การสร้างสรรค์สื่อเรื่อง กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยช่วงปี พ.ศ.2530-2550;
ภายใต้บริบทของโลกาภิวัฒน์ และโลกศิลปะ

นายถนอม ชาภักดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2557
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE CREATION OF MEDIA FOR VISUAL ART CRITICISM IN THAILAND 1987-2007: GLOBALIZATION AND ART WORLD CONTEXT

Mr. Thanom Chapakdee

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2014

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสร้างสรรค์สื่อเรื่อง กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยช่วงปี พ.ศ.2530-2550; ภายใต้บริบทของโลกาภิวัฒน์ และโลกศิลปะ
โดย	นายถนอม ชาภักดี
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ กมล เผ่าสวัสดิ์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เกษม เพ็ญภินันท์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ กมล เผ่าสวัสดิ์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เกษม เพ็ญภินันท์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการ
(อาจารย์ ดร.ประพล คำจิ่ม)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ธเนศ วงศ์ยานนาวา)

ถนอม ชาภักดี : การสร้างสรรค์สื่อเรื่อง กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยช่วงปี พ.ศ.2530-2550; ภายใต้บริบทของโลกาภิวัฒน์ และโลกศิลปะ (THE CREATION OF MEDIA FOR VISUAL ART CRITICISM IN THAILAND 1987-2007: GLOBALIZATION AND ART WORLD CONTEXT) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ. กมล เผ่าสวัสดิ์, อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม: ผศ. ดร.เกษม เพ็ญภินันท์, 193 หน้า.

งานวิจัยและสร้างสรรค์สื่อนี้เกิดจากการพิจารณาถึงความสำคัญของกระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550 : ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ ที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างเศรษฐกิจ สังคม การเมือง ศิลปะ วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม เทคโนโลยีการสื่อสาร การคมนาคม อย่างกว้างขวาง และส่งผลให้เกิดการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงทางศิลปะในแนวคิดรูปแบบใหม่ขึ้น ดังปรากฏการณ์ในศิลปะการจัดวาง ศิลปะการแสดงสด สื่อผสม วิดีโออาร์ต และศิลปะแนวทดลองอื่นๆ อย่างแพร่หลาย ที่ทำให้ผู้ชมและผู้มีส่วนร่วมในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะได้มีโอกาสสัมผัส รับรู้ สุนทรียะกับวัตถุศิลปะได้อย่างใกล้ชิด ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ สนทนา แลกเปลี่ยนกันในพื้นที่ของการแสดงงานศิลปะและก่อให้เกิดแรงกระตุ้นในการวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะได้โดยตรงภายในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะนั้นๆ โดยการวิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อการศึกษากระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่เกิดขึ้นในบรรยากาศของการแลกเปลี่ยน สนทนา โต้ตอบในพื้นที่ของปฏิบัติการทางศิลปะที่สลายเส้นแบ่งของผู้ชม นักวิจารณ์ศิลปะและศิลปิน โดยมีวัตถุศิลปะเป็นตัวกลางเชื่อมโยงให้เกิดบรรยากาศเชิงสัมพันธ์ขึ้น ด้วยวิธีการศึกษาจากการสร้างกรอบแนวคิด การศึกษาแนวคิด การวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยในบริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะด้วยแนวคิดปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art) รวมทั้งประสบการณ์ของผู้วิจัย เพื่อนำผลจากการวิเคราะห์และวิจารณ์มาสร้างสรรค์สื่อเป็นรูปเล่มและแบบโปสเตอร์ เผยแพร่สู่สาธารณะต่อไป

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2557 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาร่วม .....

5286807035 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: VISUAL ART CRITICISM / RELATIONAL ART / GLOBALIZATION / ART WORLD

THANOM CHAPAKDEE: THE CREATION OF MEDIA FOR VISUAL ART CRITICISM IN THAILAND 1987-2007: GLOBALIZATION AND ART WORLD CONTEXT. ADVISOR: ASSOC. KAMOL PHAOSAVASDI, CO-ADVISOR: ASST. PROF. KASEM PHENPINANT, Ph.D., 193 pp.

This research on the topic of The Creation of Media For Visual Art Criticism in Thailand 1997 – 2007 : Globalization and Art World Context, attempts to show that “globalization and art world movement” are transformed because of the impacts of the rapid change in economics, politics, society and culture. Globalization of the notion of art world inextricably binds Thai art scene with international art movement, i.e., conceptual art, installation art, performance art, video art, experimental art and etc. They have become the mainstream of art movements since 1980’s. In fact, these types of art transform the art objects into a mode of sociability that which the audiences can participate in the process of art; there fore art has become the communual practice. Thus, art objects and theirs practices are of the relational art and relational aesthetics. This research aims to investigate the space of exchange in the sphere of relational art that which audiences, art critics, artists, and participants, can share ideas, appreciation, aesthetics or critical assessment on arts within the art space. The research methodology is as following: specify research framework, studying the ideas and the visual art criticism under the impact of globalization on the art world of Thailand along with the researcher own experiences in the practice of art criticism, and finally the idea of relational aesthetics will be utilized as the framework. The result of research will be published in the book and posters.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study: Fine and Applied Arts	Student's Signature .....
Academic Year: 2014	Advisor's Signature .....
	Co-Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยสำเร็จลงได้นั้น ผู้วิจัยขอขอบคุณเป็นอย่างสูงที่ทุกท่านได้ให้ความเกื้อหนุน อนุเคราะห์ ให้คำปรึกษา อำนวยความสะดวก ช่วยเหลือทั้งร่างกาย แรงใจ และกำลังทรัพย์ ให้แก่ผู้วิจัยตลอดการทำงานวิจัยสร้างสรรค์อันยาวนาน ดังนี้

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กลุ่มภารกิจสนับสนุนบัณฑิตศึกษา ฝ่ายวิชาการบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ

คณาจารย์ในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ รศ.ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รศ.กมล เผ่าสวัสดิ์ คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้แก่ รศ.ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ ผศ.ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ อ.ดร.ประพล คำจิ่ม ผศ.ดร.เกษม เพ็ญภินันท์ และกรรมการสอบภายนอก รศ.ธเนศ วงศ์ยานนาวา

อ.ดร.ศุภชัย อารีรุ่งเรืองและครอบครัว คุณสิรินาฎ มูลเมือง คุณประภาพร สีนานวล คุณอาทิตย์ มูลสาร คุณอาพร ภูมิบุญชู คุณศิริศศิธร กัญโส คุณมาลา วงษ์งาม คุณภัทรา ธีระกุล คุณชลิต กังวาราวุฒิ คุณพรธิชา มโนเสงี่ยมและครอบครัวบ้านซอยแจ่มจันทร์ คุณ Reinhart Frais คุณนิ่ม เครือแสง คุณนพคุณ ศิลาเณร คุณมนวิไล โรจนตันติ คุณกฤติยา กาวีวงศ์ คุณปัญจพัฒน์ ธนเมธาวีสกุล อ.ดร.อัยนา ภูยุทธานนท์ อ.สมพงษ์ ลีระศิริ อ.เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ อ.สุพจน์ ศิริรัชนีกร อ.จีรพล เกตุจุมพล คุณดุจหทัย วงษ์กะพันธ์

ทีมงาน Complex G ที่ถ่ายทำบันทึกวิดีโอ คุณยุทธจักร ดำสุวรรณ คุณชิษณุ มากเมือง คุณณัฐวุฒิ แสงอ่อน คุณสุพัตรา มั่นแสวง

ขอบคุณ พ่อและแม่ พี่น้องทุกคนในครอบครัว “ชาภักดี”

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ญ

สารบัญรูป ..... ฎ

สารบัญแผนภูมิ ..... ฒ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของหัวข้อ 1

1.2 การสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ในประเทศไทยยุคโลกาภิวัตน์ 3

1.3 การวิจารณ์ศิลปะและนักวิจารณ์ในยุคโลกาภิวัตน์ 4

1.4 การสร้างสรรค์สื่อแบบโปสเตอร์ 9

1.5 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 10

1.6 ขอบเขตการวิจัย 10

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 11

1.8 วิธีดำเนินการวิจัย 11

1.9 คำจำกัดความ 12

บทที่ 2 แนวคิด วรรณกรรม และผลงานทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้อง 14

2.1 โลกาภิวัตน์กับการเปลี่ยนแปลงในสังคมไทยในยุคสงครามเย็น 15

2.2 โลกาภิวัตน์กับผลกระทบทางการเมือง เศรษฐกิจและวัฒนธรรม ช่วงปี พ.ศ.2530-2550 19

2.2.1 การเปลี่ยนแปลงทางการเมือง 21

2.2.2 การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ 27

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

2.2.3 การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม.....30
2.3 โลกาภิวัตน์กับบริบทโลกศิลปะในประเทศไทย.....33
2.4 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการศึกษาวิจัย.....41
2.4.1 แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์.....41
2.4.2 การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์.....43
2.4.3 บทบาทและหน้าที่ของนักวิจารณ์ทัศนศิลป์ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์.46
2.4.5 ลักษณะผลงานทัศนศิลป์ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ.2530 – 2550.....49
2.4.6 แนวคิดการคัดสรรผลงานทัศนศิลป์ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ.2530 – 2550 ที่เกี่ยวข้องกับการวิจารณ์.....54
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย.....78
การสร้างกรอบแนวคิดในการดำเนินการศึกษาวิจัย 3.1.....78
3.2 วิเคราะห์และนำเสนอการวิจารณ์เป็นรูปเล่ม.....81
3.3 การสร้างสื่อแบบโปสเตอร์..... 110
บทที่ 4 วิเคราะห์การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยยุคโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ..... 144
4.1 การวิเคราะห์แนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในช่วงปี พ .ศ.2520 -2529..... 147
4.2 การวิเคราะห์แนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในช่วงปี พ .ศ.2530-2549..... 149
4.3 การวิเคราะห์แนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในผลงานที่เกี่ยวข้องกับวิจัย ช่วงปี พ .ศ. 2550-2558 : แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์..... 152
4.4 การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์..... 161
บทที่ 5 สรุปผลการศึกษาวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ..... 163
5.1 สรุปผลการวิจัย..... 163
5.1.1 อิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์กับสังคมไทย..... 163
5.1.2 อิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์กับวัฒนธรรม ศิลปะในสังคมไทย..... 165

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

5.1.3 ผลของการศึกษาผลงานทัศนศิลป์ แนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์..... 166

5.2 อภิปรายผล..... 167

5.2.1 ผลงานสามารถทำให้เปิดมิติทางแนวคิด การวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่สร้างสรรค์ในแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์)relational art) ช่วงปี พ.ศ.2530 – 2550..... 167

5.2.2 ทำให้เกิดพื้นที่การรับรู้ทางทัศนศิลป์ในการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์และกระตุ้นให้เกิดพื้นที่วัฒนธรรมการวิจารณ์อย่างเปิดเผย..... 169

5.3 ข้อค้นพบจากการศึกษาวิจัย..... 170

5.4 ข้อเสนอแนะ..... 173

รายการอ้างอิง..... 177

ภาคผนวก..... 189

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 193

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 วิเคราะห์และวิจารณ์ปฏิบัติการศิลปะในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์.....95

ตารางที่ 2 วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของมณเฑียร บุญมา ชุดอโรคยาศาล.....97

ตารางที่ 3 วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของสุธี คุณาวิชยานนท์ ชุด ภาระอันรื่นรมย์..... 101

ตารางที่ 4 วิเคราะห์วิจารณ์ผลงานของสุธี คุณาวิชยานนท์ ชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์ .. 104

ตารางที่ 5 วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของกมล เผ่าสวัสดิ์ ชุด พายุแห่งความเงียบ..... 107

ตารางที่ 6 วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ชุด สุดขอบฟ้า..... 109

ตารางที่ 7 วิเคราะห์ผลงานแนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี
พ.ศ .2520 – 2558 ของ นายถนอม ชาภักดี 147

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญรูป

หน้า

รูปที่ 1 ภาพเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 18
รูปที่ 2 ภาพเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ2519.ศ. 18
รูปที่ 3 ภาพประชาชนทุบทำลายกำแพงเบอร์ลิน ,1989 20
รูปที่ 4 ภาพพล.อ.ประยุทธ์ จันทร์โอชา ประกาศปฏิวัติ เมื่อวันที่ 22 พฤษภาคม 2557 21
รูปที่ 5 ภาพสมาชิกสภาผู้แทนราษฎร 22
รูปที่ 6 ภาพ พลเปรม ติณสูลานนท์.อ. 23
รูปที่ 7 ภาพ พล.อ.ชาติชาย ชุณหะวัณ 24
รูปที่ 8 ภาพเหตุการณ์ เดือนพฤษภาคม 2535 25
รูปที่ 9 ภาพ พทักษิน ชินวัตร .ท.ต. 26
รูปที่ 10 ภาพเหตุการณ์ รัฐประหาร 19 กันยายน พ.ศ .2549 26
รูปที่ 11 ภาพวิถีชีวิตชนบท 30
รูปที่ 12 ภาพคนจนในเมือง 31
รูปที่ 13 ภาพพิธีกรรมไหว้ศาลและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ 33
รูปที่ 14 ภาพอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี จังหวัดนครราชสีมา 34
รูปที่ 15 ภาพวัฒนธรรมประเพณี 36
รูปที่ 16 ภาพปกหนังสือศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน ของจิตร ภูมิศักดิ์ (ทีปกร)2515 36
รูปที่ 17 ภาพหอศิลป์ พีระศรี ซอยอรรถสิทธิ์ สาทรใต้ เปิดเมื่อ ปี พ.ศ .2517 และปิดตัวลงปี พ.ศ. 2531 38
รูปที่ 18 ภาพผลงาน Fountain, 1917 ของ Marcel Duchamp 46
รูปที่ 19 ภาพผลงานชุด อโรคยาศาล ของ มณเฑียร บุญมา 59
รูปที่ 20 ภาพผลงานชุด อโรคยาศาล ของ มณเฑียร บุญมา 60

รูปที่ 21 ภาพผลงานชุด อโรคยาศาล ของ มณเฑียร บุญมา.....60
รูปที่ 22 ภาพผลงานชุดภาระอันรื่นรมย์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์.....63
รูปที่ 23 ภาพผลงานชุด ภาระอันรื่นรมย์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์.....63
รูปที่ 24 ภาพผลงานชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์.....67
รูปที่ 25 ภาพผลงานชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์.....68
รูปที่ 26 ภาพผลงานชุด พายุแห่งความเงียบ ของ กมล เผ่าสวัสดิ์.....72
รูปที่ 27 ภาพผลงานชุด พายุแห่งความเงียบ ของ กมล เผ่าสวัสดิ์.....73
รูปที่ 28 ภาพผลงานชุด พายุแห่งความเงียบ ของ กมล เผ่าสวัสดิ์.....73
รูปที่ 29 ภาพผลงานชุด สุดขอบฟ้า ของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล.....77
รูปที่ 30 ภาพผลงานชุด อโรคยาศาล ของ มณเฑียร บุญมา.....98
รูปที่ 31 ภาพผลงานชุดภาระอันรื่นรมย์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์ 101
รูปที่ 32 ภาพผลงานชุด ภาระอันรื่นรมย์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์..... 102
รูปที่ 33 ภาพผลงานชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์..... 104
รูปที่ 34 ภาพผลงานชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์..... 105
รูปที่ 35 ภาพผลงานชุด พายุแห่งความเงียบ ของ กมล เผ่าสวัสดิ์..... 108
รูปที่ 36 ภาพผลงานชุด สุดขอบฟ้า ของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล..... 110
รูปที่ 37 โปสเตอร์โลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย..... 112
รูปที่ 38 โปสเตอร์แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ 113
รูปที่ 39 โปสเตอร์แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ 114
รูปที่ 40 โปสเตอร์แผนภูมิการวิเคราะห์แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์..... 115
รูปที่ 41 โปสเตอร์วิเคราะห์การวิจารณ์ปฏิบัติการศิลปะในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ 116
รูปที่ 42 โปสเตอร์วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของ มณเฑียร บุญมา ชุด อโรคยาศาล..... 117
รูปที่ 43 โปสเตอร์วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของ สุธี คุณาวิชยานนท์ ชุด ภาระอันรื่นรมย์
และชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์ 118

รูปที่ 44 โปสเตอร์วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของ กมล เผ่าสวัสดิ์ ชุด พายุแห่งความเงียบ..... 119
รูปที่ 45 โปสเตอร์วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ชุด สุดขอบฟ้า .. 120
รูปที่ 46 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2530.ศ..... 122
รูปที่ 47 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2531.ศ..... 123
รูปที่ 48 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2532.ศ..... 124
รูปที่ 49 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2533.ศ..... 125
รูปที่ 50 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2534.ศ..... 126
รูปที่ 51 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2535.ศ..... 127
รูปที่ 52 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2536.ศ..... 128
รูปที่ 53 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2536.ศ..... 129
รูปที่ 54 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2538.ศ..... 130
รูปที่ 55 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2539.ศ..... 131
รูปที่ 56 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2540.ศ..... 132
รูปที่ 57 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2541.ศ..... 133
รูปที่ 58 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2542.ศ..... 134
รูปที่ 59 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2543.ศ..... 135
รูปที่ 60 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2544.ศ..... 136
รูปที่ 61 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2545.ศ..... 137
รูปที่ 62 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2546.ศ..... 138
รูปที่ 63 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2547.ศ..... 139
รูปที่ 64 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2548.ศ..... 140
รูปที่ 65 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2549.ศ..... 141
รูปที่ 66 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ2550.ศ..... 142

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รูปที่ 67 ภาพผลงานของ มณเฑียร บุญมา ชุด อโรคยาศาล..... 153

รูปที่ 68 ภาพผลงานของ สุธี คุณาวิชยานนท์ ชุด ภาระอันรื่นรมย์..... 155

รูปที่ 69 ภาพผลงานของ สุธี คุณาวิชยานนท์ ชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์..... 157

รูปที่ 70 ภาพผลงานของ กมล เผ่าสวัสดิ์ ชุด พายุแห่งความเงียบ..... 158

รูปที่ 71 ภาพผลงานของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ชุด สุดขอบฟ้า 160

รูปที่ 72 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์นิทรรศการการสร้างสรรค์สื่อ เรื่อง กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ .2530 – 2550 : ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ 190

รูปที่ 73 บรรยากาศวันเปิดนิทรรศการการสร้างสรรค์สื่อ เรื่อง กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ .2530 – 2550 : ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ 191

รูปที่ 74 ภาพเหตุการณ์วันเปิดนิทรรศการการสร้างสรรค์สื่อ เรื่อง กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ .2530 – 2550 : ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ 192

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 1 แผนภูมิรูปภาพแสดงการวิเคราะห์แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์.....79

แผนภูมิที่ 2 แผนภูมิรูปภาพแสดงข้อค้นพบจากการศึกษาวิจัย..... 171

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของหัวข้อ

นับตั้งแต่สงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลง โลกต้องเผชิญกับสภาวะสงครามเย็นของมหาอำนาจสองฝ่ายระหว่างสหรัฐอเมริกากับสหภาพโซเวียตที่ฝ่ายหนึ่งถือชุดทางความคิดเสรีประชาธิปไตยอีกฝ่ายหนึ่งถือแนวคิดสังคมนิยม-คอมมิวนิสต์ ในขณะเดียวกันอำนาจอาวุธทางศิลปะและวัฒนธรรมที่ทั้งสองฝ่ายสถาปนาขึ้นก็ถูกนำมาใช้ภายใต้แนวคิดของตน การปะทะกันทางการรับรู้สุนทรียะผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปินแต่ละฝ่ายนั้นได้สร้างกระแสความเคลื่อนไหวทางศิลปะไปทั่วโลก โดยที่ฝ่ายแนวคิดเสรีนิยมประชาธิปไตยได้สนับสนุนสกุลแนวคิดศิลปะนามธรรม (abstract art)[1] หรือที่ถูกมองว่าศิลปะเพื่อศิลปะและพัฒนามาสู่ศิลปะป๊อบอาร์ตและนำมาสู่กระแสแนวคิดศิลปะเชิงทดลองอื่นๆ ในเวลาต่อมา ในขณะที่ฝ่ายสังคมนิยม-คอมมิวนิสต์นั้นได้สนับสนุนแนวทางศิลปะเพื่อสังคม เพื่อชีวิต ในบริบทของการโฆษณาชวนเชื่อ (propaganda)

ผลพวงจากสงครามโลกระหว่างฝ่ายสัมพันธ์มิตรกับอักษะที่ประหัตประหารกันด้วยอาวุธยุทโธปกรณ์นานาชนิด ความหายนะแก่มวลมนุษยชาติอย่างใหญ่หลวง เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลงเมื่อปี พ.ศ. 2488 แต่โลกก็ไม่สงบลงตามเงื่อนไขของสงครามในทางกลับกัน ก็ได้สงครามเย็นปะทุขึ้น พร้อมกับสงครามย่อยตามภูมิภาคต่างๆ ทั่วโลก ทั้งในทวีปอเมริกาใต้และทวีปเอเชีย อันเนื่องมาจากโลกได้แบ่งออกเป็นสองฝ่าย ระหว่างสหรัฐอเมริกาและสหภาพโซเวียต ภายใต้การต่อสู้กันของทั้งสองฝ่ายระหว่างแนวคิดทุนนิยม กับสังคมนิยม-คอมมิวนิสต์ การต่อสู้อันยาวนานที่ทั้งสองฝ่ายระดมสรรพกำลังทั้งอาวุธทางทหาร และอาวุธทางศิลปะ วัฒนธรรม จนกระทั่งถึงวาระสุดท้ายของสงครามเย็น ในช่วงทศวรรษที่ 2523

สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ (2538 : 10-11) ได้กล่าวถึงโลกหลังสงครามเย็นว่าเกิดขึ้นพร้อมกับการล่มสลายของสหภาพโซเวียต กลุ่มประเทศในยุโรปตะวันออก และลัทธิคอมมิวนิสต์ส่งผลให้สหรัฐอเมริกากลายมาเป็นมหาอำนาจของโลกยุคใหม่แต่เพียงผู้เดียว ทุนนิยมอุตสาหกรรม

---

[1] โปรดอ่านรายละเอียดใน Christine Lindey. Art in the Cold War. (London : The Herbert Press. 1990)

และการค้าเสรีก็กลายมาเป็นรูปแบบเศรษฐกิจหลักของโลกสมัยใหม่ การรายงานข่าว และการถ่ายทอดสดเหตุการณ์สำคัญของโลกผ่านดาวเทียม เช่น สงครามเปอร์เซียระหว่างพันธมิตรกับอิรักในปี พ.ศ. 2533 รวมทั้งการติดต่อสื่อสารผ่านเครือข่ายคอมพิวเตอร์ที่เชื่อมโยงกันทั่วโลกผ่าน Internet หรือที่เรียกว่า “ทางด่วนสายข้อมูล” (Information superhighway) ทำให้วิถีชีวิตของผู้คนในโลกสมัยใหม่ได้รับการเชื่อมโยงเข้าหากันด้วยความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสารสมัยใหม่อย่างแท้จริง

กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือยุคโลกาภิวัตน์ที่เกิดการเปลี่ยนแปลงผ่านสู่สงครามเศรษฐกิจทุนนิยมเสรีที่ครอบคลุมทั้งการค้า เงินตรา ศิลปะ วัฒนธรรม ที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างสังคมวัฒนธรรมอย่างกว้างขวาง ทั้งโครงสร้างทางเทคโนโลยีวิทยาการสื่อสาร การขนส่งเคลื่อนย้ายรวดเร็วขึ้น มีการเชื่อมโยงด้วยเครือข่าย ดูราวกับว่าโลกในยุคโลกาภิวัตน์นั้นจะทำให้ทุกสิ่งทุกอย่างสะดวก รวดเร็ว และง่ายขึ้น แต่ภายใต้กระแสนี้ เดวิด ฮาร์วี (เขียน). ภัควดี วีระภาสพงษ์ (บรรณาธิการ/แปล). 2555 : 72 ได้กล่าวถึงความแยบยลที่มาพร้อมกับความไร้พรมแดนว่า กลุ่มชนชั้นที่ได้ผลประโยชน์จากทุนนิยมจึงหวังที่จะปกป้อง และแม้กระทั่งฟื้นฟูสถานะของตนขึ้นมาใหม่ โดยอาศัยการฉวยใช้อุดมคติของเสรีภาพปัจเจกบุคคล และนำอุดมคตินี้มาฟาดฟันบทบาทในการแทรกแซง และกำกับดูแลของรัฐ ลัทธิเสรีนิยมใหม่ (neoliberalism) จึงเหมาะอย่างยิ่งสำหรับภารกิจทางอุดมการณ์นี้ แต่สิ่งที่ขาดไม่ได้ก็คือ การสนับสนุนด้วยยุทธศาสตร์เชิงปฏิบัติ ซึ่งเน้นย้ำอิสรภาพในการเลือกของผู้บริโภค ไม่ใช่แค่การเลือกสินค้า แต่รวมไปถึงการเลือกวิถีชีวิต วิถีการแสดงออก และพฤติกรรมเชิงวัฒนธรรมในวงกว้างด้วย การแผ่ขยายลัทธิเสรีนิยมใหม่จำเป็นต้องอาศัยการสร้างวัฒนธรรมของลัทธิบริโภคนิยม (consumerism) ที่ดูเหมือนหลากหลาย และลัทธิอิสระนิยมของปัจเจกบุคคล วัฒนธรรมนี้ต้องมีลักษณะแบบประชานิยม (populism) บนพื้นฐานของตลาดเสรีนิยมใหม่ และต้องสร้างขึ้นมาทั้งในภาคการเมือง และเศรษฐกิจ วัฒนธรรมในลักษณะนี้สอดรับเป็นอย่างดีกับแนวโน้มทางวัฒนธรรมที่เรียกว่า “ลัทธิโพสต์โมเดิร์น” (postmodernism) ซึ่งเคยซ่อนอยู่ในชายขอบ (marginal) มานาน จวบจนตอนนี้จึงสามารถแผ่ขยายอิทธิพลได้อย่างเต็มที่ในฐานะกระแสหลักทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญา นี่คือความท้าทายที่บรรษัทและชนชั้นนำสามารถบรรลุความสำเร็จได้อย่างแนบเนียนในช่วงทศวรรษ 1980

ภายใต้ความแนบเนียนของการคลี่คลุมด้วยอาภรณ์โลกาภิวัตน์ หรือโพสต์โมเดิร์น หรือเสรีนิยมใหม่ในบริบทที่เกิดขึ้นบนโลกปัจจุบันนี้ (Jameson, 1991)[2] จะเห็นได้ว่าระดับการปะทะขัดแย้งย้อนแย้งได้เกิดขึ้นในหลากหลายมิติทั้งสังคม การเมือง วัฒนธรรม ในภูมิภาคท้องถิ่น จนกระทั่งชุมชน ปัจเจกบุคคล อันทำให้เกิดความแตกต่าง การเหลื่อมซ้อน หยิบยืม ซึ่งกันและกันจนกลายเป็นการผสมผสาน (hybridity)[3] (Canclini, 2005) ซึ่งเกิดมานานและได้ไหลบ่าเข้ามามากขึ้นภายใต้โลกาภิวัตน์ ซึ่งโรนัลด์ โบเบิร์ตสัน (วรพจน์ วงศ์กิจรุ่งเรือง แปล. อ้างในโลกาภิวัตน์. 2553 : 129 – 131) กล่าวว่า การไหลเวียนของวัฒนธรรม ในระดับโลก กระตุ้นให้เกิดรูปแบบเฉพาะ (niche) ของวัฒนธรรมท้องถิ่น ด้วยเหตุนี้แทนที่วัฒนธรรมอันหลากหลายจะถูกทำลาย และทำให้เหมือนกันหมดด้วย พลังบริโภคนิยมจากโลกตะวันตก ความแตกต่างเฉพาะในท้องถิ่นยังคงมีความสำคัญในการผลิตสร้างวัฒนธรรมที่ไม่ซ้ำใคร ซึ่งการไม่ซ้ำใครในเชิงการแสดงออกทางวัฒนธรรมทำให้ความเป็นท้องถิ่นกลายเป็นจุดขาย หรือเป็นที่สนใจดึงดูดให้ผู้คนในแถบถิ่นอื่นหันมาให้ความสำคัญต่อวิถีของการดำรง และประดิษฐ์คิดสร้างในรูปแบบเฉพาะของท้องถิ่นต่างๆ เช่น งานศิลปะ

1.2 การสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ในประเทศไทยยุคโลกาภิวัตน์

ภายใต้กระแสการเปลี่ยนผ่านเข้าสู่กระแสโลกาภิวัตน์ที่มีมาตั้งแต่ทศวรรษ 2520 จากภาวะเงื่อนไขที่กล่าวมาข้างต้นนั้น สังคมและวัฒนธรรมในประเทศไทยย่อมได้รับผลกระทบ ด้วยเหตุที่ว่าประเทศไทยก็เดินตามระบบเศรษฐกิจทุนนิยมแบบโลกตะวันตก โดยเฉพาะสหรัฐอเมริกา และยุโรปในวิถีทางของทุนนิยมอุตสาหกรรม ดังนั้น ประเด็นที่น่าสนใจอย่างยิ่งในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ที่เกิดขึ้นในห้วงระยะการเปลี่ยนผ่านเข้ามาสู่โลกภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ ผู้วิจัยให้ความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในแขนงทัศนศิลป์ ผ่านแนวคิดการวิจารณ์ศิลปะภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550 ซึ่งเป็นช่วงสองทศวรรษที่ประเทศไทยมีการเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจอย่างรวดเร็ว จนกระทั่งประกาศตัวว่าเป็นเสือเศรษฐกิจใหม่แห่งเอเชีย หรือนิกส์ (NICs-New Industry Countries) ภายใต้กระแสเศรษฐกิจดังกล่าวทำให้ตลาดศิลปะอันรวมไปถึงสถาบันที่เกี่ยวข้องกับศิลปะเฟื่องฟูขึ้นอย่างมาก มีหอศิลป์ พื้นที่การแสดงศิลปะ นักสะสมผลงาน

---

[2] โปรดอ่านรายละเอียดใน Fredric Jameson. Postmodern or The Cultural Logic of Late Capitalism. (Duke University Press. 1991)

[3] โปรดอ่านรายละเอียดใน Nestor Garcia Canclini Hybrid Cultures : Strategies for Enterung and Leaving Modernity. (University of Minesota Press. 2005)

ศิลปะ สถาบันการเงิน องค์กรเอกชนต่างๆ เปิดตัวเป็นผู้อุปถัมภ์ศิลปะ ศิลปินอย่างหลากหลาย อันรวมไปถึงศิลปินไทยจำนวนไม่น้อยได้รับการส่งเสริมให้ได้รับการศึกษาเล่าเรียนศิลปะในต่างประเทศ เช่น มณเฑียร บุญมา ไปศึกษาทางด้านประติมากรรมที่สถาบันศิลปะโบซาร์ (Ecole Nationale Superieure des Beaux-Arts) กรุงปารีส เมื่อปี พ.ศ. 2529

การเปลี่ยนแปลงผ่านดังกล่าวทำให้การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในประเทศไทยช่วงทศวรรษที่ 2530 เป็นต้นมาได้เปลี่ยนแปรไปตามกระแสโลกจากสองมิติไปสู่สามมิติ ด้วยแนวความคิด รูปแบบการนำเสนอที่แตกต่างกัน รวมถึงการนำสื่อวัสดุต่างๆ มาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ที่ท้าทายต่อขนบศิลปะที่เคยปฏิบัติมา โลกศิลปะในประเทศไทยได้เปลี่ยนแปลงมาสู่ร่มโลกาภิวัตน์ตามกระแสที่เกิดขึ้นทั่วโลก ดังจะเห็นปรากฏการณ์การนำเสนอในรูปแบบศิลปะเชิงแนวความคิด ศิลปะการแสดงสด (performance art) เช่น ผลงานของจุมพล อภิสุข ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง ศิลปะการจัดวาง (installation art) เช่น ผลงานของมณเฑียร บุญมา อารยา ราษฎร์จำเริญสุข ศิลปะวีดิทัศน์ (video art) เช่น ผลงานของกมล เผ่าสวัสดิ์ ที่สะท้อนแนวคิดเชิงความเชื่อ ศาสนา วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม ท้องถิ่น เป็นต้น ซึ่งทำให้เกิดความพิศวง แปลกใหม่ ให้กับผู้คนและตลาดศิลปะโลก ประกอบกับทั้งภาครัฐและเอกชนก็ได้ปลุกกระแสวัฒนธรรมไทยในการส่งเสริมอุตสาหกรรมท่องเที่ยว สร้างมูลค่ารายได้ให้กับประเทศอย่างมหาศาล ในขณะเดียวกันช่วงปลายทศวรรษ 2540 ได้เกิดภาวะวิกฤตทางเศรษฐกิจ สังคมระลอกใหม่ทำให้เกิดกระแสการต่อต้านการครอบงำจากตะวันตก และปลุกสร้างสำนึกความเป็นไทยขึ้นมา ภายใต้ความผันผวนทางศิลปวัฒนธรรมในสังคมไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 การวิจารณ์ศิลปะและนักวิจารณ์ในยุคโลกาภิวัตน์

คลื่นกระแสโลกาภิวัตน์ได้ไหลผ่าเข้ามาในพื้นที่ของสังคม วัฒนธรรมของสังคมไทย จนเกิดการวิพากษ์โต้แย้งกันอย่างกว้างขวางในแวดวงวิชาการด้านต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ วัฒนธรรมศึกษา หรือแม้แต่วงการศิลปะ แต่ข้อวิพากษ์วิจารณ์ที่เกิดขึ้นในศาสตร์เหล่านั้นก็มิอาจสรุป หรือสร้างคำจำกัดความได้อย่างรวดเร็ว ด้วยเหตุที่สภาวะของความเป็นโลกาภิวัตน์ยังดำเนินต่อไปอย่างไม่สิ้นสุด และในขณะเดียวกัน ศิลปินที่อยู่ภายใต้ร่มกระแสโลกาภิวัตน์ต่างสร้างสรรค์ผลงานของตนเอง เพื่อนำเสนอบริบท แนวคิด รูปแบบสื่อเทคนิคใหม่ๆ ให้เป็นที่สนใจของกลไกในโลกศิลปะที่มีองคาพยพของพื้นที่การแสดง ภัณฑารักษ์ นักวิจารณ์ศิลปะ ผู้ดูนักสะสม ในแต่ละส่วนนั้นมีความสำคัญต่อการขับเคลื่อนวงการศิลปะอย่างยิ่ง เพราะถ้าหากขาด

หรือพร่องส่วนใดส่วนหนึ่งไปก็จะทำให้วงการศิลปะตกอยู่ในวงจรของความไม่ต่อเนื่องในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ศิลปินจะต้องมีพื้นที่การแสดงผลงาน เช่น หอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ของรัฐหรือเอกชน โดยผ่านการคัดสรรของภัณฑารักษ์ที่จะเลือกผลงานในการแสดงแต่ละครั้ง เมื่อถึงเวลาการแสดงจะเป็นหน้าที่ของผู้ชม และผู้สนใจในผลงานมาร่วมชื่นชมอรรถรสในสิ่งที่ปรากฏเป็นผลงานศิลปะ

นักวิจารณ์ศิลปะจะต้องแสดงบทบาทหน้าที่ในการวิจารณ์ผ่านการสื่อสารต่างๆ เช่น หนังสือพิมพ์ นิตยสาร อินเตอร์เน็ต เพื่อเป็นการสร้างความรู้ ความเข้าใจ รวมทั้งวิพากษ์วิจารณ์ แสดงความคิดเห็นในบริบทของผลงาน แยกแยะประเภท อธิบายชี้แจงความหมาย จนถึงการประเมินคุณค่าของผลงาน ซึ่งไม่ได้หมายถึงการประเมินคุณค่าของความดีงาม หรือเลว แต่เป็นการชี้ให้เห็นนัยยะสำคัญของผลงานนั้นๆที่ศิลปินแสดงออกมานั้นเป็นการสะท้อนย้อนกลับไปที่ตัวบทแนวความคิดรูปลักษณ์ต่างๆ ที่ศิลปินได้นำเสนอในผลงานนั้นๆ

แต่ถึงกระนั้นวงการศิลปะในประเทศไทย ก็ยังขาดแคลนนักวิจารณ์ศิลปะ และการวิจารณ์อย่างต่อเนื่อง แต่ปัญหานี้ก็ไม่ได้เกิดขึ้นแต่เฉพาะในประเทศประเทศไทย หากเป็นไปทั่วโลก ดังที่ James Elkins (อ้างใน The State of Art Criticism : Michael Schreyach 2008 : 11) กล่าวโดยสรุปว่า การวิจารณ์ศิลปะอยู่ในสภาวะวิกฤติทั่วโลก ในขณะที่การผลิตงานวิจารณ์ศิลปะได้เพิ่มขึ้นอย่างมาก มีช่องทางและโอกาสการเผยแพร่หลากหลาย (วารสาร นิตยสาร แผ่นพับของหอศิลป์ เวปบล๊อก และอื่นๆ) แต่ก็ไม่มีใครจริงจังกับสิ่งเหล่านี้ แม้ว่าการวิจารณ์ศิลปะจะมีผลงานออกมามากมาย แต่ผู้คนจำนวนมากก็เพิกเฉยเช่นกัน

จากกรณีดังกล่าวจะเห็นว่า การวิจารณ์ศิลปะนั้นไม่สามารถขยายตัวไปได้แม้ว่าโลกในยุคโลกาภิวัตน์จะให้การสื่อสารได้สะดวกขึ้น ในขณะเดียวกันสถานะและบทบาทของการแสดงศิลปะก็ได้เปลี่ยนไปสู่การมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานมากขึ้น ผู้ชมสามารถเข้าถึงผลงานได้โดยตรงโดยไม่ต้องพึ่งพาผู้ชี้นำ หรือแนะนำ อีกทั้งการบริโภคศิลปะแขนงอื่นๆ ซึ่งเป็นทางเลือกจากสื่อสมัยใหม่ก็สามารถเข้าถึงได้อย่างรวดเร็ว โดยไม่ต้องใช้เวลาอันยาวนานเดินทาง เพื่อไปดูการแสดงศิลปะในพื้นที่การแสดงอาจจะเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้คนสนใจบทบาทของนักวิจารณ์ศิลปะลดน้อยลงไป

สำหรับประเทศไทยสถานภาพทางการวิจารณ์ศิลปะ โดยเฉพาะสาขาทัศนศิลป์ในช่วงที่ผ่านมาก็ดูเหมือนว่าจะไม่แตกต่างจากสาเหตุที่ James Elkins กล่าวไว้แต่สภาพการณ์อาจจะรุนแรงกว่า เพราะกรอบสังคมไทยไม่ได้เปิดรับกับการวิจารณ์อย่างตรงไปตรงมาดังที่ เจตนา นาควัชระ (2548:

23 – 24) กล่าวไว้ว่า เรายังผูกติดอยู่อย่างแนบแน่นกับมุขปาฐะ ยิ่งไปกว่านั้นคนไทยเราไม่ชอบกระทำกิจอันใดที่ทำให้เราต้องเผชิญหน้ากัน ระบบอินเตอร์เน็ตอาจเปิดทางให้แก่การวิจารณ์ได้อย่างกว้างขวาง แต่ผู้ที่หมกมุ่นอยู่กับระบบใหม่นี้ก็เดินไปจนสุดทางเช่นกัน ในเรื่องของการตอบโต้กันอย่างเสรีสุดๆ ซึ่งบางครั้งก็รุนแรง และหยาบคายเกินไป เราน่าจะได้บทเรียนจากการกระโดดข้ามขั้นจากการสงวนท่าทีในเรื่องของการวิจารณ์ในขนบมุขปาฐะ ไปสู่การสื่อสารที่ไร้ขอบเขต (ซึ่งบางครั้งก็ใกล้กับบัตรสนเทห์) โดยไม่ผ่านแดนกลางของวัฒนธรรมลายลักษณ์ อันที่จริงการวิจารณ์ที่ผูกอยู่กับขนบลายลักษณ์ก็เป็นคุณอยู่ไม่น้อย เพราะเท่ากับเป็นการผูกมัดให้ผู้เขียนงานวิจารณ์ต้องรับผิดชอบในกิจอันเป็นสาธารณะ

จากเหตุดังกล่าว ชี้ให้เห็นว่าวัฒนธรรมการวิจารณ์ในสังคมไทยมักกระทำโดยนิยมกล่าวถึงศิลปินเป็นบุคคลที่สาม หลีกเลี่ยงการเผชิญหน้าอย่างตรงไปตรงมามากกว่าการกล่าววิจารณ์กันตามเหตุปัจจัย แม้ว่าจะมีการเผชิญหน้า ว่าด้วยการวิจารณ์ แต่ก็เป็นการเผชิญหน้าด้วยอารมณ์ และความรู้สึกที่วิวาทะต่อกัน การที่จะยกระดับจากขนบมุขปาฐะไปสู่วัฒนธรรมการเขียนและการอ่านจากสื่อสิ่งพิมพ์หรือสื่ออินเตอร์เน็ตก็เป็นการเผชิญหน้ากันอยู่ดี เพียงแต่ไม่ได้เผชิญหน้ากันโดยตรง การวิจารณ์โดยทั่วไปมักจะเข้าใจว่าเป็นการตำหนิ กล่าวร้ายเรื่องส่วนตัวในทางลบ ซึ่งอาจเป็นเช่นนั้นจริงในอารมณ์ความรู้สึกของผู้ได้รับ เพราะในแง่ของการสร้างสรรค์งานศิลปะแล้วก็เป็นเรื่องปัจเจกของศิลปินที่ได้สื่อออกมาแสดงสู่สาธารณะ และนักวิจารณ์สามารถเขียนเป็นลายลักษณ์อักษรให้ผู้คนได้อ่านทัศนะความคิดเห็นมุมมองต่อผลงานดังกล่าว แต่ก็ไม่มีใครที่อยากจะได้รับคำวิพากษ์วิจารณ์เหล่านี้ด้วยความเชื่อว่าการวิจารณ์ที่เผยแพร่ออกไปจะมีผลต่อคุณค่าราคาของผลงาน ที่จริงแล้วการวิจารณ์นั้นยืนอยู่บนพื้นฐานของผลงานของศิลปินที่สร้างสรรค์ขึ้นมา ที่สำคัญนักวิจารณ์จะต้องเป็นผู้ติดตามรับรู้ความเคลื่อนไหวทางศิลปะอย่างใกล้ชิด เพราะไม่เช่นนั้นแล้วจะทำให้ขาดรอยต่อเชื่อมของสถานะผู้ดู นักวิจารณ์กับพื้นที่การแสดงและตัวผลงานยิ่งแล้วการแสดงผลงานของศิลปินในปัจจุบัน ที่ไม่ใช่แค่นำวัตถุทางศิลปะหรือผลงานสำเร็จมาติดตั้งจัดวางในพื้นที่การแสดงเพียงอย่างเดียว แต่องค์ประกอบในการแสดงโดยส่วนมากจะมีบริบทของพื้นที่ เวลา การมีส่วนร่วม ปฏิสัมพันธ์ แสง สี เสียง การเคลื่อนไหว เพิ่มเข้ามาอีกด้วย ฉะนั้นการวิจารณ์ศิลปะในยุคปัจจุบันจึงเป็นกระบวนการที่ผู้วิจารณ์จะต้องเข้าไปมีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์ในการรับรู้ถึงองคาพยพในการแสดงดังกล่าว หาไม่แล้วสิ่งที่ผู้วิจารณ์ออกมาสู่สาธารณะก็จะเป็นการสื่อสารที่ผิดพลาดห่างไกลจากข้อมูลพื้นฐานของการแสดงงานศิลปิน

ความหมายของการวิจารณ์ศิลปะ คือ การแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นการพรรณนาประสบการณ์ทางอารมณ์ความรู้สึกส่วนตนที่มีต่องานศิลปะหรือเป็นการให้ข้อมูล หรือข้อเท็จจริงเกี่ยวกับศิลปะ หรือเป็นการแสดงความคิดเชิงปรัชญาเกี่ยวกับศิลปะโดยทั่วไป ทั้งนี้จะไม่ขีดเส้นพรมแดนที่ตายตัวระหว่างการวิจารณ์ศิลปะในรูปของบทความที่ตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์รายวันหรือนิตยสาร ซึ่งในวงตะวันตกเรียกว่า art criticism กับการสร้างวิทยาการในรูปของประวัติศาสตร์ศิลปะ (history of art) หรือ ทฤษฎีศิลปะ (theory of art) หรือ สุนทรียศาสตร์ (aesthetic) นอกจากนี้ยังจะขอใช้คำว่า การวิจารณ์ศิลปะให้ครอบคลุมศิลปะแขนงต่างๆ ด้วย โดยไม่ผูกติดอยู่กับการจำแนกประเภทของการวิจารณ์แบบตะวันตก ซึ่งมักจะแจกแจงออกเป็น art criticism ซึ่งมุ่งวิจารณ์เฉพาะทัศนศิลป์ (เจตนา นาควัชระ. 2524 : 21 – 22)

จากนิยามดังกล่าวชี้ให้เห็นถึงความสำคัญสถานะของการวิจารณ์ศิลปะว่าเป็นการแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับศิลปะ ในรูปแบบหรือบริบทของการสื่อสารไปยังบุคคลอื่น ผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ หรือสื่ออื่นๆ ตามยุคสมัย เพื่อให้ได้รับรู้ถึงความเคลื่อนไหวเข้าถึงผลงานของศิลปิน อันจะเป็นการปลุกกระตุ้นให้เกิดความอยากรู้อยากเห็น อีกทั้งยังเป็นการสร้างการรับรู้ในบริบทของศิลปะที่ปรากฏขึ้นในยุคสมัยต่อสาธารณะ แม้ว่าการวิจารณ์ศิลปะจะเป็นเรื่องใหม่สำหรับสังคมไทย แต่เชื่อว่าหากสร้างประสบการณ์ทางการวิจารณ์อย่างต่อเนื่องจนเป็นที่ยอมรับของสังคมว่าเป็นวิถีวัฒนธรรมที่ดำรงควบคู่ไปกับโลกของศิลปะ แม้แต่ในโลกตะวันตกที่กว่าจะทำให้วิถีการวิจารณ์ตกผลึกเป็นวัฒนธรรมการวิจารณ์ก็ใช้เวลาในการพัฒนาหลายร้อยปี เพราะการวิจารณ์นั้นไม่ใช่แค่การแสดงความคิดเห็นจากนักวิจารณ์เพียงอย่างเดียว แต่มันมีส่วนประกอบสร้างมิติอื่นอีก ดังที่ Boris Groys (2008 : 62) ได้กล่าวถึงสถานะนักวิจารณ์ในยุโรปว่า นักวิจารณ์ศิลปะได้เกิดขึ้นเมื่อตอนปลายศตวรรษที่ 18 และต้นศตวรรษที่ 19 อันเป็นช่วงที่มีการเปิดกว้างในการแสดงออกทางความคิดเห็นอย่างอิสระในสาธารณะเพิ่มขึ้น ในช่วงนั้นนักวิจารณ์ศิลปะไม่ได้อยู่ในฐานะของความเป็นตัวแทนโลกศิลปะ แต่เป็นนักสังเกตการณ์ภายนอกที่มาตัดสิน และวิจารณ์ผลงานศิลปะในนามของสาธารณะ เป็นผู้ที่มีการศึกษาดี รสนิยมดี เพื่อแสดงออกถึงสำนึกสามัญร่วมทางสุนทรียะ

จะเห็นว่า ในอดีตนั้นการวิจารณ์ศิลปะไม่ใช่ใครทุกคนก็สามารถวิจารณ์ได้ และคนที่จะมาตัดสินวิพากษ์วิจารณ์ได้นั้นต้องเป็นคนมีฐานะการศึกษาดี มีรสนิยมที่ดี ที่สำคัญก็ต้องมีพื้นที่สาธารณะให้ถกเถียงวิพากษ์วิจารณ์ไว้ด้วย แต่ในยามที่บ้านเมืองไม่มีบรรยากาศประชาธิปไตย การแสวงหาอาณาเขตสาธารณะก็เป็นสิ่งที่เป็นไปได้ยาก ดังที่ ธเนศ วงศ์ยานนาวา (2542 : 369) ได้กล่าวถึงอาณาเขตสาธารณะว่า การเข้าไปสู่อาณาเขตสาธารณะนั้นเป็นการเข้าไปสู่ดินแดนที่ทุกๆ

คนจะมีแต่ความเหมือนกันที่ปรากฏออกชัดเจนด้วยความสามารถที่จะใช้ ‘rationality’ ที่แสดงออกมา โดยผ่านการสนทนาที่ต้องมีการแลกเปลี่ยนความเห็น และถกเถียงกันในเรื่องของ “คุณค่าอันดีงามที่มีร่วมกัน” โดยเฉพาะความเท่าเทียมและเสรีภาพ

ในโลกศิลปะ ซึ่งจะต้องอาศัยการสถาปนาพื้นที่ขึ้นมาเพื่อการแสดง เช่น หอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ หรือ พื้นที่อื่นเพื่อให้เกิดปฏิสัมพันธ์ในมิติต่างๆ ดังนั้นพื้นที่แห่งนี้จึงประกอบขึ้นด้วยศิลปินผลงานศิลปะพื้นที่การแสดง ผู้ชม นักวิชาการทางศิลปะ นักวิจารณ์ศิลปะ ภัณฑรักษ์ นักสะสม หอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ สื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะที่เกิดขึ้นมารองรับกับกระบวนการเหล่านี้เสมือนหนึ่งเป็นชุมชน หรือ Community ดังที่ ธเนศ วงศ์ยานนาวา (2542 : 364-666) อธิบายบริบทของชุมชนในการเลือกกับสภาวะของอาณาเขตสาธารณะพอสรุปได้ว่า ภายใต้ความหมายของคำว่า “Community” นั้นย่อมไม่ใช่เรื่องของจารีตประเพณีที่เป็นอำนาจสำคัญในการบีบบังคับมวลสมาชิก ในทางตรงกันข้ามความหมายของคำว่า “Community” นั้นกลับจะต้องแสดงความเต็มใจที่ตัดสินใจเข้าร่วม “Community” อย่างเต็มใจ โดยปราศจากการบีบบังคับ ซึ่งโดยนัยยะแบบนี้จึงเป็นการใช้ความสำคัญแก่เสรีภาพในการเลือกอันเป็นทางเลือกที่หลีกเลี่ยงไม่ได้กับระบอบประชาธิปไตย ทั้งนี้การเปิดทางเลือกเหล่านี้จะต้องขยายไปให้ได้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ จำนวนยิ่งมากเท่าใดก็ยิ่งแสดงถึงความสามารถในการที่จะ “รวบรวม” เอาทุกสิ่งทุกอย่างมาไว้ตรงหน้า ดังนั้นเสรีภาพในการเลือกที่จะตัดสินใจเข้าร่วมในชุมชนในอาณาเขตสาธารณะนั้นจึงเป็นสภาวะของการเป็นสาธารณะที่ต้องตอบสนองในเชิงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ การตอบสนองที่แสดงให้เห็นถึงคุณสมบัติพิเศษของมนุษย์ก็คือการมี “rationality” หรือ การมี “logos” หรือ “speech” คำพูดหรือความสามารถในการติดต่อสื่อสารที่ใช้ภาษาพูดเป็นหลัก การใช้ภาษานั้นแม้ว่าจะมีความเข้าใจที่แตกต่างกัน แต่โดยหลักการของการสื่อสารแล้วก็ย่อมมีเป้าหมายที่จะก่อให้เกิดความเข้าใจร่วมกัน

หากจะเรียกสิ่งที่เกิดขึ้นในวงการศิลปะว่าเป็นชุมชนศิลปะ (art community) ก็ไม่ห่างไกลจากความหมายที่กล่าวมา เพราะในชุมชนแห่งนี้ไม่มีใครบังคับ ข่มขู่ให้เข้ามาร่วมได้ แต่เป็นความพึงพอใจในการเลือกที่จะเข้าร่วมกับชุมชนที่ต้องการสร้างอาณาเขตสาธารณะของชุมชนขึ้นมาในนามของพื้นที่การแสดง ซึ่งพื้นที่แห่งนี้กินความหมายที่กว้างเกินกว่าหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ โรงภาพยนตร์ โรงละคร เพราะการแสดงผลงานศิลปะในยุคปัจจุบัน ชุนชนคนศิลปะ ได้พยายามสถาปนาพื้นที่การแสดงออกไปตามห้องแถว โรงงานเก่า ทุ่งไร่ปลายนา หรือแม้กระทั่งเมือง

การตัดสินใจเลือกเข้ามาในอาณาเขตสาธารณะ อันเป็นพื้นที่การแสดงที่มีผลงานศิลปะหรือสิ่งแสดงอื่นๆ ที่เป็นตัวนำเสนอให้ผู้คนได้ปฏิสัมพันธ์ติดต่อสื่อสารพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นต่อการปรากฏของผลงานศิลปะ และภายใต้บรรยากาศของอาณาเขตสาธารณะ เช่น การเข้าถึงสื่อผลงานการแสดงที่มีลักษณะของความเป็นชุมชนก็ย่อมที่จะสามารถแสดงความคิดเห็น ถกเถียงโต้แย้ง อันก่อให้เกิดความเข้าใจร่วมกัน หรือสำนึกร่วมทางการรับรู้ในผลงานการแสดงชุดนั้นๆ แม้ว่าความเข้าใจร่วมกัน จะมีความแตกต่างไม่ลงรอย แต่ก็ไม่ใช่ประเด็นที่จะก่อให้เกิดความขัดแย้งส่วนตัว หรือวิวาทะไม่จบสิ้น ในเมื่อทุกคนเข้ามาในอาณาเขตแห่งนี้ โดยไม่มีใครบังคับก็ย่อมจะต้องเข้าใจวิถีของบรรยากาศสาธารณะใน อาณาเขตสาธารณะทางศิลปะนี้ได้

นักวิจารณ์ศิลปะ ซึ่งสมัครใจอยู่ในชุมชนศิลปะแห่งนี้ก็ย่อมที่จะต้องรับผิดชอบต่อวิถีของการวิจารณ์ผลิตสร้างผลงานผ่านการพูดคุยทั้งมุขปาฐะวิจารณ์ อภิปราย เสวนาในเวทีสาธารณะ เขียนตีพิมพ์นำเสนอบทความ บทวิจารณ์ การรายงาน ผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ โดยผู้รับสารก็จะได้รับจากการอ่านจากสื่อต่างๆ ที่ผ่านการพิมพ์ แต่ทั้งนี้การอ่านจากตัวบท อาจทำให้ความหมายที่ส่งสื่อออกไปเปลี่ยนแปลงไปด้วย ดังที่ ธเนศ วงศ์ยานนาวา (2542 : 358) ได้กล่าวถึงสภาวะที่เกิดจากการอ่านว่าในส่วนของการพิมพ์จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องพิจารณาบทบาทของผู้อ่าน ดังนั้นตัวบทจึงกลายเป็นสิ่งที่ประกอบกันขึ้นด้วยตัวบทเอง เรื่องราวต่างๆที่ต้องการนำเสนอถูกจัดรูปแบบ โดยโรงพิมพ์ในรูปแบบหนึ่งและยังจะต้องให้ความสำคัญของผู้อ่านอีกด้วย ทั้งหมดนี้เมื่อรวมเข้าด้วยกันแล้วจึงเป็นส่วนสำคัญที่จะ “ควบคุม” ความหมายของตัวบทนั้นๆ ให้เป็นลักษณะที่ผู้พิมพ์คาดหวังให้ผู้อ่านได้รับการเปลี่ยนแปลงของการนำเสนอตัวบท และการอ่านตัวบท (หนังสือ) จึงมีการเปลี่ยนแปลงไปตามระยะเวลาในประวัติศาสตร์ เช่น อ่านคนเดียว อ่านออกเสียง เมื่อการอ่านเปลี่ยนแปลงไปตามลักษณะของตัวบทที่เปลี่ยนแปลงไปก็ส่งผลให้ความหมายที่เข้าใจย่อมเปลี่ยนแปลงไปด้วย ความหมายที่เกิดขึ้นจึงไม่มีความคงที่ ความหมายจึงเป็นผลผลิตของการแข่งขันและการต่อสู้กันในการนำเสนอความหมาย การเปลี่ยนแปลงในการอ่าน นี้เอง จึงจำเป็นที่จะต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องความหมายในการพิมพ์ในลักษณะที่เป็นพลวัตมากขึ้น

1.4 การสร้างสรรค์สื่อแบบโปสเตอร์

ด้วยเหตุนี้ที่ผู้วิจัยจึงต้องการที่จะนำเสนอแนวคิดทัศนะการวิจารณ์ผ่านการอ่านจากตัวบทที่เกิดจากสื่อในรูปแบบของโปสเตอร์ เพื่อกระตุ้นให้ผู้ที่สมัครใจเข้ามาในชุมชนแห่งนี้ เกิดการรับรู้จากสารที่สื่อออกไปและเกิดแนวคิด โต้แย้งในสนามของการวิจารณ์ให้มากขึ้น

การสร้างสรรค์สื่อ เรื่องการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยช่วงปี 2530 – 2550 : ภายใต้บริบทโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะที่มีเนื้อหาจากการวิจัยครั้งนี้ เป็นการนำเสนอด้วยสื่อแบบโปสเตอร์ ซึ่งเป็นสื่อแบบพื้นฐานที่สามารถนำไปติดตั้งแสดงผลในพื้นที่ต่างๆ ได้โดยผันแปรไปตามสภาพของพื้นที่ อีกทั้งยังสามารถนำผลงานชุดนี้ไปแสดงเพื่อการศึกษาทางศิลปะในพื้นที่ทางห่างไกล อันเป็นการสร้างชุมชนเครือข่ายความรู้ทางศิลปะให้ขยายกว้างขวางเพิ่มขึ้น อีกทั้งยังเป็นการสร้างพื้นที่การแสดงให้ผู้ที่เข้ามามีส่วนร่วมได้แสดงออกทางความคิดเห็นต่อสิ่งที่ได้รับรู้อีกด้วย

จากเหตุปัจจัยความเป็นมาและความสำคัญของหัวข้อการศึกษาวิจัยดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยมีความเชื่อมั่นเป็นอย่างยิ่งว่าตลอดระยะเวลาตั้งแต่ปี 2528 จนถึงปัจจุบันที่ได้เขียนบทความ บทรายงาน ความเรียงในการวิจารณ์ศิลปะ แขนงทัศนศิลป์ ในสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ รวมทั้งพูดคุยอภิปรายในเวทีสัมมนา ได้เรียนรู้เรื่องราวความเคลื่อนไหวทางศิลปะตลอดเวลาที่ผ่านมา ทำให้ตระหนักถึงกระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ที่มีความหลากหลายในแนวความคิด เนื้อหา รูปแบบ สื่อเทคนิคการนำเสนอ ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องการศึกษากระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในช่วงเวลาดังกล่าว เพื่อจะได้รับรู้ถึงบริบทต่างๆ ของผลงานศิลปะ ตลอดจนเงื่อนไขสิ่งแวดล้อมอื่นๆ ในโลกศิลปะ อันจะนำไปสู่การเปิดพรมแดนแห่งความรู้ทางการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยต่อไป

1.5 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.5.1 เพื่อศึกษาวิจัยบริบท รูปแบบ แนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์และผลงานทัศนศิลป์ที่สร้างสรรค์ในแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art) ในประเทศไทยช่วง พ.ศ. 2530 – 2550 ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ

1.5.2 เพื่ออธิบายกระบวนการและผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงทางทัศนศิลป์ในยุคโลกาภิวัตน์

1.5.3 เพื่อสร้างสื่อเรื่องการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550 : ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะในรูปแบบโปสเตอร์

1.6 ขอบเขตการวิจัย

การศึกษาวิจัยและการสร้างสรรค์สื่อครั้งนี้ ได้กำหนดขอบเขตเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. ศึกษาแนวคิด บริบท รูปแบบของผลงานทัศนศิลป์ ในประเทศไทย ที่สร้างสรรค์ผลงานในแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art) ในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550 โดยนำผลการศึกษาวิจัยมาวิจารณ์ เพื่อให้เกิดแนวคิดองค์ความรู้ทางการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์ และโลกศิลปะ
2. สร้างสรรค์สื่อในแบบโปสเตอร์เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ในกระบวนการวิจารณ์ทางทัศนศิลป์ ภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เปิดมิติทางแนวคิด การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art) ช่วงปี พ.ศ. 2530–2550 ในยุคโลกาภิวัตน์ที่มีความสัมพันธ์กับบริบททางสังคม การเมือง วัฒนธรรม วิถีชุมชน ซึ่งจะทำให้เกิดความเข้าใจ รับรู้อย่างกว้างขวางแก่วงการศิลปะและประชาชนผู้สนใจมากขึ้น
2. ทำให้เกิดพื้นที่การรับรู้ทางทัศนศิลป์ในเชิงการวิจารณ์และกระตุ้นให้เกิดพื้นที่วัฒนธรรมการวิจารณ์อย่างเปิดเผยและกว้างขวางมากขึ้น

1.8 วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเอกสาร (Documentary research) เป็นหลักโดยนำข้อมูลจากหนังสือพิมพ์ สูจิบัตร ภาพถ่าย โปสเตอร์ผลงานศิลปะ ตำรา บทความ บทวิจัย หนังสือ มาเป็นเครื่องมือในการศึกษาทำความเข้าใจในการวิเคราะห์วิจารณ์ และนำเสนอการสร้างสรรค์สื่อเป็นรูปเล่มและการแสดงนิทรรศการแบบโปสเตอร์

1.8.1 กำหนดกรอบขอบเขตแนวคิดในการศึกษาวิจัย โดยได้ออกแบบการศึกษาวิจัย องค์ความรู้ที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับบริบทที่วิจัย เป็นการศึกษาแนวคิด ทฤษฎี รูปแบบ การนำเสนอจากเอกสาร งานวิจัย บทความทั้งจากวารสาร หนังสือ บทวิจารณ์ ที่มีการกล่าวถึงผลงานทัศนศิลป์ที่สร้างสรรค์ผลงานในแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art) ช่วงปี พ.ศ. 2530–2550 รวมไปถึงการสืบค้นข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากอินเตอร์เน็ท ตลอดจนภาพและรูปผลงาน

ของศิลปินในช่วงดังกล่าว ทั้งนี้เพื่อความสมบูรณ์ในข้อมูลพื้นฐานนำไปสู่วิจารณ์ทัศนศิลป์

1.8.2 การรวบรวมข้อมูลในมิติต่างๆ เศรษฐกิจ สังคม การเมือง วัฒนธรรม เพื่อชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงและนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะรวมทั้งการวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ ในช่วงปี พ.ศ. 2530–2550 ผู้วิจัยมุ่งศึกษาถึงแนวคิดโลกาภิวัตน์ที่เปิดพรมแดนทางศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลายขยายเชื่อมโยงไปทั่วโลก ภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ที่ทำให้เกิดแนวคิดการปฏิบัติทางศิลปะที่เรียกว่า ศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art) ปรากฏการณ์ทางแนวคิดนี้จะนำพามาเป็นเครื่องมือไปสู่การวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ในบริบทของการศึกษาวิจัยได้ชัดเจนยิ่งขึ้น อันเป็นแรงผลักดันที่ทำให้ผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญของการศึกษาครั้งนี้ ที่สามารถจะแสดงนัยยะสำคัญของการวิจารณ์ทัศนศิลป์ และวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้ ผลการวิจัยนี้จะได้รับเผยแพร่ให้เป็นประโยชน์ต่อวงการศิลปะและสาธารณะต่อไป

1.8.3 การนำเสนอแนวคิดทางการศึกษาวิจัยผ่านการแสดงนิทรรศการแบบโปสเตอร์เป็นอีกช่องทางหนึ่งสำคัญที่จะเผยแพร่ความรู้ ความเข้าใจทางการวิจารณ์ทัศนศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.9 คำจำกัดความ

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดคำจำกัดความนิยามศัพท์เชิงปฏิบัติการที่ใช้ในการศึกษาวิจัยไว้ ดังนี้

1.9.1 สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (relational aesthetics) หมายถึง แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ของนิโกลาส์ บูร์ริโยต์ ที่มุ่งเน้นให้ผู้ชมเล็งเห็นความสัมพันธ์ของมนุษย์กับสังคมผ่านปฏิบัติการทางศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art) ในพื้นที่การแสดง โดยให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการโต้ตอบ สนทนา แลกเปลี่ยนประสบการณ์ทางสุนทรียะระหว่างผู้ชมกับผู้ชม ผู้ชมกับนักวิจารณ์ ศิลปิน และศิลปวัตถุ จากการสัมผัสอรรถรสของเหตุการณ์ทางศิลปะ

1.9.2 การวิจารณ์ศิลปะ หมายถึง การวิจารณ์ที่เกิดจากการปฏิบัติการทางศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่ผู้ชมและผู้มีส่วนร่วมได้เข้ามาอยู่ร่วมกันในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ ได้สนทนาโต้ตอบ แลกเปลี่ยนเพื่อพัฒนาประสบการณ์ทางสุนทรียะด้วยการสัมผัสอรรถรสบรรยากาศและสร้างปฏิสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน กระตุ้นและโน้มน้าวให้เกิดทัศนะมุมมองในการวิพากษ์วิจารณ์ในพื้นที่ของการแลกเปลี่ยนที่ศิลปินได้สร้างเหตุการณ์จำลองขึ้นมา เพื่อให้เกิดการพบปะ สนทนา เผชิญหน้า ในการปฏิบัติการทางศิลปะนั้นๆ

1.9.3 การสร้างสรรค์สื่อ หมายถึง การนำข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัย กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2530–2550 : ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะมาวิเคราะห์และวิจารณ์ โดยการนำเสนอเป็นรูปเล่มและรูปแบบของโปสเตอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
แนวคิด วรรณกรรม และผลงานทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาการสร้างสรรค์เรื่องกระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ.2530–2550 : ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ ผู้วิจัยได้ใช้การวิจัยเอกสาร (Documeutary research) เป็นหลักโดยนำข้อมูลจากหนังสือพิมพ์ สูจิบัตร ภาพถ่าย โปสเตอร์ ผลงานศิลปะ ตำรา บทความ บทวิจัย หนังสือ ที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัยครั้งนี้

2.1 โลกาภิวัตน์กับการเปลี่ยนแปลงในสังคมไทยยุคสงครามเย็น

2.2 โลกาภิวัตน์กับผลกระทบทางการเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ช่วงปี พ.ศ. 2530–2550

2.2.1 การเปลี่ยนแปลงทางการเมือง

2.2.2 การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ

2.2.3 การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

2.3 โลกาภิวัตน์กับบริบทโลกศิลปะในประเทศไทย

2.4 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการศึกษาวิจัย

2.4.1 แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

2.4.2 การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

2.4.3 บทบาทและหน้าที่ของนักวิจารณ์ทัศนศิลป์ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

2.4.4 ลักษณะผลงานทัศนศิลป์ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550

2.4.5 แนวคิดการคัดสรรผลงานทัศนศิลป์ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550 ที่เกี่ยวข้องกับการวิจารณ์

2.4.5.1 ผลงานของ มณเฑียร บุญมา ชุด อโรคยาศาล (2538)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4.5.2 ผลงานของ สุธี คุณาวิชยานนท์ ชุด ภาระอันรื่นรมย์ (2542), ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (2543)

2.4.5.3 ผลงานของ กมล เผ่าสวัสดิ์ ชุด พายุแห่งความเงียบ (2548)

2.4.5.4 ผลงานของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ชุด สุดขอบฟ้า (2547)

2.1 โลกาภิวัตน์กับการเปลี่ยนแปลงในสังคมไทยในยุคสงครามเย็น

กระแสโลกาภิวัตน์ได้ก่อตัวและเริ่มมีบทบาทต่อการเปลี่ยนแปลงของสังคมทั่วโลกมาตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษที่ 2510 ที่เริ่มมีการประท้วงต่อต้านสงคราม แสวงหาเสรีภาพ ดังที่ เดวิด ฮาร์วี (เก่งกิจ กิติเรียงลาภ นรุตม์ เจริญศรี ภัควดี วีระภาสพงษ์ สุรัตน์ โหราชัยกุล อภิรักษ์ วรรณสาธพ แปล 2555 : 69-71) ได้กล่าวว่า ภายใต้ระบบทุนนิยมในทศวรรษ 1970 ช่วยให้เราเริ่มมองเห็นว่า ลัทธิเสรีนิยมใหม่แทรกซึมเข้าไปในความเข้าใจและ “สำนึกสามัญ” ของประชาชนอย่างไร ในหลายๆ ส่วนของโลก การแทรกซึมเช่นนี้ทำให้ประชาชนจำนวนมากขึ้นๆ มองว่า ลัทธิเสรีนิยมใหม่เป็นวิถีทางที่จำเป็น กระทั่งเป็นวิถีทาง “ตามธรรมชาติ” ในการกำกับดูแลระเบียบสังคม ขบวนการทางการเมืองใดๆ ก็ตามที่ถือว่าเสรีภาพปัจเจกบุคคลเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์แตะต้องไม่ได้มักมีแนวโน้มที่จะถูกดูดกลืนเข้าไปอยู่ในฝ่ายเสรีนิยมใหม่ ยกตัวอย่างเช่น ความปั่นป่วนทางการเมืองที่เกิดขึ้นทั่วโลกใน ค.ศ. 1968 มีนัยแฝงที่เข้มข้นไปด้วยความใฝ่หาเสรีภาพส่วนบุคคล โดยเฉพาะในหมู่นักศึกษา ดังเช่นกลุ่มนักศึกษาที่ถูกปลุกเร้าจากขบวนการ “เสรีภาพในการแสดงความคิดเห็น” ในมหาวิทยาลัยเบิร์กลีย์ ในช่วงทศวรรษ 1960 หรือนักศึกษาที่ออกมาประท้วงถามตามท้องถนนในปารีส เบอร์ลินและกรุงเทพฯ ตลอดจนนักศึกษาที่ถูกยิงตายอย่างไร้ความปราณีในกรุงเม็กซิโกก่อนเปิดฉากการแข่งขันโอลิมปิก 1968 คนหนุ่มสาวเหล่านี้เรียกร้องเสรีภาพจากการควบคุมบังคับของบิดามารดา การศึกษา บริษัท ระบบราชการและรัฐมองเห็นได้ไม่ยากเลยว่า เราสามารถเพิ่มความขัดแย้งระหว่างสองฟากฝ่ายได้ง่ายๆ โวหารของฝ่ายเสรีนิยมใหม่ ซึ่งตั้งอยู่บนการเน้นย้ำในเสรีภาพปัจเจกบุคคล จึงมีพลังที่สามารถสร้างความแบ่งแยกระหว่างลัทธิอิสรนิยม (libertarianism) การเมืองอัตลักษณ์ ลัทธิพหุวัฒนธรรม ตลอดจนบริโภคนิยมที่หมกหมุ่นสนใจแต่ตัวเองให้แยกขาดจากกลุ่มพลังทางสังคมที่แสวงหาความยุติธรรมทางสังคมด้วยการพยายามได้มาซึ่งอำนาจรัฐ

การก่อตัวของโลกาภิวัตน์และภายใต้ยุคสงครามเย็นที่การแสวงหาเสรีภาพประชาธิปไตยในสิทธิเสรีภาพการแสดงออกแห่งปัจเจกที่โหมกระพือไปทั่วโลกและประเทศไทยก็ได้รับอิทธิพลดังกล่าวอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ แม้จะเรียกช่วงเวลาดังกล่าวว่าเป็นยุคสงครามเย็นที่ต่อสู้กันด้วยสงครามทางอุดมการณ์ระหว่างเสรี-ประชาธิปไตย กับสังคมนิยม-คอมมิวนิสต์ แต่แท้ที่จริงแล้วกระแสเสรีนิยม

ใหม่ดำเนินควบคู่ไปกับกระแสโลกาภิวัตน์ที่ก่อตัวขึ้นมาได้จนแทบเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยแทรกตัวเข้าไประหว่างสองอุดมการณ์ดังกล่าวจึงทำให้ขบวนการคนหนุ่มสาวและปัญญาชนในสมัยนั้นลุกขึ้นมาต่อต้านขัดขืนกับสภาวะที่ถูกกดทับจากระบบของรัฐที่กดทับอยู่ขณะนั้น ดังที่เห็นได้จากการประท้วงโลกาภิวัฒน์ในที่ต่างๆ เช่น การยึดครองวอลสตรีท (Occupy Wall Street) เป็นต้น

เมื่อพิจารณาย้อนกลับไปก่อนการขยายตัวของเสรีนิยมใหม่และโลกาภิวัฒน์ประเทศไทยยืนเคียงข้างอยู่กับฝ่ายโลกเสรี ซึ่งมีสหรัฐอเมริกาเป็นผู้ถือธงนำก็ร่วมดำรงอยู่ในสภาวะดังกล่าว ประจักษ์ ก้องกีรติ (2548 : 141-143) ได้กล่าวถึงลักษณะของการต่อสู้ทางการเมืองในยุคสงครามเย็นว่า การทำสงครามจิตวิทยาผ่านช่องทางกลไกต่างๆ นั้น มีเป้าหมายบั่นปลายที่การทำลายความชอบธรรมของระบบการเมืองและอุดมการณ์ของฝ่ายตรงข้ามให้ดูเลวร้ายและเชิดชูอุดมการณ์ของฝ่ายตนให้สูงเด่นกว่า เพื่อหว่านล้อมชักจูงความสนับสนุนจากประชาชนทั้งภายในและภายนอกประเทศ ในประเทศสหรัฐฯซึ่งเป็นผู้นำค่ายทุนนิยมได้มีการสร้างกระแสให้เกิดความหวาดกลัวและเกลียดชังคอมมิวนิสต์อย่างรุนแรง ในกระบวนการนี้ ค่านิยม การรับรู้ รูปแบบการแสดงออก สัญลักษณ์ ความเชื่อ และมายาคติจำนวนมากมายถูกสร้างขึ้นเพื่อหล่อหลอมให้ชาวอเมริกันรับรู้และทำความเข้าใจความเป็นจริงของโลกอย่างที่รัฐบาลต้องการ เป็นความจริงที่รับรู้เหตุการณ์และการกระทำทั้งหลายผ่านกรอบของการต่อต้านคอมมิวนิสต์การปลุกกระแสการต่อต้านคอมมิวนิสต์ที่เกิดขึ้นทำให้เกิดความหวาดระแวงโดยเฉพาะอย่างยิ่งเชื่อว่าจะต้องมีการแทรกซึมและสอดแนมของฝ่ายคอมมิวนิสต์เข้ามาในรัฐบาลและหน่วยงานต่างๆ นอกไปจากนั้น ความคิดสร้างสรรค์ การแสดงออกสื่อสาร หรือผลงานทางศิลปะก็ถูกตรวจสอบและวัดมาตรฐานทางการเมือง จนนำไปสู่การจำกัดและบีบคั้นเสรีภาพในการแสดงออกทำให้เกิดผลลัพธ์ที่สำคัญคือ ผู้คนในสังคมพากันเซ็นเซอร์ตนเองก่อนเป็นเบื้องต้นเพื่อหลีกเลี่ยงข้อกล่าวหาจากหน่วยงานความมั่นคงของรัฐ เพราะการจับกุมและตรวจค้นผู้ต้องสงสัยของเจ้าหน้าที่ในข้อหาเกี่ยวกับการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์ มักจะดำเนินไปอย่างไม่ถูกต้องตามหลักเกณฑ์ทางกฎหมาย การพิจารณาไต่สวนก็ทำไปโดยขาดการวินิจฉัยถึงข้อเท็จจริง นอกจากจำกัดสิทธิเสรีภาพในการแสดงออกของประชาชนแล้ว หน่วยงานของรัฐหรือเอกชนบางส่วนก็ได้ผลิตผลงานทางวัฒนธรรมในรูปแบบต่างๆ ผ่านสื่อสารมวลชน เพื่อสนับสนุนการรณรงค์ต่อต้านคอมมิวนิสต์ออกมามากมาย จนนำไปสู่สิ่งที่เรียกกันว่าวัฒนธรรมสงครามเย็น (Cold War Culture)

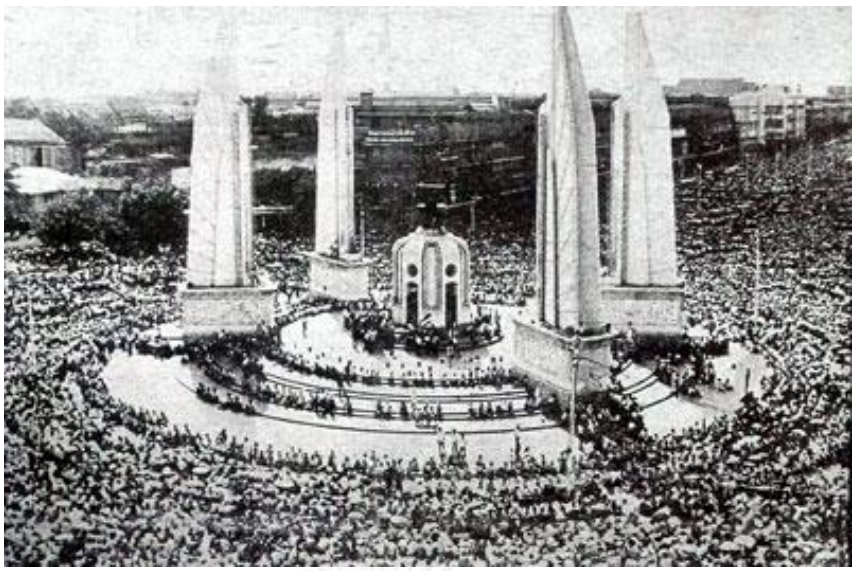
วัฒนธรรมสงครามเย็นใช้กลยุทธ์ทางจิตวิทยาในการโฆษณาชวนเชื่อกันด้วยศิลปะแขนงต่างๆ และการสื่อสาร วิทยุ โทรทัศน์ หนังสือพิมพ์ พร้อมด้วยเครื่องมือกลไกของรัฐอื่นๆ ที่ทำให้ประชาชนอยู่ภายใต้ความหวาดกลัว หวาดระแวง ทั้งนี้ประเทศไทยได้เข้าสู่ร่มสงครามเย็นมาตั้งแต่สมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม ดังที่ ประจักษ์ ก้องกีรติ (2548 : 144-145) ได้กล่าวถึงว่า

วัฒนธรรมสงครามเย็นมิได้เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดในประเทศสหรัฐฯ เท่านั้น หากได้เกิดขึ้นในประเทศที่เป็นพันธมิตรกับสหรัฐฯ ในช่วงสงครามเย็นด้วย ประเทศไทยในฐานะพันธมิตรสำคัญของสหรัฐฯ โดยเฉพาะนับตั้งแต่เกิดการปฏิวัติขึ้นในประเทศจีน นำโดย เหมาเจ๋อตุง สถาปนาสาธารณรัฐประชาชนจีนขึ้นสำเร็จในปี 2492 รัฐบาลไทยในขณะนั้นซึ่งมีจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรีก็ได้นำพาประเทศไทยเข้าไปผูกพันกับสหรัฐ และค่ายโลกเสรีแน่นแฟ้นมากขึ้น มีการสร้างกลไกและหน่วยงานต่างๆ ขึ้นมามากมาย เพื่อทำหน้าที่ในการต่อต้านคอมมิวนิสต์ ทั้งทำหน้าที่ปราบปรามและทำสงครามจิตวิทยา อาทิเช่น สันนิบาตเสรีชน สภาวัฒนธรรมแห่งชาติ คณะกรรมการรักษาการณ์กลาง คณะกรรมการอบรมข้าราชการและประชาชน กรมประมวลราชการแผ่นดิน รวมทั้งมีการออกกฎหมายป้องกันการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์ในปี 2495 กฎหมายนี้แรกเริ่มเดิมที่มีการเสนอให้ใช้ชื่อว่า “กฎหมายการกระทำที่ไม่เป็นไทย” เลียนตามกฎหมาย Un-American Act ของสหรัฐ

การร่วมวงษ์ไพบูลย์ของประเทศไทยกับสหรัฐฯ ในฐานะพันธมิตรที่ช่วยเหลือเกื้อกูลมายาวนาน เพื่อต่อต้านภัยคอมมิวนิสต์ที่ขยายวงกว้างออกๆไปเรื่อยๆ จากการร่วมมือกันทางเศรษฐกิจ การศึกษา ศิลปะ วัฒนธรรม กฎหมาย จนถึงการร่วมมือทางทหาร โดยที่ไทยได้อนุญาตให้สหรัฐฯ เข้ามาตั้งฐานทับทางทหาร เพื่อเป็นฐานส่งกำลังบำรุงสนับสนุนการโจมตีในสงครามอินโดจีน (ลาว เวียตนาม กัมพูชา) ตั้งแต่สมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์จนถึงยุคจอมพลถนอม กิตติขจร

เป็นรัฐบาลปกครองประเทศไทยในช่วง พ.ศ. 2500 – 2516 นำมาสู่ความขัดแย้งจนทำให้เกิดเหตุการณ์ประท้วงใหญ่ของนิสิต – นักศึกษา ประชาชนในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 หลังจากเหตุการณ์นี้ประเทศไทยก็มีบรรยากาศทางเมืองเชิงประชาธิปไตยในระยะสั้นๆ จากนั้นอีก 3 ปี เกิดความขัดแย้งครั้งใหม่ระหว่างฝ่ายซ้ายที่นิยมแนวทางสังคมนิยมกับฝ่ายขวาที่เป็นฝ่ายอนุรักษ์นิยม อันนำไปสู่เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 วิกฤตทั้งสองระลอกนี้ได้ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวทางศิลปะวัฒนธรรม แนวคิด ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน อย่างหลากหลายและพร้อมๆ กับการขยายตัวทางเศรษฐกิจโลก จนนำไปสู่กระแสโลกาภิวัตน์อย่างเต็มตัวในทศวรรษถัดมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



รูปที่ 1 ภาพเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ2516.

ที่มา :http://project.611exteen.com/images/14tula_.05jpg

รูปที่ 2 ภาพเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519

ที่มา : http://www.naewna.com/politic/71699

2.2 โลกาภิวัตน์กับผลกระทบทางการเมือง เศรษฐกิจและวัฒนธรรม ช่วงปี พ.ศ.2530-2550

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมไทยในช่วงทศวรรษที่ 2530 เป็นช่วงเวลาของการสิ้นสุดยุคสงครามเย็นในปี พ.ศ. 2532 เมื่อกำแพงเบอร์ลินพังทลายจนนำไปสู่การล่มสลายของสหภาพโซเวียต ในเวลาต่อมา ก่อนหน้าการสิ้นสุดของสงครามเย็นประเทศมหาอำนาจคอมมิวนิสต์กับมหาอำนาจฝ่ายเสรีนิยมลดการเผชิญหน้าทางการเมืองและความมั่นคงทางการทหารลงในช่วงทศวรรษที่ 1970 จึงทำให้เกิดบรรยากาศการพัฒนาแบบเสรีนิยมมีพลังมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อสหภาพแรงงานในประเทศร่ำรวยมีอำนาจมากจนทำให้ระบบทุนนิยมต้องแสวงหาแรงงานราคาถูกและไม่มีสหภาพแรงงานที่เข้มแข็งในประเทศยากจน เช่น ประเทศไทย เป็นต้น กลไกของระบบทุนนิยมจึงต้องส่งเสริมระบบเสรีนิยมที่เน้นตลาดเสรี การค้าเสรี การเงินเสรี รวมไปถึงการศึกษาเสรีที่รัฐไม่ได้ควบคุม เป็นต้น ในดินแดนต่างๆ ทั่วโลก การเน้นการค้าเสรีทำให้กลไกทางเศรษฐกิจที่รัฐเคยควบคุมและแสวงหาประโยชน์จึงกลายเป็นสิ่งไม่พึงปรารถนาอีกต่อไป กลไกรัฐวิสาหกิจ (public enterprise) จึงต้องการการแปรรูปให้เอกชนเข้ามาทำหน้าที่แทน (privatization) โดยความคิดของเสรีนิยมใหม่เน้นเรื่องของการแสวงหากำไรมากกว่าที่จะเป็นเรื่องของสิ่งมีคุณค่าสาธารณะ (public goods) ความคิดเรื่องการแปรรูปปรากฏชัดในสังคมไทยในช่วงปลายทศวรรษที่ 2520 โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อรัฐบาลพลเอกเปรมต้องปฏิบัติตามข้อตกลงกับองค์กรทางการเงินระหว่างประเทศ เช่น IMF เป็นต้น หรือที่เรียกว่า การปรับโครงสร้าง (structure adjustment) อย่างไรก็ดีความชัดเจนของกระแสเสรีนิยมใหม่ปรากฏชัดตั้งแต่รัฐบาลอานันท์ ปันยารชุน และยิ่งทวีความชัดเจนหลังวิกฤติเศรษฐกิจในปี พ.ศ. 2540 จนทำให้รัฐไม่ว่าจะมาจากพรรคการเมืองแบบไหนก็ต้องปฏิบัติตาม เช่น การทำให้การศึกษาระดับอุดมศึกษาเป็นเรื่องของการลงทุน (investment) ของปัจเจกชนมากกว่าที่จะเป็นเรื่องของประโยชน์สาธารณะ เป็นต้น

การเคลื่อนตัวของเศรษฐกิจเสรีนิยมใหม่จึงเป็นส่วนประสานที่สำคัญที่ทำให้เกิดระบบโลกาภิวัตน์ แล้วนำไปสู่การส่งออกทุนการเงินเข้าครอบทับระบบเศรษฐกิจล้าหลังในประเทศอื่น อิทธิพลของ โลกาภิวัตน์และทุนนิยมที่แสวงหาแรงงานราคาถูกคือสิ่งสำคัญให้เกิดการเคลื่อนย้ายทุนการเงินเข้าสู่ไทย แต่ด้วยสภาพเศรษฐกิจสังคม และการเมืองไทยยังไม่สอดรับ จึงเกิดปัญหาความย้อนแย้ง (Paradox) หรือเป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในตัวเอง แม้มีความพยายามปรับตัวครั้งใหญ่ในทุกด้านตามมา แต่ถึงที่สุดแล้ว การพยายามปรับตัวนั้น กลับมีเป้าหมายอยู่ที่การหาหนทางให้เกิดการคงสภาพเดิมเพื่อรักษาฐานอำนาจทางสังคมเอาไว้เป็นปัจจัยสำคัญ

ดังนั้นโลกหลังสงครามเย็นจึงเป็นการรุกหรือแผ่ขยายของโลกาภิวัตน์ไม่ว่าจะเป็นด้านการผลิตและด้านการเงินต่อสังคมไทย ซึ่งสะท้อนถึงการรุกจากภายนอกประเทศมากกว่าการพัฒนาปรับตัวจากภายใน เมื่อการพัฒนาภายในประเทศยังยึดรูปแบบ “รัฐควบคุมสังคม” (เสกสรรค์

ประเสริฐกุล: 2548; 24) ตามสมัยการปกครองแบบอุปถัมภ์ซึ่งไม่สอดคล้องกับแนวคิดโลกาภิวัตน์ที่เน้นความเป็นปัจเจกชนได้หลั่งไหลเข้ามา โครงสร้างสังคมที่เน้นระบบอุปถัมภ์ไปจนถึงความเป็นชุมชนย่อมขัดแย้งกับวัฒนธรรมปัจเจกชน ทั้งหมดแสดงอาการขัดแย้งในตัวเองทั้งทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม แม้ระบบอุปถัมภ์พยายามต่อสู้เพื่อไม่ให้กลายเป็นสิ่งตกค้างในสังคม แต่การปรับตัวได้สะท้อนถึงความพยายามที่จะหาวิถีทางการดำรงอยู่กับกระแสเศรษฐกิจเสรีนิยมใหม่ ด้วยการปลุกกระแส "เศรษฐกิจชาตินิยม" ไปจนถึงความพยายามที่จะทำให้การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจชะลอตัวลง เช่น การสร้างค่านิยมให้พอใจในสิ่งที่ตนมีอยู่ เป็นต้น ในขณะที่ทางการเมืองก็สร้างแนวคิดที่ว่า "การปกครองที่เหมาะสมและเข้ากับสังคมไทย" มาเป็นเงื่อนไขการปรับตัวแบบลดการเผชิญหน้า มากกว่ามุ่งให้เกิดการปะทะกับหรือแม้กระทั่งร่วมวงไปกับโลกาภิวัตน์อย่างเต็มที่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการเมือง

รูปที่ 3 ภาพประชาชนทุบทำลายกำแพงเบอร์ลิน ,1989

ที่มา : http://roowai.com/wp-content/uploads/2014/1199.jpg

เมื่อสังคมไทยเกิดความย้อนแย้งขึ้น ประกอบกับระบบแบบอุปถัมภ์พยายามปรับตัวใน “วิถีชาตินิยม” ที่พยายามเน้นความเป็นไทยอันเป็นการค้นหาแนวทางเพื่อให้อยู่รอดกับโลกาภิวัตน์ วิถีชีวิตสังคมจึงเต็มไปด้วยความย้อนแย้งในการพัฒนาประเทศ ความก้าวหน้าของเทคโนโลยี และเกิดความสับสนในทิศทางสู่วิถีอนาคต แต่สิ่งสำคัญคือ ปัญหาความขัดแย้งทั้งมวลนั้นมีแกนกลางอยู่ที่รูปแบบการ

เมืองไทย เพราะรูปแบบ “รัฐควบคุมสังคม” พยายามปรับตัวให้อำนาจนิยม (authoritarianism) ในระบบอุปถัมภ์สามารถดำรงอยู่ได้ พร้อมๆกับขัดขวางไม่ให้พลังอำนาจใหม่แบบ “สังคมควบคุมรัฐ” ที่ไหลเข้ามาในสังคมไทยพร้อมกับกระแสโลกาภิวัตน์จนกลายเป็นความต้องการหลักในสังคม ด้วยปรากฏการณ์การปรับตัวเพื่อดำรงอำนาจเดิมๆให้คงอยู่นั้น จึงสร้างปัญหาให้สังคมไทยเกิดการเผชิญหน้ามาอย่างต่อเนื่องในช่วง 3 ทศวรรษดังกล่าว

2.2.1 การเปลี่ยนแปลงทางการเมือง

ในช่วง พ.ศ. 2530 - 2550 แม้การเมืองไทยถูกระเบียบโลกเสรีนิยมใหม่และอิทธิพลของโลกาภิวัตน์กดดันให้มีการปกครองแบบประชาธิปไตย ประชาชนมีสิทธิ์แสดงออกทางการเมืองและมีอำนาจตัดสินใจเลือกผู้นำด้วยตนเองก็ตาม แต่ด้วยแนวคิดชาตินิยมในประเทศได้ฝังรากลึกมานานจึงยากที่จะเปลี่ยนแปลงโดยฉับพลันได้ทัน ถึงกระนั้นสิ่งที่ปรากฏขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 2520

(พ.ศ. 2520-2529) คือ พลังอำนาจกองทัพได้เกิดการปรับตัวในความสัมพันธ์เชิงอำนาจของสังคมไทยได้อย่างน่าสนใจ กล่าวคือ กองทัพลดการแทรกแซงการเมืองด้วยกำลังแบบเบ็ดเสร็จและแข็งกร้าวมาสู่การควบคุมการเมืองด้วยการแต่งตั้ง ในขณะที่สภาผู้แทนราษฎรมาจากการเลือกตั้ง

รูปที่ 4 ภาพพลประยุทธ์ จันทร์โอชา.อ. ประกาศปฏิวัติ เมื่อวันที่ 22 พฤษภาคม 2557

ที่มา : http://www.thairath.co.th/content/424620

รูปที่ 5 ภาพสมาชิกสภาผู้แทนราษฎร

ที่มา : http://www.chaoprayanews.com/wp-content/uploads/2012/03/481.jpg

ดุลอำนาจทางการเมืองในช่วงดังกล่าว ไม่ได้วางอยู่บนพื้นฐานความสัมพันธ์ที่มีความเสมอภาคเท่าเทียมกัน แต่พลังอำนาจจากกองทัพและข้าราชการยังมีบทบาทโดดเด่นเหนือกว่านักการเมืองที่มาจากการเลือกตั้งของประชาชนหรือที่เรียกว่าระบอบอำมาตยาธิปไตย (bureaucratic polity) ด้วยรูปแบบเลือกตั้งที่เป็นพื้นฐานประชาธิปไตยแต่การใช้อำนาจทางการเมืองกลับเป็นกองทัพข้าราชการ หรือกลุ่มบุคคลไม่ได้มาจากการเลือกตั้ง ดังนั้นการเมืองในช่วงทศวรรษที่ 2520 จึงถูกเรียกว่า “ประชาธิปไตยครึ่งใบ” หรือนักวิชาการบางคนให้ฉายาว่า “ประชาธิปไตยแบบไทยๆ” โดยมี พล.อ.เปรม ติณสูลานนท์ เป็นนายกรัฐมนตรี (พ.ศ. 2523-2531) ที่โดดเด่นที่สุดในยุคพลังกองทัพปรับตัวเข้าสู่การเมืองแบบแต่งตั้ง และพยายามถอยห่างจากการใช้กำลังมาทำรัฐประหาร การปรับตัวของกองทัพในทางการเมืองเริ่มปรากฏชัดตั้งแต่มีรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2522 ที่กำหนดความสัมพันธ์เชิงอำนาจในสังคมแบบผ่อนคลายมากขึ้น กล่าวคือ ให้สภาผู้แทนราษฎรมาจากการเลือกตั้ง วุฒิสภามาจากการแต่งตั้ง และฝ่ายบริหารมาจากการกำหนดของนายกรัฐมนตรี แต่นายกรัฐมนตรีมาจากบุคคลที่ไม่ได้เป็นสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรก็ได้ ด้วยการสร้างระบบอำนาจทางการเมืองเช่นนี้ จึงสะท้อนถึงการประนีประนอมดุลอำนาจในสังคมให้มีพื้นที่แสดงอำนาจโดยเฉพาะกองทัพมีที่ยืนในทางการเมือง สามารถเป็นได้ทั้งตำแหน่งวุฒิสภาและรัฐมนตรีในขณะที่ยังมีตำแหน่งราชการในกองทัพอยู่ด้วย

ภายหลัง พล.อ.เปรม ถอนตัวจากการเมืองเมื่อ พ.ศ. 2531 แล้ว ความสัมพันธ์ทางอำนาจในการเมืองจึงถูกปรับตัวใหม่อีกครั้งในช่วงทศวรรษ 2530 (พ.ศ. 2530-2539) โดยผู้แสดงอำนาจหลักเป็น

นักการเมืองจากเลือกตั้ง นอกจากนี้ ยังมีนักธุรกิจเข้ามาสอดแทรกการใช้อำนาจฝ่ายบริหารด้วย พล.อ. ชาติชาย ชุณหะวัณ หัวหน้าพรรคชาติไทย ได้เป็นนายกรัฐมนตรี โดยเปิดมิติการพัฒนาประเทศครั้งใหญ่ด้วยการเน้นพัฒนาด้านเศรษฐกิจ มีการนำนโยบายแปรสนามรบเป็นตลาดการค้า หมายความว่า ก้าวข้ามความมั่นคงของประเทศไปสู่การสร้างสัมพันธ์ไมตรีด้านการค้ากับกลุ่มประเทศที่แตกต่างทางอุดมการณ์ทางการเมือง รวมทั้งยกระดับประเทศไปสู่การผลิตแบบอุตสาหกรรมใหม่เพื่อเป็น “เสือตัวที่ห้าของเอเชีย” แต่การเร่งพัฒนาประเทศเช่นนี้ทำให้เกิดปัญหาทางการเมืองตามมาโดยถูกโจมตีด้วยข้อหาทุจริต ประกอบกับกองทัพถูกลดทอนอำนาจลง โดยถูกตัดออกจากระบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจ หรือไร้ที่ยืนทางการเมือง ยิ่งกว่านั้นกองทัพยังถูกนักการเมืองโจมตีกรณีการจัดงบประมาณเพื่อสร้างฐานอำนาจทางการเมืองและสร้างความร่ำรวยแก่นายทหารบางคน นับเป็นการจุดชนวนให้สถาบันทหารไม่พอใจฝ่ายการเมือง (ผาสุก พงษ์ไพจิตรและคริส เบเคอร์, 2645 : 436-437) กองทัพจึงกลายเป็นพลังต่อต้าน คุกคามรัฐบาลและนักการเมือง กระทั่งนำไปสู่การยึดอำนาจเมื่อ พ.ศ. 2534 จุดเปลี่ยนทางการเมืองครั้งสำคัญอยู่ที่ทศวรรษที่ 2540 (พ.ศ. 2540-2549) การเมืองในช่วงนี้เรียกว่า เป็นประชาธิปไตยเต็มใบ เนื่องจากได้รับผลพวงจากเหตุการณ์การชุมนุมทางการเมืองของประชาชนในเดือนพฤษภาคม 2535 ที่เรียกร้องนายกรัฐมนตรีมาจากการเลือกตั้ง ประกอบกับกองทัพภายใต้การนำของ พล.อ.สุจินดา คราประยูร ที่พยายามสร้างหนทางเข้าสู่การเมืองในระบบประชาธิปไตยครึ่งใบ แต่ถูกประชาชนต่อต้าน

รูปที่ 6 ภาพ พล.อ.เปรม ติณสูลานนท์

ที่มา : http://site2.generalprempark.com/images/stories/12.6.jpg

รูปที่ 7 ภาพ พล.อ.ชาติชาย ชุณหะวัณ
ที่มา :http://upload.wikimedia.org/wikipedia/th/thumb/5/5e/Chatichai.jpg/190px-Chatichai.jpg

ในช่วงนี้พลังประชาชนสนับสนุนให้นักการเมืองเป็นผู้แสดงอำนาจการเมืองเป็นหลัก โดยมีรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2540 มากำกับความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่เป็นแบบประชาธิปไตยเต็มใบ ด้วยบรรยากาศการเมืองเช่นนี้ พ.ต.ท.ทักษิณ ชินวัตร นักธุรกิจสื่อสารโทรคมนาคมผู้มั่งคั่ง ได้เข้าสู่การเมืองด้วยการตั้งพรรคไทยรักไทย ที่มีองค์ประกอบจากการดึงนักการเมืองเก่าจากหลากหลายพรรคเข้ามาสังกัด แล้วมีนักธุรกิจรุ่นใหม่เข้ามาประกอบส่วนสร้างพลังอำนาจอีกด้วย

ใน พ.ศ. 2544 การเลือกตั้งด้วยบรรยากาศประชาธิปไตยเต็มใบเกิดขึ้น เนื่องจากมีการเลือกตั้งวุฒิสภาโดยตรง ส่วนสภาผู้แทนราษฎรได้แบ่งการเลือกตั้งเป็นทั้งระบบบัญชีรายชื่อพรรคการเมือง และเขตเลือกตั้งเขตละคน ซึ่งเป็นส่วนสนับสนุนให้ระบบพรรคการเมืองเกิดความเข้มแข็ง รวมทั้งรัฐบาลมีเสถียรภาพ เมื่อพรรคไทยรักไทยชนะเลือกตั้ง ทำให้ พ.ต.ท.ทักษิณ ได้เป็นนายกรัฐมนตรี (พ.ศ. 2544-2549) ความสัมพันธ์ทางอำนาจถูกกำหนดให้รัฐบาลและสภาผู้แทนราษฎร์เป็นผู้แสดงหลัก ส่วนพลังอำนาจกองทัพกลายเป็นเพียงหน่วยงานของระบบราชการอยู่ภายใต้นักการเมืองบังคับบัญชา แต่การเมืองในช่วงนี้ก็อยู่ได้ไม่นานก็ถูกกลุ่มพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตยที่มีนายสนธิ ลิ้มทองกุล เป็นผู้นำคนสำคัญก่อการชุมนุมประชาชนต่อต้าน ขับไล่นักการเมืองและ พ.ต.ท.ทักษิณ จนนำไปสู่รัฐประหารเมื่อเดือนกันยายน 2549

กล่าวโดยสรุปแล้ว การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองที่เกิดขึ้นใน 3 ทศวรรษดังกล่าว มีส่วนสำคัญมาจากกระแสโลกาภิวัตน์จากต่างประเทศที่นำพาระบบเศรษฐกิจเสรีนิยมใหม่ที่จะกำหนดสายสัมพันธ์ทางสังคมแบบเสรีนิยมใหม่เข้ามาในประเทศ วิถีการผลิตสินค้าเปลี่ยนแปลงจากการผลิตเพื่อทดแทนการนำเข้าไปสู่การผลิตเพื่อการส่งออก หลักประกันการลงทุนตามวิถีการผลิตเช่นนี้ต้องได้รับการสนับสนุนด้วยระบบการเมืองแบบประชาธิปไตย หรือในรูปแบบสังคมควบคุมรัฐ แต่อำนาจการเมืองของไทยยังดำรงอยู่แบบรัฐควบคุมสังคมอย่างเหนี่ยวแน่น จึงไม่สอดรับกับระบบเศรษฐกิจเสรีนิยมใหม่ที่เน้นให้ทุกประเทศเข้าสู่ระบบตลาดเสรีเป็นด้านหลัก ดังนั้นในทางการเมืองจึงเกิดการปรับตัวเพื่อให้เกิดบรรยากาศผ่อนคลายกับแรงกดดันของโลกาภิวัตน์ โดยเฉพาะกองทัพพยายามเปลี่ยนรูปแบบการควบคุมสังคมแบบเบ็ดเสร็จทางทหารมาสู่การใช้ช่องทางรัฐสภาในการแสดงอำนาจสั่งการแทนที่ ขณะเดียวกันช่องทางเลือกตั้งกลับทำให้นักการเมือง นักธุรกิจรุ่นใหม่ และประชาชนได้แสดงพลังอำนาจแบบสังคมควบคุมรัฐขึ้นมาโดดเด่นเหนื่ออำนาจแบบเดิม คือ “รัฐควบคุมสังคม” ซึ่งพลังอำนาจทหารและกองทัพถูกกีดกันออกจากผู้แสดงอำนาจเป็นด้านหลัก ด้วยเหตุนี้จึงทำให้การเมืองเต็มไปด้วยความขัดแย้งเพื่อแย่งชิงอำนาจสังคมในช่วง 3 ทศวรรษดังกล่าว กระทั่งกองทัพอาศัยความขัดแย้งพลิกฟื้นอำนาจกลับมาทำรัฐประหารได้ถึง 2 ครั้งคือ ใน พ.ศ. 2534 พ.ศ. 2549 และ พ.ศ. 2557

รูปที่ 8 ภาพเหตุการณ์ เดือนพฤษภาคม 2535

ที่มา : http://www.sarakadee.com/feature/2002/05/images/may_tragedy_06.jpg

รูปที่ 9 ภาพ พ.ต.ท. ทักษิน ชินวัตร

ที่มา : http://news.zubzip.com/topic/33843

รูปที่ 10 ภาพเหตุการณ์ รัฐประหาร 19 กันยายน พ .ศ.2549

ที่มา : http://thaimisc.pukpik.com/freewebboard/php/vreply.php?

user=lawtham45&topic=183

2.2.2 การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ

โลกภายหลังสงครามเย็นยุติลง กระแสโลกาภิวัตน์ได้แผ่ขยายปกคลุมและเชื่อมให้โลกอยู่ภายใต้ระเบียบ กฎเกณฑ์ของเศรษฐกิจแบบเสรีนิยมใหม่มีสหรัฐอเมริกาเป็นผู้นำ โดยมีองค์กรระหว่างประเทศ 3 องค์กร คือ กองทุนการเงินระหว่างประเทศ (IMF) ธนาคารโลก และองค์กรการค้าโลก (WTO) เพื่อทำหน้าที่ขับเคลื่อนเศรษฐกิจแบบทุนนิยมให้โลกเชื่อมต่อกันด้วยระบบการค้าเสรี แล้วขยายไปสู่การเปิดเสรีทางการเงิน อย่างไรก็ตาม คำว่า “เสรี” ตามกระแสโลกาภิวัตน์ได้สะท้อนถึงในสาระสำคัญเพียงว่า เป็นเสรีที่ปราศจากสิ่งขวางกันและไร้มาตรการควบคุม แทรกแซงจากอำนาจรัฐ จึงมีความหมายไม่แตกต่างจากวิถีเสรีที่อยู่ภายใต้การบงการของประเทศกลุ่มทุนที่พัฒนาแล้ว

สำหรับประเทศไทย เริ่มถูกกดดันจากกระแสโลกาภิวัตน์ด้านการค้าเสรีมาตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2520 ในสมัย พล.อ.เปรม เป็นนายกรัฐมนตรี จนทำให้วิถีการผลิตเศรษฐกิจไทยเกิดเปลี่ยนแปลงทางยุทธศาสตร์การพัฒนาครั้งสำคัญ คือ เปลี่ยนจากวิถีการผลิตเพื่อทดแทนการนำเข้าไปสู่การผลิตแบบอุตสาหกรรมใหม่ที่เน้นการส่งออกเป็นด้านหลักในสมัย พล.อ.ชาติชาย เป็นนายกรัฐมนตรี จากนั้นก็กลายเป็นยุทธศาสตร์หลักของการพัฒนาประเทศเรื่อยมา

แต่สิ่งสำคัญคือ เศรษฐกิจไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ นับตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา เนื่องจากมีทุนจากต่างประเทศได้เคลื่อนย้ายเข้ามาอย่างมากมาย เริ่มจากทุนการค้าในกระบวนการผลิต แล้วพัฒนาขึ้นเป็นทุนทางการเงินเมื่อไทยเปิดให้เคลื่อนย้ายเงินต่างประเทศได้อย่างเสรี ด้วยการตั้งวิเทศธนกิจ (Bangkok International Banking Facillities : BIBF) ใน พ.ศ. 2535 สมัยนายอานันท์ ปันยารชุน เป็นนายกรัฐมนตรี แล้วเปิดให้กู้ยืมเงินต่างประเทศเป็นครั้งแรกใน พ.ศ. 2536 ช่วงที่นายชวน หลีกภัย เป็นนายกรัฐมนตรี และมีนายธารินทร์ นิมมานเหมินท์เป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงการคลังด้วยปรากฏการณ์ด้านเศรษฐกิจไทยดังกล่าว สะท้อนถึงการเป็นส่วนหนึ่งของระบบโลก ดังนั้นจึงได้รับผลพวงจากความผันผวนของเศรษฐกิจโลกตามระบบโลกาภิวัตน์ด้วย จากการศึกษาของสมภพ มานะรังสรรค์ (2546 : 8-14) ระบุถึงอิทธิพลของเศรษฐกิจโลกที่มีต่อเศรษฐกิจไทยมาจากสาเหตุ 6 ประการ คือ การประชุมพลาซ่าแอ็กคอร์ด การเกิดขึ้นขององค์กรการค้าโลก การเปิดเสรีทางการเงินตามพันธะข้อ 8 ของไอเอ็มเอฟ การพัฒนาระบบสื่อสารโดยเฉพาะคอมพิวเตอร์และอินเตอร์เน็ต รวมทั้งการรวมกลุ่มการค้าในระดับภูมิภาค และสุดท้ายคือ เป็นผลจากการสิ้นสุดสงครามเย็น แต่ถึงที่สุดแล้ว จุดเริ่มต้นการเปลี่ยนแปลงมาจากแรงกดดันให้เปิดเสรีทางการค้า และการเปิดเสรีด้านการเงินเป็นปัจจัยสำคัญ

การเปิดเสรีทางการค้าทำให้เกิดการเคลื่อนย้ายการลงทุนระหว่างประเทศขึ้น ทั้งนี้เป็นผลของการประชุมพลาซ่าแอ็กคอร์ดเมื่อ พ.ศ. 2528 ของกลุ่มประเทศมหาอำนาจเศรษฐกิจโลก

5 ประเทศ ที่เรียกว่า “กลุ่ม 5 G” ได้แก่ สหรัฐอเมริกา อังกฤษ ฝรั่งเศส เยอรมันนีตะวันตก และญี่ปุ่น (สมภพ มานะรังสรรค์: 2546; 4) โดยการประชุมครั้งนั้นเกิดขึ้นเพราะสหรัฐอเมริกาประสบปัญหาขาดดุลการค้าระหว่างประเทศ ดังนั้นมาตรการลดค่าเงินดอลลาร์จึงเป็นหนทางแก้ไขปัญหาจนส่งผลกระทบต่อการค้าระหว่างประเทศตามมา กระทั่งทำให้ญี่ปุ่นเคลื่อนย้ายเงินลงทุนมาสู่ไทยอย่างมากมาย โดยใน พ.ศ. 2530 คณะกรรมการส่งเสริมการลงทุน (BOI) ได้อนุมัติโครงการลงทุนของญี่ปุ่นประมาณ 136 โครงการรวมยอดเงินลงทุน 24,400 ล้านบาท แล้วเพิ่มขึ้นเป็น 265 โครงการด้วยเงินลงทุนถึง 77,000 ล้านบาทใน พ.ศ. 2531 (สุวินัย ภรณวลัย: 2540; 327-330) ขณะเดียวกันประเทศอุตสาหกรรมเอเชีย ยุโรป และสหรัฐ ได้เคลื่อนย้ายทุนมาสู่ประเทศไทยด้วยดุจเดียวกัน จนทำให้เงินลงทุนที่ขอรับการส่งเสริมการลงทุนในไทยได้เพิ่มขึ้นอย่างมากเพียงช่วง 2 ปีเท่านั้น คือ ใน พ.ศ. 2529 มีประมาณ 35,000 ล้านบาท แล้วเพิ่มขึ้นกว่า 394,000 ล้านบาทใน พ.ศ. 2531 (สุวินัย ภรณวลัย: 2540; 361)

นอกจากนี้ เมื่อไทยได้เตรียมการเปิดเสรีทางการเงินมาตั้งแต่ พ.ศ. 2535 แล้วมาเสร็จสมบูรณ์ใน พ.ศ. 2536 ด้วยการปล่อยกู้ตามวิเทศธนกิจ (BIBFs) จึงเป็นช่องทางนำเงินระยะสั้นจากต่างประเทศเข้าไทยอย่างมหาศาลและขยายเพิ่มมากขึ้นทุกปี โดยใน พ.ศ. 2536 มียอดปล่อยกู้รวม 200,813 ล้านบาท แล้วเพิ่มขึ้นเป็น 557,476 ล้านบาทใน พ.ศ. 2537 กระทั่งเพิ่มเป็น 1,197,561 ล้านบาท และ1,290,191 ล้านบาทใน พ.ศ. 2538 และ พ.ศ. 2539 ตามลำดับ (สมภพ มานะรังสรรค์: 2546 ก; 137-145) แต่การปล่อยกู้ของสถาบันการเงินไทยและต่างประเทศส่วนใหญ่มักเกี่ยวข้องกับการลงทุนเพื่อเก็งกำไรระยะสั้นในตลาดหลักทรัพย์ โดยสังเกตได้จากช่วงที่เปิด BIBFs นั้น ดัชนีตลาดทรัพย์พุ่งสูงไปที่ระดับ 1,682 จุด และมีมูลค่าการซื้อขายเฉลี่ยต่อวันถึง 8,984 ล้านบาท นอกจากนี้มูลค่าโดยรวมของการซื้อขายในตลาดหลักทรัพย์ยังเพิ่มขึ้นมหาศาล กล่าวคือ ใน พ.ศ. 2536 มีมูลค่าตลาดรวม 3.33 ล้านล้านบาท ซึ่งเพิ่มถึง 123 % เมื่อเทียบกับใน พ.ศ. 2535 ที่มีมูลค่าตลาดรวมเพียง 1.49 ล้านล้านบาทเท่านั้น (สมภพ มานะรังสรรค์: 2546ก; 138) ไม่เพียงเท่านั้น การลงทุนในธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ยังได้รับผลพวงตามไปด้วย คือ สินเชื่อของสถาบันการเงินด้านอสังหาริมทรัพย์ได้ขยายเพิ่มขึ้นจาก พ.ศ. 2535 มีจำนวน 264,391 ล้านบาท เพิ่มขึ้นเป็น 330,572 ล้านบาท และ 435,630 ล้านบาท ใน พ.ศ. 2536 และ พ.ศ. 2537 ตามลำดับ (สมภพ มานะรังสรรค์: 2546; 139-140)

หากกล่าวถึงที่สุดแล้ว การปล่อยกู้ของกิจการ BIBFs ส่งผลให้เกิดการขยายตัวทางเศรษฐกิจไทยอย่างน้อย 3 สาขา คือ การลงทุนเก็งกำไรระยะสั้นในตลาดทรัพย์ ในธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ และทำให้ตลาดสินค้าอุปโภค บริโภคเกิดการขยายตัวจากการปล่อยสินเชื่อเครดิตบริโภคด้วย จนเรียกได้

ว่า BIBFs ได้สร้างให้การลงทุนที่ไม่เกี่ยวกับภาคการผลิตจริงเฟื่องฟูขึ้น จนกลายเป็นสังคมฟองสบู่และเกิดลัทธิบริโภคนิยมในช่วงทศวรรษ 2530-2540 อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาภาวะหนี้ทั้งระยะสั้นและยาวแล้ว ปรากฏว่า ไทยมียอดหนี้ต่างประเทศเพิ่มมากขึ้นทุกปี โดยในปี พ.ศ. 2535 ไทยมีหนี้ประมาณ 43,621 ล้านดอลลาร์ เพิ่มเป็น 50,107 ล้านดอลลาร์ใน

พ.ศ. 2536 แล้วเพิ่มสูงเกือบเท่าตัวใน พ.ศ. 2539 ด้วยจำนวน 90,536 ล้านดอลลาร์ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นหนี้ระยะสั้นของเอกชนมีระยะเวลาการคืนภายในหนึ่งปี โดยเริ่มก่อหนี้มาตั้งแต่ พ.ศ. 2535 จำนวน 30,553 ล้านดอลลาร์ และเพิ่มสูงขึ้นใน พ.ศ. 2538 เป็น 66,186 ล้านดอลลาร์ (สมภพ มานะรังสรรค์: 2546ก; 145-148) ดังนั้น ภาวะหนี้ที่เพิ่มสูงขึ้นทุกปีนั้น เมื่อเศรษฐกิจเกิดความผันผวน เงินถูกถอนกลับคืนต่างประเทศ จึงเกิดวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้งขึ้นใน พ.ศ. 2540 แล้วไหลลามไปสู่ประเทศอื่นต้องประสบปัญหาทางเศรษฐกิจตามไปด้วย

ด้วยเหตุนี้ จึงกล่าวได้ว่า การปรากฏขึ้นของโลกาภิวัตน์ที่มีผลกระทบต่อเศรษฐกิจไทยนั้นมีจุดเริ่มต้นหลังการประชุมพลาซ่าแอ็กคอร์ด เมื่อ พ.ศ. 2528 เป็นต้นมา เนื่องจากผลการประชุมครั้งนั้นทำให้เกิดการย้ายฐานการผลิตไปสู่ประเทศกำลังพัฒนาที่มีค่าจ้างแรงงานถูกเพื่อมีต้นทุนการผลิตต่ำ แล้วทำให้แข่งขันทางการค้าระหว่างประเทศได้เปรียบ รวมทั้งญี่ปุ่นได้ย้ายฐานการผลิตมาไทยทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนยุทธศาสตร์พัฒนาประเทศอย่างชัดเจน คือ เปลี่ยนจากประเทศที่มุ่งผลิตเพื่อทดแทนการนำเข้า กลายเป็นการผลิตเพื่อเป็นสินค้าส่งออกเป็นด้านหลัก ประกอบแรงกระตุ้นจากการลงทุนของญี่ปุ่นได้ส่งเสริมให้ภาคการผลิตแบบเกษตรกรรมมีแนวโน้มกลายเป็นการผลิตในภาคอุตสาหกรรมมากขึ้นทุกขณะ

อย่างไรก็ตาม โลกาภิวัตน์ที่สร้างผลกระทบต่อไทยในช่วงทศวรรษ 2530-2550 นั้น ได้ทำให้เศรษฐกิจทุนนิยมไทยต้องปรับตัววิถีการผลิตตามมาด้วย คือ ได้เปลี่ยนวิถีการผลิตที่เน้นใช้แรงงานหนาแน่น ด้วยต้นทุนแรงงานที่ต่ำ เพื่อสร้างความได้เปรียบในตลาดการค้าระหว่างประเทศมาสู่การผลิตด้วยเทคโนโลยี เน้นทักษะฝีมือ เพื่อเพิ่มศักยภาพการแข่งขันทางการค้าระหว่างประเทศ ดังนั้นคนงานจึงได้รับผลกระทบ ถูกปลดออก แล้วเกิดปัญหาสังคมตามมา (วรวิทย์ เจริญเลิศ, นภาพร อติวานิชยพงศ์ : 2546 : 34) นอกจากนี้กลุ่มทุนธุรกิจไทยในด้านการบริหารจัดการด้วย โดยเปลี่ยนจากการบริหารงานแบบธุรกิจครอบครัว ซึ่งเป็นระบบสั่งงานแบบแนวดิ่ง มาเป็นการบริหารงานสมัยใหม่แบบแนวราบ ด้วยการกระจายงานรับผิดชอบมากขึ้น (สุวินัย ภรณวลัย: 2540; 350)

2.2.3 การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

อิทธิพลกระแสโลกาภิวัตน์ในทศวรรษ 2530 ส่งผลให้นักวิชาการทั้งด้านสังคม วัฒนธรรม การเมือง และเศรษฐศาสตร์ หันมาวิเคราะห์และวิพากษ์ผลที่จะเกิดต่อสังคมและวัฒนธรรมไทยอย่างมาก ทั้งในด้านความทันสมัยแต่ไม่พัฒนา ความล่มสลายของวิถีชีวิตและจริยธรรมของคนไทย บริโภคนิยม การเดินตามตะวันตก และการลดทอนอุดมการณ์ทางการเมือง

ผาสุก และเบเคอร์ (2546) เห็นว่า หลังทศวรรษที่ 2520 เกษตรกรได้รับผลกระทบจากการพัฒนาของอุตสาหกรรมส่งออก คนชนบททยอยเข้าสู่เมืองมากยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นการดึงแรงงานออกจากภาคเกษตรกรรมเข้ามาสู่เมืองอย่างมาก และในที่สุดคนกลุ่มนี้ก็กลายเป็น “คนจนในเมืองใหญ่” ที่ขาดการเหลียวแล ขณะเดียวกันเมืองก็เริ่มรุกล้ำและพยายามแก่งแย่งทรัพยากรของชนบท ส่งผลให้เกิดการต่อสู้แย่งชิงผลประโยชน์กันอย่างมาก โดยเฉพาะกรณีป่าไม้และเขื่อน เช่น การประท้วงเขื่อนน้ำโจน แก่งเสือเต้น การบุกรุกที่ดินป่าสงวน เป็น

รูปที่ 11 ภาพวิถีชีวิตชนบท

ที่มา : http://www.phuketneophoto.com/forums/showthread.php?t=7206&page=8

รูปที่ 12 ภาพคนจนในเมือง

ที่มา : http://board.postjung.com/642959.html

ศรีศักร วัลลิโภดม (2544 : 198-205) มองว่า การเปลี่ยนแปลงไปสู่สังคมอุตสาหกรรมในยุคนี้ เช่น การขายที่ดิน การค้าบริการ ความเจริญในชนบท ส่งผลต่อสังคมไทย ทั้งในระดับสังคมและบุคคล ในระดับสังคม ก่อให้เกิดคำถามเรื่อง “ความทันสมัยที่ไม่พัฒนา” ซึ่งอาจขยายความได้ว่ามุ่งจะรับสิ่งใหม่โดยตามอย่าง แต่ไม่ได้สร้างสรรค์คุณภาพชีวิตอย่างแท้จริง ก่อให้เกิดการทำลายทรัพยากรสิ่งแวดล้อมและปัญหามลพิษ อันเนื่องจากการเติบโตของอุตสาหกรรม

ในระดับบุคคล ส่งผลต่อความตกต่ำในวิถีชีวิตของคนรุ่นใหม่ ทั้งกลุ่มคนชั้นกลางและคนชั้นล่าง เช่น การล่มสลายของจริยธรรมมนุษย์ ที่ขาดการเอื้อเฟื้อมุ่งแข่งขันอย่างตัวใครตัวมัน เน้นบริโภคนิยม การกู้หนี้ยืมสิน อีกทั้งการล่มสลายของครอบครัวและชุมชน แต่เดิมคนในสังคมเกษตรกรรมมีชีวิตวัฒนธรรมตามประเพณีของแต่ละท้องถิ่น แต่เมื่อราคาที่ดินพุ่งขึ้นสูง ชาวบ้านซึ่งร่ำรวยขึ้นก็หมดเงินไปกับการบริโภค เช่น ซื้อรถ จนต้องเข้ามาทำงานในกรุงเทพ หรือขายแรงงานในต่างประเทศ ส่งผลให้เกิดปัญหาในระดับครอบครัวอันเป็นหน่วยพื้นฐานของสังคม เป็นต้น

นอกจากนี้ นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2541: 13-19) ได้ตั้งข้อสังเกตถึงความไม่มั่นใจในอนาคตว่า แม้สังคมจะพัฒนาในแง่ของวัตถุและความเชื่อในเหตุและผล ทว่าความเชื่อแบบผีและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก็เติบโตขึ้นในหมู่คนชั้นกลางของสังคม ในรูปพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น ลัทธิเสด็จพ่อ ร.5 หรือเจ้าแม่กวนอิม

ซึ่งสะท้อนให้เห็นความไม่แน่ใจของคนในสังคมต่ออนาคตและความไม่สามารถคาดคะเนต่ออนาคตได้ จึงต้องหวนสู่ ?สิ่งที่มองไม่เห็น? ในการกำหนดชะตากรรมของบุคคล

ทัศนะจากนักวิชาการต่อกระแสโลกาภิวัตน์ดังกล่าว มีมากขึ้นตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา เพื่อเตือนสติสังคมไทยในยุคการพัฒนาแบบทุนนิยม ภายใต้การกำกับของกระแส โลกาภิวัตน์ สิ่งสำคัญคือ ปฏิกิริยาทวนกระแสได้เรียกร้องถึงการพัฒนาโดยคำนึงถึงเอกลักษณ์ของประเทศไทย เป็นสำคัญมากกว่าการเดินตามตะวันตกเช่น ที่เรียกว่าการพัฒนาประเทศเกษตรกรรมใหม่ (Newly Agriculture Countries, NACs) หรือแนวทางของประเวศ วะสี (2541) ที่เน้นการพัฒนาแบบสังคมเกษตรกรรมควบคู่กับสังคมพุทธ (Buddhist Agriculture) อันหมายถึง การพึ่งพิงและการพัฒนาคุณธรรม ซึ่งแนวคิดดังกล่าวจะส่งผลต่อการพัฒนาในยุคถัดไป

สำหรับข้อเสนอที่น่าสนใจในการ “รับมือกับโลกาภิวัตน์” นักวิชาการมีความเห็นสอดคล้องว่า สังคมไทยควรหันกลับมาหาคุณค่าในรากฐานทางวัฒนธรรม เช่น ความพอเพียงและความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ การหันกลับมาศึกษามรดกทางวัฒนธรรมอย่างจริงจัง การรื้อฟื้นภูมิปัญญาท้องถิ่น จึงเป็นทางเลือกหนึ่ง (พระธรรมปิฎก ประเวศ วะสี และ เอกวิทย์ ณ ถลาง : 2544 ; 35-51) รวมทั้ง นักวิชาการสำนักเศรษฐศาสตร์การเมือง เช่น ฉัตรทิพย์ นาถสุภา ยังยืนยันว่า หมู่บ้านไทยยังเป็นพื้นที่ที่ดีสำหรับการต่อสู้เศรษฐกิจแบบทุนนิยม ด้วยการใช้เครือข่ายและประวัติศาสตร์วัฒนธรรมของคนในชุมชนร่วมกัน และผลิตเพื่อตนเองมากกว่าตลาด แต่ทางเลือกที่เกิดขึ้นภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ได้ก่อให้เกิดภาวะความขัดแย้งในตัวของมันเอง อันส่งผลให้ประเทศไทยในยุคปัจจุบันต่างรณรงค์เรียกร้องความเป็นไทย อัตลักษณ์ไทย ชนบทไทย วิถีไทย ฟื้นฟูภูมิปัญญาท้องถิ่นอย่างแพร่หลาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 13 ภาพพิธีกรรมไหว้ศาลและสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ที่มา : http://www.chiangmai.go.th/news/shownews.php?page=132

2.3 โลกาภิวัตน์กับบริบทโลกศิลปะในประเทศไทย

ความเคลื่อนไหวทางทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550 และถึงปัจจุบันนั้น เห็นได้อย่างชัดเจนว่ามีการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบและสื่อการนำเสนอ รวมทั้งบริบท แนวคิด รูปลักษณ์การแสดง ในผลงานนั้นลักษณะของการวิพากษ์วิจารณ์สังคม การเมือง เศรษฐกิจ ศิลปวัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม รวมถึงความเป็นตัวตนของศิลปิน ซึ่งปรากฏการณ์เหล่านี้ไม่เคยมีมาก่อนในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน ด้วยเหตุที่ก่อนหน้านั้นศิลปะแขนงต่างๆ รวมทั้งทัศนศิลป์อยู่ภายใต้ขนบแนวคิดของชนชั้นนำ เพื่อรับใช้อุดมการณ์ชาติและสถาบันหลักในประเทศไทย ดังที่ กษมาพร แสงสุริยะธรรม (2555 : 73-89) ซึ่งพอสรุปได้ว่า ผลของการปฏิวัติปี พ.ศ. 2475 ทำให้รัฐเข้ามามีบทบาทในการอุปถัมภ์ศิลปะแทนราชสำนัก กรมศิลปากรได้ถูกย้ายไปสังกัดกระทรวงธรรมการในปี พ.ศ. 2476 โดยมีหลวงวิจิตรวาทการ เป็นอธิบดีกรมศิลปากร ผู้ซึ่งมีบทบาทสำคัญต่อการผลักดันแนวคิดเรื่องความเป็นไทยในศิลปะ นอกจากนั้นหลวงวิจิตรวาทการและจอมพล ป. พิบูลสงคราม ยังเป็นผู้เสนอแนวคิดเรื่องการสร้างชาติที่เข้มแข็งโดยกองทัพไทย หรือ “อุดมการทหารชาตินิยม” ซึ่งเป็นแนวคิดที่พัฒนามาจากขบวนการฟาสซิสต์ในยุโรปและญี่ปุ่น

ในความคิดเรื่อง “ความเป็นไทย” นั้นได้สืบทอดความรุ่งเรืองในศิลปะไทย เพื่อให้คนไทยภาคภูมิใจใน “รัฐชาติไทย” ของตน ตามแนวคิดของรัฐกาลที่ 6 ผ่านการสร้างละครประวัติศาสตร์

เช่น เรื่องน่านเจ้า เลือดสุพรรณ รวมทั้งเพลงปลุกใจ เช่น เพลงต้นตระกูลไทย ตื่นเถิดชาวไทย ที่ล้วนแสดงถึงอุดมการ เรื่อง ผู้นำประเทศที่เข้มแข็ง จากผลพวงของแนวคิดชาตินิยมไทยในรูปแบบนี้ จึงมีการสร้างและสถาปนาพระบรมรูปรัชกาลที่ 6 (สวนลุมพินี) เป็นต้น การสนับสนุนนโยบายด้านศิลปะจากรัฐนั้นยังมีการยกระดับระบบการศึกษาศิลปะให้ทัดเทียมจากต่างประเทศอีกด้วย โดยมีการสถาปนามหาวิทยาลัยศิลปากรขึ้นในปี พ.ศ. 2486 เพื่อผลิตศิลปินมาทำงานในกรมศิลปากรแทนชาวต่างชาติที่เข้ามาทำงานในไทยและเพื่อสร้างรัฐสมัยใหม่ตามนโยบายของรัฐ ผ่านศิลปะที่มีลักษณะของการโฆษณาชวนเชื่อของรัฐ (propaganda art) รูปแบบของการทำงานศิลปะ จึงมีลักษณะเหมือนจริง ถ้าเป็นรูปคนก็จะมีร่างกายกำยำ ขึงขัง และยังเป็นการปั้นรูปคนธรรมดาสามัญทั่วไป ต่างจากขนบการปั้นแบบประเพณีที่มักปั้นรูปเทพเทวดาหรือ ชนชั้นนำ เช่น อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี (2477)

รูปที่ 14 ภาพอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี จังหวัดนครราชสีมา

ที่มา : http://www.mineraloelvertrieb.com/44/20

ในช่วงต้นทศวรรษที่ 2500 สมัยรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ มีการสนับสนุนการท่องเที่ยวประเทศไทย นำมาสู่การขยายตัวของโลกศิลปะไทยสมัยใหม่อย่างมาก มีชาวต่างชาติเดินทางเข้ามาเพิ่มมากขึ้น มีหอศิลป์และการแสดงงานเพื่อให้ชาวต่างชาติได้ซื้องาน โดยเฉพาะภาพชนบท ภาพวัฒนธรรมประเพณีต่างๆ เรื่องราวทางพุทธศาสนา และในขณะเดียวกันในสมัยจอมพลสฤษดิ์ ก็ได้มีการฟื้นฟูระบอบกษัตริย์และส่งเสริมบทบาทของพระมหากษัตริย์ในฐานะประมุขของ

ชาติ สนับสนุนให้ฟื้นฟูพระราชพิธีต่างๆ และศิลปกรรมกลายเป็นส่วนหนึ่งของการกระจายภาพของกษัตริย์ด้วยเช่นกัน

ช่วงทศวรรษที่ 2510 ในสมัยรัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร เป็นผู้นำรัฐบาล บรรยากาศทางการเมืองยังอยู่ภายใต้การปกครองแนวคิดชาตินิยมอย่างเหนียวแน่น ประกอบกับความหวาดกลัวต่อภัยคอมมิวนิสต์ที่กำลังคุกคามเข้ามาในภูมิภาคนี้อย่างรอบด้าน ในขณะเดียวกันแนวคิดเสรีนิยมจากตะวันตกได้ส่งผลให้นิสิต นักศึกษา ประชาชนได้ลุกขึ้นมาประท้วงเรียกร้องสิทธิเสรีภาพในการแสดงออกทางการเมือง จนนำไปสู่เหตุการณ์ประท้วงใหญ่ในช่วงเดือนตุลาคม 2516 และหลังจากนั้นอีก 3 ปี ก็เกิดเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองอีกครั้งในเดือนตุลาคม 2519 ทั้งสองเหตุการณ์นี้ได้ทำให้บรรยากาศทางการเมืองที่ตรึงเครียดได้ผ่อนคลายจากความเป็นชาตินิยมลงไป และทำให้บรรดาศิลปินในช่วงนั้นได้แสดงเนื้อหา แนวคิดทางศิลปะที่สะท้อนเรื่องราวของผู้ยากไร้ในสังคม ที่เรียกว่า ศิลปะเพื่อชีวิต ซึ่งเป็นแนวคิดในหนังสือ “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน” ของ จิตร ภูมิศักดิ์ (ทีปกร) (2515 : 220) ดังนิยามที่ว่า ศิลปะเพื่อประชาชน คือ ศิลปะที่ซื่อสัตย์ต่อสภาพความเป็นจริงแห่งชีวิตของมวลชนผู้ทุกข์ทรมานในสังคมอันยุติธรรม

แนวคิดในหนังสือเล่มนี้ได้ส่งผลต่อการสร้างงานและแนวคิดให้กับกลุ่มศิลปินและศิลปินที่มีความสนใจในแนวทางศิลปะเพื่อชีวิตจำนวนมาก จนกลายเป็นกระแสศิลปะสำคัญของการเคลื่อนไหวในช่วงดังกล่าว เช่น ศิลปินกลุ่มธรรม (2514) นำโดย ประเทือง เอมเจริญ ศิลปินกลุ่มกังหัน (2521) ศิลปินกลุ่มอีสาน (2526) รวมทั้งศิลปินอิสระ เช่น โชคชัย ตักโพธิ์ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด สุขสันต์ เหมือนนิรุทธิ์ จ่าง แซ่ตั้ง ซึ่งกลุ่มก้อนและศิลปินเหล่านี้ได้สร้างงานในเชิงวิพากษ์วิจารณ์สังคม วัฒนธรรมไปทุนในขณะนั้น นอกจากนั้นยังมี หอศิลป์ พีระศรี เปิดตัวขึ้นมาในปี พ.ศ. 2517 ที่ซอยอรรถประสิทธิ์ สาทรใต้ กรุงเทพฯ พื้นที่แสดงศิลปะแห่งนี้เป็นพื้นที่สำคัญต่อการแสดงผลงานศิลปะในช่วงนั้น ที่เปิดกว้างให้ศิลปินได้นำเสนอผลงานของตนในหลากหลายเนื้อหาและรูปแบบ แม้จะมีความผันผวนทางการเมืองก็ตาม ดังเช่น การแสดงผลงานของกลุ่มธรรม นำโดย ประเทือง เอมเจริญ วิโรจน์ นุ้ยบุตร สันติ อิศโรวุธกุล ธรรมศักดิ์ บุญเชิด นิติ วัตุยา ดำรง วงศ์อุปราช จุมพล อภิสุข จ่าง แซ่ตั้ง อภินันท์ โปษยานนท์ และจนสุดท้ายหอศิลป์ พีระศรีต้องปิดตัวลงเมื่อปี พ.ศ. 2531 ท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์ไหลบ่าเข้ามา

รูปที่ 15 ภาพวัฒนธรรมประเพณี

ที่มา : http://xn--k3cpjt9d6a4e.net/

รูปที่ 16 ภาพปกหนังสือศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน ของจิตร ภูมิศักดิ์ (ทีปกร) 2515

ที่มา : http://www.bloggang.com/mainblog.php?id=dingtech&month=28-03-2012&group=15&gblog=10

ในช่วงทศวรรษที่ 2520 ที่บรรยากาศทางการเมืองแบบ “ประชาธิปไตยครึ่งใบ” โดยในปี พ.ศ. 2523 รัฐบาลนำโดย พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ได้ประกาศนโยบาย “66/23” ที่เปิดโอกาสให้นิสิต นักศึกษาและประชาชนที่ไปร่วมแนวทางกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยได้กลับเข้ามาอยู่ร่วมกับสังคมตามปกติ และแนวทางศิลปะเพื่อชีวิตก็ยังมีบทบาทความเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง ขณะเดียวกันการกระจายการศึกษาศิลปะในระดับอุดมศึกษาไปยังภูมิภาคต่างๆ ก็เพิ่มมากขึ้นในช่วงนี้ เช่น คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ในปี พ.ศ. 2526 คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ปี พ.ศ. 2537 รวมทั้งส่วนกลางก็เพิ่มขึ้นทั้งรัฐและเอกชน เช่น คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2526 คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปี พ.ศ. 2536 คณะศิลปกรรม มหาวิทยาลัยรังสิต ปี พ.ศ. 2529 คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ปี พ.ศ. 2536 ซึ่งการเปิดพื้นที่การเรียนรู้ทางศิลปะที่หลากหลายขึ้นในพื้นที่ต่างๆ ได้รับความรู้ความเข้าใจในลักษณะที่กว้างขึ้น ในอดีตนั้นการศึกษาศิลปะในระดับอุดมศึกษาก็มีเพียงแห่งเดียว คือ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่สถาปนามาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2486

นอกจากการกระจายการศึกษาศิลปะไปยังภูมิภาคและสถาบันอื่นๆ แล้ว ความเคลื่อนไหวทางศิลปะในปลายทศวรรษ 2520 ในเกิดกระแสการแสวงหาอัตลักษณ์ความเป็นไทย เพื่อแสดงตัวตนท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจโลกและการปรับตัวของสังคมไทย ดังที่ กมลพร แสงสุริยธรรม (2555 : 9) กล่าวพอสรุปได้ว่า การแสวงหาความเป็นไทยเพื่อแสดงตัวตนต่างจากสากลในเวทีศิลปะนานาชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากปรากฏการณ์โลกาภิวัตน์ที่ส่งผลให้เกิดกระแสความคิดเรื่องอัตลักษณ์ท้องถิ่น และการก่อตัวของความคิดเรื่องพหุสังคมในสังคมไทย ไม่ว่าจะเป็นการนำเสนอเรื่อง ภูมิปัญญาไทย และแนวคิดวัฒนธรรมชุมชน ซึ่งก่อตัวขึ้นมาท่ามกลางการวิพากษ์วิจารณ์การพัฒนากระแสหลัก ควบคู่กับกรอบความคิด เรื่อง ศักยภาพชุมชน ภูมิปัญญาท้องถิ่น

รูปที่ 17 ภาพหอศิลป์ พีระศรี ซอยอรรถสิทธิ์ สาทรใต้ เปิดเมื่อ ปี พ .ศ.2517 และปิดตัวลงปี พ.ศ. 2531

ที่มา : http://topicstock.pantip.com/library/topicstock/2011/09/K11086210/K11086210.html

จากโครงสร้างของสังคมดังกล่าว เมื่อศิลปะอยู่ใต้การกำกับและเชื่อมต่อกับรัฐอย่างแนบแน่นโดยผ่านสถาบันการศึกษาหรือองค์กรกำกับอื่นๆ ผลผลิตศิลปะจึงถูกกำหนดและวางมาตรฐานโดยรัฐในฐานะผู้มีอำนาจเต็มในการดูแลและสนับสนุนเสมือนดั่งเป็นอุดมการและกลไกในการตอกย้ำภาพลักษณ์ต่างๆ ผ่านกลไกของรัฐ ดังที่ หลุยส์ อัลธูแซร์ (กาญจนา แก้วเทพ แปลและเรียบเรียง 2557 : 58-71) ได้กล่าวถึงการทำงานของอุดมการ ซึ่งพอสรุปได้ดังนี้ “กลไกทางด้านอุดมการณ์ของรัฐ” แยกอยู่ในสถาบันต่างๆ ดังนี้ กลไกทางด้านอุดมการของรัฐสถาบันศาสนา กลไกทางด้านอุดมการของรัฐสถาบันโรงเรียน กลไกทางด้านอุดมการของรัฐสถาบันครอบครัว กลไกทางด้านอุดมการของรัฐสถาบันกฎหมาย กลไกทางด้านอุดมการของรัฐของสถาบันทางการเมือง (ระบบการเมืองรวมทั้งพรรคการเมืองแบบต่างๆ) กลไกทางด้านอุดมการของรัฐของสถาบันสหภาพแรงงาน กลไกทางด้านอุดมการของรัฐสถาบันการสื่อสาร (หนังสือพิมพ์, วิทยุ, โทรทัศน์) กลไกทางด้านอุดมการของรัฐสถาบันทางวัฒนธรรม (วรรณกรรม, ศิลปะ, กีฬา) ซึ่งทั้งหมดที่เป็นการทำงานแบบที่ไม่ได้ใช้ความรุนแรงเหมือนกับ “กลไกทางด้านการปราบปรามของรัฐ” ที่มีทหาร ตำรวจ เป็นเครื่องมือ

แต่ทั้งสองกลไกมีการร่วมมือกันในการปฏิบัติการ กล่าวโดยเฉพาะการทำงานของ “กลไกด้านอุดมการของรัฐ คือ กลไกทางด้านอุดมการของรัฐทุกๆ ส่วนไม่ว่าจะเป็นอะไรก็ตาม ต่างก็ทำหน้าที่เพื่อบรรลุเป้าหมายเดียวกัน คือ การผลิตซ้ำความสัมพันธ์ภาพลักษณ์ให้กับรัฐ ซึ่งหนทางที่จะ

บรรลุเป้าหมายเดียวกันนั้น อาจจะมีวิธีการเฉพาะตัวที่เหมาะสมสำหรับกลไกแต่ละชนิด เช่น กลไกทางการเมืองจะทำหน้าที่ควบคุมให้ปัจเจกบุคคลยอมขึ้นต่ออุดมการณ์ทางการเมืองแบบต่างๆ เช่น ทางอ้อม ได้แก่ อุดมการณ์ประชาธิปไตยแบบรัฐสภา หรือ แบบทางตรง ได้แก่ “ประชาธิปไตยแบบฟาสซิสต์” บรรดาอุดมการณ์ต่างๆ นี้ไม่ว่าจะเป็น ชาตินิยม การคลั่งชาติ เสรีนิยม จริยธรรมนิยม ฯลฯ ต่างก็ได้รับการ โฆษณา ประชาสัมพันธ์ ให้แก่ประชาชนอยู่ทุกเมื่อเชื่อวันโดยผ่านกลไกการสื่อสารชนิดต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นหนังสือพิมพ์ วิทยุ โทรทัศน์ กลไกทางด้านวัฒนธรรมก็เช่นเดียวกัน เช่น บทบาทของกีฬาในการสร้างความรักชาติแบบคลั่งในชาติของตนนับเป็นบทบาทที่สำคัญอย่างยิ่งเหลือ กลไกทางศาสนาก็พร่ำสอนทั้งในการเทศน์ที่วัด และในงานพิธีกรรมสำคัญๆ เช่น งานวันเกิด งานแต่งงาน งานศพ เพื่อเตือนใจให้ผู้คนทั้งหลายว่า คนเรานั้นเมื่อสูญสิ้นไปแล้วก็ไม่เหลืออะไรนอกจากผงธุลี สิ่งที่จะคงไว้ก็คือ คุณงามความดีและบรรดากลไกเหล่านี้จะทำงานประสานเสียงกันอย่างราวกับเสียงเพลงที่บรรเลงจากวงเดียวกัน แต่บางครั้งอาจไม่ลงรอยกัน และบางองค์กรของรัฐในปัจจุบันอาจจะมีอุดมการที่สอดประสานเข้าไปอยู่ในบทเพลงบางบทที่พรรณาถึง “สิทธิมนุษยชาติทั้งปวงล้วนมีบรรพบุรุษร่วมกัน” นอกจากนั้นก็ยังอาจมีบทเพลง ชื่อ “ผลประโยชน์ร่วมเฉพาะ” บทเพลง “ชาตินิยม จริยธรรมนิยม เศรษฐกิจนิยม” เป็นต้น และท่ามกลางเพลงประสานเสียงเหล่านี้ ได้กลไกทางด้านอุดมการของรัฐอันหนึ่งทำหน้าที่อยู่อย่างมีประสิทธิภาพก็คือโรงเรียน

หากมองจากมุมแนวคิด “อุดมการและกลไกทางอุดมการของรัฐ” ของ หลุยส์ อัลธูแซร์ แล้วจะเห็นว่า ประเทศไทยนั้นไม่ได้ต่างจากบริบทแนวคิดที่กล่าวมา โดยเฉพาะทางศิลปะนั้นถูกนำมาใช้เป็นกลไกทางด้านอุดมการของรัฐมาตั้งแต่ยุคสร้างชาติ ชาตินิยม หรือแม้กระทั้งทุกวันนี้ที่กลไกดังกล่าวยังทำงานผ่านหน่วยงาน องค์กรทั้งรัฐและเอกชน ทั้งนี้ก็เพื่อคงไว้ซึ่งอำนาจต่างๆ ผ่านผลงานศิลปกรรม เช่น ประติมากรรม จิตรกรรม และสื่ออื่น เพื่อดำรงความเป็นชาติและอัตลักษณ์ของชาติไว้ หลังจากยุคอุดมการและกลไกทางอุดมการของรัฐผ่านไปตั้งแต่ทศวรรษที่ 2530 ก็ไม่ได้หมายความว่ากลไกดังกล่าวจะหมดไป รัฐก็ได้ปรับตัวเพื่อตอบรับกับกระแสโลกาภิวัตน์ที่ไหลหลากเข้ามา เช่น กระทรวงวัฒนธรรมที่สถาปนาขึ้นมาในปี พ.ศ. 2545 เพื่อรับมือกับยุคโลกาภิวัตน์และสร้างความมั่นคงทางวัฒนธรรมให้กับประเทศ

ดังในประเด็นของเหตุผลและความจำเป็นในการจัดตั้งกระทรวงวัฒนธรรม (สำนักคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ 2545 : 12-13) ได้กำหนดไว้พอสรุปว่า มวลมนุษยชาติทั้งโลกเห็นพ้องต้องกันว่าจะต้องใช้วัฒนธรรมเป็นพื้นฐานสำคัญในกระบวนการพัฒนา โดยสหประชาชาติได้ประกาศให้ พ.ศ. 2531 – 2540 เป็น “ทศวรรษโลกเพื่อการพัฒนาวัฒนธรรม” (World Decade for Cultural Development) และรัฐบาลไทยได้เคยประกาศให้ปี พ.ศ. 2537 เป็น “ปีรณรงค์

วัฒนธรรมไทย” และปี พ.ศ. 2538 – 2540 เป็น “ปีแห่งการสืบสานวัฒนธรรมเพื่อพัฒนา” และได้กำหนดให้ระหว่างปี พ.ศ. 2541 – 2550 เป็น “ทศวรรษสืบสานวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา” ในยุคโลกาภิวัตน์อันเป็นยุคที่ไร้พรมแดนนี้ ความมั่นคงทางวัฒนธรรมของประเทศจักเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับรองรับความเปลี่ยนแปลงที่ไหลบ่าเข้ามาอย่างรุนแรงและรวดเร็ว ในขณะที่ความมั่นคงทางวัฒนธรรมจักมีความหมายอย่างยิ่งในการแข่งขันและร่วมมือกับนานาประเทศได้อย่างสง่างาม และมีศักดิ์ศรี ดังนั้นจึงมีความจำเป็นต้องเสริมสร้างและจรรโลงจิตสำนึกทางวัฒนธรรม ทุกคนให้มีวิธีคิดอย่างมีเหตุผล เป็นระบบรู้เท่าทันการเปลี่ยนแปลงของสังคม และมีวิถีชีวิตในสังคมสมัยใหม่อย่างเชื่อมั่นบนพื้นฐานคุณค่าของวัฒนธรรมไทย รวมทั้งสามารถรักษาพัฒนาและสร้างสรรค์วัฒนธรรมไทยให้เป็นสมบัติของมนุษยชาติอันจะนำมาซึ่งศักดิ์ศรี และเกียรติภูมิของคนไทยในสังคมโลก

จากการตั้งกระทรวงวัฒนธรรมดังกล่าว ซึ่งไม่ใช่ครั้งแรกที่มีการจัดตั้งหน่วยงานนี้ขึ้น แต่ประเทศไทยมีการตรากฎหมายเกี่ยวกับวัฒนธรรมของชาติมาตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2481 ขึ้นอยู่กับหน่วยงานต่างๆ และมีการจัดตั้งกระทรวงวัฒนธรรม ขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2495 แล้วยุบไปในปี พ.ศ. 2501 และจัดตั้งขึ้นใหม่อีกครั้งในปี พ.ศ. 2545 เป็นคำรบสอง ซึ่งแต่ละครั้งที่ตั้งหน่วยงานนี้ขึ้นมาก็เพื่อมารองรับกับความหวาดกลัว ตื่นตระหนกกับวิกฤติความเป็นไทยและครั้งนี้ก็เช่นกันเมื่อกระแสโลกาภิวัตน์ครอบคลุมไปทั่วโลก ประเทศไทยก็ตั้งปราการขึ้นมารองรับกับสงครามรูปแบบใหม่อันเป็นสงครามทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรมที่สู้กันด้วยเงินตราและเทคโนโลยีสมัยใหม่จนทำให้ความเป็นชาติ อัตลักษณ์นั้นเลือนราง แต่ในทางกลับกันการเกิดปรากฏความเฟื่องฟูของท้องถิ่น ชุมชนอย่างหลากหลาย จนกลายเป็นต้นแบบแนวคิดให้กับศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงานออกมาในเชิงวิพากษ์วิจารณ์ เสียดสี โต้แย้ง

ผลกระทบโลกาภิวัตน์จึงเป็นจังหวะและโอกาสที่ให้กับผู้สร้างสรรค์ที่จะนำเสนอภาพลักษณ์ในท้องถิ่นของตัวเองให้กับเวทีศิลปะโลก ที่ต้องการบริโภคความแปลกแยก แตกต่างที่มีความพิศวงและมนต์เสน่ห์กลิ่นอายของภูมิภาค ท้องถิ่นเคลือบคลุมเรือนร่างอย่างตื่นตา ดังที่ เดวิด เทห์ (2554 : 152) กล่าวถึงความเคลื่อนไหวในทศวรรษแห่งโลกาภิวัตน์ว่า ความเติบโตทางเศรษฐกิจช่วงปลายทศวรรษ 2520 ถึง 2530 ทำให้ชนชั้นกลางจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ สามารถไปเรียนยังต่างประเทศได้ นักศึกษาศิลปะรุ่นนั้นได้มีประสบการณ์โดยตรงกับกระแสศิลปะในระดับนานาชาติ แม้แต่กรุงเทพฯ ก็ดูจะเป็นสถานที่ที่เปี่ยมไปด้วยโอกาสสำหรับพวกเขา ในงานจัดแสดง เช่น Book ซึ่งจัดขึ้น ณ อาคารโรงพิมพ์คุรุสภาเก่า (2541) ศิลปินรุ่นใหม่เหล่านี้รับเอากลวิธีเชิงรูปแบบที่ไม่ใช่ทั้งขนบเดิมและเชิงพาณิชย์ เช่น ศิลปะจัดวางแบบเฉพาะที่ (site – specific installation) มาใช้อย่างกว้างขวาง ศิลปินที่กลับมาจากโลกสากลเหล่านี้ยังได้ร่วมกันตั้งกลุ่มอิสระ เช่น Project 304, About Art Related Activities, มูลนิธิที่นา (Land Foundation) และ Asiatopia Performance

Art Festival กลุ่มปฏิบัติการศิลปะเหล่านี้ทำหน้าที่เสมือนการเผยแพร่แนวคิดหรือแนวปฏิบัติทางศิลปะที่กำลังได้รับความนิยมในแวดวงความเป็นสากล พวกเขาเปิดรับการทดลองทางศิลปะรูปแบบต่างๆ เช่น ภาพยนตร์และวิดีโอ ศิลปะแสดงสด ซึ่งรวมถึงแนวที่เรียกว่า happenings ที่ผู้ชมมีส่วนร่วมและปฏิบัติการทางศิลปะต่างๆ ที่เกี่ยวเนื่องกับสังคม ซึ่งต่อมาได้รับยกย่องภายใต้ชื่อ “สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์” (relational aesthetics)

2.4 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการศึกษาวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดที่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับการวิจัยที่จะนำไปสู่การวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำไปสร้างสรรค์สื่อแบบโปสเตอร์ ดังนี้

2.4.1 แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

แนวคิด “สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์” (relational aesthetics)[4] เป็นกระบวนการรับรู้ของผู้ชมเข้าไปมีส่วนปฏิสัมพันธ์กับการแสดงงานศิลปะ ซึ่งเป็นแนวคิดของนิโกลาส์ บูริโยต์ (Nicolas Bourriaud) ภัณฑรักษ์และนักวิจารณ์ศิลปะชาวฝรั่งเศส ที่ชี้ให้เห็นว่าการแสดงออกทางศิลปะของศิลปินในช่วงกระแสโลกาภิวัตน์นั้นศิลปินต้องการให้ผู้ชมได้รับรู้ สัมผัสรูปรสกลิ่นเสียงในผลงานและมีส่วนร่วมในพื้นที่การแสดง ที่มุ่งเน้นให้ผู้ชมเล็งเห็นความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยต่างๆ ที่อยู่รอบๆ งานศิลปะ ได้แก่ มิติของเวลา บริบททางประวัติศาสตร์ – วัฒนธรรมของที่ตั้ง (site) และศิลปวัตถุ ผลจากกรรมวิธีทางศิลปะตามแนวคิดดังกล่าว เรียกว่า “ศิลปะเชิงสัมพันธ์” (relational art) ศิลปะเชิงสัมพันธ์มุ่งสร้างความหมายและผลลัพธ์จาก “งานศิลปะ” ให้ขยายขอบเขตการสร้างสรรค์ และ “การมอง” งานศิลปะให้ก้าวพ้นจากกรอบสี่เหลี่ยม, (กรณีงานจิตรกรรม, ภาพพิมพ์ ฯลฯ) จากภาพเคลื่อนไหวและเสียง (กรณีของศิลปะประเภทวิดีโออาร์ต, ดิจิตอลมีเดียอาร์ต) และแท่นประติมากรรมให้ขยายกรอบไปสู่การจัดวางความสัมพันธ์ภายในพื้นที่ที่เปิดกว้างสำหรับจุดจบหลายๆทาง (open-end)

ศิลปะเชิงสัมพันธ์อาศัยปัจจัยร่วมอันสำคัญสองประการในการจัดวางและประกอบสร้างความหมายให้กับ “ศิลปะ” ได้แก่ “เวลา” กับ “พื้นที่” เพื่อรวบรวมและร้อยเรียงองค์ประกอบต่างๆ เข้าด้วยกัน ศิลปะเชิงสัมพันธ์ “เชื้อเชิญ” และ “เปลี่ยนสถานะ” ผู้ชมให้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในฐานะ “ผู้ร่วมแลกเปลี่ยนสนทนา” (Interlocutor) สร้างให้เกิดความชิดเชื้อจนกระทั่งกลายเป็นส่วนหนึ่งในสถานการณ์ศิลปะ “ศิลปะเชิงสัมพันธ์” เปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ตอบโต้

---

[4] โปรดอ่านรานละเอียดใน Nicolas Bourriaud. Relational Aesthetics. (Les presses du reel. 2002)

แลกเปลี่ยนเพื่อพัฒนาประสบการณ์ทางสุนทรียะด้วยสัมผัสอื่นๆ ที่นอกเหนือไปจาก “การมอง” เพราะโดยลำพัง “การมอง” ไม่อาจสร้างผลกระทบมากเพียงพอที่จะกระตุ้นหรือโน้มน้าวผู้ชมให้ไปสู่ “มโนทัศน์” ที่เกิดจากการประสานสัมพันธ์ระหว่างวัตถุ, เวลาและพื้นที่ภายในกรอบสถานการณ์เฉพาะที่เรียกว่า “อาณาบริเวณเชิงปฏิสัมพันธ์” (relational realm) ดังจะเห็นได้จากการที่ศิลปินใช้สื่อประเภทต่างๆ เพื่อห้อมล้อมและเร้าให้ผู้ชมเข้ามาจับต้องหรือร่วมปฏิสัมพันธ์ด้วย เช่น งานเลี้ยง การเดินแฟชั่น การเดินขบวน การเล่นกีฬาหรือเกม รวมไปถึงการใช้สื่อต่างๆ ในชีวิตประจำวัน เช่น อินเตอร์เน็ต ป้าย โฆษณา การแพร่ภาพและเสียงทางโทรทัศน์และวิทยุ รวมไปถึงข้าวของเครื่องใช้และกิจกรรมในชีวิตประจำวัน เช่น ประกาศตามหนังสือพิมพ์ การจับฉลาก นำโชค ฯลฯ มาเป็นสื่อหรือช่องทางนำเสนอความคิดของตน (วรเทพ อรรคบุตรและคณะ. 2548 : 290 – 291)

จากประเด็นดังกล่าวทั้ง “ศิลปะเชิงสัมพันธ์” ภายใต้บรรยากาศของการมีส่วนร่วมที่ยังแสดงออกผ่านความคิดเรื่องการมีส่วนร่วมทางการเมืองนั้นจึงทำให้ศิลปะและการเมืองดำเนินไปด้วยชุดความคิดชุดเดียวกัน การทำงานของศิลปะในโลกเสรีนิยมจึงทำให้การเมืองเศรษฐกิจและศิลปะนั้นสามารถที่จะเดินเคียงบ่าเคียงไหล่ไปด้วยกันได้ เพราะทั้งหมดแสดงให้เห็นถึงบทบาทของปัจเจกชนในการผลิตหรือสร้างผลงานหรือสินค้าที่ตนเองสามารถที่จะสร้างขึ้นมาได้พร้อมๆ กันกับระบบทุนนิยม สำหรับในกรณีของงานศิลปะก็คือการที่ประชาชนได้มีส่วนร่วมในการสร้างงานศิลปะร่วมกันกับศิลปิน ในทางการเมืองประชาชนก็ได้สร้างหรือเลือกรัฐบาล

แนวคิดศิลปะแบบมีส่วนร่วมและสร้างสายสัมพันธ์มีลักษณะของการเชื้อเชิญให้ผู้ชมเข้าไปมีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์การแสดงผลงานในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ คือ พื้นที่การแสดงที่สถาปนาขึ้นมาเพื่อการแสดงผลงานนั้นๆ ที่ส่งผลให้ผู้ชมมีความใกล้ชิดสัมผัสด้วยบรรยากาศของการแสดงงานมีความสนุกสนานเพราะงานศิลปะที่เกิดขึ้นยังเป็นการมีส่วนร่วมของผู้ชมด้วย ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินจึงมีลักษณะค่อนข้างใกล้ชิดในระนาบเดียวกันที่ไม่ใช่ศิลปินเป็นศูนย์กลางอีกต่อไป ส่งผลให้เกิดการปฏิบัติการแบบใหม่ทางศิลปะขึ้น ที่ผู้ชมสามารถมีอารมณ์การรับรู้ได้โดยตรง ทั้งจากศิลปะ วัตถุ พื้นที่กับเวลา ซึ่งทำให้เกิดการลดช่องว่างระหว่างศิลปะกับผู้ชม เกิดการแลกเปลี่ยนสนทนาจนนำไปสู่การวิพากษ์วิจารณ์ เสมือนหนึ่งเป็นปฏิบัติการเชิงวิจารณ์ที่เกิดจากความสัมพันธ์ของผู้ชมกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ ซึ่งแนวคิดนี้ได้ทำให้บทบาทของนักวิจารณ์ศิลปะลดน้อยลงไปเหลือเพียงหน้าที่ของการรายงานตามสื่อต่างๆ เพื่อกระตุ้นให้ผู้คนได้รับรู้ถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะ

2.4.2 การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

ผลงานทัศนศิลป์ในยุคโลกาภิวัตน์นี้ที่ศิลปินได้สร้างสรรค์ผลงานของตนเพื่อการแสดงให้เวทีศิลปะโลกได้รับรู้ถึงความเป็นไปในภูมิภาค ท้องถิ่น โดยไม่ค่อยสนใจในรูปแบบหรือภาพลักษณ์ของผลงานศิลปะในอดีต แต่ถึงอย่างไรก็ตามรูปแบบของศิลปะวัตถุหรือวัตถุที่มีอยู่ในอดีตก็ถูกนำมาสร้างประกอบใหม่ เพื่อให้ได้ผลงานขึ้นมา จนทำให้เส้นแบ่งของศิลปะในอดีตและปัจจุบันพร่ามัวในบริบทและรูปแบบของผลงานที่ส่งผลต่อการรับรู้และทัศนะการวิจารณ์ของผู้ชม ดังที่ เฟดริค เจมสัน (ใน เกษม เพ็ญภินันท์ 2556 : 66 – 68) ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ซึ่งพอสรุปว่า ภาพลักษณ์ของศิลปะแขนงต่างๆ ในกระแสหลังสมัยใหม่นิยม และปฏิเสธการแบ่งแยกรูปแบบทางวัฒนธรรมออกเป็นวัฒนธรรมชั้นสูงและวัฒนธรรมมวลชน ยิ่งไปกว่านั้นกระแสหลังสมัยใหม่นิยมได้ทำให้เกิดความพร่ามัวนี้อธิบายด้วยมโนทัศน์ “ศิลปะกำมะลอ” (pastiche) ซึ่งก็คือ การลอกเลียนงานศิลปะด้วยรูปแบบที่แปลก หรือไม่เหมือนใครด้วยการฉาบหน้าด้วยเทคนิคและรูปแบบเสมือนเป็นการพูดภาษาที่ไม่มีใครใช้ แต่มันเป็นปฏิบัติการล้อเลียนที่เป็นกลาง ปราศจากแรงจูงใจที่ซ่อนเร้นในการล้อเลียน ปราศจากการเสียดสี ปราศจากเสียงหัวเราะ ปราศจากความรู้สึกที่ยังแฝงไว้ว่ามีบางสิ่งบางอย่างที่เป็นปกติอยู่เมื่อเปรียบเทียบกับสิ่งที่ถูกลอกเลียน ดังนั้น “ศิลปะผสมปนเป” จึงกลายเป็นประดิษฐกรรมทางศิลปะในอีกแนวทางหนึ่งที่ก่อตัวจาก “ความล้มเหลวอันจำเป็นของศิลปะและสุนทรียศาสตร์ ความล้มเหลวของนวัตกรรมที่ตกอยู่ในกรงขังของอดีต”

ศิลปะในมโนทัศน์นี้แพร่หลายในช่วงทศวรรษที่ 1960 (2503) เป็นต้นมาและเกิดขึ้นในขณะที่ศิลปะสมัยใหม่กำลังอยู่ในภาวะตีบตันด้วยเหตุที่กระแสวัฒนธรรมบริโภคนิยมแพร่หลายอย่างรวดเร็ว จึงทำให้ศิลปินกลุ่มก้าวหน้าในช่วงนั้น เช่น แอนดี้ วอร์ฮอล์ นำภาพศิลปะในอดีตที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผลงานชั้นเลิศของวัฒนธรรมชั้นสูง ดังเช่นภาพเขียนโมนาลิซ่า ของ ลีโอ นาร์โด ดาวินชิ มานำเสนอในด้วยเทคนิคใหม่ด้วยการทำ silk screen หรือนำกล่องบรรจุสินค้าภาพโฆษณาตามสื่อสิ่งพิมพ์มาตัดปะ จัดวางด้วยกลวิธีพิมพ์ซ้ำ อันเป็นการผลิตซ้ำและลอกเลียนภาพลักษณ์ในวิถีวัฒนธรรมบริโภค ซึ่งเป็นการขยายฐานการรับรู้ให้กว้างออกไปสู่วัฒนธรรมมวลชนมากขึ้น การขยายตัวออกมานั้นทำให้บริบทของงานศิลปะมีความสัมพันธ์กับอาณาบริเวณอื่นๆ ในสังคม วัฒนธรรมอย่างใกล้ชิดมากขึ้น

ขณะเดียวกันก็มีคำถามจากสถาบันทางศิลปะ เช่น หอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ นักสะสม ถึงการเกิดขึ้นของศิลปะ pastiche ว่าเป็นผลงานที่ลอกเลียน ฉาบฉวย หยาบ ไม่มีความงาม ด้วยเหตุที่ศิลปะลักษณะนี้เป็นงานศิลปะที่หยิบยืมแบบอย่างมาจากผลงานอื่นๆ ดังนั้นจึงมีแบบอย่างที่หลากหลาย (มะลิฉัตร เอื้ออานนท์. 2545 : 371) อันเป็นการผสมปนเปสื่อวัสดุหลายชนิดเข้าด้วยกัน และในเวลาต่อมาก็เกิดการยอมรับของความก้าวหน้าและพัฒนารูปแบบแนวคิดของการ

สร้างสรรค์งานที่เกิดจากการผลิตซ้ำและลอกเลียนความเป็นจริงของโฆษณาหรือนำแบบอย่างขนบประเพณี การเฉลิมฉลอง การแสดง มาลอกเลียนจนทำให้เกิดแนวคิดศิลปะการแสดงสด ศิลปะการจัดวาง ศิลปะสื่อผสม ที่ผสมปนเปไม่สามารถแยกออกได้ว่าความเป็นจริงและการแสดงศิลปะมีเส้นแบ่งอยู่ตรงไหน ด้วยเหตุที่อาณาบริเวณของศิลปะไปขยายพื้นที่การแสดงไปสู่และทับซ้อนอยู่กับวิถีวัฒนธรรม ชีวิตประจำวันของผู้คนมากขึ้น

ผลงานลักษณะนี้ทำให้สินค้าและศิลปะเป็นสิ่งที่แยกจากกันได้ยากและเป็นแนวทางของศิลปะที่เปิดทางให้กับผู้ชมได้เข้ามามีบทบาทในการสร้างสรรค์งานศิลปะในแบบของการมีส่วนร่วมและทำให้ผู้ชมทุกๆ คนพร้อมที่จะกลายมาเป็นศิลปิน ในขณะเดียวกันศิลปินก็พร้อมที่จะกลายเป็นผู้ชม เส้นที่แบ่งระหว่างศิลปินกับผู้ชมเลือนหายไป และเส้นแบ่งที่เป็นกรงขังให้กับศิลปินที่ต้องให้ผู้ชมมาชมตามขนบแบบเดิมนั้นสูญสลายไป ดังนั้น ผลงานทัศนศิลป์ที่สร้างสรรค์ขึ้นภายใต้สังคมวัฒนธรรม โลกาภิวัตน์ที่ศิลปะวัตถุหรือผลงานศิลปะเป็นสิ่งที่ผลิตขึ้นมาเพื่อต่อต้านกับขนบหรือกรงขังของอดีตที่เทิดทูนผลงานศิลปะไว้ในสถานะศิลปะชั้นสูง ผู้ชมต้องเป็นผู้มีรสนิยมดี แต่เมื่อการสร้างสรรค์ทัศนศิลป์ในยุคโลกาภิวัตน์เสมือนหนึ่งเป็นการทลายกำแพงกรงขังของอดีตมาสู่พื้นที่ของโลกศิลปะ ที่อาณาบริเวณ “ศิลปะเชิงสัมพันธ์” ได้เปิดกว้างให้ผู้ชมได้รับรสการสัมผัสโดยตรงอันเป็นเข้าถึงภายใต้ “อาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์” ที่ผู้ชมทุกคนสามารถรับรู้และประเมินได้จากอารมณ์การรับรู้แห่งปัจเจก ดังที่ ธเนศ วงศ์ยานนาวา (2557 : 29) ได้กล่าวถึงการรับรู้ศิลปะในเงื่อนไขของสุนทรียะว่า กระบวนการสร้างความสามารถในการรับรู้และเข้าใจศิลปะในเงื่อนไขของสุนทรียะ เป็นกระบวนการของการสร้างตัวตน (self-formation) ที่ส่งผลให้สถานะของสุนทรียะกลายเป็น อัตวิสัยแห่งตัวตน (subjectivity) เนื่องด้วยสุนทรียะมักเป็นเรื่องที่เข้าใจกันโดยทั่วไปว่าเป็นเรื่องของความเป็นอัตวิสัยที่เป็นเรื่องส่วนตัว จึงทำให้ความเข้าใจต่อสุนทรียะในฐานะกลไกของการควบคุมทางสังคมและชนชั้นกลับถูกละเลย เช่นเมื่อมีการกล่าวว่า “มีรสนิยมดี” ก็ไม่ได้หมายความถึงรสนิยมแบบชนชั้นต่ำแต่อย่างใด

สุนทรียะจึงหลีกเลี่ยงการเป็นกลไกของการควบคุมทางสังคมและรัฐไปได้ยาก สุนทรียะจึงแสดงสถานะของการมี ‘วรรณะ’ มากกว่าที่จะเป็นเพียงแค่เรื่องของเสรีภาพและเสรีประชาธิปไตยที่แสดงเงื่อนไขของความเท่าเทียม ด้วยความเป็นประชาธิปไตยที่ทุกคนเท่าเทียมกันในการประเมินก็ทำให้การแสดงทัศนะเชิงคุณค่าทางศิลปะ ประสบปัญหาเพราะทุกคนต่างแสดงความคิดเห็นของตัวเองได้ ด้วยเงื่อนไขของความเป็น (เสรี) ประชาธิปไตย ดังนั้นสุนทรียะจึงมีความจำเป็นปกติสามัญมากกว่าที่จะมี ‘วรรณะ’ แบบเดิมๆ จนทำให้เส้นแบ่งระหว่างสุนทรียะในชีวิตประจำวันแยกออกจากสุนทรียะในศิลปะได้ยาก ด้วยสภาวะที่ ‘แยกยาก’ ระหว่างสิ่งที่มี ‘วรรณะ’ และ ‘ไม่มีวรรณะ’ ก็ยิ่งทำให้การควบคุมตรวจสอบจำเป็นอย่างยิ่ง เช่น โถส้วม (Fountain) กับ มาเซล

ดูช็องป์ (Marcel Duchamp : 1887 – 1968) แต่กลไกของสถาบันศิลปะทำให้สิ่งของธรรมดากลายเป็นของไม่ธรรมดา ทำให้ ‘กระเบื้องจะเฟื่องฟูลอย’ กลายเป็นความจริงในระดับชีวิตประจำวัน ภาพยนตร์ ภาพถ่าย อาหาร สิ่งต่างๆ จึงมีสถานะเป็นศิลปะได้หมด

เมื่อสุนทรียะในการรับรู้ศิลปะในโลกยุคปัจจุบันเป็นเรื่องสามัญ การแสดงทัศนะเชิงคุณค่าทางศิลปะเป็นสิ่งปกติที่เกิดขึ้นได้ในสถานการณ์ “ศิลปะเชิงสัมพันธ์” ฉะนั้นการวิจารณ์จึงเป็นเรื่องธรรมชาติที่เกิดขึ้นในอาณาบริเวณของการแสดงศิลปะ ดังที่ Noel Carroll (2009 : 45) กล่าวถึงการวิจารณ์ว่า ธรรมชาติของการวิจารณ์คือการประเมินผลงานศิลปะ เพื่อค้นหาอะไรที่เป็นคุณค่าและมีราคาในงานศิลปะ เพื่ออธิบายเหตุผลต่างๆ ว่าทำไมจึงเป็นเช่นนั้น ซึ่งแต่ละคนก็สามารถวิจารณ์ได้ สำหรับนักวิจารณ์นั้นมีหน้าที่ในทางสังคมที่จะต้องทำหน้าที่เบื้องต้นในการวิจารณ์เพื่อให้ผู้อ่านมั่นใจในคุณค่าของกระบวนการในการทำงาน แต่ถึงกระนั้นผลงานศิลปะภายใต้สภาวะโลกาภิวัตน์ที่เปิดพื้นที่ให้ผู้ชมได้ปฏิสัมพันธ์เรียนรู้บริบท แนวคิด ได้มากกว่าการจ้องมองอยู่ห่างๆ จึงมีผลให้สนามของศิลปะกลายเป็นพื้นที่ของการวิจารณ์ไปด้วย ดังที่ ธเนศ วงศ์ยานนาวา (2557 : 35) ได้กล่าวถึงสถานะของการวิจารณ์ศิลปะในปัจจุบันว่า เมื่อศิลปะต้องการทะลุเส้นเขตแดนไปสู่พื้นที่ต้องห้ามทั้งหลาย ประวัติศาสตร์ของศิลปะ Avant – Garde ก็ทำให้กรอบของสิ่งที่มีคุณค่าของสังคมที่มีร่วมกันสูญสลายหมดไป เพราะผลงานศิลปะไม่ได้มีไว้ให้ผู้ชมเสพ/จ้องมอง หรือ ผู้วิจารณ์ติ/ชมอีกต่อไป สถานะของศิลปะเปลี่ยนแปลงเป็นวิพากษ์เสียเอง ศิลปะตอบสนองความต้องการของสภาวะสมัยใหม่ด้วย การนำเสนอบทวิพากษ์ที่กลับทำให้สถานะของศิลปะไม่มีความเป็นเอกเทศ ศิลปะทำหน้าที่ในการ ‘ชี้หน้าวิจารณ์’ ผู้ชมในฐานะเป็นสาธารณชน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 18 ภาพผลงาน Fountain, 1917 ของ Marcel Duchamp

ที่มา : http://www.invisiblebooks.com/Duchamp.htm

2.4.3 บทบาทและหน้าที่ของนักวิจารณ์ทัศนศิลป์ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

โลกาภิวัตน์ได้ทำให้โลกศิลปะสลับกลับด้านจากการที่ผลงานศิลปะถูกวิจารณ์จากนักวิจารณ์ศิลปะและผู้ชม ผู้ชมและนักวิจารณ์ศิลปะถูกผลงานศิลปะ ‘ชี้หน้าวิจารณ์’ ด้วยกระบวนการเชิงวิพากษ์วิจารณ์ที่ศิลปินได้สร้างสรรค์ผลงานจากแนวคิด เนื้อหาเชิงล้อเลียน โต้แย้ง เสียดสี ประชดประชันสังคม วัฒนธรรมที่เป็นอยู่และสถานะของผลงานศิลปะไม่ได้ดำรงอยู่ในฐานะของความดี-งามอีกต่อไป บทบาทของทั้งศิลปิน นักวิจารณ์ และผู้ชม จึงสลับตำแหน่งกันไปมา ศิลปิน ผู้ชมและนักวิจารณ์ผ่านงานศิลปะมากกว่าที่จะใช้ตัวอักษรแบบนักวิจารณ์ ในแง่นี้ก็ทำให้ศิลปินก็กลายเป็นนักวิจารณ์ ในทำนองเดียวกันกับผู้ชมที่กลายเป็นศิลปิน ทุกๆ คนจึงพร้อมที่จะเป็นศิลปินนักวิจารณ์และผู้ชมไปในเวลาเดียวกัน

เนื่องด้วยว่าสถานะของศิลปะที่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่ทางสังคมและวัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัตน์ ผู้ชมสามารถสัมผัสเข้าถึงศิลปะได้โดยตรงหรือแม้กระทั่งสามารถสร้างศิลปะได้ด้วยตนเอง โดยไม่จำเป็นต้องมีนักวิจารณ์เป็นผู้ชี้นำหรือแนะทางสว่างให้เหมือนในอดีต ดังที่ ธเนศ วงศ์ยานนาวา (2557 : 34) ได้ชี้ให้เห็นถึงบทบาทของการวิจารณ์ศิลปะในอดีตว่า การเข้าถึงสิ่งดีงามนั้นต้องการคนแนะนำหรือชี้ทางสว่างให้ การประเมินและการแสดงทัศนะเชิงคุณค่าทางศิลปะ

อย่างเป็นทางการหรือเป็นอาชีพจึงเป็นกลไกสำคัญของการจัดระเบียบทางการเมืองและสังคมของศตวรรษที่ 19 สถานะของนักวิจารณ์ศิลปะเกิดขึ้นในปลายศตวรรษที่ 18 และต้นศตวรรษที่ 19 ซึ่งผ่านมากว่า 300 ปี

สำหรับประเทศไทยได้ตั้งรับกับโลกศิลปะภายใต้ร่มโลกาภิวัตน์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการวิจารณ์ศิลปะนั้น เห็นได้จากโครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” โดยได้รับทุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ดังที่ผู้อำนวยการสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัยได้กล่าวไว้ในคำนำ หนังสือแผ่นดินแม่สู่แผ่นดินอื่น ของเจตนา นาควัชระ (2548 : 7-8) พอสรุปได้ว่า

ในปี 2538 สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย ได้เริ่มต้นให้ทุนประเภทเมธีวิจัยอาวุโสแก่นักวิชาการสาขาต่างๆ เพื่อให้ดำเนินการวิจัยในลักษณะที่เป็นหมู่คณะ โดยมอบหมายให้นักวิจัยอาวุโสสร้างศักยภาพในการวิจัยให้แก่กลุ่มผู้ร่วมวิจัย ในสาขามนุษยศาสตร์ ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ จากมหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับทุนดังกล่าวเป็นคนแรกและได้ดำเนินการวิจัยในหัวข้อ “กวีนิพนธ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย : ประสบการณ์จากวรรณคดีไทย อังกฤษ อเมริกัน ฝรั่งเศส และเยอรมัน” เสร็จสิ้นลงในปี 2541 สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย พิจารณาเห็นว่า ผลงานวิจัยในลักษณะดังกล่าวเป็นแรงกระตุ้นที่สำคัญอันจะก่อให้เกิดความตื่นตัวต่อการศึกษาผลกระทบของศิลปะที่มีต่อสังคมได้ จึงได้เชิญให้ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ เสนอโครงการในลักษณะที่พ้องกัน สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัยพร้อมที่จะให้การสนับสนุนด้วยทุนวิจัยอีกประเภทหนึ่ง โครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” จึงเริ่มดำเนินการเมื่อเดือนมกราคม 2542 โดยมุ่งเน้นการศึกษางานวิจารณ์ในสาขาวรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการละคร และสังคีตศิลป์ ทั้งไทยและต่างประเทศ เพื่อพิสูจน์ให้เห็นว่าการวิจารณ์ศิลปะเป็นพลังทางปัญญาให้แก่สังคมได้อย่างไร

โครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ซึ่งเริ่มมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2542 และยังดำเนินการวิจัยในบริบทดังกล่าวมาจนถึงปัจจุบันรวมถึงผลิตสื่อสิ่งพิมพ์ออกมาอย่างสม่ำเสมอเพื่อเผยแพร่แนวคิด การวิจารณ์ศิลปะ ทั้ง 4 สาขา มีวรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการละคร และสังคีตศิลป์ ที่สำคัญทางโครงการได้ตั้งคำถามถึงบทบาทของการวิจารณ์และนักวิจารณ์ไว้อย่างแหลมคมต่อการเผชิญหน้ากับกระแสโลกาภิวัตน์ว่า เราจะจัดวางการวิจารณ์ไว้ ณ ที่ใด ในเมื่อบริบทของศิลปะเป็นเช่นนี้ ในที่สุดการวิจารณ์ที่ชวนพิศวง ซึ่งทำให้กลุ่มคนกลางกลุ่มหนึ่ง (และก็ต้องถือว่า นักวิจารณ์เป็นคนกลางด้วย) ทั้งนี้เพื่อขจัดอุปสรรคที่ขัดขวางมิให้มหาชนได้เข้าถึงงานศิลปะที่ทรงคุณค่า

เราอาจตั้งคำถามว่า นักวิจารณ์มีอะไรดีหรือมีสิทธิ์อันใดที่จะอ้างว่า เขาเป็นผู้ปกป้องผลประโยชน์สาธารณะ นักวิจารณ์ถือดีอย่างไรที่จะตั้งตัวเป็นตุลาการตัดสินคุณค่าทางศิลปะ (รวมทั้งคุณค่าทางจริยธรรมด้วยในบางครั้ง) อันที่จริงเราคาดหวังที่จะให้นักวิจารณ์ทำงานด้วยความจริงใจ และในเมื่อเขาเป็นผู้ที่จำต้องแสวงหาการวินิจฉัยที่ยุติธรรม เขาจึงต้องมีความรู้ความสามารถในสาขาของเขา มีความเป็นกลางสูง และโดยเฉพาะอย่างยิ่งมีใจเป็นธรรม ถ้าเขาหวังที่จะได้รับความเชื่อถือและความไว้วางใจจากทั้งศิลปินและมหาชน การทำหน้าที่เป็นคนกลางของเขาจะต้องเปี่ยมด้วยจิตสำนึกทางจริยธรรม การวิจารณ์ที่ดีที่สุดน่าจะทำหน้าที่เป็นมโนธรรมให้แก่สังคม แต่ถ้าเรามองวัฒนธรรมการวิจารณ์ว่าเป็นกระบวนการที่นำไปสู่วุฒิภาวะ เราก็อดตั้งคำถามไม่ได้ว่า เมื่อไรการวิจารณ์จึงจะบรรลุวุฒิภาวะ คำตอบก็อาจจะเป็นว่า ในโลกอุดมคติแห่งศิลปะเราอาจจะไม่มีความจำเป็นที่จะต้องมีการวิจารณ์เลย เพราะมหาชนย่อมจะได้รับการเตรียมพร้อมไปจนถึงขั้นที่หูตาสว่างพอที่จะประเมินงานของศิลปินด้วยตนเองและด้วยวิจารณญาณ ด้วยเหตุนี้ การวิจารณ์จึงมีหน้าที่ชั่วคราวเท่านั้นที่จะต้องกระทำและก็เป็นหน้าที่ทางการศึกษา มรณกรรมของการวิจารณ์ก็คือพัฒนาการขั้นสูงสุดของการวิจารณ์นั่นเอง (เจตนา นาควัชระ . 2548 : 36)

แต่ความคิดของเจตนาที่นำเสนอว่า “มรณกรรมของการวิจารณ์ก็คือพัฒนาการขั้นสูงสุดของการวิจารณ์” นั้นเป็นความคิดที่แอบอิงไปกับความคิดแบบพุทธศาสนาที่ต้องการทำลายอัตตา แต่สำหรับศิลปะแล้วเป็นสิ่งที่ยากมากในการปฏิเสธอัตตา เพราะไม่มีศิลปินผู้ใดในโลกสมัยใหม่ไม่ระบุชื่อตนเองไว้ในงาน ไม่ว่าจะเป็นนักเขียน นักสร้างภาพยนตร์ ศิลปินด้านทัศนศิลป์ ศิลปะดำเนินไปด้วยวัฒนธรรมปัจเจกชนแบบประชาชนมีส่วนร่วม ศิลปินสามารถที่จะกลายเป็นผู้วิจารณ์ ในขณะเดียวกันผู้วิจารณ์ก็กลายเป็นศิลปิน อัตตาของศิลปินและผู้วิจารณ์ไม่ได้มีอันเดียว แต่กลับมีหลายต่อหลายตัวตนที่สามารถขยายไปในอาณาเขตอื่นๆ ได้ด้วย ในแง่นี้แล้วทุกสิ่งทุกอย่างจึงสิ้นสุดอยู่ที่ใครคนใดคนหนึ่งเพียงผู้เดียว สภาวะของการสลับตำแหน่งไปมานี้แสดงให้เห็นถึงอัตตาที่มีความยืดหยุ่นอันเป็นคุณลักษณะสำคัญของระบบทุนนิยมแบบที่เสรีนิยมใหม่ต้องการก็คือความยืดหยุ่น เมื่อมีความยืดหยุ่นก็ทำให้ศิลปินสามารถที่จะเข้าอกเข้าใจผู้อื่นได้ สำหรับในกรณีของศิลปินก็คือความเข้าใจในการวิจารณ์ ส่วนนักวิจารณ์ก็เข้าใจในศิลปิน เพราะทั้งสองสามารถที่จะสลับตำแหน่งกันได้หรือเคยสลับตำแหน่งกันมาแล้ว ดังนั้นนักวิจารณ์จึงทำหน้าที่ได้เพียงแค่แจ้งให้ทราบว่าศิลปะนั้นปรากฏอยู่ที่ไหนเมื่อใดและโดยใคร

พันธกิจของการวิจารณ์และนักวิจารณ์จึงทำหน้าที่ในการสื่อสารแสดงความคิดในโลกศิลปะอย่างตรงไปตรงมามากที่สุด ทั้งนี้ ปัจจัยที่จะเอื้อให้มีการวิจารณ์ได้อย่างแจ่มชัดก็คือการถ่ายทอดการรับรู้แสดงต่อสิ่งที่เห็น การเห็นที่พินิจพิเคราะห์ใคร่ครวญถึงบริบท แนวคิด รูปแบบการนำเสนอของผลงานศิลปะอย่างถ้วนถี่ อันจะก่อให้เกิดแรงกระตุ้นต่อแนวคิดการวิจารณ์ให้มีความต่อเนื่องจาก

ผู้ชม ผู้ที่สนใจและคนในแวดวงศิลปะ การวิจารณ์เป็นพื้นที่การนำเสนอความคิดเห็นจากการที่ได้ชมและบริโภคผลงานศิลปะ การสัมผัสด้วยลิ้น กาย ตา หู จมูก รวมไปถึงอารมณ์ความรู้สึกนั้นล้วนเป็นปัจเจก แต่ความเป็นปัจเจกในสนามของการวิจารณ์ก็ยังมีข้อถกเถียง โต้แย้ง แลกเปลี่ยนความคิดเห็นต่อสถานการณ์ทางศิลปะหนึ่งๆ นั้น ทั้งหมดแสดงถึงอารมณ์การรับรู้ร่วมกันของผู้คนที่เกี่ยวข้อง

2.4.5 ลักษณะผลงานทัศนศิลป์ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ.2530 – 2550

การศึกษาวิจัยนี้มุ่งประเด็นไปที่เนื้อหา รูปแบบ พื้นที่การแสดงของผลงานทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550 ที่มีความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางสังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรมของยุคโลกาภิวัตน์ที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนผ่านทางวัฒนธรรม เต็มไปด้วยความหวังใหม่ที่คาดว่าจะเกิดดอกออกผลอันงดงามจากสภาวะโลกไร้พรมแดน ในทางกลับกันการถาโถมของโลกาภิวัตน์ กลับทำให้เกิดวิกฤต ความขัดแย้ง สับสนต่อผู้คนจำนวนมากเนื่องมาการไหลหลากข้ามวัฒนธรรมประสมปนเปจนเกิดความไม่สมดุลของวิถีการดำรงอยู่ เกิดสภาวะความกดดันทั้งร่างกายและจิตใจ ที่เกิดจากความไม่เสถียรทางความเชื่อการเมือง วิกฤตศรัทธาทางศาสนา ความเปลี่ยนแปลงในท้องถิ่นที่ห่างไกล ความเหลื่อมล้ำทางสังคม รวมถึงเรื่องราวเพศสภาวะที่มีสิทธิในการแสดงออกมากขึ้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้ผู้คนทั่วโลกจากสภาวะสามารถรับรู้เรื่องราวข่าวสารกันได้อย่างทั่วถึงผ่านอินเตอร์เนท ผ่านดาวเทียม ดังที่ อภินันท์ โปษยานนท์ (2539 : 15) ได้กล่าวถึงสภาวะนี้ว่า ในยุคแห่งข่าวสารที่ทันสมัย ความเป็นนิคส์และสงครามเศรษฐกิจไร้พรมแดน ประกอบกับกระแสไหลเทของวัฒนธรรมที่หลากหลาย ได้เป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดวัฒนธรรมลูกผสม ที่ก่อให้เกิดความสับสนและขาดความเชื่อมั่นในการจำแนกแยกว่า อะไรคือแก่นแท้และอะไรคือสิ่งที่จอมปลอม หลายคนพยายามแสวงหาสิ่งยึดเหนี่ยวด้วยวิธีการต่างๆ กัน หลายคนพยายามหาสิ่งทดแทน เพื่อปลอบใจตนเองเพราะชีวิตในแต่ละวันเต็มไปด้วยอุปสรรค มองไปทางใดก็พบแต่ป่าคอนกรีต การจราจรที่เป็นอัมพาต หลายคนพูดโทรศัพท์มือถือมากกว่าพูดกับครอบครัวของตนเสียอีก ดูเหมือนว่าสภาวะที่เราเผชิญอยู่นี้ คือ สภาวะการแข่งขัน การเอาเปรียบและชิงดีชิงเด่น ด้วยเหตุนี้ ในปัจจุบัน การมองโลกในแง่ร้ายดูเป็นเรื่องธรรมดา พร้อมกันนี้ต้องเตรียมต้อนรับสู่ยุคแห่งมลภาวะ การหลอกลวงและฉ้อฉล

การรับรู้ข่าวสารอย่างรวดเร็วที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน ประกอบกับสภาพเศรษฐกิจสังคมวัฒนธรรมยุคโลกาภิวัตน์ที่โหมเข้ามาอย่างต่อเนื่องทำให้เกิดสภาวะความตื่นกลัวต่อความหลากที่ถูกนำพาเข้าดังที่ ธเนศ วงศ์ยานนาวา (2522 : 84) มองว่าความหวาดกลัวและความหวาดวิตกต่อการสูญเสียสลายทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย แสดงความกลัวว่าจะสูญเสีย “ลักษณะเฉพาะทาง

วัฒนธรรม” เช่น วัฒนธรรมประจำชาติ วัฒนธรรมชนเผ่า เป็นต้น อย่างไรก็ดีการ “สูญพันธุ์” ที่เกิดจากการขยายตัวของวัฒนธรรมต่างชาติอันถือว่าเป็นของแปลกปลอมนั้น ก็กลับพร้อมที่จะอ้างและสร้างความชอบธรรมในการขยายตัวอีกด้วย “หลักความเป็นสากล” ดังเช่นแนวคิดสากลหลายเรื่องที่ได้แพร่ขยายจนเป็นที่นิยมไปทั่วโลก อาทิ แนวคิดเรื่อง ระบบ ISO แนวคิดเรื่องความปลอดภัยและอาชีวอนามัย หรือกระทั่งการบริหารงานและการจัดองค์กร หรือแม้กระทั่งสิทธิมนุษยชน เป็นต้น แต่การขยายตัวของความเป็นสากลดังกล่าวนั้นกลับไม่ได้เป็นปัญหาแต่อย่างใด ในขณะเดียวกัน แม้กระทั่ง “วัฒนธรรมเผด็จการทหาร” ของบางประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศด้อยพัฒนาที่ดูจะเป็นมรดกตกทอดกันเรื่อยมานั้น ก็ไม่ได้มีความพยายามที่จะต้องรักษาเอาไว้ความหวาดกลัวที่มาพร้อมกับการตอบรับและปฏิเสธที่เกิดความขัดแย้งในตัวเอง ในขณะเดียวกันทางภาครัฐและเอกชนก็มีการกระตุ้นสร้างภาพลักษณ์วัฒนธรรมไทย เพื่อรับมือกับความหลากหลายสร้างภาพการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมแต่ขณะเดียวกันก็เปิดสัมปทานป่าไม้ เหมืองแร่ กระตุ้นให้สร้างเศรษฐกิจครัวเรือนแต่กลับส่งเสริมตลาดการขาย รวมถึงการกระตุ้นแนวคิดชาตินิยมเพื่อต่อกรกับการครอบงำของวัฒนธรรมอื่น กระแสของขั้วขัดแย้งนี้มีปรากฏให้เห็นตลอดในช่วงทศวรรษดังกล่าว

ศิลปินผู้ดำรงอยู่ในสังคมก็ไม่ได้ละทิ้งพันธกิจในการที่จะติดตามศึกษาเรื่องราวบริบทต่างๆ ของสังคมที่เกิดขึ้นแล้วภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ดังกล่าว ยิ่งเป็นช่องทางในการสร้างสรรค์ผลงานสะท้อนบริบทเรื่องราวท้องถิ่น ชนบทในกระแสศิลปะโลกได้รู้ได้เห็นเสมือนหนึ่งเป็นจุดขายให้กับความเป็นสากลและอีกทั้งยังเป็นการลดและเลี่ยงความกดดันจากรัฐที่ตนสังกัด ในขณะเดียวกันกระแสของโลกศิลปะต่างก็มุ่งมาแสวงหาความแปลกแยกแตกต่างจากศิลปินในท้องถิ่น เพื่อสนองกลไกตลาดศิลปะโลกที่ต้องการจะเห็นความหลากหลาย จากสภาวะกดดันของโลกาภิวัตน์ ที่ทำให้ศิลปินพยายามสร้างผลงานลักษณะเฉพาะถิ่นของตัวเองขึ้นมาเพื่อสนองตอบต่อกระแสโลกศิลปะที่ต้องการเห็นความพิศวง (exotic) จากต่างถิ่นต่างแดน

ดังจะเห็นได้จากในช่วงทศวรรษที่ 2530 เป็นต้นมา ผู้ที่อยู่ในแวดวงโลกศิลปะจากยุโรปและสหรัฐฯ ได้เข้ามาคัดเลือกผลงานของศิลปินไทยไปแสดงในต่างประเทศเป็นจำนวนมาก ซึ่งอภินันท์ โปษยานนท์ (2555 : 28) ได้กล่าวถึงนานาชาติที่ให้ความสนใจในบริบทแนวคิดของศิลปินในช่วงนี้ซึ่งพอสรุปได้ว่าในปี 2530 ความสนใจของนานาชาติมุ่งสู่เอเชีย การกลับสู่ท้องถิ่นจึงเป็นการเดินสู่วงการศิลปะระดับโลกและเรื่องราวของท้องถิ่นแสดงถึงมนต์ขลังและความแปลกที่ไม่เหมือนใคร ตัวอย่างเช่น นิทรรศการเดี่ยวของมณเฑียร บุญมา ผลงานชื่อ เรื่องราวจากท้องทุ่ง และนิทรรศการศิลปะ THAIAHT ที่มุ่งเน้นเรื่องราวของท้องถิ่นและวัสดุจากท้องทุ่งนานำมาซึ่งชื่อเสียงของเขาในระดับนานาชาติ การแสดงศิลปะจัดวางของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ที่ใช้การนำเสนออาหารไทยในกรุงนิวยอร์กและเวนิสได้รับการกล่าวขวัญจากนักวิจารณ์ เมื่อประตูสู่ศิลปะเอเชียได้เปิดออกแล้ววงการ

ศิลปะระดับเบียนนาเล่ ก็ได้กลายเป็นกระแสใหม่ซึ่งหมายถึงชื่อเสียงและความสำเร็จแบบฉับพลัน ความเป็นวัฒนธรรมไทยได้กลายเป็นกระแสอย่างรวดเร็ว ดังจะเห็นได้จากการที่ภัณฑารักษ์จากญี่ปุ่น ออสเตรเลีย ฝรั่งเศส และอเมริกาเดินทางมาเลือกงานของ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข , กมล เผ่าสวัสดิ์ , ชาติชาย ปุยเปีย , นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล , พินรี สัณฑ์พิทักษ์ , วสันต์ สิทธิเขตต์ , คามิน เลิศชัย ประเสริฐ , สาคริน์ทร์ เครืออ่อน , สุรสีห์ กุศลวงศ์ , สุธี คุณาวิชยานนท์ , มานิต ศรีวานิชภูมิ และอีกหลายคนซึ่งเป็นสิ่งที่พิสูจน์ได้อย่างชัดเจนว่าในการจะ “โกอินเตอร์” นั้นศิลปินไทยไม่ต้องพึ่งพาการตัดสินของกรรมการในประเทศที่ใช้ระบบการให้รางวัลงานศิลปะที่ล้าสมัยซ้ำซากและเพื่อพวกพ้องอีกต่อไป การก้าวกระโดดและการยอมรับศิลปะไทยร่วมสมัยในระดับนานาชาติ การเข้าร่วมงานเบียนนาเล่ที่ซิดนีย์ บริสเบน โตเกียว ลอนดอน นิวยอร์ก ลีออง อิสแตนบูล โจฮันเนสเบิร์ก เซาเปาโล ฟูกูโอกะ โอซาก้า พูซาน กรุงโซล กวางจู ไทเป ปักกิ่ง และเซี่ยงไฮ้ ได้พิสูจน์ให้เห็นว่าศิลปินไทยเป็นที่สนใจและยอมรับสูงมาก

สำหรับศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานสะท้อนเรื่องราวเกี่ยวกับผลกระทบจากโลกาภิวัตน์ ในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550 นั้นมีเป็นจำนวนมากที่ใช้รูปแบบเทคนิคการนำเสนอแตกต่างกัน ซึ่งล้วนแต่สะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะที่ใช้เป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม เศรษฐกิจ การเมือง ได้อย่างแหลมคม ในการศึกษาครั้งนี้เน้นความสำคัญของการวิจัยในผลงานทัศนศิลป์ที่มีบริบท รูปแบบ พื้นที่การแสดงใน “ศิลปะเชิงสัมพันธ์” ซึ่งก่อให้เกิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์กับผู้ชมที่ได้มีส่วนร่วมในเหตุการณ์การแสดง อันจะทำให้เกิดสุนทรียะอารมณ์ร่วมในการรับรู้ปัจจัยต่างๆ ที่อยู่รอบๆ งานศิลปะ ได้แก่ มิติของเวลา บริบททางประวัติศาสตร์ – วัฒนธรรมที่ตั้งและศิลปวัตถุ รวมทั้งการได้สัมผัส รูป รส กลิ่น เสียง ในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ เสมือนเป็นพื้นที่แห่งการสนทนา แลกเปลี่ยน แสดงทัศนะต่อเหตุการณ์การแสดงศิลปะนั้นๆ ที่สอดคล้องกับการมีส่วนร่วมทางการเมืองในโลกเสรีนิยมใหม่ ที่จะชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของศิลปะกับชีวิต เศรษฐกิจ สังคม การเมือง วัฒนธรรม ความเชื่อในท้องถิ่นกับกระแสความนิยมในโลกศิลปะนานาชาติอันเป็นการต่อรองกันทางวัฒนธรรม

กระแสโลกาภิวัตน์ทำให้ประเทศไทยเกิดความไม่เสถียรในหลายๆด้าน เช่น สังคม การเมือง เศรษฐกิจ วัฒนธรรม ซึ่งปัจจัยเหล่านี้มีผลต่อวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ของผู้คนจำนวนมากทั้งในเมืองและท้องถิ่นที่ห่างไกล ประกอบกับรัฐก็ได้โหมโฆษณา ประชาสัมพันธ์การดำรงเอกลักษณ์ไทย พื้นวิถีเศรษฐกิจแบบชุมชนพึ่งพาตนเอง พึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน เพื่อสร้างภูมิต้านทานกับคลื่นของความหลากหลายทางวัฒนธรรมในยุคเสรีนิยมใหม่ โดยได้วางยุทธศาสตร์การศึกษาไทยยุคโลกาภิวัตน์ที่ริเริ่มมาตั้งแต่ปลายทศวรรษที่ 2530 ดังปรากฏในหนังสือความฝันของแผ่นดิน (2539 : 22 – 23) ดังนี้ กระแสโลกาภิวัตน์ที่ทำให้ทุกประเทศเร่งสร้าง “ภูมิต้านทานทางวัฒนธรรม” ที่จะช่วยสงวน

รักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมและค่านิยมของประเทศไว้ ในท่ามกลางการผสมผสานวิถีชีวิตความเป็นอยู่และความคิดจิตใจระหว่างมนุษยชาติ และการหลั่งไหลของวัฒนธรรมต่างชาติต่างภาษาที่อาจกัดกร่อนวัฒนธรรมดั้งเดิมของแต่ละชาติและท้องถิ่นในสังคมไทยเราเอง การขาด “ภูมิต้านทานทางวัฒนธรรม” ทำให้วัฒนธรรมตะวันตกที่เน้นแต่ความเจริญทางวัตถุเข้ามาครอบงำและทำลายความเอื้ออาทร และความใกล้ชิดระหว่างบุคคลอันเคยเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นของสังคมไทย กระแสบริโภคนิยมของคนรุ่นใหม่ ที่เน้นแต่ “ความมีระดับ” “ความเป็นส่วนตัว” ได้ทำลายสามัญสำนึกและวิจารณญาณของคนไทยเกี่ยวกับแก่นสารและสาระในชีวิต ทำให้สังคมไทย ทำให้สังคมไทยก้าวถลำไปในทิศทางเดียวกับอีกหลายๆสังคมในโลกโดยเฉพาะในประเทศอุตสาหกรรมที่กลายเป็นสังคมที่สูญเสียความอบอุ่นแน่นแฟ้น กลายเป็นสังคมที่อ้างว่าง โดดเดี่ยว และเต็มไปด้วยอาการเจ็บป่วยทางจิตใจของคนในสังคมขึ้นเป็นลำดับ

การปะทะกันระหว่างโลกาภิวัตน์ที่ถือเป็นปัจจัยทางเศรษฐกิจ วัฒนธรรมบริโภคเป็นธงนำกับวัฒนธรรมชุมชนที่ต้องการเก็บรักษาตัวเองเพื่อไม่ให้ไหลลอดไปกับกระแสธารที่ไหลมา จึงต้องหวนหาอดีตที่เคยพึ่งพา ทั้งความเชื่อ ความศรัทธา มาสร้างภูมิต้านทาน 6 เภทภัยในภาวะสมัยใหม่ ด้วยการฟื้นฟูภูมิปัญญาชุมชนท้องถิ่น เช่น การแพทย์แผนโบราณ แพทย์พื้นบ้านมารักษาเยียวยาความป่วยไข้ทั้งร่างกายและจิตใจ รวมทั้งผสมผสานพิธีกรรมความเชื่อในการรักษาด้วย ดังที่ ยุกติ มุกดา วิจิตร (2548 : 25) ได้กล่าวถึงการแพทย์พื้นบ้านซึ่งพอสรุปได้ว่าการแพทย์พื้นบ้านมิได้รักษาคนไข้อย่างแยกส่วนระหว่างร่างกาย จิตใจ ชุมชน และสภาพแวดล้อมของคนไข้ แต่ยังให้ความสำคัญกับภาวะจิตใจของผู้ป่วย ความรู้สึกว่าหายหรือได้รับการเยียวยาของผู้ป่วย จิตใจสำคัญยิ่งกว่าหรือไม่น้อยไปกว่าการเยียวยาอารมณ์ความรู้สึกเข้าไปในกระบวนการรักษาด้วย ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการธำรงรักษาระบบต่างๆ ของชุมชน ไม่ว่าชุมชนจะเสียระบบในระดับทางชีวภาพ – กายภาพของชาวบ้าน ระดับจิตใจอารมณ์ความรู้สึกของชาวบ้าน ระดับความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลและความสัมพันธ์ระหว่างชาวบ้านกับสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ การแพทย์พื้นบ้านล้วนมีส่วนสำคัญเป็นอย่างยิ่ง

ความหลากหลายที่ไหลเข้ามาในทุกๆด้านจนก่อให้เกิดภาวะขัดแย้งของการดำเนินชีวิตที่ไม่ใช่แค่การเจ็บป่วยทางกายเท่านั้น แต่คนจำนวนมากกลับมีสภาวะความป่วยได้ทางจิตใจ เนื่องจากขาดที่พึ่งพิง โดยเฉพาะชนชั้นกลางที่เติบโตมาพร้อมกับเศรษฐกิจที่เฟื่องฟู แต่ครั้นถึงคราวที่การเงินซบเซา สิ่งที่เคยอยากได้ก็ไม่สามารถซื้อหาบริโภคได้ สิ่งที่เคยมีก็จำเป็นต้องขายทิ้ง เพื่อจะได้มีเงินยังชีพ และสิ่งที่จะพึ่งได้ในยามยาก ก็คือ ความเชื่อ ความศรัทธา ในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทางศาสนาและอำนาจบารมีของผีสาง เทพ เทวดา เป็นต้น

การรื้อฟื้นภูมิปัญญาชุมชนในท้องถิ่นที่เหนียวแน่นกับพิธีกรรมและศาสนากับการเติบโตทางแนวคิด ความเชื่อ ศรัทธาต่อผีสาง เทวดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของชนชั้นกลางในเมืองที่ตระหนักถึงพิธีกรรม ด้วยเหตุที่ไม่สามารถรับมือได้กับความหลากหลายที่ไหลเข้ามาส่งผลให้เกิดสภาวะล่มสลายในระดับครอบครัวทั้งท้องถิ่นและเมือง อันที่จริงแล้วความเชื่อความศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือศาสนาไม่ได้หายไปจากสังคม เพียงแต่ในยามยุคที่ทุกข์ยาก เผชิญชะตากรรมที่ไม่พึงปรารถนา เกิดความตึงเครียดและขัดแย้ง หาทางออกไม่ได้ สิ่งที่พอจะยึดเหนี่ยวในยามที่เผชิญกับภาวะที่เต็มไปด้วยพันธนาการจากภาวะเศรษฐกิจรุมเร้า ความแปลกแยกทางวัฒนธรรม ศาสนาเท่านั้นที่จะทำให้ปล่อยวางได้ เพราะหลักการพุทธศาสนาคือการปล่อยวางหรือการไม่ยึดติด ดังคำสอนของพระพุทธองค์นั้นเกี่ยวกับการแสวงหาหนทางแห่งความหลุดพ้นแต่อย่างเดียว (Edward Conze. เขียน. นิธิ เอี่ยวศรีวงศ์. แปล. 2552 : 6)

แต่อย่างไรก็ตามการแสวงหาหนทางแห่งความหลุดพ้นในการดำรงชีวิตอยู่ท่ามกลางวัฒนธรรมบริโภคนั้น ดูจะเป็นเรื่องที่เป็นไปได้ยากยิ่ง ครั้นจะหลุดพ้นโดยไม่ข้องเกี่ยวกับกิจกรรมใดๆ เลย ก็ยิ่งลำบากในเมื่อมนุษย์เป็นสัตว์สังคมที่มีราคาที่ต้องจ่าย การแลกเปลี่ยนสิ่งของ เสื้อผ้าเก่าแลกไข่กลายเป็นเรื่องเล่าในอดีต หรือเป็นไปได้ในโลกศิลปะ ในเมื่อเสรีนิยมใหม่พันธนาการด้วยเงินตราทุกกระเบียดนิ้ว ค่าของความตึงเครียดและขัดแย้งบวกกับความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่ทับถมเข้ามาผู้คนจึงพยายามแสวงหาทางออกเพื่อที่จะคลายปัญหาที่มีอยู่ โดยย้อนกลับไปหารากเหง้าของตัวเอง โดยเชื่อว่า ‘ราก’ ยังเป็นเส้นทางที่มี ‘ทางออก’ (exit) หรือสามารถออกจาก ‘ราก’ ได้โดยบุคคลผู้นั้นไม่จำเป็นต้องยึดอยู่กับ ‘ราก’ นั้นๆ ตลอดไป ในแง่นี้ ‘ทางออก’ จึงเป็นทางเลือกแบบที่ไม่ต้องเป็นหรือรักษาวัฒนธรรมของพ่อแม่ เช่น การเลือกไม่ปฏิบัติตามหลักศาสนาหรือเลือกไม่ปฏิบัติตามวิถีชีวิตแบบพ่อแม่ รวมไปถึงวิถีแบบชุมชนบ้านเกิด อย่างไรก็ดี การพิจารณาเรื่อง ‘ราก’ เท่ากับเป็นการพิจารณากลับไปหาอดีตมากกว่ามองไปสู่ ‘อนาคต’ อันเป็นการมองที่ทำให้ทุกคนสามารถสร้างให้มีอะไรร่วมกันได้มากกว่าผลกระทบของความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่แสดงออกมาด้วยความพยายามยืนหยัดในอัตลักษณ์ของตัวเอง หรือ ‘ราก’ นั้นดำเนินไปพร้อมกับการสร้างตัวตน (self – cultivation) ขึ้นใหม่ด้วยตนเอง กล่าวอีกนัยหนึ่งคือการสร้างประเพณีประดิษฐ์ใหม่ๆ ให้กับตนเอง (ธเนศ วงศ์ยานนาวา. 2557 : 97)

ด้วยบริบทของสังคมไทยในปัจจุบันที่กำลังถูกกลืนและรายล้อม รุมเร้าจากกระแสโลกาภิวัตน์ที่นับวันจะรุนแรงขึ้นเรื่อยๆ จนทำให้เกิดความหวาดกลัว วิตก กังวลต่อการล่มสลายไปจากรากเหง้าเดิม ภาวะดังกล่าวจึงก่อให้เกิดความป่วยไข้ บาดเจ็บทางอารมณ์และจิตใจที่มิอาจเยียวยาได้ง่ายๆ เหมือนกับการรักษาทางกายที่สามารถรักษาด้วยยาสมัยใหม่ ในทางกลับกันการหันไปพึ่งพา

แนวคิดในอดีตในเรื่องของวัฒนธรรมชุมชน ความเชื่อ ความศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พิธีกรรมต่างๆ จึงกลายเป็นปรากฏการณ์สำคัญในช่วงระยะเวลาที่ถูกผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์

จากปรากฏการณ์ทางสังคม วัฒนธรรม ในกระแสโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะที่หันมาให้ความสนใจในการนำเสนอแนวคิดเนื้อหาของความเป็นชุมชน ท้องถิ่น ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม พิธีกรรม และศิลปินจำนวนมากที่ได้สะท้อนบทบาทของตัวเองผ่านผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาในแนวคิดการย้อนกลับไปหารากเหง้าของตัวเองในลักษณะเชิงวิพากษ์วิจารณ์สังคม วัฒนธรรม โลกาภิวัตน์ที่เปลี่ยนไปในรูปแบบการนำเสนอในผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม มาสู่ศิลปะการจัดวาง ศิลปะการแสดงสด ซึ่งเป็นรูปแบบงานศิลปะของการมีส่วนร่วมกับผู้ชมและชุมชน ซึ่งเป็นประเด็นที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญต่อการศึกษา ด้วยเหตุที่ศิลปะแบบการมีส่วนร่วมหรืออีกนัยหนึ่ง เรียกว่า ศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art) นั้น เป็นการเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในเชิงปฏิสัมพันธ์กับเหตุการณ์ในพื้นที่การแสดง ทั้งสัมผัส รับรสชาติของศิลปวัตถุ มีบรรยากาศของการเฉลิมฉลองราวกับงานเทศกาลหรือพิธีกรรมในชุมชน ที่ผู้ชมสามารถเข้าถึง เข้าใจในความเป็นศิลปะ พร้อมกันนั้นศิลปะในรูปแบบเหตุการณ์ลักษณะนี้ยังเปิดโอกาสให้มีการสนทนาแลกเปลี่ยนทัศนะได้โดยตรง เสมือนเป็นสนามของการวิจารณ์ ถกเถียง โต้ตอบกันในพื้นที่ของปฏิบัติการศิลปะ

2.4.6 แนวคิดการคัดสรรผลงานทัศนศิลป์ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ.2530 – 2550 ที่เกี่ยวข้องกับการวิจารณ์

พลวัตของโลกศิลปะในกระแสโลกาภิวัตน์นั้นทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งกายภาพและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน กล่าวคือทางด้านกายภาพนั้นศิลปินได้สถาปนาพื้นที่การแสดงให้มีปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่ภายนอกที่ไม่ใช่หอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ โดยที่ศิลปินมุ่งเน้นให้พื้นที่การแสดงมีความสัมพันธ์กับผู้ชมและผู้ที่เข้าไปมีส่วนร่วมในการแสดง เพื่อให้ผู้ชมได้สัมผัสกับศิลปวัตถุอย่างใกล้ชิดเป็นการสลายเส้นแบ่งของความเป็นศิลปะจากวัตถุที่นำมาแสดงกับวิถีชีวิตประจำวันให้อยู่บนระนาบของการมีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์ ที่จะทำให้ศิลปะกลายเป็นเครื่องมือในการกระตุ้นมุมมองทัศนะที่มีต่อโลก สังคม วัฒนธรรม ที่มีผลจากกระแสโลกาภิวัตน์

ปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art) เป็นแนวคิดที่มุ่งเน้นให้ผู้ชมและผู้สนใจในปฏิบัติการนี้ได้เข้ามามีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์กับผลงานศิลปะที่เป็นเสมือนหนึ่งการจำลองเหตุการณ์หรือสถานการณ์ทางสังคม วัฒนธรรม วิถีชีวิตประจำวันให้ผู้มีส่วนร่วมจับต้องสัมผัสได้เป็นการขยายอาณาเขตหรืออาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ในปฏิบัติการศิลปะให้กว้างขึ้น เมื่อไม่มีการแบ่งอาณาเขตก็ย่อมทำให้ “วัตถุและสภาพแวดล้อม” สามารถที่เป็นได้ทั้งศิลปะและไม่เป็นศิลปะในเวลาเดียวกัน พรมแดนของศิลปะไม่มีความชัดเจน ในแง่หนึ่งแล้วเป็นการทำให้ความเป็นศิลปะสูญหายไป

ประหนึ่งว่านี่เป็นกระบวนการการสลายอัตตาของศิลปะ เพื่อไปสู่ความว่างเปล่า แต่ในทางตรงกันข้ามการไม่แบ่งอาณาเขตของศิลปะกับสภาพแวดล้อมเท่ากับเป็นการขยายพื้นที่ของศิลปะออกไป (ธเนศ วงศ์ยานนาวา 2552 : 157)

ภายใต้แนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์และการพยายามแสวงหาทางออกของศิลปินเพื่อสร้างผลงานศิลปะให้เป็นเครื่องมือในการกระตุ้นให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในปฏิบัติการศิลปะของตน รวมทั้งการขยายพื้นที่การแสดงออกไปสู่พื้นที่อื่นๆ ที่ไม่ใช่หอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ แม้บางครั้งจะแสดงในพื้นที่ หอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ การจัดแสดงก็จะเป็นการจัดการพื้นที่ใหม่ ที่ผู้ชมได้แต่จ้องมองผลงานศิลปะอยู่ห่างๆ รับรู้จากเส้น สี รูปทรงที่ปรากฏในผลงานที่แขวนปรอทติดตั้งในหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ สำหรับแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์อันเป็นปฏิบัติการศิลปะเชิงแนวคิดและการสร้างพื้นที่ให้มีส่วนร่วม ซึ่งศิลปินได้สร้างสรรค์ผลงานผ่านรูปแบบ เทคนิคและการจัดการพื้นที่การแสดงแบบเปิดด้วยวิธีการศิลปะการจัดวาง (installation art) ศิลปะแนวสถานการณ์พื้นที่เฉพาะ (site-specific art) ศิลปะการแสดงสด (performance art) ที่ศิลปินได้สถาปนาพื้นที่การแสดงขึ้นมาภายใต้การจำลองเหตุการณ์หรือสถานการณ์ขึ้นมาในอาณาบริเวณการแสดง เพื่อให้พื้นที่แห่งนี้เป็นพื้นที่ของการพบปะแลกเปลี่ยน สังสรรค์ของผู้ชม รวมทั้งสลับปรับเปลี่ยนตำแหน่งบทบาทของผู้ร่วมในพื้นที่การแสดงทั้งศิลปิน ผู้ชม และวัตถุศิลปะ ให้เกิดสานสัมพันธ์กันตามแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ ซึ่งจะทำให้ผู้มีส่วนร่วมได้รับรู้อารมณ์ ความรู้สึกจากการสัมผัส และเปิดพื้นที่ในการตอบโต้สนทนาที่ลื่นไหลไปกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในพื้นที่การแสดง เป็นการย้ำถึงอัตลักษณ์ที่แตกต่างและเปลี่ยนแปลงไปมากกว่าจะเป็นอัตลักษณ์ที่หยุดนิ่งด้วยการเป็นศิลปินเพียงอย่างเดียว อัตลักษณ์ที่มีความลื่นไหลพร้อมจะเปิดตัวกับสิ่งใหม่ๆ ให้ศิลปะเป็นสิ่งที่ให้ชีวิตใหม่กับศิลปะ ทั้งนี้หนึ่งในเป้าหมายของศิลปะก็คือการได้คุณค่าใหม่ๆ และความสนุกสนานไปพร้อมกัน โดยเฉพาะความสนุกสนานที่ได้จากการเล่นในพื้นที่ของศิลปะและชีวิต (ธเนศ วงศ์ยานนาวา 2552 : 159)

จากการค้นคว้าศึกษาบริบทแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ของนิโกลาส์ บูริโอด์ (Nicolas Bourriaud) และการเปลี่ยนแปลงบริบทของสังคมไทยทั้งการเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมในกระแสโลกาภิวัตน์นั้น ทำให้กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินในยุคนี้ได้เปลี่ยนแปลงไปตามความเคลื่อนไหวของโลกศิลปะที่เกิดขึ้นทั่วโลก ซึ่งผลกระทบดังกล่าวทำให้ศิลปินได้ตระหนักถึงการสร้างคุณค่าทางศิลปะในแนวคิดใหม่ๆ เพื่อเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมและชุมชนได้มีส่วนร่วมในปฏิบัติการทางศิลปะที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น ทั้งนี้ศิลปินได้นำแนวคิด เนื้อหา รูปแบบ เทคนิค มาจากเรื่องราวที่ได้ผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์ที่ทำให้เกิดสภาวะของการเผชิญหน้าในความเป็นอัตลักษณ์ เอกลักษณ์วัฒนธรรมของชาติ รวมไปถึงชาติพันธ์ ชุมชน ท้องถิ่น สิ่งแวดล้อม ซึ่งเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงบริบทของสังคมในภาวะปัจจุบัน

ดังนั้นแนวคิดในการคัดสรรผลงานทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยครั้งนี้ จึงใช้กรอบแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์มาเป็นฐานในการคัดเลือกผลงานของศิลปินที่มีปฏิบัติการทางศิลปะและมีความคิดริเริ่มในการสร้างสรรค์ผลงานในบริบททางสังคม วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อมที่เปิดพื้นที่การแลกเปลี่ยนให้กับผู้ชมมากกว่าการแสดงออกในเรื่องส่วนตัว ผลงานลักษณะดังกล่าวเป็นผลงานศิลปะในฐานะที่เป็นวัตถุที่เกิดให้เกิดความสัมพันธ์ สนทนา โต้ตอบกับสุนทรียะที่ได้รับจากการมี ส่วนร่วมในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ ซึ่งเป็นพื้นที่ปฏิบัติการศิลปะที่ศิลปินได้สถาปนาขึ้นมา

ผลงานของศิลปินที่คัดสรรมาเพื่อการวิจัยครั้งนี้เป็นผลงานที่สะท้อนให้เห็นถึงกระแสโลกาภิวัตน์มีผลกระทบต่อบริบททางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรม ซึ่งเป็นโครงสร้างหลักของประเทศไทยและศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานเหล่านี้เป็นผู้ริเริ่มในการนำเสนอบริบทแนวคิด เนื้อหา รูปแบบ เทคนิค การแสดงใหม่ๆ ที่ขยายพื้นที่ปฏิบัติการศิลปะที่มีส่วนสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับชุมชน ท้องถิ่น สังคม สิ่งแวดล้อม รวมถึงการใช้กระบวนการจัดการการแสดงให้ผู้ชมและผู้สนใจเข้าไปมีส่วนร่วมในพื้นที่การแสดงศิลปะได้โดยไม่มีเส้นแบ่งระหว่างศิลปวัตถุกับผู้ชม ซึ่งปฏิบัติการศิลปะดังกล่าวได้เป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ศิลปะในแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์อย่างแพร่หลายที่ก่อให้เกิดการรับรู้ทางสุนทรียะได้โดยตรงผ่านการสัมผัส มีส่วนร่วมอย่างใกล้ชิดและเกิดการวิพากษ์วิจารณ์อย่างเปิดเผยจากผู้ชมที่มีส่วนปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่การแสดง ดังผลงานของศิลปินที่คัดสรรมา ดังนี้

2.4.6.1 ผลงานของ มณเฑียร บุญมา ชุด อโรคยาศาล (2538)

2.4.6.2 ผลงานของ สุธี คุณาวิชยานนท์ ชุด ภาระอันรื่นรมย์ (2542), ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (2543)

2.4.6.3 ผลงานของ กมล เผ่าสวัสดิ์ ชุด พายุแห่งความเงียบ (2548)

2.4.6.4 ผลงานของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ชุด สุดขอบฟ้า (2547)

2.4.6.1 ผลงานของ มณเฑียร บุญมา (2496 – 2543)

อโรคยาศาล (2538 – 2539)

มณเฑียร บุญมา เกิดที่กรุงเทพฯ เริ่มศึกษาศิลปะครั้งแรกที่โรงเรียนเพาะช่าง และหลังจากนั้นได้ศึกษาต่อที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และในปี พ.ศ. 2529 ไปศึกษาต่อที่สถาบันศิลปะโบซาร์ (Ecole Nationale Superieure des Beaux – Arts) กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส และกลับมาศึกษาต่อที่คณะ

จิตรกรรมฯ อีกครั้ง ได้รับปริญญาศิลปะมหาบัณฑิต สาขาจิตรกรรมใน พ.ศ. 2531 สร้างผลงานสื่อผสมหลากหลาย เป็นผู้บุกเบิกความคิดใหม่ๆ ในการสร้างสรรค์ศิลปะในแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์ และกลายเป็นแนวคิดที่ขยายได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน

นับตั้งแต่ มณเฑียร กลับมาจากฝรั่งเศสใน พ.ศ. 2531 เข้าได้แนวความคิดในการทำงานอันเกิดจากกระแสโลกาภิวัตน์ที่ขัดแย้งกันระหว่างสิ่งใหม่ – เก่า ในรูปรอยของวิถีวัฒนธรรมและวิถีเกษตรกรรมในท้องถิ่นที่กำลังถูกกลืนไปกับวิถีอุตสาหกรรมสมัยใหม่ ความรู้สึกห่วงหาและหวนคำนึงถึงสิ่งที่กำลังจะสูญหายกลายมาเป็นอารมณ์ความรู้สึกในการแสดงออกทางศิลปะแห่งความปรารถนา และโหยหาให้มีโดยใช้สื่อวัสดุในท้องถิ่นชุมชนเป็นตัวบ่งบอกถึงสถานที่ อันเป็นที่มาของเรื่องราวจากท้องทุ่ง (Story from the Farm)(2532) หลังจากนั้นก็มาสู่ตำนานของสมุนไพร ที่เขานำเอารูปลักษณ์ของสถูปมาสะท้อนวิถีความเชื่อและรอยมือปูนปั้น จอบ ถัง สังกะสี มาสะท้อนวิถีของคนงานในตำนานแห่งผู้สร้าง

ผลงานของมณเฑียรนั้นใช้บริบทเรื่องราวชีวิต วัฒนธรรมท้องถิ่น ชุมชน ทั้งที่เป็นตำนาน ความเชื่อ พิธีกรรม ดังในผลงานชุดอโรคยาศาล (2538 – 2539) ซึ่งเป็นชุดที่สะท้อนเรื่องราวที่เกี่ยวกับการเยียวยารักษาร่างกายและจิตใจ และสื่อสะท้อนให้เห็นวิถีวัฒนธรรมของผู้คนในชุมชนสมัยก่อนได้อีกด้วย ดังในสูจิบัตรปี 2538 ว่า

“แรงบันดาลใจในการสร้าง “กู่” หรือที่เรียกว่า ปราสาท อโรคยาศาล ของขอมโดยสร้างเพื่อเป็นเหมือนโรงพยาบาลใช้รักษาผู้คนที่เจ็บป่วยด้วยสมุนไพร และขณะเดียวกันได้มีเทพต่างๆ ที่ผู้คนได้มาเพื่อสวดภาวนาอธิษฐานขอพรต่างๆ อโรคยาศาลนี้ ทำหน้าที่รักษาผู้คนโบราณ ทั้งส่วนที่เป็นร่างกายและจิตใจของผู้คน ให้เข้าสู่สภาวะที่เป็นธรรมชาติที่สงบผ่อนคลาย และมีสมาธิมากขึ้น มีบรรยากาศคล้ายโบสถ์ วิหาร หรือโรงพยาบาลแห่งสติ สมาธิ พื้นที่ว่าง ขอบเขต เสียง วัตถุ และกลิ่นในสภาวะแวดล้อมของผลงานชุดนี้ คือปัจจัยสำคัญที่ข้าพเจ้าใช้กระตุ้นเร้าสภาวะสัมผัสของผู้ชมเพื่อเข้าสู่ อโรคยาศาลแห่งนี้”

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะชุด อโคยาศาล เป็นร่องรอยที่ทำให้คิดตามผลงานของศิลปินผู้มีบุคลิกภาพค่อนข้างเงียบ สุขุม เยือกเย็น แต่ภายในความเงียบและเยือกเย็นของศิลปินนั้นก็กลับมีความคุกรุ่นในสาระเรื่องราวที่เขาแสดงออกมาให้สาธารณะได้ครุ่นคิดเสมอ ภายใต้แนวคิดแห่ง อโรคยาศาลของมณเฑียรนั้น เขาได้นำสมุนไพร มาทาลงบนวัสดุที่สามารถสัมผัสได้ด้วย ตา หู จมูก ภายใน ‘กู่จำลอง’ ที่ผู้ชมสามารถเดินเข้าอาณาจักรแห่งการรักษาด้วยสมุนไพรกลิ่นหอมอาจจะทำให้หวนถึงอดีตที่แวดล้อมด้วย

ธรรมชาติ และความเอื้ออาทรที่ต่างไปจากการเดินเข้าไปในโรงพยาบาลเช่นทุกวันนี้ ที่อบอวลไปด้วยกลิ่นเหม็นคาวของคาบเลือดและเสียงของผู้บาดเจ็บ

การแสดงออกทางศิลปะของมณเฑียรนั้น เป็นลักษณะของกระบวนการจัดการค่อยๆ เผยปมออกมาทีละน้อยเหมือนการเล่านิทานอีสป เช่น ผลงานชุด ‘เรื่องราวจากท้องทุ่ง’ (Story from the Farm) ที่เขาต้องการจะสะท้อนวิถีแห่งการเปลี่ยนแปลงในชนบท โดยเขาเริ่มจากกระสอบป่าน ฟาง เกราะคล้องคอควาย จนถึงชุดต่อมาในเนื้อเรื่องเดียวกันที่เป็นรูปปั้นมือบนปูน มีกระสอบ ถังใส่ปูนซึ่งมีเรื่องราวของการเปลี่ยนแปลงจากวิถีเกษตรกรรมมาสู่วิถีของอุตสาหกรรมสังคมเมือง จากชาวนามาเป็นกรรมกรก่อสร้าง

กู่สมุนไพรนั้นอบอวลไปด้วยกลิ่นหอมของพืชพันธุ์ ยังมีรูปปั้นปอดเสมือนเป็นสัญลักษณ์ของการหายใจสูดดม การกำหนดลมหายใจและกำหนดสมาธิ เหนือศีรษะขึ้นไปมีระฆังแขวนไว้ เหมือนเป็นสัญญาณย้ำเตือนสติ นอกนั้นมีรูปลักษณ์คล้ายกระท่อม พร้อมเจาะช่องหน้าต่างเพื่อให้ผู้ชมได้สูดดมกลิ่นสมุนไพรที่บรรจุอยู่ภายในกระท่อมสถูป

การเล่าเรื่องราว อโรคยาศาล ได้เดินทางมาถึงปลายทางแห่งความเป็นสังคมเมือง เช่นเดียวกันกับชุดเรื่องราวจากท้องทุ่ง ในชุดอโรคยาศาลเปิดแสดง 2 แห่ง คือวิฒวล ธรรม ถนนอโศก ผลงานเป็นลักษณะคล้ายโลงศพสีดำทะมึน มีเสายกสูงเกือบติดพื้น เพดาน เป็นโครงสร้างง่ายๆ ผูกรัดไว้ด้วยลวด คีบเหล็ก รูปปั้นกรามฟันมนุษย์ รูปปั้นมือกำอันหยาบกร้าน ถัดไปบนชั้นสองมีกล่องบรรจุสมุนไพรตั้งเรียงสูงเกือบชิดเพดานคล้ายๆ จำลองรูปลักษณ์ของกู่ ด้านข้างมีโถยาดองวางเรียงรายพร้อมกระบวยเล็กให้เลือกดื่มชิมด้วย กลิ่นสมุนไพรหอมอบอวลราวกับการท่องเดินในแดนไพรที่อาบด้วยกลิ่นพืชพันธุ์นานาชนิด

ที่โรงละครกรุงเทพ ถนนเพชรบุรีตัดใหม่ ชุดนี้จะมีรูปลักษณ์คล้ายๆ นั่งร้าน ก่อสร้างเป็นโครงเหล็กผูกสานต่อเชื่อมด้วยเหล็กเส้นที่ปลายแต่ละข้างมือในรูปปั้นมือ, กรามฟัน, คีมคีบ เกาะเกี่ยวซึ่งกันและกัน เสมือนเป็นสื่อสัญลักษณ์สะท้อนถึงมนุษย์ผู้ใช้แรงงาน ตรงกลางนั่งร้านจะมีกระทะทองเหลืองแขวนไว้และบรรจุยาดองสมุนไพรไว้ และมีมีรูปปั้นกรามฟันแช่อยู่ในกระทะทองเหลืองใบนั้น

ภายในห้องแสดง เราจะเห็นผลงานชุดอโรคยาศาล เพื่อให้ผู้ชมได้สัมผัสแต่ละชุดที่จะมีการดำเนินเรื่องเหมือนการเล่านิทาน วัตถุศิลปะหลายชิ้นที่ศิลปินจัดวางไว้เพื่อเป็นปริศนาให้ชวนคิดไม่ว่าจะเป็นรูปปั้นกรามฟันที่มีรูปรอยของอาการโอดร้องคร่ำครวญ รูปปั้นมือที่หยาบกร้านที่กำแน่นเสมือนการดิ้นฮึดเฮือก ไขว่คว้า รูปท่อนกระดูกมนุษย์นี่สื่อถึงการเสื่อมสลายของสรรพางค์กายและกระทะทองเหลืองที่มีกรามฟันขากรรไกรที่แช่อยู่ใน

น้ำยาดองสมุนไพร อันเป็นที่สิ้นสุดของการเดินทางในการเยียวยาทั้งร่างกายและจิตใจ เพื่อชำระสิ่งที่ค้างคาเช่นเดียวกันในการรับสัมผัสผลงานชุดนี้ อโรคยาศาล อันเป็นสุนทรียะการรับรู้ในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ที่อบอวลด้วยบรรยากาศของวิถีวัฒนธรรมชุมชนที่ศิลปินได้นำมาติดตั้งจัดวางในพื้นที่ปฏิบัติการศิลปะแห่งนี้

รูปที่ 19 ภาพผลงานชุด อโรคยาศาล ของ มณเฑียร บุญมา

ที่มา : http://www.naewna.com/lady/65587

รูปที่ 20 ภาพผลงานชุด อโรคยาศาล ของ มณเฑียร บุญมา

ที่มา : http://prepositionmag.com/article/sala-for-the-mind/

รูปที่ 21 ภาพผลงานชุด อโรคยาศาล ของ มณเฑียร บุญมา

ที่มา : http://prepositionmag.com/article/sala-for-the-mind/

2.4.6.2 ผลงานของ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2508)

ภาระอันรื่นรมย์ (2542)

สุธี คุณาวิชยานนท์ เกิดที่กรุงเทพมหานคร เข้าเรียนศิลปะครั้งแรกที่วิทยาลัยช่างศิลป์ หลังจากนั้นได้ศึกษาต่อระดับปริญญาตรีในปี พ.ศ. 2528 ที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในสาขาภาพพิมพ์และเดินทางไปเรียนต่อระดับปริญญาโทในปี พ.ศ. 2535 ที่ Sydney College of Art มหาวิทยาลัยซิดนีย์ ประเทศออสเตรเลีย ปัจจุบันทำงานเป็นอาจารย์สอนศิลปะอยู่ที่คณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากรและสร้างสรรค์ศิลปะควบคู่ไปด้วย

สุธี คุณาวิชยานนท์ สร้างสรรค์ผลงานศิลปะเชิงความคิดในรูปแบบศิลปะการจัดวาง (installation art) เริ่มมาตั้งแต่ปีต้นทศวรรษที่ 2530 ผลงานช่วงแรกนั้นสะท้อนแนวคิดเรื่องพุทธศาสนากับวิถีการดำรงอยู่ในสังคมไทย โดยเลือกใช้สื่อวัสดุในชุมชนท้องถิ่น เช่น ผลงานชุด สายน้ำไหล (2537) หลังจากนั้นเขาเริ่มมีความสนใจต่อบริบทโลกาภิวัตน์ที่มีผลกระทบต่อเศรษฐกิจ สังคม การเมือง วัฒนธรรมในสังคมไทยและใช้วัสดุที่หลายหลายขึ้น เช่น ยางซิลิโคน ผ้า ไม้ หรือวัสดุจากชุมชน เช่น โต๊ะนักเรียนเก่า เก้าอี้มาเป็นส่วนประกอบในการสร้างงาน โดยเป็นการนำเอาเรื่องราวความเชื่อทางประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมไทยในยุคสร้างชาติมาเปรียบเทียบประชดประชัน เสียดสีกับภาวะที่ถูกกระแสโลกาภิวัตน์ไหลบ่าเข้ามา เช่น ผลงานชุด ประวัติศาสตร์และความทรงจำ (2543) ชุด สูตรสำเร็จประเทศไทย (2548)

ในผลงานชุดภาระอันรื่นรมย์ (Burden of Joy : 2542) นั้น สุธีได้สะท้อนให้เห็นถึงสภาวะความสับสนย้อนแย้งความปั่นป่วนทางเศรษฐกิจ ในช่วงต้นทศวรรษที่ 2540 ซึ่งประเทศไทยกำลังประสบปัญหาวิกฤตทางการเงินอย่างหนัก ศิลปินจึงได้นำบริบทความผันผวนทางสังคมผ่านสื่อหุ่นยางเป็นการนำเสนอที่เป็นสัญลักษณ์ของเรือนร่างเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงองคาพยพของเรือนร่างเสมือนประเทศชาติกำลังประสพวิกฤต เพื่อให้คนในชาติตระหนักถึงภารกิจอันสำคัญที่จะพยุงชาติไว้ โดยการสร้างหุ่นยางซิลิโคนขนาดเท่าคนจริง ซึ่งเป็นรูปลักษณ์ของศิลปินเอง 3 ตัวนั่งบนเบาะมีสายยางต่อเข้าไปในสะดือหุ่น อีกด้านหนึ่งปล่อยไว้ให้ผู้ชมมาร่วมเป่าลมเข้าไปในหุ่นยาง ศิลปินได้เสนอผ่านแนวคิดที่ว่า

“ในขณะที่ชาวไทยกำลังชั่งใจอยู่ระหว่างการร่วมเกาะกระแสไปกับโลกาภิวัตน์หรือการพึงพอใจกับกำพืดเดิมของชาวเกษตรผิวเหลืองแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในยามที่อะไรๆ ก็อ่อนระโหยโรยแรง คุณค่าดั้งเดิมที่ดีงามค่อยๆ เสื่อมถอยลงไป คนรอบข้างก็เหี่ยว

แห้งลงไปเรื่อยๆ เพียงแค่ลมหายใจอันบอบบาง ก็ช่วยต่อชีวิตชีวาอะไรต่ออะไรได้มากมาย การต่อลมหายใจเป็นภาระที่ยิ่งใหญ่และหนักอึ้ง สมควรที่จะกำหนดให้เป็นวาระแห่งชาติ หรือแห่งมนุษยชาติที่เร่งด่วน แต่ถึงแม้ว่ามันเป็นภาระที่ดูเหมือนว่าจะไม่มีวันจบสิ้น ต้องอาศัยวิญญาณอันศักดิ์สิทธิ์ที่ต้องทำด้วยความสุข และพิจารณาว่ามันเป็น “ภาระอันรื่นรมย์” ของมนุษย์” (สุธี คุณาวิชยานนท์ : 2542)

ผลงานชุดนี้ได้สื่อสะท้อนให้เห็นถึงการตระหนักรู้ในเรื่องของผลกระทบทางโลกาภิวัตน์ที่ก่อให้เกิดวิกฤตหลายๆ ด้านเรื่องเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ว่าถึงที่สุดแล้วคนในสังคมจะเลือกที่จะเดินไปในทิศทางใด หากจะไหลหลากไปกับกระแสโลกาภิวัตน์ ก็ต้องยอมรับการสูญเสียอัตลักษณ์ ค่านิยมประเพณีของชาติไป แต่ถ้าหากจะสู้ต่อกรกับคลื่นยักษ์ที่ถาโถมเข้ามาก็ต้องหันมาร่วมมือกันออกแรงต้านกันด้วยคนในชาติ

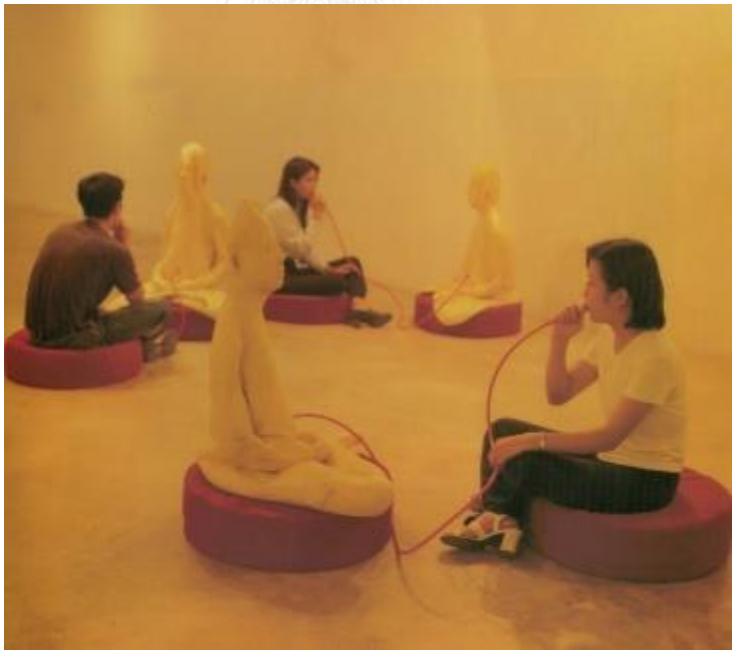
ภารกิจเป่าลมเข้าหุ่นยางซิลิโคน 3 ตัว จึงเปรียบเสมือนการร่วมมือกันพยุงชาติอันเป็นสถาบันหลักของไทยให้ดำรงอยู่ เรือนร่างของหุ่นยางที่ไร้เรี่ยวแรง เหี่ยวเฉา จะฟื้นคืนมาได้ก็ด้วยแรงลมของทุกคนที่เป่าเข้าไปเติมเต็มให้องคาพยพกลับฟื้นคืนมา

ผลงานชุด ภาระอันรื่นรมย์ เป็นลักษณะของศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่ผู้ชมสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมในปฏิบัติการทางศิลปะ โดยการเป่าลมเข้าไปในหุ่นยาง อันจะก่อให้เกิดภาวะอารมย์ของความรื่นรมย์หรือเหนื่อยอ่อนนั้นเป็นสิ่งที่ผู้ชมได้รับรู้ด้วยตัวเอง การมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกันที่ก่อให้เกิดกระบวนการมีส่วนร่วมในผลงานชุดนี้ด้านหนึ่งเป็นการตั้งสติ สมาธิ ต่อหุ่นยางที่อยู่ในท่านั่งสมาธิ ราวกับเป็นสิ่งกระตุ้นให้ผู้ชมปฏิบัติตาม

ผลงานชุดภาระอันรื่นรมย์แสดงเมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม – 26 มิถุนายน 2542 ที่หอศิลปมหาวิทยาลัยกรุงเทพ กล้วยน้ำไท กรุงเทพฯ

รูปที่ 22 ภาพผลงานชุดภาระอันรื่นรมย์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์

ที่มา : สูจิบัตรนิทรรศการ ภาระอันรื่นรมย์, 2542



รูปที่ 23 ภาพผลงานชุด ภาระอันรื่นรมย์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์

ที่มา : สูจิบัตรนิทรรศการ ภาระอันรื่นรมย์, 2542

ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (2543)

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2542 เป็นต้นมาหากติดตามผลงานการสร้างสรรค์ของ สุธี คุณาวิชยานนท์ แล้วจะเห็นว่ามีการเปลี่ยนแปลงในกระบวนการทางความคิดและการนำเสนอผลงานค่อนข้างชัดเจน กล่าวคือ หลังจากชุดแนวความคิด ภาระอันรื่นรมย์ (Burden of Joy) ซึ่งเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของผลกระทบทางเศรษฐกิจ สังคมที่ได้รับผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งเป็นผลงานในลักษณะให้ผู้ชมร่วมมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานด้วย โดยการเป่าลมเข้าไปในหุ่นยาง เพื่อเป็นการบริจาคลมให้กับหุ่นยางเป็นการเติมเต็มเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ หลังจากชุด ภาระอันรื่นรมย์ แล้วสุธีได้เปลี่ยนบริบทการนำเสนอใหม่ ซึ่งเป็นเรื่องราวที่นำเสนอในลักษณะการประชดประชัน เสียดสี ล้อเลียนความเป็นประวัติศาสตร์ของรัฐชาติและวิถีวัฒนธรรมของไทย

ผลงานชุด “ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (2543) ซึ่งสุธีได้จำลองห้องเรียนขึ้นมาในรูปลักษณ์ของ ศิลปะการจัดวางภายในห้องเรียนจำลองนั้นมีกระดานดำเขียนเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ด้วยชอล์กที่ลางเลือนมีโต๊ะเรียนตามแบบของกระทรวงศึกษาธิการที่ใช้ในโรงเรียนวัดหรือโรงเรียนตามชุมชนสมัยก่อน ซึ่งบนโต๊ะแต่ละตัวนั้นศิลปินได้สลักภาพนูนต่ำในเรื่องราวและท่าทางของบุคคลต่างๆ ไว้พร้อมกับให้ผู้ชมได้เข้าไปในห้องเรียนเพื่อขูดขีดได้รูปขึ้นมาตามปรารถนาของแรงมือและการเลือกของแต่ละคนหากเดินเข้าไปในห้องเรียนประวัติศาสตร์ ชุดนี้จะเป็นภาพผู้ชมนั่งก้มหน้าก้มตาขูดขีดอย่างสนุกสนานซึ่งเป็นปฏิสัมพันธ์กับวัตถุศิลปะที่ศิลปินได้สร้างขึ้นมา หากมองอีกด้านหนึ่งจะเห็นภาพซ้อนของการเรียนการสอนในระบบการศึกษาของประเทศนี้ที่นักเรียนนั่งก้มหน้าก้มตาขีดเขียนตามครูผู้สอน ภาพการขูดหรือการจดบันทึกตามคำสอนก็เป็นเสมือนหนึ่งการปฏิบัติตามคำสั่งโดยไม่มีข้อโต้แย้ง ใครสั่งให้ทำเช่นไรก็ทำเช่นนั้น?

ห้องเรียนประวัติศาสตร์สู่ถนนราชดำเนินสร้างสรรค์ขึ้นภายใต้แนวคิด

“ห้องเรียนประวัติศาสตร์

วันวานอันแสนหวาน

พล็อตของอดีตที่กลายเป็นประวัติศาสตร์

อดีตที่คนแกล้งลืมและเลือกจำ

การพยายามปะติดปะต่อภาพอดีตที่พร่าเลือนให้กลายเป็นภาพปัจจุบัน” (สุธี คุณาวิชยานนท์)

ซึ่งเป็นปฏิบัติการแสดงในพื้นที่ครั้งนี้ สุธีได้นำโต๊ะ เก้าอี้นักเรียนออกมาตั้งอยู่ริมฟุตบาทถนนราชดำเนินหัวมุมอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย และบริบทของภาพสลักนูนต่ำบนโต๊ะเปลี่ยนมาเป็นเรื่องราว เหตุการณ์ การเปลี่ยนแปลงทางการเมือง ตั้งแต่ความเคลื่อนไหว

ของกลุ่ม ร.ศ. 103 สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึง 14 ตุลาคม 2516, 6 ตุลาคม 2519 และพฤษภาคม 2535 ซึ่งปฏิบัติการศิลปะครั้งนี้ถือว่าได้ย้อนอดีตความทรงจำของเหตุการณ์บนถนนราชดำเนิน ทั้งบริบทของพื้นที่และเวลาโดยใช้สื่อวัสดุโต๊ะนักเรียนทำด้วยไม้ จำนวน 14 ตัว ได้รับการแกะสลักเป็นภาพและคำต่างๆ เกี่ยวกับประวัติศาสตร์การเมืองและประชาธิปไตยในไทย ตั้งแต่ความเคลื่อนไหวของ กลุ่ม ร.ศ. 103 สมัยรัชกาลที่ 5, นายเทียนวรรณ, การเปลี่ยนแปลงในวันที่ 24 มิถุนายน 2475, การเมืองยุคเชื่อผู้นำชาติพ้นภัย, 14 ตุลาและ 6 ตุลา มาจนถึงพฤษภาทมิฬ

คนดูสามารถมีส่วนร่วมในผลงานด้วนการใช้กระดาษวางทาบบนหน้าโต๊ะ แล้วใช้ดินสอฝนระบายลงบนกระดาษ จะทำให้ได้ภาพพิมพ์อย่างง่าย 1 แผ่น ต่อ 1 ครั้ง ผู้ที่ทำจะได้ภาพพิมพ์บันทึกประวัติศาสตร์นั้นเป็นที่ระลึก

การฝนระบายภาพพิมพ์ก็คือการบันทึกตำราประวัติศาสตร์ด้วยตนเอง ซึ่งแต่ละคนก็จะมีบุคลิกลักษณะการฝนระบายให้ได้ภาพที่แตกต่างกันออกไป ทั้งท่าทีการระบาย การเลือกใช้สีสัน การผสมผสานสีหรือการจัดองค์ประกอบของภาพใหม่ ดังข้อความตัวอย่างบนโต๊ะแต่ละตัว

โต๊ะตัวที่ 8

2481-2487

ตัวตายดีกว่าชาติตาย ตัวตายดีกว่าชื่อตาย เชื่อผู้นำชาติพ้นภัย

เชื่อพิบูลสงครามชาติไม่แตกสลาย เพลงสร้างชาติ

ให้เปลี่ยนชื่อประเทศจาก สยาม เปน ไทย

ไทยจะคงเปนไทยด้วยร่วมใจ เทอมไทย ชโย

มาลานำไทยไปสู่มหาอำนาจ รัฐนิยม 12 ฉบับ

ทุกบ่ายวันพุธ ให้ราชการหญิงชายได้หยุดงานเพื่อฝึกซ้อมรำวง สร้างวัฒนธรรม

โต๊ะที่ 10

2501-2506

ข้าพเจ้ารับผิดชอบแต่ผู้เดียว มาตรา 17

มาตรา 17 ในระหว่างที่ใช้รัฐธรรมนูญนี้ ในกรณีที่นายกรัฐมนตรีเห็นสมควรเพื่อประโยชน์ในการระงับหรือปราบปรามการกระทำอันเป็นการบ่อนทำลายความมั่นคงของ

ราชอาณาจักร หรือราชบัลลังก์ หรือการกระทำอันเป็นการบ่อนทำลาย ก่อกวนหรือคุกคามความสงบที่เกิดขึ้นภายในหรือมาจากภายนอกราชอาณาจักร ให้นายกรัฐมนตรีโดยมติของคณะรัฐมนตรีมีอำนาจสั่งการหรือกระทำการใดๆ ได้และให้ถือว่าคำสั่งหรือการกระทำเช่นว่านั้นเป็นคำสั่งหรือการกระทำที่ชอบด้วยกฎหมาย

เมื่อนายกรัฐมนตรีได้สั่งการหรือกระทำการใดๆ ไปตามวรรค 1 แล้ว ให้นายกรัฐมนตรีแจ้งให้สภาทราบ

ผู้รับสนองพระบรมราชโองการ

จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์

โต๊ะที่ 12

6 ตุลา 19

“ยิ่งกว่าสงคราม เพราะที่นี่ฆ่าหมู่ฝ่ายเดียว”

ชวลิต วินิจจะกุล

“แล้วเขาก็ข่มขืน บนร่างที่ไร้วิญญาณอย่างบัดซบและต่ำช้าที่สุด”

คงศักดิ์ อาษาภักดิ์

“พี่ๆ ตำรวจครับ กรุณาหยุดยิงพวกเราเถิดครับ เราชุมนุมอย่างสงบสันติ เราไม่มีอาวุธ ตัวแทนของเรากำลังเจรจากับรัฐบาลอยู่ อย่าให้เสียเลือดเนื้อมากกว่านี้เลย ขอความกรุณาหยุดยิงเถิดครับ”

จัตุรัส : การฆ่าฝ่ายซ้าย หรือ คอมมิวนิสต์ บาปไหม

กิตติวุฑโฒ : อันนั้นอาตมาก็เห็นว่าควรจะทำ คนไทยแม้จะนับถือพุทธก็ควรจะทำแต่ก็ไม่ใช่ถือว่าเป็นการฆ่าคนเพราะว่าใครก็ตามที่ทำลายชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ มันไม่ใช่คนสมบูรณ์ คือต้องตั้งใจ เราไม่ได้ฆ่าคนแต่ฆ่ามาร ซึ่งเป็นหน้าที่ของคนไทยทุกคน (สุธี คุณาวิชยานนท์ : 2543)

กล่าวคือ สุธีได้ใช้พื้นที่ที่เกิดเหตุการณ์และการจัดแสดงครั้งนี้เป็นช่วงที่จัดรำลึกถึงเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในอาณาบริเวณนั้น ผู้ชมได้มีส่วนร่วมรับรู้ถึงกระบวนการทางศิลปะที่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่การแสดง โดยมีบริบทของผลงานได้สะท้อนให้เห็นภาพปรากฏของเรื่องราวต่างๆ ที่ผู้ชมสามารถรับรู้ เรียนรู้ได้ผ่านความสัมพันธ์ทางอารมณ์ความรู้สึก การเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมมีส่วนร่วมการแสดงในพื้นที่สาธารณะ โดยไม่จำเป็นต้องพึ่งพาหอศิลป์หรือห้องแสดงงาน อันเป็นการเปิดมิติทางการแสดงศิลปะให้ผู้คนทั่วไปได้มีส่วนร่วมและมีส่วนสัมผัสกับผลงาน เหตุการณ์อย่างตรงไปตรงมาในปฏิบัติการศิลปะซึ่งเป็นสิ่งสัมผัส รับรู้ เรียนรู้ได้โดยผัสสะทางสุนทรียะเกิดขึ้นกับผู้ชมแต่ละคนและยังสามารถนำผลงานที่เกิดจากการปฏิบัติการศิลปะกลับไปด้วย

ผลงานชุดห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ถนนราชดำเนิน) สร้างขึ้นเพื่อร่วมการแสดงกลางแจ้ง ประชาธิปไตยในแง่งามเนื่องในโอกาสการฉลองราชดำเนินกลาง เมื่อวันที่ 11 – 14 พฤษภาคม 2543

รูปที่ 24 ภาพผลงานชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์

ที่มา : WWW.rama9art.

รูปที่ 25 ภาพผลงานชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์

ที่มา : dinsorsign.exteem.com

2.4.6.3 ผลงานของ กมล เผ่าสวัสดิ์ (2501)

พายุแห่งความเงียบ (Quiet Storm) (2548)

กมล เผ่าสวัสดิ์ เกิดที่ จังหวัดพิษณุโลก จบการศึกษาศิลปะ ที่ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2524 หลังจากนั้นได้ไปศึกษาต่อที่ สาขาอินเตอร์มีเดีย ที่ Otis /Parson Art Institute Los Angleles สหรัฐอเมริกา ในปี พ.ศ. 2527 แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของ กมล สนใจเรื่อง สภาวะปัญหาสิ่งแวดล้อมผสานกับแนวความคิดทางศาสนา โดยการใช้สื่อเทคนิคทางวิดีโออาร์ต ศิลปะการจัดวาง

ปัญหามลภาวะสิ่งแวดล้อมได้ส่งผลให้ผู้คนตกอยู่ในภาวะอันตรายอย่างยิ่งต่อสถานภาพการดำรงอยู่และกระแสการรณรงค์ต่อต้านการทำลายสิ่งแวดล้อมจึงแพร่หลายออกไปอย่างรวดเร็วในผู้คนทุกระดับที่ตระหนักถึงภัยอันตรายที่กำลังคืบคลานเข้ามา แม้แต่ในวงการศิลปะก็ได้มีศิลปินหลายๆคนได้นำผลกระทบที่เกิดปัญหาต่างๆ ทางสิ่งแวดล้อมมาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะ

ราวต้นปี พ.ศ. 2533 มหาวิทยาลัยศิลปากรและสถาบันเกอเธ่ ได้ตระหนักถึงสภาวะการเปลี่ยนแปลงของสิ่งแวดล้อมกับมนุษย์ที่เป็นไปอย่างไร้ความสมดุล ทั้งสองสถาบันจึงได้จัดโครงการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ “ศิลปะกับสิ่งแวดล้อม” ขึ้น ซึ่งวัตถุประสงค์ของการจัดสัมมนาเพื่อ

“ให้อาจารย์สอนศิลปะ ศิลปินและผู้ที่อยู่ในวงการศิลปินได้มีโอกาสศึกษาแนวคิดและผลงานของศิลปินตะวันตกที่มีเนื้อหาสาระเกี่ยวเนื่องกับปัญหาและสภาวการณ์ในสังคมตลอดจนสิ่งแวดล้อมของมนุษย์ในปัจจุบัน นอกจากนั้นยังต้องการส่งเสริมความรู้ ความเข้าใจ และปลุกเร้าความสนใจของศิลปินไทยที่มีต่อสังคมและสิ่งแวดล้อมให้มากยิ่งขึ้น” (สูจิบัตร art and environment : 2534)

ในครั้งนี้มีศิลปินไทยและต่างประเทศร่วมสัมมนาเชิงปฏิบัติการหลายคน รวมทั้ง กมล เผ่าสวัสดิ์ ด้วยและในปี พ.ศ. 2534 กลุ่มศิลปินที่เข้าร่วมสัมมนาและปฏิบัติการได้นำผลงานที่ได้แนวคิดการสร้างสรรค์จากการสัมมนาแสดงสู่สาธารณะ ซึ่งผลงานแต่ละคนขึ้นอยู่กับมุมมองของศิลปินที่มีประสบการณ์กับภาวะแวดล้อมที่ได้รับรู้มา

กับผลงานของ กมล เผ่าสวัสดิ์ เขาได้นำเสนอในการสร้างสรรค์ในเรื่องของดิน (soil) อันเนื่องมาจาก

“เราสูญเสียสภาพดินที่เป็นทรัพยากรที่สำคัญต่อเกษตรกรรม แหล่งกำเนิดชีวิตอันมหาศาล รวมทั้งวงจรชีวิตต่างๆ จากการใช้สารเคมีในทางเกษตรกรรมเพื่อเร่งผลผลิต ซึ่งมีผลกระทบอย่างรุนแรงมากต่อสภาพแวดล้อม และที่สำคัญคือ สภาวะการสมดุลของธรรมชาติได้ถูกทำลายลงจากความไม่รับผิดชอบและขาดการศึกษา รวมทั้งความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ของผู้มีสิทธิครอบครองพื้นที่ไม่ว่าจะเป็นผู้เช่าและเจ้าของ การเสื่อมสลายของดินนับวันจะทวีคูณและขยายออกไปจากการใช้สารเคมี” (สูจิบัตร art and environment : 2534)

รูปแบบของผลงานที่สะท้อนถึงสภาวะของดินที่ถูกทำลาย โดยที่กมลได้นำเอาดินใส่ถุงพลาสติกแล้วมัดด้วยเชือกพร้อมกับมีภาษาอังกฤษ คำว่า RUSH พิมพ์ติดที่ถุง มีเอกสารสัญญาซื้อขายที่ดินและถุงมือวางอยู่เคียงข้าง การแสดงออกของศิลปินต่องานชิ้นนี้เพื่อชี้ให้เห็นถึงภาวะของยุคแห่งการเร่งรัดในทุกๆ ส่วน ไม่ว่าจะเป็นการเร่งผลิตเพื่อให้ทันการค้า บริโภค การรุกเร้าของเจ้าของที่ดินต่อการทำเกษตรกรรม และอันตรายจากสารเคมี โดยใช้สื่อจากถุงมือที่แม้แต่มนุษย์ยังต้องสวมใส่เพื่อป้องกันอันตราย ซึ่งต่างกับดินที่ถูกมนุษย์ผู้สวมถุงมือสาดสารเคมีใส่โดยไม่ไตร่ตรอง

การสร้างสรรค์ผลงานในแนวคิดสภาวะสิ่งแวดล้อมของกมลนั้น มีออกมาอย่างต่อเนื่องหลังจากเขานำเสนอเรื่องดินแล้วหลังจากนั้นมาไม่นาน กมลได้นำเสนอเรื่อง น้ำ ซึ่งรูปแบบในการนำเสนอนั้นมีทั้งศิลปะการแสดงสด, ศิลปะการจัดวาง เช่น ผลงานของเขาที่ร่วมแสดงกับ มณเฑียร บุญมา ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์ ถ.เจ้าฟ้า เมื่อเดือนมกราคม ในปี พ.ศ. 2538 เขายังคงนำเสนอในเรื่อง “น้ำ” ที่คงแนวความคิดไว้เช่นอย่างที่เคยทำในชุดที่ผ่านมา ส่วนรูปแบบนั้นใช้สื่อวัสดุต่างๆ เช่น ไฟเบอร์กลาสที่หล่อพิมพ์ออกมาเหมือนศิลาแลง กิ่งไม้ น้ำ สังกะสี หวาย เครื่องปั้มอากาศและเสียง ทั้งนี้เพื่อชี้ให้เห็นว่าธรรมชาติสรรพสิ่งต่างๆ นั้นมันอยู่กันได้อย่างสมดุล แต่ถ้าเมื่อใดมนุษย์เข้าไปเบียดบังหรือทำลายวงจรของธรรมชาติแล้ว สภาวะของความเป็นธรรมชาติก็จะสูญหายและกลายเป็นภัยพิบัติตามมา

แม้ว่าการนำเสนอศิลปะในเนื้อหานี้จะมีศิลปินสร้างสรรค์ผลงานไม่มากนัก แต่สำหรับ กมล เผ่าสวัสดิ์ คือ ศิลปินผู้หนึ่งที่ยืนหยัดเจตนารมณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานลักษณะนี้ที่ชัดเจนต่อเนื่อง

ผลงานของกมล เผ่าสวัสดิ์ ชุด พายุแห่งความเงียบ เป็นชุดความเงียบที่ศิลปินได้เฝ้าศึกษาสังเกต บ่มเพาะ แนวคิดกับบริบทใหม่ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม จนกระทั่งเกิดเหตุการณ์ มหันตภัยทางธรรมชาติ Tsunami เมื่อปลายปี 2547 ที่ฝั่งทะเลอันดามันของไทย และประเทศอื่น ๆ อย่าง อินโดนีเซีย อินเดีย พม่า ฯลฯ มหันตภัยนี้ก่อให้เกิดความเสียหายอย่างประมาณไม่ได้ต่อวิถีชีวิตของผู้คนและสรรพสัตว์ต่าง ๆ รวมทั้งทรัพย์สิน ธรรมชาติอื่น ๆ แน่นอนว่าทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางภูมิศาสตร์กายภาพและภูมิทางวัฒนธรรมของสรรพสิ่งที่ดำรงอยู่ในแถบนั้น ซึ่งได้รับแรงสะเทือนใจเหตุการณ์ที่เกิดดังแนวความคิดที่ว่า

เป็นการยากมากที่จะอธิบายความหมายทางนามธรรมของความสงบได้ โดยปราศจากการกระตุ้นของสิ่งเร้า ที่นำให้ผู้ชมมีประสบการณ์ตรงต่อการรับรู้ภาวะของความว่าง อันเป็นสิ่งสำคัญที่พาไปสู่ความสงบ ดังนั้น จึงต้องอาศัยการชักจูงที่เป็นรูปธรรม ซึ่งสามารถเชื่อมโยงให้คนส่วนใหญ่มีส่วนร่วมและเข้าใจความหมายทางนามธรรมได้

ด้วยเหตุนี้ เหตุการณ์ซึนามิ อันเป็นเสมือนแรงบันดาลใจที่กระตุ้นให้ข้าพเจ้ามองเห็นหนทางที่จะอธิบายภาวะแห่งความสงบได้ เพราะจากโศกนาฏกรรมที่ภัยธรรมชาติได้เป็นฝ่ายรุกล้ำทำลายพื้นที่แห่งมนุษย์ และนำมาซึ่งความสูญเสียอย่างใหญ่หลวงทางทรัพย์สิน และชีวิตของผู้คนหลากเชื้อชาติซึ่งการเสียชีวิตอย่างฉับพลันนี้เอง ที่เป็นเหตุให้ดวงวิญญาณจากไปอย่างไม่สงบ และต้องตกอยู่ในห้วงแห่งความตกใจอย่างรุนแรงต่อสิ่งที่เกิดขึ้นกับตน จึงไม่สามารถหลุดพ้นไปสู่ความสงบได้ ทางด้าน

ผู้ที่ยังมีชีวิตอยู่เอง เมื่อใดก็ตามที่เราระลึกถึงผู้ที่จากไป ทั้งที่พบเจอและสูญหาย เราต่างร่วมสวดภาวนาหรือกล่าวคำไว้อาลัยให้พวกเขาไปสู่สุคติ และเข้าถึงสภาวะแห่งความสงบ

Quiet Storm จึงเป็นผลงานทางความคิดที่เชื่อมโยงการรับรู้ของผู้คนบนพื้นฐานความเข้าใจร่วมกันผ่านงานศิลปะในลักษณะของการนำพาผู้ชมเข้าสู่การเผชิญหน้ากับบริบทแห่งความว่าง เพื่อให้เข้าถึงความหมายเชิงนามธรรมของความสงบ โดยอาศัยเครื่องมือทางสุนทรียะในการอธิบายและเมื่อเราเข้าใจถึงสภาวะนั้นแล้ว เราจึงสามารถเรียนรู้ ตลอดจนรับรู้ได้ว่าการจากไปของบุคคลเหล่านั้น ได้เดินทางไปสู่ภพที่สงบไปพร้อมกับการขับเคลื่อนของจักรวาล ขณะเดียวกันผู้ชมและผู้ที่ยังมีชีวิตก็สามารถสัมผัสได้ถึงสภาวะความว่างภายในตัวเองได้เช่นกัน (กมล เผ่าสวัสดิ์ : 2548)

ภาพของคลื่นยักษ์ที่ถาโถมโหมแรงจากก้นบึ้งของมหาสมุทรม้วนตัวทะมึนดำเข้าขย้ำสรรพสิ่ง คลื่นแล้วคลื่นเล่า เสียงคำรามกัมปนาทดุจปีศาจ กลบเสียงโหยไห้ของผู้คนจนไร้รอยของเรือนร่างเศษซากระเนระนาดเกลื่อนกองบนชายหาดทิ้งไว้แต่ความเจ็บปวด ทุกข์ระทมพลัดพรากโหยหา และฟองคลื่นกระทบชายหาดขาวราวกับเป็นเรื่องเล่าของพายุแห่งความเงียบ (Quiet Storm) ที่พัดพามากระชากผ้าห่มของผู้คนออกจากเรือนร่างให้หนาวยะเยือกมาจนถึงทุกวันนี้ สุนทรียธรรมจากโศกนาฏกรรมและความรุนแรง

ในผลงานชุด พายุแห่งความเงียบ (Quiet Storm) แม้ว่าผลงานชุดนี้จะไม่มีภาพของเหตุการณ์ Tsunami หรือผลพวงของความรุนแรงจากกรณีภัยพิบัติครั้งนั้น ให้เห็นแต่บริบทโครงสร้างทางความคิดของผู้สร้างสรรค์และสิ่งแสดงหรือศิลปวัตถุได้นำเสนอความชัดเจนไม่ว่าจะเป็นประติมากรรมแห่งรูปลักษณ์ของเศษซากเรือแตกที่ กมลได้ประดิษฐ์กรรมไว้ในจินตภาพของชิ้นส่วนของเรือที่แยกออกเป็นชิ้นๆ ในสภาพเรือคว่ำที่สลักเสลาด้วยปูนปั้นที่ได้ผลกระทบจากแรงพัดของพลังคลื่นยักษ์ Tsunami

ประติมากรรมหลายขนาดที่จัดวางในพื้นที่ปฏิบัติการศิลปะมีแสงทาบทับด้วยเงื่อมเงาของผู้ชมที่ก้มมองเดินไปรอบๆ ดูดุจราวกับวิญญาณแห่งพื้นที่ของเหตุการณ์ ดูไม่งามแต่แฝงด้วยอารมณ์สลดเศร้า รูปลักษณ์ประติมากรรมแห่งพื้นที่ที่มีรูปลักษณ์ตะปุ่มตะป่ำเหมือนลูกมะกรูด ที่ตรงกลางพื้นที่ด้านในส่องสว่างด้วยสีทองอันอำไพ ประกอบกับเสียง-ภาพ และประติมากรรมฟองคลื่นที่เผชิญหน้ากับผู้ชมราวกับถูกคลื่นยักษ์สาดซัดเจนกลายเป็นผงธุลี อย่างไรก็ตามผลงานชุดนี้ไม่ได้ต้องการให้ผู้ชมหวนรำลึกถึงวันคืนอันรุ่มร้อนและรุนแรง แต่ภาพผลงานที่ปรากฏต่อเบื้องหน้าของผู้ชมเป็นผลึกแห่งความคิดของศิลปินที่กลั่นจากเรื่องราวของภัยพิบัติ โศกนาฏกรรม Tsunami เมื่อปี 2547 ที่สื่อให้ผู้ชมได้เห็นอย่างมีจิตสมาธิต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ซึ่งความรุนแรงเหล่านี้มันจะเกิดขึ้น

เมื่อไหร่ก็ได้และเกิดขึ้นทุกวินาที รอบข้างของผู้ชมเอง อันเป็นพายุแห่งความเงียบที่สลายวงจรชีวิตได้ทุกเวลา

ฐานะแห่งศิลปะที่ปรากฏในผลงานชุดนี้ มันคือปรากฏการณ์ที่จุดประกายทางความคิดให้กับผู้ชม ที่ทำให้เกิดอารมณ์การรับรู้ในสภาวะสุนทรียธรรม[5] ท่ามกลางความรุนแรงและโศกนาฏกรรมของผู้ชมในโลกนี้ที่กำลังเผชิญอยู่ อันเป็นสุนทรียธรรมที่สดับจากเสียงเพรียกของคลื่นยักษ์ความรุนแรงกับอารมณ์ความสงบที่ผู้ชมตั้งสติในการรับรู้จากความหายนะที่อาจเกิดขึ้นได้ทุกเวลาแม้ในปัจจุบัน

รูปที่ 26 ภาพผลงานชุด พายุแห่งความเงียบ ของ กมล เผ่าสวัสดิ์

ที่มา : http://www.car.chula.ac.th/art/th/?page_id=251

[5] โปรดอ่านรายละเอียดเรื่อง สุนทรียธรรมได้ ในจอห์น เลน (เขียน) สดใส ขันติวรพงส์ (แปล) , ความงามข้ามเวลา กรุงเทพฯ : มูลนิธิเด็ก . 2550.

รูปที่ 27 ภาพผลงานชุด พายุแห่งความเงียบ ของ กมล เผ่าสวัสดิ์

ที่มา : http://www.car.chula.ac.th/art/th/?page_id=251

รูปที่ 28 ภาพผลงานชุด พายุแห่งความเงียบ ของ กมล เผ่าสวัสดิ์

ที่มา : http://www.car.chula.ac.th/art/th/?page_id=251

2.4.6.4 ผลงานของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล (2514)

สุดขอบฟ้า (2547)

นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล เกิดที่จังหวัดเชียงใหม่ ครอบครัวของเขามีเชื้อสายจากชุมชนปัญจาบที่นับถือศาสนาฮินดู เรียนศิลปะที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ในสาขาจิตรกรรม จบการศึกษาในปี พ.ศ. 2526 เขาได้รับการบ่มเพาะแนวคิดการจัดการศิลปะอย่างใกล้ชิดกับมณเฑียร บุญมา ผู้ซึ่งให้ความรู้ความคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะในแบบอย่างที่แตกต่างจากแบบดั้งเดิมความสนใจของนาวินผูกติดอยู่กับวิถีของชุมชนวัฒนธรรมท้องถิ่น จนนำไปสู่การสร้างผลงานในบริบทศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่ประสบความสำเร็จตั้งแต่จบการศึกษาในช่วงกลางทศวรรษที่ 2530 เขาเป็นนักจัดการทางศิลปะที่โดดเด่นในยุคนี้ ลักษณะของการแสดงผลงานของเขาเป็นการจำลองเหตุการณ์สถานการณ์ของบุคคลเป็นการนำเรื่องเก่ามาเล่าใหม่ผ่านการแสดงผลงานศิลปะการจัดวาง (installation art)

เมื่อปี พ.ศ. 2547 นาวินได้แสดงผลงาน ชุด “สุดขอบฟ้า “ เขาได้นำเอาเรื่องราวของวิถีชีวิต ศิลปิน อินสนธ์ วงศ์สาม ที่อาศัยอยู่จังหวัดลำพูน มาจำลองเหตุการณ์ เป็นเรื่องเล่าฉบับนาวิน สลาวัลย์ชัยกุล โดยที่เขาจัดการใหม่ด้วยวิธีคิดการจัดงานเฉลิมฉลองฟื้นความทรงจำของนักเดินทาง มีการสร้างแบบจำลองรถสกู๊ตเตอร์ “แลมเบรตต้า” คู่ชีพของอินสนธ์ รวมทั้งได้สร้างหุ่นจำลองอินสนธ์ในวัยนั้น นั่งรถสกู๊ตเตอร์พร้อมสัมภาระการเดินทาง

อินสนธิ์ วงศ์สาม เกิดเมื่อปี 2477 ที่ จ.ลำพูน หลังจบการศึกษาระดับปริญญาตรีจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี 2504 อินสนธิ์ใช้เวลา 1 ปี เดินทางทั่วประเทศไทยด้วยทุน ทัศนศึกษาจากศูนย์ศิลปะกรุงเทพฯ เขาได้บันทึกประสบการณ์ครั้งนั้นผ่านผลงานจิตรกรรม และภาพพิมพ์แกะสลักไม้ที่โดดเด่น โดยในปีต่อมาเขาได้รวบรวมผลงานชุดนี้มาจัดแสดงในนิทรรศการเดี่ยว ณ ห้องแสดงงานของการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยกรุงเทพฯ

ความสำเร็จจากนิทรรศการครั้งแรกในชีวิตของศิลปินหนุ่มวัย 28 ปีผู้นี้ มิได้ทำให้เขายึดติดและหยุดนิ่งอยู่กับที่ อินสนธิ์มีความฝันที่จะเดินทางรอบโลกเพื่อสัมผัสวัฒนธรรมอันหลากหลาย โดยเฉพาะประเทศอิตาลี ดินแดนศิลปะและถิ่นกำเนิดของ ศ.ศิลป์ พีระศรี บิดาแห่งศิลปะสมัยใหม่ของไทย ผู้ก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเป็นอาจารย์ที่เขาเคารพและศรัทธายิ่ง แต่ด้วยทุนทรัพย์ที่มีอยู่ไม่สามารถทำฝันของเขาให้เป็นจริงได้ อินสนธิ์จึง

เสนอโครงการเดินทางรอบโลกนี้กับบริษัทตัวแทนจำหน่ายรถสกู๊ดเตอร์ “แลมเบรตต้า” ในประเทศไทย ทางบริษัทเห็นความตั้งใจจริงของอินสนธิ์ จึงมอบรถแลมเบรตต้าให้ใช้เป็นพาหนะอีกทั้งเขายังได้รับการสนับสนุนเพิ่มเติมจากโดยเพื่อนและพี่ๆ จากมหาวิทยาลัยศิลปากรที่มอบผลงานศิลปะให้เขา เพื่อใช้ประมูลขายเป็นทุนในการเดินทาง

กลางเดือนพฤษภาคมปี 2505 หนึ่งอาทิตย์หลังการเสียชีวิตของ ศ.ศิลป์ อินสนธิ์ ได้ไปกราบลาร่างของอาจารย์ผู้เป็นที่รักพร้อมปฏิญาณว่าจะยึดมั่นในคำสั่งสอนของท่าน จากนั้นการเดินทางโดยรถสกู๊ตเตอร์ของเขาได้เริ่มขึ้น จากประเทศไทยสู่อินเดีย ปากีสถาน อิหร่าน ตุรกี กรีซ และในที่สุดก็ถึงอิตาลีเมื่อเดือนสิงหาคม ปี 2506 ระหว่างการเดินทางตลอด 16 เดือน เขาจัดแสดงผลงานศิลปะขึ้นหลายครั้ง ได้รับความสนใจจากสื่อมวลชนนานาชาติอย่างกว้างขวาง หลังเสร็จสิ้นนิทรรศการเดี่ยวที่หอศิลป์ในเมืองฟลอเรนซ์ อินสนธิ์เดินทางต่อไปทั่วยุโรปและปักหลักที่กรุงปารีส 3 ปี ก่อนที่จะมุ่งสู่มหานครนิวยอร์คใช้ชีวิตอยู่ที่นั่น 8 ปี ได้รับความสำเร็จจนทำให้วงการศิลปะสากลรู้จัก “ศิลปินไทย”

ในปี 2517 หลังจากการเดินทางเผชิญโลกเป็นเวลา 12 ปี อินสนธิ์ตัดสินใจละจากสังคมเมืองใหญ่กลับสู่บ้านเกิด ดำเนินชีวิตอย่างเรียบง่ายในหมู่บ้านเล็กๆ ในลำพูนสร้างผลงานศิลปะและช่วยเหลือกิจกรรมทางด้านวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง จนได้รับการขนานนามให้เป็นอาจารย์ของผู้คนในชุมชน

จากผลงานที่อินสนธิ์ได้สร้างสรรค์และนำสู่ระดับสากล เป็นการเผยแพร่เกียรติยศชื่อเสียงให้แก่ประเทศไทย อินสนธิ์จึงได้รับเกียรติคุณให้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (ประติมากรรม) ประจำปี 2542 และด้วยเจตนาอันแน่วแน่ที่จะสร้างประโยชน์แก่สังคม อินสนธิ์และประติมากรชาวอังกฤษ เวนิเซีย วอล์กกี้ ได้ร่วมก่อตั้ง “มูลนิธิอุทยานธรรมะ” ซึ่งเป็นองค์กรร่วมอย่างเป็นทางการของโครงการวัฒนธรรมเพื่อสันติ และสันติศึกษาของยูเนสโก ตั้งอยู่บนพื้นที่สวยงามในเขตป่าซางอันมีชื่อเสียงของลำพูน โดยภายในบริเวณพื้นที่ทำการของมูลนิธิประกอบไปด้วย หอศิลป์อุทยานธรรมะและสวนมรดก เป็นสถานที่จัดกิจกรรมสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ในท้องถิ่นที่เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม ศิลปวัฒนธรรม การศึกษาศาสนาและสันติภาพ (สุดขอบฟ้า. 2547 : 2-3)

เรื่องราวของอินสนธิ์ วงศ์สาม นั้นแทบจะเรียกได้ว่าเป็นตำนานของศิลปินนักเดินทางด้วยรถเครื่องมอเตอร์ไซค์ ซึ่งหาได้ยากยิ่งในยุคปัจจุบัน จากตำนานของศิลปินคนนี้เองที่ทำให้ศิลปินอย่างนาวิน เกิดแนวคิดที่จะทำเรื่องเล่าขึ้นมาภายใต้การเล่าของนาวินที่อิน

สนธิ์มีส่วนร่วมในการเล่าเรื่องของตัวเอง และเป็นความภาคภูมิใจที่ถูก “คนอื่น” เล่าถึงตำนานของตนเอง นาวินสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะของ “ผู้เล่าเรื่องคนอื่น“ ผ่านกระบวนการจัดการทางศิลปะมาอย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องผ้าขาวม้านาวิน รถแท็กซี่นาวิน ฯลฯ แต่สำหรับเรื่อง อินสนธิ์ วงษ์สาม นั้นเขาเล่าให้เวทีศิลปะนานาชาติได้รับรู้มาตั้งแต่ พ.ศ. 2542 ตระเวนแสดงในประเทศแถบยุโรปและญี่ปุ่นแล้วย้อนกลับมายังถิ่นฐานบ้านเกิดของต้นเรื่องที่จังหวัดลำพูนและเปิดอย่างเป็นทางการเมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ 2547 ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหริภุญไชย จังหวัดลำพูน

ในนามโครงการ “สุดขอบฟ้า” (Fly with Me to Another World) ที่จัดขึ้นในลำพูนนั้นไม่ได้มีเฉพาะแสดงผลงานทางทัศนศิลป์เท่านั้น แต่เป็นโครงการที่มีกิจกรรมทางศิลปะกับชุมชนตลอดทั้งปี จนถึงวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2548 สำหรับส่วนที่เป็นการแสดงเรื่องราว อินสนธิ์ เป็นลักษณะงานศิลปะการจัดวาง ซึ่งนาวินได้นำเอาเรื่องราวจากต้นแบบอินสนธิ์มาจัดการใหม่ ซึ่งนอกจากจะมีหุ่นจำลองของอินสนธิ์ วัยหนุ่มนั่งควบสกู๊ตเตอร์พาหนะคู่ชีพแล้ว ยังมีผลงานแกะสลักไม้ภาพถ่ายบันทึกรายทางของอินสนธิ์ เครื่องใช้ไม้สอยต่างๆ ที่น่าสนใจอีกชุดหนึ่งก็คือ การที่นาวินนำเอารถสกู๊ตเตอร์มาออกแบบใหม่ให้เป็นเหมือนโซฟาสามารถนั่งกินลมชมวิวได้ ผู้ชมเข้าไปดูผลงานชุดนี้ก็จะรู้สึกได้ทันทีว่าเหมือนเข้าไปดูพิพิธภัณฑ์อินสนธิ์ วงศ์สาม ที่จัดการโดยศิลปิน

ส่วนภาคกิจกรรมทางศิลปะต่อชุมชนนั้น นาวินได้นำเอาแนวคิด “หยุดพักรอนแรมระหว่างทาง” ของ อินสนธิ์ วงศ์สาม ที่เขาได้นำผลงานศิลปะติดตัวออกไปแสดงที่อินเดียบ้าง หรือตามหัวเมืองต่างๆ ระหว่างการเดินทางเพื่อขายได้เงินมาใช้จ่ายให้ถึงจุดหมาย รวมทั้งได้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นมาใหม่เพื่อแลกปัจจัยการดำรงอยู่ ซึ่งที่เป็นประเด็นจุดประกายให้กับนาวินในเรื่องการทำกิจกรรมร่วมกับชุมชนหรือโรงเรียนต่างๆ ในแถบจังหวัดลำพูน อันเป็นการจำลองรูปแบบการเดินทางของศิลปินอินสนธิ์ วงศ์สามและในระหว่างทางก็ได้ทำกิจกรรมทางศิลปะไปด้วย ส่วนนาวินได้ปรับเปลี่ยนเพื่อให้สอดคล้องกับสภาวะและเงื่อนไขของสังคมยุคปัจจุบันในบริบทของศิลปะชุมชนที่ให้ผู้ชมและคนในชุมชนมาปฏิสัมพันธ์กับกิจกรรมการเล่านิทานพื้นบ้าน เขียนรูป

โครงการ “ สุดขอบฟ้า” (Fly with Me to Another World) จึงเสมือนเป็นการสร้างรูปแบบซ้อนทับขึ้นกับต้นแบบเรื่องราวอินสนธิ์ วงศ์สาม ศิลปินชาวยอง แห่งลำพูน ที่หลายๆ คน ในวงการศิลปะเกือบลืมเรื่องราวการรอนแรมของศิลปินผู้นี้ไปแล้ว แต่ในที่สุดก็มีคนอีกรุ่นหนึ่งมองเห็นตำนานของศิลปินคนยอง ผู้อาจหาญและแล้วนำมาเล่าใหม่กลายเป็น “ผลงานศิลปะ” ของศิลปินรุ่นใหม่ ได้อย่างประสบผลสำเร็จพร้อมกับมีแผนการ

ประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวปักหมุดไว้ที่ อุทยานธรรมะ และหอศิลป์อินสนธิ์ วงศ์สาม ที่ร่มรื่นได้กลายเป็นพื้นที่ของนักท่องเที่ยวที่ผู้คนอยากไปดูศิลปินนักเดินทางคนสุดท้ายใน ลำพูน ณ โค้งสุดขอบฟ้า อันเป็นความสัมผัสในพื้นที่ของการผลิตซ้ำในนามพื้นที่ธรรมะและศิลปะของชุมชนแห่งลำพูนให้มีชีวิตชีวาอีกครั้ง

รูปที่ 29 ภาพผลงานชุด สุดขอบฟ้า ของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล

ที่มา : http://alienboon.exteen.com/category/art/page/24

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยการสร้างสรรค์สื่อแบบโปสเตอร์ เรื่อง การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550 : ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะโดยใช้แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (relational aesthetics) เป็นการวิจัยประเภทการวิจัยและสร้างสรรค์ โดยการศึกษาวิเคราะห์เอกสาร ประเภทต่างๆ เช่น สูจิบัตร ภาพถ่าย ตำรา บทความ หนังสือ เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งต่างๆ ที่มีเนื้อหา รูปแบบ ครอบคลุมในบริบทที่ทำการศึกษาวิจัยเพื่อนำมาวิเคราะห์และวิจารณ์และนำผลของการวิเคราะห์และวิจารณ์ไปสร้างสื่อแบบโปสเตอร์ เพื่อเผยแพร่จัดแสดงองค์ความรู้ที่เกิดจากการศึกษาวิจัย ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการดำเนินงานวิจัย ดังนี้

3.1 สร้างกรอบแนวคิดในการดำเนินการศึกษาวิจัย

3.2 วิเคราะห์และนำเสนอการวิจารณ์เป็นรูปเล่ม ซึ่งประกอบไปด้วยแนวคิด เนื้อหา รูปแบบเทคนิคการวิจารณ์ การนำเสนอในผลงานทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยด้วยการคัดสรรผลงานวิจารณ์ในช่วง พ.ศ. 2528 – 2558 ของนายถนอม ชาภักดี

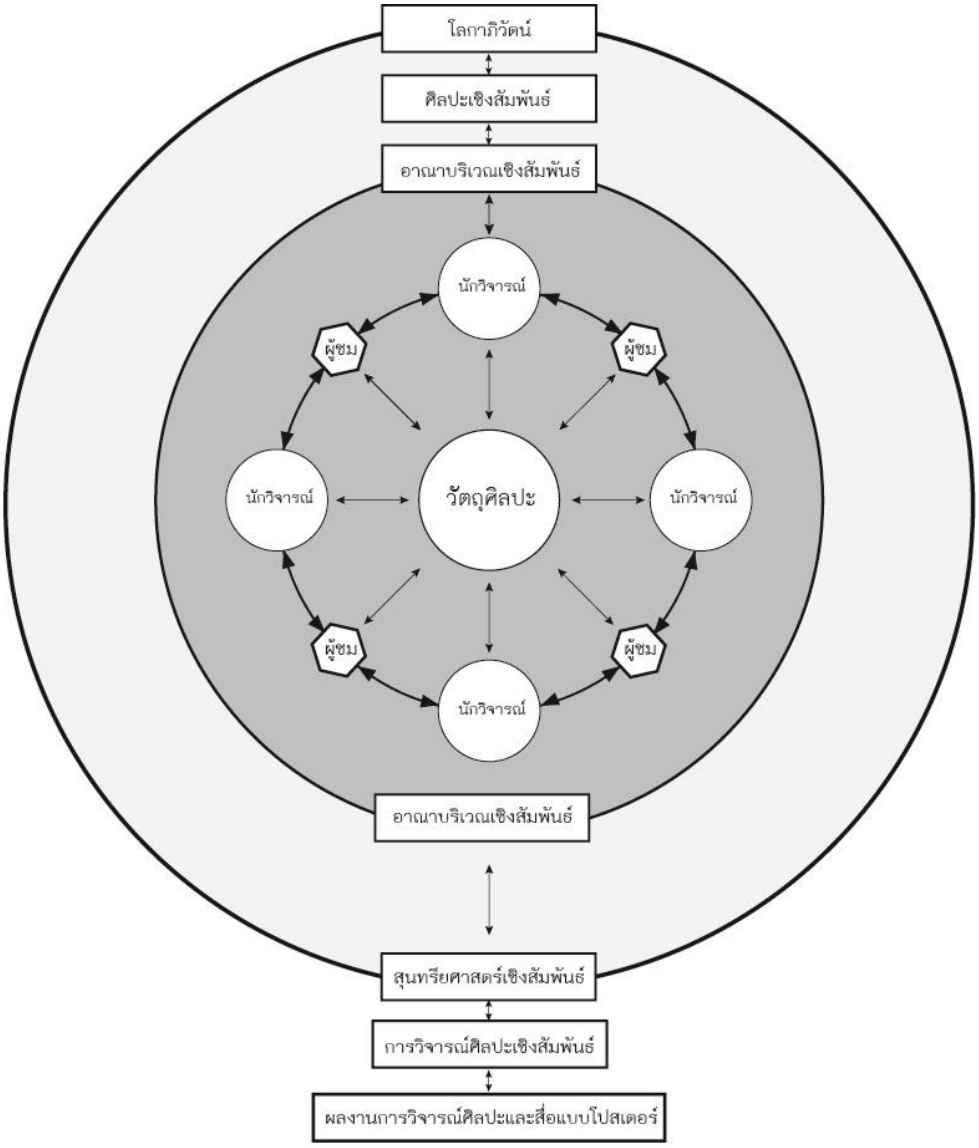
3.3 การสร้างสื่อแบบโปสเตอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1 การสร้างกรอบแนวคิดในการดำเนินการศึกษาวิจัย

แนวคิดที่ใช้เป็นกรอบในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ได้ประยุกต์แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (relational aesthetics) และบริบทแนวคิดทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง วัฒนธรรม ความเชื่อ พิธีกรรม ตำนาน สิ่งแวดล้อมที่มีต่องานทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัย เพื่อให้ได้องค์ความรู้ทางการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ซึ่งเป็นผลงานเชิงประจักษ์ และนำมาเผยแพร่ผ่านการสร้างสรรค์สื่อแบบโปสเตอร์ตามวัตถุประสงค์ที่ให้ไว้ ดังโครงสร้างของแผนภูมิที่ 1 ดังนี้

แผนภูมิที่ 1



ผลที่คาดว่าจะได้รับจากสื่อแบบโปสเตอร์

1.เปิดมิติทางแนวคิด การวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่สร้างสรรค์ผลงานในแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art) ช่วงปี พ.ศ. 2530-2550 ในยุคโลกาภิวัตน์ที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับบริบททางสังคม การเมือง วัฒนธรรม วิถีชุมชนและความเชื่ออันจะทำให้เกิดความเข้าใจรับรู้อย่างเปิดกว้างแก่วงการศิลปะและประชาชนผู้สนใจมากขึ้น

2.ทำให้เปิดพื้นที่การรับรู้ทางทัศนศิลป์ในเชิงวิจารณ์

3.ทำให้เปิดพื้นที่การวิพากษ์วิจารณ์ทัศนศิลป์ให้เป็นพื้นที่วัฒนธรรมการวิจารณ์อย่างเปิดเผย

แผนภูมิที่ 1 แผนภูมิรูปภาพแสดงการวิเคราะห์แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบการวิจัยตามแผนภูมิที่แสดงไว้ โดยมีแนวคิดว่าการนำเนื้อหา แนวคิดรูปแบบสื่อเทคนิคในผลงานทัศนศิลป์ในประเทศไทยที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย ช่วงปี พ.ศ. 2530–2550 มาวิเคราะห์และวิจารณ์โดยใช้แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (relational aesthetics) ของนิโกลาส์ บูริโยต์ (Nicolas Bourriaud) ซึ่งเป็นแนวคิดที่จัดความสัมพันธ์ของศิลปะให้เกิดปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม ได้รับความรู้สัมผัส รูป รส กลิ่น เสียง ในพื้นที่การแสดงซึ่งกระบวนการดังกล่าวเรียกว่า “ศิลปะเชิงสัมพันธ์” (relational art) ที่มีเรื่องเวลา-พื้นที่ บริบทของประวัติศาสตร์-วัฒนธรรมของที่ตั้งและวัตถุศิลป ที่ผู้ชมได้รับอรรถรสทางศิลปะมากกว่าการมองหรือจ้องมอง และการรับรู้ที่เกิดขึ้นภายใต้กระบวนการแนวคิด สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (relational aesthetics) ที่ทำให้เกิดการสนทนา แลกเปลี่ยนความคิดเห็นจากปรากฏการณ์การแสดงนั้นๆ ซึ่งเป็นการเปิดพื้นที่ให้มีการโต้ตอบ วิจารณ์โดยตรงต่อการแสดงงาน โดยผู้ชมมีส่วนร่วมในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ (relational realm) ดังนั้นการกำหนดกรอบแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์เพื่อศึกษาผลงานทัศนศิลป์ในรูปแบบศิลปะเชิงสัมพันธ์ จึงเป็นแนวคิดที่สำคัญต่อกระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ที่จะทำให้ผู้ชมและผู้สนใจเข้าใจถึงรูปแบบการแสดงผลงานศิลปะมากขึ้น อีกทั้งการนำแนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่เกิดจากบริบทดังกล่าวมาแสดงผ่านสื่อแบบโปสเตอร์ และนำไปแสดงประกอบนิทรรศการที่สร้างความเข้าใจในข้อมูล แนวคิดของศิลปะเชิงสัมพันธ์ ที่เกิดจากพื้นที่การแสดงซึ่งจะทำให้เกิดบรรยากาศการสนทนาแลกเปลี่ยนกับตัวบทและรูปแบบที่นำเสนอ

ผลงานสื่อแบบโปสเตอร์ที่แสดงต่อผู้ชมจะกระตุ้นให้เกิดคุณค่าทางการศึกษาตามที่ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบไว้ตามแนวทางความคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่สร้างสรรค์ผลงานในแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์ช่วงปี พ.ศ. 2530–2550 ทำให้เปิดพื้นที่การรับรู้ทางทัศนศิลป์ให้เป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมการวิจารณ์อย่างเปิดเผย เนื่องมาจากการที่ผู้ชมได้รับรู้แนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่ส่งผลให้ปฏิบัติการศิลปะเป็นพื้นที่ของการปฏิสัมพันธ์

ผลที่ได้จากการวิเคราะห์และวิจารณ์ทางทัศนศิลป์ตามขั้นตอน กระบวนการต่างๆ ที่กำหนดไว้นั้น เมื่อสำเร็จตามขั้นตอนของการศึกษาวิจัย แล้วจะนำเสนอผ่านสื่อแบบโปสเตอร์ เพื่อให้ผู้ที่สนใจและผู้ชมได้รับรู้คุณค่าต่างๆ ตามผลที่คาดว่าจะได้รับจากการสร้างสรรค์สื่อครั้งนี้ นอกเหนือจากนั้นจะทำให้เกิดคำถาม หรือตอบรับ ที่เกิดจากทัศนะ รสนิยมของปัจเจกที่ได้รับรู้จากสื่อชุดนี้เป็นการจุดประกายทางแนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ให้เกิดขึ้น พื้นที่การวิจารณ์ศิลปะเป็นพื้นที่แสดงความคิดเห็นที่สำคัญที่พึงมีต่อการรับรู้ของผู้ชมและผู้มีส่วนร่วมที่ส่งผลต่อสังคม วัฒนธรรม ในวงกว้างออกไปในลักษณะของวัฒนธรรมการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ให้กว้างขวางมากยิ่งขึ้น

3.2 วิเคราะห์และนำเสนอการวิจารณ์เป็นรูปเล่ม

ซึ่งประกอบไปด้วยแนวคิด เนื้อหา รูปแบบ เทคนิค การวิจารณ์ การนำเสนอในผลงานทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยด้วยการคัดสรรผลงานการวิจารณ์ในช่วง พ.ศ. 2528 – 2558 ของนายถนอม ชาภักดี

การวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยนี้ เป็นการวิจารณ์ผลงานจากแนวคิด เนื้อหา รูปแบบการนำเสนอของศิลปินที่มีความสัมพันธ์กับผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์ตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2528–2558 เพื่อชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของความเคลื่อนไหวทางทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับโครงสร้างทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง วัฒนธรรม ที่ศิลปินได้สะท้อนออกมาในผลงานศิลปะในแต่ละยุคสมัย ซึ่งผู้วิจัยได้เขียนบทวิจารณ์และรายงานผ่านสื่อสิ่งพิมพ์มาตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษที่ 2520 จนถึงปลายทศวรรษที่ 2550 โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะวิเคราะห์ปรากฏการณ์ทางทัศนศิลป์ผ่านทัศนะเชิงการวิจารณ์ของผู้วิจัย ซึ่งแบ่งขั้นตอนการศึกษาวิจัยไว้ดังนี้

3.2.1 วิเคราะห์และการนำเสนอการวิจารณ์ที่เกี่ยวข้องในบริบท แนวคิด เนื้อหา รูปแบบ เทคนิค การวิจารณ์ การนำเสนอในผลงานทัศนศิลป์ในช่วงปี พ.ศ. 2528-2558 ของนายถนอม ชาภักดี เพื่อสนับสนุนการศึกษาวิจัยและการสร้างสรรค์สื่อ

3.2.1.1 ความเคลื่อนไหวทางศิลปะและการวิจารณ์ในช่วงปี พ.ศ. 2520–2529 : ศิลปะเพื่อชีวิตและศิลปะเพื่อศิลปะ

3.2.1.2 ความเคลื่อนไหวทางศิลปะและการวิจารณ์ในช่วงปี พ.ศ. 2530–2558 : ศิลปะในกระแสโลกาภิวัตน์และแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

3.2.2 วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ที่ผู้วิจัยคัดสรรมาเพื่อศึกษาวิจัยในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์จากศิลปิน จำนวน 4 คน ประกอบด้วยผลงาน 5 ชุด เพื่อนำผลของการวิเคราะห์และวิจารณ์ไปสร้างสื่อแบบโปสเตอร์ ดังนี้

3.2.2.1 ผลงานของ มณเฑียร บุญมา ชุด อโรคยาศาล (2538)

3.2.2.2 ผลงานของ สุธี คุณาวิชยานนท์ ชุด ภาระอันรื่นรมย์ (2542), ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (2543)

3.2.2.3 ผลงานของ กมล เผ่าสวัสดิ์ ชุด พายุแห่งความเงียบ (2548)

3.2.2.4 ผลงานของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ชุด สุดขอบฟ้า (2547)

การวิเคราะห์แนวคิด เนื้อหา รูปแบบและการวิจารณ์ของผู้วิจัยในครั้งนี้มีจุดมุ่งหมาย เพื่อวิเคราะห์ปรากฏการณ์ทางสังคม สภาวะแวดล้อมและความเคลื่อนไหวทางศิลปะ จากประสบการณ์ที่ได้เรียนรู้สัมผัสมาตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 2520 จนถึงปลายทศวรรษที่ 2550 ผ่านการเข้าไปร่วมทำกิจกรรม ตั้งข้อสังเกต จากการเข้าร่วมกิจกรรมทางศิลปะต่างๆ ที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับสังคม การเมืองในแต่ละช่วง อย่างไรก็ตาม แนวคิดในส่วนนี้ไม่ได้อยู่ในกรอบแนวคิดการศึกษา แต่อยู่ในฐานะของแนวคิดที่เป็นบริบทที่เอื้อต่อการสร้างความเข้าใจของผู้วิจัยที่จะเชื่อมโยงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงและคลี่คลายความเคลื่อนไหวทางศิลปะและการวิจารณ์ที่มีความสัมพันธ์กันในแต่ละยุคสมัยจนถึงปัจจุบัน โดยได้วิเคราะห์แนวคิด การวิจารณ์ศิลปะของผู้วิจัยไว้ดังนี้

3.2.1.1 ความเคลื่อนไหวทางศิลปะและการวิจารณ์ในช่วงปี พ.ศ. 2520-2529 : ศิลปะเพื่อชีวิตและศิลปะเพื่อศิลปะ

3.2.1.2 ความเคลื่อนไหวทางศิลปะและการวิจารณ์ในช่วงปี พ.ศ. 2530-2558 : ศิลปะในกระแส โลกาภิวัตน์และแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

3.2.1.1 ความเคลื่อนไหวทางศิลปะและการวิจารณ์ในช่วงปี พ.ศ. 2520-2529 : ศิลปะเพื่อชีวิตและศิลปะเพื่อศิลปะ

ความเคลื่อนไหวทางศิลปะในประเทศไทยในช่วงทศวรรษที่ 2520 เป็นต้นมานั้นเป็นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของการเปลี่ยนแปลงทั้งในประเทศไทยและกระแสการเปลี่ยนแปลงในสังคมโลกที่มีการปรับปรุงดุจอำนาจทางเศรษฐกิจ สังคม การเมือง เข้าสู่ระเบียบกฎเกณฑ์เศรษฐกิจแบบเสรีนิยมใหม่ภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์และมีผลทำให้กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะในแขนงต่างๆ มีการเปลี่ยนแปลงแนวคิด เนื้อหา รูปแบบ เทคนิคในการนำเสนอไปในทิศทางเดียวกันกับกระแสที่เปลี่ยนไปจากแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตและศิลปะเพื่อศิลปะ ซึ่งเคยเป็นแนวคิดคู่ตรงข้ามกันมาตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 2510

กล่าวคือความเคลื่อนไหวทางศิลปะตั้งแต่หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ในยุค จอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นผู้นำนั้น รัฐบาลในสมัยนั้นได้ปลูกฝัง สร้างกระแสชาตินิยมด้วยการใช้ผลงานศิลปกรรมมาเป็นเครื่องมือทางอุดมการณ์ของรัฐ โดยเฉพาะผลงานประติมากรรมแบบเหมือนจริงของบุคคลชั้นนำและวีรบุรุษ วีรสตรี เพื่อเป็นการส่งผ่านแนวคิดความเป็นศูนย์กลางของชนชั้นนำไปสู่ประชาชน เช่นเดียวกันกับสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ที่ได้ใช้ผลงานศิลปะถ่ายทอดอุดมคตินิยมแบบไทย รองรับกับวิถีการปกครองของตนในสมัยนั้น ซึ่งเป็นช่วงความผันผวนของสังคมไทยที่ต้องเผชิญภัยคุกคามจากลัทธิคอมมิวนิสต์ หลังจากนั้นในสมัยการปกครองของจอมพล ถนอม กิตติขจร ได้มีการเคลื่อนไหวเรียกร้องประชาธิปไตยของกลุ่มนักศึกษาและประชาชนเป็นจำนวนมาก จนนำมาสู่เหตุการณ์ประท้วงใหญ่ 14 ตุลาคม 2516 และเหตุการณ์นองเลือด 6 ตุลาคม

2519 ในช่วงการเปลี่ยนผ่านทางสังคม การเมืองนี้เองที่ทำให้เกิดขบวนการเคลื่อนไหวทางศิลปะวัฒนธรรม ขึ้นเป็นจำนวนมาก อีกทั้งเป็นช่วงที่สังคมและการเมืองมีบรรยากาศที่ผ่อนคลายจากการปกครองแบบรัฐทหาร มาสู่พลเรือนที่ทำให้มีสิทธิเสรีภาพในการแสดงออกทางศิลปะ วัฒนธรรม ที่ถูกปิดกั้นมานานได้มีโอกาสสะท้อนถึงเนื้อหาสาระทางการเมือง สังคม วิถีชีวิตของผู้ยากไร้ กรรมกร ชาวไร่ ชาวนา ได้มากขึ้น

ในช่วงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2519 เป็นต้นมาที่ผู้วิจัยได้สนใจเข้าร่วมศึกษาเรียนรู้ความเคลื่อนไหวทางศิลปะกับกลุ่มต่างๆ เช่น แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ที่มุ่งให้ความสำคัญในแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ซึ่งเป็นปฏิปักษ์กับแนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะ โดยกลุ่มศิลปินในแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตได้ศึกษาและรับอิทธิพล แนวความคิด Marxism จากผลงานเขียนของจิตร ภูมิศักดิ์ โดยเฉพาะหนังสือ “ศิลปเพื่อชีวิต” ซึ่งเป็นผลงานชิ้นสำคัญที่มีอิทธิพลแนวคิดต่อผู้วิจัยในช่วงปลายทศวรรษที่ 2510 หนังสือเล่มนี้ จิตร ภูมิศักดิ์ เขียนโดยใช้นามปากกาว่า ทีปกร เขียนไว้ตั้งแต่ พ.ศ. 2498 และพิมพ์ครั้งแรกใน พ.ศ. 2500 ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2515 และหลังจากนั้นก็นำต้นฉบับเดิมมาถ่ายแบบพิมพ์ในปี พ.ศ. 2552 อีกครั้ง ซึ่งเนื้อหาของหนังสือเล่มนี้ได้คำถามถึงบริบทของศิลปะเพื่อชีวิต และศิลปะเพื่อประชาชนนั้นเป็นอย่างไร โดยได้นำแนวคิดของ Leo Tolstoy ในหนังสือ What is Art? มาสนับสนุนแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน พอสรุปได้ดังนี้ ตอลสตอยได้วางเงื่อนไขใหญ่ๆ ไว้ 3 ประการด้วยกันในบทความเรื่อง “ว่าด้วยศิลป ” ตอนที่ 4 เขาได้ชี้แจงว่า สิ่งที่จะวัดได้ว่าเป็นศิลปะนั้นจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมี : 1) ความคิดใหม่อันเป็นเนื้อหาของศิลป (New idea the content of the work) และความคิดใหม่อันเป็นเนื้อหาของศิลปะนั้น จักต้องมีความสำคัญต่อมวลมนุษยชาติ (Of importance to mankind) 2) ความแจ่มชัด (Clarity) นั่นหมายถึงว่าเงื่อนไขประการที่สองของศิลปก็คือ เนื้อหาที่สอดใส่ลงไปในศิลปนั้นจักต้องมีการสำแดงออกอย่างแจ่มชัดเพียงพอที่ประชาชนเข้าใจได้ เป็นเงื่อนไขว่าด้วยรูปธรรม (Form) และวิธีการสำแดงออกของศิลป กล่าวคือ รูปแบบของศิลปะจักต้องรับใช้ และเป็นที่รับใช้ ของประชาชนทั่วไป รูปแบบที่ประชาชนรับได้และวิธีสำแดงออกอันไม่ซับซ้อนยุ่งยากทั้งสองประการนี้ คือ สื่อสำคัญที่จะนำเอาความคิดใหม่หรือเนื้อหาของศิลปให้ทราบซึมเข้าไปในจิตสำนึกของประชาชนผู้เสพศิลปได้อย่างแจ่มชัด รูปแบบดังกล่าวนี้จำต้องมีลักษณะใหญ่ๆ อยู่สามประการ คือ ความงาม (Beauty) ความง่าย (Simplicity) และความแจ่มชัด (Clarity) 3) ความปรารถนาจากภายใน (Inner need) นั่นก็คือ เงื่อนไขของศิลปะประการที่สาม ตอลสตอยกำหนดลงไว้ก็คือ สิ่งที่เป็นปัจจัยยั่วยุให้ศิลปินผลิตศิลปะออกมานั้นต้องเป็นความรู้สึกปรารถนาจากภายใน (Inner need) หาใช่ความเย้ายวน จากภายนอก (External inducement) ความรู้สึกปรารถนาจากภายใน (Inner need) นั้น มิได้หมายถึงความรู้สึกภายในจิตใจที่เกี่ยวข้องอยู่ กับชีวิต

ส่วนตัวของศิลปินแต่เพียงผู้เดียว แต่มีความหมายมุ่งตรงถึงความรู้สึกภายในที่เกี่ยวพันกับชีวิตของมวลมนุษย์ในสังคม (ทีปกร; 2552 : 13-32)

การที่ทีปกรนำแนวคิดของ ลีโอ ตอลสตอยมากล่าวถึงนั้นก็เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงผลงานศิลปะนั้นเป็นเครื่องมือสำคัญที่จะทำให้ประชาชนเข้าใจถึงบริบท เนื้อหา แนวคิดของผลงานนั้นๆ ที่มีความงาม ความง่าย ความแจ่มชัด และแรงปรารถนาภายในของศิลปินที่จะถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่สัมผัสกับชีวิตของมวลมนุษยชาติในสังคม หากไม่เป็นไปตามแนวคิดนี้แล้ว สิ่งที่ศิลปินถ่ายทอดออกมาก็จะเป็นผลงาน ศิลปะเพื่อศิลปะ (art for art's sake) ซึ่งทีปกรได้วิจารณ์ถึงแนวคิดนี้ว่า ตัวอย่างที่แจ่มชัดที่สุด ของผลิตกรรมประเภท ศิลปะบริสุทธิ์หรือศิลปะเพื่อศิลปะก็คือศิลปะแอบสแตรคหรือนามธรรม (Abstract Art) หรือศิลปเลออัตนิยม (Sur-realism) พวกเขียนภาพแอบสแตรค ที่ศิลปินประสงค์จะแสดงแต่เพียงความงามของสี หรือ ความประสานกลืนขององค์ประกอบ (Harmonious Composition) หรือการตัดสีโดยพร้อมเพรียง (Simultaneous Contrast) ล้วนเป็นภาพเขียนประเภทผลิตกรรมทางเทคนิค หรือ ประเภทที่อยู่ใต้อิทธิพลของคติศิลปะเพื่อศิลปะทั้งสิ้น (ทีปกร; 2552 : 126-129).

ประเด็นเรื่องศิลปะเพื่อชีวิตกับศิลปะเพื่อศิลปะที่กลายเป็นแนวคิดคู่ตรงข้ามและเป็นกระแสที่ขับเคี่ยวกันในช่วงหลัง 14 ตุลาคม 2516 ที่มีบรรยากาศทางสังคม การเมืองเปิดให้กลุ่มศิลปินต่างๆ ได้แสดงแนวคิดผ่านผลงานศิลปะหลากหลายแขนง ทั้ง วรรณกรรม ดนตรี ละคร ทัศนศิลป์ ซึ่งผลงานศิลปะของแต่ละสำนักแนวคิดนั้นต่างก็ได้แสดงจุดยืนของตัวเอง เพื่อแสดงให้สังคมได้รับรู้ถึงแนวทาง รูปแบบเนื้อหา การแสดงออก แม้ว่าแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตจะกลายเป็นพลวัตในกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะในเนื้อหารูปแบบใหม่ๆ ออกมาเพื่อสะท้อนเรื่องราวของสังคม การเมือง วัฒนธรรมในยุคนั้น แต่ศิลปะกระแสหลักที่ถูกมองว่า เป็นศิลปะเพื่อศิลปะ ก็ยังมุ่งมั่นสร้างสรรค์และแสดงผลงานอย่างต่อเนื่องด้วยทักษะความงามตามหลักการที่ ศิลป พีรศรี ได้นิยามไว้ว่า ศิลปะบริสุทธิ์ เมื่อสมัยก่อนประติมากรรมและจิตรกรรมย่อมทำขึ้นเพื่อประโยชน์รับใช้ทางศาสนา ประวัติศาสตร์หรือเหตุการณ์ใดๆ เพราะฉะนั้นนอกจากจะตกแต่งอาคารให้งามขึ้น ประติมากรรมและจิตรกรรมยังรับใช้เพื่อเร้าใจประชาชน ให้เกิดความรู้สึกเลื่อมใสในศาสนา ปลุกใจให้รักประเทศชาติ หรือทำให้รู้สึกเคารพยำเกรงพระมหากษัตริย์ของตน (ศิลป พีรศรี 2527 : 30)

หากพิจารณาทัศนะ แนวคิดทั้งทีปกรและศิลปะ พีรศรี ผู้ซึ่งมีบทบาทแนวคิดต่ออุดมคติทางศิลปะทั้งสองแนวทางอีกทั้งหนังสือของทีปกรและศิลป พีรศรี ได้พิมพ์ออกมาสู่สาธารณะช่วงเวลาเดียวกันในปี พ.ศ. 2500 ซึ่งเป็นช่วงที่รัฐสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นผู้นำรัฐบาลและใช้ปฏิบัติการทางศิลปะ เพื่อโฆษณาชวนเชื่อในการสร้างชาติ ด้วยแนวคิดชาตินิยม และขณะเดียวกันหนังสือทีปกร ก็พิมพ์ออกมาวิพากษ์วิจารณ์ถึงแนวคิด เนื้อหารูปแบบของศิลปะที่ต้องการให้ศิลปิน

สร้างสรรค์ผลงานสะท้อนบริบท เรื่องราวชีวิตของประชาชนอย่างเรียบง่าย งดงามและแจ่มชัด ทั้งสองแนวคิดนี้สะท้อนให้เห็นถึงต่างฝ่ายต่างก็ใช้งานปฏิบัติการทางศิลปะเป็นเครื่องมือหรือกลไกในการปลุกเร้า โน้มน้าวให้ประชาชนชื่นชมเห็นด้วยกับสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ได้นำเสนอ เพราะศิลปะที่มีเป้าหมายอยู่ที่ประชาชน ให้ความสำคัญกับการสร้างจิตสำนึกที่ไม่ได้สิ้นสุดในตัวศิลปะ แต่เป้าหมายอยู่ที่อะไรที่ไปไกลกว่าความเป็นศิลปะเอง ในแง่นั้นศิลปะจึงเป็นเพียงแค่เครื่องมือ (instrument) โดยที่การสร้างจิตสำนึกและการทำให้สิ่งที่พึงปรารถนาเป็นความจริงขึ้นมาได้นั้น ก็ทำให้การ “รวม” เอาผู้คนต่างๆ เข้ามาในพื้นที่ของศิลปะมีความชัดเจนมากขึ้น ศิลปะที่มีเป้าหมายการเมืองแบบนี้กลับเป็นผลงานที่กลับหัวกลับหางกับผลงานศิลปะทางการเมืองที่ “รับใช้” รัฐ(ประชาชาติ) อย่างไรก็ตาม ถ้าเป้าหมายอยู่ที่รัฐประชาชาติ ซึ่งอำนาจอธิปไตยอยู่ที่ประชาชนแล้ว ก็หมายความว่า ศิลปะที่มีเป้าหมายอยู่ที่ประชาชนก็ไม่ได้แตกต่างไปจากที่เป้าหมายที่รัฐประชาชาติ ศิลปะเพื่อประชาชนและศิลปะเพื่อรัฐประชาชาติ จึงไม่ได้มีความแตกต่างกัน ตรรกะของศิลปะที่รับใช้ หรือ เป็นเครื่องมือของรัฐ จึงได้ดำเนินไปในทิศทางเดียวกันกับศิลปะที่รับใช้ประชาชน (ธเนศ วงศ์ยานนาวา 2522 : 147-148)

สำหรับแนวคิดของผู้วิจัยในช่วงปี พ.ศ. 2520-2529 นั้นสนับสนุนกับนิยามของศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน ที่ทีปกรให้ความหมายไว้ว่า คือศิลปที่ซื่อสัตย์ต่อสภาพความเป็นจริงแห่งชีวิตของมวลชนผู้ทุกข์ทรมานในสังคมอันยุติธรรม ศิลปะเพื่อประชาชนไม่เพียงแต่จะเปิดโปรงความเลวร้ายของชีวิต...ไม่เพียงแต่จะศึกษาโลกและชีวิตตามที่มันเป็นจริงและสะท้อนถ่ายออกมาอย่างซื่อสัตย์...ไม่เพียงแต่จะเป็นเสมือนหอกอันแหลมคมที่จะทะลวงแทงศัตรูแห่งประชาชนเท่านั้น หากจักต้องเป็นเสมือนโคมไฟอันจ้าสว่างที่ส่องนำแนวทางให้กับประชาชนมองเห็นบรรดาอันจักนำไปสู่สภาพชีวิตที่ดีกว่าและเสมือนเชื้อเพลิงที่จุดจี้ลงในกลางดวงใจของประชาชนเพื่อให้เขาตื่นขึ้นด้วยความสำนึกในวันที่จะเปลี่ยนแปลงโลก และชีวิตให้ดำเนินไปสู่ความผาสุกและความดีงามอันสมบูรณ์แท้จริง อีกโสดหนึ่งด้วย (ทีปกร; 2515 : 220) แนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตและศิลปะเพื่อประชาชนที่ผู้วิจัยใช้เป็นแนวทางสำหรับการเขียนวิจารณ์ศิลปะในช่วงเวลาดังกล่าว แม้ว่าช่วงระยะของแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน จะมีระยะความเคลื่อนไหวที่ไม่ยาวนานนัก แต่ก็ทำให้ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงพันธกิจของศิลปะที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับสังคม การเมือง วิถีชีวิตของผู้คน สิ่งแวดล้อม อย่างไม่อาจจะหลีกเลี่ยงได้ และผู้วิจัยในฐานะนักวิจารณ์ศิลปะ ที่ได้นำเสนอข้อเขียนบทวิจารณ์ในผลงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับแนวทางศิลปะเพื่อชีวิต มากกว่าที่จะนำเสนอความเคลื่อนไหวศิลปะในแบบอย่างศิลปะเพื่อศิลปะที่แสดงออกทางรูปทรงเรขาคณิต ภาพนามธรรม ที่ห่างไกลจากเรื่องราววิถีชีวิตของผู้คนในสังคมและเป็นสิ่งที่ผู้ชมยากที่จะเข้าใจถึงได้

อย่างไรก็ตามเมื่อโครงสร้างของสังคมได้พัฒนาไปตามกลไกและการเปลี่ยนแปลงของโลก ซึ่งทำให้ความเคลื่อนไหวทางศิลปะในประเทศไทยตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 2530 เป็นต้นมา ได้

เปลี่ยนแปลงไปในทิศทางเดียวกันกับกระแสศิลปะของโลก ที่เปิดพื้นที่ให้ชุมชนหรือผู้ชมเข้าไปมีส่วนร่วมมากขึ้นและแนวคิดในการวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะก็เปลี่ยนผ่านไปตามบริบท รูปแบบ การนำเสนอของปฏิบัติทางศิลปะในปรากฏการณ์ใหม่ในแนวคิดศิลปะการจัดวาง เป็นต้น

3.2.1.2 ความเคลื่อนไหวทางศิลปะและการวิจารณ์ในช่วงปี พ.ศ. 2530-2558 : ศิลปะในกระแสโลกาภิวัตน์และแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

ในช่วงปี พ.ศ. 2530-2558 กระแสโลกาภิวัตน์และกลไกทางเศรษฐกิจแบบเสรีนิยมใหม่ได้เข้ามามีอิทธิพลต่อเศรษฐกิจ สังคม การเมือง ศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทยทุกด้าน เป็นช่วงที่ภาครัฐได้รณรงค์ปลุกกระแสเอกลักษณ์วัฒนธรรมไทยที่กำลังถูกกระหน่ำโจมตีจากความหลากหลายทางวัฒนธรรมในยุคการสื่อสารไร้พรมแดน และในช่วงทศวรรษที่ 2540 เป็นต้นมา ประเทศไทยได้เผชิญกับภาวะเศรษฐกิจตกต่ำความสับสนวุ่นวายทางการเมือง จนนำไปสู่การรัฐประหารถึงสองครั้งในปี พ.ศ. 2535 และ 2549 อย่างไรก็ตามความเคลื่อนไหวทางศิลปะกลับเฟื่องฟูสวนกระแสกับสภาวะเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม กล่าวโดยเฉพาะทางทัศนคติศิลป์นั้น ศิลปินได้สร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบใหม่ๆ เช่น ศิลปะการจัดวาง ศิลปะการแสดงสด สื่อผสม โดยการนำเสนอประเด็นทางวิถีวัฒนธรรมท้องถิ่น ชุมชน เสียดสี ประชดประชัน วิพากษ์วิจารณ์ประเด็นทางการเมือง เศรษฐกิจ วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม อย่างแหลมคมโดยผ่านกระบวนการสร้างสรรค์และการจัดการแสดงในพื้นที่นอกเหนือจากหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ เช่น ในชุมชน หรือดัดแปลงสภาพหอศิลป์ให้เป็นพื้นที่ของการพบปะสนทนา ซึ่งสอดคล้องสัมพันธ์ไปกับกระแสโลกาภิวัตน์ที่ขยายขอบเขต การแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารการเดินทางให้กว้างขวางและรวดเร็วขึ้น

หากพิจารณาดูแล้วจะเห็นว่าแม้กระแสโลกาภิวัตน์และเศรษฐกิจแบบเสรีนิยมใหม่จะทำผู้คนในสังคมไทยตื่นตระหนก และหวาดกลัว แต่อีกด้านหนึ่งก็เป็นคุณูปการณ์ที่ทำให้ผู้คนในแวดวงต่างๆ ได้ตระหนักถึงคุณค่าทางสังคม ศิลปวัฒนธรรมและเป็นการเปิดโลกทัศน์ให้เห็นความหลากหลายในมิติต่างๆ ของสังคม เช่น ชาติพันธุ์ เพศสภาพ วัฒนธรรมชุมชน ท้องถิ่น สภาวะสิ่งแวดล้อม และทำให้ศิลปินได้นำมาเป็นแรงจูงใจในการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบต่างๆ ที่วงการศิลปะโลกให้ความสนใจต่อความเคลื่อนไหวของศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคและท้องถิ่น

ในช่วงปี พ.ศ. 2529 – 2533 ผู้วิจัยได้มีโอกาสไปประเทศอังกฤษ ซึ่งเป็นช่วงที่นางมาร์กาเร็ต แธตเชอร์ (Margaret Thatcher) ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีแห่งสหราชอาณาจักร (1979-1990) เป็นผู้ดำเนินนโยบายตามแนวทางเสรีนิยมใหม่อย่างเต็มตัว อังกฤษช่วงนั้นมีความเปลี่ยนแปลงทางศิลปะ วัฒนธรรมในหลายๆ มิติทั้งรูปแบบการแสดงงาน เนื้อหา พื้นที่การแสดงและโดยเฉพาะผลงานทัศนศิลป์นั้นมีนักศึกษาศิลปะกลุ่มหนึ่งที่จบมาจาก Goldsmiths มหาวิทยาลัยลอนดอน นำ

โดย Damien Hirst ได้รวมตัวกันกับเพื่อนร่วมรุ่น เช่น Fiona Rae, Sarah Lucas, Garry Hume, Angela Bulloch แสดงผลงานที่ไม่ใช่หอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ แต่เป็นพื้นที่โกดังเก่าแถว Dockland ชานเมืองทางตะวันออกของกรุงลอนดอน ซึ่งเป็นท่าเรือรับส่งสินค้า มีโกดังรกร้างว่างเปล่าที่พอจะดัดแปลงเป็นพื้นที่การแสดงผลงานได้ โดยที่ Damien Hirst ได้ติดต่อกับการท่าเรือ Dockland ว่าจะนำผลงานศิลปะมาแสดงในช่วงเดือนสิงหาคม ค.ศ. 1988 และต้องการให้ชุมชนในละแวกนั้นมาร่วมในนิทรรศการครั้งนี้ด้วย โดยใช้ชื่อการแสดงครั้งนี้ว่า “FREEZE” ผลของการแสดงครั้งนี้ทำให้วงการศิลปะทั้งในอังกฤษและศิลปะโลกจับตามองความเคลื่อนไหวของกลุ่มนี้อย่างใกล้ชิดและได้สร้างผลสะเทือนต่อความเคลื่อนไหวทางศิลปะจากทั่วโลกในเวลาต่อมาทำให้เกิดปรากฏการณ์และสถานการณ์การแสดงศิลปะเปลี่ยนแปลงไปอย่างชัดเจนจากที่เคยแสดงในหอศิลป์ ห้องแสดงงานหรือพิพิธภัณฑ์ การที่ศิลปินกลุ่ม Freeze ได้ทลายกำแพงของการแสดงศิลปะออกไปสู่พื้นที่ในชุมชน ที่ทำให้ผู้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมอย่างใกล้ชิด และผลงานของศิลปินกลุ่มนี้ได้นำเอาสื่อวัสดุที่ใช้ในวิถีชีวิตประจำวันหรือสิ่งที่พบเห็นในตลาด ร้านค้ามานำเสนอเป็นผลงานทางศิลปะ เช่น ยา หรือสัตว์ ในผลงานของ Damien Hirst หรือผลงานของ Rachel Whiteread ชุดหล่อปูนพลาสเตอร์โครงสร้างบ้านทั้งหลัง จัดแสดงในพื้นที่ตั้งของบ้านดังกล่าว ปรากฏการณ์ของศิลปินกลุ่มนี้ได้รับการยกย่องว่าเป็นกลุ่ม Young British Artists (YBAs) ที่สร้างผลสะเทือนต่อโลกศิลปะอย่างสูงในช่วงทศวรรษ 1980 เป็นต้นมา

นอกจากความเคลื่อนไหวของศิลปินรุ่นใหม่ หัวก้าวหน้าของอังกฤษแล้ว ยังมีปรากฏการณ์นักสะสมผลงานศิลปะรายใหม่เกิดขึ้นอีก นักสะสม คือ Charles Saatchi เจ้าของบริษัทโฆษณา Saatchi & Saatchi ในอังกฤษ เห็นว่าผลงานของกลุ่ม Freeze นั้นมีความแปลกใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในวงการศิลปะร่วมสมัย เขาจึงได้ซื้อสะสมผลงานของศิลปินกลุ่มนี้ไว้พร้อมกับสร้างพื้นที่สะสมงานขึ้นมาชื่อ The Saatchi Collection ตั้งอยู่ทางตอนเหนือของกรุงลอนดอน และต่อมาในปี ค.ศ. 1997 เขาได้นำผลงานสะสมจากกลุ่มศิลปิน Young British Artists (YBAs) จัดแสดงในนิทรรศการชื่อว่า SENSATION ที่ Royal Academy of Arts กรุงลอนดอน เมื่อวันที่ 18 กันยายน – 28 ธันวาคม ค.ศ. 1997

ผู้วิจัยมีโอกาสได้พบปะพูดคุยสังเกตการณ์สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมฝาผนังของกลุ่มศิลปินไทย ที่วัดพุทธปทีป วิมเบิลดัน ส่วนมากมาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร สาขาศิลปไทย ซึ่งมาเขียนจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ เมื่อปี พ.ศ. 2527-2530 โดยมี เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ และปัญญา วิจินธนสาร เป็นหัวหน้าโครงการในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังทั้ง 4 ด้านและมีศิลปินคนอื่นๆ อีกกว่า 30 คน หมุนเวียนกันไปเป็นอาสาสมัครในการเขียนภาพครั้งนี้ เช่น สมภพ บุตรราช ธีระวัฒน์ คะนะมะ ประกิจ กอบกิจวัฒนา กิตติศักดิ์ นวลลักษณ์ ปาง ชินสาย

ภาพเขียนในอุโบสถแห่งนี้เป็นภาพพุทธประวัติ แบ่งเป็นภาคประสูติ ตรัสรู้ ปรินิพพาน และสวรรคต โดยมี เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ รับผิดชอบผนังด้านหลังพระประธาน ซึ่งเป็นภาพจากแนวคิดเกี่ยวกับไตรภูมิและผนังด้านขวาของพระประธานเกี่ยวกับภาพปรินิพพาน ส่วนปัญญา วิจินธนสาร รับผิดชอบผนังด้านหน้าพระประธาน เขียนภาคตรัสรู้ และภาคประสูติในผนังด้านซ้ายพระประธาน แต่ละส่วนจะมีศิลปินที่มาร่วมงานแบ่งกันเขียนตามแนวทางที่เห็นว่าเหมาะสมกับการสร้างสรรค์ของหัวหน้าโครงการแต่ละคน ภาพผลงานที่ปรากฏออกมานั้นเป็นภาพจิตรกรรมไทยร่วมสมัยที่ศิลปินนำเหตุการณ์ทางสังคม การเมือง วัฒนธรรมในยุคนั้น เช่น ในภาพผนังเรื่องปรินิพพานที่เฉลิมชัยเป็นผู้ออกแบบโครงสร้างของภาพทั้งหมดนั้น นำเรื่องราววิถีชีวิตของคนอังกฤษและภาพวิถีชีวิตวัฒนธรรมไทยมาเป็นภาพเล่าเรื่องราว รวมทั้งภาพครอบครัวของศิลปินเองและผู้มีส่วนสนับสนุนสร้างผลงานครั้งนี้ด้วย ส่วนภาพผนังในส่วนที่ปัญญา ดูแลควบคุมนั้นจะต่างออกไป ดังในภาคตรัสรู้ที่มีภาพเกี่ยวกับการผจญมาญของพระพุทธเจ้า ศิลปินได้นำภาพของผู้นำประเทศของโลกในยุคนั้นมาประกอบ เช่น ภาพของนายกรัฐมนตรีของอังกฤษนางมาร์กาเร็ต แธตเชอร์ ภาพประธานาธิบดีสหรัฐอเมริกา โรนัลด์ แสแกน ภาพของนายพลกัดดาฟี ผู้นำลิเบีย พร้อมอาวุธสงครามนานาชนิดมาเป็นเรื่องราวเนื้อหาการผจญมาญของพระพุทธเจ้า รวมทั้งภาพโมนาลิซา ภาพแวนโก๊ะ เป็นต้น

ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยที่วัดพุทธปทีป กรุงลอนดอนนั้น เป็นผลงานจิตรกรรมฝาผนังที่เปลี่ยนแปลงจากกรอบขนบเดิมของภาพจิตรกรรมไทยประเพณีที่มีลักษณะการใช้สีน้อย เส้นตัด แบนราบไม่มีมิติระยะห่างใกล้-กลาง-ไกล แต่สำหรับที่วัดพุทธปทีปนั้นเป็นการประยุกต์จิตรกรรมสมัยใหม่เข้าไปในพื้นที่การสร้างสรรค์ ทำให้ศิลปินได้นำเสนอเรื่องราววิถีชีวิตของผู้คนในยุคสมัยทันต่อเหตุการณ์ ประการสำคัญ ศิลปินที่ไปร่วมงานครั้งนี้ได้มีโอกาสศึกษาผลงานของศิลปินคนสำคัญๆ ในหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ในกรุงลอนดอนอย่างใกล้ชิด และมีอิทธิพลต่อสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังครั้งนี้ที่ปรากฏในรูปแบบและแบบอย่างจากผลงานศิลปิน เช่น กลุ่ม Pre-Raphael, William Turner, William Blake

ปรากฏการณ์ทางศิลปะที่สำคัญอีกประการหนึ่งที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษ 1980 คือ การตั้งรางวัล Turner Prize ให้กับศิลปินรุ่นใหม่ที่ทำงานสร้างสรรค์ศิลปะอย่างต่อเนื่องและมีแนวคิดที่ก้าวหน้าในการแสดงออกผ่านสื่อศิลปะ ซึ่งรางวัล Turner Prize นี้สนับสนุนโดย Tate Gallery ด้วยระบบการสรรหาศิลปินจากกรรมการหลายสาขาอาชีพทั้งนักวิจารณ์ศิลปะ นักหนังสือพิมพ์ ภัณฑรักษ์ นักวิชาการศิลปะที่นำเสนอศิลปินเข้ามาเพื่อสรรหาให้เหลือ 4-5 คน หลังจากนั้นก็นำเสนอผลงานมาแสดงที่ Tate Gallery ให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการตัดสินด้วย และมีการถ่ายทอดสดการประกาศรางวัลสำคัญทางศิลปะนี้ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 ศิลปินที่ชนะในการประกวดสรรหานั้นจะได้เงินรางวัลสูงถึง 20,000 ปอนด์หรือมากกว่านั้น รางวัล Turner Prize เป็นการนำชื่อของ William Turner(1789-

1862) เพื่อเป็นเกียรติแก่ศิลปินของอังกฤษที่มีชื่อเสียงในการวาดภาพทิวทัศน์ต่างๆ เรื่องการใช้สีท้องฟ้า น้ำทะเล ในทุกสภาพของอากาศ ถ้ามองอีกด้านหนึ่งนั้นการตั้งรางวัลนี้ขึ้นมาก็เพื่อปลุกกระแสและกระตุ้นให้ศิลปินรุ่นใหม่ที่สร้างสรรค์ผลงานขึ้นมาได้มีโอกาสในการทำงานอย่างต่อเนื่อง และเป็นการให้รางวัลกับศิลปินที่มีอายุต่ำกว่า 50 ปี ที่แตกต่างจากให้รางวัลและตำแหน่งของ Royal Academy of Art (RA.) ระยะต่อมามีการขยายการรับรางวัลให้กับศิลปินนานาชาติ ไม่เฉพาะกับอังกฤษเพียงอย่างเดียว รางวัลนี้เริ่มมาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1984

ประสบการณ์ที่ผู้วิจัยได้รับจากการไปอังกฤษในช่วงปี พ.ศ.2529-2533 โดยเฉพาะในโลกศิลปะนั้นได้รับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงทั้งบริบทและรูปแบบการนำเสนอของศิลปินรุ่นใหม่ที่กล้าท้าทายต่อขนบทางศิลปะแบบดั้งเดิม โดยการขยายพื้นที่การแสดงหรือสถาปนาพื้นที่การแสดงขึ้นใหม่ ในพื้นที่ของชุมชนและเปิดให้ชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการปฏิบัติการศิลปะของตนด้วย และการใช้สื่อวัสดุและรูปแบบการจัดการแสดงนั้น ผู้สร้างสรรค์มุ่งเน้นไปที่สื่อวัสดุในท้องถิ่นหรือชุมชนต่างๆ ซึ่งไม่มีความแปลกแยกแตกต่างจาก วัสดุ เครื่องใช้ไม้สอยในชีวิตประจำวันของผู้คนและประการต่อมากับวงการศิลปไทยโดยเฉพาะกลุ่มศิลปินที่ไปเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีป กรุงลอนดอน ได้เปิดโลกทัศน์ให้กับศิลปินรุ่นใหม่ของไทยได้มีโอกาสรับรู้การเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ทางศิลปะที่เกิดขึ้นในอังกฤษและเกิดข้อเปรียบเทียบความเคลื่อนไหวศิลปะในประเทศไทยและทำให้เกิดความเชื่อมั่นในการสร้างสรรค์ผลงานให้มีความเป็นศิลปะไทยร่วมสมัยมากขึ้น จนกลายเป็นต้นแบบกระแสนิยมอย่างแพร่หลายในประเทศไทยเวลาต่อมา

ปรากฏการณ์ทางศิลปะ วัฒนธรรมในช่วงเวลาดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงบทบาทของงานศิลปะกับพื้นที่ในชุมชนที่เป็นการสร้างความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน โดยใช้ปฏิบัติการทางศิลปะเป็นกลไกในการขับเคลื่อนและในช่วงทศวรรษที่ 2530 เป็นต้นมานั้น โลกศิลปะในประเทศไทยมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อตอบรับกับกระแสศิลปะโลกอย่างเห็นได้ชัด ทั้งการสร้างสรรค์ผลงานศิลปินและการเปิดพื้นที่เทศกาลงานศิลปะตามพื้นที่ต่างๆ ทั้งกรุงเทพและต่างจังหวัด เช่น ที่เชียงใหม่ได้จัดศิลปเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม (Chiang Mai Social Installation) เมื่อปลายปี พ.ศ. 2535 โดยใช้พื้นที่การจัดแสดงในวัดและสุสาน และครั้งที่ 2 จัดขึ้นเมื่อปลายปี พ.ศ. 2536 จนถึงเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2537 ในครั้งนี้ ทางผู้จัดได้ขยายพื้นที่ให้ครอบคลุมกว้างขวางมากขึ้น เช่น วัด สุสาน บ้าน อาคาร ถนน สะพาน กำแพง แม่น้ำลำคลอง และพื้นที่ว่างในเชียงใหม่ เพื่อให้ชุมชนในพื้นที่ของปฏิบัติการศิลปะได้มีส่วนร่วมอย่างใกล้ชิด ซึ่งเป็นอีกก้าวหนึ่งของความพยายามที่จะสร้างกิจกรรมศิลปะภายในพื้นที่มีประชากรอยู่อย่างแน่นหนาและสังคมจะถูกเปลี่ยนบทบาทไปสู่ “วัตถุศิลปะ” การมีส่วนร่วมจากมหาชนให้มีมากขึ้น และทำให้กิจกรรมทางศิลปะและวัฒนธรรมร่วมสมัยกับวิถีชีวิตของคนส่วนใหญ่ดำเนินอยู่ร่วมกัน (ศิลปเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม ครั้งที่ 2 : 2536) ความสำคัญ

ของการจัดงานศิลปเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคมนั้น ได้สร้างแรงกระตุ้นให้กับวงการศิลปะในประเทศไทยได้ตื่นตัวกับการสร้างสรรค์ศิลปะกับชุมชนให้แพร่หลายมากขึ้น นอกจากนั้นศิลปเทศกาล ฯ ได้สร้างแรงจูงใจให้ผู้คนเข้ามาเข้ามาในพื้นที่ของศิลปะเชิงสัมพันธ์ได้ เช่นพ่อค้า แม่ค้า คนถีบสามล้อ ซึ่งในช่วงศิลปเทศกาลได้มีการจัดวงเสวนากันที่ประตูท่าแพและมีการจัดตั้งมหาวิทยาลัยเที่ยงคืน (Midnight University) ขึ้น โดยมี สมเกียรติ ตั้งมโน , อุทิศ อติมานะ, นิธิ เอี่ยวศรีวงศ์ และมิตร ใจอินทร์ เป็นผู้ริเริ่มแนวคิดในสถาปนาพื้นที่ การเรียนรู้นอกระบบนี้ขึ้น กระแสของงานศิลปเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม ได้รับกล่าวขานอย่างกว้างขวางและได้จัดขึ้นอีกเป็นครั้งที่ 3 เมื่อปลายปี พ.ศ. 2538 – กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2539 ได้สร้างความคึกคักสนุกสนานให้กับผู้เข้าร่วมโครงการโดยเฉพาะในช่วงตั้งแต่วันที่ 1 – 7 มกราคม 2539 ได้จัดสัปดาห์ร่วมทุกข์ขึ้น ซึ่งเริ่มในเวลาเที่ยงคืนของทุกวัน เช่น มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน ตรรกะเหตุผลในยามวิกาลทอดผ้าป่าเที่ยงคืน ตลาดค้าวัตถุร่วมสมัยเที่ยงคืน

ศิลปเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคมได้กลายเป็นปรากฏการณ์สำคัญที่ทำให้มีการจัดเทศกาลศิลปะห้วยขวางเมืองใหม่(2539) รวมไปถึงเทศกาลศิลปะอื่นๆ ที่เปิดพื้นที่ให้ชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมและปฏิสัมพันธ์กับปฏิบัติการทางศิลปะอย่างกว้างขวางเสมือนเป็นต้นแบบที่ริเริ่มจัดขึ้นโดยไม่มีองค์กรของรัฐเข้ามาเกี่ยวข้องแต่เป็นการระดมสรรพกำลังจากผู้ที่มีแนวคิดและปฏิบัติการศิลปะ ที่คล้ายคลึงกันมาร่วมสร้างสรรค์เทศกาลศิลปะ ประกอบกับสภาวะทางเศรษฐกิจยุคฟองสบู่และกระแสโลกาภิวัฒน์ที่กำลังเฟื่องฟู มีการสะสมผลงานศิลปะจากนักสะสมรุ่นใหม่เพิ่มมากขึ้นทำให้ศิลปะไม่ได้ถูกจำกัดอยู่เฉพาะคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งหรือหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์อีกต่อไป นอกจากนี้ยังมีกลุ่มศิลปินหญิงได้รวมกันในนาม Womennifesto (2542) โดยจัดงานศิลปเทศกาลขึ้นที่กรุงเทพและร่วมกับชุมชนที่ไร่บุญบันดาล จ.ศรีสะเกษ ซึ่งเป็นการเปิดมิติการแสดงงานศิลปะในพื้นที่ชุมชนที่หลากหลาย อีกทั้งยังมีกลุ่มศิลปินการแสดงสดรวมตัวกันเพื่อจัดเทศกาลศิลปะการแสดงสด Asiatopia(2540) อย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากปรากฏการณ์ทางศิลปะในรูปแบบ แนวคิดศิลปะการจัดวาง ศิลปะการแสดงสดที่เปิดเป็นพื้นที่ให้ผู้ชมและชุมชนมีส่วนร่วมในปฏิบัติการทางศิลปะตามนิทรรศการและเทศกาลต่างๆ แล้ว ในปี พ.ศ. 2542 มีการจัดตั้งโครงการวิจัยการวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย ซึ่งเป็นโครงการวิจัยการวิจารณ์ศิลปะ 4 สาขา ได้แก่ สาขาวรรณศิลป์ สาขาทัศนศิลป์ สาขาศิลปะการละคร และสาขาสังคัตศิลป์ โดยมีศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.เจตนา นาควัชระ เป็นหัวหน้าโครงการ เพื่อกระตุ้นให้เกิดวัฒนธรรมการวิจารณ์เป็นกิจสาธารณะและให้ศิลปะส่องทางให้แก่กัน รวมทั้งเป็นการยกระดับการวิจารณ์ศิลปะของไทยให้ปรับตัวเข้าสู่ระบบสากลมากขึ้น ซึ่งการที่จะปรับการวิจารณ์ให้เป็นมรดกทางปัญญา การสร้างหลักฐานในรูปแบบของการวิจารณ์ลายลักษณ์ไว้ให้เป็น

สมบัติสาธารณะ การสร้างวัฒนธรรมการวิจารณ์แบบ “สากล” ให้เป็นส่วนหนึ่งของระบบการศึกษา จึงดูจะเป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่ได้รับแรงกระตุ้นมาจากการสัมผัสกับวัฒนธรรมตะวันตกในยุคที่ไทยต้องทำประเทศให้ทันสมัย แม้แต่มโนทัศน์ที่ว่าด้วยสาธารณะก็ดี ที่ว่าด้วยมหาชนก็ดี จึงอาจจะยังมีความแปลกใหม่สำหรับกลุ่มที่พื้นฐานดั้งเดิมผูกอยู่กับชุมชน การเรียกร้อง “ความโปร่งใส” ในระดับสาธารณะ ซึ่งถือได้ว่าเป็นเสาหลักของสังคมประชาธิปไตย จึงเป็นแนวคิดและปฏิบัติใหม่ ซึ่งเรามิอาจปฏิเสธได้ว่าไร้คุณค่า และแน่นอนที่สุดระบบใหม่ที่ว่านี้ เรียกร้องให้มีการปรับการวิจารณ์ให้เป็นกิจสาธารณะ โดยที่ผู้วิจารณ์จำเป็นที่จะต้องมีความรับผิดชอบต่อสาธารณชุมชน ข้อเรียกร้องที่ว่านี้ อาจถือได้ว่าเป็นการท้าทายให้ผู้ที่เจนจัดในวัฒนธรรมมุขปาฐะ ยอมรับวัฒนธรรมลายลักษณ์เข้ามาเสริมความแข็งแกร่งของขนบดั้งเดิมของตน การรับการท้าทายดังกล่าวเป็นกระบวนการต้องใช้เวลา ความเปลี่ยนแปลงอันพึงประสงค์หาใช่เป็นเรื่องเกี่ยวกับวงการศิลปะเท่านั้นไม่ (เจตนา นาควัชระ 2540 : 21-22)

การที่ผู้วิจัยได้นำแนวคิด ทัศนะของเจตนา นาควัชระ มาเสนอในประเด็นนี้ เพื่อชี้ให้เห็นถึงวัฒนธรรมการวิจารณ์ดั้งเดิมของสังคมไทยนั้นเป็นวัฒนธรรมในการพูดคุย ไม่คุ้นชินกับการเขียนเป็นลายลักษณ์อักษร และลักษณะดังกล่าวยังคงดำรงอยู่จนถึงทุกวันนี้ แม้ว่าจะปรับตัวเข้าสู่สังคมสมัยใหม่ในวิถีวัฒนธรรมตะวันตกที่มีการเขียนวิพากษ์วิจารณ์เป็นลายลักษณ์อักษรแล้วก็ตาม อย่างไรก็ดี หากประสานรอยแยกระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมที่เป็นมุขปาฐะและวัฒนธรรมลายลักษณ์ ที่เน้นการเขียนผ่านสิ่งพิมพ์ต่างๆสู่สาธารณะ ให้ชุมชนมีส่วนร่วมในกระบวนการวิจารณ์ทางศิลปะผ่านปฏิบัติการทางศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่ผู้ชมและชุมชนมีส่วนร่วมในพื้นที่การแสดง ได้พบปะ เผชิญหน้า สนทนา แลกเปลี่ยน มุมมอง ทัศนะ ทั้งทางศิลปะ สังคม จากเหตุการณ์จำลองที่ศิลปินได้สร้างสรรค์ขึ้นก็ยิ่งจะเสริมความแข็งแกร่งในการสร้างเสริมสนับสนุนวัฒนธรรมการวิจารณ์ให้แพร่หลายขยายพื้นที่การวิจารณ์ไปสู่ชุมชนโดยใช้ปฏิบัติการศิลปะเป็นกลไกสนับสนุน ซึ่งไม่เพียงแต่ในอาณาบริเวณของศิลปะเท่านั้น แต่จะทำให้พื้นที่การวิจารณ์ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปสู่ระดับสาธารณะ อันเป็นพื้นที่ของการแลกเปลี่ยนได้อย่างเปิดเผยอีกด้วย

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 - 2558 ที่ผู้วิจัยได้เข้าไปมีส่วนร่วมในวงการศิลปะ รวมทั้งได้แสดงทัศนะการวิจารณ์ผ่านวัฒนธรรมมุขปาฐะและวัฒนธรรมลายลักษณ์เพื่อเผยแพร่ในสื่อสิ่งพิมพ์สู่สาธารณะ แต่ผลจากปรากฏการณ์ที่สะท้อนกลับต่อการเขียนวิจารณ์ศิลปะกลับมีผลสะท้อนการตอบโต้ในเชิงวัฒนธรรมมุขปาฐะมากกว่าที่จะโต้ตอบกันผ่านแนวคิดทัศนะมุมมองทางการเขียน ซึ่งทำให้เกิดปัญหาท่าทีในการพูดคุยไม่ยอมรับการวิจารณ์กับกลุ่มหรือบุคคลในวงการศิลปะต่อทัศนะการวิจารณ์ในพื้นที่สาธารณะ

หลังจากทศวรรษที่ 2530 เป็นต้นมาที่ศิลปินได้เปิดพื้นที่การแสดงงานให้ผู้ชมและชุมชนมีส่วนร่วมในพื้นที่ของการแสดงมากขึ้น รวมทั้งมีการจัดเทศกาลศิลปะขึ้นตามชุมชนต่างๆ ในรูปแบบของศิลปะการจัดวาง ศิลปะการแสดงสด ซึ่งผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตและเขียนเชิงรายงานเพื่อชักชวนสร้างความเข้าใจในบริบทความหมายของงานศิลปะ ที่ให้ผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์กับปฏิบัติการทางศิลปะอย่างใกล้ชิด ที่ผู้ชม นักวิจารณ์ ศิลปิน รวมทั้งผู้มีส่วนร่วมในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะ ได้แลกเปลี่ยน สนทนา โต้ตอบกันโดยตรง ซึ่งเป็นการขยายฐานการปฏิบัติการทางศิลปะไปสู่สาธารณะและมหาชนมากขึ้น ทำให้บทบาทของการวิจารณ์ที่เคยชี้นำหรือแสดงทัศนะฝ่ายเดียว จนสร้างความไม่พอใจต่อฝ่ายที่ถูกวิจารณ์ ได้ทำให้ผู้วิจัยลดบทบาทลง เป็นผู้รายงานเรื่องราวเหตุการณ์ทางศิลปะและร่วมปฏิสัณฐาน สนทนา ตอบโต้ร่วมกับผู้ชมในพื้นที่ได้โดยตรง

ประกอบกับช่วงต้นทศวรรษที่ 2530 ที่เริ่มมีกระแสแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพัทธ์ ของนิโกลาส์ บูร์ดริโยด์ ได้เผยแพร่ออกมาเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ทางศิลปะ ที่มุ่งเน้นให้ผู้ชมเล็งเห็นความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยๆที่อยู่ในอาณาบริเวณการแสดงศิลปะ และย้ำถึงความสัมพันธ์ของศิลปะกับสังคมที่ผู้ชมรวมทั้งชุมชนในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะได้พบปะแลกเปลี่ยน โต้ตอบซึ่งกันและกันที่จะทำให้วัฒนธรรมการวิจารณ์เติบโตและเข้มแข็งไปพร้อมๆ กับความสัมพันธ์ที่มีต่อชุมชนนั้นๆ และเป็นการยกระดับการวิจารณ์ทั้งในส่วนของวิถีดั้งเดิมแบบมุขปาฐะและลายลักษณ์ที่เชื่อมประสานไปกับปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่ศิลปินได้สร้างสรรค์ขึ้นมาเพื่อจำลองภาพเหตุการณ์ทางสังคม ชุมชน วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม ที่นอกจากศิลปะจะส่องทางให้แก่กันแล้ว ยังทำให้ผู้ชมและผู้มีส่วนร่วมได้ตระหนักถึงคุณค่าต่างๆที่เกิดขึ้นจากอารมณ์ ความรู้สึก การรับรู้ อย่างตรงไปตรงมาและทำให้เกิดวัฒนธรรมการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะที่สามารถแสดงทัศนะความคิดเห็นได้อย่างเปิดเผย

การที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ในการวิจารณ์ศิลปะนั้น เพื่อชี้ให้เห็นถึงปฏิบัติการทางศิลปะในโครงสร้างของแนวคิดนี้สามารถกระตุ้นและทำให้เกิดบรรยากาศการวิจารณ์ศิลปะขึ้นได้โดยอาศัยบริบทของศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่จะทำให้การวิจารณ์ศิลปะเป็นเรื่องของการสร้างเสริมสนับสนุนให้เกิดเป็นกิจสาธารณะได้โดยความสัมพันธ์ของมนุษย์ในสังคมผ่านปฏิบัติการทางศิลปะดังกล่าว

3.2.2 วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ที่ผู้วิจัยคัดสรรมาเพื่อศึกษาวิจัยในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์จากศิลปิน จำนวน 4 คน ประกอบด้วยผลงาน 5 ชุด เพื่อนำผลของการวิเคราะห์และวิจารณ์ไปสร้างสื่อแบบโปสเตอร์ ดังนี้

การวิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์จากแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ ซึ่งเป็นแนวคิดของนิโกลาส์ บูร์ริโยด์ ที่ชี้ให้เห็นว่าปฏิบัติการศิลปะตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมานั้นดังที่ Nicolas Bourriaud (2002 : 14-18) ได้กล่าวไว้พอสรุปได้ว่า ผลงานศิลปะเสมือนเป็นพื้นที่รอยแยกของสังคมที่เกิดขึ้นในอาณาบริเวณการปฏิสัมพันธ์ของมนุษย์กับบริบททางสังคมมากกว่าการเป็นสัญลักษณ์อิสระและพื้นที่ส่วนตัวที่ไม่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องใดๆ กับสังคม พัฒนาการใช้ประโยชน์ของผลงานศิลปะและการเติบโตของความเป็นสังคมเมืองได้ทำให้เกิดการทดลองทางศิลปะที่ไม่ใช่พื้นที่เพียงแค่การจ้องมองหรือเดินผ่านอีกต่อไป ปฏิบัติการทางศิลปะในยุคปัจจุบันได้สร้างการปฏิสัมพันธ์เชิงประสบการณ์แบบลงมือปฏิบัติที่สามารถสัมผัสจับต้องได้จากศิลปวัตถุผ่านสัญลักษณ์และการจัดการทางประวัติศาสตร์ของพื้นที่ โดยศิลปินได้สร้างสถานการณ์ของการเผชิญหน้าให้กับผู้ชมที่จะก่อให้เกิดเงื่อนไขในการสนทนา โต้ตอบ ในพื้นที่ของปฏิบัติการทางศิลปะที่จะสร้างความสัมพันธ์ระดับต่างๆ ในฐานะที่ผลงานศิลปะเป็นภาพตัวแทนทางวัตถุเชิงสัมพันธ์บนรอยแยกของสังคม ซึ่งพื้นที่การแสดงงานหรือปฏิบัติการทางศิลปะที่ศิลปินจัดขึ้นนั้นเป็นพื้นที่เฉพาะขึ้นอยู่กับระดับหรือจำนวนของผู้เข้าร่วม ซึ่งเป็นไปตามธรรมชาติของผลงานศิลปะและการจำลองสถานการณ์ทางสังคมที่ต้องการนำเสนอที่จะทำให้เกิดพื้นที่แห่งการแลกเปลี่ยนบนพื้นฐานของการรับรู้ทางสุนทรียะและความสัมพันธ์ของผู้ชมที่มีส่วนร่วมในพื้นที่ของศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่มีวัตถุศิลปะ พื้นที่การแสดง เวลา บรรยากาศในเหตุการณ์ที่จะโน้มนำให้เกิดความสัมพันธ์ของมนุษย์ในการโต้ตอบสนทนา แลกเปลี่ยนเกิดขึ้น

ศิลปะเชิงสัมพันธ์จึงเป็นพื้นที่แห่งการแลกเปลี่ยนปฏิสัมพันธ์ของผู้ที่มีส่วนร่วมในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะของผู้ชมกับนักวิจารณ์ นักวิจารณ์กับศิลปิน ศิลปินกับผู้ชม ผู้ชมกับผู้ชม และที่สำคัญคือการมีส่วนร่วมในการตัดสินคุณค่าทางสุนทรียะและการวิจารณ์ในศิลปวัตถุและสรรพสิ่งที่อยู่ในอาณาบริเวณการแสดงเชิงสัมพันธ์แห่งนี้บนพื้นฐานของสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ที่มุ่งเน้นถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับมนุษย์และสังคมที่ส่งผลให้การปฏิบัติการทางศิลปะ ลักษณะนี้เป็นกระบวนการการวิจารณ์แลกเปลี่ยนประสบการณ์ร่วมกันภายใต้แบบแผนการจำลองเหตุการณ์ในสังคม โดยมีศิลปะเป็นกลไกในการที่ทำหน้าลบเส้นแบ่งระหว่างวัตถุศิลปะกับผู้ชม นักวิจารณ์ศิลปินที่สลับเปลี่ยนตำแหน่งกันในพื้นที่ของศิลปะเชิงสัมพันธ์ ในบางเหตุการณ์ผู้ชมอาจกลายเป็นศิลปินหรือนักวิจารณ์หรือเป็นองค์ประกอบทางศิลปะไปโดยไม่รู้ตัว

ในฐานของปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์นั้นผู้วิจัยในฐานะนักวิจารณ์ศิลปะจึงไม่ใช่ผู้ชี้นำการรับรู้ทางสุนทรียะและตัดสินคุณค่าทางวัตถุศิลปะ แต่ทำหน้าที่เป็นผู้ร่วมแลกเปลี่ยนสนทนาให้ข้อมูลข่าวสาร แสดงทัศนะการวิจารณ์จากประสบการณ์ร่วมกันในพื้นที่การแสดง เพื่อสร้างและกระตุ้นแนวคิดการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ให้กว้างขวางมากขึ้นบนพื้นฐานของแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ที่จะสร้างความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์สังคม วัฒนธรรม โดยใช้งานศิลปะเป็นพื้นที่ปฏิบัติการที่จะก่อให้เกิดวัฒนธรรมการวิจารณ์ให้แพร่หลายไปสู่ชุมชนผ่านปฏิบัติการทางศิลปะมากขึ้น

โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์องค์ประกอบของแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ เพื่อนำไปใช้เป็นแนวทางในกระบวนการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ ผู้วิจัยวิเคราะห์ตามประเด็นดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิเคราะห์และวิจารณ์ปฏิบัติการศิลปะในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

ศิลปะเชิงสัมพันธ์	การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เทคนิค รูปแบบ สื่อ วัสดุ	สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์	คุณค่าทางสุนทรียะ	การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์
วัตถุศิลปะที่ศิลปินนำมาแสดงในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์	ศิลปะการจัดวาง ศิลปะในพื้นที่ชุมชน ศิลปะในพื้นที่สาธารณะ	การปฏิสัมพันธ์และการมีส่วนร่วมของผู้ชม นักวิจารณ์และวัตถุศิลปะในสถานการณ์ที่ศิลปินได้จัดขึ้นในพื้นที่การแสดงงาน	คุณค่าทางอารมณ์ความรู้สึกการรับรู้จากการมีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์กับวัตถุศิลปะที่สร้างความหมายต่อการรับรู้ของผู้ชมและประสบการณ์โดยตรงทำให้เกิดการสนทนาแลกเปลี่ยน ซึ่งกันและกันที่เชื่อมโยงไปสู่บริบททางสังคมวัฒนธรรมท้องถิ่นชุมชนที่ได้รับผลจากกระแสโลกาภิวัตน์ที่ปรากฏในผลงานการแสดงและปฏิบัติการศิลปะ	การวิจารณ์จากการรับรู้ สัมผัสจากปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ ที่เป็นจริงทำให้ผู้มีส่วนร่วมสามารถเชื่อมโยงการรับรู้ไปสู่บริบททางสังคม วัฒนธรรมชุมชน สิ่งแวดล้อม ซึ่งเป็นการกระตุ้นโดยตรงจากวัตถุศิลปะและเหตุการณ์ในพื้นที่ศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่จะทำให้เกิดแนวคิดการวิจารณ์ แลกเปลี่ยนโต้ตอบกันระหว่างผู้ชมกับนักวิจารณ์ ผู้ชมกับผู้ชม รวมทั้งผู้มีส่วนร่วมในพื้นที่การแสดง

ตารางที่ 1 วิเคราะห์และวิจารณ์ปฏิบัติการศิลปะในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผลงานของศิลปินที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยที่ผู้วิจัยได้คัดสรรมาวิเคราะห์และวิจารณ์ในแนวทางปฏิบัติการศิลปะแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ มีดังนี้

3.2.2.1 ผลงานของ มณเฑียร บุญมา ชุด อโรคยาศาล (2538)

3.2.2.2 ผลงานของ สุธี คุณาวิชยานนท์ ชุด ภาระอันรื่นรมย์ (2542), ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (2543)

3.2.2.3 ผลงานของ กมล เผ่าสวัสดิ์ ชุด พายุแห่งความเงียบ (2548)

3.2.2.4 ผลงานของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ชุด สุดขอบฟ้า (2547)

3.2.2.1 มณเฑียร บุญมา (2496 - 2543)

ผลงานชุด : อโรคยาศาล (2538)

แนวความคิด : ปรารถนาที่จะให้ผลงานติดตั้งครั้งนี้มีสภาพคล้ายดั่ง “อโรคยาศาล” ที่ผู้ชมได้มาบำบัดชะล้าง ระงับสภาพของจิตใจของผู้คนได้เข้าสู่สภาวะที่เป็นธรรมชาติที่สงบผ่อนคลายและมีสมาธิมากขึ้น มีบรรยากาศคล้ายโบสถ์วิหารหรือโรงพยาบาลแห่งสติสมาธิ พื้นที่ว่าง ขอบเขต เสียง วัตถุและกลิ่นในสภาวะแวดล้อมเหล่านี้ คือ ปัจจัยสำคัญที่ใช้กระตุ้นเร้าสภาวะสัมผัสของผู้ชม (มณเฑียร บุญมา : 2538)

รูปแบบ : ศิลปะการจัดวาง

วัสดุสื่อเทคนิค : เหล็ก ทองเหลือง ไม้ สมุนไพร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศิลปะเชิงสัมพันธ์	การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เทคนิค รูปแบบ สื่อวัสดุ	สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์	คุณค่าทางสุนทรียะ	การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์
ศิลปิน : มณเฑียร บุญมา ผลงาน : อโรคยาศาล (2538 – 2539) พื้นที่การแสดง : วิญวลธรรม ถ. อโศก และโรงละคร กรุงเทพ ถ.เพชรบุรีตัดใหม่	การสร้างสรรค์ผลงานแสดงในรูปแบบศิลปะการจัดวาง โดยใช้สื่อวัสดุจากท้องถิ่น ชุมชน เช่น สมุนไพร ดิน ไม้ รวมทั้งเหล็ก ทองเหลือง มาสร้างสรรค์เป็นรูปทรงของอิฐ ปอด ระฆัง กู่ โดยสร้างบรรยากาศและพื้นที่การแสดงที่ชี้ชวนให้ผู้ชมมาสัมผัสอย่างใกล้ชิดกับวัตถุศิลปะ	ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วม สัมผัสอรรถรสของกลิ่นสมุนไพรชิมรสชาดยาดอง สมุนไพรภายในอาณาบริเวณปฏิบัติการทางศิลปะเชิงสัมพันธ์	รับรู้คุณค่าทางความรู้สึกอารมณ์ของวิถีชุมชนท้องถิ่นจากวัตถุทางศิลปะที่ศิลปินได้จำลอง กู่ ระฆัง บ้านสมุนไพร ยาดอง ที่ทำให้เกิดการรับรู้ สัมผัสจริง เป็นการปะทะโดยตรงระหว่างวัตถุศิลปะและผู้มีส่วนร่วมในพื้นที่การแสดงงาน	งานศิลปะชุดอโรคยาศาล ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแลกเปลี่ยนรับรู้โดยตรงด้วยรูป รส กลิ่น เสียง ของวัตถุทางศิลปะที่ศิลปินนำติดตั้งจัดวางในพื้นที่การแสดง ที่ทำให้ย้อนระลึกถึงประสบการณ์ในอดีตของวิถีท้องถิ่น ชุมชน ในการรักษาเยียวยาทั้งร่างกายและจิตใจ อีกทั้งยังทำให้เกิดกระตุ้นการเรียนรู้ วิถีวัฒนธรรมของชุมชนได้อีกด้วย

ตารางที่ 2 วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของมณเฑียร บุญมา ชุดอโรคยาศาล

รูปที่ 30 ภาพผลงานชุด อโรคยาศาล ของ มณเฑียร บุญมา

ที่มา : http://www.naewna.com/lady/65587

3.2.2.2 ผลงานของสุธี คุณาวิชยานนท์ (2508)

ชุดภาระอันรื่นรมย์ (2542)

แนวความคิด : ในยามที่อะไรๆ ก็อ่อนระโหยโรยแรง คุณค่าของดั้งเดิมที่ดีงามค่อยๆ เสื่อมถอยไปรอบข้างแห้งแล้งลงไปเรื่อยๆ เพียงแค่ลมหายใจอันบอบบางก็ช่วยต่อชีวิตชีวาต่ออะไรมากมายการต่อหายใจเป็นภาระยิ่งใหญ่ที่หนักอึ้งสมควรที่จะกำหนดให้เป็นวาระแห่งชาติหรือมนุษย์ชาติที่เร่งที่เร่งด่วน (สุธี คุณาวิชยานนท์ : 2542)

รูปแบบ : ศิลปะการจัดวาง

วัสดุ สื่อเทคนิค : ยางซิลิโคน เบาะผ้าฝ้าย สายยาง เหล็ก

ประติมากรรมเท่าคนจริง เบาะขนาด 15 X 40 ซม.

ศิลปะเชิงสัมพันธ์	**การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เทคนิค รูปแบบ สื่อ วัสดุ**	**สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์**	**คุณค่าทางสุนทรียะ**	**การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์**
ศิลปิน : สุธี คุณาวิชยานนท์ ผลงาน : ภาระอันรื่นรมย์ (2542) พื้นที่การแสดง : หอศิลปะมหาวิทยาลัยกรุงเทพกล้วยน้ำไทย	การสร้างสรรค์ผลงานแสดงในรูปแบบศิลปะการจัดวางในพื้นที่หอศิลปที่สร้างบรรยากาศและอาณาบริเวณการแสดงในลักษณะของการเชื้อเชิญให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในปฏิบัติการศิลปะโดยใช้สื่อ วัสดุหุ่นยาง เบาะนั่ง	ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมในการสร้างปฏิสัมพันธ์กับวัตถุทางศิลปะซึ่งเป็นหุ่นยาง 3 ตัว โดยการเป่าลมเข้าไป	ผู้ชมได้รับรู้ประสบการณ์ในการปฏิสัมพันธ์กับวัตถุทางศิลปะหุ่นยาง และเกิดการเปรียบเทียบระหว่างหุ่นยางที่เหี่ยวย่นสภาวะทางเศรษฐกิจสังคมไทย ที่ได้รับผลกระทบ	งานศิลปะชุดภาระอันรื่นรมย์เป็นการนำบริบททางเศรษฐกิจสังคมที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้นมาเป็นแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงสภาวะทางสังคมไทยที่กำลังถูกอิทธิพลของโลกาภิวัตน์เข้ามามีบทบาทจนทำให้

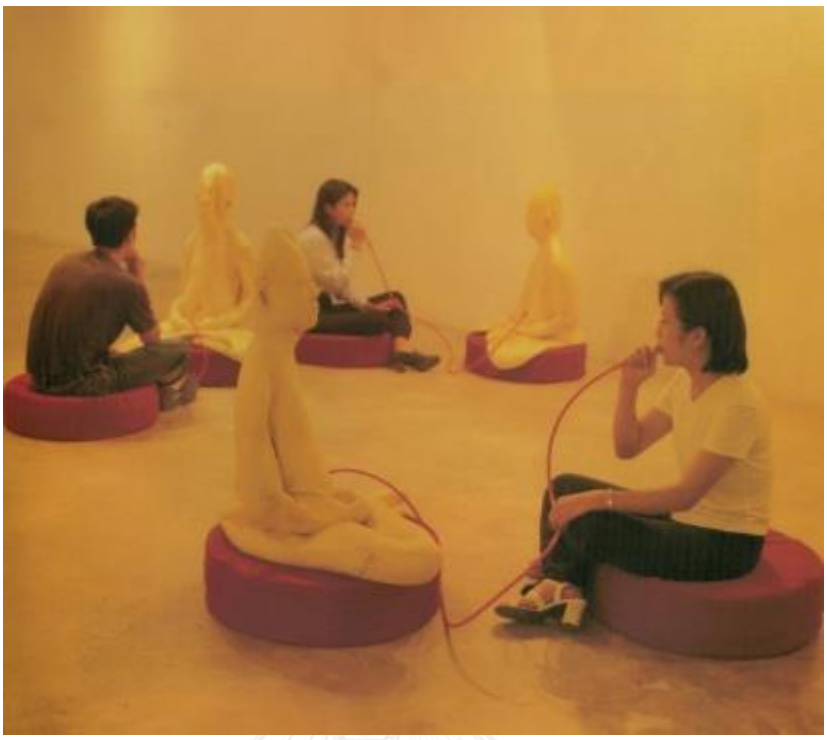
ศิลปะเชิงสัมพันธ์	การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เทคนิค รูปแบบ สื่อ วัสดุ	สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์	คุณค่าทางสุนทรียะ	การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์
			จากกระแสโลกาภิวัตน์	เกิดสภาวะการตื่นกลัวสูญเสียคุณค่าดั้งเดิมของสังคมไทย ศิลปินจึงได้สร้างหุ่นยาง 3 ตัว เพื่อมาเป็นวัตถุศิลปะเชิงสัมพันธ์ให้ผู้ชมได้ร่วมเป่าลมและแลกเปลี่ยนประสบการณ์ร่วมกันทำให้เกิดการตีความเปรียบเทียบสภาวะของความเหี่ยวย่นของหุ่นยางที่เสมือนกับสภาพของสังคมที่กำลังได้รับผลกระทบจากโลกาภิวัตน์ และถ้ามาร่วมบริจาคลมเติมเต็มหุ่นยางเพื่อให้มีแรงฟื้นคืนมาก็เสมือนกับการช่วยให้มีความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศิลปะเชิงสัมพันธ์	การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เทคนิค รูปแบบ สื่อ วัสดุ	สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์	คุณค่าทางสุนทรียะ	การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์
				เข้มแข็งมีแรงต้านกับกระแสที่ไหลบ่าเข้ามา แม้จะเป็นภาระแต่ก็เป็นความรื่นรมย์ที่ได้มีส่วนร่วมการเติมเต็มในการช่วยชาติ

ตารางที่ 3 วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของสุธี คุณาวิชยานนท์ ชุด ภาระอันรื่นรมย์

รูปที่ 31 ภาพผลงานชุดภาระอันรื่นรมย์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์
ที่มา : สูจิบัตรนิทรรศการ ภาระอันรื่นรมย์, 2542



รูปที่ 32 ภาพผลงานชุด ภาระอันรื่นรมย์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์
ที่มา : สูจิบัตรนิทรรศการ ภาระอันรื่นรมย์, 2542

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สุธี คุณาวิชยานนท์ (2508)

ผลงานชุด : ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (2543)

แนวคิด : ห้องเรียนประวัติศาสตร์ วันวานอันแสนหวาน พล็อตของอดีตที่กลายเป็นประวัติศาสตร์ อดีตที่คนแกล้งลืมและเลือกจำ การพยายามปะติดปะต่อภาพอดีตที่พร่าเลือนให้กลายเป็นภาพปัจจุบัน (สุธี คุณาวิชยานนท์ : 2543)

รูปแบบ : ศิลปะจัดวางและกิจกรรมชุมชน

วัสดุ สื่อ เทคนิค : โต๊ะนักเรียน เก้าอี้ ดินสอสี กระดาษ

ศิลปะเชิงสัมพันธ์	**การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เทคนิค รูปแบบ สื่อ วัสดุ**	**สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์**	**คุณค่าทางสุนทรียะ**	**การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์**
ศิลปิน : สุธี คุณาวิชยานนท์ ผลงาน : ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (2543) พื้นที่การแสดง : ริมถนนราชดำเนินอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย	ผลงานแสดงในรูปแบบศิลปะการจัดวางในพื้นที่กลางแจ้งริมถนนราชดำเนินตรงข้ามอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย โดยมีโต๊ะนักเรียนทำด้วยไม้ จำนวน 14 ตัว แกะสลักเป็นภาพและคำต่างๆ เกี่ยวกับประวัติศาสตร์การเมืองไทยตั้งแต่กลุ่ม ร.ศ. 103 จนถึงเดือนพฤษภาคม 2535 และมีอุปกรณ์ เช่น ดินสอสี กระดาษ เพื่อให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการ	ผู้ชมสามารถร่วมปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ในผลงานชุดห้องเรียนประวัติศาสตร์ โดยการฝนระบายจากรูปสลักบนหน้าโต๊ะ ซึ่งมีภาพและคำเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์การเมืองไทยแต่ละยุคตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน พื้นที่การปฏิบัติการทางศิลปะนั้นตั้งอยู่บนพื้นที่ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของระบอบประชาธิปไตยไทยให้	คุณค่าทางอารมณ์ความรู้สึกและประสบการณ์ที่ผู้ชมได้ร่วมเรียนรู้บริบททางประวัติศาสตร์ผ่านกระบวนการทางศิลปะ ซึ่งเป็นประสบการณ์ตรงจากพื้นที่การแสดง ซึ่งผู้ชมมีส่วนร่วมในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ของงานศิลปะที่สร้างความเพลิดเพลิน สนุกสนาน ท่ามกลางบรรยากาศสาธารณะที่มีความสัมพันธ์กับสภาวะแวดล้อม	ปฏิบัติการศิลปะชุดห้องเรียนประวัติศาสตร์นั้นเป็นการสร้างแรงกระตุ้นให้ผู้คนสนใจบริบทของประวัติศาสตร์การเมือง โดยใช้ศิลปะเป็นตัวเชื่อมโยงกับการมีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์แลกเปลี่ยนประสบการณ์ร่วมกันระหว่างการทำกิจกรรมทางศิลปะกับพื้นที่ทางสังคมและชุมชนที่มาร่วมในงานแสดงศิลปะ ซึ่งเป็นปรากฏการณ์

ศิลปะเชิงสัมพันธ์	การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เทคนิค รูปแบบ สื่อ วัสดุ	สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์	คุณค่าทางสุนทรียะ	การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์
	ปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมในงานด้วย	ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงออก		ในการขยายพื้นที่ทางศิลปะเข้าไปในชุมชนต่างๆ ให้มากขึ้น

ตารางที่ 4 วิเคราะห์วิจารณ์ผลงานของสุธี คุณาวิชยานนท์ ชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์

รูปที่ 33 ภาพผลงานชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์

ที่มา : WWW.rama9art.

รูปที่ 34 ภาพผลงานชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์ ของ สุธี คุณาวิชยานนท์
ที่มา : dinsorsign.exteem.com

3.2.2.3 กมล เผ่าสวัสดิ์ (2501)

ผลงานชุด : พายุแห่งความเงียบ (2548)

แนวความคิด : เหตุการณ์ซึนามิที่กระตุ้นให้มองเห็นหนทางที่จะอธิบายภาวะความสงบได้เพราะจากโศกนาฏกรรมที่ภัยธรรมชาติได้เป็นฝ่ายรุกล้ำกลายพื้นที่แห่งมนุษย์และนำมาซึ่งความสูญเสียทั้งทรัพย์สินและชีวิตของผู้คนหลากหลายเชื้อชาติอย่างฉับพลัน เป็นเหตุให้ดวงวิญญาณจากไปอย่างไม่สงบและเป็นห้วงของความตกใจอย่างรุนแรงต่อสภาวะที่เกิดขึ้น ทางด้านผู้ที่ยังมีชีวิตอยู่ที่ระลึกถึงผู้จากไป ทั้งพบเจอและสูญหาย เราต่างสวดภาวนาและไว้อาลัยให้ไปสู่สุขคติและเข้าถึงสภาวะแห่งความสงบ (กมล เผ่าสวัสดิ์ : 2548)

รูปแบบ : ศิลปะการจัดวาง

วัสดุ สื่อเทคนิค : วิดีโอ แสง เสียง และประติมากรรม

ศิลปะเชิงสัมพันธ์	การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเทคนิครูปแบบ สื่อวัสดุ	สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์	คุณค่าทางสุนทรียะ	การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์
ศิลปิน : กมล เผ่าสวัสดิ์ ผลงาน : พายุแห่งความเงียบ (2548) พื้นที่การแสดง : หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	การสร้างสรรค์ผลงานแสดงในรูปแบบศิลปะการจัดวางในพื้นที่หอศิลปที่สร้างบรรยากาศและสร้างสถานการณ์จำลองจากภาพเคลื่อนไหว แสง เสียง และผลงานประติมากรรม	ผู้ชมสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมในการสัมผัสจากการเห็นและได้ยินเสียงจากวีดีโอที่ฉายประกอบในพื้นที่การแสดงพร้อมๆ กับการรับรู้จากผลงานประติมากรรมที่มีรูปลักษณ์ของฟองคลื่นและซากเรือที่ทำให้ย้อนระลึกถึงภาพความทรงจำในเหตุการณ์ซึนามิ เมื่อปลายปี พ.ศ. 2547	ผู้ชมได้รับรู้ถึงการแสดงออกทางเนื้อหาจากเหตุการณ์ภัยพิบัติทางธรรมชาติและสะท้อนถึงความสูญเสีย ท่ามกลางความรุนแรง เป็นการรับรู้ผ่านการตีความจากวัตถุศิลปะที่ประกอบกันทั้งภาพ เสียง และประติมากรรม รวมทั้งบรรยากาศในพื้นที่การแสดงที่ทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกย้อนแย้งระหว่างความรุนแรงของเหตุการณ์จริงกับสภาวะที่ทำให้	ปฏิบัติการทางศิลปะชุดพายุแห่งความเงียบเป็นการนำเอาบริบทของเหตุการณ์ซึนามิเมื่อปลายปี พ.ศ. 2547 มาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะการจัดวางบรรยากาศของความมืดสลัวที่ทำให้ผู้ชมย้อนระลึกถึงเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้น ที่จะก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกสะเทือนใจในความรุนแรงของเหตุการณ์ ในขณะเดียวกันปฏิบัติการทางศิลปะสามารถทำให้ผู้ชมเพ่ง

ศิลปะเชิงสัมพันธ์	การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เทคนิค รูปแบบ สื่อ วัสดุ	สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์	คุณค่าทางสุนทรียะ	การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์
			ระลึกความสูญเสีย	พิจารณาถึงความสัมพันธ์ของผลงานศิลปะกับความเป็นจริงที่จะเตือนสติระลึกถึงผู้จากไป

ตารางที่ 5 วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของกมล เผ่าสวัสดิ์ ชุด พายุแห่งความเงียบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 35 ภาพผลงานชุด พายุแห่งความเงียบ ของ กมล เผ่าสวัสดิ์
ที่มา : http://www.car.chula.ac.th/art/th/?page_id=25

3.2.2.4 นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล (2514)

ผลงานชุด : สุดขอบฟ้า (2547)

แนวความคิด : สะท้อนเรื่องราววิถีชีวิตของชุมชน ผ่านเรื่องเล่าและตำนานการเดินทางของ อินสนธ์ วงศ์สาม ศิลปินชาวยอง จังหวัดลำพูน เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความแตกต่างของยุคสมัยในอดีตและปัจจุบัน

รูปแบบ : ศิลปะการจัดวางและกิจกรรมชุมชน

วัสดุ สื่อเทคนิค : ประติมากรรม ภาพเขียน สื่อวัสดุท้องถิ่น

ศิลปะเชิงสัมพันธ์	การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เทคนิค รูปแบบ สื่อวัสดุ	สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์	คุณค่าทางสุนทรียะ	การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์
ศิลปิน : นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ผลงาน : สุดขอบฟ้า (2547) พื้นที่แสดง : พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหริภุญไชย จังหวัดลำพูน และอุทยานธรรมะหอศิลป์ อินสนธ์ วงศ์สาม 109/2 บ้านป่าซางน้อย หมู่ 1 ต.บ้านแป้น อ.เมือง จ.ลำพูน 51000	การสร้างสรรค์ผลงานแสดงในรูปแบบศิลปะจัดวางและกิจกรรมชุมชน โดยสื่อวัสดุที่มีความสัมพันธ์กับชุมชนท้องถิ่นผันแปรไปตามลักษณะของกิจกรรม รวมทั้งมีการจัดเลี้ยงอาหารท้องถิ่น กิจกรรมหุ่นเงาของเยาวชน ภาพยนตร์กลางแปลงในเรื่องราวของชุมชนยอง	ผู้ชมและชุมชนสามารถเข้าร่วมกิจกรรมเชิงสัมพันธ์และมีส่วนร่วมในงานศิลปะได้ทุกกิจกรรมตลอดการปฏิบัติการทางศิลปะ	สร้างคุณค่าและส่งเสริมความสัมพันธ์ในชุมชนและผู้ชมโดยใช้กิจกรรมทางศิลปะเป็นกลไกในการกระตุ้นให้เห็นถึงวิถีวัฒนธรรมท้องถิ่นทำให้เกิดการรื้อฟื้นเรื่องราว ตำนาน ในอดีตผ่านสื่อการแสดงออกในงานศิลปะรูปแบบใหม่ในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ของปฏิบัติการศิลปะ	ปฏิบัติการศิลปะชุดสุดขอบฟ้าเป็นการกระตุ้นและสร้างความทรงจำของบุคคลและวัฒนธรรมชุมชนคนท้องถิ่นให้ตระหนักถึงคุณค่าและมรดกศิลปวัฒนธรรมเฉพาะของชุมชนยอง ที่ทำให้ผู้ชมและสมาชิกในชุมชนเกิดการแลกเปลี่ยนทัศนะมุมมองต่อการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น โดยใช้กระบวนการทางศิลปะรูปแบบใหม่ในการปฏิบัติการเชิงสัมพันธ์

ตารางที่ 6 วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ชุด สุดขอบฟ้า

รูปที่ 36 ภาพผลงานชุด สุดขอบฟ้า ของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล
ที่มา : http://alienboon.exteen.com/category/art/page/24

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3 การสร้างสื่อแบบโปสเตอร์

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้สร้างสื่อแบบโปสเตอร์โดยนำผลการวิเคราะห์และวิจารณ์จากแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์เพื่อนำเสนอแก่ผู้ชม โดยมีวัตถุประสงค์การผลิตสื่อในเชิงการศึกษาเผยแพร่แนวคิดทัศนะการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่ปรากฏในผลงานลักษณะศิลปะเชิงสัมพันธ์ ทั้งนี้เพื่อเป็นการให้ผู้มีส่วนร่วมปฏิบัติการทางศิลปะได้เข้าใจถึงสาระสำคัญของแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ ดังนี้

เป็นการสร้างแรงจูงใจให้ผู้ชมได้เข้าใจผลที่ได้รับจากปฏิบัติการทางศิลปะในกระบวนการศิลปะเชิงสัมพันธ์และกระตุ้นการรับรู้ให้ผู้ชมได้ตระหนักถึงแนวคิดคุณค่าทางสุนทรียะจากการมีส่วนร่วมในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ ในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะ

เป็นการสร้างภาพลักษณ์ความจำให้เกิดกับผู้ชม

เป็นการให้ความรู้ความเข้าใจในบริบทของแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ที่จะส่งผลให้เกิดการสนทนา ตอบโต้ แลกเปลี่ยนทัศนะในบริบทของการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์

ดังนั้นการสร้างสื่อแบบโปสเตอร์จึงต้องมีเนื้อหาที่สั้น กระชับ มีความชัดเจน เข้าใจง่าย ดังรูปแบบเนื้อหาที่นำเสนอในงานวิจัยครั้งนี้

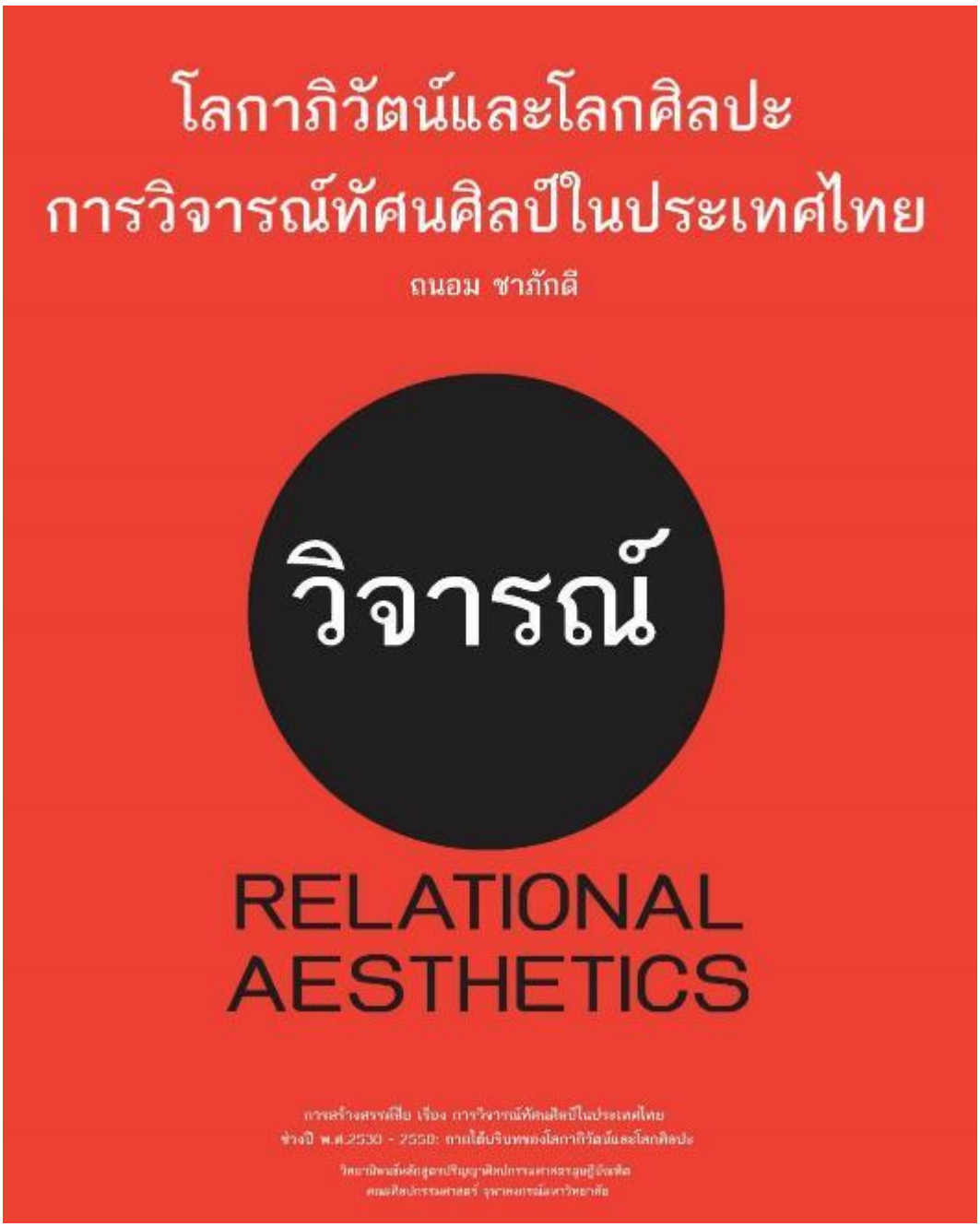
รูปแบบและเนื้อหาสื่อแบบโปสเตอร์ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และผลงานที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

สื่อแบบโปสเตอร์ภาพเหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 – 2550

3.3.1 รูปแบบและเนื้อหาสื่อแบบโปสเตอร์ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และผลงานที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

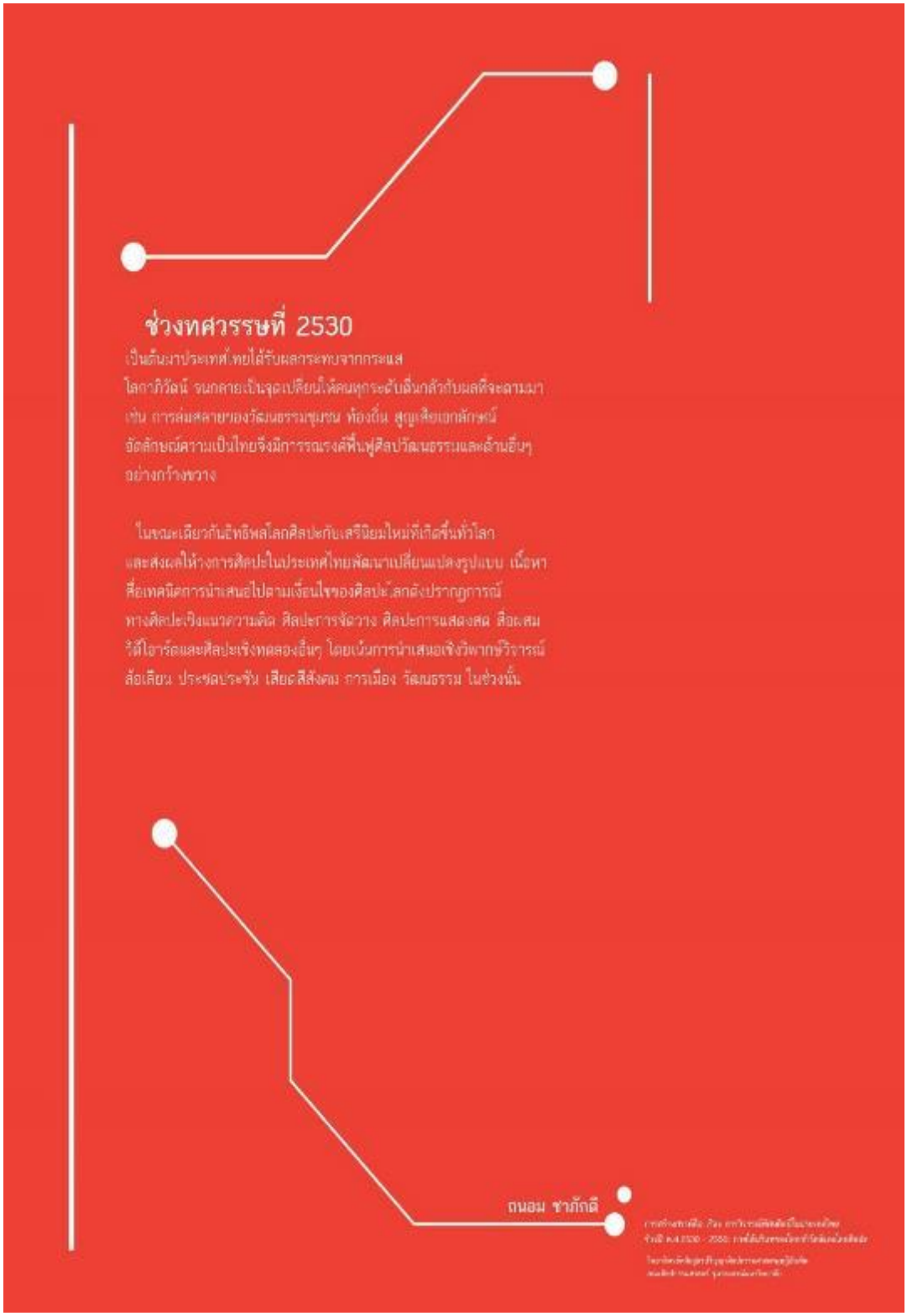
นำผลของการวิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์จากแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์จากตารางที่ 1 – 6 ซึ่งเป็นการวิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย ที่มีองค์ประกอบของศิลปะเชิงสัมพันธ์ รูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ คุณค่าทางสุนทรียะและการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ มาสร้างเป็นสื่อแบบโปสเตอร์ จำนวน 9 ชิ้น ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

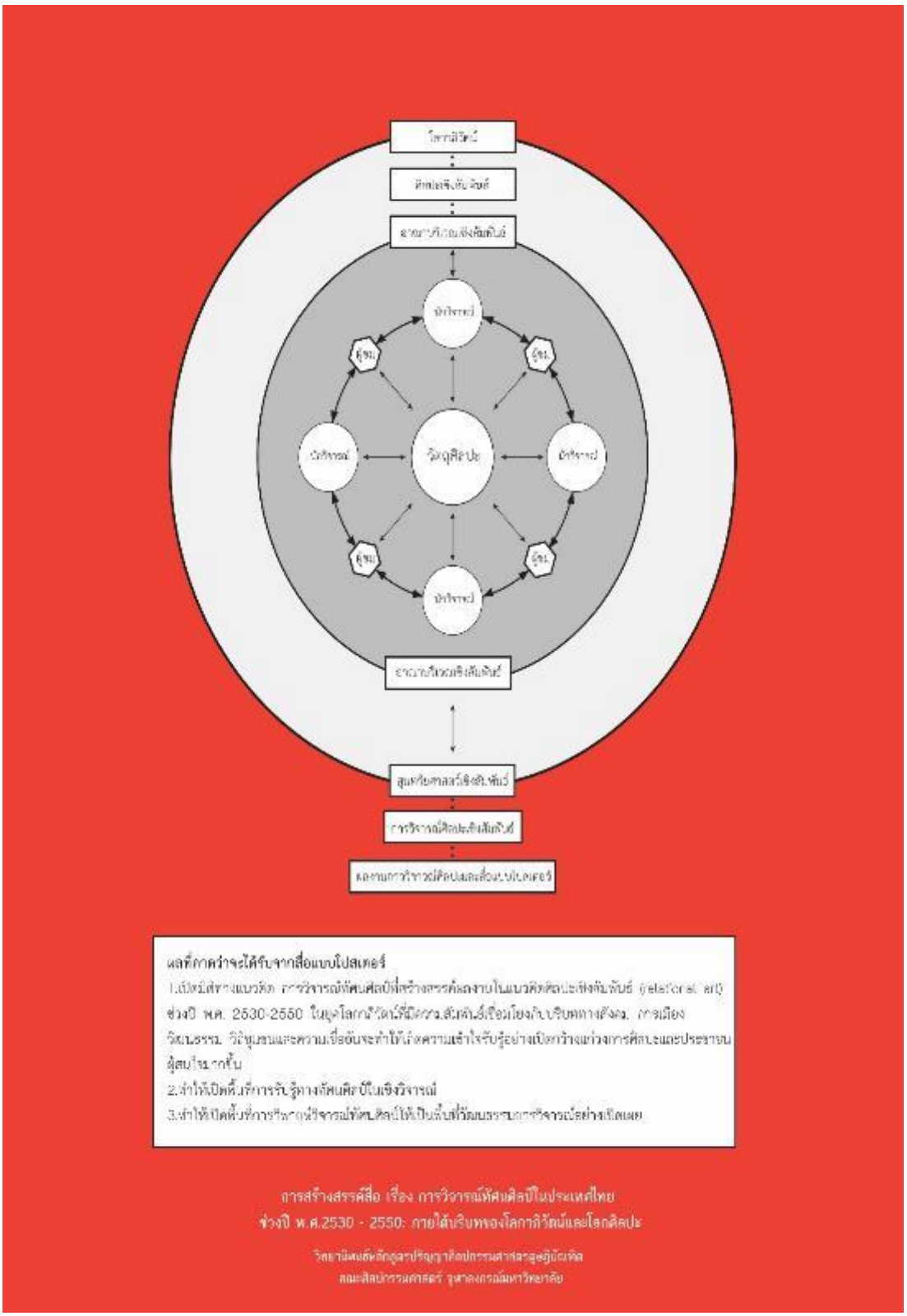


รูปที่ 37 โปสเตอร์โลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย

รูปที่ 38 โปสเตอร์แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

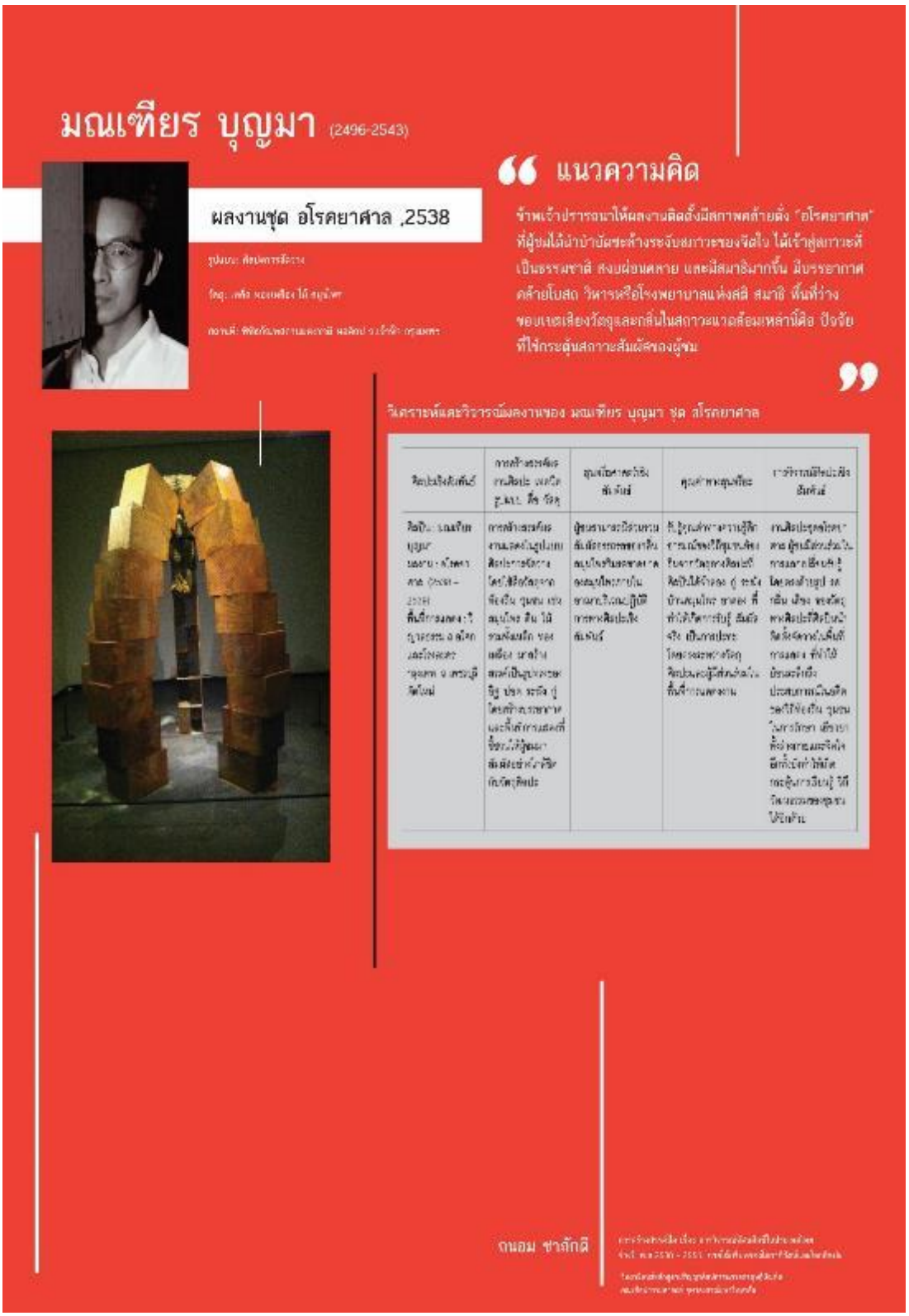


รูปที่ 39 โปสเตอร์แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์



รูปที่ 40 โปสเตอร์แผนภูมิการวิเคราะห์แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

รูปที่ 41 โปสเตอร์วิเคราะห์การวิจารณ์ปฏิบัติการศิลปะในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์



รูปที่ 42 โปสเตอร์วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของ มณเฑียร บุญมา ชุด อโรคยาศาล

รูปที่ 43 โปสเตอร์วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของ สุธี คุณาวิชยานนท์ ชุด ภาระอันรื่นรมย์ และชุดห้องเรียนประวัติศาสตร์

รูปที่ 44 โปสเตอร์วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของ กมล เผ่าสวัสดิ์ ชุด พายุแห่งความเงียบ

รูปที่ 45 โปสเตอร์วิเคราะห์และวิจารณ์ผลงานของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ชุด สุดขอบฟ้า

3.2.2 สื่อแบบโปสเตอร์ภาพเหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 – 2550

สื่อแบบโปสเตอร์ภาพเหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 – 2550 ที่สร้างสรรค์ขึ้นมาเพื่อแสดงให้เห็นภาพเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยที่มีการเปลี่ยนแปลงทั้งในด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง รวมทั้งเหตุการณ์ทางศิลปะในช่วงกระแสโลกาภิวัตน์แผ่ขยายเข้ามามีอิทธิพลต่อวิถีชีวิต วัฒนธรรมของผู้คนในสังคม

สื่อแบบโปสเตอร์ภาพเหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ มีทั้งหมดจำนวน 21 ชิ้น ดังนี้

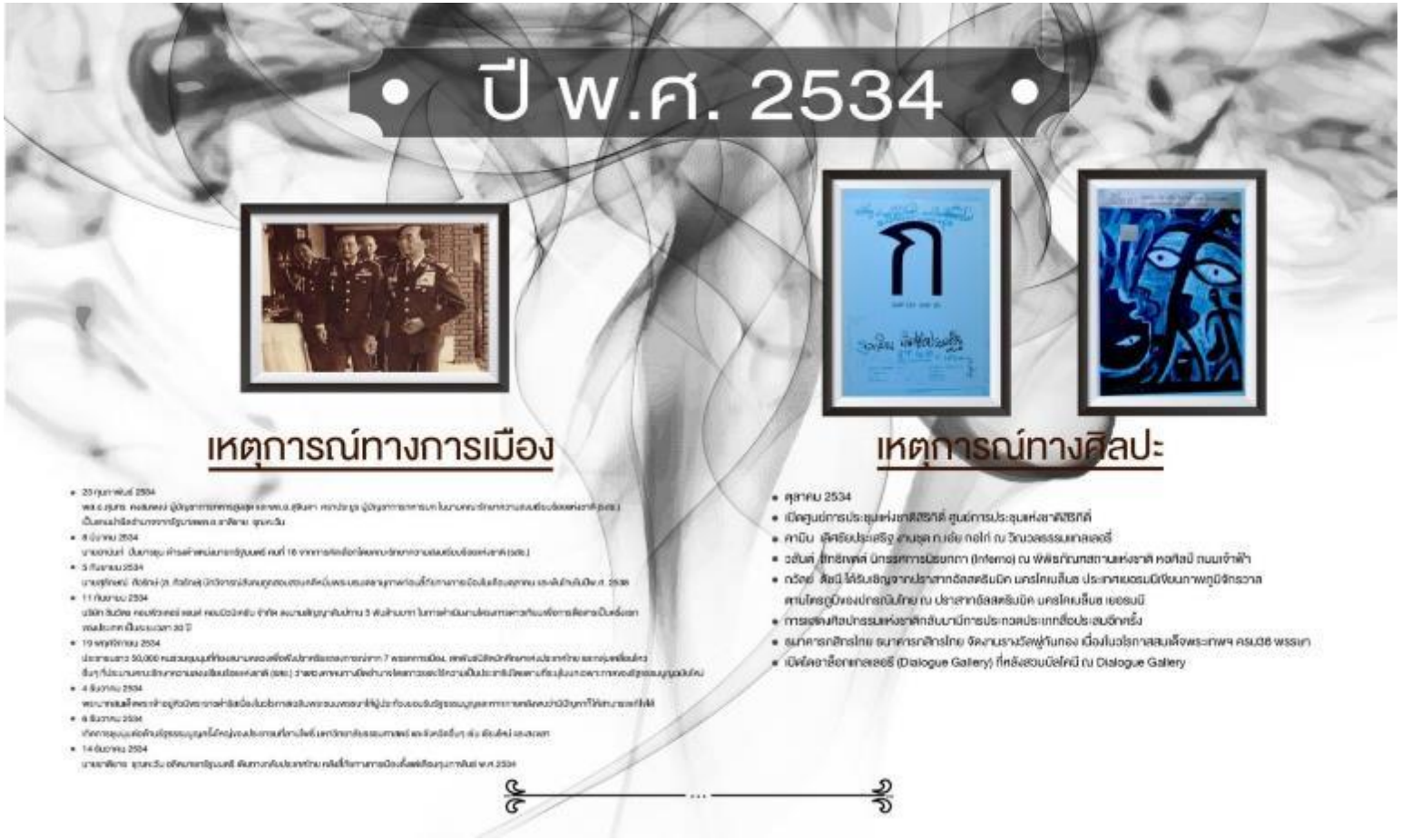
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 46 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2530

รูปที่ 47 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2531

รูปที่ 48 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2532

รูปที่ 49 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2533



รูปที่ 50 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2534

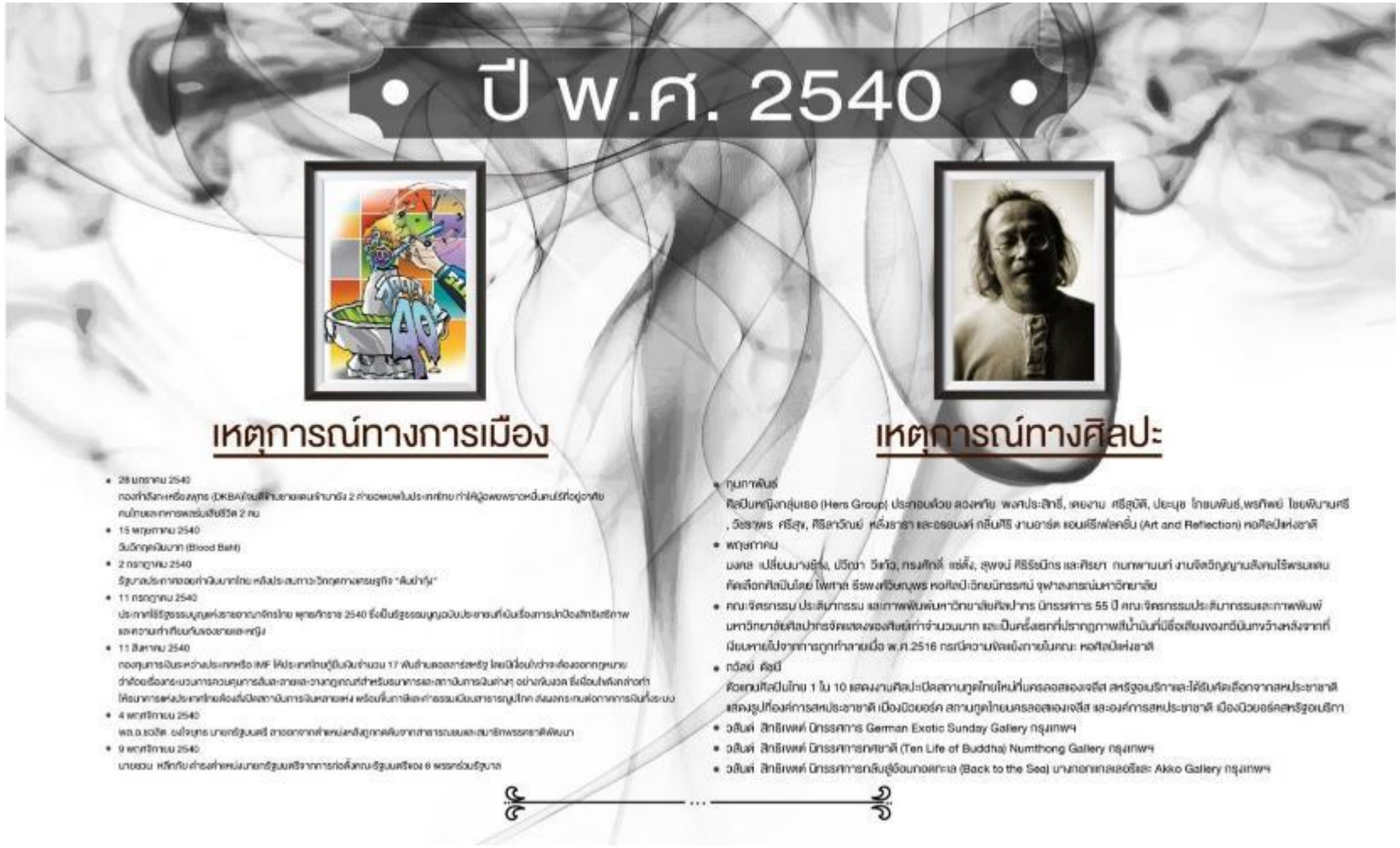
รูปที่ 51 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2535

รูปที่ 52 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2536

รูปที่ 53 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2536

รูปที่ 54 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2538

รูปที่ 55 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2539



รูปที่ 56 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2540

รูปที่ 57 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2541

รูปที่ 58 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2542

รูปที่ 59 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2543

รูปที่ 60 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2544

รูปที่ 61 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2545

รูปที่ 62 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2546

รูปที่ 63 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2547

รูปที่ 64 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2548

รูปที่ 65 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2549

รูปที่ 66 โปสเตอร์เหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ปี พ.ศ.2550

สื่อแบบโปสเตอร์ทั้งสองชุดนี้เป็นการสร้างสรรค์สื่อเรื่องกระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550 : ภายใต้บริบทโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ ในชุดที่ 1 นั้นมีจำนวน 9 ชิ้น เป็นผลงานที่ได้จากการวิเคราะห์และวิจารณ์จากฐานแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ ส่วนชุดที่ 2 เป็นสื่อแบบโปสเตอร์สรุปเหตุการณ์ทางการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 – 2550 จำนวน 21 ชิ้น สื่อแบบโปสเตอร์ทั้งสองชุดนี้จะแสดงในรูปแบบของนิทรรศการประกอบกันเพื่อให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงเหตุการณ์ทางสังคมการเมืองและเหตุการณ์ทางศิลปะในแต่ละช่วง และแสดงให้เห็นถึงบริบทแนวคิด รูปแบบของผลงานศิลปินที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยที่มีความสัมพันธ์ ซึ่งเป็นแนวคิดที่ผู้วิจัยได้นำเสนอให้เห็นถึงโครงสร้างของการปฏิบัติการทางศิลปะและนำไปสู่แนวคิดการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับสังคม การเมืองของผู้ชมและชุมชน ซึ่งเป็นจุดมุ่งหมายหลักของทำให้เกิดพื้นที่การแลกเปลี่ยน สร้างความสัมพันธ์ระหว่าง ศิลปวัตถุกับมนุษย์และสังคมได้อย่างใกล้ชิด

สื่อแบบโปสเตอร์เป็นสื่อที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อประกอบนิทรรศการเผยแพร่ข้อมูลพื้นฐานและสร้างแรงจูงใจให้ผู้ชมได้สืบค้นในบริบท เนื้อหา เรื่องราวที่นำเสนอและสื่อลักษณะนี้สามารถนำไปติดตั้ง เคลื่อนย้าย ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงได้สะดวกตามพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะต่างๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
วิเคราะห์การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยยุคโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ

การวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550 : ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาและวิเคราะห์ผลงานแนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2520 – 2558 ของนายถนอม ชาภักดี โดยการวิเคราะห์โครงสร้างการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในส่วนประกอบต่างๆ ดังนี้

4.1 การวิเคราะห์แนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในช่วงปี พ.ศ. 2520 – 2529

4.2 การวิเคราะห์แนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2549

4.3 การวิเคราะห์แนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในผลงานที่เกี่ยวข้องกับวิจัย พ.ศ. 2550 – 2558

4.4 การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

การวิเคราะห์ผลงานแนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2520 – 2558 ของนายถนอม ชาภักดี ผู้วิจัยได้วิเคราะห์แนวคิดการวิจารณ์ตามตารางที่ 7 ดังนี้

การวิเคราะห์ผลงานแนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2520 – 2558 ของนายถนอม ชาภักดี

ปี พ.ศ.	2520 - 2529		2530 - 2549	2550 - 2558
แนวคิดศิลปะ	ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน	ศิลปะเพื่อศิลปะ	ศิลปะแบบการมีส่วนร่วม ศิลปะกับชุมชน สิ่งแวดล้อม	ศิลปะเชิงสัมพันธ์ ศิลปะแบบการมีส่วนร่วม ศิลปะกับชุมชน
เนื้อหา	สะท้อนเรื่องราววิถีชีวิตของผู้ยากไร้ ถูกเอารัดเอาเปรียบ ไม่ได้รับความ	สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกในเชิงปัจเจกที่ไม่เกี่ยวข้องกับ	สะท้อนเรื่องราวทางศาสนา สังคม เศรษฐกิจ การเมือง	สะท้อนเรื่องราวทางศาสนา สังคม เศรษฐกิจ การเมือง วิถี

ปี พ.ศ.	2520 - 2529		2530 - 2549	2550 - 2558
	ยุติธรรมจากสังคม	เรื่องราวทางสังคม เป็นเรื่องของความรู้สึกจากจินตนาการ	ชุมชน ท้องถิ่น สิ่งแวดล้อม ที่ได้รับผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์ในลักษณะการโหยหาอดีต ประชด ประชัน เสียดสี ต่อต้าน	วัฒนธรรมชุมชน ท้องถิ่น สิ่งแวดล้อม ที่ได้รับผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์ ในลักษณะของการโหยหาถึงอดีต ประชด ประชัน เสียดสี ต่อต้าน
สื่อเทคนิค	จิตรกรรม ภาพพิมพ์ ประติมากรรม วาดเส้น	จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ วาดเส้น	สื่อวิทยาการเทคโนโลยีสมัยใหม่และวัสดุหลากหลายชนิดจากชุมชนท้องถิ่น	สื่อวิทยาการเทคโนโลยีสมัยใหม่และวัสดุหลากหลายชนิดจากชุมชนท้องถิ่น
รูปแบบ	สัจนิยมเหมือนจริง สัจสังคมนิยม	รูปทรงทางเรขาคณิต นามธรรม	ศิลปะการจัดวาง ศิลปะการแสดงสด สื่อผสม วิดีโออาร์ต ศิลปะในพื้นที่เฉพาะ	ศิลปะการจัดวาง ศิลปะการแสดงสด สื่อผสม วิดีโออาร์ต ศิลปะในพื้นที่เฉพาะ
พื้นที่การแสดง	หอศิลป์ พิพิธภัณฑ์	หอศิลป์ พิพิธภัณฑ์	พื้นที่สาธารณะ หอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ที่ปรับเปลี่ยน	พื้นที่สาธารณะ หอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ที่ปรับเปลี่ยน

ปี พ.ศ.	2520 - 2529		2530 - 2549	2550 - 2558
			พื้นที่ใหม่ให้สอดคล้องกับการแสดงงานศิลปะและชุมชน	พื้นที่ใหม่ให้สอดคล้องกับการแสดงงานศิลปะและชุมชน
คุณค่าทางสุนทรียะ	สร้างความสะเทือนในอารมณ์การรับรู้มีความหมายโดยตรงกับสภาพสังคมวัฒนธรรม	ความเพลิดเพลินประทับใจในองค์ประกอบศิลป์ความสมดุลย์น้ำหนัก แสง-เงา	คุณค่าการมีส่วนร่วมในการรับรู้ของผู้ชมจากการสัมผัสปฏิสัมพันธ์ได้โดยตรงจากพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะเชิงสัมพันธ์และกิจกรรมศิลปะในชุมชน	คุณค่าทางอารมณ์ความรู้สึก การรับรู้จากการมีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์กับวัตถุศิลปะที่สร้างความหมายต่อการรับรู้ของผู้ชมและประสบการณ์โดยตรง ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนสนทนาเชื่อมโยงไปสู่บริบททางสังคมการเมืองชุมชน ท้องถิ่นที่ได้รับผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปี พ.ศ.	2520 - 2529		2530 - 2549	2550 - 2558
การวิจารณ์	ทำให้ผู้ชมตระหนักถึงความเป็นจริงทางสังคมสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตของผู้คนที่ยากลำบาก เช่น กรรมกร ชาวนา ชาวไร่	สร้างความตื่นตระหนักเฉพาะปัจเจกบุคคลในเรื่องของสี รูปทรงในผลงาน	ทำให้มีการกระตุ้นแนวคิดการวิจารณ์จากปฏิบัติการทางศิลปะที่ผู้ชมเข้าไปมีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่การแสดงที่มีการพบปะเผชิญหน้ากับเหตุการณ์ทางศิลปะ	วิเคราะห์จากการรับรู้สัมผัสจากปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่เป็นจริง ทำให้ผู้มีส่วนร่วมในการสัมผัสกระตุ้นโดยตรงจากวัตถุศิลปะ ทำให้เกิดแนวคิดการวิจารณ์แลกเปลี่ยนทัศนะ มุมมองระหว่างผู้ชมกับผู้ชม ผู้ชมกับนักวิจารณ์

ตารางที่ 7 วิเคราะห์ผลงานแนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ .ศ.2520 – 2558 ของ นายถนอม ชาภักดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.1 การวิเคราะห์แนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในช่วงปี พ.ศ. 2520 -2529

ในบทที่ 3 ที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงการรับอิทธิพลแนวคิดมาจากหนังสือศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน ของ ทีปกร หรือจิตร ภูมิศักดิ์ นั้น ทำให้ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดนี้เป็นแนวทางในการเขียนบทวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2520 – 2529 ดังที่ปรากฏในตารางที่ 7 ที่ได้วิเคราะห์ผลงานแนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2520 – 2529 ของผู้วิจัยในแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน และศิลปะเพื่อศิลปะ ซึ่งทั้งสองแนวคิดนี้เป็นคู่ขัดแย้งในเชิงแนวคิด เนื้อหา รูปแบบ คุณค่าทางสุนทรียะและการวิจารณ์ ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นด้วยกับทัศนะแนวคิดของทีปกร (2515) ที่ว่าศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน นั้นคือศิลปะที่ซื่อสัตย์ต่อสภาวะความเป็นจริงแห่งชีวิตของมวลชนผู้ทุกข์ทรมานในสังคมอันอยุติธรรม ศิลปะเพื่อประชาชนไม่

เพียงแต่จะเปิดโปงความเลวร้ายของชีวิต ไม่เพียงแต่จะศึกษาโลกและชีวิตตามที่มันเป็นจริงและสะท้อนหอกอันแหลมคมที่จะทะลวงแทงศัตรูแห่งประชาชนเท่านั้น หากจักต้องเป็นเสมือนโคมไฟอันเจ้าสว่างที่ส่องนำแนวทางให้กับประชาชนมองเห็นบรรดาอันจักนำไปสู่สภาพชีวิตที่ดีกว่า

คำอธิบายความหมายของศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน ดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยเห็นภาพเชิงประจักษ์จากสภาพสังคม การเมือง วิถีชีวิตของผู้คนในสังคมที่ถูกเอารัดเอาเปรียบ ชาวไร่ ชาวนา กรรมกรผู้ทุกข์ยากในท้องไร่ ท้องนาและโรงงาน ประกอบกับในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 มีกลุ่มศิลปินที่นำเสนอผลงานทัศนศิลป์ในบริบท แนวคิด เนื้อหา รูปแบบ ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน เช่น กลุ่มธรรม แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย กลุ่มกังหัน ก็ยิ่งทำให้ผู้วิจัยมีความเชื่อมั่นว่าศิลปะในแนวทางนี้จะเป็นเครื่องมือที่จะปลุกกระตุ้นให้ผู้คนได้รับรู้ถึงสภาวะต่างๆ และสามารถก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางความคิด การรับรู้ของคนในสังคมได้

ด้วยเนื้อหาของผลงานทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ที่สะท้อนเรื่องราวชีวิตของผู้ยากไร้ ชาวไร่ ชาวนา กรรมกรหรือผู้ด้อยโอกาสและนำเสนอด้วยรูปแบบเหมือนจริงที่ทำให้ผู้ชมสามารถรับรู้เข้าใจในผลงานได้ง่ายและทำให้ผู้วิจัยสามารถนำเสนอบทวิจารณ์ทั้งในเชิงพรรณาและแสดงทัศนะได้อย่างตรงไปตรงมา เพื่อให้ผู้ชมได้ตระหนักถึงความเป็นจริงทางสังคม ตามเนื้อหารูปแบบที่ผู้สร้างสรรค์ศิลปะได้นำเสนอไว้ในผลงาน

ในขณะที่โลกศิลปะเพื่อศิลปะนั้นกลับยึดถือแนวทางการสร้างสรรค์ในเชิงอารมณ์ความรู้สึกแห่งปัจเจกของศิลปินที่ไม่เกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับการสะท้อนเรื่องราวปัญหาทางสังคม โดยสร้างผลงานออกมาในรูปแบบของวิธีคิดเชิงรูปทรงเรขาคณิต หรือในเรื่องของนามธรรม ผ่านการจัดองค์ประกอบของสี น้ำหนัก แสงเงา ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าศิลปะลักษณะนี้มุ่งสนองอารมณ์ความรู้สึกส่วนบุคคล จนลืมเรื่องราวทางสังคม จึงทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจศิลปะในแนวคิดนี้น้อยกว่าศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน และมุ่งหมายที่จะใช้กิจกรรมทางการวิจารณ์ผ่านการเขียนและอภิปราย เสวนา เป็นกลไกในการเผยแพร่แนวคิดที่เชื่อมโยงกับสภาพความเป็นจริงทางสังคมโดยสะท้อนผ่านผลงานทางศิลปะ

หากจะวิเคราะห์ถึงปรากฏการณ์แนวคิดการวิจารณ์ของผู้วิจัยในช่วงนี้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากใจรักทางการเขียนและการเข้าร่วมกิจกรรมกับกลุ่มต่างๆ ได้รับรู้ถึงความเคลื่อนไหวทางศิลปะในแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน จึงต้องการที่จะถ่ายทอดออกมาให้สาธารณะได้รับรู้ถึงแนวคิดและความเคลื่อนไหวของศิลปะกับสังคมแม้ว่าจะเพิ่งเริ่มต้นเข้าสู่กิจกรรมทางการวิจารณ์และเสมือน

เป็นมือสมัครเล่น แต่มีความเชื่อว่ากิจกรรมการวิจารณ์เป็นสิ่งสำคัญต่อความเคลื่อนไหวทางสังคมและโลกศิลปะ

ดังที่เอ็ดวาร์ด ซาอิด (เอ็ดวาร์ด ซาอิด อ้างในวินัย ผลเจริญ 2522 : 84-85) ได้กล่าวถึงการวิจารณ์พอสรุปได้ว่าการวิจารณ์จำเป็นต้องใช้ทฤษฎี ลัทธิหรือจุดยืนทางการเมือง แต่ทฤษฎี ลัทธิ หรือจุดยืนทางการเมืองเหล่านี้ก็ต้องเชื่อมโยงสัมพันธ์อยู่กับโลก อยู่กับสิ่งแวดล้อม บริบทหรือสถานการณ์เฉพาะผู้วิจารณ์ซึ่งดำรงอยู่ในโลกใช้ทฤษฎีที่ดำรงอยู่ในโลกมาวิพากษ์วิจารณ์ งานวิพากษ์วิจารณ์ของเขานั้นก็เป็นกิจกรรมทางโลก มีความเป็นโลกียวิสัย มีความเป็นฆราวาสวิสัย ถ้าการวิจารณ์ไม่ถูกลดลงเป็นลัทธิคำสอนหรือจุดยืนทางการเมืองในประเด็นปัญหาเฉพาะบางอย่าง และถ้าการวิจารณ์นั้นจะต้องดำรงอยู่ในโลกและตระหนักรู้ตนเองในเวลาเดียวกัน เอกลักษณ์ของการวิจารณ์ก็คือการที่การวิจารณ์นั้นแตกต่างจากกิจกรรมทางวัฒนธรรมอื่นๆ และแตกต่างจากระบบความคิดหรือวิธีการหาความรู้ต่างๆ

ดังที่ ซาอิด ชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของการวิจารณ์กับสังคมที่ผู้วิจารณ์นั้นจะต้องมีแนวคิดที่ชัดเจนต่อจุดยืนของตัวเอง ซึ่งผู้วิจัยได้แสดงจุดยืนและนำเสนอแนวคิดการวิจารณ์ศิลปะผ่านทัศนะมุมมอง จากแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน เพื่อแสดงให้เห็นถึงกระบวนการวิจารณ์นั้นมีความสัมพันธ์กับบริบททางศิลปะที่เกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับสังคม สิ่งแวดล้อม หรือสภาวะเหตุการณ์เฉพาะที่เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2520 – 2529 ที่สภาวะทางสังคม การเมือง วัฒนธรรม ในประเทศไทยได้คลี่คลายทำให้การแสดงออกทางศิลปะในแนวทางศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนได้กลายเป็นกระแสของความเคลื่อนไหวในขณะนั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2 การวิเคราะห์แนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในช่วงปี พ.ศ. 2530-2549

ผู้วิจัยได้กล่าวถึงความเคลื่อนไหวทางศิลปะและการวิจารณ์ ในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2558 ในกระแสโลกาภิวัตน์ ในบทที่ 2 และ 3 นั้น ผู้วิจัยได้ชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลของโลกในยุคโลกาภิวัตน์ที่มีผลกระทบต่อโครงสร้างทางเศรษฐกิจ สังคม การเมือง ศิลปวัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อมในประเทศไทยและทำให้เกิดสภาวะความวิตกกังวงต่อสภาพที่ตามมา เช่น กลัวการล่มสลายของวัฒนธรรมชุมชนท้องถิ่น กังวลถึงการที่จะสูญเสียวัฒนธรรมเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ของความเป็นไทย จนทำให้หน่วยงานของรัฐและเอกชนต่างๆ มีโครงการรณรงค์ฟื้นฟูวิถีศิลปวัฒนธรรมของชาติ วัฒนธรรมท้องถิ่น ชุมชน ขึ้นมาเพื่อให้ประชาชนได้ตระหนักถึงคุณค่าของความเป็นไทย

ในขณะเดียวกันอิทธิพลของศิลปะโลกกับกระแสโลกาภิวัตน์และเสรีนิยมใหม่ ได้ส่งผลให้กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะของไทยได้พัฒนาเปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบ เนื้อหา สื่อเทคนิค การ

นำเสนอไปตามเงื่อนไขและอิทธิพลของศิลปะโลก ดังจะเห็นปรากฏการณ์ศิลปะเชิงแนวความคิด ศิลปะการจัดวาง ศิลปะการแสดงสด สื่อผสม วิดีโออาร์ต และศิลปะเชิงทดลองอื่นๆ โดยนำเสนอเนื้อหาเชิงวิพากษ์วิจารณ์ ล้อเลียน ประชด ประชัน เสียดสีสังคม การเมือง วัฒนธรรม ที่ปรากฏเกิดขึ้นในช่วงเวลานั้นและส่งผลต่อแนวคิดการวิจารณ์ศิลปะของผู้วิจัยที่ได้รับรู้ถึงมิติการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจากประสบการณ์ที่ได้สัมผัสเรียนรู้และเข้าร่วมในกิจกรรมทางศิลปะที่เกี่ยวข้องกับชุมชนท้องถิ่น ผ่านปฏิบัติการทางศิลปะที่ขยายพื้นที่การแสดงออกไปสู่พื้นที่สาธารณะ ที่ไม่ได้จำกัดอยู่แต่เพียงหอศิลป์ หรือพิพิธภัณฑ์

จากการวิเคราะห์แนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ของผู้วิจัย ในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2549 ตามตารางที่ 7 จะเห็นว่ากระแสของความเคลื่อนไหวทางศิลปะได้เปลี่ยนแปลงไปสู่พื้นที่สาธารณะ ชุมชน ท้องถิ่น หรือถ้ามีการแสดงในพื้นที่หอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ก็จะมีการดัดแปลง ปรับเปลี่ยนพื้นที่ให้สอดคล้องกับผลงานการแสดงที่นำเสนอด้วยรูปแบบแนวคิดศิลปะการจัดวาง สื่อผสม วิดีโออาร์ต ศิลปะการแสดงสด โดยศิลปินได้เปิดพื้นที่การแสดงให้เป็นเสมือนการจำลองเหตุการณ์ทางสังคม วัฒนธรรม และให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการสร้างปฏิสัมพันธ์กับตัววัตถุศิลปะ รวมทั้งทำให้เกิดพื้นที่ของการแลกเปลี่ยน สนทนา โต้ตอบ ระหว่างผู้ชมกับผู้ชม ผู้ชมกับผู้มีส่วนร่วมในงานศิลปะนั้นๆ ได้ เช่น ผลงานของนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล สุธี คุณาวิชยานนท์ มณเฑียร บุญมา

กล่าวคือผลงานศิลปะที่เป็นแนวคิดกระแสหลักในช่วงทศวรรษที่ 2530 เป็นต้นมานั้น เป็นลักษณะผลงานที่มีบริบทเกี่ยวข้องกับเรื่องราววิถีชีวิตวัฒนธรรมชุมชน ท้องถิ่น ศาสนา สังคม การเมือง สิ่งแวดล้อม ที่จัดแสดงขึ้นในพื้นที่ที่สถาปนาให้เป็นพื้นที่การแสดงมากกว่าที่จะใช้พื้นที่ของหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์โดยตรง ซึ่งเป็นการทลายขนบดั้งเดิมของการแสดงศิลปะที่มุ่งให้ผู้ชมจ้องมองเพียงฝ่ายเดียว แต่กับปรากฏการณ์ใหม่การแสดงศิลปะนั้น เป็นลักษณะของการให้เกิดปฏิบัติการทางศิลปะเชิงสัมพันธ์กับผู้ชม ได้มีส่วนร่วมในเหตุการณ์จำลองในพื้นที่นั้นๆ ซึ่งเป็นการเปิดพื้นที่ทางศิลปะให้เป็นพื้นที่สาธารณะมากขึ้น

อย่างไรก็ตามแนวคิดการวิจารณ์ศิลปะของผู้วิจัย ในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2549 นั้น ได้เปิดแนวคิดการวิจารณ์ในเชิงศิลปะแบบการมีส่วนร่วมในพื้นที่ของการปฏิบัติการทางศิลปะในพื้นที่การแสดงซึ่งเสมือนหนึ่งเป็นพื้นที่สาธารณะที่ศิลปินได้สถาปนาขึ้นโดยมีวัตถุทางศิลปะเป็นตัวกลางที่จะเชื่อมโยงให้ผู้ชมและผู้มีส่วนร่วมในพื้นที่การแสดง ได้พบปะ เผชิญหน้า แลกเปลี่ยน ทัศนะมุมมองต่อสิ่งที่ปรากฏอยู่ในบริบทของพื้นที่การแสดงศิลปะ ปรากฏการณ์ทางศิลปะในช่วงทศวรรษที่ 2530 เป็นต้นมา เป็นสิ่งใหม่สำหรับวงการศิลปะและสังคมไทยที่ผู้ชมและผู้มีส่วนร่วมยังไม่กล้าแสดงออกทางการวิพากษ์วิจารณ์ สนทนา โต้ตอบ ในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะดังกล่าว แต่เป็นการจุดประกายปลุกกระแสและเกิดแรงกระตุ้นให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์กับงานแสดงเพิ่มมาก

ขึ้น ด้วยเหตุที่ลักษณะของปฏิบัติการทางศิลปะแบบมีส่วนร่วมนั้น ได้สร้างปัจจัยเงื่อนไขให้ผู้ชมเข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับวัตถุศิลปะและร่วมแลกเปลี่ยนสนทนากับผู้มีส่วนร่วมในพื้นที่การแสดง อันเป็นการสร้างความสัมพันธ์เชื่อมโยงไปสู่แนวคิดการวิจารณ์ในพื้นที่สาธารณะ

ประกอบกับในช่วงต้นทศวรรษที่ 2540 ได้มีโครงการวิจัยการวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัยเกิดขึ้นยิ่งเป็นการเพิ่มปัจจัยเกื้อหนุนให้เกิดกระแสการวิจารณ์ศิลปะให้มีความหลากหลายและทำให้พื้นที่ของการวิจารณ์ทั้งที่เป็นลักษณะการพูดคุย แลกเปลี่ยน สนทนา และข้อเขียน บทวิจารณ์ แพร่ขยายสู่พื้นที่สาธารณะมากขึ้น แม้ว่าโนทัศน์ที่ว่าด้วยสาธารณะก็ดี ที่ว่าด้วยมหาชนก็ดี จึงอาจจะยังมีความแปลกใหม่สำหรับกลุ่มที่พื้นฐานดั้งเดิมผูกอยู่กับชุมชน การเรียกร้อง ความโปร่งใส ระดับสาธารณะ ซึ่งถือว่าเป็นเสาหลักของสังคมประชาธิปไตย จึงเป็นแนวคิดและปฏิบัติใหม่ ซึ่งเรามิอาจปฏิเสธได้ว่าไร้คุณค่า และแน่นอนที่สุดระบบใหม่ที่ว่านี้ เรียกร้องให้มีการปรับการวิจารณ์ให้เป็นกิจสาธารณะ (เจตนา นาควัชระ : อ้างแล้ว)

การที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงศิลปะแบบมีส่วนร่วมในปฏิบัติการทางศิลปะในแนวคิดศิลปะการจัดวาง ศิลปะการแสดงสด ในพื้นที่การแสดงในชุมชนหรือพื้นที่สาธารณะนั้น ก็เพื่อชี้ให้เห็นถึงกิจกรรมการวิจารณ์ที่เกิดขึ้นในพื้นที่ของการแลกเปลี่ยนที่สร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับผู้ชม ผู้ชมกับนักวิจารณ์ ผู้ชมกับวัตถุศิลปะ ในอาณาบริเวณกิจกรรมศิลปะแบบมีส่วนร่วมนั้นๆ หรืออีกนัยหนึ่งในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่ผู้มีส่วนร่วมในพื้นที่ปฏิบัติการนั้นได้มีโอกาสแสดงความคิดเห็นแลกเปลี่ยนทัศนะ มุมมอง สร้างความสัมพันธ์ถ่ายทอดประสบการณ์ทางสุนทรียะบนฐานของความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุศิลปะที่เป็นเสมือนส่วนหนึ่งของชีวิตกับสังคม สิ่งแวดล้อมที่เป็นการยกระดับการวิจารณ์ให้เกิดขึ้นในพื้นที่สาธารณะของการแสดงงาน ที่สามารถสร้างและเชื่อมโยงผู้คนในชุมชนที่วางอยู่บนฐานของวัฒนธรรมมุขปาฐะและลายลักษณ์ให้เกิดปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่ของการแลกเปลี่ยน โดยมีวัตถุศิลปะที่จัดแสดงในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์หรือพื้นที่การแสดงเป็นเครื่องมือในปฏิบัติการทางศิลปะเชื่อมต่อบนรอยแยกระหว่างวัฒนธรรมมุขปาฐะและวัฒนธรรมลายลักษณ์ที่จะก่อให้เกิดวัฒนธรรมการวิจารณ์ศิลปะในพื้นที่สาธารณะผ่านกิจกรรมทางศิลปะแบบมีส่วนร่วมแพร่หลายมากขึ้น

แนวคิดศิลปะแบบมีส่วนร่วมผู้วิจัยได้วางแนวคิดการวิจารณ์อยู่บนฐานของการกระตุ้นให้ผู้มีส่วนร่วมในการวิจารณ์จากปฏิบัติการทางศิลปะที่รับรู้จากปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่การแสดง ทั้งร่วมกิจกรรม สัมผัส เผชิญหน้ากับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในงานแสดงศิลปะนั้นๆ

4.3 การวิเคราะห์แนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในผลงานที่เกี่ยวข้องกับวิจัย ช่วงปี พ.ศ. 2550-2558 : แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในผลงานที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย ช่วงปี พ.ศ. 2550 – 2558 ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ ของ นิโกลาส์ บูร์ริโยต์ ภัณฑรักษ์และนักวิจารณ์ชาวฝรั่งเศสที่ชี้ให้เห็นว่าปฏิบัติการศิลปะตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมานั้น เรียกว่า ปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art) เป็นแนวคิดที่มุ่งเน้นให้ผู้ชมและผู้สนใจในปฏิบัติการนี้ได้เข้ามามีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์กับผลงานศิลปะที่เป็นเสมือนการจำลองเหตุการณ์ หรือสถานการณ์ทางสังคม วัฒนธรรม วิถีชีวิตประจำวัน ให้ผู้มีส่วนร่วมจับต้องสัมผัสได้ เป็นการขยายอาณาเขตหรืออาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ในการปฏิบัติการศิลปะให้กว้างขึ้น เมื่อไม่มีการแบ่งอาณาเขตก็ย่อมทำให้ “วัตถุและสภาพสังคม” สามารถที่เป็นได้ทั้งศิลปะและไม่เป็นศิลปะในเวลาเดียวกัน พรมแดนของศิลปะไม่มีความชัดเจน (ธเนศ วงศ์ยานนาวา : อ้างแล้ว)

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยต้องการชี้ให้เห็นถึงปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่จะทำให้เกิดพื้นที่แห่งการแลกเปลี่ยนบนพื้นฐานของการรับรู้ทางสุนทรียะและความสัมพันธ์ของผู้ชมที่มีส่วนร่วมในพื้นที่ของศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่มีวัตถุศิลปะ พื้นที่การแสดง เวลา บรรยากาศในการจำลองเหตุการณ์ที่จะโน้มนำให้เกิดความสัมพันธ์ของมนุษย์กับมนุษย์ในการโต้ตอบ สนทนา แลกเปลี่ยนเกิดขึ้น ซึ่งผู้วิจัยได้กล่าวไว้ในรายละเอียดเกี่ยวกับศิลปะเชิงสัมพันธ์ในบทที่ 2 – 3 และดังตารางที่ 7 การวิเคราะห์แนวคิดการวิจารณ์ของผู้วิจัย

สิ่งสำคัญที่ทำให้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดนี้มาวิเคราะห์แนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ของผู้วิจัย เพราะปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์นั้นได้แสดงให้เห็นว่าปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์เป็นพื้นที่แห่งการแลกเปลี่ยนปฏิสัมพันธ์ของผู้ที่มีส่วนร่วมในปฏิบัติการศิลปะ เป็นพื้นที่รวมให้ผู้ชมกับผู้ชม ผู้ชมกับนักวิจารณ์ นักวิจารณ์กับศิลปิน ศิลปินกับผู้ชม ได้มีส่วนร่วมในการสนทนาโต้ตอบ แลกเปลี่ยนในการตัดสินคุณค่าทางสุนทรียะและวิพากษ์วิจารณ์วัตถุศิลปะและสภาพแวดล้อมภายใต้บรรยากาศเชิงสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นบนพื้นฐานของโครงสร้างศิลปะเชิงสัมพันธ์นี้เองที่ทำให้เกิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ที่ผู้มีส่วนร่วมในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะได้แลกเปลี่ยนประสบการณ์การรับรู้ ที่วัตถุศิลปะและสภาพแวดล้อมเป็นกลไกในการทำหน้าที่ลบเส้นแบ่งระหว่างวัตถุศิลปะกับผู้ชม นักวิจารณ์ ศิลปินที่สลับปรับเปลี่ยนสถานะตำแหน่งกันในพื้นที่ปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ ดังที่ผู้วิจัยได้แสดงไว้ในตารางที่... การวิเคราะห์ผลงานแนวคิดการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2550 – 2558 ของผู้วิจัยในแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์

จากฐานแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่ทำให้ผู้วิจัยตระหนักถึงปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในพื้นที่ปฏิบัติการศิลปะลักษณะนี้ โดยเฉพาะการกระตุ้นให้เกิดการวิจารณ์ได้อย่างเปิดเผยเสมือนการจำลองเหตุการณ์หรือสถานการณ์ทางสังคม วัฒนธรรม ให้เป็นพื้นที่สาธารณะ ดังลักษณะโครงสร้างของผลงานทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยที่ผู้วิจัยได้คัดสรรมานำเสนอโดยใช้แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์มาวิเคราะห์และวิจารณ์ ดังนี้

4.3.1 มณเฑียร บุญมา (2496 - 2543)

ผลงานชุด : อโรคยาศาล (2538)

รูปที่ 67 ภาพผลงานของ มณเฑียร บุญมา ชุด อโรคยาศาล

ที่มา : prepositionmag.com

แนวความคิด : ปรารถนาที่จะให้ผลงานติดตั้งครั้งนี้มีสภาพคล้ายดั่ง “อโรคยาศาล” ที่ผู้ชมได้มาบำบัดชะล้าง ระงับสภาพของจิตใจของผู้คนได้เข้าสู่สภาวะที่เป็นธรรมชาติที่สงบผ่อนคลายและมีสมาธิมากขึ้น มีบรรยากาศคล้ายโบสถ์วิหารหรือโรงพยาบาลแห่งสติ สมาธิ พื้นที่ว่าง ขอบเขต เสียง วัตถุและกลิ่นในสภาวะแวดล้อมเหล่านี้ คือ ปัจจัยสำคัญที่ใช้กระตุ้นเร้าสภาวะสัมผัสของผู้ชม (มณเฑียร บุญมา : 2538)

สื่อ เทคนิค รูปแบบ : การสร้างสรรค์ผลงานแสดงในรูปแบบศิลปะการจัดวาง โดยใช้สื่อวัสดุจากท้องถิ่น ชุมชน เช่น สมุนไพร ดิน ไม้ รวมทั้งเหล็ก ทองเหลือง มาสร้างสรรค์เป็นรูปทรงของอิฐ ปอด ระฆัง กู่ โดยสร้างบรรยากาศและพื้นที่การแสดงที่ชี้ชวนให้ผู้ชมมาสัมผัสอย่างใกล้ชิดกับวัตถุศิลปะ

สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ : ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วม สัมผัสอรรถรสของกลิ่นสมุนไพรชิมรสชาดยาดองสมุนไพรภายในอาณาบริเวณปฏิบัติการทางศิลปะเชิงสัมพันธ์

คุณค่าทางสุนทรียะ : รับรู้คุณค่าทางความรู้สึกอารมณ์ของวิถีชุมชนท้องถิ่นจากวัตถุทางศิลปะที่ศิลปินได้จำลอง กู่ ระฆัง บ้านสมุนไพร ยาดอง ที่ทำให้เกิดการรับรู้ สัมผัสจริง เป็นการปะทะโดยตรงระหว่างวัตถุศิลปะและผู้มีส่วนร่วมในพื้นที่การแสดงงาน

การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ : งานศิลปะชุดอโรคยาศาล ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแลกเปลี่ยนรับรู้โดยตรงด้วยรูป รส กลิ่น เสียง ของวัตถุทางศิลปะที่ศิลปินนำติดตั้งจัดวางในพื้นที่การแสดง ที่ทำให้ย้อนระลึกถึงประสบการณ์ในอดีตของวิถีท้องถิ่น ชุมชนในการรักษา เยียวยาทั้งร่างกายและจิตใจ อีกทั้งยังทำให้เกิดกระตุ้นการเรียนรู้ วิถีวัฒนธรรมของชุมชนได้อีกด้วย

Chulalongkorn University

4.3.2 ผลงานของสุธี คุณาวิชยานนท์ (2508)

ชุดภาระอันรื่นรมย์ (2542)

รูปที่ 68 ภาพผลงานของ สุธี คุณาวิชยานนท์ ชุด ภาระอันรื่นรมย์

ที่มา : www.rama9art.org

แนวความคิด : ในยามที่อะไรๆ ก็อ่อนระโหยโรยแรง คุณค่าของดั้งเดิมที่ดีงามค่อยๆ เสื่อมถอยไป รอบข้างแห้งแล้งลงไปเรื่อยๆ เพียงแค่ลมหายใจอันบอบบางก็ช่วยต่อชีวิตชีวาต่ออะไรมากมายการต่อหายใจเป็นภาระยิ่งใหญ่ที่หนักอึ้งสมควรที่จะกำหนดให้เป็นวาระแห่งชาติหรือมนุษย์ชาติที่เร่งด่วน (สุธี คุณาวิชยานนท์ : 2542)

สื่อ เทคนิค รูปแบบ : การสร้างสรรค์ผลงานแสดงในรูปแบบศิลปะการจัดวางในพื้นที่หอศิลปที่สร้างบรรยากาศและอาณาบริเวณการแสดงในลักษณะของการเชื้อเชิญให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในปฏิบัติการศิลปะ โดยใช้สื่อ วัสดุ หุ่นยาง 3 ตัว เบาะนั่ง

สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ : ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมในการสร้างปฏิสัมพันธ์กับวัตถุทางศิลปะ โดยการเป่าลมเข้าไปในหุ่นยาง 3 ตัว

คุณค่าทางสุนทรียะ : ผู้ชมได้รับรู้ประสบการณ์ในการปฏิสัมพันธ์กับวัตถุทางศิลปะหุ่นยางและเกิดการเปรียบเทียบระหว่างหุ่นยางที่เหี่ยวย่น สภาวะทางเศรษฐกิจ สังคมไทย ที่ได้รับผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์

การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ : งานศิลปะชุดภาระอันรื่นรมย์เป็นการนำบริบททางเศรษฐกิจสังคมที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้นมาเป็นแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงสภาวะทางสังคมไทยที่กำลังถูกอิทธิพลของโลกาภิวัตน์เข้ามามีบทบาทจนทำให้เกิดสภาวะการตื่นกลัวสูญเสียคุณค่าดั้งเดิมของสังคมไทย ศิลปินจึงได้สร้างหุ่นยาง 3 ตัว เพื่อมาเป็นวัตถุศิลปะเชิงสัมพันธ์ให้ผู้ชมได้ร่วมเป่าลมและแลกเปลี่ยนประสบการณ์ร่วมกันทำให้เกิดการตีความเปรียบเทียบสภาวะของความเหี่ยวย่นของหุ่นยางที่เสมือนกับสภาพของสังคมที่กำลังได้รับผลกระทบจากโลกาภิวัตน์ และถ้ามาร่วมบริจาคลมเติมเต็มหุ่นยาง เพื่อให้มีแรงฟื้นคืนมาก็เสมือนกับการช่วยให้มีความเข้มแข็งมีแรงต้านกับกระแสที่ไหลบ่าเข้ามา แม้จะเป็นภาระแต่ก็เป็นความรื่นรมย์ที่ได้มีส่วนร่วมการเติมเต็มในการช่วยชาติ

4.3.3 สุธี คุณาวิชยานนท์ (2508)

ผลงานชุด : ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (2543)

รูปที่ 69 ภาพผลงานของ สุธี คุณาวิชยานนท์ ชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์

ที่มา : dinsorsign.exteen.com

แนวความคิด : ห้องเรียนประวัติศาสตร์ วันวานอันแสนหวาน พล็อตของอดีตที่กลายเป็นประวัติศาสตร์ อดีตที่คนแกล้งลืมและเลือกจำ การพยายามปะติดปะต่อภาพอดีตที่พร่าเลือนให้กลายเป็นภาพปัจจุบัน (สุธี คุณาวิชยานนท์ : 2543)

สื่อ เทคนิค รูปแบบ : ผลงานแสดงในรูปแบบศิลปะการจัดวางในพื้นที่กลางแจ้ง ริมถนนราชดำเนินตรงข้ามอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย โดยมีโต๊ะนักเรียนทำด้วยไม้ จำนวน 14 ตัว แกะสลักเป็นภาพและคำต่างๆ เกี่ยวกับประวัติศาสตร์การเมืองไทยตั้งแต่กลุ่ม ร.ศ. 103 จนถึงเดือนพฤษภาคม 2535 และมีอุปกรณ์ เช่น ดินสอสี กระดาษ เพื่อให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมในงานด้วย

สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ : ผู้ชมสามารถร่วมปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ในผลงานชุดห้องเรียนประวัติศาสตร์ โดยการฝนระบายจากรูปสลักบนหน้าโต๊ะ ซึ่งมีภาพและคำเหตุการณ์ทาง

ประวัติศาสตร์การเมืองไทยแต่ละยุค ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน พื้นที่การปฏิบัติการทางศิลปะนั้นตั้งอยู่บนพื้นที่ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของระบอบประชาธิปไตยไทยให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงออก

คุณค่าทางสุนทรียะ : คุณค่าทางอารมณ์ความรู้สึกและประสบการณ์ที่ผู้ชมได้ร่วมเรียนรู้บริบททางประวัติศาสตร์ผ่านกระบวนการทางศิลปะ ซึ่งเป็นประสบการณ์ตรงจากพื้นที่การแสดงซึ่งผู้ชมมีส่วนร่วมในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ของงานศิลปะที่สร้างความเพลิดเพลิน สนุกสนาน ท่ามกลางบรรยากาศสาธารณะที่มีความสัมพันธ์กับสภาวะแวดล้อม

การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ : ปฏิบัติการศิลปะชุดห้องเรียนประวัติศาสตร์นั้นเป็นการสร้างแรงกระตุ้นให้ผู้คนสนใจบริบทของประวัติศาสตร์การเมือง โดยใช้ศิลปะเป็นตัวเชื่อมโยงกับการมีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์แลกเปลี่ยนประสบการณ์ร่วมกันระหว่างการทำกิจกรรมทางศิลปะกับพื้นที่ทางสังคมและชุมชนที่มาร่วมในงานแสดงศิลปะ ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ในการขยายพื้นที่ทางศิลปะเข้าไปในชุมชนต่างๆ ให้มากขึ้น

4.3.4 กมล เผ่าสวัสดิ์ (2501)

ผลงานชุด : พายุแห่งความเงียบ (2548)

รูปที่ 70 ภาพผลงานของ กมล เผ่าสวัสดิ์ ชุด พายุแห่งความเงียบ

ที่มา : http://www.car.chula.ac.th/art/th/?page_id=251

แนวความคิด : เหตุการณ์ซึนามิที่กระตุ้นให้มองเห็นหนทางที่จะอธิบายภาวะความสงบได้เพราะจากโศกนาฏกรรมที่ภัยธรรมชาติได้เป็นฝ่ายรุกล้ำกลืนกลายพื้นที่แห่งมนุษย์และนำมาซึ่งความสูญเสียทั้ง

ทรัพย์สินและชีวิตของผู้คนหลากหลายเชื้อชาติอย่างฉับพลัน เป็นเหตุให้ดวงวิญญาณจากไปอย่างไม่สงบและเป็นห้วงของความตกใจอย่างรุนแรงต่อสภาวะที่เกิดขึ้น ทางด้านผู้ที่ยังมีชีวิตอยู่ที่ระลึกถึงผู้จากไป ทั้งพบเจอและสูญหาย เราต่างสวดภาวนาและไว้อาลัยให้ไปสู่สุขคติและเข้าถึงสภาวะแห่งความสงบ (กมล เผ่าสวัสดิ์ : 2548)

สื่อ เทคนิค รูปแบบ :การสร้างสรรค์ผลงานแสดงในรูปแบบศิลปะการจัดวางในพื้นที่หอศิลปที่สร้างบรรยากาศและสร้างสถานการณ์จำลองจากภาพเคลื่อนไหว แสง เสียง และผลงานประติมากรรม

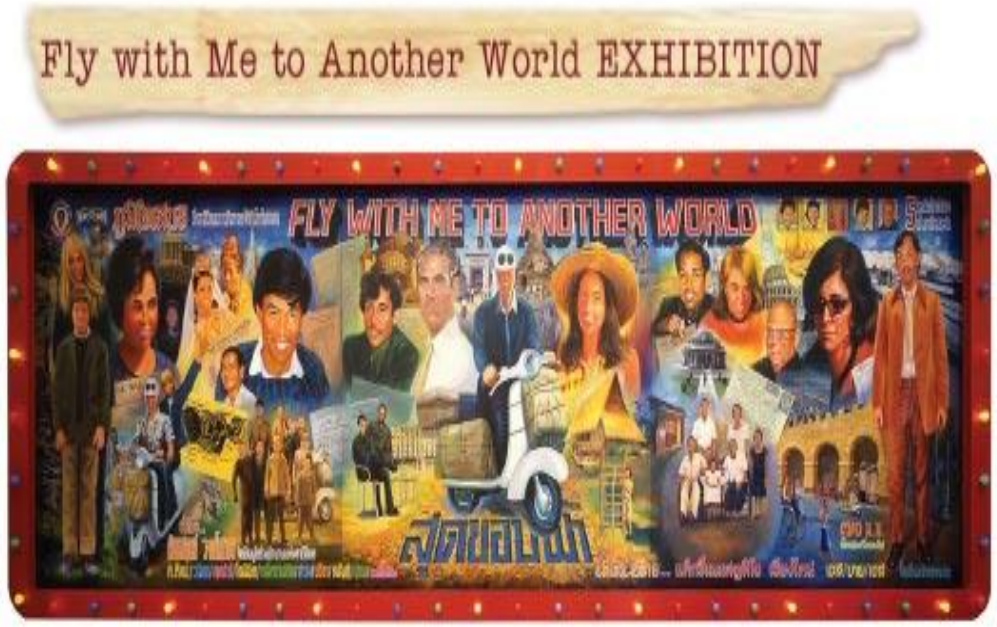
สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ : ผู้ชมสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมในการสัมผัสจากการเห็นและได้ยินเสียงจากวีดีโอที่ฉายประกอบในพื้นที่การแสดงพร้อมๆ กับการรับรู้จากผลงานประติมากรรมที่มีรูปลักษณ์ของฟองคลื่นและซากเรือที่ทำให้ย้อนระลึกถึงภาพความทรงจำในเหตุการณ์ซึนามิ เมื่อปลายปี พ.ศ. 2547

คุณค่าทางสุนทรียะ : ผู้ชมได้รับรู้ถึงการแสดงออกทางเนื้อหาจากเหตุการณ์ภัยพิบัติทางธรรมชาติและสะท้อนถึงความสูญเสีย ท่ามกลางความรุนแรง เป็นการรับรู้ผ่านการตีความจากวัตถุศิลปะที่ประกอบกันทั้งภาพ เสียง และประติมากรรม รวมทั้งบรรยากาศในพื้นที่การแสดงที่ทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกย้อนแย้งระหว่างความรุนแรงของเหตุการณ์จริงกับสภาวะที่ทำให้ระลึกความสูญเสีย

การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ : ปฏิบัติการทางศิลปะชุดพายุแห่งความเงียบ เป็นการนำเอาบริบทของเหตุการณ์ซึนามิ เมื่อปลายปี พ.ศ. 2547 มาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะการจัดวางบรรยากาศของความมืดสลัวที่ทำให้ผู้ชมย้อนระลึกถึงเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้น ที่จะก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกสะเทือนใจในความรุนแรงของเหตุการณ์ ในขณะเดียวกันปฏิบัติการทางศิลปะสามารถทำให้ผู้ชมเพ่งพิจารณาถึงความสัมพันธ์ของผลงานศิลปะกับความเป็นจริงที่จะเตือนสติระลึกถึงผู้จากไป

4.3.5 นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล (2514)

ผลงานชุด : สุดขอบฟ้า (2547)



รูปที่ 71 ภาพผลงานของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ชุด สุดขอบฟ้า

ที่มา : alienboon.exteen.com

แนวความคิด : สะท้อนเรื่องราววิถีชีวิตของชุมชน ผ่านเรื่องเล่าและตำนานการเดินทางของ อินสนธ์ วงศ์สาม ศิลปินชาวยอง จังหวัดลำพูน เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความแตกต่างของยุคสมัยในอดีตและปัจจุบัน

สื่อ เทคนิค รูปแบบ :การสร้างสรรค์ผลงานแสดงในรูปแบบศิลปะจัดวางและกิจกรรมชุมชน โดยสื่อวัสดุที่มีความสัมพันธ์กับชุมชนท้องถิ่นผันแปรไปตามลักษณะของกิจกรรม รวมทั้งมีการจัดเลี้ยงอาหารท้องถิ่น กิจกรรมหุ่นเงาของเยาวชน ภาพยนตร์กลางแปลงในเรื่องราวของชุมชนยอง

สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ : ผู้ชมและชุมชนสามารถเข้าร่วมกิจกรรมเชิงสัมพันธ์และมีส่วนร่วมในงานศิลปะได้ทุกกิจกรรมตลอดการปฏิบัติการทางศิลปะ

คุณค่าทางสุนทรียะ : สร้างคุณค่าและส่งเสริมความสัมพันธ์ในชุมชนและผู้ชมโดยใช้กิจกรรมทางศิลปะเป็นกลไกในการกระตุ้นให้เห็นถึงวิถีวัฒนธรรมท้องถิ่นทำให้เกิดการรื้อฟื้นเรื่องราว ตำนานในอดีตผ่านสื่อการแสดงออกในงานศิลปะรูปแบบใหม่ในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ของปฏิบัติการศิลปะ

การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ :ปฏิบัติการศิลปะชุดสุดขอบฟ้าเป็นการกระตุ้นและสร้างความทรงจำของบุคคลและวัฒนธรรมชุมชนคนท้องถิ่นให้ตระหนักถึงคุณค่าและมรดกศิลปวัฒนธรรมเฉพาะ

ของชุมชนยอง ที่ทำให้ผู้ชมและสมาชิกในชุมชนเกิดการแลกเปลี่ยนทัศนะมุมมองต่อการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น โดยใช้กระบวนการทางศิลปะรูปแบบใหม่ในการปฏิบัติการเชิงสัมพันธ์

4.4 การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ ในแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (relational aesthetics) เป็นแนวคิดหนึ่งที่ได้รับความนิยมในการนำมาอธิบายและวิจารณ์แนวคิดปฏิบัติการทางศิลปะอย่างแพร่หลายในกระแสโลกาภิวัตน์ ที่มุ่งหมายให้ผู้ชมเห็นความสำคัญของการมีส่วนร่วมระหว่างปัจจัยสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ในงานศิลปะ เช่น มิติของเวลา บริบททางประวัติศาสตร์วัฒนธรรมที่ตั้ง ศิลปวัตถุและปฏิบัติการของแนวคิดนี้เรียกว่า “ศิลปะเชิงสัมพันธ์” (relational art) ที่ครอบคลุมองค์ประกอบดังกล่าวเข้าด้วยกันเพื่อสร้างความหมายให้กับ ”ศิลปะ” อันมี “เวลา” และ “พื้นที่” เป็นปัจจัยในการปฏิบัติการที่จะทำให้เปลี่ยนสถานะของผู้มาชมเป็น “ผู้ร่วมแลกเปลี่ยนสนทนา” (interlocution) อย่างใกล้ชิดได้แลกเปลี่ยนตอบโต้เพื่อพัฒนาประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์ด้วยการสัมผัสอรรถรสของศิลปะด้วยการมีส่วนร่วมในการเล่น การเดิน กิน ดื่ม หรือสัมผัส รวมไปถึงปฏิสัมพันธ์ทางการสื่อสารในชีวิตประจำวันอันเป็นการประสานสัมพันธ์ระหว่างวัตถุ เวลา และพื้นที่ในกรอบสถานการณ์เฉพาะเรียกว่า อาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ (relational realm) จากปัจจัยเหล่านี้ที่ผู้ชมได้มีส่วนร่วมและแลกเปลี่ยนทัศนะตอบโต้ซึ่งกันและกันภายใต้บรรยากาศของการสนทนา จึงทำให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ต่อความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในอาณาบริเวณดังกล่าวเสมือนหนึ่งเป็น “การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์” (relational art critic) ที่เป็นการแสดงทัศนะแบบการมีส่วนร่วมในองคาพยพของศิลปะที่จะปรากฏให้เห็นในปฏิบัติการทางศิลปะในพื้นที่ที่มีความสัมพันธ์กับผู้ชมและชุมชนซึ่งเป็นพื้นที่ในการจำลองเหตุการณ์หรือสถานการณ์ขึ้นมาภายใต้บรรยากาศเชิงสัมพันธ์ (relational sphere) (Nicolas Bourriaud.2002:43) เพื่อให้เกิดการวิจารณ์อย่างเปิดเผยการโต้ตอบ ถกเถียง และกระตุ้นให้เกิดความเชื่อมั่นในการแสดงออกทางทัศนะมุมมองเพื่อให้เกิดความเห็นที่แตกต่าง ที่จะกลายเป็นส่วนหนึ่งของการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในสาธารณะ (Terry Eagleton : 005 : 10)

ทางเลือกของการวิจารณ์ศิลปะในยุคโลกาภิวัตน์ภายใต้แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ที่เปิดโอกาสให้ผู้มีส่วนร่วมในการปฏิบัติการศิลปะได้ ซึ่งเป็นการเชื่อมโยงองค์ประกอบความสัมพันธ์ในระดับต่าง ๆ ที่เกี่ยวเนื่องเพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์ซึ่งกันและกัน นั่นหมายถึงศิลปะเชิงสัมพันธ์ได้แสดงให้เห็นสภาวะของการมีส่วนร่วมในการรับรู้ทั้งอารมณ์ ความรู้สึกและการวิจารณ์ที่เกิดจากโครงสร้างของการแสดงศิลปะที่ศิลปินได้นำเสนอต่อชุมชน ทำให้บทบาทของการวิจารณ์ศิลปะ หรือนักวิจารณ์เป็นเพียงผู้แสดงทัศนะแลกเปลี่ยนความเห็นร่วมกับผู้ชมต่อ

สถานะของการปฏิบัติการทางศิลปะในการจำลองเหตุการณ์ต่าง ๆ เพื่อเป็นปฏิสัมพันธ์ร่วมกับชุมชนสังคม ผลของปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art) นั้นมีความหมายชัดเจนทั้งแนวคิด เนื้อหา รูปแบบ สื่อวัสดุ การนำเสนอของศิลปินท่ามกลางผู้ชมหรือชุมชน ซึ่งเป็นหัวใจหรือแกนกลางของการมีส่วนร่วมให้เกิดพื้นที่แห่งการแลกเปลี่ยน

แนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์เป็นกระแสความนิยมในการสร้างสรรค์ของศิลปินมาตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษที่ 2530 ในประเทศไทยนั้น สิ่งที่ปรากฏชัดต่อวงการวิจารณ์ศิลปะคือ การวิจารณ์เป็นพลังร่วมของสาธารณะที่ส่งสื่อแสดงความคิดเห็นในการปฏิบัติการศิลปะของเหตุการณ์การแสดงนั้นๆ ที่สำคัญการสถาปนาตัวเองขึ้นเป็นนักวิจารณ์อาชีพในบริบทของสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์นั้นจะกลายเป็นผู้นำเชิงความคิดการวิจารณ์ที่ไม่เป็นที่ต้องการในบรรยากาศเชิงสัมพันธ์ของการแสดงแบบมีส่วนร่วม ด้วยเหตุที่การสัมผัสอรรถรสทางศิลปะในพื้นที่การแสดงนั้นเป็นรสนิยมและการับรู้เชิงปัจเจกเป็นพื้นที่ของการแสดงออกร่วมการสนทนา ไม่ใช่การชี้นำเพราะในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์แห่งนี้ผู้ชมทุกคนล้วนแต่เป็นผู้วิจารณ์กันทั้งสิ้นที่

ดังที่ เอ็ดวาร์ด ซาอิด (เอ็ดวาร์ด ซาอิด อ้างใน วินัย ผลเจริญ; 2552 : 85) ที่กล่าวถึงการเป็นนักวิจารณ์นั้นสามารถเกิดขึ้นได้กับทุก ๆ คน นักวิจารณ์จึงไม่จำเป็นต้องเป็นผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านการวิจารณ์ ไม่ควรจำกัดอยู่กับนักวิชาการอาชีพเท่านั้นแต่ใคร ๆ ที่มีใจรักในการวิพากษ์วิจารณ์ก็ควรจะสามารถวิพากษ์วิจารณ์ได้ ดังนั้นนักวิจารณ์อาจเป็นมือสมัครเล่นก็ได้ และการเป็นมือสมัครเล่นที่มีจิตใจชอบวิพากษ์วิจารณ์นี่แหละที่จะแสดงให้เห็นถึงความเป็นทางโลกหรือโลกียวิสัยของนักวิจารณ์.... ดังนั้นกิจกรรมการวิจารณ์จึงควรเป็นกิจกรรมของคนทั่วไปภายใต้บริบทของศิลปะเชิงสัมพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
สรุปผลการศึกษาวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การวิจัยสร้างสรรค์สื่อ เรื่อง การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2530–2550 : ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ โดยใช้แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ มาวิจารณ์ผลงานทัศนศิลป์ในช่วงเวลาดังกล่าว เพื่อนำผลมาสร้างสรรค์เป็นสื่อแบบโปสเตอร์ ผู้วิจัยสรุปตามลำดับดังนี้

5.1 สรุปผลการวิจัย

5.1.1 อิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์กับสังคมไทย

การเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างของสังคมไทยได้รับผลกระทบมาจากการก่อตัวของระบบเสรีนิยมใหม่ เริ่มมาตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 2490 ที่ทำให้เกิดกระแสของการเรียกร้องเพื่อแสวงหาสิทธิเสรีภาพประชาธิปไตยในการแสดงออกทางสังคม ซึ่งปรากฏการลักษณะนี้ได้เกิดขึ้นทั่วโลก แม้จะเรียกว่าเป็นยุคสงครามเย็นที่ต่อสู้กันด้วยอาวุธทางอุดมการณ์ระหว่างเสรี – ประชาธิปไตย กับสังคมนิยม – คอมมิวนิสต์ แต่ในทางความเป็นจริงแล้วเป็นการแทรกตัวเข้ามาของแนวคิดเสรีนิยมใหม่ที่สอดประสานไปกับกระแสโลกาภิวัตน์ที่เน้นย้ำในเรื่องเสรีภาพส่วนบุคคล ที่ทำให้เรื่องนี้เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์และแตะต้องไม่ได้ ในขณะเดียวกันรัฐในฐานะที่เป็นตัวกำกับดูแลปกครองระเบียบของสังคมในแนวคิดที่แตกต่างจากปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในกระแสโลกาภิวัตน์ จึงทำให้เกิดการปะทะขัดแย้งกันขึ้น นำไปสู่การประท้วงของนิสิต นักศึกษา และประชาชน ดังเช่น เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ในประเทศไทย จนนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเมืองและศิลปวัฒนธรรม

แม้ว่ากระแสโลกาภิวัตน์จะเป็นแรงกดดันให้มีการปกครองระบอบประชาธิปไตย ประชาชนมีสิทธิเสรีภาพขั้นพื้นฐานในการมีสิทธิ์มีเสียงมีอำนาจการตัดสินใจ ในการเมืองด้วยตนเองแต่ด้วยแนวคิดชาตินิยมที่ถูกปลูกฝังรากลึกมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 2490 จึงเป็นเรื่องยากที่จะเปลี่ยนแปลงได้ตามกระแสโลกภิวัตน์ดังกล่าว สิ่งที่ปรากฏในช่วงทศวรรษที่ 2520 คือการปรับดุลทางอำนาจของรัฐ จากที่ควบคุมการเมืองแบบเบ็ดเสร็จมาสู่การผสมกันระหว่างการแต่งตั้งและการเลือกตั้งที่เรียกว่า ยุคประชาธิปไตยครึ่งใบหรือประชาธิปไตยแบบไทยๆ พร้อมๆ ไปกับการปรับดุลทางเศรษฐกิจ – การค้า ที่กระแสโลกาภิวัตน์ได้แผ่ขยายปกคลุมไปทั่วโลกภายใต้ระเบียบกฎเกณฑ์ของเศรษฐกิจแบบเสรีนิยมใหม่ ซึ่งสหรัฐอเมริกาเป็นผู้นำ โดยมีองค์กรระหว่างประเทศ 3 องค์กร คือ กองทุนการเงินระหว่างประเทศ (IMF) ธนาคารโลก และองค์การค้าโลก (WTO) เป็นผู้ทำหน้าที่

ขับเคลื่อนเศรษฐกิจแบบระบบการค้าเสรี และระบบเสรีทางการเงิน จนทำให้วิถีการผลิตของเศรษฐกิจสังคมไทยเปลี่ยนไปสู่การผลิตแบบอุตสาหกรรม เพื่อเน้นการส่งออกเป็นด้านหลัก ดังจะเห็นการกดดันจากกระแสโลกาภิวัตน์ด้านการค้าเสรีมาตั้งแต่สมัยพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ เป็นนายกรัฐมนตรี และชัดเจนขึ้นในสมัยพลเอกชาติชาย ชุณหะวัน เป็นหัวหน้ารัฐบาล

การเปิดมิติการพัฒนาประเทศครั้งใหญ่ในช่วงทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา ภายหลังที่พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ถอนตัวออกจากการเมืองเมื่อปี พ.ศ. 2531 มาสู่ยุคพลเอกชาติชาย ชุณหะวัน โดยกานำนโยบาย แปรสนามรบให้เป็นตลาดการค้าเพื่อให้ประเทศเกิดความมั่งคั่งและมั่นคงทางเศรษฐกิจ มีการเร่งส่งเสริมการผลิตด้วยแนวคิดอุตสาหกรรมใหม่ไปยังภาคส่วนการผลิตต่าง ๆ ทั้งภาคการเกษตร อุตสาหกรรม การบริการ จนก่อให้เกิดความขัดแย้งทางสังคมตามมา เนื่องจากการปรับตัวไม่ทันต่อสถานการณ์ที่เปลี่ยนไปอย่างรวดเร็ว จากภาคการเกษตรแบบพึ่งพาตนเองมาสู่การผลิตเพื่อส่งออก จากแนวคิดการอนุรักษ์มาสู่การพัฒนาเพื่อทันสมัย รวมทั้งกระแสโลกาภิวัตน์ทำให้เกิดความขัดแย้งในเชิงโครงสร้างทางอำนาจของรัฐ จนนำไปสู่การรัฐประหารเดือนพฤษภาคม 2535

แม้จะมีการยื้อยุดฉุดรั้งให้สังคมไทยดำรงอยู่ในโครงสร้างเดิม ด้วยวิธีการทางทหารหรือการเมืองรูปแบบต่างๆ เช่น รัฐประหาร แต่ก็มิอาจจะหยุดความเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากกระแสโลกาภิวัตน์ได้ เมื่อทุนทางเงินในระบบเสรีนิยมใหม่ได้เคลื่อนย้ายไหลเวียนไปทั่วโลกได้อย่างเสรี โดยที่ไทยตั้งวิเทศน์ธนกิจขึ้นในสมัยนายอานันท์ ปันยารชุน เป็นนายกรัฐมนตรี และหลังจากนั้นในสมัยนายชวน หลีกภัย เป็นนายกรัฐมนตรีก็ได้กู้ยืมเงินจากกองทุนระหว่างประเทศเป็นครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2536 และด้วยบรรยากาศทางการเมืองแบบประชาธิปไตยที่ประชาชนมีส่วนร่วมในการแสดงออกตามสิทธิเสรีภาพผ่านการเลือกตั้งนักการเมืองสนับสนุนชื่นชอบ โดยมีการแก้ไขรัฐธรรมนูญให้สอดคล้องกับกระแสของโลกที่เปลี่ยนไปจนมีรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2540 มาเป็นหลักการปกครองประเทศ ซึ่งในช่วงทศวรรษ 2540 นั้นบรรยากาศทางการเมืองแบบประชาธิปไตยเต็มใบเกิดขึ้นทำให้พันตำรวจโททักษิณ ชินวัตร นักธุรกิจด้านการสื่อสารโทรคมนาคมได้ลงมาเล่นการเมืองในนามพรรคไทยรักไทยอย่างเต็มตัวและได้รับการเลือกตั้งเป็นนายกรัฐมนตรีมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2544–2549 และในเดือนกันยายน พ.ศ. 2549 ก็มีการรัฐประหารเกิดขึ้นทำให้พันตำรวจโททักษิน ชินวัตร หมดอำนาจลง

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมการเมืองไทยตลอดช่วงกว่า 3 ทศวรรษดังกล่าวล้วนมีส่วนสำคัญที่มีผลจากกระแสโลกาภิวัตน์ที่นำพาระบบเศรษฐกิจแบบเสรีนิยมใหม่ ซึ่งทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงดุลอำนาจทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง วัฒนธรรมจากที่รัฐเคยควบคุมทุกอย่างไว้อย่างเบ็ดเสร็จมาสู่การมีส่วนร่วมของประชาชนในภาคส่วนต่างๆ เกิดความสัมพันธ์ปรับตัวทั้งต่อต้านและเห็นด้วยใน

กลุ่มพลังทางสังคมภายใต้กลไกการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและการสื่อสารโทรคมนาคมซึ่งสิ่งเหล่านี้ก่อให้เกิดสภาวะความกดดัน วิกฤตในมิติต่างๆ ตามมาอันเนื่องมาจากผลของกระแสโลกาภิวัตน์ ทั้งทางด้านวัฒนธรรมศิลปะ ชุมชน ท้องถิ่น

5.1.2 อิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์กับวัฒนธรรม ศิลปะในสังคมไทย

กระแสโลกาภิวัตน์ได้ทำให้เกิดการตื่นตัวทั้งภาครัฐและเอกชน หันมาให้ความสนใจผลกระทบที่จะก่อให้เกิดขึ้นต่อวัฒนธรรม ศิลปะ อันเป็นแบบแผนรากเหง้าของสังคมไทย ซึ่งปรากฏการณ์การตื่นตัวตั้งรับกับกระแสจากโลกภายนอกนั้น มีตั้งแต่สมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม เป็นผู้นำของประเทศเพื่อสร้างชาติให้มีความเข้มแข็งผ่านกลไกทางด้านอุดมการของรัฐและวัฒนธรรมและศิลปกรรมก็เป็นภาพลักษณ์สำคัญที่จะปลูกผู้คนให้มาตระหนักถึงความเป็นชาติได้ เช่น เพลง ละคร ผลงานประติมากรรมของวีรบุรุษ วีรสตรี ยิ่งในยุคสงครามเย็นกระบวนการผลิตวัฒนธรรมและศิลปะก็ทวีความเข้มข้นมากขึ้นทั้งนี้นอกเหนือจากการสร้างคุณค่าชาตินิยมแล้ว รัฐไทยยังต้องเผชิญกับภัยคอมมิวนิสต์ที่ถูกปลุกกระแสมาตั้งแต่สมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เป็นรัฐบาลจนถึงสมัยจอมพลถนอม กิตติขจรเป็นผู้นำ แต่อีกด้านหนึ่งของการสร้างกระแสชาตินิยมขึ้นมานั้น แนวคิดเสรี-ประชาธิปไตยก็ก่อตัวขึ้นเป็นพลังที่เบียดแทรกเข้ามาในสังคมไทย ประกอบกับแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตได้รับการตอบรับกับกระแสการตื่นตัวของศิลปินและประชาชนมากขึ้นจนทำให้ศิลปะแนวทางนี้ส่งผลให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานแนวเหมือนจริง โดยเฉพาะสะท้อนเรื่องราวเนื้อหาความยากจนทุกข์เข็ญของชีวิตาชาวนา ชาวไร่ กรรมกร รวมไปถึงเนื้อหาการประท้วงขับไล่ฐานทัพอเมริกัน ที่เข้ามามีบทบาทสำคัญในภูมิภาคนี้เพื่อป้องภัยจากคอมมิวนิสต์ที่กำลังคุกคามเข้ามา

แต่ถึงอย่างไรก็ตามแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตได้ดำรงอยู่ในช่วงสั้นๆ ระหว่างปลายทศวรรษที่ 2510 – กลางทศวรรษที่ 2520 หลังจากนั้นกระแสโลกาภิวัตน์ได้เคลื่อนเข้ามามากขึ้น โดยทำให้โครงสร้างทางเศรษฐกิจและสังคมเปลี่ยนไปอย่างชัดเจน จากผลงานศิลปะที่เคยสะท้อนอดอยากยากแค้น มาเป็นการสะท้อนปัญหาที่ได้รับกระทบจากโลกาภิวัตน์กับวัฒนธรรมชุมชนท้องถิ่น ความเชื่อ สิ่งแวดล้อม เป็นต้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้เกิดจากกระแสการพัฒนาทางอุตสาหกรรมที่ต้องการให้ประเทศชาติสร้างผลผลิตได้จำนวนมากเพื่อการส่งออกตามระบบทุนเสรีนิยมใหม่ ที่ก่อให้เกิดความวิตกต่อการที่จะทำให้เกิดความล่มสลายของวิถีชีวิตวัฒนธรรมชุมชนท้องถิ่น จริยธรรมของคนไทย รวมถึงดูดกลืนค่านิยมทางวัฒนธรรม ขนบประเพณีอันดีงามของไทยให้เลือนหายไปกับวิถีบริโภคนิยมตามกระแสโลกาภิวัตน์ กระแสแนวคิดการฟื้นฟูแนวคิดท้องถิ่นนิยม วัฒนธรรมชุมชนปรากฏชัดยิ่งขึ้นในช่วงที่ 2530 เป็นต้นมาจนกลายเป็นแนวคิดเนื้อหารูปแบบในการสร้างสรรค์ศิลปะในยุคนี้เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงปัญหาความขัดแย้งในมิติต่างๆ ของสังคมไทยยุคพัฒนาไปพร้อมกับโลกาภิวัตน์

และศิลปินก็ได้รับอิทธิพลจากโลกศิลปะที่เป็นกระแสไปทั่วโลกในการจัดรูปแบบการนำเสนอ เพื่อให้ผู้ชมได้มีปฏิสัมพันธ์ใกล้ชิดกับผลงานการแสดงมากขึ้น ดังปรากฏให้เห็นในศิลปะเชิงแนวความคิดที่เน้นแนวคิดที่สัมพันธ์กับสังคม วัฒนธรรมเป็นหลัก โดยนำเสนอออกมาผ่านศิลปวัตถุในรูปแบบศิลปะการจัดวาง (installation art) ศิลปะการแสดงสด (performance art) เป็นต้น โดยคำนึงถึงเรื่องพื้นที่ – เวลาของการจัดแสดง ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงบรรยากาศและผลสะท้อนทางอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับจากการแสดง ที่สำคัญมุ่งเน้นให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงนั้นด้วย โดยการสัมผัสอรรถรสของผลงานในพื้นที่การแสดงนั้นๆ ซึ่งเรียกศิลปะที่แสดงในลักษณะนี้ว่า “ ศิลปะเชิงสัมพันธ์” (relational art) ซึ่งผลของอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับในทางสุนทรียะนั้น เรียกว่า “ สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์” (relational aesthetic) และการแลกเปลี่ยน สนทนา โต้ตอบ วิจารณ์ที่เกิดขึ้นในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ที่เป็นพื้นที่การแสดงนั้น เรียกว่า การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art criticism) ซึ่งเป็นการวิจารณ์ที่เกิดขึ้นในพื้นที่อาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ที่กระตุ้นให้ผู้ชมได้เกิดแนวความในการแลกเปลี่ยนสนทนาอันเกิดจากการที่ได้สัมผัส รับรู้ อรรถรสของศิลปวัตถุที่มี รูป รส กลิ่น เสียง ซึ่งเป็นส่วนประกอบสร้างความหมายให้กับผลงานศิลปะโดยมีเวลาและพื้นที่การแสดงเป็นตัวรวบรวมบริบทต่างๆ เข้าด้วยกันและก่อให้เกิดการเป็นผู้ร่วมแลกเปลี่ยนสนทนาสร้างความใกล้ชิด ได้ตอบโต้แลกเปลี่ยนเพื่อพัฒนาประสบการณ์สุนทรียะด้วยกัน บทบาทของนักวิจารณ์กับผู้ชม ผู้ชมกับผู้ชม ซึ่งอยู่ในฐานะผู้ร่วมแลกเปลี่ยน สร้างความใกล้ชิด ได้ตอบโต้แลกเปลี่ยนเพื่อพัฒนาประสบการณ์ทางสุนทรียะด้วยกัน และดำเนินควบคู่กันไปในชุมชนศิลปะแห่งนี้ สลับเปลี่ยนตำแหน่งกันอยู่ตลอดเวลา

5.1.3 ผลของการศึกษาผลงานทัศนศิลป์ แนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินที่ทำงานแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์นั้นได้สะท้อนให้เห็นถึงปฏิบัติการทางศิลปะที่ผลต่อผู้ชม ชุมชนโดยที่ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมในการแสดงเป็นการสร้างมิติใหม่ในการแสดงผลงานศิลปะที่มีให้บทบาทของผู้ชมหรือผู้สนใจ หรือชุมชน ได้แสดงบทบาทของตัวเองในฐานะเป็นผู้วิจารณ์ไปด้วย อันเป็นทางออกในการแก้ไขปัญหาการวิจารณ์ศิลปะที่ล้มเหลวในอดีตที่ผูกติดไว้กับนักวิจารณ์ หรือความเป็นสถาบันที่ได้รับการศึกษาทางศิลปะมาอย่างเดียว ซึ่งศิลปะเชิงสัมพันธ์นี้เป็นการสร้างความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับผู้ชมมากขึ้น ซึ่งเป็นการขยาย

ศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่ศิลปินได้นำบริบทของชุมชนท้องถิ่น หรือผลกระทบ จากกระแสโลกาภิวัตน์ ทั้งสังคมบริโภค สิ่งแวดล้อม ความเชื่อ ศาสนา มานำเสนอในรูปแบบที่แตกต่างจากศิลปะ

สกุลสมัยใหม่ที่ยึดติดกับรูปทรงเฉพาะ หรือโลกของนามธรรม และพยายามรักษาความสูงค่าของศิลปะไว้อีกฟากหนึ่งกับสังคมโดยทั่วไป อันเป็นสร้างกำแพงกั้นกลางระหว่างศิลปะกับผู้ชมและผู้สนใจทั่วไป แต่ศิลปะเชิงสัมพันธ์ได้เปิดมิติอาณาบริเวณของพื้นที่ในการปฏิบัติการณ์ออกไปให้กว้างขึ้นแม้ว่าปฏิบัติการณ์ทางศิลปะเชิงสัมพันธ์จะยังพึ่งพาสังคมบริโภคแต่อย่างน้อยก็เป็นการสร้างและเชื่อมความคิดในการชมงานศิลปะที่ไม่ได้ฟากฟ้าอีกต่อไป

จากผลการศึกษานี้ ผู้วิจัยได้นำข้อสรุปทางเนื้อหาแนวความคิด รูปแบบ สื่อเทคนิค และการวิจารณ์ มานำเสนอในสื่อแบบรูปเล่มและเป็นแบบโปสเตอร์เพื่อเป็นสื่อการกระตุ้นให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงคุณค่าที่เกิดจากศิลปะเชิงสัมพันธ์ และกระตุ้นให้เกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์การปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ให้มากขึ้น เพราะพื้นที่ศิลปะเชิงสัมพันธ์นั้นได้สลายเส้นแบ่งโลกศิลปะในขนบเดิมลงไปและเป็นการท้าทายต่อกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะที่กำลังเผชิญความซับซ้อนของโลกในยุคโลกาภิวัตน์อีกด้วย

5.2 **อภิปรายผล**

การวิจัยสร้างสรรค์สื่อแบบเป็นรูปเล่มและแบบโปสเตอร์ เรื่อง การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550 : ภายใต้บริบทของโลกภิวัตน์ และโลกศิลปะมีประเด็นในการอภิปราย 2 ประเด็น ดังนี้

5.2.1 ผลงานสามารถทำให้เปิดมิติทางแนวคิด การวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่สร้างสรรค์ผลงานในแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art) ช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550 ในยุคโลกาภิวัตน์ที่มีความสัมพันธ์กับบริบททางสังคม การเมือง วัฒนธรรม วิถีชุมชน ซึ่งจะทำให้เกิดความเข้าใจรับรู้อย่างกว้างขวางแก่วงการศิลปะและประชาชนผู้สนใจมากขึ้น

5.2.2 ทำให้เกิดพื้นที่การรับรู้ทางทัศนศิลป์ในการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์และกระตุ้นให้เกิดพื้นที่วัฒนธรรมการวิจารณ์อย่างเปิดเผย

5.2.1 ผลงานสามารถทำให้เปิดมิติทางแนวคิด การวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่สร้างสรรค์ในแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์ **(relational art)** ช่วงปี พ.ศ.**2530 – 2550**

ในยุคโลกาภิวัตน์ที่มีความสัมพันธ์กับบริบททางสังคม การเมือง วัฒนธรรม วิถีชุมชน ซึ่งจะทำให้เกิดความเข้าใจรับรู้อย่างกว้างขวางแก่วงการศิลปะและประชาชนผู้สนใจมากขึ้น

ผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นนั้นมีส่วนทำให้ผู้ชมและผู้สนใจได้รับรู้เข้าใจในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์ และทำให้ตระหนักถึงปฏิบัติการทางศิลปะที่มีผลต่อการวิพากษ์

วิจารณ์ สังคม เศรษฐกิจ การเมือง วัฒนธรรม และชุมชนที่ศิลปินได้นำมาเป็นแนวคิดในการสร้างผลงาน ซึ่งเรื่องราวหรือวัสดุสื่อต่างๆ เหตุการณ์ที่ศิลปินหยิบจับนำมาใช้ในผลงานนั้นล้วนเป็นสิ่งที่มีอยู่และรู้เห็นในชีวิตประจำวัน ความใกล้ชิดสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบและตัวบทเรื่องราวที่ศิลปินนำเสนอนั้นเป็นความสัมพันธ์ที่สื่อความหมายต่อผู้ชมได้โดยตรงไม่ซับซ้อนต่อการตีความ เช่น ผลงานของมณเฑียร บุญมา ในชุด อโรคยาศาล (2538) ที่ศิลปินได้นำวัสดุท้องถิ่นหรือแปลงรูปลักษณ์จากกู่มาเป็นวัตถุศิลปะพร้อมกับนำสมุนไพร เช่น ขมิ้นมาทาทับลงบนวัสดุที่นำมาประกอบสร้างเป็นผลงานทำให้เกิดกลิ่นสมุนไพรเพื่อสะท้อนให้ผู้ชมได้รับรสทางศิลปะ และทำให้เกิดมิติหวนระลึกถึงวิถีของชุมชนท้องถิ่นในอดีตที่เยียวยารักษาร่างกายที่ป่วยไข้ด้วยเครื่องสมุนไพร อีกทั้งยังทำให้เกิดสติ สมาธิจากบริบทของศิลปวัตถุที่อยู่ในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ของการแสดงงาน ส่วนผลงานของสุธี คุณาวิชยานนท์ ในชุดภาระอันรื่นรมย์ (2542) ที่ได้สะท้อนถึงผลกระทบจากภาวะเศรษฐกิจทรุดตัวลงจนทำให้ผู้คนตกอยู่ในสภาพหดหู่ ท้อแท้ สิ้นหวัง ศิลปินจึงได้สร้างประติมากรรมหุ่นยางเท่าคนจริงขึ้นมา จัดวางในพื้นที่การแสดงและเชื้อเชิญให้ผู้ชมมาร่วมกันเป่าลมเข้าไปในหุ่นยางเพื่อพยุงให้หุ่นยางนั้นฟื้นคืนรูปเต็มที่สมบูรณ์ เพื่อสื่อความหมายถึงการมาร่วมมือกันแม้จะเป็นภาวะที่เหนื่อยล้าแต่ก็มีความรื่นรมย์ในการร่วมมือฟื้นฟูสภาวะเศรษฐกิจที่ถดถอย

ผลงานอีกชุดหนึ่งของ สุธี คุณาวิชยานนท์ ในชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (2543) ซึ่งเป็นปฏิบัติการทางศิลปะในพื้นที่สาธารณะบนถนนราชดำเนินตรงข้ามอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย โดยศิลปินได้นำโต๊ะนักเรียนจำนวน 14 ตัว แกะสลักภาพและคำต่างๆ เกี่ยวกับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์การเมืองไทยตั้งแต่ ร.ศ. 103 จนถึงเหตุการณ์เดือนพฤษภาคม 2535 และมีอุปกรณ์สำหรับการถูฝน เช่น สี กระดาษ ให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการปฏิวัติทางศิลปะและยังได้ผลงานจากการมีส่วนร่วมกับศิลปวัตถุครั้งนี้กลับบ้านด้วย ซึ่งเป็นการสร้างแรงกระตุ้นให้ผู้ชมและผู้มีส่วนร่วมสนใจในบริบททางประวัติศาสตร์ผ่านผลงานการแสดงศิลปะในพื้นที่ของชุมชนและสร้างความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนกับบริบทของผลงานศิลปะให้มีความใกล้ชิดมากขึ้น

ผลงานของกมล เผ่าสวัสดิ์ ในชุด พายุแห่งความเงียบ (2548) ศิลปินได้นำเรื่องราวมหันตภัยของธรรมชาติครั้งใหญ่ในเหตุการณ์คลื่นยักษ์สึนามิถล่มผู้คนชุมชนในแถบฝั่งทะเลอันดามันของไทยที่ผู้คนล้มตายเป็นจำนวนมากเมื่อปี พ.ศ. 2547 ศิลปินได้นำบริบทเหล่านี้มาประกอบสร้างเป็นรูปทรงประติมากรรมจากฟองคลื่น ประกอบด้วยวีดิโอภาพและเสียงคลื่นสาดซัดอย่างไม่สิ้นสุด ในขณะที่ภาพเหตุการณ์จริงไม่เลือนหายจากความทรงจำของผู้คน แต่ปฏิบัติการทางศิลปะชุดนี้ก็ทำให้ผู้ชมย้อนเห็นความรุนแรงจากภัยธรรมชาติได้จากภาพสะท้อนของประติมากรรมอันสงบนิ่งในห้องแสดง ซึ่งสถานการณ์จากห้องแสดงงานนี้เองที่ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างผลงาน ผู้ชมและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงและก่อให้เกิดปฏิสัมพันธ์ในแนวคิดของการเปรียบเทียบผลงานกับเหตุการณ์ที่

ได้รับรู้มาหรือเหตุการณ์หายนะอื่นๆ ที่ผู้ชมได้สนทนา แลกเปลี่ยนทัศนะมุมมองต่อสภาวะที่เกิดขึ้น และสามารถเชื่อมโยงไปยังบริบทของเหตุการณ์อื่นๆ ที่ทำให้เกิดอารมณ์ ความรู้สึกที่โศกสลดและสูญเสีย

สำหรับผลงานของนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ในชุด สุดขอบฟ้า (2547) มีลักษณะผลงานในรูปแบบของศิลปะการจัดวางและกิจกรรมในชุมชน เป็นปฏิบัติการทางศิลปะที่ต้องการกระตุ้นและสร้างความทรงจำของบุคคลและวิถีวัฒนธรรมชุมชน ท้องถิ่น โดยเฉพาะชุมชนคนยอง ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดลำพูน เพื่อให้ผู้ชมและผู้มีส่วนร่วมในชุมชนตระหนักถึงคุณค่าทางมรดกศิลปวัฒนธรรมที่กำลังจะเลือนหายไปจากผลกระทบของกระแสโลกาภิวัตน์ และทำให้ผู้มีส่วนร่วมในปฏิบัติการศิลปะครั้งนี้มีการแลกเปลี่ยน สนทนาในกระบวนการทางศิลปะรูปแบบและการจัดการใหม่ภายใต้การมีส่วนร่วมของชุมชน

ปฏิบัติการทางศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่ผู้วิจัยได้คัดสรรผลงานมาศึกษาวิจัยในครั้งนี้เพื่อชี้ให้เห็นถึงการขยายพรมแดนทางศิลปะในรูปแบบและพื้นที่การแสดงให้ผู้ชมและชุมชนมีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์กับผลงานการแสดงศิลปะนั้นๆ ด้วย และเป็นการกระตุ้น ปลุกเร้าให้ผู้มีส่วนร่วมในการแลกเปลี่ยนสนทนา ทัศนะมุมมองต่อเหตุการณ์ที่ศิลปินได้จำลองมาเป็นพื้นที่ศิลปะเชิงสัมพันธ์ ที่จะก่อให้เกิดการตอบโต้ วิพากษ์วิจารณ์ประสบการณ์ทางการรับรู้อารมณ์ความรู้สึกทางสุนทียะ ที่จะนำไปสู่วิถีของวัฒนธรรมการวิจารณ์ให้กว้างขวางมากขึ้น

5.2.2 ทำให้เกิดพื้นที่การรับรู้ทางทัศนศิลป์ในการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์และกระตุ้นให้เกิดพื้นที่วัฒนธรรมการวิจารณ์อย่างเปิดเผย

ศิลปะเชิงสัมพันธ์ได้สร้างฐานแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ในการปฏิสัมพันธ์รับรู้ของผู้ชม นักวิจารณ์และผู้มีส่วนร่วมในปฏิบัติการทางศิลปะ โดยศิลปินได้สร้างเงื่อนไขในการแลกเปลี่ยนสนทนา พบปะ ในพื้นที่ของการแสดงงานที่มีวัตถุศิลปและสรรพสิ่งในอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์สามารถจับต้องสัมผัสได้ ทำให้ผู้มีส่วนร่วมในอาณาบริเวณศิลปะเชิงสัมพันธ์สามารถรับรู้ รส กลิ่น เสียง บรรยากาศของการแสดงงานศิลปะได้โดยตรง ซึ่งเป็นลักษณะของการสร้างความสัมพันธ์ของมนุษย์กับสภาวะเหตุการณ์จำลองทางสังคม วัฒนธรรม ภายใต้บริบทของสาธารณะและชุมชน ที่ทำให้เกิดการพบปะ เผชิญหน้า การมีส่วนร่วม ได้สนทนา แลกเปลี่ยน โต้ตอบ ที่เกิดจากปฏิบัติการและองค์ประกอบทางศิลปะที่มีเวลาและพื้นที่เชิงสัมพันธ์ที่รวมทุกคนไว้ในพื้นที่เดียวกัน

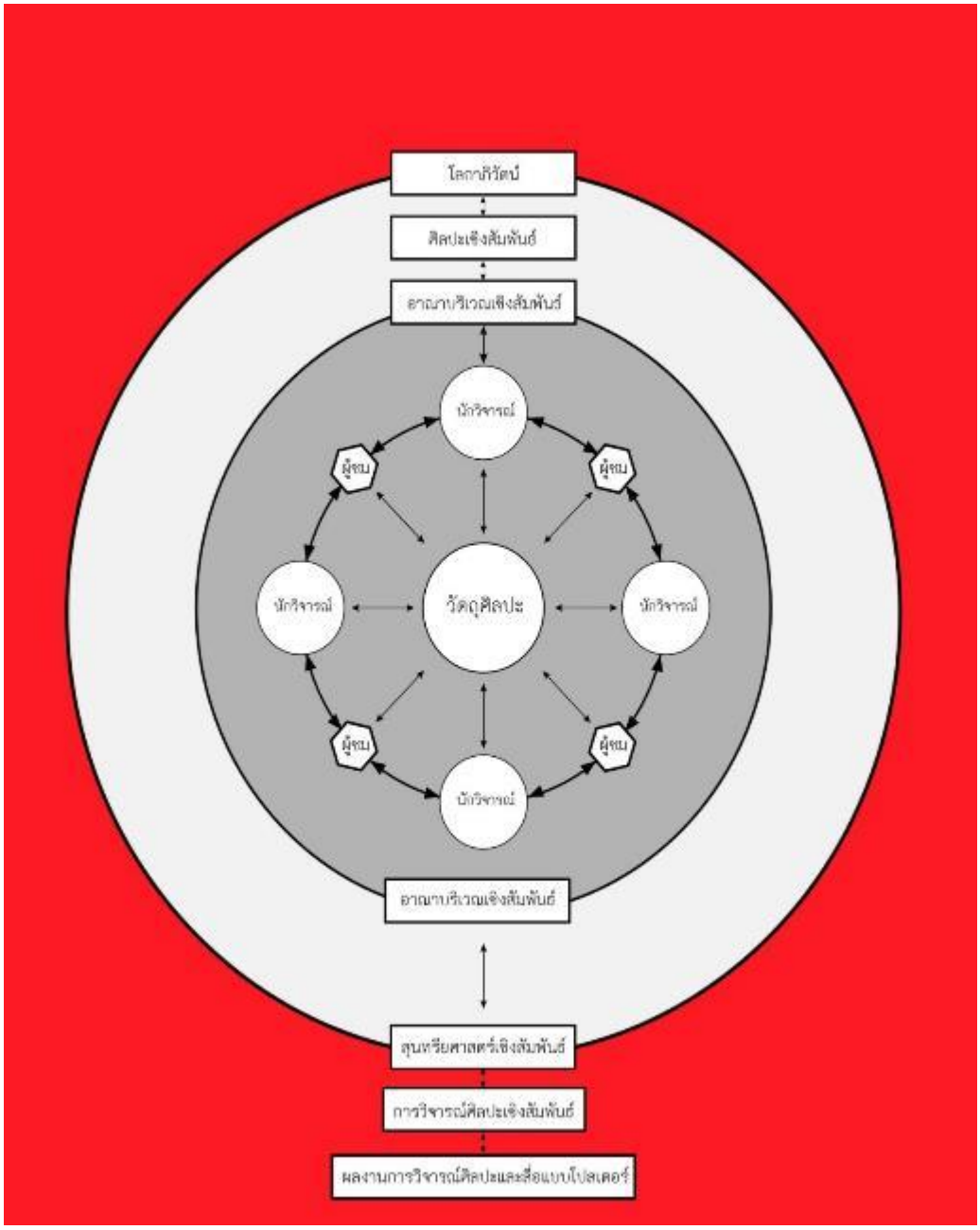
โดยศิลปะเชิงสัมพันธ์นี้ ศิลปินมุ่งการสร้างสรรค์ให้เป็นพื้นที่การแลกเปลี่ยน ซึ่งจะทำให้เกิดกระบวนการทางการวิจารณ์ขึ้นภายใต้วิถีของการสนทนา พบปะ เผชิญหน้าและการมีส่วนร่วม อันเป็นกระบวนการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่เกิดจากปฏิบัติการทางศิลปะเชิงสัมพันธ์นั่นเอง

5.3 ข้อค้นพบจากการศึกษาวิจัย

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ได้กำหนดกรอบวิธีวิจัยเพื่อศึกษาจากแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่ทำให้เกิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ในพื้นที่ของการสถาปนาเพื่อการแสดงงานจึงได้ข้อสรุปความคิดโดยผู้วิจัยต่อผลงานการสร้างสรรค์ และได้ออกแบบโครงสร้างทางความคิดเพื่อสร้างความเข้าใจต่อผลงานและความคิดดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แผนภูมิที่ 2



แผนภูมิที่ 2 แผนภูมิรูปภาพแสดงข้อค้นพบจากการศึกษาวิจัย

จากแผนโครงสร้างทางความคิดที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้นนี้ปรากฏให้เห็นถึงผลกระทบและสัมพันธ์ใน 4 ระดับ คือ

ระดับที่หนึ่ง กระแสโลกาภิวัตน์ที่ส่งผลให้เกิดสภาวะความหลากหลายทางวัฒนธรรมและก่อให้เกิดผลต่างๆ ทางสังคม เช่น ความตรึงเครียด ขัดแย้ง การฟื้นฟูอดีต และโลกศิลปะปรับเปลี่ยนรูปแบบ เทคนิคการนำเสนอในแนวทางใหม่ที่ครอบคลุมไปถึงการนำสื่อเทคโนโลยีที่นำสมัย และสื่อวัสดุในท้องถิ่นชุมชนมาใช้ประกอบสร้างเป็นผลงานศิลปะเชิงสัมพันธ์ดังในผลงานชุด อโรคยาศาล, ภาวะอันรื่นรมย์พายุแห่งความเงียบ สุดขอบฟ้า

ระดับที่สอง ผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์ดังกล่าวจึงทำให้เกิดแนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์ขึ้นซึ่งเป็นปฏิบัติการทางศิลปะที่ยึดโยงกับพื้นที่ และเวลาของการแสดง ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงบรรยากาศ การสัมผัสรับรู้ทางอารมณ์ ความรู้สึกที่ได้รับจากการมีส่วนร่วมในพื้นที่การแสดง ซึ่งเรียนว่าอาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ โดยมีศิลปวัตถุหรือสิ่งแสดง จัดวาง ติดตั้งหรือมีการแสดงอยู่ในอาณาบริเวณดังกล่าว ที่ผู้ชมสามารถลิ้มอรรถรสของศิลปวัตถุ หรือสามารถสัมผัสอบอย่างใกล้ชิดกับปฏิบัติการทางศิลปะนั้นๆ ซึ่งผลที่เกิดจากปฏิบัติการดังกล่าวจะทำให้ผู้ชมได้รับสุนทรียะจากประสบการณ์ตรงจากการสัมผัส เรียกว่า สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ ในขณะเดียวกันสถานะของผู้ชมที่ได้อรรถรสทางศิลปะนั้นก็ดำรงอยู่ในสถานะของผู้วิจารณ์ด้วย เรียกว่า การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์

ระดับที่สาม การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์เป็นผลที่เกิดจากการปฏิบัติการทั้งหมดของโลกศิลปะภายใต้แนวคิดศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่ผู้ชมสวมบทบาทของนักวิจารณ์ที่เกิดจาการร่วมแลกเปลี่ยนสนทนาวิวาทะความคิดเห็นในชุมชนศิลปะแห่งนี้

ระดับที่สี่ สื่อแบบรูปเล่มและแบบโปสเตอร์ เรื่อง การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550 : ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ เป็นการรวบรวมแนวคิดจากการศึกษาวิจัยภายใต้แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์จากผลงานของศิลปินที่เกี่ยวข้องในงานวิจัยและสรุปแนวคิดรูปแบบ สื่อวัสดุเทคนิค พื้นที่การแสดงที่นำเสนอผลงานนั้น รวมทั้งทัศนะการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ลงบนสื่อแบบโปสเตอร์ เพื่อจัดแสดงให้ผู้ชมได้รับรู้ และเกิดปฏิสัมพันธ์กับตัวบทที่ปรากฏอยู่ในสื่อ เพื่อร่วมสนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็น เสมือนเป็นการจำลองแนวคิดศิลปะ เชิงสัมพันธ์ ให้ปรากฏในรูปแบบของรูปเล่มและการแสดงสื่อแบบโปสเตอร์อันจะทำให้เกิดการขยายขอบเขตของสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ให้กว้างขวางยิ่งขึ้นไป

5.4 ข้อเสนอแนะ

จากการที่ได้ศึกษาวิจัยการสร้างสรรค์สื่อ เรื่อง การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศช่วงปี พ.ศ. 2530–2550 : ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ รวมทั้งวิเคราะห์และนำเสนอการวิจารณ์เป็นรูปเล่ม ซึ่งประกอบไปด้วยแนวคิด เนื้อหา รูปแบบ เทคนิค วิจารณ์การนำเสนอในผลงานทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยด้วยการคัดสรรผลงานการวิจารณ์ในช่วงปี พ.ศ. 2530–2550 ของนายถนอม ชาภักดี ซึ่งผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะแนวคิดในการวิจารณ์ทัศนศิลป์โดยใช้สื่อแบบรูปเล่มและแบบโปสเตอร์ ดังนี้

1. จากประสบการณ์ในการวิจารณ์ศิลปะและผลจากการศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยพบว่าแนวคิดทาง การเมืองสังคม เศรษฐกิจและวัฒนธรรม ที่ผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนรับรู้และเกี่ยวข้องในแต่ละช่วงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 – 2558 นั้น มีผลต่อแนวคิด ทัศนะการแสดงออกทางการวิจารณ์ศิลปะของผู้วิจัยที่ปรากฏในผลงานการเขียนผ่านนิตยสารสื่อสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ดังที่ปรากฏในบทที่ 4 กล่าวคือ ในช่วงปี พ.ศ. 2520 – 2558 ผู้วิจัยได้สะท้อนแนวคิดการวิจารณ์ศิลปะในเชิงศิลปะเพื่อชีวิตศิลปะเพื่อประชาชน ซึ่งได้รับแนวคิดนี้จากหนังสือศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนของทีปกร (จิตร ภูมิศักดิ์) ซึ่งเป็นแนวคิดเชิงมาร์คซิสม์ โดยผู้วิจัยเน้นการวิจารณ์ผลงานศิลปะจากบริบท เนื้อหา สาระที่สะท้อนเรื่องราววิถีชีวิตของผู้คนยากไร้ ชาวไร่ ชาวนา กรรมการ หรือ ผู้ที่ไม่ได้รับความเป็นธรรมในสังคม เป็นผลงานเชิงสังคมสัจนิยมที่สะท้อนภาพความเป็นจริงทางสังคม วิถีชีวิตของผู้คน ส่วนในผลงานในเชิงนามธรรมหรือผลงานที่เน้นรูปทรงองค์ประกอบ สี แสง เงา นั้น ผู้วิจัยเชื่อว่าเป็นผลงานที่ไม่สามารถปลุกกระตุ้นให้ผู้ชมได้รับรู้ความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคมและเป็นผลงานที่สะท้อนอารมณ์การรับรู้ของศิลปินที่ตัดขาดจากสังคม การเมือง วัฒนธรรม ของผู้คน

ผู้วิจัยเชื่อว่าศิลปะเป็นภาพสะท้อนทางการเมือง สังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรม ที่ศิลปินได้รับแนวคิดแรงบันดาลใจและผลกระทบจากการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นและนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อกระตุ้น ปลุกเร้าให้ผู้ชมได้ตระหนักถึงสภาวะที่เกิดขึ้นในสังคม

ต่อมาในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2549 ที่ผู้วิจัยได้เปิดโลกทัศน์มีโอกาสได้เรียนรู้ความเคลื่อนไหวในโลกศิลปะที่เปลี่ยนแปลงไปจากฐานแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน อันเนื่องมาจากผลกระทบของวิถีโลกาภิวัตน์และระบบเศรษฐกิจเสรีนิยมใหม่ที่ทำให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานใน

แนวคิดการนำเสนอรูปแบบและการจัดการแสดงในพื้นที่ที่แตกต่างไปจากเดิมที่ไม่ใช่หอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ แต่เป็นการนำผลงานไปแสดงในพื้นที่สาธารณะ หรือในพื้นที่ชุมชนต่าง ๆ และทำให้ผู้คนมีส่วนร่วมในปฏิบัติการทางศิลปะนั้น ๆ ได้โดยตรงทั้งการสัมผัสและร่วมสร้างสรรค์มีโอกาสได้ใกล้ชิดกับสถานการณ์และเหตุการณ์ทางศิลปะที่ผู้ชมมีส่วนร่วมมากขึ้น เป็นการเปิดพื้นที่การแสดงที่ทำให้ผู้ชม ศิลปิน และผู้มีส่วนร่วมในปฏิบัติการทางศิลปะได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็น สนทนา พบปะโต้ตอบ สัมผัสกับวัตถุศิลปะได้โดยตรง ซึ่งผลจากการปฏิบัติการทางศิลปะในลักษณะนี้ทำให้เกิดบรรยากาศของการวิพากษ์วิจารณ์ในพื้นที่ของการแสดงงานศิลปะได้อย่างกว้างขวาง

ผู้วิจัยในฐานะนักวิจารณ์ศิลปะเห็นว่าแนวคิดปฏิบัติการศิลปะในลักษณะของการมีส่วนร่วมนั้นเป็นการเปิดโอกาสและขยายการวิพากษ์วิจารณ์ให้แพร่หลายโดยใช้กลไกทางศิลปะแบบชุมชน หรืออีกนัยหนึ่งคือศิลปะเชิงสัมพันธ์ซึ่งเป็นแนวคิดของ นิโกลาส์ บูร์ริโยด์ ได้นำเสนอไว้ที่ชี้ให้เห็นถึงบทบาทของผู้ชม นักวิจารณ์ ศิลปินในพื้นที่ปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์นั้นสามารถสลับปรับเปลี่ยนตำแหน่งกันได้ตลอดเวลา ซึ่งหมายถึงสภาวะของการวิจารณ์นั้นสามารถเกิดขึ้นได้ในอาณาบริเวณของการแสดงงานศิลปะที่ทุกคนได้มีโอกาสพบปะแลกเปลี่ยน สนทนา ตอบโต้ซึ่งกันและกัน

จากผลของปฏิบัติการทางศิลปะเชิงสัมพันธ์ ที่ผู้วิจัยเชื่อว่าเป็นแนวทางที่จะก่อให้เกิดและกระตุ้นการวิจารณ์ศิลปะได้อย่างเปิดเผย และทำให้เกิดวัฒนธรรมการวิจารณ์ที่เชื่อมโยงกับสภาวะแวดล้อม เหตุการณ์ทางสังคม การเมือง วัฒนธรรม ที่ยึดโยงกับวัตถุศิลปะหรือเหตุการทางศิลปะที่ศิลปินได้จำลองสถานการณ์ขึ้นมาแสดงในพื้นที่ต่าง ๆ ดังที่ผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวคิดการวิจัยในช่วงปี พ.ศ. 2550 – 2558 ที่ชี้ให้เห็นว่าการวิจารณ์นั้นเป็นกลไกสำคัญต่อการพัฒนาแนวความคิดและพลานุภาพของปัญญา แต่การวิจารณ์จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อทุกคนมีสิทธิ เสรีภาพในการแสดงออกในพื้นที่ของการพบปะ สนทนา โต้ตอบ แลกเปลี่ยน ซึ่งก็คือพื้นที่ปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ นั่นเอง

2. การวิจารณ์ที่เกิดขึ้นในพื้นที่ปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ นั้น ผู้วิจัยเรียกว่า การวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art criticism) ซึ่งเป็นสภาวะและเงื่อนไขที่เกิดขึ้นในกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ โดยแนวคิดการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์นั้น เป็นแนวคิดที่ลดบทบาทและลบเส้นแบ่งความเป็นสถาบันของนักวิจารณ์ศิลปะลงไปให้อยู่ในระนาบของผู้ชมและผู้มีส่วนร่วมในพื้นที่ของปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ และทำให้กิจกรรมการวิจารณ์ไม่ถูกยึดโยงอยู่ที่บุคคลใดหรือสถาบันใดสถาบันหนึ่งโดยเฉพาะ แต่กิจกรรมการวิจารณ์หรือวัฒนธรรมการวิจารณ์ได้เชื่อมโยงต่อเนื่องเป็นห่วงโซ่และกระจายไปในพื้นที่ของปฏิบัติการทางศิลปะเชิงสัมพันธ์โดยเฉพาะในพื้นที่

สาธารณะ หรือพื้นที่ชุมชน ท้องถิ่นต่างๆ ซึ่งเป็นการส่งเสริมให้เกิดพลังของการวิจารณ์ที่จะทำให้มีการเปลี่ยนแปลงแนวคิด การมีส่วนร่วมของผู้ชมและผู้คนในชุมชนได้แสดงออกและเป็นการสร้างฐานความสัมพันธ์เชื่อมโยงระหว่างวัตถุทางศิลปะ เหตุการณ์ทางศิลปะ สิ่งแวดล้อม บริบททางสังคม การเมือง เศรษฐกิจ วัฒนธรรมและนักวิจารณ์ใหม่ขึ้นมาจากการเปิดโอกาสและพื้นที่การปฏิวัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ในรูปแบบของการพูดคุย สนทนา แลกเปลี่ยน โต้ตอบทัศนะมุมมองโดยไม่จำเป็นต้องอาศัยนักวิจารณ์มืออาชีพชี้นำ ด้วยเหตุที่เหตุการณ์และสถานการณ์ปฏิบัติการศิลปะได้นำพาความเป็นนักวิจารณ์ผ่านกิจกรรมที่เกิดขึ้นในพื้นที่การแสดง การวิจารณ์จึงเป็นกิจกรรมของผู้ชมและผู้มีส่วนร่วมทุกคน

3. บทบาทของผู้วิจัยในฐานะนักวิจารณ์ศิลปะ แม้ว่าการวิจารณ์ศิลปะใดๆ จะเป็นจะต้องใช้ทฤษฎีการวิจารณ์ศิลปะมาเป็นแนวทางในการวิจารณ์ผลงานก็จริง แต่ผู้วิจัยเห็นว่าการแสดงทัศนะมุมมองต่อการรับรู้ในปฏิบัติการศิลปะนั้นไม่จำเป็นและไม่ควรจำกัดอยู่กับผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านการวิจารณ์เท่านั้น เพราะการมีส่วนร่วมของผู้ชมและผู้คนในชุมชนที่มีจิตใจรักในศิลปะก็ควรวิพากษ์วิจารณ์สิ่งที่เกิดจากอารมณ์การรับรู้ของตัวเองได้ เสมือนหนึ่งพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะเป็นเวทีของการแลกเปลี่ยน แสดงความคิดเห็นหรือเป็นการสร้างเสริมวัฒนธรรมการวิจารณ์ให้มีความเข้มแข็งและยอมรับความคิดเห็นที่แตกต่างร่วมกันได้อย่างกว้างขวาง

4. การสร้างสรรค์สื่อแบบรูปเล่มและแบบโปสเตอร์ที่ให้ข้อมูลเชิงการวิจารณ์ศิลปะในยุคปัจจุบันนั้น ไม่ค่อยได้รับความสนใจจากผู้อ่านและผู้ชม เพราะว่ามีสื่อในกระแสทางอิเลคทรอนิคส์และอินเทอร์เน็ตที่สามารถได้ง่าย สะดวกรวดเร็ว อย่างไรก็ตามสื่อแบบรูปเล่มและแบบโปสเตอร์ซึ่งเป็นสื่อข้อมูลแบบพื้นฐานที่สามารถจัดแสดงในพื้นที่ประกอบนิทรรศการศิลปะที่ผู้ชมสามารถอ่านและรับรู้ประกอบการชมนิทรรศการทำให้เกิดบทสนทนา โต้ตอบในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะนั้นๆ ได้

5. สื่อแบบรูปเล่มและแบบโปสเตอร์สามารถจัดแสดงควบคู่ไปกับพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะเชิงสัมพันธ์ในพื้นที่ต่างๆ ได้ เช่น พื้นที่ชุมชน สาธารณะที่ผันแปรไปตามสภาพของพื้นที่ เพื่อแสดงแผนภูมิ ข้อมูล เบื้องต้นที่เกี่ยวข้องกับชุมชนและวัตถุศิลปะ รวมทั้งสามารถนำฐานข้อมูลเหล่านี้ถ่ายโอนเข้าสู่ระบบอินเทอร์เน็ตได้อีกด้วย

6. ในยุคโลกาภิวัตน์ที่การสื่อสารทางอินเตอร์เน็ต เช่น facebook instagram youtube blogspot กลายเป็นเครื่องมือและช่องทางสำคัญที่อำนวยความสะดวกในการติดต่อสื่อสารในชีวิตประจำวันของผู้คนทั่วโลกได้รับรู้ ปฏิสัมพันธ์และเข้าถึงแหล่งข้อมูลข่าวสาร กิจกรรมต่างๆ อย่างทั่วถึงและสามารถนำมาใช้ประโยชน์ในด้านต่างๆ ได้อย่างหลากหลาย ซึ่งเป็นการติดต่อสื่อสารที่ทำให้เกิดการเชื่อมโยง สร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ภายใต้โลกของความเสมือนจริง

ในบริบทของแนวคิดการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์ ซึ่งอยู่ในฐานแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และศิลปะเชิงสัมพันธ์ หากอาศัยช่องทางกลไกของการสื่อสารทางอินเทอร์เน็ตมาเป็นเครื่องมือสร้างแรงกระตุ้นและจูงใจให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในกิจกรรมปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์เป็นตัวกลางในการเชื่อมโยงที่จะทำให้เกิดเวทีการสนทนา แลกเปลี่ยน โต้ตอบกันในพื้นที่เครือข่ายชุมชนออนไลน์ก็ยิ่งจะสร้างเสริมแนวทางและกระตุ้นปลุกเร้าการวิจารณ์ให้เกิดขึ้นอย่างกว้างขวางแพร่หลายได้อย่างรวดเร็ว ทำให้เกิดพื้นที่การมีส่วนร่วมในการแสดงออกทางสิทธิ เสรีภาพและความคิดเห็น ในวิถีทางประชาธิปไตยอันเป็นพื้นฐานของการวิพากษ์วิจารณ์ ผ่านปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ และจะทำให้แนวคิดการวิจารณ์ศิลปะเชิงสัมพันธ์สร้างแรงกระตุ้นไปยังกลุ่มเป้าหมายอื่นๆ ได้ภายใต้การเชื่อมโยงของเครือข่ายโลกออนไลน์ ซึ่งเป็นกลไกในการสร้างเสริมวัฒนธรรมการวิจารณ์ให้เติบโตและพัฒนาไปสู่พลังทางปัญญาของการวิจารณ์ที่เข้มแข็งได้อย่างมีประสิทธิผลกว่าโลกของลายลักษณ์ในสื่อสิ่งพิมพ์อีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กระทรวงวัฒนธรรม. 2552 (2009). **รอยยิ้มสยาม : ศิลปะ+ศรัทธา+การเมือง+ความรัก**. กรุงเทพฯ : สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.

คริส เบคอร์ และผาสุก พงษ์ไพจิตร. 2557. **ประวัติศาสตร์ไทยร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ : มติชน.

คงกฤช ไตรยวงศ์(บรรณาธิการ).2550. **ลายลักษณ์แห่งการวิจารณ์** : กรุงเทพฯ : ชมนาด.

Joost Smiers (เขียน), ธวัชชัย อนุพงศ์อนันต์(แปล). 2550. **ศิลปะภายใต้แรงกดดัน : ความหลากหลายทางวัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัตน์**. กรุงเทพฯ : ผู้จัดการ.

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, สายัณห์ แดงกลม(บรรณาธิการ).2549 **การวิจารณ์ทัศนศิลป์ : ข้อคิดของนักวิชาการไทย**. กรุงเทพฯ : ชมนาด.

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล และคณะ.2547. **พลังการวิจารณ์ทัศนศิลป์**. กรุงเทพฯ : มิ่งมิตร.

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล (บรรณาธิการ). 2555. **ปัญญา วิจินธนสาร : ปรากฏการณ์ศิลปะไทยร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ : ชมนาด.

เจตนา นาควัชระ.2538. **ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์**.กรุงเทพฯ : ผู้จัดการ.

"----------".2546. **ศิลป์ส่องทาง**. กรุงเทพฯ : คมบาง.

"----------"(หัวหน้าโครงการ).2546. รายงานการวิจัยการวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย : พลังการวิจารณ์บทสังเคราะห์. กรุงเทพฯ : คมบาง.

"----------". 2548. **จากแผ่นดินแม่สู่แผ่นดินอื่น** : รวมบทความวิชาการและบทวิจารณ์. กรุงเทพฯ : คมบาง.

"----------"(หัวหน้าโครงการ).2549. **จากศิลปะสู่การณ์วิจารณ์** : กรุงเทพฯ : ชมนาด.

"----------".2549. **วิถีแห่งการวิจารณ์ : ประสบการณ์จากสามทศวรรษ**. กรุงเทพฯ : ชมนาด.

"----------".2555. **ทางสายกลางแห่งการวิจารณ์**. กรุงเทพฯ : โอเพ่นบุ๊คส์.

จอห์น เลน(เขียน). สดใส ขันติวรพงศ์ (แปล). 2550. **ความงามข้ามเวลา**. กรุงเทพฯ : มูลนิธิเด็ก.

ใจ อึ๊งภากรณ์, สุธาชัย ยิ้มประเสริฐและคณะ. 2544. **อาชญากรรมรัฐในวิกฤตการเปลี่ยนแปลง**. กรุงเทพฯ : คณะกรรมการรับข้อมูลและสืบพยานเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519.

ชาตรี ประกิตนนทการ.2550. ศิลปะสถาปัตยกรรมคณะราษฎร์ : สัญลักษณ์ทางการเมืองในเชิงอุดมการณ์.กรุงเทพฯ : มติชน.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร.2547. **ความกระชับแน่นระหว่างเวลากับสถานที่ (Time-Space Compression)**. ในวารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร. ปีที่ 24 ฉบับที่ 3 พ.ศ. 2547.

“----------”.2553. **ความคิดทางการเมืองของณาคส์ ร็องซีแยร์**. กรุงเทพฯ : สมมติ.

“----------”.2554. **แนะนำสกุลหลังความคิดหลังโครงการสร้างนิยม**. กรุงเทพฯ : สมมติ.

ฐิรวุฒิ เสนาคำ.2547. อรชุน อัปปาดูรัยกับมโนทัศน์ท้องถิ่นข้ามท้องถิ่น (Translocalities). ในรัฐศาสตร์สาร. ปีที่ 25 ฉบับที่ 1.

เดวิด เทห์.2554. **และแล้วความเคลื่อนไหวไม่ปรากฏ**. ในวารสารอ่าน. ปีที่ 3 ฉบับที่ 2 มกราคม – มีนาคม 2554.

เดวิด ฮาร์วี (เขียน). ภัควดี วีระภาสพงษ์ (บรรณาธิการ/แปล). 2555. **ประวัติศาสตร์ฉบับย่อของลัทธิเสรีนิยมใหม่**. กรุงเทพฯ : สวนเงินมีมา.

ถนอม ชาภักดี. **ศิลปะ**. นิตยสารสู่อนาคตรายสัปดาห์. ปีที่ 5, ฉบับที่ 251, วันที่ 25 ธันวาคม 2528 – ปีที่ 5 ฉบับที่ 267 วันที่ 22 เมษายน 2529.

“.....”. **โลกสวยด้วยงานศิลป์**. นิตยสารดอกเบี้ยรายสัปดาห์. ปีที่ 3 ฉบับที่ 117 วันที่ 15 สิงหาคม 2536 – ปีที่ 5 ฉบับที่ 261 วันที่ 25 พฤษภาคม 2539.

“.....”. **ศิลปทรรศน์**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 5 วันที่ 19 เมษายน 2539 – ปีที่ 5 ฉบับที่ 243 วันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2540.

“.....”. **ศิลปวัฒนธรรมวิจารณ์**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 7 ฉบับที่ 341, วันที่ 17 ธันวาคม 2541 – ปีที่ 8, ฉบับที่ 365 วันที่ 9 มิถุนายน 2542.

“.....”. **ศิลปปริทัศน์เชิงอรรถการวิจารณ์**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 8 ฉบับที่ 398, วันที่ 17 มกราคม 2543 – ปีที่ 11, ฉบับที่ 573 วันที่ 26 พฤษภาคม 2546.

“.....”. **ศิลปปริทัศน์**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 12 ฉบับที่ 615, วันที่ 15 มีนาคม 2547 – ปีที่ 21, ฉบับที่ 1075 วันที่ 4 มกราคม 2556.

“.....”. **สายน้ำไหล : ผลงานศิลปะจัดวางของสุธี คุณาวิชยานนท์**. ดอกเบี้ยรายสัปดาห์. ปีที่ 4 ฉบับที่ 157, 22-28 พฤษภาคม 2537 : 40-41.

“.....”. **ผลงานชุดทุย ของมณเฑียร บุญมา**. ดอกเบี้ยรายสัปดาห์. ปีที่ 4 ฉบับที่ 160, 12-18 มิถุนายน 2537 : 40-41.

“.....”. **Mark of Mine : เครื่องหมาย ?! : ปริศนาการปลดปล่อยแห่งปัจเจกของมณเฑียร บุญมา**. ดอกเบี้ยรายสัปดาห์. ปีที่ 4 ฉบับที่ 182, 13-19 พฤศจิกายน 2537 : 40-41.

“.....”. **จากเครื่องหมายคำถาม ? สู่สภาวะแห่งประสาทสัมผัสของมณเฑียร บุญมา**. ดอกเบี้ยรายสัปดาห์. ปีที่ 4 ฉบับที่ 194, 5-11 กุมภาพันธ์ 2538 : 40-41.

“.....”. **กมล เผ่าสวัสดิ์ : Environment Artist**. ปีที่ 4, ฉบับที่ 195, 12-18 กุมภาพันธ์ 2538 : 40-41.

“.....”. **สุธี คุณาวิชยานนท์ : จากสายน้ำไหลถึงช้างเผือกสยาม**. ดอกเบี้ยการเมืองรายสัปดาห์. ปี 5, ฉบับที่ 205, 23-29 เมษายน 2538 : 40-41.

“.....”. **นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล : ที่นี้ไม่มีที่ว่าง**. ดอกเบี้ยการเมืองรายสัปดาห์. ปีที่ 5, ฉบับที่ 218, 23 - 29 กรกฎาคม 2538 : 40-41.

“.....”. **เชียงใหม่จัดวางสังคม : ในบริบทของศิลปิน, ศิลปะ, วัฒนธรรมและสังคม ตอนที่ 1 - 5**. ดอกเบี้ยการเมืองรายสัปดาห์. ปีที่ 5, ฉบับที่ 238 – 242, 10 ธันวาคม – 13 มกราคม 2539 : 40-41.

“.....”. **วงการศิลปะว่าด้วยพุทธิปัญญาและรูปปั้น SALE 50%**. ผู้จัดการรายวัน, 14 - 15 มกราคม 2538 : 10.

“.....”. **นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล กับ Process Art : โรงเรียนฝึกหัดขับรถยนต์คุณนาวิน**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 4, ฉบับที่ 191, 2 - 8 กุมภาพันธ์ 2539 : 63.

“.....”. **มณเฑียร บุญมา กับศิลปะเหตุการณ์แห่งอโรคยาศาล ตอนที่ 1-2**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 5, ฉบับที่ 218 - 219, 27 กันยายน 2539 – 4 ตุลาคม 2539 : 61 และ 47.

“.....”. **Multiple Choice : ผลงานของศิลปินอังกฤษรุ่นใหม่ (YBAs) ตอนที่ 1-2**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 8, ฉบับที่ 425 - 426, 24-30 กรกฎาคม 2543 และ 31 กรกฎาคม – 6 สิงหาคม 2543 : 72.

“.....”. **เรือนร่างที่จากไปของมณเฑียร บุญมา กับตำนานการสร้างสรรค์ศิลปะอันงดงามแห่งยุคสมัย**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 8, ฉบับที่ 430, 28 สิงหาคม – 3 กันยายน 2543 : 73.

“.....”. **มนุษย์แท็กซี่ (TAXIMAN) : Kitsch ของ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 8, ฉบับที่ 414, 8 – 14 พฤษภาคม 2543 : 68.

“.....”. **หนีเสือปะจระเข้ (Dilemma) ผลงานศิลปะสถานการณ์ของ กมล เผ่าสวัสดิ์**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 9, ฉบับที่ 463, 16 – 22 เมษายน 2544 : 34.

“.....”. **พื้นที่ทางศิลปะ – ธรรมะของ อินสนธิ์ วงศ์สาม และ Venetia Walkey**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 11, ฉบับที่ 565, 31 มีนาคม – 6 เมษายน 2546 : 56 – 57.

“.....”. สุดขอบฟ้า : การสร้างสรรค์วาทกรรมซ้ำซ้อนในงานศิลปะระหว่างนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล กับ อินสนธิ์ วงศ์สาม. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 12, ฉบับที่ 616, 22 – 28 มีนาคม 2547 : 48.

“.....”. **ตายก่อนดับ (Death befor Dying) ตำนานและผลงานศิลปะของมณเฑียร บุญมา ตอนที่ 1-2**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 13, ฉบับที่ 665 – 666, 28 กุมภาพันธ์ – 7 มีนาคม 2548 : 50.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“.....”. **พายุแห่งความเงียบ (Quiet Storm) สุนทรียธรรมจากความรุนแรงในผลงานของ กมล เผ่าสวัสดิ์**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 14, ฉบับที่ 649, 19 กันยายน 2548 : 50.

“.....”. **The Living Tree ของ John Lane : ต้นไม้แห่งชีวิตบันทึกประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยของชุมชน**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 14, ฉบับที่ 695, 26 กันยายน 2548 : 39.

“.....”. **ภาระอันรื่นรมย์ (Burden of Joy) ภารกิจเพื่อปัจเจกผลงานชุดต่อลมของสุธี คุณาวิชยานนท์**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 8, ฉบับที่ 367, 17 – 23 มิถุนายน 2542 : 58.

“.....”. **ประวัติศาสตร์และความทรงจำ : ของใคร อะไร และทำไม ? ตอนที่ 1-2**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 10, ฉบับที่ 483-484, 3 – 16 กันยายน 2544 : 35, 34.

“.....”. ห้องเรียนประวัติศาสตร์สู่สูตรสำเร็จประเทศไทย : ประวัติศาสตร์ การเมืองและเรื่องศิลปะจากสุธี คุณาวิชยานนท์. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 14, ฉบับที่ 693, 12 กันยายน 2548.

“.....”. **การวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ : การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัยว่าด้วยเรื่องการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ตอนที่ 1 – 5**. เนชั่นสุดสัปดาห์. ปีที่ 5, ฉบับที่ 777 – 782, 20 เมษายน 2550 – 28 พฤษภาคม 2550 : 52 – 53.

ทีปกร (นามแฝง). 2515. **ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน**. กรุงเทพฯ : สนพ. หนังสือ.

“----------”. 2552. **ศิลปเพื่อชีวิต**. (ถ่ายแบบจากต้นฉบับพิมพ์ครั้งแรก พ.ศ. 2500). กรุงเทพฯ : แม่คำผาง.

ธเนศ วงศ์ยานนาวา. 2542. **ท่องไปในแดนโพสต์โมเดิร์น : ความเหมือน/อัตลักษณ์และความแตกต่างในทางการเมือง**. รัฐศาสตร์สาร. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

“----------”. 2552. **ความไม่หลากหลายของความหลากหลายทางวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : สมมติ.

"----------". 2552. **จากประเพณีประดิษฐ์ สู่ความหลากหลายของวัฒนธรรม อาทิ วัฒนธรรมสายตา**. ในธเนศ วงศ์ยานนาวา (บรรณาธิการ). วารสารรัฐศาสตร์สาร (ฉบับพิเศษ) มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ. โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

"----------". 2552. **ศิลปะกับสภาวะสมัยใหม่** : ความขัดแย้งและความลักลั่น. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

"----------". 2557. **ความไม่หลากหลายของความหลากหลายทางวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : สมมติ.

"----------". 2557. **เมื่อฉันไม่มีขน ฉันจึงเป็นศิลปะ**. กรุงเทพฯ : สมมติ.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. 2541. **ยุคสมัยไม่เชื่ออย่าลบหลู่**. กรุงเทพฯ : แพรวสำนักพิมพ์.

ประจักษ์ ก้องกีรติ. 2548. และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏการเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลาฯ. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ประเวศ วะสี. 2541 . วิถีบูรณาการ : ทางออกทางภูมิปัญญา ใน ยุทธศาสตร์ประเทศไทย **1999 – 2000**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ผาสุก พงษ์ไพจิตร และ คริส เบเคอร์. 2546. **เศรษฐกิจการเมืองไทยร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮาส์.

พิพัฒน์ พสุธารชาติ.2553. ความจริงในภาพวาด : บทวิจารณ์ว่าด้วยสุนทรียศาสตร์ของไฮเด็กเกอร์และแดร์ริดา. กรุงเทพฯ : วิภาษา.

พระธรรมปิฎก , ประเวศ วะสี และ เอกวิทย์ ณ ถลาง . 2544. **แสวงหาทางออกจากภาวะวิกฤตภายใต้ความซับซ้อนของสังคมไทย**. กรุงเทพฯ : ภัธรรศ.

เพชรยุพา บูรณ์สิริจรุงรัฐ. 2557. **ยอดมนุษย์เฉลิมชัยจากใจแฟนพันธุ์แท้**. กรุงเทพฯ : ณ เพชร สำนักพิมพ์.

มะลิฉัตร เอื้ออานนท์. 2545. **พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ยุกติ มุกดาวิจิตร.2548. อ่าน "วัฒนธรรมชุมชน" : วาทศิลป์และการเมืองของชาติพันธุ์นิพนธ์แนววัฒนธรรมชุมชน. กรุงเทพฯ : ฟ้าเดียวกัน.

รังสรรค์ ธนะพรพันธุ์.2539. **ปาฐกถา "ทุนวัฒนธรรม"**. กรุงเทพฯ. บี.เพรส.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วรเทพ อรรคบุตรและคณะ. 2548. เข้านอก/ออกใน : รวมบทสัมภาษณ์และบทความศิลปะร่วมสมัย (พ.ศ. 2546-48). กรุงเทพฯ : สนพ. สเกล.

วรวิทย์ เจริญเลิศ,นภาพร อติวานิชพงศ์. 2546. **การพัฒนาระบบสวัสดิการสำหรับคนจนและคนด้อยโอกาส**: กลุ่มแรงงานในภาคอุตสาหกรรม. กรุงเทพฯ : ศูนย์ศึกษาเศรษฐศาสตร์การเมือง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิโชค มุกดามณี.2548. 6 ทศวรรษ ศิลปกรรมร่วมสมัยในประเทศไทย 2586 – 2546. กรุงเทพฯ : อมรินทร์.

วินัย ผลเจริญ. 2552. โครงการวิจัยแนวคิดหลังอาณานิคมนิยม : บทสำรวจทางทฤษฎีและการประยุกต์ใช้เพื่อการศึกษาสังคมและการเมืองไทย. มหาสารคาม : วิทยาลัยการเมืองการปกครอง. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ.2548. **ศิลปะในประเทศไทย : จากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่**. กรุงเทพฯ : ศูนย์หนังสือลาดพร้าว.

วิรุณ ตั้งเจริญ.2534. **ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

“----------”. 2547. **องค์กรผู้นำ : ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย 2522-2530**. กรุงเทพฯ : พัฒนาคุณภาพวิชาการ.

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร. 2557. **โครงการวิจัยการวิจารณ์ทัศนศิลป์รอยต่อระหว่างวัฒนธรรมสื่อสิ่งพิมพ์กับสื่ออินเตอร์เน็ต**. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

กรุงเทพมหานคร. 2555. **ศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9 : นิทรรศการศิลปะไทยเท่ จากท้องถิ่นสู่อินเตอร์**. กรุงเทพฯ :สำนักวัฒนธรรมกีฬาและท่องเที่ยวกรุงเทพมหานคร.

ศิลป พีรศรี.2527. **ศิลปสงเคราะห์**. กรุงเทพฯ : ไพศาลศิลป์.

ศรีศักร วัลลิโภดม. 2544. **พัฒนาการทางสังคม-วัฒนธรรมไทย**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์กรมหาชน). 2550. **สู่พรมแดนความรู้เรื่องวัฒนธรรมบริโภค**. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

ส. ศิวลักษณ์.2547. **ศิลปะวิจารณ์**. กรุงเทพฯ : ศยาม.

สเตเกอร์ แมนเฟร็ต (เขียน). วรพจน์ วงศ์กิจรุ่งเรือง (แปล). 2553. **โลกาภิวัตน์ : ความรู้ฉบับพกพา**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ Openworlds.

สรวิศ ชัยนาม.2555. จากการปฏิวัติถึงโลกาภิวัตน์ : ความรู้เบื้องต้นการเมืองโลกเชิงวิพากษ์ผ่านสื่อภาพยนตร์. กรุงเทพฯ : มติชน.

สายชล สัตยานุรักษ์.2556. พระยาอนุมานราชธน ปราชญ์สามัญชนผู้นิรมิต “ความเป็นไทย”. กรุงเทพฯ : มติชน.

สิปนนท์ เกตุทัตและคณะ. 2539. **การศึกษาไทยในยุคโลกาภิวัตน์ : ความฝันของแผ่นดิน**. กรุงเทพฯ : ตะวันออก.

สุชาติ เถาทอง.2537. **ศิลปวิจารณ์**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สุธี คุณาวิชยานนท์. 2546. **จากสยามเก่าสู่สยามใหม่**. กรุงเทพฯ : บ้านหัวแหลม.

สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร(บรรณาธิการ). 2545. **รวมบทความวิจารณ์ร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ : คมบาง.

สุวินัย ภรณวลัย. 2540. **ทฤษฎีบรรษัทข้ามชาติกับการพัฒนาเศรษฐกิจไทย**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุดแดน วิสุทธิลักษณ์ (บรรณาธิการ). 2555. **วิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์**. กรุงเทพฯ : โครงการตัวตนคนยองกับท้องถิ่นล้านนา : สื่อกับการเมืองอัตลักษณ์ในยุคโลกาภิวัตน์.

เสกสรรค์ ประเสริฐกุล , 2548. **การเมืองภาคประชาชนในระบอบประชาธิปไตย**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์.

สำนักคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2545. **กระทรวงวัฒนธรรม (พุทธศักราช 2545)**. กรุงเทพฯ : คุรุสภา.

สมภพ มานะรังสรรค์. 2546. **ไทยไฟแนนซ์**. กรุงเทพฯ : นัทรีพับลิค.

“----------” . 2546ก. **พลวัตระบบการเงินโลกกับผลกระทบต่อไทย**. กรุงเทพฯ : ศูนย์เศรษฐศาสตร์การเมือง. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

หลุยส์ อัลธูแซร์ (เขียน). กาญจนา แก้วเทพ(แปล). 2529. **อุดมการและกลไกทางอุดมการของรัฐ**. กรุงเทพฯ : สถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

หลุยส์ อัลธูแซร์ (เขียน). กาญจนา แก้วเทพ (แปล/เรียบเรียง). 2557. **อุดมการและกลไกทางอุดมการของรัฐ**. กรุงเทพฯ : สยามปริทัศน์.

อานันท์ กาญจนพันธุ์.2548. **ทฤษฎีและวิธีวิทยาของการวิจัยวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์.

เอดเวิร์ด คอนซ์ (เขียน). นิธิ เอียวศรีวงศ์ (แปล). 2552. **พุทธศาสนา : สาระและพัฒนาการ**. กรุงเทพฯ : มติชน.

ภาษาอังกฤษ

Bourriaud, Nicolas. 2002. **Relational Aesthetics.France** : les presses du ŕeel.

“----------”. 2002. **Postproduction**. New York : Lukas & Stenberg.

Carroll, David [edited]. 1994. **The States of Theory**. California : Standford, Uni. Press.

Caroline, Turner (edited). 1993. **Tradition and Change : Comtemporary Art in Asia and the Pacific**. Australia : Uni. Of Queensland Press.

Chiu, Melissa and Genocchio, Benjamin. 2010. **Contemporary Asian Art**. Thames & Hudson : London.

“----------”. 2011. **Contemporary Art in Asia**. MA : MIT Press.

Clark, John.1998. **Modern Asain Art**. Sydney : Craftsman House.

Danto, Arthur. 2014. **After the End of Art**. USA : Princeton.

“----------”. 2013. **What art is**. USA : Yale Uni. Press.

“----------”. 1992. Beyond the Brillo Box : The Visual Arts in Post-History Perspective. USA : Uni. Of California Press.

“----------”. 2010. **The Artworld**. The Journal of Philosophy. Vol.61. No.19 http://www.jstor.org/stable/2022937 เข้าถึงเมื่อ 22/10/2010 16.30

Eagleton, Terry. 1995. **Criticism and Ideology**. UK : Verso.

Elkins, James and Newman, Michael. [edited], 2008. **The State of Art Criticism**. New York : Routledge.

Fisher, John Andrew. 1992. **Reflecting on Art**. USA : Mayfield.

Groys, Boris. 2013. **Art Power**. Cambridge : MIT Press.

Harrington, Austin. 2004. **Art and Social Theory**. UK : Polity Press.

Identities versus Globalization? (cat). 2004. Chiang Mai : Heirich Boll Foundation.

Pettifor, Steven. 2003. **Flavours Thai Contemporary Art**. Bangkok : Thavibu Gallery Co.Ltd.

Poshynanda, Apinan. 1992. **Modern Art in Thailand**. Singapore : Oxford Uni. Press.

Rawanchaikul, Navin. 1999. **COMM...1993-1999**.Tokyo : SbyS.

"----------". 2006. **Fly with Me to Another World**. Thailand : Fly with Me to Another World Project.

"----------". 2008. **Navin's Sala**. Chiang Mai : Navin Production.

Sanchez Vazquez, Adolfo. 1973. **Art and Society ; essays in Marxist Aesthetics**. New York and London : Monthly Review Press.

Schneider Adam, Laurie.1996. **The Methodologies of Art**. UK: Westview Press.

Taylor, Nora A. and Ly, Boreth. (edited). 2012. **Modern and Contemporary Southeast Asia**. New York : Cornell Southeast Asia Program Publications.

Wartenberg, Thomas E. (edited).2002. **The Nature of Art : An Anthology**. New York : Harcourt. Inc.

สูจิบัตร

กมล เผ่าสวัสดิ์ และ มณเฑียร บุญมา. 2538. **Content Sense**. พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป. ถ.เจ้าฟ้า. กรุงเทพ. วันที่ 14 มกราคม – 3 กุมภาพันธ์ 2538.

ตายก่อนดับ : การกลับมาของ มณเฑียร บุญมา. 2548. พิพิธภันฑสถานแห่งชาติ หอศิลป. ถ.เจ้าฟ้า. กรุงเทพ. วันที่ 17 กุมภาพันธ์ – 20 เมษายน 2548.

นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติฯ ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 : 6 ทศวรรษศิลปะไทย. หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯ. วันที่ 8 ธันวาคม 2549 – 11 กุมภาพันธ์ 2550.

ใบปิดโปสเตอร์**ศิลปเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม** ครั้งที่ 2, 2536. (ม.ป.พ.).

พินรี สันฑ์พิทักษ์.2540. **eggs, breasts, bodies, I, etcetera**. หอศิลปวิทยนิทรรศน์.

อาคารมหาธีรราชานุสรณ์ ชั้น 7. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. วันที่ 7 – 30 สิงหาคม 2540.

“----------”.2542. **Womanly Abstract**. อะเบาท์ สตูดิโอ/อะเบาท์ คาเฟ่/ห้องหนังสือ. 402 – 408 ถ.ไมตรีจิตต์. ป้อมปราบ. กรุงเทพ. วันที่ 13 กุมภาพันธ์ – 17 เมษายน 2542.

ศิลปะกับสิ่งแวดล้อม 3. 2538. พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหอศิลปะ. ถ.เจ้าฟ้า. กรุงเทพ. วันที่ 8 – 31 มีนาคม 2538.

สุธี คุณาวิชยานนท์.2537. **สายน้ำไหล**. สีลมศิลปาวกาศ. 15 ซอยสีลม 3 (ซอยพิพัฒน์) บางรัก กรุงเทพ. วันที่ 7 พฤษภาคม – 18 มิถุนายน 2537

“----------”.2548. **สูตรสำเร็จประเทศไทย**. 100 ต้นสนแกลเลอรี่ ซอยต้นสน ถ.เพลินจิต กรุงเทพ. วันที่ 25 สิงหาคม – 2 ตุลาคม 2548.

สูจิบัตรอุกาบาต. **LANDMARK** : ASIATOPIA4/2002 (ม.ป.พ.).

สูจิบัตรการแสดงงาน กมล เผ่าสวัสดิ์. 2548. **พายุแห่งความเงียบ** (Quiet Storm). หอศิลปวิทยนิทรรศน์. ชั้น 7. สถาบันวิทยบริการ. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 22 สิงหาคม – 24 กันยายน 2548

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สูจิบัตรการแสดงงาน นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล. 2547. **สุดขอบฟ้า (Fly with Me to Another World)**. เชียงใหม่ : นาวินโปรดักชั่น

สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะกับสิ่งแวดล้อม ครั้งที่ 1. 2534. **Art and Environment 1**. วันที่ 6-28 กุมภาพันธ์ 2534. หอศิลป คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. กรุงเทพฯ.

อภินันท์ โปษยานนท์. 2539. **สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะสู่ทศวรรษหน้า**. กรุงเทพฯ : หอศิลป์ตาดู นิทรรศการศิลปะ วันที่ 29 พฤศจิกายน 2539 – 25 มกราคม 2540.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 72 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์นิทรรศการการสร้างสรรค์สื่อ เรื่อง กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ .ศ.2530 – 2550 : ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ

วันที่ 10 กรกฎาคม พ.ศ. 2558

ณ หอศิลปกรรมศรีนครินทรวิโรฒ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 73 บรรยากาศวันเปิดนิทรรศการการสร้างสรรค์สื่อ เรื่อง กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ .ศ.2530 – 2550 : ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ

วันที่ 10 กรกฎาคม พ.ศ. 2558

ณ หอศิลปกรรมศรีนครินทรวิโรฒ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 74 ภาพเหตุการณ์วันเปิดนิทรรศการการสร้างสรรค์สื่อ เรื่อง กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ .ศ.2530 – 2550 : ภายใต้บริบทของโลกาภิวัตน์และโลกศิลปะ

วันที่ 10 กรกฎาคม พ.ศ. 2558

ณ หอศิลปกรรมศรีนครินทรวิโรฒ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ : นายถนอม ชาภักดี

เกิด : วันที่ 17 เมษายน 2501 จังหวัดศรีสะเกษ

ที่อยู่ : 666/111 หมู่บ้านอารียา เดอ คัลเลอร์ ถนนลาดปลาเค้า แขวงจระเข้บัว
เขตลาดพร้าว กรุงเทพมหานคร 10230 โทร. 0818505745

E-mail : amazingthanomc@gmail.com

ที่ทำงาน : สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
สุขุมวิท 23 แขวงคลองเตยเหนือ เขตวัฒนา กรุงเทพมหานคร 10110
โทร. 026495000 ต่อ 5101

ตำแหน่งการทำงาน : อาจารย์ประจำสาขาวิชาทัศนศิลป์

การศึกษา

2526 - กศ.บ.(ศิลปศึกษา) คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
กรุงเทพมหานคร

2542 - M.A. Fine Art ; Art Criticism and Theory.
The Kent Institute of Art & Design (KIAD),
University of Kent at Canterbury (UKC) ประเทศอังกฤษ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University