ความคิดผ่านรูปแบบกลวิธีทางศิลปะ น่าจะได้คำนึงถึงความเหมาะสมในการนำเสนอ เพื่อให้มีความสอดคล้องกลมกลืนไปกับพื้นฐานของสังคมที่ผู้นำเสนอและตัวความคิดนั้นๆดำรงอยู่ มิใช่มุ่งแต่เพียงการแสวงหาทิศทางแบบอย่างใหม่ๆ เพื่อฉีกรูปแบบให้แปลกต่าง สั่นสะเทือนความสนใจอย่างรุนแรง ทว่ากลับเต็มไปด้วยความหยาบฉาบฉวย เฉกเช่นที่เป็นกระแสอยู่ในสังคมตะวันตก ซึ่งไม่มองถึงสภาพแวดล้อมอันเป็นจริงในสังคม รวมถึงเงื่อนไขของความเชื่อ ขนบจารีตประเพณี ลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมที่ยังไม่เลือนลายไปจากสำนึกของประชากรโดยส่วนใหญ่

ในการแสวงหาความแปลกใหม่ที่ลงตัวและสอดคล้องของรูปแบบกลวิธี เพื่อใช้สื่อสารความคิดตามแนวทางการสร้างผลงานศิลปะของยุคหลังสมัยใหม่ ซึ่งกำลังได้รับความสนใจจากคนทำงานศิลปะรุ่นหนุ่มสาวของเราอยู่ขณะนี้ นอกจากการมุ่งคิดค้นรูปแบบกระบวนการมาใช้ตอบสนองการเสนอความคิด ด้วยเทคนิควิธีที่แตกต่าง ด้วยสื่อทุกชนิดทุกประเภท และในแง่มุมที่เป็นอิสระปลอดพ้นจากข้อจำกัดผูกมัดต่างๆนั้น สำหรับกับสังคมไทยเป็นอยู่ในปัจจุบัน สังคมที่ยังเต็มไปด้วยความเหลื่อมล้ำของสถานภาพทางเศรษฐกิจ การศึกษาที่หย่อนยานคุณภาพอันสมบูรณ์ อีกทั้งยังเป็นสังคมที่ประกอบขึ้นด้วยความเปราะบางของความยั้งคิด ไร้ระเบียบวินัย ไม่เคารพซึ่งสิทธิพื้นฐานของสมาชิกร่วมสังคมโดยสิ้นเชิง เกลื่อนกลาดไปด้วยความคิดแบบตัวใครตัวมัน ตัวกูของกูไม่สนใจคนอื่น จึงน่าจะได้มีการพิจารณาไตร่ตรองตรวจสอบถึงความเหมาะสม ให้มีความกลมกลืนกับพื้นฐานของสังคมที่ดำรงอยู่ด้วยความรอบคอบ แม้ประเทศไทยจะไม่มีอาณาเขตกว้างใหญ่มากมายเท่าอเมริกา แต่ความแตกต่างทางด้านวัฒนธรรม ความเชื่อ วิธีการดำรงชีวิตของผู้คนแต่ละภูมิภาคนั้น ยังมีให้เห็นอยู่อย่างชัดเจนโดดเด่น ดังนั้น การแสวงหารูปแบบมารับใช้การนำเสนอทางด้านศิลปะจึงควรมีความรัดกุมชัดเจนในการคิด ในการเลือกสรร บางครั้งความสะใจสุดกู่ของการแสดงความคิดอารมณ์ความรู้สึกเพื่อเสนอประเด็นเรื่องราวของคนทำงานศิลปะ ก็อาจจะกลายเป็นคมดาบที่ถากเฉือนบรรทัดฐานสังคมจนแหว่งวิ่นขาดกระจาย ยากจะเก็บมาปะต่อลบรอยผิดพลาดได้

ผู้คนในบ้านเรามีความพร้อมและมองความเหมาะสมอย่างไรหรือยัง สำหรับการนำเสนอความคิดผ่าน *"สื่อ"* ที่มีรูปแบบกลวิธีอันอิสระสุดโต่ง ขณะที่สังคมพื้นฐานที่รองรับยังเต็มไปด้วยความเหลื่อมล้ำหมิ่นเหม่ ระหว่างความดีและความเลว ขาวและดำ ถูกและผิด ชัดเจนและคลุมเครือ บรรทัดฐานในการคัดเลือกตัดสิน พิจารณาไตร่ตรอง และมองปรากฏการณ์อย่างมีเหตุผลด้วยวิจารณญาณที่แจ่มชัดยังอยู่ดีหรือเม่ หรือถูกเก็บเข้าใส่ลิ้นชัก ขณะเดียวกันกับที่กุญแจสำหรับเปิดไขถูกทำให้หล่นหายไปนานแล้ว

ที่มา: ไพศาล ธีรพงศ์วิษ. "บนเส้นทางการแสวงหารูปแบบกลวิธีของงานศิลปะปัจจุบัน." **สีสัน.** ปีที่ 6 ฉบับที่ 3 (2536) : หน้า 88-93.

บทวิเคราะห์

ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร เป็นศิลปินผู้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมจนเป็นที่รู้จักในวงการศิลปะโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในช่วงเวลาหลังจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ก่อนที่จะหันมาเป็นนักวิจารณ์อย่างเต็มตัวในราวปลายปี พ.ศ. 2526 โดยมีบทวิจารณ์ลงตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์รายสัปดาห์ และนิตยสารหลายฉบับ นับตั้งแต่เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2530 ที่นิตยสารสีสัน ซึ่งสนใจเสนอบทวิจารณ์ทั้ง ดนตรี ละคร วรรณกรรมและทัศนศิลป์ได้เผยแพร่เป็นครั้งแรก ไพศาลก็ได้พื้นที่ที่มีความยาวหลายหน้าในนิตยสารฉบับนี้ ในการเขียนบทวิจารณ์ตามความคิดเห็นของเขาโดยอิสระ การที่สื่อเปิดโอกาสให้นักวิจารณ์เช่นนี้ ทำให้เขาสามารถที่จะเขียนบทวิจารณ์ที่มีเนื้อหาเข้มข้น มีโอกาสตรวจสอบความคิดและพัฒนาการเขียนของตัวเอง ทั้งยังสามารถติดตามความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในวงการทัศนศิลป์ได้อย่างต่อเนื่อง ประสบการณ์จากการเป็นผู้สร้างสรรค์และเป็นนักวิจารณ์ที่ติดตามวงการศิลปะอย่างใกล้ชิดมาตลอดจึงทำให้ข้อเขียนของไพศาลมีข้อมูลและเหตุผลที่หนักแน่นประกอบการวินิจฉัย ดังจะเห็นได้ทุกช่วงครึ่งปีหรือช่วงหนึ่งปี เขามักจะเขียนบทวิจารณ์ในลักษณะวิเคราะห์ประเมินผลความเปลี่ยนแปลงและความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะในแต่ละช่วงเวลาไว้ ซึ่งเขามักจะเสนอข้อคิดที่กระตุ้นให้ผู้อยู่ในวงการศิลปะต้องนำมาพิจารณาไตร่ตรองอยู่เสมอๆ ในบทวิจารณ์ชื่อ *"บนเส้นทางการแสวงหารูปแบบกลวิธีของงานศิลปะปัจจุบัน"* ที่ไพศาลเขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2536 นับเป็นตัวอย่างที่ดีที่แสดงให้เห็นว่า นักวิจารณ์ผู้นี้มีวุฒิภาวะสูง และมีประสบการณ์กว้างจนสามารถประเมินผล และยกตัวอย่างขึ้นมาแสดงให้เห็นได้ชัดเจนว่า พัฒนาการของวงการทัศนศิลป์ไทยจากจุดเริ่มต้นมาจนถึงเวลาขณะนั้นประสบความสำเร็จ และพบอุปสรรคที่เป็นปัญหาในแต่ละช่วงเวลาอย่างไร

ไพศาลเริ่มบทวิจารณ์นี้ด้วยการให้ภูมิหลังของวงการทัศนศิลป์ที่ค่อนข้างยาวเพื่อยกขึ้นมาเปรียบเทียบกับภาวะการณ์ของวงการศิลปะในขณะนั้นว่า ในอดีตเมื่อศิลปะสมัยใหม่ของไทยเพิ่งจะได้รับถ่ายทอดมาจากศิลปะตะวันตกและยังอยู่ในระยะตั้งตัวนั้น ความสำเร็จในเบื้องต้นก็คือความพยายามที่จะทำให้สังคมโดยส่วนรวมยอมรับศิลปะในทิศทางใหม่ ซึ่งความสำเร็จนี้เกิดขึ้นได้จากความสามารถในการถ่ายทอดประสบการณ์ของผู้รู้ชาวต่างประเทศที่มีความเข้าใจคนไทยและสังคมไทย ประกอบกับผู้รับประสบการณ์ชาวไทยมีความสามารถในการผสมผสานดัดแปลงรูปแบบกลวิธีการแสดงออกของชาวตะวันตกให้สอดคล้องเข้ากับเนื้อหาของสังคมไทยได้อย่างดี ผลงานศิลปะสมัยใหม่ของไทยในระยะแรกๆจึงเป็นสิ่งที่ผู้ชมชาวไทยรับได้ไม่ยากนัก การอธิบายเหตุการณ์ในอดีตเช่นนี้เป็นการชี้นัยสำคัญให้แก่วงการทัศนศิลป์ว่า *"กุญแจแห่งความสำเร็จ"* ก็คือวิจารณญาณที่แจ่มชัดของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงานอันมีค่าขึ้นโดยไม่ลืมที่จะสร้างความสัมพันธ์ที่สอดคล้องกลมกลืนกับความคิดและความรู้สึกของคนในสังคม เขาชี้นัยสำคัญนี้ก็เพื่อเตือนวงการทัศนศิลป์ของไทยที่กำลังอยู่ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของการรับรูปแบบใหม่ๆตามอย่างศิลปะตะวันตก และเพื่อที่จะกระตุ้นให้ศิลปินไทยพิจารณาไตร่ตรองในการเลือกรับประสบการณ์จากต่างประเทศและนำความรู้ใหม่มาใช้ให้เหมาะสมกับพื้นฐานวัฒนธรรมของสังคมไทย ไพศาล

ยังจี้ลงไปถึงแก่นของปัญหาของวงการศิลปะว่า การรับเอารูปแบบกลวิธีของศิลปะตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับเนื้อหาของสังคมไทย อาจได้รับความสำเร็จก็ในช่วงแรกๆเท่านั้น เพราะความพยายามจะ *"ตามให้ทัน"* ศิลปะตะวันตกด้วยการรับรูปแบบเข้ามาใช้เพียงด้านเดียว โดยไม่ศึกษาให้ถึงเนื้อแท้ทางความคิดของศิลปะนั้นๆ ได้ก่อให้เกิดปัญหาในเรื่องที่คนส่วนใหญ่ไม่รับและไม่เข้าใจศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งเป็นปัญหาที่วงการทัศนศิลป์ยังแก้ไม่ตก เขาได้ชี้รากของปัญหาใน 2 ประการ ประการแรก ศิลปินมุ่งที่จะค้นหาความสำเร็จจากการทดลองรูปแบบกลวิธีใหม่ๆ ทำให้รูปแบบงานศิลปะสมัยใหม่ของไทยก้าวไปอย่างรวดเร็วจนไม่อาจสร้างความเข้าใจให้กับผู้ชมและสังคมไทยได้ทัน ประการที่สอง ความคุ้นเคยกับการสร้างศิลปะด้วยการผลัดเปลี่ยนเอารูปแบบกลวิธีใหม่ๆเข้ามาใช้อยู่เสมอ ทำให้ศิลปินไทยสนใจแต่ความสำเร็จจากการทดลองในด้านรูปแบบ จนศิลปินขาดความสนใจในผลจากการทดลองเหล่านั้นว่า ได้ก่อให้เกิดปฏิกิริยาทางความคิดและความรู้สึกขึ้นแก่ผู้ชมอย่างไร ข้อคิดที่ไพศาลเตือนวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทยนี้มีคุณค่าทางปัญญาอย่างยิ่งแก่วงการศิลปะ แม้ความบางตอนในข้อเขียนจะเป็นการวิจารณ์ที่ดรงและแรง ทั้งยังกล้าประเมินผลสำเร็จหรือล้มเหลว แต่ข้อวินิจฉัยจากข้อมูลที่เป็นจริงตามลำดับเวลา และจากตัวอย่างในหลายกรณีที่ยกขึ้นมาให้เห็นได้อย่างชัดเจนของไพศาลก็ยากที่จะปฏิเสธได้

สิ่งที่น่ากล่าวถึงบทวิจารณ์นี้อีกประการหนึ่งก็คือ ทัศนคติของผู้วิจารณ์ที่แสดงให้เห็นจิตสำนึกในด้านความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะกับสังคม จะเห็นได้ว่า ไพศาลดอกย้ำประเด็นอย่างหนักแน่นว่า การที่ตัวศิลปินหมกหมุ่นอยู่กับการเล่นกับ *"สื่อ"* เพื่อที่จะสนอง *"สาร"* ที่ศิลปินต้องการแสดงเท่านั้น โดยไม่คำนึงถึงความเหมาะสมในสภาพแวดล้อมที่เป็นจริงของผู้ชมและสังคมไทยเลย งานศิลปะในทิศทางที่สุดขั้วเช่นนี้ยากที่จะได้รับการยอมรับจากผู้ชมและสังคม ทัศนะเช่นนี้ยังเป็นการแสดงความเชื่อมั่นของนักวิจารณ์ที่ต้องการจะเห็นความสำเร็จของงานศิลปะในองค์รวมคือ ทั้งผู้สร้างและผู้รับสามารถที่จะชื่นชมคุณค่าของงานศิลปะร่วมกันได้ แต่ความต้องการของไพศาลมิใช่การเรียกร้องให้ศิลปินลดระดับคุณค่าในงานของตัวเอง หรือล้มเลิกการแสวงหารูปแบบวิธีการใหม่ๆ ในการแสดงออก ดรงกันข้ามไพศาลมีท่าทีที่จะเปิดรับรูปแบบวิธีการใหม่ๆ ที่เป็นประสบการณ์จากตะวันตก แต่เขาต้องการที่จะเห็นประสบการณ์เหล่านี้ถูกนำมาใช้อย่างไตร่ตรองแล้วเท่านั้น ในท้ายที่สุดแม้นักวิจารณ์จะมีข้อวินิจฉัยและแสดงข้อคิดเห็นไว้แล้วก็ตาม แต่เจตนาที่ต้องการกระตุ้นให้ผู้อยู่ในวงการศิลปะสมัยใหม่ได้ทบทวนไตร่ตรองเรื่องนี้ไพศาลจึงไม่ใช้วิธีการสรุปความคิดเบ็ดเสร็จให้แก่ผู้อ่านในตอนท้ายของบทวิจารณ์ แต่เขาเลือกที่จะเขียนในลักษณะเปิดทางยั่วให้ผู้อ่านคิดเอง และคิดต่อในประเด็นที่เขาเสนอมาแล้ว นี่เป็นการแสดงให้เห็นบทบาทของนักวิจารณ์ที่มีความรับผิดชอบสูงต่อสังคม มีวิจารณญานและปรารถนาที่จะเห็นวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยมีหนทางที่เป็นตัวของตัวเอง แม้ผู้วิเคราะห์จะไม่สามารถตรวจสอบผลกระทบของบทวิจารณ์ชิ้นนี้ที่เกิดขึ้นในวงการศิลปะที่ชัดเจนได้ แต่จากการสำรวจเอกสารในช่วงเวลาต่อมา ผู้วิเคราะห์พบว่าการสร้างสรรค์ของศิลปินไทยในลักษณะที่สุดขั้วมีน้อยลง ทั้งนี้ผู้วิเคราะห์ไม่อาจสรุปได้ว่าแนวโน้มที่ดีขึ้นของวงการศิลปะเป็นผลโดยตรงจากการท้วงติงของบทวิจารณ์ชิ้นนี้ แต่อย่างน้อยปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นก็บ่งชี้ว่านักวิจารณ์มีแนวคิดและเดินอยู่บน

ทางที่ถูกต้อง และบทวิจารณ์นี้ก็น่าจะส่งผลกระทบด้านความคิดต่อวงการศิลปะด้วย บทวิจารณ์ชิ้นนี้จึงนับเป็นตัวอย่างที่เด่นชัดของพลังทางปัญญาจากนักวิจารณ์ไทยชิ้นหนึ่ง

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

พัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย: ประเพณีนิยมในด้านที่กลับกัน

อภินันท์ โปษยานนท์

...บริษัทธุรกิจผู้อุปถัมภ์ศิลปะเริ่มแสดงตัวออกมาให้ปรากฏ อย่างเช่น แหล่งเงินทุนไทย และบริษัทซื้อขายหุ้นต่างๆ อาทิ ธนาคารกรุงเทพ ธนาคารกสิกรไทย ธนาคารแห่งประเทศไทย และบริษัทอีกหลายๆแห่งได้จัดการประกวดและสนับสนุนเงินจัดนิทรรศการศิลปะ นักธุรกิจเริ่มซื้อขายและว่าจ้างให้ศิลปินสร้างผลงาน ศิลปะกระแสหลักเริ่มสมาคมยุ่งเกี่ยวกับธนศิลป์ เพราะสามารถจะสร้างชื่อเสียงที่โด่งดังได้อย่างรวดเร็วด้วยการเป็นผู้ชนะในการประกวดเหล่านี้ สำหรับศิลปินจำนวนมากนี่เป็นวิถีทางไปสู่ความเป็นดาราที่ดีกว่าการต่อสู้อย่างอดอยาก เขาไม่สนใจว่างานของพวกเขาจะถูกวิจารณ์ว่าไม่ก้าวหน้าและซ้ำๆซากๆ ตราบใดที่พวกเขายังมีตลาดรองรับอยู่ และความสำเร็จก็มักจะถูกวัดด้วยการขายมากกว่าเนื้อหาสาระ ซึ่งผลก็คือนิทรรศการที่มีธนาคารเป็นผู้อุปถัมภ์ได้รับความสำคัญเหนือกว่ากิจกรรมอื่นๆที่จัดกันไปอย่างแกนๆ เช่น การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

งานแนวประเพณีและงานร่วมสมัยดูเหมือนจะผสมผสานกันเป็นอย่างดีในบริบทของความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ชาติและศาสนา ความเป็นไทยร่วมสมัยถูกบรรยายเป็นภาพอย่างดียิ่งในผลงาน [...] เพื่อปลุกเร้าพระราชประเพณีแห่งสถาบันพระมหากษัตริย์ภายใต้พระบรมเดชานุภาพของราชวงศ์จักรี ความปรารถนาอย่างเพ้อฝันที่เทิดทูนบูชาวีรบุรุษราวกับเทพ และอดีตอันรุ่งเรืองเป็นแนวเรื่องที่พอเหมาะพอเจาะกับความรักชาติและลัทธิชาตินิยม *ปรีชา เถาทอง* และ *สุรสิทธิ์ เสาว์คง* สร้างภาพลักษณ์ที่ไร้กาลให้หวนคำนึงถึงอดีต ในภาพ*จังหวะและแสงในวัด* (2519-2521) ของปรีชา รูปคนแบบจิตรกรรมไทยประเพณีบนผิวฝาผนังวัดดูราวกับมีชีวิตเมื่อเผยตัวต้องลำแสงจากดวงอาทิตย์และให้อารมณ์ของความสงบและสมาธิ จิตรกรรมสีน้ำมันของสุรสิทธิ์ก็คล้ายคลึงกับงานสือครายลิคของปรีชา ในเรื่องที่แสงถูกนำมาแสดงความหมายถึงนัยสำคัญทางจิตวิญญาณที่ยิ่งใหญ่เหนือภาวะของชีวิตทางโลก ผลงานจิตรกรรม เช่น *"องค์พ่อหลวงของเรา"* (2530) ก่อให้เกิดความว่างและความไม่รู้จบที่เวลาหยุดลง และเราถูกดึงให้ดกอยู่ในภวังค์ครุ่นคิดต่อสัญลักษณ์ของชาติ เช่น พระพุทธรูป ธงชาติไทย และของใช้ในพระราชพิธี ภาพลักษณ์เช่นนี้ดูเหมือนจะเหมาะเจาะอย่างดียิ่ง สมกับที่เป็นศิลปะเชิดชูสถาบัน ซึ่งทำหน้าที่ปลอบประโลมใจเล็กๆน้อยๆให้แก่ผู้อุปถัมภ์ที่อยู่ในดึกสำนักงานใหญ่ๆได้ดี พอๆกับสำหรับคหบดีที่ประสงค์จะได้กำลังใจหนุนแบบทันทีทันใดจากพุทธศาสนาและเอกลักษณ์ของความเป็นชาติ

จิตรกรหนุ่มอายุราว 30 ปี เช่น *เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์* และ*ปัญญา วิจินธนสาร* เป็นหัวหอกที่เคลื่อนไหวด้านศิลปะไทยประเพณีแนวใหม่ การกลับมาอย่างมีชีวิตชีวาของศิลปะแบบฟื้นฟูนี้เป็นเครื่องหมายของอนุรักษ์นิยมแบบใหม่ที่ต่อต้านวัฒนธรรมสมัยใหม่และพวกหัวก้าวหน้า ศิลปินกลุ่มนี้ได้ทำสิ่งที่ทดแทนแนวคิด *"ทำให้ตกตะลึงด้วยของใหม่"* ด้วย *"ทำให้ตกตะลึงด้วยของเก่า"* เพื่อที่จะตอกย้ำว่า อดีตสามารถนำมาใช้อ้างถึงอุดมคติในการวิพากษ์วิจารณ์ปัจจุบันได้ การโหยหาอย่างโศกเศร้าต่ออดีตที่ผ่านไป และการสนับสนุนอนาคตที่ดีกว่ากลายเป็นสาระสำคัญใน

การวาดภาพตกแต่งอุโบสถวัดพุทธปทีป (2527-2530) ในกรุงลอนดอนที่มีชื่อเสียงของศิลปินทั้งสอง ถึงแม้จะรักษามโนคติและรูปแบบแบบประเพณี แต่เฉลิมชัยและปัญญาก็มีการริเริ่มในทางเทคนิคจิตรกรรม พอๆกับทางองค์ประกอบภาพ สี รายละเอียด และมิติของภาพ สีอคลายลิคและอุปกรณ์ภู่กันลมถูกนำมาใช้แทนผงสีและสีฝุ่น และผู้ชมต้องตื่นตระหนกกับความสุกใสและฟู่ฟ่าของสีที่สร้างความสั่นสะเทือนต่อสายตาเป็นจังหวะ รูปลักษณ์แบบประเพณีและร่วมสมัยประทะและคละเคล้ากัน ยักษ์ถือปืนกลและบาซูก้าเข้าจู่โจมพระพุทธเจ้า นักดนตรีฟังค์ร็อคกับนักบุญสดับปาฏิหาริย์ของโลกที่ 3 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชปรากฏเป็นพระอัญญาโกญัญญะในปัญจวัคคี

ความมีอัตลักษณ์เป็นเรื่องที่เป็นปัญหาถกเถียงในสังคมไทยร่วมสมัย เพื่อทำให้เรื่องนี้ซับซ้อนขึ้นไปอีก การแทรกแซงของรัฐบาลได้สร้างให้เกิดความขลังในการสืบค้นความเป็นมาของชนชาติและความผสมผสานกลมกลืนจนแยกไม่ออกในวัฒนธรรมไทย แต่ความเป็นจริงก็แสดงให้เห็นว่า สิ่งที่ถูกเรียกว่า *"ความเป็นไทย"* ประกอบไปด้วยองค์ประกอบอันหลากหลายและซับซ้อน ศิลปินกลุ่มไทย อาทิ *อภิชัย ภิรมย์รักษ์ ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ* ได้สะท้อนความหลากหลายนี้ มิใช่โดยผ่านภาพเปรียบเปรย แต่ด้วยการจับคู่ลวดลายแบบแผนจิตรกรรมไทยประเพณีและรูปแบบนามธรรมเข้าด้วยกัน ในขณะที่รูปทรงนามธรรมที่ไม่แสดงว่าเป็นรูปอะไรและสีสันกลับกลายมาเป็นกลวิธีเพื่อสร้างสัญลักษณ์และเพื่อการตกแต่ง ในทางตรงข้ามยังมีผู้ใช้เรื่องที่ไม่ได้อยู่ในวัฒนธรรมหลัก และเรื่องเชื้อชาติที่สัมพันธ์กับความเป็นไทย *ถาวร โกอุดมวิทย์* มีบรรพบุรุษเป็นชาวจีนแผ่นดินใหญ่ เขาสนใจในเรื่องนี้และสร้างงานชุด *"พิธีกรรม"* (2525-2535) ที่เกี่ยวข้องกับประเพณีและพิธีที่เกี่ยวกับความตาย สัญลักษณ์ในหลายระดับที่เกี่ยวข้องกับการเผาและการฝังได้ซ่อนเร้นหรือเผยให้เห็นความเชื่อในวิญญาณและชีวิตหลังความตาย ดุลยภาพระหว่างความเปราะบางและความไม่ผสมผสานกันนี้เป็นความเปรียบถึงสถานภาพของชนกลุ่มน้อยในสังคมที่เรียกได้ว่า ผสมผสานกลมกลืนกันจนแยกไม่ออก *ประสงค์ ลือเมือง* ศิลปินพื้นถิ่นจากหมู่บ้านอันห่างไกลในจังหวัดลำพูน ได้หันกลับไปหาความเป็นพื้นเมือง ความขลังของพื้นถิ่นและจินตนาการของเด็กมาเป็นแรงบันดาลใจ งานที่ดูสดชื่นมีชีวิต อย่างเช่น *"บทเพลงพระอรหันต์"* (2531) และ *"ความผันแปรที่หลากหลายของแนวเรื่อง"* (2535) ประกอบไปด้วย การผสมผสานของเรื่องพื้นบ้านและเทคนิคที่หลากหลาย อาทิ ศิลปะล้านนา ภาพวาดตัวอักษรแบบพู่กันจีน การวาดอย่างหลั่งไหลที่เป็นอัตโนมัติ และภาพขีดเขียนเล่นบนผนังและกราฟฟิตี้ ผู้ชมจะตกอยู่ในภาพที่ซับซ้อนซ่อนเงื่อนดั่งเขาวงกตที่เต็มไปด้วยการเสียดสี ความขัดแย้งและความสับสนงุนงง ความมั่วมัวเมาของคนที่ดิ้นเร่าอย่างบิดเบี้ยวในงานฉลอง ความล่ำส่อนทางเพศตามอำเภอใจ และการเต้นรำบวงสรวง เป็นการตีความของประสงค์ต่อชีวิตร่วมสมัยในภาคเหนือของประเทศไทย...

...ในสังคมของกรุงเทพที่ถูกเพศชายควบคุม ผู้หญิงถูกเปลี่ยนค่า (เหมือนที่เป็นมายาวนาน) ไปสู่ความเป็นวัตถุตามความคิดฝัน และเป็นสิ่งอื่นๆสำหรับผู้ชาย ดาวยั่วและนักร้องดูคล้ายกับมาดอนน่าร้องเพลงอยู่บนเวทีในชุดแนบเนื้อราวกับใส่ชุดชั้นใน ในขณะเดียวกันการกีดกันทางเพศ

และโสเภณี (เด็ก) ยังคงมีให้เห็นโดยทั่วไปทั้งในเมืองและต่างจังหวัด อย่างไรก็ตามในปีของสตรี (2535) และปีเฉลิมฉลองพระราชสมภพของพระนางเจ้า ปัญหาของเพศถูกยกขึ้นมาสู่นิทรรศการของกลุ่มศิลปินหญิง แต่ก็ยังมีศิลปินหญิงไทยน้อยคนนักที่เข้าเผชิญหน้ากับเรื่องหนักๆอย่าง การข่มขืน เดตส์ สิทธิเสรี การกระทำทารุณกรรมต่อภริยาและผู้หญิง จากผลงานของพวกเธอน้อยมากที่จะแสดงความโกรธแค้นและสับสน ไม่มี *"หญิงแลว"* คนใดเข้าออกมาตะโกนด่า [...] ต่อผู้ชายเผด็จการชาตินิยม เป็นเรื่องน่าเศร้าที่ศิลปินหญิงเหล่านี้พอใจที่จะเล่นบทบาทของตัวตามแบบที่ยอมรับกันโดยทั่วไป แม้ว่าจะมีทางออกเป็นคู่บ้าง *อารยา ราษฎร์จำเริญสุข* ได้สร้างนัยที่ทับซ้อนผ่านภาพมีดเสียบบนแผ่นสังกะสี และจิตรกรรมที่วาดด้วยขี้ยิ้ง *พินรี สันพิทักษ์* เปิดประเด็นเรื่องความเป็นหญิงและเพศผ่านรูปของน้ำต้นและร่างกายของเพศหญิง แต่แม้ว่าผลงานเหล่านี้จะเต็มไปด้วยความรู้สึกคันและเคียดแค้น ราวกับเป็นบทกวีโดยตัวเอง ผลงานเหล่านี้ก็ไม่ได้เผชิญหน้าโดยตรงต่อปัญหาของเพศและการถูกทำให้ไร้ความสำคัญ เมื่อเร็วๆนี้ *กัญญา เจริญศุภกุล* ได้เบี่ยงแบนจากการสร้างงานจิตรกรรมบนกัดนกรวดกัดนหินมาเป็นการวาดรูปที่เกี่ยวพันกับเหตุการณ์ในเดือนพฤษภาคม (2535 : ผู้แปล) ภาพของธงชาติไทย สัญลักษณ์ที่ทรงไว้ซึ่งความเคารพของชาติ ศาสนา และสถาบันพระมหากษัตริย์ถูกทำให้ทับซ้อนและรุ่งริ่งฉีกขาด โดยถูกใช้เพื่อแสดงถึงประชาชน ร่องรอยของการตะกายและเลือดถูกทำพาดลงบนแถบสีแดง ขาว และน้ำเงิน เตือนให้ผู้ชมระลึกถึงความรุนแรงแตกหักและการนองเลือดที่เกิดขึ้นโดยความโกรธแค้นและป่าเถื่อนของพวกเครื่องแบบสีเขียว

ศิลปะร่วมสมัยของประเทศไทยนั้นเต็มไปด้วยพลังของจินตนาการที่กระตุ้นด้วยความร่ำรวย และมีเรื่องหนังคันเข้ามาซ้อนจากแก่นของประเพณีที่สืบทอดกันมาของตัวเอง พอๆกับที่ขอยืมมาจากต่างประเทศ การตามรอยพัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยของไทยก็คือการรับประสบการณ์ทางด้านจิตวิญญาณและวัฒนธรรมของยุคสมัย ทุกสิ่งคลุกในความมุ่งเหมืองอย่างแท้จริง แต่ก็เต็มไปด้วยความสนุกสนานมีชีวิตและความเร้นลับเทียนใจ ถ้าหากจะพูดกันว่า หลังจาก 60 ปี ผ่านไปแล้ว ประชาธิปไตยของไทยก็ยังคงเหมือนเด็กคนหนึ่งที่เริ่มหัดเรียนที่จะเดิน ถ้าเช่นนั้น ศิลปะร่วมสมัยของประเทศไทยก็คงคล้ายๆกับทารกคนหนึ่งในเปล ที่ร้องคยากจะดูดนมจากอกแม่

จักรพันธ์ วิลาลินีกุล : ผู้แปล

ตัดตอนแปลจาก 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

อภินันท์ โปษยานนท์ เป็นผู้มีบทบาทสำคัญที่สุดคนหนึ่งของวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยในปัจจุบันโดยเฉพาะหลังพ.ศ.2530 เขาตีพิมพ์วิทยานิพนธ์ปริญญาเอกจากการศึกษาและวิเคราะห์ภาพรวมของพัฒนาการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยในหนังสือชื่อ Modern Art in Thailand ผลงานชิ้นนี้นับเป็นการอุดรอยรั่วทางวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยของไทยที่สำคัญชิ้นหนึ่ง หลังจากนั้นเขาได้รับเชิญให้ทำหน้าที่ภัณฑารักษ์ในงานแสดงศิลปะระดับนานาชาติที่สำคัญหลายครั้ง ซึ่งในการทำหน้าที่ภัณฑารักษ์ในบางรายการ เขาเป็นผู้กำหนดแนวเรื่องทิศทางและรูปแบบของนิทรรศการ รวมทั้งเป็นผู้คัดเลือกศิลปินจากนานาชาติด้วยตนเอง จึงนับได้ว่า อภินันท์มีอิทธิพลมากที่สุดคนหนึ่งในการสนับสนุนศิลปินไทยให้มีโอกาสแสดงผลงานในต่างประเทศ นอกจากบทบาทของภัณฑารักษ์และนักวิชาการประวัติศาสตร์ศิลป์แล้วอภินันท์ยังเขียนบทความและบทวิจารณ์อยู่ไม่น้อย ซึ่งโดยมากบทความที่เขาเขียนใช้ภาษาอังกฤษและส่วนหนึ่งตีพิมพ์เผยแพร่ในต่างประเทศ จากข้อมูลและประสบการณ์มากมายที่เขาได้รับในการทำงานใกล้ชิดกับวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยและต่างประเทศข้อสังเกตของเขาจึงเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการและกระตุ้นให้วงการทัศนศิลป์ต้องตรวจสอบตัวเอง

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

บทความที่เผยแพร่ในต่างประเทศชิ้นนี้นอกจากจะเผยแพร่ประวัติความเป็นมาของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยแล้ว ยังแสดงทัศนะเชิงวิเคราะห์ต่อวงการศิลปะร่วมสมัยและระบบที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ของศิลปินและทิศทางของศิลปะอย่างชัดเจนรุนแรงอีกด้วย แม้โดยภาพรวมแล้วอภินันท์จะประเมินผลงานของศิลปินไทยและพัฒนาการของวงการทัศนศิลป์ไทยไว้ค่อนข้างต่ำ แต่จากการประมวลเหตุผลและการแจกแจงถึงปัจจัยแวดล้อมที่มีผลต่อทิศทางของศิลปะก็ช่วยให้เราเห็นภาพของวงการทัศนศิลป์ไทยภายใต้บริบทของสังคมไทยในอีกแง่มุมหนึ่งได้ชัดเจนขึ้น

อภินันท์โยงให้เห็นว่ามีปัจจัยทางสังคมอยู่ 2 ประการที่ส่งผลกระทบโดยตรงต่อวงการศิลปะร่วมสมัย ประการแรก การเปิดรับวัฒนธรรมกระแสต่าง ๆเข้าไว้ในสังคมไทยตั้งแต่โบราณกาล และความสามารถในการเลือกนำวัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสานกับลักษณะที่มีอยู่เดิมได้ก่อให้เกิดลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรมไทยขึ้น และประการที่สอง รูปแบบของการปกครองที่มีความเปลี่ยนแปลงนโยบายของรัฐในการเข้าแทรกแซงกิจกรรมทางวัฒนธรรมรวมทั้งการอุปถัมภ์งานศิลปะของรัฐและแหล่งทุนเอกชนซึ่งล้วนมีบทบาทสำคัญในการกำหนดทิศทางศิลปะ อภินันท์พยายามชี้ให้เห็นว่า ปัจจัยทั้ง 2ประการนี้ มีผลในด้านลบอย่างไร เมื่อศิลปิน "ไม่รู้เท่าทัน" หรือ "ปล่อยตัวไปตามกระแส" ดังที่เขาชี้ให้เห็นว่าการเข้าอุปถัมภ์ของแหล่งทุนที่ดูเหมือนจะการเข้ามาสนับสนุน แต่กลับส่งผลในทางลบ เมื่อศิลปินมุ่งความสำเร็จไปในทางพาณิชย์มากกว่าความสนใจ

ในคุณค่าของศิลปะ และเมื่อวงการศิลปะเองปล่อยให้ทิศทางของศิลปะถูกกำหนดโดยแหล่งทุนได โครงสร้างของวงการศิลปะที่สร้างไว้แต่เดิมก็เสื่อมลง หรือความพยายามที่จะนำศิลปะมาใช้เพื่อจุดมุ่งหมายในการปลูกจิตสำนึกต่อความเป็นชาติและเชิดชูสัญลักษณ์ของความเป็นชาติภายใต้การสนับสนุนของรัฐและแหล่งทุนก็อาจไม่ประสบผลสำเร็จในทางศิลปะเช่นกัน อภินันท์ไม่ได้ชี้แต่ด้านลบเท่านั้น เขายังชี้ให้เห็นว่า ศิลปินไทยก็มีความสามารถด้วย โดยเฉพาะในด้านที่นำศิลปะแบบโบราณมาฟื้นฟูขึ้นใหม่ ซึ่งก่อให้เกิดผลอันน่าประทับใจที่ต่างไปจากแนวคิดของตะวันตกที่มุ่งแต่จะสร้างสิ่งใหม่ ดังที่เขาเรียกว่า "การทำให้ตกตะลึงด้วยของเก่า" อย่างไรก็ตาม เขาก็ติงงานของศิลปินในด้านนี้ว่า อาจจะทำจนเกินควรไปบ้างด้วยความคุ้นเคยต่อวัฒนธรรมที่ผสมผสานสิ่งใหม่เข้ามาอยู่เสมอ ศิลปินจึงทำให้ "ผู้ชมต้องตระหนกกับความสดใสและฟู่ฟ่า" 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" ซึ่งการวิจารณ์นี้จะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการศึกษาพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยที่ผ่านมาให้ละเอียดถี่ถ้วนมากขึ้นกว่าที่เป็นอยู่

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527

สดชื่น ชัยประสาธน์

...ในวงการจิตรกรรม ผู้ได้รับแรงบรรดาลใจจากเซอร์เรียลิสม์มีทั้งศิลปินที่ได้รับการศึกษาศิลปะจากมหาวิทยาลัยศิลปากรและที่อื่น ข้อสังเกตประการแรก ก็คือ ศิลปินที่สร้างงานแนวเซอร์เรียลิสต์ที่มีเนื้อหาวิพากษ์สังคมนั้น ส่วนใหญ่มักจะเป็นศิลปินที่มิได้อยู่ในรั้วมหาวิทยาลัยศิลปากร เว้นแต่ธนะ เลาหกัยกุล และธรรมศักดิ์ บุญเชิด ศิลปินที่ยอมรับอย่างเปิดเผยว่าได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะเซอร์เรียลิสต์ และทำงานแนวนี้อย่างต่อเนื่อง เป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางได้แก่ เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ถวัลย์ ดัชนี และจิระศักดิ์ พัฒนพงศ์ ส่วนอังคาร กัลยาณพงศ์นั้นมีผู้ระบุว่ากวีนิพนธ์ของเขามีลักษณะเซอร์เรียลิสต์ และผู้วิจัยก็ได้ค้นพบว่าเขาได้รับแรงบันดาลใจจากภาพเซอร์เรียลิสต์บางภาพในการสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ แต่ตัวศิลปินเองไม่ยอมรับชัดเจนว่ารับแรงบันดาลใจจากศิลปะลัทธินี้ เพียงแต่แสดงความชื่นชมภาพ *นาฬิกาเหลว* ของดาลีอย่างเปิดเผยเท่านั้น วิโรจน์ นุ้ยบุตร นัยนา โชติสุข สมชัย หัตถกิจโกศล ไพศาล ธีรพงษ์วิษณุพร สร้างผลงานที่แสดงว่ามีแนวโน้มทางจิตวิทยาใกล้เคียงกับศิลปินเซอร์เรียลิสต์ แต่วิโรจน์ก็มีผลงานทำนองนี้น้อย ภายในเวลาสั้นๆ นัยนา ทำงานสม่ำเสมอแต่ปริมาณไม่มาก ส่วนสมชัยนั้นแสดงผลงานแนวนี้อยู่เฉพาะช่วงปี 2512-2515 และ2521 แล้วหยุดไปเป็นเวลานาน เพิ่งจะกลับมาเสนอผลงานจิตรกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์อีก เมื่อต้นปี 2536 ซึ่งเป็นระยะหลังจากช่วงที่ศึกษา เช่นเดียวกับไพศาล ที่เสนอผลงานแนวสังคมไว้มากในช่วงปี 2520-2526 แล้วกลับมาแสดงภาพใหม่ในปี 2536 มีนัยทางเพศสูง... แต่ปริมาณงานน้อยกว่าสมชัยมาก

ประเทือง เอมเจริญ ปัญญา วิจินธนสาร พิชัย นิรันต์ก็ได้รับแรงบันดาลใจเชิงเทคนิค กลวิธีจากภาพวาดเซอร์เรียลิสต์แล้วนำมาผสมผสานกับเนื้อหาทางสังคม ประสบการณ์ชีวิต ศาสนา และ/หรือจิตรกรรมไทยประเพณี เพื่อสร้างผลงานที่มีเอกลักษณ์เด่นเฉพาะตัวอยู่ระยะหนึ่งก่อนที่จะคลี่คลายไปสู่แนวทางอื่น

สำหรับศิลปินคนอื่นๆนอกจากที่กล่าวมาแล้ว เซอร์เรียลิสม์เป็นเพียงส่วนหนึ่งของแรงบันดาลใจจากตะวันตกที่ได้รับมาใช้ในการทดลองสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมอยู่ช่วงหนึ่งในระยะเวลาสั้นๆ เช่น โกวิท อเนกชัย (เขมานันทะ) วรฤทธิ์ ฤทธาคนี อวบ สาณะเสน ช่วง มูลพินิจ บางคนเช่น วิวิชชา ยอดนิล ศุภชัย สุกขีโชค พยัต ชื่นเย็น ดวงรัชฎ์ โตสมบุญ โลจนา พลาวงศ์ ฯลฯ ก็นำแรงบันดาลใจจากเซอร์เรียลิสม์มาเป็นเพียงแนวทางในการทำวิทยานิพนธ์เท่านั้น

ข้อที่น่าสังเกตก็คือ มีศิลปินบางคนที่ได้รับการระบุว่ามีผลงานแนวเซอร์เรียลิสต์แต่เมื่อตรวจสอบแล้วปรากฏว่าไม่มีตัวบ่งชี้ชัดเจนว่าได้ใช้แรงบันดาลใจจากผลงานของศิลปินเซอร์เรียลิสต์ในการสร้างสรรค์ เพราะลักษณะที่ปรากฏอาจตีความได้ (หรือศิลปินเองระบุ) ว่าเป็นผลงานจากแนวคิดอื่น เช่น เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ซึ่งพัฒนาแนวทางจากศิลปะไทยโบราณและของตะวันออก มณเฑียร บุญมา ระบุว่าได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะ Conceptual เป็นสำคัญ

ส่วนวินัย ปราบริปูนั้น มีผู้ระบุว่าเขาทำงานแนวเซอร์เรียลิสต์ แต่ปรากฏว่ามีภาพจิตรกรรมของเขาในช่วงก่อน 2527 ยังเป็นการรับแรงบันดาลใจจากศิลปินยุคก่อนเซอร์เรียลิสต์ เช่น บอชและเบลคอยู่ กรณีเช่นนี้ทำให้อนุมานได้ว่าความเข้าใจในเรื่องเซอร์เรียลิสม์ยังไม่ตรงกัน ในบางกรณีที่ระบุว่าผลงานของศิลปินบางคน เช่น ภาพ *คนนั่ง* ของจักรพันธุ์ โปษยกฤต มีบรรยากาศฝันๆ แบบ เซอร์เรียลิสม์นั้น ภาพที่เลือกมาเป็นตัวอย่างไม่ใช่ผลงานที่แสดงเค้าของแรงบันดาลใจจากเซอร์เรียลิสม์อย่างเด่นชัดเท่ากับภาพในระยะฝึกหัดระหว่างที่จักรพันธุ์เป็นนักศึกษาคณะจิตรกรรมฯ ซึ่งมีตัวบ่งชี้ถึงการรับแรงบันดาลใจจากวิธีการเกลี่ยสีพื้น และไม้ค้ำของดาลี

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

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

น่าสังเกตว่าสิ่งที่นักเขียนและศิลปินไทยไม่ได้รับมาจากเซอร์เรียลิสม์เห็นจะได้แก่ แนวคิด ปรัชญา การต่อต้านเหตุผล การต่อต้านศาสนา และการให้คุณค่าแก่ผู้หญิงในฐานะ "มหาสัญญา" เพราะคนไทยมีบริบททางวัฒนธรรม สังคม และการเมืองที่ต่างจากกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ ส่งผลให้แนวคิดในเรื่องเหล่านี้ต่างไปด้วย พวกเซอร์เรียลิสต์ฝรั่งเศสตั้งตนเป็นศัตรูกับชนชั้นกลางและคริสต์ศาสนา เพราะถือว่าทั้ง 2 ฝ่ายนั้นเป็นต้นเหตุที่นำประเทศหรือโลกเข้าสู่สงครามทั้งโดยตรงและโดยอ้อม วิธีที่แสดงความเป็นปฏิปักษ์ก็คือ ต่อต้านค่านิยมของชนชั้นกลางและจริยธรรมความเชื่อของคริสต์ศาสนา... ...ส่วนกรณีของไทยตอนที่รับแนวนิยมเรื่องเซอร์เรียลิสม์มาประยุกต์ใช้อย่างแพร่หลายนั้นเป็นช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เกือบ 20 ปี อันเป็นช่วงที่ไม่เหลือเค้าของความเดือดร้อนอันเนื่องมาแต่สงครามเท่าใดแล้ว ความคิดที่จะเคืองแค้นผู้ที่นำประเทศเข้าสู่สงครามก็เลือนลางไปแล้ว ที่สำคัญก็คือศาสนาหรือองค์กรศาสนาของไทยไม่เคยมีบทบาทที่เกี่ยวเนื่องกับสงครามเลย ดังนั้นความรู้สึกที่เป็นอริกับศาสนาก็ไม่เกิดขึ้น ทั้งหลักธรรมคำสอนของพุทธศาสนา

หรือองค์กรศาสนาของไทยไม่เคยมีบทบาทที่เกี่ยวเนื่องกับสงครามเลย ดังนั้นความรู้สึกที่เป็นอริกับศาสนาก็ไม่เกิดขึ้น ทั้งหลักธรรมคำสอนของพุทธศาสนาที่ส่งเสริมให้ลดการยึดมั่นถือมั่นตลอดจนการเน้นเรื่องการปลงและกฎแห่งกรรมก็เอื้อต่อการระบายความกดดันทางใจ ทำให้ไม่ได้เก็บสะสมความคับข้องใจหรือความขุ่นแค้นไว้มากจนเกิดการปะทุระเบิดเหมือนพวกเซอร์เรียลิสต์ ความบีบคั้นทางการเมืองและสังคมของไทยไม่เข้มข้นเท่ากับสังคมฝรั่งเศสยุคต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ถึงแม้จะผ่านยุคที่มีสงครามเวียดนาม การปราบผู้ก่อการร้ายคอมมูนิสต์ เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 แม้สองเหตุการณ์หลังอาจกระทบกระเทือนบ้าง แต่ความรุนแรงของเหตุการณ์ก็ไม่อาจจะเทียบได้กับสงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 ที่กระทบถึงชีวิตของพวกเซอร์เรียลิสต์ในฝรั่งเศสและในยุโรป ผลงานของศิลปินและนักเขียนไทยในกลุ่มที่นิยมเทคนิคกลวิธีแบบเซอร์เรียลิสต์และมีเนื้อหาเกี่ยวกับสังคม เช่น ประเทือง เอมเจริญ จิระศักดิ์ พัฒนพงศ์ สุวัฒน์ ศรีเชื้อ และสุชาติ สวัสดิ์ศรี ถึงจะมีการต่อต้านสงครามหรือความรุนแรงอยู่บ้าง แต่ก็มีลักษณะเป็นเชิงสะท้อนเหตุการณ์ประกอบการวิจารณ์โดยใช้ความคิดมากกว่าพลังอารมณ์เพื่อเร้าให้เกิดความคิดที่จะปฏิรูปสังคมให้ดีขึ้น ไม่ได้ถึงกับจะล้มล้างสังคมเดิมโดยสิ้นเชิงเหมือนพวกเซอร์เรียลิสต์

ในขณะที่กลุ่มเซอร์เรียลิสต์เห็นว่าจะต้องต่อต้านลัทธิเหตุผลนิยม (Rationalism) และลัทธิธรรมชาตินิยม (Naturalism) ซึ่งให้ความสำคัญแต่เฉพาะสิ่งที่เป็นเหตุเป็นผล เชื่อแต่สิ่งที่เห็นได้จับต้องได้ พิสูจน์ได้เท่านั้น เพราะต้องการพลิกคว่ำหรือลบล้างค่านิยมของสังคมและขนบทางศิลปวรรณกรรม ซึ่งเป็นที่นิยมในหมู่ชนชั้นกลางในฝรั่งเศส โดยเฉพาะในช่วงต้นคือปลายคริสต์ศตวรรษเดียวกันยังอยู่ในบริบทของวัฒนธรรมเดิม แม้ว่าจะมีคนที่อยู่ในระดับกลางๆของสังคม (ไม่ใช่ผู้ปกครองและไม่ใช่กรรมกรหรือชาวนา) แต่แนวคิดเกี่ยวกับชนชั้นกลางในประเทศไทยก็ยังไม่ชัดเจน [1] หรือแยกห่างจากกลุ่มสังคมอื่นเด่นชัดพอที่จะนิยาม หรือตั้งตัวเป็นศัตรูต่อได้ อนึ่ง สังคมไทยไม่ให้ความสำคัญแก่เรื่องของเหตุผลเท่าใดนักอยู่แล้ว การที่ศิลปินและนักเขียนไทยยกเอาเรื่องความไร้เหตุผลมานำเสนอในผลงานจึงจะถือว่าเป็นการขบถต่อค่านิยมของสังคมไม่ได้ถนัด อย่างมากที่สุดก็เป็นเพียงการล้อเลียนเสียดสีการถือเหตุผลผิดๆไม่ได้ประณามเหตุผล

สังคมตะวันตกยุคเหตุผลนิยมถือว่า การเอาร่างคนมาเชื่อมต่อกับสัตว์หรือพืชหรือวัตถุเป็นสิ่งที่ขัดต่อหลักความเป็นจริง พวกเซอร์เรียลิสต์จึงต่อต้านค่านิยมนี้อย่างรุนแรง โดยเน้นความสมจริงของรูปคนกับสิ่งอื่นที่ต่อติดกัน เพื่อให้ความขัดแย้งปรากฏชัดอย่างน่าตระหนก การสร้างความขัดแย้งในกรณีอื่น เช่น ก้อนหินลอย การดำเนินเรื่องโดยไม่คำนึงถึงลำดับต่อเนื่องของเหตุการณ์ตามความเป็นจริง ฯลฯ ก็เป็นความพยายามที่จะต่อต้านเหตุผลในทำนองเดียวกัน แต่ถ้าหันมาพิจารณาดูระบบความเชื่อเรื่องอิทธิปาฏิหาริย์ เรื่องวิญญาณ ผีสาง และพลังจิต ก็ยังเป็นความเชื่อที่มีลักษณะผสมระหว่างคนกับสัตว์ หรือสัตว์ต่างชนิด จึงเป็นไปได้เสมอ ไม่เฉพาะแต่ใน

---

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

ตำนานเท่านั้น ภาพหรือภาพพจน์ทำนองนี้จึงไม่มีพลังที่จะเร้าปฏิกิริยาจากผู้ดูผู้อ่านในสังคมไทยได้เท่ากับที่ผลงานเซอร์เรียลิสต์สร้างผลกระทบในสังคมตะวันตก

ผลงานของนักเขียนและศิลปินไทยต่อต้านศาสนาแต่เฉพาะรายละเอียดบางอย่าง ไม่ได้โจมตีสถาบันศาสนาหรือหลักธรรม แต่โจมตีกระพี้หรือการตีความบางลักษณะ และออกมาในรูปประชดเสียดสีมากกว่าล้มล้างเพื่อเสนอแนวทางใหม่ มีการนำตำนานชาดกเดิมมาเป็นฐานเพื่อสร้างภาพอุปมาใหม่ให้รูปแบบและการนำเสนออย่างใหม่ เช่น กรณีของถวัลย์ ดัชนี แต่ก็ยังคงสาระเค้าความคิด หรือการตีความเดิมไว้เป็นส่วนใหญ่ ที่ใหม่ก็คือกลวิธีการนำรายละเอียดของภาพที่ยืมหรือพัฒนาจากตะวันตกมาประสานกัน กลวิธีของตะวันออกและลักษณะเฉพาะตนทำให้ผลงานจิตรกรรมและวาดเส้นของเขาดูแปลกใหม่ขึ้นพอที่จะดึงดูดสายตา และความสนใจของผู้ดูร่วมสมัยทั้งที่ร่วมและต่างวัฒนธรรม [2]

ในทางทฤษฎี หัวหน้ากลุ่มเซอร์เรียลิสต์ประกาศว่า ผู้หญิงมีความสำคัญในฐานะ "มหาสัญญา" เป็นสื่อหรือหนทางไปสู่ "ความรอด" ในชาตินี้แทนศาสนา เพราะเพศสัมพันธ์เป็นทางหนึ่งที่นำไปสู่ "ความรู้" หรือ "ความจริงสูงสุด" ซึ่งเป็นภาวะที่อยู่เหนือความขัดแย้งทั้งปวง ความเชื่อตามแนวทฤษฎีนี้เป็นปฏิปักษ์ต่อจริยธรรมทางเพศของสังคมชนชั้นกลางในฝรั่งเศสช่วงนั้นอย่างรุนแรง แต่ในทางปฏิบัติมีแต่กวีเซอร์เรียลิสต์ที่ดูจะยกย่องผู้หญิงในลักษณะนี้ ส่วนจิตรกรเซอร์เรียลิสต์นั้นมักจะใช้ผู้หญิงเป็นเครื่องมือสื่อความปรารถนาในลักษณะท้าทายมากกว่า ส่วนนักเขียนและศิลปินไทยเท่าที่ศึกษาจากผลงานทั้งก่อนและหลังจากที่รับแรงบันดาลใจจากเซอร์เรียลิสม์แล้ว ก็ไม่ปรากฏว่ามีทัศนคติทางเพศต่างไปจากมาตรฐานของสังคมซึ่งอยู่ในกรอบของศาสนาพุทธแต่อย่างใด

แต่เดิมมาชายไทยมีทัศนะต่อผู้หญิงไม่สูงนัก ให้เกียรติแต่เฉพาะแม่เป็นสำคัญ (*"ร้อยชู้ฤาเท่าเนื้อเมียตน เมียแล่พันฤาดล แม่ได้"* ลิลิตพระลอ) แต่ผู้หญิงทั่วไปก็อยู่ในข่ายที่จะคว้าเอามาเป็นวัตถุบำเรอได้ถ้าไม่เป็นการละเมิดสิทธิของชายอื่น (*"เมียของเขาเจ้าอย่าได้ทำร้าย สาวแก่แม่ม่ายเอาเถิดวา"* ขุนช้างขุนแผน) ผู้หญิงคือมารของผู้สละโลก เป็นข้าศึกต่อพรหมจรรย์ และ *"เป็นเกาะแก่งกีดกั้นกระแสกุศล"* (มหาเวสสันดรชาดก) ผู้หญิงในอุดมคติของชายไทยต้องเป็นคนสวย มีเสน่ห์ทางเพศ ว่านอนสอนง่าย ไม่มีปากมีเสียง เก่งการบ้านการเรือน ไม่เป็นหมัน ไม่ขี้หึง ถ้ามีทรัพย์ด้วยยิ่งดี (ดังสำนวนพูดเล่นกันว่า *"รูปสวย รวยทรัพย์อับปัญญา พ่อตาตาย แม่ยายโง่"*)

หลังรับแรงบันดาลใจจากเซอร์เรียลิสม์ปรากฏว่าทัศนคติของศิลปินและนักเขียนไทยในส่วนที่เกี่ยวกับผู้หญิงไม่ได้ปรับไปตามแนวคิดเชิงทฤษฎีของเซอร์เรียลิสม์ แต่หลังจากที่ได้ศึกษาวิธีการของจิตรกรเซอร์เรียลิสต์มาแล้ว นักเขียนและศิลปินไทยดูเหมือนจะได้วิธีแปลกใหม่ที่จะดัก

---

[2] ศาสตราจารย์ Herbert Philips ผู้จัด *"นิทรรศการศิลปะผสมผสานของไทยยุคใหม่"* (The Integrative Arts of Modern Thailand) ซึ่งแสดงทั้งในสหรัฐอเมริกา และประเทศไทยระหว่างเดือนกันยายน 2533 ถึงกรกฎาคม 2536 ก็เน้นว่าในระยะเวลาระหว่าง 150 ปีที่ผ่านมาศิลปะไทยมีการผสมผสานระหว่างขนบโบราณ ขนบพื้นบ้านของไทย ตลอดจนขนบทางศิลปะของยุโรป และอเมริกาในระยะหลัง (ดูแผ่นพับ "นิทรรศการศิลปะผสมผสานของไทยยุคใหม่" จัดทำโดยสมาคมอเมริกันศึกษาและศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรกฎาคม 2536)

ตวงผลประโยชน์จากความเป็นผู้หญิงได้ถนัดมือยิ่งขึ้นมากกว่า ที่เห็นได้ชัดก็คือเอาผู้หญิงเป็นเครื่องมือสำหรับวิพากษ์วิจารณ์สังคมและแสดงนัยทางเพศอย่างโจ่งแจ้งกว่าเดิม (แนวความคิดเห็นใจผู้หญิงมีปรากฏอยู่ประปรายทั้งก่อนและหลังการรับอิทธิพลจากเซอร์เรียลิสม์จึงไม่อาจนำมาสัมพันธ์กับการรับแรงบันดาลใจจากเซอร์เรียลิสม์ได้) แต่ความคาดหวังเกี่ยวกับผู้หญิงก็ไม่ปรากฏว่ามีความเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจน

จิตรกรบางคนบอกว่าเห็นใจผู้หญิง (โสเภณี) แต่ผลงานที่ออกมาไม่ชัดนักว่าเป็นความเห็นใจ เช่น กรณีของสมชัย หัตถกิจโกศล และไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร ในกรณีของสุวัฒน์ ศรีเชื้อ สุชาติ สวัสดิ์ศรี และแก้ว ลายทอง ก็เอาผู้หญิงมาใช้เป็นเครื่องมือเสนอความคิดเชิงวิพากษ์ หรือนัยเสียดสีสังคมจากมุมมองของผู้ชาย โดยไม่ได้คำนึงถึงความรู้สึกของผู้หญิงเท่าใดนัก ตัวอย่างก็คือวิธีแก้ปัญหาการข่มขืนผู้หญิงของสุวัฒน์ด้วยการปั้นรูปหญิงเปลือยนอนอ้าซ่าอยู่กลางสนามหลวงให้ผู้ชายกลัดมันได้บำบัดความใคร่ ชายไทยไม่ได้ให้ความสำคัญแก่เรื่องเพศถึงระดับปรัชญาแบบพวกกวีเซอร์เรียลิสต์ ถึงจะชอบพฤติกรรมทางเพศเหมือนกันแต่ทัศนคตินั้นต่างกัน น่าสังเกตว่าในขณะที่ชายไทยส่วนใหญ่เห็นว่าเรื่องเพศเป็นความบันเทิง ผู้หญิง (รวมทั้งจิตรกรหญิง เช่น นัยนา โชติสุข) ยังเห็นว่าเรื่องเพศเป็นเรื่องน่าอาย ไม่ใช่หนทางไปสู่ "ความรอด" หรือ "ความหลุดพ้น" อย่างที่พวกเซอร์เรียลิสต์ประกาศไว้ในแถลงการณ์ อนึ่ง นิยามของคำว่า "ความหลุดพ้น" และ "เสรีภาพ" ของศิลปินและนักเขียนไทยกับพวกเซอร์เรียลิสต์น่าจะไม่เหมือนกัน เพราะมาจากฐานของความเชื่อต่างระบบตามหลักพุทธศาสนา เรื่องเพศเป็นกิเลสที่พึงสละให้สิ้นก่อนที่จะบรรลุถึงความหลุดพ้นได้สำเร็จ ไม่ใช่มรรควิถีสู่ความหลุดพ้นดังเช่นที่พวกเซอร์เรียลิสต์ยึดถือ แม้ความเปรียบเกี่ยวกับผู้หญิงบางลักษณะจะดูคล้ายกัน แต่ข้อที่พึงตระหนักก็คือเป็นอุปมาที่มาจากแนวความคิดที่ต่างกันโดยสิ้นเชิง เช่น สำนวนของพวกเซอร์เรียลิสต์ที่กล่าวถึงการตีแม่ว่าเป็นสิ่งที่น่าสนุก น่าทำ *"Il faut battre la mere quand elle est chaude" (ต้องตีแม่ตอนที่แกร้อนรัก)* อาจมองเผินๆดูคล้ายกับอุปมาเกี่ยวกับการ *"ฆ่าพ่อฆ่าแม่เพื่อบรรลุนิพพาน"* อยู่บ้าง เพราะเกี่ยวกับการทำร้ายแม่ด้วยกัน แต่ก็เห็นได้ชัดเจนว่าเจตนานั้นต่างกันไกลลิบ

น่าสังเกตว่ามักมีผู้พยายามเทียบภาพนิมิตที่เห็นในสมาธิกับภาพที่ออกมาจากจิตใต้สำนึกของพวกเซอร์เรียลิสต์ เพราะเห็นว่าเป็นสิ่งที่ปรากฏอยู่ในขั้นตอนหนึ่งของการวิเคราะห์จิตหรือตัวตนภายในเช่นกัน แต่ทางพุทธศาสนานั้นถือว่าภาพนิมิตเป็นมายาที่ควรรู้ทันและขจัดเสียในที่สุดเพื่อจะได้ปลดเปลื้องกิเลสตัณหาและตัวตนได้โดยสมบูรณ์ แต่พวกเซอร์เรียลิสต์ต้องการเสนอภาพที่ผสมผสานด้วยแรงขับดันทางเพศจากจิตใต้สำนึกเพื่อสนองตัณหาของตนเองพร้อมกับมุ่งเสนอตัณหาเป็นค่านิยมใหม่ของสังคมแทนความหลุดพ้นทางศาสนา

อันที่จริง จิตใต้สำนึกเป็นธรรมชาติส่วนหนึ่งของมนุษย์ ทุกคนมีอยู่แล้ว ฟรอยด์เป็นแต่ผู้ขุดคุ้ยและนำมาวิเคราะห์โดยให้น้ำหนักแก่แรงผลักดันทางเพศ ก่อนหน้าฟรอยด์ ศาสดาหรือเจ้าลัทธิศาสนาต่างๆก็ได้เคยวิเคราะห์จิตหรือตัวตนภายในมาแล้วทั้งสิ้น หากแต่ไม่ได้ใช้มุมมองเดียวกับฟรอยด์ ศัพท์แสงและวิธีอธิบายก็ต่างกันออกไป ที่ศาสนาพุทธกล่าวถึง "ตัณหาอุปทานอันเป็น

อนุสัยแนบเนื่องอยู่ในสันดาน" นั้น ก็คงหมายความถึงสิ่งเดียวกับฟรอยด์เรียกว่า "จิตใต้สำนึก" นั่นเอง

กล่าวโดยสรุป ทั้งพุทธศาสนาและเซอร์เรียลิสม์มีกระบวนการวิเคราะห์ตัวตนเหมือนกัน แต่เจตนานั้นต่างกัน ฝ่ายหนึ่งวิเคราะห์เพื่อจะละตัวตนโดยสิ้นเชิง ในขณะที่อีกฝ่ายหนึ่งวิเคราะห์เพื่อยึดมั่นในตัวตนให้มากขึ้น

การที่ศิลปินและนักเขียนไทยเลือกรับแรงบันดาลใจเฉพาะด้านรูปแบบ เทคนิค กลวิธี อาจจะเป็นด้วยไม่ได้รับรู้หรือไม่สนใจแนวคิดซึ่งมีลักษณะแย้งกับวัฒนธรรมไทย นักวิชาการบางคนอาจได้รับข้อมูลข่าวสารมาก แต่อาจถูกจำกัดด้วยเวลาและโอกาสทำให้ถ่ายทอดได้น้อย หรืออาจจะเห็นว่าแนวคิด (โดยเฉพาะเรื่องเพศ) นั้นเป็นสิ่งที่ไม่เหมาะไม่ควรเผยแพร่ต่อสาธารณชน เช่น กรณีของ น.ณ ปากน้ำ... และกรณีของพูนศรีวงศ์วิทวัส... รสนิยมของคนไทยทั่วไปที่ชอบความสวยงาม ความประณีต ต่อเนื่องก็อาจเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้มีผู้วาดหรือเขียนแบบอัตโนมัติที่ออกจากจิตใต้สำนึกน้อย อนึ่ง การที่ศิลปินไทยนิยมวาดภาพแนวเซอร์เรียลิสต์แบบ figurative (สายดาลี มากริตต์ ฯลฯ) มากกว่าแบบอัตโนมัติ (สายมัสซง มิโร ฯลฯ) นั้น นอกจากจะเป็นเพราะต้องการสื่อความแล้ว ก็อาจเป็นเพราะรับสืบทอดรสนิยมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีด้วยอีกประการหนึ่ง

อนึ่ง ความห่างไกลจากกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ต้นตำรับทั้งในแง่เวลา ระยะทาง และข้อจำกัดในเชิงภาษา ก็ทำให้ศิลปินและนักเขียนไม่สามารถเข้าถึงแก่นของแนวคิดเซอร์เรียลิสต์ได้ นักเขียนไทยนั้นขาดโอกาสที่จะได้สัมผัสกับตัวบทประพันธ์เซอร์เรียลิสต์ (ซึ่งส่วนใหญ่เป็นภาษาฝรั่งเศส) โดยตรง หรือแม้แต่ฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษก็มีผู้ได้อ่านน้อยมาก และในช่วงที่ศึกษา (พ.ศ. 2507-2527) เท่าที่ทราบก็มีแต่นักวิชาการแปลบทกวีเซอร์เรียลิสต์บางบทเพื่อใช้ประโยชน์ทางการสอน แต่ไม่ได้เผยแพร่ในวงกว้าง ในกรณีของศิลปิน... การรับแรงบันดาลใจจากเซอร์เรียลิสม์นั้น มีทั้งที่รับจากสำเนาภาพของศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ต้นตำรับโดยตรง และโดยอ้อมจากศิลปินกลุ่มอื่นๆที่ได้รับอิทธิพลจากพวกเซอร์เรียลิสต์ต้นตำรับอีกทอดหนึ่งหรือหลายทอด

การนำเอาภาพจากความฝันมาผสมผสานกับความเป็นจริงหรือปะติดปะต่อกันอย่างเสรี ซึ่งเป็นกลวิธีหนึ่งของเซอร์เรียลิสม์นั้นเป็นอีกวิธีหนึ่งที่ศิลปินไทยนิยมทำ แต่เป็นในบางกรณีของไทยอาจจะเป็นการผสมผสานสิ่งที่เกิดขึ้นจากจินตนาการ หรือความฝันล้วนๆอย่างสนุกมือโดยไม่รู้สึกว่าเป็นของแปลก เพราะอันที่จริงก็เป็นรูปแบบที่สอดคล้องกับพื้นฐานดั้งเดิมอยู่แล้ว ส่วนข้อที่กลุ่มเซอร์เรียลิสต์จะมีแนวคิดเบื้องหลังอย่างไรนั้น ดูจะไม่ใช่สิ่งที่ศิลปินและนักเขียนไทยส่วนใหญ่เห็นว่ามีนัยสำคัญถึงขนาดที่จะยอมรับหรือต้องศึกษาค้นคว้าอย่างจริงจัง เพราะสิ่งที่เห็นว่าสำคัญหรือเป็นแก่นสารน่าจะได้แก่ความคิดจิตใจอย่างไทยๆ รูปแบบ เทคนิค กลวิธี ตลอดจนรายละเอียดหรือองค์ประกอบของภาพศิลปะเซอร์เรียลิสต์ (หรือศิลปะแนวอื่นๆ) เป็นแต่เพียงเครื่องมือที่ยืมมาใช้สื่อความรู้สึกนึกคิดของผู้สร้างออกมาเท่านั้น การรับ "ของนอก" มาประยุกต์ใช้นั้นเป็นสิ่งที่คนไทยไม่เฉพาะแต่ศิลปินทำอยู่แล้วเป็นปกติโดยไม่รู้สึกว่าเป็นเรื่องเสียหายแต่ประการใด ระดับคุณภาพของผลงานต่างกันแต่ที่ฝีมือและความฉลาดในการประสานลักษณะเด่นของตะวันตก

และตะวันออกอย่างแนบเนียน โดยที่ยังคงเอกลักษณ์ของไทยในเชิงประยุกต์และผสมผสานไว้อย่างเหนียวแน่น...

สรุปผลกระทบจากการรับแรงบันดาลใจจากเซอร์เรียลิสม์

กล่าวโดยสรุป การต่อต้านลัทธิเหตุผลนิยมของพวกเซอร์เรียลิสต์ก่อให้เกิดภาพและภาพพจน์ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะไม่ขึ้นต่อเหตุผลของภาพในวรรณคดีและจิตรกรรมไทยโบราณ ทำให้นักวิชาการ นักเขียน และศิลปินไทยนำทั้ง 2 อย่างมาเชื่อมโยงกัน ในลักษณะที่ถือว่าเป็นสิ่งเดียวกันและเกิดความภูมิใจว่าไทยก็มีศิลปะและวรรณกรรม "เหนือจริง" หรือ "เซอร์เรียลิสต์" มาก่อนฝรั่ง ผลก็คือเกิดความนิยมที่จะกลับไปหยิบเรื่องราว ตำนานภาพและกลวิธีของเก่ามา "ปัดฝุ่น" ทำให้มีสีสันรูปแบบการนำเสนอใหม่ โดยผสมผสานเทคนิคกลวิธี ภาพพจน์ของศิลปะตะวันตกโดยเฉพาะเซอร์เรียลิสต์เข้าไปด้วย เกิดเป็นศิลปะไทยร่วมสมัยและวรรณกรรมแนวก้าวหน้าที่มีรสชาติแปลกจากเดิม ซึ่งนับว่าเป็นหนทางใหม่สำหรับระบายอารมณ์ความรู้สึก จินตนาการ ความเครียด ความกดดันทางใจหรือทางสังคมการเมือง พร้อมกับแสวงหาชื่อเสียงและการยอมรับจากสังคมไป ในตัวอย่างค่อนข้างได้ผล[3] จะเห็นได้ว่า นัยหลังนี้แสดงถึงจุดยืนที่ต่างจากกลุ่มเซอร์เรียลิสต์อย่างมาก... แต่เมื่อสำรวจย้อนกลับไปแล้ว การมีจุดยืนต่างกันนี้ก็ไม่ใช่เรื่องแปลก

เนื่องจากมีความแตกต่างกันทั้งในแง่ภูมิหลังทางวัฒนธรรม บริบททางสังคม การเมือง และความเชื่อทางศาสนาถึงเพียงนี้ ก็ไม่น่าแปลกที่ผลของการวิจัยจะสรุปได้ว่าศิลปินและนักเขียนไทยเท่าที่มีผู้ระบุว่าเป็นเซอร์เรียลิสต์นั้นอย่างมากก็เป็นแค่ผู้ยืมรูปแบบ กลวิธี เทคนิค ฯลฯ ของกลุ่มเซอร์เรียลิสต์มาผสมผสานกับเนื้อหาดลอดจนรูปแบบและกลวิธีของไทยโบราณและชาติตะวันออกอื่นๆ เพื่อใช้สื่อเอกลักษณ์หรือรสนิยมเฉพาะตนออกมามากกว่า ถึงบางคนจะมีลักษณะทางจิตวิทยาคล้ายคลึง แต่ก็ต่างด้วยจุดยืนและความเข้มข้นของพลังอารมณ์ที่แสดงออก...

ที่มา: สดชื่น ชัยประสาธน์. **จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527.** กรุงเทพ : ด่านสุทธาการพิมพ์. 2539.หน้า 151-158

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

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ข้างต้นนี้คัดมาจากข้อสรุปตอนท้ายของรายงานการวิจัยเรื่อง *"จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย"* ซึ่งเป็นการวิจัยที่สืบเนื่องมาจากการวิจัยกวีนิพนธ์และจิตรกรรมในฝรั่งเศส[1]ของ สดชื่น ชัยประสาธน์ นอกจากความพ้องกันในเรื่อง ศิลปะแนวเซอร์เรียลิสต์แล้ว สิ่งที่เหมือนกันในงานวิจัยทั้ง 2 นี้ ก็คือ การศึกษางานวรรณศิลป์และทัศนศิลป์ไปพร้อมๆกัน ความพ้องดังกล่าว น่าจะสะท้อนความสนใจในศิลปะทั้ง 2 สาขาของเจ้าของงานวิจัยด้วย สดชื่น ชัยประสาธน์ ปัจจุบันเป็นศาสตราจารย์ในวิชาภาษาฝรั่งเศส ความรู้และความซาบซึ้งในวรรณคดีฝรั่งเศษของเธอจึงเป็นสิ่งที่ไม่มีอะไรต้องสงสัย และหากผู้อ่านติดตามผลงานทางวิชาการของเธอ นอกเหนือไปจากงานวิจัย 2 ชิ้นดังกล่าว ก็จะเห็นได้ว่า เธอสามารถใช้ความรู้ทางภาษามาเป็นสะพานเชื่อมระหว่างศิลปะยิ่งไปกว่าวรรณศิลป์กับทัศนศิลป์เท่านั้น ผลงานการแปลบทละครจากภาษาฝรั่งเศส[2] การแปลบทวิจารณ์จากนักวิจารณ์ศิลปะชาวฝรั่งเศส (ดังที่ปรากฏอยู่ในสรรนิพนธ์นี้ด้วย) หรือแม้แต่ในผลงานการวิจัยล่าสุดเรื่อง ชีวิตและงานของ ชาร์ลส์ โบดแลร์ กวีและนักวิจารณ์ศิลปะคนสำคัญชาวฝรั่งเศส[3] ผลงานเหล่านี้ล้วนยืนยันถึงความสนใจในงานศิลปะหลากหลายสาขาของผู้เขียนได้เป็นอย่างดี

ข้อสรุปบทวิจารณ์นี้แสดงให้เห็นชัดเจนอยู่แล้วว่า งานวิจัยแรกของสดชื่นเป็นมาตรวัดให้แก่งานวิจัยที่สองของเธอ การที่เธอชี้ชัดลงไปว่า งานวรรณศิลป์และงานทัศนศิลป์ของไทยกลุ่มหนึ่งซึ่งมักเข้าใจกันว่า เป็นงานแนวเซอร์เรียลิสต์นั้น แท้ที่จริงอยู่ห่างไกลจาก "ต้นตำรับ" มาก การตัดสินที่เด็ดขาดนี้ก็ด้วยความมั่นใจจากการที่เธอได้ศึกษาศิลปะแนวเซอร์เรียลิสต์ของฝรั่งเศสมาอย่างละเอียดรอบด้านแล้ว จนสามารถแยกแยะถึงแก่นได้เมื่อประมวลข้อมูลจากการศึกษางานของศิลปินไทยมาเทียบ โดยทั่วไปแล้วการวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบผลงานศิลปะ 2 กลุ่มที่มีพื้นฐานทางสังคมและวัฒนธรรมแตกต่างกัน ทั้งยังต่างเวลา และสถานที่อีกด้วย ก็เป็นปรกติที่ข้อสรุปทั่วไปจะเป็นว่า แนวทางศิลปะทั้ง 2 กลุ่มแตกต่างกัน เช่นเดียวกับข้อสรุปของงานวิจัยที่กำลังกล่าวถึงอยู่นี้ ความโดดเด่นของบทวิจารณ์ที่คัดมาแสดงไว้ตอนต้นจึงไม่ได้อยู่ที่ การพิสูจน์ได้หรือไม่ว่า ศิลปินไทยได้รับแรงบันดาลใจมาจากเซอร์เรียลิสต์ของฝรั่งเศส แต่เป็นคำอธิบายในรายละเอียดที่แทรกอยู่ตลอดว่าว่า ผลงานของศิลปินไทยต่างไปจากศิลปะของตะวันตกเพราะเหตุอะไร ความบีบคั้นทางสังคมและการเมืองที่รุนแรงต่างระดับกัน หรือพื้นฐานความศรัทธาต่อศาสนาของศิลปินไทยที่ต่างไปอย่างสิ้นเชิงกับศิลปินยุโรป เป็นเหตุผลที่ชัดเจนอยู่ในตัว

---

[1] ดู : สดชื่น ชัยประสาธน์, "การตีความความเป็นจริงในกวีนิพนธ์ และจิตรกรรมเซอร์เรียลิสต์ในฝรั่งเศส ค.ศ. 1919-1969", อมรินทร์ พริ้นติ้ง, 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.", อมรินทร์พริ้นติ้ง, กรุงเทพฯ, 2543.

แล้วว่า ศิลปินไทยต่างไปจากศิลปินตะวันตก ซึ่งในประเด็นนี้ สดชื่นอธิบายไว้ในบทสรุปของเธอได้อย่างกระจ่างแจ้ง

การวิเคราะห์เรื่อง ศิลปินไทยเลือกรับแต่แรงบันดาลใจด้านรูปแบบจากผลงานของศิลปินเซอร์เรียลิสต์ฝรั่งเศส ก็เป็นสิ่งที่น่าสนใจอีกประการหนึ่ง ข้อสรุปของผู้วิจารณ์ที่ว่า ศิลปินไทยเลือกรับแต่วิธีการและรูปแบบมาใช้เป็นเครื่องปรุงแต่งในงานของตัว ก็เพราะขาดการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะที่เป็นระบบ ศิลปินจึงประมวลความรู้เรื่องเซอร์เรียลิสต์กันเองอย่างกระท่อนกระแท่น ในท้ายที่สุดก็รับเข้ามาใช้ตามแต่พื้นฐานความถนัดของแต่ละคน ข้อสรุปนี้มีเหตุผลและข้อมูลที่หนักแน่นทีเดียว โดยเฉพาะในบทที่ 3 ของรายงานการวิจัยนั้นได้แสดงถึงแรงบันดาลใจจากศิลปินเซอร์เรียลิสต์ในผลงานของศิลปินไทยได้อย่างน่าประหลาด[4] นอกเหนือไปจากนัยสำคัญที่ว่าศิลปินไทยเลือกรับแต่กลวิธี และรูปแบบจากตะวันตกมาใช้อย่างสนุกมือ ก็เพราะไม่อาจเจาะเข้าไปถึงแก่นของศิลปะที่ได้รับแรงบันดาลใจมา ข้อสรุปนี้ไม่เพียงจำกัดอยู่แต่เพียงกรณีของศิลปะแนวเซอร์เรียลิสต์เท่านั้น ผู้วิจารณ์ย้ำในงานวิจัยของเธอหลายครั้งหลายหนว่ากระแสศิลปะแนวอื่นๆที่ศิลปินไทยรับมาจากตะวันตกก็เป็นเรื่องน่าศึกษาอย่างละเอียดด้วยเช่นเดียวกัน ซึ่งการวิจัยของเธอก็เป็นตัวอย่างที่ดีของการศึกษาในแนวทางนี้ และต้องนับเป็นการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปะร่วมสมัยของไทยชิ้นแรกที่ศึกษาเจาะจงลงไปถึงแนวทางใดแนวทางหนึ่งอย่างละเอียด ผลงานของเธอจึงมีคุณูปการต่อวงการทัศนศิลป์ของไทยในประเด็นนี้อย่างยิ่ง

อย่างไรก็ตาม ข้อสรุปของผู้วิจารณ์ที่ว่า ศิลปินไทยขาดความเข้าใจถึงปรัชญาแนวคิดและเป้าหมายของกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ต้นตำรับอย่างแท้จริง จึงหลงคิดไปว่างานจิตรกรรมไทยโบราณก็เป็นเซอร์เรียลิสต์ด้วย และการที่ศิลปินไทยรับแรงบันดาลใจด้านรูปแบบ กลวิธีการสร้างภาพตลอดจนการจัดองค์ประกอบภาพมาใช้ ก็เพื่อเป็นแนวทางใหม่ในการปลดปล่อยความกดดันทางใจหรือทางสังคมการเมือง ทั้งยังนำรูปแบบดังกล่าวมาประยุกต์กับต้นทุนทางวัฒนธรรมเดิม เพื่อสร้างศิลปะไทยร่วมสมัยให้ดูแปลกตาดึงดูดความสนใจผู้ชม ข้อสรุปนี้ถ้าใช้ศิลปะเซอร์เรียลิสต์ของฝรั่งเศสเป็น "มาตรวัด" แล้วก็คงไม่มีข้อโต้แย้งใดๆ เพราะข้อมูลหลักฐานการวิเคราะห์ที่สดชื่นนำมาแสดงก็หนักแน่นชัดเจนดีอยู่ แต่ข้อสรุปนี้อาจประเมินคุณค่าผลงานของศิลปินไทยต่ำกว่าจริงอยู่บ้าง หากพิจารณาในประเด็นที่ว่า เมื่องานของศิลปินไทยต่างออกไปจากต้นตำรับแล้ว ถ้าเช่นนั้นคุณค่าในงานของศิลปินไทยกลุ่มนี้ในแง่ของการสร้างสรรค์โดยกระบวนการและเป้าหมายในตัวเองที่แยกออกจากเซอร์เรียลิสต์ของตะวันตกแล้วเป็นเช่นไร โดยอันที่จริง การที่ศิลปินไทยปลอดจากอิทธิพลทางแก่นแนวคิด ก็เอื้อให้ศิลปินไทยสามารถรื้อฟื้นศิลปะไทยโบราณขึ้นมาใหม่ได้ (แม้ผู้วิจารณ์จะเรียกว่าเป็นการ "ปัดฝุ่น" ก็ตาม) ในขณะเดียวกัน การรับอิทธิพลของศิลปะแนวเซอร์เรียลิสต์ทั้งแนวคิดและรูปแบบก็ยังไม่ใช่สิ่งยืนยันและรับประกันได้ว่า จะทำให้ศิลปินไทยกลายเป็นศิลปินเซอร์เรียลิสต์ "ตัวจริง" ที่สามารถสร้างสรรค์งานได้อย่างมีคุณค่าขึ้นมาได้ ข้อคิดเห็นบางประการในเรื่องนี้จากสายตาคนนอกอาจช่วยให้เรามองเห็นด้านกลับได้บ้าง ทานิ อาระตะ

---

[4] ดูบทที่3 ใน : สดชื่น ชัยประสาธน์, "จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527", กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์ 2539, หน้า 37-116

นักวิจารณ์ศิลปะชาวญี่ปุ่นเห็นว่า การที่ศิลปินไทยรับอิทธิพลตะวันตกมาช้าและกระท่อนกระแท่น แต่เมื่อรับมาแล้ว ศิลปินไทยก็มีความคิดสร้างสรรค์ริเริ่มเป็นของตัวเอง ที่สามารถผสมผสานแนวคิดทางพุทธศาสนาเข้ากับรูปแบบตะวันตก เป็นการผสมผสานความใหม่เข้ามาทำให้ความเก่าฟื้นคืนชีวิตขึ้นมาได้ และศิลปินไทยที่ผสมผสานความใหม่เข้ากับความเก่าเดิมกลุ่มนี้ก็ใช้ศิลปะในทางวิจารณ์สังคมได้อย่างน่าชม ในขณะที่ศิลปินญี่ปุ่นเองรับอิทธิพลเซอร์เรียลิสต์มาในช่วงเวลาที่ศิลปะแนวนี้ได้รับความนิยมในตะวันตก แต่ศิลปินร่วมชาติของเขากลับไม่อาจนำอิทธิพลดังกล่าวมาสร้างสรรค์ให้เกิดคุณค่าใหม่ขึ้นมาได้มากนัก[5] มุมมองของนักวิจารณ์ญี่ปุ่นทางนี้อาจเป็นประเด็นเปรียบเทียบเล็กๆ แต่อาจสะกิดเตือนให้เราเห็นอีกด้านหนึ่งของเรื่องเดียวกันได้

อันที่จริงการวิเคราะห์แง่มุมเฉพาะในผลงานของศิลปินไทยก็ไม่ได้ถูกผู้วิจารณ์ละทิ้งไปเสียเลยทีเดียว ถ้าพิจารณาการวิเคราะห์ทัศนคติของศิลปินไทย และนักเขียนไทยที่มีต่อสตรี แม้สดชื่นจะเทียบทัศนคติของศิลปินไทยกับศิลปินตะวันตกต่อสตรีเพศโดยมีแนวคิดของเซอร์เรียลิสต์เป็นตัวตั้งก็ตาม แต่การตีแผ่ท่าทีของศิลปินและนักเขียนไทยที่มีต่อสตรี เธอก็สามารถวิเคราะห์ในกรอบเนื้องานของผู้สร้างสรรค์ไทยได้อย่างลึกซึ้งทีเดียว ดังนั้น ในลักษณะเดียวกันกับเรื่องท่าทีของศิลปินที่มีต่อสตรี เธอก็อาจวิเคราะห์และวิจารณ์ถึงคุณค่าในด้านอื่นๆของงานจิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทยได้ โดยเนื้อแท้แล้ว เจ้าของผลงานวิจัยก็ตระหนักดีว่ามีขอบเขตของเนื้อหาบางประการที่เธอยังไม่ได้กล่าวถึงในงานวิจัยนี้ ทั้งนี้ก็เพราะประเด็นดังกล่าวไม่อยู่ในกรอบการวิจัย[6] จึงเป็นสิ่งที่น่าเสียดายที่เรื่องซึ่งควรเป็นสาระสำคัญประการหนึ่งของผลงานนี้กลายเป็นสิ่งที่อยู่นอกเหนือการศึกษาของเธอ การที่ผู้วิเคราะห์กล่าวเช่นนี้ไม่ได้หมายความว่า บทวิจารณ์ที่คัดมานี้ขาดพลังทางปัญญา เพียงแต่ชี้ว่า พลังทางปัญญาที่ผู้เขียนมอบให้แก่วงการทัศนศิลป์ยังไปไม่สุดทาง และยังคงทิ้งไว้เป็นประเด็นให้วงการศิลปะร่วมสมัยของไทยต้องศึกษาต่อไป เท่าที่เธอยกเรื่องนี้ขึ้นมาวิจัยและชี้ให้เห็นว่า กระบวนการแปลงศิลปะของตะวันตกมาสู่ศิลปะของไทยนั้น ซับซ้อนและเป็นเรื่องที่สามารถทำให้ "เชื่อ" และ "หลง" ไปจากต้นตอได้ไกลเพียงใด ก็เป็นคุณูปการต่อวงการศิลปะของไทยแล้ว แต่สิ่งที่เป็นนัยสำคัญแท้จริงของเรื่องที่เธอศึกษานี้อาจอยู่ที่การเปิดคำถามที่ไม่ได้เขียนไว้เป็นลายลักษณ์ว่า "วงการศิลปะของไทยจะต้องวนเวียนอยู่กับการรับแรงบันดาลใจกระแสใหม่จากตะวันตกตลอดไปกระนั้นหรือ"

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

---

[5] ดู : ทานิ อาราตะ "เหนือเขตแดน" บทความในสูจิบัตรของนิทรรศการ เหนือเขตแดน, หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร 14-27 กุมภาพันธ์ 2537, ไม่ปรากฏเลขหน้า

[6] 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 แต่ก็สามารถจะนำให้ผู้ชมได้มองเห็นภาพรวมของแนวคิดได้ง่ายกว่านิทรรศการที่มีขนาดใหญ่กว่านี้ การคำนึงถึงขอบเขตของความเป็นชาตินั้น ปรากฏอย่างเด่นชัดจากชื่อนิทรรศการนี้

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

การเปรียบเทียบศิลปะร่วมสมัยของญี่ปุ่นและของไทย

ถึงแม้ว่าทั้งศิลปินและศิลปะที่ร่วมแสดงผลงานด้วยกันในนิทรรศการนี้จะไม่มีขอบเขตขวางกั้นการใช้พื้นที่จัดวางผลงานอย่างแท้จริงก็ตาม แต่ผู้ชมงานสามารถจะมองเห็นถึงความแตกต่างของศิลปินและงานศิลปะของแต่ละคนได้ งานของศิลปินเหล่านั้นจะโต้ตอบหรือมีความสัมพันธ์กับความคิดของผู้ดูอย่างไร เป็นสิ่งที่มิอาจบอกได้อย่างแน่ชัด แม้การเสนอความคิดนำก่อนล่วง

หน้าอาจไม่มีความจำเป็น แต่ข้าพเจ้าใคร่จะเสนอความคิดเห็นเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะของทั้งสองประเทศโดยสังเขป

ความแตกต่างที่จะกล่าวถึงประการแรกนั้นคือ ความแตกต่างในเรื่องของเวลาที่ประเทศญี่ปุ่นและประเทศไทยได้เริ่มรู้จักลัทธิสมัยใหม่ของยุโรปในทศวรรษ ญี่ปุ่นเริ่มตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของลัทธิสมัยใหม่ของตะวันตก ในลักษณะซึ่งอาจกล่าวได้ว่า ในเรื่องของเวลานั้นญี่ปุ่นไม่สู้จะล้าหลังยุโรปเท่าใดนัก อันที่จริงญี่ปุ่นได้รับอิทธิพลของยุโรปมาก่อนหน้านี้แล้ว แต่ปัญหาในเรื่องของความล่าช้าดูเหมือนจะขึ้นอยู่กับการเริ่มต้นและการยอมรับบทบาทของตะวันตกในระยะหลัง ส่วนการศึกษาศิลปะตะวันตกของประเทศไทยเริ่มมีขึ้นในปี ค.ศ. 1933 ภายใต้การนำของ คอร์ราโด เฟโรจี (ซึ่งเป็นที่รู้จักกันในประเทศไทยในนามของศิลป์ พีระศรี) การสร้างสรรค์ศิลปะสมัยใหม่ของศิลปินไทยเกิดขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่สองยุติลง นิทรรศการศิลปกรรมแห่งชาติเริ่มต้นขึ้นเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1949 และดำเนินเรื่อยมาจนกระทั่งถึงปี ค.ศ. 1962 เมื่อศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้ถึงแก่กรรม นับได้ว่าเป็นช่วงปีที่แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของท่านที่มีต่อวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทยอย่างชัดเจน ช่วงนี้เป็นช่วงศิลปะสมัยใหม่หลังสงครามโลก สกุลช่างศิลปะแบบอิมเพรสชั่นนิสม์และคิวบิสม์เป็นรูปแบบที่ศิลปินไทยนำไปประยุกต์ให้เข้ากับเรื่องราวชีวิตประจำวันของไทย

ในทศวรรษของปี ค.ศ. 1960 การรับอิทธิพลของตะวันตกไม่สู่จะล่าช้าเท่าใดนัก เพราะบทบาทศิลปะแนวพ๊อพอาร์ต (POP ART) อ๊อพ อาร์ต (OP ART) งานจิตรกรรมแบบฮาร์ดเอดจ์ (HARD EDGE PAINTING) ซึ่งเน้นเส้น และความคมชัดของภาพรวมทั้งศิลปะลัทธิมินิมอล (MINIMALISM) ได้ก้าวตามกันเข้ามาในประเทศไทย ลัทธิศิลปะหลังสงครามโลกครั้งที่สอง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง รูปแบบลัทธิศิลปะต่าง ๆในอเมริกานั้นมิได้ทิ้งร่องรอยที่แน่นอนอย่างชัดเจนในประเทศไทยดังเช่นในประเทศญี่ปุ่น แต่นักวิจารณ์ศิลปะของไทยได้บันทึกเกี่ยวกับอิทธิพลของศิลปะดังกล่าวไว้ว่าเริ่มเข้าสู่ประเทศไทยเมื่อใด การเคลื่อนไหวของศิลปะสกุลช่างลัทธิศิลปะสมัยใหม่ นับจากช่วงต้นศตวรรษที่ 20 มาจนกระทั่งถึงยุคของศิลปินกลุ่มหัวก้าวหน้า ซึ่งส่วนใหญ่แล้วจะหมายถึงศิลปะจากอเมริกาที่เข้ามามีบทบาทในประเทศหลังสงครามโลกครั้งที่สอง การรับเอาขบวนการของรูปแบบทางศิลปะที่ซับซ้อนจากจุดเริ่มต้นจนกระทั่งถึงช่วงท้ายของศิลปะลัทธิสมัยใหม่เช่นนี้เป็นข้อเท็จจริงที่น่าประหลาดใจที่ยากต่อการจินตนาการ

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

ศิลปินส่วนใหญ่ที่มีชื่อเสียงของไทยหลังจากที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้อำลาจากโลกไปแล้วต่างก็เดินทางไปศึกษาศิลปะต่าง ๆในยุโรปและอเมริกา ถวัลย์ ดัชนี ก็เป็นหนึ่งในจำนวนนั้น งานของเขาเต็มไปด้วยรูปทรงและพลังที่แตกต่างไปจากศิลปะสมัยใหม่ซึ่งมีการพัฒนาและเป็นที่ยอมรับในยุคนั้น

ในแง่นี้ศิลปะลัทธิสมัยใหม่และศิลปะหลังลัทธิสมัยใหม่ทั้งสองกระแสต่างก็เข้ามามีบทบาทในประเทศไทยในช่วงเวลาอันสั้น ผลกระทบด้านหนึ่งก็คือ "ความเก่า" และ "ความใหม่" เป็นสื่อซึ่งหลุดพ้นไปจากกรอบความคิดของเวลาและกลายเป็นสิ่งที่ลอยตัว ความเก่าและความใหม่มีคุณค่าเท่าๆจนสามารถจะถูกเลือกหรือละทิ้งไปได้อย่างอิสระ เห็นได้จากศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสม์ (SURREALISM) ที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานของถวัลย์นั้นหากดูในประเทศญี่ปุ่นแล้วแทบจะไม่มีปรากฏอยู่ในงานศิลปะญี่ปุ่นในระหว่างทศวรรษ 1960 เลย ศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสม์ได้เข้าไปมีบทบาทต่อวงการศิลปะของญี่ปุ่นในตอนปลายทศวรรษ 1920 และได้แพร่หลายไปอย่างกว้างขวางในนามของศิลปะของศิลปินกลุ่มหัวก้าวหน้าจนกระทั่งหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ข้อเท็จจริงนี้ยังคงปรากฏจนกระทั่งทศวรรษ 1950 กล่าวให้ชัดขึ้นได้ว่า ความจริงแล้วช่วงกลางทศวรรษของปี ค.ศ. 1950 และหลังจากนั้นศิลปะซึ่งเป็นงานจิตรกรรมได้ก้าวเข้าสู่งานในแนวอินฟอร์เมล (INFORMEL) และศิลปะลัทธิแอ็บสแตรค เอ็กซเพรสชั่นนิสม์ (ABSTRACT EXPRESSIONISM) รวมทั้งศิลปะนีโอ ดาด้า (NEO-DADA) และพ็อพ อาร์ต (POP ART) สถานการณ์ทางด้านศิลปะได้เปลี่ยนไปสู่การปลุกให้เกิดแนวใหม่ของศิลปินในยุคหลังลัทธิสมัยใหม่ (POST MODERNISM) ส่วนในประเทศญี่ปุ่นนั้นอย่างน้อยลัทธิสกุลทั้งหลายที่ไม่ได้อยู่ในความนิยมของศิลปินก็จะกลายเป็นอดีตไป ส่วนศิลปะแนวใหม่ก็ยังคงให้อิทธิพลต่อศิลปินญี่ปุ่นเสมือนโรคร้ายชนิดหนึ่งที่ยังคงอยู่คู่กับวงการศิลปะในญี่ปุ่นอีกเป็นเวลานาน อย่างไรก็ตามญี่ปุ่นยังคงมีประสบการณ์กับการหลั่งไหลอย่างต่อเนื่องของรูปแบบศิลปะตะวันตกที่ผลัดเปลี่ยนกันเกิดขึ้นเพียงชั่วขณะ ในขณะที่ไทยจำต้องรับประสบการณ์ตามแนวความคิดแบบตะวันตกในระดับเดียวกัน ความจริงแล้วอาจเป็นไปได้ว่า ศิลปินไทยมิได้ถูกบีบบังคับโดยตรงแต่คงเป็นเพราะความนิยมของคนไทยมากกว่า จึงทำให้ศิลปินไทยต้องปฏิบัติเช่นนั้น แม้กระทั่งญี่ปุ่นก็เช่นเดียวกัน เห็นได้จากการปฏิรูป ในยุคของเมอิจิในปี ค.ศ. 1868 เมื่อครั้งที่ลัทธิสมัยใหม่ของตะวันตกได้กลายเป็นแม่แบบศิลปะช่วงก่อนยุคลัทธิสมัยใหม่ สรุปได้ว่า ในช่วงเวลาก่อนยุคลัทธิสมัยใหม่ญี่ปุ่นและไทยมีความเป็นไปที่ค่อนข้างจะใกล้เคียงกัน

การนำความคิดและจิตวิญญาณในพุทธศาสนามาใช้ในศิลปะสมัยใหม่ของกลุ่มหัวก้าวหน้าไทยนั้น ในทัศนะของญี่ปุ่นถือว่าเป็นแนวทางที่กล้าหาญอย่างยิ่ง การนำเอาเรื่องราวของพุทธศาสนามาสร้างขึ้นใหม่แสดงให้เห็นว่าศิลปินไทยมีอิสระในการเลือกสรรสิ่งที่จะนำมาเสนอในงานศิลปะของตน ในแง่นี้เรื่องราวทางพุทธศาสนาที่ถูกใช้ในเชิงเปรียบเทียบเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงทีท่าของแนวคิดกลุ่มหัวก้าวหน้า สำหรับญี่ปุ่นนั้นการนำเรื่องราวทางศาสนามาใช้ในลักษณะดังว่าเป็นเสมือนเรื่องต้องห้าม ทั้งๆที่ไม่มีข้อห้ามใดๆบัญญัติไว้ แต่ถึงแม้ว่าจะมีการอนุญาตให้นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ได้โดยมีเงื่อนไขเป็นข้อกำหนดแนวคิดตามแบบฉบับของศิลปะแนวประเพณีดั้งเดิมของญี่ปุ่นก็ตาม มันก็อาจจะเป็นการกระทำที่ละเมิดหรือฝ่าฝืนสิ่งที่ยอมรับโดยทั่วไปว่าเป็นแนวคิดร่วมสมัย การแบ่งแยกโดยปริยายในลักษณะนี้ได้กระทำมาแล้วตั้งแต่ยุคเมอิจิ

คำถามเกี่ยวกับอิทธิพลของลัทธิสมัยใหม่ของตะวันตกอาจขาดความแน่นอนชัดเจนเมื่อนำมาสรุปโดยสังเขป ดังที่ข้าพเจ้าได้กล่าวมาแล้วข้างต้น อีกเรื่องหนึ่งซึ่งข้าพเจ้าจะขอกล่าวถึงคือ

เรื่องความแตกต่างของความสำนึกทางสังคมของไทยและญี่ปุ่น ข้าพเจ้าได้อ่านบทความในหนังสือพิมพ์เกี่ยวกับเหตุการณ์นองเลือดในประเทศไทยในปีที่ผ่านมา เหตุการณ์นั้นเป็นเหตุการณ์ที่ประชาชนถูกทหารของทางการยิงเสียชีวิตในขณะที่มีเหตุวุ่นวายทางการเมืองเกิดขึ้นในกรุงเทพฯ[1] ซึ่งทำให้ข้าพเจ้ารู้สึกตื่นตระหนกเป็นอย่างยิ่ง และข้าพเจ้ารู้สึกมากยิ่งขึ้นเมื่อได้ชมนิทรรศการประสงค์ ลือเมือง ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า ภาพหนึ่งซึ่งร่วมแสดงอยู่นั้นเป็นภาพขนาดใหญ่ มีความกว้างห้าเมตร และสูงสองเมตร มีเรื่องราวเนื้อหาที่ต่อต้านการกระทำของทหารในครั้งนี้

ประสงค์ เป็นศิลปินที่พำนักอยู่ในจังหวัดลำพูนใกล้ๆ จังหวัดเชียงใหม่ ในความรู้สึกของข้าพเจ้านั้น ประสงค์เป็นศิลปินที่อ่อนโยนและมีปรัชญาในการดำเนินชีวิตเยี่ยงนักบวช ซึ่งอาศัยอยู่ท่ามกลางขุนเขา ข้าพเจ้าจำได้ว่า ภาพนก ปลา และสัตว์ต่างๆของประสงค์เขียนในแนวประเพณีแบบใหม่ อันมีแนวคิดแบบขนบนิยมและมีความเชื่อในลักษณะของชาวบ้านนั้น มีปรากฏอยู่ทั่วไปในห้องทำงานของเขา ส่วนภาพเขียนขนาดใหญ่ที่กล่าวถึงนั้นกลับเป็นภาพที่ศิลปินได้แสดงให้เห็นถึงอำนาจอันมหาศาลของทหารด้วยการเสนอภาพของรองเท้าบูท ปืนไรเฟิล มีด ธนู ลูกศร และขวาน นอกจากนั้น ภาพยังแสดงให้เห็นถึงลำดับความต้องการหรือกิเลสของคน เช่น ความพึงพอใจของพวกที่ชอบเผยร่างกายคนเองต่อหน้าผู้อื่น เงิน และเรื่องราวทางเพศ สิ่งเหล่านี้ถูกนำมาเสนอในรูปทรงซึ่งมีความวิจิตรพิศดาร มีใบหน้าคนแต่มีร่างกายเป็นสัตว์ประหลาด ภาพบางส่วนเผยให้เห็นอวัยวะเพศด้วย จากการได้ชมภาพดังกล่าวนี้ ภาพพจน์ของข้าพเจ้าที่มีต่อประสงค์แต่ดั้งเดิมก็สั่นคลอนโดยสิ้นเชิง สิ่งที่ปรากฏในงานของประสงค์เป็นลักษณะอย่างเดียวกับสิ่งที่เกิดขึ้นในประเทศญี่ปุ่นในช่วงทศวรรษ ค.ศ. 1950 อันเป็นทศวรรษที่ศิลปินญี่ปุ่นมีความสำนึกเกี่ยวกับสังคมควบคู่กันไปกับความคิดของศิลปินกลุ่มหัวก้าวหน้าและการเคลื่อนไหวของศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลลิสต์ญี่ปุ่น ปัจจุบันนี้ความคิดดังกล่าวไม่มีปรากฏอยู่ในญี่ปุ่นอีกต่อไปทั้งที่ ปฏิกริยาต่อต้านทางด้านการเมืองโดยตรงและการแสดงออกทางด้านศิลปะก็ยังคงมีอยู่ แต่ความเคลื่อนไหวทางศิลปะในลักษณะดังกล่าวได้สลายตัวไปแล้วตั้งแต่ปี ค.ศ. 1970

ศิลปินท่านหนึ่งในนิทรรศการ "เหนือเขตแดน" คือศุภชัย ศาสตร์สาระ มีแนวการแสดงออกในเรื่องสำนึกของศิลปินที่มีต่อสังคมค่อนข้างรุนแรง ศิลปินผู้นี้ได้แสดงความปรารถนาที่จะมีส่วนร่วมในการรับใช้สังคมด้วยการให้ศิลปะเป็นสื่อ หากงานดังกล่าวมานี้เป็นผลงานที่อยู่ในกรอบตามลักษณะความคิดของญี่ปุ่นแล้ว การแสดงออกเช่นนี้ก็จะถูกมองว่า "เก่า" แต่ในอีกแง่หนึ่ง หากพิจารณาจากเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เข้ามาพัวพันกับศิลปินอย่างมิอาจหลีกเลี่ยงได้นี้ นี่คือการแสดงออกที่ยัง "ใหม่" อยู่เสมอ งานศิลปะของศุภชัยเป็นงานที่เผยให้เห็นถึงความกล้าในการแสดงออกซึ่งแนวคิดได้อย่างสมบูรณ์ ในขณะที่การแสดงออกในลักษณะนี้ได้กลับเลือนหายไปจากวงการศิลปะของญี่ปุ่น ผลงานของศุภชัยยังสะท้อนให้เห็นความคิดทางสังคมและสิ่งแวดล้อม

---

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

ของเขาอย่างตรงไปตรงมา งานศิลปะในลักษณะเดียวกันนี้ของศิลปินในประเทศแถบภูมิภาคเอเชียในปัจจุบันมีการแสดงออกถึงแนวเรื่องที่คล้ายคลึงกันกับของศุภชัย ในขณะที่ศิลปะของญี่ปุ่นเริ่มสูญเสียความเป็นจริงในส่วนนี้ไป แต่หากจะมองในแง่ดีแล้วก็อาจกล่าวได้ว่า ญี่ปุ่นกำลังก้าวเข้าสู่ยุคการสร้างสรรค์ที่การแสดงออกทางศิลปะไม่จำเป็นจะต้องผูกติดอยู่กับการตีความหมายในทางสังคม นอกจากนี้ญี่ปุ่นยังสะท้อนข้อเท็จจริงอีกด้านหนึ่งก็คือ การล้อเลียน ความขบขัน ตลอดจนการกระทำที่ยกเอาเรื่องความสัมพันธ์ทางสังคมมาแสดงเหมือนเป็นเกมอย่างหนึ่งที่ส่งผลกระทบอย่างกว้างขวางเหมือนกับศิลปะในตะวันตก ซึ่งเป็นผู้นำของแนวโน้มนั้นมักจะแสวงหาประสบการณ์ด้วยวิธีการดังกล่าวซึ่งระบุว่า เป็นความเจริญก้าวหน้า

ทัศนคติทางศิลปะมักจะมีความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมทางสังคมที่ศิลปะนั้นคงอยู่ จิมมี่ เดอร์แลม (JIMMY DURLAM) ได้สร้างผลงานร่วมแสดงที่ด็อคคูเมนต้า (DOCUMENTA) ในปีที่แล้วงานของเขาเป็นแนวอินสตอลเลชั่น (INSTALLATION) ที่ใช้วัสดุจากธรรมชาติ เช่น กิ่งไม้ และดิน ที่เขาสะสมและหามาได้จากบริเวณใกล้เคียง ผู้ชมงานหลายท่านมีความเห็นพ้องกันว่าศิลปินผู้นี้เป็นนักนิเวศน์วิทยา "ECOLOGIST" หรือเป็นผู้มีความอ่อนโยนและมีเมตตาต่อธรรมชาติ แต่หากจะดูงานของเขาอีกแง่มุมหนึ่งก็จะเห็นว่า เขาได้ใช้วัสดุอื่นซึ่งเป็นผลิตผลจากน้ำมันมาใช้ในงานด้วย วัสดุดังกล่าวเป็นอันตรายต่อสิ่งแวดล้อมเช่นกัน สิ่งนี้อาจจะเป็นสิ่งที่ศิลปินมองข้ามกันไป นี่เป็นสิ่งที่ดูเหมือนเกมที่เสียดสีถากถางบรรดาผู้คนทั้งหลายที่ชอบวิพากษ์วิจารณ์การทำลายสิ่งแวดล้อมโดยมิได้สำรวจตนเอง ในแง่นี้ประเทศทางแถบเอเชียก็มีวิธีคิดแบบเดียวกันซึ่งได้ส่งผลกระทบอย่างใหญ่หลวงอยู่ในเวลานี้

การเปรียบเทียบในประการที่สามนั้นเป็นการเปรียบเทียบเกี่ยวเนื่องกับความใกล้เคียงและความแตกต่างในด้านการเปลี่ยนแปลงอันเป็นประสบการณ์ของญี่ปุ่นและของไทยในอดีต

หลังจากที่ถวัลย์ ดัชนี เดินทางกลับจากประเทศเนเธอร์แลนด์แล้ว เขาได้จัดแสดงงานนิทรรศการศิลปะของตนเองที่ศูนย์นักเรียนคริสเตียนในกรุงเทพฯ เมื่อปี ค.ศ. 1968 และในปี ค.ศ. 1971 งานของเขาถูกทำลายด้วยฝีมือของกลุ่มนักเรียนที่มีความโกรธแค้น ดังที่อภินันท์ โปษยานนท์ ได้กล่าวถึงว่ามีการกรีดภาพ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนี้ชวนให้คิดได้ในหลายแง่ ด้านหนึ่งนั้นแสดงถึงความบาดหมางในระบบการศึกษาของไทยซึ่งอยู่ภายใต้อิทธิพลของความเป็นสมัยใหม่จากตะวันตก นอกจากนี้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นยังแสดงให้เห็นถึงข้อขัดแย้งอันเกิดจากเนื้อหาสาระในงานของถวัลย์เอง เนื้อหานั้นดูเหมือนว่าจะเป็นเรื่องการรื้อทำลายโครงสร้าง ในขณะที่จิตวิญญาณความเชื่อทางศาสนาพุทธยังคงมีอิทธิพลอยู่อย่างแน่นแฟ้น สิ่งที่เกิดขึ้นจากเหตุการณ์นี้ก็คือ การโจมตีการแสดงออกทางศิลปะที่เป็นอุปสรรคซึ่งคนๆหนึ่งพยายามที่จะเอาชนะและดูเหมือนว่าจะได้ชัยชนะแล้ว

ระบบของความเก่าและความใหม่ซึ่งต้องมีสิ่งหนึ่งสิ่งใดมาแทนที่ซึ่งกันและกันนั้นในญี่ปุ่นจะเห็นภาพได้ชัดเจนกว่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งความพยายามที่จะทำให้เกิดสิ่งใหม่เข้ามาแทนที่สิ่งเก่า หากมองย้อนหลังกลับไปในอดีตขณะที่เป็นยุคหลังลัทธิสมัยใหม่เข้ามามีบทบาทในทศวรรษ 1980 นั้นจะพบว่าบทบาทดังกล่าวมีผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านทัศนคติด้วย

ศิลปินไทยมีประสบการณ์เฉพาะตนเกี่ยวกับปัญหาระหว่างความเก่าและความใหม่เป็น ทุนเดิมอยู่แล้ว ศิลปินญี่ปุ่นก็มีประสบการณ์เช่นเดียวกัน แต่ดูเหมือนว่าในญี่ปุ่นนั้นปัญหานี้ ความยึดเยื้อนานพอสมควร นับตั้งแต่ปีเริ่มต้นที่ศิลปะสมัยใหม่ได้เข้ามาแพร่หลายเรื่อยไปจน กระทั่งถึงช่วงของสงครามโลกครั้งที่สอง ช่วงหลังของสงครามเป็นเสมือนประจักษ์พยานของความ พยายามที่ศิลปินสร้างสรรค์ศิลปะในรูปแบบของการรวมกันเป็นกลุ่ม สกุลช่างศิลปะทั้งหลายต่างก็ มีลักษณะสำคัญของตนเอง อย่างไรก็ดีการรวมกลุ่มกันที่มีอำนาจในการวิจารณ์นั้นมีอยู่น้อยมากที่ อยู่ในระดับของการต่อต้านผู้หนึ่งผู้ใดโดยตรง แต่เป็นความพยายามที่จะเอาชนะ "ความเก่า" ยังไม่ สามารถจะทำได้

ไม่ว่าจะเป็นกรณีใดก็ตาม สิ่งที่น่าสนใจก็คือการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของทั้งสอง ประเทศซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงในลักษณะที่ใกล้เคียงกัน ในประเทศญี่ปุ่น ศิลปะโมโนหะ (MONOHA)[2] ที่เกิดขึ้นในราวปี ค.ศ. 1970 และการเคลื่อนไหวของกลุ่มที่เกี่ยวข้องโดยรอบใน ทศวรรษ 1970 เป็นสิ่งกำหนดจุดหัวเลี้ยวหัวต่อในญี่ปุ่น ส่วนในประเทศไทยความขัดแย้งในเรื่อง การแสดงออกแสดงให้เห็นถึงผลของการเปลี่ยนแปลงอันเกิดจากลัทธิสมัยใหม่และยุคหลังลัทธิ สมัยใหม่ซึ่งดำเนินการไปอย่างรวดเร็ว การเปลี่ยนแปลงซึ่งเกิดขึ้นภายในประเทศทั้งสองนั้น ขึ้น อยู่กับระบบการเปลี่ยนแปลงของโลกหลังสงคราม การยอมรับการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวในช่วง เวลาเดียวกันจึงเป็นสิ่งที่ประเทศทั้งสองไม่อาจเลี่ยงได้

การสอดไขว้กันของ ศิลปะร่วมสมัยของญี่ปุ่นและไทย

นิทรรศการครั้งนี้ประกอบด้วยศิลปินไทยสองท่านและศิลปินญี่ปุ่นสองท่าน จากสิ่งที่ ข้าพเจ้าได้กล่าวมาแล้วข้างต้นจะเห็นได้ว่า ไม่มีเขตแดนอะไรมาขวางกั้นระหว่างศิลปินสองเชื้อ

---

[2] MONO-HA SCHOOL เป็นสกุลศิลปะสำคัญเกิดขึ้นในประเทศญี่ปุ่นหลังสงครามพร้อมๆกับสกุล GUTAI-HA ซึ่งเป็นชื่อตั้ง ขึ้นจาก สมาคมศิลปะ GUTAI ART ASSOCIATION เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิดของศิลปินและงานศิลปะในช่วงปี ค.ศ. 1970 ในระยะแรกเป็นงานศิลปะที่สัมพันธ์กับศิลปะแนว HAPPENING และศิลปะที่แสดงเหตุการณ์ ติดตามด้วยการเปรียบ เทียบและพิสูจน์แนวคิดของการแสดงออกกับศิลปินกลุ่ม ARTE POVERA ในอิตาลีและกลุ่ม SUPPORTS/SURFACES ใน ฝรั่งเศสที่พัฒนาขึ้นในทศวรรษ 1960 แต่ต่อมาภายหลังแนวโน้มของการเกิดศิลปะ MONO-HA SCHOOL จึงเป็นการบ่ง บอกถึงความเป็นเอกลักษณ์พิเศษของศิลปะญี่ปุ่น หลักทฤษฎีเบื้องต้นของกลุ่มศิลปะนี้ ลี อูฟาน (LEE U-FAN) เป็นผู้วาง รากฐาน ศิลปินท่านนี้ได้ทำให้การวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะยุคสมัยใหม่ในทางลบนั้น เป็นที่เข้าใจชัดเจนขึ้นด้วยการจำแนกให้ เห็นว่า ศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกนั้นเป็นประวัติศาสตร์ของการสร้างภาพ ศิลปินที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกลุ่ม MONO-HA นั้น ได้แก่ KO SHIMIZU SUSUMU,SEKINE NOBUO,SUGA KISHIO,NARITA KAYSUHIKO และ YOSHIDA KATSURO ศิลปินเหล่านี้สร้างสรรค์ผลงานซึ่งใช้วัสดุและวัตถุต่างๆ เช่น ไม้ เหล็ก กระจก ฝ้าย ไข ดิน และกระดาษ โดยพยายามที่จะ เปลี่ยนสิ่งเหล่านั้นให้ปรากฏในลักษณะลวงตาให้น้อยที่สุด กลุ่ม MONO-HA SCHOOL นั้นมีความเชื่อมโยงกับศิลปะแนว อินสตอลเลชั่นซึ่งเกิดขึ้นภายหลัง สำหรับการนำเสนอเรื่องราวเนื้อหาในลำดับต่อไปนั้น โปรดดูจากหนังสือซึ่งเกี่ยวกับการ ศึกษาศิลปะของญี่ปุ่นตั้งแต่ทศวรรษของปี ค.ศ. 1970 เขียนโดย TANT ARATA ชื่อเรื่อง "KAITEN SURU BYOSHO-GENDAIBIJUTSU/DATSU POSUTOMODAN NO SHIKAKU" (GENDAI KIKAKUSHITSU,1992) ส่วนประวัติของ ศิลปะร่วมสมัยของไทยนั้น ข้าพเจ้าได้ศึกษาจากงานเขียนของอภินันท์ โปษยานนท์ และอนุวิทย์ เจริญศุภกุล

ชาติ ศิลปินไทยยังมีอายุน้อยและเป็นที่คาดหวังว่าเขาจะเป็นศิลปินที่มีการเจริญเติบโตทางด้านศิลปะต่อไปในอนาคต ส่วนศิลปินญี่ปุ่นมีอาวุโสกว่าศิลปินไทย มีความชำนาญจากประสบการณ์ทางด้านการจัดแสดงผลงานทั้งภายในและภายนอกประเทศ ทั้งนี้รวมถึงการแสดงผลงานในระดับนานาชาติหลายครั้งด้วย ถึงแม้ว่าศิลปินทั้งสองชาติจะมีความแตกต่างกันไม่ว่าจะเป็นวัยหรือประสบการณ์ แต่ศิลปินทั้งสี่ท่านนี้มีการแสดงออกในงานซึ่งเป็นสื่อนำไปสู่การปฏิบัติงานร่วมกัน และนี่เป็นเหตุผลหนึ่งของการเจาะจงเลือกศิลปินทั้งสี่สำหรับนิทรรศการนี้

การแสดงออกโดยผ่านสื่อทางศิลปะนั้น ซุจิยะและศิลปินอื่นๆที่ร่วมแสดงอยู่ในนิทรรศการนี้ต่างก็มีการมองและมีเรื่องราวเนื้อหาซึ่งเชื่อมโยงกับความนิยมของสังคมในปัจจุบันอย่างแน่นแฟ้น ส่วนสรรเสริญนั้นแม้ว่าวิธีการแสดงออกของเขามิได้เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อมและสังคมอุตสาหกรรมโดยตรง แต่เท่าที่ปรากฏ งานของเขาเผยให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับสิ่งแวดล้อมในรูปแบบใหม่ที่เหมาะสมกับจุดมุ่งหมายของนิทรรศการครั้งนี้ "เหนือเขตแดน" เป็นนิทรรศการที่เปิดทางไปสู่การพิจารณาความแตกต่างและความเชื่อของศิลปินที่มีร่วมกันซึ่งเป็นปัญหาสำคัญที่ยังคงถกเถียงกันอยู่ทุกวันนี้

ที่มา: ทานิ อาระดะ. "เหนือเขตแดน." **สูจิบัตรประกอบการแสดงงานศิลปะร่วมสมัย เหนือเขตแดน. 14-27 กุมภาพันธ์ 2537**. ไม่ปรากฏเลขหน้า.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่กล่าวถึงพัฒนาการของวงการทัศนศิลป์ไทยและญี่ปุ่นในเชิงเปรียบเทียบชิ้นนี้ คัดมาจากบทความในสูจิบัตรของนิทรรศการ "เหนือเขตแดน" ที่เขียนโดยภัณฑารักษ์ชาวญี่ปุ่น โดยมีจุดประสงค์จะแนะนำผู้อ่านให้เข้าใจภูมิหลังของวงการศิลปะในทั้งสองประเทศ ก่อนที่จะได้สัมผัสกับตัวงานศิลปะของศิลปินร่วมสมัยชาวญี่ปุ่นและไทยที่แสดงผลงานร่วมกัน ทานิ อาระตะ นอกจากจะเป็นภัณฑารักษ์และนักวิจารณ์ศิลปะแล้ว เขายังเป็นนักวิชาการที่ศึกษาศิลปะร่วมสมัยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อย่างจริงจังอีกด้วย[1] บทวิจารณ์ที่คัดมานี้คงยืนยันถึงเรื่องนี้ได้เป็นอย่างดี เพราะสิ่งที่ปรากฏอยู่ไม่ใช่การเขียนเรียบเรียงข้อมูลประวัติศาสตร์ศิลปะตามลำดับเวลา แต่เป็นการแสดงความคิดเห็นเชิงวิจารณ์ จากการได้ศึกษาและได้สัมผัสกับงานศิลปะด้วยตัวเองจนเกิดความเข้าใจถึงรากฐานของวงการทัศนศิลป์ทั้งสอง การมองศิลปะจากต่างสังคมและต่างวัฒนธรรมในเชิงเปรียบเทียบจึงช่วยให้ผู้วิจารณ์สามารถชี้ถึงข้อเด่นและข้อด้อยในศิลปะทั้งสองกระแสได้อย่างละเอียดชัดเจน ซึ่งยากที่จะกระทำจากการมองแต่เพียงฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งเท่านั้น

ทานิ อาระตะ เริ่มต้นบทวิจารณ์นี้ด้วยการอธิบายถึงที่มาของการจัดนิทรรศการตามหน้าที่ของภัณฑารักษ์ แต่ผู้เขียนก็ตั้งข้อสังเกตไว้ตั้งแต่ต้น ด้วยการแสดงทัศนะอย่างตรงไปตรงมาต่อการจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมระหว่างประเทศของผู้เขียนเองกับประเทศอื่นๆ ในอดีตที่ผ่านมาว่า ล้มเหลวและเดินไปผิดทาง เนื่องจากมองไม่เห็นคุณค่าในการเรียนรู้จากผู้อื่น และจากความต้องการที่จะควบคุมผู้อื่น ผู้วิจารณ์จึงชี้ให้เห็นคุณค่าของการเรียนรู้ระหว่างกันที่เป็นสาระสำคัญของการจัดนิทรรศการ และตัวบทวิจารณ์ชิ้นนี้ ในแง่นี้ ทานิ อาระตะใช้บทบาทของนักวิชาการศิลปะเข้ามาเหนือทั้งบทบาทของภัณฑารักษ์และนักวิจารณ์ได้เป็นอย่างดี จึงทำให้ภัณฑารักษ์ผู้นี้แยกแยะได้อย่างชัดเจนว่า การจัดนิทรรศการในลักษณะใดที่ทั้งสองฝ่ายสามารถจะเรียนรู้จากกันได้ และลักษณะใดที่เรียกได้ว่าเป็นการควบคุมทางวัฒนธรรม การทำงานของภัณฑารักษ์ข้ามต่างประเทศที่แสดงให้เห็นว่าได้ศึกษาและทำความเข้าใจพื้นฐานของวงการศิลปะไทยมาเป็นอย่างดีเช่นนี้ เป็นตัวอย่างของภัณฑารักษ์ที่ทำหน้าที่สื่อกลางระหว่างศิลปินกับผู้ชมที่ดียิ่ง และคงเป็นสิ่งเตือนให้วงการทัศนศิลป์ได้ตระหนักว่า การจัดนิทรรศการศิลปะระหว่างชาติที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องในประเทศไทย และทั่วโลกในปัจจุบัน รูปแบบใดที่จัดได้ว่าเป็นการใช้อำนาจควบคุมทางวัฒนธรรม และรูปแบบใดที่เป็นการร่วมมือทางวัฒนธรรมที่จะนำไปสู่ความเข้าใจตัวเองและผู้อื่น

การวิเคราะห์ศิลปะสมัยใหม่ของญี่ปุ่นและของไทยโดยนักวิจารณ์ชาวญี่ปุ่น ถึงแม้เป็นการเปรียบเทียบพัฒนาการของทั้งสองฝ่าย แต่ก็ไม่ได้ทำในลักษณะของการตัดสินประเมินคุณค่า เพื่อชี้ให้เห็นที่ฝ่ายใดเด่นหรือด้อยกว่ากัน เป็นแต่เพียงการเปรียบเทียบประสบการณ์ให้เห็นความต่าง

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

เพื่อให้ความต่างนี้ขับข้อเด่นและข้อด้อยที่ซ่อนอยู่ในวิถีปรกติของศิลปะในแต่ละวัฒนธรรมให้เห็นชัดเจน ด้วยมุมมองเช่นนี้ นักวิจารณ์สามารถจะชี้ให้เห็นนัยสำคัญหลายประการในศิลปะสมัยใหม่ของไทยที่คนไทยเองอาจมองเห็นไม่ชัดเจนนัก ประการแรก การที่ศิลปินไทยมีความสามารถในการประยุกต์รูปแบบศิลปะตะวันตกให้เข้ากับเรื่องราวของไทยเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ดังนั้น ความล่าช้าในการรับรูปแบบและแนวคิดของศิลปะตะวันตกที่พ้นสมัยแล้วจึงไม่เป็นอุปสรรคต่อการพัฒนา เพราะศิลปินไทยไม่เคร่งครัดกับการยึดกรอบแนวคิดตามแม่แบบตะวันตก ศิลปินไทยจึงสามารถเลือกผสมผสานรูปแบบทั้งเก่าและใหม่ได้อย่างอิสระ ประการสำคัญ ความเสรีในการเลือกรับรูปแบบโดยไม่ติดยึดกับแนวคิดของต้นแบบนี้ เอื้อให้ศิลปินไทยสามารถนำศิลปะดั้งเดิมมาสร้างในรูปแบบใหม่ได้อย่างไม่ขัดเขิน ในประเด็นนี้มีนักวิจารณ์บางท่านได้เคยกล่าวถึงบ้างแล้ว[2] แต่การยืนยันจากนักวิจารณ์ชาวญี่ปุ่นโดยการเทียบกับประสบการณ์จากประเทศของเขาเอง ก็ยิ่งทำให้ความเห็นนี้มีน้ำหนักที่น่าเชื่อถือยิ่งขึ้น ในเรื่องจิตสำนึกทางสังคมที่ศิลปินไทยพร้อมที่จะแสดงออกอย่างแรงกล้า แม้โดยปรกติจะไม่ใช่แนวทางของตัวเองก็ตาม ในเรื่องนี้ก็เป็นอีกประเด็นหนึ่งซึ่งหากมองด้วยสายตาของ "คนใน" แล้ว อาจไม่มีน้ำหนักพอที่จะยืนยันได้ และการตอกย้ำว่าสำนึกทางสังคมที่ศิลปินไทยบางส่วนแสดงออกนั้นเป็นลักษณะร่วมของศิลปินในภูมิภาคนี้ก็ทำให้เราตระหนักได้ว่า ศิลปะร่วมสมัยเป็นสิ่งที่ไม่ห่างไกลออกไปจากสังคมปัจจุบันเท่าใดนัก อย่างไรก็ตาม ผู้วิจารณ์ได้เสนอความต่างอีกด้านหนึ่ง ซึ่งวงการทัศนศิลป์ไทยสามารถเรียนรู้จากฝ่ายญี่ปุ่นได้ แม้จะไม่ได้กล่าวมาตรงๆ แต่เมื่ออ่านระหว่างบรรทัดแล้ว ก็เข้าใจได้ไม่ยากว่า ผู้วิจารณ์ชาวญี่ปุ่นต้องการแนะว่า ประสบการณ์จากอดีตของวงการศิลปะสมัยใหม่ไทยในเรื่องการต่อสู้เพื่อการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ซึ่งเป็นการต่อต้านความเชื่อถือเดิมนั้น เป็นสิ่งที่ศิลปินไทยแต่ละคนต้องทำด้วยตัวคนเดียว ในขณะที่ฝ่ายญี่ปุ่นมีการรวมกลุ่มศิลปินที่มีอุดมการณ์ร่วมกันได้เหนียวแน่นกว่า และเป็นการพัฒนาไปในแนวทางของหลักการมากกว่าจะเป็นการต่อต้านตัวบุคคล การเรียนรู้จากกันในแง่นี้อาจเป็นสิ่งที่หนุนให้เกิดพัฒนาการไปข้างหน้าได้ไม่น้อย สิ่งที่พึงสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือ แม้น้ำเสียงของผู้วิจารณ์จะแสดงความชื่นชมต่อสำนึกทางสังคมของศิลปินในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ไว้มากก็ตาม แต่ผู้วิจารณ์ก็เตือนถึงหลุมพรางของการที่ศิลปินติดอยู่กับประเด็นทางสังคมจนไม่อาจหาหนทางที่ไกลออกไปได้ หรือมุ่งที่จะวิจารณ์สังคมจนลืมที่จะหันกลับมามองตัวเองเสียบ้าง

การวิจารณ์เปรียบเทียบวงการทัศนศิลป์ญี่ปุ่นและไทย ซึ่งเป็นการรวมเอาประสบการณ์ของทั้งสองฝ่ายมาศึกษานี้ มีคุณค่าอย่างยิ่งต่อการพัฒนาวงการศิลปะของทั้งสองประเทศ เพราะผู้วิจารณ์ใช้บทบาทแห่งนักวิชาการที่มีความรู้กว้างขวางทางประวัติศาสตร์ศิลป์ที่ครอบคลุมทั้งฝั่งตะวันตกและตะวันออกเข้าช่วยวิเคราะห์ และชี้ให้เห็นถึงความโดดเด่นและความแตกต่างได้อย่างดีเยี่ยม บทวิจารณ์นี้ยังเป็นเครื่องยืนยันอีกด้วยว่า การเปรียบเทียบวัฒนธรรมเป็นการศึกษาที่มีคุณประโยชน์ทางวิชาการหากทำด้วยใจเป็นธรรม และการศึกษาข้ามวัฒนธรรมก็เป็นสิ่งที่มีคุณค่า

---

[2] ดู: ไมเคิล ไรท์. "แสงสว่างท่ามกลางความมืด จิตรกรรมในประเทศไทยทุกวันนี้" ศูจิบัตรประกอบการแสดงงานศิลปะบัวหลวงระบายสี ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรม ครั้งที่ 1-19 เนื่องในวโรกาสฉลองศิริราชสมบัติครบ 50 ปี พ.ศ. 2539.

อย่างยิ่ง เมื่อการศึกษาผู้อื่นสามารถสะท้อนภาพตัวเราในด้านที่เราไม่เคยเห็นมาก่อน บทวิจารณ์ของนักวิจารณ์ชาวญี่ปุ่นจึงเป็นพลังทางปัญญาแล้วในแง่นี้

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ศิลปินแนวตลาด ควรยกย่องหรือเหยียบย่ำ

อำนาจ เย็นสบาย

ในความเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมไทยที่มีมาโดยตลอดนั้น หากเราจะลองเพ่งมองไปยังคนกลุ่มหนึ่งที่ทำงานสร้างสรรค์ศิลปะ เราก็จะพบการดำรงชีวิต แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ต่างล้วนมีความเกี่ยวข้องผูกพันกับสภาพความผันแปรของสังคมมาโดยตลอด และท่ามกลางความผันแปรนั้น คนกลุ่มนี้หรือศิลปินกลุ่มนี้ก็ยังมีความแตกต่างกันเองในรายละเอียดอื่นๆ อีกมากมาย ทั้งในเรื่องการเลือกวิถีทางการดำเนินชีวิต อุดมคติในการทำงานสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งในความแตกต่างเหล่านี้ มีกลุ่มศิลปินกลุ่มหนึ่งได้แตกแถวออกมาทำงานประเภทที่ถูกเรียกว่างานแนวตลาดหรืองานพาณิชย์ศิลป์และมักจะถูกกีดกันออกมาจากวงการศิลปะแนวการสร้างสรรค์ถูกเหยียบย่ำหมิ่นแคลนจากคนในวงการเดียวกัน ครับ เรื่องนี้นับเป็นเรื่องที่ควรจะมีการศึกษาและทำความเข้าใจกันอีกสักครั้งหนึ่ง

ภายหลังความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง พ.ศ. 2475 ฐานะของผู้ประกอบงานศิลปะที่เคยอยู่ในลักษณะอุปถัมภ์ กึ่งอุปถัมภ์ได้ก้าวมาสู่สถานะอันใหม่ และในสถานะอันใหม่ในช่วงแรก งานประเภทแนวตลาดในระบบธุรกิจสมัยใหม่ยังไม่เกิดขึ้น ที่ไม่เกิดขึ้นก็เพราะสภาพความจำกัดของสภาพสิ่งแวดล้อมด้านต่าง ๆ ในสังคม เพราะแนวคิดของผู้สร้างสรรค์งาน อันประจวบเหมาะกับบทบาทของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งมีประสบการณ์พบเห็นความตกต่ำของศิลปะเพื่อการค้าในยุโรป จึงเสนอแนวคิดเหล่านี้ออกมา และมีผลสะท้อนทางความคิดต่อบรรดาศิลปินอย่างกว้างขวาง

อย่างไรก็ตาม เมื่อสภาพของสังคมไทยคลี่คลายต่อมาถึงช่วงระยะหนึ่ง คือประมาณตั้งแต่ พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา ความชัดเจนของศิลปะแนวตลาด ความชัดเจนของธุรกิจเอกชนที่เข้ามาดำเนินงานทางด้านศิลปะในรูปของแกลเลอรี่ก็เกิดขึ้น และข้อที่น่าสังเกตที่ไม่ควรผ่านเลยไปก็คือ ยุคแห่งความเฟื่องฟู ยุคแห่งการเกิดแกลลอรี่นั้น ร่วมสมัยกับการมีหน่วยงานระหว่างประเทศเข้ามาก่อตั้งในประเทศไทยมากขึ้น และร่วมสมัยกับสหรัฐอเมริกาส่งทหาร-อาวุธยุทโธปกรณ์จำนวนมากเข้ามาในประเทศไทย ซึ่งนักธุรกิจผู้มีสายตามองการณ์ไกลเห็นช่องทางความเป็นไปได้ และศิลปินผู้มีประสบการณ์จากต่างประเทศต่างก็เพ่งมองไปยังผู้มาใหม่เป็นเป้าสำคัญ นับแต่นั้น บางกะปิแกลลอรี่ ราชาแกลลอรี่ อาลิซาเบทแกลลอรี่ แกลลอรี่20 ฯลฯ ต่างก็เกิดขึ้นมาอย่างต่อเนื่องในรูปของสถานที่แสดงผลงานศิลปะเอกชน พร้อมกับการจัดจำหน่ายตามระบบธุรกิจสมัยใหม่ โดยในระยะแรกๆนั้น แนวโน้มของผลงานที่จัดแสดง ที่จัดจำหน่าย ศิลปินพยายามคงไว้ซึ่งอุดมคติความเป็นตัวของตัวเอง และศิลปินเหล่านั้นก็มีทั้งกลุ่มศิลปินอิสระ ตลอดจนศิลปินจากรั้วสถาบันการสอนศิลปะสถาบันต่างๆ

สำหรับกลุ่มเป้าหมายของแกลลอรี่ของศิลปินต่างพุ่งเป้าไปยังชาวต่างประเทศเป็นด้านหลัก โดยมีคนไทยเป็นเป้าหมายรอง ยกเว้นกลุ่มคนไทยที่มีฐานะและมีความสนใจเรื่องศิลปะ แต่ท่ามกลางการแข่งขันของกลุ่มนักธุรกิจ การเผชิญหน้ากับปัญหาเศรษฐกิจของผู้ประกอบอาชีพศิลปิน การแข่งขันการสร้างสรรค์ผลงาน การรวมตัวเป็นกลุ่มพวก ศิลปินผู้สร้างงานศิลปะก็แตก

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

ในระบบธุรกิจก็เกิดความขัดแย้งระหว่างแกลลอรี่กับศิลปินแนวอุดมคติที่ไม่ยอมทำงานตามที่แกลลอรี่ต้องการ กับศิลปินผู้ยากไร้แต่งานขายได้แกลลอรี่บางแห่งก็ใช้วิธีการดกข้าวเขียวจ่ายเงินก่อน แต่มีสัญญาผูกขาดกับผลงาน กำหนดแนวทางในการทำงาน ตลอดจนการซื้อถูกขายแพง และการใช้เล่ห์เหลี่ยมสารพัดมุมของบางแกลลอรี่ ในหมู่ศิลปิน ศิลปินบางคนก็ปรับตัวพัฒนาการทำงานของตัวเองไปไม่น้อย การเขียนรูปเป็นชุดเรียงแถวคราวละหลายรูป การช่วงชิงตัดราคากันเอง การลอกเลียนแนวทางการทำงานของเพื่อน จนเกิดความบาดหมางใจกันไปก็หลายคู่ศิลปิน เหล่านี้คือ สิ่งที่เกิดขึ้นท่ามกลางการดำเนินงานทางธุรกิจลงทุนที่เข้ามามีบทบาทในวงการศิลปะ

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าเราจะยอมรับว่าการเข้ามามีอิทธิพลของธุรกิจ จะมีส่วนทำลายความคิดสร้างสรรค์ของศิลปิน จะมีส่วนทำลายความเป็นมนุษย์ ทำลายสัมพันธภาพระหว่างเพื่อนมนุษย์ สร้างบาดแผล ประทับรอยแห่งความเจ็บปวดให้กับศิลปินบางคน แต่ในอีกมุมหนึ่งระบบธุรกิจดังกล่าวก็เป็นแหล่งระบายผลงานสู่คนในหมู่กว้าง เปิดช่องทางให้เอกชนมีโอกาสเป็นเจ้าของผลงาน ที่เหมาะสมกับคนหลายระดับ เปิดโอกาสให้คนทั่วไปเลือกแนวทางผลงานหลากหลายขึ้น ถึงกระนั้น ศิลปินจำนวนหนึ่งที่ทนไม่ได้กับระบบนี้ ก็พยายามดิ้นรนหนีระบบด้วยการก่อตั้งดำเนินการด้วยตนเอง ด้วยการพึ่งพิงบุคคลที่มีฐานะ มีความเข้าใจ แต่ผลสุดท้ายก็จบลงด้วยความล้มเหลว ด้วยตัวของเขาเองเอาดีทางศิลปะได้ แต่มิอาจเอาดีทางธุรกิจได้ ก็ยังโชคดีที่ศิลปินกลุ่มนี้ส่วนใหญ่เป็นข้าราชการเป็นครูอาจารย์อยู่ตามสถาบันการศึกษาตามมหาวิทยาลัยจึงไม่ถึงกับเดือดร้อนในเรื่องของความมีชีวิตอยู่รอดนัก ซึ่งผิดกับศิลปินกลุ่มอิสระ หรือกลุ่มที่พยายามยึดถือการสร้างงานศิลปะเป็นอาชีพ หรืองานแห่งความรักนอกเหนือจากงานอาชีพหลักที่ต้องเผชิญกับความซับซ้อนในระบบธุรกิจต่อไป

แน่นอน เมื่อเราหวนกลับมาพิจารณาผลงานของศิลปินที่ถูกกล่าวหาว่าทำงานพาณิชย์ศิลป์ ทำงานแนวตลาด และประสบความสำเร็จจากตลาดอีกครั้ง เราก็จะพบว่ามีเรื่องที่น่าศึกษาพิจารณาอีกหลายแง่มุม โดยเฉพาะงานของศิลปินกลุ่มหนึ่งที่อาจารย์บุญถึง ฤทธิ์เกิด ได้เขียนบันทึกไว้ในเอกสารโครงการศิลปพเนจรตอนที่หนึ่งว่า

"ศิลปิน... จะอยู่ให้ได้ ก็จะต้องเขียนให้เหมือนธรรมชาติให้ได้มากที่สุด ซึ่งตรงกับยุคโรแมนติกและเรียลิสติกของฝรั่ง ที่แกลลอรี่รับซื้ออยู่ขณะนี้ขายรูปได้เฉพาะภาพวิว และดอกไม้...

ศิลปินเขียนภาพให้แกลลอรี่เด่น ๆ ขณะนี้ก็มี ม.ล. ปุ่ม มาลากุล (ถึงแก่กรรมแล้ว) ที่ยังมีชีวิตก็คือ คิด โกศัลวัฒน์, เฉลิม นาคีรักษ์, นพรัตน์ ลิวิสิทธิ์, สะอาด ถนอมวงศ์, อวบ สาณะเสณ ฯลฯ"

กล่าวเฉพาะศิลปินกลุ่มอาจารย์ บุญถึง ฤทธิ์เกิด กล่าวมา แม้ลึกๆ จะถูกศิลปินบางคนมองด้วยนัยยะทางลบ กล่าวพาดพิงอย่างอคติ หรือกลายเป็นศิลปินที่มีมลทินที่วงการศิลปะอันศักดิ์สิทธิ์สูงส่งปฏิเสธ เรากลับมีความเห็นว่า ท่านเหล่านั้นแม้จะเกี่ยวข้องกับระบบธุรกิจ อีกทั้งที่จะนำไปเปรียบเทียบกับศิลปินบางกลุ่มแล้ว ก็ไม่มีอะไรแตกต่างกันมากนัก เนื่องจากทุกวันนี้วงการธุรกิจได้เข้ามามีบทบาทอย่างสูงต่อวงการศิลปะแล้ว ข่าวเกี่ยวกับแหล่งเงินทุนระดับสูงบางแห่งเป็นผู้มีบทบาทในการกำหนดนโยบายในการประเมินค่าหรือความซับซ้อนในวงการศิลปะที่ทำให้ศิลปินสูญเสียความเป็นตัวของตัวเองก็ยังมีอีกมากถ้าจะกล่าวถึง

ในวงการศิลปะทุกวันนี้ ถึงเวลาแล้วหรือยังที่เราควรจะมีทรรศนะเปิดกว้างต่อการศึกษาวิถีชีวิต แนวทางการทำงานของศิลปินกลุ่มต่างๆ อย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะกลุ่มที่มีบทบาทต่อหมู่คนทั่วไปไม่ว่าจะเป็นบุคคลที่อาจารย์บุญถึง ฤทธิ์เกิด กล่าวมา หรือบุคคลอื่นๆ ที่มีผลงานครองใจหมู่คนที่สนใจงานศิลปะในขอบเขตที่ก้าวพ้นไปจากคนกลุ่มน้อย หรือผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะเพียงไม่กี่คน

ศิลปินนั้นควรจะรู้จักเคารพความคิดของผู้อื่น โดยไม่จำเป็นว่าเราจะต้องมีความเห็นด้วย และศิลปิน-นักวิจารณ์นั้นควรจะหวงแหนสิทธิในการวิจารณ์งาน แต่ทั้งนี้ก็ควรจะมีมนุษยธรรมเพียงพอ โดยไม่ควรจะก้าวพ้นขอบเขตของการวิจารณ์ผลงานจนกลายเป็นการเหยียดหยามเพื่อนมนุษย์

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

บทวิเคราะห์

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

นับเป็นการแสดงความคิด สวนกระแสของนักวิจารณ์ เมื่ออำนาจแสดงทัศนะที่ไม่เห็นด้วยกับความคิดที่ว่า งานศิลปะเชิงพาณิชย์เป็นงานที่ไร้คุณค่า ในขณะที่ผลงานที่ไม่เน้นการขายมีคุณค่าสูงกว่า แม้ผู้เขียนเองจะยอมรับว่า กลไกการตลาดมีผลกระทบต่อวงการทัศนศิลป์ไทยไม่น้อย และยอมรับว่า ถ้าวงการศิลปะปล่อยให้แหล่งทุนเข้ามามีอำนาจเหนือศิลปินย่อมเป็นผลลบต่อการสร้างสรรค์ อย่างไรก็ตาม ในทัศนะของผู้วิจารณ์ ศิลปะแนวตลาดก็สร้างคุณประโยชน์ไว้ไม่น้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ระบบธุรกิจมีส่วนสำคัญในการช่วยกระจายผลงานศิลปะไปสู่มหาชน จากที่เคยเป็นเอกสิทธิ์ของผู้มีความรู้กลุ่มน้อยในสังคม ศิลปะที่สร้างเพื่อขายจึงอาจเป็นหนทางหนึ่งที่ช่วยเปิดประตูแห่งความงามให้แก่ผู้ชมที่อาจมีประสบการณ์น้อยในเรื่องศิลปะ ในจุดนี้เราได้เห็นความปรารถนาอันแท้จริงของผู้วิจารณ์ ที่พยายามให้คนในวงการทัศนศิลป์ได้คิดทบทวนถึงข้อเท็จจริงบางประการที่ว่า การขายงานศิลปะอาจไม่ใช่อุปสรรคที่แท้จริงของการสร้างสรรค์ที่มีคุณค่า และการขายงานศิลปะเป็นสิ่งคู่มากับการสร้างงานศิลปะโดยปฏิเสธมิได้

ข้อสังเกตประการหนึ่งคือ การที่อำนาจกล่าวว่า ศิลปะคือการสะท้อนภาพของประวัติศาสตร์ และศิลปะแนวตลาดก็คือส่วนหนึ่งของกาลเวลาที่จะบอกความเป็นไปของวงการศิลปะในแต่ละช่วง ซึ่งเมื่อเราพิจารณาต่อข้อคิดของผู้เขียน ก็มีนัยบางประการที่น่าขบคิดต่อเกี่ยวกับกระแสนิยมว่า ทำไมศิลปะที่อิงกับตลาดจึงได้รับการยอมรับจากคนหมู่มาก แม้งานในแนวนี้มักถูกประเมินจากคนในวงการศิลปะว่า เป็นงานที่ไร้คุณค่า สิ่งที่น่าคิดต่อไปก็คือ ข้อเท็จจริงในเรื่องที่ศิลปินไม่อาจอยู่ได้หากขาดผู้สนับสนุน ประเด็นในจุดนี้ก็คือ การขายกับการสร้างงานศิลปะ เป็นเรื่องที่ต้องเดินสวนทางกันอยู่เสมอกระนั้นหรือ และอะไรคือสาเหตุที่แท้จริงที่ เรื่องธุรกิจศิลปะต้องถูก "นำไปพูดหลังงาน" อยู่เสมอ ประเด็นที่สำคัญในบทวิจารณ์นี้ไม่ได้อยู่ที่การตัดสินถูกผิด ผู้วิจารณ์เองก็ไม่ประสงค์จะทำหน้าที่ตุลาการ ที่จะยื่น "บาป" ให้แก่ฝ่ายใกฝ่ายหนึ่ง สิ่งที่เป็นข้อคิดจากบทวิจารณ์นี้ ควรอยู่ในประเด็นที่ทำให้เราได้คิดต่อไปว่า ทำอย่างไรจึงจะหาหนทางให้การสร้างสรรค์สามารถเดินมาบรรจบกับการสนับสนุนศิลปินได้อย่างเหมาะสมลงตัว

ในช่วงท้ายของบทความจะเห็นได้ว่า ผู้เขียนได้ฝากข้อคิดที่น่าสนใจอย่างมาก โดยเฉพาะในประเด็นที่เกี่ยวกับการวิจารณ์อันทำให้เราเข้าได้ว่า การวิจารณ์ที่ดีเป็นอย่างไร และจะวิจารณ์อย่างไรที่จะทำให้ศิลปินสามารถยืนหยัดต่อไปในเวทีนี้ได้ เพราะการวิจารณ์ไม่ใช่การ "เหยียด

หยามเพื่อนมนุษย์" เราก็คงอดชมเชยอำนาจไม่ได้ว่า เขาได้ทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ได้อย่างดีแล้วในแง่ที่เป็นสื่อกลางในการสร้างความเข้าใจเพื่อลดช่องว่างระหว่างศิลปินด้วยกันเอง ขณะเดียวกันก็ยังให้ข้อคิดที่น่ารับฟังในเรื่องการวิจารณ์ ไม่เพียงแค่นั้น อำนาจยังนำบทบาทของนักวิจารณ์ให้ไปไกลจนถึงขั้นที่เข้ามาช่วยปลดปล่อยศิลปินที่ทำงานแนวตลาดได้หลุดพ้นจากสถานะต่ำต้อยที่ถูกเหยียดหยามว่าเป็นกลุ่มที่ไม่มีอุดมการณ์และเห็นแก่เงิน ทั้งยังชี้ให้เห็นถึงคุณูปการที่ศิลปินเหล่านี้ได้มอบให้แก่สังคมไว้อย่างชัดเจนอีกด้วย และนี่ก็คือคุณค่าทางปัญญาที่นักวิจารณ์คนนี้ได้กลั่นกรองออกมาเป็นลายลักษณ์เพื่อที่จะส่งผ่านไปยังคนรุ่นต่อๆไป

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร : ผู้วิเคราะห์

กลไกทางสังคมของการผลิตงานศิลปะในประเทศไทย : ระบบอุปถัมภ์ และธุรกิจงานศิลปะ 2523-2541

เวอร์จิเนีย เฮนเดอร์สัน

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

...ในหลายช่วงเวลาที่ผ่านมาของประวัติศาสตร์ไทย ศิลปะถูกใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างภาพลักษณ์ให้แก่ประเทศโดยใช้เป็นรูปแบบในการสนับสนุนอำนาจของผู้ปกครอง เพื่อให้สอดคล้องกับอำนาจในแต่ละยุคสมัย รูปแบบทางวัฒนธรรมบางประการได้รับการสนับสนุน และแนวคิดที่นิยมกันในกลุ่มคนมีอำนาจซึ่งเป็นคนกลุ่มน้อยในชนชั้นสูงก็มีบทบาทอย่างยิ่งต่อการสร้างสรรค์และการรับรูปแบบทางศิลปะ ตลอดจนการสร้างภาพลักษณ์หรือเอกลักษณ์ของชาติทั้งในระดับองค์กรและระดับตัวบุคคล ศิลปะถูกใช้เพื่อแสดงความมั่งคั่งและการมีวัฒนธรรมต่อคนทั้งในและนอกประเทศ เพราะเหตุว่า แก่นของวัฒนธรรมและรูปแบบการแสดงออกทางสุนทรีย์มีที่มาจากการสั่งสมประสบการณ์ในประวัติศาสตร์ เสี้ยวส่วนต่างๆในประวัติศาสตร์ได้ก่อรูปร่างให้แก่พัฒนาการทางศิลปะ จากจุดเริ่มต้นที่เป็นศิลปะของท้องถิ่น ซึ่งสะท้อนสิ่งแวดล้อมที่อิสระจากการเมืองไปสู่สถานการณ์ในปี 2541...

จากความสัมพันธ์กับนานาชาติในช่วงเกือบ 100 ปีที่ผ่านมา มีความพยายามจะแสดงให้เห็นภาพลักษณ์ของชาติที่ "ศิวิไลซ์" แล้วด้วยงานศิลปะ ส่วนภาพลักษณ์ของประเทศในเรื่อง "ความแปลกใหม่สำหรับชาวต่างชาติ "Exotic" ที่ถูกยกขึ้นมาเมื่อเร็วๆนี้ ก็ถูกรัฐบาลไทยนำมาใช้ในลักษณะที่คล้ายคลึงกันเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว การรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้านั้นเป็นที่ยอมรับกันว่าเป็นกุศโลบายป้องกันการคุกคามการล่าอาณานิคมและเป็นวิถีทางที่อิทธิพลของศิลปะยุโรปเข้ามาสู่งานศิลปะและวัฒนธรรมของไทย...

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

การสนับสนุนในช่วงทศวรรษ 2510 เป็นจุดเริ่มต้นของความเคลื่อนไหวของศิลปะไทยแนวประเพณีนิยมใหม่ ก็เป็นดั่งปฏิกิริยาต่อต้านกระแสของสหรัฐอเมริกาและญี่ปุ่นที่ปรากฏอยู่ขณะนั้น

พัฒนาการทางเศรษฐกิจเป็นเหมือนการเติมพลังงานให้ธนาคารได้เติบโตขึ้น และทำให้ธนาคารมีอำนาจและมีความสนใจอุปถัมภ์งานศิลปะด้วยการสนับสนุนการประกวดศิลปกรรม รวมทั้งว่าจ้างศิลปินให้สร้างงานในแนวเรื่องเกี่ยวกับการเชิดชูราชสำนัก ศาสนา และความรักชาติ การทำเงินและการทำบุญสลับสับเปลี่ยนกันเมื่อผลกำไรจากธุรกิจถูกนำมาใช้จ่ายในโครงการการกุศลอาทิ การสร้างและซ่อมบำรุงวัด หรือการสนับสนุนให้สร้างงานพุทธศิลป์ ในแง่นี้ก็เท่ากับเป็นการสร้างเกียรติคุณในฐานะผู้รักชาติ ผู้มีจริยธรรม และผู้มีความรับผิดชอบต่อสังคมด้วย

ในปลายทศวรรษที่ 2520 ยังคงมีชาวไทยจำนวนน้อยเท่านั้นที่สนใจศิลปะ อย่างไรก็ตาม การเติบโตทางเศรษฐกิจอย่างรวดเร็วได้นำไปสู่การคุกคามของแนวคิดวัตถุนิยม บริโภคนิยมในสังคมในเวลาต่อมา และกระตุ้นให้เกิดลูกค้ากลุ่มใหม่ขึ้นในตลาดศิลปะ ด้วยการสร้างสถานะทางสังคมและด้วยการซื้อหาสินค้าหรูหราทำให้คนไทยกลุ่มใหม่ที่เป็น "ผู้รักศิลปะ" ยกฐานะตัวเองขึ้นจากชนชั้นกลางมาเป็นผู้มีการศึกษาอยู่ในสังคมชั้นสูงในเมือง ในกลุ่มผู้ชมงานศิลปะกลุ่มนี้ การมีชีวิตอยู่ในสังคมสมัยใหม่ก็ยิ่งกระตุ้นให้โหยหาอดีตแห่งขนบทางวัฒนธรรมและวิถีชีวิตแห่งชนบทที่หายไป ซึ่งนี่เป็นแนวเรื่องที่นิยมกันมากในหมู่ศิลปินไทยบางคน

ในระบบตลาดที่มีการพัฒนาแบบทุนนิยม แนวคิดในการมองสิ่งต่างๆประหนึ่งสินค้ามีสูงมากขึ้น งานศิลปะไทยได้รับการมองใหม่จากฐานะที่เป็นงานศิลปะ และเพื่อสักการะหรือทำเพื่อเก็บไว้ในที่ส่วนตัว มาเป็นงานที่อยู่ในบริบททางการค้าในที่สาธารณะและเพื่อความพึงพอใจในรูปของประโยชน์ด้านการตกแต่งสถานที่ แนวเรื่องของผลงานเหล่านี้จำนวนมากแสดงออกถึงลักษณะบางประการที่ต้องการสื่อให้เห็นถึง "ความเป็นไทย" โดยใช้แนวเรื่องและสัญลักษณ์จากพุทธศาสนา การขยายตัวของศิลปะไทยประเพณีโดยโลกธุรกิจได้แสดงให้เห็นเด่นชัด ดังตัวอย่างเช่น งานจิตรกรรมในวัดถูกใช้ในการโฆษณาสินค้าในโทรทัศน์ และการใช้ลวดลายรูปแบบของศิลปะไทยประเพณีมาตกแต่งร้านอาหารฟาส์ทฟูดแบบอเมริกันในกรุงเทพ ตลอดจนการใช้จิตรกรรมฝาผนังแบบที่วาดในวัดมาวาดประดับอาคารสำนักงานใหญ่ของธนาคาร การที่ตลาดทางธุรกิจเปิดตัวเข้ามาจัดการโลกศิลปะเช่นนี้ ความมั่งคั่งและแหล่งทุนได้แสดงบทบาทสำคัญต่อกระบวนการของศิลปะที่เป็นผลผลิตทางสังคม...

...ผลประการหนึ่งของพัฒนาการแบบทุนนิยมก็คือการเติบโตของแนวคิดแบบปัจเจกชนและศิลปินอิสระ ในอดีตที่ผ่านมา พ่อแม่ของเด็กอาจภาวนาขออย่าให้ลูกของตัวอยากเป็นศิลปินเพราะกลัวว่าลูกของเขาต้องมีชีวิตอยู่อย่าง "ไส้แห้ง" แต่ในสิ่งแวดล้อมทางสังคมที่มีการแข่งขันกันสูงในทศวรรษที่ 2520 และ 2530 สถานะภาพใหม่และโอกาสครั้งใหม่ได้เปิดออกสำหรับศิลปินไทย จากอดีตที่ไม่มีการเซ็นชื่อลงในผลงาน เราได้เห็นความสำคัญของคนที่เซ็นชื่อลงในงาน และเห็นศิลปินไทยได้รับการยอมรับและกลายเป็นบุคคลผู้มีชื่อเสียงในปัจจุบัน การสร้างหนทางในอาชีพซึ่งเตรียมโอกาสไว้แสวงหาเงินทองนี้ ก็มักจะหมายถึงการที่จะต้องอุทิศจิตวิญญาณเพื่อปรับ

ให้เข้ากับความพึงพอใจของผู้อุปถัมภ์และผู้บริโภคในตลาด ในกรณีของศิลปะไทย นี่อาจหมายถึงการตอบสนองความปรารถนาของผู้อุปถัมภ์ และผู้สะสมงานศิลปะที่หาผลงานไว้ประดับตกแต่งให้เกิดความบันเทิงใจ และเป็นหนทางที่ปลอดภัยที่สุดในการรักษารูปแบบประเพณีนิยม หรือทางสายกลางไว้สำหรับศิลปิน

ในขณะเดียวกัน การเติบโตของอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวอันเป็นผลจากการรณรงค์เรื่อง "Exotic" และ "Amazing" ของรัฐบาลไทย ก็ทำให้เกิดความสนใจในศิลปะไทยแบบ "มาตรฐาน" เพิ่มขึ้น รสนิยมของนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติซึ่งถูกดึงดูดโดยตลาดงานศิลปะไทยเป็นทางเลือกที่ต่างไปจากเวทีศิลปะในยุคโลกาภิวัฒน์ที่ทุกอย่างเหมือนกันไปหมด บางทีผู้ชมงานศิลปะชาวต่างประเทศที่เพิ่มขึ้นนี้ อาจไม่ได้ตระหนักถึงภูมิหลังทางเชื้อชาติและไม่สนใจความหมายของสัญลักษณ์ ในแง่นี้ศิลปะไทยจึงได้รับความหมายใหม่ที่แตกต่างออกไปแก่ผู้รับกลุ่มใหม่ ดังนั้นความสัมพันธ์ระหว่างผู้สร้างกับผู้รับจึงมีความหมายมากขึ้นเป็นทวีคูณในแง่ของสัญลักษณ์และการแลกเปลี่ยนซื้อขาย

หากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้แล้วเสร็จเมื่อ 8 เดือนก่อนหน้านี้ตามกำหนดเวลา ข้อมูลและการสรุปก็อาจจะแตกต่างออกไป เพราะในช่วงระยะเวลาไม่กี่เดือนมานี้ มีความชัดเจนอย่างยิ่งว่า ณ ขณะนี้ ความรุ่งเรืองและการเติบโตทางเศรษฐกิจของประเทศไทยได้ผ่านพ้นไปแล้ว แหล่งเงินทุนหมุนเวียนสำหรับงานศิลปะก็เหือดแห้งลง ดังเช่น ผู้อุปถัมภ์ในโลกของศิลปะที่มีใจกว้างในอดีตที่ผ่านมา อาทิ ธนาคารกรุงเทพได้ลดการสนับสนุนนิทรรศการของศิลปินชาวเหนือผู้มีชื่อเสียง ซึ่งได้วางแผนไว้แล้วในเดือน มกราคม พ.ศ. 2541 จนกระทั่งมีการชักจูงด้วยการลงนามตกลงร่วมจัดกับการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย อาจเป็นตัวอย่างที่ดีที่บ่งชี้ว่า นี่คือเวลาแห่งความเปลี่ยนแปลง จากการสัมภาษณ์หลายครั้งก่อนกลางปี พ.ศ. 2540 ได้สะท้อนวิสัยทัศน์ และแผนของโครงการในลักษณะที่ต่างออกไปจากปัจจุบันหากนำบทสัมภาษณ์เหล่านั้นมาเปิดเผยอีกครั้ง ดังนั้นในบางแง่มุมการศึกษานี้ยังทันยุคสมัยอยู่บ้าง และหวังว่าจะมีการมองความเปลี่ยนแปลงนี้ในมุมกว้างขยายต่อออกไปอีก...

การตัดงบประมาณของรัฐบาลและภาวะเศรษฐกิจตกต่ำ ทำให้การจัดองค์กรทางศิลปะจำเป็นต้องกระทำด้วยความละเอียดอ่อนถี่ถ้วนมากขึ้น มีความคิดริเริ่มด้านการตลาดมากขึ้น ใช้จินตนาการและความพยายามสร้างสรรค์ขยายวงออกไปให้ดำรงอยู่ได้ในโลกของความเป็นจริง ในอดีตที่ผ่านมา วงการศิลปะได้รับการสนับสนุนจากคนใจบุญ แต่ขณะนี้มันไม่เพียงพออีกต่อไปแล้วที่จะจำกัดวิธีการหาทุนด้วยการขอลงขันบริจาคจากผู้มั่งคั่งเป็นรายบุคคลหรือจากองค์กร การจัดตั้งชมรมหรือโครงการต่างๆที่มีการหาสมาชิกและทำสินค้า อาทิ ผลงานภาพพิมพ์จำนวนจำกัดที่สั่งซื้อได้ทางไปรษณีย์ หรือไปรษณียบัตรศิลปะ เสื้อยืด และของขวัญอื่นๆ ฯลฯ ตลอดจนการเช่าพื้นที่แสดงงานศิลปะที่ผสมกับรูปแบบการจัดงานพบปะสังสรรค์กันเฉพาะกลุ่ม หรือใช้พื้นที่ร้านขายอาหารและกาแฟ หรือการจัดกิจกรรมบันเทิงอื่นๆ ก็ควรจะถูกพิจารณารวมอยู่ในแผนด้วย ไม่ใช่ในลักษณะแยกจัด แต่เป็นการรวมเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการจัดงานและหารายได้ การมุ่งความสนใจที่การแสวงหาทุนในด้านการตลาดและการประชาสัมพันธ์ให้แก่ศิลปะ อาจเป็นสิ่งน่า

รังเกียจสำหรับผู้ยึดมั่นในอุดมการณ์บางคน แต่การเรียกร้องให้รัฐเพิ่มเงินทุนสนับสนุนแก่ศิลปะในช่วงเวลาแห่งความคับขันเช่นในขณะนี้ จะเป็นการเรียกร้องที่ไม่มีใครฟัง...

การประมูลทรัพย์สินของ 56 บริษัทไฟแนนซ์ที่ถูกปิดในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2541 อันประกอบด้วยงานศิลปะที่สำคัญๆจำนวนหนึ่ง ซึ่งถูกซื้อสะสมไว้ในยุคเฟื่องฟูช่วงทศวรรษที่ 2530 ผลงานศิลปะเหล่านี้เป็นหลักฐานที่มีประโยชน์อย่างยิ่ง ราคาที่มีการซื้อขายกันในอดีตอาจนำมาเปรียบเทียบกับราคาประมูลในปี พ.ศ. 2541 เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวและความเปลี่ยนแปลงในตลาดและการประเมินราคา ผลงานที่ถูกสะสมไว้นี้น่าจะมีการวิเคราะห์ในแง่ของรูปแบบและเนื้อหาที่เป็นที่นิยมตลอดจนสื่อและราคา เมื่อพิจารณาว่า ผลงานเหล่านี้เป็นฝีมือของศิลปินไทยผู้มีชื่อเสียงที่ล่วงลับไปแล้ว และเป็นตัวอย่างที่ดีที่สุดของศิลปะไทยร่วมสมัย ซึ่งอาจถูกประมูลซื้อไว้โดยนักสะสมชาวต่างชาติ และอาจไปตกอยู่ในพิพิธภัณฑ์หรือหอศิลป์ในต่างประเทศ ซึ่งมันอาจทำให้มูลค่าของ "สมบัติแห่งชาติ" นี้สูงขึ้น และอาจปลุกเร้ากระแสความรู้สึกชาตินิยมขึ้นด้วย เมื่อพิจารณาแง่นี้ก็น่าจะมีการศึกษาตรวจสอบดูอย่างละเอียดรอบคอบ การที่คริสตี้ Christies บริษัทค้างานศิลปะระดับนานาชาติเข้ามามีส่วนร่วมในการประมูลครั้งนี้ ก็อาจส่งผลที่นำศิลปะไทยไปสู่ตลาดค้างานศิลปะระดับโลก ซึ่งอาจส่งผลต่อการยกระดับศิลปะไทย ศิลปินไทย และประเทศด้วย...

...คำกล่าวที่ว่า งานศิลปะที่ดีที่สุดย่อมเกิดขึ้นจากฐานะที่ลำบากยากแค้น อาจเป็นคำกล่าวที่จะต้องพิสูจน์กันในประเทศไทยภายในเวลาไม่กี่ปีข้างหน้า วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้ความสนใจต่อการกำหนดทางด้านการเงินที่มีต่อเนื้อหาและผลผลิตทางวัฒนธรรมและศิลปะ ในขณะที่พิจารณาปัจจัยด้านความคิดอุดมคติควบคู่กันไปด้วย แต่ความสัมพันธ์ระหว่างอุดมคติกับศิลปะไม่ใช่การถอดรูปออกมาจากแม่พิมพ์ ทฤษฎีของแนวคิดอุดมคติต่างๆ ไม่ใช่สิ่งที่ถูกนำมาปรับทอนให้ง่าย แต่เป็นแก่นที่ต้องใช้ในการวิเคราะห์ตีความผลงานศิลปะ โดยคำนึงถึงแนวเรื่องและเนื้อหาสารและนัยยะและสิ่งที่อยู่คู่กันระหว่าง ความเก่า – ขนบ กับ ความใหม่ - สัญลักษณ์สมัยใหม่ เรื่องทางโลกกับโลกทางธรรม และบริบทใหม่ทางสังคม ความเข้าใจทั้งหลายเหล่านี้จะต้องถูกหล่อหลอมรวมกันเข้า การวิเคราะห์ในแง่ลึกทางสัญญะของระบบการแทนความหมายแบบไทย รวมทั้งระบบสัญลักษณ์ที่ถูกใช้ในการสื่อสารว่าเป็นอย่างไร และมีลักษณะอย่างไร ซึ่งสามารถอธิบายบริบททางประวัติศาสตร์และเงื่อนไขเฉพาะทางสังคมได้นั้น สิ่งเหล่านี้จะช่วยให้เราเข้าใจได้มากขึ้นว่า เนื้อหาและสาระในงานศิลปะถูกสร้างสรรค์ขึ้น และถูกชื่นชม หรือถูกตีความไปอย่างไร...

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

ปัจจุบันนานาชาติกำลังเชื่อมโยงเข้าหากัน ซึ่งโลกาภิวัฒน์ก็มีอยู่แล้วภายในประเทศในลักษณะของความเป็นอื่น ในคน วัฒนธรรม และประเด็นทางการศึกษาโดยทั่วไป ดังที่ปรากฏอยู่ว่ารูปแบบกิจกรรมทางวัฒนธรรมนั้นมีลักษณะผสมปนเปกันจนแยกไม่ออกและไม่แน่นอนตายตัว ดังนั้นเราน่าที่จะสำรวจดูว่า เราผสมผสานกับคนอื่นๆอย่างไร มากกว่าที่จะพยายามชี้ชัดออกมาว่าเราแตกต่างกันอย่างไร

การศึกษาถึงเงื่อนไขและปัจจัยอันมากมายของผลผลิตทางวัฒนธรรม ซึ่งในที่นี้ก็คืองานศิลปะ ไม่ใช่ความพยายามที่จะพิสูจน์ว่า ผลงานเหล่านั้นจะถูกสร้างขึ้นในวิถีทางเดียวกัน ภายใต้แรงผลักดันเดียวกันเสมอ แต่มีจุดประสงค์เพื่อกระตุ้นและปลุกจิตสำนึกว่า มีปัจจัยมากมายที่เป็นองค์ประกอบของกระบวนการนี้...

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ดัดตอนมาจากวิทยานิพนธ์ของ เวอร์จิเนีย เฮนเดอร์สัน ที่ว่าด้วยเรื่องการวิเคราะห์กระบวนการด้านการค้า และระบบอุปถัมภ์ที่มีผลต่อการเจริญเติบโตของวงการศิลปะในประเทศไทย จะเห็นได้ว่างานเขียนชิ้นนี้ไม่ได้ศึกษาเฉพาะเจาะจงลงไปที่ตัวงานศิลปะ หรือเจาะจงศิลปินคนใดคนหนึ่ง แต่เป็นการศึกษาปัจจัย และเงื่อนไขแวดล้อมต่างๆที่ส่งผลต่อผู้สร้างสรรค์และวงการทัศนศิลป์โดยตรง ความน่าสนใจในข้อเขียนชิ้นนี้อยู่ที่การนำเสนอมุมมองอีกด้านหนึ่งที่คนในวงการศิลปะไทยเองไม่เคยวิเคราะห์เจาะลึกลงไปอย่างแท้จริง จึงทำให้ข้อเขียนชิ้นนี้มีความโดดเด่นแตกต่างไปจากงานของนักวิจารณ์คนอื่นอย่างชัดเจน และความแตกต่างนี่เองที่ทำให้วิทยานิพนธ์ชิ้นนี้เป็นดังประตูที่เปิดให้เห็นภาพอีกด้านหนึ่งของวงการศิลปะในประเทศไทยที่กว้างออกไปจากเดิม ถึงแม้ว่าผู้วิเคราะห์จะเป็นชาวต่างประเทศก็ตาม แต่เนื้อหาที่เธอนำเสนอก็มีคุณค่าควรแก่การนำมาพิจารณา

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

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

โดยภาพรวมจะเห็นได้ว่า การที่ผู้เขียนให้ข้อมูลเชิงภววิสัยที่เกี่ยวข้องกับวงการทัศนศิลป์ไทยในด้านต่างๆ และยกตัวอย่างเหตุการณ์ในอดีตที่ผ่านมา มีส่วนช่วยให้ประเด็นการวิจารณ์ของเธอมีความชัดเจนยิ่งขึ้น โดยเฉพาะ ข้อสรุปของเธอตอนหนึ่งที่ชี้ชัดว่า ศิลปะไทยในปัจจุบันถูกใช้เพื่อทางการค้ามากกว่าจะแสดงถึงศรัทธาดังเช่นในอดีตที่ผ่านมา การกล่าวเช่นนี้อาจจะไม่ยุติธรรมกับศิลปินบางส่วนที่มีความจริงใจในการสร้างงาน แต่สิ่งที่ผู้เขียนกล่าวถึงก็มีปรากฏอยู่ในวงการศิลปะอยู่ด้วย แม้จะไม่ใช่ข้อเท็จจริงทั้งหมดก็ตาม นอกจากนี้ เธอยังทิ้งนัยสำคัญไว้อีกว่า การที่ศิลปะไทยถูกผูกติดอยู่กับสัญลักษณ์ที่แสดงความเป็นชาติ คงไม่เป็นคำตอบที่ดีที่สุด และคงไม่ใช่วิถีทางที่จะพาให้วงการศิลปะของไทยก้าวไปได้ไกล

บทวิจารณ์ชิ้นนี้นับได้ว่า มีคุณค่าต่อการศึกษาในแง่ที่ช่วยกระตุ้นให้วงการทัศนศิลป์ไทยได้ขบคิดหาวิธีการในการเติมเต็มปัจจัยที่ขาดไป และได้ช่วยแนะทางออกไว้บ้างแล้ว มีผู้อ่านบางกลุ่มอาจเห็นว่า ข้อเสนอแนะของผู้เขียนยังไม่เป็นรูปธรรมเท่าที่ควร แต่เท่าที่เวอร์จิเนียเสนอมุมมองและข้อเท็จจริงด้านหนึ่งที่มักจะถูกมองข้ามอยู่เสมอ ก็นับได้ว่าเธอได้กระตุ้นให้เกิดความคิดที่รอบด้านมากขึ้นในวงการศิลปะของไทยแล้ว

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร : ผู้วิเคราะห์

ARTIST AND ARTIST

ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์

สุวรรณ เมธาพิสิฐ นำเสนอผลงานศิลปะล่าสุด "ARTIST AND ARTIST" เมื่อเดือนกรกฎาคมที่ผ่านมา จากสูจิบัตรสุวรรณได้แถลงว่า 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 หมูออมสินสีแดงซึ่งปรากฏมาตั้งแต่ 2537 แม้คราวนี้หมูจะดูเข้มข้นทางอารมณ์มากขึ้น ซึ่งอาจจะเป็นเพราะประสบการณ์ส่วนตัวที่เข้มข้นขึ้นภายใต้สถานการณ์ของกรุงเทพฯ มังคุด ตามมาตั้งแต่ 2537 เช่นกัน และองค์ประกอบเล็กน้อยตั้งแต่การฝนเส้นปากกาจนกลายเป็นน้ำหนักที่เขาทำมาอย่างน้อยเกือบสิบปี และสีหยดผ่านรูปซึ่งเป็นความต่อเนื่องของกระบวนการแสดงออกส่วนบุคคล แต่ในงานชุดนี้มีสื่อตัวใหม่ ซึ่งนำเสนอความคิดชุดใหม่ที่ศิลปินเลือกมาใช้ ทำให้เราอาจจะดีความความคิดต่อไปได้ ตั้งแต่การตั้งชื่องานว่า ARTIST AND ARTIST ก็สื่อให้เห็นความต้องการที่จะสื่อถึงตัวศิลปินเองและศิลปินอื่น ดังเช่นที่ปรากฏในรูปชุดนี้ที่มีภาพของ วินเซนท์ ฟาน ก็อก (Vincent Van Gogh) ทั้งภาพเหมือนบางภาพภาพทานตะวันอันโด่งดัง และภาพของมาริลิน มอนโร ดาราฮอลลีวู้ดชื่อดัง กระบวนการวาดภาพของสุวรรณที่ดูเหมือนการล้อเลียนภาพเหมือนของศิลปินทั้งสองภาพ และภาพดอกทานตะวัน เมื่อพิจารณาในส่วนนี้ เราจะเห็นความกำกวมที่ปรากฏขึ้น เนื่องจากความไม่แน่ใจของผู้ชมเองว่าสุวรรณตั้งใจจะลอกเลียน (copy) ตัวงานดั้งเดิม (original) ในระดับใด ถ้าสุวรรณต้องการลอกเลียนมาทุกส่วน เราอาจจะยังไม่พึงพอใจกับผลของมันมากนัก แต่ในความเป็นจริงแล้วคงไม่ใช่ และมีองค์ประกอบบางตัวที่ชี้ให้เห็นว่า ความคิดที่แฝงอยู่ในงานนี้คงไม่ตื้นเขินเช่นนั้น ความจงใจที่จะนำองค์ประกอบเดิมส่วนตัวเข้าไป เช่น หมู-มังคุด หรือสีปากกาดำฝน และสีหยดไหลชวนให้เราครุ่นคิดต่อว่า จริงๆแล้ว "สาร" ที่ศิลปินต้องการ "สื่อ" คืออะไร

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

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

ไม่ได้ แต่ภาพถ่ายเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกที่ความแท้ถูกผลิตซ้ำได้ ทำให้มีปริมาณมาก (ในขณะที่งานดั้งเดิมคุณค่าจะผูกติดกับความมีชิ้นเดียว) และการผลิตซ้ำนี้อยู่ในเจตน์จำนงมาแต่แรก

สุวรรณนำเอาสื่อภาพถ่าย ซึ่งเคยมีเจตน์จำนงที่จะผลิตงานซ้ำให้มีจำนวนมากกลายเป็นงานต้นแบบ ทั้งนี้ด้วยการซ้อนความหมายประกอบภาพถ่ายซ้ำเข้าไปในกรอบรูปแบบประเพณีนิยม ทำให้สถานะความจริงของงานเลื่อนไหลไปมาจนยากจะกำหนดให้แน่ชัด นี่เป็นการตีความในเชิงการสื่อ แต่ในตัวความหมายที่แท้จริงงานแสดงครั้งนี้ยังมีสิ่งให้ขบคิดต่อไปอีก นั่นคือศิลปินจงใจที่จะ "วิจารณ์" สถานะของตัวตนของการลอกเลียน

ณ ปัจจุบัน เราเคยชินกับวาทกรรมที่ว่า การลอกเลียนนอกจากจะไม่มีคุณค่าแล้ว ยังเป็นการกระทำที่ชวนให้ประณามได้อย่างไม่ลังเล และเราเชื่อเช่นนั้น แต่ศิลปินอย่างสุวรรณย่อมมีแนวความคิดที่แตกต่างออกไป เขาเห็นว่าการลอกเลียนนั้นมีคุณค่าในตัวเอง และไม่ใช่กิจกรรมที่นำมาซึ่งความเสื่อมเสียเพียงอย่างเดียว แต่มันมีด้านดีในตัวเองหรืออาจจะมีแต่ด้านดีก็ได้ และประวัติศาสตร์ก็ได้พิสูจน์แล้วว่า การลอกเลียนนั้นมีด้านดี ตัวอย่างเช่น การลอกเลียนงานกรีกของพวกโรมันก็ทำให้เราได้ "ศึกษา" งานต้นแบบโดยผ่านการลอกเลียนได้ เมื่อในต้นแบบเสียหายไป ดังนั้นวาทกรรมที่ว่า การลอกเลียนนั้นเลวมาจากไหน

การลอกเลียนนั้นเลว และการผลิตซ้ำเป็นกิจกรรมที่ต้องถูกประณาม มีสถานะของการกำเนิดขึ้นมาใกล้เคียง หรือพร้อมๆกับการกำเนิดของลิขสิทธิ์ที่มีความตั้งใจจะกำหนดคุณค่าของความเป็นต้นแบบว่า มีคุณค่าเชิงความคิด และความคิดนี้สมควรได้รับผลประโยชน์ตอบแทน อันเป็นอุดมการณ์แบบทุนนิยม ดังนั้นเอกลักษณ์ของการกำหนดคุณค่าเชิงดีเลว ซึ่งเป็นมาตรฐานเชิงศีลธรรมจึงเลื่อนไหลไปมา ในสังคมแบบโรมันการลอกเลียนและผลิตซ้ำเป็นกิจกรรมอันควรสรรเสริญ แม้กระทั่งปัจจุบันความหมายของความดีในการลอกเลียนของศิลปินโรมันก็ยังมีอยู่ถ้าอยู่ในบริบทเชิงการศึกษา แต่ในสังคมปัจจุบันการลอกเลียนนั้นเลวภายใต้เงื่อนไขที่ว่า เมื่อคุณไม่จ่ายค่าตอบแทน จะเห็นได้ว่ามาตรฐานความดีเลวเลื่อนไหลไปตามบริบททางสังคมและเวลา แม้แต่ในเวลาเดียวกันแต่ต่างบริบททางสังคม ความดีเลวก็อาจเปลี่ยนแปลงได้ เรายังเคยรับรู้เกี่ยวกับการขายโปรแกรมซอฟท์แวร์ต่างๆโดยวัดค่าผ่านจำนวนแผ่นดิสค์ เช่น โปรแกรมนี้ใช้พื้นที่ดิสค์สิบแผ่น แผ่นละสิบบาท รวมหนึ่งร้อยบาท ซึ่งเป็นค่าเชิงวัตถุอย่างเดียว ไม่มีค่าของความคิดอยู่เลย ณ ปัจจุบันในบริบทของสังคมไทยเราก็ยังอยากที่จะใช้วิธีนี้อยู่ แต่โดยผ่านมาตรฐานของ อุดมการณ์แบบทุนนิยม โดยอาศัยกฎหมายลิขสิทธิ์ และกฎหมายการค้าระหว่างประเทศฉบับต่างๆ ทำให้เอกลักษณ์ที่ว่า การลอกเลียนนั้นดีต้องถูกเก็บกดให้อยู่เงียบๆ ส่วนผู้ที่ส่งเสียงดังชัดเจนว่า การลอกเลียนนั้นเลว ความจริงแล้วผู้ที่เป็นต้นแบบความคิดของสิ่งประดิษฐ์ต่างๆไม่ใช่ว่าจะไม่อยากให้มีการผลิตซ้ำ ยิ่งผลิตซ้ำมากจนกลายเป็นกระแสหลักยิ่งดี (เช่นกรณีวิดีโอระบบ VHS เอาชนะระบบ BETA ไปได้) แต่อยู่บนเงื่อนไขที่ว่า คุณต้องจ่ายสตางค์ ถ้าคุณจ่ายสตางค์การเลียนแบบและผลิตซ้ำนั้นดี

การจัดระเบียบเพื่อแยกดีเลวของการเลียนแบบผลิตซ้ำ จึงถูกจัดด้วยมาตรฐานแบบทุนนิยม คือต้องใช้สตางค์ และควบคุมได้ จึงต้องมีการสร้างอำนาจที่จะควบคุมให้การเก็บเงินเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ เราเองก็ยอมรับในอำนาจนี้ วาทกรรมที่ว่า การลอกเลียนและผลิตซ้ำเลว ถ้าไม่จ่ายสตางค์ จึงกลายมาเป็นวาทกรรมหลักของสังคมในปัจจุบัน เพราะเราเองก็นิยมสะสมทุนหรือเงินเหมือนกัน จนบางทีเราก็ลืมไปว่า วาทกรรมที่ว่าด้วยการสะสมทุนนั้นดีและมีความหมายเหนือวาทกรรมอื่นๆในปัจจุบัน (เช่นการสะสมทางจิตดี) ก็เป็นวาทกรรมที่เราถูกยัดเยียดมาเช่นกัน

งาน ARTIST AND ARTIST ของสุวรรณ เมธาพิสิฐ ในครั้งนี้จึงนำเสนอประเด็นอันชวนไตร่ตรองใหม่อีกครั้งในสังคมได้ ตั้งแต่เรื่องการลอกเลียน ความเป็นต้นแบบ มาตรฐานเชิงศีลธรรมของความดีเลว และสถานะอันเลื่อนไหลของมัน อันเป็นการเปิดมุมมองใหม่ๆของการวิจารณ์สังคมวัฒนธรรมและสภาพแวดล้อมของเราด้วยงานศิลปะ ซึ่งในระดับของงานศิลปะเอง งานนี้ก็ตั้งคำถามให้ขบคิดได้ เช่น ความจริงแท้กับการผลิตซ้ำ หรือสื่อกับการแสดงออกในเชิงปรัชญา สุวรรณเองก็กลายเป็นส่วนหนึ่งของการต่อสู้ทางความคิดของวาทกรรมอันหลากหลาย เขาอาจจะทำให้เราต้องกลับมาทบทวนอีกครั้งว่า เอกลักษณ์ของความดีเลวในเรื่องต่างๆในสังคมนั้น มีการก่อตัวและเปลี่ยนแปลงมาอย่างไร และกระบวนการนั้นได้รับอิทธิพลหรือการบีบบังคับจากพลังส่วนใดมาบ้าง และนี่คงจะเป็นจุดเปลี่ยนแปลงของความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะของสุวรรณ เมธาพิสิฐอีกครั้ง

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

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่ตีตามาข้างต้นนี้เป็นงานเขียนของ ชัยยศ อิฐฎ์วรพันธ์ ที่เขียนถึงผลงานของสุวรรณ เมธาพิสิฐ แต่เนื้อหาส่วนใหญ่นั้นกลับไม่ได้มุ่งที่จะวิจารณ์และประเมินคุณค่าของผลงานโดยตรง หากเขาต้องการใช้งานของศิลปินเป็นต้นทางที่จะเชื่อมโยงไปสู่การอธิบายปรากฏการณ์และวิจารณ์สังคมมากกว่า

ประเด็นสำคัญที่ชัยยศมุ่งจะวิจารณ์คือ แก่นความคิดของสังคมที่ถูกปลูกฝังให้ยอมรับค่าของ "งานต้นแบบ" มากกว่า "งานทำซ้ำ" โดยเขาได้ตั้งคำถามกับเกณฑ์ในการประเมินค่าว่าหลักในการตัดสินดีเลวที่ยึดถือกันอยู่นี้เป็นข้อสรุปที่ถูกต้องหรือไม่อย่างไร เพราะเมื่อพิจารณาจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ผู้เขียนยกมาประกอบการอภิปราย ผู้อ่านก็จะเห็นได้ถึงความแตกต่างระหว่างแบบแผนที่ใช้ประเมินคุณค่าความดีเลวของการทำซ้ำระหว่างอดีตกับปัจจุบันได้ชัดเจนขึ้น ด้วยการมองมุมกลับด้านที่เป็นคุณประโยชน์ของการทำซ้ำที่ชี้ให้เห็นถึงความเลื่อนไหลของเกณฑ์ที่แปรเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ และกลไกของการสร้างค่านิยมในสังคม

ขณะเดียวกัน ชัยยศยังนำประเด็นข้างต้นโยงเข้าสู่การวิจารณ์ระบบเศรษฐกิจแบบ "ทุนนิยม" อีกด้วยว่า สาเหตุหนึ่งที่ทำให้ค่าของงานต้นแบบกับงานที่ถูกทำซ้ำเปลี่ยนแปลงไปคือ เรื่องของ "ลิขสิทธิ์" ที่เข้ามามีอำนาจในการกำหนดคุณค่าความเป็นต้นแบบ และมีความชอบธรรมในการทำซ้ำ ซึ่งหากวิเคราะห์ให้ลึกลงไปแล้วจะเห็นเจตนาในเรื่องของผลประโยชน์ทางการเงินที่แอบแฝงอยู่ ผู้เขียนพยายามย้ำประเด็นนี้ค่อนข้างมากในช่วงท้ายของบทความ การเขียนถึงผลประโยชน์ด้านการเงินค่อนข้างยืดยาวอาจทำให้ผู้อ่านบางท่านรู้สึกว่า ชัยยศเขียนออกนอกประเด็นไปบ้าง อย่างไรก็ตาม หากอ่านบทความนี้อย่างถี่ถ้วน เราก็คงจะเข้าใจเจตนาของผู้เขียนได้แจ่มชัดขึ้นว่า ผู้เขียนต้องการกระตุ้นให้ผู้อ่านหันมามองและวิเคราะห์ภาวะการณ์บางอย่าง ซึ่งเราอาจมองข้ามไปเพราะความคุ้นชินกับแบบแผนความคิดที่ถูกปลูกฝังมากับการดำรงชีวิตในสังคมสมัยใหม่ แม้ข้อสรุปที่ผู้วิจารณ์เสนอไว้ในงานเขียนชิ้นนี้ อาจดูเหมือนเป็นการวิเคราะห์ประเด็นปัญหาที่ยังไม่รอบด้านนัก เพราะในเรื่องของงานต้นแบบและงานลอกเลียนนี้ยังมีปัจจัยอื่นที่เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องอยู่ไม่น้อย อาทิ เรื่องของค่านิยมในการสร้างภาพลักษณ์ หรือความเชื่อในเรื่องคุณค่าของความเป็นหนึ่งเดียว เป็นต้น สิ่งที่น่าสังเกตคือ ในเรื่องลิขสิทธิ์ที่ชัยยศหยิบยกขึ้นมาอภิปรายนี้อาจดูเหมือนว่า เขามองปัญหาจากเพียงมุมเดียว จนดูราวกับมองไม่เห็นข้อดีของลิขสิทธิ์ในด้านที่คุ้มครองสิทธิของผู้เป็นเจ้าของความคิด อย่างไรก็ตาม การละที่จะไม่อภิปรายถึงอีกด้านหนึ่งก็คงเป็นเจตนาของผู้เขียน ชัยยศอาจเห็นว่าในความเป็นจริงแล้วเรื่องของลิขสิทธิ์ก็มีปัญหาให้ต้องถกเถียงอยู่ไม่น้อย (โดยเฉพาะเมื่อปรากฏข้อเท็จจริงที่ว่าผู้ที่เข้าไปขอจดลิขสิทธิ์มักไม่ใช่ผู้เป็นเจ้าของความคิด)

ในส่วนของกลวิธีในการวิจารณ์นั้น ชัยยศได้นำเอางานของสุวรรณมาเป็นจุดตั้ง มีการบรรยายถึงทัศนคติ และแนวทางในการสร้างสรรค์ ที่ช่วยให้ผู้อ่านเห็นจังหวะและรอยต่อความคิด

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

งานเขียนของชัยยศชิ้นนี้อาจจะยังไม่สมบูรณ์นักในสายตาของผู้อ่านบางท่าน ข้อสรุปของเขาก็ไม่ใช่คำตอบที่ตายตัวเพียงหนึ่งเดียว (ซึ่งผู้วิจารณ์เองก็คงไม่หวังให้เป็นเช่นนั้น) หากสาระสำคัญของการแสดงความเห็นในเรื่องนี้ นอกจากจะชวนให้เราพิจารณาถึงเกณฑ์ในการตัดสินประเมินคุณค่า ความแท้ และความเป็นต้นแบบในงานศิลปะแล้ว ยังชวนให้เราตระหนักถึง "หลุมพราง" ของกลไกทางสังคมที่อยู่เบื้องหลัง และคอยผลักดันให้วงการศิลปะก้าวไปข้างหน้าในกระแสธารของการแสวงหา "ความใหม่" อย่างไม่รู้จบ ความพยายามในการเปิดมุมมองอีกด้านหนึ่งของวงการศิลปะด้วยบทวิจารณ์นี้จึงเป็นสิ่งที่มีคุณค่า และต้องนับว่า ชัยยศได้สร้างผลงานที่จัดได้ว่าเป็นพลังทางปัญญาของการวิจารณ์แล้ว

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร : ผู้วิเคราะห์

ศีลธรรม จริยธรรม ในงานศิลปะและศิลปิน

กำจร สุนพงษ์ศรี

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

เวลาได้ล่วงเลยมานาน นานพอที่จะพิสูจน์ว่า ข้อคิดข้อเขียนของจิตร ภูมิศักดิ์ อันเปี่ยมล้นด้วยมนุษยธรรมนั้น ยังเป็นปัญหาที่ผูกพันถึงความรับผิดชอบกับจิตสำนึกที่ศิลปินมีพันธะต่อสังคมต่อเพื่อนมนุษย์ด้วยกันเอง ผิดและแตกต่างกันบ้างที่กาละและเทศะ ได้ขยับขยายตนเองออกไปจากการมุ่งโค่นล้มพวกเผด็จการ พวกศักดินา และพวกล่าเมืองขึ้นมาเป็นการเรียกร้องหาความยุติธรรม การรักษาทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเรื่อยไปถึงปัญหาร้อยแปดที่ทำให้คนจำนวนมากของสังคมต้องยากไร้ดกอยู่ในสภาพยากเข็ญ จนทำให้ดูเหมือนสภาพสังคมมีเพียงสองมุมคือมุมที่มืดมิดกับมุมอันสว่างเจิดจ้าเท่านั้น...

...คำว่า จริยา จริยธรรม จริยศาสตร์ จรรยาบรรณธรรม ศีล ศีลธรรม ยุติธรรม ฯลฯ จึงมักพบเห็นเสมอ ถึงการเรียกร้อง การแสวงหาและความต้องการที่เกิดขึ้นในงานศิลปกรรม คงเป็นการยากที่จะหยุดยื้อรั้งให้ศิลปกรรมเป็นเพียงเครื่องมือของศาสนาและการเมืองเหมือนเมื่อครั้งหนึ่งในอดีตกาล ที่เหล่านักบวชในศาสนาต่างๆ ประพฤติปฏิบัติห่างจากพระคัมภีร์ กับนักการเมืองที่อ้างตนเป็นฝ่ายประชาชน ครั้นเมื่อมีอำนาจรัฐอยู่ในมือ กลับจำกัดเสรีภาพสำคัญของคนในเรื่องของจินตนาการ โดยเฉพาะเสรีภาพในการสร้างสรรค์ศิลปกรรม

ลัทธิปัจเจกนิยม (Individualisim) ได้ฝังรากลึกอย่างแน่นแฟ้นจนยากที่ใครจะมาชี้นิ้วบังคับได้เสียแล้ว ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะจำนวนไม่น้อยที่เบื่อหน่ายต่อการสร้างงานทั้งเพื่อศาสนา เพื่อรัฐ เพื่ออุดมคติทางการเมือง หรือเพื่อเงินตราของเหล่านายทุน พวกเขาพากันเข้าสู่การสนองตอบตามอารมณ์ของตนเป็นสำคัญ

เมื่อไม่นานมานี้ จากรายงานของ น.ส.พ. กรุงเทพธุรกิจได้รายงานการแสดงศิลปะของศิลปินสาวคนหนึ่ง เธอได้แสดงงานด้วยวิธีการแสดงประกอบโดยตัวเธอเองออกมาแสดงด้วยการเปลื้องผ้าทีละชิ้นจนร่างเปลือยเปล่า มีเพียงแสงสีและฉากช่วยให้บรรยากาศดูดีมีระดับ

มันเป็นการแสดงที่ท้าทายกฎระเบียบศีลธรรม มาตรฐานทางศีลธรรม และอุดมคติทางศีลธรรม ที่สังคมไทยยึดมั่นอย่างรุนแรง เธอต้องการอะไร

ความแปลกใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน

เป็นขบถ ท้าทายต่อกฎระเบียบและมาตรการต่างๆที่สังคมไทยมีต่อเพศหญิง

แสดงถึงอิสรภาพ และเสรีภาพของลัทธิปัจเจกนิยมที่เธอมีอย่างเพียบพร้อม

และเป็นอะไรอีกหลายอย่าง

ปัญหาต่อมาที่น่าขบคิดก็คือในมโนทัศน์เดียวกันนี้ เธอไม่มีทางเลือกอื่นอีกหรือ เพราะกระบวนการสร้างงานศิลปะนั้นมีให้เลือกหลากหลายกระบวนการ และในวิธีนั้นดูเหมือนจะเฉลียวฉลาดยิ่งกว่าที่ต้องแสดงด้วยตัวเองเสียอีก

ยิ่งปัญหาสังคมไทยในช่วงระยะเวลานี้กำลังตกอยู่ในสภาพวิกฤติ เด็กหญิงตัวน้อยๆถูกข่มเหงอยู่ทั่วไป ปัญหากามารมณ์กำลังปะทุอย่างรุนแรง ซึ่งแต่ละข่าวล้วนก่อให้เกิดความสลดใจประเดิ่นความล่มละลายหายนะของมาตรฐานทางศีลธรรมตกต่ำถึงขีดสุด นักวิชาการทุกสาขาที่ห่วงใยสภาพการณ์นี้ต่างชี้ชัดไปถึงความบกพร่องทางการศึกษา ฐานะที่ยากไร้ ยาเสพติด ปัญหาสุขภาพจิตบกพร่องและการยั่วยุของสื่อต่างๆที่มุ่งเน้นการปลุกเร้ากามารมณ์ที่ระบาดอยู่ทั่วไป ล้วนเป็นมูลเหตุให้อาชญากรรมประเภทนี้เกิดขึ้นอย่างมากมาย

ถ้าเราเอาทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมันด์ ฟรอยด์เข้าพิเคราะห์ในหลักที่ว่าบุคลิกภาพของคนประกอบด้วยพลัง 3 ส่วนคือ

1.อัตตา (ego)

2.อภิอัตตา (super ego)

3.อิด (Id)

เราก็คงไม่แปลกใจที่ทฤษฎีนี้ใช้ได้ผลสูงมากกับผู้สร้างสรรค์งานศิลปะ เพราะถ้าหากไม่มีพลังทั้ง 3 อย่างแรงเพียงพอ ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะผู้นั้นย่อมยากที่จะบรรลุถึงตำแหน่งของศิลปินได้ คือ หมายถึงเขาจะอ่อนด้อยในเรื่องของพลังแห่งการสำแดงออกให้พวยพุ่งออกมาให้ประจักษ์ได้ในงานของตน และฟรอยด์ได้เน้นให้ระมัดระวังเจ้า "อิด" นี้ เพราะมันคืออำนาจใฝ่ต่ำครอบครองอยู่ ถ้าเป็นคนสุขภาพจิตดีก็สามารถเก็บกดเอาไว้ได้ ที่ถูกกดไว้คือจิตไร้สำนึก ศิลปินผู้เฉลียวฉลาด โดยเฉพาะพวกศิลปินลัทธิเหนือจริง (Surrealism) รู้จักที่จะนำมาใช้ให้เป็นประโยชน์ในงานของตน ทำสิ่งต่ำช้าให้บังเกิดเป็นความดีงาม เป็นเครื่องมือนำผู้ชมไปสู่ความฝันแห่งจินตภาพอันไร้ขอบเขต

ศิลปินก็คือคนทั่วไปที่อิดครอบครองอยู่ และดูเหมือนจะมากกว่าสามัญชนเสียด้วยซ้ำไป เพราะโดยอาชีพแล้วเขาคือผู้ขายความฝัน เขาจึงเป็นบุคคลที่น่าสะพรึงกลัวถ้าหากขาดจิตสำนึกแห่งความรับผิดชอบ โดยเฉพาะความรับผิดชอบที่พึงมีต่อสังคม

ถ้าจะว่าคนไทยเป็นคนมักมากในกามคุณก็คงเป็นการกล่าวหาที่รุนแรงเกินไป เพราะเรื่องนี้คงเป็นเรื่องสามัญทั่วไปที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ ปรากฏอยู่ในทุกชาติทุกภาษาทั่วโลกในสังคมอารยชน โดยเฉพาะชาวตะวันตกนั้น มาตรการต่างๆที่ใช้กำราบอาชญากรเป็นไปอย่างสัมฤทธิ์ผล ซึ่งทำให้ปัญหามาตรฐานศิลปะอนาจารของชาวตะวันตกย่อมแตกต่างจากไทยอย่างสิ้นเชิงไปด้วย

มีภาพวาดของ "กูเบต์" จิตรกรคนสำคัญของฝรั่งเศสในสกุลลัทธิสัจนิยมอยู่ภาพหนึ่ง เป็นภาพสาวเปลือยนอนเห็นทุกสิ่งทุกอย่างที่เป็นของลับอย่างเปิดเผย เขาวาดเหมือนจริงราวภาพถ่าย ภาพนี้แสดงอยู่ในพิพิธภัณฑ์ดอร์เซ กรุงปารีส เพิ่งนำมาติดตั้งแสดงเมื่อไม่นานมานี้เอง ภาพนี้ปกปิดเก็บไว้ร่วมศตวรรษ สาเหตุที่เก็บไว้เพราะมาตราฐานทางศีลธรรมในขณะนั้นสูงมาก ถือว่าเป็น

ภาพอนาจาร แต่ในปัจจุบันภาพนี้สามารถแสดงได้เพราะเป็นงานศิลปะ เนื่องจากภาพถ่ายในนิตยสารอื่นๆที่เป็นประเภทปลุกใจล้วนเลวร้ายกว่าทั้งสิ้น และในทำนองเดียวกันภาพนี้หากนำมาแสดงในเมืองไทยน่าจะเข้าข่ายภาพลามกอนาจาร นี่แหละคือเส้นกำหนดมาตรฐานทางศีลธรรมของแต่ละชาติ

ผมคงไม่ต้องให้ความเห็นสำหรับการแสดงของศิลปินที่กล้าเปลือยต่อสาธารณชนว่าเป็นอย่างไร ทั้งที่ใจชื่นชมความเป็นขบถของเธอ นับถือความใจถึงและเด็ดเดี่ยวในอุดมการณ์ แต่ดูเหมือนกาละและเทศะคงจะไม่มาบรรจบกันตอนนี้ ต้องรอราวอีกศตวรรษหนึ่งกระมัง จนกว่าคนในชาติจะพร้อม เส้นมาตรฐานทางศีลธรรมจะได้ลดระดับลงกว่านี้...

ที่มา: ก่าจร สุนพงษ์ศรี. "ศีลธรรม จริยธรรม ในงานศิลปะและศิลปิน." **กรุงเทพธุรกิจ. 16** กันยายน 2539.

บทวิเคราะห์

ในวงการวิจารณ์ศิลปะของไทย กำจร สุนพงษ์ศรี จัดเป็นผู้รู้คนหนึ่ง ประเด็นของบทวิจารณ์ที่ปรากฏอยู่ข้างต้น นับเป็นเรื่องที่ท้าทายความคิดของนักวิจารณ์ การตัดสินประเมินคุณค่าในงานของศิลปิน ณ จุดนี้ มีความละเอียดอ่อนสูง ดูเหมือนนักวิจารณ์จะพาตัวเองเข้าไปยืนอยู่ในจุดกลางระหว่างเสรีภาพในการแสดงออกของศิลปินกับความรู้สึกของผู้ชมที่มีความถูกผิดในเรื่องจริยธรรมเป็นเดิมพัน ภาระหนักของนักวิจารณ์ในกรณีนี้จึงเป็นบทบาทที่ต้องอาศัยวิจารณญาณที่ละเอียดรอบคอบและสำนึกที่มีต่อสังคมในขณะเดียวกัน ความตระหนักต่อบทบาทของนักวิจารณ์ที่สำคัญต่อเรื่องนี้คงชวนให้ผู้เขียนระลึกถึงนักคิดนักเขียนคนสำคัญที่เคยให้อิทธิพลทางความคิดต่อเขาด้วย[1] การกล่าวย้อนไปถึง จิตร ภูมิศักดิ์ [2] ในตอนต้น ดูจะขัดเขินอยู่บ้างกับความในตอนกลางและตอนท้าย แต่โดยเนื้อหาแล้ว ผู้เขียนคงต้องการปลุกจิตสำนึกทางสังคมด้วยภาพทางประวัติศาสตร์ ก่อนที่จะพาผู้อ่านไปสู่ประเด็นที่ละเอียดอ่อน เนื้อความในตอนต้นกับตอนต่อมาจึงสะดุดไปบ้าง หากแนวเรื่องยังต่อกันติด แม้จะไม่ไหลลื่นก็ตาม

ในอีกด้านหนึ่ง ผู้วิจารณ์ก็ตระหนักดีว่า งานศิลปะร่วมสมัยในปัจจุบันที่เอื้อให้ศิลปินปัจเจกชนแสดงออกได้อย่างเสรีนั้น อาจมีลักษณะที่เป็นทั้งคุณและโทษต่อสังคมและวงการศิลปะเอง ด้วยประสบการณ์ของผู้เขียนที่คร่ำหวอดกับวิชาประวัติศาสตร์ศิลป์มานาน เมื่อถึงคราวที่ต้องอธิบายในจุดหัวเลี้ยวหัวต่อ กำจรก็ยกเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ขึ้นมาช่วยขยายความ พาเอาบทวิจารณ์นั้นรอดจุดคับขันได้เสมอมา ในบทวิจารณ์นี้ก็เช่นกัน ในจุดที่ต้องอธิบายให้ได้ว่าแรงผลักดันจากส่วนลึกของจิตใจของศิลปินไม่จำเป็นต้องให้ผลเป็นลบเสมอ หากศิลปินรู้จักแปลง "อำนาจใฝ่ต่ำ" นั้นออกมาเป็นพลังสร้างสรรค์ เช่นเดียวกับเรื่องที่มีความเสี่ยงต่อความรู้สึกเชิงศีลธรรมและจริยธรรมของผู้ชมครั้งนี้ ผู้เขียนก็ยกกรณีที่ภาพเขียนหนึ่งในวัฒนธรรมตะวันตกถูกปฏิเสธหรือได้รับการยอมรับอย่างพลิกหน้ามือเป็นหลังมือ ในจุดนี้เองที่เป็นความสำเร็จของผู้วิจารณ์ซึ่งช่วยให้เราฉุกคิดได้ว่า เกณฑ์หรือกรอบทางจริยธรรมไม่ได้หยุดนิ่งแน่นอนตายตัว แต่เลื่อนไหลแปรเปลี่ยนไปตามสังคมและเวลา สิ่งที่ควรชื่นชมผู้เขียน ณ จุดนี้ก็คือ ต่อเรื่องที่อ่อน

---

[1] กำจร 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 จิตรได้เขียนบทความเชิงวิเคราะห์วิจารณ์ถึงแนวคิดทางศิลปะ โดยเฉพาะประเด็นเกี่ยวกับเป้าหมายของศิลปะ และความรับผิดชอบของศิลปินต่อสังคม แนวความคิดของเขาปรากฏชัดเจนในหนังสือที่ชื่อ "ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน" ซึ่งนับได้ว่ามีอิทธิพลอย่างมากต่อความคิดของนักศึกษาศิลปะ รวมทั้งศิลปินในช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

ไหวนี้ ผู้วิจารณ์ไม่แสดงทั้งเสียงในเชิงตำหนิศิลปินผู้สร้างสรรค์ให้เกิดความเสื่อมเสีย หากยังให้กำลังใจศิลปินด้วยคำนิยมในตอนท้ายบทถึงความกล้าหาญของเธอ ขณะเดียวกันก็ไม่ได้ส่งเสริมหากได้ดิ้งศิลปินให้คำนึงถึงวิธีการแสดงออก การท้วงดิงผู้สร้างสรรค์เช่นนี้มิใช่เพื่อเรียกร้องให้ศิลปินล้มเลิกการแสวงหาวิธีการสร้างสรรค์ใหม่ๆ หากเป็นการเตือนให้ศิลปินใช้วิจารณญาณไตร่ตรองอย่างละเอียดรอบคอบ และให้ตระหนักถึงความรับผิดชอบต่อสาธารณะ ในแง่นี้ กำจร ได้แสดงให้เห็นถึงทัศนะที่เปิดกว้างและยอมรับในคุณค่าของการสร้างสรรค์ที่ไม่ปิดกั้นการแสดงออกของปัจเจกบุคคล และแสดงถึงการตระหนักในภาระหน้าที่อันหนักของนักวิจารณ์ที่จะต้องเข้ามายืนในจุดกลางระหว่างศิลปินกับผู้ชม บทวิจารณ์มิได้มุ่งการเสนอเกณฑ์มาตรฐานใด ๆที่จะใช้ในการตัดสิน ทั้งไม่ได้มุ่งที่จะทำหน้าที่ตุลาการ หากข้อเขียนนี้ได้บรรลุกิจของการวิจารณ์แล้วด้วย จิตสำนึกและประสบการณ์ของนักวิจารณ์ที่เจนโลก ซึ่งให้เราตระหนักถึงบทบาทของศิลปินที่มีต่อสังคม ณ จุดนี้ นักวิจารณ์ได้บรรลุภาระอันหนักอึ้งแล้ว

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล และ วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร : 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" อ่านแล้วก็มีหมอกมัวก่อมวลขึ้นรอบๆ ตัว

นอนนึกถึงภาพผู้คนเบียดเสียดมุงอยู่หน้าภาพเขียนโมนาลิซ่า ผู้หญิงเจ้าเสน่ห์ที่ศิลปินดาวินซี วาดไว้เมื่อ ค.ศ. 1503 ฝูงชนรุมไล้โลมรูปภาพด้วยสายตาอย่างไม่สงวนกิริยาใดตั้งแต่เช้ายันค่ำ (เพราะเสียเงินเข้ามาพิพิธภัณฑ์ลูฟว์แล้วประการหนึ่ง แต่เหตุผลที่จริงกว่าก็เพราะรูปวาดชิ้นนี้ถูกรับรองในประวัติศาสตร์ศิลปะว่าเป็นผลงานอมตะชิ้นเลอเลิศ) จนผู้หญิงอย่างโมนาลิซ่าคงด้านชากับสายตาผู้คนไปแล้ว

เหตุการณ์เดียวกันเกิดกับ The Starry Night ของแวนโก๊ะห์ ที่ผู้ชมต้องตั้งท่ารอจังหวะเพื่อจะได้ก้าวไปยืนตรงหน้าภาพเขียน คนเหล่านั้นจะเป็นพวกชอบดูดาวบนท้องฟ้าทั้งหมดก็หาไม่ แต่ไปเฝ้ายืนดูอยู่ก็เพราะรูปนั้นชื่อ The Starry Night เพราะศิลปินผู้วาดชื่อวินเซนต์ แวนโก๊ะห์ เพราะราคารูปแพงลิบลิ่ว เพราะรูปเป็นดาราเด่นของหอศิลป์ เพราะเพลงเศร้าที่มีชื่อเดียวกันส่งให้รูปเป็นที่รู้จักทั่วไป เป็นอันว่า "โมนาลิซ่า" และ "คืนที่มีดาว" ทั้งสองรูปหมดสิทธิ์ที่จะถูกประเมินค่าอีก เพราะเป็นภาพเขียนที่เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นอมตะนิยมไปแล้ว คนส่วนใหญ่จะกล่าวแต่เพียงว่า ได้ไปดูโมนาลิซ่าของดาวินซีที่ลูฟว์ในปารีส และหรือคืนที่มีดาวของแวนโก๊ะห์ ที่มิวเซียมอ๊อฟโมเดิร์นอาร์ต ในนิวยอร์คมา ไม่มีข้อสงสัยหรือข้อกังขาใด

แม้คนรุ่นหลังที่ต่างรสนิยมซึ่งอาจไม่รู้สึกชื่นชมไปด้วย แต่จะให้ปฏิเสธภาพเขียนในฐานะสัญลักษณ์แห่งศิลปะชิ้นเลิศที่ได้รับความนิยมมานานนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย การยอมรับจึงเกิดขึ้น แม้ไม่ใช่จากรสชาติของการเสพศิลปะ แต่คือการยอมรับในเกียรติประวัติและรางวัลดีเด่นที่รูปภาพนั้นมีอยู่

ตราประทับรับประกันคุณค่าของประวัติศาสตร์ศักดิ์สิทธิ์จริงหรือ ก็ขอให้ดูเรื่องเหล่านี้ เป็นรูปเขียนในสมัยรุ่งเรืองสุดของสมัยเรอเนสซองค์ราวระหว่าง ค.ศ. 1490-1510 ถ้าจำไม่ผิดเป็นผลงานของศิลปินราฟาเอล ผลงานชิ้นที่ได้รับความชื่นชมมานาน ถูกตรวจพบว่าไม่น่าจะใช่ฝีมือของตัวราฟาเอลเองแต่เป็นของลูกศิษย์ การให้ค่าภาพเขียนชิ้นนั้นเป็นเช่นดาวเด่นในยุคสมัยหนึ่งก็จบลงทันที ปัจจัยที่ทำให้รูปเขียนมีค่าน้อยก็คือชื่อศิลปินเช่นกัน เรื่องนี้คงบอกกล่าวได้เป็นอย่าง

ดีว่า คุณค่าของรูปอาจไม่อยู่ที่ตัวรูปเองเสมอไป สำหรับตัวอย่างนี้ คุณค่าของรูปอยู่ที่ความเชื่อ คือเชื่อในชื่อศิลปิน

ตัวกำหนดคุณค่าอีกประการหนึ่งคือความต้องการ คุณค่าของสิ่งเดียวมีความหมายได้หลายอย่าง เช่นคุณค่าของอาหารทางโภชนาการ ค่าในการบำบัดความหิว ค่าในรสอร่อย เราเลือกที่จะให้คุณค่าของอาหารตามความประสงค์ก็ไม่เคยตายตัวเปลี่ยนแปลงไปตามภาวะและเวลา

บางครั้งค่าที่มีอยู่ก็สวนทางกันเองเช่น อาหารอร่อยรสอาจไม่มีคุณค่าทางโภชนาการ หรือคำกล่าวที่ได้ยินบ่อยๆ ว่า ศิลปะนำเสนอความดี ความงาม ความจริง ถ้าความจริงเป็นความชั่วและความน่าเกลียดศิลปะจะเสนอได้หรือไม่?

คำกล่าวข้างต้นกำหนดคุณค่าของศิลปะอย่างอุดมคติ เหมือนกับที่อีกหลายๆสิ่งถูกกำหนดให้คู่กับสิ่งมีค่าอื่นๆ เช่น การกีฬากับชัยชนะของชาติ "ไทยจะเป็นเจ้าซีเกมส์" เป็นต้น หรือเผยแพร่วัฒนธรรมดีงามของไทยผ่านการท่องเที่ยวบนพื้นฐานของการตลาด

มีคำกล่าวว่า "ไม่มีแม้แต่ฝุ่นสักเม็ดเดียวที่หลุดรอดจากการตลาด"

คำว่า กีฬาเป็นยาวิเศษ ก็นำมาเป็นยาชนิดใหม่ ที่ไม่ได้แก้กองกิเลสทำคนให้เป็นคน(อาจเป็นคนของการตลาด) จึงไม่เพียงแต่ขายบัตร ขายชื่อนักบอล ขายเสื้อยืด กางเกง ถุงเท้า และรองเท้ากีฬา การท่องเที่ยวขาย "ไทย" จนความภูมิใจของเจ้าของบ้านต้องเกิดตามความชื่นชมของนักท่องเที่ยวไปเสียแล้ว ขาดเสียซึ่งนักท่องเที่ยว ก็ไม่รู้จะรักวัฒนธรรมไทยไปทำไม ถามว่าศิลปะหลุดไปจากเงื่อนไขนี้ หรืออย่างไร ก็ต้องตอบว่า ขึ้นอยู่กับความประสงค์ของศิลปินว่าสอดคล้องกับผู้บริโภคแบบอยากมีไว้เป็นเจ้าของหรือเปล่า ชื่อศิลปิน การขาย เหล่านี้ดูเหมือนว่าเป็นตัวกำหนดค่าที่ชัดเจน ยังมีตัวกำหนดอื่นๆอีกมาก เช่น วัฒนธรรม ความเชื่อ เชื้อชาติ ฯลฯ ที่ซึมซาบเข้าเนื้อศิลปะไปแล้ว

ในประเทศที่วงการศิลปะครบวงจร กลไกในวงการศิลปะเอง เช่น นิตยสาร สื่อต่างๆ ชื่อเสียงของพิพิธภัณฑ์ใหญ่ และชื่อนักจัดการศิลปะ ชื่อนิทรรศการศิลปะ เหล่านี้ล้วนมีบทบาทในการกำหนดค่าของศิลปะทั้งสิ้น

หลายๆคนที่จริงจังกับศิลปะ กล่าวว่า ชีวิตของศิลปินหรือตัวตนของศิลปินกับชิ้นงานศิลปะจะต้องไปในทิศทางเดียวกัน เช่นศิลปินที่กล่าวหาสังคมว่ามีสีดำมืด ก็จะต้องไม่กระทำให้สังคมสกปรกและหม่นมัวไปอีก ศิลปินบางคนเคยกล่าวไว้ว่า "คำว่าศิลปินมีขึ้นเมื่อนักวาดสามารถแสดงตัวตนให้ปรากฏในงานได้ และช่วงเวลาปัจจุบันเป็นช่วงเวลาที่ศิลปินสามารถเป็นนายตัวเองได้เต็มที่" แต่ดูเหมือนเส้นทางแห่งการเป็นนายตัวเองของศิลปินไม่ใช่ถนนสายเรียบ สาเหตุหนึ่งอาจเป็นเพราะคิดค่าของคุณค่าต่างๆอย่างเดียว สองอย่างหรือหลายๆอย่างรวมกัน

หลายคนบอกว่าบ้านเรายังปลอดภัยจากระบบครบวงจรทางศิลปะ เรามีนิตยสารศิลปะชั่วครั้งชั่วคราว มีหอศิลป์ที่เรียกคนดูได้ไม่มากนัก มีนิทรรศการอายุมากที่เน้นการให้รางวัลจากการประกวด มีนิทรรศการนอกระบบที่อ่อนเยาว์ สิ่งเหล่านี้ไม่อาจเป็นตัวกำหนดค่าศิลปะในบ้านเราได้ แต่เพราะความไม่มีนี่เอง ทำให้เราผูกค่าศิลปะไว้กับสิ่งที่สังคมให้คุณค่าอยู่แล้ว ประเภทงานที่ได้รับความนิยมทั้งในการบริโภคซื้อขาย เช่นศิลปะเนื่องในศาสนาหรือนิทรรศการเชิดชูสถาบัน เช่น

จิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติ หรือนิทรรศการการกุศลอื่นๆเหล่านี้ ต่างชี้นำการให้ค่าของศิลปะในบ้านเราอย่างเข้มข้น ขณะถูกประคองด้วยกลยุทธ์เชิงการตลาดไปด้วย

ในสถานที่เดียวกันนี้ ในช่วงเวลาที่ต่างกัน โดยคนรุ่นอื่นและเพื่อเป้าหมายอื่น "ค่า" ของศิลปะก็คงจะเปลี่ยนไป ลองดูคำกล่าวต่อไปนี้

"คนทุกคนเป็นศิลปินได้" (โจเซฟ บอส์ย)

"ถ้าคนทุกคนเป็นศิลปิน โลกนี้ก็จะไม่มีศิลปะ" (พอล วิริวิโอ)

"จะเข้าถึงศิลปะได้ต้องลืมโลกแห่งความเป็นจริงเสียก่อน" (ศร.แบรดลีย์)

"อะไรที่อยู่ในความจริง มนุษย์ก็น่าจะหาได้จากศิลปะ" (เกอเธ่)

ไม่มีคำตอบสำหรับประโยคดรงข้ามข้างต้น ไม่มีคำตอบชัดถ้อยคำสำหรับหัวข้อบทความนี้ แต่กลับต้องถามซ้อนว่า ที่ไหน ? เมื่อไหร่ ? โดยใคร ? ประเด็นไหน ? และเพื่ออะไร ?

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

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่คัดมาข้างต้น เป็นงานเขียนของ อารยา ราษฎ์จำเริญสุข ในเรื่อง **ปัญหาการประเมินคุณค่าศิลปะ** ซึ่งเป็นปัญหาร่วมสมัยที่มีการหยิบยกขึ้นมาเป็นหัวข้อในการวิพากษ์วิจารณ์อยู่เสมอ ในด้านการเขียน บทวิจารณ์นี้ดูจะมีความโดดเด่นไม่น้อยไปกว่าเนื้อหา ด้วยความสามารถในการใช้ภาษา รวมไปถึงกลวิธีที่ใช้ในการวิจารณ์ ไม่ว่าจะเป็นการหยิบยกเอาสิ่งใกล้ตัวขึ้นมาอธิบายแนวคิดของเธอ หรือการเปิดประเด็นถามตอบที่มีความย้อนแย้งชวนคิด ตลอดจนการตั้งคำถามทิ้งท้ายนั้น ล้วนแล้วแต่มีส่วนให้ข้อเขียนของเธอมีเสน่ห์ชวนให้ผู้อ่านติดตามทั้งสิ้น

วิธีการที่อารยาดึงให้ผู้อ่านเข้าสู่ประเด็นหลักของการวิจารณ์ เป็นการสร้างเรื่องเล่าที่มีสีสรร ชวนให้เราคิดคล้อยตามว่า อะไรคือสิ่งที่ทำให้เรายอมรับในคุณค่าของงานศิลปะชิ้นใดชิ้นหนึ่งที่ผ่านการรับรองจากประวัติศาสตร์ อย่างไรก็ตาม คำถามที่อารยาพยายามจะถามนี้ ไม่ได้มีจุดประสงค์ที่จะโจมตีผลงานที่ยกมากล่าวถึง เธอเพียงต้องการจะชี้ให้เห็นถึงความสับสนในการยอมรับคุณค่าของงานศิลปะ ซึ่งไม่ได้เกิดจากการเห็นคุณค่าจากตัวงานอย่างแท้จริง หากกลายเป็นการยอมรับด้วยปัจจัยอื่นๆ นี่คือเหตุผลสำคัญที่ผู้เขียนพยายามกระตุ้นให้ผู้อ่านได้ไตร่ตรองด้วยตนเองอย่างละเอียดในการยอมรับหรือให้ค่าผลงานแต่ละชิ้น

คำว่า "คุณค่า" ที่อารยายกขึ้นมาอภิปราย ดูจะโยงใยเกี่ยวพันกับเรื่องราวที่ขยายวงกว้างออกไปมาก จนดูราวกับเป็นการพาผู้อ่านไปท่องเที่ยวสำรวจ "คุณค่า" ของกิจกรรมต่างๆในสังคม แม้ผู้วิจารณ์จะไม่มีคำตอบสำเร็จรูปใดๆต่อกิจกรรมทั้งหมด แต่เธอก็ได้ชี้ให้เห็นว่า การประเมินคุณค่านั้นเต็มไปด้วยหลุมพราง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในวงการทัศนศิลป์ไทยที่พยายามเดินตามแนวทางของศิลปะตะวันตกนั้น ยังต้องเผชิญกับปัญหาอีกมากมายทั้งจากการขาดแคลนผู้รู้และจากปัจจัยอื่นๆ และแม้วงการทัศนศิลป์ไทยจะปลอดจากระบบครบวงจรแบบตะวันตก ก็ไม่ได้หมายความว่า จะปลอดจากการล่อลวงอันยั่วยวนอื่นๆ โดยเฉพาะระบบตลาดหรือระบบอุปถัมภ์และการเชิดชูสถาบัน ซึ่งมักจะทำให้ผู้ชมเข้าใจผิดว่า ผลงานนั้นมีคุณค่าในเชิงศิลปะ

ในช่วงท้ายของบทวิจารณ์ อารยาได้สรุปไว้ว่า การประเมินคุณค่างานศิลปะนั้นขึ้นอยู่กับเงื่อนไขที่ว่า *"ที่ไหน? เมื่อไหร่? โดยใคร? ประเด็นไหน? และเพื่ออะไร?"* คำถามที่เธอได้ทิ้งท้ายนี้คงไม่ใช่การบอกว่า "คุณค่า" ไม่มีอยู่ แต่เป็นการย้ำเตือนให้เราตระหนักว่า คุณค่าของงานศิลปะนั้นเป็นสิ่งที่ไม่อาจวัดได้ด้วยเกณฑ์ หรือมาตรฐานใดๆอย่างแน่นอนตายตัว และนี่อาจเป็นจุดเริ่มต้น ที่ผู้ชมแต่ละคนจะได้ตระหนักถึงเสรีภาพในการตีความและการให้ค่าต่องานศิลปะด้วยตนเอง และหากเรามองให้ถ่องแท้แล้ว โลกของศิลปะมีคุณค่า มีความหมาย ก็เพราะแต่ละคนอธิบายแลกเปลี่ยนกันถึงคุณค่าของงานสร้างสรรค์ชิ้นหนึ่ง ในแง่มุมที่ต่างกันออกไปนั่นเอง การที่ผู้เขียนไม่ตั้งเกณฑ์หรือให้ที่ยึดเหนี่ยวสำเร็จรูปใดๆแก่ผู้อ่าน จึงเป็นสิ่งที่เราควรชื่นชมเธอ เพราะเธอได้กระตุ้นให้ผู้ชมเคารพในความคิดและการตัดสินใจของตัวเอง ในฐานะมนุษย์ผู้มีเสรีทางความคิด

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร : ผู้วิเคราะห์

ศิลปะร่วมสมัย (อะไร เมื่อไร ที่ไหน)

จิม สุปังกัด

คำว่า**ศิลปะร่วมสมัย**นั้น ความหมายของคำนี้ถูกทึกทักเอามาใช้กับสิ่งที่เกิดขึ้นในระดับนานาชาติโดยไม่มีการตรวจสอบ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการครองความเป็นเจ้า hegemony การอ้างอิงถึงความหมายของมันตามความเข้าใจกันนั้น ก่อให้เกิดวาทกรรมที่อยู่ภายใต้วิธีคิดกระแสหลัก สถานะเช่นนี้มีศักยภาพในการครอบงำนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยในระดับนานาชาติ ซึ่งศิลปินของประเทศโลกสามมีส่วนร่วม

ในข้อเท็จจริงแล้ว คำว่าศิลปะร่วมสมัยยังไม่เคยถูกอธิบายขยายความอย่างแท้จริง เลย อย่างไรก็ตาม ภัณฑารักษ์ นักวิชาการ นักประวัติศาสตร์ศิลป์ เหมือนจะเห็นพ้องต้องกันว่าศิลปะร่วมสมัยเชื่อมโยงกับพัฒนาการของศิลปะระดับนานาชาตินับภายหลังทศวรรษที่ 1970 เป็นต้นมา เราจะเห็นความคิดเช่นนี้ได้ในหนังสือของเคล้าส์ โฮเนฟฟ์ Klaus Honeff ชื่อ *"ศิลปะร่วมสมัย"* ซึ่งเขาชี้ว่า ศิลปะร่วมสมัยได้เปิดกว้างออกสู่กระแสสังคมและวัฒนธรรมที่อยู่นอกโลกแห่งศิลปะมากขึ้น ดังนั้นการประเมินของเขาที่ว่า "ศิลปะร่วมสมัยไม่เพียงแต่มุ่งให้ความใส่ใจต่อโลกแห่งศิลปะเท่านั้น ไม่ว่าในที่ใดก็ตาม มันดูเป็นสิ่งจำเป็นที่ศิลปะร่วมสมัยจะมุ่งให้ความสนใจต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทั่วไป และต่อกระแสสังคมวัฒนธรรมโดยองค์รวม" จึงไม่ต้องสงสัยเลยว่า จุดยืนของโฮเนฟฟ์เช่นนี้ได้สะท้อนจุดยืนของภัณฑารักษ์ นักวิชาการด้านศิลปะ และนักประวัติศาสตร์ศิลป์โดยทั่วไป ในการตัดสินและประเมินคุณค่าผลงานศิลปะร่วมสมัย

ศิลปะร่วมสมัยในประเทศโลกที่สามกำลังโน้มเอียงไปสู่การตีความที่ผิดพลาด พิจารณาจากความคิดเห็นของโฮเนฟฟ์ เราอาจตั้งคำถามได้ว่า แล้วเหตุการณ์ทั่วไปเช่นไร หรือกระแสของสังคมวัฒนธรรมแบบไหนกันที่ศิลปะร่วมสมัยนั้นแสดงออกมา ดังที่รู้กันว่า การแสดงความคิดเห็นทางการเมืองได้กลายมาเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะร่วมสมัยในประเทศโลกที่สาม แม้สังคมและกิจกรรมทางการเมืองในประเทศโลกที่สามจะเป็นสิ่งที่เปิดเผยให้รับรู้ได้โดยผ่านเครือข่ายสื่อระดับนานาชาติ แต่อย่างไรก็ตาม นักวิชาการและภัณฑารักษ์ของโลกศิลปะระดับนานาชาติทั้งหลายเข้าใจวิถีชีวิตทางสังคมและการต่อสู้ทางการเมืองในประเทศโลกที่สามได้ลึกซึ้งเพียงใด และพวกเขารับรู้การเปลี่ยนผ่านของสังคมและการเมืองที่มาสู่การแสดงออกทางศิลปะได้แค่ไหน ในวงสัมมนาที่อัมสเตอร์ดัมเมื่อต้นปีนี้ (ปี 1996 -ผู้แปล) โฮ ฮันรู Hou Hanru[1] ภัณฑารักษ์ชาวจีนได้แสดงทัศนะว่า

...แทนที่ผู้เขียนบทความในเรื่องศิลปะร่วมสมัยของจีนจะถกเถียงกันในเรื่องความพยายามที่จะสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน และคุณค่าทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาในงานศิลปะ พวกเขากลับทุ่มเทพลังและความสนใจของตนอยู่ที่การแสดงให้เห็นว่า "ศิลปินอิสระที่ไม่ได้อยู่ใน

---

[1] โฮ ฮันรู ภัณฑารักษ์ชาวจีนอาศัยอยู่ในประเทศฝรั่งเศส มีบทบาทในการจัดนิทรรศการสำคัญๆในยุโรปอยู่ในปัจจุบัน

สังคัดของรัฐ" ต้องบุกฝ่าแรงกดดันทางการเมืองภายในประเทศอย่างไร ราวกับว่าสาระสำคัญของทั้งศิลปินและผลงานนั้นจะเห็นได้เฉพาะในการต่อสู้ทางอุดมการณ์เท่านั้น นี่กระตุ้นให้นึกถึงกระบวนวิธีในการโฆษณาชวนเชื่อทางอุดมการณ์แบบ 'สะวันตก' ตลอดสงครามเย็นที่ผ่านมา"

อีกตัวอย่างหนึ่งจะพบได้ในข้อคิดเห็นของ จอห์น คลาร์ค John Clark นักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวออสเตรเลีย ที่มีต่อผลงานศิลปะร่วมสมัยที่ชื่อว่า "Terdesak" (ถูกต้อนให้จนมุม) โดยศิลปินชาวอินโดนีเซีย เฮดิ ฮาริยานโต้ Hedi Haryanto ซึ่งแสดงในนิทรรศการ "Exibition of Contemporary Art from the Non-Aligned Countries" จอห์น คลาร์ค มองเห็นการเผชิญหน้าทางการเมืองในผลงานชิ้นนี้ ซึ่งมีห่วงเหล็กวงกลมสองวงกับตะปูที่แทงทะลุเข้าไปในช่องว่างตรงกลางของซุงไม้ที่แยกออกเป็นสองซีก อย่างไรก็ตาม งานของฮาริยานโตมีความหมายที่แตกต่างออกไปอย่างสิ้นเชิง ไม้สองซีกที่มีรูนี้ จริงๆแล้วก็คือภาชนะบรรจุน้ำผึ้งแบบดั้งเดิมของชาวชวา มันเป็นการบิดเบือนที่การออกแบบภาชนะ และการปรับเปลี่ยนที่ทำโดยฮาร์ยานโต้ชวนคิดไปถึงพันธนาการหรือห่วงเหล็ก

ฮาริยานโต้เป็นศิลปินที่มีความสนใจอย่างยิ่งต่อวัสดุของชนพื้นเมือง และเทคโนโลยีอันเรียบง่ายของชุมชนดั้งเดิมชาวอินโดนีเซีย ซึ่งจนถึงปัจจุบันวัสดุเหล่านี้ก็ยังคงถูกใช้งานเป็นเครื่องมือในการทุงหา ผลงานของฮาริยานโต้เป็นส่วนหนึ่งของวาทกรรมแบบ "Low Art"[2] ในประเทศอินโดนีเซีย ซึ่งพยายามที่จะลบล้างทัศนะทั่วไปที่มีต่อวัฒนธรรมดั้งเดิม โดยชี้ลงไปว่าวัฒนธรรมดั้งเดิมแท้ๆนั้นได้ทำให้ตัวมันเองถูกทิ้งออกไปสู่ริมชายขอบ ด้วยการสร้างมโนทัศน์ที่ว่า "วัฒนธรรมแบบดั้งเดิม"

ไม่ทางใดก็ทางหนึ่งการตีความที่ผิดพลาดนี้ได้เชื่อมโยงกับความคิดที่รับต่อๆกันมา stereotypes และความนิยมความแปลกต่างจากต่างถิ่น exoticism ผมกลัวว่าแนวโน้มนี้จะนำไปสู่การสร้างอัตลักษณ์แบบหนึ่งของช่วงเวลาหลังยุคอาณานิคม post-colonial ซึ่งในข้อเท็จจริงแล้วมันก็ตามแบบมาจากการแบ่งกลุ่มในช่วงเวลาของยุคอาณานิคมนั่นเอง ซึ่งครั้งหนึ่งมีความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่าง "สังคมสมัยใหม่" กับ "สังคมแบบดั้งเดิม" โดยมีการพัฒนาเป็นมาตรวัดแต่ในปัจจุบันนี้กลายเป็นการแบ่งกลุ่มระหว่าง "สังคมที่พัฒนาแล้ว" กับ "สังคมที่ยังไม่พัฒนา" โดยใช้ประชาธิปไตยเป็นมาตรวัด

โฮ ฮันรู บันทึกว่า สิ่งสำคัญที่ต้องพิจารณาในการคัดสินงานศิลปะร่วมสมัยของประเทศโลกที่สามก็คือความพยายามค้นหาการสร้างสรรค์ของศิลปิน นี่หมายความว่า การยกเอาพัฒนาการ

[2] ในบทความของจิม อุนิงค์ ชื่อ Multiculturalism Must Modernism ในคู่มือนิทรรศการศิลปะ Contemporary Art in Asia Tradition and Tension (1996) เขานำความคิดของนักวิจารณ์ศิลปะชาวอินโดนีเซีย ดานนโต้ ยูดีมานมาอธิบายความหมายของคำว่า Low Art ในอินโดนีเซียว่า เป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องกับผู้ยอมแอในระบบเศรษฐกิจ และ มาตรฐานในการใช้ชีวิตของคนจนและผู้ที่ไม่ได้รับการศึกษา ในความหมายของการศึกษาอย่างเป็นทางการหรือการศึกษาสมัยใหม่ ศิลปะแบบนี้ใช้เทคโนโลยีที่เรียบง่าย ประดิษฐ์ขึ้นจากมือ หรือจากเครื่องมือท้องถิ่น

เชิงศิลปะ artistic development มาเป็นข้อพิจารณาเป็นสิ่งที่น่าเชื่อถือมากกว่ากระนั้นหรือ ถ้าเช่นนั้นแล้วการเปลี่ยนแปลงที่เป็นความย้อนแย้งในตัว จากแนวคิดอะวองการ์ด avant–garde ไปสู่แนวคิดโพสท์อะวองการ์ด post avant–garde ซึ่งเป็นกระบวนทัศน์ของศิลปะร่วมสมัยนั้นถูกนำมาใช้พิจารณาสิ่งที่อยู่ภายนอกกระแสหลักได้ด้วยหรือไม่

ในวิถีทางของการเปลี่ยนแปลงจากแนวคิดอะวองการ์ดไปสู่แนวคิดโพสท์อะวองการ์ดที่มีความย้อนแย้งในตัวนั้น เชื่อมโยงอยู่กับวาทกรรมของลัทธิโพสท์โมเดิร์นนิสม์ post-modernism ชาร์ล เจ็งคส์ Charles Jencks นักคิดที่โดดเด่นในลัทธิโพสท์โมเดิร์นนิสม์เขียนไว้ว่า

...แนวคิดอะวองการ์ดที่ผลักดันลัทธิโมเดิร์นนิสม์ไปข้างหน้านั้น ได้สะท้อนพลวัตรของลัทธิทุนนิยม มันเป็นคลื่นของการทำลายและการสร้างที่เกิดขึ้นใหม่อย่างต่อเนื่องวนเวียน เป็นปีๆที่ความเคลื่อนไหวและแนวความคิดต่างๆถาโถมตามต่อกันมาจนมันถูกคาดเดาได้ราวกับการผลัดเปลี่ยนฤดูกาล... ...แต่สถานการณ์เช่นนี้ได้เปลี่ยนไปแล้วในช่วงเวลาสิบปีที่ผ่านมานี้ ไม่ใช่เพราะพวกนายทุนชนชั้นกลางและลัทธิทุนนิยม'ได้ระเหยหายไปในอากาศ' แต่เป็นเพราะว่าศิลปิน สถาปนิก นักวิจารณ์ และสาธารณชนเริ่มที่จะเข้าใจพลวัตรเหล่านี้และได้สร้างจุดยืนใหม่ ซึ่งผมอยากจะเรียกหรือบางทีอาจเป็นการคาดเดาว่าเป็นแนวคิดโพสท์อะวองการ์ด Post Avant-Garde

ค่อนข้างชัดเจนว่าแนวคิดโพสท์อะวองการ์ดเป็นส่วนสำคัญหนึ่งของกระบวนรื้อเพื่อสร้าง deconstruction ภาวะสมัยใหม่ modernity ซึ่งถูกครอบงำจากพวกนายทุน และลัทธิทุนนิยม แต่การรื้อเพื่อสร้างภาวะสมัยใหม่นี้ถูกนำมาใช้ภายนอกโลกตะวันตกได้มากน้อยแค่ไหนกัน

นักวิชาการชาวดัชท์ ยาน เนเดอร์วีน ปีเทอร์ส Jan Nederveen Pieterse ชี้ให้เห็นว่าวิวาทะเกี่ยวกับลัทธิโพสท์โมเดิร์นนิสม์ถูกกำกับไว้เกือบทั้งหมดด้วยการหันกลับมามองโลกนอกประเทศตะวันตก ในความพยายามที่จะมองหาความสัมพันธ์ระหว่างการรื้อเพื่อสร้างภาวะสมัยใหม่กับการพัฒนาอื่นๆนอกโลกตะวันตกนั้น เนเดอร์วีน เขียนไว้ว่า

" วิถีทางที่จะเข้าใจคำที่มีความหมายอย่างเฉพาะเจาะจงของยุโรปนั้น ก็คือการอธิบายพัฒนาการเดี่ยวๆของยุโรปในทางที่แตกต่างไปจากทวีปอื่นๆ นั่นก็คือการตีแผ่ให้เห็นความเฉพาะของพัฒนาการแบบยุโรป"

การตีแผ่ให้เห็นภาวะสมัยใหม่แบบตะวันตกในความคิดของเนเดอร์วีน ปีเทอร์ส ตั้งอยู่บนพื้นฐานวิธีคิดแบบเดิมที่เหมือนกับการนำเอาแนวความคิดเรื่องความสัมบูรณ์หรือความเป็นองค์รวม absolutism/totality ในลัทธิโมเดิร์นนิสม์ modernism มาคิดใหม่ สิ่งนี้อยู่ในความสนใจของผมในช่วงสองสามปีมานี้ ไม่มีวิธีการทำความเข้าใจแบบใดเลยที่สามารถทำให้เราเห็นว่า มัน

เป็นการรื้อสภาวะสมัยใหม่หรือลัทธิโมเดิร์นนิสม์แล้วสร้างขึ้นใหม่ แต่มันดูเป็นการวิพากษ์วิจารณ์พัฒนาการเดี่ยว ๆของตัวมันเองเสียมากกว่า

แนวคิดเรื่องความสัมบูรณ์และความเป็นองค์รวมนี้เองเป็นเหตุให้ลัทธิโมเดิร์นนิสม์ถูกมองว่าสัมพันธ์กับศิลปะสมัยใหม่ modern art ซึ่งมีหนทางเดียวในการพัฒนา (นั่นคือในแบบตะวันตก) และปฏิเสธแบบแผนของการพัฒนาอื่นๆ นี่คือ พื้นฐานของการครอบงำ

อย่างไรก็ตาม ในการถกเถียงถึงการครอบงำนี้เราควรจะตระหนักว่า เงื่อนไขในการอภิปรายเชื่อมโยงไปสู่การเผชิญหน้าระหว่างตะวันตกกับตะวันออก ระหว่างผู้ครอบงำกับผู้ถูกครอบงำ และระหว่างกระแสหลักกับกระแสที่ถูกผลักให้อยู่ชายขอบ ซึ่งผู้ถูกครอบงำรับ มโนทัศน์ที่มาครอบงำไว้โดยปราศจากแรงกดดัน (แม้ว่าการครอบงำนั้นจะกระทำด้วยวิธีการที่หลากหลายและให้ผลในทางที่แตกต่างกันก็ตาม) เพราะมีนักวิชาการที่อยู่ในวงการศิลปะของโลกที่สามเองเชื่อว่า ภาวะสมัยใหม่และลัทธิโมเดิร์นนิสม์มีความเป็นสากล สมบูรณ์ และมีคุณค่าที่เบ็ดเสร็จ ดังนั้นจึงเชื่อว่าศิลปะสมัยใหม่ก็พัฒนาขึ้นในโลกที่สามได้ด้วย

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

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

ในประเทศโลกที่สาม การครอบงำได้เริ่มต้นขึ้นเมื่อศิลปินท้องถิ่น นักประวัติศาสตร์ศิลป์และนักวิจารณ์ศิลปะใช้คำว่า "ศิลปะร่วมสมัย" (ซึ่งใช้คำนี้อีกแล้วโดยไม่รู้สึกถูกกดดัน) ไม่ต้องสงสัยเลยว่า มันคือวาทกรรมที่ศิลปะร่วมสมัยวิพากษ์วิจารณ์ความสัมบูรณ์ของลัทธิโมเดิร์นนิสม์ the absolutism of modernism ซึ่งทำให้เกิดการตระหนักถึงแนวคิดพหุนิยม pluralism ที่ต่อมาได้พัฒนาไปสู่ความคิดเรื่องความแตกต่างของศิลปะร่วมสมัย

อย่างไรก็ตาม การถูกครอบงำนี้สัมพันธ์กับพัฒนาการที่สิ่งต่าง ๆผสมรวมกันเข้าพัฒนาการนี้อาจมองดูเหมือนเป็นองค์ประกอบที่ยืดยาวอ้อมค้อม ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้ควรจะ

ถูกสื่อโยงกันเข้าเพื่อค้นหาวาทกรรมของศิลปะร่วมสมัยของโลก อย่างไรก็ตาม จนถึงขณะนี้องค์ประกอบดังกล่าวก็ยังถูกปิดกั้น และไม่สามารถพัฒนาไปสู่เป้าหมายในระดับที่ยอมรับได้ ในความคิดเห็นของผม มันเป็นเพราะการจำแนกลักษณะเฉพาะของความต่างนั้นมุ่งสนใจแต่พื้นฐานทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน จนมันถูกจำกัดให้กลายเป็นวิธีคิดสองขั้วอย่างง่ายดาย

ภายในกระแสหลัก ความแตกต่างดังกล่าวถูกชี้เฉพาะออกมาด้วยวิถีทางเดียวกันกับในบูรพาทิศศึกษา Orientalism พื้นฐานทางวัฒนธรรมในประเทศโลกที่สามมักถูกมองเชื่อมโยงกับขนบธรรมเนียมประเพณีและเชื้อชาติเผ่าพันธุ์ หรือพูดอีกนัยหนึ่งมักถูกมองว่ามีความพิเศษเฉพาะในการเสนอความจริงของโลกที่สามนั้น การวิเคราะห์ส่วนใหญ่ถูกลวงให้ตกหลุมพรางของความเป็นอื่น otherness อย่างแยบคาย การเสนอผลการวิเคราะห์เหล่านี้ผิด เพราะความจริงที่ถูกเสนอออกมานั้นไม่ได้ผ่านการพิจารณาไตร่ตรองอย่างแท้จริงในเรื่องกระบวนการของการนำเสนอ โดยพื้นฐานของจิตใจที่มุ่งมองความแตกต่างของพื้นเพทางวัฒนธรรมและสังคมนี่เองที่บีบให้เกิด " ความเป็นอื่น"

ความแตกต่างในศิลปะร่วมสมัยนั้นยากที่สื่อเข้าหากัน เพราะภายในประเทศโลกที่สามเองก็ยังคงมีปฏิกิริยาต่อแนวความคิดเรื่องความเป็นอื่นจากประเทศตะวันตก ภาวะเช่นนี้ก่อให้เกิดผลที่ผิดพลาดขึ้นเช่นเดียวกัน ในประเทศโลกที่สามพื้นเพทางวัฒนธรรมได้กลายเป็นเครื่องมือที่จะแสดงอัตลักษณ์ทางเชื้อชาติ หรือเป็นเครื่องมือในการปกป้องอัตลักษณ์ทางเชื้อชาติ ในกรณีศิลปะของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มาซาชิโร อุชิโรโชจิ Masahiro Ushiroshoji ภัณฑารักษ์ชาวญี่ปุ่นได้เขียนไว้ว่า

"วิธีการพื้นฐานของศิลปินในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ก็คือการค้นหาอัตลักษณ์ของพวกเขาในหนทางแคบๆระหว่างขนบของพวกเขาเองกับตะวันตก กระแสของความคิดชาตินิยมและแนวคิดบูรพาทิศศึกษามีอันตรายและมีหลุมพรางที่แยบยลอยู่ตลอดเส้นทางสายนี้"

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

การทำความเข้าใจศิลปะร่วมสมัยไม่อาจหลีกเลี่ยงความขัดแย้งในตัวมันเอง ในแง่ที่มันมีความสัมพันธ์กับการพัฒนาแบบโมเดิร์นนิสต์ ในกระแสหลักความขัดแย้งนี้เป็นสิ่งที่เห็นชัดเจน

ในขณะที่ในโลกที่สามความสัมพันธ์ระหว่าง*ศิลปะสมัยใหม่*กับ*ศิลปะร่วมสมัย*เป็นสิ่งคลุมเครือ เพราะว่าพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ยังไม่ชัดเจนในตัวมันเอง ดังนั้นการมองศิลปะร่วมสมัยในประเทศโลกที่สามผ่านกรอบของแนวคิดโพสท์อะวองการ์ดและแนวคิดหลังภาวะสมัยใหม่จึงผลักดันให้ความคลุมเครือก้าวไปสู่เงื่อนไขที่คลุมเครือมากยิ่งขึ้น

พัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศโลกที่สามถูกทำให้คลุมเครือเพราะการครอบงำจากทฤษฎีตะวันตก จนกระทั่งปัจจุบันความคลุมเครือของพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศโลกที่สามก็ยังคงถูกละเลยเพิกเฉย ประเด็นเรื่องศิลปะร่วมสมัยยังไม่ถูกหยิบยกขึ้นมาอภิปรายการปฏิเสธการถกเถียงในเรื่องนี้เกี่ยวพันกับกระแสความคิดที่กำลังมาแรงในศิลปะร่วมสมัยที่ปฏิเสธหัวข้อการถกเถียงใดๆเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่ ลัทธิโมเดิร์นนิสม์ หรือภาวะสมัยใหม่ ไม่เพียงแต่ภัณฑารักษ์บางคนของกระแสหลักเท่านั้นที่แสดงให้เห็นถึงการปฏิเสธนี้ แต่ภัณฑารักษ์บางคนจากประเทศโลกที่สามเองซึ่งเกี่ยวข้องอยู่กับวงการศิลปะร่วมสมัยก็พยายามอย่างมากในการปรับทัศนคติของพวกเขาให้ยอมรับสิ่งนี้ ในเวทีศิลปะระดับนานาชาติ โลกที่สามไม่เคยได้รับโอกาสอย่างแท้จริงที่จะค้นหา(หรือทำความเข้าใจ)พัฒนาการเชิงศิลปะของตัวเองทั้งในศิลปะสมัยใหม่ หรือในศิลปะร่วมสมัย...

อย่างไรก็ตาม ไม่ใช่เพียงเพราะโลกที่สามไม่สนใจที่จะอธิบายภาวะสมัยใหม่หรือลัทธิโมเดิร์นนิสม์ให้ชัดเจนขึ้นมา แต่เป็นเพราะวาทกรรมที่ว่าด้วยศิลปะร่วมสมัยไม่ได้จบลงที่ลัทธิโมเดิร์นนิสม์ นี่เป็นเหตุผลว่าทำไมศิลปะร่วมสมัยจึงเหมาะสมเฉพาะกับพัฒนาการของกระแสหลักเท่านั้น แต่อย่างไรก็ตาม วาทกรรมที่ปฏิเสธการประเมินผลกระทบของศิลปะสมัยใหม่ในโลกที่สามนี้ไม่อาจที่จะปฏิเสธความเป็นองค์รวม totality ได้เลย นี่คือปมที่ยุ่งยากซับซ้อนของการทำความเข้าใจศิลปะจากประเทศโลกที่สาม

ดังนั้นการถกเถียงถึงความสัมบูรณ์ absolutism ในลัทธิโมเดิร์นนิสม์ควรจะกระทำกันอย่างละเอียดถี่ถ้วนภายในโลกของศิลปะร่วมสมัย การสร้างความเข้าใจในพัฒนาการเชิงศิลปะที่แตกต่างกันเป็นสิ่งจำเป็น ซึ่งในความคิดของผม มันเป็นสิ่งสำคัญยิ่งกว่าการแยกแยะความต่างของพื้นเพทางวัฒนธรรม ไม่มีอะไรใหม่แล้วในเรื่องความต่างทางวัฒนธรรม มันชัดเจนแล้วว่าโลกาภิวัฒน์ (เหมือนกับกระแสสากลนิยม) ไม่ได้ทำให้โลกหมุนตามระบบคุณค่าเพียงระบบเดียว

เราอาจเริ่มอภิปรายเรื่องการพัฒนาเชิงศิลปะที่แตกต่างกัน โดยอ้างอิงถึงความคิด ของเนเดอร์วีน ปีเทอร์ส ที่กล่าวถึง *การตีแผ่*ให้เห็นความเฉพาะของภาวะสมัยใหม่แบบตะวันตก หรือความสัมบูรณ์และความเป็นองค์รวมของภาวะสมัยใหม่ ในการทำความเข้าใจกับเรื่องนี้ เราอาจตั้งคำถามได้ว่า พัฒนาการแบบโมเดิร์นนิสต์คือผลลัพท์ของอุดมคติหนึ่งที่เกิดมาจากโลกแห่งความคิด (ซึ่งไม่ได้ประจักษ์แก่ตา) กระนั้นหรือ

ในบทความของเรมอนด์ วิลเลี่ยมส์ Raymond Williams ที่ชื่อ *"ลัทธิโมเดิร์นนิสม์เริ่มเมื่อไร"* "When Was Modernism" เขาเขียนไว้ว่า

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

ทัศนะของวิลเลี่ยมส์ได้ตอบคำถามซึ่งอยู่ในใจผมมานานแล้ว คำตอบนี้ทำให้ผมตระหนักว่า ลัทธิโมเดิร์นนิสม์ไม่ได้เป็นอุดมคติทางความคิดอย่างแท้จริง ดังนั้นความเป็นองค์รวมและความสัมบูรณ์ของมันจึงควรจะถูกตั้งคำถาม ลัทธิโมเดิร์นนิสม์เกี่ยวพันกับแนวความคิดที่มองย้อนหลังกลับไปซึ่งสัมพันธ์กับความเป็นจริง ตั้งแต่มันเกิดขึ้นมโนคติของมันก็ตั้งอยู่บนความเป็นจริงแบบตะวันตก มันคือลัทธิโมเดิร์นนิสม์แบบตะวันตก หรืออีกนัยหนึ่งมันเป็นแค่เพียงส่วนเดียวของลัทธิโมเดิร์นนิสม์ ดังนั้นผลลัพท์ของพัฒนาการแบบโมเดิร์นนิสต์ก็เป็นเพียงแค่*หนทางหนึ่ง*ของการพัฒนาเท่านั้น

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 ด้วยการพัฒนาแบบปฏิรูปนี้เองมันจึงก่อเกิดเป็นภาวะสมัยใหม่ที่แตกต่างกันไป ตัวอย่างเช่น การแสดงลักษณะเฉพาะของตัวเองของชนพื้นเมืองในสถานะของอาณานิคมที่เติบโตขึ้นภายใต้กระแสลัทธิชาตินิยมในช่วงเวลาสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้น

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

modernisation ในศตวรรษที่ 18

เมื่อลัทธิโมเดิร์นนิสม์ถูกระบุว่าก่อเกิดขึ้นในทศวรรษที่ 1950 มันชัดเจนว่าทั้ง อินโดนีเซียและฟิลิปปินส์ยังไม่ได้รับผลหรือถูกดึงเข้าไปเกี่ยวข้องกับกระบวนการทำให้เป็นสมัยใหม่และภาวะสมัยใหม่ของช่วงเวลานั้นเลย ศิลปะสมัยใหม่ในอินโดนีเซียไม่ใช่การรับมาจากลัทธิโมเดิร์นนิสม์ของทศวรรษที่ 1950 แต่เพียงด้านเดียว แต่มันได้สืบทอดพัฒนาการของท้องถิ่นที่ต่อเนื่องกันมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 18 ด้วย ดังนั้นมันต้องมีลัทธิโมเดิร์นนิสม์แบบอื่นนอกเหนือไปจากลัทธิโมเดิร์นนิสม์แบบตะวันตกภายใต้พัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ในสองประเทศนี้

ผมเรียกสถานะของลัทธิโมเดิร์นนิสม์ที่หลากหลายนี้ว่า *"Mutimodernism"* แนวคิดเรื่องนี้เป็นฐานทางความคิดหนึ่งในการที่เราจะถกเถียงกันต่อไปถึงภาวะสมัยใหม่ที่หลากหลาย multimodernity ด้วย ซึ่งเรื่องนี้มีฐานความคิดมาจากมโนทัศน์ของตะวันตกเอง ทั้งเรื่องการทำให้เป็นสมัยใหม่ ภาวะสมัยใหม่ และความมาก "manyness" ซึ่งสัมพันธ์กับความจริงที่ต่างกันออกไปของภาวะสมัยใหม่ แนวคิดเรื่องภาวะสมัยใหม่ที่หลากหลายนี้ไม่ได้แบ่งตามขอบเขตของประเทศ แต่มันสามารถที่จะปรากฏในลักษณะที่ซ้อนเหลื่อมกันภายในชาติรัฐหนึ่ง

เสียงเรียกร้องต่อการถกเถียงในเรื่องลัทธิโมเดิร์นนิสม์ที่หลากหลาย Mutimodernism นี้ยังเป็นสิ่งที่ห่างไกลออกไปจากการถกเถียงถึงเรื่องของตัวลัทธิโมเดิร์นนิสม์เอง เหตุผลหนึ่งที่ยุ่งยากซับซ้อนก็คือการพิจารณาวินิจฉัยเรื่องความเป็นหนึ่งเดียวของลัทธิโมเดิร์นนิสม์นั้นเอง การถกเถียงในเรื่องลัทธิโมเดิร์นนิสม์ที่หลากหลายนั้นควรตั้งอยู่บนความตระหนักว่า พัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยกับศิลปะสมัยใหม่มีความเชื่อมโยงกัน และความหลากหลายในศิลปะร่วมสมัยนั้นสัมพันธ์กับพัฒนาการทางศิลปะที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ในความแตกต่างและความหลากหลายนั้นก็มีความคล้ายคลึงกันอยู่ด้วย

ลัทธิโมเดิร์นนิสม์ที่หลากหลายนี้เชื่อมโยงกับสถานะที่ยุ่งยากและซับซ้อนของศิลปะร่วมสมัย ความไร้ระบบของมัน ที่ โฮ ฮันรู อธิบายว่า มันเป็นเอนโทรปี *"entropy"* (เมื่อระบบหนึ่งหรือสสารหนึ่งที่มีความมั่นคงอยู่ได้ผ่านเข้ามาสู่ช่วงเวลาที่ไม่อาจหลอมรวมเข้ากันได้อีกต่อไป และพังทลายลงไปสู่ความไร้ระเบียบอย่างสิ้นเชิง มันก็บรรลุถึงข้อจำกัดของพัฒนาการของตัวมันเอง)

สภาวะอันสับสนเหล่านี้อาจส่งผลให้เกิดการเข้าใจผิดและการตีความที่ผิดพลาด มันอาจสร้างปัญหาในการประเมินคุณค่าผลงานที่แสดงให้เห็นถึงกระแสแบบโมเดิร์นนิสต์ modernist tendencies แม้ว่าผลงานในประเทศโลกที่สามเหล่านี้จะแสดงถึงอิทธิพลของลัทธิ โมเดิร์นนิสม์แบบตะวันตกก็ตาม แต่มันก็ไม่ควรจะถูกทึกทักเอาว่า มันเป็นผลงานจากฐานความคิดของลัทธิโมเดิร์นนิสม์ เพราะพัฒนาการแบบโมเดิร์นนิสต์ไม่เคยมีอยู่อย่างแท้จริงเลยในประเทศโลกที่สาม มันคงมีความสับสนเกิดขึ้นในการใช้คำว่า ศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะแบบ โมเดิร์นนิสต์ และศิลปะร่วมสมัย

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

เดิร์นนิสม์ที่หลากหลายกับศิลปะร่วมสมัย ซึ่งแตกต่างไปจากความสัมพันธ์สายตรง "linear" ที่มีความขัดแย้งกันระหว่างพัฒนาการแบบโมเดิร์นนิสต์กับศิลปะร่วมสมัย

จุดมุ่งหมายในความคิดของลัทธิโมเดิร์นนิสม์ที่หลากหลายนั้นชัดเจน นั่นคือการค้นหาความเข้าใจ ณ จุดซึ่งไม่เพียงความจริงที่แตกต่างกันในศิลปะร่วมสมัยเท่านั้นที่ถูกอธิบายอย่างถูกต้อง แต่ยังหมายรวมถึงวิถีทางที่แตกต่างกันในการแสดงความจริงด้วย

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล 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 สุปังกัด 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 ในฐานะนักวิชาการเขาให้ความสนใจการค้นหาความหมายของศิลปะร่วมสมัยทั้งประเทศอินโดนีเซียและของประเทศในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ด้วยกัน หนังสือที่ได้รับตีพิมพ์แล้วของเขาคือ Indonesia Modern Art and Beyond และ Southeast Asian Art Today สำหรับเล่มหลังเป็นผลงานที่เขาเขียนร่วมกับ ดร.อภินันท์ โปษยานนท์ นักวิชาการชาวไทย

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

จิมชี้ให้เราเห็นประเด็นอันตรายของการที่ภัณฑารักษ์จากประเทศอื่นเป็นผู้ให้ความหมายตีความงานศิลปะจากประเทศโลกที่สาม รวมทั้งเป็นผู้คัดเลือกงานศิลปะจากประเทศโลกที่สามไปแสดงยังงานนิทรรศการศิลปะในระดับนานาชาติ จิมได้ตั้งคำถามที่แหลมคมหลายคำถามในบทความชิ้นนี้ไม่ว่าจะเป็นคำถามที่ว่า ทั้งภัณฑารักษ์และนักเขียนจากต่างประเทศนั้นเข้าใจประเด็นที่อ่อนไหวในการต่อสู้ทางการเมืองซึ่งได้เปลี่ยนผ่านมาสู่การแสดงออกทางศิลปะได้มากน้อยแค่ไหน การให้ความหมายของคำว่าศิลปะร่วมสมัยผ่านทางความคิดของตะวันนั้นมีความผิดพลาดอย่างไร และที่สำคัญเขาชี้ให้เห็นถึงกระแสอันอันตรายที่ตามมาหลังจากล่าเมืองขึ้นได้หมดไป ไม่ว่าจะเป็นลัทธินิยมของแปลกที่แตกต่าง (Exoticism) และลัทธิบูรพทิศศึกษา (Orientalism) ซึ่งได้ทำให้อัตลักษณ์ของประเทศในโลกที่สาม กลาย "*เป็นอื่น*" ที่แตกต่างจากประเทศตะวันตกและประเทศยุโรป

หลังจากให้ภาพการครอบงำของลัทธิสมัยใหม่นิยมที่เกิดขึ้นในประเทศยุโรปที่มีต่อประเทศโลกที่สามแล้ว จิมแสดงให้เราเห็นอย่างชัดเจนว่า เราไม่สามารถทำความเข้าใจศิลปะร่วม

สมัยหรือศิลปะสมัยใหม่ของประเทศโลกที่สามภายใต้การเปลี่ยนผ่านของสังคมสมัยใหม่แบบตะวันตกและภาวะหลังสมัยใหม่แบบตะวันตก ยิ่งมองผ่านกรอบความคิดที่มาจากตะวันตกยิ่งทำให้การทำความเข้าใจศิลปะร่วมสมัยยิ่งผิดพลาด 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

อภินันท์ โปษยานนท์

วิวาทะในเรื่องวัฒนธรรมอันหลากหลาย และภาวะลูกผสมหลังอาณานิคมได้เร่งให้เกิดการจัดการเป็นลำดับเพื่อตอบสนองด้านวัฒนธรรมและการเมือง เรื่องที่มีการโต้เถียงกันนี้ได้ถูกตีความจากกลุ่มต่างๆ ซึ่งมีความเป็นไปได้อย่างหลากหลาย จากการที่มันเป็นกลยุทธ เป็นเครื่องมือในการเปลี่ยนแปลงให้เกิดความหลากหลายขึ้น ไปจนถึงการจัดลำดับชั้นอำนาจของศูนย์กลางและชายขอบ

ความปรารถนาต่อความหลากหลายทางเชื้อชาติและความเป็นชาติทำให้ชนกลุ่มน้อยต่างๆกลายเป็นชนกลุ่มใหญ่ ความคิดแบบหลายศูนย์กลางที่เพิ่มขึ้นนี้ไม่ได้ดั้งอยู่บนการจัดลำดับศูนย์กลางของอำนาจ แต่เป็นการเสนอเสียงจากกลุ่มย่อยให้เป็นที่รับรู้ เสียงจากชนกลุ่มน้อยเหล่านี้ไม่ได้สนใจเพียงแค่การดึงดูดชนกลุ่มน้อยต่างๆให้เข้ามาร่วมกันเพื่อที่จะแสดงตัวให้เป็นที่ปรากฏอย่างจอมปลอมอีกต่อไป แต่พวกเขาได้ร่างโครงสร้างเสียใหม่เพื่อบอกว่าโลกนี้ยังมีที่ๆมีวัฒนธรรมซึ่งมีพลวัตรและมีสิ่งที่มีคุณค่าอยู่อีกมากมาย

ประเทศในแถบเอเชียได้ก่อตั้งเครือข่ายทางเศรษฐกิจผ่านการรวมกลุ่มประเทศในภูมิภาค อาทิ อาเซียน เอเปค เพื่อการต่อต้านการครองความเป็นเจ้าของกลุ่มประเทศยูโร-อเมริกัน และด้วยการใช้ศิลปะและวัฒนธรรมสมาชิกของกลุ่มประเทศอาเซียนพยายามที่จะสร้างค่านิยมแบบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยการส่งเสริมให้มีการจัดมหกรรมเพื่อสร้างภาพพจน์ที่ดีและจัดนิทรรศการศิลปะต่างๆขึ้น จุดมุ่งหมายของกิจการทางวัฒนธรรมเหล่านี้ก็คือการสร้างความผูกพันทางการเมือง และส่งเสริมเครือข่ายทางเศรษฐกิจ คุณลักษณะเฉพาะแบบท้องถิ่นได้รับการส่งเสริมให้เป็นส่วนหนึ่งเพื่อการรวมตัวกันในภูมิภาคนี้ ภายใต้นโยบายไม่แทรกแซงกันเพื่อรวมเป็นหนึ่งและเพื่อสร้างเอกภาพที่มีความหลากหลาย กลุ่มประเทศอาเซียนก็ไม่อาจหลีกเลี่ยงสิ่งซึ่งไม่พึงปรารถนาบางประการได้ อาทิ ความเกลียดชังชาวต่างชาติ และการค้าประเวณีข้ามชาติ เป็นต้น

แนวความคิดบางประการในการกระจายอำนาจในโลกศิลปะนั้นส่งผลให้เกิดกระบวนทัศน์ที่ผันแปรจากการครอบงำของกลุ่มประเทศยูโร-อเมริกันไปสู่ความสนใจเพิ่มขึ้นในเรื่องการจำแนกความต่างและการกระจายศูนย์กลางแบบพหุวัฒนธรรม ผลที่ตามมาก็คือการกระจายศูนย์อำนาจทางศิลปะได้ทำให้เกิดพื้นที่ที่มีความโดดเด่นขึ้นมาเป็นทางเลือกต่อ ที่ซึ่งเป็นเมืองหลวงของศิลปะอย่างนิวยอร์ค ปารีส หรือเบอร์ลิน

ตลอดทศวรรษ 1990 การท้าทายต่อการครอบงำและการรวมศูนย์อำนาจในกลุ่มประเทศตะวันตกเกิดขึ้นมาพร้อมกับความรุ่งเรืองทางเศรษฐกิจของเอเชีย มันได้ทำให้กิจกรรมทางศิลปะรุ่งโรจน์ขึ้น ณ ศูนย์กลางทางศิลปะแห่งใหม่ที่เมืองโตเกียว กวางจู ฟูกูโอกะ ไทเป เซี่ยงไฮ้ กรุงเทพ และสิงคโปร์

ศิลปะร่วมสมัยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีส่วนร่วมกันในความรุ่งโรจน์และความตกต่ำระหว่างทศวรรษ 1990 ช่วงเวลาของความมหัศจรรย์ทางเศรษฐกิจหมายถึงเมืองอย่างกรุงเทพ

มานิลา จาร์การต้า สิงคโปร์ และกัวลาลัมเปอร์อีกทีกไปด้วยกิจกรรมของศิลปะร่วมสมัย และเงินสดก็ไหลผ่านอย่างอิสระสู่การลงทุนทางศิลปะและการค้าศิลปะด้วยเช่นเดียวกัน

ภายใต้ความรุ่งเรืองทางเศรษฐกิจ การอุปถัมภ์จากบริษัทธุรกิจมีบทบาทสำคัญในการสนับสนุนการประกวดและการว่าจ้างให้สร้างงานศิลปะขึ้น ในขณะที่ผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะและเจ้าหน้าที่ของรัฐต่างตระหนักถึงความสำคัญของการเสนอเป็นเจ้าภาพในการจัดนิทรรศการ เทศกาล ตลอดจนถึงการประกวดงานศิลปะ พวกเขาต่างมุ่งแสดงให้เห็นว่าเมืองต่างๆ ในประเทศของพวกเขามีสีสัน และเป็นศูนย์รวมแห่งความสนใจ แต่ภายหลังจากวิกฤติทางเศรษฐกิจ และความวุ่นวายทางการเมืองในบางพื้นที่ ก็ทำให้ศิลปะร่วมสมัยในภาคพื้นนี้ตกต่ำถดถอยไปชั่วขณะ

ด้วยการเปลี่ยนผ่านทางสังคมและเศรษฐกิจอันรวดเร็วนี้เอง ศิลปินในประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จึงได้เรียนรู้ที่จะปรับตัวต่อการเปลี่ยนแปลง และใช้ประสบการณ์เหล่านี้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างงาน พวกเขาสะท้อนปัจจัยหลายประการที่ได้ก่อความขัดแย้งและได้สร้างภาวะย้อนแย้งในสายใยของสังคมร่วมสมัยในกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ขึ้น

วัฒนธรรมลูกผสมเกิดขึ้นในหลายรูปแบบ อาทิ ขบวนการรื้อฟื้นขนบธรรมเนียมประเพณีเดิมขึ้นมาใหม่ในวัฒนธรรมหลังอาณานิคม การข้ามพรมแดนของวัฒนธรรมที่รับเข้ามาจากประเทศอื่น และความสุ่มหลงในวัฒนธรรมบริโภคที่มาจากยุโรป อเมริกา และญี่ปุ่น เรื่องเหล่านี้สะท้อนองค์ประกอบต่างๆที่หลอมรวมกันอย่างไม่น่าจะเข้ากันได้เลย และมันปรากฏอยู่ในความเคลื่อนไหวของศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคนี้

สื่อแบบดั้งเดิมต่างๆ อาทิ จิตรกรรม ยังคงได้รับการยอมรับอย่างสูงในหมู่ศิลปินจำนวนมาก สำหรับพวกเขาจิตรกรรมยังคงห่างไกลจากความตาย การเลือกสื่อเทคนิคแบบนี้ก็คือปฏิกริยาต่อการไหลบาของศิลปะประเภทจัดวาง (installation) และศิลปะที่อาศัยการมีส่วนร่วมของผู้ชม (interactive art form) พวกเขาพอใจที่จะให้เรื่องราวบนผืนผ้าใบนั้นเป็นเหมือนพื้นที่แห่งการวิพากษ์วิจารณ์สังคมและวัฒนธรรม ตัวอย่างเช่น ผลงานที่ชนะเลิศในงาน Indonesia Art Awards ซึ่งถูกนำมาแสดงในสำนักงานเลขาธิการอาเซียนที่กรุงจาร์กาต้าในปี1998 นับเป็นตัวอย่างที่ดีของการสนับสนุนอย่างแข็งขันต่องานจิตรกรรม เราจะพบลักษณะแบบนี้ได้ในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงซึ่งสนับสนุนโดยธนาคารกรุงเทพ อย่างไรก็ตามแทนที่ผลงานของศิลปินเหล่านี้จะแสดงถึงความสงบเยือกเย็นผ่านเทคนิคอันยอดเยี่ยมนั้น จิตรกร กลับแสดงให้เห็นถึงอาการคลื่นเหียนสังคมและความทุกข์ทรมานของผู้คน ตัวอย่างเช่น ผลงานของ**เอฟเฟนดิส** ศิลปินอินโดนีเซีย งานของเขามักเกี่ยวข้องกับการที่ผู้อ่อนแอถูกกดดันจากผู้มีอำนาจเหนือกว่า **หรือชาติชาย ปุยเปีย** จิตรกรชาวไทย ผู้เป็นที่รู้จักดีในด้านการเขียนภาพเหมือนตัวเองในลักษณะเสียดสีและบิดเบี้ยวเหมือนคนวิกลจริต ส่วน **อัลเฟรโด เอสกิลโล** ศิลปินจากประเทศฟิลิปปินส์นั้นแสดงให้เห็นถึงความสุ่มหลงในศาสนาคริสต์นิกายคาทอลิค กระบวนการกลายให้เป็นอเมริกัน และความทุกข์ยากของปัจเจกชนที่ได้รับผลกระทบที่มาในนามของการพัฒนาและความก้าวหน้า

นิทรรศการศิลปะในพื้นที่เฉพาะอย่างเช่น เชียงใหม่จัดวางสังคม เทศกาลงานศิลปะที่เกียว และนิทรรศการที่จัดประจำทุกสองปีที่ยอคยากาดาร์ ได้ชักจูงศิลปินให้ตระหนักเรื่องท้องถิ่นิยมและความดั้งเดิม วิธีการจัดวางและวัสดุท้องถิ่นเป็นสื่อที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในฐานะรูปแบบทางศิลปะที่ได้รับแรงบันดาลใจจากพิธีกรรมและงานเฉลิมฉลองของท้องถิ่น ความสนใจในการใช้วัสดุท้องถิ่น เช่น ไม้ ดินเผา ขี้ผึ้ง และไม้ไผ่ มักจะพบเห็นได้ในงานของ **เฮนรีดอโน ดาดัง คริสตานโต โมเอลโยโน เอส .จันทราศรีกรันต์ ธวัชชัย เผ่าสวัสดิ์ และซานติอาโก โบส** นอกจากนี้โครงการศิลปะขนาดใหญ่ที่คาดหวังจะเชื่อมโยงกับชุมชนท้องถิ่นและต้องการสร้างสรรค์สันติภาพเกิดขึ้นเป็นประจำ ตัวอย่างเช่น ในเดือนธันวาคม 1999 ศิลปินชาวบาหลีได้ทำโครงการที่วิจิตา ซึ่ง โครงการ"ศิลปะและสันติภาพ" ได้รวบรวมผู้คนกว่า 2,000 คน ในการรวมพลังต่อต้านความรุนแรงและการกวาดล้างชนพื้นเมือง

เฮลิคอร์ปเตอร์จากทาบานันสู่ซานูได้นำผืนผ้ายาวหลายกิโลเมตรที่เต็มไปด้วยถ้อยคำ บทกวี และภาพเขียน มาทิ้งลงในมหาสมุทร จากนั้นนักเรียนกว่าร้อยคนในชุดขาวได้คลี่ผืนผ้านี้บนชายหาด และมีพิธีกรรมและการเฉลิมฉลองไฟโดยสมาชิกของฮารี กฤษณะ ซึ่งได้สวดมนต์และอวยพรให้ผู้ที่ได้มาร่วมงานด้วย

การทำโครงการศิลปะในที่สาธารณะกับชุมชนที่วิอันตาอาจนำมาเปรียบเทียบได้กับโครงการศิลปะที่อาศัยการมีส่วนร่วมของผู้ชมโดยศิลปินไทยอย่าง**สุรสีห์ กุศลวงศ์ และนาวิน ราวัลย์ชัยกุล** ปฏิกริยาจากวิธีการให้ของขวัญแก่ผู้ชมและการสร้างงานศิลปะแบบเจาะจงพื้นที่ (Site-specific work) โดยศิลปินทั้งสองกระตุ้นให้เกิดความสนใจต่อหน้าที่และจุดหมายของงานศิลปะ พวกเขาเพิ่มเติมความหมายใหม่ให้สิ่งของธรรมดาๆที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวัน แนวคิดของนาวินและสุรสีห์จัดอยู่ในบริบทของงานกึ่งคอนเซ็ปท์ชวล ซึ่งตามแนวโน้มกระแสของศิลปะโลกและเป็นแนวคิดที่นิยมความเป็นสากล ในขณะที่โครงการศิลปะสิ่งแวดล้อมที่วิอันตานั้น ตั้งอยู่บนจิตวิญญาณของความเป็นท้องถิ่นและศาสนาฮินดู

ปลายปี 1990 ศิลปะแนวเพอร์ฟอร์มานซ์ (perfomance) และบอดี้อาร์ต (body art) เริ่มโดดเด่นขึ้นและเป็นที่สนใจของศิลปินในกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พวกเขาคาดหวังจะพัฒนางานศิลปะแนวนี้อย่างจริงจัง ศิลปินมีความมั่นใจมากขึ้นที่จะสื่อสารเนื้อหาที่เกี่ยวกับเรื่องเพศ ความวุ่นวายทางการเมือง และกิจกรรมทางสังคมผ่านศิลปะแนวเพอร์ฟอร์มานซ์ บนเส้นทางการค้นหาและการแสดงความคิดของศิลปินแนวทางนี้ ศิลปะที่จัดขึ้นในที่สาธารณะและเทศกาลศิลปะเพอร์ฟอร์มานซ์ต่างๆ อย่างเช่น โครงการศิลปะห้วยขวางเมกะซิตี้ และเอเชียโทเปียเป็นงานที่มีความสำคัญสำหรับขบวนการศิลปะร่วมสมัยในทิศทางนี้

ศิลปินแนวเพอร์ฟอร์มานซ์ที่เอาจริงเอาจังอย่าง **อมานดา เฮง ลี เวน วสันต์ สิทธิเขตต์ โจเซฟ นุย มนตรี เดิมสมบัติ** ควรได้รับการติดตามเฝ้าดูอย่างใกล้ชิด นอกจากนี้ **อารย ราษฎร์จำเริญสุข** กับงานศิลปะเชิงจัดวางและวิดีทัศน์อันน่าตระหนกที่ตัวเธอเองสนทนากับศพนั้นนับเป็นประสบการณ์อันทรมาน **ไมเคิล เชาวนาศัย** แสดงให้เห็นว่าเขาเป็นศิลปินที่มีความ

สามารถในการแสดงเพอร์ฟอร์มานซ์จากผลงานของเขาเมื่อเร็วๆนี้ชื่อ "23.30" ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องตัวตน และประเด็นรักร่วมเพศ

ถึงแม้ว่าจะมีศิลปินที่มีความสามารถพิเศษโดดเด่นในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อยู่ก็ตาม แต่เป็นไปไม่ได้เลยที่เราจะละเลยเพิกเฉยต่อการไหลบ่าทางวัฒนธรรมที่ทำให้ศิลปิน งานศิลปะ และนิทรรศการศิลปะถูกมองเป็นสินค้าทางวัฒนธรรม

คณะกรรมการทางวัฒนธรรมที่มีอำนาจ ผู้จัดกิจการทางวัฒนธรรม ภัณฑารักษ์ ผู้อุปถัมภ์งานศิลปะ และผู้เชี่ยวชาญ กลายเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในโลกศิลปะระดับนานาชาติ ในที่ซึ่งความซับซ้อนในการสร้างคุณค่าสามารถจะเปลี่ยนให้ศิลปินมีชื่อเสียงขึ้นได้ในเพียงชั่วข้ามคืน

ด้วยวงจรหมุนเวียนของนิทรรศการศิลปะระดับนานาชาติภายในภูมิภาคนี้ เราจะต้องตระหนักถึงความสำคัญของการตัดสินของกรรมการทางวัฒนธรรม และการตัดสินรสนิยมทางศิลปะในสถานที่อย่างประเทศญี่ปุ่น เกาหลีใต้ และสิงคโปร์ อาจมีผลกระทบโดยตรงต่อการสร้างรสนิยมและมูลค่าของงานศิลปะ ตัวอย่างเช่น การที่ประเทศญี่ปุ่นให้ความสนใจกับโครงการศิลปะและวัฒนธรรมในประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้นเชื่อมโยงกับการสร้างภาพพจน์ที่ดีในการแลกเปลี่ยนทางการค้าและการท่องเที่ยว การเฝ้ามองสินค้าทางวัฒนธรรมในภูมิภาคนี้ของชาวญี่ปุ่นได้พัฒนาไปอย่างมากเป็นเวลานานหลายปีแล้ว แทนที่ภัณฑารักษ์จากประเทศญี่ปุ่นจะคัดเลือกนำเข้างานศิลปะจากเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เพื่อให้ผู้ชมชาวญี่ปุ่นได้ชมโดยตรง เมื่อเร็วๆนี้กลับมีกระบวนการคัดเลือกและการตัดสินการแลกเปลี่ยนงานศิลปะซึ่งกันและกันอย่างจริงจัง ดังนั้นศิลปินผู้มี ชื่อเสียงชาวญี่ปุ่นจึงได้มาปรากฏตัวในประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ตัวอย่างเช่น **ยาสุมาสะ โมริมูระ** ศิลปินผู้มีชื่อเสียงในระดับโลกได้จัดแสดงนิทรรศการของเขาขึ้นเป็นครั้งแรกที่กรุงเทพและในประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

การแลกเปลี่ยนข้ามวัฒนธรรมกับประเทศภายนอกเอเชียถูกทำให้ยุ่งยากซับซ้อนขึ้นด้วยแนวความคิดต่างๆที่ได้กำหนดไว้ก่อนล่วงหน้าแล้ว อาทิ การทำให้เป็นอื่น แนวคิดหลังอาณานิคม แนวคิดจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม และการครองความเป็นเจ้า มันเป็นสิ่งที่ควรตระหนักและจะต้องพิจารณาไตร่ตรองอย่างถี่ถ้วนเสียก่อนในการสร้างความฟูฟ่าให้แก่ศิลปะข้ามชาติในรูปของการแสดงงานศิลปะระดับนานาชาติ งานนิทรรศการศิลปะต่างๆ และมหกรรมแสดงศิลปะโดยตัวแทนศิลปินเพื่อการขาย ความสนใจที่เพิ่มขึ้นต่อศิลปินร่วมสมัยของเอเชียจึงเป็นโอกาสที่น่าตื่นเต้นสำหรับศิลปินจากภูมิภาคนี้ที่จะแสดงความสามารถพิเศษของพวกเขาออกมา

ในบริบทของศิลปะและวัฒนธรรมที่ถูกคิดขึ้นเพื่อรับใช้ความสนใจเฉพาะของผู้จัดงานและประเทศเจ้าภาพนั้น เราควรจะมีสติต่อความปรารถนาของพวกเขาที่จะแสดงการจัดแบ่งชั้นวรรณะทางสิทธิและอำนาจ ไม่ว่าจะโดยเปิดเผยหรือปกปิดก็ตาม

งาน Asia-Pacific Triennial ที่เมืองบริสเบน คือกรณีที่ศิลปะร่วมสมัยมีดุลยภาพที่ดีกับจุดมุ่งหมายที่ตั้งไว้ในด้านที่เกี่ยวกับการค้า การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างประเทศและกับชนพื้นเมือง เหนือสิ่งอื่นใดผู้จัดงานชาวออสเตรเลียและศิลปินจากประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้แลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกันอย่างรุ่งเรือง เราไม่อาจปฏิเสธได้ว่าประเทศเจ้าภาพอย่างญี่ปุ่น