ ภาพนั้นยังมีความแตกต่างกันในลักษณะของผลงานถึง ๑๐ ประเภท

สถานที่คับแคบนี้ นอกจากจะทำให้ผลงานต้องถูกคัดออกไปประมาณ ๑๐๐ ชิ้นแล้ว ก็เป็นผลให้ผลงานที่ได้รับเข้าแสดงต้องจัดกันอย่างยัดเยียดแออัดที่สุด ภาพหนึ่ง ๆ จึงต้องอยู่เคียงกันได้ไม่เกิน ๑๒ นิ้วพุด ในการแขวนภาพนั้น ถ้าชิดกันในระยะนี้แล้ว ก็ย่อมทำให้เกิดผลเสียกับความรู้สึกของผู้ดูได้มาก โดยเฉพาะกับภาพเขียนสมัยใหม่ที่ต้องการใช้เนื้อที่รอบนอกของภาพเข้า

ไปเกี่ยวข้องกับตัว ในกรณีนี้จึงเป็นผลที่กระทบกระเทือนถึงผลงานของคนคนเดียว ที่ต้องถูกจัดให้อยู่แยกจากกันไปคนละทาง เช่น รูป "การรอคอย" ของสุวิชาญ เกาทอง (รวมทั้งคนอื่น ๆ ด้วย) เพราะถ้างานของสุวิชาญ ซึ่งมีขนาดใหญ่และมีทิศทางของคนในภาพต่างกัน เมื่อวางให้ชิดกันมาก จะทำให้เกิดความสับสนใน Space จนดูไม่ได้ การจับแยกให้อยู่คนละที่จึงเป็นการแก้ปัญหาที่ดีกว่า

ประการที่ ๒ เนื่องมาจากลักษณะภายในของสถาปัตยกรรมแบบเก่า ผนังแบบเก่าที่มีลวดหลั่นไม่เป็นผนังเรียบ แบ่งเป็นช่องเล็ก ๆ มากมาย ทำให้ต้องจัดรูปเขียนที่มีขนาดที่เหมาะสมกับช่องต่าง ๆ จัดเข้าไว้อย่างที่คุณแล้วอึดอัดไม่น่าสบาย ผนังเช่นนี้อาจจะเหมาะสมกับงานสมัยใหม่ที่ต้องใช้ Space รอบนอกมากๆ และก็หวังว่าต่อไปหอศิลป์จะได้ปรับปรุงผนังให้เข้ากันได้กับงานสมัยใหม่ด้วย เพราะหอศิลป์ก็จะต้องเผชิญกับปัญหานี้อยู่เป็นประจำกับการแสดงศิลปะสมัยใหม่ในโอกาสต่อไป

สำหรับเรื่องสุจิตต์ที่ไม่จัดหมายเลขเรียงไปตามลักษณะการแขวนรูป เพื่อให้เกิดความสะดวกในการดูนั้น ดูเหมือนว่า อานันท์ มารี จะเกิดความเข้าใจผิดเล็กน้อย กล่าวคือในสุจิตต์นั้นได้จัดเรียงหมายเลขตามชื่อของศิลปิน โดยเรียงไปตามอักษรภาษาไทยจาก ก-ฮ อานันท์ มารี ได้อ่านรายชื่อที่เป็นภาษาอังกฤษ จึงอาจสับสนไม่เข้าใจถึงการเรียงลำดับอักษรแบบไทย และในการจัดภาพ ถ้าจะต้องจัดเรียงไปตามระบบอักษรนี้ ก็จะทำให้เกิดผลเสียในการดูได้มาก ความไม่เข้ากันของภาพก็ต้องมีมากขึ้น หรือถ้าจะใช้วิธีที่จัดสถานที่ให้เสร็จก่อน แล้วจึงมาเรียงหมายเลขเพื่อจัดพิมพ์ในสุจิตต์ก็ดูจะเป็นไปได้ยาก เพราะดูเวลาในการทำงานของฝ่ายสุจิตต์ที่มีเพียง ๑ สัปดาห์เท่านั้นเอง ถ้าจะต้องรอสถานที่ให้ลงตัวแล้วยังเป็นไปไม่ได้เลย อีกอย่างหนึ่งระบบการเข้าออกของหอศิลป์ เรายังไม่สมบูรณ์ ไม่มีการเข้าทางหนึ่งแล้วออกในอีกทางหนึ่ง การติดเบอร์เรียงกันไปจึงทำได้ยาก

ข้อแนะนำในเรื่องที่ไม่มีรายละเอียดกำกับไว้ได้ภาพนั้น ทำให้ผู้ที่ไม่ได้ชื่อสุจิตต์ไม่อาจทราบชื่อภาพและชื่อศิลปินได้เลยนั้น เป็นข้อบกพร่องที่น่าจะแก้ไขได้ในโอกาสต่อไป ข้อสังเกตประการสำคัญของบทวิจารณ์นี้ ดูเหมือนจะอยู่ที่เรื่องของการใช้สี ที่ศิลปินไทยมักจะใช้สีมืดทึบ เศร้าหมอง ทั้งๆ ที่ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีแสงแดดจ้า มีสีสันสดใส ข้อสังเกตนี้ดูจะเป็นข้อสังเกตที่ปกติธรรมดาสำหรับชาวต่างประเทศที่ได้ตั้งความหวังไว้ก่อนแล้วว่า งานศิลปะของคนเมืองร้อนจะต้องมีสีสันร้อนแรงไปด้วย ทั้งๆ ที่ อานันท์ มารี ก็ได้พูดถึงงานศิลปะประเภทความแจ่มใสไปบ้างแล้วเช่น ผลงานของเรณู ธรรมเจริญ สุกรี วัชรพรรณ ทศนีย์ ที่ปรัภษพันธุ์ และผมขอเพิ่มเติมให้อีก เช่นของ ณรงค์ศักดิ์ ธาตานุชปะ ชนิตา ซึ่งตระกูล ทวน วีระพิจิตร และประหยัด พงษ์คำ

อย่างไรก็ตาม หลังจากที่ได้ดูผลงานทั้งหมดแล้ว ก็อาจสรุปได้ว่าผลงานของศิลปินไทยส่วนใหญ่ นั้น นิยมใช้สีมืดทึบ ดังที่ อานันท์ มารี ตั้งข้อสังเกตไว้จริง ผมเองก็ได้ขอความเห็นจากบรรดาผู้รู้ทางศิลปะหลายๆ ท่าน ซึ่งก็พอจะสรุปได้เป็นข้อๆ ดังนี้

ประการแรก จากความเข้าใจที่ว่า แสงแดดที่ร้อนแรงจะให้ผลในเรื่องของสีอันสดใส นั้นเป็นสิ่งที่เกิดจากจินตนาการมากกว่าที่เกิดขึ้นตามความเป็นจริง แสงแดดอันร้อนแรงและเจิดจ้า นั้นจะทำลายคุณค่าของความเป็นสี ซึ่งทำให้เกิดความสว่าง เมื่อแสงเข้าไปกระทบกับวัตถุจะทำให้เกิดแสงสว่างที่กล้ำแข็ง และเกิดเงามืดในทางตรงกันข้าม เป็นเหตุผลที่เกิดขึ้นพร้อมกัน ผลงานในลักษณะนี้จึงพบเห็นได้ทั่วไป เช่นจากงาน ของ ปรีชา เกาทอง ที่เป็นผู้นำกลุ่ม นอกนั้นก็มิของ ศุภศักดิ์ นาคบัลลังก์ สุรสิทธิ์ เสาวคง สมคิด อินทร์พัฒน์ สมศักดิ์ ขุนพลพิทักษ์ กิติพงษ์ วัชรวิชานันท์ และจรรยาพรณ กุลมายุ

ประการที่สอง อาจเป็นไปได้ในทางจิตวิทยาของคนที่ต้องการทดแทนในสิ่งที่ตนเองไม่มี เช่นคนในประเทศตะวันตกที่มีอากาศเย็นจัด มักจะชอบเขียนรูปที่มีสีสดใสใสมากกว่าความเป็นจริง จากธรรมชาติที่อึมครึม ในทำนองเดียวกันกับที่คนในประเทศร้อนต้องเขียนรูปที่มีสีอันเยือกเย็น เพื่อให้เกิดสัมผัสที่สบายตา ขอให้สังเกตว่าไม่เพียงแต่ศิลปินไทยในปัจจุบันเท่านั้นที่นิยมใช้สีมืดๆ จิตรกรจีนโบราณก็ใช้สีเอกรงค์ สีเดียว ซึ่งมักจะเป็นสีดำในการเขียนภาพทิวทัศน์ ไม่ว่าจะเป็น ภูเขา เมฆ ต้นไม้ น้ำตก ลำธารและคน

ข้อสังเกตที่ว่าศิลปินไทยใช้สีมืดหม่นหมองเช่นนั้น ขอให้ได้แยกงานบางประเภทออกมาเสีย เพราะศิลปินบางคนแม้ว่าจะใช้สีดำแต่ก็ไม่มีเจตนาที่จะใช้สีเพื่อให้เป็นสีของความมืดหม่นหมองเศร้า หากแต่เป็นการใช้เพื่อแทนค่าในน้ำหนักเข้มของภาพ ในกรณีนี้เป็นผลมาจากแนวความคิดในการสร้างงานของศิลปินเอง ซึ่งเป็นแนวทางของศิลปินตะวันออกที่สืบทอดมาจากปรัชญาการดำเนินชีวิตที่เรียบง่ายและมีความคิดทางพุทธศาสนาในเรื่องของความสันโดษ ความเป็นสมถะอยู่ด้วย การใช้สีจึงเลือกแต่เพียงสีเดียวหรือ ๒ สี เพื่อแทนค่าความคิดในทำนองที่ว่า "ทำน้อยให้ได้ผลมาก" เช่นเดียวกับที่จิตรกรจีน ได้ประสบความสำเร็จมาแล้ว ผลงานของศิลปินไทยเหล่านี้อาจยกตัวอย่างได้เช่น ผลงานของ วัชร วังศ์วัฒนอนันต์ ถาวร โกอุดมวิทย์ กัญญา เจริญศุภกุล สุวิชาญ เกาทอง เดชา วราขุน กมล สุวุฒโท นวลจันทร์ ลิจันทร์พร และสิทธิพร สายเนตร

ในประการที่สาม อาจเป็นไปได้เช่นกัน ในผลงานของศิลปินบางคนนี้อาจจะเป็นผลลัพธ์มาจากระบบทางเศรษฐกิจและสังคมที่ยังด้อยพัฒนาของประเทศไทย ในสภาพของสังคมที่ยังมีความปดรัวของประชาชนโดยส่วนใหญ่ ทำให้สิ่งเหล่านี้หล่อหลอมอยู่ในจิตสำนึกของศิลปินและปรากฏออกมาในภาพเขียนอย่างไม่รู้สึกตัวด้วยการใช้สีอันมืดทึบเศร้าหมองและน่าอึดอัด ผลงานที่อยู่ในแนวทางนี้ อาจยกตัวอย่างได้ เช่นผลงานของเกียรติศักดิ์ ชานนารถ ชัยนันท์ ชะอุ่มงาน นพพงษ์ สัจจิโร สมคิด อินทร์พัฒน์ สุวรรณ คมทิพย์รัตน์ เสริมสุข เขียวสุนทร และอัสนีย์ ชูอรุณ

จากบทวิจารณ์ของอาานน์ มารีทั้งหมด ทำให้เราได้เห็นถึงอุปนิสัยส่วนตัวของเธอว่า เธอเป็นคนที่ชอบงานศิลปะที่ให้ความรู้สึกสดใส สบายและสดชื่น มากกว่าความมืดทึบอึดอัด ด้วยความชอบนี้ จึงทำให้เธอคลายความสนใจที่จะค้นหาความหมายในผลงานที่อยู่ในลักษณะตรงข้ามกันไป โดยเฉพาะผลงานที่แฝงความคิดแบบตะวันออกไว้ เช่นในงานของ เดชา วราขุน กมล สุวุฒโท และ

โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับงานของ อิททิล ดังโฌก เธอกล่าวไว้ว่า "ผู้เขียนยังสะอิดใจที่ผลงานชื่อ "ผนัง" ของอิททิล ดังโฌก และภาพอื่นๆอีกหลายภาพ ตรงที่มักมีผิวที่มีดทึบและถูกแบ่งออกเป็นส่วนๆ ทำให้ปิดเนื้อที่ของภาพ ความลึกและความว่าง (Space) ถูกขจัดออกไปหมด" ผลงานของอิททิลนั้น แม้จะลักษณะที่ให้ความรู้สึกกดตัน โดยการใช้รูปทรงที่ปิดทึบก็จริงอยู่ แต่ภายในรูปทรงนั้นได้ประสานกันด้วยรายละเอียดของพื้นผิว (Texture) ที่ประณีตละเอียดอ่อน สลับซับซ้อนกันด้วยคุณค่าทางภาพพิมพ์ สิ่งเหล่านี้ช่วยผ่อนคลายความทึบตันขึ้นมาได้ และอาจจะมองเห็นความทึบตัน ความแบนเป็น ๒ มิตินี้ ให้เป็นความลึกเข้าไปได้ ในลักษณะการใช้มิติเช่นนี้หาได้ง่ายในภาพเขียนของชาวตะวันออก ซึ่งไม่ต้องการความลึกในระยะที่เป็นจริง แต่สร้างความลึกได้ทางความรู้สึก ภาพเขียนจีนก็เป็นเช่นนี้ และแม้แต่ภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทยก็ดูจะเป็นตัวอย่างที่ดีในการใช้ความว่าง (Space) ในความทึบตันนี้

ข้อสังเกตประการสุดท้ายก็คือผู้วิจารณ์เป็นนักประวัติศาสตร์ศิลป์เต็มตัว ในการวิจารณ์จึงอดที่จะกล่าวอ้างถึงผลงานศิลปะที่ประสบความสำเร็จแล้วอย่างนี้นักประวัติศาสตร์ศิลป์พึงจะกระทำมิได้ เช่นเมื่อกล่าวถึงผลงานของสุวรรณ คมทิพย์รัตน์ ก็จะต้องกล่าวถึงศิลปินกลุ่ม Dada งานของเทพศักดิ์ ทองนพคุณ กับงานของ Ronault งานของชัยนันท์ ชะอุ่มงาม กับศิลปะเฟลมมิสศตวรรษที่ ๑๖ งานของสุพัตร ใจฟู กับ Mondrain งานของกัญญา เจริญศุภกุล กับ Hartung, Sontages และงานของมณฑิยา บุญมา กับ Vasarely ซึ่งในงานบางกรณีก็ไม่มีคามจำเป็นที่จะต้องกล่าวอ้างถึงศิลปินที่มีชื่อดังกล่าวเลย และโดยเฉพาะกับผลงานของบางคนที่ไม่มีความสืบเนื่องต่อจากศิลปินนั้นๆเลย ในผลงานบางชิ้นก็อาจจะมึลักษณะพิเศษลึกซึ้งไปกว่าที่ได่มองเห็นจากรูปแบบ (Style) นั้นๆ ซึ่งเขาอาจจะมีความเจริญเติบโตต่อไปในแนวทางเฉพาะของเขาก็ได้ เช่นในผลงานของ สุวรรณ เทพศักดิ์ ชัยนันท์ กัญญาและมณฑิยา

แต่อย่างไรก็ตาม บทวิจารณ์ของอานันท์ มารี บุทธโชค ก็เป็นบทวิจารณ์ที่ได้ให้สาระในการสร้างสรรค์ศิลปะต่อศิลปินไทยไว้มาก และข้อสังเกตของเธอก็เป็นปัญหาที่น่าจะรับมาพิจารณาวิเคราะห์วิจารณ์เป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะเป็นทรรศนะจากนักประวัติศาสตร์ศิลป์ที่ทรงความรู้ ผมจึงหวังเป็นอย่างยิ่งว่าข้อสังเกตของผมจะช่วยสร้างความเข้าใจอันดีร่วมกันระหว่างผลงานของศิลปินไทยกับ อานันท์ มารี บุทธโชค

ที่มา: พิชณ สุภ. "ข้อสังเกตจากบทวิจารณ์ของนักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวฝรั่งเศส." สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์. ปีที่ 25 ฉบับที่ 43. (เมษายน 2522) : หน้า 36-38.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่ยกมาข้างต้นทั้ง 2 บทนี้ ได้แสดงให้เห็นว่า การวิจารณ์ที่สามารถกระตุ้นให้เกิดการวิจารณ์ซ้อนขึ้นนั้น เป็นปฏิกิริยาทางความคิดที่นำไปสู่ความรู้ที่เป็นพลังทางปัญญาได้อย่างไร บทวิจารณ์ชิ้นแรก เขียนขึ้นโดย อานน์ มารี บูทซ์บาด นักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวฝรั่งเศส เธอศึกษาศิลปะเอเชีย และเดินทางเข้ามาศึกษาวิจัยศิลปะของไทย ช่วงเวลาที่อยู่ในประเทศไทย เธอได้มีโอกาสเข้ามาชมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 25 และได้แสดงความคิดเห็นต่อศิลปะร่วมสมัยของไทยไว้ด้วยการเขียนบทวิจารณ์ พิชณ สุภ นักวิจารณ์ศิลปะประจำของหนังสือสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ในขณะนั้นเห็นว่า ทรรศนะของชาวต่างประเทศผู้มีประสบการณ์สูงเป็นการวิจารณ์ที่น่ารับฟัง และจะเป็นประโยชน์ต่อส่วนรวมจึงได้นำบทวิจารณ์นี้ลงตีพิมพ์ในคอลัมภ์ของเขาเอง โดยแบ่งบทความออกเป็น 2 ตอน การวิจารณ์ของนักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวฝรั่งเศสบทนี้ ได้ให้ข้อสังเกตต่อภาพรวมในการสร้างสรรค์ของศิลปินไทย ซึ่งท้าทายความคิดของศิลปินและนักวิจารณ์ไทยได้อย่างน่าสนใจ จนพิชณ สุภ ต้องเขียนบทวิจารณ์ซ้อนเพื่อแสดงความคิดเห็นต่อประเด็นที่ อานน์ มารี บูทซ์บาด ใจสั่งเอาไว้

ข้อสังเกตประการแรกของนักวิจารณ์ชาวฝรั่งเศส ในฐานะผู้ชม “หน้าใหม่” ของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติก็คือ การจัดภาพในห้องแสดงงาน และการจัดทำสูจิบัตรของการแสดงงานศิลปกรรมครั้งนี้ยังมีข้อบกพร่องบางประการ ซึ่งมีส่วนทำให้ผู้ชมที่ไม่คุ้นเคยกับการชมงานศิลปะร่วมสมัยของไทยมองภาพรวม และแนวทางสำคัญของศิลปินไทยได้ยาก การตั้งข้อสังเกตจากมุมมองของผู้ชมที่ได้ชมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นครั้งแรกเช่นนี้ดูจะได้รับการขานรับจากนักวิจารณ์ไทย พิชณ สุภ เห็นด้วยและยอมรับว่า ปัญหาในเรื่องของสถานที่ที่คับแคบทำให้จัดกลุ่มงานศิลปะได้ยาก และระยะเวลาในการเตรียมงานที่สั้นจึงจัดทำสูจิบัตรได้ไม่สมบูรณ์ ปัญหาทั้งสองประการนี้ยังเป็นสิ่งที่แก้ไขไม่ได้สำหรับผู้จัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

อานน์ มารี บูทซ์บาด จำแนกและวิเคราะห์ผลงานในนิทรรศการตามรูปแบบที่ปรากฏได้อย่างละเอียด ให้เหตุผลประกอบการวินิจฉัยทั้งในส่วนที่ติติง และชมเชยได้อย่างหนักแน่น เธอพยายามทำความเข้าใจและมองข้อเด่นในผลงานของศิลปินไทยไม่น้อยเลย แต่ขณะเดียวกันเธอก็กล่าววิจารณ์อย่างตรงไปตรงมา แต่ไม่แสดงท่าทีที่รุนแรงและดูแคลนศิลปินไทย จากการวิเคราะห์เธอให้ข้อคิดเห็นว่า โดยรวมแล้วศิลปินไทยมีแนวโน้มที่จะแสดงออกถึงความคิดความรู้สึกได้ด้วยรูปแบบที่จัดแปลงและผสมผสาน และดูจะมีทิศทางร่วมหลักๆ ซึ่งแสดงให้เห็นความสอดคล้องกับแนวทางของศิลปะร่วมสมัยในต่างประเทศด้วย ประการสำคัญเธอเสนอข้อคิดเชิงสรุปรวมต่อการศิลปะของไทยที่กระตุ้นให้เกิดความคิดได้เป็นอย่างดีอย่างน่าสนใจว่า ศิลปินไทยมีความสามารถและพรสวรรค์สูง แต่มักจะสนใจพัฒนาความสามารถของตัวเองไปในทางทดลองค้นคว้าด้านเทคนิค และรูปแบบตามทฤษฎี จนในบางกรณีกลายเป็นการเล่นกับความคิด และขาดการแสดงออกทางอารมณ์ในส่วนลึกของปัจเจกบุคคลผู้อยู่เบื้องหลังงานศิลปะ และความสนใจของศิลปินไทยส่วนใหญ่ในลักษณะนี้ทำให้ศิลปินไทยถอยห่างออกจากธรรมชาติและไม่ยอมรับการมองโลกในแง่ดี ดัง

จะเห็นได้จากงานของศิลปินไทยส่วนใหญ่ที่นิยมสร้างภาพให้มีดสลับ ใช้สีที่เศร้าหมองไม่สดใส และเน้นความเป็นวัตถุในภาพ

ข้อสังเกตของ อานันท์ มารี บุทธโชค ที่มีเหตุผลชวนให้คิดนี้ แสดงให้เห็นว่า เธอมีประสบการณ์สูงด้านศิลปะ เพราะแม้จะไม่คุ้นเคยกับงานศิลปะร่วมสมัยของไทย แต่จากการชมงานศิลปกรรมแห่งชาติเพียงครั้งแรก เธอก็สามารถตั้งข้อสังเกตต่อวงการศิลปะของไทยได้อย่างน่าฟัง อย่างไรก็ตาม แม้เธอจะพยายามทำความเข้าใจกับศิลปะร่วมสมัยของไทย แต่การขาดพื้นฐานความเข้าใจด้านวัฒนธรรมก็ทำให้ข้อสังเกตของเธออาจยังไม่สมบูรณ์นัก ในเรื่องนี้ พิชณ สุภา จึงออกมาแสดงความคิดเห็นโต้แย้งด้วยเหตุผล และทำที่ที่นุ่มนวลเช่นเดียวกัน แม้เขาจะยอมรับในเบื้องต้นว่า ข้อสรุปของนักวิจารณ์ชาวฝรั่งเศสเป็นจริงในเรื่องที่ศิลปินส่วนใหญ่นิยมสีมืดทึบ แต่ก็แย้งว่า สาเหตุของเรื่องนี้อาจไม่ได้เป็นอย่างที่ อานันท์ มารี บุทธโชค สรุป นักวิจารณ์ไทยได้โต้แย้งด้วยเหตุผลทางด้านสังคมและวัฒนธรรมว่า การที่ศิลปินไทยส่วนหนึ่งใช้สีที่สดสีน้อย และนิยมใช้สีดำหรือสีเอกรงค์ อาจไม่ใช่เหตุผลจากความรู้สึกที่เศร้าหมองหรือรู้สึกอัดอั้นต่อภาวะของสังคมไทยปัจจุบันไปเสียทั้งหมด แต่ปรัชญาในการดำเนินชีวิตของชาวตะวันตกและความคิดทางพุทธศาสนาที่เน้นความเรียบง่าย สงบ สันโดษ ซึ่งเห็นได้จากงานศิลปะของเอเชียส่วนใหญ่ในอดีต น่าจะส่งผลมาถึงศิลปินไทยในปัจจุบันด้วย ยิ่งกว่านั้น พิชณ สุภา ยังเสนอความคิดแย้งกับทฤษฎีของชาวตะวันตกด้วยว่า การใช้สีสดสีน่าจะเกิดขึ้นในวัฒนธรรมของผู้ที่อยู่ในบรรยากาศขมุกขมัว เพื่อทดแทนสิ่งที่ขาดหายไปในเรื่องแวดล้อม มากกว่าจะเกิดขึ้นในวันออกที่มีแสงแดดเจิดจ้า ร้อนแรง เพราะความสว่างจะส่องสะท้อนออกมามากกว่าจะทำให้เห็นความเป็นสีที่ชัดเจน นักวิจารณ์ไทยยังเสนอด้วยว่า ความคิดในเรื่องประเทศในเขตร้อนจะนิยมใช้สีที่สดสีเป็นความคิดของชาวตะวันตก และ อานันท์ มารี บุทธโชค ก็โน้มเอียงในทางที่จะเชื่อเช่นนั้น จึงทำให้เธอขาดความสนใจ และไม่อาจเข้าใจงานของศิลปินไทยกลุ่มหนึ่งได้ นอกจากนี้ พิชณ สุภา ยังวิจารณ์แนวการวิเคราะห์ของนักวิจารณ์ชาวฝรั่งเศสที่มักจะนำตัวอย่างจากประวัติศาสตร์ศิลปะ และศิลปินในวัฒนธรรมของตนมาเป็นหลักเทียบกับผลงานของศิลปินไทย เขาเห็นว่าวิธีการนี้อาจให้ผลการวิเคราะห์ที่ไม่แม่นยำนัก เพราะการสร้างงานของศิลปินต่างวัฒนธรรมอาจมีความสอดคล้องในรูปแบบโดยไม่มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกันก็เป็นได้

ข้อเขียนของนักวิจารณ์ทั้ง 2 ท่าน แม้จะยังไม่มีข้อสรุปทางวิชาการว่า ฝ่ายใดมีความถูกต้องมากกว่า แต่บทวิจารณ์ทั้ง 2 ชิ้น ได้แสดงให้เห็นว่า การวิจารณ์ที่เสนอข้อสังเกตในลักษณะที่กระตุ้นความคิดเช่นนี้ เป็นการนำทางไปสู่การค้นหาคำรู้ทางสุนทรียศาสตร์ที่มีอยู่ในผลงานโดยรวมของศิลปินไทย และแสดงให้เห็นว่า การวิจารณ์ที่ประกอบด้วยเหตุผลและโต้แย้งกันด้วยความคิดโดยปราศจากท่าทีที่มุ่งเผชิญหน้ากันนั้น เป็นกิจกรรมทางปัญญาที่มีคุณค่า เพราะได้สร้างให้เกิดวัฒนธรรมของการเรียนรู้ร่วมกันขึ้น ซึ่งเป็นสิ่งที่เคยเกิดขึ้นมาแล้วในวงการทัศนศิลป์เมื่อกว่า 20 ปี ข้อเขียนทั้งสองชิ้นนี้จึงเป็นตัวอย่างที่ดีของการวิจารณ์ในลักษณะโต้แย้งกันด้วยพลังทางปัญญา

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ปรากฏการณ์ใหม่ของวงการจิตรกรรมไทย

กำจร สุนพงษ์ศรี

เมื่อวันอาทิตย์ที่ 17 พฤศจิกายน มีพิธีเปิด นิทรรศการผลงานจิตรกรรมของชมรมจิตรกรสมัครเล่น ครั้งที่ 1 ขึ้น ณ ตรีนิตีเพลส หลังสำนักงานใหญ่ธนาคารกรุงเทพ จำกัด งานนี้จะแสดงไปจนถึงสิ้นเดือนเดียวกัน ในงานมีผลงานของจิตรกรสมัครเล่นเชื้อเชิญ 12 ท่าน กับ จิตรกรสมัครเล่น 22 ท่าน มีผลงานทั้งหมดรวม 250 ภาพ ถ้าจะกล่าวว่าเป็นปรากฏการณ์ใหม่ของวงการจิตรกรรมบ้านเราก็คงได้ เพราะเป็นงานที่มีจิตรกรสมัครเล่นส่งผลงานเข้าร่วมแสดงในปริมาณมาก ทั้งจำนวนผลงานและบุคคล ฟังเผินๆก็อาจไม่สะกิดใจหรือเห็นความสำคัญอะไรมากนัก แต่ถ้ามองโลกในแง่ดีก็อาจจะเห็นว่า นี่คือการขยายแวดวงแห่งความรักความสนใจในศิลปกรรมออกไปสู่มหาชนที่เป็นรูปธรรมกว้างขวางขึ้นกว่าแต่ก่อน แต่เดิมนับแต่การริเริ่มและการแสดงรวมไปถึงความเคลื่อนไหวนานาประการ ล้วนเกิดขึ้นอยู่ในแวดวงของจิตรกรอาชีพ จนทำให้ดูเหมือนว่ามีการผูกขาดความรับผิดชอบอยู่ในบุคคลเพียงจำนวนน้อย พวกเขาต่างพากันพูดจาเออช่วยกันเอง คำกัน เสียดยี ยะเย้ย หรือยกย่องกันในหมู่ในกลุ่มเล็กๆน้อย เท่านั้น ก็รู้จักกันอยู่ว่างานศิลปะเป็นสมบัติส่วนกลางเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นรังสรรค์ขึ้นเพื่อเพื่อนมนุษย์ด้วยกันเอง ถ้าหากนิยมหรือรับรู้กันในวงแคบก็กลายเป็นศิลปะของกลุ่ม หากขยายตัวออกไปก็กลายเป็นระดับท้องถิ่นจากระดับท้องถิ่นเติบโตไปเป็นภูมิภาค เป็นระดับชาติและนานาชาติตามลำดับ ระดับชั้นต่างๆ เหล่านั้นล้วนแล้วแต่ศิลปะนั้นๆเป็นที่ยอมรับของจำนวนมหาชนได้มากน้อยเพียงไร

ศิลปกรรมเป็นสมบัติที่เจ้าของไม่หวงแหนพร้อมที่จะขยายแวดวงแห่งความชื่นชมออกไปให้กว้างใหญ่ไพศาลให้มากที่สุด ยังมีคนชอบคนชื่นชมมากเท่าไรก็ยิ่งดี ผิดกับสมบัติแบบอื่นๆที่ต้องหวงแหนปกป้องและคอยระแวดระวังไม่ให้คนอื่นมารับรู้หรือมาชื่นชม เมื่อเป็นเช่นนี้ การที่คนไทยเริ่มหันมาสนใจการวาดภาพในรูปแบบของงานอดิเรก งานนันทนาการหรืองานที่ไม่เกี่ยวข้องกับอาชีพโดยตรง ย่อมก่อให้เกิดผลดีทั้งผู้กระทำและสังคมโดยตรง ที่ว่าก่อให้เกิดผลดีต่อตัวผู้กระทำก็คือ ปัจจุบันสังคมมีการเปลี่ยนแปลงค่อนข้างสับสน ทั้งใจและรุนแรงในเกือบทุกด้าน จนสร้าง "ความเครียด" ให้แก่บุคคลอย่างถ้วนหน้า พวกที่อยู่ในระดับการหาทางออกแบบต่างๆ ก็เข้าหาการระบายความกดดัน "ความเครียด" ด้วยการใช้จ่ายเสพติด เขยิบขึ้นมาอีกก็เรื่องของกามารมณ์และการพนัน และสูงที่สุดก็คือการใช้ศิลปะและวิชาความรู้อื่นๆเป็นเครื่องระบาย การหางานอดิเรกด้วยการวาดภาพ จึงให้คุณประโยชน์ทั้งในด้านการผ่อนคลายความเครียดระบายสิ่งต่างๆเหล่านั้นออกมาในรูปของภาพ แสดงความสามารถส่วนตัวให้ประจักษ์ อีกทั้งวงการแพทย์ยอมรับว่า เป็นการเสริมสร้างสมาธิและสร้างสรรค์ความคิดริเริ่มได้อย่างดี ส่วนที่ไปมีผลกระทบโดยตรงต่อสังคมนั้นคงไม่จำเป็นต้องมองในแง่มืดที่ว่า เมื่อคนในสังคมมีคุณภาพสังคมนั้นๆ ย่อมดีอย่างแน่นอนหากต้องการให้เห็นจุดเด่นที่ปรากฏอยู่ในรูปของศิลปวัฒนธรรมของชาติ ไม่ต้องมองเพียงแค่วงการจิตรกรรมหรอก หากสามารถพิจารณาไปสู่วงการดนตรีและวงการวรรณกรรมด้วยก็ได้ พลังส่วนหนึ่งที่ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวและพัฒนาของศิลปะทุกวงการ เกิดจากความคิด

และฝีมือของพวกเขาไม่เคยผ่านสถาบันการศึกษาโดยตรง หากเกิดจากความรักเป็นพื้นฐาน จากนั้นก็ศึกษาค้นคว้าด้วยตนเองเป็นส่วนใหญ่ งานศิลปะเป็นเรื่องที่ค่อนข้างสลับซับซ้อนและละเอียดอ่อนเอาการ เรียนจบอักษรศาสตร์ก็ใช้ว่าจะเป็นกวีหรือนักประพันธ์กันได้ จบจิตรกรรมก็ไม่ถนัดนักที่จะเป็นจิตรกรระดับศิลปินอย่างง่ายดายเสมอไปนัก

ในวงการจิตรกรรมสากล พัฒนาการของวงการส่วนหนึ่งเกิดจากการจุดประกายของจิตรกรสมัครเล่นด้วยกัน ฟินเซนต์ ฟานโกก (Vincent van Gogh) โกแกง (Paul Gauguin) และ เซซาน (Paul Cezanne) นับเป็นตัวอย่างที่ดีของการสนับสนุนข้อเริ่มต้นจากการเป็นจิตรกรสมัครเล่นมาก่อน ฟาน โกก กว่า จะเข้ามาสู่วงการ อายุอานามก็ย่างเข้า 30 ปี ทำงานอย่างหามรุ่งหามค่ำเพียง 7 ปี ก็อัตวินิบาตกรรมเหลือผลงานราว 600 ภาพ แต่ละภาพในปัจจุบันราคาแพงลิบลิ่ว โกแกง เองก็เริ่มชีวิตจิตรกรเมื่ออายุมากแล้วเช่นกัน เซซาน ยอมให้บิดาซึ่งตัดออกจากกองมรดกเป็นเพียงเพื่่อมวาดภาพ ผลกระทบจากงานจิตรกรทั้งสาม เช่น ฟาน โกก ก่อให้เกิดแนวทางการสำแดงพลังอารมณ์ทางจิตวิทยาอย่างกว้างขวาง โกแกงได้เปิดมิติใหม่ในด้านการใช้สี ส่วนเซซาน นั้นได้ให้ทัศนะในการมองโลกธรรมชาติด้วยการวิเคราะห์หาสภาพสัจธรรมที่มีอยู่และเป็นจริง ที่กล่าวเสามา ไม่ใช่ว่าศิลปิน อาชีพไร้ค่าไร้ความหมายแต่ประการใด หากต้องการย้ำให้เห็นว่ากลุ่มสมัครเล่นก็สามารถมีบทบาทสร้างเสริมศิลปวัฒนธรรม เช่นกัน ยิ่งพวกผู้อพยพรุ่นแรกของอเมริกาที่มุ่งหน้าสู่อาณาจักรใหม่ ดินแดนที่พวกเขามุ่งมั่นสร้างให้เป็นดินแดนแห่งความหวังใหม่ของมนุษยชาติ ต่างคนต่างมุ่งไปสู่ดินแดนใหม่เดียวกัน ต่างเผ่าพันธุ์ ต่างเชื้อชาติ และต่างเงื่อนไขทางศิลปวัฒนธรรม ในกลุ่มชนอันหลากหลายนี้ มีผู้ที่รักและชื่นชอบในศิลปกรรมแฝงอยู่ด้วย พวกเขาวาดภาพ บั่น แกะสลักงานประติมากรรม แต่งบทกวี เขียนนวนิยายและสร้างสรรค์ดนตรีการสิ่งต่างๆเหล่านี้ล้วนเกิดจากน้ำมือและความคิดของ "พวกสมัครเล่น" ทั้งสิ้น แต่สิ่งเหล่านี้แหละได้กลายเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติของสหรัฐอเมริกาไปในที่สุด

การแสดงของชมรมจิตรกรสมัครเล่นที่กำลังแสดงตัวในการกล่าวนำมาแล้วนั้น เราน่าที่จะพิจารณาดูทั้งตัวบุคคลและผลงานพอสังเขป การแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มด้วยกัน คือกลุ่มจิตรกรรับเชิญหรือเชื้อเชิญ กับกลุ่มของสมาชิกชมรม หลายคนคงคาดไม่ถึงว่าผู้หลักผู้ใหญ่ในสังคมหลายท่านได้ใช้เวลาส่วนหนึ่งสร้างงานจิตรกรรมด้วยใจรัก อย่างเช่น ม.ร.ว.เสนีย์ ปราโมช อดีตนายกรัฐมนตรีหลายสมัยของไทย ได้แสดงอารมณ์ในแนวจินตนิยมต่อธรรมชาติ ท่านได้สะท้อนให้เห็นความประทับใจต่อคลื่นทะเลที่กำลังม้วนตัวอย่างอ้อยอิ่งเข้าสู่ฝั่ง ฟองคลื่นต้องแสงจันทร์เป็นประกายพร่ำพราย เป็นภาพที่น่าประทับใจยิ่งนัก คุณหญิง อัมภา สุการบรรณสิทธิ์ ปัจจุบันอายุอานามท่านก็ย่างเข้า 80 เศษแล้ว ได้นำผลงานที่มีอายุกว่า 60 ปี ออกร่วมแสดงเป็นการลบคำสบประมาทของชายที่คิดว่าหญิงไทยไม่ค่อยมีบทบาทในวงการจิตรกรรม จากผลงานของท่านยืนยันได้ว่าเป็นผู้มีความสามารถสูงมากผู้หนึ่ง แต่น่าเสียดายที่ขาดการแสดงผลงานจึงกลายเป็นจุดเพชรในตม ภาพ "เพื่อนยาก" เป็นรูปสุนัขสองตัวกำลังนอนเล่นได้ร่มเงาไม้ กับภาพ "หนาว" เป็นภาพทิวทัศน์ของบ้านสีแดงที่ปกคลุมด้วยหิมะ เคียงข้างด้วยต้นไม้ที่สลัดใบชูกิ่งก้านเป็นสีดำตัดกับท้องฟ้าสีคราม ทั้งสองภาพเป็นฝีมือของคุณหญิงสาวิดริ ศรีวิศาลวาจา โอสถานุเคราะห์

ผู้ชมงานหลายคนไม่เชื่อว่าเป็นจิตรกรรมสมัครเล่น เพราะท่วงทีการใช้เส้นและสี เต็มไปด้วยพลัง ความแคล่วคล่อง ราวกับจิตรกรอาชีพผู้ช่ำชอง... ที่กล่าวมาทั้งหมดเป็นเพียงตัวอย่างของจิตรกรรมสมัครเล่นเชื้อเชิญซึ่งนอกจากนี้ยังมีอีกหลายท่านด้วยกัน อาทิเช่น คุณทวี บุญยเกตุ อดีตนายกรัฐมนตรีนคร คุณจรัส มโนเพ็ชร คุณนคร ถนอมทรัพย์ และคุณทัศนพร หงสเวส ผู้วาดภาพแบบจีนได้เฉียบขาดนัก

ในกลุ่มสมาชิกของชมรมที่มีผลงานมาร่วมแสดงด้วยจำนวนมากนั้น คงยากที่ไม่กล่าวถึงผลงานของ คุณหญิง มาลี พ.สนธิทวงศ์ ผู้เป็นประธานของชมรมไม่ได้ จิตรกรท่านนี้ ในสังคมไทยอาจรู้จักท่านในแง่มุมต่างๆกัน บางคนก็รู้ว่าเคยได้ตำแหน่งนักบริหารดีเด่น เป็นนักหนังสือพิมพ์ เป็นผู้รักในงานดนตรี เป็นสมาชิกสภานิติบัญญัติแห่งชาติ ฯลฯ ทั้งหมดนี้เป็นเพียงภูมิหลังบางประการ แต่เท่าที่นำผลงานออกมาแสดงอยู่นั้น มันได้แสดงในหลายสิ่งหลายอย่างที่ดูจะนอกเหนือกว่าที่คนหลายคนรู้จักกัน เป็นภาพสะท้อนถึงผู้รู้ผู้เข้าใจในความงามของมวลหมู่ดอกไม้ได้ดีที่สุดคนหนึ่ง ไม่เพียงเท่านั้น หากยังจำลองสิ่งที่รู้ที่เข้าใจออกเป็นภาพได้อย่างบรรเจิด ความนุ่มนวล อ่อนหวาน และเปราะบางที่ปรากฏอยู่สามารถพบเห็นได้ทั่วทั้งภาพ เป็นสายตาของผู้หญิงโดยแท้ที่จะมองเห็นความงามเช่นนี้ได้... ...คุณเมธวดี นวพันธ์ ผู้บริหารระดับสูง... ...เธอเล่าให้ฟังว่า ใช้เวลาวาดภาพตอนเย็นหลังจากเสร็จธุรกิจการทำงาน การวาดภาพถือว่าเป็นการพักผ่อน แต่ผู้ชมอาจรู้สึกว่าการวาดภาพของเธอไม่ได้ช่วยให้เกิดการพักผ่อนแต่ประการใดเพราะมันเต็มไปด้วยการสำแดงพลังอารมณ์ออกมาอย่างอิสระเสรี สีแต่ละสีที่ใช้ไม่ว่าจะเป็นการจัดวางเคียงข้างกัน หรือการป้ายลงอย่างหนักแน่นลงบนผืนผ้าใบ ล้วนพาอารมณ์ของผู้ชมไปพบกับความกล้าหาญ ตรงไปตรงมา เป็นความงามที่เด่นชัดไม่ใช่แบบแฝงเร้นแต่ประการใด คุณศรีสุภาวงศ์ อินทร์ไทร นับเป็นจิตรกรรมสมัครเล่นผู้มีฝีมือและจินตนาการมากผู้หนึ่งของชมรม ผลงานของเธอมักปรากฏ สี แสงและเงา ให้อ้อยอิ่งราวกับลำนำของกรีนินท์ ซึ่งเธอก็ชอบที่จะอธิบายภาพด้วยบทกวีที่แต่งขึ้นเองประกอบเป็นฉกฉวยที่ไร้ตัวอักษร แต่หากประกอบกันทั้งสองภาพและตัวอักษรอยู่ในงานเดียวกัน... ...ดอกหญ้า ป่าทึบ สายฝนซึ่งเรื่องราวเหล่านี้ล้วนมีความงาม มีคุณค่าในตัวของมันเองที่น่าสนใจยิ่ง แต่สิ่งเหล่านี้แหละที่บรรดาจิตรกรอาชีพมักละเลย ไม่ให้ความสนใจเท่าที่ควร คุณศิวพร หิรัญรัตน์ กลับเลือกมาสร้างสรรค์โดยได้สะท้อนแสดงถึงความสนใจ ความประทับใจที่มีต่อสิ่งเหล่านั้นออกมาให้เห็นได้อย่างเหลือเชื่อ เป็นภาพที่ปรากฏอย่างสง่างามเสียด้วย คุณผ่องศรี พฤติภิญโญ ได้นำผลงานร่วมแสดงหลายภาพ แต่ละภาพล้วนสะท้อนถึงท่วงทีการเอางานของเธอ ภาพป่าและภาพมวลหมู่ดอกไม้แสดงพลังแห่งการแสดงออกได้ดียิ่งราวกับการแสดงออกของชาย

นั่นเป็นเพียงการเกริ่นกล่าวถึงบางประการของการแสดงจิตรกรรมของชมรมจิตรกรรมสมัครเล่นครั้งที่ 1 นอกจากนี้ยังมีอีกหลายคนที่ยังไม่ได้กล่าวถึง เช่น คุณสายจรัส ศิลปจารุ... คุณเพ็ญทิพ กฤษณะปิ่นณะ คุณนงลักษณ์ ภิญโญชนม์ ฯลฯ... แต่ละคนล้วนนำความรักใน "ความทรงจำ" ที่ครั้งหนึ่งพวกเขาและพวกเขเคยมีอยู่ในวัยเด็ก นั่นคือความรักในศิลปะให้วนกลับมาเมื่อมีโอกาส อนึ่ง มโนทัศน์เกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานศิลปะในสมัยปัจจุบันนั้น บัดนี้ได้แยกออกเป็นสองแนวทางคือ 1. ผู้สร้างงานคือผู้มีความสามารถพิเศษเฉพาะตัว เช่นศิลปินอาชีพ 2. ผู้สร้าง

งานคือคนทั่วไปที่มีความรักในศิลปะเป็นพื้นฐาน สามารถศึกษาและฝึกฝนการเรียนรู้การสร้างงานด้วยตนเองได้ ถ้ามีความสมบูรณ์พร้อมกันทั้งสองแนวทางและทั้งสองกลุ่ม เมื่อนั้นวงการศิลปะคงพัฒนาไปพลอยอย่างแน่นอน

ที่มา: กำจร สุนพงษ์ศรี. "ปรากฏการณ์ใหม่ของวงการจิตรกรรมไทย." มาตุภูมิรายสัปดาห์. ปีที่ 12 ฉบับที่ 2699 /45 (พฤศจิกายน-ธันวาคม 2534). ไม่ปรากฏเลขหน้า

บทวิเคราะห์

ในวงการทัศนศิลป์ของไทยมีผู้ที่เป็นทั้งศิลปิน ครูสอนศิลปะ นักวิชาการ และนักวิจารณ์ ในคนๆเดียวกันอยู่หลายคน แต่ผู้ที่มีบทบาทเด่นในทุกด้านมีอยู่ไม่มากนัก กำนจ สุนพงษ์ศรีก็เป็นหนึ่งในกลุ่มคนจำนวนน้อยนี้ ในด้านวิชาการศิลปะและการวิจารณ์ เขามีผลงานการเขียนตำราเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลป์ บทความและบทวิจารณ์ศิลปะไว้เป็นจำนวนมาก การศึกษาค้นคว้าในด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ทั้งตะวันตกและตะวันออกมายาวนาน และมีผลงานมากมายนั้นเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เขามีมุมมองและประสบการณ์ที่กว้างจนสามารถนำความรู้และยกประสบการณ์จากอดีตขึ้นมาเปรียบเทียบกับเพื่อชี้ให้เห็นข้อดีหรือข้อด้อยในบทวิจารณ์ของเขาได้อย่างกระจ่างชัด ข้อคิดเห็นของกำจจจึงเป็นสิ่งที่น่านำมาพิจารณาไตร่ตรองเสมอ ในบทวิจารณ์ที่ชื่อ “ปรากฏการณ์ใหม่ของวงการจิตรกรรมไทย” เป็นผลงานที่กำจจกล่าวถึงนิทรรศการศิลปะโดยฝีมือของศิลปิน “มือสมัครเล่น” ซึ่งโดยทั่วไปแล้วมักไม่อยู่ในความสนใจของมหาชนหรือผู้อยู่ในวงการทัศนศิลป์เอง แต่นักวิจารณ์สามารถแสดงให้เห็นว่าวงการทัศนศิลป์ที่รุ่งเรืองอยู่ในขณะนี้ไม่ได้เกิดขึ้นด้วยฝีมือของ “มืออาชีพเท่านั้น” หากแต่ศิลปินสมัครเล่นนั้นมีส่วนช่วยให้วงการนี้เข้มแข็งขึ้นไปได้

ผู้วิจารณ์เริ่มต้นบทวิจารณ์ชิ้นนี้ด้วยการชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของงานแสดงศิลปะของศิลปินสมัครเล่นว่า ก่อให้เกิดปรากฏการณ์ที่ดีต่อวงการทัศนศิลป์และสังคมไทย โดยอธิบายให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวต่างๆของวงการทัศนศิลป์ที่ผ่านมาซึ่งผูกขาดความรับผิดชอบอยู่กับศิลปินมืออาชีพว่า ทำให้เกิดการพัฒนาในวงจำกัดเท่านั้น กำนจยกเอาประสบการณ์ที่เคยเกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกขึ้นมาเป็นตัวอย่างให้เราเห็นว่า ศิลปินที่ไม่เคยผ่านสถาบันการศึกษาศิลปะชั้นสูง แต่เริ่มต้นจากการเป็นศิลปินมือสมัครเล่น ที่รักและทุ่มเทศึกษาค้นคว้าด้วยตัวเองนั้นสามารถสร้างผลงานศิลปะให้เป็นสมบัติอันล้ำค่าของมนุษยชาติได้ ตัวอย่างที่ยกมานี้ชี้ให้เห็นถึงพรหมแดนของการสร้างสรรค์ที่ไม่มีขอบเขตจำกัดในความสำเร็จ ไม่ว่าจะเป็นมืออาชีพหรือมือสมัครเล่นก็ตาม นอกจากการอธิบายให้เห็นขอบเขตอันไม่จำกัดที่ศิลปินมือสมัครเล่นมีส่วนช่วยให้วงการทัศนศิลป์พัฒนาไปข้างหน้าแล้ว กำนจยังแสดงให้เห็นความสำคัญของการที่มหาชนหันมาเป็นมือสมัครเล่นในหลายระดับอีกด้วย โดยเริ่มจากระดับที่เสริมสร้างจิตใจของผู้สร้างแต่ละคน จนกลายมาเป็นระดับของการพัฒนาคุณภาพของสังคม และไปถึงระดับที่สร้างเสริมศิลปวัฒนธรรมของชาติ เห็นได้ว่าบทวิจารณ์ของเขามุ่งที่จะกระตุ้นและปลุกเร้าความสนใจในกลุ่มผู้รักศิลปะเพื่อสร้างและขยายกลุ่มให้กว้างขวางเพิ่มขึ้นทั้งปริมาณและคุณภาพ อย่างไรก็ตามมิได้หมายความว่าผู้วิจารณ์จะเห็นว่าศิลปินอาชีพจะไร้ความหมายแต่อย่างใด หากต้องการย้ำให้เห็นบทบาทของ “กลุ่มสมัครเล่น” มากกว่า และการที่กำจจพยายามกระตุ้นให้วงการศิลปะสมัยใหม่ของไทยหันมาสนใจ

¹ บทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้รับการตีพิมพ์ 2 ครั้ง ครั้งแรกลงในมาตุภูมิรายสัปดาห์ ปีที่ 12 ฉบับที่ 2699/45 (พฤศจิกายน-ธันวาคม 2543) และอีกครั้งใน กำนจ-ศิลป์

ศิลปินสมัครเล่น ก็เพื่อที่จะผลักดันให้ผู้อ่านได้เห็นคุณค่าทางปัญญาที่แฝงอยู่ในผลงานที่เราอาจมองข้าม

สิ่งที่พึงสังเกตก็คือ แม้ความในช่วงหลังจะเขียนสนับสนุนมือสมัครเล่นที่มีโอกาสทางสังคมค่อนข้างสูง อย่างไรก็ตามเราก็คงปฏิเสธไม่ได้ว่าข้อวินิจฉัยของกัจจยังเต็มไปด้วยเหตุผลที่มีน้ำหนักซึ่งมีส่วนช่วยให้ผู้อ่านและผู้ดูได้พบกับความงามที่แฝงอยู่ในผลงานเหล่านั้น ด้วยการชี้ให้เห็นว่า ความสดและความจริงใจของผู้สร้างงานนั้นเป็นสิ่งที่มีความค่าและทำให้ผลงานมีความน่าสนใจ ขณะเดียวกันก็ยังแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจและการมองภาพความจริงของผู้เขียนที่ว่า มือสมัครเล่นของไทยยังเพิ่งจะเริ่มต้นเท่านั้น ผลงานที่ปรากฏจึงยังไม่ได้มองไปไกลถึงจุดสูงสุด แต่เขาก็ยังให้กำลังใจด้วยการบอกข้อดีของแต่ละคนที่มีอยู่ในตัวได้อย่างน่าประทับใจ

ประเด็นสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ผู้วิจารณ์แสดงไว้อย่างชัดเจนในบทวิจารณ์นี้คือ ผู้เขียนพยายามที่จะชี้ให้เห็นว่าศิลปะมิใช่สมบัติเฉพาะของคนใดคนหนึ่งเท่านั้น แต่ศิลปะเป็น “สมบัติสาธารณะทางปัญญาอันมีค่ามหาศาล” ที่ใครๆก็สามารถชื่นชมได้ และที่สำคัญก็คือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ทำหน้าที่จรรโลงสังคมและมนุษยชาติ เห็นได้ว่ากัจจพยายามส่งการวิจารณ์ศิลปะไปสู่กระบวนการทางวัฒนธรรมที่ส่งผลกระทบต่อสังคม ด้วยการใช้อธิบายเขียนขึ้นนี้ให้เป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการขัดเกลาทางวัฒนธรรมที่เป็นกิจกรรมที่เสริมสร้างให้เกิดพลังทางปัญญาแก่สังคม นับได้ว่าเขาสามารถใช้ความสามารถของตนในการที่จะครุ่นคิดและนำเสนอประสบการณ์ทั้งทางชีวิตและทางศิลปะมาช่วยสร้างศักยภาพในการวิจารณ์ครั้งนี้ให้เกิดผลสำเร็จอย่างดียิ่ง

ในตอนท้ายของบทวิจารณ์ผู้เขียนยังได้ชี้ไว้อย่างชัดเจนในเรื่องของมโนทัศน์ของผู้สร้างงานศิลปะ ซึ่งเขาได้แยกออกเป็นสองแนวทาง เพราะต้องการชี้ให้เห็นประโยชน์ที่จะเกิดแก่วงการศิลปะ หากว่าเราสามารถพัฒนาทั้งสองส่วนให้เกิดความสมบูรณ์ได้ ทั้งยังชี้ประเด็นที่สำคัญในการพัฒนาและขยายขอบเขตของกลุ่มผู้สร้างสรรค์ออกไป เพื่อที่จะเติมเต็มช่องว่างระหว่างศิลปะกับมหาชนด้วยการชักชวนให้มหาชนมีส่วนร่วมในการสร้างงานศิลปะอย่างแท้จริง และนี่คือพลังทางปัญญาของผู้เขียนที่ส่งผ่านมากับบทวิจารณ์ในการพยายามที่จะกระตุ้นให้เกิดปรากฏการณ์ใหม่แก่วงการทัศนศิลป์ไทย

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกุล : ผู้วิเคราะห์

กลืนอายุที่ฉายแววในงานแสดงศิลปะของนักศึกษา

เจนนิส วงศ์สุวรรณ

นิทรรศการของนักศึกษาศิลปะที่กำลังแสดง ณ หอศิลปมหาวิทยาลัยศิลปากร (ซึ่งเปิดแสดงวันนี้เป็นวันสุดท้าย) น่าประทับใจ และท้าทายอย่างไม่คาดฝัน เป็นความจริงที่นิทรรศการครั้งนี้เป็นการแสดงที่อนุรักษ์นิยมมาก แต่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ก็เป็นสถานที่ที่มีเกียรติภูมิ และอนุรักษ์นิยมอยู่ไม่น้อย สิ่งที่น่าประทับใจในนิทรรศการนี้ก็คือ ชีวิตพลังใจ และความรู้สึกของคนรุ่นหนุ่มสาวที่ได้สร้างสรรค์ผลงานเหล่านั้นขึ้นมา มันช่างจี้เข้าไปในหัวใจ ที่ได้เห็นศิลปินหนุ่มคนหนึ่งสามารถถ่ายทอดความมีชีวิตชีวาของสุนัขโกโรโกโสตัวหนึ่งด้วยปูนพลาสเตอร์ธรรมดา อย่างที่นักศึกษาประติมากรรมทั่วไปถูกกำหนดให้ใช้ ใครก็ตามที่ได้ชมงานแสดงประจำปีของนักศึกษาเช่นนี้มา 10 ปีแล้ว ก็คงเลิกหมกมุ่นกับการคาดหวังว่าจะได้เห็นอะไรบางอย่างที่เปลี่ยนแปลงพลิกโฉมออกไป ที่กล่าวเช่นนี้มีใช้การบอกว่า สถาบันแห่งนี้ล้มเหลวในการสร้างงานศิลปะ แต่นี่เป็นการบอกว่า เป็นวิสัยของงานศิลปะของนักศึกษาที่จะสะท้อนแบบฝึกหัดศิลปะออกมา

ทั้งที่ผลงานของนักศึกษาเหล่านี้มักจะอนุรักษ์นิยมในลักษณะและรูปแบบ แต่ผลงานเหล่านี้ก็มีค่าแก่การชม และหลายชิ้นในจำนวนนี้ก็มีความน่าสนใจด้วย แม้รูปแบบของผลงานที่ดูราวกับว่า ถูกทำไปตามระบบ อาจจะดูไม่ทันสมัย แต่หัวใจและฝีมือที่ทุ่มให้กับงานนั้นสด และนี่เป็นพลังของคนหนุ่มสาวที่แสดงออกมาด้วยความจริงใจ

มีหลายภาพที่เดี่ยวที่อาจเหมาะเจาะบนผนังฝั่งตรงข้ามกับเก้าอี้ตัวโปรดของคุณ (สวรรค์ช่างกำหนด ที่ตรงนั้นมักจะถูกโทรทัศน์จับจองเสียแล้ว) ซึ่งจะเปิดพื้นที่ว่างๆให้เราเข้าไปสำรวจในจินตนาการ เราจะต้องตัดสินใจเอาเองว่า ก่อนหินซึ่งศิลปินปล่อยให้ลอยนั้น ที่มันไม่ตกลงมาเป็นเพราะความตึงเครียดเขม็งเกลียว หรือเป็นด้วยความสามารถเหนือชั้นของศิลปินที่เอาจิตเข้าครอบงำได้ ภาพชายหนุ่มที่ตกอยู่ในภวังค์ความคิดบางภาพถูกวาดออกมาผ่านสายตาของศิลปินผู้เป็นเพื่อนของแบบนั่นเอง นักศึกษาศิลปะมักจะใช้เพื่อนกันเองเป็นแบบ ความรักและอารมณ์ขันในหมู่เพื่อนที่แสดงผ่านภาพจึงเป็นสิ่งที่เราสังเกตเห็นได้ไม่ยากนัก บางครั้งพวกเขาก็พาหญิงสาวคนหนึ่งกับหลานสาวของเธอเข้ามาเป็นแบบในห้องวาดเส้น และภาพที่ปรากฏก็พูดได้ลึกซึ้งถึงความรู้สึกที่เชื่อมโยงกันได้ระหว่างคนต่างวัย

ภาพใบหน้าของผู้ชราผ่านการสังเกตจากหนุ่มสาว นี่เป็นแง่มุมหนึ่งที่น่าสนใจอย่างยิ่งในนิทรรศการนี้ ยังมีภาพเด็กสาวหลายภาพ เช่น สาวคนหนึ่งแต่งกายหรูหราสดใสนั่งจมอยู่บนเก้าอี้ของเธอ หรือภาพเปลือยของนางแบบที่มองออกมาด้วยสายตาเยาะหยัน ซึ่งมีขนาดและสัดส่วนที่ใหญ่โตน่าตกใจทีเดียว

บุคลิกเฉพาะของแบบแต่ละคนถูกบรรยายออกมาด้วยพลังใจอันพิเศษ และบางครั้งด้วยพลังที่ค่อนข้างจะดิบ เราคงอดไม่ได้ที่จะต้องปรบมือให้แก่ ทักษะและฝีมือชั้นเยี่ยมของนักศึกษาที่

ได้รับการฝึกฝนและถ่ายทอดมาจากครูของเขา และต่อสติปัญญาอันแหลมคมของหนุ่มสาวเหล่านี้ ที่มักจะถูกกดเอาไว้ในชั้นเรียน

ในกลุ่มผลงานภาพพิมพ์ครั้งนี้ ก็มีงานชิ้นที่เด่นสะดุดตาและดูมีชีวิตชีวาอยู่บ้าง แต่เหมือนที่เคยเป็นมา ผลงานจำนวนหนึ่งก็ต้องยกความดีให้แก่งานเก่าของครูไม่คนใดก็คนหนึ่ง ที่เป็นแบบอย่างให้กับลูกศิษย์ของตัว เรื่องนี้สะกิดความสงสัยของเราขึ้นว่า "การเดินตามรอยเท้าครูไปอย่างองอาจนั้น เป็นวิถีทางที่เราทำกันในตะวันตกหรือไม่?"

พลิกหน้าหนังสือประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก แล้วพลิกดูเปรียบเทียบผลงานของศิลปินยุโรปใน "สำนัก" ต่างๆ ไม่ว่า ฟลอเรนซ์ ชิเอน่า เวนิส ฯลฯ เราก็จะพบว่า อันที่จริงในตะวันตกเราก็มีวิธีปฏิบัติเช่นนี้เหมือนกัน คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็น "สำนัก" ในความหมายตามขนบดั้งเดิมของคำๆ นี้ ซึ่งทั้งรูปแบบและเนื้อหาที่ทาสีต่อกันมานี้ก็เป็นลักษณะที่ศิลปะตะวันตกเคยมีมาในอดีต ศิลปะสมัยใหม่ของเรามีลักษณะที่แสดงความเป็นปัจเจกชนอย่างรุนแรง ซึ่งเราโอนเอียงไปในทางที่จะยอมรับว่า มีความจำเป็นเช่นนั้น และถึงกับนิยามว่า ศิลปะเป็นเช่นนั้น หากเราต้องระลึกไว้ในใจว่า ศิลปะตะวันตกที่พัฒนาไปสู่ทางเช่นนี้ต้องผ่านช่วงเวลานานหลายศตวรรษ ก้าวช้าๆ อย่างระมัดระวังในการแสดงออกที่เฉพาะของศิลปินแต่ละคน ซึ่งเป็นลักษณะของงานนักศึกษาคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร จึงเป็นเรื่องปรกติมากในประวัติศาสตร์ศิลปะ

ถ้าใครลองเทียบผลงานของนักศึกษาที่จบจากสถาบันแห่งนี้ใน 5 รุ่นหรือ 10 รุ่น ก็จะทำให้เห็นความสัมพันธ์ที่ใกล้เคียงกันอย่างมากในผลงานกลุ่มนี้อย่างชัดเจน บางทีความจริงในเรื่องนี้ อาจทำให้เรารู้สึกอึดอัดคับข้องใจ แต่การยึดแบบแผนโดยตัวเองแล้วไม่ใช่สิ่งผิด ในอดีตที่ผ่านมาแบบแผนได้สร้างบรรทัดฐานในการสร้างงานศิลปะขึ้น จนกระทั่งมีการปฏิเสธคุณค่าที่เป็นแบบแผน และการโจมตีต่อต้านแบบแผนนี้แหละที่เปิดศักราชของสมัยใหม่ขึ้น

ย้อนกลับไปในกลุ่มผลงานภาพพิมพ์ในนิทรรศการนี้ คุณน่าจะไปชมและตัดสินใจด้วยตัวคุณเอง งานจำนวนหนึ่งอาศัยมุมมองที่ทำให้ภาพดูลึก และปรากฏเป็นมิติที่ไม่สิ้นสุด รูปแบบเช่นนี้ปรากฏบ่อยครั้งทั้งในงานจิตรกรรมและภาพพิมพ์ จนดูเหมือนว่ารูปแบบนี้จะครอบงำจิตใจศิลปินหนุ่มสาวกลุ่มนี้ให้หลงใหลเสียแล้ว คุณจะเห็นเส้นขอบฟ้าลึบๆ ถูกขวางไว้ด้วยกรงตาข่าย มีใบหน้าที่ถูกผ่านเป็นริ้วๆ ถูกขังเอาไว้ หรือจากกรงตาข่ายนั้นบางสิ่งบางอย่างกำลังไขว่คว้าหาเสรีภาพ ดูราวกับว่า เถาผ้ากบ่งกำลังพยายามหนีออกไปจากการกักขังด้วยการเกาะเลื้อยผ่านกรงตาข่าย

พัดลมสามเครื่องถูกตรึงไว้กับพื้นเรียบๆ ดูคล้ายกับว่ากำลังพัดเศษกระดาษกองหนึ่งให้ปลิวไปไกลถึงขอบฟ้า แต่เมื่อมองดูอย่างถี่ถ้วนก็จะเห็นว่า ใบพัดของพัดลมแต่ละเครื่องไม่ได้หมุน เจ้าพัดลมเหล่านี้หน้าตาช่างคล้ายกับที่ถูกนำมาติดตั้งที่ผนังและเพดานในชั้นเรียนที่คณะจิตรกรรมฯ เมื่อเร็วๆ นี้

สิ่งที่ "เข้าตา" ในกลุ่มผลงานภาพพิมพ์นั้นเราจะรู้สึกได้จากการที่ได้สัมผัสกับผลงานของศิลปินหญิงบางคน (ในบรรดางานทั้งหลาย) เราจะเห็นภาพใบหน้าอันงดงามของหญิงสาวที่สงบ

อย่างกุลสตรี แต่ภายใต้ใบหน้าอันโผล่เป็นใบหน้าบิดเบี้ยวอัปลักษณ์ของผู้หญิง ที่ปากของเธอ กลายเป็นร่องเท้าข้างหนึ่ง อีกภาพหนึ่งที่ลืมไม่ลงเป็นภาพศีรษะของผู้หญิงที่เพ่งฝ่าฟันเกลียวคลื่นในทะเลขึ้นมา เป็นศีรษะที่พุ่งน้ำกระแสนของสตรีซึ่งเต็มไปด้วยสีอันฟูฟ่าสดใสปะทะผ่านทะเลสีขาวดำออกมา นี่เป็นแรงแสดงออกของผู้หญิงที่มองผู้หญิงด้วยกันอย่างตรวจสอบและด้วยความรู้สึกของพวกเธอเอง

มีภาพที่ดีและหลากหลายอยู่ไม่น้อยในนิทรรศการครั้งนี้ ผลงานเหล่านี้แสดงถึงผลของการฝึกฝน และความสามารถในหลายระดับ และที่สำคัญนิทรรศการครั้งนี้เป็นการแสดงถึง กลิ่นอายที่ฉวยแววของสำนักนั้น

จักรพันธ์ วิชาสินีกุล : ผู้แปล

แปลจาก: Janice Wongsurawat. "Fragrance of promise at student art show.", *The Nation*. 21 February 1983. P. 13.

บทวิเคราะห์

"กลืนอายุที่ฉายแววในงานแสดงศิลปะของนักศึกษา" เป็นบทวิจารณ์ที่เขียนโดย เจนนีส วอร์สเวิร์ท ที่กล่าวถึง นิทรรศการประจำปีของนักศึกษาชั้นปีสุดท้าย ที่กำลังจะจบการศึกษาจาก คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร การที่เจนนีสสอนวิชา สุนทรียศาสตร์ และ ศิลปวิจารณ์ ที่คณะจิตรกรรม ฯ ทำให้เธอเข้าใจและเข้าถึงธรรมชาติของนัก ศึกษาศิลปะและตัวสถาบันศิลปะแห่งนี้ ข้อเขียนของเธอจึงเป็นมุมมองจากสายตาของ "คนใน" ที่ เข้าใจบุคลิกภาพของงานในนิทรรศการครั้งนี้เป็นอย่างดี บทบาทนักวิจารณ์ของเจนนีสไม่ได้จบ ลงตรงที่เธอใช้ความเข้าใจของเธออธิบายแก่ "คนนอก" ว่า อะไรคือสิ่งที่น่าพึงพอใจ หรือไม่น่าพึง พพอใจจากการได้ชมนิทรรศการครั้งนี้ แต่เจนนีสส่งบทบาทของนักวิจารณ์ไปได้ไกลถึงการอธิบาย ว่า สิ่งที่เราได้เห็นในนิทรรศการนี้เป็นปรากฏการณ์อันเป็นปกติธรรมดาที่เกิดขึ้นในประวัติ ศาสตร์ ซึ่งการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ธรรมดาๆ นี้อย่างถี่ถ้วน อาจช่วยนำทางเราไปสู่ความ เข้าใจในพัฒนาการของวงการทัศนศิลป์

สิ่งแรกที่เจนนีสพยายามอธิบายในข้อเขียนของเธอก็คือ การแยกความสัมพันธ์อัน ละเอียดอ่อนระหว่างนักศึกษากับสถาบันศิลปะ เธอชี้ให้ผู้อ่านเห็นว่า ภาพที่ปรากฏระหว่างนัก ศึกษา กับสถาบันที่พวกเขาเรียน เป็นเพียงแค่ภาพสะท้อนในกระจกเงาเท่านั้น ในด้านหนึ่งงาน ของนักศึกษาย่อมจะต้องแสดงผลจากการศึกษาที่พวกเขาได้รับ ในอีกด้านหนึ่ง ไม่ว่าพวกเขาจะ ได้รับการฝึกฝนมาอย่างไรก็ตาม ประกายความคิดที่เป็นของพวกเขาเองก็ไม่อาจถูกกลบให้จม หายไปได้ เจนนีสแยกให้เห็นว่า ลักษณะเครื่องอนุรักษ์นิยมที่ต่อเนื่องนานปีในผลงานนักศึกษา เป็นเพียงภาพสะท้อนของการศึกษาเท่านั้น แต่รูปแบบของการศึกษาศิลปะไม่ใช่ภาพจริงทั้งหมด ของผลงานในนิทรรศการครั้งนี้ ความสดและความจริงใจในการแสดงออกจากพลังใจของศิลปิน หนุ่มสาวเหล่านี้ต่างหากที่แสดงตัวตนที่แท้จริงในผลงานครั้งนี้ เจนนีสใช้ข้อเขียนของเธอยกเอา คุณค่าที่จมอยู่ใน "งานที่ดูเหมือนแบบฝึกหัด" ขึ้นมาได้ เธอชี้ให้เห็นว่า เสรีภาพในการแสดงออก ทางความคิดเห็นเป็นสิ่งที่มีความสำคัญ แม้ความคิดเห็นนั้นจะมาจาก "ผู้เยาว์" ก็ตาม ความรักความผูก พันธ์ระหว่างเพื่อน ความเข้าใจต่อกันต่างวัย หรือการวิพากษ์วิจารณ์สังคม และการแสดงฐานะ ของเพศหญิงในสังคม เรื่องราวที่หลากหลายเหล่านี้ล้วนแสดงผ่านสายตา และจินตนาการของ ศิลปินรุ่นเยาว์ที่ได้รับการฝึกฝนด้านทักษะและฝีมือมาเป็นอย่างดี จึงทำให้ผลงานเหล่านั้นมีความ น่าชม ซึ่งเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็นของศิลปินหนุ่มสาว เหล่านี้เองที่เปลี่ยนแปลงฝึกหัด ที่แห้งแล้งให้กลายเป็นผลงานที่สดและมีพลังขึ้นมาได้ เจนนีสยังกระตุ้นให้ผู้อ่านเห็นด้วยว่า เสรีภาพในการตีความของผู้ชมก็เป็นสิ่งสำคัญที่จะเชื่อมจินตนาการของผู้สร้างกับจินตนาการของ ผู้รับ เมื่อเธอชี้ให้ผู้อ่านลองไปชมและตัดสินใจด้วยตัวเองว่า ได้รับอะไรจากงานของศิลปินหนุ่มสาว เหล่านี้ นี่เป็นบทบาทนักวิจารณ์ที่สามารถยกเอาคุณค่าของงานศิลปะที่ถูกซ่อนอยู่ในนิทรรศการ ครั้งนี้ออกมาให้สาธารณชนเห็นได้อย่างกระจ่างชัด

อย่างไรก็ตาม เจนนิสไม่ได้ประเมินคุณค่าของงานสูงเกินความเป็นจริง เธอย้ำในข้อเขียนอยู่หลายครั้งถึงความคงที่ในรูปแบบของงานในนิทรรศการครั้งนี้ โดยเทียบกับผลงานในลักษณะเดียวกันย้อนหลังไป 5 ถึง 10 ปี ทั้งยังตอกย้ำด้วยว่าทีมงานของนักศึกษาอนุรักษนิยมก็เป็นเพราะสถาบันการศึกษาอนุรักษนิยมนั่นเอง ในเรื่องนี้ผู้อ่านจะเห็นนัยที่เจนนิสเสนอโดยที่ไม่ได้เขียนอย่างตรงไปตรงมาว่า การที่ผลงานของนักศึกษาไม่ก้าวหน้านั้นสถาบันการศึกษามีส่วนต้องรับผิดชอบอย่างมาก ในเรื่องนี้ เจนนิสแสดงความสามารถของนักวิจารณ์ในข้อเขียนที่แสดงความเห็นเชิง “ติติง” ได้อย่างโน้มน้าวใจและน่ารับฟัง เธอเลือกที่จะเสนอภาพกว้างๆ ด้านลบโดยไม่เจาะลงไปในเรื่องละเอียด แต่ขณะเดียวกัน เธอเลือกที่จะชมส่วนที่เป็นด้านบวก และดึงเอารายละเอียดชูขึ้นมาให้เห็นชัดเสียจนผู้อ่านเห็นข้อเปรียบเทียบด้วยตัวเอง นี่เป็นการแสดงความสามารถในการชักจูงใจให้ผู้อ่านรับฟังความคิดเห็นในด้านลบนั้นได้อย่างน่าประทับใจ

ความชัดเจนและถ่มลึกในการมองงานศิลปะของเจนนิส สะท้อนในข้อเขียนของเธออย่างแจ่มชัด เมื่อเธอยกเอาปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ศิลปะมาอธิบายผลการประเมินคุณค่างานในนิทรรศการครั้งนี้ เพื่อชี้ให้ผู้อ่านเห็นว่า การพัฒนาของวงการทัศนศิลป์ไทยไม่ได้เดินไปผิดทาง เพียงแต่ก้าวไปอย่างช้าๆ เท่านั้น เธอยังแนะทิศทางในการพัฒนาไว้ด้วยว่า แบบแผนของการสร้างสรรค์ในอดีตไม่ใช่สิ่งเลวร้ายในตัวเอง แต่การยึดแบบแผนจนเป็นขนบอาจเป็นอุปสรรคต่อความเปลี่ยนแปลงในงานทัศนศิลป์ของไทย อย่างไรก็ตาม การปฏิเสธบรรทัดฐานที่อดีตสร้างไว้อย่างสิ้นเชิงก็ไม่อาจทำได้ เพราะการก้าวไปสู่ศักราชใหม่ของการสร้างสรรค์จะต้องมีจุดเริ่มต้นจากจุดใดจุดหนึ่งในอดีตเสียก่อน เจนนิสยังเตือนผู้อ่านที่ใจร้อนต่อความเปลี่ยนแปลงไว้ด้วยว่า ประสพการณ์จากต่างประเทศที่จะนำมาเทียบกับสถานการณ์ในวงการทัศนศิลป์ของไทยจะต้องคำนึงถึงเงื่อนไขของระยะเวลาที่ใช้ในการเปลี่ยนแปลงด้วย

สิ่งที่น่าสังเกตในข้อเขียนของเธอตอนนี้ก็คือ เจนนิสใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่ง “เรา” ตลอดช่วงที่เขียนถึงวิวัฒนาการตะวันตก เมื่อเราพิจารณาประกอบว่า เธอเขียนบทวิจารณ์ชิ้นนี้เพื่อลงตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์รายวันฉบับภาษาอังกฤษ ก็ทำให้เห็นได้ว่า เธอไม่เพียงแต่จะมุ่งอธิบายความข้อนี้ต่อสาธารณชนที่เป็นชาวไทยเท่านั้น แต่เธอมุ่งที่จะสื่อความกับผู้อ่านในกลุ่มที่กว้างออกไปด้วย

เมื่ออ่านบทวิจารณ์ของเจนนิสชิ้นนี้แล้ว ก็ทำให้เราตระหนักได้ว่า การวิจารณ์ที่ดีนั้นงดงามเพียงใด เมื่อเจนนิสสามารถชักจูงให้เราเห็นคุณค่าที่แฝงอยู่งานที่เธอเรียกว่าเป็นงาน “อนุรักษนิยม” ได้อย่างแยบยล ยิ่งไปกว่านั้น เจนนิสยังนำผู้อ่านไปสู่พลังอันแท้จริงของการวิจารณ์ จากการที่เธอขยายมิติในประเด็นการวิจารณ์จากจุดเล็กๆ ในงานแสดงของนักศึกษา ไปสู่การวิจารณ์ระบบการศึกษา และก้าวไปถึงการอธิบายพัฒนาการของวงการทัศนศิลป์ด้วยปรากฏการณ์ที่เคยเกิดขึ้นมาแล้วในประวัติศาสตร์ นี่คือการละเอียดอ่อนของนักวิจารณ์ที่สามารถถกถ่วงความคิดของเธอออกมาได้อย่างมีชีวิต จนเราพูดได้ว่า เจนนิสทำให้เราได้สัมผัสกับกลิ่นอายอันหอมหวานของการวิจารณ์

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ภาพพิมพ์ทัศนศาสตร์ส่วนบุคคล และอีกทัศนะหนึ่ง

วิรุณ ตั้งเจริญ

มีนักคิดท่านหนึ่งกล่าวว่า "ดอกไม้บานเพราะดิน น้ำ สายลม และแสงแดด ดอกไม้ เติบโตไม่ได้เติบโตบานเพื่อเตรียมตัวให้ใครชื่นชม การที่มนุษย์ชื่นชอบหลงใหลเพราะมนุษย์ปรารถนาจะชื่นชอบเอง" เมื่อคนเราอยู่ร่วมกันเป็นสังคมและสร้างสิ่งหนึ่งสิ่งใดขึ้นมาก็มักจะเพื่อผลประโยชน์ร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็นใช้สอยร่วมกัน คิดร่วมกัน หรือรับรู้และชื่นชมร่วมกัน การนิทรรศการศิลปะที่นิยมกันอยู่ขณะนี้ก็เช่นกัน อาจจะเป็นการนำความกระหายส่วนบุคคลไปสู่การชื่นชอบของผู้อื่นด้วย จะเติบโตบานประหนึ่งดอกไม้ หรือเติบโตบานเพื่อการรับรู้ของสังคมก็ยังคงเป็นทัศนะที่ต่างกันออกไป

นิทรรศการ "ภาพพิมพ์ทัศนศาสตร์ส่วนบุคคล" ของนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากรที่สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน

ไกรโชติ จิตตรุทธะชี้แจงว่า "ไม่ว่าจะเป็นข่าวอาชญากรรม สงคราม ฆาตกรรม อาชญากรรมทางเพศ ฯลฯ ล้วนสะท้อนให้เห็นถึงความกดดันและความรุนแรง ซึ่งเราเองอาจพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน" เป็นเรื่องน่าสงสัยว่าไกรโชติลอกตัวเองหรือเปล่านั้น ในการเลือกภาพถ่ายทั้งหมดทั้งสิ้นของฝรั่งมารวมไว้ และออกจะเป็นสังคมด้านเช็กซ์ด้านเดียว ภาพถ่ายหญิงเปลือยยืนเรียงแถวของเอเดเวิร์ด มายเบริดจ์ แต่ปี 2530 ไกรโชติน่าจะทดลองนำเรื่องที่สัมผัสได้ใกล้ๆตัวมารวมไว้ เพราะอาจจะรับได้ชัดเจนกว่าสังคมอื่น การศึกษางานของรัสเซนเบิร์กก็นับเป็นการดี ซึ่งไกรโชติก็สร้างได้หนักแน่นจริงจัง ดังตามทั้ง "จูบ" และ "สัญลักษณ์ทางเพศ"

"ชีวิตมนุษย์ดำเนินไปตามกฎเกณฑ์ที่อธิบายไม่ได้ ฉันจึงสนใจดวงดาว ความลึกลับของจักรวาล การไร้สภาวะ การล่องลอยไปอย่างไม่มีขอบเขตจำกัด" ...มีน สีสรรพ์ของชนิดา ซึ่งตระกูลเป็นสีหวานๆที่ชวนชื่นชม แต่อาจจะดูขัดแย้งกับจินตนาการที่สร้างเป็นสัญลักษณ์ในลักษณะจิตนิยม การสร้างสื่อจะมีสภาพเป็นสัญลักษณ์ก็ต่อเมื่อพอจะรับรู้ร่วมกันได้ การสนใจดวงดาวที่ชนิดาอ้างไว้ จึงน่าสงสัยว่าเป็นดวงดาวทางดาราศาสตร์ที่เป็นเหตุผลหรือดวงดาวทางโหราศาสตร์ที่เลื่อนลอย

"การบันทึก" ของประธาน พูลศิริ "ร่องรอย" ของสิทธิพร สายเนตร และชุดบ้านเรือนในสลัมของหมอนสมัย ผ่องใส เเชิญหน้าและบันทึกวัตถุได้น่าสนใจ ประธานอาจจะยังไม่ได้เลือกสรรพื้นผิวให้ดีที่สุดและหนักแน่นจริงจังนัก สิทธิพรบันทึกความซับซ้อนของพื้นผิวได้หนักแน่น หมอนสมัยบันทึกโครงสร้างของสิ่งก่อสร้าง ถ้าจะทดลองสะท้อนความเปลือยครั้ง ดะใครนำบรรยากาศโหมก ๆ เพิ่มขึ้นอีก แล้วถึงวันนั้นเราจะอ่านเรื่องสั้นของมานพ ถนอมศรีได้ใจยิ่งขึ้น

ชุด "สะสมรวบรวม" ของระลีน อัฐพร เป็นการรวบรวมแง่มุมของวัตถุสิ่งก่อสร้างรอบๆ ตัว เช่น เรือ บ้าน ประตู หน้าต่าง เป็นองค์ประกอบสวยงามในบุคลิกของภาพถ่ายที่สะท้อนความรู้สึกเฉพาะมุมมีความประณีตเรียบร้อยสูง

ภาพพิมพ์ของสุรศักดิ์ อวนดี แสดงท่าทีในลักษณะเหนือจริง "จิตสำนึก 1" ที่สร้างบรรยากาศเขียวคลุมลึกกลับไปทั้งภาพ ตึกดาที่ควรจะได้เรียงสาแต่กลับหม่นหมอง นาฬิกา บทเพลงก็ดาร์เคว้งคว้างอยู่บนฟ้า เมฆสีขาวและสีดำเสรีที่จะไปไหนไหน บนดิน มนุษย์ผู้เสรีต้องถูกจองจำ

มัลลิกา ศรีรุ่งเรือง วางกลุ่มสีได้กินใจมากใน "อาหารโปรด" แดงเข้มหนักแน่นท่ามกลางสีเขียว โดยมีน้ำเงินคล้ำและเขียวจางช่วยขัดแย้งได้งดงาม แต่อาจจะรู้สึกเคอะเขินกับภาพปลาไปบ้างด้วยมีลักษณะเป็นปลาออกแบบ ต่างไปจากสิ่งอื่นๆ ที่มีคุณสมบัติลดทอนจากรูปจริง เป็นการขาดเอกภาพทางรูปแบบไปบ้าง ส่วนหุ่นหนึ่งจะไปแทนความรู้สึกเจ็บปวด เกลียด รัก ตามแถลงการณ์ของมัลลิกาอย่างไรหรือไม่ นั่น คอบยาก ส่วนหุ่นหนึ่งของพงศ์เดช ไชยคุตร ก็สวยในแบบของภาพหุ่นหนึ่ง

งานของวรัณณ์ ดันติเวชกุล สร้างแม่พิมพ์วัสดุปะติดในภาพ "กระสอบเก่า" ได้ส่งอารมณ์พลังของปริมาตรและพื้นผิวที่ชวนประทับใจ ให้ความรู้สึกเหมือนแท่งโลหะที่หักงอ สะท้อนความรู้สึกถึงสังคมเมืองและวิถีรูปธรรมได้ดี ส่วน "อดีต" และ "กาลเวลาในอดีต" ที่แสดงภาพชายชราไว้บนระนาบนั้น เป็นการเริ่มต้นที่น่าติดตาม ขอบรอบนอกที่แสดงคุณภาพไวจริงจิงมาก อาจจะทำลายเอกภาพระหว่างคนพราหมณ์และระนาบเว้ากว้างไปบ้างก็ได้

ชุดสงครามของประสพโชค ชนะเศรษฐีโล คงต้องปรบมือแทนชอการะเกดหรือดาว โดยเฉพาะภาพ "บันทึกประจำวัน" ที่ไม่ได้ตีพิมพ์ไว้ในสูจิบัตร เป็นสงครามในป่า หรือบนท้องถนนก็น่าจะได้บรรยากาศที่อัดอัด ความรู้สึกที่บีบคั้นด้วยสภาพเลือนลางซับซ้อนและจัดภาพที่บิดันบางตอนขาวโขนเหมือนแสงวูบวาบ ภาพอื่นๆก็น่าสนใจไม่น้อย แต่อาจจะให้ความรู้สึกเบาด้วยบริเวณว่างเว้ากว้างไปบ้าง และหลายคนอาจจะนึกถึงบทกวีสดๆ ร้อนๆ ของอัศศิริ ธรรมโชติ... สงครามยังไม่เลิก

สงครามยังไม่เลิก

คนกระหายอำนาจ ยังอยู่

ดูซิ นั้น รื้อลวดหนาม

ไกลออกไปที่นั่น คือเสียงปืน

และไกลออกไปที่นั่น คือความมืดอันแท้จริง

"แม่ครับ....ทุ่งนาของเราอยู่ที่ไหน"

"ลูกเอ๋ย....มันกลายเป็นสนามรบไปแล้ว"

ที่มา: วิรุณ ตั้งเจริญ. "ภาพพิมพ์ ทศนะส่วนบุคคล และอีกทศนะหนึ่ง." สยามรัฐ 17 กันยายน 2522.

บทวิเคราะห์

วิรุณ ตั้งเจริญ เริ่มศึกษาศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่าง และศึกษาต่อจนจบปริญญาตรีที่วิทยาลัยการศึกษา ประสานมิตร (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒในปัจจุบัน) จากนั้นเข้ารับราชการเป็นครูสอนศิลปะ และเริ่มมีผลงานเขียนบทความและบทวิจารณ์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2514 ผลงานการเขียนของวิรุณ ในช่วงเวลาของการเรียกร้องประชาธิปไตยก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ไปจนถึง ปี พ.ศ. 2518 มักจะแสดงจุดประสงค์เพื่อเรียกร้องให้ศิลปินเปลี่ยนทัศนคติในการมองศิลปะว่า เป็นสิ่งสูงส่งเลิศเลอและต้องอาศัยพรสวรรค์ในการสร้างสรรค์ความงามที่เป็นอุดมคติ มาสู่การมองศิลปะในแง่ของการสร้างสรรค์ที่สะท้อนประสบการณ์ตามสภาพแวดล้อมทางสังคมที่เป็นจริงโดยมีจิตสำนึกต่อคนส่วนรวมในสังคม การแสดงจุดยืนทางความคิดที่สนับสนุน "ศิลปะเพื่อชีวิต" ที่ชัดเจนเช่นนี้ในช่วงเวลาดังกล่าวนับว่าเป็นความเสี่ยงของนักวิจารณ์ศิลปะ ทั้งนี้ เพราะสถานการณ์ที่ตึงเครียดทางสังคมและการเมืองมีความรุนแรงมากขึ้นทุกขณะ กลุ่มนักวิจารณ์และศิลปินที่แสดงออกถึงความคิดศิลปะเพื่อชีวิต มักจะถูกมองว่าเป็นแนวร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ซึ่งเป็นปฏิปักษ์กับทางราชการ¹ ความตึงเครียดทางสังคมได้นำมาสู่จุดแตกในวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 เมื่อรัฐบาลใช้กำลังและอาวุธเข้าปราบปรามการชุมนุมของนักศึกษาที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ แต่ก่อนหน้าที่ความรุนแรงจะเกิดขึ้นวิรุณได้เดินทางไปศึกษาต่อที่สหรัฐอเมริกาแล้ว เมื่อปี พ.ศ. 2518 และกลับมาในปี พ.ศ. 2521 หลังเหตุการณ์นั้นผ่านไปแล้ว 2 ปี สถานะของศิลปินและนักวิจารณ์ที่สนับสนุนแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต หลังจากที่เขากลับมาประเทศไทยแล้ว อยู่ในภาวะที่แตกกระจัดกระจายและไม่อาจแสดงความคิดเห็นที่เปิดเผยได้² วิรุณได้ติดตามความเปลี่ยนแปลงในวงการศิลปะในขณะนั้น และได้บันทึกคำสัมภาษณ์ของอำนาจ เป็นสบาย นักวิจารณ์ผู้อยู่ในเหตุการณ์ไว้ว่า "...สภาพการเมืองขณะนั้นคือหลังปี พ.ศ. 2519 เป็นเผด็จการมาก หมายความว่า รัฐบาลหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 นั้น ปิดกั้นการแสดงความคิดเห็นของประชาชน ปกครองด้วยระบบเผด็จการ ใครมีความคิดเห็นที่แตกต่าง

¹ ทัศนะของรัฐบาลที่มีต่อศิลปะเพื่อชีวิตในช่วง พ.ศ. 2516-พ.ศ. 2519 เห็นได้จากแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 4 หมวด ศิลปวัฒนธรรม "...การตื่นตัวทางการเมืองของคนรุ่นใหม่ ทำให้เกิดแนวความคิดทางวัฒนธรรมการเมือง การแสดงออกในทางปฏิบัติ เช่น การเรียกร้องสิทธิเสรีภาพ ความเป็นธรรม ความเสมอภาค การแสดงออกในทางดนตรี และวรรณกรรมที่ขึ้นชมถึงชีวิตในสังคมใหม่ สิ่งเหล่านี้เป็นเหตุที่ทำให้คนรุ่นใหม่ละทิ้งศิลปวัฒนธรรมที่เคยถือว่าดีงามของชาติ..." สำนักคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, แผนพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 4 พ.ศ. 2520-2524 : สำนักนายกรัฐมนตรี, หน้า 314.

² ศิลปินผู้อยู่ในเหตุการณ์บันทึกไว้ว่า "...หลังเหตุการณ์มหาโหด 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 สมาชิกแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยส่วนหนึ่งเสียชีวิต แต่ส่วนใหญ่ถูกจับกุมพร้อมนักศึกษาประชาชนในธรรมศาสตร์ ที่เหลือรอดไปมีจำนวนน้อย จากนั้นทุกคนได้แยกย้ายกระจัดกระจายไป..." แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย, สร้างสถานตำนานศิลป์ : 20 ปี แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย : คณะกรรมการสร้างสถานตำนานศิลป์, กรุงเทพฯ, 2537, หน้า 107.

ไปจากตนก็มองว่า เป็นพวกคอมมิวนิสต์ เป็นพวกซ้ายไปหมด... เมื่อเผด็จการขวาจัดเข้ามามีอำนาจ ศิลปะที่เป็นแนวสะท้อนสังคม รัฐบาลก็ถือว่าเป็นงานฝ่ายซ้าย งานของคอมมิวนิสต์ก็สกัดกั้นทุกวิถีทาง เพลงเพื่อชีวิตก็ถูกจับ ถูกเก็บ ไม่มีใครที่แสดงออกมา งานศิลปะ วรรณกรรม อะไรต่างๆที่สะท้อนปัญหาชีวิตผู้คนในสังคม ไม่มีสิทธิเสรีภาพในการแสดงออก”³ เมื่อศิลปินและนักวิจารณ์ที่ต้องการแสดงจิตสำนึกทางสังคมไม่อาจเปิดเผยตัวได้ ความเคลื่อนไหว “ศิลปะเพื่อชีวิต” ก็ถดถอยลง ในขณะเดียวกันงานศิลปะในแนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะ ซึ่งไม่ถูกมองว่าเป็นปฏิปักษ์กับทางราชการจึงมีบทบาทที่แข็งแกร่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรจะมีส่วนสำคัญในกระแสแนวคิดนี้ และมีบทบาทมากในการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ และการประกวดในเวทีอื่นๆในเวลาต่อมา อย่างไรก็ตามศิลปินและนักวิจารณ์ในแนวคิดเพื่อชีวิตได้พยายามรวมตัวกันเข้าอีกครั้งเมื่อการควบคุมของรัฐภายในศูนย์กลางคือ กรุงเทพมหานครลดความตึงเครียดลงบ้าง จึงเกิดการก่อตั้ง “ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย” ขึ้นในปี พ.ศ. 2522 โดยมีจุดประสงค์ที่จะจัดกิจกรรมทางศิลปะสามารถเข้าถึงประชาชนได้อย่างกว้างขวางและเปิดกว้างแก่ศิลปินมากกว่าการแสดงผลศิลปกรรมแห่งชาติ⁴ ซึ่งกิจกรรมนี้วิรุณมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในฐานะแกนนำคนสำคัญ

นอกจากการสนับสนุนกิจกรรมของศิลปินแล้ว ต้นปี พ.ศ. 2522 วิรุณก็กลับมาเขียนบทวิจารณ์อีกครั้ง บทวิจารณ์ที่เขาเขียนในปีนั้นแสดงให้เห็นจิตสำนึกที่มีความรับผิดชอบของนักวิจารณ์ต่อสังคมและวงการศิลปะได้เป็นอย่างดี บทวิจารณ์บางส่วนแสดงให้เห็นการยอมรับรูปแบบใหม่ๆทางศิลปะจากประสบการณ์ที่เขาได้รับเพิ่มพูนขึ้นจากต่างประเทศ อีกส่วนหนึ่งแสดงทัศนะในการเรียกร้องให้ศิลปินสร้างงานที่มีคุณค่าทั้งด้านเนื้อหาและรูปแบบ บทวิจารณ์ชื่อ “ภาพพิมพ์ ทัศนะส่วนบุคคล และอีกทัศนะหนึ่ง” ที่วิรุณเขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2522 โดยภาพรวมแล้วอาจเหมือนกับงานที่นักวิจารณ์เขียนบรรยายภาพไปทีละชิ้นทั่วๆไปอย่างไร้เป้าหมาย แต่วิรุณมีจุดประสงค์ และมโนทัศน์หลักที่แฝงแทรกอยู่ในข้อเขียนอย่างแยบยล เขานำประเด็นหลักมาจากชื่อของนิทรรศการที่บ่งชี้อย่างชัดเจนว่า ศิลปินแต่ละคนต้องการแสดงความคิดเห็นตามทัศนะของตัวเอง วิรุณเติมคำว่า “และอีกทัศนะหนึ่ง” เพิ่มจากชื่อของนิทรรศการเข้าไปเพื่อเสนอแนะให้ผู้่านคิดต่อไปได้ว่า “ทัศนะส่วนบุคคล” ของศิลปินอาจแตกต่างไปจาก “อีกทัศนะหนึ่ง” ของผู้อ่าน ผู้ชม หรือผู้วิจารณ์ก็ได้ ซึ่งการแสดงทัศนะและการรับทัศนะที่ต่างกันออกไปนี้ก็คือหัวใจของการวิจารณ์ และนี่เป็นจุดประสงค์หลักของบทวิจารณ์นี้ ที่ต้องการเสนอเรื่องทัศนะที่แตกต่าง เพื่อให้ผู้อ่านนำมาคิดต่อได้ว่า การแสดงออกตามทัศนะส่วนตัวของศิลปินเป็นการดับ “ความกระหายส่วนบุคคล” หรือ ควรเป็นสิ่งที่นำมาซึ่งความชื่นชม และเป็นคุณค่าที่สื่อสารกับคนในสังคมด้วย

วิรุณคงตระหนักเป็นอย่างดีว่าในปีที่เขา กำลังเขียนบทวิจารณ์ชิ้นนี้แนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะที่เอื้อในการค้นหารูปแบบและความงามตามความคิดของศิลปินอย่างเสรีกำลังเบ่งบาน โดย

³ วิรุณ ตั้งเจริญ, “บทบาทของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย (สมาคมศิลปกรรมไทย) ช่วงปี พ.ศ. 2522-2530 ที่มีผลกระทบต่อสังคมและวงการศิลปกรรมไทย”, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2539, หน้า 47.

⁴ วิรุณ ตั้งเจริญ, อ้างแล้ว, หน้า 46-48

เฉพาะอย่างยิ่ง คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร กำลังเป็นกลุ่มที่มีบทบาท และทรงอิทธิพลที่สุดในการสนับสนุนแนวคิดนี้ เขาจึงไม่เขียนบทวิจารณ์ขึ้นนี้ด้วยวิธีการสื่อความเพื่อบอกแนวคิดของตัวเองอย่างโจ่งแจ้ง แต่เลือกที่จะเสนอทัศนะของเขาอย่างนุ่มนวลแบบคายด้วยการเขียนเปิดประเด็นให้ผู้อ่านคิดตามคิดต่อไปตลอดทั้งบทความตั้งแต่ต้นจนจบ โดยที่ผู้อ่านไม่รู้สึกรัดเค้นที่จะต้องรับทัศนะที่ต่างกันอย่างเกินไป การเลือกวิธีสื่อความที่เหมาะสมแก่สถานการณ์เช่นนี้ ย่อมแสดงถึงวิจรรณญาณที่ละเอียดสุขุมของผู้วิจารณ์ ยิ่งกว่านั้นยังแสดงให้เห็นความสามารถด้านวรรณศิลป์ที่เด่นชัดของนักวิจารณ์อีกด้วย

วิรุณเปิดเรื่องด้วยการเสนอความคิดหลักของบทวิจารณ์นี้ที่เป็นเรื่องใหญ่และมีนัยสำคัญได้อย่างนุ่มนวลด้วยการใช้ถ้อยคำที่ราวกับจะเล่าเรื่องสั้นๆ ไป แต่สามารถชักชวนให้ผู้อ่านเห็นคล้อยตามในความต่างระหว่าง ความงดงามของดอกไม้ที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ กับความงามของศิลปะที่เกิดขึ้นอย่างมีเป้าหมายจากฝีมือของมนุษย์ เป็นการสร้างความเปรียบเทียบที่ไม่สร้างความขัดแย้งจากคู่ตรงข้าม แต่เป็นการเทียบเคียงความงามในสองแง่ เพื่อจะแนะนำให้ผู้อ่านได้คิดถึงเป้าหมายที่แท้ของงานศิลปะ หลังจากเสนอประเด็นหลักแล้ววิรุณยังแสดงความสามารถเชิงวรรณศิลป์ด้วยการคุมประเด็นที่เขาเสนอไว้ในตอนต้นได้อย่างพลิกแพลงและมีเอกภาพ แม้จะเขียนเหมือนกับจะบรรยายผลงานของศิลปินไปที่ละภาพอย่างธรรมดาๆ แต่เขาก็สามารถนำเอาประเด็นหลักกลับมาสอดแทรกตามลักษณะผลงานของศิลปินแต่ละคนได้อย่างน่าติดตาม ในบางครั้งก็นำเอาแนวคิดของศิลปินที่ดูจะขัดกับรูปแบบมาเสนอตั้งเป็นคำถาม เพื่อให้ผู้อ่านคิดว่าศิลปินไปถึงเป้าหมายหรือไม่ บางครั้งก็แนะศิลปินตรงๆ ไปบ้างว่า ให้สร้างสัญลักษณ์ที่ผู้ชมเข้าใจได้ หรือในบางกรณีก็บอกอ้อมๆ แก่ศิลปินให้ลงไปหาความจริงด้วยการเทียบงานของศิลปินกับเรื่องสั้นของนักเขียนบางคน หรือบางครั้งก็ดึงเอาทวินันท์เข้ามาสื่อความแทนเนื้อความบางอย่างที่เขาไม่อาจอธิบายได้ด้วยการให้เหตุผล เช่น ความบางตอนที่เขาบรรยายถึงภาพที่ศิลปินสร้างรูปแทนความรู้สึกส่วนตัวจากการประกอบวัตถุในภาพเข้ากันอย่างเหนือจริง เพื่อสะท้อนแนวคิดเรื่อง "จิตสำนึก" วิรุณเปิดความตอนหนึ่งที่แสดงนัยไว้ว่า "บรรยายภาศเขี้ยวคลุมลึกกลับไปทั้งภาพ" แล้วก็จงใจวิจารณ์ทั้งค่างไว้ด้วยถ้อยคำที่แสดงความขัดแย้งกันระหว่างความหมายกับความรู้สึกต่อวัตถุในภาพ จากนั้นจึงต่อความจนจบด้วยบทกวีที่ลงท้ายในตอนนี้ด้วยความตอนจบของกวีนิพนธ์บทนั้นว่า "บนดิน มนุษย์ผู้เสรีต้องถูกจองจำ" ซึ่งโฮจิมินห์เขียนทิ้งไว้เมื่อครั้งถูกจองจำในคุก⁵ เป็นการโยงระหว่างความรู้สึกภายในใจของศิลปินที่มีต่อความอยุติธรรมในสังคมกับแนวคิดของศิลปินที่ว่าด้วยจิตสำนึก

ในตอนท้ายบทวิจารณ์นี้วิรุณไม่สรุปความใดๆ แต่ใช้โอกาสของการบรรยายภาพๆ หนึ่งเพื่อทิ้งท้ายบทกวีของอัศศิริ ธรรมโชติไว้ให้ผู้อ่านและศิลปินหนุ่มสาวได้ตระหนักถึงข้อเท็จจริงของสังคมไทยในด้านที่พวกเขาอาจจะมองไม่เห็น ว่า เสรีภาพของประชาชนยังถูกคุกคาม และที่ไกล

⁵ วิรุณอ้างถึงบทกวีชิ้นนี้อีกครั้งในบทวิจารณ์ชื่อ "ทาสกบฏและจูบด้วยความรัก" โดยระบุว่าโฮจิมินห์เขียนขึ้นขณะถูกจองจำอยู่ในคุก: วิรุณ ตั้งเจริญ, อำนาง เย็นสบาย, "ทัศนะวิจารณ์รวมผลงานวิจารณ์ศิลปกรรมระหว่าง 2516-2526" : หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, 2529, หน้า 312.

ออกไปประชาชนกำลังตกอยู่ในความทุกข์ยากจากการต่อสู้ การจบปิดท้ายลงด้วยบทวิชันนี้ เป็นการนำเอาความหมายและคุณค่าในวรรณศิลป์เข้ามาช่วยส่องให้ประเด็นของบทวิจารณ์ชิ้นนี้มีพลังที่ชัดเจนขึ้น

สิ่งที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือแม้นักวิจารณ์จะไม่บอกความอย่างตรงไปตรงมาว่า เขาต้องการเสนอทัศนะอะไร แต่ก็ก็เป็นสิ่งที่ผู้อ่านจับความและคิดต่อเองได้ไม่ยากนักว่า นักวิจารณ์อยากจะเห็นงานของศิลปินที่สร้างสรรค์ขึ้นจากการรับรู้ภาวะที่เป็นจริงของสังคมไทย และสื่อความกับคนในสังคมได้ แต่จิตสำนึกต่อสังคมเช่นนี้ก็ไม่ได้ทำให้ข้อเขียนชิ้นนี้มีน้ำหนักโอนเอียงไปในด้านศิลปะเพื่อชีวิตอย่างสุดขั้ว หากวิรุณแสดงทัศนะในการเปิดใจออกรับการคุณค่าด้านสุนทรีย์ที่ศิลปินแสดงออกอย่างเป็นส่วนตัวด้วย มีความในหลายตอนที่แสดงให้เห็นว่าเขาชื่นชมและประทับใจต่อภาพที่ศิลปินแสดงออกมา และถึงสิ่งที่ไม่สอดคล้องกลมกลืนในด้านรูปแบบสำหรับงานบางชิ้นด้วย นี่แสดงถึงความคิดที่เปิดกว้างของนักวิจารณ์ที่ไม่ปฏิเสธการแสดงออกตามทัศนะส่วนบุคคล แต่หวังที่จะเห็นทัศนะส่วนบุคคลนี้มีค่าต่อคนส่วนรวมในสังคม

ความสามารถในการใช้ภาษาและการสื่อความที่แฝงนัยไว้อย่างแหลมคมโดยตลอดตั้งแต่ต้นจนจบของวิรุณ นอกจากจะเสนอข้อคิดที่มีนัยสำคัญต่อศิลปินและผู้อ่านแล้ว บทวิจารณ์ชิ้นนี้ยังมีคุณค่าต่อการศึกษาในด้านบริบทและภูมิหลังของวงการศิลปะที่ทำให้ให้นักวิจารณ์ต้องเลือกนำคุณค่าและวิธีการทางวรรณศิลป์ขึ้นมาช่วยสื่อความในการวิจารณ์ บทวิจารณ์ชิ้นนี้จึงนับเป็นตัวอย่างของพลังทางปัญญาที่รักษาคุณธรรมของการวิจารณ์ไว้ได้อย่างมั่นคง แม้ในช่วงเวลาแห่งความยากลำบากของความขัดแย้งทางความคิดในสังคมไทย

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

นิทรรศการบนถนนราชดำเนิน

จันทน์

วันสองวันนี้ถ้าคุณมีโอกาสมานบนเส้นทางถนนราชดำเนินตั้งแต่หน้ากรมประชาสัมพันธ์ถึงหน้าโรงแรมเจลิมาไทย หรือว่าจะย้อนจากหน้าโรงแรมเจลิมาไทยมาสุดที่หน้ากรมประชาสัมพันธ์ก็ได้เช่นเดียวกัน คุณจะเห็นภาพจิตรกรรมสีพลาสติคบนแผ่นไม้อัดขนาดใหญ่จำนวนมากบนเกาะกลางถนน ระหว่างเสาไฟตลอดทั้งถนน ซึ่งท่านจะมองทางด้านซ้ายหรือขวาก็จะเห็นภาพจิตรกรรมดังกล่าวนี้เช่นเดียวกัน ก็เพราะเหตุว่าแต่ละคู่ของเสาไฟนั้น เขาก็เอาภาพจิตรกรรมติดตั้งประกบคู่กันหลังชนกัน คุณจึงดูได้ทั้งสองด้านโดยยกพื้นสูงขึ้นไ่มากกว่าระดับสายตา

คุณเคยดู หรือเคยเห็นแต่การแสดงนิทรรศการศิลปะในห้องแสดง ในอาคาร เพราะฉะนั้นคุณจะต้องรู้สึกตื่นเต้นเป็นธรรมดาที่มามีนิทรรศการศิลปะกลางแจ้งในใจกลางเมืองที่เต็มไปด้วยการจราจรอันขวักไขว่ และแสงแดดที่ประกายปะทะกับสีที่ปลุกอารมณ์ และเรื่องราวที่รุนแรงโดยมีอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยเป็นแบคกราวด์ แม้งานศิลปะที่ติดตั้งแสดงกลางแจ้งครั้งนี้จะไม่ประณีตนักในแง่ของสวยงาม แต่เนื้อหาเรื่องราวนั้นล้วนสะท้อนออกมาจากความรู้สึกที่เจ็บปวด ความทรงจำอันขมขื่น อีกทั้งอาการเกลียดชังที่มีต่อจักรวรรดินิยมกับสมุนรับใช้ของจักรวรรดินิยมที่เข้ามามีบทบาทในการปิดกั้นเสรีภาพของผู้คนบนแผ่นดินนี้ ตามความเข้าใจดังที่กล่าวแล้วสามารถเป็นแรงเร้าอารมณ์ให้ศิลปินชุดนี้บรรเลงสีส้นลงบนแผ่นไม้อัดได้อย่างรุนแรง เรื่องราวของงานจิตรกรรมชุดนี้จึงเป็นเรื่องของการต่อสู้ของประชาชน นักเรียน นิสิตนักศึกษา กับจักรวรรดินิยม และจอมเผด็จการที่ถูกระบุว่าเป็นสมุนรับใช้ตลอดมา

ท่าทีของงานศิลปะเป็นห่วงแต่เรื่องเนื้อหา และการปลุกเร้าที่จะให้ประชาชน ผู้คนทั่วไปได้มองเห็นกันอย่างแจ่มชัด และเกิดอารมณ์คล้อยตามไปกับผู้ที่สร้างมันขึ้นมา ความประณีตในเรื่องศิลปะ การทดแทนของสีที่ควรจะกลืนกันบ้างจึงขาดหายไปอย่างน่าเสียดาย นอกจากสีที่สด แพรพราวดูเดือดจนก่อนกระเจียดไปทางโปสเตอร์มากขึ้นเพื่อผลของการปลุกเร้าอย่างเดียวยังดีที่ว่าศิลปินที่สร้างงานจิตรกรรมคราวนี้มีความชำนาญและมีพื้นฐานมากพอสมควร การจัดวางรูปทรงของภาพจึงเอาตัวรอดไปได้ถึงแม้สีจะแพรพราวเป็นโปสเตอร์และแพรพราวมากขึ้นเมื่อจับต้องกับแสงแดดยามสายดังที่กล่าวแล้ว แต่ถึงอย่างไรคุณก็ต้องตื่นใจไปกับมันเมื่อเส้นทางของคุณพาดผ่านมาบนถนนสายนี้ และยิ่งเร้าความรู้สึกคุณมากขึ้นหากคุณสามารถผ่านมาบนเส้นทางถนนสายนี้เช่นเดียวกับเมื่อวันที่ ๑๔ ตุลา ๑๖

เมื่อคุณเห็นงานจิตรกรรมที่กึ่งโปสเตอร์เหล่านี้ความรู้สึกของวันคืนเก่าๆ จะผุดพรายกลับคืนมา ผลก็คือคุณเจ็บปวดรวดร้าวและความรู้สึกจะบอกทันทีว่าคุณไม่ยอมแน่หากใครจะมาแย่งชิงประชาธิปไตย มากดขี่ข่มเหงรังแก ปิดกั้นเสรีภาพดังที่เคยเป็นมา คุณจะต้องลุกขึ้นต่อสู้อย่างแน่นอน และนี่ก็คือผลของภาพเขียนเหล่านี้

ศิลปินนั้นมีโอกาสมากมายที่จะปลุกเร้าอารมณ์คุณด้วยศิลปะ โดยคุณหรือเราแทบไม่รู้สึกดาวว่ามันเริ่มเล่นเข้ามาเมื่อดวงตาสัมผัสและถ่ายทอดมายังความรู้สึก นิสิตนักศึกษาต้องการผลเพียงเพื่อการปลุกเร้าและให้ประชาชนนึกถึงวีรกรรมที่เสียสละของวีรชนเมื่อ ๑๔ ตุลาคม ดูเหมือน

ว่าจะได้ผลจากภาพเขียนที่เปิดแสดงอยู่ตรงกลางระหว่างช่องเสาไฟฟ้ากลางถนนราชดำเนินนี้ไม่น้อยทีเดียว แต่จุดมุ่งหมายมากกว่านั้นก็ไม่ว่าเหมือนกันว่าจะได้ผลเพียงไหน คงไม่ถึงกับเลยเข้าสู่จุดการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นอย่างอื่นกระมัง

ศิลปินทั้งหลายที่เคยคิดว่าตนเองไม่สนใจกับความเป็นไปของบ้านเมือง ปิดกั้นสื่อสัมพันธ์ต่างๆในสังคม หมกมุ่นอยู่แต่ในหมู่เหล่าของตนเองดังแต่ก่อนนั้นนับวันจะหมดไป ปัจจุบันศิลปินได้ออกมามีบทบาททางการเมืองมากขึ้น และเขาก็สามารถที่จะชักจูงความรู้สึกของประชาชนให้คล้อยตามไปกับภาพเขียนของเขาได้

งานจิตรกรรมที่กำลังเปิดแสดงอยู่กลางถนนราชดำเนินนี้เป็นผลงานของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยที่รวมตัวกันก่อตั้งขึ้นมาเมื่อไม่นานนี้ และผลงานนี้จะให้ความรู้สึกแก่ไหนเพียงใดนั้นประชาชนจะเป็นผู้รู้เห็นเอง โดยเฉพาะประชาชนที่จะมาชมนิทรรศการภาพเขียนกลางแจ้งบนถนนราชดำเนิน รวมทั้งผู้ที่ไม่ได้ตั้งใจมาชม แต่ต้องชมเพราะผ่านไปมาบนเส้นทางสายนี้ก็เช่นเดียวกัน

ที่มา: จันอัป. "นิทรรศการบนถนนราชดำเนิน" สยามรัฐรายวัน. 11 ตุลาคม 2518. หน้า 5.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ชื่อ “นิทรรศการบนถนนราชดำเนิน” ในหนังสือพิมพ์สยามรัฐรายวัน ลงตีพิมพ์เมื่อวันที่ 11 ตุลาคม 2518 หน้า 5 เป็นบทวิจารณ์ของผู้เขียนที่ใช้นามปากกา จันอัป¹เขียนวิจารณ์ นิทรรศการที่จัดขึ้นโดย แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย² ซึ่งได้รับการสนับสนุนจาก ศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทย เพื่อร่วมในงานรำลึกเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ที่ครบรอบ 2 ปี นิทรรศการครั้งนี้เป็นการจัดแสดงภาพคัดเอารท์การเมืองขนาดใหญ่ โดยการใช้ไม้อัดเต็ม 4 แผ่นต่อเป็นพื้นภาพ มีจำนวน 48 ภาพ และติดตั้งระหว่างเสาไฟฟ้าเรียงต่อกันไปบนเกาะกลางถนนราชดำเนิน โดยประกบคู่กันหลังชนกันเพื่อให้ชมภาพได้จากทั้ง 2 ข้าง เรื่องราวที่ปรากฏในภาพแสดงให้เห็นถึงเหตุการณ์ในวันที่ 14 ตุลาคม 2516 ที่ ประชาชน นักเรียน นิสิตนักศึกษา ได้ร่วมกันเดินขบวนประท้วงต่อต้านรัฐบาลเผด็จการในเวลานั้น และการใช้กำลังทหารและอาวุธเข้าปราบปรามจนมีผู้เสียชีวิตเป็นจำนวนมาก

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ จันอัปเขียนขึ้นในช่วงเวลาของความขัดแย้งทางความคิดที่กำลังขยายวงกว้างขึ้นเรื่อยๆ และการใช้ความรุนแรงก็มีให้เห็นเรื่อยๆ ทั้งนี้เพราะเหตุการณ์ในวันที่ 14 ตุลาคม 2516 มิได้เป็นบทเรียนที่ทำให้สังคมตระหนักถึงผลของการใช้ความรุนแรงเข้าแก้ไขปัญห ภายหลังเหตุการณ์ครั้งนั้น ภาวะการณ์ในสังคมเต็มไปด้วยความขัดแย้ง สับสน และมีแบ่งฝ่ายความ คิดชัดเจนเป็นขวากับดำในเกือบทุกระดับ ในวงการทัศนศิลป์แต่เดิมก็มีความขัดแย้งทางความคิด ในเรื่องศิลปะเพื่อศิลปะและศิลปะเพื่อชีวิตเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว³ ภายหลังจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ความขัดแย้งในเรื่องเป้าหมายของการสร้างงานศิลปะกลายเป็นข้อถกเถียงที่ทวีความรุนแรงขึ้นเรื่อยๆ ฝ่ายหนึ่งสนับสนุนการแสดงออกถึงคุณค่าของศิลปะในด้านความงามและอิสระของปัจเจกชน กับอีกฝ่ายหนึ่งที่เห็นด้วยกับการแสดงออกเพื่อสะท้อนความเป็นจริงของชีวิตเพื่อให้ประชาชนส่วนใหญ่ได้ตระหนักถึงความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคม ทั้งสองฝ่ายต่างก็มีทัศนะและมี

¹ นามปากกา “จันอัป” เป็นชื่อที่ปรากฏอยู่ในทุกคอลัมภ์ของข่าวหน้า 5 หนังสือพิมพ์สยามรัฐรายวัน วันที่ 11 ตุลาคม 2518 ยังไม่ปรากฏแน่ชัดว่าใครเป็นผู้เขียนบทวิจารณ์นี้

² นักศึกษาศิลปะจากหลายสถาบัน รวมทั้งศิลปินอิสระ ในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และได้ทำกิจกรรมร่วมกับ ศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทยหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 กลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยต้องสลาย กลุ่มเนื่องจากเหตุผลทางการเมือง: ดู แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. “สร้างสานตำนานศิลป์ : 20 ปี แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย.” กทม. : คณะกรรมการสร้างสานตำนานศิลป์. 2527

³ กระแสความคิดเรื่อง ศิลปะเพื่อชีวิต เริ่มมาตั้งแต่เปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 มาจนถึง พ.ศ. 2500 โดยเริ่มขึ้นจากการเสนอความคิดทั้ง ข้อเขียน วรรณกรรม และกวีนิพนธ์ หลัง พ.ศ. 2506 พบบทความ บทวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ที่มี แนวคิดด้านศิลปะเพื่อชีวิตมากขึ้น แต่ความขัดแย้งอย่างรุนแรงระหว่างศิลปะเพื่อศิลปะ กับศิลปะเพื่อชีวิต ปรากฏชัดเจน หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516: ดู วิรุณ ตั้งเจริญ. “บทบาทของขบวนการศิลปะกรรมแห่งประเทศไทย (สมาคมศิลปะกรรมไทย) ช่วงปี พ.ศ. 2522 – 2530 ที่มีผลกระทบต่อสังคมและวงการศิลปะกรรมไทย.” : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. 2539.

การเขียนวิจารณ์ซึ่งกันและกันอย่างรุนแรง จนดูราวกับว่า เจตจำนงค์ของศิลปินในการสร้างสรรค์มีทางเป็นไปได้เพียงสองด้านเท่านั้น ในช่วงเวลานี้ กลุ่มคนที่มีความคิดเห็นเป็นของตัวเองและมีวิจาร์ณญาณในการมองข้อขัดแย้งในเรื่องต่างๆ อาจจะไม่สามารถแสดงความคิดเห็นอย่างเสรีได้มากนัก ทั้งนี้เพราะแรงกดดันจากทั้งสองฝ่ายที่ต้องการดึงความคิดเห็นมาสนับสนุนฝ่ายตน เมื่อความคิดเห็นหนึ่งไม่ได้สนับสนุนความคิดฝ่ายตน การเสนอความคิดเห็นดังกล่าวก็จะถูกผลักให้กลายเป็นความคิดฝ่ายตรงข้ามไปโดยปริยาย ภายใต้บรรยากาศของความไม่เข้าใจกันเช่นนี้ จันอัป ผู้เขียนบทวิจารณ์นิทรรศการบนถนนราชดำเนินองได้รับความกดดันไม่น้อยที่จะเสนอความคิดเห็นที่จริงใจในการที่จะกล่าวชมหรือติติงผลงานศิลปะในนิทรรศการกลางแจ้งครั้งแรกของประเทศไทย ยิ่งไปกว่านั้น การแสดงนิทรรศการครั้งนี้ตกเป็นเป้าของความสนใจที่เกินความคาดหมายตั้งแต่ นิทรรศการยังติดตั้งไม่เสร็จสมบูรณ์ ดังที่แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยได้รายงานย้อนหลังถึงเหตุการณ์ครั้งนั้นไว้ว่า

“...เริ่มต้นเดือนตุลาคม พ.ศ. 2518 ภาพคัดเอาที่ประวัติศาสตร์การเมืองประชาธิปไตย ก็ค่อยๆ ปรากฏบนถนนราชดำเนินกลางที่สะพานจนครบจำนวน 48 ภาพ นับเป็นครั้งแรกของสังคมไทยที่มีการแสดงภาพนิทรรศการขนาดใหญ่ที่สุดเกิดขึ้นใจกลางประเทศ...” “...กลางดึกของคืนวันแรกที่ติดตั้งภาพคัดเอาที่ ระเบิดก่อวินาศกรรมถูกโยนใส่ภาพของสินธุสวัสดิ์ ยอดบางเตย และของ ตระกูล พันธ์พันธ์ ตรงบริเวณด้านข้างกรมประชาสัมพันธ์ และโรงแรมเฉลิมไทย (เดิม) เช้าวันรุ่งขึ้นหนังสือพิมพ์พาดข่าวและลงภาพประกอบเกือบทุกฉบับ เสียงวิจารณ์ทั้งด้านบวกและด้านลบปรากฏทั่วไป ชาวที่ลงหนังสือพิมพ์เท่ากับเป็นการโหมประชาสัมพันธ์ให้กับงานแสดงภาพคัดเอาที่การเมืองมากขึ้น ประชาชนทั่วไปจึงแวะเวียนมาดูภาพบนถนนราชดำเนินเพิ่มขึ้น...”

จากคำรายงานของแนวร่วมศิลปินแห่งชาติทำให้เราว่าการติดตั้งภาพคัดเอาที่เริ่มมาตั้งแต่เดือนตุลาคมแล้ว และในบทวิจารณ์นี้จันอัปก็เริ่มบทวิจารณ์ของเขาว่า “วันสองวันนี้ถ้าคุณมีโอกาสผ่านบนเส้นทางถนนราชดำเนินตั้งแต่หน้ากรมประชาสัมพันธ์ถึงหน้าโรงแรมเฉลิมไทย...” ทำให้เราคาดได้ว่า ผู้เขียนน่าจะเขียนบทวิจารณ์หลังจากการติดตั้งงานแล้วเสร็จอย่างน้อยก็ “วันสองวัน” ยิ่งกว่านั้นวันที่บทความนี้ลงตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์สยามรัฐรายวัน คือวันที่ 11 ตุลาคม 2518⁵ ซึ่งเป็นระยะเวลาที่ห่างจาก “ต้นเดือน” อยู่หลายวัน หากพิจารณาจากระยะเวลาและเหตุการณ์แล้วเป็นไปได้อย่างยิ่งว่า ผู้เขียนน่าจะทราบถึงปฏิกิริยาจากผู้ต่อต้านนิทรรศการครั้งนี้ รวมไปถึงความสนใจที่เกินความคาดหมายจากทั้งสื่อมวลชนและประชาชนทั่วไป ข้อเท็จจริงในเรื่องนี้คงยิ่งเพิ่มแรงกดดันและเป็นแรงท้าทายให้นักวิจารณ์ต้องพิจารณาอย่างรอบคอบ ในการที่จะชี้ข้อเด่นและข้อด้อยของนิทรรศการในครั้งนี้ด้วยใจเป็นธรรม

⁴ แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. 2527 : หน้า 33,65

⁵ ข้อมูลที่ได้จาก หนังสือพิมพ์ต้นฉบับ ลงวันที่ 11 ตุลาคม 2518 แต่จากรายงานของแนวร่วมศิลปินแห่งชาติ “สร้างสานตำนานศิลป์” ลงว่า 15 ตุลาคม 2518

หากเราพิจารณาบทวิจารณ์อื่นที่วิจารณ์นิตรรศการเดียวกันนี้ เช่น บทวิจารณ์ของ วารี ประดับวิไล ชื่อ “โปสเตอร์ก็เข้าร่วมต่อสู้” ที่ลงตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ประชาชาติรายวัน ลงวันที่ 12 ตุลาคม 2518 หน้า 10 ในตอนท้ายที่ว่า

“ศิลปินก็คงจะมีกลุ่มความคิดทั้งฝ่ายซ้ายและฝ่ายขวา ทั้งที่ยืนเคียงข้างประชาชนและเป็นปฏิปักษ์กับการต่อสู้ของประชาชน จึงแทนที่จะทำลายกันด้วยอารมณ์หยาบกระด้าง เรว่าแต่ละฝ่ายน่าจะทำโปสเตอร์มาสู้กันด้วยฝีมือไม่ดีกว่าหรือ”⁶

เมื่อเราพิจารณาตอนท้ายสุดของบทความความตามที่ยกมานี้ เราก็จะต้องชื่นชมวารีที่ไม่ใช้ความรุนแรงตอบโต้การกระทำของฝ่ายตรงข้าม แต่กลับท้าทายฝ่ายตรงข้ามให้ปรับเปลี่ยนท่าทีจากการใช้ความรุนแรงเข้าหากันเป็นการต่อสู้กันทางปัญญาและฝีมือ ในประเด็นดังกล่าวนี้ต้องนับว่า วารี ได้แสดงให้เห็นความเชื่อมั่นที่ว่า มนุษย์ผู้เจริญจะต้องไม่เอาชนะกันด้วยความรุนแรง หากจะต้องต่อสู้กันด้วยสติปัญญาและการสร้างสรรค์เท่านั้น

อย่างไรก็ตามหากเราพิจารณาบทความของ วารี ประดับวิไล ทั้งบทแล้ว ก็จะทำให้เห็นว่า วารี ตั้งใจท้าทายและยั่วยุฝ่ายที่มีความคิดเห็นตรงข้ามกับการจัดนิทรรศการครั้งนี้อยู่บ้าง แม้ในตอนท้ายวารีได้พยายามปรับระดับของความรุนแรงมาสู่ระดับการสร้างสรรค์แล้วก็ตาม แต่ในบรรยากาศที่มีความคิดขัดแย้งอย่างรุนแรง เช่น ในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 คงเป็นการยากที่ฝ่ายที่เห็นตรงข้ามกับการจัดนิทรรศการครั้งนี้จะรับคำท้าทายทางปัญญาดังกล่าว

ในภาวะที่คนในสังคมแบ่งฝ่ายทางความคิดชัดเจน เช่น ในเวลาหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 การวิจารณ์ที่สามารถแสดงความคิดเห็นอย่างชัดแจ้งและให้เหตุผลที่จริงตามความรู้สึก โดยที่ไม่ท้าทายความคิดข้างใดข้างหนึ่งให้เกิดความรุนแรงในสังคมเพิ่มขึ้น ดูเหมือนเป็นสิ่งที่ยากและท้าทายความสามารถของนักวิจารณ์อย่างยิ่ง แต่ก็ก็เป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งด้วยในสถานการณ์เช่นนั้น

ความสำเร็จในบทความของจันอัปชันนี้ก็คือ ความพยายามรักษาดุลยภาพที่ดีระหว่างการแสดงความรู้สึกของนักวิจารณ์ในฐานะที่เป็นปุถุชน กับการสร้างความเข้าใจในด้านคุณลักษณะของงานศิลปะแก่ผู้อ่าน จันอัปแสดงความรู้สึกอย่างตรงไปตรงมาต่องานศิลปะกลางแจ้งครั้งนี้ว่า “ไม่ประณีตในแง่ของความงาม แต่เนื้อหาเรื่องราวนั้นล้วนสะท้อนออกมาจากความรู้สึกเจ็บปวด” เป็นการแสดงให้เห็นว่า ปฏิกริยาทางความรู้สึกที่มีต่องานศิลปะนั้นเราสามารถที่จะอธิบายได้ ทั้งในด้านสุนทรียภาพจากคุณลักษณะเชิงกายภาพ และความรู้สึกสั่นไหวต่อเนื้อหาของภาพที่กระตุ้นประสบการณ์ร่วม ผู้เขียนยังชี้แจงด้วยว่า ข้อด้อยของผลงานศิลปะครั้งนี้อยู่ที่ความไม่สัมพันธ์กันระหว่างรูปแบบทางกายภาพกับเนื้อหานั้นเอง ทั้งนี้เพราะศิลปินผู้สร้างผลงานตั้งใจปลุกเร้าความรู้สึกของผู้ชมจนขาดความประณีตในการใช้สีให้กลมกลืน ความงามด้านรูปแบบหายไปอย่างน่าเสียดาย ในแง่นี้ จันอัปไม่ได้เพียงแสดงความรู้สึกของเขาเท่านั้น แต่ยังประเมินคุณค่าของงานศิลปะด้วย และในลักษณะนี้เท่ากับการอธิบายคุณลักษณะของงานศิลปะแก่ผู้อ่านว่า องค์

⁶ วารี ประดับวิไล. “โปสเตอร์ก็เข้าร่วมต่อสู้” ประชาชาติรายวัน. 12 ตุลาคม 2518 หน้า 10.

ประกอบสำคัญของการสร้างสรรค์นั้นอยู่ที่รูปแบบและเนื้อหาที่จะต้องสัมพันธ์เกื้อกูลกัน ผลงานศิลปะจึงจะมีคุณค่าสูงขึ้นได้ อย่างไรก็ตาม แม้จันอัปจะประเมินด้านรูปแบบของผลงานศิลปะกลางแจ้งครั้งนี้เพียงแค่ว่า “เอาตัวรอดไปได้” แต่เขาก็สามารถอธิบายได้ว่า ในด้านเรื่องราวเนื้อหาอันเข้มข้นที่ศิลปินต้องการแสดงออกนั้นช่วยทำให้ผลงานจิตรกรรมชุดนี้มีคุณค่าขึ้นมาได้ ด้วยการที่เขาย้ำเตือนผู้อ่านว่า เรื่องราวของงานจิตรกรรมชุดนี้เป็นเรื่องของการต่อสู้เพื่อเสรีภาพของประชาชนที่ต้องแลกมาด้วยชีวิตของคนจำนวนหนึ่ง และศิลปินก็แสดงออกต่อเหตุการณ์ที่น่าสลดใจครั้งนั้นได้อย่างรุนแรงจนสามารถปลุกสามัญสำนึกของประชาชนทั่วไปให้ตระหนักในเสรีภาพและประชาธิปไตยที่ได้มาอย่างลำบาก ในจุดนี้ผู้เขียนไม่ลืมที่จะชี้ให้ผู้อ่านเห็นคุณสมบัติของงานศิลปะที่มีอำนาจโน้มน้าวจิตใจของผู้ชมได้โดยไม่รู้ตัว และได้เตือนผู้อ่านไว้ว่า ผลสำเร็จของภาพจิตรกรรมชุดนี้อยู่ที่จุดหมายในการปลุกจิตสำนึกให้รักหวงแหนเสรีภาพและประชาธิปไตย แต่มิใช่การโน้มน้าวให้เลยเถิด “เข้าสู่จุดการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นอย่างอื่น”

เมื่อพิจารณาบทวิจารณ์ชิ้นนี้ทั้งบท เราก็เห็นได้ชัดว่าจันอัปให้เสรีภาพแก่ตัวเขาเอง ที่จะวิจารณ์งานศิลปะตามที่เขาเห็น ไม่ว่าอำนาจของความงาม หรือเนื้อหาที่โน้มน้าวต่อจิตใจอย่างรุนแรง (รวมทั้งอำนาจการข่มขู่ด้วยลูกระเบิด) ก็ไม่อาจทำให้นักวิจารณ์ที่มีวิจารณ์ฐานโอนเอียงไปข้างใดข้างหนึ่งอย่างขาดเหตุผล ในท้ายที่สุดผู้เขียนได้แนะนำเราว่า การเข้าถึงคุณค่าที่สุดของงานศิลปะนั้นเป็นเรื่องของการสร้างความสัมพันธ์ให้เข้าใจกันระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ ซึ่งในขั้นตอนนี้ต้องอาศัยทั้งอารมณ์ความรู้สึกจากสามัญสำนึกของปุถุชนกับความเข้าใจในคุณลักษณะและคุณสมบัติของงานศิลปะเป็นพื้นฐาน และที่เหลือจากนั้นก็คือเสรีภาพทางความคิดของแต่ละคนจะตีความ เหมือนดังเช่นที่จันอัปเขียนทิ้งท้ายบทวิจารณ์นี้ไว้ว่า ผลงานศิลปะครั้งนี้จะให้ความรู้สึกมากน้อยเพียงใด ก็รู้เห็น และขึ้นอยู่กับใจของผู้ชมนั่นเอง

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

แสงสว่างท่ามกลางความมืด จิตรกรรมในประเทศไทยทุกวันนี้

ไมเคิล ไรท์

จิตรกรรมไทยทุกวันนี้มีหลายคนที่มีฝีมือสูง ความคิดลึกซึ้ง และสร้างสรรค์อย่างคาดไม่ถึง ทั้งนี้อาจนับได้ว่าทั้งนาซีนาซีและประหลาดใจ เพราะว่าตามจริงศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยมิได้ขึ้นต้นด้วยดี ระยะเวลาที่ฉันพอจะจำรำลึกได้ถึง สงครามโลกครั้งที่ ๒ โดยได้รับความสนใจจากศิลปะตะวันตก ซึ่งในระยะนั้นอยู่ในสภาพที่ตึก ศิลปะสมัยพระนางเจ้าวิจิตรวาทะ หนักไปทาง Realism อย่างเอะอะ ความรู้สึกมากจนเกินควร และระดับประดาเหลือขอ และต่อมาได้เกิดศิลปะเผด็จการรักชาติ (หรือศิลปะรัฐการ) ในประเทศอิตาลี เยอรมนี และโซเวียต ซึ่งหนักไปทาง Realism อย่างเอะอะ อหังการ และความทวุ่น ในเบื้องต้นชาวสยามหันไปนิยมศิลปะตะวันตก เพราะนิยม Realism เราศึกษาและอยากเรียนรู้วิธีวาดเขียนธรรมชาติตรงตามที่เราเห็น ไม่ใช่ตามหลักที่โบราณสอนไว้ ดังนั้นจึงไม่สนใจศิลปะใหม่ๆ เช่น Impressionism ที่เกิดในฝรั่งเศส ปลายรัชกาลที่ ๕ หรือ Cubism ที่เจริญในรัชกาลที่ ๖-๗ แต่หลงใหลกับศิลปะปลุกใจ รักชาติ อย่างเผด็จการที่ใช้ Realism เพื่อสร้างมาตา ครูที่นำศิลปะสมัยใหม่หรือ ตะวันตกเข้ามาที่สำคัญคือ อาจารย์ศิลป์ พีระศรี (Corrado Feroci) ชาวอิตาลีที่รับราชการ พ.ศ. ๒๔๖๗ ในรัชกาลที่ ๖ แล้วรับใช้สยามและประเทศไทยตามลำดับ จนถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๕ เราท่านจะนิยมหรือไม่นิยมนานของท่านไม่เป็นประเด็น แต่เป็นเรื่องรสนิยมของแต่ละคน อาจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นคนในสมัยนั้นและถูกฝึกฝนเป็นนักออกแบบอนุสาวรีย์วีรชนแห่งชาติอย่าง Realistic ซึ่งทุกวันนี้ไม่ค่อยเป็นที่นิยมนักในโลกตะวันตก อาจารย์ศิลป์ พีระศรี สำคัญเพราะความเคารพรักที่ท่านมีต่อลูกศิษย์ และความเคารพรักที่ท่านได้รับจากลูกศิษย์คนไทย ดูเหมือนท่านจะเป็นฝรั่งคนเดียวที่ศิษย์ (และศิษย์ของศิษย์) ยังบูชาเป็นครูตามประเพณีโบราณ ที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ ท่านสามารถถ่ายทอดฝีมืออันดีเยี่ยมของท่าน โดยไม่บังคับศิษย์ให้หลงกับศิลปะ "Realistic เผด็จการรักชาติ" ที่ท่านเองเรียนมา ศิษย์ไทยของท่านมีความหลากหลายที่เดินห่างออกไปจาก Nationalist Realism จนถึง Impressionism, Cubism, Surrealism การรื้อฟื้นศิลปะไทยประเพณี และทางอื่นอีกหลายทางที่อยากจะหาคำที่เรียก เป็นไปได้ว่า ชีวิตชีวาและความหลากหลายของจิตรกรรมไทยทุกวันนี้เกิดจากความสำนึกทางศิลปะของชาวสยามเองประการหนึ่ง และความสนใจจากต่างประเทศที่คนไทยสนใจนักหนาอีกประการหนึ่ง แต่ยากที่จะอธิบายศิลปะไทยทุกวันนี้ หากไม่รับรู้ในบทบาทของครูพิเศษ ศิลป์ พีระศรี ที่เห็นกันทุกวันนี้

จิตรกรรมไทยทุกวันนี้หลากหลายมากจนยากที่จะแยกประเภท ประเภทที่ใช้กันในงานประกวดจิตรกรรมบัวหลวงของธนาคารกรุงเทพ มีประเภทจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัย ประเภทจิตรกรรมไทยแบบประเพณี และประเภทจิตรกรรมไทยแบบแนวประเพณี โดยมากชาวตะวันตกจะมองคนไทยว่าเป็นมนุษย์สองมิติ "เป็นชาวพุทธ ราชวัง อิมแพคแจ่มใส" ไม่มีความลึก แต่ถ้าหากว่าเขาดูจิตรกรรมไทยสมัยใหม่ เขาอาจจะตกใจเมื่อเห็นมิติอีกมิติหนึ่ง นั่นคือ มิติมืดท่ามกลางแสงสว่าง

จิตรกรรมไทยสมัยปัจจุบันส่วนหนึ่ง (ส่วนใหญ่) มักสะท้อนด้านมืดของบุคลิกภาพและสังคม โดยให้เห็นถึงความเจ็บปวดของปัจเจกบุคคลและความปวดร้าวของสังคมที่กำลังเปลี่ยนแปลงและเต็มไปด้วยความขัดแย้ง นี่เป็นบทบาทสร้างสรรค์สำคัญที่ทำให้ศิลปะปัจจุบันมีประโยชน์ มีชีวิตชีวา และมีความหมาย

ประเภทร่วมสมัย

แม้เมื่อมองโลกในแง่ดีที่สุด เช่น ในภาพเฉลิมพระเกียรติ จิตรกรรมไทยมักแสดง พระราชกรณียกิจในแง่ที่ทรงปลดข้าแผ่นดินออกจากความยากจน การเอาโรคเอาเปรียบ ความว่าเหว จิตรกรรมประเภทนี้มักตั้งคำถามว่า “หากสมเด็จพระท่านไม่ทรงเอาพระทัยใส่แล้วประชาชนเหล่านี้จะเป็นอย่างไร?” ซึ่งก็เป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับ “แสงสว่างท่ามกลางความมืด” Surrealism ของไทย มักถูกหาว่า “ลอกเขามา” ซึ่งอาจจะเป็นเพราะว่าสัญลักษณ์ของศิลปะประเภทนี้มีจำนวนจำกัด ไม่หลากหลายเท่าที่คนมักคิด สัญลักษณ์ที่เห็นบ่อย คือ ชุดเสื้อผ้าในอิริยาบถต่างๆ ทั้งๆที่ไม่เห็นตัวคนที่นุ่งห่ม คล้ายจะถามว่า “ฉันเป็นใคร? อยู่ที่ไหน? หายไปไหน?” นอกจากนี้ยังมีสัญลักษณ์แห่งความขัดแย้ง ความทารุณ ความโลภ และความขี้โกง Abstract ย่อมเข้าใจยาก เป็นธรรมดา แต่ Abstract ของไทยมักไม่ “ขี้เล่น” หรือ “สวยล้วน” อย่างของฝรั่ง แต่มักมีอะไรบางอย่างที่ดูเป็นลางร้าย การข่มขู่ ความน่า ซึ่งอาจสะท้อนปรัชญาพุทธ (เกิด แก่ เจ็บ ตาย) หรือความน่าเป็นห่วงของสังคม ปัจจุบันเป็นการง่ายนักที่จะหาว่า ศิลปะร่วมสมัยของไทย “เรียนเขามา” ก็ใช่สิ เพราะไทยได้ตั้งใจศึกษาศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตก และ “ศิลปะไทยประเพณี” โดยนิยามเป็นการเล่าเรื่องเก่าด้วยวิธีเก่าตามครู ที่จิตรกรรมไทยสมัยนี้มีความหลากหลายและชีวิตชีวา อาจเกิดจากตะวันออกพบตะวันตก เก่าพบใหม่ ทำให้จิตรกรไทยสามารถจัดการกับเรื่องเก่าด้วยกรรมวิธีใหม่ และเอากรรมวิธีเก่าไปใช้ในทางใหม่ที่คนเราไม่ค่อยคาดคิด การที่จิตรกรรมไทยประเพณี “เรียนเขามา” ไม่จำเป็นต้องแก้ตัว เพราะเป็นเช่นนั้นโดยนิยามดังกล่าวมาแล้ว ส่วนประเภทร่วมสมัยย่อมใช้กรรมวิธีที่เรียนมาจากเมืองนอก (ดังกล่าวมาแล้ว) แต่ที่สำคัญคือ งานส่วนมากไม่ได้ลอกเขามาโดยตรง แบบศิลปะที่เป็นของเก่าในตะวันตกอาจจะเป็นของใหม่สำหรับคนไทย หากจิตรกรไทยจะรับใช้สังคมไทยก็มีสิทธิ์ที่จะนำกรรมวิธีเหล่านั้นมาใช้ หรือใครจะอ้างว่า Impressionism เป็นของเก่าเล็กน้อยแล้วในยุโรป ห้ามไม่ให้ศิลปินไทยนำมาเล่น? Impressionism อาจเป็นของใหม่ ของสด ของปลดปล่อยในภูมิภาคนี้ แล้วคนไทยไม่มีสิทธิ์เอามาเล่นหรือ? นอกจากนี้แล้วจิตรกรรมไทยสมัยนี้ แม้จะใช้กรรมวิธีสากล (ที่ไม่มีใครจองลิขสิทธิ์) ก็ยังปล้ำกับปัญหาต่างๆปัจจุบันของคนไทยทั้งปวงซึ่งมิได้เป็นปัญหาที่ใครผ่นขึ้นมาหรือนำเข้ามาจากที่อื่น

ประเภทไทยประเพณี

ประเภทไทยประเพณีแบ่งได้อีกชั้นหนึ่งคือ แบบ “งาม” และแบบ “มีความหมาย” แบบ “งาม” นั้นอาจจะเต็มไปด้วยความสวยงามทางสี เส้น และเนื้อหา แต่ไม่มีความหมายลึกซึ้ง น่าจับ

เป็นทัศนศิลป์มากกว่า ส่วนแบบ "มีความหมาย" มักสะท้อนความสนใจของชาวนาชาวสวนตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์เกี่ยวกับการหมุนเวียนของพืชและสัตว์ ความอุดมสมบูรณ์ที่เกิดจากความตายและความเนา หรืออีกนัยหนึ่งอาจสะท้อนคำสอนของพระพุทธศาสนาเกี่ยวกับการวนเวียนเกิดตายในสังสารภพ งานบางชิ้นเป็นเอกสารสำคัญทางมานุษยวิทยา เพราะสะท้อนงานของเซอร์เจมส์ เฟรเซอร์ และดร.การ์ล ยุง ทั้งๆที่จิตรกรไม่เคยศึกษาทางนี้เลย ตรงกันข้ามน่าจะเข้าใจว่า ญาณปรุโปร่งนี้จะเกิดจากจิตใต้สำนึกของจิตรกรไทยโดยตรง : แมวกับดวงจันทร์ เขากับกระดูก บาดาลกับสัตว์กึ่งมนุษย์ เกี่ยวกับเปลวเพลิง

ไทยประเพณี ยังมีอีกแบบหนึ่งซึ่งไม่จำเป็นต้องมีความหมายลึกซึ้ง แต่ไม่เพียง "สวยงาม" อย่างเดียว จิตรกรสาขานี้มักศึกษาลึกมาก มีฝีมือและจินตนาการสูง และไม่ค่อยพอใจกับจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เขาจึงสามารถรื้อฟื้นแบบศิลปะโบราณอย่างน่าอัศจรรย์ เช่น อังคาร กัลยาณพงศ์ กวีเอกที่ยังวาดเขียนเยี่ยงชาวอยุธยาตอนต้น

ประเภทแนวไทยประเพณี

ประเภทนี้นิยามยาก แต่เป็นประเภทที่ผลิตงานน่าสนใจและเป็นงานสร้างสรรค์มากที่สุด เพราะเป็นจุดที่ศิลปะตะวันตกพบปะกับศิลปะตะวันตกได้สะดวก ทำให้สิ่งแปลกใหม่เกิดขึ้น จิตรกรอาจจะนำเรื่องประเพณีไปวาดเขียนด้วยกรรมวิธีร่วมสมัยหรือใช้กรรมวิธีแบบประเพณีเพื่อแสดงปัญหาปัจจุบัน ชวนให้เห็นของเก่าในแง่ใหม่ หรือเห็นเรื่องใหม่ในแง่ที่ไม่เคยคิดมาก่อน

บทบาทศิลปะทุกวันนี้

ศิลปะย่อมมีบทบาทนานาในสังคมปัจจุบัน ที่สำคัญมันไม่ควรรับใช้รัฐเยี่ยงทาส แต่ควรเข้าข้างปัจเจกบุคคลในการประท้วงรัฐและสังคม และควรสะท้อนความขัดแย้ง ความไม่สมดุลย์ในรัฐและสังคมอีกด้วย ปัจจุบันมีจิตรกรไทยหลายคนที่ทำเช่นนั้นได้ดี โดยแสดงถึงความปวดร้าวของปัจเจกบุคคลในสังคมคับแคบที่ไม่เคารพคนที่ไม่มีสังกัด ไม่เข้าช่องที่สังคมจัดไว้ ยังแสดงถึงความอยุติธรรมในสังคม เกษตรกรรมที่ถูกพาณิชย์กรรมสมัยใหม่ปล้น และวัฒนธรรมพื้นเมืองที่ได้รับคามนิยมน้อยมาตั้งแต่พุทธศตวรรษก่อนและยังไม่ทันฟื้นฟูคืน ในงานประท้วงเช่นนี้ จิตรกรรมไทยมักทำงานที่มีชีวิตชีวา สะเทือนใจ และมีความหมาย มีประโยชน์ และสามารถสื่อสารกับคนนอกวงศิลปะได้ดี เป็นการดีอยู่ที่ศิลปะไทยปัจจุบันได้รับการศึกษาจากแ่งมุมศิลปะตะวันตก เพราะได้รับความสนใจจากตะวันตกอยู่มากตั้งแต่รัชสมัยพระนางเจ้าวิกตอเรีย ผ่านสมัยฟาสซิสต์ตลอดจนถึงปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม อาจเป็นประโยชน์หากจิตรกรรมไทยสมัยปัจจุบันได้รับการศึกษาจากแ่งเทพปกรณัม ทั้งอุษาคเนย์และอุษาคัณธา และจากแ่งปัญหาสังคมและวัฒนธรรมซึ่งจิตรกรไทยชอบได้มากและชอบได้ดี

การอุปถัมภ์

ประวัติการอุปถัมภ์ศิลปะสยามนั้นน่าสนใจไม่แพ้ประวัติของศิลปะก่อนสมัยใหม่ผู้อุปถัมภ์ศิลปะคือ วังหลวง วังหน้า และเจ้านายท้องถิ่น โดยการอุปถัมภ์ส่วนใหญ่จะผ่านวัดวาอารามได้นโยบายรวมศูนย์ของ ร. ๕ เจ้านายท้องถิ่นหมดอำนาจวาสนาและวังหน้าถูกยุบ จนเหลือแต่วังหลวงเป็นศิลปะอุปถัมภ์ฝ่ายเดียว ในขณะเดียวกัน วังหลวงกำลังนิยมวิถีชีวิตและศิลปะยุโรปสมัยพระนางเจ้าวิจิตรวาทะ ซึ่งศิลปินพื้นเมืองผลิตไม่เป็น จึงจำเป็นต้องนำเข้า จิตรกร ประติมากร และสถาปนิกจากยุโรป แม้ศิลปะไทยประเพณียังมีผู้ปฏิบัติอย่างดี เช่น กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ที่ออกแบบวัดเบญจมบพิตร แต่โดยมากมีคตินิยมบำรุงศิลปะเดิมน้อยมากจนอาจจะเรียกได้ว่าอยู่ในขั้นอันตราย

หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. ๒๔๗๕ ศิลปะในประเทศไทยได้มีอุปถัมภ์ใหม่คือ รัฐบาล ที่แต่ละปีจะค่อยๆ ทยอยไปในเผด็จการทหาร ในสมัยนั้นศิลปินไทยได้รับความดูแลและสนับสนุนทางการเงิน หากเขาสามารถผลิตงาน Fascist Realist แบบตะวันตก และงาน "ไทยประเพณีประยุกต์" ที่รัฐบาลต้องการในการโฆษณาชวนเชื่อ หลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ ศิลปินไทยตกกระกำลำบากอีก เพราะสังคมไม่มีระเบียบหรือความมั่นคงพอที่จะอุปถัมภ์ศิลปะ กาลเวลาผ่านไป รัฐบาลเผด็จการไม่มีปัญญาจะบำรุงศิลปะ แต่เอกชนและบรรษัทค่อยมีความมั่นคงพอที่จะคิดทำอะไรบางอย่างเพื่อบำรุงศิลปะและศิลปิน สอง-สามทศวรรษที่ผ่านมา เป็นระยะเวลาที่คนไทยตื่นตัว เริ่มทักท้วงลัทธิ "รักชาติจอมปลอม" ของเผด็จการ ปฏิเสธ "ศิลปะราชการ (Official Art)" และเริ่มซักถามตนเองถึงสภาพตนเอง สังคม และศิลปะ

เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๗ ธนาคารกรุงเทพจำกัด ได้จัดนิทรรศการจิตรกรรมบัวหลวงเป็นครั้งแรก โดยให้รางวัลที่ดีพอสมควร และซื้อผลงานที่ดีด้วยราคาดลาด ทำให้ธนาคารกรุงเทพเป็นแหล่งสะสมจิตรกรรมไทยที่ใหญ่ที่สุดในโลกแห่งหนึ่ง หนังสือเล่มนี้ทำขึ้นมาเนื่องในโอกาสรวมเล่มผลงานจิตรกรรมบัวหลวงที่ชนะการประกวด หากทบทวนสู่จิตรกรเก่าๆ ตั้งแต่ต้นจนถึงปัจจุบัน จะเห็นภาพชัดเจนแสดงถึงผลของการอุปถัมภ์เช่นนี้

ประการแรก จิตรกรรมไทยประเพณีได้กลับคืนชีพ ทั้งในด้านฝีมือและความคิดสร้างสรรค์ของจิตรกรและความนิยมในหมู่ประชาชน

ประการที่สอง ศิลปะตะวันตกได้รับการศึกษาอย่างดี และถูกคนไทยย่อยจนกลายเป็นของไทย โดยไม่มีเค้าพระนางเจ้าวิจิตรวาทะหรือฟาสซิสต์ยุโรปเหลืออยู่เลย

ประการที่สาม ในบางกรณีศิลปะสยามกับศิลปะตะวันตกได้ชนกันแล้ว ประสมกันจนเกิดศิลปะใหม่ ซึ่งไม่เป็นสิ่งน่าเบื่ออย่าง "ศิลปะแห่งชาติ" หากเป็นศิลปะต่างๆ นานา ตามศิลปินแต่ละคนจะนึกคิด เป็นศิลปะเหนือชาติเหนือภาษาที่ตั้งคำถามที่แหลมคมถึงพริกถึงขิง

นิทรรศการศิลปะกรรมแห่งชาติ จัดโดยมหาวิทยาลัยศิลปากร และนิทรรศการจิตรกรรมบัวหลวง ของธนาคารกรุงเทพจำกัด ต่างเป็นงานแสดงศิลปะประจำปีที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย ต่างได้ช่วยกันบำรุงอุปถัมภ์จิตรกรที่ดีและชวนให้ประชาชนหันมาสนใจศิลปะ อย่างไรก็ตาม อย่างไรก็ดี ยังจะต้องทำงานเพื่อส่งเสริมศิลปินที่จะสื่อสารกับประชาชน

ที่มา: ไมเคิล ไรท์. "แสงสว่างท่ามกลางความมืด จิตรกรรมในประเทศไทยทุกวันนี้" สุกิจัตร์
ประกอบการแสดงงานศิลปะบัวหลวงระบายนสี ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรม ครั้งที่
ที่ 1-19 เนื่องในโอกาสฉลองศิริราชสมบัติครบ 50 ปี พ.ศ. 2539. หน้า 75-88.

บทวิเคราะห์

บทความเชิงวิเคราะห์ "แสงสว่างท่ามกลางความมืด จิตรกรรมในประเทศไทยทุกวันนี้" ขึ้นนี้เขียนโดยไมเคิล ไรท์ อาชีพหลักของเขาคือผู้เชี่ยวชาญด้านต่างประเทศประจำศูนย์สังกัด ศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ สาขาผ่านฟ้า ชาวอังกฤษผู้นี้ได้รับฉายาว่า "ฝรั่งล้งสยาม" และ "ฝรั่งอุษาคเนย์" เพราะไมเคิล ไรท์ เป็นชาวต่างประเทศผู้หนึ่งที่สนใจค้นคว้าความเป็นมาของสยามประเทศและดินแดนในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อย่างจริงจัง ไมเคิลสนใจประวัติศาสตร์โบราณของดินแดนแถบนี้ เขาเป็นผู้หนึ่งที่สามารถอ่านหลักศิลาจารึกหลักสอง(วัดศรีชุม) ซึ่งเป็นหลักศิลาจารึกที่เป็นหลักฐานชั้นต้นชิ้นสำคัญของเมืองไทย ไมเคิลยังได้เขียนบทความที่เสนอการค้นคว้าหลักฐานทางโบราณคดีเพื่อเปิดมุมมองใหม่ในการค้นหาความเป็นมาของดินแดนแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ให้กับนิตยสารศิลปวัฒนธรรมด้วยสำนวนภาษาที่สนุกสนานและมีเอกลักษณ์เป็นของตัวเอง

บทความเชิงวิเคราะห์ชิ้นนี้ตีพิมพ์อยู่ใน "บัวหลวงระบายสี" สื่อบัตรงานภาพรวมจิตรกรรมรางวัลจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่1-19 สื่อบัตรนี้ตีพิมพ์เมื่อปีพุทธศักราช 2535 นับเป็นหนังสือที่แสดงประวัติศาสตร์ของรางวัลจิตรกรรมบัวหลวง บทความเชิงวิเคราะห์ชิ้นนี้จึงให้ภาพเชิงประวัติศาสตร์ของจิตรกรรมไทยร่วมสมัยด้วย แต่ไม่ใช่ประเด็นหลักของบทความทั้งชิ้น ไมเคิลแสดงให้เห็นถึงจุดเริ่มต้นของจิตรกรรมไทยว่ามีจุดเริ่มต้นโดยได้รับความสนใจจากศิลปะตะวันตกและนำกรรมวิธีแบบตะวันตกนั้นมาสร้างสรรค์งานศิลปะให้ต่างจากกรรมวิธีโบราณของไทยอย่างไร เขาเสนอต่อว่าศิลปะสามารถแสดงให้เห็นถึงลักษณะนิสัยของ "ความเป็นไทย" ได้อย่างไร และศิลปะสามารถหักล้างความเชื่อเดิมของชาวตะวันตกที่ว่าบุคลิกของคนไทยนั้นมีเพียงสองมิติ ไม่มีด้านลึก งานจิตรกรรมไทยสามารถแก้ต่างให้คำกล่าวหานี้ได้เป็นอย่างดี เพราะงานจิตรกรรมไทยสะท้อนมิติด้านมิติของบุคลิกภาพของปัจเจกบุคคลที่ได้รับผลกระทบจากสังคมได้ด้วยเช่นกัน

ไมเคิลได้แจกแจงประเภทของจิตรกรรมตามที่ปรากฏในงานประกวดจิตรกรรมบัวหลวงทั้งประเภทไทยประเพณี ประเภทแนวไทยประเพณี และอธิบายข้อแตกต่างของจิตรกรรมสองประเภทนี้ไว้อย่างน่าสนใจกล่าวคือ ประเภทหลังเป็นงานจิตรกรรมที่แสดงให้เห็นว่าศิลปะตะวันออกและศิลปะตะวันตกมาพบกันและทำให้สิ่งแปลกใหม่เกิดขึ้นตัวอย่างเช่น ศิลปินอาจใช้กรรมวิธีแบบร่วมสมัยเพื่อนำเสนอเรื่องไทยประเพณี หรืออาจใช้กรรมวิธีแบบประเพณีเพื่อแสดงปัญหาปัจจุบัน และนี่เองนับเป็นจุดสร้างสรรค์ที่น่าสนใจของศิลปินร่วมสมัยของไทย

ประเภทต่อมาคืองานจิตรกรรมร่วมสมัย ไมเคิลได้เปิดประเด็นการวิเคราะห์ที่สำคัญในการมองศิลปะร่วมสมัยของไทย นั่นคือประเด็นที่ว่างานศิลปะร่วมสมัยของไทยมักถูกกล่าวหาว่า "เรียนเขามา" ไมเคิลเสนอว่าศิลปินไทยมีความชอบธรรมที่จะใช้กรรมวิธีหรือเทคนิคที่ร่ำเรียนมาจากตะวันตก แต่ในขณะเดียวกันศิลปินไทยไม่ได้ลอกเลียนกรรมวิธีของตะวันตก แต่ศิลปินนำกรรมวิธีตะวันตกมานำเสนอเนื้อหาเรื่องราวที่เป็นของไทย และนำเสนอปัญหาที่คนไทยเผชิญอยู่จริง และที่สำคัญกรรมวิธีของตะวันตกที่คนตะวันตกมองว่าเป็นการปฏิบัติที่ซ้ำและตามๆ กันมา

นั้น ศิลปินไทยมีสิทธิที่จะนำกรรมวิธีเหล่านั้นมาทำให้สดใหม่เพื่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมได้อย่างน่าตื่นเต้น

ไมเคิลแสดงจุดยืนอย่างชัดเจนว่าบทบาทของศิลปะนั้นควรทำหน้าที่รับใช้สังคม ศิลปะควรทำหน้าที่สะท้อนความขัดแย้งที่ปัจเจกบุคคลได้รับผลกระทบจากการกระทำของรัฐ หรือสะท้อนความขัดแย้งที่กำลังเกิดขึ้นในสังคม ไมเคิลเห็นว่าศิลปินไทยกำลังทำหน้าที่นี้ได้เป็นอย่างดีมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้ไมเคิลยังได้เสนอทางออกต่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมของศิลปินไทยว่าสมควรหันกลับมามองความเชื่อเดิมที่มีอยู่ในสังคมไทยและสังคมเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นั่นคือความเชื่อที่ปรากฏอยู่ในเทพปกรณัม และรากฐานของสังคม การเมือง และวัฒนธรรมของคนไทยเองเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างงาน สำหรับประการหลังนี้ไมเคิลเห็นว่าศิลปินไทยก็ขบคิดกับปัญหาเหล่านี้ได้ตื้ออยู่แล้ว

บทความเชิงวิเคราะห์ชิ้นนี้ของไมเคิล ไรท์ มีคุณูปการที่สำคัญต่อวงการจิตรกรรมไทย นั่นคือได้ “ปลดปล่อย” ข้อกล่าวหาที่มีต่อการศึกษาศิลปะ “ว่าเรียนเขามา” อีกทั้ง “ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก” ไมเคิลแสดงให้เห็นว่าในเมื่อศิลปินผู้สร้างงานเองก็ร่ำเรียนมาจากตะวันตกและมีครูที่เป็นชาวตะวันตกในการให้กำเนิดจิตรกรรมไทย ทำไมศิลปินไทยจึงจะไม่มี ความชอบธรรมที่จะใช้กรรมวิธีของตะวันตกในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ไมเคิลชี้ให้เห็นสิ่งซึ่งชาญฉลาดของศิลปินไทยคือการนำเอาสิ่งซึ่งถือว่าได้รับการปฏิบัติซ้ำๆ กันมาในดินแดนตะวันตกนั้นมา “สร้างใหม่” และสร้างความน่าตื่นเต้นในงานจิตรกรรม อีกทั้งศิลปินเองสามารถนำเสนอปัญหาที่มาจากวัฒนธรรมของประเทศตัวเองในการสร้างงาน ไม่ใช่ปัญหาที่มาจากตะวันตก การเสนอประเด็นใหม่ในการวิเคราะห์จิตรกรรมไทยด้วยการเปิดมุมมองเช่นนี้นับเป็นการเสนอประเด็นการวิเคราะห์จิตรกรรมไทยที่สร้างสรรค์และสามารถส่งผ่านพลังทางปัญญาทั้งต่อศิลปินผู้สร้างสรรค์งานเองและต่อมหาชนที่สนใจงานจิตรกรรมไทยเป็นอย่างยิ่ง

ดวงฤทัย เอสะนาชาดัง, วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล : ผู้วิเคราะห์

บนเส้นทางการแสวงหารูปแบบกลวิธีของงานศิลปะปัจจุบัน

ไพศาล ชีรพงษ์วิชัย

เป็นเวลากว่า 50 ปีแล้วที่งานศิลปะสมัยใหม่ได้อุบัติมีขึ้นในสังคมไทย แต่ถึงแม้ว่าในพ.ศ. ปัจจุบัน ศิลปะจะยังมีใช้สิ่งสำคัญหรือเป็นผลผลิตอันจำเป็นต่อการดำรงชีวิตที่ผู้คนส่วนใหญ่ในสังคมไทยจะให้ความสนใจเหลียวมองก็ตามที่ ทว่าตลอดช่วงเวลาที่ผ่านมานับตั้งแต่เมื่อครั้ง ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี ได้เดินทางเข้ามาสู่แผ่นดินสยามและร่วมกันกับข้าราชการไทย เริ่มต้นวางแนวทางการศึกษาศิลปะสมัยใหม่ที่เป็นรูประบบชัดเจนตามแบบอย่างศิลปะศึกษาของยุโรป อิตาลี เพื่อให้เป็นรากฐานสำหรับการฝึกฝนเรียนรู้ในเมืองไทยนั้น ชีพจรศิลปะสมัยใหม่ของไทยก็ได้รับการคลี่คลายเรื่อยมา

บรรดาหมู่คนที่มีความเกี่ยวเนื่องกับวิถีศิลปะของไทย ยังคงมุ่งมั่นอยู่กับการค้นหาแนวทางใหม่ๆ เพื่อพัฒนาชีพจรศิลปะที่มีปรากฏอยู่ในประเทศ ให้ขยายตัวแทรกซึมสู่การรับรู้ของผู้คน หรือให้มีส่วนร่วมในสังคมที่กว้างออกไป แม้ผลที่ได้ปัจจุบันนี้จะยังไม่บรรลุจุดมุ่งหมายดังกล่าวก็ตาม ทว่ากิจกรรมที่สร้างความเคลื่อนไหวทางศิลปะเพื่อบอกเล่าต่อสังคมก็ยังคงดำเนินอยู่อย่างไม่ระย่อ

ในยุคสมัยเริ่มต้น เมื่อแรกมีการเรียนรู้เพื่อทำความเข้าใจกับวิถีแนวทางของงานศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งล้วนมีรากกำเนิดมาจากซีกโลกตะวันตกโดยบุคคลลากรชาวไทยอย่างเอาจริงเอาจังนั้น รูปแบบหรือทิศทางการเรียนรู้เกี่ยวกับความเป็นไปของกระแสศิลปะสมัยใหม่ จะดำเนินไปตามครรลองที่กำหนดวางเป็นกฎเกณฑ์เงื่อนไขโดย ศาสตราจารย์ศิลป์ ด้วยการให้เริ่มสัมผัสทำความรู้จักกับศิลปะแบบง่าย ๆ ทั้งไม่ซับซ้อนในส่วนของการเสนอเนื้อหาเรื่องราว ศิลปะเหมือนจริงจึงเปรียบเป็นบริบทเริ่มต้นสำหรับชีพจรศิลปะแนวทางสมัยใหม่ ที่สังคมไทยได้มีโอกาสสัมผัสรับรส แม้ขณะนั้นกระแสศิลปะในซีกโลกตะวันตก ทั้งยุโรป อเมริกา จะก้าวล่วงเข้าสู่งานนามธรรมแล้วก็ตามที่ ทว่า ศาสตราจารย์ศิลป์ก็ยังคงควบคุมความเคลื่อนไหวเป็นไปของกระแสศิลปะสมัยใหม่ในเมืองไทย ใหวนเวียนแนบชิดอยู่กับทิศทางแบบอย่างของศิลปะเหมือนจริง หรือศิลปะผสมผสานแนวอุดมคติถึงจินตนาการแบบไทยประเพณี ซึ่งเป็นความคุ้นเคยสำหรับผู้คนในสังคมไทยทั้งนี้ก็คงสืบเนื่องมาจากแนวความคิดความรู้สึกของท่านศาสตราจารย์ศิลป์ ซึ่งมองว่าสังคมไทยในยุคสมัยนั้น ยังอ่อนวัยเกินกว่าจะรองรับกะบวนแบบของศิลปะอันล้ำสมัยลักษณะอื่นๆ ศิลปะที่เต็มไปด้วยท่าทีแปลกแยก ห่างไกลพื้นฐานความเป็นจริงของธรรมเนียม หรืออาจจะเป็นเพราะแนวทางการทำงานศิลปะของตัวศาสตราจารย์ศิลป์เองด้วย ก็เป็นงานในแบบเหมือนจริงและเน้นความเรียบง่ายความสงบนิ่ง ไม่ใช่งานที่มีท่วงท่าลีลาจุดฉาดแปลกใหม่ เจกเช่นที่ปรากฏอยู่ในกลุ่มงานศิลปะของโลกศตวรรษที่ 20 ขณะเวลานั้น

ดังจะสังเกตได้จากผลงานประติมากรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ ซึ่งมักเป็นงานที่สร้างถอดแบบเหมือนจริงบุคคลสำคัญๆ ในเมืองไทย ที่ล้วนแต่เป็นตัวงานลักษณะรูปทรงยืนแข็งมะลื้อที่อไม่แสดงลีลาความเคลื่อนไหวที่สะท้อนขับเน้นพลัง หรือความมีชีวิตชีวาออกมาให้เห็นอย่างโดดเด่น

เด่นชัดจำเหมือนเช่นที่ปรากฏอยู่ในงานประติมากรรมของศิลปะสมัยใหม่ (Modern) กลุ่มลัทธิต่าง ๆ ด้วยเหตุนี้จึงทำให้งานศิลปะที่อยู่นอกเหนือขอบเขตงานเหมือนจริง หรืองานที่ไม่ดำเนินไปตามหลักวิชาการทางศิลปะช่วงก่อนศตวรรษที่ 20 เป็นรูปแบบที่ไม่สอดคล้องกับสังคมไทยและแนวทางการทำงานการศึกษาศิลปะของเมืองไทย ที่มีตัวศาสตราจารย์ศิลป์เป็นแกนนำคนสำคัญอยู่ในขณะนั้น รวมทั้งไม่กลมกลืนกันสักเท่าใดนักกับพื้นฐานของผู้คนในประเทศไทย ซึ่งตลอดเวลาที่ผ่านมายาวนานก็ดูจะคลุกคลีอยู่กับงานแบบแผนประเพณีไทยที่เน้นความเรียบง่ายตามลักษณะเด่นอันเป็นแบบฉบับเฉพาะของชาติเสียมากกว่า

แต่เมื่อมาถึงช่วงปลายของศาสตราจารย์ศิลป์ ซึ่งเป็นยุคที่เริ่มมีลูกศิษย์ลูกหาของท่านทยอยเดินทางข้ามทวีปเพื่อไปศึกษาเรียนรู้ดูงานศิลปะยังประเทศต่าง ๆ อันเป็นแหล่งกำเนิดของศิลปะเช่นในยุโรปหรืออเมริกามากขึ้น เด็กหนุ่มสาวเหล่านี้ก็ได้นำเอาความเปลี่ยนแปลงทางศิลปะกลับมาด้วยพร้อมกัน ส่งผลให้ศิลปะของไทยเกิดมีกระแสความเป็นไปที่หลากหลายมากขึ้น เพราะการได้พบเห็นแบบอย่างแปลกใหม่แปลกตาของรูปแบบศิลปะ ซึ่งเต็มไปด้วยความเข้าใจช่วยก่อให้เกิดการเรียนรู้และเลียนแบบกระทำตาม ทั้งมีการทอดรับอิทธิพลด้านรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่เหล่านั้นมาใช้พัฒนาคลี่คลายการสร้างงานศิลปะสมัยใหม่ในเมืองไทย ทำให้กระบวนการสร้างงานศิลปะแตกตัวก้าวล่วงออกไปจากแบบแผนเก่า ๆ มากขึ้นเป็นลำดับ ลัทธิทางศิลปะที่อยู่นอกเหนือไปจากงานเหมือนจริง หรืองานผสมผสานแนวประเพณีก็เริ่มแทรกตัวเข้าสู่ความสนใจและนำไปทดลองทำตามเป็นระยะ ๆ

จากที่การสร้างสรรคงานศิลปะสมัยใหม่ของไทยวนเวียนอยู่แต่งานแบบเหมือนจริง งานผสมผสานกึ่งอุดมคติในแบบอย่างแนวประเพณีก็เริ่มเปิดแยกไปสู่งานแสดงฝีมือแปรงสดสีฉับไวของศิลปินประทับใจ (Impressionism) บ้างก็ผสมกลวิธีการใช้สีฉูดฉาดตัดกันรุนแรงอย่างเห็นได้ในงานศิลปะลัทธิสัตว์ป่า (Fauvism) หรือการปาดป้ายจิ้งหะฉีแปรงอย่างรวดเร็วฉกเช่นแนวทางงานศิลปะลัทธิสำแดงอารมณ์เฉียบพลันแห่งเยอรมัน (German Expressionism) จากนั้นไม่นานศิลปะนามธรรม (Abstract) และศิลปะลัทธิบาศก์นิยม (Cubism) ก็เริ่มแทรกผสมปนเปื้อนเข้ามา

ที่สุดเมื่อปริมาณคนทำงานศิลปะแนวทางสมัยใหม่เพิ่มจำนวนมากขึ้น กลุ่มคนที่ได้เดินทางออกไปสัมผัสกับผลงานศิลปะในดินแดนตะวันตก ในยุโรป อเมริกาก็มีจำนวนเพิ่มขึ้นเป็นเงาตามตัว กระแสศิลปะในรูปแบบกลวิธีต่าง ๆ ที่มีปรากฏอยู่ในมหาอาณาจักรทางศิลปะบนซีกโลกส่วนอื่นๆ จึงได้รับการนำเข้ามาเผยแพร่หลั่งไหลสู่การรับรู้ ส่งทอด และให้อิทธิพลทางด้านรูปแบบต่อการทำงานศิลปะของคนรุ่นหลังสืบมา ทั้งยังมีการคัดค้นทดลองคลี่คลายออกไปในลักษณะอื่นๆ บ้างก็นำเอารูปแบบแตกต่างของศิลปะหลายลัทธิหลายสกุลผสมผสานเพื่อสร้างให้เกิดรูปแบบงานที่ใหม่แปรเปลี่ยนออกไป และการนำเอาลักษณะแบบอย่างศิลปะของตะวันตกผสมผสานกับรูปแบบงานแนวประเพณีดั้งเดิมของไทย ก็นับว่าเป็นกระบวนการขั้นตอนหนึ่งของความพยายามเปิดขยายพรมแดนอาณาจักรศิลปะสมัยใหม่ในเมืองไทยให้ก้าวล่วงไปสู่ความสอดคล้องกลมกลืนกับสังคมไทยและสังคมนานาชาติ

โดยส่วนมากของงานศิลปะที่ปรากฏในสังคมไทยตลอดเวลาที่ผ่านมายาวนานกว่า 50 ปี แม้จะเป็นการทอดรับอิทธิพลทางรูปแบบมาจากลัทธิศิลปะของตะวันตกด้วยปริมาณอันเข้มข้น แต่ถ้ามองในสัดส่วนของแง่มุมความคิด หรือปรัชญาแห่งการสร้างงานของลัทธิทางศิลปะเหล่านั้นแล้ว เราจะพบว่าคนทำงานในบ้านเราแทบจะไม่ได้หยิบนำพื้นฐานปรัชญาของลัทธิทางศิลปะเหล่านั้นมาเป็นแม่บทแห่งการสร้างสรรค์ศิลปะผลงานของพวกเขาเลยแม้แต่น้อย กล่าวได้ว่า คนทำงานศิลปะของไทยมีความสนใจลัทธิแนวทางงานศิลปะของชนชาติตะวันตก ก็เพียงส่วนที่เป็นรูปแบบเปลือกนอกเท่านั้น สำหรับโครงสร้างแนวคิดหรือปรัชญาที่เป็นรากฐานของลัทธิศิลปะนั้นๆ กลับไม่ได้รับความใส่ใจหรือมุ่งศึกษาให้เกิดความต้องแท้ชัดเจนในแง่มุมด้านลึกเลยแม้แต่น้อย หากจะมีความสนใจต่อรากฐานปรัชญา หรือโครงสร้างความคิดของรูปแบบลัทธิศิลปะตะวันตกเหล่านั้นเกิดขึ้นบ้าง ก็เป็นไปอย่างกระเส็นกระสาย กระท่อนกระแท่น ไม่มีความจริงจังสักมากมายเท่าใด

คนทำงานศิลปะในแนวทางสมัยใหม่ของบ้านเราบางกลุ่ม ได้พยายามนำเอารูปแบบกลวิธีของศิลปะตะวันตกหลายๆ ลักษณะมาผสมผสานกับพื้นฐานทางความคิด ตลอดจนรูปแบบอื่นๆ ของงานประเพณีไทย บ้างก็สอดใส่ปรัชญาแนวคิด ความเชื่อเกี่ยวกับศาสนา วัฒนธรรม ขนบประเพณีพื้นบ้านตามอย่างสังคมตะวันออก เพื่อสร้างให้เกิดเป็นผลงานผสมผสานที่มีความสอดคล้องกลมกลืน ระหว่างรากฐานเดิมของชนชาติกับกระแสใหม่ของลัทธิวัฒนธรรมที่ปาไหลเข้ามาอย่างเชี่ยวกรากรุนแรง

การทอดรับเอารูปแบบกลวิธีหรือแบบอย่างศิลปะที่เคลื่อนไหวมีอยู่ในดินแดนตะวันตก ในยุโรป อเมริกามาใช้สำหรับสร้างสรรค์ผลงานของคนทำงานศิลปะในเมืองไทยยังคงดำเนินมาจวบปัจจุบัน ด้วยเหตุนี้ ในยุคสมัยที่โลกศิลปะของตะวันตกได้ล่วงเข้าสู่ทศวรรษของแนวทางศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ (Post-Modern Art) นับตั้งแต่ปลายปี 2512 (ค.ศ.1969) ทิศทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสมัยใหม่ของไทยเอง ก็ย่อมต้องขยับก้าวกระชั้นตามความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นเหล่านั้นอย่างไม่มีปายเบี่ยงหลีกเสี่ยง หากแต่ที่ว่าวิชาชีพศิลปะของไทยจะก้าวได้เท่าทันกับระลอกคลื่นแห่งพัฒนาการที่เกิดกับศูนย์กลางอาณาจักรศิลปะโลก อย่างในยุโรปและอเมริกาก็ต้องใช้เวลาที่เว้นห่างกันมากกว่า 10 ปีทีเดียว เพราะกระบวนการการสร้างงานในแบบอย่างของศิลปะยุคหลังสมัยใหม่หรือ Post-Modern Art นี้ เพิ่งจะเริ่มมีปรากฏขึ้นในละแวกวงศิลปะสร้างสรรค์แนวทางสมัยใหม่ของเมืองไทย ก็เมื่อราวๆ 10 ปีที่ผ่านมาเอง (อาจจะสั้นหรือยาวนานกว่านี้บ้างก็เพียงเล็กน้อย) และนับตั้งแต่มีการนำเอาแบบอย่างการสร้างงานศิลปะตามแนวความเชื่อของศิลปะยุคหลังสมัยใหม่เสนอสู่ผู้คนในสังคมไทยจวบจนถึงวันนี้ก็กล่าวได้ว่าเป็นวิถีทางที่ไม่พบความสำเร็จอันน่าพึงพอใจ เพราะแม้แต่งานศิลปะแบบนามธรรมกับสังคมไทยในทุกวันนี้ ก็ยังคงมีช่องที่เว้นห่างเพื่อการทำความเข้าใจอยู่ด้วยระยะที่กว้างมากพอสมควร

ทั้งนี้ ก็เพราะผลตอบรับระหว่างผู้ดูที่มีต่อกลุ่มงานศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ประเภทต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นงานศิลปะแห่งความคิด (Conceptual Art) อย่างงานศิลปะการติดตั้งจัดวาง (Installation) งาน Earth Art , Land Art , Performance , Happenning , Video Art , Junk Sculpture ที่มี

ปรากฏอยู่ในนิทรรศการงานศิลปะแต่ละครั้งแต่ละวาระ ก็เต็มไปด้วยความฉงนฉงาย ชวนงุนงง สงสัย และไม่สามารถประสานให้เกิดความเข้าใจได้ด้วยความต้องแท้ชัดเจนแก่ผู้เสพงานศิลปะในเมืองไทยได้ จึงนับเป็นภาวะการณ์ที่แทบจะไม่แตกต่างกันสักเท่าใดเลยกับกรณีที่เคยเกิดขึ้นเมื่อครั้งงานศิลปะนามธรรมปรากฏตัวต่อสังคมไทยเมื่อเนิ่นนานมาแล้ว

จุดมุ่งหมายสำคัญที่กระแสวิงงานศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ต้องการ มิได้เป็นผลผลิตทางศิลปะที่มุ่งเน้นแง่มุมของความงามอันเป็นเปลือกนอกของตัวงานแต่ละชิ้นเฉกเช่นที่เคยเป็นบริบทสำคัญของการนำเสนอผลงานศิลปะดังที่เป็นผ่านๆมาอีกต่อไป หากแต่แนวทางของงานศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ คือผลผลิตที่มุ่งเน้นกลุ่มความคิด ซึ่งผู้สร้างสรรค์ชิ้นงานสอดใส่และสื่อผ่านวัสดุหลากหลายชนิดด้วยรูปแบบกลวิธีที่อิสระเป็นประเด็นสำคัญ ไม่ยึดติดอยู่กับกรอบหรือแบบแผนของนิยามทางศิลปะที่เคยมีมาแต่เก่าก่อนอีกต่อไป ด้วยเหตุนี้ รูปแบบของงานศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ จึงมีกลวิธีสำหรับการนำเสนอความคิด รวมถึงการใช้สื่อวัสดุ ตลอดจนเทคนิคที่แปลกแตกต่างมากมาย ไม่จำกัดประเภทของวัสดุชนิดใดชนิดหนึ่งเป็นการเฉพาะ หากแต่เป็นแนวทางที่สามารถหยิบนำเอาวัสดุที่มีอยู่รอบตัวมาใช้รองรับความคิดและสร้างเป็นผลงานแต่ละชิ้นขึ้นได้ มีเป้าหมายสำคัญมุ่งไปในจุดเดียว นั่นคือการใช้สื่อวัสดุทุกประเภททุกชนิดขึ้นส่วนก่อสร้างขึ้นเป็นรูปทรงที่หลอมรวมเพื่อรับใช้การนำเสนอความคิดไปสู่ผู้ชมได้อย่างมีเอกภาพ และชัดเจนในประเด็นที่มุ่งถ่ายทอด

วัสดุที่ใช้รองรับแนวความคิดเพื่อสร้างงานศิลปะแปลกใหม่สายนี้ มีทั้งสี แผ่นพลาสติก ชิ้นส่วนเครื่องจักร วัสดุจากธรรมชาติ เช่น กรวด หิน ดิน โคลน ทราย ไม้ พืช น้ำ เปลวไฟ ไม่ยกเว้นแม้แต่เครื่องใช้ที่เราคุ้นเคยอยู่ในชีวิตประจำวัน เครื่องโทรทัศน์ โทรศัพท์ พัดลม โต๊ะ เก้าอี้ หลอดไฟฟ้า เครื่องกล เคมีต่างๆ เศษขยะที่เรี่ยราดริมทาง ชิ้นส่วนโลหะ หรือสิ่งเหลือใช้อื่นๆของมนุษย์ ล้วนแล้วแต่สามารถหยิบจับมาผสมผสานสร้างงานในแนวทางของศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ประเภทต่างๆได้ทั้งสิ้น นอกเหนือจากนี้ อาคารสถานที่ หรือหาดทรายชายทะเล ป่าเขา ถนนหนทาง กำแพงสูงตระหง่าน ก็สามารถถูกหยิบยืมมาใช้ร่วมเป็นส่วนเสี้ยวของงานศิลปะประเด็นนี้ได้อีกเช่นกัน ร่างกายที่มีเลือดเนื้อลมหายใจของมนุษย์ สัตว์ พืช สายลม แสงแดด ต่างก็มีคุณสมบัติอันเพียบพร้อมต่อการนำมาสร้างงานในแบบอย่างของศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ได้ หากมีความสอดคล้องกับประเด็นความคิดที่อุบัติขึ้น และบ่อยครั้งที่ตัวผู้ชมงานก็ถูกหลอมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของการนำเสนอรูปความคิดนั้นๆ

และในปัจจุบันนี้ กลวิธีการจัดสร้างนำเสนอผลงานศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ งาน Conceptual Art , งาน Installation และอื่นๆ ซึ่งเป็นผลผลิตของคนทำงานศิลปะรุ่นใหม่ๆในเมืองไทย ได้ก้าวข้ามออกพ้นขอบเขตความเชื่อ ความคิด ที่ เป็นความคุ้นเคยเก่าๆของสังคมไปจนไกลแทบจะสุดกู่แล้ว ดังปรากฏให้เห็นในการแสดงงานศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ ซึ่งว่าด้วยกลวิธีของ Conceptual บ้าง Performance บ้าง Video Art บ้าง รูปแบบของผลงานที่ให้ความรู้สึกสลับพันจนสุดโต่ง และกระตุ้นให้เกิดคำถามตามมา ก็เช่นการที่กลุ่มผู้แสดงงานพากันปลดเปลื้องเสื้อผ้าของตนจนล่อนจ้อนเปลือยเปล่าต่อหน้าผู้ชมงาน การเชือดไก่สดๆ การเข้าไปใช้พื้นที่วัดและสุสานของท้องถิ่น เพื่อรองรับการสร้างงานศิลปะที่เต็มไปด้วยรูปแบบอันแตกต่างแปลกแยกทางวัฒนธรรม ความรู้สึก

หรือการบันทึกภาพการถ่ายปัสสาวะ อาจจะมาเสนอฉายให้สาธารณชนได้รับรู้ด้วยแง่มุมที่
โจ่งแจ้งชัดเจน ปรากฏการณ์ทั้งหมดนี้ กลุ่มผู้เสนอขึ้นกันว่าเป็นรูปแบบลักษณะหนึ่งของกิจกรรม
ทางศิลปะสร้างสรรค์แนวใหม่ เป็นกลวิธีที่ได้เลือกสรรแล้วว่าจะมีความสอดคล้องอย่างกลมกลืนกับ
ความคิด สามารถสื่อสารและขยายเรื่องราวออกมาเป็นภาพผ่านพฤติกรรมและกิจกรรมที่สัมผัสได้
อย่างชัดเจน แจ่มแจ้ง ไม่มีความซับซ้อนคลุมเครือที่จะลงให้หลงทางไปสู่สุนทรียภาพความงาม
ของรูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์ที่เป็นส่วนประกอบบรรจุไว้ได้ยาก

ปรากฏการณ์การแสดงออกที่ยกมาเป็นตัวอย่างข้างต้นนี้ ถือได้ว่าเป็นความเหมาะสมสอดคล้อง
อย่างกลมกลืนกับสังคมไทย พ.ศ.ปัจจุบันหรือไม่ เป็นกลวิธีที่สามารถสื่อสารและถ่ายทอด
ความคิดไปสู่กลุ่มผู้สพรักได้ชัดเจนกว่ารูปแบบวิธีการลักษณะอื่น ๆ มากเพียงใด โดยเฉพาะกับพื้น
ฐานด้านต่างๆ ของสังคมไทยในขณะนี้ ได้ให้การตอบรับกับรูปแบบกลวิธีของการสื่อสารดังกล่าว
ด้วยท่าทีอย่างไร นิ่งเฉย เปิดรับ หรือปฏิเสธต่อต้าน มีความจำเป็นมากน้อยเพียงใด สำหรับการ
นำลักษณะการถ่ายทอดเช่นนี้มาใช้เสนอ "สาร" และหลังจากเสนอ "สาร" ผ่านรูปแบบเหล่านั้น
ออกไปแล้ว กลุ่มผู้จัดแสดงหรือผู้สร้างเสนอได้มีการสำรวจปฏิกิริยาของผู้รับ ได้ทบทวนตรวจสอบ
ผลกระทบที่ปรากฏหรือไม่ หรือเสนอผ่านออกไปแล้วก็ปล่อยให้ผ่านไปเลย ความรับผิดชอบของผู้
เลือกกลวิธีการนำเสนอที่มีต่อปฏิกิริยาตอบรับของสังคมต้องมีอยู่หรือไม่ อย่างไร

ในการนำเสนอความคิดด้วยการนิมนต์พระมากกว่า 90 รูป มาเข้าร่วมเป็นสื่อส่วนหนึ่ง
ของการแสดง และเมื่อพระทุกรูปได้ลากลับออกไป ก็มีการเปลือยกายถอดเสื้อผ้าของผู้แสดงงาน
หลายคนนั้น ให้สังคมอยู่ข้างมีความจำเป็นแค่ไหนอย่างไรต่อเจตจำนงในการแก้ผ้าครั้งนั้น การ
แก้ผ้าเป็นนัยยะทางความหมายที่สื่อสะท้อนความคิดเกี่ยวกับอะไร ผู้เสนอมีความชัดเจนมากน้อย
แค่ไหนในกลวิธีของการส่งผ่านประเด็นความคิดความหมายไปสู่ผู้ดูที่ร่วมชมงานในขณะนั้น ผู้
รับ...รับความหมายของ "สาร" ที่ถ่ายทอดออกมาได้ชัดเจนหรือไม่ ทั้งก่อให้เกิดผลต่อความรู้สึกใน
ลักษณะใด ประเด็นถูกเบี่ยงเบนไปจนเฉยใจยกนอกทิศทางที่วางเป็นเจตจำนงไว้หรือเปล่า ส่วน
นิทรวนทวนที่ทำกาเวเชิดชกโก่งท่ามกลางสายตาผู้คนนั้นแล้ว มีความจำเป็นและความเหมาะสม
อย่างไร ถึงแม้ว่าการเชิดชกโก่งจะถือว่าเป็นปรากฏการณ์ที่มีคุณประโยชน์มากมายบ่อยครั้งทั่วทุกมุมเมือง
แต่ในสถานที่แห่งนั้นซึ่งไม่ใช่สถานที่เฉพาะที่มีความเกี่ยวพันโดยตรงกับกิจกรรมการเชิดชกโก่งหรือ
ขำขันมีชีวิตชีวาตามควรของหน้าที่ปกติ จึงมีความเหมาะสมควรวางไว้หรือไม่ที่การแสดงกิจกรรม
ความคิดทางด้านศิลปะต้องไปเบียดเบียนสิ่งมีชีวิตเพียงเพื่อตอบสนองรูปแบบการนำเสนอชั่วเวลา
สั้นๆ ซึ่งจะให้ผลกระทบต่อผู้ดูได้อย่างมากมายตามจุดมุ่งหมายหรือไม่ ก็ไม่อาจล่วงรู้ชัดเจน หรือ
การที่ครั้งหนึ่ง มีการนำเอารูปแบบงานสมัยใหม่ที่ประกอบขึ้นจากวัสดุหลากหลายชนิดเข้าไปติดตั้งจัด
วางไว้ในใจกลางเขตวัด สุสาน และสถานที่ประกอบกิจทางศาสนา ซึ่งชาวบ้านในละแวกนั้นยังม
ความเชื่อความศรัทธาผูกพันอยู่กับแบบแผนเก่าแก่ของสังคมเดิม ได้มีการไตร่ตรองและพิจารณา
หรือไม่ว่า ผลผลิตทางศิลปะเหล่านั้นจะก่อผลกระทบต่อความรู้สึก ความเชื่อ และจิตใจของผู้คน
เหล่านั้นอย่างไรบ้าง การแสดงออกด้วยกลวิธีดังกล่าว ได้สร้างความเข้าใจที่กระจ่างแจ่มชัดสักแค
แค่ไหน เพื่อให้เกิดการยอมรับต่อการเข้าไปใช้สถานที่ ซึ่งเคยมีไว้สำหรับกิจกรรมประเภทหนึ่ง

ลักษณะหนึ่งเป็นกาลเฉพาะ ได้มีการตรวจสอบมองย้อนหรือไม่เมื่อเกิดปฏิกิริยาจากประชาชนที่เข้ารีตจนทำลายผลงานศิลปะหลาย ๆ ชั้นที่เข้าไปใช้พื้นที่ของวัดและสุสานสำหรับการติดตั้งจัดวาง การต่อต้านที่เกิดขึ้นเป็นการแสดงการไม่ยอมรับหรือไม่ ชาวบ้านอาจรู้สึกว่สถานที่ที่พวกเขาให้ความเคารพบูชา ทั้งเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ กำลังถูกรุกรานด้วยสิ่งแปลกปลอมแปลกแยกต่อชีวิตทั้งไม่อาจทำความเข้าใจได้ในกระบวนการของความคิดที่ได้นำเสนอ เป็นที่เท่าที่ให้ความรู้สึกถูกจางจ้วงอยู่สัก ๆ หรือไม่ และนี่ใช่สาเหตุที่การเสนอผลงานครั้งนั้นถูกต่อต้านปฏิเสธอย่างสิ้นเชิงจนถูกรื้อทำลายในเวลาอันรวดเร็วหรือเปล่า ถึงแม้กลุ่มผู้สร้างงานจะมีเจตจำนงที่ดี เพราะต้องการนำเอาศิลปะสมัยใหม่ลงไปสัมผัสกับวิถีชีวิตของผู้นในสังคมอย่างใกล้ชิดกลมกลืน แต่สิ่งที่พวกเขาได้ทำลงไป ดูจะขาดการทำความเข้าใจในวิถีชีวิต และกระบวนการความคิดความรู้สึกของผู้นเหล่านั้น เพื่อค้นหาวิธีการที่ประนีประนอม มีที่เท่าที่นุ่มนวลนอบน้อม เรียบง่ายและยอมรับได้ในความรู้สึกของชาวบ้านจนไม่ก่อให้เกิดที่เท่าเชิงปฏิกิริยาดังที่ปรากฏผ่านมา

สำหรับการแสดงภาพอันโจ่งแจ้งของ การ “ชี้” และ “เหยี่ยว” ก็ยิ่งเชื่อได้ว่าเป็นรูปแบบที่ค่อนข้างจะให้ความรู้สึกที่หยาบคาย ไม่เหมาะสมกับกลวิธีที่ว่าด้วยการเสนอของภูมิปัญญาเอาเลย เพราะมองอย่างไร ภาพที่ปรากฏอย่างเป็นจริงของกิจกรรมดังกล่าว ก็ไม่ช่วยให้เกิดการตอบรับอะไรได้มากไปกว่าความรู้สึกอูจาด แม้จะเป็นการใช้ภาพโดยมุ่งหมายวิพากษ์ถากถางสะท้อนแนวคิดเชิงประณามพฤติกรรมมนุษย์ในสังคมยุคปัจจุบัน ด้วยการใช้ความแรง ใช้ที่เท่าที่ดิบ ตรง และที่อ ทั้งผสมผสานกับแนวคิดที่ไม่มุ่งเน้นความงามของรูปแบบทางศิลปะอันเป็นเปลือกกระพี้ผิวเผิน แต่ศิลปะก็น่าจะเป็นสิ่งที่ได้มีการกลั่นกรองขัดเกลาคำนึงถึงสุนทรียภาพบ้าง เพราะหากกิจกรรมของมนุษย์ล้วนฉาบฉวย กักขะ ไรซึ่งสุนทรียภาพทางจิตใจโดยสิ้นเชิงเสียแล้ว นั้นก็จะดูมีเรื่องให้น่าวิพากษ์เพิ่มขึ้นพอสมควร ก็สงสัยอยู่บ้างว่า ถ้าผลิตผลทางศิลปะไรซึ่งสุนทรียภาพความงาม ไม่ว่าจะเป็นความงามของเปลือกรูป หรือปรากฏการณ์ซ่อนแฝง ซึ่งถ่ายทอดให้ผลความงามต่อจิตใจความรู้สึกแล้ว ผลผลิตตัวนั้นจะเป็นศิลปะได้หรือไม่ ถ้าได้ ั้นสิ่งที่เรียกว่าศิลปะจะมีความแตกต่างอย่างไรกับสรรพสิ่งอื่น ๆ ที่มีอยู่คดต้นในสังคมคน ถ้าไม่แตกต่างกันเลย แล้วศิลปะคืออะไร เคยมีอยู่หรือไม่ ที่ปรากฏและจัดแสดงกันอย่างครึกโครมในพ.ศ.นี้ นับเป็นกิจกรรมประเภทใดสำหรับสำหรับมนุษย์กันแน่

ในการเลือกสรรกลวิธีเพื่อใช้สื่อสารความคิดสู่สาธารณชนนั้น ควรได้รับการพิจารณาไตร่ตรองอย่างถี่ถ้วน เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับสังคมที่จะเข้ามารองรับผลผลิตเหล่านั้น ถึงแม้กระแสสังคมยุคปัจจุบันของเราจะเต็มไปด้วยกลไกอันทันสมัยของวัตถุเทคโนโลยี มีการเปิดกว้างสุดขีด รับวิทยาการจากซีกโลกตะวันตกอย่างไม่ลืมหูลืมตา แต่เราจะแน่ใจได้มากน้อยแค่ไหนว่าพื้นฐานความคิดของสมาชิกสังคมจะรองรับกระแสอันสุดขั้วทางความคิดหรือการแสดงออกแต่ละลักษณะได้อย่างสอดคล้องกลมกลืน ทั้งควบคุมให้อยู่บนครรลองที่ถูกต้องดีงามได้ด้วยความสะดวก

รูปแบบและสื่อที่นำมาใช้เสนอความคิดของกลุ่มศิลปะยุคหลังสมัยใหม่หลาย ๆ ครั้งก็ทำให้ต้องถูกคิดและตั้งคำถามเพื่อค้นหาคำตอบเกี่ยวกับความเหมาะสมอยู่บ้าง การสร้างสรรค์เสนอผล

ความคิดผ่านรูปแบบกลวิธีทางศิลปะ น่าจะได้คำนึงถึงความเหมาะสมในการนำเสนอ เพื่อให้มีความสอดคล้องกลมกลืนไปกับพื้นฐานของสังคมที่ผู้นำเสนอและตัวความคิดนั้นๆ ดำรงอยู่ มิใช่มุ่งแต่เพียงการแสวงหาทิศทางแบบอย่างใหม่ๆ เพื่อฉีกรูปแบบให้แปลกต่าง สันตะเทือนความสนใจอย่างรุนแรง ทว่ากลับเต็มไปด้วยความหยาบฉวยฉวย แฉกเช่นที่เป็นกระแสอยู่ในสังคมตะวันตก ซึ่งไม่มองถึงสภาพแวดล้อมอันเป็นจริงในสังคม รวมถึงเงื่อนไขของความเชื่อ ขนบจารีตประเพณี ลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมที่ยังไม่เสื่อมสลายไปจากสำนึกของประชากรโดยส่วนใหญ่

ในการแสวงหาความแปลกใหม่ที่ลงตัวและสอดคล้องของรูปแบบกลวิธี เพื่อใช้สื่อสารความคิดตามแนวทางการสร้างผลงานศิลปะของยุคหลังสมัยใหม่ ซึ่งกำลังได้รับความสนใจจากคนทำงานศิลปะรุ่นหนุ่มสาวของเราอยู่ขณะนี้ นอกจากการมุ่งคิดค้นรูปแบบกระบวนการมาใช้ตอบสนองการเสนอความคิด ด้วยเทคนิควิธีที่แตกต่าง ด้วยสื่อทุกชนิดทุกประเภท และในแง่มุมมองที่เป็นอิสระปลอดพ้นจากข้อจำกัดผูกมัดต่าง ๆ นั้น สำหรับกับสังคมไทยเป็นอยู่ในปัจจุบัน สังคมที่ยังเต็มไปด้วยความเหลื่อมล้ำของสถานภาพทางเศรษฐกิจ การศึกษาที่ย่อนยานคุณภาพอันสมบูรณ์ อีกทั้งยังเป็นสังคมที่ประกอบขึ้นด้วยความเปราะบางของความยึดถือ ไร้ระเบียบวินัย ไม่เคารพซึ่งสิทธิพื้นฐานของสมาชิกร่วมสังคมโดยสิ้นเชิง เคลื่อนกลาดไปด้วยความคิดแบบตัวใครตัวมัน ตัวกูของกูไม่สนใจคนอื่น จึงน่าจะได้มีการพิจารณาไตร่ตรองตรวจสอบถึงความเหมาะสม ให้มีความกลมกลืนกับพื้นฐานของสังคมที่ดำรงอยู่ด้วยความรอบคอบ แม้ประเทศไทยจะไม่มีอาณาเขตกว้างใหญ่มากมายเท่าอเมริกา แต่ความแตกต่างทางด้านวัฒนธรรม ความเชื่อ วิธีการดำรงชีวิตของผู้คนแต่ละภูมิภาคนั้น ยังมีให้เห็นอยู่อย่างชัดเจนโดดเด่น ดังนั้น การแสวงหารูปแบบมารับใช้การนำเสนอทางด้านศิลปะจึงควรมีความรัดกุมชัดเจนในการคิด ในการเลือกสรร บางครั้งความละเอียดถี่ถ้วนของการแสดงความคิดอารมณ์ความรู้สึกเพื่อเสนอประเด็นเรื่องราวของคนทำงานศิลปะ ก็อาจจะกลายเป็นคมดาบที่ถากเฉือนบรรทัดฐานสังคมจนแห้ววันชาติกระจาย ยากจะเก็บมาปะต่อลบรอยฉีกฉีกได้

ผู้คนในบ้านเรามีความพร้อมและมองความเหมาะสมอย่างไรหรือยัง สำหรับการนำเสนอความคิดผ่าน “สื่อ” ที่มีรูปแบบกลวิธีอันอิสระสุดโต่ง ขณะที่สังคมพื้นฐานที่รองรับยังเต็มไปด้วยความเหลื่อมล้ำหมิ่นเหม่ ระหว่างความดีและความเลว ขาวและดำ ถูกและผิด ชัดเจนและคลุมเครือ บรรทัดฐานในการคัดเลือกตัดสิน พิจารณาไตร่ตรอง และมองปรากฏการณ์อย่างมีเหตุผล ด้วยวิจาร์ณญาณที่แจ่มชัดยังอยู่ดีหรือเมื่ หรือถูกเก็บเข้าใส่ลิ้นชัก ขณะเดียวกันกับที่ทุกยุคสำหรับเปิดไขถูกทำให้หล่นหายไปนานแล้ว

ที่มา: ไพศาล ชีรพงศ์วิษ. “บนเส้นทางการแสวงหารูปแบบกลวิธีของงานศิลปะปัจจุบัน.” สีสัน. ปีที่ 6 ฉบับที่ 3 (2536) : หน้า 88-93.

บทวิเคราะห์

ไพศาล ชีรพงศ์วิษณุพร เป็นศิลปินผู้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมจนเป็นที่รู้จักในวงการศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในช่วงเวลาหลังจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ก่อนที่จะหันมาเป็นนักวิจารณ์อย่างเต็มตัวในราวปลายปี พ.ศ. 2526 โดยมีบทวิจารณ์ลงตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์รายสัปดาห์ และนิตยสารหลายฉบับ นับตั้งแต่เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2530 ที่นิตยสารสีสรรค์ ซึ่งสนใจเสนอบทวิจารณ์ทั้ง ดนตรี ละคร วรรณกรรมและทัศนศิลป์ได้เผยแพร่เป็นครั้งแรก ไพศาลก็ได้พื้นที่ที่มีความยาวหลายหน้าในนิตยสารฉบับนี้ ในการเขียนบทวิจารณ์ตามความคิดเห็นของเขาโดยอิสระ การที่สื่อเปิดโอกาสให้นักวิจารณ์เช่นนี้ ทำให้เขาสามารถที่จะเขียนบทวิจารณ์ที่มีเนื้อหาเข้มข้น มีโอกาสตรวจสอบความคิดและพัฒนาการเขียนของตัวเอง ทั้งยังสามารถติดตามความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในวงการทัศนศิลป์ได้อย่างต่อเนื่อง ประสบการณ์จากการเป็นผู้สร้างสรรค์และเป็นผู้วิจารณ์ที่ติดตามวงการศิลปะอย่างใกล้ชิดมาตลอดจึงทำให้ข้อเขียนของไพศาลมีข้อมูลและเหตุผลที่หนักแน่นประกอบการวินิจฉัย ดังจะเห็นได้ทุกช่วงครึ่งปีหรือช่วงหนึ่งปี เขามักจะเขียนบทวิจารณ์ในลักษณะวิเคราะห์ประเมินผลความเปลี่ยนแปลงและความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะในแต่ละช่วงเวลาไว้ ซึ่งเขามักจะเสนอข้อคิดที่กระตุ้นให้ผู้อยู่ในวงการศิลปะต้องนำมาพิจารณาไตร่ตรองอยู่เสมอๆ ในบทวิจารณ์ชื่อ “บนเส้นทางการแสวงหารูปแบบกลวิธีของงานศิลปะปัจจุบัน” ที่ไพศาลเขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2536 นับเป็นตัวอย่างที่ดีที่แสดงให้เห็นว่า นักวิจารณ์ผู้นี้มีวุฒิภาวะสูง และมีประสบการณ์กว้างจนสามารถประเมินผล และยกตัวอย่างขึ้นมาแสดงให้เห็นได้ชัดเจนว่า พัฒนาการของวงการทัศนศิลป์ไทยจากจุดเริ่มต้นมาจนถึงเวลาขณะนั้นประสบความสำเร็จ และพบอุปสรรคที่เป็นปัญหาในแต่ละช่วงเวลาอย่างไร

ไพศาลเริ่มบทวิจารณ์นี้ด้วยการให้ภูมิหลังของวงการทัศนศิลป์ที่ค่อนข้างยาวเพื่อยกขึ้นมาเปรียบเทียบกับภาวะการณ์ของวงการศิลปะในขณะนั้นว่า ในอดีตเมื่อศิลปะสมัยใหม่ของไทยเพิ่งจะได้รับถ่ายทอดมาจากศิลปะตะวันตกและยังอยู่ในระยะตั้งตัวนั้น ความสำเร็จในเบื้องต้นก็คือความพยายามที่จะทำให้สังคมโดยส่วนรวมยอมรับศิลปะในทิศทางใหม่ ซึ่งความสำเร็จนี้เกิดขึ้นได้จากความสามารถในการถ่ายทอดประสบการณ์ของผู้รู้ชาวต่างประเทศที่มีความเข้าใจคนไทยและสังคมไทย ประกอบกับผู้รับประสบการณ์ชาวไทยมีความสามารถในการผสมผสานดัดแปลงรูปแบบกลวิธีการแสดงออกของชาวตะวันตกให้สอดคล้องเข้ากับเนื้อหาของสังคมไทยได้อย่างดี ผลงานศิลปะสมัยใหม่ของไทยในระยะแรกๆ จึงเป็นสิ่งที่ผู้ชมชาวไทยรับได้ไม่ยากนัก การอธิบายเหตุการณ์ในอดีตเช่นนี้เป็นการชี้แนะสำคัญให้แก่วงการทัศนศิลป์ว่า “กุญแจแห่งความสำเร็จ” ก็คือวิจรรณญาณที่แจ่มชัดของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงานอันมีค่าขึ้นโดยไม่ลืมหูลืมตาที่จะสร้างความสัมพันธ์ที่สอดคล้องกลมกลืนกับความคิดและความรู้สึกของคนในสังคม เขาชี้แนะสำคัญนี้ก็เพื่อเตือนวงการทัศนศิลป์ของไทยที่กำลังอยู่ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของการรับรูปแบบใหม่ๆ ตามอย่างศิลปะตะวันตก และเพื่อที่จะกระตุ้นให้ศิลปินไทยพิจารณาไตร่ตรองในการเลือกรับประสบการณ์จากต่างประเทศและนำความรู้ใหม่มาใช้ให้เหมาะสมกับพื้นฐานวัฒนธรรมของสังคมไทย ไพศาล

ยังจี้ลงไปถึงแก่นของปัญหาของวงการศิลปะว่า การรับเอารูปแบบกลวิธีของศิลปะตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับเนื้อหาของสังคมไทย อาจได้รับความสำเร็จก็ในช่วงแรกๆ เท่านั้น เพราะความพยายามจะ “ตามให้ทัน” ศิลปะตะวันตกด้วยการรับรูปแบบเข้ามาใช้เพียงด้านเดียว โดยไม่ศึกษาให้ถึงเนื้อแท้ทางความคิดของศิลปะนั้นๆ ได้ก่อให้เกิดปัญหาในเรื่องที่คนส่วนใหญ่ไม่รับและไม่เข้าใจศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งเป็นปัญหาที่วงการทัศนศิลป์ยังไม่ตก เขาได้ชี้รากของปัญหาใน 2 ประการ ประการแรก ศิลปินมุ่งที่จะค้นหาความสำเร็จจากการทดลองรูปแบบกลวิธีใหม่ๆ ทำให้รูปแบบงานศิลปะสมัยใหม่ของไทยก้าวไปอย่างรวดเร็วจนไม่อาจสร้างความเข้าใจให้กับผู้ชมและสังคมไทยได้ทัน ประการที่สอง ความคุ้นเคยกับการสร้างศิลปะด้วยการผลิตเปลี่ยนเอารูปแบบกลวิธีใหม่ๆ เข้ามาใช้อยู่เสมอ ทำให้ศิลปินไทยสนใจแต่ความสำเร็จจากการทดลองในด้านรูปแบบ จนศิลปินขาดความสนใจในผลจากการทดลองเหล่านั้นว่า ได้ก่อให้เกิดปฏิกิริยาทางความคิดและความรู้สึกขึ้นแก่ผู้ชมอย่างไร ข้อคิดที่ไพศาลเตือนวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทยนี้มีคุณค่าทางปัญญาอย่างยิ่งแก่วงการศิลปะ แม้ความบางตอนในข้อเขียนจะเป็นการวิจารณ์ที่ตรงและแรง ทั้งยังกล้าประเมินผลสำเร็จหรือล้มเหลว แต่ข้อวินิจฉัยจากข้อมูลที่เป็นจริงตามลำดับเวลา และจากตัวอย่างในหลายกรณีที่ยกขึ้นมาให้เห็นได้อย่างชัดเจนของไพศาลก็ยากที่จะปฏิเสธได้

สิ่งที่น่ากล่าวถึงบทวิจารณ์นี้อีกประการหนึ่งก็คือ ทศนคติของผู้วิจารณ์ที่แสดงให้เห็นจิตสำนึกในด้านความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะกับสังคม จะเห็นได้ว่า ไพศาลดอกย้าประเด็นอย่างหนักแน่นว่า การที่ตัวศิลปินหมกมุ่นอยู่กับการเล่นกับ “สื่อ” เพื่อที่จะสนอง “สาร” ที่ศิลปินต้องการแสดงเท่านั้น โดยไม่คำนึงถึงความเหมาะสมในสภาพแวดล้อมที่เป็นจริงของผู้ชมและสังคมไทยเลย งานศิลปะในทิศทางที่สุดชั่วเช่นนี้ยากที่จะได้รับการยอมรับจากผู้ชมและสังคม ทศนะเช่นนี้ยังเป็นการแสดงความเชื่อมั่นของนักวิจารณ์ที่ต้องการจะเห็นความสำเร็จของงานศิลปะในองค์รวมคือ ทั้งผู้สร้างและผู้รับสามารถที่จะชื่นชมคุณค่าของงานศิลปะร่วมกันได้ แต่ความต้องการของไพศาลมิใช่การเรียกร้องให้ศิลปินลดระดับคุณค่าในงานของตัวเอง หรือล้มเลิกการแสวงหารูปแบบวิธีการใหม่ๆ ในการแสดงออก ตรงกันข้ามไพศาลมีท่าทีที่จะเปิดรับรูปแบบวิธีการใหม่ๆ ที่เป็นประสบการณ์จากตะวันตก แต่เขาต้องการที่จะเห็นประสบการณ์เหล่านี้ถูกนำมาใช้อย่างไตร่ตรองแล้วเท่านั้น ในท้ายที่สุดแม้นักวิจารณ์จะมีข้อวินิจฉัยและแสดงข้อคิดเห็นไว้แล้วก็ตาม แต่เจตนาที่ต้องการกระตุ้นให้ผู้อยู่ในวงการศิลปะสมัยใหม่ได้ทบทวนไตร่ตรองเรื่องนี้ ไพศาลจึงไม่ใช่วิธีการสรุปความคิดเบ็ดเสร็จให้แก่ผู้อ่านในตอนท้ายของบทวิจารณ์ แต่เขาเลือกที่จะเขียนในลักษณะเปิดทางยั่วให้ผู้อ่านคิดเอง และติดต่อในประเด็นที่เขาเสนอมาแล้ว นี่เป็นการแสดงให้เห็นบทบาทของนักวิจารณ์ที่มีความรับผิดชอบสูงต่อสังคม มีวิจรรย์ญาณและปรารถนาที่จะเห็นวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยมีหนทางที่เป็นตัวของตัวเอง แม้ผู้วิเคราะห์จะไม่สามารถตรวจสอบผลกระทบของบทวิจารณ์ชิ้นนี้ที่เกิดขึ้นในวงการศิลปะที่ชัดเจนได้ แต่จากการสำรวจเอกสารในช่วงเวลาต่อมา ผู้วิเคราะห์พบว่า การสร้างสรรค์ของศิลปินไทยในลักษณะที่สุดชั่วมีน้อยลง ทั้งนี้ผู้วิเคราะห์ไม่อาจสรุปได้ว่าแนวโน้มที่ดีขึ้นของวงการศิลปะเป็นผลโดยตรงจากการท้วงติงของบทวิจารณ์ชิ้นนี้ แต่อย่างน้อยปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นก็บ่งชี้ว่านักวิจารณ์มีแนวคิดและเดินอยู่บน

ทางที่ถูกต้อง และบทวิจารณ์นี้ก็มักจะส่งผลกระทบต่อวงการศิลปะด้วย บทวิจารณ์
ชิ้นนี้จึงนับเป็นตัวอย่างที่เด่นชัดของพลังทางปัญญาจากนักวิจารณ์ไทยชิ้นหนึ่ง

จักรพันธ์ วิชาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

พัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย: ประเพณีนิยมในด้านที่กลับกัน

อภิรักษ์ ไชยยานนท์

...บริษัทธุรกิจผู้อุปถัมภ์ศิลปะเริ่มแสดงตัวออกมาให้ปรากฏ อย่างเช่น แหล่งเงินทุนไทย และบริษัทซื้อขายหุ้นต่างๆ อาทิ ธนาคารกรุงเทพ ธนาคารกสิกรไทย ธนาคารแห่งประเทศไทย และบริษัทอีกหลายแห่งได้จัดการประกวดและสนับสนุนเงินจัดนิทรรศการศิลปะ นักธุรกิจเริ่มซื้อขายและว่าจ้างให้ศิลปินสร้างผลงาน ศิลปะกระแสหลักเริ่มสมาคมยุ่งเกี่ยวกับชนชั้นปี เพราะสามารถจะสร้างชื่อเสียงที่โด่งดังได้อย่างรวดเร็วด้วยการเป็นผู้ชนะในการประกวดเหล่านี้ สำหรับศิลปินจำนวนมากนี้เป็นวิถีทางไปสู่ความเป็นดาราที่ดีกว่าการต่อสู้อย่างอดอยาก เขาไม่สนใจว่างานของพวกเขาจะถูกวิจารณ์ว่าไม่ก้าวหน้าและซ้ำๆซากๆ ตราบใดที่พวกเขายังมีตลาดรองรับอยู่ และความสำเร็จก็มักจะถูกวัดด้วยการขายมากกว่าเนื้อหาสาระ ซึ่งผลก็คือนิทรรศการที่มีธนาคารเป็นผู้อุปถัมภ์ได้รับความสำคัญเหนือกว่ากิจกรรมอื่นๆ ที่จัดกันไปอย่างแกนๆ เช่น การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

งานแนวประเพณีและงานร่วมสมัยดูเหมือนจะผสมผสานกันเป็นอย่างดีในบริบทของความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ชาติและศาสนา ความเป็นไทยร่วมสมัยถูกบรรยายเป็นภาพอย่างดียิ่งในผลงาน [...] เพื่อปลุกเร้าพระราชประเพณีแห่งสถาบันพระมหากษัตริย์ภายใต้พระบรมเดชาานุภาพของราชวงศ์จักรี ความปรารถนาอย่างเผื้อฝืนที่เกื้อหนุนบูชาวีรบุรุษราชวกับเทพ และอดีตอันรุ่งเรืองเป็นแนวเรื่องที่พอเหมาะพอเจาะกับความรักชาติและลัทธิชาตินิยม ปรีชา เกาทอง และสุรสิทธิ์ เสาวคง สร้างภาพลักษณ์ที่ไร้กาลให้วนคำนึงถึงอดีต ในภาพจังหวัดและแสงในวัด (2519-2521) ของปรีชา รูปคนแบบจิตรกรรมไทยประเพณีบนผิวฝาผนังวัดดูราวกับมีชีวิตเมื่อเผยตัวต้องลำแสงจากดวงอาทิตย์และให้อารมณ์ของความสงบและสมาธิ จิตรกรรมสีน้ำมันของสุรสิทธิ์ก็คล้ายคลึงกับงานสื่อคราญลิตของปรีชา ในเรื่องที่แสงถูกนำมาแสดงความหมายถึงนัยสำคัญทางจิตวิญญาณที่ยิ่งใหญ่เหนือภาวะของชีวิตทางโลก ผลงานจิตรกรรม เช่น "องค์พ่อหลวงของเรา" (2530) ก่อให้เกิดความว่างและความไม่รู้จักที่เวลาหยุดลง และเราถูกดึงให้ตกอยู่ในภวังค์ครุ่นคิดต่อสัญลักษณ์ของชาติ เช่น พระพุทธรูป ธงชาติไทย และของใช้ในพระราชพิธี ภาพลักษณ์เช่นนี้ดูเหมือนจะเหมาะเจาะอย่างยิ่ง สมกับที่เป็นศิลปะเชิดชูสถาบัน ซึ่งทำหน้าที่ปลอบประโลมใจเล็กน้อยให้แก่ผู้อุปถัมภ์ที่อยู่ในตึกสำนักงานใหญ่ๆ ได้ดี พอๆ กับสำหรับคหบดีที่ประสงค์จะได้กำลังใจหนุนแบบทันทีทันใดจากพุทธศาสนาและเอกลักษณ์ของความเป็นชาติ

จิตรกรหนุ่มอายุราว 30 ปี เช่น เฉลิมชัย ไชยมิตพิพัฒน์ และปัญญา วิจินธนสาร เป็นหัวหอกที่เคลื่อนไหวด้านศิลปะไทยประเพณีแนวใหม่ การกลับมาอย่างมีชีวิตชีวาของศิลปะแบบพื้นฟูนี้เป็นเครื่องหมายของอนุรักษ์นิยมแบบใหม่ที่ต่อต้านวัฒนธรรมสมัยใหม่และพวกหัวก้าวหน้า ศิลปินกลุ่มนี้ได้ทำสิ่งที่ทดแทนแนวคิด "ทำให้ตกตะลึงด้วยของใหม่" ด้วย "ทำให้ตกตะลึงด้วยของเก่า" เพื่อที่จะตอกย้ำว่า อดีตสามารถนำมาใช้อย่างถึงอุดมคติในการวิพากษ์วิจารณ์ปัจจุบันได้ การไทยหาอย่างโศกเศร้าต่ออดีตที่ผ่านมา และการสนับสนุนอนาคตที่ดีกว่ากลายเป็นสาระสำคัญใน

การวาดภาพตกแต่งอุโบสถวัดพุทธปทีป (2527-2530) ในกรุงลอนดอนที่มีชื่อเสียงของศิลปินทั้งสอง ถึงแม้จะรักษามโนคติและรูปแบบแบบประเพณี แต่เฉลิมชัยและปัญญาภูมิมีการริเริ่มในทางเทคนิคจิตรกรรม พอๆกับทางองค์ประกอบภาพ สี รายละเอียด และมิติของภาพ สื่อคล้ายลึกลับและอุปกรณ์ภูฏานลมนถูกนำมาใช้แทนผืนผ้าและสีฝุ่น และผู้ชมต้องตื่นตระหนกกับความสับสนและไฟฟ้าของสีที่สร้างความสับสนสะท้อนต่อสายตาเป็นจังหวะ รูปลักษณ์แบบประเพณีและร่วมสมัยประทะและคละเคล้ากัน ยักษ์ถือปืนกลและบาซูก้าเข้าจู่โจมพระพุทธเจ้า นักดนตรีฟังค์ร็อกกับนักบุญระดับปาฏิหารย์ของโลกที่ 3 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชปรากฏเป็นพระอัญญาโกธัญญะในปณิจวัคคิ

ความมีอัตลักษณ์เป็นเรื่องที่เป็นปัญหาถกเถียงในสังคมไทยร่วมสมัย เพื่อทำให้เรื่องนี้ซับซ้อนขึ้นไปอีก การแทรกแซงของรัฐบาลได้สร้างให้เกิดความขลังในการสืบค้นความเป็นมาของชนชาติและความผสมผสานกลมกลืนจนแยกไม่ออกในวัฒนธรรมไทย แต่ความเป็นจริงก็แสดงให้เห็นว่า สิ่งที่ถูกเรียกว่า “ความเป็นไทย” ประกอบไปด้วยองค์ประกอบอันหลากหลายและซับซ้อน ศิลปินกลุ่มไทย อาทิ อภิชาติ ภิมมิตร ธีรชัย ศรีสุขประเสริฐ ได้สะท้อนความหลากหลายนี้ มิใช่โดยผ่านภาพเปรียบเทียบ แต่ด้วยการจับคู่ลดทอนแบบแผนจิตรกรรมไทยประเพณีและรูปแบบนามธรรมเข้าด้วยกัน ในขณะที่รูปทรงนามธรรมที่ไม่แสดงว่าเป็นรูปอะไรและสีสันทกลับกลายมาเป็นกลวิธีเพื่อสร้างสัญลักษณ์และเพื่อการตกแต่ง ในทางตรงข้ามยังมีผู้ใช้เรื่องที่ไม่ได้อยู่ในวัฒนธรรมหลัก และเรื่องเชื้อชาติที่สัมพันธ์กับความเป็นไทย ถาวร โกอุดมวิทย์ มีบรรพบุรุษเป็นชาวจีนแผ่นดินใหญ่ เขาสนใจในเรื่องนี้และสร้างงานชุด “พิธีกรรม” (2525-2535) ที่เกี่ยวข้องกับประเพณีและพิธีที่เกี่ยวกับความตาย สัญลักษณ์ในหลายระดับที่เกี่ยวข้องกับการเผาและการฝังได้ซ่อนเร้นหรือเผยให้เห็นความเชื่อในวิญญาณและชีวิตหลังความตาย ดุลยภาพระหว่างความเปราะบางและความไม่ผสมผสานกันนี้เป็นความเปรียบถึงสถานภาพของชนกลุ่มน้อยในสังคมที่เรียกได้ว่า ผสมผสานกลมกลืนกันจนแยกไม่ออก ประสงค์ ลือเมือง ศิลปินพื้นถิ่นจากหมู่บ้านอันห่างไกลในจังหวัดลำพูน ได้หันกลับไปหาความเป็นพื้นเมือง ความขลังของพื้นถิ่นและจินตนาการของเด็กมาเป็นแรงบันดาลใจ งานที่ดูสดชื่นมีชีวิต อย่างเช่น “บทเพลงพระอรหันต์” (2531) และ “ความฝันแปรที่หลากหลายของแนวเรื่อง” (2535) ประกอบไปด้วย การผสมผสานของเรื่องพื้นบ้านและเทคนิคที่หลากหลาย อาทิ ศิลปะล้านนา ภาพวาดตัวอักษรแบบพุทฺธกันจีน การวาดอย่างหลังไหลที่เป็นอัตโนมิติ และภาพขีดเขียนเส้นบนผนังและกราฟฟิตี้ ผู้ชมจะตกอยู่ในภาพที่ซับซ้อนซ่อนเงื่อนดั่งเขาวงกตที่เต็มไปด้วยการเสียดสี ความขัดแย้งและความสับสนงงง ความมัวมัวเมาของคนที่ดื่มร่ำอย่างบิดเบี้ยวในงานฉลอง ความสับสนทางเพศตามอำเภอใจ และการเดินร่ำบวงสรวง เป็นการตีความของประสงค์ต่อชีวิตร่วมสมัยในภาคเหนือของประเทศไทย...

...ในสังคมของกรุงเทพที่ถูกเพศชายควบคุม ผู้หญิงถูกเปลี่ยนค่า (เหมือนที่เป็นมายาวนาน) ไปสู่ความเป็นวัตถุตามความคิดฝัน และเป็นสิ่งอื่น ๆ สำหรับผู้ชาย ดาวยั่วและนักร้องดูคล้ายกับมาดอนน่าร้องเพลงอยู่บนเวทีในชุดแนบเนื้อราวกับใส่ชุดชั้นใน ในขณะที่เดียวกันการกีดกันทางเพศ

และโสภณ (เด็ก) ก็คงมิให้เห็นโดยทั่วไปทั้งในเมืองและต่างจังหวัด อย่างไรก็ตามในปีของสตรี (2535) และปีเฉลิมฉลองพระราชสมภพของพระนางเจ้า รัชทายาทองค์เพชฌัญญุต์ขึ้นมาสู่นิทรรศการของกลุ่มศิลปินหญิง แต่ก็ยังมีศิลปินหญิงไทยน้อยคนนักกล้าเผชิญหน้ากับเรื่องหนักๆอย่าง การข่มขืน เหยดสี สติหิสตรี การกระทำทารุณกรรมต่อภริยาและผู้หญิง จากผลงานของพวกเขาเชื่อน้อยมากที่จะแสดงความโกรธแค้นและสำนึก ไม่มี "หญิงสาว" คนใดกล้าออกมาตะโกนด่า [...] ต่อผู้ชายเผด็จการชาตินิยม เป็นเรื่องน่าเศร้าที่ศิลปินหญิงเหล่านี้พอใจที่จะเล่นบทบาทของตัวตามแบบที่ยอมรับกันโดยทั่วไป แม้ว่าจะมีทางออกอื่นอยู่บ้าง อารยา ราหุณีจำริญสุข ได้สร้างนัยที่ทับซ้อนผ่านภาพวาดสีน้ำมันแผ่นสังกะสี และจิตรกรรมที่วาดด้วยสีฝุ่น พินรี สันพิทักษ์ เปิดประเด็นเรื่องความเป็นหญิงและเพศผ่านรูปร่างของน้ำเต้าและร่างกายของเพศหญิง แต่แม้ว่าผลงานเหล่านี้จะเต็มไปด้วยความรู้สึกล้นและเดือดร้อน รวบรวมเป็นบทกวีโดยตัวเอง ผลงานเหล่านี้ก็ไม่ได้เผชิญหน้าโดยตรงต่อปัญหาของเพศและการถูกทำให้ไร้ความสำคัญ เมื่อเร็วๆนี้ กัญญา เจริญศุภกุล ได้เบี่ยงเบนจากการสร้างงานจิตรกรรมแบบก่อนวาดก่อนดินมาเป็นการวาดรูปที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ในเดือนพฤษภาคม (2535 : ผู้แปล) ภาพของธงชาติไทย สัญลักษณ์ที่ทรงไว้ซึ่งความเคารพของชาติ ศาสนา และสถาบันพระมหากษัตริย์ถูกทำให้ก้มๆและรุ่งริ่งนิยาคด โฉนดถูกใช้เพื่อแสดงถึงประชาชน ร้องวอยของทหารตะโกนตะลึงถูกทำพาดลงบนแถบสีแดง ขาว และน้ำเงิน เตือนให้ผู้ชมระลึกถึงความรุนแรงแตกหักและการนองเลือดที่เกิดขึ้นโดยความโกรธแค้นและป่าเถื่อนของพวกเขา เครื่องแบบสีเขียว

ศิลปะร่วมสมัยของประเทศไทยนั้นเต็มไปด้วยพลังของจินตนาการที่กระตุ้นด้วยความร่ำรวย และมีเบื้องหลังอันซับซ้อนจากแก่นของประเพณีที่สืบทอดกันมาของตัวเอง พอๆกับที่ขอยืมมาจากต่างประเทศ การตามรอยพัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยของไทยก็คือการรับประสบการณ์ทางด้านจิตวิญญาณและวัฒนธรรมของยุคสมัย ทุกสิ่งอยู่ในความยุ่งเหยิงอย่างแท้จริง แต่ก็เต็มไปด้วยความสนุกสนานวิธีคิดและความเล่นเสียดสีใจ ถ้าหากจะพูดกันว่า หลังจาก 60 ปีผ่านไปแล้ว ประชาธิปไตยของไทยก็ยังคงเหมือนเด็กคนหนึ่งเริ่มหัดเดินที่จะเดิน ถ้าเช่นนั้น ศิลปะร่วมสมัยของประเทศไทยก็คงคล้ายๆกับทารกคนหนึ่งในปี ที่ร้องอยากรจะตูดนมจากอกแม่

จักรพันธ์ วัฒสินีกุล : ผู้แปล

จัดตอนแปลจาก Apinan Poshyananda. "The Development of Contemporary Art of Thailand : Traditionalism In Reverse." *Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific*. University of Queensland Press. 1999. pp. 99-100,104.

บทวิเคราะห์

อภิรักษ์ โปษยานนท์ เป็นผู้มีบทบาทสำคัญที่สุดคนหนึ่งของวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยในปัจจุบันโดยเฉพาะหลังพ.ศ.2530 เขาตีพิมพ์วิทยานิพนธ์ปริญญาเอกจากการศึกษาและวิเคราะห์ภาพรวมของพัฒนาการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยในหนังสือชื่อ *Modern Art in Thailand* ผลงานชิ้นนี้นับเป็นการอุทิศยั่วทางวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยของไทยที่สำคัญชิ้นหนึ่ง หลังจากนั้นเขาได้รับเชิญให้ทำหน้าที่ภัณฑารักษ์ในงานแสดงศิลปะระดับนานาชาติที่สำคัญหลายครั้ง ซึ่งในการทำหน้าที่ภัณฑารักษ์ในบางรายการ เขาเป็นผู้กำหนดแนวเรื่องทิศทางและรูปแบบของนิทรรศการ รวมทั้งเป็นผู้คัดเลือกศิลปินจากนานาชาติด้วยตนเอง จึงนับได้ว่า อภิรักษ์มีอิทธิพลมากที่สุดคนหนึ่งในการสนับสนุนศิลปินไทยให้มีโอกาสแสดงผลงานในต่างประเทศ นอกจากบทบาทของภัณฑารักษ์และนักวิชาการประวัติศาสตร์ศิลป์แล้วอภิรักษ์ยังเขียนบทความและบทวิจารณ์อยู่ไม่น้อย ซึ่งโดยมากบทความที่เขาเขียนใช้ภาษาอังกฤษและส่วนหนึ่งตีพิมพ์เผยแพร่ในต่างประเทศ จากข้อมูลและประสบการณ์มากมายที่เขาได้รับในการทำงานใกล้ชิดกับวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยและต่างประเทศข้อสังเกตของเขาจึงเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการและกระตุ้นให้วงการทัศนศิลป์ต้องตรวจสอบตัวเอง

บทความชื่อ "พัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย : ประเพณีนิยมในด้านที่กลับกัน" ที่อภิรักษ์ เขียนในปี พ.ศ. 2536 ซึ่งตีพิมพ์เผยแพร่ในออสเตรเลีย เป็นการรวบรวมบทความที่เขียนโดยภัณฑารักษ์รับเชิญของประเทศต่างๆ ที่ร่วมกันจัดนิทรรศการ *The Asia-Pacific of Contemporary Art Triennial* ที่หอศิลป์ของรัฐควีนส์แลนด์ เมืองบริสเบน

บทความที่เผยแพร่ในต่างประเทศชิ้นนี้นอกจากจะเผยแพร่ประวัติความเป็นมาของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยแล้ว ยังแสดงทัศนะเชิงวิเคราะห์ต่อวงการศิลปะร่วมสมัยและระบบที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ของศิลปินและทิศทางของศิลปะอย่างชัดเจนรุนแรงอีกด้วย แม้โดยภาพรวมแล้วอภิรักษ์จะประเมินผลงานของศิลปินไทยและพัฒนาการของวงการทัศนศิลป์ไทยไว้ค่อนข้างต่ำ แต่จากการประมวลเหตุผลและการแจกแจงถึงปัจจัยแวดล้อมที่มีผลต่อทิศทางของศิลปะก็ช่วยให้เราเห็นภาพของวงการทัศนศิลป์ไทยภายใต้บริบทของสังคมไทยในอีกแง่มุมหนึ่งได้ชัดเจนขึ้น

อภิรักษ์โยนให้เห็นว่ามีปัจจัยทางสังคมอยู่ 2 ประการที่ส่งผลกระทบโดยตรงต่อวงการศิลปะร่วมสมัย ประการแรก การเปิดรับวัฒนธรรมกระแสต่าง ๆ เข้าไว้ในสังคมไทยตั้งแต่โบราณกาล และความสามารถในการเลือกนำวัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสานกับลักษณะที่มีอยู่เดิมได้ก่อให้เกิดลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรมไทยขึ้น และประการที่สอง รูปแบบของการปกครองที่มีความเปลี่ยนแปลงนโยบายของรัฐในการเข้าแทรกแซงกิจกรรมทางวัฒนธรรมรวมทั้งการอุปถัมภ์งานศิลปะของรัฐและแหล่งทุนเอกชนซึ่งล้วนมีบทบาทสำคัญในการกำหนดทิศทางศิลปะ อภิรักษ์พยายามชี้ให้เห็นว่า ปัจจัยทั้ง 2 ประการนี้ มีผลในด้านลบอย่างไร เมื่อศิลปิน "ไม่รู้เท่าทัน" หรือ "ปล่อยตัวไปตามกระแส" ดังที่เขาชี้ให้เห็นว่าการเข้าอุปถัมภ์ของแหล่งทุนที่ดูเหมือนจะการเข้ามาสนับสนุน แต่กลับส่งผลในทางลบ เมื่อศิลปินมุ่งความสำเร็จไปในทางพาณิชย์มากกว่าความสนใจ

ในคุณค่าของศิลปะ และเมื่อวงการศิลปะเองปล่อยให้ทิศทางของศิลปะถูกกำหนดโดยแหล่งทุนใด โครงสร้างของวงการศิลปะที่สร้างไว้แต่เดิมก็เสื่อมลง หรือความพยายามที่จะนำศิลปะมาใช้เพื่อจุดมุ่งหมายในการปลุกจิตสำนึกต่อความเป็นชาติและเชิดชูสัญลักษณ์ของความเป็นชาติภายใต้การสนับสนุนของรัฐและแหล่งทุนก็อาจไม่ประสบผลสำเร็จในทางศิลปะเช่นกัน อภินันท์ไม่ได้ชี้แต่ด้านลบเท่านั้น เขายังชี้ให้เห็นว่า ศิลปินไทยก็มีความสามารถด้วย โดยเฉพาะในด้านที่นำศิลปะแบบโบราณมาฟื้นฟูขึ้นใหม่ ซึ่งก่อให้เกิดผลอันน่าประทับใจที่ต่างไปจากแนวคิดของตะวันตกที่มุ่งแต่จะสร้างสิ่งใหม่ ดังที่เขาเรียกว่า “การทำให้ตกตะลึงด้วยของเก่า” อย่างไรก็ตาม เขาก็ติงงานของศิลปินในด้านนี้ว่า อาจจะทำจนเกินควรไปบ้างด้วยความคุ้นเคยต่อวัฒนธรรมที่ผสมผสานสิ่งใหม่เข้ามาอยู่เสมอ ศิลปินจึงทำให้ “ผู้ชมต้องตระหนักกับความสดใสและฟูฟ่า” ของพุทธศิลป์แทนที่จะพบกับความร่มเย็น และความสงบทางจิตใจ

และศิลปินบางกลุ่มที่เลือกเอาเพียง “เสี้ยวส่วน” จากงานจิตรกรรมแนวประเพณีมาผสมผสานกับรูปแบบนามธรรมก็สร้างกลวิธีสร้างภาพขึ้นใหม่ที่ให้ผลในทางตกแต่งเท่านั้น

นอกจากจะเสนอความคิดเชิงวิจารณ์ต่อวัฒนธรรมและประเพณีนิยมของไทยในด้านการอุปถัมภ์นโยบายของรัฐ และความพยายามฟื้นฟูศิลปะแนวประเพณีแล้ว อภินันท์ยังเสนอประเด็นในการวิจารณ์ที่สอดคล้องกับยุคสมัย ซึ่งเป็นสิ่งที่วงการวิชาการในต่างประเทศกำลังให้ความสนใจ นั่นคือ บทบาทของเพศและผู้หญิงในงานศิลปะ อภินันท์พยายามโน้มน้าวให้เห็นว่าศิลปินหญิงในประเทศไทยขาดความกล้าที่จะแสดงออกอย่างรุนแรงต่อเพศชาย ที่ไม่ให้ความชอบธรรมต่อผู้หญิงในสังคม และไม่เผชิญหน้าต่อปัญหาทางสังคมที่เพศหญิงถูกกระทำ ทั้งที่ศิลปินหญิงหลายคนจะมีความสามารถสูง และมีโอกาสที่จะแสดงออกไปเรื่องนี้ได้ก็ตามในประเด็นนี้ แม้ผู้วิจารณ์จะเน้นความหมายด้วยการใช้ถ้อยคำที่รุนแรงอยู่บ้าง แต่ก็เห็นได้ว่า อภินันท์มีเจตนาที่จะกระตุ้นให้ศิลปินหญิงของไทยกล้าสร้างสรรค์งานศิลปะที่ฉีกออกจากกรอบของประเพณีนิยม(ที่มักถูกกำหนดจากเพศชาย)

แม้บทวิจารณ์นี้จะเสนอภาพด้านลบในพัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยเสียเป็นส่วนใหญ่ แต่แนวคิดที่เปิดกว้างและการให้ตัวอย่างหรือการประมวลเหตุและผลของผู้วิจารณ์ล้วนแล้วแต่ตั้งอยู่บนข้อเท็จจริงและมีน้ำหนักทั้งสิ้น แนวคิดและข้อวิจารณ์ทั้งหมดของอภินันท์จึงเป็นสิ่งที่วงการศิลปะร่วมสมัยน่าจะรับไว้พิจารณา และควรรับการวิจารณ์นี้ไว้ในฐานะ “การติเพื่อก่อ” ซึ่งการวิจารณ์นี้จะเป็ประโยชน์อย่างยิ่งต่อการศึกษาพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยที่ผ่านมาให้ละเอียดถี่ถ้วนมากขึ้นกว่าที่เป็นอยู่

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลลิสต์ ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527

สดชื่น ชัยประสาธน์

...ในวงการจิตรกรรม ผู้ได้รับแรงบันดาลใจจากเซอร์เรียลลิสม์มีทั้งศิลปินที่ได้รับการศึกษาศิลปะจากมหาวิทยาลัยศิลปากรและที่อื่น ข้อสังเกตประการแรก ก็คือ ศิลปินที่สร้างงานแนวเซอร์เรียลลิสต์ที่มีเนื้อหาวิพากษ์สังคมนั้น ส่วนใหญ่มักจะเป็นศิลปินที่มีได้อยู่ในรั้วมหาวิทยาลัยศิลปากร เว้นแต่ชนะ เลหาภัยกุล และธรรมศักดิ์ บุญเชิด ศิลปินที่ยอมรับอย่างเปิดเผยว่าได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะเซอร์เรียลลิสต์ และทำงานแนวนี้อย่างต่อเนื่อง เป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางได้แก่ เกียรติศักดิ์ ชานนารถ ถวัลย์ ดัชนี และจิระศักดิ์ พัฒนพงศ์ ส่วนอังคาร กัลยาณพงศ์นั้นแม้จะระบุว่าวินิพนธ์ของเขามีลักษณะเซอร์เรียลลิสต์ และผู้วิจัยก็ได้ค้นพบว่าเขาได้รับแรงบันดาลใจจากภาพเซอร์เรียลลิสต์บางภาพในการสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ แต่ตัวศิลปินเองไม่ยอมรับชัดเจนว่ารับแรงบันดาลใจจากศิลปะลัทธินี้ เพียงแต่แสดงความชื่นชมภาพ นาฬิกาเหลว ของดาลีอย่างเปิดเผยเท่านั้น วิโรจน์ นัยบุตร นัยนา โชติสุข สมชัย หัตถกิจโกศล ไพศาล ธีรพงษ์ วิษณุพร สร้างผลงานที่แสดงว่ามีแนวโน้มทางจิตวิทยาใกล้เคียงกับศิลปินเซอร์เรียลลิสต์ แต่วิโรจน์ก็มีผลงานทำนองนี้น้อย ภายในเวลาสั้นๆ นัยนา ทำงานสม่ำเสมอแต่ปริมาณไม่มาก ส่วนสมชัยนั้นแสดงผลงานแนวนี้อยู่เฉพาะช่วงปี 2512-2515 และ2521 แล้วหยุดไปเป็นเวลานาน เพิ่งจะกลับมาเสนอผลงานจิตรกรรมแนวเซอร์เรียลลิสต์อีก เมื่อต้นปี 2536 ซึ่งเป็นระยะหลังจากช่วงที่ศึกษา เช่นเดียวกับไพศาล ที่เสนอผลงานแนวสังคมไว้มากในช่วงปี 2520-2526 แล้วกลับมาแสดงภาพใหม่ในปี 2536 มีนัยทางเพศสูง... แต่ปริมาณงานน้อยกว่าสมชัยมาก

ประเทือง เอมเจริญ ปัญญา วิจิณชนสาร พิชัย นิรันดร์ก็ได้รับแรงบันดาลใจเชิงเทคนิค กลวิธีจากภาพวาดเซอร์เรียลลิสต์แล้วนำมาผสมผสานกับเนื้อหาทางสังคม ประสพการณ์ชีวิต ศาสนา และ/หรือจิตรกรรมไทยประเพณี เพื่อสร้างผลงานที่มีเอกลักษณ์เด่นเฉพาะตัวอยู่ระยะหนึ่งก่อนที่จะคลี่คลายไปสู่แนวทางอื่น

สำหรับศิลปินคนอื่นๆนอกจากที่กล่าวมาแล้ว เซอร์เรียลลิสม์เป็นเพียงส่วนหนึ่งของแรงบันดาลใจจากตะวันตกที่ได้รับมาใช้ในการทดลองสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมอยู่ช่วงหนึ่งในระยะเวลาสั้นๆ เช่น โกวิท อเนกชัย (เขมานันท์) วรฤทธิ์ ฤทธาคนี อวบ สาณะเสน ช่าง มุลพินิจ บางคนเช่น วิวิक्षा ยอดนิล ศุภชัย สุขชีโชค พยัค ชื่นเย็น ดวงรัษฎ์ โตสมบุญ โลจนา พลาวงค์ ฯลฯ ก็นำแรงบันดาลใจจากเซอร์เรียลลิสม์มาเป็นเพียงแนวทางในการทำวิทยานิพนธ์เท่านั้น

ข้อที่น่าสังเกตก็คือ มีศิลปินบางคนที่ได้รับการระบุว่าแสดงผลงานแนวเซอร์เรียลลิสต์แต่เมื่อตรวจสอบแล้วปรากฏว่าไม่มีตัวบ่งชี้ชัดเจนว่าได้ใช้แรงบันดาลใจจากผลงานของศิลปินเซอร์เรียลลิสต์ในการสร้างสรรค์ เพราะลักษณะที่ปรากฏอาจตีความได้ (หรือศิลปินเองระบุ) ว่าเป็นผลงานจากแนวคิดอื่น เช่น เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ซึ่งพัฒนาแนวทางจากศิลปะไทยโบราณและของตะวันออก มณฑะียร บุญมา ระบุว่าได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะ Conceptual เป็นสำคัญ

ส่วนวินัย ปราบริปูนั้น มีผู้ระบุว่าเขาทำงานแนวเซอร์เรียลลิสต์ แต่ปรากฏว่ามีภาพจิตรกรรมของเขาในช่วงก่อน 2527 ยังเป็นการรับแรงบันดาลใจจากศิลปินยุคก่อนเซอร์เรียลลิสต์ เช่น บอชและเบลคอยู่ กรณีเช่นนี้ทำให้อนุมานได้ว่าความเข้าใจในเรื่องเซอร์เรียลลิสต์ยังไม่ตรงกัน ในบางกรณีที่ระบุว่าผลงานของศิลปินบางคน เช่น ภาพ *คนหนึ่ง* ของจักรพันธ์ุ โปษยกฤต มีบรรยากาศฝันๆ แบบ เซอร์เรียลลิสต์นั้น ภาพที่เลือกมาเป็นตัวอย่างไม่ใช่ผลงานที่แสดงเค้าของแรงบันดาลใจจากเซอร์เรียลลิสต์อย่างเด่นชัดเท่ากับภาพในระยะฝึกหัดระหว่างที่จักรพันธ์ุเป็นนักศึกษาคณะจิตรกรรมฯ ซึ่งมีตัวปองชี้ถึงการรับแรงบันดาลใจจากวิธีการเกลี่ยสีพื้น และไม้ค้ำของดาลี

กล่าวโดยสรุป ลักษณะของแรงบันดาลใจที่ได้รับจากเซอร์เรียลลิสต์ส่วนใหญ่เป็นเทคนิค กลวิธี รูปแบบ บรรยากาศ หรือองค์ประกอบของภาพบางอย่าง อาจกล่าวได้ว่าเน้นรูปทรงและทัศนธาตุ (Visual element) มากกว่าเนื้อหาของแนวคิด หรือปรัชญา การเลือกรับแรงบันดาลใจเห็นได้ชัดว่าขึ้นอยู่กับรสนิยมส่วนตัวของศิลปินไทย ซึ่งมีลักษณะพ้องกันเป็นส่วนใหญ่...

...ผู้วิจัยขอให้ความคิดเห็นไว้ ณ ที่นี้ว่า เซอร์เรียลลิสต์เป็นขบวนการหนึ่งของศิลปะตะวันตกที่มีพลัง แข็งแกร่ง รุนแรง น่าทึ่ง ให้อิทธิพลแก่ศิลปินนานาชาติ ไม่เพียงในทวีปยุโรปหรืออเมริกาเท่านั้น แต่รวมถึงทวีปเอเชียด้วย ในแง่เสริมกำลังให้กล้าแสวงหาและแสดงออกซึ่งตัวตนที่แท้จริง หรือ "ความจริงสูงสุด" อย่างเสรี โดยไม่มีข้อจำกัดใดๆ ประเทศไทยก็หนีไม่พ้นจากกระแสแนวนิยมนี้ เพียงแต่เมื่อเริ่มรับนั้นขบวนการต้นแบบได้อ่อนกำลังใกล้จะสลายตัวลงแล้ว อนึ่ง ไทยไม่ได้รับเรื่องเซอร์เรียลลิสต์เข้ามาเป็นขั้นตอนหนึ่งของพัฒนาการทางศิลปะ หากแต่เป็นส่วนหนึ่งของประมวลความรู้เกี่ยวกับกระบวนวิธีและแนวนิยมทางศิลปะตะวันตกโดยรวม นักศึกษาศิลปะได้เรียนรู้เรื่องเซอร์เรียลลิสต์พร้อมกับลัทธิศิลปะตะวันตกแบบอื่นๆ เช่น Realism, Cubism, Impressionism, Abstractionism ฯลฯ เทคนิค วิธีการแสดงออกของแต่ละลัทธิเป็นเสมือน "เครื่องปรุง" หรือ "วิธีการปรุงแต่ง" ใหม่ๆ สำหรับที่จะเลือกนำมาใช้ผสมผสานกันตามชอบและให้เหมาะแก่วัตถุประสงค์เป็นกรณีๆ ไป โดยประยุกต์กับต้นทุนวัฒนธรรมเดิม และอาศัยฝีมือกับความคิดริเริ่มสร้างสรรค์เฉพาะตัวเข้าประกอบด้วย

น่าสังเกตว่าสิ่งที่นักเขียนและศิลปินไทยไม่ได้รับมาจากเซอร์เรียลลิสต์เห็นจะได้แก่ แนวคิด ปรัชญา การต่อต้านเหตุผล การต่อต้านศาสนา และการให้คุณค่าแก่ผู้หญิงในฐานะ "มหาสมุทร" เพราะคนไทยมีบริบททางวัฒนธรรม สังคม และการเมืองที่ต่างจากกลุ่มเซอร์เรียลลิสต์ ส่งผลให้แนวคิดในเรื่องเหล่านี้ต่างไปด้วย พวกเซอร์เรียลลิสต์ฝรั่งเศสตั้งตนเป็นศัตรูกับชนชั้นกลางและคริสต์ศาสนา เพราะถือว่าทั้ง 2 ฝ่ายนั้นเป็นต้นเหตุที่นำประเทศหรือโลกเข้าสู่สงครามทั้งโดยตรงและโดยอ้อม วิธีที่แสดงความเป็นปฏิปักษ์ก็คือต่อต้านค่านิยมของชนชั้นกลางและจริยธรรมความเชื่อของคริสต์ศาสนา... ...ส่วนกรณีของไทยตอนที่รับแนวนิยมเรื่องเซอร์เรียลลิสต์มาประยุกต์ใช้อย่างแพร่หลายนั้นเป็นช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เกือบ 20 ปี อันเป็นช่วงที่ไม่เหลือเค้าของความเดือดร้อนอันเนื่องมาแต่สงครามเท่าใดแล้ว ความคิดที่จะเคืองแค้นผู้ที่นำประเทศเข้าสู่สงครามก็เลือนลงไปแล้ว ที่สำคัญก็คือศาสนาหรือองค์การศาสนาของไทยไม่เคยมีบทบาทที่เกี่ยวข้องกับสงครามเลย ดังนั้นความรู้สึกที่เป็นอริกับศาสนาก็ไม่เกิดขึ้น ทั้งหลักธรรมคำสอนของพุทธศาสนา

หรือองค์การศาสนาของไทยไม่เคยมีบทบาทที่เกี่ยวเนื่องกับสงครามเลย ดังนั้นความรู้สึกที่เป็นอริกับศาสนาก็ไม่เกิดขึ้น ทั้งหลักธรรมคำสอนของพุทธศาสนาที่ส่งเสริมให้ลดการยึดมั่นถือมั่น ตลอดจนการเน้นเรื่องการปลงและกฎแห่งกรรมก็เอื้อต่อการระบายความกดดันทางใจ ทำให้ไม่ได้เก็บสะสมความคับข้องใจหรือความขุ่นแค้นไว้มากจนเกิดการปะทุระเบิดเหมือนพวกเซอร์เรียลิสต์ ความบีบคั้นทางการเมืองและสังคมของไทยไม่เข้มข้นเท่ากับสังคมฝรั่งเศสยุคต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ถึงแม้จะผ่านยุคที่มีสงครามเวียดนาม การปราบผู้ก่อการร้ายคอมมิวนิสต์ เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 แม้สองเหตุการณ์หลังอาจกระทบกระเทือนบ้าง แต่ความรุนแรงของเหตุการณ์ก็ไม่อาจจะเทียบได้กับสงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 ที่กระทบถึงชีวิตของพวกเขา เซอร์เรียลิสต์ในฝรั่งเศสและในยุโรป ผลงานของศิลปินและนักเขียนไทยในกลุ่มที่นิยมเทคนิคกลวิธีแบบเซอร์เรียลิสต์และมีเนื้อหาเกี่ยวกับสังคม เช่น ประเทือง เอมเจริญ จีระศักดิ์ พัฒนพงศ์ สุวัฒน์ ศรีเชื้อ และสุชาติ สวัสดิ์ศรี ถึงจะมีการต่อต้านสงครามหรือความรุนแรงอยู่บ้าง แต่ก็มีลักษณะเป็นเชิงสะท้อนเหตุการณ์ประกอบการวิจารณ์โดยใช้ความคิดมากกว่าพลังอารมณ์เพื่อทำให้เกิดความคิดที่จะปฏิรูปสังคมให้ดีขึ้น ไม่ได้ถึงกับจะล้มล้างสังคมเดิมโดยสิ้นเชิงเหมือนพวกเซอร์เรียลิสต์

ในขณะที่กลุ่มเซอร์เรียลิสต์เห็นว่าจะต้องต่อต้านลัทธิเหตุผลนิยม (Rationalism) และลัทธิธรรมชาตินิยม (Naturalism) ซึ่งให้ความสำคัญแต่เฉพาะสิ่งที่เป็นเหตุเป็นผล เชื่อแต่สิ่งที่เห็นได้ จับต้องได้ พิสูจน์ได้เท่านั้น เพราะต้องการพลิกคว่ำหรือลบล้างค่านิยมของสังคมและขนบทางศิลปวรรณกรรม ซึ่งเป็นที่นิยมในหมู่นักชนชั้นกลางในฝรั่งเศส โดยเฉพาะในช่วงต้นคือปลายคริสต์ศตวรรษเดียวกันยังอยู่ในบริบทของวัฒนธรรมเดิม แม้ว่าจะมีคนที่อยู่ในระดับกลางๆของสังคม (ไม่ใช่ผู้ปกครองและไม่ใช้กรรมกรหรือชาวนา) แต่แนวคิดเกี่ยวกับชนชั้นกลางในประเทศไทยก็ยังไม่ชัดเจน¹ หรือแยกห่างจากกลุ่มสังคมอื่นเด่นชัดพอที่จะนิยาม หรือตั้งตัวเป็นศัตรูต่อได้อันหนึ่ง สังคมไทยไม่ให้ความสำคัญแก่เรื่องของเหตุผลเท่าใดนักอยู่แล้ว การที่ศิลปินและนักเขียนไทยยกเอาเรื่องความไร้เหตุผลมานำเสนอในผลงานจึงจะถือว่าการขบถต่อค่านิยมของสังคมไม่ได้ถนัด อย่างมากที่สุดก็เป็นเพียงการล้อเลียนเสียดสีการถือเหตุผลผิดๆไม่ได้ประณามเหตุผล

สังคมตะวันตกยุคเหตุผลนิยมถือว่า การเอาร่างคนมาเชื่อมต่อกับสัตว์หรือพืชหรือวัตถุ เป็นสิ่งที่ขัดต่อหลักความเป็นจริง พวกเซอร์เรียลิสต์จึงต่อต้านค่านิยมนี้อย่างรุนแรง โดยเน้นความจริงของรูปคนกับสิ่งอื่นที่ต่อดิดกัน เพื่อให้ความขัดแย้งปรากฏชัดอย่างน่าตระหนก การสร้างความขัดแย้งในกรณีอื่น เช่น ก้อนหินลอย การดำเนินเรื่องโดยไม่คำนึงถึงลำดับต่อเนื่องของเหตุการณ์ตามความเป็นจริง ฯลฯ ก็เป็นความพยายามที่จะต่อต้านเหตุผลในทำนองเดียวกัน แต่ถ้ามองมาพิจารณากระบวนการความเชื่อเรื่องอิทธิปาฏิหาริย์ เรื่องวิญญาณ ผีसा และพลังจิต ก็ยังเป็นความเชื่อที่มีลักษณะผสมระหว่างคนกับสัตว์ หรือสัตว์ต่างชนิด จึงเป็นไปได้เสมอ ไม่เฉพาะแต่ใน

¹ ผู้สนใจเรื่องชนชั้นกลางในเมืองไทยโปรดอ่าน นิธิ เอียวศรีวงศ์ "วัฒนธรรมของคนชั้นกลาง" ใน วารสารธรรมศาสตร์ ป.19 ฉ.1. 2536 : 31-41

ตำนานเท่านั้น ภาพหรือภาพพจน์ทำนองนี้จึงไม่มีพลังที่จะรื้อปฏิกริยาจากผู้ดูผู้อ่านในสังคมไทย ได้เท่ากับที่ผลงานเซอร์เรียลิสต์สร้างผลกระทบในสังคมตะวันตก

ผลงานของนักเขียนและศิลปินไทยต่อต้านศาสนาแต่เฉพาะรายละเอียดบางอย่าง ไม่ได้โจมตีสถาบันศาสนาหรือหลักธรรม แต่โจมตีกระพี้หรือการตีความบางลักษณะ และออกมาในรูป ประชดเสียดสีมากกว่าลัทธิลัทธิเพื่อเสนอแนวทางใหม่ มีการนำตำนานชาดกเดิมมาเป็นฐานเพื่อ สร้างภาพอุปมาใหม่ให้รูปแบบและการนำเสนออย่างใหม่ เช่น กรณีของถวัลย์ ดัชนี แต่ก็ยังคง สาระเค้าความคิด หรือการตีความเดิมไว้เป็นส่วนใหญ่ ที่ใหม่ก็คือกลวิธีการนำรายละเอียดของ ภาพที่ยืมหรือพัฒนาจากตะวันตกมาประสานกัน กลวิธีของตะวันออกและลักษณะเฉพาะตนทำให้ ผลงานจิตรกรรมและวาดเส้นของเขาดูแปลกใหม่ขึ้นพอที่จะดึงดูดสายตา และความสนใจของผู้ดู ร่วมสมัยทั้งที่ร่วมและต่างวัฒนธรรม²

ในทางทฤษฎี หัวหน้ากลุ่มเซอร์เรียลิสต์ประกาศว่า ผู้หญิงมีความสำคัญในฐานะ “มหา สัญญา” เป็นสื่อหรือหนทางไปสู่ “ความรอด” ในชาตินี้แทนศาสนา เพราะเพศสัมพันธ์เป็นทางหนึ่ง ที่นำไปสู่ “ความรู้” หรือ “ความจริงสูงสุด” ซึ่งเป็นภาวะที่อยู่เหนือความขัดแย้งทั้งปวง ความเชื่อ ตามแนวทฤษฎีนี้เป็นปฏิกิริยาต่อจริยธรรมทางเพศของสังคมชนชั้นกลางในฝรั่งเศสช่วงนั้นอย่าง รุนแรง แต่ในทางปฏิบัติมีแต่กวีเซอร์เรียลิสต์ที่ดูจะยกย่องผู้หญิงในลักษณะนี้ ส่วนจิตรกร เซอร์เรียลิสต์นั้นมักจะใช้ผู้หญิงเป็นเครื่องมือสื่อความปรารถนาในลักษณะทำลายมากกว่า ส่วน นักเขียนและศิลปินไทยเท่าที่ศึกษาจากผลงานทั้งก่อนและหลังจากที่รับแรงบันดาลใจจาก เซอร์เรียลิสต์แล้ว ก็ไม่ปรากฏว่ามีทัศนคติทางเพศต่างไปจากมาตรฐานของสังคมซึ่งอยู่ในกรอบ ของศาสนาพุทธแต่อย่างใด

แต่เดิมมาชายไทยมีทัศนะต่อผู้หญิงไม่สูงนัก ให้เกียรติแต่เฉพาะแม่เป็นสำคัญ (“ร้อยชู้ๆ เท้าเนื้อเมียตน เมียแสนพันขาดล แม่ได้” ลิลิตพระลอ) แต่ผู้หญิงทั่วไปก็อยู่ในข่ายที่จะคว่ำเอา มา เป็นวัตถุบำเรอได้ถ้าไม่เป็นการละเมิดสิทธิของชายอื่น (“เมียของเขาเจ้าอย่าได้ทำร้าย สาวแก่ แม่มายเอาเถิดวา” ขุนช้างขุนแผน) ผู้หญิงคือมารของผู้สละโลก เป็นข้าศึกต่อพรหมจรรย์ และ “เป็นเกาะแก่งกีดกันกระแสนุศุล” (มหาเวสสันดรชาดก) ผู้หญิงในอุดมคติของชายไทยต้องเป็นคน สวย มีเสน่ห์ทางเพศ วานอนสอนง่าย ไม่มีปากมีเสียง เก่งการบ้านการเรือน ไม่เป็นหมัน ไม่ซีหึง ถ้ามีทรัพย์ด้วยยิ่งดี (ดังสำนวนพูดเล่นกันว่า “รูปสวย รวยทรัพย์อัปปัญญา พ่อตาตาย แม่ยายโง่”)

หลังรับแรงบันดาลใจจากเซอร์เรียลิสต์ปรากฏว่าทัศนคติของศิลปินและนักเขียนไทยใน ส่วนที่เกี่ยวกับผู้หญิงไม่ได้ปรับไปตามแนวคิดเชิงทฤษฎีของเซอร์เรียลิสต์ แต่หลังจากที่ได้ศึกษา วิธีการของจิตรกรเซอร์เรียลิสต์มาแล้ว นักเขียนและศิลปินไทยดูเหมือนจะได้วิธีแปลกใหม่ที่จะดัก

² ศาสตราจารย์ Herbert Phillips ผู้จัด “นิทรรศการศิลปะผสมผสานของไทยยุคใหม่” (The Integrative Arts of Modern Thailand) ซึ่งแสดงทั้งในสหรัฐอเมริกา และประเทศไทยระหว่างเดือนกันยายน 2533 ถึงกรกฎาคม 2536 ก็เน้นว่าในระยะ เวลาระหว่าง 150 ปีที่ผ่านมาศิลปะไทยมีการผสมผสานระหว่างชนบโบราณ ชนพื้นบ้านของไทย ตลอดจนชนบททางศิลปะ ของยุโรป และอเมริกาในระยะหลัง (ดูแผ่นพับ “นิทรรศการศิลปะผสมผสานของไทยยุคใหม่” จัดทำโดยสมาคมอเมริกัน ศึกษาและศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรกฎาคม 2536)

ดวงผลประโยชน์จากความเป็นผู้หญิงได้ถนัดมือยิ่งขึ้นมากกว่า ที่เห็นได้ชัดก็คือเอาผู้หญิงเป็นเครื่องมือสำหรับวิพากษ์วิจารณ์สังคมและแสดงนัยทางเพศอย่างโจ่งแจ้งกว่าเดิม (แนวความคิดเห็นใจผู้หญิงมีปรากฏอยู่ประปรายทั้งก่อนและหลังการรับอิทธิพลจากเซอร์เรียลลิสม์จึงไม่อาจนำมาสัมพันธ์กับการรับแรงบันดาลใจจากเซอร์เรียลลิสม์ได้) แต่ความคาดหวังเกี่ยวกับผู้หญิงก็ไม่ปรากฏว่ามีความเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจน

จิตรกรบางคนบอกว่าเห็นใจผู้หญิง (โสเภณี) แต่ผลงานที่ออกมาไม่ชัดเจนนักว่าเป็นความเห็นใจ เช่น กรณีของสมชัย หัตถกิจโกศล และไพศาล ชีรพงศ์วิษณุพร ในกรณีของสุวัฒน์ ศรีเชื้อ สุชาติ สวัสดิ์ศรี และแก้ว ลายทอง ก็เอาผู้หญิงมาใช้เป็นเครื่องมือเสนอความคิดเชิงวิพากษ์ หรือนัยเสียดสีสังคมจากมุมมองของผู้ชาย โดยไม่ได้คำนึงถึงความรู้สึกของผู้หญิงเท่าใดนัก ตัวอย่างก็คือวิธีแก้ปัญหาการข่มขืนผู้หญิงของสุวัฒน์ด้วยการปั้นรูปหญิงเปลือยนอนอ้าขาอยู่กลางสนามหลวงให้ผู้ชายกลัดมันได้บำบัดความใคร่ ชายไทยไม่ได้ให้ความสำคัญแก่เรื่องเพศถึงระดับปรัชญาแบบพวกกวีเซอร์เรียลลิสต์ ถึงจะชอบพฤติกรรมทางเพศเหมือนกันแต่ทัศนคตินั้นต่างกัน น่าสังเกตว่าในขณะที่ชายไทยส่วนใหญ่เห็นว่าเรื่องเพศเป็นความบันเทิง ผู้หญิง (รวมทั้งจิตรกรหญิง เช่น นัยนา โชติสุข) ยังเห็นว่าเรื่องเพศเป็นเรื่องน่าอาย ไม่ใช่หนทางไปสู่ “ความรอด” หรือ “ความหลุดพ้น” อย่างที่พวกเซอร์เรียลลิสต์ประกาศไว้ในแถลงการณ์ อนึ่ง นิยามของคำว่า “ความหลุดพ้น” และ “เสรีภาพ” ของศิลปินและนักเขียนไทยกับพวกเซอร์เรียลลิสต์น่าจะไม่เหมือนกัน เพราะมาจากฐานของความเชื่อต่างระบบตามหลักพุทธศาสนา เรื่องเพศเป็นกิเลสที่พึงสละให้สิ้นก่อนที่จะบรรลุถึงความหลุดพ้นได้สำเร็จ ไม่ใช่ฆรรควิถีสู่ความหลุดพ้นดังเช่นที่พวกเซอร์เรียลลิสต์ยึดถือ แม้ความเปรียบเกี่ยวกับผู้หญิงบางลักษณะจะดูคล้ายกัน แต่ข้อที่พึงตระหนักก็คือเป็นอุปมาที่มาจากแนวความคิดที่ต่างกันโดยสิ้นเชิง เช่น สำนวนของพวกเซอร์เรียลลิสต์ที่กล่าวถึงการตีแม่ว่าเป็นสิ่งที่น่าสนุก นำคำ “*Il faut battre la mere quand elle est chaude*” (ต้องตีแม่ตอนที่แกร้อนรัก) อาจมองเผินๆ ดูคล้ายกับอุปมาเกี่ยวกับการ “ฆ่าพ่อฆ่าแม่เพื่อบรรลุนิพพาน” อยู่บ้าง เพราะเกี่ยวกับการทำร้ายแม่ด้วยกัน แต่ก็เห็นได้ชัดเจนว่าเจตนาที่ต่างกันไกลลิบ

น่าสังเกตว่ามักมีผู้พยายามเทียบภาพนิมิตที่เห็นในสมาธิกับภาพที่ออกมาจากจิตใต้สำนึกของพวกเซอร์เรียลลิสต์ เพราะเห็นว่าเป็นสิ่งที่ปรากฏอยู่ในขั้นตอนหนึ่งของการวิเคราะห์จิตหรือตัวตนภายในเช่นกัน แต่ทางพุทธศาสนานั้นถือว่าภาพนิมิตเป็นมายาที่ควรรู้ทันและขจัดเสียในที่สุดเพื่อจะได้ปลดปล่อยกิเลสตัณหาและตัวตนได้โดยสมบูรณ์ แต่พวกเซอร์เรียลลิสต์ต้องการเสนอภาพที่ผสมผสานด้วยแรงขับเคลื่อนทางเพศจากจิตใต้สำนึกเพื่อสนองตัณหาของตนเองพร้อมกับมุ่งเสนอตัณหาเป็นค่านิยมใหม่ของสังคมแทนความหลุดพ้นทางศาสนา

อันที่จริง จิตใต้สำนึกเป็นธรรมชาติส่วนหนึ่งของมนุษย์ ทุกคนมีอยู่แล้ว ฟรอยด์เป็นแต่ผู้ขุดคุ้ยและนำมาวิเคราะห์โดยให้น้ำหนักแก่แรงผลักดันทางเพศ ก่อนหน้าฟรอยด์ ศาสดาหรือเจ้าลัทธิศาสนาต่างๆ ก็ได้เคยวิเคราะห์จิตหรือตัวตนภายในมาแล้วทั้งสิ้น หากแต่ไม่ได้ใช้มุมมองเดียวกับฟรอยด์ ศัพท์แสงและวิธีอธิบายก็ต่างกันออกไป ที่ศาสนาพุทธกล่าวถึง “ตัณหาอุปทานอันเป็น

อนุสัยแนบเนื่องอยู่ในสันดาน" นั้น ก็คงหมายความว่าถึงสิ่งเดียวกับฟรอยด์เรียกว่า "จิตใต้สำนึก" นั้นเอง

กล่าวโดยสรุป ทั้งพุทธศาสนาและเซอร์เรียลลิสม์มีกระบวนการวิเคราะห์ตัวตนเหมือนกัน แต่เจตนาที่ต่างกัน ฝ่ายหนึ่งวิเคราะห์เพื่อจะละตัวตนโดยสิ้นเชิง ในขณะที่อีกฝ่ายหนึ่งวิเคราะห์เพื่อยึดมั่นในตัวตนให้มากขึ้น

การที่ศิลปินและนักเขียนไทยเลือกรับแรงบันดาลใจเฉพาะด้านรูปแบบ เทคนิค กลวิธี อาจจะเป็นด้วยไม่ได้รับรู้หรือไม่สนใจแนวคิดซึ่งมีลักษณะแย้งกับวัฒนธรรมไทย นักวิชาการบางคนอาจได้รับข้อมูลข่าวสารมาก แต่อาจถูกจำกัดด้วยเวลาและโอกาสทำให้ถ่ายทอดได้น้อย หรืออาจจะเห็นว่าแนวคิด (โดยเฉพาะเรื่องเพศ) นั้นเป็นสิ่งที่ไม่เหมาะสมไม่ควรเผยแพร่ต่อสาธารณชน เช่น กรณีของ น.ณ ปากน้ำ... และกรณีของพูนศรีวงศัวิทวัส... รสนิยมของคนไทยทั่วไปที่ชอบความสวยงาม ความประณีต ต่อเนื่องก็อาจเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้มีผู้วาดหรือเขียนแบบอัตโนมัติที่ออกมาจากจิตใต้สำนึกน้อย อนึ่ง การที่ศิลปินไทยนิยมวาดภาพแนวเซอร์เรียลลิสม์แบบ figurative (สายดาลี มากริตต์ ฯลฯ) มากกว่าแบบอัตโนมัติ (สายมัซซง มิโร ฯลฯ) นั้น นอกจากจะเป็นเพราะต้องการสื่อความแล้ว ก็อาจเป็นเพราะรับสืบทอดรสนิยมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีด้วยอีกประการหนึ่ง

อนึ่ง ความห่างไกลจากกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ต้นตำรับทั้งในแง่เวลา ระยะทาง และข้อจำกัดในเชิงภาษา ก็ทำให้ศิลปินและนักเขียนไม่สามารถเข้าถึงแก่นของแนวคิดเซอร์เรียลลิสม์ได้ นักเขียนไทยนั้นขาดโอกาสที่จะได้สัมผัสกับตัวบทประพันธ์เซอร์เรียลลิสม์ (ซึ่งส่วนใหญ่เป็นภาษาฝรั่งเศส) โดยตรง หรือแม้แต่ฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษก็มิได้ได้อ่านน้อยมาก และในช่วงที่ศึกษา (พ.ศ. 2507-2527) เท่าที่ทราบก็มีแต่นักวิชาการแปลบทกวีเซอร์เรียลลิสม์บางบทเพื่อใช้ประโยชน์ทางการสอน แต่ไม่ได้เผยแพร่ในวงกว้าง ในกรณีของศิลปิน... การรับแรงบันดาลใจจากเซอร์เรียลลิสม์นั้น มีทั้งที่รับจากสำเนาภาพของศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ต้นตำรับโดยตรง และโดยอ้อมจากศิลปินกลุ่มอื่นๆที่ได้รับอิทธิพลจากพวกเซอร์เรียลลิสม์ต้นตำรับอีกทอดหนึ่งหรือหลายทอด

การนำเอาภาพจากความฝันมาผสมผสานกับความเป็นจริงหรือปะติดปะต่อกันอย่างเสรี ซึ่งเป็นกลวิธีหนึ่งของเซอร์เรียลลิสม์นั้นเป็นอีกวิธีหนึ่งที่ศิลปินไทยนิยมทำ แต่เป็นในบางกรณีของไทยอาจจะเป็นการผสมผสานสิ่งที่เกิดขึ้นจากจินตนาการ หรือความฝันล้วนๆอย่างสนุกมือโดยไม่รู้สึกว่าเป็นของแปลก เพราะอันที่จริงก็เป็นรูปแบบที่สอดคล้องกับพื้นฐานดั้งเดิมอยู่แล้ว ส่วนข้อที่กลุ่มเซอร์เรียลลิสม์จะมีแนวคิดเบื้องหลังอย่างไรนั้น คงไม่ใช่สิ่งที่ศิลปินและนักเขียนไทยส่วนใหญ่เห็นว่ามีนัยสำคัญถึงขนาดที่จะยอมรับหรือต้องศึกษาค้นคว้าอย่างจริงจัง เพราะสิ่งที่เห็นว่าสำคัญหรือเป็นแก่นสารน่าจะได้แก่ความคิดจิตใจอย่างไทยๆ รูปแบบ เทคนิค กลวิธี ตลอดจนรายละเอียดหรือองค์ประกอบของภาพศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ (หรือศิลปะแนวอื่นๆ) เป็นแต่เพียงเครื่องมือที่ยืมมาใช้สื่อความรู้สึกนึกคิดของผู้สร้างออกมาเท่านั้น การรับ "ของนอก" มาประยุกต์ใช้นั้นเป็นสิ่งที่คนไทยไม่เฉพาะแต่ศิลปินทำอยู่แล้วเป็นปกติโดยไม่รู้สึกว่าเป็นเรื่องเสียหายแต่ประการใด ระดับคุณภาพของผลงานต่างกันแต่ก็มีฝีมือและความฉลาดในการประสานลักษณะเด่นของตะวันตก

และตะวันออกอย่างแนบเนียน โดยที่ยังคงเอกลักษณ์ของไทยในเชิงประยุคต์และผสมผสานไว้อย่างเหนียวแน่น...

สรุปผลกระทบจากการรับแรงบันดาลใจจากเซอร์เรียลลิสม์

กล่าวโดยสรุป การต่อต้านลัทธิเหตุผลนิยมของพวกเซอร์เรียลลิสต์ก่อให้เกิดภาพและภาพพจน์ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะไม่ขึ้นต่อเหตุผลของภาพในวรรณคดีและจิตรกรรมไทยโบราณ ทำให้นักวิชาการ นักเขียน และศิลปินไทยนำทั้ง 2 อย่างมาเชื่อมโยงกัน ในลักษณะที่ถือว่าเป็นสิ่งเดียวกันและเกิดความภูมิใจว่าไทยก็มีศิลปะและวรรณกรรม "เหนือจริง" หรือ "เซอร์เรียลลิสต์" มาก่อนฝรั่ง ผลก็คือเกิดความนิยมที่จะกลับไปหยิบเรื่องราว ตำนานภาพและกลวิธีของเก่ามา "ปัดฝุ่น" ทำให้มีลีลาสรูปแบบการนำเสนอใหม่ โดยผสมผสานเทคนิคกลวิธี ภาพพจน์ของศิลปะตะวันตกโดยเฉพาะเซอร์เรียลลิสต์เข้าไปด้วย เกิดเป็นศิลปะไทยร่วมสมัยและวรรณกรรมแนวก้าวหน้าที่มีรสชาติแตกต่างจากเดิม ซึ่งนับว่าเป็นหนทางใหม่สำหรับระบายอารมณ์ความรู้สึก จินตนาการ ความเครียด ความกดดันทางใจหรือทางสังคมการเมือง พร้อมกับแสวงหาชื่อเสียงและการยอมรับจากสังคมไปในตัวอย่างค่อนข้างได้ผล³ จะเห็นได้ว่า นัยหลังนี้แสดงถึงจุดยืนที่ต่างจากกลุ่มเซอร์เรียลลิสต์อย่างมาก... แต่เมื่อสำรวจย้อนกลับไปแล้ว การมีจุดยืนต่างกันอย่างนี้ก็ไม่ใช่ว่าเรื่องแปลก

เนื่องจากมีความแตกต่างกันทั้งในแง่ภูมิหลังทางวัฒนธรรม บริบททางสังคม การเมือง และความเชื่อทางศาสนาถึงเพียงนี้ ก็ไม่น่าแปลกที่ผลของการวิจัยจะสรุปได้ว่าศิลปินและนักเขียนไทยเท่าที่มีผู้ระบุว่าตนเป็นเซอร์เรียลลิสต์นั้นอย่างมากก็เป็นแค่ผู้ยึดรูปแบบ กลวิธี เทคนิค ฯลฯ ของกลุ่มเซอร์เรียลลิสต์มาผสมผสานกับเนื้อหาตลอดจนรูปแบบและกลวิธีของไทยโบราณและชาติตะวันออกอื่นๆ เพื่อใช้สื่อเอกลักษณ์หรือรสนิยมเฉพาะตนออกมามากกว่า ถึงบางคนจะมีลักษณะทางจิตวิทยาคล้ายคลึง แต่ก็ต่างด้วยจุดยืนและความเข้มข้นของพลังอารมณ์ที่แสดงออก...

ที่มา: สดชื่น ชัยประสาธน์. จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527. กรุงเทพฯ : ด้านสุทธาการพิมพ์. 2539. หน้า 151-158

³ ดูบทความ "ภาพเขียนยุคนี้ ดังแล้วแพง-แพงแล้วดัง" (Week-End 22-23 ตุลาคม 2537 : 38-42)

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ข้างต้นนี้คัดมาจากข้อสรุปตอนท้ายของรายงานการวิจัยเรื่อง "จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย" ซึ่งเป็นการวิจัยที่สืบเนื่องมาจากการวิจัยกวีนิพนธ์และจิตรกรรมในฝรั่งเศสของ สดชื่น ชัยประสาธน์ นอกจากความพ้องกันในเรื่อง ศิลปะแนวเซอร์เรียลิสต์แล้ว สิ่งที่เหมือนกันในงานวิจัยทั้ง 2 นี้ ก็คือ การศึกษางานวรรณศิลป์และทัศนศิลป์ไปพร้อมๆ กัน ความพ้องดังกล่าว น่าจะสะท้อนความสนใจในศิลปะทั้ง 2 สาขาของเจ้าของงานวิจัยด้วย สดชื่น ชัยประสาธน์ ปัจจุบันเป็นศาสตราจารย์ในวิชาภาษาฝรั่งเศส ความรู้และความซาบซึ้งในวรรณคดีฝรั่งเศสของเธอจึงเป็นสิ่งที่ไม่มีอะไรต้องสงสัย และหากผู้อ่านติดตามผลงานทางวิชาการของเธอ นอกเหนือไปจากงานวิจัย 2 ชิ้นดังกล่าว ก็จะได้เห็นว่า เธอสามารถใช้ความรู้ทางภาษามาเป็นสะพานเชื่อมระหว่างศิลปะยิ่งไปกว่าวรรณศิลป์กับทัศนศิลป์เท่านั้น ผลงานการแปลบทละครจากภาษาฝรั่งเศส² การแปลบทวิจารณ์จากนักวิจารณ์ศิลปะชาวฝรั่งเศส (ดังที่ปรากฏอยู่ในสรณพนธ์นี้ด้วย) หรือแม้แต่ในผลงานการวิจัยล่าสุดเรื่อง ชีวิตและงานของ ชาร์ลส์ โบดแลร์ กวีและนักวิจารณ์ศิลปะคนสำคัญชาวฝรั่งเศส³ ผลงานเหล่านี้ล้วนยืนยันถึงความสนใจในงานศิลปะหลากหลายสาขาของผู้เขียนได้เป็นอย่างดี

ข้อสรุปบทวิจารณ์นี้แสดงให้เห็นชัดเจนอยู่แล้วว่า งานวิจัยแรกของสดชื่นเป็นมาตรวัดให้แก่งานวิจัยที่สองของเธอ การที่เธอชี้ชัดลงไปว่า งานวรรณศิลป์และงานทัศนศิลป์ของไทยกลุ่มหนึ่งซึ่งมักเข้าใจกันว่า เป็นงานแนวเซอร์เรียลิสต์นั้น แท้ที่จริงอยู่ห่างไกลจาก "ต้นตำรับ" มาก การตัดสินใจเด็ดขาดนี้ก็ด้วยความมั่นใจจากการที่เธอได้ศึกษาศิลปะแนวเซอร์เรียลิสต์ของฝรั่งเศสมาอย่างละเอียดรอบด้านแล้ว จนสามารถแยกแยะถึงแก่นได้เมื่อประมวลข้อมูลจากการศึกษางานของศิลปินไทยมาเทียบ โดยทั่วไปแล้วการวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบผลงานศิลปะ 2 กลุ่มที่มีพื้นฐานทางสังคมและวัฒนธรรมแตกต่างกัน ทั้งยังต่างเวลา และสถานที่อีกด้วย ก็เป็นปรกติที่ข้อสรุปทั่วไปจะเป็นว่า แนวทางศิลปะทั้ง 2 กลุ่มแตกต่างกัน เช่นเดียวกับข้อสรุปของงานวิจัยที่กำลังกล่าวถึงอยู่ที่นี่ ความโดดเด่นของบทวิจารณ์ที่คัดมาแสดงไว้ตอนต้นจึงไม่ได้อยู่ที่ การพิสูจน์ได้หรือไม่ว่า ศิลปินไทยได้รับแรงบันดาลใจมาจากเซอร์เรียลิสต์ของฝรั่งเศส แต่เป็นคำอธิบายในรายละเอียดที่แทรกอยู่ตลอดว่า ผลงานของศิลปินไทยต่างไปจากศิลปะของตะวันตกเพราะเหตุอะไร ความบิบบั้นทางสังคมและการเมืองที่รุนแรงต่างระดับกัน หรือพื้นฐานความศรัทธาต่อศาสนาของศิลปินไทยที่ต่างไปอย่างสิ้นเชิงกับศิลปินยุโรป เป็นเหตุผลที่ชัดเจนอยู่ในตัว

¹ ดู : สดชื่น ชัยประสาธน์, "การตีความความเป็นจริงในกวีนิพนธ์ และจิตรกรรมเซอร์เรียลิสต์ในฝรั่งเศส ค.ศ. 1919-1969", อมรินทร์ พรินตติ้ง, กรุงเทพฯ, 2532

² สดชื่น ชัยประสาธน์ มีผลงานการแปลบทละครจากภาษาฝรั่งเศสอยู่หลายชิ้น เช่น บทละครเรื่อง "ทางหนี" ซึ่งแปลจากเรื่องสั้นชื่อ Comment Wang Fo fut sauvé ประพันธ์โดย Marguerite Yourcenar เนื้อหาของบทละครสั้นชิ้นนี้เป็นเรื่องของจิตรกรกับลูกศิษย์ที่ลุ่มหลงอยู่ในความงามของศิลปะ

³ ดู : สดชื่น ชัยประสาธน์, "ชาร์ลส์ โบดแลร์ กวีและนักวิจารณ์.", อมรินทร์พรินตติ้ง, กรุงเทพฯ, 2543.

แล้วว่า ศิลปินไทยต่างไปจากศิลปินตะวันตก ซึ่งในประเด็นนี้ สดชื่นอธิบายไว้ในบทสรุปของเธอได้อย่างกระจ่างแจ้ง

การวิเคราะห์เรื่อง ศิลปินไทยเลือกรับแต่แรงบันดาลใจด้านรูปแบบจากผลงานของศิลปินเซอร์เรียลลิสต์ฝรั่งเศส ก็เป็นสิ่งที่น่าสนใจอีกประการหนึ่ง ข้อสรุปของผู้วิจารณ์ที่ว่า ศิลปินไทยเลือกรับแต่วิธีการและรูปแบบมาใช้เป็นเครื่องปรุงแต่งในงานของตัวเอง ก็เพราะขาดการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะที่เป็นระบบ ศิลปินจึงประมวลความรู้เรื่องเซอร์เรียลลิสต์กันเองอย่างกระตือรือร้น แทนในท้ายที่สุดก็รับเข้ามาใช้ตามแต่พื้นฐานความถนัดของแต่ละคน ข้อสรุปนี้มีเหตุผลและข้อมูลที่หนักแน่นทีเดียว โดยเฉพาะในบทที่ 3 ของรายงานการวิจัยนั้นได้แสดงถึงแรงบันดาลใจจากศิลปินเซอร์เรียลลิสต์ในผลงานของศิลปินไทยได้อย่างน่าประหลาด⁴ นอกเหนือไปจากนัยสำคัญที่ว่าศิลปินไทยเลือกรับแต่กลวิธี และรูปแบบจากตะวันตกมาใช้อย่างสนุกสนาน ก็เพราะไม่อาจเจาะเข้าไปถึงแก่นของศิลปะที่ได้รับแรงบันดาลใจมา ข้อสรุปนี้ไม่เพียงจำกัดอยู่แต่เพียงกรณีของศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสต์เท่านั้น ผู้วิจารณ์ย้ำในงานวิจัยของเธอบ่อยครั้งหลายหนว่า กระแสศิลปะแนวอื่นๆ ที่ศิลปินไทยรับมาจากตะวันตกก็เป็นเรื่องน่าศึกษาอย่างละเอียดด้วยเช่นเดียวกัน ซึ่งการวิจัยของเธอก็เป็นตัวอย่างที่ดีของการศึกษาในแนวทางนี้ และต้องนับเป็นการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปะร่วมสมัยของไทยชิ้นแรกที่ศึกษาเจาะจงลงไปถึงแนวทางใดแนวทางหนึ่งอย่างละเอียด ผลงานของเธอจึงมีคุณูปการต่อวงการทัศนศิลป์ของไทยในประเด็นนี้อย่างยิ่ง

อย่างไรก็ตาม ข้อสรุปของผู้วิจารณ์ที่ว่า ศิลปินไทยขาดความเข้าใจถึงปรัชญาแนวคิดและเป้าหมายของกลุ่มเซอร์เรียลลิสต์ต้นตำรับอย่างแท้จริง จึงหลงคิดไปว่างานจิตรกรรมไทยโบราณก็เป็นเซอร์เรียลลิสต์ด้วย และการที่ศิลปินไทยรับแรงบันดาลใจด้านรูปแบบ กลวิธีการสร้างภาพ ตลอดจนการจัดองค์ประกอบภาพมาใช้ ก็เพื่อเป็นแนวทางใหม่ในการปลดปล่อยความกดดันทางใจหรือทางสังคมการเมือง ทั้งยังนำรูปแบบดังกล่าวมาประยุกต์กับต้นทุนทางวัฒนธรรมเดิม เพื่อสร้างศิลปะไทยร่วมสมัยให้ดูแปลกตาดึงดูดความสนใจผู้ชม ข้อสรุปนี้ถ้าใช้ศิลปะเซอร์เรียลลิสต์ของฝรั่งเศสเป็น "มาตรวัด" แล้วก็คงไม่มีข้อโต้แย้งใดๆ เพราะข้อมูลหลักฐานการวิเคราะห์ที่สดชื่นนำมาแสดงก็หนักแน่นชัดเจนดีอยู่ แต่ข้อสรุปนี้อาจประเมินคุณค่าผลงานของศิลปินไทยต่ำกว่าจริงอยู่บ้าง หากพิจารณาในประเด็นที่ว่า เมื่องานของศิลปินไทยต่างออกไปจากต้นตำรับแล้ว ถ้าเช่นนั้นคุณค่าในงานของศิลปินไทยกลุ่มนี้ในแง่ของการสร้างสรรค์โดยกระบวนการและเป้าหมายในตัวเองที่แยกออกจากเซอร์เรียลลิสต์ของตะวันตกแล้วเป็นเช่นไร โดยอันที่จริง การที่ศิลปินไทยปลดปล่อยจากอิทธิพลทางแก่นแนวคิด ก็เอื้อให้ศิลปินไทยสามารถรื้อฟื้นศิลปะไทยโบราณขึ้นมาใหม่ได้ (แม้ผู้วิจารณ์จะเรียกว่าเป็นการ "ปัดฝุ่น" ก็ตาม) ในขณะเดียวกัน การรับอิทธิพลของศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสต์ทั้งแนวคิดและรูปแบบก็ยังไม่ใช่ว่าสิ่งยืนยันและรับประกันได้ว่า จะทำให้ศิลปินไทยกลายเป็นศิลปินเซอร์เรียลลิสต์ "ตัวจริง" ที่สามารถสร้างสรรค์งานได้อย่างมีคุณค่าขึ้นมาได้ ข้อคิดเห็นบางประการในเรื่องนี้จากสายตาคนนอกอาจช่วยให้เรามองเห็นด้านกลับได้บ้าง ทานี อาระตะ

⁴ คุปททิ์ 3 ใน : สดชื่น ชัยประสาธน์, "จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527",

กรุงเทพฯ : ด้านสหราชอาณาจักรพิมพ์ 2539, หน้า 37-116

นักวิจารณ์ศิลปะชาวญี่ปุ่นเห็นว่า การที่ศิลปินไทยรับอิทธิพลตะวันตกมาช้าและกระท่อนกระแท่น แต่เมื่อรับมาแล้ว ศิลปินไทยก็มีความคิดสร้างสรรค์เริ่มเป็นของตัวเอง ที่สามารถผสมผสานแนวความคิดทางพุทธศาสนาเข้ากับรูปแบบตะวันตก เป็นการผสมผสานความใหม่เข้ามาทำให้ความเก่าที่เคียดเคี้ยวขึ้นมาได้ และศิลปินไทยที่ผสมผสานความใหม่เข้ากับความเก่าเดิมกลุ่มนี้ก็ใช้ศิลปะในทางวิจารณ์สังคมได้อย่างน่าชม ในขณะที่ศิลปินญี่ปุ่นเองรับอิทธิพลเซอร์เรียลิสต์มาในช่วงเวลาที่ศิลปะแนวนี้ได้รับความนิยมในตะวันตก แต่ศิลปินร่วมชาติของเขากลับไม่อาจนำอิทธิพลดังกล่าวมาสร้างสรรค์ให้เกิดคุณค่าใหม่ขึ้นมาได้มากนัก^๕ มุมมองของนักวิจารณ์ญี่ปุ่นทางนี้อาจเป็นประเด็นเปรียบเทียบเล็กๆ แต่อาจสะกิดเตือนให้เราเห็นอีกด้านหนึ่งของเรื่องเดียวกันได้

อันที่จริงการวิเคราะห์แง่มุมเฉพาะในผลงานของศิลปินไทยก็ไม่ได้ถูกผู้วิจารณ์ละทิ้งไปเสียเลยทีเดียว ถ้าพิจารณาการวิเคราะห์ทัศนคติของศิลปินไทย และนักเขียนไทยที่มีต่อสตรี แม้สดชื่นจะเทียบทัศนคติของศิลปินไทยกับศิลปินตะวันตกต่อสตรีเพศโดยมีแนวคิดของเซอร์เรียลิสต์เป็นตัวตั้งก็ตาม แต่การตีแผ่ท่าทีของศิลปินและนักเขียนไทยที่มีต่อสตรี เธอก็สามารถวิเคราะห์ในกรอบเนื้อหาของผู้สร้างสรรค์ไทยได้อย่างลึกซึ้งทีเดียว ดังนั้น ในลักษณะเดียวกันกับเรื่องท่าทีของศิลปินที่มีต่อสตรี เธอก็อาจวิเคราะห์และวิจารณ์ถึงคุณค่าในด้านอื่นๆ ของงานจิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทยได้ โดยเนื้อแท้แล้ว เจ้าของผลงานวิจัยก็ตระหนักดีว่ามีขอบเขตของเนื้อหาบางประการที่เธอยังไม่ได้กล่าวถึงในงานวิจัยนี้ ทั้งนี้ก็เพราะประเด็นดังกล่าวไม่อยู่ในกรอบการวิจัย^๖ จึงเป็นสิ่งที่น่าเสียดายที่เรื่องซึ่งควรเป็นสาระสำคัญประการหนึ่งของผลงานนี้กลายเป็นสิ่งที่อยู่นอกเหนือการศึกษาของเธอ การที่ผู้วิเคราะห์กล่าวเช่นนั้นไม่ได้หมายความว่า บทวิจารณ์ที่คัดค้านขาดพลังทางปัญญา เพียงแต่ชี้ว่า พลังทางปัญญาที่ผู้เขียนมอบให้แก่วงการทัศนศิลป์ยังไม่สุดทาง และยังคงทิ้งไว้เป็นประเด็นให้วงการศิลปะร่วมสมัยของไทยต้องศึกษาต่อไป เท่าที่เธอยกเรื่องนี้ขึ้นมาวิจัยและชี้ให้เห็นว่า กระบวนการแปลงศิลปะของตะวันตกมาสู่ศิลปะของไทยนั้น ซับซ้อนและเป็นเรื่องที่สามารถทำให้ “เชื่อ” และ “หลง” ไปจากต้นตอได้ไกลเพียงใด ก็เป็นคุณูปการต่อวงการศิลปะของไทยแล้ว แต่สิ่งที่เป็มนัยสำคัญแท้จริงของเรื่องที่เธอสึกขานนี้อาจอยู่ที่การเปิดคำถามที่ไม่ได้เขียนไว้เป็นลายลักษณ์ว่า “วงการศิลปะของไทยจะต้องวนเวียนอยู่กับการรับแรงบันดาลใจกระแสใหม่จากตะวันตกตลอดไปกระนั้นหรือ”

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

^๕ ดู : ทานี อาราคะ “เหนือเรตแดน” บทความในสุจิตร์ของนิทรรศการ เหนือเรตแดน, หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร 14-27 กุมภาพันธ์ 2537, ไม่ปรากฏเลขหน้า

^๖ สดชื่น ชัยประสาธน์ กล่าวถึงประเด็นที่น่าสนใจในงานของศิลปินไทย อาทิ รูปแบบที่ดูเหนือเหตุผลของศิลปะไทยในอดีตที่ศิลปินไทยร่วมสมัยรับมาใช้ ซึ่งสอดคล้องกับการรับอิทธิพลศิลปะตะวันตกของอดีตในศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ตะวันตก ประเด็นดังกล่าว เธอระบุว่าอยู่นอกเหนือกรอบการวิจัย ดู : สดชื่น ชัยประสาธน์, จิตรกรรม และวรรณกรรมเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527, 2539 หน้า 158

เหนือเขตแดน

ทานิ อาระตะ

จากบทนำไปสู่การปฏิบัติงานร่วมกัน

นิทรรศการศิลปะครั้งนี้เปิดโอกาสให้ศิลปินร่วมสมัยของญี่ปุ่นและของไทยได้แสดงผลงานร่วมกันเป็นครั้งแรก การแสดงครั้งนี้จะเป็นการนำไปสู่การแสดงศิลปะของญี่ปุ่นกับศิลปะของประเทศอื่นๆ ในภูมิภาคเอเชียซึ่งจะมีขึ้นในอนาคตข้างหน้าอีก ทั้งเป็นที่คาดหวังว่าการจัดนิทรรศการในลักษณะนี้คงจะมีบ่อยครั้งขึ้น

นิทรรศการ "เหนือเขตแดน" แม้จะมีเนื้อหาที่ค่อนข้างจะอยู่ในแวดวงไม่กว้างนัก แต่ก็สามารถจะนำไปให้ผู้ชมได้มองเห็นภาพรวมของแนวคิดได้ง่ายกว่านิทรรศการที่มีขนาดใหญ่กว่านี้ การคำนึงถึงขอบเขตของความเป็นชาตินั้น ปรากฏอย่างเด่นชัดจากชื่อนิทรรศการนี้

ประเทศไทยและประเทศญี่ปุ่นต่างก็ได้รับอิทธิพลของลัทธิสมัยใหม่จากซีกโลกตะวันตก ถึงแม้ว่าประวัติความเป็นมาของการรับอิทธิพลของทั้งสองชาติจะมีความแตกต่างกันก็ตาม ความคิดอันเกี่ยวเนื่องกับเขตแดนของชาติในนิทรรศการนี้ผู้จัดได้พยายามหลีกเลี่ยงรูปแบบต่างๆ ที่กำลังเกิดขึ้นในประเทศญี่ปุ่น เมื่อมองย้อนกลับไปในอดีต การปฏิบัติกิจกรรมร่วมกันระหว่างญี่ปุ่นกับประเทศในเอเชีย มักจะขึ้นอยู่กับสิ่งซึ่งแสดงถึงความเป็น "ผู้อื่น" ภายในขอบเขตของ "ตนเอง" ความสัมพันธ์ดังกล่าวมักจะถูกควบคุมโดยคนในชาติและปราศจากการคำนึงถึงว่า ความเป็น "ผู้อื่น" นั้นเป็นอย่างไร การทำกิจกรรมร่วมกันทางด้านวัฒนธรรมอาจจะเป็นตัวขยายขอบเขตความแตกต่างมากกว่าจะลดให้น้อยลง ทั้งนี้เป็นเพราะว่าต้องอิงระบบ ซึ่งความเป็น "ผู้อื่น" มักจะถูกเปลี่ยนให้เป็นอย่าง "ตนเอง" เสมอ ดังนั้น การนำเสนอทางวัฒนธรรมจะมีประโยชน์ก็ต่อเมื่อมีการร่วมมือกันของทั้งสองฝ่ายอย่างแท้จริง และการนำเสนอนี้กระตุ้นให้เกิดความพึงพอใจใน "ตนเอง" ดังจะเห็นได้จากการร่วมมือกันของประเทศในยุโรปที่ นำมาซึ่งภาพรวมของความเป็นสมัยใหม่ของโลกตะวันตกได้อย่างสัมฤทธิ์ผล และด้วยเหตุนี้ข้าพเจ้าจึงได้พยายามที่จะใช้แผนดังกล่าวกับการจัดนิทรรศการเหนือเขตแดนนี้ ผลที่ได้รับนั้นจะเห็นได้จากการเปลี่ยนแปลงความเป็น "ผู้อื่น" มาเป็น "ตัวเรา" และเปลี่ยนจาก "ตัวเรา" ไปเป็น "ผู้อื่น" บ้าง สิ่งที่ปรากฏในนิทรรศการจะมีความซับซ้อนยิ่งขึ้น สิ่งแวดล้อมจะถูกสร้างขึ้นใหม่และส่งผลผลักดันให้ภาพสะท้อนของความเป็นสมัยใหม่แบบตะวันตกห่างไกลออกไป จะมีก็เพียงแต่ความเป็นญี่ปุ่นและความเป็นไทย ซึ่งทั้งสองฝ่ายต่างก็ต้องศึกษาซึ่งกันและกันอย่างที่เห็น

การเปรียบเทียบศิลปะร่วมสมัยของญี่ปุ่นและของไทย

ถึงแม้ว่าทั้งศิลปินและศิลปะที่ร่วมแสดงผลงานด้วยกันในนิทรรศการนี้จะไม่มีการขอบเขตขวางกั้นการใช้พื้นที่จัดวางผลงานอย่างแท้จริงก็ตาม แต่ผู้ชมงานสามารถจะมองเห็นถึงความแตกต่างของศิลปินและงานศิลปะของแต่ละคนได้ งานของศิลปินเหล่านั้นจะโต้ตอบหรือมีความสัมพันธ์กับความคิดของผู้ดูอย่างไร เป็นสิ่งที่มีอาจบอกได้อย่างแน่ชัด แม้การเสนอความคิดนำก่อนล่วงหน้า

หน้าอาจไม่มีความจำเป็น แต่ข้าพเจ้าใคร่จะเสนอความคิดเห็นเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะของทั้งสองประเทศโดยสังเขป

ความแตกต่างที่จะกล่าวถึงประการแรกนั้นคือ ความแตกต่างในเรื่องของเวลาที่ประเทศญี่ปุ่นและประเทศไทยได้เริ่มรู้จักลัทธิสมัยใหม่ของยุโรปในทศวรรษ ญี่ปุ่นเริ่มตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของลัทธิสมัยใหม่ของตะวันตก ในลักษณะซึ่งอาจกล่าวได้ว่า ในเรื่องของเวลานั้นญี่ปุ่นไม่สู้จะล่าหลังยุโรปเท่าใดนัก อันที่จริงญี่ปุ่นได้รับอิทธิพลของยุโรปมาก่อนหน้านี้แล้ว แต่ปัญหาในเรื่องของความล่าช้าดูเหมือนจะขึ้นอยู่กับ การเริ่มต้นและการยอมรับบทบาทของตะวันตกในระยะหลัง ส่วนการศึกษาศิลปะตะวันตกของประเทศไทยเริ่มมีขึ้นในปี ค.ศ. 1933 ภายใต้การนำของ คอรัวโด เฟโรจี (ซึ่งเป็นที่รู้จักกันในประเทศไทยในนามของศิลปิน พีระศรี) การสร้างสรรค์ศิลปะสมัยใหม่ของศิลปินไทยเกิดขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่สองยุติลง นิทรรศการศิลปกรรมแห่งชาติเริ่มต้นขึ้นเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1949 และดำเนินเรื่อยมาจนกระทั่งถึงปี ค.ศ. 1962 เมื่อศาสตราจารย์ศิลปิน พีระศรี ได้ถึงแก่กรรม นับได้ว่าเป็นช่วงปีที่แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของท่านที่มีต่อวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทยอย่างชัดเจน ช่วงนี้เป็นช่วงศิลปะสมัยใหม่หลังสงครามโลก สกูลช่างศิลปะแบบอิมเพรสชันนิสม์และคิวบิสม์เป็นรูปแบบที่ศิลปินไทยนำไปประยุกต์ให้เข้ากับเรื่องราวชีวิตประจำวันของไทย

ในทศวรรษของปี ค.ศ. 1960 การรับอิทธิพลของตะวันตกไม่สู้จะล่าช้าเท่าใดนัก เพราะบทบาทศิลปะแนวพ็อพอาร์ต (POP ART) อ็อพ อาร์ต (OP ART) งานจิตรกรรมแบบฮาร์ดเอจ (HARD EDGE PAINTING) ซึ่งเน้นเส้น และความคมชัดของภาพรวมทั้งศิลปะลัทธิมินิมอล (MINIMALISM) ได้ก้าวตามกันเข้ามาในประเทศไทย ศิลปะศิลปะหลังสงครามโลกครั้งที่สอง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง รูปแบบลัทธิศิลปะต่าง ๆ ในอเมริกานั้นมิได้ทิ้งร่องรอยที่แน่นอนอย่างชัดเจนในประเทศไทยดังเช่นในประเทศญี่ปุ่น แต่นักวิจารณ์ศิลปะของไทยได้บันทึกเกี่ยวกับอิทธิพลของศิลปะดังกล่าวไว้ว่าเริ่มเข้าสู่ประเทศไทยเมื่อใด การเคลื่อนไหวของศิลปะสากลช่างลัทธิศิลปะสมัยใหม่ นับจากช่วงต้นศตวรรษที่ 20 มาจนกระทั่งถึงยุคของศิลปินกลุ่มหัวก้าวหน้า ซึ่งส่วนใหญ่แล้วจะหมายถึงศิลปะจากอเมริกาที่เข้ามามีบทบาทในประเทศหลังสงครามโลกครั้งที่สอง การรับเอาขบวนการของรูปแบบทางศิลปะที่ซับซ้อนจากจุดเริ่มต้นจนกระทั่งถึงช่วงท้ายของศิลปะลัทธิสมัยใหม่เช่นนี้เป็นข้อเท็จจริงที่น่าประหลาดใจที่ยากต่อการจินตนาการ

การขยายตัวของรูปแบบในช่วงเวลาจากจุดเริ่มของศิลปะลัทธิสมัยใหม่ไปจนถึงการสลายรูปแบบนี้ ได้ก่อให้เกิดแรงผลักดันไปสู่ศิลปะหลังลัทธิสมัยใหม่ (POST MODERNISM) ของไทยที่เริ่มต้นขึ้นในช่วงปลายทศวรรษของปี ค.ศ. 1960 อภินันท์ โปษยานนท์ นักวิจารณ์ของไทยได้เขียนอธิบายไว้ว่า

ศิลปินส่วนใหญ่ที่มีชื่อเสียงของไทยหลังจากที่ศาสตราจารย์ศิลปิน พีระศรี ได้อำลาจากโลกไปแล้วต่างก็เดินทางไปศึกษาศิลปะต่าง ๆ ในยุโรปและอเมริกา ถวัลย์ ดัชนี ก็เป็นหนึ่งในจำนวนนั้น งานของเขาเต็มไปด้วยรูปทรงและพลังที่แตกต่างไปจากศิลปะสมัยใหม่ซึ่งมีการพัฒนาและเป็นที่ยอมรับในยุคนั้น

ในแง่ศิลปะลัทธิสมัยใหม่และศิลปะหลังลัทธิสมัยใหม่ทั้งสองกระแสต่างก็เข้ามามีบทบาทในประเทศไทยในช่วงเวลาอันสั้น ผลกระทบด้านหนึ่งก็คือ "ความเก่า" และ "ความใหม่" เป็นสื่อซึ่งหลุดพ้นไปจากกรอบความคิดของเวลาและกลายเป็นสิ่งที่ลอยตัว ความเก่าและความใหม่มีคุณค่าเท่าๆจนสามารถจะถูกเลือกหรือละทิ้งไปได้อย่างอิสระ เห็นได้จากศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสม์ (SURREALISM) ที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรคงานของถวัลย์วณิชกุลในประเศญี่ปุ่นแล้วแทบจะไม่มีปรากฏอยู่ในงานศิลปะญี่ปุ่นในระหว่างทศวรรษ 1960 เลย ศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสม์ได้เข้าไปมีบทบาทต่อวงการศิลปะของญี่ปุ่นในตอนปลายทศวรรษ 1920 และได้แพร่หลายไปอย่างกว้างขวางในนามของศิลปะของศิลปินกลุ่มหัวก้าวหน้าจนกระทั่งหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ข้อเท็จจริงนี้ยังคงปรากฏจนกระทั่งทศวรรษ 1950 กล่าวให้ชัดขึ้นได้ว่า ความจริงแล้วช่วงกลางทศวรรษของปี ค.ศ. 1950 และหลังจากนั้นศิลปะซึ่งเป็นงานจิตรกรรมได้ก้าวเข้าสู่งานในแนวมินิฟอร์เมล (INFORMEL) และศิลปะลัทธิแอบสแตรค เอ็กสเพรสชันนิสม์ (ABSTRACT EXPRESSIONISM) รวมทั้งศิลปะนีโอ ดาดา (NEO-DADA) และพ็อพ อาร์ต (POP ART) สถานการณ์ทางด้านศิลปะได้เปลี่ยนไปสู่การปลุกให้เกิดแนวใหม่ของศิลปินในยุคหลังลัทธิสมัยใหม่ (POST MODERNISM) ส่วนในประเทศญี่ปุ่นนั้นอย่างน้อยลัทธิสกุลทั้งหลายที่ไม่ได้อยู่ในความนิยมของศิลปินก็จะกลายเป็นอดีตไป ส่วนศิลปะแนวใหม่ก็ยังคงให้อิทธิพลต่อศิลปินญี่ปุ่นเหมือนโรคภัยชนิดหนึ่งที่ยังคงอยู่คู่กับวงการศิลปะในญี่ปุ่นอีกเป็นเวลานาน อย่างไรก็ตามญี่ปุ่นยังคงมีประสบการณ์กับการหลังไหลอย่างต่อเนื่องของรูปแบบศิลปะตะวันตกที่ผลัดเปลี่ยนกันเกิดขึ้นเพียงชั่วขณะ ในขณะที่ไทยจำต้องรับประสบการณ์ตามแนวความคิดแบบตะวันตกในระดับเดียวกัน ความจริงแล้วอาจเป็นไปได้ว่า ศิลปินไทยมิได้ถูกบีบบังคับโดยตรงแต่คงเป็นเพราะความนิยมของคนไทยมากกว่า จึงทำให้ศิลปินไทยต้องปฏิบัติเช่นนั้น แม้กระทั่งญี่ปุ่นก็เช่นเดียวกัน เห็นได้จากการปฏิรูป ในยุคของเมจิ ในปี ค.ศ. 1868 เมื่อครั้งที่ลัทธิสมัยใหม่ของตะวันตกได้กลายเป็นแม่แบบศิลปะช่วงก่อนยุคลัทธิสมัยใหม่ สรุปได้ว่า ในช่วงเวลาก่อนยุคลัทธิสมัยใหม่ญี่ปุ่นและไทยมีความเป็นไปที่ค่อนข้างจะใกล้เคียงกัน

การนำความคิดและจิตวิญญาณในพุทธศาสนามาใช้ในศิลปะสมัยใหม่ของกลุ่มหัวก้าวหน้าไทยนั้น ในทัศนะของญี่ปุ่นถือว่าเป็นแนวทางที่กล้าหาญอย่างยิ่ง การนำเอาเรื่องราวของพุทธศาสนามาสร้างขึ้นใหม่แสดงให้เห็นว่าศิลปินไทยมีอิสระในการเลือกสรรสิ่งที่จะนำมาเสนอในงานศิลปะของตน ในแง่นี้เรื่องราวทางพุทธศาสนาที่ถูกใช้ในเชิงเปรียบเทียบเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงที่ท่าของแนวคิดกลุ่มหัวก้าวหน้า สำหรับญี่ปุ่นนั้นการนำเรื่องราวทางศาสนามาใช้ในลักษณะดังกล่าวเป็นเสมือนเรื่องต้องห้าม ทั้งๆที่ไม่มีข้อห้ามใดๆบัญญัติไว้ แต่ถึงแม้ว่าจะมีการอนุญาตให้นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ได้โดยมีเงื่อนไขเป็นข้อกำหนดแนวคิดตามแบบฉบับของศิลปะแนวประเพณีดั้งเดิมของญี่ปุ่นก็ตาม มันก็อาจจะเป็นการกระทำที่ละเมิดหรือฝ่าฝืนสิ่งที่ยอมรับโดยทั่วไปว่าเป็นแนวคิดร่วมสมัย การแบ่งแยกโดยปริยายในลักษณะนี้ได้กระทำมาแล้วตั้งแต่ยุคเมจิ

คำถามเกี่ยวกับอิทธิพลของลัทธิสมัยใหม่ของตะวันตกอาจขาดความแน่นอนชัดเจนเมื่อนำมาสรุปโดยสังเขป ดังที่ข้าพเจ้าได้กล่าวมาแล้วข้างต้น อีกเรื่องหนึ่งซึ่งข้าพเจ้าจะขอกล่าวถึงคือ

เรื่องความแตกต่างของความสำนึกทางสังคมของไทยและญี่ปุ่น ข้าพเจ้าได้อ่านบทความในหนังสือพิมพ์เกี่ยวกับเหตุการณ์นองเลือดในประเทศไทยในปีที่ผ่านมา เหตุการณ์นั้นเป็นเหตุการณ์ที่ประชาชนถูกทหารของทางการยิงเสียชีวิตในขณะที่มีเหตุวุ่นวายทางการเมืองเกิดขึ้นในกรุงเทพฯ¹ ซึ่งทำให้ข้าพเจ้ารู้สึกตื่นตระหนกเป็นอย่างยิ่ง และข้าพเจ้ารู้สึกมากยิ่งขึ้นเมื่อได้ชมนิทรรศการประสงค์ ลือเมือง ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า ภาพหนึ่งซึ่งร่วมแสดงอยู่นั้นเป็นภาพขนาดใหญ่ มีความกว้างห้าเมตร และสูงสองเมตร มีเรื่องราวเนื้อหาที่ต่อต้านการกระทำของทหารในครั้งนี้

ประสงค์ เป็นศิลปินที่พำนักอยู่ในจังหวัดลำพูนใกล้ๆ จังหวัดเชียงใหม่ ในความรู้สึกของข้าพเจ้านั้น ประสงค์เป็นศิลปินที่อ่อนโยนและมีปรัชญาในการดำเนินชีวิตเยี่ยงนักบวช ซึ่งอาศัยอยู่ท่ามกลางขุนเขา ข้าพเจ้าจำได้ว่า ภาพนก ปลา และสัตว์ต่างๆ ของประสงค์เขียนในแนวประเพณีแบบใหม่ อันมีแนวคิดแบบขงเบ้งนิยมและมีความเชื่อในลักษณะของชาบ้านนั้น มีปรากฏอยู่ทั่วไปในห้องทำงานของเขา ส่วนภาพเขียนขนาดใหญ่ที่กล่าวถึงนั้นกลับเป็นภาพที่ศิลปินได้แสดงให้เห็นถึงอำนาจอันมหัศจรรย์ของทหารด้วยการเสนอภาพของรองเจ้าบุญ ปิ่นไรเฟิล มีด ธนู ลูกศร และขวาน นอกจากนั้น ภาพยังแสดงให้เห็นถึงลำดับความต้องการหรือกิเลสของคน เช่น ความพึงพอใจของพวกที่ชอบเผยแพร่ร่างกายตนเองต่อหน้าผู้อื่น เงิน และเรื่องราวทางเพศ สิ่งเหล่านี้ถูกนำมาเสนอในรูปทรงซึ่งมีความวิจิตรพิศดาร มีใบหน้าคนแต่มีร่างกายเป็นสัตว์ประหลาด ภาพบางส่วนเผยให้เห็นอวัยวะเพศด้วย จากการได้ชมภาพดังกล่าวนี้ ภาพพจน์ของข้าพเจ้าที่มีต่อประสงค์แต่ดั้งเดิมก็สั่นคลอนโดยสิ้นเชิง สิ่งที่ปรากฏในงานของประสงค์เป็นลักษณะอย่างเดียวกับสิ่งที่เกิดขึ้นในประเทศญี่ปุ่นในช่วงทศวรรษ ค.ศ. 1950 อันเป็นทศวรรษที่ศิลปินญี่ปุ่นมีความสำนึกเกี่ยวกับสังคมควบคู่กันไปกับความคิดของศิลปินกลุ่มหัวก้าวหน้าและการเคลื่อนไหวของศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลลิสต์ญี่ปุ่น ปัจจุบันนี้ความคิดดังกล่าวไม่มีปรากฏอยู่ในญี่ปุ่นอีกต่อไปทั้งที่ ปฏิบัติการต่อต้านทางการเมืองโดยตรงและการแสดงออกทางด้านศิลปะก็ยังคงมีอยู่ แต่ความเคลื่อนไหวทางศิลปะในลักษณะดังกล่าวได้สลายตัวไปแล้วตั้งแต่ปี ค.ศ. 1970

ศิลปินท่านหนึ่งในนิทรรศการ "เหนือเขตแดน" คือคุซุชิ ศาสตราจารย์ มีแนวทางการแสดงออกในเรื่องสำนึกของศิลปินที่มีต่อสังคมค่อนข้างรุนแรง ศิลปินผู้นี้ได้แสดงความปรารถนาที่จะมีส่วนร่วมในการรับใช้สังคมด้วยการให้ศิลปะเป็นสื่อ หากงานดังกล่าวมานี้เป็นผลงานที่อยู่ในกรอบตามลักษณะความคิดของญี่ปุ่นแล้ว การแสดงออกเช่นนี้ก็จะถูกมองว่า "เก่า" แต่ในอีกแง่หนึ่ง หากพิจารณาจากเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เข้ามาพัวพันกับศิลปินอย่างมีอาจหลีกเลี่ยงได้ นี่คือการแสดงออกที่ยัง "ใหม่" อยู่เสมอ งานศิลปะของคุซุชิเป็นงานที่เผยให้เห็นถึงความกล้าในการแสดงออกซึ่งแนวคิดได้อย่างสมบูรณ์ ในขณะที่การแสดงออกในลักษณะนี้ได้กลับเลื่อนหายไปจากวงการศิลปะของญี่ปุ่น ผลงานของคุซุชิยังสะท้อนให้เห็นความคิดทางสังคมและสิ่งแวดล้อม

¹ ONO JUNJI, "THE BLOODBATH IN BANGKOK: A SHOCKING BRUSH", YOMIURI SHIMBUNN NEWSPAPER, EVENING ED., NOVEMBER 11, 1992, P.6.

ของเขาอย่างตรงไปตรงมา งานศิลปะในลักษณะเดียวกันนี้ของศิลปินในประเทศแถบภูมิภาคเอเชียในปัจจุบันมีการแสดงออกถึงแนวเรื่องที่คล้ายคลึงกันกับของศุภชัย ในขณะที่ศิลปะของญี่ปุ่นเริ่มสูญเสียความเป็นจริงในส่วนนี้ไป แต่หากจะมองในแง่ดีแล้วก็อาจกล่าวได้ว่า ญี่ปุ่นกำลังก้าวเข้าสู่ยุคการสร้างสรรคที่การแสดงออกทางศิลปะไม่จำเป็นจะต้องผูกติดอยู่กับการตีความหมายในทางสังคม นอกจากนี้ญี่ปุ่นยังสะท้อนข้อเท็จจริงอีกด้านหนึ่งก็คือ การล้อเลียน ความขบขัน ตลอดจนการกระทำที่ยกเอาเรื่องความสัมพันธ์ทางสังคมมาแสดงเหมือนเป็นเกมอย่างหนึ่งที่ส่งผลกระทบอย่างกว้างขวางเหมือนกับศิลปะในตะวันตก ซึ่งเป็นผู้นำของแนวโน้มนั้นมักจะแสวงหาประสบการณ์ด้วยวิธีการดังกล่าวซึ่งระบุว่า เป็นความจริงก้าวหน้า

ทัศนคติทางศิลปะมักจะมีความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมทางสังคมที่ศิลปะนั้นคงอยู่ จิมมี เดอร์แลม (JIMMY DURLAM) ได้สร้างผลงานร่วมแสดงที่ด็อกคูเมนต้า (DOCUMENTA) ในปีที่แล้วงานของเขาเป็นแนวอินสตอลเลชัน (INSTALLATION) ที่ใช้วัสดุจากธรรมชาติ เช่น กิ่งไม้ และดิน ที่เขาสะสมและหามาได้จากบริเวณใกล้เคียง ผู้ชมงานหลายท่านมีความเห็นพ้องกันว่า ศิลปินผู้นี้เป็นนักนิเวศวิทยา "ECOLOGIST" หรือเป็นผู้มีความอ่อนโยนและมีเมตตาต่อธรรมชาติ แต่หากจะดูงานของเขาอีกแง่มุมหนึ่งก็จะเห็นว่า เขาได้ใช้วัสดุอื่นซึ่งเป็นผลิตผลจากน้ำมันมาใช้ในงานด้วย วัสดุดังกล่าวเป็นอันตรายต่อสิ่งแวดล้อมเช่นกัน สิ่งนี้อาจจะเป็นสิ่งที่ศิลปินมองข้ามกันไป นี่เป็นสิ่งที่ดูเหมือนเกมที่เสียดสีถากถางบรรดาผู้คนที่ชอบวิพากษ์วิจารณ์การทำลายสิ่งแวดล้อมโดยมิได้สำรวจตนเอง ในแง่นี้ประเทศทางแถบเอเชียก็มีวิธีคิดแบบเดียวกันซึ่งได้ส่งผลกระทบอย่างใหญ่หลวงอยู่ในเวลานี้

การเปรียบเทียบในประการที่สามนั้นเป็นการเปรียบเทียบเกี่ยวเนื่องกับความใกล้เคียงและความแตกต่างในด้านการเปลี่ยนแปลงอันเป็นประสบการณ์ของญี่ปุ่นและของไทยในอดีต

หลังจากที่ถวัลย์ ดัชนี เดินทางกลับจากประเทศเนเธอร์แลนด์แล้ว เขาได้จัดแสดงงานนิทรรศการศิลปะของตนเองที่ศูนย์นักเรียนคริสเตียนในกรุงเทพฯ เมื่อปี ค.ศ. 1968 และในปี ค.ศ. 1971 งานของเขาถูกทำลายด้วยฝีมือของกลุ่มนักเรียนที่มีความโกรธแค้น ดังที่อกินันท์ โปษยานนท์ ได้กล่าวถึงว่ามีการกริดภาพ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนี้ชวนให้คิดได้ในหลายแง่ ด้านหนึ่งนั้นแสดงถึงความบาดหมางในระบบการศึกษาของไทยซึ่งอยู่ภายใต้อิทธิพลของความเป็นสมัยใหม่จากตะวันตก นอกจากนี้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นยังแสดงให้เห็นถึงข้อขัดแย้งอันเกิดจากเนื้อหาสาระในงานของถวัลย์เอง เนื้อหานั้นดูเหมือนว่าจะเป็นเรื่องการทำลายโครงสร้าง ในขณะที่จิตวิญญาณความเชื่อทางศาสนาพุทธยังคงมีอิทธิพลอยู่อย่างแน่นแฟ้น สิ่งที่เกิดขึ้นจากเหตุการณ์นี้ก็คือ การโจมตีการแสดงออกทางศิลปะที่เป็นอุปสรรคซึ่งคนๆ หนึ่งพยายามที่จะเอาชนะและดูเหมือนว่าจะได้ชัยชนะแล้ว

ระบบของความเก่าและความใหม่ซึ่งต้องมีสิ่งหนึ่งสิ่งใดมาแทนที่ซึ่งกันและกันนั้นในญี่ปุ่นจะเห็นภาพได้ชัดเจนกว่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งความพยายามที่จะทำให้เกิดสิ่งใหม่เข้ามาแทนที่สิ่งเก่า หากมองย้อนหลังกลับไปในอดีตขณะที่เป็นยุคหลังลัทธิสมัยใหม่เข้ามามีบทบาทในทศวรรษ 1980 นั้นจะพบว่าบทบาทดังกล่าวมีผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านทัศนคติด้วย

ศิลปินไทยมีประสบการณ์เฉพาะตนเกี่ยวกับปัญหาระหว่างความเก่าและความใหม่เป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ศิลปินญี่ปุ่นก็มีประสบการณ์เช่นเดียวกัน แต่ดูเหมือนว่าในญี่ปุ่นนั้นปัญหานี้มีความยืดเยื้อนานพอสมควร นับตั้งแต่ปีเริ่มต้นที่ศิลปะสมัยใหม่ได้เข้ามาแพร่หลายเรื่อยไปจนกระทั่งถึงช่วงของสงครามโลกครั้งที่สอง ช่วงหลังของสงครามเป็นเสมือนประจักษ์พยานของความพยายามที่ศิลปินสร้างสรรค์ศิลปะในรูปแบบของการรวมกันเป็นกลุ่ม สกุลช่างศิลปะทั้งหลายต่างก็มีลักษณะสำคัญของตนเอง อย่างไรก็ตามการรวมกลุ่มกันที่มีอำนาจในการวิจารณ์นั้นมีอยู่น้อยมากที่อยู่ในระดับของการต่อต้านผู้หนึ่งผู้ใดโดยตรง แต่เป็นความพยายามที่จะเอาชนะ “ความเก่า” ยังไม่สามารถจะทำได้

ไม่ว่าจะเป็นกรณีใดก็ตาม สิ่งที่น่าสนใจก็คือการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของทั้งสองประเทศซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงในลักษณะที่ใกล้เคียงกัน ในประเทศญี่ปุ่น ศิลปะโมโนฮา (MONOHA)² ที่เกิดขึ้นในราวปี ค.ศ. 1970 และการเคลื่อนไหวของกลุ่มที่เกี่ยวข้องโดยรอบในทศวรรษ 1970 เป็นสิ่งกำหนดจุดหัวเลี้ยวหัวต่อในญี่ปุ่น ส่วนในประเทศไทยความขัดแย้งในเรื่องการแสดงออกแสดงให้เห็นถึงผลของการเปลี่ยนแปลงอันเกิดจากลัทธิสมัยใหม่และยุคหลังลัทธิสมัยใหม่ซึ่งดำเนินการไปอย่างรวดเร็ว การเปลี่ยนแปลงซึ่งเกิดขึ้นภายในประเทศทั้งสองนั้น ขึ้นอยู่กับระบบการเปลี่ยนแปลงของโลกหลังสงคราม การยอมรับการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวในช่วงเวลาเดียวกันจึงเป็นสิ่งที่ประเทศทั้งสองไม่อาจเลี่ยงได้

การสอดไขว้กันของ ศิลปะร่วมสมัยของญี่ปุ่นและไทย

นิทรรศการครั้งนี้ประกอบด้วยศิลปินไทยสองท่านและศิลปินญี่ปุ่นสองท่าน จากสิ่งที่ข้าพเจ้าได้กล่าวมาแล้วข้างต้นจะเห็นได้ว่า ไม่มีเขตแดนอะไรมาขวางกั้นระหว่างศิลปินสองเชื้อ

² MONO-HA SCHOOL เป็นสกุลศิลปะสำคัญเกิดขึ้นในประเทศญี่ปุ่นหลังสงครามพร้อมกับสกุล GUTAI-HA ซึ่งเป็นชื่อตั้งขึ้นจาก สมาคมศิลปะ GUTAI ART ASSOCIATION เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิดของศิลปินและงานศิลปะในช่วงปี ค.ศ. 1970 ในระยะแรกเป็นงานศิลปะที่สัมพันธ์กับศิลปะแนว HAPPENING และศิลปะที่แสดงเหตุการณ์ ติดตามด้วยการเปรียบเทียบและพิสูจน์แนวคิดของการแสดงออกกับศิลปินกลุ่ม ARTE POVERA ในอิตาลีและกลุ่ม SUPPORTS/SURFACES ในฝรั่งเศสที่พัฒนาขึ้นในทศวรรษ 1960 แต่ต่อมาภายหลังแนวโน้มของการเกิดศิลปะ MONO-HA SCHOOL จึงเป็นการรณรงค์ถึงความ เป็นเอกลักษณ์พิเศษของศิลปะญี่ปุ่น หลักทฤษฎีเบื้องต้นของกลุ่มศิลปะนี้ ลี อุฟาน (LEE U-FAN) เป็นผู้วางรากฐาน ศิลปินท่านนี้ได้ทำให้การวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะยุคสมัยใหม่ในทางลบนั้น เป็นที่เข้าใจชัดเจนขึ้นด้วยการจำแนกให้เห็นว่า ศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกนั้นเป็นประวัติศาสตร์ของการสร้างภาพ ศิลปินที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกลุ่ม MONO-HA นั้น ได้แก่ KO SHIMIZU SUSUMU, SEKINE NOBUO, SUGA KISHIO, NARITA KAYSUHIKO และ YOSHIDA KATSURO ศิลปินเหล่านี้สร้างสรรค์ผลงานซึ่งใช้วัสดุและวัตถุต่างๆ เช่น ไม้ เหล็ก กระดาษ ฝ้าย ไข่ ดิน และกระดาษ โดยพยายามที่จะเปลี่ยนสิ่งเหล่านั้นให้ปรากฏในลักษณะดวงตาให้น้อยที่สุด กลุ่ม MONO-HA SCHOOL นั้นมีความเชื่อมโยงกับศิลปะแนว อินสตอลเลชันซึ่งเกิดขึ้นภายหลัง สำหรับการนำเสนอเรื่องราวเนื้อหาในลำดับต่อไปนั้น โปรดดูจากหนังสือซึ่งเกี่ยวกับการศึกษาศิลปะของญี่ปุ่นตั้งแต่ทศวรรษของปี ค.ศ. 1970 เขียนโดย TANT ARATA ชื่อเรื่อง “KAITEN SURU BYOSHOGENDAIBIJUTSU/DATSU POSUTOMODAN NO SHIKAKU” (GENDAI KIKAKUSHITSU, 1992) ส่วนประวัติของศิลปะร่วมสมัยของไทยนั้น ข้าพเจ้าได้ศึกษาจากงานเขียนของอภิรักษ์ โพษยานนท์ และอนุวิทย์ เจริญศุภกุล

ชาติ ศิลปินไทยยังมีอายุน้อยและเป็นที่คาดหวังว่าเขาจะเป็นศิลปินที่มีการเจริญเติบโตทางด้านศิลปะต่อไปในอนาคต ส่วนศิลปินญี่ปุ่นมีอาวุโสกว่าศิลปินไทย มีความชำนาญจากประสบการณ์ทางด้านการจัดแสดงผลงานทั้งภายในและภายนอกประเทศ ทั้งนี้รวมถึงการแสดงผลงานในระดับนานาชาติหลายครั้งด้วย ถึงแม้ว่าศิลปินทั้งสองชาติจะมีความแตกต่างกันไม่ว่าจะเป็นวัยหรือประสบการณ์ แต่ศิลปินทั้งสองชาตินี้มีการแสดงออกในงานซึ่งเป็นสื่อนำไปสู่การปฏิบัติงานร่วมกัน และนี่เป็นเหตุผลหนึ่งของการเจาะจงเลือกศิลปินทั้งสองสำหรับนิทรรศการนี้

การแสดงออกโดยผ่านสื่อทางศิลปะนั้น ชูจิยะและศิลปินอื่นๆที่ร่วมแสดงอยู่ในนิทรรศการนี้ต่างก็มีการมองและมีเรื่องราวเนื้อหาซึ่งเชื่อมโยงกับความนิยมของสังคมในปัจจุบันอย่างแน่นแฟ้น ส่วนสรรเสริญนั้นแม้ว่าวิธีการแสดงออกของเขามีได้เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อมและสังคมอุตสาหกรรมโดยตรง แต่เท่าที่ปรากฏ งานของเขาเผยให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับสิ่งแวดล้อมในรูปแบบใหม่ที่เหมาะสมกับจุดมุ่งหมายของนิทรรศการครั้งนี้ "เหนือเขตแดน" เป็นนิทรรศการที่เปิดทางไปสู่การพิจารณาความแตกต่างและความเชื่อของศิลปินที่มีร่วมกันซึ่งเป็นปัญหาสำคัญที่ยังคงถกเถียงกันอยู่ทุกวันนี้

ที่มา: ทานิ อาระตะ. "เหนือเขตแดน." สุจิตต์ประกอบการแสดงงานศิลปะร่วมสมัย
เหนือเขตแดน. 14-27 กุมภาพันธ์ 2537. ไม่ปรากฏเลขหน้า.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่กล่าวถึงพัฒนาการของวงการทัศนศิลป์ไทยและญี่ปุ่นในเชิงเปรียบเทียบขึ้นนี้ ตีพิมพ์ในนิตยสารรวมในสุโขทัยของนิทรรศการ "เหนือเขตแดน" ที่เขียนโดยภัณฑารักษ์ชาวญี่ปุ่น โดยมีจุดประสงค์จะแนะนำผู้ชมให้เข้าใจภูมิหลังของวงการศิลปะในทั้งสองประเทศ ก่อนที่จะได้สัมผัสกับจัดวาง ศิลปะของศิลปินร่วมสมัยชาวญี่ปุ่นและไทยที่แสดงผลงานร่วมกัน ทานิ ฮาระตะ นอกจากจะเป็นภัณฑารักษ์และนักวิจารณ์ศิลปะแล้ว เขายังเป็นนักวิชาการที่ศึกษาศิลปะร่วมสมัยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อย่างจริงจังอีกด้วย¹ บทวิจารณ์ที่พัฒมานี้คงเกี่ยวเนื่องถึงเรื่องนี้ได้เป็นอย่างดี เพราะสิ่งที่ปรากฏอยู่ไม่ใช่การเรียบเรียงข้อมูล ประวัติศาสตร์ศิลปะตามลำดับเวลา แต่เป็นการแสดงความคิดเห็นเชิงวิจารณ์ จากการได้ศึกษาและได้สัมผัสกับงานศิลปะด้วยตัวเองจนเกิดความเข้าใจถึงรากฐานของวงการทัศนศิลป์ทั้งสอง การมองศิลปะจากต่างสังคมและต่างวัฒนธรรมในเชิงเปรียบเทียบจึงช่วยให้ผู้วิจารณ์สามารถชี้ถึงข้อเด่นและข้อด้อยในศิลปะทั้งสองกระแสได้อย่างละเอียดชัดเจน ซึ่งยากที่จะกระทำจากการมองแต่เพียงผิวเผินเพียงหนึ่งเท่านั้น

ทานิ ฮาระตะ เริ่มต้นบทวิจารณ์นี้ด้วยการอธิบายถึงที่มาของการจัดนิทรรศการตามหน้าที่ของภัณฑารักษ์ แต่ผู้เขียนก็ตั้งคำถามให้คิดหาคำตอบของบทวิจารณ์ไว้ตั้งแต่ต้น ด้วยการแสดงทัศนะอย่างตรงไปตรงมาต่อการจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมระหว่างประเทศของผู้เขียนเองกับประเทศอื่นๆ ในอดีตที่ผ่านม่ว่า สิ่งเหลวและเดินไปผิดทาง เบื้องหลังมองไม่เห็นคุณค่าในการเรียนรู้จากผู้อื่น และจากความตึงเครียดที่จะครอบงำผู้อื่น ผู้วิจารณ์จึงชี้ให้เห็นคุณค่าของการเรียนรู้ระหว่างกันที่เป็นสาระสำคัญของการจัดนิทรรศการ และด้วยบทวิจารณ์ชิ้นนี้ ในแง่ที่ ทานิ ฮาระตะใช้บทบาทของนักวิชาการศิลปะเข้ามาหนุนเสริมบทบาทของภัณฑารักษ์และนักวิจารณ์ได้เป็นอย่างดี จึงทำให้ภัณฑารักษ์ผู้ไม่เคยเผยได้กันอย่างชัดเจนว่า การจัดนิทรรศการในลักษณะใดที่ทั้งสองฝ่ายสามารถจะเรียนรู้จากกันได้ และลักษณะใดที่เรียกว่าเป็นภาระครอบงำทางวัฒนธรรม การทำงานของภัณฑารักษ์ชาวต่างประเทศที่แสดงให้เห็นว่าได้ศึกษาและทำความเข้าใจพื้นฐานของวงการศิลปะไทยมาเป็นอย่างดีเช่นนี้ เป็นตัวอย่างของภัณฑารักษ์ที่ทำหน้าที่สื่อกลางระหว่างศิลปินกับผู้ชมที่ดียิ่ง และอาจเป็นสิ่งเตือนใจวงการทัศนศิลป์ได้ตระหนักว่า การจัดนิทรรศการศิลปะระหว่างชาติที่เกิดขึ้นอย่างตึงเครียดในในประเทศไทย และทั่วโลกในปัจจุบัน รูปแบบใดที่จัดได้ว่าเป็นการใช้อำนาจครอบงำทางวัฒนธรรม และรูปแบบใดที่เป็นการร่วมมือทางวัฒนธรรมที่จะนำไปสู่ความเข้าใจตัวเองและผู้อื่น

การวิเคราะห์ศิลปะสมัยใหม่ของญี่ปุ่นและของไทยโดยนักวิจารณ์ชาวญี่ปุ่น ถึงแม้เป็นการเปรียบเทียบพัฒนาการของทั้งสองฝ่าย แต่ก็ไม่ได้ทำในลักษณะของการตัดสินประเมินคุณค่า เพื่อให้เห็นว่าฝ่ายใดเด่นหรือด้อยกว่ากัน เป็นแต่เพียงการเปรียบเทียบประสบการณ์ให้เห็นความต่าง

¹ ทานิ ฮาระตะ ศึกษาศิลปะร่วมสมัยของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และเขียนหนังสือหนึ่งเล่ม ชื่อ *The Contemporary art of Southeast Asia* ในภาษาญี่ปุ่น. CHUO SEIHAN INSATSU KABUSHIKI KAISHA, ปี 1993.

เพื่อให้ความต่างนี้ซับซ้อนเด่นและชัดด้วยที่ซ่อนอยู่ในวิถีปรกติของศิลปะในแต่ละวัฒนธรรมให้เห็นชัดเจน ด้วยมุมมองเช่นนี้ นักวิจารณ์สามารถจะชี้ให้เห็นนัยสำคัญหลายประการในศิลปะสมัยใหม่ของไทยที่คนไทยเองอาจมองเห็นไม่ชัดเจนนัก ประการแรก การที่ศิลปินไทยมีความสามารถในการประยุกต์รูปแบบศิลปะตะวันตกให้เข้ากับเรื่องราวของไทยเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ดังนั้น ความล่าช้าในการรับรูปแบบและแนวคิดของศิลปะตะวันตกที่ทันสมัยแล้วจึงไม่เป็นอุปสรรคต่อการพัฒนา เพราะศิลปินไทยไม่เคร่งครัดกับการยึดกรอบแนวคิดตามแม่แบบตะวันตก ศิลปินไทยจึงสามารถเลือกผสมผสานรูปแบบทั้งเก่าและใหม่ได้อย่างอิสระ ประการสำคัญ ความเสรีในการเลือกรับรูปแบบโดยไม่ติดยึดกับแนวคิดของต้นแบบนี้ เอื้อให้ศิลปินไทยสามารถนำศิลปะดั้งเดิมมาสร้างในรูปแบบใหม่ได้อย่างไม่ขัดเขิน ในประเด็นนี้มีนักวิจารณ์บางท่านได้เคยกล่าวถึงบ้างแล้ว² แต่การยืนยันจากนักวิจารณ์ชาวญี่ปุ่นโดยการเทียบกับประสบการณ์จากประเทศของเขาเอง ก็ยังทำให้ความเห็นนี้มีน้ำหนักที่น่าเชื่อถือยิ่งขึ้น ในเรื่องจิตสำนึกทางสังคมที่ศิลปินไทยพร้อมที่จะแสดงออกอย่างแรงกล้า แม้โดยปรกติจะไม่ใช้แนวทางของตัวเองก็ตาม ในเรื่องนี้ก็เป็นที่ประจักษ์ชัดหนึ่งซึ่งหากมองด้วยสายตาของ "คนใน" แล้ว อาจไม่มีน้ำหนักพอที่จะยืนยันได้ และการตอกย้ำว่าสำนึกทางสังคมที่ศิลปินไทยบางส่วนแสดงออกนั้นเป็นลักษณะร่วมของศิลปินในภูมิภาคนี้ก็ทำให้เราตระหนักได้ว่า ศิลปะร่วมสมัยเป็นสิ่งที่ไม่ห่างไกลออกไปจากสังคมปัจจุบันเท่าใดนัก อย่างไรก็ตาม ผู้วิจารณ์ได้เสนอความต่างอีกด้านหนึ่ง ซึ่งวงการทัศนศิลป์ไทยสามารถเรียนรู้จากฝ่ายญี่ปุ่นได้ แม้จะไม่ได้กล่าวมาตรงๆ แต่เมื่ออ่านระหว่างบรรทัดแล้ว ก็เข้าใจได้ไม่ยากว่า ผู้วิจารณ์ชาวญี่ปุ่นต้องการแนะนำ ประสบการณ์จากอดีตของวงการศิลปะสมัยใหม่ไทยในเรื่องการต่อสู้เพื่อการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ซึ่งเป็นการต่อต้านความเชื่อถือเดิมนั้น เป็นสิ่งที่ศิลปินไทยแต่ละคนต้องทำด้วยตัวคนเดียว ในขณะที่ฝ่ายญี่ปุ่นมีการรวมกลุ่มศิลปินที่มีอุดมการณ์ร่วมกันได้เหนียวแน่นกว่า และเป็นการพัฒนาไปในแนวทางของหลักการมากกว่าจะเป็นการต่อต้านตัวบุคคล การเรียนรู้จากกัน ในแง่นี้อาจเป็นสิ่งที่หนุนให้เกิดพัฒนาการไปข้างหน้าได้ไม่น้อย สิ่งที่พึงสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือ แม้ความเสี่ยงของผู้วิจารณ์จะแสดงความชื่นชมต่อสำนึกทางสังคมของศิลปินในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ไว้มากก็ตาม แต่ผู้วิจารณ์ก็เตือนถึงหลุมพรางของการที่ศิลปินติดอยู่กับประเด็นทางสังคมจนไม่อาจหาหนทางที่ไกลออกไปได้ หรือมุ่งที่จะวิจารณ์สังคมจนลืมที่จะหันกลับมามองตัวเองเสียบ้าง

การวิจารณ์เปรียบเทียบวงการทัศนศิลป์ญี่ปุ่นและไทย ซึ่งเป็นการรวมเอาประสบการณ์ของทั้งสองฝ่ายมาศึกษานี้ มีคุณค่าอย่างยิ่งต่อการพัฒนาวงการศิลปะของทั้งสองประเทศ เพราะผู้วิจารณ์ใช้บทบาทแห่งนักวิชาการที่มีความรู้กว้างขวางทางประวัติศาสตร์ศิลป์ที่ครอบคลุมทั้งฝั่งตะวันตกและตะวันออกเข้าช่วยวิเคราะห์ และชี้ให้เห็นถึงความโดดเด่นและความแตกต่างได้อย่างดีเยี่ยม บทวิจารณ์นี้ยังเป็นเครื่องยืนยันอีกด้วยว่า การเปรียบเทียบวัฒนธรรมเป็นการศึกษาที่มีคุณค่า ประโยชน์ทางวิชาการหากทำด้วยใจเป็นธรรม และการศึกษาข้ามวัฒนธรรมก็เป็นสิ่งที่มีคุณค่า

² ดู: ไมเคิล ไรท์, "แสงสว่างท่ามกลางความมืด จิตรกรรมในประเทศไทยทุกวันนี้" ฐจิภัฏประภอบการแสดงผลงานศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรม ครั้งที่ 1-19 เนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี พ.ศ. 2539.

อย่างยิ่ง เมื่อการศึกษาผู้อื่นสามารถสะท้อนภาพตัวเราในด้านที่เราไม่เคยเห็นมาก่อน บทวิจารณ์
ของนักวิจารณ์ชาวญี่ปุ่นจึงเป็นพลังทางปัญญาแล้วในแง่นี้

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ศิลปินแนวตลาด ควรยกย่องหรือเหยียบย่ำ

อำนาจ เย็นสบาย

ในความเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมไทยที่มีมาโดยตลอดนั้น หากเราจะลองเพ่งมองไปยังคนกลุ่มหนึ่งที่ทำงานสร้างสรรค์ศิลปะ เราก็จะพบการดำรงชีวิต แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ต่างล้วนมีความเกี่ยวข้องกับสภาพความผันแปรของสังคมมาโดยตลอด และท่ามกลางความผันแปรนั้น คนกลุ่มนี้หรือศิลปินกลุ่มนี้ก็ยังคงมีความแตกต่างกันเองในรายละเอียดอื่นๆ อีกมากมาย ทั้งในเรื่องการเลือกวิถีทางการดำเนินชีวิต อุดมคติในการทำงานสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งในความแตกต่างเหล่านี้ มีกลุ่มศิลปินกลุ่มหนึ่งได้แตกแถวออกมาทำงานประเภทที่ถูกเรียกว่างานแนวตลาดหรืองานพาณิชย์ศิลป์และมักจะถูกกีดกันออกมาจากวงการศิลปะแนวการสร้างสรรคถูกเหยียบย่ำหมิ่นแคลนจากคนในวงการเดียวกัน ครั้น เรื่องนี้นับเป็นเรื่องที่จะควรจะมีการศึกษาและทำความเข้าใจกันอีกสักครั้งหนึ่ง

ภายหลังความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง พ.ศ. 2475 ฐานะของผู้ประกอบงานศิลปะที่เคยอยู่ในลักษณะอุปถัมภ์ กึ่งอุปถัมภ์ได้ก้าวมาสู่สถานะอันใหม่ และในสถานะอันใหม่ในช่วงแรก งานประเภทแนวตลาดในระบบธุรกิจสมัยใหม่ยังไม่เกิดขึ้น ที่ไม่เกิดขึ้นก็เพราะสภาพความจำกัดของสภาพสิ่งแวดล้อมด้านต่าง ๆ ในสังคม เพราะแนวคิดของผู้สร้างสรรคงาน อันประจวบเหมาะ กับบทบาทของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งมีประสบการณ์พบเห็นความตกต่ำของศิลปะเพื่อการค้าในยุโรป จึงเสนอแนวคิดเหล่านี้ออกมา และมีผลสะท้อนทางความคิดต่อบรรดาศิลปินอย่างกว้างขวาง

อย่างไรก็ตาม เมื่อสภาพของสังคมไทยคลี่คลายต่อมาถึงช่วงระยะหนึ่ง คือประมาณตั้งแต่ พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา ความชัดเจนของศิลปะแนวตลาด ความชัดเจนของธุรกิจเอกชนที่เข้ามาดำเนินงานทางด้านศิลปะในรูปของแกลลอรี่ก็เกิดขึ้น และข้อที่น่าสังเกตที่ไม่ควรผ่านเลยไปก็คือ ยุคแห่งความเฟื่องฟู ยุคแห่งการเกิดแกลลอรี่นั้น ร่วมสมัยกับการมีหน่วยงานระหว่างประเทศ เข้ามามาก่อตั้งในประเทศไทยมากขึ้น และร่วมสมัยกับสหรัฐอเมริกาส่งทหาร-อาวุธยุทโธปกรณ์จำนวนมากเข้ามาในประเทศไทย ซึ่งนักธุรกิจผู้มีสายตามองการณ์ไกลเห็นช่องทางความเป็นไปได้ และศิลปินผู้มีประสบการณ์จากต่างประเทศต่างก็เพ่งมองไปยังผู้มาใหม่เป็นเป้าสำคัญ นับแต่นั้น บางกะปิแกลลอรี่ ราชาแกลลอรี่ อาลิษาเบทแกลลอรี่ แกลลอรี่ 20 ฯลฯ ต่างก็เกิดขึ้นมาอย่างต่อเนื่องในรูปของสถานที่แสดงผลงานศิลปะเอกชน พร้อมกับการจัดจำหน่ายตามระบบธุรกิจสมัยใหม่ โดยในระยะแรกๆ นั้น แนวโน้มของผลงานที่จัดแสดง ที่จัดจำหน่าย ศิลปินพยายามคงไว้ซึ่งอุดมคติความเป็นตัวของตัวเอง และศิลปินเหล่านั้นก็มีทั้งกลุ่มศิลปินอิสระ ตลอดจนศิลปินจากรัฐสถาบันการสอนศิลปะสถาบันต่างๆ

สำหรับกลุ่มเป้าหมายของแกลลอรี่ของศิลปินต่างพุ่งเป้าไปยังชาวต่างประเทศเป็นเป็นหลัก โดยมีคนไทยเป็นเป้าหมายรอง ยกเว้นกลุ่มคนไทยที่มีฐานะและมีความสนใจเรื่องศิลปะ แต่ท่ามกลางการแข่งขันของกลุ่มนักธุรกิจ การเผชิญหน้ากับปัญหาเศรษฐกิจของผู้ประกอบอาชีพศิลปิน การแข่งขันการสร้างสรรคผลงาน การรวมตัวเป็นกลุ่มพวก ศิลปินผู้สร้างงานศิลปะก็แตก

ความคิดออกไปหลายแนว แนวหนึ่งพยายามคงไว้ซึ่งอุดมคติ ความเป็นตัวของตัวเอง อีกแนวหนึ่งสร้างงานตามกระแสตลาดต้องการ และอีกแนวหนึ่งพยายามที่จะทำงาน 2 ด้านนี้พร้อมๆ กันไป ซึ่งสภาพดังกล่าวได้ก่อให้เกิดปัญหาขึ้นหลายประการ เช่น ในหมู่ศิลปินด้วยกันเอง เกิดการแบ่งกลุ่ม แบ่งระดับ แบ่งความสูงต่ำระหว่างศิลปินผู้ทำงานโดยยึดอุดมคติ กับศิลปินผู้ทำงานโดยยึดถือตลาดหรือความต้องการของผู้ซื้อของแกลลอรี่ ภายในตัวของศิลปินผู้พยายามจะยึดถืองานศิลปะเป็นอาชีพ แต่พื้นฐานทางเศรษฐกิจไม่ดีนักก็เกิดความขัดแย้งขึ้นภายในใจ อยากจะเลือกแนวทางการทำงานแบบร่วมสมัย งานก็ขายไม่ได้หรือได้ก็น้อย อยากจะเลือกแนวทางตลาดที่พอขายได้เงินก็ติดขัดที่รู้สึกสูญเสียวิญญาณแห่งการเป็นศิลปิน

ในระบบธุรกิจก็เกิดความขัดแย้งระหว่างแกลลอรี่กับศิลปินแนวอุดมคติที่ไม่ยอมทำงานตามที่แกลลอรี่ต้องการ กับศิลปินผู้ยากไร้แต่งงานขายได้แกลลอรี่บางแห่งก็ใช้วิธีการดกข้าวเขียวจ่ายเงินก่อน แต่มีสัญญาผูกขาดกับผลงาน กำหนดแนวทางในการทำงาน ตลอดจนการซื้อถูกขายแพง และการใช้เล่ห์เหลี่ยมสารพัดมุกของบางแกลลอรี่ ในหมู่ศิลปิน ศิลปินบางคนก็ปรับตัวพัฒนาการทำงานของตัวเองไปไม่น้อย การเขียนรูปเป็นชุดเรียงแถวคราวละหลายรูป การช่วงชิงตัดราคากันเอง การลอกเลียนแนวทางการทำงานของเพื่อน จนเกิดความบาดหมางใจกันไปก็หลายคู่ศิลปิน เหล่านี้คือ สิ่งที่เกิดขึ้นท่ามกลางการดำเนินงานทางธุรกิจลงทุนที่เข้ามามีบทบาทในวงการศิลปะ

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าเราจะยอมรับว่าการเข้ามามีอิทธิพลของธุรกิจ จะมีส่วนทำลายความคิดสร้างสรรค์ของศิลปิน จะมีส่วนทำลายความเป็นมนุษย์ ทำลายสัมพันธภาพระหว่างเพื่อนมนุษย์ สร้างบาดแผล ประทับรอยแห่งความเจ็บปวดให้กับศิลปินบางคน แต่ในอีกมุมหนึ่งระบบธุรกิจดังกล่าวก็เป็นแหล่งระบายผลงานสู่คนในหมู่กว้าง เปิดช่องทางให้เอกชนมีโอกาเป็นเจ้าของผลงาน ที่เหมาะสมกับคนหลายระดับ เปิดโอกาสให้คนทั่วไปเลือกแนวทางผลงานหลากหลายขึ้น ถึงกระนั้น ศิลปินจำนวนหนึ่งที่ทนไม่ได้กับระบบนี้ ก็พยายามดิ้นรนหนีระบบด้วยการก่อตั้งดำเนินการด้วยตนเอง ด้วยการพึ่งพิงบุคคลที่มีฐานะ มีความเข้าใจ แต่ผลสุดท้ายก็จบลงด้วยความล้มเหลว ด้วยตัวของเขาเองเอาดีทางศิลปะได้ แต่มีอาจเอาดีทางธุรกิจได้ ก็ยังโชคดีที่ศิลปินกลุ่มนี้ส่วนใหญ่เป็นข้าราชการเป็นครูอาจารย์อยู่ตามสถาบันการศึกษาตามมหาวิทยาลัยจึงไม่ถึงกับเดือดร้อนในเรื่องของควมมีชีวิตอยู่รอดนัก ซึ่งผิดกับศิลปินกลุ่มอิสระ หรือกลุ่มที่พยายามยึดถือการสร้างงานศิลปะเป็นอาชีพ หรืองานแห่งความรักนอกเหนือจากงานอาชีพหลักที่ต้องเผชิญกับความซับซ้อนในระบบธุรกิจต่อไป

แน่นอน เมื่อเราหวนกลับมาพิจารณาผลงานของศิลปินที่ถูกกล่าวหาว่าทำงานพาณิชย์ศิลป์ ทำงานแนวตลาด และประสบความสำเร็จจากตลาดอีกครั้ง เราก็จะพบว่ามีความน่าสนใจที่นักศึกษาศิลปะพิจารณาอีกหลายแง่มุม โดยเฉพาะงานของศิลปินกลุ่มหนึ่งที่อาจารย์บุญถึง ฤทธิ์เกิด ได้เขียนบันทึกไว้ในเอกสารโครงการศิลปพเนจรตอนที่หนึ่งว่า

"ศิลปิน... จะอยู่ให้ได้ ก็จะต้องเขียนให้เหมือนธรรมชาติให้ได้มากที่สุด ซึ่งตรงกับยุคโรแมนติกและเรียลลิสติกของฝรั่ง ที่แกลลอรี่รับซื้ออยู่ขณะนี้ขายรูปได้เฉพาะภาพวิว และดอกไม้...

ศิลปินเขียนภาพให้เกลลอรีเต็น ๆ ขณะนี้ก็มี ม.ล. ปุ่ม มาลากุล (ถึงแก่กรรมแล้ว) ที่ยังมีชีวิตก็คือ ถิด โกศลวัฒน์, เจลิม นาดีรักษ์, นพรัตน์ ลิวิสิทธิ์, สะอาด ถนอมวงศ์, อวบ สาณะเสน ฯลฯ"

กล่าวเฉพาะศิลปินกลุ่มอาจารย์ บุญถึง ฤทธิ์เกิด กล่าวมา แม้สักๆ จะถูกศิลปินบางคนมองด้วยนัยยะทางลบ กล่าวพาดพิงอย่างอคติ หรือกลายเป็นศิลปินที่มีมลทินที่วงการศิลปะอันศักดิ์สิทธิ์สูงส่งปฏิเสธ เรากลับมีความเห็นว่า ท่านเหล่านั้นแม้จะเกี่ยวข้องกับระบบธุรกิจ อีกทั้งที่จะนำไปเปรียบเทียบกับศิลปินบางกลุ่มแล้ว ก็ไม่มีอะไรแตกต่างกันมากนัก เนื่องจากทุกวันนี้วงการธุรกิจได้เข้ามาบีบคั้นอย่างสูงต่อวงการศิลปะแล้ว ชาวเกี่ยวกับแหล่งเงินทุนระดับสูงบางแห่งเป็นผู้มีบทบาทในการกำหนดนโยบายในการประเมินค่าหรือความซับซ้อนในวงการศิลปะที่ทำให้ศิลปินสูญเสียความเป็นตัวของตัวเองก็ยังมีอีกมากถ้าจะกล่าวถึง

ในวงการศิลปะทุกวันนี้ ถึงเวลาแล้วหรือยังที่เราควรมีพรรคนะเปิดกว้างต่อการศึกษาวិถีชีวิต แนวทางการทำงานของศิลปินกลุ่มต่างๆ อย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะกลุ่มที่มีบทบาทต่อหมู่คนทั่วไปไม่ว่าจะเป็นบุคคลที่อาจารย์บุญถึง ฤทธิ์เกิด กล่าวมา หรือบุคคลอื่นๆ ที่มีผลงานครองใจหมู่คนที่สนใจงานศิลปะในขอบเขตที่ก้าวพ้นไปจากคนกลุ่มน้อย หรือผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะเพียงไม่กี่คน

ศิลปินนั้นควรจะรู้จักเคารพความคิดของผู้อื่น โดยไม่จำเป็นว่าเราจะต้องมีความเห็นด้วยและศิลปิน-นักวิจารณ์นั้นควรจะหวงแหนสิทธิในการวิจารณ์งาน แต่ทั้งนี้ก็ควรมีมนุษยธรรมเพียงพอ โดยไม่ควรจะก้าวพ้นขอบเขตของการวิจารณ์ผลงานจนกลายเป็นการเหยียดหยามเพื่อนมนุษย์

ที่มา: อำนาง เย็นสบาย. "ศิลปินแนวตลาดควรยกย่องหรือเหยียบย่ำ" สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 30 ฉบับที่ 6 (กรกฎาคม 2526). หน้า 29-31.

บทวิเคราะห์

ประเด็นความขัดแย้งในวงการศิลปะ อันเนื่องมาจากความเติบโตของธุรกิจศิลปะ ราวปี พ.ศ. 2507- 2508 นำมาสู่ข้อโต้แย้ง และความบาดหมางที่ฝังรากลึกในหมู่นักศิลปินบางกลุ่ม งานเขียนของ อำนาจ เย็นสบาย ว่าด้วยเรื่องช่องว่างระหว่างกลุ่มศิลปินที่สร้างงานอิงกับความต้องการของตลาดกับกลุ่มศิลปินที่ทำงานโดยหันหลังให้กับตลาด นับเป็นการวิจารณ์ในประเด็นสำคัญของการทัศนศิลป์ไทยเรื่องหนึ่ง การมองย้อนหลังกลับไปเพื่อทบทวนว่า ทำไมผลงานที่อิงอยู่กับตลาดจึงไม่ได้รับการยอมรับว่ามีคุณค่าทางสุนทรีย์จากคนในวงการศิลปะ และคำตัดสินดังกล่าวมีความยุติธรรมต่อศิลปินหรือไม่ จึงเป็นประเด็นที่น่าศึกษาอย่างยิ่ง

นับเป็นการแสดงความคิด สวณกระแสของนักวิจารณ์ เมื่ออำนาจแสดงทัศนะที่ไม่เห็นด้วยกับความคิดที่ว่า งานศิลปะเชิงพาณิชย์เป็นงานที่ไร้คุณค่า ในขณะที่ผลงานที่ไม่เน้นการขายมีคุณค่าสูงกว่า แม้ผู้เขียนเองจะยอมรับว่า กลไกการตลาดมีผลกระทบต่อการทัศนศิลป์ไทยไม่น้อย และยอมรับว่า ถ้าวางการศิลปะปล่อยให้แหล่งทุนเข้ามามีอำนาจเหนือศิลปินย่อมเป็นผลลบต่อการสร้างสรรค์ อย่างไรก็ตาม ในทัศนะของผู้วิจารณ์ ศิลปะแนวตลาดก็สร้างคุณประโยชน์ไว้ไม่น้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ระบบธุรกิจมีส่วนสำคัญในการช่วยกระจายผลงานศิลปะไปสู่มหาชน จากที่เคยเป็นเอกสิทธิ์ของผู้มีความรู้กลุ่มน้อยในสังคม ศิลปะที่สร้างเพื่อขายจึงอาจเป็นหนทางหนึ่งที่จะช่วยเปิดประตูแห่งความงามให้แก่ผู้ชมที่อาจมีประสบการณ์น้อยในเรื่องศิลปะ ในจุดนี้เราเห็นความปรารถนาอันแท้จริงของผู้วิจารณ์ ที่พยายามให้คนในวงการทัศนศิลป์ได้คิดทบทวนถึงข้อเท็จจริงบางประการที่ว่า การขายงานศิลปะอาจไม่ใช่อุปสรรคที่แท้จริงของการสร้างสรรค์ที่มีคุณค่า และการขายงานศิลปะเป็นสิ่งคู่มากับการสร้างงานศิลปะโดยปฏิเสธมิได้

ข้อสังเกตประการหนึ่งคือ การที่อำนาจกล่าวว่า ศิลปะคือการสะท้อนภาพของประวัติศาสตร์ และศิลปะแนวตลาดก็คือส่วนหนึ่งของกาลเวลาที่จะบอกความเป็นไปของวงการศิลปะในแต่ละช่วง ซึ่งเมื่อเราพิจารณาต่อข้อคิดของผู้เขียน ก็มีนัยบางประการที่น่าขบคิดต่อกับกระแสความเห็นว่า ทำไมศิลปะที่อิงกับตลาดจึงได้รับการยอมรับจากคนหมู่มาก แม้งานในแนวนี้นักถูกประณามจากคนในวงการศิลปะว่า เป็นงานที่ไร้คุณค่า สิ่งที่น่าคิดต่อไปก็คือ ข้อเท็จจริงในเรื่องที่ศิลปินไม่อาจอยู่ได้หากขาดผู้สนับสนุน ประเด็นในจุดนี้ก็คือ การขายกับการสร้างงานศิลปะ เป็นเรื่องที่ต้องเดินสวนทางกันอยู่เสมอกระนั้นหรือ และอะไรคือสาเหตุที่แท้จริงที่ เรื่องธุรกิจศิลปะต้องถูก “นำไปพูดหลังงาน” อยู่เสมอ ประเด็นที่สำคัญในบทวิจารณ์นี้ไม่ได้อยู่ที่การตัดสินถูกผิด ผู้วิจารณ์เองก็ไม่ประสงค์จะทำหน้าที่ตุลาการ ที่จะยื่น “บาป” ให้แก่ฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง สิ่งที่เป็นข้อคิดจากบทวิจารณ์นี้ ควรอยู่ในประเด็นที่ทำให้เราได้คิดต่อไปว่า ทำอย่างไรจึงจะหาหนทางให้การสร้างสรรค์สามารถเดินมาบรรจบกับการสนับสนุนศิลปินได้อย่างเหมาะสมลงตัว

ในช่วงท้ายของบทความจะเห็นได้ว่า ผู้เขียนได้ฝากข้อคิดที่น่าสนใจอย่างมาก โดยเฉพาะในประเด็นที่เกี่ยวกับการวิจารณ์อันทำให้เราเข้าใจว่า การวิจารณ์ที่ดีเป็นอย่างไร และจะวิจารณ์อย่างไรที่จะทำให้ศิลปินสามารถยืนหยัดต่อไปในเวทีนี้ได้ เพราะการวิจารณ์ไม่ใช่การ “เหยียด

หยาบเพื่อนมนุษย์" เราก็คงอดชมเชยอำนาจไม่ได้ว่า เขาได้ทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ได้อย่างดีแล้วในแง่ที่เป็นสื่อกลางในการสร้างความเข้าใจเพื่อลดช่องว่างระหว่างศิลปินด้วยกันเอง ขณะเดียวกันก็ยังให้ข้อคิดที่น่ารับฟังในเรื่องการวิจารณ์ ไม่เพียงแค่นั้น อำนาจยังนำบทบาทของนักวิจารณ์ให้ไปไกลจนถึงขั้นที่เข้ามาช่วยปลดปล่อยศิลปินที่ทำงานแนวตลาดได้หลุดพ้นจากสถานะต่ำต้อยที่ถูกเหยียดหยามว่าเป็นกลุ่มที่ไม่มีอุดมการณ์และเห็นแก่เงิน ทั้งยังชี้ให้เห็นถึงคุณูปการที่ศิลปินเหล่านี้ได้มอบให้แก่สังคมไว้อย่างชัดเจนอีกด้วย และนี่ก็คือคุณค่าทางปัญญาที่นักวิจารณ์คนนี้ได้กลั่นกรองออกมาเป็นลายลักษณ์เพื่อที่จะส่งผ่านไปยังคนรุ่นต่อไป

วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล : ผู้วิเคราะห์

กลไกทางสังคมของการผลิตงานศิลปะในประเทศไทย : ระบบอุปถัมภ์ และธุรกิจงานศิลปะ 2523-2541

เวอร์จิเนีย เฮนเดอร์สัน

...เราอาจสรุปได้ว่า มีกลุ่มคนที่อยู่ในแวดวงจำกัดเพียงไม่กี่คนเท่านั้นที่โดดเด่นขึ้นมาในด้านการสร้างสรรค์และในระบบอุปถัมภ์งานศิลปะในประเทศไทย ซึ่งประกอบไปด้วยภาคธุรกิจบางแห่งที่ยังคงอยู่รอดต่อไปได้ อาทิ ธนาคาร เป็นต้น รวมทั้งภาครัฐที่มีหน้าที่เกี่ยวข้องกับงาน วัฒนธรรม และคณะกรรมการตัดสินงานประกวดศิลปกรรมหลักๆ ของประเทศ (ซึ่งในคณะกรรมการแต่ละชุดมีรายชื่อกรรมการซ้ำซ้อนกันอยู่อย่างมาก) ตลอดจนศิลปินที่ได้ความนิยมจากสถาบันศิลปะหลักๆ รวมไปถึงภัณฑารักษ์ที่มีอยู่ไม่เกิน 3 คน...

...ในหลายช่วงเวลาที่ผ่านมาของประวัติศาสตร์ไทย ศิลปะถูกใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างภาพลักษณ์ให้แก่ประเทศโดยใช้เป็นรูปแบบในการสนับสนุนอำนาจของผู้ปกครอง เพื่อให้สอดคล้องกับอำนาจในแต่ละยุคสมัย รูปแบบทางวัฒนธรรมบางประการได้รับการสนับสนุน และแนวคิดที่นิยมกันในกลุ่มคนมีอำนาจซึ่งเป็นคนกลุ่มน้อยในชนชั้นสูงก็มีบทบาทอย่างยิ่งต่อการสร้างสรรค์และการรับรูปแบบทางศิลปะ ตลอดจนการสร้างภาพลักษณ์หรือเอกลักษณ์ของชาติทั้งในระดับองค์กรและระดับตัวบุคคล ศิลปะถูกใช้เพื่อแสดงความมั่งคั่งและการมีวัฒนธรรมต่อคนทั้งในและนอกประเทศ เพราะเหตุว่า แก่นของวัฒนธรรมและรูปแบบการแสดงออกทางสุนทรียมีที่มาจากการสังสมประสบการณ์ในประวัติศาสตร์ เลี้ยวส่วนต่างๆ ในประวัติศาสตร์ได้ก่อรูปร่างให้แก่พัฒนาการทางศิลปะ จากจุดเริ่มต้นที่เป็นศิลปะของท้องถิ่น ซึ่งสะท้อนสิ่งแวดล้อมที่อิสระจากการเมืองไปสู่สถานการณ์ในปี 2541...

จากความสัมพันธ์กับนานาชาติในช่วงเกือบ 100 ปีที่ผ่านมา มีความพยายามจะแสดงให้เห็นภาพลักษณ์ของชาติที่ "ศิวิไลซ์" แล้วด้วยงานศิลปะ ส่วนภาพลักษณ์ของประเทศในเรื่อง "ความแปลกใหม่สำหรับชาวต่างชาติ" "Exotic" ที่ถูกยกขึ้นมาเมื่อเร็วๆ นี้ ก็ถูกรัฐบาลไทยนำมาใช้ในลักษณะที่คล้ายคลึงกันเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว การรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเป็นที่ยอมรับกันว่าเป็นกุศโลบายป้องกันการคุกคามการค้าอาณานิคมและเป็นวิถีทางที่อิทธิพลของศิลปะยุโรปเข้ามาสู่งานศิลปะและวัฒนธรรมของไทย...

...แรงกดดันและแรงหนุนจากต่างประเทศที่เข้ามาในประเทศไทยระหว่าง พ.ศ. 2500 -- 2510 มีผลกระทบในทางบวกต่อกิจกรรมทางศิลปะ มีการสนับสนุนเพิ่มมากขึ้นจากสถาบันทางวัฒนธรรมของนานาชาติ มีการก่อตั้งหอศิลป์พระศรี และมีความต้องการงานศิลปะไทยในหมู่ชาวต่างชาติอย่างมาก การสนับสนุนของชาวต่างชาติในรูปของการให้รางวัลเป็นเงินทุนไปศึกษาดูงานในต่างประเทศเป็นการเปิดโอกาสใหม่ให้แก่ศิลปินไทย พร้อมทั้งกระตุ้นให้เกิดการนำแนวคิด รูปแบบ และวิธีการของชาวต่างประเทศมาทำใหม่ การรื้อฟื้นคุณค่าในขนบของไทยกลับมาซึ่งได้รับ

การสนับสนุนในช่วงทศวรรษ 2510 เป็นจุดเริ่มต้นของความเคลื่อนไหวของศิลปะไทยแนว ประเพณีนิยมใหม่ ก็เป็นดังปฏิกิริยาต่อต้านกระแสของสหรัฐอเมริกาและญี่ปุ่นที่ปรากฏอยู่ขณะนั้น

พัฒนาการทางเศรษฐกิจเป็นเหมือนการเติมพลังงานให้ธนาคารได้เติบโตขึ้น และทำให้ ธนาคารมีอำนาจและมีความสนใจอุปถัมภ์งานศิลปะด้วยการสนับสนุนการประกวดศิลปกรรม รวมทั้งว่าจ้างศิลปินให้สร้างงานในแนวเรื่องเกี่ยวกับการเชิดชูราชสำนัก ศาสนา และความรักชาติ การทำเงินและการทำบุญสลับสับเปลี่ยนกันเมื่อผลกำไรจากธุรกิจถูกนำมาใช้จ่ายในโครงการการ กุศลอาทิ การสร้างและซ่อมบำรุงวัด หรือการสนับสนุนให้สร้างงานพุทธศิลป์ ในแง่นี้ก็เท่ากับเป็น การสร้างเกียรติคุณในฐานะผู้รักชาติ ผู้มีจริยธรรม และผู้มีความรับผิดชอบต่อสังคมด้วย

ในปลายทศวรรษที่ 2520 ยังคงมีชาวไทยจำนวนน้อยเท่านั้นที่สนใจศิลปะ อย่างไรก็ตาม การเติบโตทางเศรษฐกิจอย่างรวดเร็วได้นำไปสู่การคุกคามของแนวคิดวัตถุนิยม บริโภคนิยมใน สังคมในเวลาต่อมา และกระตุ้นให้เกิดลูกค้ำกลุ่มใหม่ขึ้นในตลาดศิลปะ ด้วยการสร้างสถานะทาง สังคมและด้วยการซื้อหาสินค้าหรูหราทำให้คนไทยกลุ่มใหม่ที่เป็น "ผู้รักศิลปะ" ยกฐานะตัวเองขึ้น จากชนชั้นกลางมาเป็นผู้มีการศึกษาอยู่ในสังคมชั้นสูงในเมือง ในกลุ่มผู้ชมงานศิลปะกลุ่มนี้ การมี ชีวิตอยู่ในสังคมสมัยใหม่ก็ยิ่งกระตุ้นให้โหยหาอดีตแห่งชนบททางวัฒนธรรมและวิถีชีวิตแห่งชนบท ที่หายไป ซึ่งนี่เป็นแนวเรื่องที่นิยมกันมากในหมู่วิศวกรไทยบางคน

ในระบบตลาดที่มีการพัฒนาแบบทุนนิยม แนวคิดในการมองสิ่งต่างๆ ประหนึ่งสินค้ามีสูง มากขึ้น งานศิลปะไทยได้รับการมองใหม่จากฐานะที่เป็นงานศิลปะ และเพื่อสักการะหรือทำเพื่อ เก็บไว้ในที่ส่วนตัว มาเป็นงานที่อยู่ในบริบททางการค้าในที่สาธารณะและเพื่อความพึงพอใจในรูป ของประโยชน์ด้านการตกแต่งสถานที่ แนวเรื่องของผลงานเหล่านี้จำนวนมากแสดงออกถึงลักษณะ บางประการที่ต้องการสื่อให้เห็นถึง "ความเป็นไทย" โดยใช้แนวเรื่องและสัญลักษณ์จากพุทธ ศาสนา การขยายตัวของศิลปะไทยประเพณีโดยโลกธุรกิจได้แสดงให้เห็นเด่นชัด ดังตัวอย่างเช่น งานจิตรกรรมในวัดถูกใช้ในการโฆษณาสินค้าในโทรทัศน์ และการใช้ลวดลายรูปแบบของศิลปะ ไทยประเพณีมาตกแต่งร้านอาหารฟาสต์ฟูดแบบอเมริกันในกรุงเทพฯ ตลอดจนการใช้จิตรกรรมฝา ผนังแบบที่วาดในวัดมาวาดประดับอาคารสำนักงานใหญ่ของธนาคาร การที่ตลาดทางธุรกิจเปิดตัว เข้ามาจัดการโลกศิลปะเช่นนี้ ความมั่งคั่งและแหล่งทุนได้แสดงบทบาทสำคัญต่อกระบวนการของ ศิลปะที่เป็นผลผลิตทางสังคม...

...ผลประการหนึ่งของพัฒนาการแบบทุนนิยมก็คือการเติบโตของแนวคิดแบบปัจเจกชน และศิลปินอิสระ ในอดีตที่ผ่านมา พ่อแม่ของเด็กอาจวานาขออย่าให้ลูกของตัวเองอยากเป็นศิลปิน เพราะกลัวว่าลูกของเขาต้องมีชีวิตอยู่อย่าง "ไร้แห่ง" แต่ในสิ่งแวดล้อมทางสังคมที่มีการแข่งขันกัน สูงในทศวรรษที่ 2520 และ 2530 สถานะภาพใหม่และโอกาสครั้งใหม่ได้เปิดออกสำหรับศิลปิน ไทย จากอดีตที่ไม่มีการเซ็นชื่อลงในผลงาน เราได้เห็นความสำคัญของคนที่เซ็นชื่อลงในงาน และ เห็นศิลปินไทยได้รับการยอมรับและกลายเป็นบุคคลผู้มีชื่อเสียงในปัจจุบัน การสร้างหนทางใน อาชีพซึ่งเตรียมโอกาสไว้แสวงหาเงินทองนี้ ก็มักจะหมายถึงการที่จะต้องอุทิศจิตวิญญาณเพื่อปรับ

ให้เข้ากับคามพึงพอใจของผู้อุปถัมภ์และผู้บริโภคในตลาด ในกรณีของศิลปะไทย นี่อาจหมายถึง การตอบสนองความปรารถนาของผู้อุปถัมภ์ และผู้สะสมงานศิลปะที่หาผลงานไว้ประดับตกแต่งให้เกิดความบันเทิงใจ และเป็นแนวทางที่ปลอดภัยที่สุดในการรักษารูปแบบประเพณีนิยม หรือทางสายกลางไว้สำหรับศิลปิน

ในขณะเดียวกัน การเติบโตของอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวอันเป็นผลจากการรณรงค์เรื่อง "Exotic" และ "Amazing" ของรัฐบาลไทย ก็ทำให้เกิดความสนใจในศิลปะไทยแบบ "มาตรฐาน" เพิ่มขึ้น รสนิยมของนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติซึ่งถูกดึงดูดโดยตลาดงานศิลปะไทยเป็นทางเลือกที่ต่างไปจากเวทีศิลปะในยุคโลกาภิวัตน์ที่ทุกอย่างเหมือนกันไปหมด บางทีผู้ชมงานศิลปะชาวต่างประเทศที่เพิ่มขึ้นนี้ อาจไม่ได้ตระหนักถึงภูมิหลังทางเชื้อชาติและไม่สนใจความหมายของสัญลักษณ์ ในแง่ที่ศิลปะไทยจึงได้รับความหมายใหม่ที่แตกต่างออกไปแก่ผู้รับกลุ่มใหม่ ดังนั้นความสัมพันธ์ระหว่างผู้สร้างกับผู้รับจึงมีความหมายมากขึ้นเป็นทวีคูณในแง่ของสัญลักษณ์และการแลกเปลี่ยนซื้อขาย

หากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้แล้วเสร็จเมื่อ 8 เดือนก่อนหน้าี่ตามกำหนดเวลา ข้อมูลและการสรุปก็อาจจะแตกต่างออกไป เพราะในช่วงระยะเวลาไม่กี่เดือนมานี้ มีความชัดเจนอย่างยิ่งว่า ณ ขณะนี้ ความรุ่งเรืองและการเติบโตทางเศรษฐกิจของประเทศไทยได้ผ่านพ้นไปแล้ว แหล่งเงินทุนหมุนเวียนสำหรับงานศิลปะก็เหือดแห้งลง ดังเช่น ผู้อุปถัมภ์ในโลกของศิลปะที่มีใจกว้างในอดีตที่ผ่านมามี อาทิ ธนาคารกรุงเทพได้ลดการสนับสนุนนิทรรศการของศิลปินชาวเหนือผู้มีชื่อเสียง ซึ่งได้วางแผนไว้แล้วในเดือน มกราคม พ.ศ. 2541 จนกระทั่งมีการชักจูงด้วยการลงนามตกลงร่วมจัดกับการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย อาจเป็นตัวอย่างที่ดีที่บ่งชี้ว่า นี่เป็นเวลาแห่งความเปลี่ยนแปลง จากการสัมภาษณ์หลายครั้งก่อนกลางปี พ.ศ. 2540 ได้สะท้อนวิสัยทัศน์ และแผนของโครงการในลักษณะที่ต่างออกไปจากปัจจุบันหากนักสะสมภาพเหล่านั้นมาเปิดเผยอีกครั้ง ดังนั้นในบางแง่มุมการศึกษาที่ยิ่งทันสมัยอยู่บ้าง และหวังว่าจะมีการมองความเปลี่ยนแปลงนี้ในมุมกว้างขยายต่อออกไปอีก...

การตีตบประมาณของรัฐบาลและภาวะเศรษฐกิจตกต่ำ ทำให้การจัดองค์การทางศิลปะจำเป็นต้องกระทำด้วยความละเอียดอ่อนถี่ถ้วนมากขึ้น มีความคิดริเริ่มด้านการตลาดมากขึ้น ใช้จินตนาการและความพยายามสร้างสรรค์ขยายวงออกไปให้ดำรงอยู่ได้ในโลกของความเป็นจริงในอดีตที่ผ่านมามี วงการศิลปะได้รับการสนับสนุนจากคนใจบุญ แต่ขณะนี้มันไม่เพียงพออีกต่อไปแล้วที่จะจำกัดวิธีการหาทุนด้วยการขอลงขันบริจาคจากผู้มีคั่งเป็นรายบุคคลหรือจากองค์กรการจัดตั้งชมรมหรือโครงการต่างๆที่มีการหาสมาชิกและทำสินค้า อาทิ ผลงานภาพพิมพ์จำนวนจำกัดที่ส่งชื่อใต้ทางไปรษณีย์ หรือไปรษณีย์บัตรศิลปะ เสื้อยืด และของขวัญอื่นๆ ฯลฯ ตลอดจนการเช่าพื้นที่แสดงงานศิลปะที่ผสมกับรูปแบบการจัดงานพบปะสังสรรค์กันเฉพาะกลุ่ม หรือใช้พื้นที่ร้านขายอาหารและกาแฟ หรือการจัดกิจกรรมบันเทิงอื่นๆ ก็ควรจะถูกพิจารณารวมอยู่ในแผนด้วย ไม่ใช่ในลักษณะแยกจัด แต่เป็นการรวมเข้ามามีส่วนหนึ่งในการจัดงานและหารายได้ การมุ่งความสนใจที่การแสวงหาทุนในด้านการตลาดและการประชาสัมพันธ์ให้แก่ศิลปะ อาจเป็นสิ่งที่น่า

รังเกียจสำหรับผู้ยึดมั่นในอุดมการณ์บางคน แต่การเรียกร้องให้รัฐเพิ่มเงินทุนสนับสนุนแก่ศิลปะในช่วงเวลาแห่งความคับขันเช่นในขณะนี้ จะเป็นการเรียกร้องที่ไม่มีใครฟัง...

การประมูลทรัพย์สินของ 56 บริษัทไฟแนนซ์ที่ถูกปิดในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2541 อันประกอบด้วยงานศิลปะที่สำคัญๆจำนวนหนึ่ง ซึ่งถูกซื้อสะสมไว้ในยุคเฟื่องฟูช่วงทศวรรษที่ 2530 ผลงานศิลปะเหล่านี้เป็นหลักฐานที่มีประโยชน์อย่างยิ่ง ราคาที่มีการซื้อขายกันในอดีตอาจนำมาเปรียบเทียบกับราคาประมูลในปี พ.ศ. 2541 เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวและความเปลี่ยนแปลงในตลาดและการประเมินราคา ผลงานที่ถูกสะสมไว้นี้ น่าจะมีการวิเคราะห์ในแง่ของรูปแบบและเนื้อหาที่เป็นที่นิยมตลอดจนสื่อและราคา เมื่อพิจารณาว่า ผลงานเหล่านี้เป็นฝีมือของศิลปินไทยผู้มีชื่อเสียงที่ล่วงลับไปแล้ว และเป็นตัวอย่างที่ดีที่สุดของศิลปะไทยร่วมสมัย ซึ่งอาจถูกประมูลซื้อไว้โดยนักสะสมชาวต่างชาติ และอาจไปตกอยู่ในพิพิธภัณฑหรือหอศิลป์ในต่างประเทศ ซึ่งมีนอาจทำให้มูลค่าของ "สมบัติแห่งชาติ" นี้สูงขึ้น และอาจปลุกเร้ากระแสความรู้สึกชาตินิยมขึ้นด้วย เมื่อพิจารณาแ่งนี้ก็น่าจะมีการศึกษาตรวจสอบดูอย่างละเอียดรอบคอบ การที่คริสต์ Christies บริษัทค้างานศิลปะระดับนานาชาติเข้ามามีส่วนร่วมในการประมูลครั้งนี้ ก็อาจส่งผลที่นำศิลปะไทยไปสู่ตลาดค้างานศิลปะระดับโลก ซึ่งอาจส่งผลต่อการยกระดับศิลปะไทย ศิลปินไทย และประเทศด้วย...

...ถ้ากล่าวท้าว งานศิลปะที่ดีที่สุดย่อมเกิดขึ้นจากฐานะที่ลำบากยากแค้น อาจเป็นคำกล่าวที่จะต้องพิสูจน์กันในประเทศไทยภายในเวลาไม่กี่ปีข้างหน้า วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้ความสนใจต่อการกำหนดทางด้านการเงินที่มีต่อเนื้อหาและผลผลิตทางวัฒนธรรมและศิลปะ ในขณะที่พิจารณาปัจจัยด้านความคิดอุดมคติควบคู่กันไปด้วย แต่ความสัมพันธ์ระหว่างอุดมคติกับศิลปะไม่ใช่การถอดรูปออกมาจากแม่พิมพ์ ทฤษฎีของแนวคิดอุดมคติต่างๆ ไม่ใช่สิ่งที่ถูกนำมาปรับทอนให้ง่าย แต่เป็นแก่นที่ต้องใช้ในการวิเคราะห์ตีความผลงานศิลปะ โดยคำนึงถึงแนวเรื่องและเนื้อหาสาระและนัยยะและสิ่งที่อยู่คู่กันระหว่าง ความเก่า - ขนบ กับ ความใหม่ - สัญลักษณ์สมัยใหม่ เรื่องทางโลกกับโลกทางธรรม และบริบทใหม่ทางสังคม ความเข้าใจทั้งหลายเหล่านี้จะต้องถูกหล่อหลอมรวมกันเข้า การวิเคราะห์ในแง่ลึกทางสัญลักษณ์ของระบบการแทนความหมายแบบไทย รวมทั้งระบบสัญลักษณ์ที่ถูกใช้ในการสื่อสารว่าเป็นอย่างไร และมีลักษณะอย่างไร ซึ่งสามารถอธิบายบริบททางประวัติศาสตร์และเงื่อนไขเฉพาะทางสังคมได้นั้น สิ่งเหล่านี้จะช่วยให้เราเข้าใจได้มากขึ้นว่า เนื้อหาและสาระในงานศิลปะถูกสร้างสรรค์ขึ้น และถูกชื่นชม หรือถูกตีความไปอย่างไร...

...การรณรงค์รื้อฟื้นวัฒนธรรมของรัฐบาลไทย ซึ่งสนับสนุนโดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยนั้น อาศัยศิลปะไทยเพื่อสร้างภาพลักษณ์ของความเป็นไทยในปัจจุบัน ยิ่งหนุนให้เห็นแนวคิดที่ว่า "เป็นคนไทยก็คือเป็นชาวพุทธ" และเป็นการดองย่ำโน้ตทัศน์ของ มรดก เอกภาพ และสายเลือดเดียวกัน ที่ว่าด้วยเรื่องเอกลักษณ์ไทย แต่แทนที่จะพยายามอธิบายขยายความและรณรงค์เรื่องเอกลักษณ์ของความเป็นชาติโดยอ้างเอาประวัติศาสตร์วัฒนธรรมและศิลปะ มันอาจเป็นประโยชน์มากกว่าในการที่จะปรับรับวิสัยทัศน์ในการมองโลกระดับมหภาคในขณะที่โลก

ปัจจุบันนานาชาติกำลังเชื่อมโยงเข้าหากัน ซึ่งโลกาภิวัตน์ก็มีอยู่แล้วภายในประเทศในลักษณะของความเป็นอื่น ในคน วัฒนธรรม และประเด็นทางการศึกษาโดยทั่วไป ดังที่ปรากฏอยู่ว่ารูปแบบกิจกรรมทางวัฒนธรรมนั้นมีลักษณะผสมปนเปกันจนแยกไม่ออกและไม่แน่นอนตายตัว ดังนั้นเราน่าที่จะสำรวจดูว่า เราผสมผสานกับคนอื่น ๆ อย่างไร มากกว่าที่จะพยายามชี้ชัดออกมาว่า เราแตกต่างกันอย่างไร

การศึกษาถึงเงื่อนไขและปัจจัยอันมากมายของผลผลิตทางวัฒนธรรม ซึ่งในที่นี้ก็คืองานศิลปะ ไม่ใช่ความพยายามที่จะพิสูจน์ว่า ผลงานเหล่านั้นจะถูกสร้างขึ้นในวิถีทางเดียวกัน ภายใต้แรงผลักดันเดียวกันเสมอ แต่มีจุดประสงค์เพื่อกระตุ้นและปลุกจิตสำนึกว่า มีปัจจัยมากมายที่เป็นองค์ประกอบของกระบวนการนี้...

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้แปล

ดัดดอนแปลจาก บทสรุปในวิทยานิพนธ์ของ : Virginia Henderson. "The Social Production of Art in Thailand : Patronage and Commoditization, 1980-1998. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ปีการศึกษา 2540, หน้า 216-230.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ชิ้นนี้คัดลอกมาจากวิทยานิพนธ์ของ เวอร์จิเนีย เฮนเดอร์สัน ที่ว่าด้วยเรื่องการวิเคราะห์กระบวนการด้านการค้า และระบบอุปถัมภ์ที่มีผลต่อการเจริญเติบโตของวงการศิลปะในประเทศไทย จะเห็นได้ว่างานเขียนชิ้นนี้ไม่ได้ศึกษาเฉพาะเจาะจงลงไปที่ตัวงานศิลปะ หรือเจาะจงศิลปินคนใดคนหนึ่ง แต่เป็นการศึกษาปัจจัย และเงื่อนไขแวดล้อมต่างๆ ที่ส่งผลต่อผู้สร้างสรรค์และวงการทัศนศิลป์โดยตรง ความน่าสนใจในข้อเขียนชิ้นนี้อยู่ที่การนำเสนอมุมมองอีกด้านหนึ่งที่คนในวงการศิลปะไทยเองไม่เคยวิเคราะห์เจาะลึกลงไปอย่างแท้จริง จึงทำให้ข้อเขียนชิ้นนี้มีความโดดเด่นแตกต่างไปจากงานของนักวิจารณ์คนอื่นอย่างชัดเจน และความแตกต่างนี้เองที่ทำให้วิทยานิพนธ์ชิ้นนี้เป็นดังประตูที่เปิดให้เห็นภาพอีกด้านหนึ่งของวงการศิลปะในประเทศไทยที่กว้างออกไปจากเดิม ถึงแม้ว่าผู้วิเคราะห์จะเป็นชาวต่างประเทศก็ตาม แต่เนื้อหาที่เขานำเสนอก็มีคุณค่าควรแก่การนำมาพิจารณา

ข้อเขียนที่คัดมาในข่วงแรกเป็นการสรุปให้ผู้อ่านเห็นถึงระบบที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน ทิศทางในการสร้างสรรค์ และบทบาทของศิลปะที่มีในสังคม ด้วยการอธิบายให้ผู้อ่านเห็นว่า มีปัจจัยทางสังคมอยู่ 3 ประการที่ส่งผลกระทบต่อวงการศิลปะร่วมสมัยโดยตรง ประการแรก อิทธิพลทางความคิดจากวัฒนธรรมตะวันตกที่เข้ามาในสังคมไทย ประการที่สองคือ กระบวนการทางการเมืองที่เข้าแทรกแซงกิจกรรมทางวัฒนธรรม และประการสุดท้ายคือ การเติบโตทางเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ซึ่งได้เข้ามามีบทบาทอย่างยิ่งในแง่ของการให้ความอุปถัมภ์งานศิลปะของรัฐและแหล่งทุนเอกชน เธอพยายามชี้ให้เห็นว่า ปัจจัยทั้งหลายนี้ มีผลเสียอย่างไร ถ้าศิลปินไม่รู้เท่าทันหรือปล่อยตัวไปตามกระแส โดยเฉพาะการอุปถัมภ์ของแหล่งทุนที่ดูเหมือนจะให้การสนับสนุน แต่ในอีกด้านหนึ่งกลับส่งผลในทางลบ เมื่อศิลปินมุ่งความสำเร็จไปในทางพาณิชย์มากกว่าคุณค่าของศิลปะ และหากคนในวงการทัศนศิลป์เองปล่อยให้ทิศทางของศิลปะถูกกำหนดโดยภาคธุรกิจมากเกินไป ย่อมไม่อาจช่วยให้ศิลปะในประเทศไทยพัฒนาไปได้ไกล ในขณะเดียวกัน ความพยายามที่จะนำศิลปะมาใช้เพื่อจุดมุ่งหมายในการปลุกจิตสำนึกต่อความเป็นชาติและเชิดชูสัญลักษณ์ของความเป็นชาติภายใต้การสนับสนุนของรัฐและแหล่งทุน ก็ไม่อาจนำมาซึ่งผลสำเร็จในทางศิลปะได้เช่นกัน

อย่างไรก็ตาม การที่ผู้วิจารณ์เสนอภาพด้านลบของระบบอุปถัมภ์ในแง่มุมต่างๆ ก็ไม่ได้หมายความว่าเธอต้องการต่อต้านกลไกเหล่านี้ ในทางกลับกัน เธอยังชี้ให้เห็นว่า การเติบโตของวงการศิลปะก็ยังคงอาศัยการสร้างเครือข่ายที่ครบวงจร เพื่อผลักดันให้ศิลปินสามารถสร้างงานศิลปะออกมาสู่สังคมภายนอกได้ ดังนั้น ศิลปินจึงไม่ควรปฏิเสธภาคธุรกิจโดยสิ้นเชิง ทางออกที่เวอร์จิเนียพยายามจะเสนอก็คือ ศิลปินจำเป็นต้องวางบทบาทของตัวเองต่อภาคธุรกิจในระดับที่ไม่ถลำตัวจนถึงกับลดคุณค่าของการสร้างสรรค์ หากจำเป็นต้องปรับตัวให้เหมาะสมกับความเปลี่ยนแปลงทางสังคม บทวิจารณ์ชิ้นนี้จึงมิใช่เพียงแค่การวิเคราะห์โครงสร้างของวงการทัศนศิลป์ไทยเท่านั้น แต่ยังเป็นการช่วยชี้แนะทางออก

โดยภาพรวมจะเห็นได้ว่า การที่ผู้เขียนให้ข้อมูลเชิงภววิสัยที่เกี่ยวข้องกับวงการทัศนศิลป์ไทยในด้านต่างๆ และยกตัวอย่างเหตุการณ์ในอดีตที่ผ่านมา มีส่วนช่วยให้ประเด็นการวิจารณ์ของเธอมีความชัดเจนยิ่งขึ้น โดยเฉพาะ ข้อสรุปของเธอตอนหนึ่งที่ชี้ชัดว่า ศิลปะไทยในปัจจุบันถูกใช้เพื่อทางการเมืองมากกว่าจะแสดงถึงศรัทธาดังเช่นในอดีตที่ผ่านมา การกล่าวเช่นนี้อาจจะไม่ยุติธรรมกับศิลปินบางส่วนที่มีความจริงจังในการสร้างงาน แต่สิ่งที่ผู้เขียนกล่าวถึงก็มีปรากฏอยู่ในวงการศิลปะอยู่ด้วย แม้จะไม่ใช่อะไรที่แท้จริงทั้งหมดก็ตาม นอกจากนี้ เธอยังทิ้งท้ายสำคัญไว้อีกว่า การที่ศิลปะไทยถูกผูกติดอยู่กับสัญลักษณ์ที่แสดงความเป็นชาติ คงไม่เป็นคำตอบที่ดีที่สุด และคงไม่ใช่วิถีทางที่จะพาให้วงการศิลปะของไทยก้าวไปได้ไกล

บทวิจารณ์ชิ้นนี้นับได้ว่า มีคุณค่าต่อการศึกษาในแง่ที่ช่วยกระตุ้นให้วงการทัศนศิลป์ไทยได้ขบคิดหาวิธีการในการเติมเต็มปัจจัยที่ขาดไป และได้ช่วยแนะทางออกไว้บ้างแล้ว มีผู้อ่านบางกลุ่มอาจเห็นว่า ข้อเสนอแนะของผู้เขียนยังไม่เป็นรูปธรรมเท่าที่ควร แต่เท่าที่เวอริจีเนียเสนอมุมมองและข้อเท็จจริงด้านหนึ่งที่มีมักจะถูกมองข้ามอยู่เสมอ ก็นับได้ว่าเธอได้กระตุ้นให้เกิดความคิดที่รอบด้านมากขึ้นในวงการศิลปะของไทยแล้ว

วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล : ผู้วิเคราะห์

ARTIST AND ARTIST

ชัยยศ อิศวรพันธุ์

สุวรรณ เมธาพิสิฐ นำเสนอผลงานศิลปะล่าสุด "ARTIST AND ARTIST" เมื่อเดือนกรกฎาคมที่ผ่านมา จากสุจิตร์สุวรรณได้แถลงว่า สำหรับเขาแล้วงานศิลปะคือความรู้สึก หรือความคิดของศิลปินเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมผ่านประสบการณ์การเห็น ด้วยวัยประมาณ 40 สุวรรณจึงมีประสบการณ์การเห็น (และอื่นๆ) ที่ค่อนข้างสลับซับซ้อน

การแสดงออกซึ่งประสบการณ์ส่วนหนึ่งเชื่อมต่อมาจากงานแสดง 2 ครั้งที่ผ่านมาของเขาในประเทศไทยคือ SEE SAW SEEN MANGOSTEEN (ที่โรงละครกรุงเทพ 2537) และ HE, SHE, IT (ART FORUM, 2538) ณ งาน ARTIST AND ARTIST นี้ เราจะเห็นอย่างชัดเจนถึงความต่อเนื่องขององค์ประกอบบางตัว เช่น หมูอมสินสีแดงซึ่งปรากฏมาตั้งแต่ 2537 แม้คราวนี้หมูจะดูเข้มข้นทางอารมณ์มากขึ้น ซึ่งอาจจะเป็นเพราะประสบการณ์ส่วนตัวที่เข้มข้นขึ้นภายใต้สถานการณ์ของกรุงเทพฯ มังคุด ตามมาตั้งแต่ 2537 เช่นกัน และองค์ประกอบเล็กน้อยตั้งแต่การฝนเส้นปากกาจนกลายเป็นน้ำหนักที่เขาทำมาอย่างน้อยเกือบสิบปี และสียหยดผ่านรูปซึ่งเป็นความต่อเนื่องของกระบวนการแสดงออกส่วนบุคคล แต่ในงานชุดนี้มีสื่อตัวใหม่ ซึ่งนำเสนอความคิดชุดใหม่ที่ศิลปินเลือกมาใช้ ทำให้เราอาจจะตีความความคิดต่อไปได้ ตั้งแต่การตั้งชื่องานว่า ARTIST AND ARTIST ก็สื่อให้เห็นความต้องการที่จะสื่อถึงตัวศิลปินเองและศิลปินอื่น ดังเช่นที่ปรากฏในรูปชุดนี้ที่มีภาพของ วินเซนต์ ฟาน ก็อก (Vincent Van Gogh) ทั้งภาพเหมือนบางภาพ ภาพทานตะวันอันโด่งดัง และภาพของมาริลิน มอนโร ดาราฮอลลีวูดชื่อดัง กระบวนการวาดภาพของสุวรรณที่ดูเหมือนการล้อเลียนภาพเหมือนของศิลปินทั้งสองภาพ และภาพดอกทานตะวัน เมื่อพิจารณาในส่วนนี้ เราจะเห็นความกำกวมที่ปรากฏขึ้น เนื่องจากความไม่แน่ใจของผู้ชมเองว่า สุวรรณตั้งใจจะลอกเลียน (copy) ตัวงานดั้งเดิม (original) ในระดับใด ถ้าสุวรรณต้องการลอกเลียนมาทุกส่วน เราอาจจะยังไม่พึงพอใจกับผลของมันมากนัก แต่ในความเป็นจริงแล้วคงไม่ใช่ และมีองค์ประกอบบางตัวที่ชี้ให้เห็นว่า ความคิดที่แฝงอยู่ในงานนี้คงไม่ตื้นเขินเช่นนั้น ความจงใจที่จะนำองค์ประกอบเดิมส่วนตัวเข้าไป เช่น หมู-มังคุด หรือสีปากกาตำฝน และสียหยดไหลชวนให้เราครุ่นคิดต่อว่า จริงๆ แล้ว "สาร" ที่ศิลปินต้องการ "สื่อ" คืออะไร

ประเด็นปัญหาสำคัญของงานชิ้นนี้ชัดเจนเมื่อพิจารณารูปอีกชุดหนึ่ง ซึ่งไม่ใช่เป็นรูปเขียนสี แต่ถูกติดตั้งอยู่เคียงคู่กัน รูปชุดนี้เป็นการถ่ายภาพรูปจริงที่ถูกเขียนขึ้น แล้วนำไปผ่านกระบวนการอัดรูปย่อ-ขยาย นำมาติดต่อกับกล่องใส่ซีดีแล้วประกอบกันขึ้นเป็นกรอบรูป ณ ที่นี้ด้วยสื่อของการถ่ายภาพ เราเห็นตัวความคิดอันชัดเจนที่จะเล่นกับความจริงแท้ของงานต้นแบบกับความไม่จริงของงานลอกเลียน และเจตน์จำนงของทั้งสองความคิดนี้

ในกระบวนการพัฒนาการทางศิลปะของตะวันตก ความเป็นงานต้นแบบกับการลอกเลียนนั้นมีสถานะที่เลื่อนไหลไปตามยุคสมัย วาลเทอร์ เบเนจามิน (Walter Benjamin) ก็เคยแสดงให้เห็นแล้วว่าความเป็นoriginal นั้นผูกอยู่กับความแท้ (authenticity) ดังนั้นจึงผลิตซ้ำ (reproduce)

ไม่ได้ แต่ภาพถ่ายเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกที่ความแท้ถูกผลิตซ้ำได้ ทำให้มีปริมาณมาก (ในขณะที่งานดั้งเดิมคุณค่าจะผูกติดกับความมีชิ้นเดียว) และการผลิตซ้ำนี้อยู่ในเจตน์จำนงมาแต่แรก

สรวรรณนำเอาสื่อภาพถ่าย ซึ่งเคยมีเจตน์จำนงที่จะผลิตงานซ้ำให้มีจำนวนมากกลายเป็นงานต้นแบบ ทั้งนี้ด้วยการซ่อนความหมายประกอบภาพถ่ายซ้ำเข้าไปในกรอบรูปแบบประเพณีนิยม ทำให้สถานะความจริงของงานเลื่อนไหลไปมาจนยากจะกำหนดให้แน่ชัด นี่เป็นการตีความในเชิงการสื่อ แต่ในตัวความหมายที่แท้จริงงานแสดงครั้งนี้ยังมีสิ่งให้ขบคิดต่อไปอีก นั่นคือศิลปินจงใจที่จะ “วิจารณ์” สถานะของตัวตนของการลอกเลียน

ณ ปัจจุบัน เราเคยชินกับวาทกรรมที่ว่า การลอกเลียนนอกจากจะไม่มีคุณค่าแล้ว ยังเป็นการกระทำที่ชวนให้ประณามได้อย่างไม่ลังเล และเราเชื่อเช่นนั้น แต่ศิลปินอย่างสรวรรณย่อมมีความคิดที่แตกต่างออกไป เขาเห็นว่าการลอกเลียนนั้นมีคุณค่าในตัวเอง และไม่ใช้กิจกรรมที่นำมาซึ่งความเสื่อมเสียเพียงอย่างเดียว แต่มันมีด้านดีในตัวเองหรืออาจจะมีแต่ด้านดีก็ได้ และประวัติศาสตร์ก็ได้พิสูจน์แล้วว่า การลอกเลียนนั้นมีด้านดี ตัวอย่างเช่น การลอกเลียนงานกรีกของพวกโรมันก็ทำให้เราได้ “ศึกษา” งานต้นแบบโดยผ่านการลอกเลียนได้ เมื่อในต้นแบบเสียหายไป ดังนั้นวาทกรรมที่ว่า การลอกเลียนนั้นเลวมาจากไหน

การลอกเลียนนั้นเลว และการผลิตซ้ำเป็นกิจกรรมที่ต้องถูกประณาม มีสถานะของการกำเนิดขึ้นมาใกล้เคียง หรือพร้อมๆกับการกำเนิดของลิขสิทธิ์ที่มีความตั้งใจจะกำหนดคุณค่าของความเป็นต้นแบบว่า มีคุณค่าเชิงความคิด และความคิดนี้สมควรได้รับผลประโยชน์ตอบแทน อันเป็นอุดมการณ์แบบทุนนิยม ดังนั้นเอกลักษณ์ของการกำหนดคุณค่าเชิงศิลปะ ซึ่งเป็นมาตรฐานเชิงศีลธรรมจึงเลื่อนไหลไปมา ในสังคมแบบโรมันการลอกเลียนและผลิตซ้ำเป็นกิจกรรมอันควรสรรเสริญ แม้กระทั่งปัจจุบันความหมายของความดีในการลอกเลียนของศิลปินโรมันก็ยังมีอยู่ถ้อยอยู่ในบริบทเชิงการศึกษา แต่ในสังคมปัจจุบันการลอกเลียนนั้นเลวภายใต้เงื่อนไขที่ว่า เมื่อคุณไม่จ่ายค่าตอบแทน จะเห็นได้ว่ามาตรฐานความดีเลื่อนไหลไปตามบริบททางสังคมและเวลา แม้แต่ในเวลาเดียวกันแต่ต่างบริบททางสังคม ความดีเลวก็อาจเปลี่ยนแปลงได้ เรายังเคยรับรู้เกี่ยวกับการขายโปรแกรมซอฟต์แวร์ต่างๆโดยวัดค่าผ่านจำนวนแผ่นดิสก์ เช่น โปรแกรมนี้ใช้พื้นที่ดิสก์สิบแผ่น แผ่นละสิบบาท รวมหนึ่งร้อยบาท ซึ่งเป็นค่าเชิงวัตถุอย่างเดียว ไม่มีค่าของความคิดอยู่เลย ณ ปัจจุบันในบริบทของสังคมไทยเราก็คงอยากที่จะใช้วิธีนี้อยู่ แต่โดยผ่านมาตรฐานของ อุดมการณ์แบบทุนนิยม โดยอาศัยกฎหมายลิขสิทธิ์ และกฎหมายการค้าระหว่างประเทศฉบับต่างๆ ทำให้เอกลักษณ์ที่ว่า การลอกเลียนนั้นดีต้องถูกเก็บกดให้อยู่เงียบๆ ส่วนผู้ที่ส่งเสียงดังชัดเจนว่า การลอกเลียนนั้นเลว ความจริงแล้วผู้ที่ป็นต้นแบบความคิดของสิ่งประดิษฐ์ต่างๆไม่ใช่จะไม่อยากให้มีการผลิตซ้ำ ยิ่งผลิตซ้ำมากจนกลายเป็นกระแสหลักยิ่งดี (เช่นกรณีวีดิโอระบบ VHS เอาชนะระบบ BETA ไปได้) แต่อยู่บนเงื่อนไขที่ว่า คุณต้องจ่ายสตางค์ ถ้าคุณจ่ายสตางค์การเลียนแบบและผลิตซ้ำนั้นดี

การจัดระเบียบเพื่อแยกดีเลวของการเลียนแบบผลิตซ้ำ จึงถูกจัดด้วยมาตรฐานแบบทุนนิยม คือต้องใช้สตางค์ และควบคุมได้ จึงต้องมีการสร้างอำนาจที่จะควบคุมให้การเก็บเงินเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ เราเองก็ยอมรับในอำนาจนี้ ว่าทบทวนที่ว่า การลอกเลียนและผลิตซ้ำเลว ถ้าไม่จ่ายสตางค์ จึงกลายมาเป็นวาทกรรมหลักของสังคมในปัจจุบัน เพราะเราเองก็นิยมสะสมทุนหรือเงินเหมือนกัน จนบางทีเราก็กลืนไปว่า วาทกรรมที่ว่าด้วยการสะสมทุนนั้นดีและมีความหมายเหนือวาทกรรมอื่นๆ ในปัจจุบัน (เช่นการสะสมทางจิตดี) ก็เป็นวาทกรรมที่เราถูกยึดเยียดมาเช่นกัน

งาน ARTIST AND ARTIST ของสุวรรณ เมธาพิสิฐ ในครั้งนี้จึงนำเสนอประเด็นอันชวนไตร่ตรองใหม่อีกครั้งในสังคมได้ ตั้งแต่เรื่องการลอกเลียน ความเป็นต้นแบบ มาตรฐานเชิงศีลธรรมของความคิดเลว และสถานะอันเลื่อนไหลของมัน อันเป็นการเปิดมุมมองใหม่ๆ ของการวิจารณ์สังคม วัฒนธรรมและสภาพแวดล้อมของเราด้วยงานศิลปะ ซึ่งในระดับของงานศิลปะเอง งานนี้ก็ตั้งคำถามให้ขบคิดได้ เช่น ความจริงแท้กับการผลิตซ้ำ หรือสื่อกับการแสดงออกในเชิงปรัชญา สุวรรณเองก็กลายเป็นส่วนหนึ่งของการต่อสู้ทางความคิดของวาทกรรมอันหลากหลาย เขาอาจจะทำให้เราต้องกลับมาทบทวนอีกครั้งว่า เอกลักษณะของความคิดเลวในเรื่องต่างๆ ในสังคมนั้น มีการก่อตัวและเปลี่ยนแปลงมาอย่างไร และกระบวนการนั้นได้รับอิทธิพลหรือการบีบบังคับจากพลังส่วนใดมาบ้าง และนี่คงจะเป็นจุดเปลี่ยนแปลงของความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะของสุวรรณ เมธาพิสิฐอีกครั้ง

ที่มา: ชัยยศ อิชฎีวรพันธ์. "ARTIST AND ARTIST." Art 4 d ฉบับที่ (กันยายน 2539) : หน้า 43.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่คัดมาข้างต้นนี้เป็นงานเขียนของ ชัยยศ อินทวัชรพันธ์ ที่เขียนถึงผลงานของ สุวรรณ เมฆาพิสิฐ แต่เนื้อหาส่วนใหญ่เน้นกลับไม่ได้มุ่งที่จะวิจารณ์และประเมินคุณค่าของผลงานโดยตรง หากเขาดึงการใช้งานของศิลปินเป็นเส้นทางที่จะเชื่อมโยงไปสู่การอธิบายปรากฏการณ์ และวิจารณ์สังคมมากกว่า

ประเด็นสำคัญที่ชัยยศมุ่งจะวิจารณ์คือ แก่นความคิดของสังคมที่ถูกปลูกฝังให้ยอมรับค่าของ "งานเด่นแบบ" มากกว่า "งานทำซ้ำ" โดยเขาได้ตั้งคำถามกับเกณฑ์ในการประเมินค่าว่า หลักในการตัดสินดีเลวที่ยึดถือกันอยู่นี้เป็นข้อสรุปที่ถูกต้องหรือไม่อย่างไร เพราะเมื่อพิจารณาจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ผู้เขียนยกมาประกอบการอภิปราย ผู้อ่านก็จะเห็นได้ถึงความแตกต่างระหว่างแบบแผนที่ใช้ประเมินคุณค่าความดีเลวของการทำซ้ำระหว่างอดีตกับปัจจุบันได้ชัดเจนขึ้น ด้วยการมองมุมกลับด้านที่เป็นคุณประโยชน์ของการทำซ้ำที่ชี้ให้เห็นถึงความเลือนไหลของเกณฑ์ที่แปรเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ และกลไกของการสร้างค่านิยมในสังคม

ขณะเดียวกัน ชัยยศยังนำประเด็นข้างต้นโยงเข้าสู่วิธีการวิจารณ์ระบบเศรษฐกิจแบบ "ทุนนิยม" อีกด้วยว่า สาเหตุหนึ่งที่ทำให้ค่าของงานต้นแบบกับงานที่ถูกทำซ้ำเปลี่ยนแปลงไปคือ เรื่องของ "ลิขสิทธิ์" ที่เขามองมีอำนาจในการกำหนดคุณค่าความเป็นต้นแบบ และมีความชอบธรรมในการทำซ้ำ ซึ่งบทวิเคราะห์ให้สังเกตไปแล้วจะเห็นเจตนาในเรื่องของผลประโยชน์ทางการเงินที่แอบแฝงอยู่ ผู้เขียนพยายามยกประเด็นให้ค่อนข้างมากในช่วงท้ายของบทความ การเขียนถึงผลประโยชน์ด้านการเงินค่อนข้างยืดเยื้ออาจทำให้ผู้อ่านบางท่านรู้สึกว่า ชัยยศเขียนนอกนอกประเด็นไปบ้าง อย่างไรก็ตาม หากอ่านบทความนี้อย่างถี่ถ้วน เราก็อาจจะเข้าใจเจตนาของผู้เขียนได้แจ่มชัดขึ้นว่า ผู้เขียนต้องการกระตุ้นให้ผู้อ่านหันมามองและวิเคราะห์ภาวะการณ์บางอย่าง ซึ่งเราอาจมองข้ามไปเพราะความคุ้นชินกับแบบแผนความคิดที่ถูกโอบล้อมมากับการดำรงชีวิตในสังคมสมัยใหม่ แม้ข้อสรุปที่ผู้วิจารณ์เสนอไว้ในงานเขียนชิ้นนี้ อาจดูเหมือนเป็นการวิเคราะห์ประเด็นปัญหาที่ยังไม่รอบด้านนัก เพราะในเรื่องของงานต้นแบบและงานลอกเลียนนี้ยังมีปัจจัยอื่นที่เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องอยู่ไม่น้อย อาทิ เรื่องของค่านิยมในการสร้างภาพลักษณ์ หรือความเชื่อในเรื่องคุณค่าของความเป็นหนึ่งเดียว เป็นต้น สิ่งที่น่าสังเกตคือ ในเรื่องลิขสิทธิ์ที่ชัยศหยิบยกขึ้นมาอภิปรายนี้อาจดูเหมือนว่า เขามองปัญหาจากเพียงมุมเดียว จนดูราวกับมองไม่เห็นข้อดีของลิขสิทธิ์ในด้านที่คุ้มครองสิทธิของผู้เป็นเจ้าของความคิด อย่างไรก็ตาม การละที่จะไม่อภิปรายถึงอีกด้านหนึ่งก็คงเป็นเจตนาของผู้เขียน ชัยศอาจเห็นว่าในความเป็นจริงแล้วเรื่องของลิขสิทธิ์ก็มีปัญหาให้ต้องถกเถียงอยู่ไม่น้อย (โดยเฉพาะเมื่อปรากฏข้อเท็จจริงที่ว่าผู้ที่เข้าไปขอลงจดลิขสิทธิ์มักไม่ใช่ผู้เป็นเจ้าของความคิด)

ในส่วนของการวิพากษ์วิจารณ์นั้น ชัยศได้นำเอางานของสุวรรณมาเป็นจุดตั้ง มีการบรรยายถึงทัศนคติ และแนวทางในการสร้างสรรค์ ที่ช่วยให้ผู้อ่านเห็นจังหวะและรอยต่อความคิด

ของศิลปิน ซึ่งเขาได้ชี้ให้เห็นว่าประสบการณ์ในผลงานที่ผ่านมามีผลอย่างไรต่อการสร้างสรรค์ในผลงานชุดปัจจุบัน ทั้งในด้านของรูปแบบและแนวคิด พร้อมกันนั้นก็ได้ออกรหัสบางประการที่ซ่อนอยู่ภายในผลงาน เพื่อที่จะนำ "สาร" ที่ศิลปินต้องการจะสื่อมาอธิบายปรากฏการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นในสังคม และเป็นวิธีที่ เขาตั้งใจจะใช้เพื่อโยงเข้าสู่ประเด็นหลักที่ต้องการอภิปราย วิธีการเขียนเช่นนี้ อาจไม่ใช่รูปแบบของการวิจารณ์ทั่วไป หากประเด็นที่ชัชยศนำมาอภิปราย ในด้านหนึ่งก็สะท้อนกลับสู่งานของศิลปิน จนเมื่อเราย้อนกลับไปคิดถึงเนื้อหาในงานของศิลปินอีกครั้ง ก็ทำให้เราตระหนักได้ว่า ประเด็นที่ศิลปินยกขึ้นมาเป็นโจทย์ในการสร้างสรรค์นั้น มีความสำคัญและมีความซับซ้อนที่ควรพิจารณาไตร่ตรองให้ละเอียดถี่ถ้วน

งานเขียนของชัชยศชิ้นนี้อาจจะยังไม่สมบูรณ์นักในสายตาของผู้อ่านบางท่าน ข้อสรุปของเขาก็ไม่ใช่คำตอบที่ตายตัวเพียงหนึ่งเดียว (ซึ่งผู้วิจารณ์เองก็คงไม่หวังให้เป็นเช่นนั้น) หากสาระสำคัญของการแสดงความเห็นในเรื่องนี้ นอกจากจะชวนให้เราพิจารณาถึงเกณฑ์ในการตัดสินประเมินคุณค่า ความแท้ และความเป็นต้นแบบในงานศิลปะแล้ว ยังชวนให้เราตระหนักถึง "หลุมพราง" ของกลไกทางสังคมที่อยู่เบื้องหลัง และคอยผลักดันให้วงการศิลปะก้าวไปข้างหน้าในกระแสนของการแสวงหา "ความใหม่" อย่างไม่รู้จบ ความพยายามในการเปิดมุมมองอีกด้านหนึ่งของวงการศิลปะด้วยบทวิจารณ์นี้จึงเป็นสิ่งที่มีความสำคัญ และต้องนับว่า ชัชยศได้สร้างผลงานที่จัดได้ว่า เป็นพลังทางปัญญาของการวิจารณ์แล้ว

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกุล : ผู้วิเคราะห์

ศิลปกรรม จริยธรรม ในงานศิลปะและศิลปิน

กวีจร สุนพงษ์ศรี

เมื่อราว 3 ทศวรรษที่ผ่านมา จิตร ภูมิศักดิ์ นักคิด นักเขียนคนสำคัญได้จัดประกายประเด็นเป้าหมายสูงสุดของงานศิลปะอยู่ที่ใด เขาได้เสนอศิลปะเพื่อชีวิต เพื่อประชาชน และเพื่อชนชั้นกรรมาชีพอย่างแหลมคมก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวอย่างรุนแรงต่อวงการศิลปะอย่างขนานใหญ่ แม้ว่าเขา จิตร ภูมิศักดิ์ อาจไม่ใช่คนแรกที่เสนอแนวทางนี้ แต่เขาก็คือผู้ที่ทำให้แนวทางนี้ชัดเจนแจ่มกระจ่างจนกลายเป็นบรรทัดฐานหนึ่งที่อยู่ในดุลยพินิจของผู้สร้างสรรค์งานศิลปกรรมในปัจจุบัน

เวลาได้ล่วงเลยมานาน นานพอที่จะพิสูจน์ว่า ข้อคิดข้อเขียนของจิตร ภูมิศักดิ์ อันเปี่ยมล้นด้วยมนุษยธรรมนั้น ยังเป็นปัญหาที่ผูกพันถึงความรับผิดชอบกับจิตสำนึกที่ศิลปินมีพันธะต่อสังคม ต่อเพื่อนมนุษย์ด้วยกันเอง ผิดและแตกต่างกันบ้างที่กาลและเทศะ ได้ขยับขยายตนเองออกไปจากการมุ่งโค่นล้มพวกเผด็จการ พวกศักดินา และพวกล่าเมืองขึ้นมาเป็นการเรียกร้องหาความยุติธรรม การรักษาทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเรื่อยไปถึงปัญหาร้อยแปดที่ทำให้คนจำนวนมากของสังคมต้องยากไร้ตกอยู่ในสภาพยากเข็ญ จนทำให้ดูเหมือนสภาพสังคมมีเพียงสองมุมคือ มุมที่มีมืดมิดกับมุมอันสว่างเจิดจ้าเท่านั้น...

...คำว่า จริยา จริยธรรม จริยศาสตร์ จรรยาบรรณธรรม ศิล ศิลธรรม ยุติธรรม ฯลฯ จึงมักพบเห็นเสมอ ถึงการเรียกร้อง การแสวงหาและความต้องการที่เกิดขึ้นในงานศิลปกรรม คงเป็นการยากที่จะหยุดยั้งให้ศิลปกรรมเป็นเพียงเครื่องมือของศาสนาและการเมืองเหมือนเมื่อครั้งหนึ่งในอดีตกาล ที่เหล่านักบวชในศาสนาต่างๆ ประพฤติปฏิบัติห่างจากพระคัมภีร์ กับนักการเมืองที่อ้างตนเป็นฝ่ายประชาชน ครั้นเมื่อมีอำนาจรัฐอยู่ในมือ กลับจำกัดเสรีภาพสำคัญของคนในเรื่องของจินตนาการ โดยเฉพาะเสรีภาพในการสร้างสรรค์ศิลปกรรม

ลัทธิปัจเจกนิยม (Individualism) ได้ฝังรากลึกอย่างแน่นแฟ้นจนยากที่ใครจะมาขี้นัวบังคับได้เสียแล้ว ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะจำนวนไม่น้อยที่เบือนหน้าต่อการสร้างงานทั้งเพื่อศาสนา เพื่อรัฐ เพื่ออุดมคติทางการเมือง หรือเพื่อเงินตราของเหล่านายทุน พวกเขาพากันเข้าสู่การสนองตอบตามอารมณ์ของตนเป็นสำคัญ

เมื่อไม่นานมานี้ จากรายงานของ น.ส.พ. กรุงเทพธุรกิจได้รายงานการแสดงผลศิลปะของศิลปินสาวคนหนึ่ง เธอได้แสดงงานด้วยวิธีการแสดงประกอบโดยตัวเธอเองออกมาแสดงด้วยการเปลื้องผ้าทีละชิ้นจนร่างเปลือยเปล่า มีเพียงแสงสีและฉากช่วยให้บรรยากาศดูดีมีระดับ

มันเป็นการแสดงที่ทำทลายกฎระเบียบศิลปกรรม มาตรฐานทางศิลปกรรม และอุดมคติทางศิลปกรรม ที่สังคมไทยยึดมั่นอย่างรุนแรง เธอต้องการอะไร

ความแปลกใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน

เป็นขบถ ทำทลายต่อกฎระเบียบและมาตรการต่างๆ ที่สังคมไทยมีต่อเพศหญิง

แสดงถึงอิสรภาพ และเสรีภาพของลัทธิปัจเจกนิยมที่เธอมีอย่างเพียบพร้อม

และเป็นอะไรอีกหลายอย่าง

ปัญหาต่อมาที่น่าขบคิดก็คือในโมนีแซนต์เดียวกันนี้ เธอไม่มีทางเลือกอื่นอีกหรือ เพราะกระบวนการสร้างงานศิลปะนั้นมีให้เลือกหลากหลายกระบวนการ และในวิธีนั้นดูเหมือนจะเจลิยวฉลาดยิ่งกว่าที่ต้องแสดงด้วยตัวเองเสียอีก

ยิ่งปัญหาสังคมไทยในช่วงระยะเวลานี้กำลังตกอยู่ในสภาพวิกฤติ เด็กหญิงตัวน้อยๆ ถูกข่มเหงอยู่ทั่วไป ปัญหาการฆาตกรรมกำลังปะทุอย่างรุนแรง ซึ่งแต่ละข่าวล้วนก่อให้เกิดความสลดใจ ประเด็นความล้มละลายหายเหวของมาตรฐานทางศีลธรรมตกต่ำถึงขีดสุด นักวิชาการทุกสาขาที่ห่วงใยสภาพการณ์นี้ต่างชี้ชัดไปถึงความบกพร่องทางการศึกษา ฐานะที่ยากไร้ ยาเสพติด ปัญหาสุขภาพจิตบกพร่องและการยั่วยุของสื่อต่างๆ ที่มุ่งเน้นการปลุกเร้าอารมณ์ที่ระบดอยู่ทั่วไป ล้วนเป็นมูลเหตุให้อาชญากรรมประเภทนี้เกิดขึ้นอย่างมากมาย

ถ้าเราเอาทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมันด์ ฟรอยด์เข้าพิจารณาในหลักที่ว่าบุคลิกภาพของคนประกอบด้วยพลัง 3 ส่วนคือ

1. อัตตา (ego)
2. อภิปัตตา (super ego)
3. อิด (id)

เราก็คงไม่แปลกใจที่ทฤษฎีนี้ใช้ได้ผลสูงมากกับผู้สร้างสรรคงานศิลปะ เพราะถ้าหากไม่มีพลังทั้ง 3 อย่างแรงเพียงพอ ผู้สร้างสรรคงานศิลปะผู้นั้นย่อมยากที่จะบรรลุถึงตำแหน่งของศิลปินได้ คือ หมายถึงเขาจะอ่อนด้อยในเรื่องของพลังแห่งการสำแดงออกให้พวยพุ่งออกมาให้ประจักษ์ได้ในงานของตน และฟรอยด์ได้เน้นให้ระมัดระวังเจ้า "อิด" นี้ เพราะมันคืออำนาจใฝ่ต่ำครอบครองอยู่ ถ้าเป็นคนสุขภาพจิตดีก็สามารถเก็บกดเอาไว้ได้ ที่ถูกกดไว้คือจิตไร้สำนึก ศิลปินผู้เจลิยวฉลาด โดยเฉพาะพวกศิลปินลัทธิเหนือจริง (Surrealism) รู้จักที่จะนำมาใช้ให้เป็นประโยชน์ในงานของตน ทำสิ่งดำช้าให้บังเกิดเป็นความตึงาม เป็นเครื่องมือนำผู้ชมไปสู่ความฝันแห่งจินตภาพอันไร้ขอบเขต

ศิลปินก็คือคนทั่วไปที่อิดครอบครองอยู่ และดูเหมือนจะมากกว่าสามัญชนเสียด้วยซ้ำไป เพราะโดยอาชีพแล้วเขาเป็นผู้ขายความฝัน เขาจึงเป็นบุคคลที่น่าสะพรึงกลัวถ้าหากขาดจิตสำนึกแห่งความรับผิดชอบ โดยเฉพาะความรับผิดชอบต่อสิ่งที่ต้องสังคม

ถ้าจะว่าคนไทยเป็นคนมักมากในกามคุณก็คงเป็นการกล่าวหาที่รุนแรงเกินไป เพราะเรื่องนี่คงเป็นเรื่องสามัญทั่วไปที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ ปรากฏอยู่ในทุกชาติทุกภาษาทั่วโลกในสังคมอารยชน โดยเฉพาะชาวตะวันตกนั้น มาตรการต่างๆ ที่ใช้กำราบอาชญากรรมเป็นไปอย่างสัมฤทธิ์ผล ซึ่งทำให้ปัญหามาตรฐานศิลปะอาจารย์ของชาวตะวันตกย่อมแตกต่างจากไทยอย่างสิ้นเชิงไปด้วย

มีภาพวาดของ "กูเบิร์ต" จิตรกรคนสำคัญของฝรั่งเศสในสกุลลัทธิสำนึกนิยมอยู่ภาพหนึ่ง เป็นภาพสาวเปลือยนอนเห็นทุกสิ่งทุกอย่างที่เป็นของลับอย่างเปิดเผย เขาวาดเหมือนจริงราวภาพถ่าย ภาพนี้แสดงอยู่ในพิพิธภัณฑศอร์เซ กรุงปารีส เพิ่งนำมาติดตั้งแสดงเมื่อไม่นานมานี้เอง ภาพนี้ปกปิดเก็บไว้ร่วมศตวรรษ สาเหตุที่เก็บไว้เพราะมาตรฐานทางศีลธรรมในขณะนั้นสูงมาก ถือว่าเป็น

ภาพอนาจาร แต่ในปัจจุบันภาพนี้สามารถแสดงได้เพราะเป็นงานศิลปะ เนื่องจากภาพถ่ายในนิตยสารอื่นๆที่เป็นประเภทปลุกใจล้วนแล้วร้ายกว่าทั้งสิ้น และในทำนองเดียวกันภาพนี้หากนำมาแสดงในเมืองไทยน่าจะเข้าข่ายภาพลามกอนาจาร นี่แหละคือเส้นกำหนดมาตรฐานทางศีลธรรมของแต่ละชาติ

ผมคงไม่ต้องให้ความเห็นสำหรับการแสดงของศิลปินที่กล้าเปลี่ยนต่อสาธารณชนว่าเป็นอย่างไร ทั้งที่ใจชื่นชมความเป็นขอบของเธอ นับถือความใจถึงและเด็ดเดี่ยวในอุดมการณ์ แต่ดูเหมือนกาลและเทศะคงจะไม่มาบรรจบกันตอนนี้ ต้องรอราวอีกศตวรรษหนึ่งกระมัง จนกว่าคนในชาติจะพร้อม เส้นมาตรฐานทางศีลธรรมจะได้ลดระดับลงกว่านี้...

ที่มา: กำนจ สุนพงษ์ศรี. "ศีลธรรม จริยธรรม ในงานศิลปะและศิลปิน." กรุงเทพฯธุรกิจ. 16 กันยายน 2539.

บทวิเคราะห์

ในวงการวิจารณ์ศิลปะของไทย กำนจ สุนพงษ์ศรี จัดเป็นผู้รู้คนหนึ่ง ประเด็นของบทวิจารณ์ที่ปรากฏอยู่ข้างต้น นับเป็นเรื่องที่ท้าทายความคิดของนักวิจารณ์ การตัดสินประเมินคุณค่าในงานของศิลปิน ณ จุดนี้ มีความละเอียดอ่อนสูง ดูเหมือนนักวิจารณ์จะพาตัวเองเข้าไปยืนอยู่ในจุดกลางระหว่างเสรีภาพในการแสดงออกของศิลปินกับความรู้สึกของผู้ชมที่มีความถูกผิดในเรื่องจริยธรรมเป็นเดิมพัน ภาระหนักของนักวิจารณ์ในกรณีนี้จึงเป็นบทบาทที่ต้องอาศัยวิจารณญาณที่ละเอียดรอบคอบและสำนึกที่มีต่อสังคมในขณะเดียวกัน ความตระหนักต่อบทบาทของนักวิจารณ์ที่สำคัญต่อเรื่องนี้คงชวนให้ผู้เขียนระลึกถึงนักคิดนักเขียนคนสำคัญที่เคยให้อิทธิพลทางความคิดต่อเขาด้วย¹ การกล่าวย้อนไปถึง จิตร ภูมิศักดิ์² ในตอนต้น ดูจะขัดเขินอยู่บ้างกับความในคอนกลางและตอนท้าย แต่โดยเนื้อหาแล้ว ผู้เขียนคงต้องการปลุกจิตสำนึกทางสังคมด้วยภาพทางประวัติศาสตร์ ก่อนที่จะพาผู้อ่านไปสู่ประเด็นที่ละเอียดอ่อน เนื้อความในตอนต้นกับตอนต่อมาจึงสะดุดไปบ้าง หากแนวเรื่องยังต่อกันติด แม้จะไม่ไหลลื่นก็ตาม

ในอีกด้านหนึ่ง ผู้วิจารณ์ก็ตระหนักดีว่า งานศิลปะร่วมสมัยในปัจจุบันที่เอื้อให้ศิลปินปัจเจกชนแสดงออกได้อย่างเสรีนั้น อาจมีลักษณะที่เป็นทั้งคุณและโทษต่อสังคมและวงการศิลปะเอง ด้วยประสบการณ์ของผู้เขียนที่คร่ำหวอดกับวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะมานาน เมื่อถึงคราวที่ต้องอธิบายในจุดหัวเลี้ยวหัวต่อ กำนจก็ยกเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ขึ้นมาช่วยขยายความ พาเอาบทวิจารณ์นั้นรอดจุดคับขันได้เสมอมา ในบทวิจารณ์นี้ก็เช่นกัน ในจุดที่ต้องอธิบายให้ได้ว่าแรงผลักดันจากส่วนลึกของจิตใจของศิลปินไม่จำเป็นต้องให้ผลเป็นลบเสมอ หากศิลปินรู้จักแปลง "อำนาจไผ่ดำ" นั้นออกมาเป็นพลังสร้างสรรค์ เช่นเดียวกับเรื่องที่มีความเสี่ยงต่อความรู้สึกเชิงศีลธรรมและจริยธรรมของผู้ชมครั้งนี้ ผู้เขียนก็ยกกรณีที่ภาพเขียนหนึ่งในวัฒนธรรมตะวันตกถูกปฏิเสธหรือได้รับการยอมรับอย่างพลิกหน้ามือเป็นหลังมือ ในจุดนี้เองที่เป็นความสำเร็จของผู้วิจารณ์ซึ่งช่วยให้เราถูกคิดได้ว่า เกณฑ์หรือกรอบทางจริยธรรมไม่ได้หยุดนิ่งแน่นอนตายตัว แต่เลื่อนไหลแปรเปลี่ยนไปตามสังคมและเวลา สิ่งที่ควรชื่นชมผู้เขียน ณ จุดนี้ก็คือ ต่อเรื่องที่อ่อน

¹ กำนจ สุนพงษ์ศรี เข้าร่วมกับแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ในฐานะแกนนำคนสำคัญคนหนึ่ง หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ดู: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. "สร้างสานตำนานศิลป์: 20 ปี แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย: คณะกรรมการสร้างสานตำนานศิลป์. 2537.

² จิตร ภูมิศักดิ์ (2473 - 2509) เป็นนักคิด นักเขียนคนสำคัญ ที่มีบทบาทมากในประวัติศาสตร์การเมืองไทย ในช่วงที่การเมืองตกอยู่ภายใต้การปกครองแบบเผด็จการ นอกจากเรื่องการเมืองแล้ว จิตรได้เขียนบทความเชิงวิเคราะห์วิจารณ์ถึงแนวความคิดทางศิลปะ โดยเฉพาะประเด็นเกี่ยวกับเป้าหมายของศิลปะ และความรับผิดชอบของศิลปินต่อสังคม แนวความคิดของเขาปรากฏชัดเจนในหนังสือที่ชื่อ "ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน" ซึ่งนับได้ว่ามีอิทธิพลอย่างมากต่อความคิดของนักศึกษาศิลปะ รวมทั้งศิลปินในช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

ไหนนี้ ผู้วิจารณ์ไม่แสดงทั้งเสียงในเชิงตำหนิศิลปินผู้สร้างสรรค์ให้เกิดความเสื่อมเสีย หากยังให้กำลังใจศิลปินด้วยคำนิยมในตอนท้ายบทถึงความกล้าหาญของเธอ ขณะเดียวกันก็ไม่ได้ส่งเสริม หากได้ดิงศิลปินให้คำนึงถึงวิธีการแสดงออก การท้วงติงผู้สร้างสรรค์เช่นนี้มีใช้เพื่อเรียกร้องให้ศิลปินล้มเลิกการแสวงหาวิธีการสร้างสรรค์ใหม่ๆ หากเป็นการเตือนให้ศิลปินใช้วิจารณ์ญาณไตร่ตรองอย่างละเอียดรอบคอบ และให้ตระหนักถึงความรับผิดชอบต่อสาธารณะ ในแง่นี้ ก่าจรรได้แสดงให้เห็นถึงทัศนะที่เปิดกว้างและยอมรับในคุณค่าของการสร้างสรรค์ที่ไม่ปิดกั้นการแสดงออกของปัจเจกบุคคล และแสดงถึงการตระหนักในภาระหน้าที่อันหนักของนักวิจารณ์ที่จะต้องเข้ามายืนในจุดกลางระหว่างศิลปินกับผู้ชม บทวิจารณ์มิได้มุ่งการเสนอเกณฑ์มาตรฐานใด ๆ ที่จะใช้ในการตัดสิน ทั้งไม่ได้มุ่งที่จะทำหน้าที่ตุลาการ หากข้อเขียนนี้ได้บรรลุกิจของการวิจารณ์แล้วด้วย จิตสำนึกและประสบการณ์ของนักวิจารณ์ที่เจนโลก ซึ่งให้เราตระหนักถึงบทบาทของศิลปินที่มีต่อสังคม ณ จุดนี้ นักวิจารณ์ได้บรรลุภาระอันหนักอึ้งแล้ว

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล และ วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล : ผู้วิเคราะห์

การประเมินคุณค่าศิลปะ ที่ไหน เมื่อไหร่ โดยใคร ประเด็นไหน และเพื่ออะไร?

อารยา ราษฎร์จำเริญสุข

คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ทบวงมหาวิทยาลัย และคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัย ศิลปากร ได้จัดการสัมมนาทางทัศนศิลป์ขึ้นในวันที่ 20-22 ธันวาคม

การประเมินคุณค่าศิลปกรรมถูกตั้งเป็นหัวข้อหนึ่งในการอภิปรายสำหรับการสัมมนาครั้งนี้ ขณะเขียนบทความนี้ การสัมมนายังไม่เริ่ม อ่านถ้อยแถลงของผู้จัดเขียนไว้สั้น ๆ ว่า "เป็นหัวข้อที่มีความสำคัญต่อการศึกษาทั้งในและนอกระบบและกำลังเป็นปัญหาใหญ่ของสังคมไทยขณะนี้" อ่านแล้วก็หม่อมกุ่มก้อมวลขึ้นรอบ ๆ ตัว

นอนนึกถึงภาพผู้คนเบียดเสียดมุงอยู่หน้าภาพเขียนโมนาลิซ่า ผู้หญิงเจ้าเสน่ห์ที่ศิลปิน ดา วินชี วาดไว้เมื่อ ค.ศ. 1503 ผุงชนรุมไล่โลมรูปภาพด้วยสายตาอย่างไม่สงวนกิริยาใดตั้งแต่เข้า ยืนค่า (เพราะเสียเงินเข้ามาพิพิชภัณฑลัฟว์แล้วประการหนึ่ง แต่เหตุผลที่จริงกว่าก็เพราะรูปวาด ขึ้นนี้ถูกรับรองในประวัติศาสตร์ศิลปะว่าเป็นผลงานอมตะชิ้นเลอเลิศ) จนผู้หญิงอย่างโมนาลิซ่าคง ด้านชา กับสายตาผู้คนไปแล้ว

เหตุการณ์เดียวกันเกิดกับ The Starry Night ของแวนโก๊ะห์ ที่ผู้ชมต้องตั้งท่ารอจ้งหะ เพื่อจะได้ก้าวไปยืนตรงหน้าภาพเขียน คนเหล่านั้นจะเป็นพวกชอบดูดาวบนท้องฟ้าทั้งหมดก็หา ไม่ แต่ไปเฝ้ายืนดูอยู่ก็เพราะรูปนั้นชื่อ The Starry Night เพราะศิลปินผู้วาดชื่อวินเซนต์ แวนโก๊ะห์ เพราะการรูปแพงลิปลิ้ว เพราะรูปเป็นดาราเด่นของหอศิลป์ เพราะเพลงเศร้าที่มีชื่อ เดียวกันส่งให้รูปเป็นที่รู้จักทั่วไป เป็นอันว่า "โมนาลิซ่า" และ "คืนที่มีดาว" ทั้งสองรูปหมดสิทธิ์ที่ จะถูกประเมินค่าอีก เพราะเป็นภาพเขียนที่เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นอมตะนิยมไปแล้ว คนส่วน ใหญ่จะกล่าวแต่เพียงว่า ได้ไปดูโมนาลิซ่าของดา วินชีที่ลัฟว์ในปารีส และหรือคืนที่มีดาวของ แวนโก๊ะห์ ที่มิวเซียมอ็อฟโมเดิร์นอาร์ต ในนิวยอร์กมา ไม่มีข้อสงสัยหรือข้อกังขาใด

แม้คนรุ่นหลังที่ต่างรสนิยมซึ่งอาจไม่รู้ลึกซึ้งซึ้งซึ้งไปด้วย แต่จะให้ปฏิเสธภาพเขียนในฐานะ สัญลักษณ์แห่งศิลปะชิ้นเลิศที่ได้รับความนิยมมานั้นไม่ใช่เรื่องง่าย การยอมรับจึงเกิดขึ้น แม้ ไม่ใช่จากรสชาติของการเสพศิลปะ แต่คือการยอมรับในเกียรติประวัติและรางวัลดีเด่นที่รูปภาพนั้น มีอยู่

ตราประทับรับประกันคุณค่าของประวัติศาสตร์ศักดิ์สิทธิ์จริงหรือ ก็ขอให้ดูเรื่องเหล่านี้ เป็น รูปเขียนในสมัยรุ่งเรืองสุดของสมัยเรอเนสซองส์ระหว่าง ค.ศ. 1490-1510 ถ้าจำไม่ผิดเป็นผล งานของศิลปินราฟาเอล ผลงานชิ้นนี้ได้รับความนิยมมานาน ถูกตรวจพบว่าไม่น่าจะใช้ฝีมือของ ตัวราฟาเอลเองแต่เป็นของลูกศิษย์ การให้ค่าภาพเขียนชิ้นนั้นเป็นเช่นดาวเด่นในยุคสมัยหนึ่งก็ จบลงทันที ปัจจัยที่ทำให้รูปเขียนมีค่าน้อยก็คือชื่อศิลปินเช่นกัน เรื่องนี้คงบอกกล่าวได้เป็นอย่างดี

ตีว่า คุณค่าของรูปอาจไม่อยู่ที่ตัวรูปเองเสมอไป สำหรับตัวอย่างนี้ คุณค่าของรูปอยู่ที่ความเชื่อ คือเชื่อในชื่อศิลปิน

ตัวกำหนดคุณค่าอีกประการหนึ่งคือความต้องการ คุณค่าของสิ่งเดียวมีความหมายได้หลายอย่าง เช่นคุณค่าของอาหารทางโภชนาการ ค่าในการบำบัดความหิว ค่าในรสอร่อย เราเลือกที่จะให้คุณค่าของอาหารตามความประสงค์ก็ไม่เคยตายตัวเปลี่ยนแปลงไปตามภาวะและเวลา

บางครั้งค่าที่มีอยู่กับส่วนทางกันเองเช่น อาหารอร่อยรสอาจไม่มีคุณค่าทางโภชนาการ หรือค่ากล่าวที่ได้ยินบ่อยๆ ว่า ศิลปะนำเสนอความดี ความงาม ความจริง ถ้าความจริงเป็นความชั่ว และความน่าเกลียดศิลปะจะเสนอได้หรือไม่?

ค่ากล่าวข้างต้นกำหนดคุณค่าของศิลปะอย่างอุดมคติ เหมือนกับที่อีกหลายๆ สิ่งถูกกำหนดให้คู่กับสิ่งมีค่าอื่นๆ เช่น การกีฬากับชัยชนะของชาติ "ไทยจะเป็นเจ้าซีเกมส์" เป็นต้น หรือเผยแพร่วัฒนธรรมดีงามของไทยผ่านการท่องเที่ยวบนพื้นฐานของการตลาด

มีค่ากล่าวว่า "ไม่มีแม่แต่ฝุ่นสักเม็ดเดียวที่หลุดรอดจากการตลาด"

คำว่า กีฬาเป็นยาวิเศษ ก็นำมาเป็นยาชนิดใหม่ ที่ไม่ได้แก้กองกิเลสทำคนให้เป็นคน(อาจเป็นคนของการตลาด) จึงไม่เพียงแต่ขายบัตร ขายชื่อนักบอล ขายเสื้อยืด กางเกง กุญแจ และรองเท้ากีฬา การท่องเที่ยวขาย "ไทย" จนความภูมิใจของเจ้าของบ้านต้องเกิดตามความชื่นชมของนักท่องเที่ยวไปเสียแล้ว ขาดเสียซึ่งนักท่องเที่ยว ก็ไม่จจะรักวัฒนธรรมไทยไปทำไม ถ้ามว่าศิลปะหลุดไปจากเงื่อนไขนี้ หรืออย่างไร ก็ต้องตอบว่า ขึ้นอยู่กับความประสงค์ของศิลปินว่าสอดคล้องกับผู้บริโภคแบบอยากรู้อยากเห็นว่าเป็นเจ้าของหรือเปล่า ชื่อศิลปิน การขาย เหล่านี้ดูเหมือนว่าเป็นตัวกำหนดค่าที่ชัดเจน ยังมีตัวกำหนดอื่นๆ อีกมาก เช่น วัฒนธรรม ความเชื่อ เชื้อชาติ ฯลฯ ที่ซึมจนเข้าเนื้อศิลปะไปแล้ว

ในประเทศที่วงการศิลปะครบวงจร กลไกในวงการศิลปะเอง เช่น นิติสาร สื่อต่างๆ ชื่อเสียงของพิพิธภัณฑ์ใหญ่ และชื่อผู้จัดการศิลปะ ชื่อภัณฑการศิลปะ เหล่านี้ล้วนมีบทบาทในการกำหนดค่าของศิลปะทั้งสิ้น

หลายๆ คนที่จริงจังกับศิลปะ กล่าวว่า ชีวิตของศิลปินหรือตัวตนของศิลปินกับชิ้นงานศิลปะจะต้องไปในทิศทางเดียวกัน เช่นศิลปินที่กล่าวหาสังคมว่ามีศีลدامิต ก็จะต้องไม่กระทำให้สังคมสกปรกและหมั่นมัวไปอีก ศิลปินบางคนเคยกล่าวไว้ว่า "คำว่าศิลปินมีขึ้นเมื่อนักวาดสามารถแสดงตัวตนให้ปรากฏในงานได้ และช่วงเวลาปัจจุบันเป็นเวลาที่ศิลปินสามารถเป็นนายตัวเองได้เต็มที่" แต่ดูเหมือนเส้นทางแห่งการเป็นนายตัวเองของศิลปินไม่ใช่ถนนสายเรียบ สาเหตุหนึ่งอาจเป็นเพราะติดค่าของคุณค่าต่างๆ อย่างเดียว สองอย่างหรือหลายๆ อย่างรวมกัน

หลายคนบอกว่าบ้านเรายังปลอดภัยจากระบบครบวงจรทางศิลปะ เรามีนิติสารศิลปะชั่วคราว มีหอศิลป์ที่เรียกคนดูได้ไม่มากนัก มีภัณฑการอายุมากที่เน้นการให้รางวัลจากการประกวด มีภัณฑการนอกระบบที่อ่อนเยาว์ สิ่งเหล่านี้ไม่อาจเป็นตัวกำหนดค่าศิลปะในบ้านเราได้ แต่เพราะความไม่มีนี้เอง ทำให้เราผูกค่าศิลปะไว้กับสิ่งที่สังคมให้คุณค่าอยู่แล้ว ประเภทงานที่ได้รับความนิยมทั้งในการบริโภคซื้อขาย เช่นศิลปะเนื่องในศาสนาหรือภัณฑการเชิดชูสถาบัน เช่น

จิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติ หรือนิทรรศการการกุศลอื่นๆเหล่านี้ ต่างชี้้นำการให้ค่าของศิลปะในบ้านเราอย่างเข้มข้น ขณะถูกประคองด้วยกลยุทธ์เชิงการตลาดไปด้วย

ในสถานที่เดียวกันนี้ ในช่วงเวลาที่ต่างกัน โดยคนรุ่นอื่นและเพื่อเป้าหมายอื่น "ค่า" ของศิลปะก็คงจะเปลี่ยนไป ลองดูคำกล่าวต่อไปนี้

"คนทุกคนเป็นศิลปินได้" (โจเซฟ บอสย์)

"ถ้าคนทุกคนเป็นศิลปิน โลกนี้ก็จะไม่มีศิลปะ" (พอล วิริวโอ)

"จะเข้าถึงศิลปะได้ต้องลืมโลกแห่งความเป็นจริงเสียก่อน" (ศร.แบรดลีย์)

"อะไรที่อยู่ในความจริง มนุษย์ก็น่าจะหาได้จากศิลปะ" (เกอเธ่)

ไม่มีคำตอบสำหรับประโยคตรงข้ามข้างต้น ไม่มีคำตอบขัดถ้อยคำสำหรับหัวข้อบทความนี้ แต่กลับต้องถามย้อนว่า ที่ไหน ? เมื่อไหร่ ? โดยใคร ? ประเด็นไหน ? และเพื่ออะไร ?

ที่มา: อารยา ราษฎร์จำเริญสุข. "การประเมินคุณค่าศิลปะ ที่ไหน เมื่อไหร่ โดยใคร ประเด็นไหน และเพื่ออะไร?" กรุงเทพฯธุรกิจ (จุดประกาย). 23 ธันวาคม 2539.
หน้า 8.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่คัดมาข้างต้น เป็นงานเขียนของ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข ในเรื่อง **ปัญหาการประเมินคุณค่าศิลปะ** ซึ่งเป็นปัญหาร่วมสมัยที่มีการหยิบยกขึ้นมาเป็นหัวข้อในการวิพากษ์วิจารณ์อยู่เสมอ ในด้านการเขียน บทวิจารณ์นี้ดูจะมีความโดดเด่นไม่น้อยไปกว่าเนื้อหา ด้วยความสามารถในการใช้ภาษา รวมไปถึงกลวิธีที่ใช้ในการวิจารณ์ ไม่ว่าจะเป็นการหยิบยกเอาสิ่งใกล้ตัวขึ้นมาอธิบายแนวคิดของเธอ หรือการเปิดประเด็นถามตอบที่มีความย้อนแย้งชวนคิด ตลอดจนการตั้งคำถามทิ้งท้ายนั้น ล้วนแล้วแต่มีส่วนให้ข้อเขียนของเธอมีเสน่ห์ชวนให้อ่านติดตามทั้งสิ้น

วิธีการที่อารยาตั้งให้อ่านเข้าสู่ประเด็นหลักของการวิจารณ์ เป็นการสร้างเรื่องเล่าที่มีสีสัน ชวนให้เราติดตามคล้อยตามว่า อะไรคือสิ่งที่ทำให้เรายอมรับในคุณค่าของงานศิลปะชิ้นใดชิ้นหนึ่ง ที่ผ่านการรับรองจากประวัติศาสตร์ อย่างไรก็ตาม คำถามที่อารยาพยายามจะถามนี้ ไม่ได้มีจุดประสงค์ที่จะโจมตีผลงานที่ยกมากล่าวถึง เธอเพียงต้องการจะชี้ให้เห็นถึงความสับสนในการยอมรับคุณค่าของงานศิลปะ ซึ่งไม่ได้เกิดจากการเห็นคุณค่าจากตัวงานอย่างแท้จริง หากกลายเป็นการยอมรับด้วยปัจจัยอื่นๆ นี่คือเหตุผลสำคัญที่ผู้เขียนพยายามกระตุ้นให้อ่านได้ไตร่ตรองด้วยตนเอง อย่างละเอียดในการยอมรับหรือให้ค่าผลงานแต่ละชิ้น

คำว่า “คุณค่า” ที่อารยา ยกขึ้นมาอภิปราย ดูจะโยงใยเกี่ยวพันกับเรื่องราวที่ขยายวงกว้างออกไปมาก จนดูราวกับเป็นการพาผู้อ่านไปท่องเที่ยวสำรวจ “คุณค่า” ของกิจกรรมต่างๆ ในสังคม แม้ผู้วิจารณ์จะไม่มีคำตอบสำเร็จรูปใดๆ ต่อกิจกรรมทั้งหมด แต่เธอก็ได้ชี้ให้เห็นว่า การประเมินคุณค่านั้นเต็มไปด้วยหลุมพราง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในวงการทัศนศิลป์ไทยที่พยายามเดินตามแนวทางของศิลปะตะวันตกนั้น ยังต้องเผชิญกับปัญหาอีกมากมายทั้งจากการขาดแคลนผู้รู้และจากปัจจัยอื่นๆ และแม้วงการทัศนศิลป์ไทยจะปลอดจากระบบครอบงำแบบตะวันตก ก็ไม่ได้หมายความว่า จะปลอดจากการล่อลวงอันยั่วยวนอื่นๆ โดยเฉพาะระบบตลาดหรือระบบอุปถัมภ์ และการเชิดชูสถาบัน ซึ่งมักจะทำให้ผู้ชมเข้าใจผิดว่า ผลงานนั้นมีคุณค่าในเชิงศิลปะ

ในช่วงท้ายของบทวิจารณ์ อารยาได้สรุปไว้ว่า การประเมินคุณค่างานศิลปะนั้นขึ้นอยู่กับเงื่อนไขที่ว่า “ที่ไหน? เมื่อไหร่? โดยใคร? ประเด็นไหน? และเพื่ออะไร?” คำถามที่เธอได้ทิ้งท้ายนี้ คงไม่ใช่การบอกว่า “คุณค่า” ไม่มีอยู่ แต่เป็นการย้ำเตือนให้เราตระหนักว่า คุณค่าของงานศิลปะนั้นเป็นสิ่งที่ไม่อาจวัดได้ด้วยเกณฑ์ หรือมาตรฐานใดๆ อย่างแน่นอนตายตัว และนี่อาจเป็นจุดเริ่มต้น ที่ผู้ชมแต่ละคนจะได้ตระหนักถึงเสรีภาพในการตีความและการให้ค่าต่องานศิลปะด้วยตนเอง และหากเรามองให้ถ่องแท้แล้ว โลกของศิลปะมีคุณค่า มีความหมาย ก็เพราะแต่ละคนอธิบายแลกเปลี่ยนกันถึงคุณค่าของงานสร้างสรรค์ชิ้นหนึ่ง ในแง่มุมที่ต่างกันออกไปนั่นเอง การที่ผู้เขียนไม่ตั้งเกณฑ์หรือให้ที่ยึดเหนี่ยวสำเร็จรูปใดๆ แก่ผู้อ่าน จึงเป็นสิ่งที่เราควรชื่นชมเธอ เพราะเธอได้กระตุ้นให้ผู้ชมเคารพในความคิดและการตัดสินใจของตัวเอง ในฐานะมนุษย์ผู้มีเสรีทางความคิด

วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล : ผู้วิเคราะห์

ศิลปะร่วมสมัย (อะไร เมื่อไร ที่ไหน)

จิม สุปังกัต

คำว่าศิลปะร่วมสมัยนั้น ความหมายของคำนี้ถูกทักท้วงเอามาใช้กับสิ่งที่เกิดขึ้นในระดับนานาชาติโดยไม่มีการตรวจสอบ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการครองความเป็นเจ้า hegemony การอ้างอิงถึงความหมายของมันตามความเข้าใจกันนั้น ก่อให้เกิดวาทกรรมที่อยู่ภายใต้วิธีคิดกระแสหลักสถานะเช่นนี้มีศักยภาพในการครอบงำนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยในระดับนานาชาติ ซึ่งศิลปินของประเทศโลกสามมีส่วนร่วม

ในข้อเท็จจริงแล้ว คำว่าศิลปะร่วมสมัยยังไม่เคยถูกอธิบายขยายความอย่างแท้จริง เลยอย่างไรก็ตาม ภัณฑารักษ์ นักวิชาการ นักประวัติศาสตร์ศิลป์ เหมือนจะเห็นพ้องต้องกันว่าศิลปะร่วมสมัยเชื่อมโยงกับพัฒนาการของศิลปะระดับนานาชาตินับภายหลังทศวรรษที่ 1970 เป็นต้นมา เราจะเห็นความคิดเช่นนี้ได้หนังสือของเคลาส์ โฮเนฟฟ์ Klaus Honeff ชื่อ "ศิลปะร่วมสมัย" ซึ่งเขาชี้ว่า ศิลปะร่วมสมัยได้เปิดกว้างออกสู่กระแสสังคมและวัฒนธรรมที่อยู่นอกโลกแห่งศิลปะมากขึ้น ดังนั้นการประเมินของเขาที่ว่า "ศิลปะร่วมสมัยไม่เพียงแต่มุ่งให้ความใส่ใจต่อโลกแห่งศิลปะเท่านั้น ไม่ว่าในที่ใดก็ตาม มันดูเป็นสิ่งที่จำเป็นที่ศิลปะร่วมสมัยจะมุ่งให้ความสนใจต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทั่วไป และต่อกระแสสังคมวัฒนธรรมโดยรวม" จึงไม่ต้องสงสัยเลยว่า จุดยืนของโฮเนฟฟ์เช่นนี้ได้สะท้อนจุดยืนของภัณฑารักษ์ นักวิชาการด้านศิลปะ และนักประวัติศาสตร์ศิลป์โดยทั่วไป ในการตัดสินและประเมินคุณค่าผลงานศิลปะร่วมสมัย

ศิลปะร่วมสมัยในประเทศโลกที่สามกำลังโน้มเอียงไปสู่การตีความที่ผิดพลาด พิจารณาจากความคิดเห็นของโฮเนฟฟ์ เราอาจตั้งคำถามได้ว่า แล้วเหตุการณ์ทั่วไปเช่นไร หรือกระแสของสังคมวัฒนธรรมแบบไหนกันที่ศิลปะร่วมสมัยนั้นแสดงออกมา ดังที่รู้กันว่า การแสดงความคิดเห็นทางการเมืองได้กลายมาเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะร่วมสมัยในประเทศโลกที่สาม แม้สังคมและกิจกรรมทางการเมืองในประเทศโลกที่สามจะเป็นสิ่งที่เปิดเผยให้รับรู้ได้โดยผ่านเครือข่ายสื่อระดับนานาชาติ แต่อย่างไรก็ตาม นักวิชาการและภัณฑารักษ์ของโลกศิลปะระดับนานาชาติทั้งหลายเข้าใจวิถีชีวิตทางสังคมและการต่อสู้ทางการเมืองในประเทศโลกที่สามได้ลึกซึ้งเพียงใด และพวกเขารับรู้การเปลี่ยนผ่านของสังคมและการเมืองที่มาสู่การแสดงออกทางศิลปะได้แค่ไหน ในวงสัมมนาที่อัมสเตอร์ดัมเมื่อต้นปีนี้ (ปี 1996 -ผู้แปล) โฮ ฮันรู Hou Hanru ภัณฑารักษ์ชาวจีนได้แสดงทัศนะว่า

...แทนที่ผู้เขียนบทความในเรื่องศิลปะร่วมสมัยของจีนจะถูกเถียงกันในเรื่องความพยายามที่จะสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน และคุณค่าทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาในงานศิลปะ พวกเขากลับทุ่มเทพลังและความสนใจของตนอยู่ที่การแสดงให้เห็นว่า "ศิลปินอิสระที่ไม่ได้อยู่ใน

¹ โฮ ฮันรู ภัณฑารักษ์ชาวจีนอาศัยอยู่ในประเทศฝรั่งเศส มีบทบาทในการจัดนิทรรศการสำคัญในยุโรปอยู่ในปัจจุบัน

สังคมของรัฐ" ต้องถูกขยำจากแรงกดดันทางการเมืองภายในประเทศอย่างไร รวากับว่าสาระสำคัญของทั้งศิลปะและผลงานนั้นจะเห็นได้เฉพาะในการต่อสู้ทางอุดมการณ์เท่านั้น นี่กระตุ้นให้นักถึงกระบวนการวิธีในการโฆษณาชวนเชื่อทางอุดมการณ์แบบ 'ตะวันตก' ตลอดจนความเป็นที่ผ่าน

อีกตัวอย่างหนึ่งจะพบได้ในข้อคิดเห็นของ จอห์น คลาร์ก John Clark นักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวออสเตรเลีย ที่มีต่องานศิลปะร่วมสมัยที่ชื่อว่า "Tordesak" (ถูกดัดแปลงจากนาม) โดยศิลปินชาวอินโดนีเซีย เทติ ฮาร์ยานโต Hedi Haryanto ซึ่งแสดงในนิทรรศการ "Exhibition of Contemporary Art from the Non-Aligned Countries" จอห์น คลาร์ก มองเห็นการเผชิญหน้าทางการเมืองในผลงานชิ้นนี้ ซึ่งมีทั้งวงเหล็กรวมกลมสองวงกับตะปูที่แทงทะลุเข้าไปในช่องว่างตรงกลางของวงไม้ที่แยกออกเป็นสองชิ้น อย่างไรก็ตาม งานของฮาร์ยานโตมีความหมายที่แตกต่างออกไปอย่างสิ้นเชิง ไม่สองชิ้นที่มีรูนี้ จริงๆแล้วก็คือภาชนะบรรจุน้ำผึ้งแบบดั้งเดิมของชาวชวา มันเป็นการบ่งชี้ถึงการออกแบบภาชนะ และการปรับเปลี่ยนที่ทำได้โดยฮาร์ยานโตชวนคิดไปถึงพัฒนาการหรือท่วงเหล็กร

ฮาร์ยานโตเป็นศิลปินที่มีความสนใจอย่างยิ่งต่อวัสดุของชนพื้นเมือง และเทคโนโลยีอันเรียบง่ายของชุมชนดั้งเดิมชาวอินโดนีเซีย ซึ่งจนถึงปัจจุบันวัสดุเหล่านี้ก็ยังคงถูกใช้งานเป็นเครื่องมือในการหุงหา ผลงานของฮาร์ยานโตเป็นส่วนหนึ่งของวาทกรรมแบบ "Low Art"² ในประเทศอินโดนีเซีย ซึ่งพยายามที่จะลบเลือนทัศนคติทั่วไปที่มีต่อวัฒนธรรมดั้งเดิม โดยชี้ลงไปว่าวัฒนธรรมดั้งเดิมเหล่านั้นได้ทำให้วัฒนธรรมถูกทำให้ออกไปอยู่ริมชายขอบ ด้วยการสร้างมโนทัศน์ที่ว่า "วัฒนธรรมแบบดั้งเดิม"

ไม่ว่าจะโดยทางหนึ่งหรือการตีความที่ผิดพลาดก็ได้เชื่อมโยงกับความคิดที่รับต่อกันมา stereotypical และความนิยมความแปลกต่างถิ่น exoticism ผมกล่าวว่าแนวโน้มนี้จะนำไปสู่การสร้างอัตลักษณ์แบบหนึ่งของช่วงเวลาหลังยุคอาณานิคม post-colonial ซึ่งในข้อเท็จจริงแล้วมันก็คล้ายแบบมาจากการแบ่งกลุ่มในช่วงเวลาของยุคอาณานิคมนั่นเอง ซึ่งครั้งหนึ่งมีความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่าง "สังคมสมัยใหม่" กับ "สังคมแบบดั้งเดิม" โดยมีการพัฒนาเป็นมาตรฐานวัดแต่ในปัจจุบันนี้กลายเป็นการแบ่งกลุ่มระหว่าง "สังคมที่พัฒนาแล้ว" กับ "สังคมที่ยังไม่พัฒนา" โดยใช้ประชาธิปไตยเป็นมาตรวัด

โต ฮาร์ยานโตก็ว่า สิ่งสำคัญที่ควรพิจารณาในการคัดสรรงานศิลปะร่วมสมัยของประเทศโลกที่สามก็คือความพยายามด้านการสร้างสรรค์ของศิลปิน นี่หมายความว่า การยกเอาพัฒนาการ

² ในบทความของจิม สุปิงส์ ชื่อ Multiculturalism, Multi-Mixtremism ในคู่มือบริบทการศิลปะ Contemporary Art in Asia Tradition and Transition (1996) เขาให้ความคิดของนักวิจารณ์ศิลปะชาวอินโดนีเซีย ลานเนได ดูธิมานมาอธิบายความหมายของคำว่า Low Art ในอินโดนีเซียว่า เป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องกับผู้อ่อนแอในระบบเศรษฐกิจและ มาตรฐานในการใช้ชีวิตของคนจนและผู้ที่ไม่ได้รับการศึกษา ในความหมายของการศึกษาอ่อนแอเป็นทางการหรือการศึกษามือใหม่ ศิลปะแบบนี้ใช้เทคโนโลยีที่เรียบง่าย ประดิษฐ์ขึ้นจากมือ หรือจากเครื่องมือท้องถิ่น

เชิงศิลปะ artistic development มาเป็นข้อพิจารณาเป็นสิ่งที่น่าเชื่อถือมากกว่ากระนั้นหรือ ถ้าเช่นนั้นแล้วการเปลี่ยนแปลงที่เป็นความย้อนแย้งในตัว จากแนวคิดอะวองการ์ด avant-garde ไปสู่แนวคิดโพสท์อะวองการ์ด post avant-garde ซึ่งเป็นกระบวนการทัศน์ของศิลปะร่วมสมัยนั้นถูกนำมาใช้พิจารณาสิ่งที่อยู่ภายนอกกระแสหลักได้ด้วยหรือไม่

ในวิถีทางของการเปลี่ยนแปลงจากแนวคิดอะวองการ์ดไปสู่แนวคิดโพสท์อะวองการ์ดที่มีความย้อนแย้งในตัวนั้น เชื่อมโยงอยู่กับวาทกรรมของลัทธิโพสท์โมเดิร์นนิสม์ post-modernism ชาร์ล เจิงค์ส Charles Jencks นักคิดที่โดดเด่นในลัทธิโพสท์โมเดิร์นนิสม์เขียนไว้ว่า

...แนวคิดอะวองการ์ดที่ผลักดันลัทธิโมเดิร์นนิสม์ไปข้างหน้านั้น ได้สะท้อนพลวัตรของลัทธิทุนนิยม มันเป็นคลื่นของการทำลายและการสร้างที่เกิดขึ้นใหม่อย่างต่อเนื่องวนเวียน เป็นปีที่ความเคลื่อนไหวและแนวความคิดต่างๆ ถาโถมตามต่อกันมาจนมันถูกคาดหวังได้ราวกับการผลัดเปลี่ยนฤดูกาล... ...แต่สถานการณ์เช่นนี้ได้เปลี่ยนไปแล้วในช่วงเวลาสิบปีที่ผ่านมา ไม่ใช่เพราะพวกนายทุนชนชั้นกลางและลัทธิทุนนิยมได้ระเหยหายไปในอากาศ' แต่เป็นเพราะว่าศิลปิน สถาปนิก นักวิจารณ์ และสาธารณชนเริ่มที่จะเข้าใจพลวัตรเหล่านี้และได้สร้างจุดยืนใหม่ ซึ่งผมอยากจะเรียกหรือบางทีอาจเป็นการคาดเดาว่าเป็นแนวคิดโพสท์อะวองการ์ด Post Avant-Garde

ค่อนข้างชัดเจนว่าแนวคิดโพสท์อะวองการ์ดเป็นส่วนสำคัญหนึ่งของกระบวนการเพื่อสร้าง deconstruction ภาวะสมัยใหม่ modernity ซึ่งถูกครอบงำจากพวกนายทุน และลัทธิทุนนิยม แต่การรื้อเพื่อสร้างภาวะสมัยใหม่นี้ถูกนำมาใช้ภายนอกโลกตะวันตกได้มากน้อยแค่ไหนกัน

นักวิชาการชาวดัตช์ ยาน เนเดอร์วีน ปีเตอร์ส Jan Nederveen Pieterse ชี้ให้เห็นว่า วิวาทะเกี่ยวกับลัทธิโพสท์โมเดิร์นนิสม์ถูกกำกับไว้เกือบทั้งหมดด้วยการหันกลับมามองโลกนอกประเทศตะวันตก ในความพยายามที่จะมองหาความสัมพันธ์ระหว่างการรื้อเพื่อสร้างภาวะสมัยใหม่กับการพัฒนาอื่นๆ นอกโลกตะวันตกนั้น เนเดอร์วีน เขียนไว้ว่า

" วิถีทางที่จะเข้าใจคำที่มีความหมายอย่างเฉพาะเจาะจงของยุโรปนั้น ก็คือการอธิบาย พัฒนาการต่างๆ ของยุโรปในทางที่แตกต่างไปจากทวีปอื่นๆ นั่นก็คือการตีแผ่ให้เห็นความเฉพาะของพัฒนาการแบบยุโรป"

การตีแผ่ให้เห็นภาวะสมัยใหม่แบบตะวันตกในความคิดของเนเดอร์วีน ปีเตอร์ส ตั้งอยู่บนพื้นฐานวิธีคิดแบบเดิมที่เหมือนกับการนำเอาแนวความคิดเรื่องความสมบูรณ์หรือความเป็นองค์รวม absolutism/totality ในลัทธิโมเดิร์นนิสม์ modernism มาคิดใหม่ สิ่งนี้อยู่ในความสนใจของผมในช่วงสองสามปีมานี้ ไม่มีวิธีการทำความเข้าใจแบบใดเลยที่สามารถทำให้เราเห็นว่า มัน

เป็นการรื้อสภาวะสมัยใหม่หรือลัทธิโมเดิร์นนิสม์แล้วสร้างขึ้นใหม่ แต่มันดูเป็นการวิพากษ์วิจารณ์พัฒนาการเดี่ยวๆของตัวมันเองเสียมากกว่า

แนวคิดเรื่องความสมบูรณ์และความเป็นองค์รวมนี้องเป็นเหตุให้ลัทธิโมเดิร์นนิสม์ถูกมองว่าสัมพันธ์กับศิลปะสมัยใหม่ modern art ซึ่งมีหนทางเดียวในการพัฒนา (นั่นคือในแบบตะวันตก) และปฏิเสธแบบแผนของการพัฒนาอื่นๆ นี่คือ พื้นฐานของการครอบงำ

อย่างไรก็ตาม ในการถกเถียงถึงการครอบงำนี้เราควรจะต้องตระหนักว่า เงื่อนไขในการอภิปรายเชื่อมโยงไปสู่การเผชิญหน้าระหว่างตะวันตกกับตะวันออก ระหว่างผู้ครอบงำกับผู้ถูกครอบงำ และระหว่างกระแสหลักกับกระแสที่ถูกผลักให้อยู่ชายขอบ ซึ่งผู้ถูกครอบงำรับ มโนทัศน์ที่มากครอบงำไว้โดยปราศจากแรงกดดัน (แม้ว่าการครอบงำนั่นจะกระทำด้วยวิธีการที่หลากหลายและให้ผลในทางที่แตกต่างกันก็ตาม) เพราะมีนักวิชาการที่อยู่ในวงการศิลปะของโลกที่สามเองเชื่อว่า ภาวะสมัยใหม่และลัทธิโมเดิร์นนิสม์มีความเป็นสากล สมบูรณ์ และมีคุณค่าที่เบ็ดเสร็จ ดังนั้นจึงเชื่อว่าศิลปะสมัยใหม่ก็พัฒนาขึ้นในโลกที่สามได้ด้วย

แต่ขอบเขตของการถกเถียงกันถึงภาวะสมัยใหม่และลัทธิโมเดิร์นนิสม์ภายในโลกที่สามเองก็ควรที่จะถูกตั้งคำถามด้วย เราจะเห็นได้ว่า ความเข้าใจต่อลัทธิโมเดิร์นนิสม์ในโลกที่สามก็ยังไม่ชัดเจน การขาดความเข้าใจนี้ปรากฏชัดขึ้นเมื่อศิลปินจากประเทศโลกที่สามและภัณฑารักษ์ได้เข้าร่วม "ขบวนการ" ของศิลปะร่วมสมัย อาจมีการแสดงความคิดเห็นว่า ลัทธิ โมเดิร์นนิสม์และการพัฒนาแบบโมเดิร์นนิสต์ modernist development นี้เองที่เป็นเหตุของการครอบงำ และการทำให้เกิดกลุ่มย่อยซึ่งถูกผลักให้เป็นพวกชายขอบ ส่วนศิลปะร่วมสมัยซึ่งวิพากษ์วิจารณ์การพัฒนาแบบโมเดิร์นนิสต์นั้นช่วยปลดปล่อยประเทศโลกที่สามออกจากการถูกครอบงำและการถูกทำให้อยู่ชายขอบ อย่างไรก็ตาม อะไรคือสิ่งที่เป็แรงกระตุ้นเบื้องหลังการที่ประเทศโลกที่สามวิพากษ์วิจารณ์พัฒนาการแบบโมเดิร์นนิสต์ มันคือการต่อต้านลัทธิ โมเดิร์นนิสม์ หรือมันเป็นผลลัพธ์ของการถูกทำให้อยู่ชายขอบแล้วกันแน่

ในศิลปะร่วมสมัย การถูกครอบงำก็ยังคงดำเนินต่อไป ศิลปินจากโลกที่สามต้องสร้างผลงาน แสดงความรู้สึก พุด และแสดงทัศนะในผลงานไปตาม "ขนบ" ของศิลปะร่วมสมัย บางคนประสบความสำเร็จ บางคนก็ไม่ และบางคนอาจต้องบิดเบือนทัศนะทางศิลปะของพวกเขา อย่างไรก็ตาม ศิลปินส่วนใหญ่ของประเทศโลกที่สามไม่ได้อยู่ใน "เกมของการผลักออกนอกกลุ่ม หรือรวมเข้ามาในกลุ่ม" ของศิลปะร่วมสมัย

ในประเทศโลกที่สาม การครอบงำได้เริ่มต้นขึ้นเมื่อศิลปินท้องถิ่น นักประวัติศาสตร์ศิลป์ และนักวิจารณ์ศิลปะใช้คำว่า "ศิลปะร่วมสมัย" (ซึ่งใช้คำนี้อีกแล้วโดยไม่รู้สึกถูกกดดัน) ไม่ต้องสงสัยเลยว่า มันคือวาทกรรมที่ศิลปะร่วมสมัยวิพากษ์วิจารณ์ความสมบูรณ์ของลัทธิโมเดิร์นนิสม์ the absolutism of modernism ซึ่งทำให้เกิดการตระหนักถึงแนวคิดพหุนิยม pluralism ที่ต่อมาได้พัฒนาไปสู่ความคิดเรื่องความแตกต่างของศิลปะร่วมสมัย

อย่างไรก็ตาม การถูกครอบงำนี้นี้สัมพันธ์กับพัฒนาการที่สิ่งต่างๆผสมรวมกันเข้า พัฒนาการนี้อาจมองดูเหมือนเป็นองค์ประกอบที่ยืดยาวอ้อมค้อม ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้ควรจะ

ถูกสื่อโยงกันเข้าเพื่อค้นหาวาทกรรมของศิลปะร่วมสมัยของโลก อย่างไรก็ตาม จนถึงขณะนี้องค์ประกอบดังกล่าวก็ยังถูกปิดกั้น และไม่สามารถพัฒนาไปสู่เป้าหมายในระดับที่ยอมรับได้ ในความคิดเห็นของผม มันเป็นเพราะการจำแนกลักษณะเฉพาะของความต่างนั้นมุ่งสนใจแต่พื้นฐานทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน จนมันถูกจำกัดให้กลายเป็นวิธีคิดสองขั้วอย่างง่ายดาย

ภายในกระแสหลัก ความแตกต่างดังกล่าวถูกชี้เฉพาะออกมาด้วยวิถีทางเดียวกันกับในบูรพาทิศศึกษา Orientalism พื้นฐานทางวัฒนธรรมในประเทศโลกที่สามมักถูกมองเชื่อมโยงกับชนบทรหมนิยมประเพณีและเชื้อชาติเผ่าพันธุ์ หรือพูดอีกนัยหนึ่งมักถูกมองว่ามีความพิเศษเฉพาะในการเสนอความจริงของโลกที่สามนั้น การวิเคราะห์ส่วนใหญ่ถูกหลงให้ตกหลุมพรางของความเป็นอื่น otherness อย่างแยบคาย การเสนอผลการวิเคราะห์เหล่านี้ผิด เพราะความจริงที่ถูกเสนอออกมานั้นไม่ได้ผ่านการพิจารณาไตร่ตรองอย่างแท้จริงในเรื่องกระบวนการของการนำเสนอ โดยพื้นฐานของจิตใจที่มุ่งมองความแตกต่างของพื้นเพทางวัฒนธรรมและสังคมนี้เองที่บีบให้เกิด "ความเป็นอื่น"

ความแตกต่างในศิลปะร่วมสมัยนั้นยากที่สื่อเข้าหากัน เพราะภายในประเทศโลกที่สามเองก็ยังคงมีปฏิกิริยาต่อแนวความคิดเรื่องความเป็นอื่นจากประเทศตะวันตก ภาวะเช่นนี้ก่อให้เกิดผลที่ผิดพลาดขึ้นเช่นเดียวกัน ในประเทศโลกที่สามพื้นเพทางวัฒนธรรมได้กลายเป็นเครื่องมือที่จะแสดงอัตลักษณ์ทางเชื้อชาติ หรือเป็นเครื่องมือในการปกป้องอัตลักษณ์ทางเชื้อชาติ ในกรณีศิลปะของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มาซาชิโร อุชิโรโซจิ Masahiro Ushiroshoji ภัณฑารักษ์ชาวญี่ปุ่นได้เขียนไว้ว่า

"วิธีการพื้นฐานของศิลปินในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ก็คือการค้นหาอัตลักษณ์ของพวกเขาในหนทางแคบๆ ระหว่างชนบของพวกเขากับตะวันตก กระแสของความคิดชาตินิยมและแนวคิดบูรพาทิศศึกษามีอันตรายและมีหลุมพรางที่แยบยลอยู่ตลอดเส้นทางสายนี้"

การมุ่งมองความแตกต่างทั้งในฝ่ายกระแสหลักและในฝ่ายโลกที่สามนั้น ทำให้ผมตระหนักว่าความพยายามที่จะค้นหาฐานความคิดในถกเถียงกันถึงเรื่องศิลปะร่วมสมัยของโลกนั้น กลับทำให้เกิดการเผชิญหน้า การตีความผิดพลาด และความเข้าใจผิดขึ้นอีก สถานะเช่นนี้บ่งชี้ว่า วาทกรรมของศิลปะร่วมสมัยตกหลุมพรางในกรอบแนวคิดโพสท์อะวองการ์ด และแนวคิดหลังภาวะสมัยใหม่ post avant-garde/post modernity เพราะมีความพยายามอย่างมาก (เกินไป) ที่จะรวมเอาสิ่งที่โฮเนฟฟีชี้ว่าเป็น "เหตุการณ์ทั่วไปและกระแสสังคมวัฒนธรรมโดยรวม" เข้ามาพิจารณาร่วมด้วย ภายใต้กระแสเช่นนี้แง่มุมเชิงศิลปะ artistic aspects ถูกมองข้ามไป หนทางเดียวที่จะเข้าใจศิลปะของโลกที่สามได้อย่างถูกต้องก็คือ การย้อนกลับมามองผ่านแง่มุมในเชิงศิลปะเอง

การทำความเข้าใจศิลปะร่วมสมัยไม่อาจหลีกเลี่ยงความขัดแย้งในตัวมันเอง ในแง่ที่มีความสัมพันธ์กับการพัฒนาแบบโมเดิร์นนิสต์ ในกระแสหลักความขัดแย้งนี้เป็นสิ่งที่เห็นชัดเจน

ในขณะที่ในโลกที่สามความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะสมัยใหม่กับศิลปะร่วมสมัยเป็นสิ่งคลุมเครือ เพราะว่าพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ยังไม่ชัดเจนในตัวมันเอง ดังนั้นการมองศิลปะร่วมสมัยในประเทศโลกที่สามผ่านกรอบของแนวคิดโพสท์อะวองการ์ดและแนวคิดหลังภาวะสมัยใหม่จึงผลักดันให้ความคลุมเครือก้าวไปสู่เงื่อนไขที่คลุมเครือมากยิ่งขึ้น

พัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศโลกที่สามถูกทำให้คลุมเครือเพราะการครอบงำจากทฤษฎีตะวันตก จนกระทั่งปัจจุบันความคลุมเครือของพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศโลกที่สามก็ยังคงถูกกละเลยเพิกเฉย ประเด็นเรื่องศิลปะร่วมสมัยยังไม่ถูกหยิบยกขึ้นมาอภิปราย การปฏิเสธการถกเถียงในเรื่องนี้เกี่ยวข้องกับกระแสความคิดที่กำลังมาแรงในศิลปะร่วมสมัยที่ปฏิเสธหัวข้อการถกเถียงใดๆเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่ ลัทธิโมเดิร์นนิสม์ หรือภาวะสมัยใหม่ ไม่เพียงแต่ภัณฑารักษ์บางคนของกระแสหลักเท่านั้นที่แสดงให้เห็นถึงการปฏิเสธนี้ แต่ภัณฑารักษ์บางคนจากประเทศโลกที่สามเองซึ่งเกี่ยวข้องอยู่กับวงการศิลปะร่วมสมัยก็พยายามอย่างมากในการปรับทัศนคติของพวกเขาให้ยอมรับสิ่งนี้ ในเวทีศิลปะระดับนานาชาติ โลกที่สามไม่เคยได้รับโอกาสอย่างแท้จริงที่จะค้นหา(หรือทำความเข้าใจ)พัฒนาการเชิงศิลปะของตัวเองทั้งในศิลปะสมัยใหม่ หรือในศิลปะร่วมสมัย...

อย่างไรก็ตาม ไม่ใช่เพียงเพราะโลกที่สามไม่สนใจที่จะอธิบายภาวะสมัยใหม่หรือลัทธิโมเดิร์นนิสม์ให้ชัดเจนขึ้นมา แต่เป็นเพราะวาทกรรมที่ว่าด้วยศิลปะร่วมสมัยไม่ได้จบลงที่ลัทธิโมเดิร์นนิสม์ นี่เป็นเหตุผลว่าทำไมศิลปะร่วมสมัยจึงเหมาะสมเฉพาะกับพัฒนาการของกระแสหลักเท่านั้น แต่อย่างไรก็ตาม วาทกรรมที่ปฏิเสธการประเมินผลกระทบของศิลปะสมัยใหม่ในโลกที่สามนี้ไม่อาจที่จะปฏิเสธความเป็นองค์รวม totality ได้เลย นี่คือปมที่ยู่ยากซับซ้อนของการทำความเข้าใจศิลปะจากประเทศโลกที่สาม

ดังนั้นการถกเถียงถึงความสมบูรณ์ absolutism ในลัทธิโมเดิร์นนิสม์ควรจะกระทำกันอย่างละเอียดถี่ถ้วนภายในโลกของศิลปะร่วมสมัย การสร้างความเข้าใจในพัฒนาการเชิงศิลปะที่แตกต่างกันเป็นสิ่งจำเป็น ซึ่งในความคิดของผม มันเป็นสิ่งสำคัญยิ่งกว่าการแยกแยะความต่างของพื้นที่ทางวัฒนธรรม ไม่มีอะไรใหม่แล้วในเรื่องความต่างทางวัฒนธรรม มันชัดเจนแล้วว่าโลกาภิวัตน์ (เหมือนกับกระแสสากลนิยม) ไม่ได้ทำให้โลกหมุนตามระบบคุณค่าเพียงระบบเดียว

เราอาจเริ่มอภิปรายเรื่องการพัฒนาเชิงศิลปะที่แตกต่างกัน โดยอ้างอิงถึงความคิด ของเนเดอร์วิน ปีเทอร์ส ที่กล่าวถึง การตีแผ่ให้เห็นความเฉพาะของภาวะสมัยใหม่แบบตะวันตก หรือความสมบูรณ์และความเป็นองค์รวมของภาวะสมัยใหม่ ในการทำความเข้าใจกับเรื่องนี้ เราอาจตั้งคำถามได้ว่า พัฒนาการแบบโมเดิร์นนิสต์คือผลลัพธ์ของอุดมคติหนึ่งที่เกิดมาจากโลกแห่งความคิด (ซึ่งไม่ได้ประจักษ์แก่ตา) กระนั้นหรือ

ในบทความของเรมอนด์ วิลเลียมส์ Raymond Williams ที่ชื่อ "ลัทธิโมเดิร์นนิสม์เริ่มเมื่อไร" "When Was Modernism" เขาเขียนไว้ว่า

"ลัทธิโมเดิร์นนิสม์" *Modernism* เป็นชื่อเรียกกระแสความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมทั้งหมด... ที่ถูกมองย้อนหลังกลับไป มันเป็นคำที่ใช้กันโดยทั่วไปตั้งแต่ทศวรรษที่ 1950 ด้วยการรวบรวมกระแสต่างๆ ที่โดดเด่นของ "สมัยใหม่" หรือถึงกับ "สมัยใหม่อย่างแท้จริง" ในราวปี 1890 ถึง 1940 ... "

ทัศนะของวิลเลียมส์ได้ตอบคำถามซึ่งอยู่ในใจผมมานานแล้ว คำตอบนี้ทำให้ผมตระหนักว่า ลัทธิโมเดิร์นนิสม์ไม่ได้เป็นอุดมคติทางความคิดอย่างแท้จริง ดังนั้นความเป็นองค์รวมและความสมบูรณ์ของมันจึงควรจะถูกต้องคำถาม ลัทธิโมเดิร์นนิสม์เกี่ยวพันกับแนวความคิดที่มองย้อนหลังกลับไปซึ่งสัมพันธ์กับความเป็นจริง ตั้งแต่มันเกิดขึ้นมโนคติของมันก็ตั้งอยู่บนความเป็นจริงแบบตะวันตก มันคือลัทธิโมเดิร์นนิสม์แบบตะวันตก หรืออีกนัยหนึ่งมันเป็นแค่เพียงส่วนเดียวของลัทธิโมเดิร์นนิสม์ ดังนั้นผลลัพธ์ของพัฒนาการแบบโมเดิร์นนิสต์ก็เป็นเพียงแค่หนทางหนึ่งของการพัฒนาเท่านั้น

ดังนั้นผมจึงเห็นความจริงว่า ถ้าสังคมตะวันตกสามารถที่จะก้าวไปสู่ลัทธิโมเดิร์นนิสม์ด้วยความจริงของพวกเขา แล้วทำไมสังคมนอกประเทศตะวันตกจะทำเช่นนั้นบ้างไม่ได้ ถ้าสังคมภายนอกโลกตะวันตกสามารถที่จะกำหนดพัฒนาการของแบบโมเดิร์นนิสม์ของตัวเอง ซึ่งสัมพันธ์กับกระบวนการทำให้เป็นสมัยใหม่ *modernisation* และภาวะสมัยใหม่ที่เริ่มมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 18 บางที่เราอาจจะพบลัทธิโมเดิร์นนิสม์แบบหลากหลายขึ้นอยู่กับแต่ละทวีป ภูมิภาค ชาติ สังคม หรือแม้แต่กลุ่มชนในสังคมภายในประเทศหนึ่งก็เป็นได้

เป็นที่รับรู้กันโดยทั่วไปว่า โลกภายนอกสังคมตะวันตกรับเอาทั้งภาวะสมัยใหม่ ลัทธิ โมเดิร์นนิสม์ และวัฒนธรรมตะวันตกนับตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 บางทีนี่อาจเป็นเหตุผลว่าทำไมลัทธิโมเดิร์นนิสม์ที่อยู่นอกสังคมตะวันตกจึงถูกอธิบายว่าเป็นการปรับเปลี่ยนหรือเป็นการลอกเลียนทาง "อุดมคติ" อย่างไรก็ตาม นี่ไม่ใช่ความจริงแต่อย่างใด ตัวอย่างเช่น ในประเทศต่างๆ อาทิ อินโดนีเซีย หรือฟิลิปปินส์ ซึ่งเคยตกเป็นอาณานิคมของประเทศตะวันตกมาแล้ว วัฒนธรรมตะวันตกได้ให้อิทธิพลมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 และทำให้เกิดวัฒนธรรมลูกผสม ในวัฒนธรรมเช่นนี้หัวใจของการทำให้เป็นสมัยใหม่ (ซึ่งมักบ่งชี้จากสิ่งที่ปรากฏ เช่น การปฏิวัติฝรั่งเศส การปฏิวัติอุตสาหกรรม และประชาธิปไตยในอเมริกา) เป็นอิทธิพลจากศตวรรษที่ 18 ด้วยการพัฒนาแบบปฏิรูปนี้เองมันจึงก่อให้เกิดเป็นภาวะสมัยใหม่ที่แตกต่างกันไป ตัวอย่างเช่น การแสดงลักษณะเฉพาะของตัวเองของชนพื้นเมืองในสถานะของอาณานิคมที่เติบโตขึ้นภายใต้กระแสลัทธิชาตินิยมในช่วงเวลาสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้น

ภายใต้กระบวนการของการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงนี้ เราจะพบจิตรกรชาวอินโดนีเซียและชาวฟิลิปปินส์ อาทิ ราเดน สาและ Raden Saleh และฮวน ลูนา Juan Luna ซึ่งเข้าร่วมกับกระแสศิลปะโรแมนติกของยุโรปในศตวรรษที่ 19 นี่แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะของอินโดนีเซียในศตวรรษที่ 19 (ซึ่งสร้างโดยศิลปินที่เป็นคนพื้นเมือง) กับกระบวนการทำให้เป็นสมัยใหม่

modernisation ในศตวรรษที่ 18

เมื่อลัทธิโมเดิร์นนิสมีถูกระบุว่าก่อเกิดขึ้นในทศวรรษที่ 1950 มันชัดเจนว่าทั้ง อินโดนีเซียและฟิลิปปินส์ยังไม่ได้รับผลหรือถูกดึงเข้าไปเกี่ยวข้องกับกระบวนการทำให้เป็นสมัยใหม่และภาวะสมัยใหม่ของช่วงเวลานั้นเลย ศิลปะสมัยใหม่ในอินโดนีเซียไม่ใช่การรับมาจากลัทธิโมเดิร์นนิสของทศวรรษที่ 1950 แต่เพียงด้านเดียว แต่มันได้สืบทอดพัฒนาการของท้องถิ่นที่ต่อเนื่องกันมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 18 ด้วย ดังนั้นมันต้องมีลัทธิโมเดิร์นนิสแบบอื่นนอกเหนือไปจากลัทธิโมเดิร์นนิสแบบตะวันตกภายใต้พัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ในสองประเทศนี้

ผมเรียกสถานะของลัทธิโมเดิร์นนิสที่หลากหลายนี้ว่า "Multimodernism" แนวคิดเรื่องนี้เป็นฐานทางความคิดหนึ่งในการที่เราจะถกเถียงกันต่อไปถึงภาวะสมัยใหม่ที่หลากหลาย multimodernity ด้วย ซึ่งเรื่องนี้มีฐานความคิดมาจากมโนทัศน์ของตะวันตกเอง ทั้งเรื่องการทำให้เป็นสมัยใหม่ ภาวะสมัยใหม่ และความมาก "manyness" ซึ่งสัมพันธ์กับความจริงที่ต่างกันออกไปของภาวะสมัยใหม่ แนวคิดเรื่องภาวะสมัยใหม่ที่หลากหลายนี้ไม่ได้แบ่งตามขอบเขตของประเทศ แต่มันสามารถที่จะปรากฏในลักษณะที่ซ้อนเหลื่อมกันภายในชาติรัฐหนึ่ง

เสียงเรียกร้องต่อการถกเถียงในเรื่องลัทธิโมเดิร์นนิสที่หลากหลาย Multimodernism นี้ยังเป็นสิ่งที่ห่างไกลออกไปจากการถกเถียงถึงเรื่องของตัวลัทธิโมเดิร์นนิสเอง เหตุผลหนึ่งที่ยุ่งยากซับซ้อนก็คือการพิจารณาวิจิจฉัยเรื่องความเป็นหนึ่งเดียวของลัทธิโมเดิร์นนิสนั้นเอง การถกเถียงในเรื่องลัทธิโมเดิร์นนิสที่หลากหลายนั้นควรตั้งอยู่บนความตระหนักว่า พัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยกับศิลปะสมัยใหม่มีความเชื่อมโยงกัน และความหลากหลายในศิลปะร่วมสมัยนั้นสัมพันธ์กับพัฒนาการทางศิลปะที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ในความแตกต่างและความหลากหลายนั้นก็มีความคล้ายคลึงกันอยู่ด้วย

ลัทธิโมเดิร์นนิสที่หลากหลายนี้เชื่อมโยงกับสถานะที่ยุ่งยากและซับซ้อนของศิลปะร่วมสมัย ความไร้ระบบของมัน ที่ โฮ อันรู อธิบายว่า มันเป็นเอนโทรปี "entropy" (เมื่อระบบหนึ่งหรือสสารหนึ่งที่มีความมั่นคงอยู่ได้ผ่านเข้ามาสู่ช่วงเวลาที่ไม่อาจหลอมรวมเข้ากันได้อีกต่อไป และพังทลายลงไปสู่ความไร้ระเบียบอย่างสิ้นเชิง มันก็บรรลุถึงข้อจำกัดของพัฒนาการของตัวเอง)

สภาวะอันสับสนเหล่านี้อาจส่งผลให้เกิดการเข้าใจผิดและการตีความที่ผิดพลาด มันอาจสร้างปัญหาในการประเมินคุณค่าผลงานที่แสดงให้เห็นถึงกระแสแบบโมเดิร์นนิสต์ modernist tendencies แม้ว่าผลงานในประเทศโลกที่สามเหล่านี้จะแสดงถึงอิทธิพลของลัทธิ โมเดิร์นนิสแบบตะวันตกก็ตาม แต่มันก็ไม่ควรจะถูกทักท้วงเอาว่า มันเป็นผลงานจากฐานความคิดของลัทธิโมเดิร์นนิส เพราะพัฒนาการแบบโมเดิร์นนิสต์ไม่เคยมีอยู่อย่างแท้จริงเลยในประเทศโลกที่สาม มันคงมีความสับสนเกิดขึ้นในการใช้คำว่า ศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะแบบ โมเดิร์นนิสต์ และศิลปะร่วมสมัย

ดังนั้นคำว่า "ศิลปะร่วมสมัย" จะต้องถูกประเมินใหม่ และเราก็ควรจะตั้งคำถามต่อความเปลี่ยนแปลงของแนวคิดอะวองการ์ด avant-garde ที่มาสู่แนวคิดโพสท์อะวองการ์ด post avant-garde ในฐานะที่เป็นแบบแผนของศิลปะร่วมสมัย ด้วยการค้นหาความสัมพันธ์ระหว่างลัทธิโม

เดิร์นนิสม์ที่หลากหลายกับศิลปะร่วมสมัย ซึ่งแตกต่างไปจากความสัมพันธ์สายตรง "linear" ที่มี
ความขัดแย้งกันระหว่างพัฒนาการแบบโมเดิร์นนิสต์กับศิลปะร่วมสมัย

จุดมุ่งหมายในความคิดของลัทธิโมเดิร์นนิสม์ที่หลากหลายนั้นชัดเจน นั่นคือการค้นหา
ความเข้าใจ ณ จุดซึ่งไม่เพียงความจริงที่แตกต่างกันในศิลปะร่วมสมัยเท่านั้นที่ถูกอธิบายอย่างถูก
ต้อง แต่ยังหมายรวมถึงวิถีทางที่แตกต่างกันในการแสดงความจริงด้วย

จักรพันธ์ วิชาสินีกุล ผู้แปล

แปลจาก Jim Supankat. "Contemporary Art : What/ When/ Where." **The Second Asia-Pacific of Contemporary Art Triennial (Catalogue).** Queensland Art Gallery :
Brisbane. 1996. pp. 26-28.

บทวิเคราะห์

จิม สุปังกัต ภัณฑารักษ์อิสระวัย 52 ปีแห่งประเทศอินโดนีเซีย เขาเป็นทั้งศิลปิน นักวิจารณ์และที่ปรึกษาทางศิลปะ ในฐานะศิลปินนักปฏิบัติเขาเป็นผู้ร่วมก่อตั้งกลุ่ม Indonesia New Art Movement และในฐานะภัณฑารักษ์เขาได้ร่วมจัดงานนิทรรศการศิลปะระดับนานาชาติไม่ว่าจะเป็นงาน "Asian Modernism : Diverse Development in Indonesia, the Philippines ,and Thailand . ที่ประเทศญี่ปุ่นเมื่อปี พ.ศ.2538 และงาน " Contemporary Art Exhibition of the Non-Aligned Countries " ที่ประเทศของเขาเองในปีเดียวกัน และในปี ต่อมาเขาได้ร่วมจัดงาน "The second Asia-Pacific of Contemporary Art Triennial ที่ประเทศ ออสเตรเลีย ในฐานะนักวิชาการเขาให้ความสนใจการค้นหาคำหมายของศิลปะร่วมสมัยทั้งประเทศอินโดนีเซียและของประเทศในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ด้วยกัน หนังสือที่ได้รับตีพิมพ์แล้วของเขาคือ Indonesia Modern Art and Beyond และ Southeast Asian Art Today สำหรับเล่มหลังเป็นผลงานที่เขาเขียนร่วมกับ ดร.อภิรักษ์ โพทยานนท์ นักวิชาการชาวไทย

บทความนี้ตีพิมพ์อยู่ในสูจิบัตรประกอบนิทรรศการศิลปะระดับนานาชาติที่ชื่อ "The Second Asia-Pacific of Contemporary Art Triennial" ซึ่งจัดขึ้นที่เมื่อเมืองบริสเบน ประเทศออสเตรเลียเมื่อปี พ.ศ.2539 ด้วยความที่เป็นทั้งนักคิดและนักปฏิบัติในคนเดียวกันนี้เอง จิมจึงสามารถวิพากษ์วิจารณ์ลักษณะของศิลปะร่วมสมัยของประเทศที่จิมเรียกว่าประเทศโลกที่สามหรือประเทศที่อยู่นอกประเทศตะวันตกได้อย่างแหลมคม ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ ประสบการณ์ในการ "เอางานออกไปข้างนอก" ด้วยการเดินทางนำงานศิลปะของประเทศอินโดนีเซียไปร่วมแสดงผลงานในระดับนานาชาติบ่อยครั้ง ทำให้เขาสนใจที่จะหันมาหาคำหมายของคำว่า "ศิลปะร่วมสมัย" ของประเทศที่อยู่นอกขอบเขตของ "ตะวันตก" อย่างจริงจัง ประกอบกับบริบททางประวัติศาสตร์อันเข้มข้นภายในประเทศของเขาเองที่เคยตกเป็นเมืองขึ้นของประเทศตะวันตก ที่ทำให้เขาเล็งเห็นสภาวะของการครอบงำของลัทธิสมัยใหม่นิยมที่มาจากยุโรปอย่างชัดเจน

จิมชี้ให้เราเห็นประเด็นอันตรายนของการที่ภัณฑารักษ์จากประเทศอื่นเป็นผู้ให้ความหมายตีความงานศิลปะจากประเทศโลกที่สาม รวมทั้งเป็นผู้คัดเลือกงานศิลปะจากประเทศโลกที่สามไปแสดงยังงานนิทรรศการศิลปะในระดับนานาชาติ จิมได้ตั้งคำถามที่แหลมคมหลายคำถามในบทความชิ้นนี้ไม่ว่าจะเป็นคำถามที่ว่า ทั้งภัณฑารักษ์และนักเขียนจากต่างประเทศนั้นเข้าใจประเด็นที่อ่อนไหวในการต่อสู้ทางการเมืองซึ่งได้เปลี่ยนผ่านมาสู่การแสดงออกทางศิลปะได้มากน้อยแค่ไหน การให้ความหมายของคำว่าศิลปะร่วมสมัยผ่านทางความคิดของตะวันตกนั้นมีความผิดพลาดอย่างไร และที่สำคัญเขายังชี้ให้เห็นถึงกระแสอันอันตรายที่ตามมาหลังจากล่าเมืองขึ้นได้หมดไป ไม่ว่าจะเป็นลัทธินิยมของแปลกที่แตกต่าง (Exoticism) และลัทธิบูรพทิศศึกษา (Orientalism) ซึ่งได้ทำให้อัตลักษณ์ของประเทศในโลกที่สาม กลาย "เป็นอื่น" ที่แตกต่างจากประเทศตะวันตกและประเทศยุโรป

หลังจากให้ภาพการครอบงำของลัทธิสมัยใหม่นิยมที่เกิดขึ้นในประเทศยุโรปที่มีต่อประเทศโลกที่สามแล้ว จิมแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า เราไม่สามารถทำความเข้าใจศิลปะร่วม

สมัยหรือศิลปะสมัยใหม่ของประเทศโลกที่สามภายใต้การเปลี่ยนผ่านของสังคมสมัยใหม่แบบตะวันตกและภาวะหลังสมัยใหม่แบบตะวันตก ยิ่งมองผ่านกรอบความคิดที่มาจากตะวันตกยิ่งทำให้การทำควมเข้าใจศิลปะร่วมสมัยยิ่งผิดพลาด จิมยกตัวอย่างให้เห็นอย่างชัดเจนว่ากระแสการศึกษาแบบนี้ทำให้ศิลปะร่วมสมัยในประเทศโลกที่สามคลุมเครืออย่างไร

นอกเหนือจากการที่ได้ทำให้เราเห็นอันตรายที่มาพร้อมกับทฤษฎีและกระบวนการทำให้เป็นสมัยใหม่ที่มาจากประเทศตะวันตกแล้ว บทความชิ้นนี้ของจิมไม่ได้ทำให้เรารู้สึกว่าเขาอยู่ในขบวนการของลัทธิชาตินิยม ซึ่งความรู้สึกชาตินิยมจนสุดโต่งมักเกิดขึ้นอย่างมากหลังจากลัทธิการล่าเมืองขึ้นได้ผ่านพ้นไป แต่จิมกลับเตือนให้เราระมัดระวังถึงกระแสชาตินิยมนี้เช่นกัน

ในการให้ความหมายของการนิยามศิลปะร่วมสมัยจากประเทศโลกที่สามของจิมนั้น เราเห็นได้อย่างชัดเจนว่า เขาพยายามให้ทางออกอย่างระมัดระวังในการนิยามความหมายของคำว่าศิลปะร่วมสมัย ไม่มีการวิเคราะห์ที่ตายตัวหรือสร้างทฤษฎีที่หนักแน่นรองรับ แต่เขากลับให้มุมมองที่เปิดกว้างต่อสิ่งอื่นๆ นอกเหนือจากการพัฒนาที่มาจากประเทศยุโรป และให้ความสำคัญกับพัฒนาการของศิลปะซึ่งเกิดขึ้นในแต่ละประเทศ

หลังจากที่จิมชี้ให้เห็นข้อเสียของลัทธิสมัยใหม่นิยมจากตะวันตก จิมได้ค้นหาความเป็นสมัยใหม่นิยมของประเทศโลกที่สามโดยได้ยกตัวอย่างประวัติศาสตร์ของศิลปะอินโดนีเซียเอง เมื่อเขาเล็งเห็นว่าถึงอย่างไรก็ตามเรา (หมายถึงประเทศโลกที่สาม) ไม่สามารถหนีพ้นลัทธิสมัยใหม่นิยมที่มาพร้อมกับกระแสศิลปะโลกได้ เขาได้ผนวกรวมทั้งความคิดตะวันตกและขนบนิยมของประเทศโลกที่สามเข้าด้วยกันเป็นตัวแบบในการหาข้อถกเถียง เพื่อนำไปสู่การหาความหมายของศิลปะร่วมสมัยในประเทศโลกที่สาม ในที่สุด เขาก็ค้นพบว่า ตัวแบบในการค้นหาความหมายของศิลปะร่วมสมัยในประเทศโลกที่สามคือลัทธิสมัยใหม่นิยมอันหลากหลาย (Multi-Modernism) จิมชี้ว่า นี่เป็นเพียงแค่ข้อเสนอในการถกเถียงเท่านั้น วิธีการนำเสนอแนวความคิดของจิมทำให้ผู้อ่านคิดได้ว่า บนเส้นทางของการหาความหมายของศิลปะร่วมสมัยของประเทศโลกที่สามนั้นอาจจะมีได้อีกหลายทาง และบทความชิ้นนี้น่าจะเป็นจุดเริ่มต้นที่ดีในการหาข้อถกเถียงว่า "ศิลปะร่วมสมัยของไทย" นั้นควรจะเป็นแบบใด

ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง : ผู้วิเคราะห์

ศิลปะแห่งการเปลี่ยนแปลง

อภิรักษ์ ไชยยานนท์

วิวาทะในเรื่องวัฒนธรรมอันหลากหลาย และภาวะลูกผสมหลังอาณานิคมได้เร่งให้เกิดการจัดการเป็นลำดับเพื่อตอบสนองด้านวัฒนธรรมและการเมือง เรื่องที่มีการโต้เถียงกันนี้ได้ถูกตีความจากกลุ่มต่างๆ ซึ่งมีความเป็นไปได้อย่างหลากหลาย จากการที่มันเป็นกลยุทธ เป็นเครื่องมือในการเปลี่ยนแปลงให้เกิดความหลากหลายขึ้น ไปจนถึงการจัดลำดับชั้นอำนาจของศูนย์กลางและชายขอบ

ความปรารถนาต่อความหลากหลายทางเชื้อชาติและความเป็นชาติทำให้ชนกลุ่มน้อยต่างๆ กลายเป็นชนกลุ่มใหญ่ ความคิดแบบหลายศูนย์กลางที่เพิ่มขึ้นนี้ไม่ได้ตั้งอยู่บนการจัดลำดับศูนย์กลางของอำนาจ แต่เป็นการเสนอเสียงจากกลุ่มย่อยให้เป็นที่รับรู้ เสียงจากชนกลุ่มน้อยเหล่านี้ไม่ได้สนใจเพียงแต่การดึงดูดชนกลุ่มน้อยต่างๆ ให้เข้ามารวมกันเพื่อที่จะแสดงตัวให้เป็นที่ปรากฏอย่างจอมปลอมอีกต่อไป แต่พวกเขาได้ร่างโครงสร้างเสียใหม่เพื่อบอกว่าโลกนี้ยังมีที่ๆ มีวัฒนธรรมซึ่งมีพลวัตรและมีสิ่งที่มีคุณค่าอยู่อีกมากมาย

ประเทศในแถบเอเชียได้ก่อตั้งเครือข่ายทางเศรษฐกิจผ่านการรวมกลุ่มประเทศในภูมิภาคอาทิ อาเซียน เอเปค เพื่อการต่อต้านการครอบความเป็นเจ้าของกลุ่มประเทศยูโร-อเมริกัน และด้วยการใช้ศิลปะและวัฒนธรรมสมาชิกของกลุ่มประเทศอาเซียนพยายามที่จะสร้างค่านิยมแบบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยการส่งเสริมให้มีการจัดมหกรรมเพื่อสร้างภาพพจน์ที่ดีและจัดนิทรรศการศิลปะต่างๆ ขึ้น จุดมุ่งหมายของกิจการทางวัฒนธรรมเหล่านี้ก็คือการสร้างความผูกพันทางการเมือง และส่งเสริมเครือข่ายทางเศรษฐกิจ คุณลักษณะเฉพาะแบบท้องถิ่นได้รับการส่งเสริมให้เป็นส่วนหนึ่งเพื่อการรวมตัวกันในภูมิภาคนี้ ภายใต้นโยบายไม่แทรกแซงกันเพื่อรวมเป็นหนึ่งและเพื่อสร้างเอกภาพที่มีความหลากหลาย กลุ่มประเทศอาเซียนก็ไม่อาจหลีกเลี่ยงสิ่งซึ่งไม่พึงปรารถนาบางประการได้ อาทิ ความเกลียดชังชาวต่างชาติ และการค้าประเวณีข้ามชาติ เป็นต้น

แนวความคิดบางประการในการกระจายอำนาจในโลกศิลปะนั้นส่งผลให้เกิดกระบวนทัศน์ที่ผันแปรจากการครอบงำของกลุ่มประเทศยูโร-อเมริกันไปสู่ความสนใจเพิ่มขึ้นในเรื่องการจำแนกความต่างและการกระจายศูนย์กลางแบบพหุวัฒนธรรม ผลที่ตามมาก็คือการกระจายศูนย์อำนาจทางศิลปะได้ทำให้เกิดพื้นที่ที่มีความโดดเด่นขึ้นมาเป็นทางเลือกต่อ ที่ซึ่งเป็นเมืองหลวงของศิลปะอย่างนิวยอร์ก ปารีส หรือเบอร์ลิน

ตลอดทศวรรษ 1990 การท้าทายต่อการครอบงำและการรวมศูนย์อำนาจในกลุ่มประเทศตะวันตกเกิดขึ้นมาพร้อมกับความรุ่งเรืองทางเศรษฐกิจของเอเชีย มันได้ทำให้กิจกรรมทางศิลปะรุ่งโรจน์ขึ้น ณ ศูนย์กลางทางศิลปะแห่งใหม่ที่เมืองไคเกียว กวางจู ฟูกูโอกะ ไทเป เชียงไฮ่ กรุงเทพฯ และสิงคโปร์

ศิลปะร่วมสมัยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีส่วนร่วมกันในความรุ่งโรจน์และความตกต่ำระหว่างทศวรรษ 1990 ช่วงเวลาของความมหัศจรรย์ทางเศรษฐกิจหมายถึงเมืองอย่างกรุงเทพฯ

มานิลา จาร์การดำ สิงคโปร์ และกัวลาลัมเปอร์อีกทีก็ไปด้วยกิจกรรมของศิลปะร่วมสมัย และเงินสดก็ไหลผ่านอย่างอิสระสู่การลงทุนทางศิลปะและการค้าศิลปะด้วยเช่นเดียวกัน

ภายใต้ความรุ่งเรืองทางเศรษฐกิจ การอุปถัมภ์จากบริษัทธุรกิจมีบทบาทสำคัญในการสนับสนุนการประกวดและการว่าจ้างให้สร้างงานศิลปะขึ้น ในขณะที่ผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะและเจ้าหน้าที่ของรัฐต่างตระหนักถึงความสำคัญของการเสนอเป็นเจ้าภาพในการจัดนิทรรศการ เทศกาลตลอดจนถึงการประกวดงานศิลปะ พวกเขาต่างมุ่งแสดงให้เห็นว่าเมืองต่างๆ ในประเทศของพวกเขา มีสีสัน และเป็นศูนย์รวมแห่งความสนใจ แต่ภายหลังจากวิกฤติทางเศรษฐกิจ และความวุ่นวายทางการเมืองในบางพื้นที่ ก็ทำให้ศิลปะร่วมสมัยในภาคพื้นนี้ตกต่ำถดถอยไปชั่วขณะ

ด้วยการเปลี่ยนผ่านทางสังคมและเศรษฐกิจอันรวดเร็วนี้เอง ศิลปินในประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จึงได้เรียนรู้ที่จะปรับตัวต่อการเปลี่ยนแปลง และใช้ประสบการณ์เหล่านี้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างงาน พวกเขาสะท้อนปัจจัยหลายประการที่ได้ก่อความขัดแย้งและได้สร้างภาวะย้อนแย้งในสายใยของสังคมร่วมสมัยในกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ขึ้น

วัฒนธรรมลูกผสมเกิดขึ้นในหลายรูปแบบ อาทิ ขบวนการรื้อฟื้นขนบธรรมเนียมประเพณีเดิมขึ้นมาใหม่ในวัฒนธรรมหลังอาณานิคม การข้ามพรมแดนของวัฒนธรรมที่รับเข้ามาจากประเทศอื่น และความลุ่มหลงในวัฒนธรรมบริโภคที่มาจากยุโรป อเมริกา และญี่ปุ่น เรื่องเหล่านี้สะท้อนองค์ประกอบต่างๆ ที่หลอมรวมกันอย่างไม่น่าจะเข้ากันได้เลย และมันปรากฏอยู่ในความเคลื่อนไหวของศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคนี้

สื่อแบบดั้งเดิมต่างๆ อาทิ จิตรกรรม ยังคงได้รับการยอมรับอย่างสูงในหมู่วิศวกรจำนวนมาก สำหรับพวกเขาจิตรกรรมยังคงห่างไกลจากความตาย การเลือกสื่อเทคนิคแบบนี้ก็คือปฏิบัติการต่อการไหลบ่าของศิลปะประเภทจัดวาง (installation) และศิลปะที่อาศัยการมีส่วนร่วมของผู้ชม (interactive art form) พวกเขาพอใจที่จะให้เรื่องราวบนผืนผ้าใบนั้นเป็นเหมือนพื้นที่แห่งการวิพากษ์วิจารณ์สังคมและวัฒนธรรม ตัวอย่างเช่น ผลงานที่ชนะเลิศในงาน Indonesia Art Awards ซึ่งถูกนำมาแสดงในสำนักงานเลขาธิการอาเซียนที่กรุงจาการ์ตาในปี 1998 นับเป็นตัวอย่างที่ดีของการสนับสนุนอย่างแข็งขันต่องานจิตรกรรม เราจะพบลักษณะแบบนี้ได้ในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงซึ่งสนับสนุนโดยธนาคารกรุงเทพ อย่างไรก็ตามแทนที่ผลงานของศิลปินเหล่านี้จะแสดงถึงความสงบเยือกเย็นผ่านเทคนิคอันยอดเยี่ยมนั้น จิตรกร กลับแสดงให้เห็นถึงอาการคลั่งเหี้ยนสังคมและความทุกข์ทรมานของผู้คน ตัวอย่างเช่น ผลงานของเอฟเฟนดิส ศิลปินอินโดนีเซีย งานของเขามักเกี่ยวข้องกับการที่ผู้อ่อนแอถูกกดขี่จากผู้มีอำนาจเหนือกว่าหรือชาติชาย ปุยเปีย จิตรกรชาวไทย ผู้เป็นที่รู้จักดีในด้านการเขียนภาพเหมือนตัวเองในลักษณะเสียสติและบิดเบี้ยวเหมือนคนวิกลจริต ส่วน อัลเฟรโด เอสกิลโล ศิลปินจากประเทศฟิลิปปินส์นั้นแสดงให้เห็นถึงความลุ่มหลงในศาสนาคริสต์นิกายคาทอลิก กระบวนการกลายให้เป็นอเมริกัน และความทุกข์ยากของปัจเจกชนที่ได้รับผลกระทบที่มาจากในนามของการพัฒนาและความก้าวหน้า

นิทรรศการศิลปะในพื้นที่เฉพาะอย่างเช่น เชียงใหม่จัดวางสังคม เทศกาลงานศิลปะที่เกี่ยวข้อง และนิทรรศการที่จัดประจำทุกสองปีที่ย่อยคายากาตาร์ ได้ชักจูงศิลปินให้ตระหนักเรื่องท้องถิ่นนิยมและความดั้งเดิม วิธีการจัดวางและวัตถุท้องถิ่นเป็นสื่อที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในฐานะรูปแบบทางศิลปะที่ได้รับแรงบันดาลใจจากพิธีกรรมและงานเฉลิมฉลองของท้องถิ่น ความสนใจในการใช้วัตถุท้องถิ่น เช่น ไม้ ดินเผา ชีผึ้ง และไม้ไผ่ มักจะพบเห็นได้ในงานของ เฮนรีดอโน ดาตัง คริสตอตันโต โมเอลโยโน เอส. จันทราศรีกรันต์ ธวัชชัย เผ่าสวัสด์ และชานติอาโก โบส นอกจากนี้โครงการศิลปะขนาดใหญ่ที่คาดหวังจะเชื่อมโยงกับชุมชนท้องถิ่นและต้องการสร้างสรรค์สภาพเกิดขึ้นเป็นประจำ ตัวอย่างเช่น ในเดือนธันวาคม 1999 ศิลปินชาวบาฮาลีได้ทำโครงการที่วิญดา ซึ่ง โครงการ"ศิลปะและสันติภาพ" ได้รวบรวมผู้คนกว่า 2,000 คน ในการรวมพลังต่อต้านความรุนแรงและการกวาดล้างชนพื้นเมือง

เฮลิคอปเตอร์จากทาบานันสู่ซานูได้นำผืนผ้ายาวหลายกิโลเมตรที่เต็มไปด้วยถ้อยคำ บทกวี และภาพเขียน มาทิ้งลงในมหาสมุทร จากนั้นนักเรียนกว่าร้อยคนในชุดขาวได้คลี่ผืนผ้านั้นบนชายหาด และมีพิธีกรรมและการเฉลิมฉลองไฟโดยสมาชิกของฮารี กฤษณะ ซึ่งได้สวดมนต์และถวายพรให้ผู้ที่ได้มาร่วมงานด้วย

การทำโครงการศิลปะในที่สาธารณะกับชุมชนที่วิญดาอาจนำมาเปรียบเทียบกับโครงการศิลปะที่อาศัยการมีส่วนร่วมของผู้ชมโดยศิลปินไทยอย่างสุรสีห์ กุศลวงศ์ และนาวัน ราชวัลย์ชัยกุล ปฏิกริยาจากวิธีการให้ของขวัญแก่ผู้ชมและการสร้างงานศิลปะแบบเจาะจงพื้นที่ (Site-specific work) โดยศิลปินทั้งสองกระตุ้นให้เกิดความสนใจต่อหน้าที่และจุดหมายของงานศิลปะ พวกเขาเพิ่มเติมความหมายใหม่ให้สิ่งของธรรมดาๆ ที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวัน แนวคิดของนาวันและสุรสีห์จัดอยู่ในบริบทของงานกึ่งคอนเซ็ปท์ซวล ซึ่งตามแนวโน้มกระแสของศิลปะโลก และเป็นแนวคิดที่นิยมความเป็นสากล ในขณะที่โครงการศิลปะสิ่งแวดล้อมที่วิญดานั้น ตั้งอยู่บนจิตวิญญาณของความเป็นท้องถิ่นและศาสนาฮินดู

ปลายปี 1990 ศิลปะแนวเพอร์ฟอร์แมนซ์ (performance) และบอดีอาร์ต (body art) เริ่มโดดเด่นขึ้นและเป็นที่สนใจของศิลปินในกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พวกเขาคาดหวังจะพัฒนางานศิลปะแนวนี้อย่างจริงจัง ศิลปินมีความมั่นใจมากขึ้นที่จะสื่อสารเนื้อหาที่เกี่ยวกับเรื่องเพศ ความวุ่นวายทางการเมือง และกิจกรรมทางสังคมผ่านศิลปะแนวเพอร์ฟอร์แมนซ์ บนเส้นทางการค้นหาและการแสดงความคิดของศิลปินแนวทางนี้ ศิลปะที่เกิดขึ้นในที่สาธารณะและเทศกาลศิลปะเพอร์ฟอร์แมนซ์ต่างๆ อย่างเช่น โครงการศิลปะห้วยขวางเมกะซิตี และเอเชียโทเปียเป็นงานที่มีความสำคัญสำหรับขบวนการศิลปะร่วมสมัยในทิศทางนี้

ศิลปินแนวเพอร์ฟอร์แมนซ์ที่เอาจริงเอาจังอย่าง อมานดา เฮง ลี เวน วสันต์ สิทธิเขตต์ โจเซฟ หุ่ย มนตรี เต็มสมบัติ ควรได้รับการติดตามเฝ้าดูอย่างใกล้ชิด นอกจากนี้ อารยราชภัฏเจ้าเจริญสุข กับงานศิลปะเชิงจัดวางและวิดิทัศน์อันน่าตระหนกที่ตัวเธอเองสนทนากับศพนั่นนับเป็นประสบการณ์อันทรมาน ไมเคิล เซาวนาตัย แสดงให้เห็นว่าเขาเป็นศิลปินที่มีความ

สามารถในการแสดงเพอร์ฟอร์แมนซ์จากผลงานของเขาเมื่อเร็ว ๆ นี้ชื่อ “23.30” ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องตัวตน และประเด็นรกร่วมเพศ

ถึงแม้ว่าจะมีศิลปินที่มีความสามารถพิเศษโดดเด่นในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้้อยู่ก็ตาม แต่เป็นไปได้เลยที่เราจะละเลยเพิกเฉยต่อการไหลบ่าทางวัฒนธรรมที่ทำให้ศิลปิน งานศิลปะ และนิทรรศการศิลปะถูกมองเป็นสินค้าทางวัฒนธรรม

คณะกรรมการทางวัฒนธรรมที่มีอำนาจ ผู้จัดกิจการทางวัฒนธรรม ภัณฑารักษ์ ผู้อุปถัมภ์งานศิลปะ และผู้เชี่ยวชาญ กลายเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในโลกศิลปะระดับนานาชาติ ในที่ซึ่งความซับซ้อนในการสร้างคุณค่าสามารถจะเปลี่ยนให้ศิลปินมีชื่อเสียงขึ้นได้ในเพียงชั่วข้ามคืน

ด้วยวงจรมุมเวียนของนิทรรศการศิลปะระดับนานาชาติภายในภูมิภาคนี้ เราจะต้องตระหนักถึงความสำคัญของการตัดสินใจของกรรมการทางวัฒนธรรม และการตัดสินใจรสนิยมทางศิลปะในสถานที่อย่างประเทศญี่ปุ่น เกาหลีใต้ และสิงคโปร์ อาจมีผลกระทบโดยตรงต่อการสร้างรสนิยมและมูลค่าของงานศิลปะ ตัวอย่างเช่น การที่ประเทศญี่ปุ่นให้ความสนใจกับโครงการศิลปะและวัฒนธรรมในประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้นเชื่อมโยงกับการสร้างภาพพจน์ที่ดีในการแลกเปลี่ยนทางการค้าและการท่องเที่ยว การเฝ้ามองสินค้าทางวัฒนธรรมในภูมิภาคนี้ของชาวญี่ปุ่นได้พัฒนาไปอย่างมากเป็นเวลานานหลายปีแล้ว แทนที่ภัณฑารักษ์จากประเทศญี่ปุ่นจะคัดเลือกรนำเข้่างานศิลปะจากเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เพื่อให้ผู้ชมชาวญี่ปุ่นได้ชมโดยตรง เมื่อเร็ว ๆ นี้กลับมีกระบวนการคัดเลือกและการตัดสินใจการแลกเปลี่ยนงานศิลปะซึ่งกันและกันอย่างจริงจัง ดังนั้นศิลปินผู้มีชื่อเสียงชาวญี่ปุ่นจึงได้มาปรากฏตัวในประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ตัวอย่างเช่น ยาสุมาสะ โมริมูระ ศิลปินผู้มีชื่อเสียงในระดับโลกได้จัดแสดงนิทรรศการของเขาขึ้นเป็นครั้งแรกที่กรุงเทพและในประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

การแลกเปลี่ยนข้ามวัฒนธรรมกับประเทศภายนอกเอเชียถูกทำให้ยุ่งยากซับซ้อนขึ้นด้วยแนวความคิดต่าง ๆ ที่ได้กำหนดไว้ก่อนล่วงหน้าแล้ว อาทิ การทำให้เป็นอื่น แนวคิดหลังอาณานิคม แนวคิดจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม และการครองความเป็นเจ้า มันเป็นสิ่งที่ควรตระหนักและจะต้องพิจารณาไตร่ตรองอย่างถี่ถ้วนเสียก่อนในการสร้างความฟูฟ่าให้แก่ศิลปะข้ามชาติในรูปของการแสดงงานศิลปะระดับนานาชาติ งานนิทรรศการศิลปะต่างๆ และมหกรรมแสดงศิลปะโดยตัวแทนศิลปินเพื่อการขาย ความสนใจที่เพิ่มขึ้นต่อศิลปินร่วมสมัยของเอเชียจึงเป็นโอกาสที่น่าตื่นเต้นสำหรับศิลปินจากภูมิภาคนี้ที่จะแสดงความสามารถพิเศษของพวกเขาออกมา

ในบริบทของศิลปะและวัฒนธรรมที่ถูกคิดขึ้นเพื่อรับใช้ความสนใจเฉพาะของผู้จัดงานและประเทศเจ้าภาพนั้น เราควรจะมีสติต่อความปรารถนาของพวกเขาที่จะแสดงการจัดแบ่งชั้นวรรณะทางสิทธิและอำนาจ ไม่ว่าจะโดยเปิดเผยหรือปกปิดก็ตาม

งาน Asia-Pacific Triennial ที่เมืองบริสเบน คือกรณีที่ศิลปะร่วมสมัยมีดุลยภาพที่ดีกับจุดมุ่งหมายที่ตั้งไว้ในด้านที่เกี่ยวกับการค้า การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างประเทศและกับชนพื้นเมือง เหนือสิ่งอื่นใดผู้จัดงานชาวออสเตรเลียและศิลปินจากประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้แลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกันอย่างรุ่งเรือง เราไม่อาจปฏิเสธได้ว่าประเทศเจ้าภาพอย่างญี่ปุ่น

ออสเตรเลีย หรือประเทศที่มีดินแดนเล็กกว่าอย่างสิงคโปร์ พวกเขาพยายามที่จะทำให้ตัวเองมีสิทธิเหนือสินค้าทางวัฒนธรรมเหล่านี้ แต่มองในด้านดีแล้วศิลปินจากประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก็มีกำไรอย่างมาก ในการเข้าไปร่วมโครงการทางวัฒนธรรมเหล่านี้

ไม่ต้องสงสัยเลยว่าในอนาคตกิจกรรมทางศิลปะและวัฒนธรรมจะได้รับการสนับสนุนจากกลุ่มสหภาพยุโรป กลุ่มวิสิทซิงอาร์ต (Visiting Arts) และ กลุ่มออฟาร์ (AFAA) กลุ่มอเลฟ (ASEF) ซึ่งจะมีอิทธิพลมากขึ้นในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

การเคลื่อนไหวทางกิจกรรมวัฒนธรรมที่ข้ามไปมาและเครือข่ายทางศิลปะซึ่งพัฒนาขึ้นอย่างเข้มข้นนี้ มันเป็นแรงจูงใจและแรงปรารถนาโดยธรรมชาติของศิลปินที่จะผลักดันตัวเองเข้าสู่วงจรของเวทีศิลปะโลก แต่ในเวลาเดียวกันพวกเขาคควรระลึกอยู่เสมอว่าขบวนการศิลปะนานาชาติในทิศทางใหม่มีแบบแผนที่จำกัด อดติ และมีการแบ่งชั้นวรรณะอยู่ด้วย

ในที่สุดการตอบสนองต่อความเบี่ยงเบนของแบบแผนใหม่นี้ก็จะสะท้อนกลับมาสู่วาทกรรมที่จะตามมา นั่นก็คือความต้องการพื้นที่ที่รวมศูนย์แห่งเอเชีย

แต่อย่างน้อยในทศวรรษหน้า การแข่งขันทางความรู้และข้อมูลข่าวสารทางเทคโนโลยีในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ร่วมสมัยจะสร้างความตื่นตัวมีชีวิตชีวาอย่างมหาศาล

มันจะเป็นช่วงเวลาแห่งนาฏกรรมของการเปลี่ยนแปลงและการเปลี่ยนผ่าน ซึ่งไม่ต้องสงสัยเลยว่าจะทำให้ศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคนี้รุ่งโรจน์อย่างที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้แปล

แปลจาก: "Art of Change." In : Apinan Poshyananda. **Bangkok Post**. 30 January 2000.

บทวิเคราะห์

ดร.อภิรักษ์ โปษยานนท์ ผู้เขียนบทความเชิงวิจารณ์ชิ้นนี้ ปัจจุบันเป็นอาจารย์ ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และหัวหน้าภัณฑารักษ์ของหอศิลปวิทย-บริการแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เขาเป็นทั้งศิลปิน นักประวัติศาสตร์ศิลป์ นักวิจารณ์ศิลปะ เขาผลิตบทความทางด้านศิลปะหลายชิ้น หนังสือที่ชื่อ Modern Art in Thailand ตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2535 นับเป็นหนังสือที่ให้ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ของเมืองไทยเป็นอย่างดี แต่บทบาทที่สำคัญปัจจุบันของเขาคือการเป็นภัณฑารักษ์ของงานศิลปะในระดับนานาชาติ ทำให้บทบาทด้านอื่นของเขาลดน้อยลง ด้วยประสบการณ์อันซ้ำซ้อนในการเป็นภัณฑารักษ์ระดับนานาชาตินี้เอง ทำให้บทความเชิงวิจารณ์ที่ชื่อ ศิลปะแห่งความเปลี่ยนแปลง ซึ่งตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์บางกอกโพสต์ ประจำวันอาทิตย์ที่ 30 มกราคม พ.ศ. 2543 ชิ้นนี้ของเขาสามารถทำนายบริบทของงานศิลปะในประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ว่าจะดำเนินต่อไปอย่างไร และภายใต้โฉมหน้าแบบไหนได้อย่างแหลมคม

อภิรักษ์ให้ความรู้แก่ผู้อ่านว่า ปัจจุบันรูปแบบผลงานของศิลปะในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้กำลังอยู่ในทิศทางใด ทั้งยังแสดงให้เห็นว่านิทรรศการศิลปะระดับนานาชาติของประเทศในเอเชียไม่ได้เป็นเพียงการแสดงความคิดสร้างสรรค์ตามความตั้งใจของศิลปินแต่เพียงอย่างเดียว แต่มีความคิดทางการเมืองระหว่างประเทศและนโยบายทางเศรษฐกิจของแต่ละประเทศรองรับเบื้องหลังด้วย และยังไปกว่านั้นนิทรรศการศิลปะในระดับนานาชาติเหล่านี้มีจุดมุ่งหมายที่จะแสดงการต่อรองทางอำนาจระหว่างประเทศที่เคยถูกมองข้ามกับประเทศที่ถูกเรียกว่าเมืองหลวงทางศิลปะ นับเป็นการแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของงานศิลปะในฐานะที่เป็นขบวนการขับเคลื่อนทางการเมืองได้เป็นอย่างดี

บทความเชิงวิจารณ์ชิ้นนี้ทำให้ผู้อ่านเห็นว่าการเปลี่ยนผ่านของผู้ที่มีอิทธิพลในงานศิลปะนั้นเป็นใครหรือองค์กรไหนบ้าง ในช่วงเวลาก่อนหน้านี้ไม่นานนักศิลปะร่วมสมัยของไทยมีบริษัทธุรกิจเป็นผู้อุปถัมภ์อันมีอิทธิพลและมีส่วนในการกำหนด "รูปแบบ" ของการสร้างสรรค์ของศิลปินเป็นต้น

สิ่งสำคัญที่สุดบทความเชิงวิจารณ์ชิ้นนี้ได้แสดงต่อผู้อ่านคือ "เดือน" ทั้งศิลปินที่ร่วมแสดงงานในระดับนานาชาติและผู้ชมงานศิลปะตลอดจนถึงผู้เฝ้ามองงานศิลปะว่า ผู้จัดงานหรือเจ้าของประเทศมีจุดมุ่งหมายแฝงต่อนิทรรศการศิลปะแต่ละครั้งอย่างไรบ้าง อภิรักษ์ชี้ให้เห็นถึงจุดอันตรายที่สุดของการจัดนิทรรศการศิลปะในระดับนานาชาติ นั่นคือเจ้าภาพหรือผู้จัดงานแต่ละครั้งอาจเป็นผู้กำหนดรสนิยมและมูลค่าของงานศิลปะเสียเอง แม้จะโดยตั้งใจหรือไม่ก็ตาม ศิลปินหรือผู้ชมอาจจะต้องมีความรู้ "เท่าทัน" กระแสการพัฒนาของโลกเพื่อที่จะทำความเข้าใจในการสร้างงานศิลปะ หรือการติดตามงานนิทรรศการศิลปะระดับนานาชาติที่นับวันกำลังจะเพิ่มมากขึ้นทุกขณะ

และยิ่งไปกว่านั้น เมื่อได้อ่านบทความเชิงวิจารณ์ชิ้นนี้อาจพินิจวิเคราะห์แล้ว ผู้อ่านอาจพบว่า บริบทของความเปลี่ยนแปลงที่กำลังเกิดขึ้นในงานศิลปะร่วมสมัยของกลุ่มประเทศจากเอ

เขียนตะวันออกเฉียงใต้ นั้น เป็นความเปลี่ยนแปลงที่เป็นปฏิทรรศน์อย่างแท้จริง ในขณะที่ศิลปินหรืองานนิทรรศการศิลปะระดับนานาชาติต่างพยายามที่จะเรียกร้องให้เกิดชั่วอำนาจใหม่ จากเดิมที่ศูนย์กลางแห่งอำนาจทางศิลปะขึ้นอยู่กับกลุ่มประเทศตะวันตกให้เปลี่ยนพื้นที่มาสู่ประเทศเอเชียหรือประเทศที่เคยเป็นชนกลุ่มน้อย ในขณะที่เดียวกันนั้นก็ให้ภาพกับผู้อ่านว่า ผู้ที่จะมีบทบาทต่อศิลปินเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ต่อไปก็อาจจะไม่ต่างไปจากศูนย์กลางอำนาจเดิมเท่าใดนัก ก็เป็นไปได้ลักษณะที่เป็นปฏิทรรศน์เช่นนี้เอง อาจจะทำให้ผู้อ่านใคร่ครวญได้ต่อไปว่า ศิลปะร่วมสมัยที่จะเกิดขึ้นในประเทศเอเชียต่อไปนั้นจะเป็นศิลปะแห่งความปฏิทรรศน์ด้วยหรือไม่

ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง : ผู้วิเคราะห์

การสั่นคลอนกลุ่มผู้มันในอำนาจ :

การวิจัยศิลปะร่วมสมัยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

นอรา เทย์เลอร์

เมื่อเร็วๆ นี้ ฉันเพิ่งจะเข้าร่วมสัมมนาเรื่อง ศิลปะร่วมสมัยในเอเชีย ที่พิพิธภัณฑสถานศิลปะเอเซีย เมืองซานฟรานซิสโก จุดประสงค์ของการสัมมนาคราวนี้ก็เพื่อกระตุ้นเตือนให้สถาบันทางศิลปะทั้งหลายเห็นความสำคัญในการจัดนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยของเอเชียขึ้นในหอศิลป์ของสถาบันเหล่านั้น วิทยากรในการสัมมนาหลายท่านชี้ประเด็นที่เป็นข้อเท็จจริงว่า พิพิธภัณฑสถานศิลปะเอเซียสำคัญๆ ส่วนใหญ่ในประเทศนี้หลบเลี่ยงการแสดงงานศิลปะร่วมสมัย วิทยากรยังเตือนด้วยว่า หากพิพิธภัณฑสถานเหล่านั้นยังคงละเลยต่อศิลปะรูปแบบต่างๆ ของเอเชียในปัจจุบัน พวกเขาก็คงจะเสี่ยงไม่ได้ที่จะกลายเป็นพวกอนุรักษนิยม "ผู้เชี่ยวชาญบูรพทิศศึกษา" และก็จะตกยุคไปเฉยๆ นักวิชาการเหล่านี้ได้ให้เหตุผลว่า การสร้างสรรค์งานศิลปะในเอเชียไม่เคยหยุดนิ่ง และมีเหตุผลเพียงเล็กน้อยเท่านั้น สำหรับพิพิธภัณฑสถานทั้งหลายที่จะมุ่งความสนใจลงไปเฉพาะในเรื่องของอดีต รูปเคารพทางศาสนา หรือวัตถุที่ไม่ได้สื่อความหมายอะไรอีกต่อไปในเอเชียเอง สถาบันศิลปะที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มดังกล่าวนี้ ได้แสดงให้เห็นที่ประชุมเห็นว่า พวกเขามียอมถูกชักจูงได้ง่ายๆ ในฐานะที่ฉันเป็นนักวิชาการทางศิลปะสมัยใหม่ของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ฉันเข้าใจได้ว่าทำไมจึงเป็นเช่นนั้น สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะเอเซียนั้นมีจุดเริ่มต้นที่ "บูรพทิศศึกษา" หรือจากการสะสมศิลปะวัตถุ "เป็นของแปลกจากต่างถิ่น" ซึ่งมีฐานความคิดตามทัศนคติการมองตะวันออกจากศตวรรษที่ 19 มันคงจะต้องจัดให้มีการสัมมนาเช่นคราวนี้มากกว่าหนึ่งครั้ง เพื่อที่จะสั่นคลอนกลุ่มผู้มันอยู่ในวิชาการศึกษา และเปลี่ยนสมมุติฐานความคิดของผู้ชมและผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับศิลปะเอเซีย ในบางกรณีนักวิชาการเอเซียอาคเนย์ศึกษาสามารถก้าวไปได้ไกลกว่า ทั้งนี้เพราะในสาขาวิชานี้มีประวัติศาสตร์ที่ตื่นตัวในการเปิดไปสู่การตีความใหม่ๆ แต่แล้วก็ถึงเวลาที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะเอเซียตะวันออกเฉียงใต้ได้มองปัจจุบัน และได้ข้อคิดเห็นบางประการจากข้อเท็จจริงที่ว่า สิ่งที่เราเคยเรียกว่า ศิลปะเอเซียอาคเนย์นั้น อันที่จริงแล้วอาจเป็นอะไรบางอย่างที่ค่อนข้างต่างไปจากที่คนเอเซียตะวันออกเฉียงใต้เขามอง

เมื่อฉันเดินทางไปเวียดนามเป็นครั้งแรกเพื่อทำวิจัยสำหรับเขียนวิทยานิพนธ์ปริญญาเอกเรื่อง ประวัติศาสตร์ศิลปะเวียดนาม ฉันก็เป็นอีกคนหนึ่งที่ตั้งสมมุติฐานไว้ล่วงหน้าว่า งานศิลปะที่จะต้องทำการศึกษานั้นมีก็เฉพาะแต่งานที่อยู่ในพิพิธภัณฑสถานเท่านั้น ความคิดนี้ถูกพิสูจน์ว่าผิดอย่างรวดเร็วเมื่อฉันเดินทางไปไหนมาไหนบนถนนในกรุงฮานอยด้วยจักรยาน และพบห้องแสดงงานศิลปะแห่งแล้วแห่งเล่า ป้ายโฆษณาขายงานศิลปะหรือป้ายสตูดิโอของศิลปินป้ายต่อป้าย ลำพังเรื่องที่ว่า ร้านเหล่านี้จะมีผลงานที่มีคุณค่าต่อการศึกษาหรือไม่นั้น ก็เป็นประเด็นที่ต้องการการศึกษาวิจัยเสียแล้ว ในเรื่องนี้ยังไม่ได้อยู่ในประเด็นความสนใจของฉันทันทีทันใด แต่สิ่งที่ทำให้ฉันตระหนักก็คือ นี่เป็นเครื่องบ่งชี้เพียงอย่างเดียวเท่านั้นที่ทำให้ฉันได้รับรู้ว่า ยังคงมีศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานอยู่ในเวียดนาม "แล้วมีเหตุผลอะไรที่พวกเขาจะไม่สร้างสรรค์งานล่ะ?" ฉันต้อง

ตำแหน่งทัศนคติทางประวัติศาสตร์ศิลป์ที่ตื่นขึ้นของตนเอง และต้องตระหนักต่อการขาดวิสัยทัศน์ ในการตั้งคำถามถึงการมีตัวตนอยู่ของศิลปินเหล่านี้ เพื่อสรุปเรื่องยาวให้สั้นลง ฉันพบความจริง ในไม่ช้าว่า ไม่เพียงแค่งานจิตรกรรมสมัยใหม่ของเวียดนามเท่านั้นที่น่าศึกษาและน่าวิจัย แต่ ศิลปินเหล่านี้ยังมีส่วนร่วมในเหตุการณ์สำคัญ และมีส่วนในการสร้างประวัติศาสตร์ของเวียดนาม ด้วย บางครั้งศิลปินกลุ่มหนึ่งได้รับการศึกษาในสถาบันของฝรั่งเศส ขณะที่ศิลปินคนอื่นๆอีก หลายคนเข้าร่วมกับฝ่ายต่อต้าน บางคนเป็นชาวยุโรป เป็นทหาร เป็นฝ่ายล่าอาณานิคม เป็นฝ่ายต่อต้านนักล่าอาณานิคม เป็นคอมมิวนิสต์ เป็นฝ่ายต่อต้านคอมมิวนิสต์ และเป็นนักปฏิรูป ชีวิตของศิลปินเหล่านี้น่าสนใจพอๆ กับประวัติศาสตร์ของเวียดนามเองเลยทีเดียว และงานศิลปะ ของพวกเขาก็เป็นประจักษ์พยานของประสบการณ์และความรู้สึกของพวกเขาเหล่านั้น ที่ได้มีส่วนร่วมในเหตุการณ์ต่างๆทางสังคมการเมือง

การชักจูงใจภัณฑารักษ์และนักประวัติศาสตร์ศิลปะให้เชื่อว่า การสร้างสรรค์งานศิลปะใน เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในปัจจุบันมีคุณค่าสูงพอแก่การลงไปศึกษามากเท่ากับช่วงเวลาอื่นใน ประวัติศาสตร์ ไม่ใช่สิ่งที่จะกระทำให้สำเร็จได้ง่ายๆ ด้วยการจัดสัมมนาในประเด็นนี้เพียงวันเดียว การตั้งสมมุติฐานเอาไว้ล่วงหน้าเกี่ยวกับสิ่งที่เราศึกษาหรือต่อคำถามที่ว่าทำไมเราจึงถูกตรึงติดอยู่กับทัศนคติที่มีต่อเอเชีย นั้นเป็นสิ่งที่เรารับรู้กันมาผ่านสายตาชาวตะวันตกก่อนที่ชาว ตะวันตกเองจะได้เคยไปสัมผัสกับทวีปนั้นเป็นครั้งแรกเสียด้วยซ้ำ การนำผลงานศิลปะประเภท คอนเซ็ปท์ชวล วิดีทัศน์ศิลป์ และศิลปะสื่อผสม หรือพูดอีกนัยหนึ่งว่า ผลงานที่ดูคล้ายๆ กับงาน ศิลปะที่เราเห็นได้ในพิพิธภัณฑ์ศิลปะกุกเกนไฮม์ ที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะวิทนี หรือพิพิธภัณฑ์ศิลปะ สมัยใหม่แห่งนครนิวยอร์ก เข้ามาแสดงในพิพิธภัณฑ์ศิลปะเอเชียจะเป็นสิ่งที่สร้างความฉงนให้แก่ ภัณฑารักษ์ของพิพิธภัณฑ์ต่างๆ และผู้ชมที่ส่วนมากจะคุ้นเคยกับการได้ชมเศียรพระพุทธรูป ถ้วย โถเครื่องปั้นดินเผา และภาพวาดพู่กันที่เป็นม้วนตามหอศิลปะเอเชียมากกว่าของเล่นพลาสติกหรือ ข้อความอักษรวิ่งจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ แน่ละเรื่องนี้บอกอะไรบางอย่างว่า กลุ่มผู้ชมของ พิพิธภัณฑ์เหล่านั้นมองวัฒนธรรมเอเชียอย่างไร มันเป็นเรื่องบางอย่างที่โบราณ และเป็นเรื่อง ทางจิตวิญญาณที่ ไม่มีแง่มุมทางการเมืองและล้าสมัย

ในขณะที่ฉันต่อสู้อย่างจริงจังเพื่อความคิดที่จะรวบรวมศิลปะสมัยใหม่เข้าไปในพิพิธภัณฑ์ ศิลปะเอเชีย สิ่งที่ทำให้ฉันสนใจอย่างยิ่งก็คือ ทำอย่างไรการนำเสนอศิลปะร่วมสมัยในพิพิธภัณฑ์ จึงจะหรือสามารถที่จะเปลี่ยนวิถีทางที่เรามองงานศิลปะโบราณ ความจำเป็นในการพินิจพิเคราะห์ อย่างถี่ถ้วนต่อสิ่งที่เป็นอยู่ในปัจจุบันควรช่วยให้เราตระหนักถึงข้อเท็จจริงที่ว่า เราจำเป็นต้อง ทบทวนสมมุติฐานต่างๆ ของเราต่อสิ่งที่เป็นอยู่ในอดีตด้วยเช่นกัน ยกตัวอย่างเช่นการมองในอดีต ที่ว่า ศิลปินในปัจจุบันตอบสนองต่อจรรยาบรรณทางการเมือง หรือวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจอย่างไรนั้น ควรจะนำเราไปสู่ผลงานที่เป็นประจักษ์พยานของความยุ่งเหยิงและความยากลำบากในอดีตด้วย นักประวัติศาสตร์ศิลป์มักจะสรรเสริญความยิ่งใหญ่แห่งยุคสมัยของนครวัด ราวกับว่านั่นเป็นการ บรรลุถึงจุดสูงสุดของศิลปกรรมเสียแล้ว แต่มันเป็นสิ่งที่ไม่มีคุณค่าพอจะเทียบเคียงกันได้เลยหรือ ระหว่างการที่จะศึกษาสถาปัตยกรรมของนครวัดกับการศึกษาว่านครวัดบอกอะไรแก่เราเกี่ยวกับ

การเมืองของกัมพูชา หรือสำคัญยิ่งไปกว่านั้น งานศิลปะของชาวกัมพูชาที่ถูกมองโดยทั่วไปว่า ไม่"งดงาม"เท่ากับประติมากรรมของนครวัด จะไม่มีคุณค่าแก่การศึกษากระนั้นหรือ หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง มีคนบอกฉันว่า ศิลปินร่วมสมัยชาวพม่าแทบจะไม่มีโอกาสหรือมีโอกาสน้อยมากที่จะหาสิน้ำมัน ผ้าใบ หรือกระดาษมาได้ พวกเขาจะใช้ทุกอย่างที่มือของเขาจะหามาได้เพื่อที่จะสร้างสรรค์งานขึ้น สิ่งเหล่านี้ไม่ได้บอกอะไรแก่เราเกี่ยวกับสถานการณ์ทางเศรษฐกิจและการเมืองพม่าเลยเชียวหรือ? ยังมีตัวอย่างให้ฉันยกขึ้นมาได้อีกมากมาย จุดประสงค์ของฉันเรื่องนี้ก็คือ การมุ่งความสนใจไปสู่ศิลปะร่วมสมัยของเอเชียซึ่งกำลังเกิดขึ้นในสถาบันศิลปะหลายแห่งไม่ควรกลับกลายเป็นการละเลยศิลปะในอดีต แต่เป็นที่คาดหวังในทางตรงข้ามว่า ความสนใจในการที่จะหาทุนสนับสนุนการวิจัยใหม่ หรือการขุดค้นหาองค์ความรู้ใหม่ และวงการวิชาการในทิศทางใหม่ในเรื่องทางโบราณจะเป็นการช่วยกันสานมือต่อมือเพื่อที่จะค้นหา "สิ่งใหม่" แห่งเอเชีย

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้แปล

แปลจาก Nora Taylor "Shaking the Establishment : Researching the Contemporary Art of Southeast Asia" In Suvannabhumi : *Southeast Asia Land of Gold. Newsletter of the Program for Southeast Asian Studies at Arizona State University. Vol.10, Number 1, December 1998. p.7.*

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่ว่าด้วยเรื่องการศึกษาศิลปะร่วมสมัยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ชิ้นนี้ เป็นบทความของนักวิชาการชาวตะวันตก นอรา เทเลอร์ Nora Taylor ตีพิมพ์อยู่ในจดหมายข่าว Suvannabhumi ซึ่งเป็นจดหมายข่าวของโครงการเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา แห่งมหาวิทยาลัยอริโซนา สเตท ซึ่งนอราเป็นรองศาสตราจารย์ ประจำคณะมนุษยศาสตร์อยู่ที่มหาวิทยาลัยแห่งนี้ นอราจบปริญญาเอกทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะเวียดนาม จากมหาวิทยาลัยคอร์เนล สหรัฐอเมริกา ช่วงเวลาสามปีแห่งการค้นคว้าข้อมูลสำหรับวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอกที่กรุงฮานอย เธอยังได้สอนศิลปะและวัฒนธรรมของเวียดนามแก่นักเรียนอเมริกัน และเธอยังได้ผลิตวิดิทัศน์ที่ให้ความรู้เกี่ยวกับศิลปะและชีวิตประจำวันของประเทศเวียดนามที่ชื่อว่า "Burning Incense" หลังจากจบการศึกษาแล้วเธอยังได้เขียนบทความเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยของเวียดนามทั้งในรูปของเอกสารวิชาการ อาทิ บทความที่ชื่อ "Orientalism / Occidentalism : The Founding of the Ecole des Beaux-Arts d' Indochine and the Politics of Painting in Colonial Vietnam 1925-1945" สำหรับวารสาร Crossroads และเธอยังผลิตบทความให้กับวารสารทั่วไป ไม่ว่าจะเป็น Asian Art News , Destination Vietnam , Vietnam Investment Review เห็นได้ อย่างชัดเจนว่า เธอมุ่งมั่นที่จะเผยแพร่ความรู้ในเรื่องศิลปะร่วมสมัยของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะศิลปะร่วมสมัยของประเทศเวียดนามให้แก่ "ชาวตะวันตก" อย่างจริงจัง

บทวิจารณ์ชิ้นนี้นับเป็นบทวิจารณ์ของชาวตะวันตกที่ "วิพากษ์" มุมมองของนักวิชาการชาวตะวันตกด้วยกันเอง และเรียกร้องให้ผู้ที่กำลังศึกษาศิลปะของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ให้หันมามองศิลปะในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อย่างที่เป็นอย่างที่เป็นอย่างจริง ไม่ใช่การศึกษาที่มาพร้อมกับทฤษฎีและความต้องการของชาวตะวันตก นอรา ชี้ให้เห็นประเด็นสำคัญที่ทำให้การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ของชาวตะวันตกมีมุมมองที่ผิดพลาด ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาที่ติดอยู่กับภาพลักษณ์เดิมอันหยุดนิ่ง และความนิยมในความเป็นของแปลกจากต่างถิ่น Exotic อีกทั้งการศึกษาที่มีจุดเริ่มต้นจาก "บรรพตศึกษา" ที่มีมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 ที่เห็นว่าศิลปะของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ขึ้นเกี่ยวเนื่องอยู่แต่กับศิลปะวัตถุ และเครื่องใช้ในเชิงโบราณคดี และรากฐานอคติแบบนี้เองที่ทำให้การศึกษา การวิจัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะไม่ให้ความสำคัญ อีกทั้งละเลยการศึกษาศิลปะร่วมสมัย

นักวิชาการชาวตะวันตกผู้นี้ยังชี้ให้เห็นว่าแท้ที่จริงแล้ว การศึกษาศิลปะร่วมสมัยอย่างผิมนใคร่ควรดูนั้นสามารถทำได้โดยไม่ต้องละเลยการศึกษาในอดีต ตรงกันข้ามการศึกษาศิลปะปัจจุบันอาจทำให้เราเข้าใจอดีตได้ด้วย และเธอยังได้ตั้งข้อสังเกตได้อย่างน่าสนใจอีกว่าการนำเสนอศิลปะร่วมสมัยในพิพิธภัณฑ์เองสามารถเปลี่ยนวิถีทางการมองศิลปะที่มีมาแต่เดิมได้เช่นกัน

นอกจากนี้เธอยังชี้ให้เห็นว่าการศึกษาดังงานศิลปะอย่างละเอียดอาจทำให้เราเข้าใจ "บริบท" ทางเศรษฐกิจ การเมืองที่แวดล้อมงานศิลปะได้เช่นกัน คำถามที่เธอทิ้งท้ายไว้ในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ที่ว่า ทำอย่างไรการศึกษาในเรื่องโบราณหรือในเรื่องอดีตจึงจะสานต่อเข้ากับการทำ

ความเข้าใจศิลปะร่วมสมัย และช่วยสร้าง "สิ่งใหม่" ในเอเชียก็นับเป็นการชี้ประเด็นสำคัญ นอรา เห็นว่า การศึกษาปัจจุบันอาจทำให้เห็นอดีตได้ ในขณะเดียวกันการศึกษาอดีตก็ควรจะทำให้เห็น มุมมองของอนาคตได้เช่นกัน การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะที่ตั้งข้อสงสัยต่อสิ่งซึ่งปฏิบัติตามกัน มาและไม่หยุดนิ่งตายตัวเช่นนี้ อาจทำให้ผู้อ่านเล็งเห็นได้ว่า คุณูปการของการศึกษาประวัติศาสตร์ ศิลปะน่าจะวางอยู่บนสิ่งซึ่งนอรา ชี้ให้เราเห็นในบทวิจารณ์ชิ้นนี้นั่นเอง

ปฏิเสธไม่ได้ว่าภาพลักษณ์ของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในสายตาของชาวตะวันตกนั้นติดตรึงอยู่กับเศียรพระพุทธรูป เครื่องถ้วย และของใช้เชิงโบราณคดี มากกว่าจะเป็นงานศิลปะร่วมสมัย อีกทั้งการเรียนการสอนประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยซึ่งเป็นหนึ่งในกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก็ละเลยการ "ทำความเข้าใจ" กับศิลปะร่วมสมัยของ ประเทศตัวเอง การที่นักวิชาการชาวตะวันตกอย่างนอรา พยายามต่อสู้เพื่อลดอคติเดิมในการมอง ศิลปะร่วมสมัยของประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ของนักวิชาการชาวตะวันตกที่เป็นกลุ่มผู้มัน้อยอยู่ ในอำนาจมาก่อน นับเป็นความพยายามที่น่าสนใจอย่างยิ่งทั้งต่อการศึกษาของนักวิชาการชาว ตะวันตกเองในการ "เปิด" มุมมองใหม่ๆ ให้แก่ฐานที่มันเดิม

และที่สำคัญบทวิจารณ์ชิ้นนี้นับเป็นการกระตุ้นเตือนให้ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของนักวิชาการของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ให้หันมาสนใจ และศึกษาที่มาและประวัติศาสตร์การก่อตัวของศิลปะร่วมสมัยในประเทศตัวเองอย่างจริงจัง เพื่อร่วมกันสั่นคลอนผู้มัน้อยใน อำนาจให้เห็นว่า แท้ที่จริงแล้วศิลปะร่วมสมัยของประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก็มีพัฒนาการ และความเป็นมาของแต่ละประเทศที่เป็นตัวของตัวเอง และมีตัวแบบของแต่ละประเทศ การหาตัว แบบเพื่อการศึกษาศิลปะร่วมสมัยของแต่ละประเทศที่วางอยู่บนประวัติศาสตร์และข้อมูลร่วมสมัย ของแต่ละประเทศที่นอราได้เสนอไว้นั้น นับเป็นจุดเริ่มต้นที่ดีในการ "สั่นคลอน" ฐานที่มันเดิมเพื่อ การทำความเข้าใจศิลปะร่วมสมัยของประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ร่วมกันระหว่างนักวิชาการ ชาวตะวันตกและนักวิชาการในภาคพื้นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

ดวงฤทัย เอสะนาชาดัง : ผู้วิเคราะห

ถามหาสิ่งที่อยู่ไกลเพราะที่ใกล้ไม่มี

อารยา ราชวรเจ้าเจริญสุข

เมื่อเดือนสิงหาคมที่ผ่านมา คุณประวดี เล้าเจริญ ศิลปินไทยผู้ใช้ชีวิตอยู่ในอเมริกามาเป็นเวลานาน ได้มาพำนักอยู่ที่เชียงใหม่ช่วงสั้นๆ จึงรับเชิญมาบรรยายที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ในเวลาเย็นวันหนึ่ง คำถามจากนักศึกษารุ่นหนุ่มกับนักศึกษาปีท้ายๆ บางคำถามมีท่าทีมีแนวคิดหรือรูปแบบใดที่กำลังมีบทบาทสูงในอเมริกาที่สามารถจับเป็นแนวทางชัดเจน และหรือถึงกับมีบทบาทต่อสังคมอย่างเห็นได้ชัด คำตอบของคุณประวดีฟังแล้วพอสรุปได้ว่า ไม่มี อีกคำถามหนึ่งคือคำถามจากนักศึกษา ซึ่งอ่านหนังสือมามากมาย เป็นนิตยสารศิลปะจากอเมริกาและยุโรปที่มีอยู่ในห้องสมุด เขาตั้งคำถามแบบเด็กหนุ่มไฟแรงว่า ศิลปินคนไหนที่กำลัง Hot ที่สุดในอเมริกาดอนนี้ คุณประวดีตอบว่า “ผมไม่เห็นใครที่กำลังฮอตเลย”

คำถาม-คำตอบแรก แสดงถึงความหลากหลายของแนวนงานศิลปะที่จัดเป็นกลุ่มเป็นพวก ไม่ได้ในยุคสมัยนี้ หรืออีกชั้นหนึ่งสะท้อนให้เห็นคนรุ่นปัจจุบันที่มีความคิดอิสระ มีการดำเนินชีวิตเฉพาะตัวมากกว่า พูดให้ง่ายก็คือว่า “ตัวใครตัวมัน” คล้ายๆ อย่างนั้น ในความหลากหลายนี้ อิทธิพลจากกลุ่มองค์กรใด ลัทธิความเชื่อใด แนวคิดใดแนวคิดหนึ่งจะเข้ามาครอบงำหรือสร้างบทบาทในสังคม เป็นกระแสรวมแรงก็เป็นไปได้ยากเต็มที ในอีกด้านหนึ่ง คำถามบอกให้เห็นถึงความหวังของคนทำงานศิลปะที่ให้ไว้-ตั้งไว้ตอบบทบาทของศิลปะที่มีต่อสังคม คนทำงานศิลปะบ้านเราหลายคนก็คงหวังเช่นนั้น แต่ในทางกลับกันที่เป็นอยู่จริง สังคมที่ดูมีตัวตนและหรือไม่มีตัวตนนี้แหละที่มีบทบาทอยู่ในและเหนือศิลปะ ถ้ามีอยู่ในศิลปะคือในเนื้อหาตัวศิลปะ ในเป้าหมายของงานสร้างสรรค์ก็คงเป็นเรื่องดี เพราะไม่มีผลผลิตใดจากมนุษย์ที่จะแยกความเป็นอยู่ของมนุษย์ไปได้ อย่างไรก็ตามก็ต้องเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันแน่ๆ แต่ถ้ามนุษย์ไม่รู้จักจัดการวิถีความเป็นอยู่ให้อุดมไปด้วยปัญญา อ่อนแอ และตกอยู่ภายใต้เงื่อนไขบางประการของสังคม พูดอีกทีว่าอิทธิพลสังคมในกระแสที่ไม่เหมาะสมมาอยู่เหนือศิลปะและเหนือศิลปินเมื่อไหร่ละก็ เราก็จะต้องเรียกงานศิลปะด้วยคำอื่น ศิลปินก็จะไม่เป็นศิลปินอีกต่อไป จะต้องถูกเรียกด้วยคำจำกัดความอื่นอีกเช่นกันเพราะศิลปะคือขบวนการที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่องในอันที่จะนำมนุษย์ไปสู่อิสรภาพทางปัญญาของมนุษย์เอง และศิลปินก็คือผู้ทำให้ขบวนการข้างต้นเข้าสู่เป้าหมายได้ใกล้ที่สุด

คำถาม-คำตอบที่สอง ถึงศิลปินที่กำลังฮอตที่สุดนั้นสะท้อนกลับมาที่สังคมแบบให้คำกับความนิยมของเรา การทำตัวให้เป็นที่รู้จักโดยวิธีการต่างๆ กันนั้นเห็นได้บ่อย เช่นอาศัยสื่อต่างๆ โดยเฉพาะในสมัยปัจจุบัน ซึ่งสื่อนี้เองทำให้ผู้คนชินไปกับ “ความนิยม” จนติดนิสัยการพูดถึงหรืออ้างชื่อถึง หรือคำจำกัดความใดๆ ที่เป็นที่ยอมรับ จนผลลึกลับเนื้อแท้และขาดการประเมินคุณค่าตามความเป็นจริง สารที่แท้จริงน่าจะอยู่ที่ว่า การยกย่องหรือชมเชยใดๆ ที่มีต่อศิลปินผู้สร้างงานจนเรียกได้ว่าเป็นที่ยอมรับนั้นเบาไปสำหรับศิลปิน เขาจะไม่อาจประเมินเป็นค่าใดได้ ถ้าความนิยมนั้นไม่ได้ถูกวางไว้บนคุณค่างานศิลปะของเขา การกล่าวอ้างถึงตามความนิยมอย่างที่ใช้เรียกชื่อนักการเมืองฉาบฉวยหรือเรียกชื่อดารานักร้องที่กำลังฮอตจนฮอตๆ จึงไม่ใช่วิธีการที่จะใช้กับคน

ทำงานศิลปะ เพราะออกจะเป็นวิธีการที่ทำร้ายผู้แสวงหาทางแห่งปัญญา ทำร้ายผู้ที่กำลังรุ่มรวยอยู่กับขบวนการสู่อิสรภาพ นอกจากนี้ทั้งสองคำถามข้างต้นยังบอกถึงความอยากรู้อยากเห็นจากคนซึ่งอยู่ในที่ขาดแคลนองค์ประกอบปัจจัยทางศิลปะที่สมบูรณ์ ถ้ามองถึงความเป็นไปของศิลปะในที่ที่เขามีทุกอย่างครบถ้วน

จากที่เล่ามาข้างต้นโยงไปถึงบรรยากาศใกล้ชิดปิดภาคการศึกษาในคณะจิตรศิลป์ที่ที่ประวัติ เล่าเจริญมานั่งบรรยายอยู่ ช่วงใกล้สอบในสถาบันการศึกษา มักมีความเข้มข้นในการเรียนการสอนมากเป็นพิเศษ นักศึกษาต่างจับกลุ่มทำรายงานกันซะมักเขม้น หัวข้อรายงานที่นักศึกษามาตั้งคำถามเอากับอาจารย์ผู้สอนไปทั่วคณะ มีตัวอย่างดังต่อไปนี้เช่น ลัทธิ Conceptual Art ศิลปะ Performance ยุคสมัย Postmodern เป็นต้น เป็นบรรยากาศทางวิชาการเหมาะกับสถาบันอุดมศึกษา เพียงแต่ผู้เขียนรู้สึกแปลกๆขณะคุยกับนักศึกษาถึงหัวข้อต่างๆเหล่านี้ เพราะเราไม่สามารถแยกการพูดถึงศิลปะออกจากความเป็นไปของสังคมนั้นๆ ของสถานที่นั้นๆ ช่วงเวลานั้น หรือการเกี่ยวโยงใดๆที่ลัทธิงานศิลปะส่งผลต่อกันเอง เช่นเมื่อพูดถึง Conceptual Art ศิลปะที่เสนอ "นัยยะ" ของสรรพสิ่ง หรือเหตุการณ์ เราต้องย้อนไปสู่ศิลปะบางประเภท ศิลปินบางกลุ่มที่ลุกขึ้นมาต่อต้านกฎเกณฑ์เงื่อนไขข้อจำกัดเดิมๆของการสร้างสรรค์ (เช่นการเคลื่อนไหวทางศิลปะและวรรณกรรมของกลุ่ม Dada ที่เป็นผลมาจากสงครามโลกครั้งที่ 1) โยงมาจนถึงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่จิตรบางอย่างในการทำงานศิลปะถูกลดทอนไปในลัทธิ Minimal Art ศิลปะบางประเภทที่เกิดขึ้นหลังปี ค.ศ.1960เข้าไปเกี่ยวเนื่องกับสังคมมากขึ้น เช่น ศิลปะเพื่อสภาพแวดล้อม ศิลปะที่แสดงนัยยะความคิดมากกว่าความงาม เป็นต้น หรืออีกหัวข้อหนึ่งที่อยู่ในการทำรายงานของนักศึกษาเช่นกันคือ การเกิดของยุค Postmodern ที่ถูกเรียกว่าเหล่าเก่าในขวดยุคใหม่นั้น เกิดขึ้นตามหลักในพุทธศาสนาคือเรียกว่า สันอายุขัยเป็นคำตอบง่ายต่อการเกิดและการจรมของสรรพสิ่งในโลกคือ ในช่วงปลายของ Modern Art นั้นเป็นช่วงเนื้อของกระแสศิลปะ แทบจะไม่มีอะไรใหม่เกิดขึ้นอีก ข้อน่าสนใจของยุค Postmodern ที่เรียกอีกอย่างว่า Trans-Avantgarde ก็ได้นั้นก็คือการอำลาจากรากเดิมของทฤษฎีแห่งการบุกเบิกใหม่ทั้งปวงของยุค Modern Art นั่นก็เป็นสังขธรรม ทำให้นึกไปถึงประโยคของนักเขียนคนหนึ่ง เขาว่าไว้ว่า "เส้นทางของเขานั้นดำเนินไปไกลจากแม่เสมอ" Postmodern จึงห่างไกลจากงานศิลปะก่อนปี 1970 ที่ยังโยงโยกกับบทกวีและอารมณ์ความรู้สึก จึงลาจากเงื่อนไขเดิมโดยปฏิเสธสัญญาที่ศิลปะต้องมีต่อสังคม ศิลปินไม่ควรมีหน้าที่ช่วยเหลือในเชิงสุนทรีย์เป็นเป้าหมายสำคัญอีกต่อไป หรือศิลปินไม่ใช่ผู้ที่มัดมัดโฆษณาชวนเชื่อให้เห็นคุณค่าของสังคมยูโทเปียอยู่อีก ถึงตรงนี้ก็สอดคล้องกับคำตอบของคุณประวัติ เล่าเจริญ ที่เล่าไว้ตอนต้นว่า ไม่มีกระแสลัทธิใดๆของศิลปะที่มีบทบาทจากหรือต่อสังคมอย่างเห็นได้ชัด เพราะโดยรูปแบบก็ผสมผสานกันจนใช้คำจำกัดความเดียวไม่ได้อีกต่อไป และเป็นไปในกระแสความหลากหลายอย่างที่เรียกว่า Pluralism เพราะฉะนั้นศิลปะในช่วงเวลานี้ก็จะสะท้อนให้เห็นบุคลิกบางอย่างของคนยุคใหม่ ไม่คุยเรื่องอุดมคติจริงจังเอาเป็นเอาตาย ไม่รู้สึกซาบซึ้งกินใจกับเรื่องราวอะไรให้ต้องพุ่มพวยใหญ่โต ที่เรียกว่าเอกลักษณ์รวมในถิ่นที่เฉพาะใดคงต้องเก็บเอาไว้ที่หนึ่งเพราะความเป็นปัจเจกนั้นมาแรงกว่า หรือไม่ก็เป็นในทางตรงข้ามคือ ถูกหลอมละลายรวมไป

แล้ว ผู้คนก็ติดนิสัยที่จะพูดจาประชดประชันที่เล่นที่จริงต่อเหตุการณ์ต่างๆ รอบตัว เหล่านี้เราจะเห็นได้ในงานศิลปะปัจจุบัน

ผู้เขียนยังไม่ได้บอกว่าทำไมเมื่อเห็นบรรยากาศเข้มข้นทางวิชาการในช่วงปลายการศึกษา แล้วจึงอดรู้สึกแปลกๆ ไม่ได้ด้านความใฝ่รู้ใดๆ รู้สึกแปลกเพราะความใฝ่รู้เหล่านี้มุ่งไปที่ไกลตัว เราคุยถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในประเทศอื่น ทวีปอื่น ภายใต้คำจำกัดความซึ่งใช้ภาษาอื่น พูดถึงงานศิลปะที่ทำโดยศิลปินชาติอื่นๆ และพูดถึงประวัติศาสตร์ศิลปะที่ถูกเขียนขึ้นโดยนักประวัติศาสตร์และนักวิจารณ์ศิลปะชาติอื่นๆ จำได้ว่าวันหนึ่งขณะเข้าเรียนวิชาบรรยายในประเทศอื่นๆ มีประโยคหนึ่งถูกตั้งเป็นประเด็นคำถามขึ้นว่า "ศิลปะถูกประเมินโดยมาตรฐานของคนชาวจริงหรือ?" ตรงคำว่าจริงหรือ ถ้าตอบแบบเด็กๆ ก็ต้องตอบว่า จริงนะสิ ตรงบัดที่เรายังไม่สร้างคุณค่าให้เกิดในวิชาทฤษฎีปรัชญาประวัติศาสตร์ศิลปะ เพื่อสร้างนักประวัติศาสตร์ศิลปะของเราเอง เพื่อคิดค้นปรัชญาศิลปะที่มีรากของคนตะวันออกหรือของไทย และเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะของเราไว้ ตรงบัดที่เรายังไม่มียุทธศาสตร์ศิลปะที่จะประเมินคุณค่าศิลปะสู่สาธารณชนอย่างให้ได้ ซึ่งสาระความรู้ที่เหมาะสม ตรงบัดที่เรายังไม่มียุทธศาสตร์ศิลปะที่จะทำ และนำศิลปะของเราให้เข้าสู่ระดับทัดเทียมกับนานาชาติและที่สำคัญ ตรงบัดที่ศิลปินไทยคิดมุ่งหวังถึงพัฒนาการในการสร้างสรรค์น้อยไปกว่าอหังการของการเป็นศิลปินหรือผลตอบแทน ตรงบัดนั้นศิลปะของคนผิวเหลืองอย่างเราที่สร้างจากรากของศาสนาซึ่งเรานับถือ เกิดขึ้นจากรากของวัฒนธรรมที่เราเป็นอยู่สืบมา จากคนที่กินน้ำพริกกะปิแล้วส่งเสียงซัดซัดว่า อร่อยนักหนา ก็จะต้องถูกประเมินโดยมาตรฐานของคนชาวที่มีระบบโครงสร้างทางปัจจัยศิลปะที่ครบวงจรและแข็งแกร่งกว่า

ถ้าไม่พยายามไปให้ถึงดวงดาว ก็ไม่ควรถามหา "เอกลักษณ์ไทย" เพราะบุคคลมักถามหา มักรำพึงหาสิ่งที่เขากลัวว่าจะเสียไปหรือที่จริงได้เสียไปแล้ว

สิ่งที่มียู่ในมือจะไม่มีใครถามถึง

ที่มา: อารยา ราษฎร์จำเริญสุข. "ถามหาสิ่งที่อยู่ไกลเพราะที่ใกล้ไม่มี." กรุงเทพฯธุรกิจ (จุดประกาย). 2 ตุลาคม 2538. หน้า 8.

บทวิเคราะห์

อารยา ราษฎร์จำเริญสุข นับได้ว่าเป็นบุคคลหนึ่งที่คลุกคลีอยู่ในแวดวง "ทัศนศิลป์" อย่างแท้จริงไม่ว่าจะเป็นบทบาทในฐานะที่เป็น "ศิลปิน" ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะนำเสนอสู่สาธารณะทั้งในประเทศและต่างประเทศอย่างต่อเนื่อง บทบาทในการเป็น "อาจารย์" ประจำคณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ซึ่งได้นำเอาความรู้ทางทัศนศิลป์ถ่ายทอดต่อผู้เรียนอีกต่อหนึ่ง ทั้งนี้ยังไม่นับว่าอารยามีบทบาทในฐานะนักเขียนซึ่งเธอนำแง่มุมจากประสบการณ์ของศิลปินมาถ่ายทอดเป็นงานเขียนเรื่องสั้น สำหรับบทบาทในฐานะนักวิจารณ์ศิลปะนั้นอารยาได้นำแง่มุมข้อคิดเห็นในทางศิลปะที่รายล้อมรอบตัวเธออยู่ไม่ว่าจะเป็นข้อมูลในฐานะศิลปินที่ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะ อารยาหยิบจับประเด็นที่ได้จากการถกเถียงแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันในระหว่างเพื่อนศิลปินทั้งศิลปินต่างชาติและศิลปินภายในประเทศไทยด้วยตนเอง หรือประเด็นที่ได้จากคำถามของนักศึกษาในห้องเรียน อารยานำคำถามเหล่านั้นออกมาสู่โลกภายนอกห้องเรียนนำออกมาเขียนเผยแพร่สู่ผู้อ่าน บทวิจารณ์งานศิลปะของอารยาจึงแตกต่างจากบทวิจารณ์ของนักวิจารณ์คนอื่นอย่างชัดเจนและความแตกต่างนี้เองที่นับได้ว่าเป็นข้อเด่นเพราะผู้อ่านสามารถ "เข้าใจ" บริบททางความคิดของนักวิจารณ์ สามารถเห็นจุดยืนที่ชัดเจนของนักวิจารณ์ว่าในบทวิจารณ์แต่ละชิ้นนั้นนักวิจารณ์กล่าวถึงงานศิลปะจากแง่มุมไหน จากแง่มุมของศิลปินผู้สร้างงาน หรือจากแง่มุมของผู้สอนศิลปะ บทวิจารณ์ของอารยาจึงมีข้อเด่นอยู่ที่ว่ามีลักษณะของ "คนใน" ที่เฝ้ามองและตรวจสอบความคิดของคนในด้วยตนเอง

นอกจากนี้บทวิจารณ์ของอารยานั้น ยังมีเสน่ห์ของภาษา ตลอดจนวิธีการนำเสนอที่แตกต่างจากบทวิจารณ์อื่นๆ อารยามักใช้ลีลาของนักเขียนมาใช้ในบทวิจารณ์ของเธอเพราะบทวิจารณ์ของเธอ มักมีฉาก และตัวละครปรากฏอยู่ในบทวิจารณ์อย่างชัดเจน ในขณะที่นักวิจารณ์ท่านอื่นมักจะนำเสนอการวิจารณ์ชิ้นงานศิลปะของศิลปินหรือกล่าวถึงนิทรรศการแต่ละครั้ง แต่อารยามักนำเสนอบทวิจารณ์ในลักษณะของการสนทนาของระหว่างศิลปินต่อศิลปิน หรือบทสนทนา ระหว่างครูกับลูกศิษย์ หรือศิลปินที่ใคร่ครวญถึงผลงานของตัวเอง ลีลาเหล่านี้เองที่สร้างสีสันให้แก่มบทวิจารณ์ของอารยา

บทวิจารณ์ "ถามหาสิ่งที่อยู่ไกล เพราะที่ใกล้ไม่มี" ชิ้นนี้ของอารยานับเป็นข้อคิดที่ได้จากห้องเรียน อารยานำข้อคิดจากห้องเรียนในเมืองไทยที่ผู้เรียนสนใจเรื่องราวของโลกศิลปะสากล ประเด็นที่อารยามักกล่าวถึงบ่อยครั้งในงานวิจารณ์ของเธอคือการสร้างสรรค์งานศิลปะท่ามกลางกระแสสากลนิยม อารยาสนใจว่ากระแสเหล่านี้มีผลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปินท้องถิ่นหรือไม่ สำหรับบทวิจารณ์ชิ้นนี้อารยาได้ตั้งคำถามสำคัญในฐานะนักวิจารณ์ต่อวงการวิจารณ์นั้น คือคำถามที่ว่า การประเมินคุณค่าหรือมาตรฐานในการตัดสินงานศิลปะโดยส่วนใหญ่ นั้น ใช่หรือไม่ ว่ามาตรฐานที่ได้มานั้นล้วนแล้วแต่มาจากมาตรฐานที่ตั้งอยู่บนวัฒนธรรมของตะวันตก ซึ่งแข็งแรงและครอบงำการสร้างสรรค์งานศิลปะของท้องถิ่นนั้นๆ เอง แม้แต่จากที่อารยากล่าวในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ คือภายในห้องเรียนนั้นนักศึกษาเองก็สนใจใคร่รู้ถึงบทบาทและรูปแบบงานศิลปะที่กำลังเป็น

ที่สนใจของศิลปินตะวันตก เมื่อการสร้างงานศิลปะเกิดขึ้นจากอิทธิพลของตะวันตก อารยาชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนว่าการประเมินคุณค่างานศิลปะก็หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะใช้มาตรฐานของตะวันตก

อารยาชี้ให้เห็นถึงสาเหตุของการพึ่งพิงทฤษฎีตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นการขาดทฤษฎีทางประวัติศาสตร์ศิลปะของท้องถิ่น ขาดนักประวัติศาสตร์ศิลปะของประเทศเราเอง หรือการขาดนักวิจารณ์ศิลปะที่มีความรู้อย่างแท้จริง ตลอดจนถึงนักจัดการทางศิลปะที่นำศิลปะของท้องถิ่นสู่กระแสากลได้ก็มีอยู่น้อยคน อารยาชี้ให้เห็นว่าถ้าขาดปัจจัยเหล่านี้แล้ว แล้วงานศิลปะที่เกิดจากรากวัฒนธรรมของท้องถิ่นคงไม่สามารถเติบโตสู่กระแสากลได้ และที่สำคัญถ้าขาดสิ่งที่เป็นมาตรฐานวัดของท้องถิ่นในการประเมินคุณค่างานศิลปะแล้ว วงการทัศนศิลป์ก็คงจะเติบโตเป็นตัวของตัวเองขึ้นมาได้ยาก

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ อารยาหยิบยกเอาประเด็นการค้นหาลักษณะของตัวเองเพื่อไปให้พ้นจากกระแสากลนิยม แนวคิดของผู้เขียนอาจสอดคล้องกับแนวคิดของนักวิจารณ์ในยุคหลังอาณานิคม (post-colonial) อยู่บ้าง ภายใต้กระแสแนวคิดดังกล่าว นักวิจารณ์ศิลปะจำนวนมากเรียกร้องให้มีการกำหนดคุณค่าของศิลปะร่วมสมัยด้วยมาตรฐานของประเทศโลกที่สามเอง¹ แนวคิดนี้อาจเดินอยู่บนกระแสท้องถิ่นนิยม (Localism) ที่สามารถก้าวไปสู่กระแสชาตินิยมซึ่งมีทั้งข้อดีและข้อเสียในตัวเอง อย่างไรก็ตาม ผู้วิจารณ์คงไม่มีเป้าหมายปลายทางเช่นนั้น หากเพียงแต่จะตั้งคำถามและชี้ให้เห็นว่า วงการทัศนศิลป์ของไทยยังขาดแคลนปัจจัยสำคัญใดอยู่บ้าง ข้อเขียนของอารยาอาจไม่ได้มีคำตอบสำเร็จรูปให้กับเรา เพราะอาจไม่มีคำตอบสำเร็จรูปก็เป็นได้

ในท้ายที่สุด สาระสำคัญของข้อเขียนนี้ อาจแฝงอยู่ในคำทิ้งท้ายที่ว่า เส้นทางไปสู่ "ดวงดาว" ที่วงการทัศนศิลป์จะต้องไปให้ถึง "เป็นสิ่งที่อยู่ในมือที่ยังไม่มีใครถามถึงนั่นเอง"

ดวงฤทัย เอสนาชาตัง : ผู้วิเคราะห์

¹ ดูแนวคิดดังกล่าวได้จากข้อเขียนของ จิม สุปังกัต ใน "ศิลปะร่วมสมัย (อะไร เมื่อไร ที่ไหน)" ในวรรณพนธ์ของสาขาทัศนศิลป์

อวสานของประวัติศาสตร์ศิลป์

ฮันส์ เบิลทิง

เราคงเคยได้ยินกันมาบ้างแล้วถึงอวสานของประวัติศาสตร์ศิลป์ อวสานของทั้งศิลปะและวิชาการการศึกษาทางศิลปะ กระนั้นทุกครั้งที่อวสานที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้มาถึงก็เป็นเรื่องน่าเศร้าใจ อย่างไรก็ตามสิ่งต่าง ๆ ยังคงดำเนินต่อไป และปรกติแล้วมันก็มักจะเป็นไปในทิศทางใหม่โดยสิ้นเชิง ทุกวันนี้ศิลปะไม่ได้ถูกสร้างขึ้นในปริมาณที่น้อยลง ในทางวิชาการก็ยังคงมีการศึกษาอยู่เช่นกัน แม้จะมีความกระตือรือร้นน้อยลงและมีความกังขาในศาสตร์ของตัวเองมากขึ้นกว่าที่เคยเป็นมา สิ่งที่เป็นปัญหานั้นก็คือ มโนทัศน์ของคำว่า "ประวัติศาสตร์ศิลป์" ที่มีความเข้าใจร่วมกันเป็นสากล ซึ่งเป็นมโนทัศน์ที่สนองต่อศิลปินและนักประวัติศาสตร์ศิลป์ในทางที่แตกต่างกันมาเป็นเวลานาน ศิลปินในทุกวันนี้มักปฏิเสธที่จะเข้าร่วมกระแสที่กำลังดำเนินไปใน ประวัติศาสตร์ ของศิลปะ ในแง่นี้พวกเขากำลังแยกตัวเองออกจากขนบทางความคิดอันมีรากมาจากศิลปินเองนั่นคือประวัติศาสตร์ที่เริ่มจาก จอร์จิโอ วาซารี Giorgio Vasari ในหลายด้านขนบทางความคิดนี้ก็ เพื่อศิลปินด้วยกันเอง ขนบซึ่งได้เตรียมการและกำหนดกฎเกณฑ์พื้นฐานไว้ให้ศิลปิน ต่อมาอีกนาน จึงเพิ่งจะมีนักประวัติศาสตร์ศิลป์เกิดขึ้นมาบนเวทีแห่งนี้ ณ วันนี้ หากนักประวัติศาสตร์ศิลป์ไม่ยอมรับแบบแผนของประวัติศาสตร์ ซึ่งพวกเขาไม่ได้คิดขึ้นมาด้วยตัวเองแล้ว พวกเขาก็จะหลีกเลี่ยงหน้าที่ในการสร้างแบบแผนใหม่ขึ้นมา ทั้งนี้เพราะพวกเขาไม่สามารถจะทำได้ ทั้งศิลปินและนักประวัติศาสตร์ศิลป์ต่างสูญเสียศรัทธาต่อกระบวนการที่เป็นเหตุเป็นผลและเป็นเป้าหมายตามธรรมชาติของประวัติศาสตร์ที่มีคุณค่าในทางศิลปะไปแล้ว กระบวนการนั้นก็คือการที่จะต้องมีคน ๆ หนึ่งทำและถูกอธิบายโดยคนอื่น ๆ

ความงุนงงสับสนที่เกิดขึ้นจากสถานการณ์เช่นนี้ไม่ใช่เรื่องที่น่าเสียใจ เพราะเหตุว่า มันสามารถกระตุ้นศิลปินไปสู่เป้าหมายใหม่ และสามารถกระตุ้นนักประวัติศาสตร์ศิลป์ไปสู่คำถามใหม่ได้ สิ่งซึ่งดูเหมือนว่ามีความชอบธรรมในตัวเองมานาน แต่ขณะนี้กลับทำให้เรารู้สึกว่ามันเป็นสิ่งแปลกประหลาดขึ้นมาได้แก่ การสร้างข้อผูกพันกับมโนทัศน์ที่ว่าด้วย "ประวัติศาสตร์" อันเป็นสากลของศิลปะ ซึ่งมโนทัศน์นี้ครอบคลุมทุกอย่างเอาไว้หมด แต่การกล่าวแสดงความเห็นต่อมรดกกรรมของประวัติศาสตร์ศิลป์ นั้นแน่นอนว่าไม่ใช่การทำนายถึงอวสานของศาสตร์สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ ประเด็นของเราก็คือ การสลัดให้หลุดออกจากแบบแผนของการอธิบายถึงศิลปะในแบบที่เป็นประวัติศาสตร์ การสลัดให้หลุดออกจากแบบแผนมักจะบรรลุได้ด้วยการปฏิบัติ แต่ก็ไม่ค่อยให้ผลที่ชัดเจนนัก แบบแผนเช่นนี้เป็นสิ่งที่มีอยู่ในรูปแบบต่าง ๆ มากมายของประวัติศาสตร์ นักประวัติศาสตร์ศิลป์อธิบายถึงศิลปะราวกับว่ามันเป็นระบบอิสระที่ไม่ขึ้นกับอะไรและประเมินค่าได้ด้วยเกณฑ์ภายในระบบของตัวเอง มนุษย์ที่ปรากฏอยู่ในประวัติศาสตร์ดังกล่าวจะมีก็เป็นเพียงศิลปินเท่านั้น หรือมากกว่านั้นก็เป็นแค่ผู้อุปถัมภ์

ประวัติศาสตร์ศิลปะแบบเก่าต้องประดับประดาตัวเองไว้ในวิกฤตการณ์ครั้งแรก เมื่อเผชิญกับกลุ่มอะวองการ์ด Avant-garde¹ ที่ประกาศตัวเป็นศัตรูกับขนบของศิลปะที่ผ่านมา และก่อตั้งแบบแผนแห่งประวัติศาสตร์ของตัวเองขึ้น หลังจากนั้นประวัติศาสตร์ของศิลปะก็ต้องประสบกับวิกฤตการณ์อีกสองครั้งที่มาบรรจบกันเข้า ทำให้เกิดแบบแผนที่มีนัยถึง "ความก้าวหน้า" เมื่อคูนิเผินแบบแผนทั้งสองก็อาจมีความคล้ายคลึงกัน แต่ในเนื้อหาที่แท้จริงแล้วค่อนข้างแยกออกจากกันอย่างไวกิจตาม ทั้งสองเหตุการณ์นี้ยังคงรักษาความศรัทธาต่อการมีอยู่ของ "ศิลปะ" ไว้อย่างเหนียวแน่น แต่ศิลปะดังกล่าวไม่ได้ถูกเสนอเป็นภาพด้านเดียวอีกต่อไป มันถูกอธิบายแยกส่วนในฐานะที่เป็นช่วงเวลาสมัยใหม่และก่อนสมัยใหม่ ดังนั้นคำอธิบายด้วยเนื้อหาทางประวัติศาสตร์จึงใช้การไม่ได้อีกต่อไป ณ จุดนี้เองที่อาจก่อให้เกิดแนวร่วมขึ้น ความล้มเหลวนี้เป็นแต่เพียงเผยให้เห็นถึงการดำเนินไปของสองเหตุการณ์ที่พัฒนาการของศิลปะยังคงอยู่รอดได้ด้วยความเข้าใจกันเองในหมู่ของศิลปิน และด้วยการแสดงความคิดเห็นโต้แย้งกันของนักวิจารณ์ แต่ในทางวิชาการแล้ว ศาสตร์สาขานี้กำลังค้นหาแบบแผนวิทยาในตัวมันเองด้วยความสิ้นหวัง

ผลของความสับสนสามารถที่จะผลักดันให้เกิดพลวัตที่สร้างสรรค์ขึ้นได้ หากเพียงแต่เหตุที่ผลักดันนั้นเป็นสิ่งที่เข้าใจได้ เพราะเราได้มาถึงจุดที่คำถามเกี่ยวกับความหมายและหน้าที่ของศิลปะจะถูกยกขึ้นมากถกเถียงกันอย่างเกิดประโยชน์ได้ก็ต่อเมื่อมันอยู่ในบริบทที่กว้างออกไปกว่าประสบการณ์ทางศิลปะทั้งของอดีตและปัจจุบัน ศิลปินในทุกวันนี้ได้รวบรวมทั้งศิลปะแบบอดีตและศิลปะสมัยใหม่เข้าไว้ในภาพเดียวกันเมื่อเขามองย้อนสำรวจกลับไป แต่พวกเขาวันที่จะมองศิลปะทั้งสองในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ทางประวัติศาสตร์ หรือเป็นมรดกที่ทิ้งไว้เป็นปัญหาให้เผชิญหรือเพื่อให้ปฏิเสธ ในทำนองเดียวกัน ขอบเขตระหว่างศิลปะวัฒนธรรม และประชาชนที่สร้างประวัติศาสตร์ขึ้นก็กำลังถูกทำลาย เครื่องมือที่ใช้ในการตีความของประวัติศาสตร์ศิลปะแบบเก่าถูกขัดเกลาลอย่างถึงที่สุด จนกระทั่งมันใช้การไม่ได้อีกต่อไป และในสาขาวิชาซึ่งยุ่งอยู่กับการจัดลำดับเวลาและรายการข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่สมบูรณ์ไม่มากนักน้อยนั้น กลายเป็นสิ่งที่ไม่เกิดประโยชน์ในทางปฏิบัติเลย การข้ามพรมแดนระหว่างศิลปะและสังคม หรือ "ภูมิหลัง" ทางวัฒนธรรมที่ศิลปะนั้นเกิดขึ้น ต้องการเครื่องมือและเป้าหมายในการตีความที่ต่างออกไป มีเพียงทัศนคติที่เป็นความคิดค้นหาทดลองเท่านั้นที่มีท่าทีว่าจะได้คำตอบใหม่ๆ แม้ผู้เชี่ยวชาญในสาขานี้ยังคงไว้ซึ่งความถูกต้องทางวิชาการ แต่พวกเขาก็สามารถให้คำตอบใหม่ๆ ได้เพียงน้อยนิด เพราะพวกเขาทำตัวเหมือนนักปรัชญาปฏิฐานนิยมที่ยึดมั่นเชื่อถืออย่างเหนียวแน่นเฉพาะแต่เพียงข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงเท่านั้น หรือเหมือนกับผู้ชำนาญเฉพาะทางที่ปกป้องสาขาวิชาของเขาไว้อย่างหวงแหน และจะต่อต้านคนอื่นๆ ว่าเป็นพวกไม่รู้จริงไม่รู้ลึก

ณ วันนี้ ศิลปินได้ร่วมกับนักประวัติศาสตร์ศิลปะในการคิดทบทวนใหม่ต่อบทบาทหน้าที่ของศิลปะ และกำลังท้าทายต่อขนบของศิลปะที่อ้างเอาความชอบธรรมที่เป็นเอกเทศในทาง

¹ ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ในฝรั่งเศส อะวองการ์ด Avant garde มีความหมายถึงงานศิลปะของกลุ่มหัวก้าวหน้า ต่อมาคำนี้จึงมักใช้เรียกกระแสหรือความเคลื่อนไหวทางศิลปะของศิลปินกลุ่มต่างๆ ที่สร้างผลงานแนวทงออกไปในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 : ผู้แปล

สุนทรีย์ ศิลปินที่ได้รับการฝึกฝนมาอย่างดีเคยเข้าไปศึกษาผลงานฝีมือชั้นครูชั้นเยี่ยมในพิพิธภัณฑ์ลูฟว์ ปัจจุบันพวกเขาเข้าไปเผชิญกับประวัติศาสตร์ทั้งมวลของมนุษยชาติในบริบทมีชีวิตชีวา และรับรู้เอาความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ของวัฒนธรรมแห่งอดีต ในกระบวนการนี้ได้กลายเป็นการตระหนักถึงความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ของเขาเอง ความสนใจทางมานุษยวิทยากำลังมีอิทธิพลเหนือความสนใจที่จำกัดเฉพาะในทางสุนทรียศาสตร์ ความคิดแบบอดีตที่ว่า ศิลปะและชีวิตเป็นสิ่งตรงกันข้ามและไม่อาจเข้ามารวมกันได้นั้นใช้ไม่ได้อีกต่อไปแล้ว โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ด้วยสาเหตุที่ว่า ศิลปะได้สูญเสียความมั่นคงในฐานะที่เป็นแนวทางไปเสียแล้ว เมื่อเทียบกับสื่ออื่นๆ ที่ใช้ภาพ และใช้ภาษาในการสื่อสาร และน่าจะเป็นที่เข้าใจว่ามันเป็นเพียงหนึ่งในระบบของการเสนอและการอธิบายโลกที่มีอยู่มากมายหลากหลาย สิ่งที่เกิดขึ้นทั้งหมดนี้ได้เปิดไปสู่ความเป็นไปได้ใหม่ แต่ก็นำปัญหาใหม่มาสู่ศาสตร์สาขาวิชาซึ่งเคยสร้างความชอบธรรมในการแยกสิ่งที่กำลังศึกษา อันได้แก่ศิลปะออกจากขอบเขตขององค์ความรู้และการทำความเข้าใจความหมายของศาสตร์สาขาอื่น

นี่ไม่ใช่การเสนอแนะว่า นักประวัติศาสตร์ศิลป์จะต้องละทิ้งผลงานศิลปะที่เคยเป็นเป้าหมายเบื้องต้นของการค้นหาของพวกเขา และไม่ใช่การเสนอว่าพวกเขาจะต้องหยิบบันทึกความรู้จากประวัติศาสตร์ทางสังคมวิทยา หรือจากสาขาวิชาอื่นใดที่พวกเขาควรจะต้องหาให้กับตัวเอง บทบาทของศิลปะในสังคมและคุณลักษณะของศิลปะแต่ละชิ้นซึ่งหมายถึงสถานะของมันที่เป็นภาพหรือความเป็นรูปเป็นร่างของมันนั้น เป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงไม่คงที่อยู่ตลอดเวลา ทั้งสองสิ่งนี้เป็นสิ่งที่มีคุณค่าควรแก่ความสนใจทางวิชาการอยู่แล้ว และยิ่งควรแก่การศึกษาว่าที่เคยเป็นมาเสียอีก บทบาทของศิลปะในสังคมของเรา อย่างน้อยตามที่ปรากฏชัดเจนอยู่ในชนบทของมัน ก็เป็นสิ่งที่ไม่น่าพอใจกับวิถีทางที่มันจะดำเนินต่อไป ซึ่งไม่อาจคาดเดาได้ พวกเราไม่ได้เดินมุ่งไปข้างหน้าในหนทางแคบๆ ของประวัติศาสตร์ศิลป์ในทิศทางเดียวอีกต่อไปแล้ว แทนที่จะเป็นเช่นนั้นพวกเราได้ใช้ช่วงเวลาหยุดพักชั่วขณะหนึ่ง เพื่อทบทวนตรวจสอบถึงความเหมาะสมและสถานะอันหลากหลายของศิลปะในศตวรรษที่ผ่านมาและในยุคของสมัยใหม่ ศิลปินปัจจุบันกำลังคิดทบทวนถึงงานของตัวเอง และทบทวนถึงความมั่งคั่งที่เป็นไปได้ของสื่ออย่างจิตรกรรมและประติมากรรมในแสงสว่างแห่งมรดกทางประวัติศาสตร์ของศิลปะ ส่วนนักประวัติศาสตร์ก็กำลังทดสอบแบบแผนในการบอกเล่าถึงประวัติศาสตร์ศิลป์ในลักษณะที่ต่างออกไป ซึ่งไม่ใช่ประวัติศาสตร์ของวิวัฒนาการที่ปราศจากความท้าทาย แต่เป็นประวัติศาสตร์ที่มีทางออกใหม่ๆ ให้แก้ปัญหาใหม่ที่ว่าด้วย อะไรทำให้เกิด "ภาพลักษณ์" และอะไรที่ทำให้เชื่อแน่ว่า ภาพนั้น "เป็นความจริง" ณ เวลาขณะที่มันเกิด ในท้ายที่สุด ปัญหาที่ว่าด้วยสถานะของสมัยใหม่ที่เผชิญหน้ากับศิลปะร่วมสมัยกำลังต้องการความสนใจอย่างกว้างขวางจากศาสตร์สาขาวิชานี้ ไม่ว่าเราจะเชื่อในแนวคิดหลังสมัยใหม่หรือไม่ก็ตาม

ณ สถานการณ์ปัจจุบันของประวัติศาสตร์ศิลป์ในฐานะสาขาวิชาหนึ่ง และภาวะที่เกิดจากการสังสมประสมการณ์ของศิลปะในแง่ที่เป็นปรากฏการณ์ย่อมทำให้เราไม่อาจได้มาซึ่งคำตอบโดยง่าย การริเริ่มให้มีการอภิปรายถกเถียงกันอย่างจริงจังถึงปัญหาที่ดูพื้นๆ สำหรับนัก

ประวัติศาสตร์ศิลป์ทั่วไป ดูเหมือนว่าจะเป็นสิ่งจำเป็นเสียยิ่งกว่าการเสนอกรอบขั้นตอนใหม่ในการศึกษา อันที่จริง สิ่งที่ข้าพเจ้าพยายามหลีกเลี่ยงอย่างที่สุดก็คือ "ระบบ" ใหม่ หรือระบบใดระบบหนึ่งของประวัติศาสตร์ศิลป์ ในทางตรงกันข้าม ข้าพเจ้าเชื่อว่า ณ วันนี้มีเพียงการยืนยันที่ยึดถือไว้ได้ชั่วครั้งชั่วคราว หรือแม้แตื่อยึดถือไว้เพียงบางส่วนเท่านั้นที่ยังคงความเป็นไปได้อยู่ ยิ่งกว่านั้น ข้าพเจ้าอาจจะตัดสินใจด้วยพื้นฐานที่มีจากภาษาเยอรมัน ซึ่งอาจดูเป็นข้อด้อยในสายตาของผู้อ่านภาษาอังกฤษ แต่นี่ก็อาจยืนยันได้ว่า แม้ในโลกที่เรียกว่าไร้พรมแดนแล้วก็ตาม จุดยืนของปัจเจกชนแต่ละคนก็ยังคงหยั่งรากลึกและจำกัดอยู่ในขอบทางวัฒนธรรมที่เฉพาะเจาะจง และนี่เป็นเรื่องที่เกี่ยวพันกับความเชื่อมั่นส่วนบุคคลในทางศิลปะมากยิ่งขึ้นไปอีก อย่างไรก็ตาม นี่ไม่ใช่ประเด็นของข้าพเจ้าที่จะกล่าว ณ ที่นี้...

จักรพันธ์ วิลลาสินีกุล : ผู้แปล

แปลจาก Hans Belting : *The End of the History of Art ?*, 1984 ; **Art History and Its Methods**, London, Phaidon Press, first published 1995, pp. 293-295.

ตีพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกเป็นภาษาเยอรมัน *Das Ende der Kunstgeschichte*, München, 1984 หลังจากนั้นอีก 10 ปี ฮันส์ เบลิง นักกลับมาเขียนใหม่และขยายความออกไป ใช้ชื่อหนังสือว่า *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München, 1994 เขาได้เพิ่มเติมบทที่ว่าด้วยสถาบันศิลปะ ณ ปัจจุบัน และได้บันทึกถึงความเปลี่ยนแปลงที่พึงสังเกตในประวัติศาสตร์ศิลป์ในโลกของสื่อใหม่ และมีบทหนึ่งที่อุทิศให้กับปีเตอร์ กรีนอเวย์ Peter Greenaway ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอังกฤษ ข้อความที่คัดมานี้ ตัดตอนมาจากบทนำในฉบับแรกที่แปลเป็นภาษาอังกฤษ *The End of the History of Art ?*, translated by C.S. Wood, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p.p. ix-xii.

บทวิเคราะห์

ฮันส์ เบลิง (Hans Belting) เป็นศาสตราจารย์ด้านศิลปะและทฤษฎีสื่อที่สถาบันศิลปะชั้นสูงแห่งเมืองคาร์ลส์รุเออ เยอรมนี เป็นผู้ที่มีความสนใจและความรู้กว้างขวาง ได้สร้างงานทางวิชาการที่ครอบคลุมองค์ความรู้หลากหลายนับตั้งแต่ศิลปะสมัยสมัยมาจนถึงศิลปะร่วมสมัย เบลิงไม่มองวิชาการด้านศิลปะอย่างแยกส่วน แต่เล็งเห็นความสัมพันธ์ระหว่างการสร้างสรรค์ ประวัติศาสตร์ ศิลป์ ทฤษฎีศิลปะ และการวิจารณ์ศิลปะ งานที่นำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้จัดได้ว่ามีลักษณะที่พ้องกับแนวโน้มของวิทยาการตะวันตกในปัจจุบันที่พยายามจะชี้ให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงโดยกล่าวเป็นนัยถึงการสิ้นสุดของกระแสบางกระแส ในทางประวัติศาสตร์ก็มีงานชิ้นที่ได้รับความสนใจมากชื่อ "จุดสิ้นสุดแห่งประวัติศาสตร์" (The End of History and The Last Man ของ Francis Fukuyama: 1992) ในทางประวัติการละครก็มีหนังสือบุกเบิกของจอร์จ ชไตเนอร์ (George Steiner, The Death of Tragedy: 1961) [ดูสรณินพนธ์และบทวิเคราะห์สาขาศิลปะการละคร] ในด้านของวรรณคดีศึกษาก็มีบทความที่โด่งดังมากของ โรแลนด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes: 1915-1980) ชื่อมรณะกรรมของผู้แต่ง (La Mort de l'auteur: 1968) [ดูสรณินพนธ์และบทวิเคราะห์สาขาวรรณศิลป์] และในที่นี้เราก็จะได้รับรู้ถึงแนวคิดที่สำคัญในเรื่องของ "อวสานของประวัติศาสตร์ศิลป์" ข้อสังเกตทั่วไปของผู้วิเคราะห์ก็คือสังคมตะวันตกเหนือหน้ากับแนวคิดที่เดินเป็นเส้นตรงในรูปของวิวัฒนาการต่อเนื่อง ถึงจะมีขึ้นมีลง แต่ก็ยังเน้นถึงเอกภาพ ความต่อเนื่องและความเป็นสากลอยู่นั่นเอง ซึ่งแนวคิดที่ว่านี้ดูจะไม่ตรงกับสภาพความเป็นไปของสังคมปัจจุบัน และไม่พ้องกับแนวทางปฏิบัติของศิลปินร่วมสมัย

ความคิดหลักมีอยู่ว่า นักประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกนับตั้งแต่ จอร์จิโอ วาซารี (Giorgio Vasari: 1511-1574) มุ่งที่จะสร้างงานประวัติศาสตร์ศิลป์ให้เป็นประวัติของงานสร้างสรรค์โดยมิได้ให้ความสำคัญต่อบริบททางประวัติศาสตร์ สังคม และวัฒนธรรม อันถือได้ว่าเป็นผลงานส่วนรวมของสังคมมนุษย์ ถ้าจะยอมให้มนุษย์บางประเภทมีที่อยู่บ้างในกรอบของประวัติศาสตร์ศิลป์ ก็จะยอมให้แต่เพียงสองประเภทคือศิลปินกับผู้รู้ (connoisseurs) เท่านั้น อันที่จริงแนวคิดดังกล่าวซึ่งรู้จักกันในนามของ "ประวัติศาสตร์ภายในของศิลปะ" (internal history of art) นั้น ครั้งหนึ่งเป็นจุดเด่นของการเขียนประวัติศาสตร์ศิลป์แนวตะวันตกที่มุ่งเน้นตัวงานและสไตล์ ทำให้นักวิชาการในสาขาอื่นๆ แสดงความปรารถนาว่า น่าจะลองนำวิธีการของประวัติศาสตร์ทัศนศิลป์ไปใช้กับสาขาอื่นๆบ้าง ดังเช่นในกรณีของนักวรรณคดีชาวเชกผู้โด่งดังคือ เรเน เวลเลก (René Wellek: 1903-1995) ซึ่งได้แต่ตั้งความปรารถนาไว้เป็นเชิงทฤษฎีเท่านั้น แต่ไม่สามารถที่จะสร้างประวัติศาสตร์วรรณคดี "ภายใน" (internal history of literature) ขึ้นมาได้ ที่ให้ภูมิหลังโดยเปรียบเทียบกับสาขาอื่นๆมาในที่นี้ก็เพื่อจะชี้ให้เห็นว่า แนวความคิดที่เบลิงพยายามจะล้มล้างนั้นเป็นกำแพงอันแน่นหนาที่นักวิชาการหลายสาขาดังรวมพลังกันล้มล้าง

จุดยืนของเบลิงอยู่ที่ว่าการแยกส่วนระหว่างศิลปะกับชีวิต (ในความหมายที่กว้างอันรวมไปถึงสังคมโดยทั่วไป และวิถีประเพณีปฏิบัติของคนสามัญธรรมดา) นั้น ไม่สะท้อนสภาพแห่งความ

เป็นจริง กล่าวอีกนัยหนึ่งงานศิลปะย่อมถูกกำหนดด้วยเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์อย่างมีอาจเสียได้ ถ้านักวิชาการและนักประวัติศาสตร์ศิลป์อาจจะยังไม่พร้อมที่จะรับความเปลี่ยนแปลง เบลทิงก็เสนอว่าน่าจะได้เรียนรู้จากกลุ่มศิลปินร่วมสมัยของเราเอง ดังข้อความที่เขากล่าวไว้ว่า "ศิลปินผู้ว่านอนสอนง่ายโดยสำนักในหน้าที่ในอดีต มักจะเข้าไปศึกษางานชิ้นเอกที่รวบรวมไว้ในพิพิธภัณฑสถานลูฟว์ (Louvre) ปัจจุบันพวกเขาเข้าไปเผชิญหน้ากับประวัติศาสตร์ทั้งมวลของมนุษยชาติในบริติชมิวเซียม (British Museum)" นัยแห่งข้อสังเกตดังกล่าวก็คือว่า ขอบข่ายแห่งการรับรู้ของคนรุ่นใหม่จำเป็นต้องขยายวงออกไปอย่างกว้างขวางมากทั้งในด้านของกาลและเทศะ นอกจากนั้นคนรุ่นใหม่กลับมีความสำนึกเชิงประวัติศาสตร์สูงกว่าคนรุ่นเก่าเสียด้วยซ้ำ เพราะรู้ดีว่าตนยืนอยู่ ณ จุดใดในกระแสของประวัติศาสตร์ แต่ในขณะเดียวกันก็ได้ปฏิเสธประสบการณ์อันกว้างขวางที่รับรู้และเล่าเรียนได้จากประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ เมื่อเป็นเช่นนี้แล้ว ประวัติศาสตร์ศิลป์จะยังติดอยู่กับรูปแบบเดิมอีกต่อไปมิได้ ประวัติศาสตร์ศิลป์จึงมิใช่กิจของการพินิจงานในอดีต แต่เป็นการกิจกรรมร่วมสมัยของนักวิชาการยุคปัจจุบันที่จะต้องรู้จักตนเองในบริบทของโลกและสังคมร่วมสมัย และในขณะเดียวกันก็หยั่งรากกลับไปในอดีต ทั้งในส่วนที่เกี่ยวกับงานศิลปะและบริบททางสังคมวัฒนธรรม นักประวัติศาสตร์ศิลป์ยุคใหม่จึงมีอาจเสี่ยงการศึกษาศิลปะร่วมสมัยไปได้ และจำเป็นที่จะต้องสร้างความชัดเจนให้แก่ตนเองในเรื่องของการวิจารณ์ศิลปะร่วมสมัยด้วย ประวัติศาสตร์ศิลป์แผนใหม่กับศิลปวิจารณ์จึงจำเป็นต้องทำหน้าที่ร่วมกัน

ถ้าจะมองไปในอดีตที่ไม่ไกลนัก เบลทิงก็คิดว่าจุดเปลี่ยนที่ทำให้เกิดความสำนึกใหม่เป็นผลงานของกลุ่มอะวองการ์ด (Avant-garde) ที่เรียกร้องว่า การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลป์ในช่วงก่อน"ยุคใหม่"(modernism)จำเป็นจะต้องแยกตัวออกมาจากการศึกษาศิลปะรุ่นใหม่นับแต่ยุคโมเดิร์นนิสม์เป็นต้นมา เบลทิงใช้คำว่าคิดใหม่(reshape)อยู่หลายครั้งโดยตอกย้ำว่าทั้งศิลปินเองและทั้งนักประวัติศาสตร์ศิลป์จำเป็นจะต้องคิดใหม่ ประเด็นบางประเด็นอาจยังไม่มีข้อยุติ หากเพียงแต่ตั้งคำถามที่สำคัญก็ถือได้ว่าเป็นการคิดใหม่แล้ว เช่นในประเด็นที่ว่าด้วยลักษณะของงานศิลปะอันรวมถึง"ความเป็นภาพ"(picturality) บทบาทของศิลปะในสังคม หรือลักษณะการสะท้อนโลกแห่งความเป็นจริงด้วยงานศิลปะ ประเด็นเหล่านี้อาจจะไม่มีคำตอบที่เป็นสากลโดยไม่ผูกอยู่กับเงื่อนไขของกาลและเทศะ สิ่งที่น่าสรรเสริญในงานเขียนของเบลทิงก็คือ เขามีความอ่อนน้อมถ่อมตนพอที่จะยอมรับว่า คำตอบที่ได้อาจจะจะเป็นคำตอบชั่วคราวที่ขาดเอกภาพโดยองค์รวม แต่เขาก็คิดว่าเพียงแค่นี้ก็พอปราชัยได้เถียงหรือมีวิวาทะต่อกันก็ถือได้ว่าเป็นกิจกรรมทางปัญญาที่ควรสนับสนุนแล้ว แม้ว่าเขาจะออกตัวว่า เขาเป็นคนเยอรมันและให้ข้อเสนอแนะจากฐานประสบการณ์เยอรมัน แต่เราก็คงมีอาจปฏิเสธได้ว่าข้อคิดของเขาเป็นประโยชน์ต่อวงการประวัติศาสตร์ศิลป์และการศึกษาศิลปะในประเทศไทยด้วย เช่นข้อเรียกร้องให้นักประวัติศาสตร์ศิลป์ใส่ใจต่อศิลปะร่วมสมัย ข้อเสนอแนะที่ต้องการให้นักประวัติศาสตร์ศิลป์ทำหน้าที่ของการวิจารณ์พร้อมกันไปด้วย นั่นก็คือการเรียกร้องให้นักวิชาการพร้อมที่จะทำหน้าที่ประเมินคุณค่าศิลปะด้วยหลักวิชาและด้วยความเที่ยงธรรม ข้อคิดบางอย่างของเขาจะพ้องกับทิศทางการสร้างสรรค์ของศิลปะยุคใหม่ อันรวมถึงศิลปะร่วมสมัยของไทยด้วย ที่มีได้มุ่งเน้นความสำคัญและความคงทนถาวรของตัวงานศิลปะ หาก

แต่พึงพอใจกับการสร้างประสบการณ์ที่มีความเข้มข้น ในกรอบของกาลและเทศะอันจำกัด ประวัติศาสตร์ศิลป์จำเป็นจะต้องปรับตัวให้พร้อมที่จะศึกษาและวิจารณ์การสร้างสรรค์ของศิลปินร่วมสมัยได้ หากไม่แล้วการวิจารณ์ศิลปะก็อาจจะยังคงอยู่ในมือของผู้ที่รู้แต่เพียงครึ่งๆกลางๆต่อไป หรือไม่ก็เป็นการที่ศิลปินเองจำใจต้องอาสาตัวเข้ามาทำงานวิจารณ์ ทั้งๆที่รู้ดีว่าไม่อาจวางตัวเป็นกลางได้อย่างสมบูรณ์ ถ้าได้นำบทข้อเขียนของเบลทิงไปพิเคราะห์อย่างละเอียดแล้ว เราคงจะได้แนวคิดที่จะปรับปรุงวิทยาการสาขาประวัติศาสตร์ศิลป์ของเราขึ้นมาด้วยก็ได้

เจตนา นาควัชร: ผู้วิเคราะห์

การอุทิศตนต่อศิลปะ: ราชบัณฑิตและอุดมการณ์ในอาณาจักรไรช์ที่สาม คนเหล่านี้คือจิตวิญญาณแห่งความจริงใจ

เอียน บูรามา

ข้อความที่มักจะปรากฏในคำไว้อาลัยงานศพของศิลปินผู้ยิ่งใหญ่คือข้อความที่ว่าเขาหรือเธอ "ใช้ชีวิตทั้งชีวิตเพื่องานศิลปะของตนเอง" อาจมีข้อความอื่นที่แตกต่างจากนี้เล็กน้อยแต่ก็อยู่ในแนวคิดที่ว่า "เขาหรือเธออุทิศชีวิตเพื่อศิลปะ" สิ่งนี้คนทั่วไปถือว่าเป็นสิ่งที่ดี เพราะมันแสดงให้เห็นถึงการอุทิศและทุ่มเทตนให้แก่สิ่งที่สูงกว่า ยิ่งใหญ่กว่า และลึกซึ้งกว่าการมีอาชีพการงานทั่วไป การเป็นพลเมืองดี หรือการเป็นคนที่เขาใจใส่ครอบครัว การอุทิศตนให้ศิลปะได้รับการยกย่อง เกือบเสมอการอุทิศตนทางศาสนา ในโลกแห่งวัตถุในปัจจุบัน พิพิธภัณฑสถานกลายเป็นเสมือนวัดทางศาสนามากยิ่งขึ้นทุกที ในขณะที่ศิลปินเปรียบเป็นพระศาสดา ศิลปะเป็นสิ่งที่สุดท้ายที่เหลืออยู่หลังการล่มสลายของคริสตจักรและการปฏิวัติที่ศิลปินยังบูชา และสิ่งนี้มักจะได้รับการยอมรับว่าเป็นสิ่งจำเป็นหรือแม้แต่สมควรได้รับการยกย่อง

เยอรมันในยุคก่อนสงครามโลกครั้งที่สองมีประชากรที่อุทิศตนให้ศิลปะเกือบจะมากที่สุดในโลก ซึ่งมากกว่าฝรั่งเศส นับตั้งแต่สมัยริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner) อาจกล่าวได้ว่า ศิลปะเป็นศาสนาของชาวเยอรมัน ประวัติศาสตร์ศิลป์เป็นการประดิษฐ์คิดค้นของชาวเยอรมันโดยแท้ ดนตรีและบทกวีเป็นสิ่งที่แสดงออกที่ดีที่สุดแห่งจิตวิญญาณของชาวเยอรมัน ชนชั้นกลางที่มีการศึกษาเกือบทุกคนมีแรงบันดาลใจที่จะตอบรับต่อพลังทางศิลปะนี้ ราวกับว่าวัฒนธรรมเปรียบเสมือนก่ายานบริสุทธ์ที่สามารถฝ่ากร่อนรอยอันศักดิ์สิทธิ์ไว้บนร่างของผู้ที่มาสักการะได้

ความนิยมศิลปะของชาวเยอรมันได้ผลิตผลงานอันเยี่ยมยอดไว้มากมาย ไม่เพียงแต่ชาวเยอรมันจะมีวงออร์เคสตราและโรงอุปรากรที่ยิ่งใหญ่ที่สุด ราชบัณฑิตทางศิลปะของเยอรมันยังเป็นหนึ่งในวงการศิลปะของโลก ความรู้ทางศิลปะเหล่านี้ไม่จำกัดวงอยู่แต่ภายในมหาวิทยาลัยเท่านั้น โดยเฉพาะในสมัยไวมาร์ (Weimar) มีหนังสือแนะนำศิลปะสำหรับประชาชนทั่วไปที่เป็นที่นิยมอยู่เป็นจำนวนมาก ต่อมาอังกฤษและสหรัฐอเมริกาได้รับผลประโยชน์อย่างมากจากการต้อนรับผู้อพยพที่เป็นผู้ทรงความรู้ทางประวัติศาสตร์และผู้ตีพิมพ์หนังสือศิลปะจำนวนมากที่เป็นชาวยิวในเยอรมันหลังจากที่ฮิตเลอร์เริ่มภารกิจการทำลายวัฒนธรรมเยอรมันในต้นยุคทศวรรษที่ 1930

อย่างไรก็ตาม ไม่ใช่ผู้ทรงความรู้ทางศิลปะทุกคนที่เป็นคนยิว หนังสือเรื่อง "The Faustian Bargain: The Art World of Nazi Germany" โดยโจนาธาน เพโตรพูโลส (Jonathan Petropoulos) ได้เล่าถึงนักประวัติศาสตร์ศิลป์ ผู้ขายผลงานศิลปะ นักข่าวศิลปะ และศิลปินที่ไม่เพียงแต่อาศัยอยู่ในเยอรมนีหลังปี 1933 แต่ยังช่วยเหลือและได้รับผลประโยชน์จากหน่วยงานของนาซีไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง พวกเขาบางคนเป็นนักฉวยโอกาส บ้างก็เป็นพวกคลั่งลัทธิ หรือบางคนก็เพียงแค่ต้องการทำงานศิลปะของตนต่อไป พวกเขาพยายามมองข้ามความไม่ถูกต้องที่เกิดขึ้นจากการกระทำของตนโดยอ้างถึงความเคารพนับถือที่ได้รับ คนเหล่านี้มักจะอ้างว่าที่ทำได้ทั้งหมดก็เพื่อศิลปะโดยที่เราไม่รู้ว่ข้ออ้างเหล่านี้เป็นความจริงหรือไม่

ทำไมถึงเป็น "สัญญาแบบเฟาสต์" ในเรื่องที่แต่งโดยเกอเธ่นั้น ตัวละครชื่อเฟาสต์สัญญาว่าจะขาย "วิญญาณ" ของตนเองเพื่อแลกเปลี่ยนกับความมั่งคั่งและชื่อเสียง แต่วิญญาณในที่นี้หมายถึงอะไรกันแน่ หมายถึงแก่นภายในตัวตนของเรา สิ่งที่เป็นของแท้ที่เราควรจะเชื่อว่านั้นคือตัวตนที่ "แท้จริง" ของเรา หรือว่ามันเป็นรูปแบบหนึ่งของความจริงใจ หรือบางทีอันอาจจะเป็นส่วนหนึ่งของเราที่อยากจะแสดงการอุทิศตนต่อสิ่งหนึ่งที่ยิ่งใหญ่ อาจเป็นการบูชาพระเป็นเจ้า หรือศิลปะ และถ้าความเชื่อที่ลึกซึ้งและจริงใจที่สุดที่เราจะสามารถเปิดช่องทางให้เราประสบความสำเร็จทางโลกมากขึ้นล่ะ มันจะทำให้เราไม่จริงใจหรือจอมปลอมหรือไม่ แล้วเราจะสูญเสียจิตวิญญาณของเราหรือไม่ ผมตั้งคำถามเหล่านี้ขึ้นก็เพราะเหล่าศิลปินเกือบทุกคนที่อยู่ในหนังสือของโจนาธาน ไมโทรพูลอส เป็นผู้ที่ศรัทธาอย่างจริงใจในสิ่งที่ทำให้พวกเขาร่ำรวยและมีอำนาจขึ้นมา หนึ่งในจำนวนนั้นเป็นราชบัณฑิตทางศิลปะที่ยิ่งใหญ่ของโลกชื่อ ดร. ออตโต คีมเมล (Otto Kuemmel) ผู้บริหารพิพิธภัณฑ์แห่งเบอร์ลินตั้งแต่ปี 1933 จนถึงปี 1945 เนื่องจากเขาเป็นผู้ที่ชื่นชมและยึดถือในลัทธินาซีอย่างมาก เขาจึงพยายามรับคนจากพรรคนาซีเข้ามาร่วมทีมงานของเขาให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ นอกจากนี้ เขายังอุทิศความเชี่ยวชาญทางศิลปะที่มีอยู่ให้กับพรรคนาซีโดยย้ายผลงานศิลปะของชาวเยอรมันที่อยู่ต่างประเทศกลับมายังบ้านเกิดเมืองนอน ในปัจจุบันพวกเราคงไม่ชื่นชมกับสิ่งที่เขาทำลงไปนัก แต่เขาก็ทำลงไปด้วยความบริสุทธิ์ใจและเชื่อว่าสิ่งนั้นเป็นสิ่งที่ดี ผมจึงได้แต่เดาเอาว่า ดร.คีมเมลเสียชีวิตในปี 1952 ด้วยความอึดอัดใจ

เพโทรพูลอสได้คาดการณ์ถึงปัญหาที่อาจเกิดขึ้นกับการใช้เฟาสต์ในการเปรียบเทียบเหล่าศิลปินในหนังสือที่เขียนขึ้น เขาจึงขยายคำจำกัดความออกไปอีกเล็กน้อย โดยกล่าวว่าตัวละครเกือบทุกตัวในหนังสือของเขา "ตระหนักถึงผลที่จะตามมาของสิ่งไม่ถูกไม่ควรที่ได้ทำลงไป ถึงแม้ว่ามันจะตามมาภายหลังด้วยความพ่ายแพ้ สิ่งนี้ได้แสดงให้เห็นว่ามีการสำนึกผิดเกิดขึ้น" พวกเขาสำนึกผิดจริงหรือไม่ไม่ว่าผู้ที่สำนึกผิดในภายหลังเพื่อจะสร้างความประทับใจแก่ผู้สอบสวนฝ่ายพันธมิตรเหล่านั้นจะดูไม่จริงใจยิ่งกว่าการกระทำของพวกเขาหรือ เพโทรพูลอสได้กล่าวถึงกรณีการฆ่าตัวตายบางกรณี มีอยู่กรณีหนึ่งที่น่าสังเวชกว่ากรณีอื่น เป็นเรื่องของนักประวัติศาสตร์ศิลป์ที่ชื่อ แฮร์มันน์ บุนเยส (Hermann Bunjes) ผู้ซึ่งฆ่าตัวเองและครอบครัวหลังจากถูกพวกอเมริกันจับกุมตัวในปี 1945 เขาเป็นผู้เชี่ยวชาญทางประติมากรรมฝรั่งเศสยุคกลางที่ได้รับการศึกษาจากฮาร์วาร์ด ปารีส และมาร์บวร์ก แต่เขาก็มีความสนใจในพรรคนาซีมากพอที่จะเข้าร่วมกับหน่วยเอสเอส (SS) ในปี 1938 ซึ่งแม้แต่ผู้ที่เชื่อถือในลัทธินาซีอย่างแท้จริงก็ไม่จำเป็นต้องเข้าร่วม เขายังเขียนวิทยานิพนธ์ให้กับไฮน์ริช ฮิมเลอร์ (Heinrich Himmler) โดยใช้ชื่อเรื่องว่า "ป่าและต้นไม้ในประวัติศาสตร์ทางจิตวิญญาณและวัฒนธรรมของพวกเยอรมันเชื้อสายอารยัน"

ต่อมาในภายหลัง บุนเยสมีส่วนพัวพันในการดัดแปลงที่ผิดกฎหมายอื่นๆ เขาหาช่องทางปล่อยผลงานศิลปะที่ถูกปล้นมาจากชาวยิวในฝรั่งเศสให้แก่ลูกค้า เช่น ฮิมเลอร์ (Himmler) และเกอริง (Goering) เขายังเป็นผู้นำคณะไปยัด Bayeux Tapestry ซึ่งได้รับการกล่าวขวัญในวงกว้างว่าเป็นตัวอย่างศิลปะแบบทิวทอนิกซ์ชั้นเลิศ เมื่อถูกจับหลังสงครามเขาขอรับรองพนักงานสอบสวนชาวอเมริกันให้ทำงานให้ทำ ซึ่งเขายังเฉพาะเจาะจงว่าขอเป็นงานในปารีส ดูเหมือนว่าบุนเยสจะ

กลัวการลงโทษต่อพวกเยอรมัน เนื่องจากเขาเคยเป็นสมาชิกหน่วยเอสเอส เมื่อความพยายามที่จะหางานกับฝ่ายสัมพันธมิตรไม่เป็นผล เขาจึงตัดสินใจว่าเกมได้สิ้นสุดลงและเลือกที่จะฆ่าตัวตาย แต่สิ่งนี้เป็นผลจากมโนสำนึกที่เขาได้ทำ "สัญญากับชาดาน" เหมือนกับที่เพโทรพูลอสกล่าวไว้จริงหรือไม่ฉันไม่แน่ใจนัก ถึงแม้ว่าเราจะไม่รู้แน่ชัดว่าตัวตนที่แท้จริงของบุนเยสเป็นอย่างไร แต่เราก็ไม่มีข้อสงสัยว่าพวกที่แม้หลังสงครามก็ยังไม่ยอมสำนึกผิดเป็นพวกที่ไม่จริงใจ พวกเขายังเจริญก้าวหน้าต่อไป ถึงแม้ว่าจะพัวพันอยู่ในกลุ่มที่น่าสงสัยก็ตามที

อีกตัวอย่างหนึ่งเป็นกรณีของ โรเบิร์ต ซอลซ์ (Robert Scholz) ซึ่งเป็นนักวิจารณ์ศิลปะให้กับวารสารนาซีฉบับสำคัญที่ชื่อ โฟลคิชเซอ เบโอบัคเตอร์ (Volkische Beobachter) เขามีประวัติเหมือนกับผู้ที่บ้าคลั่งในลัทธินาซีอีกหลายคน ซอลซ์เกิดนอกประเทศเยอรมนี ในโมราเวีย เข้าร่วมกับพรรคนาซีในปี 1933 และเปลี่ยนสัญชาติเป็นเยอรมันในปีถัดมา ภาพนักวิจารณ์ศิลปะเดินทางไปเดินมาในชุดเครื่องแบบสีน้ำตาลอาจดูแปลกสำหรับบางคน แต่มันกลับเข้ากันได้กับแบบฉบับการวิจารณ์ศิลปะของเขา ปิกัสโซถูกลดชั้นชั้นเป็นเพียง "ชาวยิวเชื้อสาย สเปน" และศิลปะเยอรมันในสายตาของซอลซ์ควรจะได้รับ การไต่ถามให้พ้นจาก "ลักษณะต่างดาวที่ส่อไปในทางเหยียดสีผิว" รสนิยมของซอลซ์มักจะเอนเอียงไปทางผลงานที่ใหญ่โตของอาร์โน เบรเคอร์ (Arne Breker) และโยเซฟ โธรัก (Joseph Thorak) ที่เป็นรูปปั้นหินอ่อนหรือทองแดงรูปชาวอารยันที่มีกล้ามเนื้อเป็นมัดๆ ในมือถือหอก ผลงานเหล่านี้แสดงให้เห็นถึง "ความต้องการอย่างแรงกล้าของอาณาจักรไรช์ที่สาม" นอกจากนี้ ซอลซ์ยังมีส่วนรู้เห็นในการปล้นงานศิลปะเหมือนกับบุนเยสและสมาชิกพรรคนาซีคนอื่นๆ ในวงการธุรกิจศิลปะ หรืออีกนัยหนึ่งในกรณีของเขา ก็คือ การดูแลการเคลื่อนย้าย "ทรัพย์สินที่ไม่มีเจ้าของของชาวยิว" ออกไปจากปารีสนั่นเอง

เพโทรพูลอสยังกล่าวถึงสาเหตุสองประการที่อาจบ่งบอกว่าซอลซ์เป็นมากกว่าคนชั่วร้าย และอาจจะเป็นแม้กระทั่งคนมีหลักเกณฑ์ สาเหตุหนึ่งก็คือความจงรักภักดีของเขา โดยเฉพาะกับเจ้านายที่ชื่อ อัลเฟรด โรเซนแบร์ก (Alfred Rosenberg) จอมเผด็จการจากเอสโตนีเยที่มีความเชื่ออย่างจริงจังในลัทธินาซี โรเซนแบร์กบ้าลัทธินาซีมากจนถูกปล่อยเกลียดจากพวกผู้บริหารนาซีในมหาอาณาจักรไรช์ที่สามที่ขอมมองโลกในแง่ร้าย ผมไม่แน่ใจนักว่าการที่ซอลซ์จงรักภักดีต่อพวกบ้าคลั่งลัทธิตที่เป็นคนนอกจะแสดงให้เห็นว่าเขามีมโนสำนึก และมีมโนสำนึกนี้ก็เป็นคุณสมบัติหนึ่งที่จำเป็นต่อการทำสัญญาแบบเฟาสต์ แต่อย่างน้อยก็มีความขัดแย้งให้เห็นในรสนิยมของเขา เพโทรพูลอสแสดงให้เห็นว่าในช่วงต้นทศวรรษที่ 1930 ซอลซ์มีความนิยมชมชอบในแนวคิดสมัยใหม่ โดยเฉพาะในแนวเอกซ์เพรสชันนิสม์เยอรมัน แต่อย่างทีเพโทรพูลอสเองก็ชี้ให้เห็น รสนิยมนี้ก็ยังมีความลัทธินาซีคนอื่นที่นิยมด้วย เช่น เกิบเบลล์ (Goebbels) ต่อมา ฮิตเลอร์เป็นผู้ออกคำสั่งว่าแนวเอกซ์เพรสชันนิสม์นั้นเป็นสิ่งที่ไม่ดี

เช่นเดียวกับตัวละครที่ปฏิบัติตนผิดหลักศีลธรรมคนอื่นๆ ของเพโทรพูลอส ซอลซ์รอดตัวไปอย่างง่ายดายหลังสงคราม มรดกทางศิลปะได้ถูกใช้เพื่อหล่อหลอมเยอรมันใหม่ที่ดีกว่า เกอเซและเบโซเฟนเป็นเสมือนยาถอนพิษจากพิษที่ฮิตเลอร์ได้วางเอาไว้ ต่อมาในปี 1948 ศาลตรวจสอบพฤติกรรมนาซีของเยอรมันประกาศว่าซอลซ์ไม่มีความผิดอีกต่อไป ในช่วงหลังเขาประกอบ

อาชีพอื่นๆ เช่น เขียนบทความให้หนังสือพิมพ์ชาวจัด และตีพิมพ์หนังสือเกี่ยวกับความเจริญรุ่งเรืองของศิลปะเยอรมัน โดยเล่าถึงแต่จิตรกรเยอรมันที่มีชื่อเสียง เช่น คาสปาร์ ดาวิด ฟรีดริช (Caspar David Friedrich) เขาเสียชีวิตลงในปี 1981 และได้รับคำไว้อาลัยที่ซาบซึ้งในนิตยสารของพวกชาวจัด หัวข้อข่าวได้รับการแปลออกมาว่า "ศิลปินผู้มีจิตใจอันกว้างขวางและนักต่อสู้ผู้มีศีลธรรมอันสูงส่งได้จากเราไปตลอดกาล" อันที่จริงข้อความดังกล่าวใช้คำว่า "feinsinnig" ซึ่งมีความหมายว่า "มีจิตใจละเอียดอ่อน" ไม่ใช่คำว่า "freisinnig" ที่อาจมีความหมายว่า "มีจิตใจอันกว้างขวาง" (ซึ่งที่จริงคำว่ามีจิตใจละเอียดอ่อนก็ไม่ใช่คำที่เหมาะสมที่จะอธิบายลักษณะของ ชอส์ชอยู่ดี)

อันที่จริงกรณีของคนอย่างชอส์ชยังไม่น่าสนใจเท่ากรณีที่เกิดขึ้นไม่ได้ว่าถูกหรือผิดของพวกนักประวัติศาสตร์ศิลป์ที่จริงจึงหลายคนผู้ซึ่งใช้หัวข้อการวิจัยอย่าง วัฒนธรรมท้องถิ่น หรือ บุคคลระดับชาติ ทำให้การวิจัยที่ล้มเหลวดูมีระดับมากขึ้น หัวข้อเหล่านี้ดูล้าสมัยอย่างมากในปัจจุบัน แต่มันไม่เป็นเช่นนั้นในช่วงศตวรรษที่สิบเก้าและต้นศตวรรษที่ยี่สิบ อันที่จริงพวกเขายังได้รับความเคารพนับถือในอังกฤษเช่นเดียวกับในเยอรมนี อาจารย์ของนิโคเลาส์ เพฟสเนอร์ (Nikolaus Pevsner) ที่ชื่อ วิลเฮล์ม ฟินเดอร์ (Wilhelm Pinder) ราชบัณฑิตที่มีชื่อเสียงก็สนใจในแก่นแท้ของความเป็นเยอรมันในศิลปะแบบเยอรมัน และสิ่งนี้เองที่ชักนำเขาเข้าสู่พวกนาซี

ยังมีคนอื่น ๆ อีก เช่น ชาวออสเตรียที่ชื่อ ฮันส์ เซดเลไมเยอร์ (Hans Sedlmayr) ผู้เขียนทฤษฎีเกี่ยวกับ "ความบริสุทธิ์" และความที่เป็นบุคคลระดับชาติทำให้เขาถูกจองจำในค่ายนาซี เขาได้กลายเป็นผู้ร่วมอุดมการณ์ตั้งแต่ก่อนปี 1938 เมื่อพรรคนาซียังเป็นสิ่งที่ผิดกฎหมายในออสเตรีย ไม่มีเหตุผลใดที่จะทำให้เชื่อได้ว่าบุคคลเหล่านี้เป็นนักฉวยโอกาส อย่างน้อยที่สุดเมื่อเพฟสเนอร์ใช้ทฤษฎีของครูของเขาที่เกี่ยวกับบุคคลระดับชาติในงานศิลปะกับความเป็นอังกฤษในศิลปะอังกฤษ ไม่มีใครเคยกังขาว่าเขาทำไปเพราะต้องการมีอาชีพการงานที่มั่นคงยิ่งขึ้น ในอังกฤษ สิ่งนี้เป็นเพียงวิธีที่เขามองสิ่งต่างๆ รอบตัว โดยปกติแล้วการใช้ความคิดดังกล่าวในประเทศประชาธิปไตยที่ไม่เคยมีการชนกลุ่มน้อยคงไม่เหมือนกับใช้ความคิดเดียวกันในรัฐนาซี คนอย่างเซดเลไมเยอร์ หรือฟินเดอร์นั้น ถ้าไม่เป็นพวกที่ซื่อเกินไปเกี่ยวกับวิธีที่ทฤษฎีของตนถูกใช้ก็อาจเป็นเพราะพวกเขาไม่ใส่ใจในเรื่องเหล่านี้เพราะพวกเขาอยู่สูงเกินกว่าจะสนใจในเรื่องดังกล่าว อย่างน้อยพวกเขาก็เป็นราชบัณฑิต ไม่ใช่พวกชอบมั่วสุมอย่างชอส์ช หรือโรเซนแบร์ก หรือพูดอีกอย่างก็คือพวกเขาอาจอุทิศตนให้งานศิลปะและทฤษฎีศิลปะมากเกินไปที่จะสนใจผลทางการเมืองที่จะตามมา โดยเฉพาะเมื่อพวกเขาก็เห็นด้วยกับลัทธิดังกล่าว

สิ่งเหล่านี้อย่างน้อยก็เป็นการมองโลกในแง่ดี แต่จุดสำคัญของบทความนี้ก็คือ การกระทำที่จริงใจอาจมีอันตรายเท่ากับหรือมากกว่าการฉวยโอกาส อาจเป็นไปได้ที่ผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะที่เข้าร่วมการยึดทรัพย์สินทางศิลปะในประเทศที่ถูกนาซียึดครองทำการดังกล่าวไปโดยบริสุทธิ์ใจเพื่อ "รักษา" ผลงานอันหาค่ามิได้ไม่ให้ถูกทำลายโดยสงคราม เพโทรพูโลส บรรยายหลายตัวอย่างเกี่ยวกับความกล้าหาญของบุคคลเหล่านี้เมื่อสงครามแผ่ขยายมาถึงเยอรมนี พวกเขายังได้เสี่ยงชีวิตตัวเองเพื่อเข้าร่วมในการปล้นทรัพย์สินทางศิลปะเหล่านั้น ผมคิดว่า คงไม่เป็นการเกิน

เลยที่จะกล่าวว่าสำหรับพวกเขาแล้ว อย่างน้อยศิลปะก็มีความสำคัญยิ่งกว่ามนุษยธรรม พวกเขาคิดว่าเป็นการง่ายที่จะทำเป็นมองไม่เห็นวิธีการที่ทำให้พวกเขาได้งานศิลปะเหล่านั้นมา เพราะสิ่งสำคัญอยู่ที่ตัวงานศิลปะเท่านั้น ความโลภและอำนาจทางการเมืองมีส่วนสำคัญที่จะให้อภัยเหตุผลอย่างการอุทิศตนอย่างไม่ลืมหูลืมตาใน "สาขาวิชาชีพ" ของตนเอง

บทเรียนจากเรื่องราวอันน่าเศร้านี้ไม่เพียงแต่จะสอนเราว่ามนุษย์จะกลายเป็นคนเลวได้ถ้าต้องยุ่งเกี่ยวกับเงินหรืออำนาจ สิ่งเหล่านี้เราต่างก็รู้เป็นอย่างดี แต่สิ่งที่เรามักไม่ตั้งข้อสงสัยก็คือ ภาพอุดมคติที่โรแมนติกของการ "อยู่" เพื่อศิลปะหรือวิทยาศาสตร์ พวกที่อ้างอุดมการณ์ดังกล่าวด้วยใจบริสุทธิ์มักจะได้รับการละเว้นไม่ถูกกล่าวหาว่าไม่คำนึงถึงผลทางศีลธรรมของการกระทำทุกอย่างเพื่อให้ได้มายังอุดมการณ์ของตน ต่อคำโต้แย้งที่ว่าถ้าปราศจากการอุทิศตนอย่างไม่คำนึงถึงศีลธรรมแล้ว สิ่งสร้างสรรค์ต่างๆ ที่ยิ่งใหญ่คงไม่เกิดขึ้นนั้น พวกเรากงไม่ลืมน้อยนักวิทยาศาสตร์ที่ยิ่งใหญ่ชาวเยอรมันคนหนึ่งที่ไม่เคยหลงเชื่อการอุทิศตนอย่างไม่ลืมหูลืมตาและยังต่อต้านเมื่อผู้อื่นกระทำการดังกล่าว คือ อัลเบิร์ต ไอน์สไตน์

บทวิเคราะห์

Ian Burama เขียนบทวิจารณ์นี้ขึ้นเพื่อแสดงทัศนะเกี่ยวกับหนังสือเรื่อง "The Faustian Bargain: The art world in Nazi Germany"¹ เพโตรพูโลส ผู้แต่งหนังสือเล่มนี้ ได้นำเสนอเรื่องราวของบุคคลอาชีพต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับวงการศิลปะในสมัยนาซี ซึ่งบุคคลเหล่านี้ได้เข้าร่วมกับหน่วยงานของนาซี และได้รับผลประโยชน์จากการสนับสนุนพรรคนาซี ด้วยเหตุนี้จึงได้รับการเปรียบเทียบกับเหมือนกับ "เฟาสต์" ซึ่งได้ทำ "สัญญากับซาตาน" บูรามานำมาไม่ได้วิจารณ์เพียงหนังสือเล่มนี้เท่านั้น แต่ยังสามารถวิวาทะทางความคิดกับผู้แต่ง มีวิวาทะกับประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก ตลอดจนอภิปรายประเด็นที่เกี่ยวข้องกับวงการศิลปะ วัฒนธรรม และจริยธรรมด้วย

ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 16 เป็นต้นมา เรื่องราวของเฟาสต์และการทำสัญญาระหว่างเขากับเมฟิสโตเฟลิสนั้น เป็นประเด็นที่ถูกหยิบยกขึ้นมากล่าวถึงในวรรณคดีเยอรมันหลายเรื่องด้วยกัน "การทำสัญญาแบบเฟาสต์" นั้นมักใช้เพื่อบรรยายถึงการกระทำที่ผิดจริยธรรมเพื่อไปสู่ความเจริญก้าวหน้าของตนเอง เฟาสต์ทำสัญญากับซาตานเพื่อแลกเปลี่ยนกับความยิ่งใหญ่และเพื่อแสวงหาสิ่งที่เป็นอุดมคติของตน ในงานวรรณกรรมหลายๆ เรื่องที่มีเฟาสต์เป็นตัวละครนั้นมักจะกล่าวถึงการแสวงหาความรู้ โดยเฉพาะในฉบับที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักกันมากก็คือเฟาสต์ของเกอเท่ ซึ่งเฟาสต์นั้นยอมทำสัญญาเลือกกับเมฟิสโตเฟลิส เพื่อสนองความต้องการของตนในการที่จะแสวงหาความรู้และความพอใจ จนถึงกับยอมทำสัญญากับซาตาน เพื่อจะได้ใช้อำนาจของซาตานมาช่วยคลี่คลายในการแสวงหาของตน ทั้งๆ ที่รู้เลยว่าสิ่งที่ตนกระทำอยู่นั้นเป็นสิ่งที่ผิดและขัดต่อจริยธรรม และหลังจากเหตุการณ์ในสมัยนาซีแล้ว "การทำสัญญาแบบเฟาสต์" นั้นจะกลายเป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนประเทศเยอรมันและชาวเยอรมันที่ได้ทำสัญญากับปีศาจที่เลวร้ายคือ พวกนาซี จนกระทั่งนำไปสู่สงคราม และความโหดร้ายต่างๆ นานา

ในส่วนที่เกี่ยวกับการวิจารณ์หนังสือเล่มนี้นั้น ผู้วิจารณ์ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับ "ตัวละคร" ต่างๆ ในหนังสือเล่มนี้หลายคนด้วยกัน ซึ่งทำให้ผู้อ่านบทวิจารณ์สามารถเห็นภาพรวมของสิ่งที่เกิดขึ้นในวงการศิลปะสมัยนั้นได้ และกระตุ้นให้เกิดความสนใจที่จะไปอ่านหนังสือเล่มนี้ ไม่เพียงแต่เพื่อจะรู้เท่านั้น แต่เพื่อที่จะได้มีวิวาทะทางความคิดต่อจากผู้เขียนหนังสือ และผู้เขียนบทวิจารณ์นี้ได้ว่าเพราะเหตุใดผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะเหล่านี้ ซึ่งล้วนแต่เป็นคนที่มีความรู้ ความสามารถ และหลายๆ คนมีชื่อเสียงอยู่แล้วในขณะนั้น จึงได้สนับสนุนและปฏิบัติงานร่วมกับพวกนาซี นอกจากนี้ผู้วิจารณ์ยังได้ยกประเด็นเรื่องความสำคัญของศิลปะขึ้นมาอภิปราย และชี้ให้เห็นว่าสิ่งที่คนได้รับการยกย่องและให้คุณค่าเทียบเท่าศาสนา จนถึงกับต้องอุทิศตนให้นั้น สามารถนำไปสู่การทำสัญญาแบบเฟาสต์และยอมกระทำการสิ่งที่ไม่ดีในสำนักบอกว่าผิดจริยธรรมได้เช่นกัน ซึ่งในที่นี้

¹ Petropolos, Jonathan. The Faustian Bargain: The Art world in Nazi Germany. Allen Lane: The Penquin Press, 2000.

ผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นหลุมพรางของความยิ่งใหญ่ของศิลปะและความยิ่งใหญ่ของศิลปะและความเชื่อมั่นในความยิ่งใหญ่ของศิลปะได้อย่างชัดเจน โดยอาศัยบุคคลต่างๆ ในหนังสือเล่มนี้เป็นตัวอย่าง ความเชื่อดังกล่าวนี้มีอิทธิพลอย่างมากต่อผู้ที่เห็นคุณค่าและต้องการอุทิศตนเพื่อศิลปะ (ซึ่งในที่นี้เปรียบเหมือนกับเฟาสต์ที่ยอมทำทุกอย่างเพื่อแลกกับการแสวงหาความพอใจในความรู้อย่างตน จนถึงกับยอมทำสัญญาเลือดกับเมฟิสโต) ความเชื่อในลักษณะเช่นนี้สามารถชักนำให้บุคคลหลายคนก้าวเข้าสู่หลุมพรางทางการเมืองได้ ดังจะเห็นได้จากเรื่องราวของผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะหลายคนที่ปรากฏในหนังสือเล่มนี้ เมื่อฝ่ายผู้เฒ่าทางการเมือง คือ พวกนาซี ได้เข้ามาทำหน้าที่ของเมฟิสโต ปีศาจผู้หยิบยื่นอำนาจให้แก่ผู้กระหายและครึกครื้นในสาขาวิชาชีพของตน บุคคลเหล่านี้ก็เข้าร่วมกับผู้มีอำนาจเหล่านั้น โดยที่แท้จริงแล้วเราไม่อาจรู้ได้ว่าเขาเหล่านั้นทำเพื่อหวังผลประโยชน์ส่วนตน หรือทำด้วยความจริงใจที่จะอุทิศตนแก่ศิลปะกันแน่

ผู้วิจารณ์หยิบยกประเด็นเชิงจริยธรรมขึ้นมาอภิปรายและชวนให้ผู้อ่านต้องขบคิดว่า หากมีความเชื่อว่าความสำคัญของศิลปะนั้นมากกว่าความสำคัญของมนุษยชาติแล้ว ความหมกมุ่นอยู่กับศิลปะอาจเป็นอันตรายต่อมนุษยชาติได้ แม้ว่าการอุทิศตนอย่างไม่ลืมหูลืมตาเช่นนั้นจะเกิดจาก "ความจริงใจ" ก็ตาม ในแง่หนึ่ง เฟาสต์เป็นตัวละครในอุดมคติของมนุษย์โดยทั่วไปที่มีความอยากรู้อยากเห็น และต้องการแสวงหาความต้องการของตนเอง และความอยากรู้อยากเห็น อยากทำในสิ่งที่ตนเชื่อว่า "ดี" นี้ก็เป็นหลุมพรางที่อาจทำให้มนุษย์ปุถุชนทั่วๆ ไปยอมทำ "สัญญาแบบเฟาสต์" แบบนี้ได้เช่นกัน หากมี "เมฟิสโต" เข้ามาต่อรอง และยื่นโอกาสนั้นให้ ไม่ใช่แต่เฉพาะพวกนาซี หรือคนเยอรมันเท่านั้น ดังที่ผู้วิจารณ์ได้ยกตัวอย่างไว้ ดังนั้น บทวิจารณ์นี้จึงกระตุ้นให้ผู้อ่าน "อุกคิต" และ "ขบคิด" ให้ลึกซึ้งขึ้นว่า แม้แต่การกระทำที่มีความจริงใจและเชื่อมั่นว่าทำเพื่อจรรโลงและรักษาสิ่งที่มีคุณค่าแท้ ก็ไม่จำเป็นต้องเป็นการกระทำที่ดีเสมอไป และอาจเป็นอันตรายได้พอๆ กับการกระทำที่คนทั่วไปประเมินคุณค่าว่าเป็นสิ่งที่ไม่ดี ในประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ เราได้เห็นแล้วว่า แม้แต่ความเชื่อทางศาสนาที่ยิ่งใหญ่ไปสู่การเข่นฆ่าได้เช่นกัน การอุทิศตนให้กับความยิ่งใหญ่ของสิ่งใดก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นศิลปะ หรือวิทยาการใดๆ ย่อมมีทั้งด้านบวกและลบเช่นกัน การแสวงหาความยิ่งใหญ่เช่นนั้นอย่างไม่ลืมหูลืมตาอาจกลายเป็น "กิเลส" และนำไปสู่การทำ "สัญญาแบบเฟาสต์" เช่นนี้ได้ ในที่นี้ แม้ผู้วิจารณ์จะใช้เพียงวงการทัศนศิลป์เป็นตัวอย่างในการแสดงวิวาทะทางความคิด แต่ประเด็นที่หยิบยกมาอภิปรายนั้นขยายขอบเขตออกไปได้อีกไกล และกระตุ้นปัญญาของผู้อ่าน เพราะประเด็นดังกล่าวนี้ไม่ได้เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานศิลปะหรือวงการศิลปะเท่านั้น หากแต่เกี่ยวข้องกับชีวิตและความรู้สึกผิดชอบชั่วดีของมนุษย์ทุกคน

กรกช อัครวิริยะนุภาพ: ผู้วิเคราะห์

พิพิธภัณฑศิลป์และพิธีกรรมภาคประชาชน

การอล ดันแคน

การปฏิวัติฝรั่งเศสได้ก่อให้เกิดพิพิธภัณฑศิลป์สมัยใหม่ขึ้นเป็นครั้งแรกคือ เมื่อครั้งที่ก่อตั้งพระราชวังลูฟว์ขึ้นเป็นพิพิธภัณฑแห่งชาตินั้นเอง การดัดแปลงพระราชวังเก่ามาเป็นพิพิธภัณฑแห่งสาธารณรัฐฝรั่งเศสถือเป็นวาระทางการเมืองครั้งหนึ่งในยุคนั้น จากนั้นเรื่อยมาพิพิธภัณฑศิลป์ทั้งหลายจึงเป็นเครื่องแสดงถึงผลงานทางการเมืองซึ่งชี้ให้เห็นว่ารัฐบาลนั้นได้มอบสิ่งที่ดีงามเหมาะสมให้แก่ประชาชน ส่วนภายนอกประเทศฝรั่งเศสเองก็มีความคิดที่ว่าพิพิธภัณฑสามารถบ่งบอกซึ่งความดีของรัฐบาลเช่นกัน หรืออาจแสดงถึงการมีจิตใจอันสูงของพลเมืองชั้นแนวหน้าได้อีกด้วย ในช่วงกลางศตวรรษที่ 19 ชาตินะวันตกเกือบทุกประเทศจะยกย่องเชิดชูพิพิธภัณฑแห่งชาติหรือหอศิลป์เป็นสำคัญ แม้แต่กรุงวอชิงตัน ดี.ซี.ในระยะหนึ่งก็ได้มีการสร้างหอศิลป์แห่งชาติขึ้น นั่นก็คืออาคารเร็นวิก อาคารนี้สร้างขึ้นเมื่อปี ค.ศ.1859 ซึ่งได้รับเอาแบบอย่างจากสถาปัตยกรรมของพระราชวังลูฟว์มามาก

ชาวนะวันตกจึงตระหนักดีว่าพิพิธภัณฑศิลป์มีความสำคัญ และจำเป็นราวกับของคู่บ้านคู่เมืองของประเทศเลยทีเดียว ต่อมาความคิดเช่นนี้ได้แผ่ขยายไปสู่ประเทศอื่น ๆ ทั่วโลก เมื่อไม่นานมานี้ทั้งกษัตริย์ของกลุ่มประเทศล้าหลัง และผู้นำทางทหารของประเทศโลกที่สามก็ยังนิยมชมชื่นสิ่งนี้ตามไปด้วย ปัจจุบันพิพิธภัณฑศิลป์แบบตะวันตกได้กลายเป็นเสมือนสิ่งที่แสดงให้ชาติตะวันตกเห็นว่า ดนยอมเป็นสัมพันธมิตรทางการเมืองที่พร้อมจะยอมรับนับถือต่อคุณค่าและสัญลักษณ์แบบตะวันตก และด้วยวิธีการกลบเกลื่อนการเผยแพร่ลัทธิเสรีนิยมของตะวันตกมาสู่ประเทศโลกที่สามที่จำต้องมีความเสี่ยงทางการเมืองและค่าใช้จ่ายเล็กน้อย บ้าง พิพิธภัณฑศิลป์ในประเทศโลกที่สามก็สามารถทำให้ชาติตะวันตกมั่นใจได้ว่า ความเสี่ยงในการให้ความช่วยเหลือทางเศรษฐกิจและการทหารของพวกเขาไม่เสียเปล่า

ดังนั้นในปี 1975 อีเมลดา มาร์คอส จึงได้ก่อตั้งพิพิธภัณฑศิลป์สมัยใหม่ขึ้นแห่งหนึ่งภายในช่วงเวลาเพียงแค่ 1 สัปดาห์ ความเร่งรีบในการจัดการนี้ เกิดขึ้นมาจากการจัดประชุมของกองทุนอุดหนุนการเงินระหว่างประเทศที่มีขึ้นในกรุงมะนิลา พิพิธภัณฑแห่งใหม่ของกรุงมะนิลาที่เจาะจงจัดแสดงผลงานศิลปะของอเมริกันและยุโรปแห่งนี้เห็นได้ชัดว่ามุ่งสร้างความประทับใจต่อผู้มาเยี่ยมชม ซึ่งในที่นี้มีนายธนาคารผู้มีอิทธิพลของโลกรวมอยู่ด้วยหลายคน ด้วยเหตุนี้ จึงไม่น่าแปลกใจเลยที่พิพิธภัณฑแห่งใหม่จะดำเนินการสร้างความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมได้โดยวิธีเดียวกันกับที่ฟิลิปปินส์และอเมริกากระชับความสัมพันธ์ทางการทหารและเศรษฐกิจต่อกัน กล่าวคือ พิพิธภัณฑแห่งนี้สร้างขึ้นมาได้ด้วยเงินกู้จากพิพิธภัณฑบรูคลิน และพิพิธภัณฑศิลป์ประจำนครลอสแอนเจลิส รวมทั้งคอลเลกชันส่วนตัวของอาร์มานด์ แฮมเมอร์ (Armand Hammer) และนาธาน คัมมิงส์ (Nathan Cummings) ด้วย เพราะฉะนั้นการได้รับเงินอุดหนุนจากกรุงวอชิงตันให้เป็นงบประมาณทางการทหารแก่ฟิลิปปินส์นั้น ก็พอจะถือได้ว่าตัวอาคารพิพิธภัณฑเป็นสิ่งทีอเมริกามอบให้ แม้ว่าอาคารดังกล่าวจะไม่ได้ถูกใช้ประโยชน์ใดๆ ทางทหารเลยก็ตาม

ทางกษัตริย์ซาห์แห่งอิหร่านก็ต้องการมีพิพิธภัณฑ์แบบตะวันตกเพื่อใช้เป็นฉากหน้าของความทันสมัยที่สร้างขึ้นอวดชาวตะวันตกด้วยเช่นกัน พิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยในกรุงเตหะรานนี้เปิดขึ้นในปี 1977 ก่อนที่ระบอบกษัตริย์จะล่มสลายเพียงเล็กน้อย ด้วยเงินงบประมาณกว่า 7 ล้านดอลลาร์ในการสร้างพิพิธภัณฑ์ที่ผสมผสานรูปแบบอันหลากหลายของตะวันตกเข้าไว้ด้วยกันแห่งนี้ เต็มไปด้วยผลงานศิลปะอเมริกันยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่รวมมูลค่าได้ถึง 30 ล้านดอลลาร์ อีกทั้งเจ้าหน้าที่ผู้ดูแลพิพิธภัณฑ์ก็เป็นชาวอเมริกันเสียด้วย โรเบิร์ต ฮอบส์ (Robert Hobbs) อดีตหัวหน้าภัณฑารักษ์ของพิพิธภัณฑ์กล่าวว่าทางราชสำนักอิหร่านมองพิพิธภัณฑ์แห่งนี้และงานศิลปะข้างในเป็นเหมือนกับเครื่องมือในการโฆษณาชวนเชื่อทางการเมืองอย่างหนึ่ง

ขณะเดียวกันในตะวันตก ความนิยมพิพิธภัณฑ์ museum fever ก็ยังคงดำเนินต่อไปเรื่อย ๆ เกือบทุกสัปดาห์หนังสือพิมพ์ฉบับต่าง ๆ จะลงข่าวเกี่ยวกับโครงการก่อสร้างพิพิธภัณฑ์แห่งใหม่หรือไม่ก็เกี่ยวกับการขยายพื้นที่พิพิธภัณฑ์ หรือการบูรณะพิพิธภัณฑ์แห่งเก่า ในลอนดอนบ้าง ปารีสบ้าง นิวยอร์ก และลอสแอนเจลิสบ้าง หรือที่เมืองใหญ่อื่นๆก็ตามแต่ ยิ่งไปกว่านั้น การมีพิพิธภัณฑ์ศิลปะที่ใหญ่กว่าและดีกว่าก็นับว่าเป็นจุดเด่นทางการเมืองและอัตลักษณ์ของชาติได้ด้วย นั่นคือ มันบ่งบอกถึงการมีสมาชิกสภาพเป็นหนึ่งในกลุ่มอารยประเทศที่มีเสรีภาพและความทันสมัย

เมื่อไม่นานมานี้ มีการตระหนักกันมากกว่า บรรดาพิพิธภัณฑ์แบบตะวันตกนำเสนอถึงวัฒนธรรมอื่น ๆ กัน อย่างไร อาทิ การจัดแสดงศิลปะที่เรียกว่า "อนารยะ" primitive และศิลปะจากประเทศโลกที่สามหรือศิลปะที่ไม่ใช่ของตะวันตกมักจะเป็นการถูกเสนออย่างผิด ๆ หรือแม้แต่แต่งเรื่องของวัฒนธรรมต่างประเทศขึ้นเพื่อหวังผลประโยชน์ทางการเมืองเป็นสำคัญ ปัญหาที่ว่าพิพิธภัณฑ์เหล่านี้ทำอะไรกับวัฒนธรรมของผู้อื่นบ้างนั้น มักเป็นสิ่งที่ไม่ถูกตรวจสอบ ซึ่งนี่คือประเด็นที่ฉันเชื่อว่าเป็นปัญหาที่สำคัญอย่างยิ่ง อะไรคือจุดประสงค์ขั้นพื้นฐานที่บรรดาพิพิธภัณฑ์ต่าง ๆ จะเอื้อประโยชน์ในวัฒนธรรมของเราเอง และพิพิธภัณฑ์นั้น ๆ ใช้ประโยชน์จากงานศิลปะเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์กันอย่างไร ฉะนั้น บทความของฉันจะไม่กล่าวถึงพิพิธภัณฑ์ในแง่ของการเป็นตัวแทนแสดงถึงวัฒนธรรมจากต่างประเทศหรือจากวัฒนธรรมที่ไม่ใช่ตะวันตก แต่จะกล่าวว่าพิพิธภัณฑ์ศิลปะทั้งหลายเกี่ยวข้องและบอกอะไรแก่วัฒนธรรมเราเองบ้าง เช่น มันสร้างนัยยะทางการเมืองและสร้างขึ้นมาอย่างไร ฉันทกล่าวได้เลยว่าฉันสนใจที่จะพูดถึงพิพิธภัณฑ์ศิลปะในแบบที่เรารู้จักคุ้นเคยกันมากที่สุด ซึ่งเป็นแบบฉบับของพิพิธภัณฑ์อันเก่าแก่ตามเมืองใหญ่ ๆ ที่เตรียมไว้เพื่อกวาดเอาสิ่งต่าง ๆ ในประวัติศาสตร์ศิลปะมาจัดแสดง และพระราชวังลูฟร์นี่เองที่เป็นจุดเริ่มต้นของพิพิธภัณฑ์ประเภทดังกล่าวนี้

พิพิธภัณฑ์ในฐานะที่เป็นพิธีกรรม

ฉันจะพิจารณาบรรดาพิพิธภัณฑ์ศิลปะในฐานะที่เป็นเสมือนกับอนุสาวรีย์ที่ใช้ประกอบพิธีการ การพิจารณาในประเด็นของฉันทันเริ่มต้นมาจากการงานที่ฉันทเคยทำมาในอดีต ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการทำงานร่วมกับอลัน วอลล์ (Alan Wallach) ในการอ้างว่าพิพิธภัณฑ์เป็นเสมือนอนุสรณ์สถานที่

ใช้ประกอบพิธีการนั้น ฉะนั้นการจะย้าถึงความเป็นมาของพิพิธภัณฑสถานในฐานะที่เป็นเหมือนการสร้างอนุสาวรีย์ขึ้นในแบบของมันเอง นั่นคือพิพิธภัณฑสถานเป็นสิ่งก่อสร้างทางวัฒนธรรมที่เป็นมากกว่า "อาคารพิพิธภัณฑสถาน" เฉยๆ ตามที่พวกเราเคยเข้าใจกันเท่านั้น นอกจากนี้พิพิธภัณฑสถานก็มีใช้ที่ว่างมุ่งหลังคาธรรมดาดๆ อย่างที่ถูกมุ่งหวังจะให้เป็นที่กัน บ่อยครั้งที่ตัวอาคารพิพิธภัณฑสถานจะได้แบบอย่างการก่อสร้างมาจากอนุสรณ์สถานต่าง ๆ หลายแห่ง อาทิ วิหารในยุคคลาสสิกของกรีก มหาวิหารในยุคสมัยนิยม พระราชวังในยุคเรอเนซองส์ เป็นต้น พิพิธภัณฑสถานจึงเป็นที่รวมของสถาปัตยกรรมต่าง ๆ มากมาย รวมทั้งเป็นสถานที่จัดแสดงงานศิลปะที่มีการวางแผน และมีวิธีการจัดวางผลงานศิลปะอย่างเป็นระบบและมีเหตุผล พิพิธภัณฑสถานก็เป็นเช่นเดียวกับสถานที่ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ในอดีตกาลที่จะต้องบรรจุวัตถุประสงคที่ต้งเอาไว้ในฐานะที่เป็นพิพิธภัณฑสถานนั้นก็คือการอนุรักษ์และการจัดแสดงผลงานศิลปะ มันจึงต้องแบกรับหน้าที่ที่กว้างออกไป และในบางครั้งก็อาจต้องแบกรับหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับการเมืองและอุดมการณ์ที่ไม่อาจเปิดเผยอย่างชัดเจนอีกด้วย

นับตั้งแต่ยุคแสงสว่างทางปัญญา (ศตวรรษที่ 18: ผู้แปล) เป็นต้นมา สังคมของเราได้แบ่งแยกเป็นสังคมศาสนาและสังคมฆราวาสอย่างชัดเจน เรามักจะถือเอาโบสถ์หรือวัดเป็นศาสนสถาน ซึ่งต่างจากสถานที่ของฆราวาสอย่างพิพิธภัณฑสถาน พระตำหนักหรือรัฐสถานต่าง ๆ ในยุคแสงสว่างทางปัญญาความแบ่งแยกอันเกิดจากความขัดแย้งต่อหลักคำสอนทางศาสนาที่เอื้อให้มีการใช้อำนาจนั้น ได้ทำให้ความจริงทางศาสนากลายเป็นคตินิยมส่วนบุคคลไป ในขณะที่ความจริงทางโลกที่เกี่ยวข้องกับในพิพิธภัณฑสถาน มหาวิทยาลัย หรือศาลยุติธรรมต่าง ๆ จะต้องพิสูจน์ด้วยเหตุผลโดยอาศัยประสบการณ์และความรู้ความชำนาญมาอ้างให้ประจักษ์ชัด ในส่วนนี้ เรามักจะนึกถึงความจริงทางศาสนาในแง่ของการเทศน์ให้กับกลุ่มคนที่สมัครใจเชื่อ ในขณะที่ความจริงทางโลกมีสถานะเป็นเรื่องราวความรู้อันเป็นสากลและนำมาใช้ได้จริงในสังคมเสมือนว่าเป็นความจริงที่สูงกว่าและมีอำนาจ เมื่อเป็นเช่นนั้นความจริงทางโลกจึงช่วยหลอมรวมชุมชนทั้งหมดเข้าไว้เป็นองค์ประชาคม และยังจำแนกให้เห็นถึงคุณค่าและความภาคภูมิใจอันสูงส่งแท้จริงของมัน พิพิธภัณฑสถานจึงอยู่ในขอบข่ายของความรู้ทางโลกที่มีใช้เป็นเพียงความรู้ในทางวิทยาศาสตร์และมานุษยวิทยาอันเกี่ยวข้องกับเรื่องการอนุรักษ์ เรื่องของประวัติศาสตร์ศิลป์ และโบราณคดีเท่านั้น แต่มันยังมีสถานะเป็นผู้อนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมของประชาคมอีกด้วย

ในทางตรงกันข้าม มโนทัศน์ของเราที่เกี่ยวกับพิธีกรรมต่าง ๆ มักจะเชื่อมโยงเข้ากับธรรมเนียมปฏิบัติทางศาสนา โยงเข้ากับเรื่องการเซ่นไหว้บูชาทรงเจ้าเข้าผีต่าง ๆ เราอาจจะเห็นว่าพิธีกรรมเหล่านี้ไม่ค่อยมีสิ่งเกี่ยวข้องกันกับสถานที่ของฆราวาสอย่างพิพิธภัณฑสถาน แต่นักมานุษยวิทยายังว่า วัฒนธรรมของฆราวาสเองก็เต็มไปด้วยชนบประเพณีและพิธีกรรมอยู่มากมายเช่นเดียวกัน เมื่อเราตระหนักว่าลักษณะทางอุดมคติแห่งความหมายและการแสวงหาแสงสว่างทางปัญญา ซึ่งเราอ้างว่าเพื่อการสร้างสังคมของฆราวาสนั้น เราหมายถึงว่า ความจริงทางโลกเป็นสิ่งแน่นอนตายตัวและอธิบายได้อย่างเป็นเหตุเป็นผลรวมทั้งเป็นภาวีสยที่เข้าใจร่วมกันได้ ณ จุดนี้ เราอาจเริ่มจับมโนทัศน์ของเนื้อหาทางพิธีกรรมที่ซ่อนเร้นอยู่ได้ (หรือบางที คำที่เหมาะสมกว่าก็คือ การอำ

พราง) และเรายังสามารถพิจารณาถึงประโยชน์ของพิธีกรรมที่เห็นกันว่าเป็นเรื่องทางโลก รวมถึงการก่อกำเนิดอันมีวัตถุประสงค์ และมีความเป็นกลางของพิธีกรรมได้อีกด้วย

รูปแบบสถาปัตยกรรมที่มีหลายหลากของพิพิธภัณฑ์บ่งบอกถึงลักษณะที่เป็นพิธีกรรมทางโลกของมันได้หลายประการ มันก็ดูเหมาะสมดีอยู่ ที่สถาปัตยกรรมส่วนด้านหน้าแบบวิหาร (the temple façade) จะเป็นเครื่องหมายบอกความเป็นพิพิธภัณฑ์ที่นิยมกันมาร่วม 200 ปีเพราะสถาปัตยกรรมส่วนที่ว่ามีจุดเด่นอยู่ที่การเชื่อมโยงระหว่างฆราวาสกับพิธีกรรมเข้าไว้ด้วยกัน จุดกำเนิดของสถาปัตยกรรมแบบพิพิธภัณฑ์นี้เริ่มต้นจากยุคสมัยที่รูปแบบสถาปัตยกรรมกรีกและโรมันได้กลายมาเป็นแม่แบบอาคารสิ่งก่อสร้างของประชาคมและสาธารณะชนทั่วไป ซึ่งเป็นการกล่าวถึงโลกสมัยก่อนคริสตกาลในแง่ที่องค์กรของประชาคมมีวิวัฒนาการขึ้นอย่างสูง บรรดาอาคารสิ่งก่อสร้างแบบคลาสสิกทั้งหลายจึงสามารถจะบ่งบอกถึงแบบแผนหลักการและเป้าหมายของสังคมในยุคแสงสว่างทางปัญญาได้ แต่ขณะเดียวกันรูปแบบอนุสรณ์สถานแบบคลาสสิกก็ได้นำพื้นที่แห่งพิธีกรรมติดตัวมาด้วย ดังเช่น ทางเดินในอาคารที่มีขนาดเหมาะสมสำหรับขบวนเสด็จ และการตกแต่งภายในราวกับเป็นที่สักการะบูชา ซึ่งเป็นการจำลองความน่าเกรงขามและอำนาจไว้

ในแง่ของสถาปัตยกรรมแล้ว พิพิธภัณฑ์ไม่เหมือนวิหารเสียทีเดียว หากแต่ทำหน้าที่คล้ายวัด วิหาร และอนุสาวรีย์อื่น ๆ ทุกวันนี้ผู้ที่เข้าไปชมพิพิธภัณฑ์ก็เหมือนกับผู้ที่ไปเยี่ยมชมสถานที่อื่น ๆ ที่ไปด้วยความตั้งใจ และพร้อมที่จะเปิดใจออกรับทัศนคติที่กว้างขึ้น พิพิธภัณฑ์ก็เหมือนกับสถานที่ประกอบพิธีกรรมอื่น ๆ นั่นก็คือ พื้นที่ของพิพิธภัณฑ์ถูกกำหนดและถูกจัดส่วนเป็นพิเศษที่สงวนไว้เพื่อการใช้ความคิดไตร่ตรอง การเรียนรู้ และความตั้งใจในการชมผลงานในนั้นอย่างแท้จริง...

ในสถานที่สำหรับประกอบพิธีกรรมทุกแห่งจะมีกิจกรรมเยี่ยงการแสดงบางอย่างเกิดขึ้น และผู้ที่มาเยือนก็อาจจะมีส่วนร่วมรับรู้ในการแสดงนั้นด้วย ซึ่งอาจเป็นการบูชาเช่นสรวงทั้งที่เป็นจริงบ้างหรือเป็นสัญลักษณ์บ้าง และได้รับฟังการท่องบทสวด หรือไม่ก็ได้ยินเสียงดนตรีที่บรรเลงขึ้นเป็นพิเศษ บางทีผู้ชมก็อาจเป็นผู้ที่สวมบทของการแสดงด้วยตัวเอง ซึ่งก็มักเป็นการแสดงโดยลำพังทีละคนด้วยการเดินไปตามเส้นทางที่ถูกกำหนดไว้แล้ว ด้วยการท่องบทสวด หรืออ่านข้อความบางตอนที่เป็นการทำให้อะไรบางอย่างเกี่ยวข้องกับสถานที่นั้นถูกหวนระลึกอีกครั้ง หรือเป็นการเข้าไปร่วมในประสบการณ์บางอย่างซึ่งสัมพันธ์กับประวัติความเป็นมาหรือความหมายของสถานที่นั้น ส่วนบางคนก็อาจใช้สถานที่ประกอบพิธีกรรมอย่างชาญฉลาดกว่าคนอื่น ๆ พวกเขาอาจเตรียมพร้อมและศึกษามาอย่างดี เพื่อที่จะสนองตอบต่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ของสถานที่นั้น พิธีกรรมมักถูกพิจารณากันว่าเป็นตัวเปลี่ยนสิ่งที่ปรากฏให้เป็นสิ่งอื่น มันได้มอบอัตลักษณ์หรือชำระและรักษาระบบระเบียบให้แก่โลก โดยใช้วิธีการบูชาเช่นสรวง หรือสร้างแบบทดสอบที่ยากลำบาก หรือด้วยการทำให้รู้แจ้ง

ดังนั้นผู้มาชมพิพิธภัณฑ์จึงต้องเดินไปตามเส้นทางซึ่งมีการลำดับขั้นตอนไว้เพื่อเล่าถึงเรื่องราว ซึ่งในที่นี้ก็คือ เรื่องราวในประวัติศาสตร์ศิลปะ ในพิพิธภัณฑ์ ประวัติศาสตร์ศิลป์ได้เข้ามาแทนที่ประวัติศาสตร์ มันได้ลบความขัดแย้งทางสังคมและการเมืองในประวัติศาสตร์ออก

แล้วกลั่นประวัติศาสตร์ออกมาเป็นเรื่องราวของชัยชนะอันควรสรรเสริญ ซึ่งโดยมากเป็นเรื่องของ
 ใจริยบุคคล แน่แน่นอนว่า สิ่งที่มีพิพธิภณห์นำออกแสดง เช่น ประวัติศาสตร์ ความเชื่อ และอัต
 ลักษณ์ของประชาคมอาจเป็นเพียงการนำเสนอความน่าสนใจและอัตลักษณ์ของอำนาจบางอย่างที่
 อยู่ในประชาคมนี้ แต่อย่างไรก็ตาม การตอบตาเช่นนี้ก็ไม่ได้หมายถึงการลดอิทธิพลของระบบพิธิ
 ธรรมของอนุสรณ์สถานดังกล่าวลงเลย

การยอมรับบนความเสื่อมถอย

ประเทศสหรัฐอเมริกาได้ดำเนินรอยตามประเพณีของอังกฤษที่โดยปกติแล้วรัฐจะปล่อยให้
 การก่อตั้งพิพธิภณห์ต่าง ๆ ขึ้นมา เป็นเรื่องส่วนตัวของประชาชน แต่กระนั้นก็ตาม พิพธิภณห์ใน
 สหรัฐอเมริกาก็มีบทบาทในเชิงอุดมคติ เช่นเดียวกับพิพธิภณห์อื่นในยุโรปที่รัฐเป็นผู้ก่อตั้ง และ
 ขณะเดียวกันก็รับเอาแก่นของการจัดการในเชิงพิธิการ ซึ่งพิพธิภณห์ลูฟร์ได้ทำไว้อย่างเพียบ
 พร้อมแต่แรกเข้ามาด้วย

ยกตัวอย่างเช่น พิพธิภณห์ของมหานครนิวยอร์กที่ได้รับแนวคิดมาจากพิพธิภณห์ลูฟร์
 โดยตรง จนกระทั่งเมื่อไม่กี่ปีมานี้เอง ที่เห็นชัดเจนได้ว่าพิพธิภณห์ติดยึดอยู่กับการถือเอายุคสมัย
 อันรุ่งโรจน์เป็นหลัก ถ้าเราพิจารณาจากห้องโถงที่เป็นทางเข้าขนาดมหึมาของพิพธิภณห์แล้ว
 ทางเดินหลักที่เป็นแกนทุกเส้นทางในนั้นจะพาเราไปสู่งานในยุคโบราณหรือไม่ก็ยุคเรอเนซองส์ คือ
 เราจะเห็นศิลปะกรีกอยู่ในห้องทางด้านขวา อียิปต์อยู่ทางซ้าย ส่วนห้องชั้นบนก็จะเป็นศิลปะของอิต
 อิตาลี เป็นต้น ส่วนห้องที่สะสมงานศิลปะอื่นๆ ก็จะอยู่หลังจากห้องเหล่านั้นไป ด้วยเหตุนี้เอง ซึ่ง
 เหมือนกับพิพธิภณห์ลูฟร์ ที่ยุคอันยิ่งใหญ่ 3 ยุคแห่งอารยธรรมตะวันตกถูกเน้นย้ำให้เป็นมรดกอัน
 ทรงค่า การจัดการแบบนี้สะท้อนอยู่ในพิพธิภณห์ใหญ่ๆทุกแห่งในอเมริกา รวมทั้งพิพธิภณห์เล็กๆ
 อีกจำนวนหนึ่งด้วย เมื่อไม่สามารถหางานต้นแบบตัวจริงของศิลปะกรีกหรือโรมันมาได้ เพราะผล
 งานเหล่านั้นมีอยู่ในพิพธิภณห์เพียงหลายแห่ง ก็มีแนวความคิดที่จะเปลี่ยนเอารูปพลาสติกที่หล่อ
 ออกมาจากประติมากรรมคลาสสิกหรือจากสถาปัตยกรรมที่ดูเป็นแบบกรีกมาจัดแสดงแทน ซึ่งแนว
 คิดดังกล่าวก็มักจะมีการประดับตกแต่งไว้ด้วยชื่อของศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ ส่วนฉากด้านหน้าของ
 สถาปัตยกรรมที่หล่อออกมาก็ดูคุ้นตาเหมือนกันทุกแห่ง

อุดมคติของพิพธิภณห์ดังที่ฉันได้กล่าวไว้ นั้น ได้นำไปสู่การพัฒนาที่เห็นเด่นชัดหลายด้าน
 ในตะวันตกนานาประเทศ ที่ซึ่งอุดมคตินี้มักจะนำไปสู่ความตึงเครียดและความกดดันในรูปแบบ
 ต่าง ๆ กัน แต่ถึงกระนั้นก็ดี มันก็ยังถูกนำมาใช้และยังคงความเป็นอุดมคติไว้อย่างต่อเนื่องเรื่อย
 มา จนถึงช่วงทศวรรษที่ 1950 อุดมคตินี้ได้เสื่อมความนิยมลงที่อเมริกาจนเป็นครั้งแรก แล้วจึงแผ่
 ขยายไปทั่วโลก ความเสื่อมที่เริ่มมาตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1950 จนทุกวันนี้ นั้น ทำให้มีพิพธิภณห์
 ใหม่ ๆ ที่สร้างขึ้นเพื่อสะสมศิลปะสมัยใหม่เกิดขึ้นมากมาย พิพธิภณห์ศิลปะสมัยใหม่ (หรือปีกที่สร้าง
 ขึ้นใหม่ของอาคารพิพธิภณห์หลังเก่า) มีความแตกต่างไปจากพิพธิภณห์ดั้งเดิม มิใช่เพียงเพราะมี
 งานศิลปะสะสมที่ใหม่กว่า แต่ที่สำคัญยิ่งกว่านั้นก็คือ มันเผยให้เห็นถึงพิธีกรรมของพิพธิภณห์ซึ่ง
 ต่างไปจากเดิม มโนทัศน์ของประชาชนและการยกย่องความสำคัญต่ออดีตของยุคคลาสสิกตะวัน

ดกที่เคยมีอิทธิพลต่อพิพิธภัณฑ์แห่งเก่านั้น ใช้ไม่ได้เลยกับพิพิธภัณฑ์แห่งใหม่ที่มีความแตกต่างหลากหลายของปัจเจกนิยมได้เข้ามามีบทบาท ซึ่งก็ทำให้เกิดความแตกต่างไปจากความสัมพันธ์ระหว่างรัฐกับประชาชนที่เป็นความหมายโดยนัยของพิพิธภัณฑ์เก่า

ความเปลี่ยนแปลงเหล่านี้จะเห็นได้ชัดเจนในพิพิธภัณฑ์ดั้งเดิมหลายแห่ง เช่น ในพิพิธภัณฑ์ศิลปะของเมืองบอสตันมีการขยับขยายพื้นที่และเปลี่ยนแปลงไปในเวลาเพียงไม่กี่ปี ในพิพิธภัณฑ์ศิลปะหลังเดิมนั้น ทุกอย่างได้ถูกจัดการภายใต้แก่นของคำว่า "อารยธรรม" เราจะเห็นว่าหลังจากผ่านทางเข้าตรงส่วนหน้าของอาคารแบบคลาสสิกแล้ว ทั้งห้องก็จะเต็มไปด้วยงานศิลปะของยุคอารยธรรมต่าง ๆ ของโลกวางเรียงกันไป คือด้านหนึ่งจะเป็นกรีก โรมัน และอียิปต์ อีกด้านหนึ่งเป็นอารยธรรมจากโลกตะวันออก ส่วนที่เหลือในประวัติศาสตร์ศิลปะก็จะตามมาหลังจากนั้น คือทุกอย่างจะถูกจัดตามลำดับเวลา โดยจัดวางให้ศิลปะเรอเนซองส์เป็นศูนย์กลาง ปัจจุบันรูปแบบการจัดวางนี้ก็ยังสภาพเดิม แต่ในส่วนปีกด้านตะวันออกของพิพิธภัณฑ์ที่เพิ่งมาต่อเดิมนั้น ได้เข้ามาขัดระบบการเดินชมในพิพิธภัณฑ์ ซึ่งทำให้เกิดความไม่สั่นไหว ทั้งนี้เพราะอาคารใหม่ส่วนนี้กลายมาเป็นทางเข้าหลักของพิพิธภัณฑ์ จึงเป็นเหตุให้ห้องแสดงงานศิลปะคลาสสิกในส่วนพิพิธภัณฑ์เดิมกลายเป็นส่วนที่ไกลที่สุดแล้วในตอนนี้ ซึ่งในที่นี้หมายถึง ไกลออกไปจากทางเข้าทางใหม่นั้นเอง พิพิธภัณฑ์ที่มีการเปิดขึ้นใหม่นี้ปัจจุบันประกอบด้วยห้องแสดงศิลปะสมัยใหม่ขนาดใหญ่ ร้านอาหารเปิดใหม่ 3 ร้าน พื้นที่ว่างสำหรับจัดนิทรรศการในวาระพิเศษ รวมทั้งร้านขายหนังสือและของที่ระลึกกว้าง ๆ อีก 1 ร้าน ขณะนี้เราสามารถจะเดินชมพิพิธภัณฑ์ ได้ดูนิทรรศการ เดินเลือกซื้อของและกินอาหารไปในตัว โดยที่เราอาจมิได้คำนึงถึงเรื่องมรดกของอารยธรรมเลย

ในลักษณะเดียวกัน อาคารปีกหลังใหม่ที่จัดแสดงศิลปะอนารยะ primitive art ในพิพิธภัณฑ์ศิลปะของมหานครนิวยอร์กก็ตั้งใจถึงความสนใจออกจากการงานศิลปะกรีกที่สะสมไว้ ซึ่งที่แรกต้องย้ายออกไปเพื่อที่จะเปิดทางเข้าให้แก่ห้องจัดแสดงศิลปะอนารยะหลังใหม่ และต่อมาก็ต้องถูกย้ายเพื่อเปิดทางให้กับปีกหลังใหม่ที่จะแสดงศิลปะของศตวรรษที่ 20 การจัดการนี้ตั้งใจกระทบแนวคิดเดิมของพิพิธภัณฑ์ที่อ้างว่ากรีกคือบรรพบุรุษของอารยธรรมสมัยใหม่ จะเห็นได้ว่าแก่นสารของยุคสมัยใหม่มิใช่การปรารถนาหาแสงสว่างอันรุ่งโรจน์จากสิ่งของโบราณในแบบคลาสสิกแล้ว หากแต่หันมาโหยหาการเข้าไปในควมมืดมิดและการสร้างสรรค์ที่ยังไม่อาจเข้าใจได้ของวัฒนธรรมที่คิดกันว่าไร้อารยธรรมและยังไม่มีบันทึกทางประวัติศาสตร์ ในพิพิธภัณฑ์อื่น ๆ สิ่งที่เราเรียกกันว่า "ศิลปะอนารยะ" primitive art มักจะถูกผสมผสานเข้ากับศิลปะในศตวรรษที่ 20 ของพวกหัวก้าวหน้าอะวองการ์ด avant-garde ซึ่งมีส่วนทำให้เกิดศิลปะสมัยใหม่ในเกือบจะทุกรูปแบบ เช่นจากลัทธิคิวบิสม์ช่วงต้นสู่ลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ รวมถึงลัทธินีโอเอ็กเพรสชันนิสม์ และนีโอพริมิติฟด้วย

พิพิธภัณฑ์สามารถเป็นเครื่องนิยามอัตลักษณ์ได้อย่างมีอำนาจ การดูแลจัดการพิพิธภัณฑ์ก็คือการควบคุมภาพอันเป็นตัวแทนของประชาคมและสถานะความจริงอันมีอำนาจสูงสุดของสังคมนั้น นอกจากนี้ยังหมายรวมถึงอำนาจในการนิยามและจัดระดับประชาชน ในแง่ก็คือ อำนาจที่จะชี้เฉพาะ

เจาะจงว่า ใครในประชาคมมีส่วนในสมบัติสาธารณะอันนี้มากกว่ากัน สำหรับผู้ที่มีความเห็นสอดคล้องกับวิสัยทัศน์ของพิพิธภัณฑ์ใดแห่งที่ว่าอะไรคือความดีและความงามก็อาจเป็นผู้ที่มีบทบาทในอัตลักษณ์ที่สำคัญอันนี้ ทั้งได้แก่พวกที่ศึกษาในเรื่องของประวัติศาสตร์มาอย่างชำนาญ กับพวกที่ได้ฝึกฝนทักษะเพื่อมุ่งสร้างสรรค์ผลงานศิลปะซึ่งในกรณีนี้ก็คือ มุ่งมองสุนทรียศาสตร์อันเป็นเป้าหมายเด่นชัดที่พิพิธภัณฑ์ต้องการ โดยสรุปแล้ว ผู้ที่เข้าใจได้ดีที่สุดถึงการใช้ประโยชน์จากศิลปะภายในกรอบของพิพิธภัณฑ์ก็คือผู้ซึ่งพิจารณาของพิพิธภัณฑ์ได้ยกให้เป็นบุคคลผู้มีอัตลักษณ์ที่สำคัญกว่าและโดดเด่นกว่านั่นเอง ด้วยเหตุนี้ อาคารพิพิธภัณฑ์และวิธีการจัดการในพิพิธภัณฑ์จึงกลายเป็นประเด็นการต่อสู้และความขัดแย้งอย่างรุนแรงขึ้นมา สิ่งที่เราเห็นและไม่ได้เห็นในพิพิธภัณฑ์ศิลปะอันสง่างามของเรา รวมถึงเรื่องราวต่างๆ และอำนาจมืดที่เรารู้มาบ้างและไม่รู้บ้างนั้น จึงติดอยู่กับปัญหาที่ว่า ใครเป็นผู้สร้างชุมชนนี้ขึ้นมา และ ใครใช้อำนาจนี้ในการนิยามอัตลักษณ์ของสังคมนั้นมากกว่า

พรทิพย์ เนติภารัตนกุล : ผู้แปล

ตัดตอนแปลจาก Carol Duncan, "Art museum and the ritual of citizenship", **Interpreting Objects and Collections**, Edt. Susan M. Pearce, Routledge, London, 1999. pp 279-286

บทวิเคราะห์

เมื่อมีการกล่าวถึงศิลปะอย่างเป็นทางการ เราก็มักจะได้ยินประโยคในทำนองที่ว่า "ศิลปะเป็นเครื่องแสดงถึงวัฒนธรรมและความเป็นชาติ" ความหมายโดยนัยของประโยคดังกล่าวมีความชัดเจนในตัวว่า ผู้พูดให้ความสำคัญต่องานศิลปะในระดับที่สูงมากและต้องการให้ผู้ฟังเห็นความสำคัญของศิลปะในทิศทางนั้นด้วย ผู้ที่กล่าวอ้างถึงศิลปะในลักษณะนี้มักเป็นผู้ที่มีการศึกษาหรือเป็นตัวแทนของอำนาจรัฐในทางใดทางหนึ่ง แต่อีกด้านหนึ่ง ในสังคมไทยก็ยังมีการเรียกร้องจากวงการศิลปะอย่างต่อเนื่องให้รัฐยื่นมือเข้ามาสนับสนุนมากกว่าที่เป็นอยู่ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สำหรับวงการทัศนศิลป์มีความปรารถนาอย่างแรงกล้าที่จะเห็นการจัดตั้งหอศิลปะร่วมสมัยขึ้นอย่างเป็นทางการเป็นรูปธรรม หากเรานำบทวิจารณ์ที่ยกมาข้างต้น ซึ่งเขียนโดยนักวิชาการตะวันตก คาร์ล ดันแคน Carol Duncan ขึ้นมาพิจารณา วงการศิลปะของไทยอาจได้ตระหนักว่า พิพิธภัณฑสถานและหอศิลป์มีความเป็นมาอย่างไร และถูกตั้งขึ้นเพื่อใคร หรือเพื่อวัตถุประสงค์ใด แม้พื้นฐานทางสังคมวัฒนธรรมและการเมืองของไทยอาจมีสิ่งที่ต่างไปจากสังคมตะวันตก หรือต่างไปจากประเทศเพื่อนบ้านที่ถูกกล่าวถึงในบทวิจารณ์นี้ แต่ประสบการณ์ของผู้อื่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งประสบการณ์ของผู้เดินทางหน้าเราไป ย่อมเป็นประโยชน์ในทางที่จะช่วยให้เรามีวิจรรณญาณอันสมบูรณ์รอบคอบในการเรียกร้องการสนับสนุนจากรัฐในเรื่องนี้

ผู้อ่านหลายท่านอาจรู้สึกว่ คาร์ล ดันแคน มองจุดประสงค์ของรัฐ พิพิธภัณฑสถาน และหอศิลป์ในด้านลบมากเกินไป แต่หากเราพิจารณาถึงการวิเคราะห์ของเธออย่างละเอียด ก็จะทำให้เห็นว่า ความคิดที่เธอเสนอนั้นมีความจริงและเป็นสิ่งที่ควรรับฟัง ข้อเขียนของเธอยังช่วยเตือนให้เราตระหนักว่า ศิลปะเป็นได้มากกว่าพลังทางปัญญาที่ข้ามยุคสมัย เมื่อศิลปะถูกใช้เป็นเครื่องมือทางการเมือง คุณค่าแห่งปัญญาของศิลปะในนามของ "มรดกทางวัฒนธรรม" ก็สามารถกลั้บกลายมาเป็นเครื่องมือในการโฆษณาชวนเชื่อของรัฐสำหรับควบคุมประชาคมได้อย่างแนบเนียนและมีประสิทธิภาพในฐานะนักวิชาการและนักวิจารณ์ที่นำความจริงมาแสดงต่อสาธารณะ บทบาทของ คาร์ล ดันแคน ก็เท่ากับเป็นการท้าทายอำนาจของการจัดการวัฒนธรรมของภาครัฐ ยิ่งการแข่งขันที่จะก่อตั้งหอศิลป์แห่งใหม่ขึ้นในโลกมีมากเท่าใด บทวิจารณ์นี้ก็ยิ่งท้าทายอำนาจการจัดการทางวัฒนธรรมระดับนานาชาติมากขึ้นเท่านั้น ในแง่นี้ต้องนับว่าเธอได้ทำหน้าที่นักวิจารณ์ที่ท้าทายความคิดที่สุดแล้ว

สิ่งที่เด่นชัดประการหนึ่งของบทวิจารณ์นี้ก็คือ ผู้เขียนทำให้เราเกิดมโนทัศน์ที่ชัดเจนต่อบทบาทของพิพิธภัณฑสถานและผู้รู้ทางศิลปะ ชื่อของบทวิจารณ์ที่มีนัยถึงสิ่งสูงส่งนั้นผู้วิจารณ์คงต้องการบอกต่อเราว่า การทำให้ศิลปะมีสถานะที่สูงส่งไม่ใช่การคืนมรดกทางปัญญาแก่สาธารณะในเรื่องนี้ คาร์ล ดันแคน วิจารย์แกมประชดประชันผู้รู้ทางศิลปะได้อย่างขึงขังและถึงแก่น

ความพยายามของพิพิธภัณฑ์และผู้เชี่ยวชาญที่ต้องการยกคุณค่าของศิลปะให้ดูสูงส่งราวสิ่งศักดิ์สิทธิ์ภายใต้มนต์เสน่ห์ของอารยธรรมและประวัติศาสตร์ของความเป็นชาติ จะด้วยความศรัทธาต่อวิชาการของตัวเอง หรือด้วยเจตนาเคลือบแฝงบางประการ หรือแม้แต่กระทำลงไปโดยรู้เท่าไม่ถึงการณ์ก็ตาม กิจนี้ก็เท่ากับเป็นการเปลี่ยนพิพิธภัณฑ์หรือหอศิลป์ในสมัยของเราให้กลายเป็นมหาวิหารที่เก็บสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในนามของ "ศิลปะ" เมื่อเป็นเช่นนั้นการที่จะไปชมพิพิธภัณฑ์จึงกลายเป็นพิธีกรรมที่ยุ่งยากและห่างไกลความเป็นสามัญของชีวิตปวงชน และนั่นก็หมายถึงศิลปะกลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของคนกลุ่มน้อย ในแง่นี้อาจมีนัยว่า นักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญทางประวัติศาสตร์ศิลป์ของพิพิธภัณฑ์ทั้งหลาย ซึ่งมีหัวใจเปี่ยมล้นด้วยความรักในศิลปะและความโยงโยในประวัติศาสตร์ของมันมองไม่เห็นว่าจะส่งมอบคุณค่าที่เขารักนั้นให้เป็นสมบัติอันแท้จริงของมหาชนได้อย่างไร ยิ่งความในคอนท้ายที่เธอชี้ให้เห็นชัดว่า พิพิธภัณฑ์ทั้งหลายพร้อมที่จะทิ้งสิ่งทีเรียกว่า "มรดกของอารยธรรม" หากตระหนักว่า กลไกเดิมเริ่มเสื่อมประสิทธิภาพ นั้นอาจเป็นคำตอบต่อคำถามที่นักวิจารณ์ทิ้งไว้ให้เราคิดในต้นบทวิจารณ์นี้ว่า พิพิธภัณฑ์และหอศิลป์นั้นตั้งขึ้นมาเพื่อใครและเพื่อวัตถุประสงค์ใด

สิ่งที่พึงสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือ ความคิดบางประการของ คาร์อล ดันแคน พิพิธภัณฑ์และหอศิลป์ในประเทศตะวันตกมักบิดเบือนหรือเลียงที่จะแสดงความเป็นจริงทั้งหมดของศิลปะต่างวัฒนธรรม แนวคิดนี้สอดคล้องกับข้อเขียนของนักวิชาการ ตะวันตกอีกหลายคน อาทิ นอรา เทย์เลอร์ ซึ่งแสดงความคิดเห็นเดียวกันนี้ในบทความของเธอชื่อ "การสั่นคลอนกลุ่มผู้มันอยู่ในอำนาจ : การวิจัยศิลปะร่วมสมัยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้" (Nora Taylor, *Shaking the Establishment: Researching the Contemporary Art of Southeast Asia*, 1998) [ดูสรณนิพนธ์และบทวิเคราะห์ของสาขาทัศนศิลป์] ในเรื่องนี้คาร์อล ดันแคนย้ำว่า "เป็นปัญหาที่สำคัญอย่างยิ่ง" แม้เธอจะไม่ได้ยกเรื่องนี้ขึ้นอภิปรายตรงๆอย่างที นอรา เทย์เลอร์ เขียน แต่การวิเคราะห์ทั้งหมดของเธอก็แสดงความหมายที่ชัดเจนว่า หากพิพิธภัณฑ์ทั้งหลายมิได้ตระหนักถึงหน้าที่ที่จะต้องเอื้อให้มหาชนได้ศึกษางานศิลปะในวัฒนธรรมของตัวเองอย่างแท้จริงแล้ว เราก็คงไม่อาจหวังได้ว่า พิพิธภัณฑ์เหล่านั้นจะนำศิลปะจากต่างวัฒนธรรมไปแสดงเพื่อให้เกิดประโยชน์แห่งการเรียนรู้ข้ามวัฒนธรรมได้อย่างแท้จริง ในทางกลับกัน หากเราจะนำประสบการณ์จากบทวิจารณ์นี้มาเป็นบทเรียน ทิศทางใหม่ของพิพิธภัณฑ์ศิลปะที่ คาร์อล ดันแคน เขียนไว้ในคอนท้ายๆของบทวิจารณ์นี้อาจมีลักษณะบางประการที่วงการทัศนศิลป์ของไทยปรารถนา เราคงไม่อาจปฏิเสธว่าศิลปะร่วมสมัยของไทยเรียนรู้จากประสบการณ์ของตะวันตกมาไม่น้อย และความต้องการที่จะมีหอศิลปะร่วมสมัยของเราก็เป็นแนวคิดที่รับมาจากตะวันตกด้วยเช่นกัน หากรับเอาข้อคิดจากบทวิจารณ์นี้มาพิจารณาให้ถี่ วงการทัศนศิลป์ของไทยอาจได้คำตอบบางประการต่อความปรารถนานี้ ในท้ายที่สุดแล้ว สิ่งที่วงการทัศนศิลป์ของไทยจะต้องตระหนักให้ถี่ก็คือทิศทางใหม่ของพิพิธภัณฑ์หรือหอศิลปะร่วมสมัยนั้นจะสามารถก้าวไปสู่อุดมคติ ที่จะคืนศิลปะให้เป็นสมบัติสาธารณะได้อย่างแท้จริง หรือจะกลายเป็นเพียงการสร้างพิธีกรรมภาคประชาชนในรูปแบบใหม่ และหอศิลป์ที่อาจเกิดขึ้นในอนาคตจะกลายเป็นศูนย์รวมแห่งอำนาจทางวัฒนธรรมแห่งใหม่หรือไม่

หากเป็นเช่นนั้น วงการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของเราจะเข้มแข็งพอที่จะแสดงพลังทางปัญญา
ท้าทายอำนาจ ดังเช่นที่นักวิจารณ์ตะวันตกผู้นี้ได้ทำกิจของเธออย่างดีเยี่ยมหรือไม่

จักรพันธ์ วิชาสินกุล : ผู้วิเคราะห์

การวิเคราะห์เชิงวิจารณ์รูปแบบและสัญลักษณ์ของอนุสาวรีย์ ประชาธิปไตยในแง่ศิลปะโดยพิจารณาเน้นที่ภาพรูปจำหลักโดยรอบของ ปีกทั้งสองของอนุสาวรีย์

เจนนิส วงศ์สุรวัฒน์

...ประติมากรรมนูนสูง

รูปคนในภาพประติมากรรมนูนสูงมีขนาดใหญ่กว่าคนจริง และมีมวลที่หนาหนักพอที่จะเข้ากันได้กับขนาดและน้ำหนักของฐานปีก และความลึกของฐานอนุสาวรีย์ แนวเรื่องของการประติมากรรมนี้ตั้งขึ้นมาเพื่อกระตุ้นเตือนให้ระลึกถึงประวัติศาสตร์ของเหตุการณ์ซึ่งเป็นเหตุของการตั้งวันชาติขึ้น แต่ศิลปินไม่ได้พยายามที่จะบรรยายถึงบุคคล เวลา และสถานที่อย่างเฉพาะเจาะจง ไม่มีการแสดงภาพบุคคลใดบุคคลหนึ่งเพื่อเชิดชูเกียรติเป็นการเฉพาะ หากมีการสื่อความถึงเนื้อหาบางประการอย่างกว้างๆ ได้แก่

- การวางแผนที่เริ่มต้นขึ้นจากฝ่ายทหาร เห็นได้ในภาพ “ผู้วางแผน”
- ฝ่ายทหารที่ทำการต่อสู้ (เพื่อรัฐธรรมนูญ) ปรากฏในภาพ “การต่อสู้”
- การทำงานในกิจกรรมต่างๆ ที่มีความสำคัญและมีเกียรติในสังคมถูกแสดงในภาพ “การทำงาน”
- สังคมที่มีคุณภาพของคุณค่าหลายประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคุณค่าที่เกิดขึ้นจากการศึกษา การศึกษา ศาสนา และกิจกรรมเพื่อสาธารณะ เป็นเนื้อหาในภาพ “อุดมคติ” หรือ “คุณค่า”

เมื่อเข้ามาดูภาพใกล้ๆ ดวงตาที่ขาวโพลนของรูปคนและมวลหนาๆ หนักๆ ที่แผ่ความหยุดนิ่งอยู่ในภาพนูนสูงนี้สะท้อนความรู้สึกที่ถูกข่มให้สงบลงและความเคร่งเครียด ภาพคนที่ปรากฏนี้มีขนาดใหญ่และหนักกว่าคนจริงๆ อันที่จริงแล้ว ผลงานนี้ดูตั้งใจจะสร้างให้เป็นภาพอุดมคติเสียมากกว่า ไม่มีคนทำงานคนใดเลยที่ดูผ่อนคลายตามลักษณะของคนไทย แต่ทุกคนดูแข็งแรงแอดทน และแข็งขันในหน้าที่ การทำรูปคนให้กลายเป็นภาพอุดมคติเช่นนี้ให้ผลที่ดูจริงจังอย่างน่าประหลาด ด้วยการสร้างภาพอุดมคติของกรรมกร และคนงานในอาชีพต่างๆ ศิลปินได้เชิดชูคุณธรรมค่านิยมในสังคม ซึ่งเป็นสิ่งที่ดูผิดปรกติจากที่เคยเป็นมาในประวัติศาสตร์ไทย ในลักษณะเช่นนี้ กรรมกร คนทำงานในโรงงาน ชาวไร่ ชาวนา ถูกยกเชิดชูขึ้น แต่ในขณะเดียวกัน คุณค่าบางประการก็ถูกแสดงออกมาอย่างเด่นชัดราวกับว่ามันมีความสำคัญเป็นพิเศษ(ในสังคมประชาธิปไตย) นั่นก็คือภาพทหารสีขาวสงบนิ่งไม่เคลื่อนไหวราวกับเป็นการทอดบังเงามาจากโลกอื่น ซึ่งมันได้รับพื้นที่มากที่สุด

หลัง พ.ศ. 2475 รัฐบาลได้ประกาศให้วันที่ 24 มิถุนายน ของทุกปีคือวันชาติ โดยถือตามเหตุการณ์ของการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นสำคัญ การวางศิลาฤกษ์ของอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยมีขึ้นในวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2482 และมีพิธีเปิดอนุสาวรีย์ในวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2483 (ผู้แปล)

ภาพ "ผู้วางแผนการ"

ภาพหุ่นสูงภาพแรกข้าพเจ้าขอเรียกว่า "ผู้วางแผนการ" ถ้าภาพหุ่นสูงเหล่านี้ถูกคิดสร้างขึ้นเพื่อบันทึกเหตุการณ์ในการปฏิบัติที่นำมาสู่การประกาศตั้งวันชาติแล้ว ถ้าเช่นนั้นขั้นตอนของการวางแผนการก็จะต้องมาเป็นอันดับแรก

องค์ประกอบของภาพ

ศิลปินที่ได้รับมอบหมายให้สร้างภาพเพื่อบรรยายการวางแผนการนี้ ได้ทำผลงานอย่างที่ศิลปินนึกคิดด้วยการทำให้เครื่องแบบที่ทหารสวมอยู่นั้นดูโป่งพองและเป็นลอนตามที่นิยมอยู่ในเวลานั้น หากมองจากจุดยืนในแง่ของคุณค่าด้านรูปแบบอย่างเดียวยแล้ว องค์ประกอบของภาพนี้ก็น่าพึงพอใจและละเอียดอ่อน ศิลปินแบ่งภาพตามแนวนอนในระดับของหัวไหล่ สะโพก และหัวเข่าของรูปคนในภาพ มีการจัดวางจังหวะของพื้นที่ว่างระหว่างศีรษะของชายทั้ง 11 คนได้อย่างน่าชม ลักษณะรูปร่างและใบหน้าคนทั้งหมดดูคล้ายคลึงกันมากจนการอยู่รวมกันของคนในภาพดูมีเอกภาพ

รูปแบบ และความรู้สึกทางประติมากรรม

หากดูจากเครื่องแบบที่พวกเขาสวม คนในภาพดูเหมือนไม่ได้อยู่ที่บ้าน ท่าทางของ "ผู้วางแผนการ" ดูขาดกำลังและชีวิตชีวาไม่เหมือนอย่างในภาพ "การต่อสู้" หากเปรียบเทียบกับภาพ "การต่อสู้" แล้วภาพ "ผู้วางแผนการ" ยังดูมีท่าทางแข็งๆ ขัดๆ มากกว่า ความรู้สึกเช่นนี้แสดงออกมาให้เห็นได้ชัดในภาพถ่ายมากกว่าในภาพปั้นหุ่นสูงของจริงในสถานที่ติดตั้ง

ในแง่ที่ภาพเหล่านี้เป็นภาพประติมากรรมหุ่นสูงประดับอนุสาวรีย์ซึ่งใช้วิธีการหล่อจากแม่พิมพ์ คุณค่าทางประติมากรรมที่ดึงดูดใจของภาพหุ่นสูงเหล่านี้จึงเป็นเรื่องที่ต้องอาศัยระยะนาบระดับสูงต่ำและมวลปริมาตรของรูป ความงามของภาพเหล่านี้จะดูน่าประทับใจ เมื่อเข้ามาชมในระยะใกล้ จนไม่อาจมองเห็นเรื่องราวเนื้อหาได้ทั้งภาพ หรือชมจากถ่ายภาพที่แสดงให้เห็นถึงปริมาตรซึ่งทำให้ผลงานดูมีพลังในตัวเอง

ในแง่ของสัญลักษณ์

การชี้นำในภาพนี้สื่อว่า การวางแผนการเกิดขึ้นในค่ายทหารในสนาม เห็นได้จากแง่มุมต่างๆ ที่ปรากฏ ในอันดับแรก กลุ่มคนที่ร่วมกันคิดแผนการยืนรวมกลุ่มกันอยู่รอบๆ โต๊ะที่เล็กมาก เสียจนหนังสืออ้างอิง (?) ของพวกเขาต้องกองตั้งไว้กับพื้น ในลำดับต่อมา ม้าคู่หนึ่งถูกจูงมาเตรียมพร้อมอยู่ข้างๆ และมีชายที่ดูมีอำนาจซึ่งอยู่ในอาการที่กำลังหมดความอดทน และสุดท้ายมีทหารยามยืนระวังอยู่ใต้ต้นไม้ ภาพเช่นนี้บ่งชี้ว่า สถานที่แห่งนั้นก็คือนาสนามรบ

บทบาทรองของการใช้เหตุผลและสติปัญญาในภาพการวางแผนการนี้ถูกสื่อด้วยรูปของบัณฑิตที่ดูท่าทางแข็งๆ และกระอักกระอ่วนลังเล เขากำลังถูกชี้แนะจากทหารอากาศนักบินหนุ่มคนหนึ่ง รูปบัณฑิตนี้ปรากฏขึ้นอย่างไรเหตุและดูแปลกแยกจากสถานที่ในกลุ่มของทหารที่มีท่าทางกิริยาตามสบายในหมู่พวกพ้องของตัวเอง

ข้าพเจ้าตั้งข้อสงสัยว่า องค์ประกอบของภาพนี้ไม่เป็นที่พอใจของอาจารย์ศิลปิน พีระศรี เท้าใดนิก จะเห็นได้จากผลงานของอาจารย์ศิลปินที่ออกแบบภาพประติมากรรมหุ่นสูงประดับ

หอประชุมคุรุสภา ซึ่งแสดงความรู้สึกของท่านต่อความหมายของผู้ชี้นำ ในผลงานรูปนูนสูงภาพนั้น บัญญัติเป็นผู้ชี้นำให้แก่ทหารและพระสงฆ์

ภาพ "การต่อสู้"

ในความเห็นของข้าพเจ้า นี่เป็นภาพซึ่งอาจารย์ศิลปกล่าวถึงในจดหมายฉบับหนึ่งที่ระบุว่า สนั่น ศิลากรเป็นผู้ทำภาพนูนสูงรูปหนึ่งสำหรับประดับอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย รูปคนที่ปรากฏในภาพนูนสูงนี้สวมเครื่องแบบทหารปกติ และแสดงออกถึงอารมณ์อันพลุ่งพล่าน ซึ่งแสดงว่า ศิลปินชื่นชมต่อชีวิตและลักษณะของชายชาติทหาร

องค์ประกอบของภาพ

พลังและความเคลื่อนไหวที่อัดแน่นอยู่ในภาพนี้ ชี้ให้เห็นว่าศิลปินมีพลังที่จะแสดงออกยิ่งกว่าที่เห็นด้วยซ้ำ ภาพที่กำลังเคลื่อนไหวอยู่นั้นดูพร้อมที่จะหลุดออกมานอกกรอบพื้นที่อันจำกัด นี่เป็นเครื่องหมายแสดงให้เห็นถึงฝีมืออันมีพลังในการสร้างสรรค์ของศิลปิน ภาพคนที่มีขนาดใหญ่โตกว่าคนจริงที่บรรจุอยู่ในพื้นที่ของภาพดูมีชีวิตและมีความเคลื่อนไหว ในขณะที่พลังของภาพที่กำลังจะระเบิดออกนั้น ราวกับจะเรียกร้องพื้นที่มากขึ้นสำหรับภาพนี้

หากจะเปรียบเทียบรูปคนในภาพนูนสูงชิ้นนี้กับภาพที่กล่าวถึงก่อนหน้านี้ ก็จะเห็นข้อเด่นของศิลปินของภาพการต่อสู้นี้ได้ทันที การปั้นใบหน้า ท่าทางของมือ แขน ลักษณะเสื้อผ้าที่สวมใส่ การยืน แม้แต่ความสัมพันธ์ระหว่างการทับซ้อนกันของรูปคน ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่า ศิลปินคนที่สองมีความมั่นใจมั่นคงกว่าศิลปินคนแรก มีรายละเอียดมากมายบนเครื่องแบบและอาวุธยุทธโศปกรณ์ที่ปรากฏอยู่ในภาพซึ่งบ่งชี้ว่า ศิลปินมีความสนใจและตระหนักถึงเทคโนโลยีการทหาร

มีลำดับความเคลื่อนไหวของเหตุการณ์ที่เป็นเหตุเป็นผลในองค์ประกอบของภาพ ซึ่งเริ่มขึ้นจากซ้ายไปขวา รูปเริ่มต้นด้วยคนคุกเข่าและโน้มตัวไปข้างหน้า ตามด้วยชายสามคนยืนอยู่คนที่สามชี่มือไปทางขวา กลุ่มคนทางด้านขวาของภาพมีท่าทางที่แสดงความเร่งร้อน ไปจนถึงจุดสำคัญที่สุดของภาพในรูปซึ่งที่กำลังโหมกระพืออย่างแรงกล้า รถถังกำลังคืบคลานไปข้างหน้าอย่างอึกทึก ทหารม้าก็กำลังรุกเข้ามาด้วยเช่นกัน การรุกที่ตื่นตัวอย่างเร่งรีบและรุนแรงไปสู่การยกทัพ (ตามที่ ประวัติศาสตร์บันทึก) ก็คือการต่อสู้ เพื่อให้ได้มาซึ่งประชาธิปไตยไม่ใช่การโยนมันทิ้งไป...

ภาพ "การทำงาน"

รูปแบบของภาพนูนสูงที่กล่าวถึงไปแล้วแสดงให้เห็นว่าเป็นฝีมือของศิลปิน 2 คน ชุดภาพประติมากรรมนูนสูงทั้งสี่นี้ ปรากฏว่าน่าจะเป็นฝีมือของศิลปินต่างกัน 4 คนภายใต้การดูแลของอาจารย์ศิลป พีระศรี ในผลงานเหล่านี้ดูราวกับว่า อาจารย์ศิลปให้โอกาสที่ท้าทายความสามารถแก่ศิลปินหนุ่ม ๆ ที่เป็นผู้ช่วยและผู้ร่วมงานของท่านได้ทดสอบพลังและฝีมือของตัวเอง

อย่างเต็มที่ สำหรับผู้ชมที่มีประสบการณ์จะสังเกตเห็นความแตกต่างของรูปแบบในงานชุดนี้ได้อย่างรวดเร็ว ในกรณีนี้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า อาจารย์ศิลป์มีความเชื่อมั่นต่อคุณค่าและเหตุผลในการสร้างสวธำของศิลปินแต่ละคนที่แตกต่างกันออกไป

ในภาพอนุสาวรีย์ 4 ชั้นนี้มีแบบแผนที่คล้ายคลึงกันในการจัดกลุ่มคนตามแนวเรื่องที่แสดงความหมายเป็นสัญลักษณ์ รูปคนทั้งหมดถูกแสดงในลักษณะที่มีมวลหนาหนักเป็นรูปทรงที่มีความกลม ซึ่งเป็นผลมาจากการใช้วัสดุ (ซีเมนต์) และวิธีการ (หล่อแม่พิมพ์) แต่งาน 2 ชั้นหลังที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้มีแนวโน้มที่จะลบและผินออกจากรูปแบบดังกล่าว ด้วยรายละเอียดเล็กๆ ที่ดูมีชีวิต

ในผลงาน 2 ชั้นแรกที่ถูกกล่าวถึง เกี่ยวข้องกับกิจกรรมของกลุ่มทหารในเครื่องแบบเป็นเบื้องต้น จึงจำเป็นต้องมีการชี้แจงรูปทรงและเนื้อหาที่ดูคล้ายคลึงกัน ส่วนในภาพที่เหลือเกี่ยวข้องกับเนื้อหาและกิจกรรมที่หลากหลายมากกว่า จึงทำให้รูปแบบขององค์ประกอบภาพมีการใช้การซ้ำน้อยกว่า

องค์ประกอบของภาพ

ภาพ "การทำงาน" ถูกแบ่งออกอย่างประณีตด้วยรูปทหารประจำยามในกิ่งกลางภาพ องค์ประกอบในด้านซ้ายและขวามีจังหวะสอดคล้องประสานเคลื่อนไหวขึ้นลง ซึ่งจะได้จากด้านซ้ายหัวของแพะตัวหนึ่งขึ้นตัวหนึ่งลง มีสามไม้เมสิดพิชวางอยู่ข้างล่างสำหรับเลี้ยงไก่ ในที่ตรงกันข้ามพวกฝูง (7) ถูกขูขึ้นสำหรับเลี้ยงแพะ รูปแบบขึ้นลงนี้ถูกยกนำมาใช้ในด้านขวาของภาพในลักษณะที่ตรงข้าม จากการโน้มตัวมาเป็นการขึ้นในท่าทางการยืดแขนออกไป และยกขึ้นหรือวางลง

ในภาพ "การทำงาน" สุนัขเหววม กวาดำ (มีเรืออยู่ในฉากหลัง) เกษตรกรรม และการให้แรงงานในกิจกรรมของมนุษย์ถูกสื่อโดยรูปคนทำงานที่แข็งแรง อดทน เป็นที่น่าสังเกตว่า รูปคนในภาพนี้กินเท้าเปล่า หรือเปลือยท่อนบน ยกเว้นรูปทหารที่สวมรองเท้าบูท แต่งตัวและถืออาวุธ ศิลปินได้แสดงลักษณะเฉพาะบางประการ (อาจมาจากจิตใต้สำนึก) ของข้อเท็จจริงที่เป็นปกติของสังคมไทย นั่นคือ ทหารมีแนวโน้มที่จะบรรลุการพัฒนาให้มีความทันสมัยและรับเอาเทคโนโลยีในอัตราที่เร็วกว่า ประชาชนทั่วไปได้ไว้

รูปแบบและความรู้สึกทางประติมากรรม

มีพื้นที่ว่างระหว่างรูปคนในงานชิ้นนี้มากกว่าชิ้นอื่นๆ และศิลปินให้ความสนใจต่อการสร้างความลึกในฉากหลังของภาพมากกว่าเพียงจัดรูปคนทับซ้อนกันเท่านั้น

ในแง่สัญลักษณ์

นี่คือภาพหลักที่แสดงลักษณะเฉพาะของอนุสาวรีย์แห่งนี้ที่ดูเคร่งเครียดอย่างน่าเกรงกลัว "ตึงเครียดมาก" เป็นความคิดเห็นของเด็กไทยคนหนึ่งที่ไม่เคยเห็นรูปประติมากรรมอนุสาวรีย์นี้ในระยะใกล้ชิดมาก่อน การแสดงถึงความแข็งแกร่งอดทนของกรรมกรปะทะใจผู้ชมให้รู้สึกว่าเป็นไม่ใช่ลักษณะของคนไทย ทหารอาจจะดูน่ากลัวน่าเกรงขาม แต่คนงานไม่ควรจะดูน่ากลัว ภาพเด็กชายเล็กๆ คนหนึ่งยืนมาขณะที่กำลังเลี้ยงไก่ ส่วนพี่ชายของเขาก็ยังเล็กเกินกว่าที่จะดูเคร่งเครียด

คุณลักษณะที่ดูไม่ใช่วัยไทยประการอื่นในภาพนี้ก็คือ รูปแบบร่างกายของคนงานที่ดูเหมือนกับนักกีฬาในภาพชิ้นสุดท้ายที่จะบรรยายถึงข้างหน้า คนงานเหล่านี้ไม่มีเส้นเลือดปูดโปนไม่ได้มีรูปร่างเล็กเรียวบางอย่างลักษณะคนไทย บางทีนั้นอาจจะเป็รูปร่างแบบตะวันตกหรือเป็นรสนิยมแบบเมดิเตอร์เรเนียน ซึ่งในรายละเอียดต่างๆ เหล่านี้สะท้อนให้เห็นความปรารถนาที่จะทำให้ท่านนายกรัฐมนตรีหลวงพิบูลสงครามพอใจ ดังที่ท่านมักจะกระดุนชาวไทยอย่างแรงกล้าให้รับเอาแบบอย่างตะวันตกมาเป็นวิธิต่างในการพัฒนาประเทศ

ภาพ "คุณค่า"

ในภาพหุ่นสูงชิ้นนี้คล้ายกับภาพ "การทำงาน" ที่ประกอบไปด้วยฉาก 2 ฉากที่ถูกแบ่งโดยรูปที่อยู่ตรงกลาง ในกรณีของภาพนี้ รูปที่ปรากฏนั้นเป็นการสร้างรูปบุคคลขึ้นเพื่อสื่อถึงเทพแห่งความยุติธรรมหรือความเที่ยงธรรม รูปแทนนี้ถือดาซังในมือข้างหนึ่งและถือดาบในมืออีกข้างหนึ่ง ซึ่งอาจจะสื่อว่ามีกฎซึ่งรักษาให้สิ่งต่างๆ มีดุลยภาพอันเหมาะสม หรืออาจสื่อว่าเรื่องราวทั้งปวงจะถูกตัดสินด้วยความเที่ยงธรรม นี่อาจเป็นการอ้างถึงปรัชญาหรือความเชื่อในพุทธศาสนาของไทยในเรื่องกฎแห่งกรรมที่มีอำนาจเหนือทุกสิ่งในธรรมชาติและสังคมมนุษย์ ซึ่งกฎนี้ทำให้สิ่งต่างๆ เป็นไป การกระทำที่ดีก็จะส่งผลในทางที่ดี ส่วนการกระทำที่เลวยอมส่งผลที่เลวต่อผู้กระทำ การสื่อในเรื่องนี้ด้วยรูปคนเช่นนี้ก็ถือการสื่อถึงลักษณะและระบบความคิดที่อยู่ภายในสังคมไทยนั่นเอง

ในโลกที่มีระบบระเบียบนี้ ศิลปินได้แสดงออกถึงแง่มุมหลายประการของสังคมที่เข้มแข็ง อาทิ ร่างกายที่พัฒนาขึ้นด้วยกิจกรรมทางการกีฬาและจิตใจที่พัฒนาด้วยการศึกษา พระสงฆ์และผู้อุทิศตัวหรือพุทธศาสนิกชนก็แสดงถึงจิตวิญญาณอย่างไม่ต้องสงสัย ในขณะที่ชายในเครื่องแบบ 2 คน ยืนถกเถียงกันถึงเนื้อหาในหนังสือ ซึ่งคงจะแสดงถึงชีวิตที่ประกอบไปด้วยความรู้

องค์ประกอบของภาพ

ภาพหุ่นสูงชิ้นนี้ สื่อถึงสิ่งที่เป็นนามธรรมอย่างมากในสังคมและประสบการณ์ของมนุษย์ จึงเหมาะสมที่จะนำลักษณะแบบนามธรรมเข้ามามีใช้ในการจัดวางองค์ประกอบภาพมากกว่าในงานชิ้นอื่นๆ ที่กล่าวมาแล้ว จังหวะและรูปแบบขององค์ประกอบแบบเรขาคณิตที่ชัดเจนถูกนำมาใช้จัดภาพบัลลังก์ของรูปที่อยู่กึ่งกลางภาพ และใช้กำหนดสัดส่วนของภาพห้องเรียนและโต๊ะในชั้นเรียน ตลอดจนอนุสรณ์กีฬา และสนามกีฬาที่อยู่ในมุมซ้ายไกลด้วย ส่วนกลุ่มใบไม้ในฉากหลังให้ความรู้สึกนุ่มนวลขึ้นและให้ความรู้สึกถึงชีวิตในส่วนที่เหลืออีกข้างหนึ่งขององค์ประกอบในภาพ

รูปแบบและความรู้สึกทางประติมากรรม

ดูราวกับว่า ศิลปินมีความพอใจและตั้งใจที่จะเล่นกับรูปแบบเรขาคณิต รูปเหลี่ยม จัดรูปสามเหลี่ยม วงกลม วงรี และการสะท้อนมุม เป็นต้น ดังนั้นความรู้สึกของภาพหุ่นสูงชิ้นนี้จึงดูเบากว่าและดูตกแต่งมากกว่าในชิ้นอื่นๆ

รูปนักกีฬาที่ปรากฏทั้งรูปร่างและความรู้สึก ดูห่างไกลจากลักษณะทั่วไปของคนไทยอย่างแน่นอนทำให้ผู้ชมอดไม่ได้ที่จะนึกถึงอนุสาวรีย์ในช่วงเวลาเดียวกันในประเทศเยอรมนีและอิตาลี รูป

เช่นนี้เองอาจเป็นการสะท้อนให้เห็นความรู้สึกพึงพอใจของคนจำนวนมากต่อคุณค่าทางการทหาร หรือคุณค่าแบบชาตินิยม ซึ่งเป็นที่นิยมแพร่หลายในประเทศต่างๆ ในระหว่างช่วงเวลาของสงคราม

น่าประหลาดอย่างยิ่งที่รูปคนเช่นนี้ปรากฏอยู่บนภาพนูนสูงชุดนี้ได้ มันเป็นส่วนประกอบ ที่ดูมีพลังและอำนาจในองค์ประกอบของภาพ และดูเป็นรูปที่มีความเหมือนจริงที่ชวนให้เชื่อได้ว่า เขากำลังจะทุ่มตัมน้ำหนักรออกไปจริงๆ แน่แน่นอนผลของการทุ่มตัมน้ำหนักรออกไปจะนำมาซึ่ง หายนะ ข้าพเจ้าอยากจะเสนอความเห็นว่าเป็นตัวอย่างของความหลงใหลและความจดจ่อของ ศิลปินที่อยู่กับการคิดถึงรูปทรงและการออกแบบ จนถึงระดับที่เขาสูญเสียสัมผัสจากสามัญสำนึก ในการมองเห็นของคนธรรมดา

ในแง่ของสัญลักษณ์

เป็นที่น่าสังเกตว่า ในองค์ประกอบของภาพนี้ เด็กชายที่อยู่ในชั้นเรียนเหล่านั้นสวมรองเท้า ในขณะที่ครูของพวกเขาเป็นเท้าเปล่า ชายสองคนที่ดูครุ่นคิดอะไรบางอย่างอยู่ก็สวมรองเท้าเช่นกัน รองเท้าอาจเป็นสิ่งที่แสดงลักษณะเฉพาะทางความคิดอย่างใดอย่างหนึ่งของศิลปินในเรื่องของการพัฒนา หรือการเปลี่ยนแปลงไปเป็นแบบตะวันตก หรืออาจจะสื่อถึงอำนาจ ความหยาบ หรือความดีร้าย หัวแข็ง และเป็นสิ่งที่น่าสนใจที่เพศหญิงถูกเสนอในรูปที่ไม่สวมรองเท้า ซึ่งเป็นแนวคิดที่ดู โรแมนติกมาก...

...อนุสาวรีย์ในฐานะที่เป็นงานศิลปะ เป็นการแสดงออกถึงสิ่งแวดล้อมทางประติมากรรมฐานของอนุสาวรีย์ที่ค่อยๆ ยกสูงขึ้นเป็นขั้น และเป็นทั้งลานโล่งนั้นชักชวน และสื่อถึงประชาธิปไตยที่ได้รับมาโดยกระบวนการที่ค่อยเป็นค่อยไปที่ละขั้นอย่างสะดวก รูปทรงที่เป็นฐานของปีกช่วยนำสายตาของผู้ชมจากเบื้องล่างขึ้นไปสู่รัฐธรรมนูญ อย่างไรก็ตามปีกเหล่านี้ก็ให้ภาพที่สัมพันธ์กับสิ่งที่เป็นของสูงส่งจากเบื้องบน รูปทรงที่แยกขาดออกจากกันขนาดใหญ่ 5 ก้อนนี้ ได้แก่ 4 ปีก กับโครงสร้างที่เป็นฐานรองรับรัฐธรรมนูญ แสดงให้เห็นความคิดที่รุนแรงของนักอุดมการณ์หรือทหาร ซึ่งเปิดเผยออกมาตรงๆ

ในทางตรงข้าม ภาพประติมากรรมนูนสูงดูมีชีวิตมีความเป็นมนุษย์และติดดินมากกว่า และดูโรแมนติกกว่าโดยภาพรวม ภาพนูนสูงเหล่านี้ค่อนข้างสัมพันธ์กับพื้นพระดลล่างที่ประชาชนทั่วไปทำกิจกรรมของตัว ที่ผู้ชายทำงานอาบเหงื่อและต่อสู้ดิ้นรน ผู้หญิงเลี้ยงดูเด็กๆ ดังนั้นอนุสาวรีย์นี้จึงมี 2 พื้นที่ 2 อาณาเขตของความรู้สึก ในด้านหนึ่ง ชี้ไปสู่การสร้างภาพที่เป็นอุดมคติให้ตะลึงงัน ซึ่งอยู่ห่างไกลจากเรื่องเล็กๆ ของชีวิตประจำวัน ในอีกด้านหนึ่ง เสนอภาพที่ตรงและเฉพาะที่หยิบยื่นให้เห็นถึงกรรมกร ทหาร ชาวนา แม่บ้าน ซึ่งนั่นก็คือ "พวกเรา" ประชาชน

โดยมาตรฐานทางสุนทรียของผู้อนุมัติให้สร้างอนุสาวรีย์แห่งนี้ อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ประสบผลสำเร็จ ดังที่ผู้ประกาศของคณะกรรมการสร้างอนุสาวรีย์ระบุว่า อนุสาวรีย์ที่ระลึกไม่ว่าที่ใดก็ตาม จักมีคุณค่าทางจิตใจที่ยืนนานได้ก็ต่อเมื่อศุภนิมิตอันก่อให้เกิดความหมายแห่งอนุสาวรีย์นั้นๆ ได้มีปรากฏโดยถนัดชัดแจ้ง อนุสาวรีย์แห่งนี้เป็นการแสดงออกทางศิลปกรรมที่

สำคัญชิ้นแรกต่อภาพของประชาธิปไตยในสายตาของคนไทย มันมีแง่มุมที่น่าเคารพบางประการที่ยังเป็นปัจจุบัน และมีภาพที่ดูไม่แน่ชัดบางประการ

ในขณะเดียวกันมันก็เป็นภาพการตีความธรรมชาติและลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรมสังคมไทยได้อย่างถูกต้องทีเดียว นั่นก็คือความสุภาพนุ่มนวลและไม่รีบร้อนที่ถูกชี้นำจากภาพพจน์บางประการที่มีอยู่มากมายอย่างไม่รู้จบในสังคม ซึ่งไม่อาจอธิบายให้ชัดหรือไม่อาจจับต้องได้ และมันได้ถูกปรับเปลี่ยนไปสู่อำนาจ และความศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติ และแน่นอนไปสู่เป้าหมายที่พวกเขากำลังต้องการ

เป็นสิ่งที่น่าตั้งข้อสังเกตอย่างยิ่งที่ชื่อของหลวงพิบูลสงครามกับศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีเข้ามาเกี่ยวข้องกันที่อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย การที่คนทั้งสองประสบความสำเร็จในการสร้างอนุสาวรีย์แห่งนี้ขึ้น ได้แสดงให้เห็นว่า ชาย 2 คน คนหนึ่งทหาร อีกคนหนึ่งศิลปิน ทั้ง 2 คนนี้มีบางสิ่งบางอย่างที่เข้ากันได้มากกว่าที่จะคาดเดาได้

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้แปล

แปลจาก : A Critical Analysis of the Form and Symbolic Content of the Democracy Monument as a Work of Art, With Emphasis on the Reliefs on the Base of Four Wings." In : Janice Wongsurawat. The Research Center of Silpakorn University, 1987. P. 25-35.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่คัดมานี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย ในบางตอนจึงมีลักษณะเป็นการวิเคราะห์เชิงวิชาการ แม้จะมีทัศนวิจารณ์ที่ผู้เขียนแสดงออกไว้ในแทบทุกตอน แต่ก็มักจะเป็นการวิจารณ์แบบแฝงเร้น และในบางครั้งเราจำต้องอ่านระหว่างบรรทัด ผู้เขียนคือ แจนนีส วงศ์สุรวัฒน์ เป็นนักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวอเมริกันที่มามีการรกรากในประเทศไทย เป็นอาจารย์สอนประวัติศาสตร์ศิลป์และการวิจารณ์ศิลปะในมหาวิทยาลัยศิลปากรต่อเนื่องกันมาหลายทศวรรษ เราจะสังเกตได้ว่า เมื่อเธอกล่าวถึงศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เธอกงใครที่จะแสดงความในใจออกมาให้เราได้รับทราบว่าจะมาจกต่างแดน แต่ก็ใจสวามีภักดีต่อเมืองไทย ต่อวิถีชีวิตไทยและต่อวัฒนธรรมไทย เพราะทุกครั้งทีเธอพูดถึงชีวิตของคนไทยในงานศิลปะทีเธอวิเคราะห์ เธอมีได้พูดอย่างคนนอก ถึงอย่างไรรักตาม การทีเธอมีพื้นเพมาจากวัฒนธรรมอื่น เธออาจได้เปรียบนักวิจารณ์ไทยในแง่ทีสามารถถอยห่างออกไปจากข้อผูกพันบางประการ เพื่อทีจะให้ข้อวิจารณ์อันเป็นกลางแก่เราได้

งานวิจารณ์ทีตัดตอนมาในช่วงท้าย มีลักษณะเป็นข้อสังเกตและข้อสรุปรวมทัวไปเกี่ยวกับอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย จัดได้ว่าเป็นงานวิจารณ์ทีมีคุณค่ายิ่ง เพราะชี้ให้เห็นว่ววัตถุทีได้รับการปรุงแต่งเป็นงานศิลปะนั้น สื่อความคิดอันรวมถึงอุดมคติของกลุ่มผู้สร้างได้อย่างไร ใครก็ตามทีได้ผ่านประวัติศาสตร์ไทยหลังพ.ศ. 2475 มาจนถึง Killing Fields ในพ.ศ. 2516, 2519 และ 2532 คงจะรู้จักอนุสาวรีย์แห่งนี้ในฐานะทีเป็นตัวแทนของอุดมการณ์ประชาธิปไตย แต่เมื่อมองย้อนกลับไปใน จุดกำเนิดของประชาธิปไตยในพ.ศ. 2475 ผู้คนในปัจจุบันอาจจะมองคณะราษฎร โดยเฉพาะอย่างยิ่งสมาชิกทีเป็นทหารด้วยมุมมองทีเปลี่ยนไปมาก การทีแจนนีสตั้งข้อสังเกตทีดูเป็นการท้าทายเอาไว้วว่า อาจารย์ศิลป์ พีระศรี กับนายกรัฐมนตรีนะขณะนั้นคือ จอมพล ป. พิบูลสงคราม อาจมี "บางสิ่งบางอย่างทีเข้ากันได้มากเกินไปทีจะคาดเอาไว้" ถ้าพิจารณาจากจุดยืนของปัจจุบัน ก็อาจจะชวนให้ตีความผิดได้ เพราะ ณ จุดกำเนิดของอนุสาวรีย์แห่งนี้ ทั้งผู้ทีมีอำนาจทางการเมืองและศิลปินผู้รับมอบหมายงานในรูปของ "commissioned work" คงจะมีอุดมการณ์ร่วมกัน นั่นคืออุดมการณ์แห่งประชาธิปไตย ซึ่ง ณ จุดกำเนิดนั้นอาจเปี่ยมด้วยอุดมคติ แต่มาบัดนี้ถูกกระแสการเมืองบางกระแสเหยียบย่ำว่วเป็นความคิดกบฏ การจะมองว่วอาจารย์ศิลป์ปรับใช้เผด็จการจึงเป็นการมองประวัติศาสตร์โดยปราศจากสำนึกทางประวัติศาสตร์

สำหรับมโนทัศน์หลักนั้นเป็นเรื่องของประชาธิปไตย งานศิลปะทีอาจารย์ศิลป์และลูกศิษย์ของท่านได้ร่วมกันสร้างขึ้นก็เดินตามอุดมการณ์นี้ งานวิจารณ์ทีคัดมาในช่วงแรกเป็นงานวิเคราะห์รายละเอียดของประติมากรรม ซึ่งผู้เขียนใช้ความรู้และความสามารถในการเทคนิคได้อย่างดีเยี่ยม แต่ในขณะเดียวกัน เธอก็มีได้ลืมนโนทัศน์หลักอันเป็นตัวกำกับ เธอกล่าวถึงสิ่งซึ่งเราอาจจะเรียกในขณะนี้ว่วเป็น "ระเบียบวาระทางการเมือง" (political agenda) ทีอยู่เบื้องหลังการออกแบบและการสร้างงานศิลปะ บทบาทของประชาชนจึงจำต้องโดดเด่น และบทบาทของผู้ออกการเปลี่ยนแปลงการปกครองก็ย่อมจะต้องมีความสำคัญเช่นกัน ในแง่นี้ ผู้วิจารณ์ไม่ลังเลทีจะให้ทัศนะเชิงประเมินคุณค่าว่วในบางครั้งอุดมการณ์ชวนให้ศิลปินหลงทางได้ เช่น หมิ่นเหม่จะตกหลุมพรางแห่งสไตล์

ของศิลปะฟาสซิสต์แบบยุโรป หรือในบางครั้งก็ทำให้เกิดข้อขัดแย้งระหว่างลักษณะที่เหมือนจริงกับลักษณะที่โอ้อ่าเชิงอุดมการณ์ ถึงอย่างไรก็ตาม เมื่อประชาชนเป็นใหญ่ ศิลปินก็ไม่ลืมประชาชน ดังนั้น งานประติมากรรมที่สร้างขึ้นจึงมุ่งหวังที่จะให้ประชาชนได้รับสารอันบ่งบอกถึงบทบาทใหม่ของตน จุดเด่นในเชิงศิลปะของงานประติมากรรมยังก่อปรด้วยการมุ่งเน้นความเปลี่ยนแปลงในสังคมไทย แต่ก็เป็นความเปลี่ยนแปลงที่มีได้ต้องการจะเหยียบย่ำสิ่งเก่า อนุสาวรีย์แห่งนี้ไม่เอ่ยถึงระบบและระบอบเก่าเลย แต่มุ่งมองไปข้างหน้าด้วยอุดมคติ (เราอาจจะตำหนิคนรุ่นเปลี่ยนแปลงการปกครองได้ว่า ที่เมืองไทยต้องวิบัติอยู่ในขณะนี้ก็เพราะคนรุ่นเขาไม่เหลียวหลังแลข้างเสียบ้างเลย !) การที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ใช้ชีวิตอยู่ในประเทศไทยในช่วงรอยต่อระหว่างระบบเก่ากับระบบใหม่ จึงเป็นโอกาสที่เอื้อให้ท่านได้สร้างทั้งงานศิลปะและสถาบันการศึกษาที่ดูจะมุ่งชี้ทางไปสู่อนาคต แต่ในเชิงศิลปะนั้นก็เป็นที่ทราบดีอยู่ว่า ท่านเหลียวหลังมามองศิลปะไทยแบบประเพณีอยู่ตลอดเวลา เราคงจะต้องสรุป ณ ที่นี้ว่า ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างอาจารย์ศิลป์กับนักการเมืองไทยยุคก่อนคงจะไม่สมบูรณ์ในทุกกรณี

ผู้วิจารณ์จะเสาะสืกลงไปจนถึงวิธีการทำงานของศิลปิน มองเห็นความแตกต่างและเอกลักษณ์ของศิลปินแต่ละคน และก็ชี้ให้เห็นว่าปรมาจารย์หรือหัวหน้างานคือ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี นั้น เป็นประชาธิปไตยอยู่แล้วในงานของท่าน คือ สนับสนุนให้ศิลปินแต่ละคนรักษาความเป็นตัวของตัวเองไว้ ไม่เอาระบบหรืออุดมการณ์เข้ามาครอบงำเจกลักษณะของผู้สร้าง ในแง่การสร้างงานประติมากรรมสำหรับอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย จึงเป็นกรณีตัวอย่างที่ชี้ให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของอาจารย์ศิลป์ในแง่ของครูและผู้นำทางศิลปะ เราอาจจะขยายความออกไปได้ว่า ประวัติศาสตร์การสร้างอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยก็ดูจะสะท้อนชะตากรรมของประชาธิปไตยในประเทศไทยได้ดี เท่ากับชะตากรรมของสถาบันการศึกษาที่ท่านสร้างขึ้นมา

สรุปได้ว่า เจนนิส วงศ์สุวรรณ ใช้ความเป็นนักวิชาการเข้ามาหนุนความเป็นนักวิจารณ์ของเธอได้อย่างดีเยี่ยม เธอเป็นนักวิชาการที่มองได้ทั้งในทางกว้างและทางลึก สามารถให้ข้อวิเคราะห์เชิงเทคนิคที่เกี่ยวกับการใช้พื้นที่และการสร้างองค์ประกอบได้อย่างลุ่มลึก ในขณะเดียวกันก็สามารถตีความงานศิลปะไปถึงขั้นที่จะอธิบายความคิดทางสังคมและการเมืองได้ เธอไม่เสี่ยงการประเมินคุณค่า แต่การประเมินคุณค่าของเธอมียุทธฐานและหลักวิชาสนับสนุน ที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือ เธอตั้งคำถามที่อาจสร้างความกระอักกระอ่วนให้แก่คนไทยบางคนหรือบางกลุ่มที่ไม่พร้อมจะเผชิญกับความเป็นจริงในทางประวัติศาสตร์ ในแง่นี้ นักวิจารณ์ได้ทำหน้าที่กระตุ้นให้เกิดพลังทางปัญญาให้แก่สังคมแล้ว

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

อนุสาวรีย์ที่ไทยทำ

แสงอรุณ รัตติกาล

สมัยนี้เป็นสมัยของการทำอนุสาวรีย์ เป็นสมัยที่ทุกจังหวัดพยายามที่สุดที่จะหาเงินสร้างรูปบุคคลสำคัญไว้ในจังหวัดของตนให้ได้อย่างน้อยสักรูป และผู้รับเหมาก่อสร้างแบบแต่ผู้เดียวคือกรมศิลปากร ท่านจะทำอะไรออกมา ดี-เลว อย่างไรก็ดูเหมือนจะไม่มีใครค้านได้ ยอมรับเอาโดยุษณี จะเป็นเพราะไม่กล้าหรือไม่รู้จริงว่า อนุสาวรีย์ควรมีการออกแบบอย่างไร คงไม่อย่างใดก็อย่างหนึ่ง ด้วยเหตุนี้เองเมื่อดูรูปอนุสาวรีย์ที่กรมศิลปากรที่ท่านทำขึ้นมา จึงเกิดความรู้สึกคล้ายดูหนังไทย... ..คือกลุ่มนักแสดงพวกเดิม ซ้ำซาก น่าเบื่อ [...] เดิมทีเดียว เมื่อไทยบรรพบุรุษจะทำรูปบุคคลที่ยกย่อง เคารพ ท่านคงทำเป็นรูปแบบเทวดา ไม่ใช่รูปเหมือนจริง คตินี้เป็นคติเดิมของไทยเรา เพิ่งมาเปลี่ยนเมื่อเรามีการติดต่อกับฝรั่งในสมัยรัชกาลที่ 4 และมาใช้วิธีการทำอนุสาวรีย์ตามแบบฝรั่งในสมัยรัชกาลที่ 5 คือพระบรมรูปทรงม้า ซึ่งควรเรียกได้ว่าเป็นอนุสาวรีย์รูปแรกของประเทศ ที่ใช้วิธีการออกแบบและกรรมวิธีทำตามแบบฝรั่งและโดยฝรั่ง

รูปอนุสาวรีย์แบบฝรั่งมีมากขึ้นในสมัย ร.6 แต่เป็นรูปเล็กๆ รูปอนุสาวรีย์แบบไทยที่เป็นขึ้นใหญ่ขึ้นสุดท้ายในรัชกาลนี้คงจะเป็นอนุสาวรีย์ทหารอาสาสงครามโลกครั้งแรก ตั้งที่บริเวณใกล้ท้องสนามหลวงเป็นอนุสาวรีย์ซึ่งไม่ใช่รูปมนุษย์เป็นสัญลักษณ์ของกิจกรรมอันมีเกียรติ แต่ใช้รูปทรงและลวดลายของสถาปัตยกรรมเท่านั้นเป็นเครื่องแสดงวีรกรรมของทหารอาสาและมีต้นไม้ล้อมรอบสนามเป็นกลุ่ม ต้นไม้ตัดเป็นรูปปิ่นใหญ่ (ซึ่งบัดนี้ชำรุดสูญไปแล้ว) ช่วยชี้และแนะให้ทราบถึงความหมายของอนุสาวรีย์แห่งนี้ อนุสาวรีย์เล็กๆ รูปสัตว์ในรัชกาลนี้ ซึ่งทำตามแบบฝรั่งก็เห็นมีอนุสาวรีย์เล็กๆ รูปสุกรริมคลองหลอดและรูปสุนัขที่นครปฐม รูปสุกรเป็นอนุสาวรีย์ที่งดงามและได้ผลดี รูปสุนัขยาเหลวเป็นอนุสาวรีย์ที่ไม่ได้ผลเลย นอกจากคำกลอนอันไพเราะที่ฐานของอนุสาวรีย์เท่านั้น

อนุสรณ์สุกรริมคลองหลอด สร้างขึ้นถวายแด่สมเด็จพระพันปีหลวง ปีกุนเป็นปีพระราชสมภพของพระองค์ จุดประสงค์ของอนุสาวรีย์เพื่อรำลึกถึงการบำเพ็ญพระราชกุศลเนื่องในวันครบรอบคล้ายวันพระราชสมภพ (ความเข้าใจของผู้เขียนอาจไม่ถูกนัก ถ้าพลาดก็ขอภัย) รูปสุกรยืนบนก้อนหินธรรมชาติ มีพันธุ์ไม้ขึ้นเขียวชะอุ่มตามรอยแตกและรอบฐานของอนุสาวรีย์ ทำให้ได้ความรู้สึกของความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างอนุสรณ์กับพื้นดินและธรรมชาติที่ล้อมรอบ ปัจจุบันความงามของอนุสรณ์นี้ด้อยลงอย่างมาก เพราะการสร้างรั้วเหล็กล้อมและมีความสกปรกในบริเวณรอบๆ อันเป็นความบกพร่องของเทศบาล

ความง่ายในแบบที่ไม่เสแสร้งหรือเน้นความเป็นสุกรจนเกินขอบเขต ทำให้เราสัมผัสงานชิ้นนี้อย่างนิยมและสิ่งที่เป็นคุณสมบัติอันวิเศษคืออนุสรณ์เล็กๆ ชิ้นนี้ช่วยให้สภาพของเมืองตอนนั้นมีเสน่ห์ และตัวอนุสรณ์เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับคลอง-สนาม และต้นไม้ที่ปลูกตามแนวคลอง (เดิมเป็นต้นอโศกน้ำ-เตี้ยนี้ไม่ทราบเหตุใดจึงตัดอโศกลงแล้วปลูกขนุนแทน เป็นกิจกรรมที่ทำขึ้นภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง)

อนุสรณ์สุนัขยาเหลที่นครปฐม เป็นตัวอย่างที่ตรงกันข้ามกับอนุสรณ์สุกรหน้ากระทรวงมหาดไทย ซึ่งยาเหลเป็นพันธุ์สุนัขขนาดเล็ก ได้ถูกขยายให้ใหญ่เหมือนลิมาจนลิมาตราส่วนอันแท้จริงของสุนัข บานรองรับที่หนักแน่น ทั้งรูปร่างและลวดลาย มีถนนวิ่งเข้าประกอบและมีการสร้างวิธีการที่จะเน้นและเชิดชูให้อนุสรณ์ซึ่งไม่ควรจะมีความสำคัญนักให้สำคัญระดับชาติ (แต่ในยุคนั้น ยาเหลอาจจะสำคัญระดับนั้นก็ได้ ข้าพเจ้าผู้เขียนเกิดไม่ทัน) ตัวอย่างอนุสรณ์เล็กๆสองอันที่ยกขึ้นมานี้ได้ให้ข้อคิดสองประการที่ควรนำไปพิจารณาในการออกแบบอนุสรณ์คือ

1. ควรพยายามให้อนุสาวรีย์เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับสภาพธรรมชาติแวดล้อมหรือกล่าวอีกอย่างคือ อนุสาวรีย์ไม่ควรสร้างขึ้นโดยไม่คำนึงถึงสภาพแวดล้อมที่เป็นอยู่ และควรจะช่วยส่งเสริมปรับปรุงสภาพแวดล้อมให้ดีขึ้น

2. ควรพิจารณาความหมายและความสำคัญของอนุสาวรีย์แต่ละแห่งที่สร้างขึ้นมานั้น ว่าควรแสดงออกอย่างไรและให้ความสำคัญขนาดไหน การแปลความหมายที่ผิดพลาดไป หรือเน้นความสำคัญจนเกินเหตุ จะก่อให้เกิดความรู้สึกปฏิเสธและเสื่อมศรัทธาต่อผู้ดู

ก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองใน พ.ศ.2475 รัฐบาลได้สร้างอนุสาวรีย์แบบตะวันตกชิ้นสุดท้ายคือ พระบรมรูปรัชกาลที่หนึ่ง ที่เชิงสะพานพุทธยอดฟ้า เป็นฝีมือปั้นและหล่อของช่าง อิตาลี ส่วนการออกแบบส่วนสถาปัตยกรรมและบริเวณแวดล้อมเป็นของสมเด็จพระยานริศขันธ์เป็นผลงานที่ดีชิ้นหนึ่ง ซึ่งแสดงความคิดของช่างสกุลรัตนโกสินทร์ ในระยะที่กระแสดความคิดตะวันตกได้ไหลเข้าสู่ประเทศ พร้อมกับวัสดุก่อสร้างใหม่และกรรมวิธีก่อสร้างแบบใหม่คือ ค.ส.ล. (คอนกรีตเสริมเหล็ก : ผู้วิจัย) ลวดลายบัวไทยและรูปทรงแบบไทย ซึ่งมีใช้แต่จะคิดวางไว้รอบๆ บริเวณพระบรมรูปเท่านั้น แต่ได้แผ่กระจายออกสู่ส่วนล้อมรอบใกล้เคียง เช่น บริเวณทางขึ้นลงสองข้างของสะพาน ประตูและรั้วของวัดราชบูรณะ และร.ร.สวนกุหลาบฯทำให้เกิดผลของการประสานสัมพันธ์ในบริเวณนั้นเป็นวงกว้างขึ้น อนุสาวรีย์แห่งนี้เป็นตัวอย่างที่ดีของชาวกรุงเทพมหานครจนถึงราวๆก่อนสงครามโลกครั้งที่สองจะเริ่ม เพราะหลังจากนั้นมาจนปัจจุบันนี้ เมืองได้เปลี่ยนแปลงสภาพไปอย่างสิ้นเชิง ความแออัดของเมืองและยานยนต์และวัดราชบูรณะซึ่งสร้างขึ้นใหม่แทนของเดิมที่ถูกทำลายไปตอนสงครามโลกก็วนวายในรูปทรงและสีส้ม ดันไม้ริมถนนตรีเพชรและในบริเวณลานหน้าอนุสาวรีย์ก็ชำรุดทรุดโทรมลงไปเท่าๆกับความสกปรกที่เพิ่มมากขึ้น ความงามและความสำคัญของอนุสาวรีย์แห่งนี้มีน้อยลงไปทุกที ซึ่งเป็นที่น่าเศร้าใจ ตอนหลังนี้ได้มีการแก้ไขยกแผงหลังพระบรมรูปให้สูงขึ้นอีก (โดยใครไม่ทราบ) ทำให้ส่วนที่ดีดั้งเดิมสูญสิ้นไป

อนุสาวรีย์ที่สร้างขึ้นหลัง พ.ศ.2475 ก็คืออนุสาวรีย์ปราบขบถที่บางเขน (เดี๋ยวนี้เปลี่ยนชื่อจากชื่อนี้แล้ว แต่เรียกชื่อนี้เมื่อสร้างเสร็จใหม่ๆเพราะหลังจากการปฏิวัติไม่สำเร็จของพระองค์เจ้าบวรเดช แล้วได้สร้างอนุสาวรีย์นี้เพื่อระลึกถึงเหตุการณ์และทหารผู้เสียชีวิตรัฐบาล) รูปทรงของอนุสาวรีย์นี้เล็กๆ อาศัยแนวของรูปทรงสถาปัตยกรรมไทยเดิมช่วยเป็นแนวทางการสร้างรูปทรง มีรูปประติมากรรมประกอบพอสมควรที่ฐาน และบนยอดคือพานรัฐธรรมนูญ (ซึ่งเวลานี้เป็นสมัยนิยมของพวกผู้ขายทั้งหลายว่าต้องมีพานรัฐธรรมนูญติดกระเป๋าสื่อกันจึงจะทันเหตุการณ์) ที่ตั้งของอนุสาวรีย์แห่งนี้ เมื่อก่อนสงครามโลกเป็นที่ๆเปลี่ยวปราศจากการสัญจร ปัจจุบันการสัญจร

ได้เพิ่มความคับคั่งอย่างมาก ทำให้อนุสาวรีย์แห่งนี้เป็นตัวช่วยให้การจราจรติดขัดไป ที่จริงแล้วให้ย้ายอนุสาวรีย์นี้ไปในวัดพระศรีมหาธาตุจะดีกว่า เพราะรัฐบาลฯเองก็ไม่ได้ใส่ใจและสนใจกับอนุสาวรีย์นี้แล้ว (รวมทั้งประชาชนด้วย)

อนุสาวรีย์ใหญ่ที่เปิดประกวดแบบเป็นทางการ คืออนุสาวรีย์ประชาธิปไตยที่ถนนราชดำเนิน ไม่ทราบว่ามีใครบ้างเป็นกรรมการตัดสินและกรรมการเหล่านั้นจะมีความรู้พอในทางศิลปะและสถาปัตยกรรมแค่ไหน มีความเที่ยงธรรมในการตัดสินประการใดเพราะข้าพเจ้ายังจำได้ว่า มีประชาชนพูดกันว่า ผู้ชนะการประกวดนั้นเป็นญาติอันสนิทของท่านผู้ใหญ่ในคณะรัฐบาล แต่นั่นมิใช่ปัญหาที่จะพูดกันในบทความนี้ ซึ่งตั้งใจจะวิจารณ์ ผลดี-ผลเสีย ในการออกแบบอนุสาวรีย์

อนุสาวรีย์แห่งนี้ไม่ได้รับความสนใจจากประชาชนคนไทยเลยตั้งแต่สร้างเสร็จเป็นต้นมา ทั้งนี้เพราะประชาชนไม่เข้าใจหรือเห็นด้วยกับเหตุผลที่รัฐสร้างงานชิ้นนี้ ประชาชนไทยไม่รู้สึกเหมือนประชาชนฝรั่งเศสที่ได้รัฐธรรมนูญการปกครองมาโดยการล้มราชวงศ์กษัตริย์แบบเลือดทาแผ่นดิน เราอยู่ดีกินดีมาตั้งแต่สมัยตั้งกรุงเทพฯ มีสุขและมั่นใจในรัฐ เมื่อมีการปฏิวัติใน พ.ศ.2475 คนไทยทั่วไป จึงมองเหตุการณ์ครั้งนั้นอย่างเฉยและสงบ และเมื่อรัฐบาลสร้างอนุสาวรีย์นี้ขึ้นมา คนไทยทั่วไปก็มองดูเฉยๆและสงบเช่นเดิม อาจจะมีอาการรำคาญตาและเดือดร้อนก็ตรงที่รัฐตัดต้นไม้ใหญ่ที่ปลูกสองข้างถนนราชดำเนินลง ทำให้ถนนร้อนจัด และแสงแดดเวลาแดดออก

ถ้าจะพูดกันในแง่สถาปัตยกรรมแล้ว อนุสาวรีย์นี้ไม่ได้ผล เพราะว่าป็นอนุสาวรีย์ที่ออกแบบโดยใช้ตัวเลขเป็นสัญลักษณ์ให้แก่ตัวอนุสาวรีย์ ดูๆก็น่าขำเพราะปีก ค.ส.ล. สี่ปีก ดูเหมือนจะหมายความว่า ชาติ, ศาสนา, มหากษัตริย์, รัฐธรรมนูญ, เป็นใหญ่ที่ล้อมรอบดูเหมือนมี 75 กระบอก หมายถึงปี พ.ศ.2475 ที่ปฏิวัติสำเร็จ – แล้วก็กระโดดก็ขึ้น – กว้าง เท่านั้นเมตร – สูงเท่านั้นเมตร และอะไรต่ออะไรที่ข้าพเจ้าจำไม่ไหวได้ว่าหมายถึงอะไร อันเกี่ยวกับการได้รัฐธรรมนูญมา – ล้วนแต่สิ่งที่ไม่อาจทำให้ไม่ให้เกิดสับสนและรูปทรงที่ดีแก่อนุสาวรีย์แห่งนี้ (หรือแห่งไหนๆ) ได้เลย และมันก็ไม่งามจริงๆ มันจะไม่งามแน่ๆเพราะผู้ออกแบบมัวไปแก้ตัวเลขสัญลักษณ์เสีย โดยเฉพาะตัวพานรัฐธรรมนูญที่ขยายขนาด Scale แบบสุนัขยาเหลที่นครปฐม

อนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ สร้างเป็นขั้นที่สองเพื่อเฉลิมฉลองชัยของทหารไทยในสมรภูมิอินโดจีน มีรูปประติมากรรมประดับรองๆแห่ง Obelisk ซึ่งเป็นเครื่องหมายของปลายดาบของข้าราชการทัพบก เรือ อากาศ ตำรวจและพลเรือน ส่วนฐานล่างเป็นรายชื่อทหารผู้เสียชีวิต (ต่อมามีการเปลี่ยนแปลงเป็นอนุสาวรีย์นิรนามแกชื่อออก แล้วเอาชื่อเข้าคืนที่ และอะไรต่ออะไรอีกจนจำไม่ได้)

ข้อเสียของอนุสาวรีย์แห่งนี้คือ

1. รูปประติมากรรมไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับตัวสถาปัตยกรรม
2. รายนามทหารผู้เสียชีวิตที่วางบรรจุไว้ที่ฐานนั้นไม่ถูกที่และทำให้ไม่มีใครสนใจจะอ่านจะดู (และเมื่อมีรื้อกันในปัจจุบันนี้ก็เลยเท่ากับไร้ประโยชน์ เข้าดูไม่ได้และเลยลืมนายทหารผู้เสียชีพโดยสิ้นเชิง)

ที่กล่าวว่ารูปประติมากรรมไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับสถาปัตยกรรม ก็เพราะรูปทุกรูปกำลังอยู่ในท่าทางต่าง ๆ กัน ทหารบกทหารเรือ ตำรวจ ล้วนแล้วกำลังทำท่าทางปืน และอุ้มกระสุน

ป็นใหญ่ทำต่าง ๆ นี้พุ่งแยกออกจากรูป แท่ง Obelisk มีรูปทวารอากาศและพลเรือนที่ค่อยสงบกว่ารูปอื่น และเข้ากับรูปสถาปัตยกรรมได้ เพราะยื่นพักเข้า รูปทวารอากาศนั้นมือจับลูกกระเบิดให้ตั้งไว้ ยังดีที่ไม่ได้ทำท่ายกลูกกระเบิดไปกับเขาด้วย เพราะถ้าเกิดทำเช่นนั้นเข้าใครก็จะรู้ว่าเป็นลูกกระเบิดกระดาศ มันจึงเบาจนยกเล่นได้

อนุสาวรีย์ทั้งสองแห่งนี้ตรงกลางการสัญจรอันคับคั่ง เป็นทางผ่านที่ต้องการให้การจราจรไหลไปอย่างรวดเร็ว ฉะนั้นอนุสาวรีย์ทั้งสองแห่งจึงนับวันจะเลื่อนไปจากความใส่ใจ และความรำลึกถึงประชาชน

หลังสงครามโลกครั้งที่สอง เรามีการตื่นตัวเรื่องการสร้างอนุสาวรีย์กันเรื่อยมาจนปัจจุบัน ซึ่งขอวิจารณ์เป็นรายๆ ไป

อนุสาวรีย์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ที่วงเวียนใหญ่ ออกจะหันรีหันขวางเอาการอยู่ อนุสาวรีย์ ร.6 ที่สวนลุมพินีถูกปล่อยไว้โดดเด่นและโดดเดี่ยว อนุสาวรีย์พระเจ้าอู่ทอง - ละม้ายไปทางรูปพระเอกในจินตนิยายของพนมเทียน รูปอนุสาวรีย์สมเด็จพระนเรศวรที่สุพรรณบุรีนั้น ออกจะลงทุนสร้างหนักกว่าที่ใด ๆ คือมีข้างศึกพร้อมทั้งนายท้ายช้าง และพลสัญญาณหลังช้าง ซึ่งกำลังชูแขนให้สัญญาณ (ไม่ทราบว่สัญญาณรุก หรือรับหรือชูเฉยๆ เล่น แต่อะไรก็ไม่น่าสงสารและสงสัยเท่า จตุรงค์บาทผู้รักษาเท้าช้าง 4 คน ไม่ทราบว่หายไปไหน คงวิ่งตามมาไม่ทัน - โทษถึงตายทีเดียว)

นอกจากอนุสาวรีย์พระมหากษัตริย์ผู้ทรงอุทิศแรงและชีวิตเพื่อชาติก็มีอนุสาวรีย์ของบุคคลผู้มีชื่อเสียงของไทย เช่น สุนทรภู่ พระยาพิชัยดาบหัก วีรชนชาวบ้านบางระจัน และอีกเป็นจำนวนมากที่อยู่ในโครงการสร้าง ทั้งหมดนี้เป็นการออกแบบที่ยังไม่ถึงขนาด และบางแห่งออกจะแสดงความรู้เท่าไม่ถึงการณ์เอาเสียด้วยซ้ำ ทุกแห่งไม่มีการเตรียมอาณาบริเวณให้เพียงพอและดีพอทำให้ตัวอนุสาวรีย์ขาดความสง่า ไม่ประทับใจหรือไม่ก็ขัดกับสิ่งแวดล้อมหรือไม่ก็ถูก สิ่งแวดล้อมที่ทรมานๆ ทำลายย่อยยับอันได้แก่อนุสาวรีย์ สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีที่วงเวียนใหญ่เป็นต้น

บรรดาอนุสาวรีย์ที่กล่าวถึงมานี้ พอจะเห็นว่าทางการเริ่มมีแนวทางการสร้างอนุสาวรีย์ที่แสดงอิริยาบถและบรรยากาศมากขึ้นกว่าอนุสาวรีย์ที่เป็นแต่เพียงรูปบุคคลที่มีฐานรองรับเฉยๆ อนุสาวรีย์พระบรมรูป ร.6 ที่หน้าสวนลุมพินี ดูจะเป็นรูปสุดท้ายที่สร้างขึ้นเพื่อ ความเหมือนจริงตามรูปถ่าย ไม่ได้แสดงความพยายามที่จะถอดความเป็นกษัตริย์นักปราชญ์หรือความสามารถของ ร.6 ในฐานะผู้บุกเบิกทาง งานทางด้านวรรณกรรมแต่อย่างใด รูปอนุสาวรีย์แห่งนี้ก่อให้เกิดความรู้สึกที่แสนจะโดดเดี่ยว อ้างว้าง แกมทรมานเพราะพระบรมรูปที่ตั้งบนฐานรูปชูลุดและแคบๆ นั้น ให้ความรู้สึกที่จะหล่นลงได้ง่ายๆ ช่องว่างของช่องขาของรูปประติมากรรม ยิ่งทำให้เกิดความรู้สึกอ่อนแอในการต่อกันของตัวรูปประติมากรรมกับฐานที่รับมากขึ้นไปอีก และก็เช่นเดียวกันกับอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยและชัยสมรภูมิ คือมีกระแสสัญจรที่คับคั่ง และรวดเร็ว ไหลล้อมรอบบริเวณอนุสาวรีย์แห่งนี้ คนที่ผ่านไปเกือบไม่มีเวลาแม้แต่จะชำเลืองดู

อนุสาวรีย์แห่งนี้ควรจะผลักเข้าไปให้ใกล้กับบริเวณต้นไม้ใหญ่ (กำลังจะปลูก) ของสวนลุมพินี เพื่อให้มีฉากหลังที่เขียวขจี และจะทำให้พระบรมรูปดูสง่าและมั่นคงขึ้นอีก ถึงแม้ว่าเรายังไม่มี

ช่างที่ฉลาดสามารถพอที่ถอดความเป็นปราชญ์ของ ร.6 ออกมาเป็นรูปประติมากรรมได้ คือทำได้ ภาพเหมือนก็ตาม แต่ถ้าวางบริเวณที่แวดล้อมให้ดีกว่านี้ ก็จะช่วยให้ผู้ที่ดูอนุสาวรีย์เกิดความชุ่มชื่นร่มเย็นในความรู้สึกได้ และจะได้ผลดีขึ้นทันทีถ้าอนุสาวรีย์ถอยห่างออกจากการจ่อแจ สัมผัสของยานพาหนะบนท้องถนน

รูปประติมากรรมของอนุสาวรีย์ที่สร้างหลังจากพระบรมรูป ร.6 ส่วนใหญ่มุ่งจะแสดงออกถึงอิริยาบถ, อารมณ์และสร้างบรรยากาศให้สอดคล้องไปกับตัวรูปประติมากรรมที่ตั้งขึ้น คงจะเบื่อกับการยืนเฉยๆของรูปที่ทำมาแล้ว จึงลองเปลี่ยนเสียบ้าง งานต่อมาคือพระบรมรูปสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี แต่งานอนุสาวรีย์ชิ้นนี้ก็ถูกทำลายลงทันทีโดยห้องแถวแสนทราชม ที่สร้างแวดล้อมบริเวณอนุสาวรีย์แห่งนั้น ข้อนี้ดูจะเป็นข้อที่เสียหายอย่างรุนแรง ซึ่งเกิดแก่อนุสาวรีย์ของเมืองไทยเราทุกแห่งเพราะทางกรมไม่อาจสร้างและสงวนเนื้อที่แวดล้อมได้พอเพียง และความคิดของทางราชการที่จะต้องวางตำแหน่งของอนุสาวรีย์ท่ามกลางความสัญจรอันจอแจสับสน ก็ดูจะฝังลงแน่นหนาในใจของผู้บริหารและคณะกรรมการผู้สร้างอนุสาวรีย์

นอกจากนั้นสายตาของท่านกรรมการก็มองได้แต่ปริวิตกแคบๆที่กำหนดเป็นบริเวณที่จะก่อสร้างอนุสาวรีย์เท่านั้น นอกเหนือไปจากบริเวณนี้ ท่านไม่เคยมองออกไปหรือมองออกไปแล้วท่านก็มองอะไรไม่เห็นด้วยเหตุบรรดาสิ่งที่เกิดล้อมล้อมอนุสาวรีย์ นอกเหนือไปจากรถที่วิ่งกันแน่นเต็มท้องถนน ก็คือป้ายโฆษณาต่างๆมีใบหน้าของดารานางของไทย-จีน แหก โผล่สลอนใหญ่กว่าตัวประติมากรรมเสียอีก นอกนั้นก็คือน้ำชาวดน้ำอัดลมที่มีไฟกระพริบเขียวแดง ป้ายร้านค้าสารพัด ที่แข่งกันในความโสโครก เสียงขยายที่ดังเท่าที่จะดังได้ของรถและร้านรวบรวมทั้งเสียงต่างๆที่แสนสกปรกเหล่านั้นได้มาประมวลกันเข้าเป็นแรงที่มีน้ำหนักพอที่จะผลักดันอนุสาวรีย์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีตกลงไปจากสายตาและจากใจของประชาชน

รูปอนุสาวรีย์ของสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีเป็นรูปที่แสดงอิริยาบถดูเหมือนจะเป็นงานประติมากรรมจากกรมศิลปากร รูปแรกที่ทำลักษณะนี้ แต่แล้วก็ถูกวิจารณ์กันมาก โดยเฉพาะทางของม้าทรงซึ่งไปทางด้านหลัง ทั้งๆที่ม้ายืนแบบปกติ มิได้มีท่าที่แผ่นไผ่ นี่เป็นสิ่งที่แสดงความบกพร่องของช่างปั้น เพราะเป็นรูปที่มีการแสดงอิริยาบถแบบครึ่งๆกลางๆ รูปพระเจ้ากรุงธนบุรีชักพระแสงดาบขึ้นไปยังหน้า เป็นการขี้ล่อยๆเพราะลำตัวและส่วนอื่นของรูปประติมากรรมมิได้มีอาการอื่นใด นอกจากอาการที่เป็นปกติคือ เป็นอาการที่จะนั่งหลังม้าให้สนิทและสบายที่สุด รูปม้ายืนสองขาหน้าเสมอกันก็ยืนธรรมดาๆคอเชิดพอสมควร แต่ทำไมหางม้าจึงต้องพุ่งขึ้นออก คล้ายๆม้าที่ควบขึ้นฝีเท้าจัดเต็มๆ ที่เรียกว่ามีอิริยาบถครึ่งๆกลางๆก็คือนี่ Action ปรากฏที่อวัยวะบางส่วนส่วนที่เหลืออยู่ในสภาพสงบการขัดกันในอิริยาบถแบบนี้ ไม่สร้างความประทับใจให้แก่ผู้ดูเลย ทั้งที่ตลอดเวลาสมเด็จพระเจ้ากรุงธนได้ทรงฟันฝ่าอุปสรรค เพื่อกอบกู้เอกราช แต่กรมศิลปากรถอดพระอิริยาบถออกมาได้เล็กน้อยเพียงเท่านี้เอง เป็นการถอดวีรกรรมของพระเจ้าแผ่นดินผู้กล้าหาญที่ไม่สมบูรณ์ และพอจะพูดอย่างภาษาชาวบ้านได้ว่า "มือไม่ถึง" คำว่า "มือไม่ถึง" นี้เห็นจะพอใช้ได้กับการออกแบบรูปอนุสาวรีย์ทั้งปวงของกรมศิลปากรซึ่งผลิตออกมาหลังจากการสร้างอนุสาวรีย์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี พระบรมรูปสมเด็จพระนเรศวรมหาราชที่ดอนเจดีย์ จังหวัดสุพรรณบุรี ก็

เช่นเดียวกับพระบรมรูปสมเด็จพระเจ้ากรุงธนฯ ที่พยายามจะสร้างอิริยาบถแต่สร้างไม่สำเร็จ และยังไม่รู้และแน่ใจว่า ช่างศึกสมัยโบราณนั้นมีเครื่องประกอบอะไรบ้างก็เลยปั้นปูนไปทั้งรูปทรงของอนุสาวรีย์แห่งนี้ กลางช่างขลุ่ยญานทางนทกยง โดยไม่รู้ว่เพื่ออะไรแต่ทำให้เกิดรูปที่พุ่งขึ้นแยกสูงออกไปจากมวลปริมาตรอันคุมกันแน่นที่รูปลำตัวของช่าง กลุ่มอาวูชนหลังช่างที่พุ่งเป็นมุมเฉียงออกเป็นแฉก ยิ่งก่อให้เกิดความแยกตัวออกจากปริมาตรใหญ่และช่างยืนลำพังโดยไร้จุดตรงคบาททำให้เกิดช่องว่างระหว่างฐานและท้องช่างขึ้น ทำให้มีความอ่อนแอในการต่อกันระหว่างฐานและรูปประติมากรรมที่วางลงบนฐาน ถ้ากรมศิลปากรไม่เสียดายเงินสำหรับผู้รักษาเท้าช่างสี่คน ปริมาตรของคนทั้งสี่จะช่วยให้ช่องว่างที่กล่าวหมดไปด้วย (ถ้าวางตำแหน่งให้ถูกต้อง) และประติมากรรมชิ้นนี้จะนำดูขึ้น บริเวณล้อมรอบอนุสาวรีย์ของสมเด็จพระนเรศวรมหาราช มีไม่เพียงพอและไม่ถูกต้อง ในการใช้พื้นที่ไม่เข้าประกอบบริเวณแวดล้อมแห่งนี้ เนื้อที่ที่จริงบริเวณอนุสาวรีย์แห่งนี้ได้กันทำให้มากกว่าแห่งอื่นๆแต่กระนั้นก็ยังไม่พออยู่ดี เพราะตัวเจดีย์ ยุทธหัตถิมาช่วยทำให้เนื้อที่เล็กลงอีกถนัด ระยะทางสัญจรของสายตาที่เข้าไปสัมผัสรูปประติมากรรมสั้นเกินไป ถนนที่วิ่งเข้าไปวนล้อมตัวพระบรมรูปมีรัศมีแคบมากและถนนสายนี้วิ่งต่อไปยังเจดีย์ยุทธหัตถิ ซึ่งอยู่ถัดเข้าไปเพียงเล็กน้อย ทำให้กลุ่มพระบรมรูปเป็นเสมือนจุดๆหนึ่งบนทางผ่าน ถ้าถนนทำรัศมีให้กว้างขึ้นก็จะได้ลานใหญ่ล้อมพระบรมรูปมากขึ้นและจะแก้ความรู้สึกของการเป็นจุดบนทางผ่านให้หายไป

สิ่งที่ไม่น่าทำก็คือ ตัวเจดีย์ยุทธหัตถิ ค.ส.ล. ซึ่งสร้างคลุมเจดีย์เดิมที่หักพังลง เจดีย์ของใหม่ (ค.ส.ล.) ในรูปแบบเจดีย์ไทยประยุกต์นี้ ปฏิเสธกลุ่มประติมากรรมซึ่งตั้งวางไว้หน้าเจดีย์ ทั้งนี้เพราะว่าเจดีย์ออกแบบโดยใช้วิธีการของสถาปัตยกรรมไทยเดิม ส่วนตัวพระบรมรูปอนุสาวรีย์เป็นแบบฝรั่งล้วน

ถ้าระยะทางระหว่างตัวเจดีย์ กับตัวอนุสาวรีย์ พระบรมรูปได้ยืดยาวออกไปอีก ความรู้สึกปฏิเสธดังกล่าวจะน้อยลง และถ้าวางตำแหน่งต้นไม้ใหญ่บังให้ถูกต้องแล้ว ต้นไม้จะยิ่งช่วยแก้ไขข้อบกพร่องนี้ให้น้อยลงไปได้อีกมาก ข้อสำคัญก็คือว่า ทำไมจึงออกแบบให้ตัวเจดีย์และตัวพระบรมรูปอยู่ร่วมกันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันไม่ได้ (ค.ส.ล.) จะคลุมด้วยโครงสร้างอื่น ซึ่งถูกต้องกับปรัชญาสถาปัตยกรรมปัจจุบันไม่ได้หรือเจดีย์ ค.ส.ล. ก็เซยพอกๆกับใบระกาข้อฟ้า ค.ส.ล. ก็เมื่อจะใช้วิธีสร้างรูปประติมากรรมแบบตะวันตกแล้วจะอดเอื้อนไปทำไมที่จะใช้โครงสร้างแบบใหม่และวัสดุก่อสร้างใหม่ที่คนตะวันตกใช้และได้ผล

เกียรติและความภาคภูมิใจของเรา ย่อมแปลออกด้วยวัสดุ และด้วยวิธีก่อสร้างแบบใหม่ได้โดยไม่เสื่อมในความเป็นไทย กิจกรรมที่บรรจจุไว้ในตัวเจดีย์ปัจจุบันเสียอีกทำให้เราเสื่อมเกียรติเพราะจะได้พบความน่าเกลียดคือประตูเหล็กยึดแบบห้องแถว ซึ่งกรมศิลปากรติดไว้สำหรับปิดเปิดการเข้าออกในบริเวณตัวเจดีย์เดิม ข้างผนังคือแผงแขวนในเชิยมซิมิเสียงสันติ์แบบศาลเจ้าจีน ก้องสะท้อนในเจดีย์ยุทธหัตถิ มีตุ๊กตะจกสกปรกไว้ใส่เหรียญไว้วางขายและอื่นๆอีกสารพัดที่จะก่อให้เกิดความเศร้าใจที่เห็นเจดีย์ยุทธหัตถิของเดิมอันมีค่าแห่งนี้ ได้ถูกแปลงให้ใกล้กับศาลเจ้าสำหรับขอหวยขอลาภเข้าไปทุกทีแล้ว นี่แหละคือการเสื่อมเกียรติที่ไทยเราทำกันขึ้น ต้นไม้ที่ปลูก

ล้อมรอบบริเวณนี้ควรใช้ต้นไม้ที่ขึ้นในท้องถิ่นแถบนั้นเพราะถูกต้องตามธรรมชาติและสร้างบรรยากาศดั้งเดิมได้ แต่การที่เอาสนปฏิพัทธ์หรือพันธุ์ไม้ต่างถิ่นต่างประเทศมาปลูกไม่ได้ช่วยให้อะไรดีขึ้นเลย นอกจากยิ่งวุ่นและสับสนอลหม่านกันขึ้นไปอีก

และพอถัดบริเวณอนุสาวรีย์ออกมา หองแถวที่โสโครก ก็ตั้งประจันหน้าทันทีก็เหมือนกับบริเวณวงเวียนใหญ่นั้นเองแต่มีอาณาเขตสกปรกที่เล็กกว่า และยังง่ายต่อการรื้อถอน ถ้าหากว่ารัฐบาลจะมีกฎอะไรที่จะบังคับไม่ให้ความสกปรกโสโครกแบบนี้มาตั้งในรัศมีห้ากิโลเมตรจากอนุสาวรีย์ได้ก็จะเป็นการดี คือเราก็จะสร้างอนุสาวรีย์กันทุกๆ 10 กิโลเมตรในเมืองก็คงไม่มีใครว่าและเมืองจะได้สะอาดและงามครั้งนี้แหละ

อนุสาวรีย์ท่านสุนทรภู่เป็นอนุสาวรีย์แห่งแรกที่สร้างให้แก่กวีไทยที่เป็นคนสามัญ ซึ่งนับว่าเป็นก้าวใหม่ของทางการ อันควรสรรเสริญแต่ความเป็นคนธรรมดาของท่านสุนทรภู่ก็กลายเป็นคนประหลาดพิเศษไปกว่าคนอื่นด้วยฝีมือออกแบบของช่างกรมศิลปากร

การเลือกที่ตั้ง อนุสาวรีย์ที่เมืองเกิดของท่านสุนทรภู่นั้นไม่เกิดประโยชน์เท่าที่ควร เพราะที่ตั้งแห่งนั้นมีได้ภาพใดๆ ที่ชวนให้เกิดจินตนาการที่สัมพันธ์กับงานสุนทรภู่ที่เรารู้จักดีคือ การผจญภัยของพระอภัยในท้องสมุทร และบุคคลประหลาดๆ ตามเมืองต่างๆ หรือถ้าจะมองสุนทรภู่ ในความเป็นกวีเอกของประเทศ กรมศิลปากรก็ไม่ควรสร้างบรรยากาศให้รูปท่านภู้อยู่กับตัวละครในเรื่องพระอภัยมณีเท่านั้น... ...เหตุผลที่เลือกสร้างอนุสาวรีย์ที่บ้านเกิดของสุนทรภู่ ก็คงจะเป็นนโยบายที่จะดึงดูดนักท่องเที่ยวให้มาสู่ตำบลนี้มากขึ้น และคงสร้างความภาคภูมิใจให้แก่ชาวตำบลนี้ แต่ถ้าจะให้กว้างว่า สุนทรภู่เป็นกวีของคนไทยแล้วที่ตั้งก็ควรเลือกให้เป็นชัยภูมิงามกว่านี้ และถ้าช่างกรมศิลปากร ท่านภูแยกไม่ออกจากนางผีเสื้อสมุทรแล้ว ก็ทำไมไม่เอาริมทะเลที่ไหนที่งามๆ ในระยองสักแห่ง (ซึ่งมีถมไป) ให้นางผีเสื้อสมุทรได้โผล่มาจากสมุทรจริงๆ จะมีดีกว่าโผล่มาจากบ่อค.ส.ล. ดินๆ และสกปรก หรือช่างกรมศิลปากรคงจะถางต้นไม้ใหญ่ที่มีอยู่ในบริเวณลงจนหมดแล้ว ทำเนินดินสูงขึ้นแถวๆ กลางที่เพื่อจะวางรูปประติมากรรมท่านสุนทรภู่ ลงที่ยอดเนินนั้นเป็นจุดสูงสุดที่นั่งไม่สบายอย่างยิ่ง ไม่ว่าจะเป็นคนจริงๆ หรือรูปประติมากรรมช่างแห่งแล้ง อ้างว้าง และโดดเดี่ยว ในความรู้สึก จากทางเข้าจะเห็นรูปท่านสุนทรภู่ นั่งอยู่บนเนินดินสร้างใหม่นี้ แลตลอดโล่งไปจนสุดอาณาเขตของบริเวณ มีฉากหลังคือที่ว่างโล่งเปิดออกไป ดูเรียววังเห็นท้องทุ่งและละเมาะอยู่ไกลออกไปลิบๆ ถ้ากรมศิลปากรจะเก็บความโล่งว่างของฉากหลังที่กล่าวนี้ไว้ โดยไม่สร้างอาคารอะไรมาวางบังไว้ที่ปลายที่ดินของอนุสาวรีย์ก็ยังคงดี แต่กรมศิลปากรเกรงว่านักท่องเที่ยวจะไม่มีห้องสุขาใช้ จึงเอาห้องสุขามามาตั้งให้เห็นชัดเจนอยู่หลังรูปท่านสุนทรภู่พร้อมทั้งเรือนคนเฝ้าที่ไม่น่าดูไม่ว่าจะเป็นเวลาสว่างหรือมืด นี่เป็นการไม่เข้าใจสภาพของที่ดินธรรมชาติ และแปลจุดประสงค์ของอนุสาวรีย์ ท่านสุนทรภู่ผิด การตัดต้นไม้ลงก็ดี หรือการสร้างเนินดิน ซึ่งทำให้เห็นชัดจะแจ้งว่าเป็นเนินที่พูนขึ้นมาอย่างไม่กั้วลว่า สภาพแวดล้อมของธรรมชาติเดิมเป็นอย่างไร และการกักกันสายดาไม่ให้ไปสัมผัสกับขอบฟ้าโดยเอาส้วมและเรือนเฝ้ามาวางไว้ให้ดูทั้งหมดนี้ ทำให้บริเวณ อนุสาวรีย์ไม่มีค่าอะไรเหลืออยู่เลย ยิ่งสร้างรั้วและตัดถนนเข้าไปล้อมรอบเนินดินที่ตั้งอนุสาวรีย์และตัดไปยังจุดต่างๆ ของบริเวณที่ดิน ยิ่งทำให้ที่ดินเล็กๆ ผืนนี้ถูกขอยสับลงเป็นตอน

เล็กน้อยยิ่งขึ้น กรมศิลปากรปลูกต้นไม้ลงหลายสิบต้นแต่ยังเป็นต้นเล็กๆ คงกินเวลาไม่น้อยกว่าสิบปีกว่าจะมีร่มเงาและรูปทรงพอจะขึ้นตาได้บ้าง (แต่การบำรุงรักษาอย่างปัจจุบันนี้คงจะรอดไปเติบโตไม่ถึงครึ่ง) ฉะนั้นความคิดแบบปลูกใหม่ทั้งหมด โดยตัดไม้เก่าลงให้สิ้นหรือเกือบหมด ควรยุติได้แล้ว

เมื่อพิจารณาพันธุ์ไม้ที่ปลูกลงไป และตำแหน่งที่ปลูกก็น่าสนใจ เป็นการปลูกแบบชนิดอย่างละอันพันละน้อย มีหลายอย่างหลายชนิดคล้ายๆกับจะอวดว่าที่นี่มีต้นไม้แปลกๆแต่ไม่คำนึงถึงว่าไม้เหล่านี้เมื่อโตเต็มที่แล้ว จะมีรูปทรงและสีสันทันเข้ากันได้ หรือช่วยส่งเสริมกันและกันอย่างไร และจะช่วยให้ตัวอนุสาวรีย์ได้ผลสมบูรณ์ในการสร้างบรรยากาศได้หรือไม่ ดูชื่อพันธุ์ไม้ที่มีกำกับไว้ตามต้นไม้ที่ปลูกลงก็บอกได้ว่าจะไม่ได้อะไรเลย นอกจากร่มเงาที่กระปรือกระเปร่ง

ที่นี้ก็มาถึงตัวประติมากรรมท่านสุนทรภู่ซึ่งนั่งอยู่บนยอดเนินท่านภู่แดงกายเต็มยศ ใส่เสื้อปิดคอมีผ้าคาดพุงอย่างแข็งแรงชนิดหายใจไม่สะดวก นั่งโงนกระเบนชุดแบบนี้ คือชุดเต็มยศใหญ่ คงใช้ไม่กี่ครั้งในชีวิตราชการของท่าน เพราะเวลาเข้าเฝ้าพระเจ้าแผ่นดินในยุคนั้น ก็ถอดเสื้อเผือกกันได้ ทำไมจึงแต่งตัวให้ท่านแบบนี้คงเกรงว่าจะไม่มีวัฒนธรรมถ้าจะให้ท่านนั่งเปลือยบนท่อนบนกระมัง นี่เป็นการกระทำที่เกินขอบเขตของความจริงย่อมได้รับการปฏิเสธจากผู้รู้เพราะเห็นชัดว่าเป็นการเสแสร้ง การไม่ยอมรับสภาพความจริงปรากฏอยู่ในงานของกรมศิลปากรเสมอ ดูแล้วเสื่อมศรัทธา ไม่เห็นจะผิดอะไร ถ้าท่านภู่จะนั่งตามสบายเปลือยท่อนอกเพื่อจะแต่งกลอนที่ท่านถนัดพูดตามความจริง ใครจะบ้านั่งเขียนกลอนโดยแต่งตัวแบบที่เหงื่อไหล หายใจไม่สะดวกและตากแดด จะปลูกต้นไม้ไทยๆดีๆสักต้นให้ท่านนั่งสบายๆได้ร่มไม้ก็จะสมเหตุสมผลขึ้นอีกโข ทำไมไม่ทำก็ไม่ทราบ

ต่อจากรูปท่านสุนทรภู่ ก็เป็นรูปนางเงือก ผีเสื้อสมุทรและพระอภัย, พระอภัยนั่งบนชายตลิ่ง บนเนินดินตอนฐานของเนินสุนทรภู่ นางเงือกและนางผีเสื้อยักษ์อยู่สระน้ำซึ่งมีรูปเกือบจะเหมือนสระว้ายน้ำที่ใช้ว้ายแข่งขัน สระน้ำแยกจากเนินดินที่ท่านภู่และพระอภัยนั่งโดยถนน ค.ส.ล. วังชั้นกลางแยกบริเวณทั้งสองให้ห่างออกจากกันเสีย ตามที่พรรณนามาทั้งหมดนี้ ท่านคงจะพอจินตนาการเอาได้ว่าช่างกระด้างสันดี

อนุสาวรีย์สุนทรภู่จังหวัดระยองขอได้สังเกตว่า ต้นไม้ใหญ่เหลือรอดจากการโค่นลงเพียงต้นเดียว เนินดินที่พูนสูงขึ้นมา มีลักษณะที่บอกชัดว่า ไม่มีส่วนสัมพันธ์กับที่ดินแวดล้อมเลย การตัดถนนสัญจรรอบๆเนินดิน ทำให้แยกตัวออกจากสระและกลุ่มประติมากรรมบนบกและในน้ำก็พลอยแยกตัวออกจากกัน ขอให้สังเกตดูรูปนางเงือกว่าประหลาดเพียงไร เธอนั่งบนก้อนหินแต่ก็เกร็งหางให้ชูลอยเหนือหน้า นอกจากจะทำให้รู้สึกเมื่อยอยู่ตลอดเวลาแล้ว ยังทำให้รู้สึกว่านางเงือกเป็นโรคกลัวน้ำ อาคารที่โผล่หลังเนิน คือส่วนของสำคัญของอนุสาวรีย์ ในสายตาของกรมศิลปากรการไม่ร่วมกันของบริเวณ และกลุ่มรูปประติมากรรมเหล่านี้ไม่สามารถจะอธิบายได้ว่าเพราะอะไร นอกจากว่าทำไปเพราะความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ ซึ่งพูดกันอย่างนี้ก็ดีเหมือนกัน เพราะไม่จำเป็นจะต้องอธิบายอะไรให้ยืดยาวต่อไปอีก

อนุสาวรีย์ชิ้นใหญ่อีกชิ้นที่คงจะเกี่ยวกราวกัน ดอนทำพิธีเปิดก็คือ กลุ่มอนุสาวรีย์ชาวค่ายบ้านบางระจัน เท่าที่ดูจากรูปถ่าย อนุสาวรีย์ชิ้นใหม่ของกรมศิลปากรชิ้นนี้ให้ผลเช่นเดียวกับของท่านสุนทรภู่ คือไม่สนใจในการจัดและแต่งบริเวณล้อมรอบ มีถนนตัดเข้าไปพันรอบๆ บริเวณที่จะตั้งประติมากรรม ช่างปั้นของกรมศิลปากรและผู้ใหญ่ของรัฐบาลใส่ความเกินพอดีเข้าให้แก่วีรบุรุษ ชาวค่ายบ้านบางระจันทุกคน รวมทั้งกระเบื้องอีกหนึ่งตัว ซึ่งเป็นพาหนะของนายจัน หนวดเขียว คือเพิ่มความล่ำสันกำยำแบบนักเพาะกาย และซูเปอร์แมนลงให้โดยครบถ้วน

และเมื่อได้ดูการจัดกลุ่มรวมของงานประติมากรรมทั้งหมดก็ทำให้เข้าใจถึงสาเหตุของการพ่ายแพ้แก่ พระนายกองสุกี้ของวีรชนกลุ่มนี้ เพราะทุกท่านต่างคนต่างแข่งกันออกรบพม่า มิได้รวมรบเป็นทีม อิริยาบถทุกอย่างท่านให้ความรู้สึกเช่นนั้นแก่ผู้ดู ที่จริงการออกแบบอนุสาวรีย์นั้นมีวิธีการมากกว่าที่กรมศิลปากรทำอยู่ กรมศิลปากรทำอยู่แบบเดียวกับข้าซาก งานประติมากรรมจากกรมศิลปากรเป็นแบบรูปธรรม คือเหมือนจริงตามธรรมชาติ และก็เหมือนแต่ผิวบนของธรรมชาติเท่านั้น อารมณ์และความรู้สึกที่ลึกลงไปได้ผิวนั้น นายช่างของกรมศิลปากรมีอาจนำออกตีแผ่ให้ผู้ดูได้เห็นเลย และการออกแบบทำงานประติมากรรมชนิดลอยตัว (Free Standing Sculpture) ข้าแล้วข้าอีกเช่นนี้ยิ่งก่อให้เกิดความเบื่อขึ้นทุกที ทำไมไม่เป็นแบบ Relief บ้าง หรือแบบผสมระหว่าง Relief และรูปลอยตัวหรือแบบสถาปัตยกรรมบริสุทธิ์ ซึ่งใช้แต่รูปทรงของสถาปัตยกรรมเท่านั้น เป็นสัญลักษณ์แทนที่จะต้องใช้ประติมากรรมรูปคนข้าซากอยู่

สิ่งที่พอสรุปได้จากการพิจารณาผลงาน การออกแบบอนุสาวรีย์ ของกรมศิลปากรก็คือช่างของกรมไม่เข้าใจเรื่องสถาปัตยกรรม ไม่เข้าใจสภาพธรรมชาติแวดล้อม (Nature of Site) ไม่สนใจในการใช้พืชพันธุ์ไม้ที่ถูกต้อง และที่สำคัญที่สุด ไม่เข้าใจ และหยั่งไม่ถึงหรือเข้าไม่ถึงคุณสมบัติอันแท้จริงของวีรชน ที่นำมาสร้างเป็นอนุสาวรีย์

แต่การที่จะระลึกถึงวีรกรรมของใครก็ตาม เราจำเป็นเสมอไปหรือที่จะเห็นรูปบุคคลผู้สร้างวีรกรรมนั้นเสียก่อน จึงจะระลึกได้ บริเวณอนุสาวรีย์ที่จัดด้วยพันธุ์ไม้และที่เว้นว่างที่ถูกต้องตามวิชาภูมิสถาปัตยกรรม (Landscape Architecture) ก็อาจโน้มนำให้ผู้เข้าไป ณ สถานที่นั้นได้สำนึกในเหตุการณ์ และวีรกรรมอันมีเกียรติได้เช่นกันและอาจจะดีกว่าด้วย เพราะในสังคมเรา ซึ่งการบันทึกภาพและเหตุการณ์ในอดีตมีอย่างมิดมั่ว การที่ผู้ออกแบบพยายามใช้จินตนาการของตนสร้างภาพบุคคลหรือเหตุการณ์ขึ้นเอง ย่อมก่อให้เกิดความกังขาและปฏิเสธได้ การเปิดที่ว่างและจัดสวนหรืออาจใช้แท่งวัสดุจารึกบอกความมุ่งหมายและประวัติก็จะเป็นการดีและควรกว่าที่ทำๆ กันดังที่พูดมาแล้วแต่ต้น

ที่มา: แสงอรุณ รัตสิกร. "อนุสาวรีย์ที่ไทยทำ." แสงอรุณ 2. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์ 2523. หน้า 100-108.

ตีพิมพ์ครั้งแรกในหนังสือ "ต้อนรับน้องใหม่." ของคณะสถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร พ.ศ. 2514.

ตีพิมพ์อีกครั้งใน วารสารบ้าน ฉบับที่ 5 (สิงหาคม 2525). หน้า 66-75.

บทวิเคราะห์

การจัดประเภทอนุสาวรีย์ว่าเป็นงานศิลปะแขนงใดแขนงหนึ่งนั้น เป็นเรื่องที่ทำไม่ได้ อย่างแน่ชัดนัก ทั้งนี้เพราะการสร้างอนุสาวรีย์ต้องอาศัยความรู้ในศาสตร์และศิลป์ที่ค่อนข้างกว้าง ทั้งด้านประติมากรรม สถาปัตยกรรม ภูมิสถาปัตย์ และวิศวกรรม นอกจากนี้ยังจำเป็นต้องเข้าใจประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และการเมืองอีกด้วย การศึกษาอนุสาวรีย์ที่สร้างขึ้นเป็นจำนวนมากในช่วงเวลาหลายทศวรรษที่ผ่านมาจึงน่าจะทำได้จากแง่มุมที่หลากหลาย และน่าจะอธิบายพัฒนาการและปรากฏการณ์ด้านต่างๆในสังคมไทยได้เป็นอย่างดี แต่เท่าที่ปรากฏการศึกษาวิเคราะห์หรือการวิจารณ์อนุสาวรีย์ที่มีการสร้างขึ้นได้รับความสนใจในระดับที่ต่ำมาก ในวงการวิจารณ์ทัศนศิลป์นั้นเรียกได้ว่าเกือบไม่ให้ความสนใจในเรื่องนี้เลย เหตุผลประการหนึ่งน่าจะขึ้นอยู่กับทัศนคติของวงการทัศนศิลป์เองที่มีต่อการสร้างงานอนุสาวรีย์

แนวความคิดของวงการทัศนศิลป์ต่อศิลปะร่วมสมัยถือว่า เสรีภาพในการแสดงออกและการสร้างสรรค์ผลงานที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะของศิลปินแต่ละคนมีความสำคัญอย่างยิ่ง ในขณะที่การสร้างอนุสาวรีย์ถูกกำหนดและควบคุมทุกขั้นตอน ตั้งแต่จุดมุ่งหมาย พื้นที่ที่เลือกไว้แล้ว ตลอดจนการออกแบบและระยะเวลาที่ต้องทำให้สำเร็จตามความประสงค์ของผู้อนุมัติให้สร้าง เมื่อเราตระหนักว่า ศิลปะร่วมสมัยที่เติบโตและแข็งแรงอยู่ในขณะนี้ ส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากบทบาทของปัจเจกชนที่ได้รับความสำคัญมากขึ้นในสังคมเสรีประชาธิปไตยและทุนนิยม ส่วนคติของการสร้างอนุสาวรีย์นั้นเริ่มมาก่อนมีสังคมเสรีประชาธิปไตยและเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับบทบาทของบุคคลในระดับที่เป็นผู้นำของสังคม หากพิจารณาจุดประสงค์และเงื่อนไขของการสร้างงานทั้ง 2 แบบเปรียบเทียบกันแล้ว ก็จะเห็นความแตกต่างที่ชัดเจน นอกจากนี้การปรับตัวของวงการทัศนศิลป์ไทยตามศิลปะร่วมสมัยของโลกที่มีโลกเสรีนิยมตะวันตกเป็นผู้นำกระแสในหลายทศวรรษที่ผ่านมา ก็เป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้การสร้างงานอนุสาวรีย์กับการสร้างสรรค์ของศิลปินมีระยะห่างระหว่างกัน ดังนั้น วงการวิจารณ์ที่ใกล้ชิดกับวงการทัศนศิลป์ตลอดช่วงเวลาที่ผ่านมาก็ขาดความสนใจต่องานอนุสาวรีย์ตามไปด้วย สิ่งที่จะเป็นข้อจำกัดของวงการวิจารณ์ทัศนศิลป์อีกประการหนึ่งก็คือข้อเท็จจริงที่ว่า การสร้างอนุสาวรีย์ในประเทศไทยนั้นเริ่มต้นด้วยฝีมือของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และประติมากรที่เป็นศิษย์ของท่านก็เดินตามรอยปรมาจารย์ต่อๆกันมา การวิจารณ์อนุสาวรีย์จำนวนมากจึงเป็นเรื่องที่เกือบจะเสี่ยงผลงานหรือแนวทางในการออกแบบของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ไปได้ยาก นอกจากนั้น ผลงานอนุสาวรีย์ที่สร้างขึ้นส่วนใหญ่เป็นประติมากรรมรูปเหมือนหรือรูปจำลอง บุคคลสำคัญ การวิจารณ์อนุสาวรีย์บุคคลสำคัญอย่างเปิดเผย จึงอาจเป็นเรื่องที่วงการวิจารณ์อาจทำได้โดยไม่สะดวกใจนัก

บทวิจารณ์ "อนุสาวรีย์ที่ไทยทำ"¹ นับเป็นข้อเขียนชิ้นหนึ่งในจำนวนน้อยที่เคยมีผู้เขียนวิจารณ์อนุสาวรีย์ และเป็นบทวิจารณ์ที่เขียนโดยคนนอกวงการศิลปะ แสงอรุณ รัตกสิกร² เป็นสถาปนิกและอาจารย์คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ความรู้ทางสถาปัตยกรรมและภูมิสถาปัตย์ที่ผู้เขียนมีอย่างกว้างขวางจึงเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการเขียนบทวิจารณ์ชิ้นนี้ โดยเฉพาะในแง่ที่อนุสาวรีย์ไม่ใช่ศิลปะวัตถุ แต่เป็นผลงานที่ปรากฏต่อสาธารณะในสิ่งแวดล้อมของเมือง ความเหมาะสมของสัดส่วน รูปทรง การเลือกใช้พื้นที่และการจัดอาณาบริเวณ ตลอดจนการเลือกใช้วัสดุในการสร้างจึงเป็นสิ่งที่แสงอรุณให้ความสนใจเป็นพิเศษ หากจะวิเคราะห์แนวความคิดที่ใช้ในการวิจารณ์นี้ ประกอบกับการพิจารณาบทวิจารณ์สถาปัตยกรรมชิ้นอื่นที่แสงอรุณเขียนไว้ รวมทั้งพื้นฐานที่มาทางความคิดของเขาแล้ว ก็จะทำให้เห็นว่าแสงอรุณให้ความสำคัญต่อการออกแบบรูปทรงที่มีความงามสมส่วนซึ่งเกิดขึ้นจากความสอดคล้องกับหน้าที่การใช้งานและความเป็นจริงของเทคนิคและวัสดุที่นำมาใช้ แนวความคิดนี้ก็ถือเป็นแก่นของการออกแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ซึ่งแสงอรุณน่าจะได้รับทอดความคิดเมื่อไปศึกษาในสหรัฐอเมริกา³ และจากการได้ฝึกงานกับแฟรงค์ ลอย ไรท์ สถาปนิกคนสำคัญที่ทรงอิทธิพลทางความคิดที่สุดคนหนึ่งในกระแสสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ เมื่อแสงอรุณนำแนวความคิดนี้เข้ามาวิเคราะห์งานอนุสาวรีย์ที่ไทยทำ เขาจึงตั้งข้อสังเกตในเรื่องความสัมพันธ์ของรูปทรงได้มากมาย และทำให้เห็นข้อด้อยที่น่ามาอภิปรายได้อย่างกว้างขวาง

ข้อสังเกตและการให้เหตุผลสนับสนุนที่ปรากฏในบทวิจารณ์ ต้องนับว่าผู้เขียนทำได้อย่างละเอียดและด้วยความรู้ ตั้งแต่การเลือกพื้นที่ที่มีบริเวณจำกัด หรือมีกระแสการจราจรคับคั่งจนเกินไป และการจัดการพื้นที่แวดล้อมโดยขาดความรู้ในเรื่องต้นไม้และภูมิทัศน์ ที่สำคัญที่สุดการเลือกแสดงความหมายของอนุสาวรีย์ด้วยประติมากรรมรูปบุคคล ซึ่งยังไม่อาจถ่ายทอดให้เห็นคุณภาพการของบุคคลที่ถูกเชิดชูขึ้นได้อย่างเด่นชัดนัก หากเราพิจารณาบทวิจารณ์นี้ด้วยใจเป็นธรรม ก็เห็นว่าผู้เขียนไม่ได้วิจารณ์ด้วยใจอคติ แม้จะติติงในรายละเอียดมากมาย และประเมินคุณค่าไว้ในระดับต่ำก็ตาม สิ่งที่แสงอรุณวิจารณ์และประเมินว่าการออกแบบนั้นล้มเหลว มีเหตุผลกำกับโดยตลอดว่าเป็นเพราะเหตุใด ในหลายกรณีเขาชี้แนะทางออกในการพัฒนาการออกแบบอนุสาวรีย์ในโอกาสต่อไปด้วย ในส่วนของประติมากรรมก็เช่นเดียวกัน คำวิจารณ์ของเขาสะท้อนให้เห็นว่าเขาไม่ใช่ผู้ด้อยความรู้ในทางประติมากรรม โดยเฉพาะในแง่ความสัมพันธ์ของรูปทรงในเชิงปริมาตร ทิศทางของเส้น ขนาด และอาการของรูปทรง แสงอรุณอธิบายความคิดของเขาได้อย่างมีลำดับขั้น และชี้ให้เห็นได้ว่าเพราะเหตุใดรูปทรงบางชิ้นจึงดูอ่อนแอหรือโดดเดี่ยวหรือขาดเอกภาพในความรู้สึกของ

¹ แสงอรุณ รัตกสิกร เขียนบทวิจารณ์ "อนุสาวรีย์ที่ไทยทำ" ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2514 ก่อนเกิดเหตุการณ์สำคัญเมื่อ 14 ตุลาคม 2516 ดังนั้น ผู้เขียนจึงไม่ได้ระบุนิสัยความรู้สึกผูกพันของประชาชนที่มีต่ออนุสาวรีย์ประชาธิปไตย โดยมีเหตุการณ์นองเลือดหลายครั้งในประวัติศาสตร์เป็นตัวเชื่อมโยง

² แสงอรุณ รัตกสิกร (พ.ศ. 2465-2522) เป็นสถาปนิกคนสำคัญที่กระตุ้นให้เกิดขบวนการออกแบบในแนวคิดของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ในประเทศไทย

³ แสงอรุณ รัตกสิกร ศึกษาที่ Cornell University สหรัฐอเมริกา ระหว่างปีพ.ศ. 2493-2495

เขา การวินิจฉัยของแสงอรุณนี้อาจไม่ตรงกับความคิดเห็นของผู้่านบางท่านนัก ซึ่งบางส่วนได้มีผู้แสดงความเห็นชี้แจงอันเป็นประโยชน์ต่อการพิจารณาของสาธารณชนไว้แล้ว⁴ อย่างไรก็ตาม ประเด็นต่าง ๆ ที่แสงอรุณยกขึ้นมามีประโยชน์ที่นำรับฟังอย่างยิ่ง และหากเรารับฟังคำวิจารณ์และข้อเสนอแนะเหล่านี้ก็ย่อมเป็นประโยชน์อย่างแน่นอน

ปัญหาที่เกิดขึ้นจากการออกแบบที่ผู้วิจารณ์เสนอในข้อเขียนนี้ มุ่งไปสู่การชี้ให้เห็นว่า การออกแบบอนุสาวรีย์ที่ผูกขาดโดยองค์กรของรัฐมีข้อด้อยอย่างแน่นอน สิ่งที่ผู้เขียนต้องการจะบอกก็คือ ข้อด้อยนั้นเกิดขึ้นจากการตัดสินใจของคณะกรรมการพิจารณาที่ขาดความรู้หรือรู้เท่าไม่ถึงการณ์ และการที่ผู้ออกแบบซึ่งโดยมากก็คือประติมากรในสังกัดของรัฐนั้นเองที่ขาดความใส่ใจต่อเรื่องสิ่งแวดล้อม ซึ่งแท้ที่จริงในแง่ของการออกแบบแล้ว ฐานของอนุสาวรีย์ การใช้พื้นที่ การปลูกต้นไม้ และการเลือกชนิดของต้นไม้ ตลอดจนการควบคุมทัศนียภาพของสิ่งแวดล้อม ล้วนมีความสำคัญในระดับเดียวกันกับรูปประติมากรรม เพราะภูมิทัศน์ทั้งหมดนั้นสามารถที่จะส่งเสริมหรือทำลายอนุสาวรีย์นั้นลงได้เลยทีเดียว การที่ประติมากรในสังกัดของรัฐมักจะได้รับมอบหมายให้เป็นผู้ออกแบบอนุสาวรีย์ และประติมากรก็มักจะให้ความสำคัญต่อการปั้นรูปเหมือนบุคคลนั้นเป็นสิ่งที่กระทำกันมาเป็นแบบแผนจากศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งรูปแบบที่ผู้วางรากฐานเริ่มไว้นั้นมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปน้อยมากในช่วงเวลาที่ผ่านมา นี่เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่เป็นนัยสำคัญที่บทวิจารณ์นี้พยายามชี้ให้เห็น อย่างไรก็ตาม ความผิดพลาดในการออกแบบนั้นอาจไม่ได้อยู่ที่การเดินตามรอยปรมาจารย์แต่เพียงอย่างเดียว จุดมุ่งหมายในการสร้างอนุสาวรีย์นั้นถูกกำหนดไว้แต่แรกแล้ว เสรีภาพและอัจฉริยภาพของผู้ออกแบบจึงแสดงออกได้ภายใต้ความเห็นชอบของคณะกรรมการเท่านั้น น. ณ ปากน้ำ เขียนบันทึกบทสนทนาของเขากับศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ไว้บางตอนที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า การออกแบบและการสร้างอนุสาวรีย์ในประเทศไทยนั้นมีข้อจำกัดบางประการ⁵ เช่นเดียวกัน เจนนีส วงศ์สุววัฒน์ ก็เขียนไว้ในรายงานการวิจัยของเธอถึงแนวความคิด จุดมุ่งหมาย และการควบคุมการสร้างอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ที่อยู่ภายใต้การพิจารณาขั้นสุดท้ายโดยบุคคลในระดับผู้นำประเทศ⁶

นอกเหนือจากปัญหาของการออกแบบ สิ่งที่ผู้วิจารณ์ติติงอยู่มากในบทวิจารณ์นี้ได้แก่ การที่เทศบาลไม่อาจควบคุมสิ่งแวดล้อมที่ปรากฏรอบอนุสาวรีย์ได้ แสงอรุณเป็นสถาปนิกคนแรกๆ ในสังคมไทยที่ใช้คำว่า "ทรศณะอุจาด" ต่อสิ่งแวดล้อมที่ไม่ได้รับการควบคุมจัดการจนเกิดความสับสนอลหม่านในทัศนียภาพของเมือง แนวความคิดของผู้เขียนที่วิจารณ์ว่าสิ่งแวดล้อมมีความเสื่อมทรามและมีส่วนในการทำลายทัศนียภาพ ตลอดจนความสำคัญของอนุสาวรีย์ลงเป็นสิ่งที่มีความสำคัญและมีข้อเท็จจริงอยู่มาก และจากเวลาของผู้เขียนมาสู่ปัจจุบัน "ทรศณะอุจาด" ที่แสงอรุณ

⁴ ดูบทความ "ลักษณะม้าทรงของอนุสาวรีย์สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช". ศิลป์ พีระศรี, อักษรศิลป์ พีระศรี, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2537.

⁵ ดูบทความ "ผลงานที่ไม่มีใครรู้จักของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี". น. ณ. ปากน้ำ, เทียวชมศิลป์, พระนคร : โอเดียนสโตร์, 2512.

⁶ ดูรายงานการวิจัย "การวิเคราะห์เชิงวิจารณ์รูปแบบและสัญลักษณ์ของอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยในแง่ศิลปะ โดยพิจารณาเน้นที่ภาพรูปจำหลักโดยรอบของปีกทั้งสี่ของอนุสาวรีย์". เจนนีส วงศ์สุววัฒน์, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2530.

เรียกก็ทวีความรุนแรงขึ้นตามความหนาแน่นของประชากรที่เพิ่มขึ้นด้วย สิ่งปรากฏในบทวิจารณ์นี้อีกประการหนึ่งก็คือ ผู้เขียนให้ความสำคัญอย่างยิ่งต่อการรักษาต้นไม้ของแหล่งเดิม และเตือนให้เฝ้าถึงความสำคัญในการเลือกชนิดของต้นไม้ให้ถูกต้องในการออกแบบ หากพิจารณาบทความอื่นๆของแสงอรุณ ก็จะพบแนวความคิดในการรักษาต้นไม้และทัศนียภาพของเมืองให้ร่มรื่น เช่นเดียวกับที่ปรากฏในบทวิจารณ์นี้ ในด้านกลับกัน แนวคิดของแสงอรุณที่ให้ความสำคัญต่ออนุสาวรีย์ในด้านรูปทรง และความงามของอนุสาวรีย์ที่สัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม เป็นแนวคิดที่สะท้อนทัศนคติของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่มีนวัตกรรมของมนุษย์เป็นแกนกลางอย่างเด่นชัด ดังนั้นทัศนคติส่วนใหญ่ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม และการออกแบบในบทวิจารณ์นี้จึงอยู่ที่ความต้องการสร้างให้เกิดทัศนียภาพที่งดงามเพื่อมุ่งไปสู่การจัดระเบียบและความสมบูรณ์ในนวัตกรรมของมนุษย์ ในขณะที่บทบาทของคนและกิจกรรมของคนในเมืองถูกกล่าวถึงน้อยมาก และเมื่อกล่าวถึงสิ่งแวดล้อมที่แสดงถึงกิจกรรมและชีวิตของคนในเมืองก็คือ ทัศนียภาพที่ไม่น่าดู หรือบ้านเรือนที่ไม่งดงาม ซึ่งในข้อเท็จจริงแล้วก็มีความถูกต้องอยู่บ้าง แต่หากจะพิจารณาจากอีกแง่มุมหนึ่งแล้ว อนุสาวรีย์บางแห่งนั้นเองที่เกิดขึ้นในที่ที่มีชุมชนอยู่ก่อนแล้ว แนวคิดในการออกแบบสร้างอนุสาวรีย์ให้เข้ากับวิถีชีวิตของคนจึงเป็นสิ่งที่ขาดหายไปจากบทวิจารณ์นี้ อันที่จริงแล้ว แนวคิดในการสร้างอนุสาวรีย์ขนาดใหญ่ในตะวันตกเพื่อให้อนุสาวรีย์มีความสง่างามเป็นจุดเด่นของเมือง ซึ่งมีมาช้านานแล้วมักสร้างบนเจดีย์ของเมือง หรือบนถนนสายหลักที่มีขนาดใหญ่โต ซึ่งเมืองเหล่านั้นมักได้รับการวางแผนไว้ตั้งแต่หลายศตวรรษมาแล้ว ดังนั้น การสร้างอนุสาวรีย์ขนาดใหญ่หรือการเรียกร้องพื้นที่ที่มีอาณาบริเวณขนาดใหญ่ในเมืองที่ไม่ได้ถูกวางแผนไว้อย่างดี จึงเป็นเรื่องที่อาจไม่สอดคล้องกับความเป็นจริงในสังคมไทยเท่าใดนัก อย่างไรก็ตาม แม้บทวิจารณ์นี้จะตั้งอยู่บนฐานความคิดทางสถาปัตยกรรมและภูมิสถาปัตย์ในบางแนวทางอย่างหนักแน่นก็ตาม แต่สิ่งที่บทวิจารณ์นี้เสนออีกเปิดมิติให้เรามองสิ่งแวดล้อมของเราในอีกแง่มุมหนึ่ง และกระตุ้นให้เราต้องทบทวนต่อแนวคิดในการจัดการสิ่งแวดล้อมของเราเสียใหม่ด้วย บทความนี้จึงไม่ได้มีเพียงมิติเดียวแต่ยังได้เปิดประเด็นสำคัญอีกมาก การตอบคำถามปัญหาในการออกแบบอนุสาวรีย์หลายแห่งที่เกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำเล่านี้ เราคงไม่อาจตีความตรงๆว่า ผู้วิจารณ์ต้องการชี้ให้เห็นปัญหาทางเทคนิคของการออกแบบเท่านั้น แต่เราจะเห็นว่า ผู้วิจารณ์ต้องการแนะนำให้เราคิดถึงสิ่งสำคัญบางประการที่อยู่เบื้องหลังของการออกแบบที่มีข้อบกพร่องเหล่านั้น น่าเสียดายที่บทวิจารณ์นี้ยังไม่ชี้ชัดลงไปถึงขั้นที่จะระบุว่า ข้อดีของการสร้างอนุสาวรีย์ทั้งหลายก็คือ การที่ผู้สร้างละเลยความสำคัญของประชาชนทั้งที่ประชาชนมีส่วนร่วมในทุกกิจกรรม ทั้งความสำเร็จและความล้มเหลวตลอดมาในประวัติศาสตร์ของสังคมไทย แต่เท่าที่บทวิจารณ์นี้ได้เสนอมุมมองจากความคิดเห็นที่ตรงและด้วยเหตุผลในทิศทางที่วงการวิจารณ์ทัศนศิลป์ไม่ได้มองก็นับว่ามีคุณค่าต่อวงการศิลปะและสังคมไทยแล้ว

จักรพันธ์ วิลานินกุล : ผู้วิเคราะห

ศิลปกรรมชาวบ้าน

การสำรวจและการวิจารณ์อย่างย่อ

แสงอรุณ รัตกลีกร

สิ่งที่คนในศตวรรษที่ 20 ค้นพบว่าเป็นงานศิลปะที่มีค่าและยกย่อง ได้แก่ศิลปะของชนอนารยะ (Primitive Art) งานศิลปกรรมของคนเยาว์วัย (Children's Art) และงานศิลปกรรมชาวบ้าน (Folk Art) ผลงานของศิลปกรรมสามประเภทนี้ ให้ผลโดยตรงและจริงใจต่อผู้ได้พบ ถึงความบริสุทธิ์ สะอาด และตรงต่อความตั้งใจของผู้ผลิต โดยปราศจากการล้อมกรอบของทฤษฎีใดๆ แสดงออกซึ่งจิตอันเสรีและพลังของความตั้งใจที่จะผลึกเอาความรู้สึก ความคิดของตนออกมาโดยตรงไม่บิดเบือน

งานศิลปกรรมชาวบ้าน (Folk Art) พุดโดยตรงแล้วมีจุดประสงค์ที่สร้างขึ้นเพื่อสนองประโยชน์ใช้สอยเป็นหลักใหญ่และสำคัญที่สุด การประดับประดาตกแต่งเป็นสิ่งที่ตามมาทีหลังและไม่ว่างานชนิดใดก็ตาม เราจะพบว่าความปรารถนาที่จะให้งานที่ผลิตออกมาสนองประโยชน์ใช้สอยได้เต็มที่ที่จะปรากฏให้เห็นเด่นชัดเสมอ มีบางครั้งในงานประเภทนี้ได้ปรับปรุงตัวเองถึงขนาด แล้วก้าวเลยเกิดเข้าไปสู่การตกแต่งประดับประดาจนตัวเองไร้ค่าและหมดไปจากความเป็นศิลปกรรมชาวบ้านไปก็มี อีกสิ่งหนึ่งที่เราจะพบในงานศิลปกรรมชาวบ้านคือ ผลงานที่สร้างขึ้นโดยปราศจากยึดตัวเองเป็นใหญ่ ดังเช่นงานของศิลปินอาชีพ (ปิกาสโซ ฟ.ล.ไรท์-คริสเตียน ดืออร์) ผู้ผลิตมีความปรารถนาอันแรงกล้าที่จะเห็นงานของตนสำเร็จออกมาตามปรารถนา แต่ไม่เคยคิดเลยว่า จะถูกสังคมจดจำตน และยกย่องฐานเป็นผู้ผลิตงานชิ้นนั้นๆ ความถ่อมตัวอันละเมียดละไม เป็นคุณสมบัติอันติดประจำกับงานประเภทนี้อยู่เสมอ ผู้ดูจะวางอารมณ์ของตนได้เป็นกลาง ปราศจากการเกาะเกี่ยวกับนามของผู้กระทำ และทั้งผู้ผลิตและผู้เสพผลิตผลนั้น ก็บรรลุถึงความมีสัจจะในผลงานอย่างเต็มที่ (ปราศจาก Self Conscious และ Sophistication ของตน)

ประเทศที่ตั้งในเขตหนาว เช่น จีน ญี่ปุ่น หรือประเทศในยุโรปภาคเหนือ ในระยะเวลาอันหนาวเย็นของฤดูเหมันต์ ชาวบ้านจำต้องเก็บตัวอยู่ในที่พัก และในระยะเวลาดังกล่าวนี้เองที่งานศิลปะประเภทนี้ได้ผลิตขึ้น ในประเทศร้อนอย่างเรา เวลาว่างคือในระยะเวลาที่การเก็บเกี่ยวยังไม่ถึง คนไทยอย่างตาสี ยายมา ของเรา ได้ใช้ชีวิตอันเอื่อยสบาย ผลิตงานที่จะนำไปใช้ในครัวเรือนของตนขึ้นด้วยวัสดุที่ใกล้มือ และด้วยกรรมวิธีอันฉลาดที่ทำให้วัสดุที่หามาได้ ให้ผลแก่ตนมากที่สุด และกินแรงงานตนน้อยที่สุด ด้วยเหตุผลนี้เอง แต่ละท้องถิ่น และชุมชน จึงมีงานที่แตกต่างกันออกไปตามผลิตภณณ์ที่ธรรมชาติในท้องถิ่นอำนวยให้ เนื่องจากการคมนาคมยังไม่เจริญถึงขนาด จึงทำให้ศิลปกรรมชาวบ้านแต่ละภาคของประเทศถูกแยกออกจากกัน และปรับปรุงวิธีการออกแบบของตนขึ้นโดยลำพังตนเองก็ว่าได้ เมืองที่เป็นเมืองหลวงและเมืองท่าที่มีการติดต่อกับต่างประเทศเป็นประจำ งานศิลปกรรมชาวบ้านจะขาดคุณสมบัติดังกล่าวเพราะชาวพื้นบ้านจะนำวิธีการและความคิดที่ได้พบเห็นจากถิ่นอื่นมาใช้ปะปนกับของดั้งเดิมของตน หรือที่ร้ายคือ ละทิ้งของตัวเองเสียสิ้นเชิง หากความสะดวกโดยการซื้อของจากชาติอื่นใช้ ซึ่งผลนี้เป็นผลที่จังหวัดใหญ่ๆ เช่นกรุงเทพฯ ประสบอยู่ในครั้งก่อน และยังมีสืบมาจนปัจจุบันนี้ งานเครื่องถ้วยชามไทยหยุดชะงัก

ลงตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีก็เพราะเหตุดังกล่าวนี้เอง ครั้นเมื่อเกิดไหวตัวและด้วยความจำเป็นทางเศรษฐกิจบังคับให้เราทำขึ้นใช้เองภายในบ้านเรา อิทธิพลจากงานต่างชาติซึ่งเข้ามาอยู่ในหัวคิดของเรานับร้อยๆ ปีก็แสดงออก ทำให้ขาดลักษณะประจำท้องถิ่นของเราไป เช่นโถงลายมังกรเคลื่อนจากราชบุรีเป็นต้น เป็นการลอกจากจีนมาเต็มที่ทีเดียว แต่ในท้องที่ที่ห่างไกลออกไปจากเมืองหลวงเช่น เชียงใหม่ นครราชสีมา อุดร เชียงราย เหล่านี้ งานศิลปกรรมชาวบ้านคงได้โอกาสเพาะตัวเองและปรับปรุงตัวเองต่อไป จนกระทั่งการคมนาคมแผนปัจจุบันขยายตัวขึ้นไปจากภาคกลาง งานชาวบ้านอันงดงามก็ค่อยๆ ถอยหายไปทุกทีๆ ปัจจุบันนี้เรียกว่าได้ถึงขีดอันตราย และถ้าไม่รีบบำรุงรักษาก็คงจะสูญไปในที่สุด

ขอให้ดูงานพื้นเมืองเชียงใหม่เป็นตัวอย่าง จะพบว่าความมีชีวิตชีวาของงานชาวบ้านเกือบจะหมดไปแล้ว งานที่ทำขึ้นทำอย่างลวกและปราศจากความเข้าใจในจุดมุ่งหมายอันแท้จริงของงาน อาจจะเป็นเพราะว่าจำจะต้องผลิตแข่งกับสินค้าอุตสาหกรรมที่ส่งขึ้นไปจากกรุงเทพฯ หรือรสนิยมของชาวบ้านท้องถิ่นนั้นเปลี่ยน โดยคิดว่า ของจากโรงงานอุตสาหกรรมดีกว่าและแปลกตากว่า (ซึ่งความเปลี่ยนรสนิยมแบบนี้ เกิดขึ้นทุกแห่งในโลกและในงานศิลปะทุกแขนง) เราจะพบว่าที่เชียงใหม่ คนไทใส่น้ำดินเผาของชาวพื้นเมืองเสื่อมความนิยมลง และผู้ผลิตเองบางครั้งก็หลงใช้รูปทรงของผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรมกับงานแบบชาวบ้านของตน นับเป็นการเสื่อมลงของทั้งสองฝ่าย เครื่องรักมีลวดลายที่หายาลงและฝีมือไม่อาจเทียมได้กับงานเมื่อ 50 ปีก่อน

งานทอผ้าของพื้นเมืองเพิ่งจะได้รับการปรับปรุง และส่งออกตลาดต่างประเทศได้บ้าง คิดว่าคงจะอยู่ไปได้เท่าที่ทราบในยุโรปและอเมริกา งานศิลปกรรมชาวบ้านเกือบจะเรียกได้ว่าจะหมดสิ้นลงแล้ว ประเทศในเอเชียยังคงมีคุณภาพและปริมาณอยู่มากกว่าที่อื่นในโลก เพราะความเจริญทางเครื่องจักรเพิ่งจะเริ่มขึ้นเมื่อไม่นานมานี้เอง

อะไรที่จัดเข้าอยู่ในงานศิลปกรรมชาวบ้าน และอะไรไม่ใช่ ข้อนี้พอจะแยกหัวข้อออกได้กว้างๆ ดังนี้

1) เป็นงานที่ผู้ทำทำขึ้นเพื่อสนองประโยชน์ใช้สอยโดยตรง เป็นหลักที่สำคัญที่สุด คือเป็น *Prime Motive*

2) ทำขึ้นโดยชาวบ้าน เพื่อชาวบ้านใช้ ไม่ใช่งานทำพิเศษของชนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งโดยเฉพาะ

3) ใช้วัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น และทำขึ้นด้วยวิธีการที่สอดคล้องไปกับธรรมเนียมนิยมของท้องถิ่น เป็นงานที่แสดงการแก้ปัญหาที่ตรงไปยังจุดประสงค์ที่สุด และทำขึ้นด้วยแรงคนเป็นใหญ่

ในข้อที่ 1 ขอยกตัวอย่างดังนี้ หม้อดินเผาใช้หุงข้าวของชาวบ้านไทยเรา เป็นงานที่ทำขึ้นตรงต่อจุดประสงค์ในการหุงข้าวโดยตรง ขอให้สังเกตว่า รูปทรงอันสะอาดตาและบริสุทธิ์ของหม้อข้าว ออกมาจากหน้าที่การใช้สอยอย่างไม่มีที่ติได้ หม้อข้าวดินเผาบางที่สุดเพื่อจะรับความร้อนได้เร็ว แต่ทว่าก็แข็งแรงที่สุดเท่าที่วัสดุจะอำนวยให้ เหตุผลสองประการคือ ทางจุดประสงค์ที่ใช้สอยกับวัสดุที่ใช้ ขึ้นมาพบกันอย่างสมบูรณ์รูปทรงที่ปรากฏออกมา เป็นรูปทรงที่เรียกได้ว่า มีสัจจะ ไม่บิดเบือนไปจากความจริง คือมิได้เพิ่มเติมลวดลายเข้าไปจนฟุ้งเฟ้อ และไร้ประโยชน์

ที่นี้ขอให้พิจารณาดู กลุ่มฝังมุกบ้าง เราจะพบว่าถึงแม้ว่า กลุ่มนั้นจะใช้สีของได้ตามความประสงค์ก็จริง แต่ทว่าการประดับประดา มุกนั้น ได้เป็นสิ่งสำคัญกว่าเสียแล้ว เมื่อบุคคลสัมผัสดูสิ่งแรกที่ประทับใจคือฝีมือประดับและเลื่อยตัวมุก ความตรงออกมาของหน้าที่ใช้สอยเป็นรองลงไป หม้อข้าวดินเผา เป็นของใช้ที่ทุกครัวเรือนมี (ราคาถูก ใช้ประโยชน์ได้สมบูรณ์ ทุกคนหาไว้เป็นสมบัติได้) แต่กลุ่มมุก เป็นของที่คนมีอันจะกินเท่านั้นจะหาได้ เท่าที่จำได้ ในเวลาที่เงิน 30 บาทใช้เลี้ยงชีพได้ตลอดเดือน กลุ่มมุกฝีมือดีพอใช้ มีราคา 80 ถึง 100 บาท

สำหรับข้อที่ 3 ขอให้ดูจากหลักใส่ข้าวของชาวไทยภาคเหนือ เราจะพบว่าการนำเอาไม้ไผ่ซึ่งขึ้นอยู่ตามต้นในท้องถื่นนั้นมาใช้ได้อย่างได้ผลที่สุด สะดวกแก่การนำออกไปในที่อื่น (สะพานไผ่) มีคติในการเก็บข้าวให้อยู่ได้โดยไม่แห้งตัวเร็ว ไทยภาคกลางไม่มีวิธีกินข้าวแบบภาคเหนือ แต่วัสดุ เช่นใบตอง ใบบัว เป็นของใกล้มือ จึงปรับปรุงการห่อด้วยใบไม้ขึ้นมาจนสมบูรณ์ ขอให้ดูการห่อขนมด้วยใบตอง และการเย็บกระทงใส่อาหารของไทยภาคกลาง จะพบว่าได้มาถึงขั้นสมบูรณ์แบบแล้ว เช่นเดียวกับบ้านชานนา วัสดุที่ใช้มุงหลังคา จะบอกให้เราทราบได้ทันทีว่าท้องถื่นนั้นมีพืชพันธุ์อะไรบ้าง และมีดินฟ้าอากาศอย่างไร ภาคกลางใช้จากเป็นหลัก เพราะน้ำมีตลอดปี แต่ภาคเหนือ คือใบตองตึงและอีสานคือแฝก หญ้าคา

ความงดงามของของที่ผลิตขึ้นด้วยแรงฝีมือของคนเป็นของที่มีเสน่ห์กว่าเครื่องจักร (งามคนละแบบ) ในของที่เป็นชนิดเดียวกันเราจะพบว่า ย่อมไม่เหมือนกันในเนื้อวัสดุและต้องให้เหมือนกันมากที่สุด เพราะผลในทางประหยัดในการผลิตและจำหน่ายมาบังคับ

งานศิลปกรรมชาวบ้าน พอจะยกออกเป็นชนิดได้ดังนี้

1. เครื่องถ้วยชามและเครื่องเคลือบดินเผา
2. งานจักสาน
3. ตุ๊กตา
4. งาน ถัก ทอ
5. งานไม้ โลหะ
6. งานเขียน ปั้น สลัก

เครื่องถ้วยชามและเครื่องเคลือบดินเผาของไทยเรานั้น เป็นที่น่าเสียดายที่เราหยุดการกระทำเมื่อกรุงสุโขทัยเสื่อมอำนาจ งานในปัจจุบันที่ปรากฏในท้องตลาดเป็นงานที่ได้ลอกเลียนและรับความคิดและกรรมวิธีมาจากชาติอื่นโดยเฉพาะจีน ข้อนี้เป็นเพราะเราชอบซื้อของจากต่างชาติมากไปนั่นเอง แต่ในบางท้องที่ที่กั้นดาร์และการคมนาคมไม่สะดวกได้ปรับปรุงงานด้านนี้ขึ้นมาอย่างควรชมเชย จังหวัดนครราชสีมาได้พบที่ใส่น้ำกินซึ่งมีรูปทรงอันบริสุทธิ์และงดงามจนเรียกได้ว่า เข้าขั้นมาตรฐานงานศิลปกรรมของโลกได้ ดินที่ใช้เป็นดินที่ธรรมชาติผสมให้เสร็จจากแม่น้ำใกล้ๆที่ตั้งเคา มีคุณสมบัติดีและเมื่อเผาไฟสูง จะปรากฏว่าแร่ธาตุที่ปนอยู่ในดินไหลออกมาเคลือบผิว เป็นสีโลหะงดงามมาก

...ทำให้ได้ความรู้สึกที่แข็งแกร่ง และงามอย่างธรรมชาติ งานบางชิ้นที่เผาไฟต่ำ จะปรากฏสีแบบเดียวกับหม้อดินเผาธรรมดาของภาคกลาง การแต่งลวดลายทำง่ายและไม่มากจนทำลายรูป

ทรง ขอให้สังเกตดูการออกแบบที่ดีตอนปากเหยือก มีจอยที่รินโดยเฉพาะ และปากที่ผายออกเพื่อ
บังคับน้ำขณะรินให้รวมตัวเข้าและเวลาเดียวกันใช้เป็นที่จับเมื่อหยิบยก ถ้าหากผสมดินให้ถูกสัดส่วน
ดินพื้นบ้านแห่งนี้จะทำให้งานดีขึ้นอีกได้ โดยสามารถทำให้ผนังบางลงได้อีก และรูปทรงที่
แบนกว่าที่เห็น ซึ่งจะทำให้ได้ทรงที่งามอีกแบบหนึ่ง...

...งานจัก-สาน ของไทยเรา ดูจะก้าวหน้ามากกว่างานใดๆ ในประเภทศิลปกรรมชาวบ้าน
และอาจพูดได้ว่าไม่ได้น้อยหน้าใครเลยก็ได้ ชาวบ้านไทยเราได้แสดงความสามารถในการแก้
ปัญหาในงานประเภทนี้ และได้ปรับปรุงฝีมือจนถึงขั้นมาตรฐานของโลกทีเดียว ตะกร้ากระบุงใส่
ของของไทยเป็นตัวอย่างที่เราทุกคนรู้จักและชื่นใจดี มีความแข็งแรงทนทานมาก ไม่ใช่ที่ใช้บาง
แห่งรวมควัน เพื่อให้ทนทานจากแมลงทำลาย เมื่อนำมาจักดอกแล้วสานขึ้นรูป ความดำที่เกิดจาก
การรวมควัน ปรากฏออกมาได้งดงามมาก และไม่จำเป็นจะต้องย้อมสีอะไรอีก งานถักหวายก็เช่น
เดียวกัน ทำได้อย่างประณีต แต่วัสดุประเภทนี้หาได้ไม่ถาวรนัก จึงมีปริมาณน้อยกว่าไม้ไผ่มาก

เครื่องมือจักปลาของไทยภาคกลาง ทำได้งดงามเป็นพิเศษ จนเชื่อว่าคงไม่อาจปรับปรุง
ต่อไปได้อีกแล้ว เพราะถึงขีดสุดของงานมาแต่ศตวรรษก่อนๆ

งอบไทยเป็นตัวอย่างที่ดี แสดงให้เห็นการเลือกหาวัสดุที่เบามาใช้และความฉลาดในการ
ทำส่วนที่ครอบยึดศีรษะใส่ยึดหยุ่นได้ตามขนาดศีรษะของบุคคล งอบของจีนฮ่องกง... จะเห็นว่ามี
รูปงามมาก แต่วัสดุที่เราไม่ได้คือใช้ไม้ไผ่แทนที่ใบลานของเรา ทำให้ต้องสานไม้ไผ่ประกบอีกที
เป็นการเพิ่มน้ำหนักให้แก่ศีรษะขึ้นอีก ที่ครอบยึดศีรษะก็แข็งแรงเกินไป ไม่ยึดหยุ่นได้เช่นของเรา งาน
เครื่องเงินของไทยภาคเหนือ ควรจะจัดว่าอยู่ในประเภทจักสานได้ เพราะการขึ้นรูปเป็นไปเช่น
เดียวกับการจักสานอื่นๆ เราใช้ไม้ไผ่สานเป็นโครงแล้วลงรักทับอีกที ชัดแล้วจึงเขียนลาย เครื่อง
เงินไทยเราเบากว่าญี่ปุ่น เพราะญี่ปุ่นเขาใช้ไม้กลึงทั้งแท่งเป็นที่รองรับ พูดึงฝีมือช่างของเรานับ
ว่าอยู่ในขั้นดี แต่ความก้าวหน้าในเรื่องปรับปรุงคุณภาพของรัก ญี่ปุ่นเขาไม่ได้

ตุ๊กตา มีไม่มากและไม่กว้างขวางเช่นญี่ปุ่นซึ่งเป็นชาติที่มีตุ๊กตาต่างๆ และปรับปรุงศิลปะ
ประเภทนี้ดีที่สุดในโลก ตุ๊กตาไทยเราที่อยู่ตามศาลพระภูมินั้น เป็นงานทำขึ้นเพื่อใช้เฉพาะที่มาก
กว่าเด็กจะมาเล่นได้ และมีอยู่ไม่กี่ชนิด แต่ถึงกระนั้นก็น่าดูในข้อที่ว่า เป็นงานที่ออกมาอย่างตรง
และง่ายแบบศิลปะของพวกคนป่า การใช้สีใช้อย่างแรงและทำอย่างคล่อง ส่วนมากเป็นดินเผาและ
ทาสีทับกันอีกที เพราะศาลอยู่ในที่ที่ถูแดดฝนตลอดเวลา งานตุ๊กตาไทยเรื่องพระอภัยมณีที่แสดง
รูปไว้ จะถือว่าเป็นศิลปะชาวบ้านก็ไม่ถนัดนัก เพราะจุดประสงค์ดูเหมือนจะเอาไว้ขายพวกฝรั่งมาก
กว่า แต่ผู้ทำเป็นประเภทที่ทำตุ๊กตาศาลพระภูมิ จึงมีลักษณะแบบตุ๊กตาศาล ซึ่งให้ความประทับใจ
ได้ดีพอใช้ ตุ๊กตาประเภท Costume Doll ของเราที่มีผู้ประดิษฐ์ขาย ยังห่างไกลจาก มาตรฐาน
ตุ๊กตาศิลปะมากแบบที่ใช้เป็นของญี่ปุ่น (ใบหน้า) และยังไม่มิลักษณะประจำชาติได้เท่าเทียมกับ
ตุ๊กตาศาลพระภูมิ

ปลาตะเพียน ที่ใช้แขวนล้อเด็กอ่อนนอนเปล นับว่าทำได้ดีในรูปทรง และการออกแบบแต่
น่าเสียดายที่ว่า การให้สี เป็นสีที่ไม่เข้ากับวัสดุเช่น ใบลาน นานๆ ไปสีล่อนหลุดออกและให้กลิ่น

แบบสัณนิเทศศาสตร์ นับว่าขัดๆกันอยู่พิกล บางช่วงเอาสีบรอนซ์ใส่เข้าไปทำให้หมดคุณสมบัติไทยไปเลย

การถัก-ทอ มีน้อยลงมาก เพราะผลิตภัณฑ์ทางอุตสาหกรรม ล้นเข้าสู่ตลาดอย่างรวดเร็วและราคาถูก ทั้งทอทอในการใช้มาก ศิลปะประเภทนี้จึงเสื่อมลงอย่างรวดเร็ว ที่เหลือรอดก็มีประเภทผ้าไหมไทย ซึ่งทำตลาดได้ในต่างประเทศ จึงประกอบตัวอยู่ได้ ที่อำเภอปักธงชัย นครราชสีมา มีวิธีการย้อมไหม เพื่อนำมาทอเป็นลวดลาย แบบมัดหมี่ ดูเหมือนจะเป็นแห่งเดียวในประเทศเราที่ทอเช่นนั้น การทอเสื้อจันทบุรีเป็นผลิตภัณฑ์ ที่ขึ้นหน้าที่สุดจากจังหวัดของทะเลภาคตะวันออก แต่ดูเหมือนจะหยุดการปรับปรุงวิธีการทำให้ดีขึ้นมานานแล้ว เสือกจากอำเภอสูงเนิน นครราชสีมา เป็นตัวอย่างอันแท้จริงของศิลปกรรมชาวบ้านประเภทเสื้อ เราจะพบว่าขนาดและวิธีทำขึ้นอยู่กับทันก ก ที่ขึ้นอยู่ทั่วไป และความอ่อนตัวของกขณะสาน ไม่อาจทำลวดลายได้ เพราะกกไม่ยอมสี แต่ทว่าวิธีการแบบนี้กลับแสดงความจริงใจมากที่สุด

งานไม้-โลหะ ไทยเราคู่กับไม้มากกว่าโลหะ เพราะเป็นประเทศที่มีไม้มากที่สุดอยู่แล้ว งานไม้ของเรา พุดถึงฝีมือยังไม่ถึงขนาดช่างญี่ปุ่นและงานไม้และโลหะของไทยเรามุ่งทุ่มเทให้แก่งานศาสนาเป็นใหญ่ ชาวบ้านเองไม่พิถีพิถันเท่าไร งานที่เหลือดกทอดมาน้อย ประกอบกับชาวบ้านเองอยู่กับเรือนไม้ไผ่เป็นส่วนใหญ่ เครื่องเรือนก็ไม่สู้จะใช้อยู่แล้ว จึงไม่มีอะไรที่กล่าวได้ว่าถึงขนาดมาตรฐาน

ขันลงหิน และถาดทองเหลือง เป็นงานที่เป็นตัวแทนจากชาวบ้านในประเภทโลหะ เครื่องเงินของเราปัจจุบันอยู่ในมือจีนหมดแล้ว เหลืออยู่แต่ที่เชียงใหม่เป็นแหล่งสุดท้าย ฝีมือนับว่าดีพอใช้ แต่มีอิทธิพลจากพม่าแทรกอยู่เห็นได้ถนัด เขมรในช่วงปัจจุบัน ช่างเงินของเขายังกุมตลาดและฝีมือไว้ได้ แต่ไม่ทราบว่าจะฝรั่งเศสได้ให้ความคิดในรูปทรง และการออกแบบหรือเปล่า ฝีมือเงินของเขมรประณีต และดีมากที่สุด เมื่อเทียบกับช่างเงินชาวจีนในประเทศไทยเรา

งานเขียนและปั้น ของเราขึ้นอยู่กับสถาปัตยกรรมประเภทศาสนาทั้งสิ้น และผู้ทำคือช่างที่เรียกได้ว่าไม่ใช่ชาวบ้าน ภาพเขียนในสมุดข่อย ไม่อาจเรียกได้ว่าเป็นจิตรกรรมชาวบ้านเพราะส่วนมากทำขึ้นโดยคำสั่งพระเจ้าแผ่นดินและช่างผู้ทำ คือจิตรกรหลวง แต่งงานเขียนตามผนังโบสถ์นั้น เราพบอยู่อย่างหนึ่งว่า จิตรกรผู้เขียนได้เป็นผู้ที่รักชีวิตชาวบ้าน และอดที่จะสอดแทรกเอาชีวิตและบรรยากาศของชาวบ้านลงไว้ในงานของตนไม่ได้

งานสลัก เป็นงานที่เราจะหาได้เสมอในงานพิธี เช่น พิธีศพ คือการสลักหอยกงานดอกไม้ เช่น พิธีเข้าพรรษา บวช กฐิน ฯลฯ งานประเภทนี้ เป็นงานชั่วคราวก็จริง แต่มีชีวิตชีวามาก สีที่ก็ใช้สีที่ฉูดฉาด แต่ประทับใจมากที่สุด งานประเภทที่กล่าวนี้ อยู่กับขนบธรรมเนียมประเพณีของไทยเรา และคงอยู่ได้นานตลอดไป...

...เตาขนมครกเด็กเล่น-ดินเผา ตัวอย่างของรูปทรงที่ออกจากหน้าที่ใช้สอย (Form Follow Function) อย่างปรากฏจากการเคลือบเคลงใด ๆ ถูกต้องตามหลักปรัชญาของความงาม ผลจากการทำงานโดยวิธีนี้ คือการสนองประโยชน์ที่สมบูรณ์และการประหยัควัสดุ และแรงงาน งานของชาวญี่ปุ่นจะมีคุณสมบัติแบบนี้ปรากฏให้เห็นอยู่เสมอ...

เครื่องถ้วยชามจากญี่ปุ่น... ตัวอย่างของงานที่ทรงคุณค่าในฐานะเป็นศิลปกรรมชั้นเยี่ยมของโลก โดยผู้ผลิตที่ปราศจากการยึดตัวเอง งานเหล่านี้ได้จากกรุงโตเกียว-ร้านตากุมิ ซึ่งเป็นร้านจำหน่ายสินค้าประเภทชาวบ้าน ชั้นที่เห็นนี้มาจากหมู่บ้านที่ตาซึกุยกุเป็นส่วนใหญ่ หมู่บ้านนี้ตั้งสงบในหุบเขา จึงรอดจากการขยายตัวของศิลปอุตสาหกรรม ซึ่งได้ทำลายหมู่บ้านที่ผลิตงานชาวบ้านไปเป็นจำนวนมาก

ขอให้สังเกตดูการใช้ลายที่เสรีในการเคลือบ วิธีนี้ให้ความรู้สึกจับใจมากที่สุดทีเดียว จะมากกว่าลวดลายที่เขียนประดิษฐ์เป็นรูปต่างๆเสียอีก เพราะเรารู้สัมผัส การผสมและตัดกันระหว่างสีที่ใช้เคลือบ สัมผัสผิวที่เคลือบต่างชนิดทำให้เกิดขึ้นโดยธรรมชาติมี Vitality มาก

ตุ๊กตาดินเผาสำหรับศาลพระภูมิและตุ๊กตาในเรื่องพระอภัยมณี ตุ๊กตาดินเผาสำหรับศาลพระภูมิ เทียบได้กับงานจำพวกศิลปะเด็กและมีคุณสมบัติทาง Primitive Art บวกอยู่ด้วย เป็นงานที่ไม่คำนึงถึงผลทางเหมือนธรรมชาติ แต่รูปทรงและสีที่ให้ จะให้ความประทับใจที่รุนแรง ตุ๊กตาพระอภัยมณี ไม่มีค่าเท่ากับตุ๊กตาศาลพระภูมิเพราะผู้ทำเพิ่มเติมลวดลายมากไปจนทำลายงานของตนเอง

แสดงออกจาก และย้ายเด็กจากเชียงใหม่ แต่ละท้องถิ่นมีวัสดุที่ธรรมชาติให้แตกต่างกันไป ชาวบ้านใช้วัสดุพื้นบ้านของตัวผลิตงานขึ้นมา ทำให้แต่ละท้องถิ่นมีงานที่ลักษณะประจำตัวไม่ซ้ำกัน งานศิลปอุตสาหกรรมขาดคุณสมบัติข้อนี้ และไม่อาจทำได้เพราะเหตุผลทางการผลิตแบบปริมาณ และราคาจำหน่ายบังคับ...

สังคมในปัจจุบันนี้เป็นที่ยอมรับกันแล้วว่า ยุงยากและสลับซับซ้อนมากขึ้นกว่าเมื่อ 50 ปีก่อนมาก สภาพของสังคมผลักดันให้เราห่างไกลชีวิตอัน "เอื่อยสบาย" ออกไปทุกที เท่าๆกับผลักดันให้เราเข้าไปสู่ "สภาพพักพิงสมอง" เร็วเข้าทุกขณะ แต่คนอย่างดาสี ยายมา ชาวบ้านไทยเราที่ครองชีพอย่างธรรมดาสามัญ ง่ายในความเป็นอยู่และนึกคิด สามารถผลิตงานที่มีความสด สะอาด และมีค่าในทางศิลปะ จึงเป็นงานที่เราควรศึกษารวบรวมและชื่นชมไว้ ก่อนที่อาณาเขตของสังคมแผนใหม่จะเข้าไปเปลี่ยนบุคคลเหล่านั้นเสีย ปัจจุบันบุคคลที่อยู่อย่างที่เราเรียกว่าชาวบ้าน และผลิตงานแบบชาวบ้านกำลังลดจำนวนลง เพราะความเจริญทางการคมนาคมแผนใหม่รุคเข้าไปถึงและก่อความเปลี่ยนแปลง เราจะพบว่าชาวบ้านในภาคเหนือรู้จักวัสดุพลาสติกและนิยมใช้อย่างมาก เท่าๆกับชาวภาคอีสานที่กำลังฟังเพลงประเภทแตกออกจากเครื่องกระจายเสียง ในที่ที่ครั้งหนึ่งมีแต่เสียงแคนและเสียงเพลงจากการเป่าใบไม้ จริงอยู่จะเป็นการที่ไม่ฉลาด หากปฏิเสธความก้าวหน้าของงานอุตสาหกรรม เพราะงานประเภทนี้เข้าไปยกระดับการกินอยู่ให้ดีขึ้นเหมือนกัน งานศิลปกรรมชาวบ้านบางอย่างจะต้องหยุด เพื่อหลีกเลี่ยงให้แก่อุตสาหกรรม แต่อย่างไรก็ตาม ผลิตผลที่ชาวบ้านไทยเราที่ได้ทำมาแล้วในรูปนี้ควรที่จะได้รับการดูแลและเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑ์ศิลปะด้านนี้โดยเฉพาะ เพราะงาน ศิลปกรรมชาวบ้านมิใช่หรือ ที่ปูพื้นฐานวัฒนธรรมของชาติไทยได้ก่อร่างสร้างตัวขึ้นมา เราควรมีสถานที่ที่เป็นศูนย์กลางรวบรวมงานชนิดนี้ เช่นที่ญี่ปุ่นทำไว้ในกรุงโตเกียว ก่อนที่จะหายไปจนงานประเภทนี้สูญ

ที่มา: แสงอรุณ รัตกสิกร. "ศิลปกรรมชาวบ้าน การสำรวจและการวิจารณ์อย่างย่อ." แสง
อรุณ 2. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์ 2523. หน้า 88 - 95

บทวิเคราะห์

มีไม่บ่อยครั้งนักที่เราจะได้พบงานเขียนที่ว่าด้วยการวิเคราะห์หรือวิจารณ์ศิลปกรรมพื้นบ้าน ข้อเขียนส่วนใหญ่ที่พบมักเป็นการบรรยายถึงแหล่งที่มาบ้าง ประโยชน์ใช้สอยบ้าง หรือไม่ก็เป็นการบรรยายในเชิงโบราณคดีมากกว่าจะเป็นการวิจารณ์ ในฐานะที่ศิลปะพื้นบ้านเป็นงานสร้างสรรค์ แขนงหนึ่งที่มีคุณค่าเชิงสุนทรีย์ด้วย บทวิจารณ์ที่ชื่อ "ศิลปกรรมชาวบ้าน การสำรวจและการวิจารณ์อย่างย่อ" นับเป็นงานวิจารณ์ชิ้นหนึ่งในจำนวนน้อยนั้น นอกจาก ผู้เขียนจะแนะนำให้เข้าใจความงามและคุณค่าด้วยการชี้ลักษณะเด่นของผลงานแต่ละประเภท ขณะเดียวกันก็ยังชี้ข้อด้อยในผลงานบางชิ้นเพื่อเป็นแนวทางในการแก้ไข ผู้เขียนยังวิจารณ์บริบทแวดล้อมที่มีส่วนสำคัญต่อทิศทางในการสร้างสรรค์อีกด้วย แสงอรุณ รัตกลิกร ผู้เขียนบทวิจารณ์นี้ เป็นรองศาสตราจารย์ทางสาขาวิชาสถาปัตยกรรมศาสตร์ ความเป็นผู้รักในศิลปะอย่างกว้างขวาง แม้ว่าเขาไม่ได้ทำงานที่เกี่ยวข้องกับศิลปะพื้นบ้านโดยตรงก็ตาม แต่ก็ไม่ได้เป็นอุปสรรคในการที่ผู้เขียนจะวิเคราะห์งานศิลปะที่ต่างแขนงกันเลย ผู้วิจารณ์ยังสามารถนำหลักความคิดจากศาสตร์ที่เขาศึกษามาวิเคราะห์ผลงานของชาวบ้านได้อย่างมีระเบียบแบบแผน โดยเฉพาะในเรื่องของการออกแบบรูปทรงกับการเลือกวัสดุมาใช้สร้างงานที่สอดคล้องกับแนวคิดการออกแบบทางสถาปัตยกรรม

แสงอรุณได้ให้ภาพรวมเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมพื้นบ้าน พร้อมกับชี้ให้เห็นถึงแก่นคุณค่าของศิลปะพื้นบ้านที่ว่า ผู้สร้างผลงานไม่ได้มุ่งแสดงถึงปัจเจกลักษณะเช่นในผลงานของศิลปิน หากมุ่งหวังให้งานสำเร็จตามแรงปรารถนา ความงามของผลงานจึงอยู่ที่ความสอดคล้องตรงไปตรงมา และความจริงใจในการแสดงออก การที่เขาพยายามอธิบายคุณค่าของงาน นอกจากจะเป็นการสร้างความเข้าใจให้แก่ผู้อ่านว่า อะไรคือคุณค่าที่แท้จริงของศิลปะพื้นบ้านแล้ว แสงอรุณยังยกประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในอดีตเข้ามาอธิบายสภาวะการณ์ของงานศิลปะพื้นบ้านในเวลานั้นว่า การพัฒนาศิลปกรรมชาวบ้านที่ผ่านมากำลังเดินไปอย่างผิดทาง หากยังเดินตามค่านิยมของกระแสสังคมสมัยใหม่ ผู้เขียนเองก็คงจะตระหนักดีว่า เราคงไม่อาจหลีกเลี่ยงความเปลี่ยนแปลงของสังคม รวมทั้งความผันแปรอื่นๆ ที่เข้ามามีบทบาทต่อทิศทางในการสร้างงานได้ แต่เขายังเลือกที่จะเสนอความคิดอย่างตรงไปตรงมาในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ เพราะผู้เขียนเห็นว่า นี่เป็นปัญหาที่ควรได้รับการแก้ไขอย่างรีบด่วน เพราะปัญหาที่ร้ายแรงนี้กำลังลามไปสู่ชุมชนเล็กๆ อันเป็นศูนย์กลางที่แท้จริงในการสร้างสรรค์ มิฉะนั้นแล้ว เอกลักษณ์พิเศษในงานพื้นบ้านของไทย ก็จะสูญหายไป

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าผู้เขียนจะเน้นย้ำเกี่ยวกับเอกลักษณ์เฉพาะของตัวงานในแต่ละท้องถิ่น แต่ผู้เขียนก็ไม่ได้ "นิยมไทย" จนบดบังสติปัญญา หากผู้เขียนเสนอความเห็นที่ตรงและจริงใจต่อผลงานศิลปะเหล่านั้น ก็อาจเพราะมุ่งหวังให้การพัฒนาเกิดจากความเข้าใจและเลือกใช้วิธีการตามความเหมาะสมทางสภาพสังคมอย่างแท้จริง โดยไม่ไขว่ไขว่ไปตามปัจจัยแวดล้อมใหม่ๆ ที่มักจะรุกร้าเข้ามา

สำหรับการวิจารณ์ชิ้นงานนั้น ผู้วิจารณ์ก็ได้ให้ข้อสังเกตและเหตุผลสนับสนุนที่ละเอียดเต็มไป ด้วยความรู้ ตั้งแต่วิธีการ วัสดุ และแนวคิดในการสร้างสรรค์ โดยเฉพาะในแง่ของความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงที่ต้องมีความสอดคล้องกับหน้าที่ในการใช้สอย ความเหมาะสมทางเทคนิคและวัสดุที่นำมาใช้ เมื่อพิจารณาถึงการประเมินคุณค่าศิลปกรรมชาวบ้านของแสงอรุณ จะเห็นได้ชัดเจนว่าเขาแสดงออกถึงความชื่นชมและให้น้ำหนักกับกลวิธีในการสร้างสรรค์ค่อนข้างสูง แต่ก็ไม่ลืมที่จะพิจารณาจากแง่มุมทางสังคมและวัฒนธรรมด้วย ขณะเดียวกันก็กล้าที่จะวิจารณ์อย่างตรงไปตรงมา แม้ในผลงานบางชิ้นผู้เขียนจะติติงในรายละเอียดมากมายหรือประเมินคุณค่าในระดับต่ำ จนถึงขั้นล้มเหลวนั้น แต่เขาก็ให้คำอธิบายที่ชัดเจนและเต็มไป ด้วยเหตุผลว่า อะไรคือข้อด้อยของชิ้นงาน ในบางครั้งก็นำเอาแนวคิดของผู้สร้างที่ดูจะขัดกับรูปแบบและเป้าหมายเสนอขึ้นมา เพื่อชี้ให้เห็นว่ายังมีผลงานบางชิ้นที่ยังไปไม่ถึงจุดหมายที่แท้จริง และเมื่อนำมาวินิจฉัยเปรียบเทียบกับผลงานของชาวต่างประเทศ เขาก็ไม่ลังเลที่จะตัดสินว่าผลงานชิ้นใดมีคุณค่าทางสุนทรีย์มากกว่ากัน

การที่แสงอรุณอาสาเข้ามาชี้ให้เห็นคุณค่าของภูมิปัญญาชาวบ้านได้อย่างเด่นชัดเช่นนี้ ไม่เพียงต้องอาศัยความรู้ในทางศิลปะ แต่ยังต้องอาศัยความรักและประสบการณ์ตรงจากการได้สัมผัสกับผลงานในห้องถิ่นที่มีการสร้างงานขึ้นจริง จึงจะสามารถวิจารณ์ผลงานเหล่านี้ได้แม่นยำ และสร้างความเข้าใจที่ถูกต้องให้แก่ผู้อ่านได้ ในจุดนี้ บทวิจารณ์ของแสงอรุณได้แสดงให้เห็นถึงทั้งความรู้และความรักต่อศิลปะและวิถีชีวิตของคนไทย และได้ช่วยเติมเต็มช่องว่างที่ขาดหายไป ในหน้าประวัติศาสตร์แห่งการวิจารณ์ศิลปะของไทย

วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล : ผู้วิเคราะห์

ทำไมถึงปลอม?

มาร์ค โจนส์

ของปลอม? เป็นชื่อนิทรรศการที่เกี่ยวกับการหลอกลวง หรือเกี่ยวข้องกับวัตถุที่เป็นหลักฐานจำนวนมากมายามหาศาลที่คนทำขึ้นมาดบตาเพื่อนมนุษย์ด้วยกันเองมากกว่า 3 พันปีแล้ว นิทรรศการนี้คือการบันทึกความบกพร่องของมนุษย์ และกลอุบายของผู้ที่ทำของปลอม รวมทั้งการหลงเชื่อง่ายๆของผู้ที่ถูกหลอก นี่เป็นประเด็นที่ชวนติดตามตั้งแต่แรกเห็นในนิทรรศการที่จัดขึ้นที่บริติชมิวเซียม อาจมีการแสดงความเห็นกันว่า ของปลอมที่นักวิชาการ พ่อค้างานศิลปะ และนักสะสมต่างรังเกียจและดูแคลน หรืออาจเดินผ่านไปเฉยๆด้วยความรู้สึกอับอายขายหน้านั้น ถูกละเลยและไม่มีใครเอาใจใส่อย่างที่เราควรจะเป็น ทั้งที่มันเป็นหลักฐานอย่างดียิ่งเยี่ยมของคุณค่าและความเข้าใจทั้งของผู้ที่สร้างมันขึ้นมาและของผู้ที่มันถูกสร้างมาให้

ของปลอมสามารถสอนเราได้หลายสิ่งหลายอย่าง และบางทีสิ่งที่เด่นชัดที่สุดก็คือความผิดพลาดของผู้เชี่ยวชาญที่อาจเกิดขึ้นได้ ไม่มีของแท้แต่ชิ้นเดียวที่ถูกนำมารวมในนิทรรศการครั้งนี้ เพียงเพราะว่ามันสามารถดบตาคนทั่วไปได้ แต่ของส่วนมากถูกประเมินราคาไว้สูงเป็นสามเท่า ณ จุดเริ่มแรกที่มีการซื้อขายโดยนักสะสมผู้มีประสบการณ์ หรือ ณ การประกาศขายโดยนักวิชาการชั้นแนวหน้า หรือ ณ การซื้อไว้โดยพิพิชภัณฑ์ที่มีชื่อเสียง สิ่งที่กำลังถูกยืนยันอยู่นี้ไม่ใช่เพื่อบอกว่า การขาดข้อมูลที่ดีในบางครั้งอาจทำให้เกิดความผิดพลาด แม้ว่ามันเป็นความจริงก็ตาม แต่นี่ยืนยันว่า แม้แต่บุคคลผู้ทรงความรู้และมีฝีมือในการพิจารณาอย่างยิ่ง หรือแม้แต่สถาบันที่มีความเข้มงวดกวาดขันในองค์การอย่างยิ่งก็สามารถหรือมีโอกาสที่จะผิดพลาดได้ และมันไม่ใช่หรือมันไม่ง่ายแค่สาเหตุเพียงเพราะว่า ความรู้และประสบการณ์ของมนุษย์เป็นสิ่งที่ไม่เคยสมบูรณ์ แต่เป็นเพราะว่า ความเข้าใจที่เราได้รับรู้มันถูกกำหนดจากระบบของความคาดหวังซึ่งหนุนมันอยู่

ถ้าจู่ๆเราเสนอ Piltdown Man ต่อนักโบราณคดีที่ศึกษายุคหินคนหนึ่ง Palaeontologist อย่างไม่มีปี่มิขลุ่ย มันก็จะถูกปฏิเสธโดยสิ้นเชิง แต่ถ้ามันถูกเสนอต่อนักโบราณคดีผู้ศึกษายุคหินที่ทำนายถึง "ตัวเชื่อมต่อที่หายไป" และได้รอคอยหลักฐานเช่นนี้แล้วหละก็ มันก็จะดูเป็นสิ่งที่น่าเชื่อถืออย่างยิ่งขึ้นมา และถ้ามันเอาเหรียญสมัยเอเธนส์ที่หาได้ยากมากมาให้ผู้เชี่ยวชาญเหรียญตราและเงินเหรียญสมัยคลาสสิกคนหนึ่ง เขาก็จะตรวจสอบมันอย่างถี่ถ้วนด้วยความสงสัย แต่สำหรับผู้เชี่ยวชาญเหรียญตราและเงินเหรียญสมัยคลาสสิกที่ยิ่งใหญ่ที่สุดคนหนึ่งที่เคยมี เซอร์จอร์จ ฮิล ผู้อำนวยการบริติชมิวเซียม การพบเหรียญแบบนั้นด้วยตัวเขาเองถูกนำมาทำเป็นเครื่องประดับสวมอยู่ที่คอของสุภาพสตรีสูงศักดิ์ผู้หนึ่ง ทำให้เขาถึงกับยอมรับในความแท้ของมัน

ความผิดพลาดที่เกิดขึ้นได้ซึ่งมีปรากฏอยู่ทั่วไปนี้ มีความหมายกว้างออกไปกว่าที่จะบอกถึงการจำแนกเหรียญผิด หรือความเข้าใจผิดเกี่ยวกับสายวิวัฒนาการของมนุษย์ แต่มันสามารถส่งผลกระทบต่อมโนทัศน์ของเราเกี่ยวกับความจริงได้ ในส่วนหนึ่งของนิทรรศการ ของปลอม? จัดขึ้นเพื่ออุทิศให้แก่ความเปลี่ยนแปลงของกรอบหรือขอบเขตของความเชื่อ กรอบหรือขอบเขตที่มักจะถูกกำหนดหรือบางครั้งถูกตัดสินด้วยของซึ่งปลอม

ผู้ที่ถูกของปลอมต่างๆขึ้นมา อาทิ แกะซึ่งเป็นพืชชนิดหนึ่งแห่งนาร์ทาร์... ...ที่มีสายสะดือติดอยู่กับแผ่นดิน หรือตัวซีบิชอป Sea Bishop' ที่ถูกนำมาถวายกษัตริย์แห่งโปแลนด์ในปี 1531 หรือมนุษย์เงือกจำนวนมากที่ถูกนำจากญี่ปุ่นมาสู่ยุโรป สิ่งของเหล่านี้ได้เปลี่ยนความคิด (แม้จะชั่วขณะก็ตาม) เกี่ยวกับโลกและจักรวาลของผู้ที่ได้พบเห็นมัน และนี่ไม่ได้เป็นคำถามถึงความมั่งงายของมัธยมสมัย Medieval เท่านั้น เอลส์ซีและฟรานส์ ไรท์ Elsie and Frances Wright ก็สามารถทำให้ โคนัน ดอยล์ Conan Doyle นักประพันธ์ผู้ให้กำเนิดกระบวนทัศน์แห่งความช่างสงสัยอันชาญฉลาดของเชอร์ล็อก โฮมส์ รวมทั้งคนอื่นๆอีกเป็นล้านคน เชื่อว่ามีเทวดาอยู่ท้ายสวนจริงๆด้วยการถ่ายภาพขึ้นมา...

...การตระหนักถึงประวัติศาสตร์ที่เผยให้เห็นโดยของปลอมนั้น บางครั้งก็เป็นสิ่งที่น่าสังเกตอย่างยิ่ง ดังที่จอห์น เทเยเลอร์ John Taylor บันทึกไว้ว่า ชาวอียิปต์โบราณผู้ปลอมหินชาบาคา Shabaka Stone ที่ระบุว่ามันได้กำหนดจุดกำเนิดของโลก ณ บ้านเกิดของตัวเองในเมืองเมมฟิส Memphis นั้น ไม่เพียงอ้างว่าเขาได้ทำเทียมลอกแบบเอกสารโบราณที่ดูเหมือนถูกหนอนกินเท่านั้น แต่แท้จริงแล้วเขายังได้จำลองถอดแบบแผนผังของเอกสารดังกล่าวเหล่านั้น และยังแนะนำการสะกดคำและโครงสร้างไวยากรณ์ภาษาโบราณ Achaic จนทำให้มันมีความน่าเชื่อถืออีกด้วย คงไม่มีสิ่งแสดงให้เห็นถึงความสลับซับซ้อนที่มีปรากฏอยู่ในความสับสนเรื่องยุคสมัย ในหมู่นักวิชาการชั้นสูงผู้ศึกษาเรื่องอียิปต์โบราณได้ดีไปกว่านี้อีกแล้ว...

...อย่างไรก็ตาม ของปลอมที่เป็นแหล่งข้อมูลหลักฐานแสดงวิถีคิดของผู้ทำของปลอมและผู้เปิดโปงมันยังเป็นเพียงเรื่องรองเท่านั้น เหนืออื่นใดมันเป็นปฏิริยาสนองต่ออุปสงค์ และเป็นคำอธิบายถึงความต้องการของมนุษย์ที่แปรเปลี่ยนไป ของปลอมคือสิ่งที่ถูกปิดบังซ่อนเร้นมากที่สุดในแต่ละสังคมและในคนแต่ละรุ่น ดังที่เราได้เห็นกันว่า สำหรับพระนักบวชชาวเมมฟิสโบราณของปลอมชิ้นนั้นก็คือการส่งเสริมยกย่องวัฒนธรรมและเมืองของพวกเขา... ...สำหรับพระนักบวชในมัธยมสมัยก็สิ่งสักการะสำหรับระลึกถึงนักบุญหรือผู้พลีชีพเพื่อศาสนา ซึ่งจะแสดงปาฏิหาริย์นั่นเอง ที่ดึงดูดใจคนให้ศรัทธาและทำให้มั่นใจได้ว่า โปสท์ของเขาจะมีเงินบริจาคเข้ามา สำหรับคนในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการก็มีสิ่งสักการะอีกชนิดหนึ่งจากโลกโบราณที่นับถือกันว่าเป็นความงามและแสงสว่างแห่งปัญญา ส่วนคนในรุ่นต่อมาก็มีความต้องการผลงานของศิลปินที่มีชื่อเสียงโด่งดังเพิ่มมากขึ้น และในปลายศตวรรษที่ 19 ก็มีความต้องการสิ่งของที่เกี่ยวข้องกับบุคคลผู้มีชื่อเสียงตลอดจนของเกือบทุกอย่างที่บอกถึงหรืออ้างได้ว่ามาจากศตวรรษอันรุ่งโรจน์ในอดีตที่ผ่านมา

¹ สัตว์ประหลาดครึ่งปลาคึ่งคนที่ถูกเล่าต่อกันมาในยุโรป เรื่องตัวซีบิชอปถูกจับไปถวายกษัตริย์แห่งโปแลนด์ และถูกปล่อยตัวลงทะเลในที่สุด มีบันทึกและมีภาพวาดไว้ในหนังสือ "Historiae Animalium" ซึ่งบรรยายถึงสิ่งมีชีวิตชนิดต่างๆ เขียนโดย Conrad Gésner เผยแพร่เป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1558 แม้ Gesner จะบันทึกเรื่องนี้ไว้ แต่เขาก็แสดงความสงสัยไว้ด้วยว่าเรื่องตัวซีบิชอปจะเป็นเรื่องที่แต่งกันขึ้นมา

มันอาจเป็นสิ่งที่มียุคสำคัญ เมื่อการขยายตัวของของปลอมอย่างมากมาย ณ วันนี้ไม่ใช่การสร้างสิ่งสักการะบูชาทางศาสนา หรือสิ่งที่เกี่ยวกับตำนานของชาติ หรือผลงานศิลปะ และไม่ใช่แม้แต่สิ่งของบางอย่างในยุคสมัยใหม่ซึ่งเป็นผลผลิตที่อาศัยข้อมูลพื้นฐานทางวิทยาศาสตร์ (แม้ว่ามันจะเพิ่มขึ้นเรื่อยๆก็ตาม) แต่เป็นของลอกเลียนแบบสินค้ามีชื่อจำนวนมากมายต่างหาก อย่างไรก็ตามก็ยังมียุคสำหรับน้ำหอมจากชาแนลหรือดิออร์ นาฬิกาจากโรเล็กซ์หรือคาเทียร์ เสื้อจากจอร์จิโอ อาร์มานี กระเป๋าถือจากหลุยส์วิตทอน และรองเท้าจากอาดิดาส ที่เป็นของปลอมอยู่ต่อไปอีก ผู้ซื้อสินค้าปลอมเหล่านี้ส่วนใหญ่ทราบดีว่า ในราคาที่พวกเขาจ่ายไปนั้น ไม่สามารถซื้อหาของจริงมาได้ พวกเขา กำลังซื้อภาพลักษณ์ "ภาพลักษณ์ของสถานะ" แห่งความสำเร็จ และชื่อเสียงอันโด่งดังที่ติดมากับผลผลิตของการลอกเลียนแบบ

หากของปลอมได้ให้ภาพของความเปลี่ยนแปลงที่ระบุเจาะลงไปในความปรารถนาของมนุษย์ มันก็สามารถให้ภาพวิวัฒนาการของรสนิยมได้ถูกต้องชัดเจนอย่างยิ่งด้วยเช่นกัน ที่ไหนมีของปลอม มันก็ชัดเจนว่าที่นั่นมีความเฟื่องฟูของตลาดที่มีของถูกลอกเลียนแบบ เหนืออื่นใดของปลอมทำให้เกิดตลาด มันไม่ใช่เพราะฝีมือของศิลปินหรือนักคิดผู้ยิ่งใหญ่คนใดเลย แต่ด้วยการฉวยโอกาสลอกเลียนแบบอย่างรวดเร็วจากสินค้าตามแฟชั่นใหม่ๆที่มีราคาแพงก่อนที่จะมีอาชีวะจะพัฒนาสินค้าเหล่านั้นไปจนทำให้งานลอกแบบยากขึ้น หรือแย่กว่านั้นก็คือ ก่อนที่จะมีสินค้าลอกเลียนแบบออกมารบกวนจนค่อยๆทำลายตลาดทั้งหมดลง (ดังที่เคยเป็นในกรณีของตลาดอัญมณีในช่วงกลางศตวรรษที่ 19) แต่ถ้าสิ่งที่ตลาดสนใจเป็นของเก่าโบราณ ไม่ว่าจะเป็นอย่างไรก็ตาม เพื่อตอบสนองแก่ความต้องการในตลาด ของปลอมก็จะถูกทำขึ้นมาตรงต่อตามความประสงค์มากกว่างานชิ้นเยี่ยมที่มีการซื้อขายกันอยู่ในตลาด ถ้ามีกระเจกบานแรกมากกระตุ้นความปรารถนาของนักสะสม กระเจกบานต่อไปก็อาจจะตกมาถึงมือของเขาในสภาพที่สมบูรณ์ไม่เปลี่ยนแปลงอย่างไรก็ตาม ไม่ใช่ของชิ้นเยี่ยมทุกชิ้นในมือเจ้าของจะสมบูรณ์ไปเสียหมด ของบางชิ้นอาจถูกซ่อมอนุรักษ์ให้อยู่ในสภาพที่ยอมรับได้ ซึ่งมันเป็นกระบวนการเดียวกันกับการทำหลักฐานของประวัติศาสตร์แห่งรสนิยม หรือของปลอมนั่นเอง แท้ที่จริงแล้วประวัติศาสตร์ของการซ่อมอนุรักษ์ของเก่าโบราณก็เชื่อมโยงกันไม่ไกลจากประวัติศาสตร์ของของปลอมนัก ดังที่แสดงในส่วนหนึ่งของนิทรรศการ ของปลอม? ซึ่งอุทิศให้แก่การสะสมของเก่าโบราณในปลายศตวรรษที่ 18 ในช่วงเวลาดังกล่าวการอนุรักษ์ซ่อมแซมผลงานประติมากรรมยังไม่เป็นประเด็นที่มีการยกขึ้นมาถกเถียงกัน ไม่มีงานประติมากรรมคลาสสิกชิ้นใดเลยที่ถูกพิจารณาเห็นว่ามีค่าควรแก่การตั้งแสดงให้ชม หากมันไม่สมบูรณ์ ไม่ว่ามันจะงามสักเพียงใดก็ตาม ด้วยเหตุที่ว่าผลงานคลาสสิกโบราณที่พบโดยมากมักจะแตกหัก นักอนุรักษ์ซ่อมแซมของเก่าจึงเป็นที่ต้องการอย่างมาก และฝีมือของพวกเขาจะมีมากหรือน้อยก็ขึ้นอยู่กับความสามารถในการทำสิ่งลวงตาให้เห็นว่าของชิ้นนั้นสมบูรณ์ ด้วยการเปลี่ยนแปลงของเก่าด้วยการเพิ่มของใหม่เข้าไปให้เกิดความกลมกลืนเป็นเนื้อเดียวกันหมด การทำของปลอมในกรณีนี้ก็เป็นเรื่องปรกติที่เกิดขึ้นเมื่อมีการทำสิ่งที่ใกล้เคียงไปกับการอนุรักษ์ ที่ได้ผลดีจนสามารถหลอกผู้ซื้อได้ ในกรณีของรูปปั้นที่รู้จักกันดี ปัจจุบันอยู่ที่ นิวบีฮอลล์ Newby Hall ในยอร์กเชียร์ Yorkshire พ่อค้างานศิลปะ เจนคินส์ Jenkins ได้ทำให้เกิดงาน

ประติมากรรมคลาสสิกที่แพงที่สุดชิ้นหนึ่งเท่าที่เคยมีการซื้อกัน ด้วยการนำส่วนหัวของรูปหนึ่งไปต่อบนรูปที่ไม่มีหัวอีกรูปหนึ่ง และขายในลักษณะที่งานชิ้นนี้เป็นรูปที่สมบูรณ์ นี่เป็นตัวอย่างของกระบวนทัศน์แบบหนึ่งในการทำของปลอม...

หากนิทรรศการ ของปลอม? เป็นการตั้งคำถามที่ว่าด้วยความแท้และประเด็นปัญหาถูกตั้งขึ้นมาโดยการใช้นวัตกรรมที่แตกต่างกันในเรื่องของความแท้ โดยกลุ่มคนที่แตกต่างกันจนถึงวัตถุต่างชนิดกันแล้ว มันก็ยังท้าทายปฏิกิริยาจากการเชื่อถือความแท้ของเราที่มีต่อของปลอมเหล่านั้นอีกด้วย ถ้าสิ่งที่เราประเมินค่าจากผลงานศิลปะชิ้นหนึ่งคือความอภิมรย์ทางสุนทรีย์ที่เราได้รับจากมัน ทำไมของปลอมที่ทำดัดแปลงได้สำเร็จชิ้นหนึ่งจึงมีค่าต่อยกกว่าของจริง? การตระหนักต่อคำถามนี้ทำให้คนบางคนพยายามที่จะปฏิเสธความสำคัญของความเป็นต้นแบบที่มีต่อของปลอม ริชาร์ด Payne Knight นักสะสมและนักวิชาการผู้ยิ่งใหญ่คนหนึ่ง เมื่อเขาพยายามที่จะพิสูจน์ความจริงเกี่ยวกับ ฟลอรา คาเมโอ Flora Cameo ที่เขาได้ซื้อมาในฐานะที่มันเป็นของเก่าโบราณ แต่ของชิ้นนี้นักเจียรไนอัญมณีร่วมสมัย เบเนดิกโต พิสตรูซซี Beneditto Pistrucci อ้างว่าเขาทำมันขึ้นมากับมือเขาเอง Payne Knight บอกกับพ่อค้างานศิลปะผู้ขายของชิ้นนี้ให้เขาว่า มันไม่สำคัญ ไม่ว่าของชิ้นนี้จะเก่าหรือใหม่ ในเมื่อความงามของมันไม่ได้เสื่อมถอยลงด้วยอายุเลย ในกรณีคล้ายคลึงกัน ผู้ซื้องานประติมากรรมรูปเหมือนขนาดดอกที่คาดว่าจะเป็นงานศิลปะในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการของ ลูเครเซีย โดนาตี Lucrezia Donati เมื่อค้นพบว่า ผลงานเหล่านั้นเป็นของปลอม พวกเขาก็กังขาแสดงความพึงพอใจออกมาว่า ยังคงมีศิลปินที่มีพรสวรรค์และฝีมือเช่นนั้นมีชีวิตอยู่อีก แต่มันอาจจะไม่ฉลาดนักที่จะเชื่อถือพิพิภพนัก พ่อค้างานศิลปะ หรือนักสะสมงานศิลปะที่มีทัศนคติเช่นนั้น ณ วันนี้สิ่งที่พวกเราส่วนใหญ่สงสัยกันว่า ความชื่นชมทางสุนทรีย์ไม่ใช่แรงขับเคลื่อนเพียงอย่างเดียวของตลาดงานศิลปะเป็นสิ่งที่มีความหลักฐานพิสูจน์ได้ เมื่องานศิลปะชิ้นหนึ่งถูกเปิดเผยว่าเป็นของปลอม เมื่องานของ "โมนี" Monet ชิ้นหนึ่งกลับกลายเป็นไม่ใช่ "โมนี" แม้รูปลักษณะที่มันปรากฏอาจไม่มีใดเปลี่ยนไป แต่มันได้สูญเสียคุณค่าของมันในฐานะเป็นสิ่งสักการะไปแล้ว มันไม่อาจให้สายสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงไปถึงมือของจิตรกรผู้ยิ่งใหญ่คนหนึ่งได้อีกต่อไป และมันก็ไม่อาจปลอบประโลมจิตใจให้แก่ผู้ชื่นชมมัน หรือยกสถานะให้แก่ผู้เป็นเจ้าของมันได้อีกต่อไป และแม้ว่างานที่เป็นปัญหาอยู่ที่นี่ไม่มีความเปลี่ยนแปลงใดๆทางกายภาพก็ตาม แต่ลึกๆปฏิกิริยาตอบสนองทางสุนทรีย์ของเราต่อมันก็เปลี่ยนแปลงไปแล้ว อับราฮาม เบรดิอุส Abraham Bredius นักประวัติศาสตร์ศิลปะที่ยิ่งใหญ่คนหนึ่งเขียนถึงผลงานของ ฟาน เมเกอร์เรน Van Meegeren ที่ปลอมว่าเป็นผลงานของ "แวร์เมียร์" Vermeer ที่ชื่อภาพพระคริสต์ที่เอมมาอุส Christ at Emmaus ว่า

มันช่างเป็นช่วงเวลาอันแสนอัศจรรย์ในชีวิตของผู้รักงานศิลปะคนหนึ่ง เมื่อเขาพบว่า ทันใดนั้นเองตัวเขากำลังยืนอยู่ต่อหน้างานจิตรกรรมจากฝีมือของศิลปินผู้ยิ่งใหญ่คนหนึ่ง ซึ่งเป็นผลงานที่ยังไม่เคยมีใครพบหรือรู้จักมาก่อน และอยู่บนผืนผ้าใบกรอบเดิมซึ่งยังไม่ถูกแตะต้อง และปราศจากการซ่อมแซมใดๆ ราวกับว่ามันเพิ่งจะออกมาจากห้อง

ทำงานของศิลปิน! แล้วรูปอะไรกัน! ไม่มีทั้งลายเซ็นอันงดงาม...และจุด *pointillé* บนขนมปังที่พระคริสต์ให้พร มันช่างสมเหตุผลพอจะจูงใจเราว่า สิ่งที่อยู่กับเราขณะนี้ก็คือ (ฉันโน้มเอียงไปในทางที่อยากจะกล่าวว่า) ผลงานชิ้นเยี่ยมของโยฮันเนส เวอร์เมียร์ แห่งเดลฟท์ *Jahannes Vermeer of Delft*

(วารสารเบอร์ลิงตัน, พฤศจิกายน 1937)

หลังจาก ฟาน มาเกร์เรน ถูกเปิดโปง มันกลับกลายเป็นว่า ผลงานปลอมของเขาเป็นงานจิตรกรรมที่น่าเกลียดอัปลักษณ์และไม่น่าชื่นชมเลย และมันไม่มีความคล้ายคลึงกับงานของ เวอร์เมียร์ด้วยประการทั้งปวง ส่วนความสำเร็จในการหลอกลวงของเขาเมื่อมองย้อนกลับไปแล้วก็เป็นสิ่งที่ไม่น่าเชื่อเลยจริงๆ เอ็ม เคอร์บี เทลลีย์ จูเนียร์ M.Kirby Telley Jr เขียนสรุปถึงงานของ ฟาน มาเกร์เรน ด้วยการตั้งข้อสังเกตไว้ว่า "หากฟาน มาเกร์เรนเป็นศิลปินที่ดีกว่านี้แล้ว... เขาก็อาจจะประสบความสำเร็จในการสร้างผลงานของ 'เวอร์เมียร์' ซึ่งอาจจะหลอกลวงคนได้มากกว่าและนานยิ่งกว่างานชิ้นที่เขาได้ทำไป" จากคำที่เขาบอกเรานี้ก็น่าจะเห็นได้ว่า การที่ฟาน มาเกร์เรนถูกเปิดโปง ไม่ใช่เพราะเขาหยุดหลอกลวงผู้คนแต่เป็นเพราะว่าเขาได้หลอกลวงคนที่รักศิลปะมากเกินไป...

ความสำเร็จของฟาน เมเกร์เรน ดูเหมือนเป็นสิ่งที่ไม่น่าเชื่อ แต่สิ่งที่แปลกอย่างยิ่งในเรื่องนี้ก็คือจากตัวอย่างที่ถูกเปิดเผยในกรณีของเขานี้โดยข้อเท็จจริงแล้วก็เป็นเรื่องธรรมดาสามัญมาก ฏีกิริยาของเบเรติอุสและเพื่อนร่วมอาชีพมือชั้นเยี่ยมของเขาก็คงจำนวนมากไม่ใช่ความโง่เขลาที่ผิดปรกติ แต่เป็นเรื่องธรรมดาที่ของปลอมมักจะได้รับการต้อนรับด้วยความยินดีจากผู้รู้ทั้งหลาย *Cognoscenti* และสาธารณะชนทั่วไปก็เช่นเดียวกัน มันเป็นเรื่องจริงที่รู้กันทั่วไปว่า เราจะรู้จักนักทำของปลอมก็ต่อเมื่อเขาเปิดเผยตัวเองเท่านั้น สาธารณะชนจำนวนมากที่เข้ามาสนใจและอยากที่จะตรวจสอบผลงานที่พวกเขาข้องใจ จะมีก็แค่เพียงเพื่อที่จะบอกว่า สิ่งที่ชื่นชมกัน ดังเช่นผลงานของคนอื่นๆนั้น ขณะนี้ถูกมองว่าน่าเบื่อ ซ้ำซาก หรือแม้แต่ขาดความละเอียดอ่อน...

ในท้ายที่สุด นี่คือการประณามของปลอม ไม่ใช่เพราะมันหลอกลวงเอาเงินจากผู้ซื้อ (แม้ว่ามันสมควรแก่การประณาม) แต่เป็นเพราะว่ามันทำให้เราหลงออกไปจากการยึดเหนี่ยวกับความจริง มันบิดเบือนและทำให้ความเข้าใจของเราต้ออดีตผิดไป ความรู้สึกโกรธและอับอายที่เกิดขึ้นในหมู่ผู้ที่ถูกของปลอมเหล่านี้หลอกเป็นสิ่งที่น่าสนใจได้ แต่แนวโน้มของผลที่ตามมาในการที่จะกำจัดหรือทำลายของปลอมเหล่านั้นทิ้งเสียเมื่อมันถูกค้นพบหรือเปิดโปง เป็นสิ่งที่ถูกชักนำไปในทางที่ผิด ความผิดพลาดในอดีตได้ให้บทเรียนสำหรับอนาคต มันไม่เพียงแต่จะเป็นสิ่งที่มีค่าแก่การเก็บจดจำ และศึกษา ของปลอมยังให้ได้มากกว่านั้น มันยังเป็นกุญแจสำคัญในการทำความเข้าใจถึงความเปลี่ยนแปลงในทัศนคติอดีตของเรา และเป็นแรงผลักดันสำหรับพัฒนาการของการศึกษาวิเคราะห์ในทางวิชาการและด้านเทคนิคทางวิทยาศาสตร์ เป็นสิ่งขจัดความเชื่อในเรื่องความหยุดนิ่งแน่นอนทางสุนทรีย์ มันจึงสมควรได้รับความสนใจอย่างใกล้ชิดจากเรามากขึ้น ในขณะที่มันเป็นเหมือนเครื่องเตือนใจที่น่าพึงพอใจที่สุด ที่เตือนให้เราระลึกถึงฝีมืออันยากแก่การคาดเดาของคน

โกงผู้มีพรสวรรค์ในแต่ละยุคสมัย ของปลอมเหล่านี้ยังอ้างถึงความนิยมชมชอบของเราอย่าง
กระมัดกระเมียนด้วย

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้แปล

ตัดตอนแปลจาก

Mark Jones, "Why Fakes?". **Interpretating of Objects and Collections**, Routledge, London, 1999, p.p. 92-97.

ตีพิมพ์ครั้งแรกใน

Fake? The Art of Deception, London: British Museum Publication Ltd., 1990, P.P. 11-16.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ “ทำไมถึงปลอม” ดีพิมพ์เผยแพร่เป็นครั้งแรกในสื่อบริการประกอบนิทรรศการ Fake? The Art of Deception ที่จัดขึ้นโดยบริทิช มิวเซียม ในปีค.ศ. 1990 บทวิจารณ์นี้แสดงถึงข้อเท็จจริงหลายประการที่น่าศึกษาอย่างยิ่ง เป้าหมายของการศึกษาศิลปะและวิชาการด้านประวัติศาสตร์ของศิลปะอาจทำให้ผู้ที่อยู่ในวงการทั้งสองหมกมุ่นอยู่กับการแสวงหาความรู้จากผลงานศิลปะเป็นหลักจนอาจลืมไปว่า กระบวนการเรียนรู้ทางศิลปะไม่ได้จบลงเมื่อศิลปินสร้างสรรค์ผลงานเสร็จและนำผลงานนั้นออกแสดง หรือเมื่อมีนักวิจารณ์ศิลปะเขียนถึงผลงานชิ้นนั้น แต่กระบวนการนี้มีขั้นตอนของการเรียนรู้ที่ต่อเนื่องกันไป ศิลปะจึงเป็นพลังทางปัญญาที่ข้ามวัฒนธรรมและข้ามยุคข้ามสมัยได้ พัฒนาการของศิลปะจึงมีลักษณะของการสืบทอดและเพิ่มเติมความรู้ส่งต่อกันมา องค์ประกอบของกระบวนการเรียนรู้จึงไม่ได้มีเพียงผลงานศิลปะ ศิลปิน นักประวัติศาสตร์ นักวิจารณ์ และผู้ชม แต่ยังหมายรวมถึงสถาบัน อาทิ พิพิธภัณฑ์และหอศิลป์ทั้งของรัฐและเอกชนที่มีอยู่มากมาย รวมทั้งคนอีกจำนวนไม่น้อยที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานศิลปะ เช่น ผู้เชี่ยวชาญสาขาต่างๆ นักสะสมงานศิลปะ และพ่อค้างานศิลปะ เป็นต้น หนึ่งในคนกลุ่มนี้ที่วงการวิชาการศิลปะให้ความสนใจน้อยที่สุด ได้แก่ ผู้ปลอมแปลงงานศิลปะ บทวิจารณ์ที่คัดมาวิเคราะห์นี้อาจช่วยถมช่องว่างทางวิชาการในเรื่อง “ของปลอม” ให้แคบลงได้บ้าง

สิ่งที่มาร์ค โจนส์ นำมาเปิดเผยในบทวิจารณ์นี้อาจเป็นเรื่องที่วงการวิชาการไม่ตระหนักถึงความสำคัญมาก่อนหรือละเลยที่จะศึกษาอย่างจริงจัง แต่เท่าที่บทวิจารณ์นี้เสนอและเจาะลึกตัวอย่างในแต่ละกรณีก็ล้วนชี้ชัดว่า ความหละหลวมทางวิชาการเกิดขึ้นได้ทุกเมื่อ แม้แต่กับผู้เชี่ยวชาญเองก็ตาม โจนส์เตือนให้เราระวังไว้เสมอว่า ไม่ว่าจะมีความหนักแน่นและความมั่นใจในองค์ความรู้เพียงใดก็ตาม การศึกษาเรื่องศิลปะก็ยังมีโอกาสผิดพลาดอยู่เสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะเป็นเรื่องที่แยกไม่ออกจากความพึงพอใจ เมื่อศิลปะให้คุณค่าทางใจได้ ศิลปะก็ทำให้คนลุ่มหลงคุณค่าทางใจจนลืมที่จะใช้ความรู้มองความจริงได้เช่นกัน ความลุ่มหลงกับคุณค่าทางใจอาจเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้มีผู้ปลอมงานศิลปะ แต่โจนส์ยังชี้ให้เห็นเหตุผลอื่นๆและยังนำเราไปไกลถึงเจตนาในการทำของปลอมที่มีอยู่ทุกยุคทุกสมัยว่า ของปลอมที่ถูกทำขึ้นมาทั้งหมดล้วนแล้วแต่มีเป้าหมายเพื่อผลตอบแทนที่แน่นอนชัดเจนในทุกกรณี ไม่ว่าจะเป็นเพื่อสนองความพึงพอใจของนักสะสมงานศิลปะ เพื่อรักษาศรัทธาต่อศาสนา ความเชื่อ และความเป็นชาติให้ดำรงสืบไป หรือเพื่อแสวงหากำไรจากความต้องการของตลาดก็ตาม จุดประสงค์ที่อยู่เบื้องหลังการทำของปลอมที่โจนส์นำมาตีแผ่นี้คงเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนดีอยู่แล้วว่า การที่วงการวิชาการเล็งหรือมองไม่เห็นความสำคัญในเรื่องนี้ ก่อให้เกิดความผิดพลาดทางวิชาการขึ้นได้มากมายเพียงใด สิ่งที่ควรตระหนักอย่างยิ่งจากบทวิจารณ์นี้ก็คือ การที่เรามองข้ามข้อเท็จจริงที่ว่า ของปลอมนั้นมีมาทุกยุคทุกสมัยและมีมาควบคู่กับการบันทึกประวัติศาสตร์ที่เป็นลายลักษณ์อักษร นัยสำคัญของเรื่องนี้ก็คือ เราจะปักใจเชื่อในความมั่นคงและความแน่นอนของประวัติศาสตร์ได้อย่างไร เมื่อวงการวิชาการยอมเปิดโอกาสให้กับความผิดพลาดที่อาจเกิดขึ้นได้ คำกล่าวที่ว่า “ประวัติศาสตร์ไม่อาจ

เปลี่ยนแปลงได้" ยังคงความจริงเช่นนั้นอยู่ แต่ความเข้าใจของเราต่อประวัติศาสตร์ยังคงเปลี่ยนแปลงได้และมีโอกาสที่จะเปลี่ยนแปลงให้ถูกต้องได้ ดังนั้น การปักใจเชื่อว่าประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นเรื่องที่แน่นอนและหยุดนิ่ง อาจเป็นความประมาททางวิชาการครั้งสำคัญ ตัวอย่างต่างๆจากบทวิจารณ์นี้น่าจะกระตุ้นเตือนวงการวิชาการให้ย้อนกลับมาสำรวจดูบ้างว่า ได้มองข้ามเรื่องเล็กน้อยใดที่เห็นว่าเป็นเรื่องที่ไม่คู่ควรจะไปศึกษา แล้วทบทวนดูอีกครั้งถึงความสำคัญของสิ่งเล็กน้อยเหล่านั้น และนี่คือจุดประสงค์ที่แท้จริงของบทวิจารณ์นี้ ซึ่งมาร์ค โจนส์ ได้สรุปความไว้ในบทส่งท้ายในคำกล่าวที่ว่า "ความผิดพลาดในอดีตได้ให้บทเรียนสำหรับอนาคต" เราคงไม่อาจปฏิเสธความผิดพลาดในอดีตได้ และไม่อาจรับประกันว่าจะไม่เกิดความผิดพลาดขึ้นอีกในอนาคต สิ่งที่เราทำได้และเป็นเป้าหมายของบทวิจารณ์นี้ก็คือ วงการวิชาการและสังคมร่วมสมัยต้องพร้อมที่จะรับความผิดพลาดของอดีตมาเป็นบทเรียน นั่นอาจเป็นหนทางเดียวที่จะทำให้มันโศกนาฏกรรมต่ออดีตและอนาคตของเราแจ่มชัดขึ้น ในแง่นี้เราคงต้องยกย่องความใจกว้างของบริติช มิวเซียม และผู้เชี่ยวชาญของสถาบันศิลปะอันมีชื่อเสียงแห่งนี้ ที่กล้านำความผิดพลาดของตัวเองออกมาเผยแพร่เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการเรียนรู้ในวงกว้าง การจัดนิทรรศการครั้งนั้นต้องนับเป็นการแสดงจิตสำนึกต่อสังคมและวงวิชาการ และเป็นการแสดงว่าบริติช มิวเซียมตระหนักถึงภาระหน้าที่ของพิพิธภัณฑ์ที่จะต้องให้ความรู้อย่างถูกต้องแก่มหาชน หากเราตระหนักว่าบทวิจารณ์นี้ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของนิทรรศการนั้น สามารถกล่าวถึงความผิดพลาดของตัวเองได้อย่างไม่เคอะเขินและกล้าวิจารณ์ตัวเองเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ขึ้น ก็ต้องจัดว่าบทวิจารณ์นี้ได้บรรลุหน้าที่ของการวิจารณ์ที่ดีเยี่ยม และเป็นตัวอย่างที่ดีซึ่งแสดงถึงความเข้มแข็งของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์

เมื่อมองย้อนกลับมาสู่สังคมไทย การปลอมแปลงงานศิลปะยังไม่ถึงขั้นที่ก่อปัญหา เมื่อเทียบกับการปลอมแปลงสินค้ามีชื่อที่เห็นกันอยู่เกลื่อนเมือง แต่ก็ใช่ว่าจะไร้ซึ่งเรื่องนี้เสียเลย ในอีกด้านหนึ่งปัญหานี้อาจยังถูกเก็บงำและไม่ได้ถูกยกขึ้นมาพูดถึงเช่นเดียวกับในสังคมตะวันตกก็เป็นได้ หากเราย้อนกลับไปในอดีตที่ผ่านมาไม่นานนัก การถกเถียงในทางวิชาการเรื่องความแท้ของหินทับหลังที่ได้รับคืนมาจากสหรัฐอเมริกา หรือวิวาทะทางวิชาการที่ว่าด้วยความแท้ของศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหง ทั้งสองกรณีนี้ก็น่าจะเพียงพอให้เราตระหนักว่าเรื่องที่มาร์ค โจนส์ยกขึ้นมาในบทวิจารณ์ของเขาก็เป็นประสบการณ์ที่ไม่ไกลจากสังคมไทยเลย และหากเรานำข้อคิดจากบทวิจารณ์นี้มาพินิจเรื่องของเราเองบ้าง ก็อาจทำให้เรามองเห็นจุดหมายและวัตถุประสงค์ที่เด่นชัดของกิจกรรมดังกล่าวนี้ และอาจช่วยให้เรามีวิจรรณญาณในการพินิจประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะของเราในแง่อื่นได้อย่างละเอียดสุขุมกว่าที่เคยเป็นมา

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ทาดาโอะ อันโด สถาปัตยกรรม วัฒนธรรม ธรรมชาติและควมหมาย

ชัยยศ อิมภวัตรพันธุ์

โดยทั่วไปงานสถาปัตยกรรมของทาดาโอะ อันโด (Tadao Ando) จะถูกรับรู้ถึงคุณภาพในเชิงความสัมพันธ์ระหว่างสถาปัตยกรรมกับธรรมชาติอยู่เสมอ นอกจากคอนกรีตเปลือยผิวที่มีลักษณะเฉพาะตัวเห็นได้ชัดแล้ว แสงสว่างที่ส่องผ่านเข้ามาในอาคารในแบบต่างๆ ก็เป็นเรื่องที่ได้รับความนิยม ถ้าจะกล่าวแบบสรุปออกมาเป็นแนวคิด คอนกรีตเปลือยผิวก็เป็นการแสดงออกของวัสดุในองค์ประกอบสถาปัตยกรรมพื้นฐานเช่น ผนัง พื้น เพดาน ส่วนบทบาทของแสงนั้นก็เป็นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสถาปัตยกรรมกับธรรมชาติ ดังนั้นงานของสถาปนิกญี่ปุ่นผู้นี้โดยเฉพาะงานในช่วงแรกนั้นจะเป็นการสร้างควมหมายของสถาปัตยกรรมโดยการตีความเกี่ยวกับหัวข้อทั้งสองนี้¹

ธรรมชาติ-สถาปัตยกรรม

ในประเด็นที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างสถาปัตยกรรมกับธรรมชาตินั้น ธรรมชาติในความเห็นของอันโดค่อนข้างจะต่างกับความหมายโดยทั่วๆ ไป (ของคนทั่วไปหรือของสถาปนิกคนอื่น ๆ) อยู่มากพอสมควร โดยพื้นฐานที่สถาปนิกมีชีวิตอยู่ในเมืองอันดกอยู่ในสภาพเสียหายอย่างหนักจากผลของสงครามโลกครั้งที่ 2 อย่างโอซาก้า อันโด เห็นว่าความพยายามที่จะฟื้นฟูประเทศอย่างเร่งรีบทำให้คนต้องเข้ามากระจุกตัวทำงานในเมือง ซึ่งแม้จะเป็นเรื่องปกติสำหรับสังคมอุตสาหกรรมทั่วไป แต่ในญี่ปุ่นสถานะการณ์นี้ทำให้โครงสร้างแบบที่เป็นอยู่ต้องสูญสลายไปเป็นจำนวนมาก ซึ่งโครงสร้างสังคมที่วุ่นวายก็คือโครงสร้างแบบกสิกรรมหรือการประมงซึ่งเป็นหัวใจพื้นฐานสำหรับชาวญี่ปุ่นมาก่อน

มองในแง่นี้ เมืองในฐานะแหล่งรวมที่อยู่อาศัยและเป็นตัวเชื่อมระหว่างมนุษย์กับสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติจึงเป็นสิ่งที่อันโดพยายามจะหลีกเลี่ยง งานสถาปัตยกรรมโดยเฉพาะบ้านจึงต้องถูกตีความให้เป็นพื้นที่เพื่อปิดตัวเองออกจากสภาพอันสับสนวุ่นวาย (chaos) นี้ให้ได้ เมื่อทำการปิดตัวเองออกจากความสับสนนี้แล้วจึงค่อยสร้างโลกส่วนตัวขึ้นมา

นอกจากนี้ในมุมมองที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างเมืองกับธรรมชาติซึ่งดูเหมือนว่าเมืองและสถาปัตยกรรมจะเป็นสิ่งที่ทำให้มนุษย์แยกห่างออกจากสภาพแวดล้อมมากขึ้นทุกที นับว่าความหมายระหว่างที่อยู่อาศัย-ธรรมชาติ (สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น-สิ่งที่มีอยู่ตามสภาพแวดล้อม) จะขาดหายไปหรือมีช่องห่างที่กว้างมากขึ้นเรื่อยๆ ทั้งที่ความหมายดั้งเดิมเป็นไปในทางตรงกันข้าม

¹ บทความนี้ได้ความคิดพื้นฐานมาจากการเขียนเชิงแนะนำของ Kenneth Frampton ซึ่งผู้สนใจความโดยละเอียดอาจหาได้ใน "The Work of Tadao Ando" in GA ARCHITECT 8: TADAO ANDO pp. 8-29, A.D.A. EDITA, Tokyo, 1987 ส่วนประเด็นที่แตกต่างออกไปหรือเพิ่มเติมขึ้นมานั้นเป็นของผู้เขียนเอง

การนำกลับมาของต้นไม้ในเมืองหรือในบ้านก็คือการพยายามรื้อฟื้นความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติในระดับของความหมายหรือสัญลักษณ์ แม้ว่าสวนสาธารณะขนาดใหญ่ของบางเมืองในญี่ปุ่นหรือในยุโรปจะมีสภาพคล้ายป่าตามธรรมชาติ แต่ไม่ว่าอย่างไรก็ตามมันก็เป็นเพียงป่าที่มนุษย์สร้างขึ้น และเป็นเพียงในระดับสัญลักษณ์ของธรรมชาติเท่านั้นที่มนุษย์เสพยา มันเป็นคนละเรื่องกับการให้ความหมายของการอยู่ร่วมกับสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติจริงๆ ยิ่งเมื่อมองในระดับของการปลูกต้นไม้ในบ้านยิ่งแล้วใหญ่ ต้นไม้จริงๆที่ลงดิน ต้นไม้ในกระถาง ดอกไม้ในแจกัน ต้นไม้เทียม ดอกไม้เทียม มันเป็นสัญลักษณ์ของธรรมชาติ ที่นอกจากจะไม่ได้ยืนยันว่ามนุษย์อยู่ร่วมกับธรรมชาติแล้ว ธรรมชาติจอมปลอมเหล่านี้ยังดอกย้ำว่ามนุษย์ไม่ได้อยู่ในธรรมชาติ หากแต่อยู่ห่างจากธรรมชาติในระยะที่ห่างไกลจนไม่สามารถเอื้อมถึงได้ ในความเห็นของอันโด ความหมายของธรรมชาติในลักษณะนี้จึงเป็นความหมายที่ถูกทำให้เสียไป (spoilt) โลกส่วนตัวที่สร้างขึ้นจึงควรที่จะปิดตัวเองออกจากความหมายเหล่านี้ เพื่อเปิดรับธรรมชาติในด้านที่บริสุทธิ์มากกว่า

ธรรมชาติ-วัฒนธรรม

สถาปัตยกรรมประเพณีของญี่ปุ่นนั้นโดยพื้นฐานแล้วเป็นการตีความในหัวข้อที่ว่าด้วยการอยู่ร่วมกับธรรมชาติด้วยวิถีทางวัฒนธรรมในรูปแบบหรือวิธีต่างๆ อยู่แล้ว วิถีชีวิตของชาวญี่ปุ่นนั้นเป็นที่น่าสนใจสำหรับสายตาของชาวต่างชาติโดยเฉพาะชาวตะวันตก เนื่องด้วยวิธีการมองโลกและอยู่ร่วมกันที่แตกต่าง ในขณะที่สถาปัตยกรรมตะวันตกเน้นที่การปกป้องมนุษย์ออกจากสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติที่ทารุณ² สถาปัตยกรรมญี่ปุ่นกลับใคร่ครวญที่จะยอมรับและเสพยาสิ่งที่เกิดขึ้นในแง่ความรู้สึกพื้นฐานเช่นความร้อน ความหนาว ความเปลี่ยนแปลงรูปแบบต่างๆ แล้วนำมาปรุงแต่งให้กลายเป็นความรู้สึกแห่งความงดงามและความเข้าใจธรรมชาติในแง่มุมมองของตนเอง

อาศัยพื้นฐานนี้เองที่อันโดนำมาตั้งคำถามต่อความคิดที่ว่าด้วยการปกป้องตัวเองออกจากสภาพธรรมชาติของสถาปัตยกรรมตะวันตก ความสะดวกที่เกิดขึ้นจากสถาปัตยกรรมจึงเป็นสิ่งที่ควรขบคิดพิจารณาอีกครั้ง มากกว่าที่จะเป็นเพียงเงื่อนไขในเชิงหน้าที่ใช้สอยที่ต้องเอาชนะ ใน

² น่าสังเกตว่าสถาปนิกญี่ปุ่นร่วมสมัยเช่น อิทธิโกะ ฮาเซกาวา (Itsuko Hasekawa) ก็มีความเห็นที่ใกล้เคียงกัน แต่มีการตีความออกมาเป็นสถาปัตยกรรมที่แตกต่างออกไป ทั้งนี้สถาปัตยกรรมแบบประเพณีของญี่ปุ่นก็เป็นการตีความเรื่องการอยู่ร่วมกับธรรมชาติในลักษณะต่างๆอยู่แล้ว ความสนใจเกี่ยวกับรอยต่อระหว่างสถาปัตยกรรม-ธรรมชาติของสถาปนิกร่วมสมัยจึงไม่ใช่เรื่องน่าแปลกใจ แต่การตีความของฮาเซกาวาและอันโดนั้นน่าสนใจตรงที่ว่า การตั้งคำถามที่มีมุมมองใหม่และคมคายชวนแก่การขบคิดต่อ นั้น ต้องอาศัยความเข้าใจรากฐานทางวัฒนธรรมของตนเองที่ลึกซึ้งไม่ผิวเผิน

³ ในที่นี้เป็นกรออธิบายภาพโดยรวมมากกว่าที่จะลงรายละเอียดเฉพาะกรณี เป็นจริงที่ว่าสถาปัตยกรรมตะวันตกไม่ได้เป็นในลักษณะที่ว่านี้ทั้งหมด เช่นเดียวกันกับสถาปัตยกรรมญี่ปุ่น แต่คงจะปฏิเสธไม่ได้ว่าในระดับของโลกทัศน์แล้วเป็นเช่นนั้นจริงๆ

เมื่อวิถีชีวิตที่มีความเข้าใจธรรมชาติเป็นพื้นฐานนี้มองในอีกด้านหนึ่งน่าจะเป็นวิถีที่ให้ความหมายกับมนุษย์ได้หลากหลายมากกว่าตัวข้า

การเปิดตัวสถาปัตยกรรมของมวลหมู่ธรรมชาติที่ไม่ถูกทำให้เสียความหมายไปด้วยการตั้งคำถามในระตัมของวัฒนธรรมนี้เองที่ก่อให้เกิดเป็นพื้นฐานในการสร้างสถาปัตยกรรม ยกตัวอย่างงานชิ้นแรกๆ เช่น เรือนแถวที่สุมิโยชิ (row house at Sumiyoshi-Azuma House) ตัวอาคารของเรือนแถวนี้วางตัวแทรกอยู่ในแนวของเรือนแถวขนาดเล็กแบบดั้งเดิม ขนาดของอาคารไม่ใหญ่เกินอาคารเก่าโดยรอบ แต่ที่แปลกตาและโดดเด่นก็คือรูปร่างหน้าตาของอาคารที่เป็นคอนกรีตปิดทึบ ซึ่งถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนบน-ล่างแสดงถึงการแบ่งพื้นที่ภายในออกเป็นสองชั้น ส่วนของชั้นล่างเปิดเป็นประตูทางเข้าซึ่งเป็นทางเชื่อมต่อเนื่องหนึ่งเดียวกับโลกภายนอก โดยนัยยะที่ว่าทางเข้านี้จริงๆ แล้วเป็นการเปิดตัวจากโลกภายนอก (เมืองอันแสนสน) มากกว่าที่จะเป็นตัวเชื่อมระหว่างภายนอก-ภายใน

แผนผังของอาคารแบ่งออกเป็นสามช่วง ช่วงที่เป็นพื้นที่ใช้สอยคือช่วงหน้ากับช่วงท้ายซึ่งแบ่งเป็นชั้นล่างกับชั้นบน พื้นที่ตรงกลางเปิดเป็นคอร์ตไนด์ตลอดไม่มีหลังคาคลุม ดังนั้นบ้านหลังนี้จึงประกอบไปด้วยที่ว่างสี่ก้อนที่ไม่เชื่อมต่อกันกันโดยที่ริมคอร์ตไนด์เพื่อเชื่อมชั้นหนึ่งและชั้นสอง สะพานเหนือบันไดกลางพื้นที่คอร์ตไนด์เพื่อเชื่อมที่ว่างชั้นสองให้ต่อเนื่องกัน

มองในแง่ของความสะดวกแบบตะวันตกแล้ว อาคารหลังนี้ไม่สะดวกเป็นอย่างยิ่ง การอยู่อาศัยในพื้นที่ทั้งสี่บล็อกนี้ไม่ว่าคนในบ้านจะเปลี่ยนพื้นที่จากที่ใดสู่ที่ใดก็ต้องเดินผ่านคอร์ตกลางนี้ทั้งสี่ แต่ความไม่สะดวกนี้เองที่ก่อให้เกิดคำถามกับวิถีแห่งสถาปัตยกรรมและวิถีแห่งธรรมชาติด้วยวิถีแห่งชีวิตหรือวิถีแห่งวัฒนธรรม

การเดินทางผ่านคอร์ตกลางนี้ทำให้คนต้องรับรู้สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติไปตลอดเวลา ความเปลี่ยนแปลงในสิ่งต่างๆ อยู่เป็นสิ่งที่คอร์ตไนด์พยายามจะสัมผัส ไม่ว่าฝนจะตก แดดจะออก ลมจะพัด หิมะจะปลิว ฯลฯ ล้วนเป็นสิ่งที่จะต้องเผชิญ

การเดินทางผ่านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเพื่อไปมีกิจกรรม ณ พื้นที่ใดพื้นที่หนึ่งเป็นเรื่องอันคุ้นเคยสำหรับคนญี่ปุ่น การเดินฝ่าลมหนาวไปก็ลีลาจนถึงครึ่งชั่วโมงเพื่อไปอาบน้ำยังที่อาบน้ำสาธารณะที่เรียกว่าโปเซนไดนั้น ไม่ใช่เรื่องยากลำบากหรือไม่สะดวก แต่เป็นเรื่องของความคุ้นเคย⁴ และเมื่อคุ้นเคยก็ไร้อะไรซึ่งความเพลิดเพลิน การเดินผ่านคอร์ตกลางเมื่อต้องการเปลี่ยนตำแหน่งของคนในพื้นที่ทั้งสี่บล็อกจึงเป็นการรับรู้ธรรมชาติในความหมายที่แท้จริง ธรรมชาติที่ไม่ถูกทำให้ความหมายเสียไปโดยสัญลักษณ์ธรรมชาติจอมปลอม

⁴ ความจริงคนโรมันโบราณหรือคนถึงกวีปัจจุบัน (และคงมีอีกหลายชาติ) ก็เดินทางไปอาบน้ำในที่อาบน้ำสาธารณะเช่นกัน และการเดินทางแบบนี้เป็นเช่นเดียวกับชาวญี่ปุ่น คือเป็นเรื่องที่เกินเลยไปจากความคิดเรื่องสะดวกหรือไม่สะดวก มีจุดมุ่งหมายที่ถึงสำคัญกว่าความคิดอื่นๆ เหล่านี้ ห้องอาบน้ำในบ้านและความสะดวกที่เกิดขึ้นจากพื้นที่นี้อาจจะเป็นความคิดที่มีอายุไม่เก่าแก่เท่าใดนัก

ธรรมชาติ-วัฒนธรรม-องค์ประกอบ

ในสภาพพื้นที่ภายในของเรือนแถวสีมิโยชินี้ แสงที่ได้รับจากคอร์ตกลางจึงส่องผ่านเข้ามาเพื่อทำหน้าที่เป็นตัวบอกเวลาที่เปลี่ยนแปลงไปในพื้นที่ เช่นเดียวกับงานชิ้นอื่นๆ เช่นบ้านโคชิโนะ (Koshino House) (เสร็จ 1980 ต่อเติม 1984) วิหารบนภูเขาโรโคโคะ (Chapel on Mt. Rokko) (เสร็จ 1986) และวิหารแห่งแสง (Church of the Light) (เสร็จ 1989)

ดังนั้นผนังคอนกรีตของอันโดจึงทำหน้าที่เป็นฉากเพื่อรับแสงมากกว่าที่จะแสดงออกในลักษณะขององค์ประกอบพื้นฐานของผนังหรือการเป็นโครงสร้าง เพื่อให้บรรลุจุดมุ่งหมายนี้ ผนังและวัสดุที่ใช้จะต้องมีความหมายติดตัวน้อยที่สุด ตัวอย่างของวัสดุที่มีความหมายชัดเจนก็เช่น บรรดาผนังทาสีต่างๆ ซึ่งสีที่ปรากฏออกมาจะเป็นตัวกำหนดความหมายของผนังต่อการรับรู้ของคนไปด้วย เช่น ผนังสีไข่ไก่จะมีความหมายที่อบอุ่น (ผ่านทางความรู้สึก) ผนังสีน้ำเงินจะให้ความหมายที่เย็นกว่า เช่นเดียวกันกับในกรณีผนังเหล็กหรือไม้ซึ่งให้ความหมายที่หลากหลายแตกต่างกันออกไป

มองในแง่นี้ ผนังคอนกรีตในช่วงทศวรรษที่ 80 และ 90 ก็ต้องนับว่าเป็นผนังที่มีความหมายติดตัวน้อยที่สุด การเปรียบเทียบกับงานของเลอ คอร์บูซีเยร์ ซึ่งเน้นคอนกรีตเปลือยเช่นกัน อาจจะทำให้ความคิดชัดเจนขึ้น

ในช่วงเวลาต้นศตวรรษที่ 20 ที่สถาปนิกผู้นี้ทำงานอยู่ คอนกรีตผสมเป็นวัสดุสำหรับการก่อสร้างอาคารที่ค่อนข้างใหม่และน่าตื่นตาตื่นใจ ปฏิเสธไม่ได้เลยว่าวัสดุชนิดนี้มีความหมายของการผลิตตามระบบอุตสาหกรรมติดอยู่ ซึ่งระบบการผลิตที่ว่านี้ก็มีความหมายของคุณภาพสำหรับคนหมู่มากติดอยู่อีกมิติหนึ่ง สำหรับสถาปนิกอย่าง เลอ คอร์บูซีเยร์ ซึ่งพยายามเอาชนะความต่างของมนุษย์ด้วยวิธีต่างๆ นั้น⁵ คอนกรีตย่อมเป็นวัสดุที่สามารถแสดงออกได้ดีที่สุด ดังนั้นการใช้คอนกรีตของสถาปนิกสวิส-ฝรั่งเศสผู้นี้จึงต้องพยายามให้คอนกรีตแสดงตัวออกมาได้มากที่สุด รูปทรงที่มีคุณลักษณะทางประติมากรรมจึงจำเป็นต้องถูกเลือกขึ้นมารองรับ⁶

สำหรับในช่วงเวลาของอันโด คอนกรีตเปลือยเป็นวัสดุที่ด้ายดินเสียแล้ว ประเด็นทางความคิดเกี่ยวกับอุตสาหกรรมและความเป็นสากลก็เปลี่ยนไปหรือค่อนข้างจะจางหายไปแล้ว การใช้คอนกรีตเปลือยในความคิดที่ว่ามันเป็นวัสดุที่มีความหมายติดตัวน้อยที่สุด คือค่อนข้างเป็นกลางนั้นเป็นเรื่องที่เข้าใจได้ในบริบทของทศวรรษ 80 และ 90 มองในแง่คอนกรีตที่กลายเป็นองค์ประกอบสถาปัตยกรรมพื้นฐานเช่นผนังนั้น ในขณะที่เลอ คอร์บูซีเยร์ พยายามให้ผนังแสดงออกซึ่งความเป็นผนังมากที่สุด และคอนกรีตก็ต้องแสดงออกซึ่งความเป็นคอนกรีตให้มากที่สุด อันโด

⁵ ตัวอย่างเช่นระบบโมดูลาร์ที่เขาชนะความต่างทั้งเรื่องชาติพันธุ์และวัฒนธรรมด้วยระบบสากลสำหรับชนทุกหมู่เหล่า ดูความคิดเกี่ยวกับเรื่องนี้ในเชิงอรรถที่ 4 ใน ชัยยศ อิชฎีวรพันธ์ "ผู้หญิงกับสถาปัตยกรรม : การแบ่งแยกทางเพศและ เฟมินิสซึม" AP+ issue 9/98 March - April 1998

⁶ ดังที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่างานในช่วงหลังของเลอ คอบูซีเยร์ ค่อนข้างจะละเลยประเด็นนี้ไปแสดงออกในอีกแบบหนึ่ง ทั้งนี้ก็ด้วยสภาพสังคม-วัฒนธรรมที่ต่างออกไปนั่นเอง งานที่พูดถึงในบทความนี้จึงเป็นงานในช่วงที่มันทัศนเกี่ยวกับ อุตสาหกรรมและความเป็นสากลแบ่งบานอย่างเต็มที่ เช่นงาน Unite d'Habitation ที่ มาร์เซย์ เป็นต้น

กลับให้ผนังแสดงออกซึ่งความเป็นผนังให้น้อยที่สุด ในแง่ผนังได้กลายเป็นฉากที่จะรับใช้
ธรรมชาติซึ่งก็คือแสงและเวลาที่เปลี่ยนผ่านไปก็สามารถแสดงออกมาบนฉากและคอนกรีตซ้อน
ความเป็นตัวเองอยู่ภายใต้ฉากนี้ เรียกว่าวัสดุของผนังถูกทำให้มีคุณลักษณะของวัสดุน้อยที่สุด
(dematerialized)

องค์ประกอบของสถาปัตยกรรมและวัฒนธรรม

นอกจากนี้ คอร์ตกลางหรือลานในฐานะที่เป็นพื้นที่เชื่อมต่อของพื้นที่บ้าน เช่นที่เรือนแถว
ที่ลิมโยชิ เมื่อกลายมาเป็นพื้นที่ในโครงการใหญ่เช่นโครงการที่พักอาศัยโรคโค (Rokko Housing)
(โครงการที่ 1 เสร็จ 1983) การเชื่อมต่อกับธรรมชาติผ่านทางองค์ประกอบสถาปัตยกรรมก็ได้
พัฒนาให้เป็นบันไดและชานพัก

ในโครงการที่พักอาศัยที่เป็นอาคารสูงนี้ อันโดแบ่งความสูงออกเป็นสองช่วง แต่ละช่วงจะ
แยกลิฟท์ออกจากกัน และการเข้าถึงห้องพักของตนเองผ่านทางลิฟท์จะไม่สะดวกเท่าการใช้บันได
เช่นเดียวกันที่บันไดนี้เปิดโล่งออกสู่สภาพธรรมชาติ แดดลม ฝน หิมะ แนนอนว่าการเดินขึ้น
บันไดที่ได้รับการคำนวณและออกแบบเพื่อให้รับแรงแม้ทางสายตาเกี่ยวกับธรรมชาติโดยรอบทั้งตัว
ภูเขาและแสงแดด ย่อมเต็มไปด้วยความเพลิดเพลินในฐานะสถาปัตยกรรม-ธรรมชาติ นอกเหนือ
ไปจากนั้น การเดินขึ้นบันไดยังอาจนำมาซึ่งการพบปะสังสรรค์กับเพื่อนบ้านร่วมชุมชน ซึ่งใน
กรณีนี้ อันโดเปรียบเทียบกับเมืองในยุโรปที่มักจะมีพลาซ่าเป็นตัวเชื่อมต่อถนนและชุมชน ในขณะที่
ในอดีตของเมืองในญี่ปุ่นนั้นผู้คนพบปะสังสรรค์กันบนถนน จึงไม่แปลกที่จะใช้บันไดซึ่งเป็นทาง
สัญจรให้กลายมาเป็นพื้นที่ของชุมชนด้วย

ณ จุดนี้ ความสะดวกจากการได้ขึ้นลิฟท์ ความสะดวกจากการไม่ต้องถูกแดด ฝน ลม
 ฯลฯ ถูกตั้งคำถามอีกครั้ง เช่นเดียวกับการตั้งคำถามก่อนหน้านี้ อันโดได้กระตุ้นให้เราถูกคิดขึ้น
มาว่า ความหมายของสถาปัตยกรรมคงจะไม่ได้มีเพียงหนึ่งเดียว การตั้งคำถามบนพื้นฐาน
วัฒนธรรมของตนเอง (แน่นอนว่าแตกต่างกับวิถีแห่งตะวันตกหรือวิถีแห่งโลกาภิวัตน์ที่ครอบงำ
โลกใบนี้อยู่) อาจจะเป็นวิธีหนึ่งที่จะนำมาซึ่งคำตอบที่น่าพึงพอใจสำหรับวิถีชีวิตในแต่ละวัฒนธรรม

สถาปัตยกรรมในทรรศนะของอันโดจึงเป็นเรื่องของความหมายที่มนุษย์สร้างโลกของตัวเอง
เองขึ้นมาสัมพันธ์กับโลกธรรมชาติ แต่โลกธรรมชาตินั้นต้องสัมพันธ์กับวิถีแห่งวัฒนธรรมอย่าง
แน่นแฟ้นเพื่อให้สถาปัตยกรรมดำรงความหมายที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตอย่างหลากหลายและลึกซึ้งที่
สุด

ที่มา: ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์. "ทาดาโอะ อันโด สถาปัตยกรรม วัฒนธรรม ธรรมชาติและ
ความหมาย." ธรรมชาติ ที่ว่าง และสถานที่. โฟล์คฮิมเมจ พรินติ้ง กรุ๊ป, เมษายน
2543. หน้า 111-126

บทวิเคราะห์

ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์ เป็นนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม เขามีพื้นฐานการศึกษาด้านศิลปะจากภาควิชาประยุกต์ศิลป์ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ก่อนจะไปศึกษาต่อด้านประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมที่ประเทศญี่ปุ่น เขาจึงมีความสนใจในศิลปะเป็นพื้นฐานและมีผลงานการวิจารณ์ทัศนศิลป์อยู่บ้าง อาทิ บทวิจารณ์ชื่อ "Artist and Artist" [ดูสรณินพนธ์และบทวิเคราะห์ของสาขาทัศนศิลป์] งานเขียนของชัยยศจัดได้ว่ามีลักษณะของการเปิดความรู้ในสาขาหนึ่งไปสู่แนวคิดที่กว้างขึ้น เขามักจะนำความรู้และความคิดทางสังคมศาสตร์เข้ามาช่วยวิเคราะห์งานศิลปะหรือสถาปัตยกรรม เพื่อให้เกิดข้อสังเกตด้านอื่น ๆ นอกเหนือไปจากการมองด้านสุนทรียภาพ หรือบางครั้งก็อาจเป็นการอธิบายสุนทรียภาพของงานด้วยพื้นฐานแนวคิดทางสังคม วัฒนธรรม ดังเช่นบทวิจารณ์ที่คัดมาตอนต้นนี้

แม้บทวิจารณ์สถาปัตยกรรมชิ้นนี้ไม่ใช่การกล่าวถึงงานทัศนศิลป์โดยตรง แต่ก็จัดได้ว่าเป็นบทวิจารณ์ผลงานสร้างสรรค์ซึ่งมีทิศทางสอดคล้องไปกับการสร้างสรรค์ของทัศนศิลป์อยู่หลายแง่ และที่สำคัญประเด็นที่บทวิจารณ์นี้ยกขึ้นอภิปรายอาจกระตุ้นให้เราตระหนักว่า การย้อนกลับไปมองรากของตัวเองอย่างถ่องแท้ให้ผลต่อการสร้างสรรค์อย่างเป็นรูปธรรมเพียงใด ข้อสังเกตเชิงสรุปรวมของชัยยศในบทวิจารณ์นี้ก็คือ การที่สถาปนิกชาวญี่ปุ่นจำนวนหนึ่งตระหนักว่าวิกฤตการณ์ด้านสิ่งแวดล้อมในเมืองใหญ่ของประเทศญี่ปุ่น สถาปนิกก็มีส่วนต้องรับผิดชอบอยู่ไม่น้อย และความพยายามที่จะแก้ไขข้อบกพร่องที่ผ่านมาก็ประสบผลสำเร็จเมื่อพวกเขาหันกลับไปพิจารณาถึงแก่นของสถาปัตยกรรมดั้งเดิมในวัฒนธรรมของเขาเอง ในจุดนี้ สิ่งที่ชัยยศดอกย้ำก็คือการย้อนกลับไปศึกษานั้นต้องกระทำอย่างลึกซึ้งไม่ผิวเผิน จึงจะสามารถเข้าใจรากฐานนั้นได้ถึงแก่น และเมื่อเข้าถึงแก่นแท้แล้ว "การตีความ" เพื่อนำมาสร้างสรรค์ใหม่ก็เป็นเรื่องที่สามารถทำได้ ซึ่งผลสำเร็จของการสร้างสรรค์ใหม่นี้ไม่เพียงแต่จะต่างไปจากอดีตเท่านั้น แต่ยังต่างไปตามการตีความของสถาปนิกแต่ละคนด้วย นับสำคัญของเรื่องนี้ชัดเจนอยู่ในตัวว่า ความรุ่งเรืองแห่งอดีตสามารถส่องทางให้แก่ปัจจุบันได้อย่างแน่นอน ขึ้นอยู่ว่าเราจะสามารถเข้าถึงแก่นแท้ของการสร้างสรรค์แห่งอดีตได้เช่นเดียวกับที่สถาปนิกชาวญี่ปุ่นศึกษาจน "เข้าใจ" อดีตของเขาหรือไม่ หรือเราจะทำได้เพียงแค่ "รู้จัก" กับงานของอดีตกาลของเรา หากน่านัยสำคัญข้อนี้ไปพินิจต่อการสร้างสรรค์ด้านอื่นๆ ด้วยนอกเหนือไปกว่าเรื่องสถาปัตยกรรมแล้วก็คงเกิดประโยชน์ขึ้นไม่น้อยเลย

แนวความคิดของสถาปนิกที่นักวิจารณ์ยกขึ้นมากล่าวถึง เป็นการรวบรวมเอาแก่นสำคัญที่มีต่อธรรมชาติมาเป็นข้อพินิจหลักในการออกแบบ ซึ่งต่างไปจากกระบวนวิธีคิดของสถาปนิกในตะวันตก แม้แนวคิดจะต่างแต่การใช้วัสดุและองค์ประกอบของอาคารก็ยังมีคล้ายคลึงกันได้ ดังนั้น แม้ชัยยศมีจุดประสงค์ที่จะอธิบายผลงานของสถาปนิกชาวญี่ปุ่นและอาจไม่ได้ตั้งใจที่จะเขียนการวิจารณ์เชิงเปรียบเทียบระหว่างตะวันตกกับตะวันออก แต่เพื่อให้เกิดความชัดเจนในบางประเด็น ข้อเขียนนี้จึงมีนัยของการวิจารณ์เชิงเปรียบเทียบอยู่ด้วยอย่างเลี่ยงไม่ได้ แต่เราก็ต้องชมผู้เขียนที่ไม่โอนเอียงจนขาดความเป็นธรรมต่อสถาปนิกและวัฒนธรรมตะวันตก ทั้งยัง

ช่วยผู้อ่านให้เข้าใจการสร้างสรรคของตะวันตกในบริบทของตะวันตกเองในหลายกรณีด้วยการให้ความหมายและคำอธิบายเพิ่มเติมอันเป็นประโยชน์ในเชิงอรรถ นัยของการเปรียบเทียบนี้ช่วยให้เราเข้าใจเรื่องของการประเมินคุณค่าที่ชัดเจนขึ้นด้วย เพราะหากเราประเมินคุณค่าผลงานของสถาปนิกท่านนี้ด้วยมาตรฐานตะวันตกในแง่ของความสะดวกสบายแล้วผลก็จะต่างไปทันที ในแง่นี้นักวิจารณ์จึงแนะนำให้เรามองด้วยใจเปิดกว้างและยังย้ำในตอนท้ายบทว่า “ความหมายของสถาปัตยกรรมคงจะไม่ได้มีเพียงหนึ่งเดียว” แง่คิดจากการเปิดใจให้กว้างนี้ก็ คือ การสร้างสรรค์นั้นมีความเป็นไปได้มากมาย การให้คุณค่าต่อการสร้างสรรค์ในทางใดทางหนึ่งก็ขึ้นอยู่กับว่างานสร้างสรรค์นั้นมีความสัมพันธ์สอดคล้องไปกับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของสังคมนั้นมากน้อยเพียงใด ดังนั้นในกรณีของผลงานที่ยกขึ้นมาวิเคราะห์นี้ ข้อพิณเชิงสุนทรียภาพจึงไม่ได้ถูกตัดสินด้วยมาตรฐานด้านรูปแบบหรือด้านประโยชน์ใช้สอย แต่ด้วยเกณฑ์ของแนวคิดทางสังคมและวัฒนธรรมที่ส่งผลให้ผลงานสร้างสรรค์นั้นมีคุณค่า และความหมายในระดับของความคิดที่กระตุ้นให้เกิดสติปัญญา

สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งที่บทวิจารณ์นี้กระตุ้นให้เราตระหนักก็คือ มโนทัศน์ของการอยู่ร่วมกับธรรมชาติกำลังจะกลายเป็นมโนทัศน์ของการควบคุมธรรมชาติ ในจุดนี้ขั้วขั้วของความอย่างชัดเจนตรงไปตรงมา แต่เราคงต้องคิดเอาเองว่า ระหว่างการสร้างโลกธรรมชาติจำลองที่เป็นส่วนตัวและดูลดท้อกับการเปิดออกไปสัมผัสกับโลกภายนอกที่เป็นจริงนั้น เราจะเลือกเอาข้างใด นัยสำคัญในเรื่องนี้ชี้ให้เห็นว่า ความปรารถนาของมนุษย์ตั้งอยู่บนความย้อนแย้งอย่างสิ้นเชิง และอาจเป็นเพราะเหตุนี้เอง การสร้างสรรค์ที่สามารถจะเน้นให้ข้างใดข้างหนึ่งมีความหมายเด่นชัดขึ้นหรือเลือกที่จะรักษาสสมดุลไว้ได้อย่างแนบเนียน จึงเป็นกิจกรรมที่มีคุณค่า และในแง่นี้ก็ของการวิจารณ์จำต้องเข้ามาช่วยเสริมหน้าที่อันยากลำบากของการสร้างสรรค์ ให้สื่อความหมายออกไปได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ดังเช่นที่บทวิจารณ์นี้ได้แสดงให้เห็น

เมื่อย้อนนึกถึงสังคมไทย ความเสียหายทางสถาปัตยกรรมของเราก็รุนแรงอยู่ไม่น้อยภายใต้สถานการณ์เช่นนี้ การวิจารณ์ศิลปะด้านสถาปัตยกรรมซึ่งมีอยู่ไม่มากและยังไม่แข็งแรงเท่าใดนัก จึงกำลังเผชิญอยู่กับอุปสรรคที่ยากลำบาก บทวิจารณ์นี้อาจมีส่วนช่วยกระตุ้นให้การวิจารณ์สถาปัตยกรรมตื่นตัวขึ้นได้บ้าง และแม้จะเป็นการนำประสบการณ์จากต่างประเทศมาเสนอก็ตาม แต่หากพิจารณาให้ดี บทวิจารณ์นี้ก็มิได้ให้ประสบการณ์ที่อาจเป็นการชี้ทางออกให้แก่วงการสร้างสรรค์ของไทยด้วยก็ได้

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ข้อเขียนเรื่องศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชาวล

โซล เลวิทท์

บรรณาธิการผู้หนึ่งได้เขียนถึงฉันว่า เขาเห็นพ้องด้วยที่จะหลีกเลี่ยงความคิดที่ว่า "ศิลปินเป็นลัทธิชนิดหนึ่งที่ต้องได้รับการอธิบายจากนักวิจารณ์ผู้เจริญแล้ว" นี่น่าจะเป็นข่าวดีสำหรับเหล่าศิลปินและสิ่งทั้งหลาย ด้วยการยืนยันเช่นนี้ฉันจึงตั้งใจที่จะแสดงเหตุผลอธิบายต่อความมั่นใจของเขา ซึ่งอุปมาอุปไมยได้ดั่งเกมเบสบอล (ศิลปินผู้หนึ่งต้องการที่จะตีลูกบอลให้ออกนอกสนาม ในขณะที่คนอื่นขึ้นไปยืนได้อย่างไม่เกร็งอยู่บนฐาน และก็ตีลูกบอลที่ถูกขว้างออกมา) ฉันจึงรู้สึกยินดีสำหรับโอกาสที่จะลองออกไป "ฟาดลม" ด้วยตัวเองดูบ้าง

ฉันขออ้างถึงศิลปะประเภทหนึ่งที่ฉันมีส่วนเกี่ยวข้องด้วย อันได้แก่ ศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชาวล ในศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชาวล แนวความคิดเป็นส่วนสำคัญที่สุดในงาน เมื่อศิลปินใช้รูปทรงทางศิลปะมาแสดงแนวความคิด หมายความว่า การวางแผนและการตัดสินใจทั้งหมดได้ถูกกำหนดไว้ล่วงหน้าแล้ว และการลงมือทำให้สำเร็จจะต้องมีการเตรียมการเสียก่อน ความคิดได้กลายเป็นกลไกที่จะสร้างงานศิลปะขึ้นมา ศิลปะแนวนี้จึงไม่ใช่ศาสตร์ที่ว่าด้วยทฤษฎี หรือเป็นภาพประกอบของทฤษฎีใดๆ มันต้องใช้ญาณของการรับรู้ และเกี่ยวข้องกับทุกกระบวนการที่สัมผัสกับจิตใจ และมันไม่มีจุดมุ่งหมายเพื่อการใดเฉพาะ โดยปรกติศิลปะแนวทางนี้มักจะไม่นับอยู่กับการใช้ความชำนาญของศิลปินเหมือนกับที่ช่างฝีมือต้องมี จุดประสงค์ของศิลปินแนวคอนเซ็ปท์ชาวลอยู่ที่การสร้างผลงานของเขาให้มีความน่าสนใจทางความคิดต่อผู้ชม ดังนั้นศิลปินจึงมักต้องการให้ผลงานของเขาเป็นสิ่งที่แห้งแล้งในทางอารมณ์ อย่างไรก็ตามนี้ไม่ใช่เหตุผลที่จะยกขึ้นมาอ้างได้เมื่อศิลปินแนวคอนเซ็ปท์ชาวลทำให้ผู้ชมรู้สึกเบื่อ เพียงแต่ความคาดหวังของผู้ชมที่ต้องการการกระตุ้นทางอารมณ์ ซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งของศิลปะแนวเอ็กเพรสชันนิสม์ (expressionist) ที่ผู้คนคุ้นเคยกัน เป็นอุปสรรคต่อผู้ชมในการรับรู้ศิลปะในแนวนี้

ศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชาวลไม่จำเป็นต้องมีตรรกะ ตรรกะของผลงานแต่ละชิ้นหรือแต่ละชุดเป็นเพียงเครื่องมือที่ถูกนำมาอ้างโดยเฉพาะเมื่อผลงานนั้นกำลังจะล้มเหลว ตรรกะอาจจะถูกใช้เพื่อที่จะกลบเกลื่อนความตั้งใจที่แท้จริงของศิลปิน หรือเพื่อกล่อมให้ผู้ชมเชื่อว่า ตัวศิลปินเองเข้าใจงาน หรือเพื่อแสดงให้เห็นถึงสถานการณ์ที่มีความย้อนแย้งในตัวเอง อาทิเช่น การมีเหตุผลกับการไร้ซึ่งเหตุผล ความคิดนั้นไม่จำเป็นต้องซับซ้อน ความคิดส่วนใหญ่ที่ประสบความสำเร็จเป็นความคิดธรรมดาที่ชวนหัวเราะ โดยทั่วไปความคิดต่างๆที่ประสบความสำเร็จจะมีความเรียบง่ายปรากฏออกมาเพราะความคิดเหล่านั้นดูราวกับว่า มันเป็นสิ่งจำเป็น ในขอบเขตของ "ความคิด" ศิลปินนั้นเป็นอิสระแม้แต่จะสร้างความประหลาดใจให้กับตัวเอง ทั้งนี้ความคิดทั้งหลายถูกค้นพบด้วยญาณ (intuition) ที่เกิดขึ้นในใจ

ผลงานศิลปะนั้นจะดูเหมือนอะไรก็ตามไม่ใช่สิ่งที่มีความสำคัญมากนัก มันจำเป็นต้องดูเหมือนอะไรบางอย่าง หากผลงานนั้นมีรูปทรงทางกายภาพ แต่ในท้ายที่สุด ไม่ว่ารูปทรงนั้นจะเป็นอย่างไร ก็จะต้องมีจุดเริ่มต้นมาจากความคิด มันเป็นกระบวนการของการกำหนดแนวความ

คิด (conception) และการทำให้สิ่งซึ่งศิลปินครุ่นคิดอยู่นั้นปรากฏเป็นจริงขึ้น ครั้นเมื่อศิลปินทำให้มันเป็นจริงขึ้นมาในเชิงกายภาพ ผลงานนั้นก็จะเปิดไปสู่การรับรู้ของทุกคน ซึ่งรวมทั้งตัวศิลปินเองด้วย [ฉันใช้คำว่า "การรับรู้" (perception)] เพื่อที่จะสื่อความหมายถึงการทำความเข้าใจในข้อมูลจากประสาทสัมผัส ซึ่งความเข้าใจในจุดมุ่งหมายของความคิดที่เป็นภาววิสัยและการตีความหมายที่เป็นอัตวิสัยเกิดขึ้นควบคู่กันไป) งานศิลปะถูกแสดงให้หรือเป็นสิ่งที่รับรู้ได้ ก็ต่อเมื่อมันถูกทำสำเร็จแล้วเท่านั้น

ศิลปะที่มุ่งจะกระตุ้นความพึงพอใจจากประสาทสัมผัสในการมอง น่าจะถูกเรียกว่าศิลปะของการรับรู้ (perceptual) มากกว่าจะเรียกว่า แนวคอนเซ็ปท์ชวล ซึ่งมันน่าจะรวมอย่างกว้างๆ ไปถึงศิลปะแนวออปติก (optical) ศิลปะแนวไคเนติก (kinetic) ศิลปะแนวที่ใช้แสงและสี (light and color)

เนื่องจากเงื่อนไขของการกำหนดแนวความคิด (conception) และการรับรู้ (perception) เป็นสิ่งที่แย้งกันอยู่ (สิ่งหนึ่งมาก่อน อีกสิ่งหนึ่งจึงตามมา) ศิลปินมักจะย่นย่อความคิดของเขาโดยใช้อัตวิสัยพิจารณา ถ้าศิลปินปรารถนาที่จะสำรวจความคิดของเขาอย่างละเอียด การตัดสินใจหรือตัดสินใจอย่างบังเอิญตามโอกาสน่าจะมีน้อยที่สุด ในขณะที่ความแปรปรวน รสนิยม และความไม่แน่นอนอื่นๆ น่าจะถูกแยกออกจากการทำงานศิลปะ ผลงานที่ไม่สวยไม่จำเป็นที่จะต้องถูกปฏิเสธ บางครั้งสิ่งที่คิดในตอนแรกว่า มันดูน่าเกลียดอาจจะได้รับการชื่นชมในท้ายที่สุด

การทำงานด้วยการวางแผนที่ถูกเตรียมไว้ก่อนเป็นวิธีหนึ่งในการหลีกเลี่ยงอัตวิสัย มันยังลดทอนความจำเป็นของการออกแบบในแต่ละงานลงไปด้วย การวางแผนจะกำหนดตัวงาน บางแผนการอาจต้องการทางเลือกที่หลากหลายเป็นล้านๆทาง และบางครั้งก็มีทางเลือกจำกัด แต่ทั้งสองลักษณะนี้ก็จะถูกขัดเกลาในขั้นสุดท้าย ในบางกรณีแผนการอื่นๆอาจมีนัยว่าจะมีทางเลือกไม่สิ้นสุด อย่างไรก็ตาม ในแต่ละกรณีศิลปินจะเลือกรูปทรงธรรมดาๆและกฎต่างๆเข้ามาช่วยควบคุมหาทางแก้ปัญหา หลังจากนั้นยังมีการตัดสินใจน้อยลงเท่าไรในการลงมือทำงานให้สำเร็จ ก็ยิ่งจะดีขึ้นเท่านั้น การทำเช่นนี้เป็นการตัดการทำตามอำเภอใจ ความแปรปรวนของอารมณ์ และอัตวิสัยออกมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ นั่นคือเหตุผลของการใช้วิธีการเหล่านี้

เมื่อศิลปินคนหนึ่งใช้วิธีการประกอบหน่วยย่อยที่ซ้ำๆกันให้มีความหลากหลายขึ้น เขามักจะเลือกรูปทรงที่เรียบง่ายและสำเร็จรูปที่มีอยู่แล้ว ตัวรูปทรงเองได้ถูกจำกัดความสำคัญลงอย่างมาก และมันกลายเป็นไวยากรณ์ของงานทั้งหมด อันที่จริงมันจะเป็นสิ่งที่ดีที่สุดในหน่วยย่อยพื้นฐานนั้นจะไม่มีที่น่าสนใจเป็นพิเศษ เพราะมันจะกลืนเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในงานทั้งหมดได้อย่างแท้จริง การใช้รูปทรงย่อยที่ซับซ้อนจะทำลายความเป็นเอกภาพของงานทั้งหมดลง การใช้รูปทรงที่เรียบง่ายขึ้นหนึ่งซ้ำๆกันนั้นจะกระชับขอบเขตของงานให้แคบลง และมุ่งสู่ความเข้มข้นในการจัดการทางรูปทรงได้มากขึ้น ซึ่งการจัดการเช่นนี้กลายเป็นจุดที่จบลงได้ ในขณะที่รูปทรงได้กลายมาเป็นวิธีสื่อ

ศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวลนั้นโดยอันที่จริงไม่ได้มีอะไรที่เกี่ยวข้องกับคณิตศาสตร์ ปรัชญา หรือกฎทางความคิดอื่นใดมากนัก คณิตศาสตร์ที่ศิลปินส่วนใหญ่ใช้เป็นเลขคณิตอย่างง่าย ๆ หรือ

ระบบลำดับตัวเลขที่ธรรมดาๆ ปรัชญาของงานมักแสดงนัยอยู่ในตัวงานเอง และไม่ใช้การบรรยายให้เห็นภาพของระบบใดๆทางปรัชญา

ไม่ใช่เรื่องสำคัญนักว่า ผู้ชมจะเข้าใจความคิดของศิลปินจากการชมงานศิลปะหรือไม่ ทันทีที่ผลงานออกจากมือ ศิลปินไม่อาจควบคุมวิถีทางที่ผู้ชมจะชมหรือรับรู้ผลงานนั้นได้เลย ต่างคนก็เข้าใจสิ่งเดียวกันในทางที่ต่างกันออกไป

เมื่อไม่นานมานี้มีการเขียนเกี่ยวกับศิลปะแนวมินิมอล (minimal art) เป็นจำนวนมาก แต่ฉันยังไม่พบใครสักคนที่ยอมรับว่าทำงานในลักษณะนี้เลย ยังมีรูปแบบของศิลปะแนวอื่นๆอีกในเวลา ซึ่งถูกเรียกว่าแนวโครงสร้างปฐม (primary structures) แนวการลดทอน (reductive) แนวคัดทอน (rejective) แนวศิลปะที่ไม่เน้นการแสดงอารมณ์ (cool) และแนวมินิอาร์ต (mini-art) ไม่มีศิลปินคนใดที่ฉันรู้จักยอมรับว่าสร้างงานศิลปะประเภทที่กล่าวถึงนี้เลย ดังนั้นฉันจึงสรุปว่า คำเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของภาษาลับที่นักวิจารณ์ศิลปะทั้งหลายใช้กัน เมื่อทำการติดต่อกับคนอื่นๆ ผ่านสื่อวารสารศิลปะ ศิลปะมินิอาร์ต (mini-art) เป็นสิ่งที่ดี เพราะมันชวนให้นึกถึงพวกกระโปรงสั้น (mini-skirts) และผู้หญิงยาวทั้งหลาย มันคงหมายถึงงานศิลปะที่มีขนาดเล็กมาก นี่คือความคิดที่ดีมาก บางทีการแสดงศิลปะแนวมินิอาร์ต (mini-art) สามารถจะส่งไปแสดงทั่วประเทศได้ในกล่องไม้ขีด หรือบางทีศิลปินที่ทำงานเกี่ยวกับศิลปะแนวมินิอาร์ต (mini-art) นี้ อาจเป็นคนตัวเล็กมาก บางทีอาจมีความสูงน้อยกว่าห้าฟุต ถ้าเช่นนั้นในโรงเรียนประถมทั้งหลายก็น่าจะมีงานดีๆ อย่างนี้อยู่มากมาย (โรงเรียนประถม-โครงสร้างปฐม/primary school primary structures)

ถ้าศิลปินเดินตามความคิดของเขาและทำให้มันเป็นรูปทรงที่ปรากฏชัดเจนขึ้น เมื่อนั้นขั้นตอนทั้งหมดของกระบวนการก็จะมีผลสำคัญ ตัวความคิดเองนั้นถึงแม้จะไม่ถูกสร้างออกมาให้เห็น มันก็เป็นการทำงานศิลปะพอๆกับการทำผลงานอื่นที่สร้างสำเร็จแล้ว ขั้นตอนต่างๆที่แทรกอยู่ทั้งหมด เช่น การขีดเขียน การร่างภาพ การวาดเส้น ผลงานที่ลึ้มเหลว แบบจำลอง การศึกษาด้านต่างๆ ความคิดต่างๆ บทสนทนาหาข้อคิดเห็นล้วนเป็นสิ่งที่น่าสนใจที่แสดงให้เห็นถึงกระบวนการทางความคิดของศิลปิน บางครั้งก็เป็นสิ่งที่น่าสนใจมากกว่าผลงานที่เสร็จแล้วด้วยซ้ำ

เป็นเรื่องยากที่จะตัดสินใจว่า ของชิ้นหนึ่งควรจะมีขนาดใหญ่สักเท่าใด ถ้าความคิดนั้นเรียกร้องว่ามันต้องเป็นสามมิติ ก็ดูเหมือนกับว่าจะจะได้หลายขนาด แล้วก็มีคำถามเกิดขึ้นว่าขนาดใดจะดีที่สุด ถ้าสิ่งของนั้นถูกทำให้ใหญ่โตมโหฬาร หากเป็นเช่นนั้น ขนาดเพียงอย่างเดียวจะจูงใจผู้ชม และอาจจะทำให้ความคิดนั้นสูญสิ้นไปหมด และเช่นเดียวกัน ถ้าขนาดเล็กเกินไป มันอาจจะกลายเป็นสิ่งที่ไม่ส่งผลใดเลย ความสูงของผู้ชมและขนาดของพื้นที่ว่างที่จะติดตั้งผลงานก็เช่นเดียวกันกับความต้องการของศิลปินที่จะวางตำแหน่งของงานให้สูงกว่าหรือต่ำกว่าระดับสายตาของผู้ชมที่อาจเป็นสิ่งกำหนดตัวงาน ในเรื่องนี้ ฉันคิดว่าชิ้นงานควรจะมีขนาดใหญ่เพียงพอที่จะสามารถให้ข้อมูลที่จำเป็นแก่ผู้ชมในการทำความเข้าใจ และชิ้นงานนั้นก็ควรจะต้องติดตั้งในลักษณะที่จะเอื้อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจต่องานได้ง่าย (ยกเว้นแต่ว่าความคิดนั้นเป็นเรื่องของการกีดกันและต้องการความยุ่งยากในการมองหรือการเข้าถึงได้)

เราอาจเปรียบเทียบที่ว่าง (space) เป็นพื้นที่เหลี่ยมลูกบาศก์ซึ่งถูกครอบครองอยู่โดยปริมาตรแบบสามมิติ ปริมาตรใดๆก็ตามที่ครอบพื้นที่ว่างนั้นอยู่ คืออากาศซึ่งมองไม่เห็น มันคือระยะห่างระหว่างสิ่งต่างๆที่เราสามารถจะวัดได้ ระยะห่างและการวัดเป็นสิ่งที่สำคัญต่อการทำงานศิลปะ ถ้าระยะทางที่แน่นอนเป็นสิ่งสำคัญในงานชิ้นหนึ่ง มันก็จะแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนในงานชิ้นนั้น ถ้าพื้นที่ว่างไม่มีความสำคัญที่สุดเมื่อเทียบกับเรื่องอื่นแล้ว เราก็อาจจัดระเบียบและทำให้พื้นที่ว่างนั้นเท่ากันได้ (โดยวางสิ่งของในระยะห่างที่เท่ากัน) เพื่อที่จะลดความสนใจของช่องว่างนั้นลง พื้นที่ว่างที่ถูกจัดระเบียบนี้อาจจะคล้ายกับมาตรของเวลา ซึ่งเหมือนกับจังหวะหรือชีพจรที่มีความสม่ำเสมอ เมื่อมีการรักษาระยะห่างอย่างสม่ำเสมอ อะไรก็ตามที่ไม่เป็นไปตามกฎก็จะมีความสำคัญมากขึ้น

สถาปัตยกรรมและศิลปะที่เป็นสามมิติมีธรรมชาติที่ตรงกันข้ามอย่างแท้จริง ผู้สร้างรูปทรงเหล่านี้เกี่ยวข้องกับการสร้างพื้นที่ซึ่งมีหน้าที่เฉพาะเจาะจงขึ้น สถาปัตยกรรมหนึ่งไม่ว่าจะเป็นผลงานศิลปะหรือไม่ก็ตามก็จำเป็นต้องคำนึงถึงประโยชน์ใช้สอย ไม่เช่นนั้นก็จะล้มเหลวโดยสิ้นเชิง ศิลปะไม่คำนึงถึงประโยชน์ใช้สอย เมื่อศิลปะแบบสามมิติเริ่มที่จะนำคุณลักษณะเด่นบางประการของสถาปัตยกรรมมาใช้ อาทิ การสร้างพื้นที่ใช้สอยมันก็ทำให้หน้าที่ในฐานะงานศิลปะนั้นด้อยลงไป เมื่อชิ้นงานมีขนาดใหญ่จนชมผู้ชมให้รู้สึกตัวเล็กลง การสร้างความเด่นเช่นนี้เน้นถึงพลังทางกายภาพและทางอารมณ์ของรูปทรงโดยยอมสูญเสียความคิดของตัวงานไป

วัสดุใหม่ๆก็เป็นส่วนหนึ่งที่ได้สร้างความเสียหายในศิลปะร่วมสมัย ศิลปินบางคนเกิดสับสนระหว่างวัสดุใหม่ๆกับความคิดใหม่ๆ ไม่มีอะไรที่จะเลวร้ายไปกว่าการได้ชมงานศิลปะที่เกลือกกลิ้งอยู่กับสิ่งของก่ะละอที่เอาไว้มัดตกแต่งแบบฟูฟ่า วัสดุเหล่านี้ดึงดูดใจศิลปินจำนวนมากที่ไม่มีคามเข้มแข็งทางจิตใจพอที่จะทำให้พวกเขาใช้วัสดุเหล่านี้ได้อย่างเหมาะสม จะต้องเป็นศิลปินที่เชี่ยวชาญจึงจะสามารถใช้วัสดุใหม่ๆในการสร้างสิ่งเหล่านั้นให้กลายเป็นงานศิลปะขึ้นมาได้ ในความคิดของฉันสิ่งที่อันตรายอย่างมากก็คือ การทำให้คุณลักษณะทางกายภาพของวัสดุเหล่านี้มีความสำคัญมากขึ้น จนกระทั่งมันกลายมาเป็นความคิดหลักของตัวงาน (ซึ่งเป็นศิลปะแนวเอ็กเพรสชันนิสม์อีกแบบหนึ่ง)

ศิลปะแบบสามมิติไม่ว่าจะแนวใดก็ตาม จะต้องมีย่อเท็จจริงหนึ่งทางด้านกายภาพ ซึ่งคุณลักษณะทางกายภาพในตัวมันเองนี้ เป็นเนื้อหาที่สามารถกระตุ้นความรู้สึกทางอารมณ์ ศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ซวลถูกสร้างขึ้นเพื่อให้ประธานเข้ากับจิตใจของผู้ชมมากกว่าจะให้สัมผัสทางตาหรือกระตุ้นอารมณ์ของผู้ชม คุณลักษณะทางกายภาพของวัตถุสามมิติจะกลายเป็นสิ่งขัดแย้งกับจุดมุ่งหมายที่ไม่มุ่งกระตุ้นทางอารมณ์ สี ลักษณะของพื้นผิว และรูปร่างเป็นสิ่งที่เน้นเพียงกายภาพของผลงานเท่านั้น อะไรก็ตามที่เรียกร้องความสนใจและทำให้ผู้ชมหันมาสนใจในคุณลักษณะทางกายภาพได้ก็คือเครื่องมือในการแสดงออกทางอารมณ์ที่เป็นอุปสรรคขวางกั้นเราในการทำความเข้าใจต่อความคิด ศิลปินแนวคอนเซ็ปท์ซวลต้องการที่จะพัฒนาการใช้วัสดุให้ดีขึ้นเท่าที่จะเป็นไปได้ หรือต้องการจะใช้มันในทางที่มีความย้อนแย้งในตัวเอง (เพื่อที่จะเปลี่ยนมันไปสู่ความคิด) ศิลปะในแนวทางนี้จึงควรที่จะแสดงออกด้วยสื่อวิธีการที่ประหยัดมากที่สุด ความคิดใดๆก็ตามที่ควรที่จะแสดง

ออกด้วยงานสองมิติ ก็ไม่ควรที่จะต้องทำให้เป็นสามมิติ ความคิดต่างๆอาจจะถูกแสดงออกด้วยจำนวนตัวเลข ภาพถ่าย หรือคำ หรือทางใดก็ได้ที่ศิลปินเลือกแล้วว่ารูปทรงจะไม่ใช้สื่อที่มีความสำคัญ

ข้อเขียนนี้ไม่ได้มุ่งที่จะจัดกลุ่มงานศิลปะอย่างเข้มงวด แต่ความคิดต่างๆที่ถูกกล่าวมานี้ใกล้เคียงกันอย่างยิ่งกับความคิดของฉันในเวลานี้ ความคิดเหล่านี้เป็นผลมาจากการทำงานในฐานะที่ฉันเป็นศิลปิน และมันเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้ หากประสบการณ์ของฉันเปลี่ยนไป ฉันพยายามที่จะกล่าวถึงศิลปะแนวนี้อย่างชัดเจนที่สุดเท่าที่จะทำได้ ถ้าถ้อยแถลงที่ฉันได้เขียนขึ้นนี้ไม่กระจ่างชัด อาจหมายความว่าความคิดยังไม่ชัดเจน แม้ในขณะที่ฉันเขียนถึงความคิดต่างๆเหล่านี้ ก็ดูเหมือนกับว่ามันยังดูขัดๆกันอยู่ (ซึ่งฉันได้พยายามที่จะแก้ไขให้ถูกต้อง แต่คนอื่นอาจจะปล่อยมันผ่านไป) ฉันไม่ได้โฆษณาสนับสนุนรูปแบบงานศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวลแก่ศิลปินอื่นทุกคน ฉันได้พบว่า มันได้ผลเป็นอย่างดีสำหรับฉัน ในขณะที่วิธีอื่นใช้ไม่ได้ผล มันเป็นวิธีหนึ่งของการทำงานศิลปะ ในขณะที่วิธีอื่นก็เหมาะสมกับศิลปินคนอื่น ๆ ฉันไม่คิดว่าศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวลทั้งหมดจะดีสมกับความตั้งใจของผู้ชม ศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวลจะเป็นสิ่งดีก็ต่อเมื่อความคิดนั้นดี

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล: ผู้แปล

แปลจาก "Paragraphs on Conceptual Art." In: Sol Lewitt. Conceptual art: a critical anthology. The MIT press. p. 12-16. (ตีพิมพ์ครั้งแรกใน Artforum. Vol 5 No. 10. 1967. p. 79-84.)

บทวิเคราะห์

โซล เลวิทท์ เป็นศิลปินชาวอเมริกันที่ทำงานศิลปะแนวมินิมอล และแนวคอนเซ็ปท์ซวล เขาเริ่มมีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในวงการศิลปะระดับนานาชาติมาตั้งแต่ช่วงต้น ทศวรรษที่ 70 ในด้านการเขียน แม้ว่า โซล เลวิทท์ จะมีผลงานด้านนี้อยู่ไม่มากนัก แต่งานเขียนของเขามีอิทธิพลต่อแนวคิดของศิลปินเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งข้อเขียนที่ว่าด้วยเรื่องศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ซวล อันได้แก่ "ข้อเขียนเรื่องศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ซวล" ในปี 1967 ที่ได้คัดมาข้างต้น และ "Sentences on Conceptual Art" เขียนขึ้นในปี 1969 ซึ่งงานทั้ง 2 ชิ้นนี้มักจะได้รับการกล่าวอ้างถึง

บทวิจารณ์ที่คัดมานี้ปรากฏครั้งแรกในช่วงที่ศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ซวลกำลังเป็นที่สนใจในวงการทัศนศิลป์ตะวันตก แต่ผู้ที่เข้าใจสาระที่แท้จริงกลับมีอยู่น้อย โซล เลวิทท์จึงเขียนบทความชิ้นนี้ขึ้นเนื้อหาส่วนใหญ่เป็นการให้ข้อสรุปเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ พร้อมกันนั้นก็ได้แทรกทัศนะวิจารณ์ไว้ตลอดทั้งบทความ ยิ่งกว่านั้น ผู้เขียนยังขยายขอบเขตของการวิจารณ์ไปยังศิลปะในแนวทางอื่นที่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ซวลอีกด้วย งานเขียนชิ้นนี้จึงนับได้ว่ามีคุณค่าต่อการศึกษาโดยเฉพาะต่อวงการทัศนศิลป์ไทยในปัจจุบันที่ศิลปินกำลังมุ่งแสดงกระบวนการทางความคิดในการสร้างงาน

การที่ผู้เขียนเป็นผู้ศึกษาและสร้างงานศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ซวลด้วย ทำให้เขาสามารถอธิบายจุดยืนทางความคิดได้ที่ชัดเจนและแสดงความคิดเชิงวิจารณ์ได้ถึงแก่น เห็นได้จากความมั่นใจที่จะให้หลักการเกี่ยวกับกรอบวิธีคิดในการสร้างศิลปะแนวนี้ พร้อมกับชี้ชัดว่าอะไรคือสาระสำคัญที่แท้จริงและอะไรที่ไม่ใช่ ดังเช่นที่เขาช่วยแก้ไขความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนที่ว่า คุณค่าของศิลปะแนว คอนเซ็ปท์ซวลที่เน้นการใช้กระบวนการทางความคิดเป็นหลักนั้น ไม่จำเป็นต้องขึ้นอยู่กับความสมเหตุสมผลตามความเข้าใจของผู้ชมเสมอไป เพราะในบางครั้ง "ตรรกะ" หรือในที่นี้ก็คือความสมเหตุสมผล ก็เป็นเพียงแค่ "เครื่องมือ" ที่ศิลปินบางคนสร้างทำให้ดูซับซ้อนเพื่อเบี่ยงเบนความสนใจจากข้อบกพร่องของตน ด้วยมโนทัศน์ที่ชัดเจนนี้ทำให้เขาไม่ลังเลใจที่จะเตือนเพื่อนศิลปินที่กำลังหมกมุ่นอยู่กับความซับซ้อนทางความคิดให้ได้จุกคิดถึงประเด็นที่ผู้เขียนได้นำเสนอไว้นี้ด้วย นอกจากนี้ เขายังชี้ให้เห็นถึงปมปัญหาที่สำคัญในการสร้างสรรค์ไว้ด้วยว่า ศิลปินที่หมกมุ่นอยู่กับการแสวงหาความแปลกใหม่ในงานศิลปะอาจหลงประเด็นที่ต้องการจะสื่อ จนทำให้ผลงานไม่ประสบความสำเร็จ แต่ก็ได้หมายความว่าเขาคงจะให้ศิลปินล้มเลิกการแสวงหารูปแบบวิธีการใหม่ในการแสดงออก เพียงแต่ต้องการจะให้ศิลปินใช้วิจารณ์ญาณในการไตร่ตรองให้มากขึ้นเท่านั้น และเพื่อเป็นการเตือนผู้ สร้างสรรค์ว่าหัวใจสำคัญของการสร้างงานนั้นอยู่ที่ว่า จะทำอย่างไรที่จะนำผู้ชมเข้าไปสู่กระบวนการของการเรียนรู้และรับประสบการณ์ที่มีคุณค่าทางปัญญาจากงานศิลปะได้นั่นเอง ซึ่งข้อเสนอแนะนี้จะพ้องกับข้อเขียนของอลัน คาพโรฟ ที่ชื่อ วิติโออาร์ต : เหล้าเก่าในขวดใหม่ อยู่ไม่น้อย (ดูวรรณพนธ์และบทวิเคราะห์สาขาทัศนศิลป์)

เมื่อกล่าวถึงศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชาว ผู้อ่านและผู้ชมทั่วไปก็มักจะคิดไว้ก่อนว่าเป็นศิลปะที่เข้าใจยาก จึงเป็นสิ่งที่น่าชมผู้เขียนที่ช่วยอธิบายเนื้อหาและแนวความคิดที่ค่อนข้างซับซ้อนให้กลายเป็นเรื่องที่สามารถจะเข้าใจได้ง่ายขึ้น และได้ช่วยเติมสีสันให้บทวิจารณ์ให้มีความน่าสนใจยิ่งขึ้นด้วยลีลาการเขียนที่มีการสอดแทรกอารมณ์ขัน ชวนให้ผู้อ่านไม่รู้สึกราวเรื่องที่ โซล เลวิทท์เขียนนั้นน่าเบื่อ และหากพิจารณาให้ดี ผู้อ่านก็จะพบว่าแม้แต่ในอารมณ์ขันก็มีนัยยะของการวิจารณ์ที่สำคัญแทรกอยู่ด้วย สิ่งที่ควรชมผู้เขียนอีกประการหนึ่งก็คือ ทัศนคติที่แสดงถึงการเปิดใจกว้างที่พร้อมจะปรับเปลี่ยนแก้ไขและเปิดรับความรู้ใหม่ๆ อยู่เสมอ ดังที่เขากล่าวว่า ข้อสรุปนี้เป็นความคิดเห็น ณ เวลาหนึ่งของผู้เขียนเท่านั้น เมื่อมองจากปัจจุบัน ทิศทางของศิลปะในแนวทางนี้ก็พัฒนาปรับตัวไปมากแล้ว สิ่งที่เลวิทท์เสนอในบทวิจารณ์นี้ก็อาจไม่ครอบคลุมเนื้อหาของศิลปะในแนวทางนี้ได้ครบถ้วน แต่หากมอง ณ เวลาของผู้เขียน ความเห็นของเขาก็นับเป็นหลักไมล์ที่สำคัญจุดหนึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก เพราะข้อเขียนนี้ได้ให้แนวคิดต่อศิลปะร่วมสมัยและศิลปินรุ่นต่อมาอีกมากมาย

ในลำดับสุดท้าย การที่ศิลปินประกาศถึงแนวทางการสร้างสรรค์ของตน และแสดงความไม่เห็นด้วยกับความคิดของนักวิจารณ์อย่างเปิดเผยเป็นลายลักษณ์อักษร ก็เป็นการสะท้อนให้เห็นความเชื่อมั่นในวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ของสังคมตะวันตก ที่กิจของการวิจารณ์เป็นกิจสาธารณะในการที่จะแลกเปลี่ยนความคิดเห็นอย่างเปิดเผยและมีเหตุผล ด้วยการเปลี่ยนการวิจารณ์ที่เคยเป็นกิจกรรมในวงแคบให้กลายเป็นกิจสาธารณะนี้เอง ที่มีส่วนสำคัญในการผลักดันให้วงการศิลปะตะวันตกมีความก้าวหน้าและเข้มแข็งเช่นทุกวันนี้ ประสบการณ์จากวงการศิลปะตะวันตกในเรื่องนี้อาจเป็นตัวอย่างที่ดีให้แก่วงการศิลปะว่า วงการศิลปะจะเข้มแข็งได้ก็ต่อเมื่อมีการวิจารณ์ที่เป็นกิจกรรมทางปัญญาอันเปิดกว้างต่อสาธารณะ และบทความชิ้นนี้ก็เป็นที่ยืนยันข้อสรุปที่กล่าวมานี้ได้เป็นอย่างดี

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกุล : ผู้วิเคราะห์

รอบ ๆ ราว ๆ P[ee] A[rse] S[hit] S[tory]*

ธเนศ วงศ์ยานนาวา

About Cafe ให้ความหมายว่าเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับ "ร้านกาแฟ" ในอีกแง่หนึ่งก็เป็นเรื่องราว "รอบ ๆ" หรือ "ราว ๆ" ร้านกาแฟ โดยสิ่งที่อยู่รอบ ๆ นั้นก็เป็นการแสดงศิลปะ นอกจากนี้อาแฟก็ไม่สามารถทำให้คนอิ่มท้องได้โดยไม่มีอาหาร ดังนั้นจึงไม่ใช่เรื่องของการดื่มกาแฟแต่เพียงอย่างเดียว สำหรับในความหมายหลังนี้เป็นเรื่องที่ไม่สามารถจะระบุลงไปถึง "แก่นกลาง" ว่า "รอบ ๆ หรือ ราว ๆ" อันเป็นสิ่งที่อยู่ภายนอกนั้นคืออะไร ทั้งนี้สิ่งที่อยู่ภายนอกนั้นเป็นสิ่งที่กว้างใหญ่ ไม่สามารถที่จะหาขอบเขตได้... ...แต่การไม่สามารถกำหนดขอบเขตนี้ก็กลับสร้างความขัดแย้งกับความหมายแรกที่จะระบุตำแหน่งของความหมายของ "ร้านกาแฟ" สภาวะของความหมายที่เกิดขึ้นจึงก่อให้เกิดความขัดแย้งระหว่างสิ่งที่ชัดเจนและสิ่งที่ไม่ชัดเจน...

สภาวะที่เป็นอยู่ของสถานที่แห่งนี้เป็นเรื่องของการดำรงอยู่บนพื้นที่ที่ถูกกำหนดด้วยเวลา ทั้งนี้เพราะเนื้อที่บริเวณย่อมไม่ใช่ร้านกาแฟหรือสถานที่แสดงศิลปะในความสำนึกของคนหลายต่อหลายคน ในอดีตสถานที่นี้อาจจะเป็นร้านขายของ ที่อยู่อาศัย สถานที่ปลูกผัก ที่ดินว่างเปล่า ป่า หรือแม้กระทั่งเป็นทะเล ฯลฯ ความหมายที่เกิดขึ้นจากคุณลักษณะเฉพาะของสถานที่และสภาวะที่กล่าวมานี้ จึงเป็นสิ่งที่กลายเป็นเพียงแค่ซากของสิ่งเดิมๆ ที่หลงเหลืออยู่ สิ่งที่หลงเหลืออยู่จึงเป็นเครื่องกำหนดเวลาและหลักหมายของการเปลี่ยนแปลง สิ่งที่หลงเหลืออยู่จึงกลายเป็นอนุสรณ์ที่กระตุ้นให้เกิดการหวนรำลึกถึงอดีตอันเปรียบเสมือนการเดินทางย้อนเวลากลับไปสู่อดีต การเดินทางที่ไปไม่ได้ทางกายภาพ แต่สามารถที่จะไปได้ด้วยความทรงจำ ความทรงจำจึงเป็น "การเดินทาง" ที่ไม่ต้องเดิน ความทรงจำจึงเป็น "การเคลื่อนไหว" ที่ไม่มีการเคลื่อนไหวให้เห็น ทั้งนี้ความทรงจำนั้นก็ไม่จำเป็นที่จะต้องใช้การเห็นแต่อย่างใด ดังจะเห็นได้จากภาพของ พันธุ์สิริ สิริเวชชะพันธุ์ ผู้หญิงในอิริยาบถของการนอน ด้วยดาที่ปิดสนิท เธอผู้นี้จึงไม่มีการเห็นด้วยสายตา หรือแม้กระทั่งอิริยาบถของผู้หญิงที่กำลังอยู่ในอารมณ์เคลิบเคลิ้มก็ไม่ได้ใช้สายตาเช่นกัน ในแง่นี้ภาพเหล่านี้จึงเปรียบเสมือนว่าผู้ชมภาพกำลังแอบมองอยู่ โดยภาพนี้กลับล้อเล่นกับผู้ดูว่า "คุณเห็นอะไร?" คุณสมารถที่จะเชื่อมโยงภาพนี้กับอะไร? ทั้งนี้ในที่สุดแล้วภาพของผู้หญิงที่กำลังนอนหลับนั้นก็เลือนเล่างหายไปในความมืด ประดุจความทรงจำที่กำลังจะถูกกลบเลือน ความทรงจำที่ไม่สามารถเห็นได้ด้วยสายตา

ความทรงจำที่เป็นสิ่งที่นำเราไปและไม่นำเราไป ทั้งนี้การนำเราไปเป็นการนำไปสู่ที่เดิม ประหนึ่งว่าทุกสิ่งทุกอย่างเกิดขึ้นซ้ำๆ ไม่มีความแตกต่าง ในแง่นี้ความทรงจำก็ไม่นำเราไปไหน อย่างไรก็ตามความทรงจำนั้นก็ยังคงเป็นเรื่องของการเดินทางที่ถูกกำกับไว้ด้วยเวลา ซึ่งเป็นสิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลง ดังนั้นการเดินทางกลับไปที่เดิมนั้นจึงเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ราวเท่าที่ความ

* เอกสารประกอบคำบรรยายประเด็น "ทฤษฎีร่วมสมัยว่าด้วยร่างกายและความทรงจำที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะที่ร้าน About Cafe วันที่ 28 ตุลาคม 2541

คิดเรื่องของเวลายังเป็นลักษณะเส้นตรง (unilinear) เมื่อเป็นไปตามคุณสมบัติของเวลาแบบเส้นตรงก็ทำให้ความทรงจำไม่สามารถที่จะกลับไปสู่จุดๆเดิมได้ ประหนึ่งว่ามนุษย์ไม่สามารถที่จะเดินลงไปใต้ม่าน้ำเดียวกันได้ถึงสองครั้ง ทั้งนี้ก็เพราะว่าสายน้ำก็ไหลไปอย่างไม่หยุดหย่อนและในขณะที่เดียวกันตัวมนุษย์นั้นก็เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ความทรงจำจึงเป็นการรวบรวมเอาสิ่งต่างๆ เพื่อสร้างสิ่งใหม่ โดยการรวบรวมนี้ย่อมแสดงให้เห็นถึงการรวบรวมเอาเวลาที่แตกต่างกันนำมารวมเข้าไว้ด้วยกันใหม่ สิ่งต่างๆที่ไม่เคยอยู่ที่เดียวกันหรืออยู่กันคนละเวลาจึงถูกรวมเข้ามามีไว้ด้วยกัน เรื่องที่ไม่จำเป็นที่จะต้องเกี่ยวข้องกันก็สามารถที่จะปรากฏอยู่ในที่เดียวกัน สิ่งที่เป็นไปไม่ได้จึงกลายมาเป็นสิ่งที่เป็นไปได้

เมื่อความทรงจำเป็นสิ่งที่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงความซ้ำซากได้ สภาวะของความคาดเดาก็เป็นผลที่ตามมา สิ่งที่เห็นจึงไม่ใช่เรื่องของ "ต้นแบบ" ที่แสดงความเป็นหนึ่งเดียว หรือมีความเป็นของแท้และดั้งเดิม ไม่ใช่ของเลียนแบบ ในทางตรงกันข้ามสิ่งที่เกิดขึ้นมีความใกล้เคียงกับสินค้าที่ผลิตโดยเครื่องจักร มีมากมายมหาศาล เมื่อถูกทำลายหรือสูญหายไปก็สามารถที่จะหาสิ่งใหม่มาทดแทนได้ เมื่อผลิตผลที่เกิดขึ้นจากการผลิตแบบอุตสาหกรรมได้ถูกแปรเปลี่ยนให้กลายเป็นผลงานทางศิลปะก็ทำให้ความแตกต่างระหว่างศิลปะชั้นสูงและศิลปะชั้นต่ำไม่มีความแตกต่างกันอีกต่อไป ในแง่นี้แล้วกระเบื้องจึงสามารถที่จะเฟื่องฟูลอย แต่น้ำเต้าน้อยก็กลับไม่ได้ถอยจม เมื่อความแตกต่างระหว่างศิลปะไม่มี ก็หมายความว่าระยะห่างย่อมหมดไป ความใกล้ชิดและความคุ้นเคยเป็นสิ่งที่เข้ามาแทนที่ อย่างไรก็ตามสิ่งที่คุ้นเคยก็หลีกเลี่ยงหนีสภาวะที่ซ้ำซากไปไม่พ้น สภาวะที่บ่งบอกถึงความซ้ำซากที่เห็นชัดเจนก็คงไม่มีอะไรเกินชีวิตประจำวัน ไม่ว่าจะเป็นการทำงาน การเดินทางจากบ้านไปสู่ที่ทำงาน หรือแม้กระทั่งการพักผ่อนอยู่ในบ้าน...

สำหรับชีวิตในบ้านการพักผ่อนหย่อนใจอดนิยมและราคาถูกก็ไม่มีอะไรเกินการดู โทรทัศน์ กล้องความบันทึกที่เปล่งแสงได้ด้วยตัวเอง... ...ไม่ได้บังคับให้ผู้คนต้องตรึงอยู่กับเก้าอี้ที่ไม่สามารถที่จะคอยเปลี่ยนแปลงอิริยาบถหรือประกอบกิจกรรมอื่นๆ... ...เช่น ทำกับข้าว รีดผ้า หรือกินอาหาร กิจกรรมในการดูทีวีจึงมีความหลากหลายมากกว่าที่จะมีความตายตัว... ...นอกจากนี้ทางเลือกของการชมก็มีมากกว่าภาพยนตร์ ยิ่งไปกว่านั้นการใช้รีโมตคอนโทรลก็ยิ่งทำให้ความรวดเร็วในทางเลือกมีมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นภาพเป็นเสียง ในแง่นี้แล้วโทรทัศน์ก็เปิดโอกาสให้แก่ผู้ชมในการเลือกได้มากเท่าๆ กับเสียงร่ำพิงร่ำพันว่าโทรทัศน์มอมเมาผู้ชม ภาพที่เกิดขึ้นในทีวีนั้นแน่นอนย่อมไม่ใช่ของจริงที่มีทั้งเลือดเนื้อและลมหายใจ เพราะภาพที่ทีวีนำเสนอเป็นเพียงภาพที่เกิดขึ้นจากคลื่นแสงที่ส่งภาพมาให้เห็นได้จากกระยะไกล อย่างไรก็ตามการนำเสนอภาพนั้นก็ได้ครอบคลุมและมีวันที่จะครอบคลุม การนำเสนอจึงเป็นการนำเสนอจากมุมมองใด มุมกล้องหนึ่ง ภาพที่ปรากฏออกมาบนจอทีวีนั้นก็ไม่ได้แตกต่างไปจากการใช้กล้องในรูปแบบอื่นๆ ที่มีการจัดตั้งและปรับเปลี่ยน ตลอดไปจนถึงการยืดเวลาการถ่ายทอดออกไปเพื่อเปิดโอกาสให้มีการควบคุมและเซ็นเซอร์ ถึงกระนั้นก็ดีสิ่งที่ทีวีเสนอนั้นกลับกลายเป็นสิ่งที่ดูเหมือนว่าจริงเสียยิ่งกว่าจริง ภาพที่เห็นในทีวีจึงเป็นนิมิตความจริงด้วยหลักของการใช้เลนส์ซึ่งก็เป็นไปในทำนองเดียวกันกับการใช้กล้องในรูปแบบอื่นๆ ภาพของทีวีนั้นจึงไม่ใช่ภาพที่เปิดเผยความจริงแต่เป็นสิ่งที่ปิดบัง

ความจริง ในแง่การสื่อสารด้วยภาพจึงเป็นการลดระดับความเป็นจริงให้เหลือเพียงแค่สิ่งที่ต้องการและเลือกที่จะนำเสนอ ถ้าจะกล่าวอย่างง่าย ๆ นี่ก็คือการควบคุมการนำเสนอ

ในทำนองเดียวกันความทรงจำของมนุษย์ที่มีอยู่นั้นก็เป็นเรื่องของความคุม ความทรงจำนั้นเป็นกระบวนการที่ต้องการเดินทางกลับไปอดีต แต่กระนั้นก็ดี ความทรงจำกลับเป็นสิ่งที่มิได้นำเราไปสู่อดีต ความทรงจำนั้นไม่จำเป็นที่จะต้องมีส่วนเรียงร้อยตามเวลาที่เป็นเส้นตรงแต่อย่างใด ความทรงจำสามารถที่จะนำเอาเรื่องราวและเหตุการณ์ต่าง ๆ เข้ามารวมไว้ในที่เดียวกัน ประหนึ่งว่าความทรงจำนั้นทำหน้าที่คล้ายคลึงกับหลุมดำที่ดูดเอาทุกสิ่งทุกอย่างรวมเข้ามาไว้ในที่นั้น หรือทุกสิ่งทุกอย่างถูกอัดรวมเข้าไว้ด้วยกันในสมองที่เสมือนกระป๋องใบน้อยนี้ ความทรงจำจึงเป็นการประมวลเอาสิ่งต่าง ๆ เข้ามาไว้ด้วยกัน อย่างไรก็ตามการที่จะให้ความทรงจำทำงานได้อย่างเฉียบไว้นั้นก็จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมิตัวอ้างอิง (referent) ไม่ว่านั่นจะเป็นสถานที่ที่สามารถเดินทางกลับไปเยี่ยมชมได้ แต่ถึงกระนั้นก็ดี สถานที่ต่าง ๆ เหล่านี้ก็ไม่สามารถที่จะเอาผู้คนที่เคยร่วมประสบการณ์กลับเข้าไปในเหตุการณ์และเวลาแห่งอดีตได้ ในแง่นี้รูปภาพไม่ว่าจะเป็นภาพนิ่งและเคลื่อนไหวก็ล้วนแต่ทำหน้าที่หยุดเวลาและกิจกรรมที่เคยเกิดขึ้นให้ปรากฏภาพอยู่บนแผ่นภาพ อย่างไรก็ตามภาพที่เกิดขึ้นนี้ไม่ใช่เรื่องของนำเสนอใหม่เพื่อให้เกิดความเหมือนกันแต่อย่างใด ภาพที่เกิดขึ้นกลับทำให้เกิด "ข้อสงสัย" ต่อเหตุการณ์ทั้งหมดที่เกิดขึ้น ถ้าจะกล่าวอีกนัยหนึ่งการสร้างสื่อนี้เป็นการเปลี่ยนแปลงสิ่งที่เป็นรูปธรรมให้มีความเป็นนามธรรม

กระบวนการของศิลปะที่ทำการเปลี่ยนภาพที่เคลื่อนไหวจากโทรทัศน์ให้กลายมาเป็นภาพนิ่งนั้นก็เป็นกระบวนการสร้างความเป็นนามธรรมให้มากขึ้นไปกว่าเดิม ทั้งนี้การถ่ายภาพที่เคลื่อนไหวนั้นก็เป็นทางเลือกสรรในขั้นตอนแรก ทั้งนี้ในขั้นตอนนี้ได้มีการเปลี่ยนแปลงชีวิตให้กลายเป็นภาพที่เคลื่อนไหวอันเป็นการเลียนแบบความเป็นจริงบางส่วนที่เกิดขึ้น การถ่ายภาพจากโทรทัศน์โดยที่ยังแสดงให้เห็นถึงคลื่นแสงที่ปรากฏอยู่ในโทรทัศน์ก็เป็นซ้ำเติมความเป็นนามธรรมให้มีความเป็นนามธรรมขึ้นไปอีกขั้นหนึ่ง ระยะห่างของผู้ชมและวัตถุในภาพดังเดิมนั้นจึงถูกกลั่นกรองถึงสองชั้น โดยขั้นตอนแรกเป็นของผู้ถ่ายทำภาพยนตร์ ขั้นตอนต่อมาเป็นขั้นตอนของผู้ถ่ายภาพนิ่ง ส่วนสุดท้ายนั้นก็ตกเป็นขั้นตอนของผู้ดู ลำดับของการนำเสนอจึงเป็นการหยั่งลึกเข้าไปในลำดับขั้นของความทรงจำ การนำเสนอศิลปะในรูปแบบนี้ก็เป็นการดูดรวม (implosion) เอาสื่อที่เป็นทวิวิธและการถ่ายภาพนิ่งให้รวมกันเข้ามาไว้ด้วยกันมากกว่าที่จะเป็นการกระจาย (explosion) ในรูปแบบของการนำเสนอ

ภายใต้สภาวะดังกล่าวสิ่งที่ไม่สามารถจะอยู่ด้วยกันก็สามารถที่จะอยู่ด้วยกันได้ เช่น ภาพของพันธุ์สิริ สิริเวชชะพันธุ์ การนำเสนอโลกที่กลับหัวกลับหาง โดยทำให้แผ่นฟ้าถูกแยกออกจากกันด้วยทะเลมากกว่าที่จะเป็นความต่อเนื่องระหว่างทะเลกับทะเล ฟ้ากับฟ้า ภาพที่ปรากฏออกมาจึงเป็นเรื่องที่ไม่มีความต่อเนื่อง ไม่มีลำดับเรื่องตามข้อจำกัดของเวลาแบบเส้นตรง ความต่อเนื่องของฟ้าและทะเลนั้นตั้งอยู่บนความไม่ต่อเนื่อง ในแง่นี้แล้วอาจจะไม่แตกต่างไปจากชื่อนามสกุลของศิลปินที่ถูกขนานด้วย "พันธุ์" ในทำนองเดียวกับขอบฟ้าที่ขนานทะเล แต่ก็เป็นสายพันธุ์ที่ไม่ต่อเนื่อง ในทำนองเดียวกับ "สิริ" ที่เป็นชื่อท้ายและต้นของนามสกุล สำหรับการออก

เสียงก็เป็นสิ่งที่มีความต่อเนื่อง แต่เมื่อปรากฏบนภาษาเขียนแล้วก็กลับไม่มีความต่อเนื่อง ดังนั้นภาพต่าง ๆ เหล่านี้ดูราวกับว่าเป็นลำดับขั้นที่มีความต่อเนื่อง แต่ก็เป็นภาพที่ไม่ต่อเนื่อง

การตัดขาดหรือความไม่ต่อเนื่องนี้แสดงให้เห็นถึงความต้องการที่จะหลุดออกจากอดีต ในแง่แล้วก็จะสอดคล้องกับความเป็นสภาวะสมัยใหม่ (modern) ที่จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการก้าวไปสู่ข้างหน้าโดยทิ้งอดีตอยู่เบื้องหลัง การเปลี่ยนแปลงนี้เป็น "อภิวัดน์" มากกว่าที่จะเป็นการหมุนกลับไปสู่ที่เดิมด้วยการ "ปฏิ-วัติ" ตามความหมายดั้งเดิม การใช้ความทรงจำที่สามารถทำให้มีการทวนรำลึกถึงอดีตนั้นก็ยังสร้างความต่อเนื่องในความไม่ต่อเนื่องให้กับอดีตและปัจจุบัน การเชื่อมต่อกันระหว่างอดีตและปัจจุบันที่ไม่สามารถที่จะต่อเนื่องกันได้นั้นเป็นการเปิดพื้นที่ใหม่ด้วยสื่อทางศิลปะ อันไม่แตกต่างไปจากการเชื่อมต่อสิ่งไม่ต่อเนื่องด้วยสำนักทางประวัติศาสตร์ที่วางอยู่บนรากฐานของเวลาที่เป็นเส้นตรง อย่างไรก็ตามการเชื่อมต่อเหล่านี้เป็นการเชื่อมต่อกับสิ่งที่ไม่สามารถที่จะระบุให้แน่ชัดได้ว่าเป็นอะไร สิ่งที่ต้องการเชื่อมต่อเป็นเพียงแค่สิ่งสามัญมากกว่าวิสามัญ...

ความเป็นสิ่งสามัญเป็นส่วนสำคัญของชีวิตประจำวันที่ไม่มีใครเก็บเอาไว้ในความทรงจำ ชีวิตประจำวันที่ไม่มีใครมากำหนดเป็นกฎหมายที่ตายตัวว่าใครจะต้องทำอะไร ใส่กางเกงแบบไหน ใช้ยาสีฟันขนาดอะไร ยี่ห้ออะไร... ฯลฯ ในแง่แล้วปริณิณผลของชีวิตประจำวันไม่มีความจำเป็นที่จะต้องข้องแวะกับกฎหมายซึ่งมักแสดงออก... ...ในขอบเขตของปริณิณผลสาธารณะ (public sphere)... ...แน่นอนอาณาเขตสาธารณะเหล่านี้ย่อมเป็นที่ยอมรับนับถือและค่านิยมต่าง ๆ ย่อมได้รับการจรรโลงให้รุ่งโรจน์สืบไปชั่วกาลนาน ใครก็ตามที่บังอาจลบหลู่สิ่งที่ดีงามและชาวสะอาดบริสุทธิ์เหล่านี้ย่อมถูกลงโทษ การละเมิดสิ่งที่ดีงามที่ชาวสะอาดก็เท่ากับเป็นการทำให้ของต่าง ๆ เหล่านี้สกปรก ใครก็ตามที่บังอาจเล่นกับของสกปรกนั้นก็มิพหุติกรรมที่ไม่แตกต่างไปจากเด็กที่ไม่รู้จักแยกแยะสิ่งสะอาดและสิ่งสกปรก ทั้งนี้ไม่มีผู้ใหญ่คนใดที่มีความเจริญด้วยวุฒิภาวะแล้วต้องการที่จะเล่นกับของสกปรก การเล่นกับสิ่งสกปรกหรือสิ่งปฏิกูลก็จะมีเพียงเด็กเท่านั้นที่กระทำตัวแบบนี้ เด็กที่คิดว่า "ซี้" เป็นของขวัญที่เกิดขึ้นจากความสามารถของตนเอง¹ การเล่นซี้จึงเป็นการท้าทายอำนาจของสังคม(กฎระเบียบ) โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับกฎระเบียบที่มาจากสังคมที่ผู้ชายเป็นส่วนใหญ่ ผู้ชายเป็นผู้ "คลอด" และเขียนกฎหมาย

การเขียนเป็นรากฐานอันสำคัญต่อการเกิดอารยธรรม แต่จะรักษาความเป็นอารยธรรมอยู่ได้นั้นก็ต้องรู้จักที่จะจัดการกับของเสีย อารยธรรมจึงเป็นสภาวะที่บ่งบอกถึงความห่างระหว่างมนุษย์ที่มีอารยธรรมกับสิ่งปฏิกูล ถ้าจะกล่าวอย่างง่าย ๆ ก็คือว่า ร่างกายยิ่งห่างจากสิ่งปฏิกูลมากขึ้นเท่าใดก็ยิ่งมีอารยธรรมมากขึ้นเท่านั้น การหันไปยุ่งกับของเสียและขยะจึงเป็นการชี้ให้เห็นถึงสภาวะที่ถดถอยมากกว่าที่จะเจริญก้าวหน้า ใครก็ตามที่กระทำการในลักษณะดังกล่าวถ้าไม่ใช่เด็กแล้วก็ถือว่าเป็นการลดตัวให้ต่ำลง แม้ว่าการลดตัวนี้จะกระทำด้วยความเต็มใจและเปี่ยมไปด้วยเสรีภาพของตัวเองก็ตาม ความสนุกอันก่อให้เกิดความสุขจากการเล่นซี้ด้วยความซี้เล่นนั้นก็

¹ Sigmund Freud, Introductory Lectures on Psychoanalysis and edited by James Strachey, [New York : W.W. Norton & Company, 1996] . p. 315

เรื่องที่ไม่ใช่จะยอมรับกันได้ง่ายๆ ทั้งนี้... ...ส่วนของร่างกายที่สัมพันธ์กับของเสียนั้นจึงไม่สมควรที่จะนำมาเปิดเผยในอาณาเขตสาธารณะ

การนำ "ของเสีย" หรือ "ของทิ้ง" มาทำให้กลายเป็นศิลปะจึงเป็นการกระทำที่ออกอาจเสียยิ่งกว่าจะทำให้กระเบื้องเฟื่องฟูลอย² การทำของเสียหรือขี้ลอยฟุ้งนั้นย่อมเป็นสิ่งที่รบกวนประสาทสัมผัสทั้งส่วนการมองเห็นและการดมกลิ่น อย่างไรก็ตามศิลปะที่ให้ความสำคัญกับของเสีย สิ่งที่ต้องการทิ้งเช่น ขยะ ของเสีย ฯลฯ นับได้ว่าเป็นการนำเอาสิ่งที่ไม่ควรเห็นมาทำให้เห็นอย่างเด่นชัด สิ่งที่ต้องปกปิดกลับทำให้เปิด สิ่งที่มีความเป็นส่วนตัวกลับกลายเป็นเรื่องสาธารณะ โลกที่กลับตาลปัตรแห่งวงการศิลปะแบบนี้จึงเป็นการลดความสำคัญของโลกศิลปะที่มีจารีตของการแสดงความโดดเด่นด้วยร่างกายมนุษย์ที่เป็นสัตว์เดิมนิ่งและเป็นสัญลักษณ์ที่ตั้งตระหง่านประจักษ์กับสิ่งของของผู้ชายที่แข็งตัวเต็มที่ซึ่งพร้อมที่ประกาศศักดาในอาณาเขตสาธารณะ โลกแห่งศิลปะที่เคยตั้งตระหง่านชูคอให้ตั้งชันดังเช่นประติมากรรมทั้งหลาย ได้ถูกเปลี่ยนฐานะให้กลายเป็น "คอห่าน" ที่ไม่สามารถตั้งชูคอได้ตรงแต่กลับเป็นคอที่บิดเบี้ยวและเป็นคอที่ขี้ลงพื้นมากกว่าที่จะมุ่งสู่ท้องฟ้า การนำ "ของเสีย" หรือ "ของทิ้ง" เหล่านี้มาแสดงไว้ในสถานที่อย่างพิพิขภัณฑ์หรือหอศิลปะก็เท่ากับเป็นการยั่วล้อสถาบันศิลปะไปในตัว ไม่เพียงแต่เท่านั้นการเป็นสิ่งสูงค่าแต่ราคาแสนถูกเป็นการสร้างความขัดแย้งให้เกิดขึ้นในศิลปะวัตถุเอง ปฏิกริยาที่เกิดขึ้นจากความขัดแย้งนี้จึงสามารถที่จะเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมได้เท่าๆกับน้ำตาของภัณฑรักษ์และพ่อค้าศิลปะ...

...งานของดาร์ชาต์ จีรวิชัย... ก็แสดงออกไปในทิศทางที่เป็นการย้อนกลับไปสู่ความเป็นเด็กหรือย้อนกลับไปสู่โลกของเด็ก แต่ในที่นี้ไม่ใช่เด็กทารกที่นิยมการเล่นขี้ ความขี้เล่นในงานศิลปะที่นำเอาของที่สามารถ "ทิ้ง" ได้มาแขวนบนราวนี้ยังไม่ได้ดำเนินไปถึงขั้นการเล่นขี้ เพราะวัตถุต่างๆที่นำมาใช้นั้นยังไม่มีสถานะที่ต่ำจนสามารถที่จะนำไปสัมพันธ์กับร่างกายส่วนต่ำได้อย่างชัดเจน แม้ว่าสิ่งของเหลือใช้ต่างๆ เหล่านี้ เช่น เสื้อเก่า ตุ๊กตา ของเด็กเล่น จะไม่ได้ถูกนำมาจัดตั้งให้เห็นตระหง่านแบบสัญลักษณ์ของสิ่งของที่แข็งตัวเต็มที่ก็ตาม แต่วัตถุต่างๆที่ถูกนำมาเปลี่ยนให้เป็นวัตถุแห่งศิลปะนี้ก็ยังคงนำมาแขวนห้อยให้เห็นได้อย่างชัดเจนเช่นกัน การนำเอาวัตถุเหล่านี้มาห้อยก็อาจจะไม่แตกต่างไปจากอวัยวะเพศชายที่ห้อยต้องแต่ง สิ่งที่แตกต่างกันก็คือการห้อยต้องแต่งนี้แสดงให้เห็นว่าพลังแห่งอวัยวะเพศชายเชิงสัญลักษณ์นั้นยังมิได้ประกาศศักดาอย่างเต็มที่ พลังของสิ่งนั้นยังอ่อนปวกเปียก พลังผลักดันที่ต้องการขยายความยิ่งใหญ่ นั้นยังไม่สามารถ

² อิทธิพลทางความคิดของกระแสศิลปะแบบนี้มาจาก Georges Bataille นักปรัชญา นักเขียนชาวฝรั่งเศส และนักอะไรอื่นอีกมากมายมากมายจนไม่สามารถที่จะจำแนกประเภทได้ เขาเป็นบุคคลที่มีอิทธิพลต่อนักคิดกระแสหลังสมัยใหม่ (postmodern) ไม่ว่าจะเป็น Jacques Derrida Michel Foucault และอื่นๆ อีกมากมาย ดูงานที่กล่าวถึงกระแสความคิดแบบนี้จากนักคิดชาวเยอรมันที่ต่อต้านกระแสหลังสมัยใหม่นี้จาก Jurgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures* translated by Frederick G. Lawrence [Cambridge: MIT Press, 1987] และงานที่เกี่ยวข้องกับ Georges Bataille จาก Denis Hollier, *Against Architecture: The Writing of Georges Bataille*, translated by Betsy Wing [Cambridge: MIT Press, 1989] เป็นต้น

ที่จะลบล้างหรือก้าวข้ามพันอำนาจของปิตุลาธิปไตย (patriarchy) ได้ การล้อเล่นของอำนาจที่เป็นสถาบันนี้มีได้ดำเนินไปแบบที่ต้องมีการเผชิญหน้ากัน การสร้างศิลปะในรูปแบบที่ให้ความสำคัญแก่สำนักแห่งความเป็นเด็กนี้มีได้เป็นอย่างดีมีจิตสำนึกว่าการกระทำดังกล่าวนี้เป็นการท้าทายอำนาจ ดังจะเห็นได้จากคำอุทิศที่กล่าวในทำนองที่ว่าครอบครัวของเราไม่เคยรู้ว่าเขาทำอะไร ดูเหมือนว่าศิลปะที่เน้นความเป็นเด็กของดารชาติไม่ได้มีแรงผลักดันมาจากการท้าทายอำนาจของสถาบันครอบครัว

การย้อนกลับไปสู่ความเป็นเด็กนั้นย่อมขัดแย้งกับชีวิตทางชีววิทยาของศิลปิน การย้อนกลับไปสู่โลกวัยเด็กด้วยการแสดงทางศิลปะแบบนี้ไม่สามารถที่จะเปลี่ยนแปลงความเป็นเด็กแบบนี้ให้กลายมาเป็นเงิน (ในฐานะของการแลกเปลี่ยนหรือของขวัญก็มีสถานะในทางสัญลักษณ์เช่นเดียวกับขี้) แบบเดียวกับที่สติเว่น สปีลเบิร์ก ทำในภาพยนตร์เรื่องต่างๆของเขาได้ เงินเป็นการแลกเปลี่ยนที่ผู้ใหญ่นิยมเล่นกันมากกว่าที่จะเล่นขี้แบบเด็กๆ การกลับไปสู่โลกของเด็กหรือการโหยหาสิ่งที่ผ่านมาแล้ว (nostalgia) สำหรับคำว่า Nostalgia มีรากศัพท์มาจากคำว่า Nostos = กลับไป algos = เจ็บปวด การโหยหาอดีตนั้นจึงเป็นการเดินทางกลับไปยังอย่างเจ็บปวด ทั้งนี้ความเจ็บปวดเป็นการกระทำที่เกิดขึ้นจากการกระทำของตัวเองที่มีต่อตัวเอง ความเจ็บปวดนี้เกิดขึ้นเพราะการเดินทางกลับไปสู่อดีตนั้นเป็นการเดินทางที่ไม่นำไปสู่อะไร ไม่ได้ไปไหน เนื่องจากไม่มีอะไรในทีนั้นแล้ว ทุกอย่างจึงเป็นเพียงแต่ความว่างเปล่าที่ถูกความเปลี่ยนแปลงเข้ามาแทนที่อดีตได้ถูกแทนที่ด้วยปัจจุบัน อดีตจึงเป็นสิ่งที่มียู่แต่ในความทรงจำเท่านั้น อดีตถูกตัดขาดออกจากปัจจุบันเสมือนดังเลื่อยที่ผ่าสมองของเจ้าหมีน้อยออกเป็นสองเสี่ยง พร้อมด้วยรอยเลือดที่ยังเกรอะกรังอยู่ ด้านหนึ่งเป็นชีวิตปัจจุบัน อีกหนึ่งเป็นชีวิตในอดีต การถูกผ่าสมองออกเป็นครึ่งหนึ่ง ในขณะเดียวกันร่างกายนั้นก็กลับไม่ได้ถูกแบ่งครึ่ง ดังนั้นส่วนที่ถูกแบ่งออกเป็นสองนั้นจึงเป็นเพียงแค่สมอง ถ้าจะกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือว่าโลกทัศน์กับชีวิตนั้นนั้นยังไม่สอดคล้องกัน

โลกแห่งความคิดและชีวิตที่มักจะไม่ค่อยลงตัวเป็นปัญหาที่เกิดขึ้นเกือบทุกยุคทุกสมัยโดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้คนที่ชอบเอาสมองเป็นตัวนำในการเดินมากกว่าที่จะเอาเท้าเดิน ความไม่สมดุลของชีวิตที่สามารถตอบสนองและสร้างสมดุลด้วยคำหยาๆ อย่างสมดุลธรรมชาตินั้นเป็นเพียงจินตนาการของจิตนึก ความสมดุลย์ของตราซึ่งบ่งบอกถึงความพยายามในการหาจุดที่ตายตัวไม่มีการเปลี่ยนแปลง ความพยายามในการแสวงหาตัวตนเป็นสิ่งที่นิยมกันมากกว่าที่จะลบล้างตัวตน ดังนั้น "ตัวกูจึงยังเป็นของกู" แต่ปัญหากลับเป็นว่า "กูยังหาตัวกูไม่พบ" เมื่อยังไม่รู้ว่าตัวกูเป็นอะไร? เป็นใคร? มาจากไหน? ต้องการอะไร? เมื่ออยู่ในสภาพแบบนี้แล้วสิ่งที่จะช่วยในการระบุหรือจำแนกประเภทเพื่อจัดตำแหน่งให้กับบุคคลนั้นก็ปัญหา ทั้งนี้มนุษย์ผู้นั้นจะกลายเป็นบุคคลนิรนามที่ไม่มีชื่อเสียงเรียงนาม เมื่อไม่มีชื่อก็หมายถึงการไม่มีเอกลักษณ์ที่จะระบุได้ว่าเขาเป็นใคร มีผลที่ไหน? มีเลือดกลุ่มอะไร? มีดีเอ็นเอแบบใด? แต่บางทีการมีชื่อแล้วอาจจะไม่เพียงพอ ต้องใช้ "ตัวเลข" เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงตัวตน ก็เป็นการหวนกลับไปสู่อดีตของการ "ลักเลข" ของชนชั้นไพร่ในสังคมไทยสมัยโบราณซึ่งเป็นเครื่องแสดงตำแหน่งแห่งที่ของแต่ละคนในสังคม และทำให้คิดไปถึงตัวเลขที่ประทับอยู่บนผิวหนังของนักโทษชาวยิวในค่ายกักกันของนาซี

ในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง สำหรับคนที่เคยตกอยู่ในสภาพแบบนั้นแล้วสิ่งเดียวที่จะใช้แสดงให้เห็นว่าเขาเคยมีประสบการณ์อันหลงเหลือเป็นความทรงจำก็คือตัวเลขที่ปรากฏอยู่บนข้อมือ ตัวเลขที่แสดงอยู่บนข้อมือคืออัตลักษณ์ของผู้นั้น เหล่านี้ อัตลักษณ์ที่เกิดขึ้นจากตัวเลขเป็นอัตลักษณ์ที่ถือว่าเป็นการชี้ตัวด้วยฝีมือของรัฐหรือสถาบันแห่งการใช้อำนาจที่เต็มรูปแบบนั่นเอง

อัตลักษณ์ที่เกิดขึ้นจากอำนาจแบบนี้ไม่สามารถที่จะให้รายละเอียดอะไรที่มากไปกว่าการดำรงอยู่ของมนุษย์ในฐานะประชากรของรัฐ ประชากรที่มีความหมายในสามะโน ประชากรที่มีสิ่งแวดล้อมที่ต้องคอยรักษาเพื่อเป็นทรัพยากรให้แก่ทรัพยากรมนุษย์ต่อไป แต่ในที่สุดแล้วอัตลักษณ์ของมนุษย์ที่ถูกกำหนดมาจากสถาบันเหล่านี้ก็ไม่สามารถที่จะครอบคลุมอัตตาของมนุษย์ได้ ทั้งนี้เพราะสิ่งต่างๆ เหล่านี้เป็นเนื้อที่สาธารณะ ผลงานของมวล รัดนภักดี ในการกำหนดเนื้อที่และความหมายของปริมาตรส่วนตัวโดยระบุถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวเองกับพื้นที่ที่มีสิ่งของต่างๆ วางเรียงรายอยู่ แนนอนการกำหนดพื้นที่นั้นก็เป็นสิ่งที่มีร่วมกันระหว่างมนุษย์กับสัตว์ที่ต้องการกำหนดอาณาเขตของตัวเองเอาไว้ อย่างเช่น การฉีกบนพื้นที่ อย่างไรก็ตามความต้องการที่จะกำหนดอาณาเขตของตัวเองหรือมีอาณาเขตเป็นของตนเองนั้นสามารถที่จะแสดงออกได้หลายวิธี หนทางหนึ่งก็คือการมี A room of one's own อย่างที่นักเขียนอย่างเวอร์จิเนีย วูฟได้สร้างชื่อเสียงเอาไว้ อีกหนทางหนึ่งซึ่งเป็นที่นิยมกันก็คือการเก็บของประเภทกระจุกกระจิก ของที่ไม่มีคุณค่าในการใช้สอย แต่มีคุณค่าของการแสดงเพื่อให้คนชม อย่างไรก็ตามการเก็บของต่างๆ เหล่านี้ต้องการเนื้อที่ ดังนั้นจึงไม่ใช่เรื่องแปลกอะไรที่บุคคลที่มีของเก็บเหล่านี้ต้องการเนื้อที่ของตัวเอง สิ่งของที่เก็บเอาไว้เหล่านี้ก็ยังเป็นเครื่องเตือนความทรงจำที่ต้องการกลับสู่ที่เดิม และแล้วทุกสิ่งทุกอย่างก็เพรียกหาการกลับไปสู่จุดเริ่มต้น ถานีจะเป็นความต้องการที่จะกลับไปสู่ "ทะเล" น้ำคร่ำ "ข้า" อีกครั้งหนึ่งเพื่อที่ร่างกายใหม่จะเกิดจากมดลูกแห่งความทรงจำ

ที่มา: ธเนศ วงศ์ยานนาวา, "รอบๆ ราวๆ P[ee] A[rse] S[hit] S[tory]", เอกสารประกอบคำบรรยายประเด็น "ทฤษฎีร่วมสมัยว่าด้วยร่างกายและความทรงจำ" เนื่องด้วยนิทรรศการศิลปะที่ร้าน About Café, 28 กุมภาพันธ์ 2541.

*ความบางตอนจากคำบรรยายนี้ถูกนำไปเผยแพร่โดย ยุวดี มณีกุล, "สามรูปแบบงานศิลป์ผ่านแว่น 'ธเนศ วงศ์ยานนาวา'". กรุงเทพฯธุรกิจ (จุดประกาย), 2 พฤศจิกายน 2541, หน้า 12.

บทวิเคราะห์

เมื่อดูภาพกว้างๆของบทวิจารณ์ที่ยกมาตอนต้น ผู้อ่านอาจรู้สึกวุ่นวายวุ่นวาย วนเวียนวนวน ผู้เขียนบทวิจารณ์นี้ตั้งใจดึงเอาเรื่องราวต่างๆมากมายเข้ามาผูกโยงกันให้เกิดความซับซ้อนขึ้น จนบทวิจารณ์ดูยุ่งเหยิงขาดเอกภาพและยากต่อการทำความเข้าใจเป้าหมายของผู้เขียน แต่หากพิจารณาให้ถี่ถ้วนก็จะเห็นว่า ผู้เขียนตั้งใจสร้างตรรกะซับซ้อนก็เพื่อชี้ให้เห็นว่า ความสัมพันธ์ทางสังคมของคนที่มีต่อโลกในเวลาร่วมสมัยนี้ เป็นสิ่งที่มีความเป็นมาและเป็นไปอย่างสลับซับซ้อนด้วยเช่นเดียวกัน ทั้งนี้ผู้เขียนอธิบายเรื่องดังกล่าวโดยยกผลงานศิลปะบางชิ้นขึ้นเป็นตัวอย่าง ดังนั้นบทวิจารณ์นี้จึงมีความแตกต่างไปจากบทวิจารณ์ศิลปะทั่วไปที่มุ่งวิเคราะห์ "ภาพ" หรือ "ผลงานศิลปะ" เป็นหลัก ผู้อ่านที่คุ้นเคยกับบทความทางวิชาการและบทวิจารณ์ (โดยมากเป็นบทวิจารณ์ดนตรี) ของชเนต อาจจะคุ้นเคยกับวิธีการเขียนของเขาที่มักอาศัยความย้อนแย้งของเนื้อความเป็นตัวกระตุ้นให้ผู้อ่านติดตามหรือคิดแย้งประเด็นที่เขาเสนอ แนวคิดในการเขียนบทวิจารณ์นี้จัดได้ว่าเป็นการลำดับความคิดและใช้ความรู้ที่กว้างขวาง ทั้งด้านสังคมวิทยา จิตวิทยา และปรัชญา มาวิเคราะห์งานศิลปะในแง่ที่เป็นกิจกรรมอย่างหนึ่งซึ่งคนแสดงออกต่อสังคม การที่ผู้เขียนมีความรอบรู้จนสามารถดึงเอาศาสตร์สาขาอื่นๆมาเชื่อมโยงกับศิลปะได้ในมิติที่หลากหลายเช่นนี้ จึงกลายเป็นจุดเด่นที่สุดและมีสีสันที่สุดในบทวิจารณ์นี้ ในเรื่องของแสวงหาความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับศาสตร์สาขาอื่นๆดูจะสอดคล้องกับแนวโน้มของวิทยาการตะวันตกที่นักวิชาการทางศิลปะและนักวิจารณ์ศิลปะร่วมสมัยจำนวนหนึ่งกำลังเรียกร้องกันอยู่ในปัจจุบัน¹ แนวคิดที่ต้องการเห็นวงการทัศนศิลป์และวงการการศึกษาที่ว่าด้วยศิลปะเปิดตัวเองไปสู่โลกที่มีความเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวทุกชั่วนั้น ในด้านหนึ่งเป็นการแสดงถึงจิตสำนึกที่ต้องการคืนศิลปะให้เป็นสมบัติทางปัญญาของสังคมร่วมสมัยอย่างแท้จริง สถานการณ์ของวงการศิลปะที่ไม่อาจปิดกั้นอยู่ในโลกของตัวเองอย่างแน่นหนาได้อีกต่อไปนั้น ในแง่หนึ่งก็ท้าทายให้นักวิจารณ์ต้องทำหน้าที่หนักขึ้นในฐานะผู้เชื่อมต่อ ผู้กระตุ้น และในท้ายที่สุด ผู้ประเมินคุณค่าและผู้ชี้ทางให้แก่วงการทัศนศิลป์ แม้บทวิจารณ์นี้ผู้เขียนไม่ได้มุ่งที่จะประเมินคุณค่างานศิลปะเลย แต่บทวิจารณ์นี้ก็ชี้ให้เห็นถึงรากฐานที่ศิลปะไม่อาจแยกออกจากปรากฏการณ์อื่นๆของสังคมร่วมสมัย ในแง่นี้จัดได้ว่าผู้เขียนได้ทำหน้าที่นักวิจารณ์ที่กระตุ้นให้เกิดพลังทางปัญญาแก่สังคมแล้ว

การที่ผู้เขียนนำความรู้ที่หลากหลายแง่มุมมอมารวมอยู่ในบทวิจารณ์เดียวกันนี้ จึงเป็นธรรมดาอยู่เองที่บทวิจารณ์นี้จะมีลักษณะประติ๊ดประต้อ หากกล่าวด้วยคำของชเนตเองก็ดูจะเป็นคำอธิบายที่ดีต่อการเรียบเรียงลำดับความคิดที่ไม่ต่อเนื่องให้มาต่อเนื่องกัน เมื่อเขาอธิบายว่าการรวบรวมความคิด ความทรงจำมาสร้างสิ่งใหม่ ก็คือ การรวบรวมเอาความทรงจำในเวลาที่แตกต่างกันมารวมเข้าไว้ด้วยกันใหม่ ดังนั้น "เรื่องที่ไม่จำเป็นต้องเกี่ยวข้องกันก็สามารถที่จะปรากฏอยู่ในที่

¹ ดูแนวคิดดังกล่าวได้จากบทวิจารณ์ชื่อ "อวสานของประวัติศาสตร์ศิลปะ" ของ ฮันส์ เบลิง (Hans Belting : The End of the History of Art ? , 1984) และบทวิเคราะห์ในสรณิพนธ์ของสาขาทัศนศิลป์

เดียวกัน สิ่งที่เป็นไปไม่ได้จึงกลายเป็นสิ่งที่เป็นไปได้" กระบวนวิธีคิดดังกล่าวนี้เป็นคำอธิบาย กระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินที่ดูจะตรงเป่า เสรีภาพทางความคิดและการสร้างสรรค์ของ ศิลปินอาจไม่ใช่สิ่งที่ตรงกับระบบเหตุผลที่เราเข้าใจกันในแบบที่เป็นวิทยาศาสตร์ แต่การสร้างสรรค์ ก็มีตรรกะอยู่ในตัว ดังนั้นวิธีการให้เหตุผลของนักวิจารณ์ต้องงานของศิลปินที่ตั้งใจแสดงภาพที่มีความไม่ต่อเนื่องผิดธรรมชาติ ด้วยการยกตรรกะของชื่อและนามสกุลของศิลปินมาสร้างความ เปรียบ จึงเป็นการอธิบายสิ่งที่ดูไม่สมเหตุผลให้ดูมีเหตุผลขึ้นมาได้ ในบทวิจารณ์นี้มีอยู่หลายครั้ง หลายหนที่ชนคนสามารถสร้างความประหลาดใจด้วยการสร้างความเปรียบหรืออธิบายเชื่อมโยงสิ่ง ที่อยู่เหนือความคาดหมายให้มาอยู่ในกรอบวิธีคิดเดียวกัน และในทุกประเด็นเหตุผลที่เขายกมาก็ดู จะมีน้ำหนัก ในแง่นี้ต้องนับเป็นความสามารถที่เหนือชั้นของนักวิจารณ์ที่จะ "เล่น" กับตรรกะจนทำให้เราเข้าใจสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ว่ามีความเป็นไปได้ และทำให้เราเข้าใจการสร้างสรรค์ของศิลปินในระดับที่ลึกลงไป อย่างไรก็ตาม การใช้วิธีคิดของศิลปินมาเป็นวิธีเขียนวิจารณ์ด้วย แม้จะสร้างรูปแบบของการวิจารณ์ที่มีสีสันอย่างยิ่ง แต่ขณะเดียวกันก็ทำให้บทวิจารณ์นี้มีความซับซ้อนและหา มโนทัศน์ของผู้เขียนได้ไม่ง่ายเลย

ภายใต้การสร้างตรรกะซับซ้อนและวิธีการเขียนที่เกือบจะเหมือน "เขียนตามใจฉัน" ก็ใช่ว่าผู้ เขียนจะปล่อยให้ "กลอนพาไป" โดยขาดมโนทัศน์ สิ่งที่ชนคนต้องการเสนอมีอยู่ว่า การค้นหาตัวเองและการแสดงออกของศิลปินก็คือ การย้อนกลับไปสำรวจสถานะของตัวตนและการกำหนด สถานะของตัวเองต่อสังคมและต่อโลก ชนคนต้องการเตือนให้เราระลึกถึงแก่นของปัญหาเชิงปรัชญาที่ว่าด้วย "ตัวเราคือใคร" และ "เราสัมพันธ์กับโลกอย่างไร" บทวิจารณ์นี้จึงไม่ใช่เพียงการ อธิบายทางลึกต่อการสร้างสรรค์ของศิลปินเท่านั้น แต่ยังเป็นการอธิบายลึกลงไปถึงปัญหาพื้นฐานเฉพาะตัวของคนทุกผู้ทุกนาม ในหลายประเด็นที่ถูกยกขึ้นอภิปรายชี้ให้เห็นถึง "การสยบ ยอม" ของคนในสังคมต่อกฎเกณฑ์และความเป็นไปทางสังคมที่ดำเนินไปราวกับมีความสมเหตุสม ผลและมีความชอบธรรมอยู่ในตัว นัยสำคัญของบทวิจารณ์นี้อยู่ที่การชี้แนะของผู้วิจารณ์ว่า การ ค้นหาตัวเองและการกำหนดสถานะของตัวเองไม่ใช่เรื่องไกลตัว แต่เป็นเรื่องที่เราพิจารณาได้จาก ร่างกายและจิตใจของเราเอง การยอมรับหรือการปฏิเสธหนีไม่พ้นการที่เราจะต้องสำรวจกลับไป ที่จุดเริ่มต้นของความทรงจำ ความต้องการ และการสร้างอัตลักษณ์ ความเข้าใจตัวเองและบท บาทของตัวเองอาจเป็นยอดปรารถนาของศิลปินและคนจำนวนมากในเวลาเดียวกัน เป็นสิ่งที่ ปฏิเสธได้ยากว่า ข้อเขียนที่เต็มไปด้วยความคิดเชิงวิจารณ์ที่มีทั้งเสียสละและยั่วยุนี้ สามารถ กระตุ้นให้เราต้องคิดในเชิงปรัชญาและทำให้เราต้องย้อนกลับมามองตัวเราในอีกแง่มุมหนึ่งได้อย่าง ดี หากเราตระหนักถึงคุณค่าของศิลปะก็คือ การค้นหาความหมายของชีวิตและการแสดงแก่นแท้จากการค้นหานั้น บทวิจารณ์นี้ก็ช่วยนำเราลงมาร่วมกระแสของการค้นหาแสงสว่างทาง ปัญญานั้นด้วยเช่นเดียวกัน

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

Camera Lucida

โรลองด์ บาร์ธส์

ว่าด้วยการวาดภาพ

...มนุษย์คนแรกที่เห็นภาพถ่ายภาพแรก (ถ้าเรายกเว้น นีปส์ Niepce¹ ที่เป็นคนทำมันขึ้นมา) คงต้องคิดว่ามันเป็นงานจิตรกรรมภาพหนึ่ง กรอบก็เหมือนกัน มุมมองก็เหมือนกัน การถ่ายภาพถูกหลอกหลอนจากจิตวิญญาณของจิตรกรรม และยังคงเป็นเช่นนั้นอยู่ ด้วยการลอกเลียนแบบและด้วยการโต้แย้งของมันต่อจิตรกรรม (มาพเพลทอร์ Mapplethorpe² ถ่ายภาพดอกไอริสดอกหนึ่งในวิธีเช่นเดียวกับที่จิตรกรชาวตะวันตกสักคนหนึ่งอาจวาดออกมา) ภาพถ่ายได้ทำให้จิตรกรรมกลายเป็นผู้ให้กำเนิดที่ต้องอ้างถึงไปโดยสมบูรณ์ ประหนึ่งว่ามันถือกำเนิดขึ้นมาจากผืนผ้าใบ (ในทางเทคนิคนี้เป็นความจริงเพียงบางส่วนเท่านั้น เพราะเหตุว่า กล้อง Camera obscura³ ของ จิตรกรเป็นแค่หนึ่งในหลายสาเหตุที่ทำให้กำเนิดแก่การถ่ายภาพ แต่สาเหตุประการสำคัญอาจได้แก่ การค้นพบทางเคมี) ณ จุดนี้ ในการตรวจสอบของข้าพเจ้า ไม่มีอะไรที่จะจำแนกแยกแยะภาพถ่ายภาพหนึ่ง ให้ดูแตกต่างออกไปจากงานจิตรกรรมภาพหนึ่ง ไม่ว่ามันจะเหมือนจริงเพียงใดก็

¹ Joseph Nicéphore Niepce โจเซฟ นีเซฟอร์ นีพซ์ (1765-1833) เป็นชาวฝรั่งเศสจากครอบครัวที่มั่งคั่ง การบุกเบิกทดลองเพื่อบันทึกภาพจากแสงตกกระทบในกล้อง Camera obscura ด้วยกรรมวิธีทางเคมีในช่วงปลายชีวิตของเขา ราวปี 1816 จนสามารถบันทึกภาพได้ในราวปี 1822 แม้จะเป็นกระบวนการที่ยังให้ผลไม่สมบูรณ์ก็ตาม แต่การค้นพบของเขาก็นับเป็นวิวัฒนาการขั้นสำคัญของการถ่ายภาพ ต่อมาในปี 1829 เขาร่วมมือกับเพื่อนร่วมชาติชื่อ หลุยส์ จาคส์ มงเดคาแนร์ Louis Jacques Mandé Daguerre ในการทดลองเพื่อพัฒนาการบันทึกภาพจากแสงให้มีความชัดเจนละเอียดอ่อนมากขึ้นจนเสียชีวิตในปี 1833

² Robert Mapplethorpe โรเบิร์ต มาพเพลทอร์พ (1946-1989) ศิลปินภาพถ่ายชาวอเมริกัน มีชื่อเสียงมาในทศวรรษที่ 1970 ภาพถ่ายที่เป็นที่รู้จักของเขาเป็นภาพขาวดำ รูปคน หรือดอกไม้ภายในห้องเหมือนภาพหุ่นนิ่งที่มีฉากหลังเรียบๆ ไม่มีลวดลายรบกวนความนิ่งสงบและความคมชัดของแบบ และมักเน้นความชัดเจนของแบบด้วยการใช้แสงและเงาตัดกันรุนแรงในภาพ

³ Camera obscura ในภาษาละติน camera หมายถึงห้อง obscura หมายถึงมืด มีหลักฐานบันทึกว่า มนุษย์ตั้งแต่สมัยกรีกรู้ว่า แสงเดินทางเป็นเส้นตรง ต่อมาจึงมีการพิสูจน์ให้เห็นจริงด้วยการเจาะรูเล็กๆ ให้แสงเข้ามาในห้องมืดจนเห็นภาพจากภายนอกเป็นภาพหัวกลับปรากฏบนผนัง จากนั้นจึงมีผู้นำหลักการนี้มาสร้างกล้องรูเข็มขึ้น และพัฒนาให้มีประสิทธิภาพด้วยการใช้กระจกเลนส์หมุนมาประกอบในคริสต์ศตวรรษที่ 16 ในช่วงเวลานี้กล้อง Camera obscura เป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่นักวิทยาศาสตร์ ศิลปิน และสถาปนิก จนถึงศตวรรษที่ 17 จิตรกรยุโรปจำนวนมากจึงนิยมใช้กล้อง Camera obscura ช่วยในการร่างภาพ โดยเฉพาะภาพที่แสดงความลึกตามหลักทัศนียวิทยา กล้อง Camera obscura ค่อยๆ ถูกพัฒนามาเป็นกล้องถ่ายภาพในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 และมีวิวัฒนาการต่อมาดังเช่นในปัจจุบัน

กล้องอีกชนิดหนึ่งที่มีลักษณะคล้าย Camera obscura คือกล้อง Camera lucida lucida มาจากภาษาละติน lucere หมายถึงส่องสว่าง กล้องชนิดนี้อาศัยการสะท้อนของแสงผ่านท่อที่มีกระจกปริซึมประกอบทำให้เห็นภาพขยายใหญ่หรือดึงภาพจากไกลเข้ามาใกล้ได้ ในช่วงครึ่งแรกของศตวรรษที่ 19 ทั้งกล้อง Camera obscura และ Camera lucida ถูกพัฒนาให้มีขนาดเล็ก จนเป็นอุปกรณ์ที่นักเดินทางนิยมพกพาไว้กับเป็นสมุดบันทึก ซึ่งความนิยมดังกล่าวนี้เป็นแรงกระตุ้นสำคัญประการหนึ่งให้มีการลงทุนและการคิดค้นกล้องถ่ายภาพ และวิวัฒนาการของการถ่ายภาพดังปรากฏในปัจจุบัน ดู : Alma Davenport, The History of Photography, Focal Press, Boston London, 1991.

ตาม “แนวคิดที่ว่าด้วยสถานะของความเป็นภาพ “Pictorialism” ก็เป็นแค่เพียงการพูดกันจนเกินความจริงในสิ่งซึ่งภาพถ่ายคิดว่าตัวมันเองเป็น

ไม่ใช่ ด้วยจิตรกรรมดอก (ดูเหมือนจะเป็นเช่นนั้นสำหรับข้าพเจ้า) ที่การถ่ายภาพจะสัมผัสกับศิลปะ แต่ด้วยการละครต่างหาก นิพส์ Niepce และ ดาแกร์ Daguerre⁴ มักจะถูกยกไว้ ณ จุดกำเนิดของการถ่ายภาพ (แม้ว่าคนหลังจะเข้ามารับช่วงแทนที่คนแรกก็ตาม) ในขณะที่ ดาแกร์รับช่วงประดิษฐ์กรรมของนิพส์ เขายังเปิดการแสดงชนิดหนึ่งอยู่ที่ Place du Château เป็นการแสดงที่ใช้เวทีและฉากในมุมกว้าง panorama theater ซึ่งทำให้ดูเร้าใจด้วยการใช้แสง และความเคลื่อนไหวเข้าช่วย⁵ กล่าวอย่างสั้นๆได้ว่า กล้อง Camera obscura ได้สร้างให้เกิดจิตรกรรมที่มีความลึกตามทัศนียวิทยา การถ่ายภาพ และการแสดง Diorama ขึ้นมาในคราวเดียวและในขณะเดียวกัน ซึ่งทั้งสามสิ่งนี้เป็นศิลปะของการสร้างเวที แต่หากการถ่ายภาพจะใกล้เคียงกับศิลปะการละครสำหรับข้าพเจ้าแล้วก็เป็นด้วยวิถีของการสื่อโยงถึงกันเพียงประการเดียว (และบางทีอาจเป็นข้าพเจ้าเพียงผู้เดียวเท่านั้นที่เห็นมัน) นั่นคือด้วยวิถีแห่งความตาย เราทราบกันดีถึงต้นตอแห่งความสัมพันธ์ของละครเวทีและความเชื่อที่เป็นวัฒนธรรมเกี่ยวกับความตาย นักแสดงคนแรกๆแยกตัวเขาเองออกจากชุมชนด้วยการสวมบทบาทของความตาย ในการทำตัวเองให้อยู่ในบทบาทนั้นก็คือ การกำหนดตัวเองประหนึ่งเป็นร่างที่มีชีวิตและตายในขณะเดียวกัน การทาท่อนบนของร่างกายให้ขาวในละครที่เป็นพิธีกรรม การระบายสีลงบนใบหน้าคนในอุปรากรจีน การฉัดหน้าด้วยแป้งจากข้าวในกถากลี⁶ ของอินเดีย หน้ากากโนของญี่ปุ่น... ณ จุดนี้มันเป็นความสัมพันธ์อย่างเดียวกับที่ข้าพเจ้าพบในภาพถ่าย อย่างไรก็ตาม คำว่า “ราวกับมีชีวิต” ก็คือสิ่งที่เราพยายามที่จะทำ (และความกระหายใคร่เป็นราวกับว่ามีชีวิตนั้น จะเป็นได้ก็เพียงแต่ การปฏิเสธต่ออำนาจอันเร้นลับแห่งความหวาดกลัวในความตาย) การถ่ายภาพเป็นศิลปะการละครแบบดึกดำบรรพ์อย่าง

⁴ Louis Jacques Mondé Daguerre หลุยส์ จาคส์ มงเด ดาแกร์ (1787-1851) เป็นชาวเมืองปารีส มีอาชีพเป็นจิตรกร และสนใจในการสร้าง Diorama ต่อมาในปี 1814 เขาเริ่มหันมาสนใจการถ่ายภาพ จนมาตกลงร่วมทุนและร่วมทดลองกับนิพส์ ซึ่งค้นพบกระบวนการเบื้องต้นทางเคมีที่ใช้ในการบันทึกภาพจากแสงได้แล้ว หลังจากนิพส์เสียชีวิตในปี 1833 ดาแกร์ได้ทำการทดลองต่อและสามารถพัฒนากระบวนการที่นิพส์ค้นคว้าไว้ จนมีความแน่นอนและละเอียดขึ้น ทั้งนิพส์และดาแกร์จึงได้รับการยกย่องคู่กันในฐานะผู้บุกเบิกคนสำคัญของวิวัฒนาการแห่งการถ่ายภาพ

⁵ การแสดงที่โรลองด์ บาร์ธส์ กล่าวถึงนี้ เป็นที่นิยมอยู่ในยุโรปและอเมริกาในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 เป็นการให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมด้วยการสร้างฉากจำลองที่วาดขึ้นมาบนผนังห้องรูปวงกลมขนาดใหญ่ ซึ่งทำขึ้นเป็นพิเศษให้แสงผ่านได้ ผู้ชมการแสดงนี้จะเข้าไปอยู่ภายในห้องที่ปิดไฟมืด แสงและความเคลื่อนไหวนอกห้อง เช่น พายุ หรือแสงพระอาทิตย์ตกดินจะมีผลต่อภาพที่ปรากฏในห้องนี้ กล่าวได้อย่างง่าย่ว่า หลักการของกล้อง camera obscura ถูกนำมาปรับใช้ในการแสดงชนิดนี้ ซึ่งเรียกกันว่า ดิโอรามา Diorama ดาแกร์ทักษะของการวาดภาพ และชำนาญในการจัดแสงพร้อมๆกันเปิดการแสดง diorama ในปี ค.ศ. 1822 และยังคงเปิดแสดงต่อไปเรื่อยๆ แม้เขาจะหันมาร่วมมือกับนิพส์ในการทดลองภาพถ่ายในปี 1839 แล้วก็ตาม จนกระทั่งห้องแสดงถูกไฟไหม้เสียหายหมดในปี 1839 ดูรายละเอียด Diorama ใน : Naomi Rosenblum “A World History of Photography” Albeville Press, 1984, P.17, 36, 97

⁶ Kathakali ฤดูกาลเป็นศิลปะการละครอย่างหนึ่งของอินเดีย ถูกพัฒนาขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 17 ในภาคตะวันออกเฉียงใต้ของอินเดีย เป็นการรำที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระกฤษณะ การแสดงกถากลีนั้แสดงจะแต่งหน้าด้วยแป้งและการเขียนสี

หนึ่ง แบบที่เอาคนขึ้นมาบนเวทีแล้วทำให้ดูราวกับเป็นภาพที่มีชีวิต Tableau Vivant ภายได้ร่างที่ปราศจากความเคลื่อนไหวและการแต่งหน้า สิ่งที่เราได้เห็นนั่นคือความตาย

แปลจาก Roland Barthes : "To paint", **Camera Lucida**, Vintag edition, U.K., 1993, pp. 30-32.

ตีพิมพ์ครั้งแรกในภาษาฝรั่งเศส La Chambre Claire, Editions du Seuil, 1980

บทวิเคราะห์

โรแลนด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes 1919-1980) นอกจากเป็นนักภาษาศาสตร์และนักวรรณคดี และนักทฤษฎีคนสำคัญที่ทำให้เกิดสำนัก "โครงสร้างนิยม" Structuralism บาร์ธส์ยังเป็นที่รู้จักดีในฐานะนักวิจารณ์อีกด้วย แม้บาร์ธส์จะไม่ได้วิจารณ์งานทัศนศิลป์ไว้จะแจ้ง แต่ผลงานของบาร์ธส์ก็มักถูกอ้างอิงในการวิจารณ์ทัศนศิลป์อยู่เสมอโดยเฉพาะผลงานเรื่อง Mythologies ในผลงานดังกล่าวบาร์ธส์วิเคราะห์ให้เห็นความหมายที่ซ่อนอยู่ในกิจกรรมและสิ่งของที่เรารู้จักในชีวิตประจำวันของสังคมยุคอุตสาหกรรม ซึ่งรวมไปถึงภาพยนตร์และภาพถ่ายด้วย แต่บาร์ธส์ก็ได้ประสงค์ที่จะวิเคราะห์สื่อทั้งสองในฐานะของศิลปะ เป็นแต่เพียงยกตัวอย่างจากสื่อทั้งสองขึ้นมาแสดงให้เห็นถึงภาพลักษณ์ของบุคคลและวัฒนธรรมร่วมสมัยที่สะท้อนอยู่ในนั้น ต่างไปจากผลงานที่เผยแพร่เป็นชิ้นสุดท้ายก่อนที่เขาจะเสียชีวิต ชื่อ Camera Lucida ซึ่งบาร์ธส์กล่าวถึงสถานะของภาพถ่ายที่เป็นศิลปะโดยตรง

Camera Lucida ถูกเขียนขึ้นเป็น 2 ตอน ในตอนแรกเป็นการแสดงความคิดเห็นต่อธรรมชาติของภาพถ่าย ความตอนนี้ บาร์ธส์บรรยายถึงภาพถ่ายที่เขาชื่นชม หรือพูดถึงรสนิยมที่ทำให้เขาชอบหรือไม่ชอบภาพถ่ายเหล่านั้น¹ หรือแม้แต่กล่าวถึงจะกล่าวออกมาอย่างชัดเจนว่า ทำไมช่างภาพบางคนจึงเป็นช่างถ่ายภาพเหมือนที่ยิ่งใหญ่² ในขณะเดียวกันเขาก็บรรยายถึงความคิดเชิงปรัชญาไปด้วย ไม่ใช่เรื่องง่ายเลยที่จะเขียนงานอันหนักอึ้งเชิงปรัชญาในขณะที่บรรยายความรู้สึกส่วนตัวของผู้ชมงานศิลปะไปพร้อมๆกัน แต่ดูเหมือนนี่เป็นเรื่องง่ายดายและเป็นธรรมชาติสำหรับบาร์ธส์ บทวิจารณ์ที่ยกมามาตอนต้นเป็นบทสั้นๆบทหนึ่งในตอนแรกของ Camera Lucida แม้ความตอนนี้จะไม่ใช่การบรรยายถึงภาพถ่ายใดภาพหนึ่งโดยเฉพาะ แต่ก็แสดงความคิดเชิงวิจารณ์ต่อสถานะความเป็นศิลปะของภาพถ่ายไว้อย่างชัดเจน

ในตอนที่สอง บาร์ธส์เปิดเรื่องด้วยการเล่าถึงการค้นภาพถ่ายเก่าๆของแม่ขึ้นมาพิจารณาพิเคราะห์ หลังจากที่เธอเสียชีวิตไปไม่นาน เนื้อความที่แสดงความรู้สึกอันเข้มข้นที่สุดในตอนนี้ก็ คือ บทที่บาร์ธส์บรรยายถึงภาพถ่ายของแม่ในวัยเด็กภาพหนึ่ง ซึ่งเขารู้สึกประทับใจกับภาพของบุคคลอันเป็นที่รักในลักษณะที่ตัวเขาเองไม่เคยรู้จัก แต่มีประวัติศาสตร์ที่ยาวมาสู่ตัวเขาอย่างแยกไม่ออก บาร์ธส์ยกเอาความรู้สึกของตัวเองที่สั่นไหวขึ้นมาอภิปราย เขาชี้ให้เห็นว่าสิ่งที่ซ่อนอยู่ภายใต้ความเหมือนจริงที่ปรากฏอยู่บนภาพก็คือ "ภาพลักษณ์" และด้วยภาพลักษณ์ที่ดูเหมือนจริงราวกับมีชีวิต หรือที่บาร์ธส์เรียกมันว่า Tableau Vivant นั้นเอง ที่มีอำนาจดึงดูดจิตใจซึ่งสามารถสั่นไหวอารมณ์และกระตุ้นความปรารถนาของเราได้

¹ ในบท "The Spectator : Chaos of Tastes" ของ Camera Lucida หน้า 16-18 บาร์ธส์พูดถึงรสนิยมของผู้ชมที่ทำให้รู้สึกชอบหรือไม่ชอบภาพถ่ายบางภาพ และกล่าวถึงงานของช่างถ่ายภาพอาทิ Stieglitz Pierre Boucher หรือ Mapplethorpe ที่เขาชอบหรือไม่ชอบอย่างชัดเจน

² ในบท "To Signify" ของ Camera Lucida หน้า 34-36 บาร์ธส์กล่าวถึง ช่างถ่ายภาพเหมือนบางคนที่สามารถดึงเอาภาพลักษณ์ของแบบออกมาแสดงให้เห็นในภาพถ่ายได้อย่างชัดเจน จึงทำให้เขาเหล่านั้นเป็นช่างถ่ายภาพเหมือนที่ยิ่งใหญ่

บทที่ว่าด้วยจิตรกรรมซึ่งคัดมาตอนต้น มีเนื้อหาที่เชื่อมโยงกับความในตอนที่สองอยู่มาก สารสำคัญของบทอยู่ที่การมองทะลุถึงแก่นที่ว่า การถ่ายภาพจะสัมผัสกับศิลปะได้ ก็ด้วยแก่นของ ศิลปะการละคร และ "ด้วยวิถีแห่งความตาย" เนื้อความสั้นๆ ในตอนนี มีความหมายที่ลึกซึ้ง และชี้ให้เห็นถึงปรัชญาของศิลปะภาพถ่ายได้อย่างแยบคาย เมื่อบาร์ธส์อุปมาถึงนักแสดงที่สวมบทบาท ของความตาย หากเราสามารถเข้าใจภาพของความตายที่ถูกแสดงจากนักแสดงที่มีชีวิตได้ ถ้าเช่นนั้น เราก็ควรจะแยกความจริงออกจากภาพที่เหมือนจริงราวกับชีวิตได้เช่นกัน การอธิบายถึง หัวใจสำคัญของศิลปะภาพถ่ายข้อนี้ บาร์ธส์พาเราไปไกลถึงกำเนิดของศิลปะโบราณอันเกิดจาก แรงขับที่เป็นพื้นฐานจิตใจมนุษย์ (ที่หนีและต่อต้านความตาย แต่กลับถูกดึงดูดและไม่อาจปฏิเสธ มันได้) และศิลปะที่ใช้เทคโนโลยีอันทันสมัยเช่นการถ่ายภาพก็เช่นกัน ที่ไม่อาจหนีจากแรงขับตาม ธรรมชาติข้อนี้ไปได้พ้น อำนาจดึงดูดใจของภาพลักษณ์ที่ปรากฏในภาพถ่าย แท้จริงแล้วก็คือ อำนาจของความปรารถนาในจิตใจของมนุษย์ที่มีปฏิกิริยาต่อความตายนั่นเอง ยิ่งสื่อของศิลปะ "ดู เหมือนจริงราวกับมีชีวิต" ได้มากเท่าไร มันก็ยังมีอำนาจต่อจิตใจของมนุษย์ได้มากเท่านั้น

บาร์ธส์ต้องการเตือนเราให้ตระหนักถึงอำนาจดึงดูดใจของภาพลักษณ์ด้วย ในบทท้ายๆ ของ Camera Lucida บาร์ธส์ย้ำว่า ในโลกปัจจุบัน "ทุกอย่างสามารถแปรสภาพไปสู่ภาพลักษณ์ ได้"³ ความสั่นไหวทางอารมณ์และแรงกระตุ้นความปรารถนา อันเกิดจากการได้สัมผัสกับสิ่งที่ฉาบ อยู่บนภาพลักษณ์ของภาพถ่าย ย่อมทำให้เรามองไม่เห็นความจริงที่ซ่อนอยู่เบื้องหลัง ซึ่งบาร์ธส์ เตือนให้เราอยห่างออกจากแรงดึงดูดนั้น สำหรับผู้อ่านที่มีประสบการณ์กับศิลปะการละครมาบ้าง คงจะเห็นความพ้องในเรื่องนี้กับหลักการในละครของ แบร์ทอลท์ เบรคท์ Bertolt Brecht ที่ตั้ง ใจสร้างให้เกิดความแปลกแยก หรือทำให้เกิด "ความเป็นอื่น" เพื่อให้ผู้ชมที่จมดิ่งอยู่ในอารมณ์ของ ละครสามารถถอนตัวออกมามองสาระสำคัญที่ละครต้องการเสนอ⁴ นัยสำคัญข้อนี้เป็นเรื่องที่ผู้ชม ควรตระหนักอย่างยิ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในโลกของศิลปะร่วมสมัยปัจจุบันศิลปะที่ใช้สื่อ เทคโนโลยีเข้าช่วยสร้างภาพนั้นมีบทบาทสูง ทั้งยังดูเหมือนจริงและรุกเร้าใจได้มากกว่าภาพถ่าย ในยุคของบาร์ธส์มากมายหลายเท่านัก เราต้องไม่ลืมว่าสิ่งที่บาร์ธส์กำลังเตือนเราอยู่นี้ ส่วนหนึ่ง ผ่านออกมาจากประสบการณ์ในชีวิตของเขาเอง บทบาทสำคัญของนักวิจารณ์ที่บาร์ธส์มักกล่าว ถึงก็คือ การแสวงหาแสงสว่างทางปัญญา ซึ่งแสงสว่างทางปัญญาในงานชิ้นสุดท้ายของเขาต้อง แลกมาด้วยการวิจารณ์ชีวิตผ่านชีวิตของเขานั้นเอง และที่สำคัญการที่บาร์ธส์มองเห็นความจริงข้อ นี้ก็เพราะเขามองศิลปะรอบด้าน และมองถึงแก่นของศิลปะในแต่ละแขนงจนสามารถเชื่อมโยง ศิลปะข้ามสาขาเข้ามาหากันได้ การมองรอบและมองลึกลงไปถึงแก่นของชีวิตในงานเขียนชิ้นสุดท้ายของบาร์ธส์จึงสามารถนำเราไปสัมผัสกับปรัชญาแห่งศิลปะของการถ่ายภาพได้อย่างแท้จริง

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

³ ดู "The Photograph Tamed" ใน Camera Lucida หน้า 118

⁴ ดูแนวคิดของ โรลองด์ บาร์ธส์ ในการวิจารณ์ละครเบรคท์ได้ในวรรณพันธ์และบทวิเคราะห์ของสาขาศิลปะการละคร

การถ่ายภาพ จริยธรรม และเบเนตอง

ทิมอร์ คาลมาน

ไม่นานมานี้ฉันได้ทำหน้าที่บรรณาธิการนิตยสาร Colors ที่แพร่หลายระดับนานาชาติ ซึ่งเบเนตอง Benetton เป็นผู้อุปถัมภ์ด้านทุน มันเป็นนิตยสารที่ใช้ภาษาอังกฤษจับคู่กับหลายภาษา เช่น ฝรั่งเศส เยอรมัน สเปน และเกาหลี Colors รับโฆษณาให้กับสินค้าภายนอก และรูปแบบของนิตยสารก็มีการเปลี่ยนแปลงจากฉบับหนึ่งสู่ฉบับหนึ่ง เป้าหมายเบื้องต้นประการหนึ่งของนิตยสารก็คือ การท้าทายสมมุติฐานที่ว่านิตยสารสามารถเป็นอย่างไรได้บ้าง เบเนตองลงทุนกับ Colors โดยปราศจากการบังคับจำกัดเนื้อหาของนิตยสารฉบับนี้

แน่นอน เบเนตอง เป็นบริษัทที่ทำให้เกิดข้อโต้แย้งไปทั่วโลกโดยการใช้ภาพลักษณ์ที่สามารถสะท้อนอารมณ์อย่างรุนแรงในการโฆษณาสินค้าของตัวเอง ซึ่งการคุกคามจากการยึดเยียดวิชาการยึดเยียดภาพที่รบกวนจิตใจ การมองโลกแง่ร้ายที่เหยียดหยามสังคมมนุษย์ และการเสนอรสนิยมเลวๆมีอยู่เต็มไปหมด แต่แก่นกลางของข้อถกเถียงเหล่านี้ก็คือเรื่องของคุณลักษณะของการถ่ายภาพ คำถามทางจริยธรรมมักจะเกิดขึ้นจากคนที่เชื่อว่าเบเนตองกำลังใช้ภาพถ่าย “จริง” สำหรับจุดประสงค์ทางการโฆษณาซึ่ง “ไม่จริง”

ไม่ว่าแรงจูงใจของเบเนตองคืออะไรก็ตาม ฉันเชื่อว่าคำถามทั้งหมดที่ว่าด้วยการถ่ายภาพบางกรณีเป็น “ความจริง” และบางกรณี “ไม่ใช่ความจริง” นั้นไม่น่าจะเป็นคำถาม การถ่ายภาพไม่ใช่ภววิสัย มันไม่เคยเป็นภววิสัยเลย มันไม่เคยบอกความจริงใดๆมากไปกว่ารูปแบบอื่นๆของการสื่อสารทางศิลปะจะสามารถบอกได้ ในวันแรกของการฉายภาพยนตร์ ผู้คนพากันวิ่งหนีออกจากโรงฉาย เพราะคิดว่ารถไฟบนจอกำลังวิ่งเข้ามาชนผู้ชม และเมื่อไม่นานมานี้ พวกเราบางคนก็หวีดร้องกับอสุรกายใน จูราสสิก พาร์ค

ช่วงเริ่มต้นในประวัติศาสตร์ของการถ่ายภาพ ผู้แสดงถูกใช้เพื่อแสดงบทบาทในสถานการณ์หรือเหตุการณ์ให้กล้องได้บันทึกภาพ ต่อมาเราเรียนรู้ว่าจะปรุงแต่งภาพได้อย่างไร เริ่มแรกก็ด้วยมือ จากนั้นก็จัดการกับจุดเล็กๆ (ในจอคอมพิวเตอร์ : ผู้แปล) เพื่อตกแต่งภาพ ในระหว่างนั้นก็มักจะมียุติวิสัยที่ทำให้เสียค่าใช้จ่ายน้อยที่สุดและง่ายที่สุดในการทำให้ภาพถ่ายโกหกได้ เช่น แค่เปลี่ยนคำอธิบายภาพเพื่อเปลี่ยนความหมายของภาพ

คนบางคนยอมรับเรื่องนี้แต่ก็ยังโต้แย้งว่า ในบางแง่ นั้น ภาพถ่ายยังคง “ความซื่อสัตย์” ไว้เป็นพิเศษ พวกเขาบอกว่า หากภาพถ่ายมีตัวตนอยู่ สถานการณ์ของชีวิตจริงบางประการก็ต้องมีอยู่ด้วย พวกเขาอ้างว่า จากข้อเท็จจริงที่ว่า เราสามารถควบคุมกล้องถ่ายภาพได้ด้วยกลไกจากระยะไกลให้บันทึกภาพอะไรก็ตามที่ผ่านเข้ามาข้างหน้า ซึ่งนี่แสดงถึงความเป็นภววิสัย พวกเขาติดขัดกับความคิดว่า ภาพถ่ายเป็นภาพที่มีลักษณะของ “ความจริง” หรือความซื่อสัตย์ติดตัวอยู่ด้วย ดังนั้น มันจึงอยู่ในระดับที่ต่างออกไปจากรูปแบบของการสื่อสารด้วยภาพอื่นๆที่เป็นอัตวิสัยอย่างชัดเจน อาทิ จิตรกรรม

อย่างไรก็ตาม ฉันเชื่อว่าการถ่ายภาพก็เหมือนกับจิตรกรรม มันสามารถที่จะโกหกได้พอๆกับประติมากรรมที่มันไม่หลอ ฉันไม่ยอมรับว่า มันจะต้องมีช่วงเวลา "จริง" ซึ่งกล้องได้จับบันทึกเอาไว้ เพราะช่วงเวลาดังกล่าวอาจถูกปรับเปลี่ยนได้มากพอกับสิ่งอื่นๆ

คำถามต่อบริบท

จริงๆแล้ว ข้อได้เปรียบดังกล่าวเป็นการเบี่ยงเบนออกไปจากประเด็นจริงที่ฉันเชื่อว่าเป็นหนึ่งในบริบท วิธีที่เราแสดงปฏิริยาต่อภาพที่ถูกใช้ในบริบทที่ต่างออกไป เช่น ภาพที่คัดมาพิมพ์ หรือการโฆษณา จนทำให้เกิดอะไรตรงๆกล่าวว่า "เราจะต้องออกกฎ" และมันจำเป็นต้องมีระเบียบบางประการที่หนังสือพิมพ์และโทรทัศน์จะต้องเชื่อฟัง เพื่อที่จะป้องกันไม่ให้เกิดการล่อลวงผู้อ่านหรือผู้ชมด้วยภาพที่จูงใจเกินขอบริบท นี่เป็นสิ่งที่เป็นไปได้ คุณไม่สามารถออกกฎหมายที่เขียนว่าบรรณาธิการนิตยสารหรือนักข่าวห้ามโกหก แทนที่จะทำอย่างนั้นคุณต้องเรียนรู้ (และสอนคนอื่นๆต่อ) ที่จะไม่เชื่อถือเสียในทุกๆสิ่งที่คุณเห็น

พัฒนาการของเทคนิคที่ใหม่และสลับซับซ้อนของการปรุงแต่งภาพได้ทำให้วิวาทะเกี่ยวกับการถ่ายภาพที่ว่า "จริง" ได้ลึกเพียงใดนั้นเข้มข้นขึ้น นี่เป็นสิ่งที่ดี เพราะมันทำให้ข้อเท็จจริงเห็นเด่นชัดขึ้นว่า การรับชมภาพไม่เคยเป็นอะไรวิสัยและ การถ่ายภาพควรจะถูกต้องตั้งคำถามในทิศทางเดียวกันกับทุก ๆ สิ่งที่มีสาระมีสาระน่าจรรจะถูกต้องตั้งคำถาม

การรณรงค์ของเบเนตทอน

แล้วเราจะทำ ให้ทุกคนเรียนรู้ที่จะตั้งคำถามต่อภาพจากป้ายโฆษณาขนาดใหญ่ หนังสือหนังสือพิมพ์ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ และนิตยสารต่างๆที่กระหน้าเข้าใส่พวกเขาได้อย่างไร? วิธีทางหนึ่งที่จะเข้าถึงการรณรงค์ของเบเนตทอนก็คือการยอมรับว่า มันอาจมีกรณีสนับสนุนในแง่ของการศึกษาที่จะต้องทำ แทนที่จะกล่าวหาเบเนตทอนว่าพยายามจะขายเสื้อสเวตเตอร์ด้วยภาพของคนที่กำลังได้รับความทุกข์ทรมาน แต่คิดว่าการโฆษณาเหล่านี้เป็นการใช้สมมุติฐานอันทำร้ายและเป็นการขู่ประเด็นบางเรื่องในสื่ออย่างหนึ่งเป็นการทดลอง ซึ่งได้รับการอุปถัมภ์จากบริษัทขายเสื้อผ้าแห่งหนึ่ง

สองพิจารณาตัวอย่างของเบเนตทอนที่มีชื่อเสียงในภาพทารกแรกเกิดที่ปรากฏอยู่บนป้ายโฆษณาขนาดใหญ่และบนหน้าปกฉบับแรกของ Colors ถ้าเราถ่ายภาพทารกคนนั้นไว้เพื่อนิตยสารของคุณแม่ผู้นำรักแล้วละก็ เราก็คงลบทำความสะอาดภาพเด็กทารกคนนั้นด้วยการรมวิธีปรุงแต่งภาพ แทนที่จะทำเช่นนั้น เราเลือกที่จะไม่ทำ นี่เป็นตัวอย่างหนึ่งของการทำให้มันอยู่ในบริบท ในเบื้องต้นเบเนตทอนจ่ายค่าภาพถ่ายภาพหนึ่งที่มีการจัดทำขึ้นใหม่ ต่อมาพวกเขาก็ทำให้มันอยู่ในบริบทใหม่อีกครั้งในการโฆษณา จากนั้นเพื่อจะทำเป็นหน้าปกของ Colors เราก็ทำให้มันอยู่ในบริบทใหม่โดยดึงมันกลับไปสู่การจัดการของบรรณาธิการอีกครั้ง

¹ ภาพเด็กทารกที่ปรากฏเป็นภาพเด็กแรกเกิดที่เพิ่งจะออกจากครรภ์มารดา โดยที่สายสะดือยังไม่ถูกตัดและยังมีทั้งน้ำคร่ำและคราบเลือดติดตัวเด็กอยู่ด้วย : ผู้แปล

ภาพหนึ่งของเบเนตตองที่ทำให้เกิดข้อโต้แย้งกันมากยิ่งขึ้นไปอีกได้แก่ภาพของเหยื่อโรคเอดส์ที่กำลังจะตาย ณ จุดนี้นั้นเชื่อว่า สิ่งที่เบเนตตองคิดว่ากำลังทำอยู่ก็คือ กำลังสนับสนุนในแง่ของการศึกษาโดยซูโระเดินทางสังคมขึ้นมา อย่างไรก็ตาม ผลที่ตามมาอย่างหนึ่งของโปสเตอร์นี้ซึ่งเปลี่ยนแปลงไม่ได้ก็คือได้มีการอภิปรายถกเถียงกันในเรื่องนี้อย่างกว้างขวาง ในสื่อสิ่งพิมพ์ การอภิปรายถกเถียงออกไปทางด้านลบ และมุ่งประเด็นในเรื่องการตั้งเป้าหมายทางการขายเสื้อเวเตอร์ในวิถีทางที่มีความเคลือบแฝง อย่างไรก็ตามในสาขาวณะชนกลุ่มต่างๆ เรื่องหลักจริงๆ ของการอภิปรายถกเถียงกันได้แก่ตัวภาพนั่นเอง และนัยยะที่เลื่อนไหลของการใช้ภาพที่มีแหล่งที่มาหนึ่งในบริบทที่แปลกออกไป

ความเข้มแข็งจากความช่างสงสัย

เราควรจะเห็นคุณค่าในบางสิ่งที่نحنเราไม่ให้เชื่อทั้งในภาพและในสื่อ ในที่สุดแล้วสื่อก็เป็นสิ่งที่ถูกใช้โดยรัฐบาล การเมือง และธุรกิจ ผมคงจะเป็นคนโกหก หากผมไม่ได้พูดว่า สื่อก็เป็นสิ่งที่ถูกใช้โดยเบเนตตองด้วยเช่นกัน ดังนั้น เพื่อแสดงความรับผิดชอบ ในหมู่พวกเราซึ่งทำงานอยู่ในสื่อจะต้องบอกต่อประชาชนไม่ให้เชื่อเรา ในการวิเคราะห์ถึงที่สุดแล้ว นี่เป็นวิถีทางที่ข้อโต้แย้งที่สุดวิธีเดียวที่เจตนาไว้แก่พวกเรา

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้แปล

แปลจาก Tibor Kalman. "Photography, Morality, and Benetton.": **Looking Closer 2 Critical Writings on Graphic Design**, Allworth Press, 1997. P.230-232.

ตีพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกใน **Design Renaissance: Selected Paper from the International Design Congress, Glasgow, Scotland, 1993.**

บทวิเคราะห์

ข้อเขียนของทิมบอร์ คาลมาน อดีตบรรณาธิการวารสาร Colors ที่ยกมาข้างต้นนี้ มีจุดประสงค์ในการชี้แจงข้อกล่าวหาบางประการ ซึ่งผู้เขียนให้เหตุผลแตกต่างแก่สิ่งที่ตัวเขาเองควรจะออกมาแสดงความรับผิดชอบมากกว่าที่เป็นอยู่ อย่างไรก็ตามข้อดีคำชี้แจงของเขาก็มีทัศนเชิงวิจารณ์ต่อสื่อศิลปะภาพถ่ายอยู่มาก ยิ่งกว่านั้นคำอธิบายของคนที่อยู่วงในก็ช่วยให้เราเข้าใจธรรมชาติของภาพถ่ายและวิธีการทำงานของผู้ที่ใช้ภาพถ่ายเป็นสื่อได้ชัดเจน ที่สำคัญที่สุดข้อเขียนนี้สะท้อนทัศนคติของผู้ใช้สื่อดังกล่าวได้เป็นอย่างดี

ประเด็นสำคัญที่นำไปสู่บทวิจารณ์นี้ ได้แก่ ข้อถกเถียงเรื่องผลกระทบทางจริยธรรมจากการใช้สื่อภาพถ่าย ซึ่งไม่เพียงแต่ศิลปะการออกแบบที่นำภาพถ่ายมาใช้เท่านั้นที่ก่อให้เกิดประเด็นถกเถียงนี้ขึ้น ในวงการทัศนศิลป์ก็พบกับปัญหาในลักษณะที่ไม่ต่างกันนัก ในท่ามกลางข้อขัดแย้งจากการถกเถียงนี้ บทบาทของนักวิจารณ์ที่จะเข้ามาเชื่อมโยงระหว่างผู้สร้างสรรค์กับผู้ชมจึงเป็นบทบาทอันสำคัญ ข้อเขียนของทิมบอร์ คาลมาน อาจช่วยให้ผู้ชมเข้าใจฝ่ายผู้สร้างสรรค์มากขึ้น แต่ก็ยังมีแง่มุมบางประการในบทวิจารณ์นี้ที่เราควรนำมาพิจารณาไตร่ตรองอย่างถี่ถ้วน เป็นสิ่งที่น่าสนใจที่นักวิจารณ์หลายท่านกล่าวถึงคุณลักษณะของภาพถ่ายที่นำไปสู่ปัญหาในทิศทางเดียวกัน ในบทวิจารณ์ชื่อ "กล้องถ่ายภาพไม่เคยโกหก (มาก)" คีธ มิลเลอร์ ให้ความเห็นว่ากล้องถ่ายภาพสามารถถ่ายทอดความจริงจากปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้เพียงบางส่วน คุณลักษณะของภาพถ่ายจึงเป็นเพียงการ"อนุมานความจริง"เท่านั้น หาใช่ความจริงสมบูรณ์ไม่ และความสับสนในการถือเอาการอนุมานความจริงไปเป็นความจริง จึงเป็นปมของปัญหาในศิลปะของภาพถ่าย¹ สิ่งที่คีธ มิลเลอร์ ให้ความเห็นไว้ ดูจะสอดคล้องไปในทางเดียวกันกับสิ่งที่ทิมบอร์ คาลมานเสนอในบทวิจารณ์นี้ แต่คาลมานเสนอความคิดที่ไปไกลถึงขั้นที่ปฏิเสธความเป็น "ภาวีสัย" ของภาพถ่ายอย่างสิ้นเชิง ทั้งยังเลยไปถึงการปฏิเสธความ"จริง"ของปรากฏการณ์ที่เคยเกิดขึ้นซึ่งกล้องถ่ายภาพได้บันทึกไว้ เมื่อเขากล่าวว่า "ช่วงเวลาดังกล่าวอาจถูกปรับเปลี่ยนได้มากพอๆ กับสิ่งอื่นๆ" การดองย่ำว่าภาพถ่ายไม่เคยเป็นภาวีสัยเลยนั้น นัยสำคัญก็คือ ความพยายามที่จะสื่อความให้ผู้อ่านเห็นว่า"กล้องถ่ายภาพไม่เคยพูดความจริง" หากมองในแง่ที่ คาลมานอธิบายทั้งในแง่ของกระบวนการสร้าง การนำภาพถ่ายไปใช้ในบริบทต่างๆ หรือการนำเทคนิคอันทันสมัยทางคอมพิวเตอร์มาปรับแต่งภาพลักษณะของภาพถ่ายได้อย่างง่ายดายและรวดเร็วแล้ว เราก็คงเห็นตามนั้นโดยไม่มีข้อถกเถียงใดๆ แต่หากเราทบทวนเรื่องนี้โดยนึกถึงสิ่งที่โรแลนด์ บาร์ธส์ กล่าวถึงคุณลักษณะของภาพถ่ายว่า "ดูเหมือนจริงราวกับมีชีวิต"² แล้วย้อนกลับมา

¹ คุปป์ญนาของศิลปะภาพถ่ายได้จาก : คีธ มิลเลอร์, "กล้องถ่ายภาพไม่เคยโกหก (มาก)", และบทวิเคราะห์ซึ่งปรากฏอยู่ในวรรณิพนธ์นี้ด้วย : Keith Miller, "The Camera never lies, much", Time Literature Supplementary, March 16, 2001, p.p.18-19

² โรแลนด์ บาร์ธส์ กล่าวถึงคุณลักษณะของภาพถ่ายว่า "ดูเหมือนจริงราวกับมีชีวิต" Tableau Vivant ใน : Roland Barthes, "to paint", Camera Lucida, Vintag edition, U.K., 1993, p.p.30-32

พิจารณาภาพถ่ายที่ถูกใช้ในสื่อต่างๆ ไม่ว่าจะอยู่ในบริบทใด หรือไม่ว่าจะด้วยกลวิธีปรับแต่งภาพ อันพิเศษเพียงใดก็ตาม สิ่งที่ไม่อาจปฏิเสธได้ก็คือ ภาพถ่ายที่ถูกนำมาใช้หรือถูกปรุงแต่งนั้น ยังคงถูกนำมาใช้ให้ "ดูเหมือนจริง" อยู่ดีนั่นเอง มิฉะนั้นภาพถ่ายจะไม่อาจนำมาใช้ในการโฆษณาสินค้า หรือรณรงค์ให้คนหันมามองปัญหาบางประการดังที่เบเนตองคาดหวังได้เลย ไม่ว่าภาพถ่ายจะเป็นภววิสัยหรืออัตวิสัยก็ตาม สิ่งที่ภาพถ่ายโกหกก็ไม่เคยปกปิดความจริงได้มิดชิด

เราคงต้องยอมรับว่าในฐานะนักวิจารณ์ ข้อเขียนของทิมเบอร์ คาลมาน สามารถอธิบายให้เราเข้าใจธรรมชาติของภาพถ่าย และการใช้ภาพถ่ายในสื่อศิลปะออกแบบได้อย่างมีเหตุผลน่าเชื่อถือ ทั้งในคำอธิบายนี้เขาก็กังวลว่าทฤษฎีวิจารณ์วงการของตัวเอง และวงการอื่นๆ ที่ใช้ภาพถ่ายเป็นสื่อด้วยในขณะเดียวกัน แต่คำอธิบายต่อสาธารณะว่า ภาพถ่ายพร้อมจะโกหกทุกเมื่อและผู้ชมควรตระหนักถึงความลวงนี้ ยังไม่อาจนับว่าเป็นการแสดงความรักที่สมบูรณ์ในฐานะของสื่อ และวิถีทางนี้ก็ไม่ใช่ "วิถีทางที่ซื่อสัตย์ที่สุดวิธีเดียว" ที่เปิดไว้แก่สื่อ เพราะแทนที่นักวิจารณ์จะออกมาเรียกร้องให้ผู้ชมมีสติในการรับรู้สิ่งที่สื่อถ่ายทอดมา ในทางตรงกันข้ามนักวิจารณ์มีทางเลือกที่จะย้อนกลับไปอธิบายถึงคุณสมบัติของภาพถ่าย ในลักษณะเดียวกันนี้ ให้ผู้สร้างสรรค์ตระหนักถึงความจริงที่ว่า ภาพถ่ายที่พวกเขาใช้ สามารถสร้างความสับสนหรือเบี่ยงเบนออกไปจากเป้าหมายที่เขาตั้งใจสื่อได้เสมอ นักวิจารณ์ควรจะเรียกร้องให้ผู้สร้างสรรค์ตระหนักถึงความเสี่ยงอันละเอียดอ่อนในการใช้สื่อภาพถ่าย เป็นความจริงที่ว่า เราไม่อาจออกกฎหมายที่ระบุว่าบรรณาธิการหรือนักข่าวห้ามโกหก และในบางกรณีความผิดทางจริยธรรมก็ไม่ใช่ความผิดทางกฎหมาย ดังนั้น แทนที่นักวิจารณ์จะเรียกร้องต่อผู้ชมไม่ให้ตั้งอยู่บนความประมาท นักวิจารณ์สามารถชี้แจงด้วยเหตุผลเดียวกัน เพื่อเรียกร้องให้ผู้สร้างสรรค์ใช้วิจารณญาณต่อความเสี่ยงด้านจริยธรรมไปพร้อมกันกับการใช้ความสามารถด้านการสร้างสรรค์ของพวกเขาด้วย ซึ่งการเรียกร้องในวิถีทางนี้ก็คือ ทางเลือกที่นักวิจารณ์จะแสดงถึงจริยธรรมที่ตัวเขาเองมีออกมาเช่นกัน

ไม่ว่าทิมเบอร์ คาลมาน จะยืนอยู่ในบทบาทของนักวิจารณ์ ผู้สร้างสรรค์ หรือในฐานะของสื่อ และไม่ว่าการเรียกร้องของเขาจะเป็นไปในทิศทางใดก็ตาม เหตุผลและคำอธิบายต่อศิลปะภาพถ่ายของเขาก็มีน้ำหนักเพียงพอที่จะกระตุ้นให้เราตระหนักว่า โลกที่เต็มไปด้วยสื่อภาพถ่ายนี้พร้อมที่จะลวงเราได้เสมอ หากเราไม่ตั้งมั่นอย่างมีสติและใช้วิจารณญาณไตร่ตรองเสียก่อน ในแง่นี้บทวิจารณ์นี้จึงสามารถกระตุ้นทางปัญญาได้ และมีค่าแก่การศึกษาอย่างยิ่ง

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

กล้องถ่ายภาพไม่เคยโกหก (มาก)

จุดโฟกัสที่ไม่ชัด - การถ่ายและการอนุมานความจริง

คีทซ์ มิลเลอร์

ฟิวเจอริสม์¹ Futurism เป็นแนวคิดสายหนึ่งที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับพวกหัวก้าวหน้า avant-garde ในศตวรรษที่ 20 ซึ่งมีความสัมพันธ์อย่างยิ่งกับการถ่ายภาพทั้งในฐานะที่เป็นเครื่องมือในการแสดงออก และเป็นเครื่องมือในการเก็บข้อมูล นักถ่ายภาพอย่างพี่น้องบรากาเจีย Bragaglia หรือคนที่ตามมาอย่าง ฟิลิปโป มาโซเอโร Filippo Masoero และ กุจิเอลโม ซานโซมิ Guglielmo Sansoni (ที่รู้จักกันในชื่อ ทาโท Tato) นักถ่ายภาพเหล่านี้ต่างก็ใช้กลเม็ดทางเทคนิคในแบบต่างๆที่เราคุ้นเคยกันดี เช่น กรรมวิธีการอัดภาพซ้ำหลายครั้งซ้อนลงกระดาษอัดภาพใบเดียว การเคลื่อนกล้องขณะบันทึกภาพ และการนำภาพมาปะซ้อนกัน เพื่อที่จะพิสูจน์ให้เห็นจริงถึงปรัชญาที่ว่าด้วยพลังงานและความเคลื่อนไหวของ มารีเนตตี² Marinetti ภาพที่ถ่ายตามแนวคิดอย่างเคร่งครัดจำนวนมากต่อมานั้น ราวกับเป็นการเฉลิมฉลองให้แก่ ภาพเมือง และเครื่องจักรที่ถูกสร้างขึ้นเป็นสัญลักษณ์ของความหมายแห่งการเปลี่ยนแปลงและความเคลื่อนไหว นอกจากนี้ มันยังเป็นหลักฐานที่แสดงพัฒนาการของผู้ที่ถ่ายภาพเหล่านั้นด้วย

นิทรรศการ ฟิวเจอริสม์ และการถ่ายภาพ *Futurism and Photography* ที่เอสโตรริคคอลล렉션 Estorick Collection มี โจวานนี ลิस्ता Giovanni Lista เป็นภัณฑารักษ์ผู้ตั้งแนวคิดและจัดการแสดงที่เกือบจะเป็นความหลงใหลคลั่งไคล้ส่วนตัวของเขาเอง นิทรรศการครั้งนี้เป็นการ

¹ Futurism ฟิวเจอริสม์เป็นแนวคิดทางศิลปะแรกในช่วงเริ่มต้นศตวรรษที่ 20 ที่ชาวอิตาลีเป็นผู้ผลักดันและมีส่วนเข้าร่วมอย่างแข็งขัน จนทำให้ศิลปะแนวทางนี้มีบทบาทสำคัญต่อกระแสศิลปะสมัยใหม่ของยุโรป ฟิวเจอริสม์ต้องการแสดงถึงชีวิตสมัยใหม่และความก้าวหน้าของยุคสมัยที่เป็นผลมาจากพัฒนาการของเครื่องจักรกลและวิทยาศาสตร์ ซึ่งเริ่มมีบทบาทต่อชีวิตและสังคมในยุโรปมากขึ้น ๆ ในช่วงเปลี่ยนศตวรรษ ดังนั้น ความหมายของความก้าวหน้าของฟิวเจอริสม์ จึงหมายถึง ความเปลี่ยนแปลง ความเคลื่อนไหว และความเร็ว ซึ่งนั่นก็คือเครื่องจักรกล เครื่องยนต์ และพลังงานนั่นเอง โดยทั่วไปศิลปะฟิวเจอริสม์มักเป็นที่รู้จักจากงานจิตรกรรมและประติมากรรม : ดู "Futurism", Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, Prestel Lexikon, 1999, p.129

² Emilio Filippo Tommaso Marinetti เอมีลิโอ ฟิลิปโป ทอมมาโซ มารีเนตตี (1876-1944) แต่เดิมเป็นกวีในแนวนิยมสัญลักษณ์ Symbolism ต่อมาเขาจะทิ้งแนวทางเดิมหันมาศรัทธาต่อชีวิตสมัยใหม่ของยุโรปในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 จึงประกาศแนวคิดฟิวเจอริสม์อย่างเป็นทางการในแถลงการณ์ฉบับแรก เมื่อ 20 กุมภาพันธ์ 1909 นอกจากต้องการแสดงถึงความก้าวหน้าของยุคสมัยแล้ว มารีเนตตียังนิยมความเปลี่ยนแปลงแม้จะเป็นวิธีการที่รุนแรงก็ตาม ดังความตอนหนึ่งในแถลงการณ์ฉบับแรกของเขาที่ระบุชัดเจนถึงความนิยมในสงคราม " ... We will glorify war - the world's only hygiene ... เราจะสรรเสริญเหตุรุนแรงสงคราม สิ่งเดียวที่จะทำให้โลกสะอาด " มารีเนตตี ยังเป็นผู้มีความคิดชาตินิยมสูงอีกด้วย จุดประสงค์หนึ่งของเขาก็คือการนำศิลปะของชาวอิตาลีขึ้นไปสู่แนวหน้าของศิลปะยุโรปอีกครั้ง และด้วยความคิดชาตินิยมรุนแรงของมารีเนตตีจึงชักนำไปสู่การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างฟิวเจอริสม์กับลัทธิฟาสซิสต์ของ มุสโสลินีในเวลาต่อมา : ดู "Filippo Tommaso Marinetti 'The Foundation and Manifesto of Futurism'" Art in Theory 1900-1990, Blackwell Oxford & Cambridge, 1992, p.p. 145-149

เปิดเผยถึงความสัมพันธ์ระหว่างฟิวเจอริสม์กับการถ่ายภาพอย่างละเอียด และเป็นการลำดับขั้นตอนของกระบวนการ เพื่อเผยให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความจริงบางประการเกี่ยวกับสื่อของการถ่ายภาพ จุดเด่นและจุดด้อยทั้งหมดของฟิวเจอริสม์ล้วนประกาศตัวออกมาอย่างแจ่มชัดในภาพเหล่านั้น ทั้งด้านหลักการที่รุนแรงและความคมคายของแนวคิดนี้ รวมถึงความสงสัยเคลือบแคลงใจของแนวคิดนี้ที่มีต่อมรดกทางวัฒนธรรมของอิตาลีที่ดูจะกลายเป็นภาระหรือตัวถ่วงสำหรับพวกเขา ตลอดจนทัศนคติที่ไม่ให้ค่าต่อความเคลื่อนไหวทางศิลปะกระแสอื่น และท้ายที่สุด การล้อเล่นกับความตายด้วยการเข้าไปเกี่ยวกับลัทธิฟาสซิสต์ ภาพของมาไซเอโร ชื่อ "Dynamised View of the Roman Forum" จากปี 1934 เป็นภาพที่ถ่ายประตูดุชย์แห่งเซปติมิอุส เซเวรุส³ Arch of Septimius Severus จากมุมบนโดยใช้เทคนิคการดึงภาพเข้ามาใกล้ zoom ขณะบันทึกภาพ ภาพถ่ายนี้สะท้อนออกมาอย่างชัดเจนถึงความยากลำบากในการที่จะตัดสินใจว่า ภาพนี้มุ่งไปในทางใดระหว่างจุดประสงค์ที่จะมุ่งประทุษร้ายกับความน่าเคารพยำเกรง⁴ อนุสาวรีย์แห่งนี้จึงดูประหนึ่งว่ากำลังเปลี่ยนสภาพไป หรืออีกนัยหนึ่งมันกำลังปลั่งรัศมีราวกับเป็นพิธีกรรมในโบสถ์แบบบารอคที่สร้างขึ้นจากวิธีการสมัยใหม่ และนี่เป็นนัยสำคัญของการถ่ายภาพและการหลบภัย⁵ ภาพนักเล่นสกีและนักเล่นสเกตซ์อันมีชีวิตชีวาของ เอ็นริโก เพดรอทตี Enrico Pedrotti ได้นำเสนอก้าวใหม่ของพัฒนาการด้วยการเปลี่ยนรูปทรงคนให้ดูเหมือนเป็นเครื่องจักร (กล่าวกันว่า เพดรอทตี ยังถ่ายภาพเพื่อใช้ในการโฆษณาชวนเชื่อให้รักษาดิของมุสโซลินี ที่เรียกได้ว่าเป็น "การเปลี่ยนคนให้กลายเป็นเครื่องจักร" อีกแบบหนึ่งด้วย) ...

แต่ทว่า การใช้กล้องถ่ายภาพเป็นสัญลักษณ์แทนความสมัยใหม่ก็ยังไม่เพียงพอที่จะปกป้องตัวมันเองจากการแสดงความไม่พึงพอใจอย่างรุนแรงของศิลปินฟิวเจอริสม์ ในปี 1913 อุมแบร์โต บอชชีโอนี⁶ Umberto Boccioni พยายามกีดกันพี่น้องบรากาเจียออกจากวงการโดย

³ Arch of Septimius Severus ประตูชัยของเซปติมิอุส เซเวรุส สร้างขึ้นราวปี 203 สมัยที่โรมันเป็นจักรวรรดิภายใต้การปกครองของจักรพรรดิเซปติมิอุส เซเวรุส ระหว่างปี 193-211 เซปติมิอุส เซเวรุส เคยเป็นผู้บัญชาการทหารที่กุ่มอำนาจสำคัญ และเข้ามาปราบปรามยุติความวุ่นวายภายในกรุงโรมหลังจักรพรรดิ คอมโมดูล ถูกลอบปลงพระชนม์และมีการแย่งชิงอำนาจกันอย่างรุนแรงในปี 192 นับได้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าวการปกครองจักรวรรดิโรมันอยู่ภายใต้อำนาจทหาร ประตูชัยแห่งนี้ ตั้งอยู่ในบริเวณ โรมัน ฟอรัม Roman Forum ที่เป็นศูนย์กลางของการปกครองของจักรวรรดิ : ดู "Roman Architecture" John B. Word - Perkins, Harry N. Abrams, 1974

⁴ ผลของภาพที่มีเส้นพุ่งเข้าหาวัตถุกลางภาพอาจทำให้ผู้ชมเกิดความลังเลได้ว่า เส้นที่พุ่งเข้าหาศูนย์กลางเป็นการจู่โจม หรือเป็นเส้นรัศมีที่แผ่กระจายออกจากศูนย์กลางแน่

⁵ ผู้เขียนต้องการย้ำว่า ภาพถ่ายที่ดูธรรมดาของนักถ่ายภาพฟิวเจอริสม์ซ่อนนัยบางประการในเรื่องของการเมืองอยู่ด้วย ดังที่ผู้เขียนย้ำความข้อนี้อยู่นหลายครั้งในบทความ

⁶ Umberto Boccioni อุมแบร์โต บอชชีโอนี (1882-1916) มาริเน็ตที่ได้รวบรวมศิลปินหนุ่มที่มีความคิดเห็นคล้ายคลึงตามเขากลุ่มหนึ่ง บอชชีโอนีเป็นแนวหน้าของศิลปินหนุ่มกลุ่มนี้ เขามีชื่อเสียงทั้งจากงานจิตรกรรมและประติมากรรมแบบ ฟิวเจอริสม์ บอชชีโอนีจัดว่าเป็นคนที่นิยมความรุนแรงคนหนึ่งไม่ต่างไปจากมาริเน็ต เขาออกแถลงการณ์ว่าด้วยจิตรกรรมฟิวเจอริสม์ในปี 1910 ซึ่งเห็นชัดว่ารับแนวคิดจากมาริเน็ต และได้รับอิทธิพลจากแนวคิดของนักปรัชญาร่วมสมัยชาวฝรั่งเศส อองรี เบร์กซอง Henri Bergson ที่ว่าด้วยการสร้างสรรค์ และประสบการณ์ทางสุนทรีย์ บอชชีโอนี ถูกยิงเสียชีวิต

อ้างว่า การถ่ายภาพเป็น "งานศิลปะนอกแถว" บางทีการที่เขากล่าวเช่นนั้น มันอาจเป็นครั้งแรก และครั้งเดียวที่บอซซิโอนี ใจตรงกันกับ จอห์น รัสคิน⁷ John Ruskin ผู้สร้างสำนวนไว้เมื่อกว่า ครึ่งศตวรรษก่อนหน้าเขาว่า "ดาแกร์เรโอไทป์สม" ⁸ Daguerreotypism เพื่อถากถางว่า การถ่ายภาพตกเป็นทาสของการเลียนแบบธรรมชาติ

อย่างไรก็ตาม กลุ่มคนทั้งสองฝ่ายต่างก็เห็นร่วมกันและร่วมมือกันได้ในภายหลัง ในปี 1930 ทาโท และ มาริเนทตี ได้ตีพิมพ์เผยแพร่แถลงการณ์แนวคิดของการถ่ายภาพแบบ ฟิวเจอริสม์ เอกสารที่พยายามโน้มน้าวใจชิ้นนี้ ลิขสิทธิ์ได้นำมาใช้ในการเขียนความคิดเห็นอย่างมี เล่ห์เหลี่ยม โดยเขาตั้งใจที่จะย้าเตือนผู้อ่านว่า ชาวอิตาลีเป็นผู้มีบทบาทต่อความคิดนี้มานาน กว่าใครทั้งหมด ฉะนั้น นี่จึงเป็นการปลดปล่อยฟิวเจอริสม์ให้เป็นอิสระจากความแปดเปื้อนกับ กลุ่มคนชาติต่างๆ ที่อาจเป็นชนวนจุดความขุ่นเคืองของท่านผู้นำ⁹ || Duce ขึ้นมา สิ่งที่น่าสนใจ อย่างยิ่งก็คือ แถลงการณ์ฉบับนี้เรียกร้องให้มีการใช้การถ่ายภาพเป็นประเด็นเครื่องมือค้นคว้า วิจัยทางวิทยาศาสตร์ให้มากขึ้น พอๆกับเรียกร้องว่า การถ่ายภาพเป็นวิถีทางหนึ่งของการแสดง ออก ซึ่งประเด็นสำคัญถูกเน้นไปที่กระบวนการของการถ่ายภาพมากกว่าคุณลักษณะทางสุนทรีย์ ใดๆ ที่ปรากฏอยู่ในภาพ หรือกล่าวได้ว่า ค่อนข้างมุ่งไปที่วิธีการมากกว่าผลสำเร็จ

ระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 ในปี 1916 : ดู "Umberto Boccioni 'Futurist Painting : Technical Manifesto' ", Art in Theory 1900-1990, Blackwell Oxford & Cambridge, 1992 p.p.149-152

⁷ John Ruskin จอห์น รัสคิน (1819-1900) ศาสตราจารย์ในวิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ มหาวิทยาลัย อ็อกซ์ฟอร์ด และนัก วิจัยผู้มีอิทธิพลมากที่สุดคนหนึ่งในประเทศอังกฤษในช่วงเวลาของเขา ผลงานเขียนของเขาจัดได้ว่าเป็นแนวอนุรักษนิยม เพราะเขายึดถือหลักเกณฑ์อันเคร่งครัดด้านความงามที่พัฒนามาจากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ จนได้รับการยอมรับและถือเป็นนักวิจารณ์แห่งยุควิคตอเรียน Victorian ทศนะของรัสคินต่อการถ่ายภาพนั้น ในตอนแรกเขายอมรับว่าการพัฒนาการ ถ่ายภาพเป็นประดิษฐกรรมทางจักรกลที่มีคุณค่า ตัวเขาเองก็ยังถ่ายภาพและเก็บสะสมภาพถ่ายไว้เพื่อใช้เป็นข้อมูลในการ เขียนถึงงานสถาปัตยกรรมและการวาดเส้น แต่ต่อมาภายหลังเมื่อการถ่ายภาพกำลังจะยกฐานะขึ้นเป็นศิลปะ เขาก็หัน กลับมาต่อต้านการถ่ายภาพว่าเป็นสิ่งไร้แก่นสาร : ดู "John Ruskin : from Modern Painters Volume 1 1843", Art in Theory, 1815-1900 Blackwell Pub., 1998 p. 199 และ Naomi Rosenblum, "A World History of Photography", Abbeville Press, 1984 p.p. 211-212

⁸ คำว่า "ดาแกร์เรโอไทป์สม Daguerreotypism" ไม่มีใช้กันโดยทั่วไป มีแต่ศัพท์เฉพาะว่า "ดาแกร์เรโอไทป์ Daguerreotype" ซึ่ง หลุยส์ จาคส์ มงเด ดาแกร์ Louis Jacques Mondé Daquerre บัญญัติขึ้นตามชื่อของเขา ซึ่ง หมายถึงกระบวนการบันทึกภาพบนแผ่นทองแดงเคลือบซิลเวอร์ไอโอไดน์ จากการประดิษฐ์คิดค้นของเขาจึงทำให้คนหันมา นิยมการถ่ายภาพโดยใช้กระบวนการดังกล่าวเป็นจำนวนมาก จนจอห์น รัสคิน ประชดประชันว่าเป็นความนิยมที่กลายเป็นลัทธิไปแล้ว จึงใช้คำว่า ism ต่อท้าย Daguerreotype

⁹ "|| Duce" อิล ดูเช มาจากคำในภาษาละติน ว่า dux หมายถึงผู้นำทางทหารระดับสูงสุด ผู้กุมอำนาจของจักรวรรดิ โรมันทั้งหมดซึ่งมีนัยถึงการกุมอำนาจปกครองจักรวรรดิด้วย คำนี้ถูกยกเลิกไม่มีใช้จนมาถึงสมัยของ เบนิตโต มุสโสลินี Benito Mussolini คำนี้ถูกนำกลับมาใช้ โดยมีนัยอำนาจสูงสุดทางการปกครองที่มาจากอำนาจทางทหาร และอิงกับภาพ ความยิ่งใหญ่ของอิตาลีในอดีต อันได้แก่ จักรวรรดิโรมันนั่นเอง : ข้อมูลจาก เอทรีโอ บาติस्ता Ezo Bathista สถาบันทูต อิตาลีประจำประเทศไทย, 2001

แม้นิทรรศการ ฟิวเจอริสม์ และการถ่ายภาพ จะเต็มไปด้วยเสน่ห์ที่น่าหลงใหลและมีความน่าเวทนาอยู่บางประการด้วย แต่นิทรรศการนี้ก็ยังคงกระตุ้นให้มองลึกลงไปอย่างถึถ้วนถึงพื้นฐานของการถ่ายภาพ ซึ่งไม่ว่าเวทมนต์คาถาใดๆ ที่มีอยู่ในโลกนี้ก็ไม้อาจเปลี่ยนข้อเท็จจริงที่ว่า การถ่ายภาพเป็นกระบวนการที่ต้องพึ่งการทำงานของกลไกแบบหนึ่ง ซึ่งในกระบวนการนี้ ศิลปินมีบทบาทที่ถูกจำกัดอยู่แค่เพียงเป็นผู้มีหน้าที่เลือกสรรเท่านั้น¹⁰ ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับภาพวาดฝีแปรงแบบเดิมๆ ของศิลปินคนใดคนหนึ่งแล้ว การใช้ฝีแปรงวาดก็ยังคงเป็นสิ่งที่มีความซับซ้อนราวกับงานของการเล่นแร่แปรธาตุ¹¹ alchemy เสียยิ่งกว่าการถ่ายภาพ ซึ่งถ้าเป็นเช่นนั้นแล้ว บางทีความเห็นของ รัสคิน กับ บอชชีโอนี อาจจะถูกก็เป็นได้ แต่นี่ไม่ใช่การพูดว่า การถ่ายภาพไม่อาจเป็นสิ่งที่งดงามลึกซึ้งได้ หรือไม่อาจก้าวไปสู่ระดับที่ลุ่มลึกได้ แต่ภาพถ่ายกำลังต่อสู้เพื่อแสดงให้เห็นว่า ด้วยลักษณะที่เป็นไปทางวัฒนธรรม การถ่ายภาพในแขนงต่างๆ ได้บรรลุถึงจุดสูงสุดของมันแล้ว ด้วยการอาศัยการอนุมานความจริง ดังที่เห็นว่า การถ่ายภาพเป็นการรายงานข่าว หรือในแง่ที่ภาพถ่ายสามารถถอดรูปจากสิ่งที่เรามองเห็นได้อย่างเหมือนจริงมาก อาทิ ภาพถ่ายลามก เป็นต้น และเมื่อโลกศิลปะเริ่มโหยหาปรากฏการณ์เช่นนี้บ้าง สิ่งแปลกประหลาดก็จะต้องเกิดตามมาอย่างแน่นอน

70 ปีเศษ หลังจากเกิดลัทธิฟิวเจอริสม์ หลายสิ่งได้เปลี่ยนแปลงไป การถ่ายภาพง่ายดายดั่งการหายใจ แล้วมีปรากฏอยู่กลาดเกลื่อนราวกับว่า มันไม่ได้เกิดขึ้นมาจากสื่อเพียงชนิดเดียว การถ่ายภาพขยายการรับรู้ของเราออกไปมากขึ้น หรือทำให้เราได้เห็นเหตุการณ์ในที่ซึ่งเราไม่ได้อยู่ ณ ที่นั้นเพื่อนๆ ที่ไม่ได้ไปด้วยกันได้เห็นภาพทิวทัศน์ร่วมกับเรา ต่อคำถามที่ว่าภาพถ่ายสอดคล้องกับคำจำกัดความและจัดอยู่ในระดับของ "ศิลปะ" หรือไม่อย่างนั้น ดูเหมือนว่าคำถามนี้จะไม่เกี่ยวข้องกับประเด็นด้านความงามแบบเดิมๆ เสียแล้ว แน่แน่นอนว่า ศิลปินที่เลือกการถ่ายภาพแทนที่จะใช้สื่ออื่นในการทำงาน สื่อที่เขาหรือเธอใช้นี้ก็ไม่ได้ก่อให้เกิดปัญหาอะไรมากไปกว่าการที่ศิลปินคนหนึ่งชอบใช้พู่กันใหญ่มากกว่าพู่กันเล็ก หรือการเลือกแสดงงานในกรอบกระจกแทนที่จะใช้วิดีโอ หรือแม้แต่จะเลือกใช้แขนข้างหนึ่งทำงานแทนที่จะใช้อีกข้างหนึ่งก็ตามที แต่กระนั้นก็ยังคงมีบางคำถามค้างคาอยู่ อาทิ เมื่อนักถ่ายภาพอย่าง วูล์ฟแกง ทิลล์มานส์

¹⁰ ผู้เขียนหมายถึงบทบาทของนักถ่ายภาพที่ต้องพึ่งกลไกการทำงานของกล้องถ่ายภาพเป็นหลัก และผู้บันทึกภาพทำได้เพียงเลือกสรรวัตถุที่จะถ่ายโดยการมองผ่านกล้องถ่ายภาพเท่านั้น

¹¹ การเปรียบเทียบการวาดภาพด้วยสีและแปรง ราวกับงานของนักเล่นแร่แปรธาตุ Alchemy เพราะเหตุว่า สีที่จิตรกรเขียนแท้ที่จริงก็คือธาตุต่างๆ ซึ่งการวาดภาพก็คือการผสมธาตุต่างๆ ให้กลายเป็นรูปราวกับเนรมิตด้วยมนต์นั่นเอง การที่ผู้เขียนเปรียบเทียบเช่นนั้น ส่วนหนึ่งเพราะ การเล่นแร่แปรธาตุ หรือ Alchemy ก็คือต้นทางของวิชาเคมี Chemistry ที่ว่าด้วยธาตุต่างๆ และวิวัฒนาการของการถ่ายภาพก็เกี่ยวข้องกับความรู้ทางเคมีด้วยอย่างยิ่ง แนวคิดนี้อ่านได้จากบทความของ ฮันส์ เบลิง ตอนที่ว่าด้วย "การเล่นแร่แปรธาตุ เคมี และการกลายร่าง" Hans Belting, "Alchemy/chemistry and Metamorphosis", on Lies and other Truths of Painting : Several Thoughts for S.P.

Wolfgang Tillmans ชนะรางวัล เทอร์เนอร์¹² Turner Prize ในเดือนธันวาคมที่ผ่านมา (ปี 2000 : ผู้แปล) นั่นคือปฏิกิริยาสนองต่อผลงานภาพถ่ายของเขาที่มุ่งความสนใจไปที่การทำให้ภาพถ่ายกลายเป็นสัญลักษณ์แทนความหมาย ซึ่งภาพเหล่านั้นดูพื้นๆ เหมือนผู้ถ่ายไม่ได้แยแสกับอะไรมากนัก ผลงานของเขาไม่ได้ถูกตัดสินในฐานะที่เป็นภาพที่แสดงถึงบางสิ่งบางอย่างที่ขาดหายไปได้อย่างสละสลวย แต่มันถูกตัดสินในฐานะที่เป็นงานที่แปลกประหลาดอีกชนิดหนึ่งที่แตกแขนงออกไปจากคุณูปการของศิลปะแบบวัตถุสำเร็จรูปของดูชองปี¹³ Duchamp's Ready-made นี่เป็นการถ่ายโอนประเด็นที่อยู่ในบริบททางสุนทรียศาสตร์มาสู่สิ่งที่อาจจะเป็นวัตถุจริงๆ เราถูกโยนให้เข้าไปมี "ส่วนร่วมรู้เห็นในโลกของเขา" ด้วยการมองผ่านสายตาของเขา การถ่ายภาพสิ่งของบางอย่างก็ไม่ได้มีอะไรมากไปกว่าการเลือกที่จะมองดูมันนั่นเอง... เหตุผลที่ดูเหมือนจะเป็นการเน้นความจริงแท้ในภาพของทิลล์มานส์นั้น แนนอนว่า มันคือกลวิธีหรือกลเม็ดในการจูงใจ และรูปแบบยอดเยี่ยมในขณะนี้ ซึ่งพยายามนำเสนอสิ่งที่มีความจริงอยู่ แม้โดยทั่วไปแล้ว คำว่า "กลเม็ดในการจูงใจ" กับ "รูปแบบที่นิยมกัน" มักถูกพิจารณาว่าเป็นคำที่มีความไม่แน่นอนตายตัว และแย้งกับคำอธิบายส่วนใหญ่ที่ว่าด้วยความจริงแท้ และเหตุผลที่ว่า ทำไมการเสนอแนะถึงสิ่งที่มีความจริงอยู่ด้วยจึงเป็นสิ่งที่ดีนั้น ประเด็นนี้ก็ยังคลุมเครือไม่ชัดเจน แต่ลำพังความดีเพียงเท่านั้นก็เปลี่ยนมันให้มีค่าเป็นเงินรางวัลถึง 20,000 ปอนด์แล้ว

อิทธิพลสำคัญที่มีต่องานของทิลล์มานส์ และผู้สร้างงานร่วมสมัยที่มีเล่ห์เหลี่ยม การสร้างผลงานในรูปแบบที่คล้ายคลึงกันนี้ จะเห็นได้ในนิทรรศการ ฉันคือกล้องถ่ายภาพ I Am A Camera ซึ่งจัดแสดงที่ ซาATCHI แกลเลอรี Saatchi Gallery ผลงานของ นาน โกลด์นิน Nan Goldin เป็นการบันทึกแวดวงสังคมของเธอในนิวยอร์ก ที่มีนางแบบ คนติดยา คนแปลงเพศ และพวกที่

¹² รางวัลเทอร์เนอร์ Turner Prize เป็นรางวัลที่จัดขึ้นเพื่อเป็นเกียรติแก่ศิลปินที่มีความสามารถสูง ผู้ทำงานหรืออาศัยอยู่ในสหราชอาณาจักร ซึ่งจัดขึ้นโดย หอศิลป์เทต Tate Gallery การมอบรางวัลนี้มีมาตั้งแต่ปี 1984 ในปี 2000 ศิลปินนักถ่ายภาพชาวเยอรมัน วูล์ฟแกง ทิลล์มานส์ Wolfgang Tillmans เป็นผู้ได้รับรางวัล จากเอกสาร "Turner Prize 2000" ออกโดย Tate Britain, 2000.

¹³ Ready-made เป็นกลวิธีการสร้างงานที่มาเซล ดูชองปี Marcel Duchamp เริ่มทำตั้งแต่ปี 1913 วิธีการก็คือการเลือกวัตถุสำเร็จรูปชิ้นใดชิ้นหนึ่ง ซึ่งผลิออกมาเหมือน ๆ กันจากระบบอุตสาหกรรม จากนั้นก็เซ็นชื่อแสดงความเป็นเจ้าของงานโดยไม่ต้องเปลี่ยนแปลงหรือทำเพิ่มวัตถุชิ้นนั้นแต่อย่างใด ในการทำงานเช่นนี้ ดูชองปีระบุว่า เขาไม่ได้ใช้กฎเกณฑ์ทางสุนทรียใดๆ เป็นตัวกำหนดการเลือกสรรวัตถุเลย และไม่ได้เรียกงานที่ทำในวิธีการนี้ว่า ศิลปะ แต่เรียกว่าเป็นงาน ready-made หัวใจสำคัญของการทำงาน ready-made ของดูชองปีก็คือ การท้าทายวงการศิลปะให้ย้อนกลับมาตระหนักว่า เกณฑ์มาตรฐานทางสุนทรียที่ใช้ตัดสินความเป็น "ศิลปะ" มีอยู่จริงหรือไม่ และหากผู้ชมยอมรับงาน ready-made ว่าเป็นงานศิลปะโดยที่ผู้สร้างงานไม่ได้พิจารณาคุณค่าทางสุนทรียใดๆ ทั้งไม่ได้ใช้ทักษะฝีมือในการสร้างงานเลย ถ้าเช่นนั้นการยอมรับผลงานชิ้นหนึ่งจากวงการศิลปะและผู้ชมนั่นเองที่เป็นเกณฑ์กำหนดความเป็นศิลปะ ใช่หรือไม่ ในกระบวนการนี้ ดูชองปีเล่นกับแก่นความคิดทางสุนทรีย หลังจากดูชองปีเผยแพร่วิธีการสร้างงานแบบนี้แก่วงการศิลปะแล้ว ความนิยมในวัตถุสำเร็จรูปก็มีมากขึ้น จนงานในลักษณะนี้กลายเป็นการกำหนดคุณค่าความงามในวัตถุอีกแบบหนึ่งไปแล้ว ผู้เขียนจึงกล่าวว่า คุณูปการของดูชองปีนำไปสู่การย้ายโอนประเด็นทางความคิด ทางสุนทรียไปสู่ความงามในตัววัตถุ และงานของวูล์ฟแกง ทิลล์มานส์ก็ถูกพิจารณาในฐานะของวัตถุที่สำเร็จรูปด้วย ในแง่ของภาพถ่ายที่สร้างอรรถาพตามร้านบริการอย่างวัตถุสำเร็จรูป

ชอบไปงานปาร์ตี้ ภาพของเธอเต็มไปด้วยความเลอะเทอะ ทั้งภาพก็มัวจากจุดโฟกัสที่ไม่ชัด สีกก็แตกเป็นดวงๆ จุดๆ และตาคนเป็นสีแดง¹⁴ (ถ้ารูปเหล่านี้เป็นของคุณ เมื่อรับรูปมาจากผู้ล้างอัดภาพ คุณก็คงผิดหวังกับมันแน่) เรื่องราวที่ปรากฏอยู่ในภาพของโกลดินนำมาซึ่งคำถามในเบื้องต้นว่า เธอเข้าไปอยู่ในตำแหน่งที่ถ่ายภาพนั้นได้อย่างไร หรือเธอจะทำอะไรกับสถานการณ์ที่ดูเหมือนว่ากำลังเกิดขึ้นในภาพ และเธอต้องการให้เราคิดอย่างไรกับมัน ภาพที่เปรียบเหมือนกับคนยักษ์โผล่แทนคำตอบนี้ไม่ได้ทำให้เกิดประเด็นที่แน่นอนชัดเจนขึ้นมาเลย ในท้ายที่สุด ภาพเหล่านี้ดูมีความน่าเคลือบแคลงบางประการ ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่สอดคล้องและไม่ตรงกับความแท้ที่ภาพตั้งใจแสดงออกมา

ช่วงทศวรรษที่ 1990 ลักษณะที่แสดงถึงเทคโนโลยีขั้นต่ำ และการเผชิญหน้าที่ดูรุนแรงถูกนำมาใช้บุกเบิกในการถ่ายภาพ โดยนักถ่ายภาพหลายคน อาทิ โกลดิน และ ลารี คลาร์ก Lary Clake ลักษณะดังกล่าวนี้แทรกซึมไปสู่ทุกคน ตั้งแต่ ช่างถ่ายภาพแฟชั่น ไปจนถึงช่างถ่ายภาพข่าว ทั้งในแง่ที่เป็นวิถีทางที่จะยกฐานะตัวเองขึ้นจากงานประเภทสิ่งพิมพ์ไปสู่ห้องแสดงงานศิลปะ (ดังที่ทิลล์มานส์ประสบความสำเร็จสูงสุดใน เทท แกลเลอรี Tate Gallery หรือ โครินน์ เดย์ Corinne Day ได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีในนิทรรศการที่ โฟโตกราฟเฟอริส แกลเลอรี Photographers' Gallery เมื่อปีที่แล้ว) และในแง่ที่มันเป็นแนวทางใหม่ ซึ่งยกย่องนับถือกันเป็นหมูนิตยสารทั้งหลาย ในช่วงปลายทศวรรษ 1990 ทั้งโลกของศิลปะและวงการแฟชั่น ดูเหมือนว่าจะยอมรับให้งานในรูปแบบดังกล่าวนี้เป็นเครื่องแสดงถึงความจริงที่มองเห็นกันได้ง่ายๆ ในโลกอันผันเปลี่ยนนี้ ส่วนการถ่ายภาพในแบบที่มีการก่อโครงสร้างกันขึ้นมาอย่างมีระบบ และมีความประณีตสูง ซึ่งมีอิทธิพลในทศวรรษที่ 1970 และ 1980 (เช่นงานของ เฮลมุท นิวตัน Helmut Newton แฮร์บ ริทท์ส Herb Ritts และโรเบิร์ต มาพเพิลทอร์ป Robert Mapplethorpe) ก็ถูกลดความสำคัญลงไปถึงจุดวิกฤตของอุตสาหกรรมการโฆษณาแล้ว ผลกระทบของภาพถ่ายแบบ "พวกชอบทำอะไรเล่นๆ ไม่จริงจัง" มีบางส่วนที่ดูคล้ายคลึงกับสิ่งที่ศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ได้สร้างผลกระทบไว้ มันทำให้ "งานลักษณะที่ดูมีแบบแผน" ด้อยค่าลงไป¹⁵ แต่แท้ที่จริงแล้ว ในตัวมันเองก็ไม่ได้เป็นเช่นนั้นไปเสียทั้งหมด (ดังที่ เดอกาส Degas กล่าวว่า ไม่เคยมีศิลปะใดที่ถูกปล่อยให้ไปเองตามทางของมัน น้อย เท่างานของฉันเลย)

¹⁴ นาน โกลดินไม่ให้ความสำคัญกับอุปกรณ์การถ่ายภาพมากนัก เธอมักจะใช้กล้องถ่ายภาพราคาถูกที่มีขายทั่วไป ผลของภาพที่เธอถ่ายจึงมีลักษณะและคุณภาพของรูปต่างไปจากภาพที่นักถ่ายภาพมืออาชีพถ่าย แต่มีความคล้ายคลึงกับภาพที่คนทั่วไปถ่ายกันเองในครอบครัวหรือหมู่เพื่อน

¹⁵ ผู้เขียนใช้คำว่า "academic" ในบทความนี้ งานลักษณะที่เป็นวิชาการในที่นี้หมายถึงงานก่อนหน้าที่จะเกิดลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ขึ้น ซึ่งมีพัฒนาการสืบเนื่องมาจากศิลปะสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการในศตวรรษที่ 15 ซึ่งเน้นในเรื่องของการสร้างภาพให้มีความลึกด้วยแสงและเงา และการจำลองภาพตามที่ตาเห็นด้วยหลักทัศนียวิทยา ผลกระทบของการเกิดศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ที่เน้นการแสดงออกของสิ่งที่ปรากฏในธรรมชาติ ทำให้นักวิจารณ์ศิลปะแนวอนุรักษนิยมวิจารณ์ถากถางว่าจิตรกรอิมเพรสชันนิสม์เป็นพวกมือสมัครเล่นที่ไร้ฝีมือ แต่ต่อมาความนิยมในศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ก็มีมากขึ้นและพัฒนาเป็นศิลปะสมัยใหม่ในศตวรรษที่ 20 ส่วนศิลปะก่อนหน้าอิมเพรสชันนิสม์ก็ค่อยเสื่อมความนิยมลงไป

และแม้แต่ในงานถ่ายภาพแบบดังกล่าวเองก็ตาม ก็มีคนในแบบของเซซานน์¹⁶ อยู่ด้วย เช่น เมื่อเร็วๆ นี้งานโฆษณาชิ้นหนึ่งของกุชชี Gucci ก็แสดงให้เห็นถึงความพยายามที่จะรักษาสมดุลย์ระหว่าง “งานลักษณะที่ดูเป็นวิชาการ”¹⁷ กับ “งานในแนวเหมือนจริง” แบบใหม่¹⁸ ที่กลั่นออกมาจากภาพที่แสดงความน่าเวทนาในเรื่องทางเพศ ในแบบของ คลาร์ค กับ เสน่ห์อันร้อนแรงในแบบของนิวตัน

คนบางส่วนอาจมองว่า ชีวิตครอบครัวของ ริชาร์ด บิลลิงแฮม Richard Billingham เป็นสิ่งที่ทำให้เกิดแรงผลักดัน แต่ภาพถ่ายที่มีเมื่อดิสหยาบๆและดูรวกๆ เป็นรูปพ่อที่ติดเหล้าและแม่ที่ทนทุกข์ทรมานมานาน ซึ่งถูกรวบรวมตีพิมพ์เป็นเล่มในชื่อ เสียงหัวเราะของเรย์ Ray's A Laugh ที่เคยนำออกแสดงในนิทรรศการ เซ็นเซชัน¹⁹ Sensation ที่รอยัล อคาเดมี Royal Academy และกำลังแสดงอยู่ในงาน นิทรรศการ ฉันคือกล้องถ่ายภาพ I Am A Camera นั้น มีสิ่งที่น่าสังเกตก็คือ ระดับของปฏิกิริยาตอบสนองแบบต่างๆ ของผู้เข้าชมต่อการกระตุ้นจากภาพเหล่านั้น และความล้มเหลวไม่แน่ชัดของผลงานเหล่านั้น ในอันที่จะตรึงผู้ชมไว้กับการตอบสนองแบบใดแบบหนึ่ง ส่วนสิ่งที่เกือบไม่ปรากฏอยู่เลยก็คือ เรื่องของมุมมองและการหลบออกไปจากการมีส่วนร่วมรู้เห็นกับเหตุการณ์ในภาพอย่างที่ไม่อาจทำได้อย่างเหนือชั้น (ช่างเป็นการประเมินสถานการณ์ที่อาจถึงตายได้ไว้ต่ำเสียจริงๆ จนแม้กระทั่งช่างภาพที่ศรัทธาต่อ “สภาพที่เป็นจริง” ที่สุด... ก็ยังต้องลดกล้องลง เพื่อให้ผู้ที่ถูกถ่ายภาพรู้สึกสบายใจขึ้นเสียก่อน) ไม่เพียงแต่บิลลิงแฮม ดูเหมือนตกอยู่ในสถานการณ์ที่อาจเป็นอันตรายได้ แต่เขายังอ้างว่า มันเป็นเรื่องส่วนตัวของเขาเองในสิทธิของกำเนิดที่ไม่อาจถ่ายโอนกันได้ ซึ่งสิทธินี้มีสูงเสียดยิ่งกว่าการจ้องยิงตัวเอง

¹⁶ แม็พอล เซซานน์ Paul Cézanne (1839-1906) จะมีความคิดทางศิลปะที่ก้าวหน้าจนเป็นผู้นำคนหนึ่งของศิลปะหลังอิมเพรสชันนิสม์ Post - Impressionism แต่ความคิดทางศิลปะของเซซานน์ ก็หนักแน่นและเป็นระบบ อาทิ การประสานกันของสีที่ก่อให้เกิดมวลในภาพ (ที่ไม่ใช่การลอกเลียนแบบวัตถุตามที่ตาเห็นในธรรมชาติ) จนถือได้ว่าเซซานน์เป็นผู้วางรากฐานสำคัญคนหนึ่งให้แก่ ศิลปะสมัยใหม่ในศตวรรษที่ 20 จากบุคลิกที่มีความคิดที่ก้าวหน้า แต่ก็มีความสงบนิ่งในการวางระบบคิดในการสร้างงานอย่างเป็นขั้นตอนและมีเหตุผล ผู้เขียนบทความจึงนำเซซานน์มาใช้เปรียบในกรณีนี้ : ดู “ผู้บุกเบิกทาง Wegbereiter : Cézanne” , Kunst und Künstler im 20 Jahrhundert, Prestel Lexikon, 1999, p.343

¹⁷ “งานลักษณะที่ดูมีแบบแผน academism” ในที่นี้ผู้เขียนหมายถึง ลักษณะของภาพถ่ายที่ดูมีความประณีต และดูมีระบบตามโครงสร้างแบบแผนของการถ่ายภาพของช่างภาพมืออาชีพในทศวรรษที่ 1970 และ 1980

¹⁸ “งานในแนวเหมือนจริง” แบบใหม่ new “realism” ในที่นี้ผู้เขียนหมายถึงลักษณะของภาพถ่ายที่คล้ายกับการบันทึกภาพในครอบครัวหรือหมู่เพื่อนโดยคนทั่วไปที่ไม่ใช่ช่างภาพมืออาชีพ ซึ่งเป็นรูปแบบที่นักถ่ายภาพในทศวรรษที่ 1990 นิยมกัน เพราะถือว่าแสดงสภาพที่มีความเป็นจริงได้มากกว่ารูปแบบเดิมๆ

¹⁹ นิทรรศการเซ็นเซชัน Sensation ซึ่งจัดขึ้นที่รอยัล อคาเดมี Royal Academy ปี 1997 เป็นนิทรรศการที่รวบรวมงานของศิลปินหลายคนที่ชวนให้ผู้ชมสะท้อนอารมณ์ได้อย่างรุนแรง ทั้งในด้านเนื้อหาและวิธีการแสดงออกของศิลปิน ขณะเดียวกันนิทรรศการนี้ก็ทำให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ และการต่อต้านอย่างรุนแรงจากทั้งนักวิจารณ์และผู้ชมกลุ่มหนึ่งซึ่งไม่เพียงแต่ในประเทศอังกฤษเท่านั้น เมื่อนิทรรศการนี้หมุนเวียนไปแสดงในสหรัฐอเมริกา และเยอรมัน ก็ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ด้วยเช่นกัน ในด้านตรงข้ามการที่มีผู้ต่อต้านผลงานบางชิ้นในนิทรรศการนี้อย่างรุนแรงกลับทำให้ชื่อเสียงของนิทรรศการครั้งนี้เป็นที่รู้จักและโด่งดังไปทั่วโลก

ด้วยซ้ำ อันที่จริง ความรู้สึกที่รู้ได้ถึงความพิสดารที่จะตามมาในช่วงเวลาอาหารเย็นที่ถูกบันทึกเป็นภาพถ่ายของบิลลิงแฮมนั้น สิ่งที่แสดงออกมาให้เห็นชัดเจน ไม่มีอะไรที่ดูออกเป็นศิลปะชั้นสูง high art (เรื่องแบบนี้ บรีอเกล²⁰ Breughel อาจทำได้สบาย) แต่ดูค่อนข้างออกไปทางภาพถ่ายบันทึกชั่วขณะ snapshot ของครอบครัวอันไร้เดียงสาเสียมากกว่า ซึ่งอันที่จริงความตั้งใจเบื้องต้นของการถ่ายภาพนี้ ก็น่าจะเพื่อก่อให้เกิดความเข้าใจอันเชื่อมโยงระหว่างกันในหมู่เครือญาติหรือในหมู่เพื่อน (และการแสดงออกของผู้ที่อยู่ในภาพที่ดูไม่สอดคล้องในทางเทคนิค บิลลิงแฮมก็จัดสิ่งเหล่านั้นออกไปจากงานของเขาได้เพียงเล็กน้อยเท่านั้น) พวกเราส่วนใหญ่คงไม่ต้องการหรือไม่พึงพอใจที่จะถูกบันทึกภาพไว้อย่างใกล้ชิดในขณะที่กำลังถูกขว้างปาเข้าใส่ด้วยถั่ว แต่เราตระหนักดีถึงบางสิ่งที่สะท้อนออกมาอย่างจริงจังจากชีวิตประจำวันในภาพอันทรมาณจิตใจของบิลลิงแฮม มันดูไม่ค่อยเหมือนศิลปะ ดังนั้นมันจะต้องเป็นของจริง

จะว่าไปแล้ว แม้แต่งานประติมากรรมแนวที่เหมือนยิ่งกว่าจริง superrealist sculpture ของ ดอน แฮนสัน Duane Hanson และภาพสีโทนเดียวที่ถูกวิพากษ์วิจารณ์เยาะเย้ยอย่างหนัก แต่ก็ไม่ใช่จปฏิสเทรทักซะอันติเยียมของ เจสัน บรูคส์ Jason Brooks หรือในภาพถ่ายที่ชัดเจนกริบ และเข้ากรอบไว้อย่างบรรจง ของเจสสิกา แครก มาร์ติน Jessica Craig Martin อิโรชิจิ ชูจิโมโตะ Hiroshigi Sugimoto และภาพของ เทียร์นีย์ กีรอน Tierney Gearon (ที่ภาพถ่ายรูปเด็กๆ ก็เปลี่ยนของเธอยั่วยุตต่อ "การเซ็นเซอร์" และก่อให้เกิดการโต้เถียงกันหลังจากมีการเตือนจากสำนักงานตำรวจฝ่ายตรวจสิ่งพิมพ์อนาจาร) ผลงานเหล่านี้ไม่เชิงอยู่นอกรายการแสดงของซาทชิ แกลลอรี่ (นิทรรศการ "ฉันคือกล้องถ่ายภาพ I Am A Camara : ผู้แปล) แต่เพียงแค่นิทรรศการถูกแยกออกเป็นสองประเภท คือ จัดเรื่องที่แสดงถึงชีวิตซ้ำซากในระดับสูง กับระดับต่ำ แบ่งแยกออกจากกันอย่างชัดเจน ดังนั้นจึงมีข้อที่แบ่งรสนิยมของการใช้กลวิธีในการสร้างงานออกอย่างชัดเจน ระหว่างรูปแบบที่ดูเหมือนจริง กับรูปแบบที่ดูถูกต้องตามหลักวิชา แต่ไม่ว่าทางใดก็ตาม ดูเหมือนว่าการถ่ายภาพก็ยังคงถูกกดทับอยู่ ด้วยปัญหาหนักที่ร้ายแรงอย่างเดียวกับที่จิตรกรรมยุคโมเดิร์นส์ได้เคยต่อสู้มาแล้วอย่างยากลำบาก เพื่อที่จะปลดปล่อยตัวมันเองให้เป็นอิสระในศตวรรษก่อน นั่นก็คือ การวนเวียนอยู่กับความซื่อตรงในความจริงหรือความเหมือนจริงจนกลายเป็นปัญหาที่ทับทวี

ภาพถ่ายที่ถูกรวบรวมเป็นชุดมาตีพิมพ์เผยแพร่เป็นเล่ม อาจมีแรงผลักดันที่ต้องการไปสู่สถานะของความเป็นศิลปะ fine art แต่มันก็ส่งผลในหลายระดับ ภาพถ่ายในหนังสืออาจประเมิน

²⁰ Pieter Bruegel (The Elder) พิตเฮอร์ บรีอเกล (ผู้บิดา) (ประมาณ 1525/30-69) จิตรกรชาวเนเธอร์แลนด์ ผลงานจิตรกรรมของเขาจำนวนมากแสดงให้เห็นถึงโคกนาฏกรรมของมนุษย์ บรีอเกลได้รับแนวคิดแบบมนุษยนิยมในศตวรรษที่ 16 ของยุโรปกลุ่มหนึ่งที่มีศูนย์กลางที่เมืองอันเวอร์พ Anwerp ซึ่งเห็นว่า มนุษย์ถูกชักนำไปสู่บาปเพราะความไม่รู้หรือความเขลา และนั่นเป็นส่วนหนึ่งของวงจรธรรมชาติ ซึ่งความพยายามหนีออกจากวงจรนี้ก็เป็นสิ่งไร้เวลาเช่นกัน ดังนั้นงานของบรีอเกลจึงแสดงถึงความเขลาหรือความหลงของมนุษย์ ผลงานของเขาเต็มไปด้วยความรู้สึกที่ผสมผสานระหว่างความน่าขัน ความมั่งคั่ง คติจากสุภาษิต และความน่ากลัว ซึ่งผู้ชมจะรู้สึกได้ถึงความเสียหายหรือความหายนะที่จะตามมา : ดู "Bruegel", Art : A History of Painting, Sculpture and Architecture, Harry N. Abrams, 1989, P.P.674-676

ได้ด้วยเกณฑ์มาตรฐานทางสุนทรีย์และเกณฑ์ทั่วไป แต่ก็ดูเหมือนว่าการพิจารณาถึงเรื่องเนื้อหาที่ภาพเหล่านั้นเล่าจะมีความสอดคล้องตามสิ่งที่มันเป็นมากกว่า ซึ่งมันดูราวกับว่าภาพถ่ายเหล่านั้นเป็นนิยายแบบประหลาดประเภทหนึ่งที่สื่อความด้วยภาษาภาพแบบอียิปต์โบราณ อันที่จริงถ้าพลิกดูผ่านดาในหนังสือภาพถ่ายที่มีหัวเรื่องของหนังสือเป็นเรื่องๆ ไป ซึ่งมีเผยแพร่ออกมาเมื่อไม่นานนี้ ก็จะเห็นได้ว่าในเล่มเดียวจะมีรูปแบบของภาพที่แตกต่างแยกแยะได้อย่างซับซ้อนมากกว่าจะแสดงให้เห็นระบบความคิดที่วางไว้เป็นแนวทางให้ช่างภาพคนนั้นได้สร้างผลงานออกมา หนังสือภาพเหล่านี้อาจทำขึ้นโดยจับเอาหัวเรื่องมาเป็นหลัก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของเด็กหญิงแรกสาวที่ไม่สวมเสื้อผ้า เช่นในหนังสือของ โจค สเตอเจส Jock Sturges ที่รวบรวมผลงานใหม่ระหว่างปี 1996 – 2000 ชื่อ New Work 1996 - 2000... หรือลักษณะแปลกๆ ของบาร์แบบอิตาเลียนที่คันทามาอย่างพิถีพิถันในหนังสือชื่อ บาร์ Bar โดยนักถ่ายภาพมือเยี่ยม โมนิกา คิสส์ Monica Kiss ... บางทีหนังสือภาพเหล่านี้ก็อาจทำขึ้นโดยจับเอากระบวนการมาใช้เป็นหลัก เช่น หนังสือของแฟรงค์ ฮอร์วิท Frank Horvat ที่ชื่อ รายงานประจำวัน ปี 1999 1999 : A daily report ซึ่งเป็นการถ่ายภาพซ้ำแบบเดิมทุกวันในปีนั้น แต่นั่นก็ไม่ใช้กระบวนการที่จะรับประกันได้ว่า จะไม่เกิดภาพถ่ายแบบถ่ายหน้าเดียวแล้วตั้ง หรือการถ่ายภาพเด็กหญิงแรกสาวที่ไม่สวมเสื้อผ้า

แน่นอนว่า การกำหนดให้ “ฉัน”²¹ เป็นผู้เล่าเรื่องราวต่าง ๆ นั้น “ฉัน” ในที่นี้จะเป็นอย่างอื่นไปเสียไม่ได้ เว้นแต่ตัวนักถ่ายภาพเองเท่านั้น (ยกเว้น คิสส์ ที่อยู่นอกเหนือจากกฎเกณฑ์นี้) และการกำหนดให้กระบวนการของการถ่ายภาพเป็นไปเช่นนั้น ในขั้นท้ายที่สุดแล้ว ไม่ว่าเรื่องราวที่นำมาเล่าจะเป็นอย่างไรก็ตาม ไม่ช้าก็เร็ว มันจะกลายเป็นการบันทึกอัตชีวประวัติไป เพราะมันบอกว่า “ฉันได้อยู่ที่นี่” “ฉันได้เห็นสิ่งนี้” เป็นสิ่งที่น่าสนใจหากจะเปรียบเทียบภาพถ่ายในแบบของ สเตอเจส กับงานจิตรกรรมในแบบของ บัลท์ธัส²² Balthus ที่สนใจในการสร้างภาพสัญลักษณ์แทนความหมายในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน ทั้งสองคนหยิบยืมกฎเกณฑ์ข้อห้ามทางศีลธรรม ซึ่งเกี่ยวข้องกับร่างกายของสตรีเพศและความสมบูรณ์ของธรรมชาติ และความไร้สำนึกแห่งตัวตน รวมทั้งงานของ เพริซิเทเลส²³ Praxiteles ที่เทียน²⁴ Titain เวอร์เมียร์²⁵ Vermeer

²¹ “ฉัน” ในที่นี้ผู้เขียนอ้างถึงชื่อของนิทรรศการ “ฉันคือกล้องถ่ายภาพ”

²² Balthus บัลท์ธัส เป็นชื่อย่อจาก Balthazar Klossowski de Rola บัลท์ธัส คลอสโซวสกี เด โรลา เกิดเมื่อ 1908 ในปารีส งานจิตรกรรมของเขาเป็นที่รู้จักกันดีในฐานะที่เป็นผลงานซึ่งแสดงออกในเรื่องทางเพศอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะภาพเด็กสาวซึ่งแสดงถึงการยั่ววนทางเพศโดยไม่รู้สีกตัวในขณะที่พวกเธอกำลังทำกิจกรรมต่างๆ การแสดงออกเรื่องเพศจากจิตใต้สำนึกเป็นแนวคิดที่บัลท์ธัสได้รับจากศิลปะเซอร์เรียลลิสม์และแนวคิดอัตถิภาวนิยม existentialism ส่วนคุณสมบัติของภาพบัลท์ธัสให้ความสำคัญต่อการจัดวางท่าทางของคน องค์ประกอบภาพ แสงเงา และสี ตามหลักการสร้างงานจิตรกรรมที่เราได้ศึกษาจากผลงานในอดีตทั้งอิตาลีและฝรั่งเศส : ดู “Balthus”, Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, Prestel Lexikon, 1999, p.p. 33-34

²³ Praxiteles เพริซิเทเลส ประติมากรในสมัยคลาสสิกกรีก ได้ชื่อว่าเป็นประติมากรที่แกะสลัก “ความสวยงามแห่งสตรีเพศ” ได้อย่างยอดเยี่ยม ผลงานชิ้นเยี่ยมของเขาคือ รูปเปลือยอโฟไดท์ แห่งครินิเดียน Aphrodite of the Cnidians

และเจอร์อม²⁶ Gorôme ด้วย บัลท์ธัสเน้นถึงความงดงามแปลกใหม่ที่ถูกระบุขึ้นในงานของเขาด้วยวิธีการวาดให้รูปร่างคนดูชื่อไร้เดียงสา และตั้งใจที่จะใช้ผลทางเทคนิคของจิตรกรรมเข้ามาช่วย (ดังผลงานช่วงท้ายก่อนที่เขาจะเสียชีวิต ที่มีการใช้สีย่างจัดจ้านมาก) หรือคุณอาจกล่าวได้ว่า เขาหลีกเลี่ยงจากการถูกติเตียนในเรื่องการหาประโยชน์จากการวาดรูปแบบนั้นได้ด้วยการแยกผลงานที่เขาวาดเสร็จแล้วออกห่างจากการดำเนินธุรกิจใดๆ ที่ตัวนางแบบอาจถูกหาประโยชน์ได้ แต่อาณาจักรแห่งความฝันของ สเตอเจส เป็นสิ่งที่มีความเป็นรูปธรรมมากกว่า เขาได้สร้างสวนอีเดนให้เป็นจริงขึ้น และได้สร้างหาดทรายที่ให้ "กำเนิดวินัส"²⁷ ขึ้นมาจริงๆ ด้วยเด็กหญิงจริงที่กำลังตัวสั่นเทา พ้นออกไปจากภาพถ่ายของสเตอเจส เด็กหญิงเหล่านั้นอาจยังไม่เคยมีหรืออาจมีประสบการณ์ทางเพศแล้ว แต่ในภาพเหล่านั้น พวกเธอกำลังถูกพิพากษาโทษในจุดที่เป็นเรื่องน่าเบื่อและตึงเครียดแบบเดิมๆ ในแง่ที่มีดวงตาที่เบิกโพรงจากความพิศวงในมนต์ขลังแห่งเด็กหญิงแรกตรูณ การเปลือยของพวกเธอกลายเป็นตัวถ่วงที่คอยมาเหนี่ยวรั้ง นักถ่ายภาพได้แต่เห็นในสิ่งที่พวกเขาเลือกที่จะมอง แต่กลับกันคอกตัวเองไว้ภายใต้ป้ายของคำว่า "ความจริง" ความไร้เดียงสา ธรรมชาติ และความเป็นจริง

ความงดงามของรูปสลักนี้เลื่องลือไปทั่วจนถูกกล่าวถึงอยู่ในงานวรรณกรรมโบราณหลายชิ้นในฐานะที่เปรียบเหมือนความงดงามอันสมบูรณ์แบบ : ดู H.W. Johnson, History of Art, Harry N. Abram, 1977, p. 137

²⁴ Titian ทิเทียน เป็นชื่อย่อใช้เรียก Tiziano Cellio ทิเซียโน เซลลิโอ (1490-1576) จิตรกรอิตาลีคนสำคัญชาวเวนิส ผู้เขียนภาพหญิงเปลือยโด่งดังมากที่สุดคนหนึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะของยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ภาพหญิงเปลือยดูเหมือนเป็นเรื่องในตำนาน หรือเทพนิยาย ภาพวินัสแห่งอูบิน "Venus of Urbino" นับว่าเป็นภาพเปลือยที่โด่งดังที่สุดภาพหนึ่ง : ดู "Titian", Art A History of Painting, Sculpture, Architecture, Harry N. Abrams, 1989, p.p. 647-655

²⁵ Jan Vermeer of Delft แจน เวอร์เมียร์ แห่งเมืองเดลฟท์ (1632-1675) จิตรกรชาวดัตช์ ผลงานของเขามีชื่อเสียงจากภาพที่มีบรรยากาศและสีอันอบอุ่นนุ่มนวลภายในบ้านแบบดัตช์ Dutch นางแบบมักจะเป็นหญิงสาวชาวบ้านในกิจกรรมต่างๆ ใกล้ๆ กับหน้าต่างที่มีแสงอุ่นๆ สาดเข้ามา เป็นที่ทราบกันว่าทั้งมุมมอง การจัดองค์ประกอบภาพ ตลอดจนสีในภาพ เวอร์เมียร์ได้รับประโยชน์จากการใช้กล้อง คาเมรา ออบสคูรา Camera obscura เข้าช่วย ซึ่งกล้อง คาเมรา ออบสคูรา ก็คือกล้องรูเข็มแบบมีเลนส์ ซึ่งจิตรกรในศตวรรษที่ 17 มิได้ใช้กันอย่างแพร่หลาย กล้องชนิดนี้ถูกพัฒนาต่อมาจนเป็นกล้องถ่ายภาพในปัจจุบัน : ดู "Vermeer", Art A History of Painting, Sculpture, Architecture, Harry N. Abrams, 1989, p.p. 746-749

²⁶ Jean Leon Gerôme จอง เลออน เจอรอม จิตรกรชาวฝรั่งเศส (1824-1904) ที่นิยมเขียนภาพในแนวเหมือนจริง โดยเฉพาะภาพที่แสดงถึงโบราณสถาน หรือภาพที่เขียนตามเรื่องในประวัติศาสตร์ เขาเดินทางไปอียิปต์ และเขียนภาพที่วิเศษในประเทศอาหรับไว้หลายภาพ เช่นภาพนโปเลียนกำลังชมสฟิงซ์ "Oedipus, Bonaparte before The Sphinx" เจอรอมชอบการถ่ายภาพ และภาพถ่ายจากการเดินทางช่วยให้เขาสามารถเขียนภาพที่มีรายละเอียดได้อย่างชัดเจน และทำให้ภาพที่มีความคมชัดของเขาเป็นจิตรกรรมราวกับภาพถ่าย : ดู Aaron Scharf, Art & Photography, Penguin Press, 1968, p.p. 56-57

²⁷ "กำเนิดวินัส" "Birth of Venus" ตามตำนานว่า วินัสเกิดขึ้นมาจากฟองคลื่นในมหาสมุทรและถูกพัดเข้ามาสู่ชายฝั่ง ตำนานกำเนิดวินัสที่จิตรกรวาดโด่งดังและถูกกล่าวถึงมากที่สุดได้แก่ ภาพของจิตรกรชาวอิตาลีชื่อ ซานโดร บอตติเชลลี Sandro Botticelli ชื่อภาพ "Birth of Venus" นั้นเอง ประมาณปี 1482 ช่วงเริ่มต้นยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ

มันจะเป็นสิ่งที่ต่างออกไป หากพบว่ามีคำวิจารณ์อันเจ็บแสบต่อว่านักถ่ายภาพว่า หลงตัวเอง จากภาพถ่ายในหนังสือเล่มเล็กๆที่นำหลงไหล ของ มาร์ติน พาร์ร Martin Parr นักบันทึกเรื่องราวทางสังคมที่เจ็บแสบแหลม หนังสือชื่อ ภาพเหมือนตัวเอง Autoportraits เป็นการรวบรวมเอาภาพที่ถ่าย พาร์รไว้โดยบุคคลนิรนาม ที่เป็นช่างภาพค่าตัวถูกที่คอยถ่ายรูปให้แก่นักท่องเที่ยวตามจุดสำคัญต่างๆ ทั่วโลก ส่วนรูปแบบของภาพก็มีความหลากหลาย และสถานที่ก็หลากหลายจนเกือบจะดูน่าขบขันเลยทีเดียว แต่มีเพียงสิ่งเดียวเท่านั้นในภาพที่คงที่ไม่เปลี่ยนแปลงนั่นก็คือ ใบหน้าที่ดูสับสนยุ่งยากใจของพาร์ร สิ่งที่เขาทำนี้เป็นการล้อเลียนสมมุติฐานต่างๆ ซึ่งไม่เพียงเท่านั้น มันยังล้อใครที่พูดว่า การท่องเที่ยวทำให้จิตใจคนเปิดกว้าง และมันยังเป็นการเย้าเยาะอย่างสุภาพต่อนักถ่ายภาพฝีมือชั้นเทพทั้งหลายในแง่ของทักษะฝีมือชั้นสูง การเป็นนักบุกเบิกทางและในด้านของผู้ถือสารของความจริง พาร์รทำหนังสือราวบทละครล้อเลียนความหยิ่งผยองของผู้คนทั่วไปที่มักคิดกันว่า เพื่อนคงอยากจะทำรูปที่ถ่ายมาจากการไปเที่ยวพักผ่อนของพวกเขาอย่างแน่นอน อาทิ ภาพระหว่างเดินทางไป แบลคพูล Blackpool หรือ ทาจ มาฮาล Taj Mahal และภาพใบหน้าอันน่าเกลียดของตนเองที่ฉีกกับอยู่บนฉากต่าง ๆ ที่คุณพบที่นั่น

การถ่ายภาพได้พัฒนาขึ้นมาจากฐานะที่เป็นเครื่องบ่งชี้การมาถึงของโมเดิร์นนิสม์ที่ค่อนข้างจะรุนแรง²⁸ ในช่วงเวลาของการเปลี่ยนศตวรรษครั้งที่แล้ว ไปสู่ฐานะของป้อมปราการแห่งความเชื่อตรงต่อความจริงและความประณีตจากทักษะฝีมือ ซึ่งต่อต้านการใช้เครื่องมืออันทันสมัย ในช่วงเวลาของการเปลี่ยนศตวรรษครั้งที่เพิ่งผ่านไป พวกคนป่าเถื่อนที่เป็นอุปสรรคขวางทางพัฒนา ณ จุดเริ่มต้น²⁹ บัดนี้ได้กลายไปเป็นภาพที่สร้างขึ้นด้วยระบบดิจิทัลเสียแล้ว การถ่ายภาพแบบดิจิทัลเป็นสิ่งที่ถูกดูแลจากนักถ่ายภาพ "ตัวจริง" จากผลของความกระด้างของมัน และใครก็ตามที่พยายามจะถ่ายภาพวันซึ่งหมอกลงทึบ หรือถ่ายภาพบรรยากาศของแสงเทียนด้วยกล้องถ่ายภาพระบบดิจิทัลแล้วก็อาจพบว่า เขาเห็นพ้องด้วยว่ามันกระด้างจริง แต่ก็มีผู้ผลิตภาพยนตร์หลายคนที่ไม่อยากทำตามอย่างที่ไม่อาจทำให้เจริญขึ้นมาได้ในแบบของคนที่ทำเพื่อมุ่งแต่การขายถ่ายเดียว หรือพวกที่ชอบทำของกำมะลอตลาดคน... โดยใช้เทคโนโลยีใหม่ๆ เพียงเพื่อให้ได้ภาพลวงตาที่ดูแล้วมหัศจรรย์ โปรแกรมสร้างภาพสำเร็จรูปอย่าง Photoshop ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือตัดแต่งภาพในคอมพิวเตอร์ได้อย่างกว้างขวาง และแม้แต่ วูล์ฟแกง ทิลล์มานส์ ก็ยังใช้ แต่ก็มีนักถ่ายภาพ "ศิลปะ" ที่รู้จักกันดีบางคนเช่น เจฟฟ์ วอลล์ Jeff Wall ได้นำคอมพิวเตอร์มาใช้ร่วมกับกล้องถ่ายภาพให้เอื้อต่อกัน เพื่อสร้างสรรค์ภาพที่ไม่อาจมีปรากฏอยู่บนโลกหากไม่ใช่กระบวนการเช่นนั้น ซึ่งให้ผลที่ไม่อาจอธิบายได้ทั้งในแง่ของความคุ้นเคยต่อเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏในภาพ หรือในแง่ของบางสิ่งที่ดูมีอิทธิพลครอบคลุมนู่นเนื้อภาพเหล่านั้น คำกล่าวที่แสดงความคิดเห็นว่า กล้องถ่ายภาพไม่เคยโกหกนั้น เป็นความจริงอยู่เพียงครั้งเดียวเสมอ แต่เทคโนโลยีสมัยใหม่ได้นำมาซึ่งวิธีการในการสร้างสรรค์แบบหนึ่ง ซึ่งนี่เป็นอีกครั้งที่

²⁸ อ้างแล้ว : ความหมายของฟิวเจอริзм และแนวคิดของมารินเนท

²⁹ "พวกคนป่าเถื่อน" ในที่นี้ผู้เขียนประชดประชันแนวคิดของฟิวเจอริสม์ ที่มองผู้อื่นซึ่งไม่ได้เห็นด้วยหรือเข้าร่วมกับพวกเขา จำเป็นพวกเหล่านั้น

ศิลปินไม่เพียงแต่ยืนเฝ้าดูอยู่เฉยๆ แต่เป็นผู้ริเริ่มในการใช้มันสร้างภาพลักษณ์ใหม่ขึ้น และถ้าจะขอยืมคำแก่ ๆ จากบรรดาผู้คร่ำหวอดในห้องแสดงงานศิลปะแล้วก็คือ พวกเขาว่ามันออกมาเสนอซ้ำอีกครั้งหนึ่ง "re-present"³⁰ มันช่างเป็นการเสียดสีเสียจริง เพราะมันพังดูคล้ายๆ กับกรณีของจิตรกรรมที่นักถ่ายภาพทั้งหลายได้เคยลองความตายของจิตรกรรมเมื่อหนึ่งร้อยปีมาแล้ว³¹

เพ็ญสิริ ชาทินิยม : ผู้แปล

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้เรียบเรียง

แปลจาก Keith Miller, "the camera never lies, much." *Times Literary Supplement*, March 16, 2001, p.p. 18-19.

³⁰ ปกติชนบของจิตรกรรมแบบตะวันตก การวาดภาพก็คือการถ่ายทอดหรือสร้างภาพที่จำลองสิ่งที่เราเห็นในโลกให้ผู้ชมเห็น และเราใจได้ว่าภาพนั้นคือรูปอะไร เช่น รูปคน รูปสัตว์ เป็นต้น การวาดภาพจำลองวัตถุหรือสิ่งต่างๆ ให้เห็นได้เช่นนี้ จะเรียกว่า representation ในบทความนี้ผู้เขียนเล่นคำและความหมาย โดยแยกคำออกเป็น "re-present" ซึ่งหมายถึงศิลปินนำสิ่งที่ถูกแสดงออกมาแล้ว ย้อนกลับมาแสดงซ้ำอีกครั้งหนึ่ง ในที่นี้ก็คือ ภาพถ่ายที่บันทึกภาพเป็นการแสดงออกอีกครั้งที่หนึ่ง ถูกนำย้อนกลับไปสู่กระบวนการทางคอมพิวเตอร์เพื่อจัดภาพนำออกมาเสนอซ้ำอีกครั้ง

³¹ เมื่อการถ่ายภาพถูกค้นคว้าประดิษฐ์ขึ้นเป็นผลสำเร็จในศตวรรษที่ 19 ความนิยมในการถ่ายภาพก็ค่อยๆ เข้ามาแทนที่จิตรกรรม การถ่ายภาพจึงส่งผลกระทบแก่การสร้างงานจิตรกรรมในศตวรรษที่ 20 เป็นสองทางหลัก ๆ ในทางแรกทำให้ได้รบบของการวาดภาพในแบบเหมือนจริงตามที่ตาเห็นถูกสั่นคลอนและเสื่อมความนิยม อีกด้านหนึ่ง ขณะที่ภาพถ่ายและภาพยนตร์เป็นสื่อที่กำลังได้รับความนิยมมากขึ้นๆ ทุกที จิตรกรก็ต้องต่อสู้อย่างหนักที่จะผลักดันให้งานจิตรกรรมยังคงมีบทบาทอยู่ในสังคม ซึ่งการต่อสู้นี้ ส่วนหนึ่งก็คือการหนีออกจากการเลียนแบบหรือการสร้างภาพตามความเป็นจริงที่ตาเห็นอันเป็นพื้นฐานที่นำไปสู่ศิลปะสมัยใหม่ของยุโรป ซึ่งก็คือการค้นหาลักษณะทางจิตวิทยาของมนุษย์และหาคำตอบว่าจิตรกรรมแบบเดิม อาทิ ศิลปินวาดเขียนกลุ่มคอนสตรัคติวิสต์ Constructivism อเล็กซานเดอร์ รอดเชนโก Alexander Rodtschenko ที่ประกาศว่า "จิตรกรรมตายแล้ว" ซึ่งหมายถึงจิตรกรรมแบบเลียนธรรมชาติ หรือตามแบบความจริงที่ตาเห็นนั้นตายเสียแล้ว

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่อ้างถึงงานศิลปะและบุคคลมากมายที่ข้ามยุคข้ามสมัยมาปะทะสังสรรค์กันของคิทช์ มิลเลอร์บทนี้ สะท้อนให้เห็นถึงมรดกอันมั่งคั่งของประวัติศาสตร์ศิลป์ในสังคมตะวันตกอย่างชัดเจน อันที่จริงประวัติศาสตร์ของศิลปะภาพถ่ายที่มีอายุร้อยปีเศษก็ยังไม่ว่าแก่แก่นักเมื่อเทียบกับอายุของพัฒนาการทั้งหมดในประวัติศาสตร์ศิลป์ การเรียนรู้จากประสบการณ์ของอดีตที่ช่วยอธิบายให้เข้าใจเส้นทางของปัจจุบันก็คือ ความผูกพันระหว่างประวัติศาสตร์ศิลป์กับศิลปวิจารณ์ ความโดดเด่นของบทวิจารณ์นี้ก็ด้วยการอาศัยสิ่งที่เชื่อมต่อกันนี้เอง ความรู้จากประวัติศาสตร์ศิลป์ของผู้อภิปราย ทำให้เขาสามารถดึงตัวอย่างจากอดีตขึ้นมาเทียบเคียงกับปัจจุบันได้ครั้งแล้วครั้งเล่า บทวิจารณ์นี้จึงมีรายละเอียดที่ดูซับซ้อน แต่ก็ไม่ได้ชักนำให้ประเด็นหลักของบทวิจารณ์หลงทางไป ผู้วิจารณ์ตั้งใจที่จะชี้ให้เห็นถึงความพ้องหรือความคล้ายคลึงกันของการสร้างสรรค์ระหว่างศิลปินในอดีตกับปัจจุบันก็เพราะต้องการแนะนำ ปมปัญหาที่ศิลปินภาพถ่ายจำนวนมากกำลังเผชิญอยู่ในปัจจุบันจะด้วยรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม เป็นสิ่งที่เคยปรากฏมาแล้วในประวัติศาสตร์ และศิลปินจำนวนหนึ่งก็เคยได้เอาชนะอุปสรรคนั้นมาแล้ว สิ่งที่คิทช์ มิลเลอร์ได้เตือนเราก็คือ เพราะเหตุไรเราจึงไม่เรียนรู้จากประวัติศาสตร์ และไม่ใช้ประวัติศาสตร์เป็นเครื่องส่องทางไปข้างหน้า

ปมปัญหาที่คิทช์ มิลเลอร์ ต้องการกล่าวถึงก็คือ คุณสมบัติติดตัวของภาพถ่ายที่เขาเรียกว่า "การอนุมานความจริง" หรือที่โรแลนด์ บาร์ธส์ เรียกว่า "ดูเหมือนจริงราวกับมีชีวิต" *Tableau Vivant*¹ การที่ภาพถ่ายดูเหมือนจริงราวกับมีชีวิตจึงยังไม่ใช่ความจริง แต่เป็นเพียงการอนุมานความจริงเท่านั้น ดังนั้น การถือเอาการอนุมานความจริงไปเป็นความจริงจึงกลายเป็นปมของประเด็นปัญหาร่วมสมัยมากมาย เมื่อเราอยู่ในโลกยุคที่ทุกสิ่งทุกอย่างสามารถแปรเปลี่ยนไปเป็นภาพลักษณ์ได้ และสามารถถ่ายทอดออกไปได้อย่างรวดเร็วด้วยเทคโนโลยี สถานะที่แปรเปลี่ยนไปของภาพถ่าย หรือบริบทของภาพถ่ายที่เปลี่ยนแปลงไปนั้น จึงหมายถึงการแปรเปลี่ยนไปของความหมายด้วย แต่คุณสมบัติติดตัวของภาพถ่ายที่อ้างอิงกับปรากฏการณ์ที่เคยมีอยู่เป็นสิ่งที่ไม่อาจสลัดทิ้งไปได้ หรือไม่อาจแปรเปลี่ยนไปสู่ความหมายใหม่ตามบริบทที่เปลี่ยนไปได้โดยสมบูรณ์ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนในประเด็นนี้ เราอาจพิจารณาได้จากกรณีการนำภาพถ่ายที่สะท้อนใจผู้ชมมาใช้ในการโฆษณาสินค้าของเบเนตอง² เป็นต้น ในแง่ปัญหาร่องจริยธรรมจึงถูกกระทบกระเทือนที่สุด

¹ ดู: Roland Barthes, *Camera Lucida*, Vintage edition, U.K., 1993, p.p.30-32

² ดูข้อถกเถียงในกรณีนี้ได้จาก, ทิบบอร์ คาลมาน, "การถ่ายภาพ จริยธรรม และเบเนตอง" Tibor Kalman, "Photography, Morality and Benetton": Looking Closer 2 Critical Writings on Graphic Design, Allworth Press, 1997, p.p.230-232

นอกจากฐานความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลป์ที่แข็งแกร่งแล้ว คีทซ์ มิลเลอร์ ยังมีจุดยืนของนักวิจารณ์ที่ชัดเจนมาก เมื่อเขากล่าวว่า "เมื่อโลกศิลปะเริ่มโหยหาปรากฏการณ์เช่นนี้บ้าง สิ่งประหลาดก็คงต้องเกิดตามมาอย่างแน่นอน" สิ่งประหลาดที่เขาแจ่มแจ้งก็คือ การวนเวียนอยู่กับความสับสนของศิลปะภาพถ่ายระหว่างการอนุมานความจริงกับความจริงนั่นเอง การวนเวียนอยู่กับปมปัญหาที่ศิลปินหาทางออกด้วยการสร้างกลวิธีแบบต่างๆ จะกลายเป็นการหลงทางที่ไม่ได้มีวงจำกัดอยู่เพียงศิลปินไม่กี่คนเท่านั้น แต่กินวงกว้างไปเป็นความนิยมที่แพร่เข้าไปแทบทุกวงการที่สื่อภาพถ่ายสามารถแทรกตัวเข้าไปได้ ต้องนับว่าเป็นความแน่วแน่มั่นคงของนักวิจารณ์ทีเดียวที่เขาถวิลหาวิจารณ์ส่วนกระแสความนิยมของมหาชน และสถาบันหรือหอศิลป์ที่ทรงอิทธิพลในวงการศิลปะอยู่ในขณะนี้ และต้องนับว่าคีทซ์ มิลเลอร์ มีจิตสำนึกทางสังคมและจริยธรรมของนักวิจารณ์สูงที่กล้าเตือนวงการศิลปะถึงข้อผิดพลาดนี้ สิ่งที่เป็นความหนักแน่นของบทวิจารณ์นี้อีกประการหนึ่งก็คือ การที่เขาใช้ไม้เท้าหลักเป็นตัวตั้ง แล้วตีแผ่ให้เห็นทัศนคติของศิลปินที่อยู่ภายใต้การสร้างสรรคงานศิลปะภาพถ่ายในรูปแบบต่างๆ ได้อย่างชัดเจน ตั้งแต่ทัศนคติเรื่องความก้าวหน้าหรือความทันสมัยของสื่อภาพถ่าย ซึ่งแฝงเร้นไว้ด้วยความรุนแรงและตกเป็นเครื่องมือทางการเมือง หรือความพยายามสร้างกลวิธีให้ผู้ชมรู้สึกถึงความเป็นจริงมากที่สุด ราวกับได้เข้าไปมีประสบการณ์ร่วมในสถานการณ์เดียวกับศิลปิน ไม่ว่าจะด้วยวิธีการสร้างภาพที่มีจุดไฟก็สไมซ์หรือการฝ่าเข้าไปอยู่ท่ามกลางความรุนแรง หรือแม้กระทั่งการหาประโยชน์ที่ดูจะขาดจริยธรรมในการถ่ายภาพเด็กหญิง ภายใต้ความสับสนระหว่างการอนุมานความจริงกับความจริงของศิลปินภาพถ่าย ทัศนคติเหล่านี้ถูกจัดแผ่ออกมา สิ่งทีคีทซ์ มิลเลอร์ ได้เตือนเราไว้ ณ จุดนี้ก็คือ ประสบการณ์ทางศิลปะที่กระตุ้นให้เราเกิดแสงสว่างทางปัญญา อาจไม่ใช่ประสบการณ์เดียวกันกับสิ่งที่เราได้ประสบในชีวิตจริง และหากเราไม่อาจแยกประสบการณ์ทั้งสองออกจากกัน ศิลปะที่ว่าด้วยความรุนแรงและหายนะก็จะไม่นำไปสู่การกระตุ้นทางปัญญา แต่จะนำไปสู่ความรุนแรงและหายนะที่เป็นจริง หรือศิลปะที่ต้องการสะท้อนความงามก็อาจกลายเป็นการปลุกสัญชาตญาณใฝ่ต่ำขึ้นมาได้ ข้อคิดจากบทวิจารณ์นี้อาจเป็นกรณีศึกษาที่ดีให้ผู้อ่านชาวไทยได้คิดกว้างและคิดต่อมาสู่สถานการณ์ของวงการศิลปะในประเทศไทย ที่กระแสความนิยมในภาพถ่ายดังที่ปรากฏในบทวิจารณ์ข้างต้นก็มีปรากฏให้เห็นอยู่ไม่น้อยเช่นกัน

บทบาทนักวิจารณ์ "สวนกระแส" ของคีทซ์ มิลเลอร์ ไม่ควรถูกจัดอยู่ในกลุ่ม "นักวิจารณ์อนุรักษนิยม" หรือ "นักวิจารณ์หัวก้าวหน้า" จนสุดโต่ง แม้จะพูดถึงลักษณะของศิลปะแบบที่ดูเป็นวิชาการ หรือ academic อยู่หลายครั้งหลายหนก็ตาม แต่เขาก็ไม่ได้ออกโรงมาปกป้องศิลปะที่ดูเป็นวิชาการ เพียงแต่ชี้ให้เห็นว่า การที่ศิลปินตั้งใจในรูปแบบออกไปจากศิลปะที่ดูเป็นวิชาการ กลายเป็นการ "ขุดหลุม" ใหม่ให้แก่ตัวเอง และหากดูบทสรุปของเขาในตอนท้าย จุดยืนของคีทซ์ มิลเลอร์ ก็ไม่ใช่การสนับสนุนฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง เนื้อความที่เขาเขียนอาจมีสีสันด้วยการกระทบกระเทียบเสียดสีอยู่บ้าง แต่หากเราจะคิดว่าภายใต้สถานการณ์ที่ประชาคมศิลปะส่วนใหญ่เห็นไปในทางเดียวกัน นักวิจารณ์ก็จำเป็นต้องสะกิดวงการให้ตื่นขึ้นเสียบ้าง ณ จุดนี้ ดูประหนึ่งว่าบทบาทของคีทซ์ มิลเลอร์ ในฐานะนักวิจารณ์ก็คือ การสวมบทบาทครูสอนประวัติศาสตร์ศิลป์ที่

ลุกขึ้นมาช่วยชี้ทางไปสู่อนาคตด้วยประสบการณ์ของอดีต ในแ่งนี้นักวิจารณ์ได้ทำหน้าที่ที่สมบูรณ์แล้ว

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

วิดีโออาร์ต : เหล้าเก่าในขวดใหม่

อาลัน คาฟโรฟ

โดยทั่วไปแล้วมีความเห็นกันว่า การใช้โทรทัศน์มาเป็นสื่อในทางศิลปะเป็นการทดลอง และด้วยเหตุผลที่ว่าศิลปินไม่ได้คิดกันแบบนี้ก่อนต้นทศวรรษที่ 60 ดังนั้นมันจึงควรได้รับการยอมรับว่าเป็นนวัตกรรมใหม่ แต่ในความเห็นของฉันจนถึงขณะนี้มันนับเป็นการทดลองทางศิลปะได้เพียงน้อยนิดเท่านั้น ตัววัตถุที่เป็นผลงานนั้นอาจจะใหม่สำหรับงานศิลปะ แต่ในกรอบมโนทัศน์หลัก และทัศนคติทางสุนทรีย์ของวิดีโอส่วนมากที่เป็นงานศิลปะนั้นค่อนข้างน่าเบื่อทีเดียว

ปรกติแล้ว ผลงานในแขนงนี้มักจะแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มหลัก : การบันทึกภาพศิลปะเพอร์ฟอร์แมนส์ art performance การบันทึกภาพสิ่งแวดล้อมที่ได้ติดตั้งโทรทัศน์วงจรปิดได้ และการบันทึกภาพเพื่อเป็นหลักฐานหรือเป็นภาพทางการเมือง ในกลุ่มแรก การแสดงทางศิลปะบางเหตุการณ์โดยศิลปินและเพื่อนๆ หรือรูปที่สร้างรูปขึ้นจากการควบคุมด้วยอิเล็กทรอนิกส์จะถูกอัดย่อเก็บ และทำซ้ำลงบนความยาวที่มีมาตรฐานของเทปสำหรับนำมาฉายในโอกาสต่อไป

ในกลุ่มที่สอง คน เครื่องจักรกล ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมที่มีส่วนร่วมกับเหตุการณ์ การสื่อสาร และบางทีก็อาจเป็นการปรับเปลี่ยนพฤติกรรมของกันและกันในเวลาหนึ่ง แม้ว่าในบางครั้งจะมีการบันทึกเทปไว้เพื่อเป็นหลักฐานว่าได้เกิดอะไรขึ้น มันก็ไม่อาจจะทำได้อย่างสมบูรณ์แบบ แต่สามารถที่จะเอาเทปนั้นมาใช้ในเวลาอื่น หรือตัดกิจกรรมที่เกิดขึ้นก่อนออกได้เพื่อที่จะเสนอขั้นตอนของเหตุการณ์ที่ดำเนินไป

ในกลุ่มที่สาม เหตุการณ์ที่เห็นว่ามีค่าทางสังคมที่ถูกบันทึกไว้ด้วยเครื่องมือขนาดเล็กที่ใช้งานได้คล่องตัว (หรือ ที่ถูกถ่ายทอดมาตามสายเคเบิลซึ่งมีอยู่น้อยมาก) เพื่อที่จะช่วยให้สาธารณะชนที่ปรกติแล้วไม่อาจเข้าถึงเรื่องเหล่านั้นในสื่อทางโทรทัศน์ หรือด้วยสื่อสารมวลชนอื่นๆ ได้ดาสว่างขึ้น ฉันลดระดับกลุ่มที่สามให้มีความสำคัญทางสังคมมากกว่าทางศิลปะ เพราะแม้ว่ามันจะได้รับการโอบอุ้มในทางศิลปะในขณะที่ไม่มีใครต้องการ แต่ที่ถูกต้องแล้วงานเช่นนี้จะต้องทำในโลกของความเป็นจริงไม่ใช่ในโลกศิลปะ เกิดการตระหนักกันขึ้นว่า การใช้วิดีโอเช่นนี้จะสามารถนำมาซึ่งการทดลองอันมีค่าของมนุษยชาติ แต่การที่จะรวมเอางานกลุ่มนี้เข้ามาอภิปรายถกเถียงในทางศิลปะด้วยเพียงเพราะว่า มันได้ใช้โลกศิลปะมาเป็นตัวกันชน ก็เท่ากับเป็นการจำกัดคุณประโยชน์อันแท้จริงของมันให้ลงมาอยู่ในกลุ่มทางปัญญาเล็กๆ เท่านั้น และเป็นการเบี่ยงเบนความเข้มข้นในการวิพากษ์วิจารณ์ของสิ่งนี้ด้วยข้อกล่าวอ้างทางสุนทรีย์

ดังนั้นฉันจะจำกัดความเห็นของฉันอยู่ในสองกลุ่มแรกเท่านั้น แน่่อนว่ามีการซ้อนเหลื่อมกันในระหว่างกลุ่มและบางครั้งก็มีการเพิ่มวิธีการอื่นเข้าไปด้วย เช่น การใช้วิทยุ โทรศัพท์ โทรเลข ฟิล์ม และสไลด์ แต่โดยทั่วไปแล้วการแบ่งกลุ่มเช่นนี้ช่วยในการจัดตำแหน่งว่า เกณฑ์ทางความคิดของศิลปินนั้นอยู่ในพื้นที่ใด จนถึงขณะนี้มากกว่า 12 ปีแล้ว หลังจากที่ เพ็ค Paik และ วอสเทล Vostell ใช้เครื่องรับโทรทัศน์เป็นตัวช่วยจัดฉากในงานที่สร้างสิ่งแวดล้อม Environments

และงานที่เป็นการสร้างเหตุการณ์ Happening ความคิดที่จะประเมินคุณค่าผลงานในแขนงนี้จึงเป็นสิ่งที่น่าจะทำได้

เป็นที่ชัดเจนต่อทุกคนว่า ความนิยมที่มีมากขึ้นในงาน 2 แบบนี้ ก็ด้วยเหตุผลที่เด่นชัดว่า ศิลปะวิดีโอเทปเน้นคุณค่าการลงทุนในทุกประการ การบันทึกเทปการแสดงเพอร์ฟอร์แมนส์ของศิลปินที่กำลังทำอะไรบางอย่าง หรือเทปที่บันทึกภาพรูปแบบนามธรรมกำลังทำอะไรบางอย่าง ในท้ายที่สุดแล้วก็ยังเป็นเช่น ศิลปะที่มีลักษณะแบบละคร theatrical arts มันทำให้เกิดการเปรียบเทียบกับการคำในโทรทัศน์ ละครชนวนหัวที่มีให้ดูทุกวัน การสาธิตผลิตภัณฑ์ใหม่ การโฆษณา รายการการศึกษาทางโทรทัศน์ และภาพยนตร์ที่สร้างภาพเป็นนามธรรม ซึ่งส่วนใหญ่ดูอิมมูมคริมในช่วง 30 ปีเศษมาแล้ว แม้จะมีการแสดงเพอร์ฟอร์แมนส์น้อยครั้งเท่ากันที่มีความพิเศษเฉพาะเหมือนงานละครเวที และก็มีน้อยลงไปอีกที่มีความเกี่ยวข้องกับวิดีโอ เท่าที่นึกได้ก็มีการบันทึกเทปของอาคองซี Vito Aconci โจอัน โจนาส Joan Jonas และโวลฟ์กัง ชทริชเลอ Wolfgang Stoerchle ส่วนใหญ่ศิลปินกลุ่มนี้จะบันทึกภาพการแสดงเอาไว้ไม่มากนักน้อย หรือจะใช้องค์ประกอบต่างๆของ "เทคนิคพิเศษ" ทำให้ได้ผลเหมือนหรือดีกว่าภาพยนตร์ วิดีโอเทปจึงมีราคาถูกกว่าและเร็วกว่ามาก

ยิ่งกว่านั้น ความนิยมในการปฏิบัติจนเป็นแบบแผนเช่นนี้ถูกกระตุ้นโดยหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ศิลปะต่างๆก็จัดวางเทปจำหน่ายเป็นเหมือนสินค้าเช่นเดียวกับงานภาพพิมพ์ที่มียอดจำนวนผลิต นักสะสมซื้อขายเทปเหล่านี้เป็นศิลปะวัตถุ และผู้ชมก็เสพงานเหล่านี้เป็นภาพยนตร์ หรือส่วนตัวยูกับบ้าน ความสำคัญที่เพิ่มพูนขึ้นของประวัติศาสตร์ศิลปะ และกระแสการยั่วยวนในแบบของหอศิลป์ถูกนำเข้าไปถึงเกี่ยวกับเทปทุกๆม้วนที่มีการนำมาฉาย มันมีแหล่งที่มาและได้รูปแบบหรือแบบฉบับ การแข่งขันและวิธีการของการรับชมซึ่งปฏิบัติกันเป็นปรกติอยู่แล้ว เทปเหล่านี้จึงประกอบด้วย "การค้นพบ" เพียงน้อยนิดเท่านั้น มันไม่ใช่การทดลองเลย

ฉันมีโอกาสดูชมการแสดงเพอร์ฟอร์แมนส์สด ซึ่งใช้วิดีโอเข้ามาร่วมเป็นส่วนประกอบของฉากด้วย เช่นในผลงานของโจนาส และชทริชเลอ หรือในงานซึ่งใช้วิดีโอเป็นเหมือนผู้แสดงคนหนึ่ง เช่น ในผลงานของ เนด บอบคอฟฟ์ Ned Bobkoff ที่ใช้วิดีโอเทป VTR ที่บันทึกไว้เป็นตัวแทนสำหรับเครื่องบันทึกเสียงในงานของซามูเอล เบคเคทท์ Samuuel Beckett ชื่อ Krapp's Last Tape การแสดงเหล่านี้พุ่งตรงในทิศทางของละครเวที ที่ยังรักษาเงื่อนไขปรกติทางกายภาพของงานศิลปะชนิดนี้ ได้แก่ การใช้เวลาเฉพาะช่วงหนึ่งมีพื้นที่ที่มีทั้งผู้ชมและผู้แสดงแล้วทำให้เกิดสิ่งที่มีชีวิตขึ้นหรือไม่ เมื่อโครงสร้างขององค์ประกอบเช่นนี้มีความมั่นคงที่ตายตัวจากเวลาหนึ่งไปสู่อีกเวลาหนึ่ง การเปลี่ยนแปลงภายในก็เกือบจะไม่มีเลยในรายละเอียด โครงสร้างแบบละครเวทีที่ไม่มี ความเปลี่ยนแปลงเช่นนี้เป็นสิ่งที่น่ากลัวอย่างยิ่งในบริบทของเทปศิลปะวิดีโอ เพราะเหตุว่ามันถูกนำมาแสดงต่อสาธารณะราวกับเป็นเวทีภาพยนตร์ฉบับกระเป๋

ในทางตรงกันข้าม ศิลปินที่ใช้โทรทัศน์วงจรปิดบันทึกภาพสิ่งแวดล้อม พยายามที่จะใช้บางสิ่งในสื่อชนิดนี้ที่ *ไม่เหมือน* กับภาพยนตร์หรือศิลปะแขนงอื่น สำหรับฉันลักษณะทางการทดลองมากที่สุดในงานของศิลปินกลุ่มนี้ ได้แก่ การมุ่งเน้นลงไปสู่สถานการณ์ที่เป็นกระบวนการมากกว่าจะมุ่งทำการแสดงสำเร็จรูปบางอย่างเพื่อเป็นผลผลิตเอาไว้ฉายในโอกาสข้างหน้า แน่่อน

ผลผลิตทำให้เราได้ประสบการณ์ใหม่และให้ผลทางความคิดได้ เช่น ยากล่อมประสาท สกีนน้ำ หรือ แม้แต่เครื่องรับโทรทัศน์ แต่ผลผลิตทางศิลปะ' นั้นค่อนข้างไปที่ที่จะดึงให้คนตอบสนองตามแบบที่เป็นมา ซึ่งมีประสบการณ์ใหม่และความคิดที่ได้จากผลผลิตเหล่านั้นน้อยมาก

ในจำนวนศิลปินที่สร้างวิดีโอจากโทรทัศน์วงจรปิดมี ดักลาส เดวิส Douglas David ฉวน ดาวเนีย Juan Dawney แฟรงค์ จิลเลทท์ Frank Gillette บรูส เนามาน Bruce Nauman กลุ่มเพาล์สา the Pulsa อีรา ชไนเดอร์ Ira Schnlider และคีท ซอนเนียร์ Keith Sornier วิดีโอจากศิลปินกลุ่มนี้ใช้ระบบของการสะท้อนกลับไปกลับมา การสื่อสาร การแสดงปฏิกิริยาโต้ตอบ และบทสนทนาที่เชื่อมตนเองกับสิ่งที่อยู่ภายนอกตนเองและในทางกลับกัน อุปกรณ์ที่ใช้สำหรับติดต่อกันนี้เรียกร้องให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในทางที่ดีในพฤติกรรมของมนุษย์รวมไปถึงผู้มีส่วนร่วมที่ไม่ใช่มนุษย์ด้วยเช่นกัน ราวกับว่ามันอยู่ในระบบนิเวศอย่างหนึ่งที่ปรับเปลี่ยนใหม่ให้ถูกต้องได้ครั้งแล้วครั้งเล่าไม่รู้จบ (ฉันตั้งใจใช้คำที่เน้นจนเกินจริงในที่นี้เพื่อย้ำให้เห็นความยิ่งใหญ่บางประการ หรือความจริงจริงอย่างมากในผลงานเหล่านั้น)

ผลงานบางชิ้นรวบรวมเอาการสื่อสารในเวลาที่เกิดขึ้นจริงระหว่างสาธารณะกับสถานีโทรทัศน์ การใช้โทรศัพท์ และเทคโนโลยีที่ใช้ส่งข้อความอย่างรวดเร็ว ทั้งหมดที่เกิดขึ้นนี้จะส่งผลย้อนกลับมาสู่การถ่ายทอดทางโทรทัศน์ เพื่อทำให้มีการเปลี่ยนแปลงแก้ไขหรือเป็นการแสดงความคิดเห็นโดยสาธารณะชนที่มีส่วนร่วม ผลงานอื่น ๆ มีการจัดฉากอย่างพิถีพิถัน มีจอโทรทัศน์และกล้องบันทึกภาพประกอบด้วย เมื่อผู้ชมผ่านเข้ามาเห็นภาพของตัวเองจากมุมมองอื่น และในเวลาที่ยาวนาน กระจกสะท้อนภาพตัวเองแบบนี้อาจถูกทับซ้อนหรือปะติดด้วยภาพจากเทปที่บันทึกไว้ล่วงหน้าแล้ว หรือภาพที่สร้างขึ้นจากการใช้อิเลคทรอนิกส์ด้วย

ยังมีผลงานอื่น ๆ อีกที่ประกอบขึ้นจากกองจอภาพ และกล้องบันทึกภาพจำนวนมากที่ติดตั้งเป็นวงจากศูนย์กลางหรือมีการจัดเป็นชุด ซึ่งฉายภาพของจักรวาล ธรรมชาติ เมือง หรือจุลชีวะหลายๆภาพในเวลาเดียวกัน และมีห้องที่เกือบจะว่างเปล่าบรรจุไว้เพียงเครื่องฉายวิดีโอที่ขยายภาพทะเลทราย สถานีรถไฟใต้ดิน และภาพตัวผู้ชมคนหนึ่งในขณะที่นั้นจริงๆจากขนาดในจอโทรทัศน์ให้ใหญ่ขึ้นมาจนเต็มผนัง

ผลจากการใช้มุมมองด้านตรงข้ามกันและบรรยากาศที่ได้คาดคะเนไว้แล้วของสิ่งแวดล้อมที่เป็นภาพผนังว่างๆ (หรือบางครั้งก็เป็นภาพมุมแคบๆ) กล้องที่ติดตั้งไว้ 1 หรือ 2 ตัว และจอภาพ 1 เครื่อง จะแสดงภาพเป็นส่วนๆของทางเดินหรือผนังว่างเปล่าที่นิ่งไร้ความเคลื่อนไหว ภาพเหล่านี้คล้ายคลึงกับจอภาพของยามรักษาความปลอดภัยในอพาร์ทเมนต์ราคาแพง ใครคนหนึ่งกำลังรอให้ขโมยเดินเข้ามาในทางของกล้อง และแน่นอนว่า "ขโมย" คนนั้นก็คือผู้ชมในนิทรรศการนั่นเอง

เสน่ห์หลักของผลงานเหล่านี้ยังทำให้ผู้ชมรู้สึกขยาด ระดับของความคิดเชิงวิจารณ์ในผลงานเหล่านี้ ก่อตัวขึ้นจากสมมุติฐานต่อคนและพื้นที่ที่เหมือนกัน ซึ่งถูกติดตั้งไว้ด้วยอุปกรณ์ต่างๆ และความเชื่อมั่นอย่างหนักแน่นต่อความรุ่งเรืองของอุปกรณ์กลไกที่จะนำไปสู่จินตนาการ ฉันรู้สึก

' ผู้เขียนใช้คำว่า art product ซึ่งหมายถึงตัวผลผลิตทางศิลปะที่เป็นวัตถุ

ว่านี่เป็นความคิดตื้นๆและอ่อนไหวจนเกินไป ยกตัวอย่างเช่น มีความคิดหนึ่งซึ่งศิลปินอิตาเลียนบางคนเป็นผู้เผยแพร่มาก่อนปี 1914 และถูกนำมาใช้กันอย่างซ้ำซากในทศวรรษที่ 60 ความคิดที่ว่านี่ก็คือ มีบางสิ่งบางอย่างที่สำคัญอย่างยิ่งต่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับการไหลถ่ายเทข้อมูล ความรู้สึก และกิจกรรมระหว่างคนและสังคม โดยไม่ต้องเลือกสรรและเกิดขึ้นอย่างรวดเร็วพร้อมๆกันในเวลาเดียว นี่เป็นความคิดที่ปฏิเสธวิธีการที่คนและสังคมเลือกที่จะรับและแลกเปลี่ยนข่าวสาร มีเรื่องทางวิทยาศาสตร์ที่คิดกันขึ้นมาเป็นสมมุติฐานว่า เทคโนโลยีการสื่อสารทางอิเล็กทรอนิกส์สามารถจะนำมาซึ่งความสำนึกในระดับมหภาคและไปถึงระดับจักรวาลเลยทีเดียว เมื่อไม่มีที่ให้อธิบายการใช้เทคโนโลยีนี้ในโลกอีกต่อไปแล้ว ถึงวันนั้นหรือถ้าเป็นเช่นนั้นเราจะไขว่คว้าและนำมันมาใช้ได้รวากับพรที่ได้รับจากสวรรค์ ยิ่งกว่านั้นผลงานเหล่านี้ไม่อาจตอบคำถามต่อความต้องการความเป็นส่วนตัวที่ชัดเจนของเราได้ สิ่งแวดล้อมที่เจียบสงบชวนให้ครุ่นคิด ณ ที่ซึ่งความรู้สึกอันละเอียดอ่อนทางกายและทางอารมณ์จะถูกกระตุ้นอย่างรุนแรงเป็นสิ่งที่ตั้งอยู่บนสมมุติฐานว่า การสงบนิ่งลงครุ่นคิดไตร่ตรองและความเป็นส่วนตัวเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้ในหอศิลป์ แต่ก็น่าจะเห็นกันชัดเจนแล้วว่า ทุกวันนี้ทันทีที่ทุกคนเดินเข้าไปในหอศิลป์ก็จะเข้าไปอยู่ในฉากที่ได้จัดเอาไว้ราวกับว่าเป็นผลงานศิลปะไปด้วย ไม่มีใครรู้สึกว่าได้เป็นคนเดียว หอศิลป์ไม่ใช่ที่สงบเจียบเอาไว้พัก ทุกอย่างกลายเป็นศิลปะโดยไม่รู้ตัว

มีความปักใจหลงเชื่อในอุดมคติอย่างหนึ่ง ตัวอย่างหลังนี้มีที่มาจากความคิดแบบหัวก้าวหน้าในทางการศึกษาที่ว่า หากคนทั่วไปได้รับพื้นที่ที่เป็นสิทธิพิเศษ และได้รับของเล่นชิ้นพิเศษ เขาจะทำอะไรบางอย่างที่เป็นแสงสว่างทางปัญญาได้เองโดยธรรมชาติ แต่ในข้อเท็จจริงแล้วไม่ได้เป็นเช่นนั้น ยกตัวอย่างเช่น แฟรงค์ จิลเลทท์ และอีรา ชไนเดอร์ ออกแบบสิ่งแวดล้อมหนึ่งที่ต้องอาศัยความร่วมมือกันประกอบเข้าเป็นงานที่ Antinoch College ในปี 1969 มีห้องกับคน 4 คนนั่งหันหลังชนกัน และหันหน้าเข้าหาผนัง 4 ด้าน มีกระจก 2 บาน กล้องถ่ายภาพที่สามารถควบคุมจากระยะไกล 4 ตัว และจอภาพ 4 เครื่อง ศิลปินบรรยายไว้ว่า "หลังจากผ่านระยะแรกที่มีความเขินอายไปแล้ว ทั้ง 4 คนก็เริ่มทำตามสบาย ในช่วงเวลานี้ พวกเขาเริ่มเล่นกับกระจกและกล้องถ่ายภาพ อ่านบทกวี วาดรูป เริ่มเคาะทุบ ทกคะเมนดีลังกา" (Radical Software 2, No.5) การเล่นไปรอบๆ? บทกวี? การเคาะทุบ? การทกคะเมนดีลังกา? ทั้งเทคโนโลยีราคาแพง ความตั้งใจ และการทำงานเพื่อการศึกษาดูพฤติกรรมคนนั้นมิบอกไว้ล่วงหน้าในสิ่งที่เรียกกันว่าห้องประสบการณ์ ซึ่งมีมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 18 แล้ว! นี่แทบจะไม่เป็นการทดลองเลย

แต่จิลเลทท์และชไนเดอร์เป็นศิลปินที่มีพรสวรรค์และความตั้งใจที่ดีมาก ผลงานของพวกเขาเป็นที่สนใจของฉันอย่างมาก ฉันยกเอาผลงานที่ Antinoch ออกมาชิ้นเดียว เพราะว่าผลงานชิ้นนี้ชี้ให้เห็นชัดถึงความคิดพิจารณาเชิงวิจารณ์ที่มักจะเจือจางลง ในหมู่วิศวกรที่ถูกงัดใจจากอุปกรณ์กลไกพิเศษ ผลงานเหล่านั้นกลายเป็นของพื้นๆที่นิยมทำกันจนเมื่อซึ่งตกทอดมาในนามของความเป็นสมัยใหม่

อันที่จริง สิ่งแวดล้อมที่พวกเขาสร้างขึ้น และแบบแผนดำเนินการดังกล่าวมาแล้ว สำหรับฉันดูเหมือนว่ามีความเป็นพิธีการและมีรูปแบบที่เป็นระบบมากมายกว่าการตอบสนองของมนุษย์

ต่อสิ่งนี้เสียอีก ปัญหาเกิดขึ้นก็เพราะว่า ศิลปินได้ใช้อิสระที่กำหนดรายการสิ่งแวดล้อมทางกายภาพ แต่กีดกันไม่ให้ผู้เข้าร่วมได้กำหนดโครงการที่เหมาะสมในสิ่งแวดล้อมนี้ นี่อาจจะเป็นความกลัวซึ่งผิดที่ผิดทางต่อการใช้เล่ห์เหลี่ยมลวงคน แม้ว่าห้องจะถูกออกแบบเพื่อยั่วให้เกิดการตอบสนอง และถูกสร้างขึ้นอย่างมีเล่ห์เหลี่ยมแนบเนียน ไม่ว่าด้วยเหตุผลใดก็ตาม จิลเลทท์และชไนเดอร์ไม่ได้ดำเนินการให้ตลอดโดยองค์รวม

โดยปรกติแล้ว เมืองงานศิลปะที่ต้องการการมีส่วนร่วมของคนถูกแสดงในบริบทของนิทรรศการหนึ่งโดยไม่รู้ตัวทั้งศิลปินและผู้ชมต่างก็คาดหวังว่ามันจะเป็น หรือเหมือนกับภาพๆหนึ่ง ซึ่งก็จะถอยออกมาและรักษาระยะห่างกับงานไว้ เมื่อผู้ชมถูกเร่งเร้าให้กลายเป็นส่วนหนึ่งโดยปราศจากการช่วยเหลือแนะนำหรือการเตรียมการใดๆ พวกเขาจะรู้สึกถูกหลอกและจะคิดเหมือนๆกัน

ฉันอาจจะรวมอยู่ในกลุ่มที่คิดเหมือนกันว่า ความชื่นชอบอย่างเหนียวแน่นของศิลปินวิดีโออาร์ตก็คือ อุปกรณ์พิเศษที่ใช้ดึงเวลาให้ช้าลง มีสิ่งที่เหมือนกันอย่างยิ่งก็คือ การใช้เสียงสะท้อนในช่วงต้นของดนตรีแบบ *Musique Concrète*² นั้นเอง นัยของความคิดนี้มีอยู่ว่า การเรียกสิ่งที่จะผ่านไปเดี๋ยวนี้เองให้ที่ปรากฏซ้ำหรือการทำซ้ำเป็นผลในการปฏิเสธอนาคต และด้วยเหตุนี้จึงพิสูจน์ให้เห็นถึงความไม่รู้จบของปัจจุบัน บางทีอาจมีความเย้ายวนที่นิยมชมชอบกันซึ่งให้ประสบการณ์เช่นเดียวกันนี้จากการใช้ยาด้วย ในหลายกรณี มันไม่ใช่การค้นพบอะไรใหม่ทางปรัชญา หรือคุณูปการของงานวิดีโอประกอบสิ่งแวดล้อมที่ทำให้โลกสว่างไสวขึ้นด้วยการปรับตัวให้เคยชินกับการลืมนอดีตเมื่อวานและปฏิเสธวันพรุ่งนี้ (น่าขันที่ฉันพบว่าในศิลปะที่ใช้เทปบันทึกภาพที่ค่อนข้างจะหวั่นไหวรบกวนเล็กน้อย โดยเฉพาะในกลุ่มที่บันทึกภาพการแสดงเพอร์ฟอร์แมนส์ในลักษณะแบบละครเอาไว้เฉยๆนั้น ยังมีสาระในระดับของมโนทัศน์มากกว่าด้วยซ้ำ หากไม่ถูกดึงดูดใจจากมนต์ขลังหรือปัญหาทางเทคนิคของเครื่องมือกระจุกกระจิกเสียแล้ว ศิลปินวิดีโออาร์ตอาจใช้เวลามากขึ้นในการคิดและการใช้จินตนาการ)

ในการวิเคราะห์สุดท้าย งานวิดีโอที่นำเข้ามาประกอบสร้างสิ่งแวดล้อม (ที่ไม่บันทึกเทป) ผลงานเหล่านี้มีจิตสำนึกสูงขึ้น และเป็นการขยายประสบการณ์อันมีประโยชน์ ดูเหมือนว่าจะเป็นศิลปะวิดีโอเพียงอย่างเดียวที่น่าสนใจ แต่มันก็ยังคงมีรูปแบบที่หยาบหยาบๆเหมือนกับการงานอาร์ตเทค Art Tech จำนวนมากเมื่อไม่กี่ปีมานี้ ผลงานที่ประกอบสิ่งแวดล้อมนี้มีความคล้ายคลึงกับการจัดแสดงเวิลด์แฟร์ "สู่โลกอนาคต" ซึ่งมีเค้าแนวคิดในการมองระบบกลไกดปุมว่าเป็นโลกอันงดงาม และมุ่งที่จะประกาศความเชื่อตามแบบศตวรรษที่ 19 มันมีบางส่วนคล้ายบ้านในสวนสนุก บางส่วนห้องทดลองทางจิตวิทยา การเข้ามาเกี่ยวข้องและให้การสนับสนุนของพิพิภณท์ศิลปะและหอศิลป์ซึ่งมีประเพณีปฏิบัติต่อกันมาในการให้ความเคารพต่อผลงานที่นำมาแสดงนั้น

² *Musique Concrète* เป็นแนวดนตรีที่ถูกเรียกโดยนักดนตรีกลุ่มหนึ่งในปารีสปลายทศวรรษที่ 1940 นำโดย Pierre Schaeffer แนวดนตรีนี้เกิดขึ้นจากการบันทึกเสียงทั้งจากธรรมชาติและการบรรเลง หรือแม้แต่เสียงจากเครื่องจักรเอาไว้เป็นข้อมูล และนำเสียงที่บันทึกไว้นั้นมาเปิดทับซ้อนกันอีกครั้งหนึ่ง

ให้ผลในทางปฏิบัติที่ประกันได้เลยว่า การที่ผู้ชมจะเข้ามามีส่วนร่วมในผลงานที่ควรจะเกิดขึ้นจะเป็นไปอย่างลึกลับและผิวเผิน

การมีส่วนร่วม เป็นกุญแจสำคัญในจุดนี้ แต่ในแขนงของศิลปะวิดีโอที่นับเป็นการทดลองอย่างที่สุดนี้ เราต้องยอมจำนนต่อแสงเรืองๆของหลอดภาพในจอโทรทัศน์ ในขณะที่ความคิดของเรา กำลังจะถึงอวสาน จนกระทั่งถึงวันที่วิดีโอถูกใช้กันทั่วไปเหมือนโทรศัพท์แล้ว มันก็จะเป็นสื่อแปลกประหลาดที่ไอ้อวดตัวมันอยู่นั่นเอง

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้แปล

แปลจาก : Alan Kaprow. "Video Art; Old Wine in a New Bottle" **Essays on the Blurring of Art and Life** : University of California Press. 1993, p.p.148-153.
ตีพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกใน Art forum 12, No. 10. 1974, p.p. 46-49.

บทวิเคราะห์

อลัน คาพโรฟ ผู้เขียนบทวิจารณ์ตอนต้นที่คัดมานี้ เป็นที่รู้จักกันเป็นอย่างดีในวงการทัศนศิลป์มาตั้งแต่ทศวรรษที่ 1950 เพราะผลงานทางด้านสร้างสรรค์และบทความทางศิลปะที่เขาเขียน ล้วนแล้วแต่กระตุ้นให้ผู้ชมและผู้อ่านต้องขบคิดต่อประเด็นการวิจารณ์ที่เขาได้เสนอเอาไว้ในผลงานเหล่านั้น ในฐานะของผู้สร้างสรรค์ คาพโรฟได้ชื่อว่าเป็นผู้บุกเบิกศิลปะแนว แอพเพนนิ่ง happening art ที่พัฒนาไปเป็นศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ซวล conceptual art และศิลปะแนวเพอร์ฟอร์แมนซ์ performance art ในเวลาต่อมา ในช่วงเวลาที่ศิลปะแนวทางดังกล่าวแพร่หลายในนามของศิลปะของกลุ่มหัวก้าวหน้า ศิลปินจำนวนมากก็เข้าร่วมกับกระแสศิลปะในทิศทางนี้ ความนิยมในหมู่ของศิลปินส่วนหนึ่งก็เพราะเกิดความเข้าใจไขว่ไขว่ไปว่า ศิลปะในแนวทางนี้เป็นทางออกให้ศิลปินสามารถแสวงหาความแหวกแนวและความแปลกใหม่ในงานศิลปะได้ จนคาพโรฟเองต้องเขียนบทวิจารณ์วงการศิลปะและการสร้างสรรค์ของศิลปินที่เขาถือว่า "ความก้าวหน้า" และ "แนวคิดใหม่ของการสร้างสรรค์" มาเป็นฉากก้างสาระสำคัญที่แท้จริงของการสร้างสรรค์

ผู้ที่ศึกษาแนวคิดของคาพโรฟอย่างผิวเผิน มักจะอ้างแนวคิดของคาพโรฟในแง่ที่เขาให้ความสำคัญต่อความคิดในงานศิลปะเป็นหลัก และมักด่วนสรุปเอาว่าคาพโรฟต่อต้านการสร้างสรรค์งานศิลปะในแบบจิตรกรรมและประติมากรรม เป็นความจริงที่คาพโรฟให้ความสำคัญต่อความคิด ประสบการณ์ และการเรียนรู้ในงานศิลปะ และคาพโรฟเองไม่ได้สร้างงานตามขนบของการสร้างงานที่ทำกันอยู่ทั่วไป แต่นั่นยังไม่อาจนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า คาพโรฟต่อต้านศิลปะตามขนบทั้งหมด โดยความจริงแล้วคาพโรฟต่อต้านผลผลิตทางศิลปะที่นำไปสู่กระบวนการของธุรกิจศิลปะ ในแง่นี้ความบางตอนในบทวิจารณ์ข้างต้นก็ระบุชัดถึงความคิดของเขาที่ต่อต้านไปถึงกลไกของหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ศิลปะที่มีส่วนร่วมในการสร้างคุณค่าเชิงพาณิชย์ให้แก่ผลผลิตทางศิลปะด้วย หากย้อนกลับไปศึกษาความคิดของศิลปินและนักวิจารณ์ผู้นี้จากบทวิจารณ์ชิ้นสำคัญที่มีผู้อ้างอิงถึงมากเป็นชิ้นแรก ซึ่งเขาเขียนถึงงานจิตรกรรมของแจคสัน พอลลอค Jackson Pollock คาพโรฟชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนว่า คุณค่าในงานของพอลลอคอยู่ในกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปิน¹

หากพิจารณาในกรณีนี้อย่างถี่ถ้วนแล้วจะไม่อาจกล่าวได้เลยว่า คาพโรฟต่อต้านศิลปะที่สร้างกันตามขนบทั้งหมด และหากพิจารณาบทวิจารณ์ที่คัดมาตอนต้นอย่างถี่ถ้วนก็จะเป็น มโนทัศน์ทางศิลปะที่ชัดเจนของคาพโรฟว่า อันที่จริงเขาต่อต้านงานศิลปะในทิศทางที่ผิวเผินทุกรูปแบบ ไม่ว่าผลงานนั้นจะเป็นศิลปะวัตถุ อยู่ในรูปของการแสดงหรืออาศัยอุปกรณ์ที่ใช้เทคโนโลยีอันทันสมัย หรือแม้แต่ศิลปะที่อยู่ในรูปกิจกรรมและการทดลอง หากผลงานเหล่านั้นไม่กระตุ้นผู้ชมและสังคมให้เห็นคุณค่าด้านการเรียนรู้และประสบการณ์ทางปัญญา

จากการตั้งข้อบทรวิจารณ์นี้อาจกล่าวได้ว่า ผู้วิจารณ์ได้สรุปรวมมโนทัศน์และประเมินคุณค่าภาพรวมของงานศิลปะในทิศทางที่กำลังจะวิจารณ์ไว้เสียแต่ชิ้นแรกแล้ว บทวิจารณ์นี้จึงเป็น

¹ ดูบทความเรื่อง "The Legacy of Jackson Pollock", Art New 57, No.6, 1958, p.p.24-26, 55-57

ตัวอย่างที่ดีที่แสดงถึงจุดยืนอันหนักแน่นและมโนทัศน์ทางศิลปะที่ชัดเจนของนักวิจารณ์คนหนึ่ง แม้บทวิจารณ์นี้ผู้วิจารณ์จะมุ่งมองไปที่ศิลปะซึ่งใช้วิดีโอเป็นสื่อ แต่ขอบเขตของบทวิจารณ์นี้ก็กินความกว้างไปสู่ศิลปะในรูปแบบอื่นๆที่มีความสัมพันธ์กับศิลปะวิดีโอด้วย ทศนวิจารณ์ที่เปิดกว้างไปสู่ศิลปะแนวเพอร์ฟอร์แมนซ์และศิลปะแนวที่ต้องการให้ผู้ชมมีส่วนร่วม ยิ่งตอกย้ำให้เราเห็นว่ารูปแบบและกลวิธีใหม่ๆไม่ใช่แก่นสำคัญในมโนทัศน์ทางศิลปะของคาพโรฟ ตั้งแต่ต้นบทไปจนจบ เขาเน้นย้ำถึงความสำคัญของ "การค้นหา" และ "การทดลอง" สำหรับคาพโรฟ การทดลองทางศิลปะไม่ใช่เพื่อการทดลองในตัวเองอย่างไร้เป้าหมายและไม่ใช่เพื่อสร้างความแปลกใหม่ แต่หัวใจสำคัญของการทดลองก็เพื่อเปิดประตูให้ผู้ชมก้าวเข้ามาสู่กระบวนการของการเรียนรู้และรับประสบการณ์อันมีคุณค่าทางปัญญาจากงานศิลปะ ซึ่งในการทดลองนี้ศิลปินจะต้องกระทำด้วยจิตสำนึกด้วยมโนทัศน์ที่ชัดเจนนี้เขาจึงไม่ลังเลใจเลยที่จะประเมินคุณค่างานศิลปะวิดีโอที่เขาได้จำแนกแยกแยะให้เห็นโดยละเอียดแล้ว ทั้งไม่ลังเลใจที่จะดำเนินสถาบันศิลปะที่ยื่นมือเข้ามายุ่งเกี่ยว ทั้งในแง่ของการหาประโยชน์ หรือในแง่ของการชักจูงให้ศิลปินหลงทาง ไม่ว่าจะเป็นการสนับสนุนโดยมีจุดประสงค์เคลือบแฝงหรือไม่ก็ตาม การวิเคราะห์ของคาพโรฟที่ไม่โอนเอียงไปตามกระแสยังช่วยเตือนเพื่อนศิลปินที่หมกมุ่นอยู่กับอุปกรณ์เทคโนโลยีอันทันสมัยให้ใช้วิจารณ์ญาณต่อการใช้สื่อประเภทนี้

การพิจารณาบทวิจารณ์ของอลัน คาพโรฟ ขึ้นนี้อาจทำได้ชัดเจนขึ้น เมื่อเรามองจากสายตาของปัจจุบัน บทวิจารณ์ชิ้นนี้มีอายุเกือบ 30 ปีแล้ว ตลอดช่วงเวลาที่ผ่านมาเทคโนโลยีของสื่อวิดีโอได้พัฒนาก้าวหน้าไปกว่าอดีตมาก ศิลปินในแนวทางนี้ก็มิเพิ่มขึ้นมากมายเช่นกัน ดังนั้นการจะสรุปว่า ศิลปะวิดีโอทั้งหมดเป็นเช่นเดียวกับการประเมินของคาพโรฟก็อาจไม่เป็นธรรมต่อศิลปินนัก อย่างไรก็ตาม ตลอดช่วงเวลา 30 ปีมานี้ศิลปะวิดีโอมีความเปลี่ยนแปลงไปจากทิศทางที่ คาพโรฟ วิเคราะห์ไว้ไม่มากนัก ทั้งรูปแบบและวิธีการที่ศิลปินนำสื่อวิดีโอมาใช้ รวมไปถึงการนำเสนอผลงานต่อผู้ชม แม้เนื้อหาและกลวิธีในการนำเสนอจะมีความซับซ้อนและหลากหลายมากขึ้นก็ตาม ส่วนในด้านการนำสื่อวิดีโอมาใช้ร่วมกับศิลปะรูปแบบอื่นๆก็เป็นที่น่าสังเกตว่าความนิยมในศิลปะวิดีโอที่ถดถอยลงบ้างในช่วงทศวรรษที่ 1980 เกิดขึ้นพร้อมๆกันไปกับความนิยมในศิลปะแนวเพอร์ฟอร์แมนซ์ที่ลดน้อยลงด้วยในเวลาเดียวกัน ส่วนความนิยมในสื่อวิดีโอที่กลับเพิ่มขึ้นอีกครั้งในทศวรรษที่ 1990 ที่ผ่านมามาจนถึงขณะนี้ ก็เพราะเทคโนโลยีด้านคอมพิวเตอร์ช่วยให้เทคนิคการตัดต่อภาพในวิดีโอทำได้ง่าย รวดเร็ว และมีประสิทธิภาพมากขึ้น ในแง่นี้แล้วการประเมินของคาพโรฟที่ว่า ศิลปะในแนวทางนี้มีความยั่วยวนจากความสะเทว ความรวดเร็ว ความประหยัด และเสน่ห์จากอุปกรณ์ กลไกอันทันสมัยก็ดูจะไม่ผิดพลาดนัก

สิ่งที่พึงตระหนักจากบทวิจารณ์นี้อีกประการหนึ่งก็คือ แก่นความคิดของคาพโรฟที่ต้องการชี้ให้เห็นว่า คุณค่าอันแท้จริงในงานศิลปะนั้นอยู่ที่กระบวนการเรียนรู้และการกระตุ้นให้เกิดปัญญาไม่ว่าผลงานนั้นจะอยู่ในรูปแบบใดก็ตาม อาจกล่าวได้ว่า คาพโรฟคือต้นตำรับของ

ศิลปินที่เรียกร้องให้มีการทำลายขอบเขตกันกระบวนการเรียนรู้ระหว่างผู้ชมกับศิลปะ² (ซึ่งศิลปะแนวเพอร์ฟอร์แมนส์และศิลปะแนววิดีโอก็มีกำเนิดขึ้นจากแนวความคิดนี้ด้วยเช่นกัน) ที่เขาเรียกว่า participatory art ซึ่งปัจจุบันพัฒนาไปสู่ศิลปะในรูปแบบที่เน้นการทำกิจกรรมที่กำลังแพร่หลายอยู่ในขณะนี้ สิ่งที่น่าสนใจก็คือ แม้คาพโรฟจะให้เหตุผลแก่กระบวนกรเรียนรู้ และต้องการเห็นการเปิดให้ผู้ชมมีส่วนร่วมเข้ามามีส่วนร่วมกับการทางปัญญาของศิลปะ อย่างแท้จริงก็ตาม แต่ขอบเขตของกิจกรรมทางศิลปะกับกิจกรรมของโลกที่ดำเนินไป สำหรับคาพโรฟก็หาใช้สิ่งที่สวมกันได้สนิทเสมอไป คาพโรฟย้ำไว้ในตอนต้นว่า กิจกรรมบางประการก็สมควรจะกระทำใน "โลกของความเป็นจริง" ไม่ใช่ใน "โลกของศิลปะ"

เมื่อย้อนกลับมาพิจารณาในประเด็นของการเรียกร้องให้เกิดกระบวนกรเรียนรู้จากการเปิดให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับการงานศิลปะ ที่มีปรากฏอยู่ในบทวิจารณ์นี้ จะเห็นได้ว่าคาพโรฟไม่ได้เป็นเพียงผู้บุกเบิก แต่ยังทำหน้าที่ผู้ดูแลในฐานะของนักวิจารณ์ที่ติดตามและเสนอความคิดต่อศิลปินรุ่นหลังต่อๆ มาด้วย ดังในการเขียนของการใช้วิดีโอเข้าร่วมกับศิลปะแนวเพอร์ฟอร์แมนส์ เขากล้าที่จะตัดสินประเมินคุณค่า และชี้ให้เห็นว่า การใช้วิดีโอแบบ "ฉายหนังซ้ำ" ไม่อาจบรรลุถึงแก่นของศิลปะการแสดง หรือในกรณีของงานศิลปะที่ต้องการให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในหลายรูปแบบ คาพโรฟก็ชี้ได้ชัดว่า ความล้มเหลว อันเกิดขึ้นจากทัศนคติของศิลปินและหอศิลป์นั่นเองที่ไม่ได้เปิดพรมแดนของการมีส่วนร่วมแก่ผู้ชมอย่างแท้จริง คำวิจารณ์ของคาพโรฟแม้ผ่านมาเกือบ 30 ปีแล้วก็ตาม แต่ในหลายแง่มุมความคิดเห็นของเขากียังทันสมัย สมัยนั้น สาระสำคัญของงานศิลปะย่อมยังคงเปลี่ยนไปเพียงอีก 30 ปีที่แล้วในบางประการ ดังนั้น ความเข้มข้นหรือเจือจางของเหล่าที่หมกมุ่นกว่า 30 ปีจะมีรสชาติเช่นใด ย่อมต้องรอการพิสูจน์จากการศิลปะและนักวิจารณ์ที่จะเสนอผลงานที่ อ่อน คาพโรฟ ได้ทิ้งไว้เป็นมรดกทางปัญญาแก่เรา

จักรพันธ์ วิชาสินธุ : ผู้วิเคราะห์

² ดูแนวคิดของอลัน คาพโรฟ ได้จากหนังสือรวมบทความ 5 ทศวรรษของเขา: "Essays on the Blurring of Art and Life", University of California Press, 1993