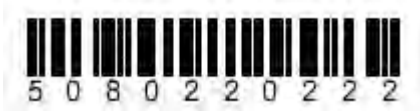
ศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย

นาย สรพจน์ เสวนคุณากร

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปการละคร ภาควิชาศิลปการละคร
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2553
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



PERFORMANCE ART IN THAILAND

Mr. Sorapote Sewanakunakorn

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Dramatic Arts
Department of Dramatic Arts
Faculty of Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2010
Copyright of Chulalongkorn University

สรพจน์ เสวนคุณากร: ศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย (PERFORMANCE ART IN THAILAND) อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก :รองศาสตราจารย์ พรรัตน์ ดำรุง, อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม รองศาสตราจารย์ กมล เผ่าสวัสดิ์, หน้า.

“ศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย” เป็นการศึกษาเชิงประวัติและพัฒนาการผลงานของศิลปิน และการศึกษาบทบาทหน้าที่ของศิลปะดังกล่าวในสังคมไทย โดยใช้ทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology) เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์และถอดรหัสความหมาย จากการศึกษาพบว่าได้มีการเริ่มต้นและพัฒนาขึ้นเมื่อประมาณ 30 กว่าปี ที่แล้ว พัฒนาการดังกล่าวเป็นไปอย่างก้าวกระโดด ไม่ต่อเนื่อง จวบจนกระทั่งประมาณ พ.ศ. 2527 จึงได้มีกิจกรรมและผลงานศิลปะที่พัฒนาต่อเนื่องเป็นรูปธรรมขึ้น อีกทั้งสังคมเป็นตัวกำหนดเนื้อหาและรูปแบบผลงานของศิลปิน จากข้อมูลของกลุ่มประชากรที่ศึกษา ทำให้พบว่ามีทั้งศิลปินที่เสนอประเด็นความเป็นปัจเจกชนส่วนตัว ประเด็นการเมือง และสังคม โดยที่ศิลปินมีการเลือกใช้สัญญะในการสื่อความหมายประเด็นของตนได้อย่างชัดเจน สอดคล้องกับแนวความคิดของตน ทำให้ปัจจุบันนี้ศิลปะสื่อการแสดงสดของไทยเป็นศิลปะทางเลือกที่แสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์ใหม่ๆ อยู่เสมอ

ภาควิชา.....ศิลปการละคร.....ลายมือชื่อนิสิต.....
สาขาวิชา.....ศิลปการละคร.....ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....
ปีการศึกษา.....2553.....ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม.....

5080220222 : MAJOR DRAMATIC ARTS
KEYWORDS : PERFORMANCE ART/ THAILAND

SORAPOTE SEWANKUNAKORN :PERFORMANCE ART IN THAILAND.
THESIS ADVISOR : ASSOC. PROF. PORNRAT DAMRHUNG,
THESIS CO-ADVISOR : ASSOC. PROF. KAMOL PHAOSAVASDI, pp.

"Performance Art in Thailand" is a historical and developmental study with regard to works of some artists as well as the roles and functions of performance art in Thai society. The theory of semiology was the tool for analyzing and decoding meanings. The study reveals that performance art first appeared and developed around over 30 years ago. It was an abrupt, disjointed development until around 1984 when activities and artworks were developed more consequentially and more concretely. Furthermore, society was the factor determining the contents and styles of the artists' works. Based on the information on the study population, there were artists presenting individualistic, political and social issues with the use of symbols that were clear and appropriate to their ideas. Thus, at present, performance art in Thailand has become an alternative artistic form with constant search for new manners of creation.

Department : Dramatic Arts Student's Signature .....
Field of Study : Dramatic Arts Advisor's Signature .....
Academic Year : 2010 Co-Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ผู้ศึกษาขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ พรรัตน์ ดำรุง อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ได้ให้คำแนะนำปรึกษาด้วยความเมตตาและอดทน ชี้แนะแนวทางทั้งเรื่องวิชาการและการดำเนินชีวิต ขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ กมล เผ่าสวัสดิ์ ที่ช่วยเปิดโลกทัศน์ทางศิลปะให้กว้างขวางขึ้น เช่นเดียวกัน ผู้ศึกษาระลึกถึงคุณูปการของคณาจารย์ภาควิชาศิลปการละครทุกท่านที่ทุ่มเทถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์ ให้ผู้ศึกษาเข้าใจศาสตร์ของละครและการแสดงมากขึ้น สุดท้ายนี้ ผู้ศึกษารู้สึกซาบซึ้งในความอนุเคราะห์สนับสนุนทุนการศึกษา ที่ได้รับจากมูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี สำนักงานเลขาธิการสภาผู้แทนราษฎร

อนึ่งวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเสร็จสิ้นสมบูรณ์ลงมิได้ หากไม่ได้รับการอนุเคราะห์ข้อมูลจากศิลปิน นักวิจารณ์ศิลปะ และภัณฑารักษ์ ผู้ให้การสัมภาษณ์ทุกท่าน

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญแผนภูมิ..... ฌ

สารบัญภาพ..... ญ

บทที่

1 บทนำ..... 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 4

ขอบเขตของการวิจัย..... 4

ข้อตกลงเบื้องต้น..... 5

ข้อจำกัดของการวิจัย..... 5

คำจำกัดความที่ใช้ในงานวิจัย..... 5

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 6

วิธีดำเนินการวิจัย..... 7

ลำดับขั้นตอนในการเสนอผลการวิจัย..... 7

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 8

แนวคิดและทฤษฎี..... 8

ทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology)..... 8

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 13

3 วิธีดำเนินการวิจัย..... 19

ประชากร..... 19

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย..... 19

การเก็บรวบรวมข้อมูล..... 20

การวิเคราะห์ข้อมูล..... 21

4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล..... 22

ผลการวิเคราะห์..... 22
ที่มาของศิลปะสื่อการแสดงสด..... 22
บริบทของสังคมไทยช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 29
กับการเข้ามาของศิลปะแนวก้าวหน้า และแนวทดลอง.....
ประวัติและพัฒนาการของศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย..... 35
1. ช่วงก่อนเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519..... 35
2. ช่วงพ.ศ. 2527 – พ.ศ. 2530..... 36
3. ช่วงปีพ.ศ. 2534 – พ.ศ. 2540..... 45
4. ช่วงพ.ศ. 2540 – ปัจจุบัน..... 50
ผลงานและแนวคิดของศิลปินสื่อการแสดงสดของไทยที่เลือกศึกษา..... 57
1. จุมพล อภิสุจ..... 57
1.1 ประวัติ..... 57
1. 2 การศึกษา..... 57
1.3 กิจกรรมการเคลื่อนไหวทางสังคมและศิลปวัฒนธรรม..... 57
1.4 อิทธิพล-กระบวนคิด..... 58
1.5 ผลงานช่วงต้น..... 58
1.6 ผลงานหลังปีพ.ศ. 2540..... 61
2. วสันต์ สิทธิเขตต์..... 66
2.1 ประวัติ..... 66
2. 2 การศึกษา..... 66
2.3 กิจกรรมการเคลื่อนไหวทางสังคมและศิลปวัฒนธรรม..... 66
2.4 อิทธิพล-กระบวนคิด..... 67
2.5 ผลงานช่วงต้น..... 68
2.6 ผลงานตัวอย่างนับแต่พ.ศ. 2546..... 69
3. ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง..... 72
3.1 ประวัติ..... 72
3. 2 การศึกษา..... 72
3.3 กิจกรรมการเคลื่อนไหวทางสังคมและศิลปวัฒนธรรม..... 72
3.4 อิทธิพล-กระบวนคิด..... 73
3.5 ผลงานช่วงต้น..... 74

3.5 ผลงานช่วงต้น..... 74
4. จิตติมา ผลเสวก..... 77
4.1 ประวัติ..... 77
4. 2 การศึกษา..... 77
4.3 กิจกรรมการเคลื่อนไหวทางสังคมและศิลปวัฒนธรรม..... 78
4.4 อิทธิพล-กระบวนคิด..... 79
4.5 ผลงาน..... 79
5. อุทิศ อติมานะ..... 81
5.1 ประวัติ 81
5.2 การศึกษา..... 81
5.3 กิจกรรมการเคลื่อนไหวทางสังคมและศิลปวัฒนธรรม..... 81
5.4 อิทธิพล-กระบวนคิด..... 82
5.5 ผลงาน..... 84
6. สุนทร มีศรี..... 86
6.1 ประวัติ..... 86
6.2 การศึกษา..... 86
6.3 กิจกรรมการเคลื่อนไหวทางสังคมและศิลปวัฒนธรรม..... 86
6.4 อิทธิพล-กระบวนคิด..... 86
6.5 ผลงาน..... 87
5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 95
สรุปผลการวิจัย..... 95
อภิปรายผล..... 95
ข้อเสนอแนะ..... 96
รายการอ้างอิง..... 101
บรรณานุกรม..... 104
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 106

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิ		หน้า
1	ผังแสดงการทำงานของมายาคติ	10

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	ผลงาน Reading Position ของ เดนนิส ออปเปนไฮม์	27
2	ศิลปะจัดวาง สอนศิลป์ให้ไก่กรุง พ.ศ. 2528	39
3	Song for the Dead Art Exhbition	41
4	ประเสริฐ จันทร์ดำ กำลังอ่านบทกวีในงานเวทีสมัย ณ หอศิลป์พีระศรี พ.ศ. 2529	44
5	วสันต์กำลังเชิดหนังตะลุง	51
6	“การแสดง” ของ Mimi Fadami	52
7	“การแสดง” ของมนตรี เติมสมบัติ	52
8	“การแสดง” ของ Khairuddin Hori	54
9	“การแสดง” ชุด Crossing	54
10	“การแสดง” ของศิริพร ศรีเพ็ญ	55
11	จุมพล อภิสุข กล่าวแนะนำรายการ “การแสดง” ในเทศกาลเอเชียโทเปีย ครั้งที่ 11	56
12	“การแสดง” ของศิลปินเบลเยียม	56
13	จุมพล อภิสุข	57
14	ผลงานชุด En Route	60
15	ผลงานชุด Standing ที่ญี่ปุ่น	62
16	วสันต์ สิทธิเขตต์	67
17	Fashion for Peace	69
18	พรรคศิลปิน	70
19	ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง	73
20	จิตติมา ผลเสวก	77
21	อุทิศ อติมานะ	82
22	“การแสดง” John A.Lone ตามสถานที่ต่างๆ	87
23	“การแสดง” John A.Lone ตามสถานที่ต่างๆ	88
24	“การแสดง” John A.Lone ที่สถาบันปรีดี พนมยงค์	89

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ศิลปะสื่อการแสดงสด (Performance Art) เป็นศิลปะที่พัฒนาขึ้นนอกเหนือจากวิจิตรศิลป์ (Fine Art) เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม และการละคร เป็นต้น โดยมีความพยายามที่จะข้ามสื่อที่เป็นขนบเหล่านี้ ศิลปะสื่อการแสดงสดนั้นยากที่จะนิยาม เพราะเป็นศิลปะมีการผสมผสานสื่อต่างๆ ทั้ง "การแสดง" (Performance) ตัวบท (Text) ดนตรี นาฏศิลป์ ภาพยนตร์ และสื่อหลากหลายชนิด (Multimedia) และศิลปะนี้ก็หลีกเลี่ยงที่จะจัดประเภทและหมวดหมู่ เพื่อสร้างความพันทาง (Hybrid) ขึ้นมา ด้วยความที่พยายามที่จะไม่ตามขนบของวิจิตรศิลป์นี้เองที่ทำให้ศิลปะสื่อการแสดงสดปฏิเสธการเสนอภาพแทนของความจริงดังที่ศิลปะในอดีตได้กระทำไว้ หากกลับไปเน้นกระบวนการทำงานทางศิลปะที่ไม่คงทนถาวร มากกว่าที่จะเน้นตัวผลงานที่เป็นศิลปวัตถุ ซึ่งเกี่ยวข้องกับพาณิชยศิลป์ อาจจะกล่าวได้ว่าศิลปะสื่อการแสดงสดให้ความสำคัญกับเหตุการณ์/การกระทำในชั่วขณะนั้นมากกว่าผลผลิตของศิลปะ พร้อมกันนี้ก็ได้ขยายขอบเขตไปสู่การกระทำ ในชีวิตประจำวันด้วย ส่งผลให้แนวโน้มที่จะทำการบันทึกผลงานศิลปะสื่อการแสดงสดเก็บไว้เป็นหลักฐานก็อาจจะไม่มีความสำคัญมากนัก เพราะจะทำให้กลายเป็นศิลปวัตถุ ซึ่งสะท้อนศิลปะในระบบขนบวิจิตรศิลป์เดิมไป

ประเด็นที่ศิลปะสื่อการแสดงสดให้ความสนใจก็คือ ประเด็นความคิดทางการเมืองและสังคมที่บ่งบอก อัตลักษณ์ตัวตนต่างๆ ทั้งเรื่อง สตรีนิยม เพศที่สาม คนชายขอบทั้งหลาย ไม่เว้นแม้กระทั่ง การกระทำหรือพฤติกรรมที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน ผลงานบางชิ้นใช้ร่างกายของศิลปินเป็นเครื่องสำรวจและทดลองในการเสนอประเด็น ลักษณะเด่นของศิลปะสื่อการแสดงสดอีกประการหนึ่งก็คือความสด คือการกระทำ ที่เกิดขึ้น ณ ที่นั้น ในช่วงเวลานั้น จึงทำให้ประเด็นการตั้งคำถามถึงความเป็นศิลปะและการมีอยู่ชั่วขณะของความเป็นศิลปวัตถุมีการถกเถียงขึ้น รวมถึงคำถามในเรื่องพื้นที่และเวลาด้วย (Allain and Harvie, 2006: 182-184)

มาร์วิน คาร์ลสัน (Marvin Carlson) ได้กล่าวไว้ใน Performance art: A critical introduction ว่าศิลปะสื่อการแสดงสด (Performance Art) เป็นศิลปะที่แตกต่างจากละครในแนวขนบ (Traditional Theatre) ซึ่งให้ความสำคัญกับการที่นักแสดงงสวมบทบาท และเรื่องราวของผู้อื่น (Character in Dramatic Action) ตรงกันข้าม ศิลปะสื่อการแสดงสดกลับสนใจในการใช้ร่างกาย (Body) อัตชีวประวัติ (Autobiography) หรือประสบการณ์เฉพาะตัวของศิลปินเอง (Specific Experience) ผ่านกระบวนการของการแสดง (Process of Displaying) สู่ผู้ชม เฉพาะอย่างยิ่งร่างกายเป็นสิ่งสำคัญหลักในการนำเสนอ โดยทั่วไปศิลปะสื่อการแสดงสดมักเป็น

การแสดงเดี่ยว ใช้ฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก (Props) เครื่องแต่งกาย (Costume) เพียงเล็กน้อย บางครั้งก็ใช้การเปลือยร่างกาย (Nudity) ด้วย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานการณ์การแสดง (Performance Situation) อีกประการหนึ่งศิลปะสื่อการแสดงสดเป็นศิลปะที่เด่นชัดในสังคมร่วมสมัย ซึ่งมุ่งนิยามสภาวะและพฤติกรรมของมนุษย์ จึงต้องเกี่ยวข้องกับศาสตร์ทางมนุยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ เช่น สังคมวิทยา มานุษยวิทยา จิตวิทยา และภาษาศาสตร์ เป็นต้น พร้อมกับใช้ศาสตร์เหล่านี้เป็นคลังข้อมูลในการสร้างสรรค์ และพัฒนา เพื่อใช้สำรวจตัวตนของมนุษย์ในด้านต่างๆ ด้วย (Carlson, 1996: 6-8)

เมื่อประมวลจากคำจำกัดความที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว ศิลปะสื่อการแสดงสดจึงเป็นศิลปะร่วมสมัยที่ใช้สื่อ วิธีการและวัสดุทางศิลปะแขนงต่างๆ เช่น ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ ดนตรี ฯลฯ รวมไปถึงการดึงเอาศาสตร์และองค์ความรู้หลากหลาย มาเป็นแรงบันดาลใจและวัตถุดิบ เพื่อเสนอสอดแทรกประเด็นความคิดทางสังคมโลกปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง การเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ศาสนา ความเชื่อ เพศสภาพ (Gender) หรือแม้แต่เรื่องในชีวิตประจำวันก็ตาม ผ่านกิจกรรมการแสดงหรือสถานการณ์การแสดง มากกว่าที่จะใช้การแสดงและการกระทำบอกเล่าเรื่องราวเหมือนกับศิลปะการแสดง (Performing Arts) อย่างละครเวทีหรือนาฏศิลป์ ศิลปะสื่อการแสดงสดนั้น เน้นการใช้ร่างกายและความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงกับผู้ชมในการนำเสนอความคิด (Idea) และกระบวนทัศน์ (Paradigm) ด้วยการสร้างปฏิกิริยาการรับรู้อย่างฉับพลันต่อผู้ชมโดยตรง หรือให้ผู้ชมมีส่วนร่วม ตามบริบทของเวลาและสถานที่ของการแสดงนั้นๆ

เนื่องจากศิลปะสื่อการแสดงสดพัฒนามาจากศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) ของยุโรปและอเมริกา จนก่อตัวเป็นรูปเป็นร่างในช่วงหลังสมัยใหม่ (Postmodern) ตั้งแต่ ปลายทศวรรษที่ 60 เป็นต้นมา โดยเริ่มจากศิลปะอนาคตนิยม (Futurism)* คติดาดา (Dadaism)** ลัทธิเหนือจริง (Surrealism)* มโนทัศนศิลป์ (Conceptual Art)** ไปจนถึงกายศิลป์ (Body Art)*** และคติฉับพลัน

---

*ศิลปะที่ให้ความสนใจกับความงามแบบใหม่ ในโลกอุตสหกรรม โดยเฉพาะความงามที่เกิดจากการทำงานของเครื่องจักรกล

**ศิลปะที่ต่อต้านการใช้เหตุผล ซึ่งนำไปสู่การทำลายล้าง และเป็นศิลปะที่เสียดสียั่วล้อระเบียบกฎเกณฑ์ต่างๆ ที่สร้างขึ้นจนเป็นระเบียบแบบแผน

*ศิลปะซึ่งเชื่อในความจริงในระดับจิตไร้สำนึก และปฏิเสธ ความจริงในระดับเหตุผล

**ศิลปะซึ่งเน้นกระบวนความคิดมากกว่าคุณค่าและความงามของศิลปวัตถุ

***ศิลปะที่ศิลปินนำร่างกาย และการเคลื่อนไหวร่างกายของตนเองมาเป็นเครื่องมือและวัตถุดิบ ในการนำเสนอประเด็นความคิด

(Happenings)* ศิลปะสื่อการแสดงสดในฐานะที่อยู่ในกระแสธารการเปลี่ยนแปลงของศิลปะสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ บนฐานของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่พัฒนาสืบเนื่องมา จึงถือได้ว่าเป็นศิลปะที่มีลักษณะของการวิพากษ์ ต่อต้านแข็งขืนความเป็นขนบ และมุ่งแสวงหาการสร้างสรรค์สิ่งใหม่อยู่เสมอ ด้วยความพยายามที่จะเชื่อมโยงโลกของศิลปะเข้าหาชีวิตประจำวัน พร้อมกันนี้กระแสการประท้วงต่ออำนาจเผด็จการในรูปแบบต่างๆ ในช่วงปลายทศวรรษที่ 50 เรื่อยมาจนถึงทศวรรษที่ 60 ถึง 70 ไม่ว่าจะเป็นการรุกรานกดดันกลุ่มประเทศยุโรปตะวันออกของสหภาพโซเวียต หรือการเข้ามาของจักรวรรดินิยมอเมริกาก็ดี ล้วนแล้วเป็นการปลุกเร้าให้ศิลปะสื่อการแสดงสดสร้างพื้นที่และลงรากลึกมากยิ่งขึ้นในภูมิภาคยุโรปและอเมริกา

สำหรับประเทศไทย ซึ่งได้รับอิทธิพลทางศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) จากตะวันตกเป็นระลอกใหญ่ ตามกระแสการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกในยุคสงครามเย็น ระหว่างโลกเสรีนิยมภายใต้การนำของสหรัฐอเมริกากับโลกคอมมิวนิสต์ซึ่งมีสหภาพโซเวียตเป็นผู้นำก็ตาม ศิลปะสื่อการแสดงสดก็ไม่ได้พัฒนาสืบเนื่องมาจากการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงทางศิลปะเหมือนกับในพื้นที่ต้นแบบ อย่างในยุโรป หรือในอเมริกา หากแต่รับนำเข้ามาและพัฒนาอย่างก้าวกระโดด ในช่วง 30 กว่าปี เท่านั้น ในช่วงก่อนเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ปัจจุบันนี้มีศิลปินและกลุ่มศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานของตนในรูปแบบศิลปะสื่อการแสดงสดเป็นจำนวนมาก ศิลปินที่เป็นหลักและพอจะเป็นที่รู้จัก เช่น จุมพล อภิสุข กมล เผ่าสวัสดิ์ วสันต์ สิทธิเขตต์ จิตติมา ผลเสวก ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง มงคล เปลี่ยนบางช้าง ไมเคิล เชาวนาศัย โฆษิต จันทราทิพย์ มนตรี เติมสมบัติ สมพงษ์ ทวี' และกลุ่มอุกกาบาต เป็นต้น ปัจจุบันเป็นที่สังเกตว่าศิลปะสาขานี้กำลังเป็นที่รับรู้ต่อสาธารณชนในวงกว้างมากขึ้น

เท่าที่ปรากฏในประเทศไทยก็ยังไม่มีหลักสูตรการเรียนการสอนด้านศิลปะแขนงนี้ จะมีก็แต่เพียงการกล่าวถึงหรือทดลองปฏิบัติเป็นหัวข้อให้ศึกษาในบางรายวิชาเท่านั้น ยิ่งไปกว่านั้นการศึกษาศิลปะสื่อการแสดงสด ในเชิงประวัติพัฒนาการ และเชิงการวิเคราะห์ก็ยังมีอยู่ไม่มากนัก ส่วนใหญ่มักจะอยู่ในรูปของบทความตามนิตยสารหรือวารสารทางวิชาการ ซึ่งวิเคราะห์โดยศิลปิน นักวิชาการและนักวิจารณ์ศิลปะ นอกจากบทความวิจารณ์ทัศนศิลป์ร่วมสมัยและศิลปะสื่อการแสดงสดของ ถนอม ชาภักดี ที่แสดงความคิดเห็นอย่างสม่ำเสมอต่อเนื่องแล้ว ผลงานการศึกษาที่โดดเด่นมีการรวบรวมข้อมูลบันทึกไว้อย่างชัดเจน เป็นผลงานบทความ การศึกษาศิลปะสื่อการแสดงสดในเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปีย (ASIATOPIA) ซึ่งจัดขึ้นในไทยทุกเกือบทุกปีนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2541 เป็นต้นมา ของ ธนาวิ โชติประดิษฐ นักวิจารณ์อิสระ

---

*ศิลปะซึ่งเน้นความบังเอิญของความหมายในเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นและดำเนินอยู่ โดยมักจะใช้พื้นที่การแสดงนอกเหนือจากพื้นที่ศิลปะ เป็นพื้นที่ในชีวิตจริงเป็นสำคัญ

ในหัวข้อ “Observing ASIATOPIA (1998-2004)” ปรากฏในเอกสารสัมมนาศิลปะสื่อการแสดงสดเอเชียตะวันออก เฉียงใต้ครั้งแรก (SEAPAS) ในเทศกาลเอเชียโทเปียครั้งที่ 7 เป็นการวิเคราะห์ข้อมูลจากการสังเกตการณ์ผลงานของศิลปินในเทศกาลดังกล่าวในช่วง พ.ศ 2541 ถึง พ.ศ. 2547 จากข้อสังเกตทั้งหลายที่กล่าวมาข้างต้น ทำให้เห็นว่าศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทยยังขาดการศึกษาค้นคว้า พัฒนา อย่างจริงจัง ทั้งด้านทฤษฎีและการปฏิบัติ ยังผลให้ เนื้อหา ความคิดผลงานของศิลปิน ความหลากหลายของกลุ่มก้อน การจัดรูปแบบการเสนอผลงาน กระบวนการวิจารณ์ผลงาน การจัดเก็บบันทึกเรียบเรียงข้อมูล หรือแม้กระทั่งกลุ่มของผู้ชม มีข้อจำกัด ยิ่งไปกว่านั้นภาพลักษณ์ของศิลปะแขนงในสังคมไทยนี้ยังดูเสมือนเป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวการเรียกร้องต่อสู้ทางการเมืองไปเสียอีก ทั้งที่ความจริงแล้วศิลปะสื่อการแสดงสดมีความสัมพันธ์กับเรื่องทุกเรื่องแม้ในชีวิตประจำวัน ที่ปรากฏในสังคมร่วมสมัย ด้วยเหตุนี้ ผู้ศึกษาจึงใคร่ที่จะศึกษาวิจัยในเรื่อง “ศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย” ในเชิงประวัติและพัฒนาการ มีการจัดทำข้อมูลให้เป็นหลักฐานบันทึกทางการศึกษาเบื้องต้น เป็นการศึกษานำร่องสำหรับผู้ที่สนใจให้มีการศึกษาเพิ่มเติมต่อไป มีการศึกษาวิเคราะห์ ตีความ แนวความคิด วิธีการคิดและการนำเสนอของศิลปิน พร้อมทั้งพิจารณาถึงลักษณะของศิลปะการแสดงหรือศิลปะการละครที่อยู่ในศิลปะการแสดงสด รวมไปถึงการประเมินสถานภาพของศิลปะแขนงนี้ในประเทศไทยด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติและพัฒนาการของศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทยเบื้องต้นให้มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร
2. เพื่อวิเคราะห์แนวความคิด กระบวนความคิด และรูปแบบการนำเสนอของศิลปินและกลุ่มศิลปินศิลปะสื่อการแสดงสดที่สำคัญในประเทศไทย
3. เพื่อศึกษาสถานภาพ บทบาทหน้าที่ของศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย

ขอบเขตของการวิจัย

เป็นการศึกษาประวัติและพัฒนาการของศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย โดยศึกษาบริบทสังคมไทยช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 และ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ซึ่งเป็นช่วงศิลปะสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่เข้ามามีอิทธิพลแพร่กระจายในหมู่คนหนุ่มสาวชนชั้นปัญญาชนของสังคม ในส่วนของการวิเคราะห์ผลงานนั้น เป็นการวิเคราะห์ ถอดรหัส ตีความแนวความคิด กระบวนการคิด และการนำเสนอของศิลปินที่สำคัญได้แก่ จิตติมา ผลเสวก จุมพล อภิสุข ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง วสันต์ สิทธิเขตต์ สุนทร มีศรี และอุทิศ อติมานะ โดยจะพิจารณาว่าความคิดและตัวผลงานมีความสอดคล้องกันหรือไม่ ในลำดับสุดท้าย จะทำการศึกษาประเมินสถานภาพ ความสำคัญของศิลปะสื่อการแสดงสดว่ามีหน้าที่อะไรในสังคมไทย และหน้าที่ดังกล่าวมีมากน้อยเพียงใด

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. สำหรับการแปล และบัญญัติชื่อเป็นภาษาไทยของศัพท์ที่กล่าวถึงลัทธิและสกุลทางศิลปะต่างๆ รวมทั้งศัพท์ทางศิลปะ ผู้ศึกษาจะขอใช้ตามที่ราชบัณฑิตยสถานกำหนดไว้ หากศัพท์ใดราชบัณฑิตยสถานยังไม่ได้กำหนดผู้ศึกษาจะขอใช้ตามที่นักวิชาการศิลปะและศิลปินส่วนใหญ่เป็นผู้บัญญัติร่วมกัน เพื่อสะดวกต่อการทำความเข้าใจ

2. เนื่องจากปัจจุบันนี้ มีศิลปินสื่อการแสดงสดเป็นจำนวนมากพอสมควร โดยเฉพาะศิลปินรุ่นใหม่ หากแต่ความต่อเนื่องยาวนานในการทำงานศิลปะของศิลปินเหล่านี้ ที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการที่เด่นชัดยังมีไม่มากนัก การศึกษาเรื่องศิลปะสื่อการแสดงสดนี้ จึงมุ่งเป้าหมายไปยังศิลปิน และกลุ่มศิลปิน ที่สำคัญ ซึ่งคงทำงานอย่างสม่ำเสมอ นำมาศึกษาเป็นตัวอย่างแทนภาพรวมของศิลปะสื่อการแสดงสดในไทย

ข้อจำกัดของการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลนับตั้งแต่มีกิจกรรมการแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดเกิดขึ้นในประเทศ แต่เหตุที่ศิลปะสื่อการแสดงสดนั้นเน้นคุณค่าความสดของการแสดง เมื่อการแสดงเสร็จสิ้นลงก็ถือว่าการนำเสนอผลงานได้จบสิ้นลงไปแล้ว การวิเคราะห์ผลงานของศิลปินจึงมีความจำเป็นที่จะต้องอาศัยจากการสืบค้นข้อมูลย้อนหลังก่อนหน้าที่จะมีการศึกษานี้ในลักษณะของการสัมภาษณ์ การวิจารณ์และการอ้างอิง กล่าวถึงปรากฏการณ์การแสดงในข้อเขียนต่างๆ หรือการบันทึกการแสดงไว้ในสื่อต่างๆ เช่น วีดิทัศน์ เป็นต้น อย่างไรก็ตาม การศึกษาที่เกี่ยวข้องกับศิลปะสื่อการแสดงสดก็ไม่สามารถที่จะไล่ตามทันการสร้างสรรค์ของตัวศิลปะประเภทนี้เอง เพราะมีการสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา จะทำได้ก็เพียงการเสนอภาพรวมของตัวศิลปะในช่วงแรกเริ่มถึงปัจจุบันเท่านั้น และเป็นเช่นเดียวกับศิลปะแขนงต่างๆ ที่มักมีปัญหาเรื่องการบันทึกและการจัดเก็บ เพราะส่วนใหญ่ศิลปินไทยมักไม่ค่อยเก็บและบันทึกประวัติผลงานของตนไว้อย่างเป็นระบบ แม้กระทั่งการสัมภาษณ์เองในบางครั้งศิลปินก็อาจให้ข้อมูลที่คลาดเคลื่อนได้เช่นกัน การศึกษาศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทยจึงอาจประสบปัญหาในเรื่องการศึกษาและการบันทึกข้อมูลบ้าง ทั้งนี้ผู้ศึกษาจะพยายามรวบรวมข้อมูล เพื่อให้ภาพของศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทยเป็นรูปเป็นร่างขึ้น

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

1. คำว่า Performance Art นั้น ได้มีนักวิชาการและนักวิจารณ์ศิลปะ แปล บัญญัตินิยามออกมาเป็นคำว่าศิลปะแสดงบ้าง ศิลปะการแสดงสดบ้าง ศิลปะสื่อการแสดงสดบ้าง ตามอัธยาศัย เนื่องจากศิลปะแขนงนี้กำลังเป็นที่นิยมในหมู่ศิลปินร่วมสมัย แม้ว่าจะเข้ามาสู่ประเทศไทยกว่า 30 ปี แล้ว แต่ก็ยังไม่มีผู้รู้ในทางศิลปะบัญญัติศัพท์นี้เพื่อใช้ร่วมกัน และด้วยความที่ศิลปะแขนงนี้เน้นการสื่อความด้วยการแสดงสดหรือความสดของการแสดงแม้จะมีการบันทึกการแสดงนั้นๆ ไว้

ด้วยเทคโนโลยีการบันทึกต่างๆ ก็ตาม แต่ความสมบูรณ์ของคุณค่า ความหมาย ปฏิกิริยาของผู้ชม และบรรยากาศของการแสดง เปรียบเทียบไม่ได้แม้แต่น้อยกับช่วงเวลาที่การแสดงนั้นกำลังเกิดขึ้น และดำเนินไป ดังนั้นในการศึกษานี้ผู้ศึกษาเห็นว่า คำว่า "ศิลปะสื่อการแสดงสด" ซึ่งเป็นคำที่ ธนาวิ โชติประดิษฐ นักเขียนและนักวิจารณ์อิสระใช้ในการเขียนบทความเรื่อง "สังเกตการณ์เอเชียโทเปีย (2541-2547)" ใน การวิจารณ์ทัศนศิลป์: ข้อคิดนักวิจารณ์ไทย ซึ่งเรียบเรียงคัดย่อมาจาก "Observing ASIATOPIA (1998-2004)" ใน 7th ASIATOPIA, 2005 ABD First S.E. Asia Performance Art Symposium (SEAPAS) 24-27 November 2005 Bangkok Thailand น่าจะเป็นคำที่ตรงและชัดเจนกับความหมายเดิมในภาษาอังกฤษมากที่สุด ผู้ศึกษาจึงขอใช้คำว่า "ศิลปะสื่อการแสดงสด" ในการศึกษานี้

2. การแสดง (Performance) มีความหมายกว้าง นอกจากจะมีความหมายที่ใช้แทนศิลปะสื่อการแสดงสดกับกายศิลป์และหมายถึงพฤติกรรมที่แสดงออกทางสังคมในชีวิตประจำวันแล้ว ยังหมายถึงการเสนออะไรก็ตาม ที่เป็นเหตุการณ์สดต่อหน้าผู้ชม ด้วยการใช้รูปแบบของศิลปะการแสดงในลักษณะที่แตกต่างกันไป แต่จะเน้นที่การดำเนินไปของการแสดงที่เป็นปัจจุบันขณะและการปรากฏตัวเบื้องหน้าผู้ชมของผู้แสดง อีกทั้งยังครอบคลุมความถึงศิลปะแบบใหม่ที่พยายามแหกขนบของศิลปะการแสดงแบบเดิม อย่างละครเวที เป็นต้น ในการศึกษานี้ ผู้ศึกษาจะขอใช้คำว่า "การแสดง" แทนการแสดงของศิลปะสื่อการแสดงสด เพื่อกันความสับสนกับการแสดงโดยทั่วไป

3. ความสด (Liveness) เป็นลักษณะเฉพาะของการแสดงสด เพื่อบ่งบอกว่าการแสดงกำลังเกิดขึ้น ณ เวลาและสถานที่ ที่เป็นจริงและเป็นปัจจุบัน ซึ่งลักษณะเช่นนี้ เป็นลักษณะที่มีนัยยะทางสังคม เพราะเป็นการปฏิสัมพันธ์กันซึ่งหน้า ดำเนินไปอย่างฉับพลัน ระหว่างนักแสดงและผู้ชม โดยไม่อาจคาดการณ์หรือย้อนกลับไปแก้ไขสิ่งใดได้ ทำให้สามารถสร้างความหมายและกระบวนการของการแสดงให้มีความไหลเลื่อนแปรเปลี่ยนไปได้

4. วาทกรรม (Discoures) เป็นการใช้ตามความหมายของมิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) นักคิดชาวฝรั่งเศส หมายถึงความรู้ที่ถูกประกอบสร้างโดยการบงการและการปฏิบัติการของอำนาจ ซึ่งแทรกซึมอยู่ในทุกระดับของสังคม จนได้รับการนิยามว่าเป็นความจริง และความรู้ที่ว่ามีความสัมพันธ์กับเงื่อนไขบริบททางสังคมตามมิติประวัติศาสตร์ของช่วงเวลานั้น (อานันท์ กาญจนพันธุ์, 2552: 60)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. มีการศึกษาบันทึกศิลปะสื่อการแสดงสดที่สำคัญในประเทศไทย ในเชิงประวัติและพัฒนาการเป็นลายลักษณ์อักษร

2. แนวคิด กระบวนทัศน์ และวิธีการนำเสนอของศิลปินได้รับการเผยแพร่ และได้รับการอธิบายเชื่อมโยงสู่สาธารณชนในวงกว้าง

3. ได้ทราบถึงความสำคัญของบทบาทหน้าที่ของศิลปะสื่อการแสดงสดที่มีต่อสังคมไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพในมิติด้านประวัติ พัฒนาการของศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย การวิเคราะห์ความหมาย คุณค่า บทบาทหน้าที่ของศิลปะดังกล่าว โดยรวบรวมข้อมูลปฐมภูมิจากการสัมภาษณ์ศิลปิน นักวิจารณ์ศิลปะ และภัณฑารักษ์สำคัญๆ และจากเอกสาร ตำรา บทความ สื่อบันทึกการแสดง ที่กล่าวถึงศิลปะสื่อการแสดงสดทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศซึ่งเป็นแหล่งข้อมูลทุติยภูมิ ในการสัมภาษณ์นั้น ผู้ศึกษาจะใช้การสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างคำถามกำหนดไว้แล้ว (Formal Interview) สำหรับการวิเคราะห์แนวคิด ผลงานของศิลปิน ผู้ศึกษาจะใช้ทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology) ซึ่งเป็นศาสตร์ที่ศึกษาระบบโครงสร้างความสัมพันธ์ในการให้ความหมายของภาษา วัฒนธรรม และสิ่งต่างๆ ในสังคม การวิเคราะห์ความสอดคล้องของแนวคิด กระบวนการคิด และการนำเสนอผลงานของศิลปิน จะนำไปสู่แนวทางประเมินความสำคัญ บทบาทหน้าที่ของศิลปะแขนงนี้ที่มีต่อสังคมไทย

ลำดับขั้นตอนในการเสนอผลการวิจัย

1. ค้นคว้ารวมรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องทั้งจากเอกสาร ตำราและจากการสัมภาษณ์
2. ศึกษาทฤษฎีที่ต้องนำมาวิเคราะห์สำหรับการวิจัย
3. วิเคราะห์ ตีความ และสังเคราะห์ข้อมูล
4. เรียบเรียงข้อมูล
5. สรุปและรายงานผลการวิจัย

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดและทฤษฎี

ในการศึกษาศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย นั้น ผู้ศึกษาได้ใช้แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง สำหรับการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล คือ ทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology)

ทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology)

ทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology) เป็นการศึกษาระบบโครงสร้างความสัมพันธ์ ความเป็นไปและกฎเกณฑ์ ในการสื่อหรือให้ความหมายของภาษา รวมไปถึงสังคมและวัฒนธรรม ทฤษฎีนี้ริเริ่มโดย แฟร์ดิน็องด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) นักภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้างชาวสวิส หลักการสำคัญที่นำมาใช้กับการศึกษาศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทยคือ แนวคิดเรื่องสัญญะ (Sign) สำหรับโซซูร์ภาษาคือระบบสัญญะหรือระบบการให้ความหมายอย่างหนึ่ง สัญญะซึ่งเป็นหน่วยพื้นฐานที่สุดของภาษา คือสิ่งที่ก่อให้เกิดความหมายต่างๆ โดยเมื่อเทียบเคียงกับสิ่งอื่นแล้วจะเกิดความแตกต่างขึ้นมา และเป็นสิ่งที่สังคมยอมรับรู้ถึงความหมายของสิ่งนั้นร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็น การใช้เครื่องหมาย ถ้อยคำ วัตถุ หรือการแสดงออกต่างๆ ในสังคม สัญญะประกอบด้วย รูปสัญญะ (Signifier) คือสิ่งที่ใช้สื่อความหมายสามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส และความหมายสัญญะ (Signified) คือความหมายหรือความคิดที่ตัวรูปสัญญะต้องการจะสื่อ เช่น คำว่า “ม้า” ในภาษาไทย มีรูปสัญญะที่มีทั้งสระและพยัญชนะโดยสะกดและออกเสียงเป็นคำว่า “ม้า” เพื่อต้องการสื่อถึง สัตว์เลี้ยงลูกด้วยนมชนิดหนึ่ง มีแผงคออยู่ด้านหลัง สามารถวิ่งห้อทะยานไปข้างหน้าด้วยความเร็ว ซึ่งก็คือความหมายสัญญะ ทั้งนี้ความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะและความหมายสัญญะก็เป็นเรื่องของสังคมนั้นๆ เป็นตัวกำหนด มากกว่าที่จะมีความหมายโดยธรรมชาติ เนื่องจากทั้งรูปสัญญะและความหมายสัญญะไม่ได้มีความสัมพันธ์กันโดยตรง ทว่าเป็นความสัมพันธ์กันภายในระบบภาษา กล่าวคือคำว่าม้า แม้ในภาษาอื่นก็ตาม ก็ไม่ได้มีรูปลักษณ์เหมือนกับม้าแต่อย่างใด หากแต่เป็นถ้อยคำที่สังคมนั้นๆ ตกลงร่วมกันที่จะใช้คำว่าม้าเมื่อเอ่ยถึงสัตว์ดังกล่าว ด้วยเหตุนี้สังคมไทยจึงเลือกคำว่า “ม้า” เป็นตัวสื่อถึงสัตว์ที่กล่าวไปข้างต้น อังกฤษเลือกใช้คำว่า “Horse” ส่วนฝรั่งเศสเลือกใช้คำว่า “Cheval” จะเห็นได้ว่า ทั้ง 3 คำนี้ มีรูปและเสียงที่แตกต่างกัน แต่สื่อความหมายถึงสิ่งเดียวกัน ทั้งที่มิได้มีความสัมพันธ์กันแต่อย่างใด ขึ้นอยู่กับการเลือกใช้ถ้อยคำหรือรูปสัญญะใดในการสื่อความหมาย ตามแต่ละระบบภาษา ระบบวัฒนธรรม มิเช่นนั้นเราคงใช้ภาษาเดียวกันสื่อสารกันทุกสังคม และรูปสัญญะกับความหมายสัญญะในแต่ละภาษาของแต่ละชาติ แต่ละสังคม ก็คงเป็นตัวเดียวกัน (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545: 17-26)

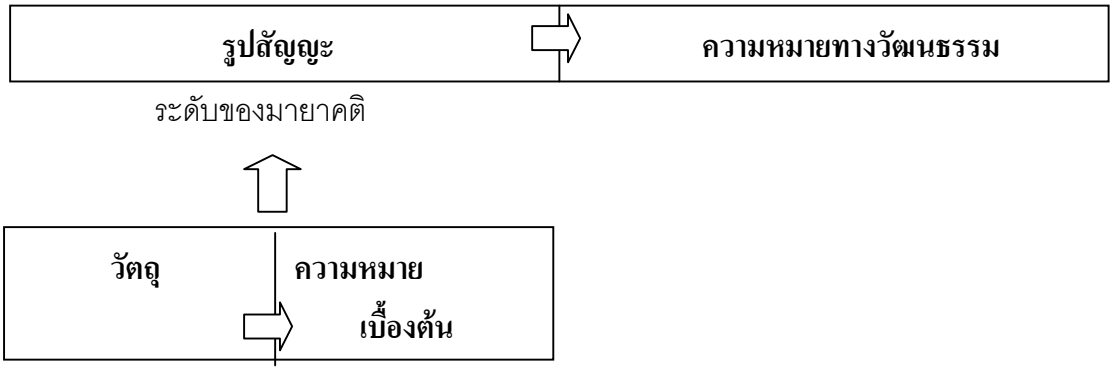
นอกจากตัวสัญญะซึ่งเป็นผลจากการประกบกันของรูปสัญญะและความหมายสัญญะแล้ว ในระบบการสื่อสารทางภาษายังมีเรื่องของความสัมพันธ์กันระหว่างสัญญะด้วยกันอีกด้วย โซซูร์เห็นว่ามีความสัมพันธ์ดังกล่าวอยู่ 2 แบบ ที่สำคัญ คือ ความสัมพันธ์ในเชิงกระแสความ (Syntagmatic Relation) กับความสัมพันธ์ในเชิงกระบวนชุด (Paradigmatic Relation) (นพนพร ประชากุล, 2544: 162-163) ความสัมพันธ์เชิงกระแสความเป็นความสัมพันธ์ในเชิงต่อเนื่องกันในแนวราบของรูปประโยค เป็นการนำเอาคำหรือสัญญะมาเรียงลำดับก่อนหลังต่อกัน ในระบบนี้คำหรือสัญญะจะมีความหมายก็ต่อเมื่ออยู่ในตำแหน่งของตัวเอง โดยเปรียบเทียบกับคำอื่นที่อยู่ก่อนหรือหลังตำแหน่งของคำนั้น ส่วนความสัมพันธ์ในเชิงกระบวนชุดนั้น เป็นความสัมพันธ์ในแนวดิ่งที่ถ้อยคำสามารถทดแทนกันในการทำหน้าที่ในตำแหน่งเดียวกันได้เป็นชุดหมวดหมู่คำเดียวกัน ในระบบการใช้ภาษา ความสัมพันธ์ใน 2 ลักษณะนี้ต้องดำเนินไปพร้อมๆ กัน ไม่สามารถแยกจากกันได้ เวลาสื่อสารจะต้องเรียงลำดับถ้อยคำก่อนหลังตามรูปประโยค รวมทั้งต้องรู้จักนำคำที่มีความหมายเกี่ยวข้องกันมาใช้ทดแทนกันได้ด้วย ความสัมพันธ์ทั้ง 2 แบบ ทำให้เรามองเห็นถึง ประการแรก ความเข้าใจในเรื่องการใช้คำอุปมาอุปมัย เป็นการใช้คำแทนที่ในตำแหน่งเดียวกันได้โดยที่ความหมายไม่เปลี่ยน (Metaphor) และถ้อยคำไม่จำเป็นต้องมีความสัมพันธ์กันโดยตรง เช่นคำว่า “ดอกไม้” ใช้แทนคำว่า “หญิงสาว” เป็นต้น ส่วนความสัมพันธ์ในประการถัดมาก็คือ ความเกี่ยวข้องระหว่างคำเพื่อสร้างความหมายขึ้นมา เป็นการเชื่อมโยงสัมพันธ์กันโดยตรง (Metonymy) ที่ทำให้การรับรู้ความหมายของคำที่แตกต่างกันมีความหมายใกล้เคียงกันหรือเหมือนกัน เช่น ใช้คำว่า “ความดำมืด” เพื่อเชื่อมโยงกับคำว่า “ความตาย” เป็นต้น หากเราเข้าใจและอธิบายความสัมพันธ์ของ สัญญะต่าง ๆ ได้ ทั้งในเชิงกระแสความและในเชิงกระบวนชุด เราก็จะค้นพบระบบโครงสร้างของภาษานั้นได้เช่นกัน (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545: 26-30)

แนวคิดว่าด้วยสัญญะของโซซูร์ ชี้ให้เห็นว่าความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะต่างๆ ก่อให้เกิดความหมายขึ้นมา เป็นความสัมพันธ์ที่เป็นระบบในตัวภาษา และแนวทางที่โซซูร์ค้นพบนี้โซซูร์เห็นว่าสามารถนำมาศึกษาเรื่องวัฒนธรรมได้ เพราะเราสามารถอธิบายถึงพฤติกรรมของมนุษย์ได้หากเราเข้าใจถึงระเบียบกฎเกณฑ์ที่คอยกำกับควบคุมมนุษย์ในสังคมนั้น ๆ (Appignanesi et al., 1995: 64)

สำหรับการพัฒนาศาสตร์ด้านสัญวิทยา ได้มีนักทฤษฎีโดยเฉพาะอย่างยิ่งทฤษฎีโครงสร้างนิยมในหลายสาขาวิชา นำแนวคิดด้านภาษาของโซซูร์มาพัฒนาประยุกต์ใช้กับการศึกษาของตนในเรื่องต่าง ๆ ทั้งในเรื่องทางสังคม วัฒนธรรม กระทั่งถึงในเรื่องทางมานุษยวิทยา นักวิชาการที่นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้อย่างโดดเด่นผู้หนึ่งก็คือโรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) นักสัญวิทยาชาวฝรั่งเศส บาร์ตสอธิบายปรากฏการณ์การต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมและวัฒนธรรม และวิจารณ์งานวรรณกรรม โดยใช้สัญวิทยา เพื่อชี้ให้เห็นสิ่งที่เรารู้สึกว่าคุ้นชินอยู่ในสภาพปกติอยู่ทุกเมื่อ

เชื่อวันในสังคมนั้น แท้จริงแล้วไม่มีข้อเท็จจริงใดที่มีคุณค่าแน่นอนตายตัว เป็นเพียงแค่ปรากฏการณ์พื้นผิวเท่านั้น ยังมีความจริงที่เราไม่เห็นซ่อนตัวอยู่ในระดับลึกหรือในระดับโครงสร้างฝังอยู่ในจิตไร้สำนึกของสังคมหรือในระบบที่ประกอบสร้างความหมายขึ้นมาให้เป็นลักษณะที่ปรากฏ บาร์ตเรียกสิ่งที่ถูกสังคมและวัฒนธรรมกลบเกลื่อนให้แลดูเป็นธรรมชาติและเป็นปกวิสัยอย่างแนบเนียนนี้ว่า “มายาคติ” (Myth) อย่างเช่น การเสนอนำเสนอภาพของนักเขียนในวันหยุดพักผ่อนลงหนังสือพิมพ์ ในสังคมฝรั่งเศสถือว่านักเขียนเป็นอาชีพสูงส่งทรงภูมิปัญญา นักเขียนทำงานสร้างสรรค์ปราศจากวันหยุด แต่การที่นักเขียนถูกเสนอภาพดังกล่าว ก็เท่ากับว่านักเขียนก็มีแง่มุมชีวิตที่เหมือนกับบุคคลธรรมดาทั่วไปเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งชีวิตของชนชั้นกลางที่ทำงานประจำและมีวันหยุดพักผ่อน ดังนั้นในระดับลึก มายาคติได้แฝงตัวเพื่อที่จะแทรกอุดมการณ์ของชนชั้นกลางให้มีฐานอำนาจที่เข้มแข็งในสังคม กล่าวคือกระทั่งนักเขียนก็มีพฤติกรรมเยี่ยงชนชั้นกลาง หรือการที่เสนอภาพของผงซักฟอกให้มีฟองฟูฟ่อง เพื่อสื่อความหมายถึงการทำความสะอาดขจัดคราบสกปรกได้ลึกถึงเนื้อใยผ้า แต่แท้จริงกลับเป็นการตอบสนองความรู้สึกถึงความสะอาดบริสุทธิ์ในระดับจิตไร้สำนึก เพิ่มความอยากบริโภคในสังคมทุนนิยม นั่นเอง (นพพร ประชากุล, 2544: 4-8)

ตามหลักการของสัญวิทยา มายาคติซึ่งเป็นการสื่อความหมายในทางวัฒนธรรม ก็นับเป็นสัญญะอย่างหนึ่ง เหมือนกับสัญญะอื่น ที่ใช้สื่อสารกันในสังคม มีระบบการทำงานที่เผยให้เห็น “ความหมายเบื้องต้น” ซึ่งเป็นประโยชน์ใช้สอยที่รับรู้กันในสังคมและรับรู้ได้ทางประสาทสัมผัส และเข้าไปครอบงำความหมายดังกล่าวให้เป็นความหมายในอีกระดับหนึ่ง เมื่อรูปสัญญะและความหมายสัญญะประกอบกันขึ้นเป็นสัญญะในลักษณะต่างๆ เช่น งานศิลปะ โฆษณา พิธีกรรม เมื่อถูกยึดครองด้วยมายาคติ จะลดทอนลงเป็นเพียงรูปสัญญะเพื่อหมายถึงสิ่งอื่น จึงถือได้ว่ามายาคติเป็นระบบที่สื่อสัญญะที่สอง ดังจะเห็นได้จากแผนผังข้างล่างนี้



แผนภูมิที่ 1 ผังแสดงการทำงานของมายาคติ
ที่มา: (นพพร ประชากุล: 2544, 11)

แต่อย่างไรก็ตาม แม้มายาคติจะกลายเป็นเพียงรูปสัญญะที่แทนความหมายอื่นในระดับที่เป็นอุดมการณ์หรือความเชื่อ มันก็ยังใช้ความหมายเบื้องต้นที่มันได้เข้าไปแทนที่ไว้ อำพรางตัวมันเองให้แลดูเป็นปกติ ปราศจากมลทินจากการแอบแฝงใด แม้มายาคติจะมีเจตนาและมีความหมายครอบงำแอบแฝงเพียงใดก็ตาม ก็ยังดูมีน้ำหนักน่าเชื่อถือให้ผู้คนในสังคมยอมรับโดยมิได้ตั้งข้อสงสัยใดๆ ทั้งสิ้น เพราะตัวมันได้ทำตัวมันให้เป็นธรรมชาติ ผ่านกระบวนการครอบงำดังกล่าว จนผู้คนในสังคมรู้สึกกันไปว่าเป็นเรื่องของเหตุผลมากกว่าเป็นเรื่องของเจตนาแอบแฝง ในยุคสมัยแห่งการบริโภคในปัจจุบันนี้ มายาคติได้ดำเนินการกลบเกลื่อนครอบงำให้ดูเป็นธรรมชาติ กระตุ้นให้เราหลงใหลอยู่กับความสวยงามและคุณค่าที่ดูถูกต้อง เที่ยงธรรม มีเหตุผล จนเรากลายเป็นเหยื่อของมันอย่างยินยอมพร้อมใจ (นพพร ประชากุล, 2544: 10-13) บาร์ตส์เขียนบทความต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับสังคมและวัฒนธรรมในสังคมอุตสาหกรรมทุนนิยมแบบบริโภคนิยม แล้วรวมรวมเป็นหนังสือลงตีพิมพ์เผยแพร่ภายใต้ชื่อ มายาคติ (Mythologies) เพื่อต้องการที่จะเปิดโปงกลไกของสังคมและวัฒนธรรมแบบบริโภคนิยมที่ครอบงำผู้คนอยู่ ให้ผู้คนตระหนักถึงข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นจะได้ไม่ตกเป็นเหยื่ออย่างสมยอม ด้วยวิธีวิทยาทางสัญวิทยา บาร์ตส์ได้วิพากษ์สังคม โดยเฉพาะสังคมฝรั่งเศส จนสั่นสะเทือน นับเป็นการเริ่มต้นชีวิตนักวิชาการด้านสัญวิทยาจนเป็นที่น่าจับตามองอย่างยิ่ง ก่อนที่บาร์ตส์จะสร้างงานวิจารณ์วรรณกรรมแบบเต็มตัว

นอกเหนือจากวรรณกรรม และดนตรีแล้ว สิ่งที่บาร์ตส์สนใจในการวิเคราะห์วิจารณ์ก็คือละคร บาร์ตส์นั้นสนใจละครของแบร์โทลด์ เบรคชท์ (Bertold Brecht) นักการละครชาวเยอรมันที่มีแนวคิดไปในทางมาร์กซิสม์ (Marxism) เป็นพิเศษ เพราะเห็นว่าละครของเบรคชท์ปฏิเสธละครในแนวเลียนแบบพฤติกรรมมนุษย์ตามความจริง ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยอริสโตเติล และเป็นที่ยอมรับสืบเนื่องกันมานับเป็นพันปี ด้วยละครดังกล่าวมักจะดึงผู้ชมให้มีอารมณ์คล้อยตามไปกับละครด้วย ทำให้ขาดสติที่จะขบคิดสาระสำคัญที่อยู่ในละคร ควรที่ผู้ชมจะต้องแยกตัวให้เกิดระยะห่างออกจากละคร เพื่อให้ตระหนักรู้ได้ว่าเป็นการแสดง ไม่ใช่หลงว่าเป็นเรื่องจริง แล้วสามารถเกิดความคิดในเชิงวิพากษ์จากสาระของการแสดงนั้น สำหรับบาร์ตส์แล้ว บาร์ตส์ไม่ได้สนใจเนื้อหาสาระในละครของเบรคชท์ สิ่งที่ละครของเบรคชท์ดึงดูดความสนใจเขา อยู่ที่การสื่อความหมาย (Signification) มากกว่า ด้วยกลวิธีในการสร้างระยะห่างระหว่างผู้ชมกับละคร ซึ่งเบรคชท์เรียกว่าเป็นกลวิธีในการทำให้แปลก (Alienation Effect) คือให้แปลกแยกจากการแสดง โดยใช้องค์ประกอบที่ไม่เข้ากันกับเนื้อเรื่อง แต่เน้นไปที่การสื่อความหมายหรือความเป็นสัญญะ มากกว่าที่จะเน้นความสมจริง ไม่ว่าจะเป็น ฉาก เครื่องประกอบฉาก การแสดงของนักแสดง ที่ถอดเข้าถอดออกระหว่างนักแสดงและตัวละคร หรือเครื่องแต่งกาย ก็ตาม ในสายตาของบาร์ตส์แล้ว ละครของเบรคชท์จึงเต็มไปด้วยสัญญะในการสื่อความหมาย เป็นศิลปะที่ใช้สัญญะทำงานในการนำพาผู้ชมไปค้นพบความหมายด้านลึกกว่าที่รูปลักษณ์ภายนอกของละครปรากฏ ไม่ใช่การเสนอภาพแทน

ของความจริงที่เลียนแบบธรรมชาติอีกต่อไป แม้ว่าสำหรับบาร์ตส์ละครค่อนข้างที่จะวิเคราะห์ยาก เพราะมีหลายภาษาทับซ้อนกัน ไม่ว่าภาษาในตัวบท หรือภาษาท่าทาง รวมถึงภาษาขององค์ประกอบอื่นในละคร แต่เขาก็สามารถวิเคราะห์การทำงาน ตลอดจนกระบวนการสื่อความหมายได้ เหมือนกับที่ทำได้ในการวิเคราะห์ภาษา

อนึ่งต่อแนวความคิดของบาร์ตส์ที่ว่า วรรณกรรมนั้นมีปัจจัยที่ประกอบกันเข้าอยู่ 3 ด้านด้วยกัน คือ ภาษา (Langue) ลีลา (Style) และประพันธกรรม (Écriture) ภาษาเป็นผลผลิตของสังคม เป็นสิ่งที่ทุกคนในสังคมใช้ร่วมกัน จึงเป็นคลังข้อมูลที่สั่งสมคติ ความเชื่อต่าง ๆ ของสังคมไว้ก่อนหน้าที่นักเขียนจะอุบัติขึ้น และนำมาใช้ร่วมกับผู้อื่น ภาษาเป็นกรอบครอบคลุมนักเขียนไว้ด้วยระเบียบกฎเกณฑ์ทางภาษา นักเขียนจึงมิอาจนำภาษามาใช้ได้ตามอำเภอใจ หากแต่เป็นสิ่งที่นักเขียนสามารถนำไปใช้สร้างสรรค์ให้เกิดเป็นงานวรรณกรรมได้ ส่วนลีลานั้นคือความผูกพันเฉพาะตัวในระดับปัจเจกที่หยั่งลึกไปถึงการรับรู้ในชั้นจิตไร้สำนึก เกิดเป็นจริตในการใช้ภาษาของนักเขียนนั้นๆ และ ณ จุดบรรจบระหว่างระหว่างภาษาซึ่งเป็นของส่วนรวมกับลีลาซึ่งเป็นส่วนตัว ก็คือประพันธกรรมซึ่งเป็นเจตนา เป็นน้ำเสียงบางอย่าง ที่นักเขียนพึงบอกกล่าวต่อสังคม เป็นความสัมพันธ์ระหว่างการสร้างสรรค์ของนักเขียนกับสังคม หรืออีกนัยหนึ่งคือบทบาททางสังคมที่บอกกล่าวเจตนาของนักเขียนนั่นเอง ในหนังสือชื่อ Le Degré Zéro de l'Écriture หรือ *ศูนย์องศาแห่งประพันธกรรม* บาร์ตส์ได้ตั้งข้อสังเกตวิเคราะห์ว่านักเขียนต่างสมัยกัน ใช้ภาษาต่างชุด ต่างลีลา แต่กลับมีประพันธกรรมเหมือนกัน อย่างเช่น การยอมรับในระบบสังคมค่านิยมในยุคสมัยของตนเหมือนกัน ขณะเดียวกัน ก็มีนักเขียนบางคนที่อยู่ในยุคสมัยเดียวกันมีประพันธกรรมต่างกัน (นพพร ประชากุล, 2544: 105-111) ทั้งนี้อาจเป็นเพราะนักเขียนพยายามหาลีลาใหม่ที่มีความเฉพาะตัว เพื่อล้มล้างการสื่อความหมายในระบบเก่าเพื่อต้องการสร้างระบบสัญญะขึ้นมาใหม่เพื่อหลีกเลี่ยงการยอมรับระบบสังคมในยุคสมัยตน แต่ทั้งนี้ก็ปฏิเสธระบบเก่าเพื่อสร้างระบบใหม่ก็เท่ากับยอมรับการมีอยู่ของระบบเก่านั่นเอง

ในการศึกษาวิทยาพนธ์หัวข้อ "ศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย"นี้ ผู้ศึกษาเห็นว่าการแยกแยะโครงสร้างของระบบภาษาออกเป็นสัญญะ และหลักการพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะของโซซูร์ ตลอดจนวิธีการที่บาร์ตส์นำมาใช้วิเคราะห์เรื่องที่เกี่ยวกับสังคมวัฒนธรรม วรรณกรรม และดนตรี สามารถนำมาวิเคราะห์ศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทยได้ เพราะหากภาษาคือระบบในการสื่อความหมายอย่างหนึ่ง ศิลปะโดยเฉพาะศิลปะสื่อการแสดงสดก็ถือเป็นภาษาหรือระบบในการสื่อความหมายอย่างหนึ่งเช่นเดียวกัน จะผิดต่างตรงที่มิได้ใช้ตัวถ้อยคำเป็นสัญญะในการสื่อความอย่างเดียว แต่ใช้สื่อ วัสดุ และวิธีการ ที่ร่วมและคล้ายคลึงกับละคร และทัศนศิลป์ ไม่ว่าจะเป็น ร่างกาย การกระทำ อุปกรณ์ประกอบฉาก แสง เสียง และวัตถุต่างๆ นำมาเข้ารหัสความหมาย (Encode) ด้วยการเรียบเรียงประกอบสร้างตามไวยากรณ์หรือ

ระเบียบกฎเกณฑ์วิธีคิดของศิลปะสื่อการแสดงสด อีกประการหนึ่งคนเราไม่อาจหลีกเลี่ยงที่จะคิดเป็นภาษาได้ จะอย่างไรก็ตามเราก็ยังคงอยู่ในขอบข่ายโยงใยของภาษา ดังนั้น ในกระบวนการเข้ารหัสเพื่อสื่อความหมายของศิลปะสื่อการแสดงสด ก็ต้องมีการเรียงลำดับความคิดโดยผ่านภาษาอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ในการศึกษาความคิด แนวความคิด และกระบวนการทำงาน ของศิลปินสื่อการแสดงสดไทยก็ต้องอาศัยผลจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะในตัวผลงาน จึงจะสามารถพบความหมายที่ซุกซ่อนอยู่

ในขณะเดียวกัน ด้วยวิธีการของบาร์ตส์ ความเข้าใจในเรื่องมายาคติในประเด็นต่างๆ ที่ศิลปินต้องการสื่อ หรือแม้กระทั่งมายาคติของผลงานศิลปินเอง ตลอดจนการค้นพบลีลา และประพันธกรรม ของศิลปิน ผ่านการวิเคราะห์การทำงานระหว่างหน่วยสัญญะในผลงาน ก็จะทำให้เราเข้าใจ คุณค่า และบทบาทหน้าที่ของผลงานชิ้นนั้นๆ ที่ศิลปินนำเสนอ โดยเฉพาะในระดับที่สัมพันธ์กับสังคม

ในการวิเคราะห์ผลงานของศิลปิน และบทบาทหน้าที่ของศิลปะสื่อการแสดงสด ผู้ศึกษาจะทำการวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีสัญวิทยา ด้วยการนำหน่วยสัญญะ ที่ศิลปินเลือกใช้ ในลักษณะต่างๆ มาพิจารณาความสัมพันธ์ทั้งในเชิงกระแสความและเชิงกระบวนชุด เพื่อเสาะหามายาคติและความหมายแฝงในตัวผลงาน ตลอดจน ลีลา และประพันธกรรมของศิลปิน เพื่อนำมาใช้ตอบวัตถุประสงค์ของการศึกษา

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาหัวข้อ “ศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย” นี้ ผู้ศึกษาพบว่าถึงแม้จะมีข้อเขียนที่วิเคราะห์วิจารณ์ ผลงาน และกิจกรรมการเคลื่อนไหวของศิลปินสื่อการแสดงสดในไทยอยู่จำนวนหนึ่ง แต่ข้อเขียนเหล่านี้ก็กระจัดกระจายอยู่ตามบทความ และคอลัมน์ต่างๆ ตามนิตยสาร และวารสารทั้งหลาย ยังไม่สามารถรวบรวม และเรียบเรียงให้เป็นระบบได้ เท่าที่ผู้ศึกษาค้นคว้าข้อมูล มีผลงานที่เป็นบันทึกชัดเจนในลักษณะบทความ ซึ่งเป็นเอกสารเพียงชิ้นเดียวในการการศึกษาเกี่ยวกับศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทยในเชิงวิชาการ ทำให้เห็นภาพรวมด้านที่มา เนื้อหาและการแสดงออกของเทศกาลเอเชียโทเปีย ซึ่งเป็นกิจกรรมเดียวของศิลปะสื่อการแสดงสดในไทยและในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่อยู่รอดจนถึงปัจจุบัน โดยปรากฏเป็นเอกสารการประชุมสัมมนาศิลปะสื่อการแสดงสดเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ครั้งแรกในเทศกาลเอเชียโทเปียครั้งที่ 7 ระหว่างวันที่ 24-27 พฤศจิกายน พ.ศ. 2548 ในชื่อบทความซึ่งแปลและตีพิมพ์เป็นภาษาอังกฤษว่า “Observing ASIATOPIA (1998-2004)” เรียบเรียงโดย ธนาวิ โชติประดิษฐ

ในบทความดังกล่าว ธนาวิได้เท้าความด้วยการใช้ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ อธิบายย้อนกลับไปในประวัติศาสตร์ถึงลักษณะเฉพาะของท้องถิ่นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในการรับเอา

วัฒนธรรมต่างชาติแล้วหลอมรวมปรับให้เข้ากับความเป็นท้องถิ่นของตน (Localization) นับตั้งแต่การรับเอาอารยธรรมอินเดีย รวมถึงจีน ปรับเข้าเป็นวัฒนธรรมของแต่ละนครรัฐ อารยธรรมเหล่านี้เข้ามาเป็นเวลานานนับพันปี จนคนท้องถิ่นรู้สึกคุ้นเคยเป็นธรรมชาติ โดยปราศจากความแปลกแยกใดๆ เพราะด้วยผ่านกาลเวลากระบวนการยอมรับและคัดสรรสิ่งที่เหมาะสมจึงได้เกิดขึ้น เป็นความเต็มใจของคนท้องถิ่นเอง รวมถึงวัฒนธรรมตะวันตกที่เข้ามาในยุคสมัยล่าอาณานิคม แม้จะเข้ามาอย่างรวดเร็ว แต่คนท้องถิ่นในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก็ยินดีรับเอาวัฒนธรรมดังกล่าว เพื่อพัฒนามาตรฐานความเจริญของตนให้เท่าทัน เช่นเดียวกับในภูมิภาคอื่น หากแต่การปรับปรนให้เข้ากับท้องถิ่นเป็นลักษณะเฉพาะของคนในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทำให้เกิดการผสมผสานในการรับสิ่งต่างๆ เข้ามา (Chotpradit, 2005: 18-20) ทั้งนี้ธนาวิอาจจะหมายความว่าศิลปะสื่อการแสดงสดที่เข้ามายังภูมิภาคนี้ก็สามารถถูกปรับให้หลอมรวมเข้ากับอัตลักษณ์ของคนในภูมิภาคด้วยเช่นกัน

ธนาวิได้ตัดสินอย่างเหมารวมเอาว่า 80% ของศิลปะสื่อการแสดงสดเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับการเมืองโดยตรง เพราะศิลปะไม่อาจหลีกเลี่ยงจากการเมืองได้ ในฐานะที่ศิลปะถูกใช้เป็นสื่อหรือเครื่องมือทางการเมืองทั้งในโลกเก่าและโลกใหม่ ทั้งตะวันตกและตะวันออก และธนาวิยังกล่าวถึงมายาคติของศิลปะและศิลปินในยุคสมัยต่างๆ ว่าเป็นการสร้างสรรค์โดยผ่านอัจฉริยภาพของปัจเจกชน ทั้งที่จริงแล้วผลงานศิลปะก็ไม่ได้สะท้อนความจริงทั้งหมด เพราะเป็นสิ่งที่ศิลปินเลือกสรรมาเฉพาะอย่างเท่านั้น ดังนั้นหน้าที่ของศิลปะก็คือการกระตุ้นเตือนสังคมให้ตระหนักถึงข้อเท็จจริงบางอย่างนั่นเอง และมายคติที่ขับเคลื่อนให้ศิลปะไปเกี่ยวเนื่องกับการเมืองก็คือแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ ซึ่งได้ก่อให้เกิดกระแสนิยมฝ่ายซ้ายและการเรียกร้องประชาธิปไตยในช่วง 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 และตั้งตัวเป็นปฏิปักษ์กับกระแสศิลปะเพื่อศิลปะและแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตนี้ก็ได้ส่งอิทธิพลต่อศิลปะแขนงต่างๆ ที่มีลักษณะทดลอง และกำเนิดขึ้นมาชิมลางก่อนศิลปะสื่อการแสดงสด ธนาวิยังได้เทียบเคียงกับการแสดงออกทางศิลปะที่คล้ายคลึงกันนี้กับประเทศอื่นที่ใช้ศิลปะต่อสู้กับอำนาจเผด็จการ เช่น ในอเมริกา อินโดนีเซีย และฟิลิปปินส์ เป็นต้น อีกทั้งศิลปินที่ได้รับอิทธิพลแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ก็ได้เลือกใช้ศิลปะสื่อการแสดงสดมาแสดงทัศนะของพวกเขาที่มีต่อการเมือง เช่น จุมพล อภิสุข สุรพล ปัญญาวชิระ โดยการบอกเล่าประวัติคร่าวๆ ของกิจกรรมเวทีสมัชชาและการเกิดขึ้นของศูนย์บ้านตึก และการกล่าวถึงศิลปินกลุ่มอุกกาบาต ซึ่งมักจะแสดงเนื้อหาไม่เพียงการเมืองภายในประเทศเท่านั้น หากแต่ยังรวมถึงการเมืองระดับโลก ลัทธิบริโภคนิยม และการเป็นอาณานิคมทางวัฒนธรรมด้วย สำหรับประเด็นเรื่องมายาคติของศิลปะที่มีต่อการเมืองนี้ ธนาวิไม่ได้สรุปชัดเจนว่านำไปสู่อะไร แต่กลับตั้งคำถามเป็นปลายเปิดเอาไว้ว่าสิ่งที่ศิลปินทำเป็นเรื่องของการเมืองในศิลปะด้วยหรือไม่ (Chotpradit, 2005: 21-39)

อย่างไรก็ตาม ศิลปะสื่อการแสดงสดตามความเห็นของธนาวิเป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์รัฐและอำนาจ หากแต่รัฐบาลเผด็จการของบางประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก็เข้าใจว่าศิลปะเป็นเพียงสิ่งสวยงามที่ใช้ตกแต่งประดับประดา และพยายามที่จะจำกัดคุณค่าความหมายของศิลปะให้อยู่ในขอบเขตนิยามนี้เท่านั้น (Chotpradit, 2005: 39)

ศิลปะสื่อการแสดงสดนั้นโดยตัวของมันเองแล้วมีความเป็นขบถในการต่อต้านอำนาจ ไม่เพียงอำนาจของรัฐแต่ยังรวมไปถึงอำนาจของสถาบันของศิลปะด้วย ซึ่งสถาบันศิลปะยังคงซื้อขายวัตถุและผลงานศิลปะกันอยู่ การใช้ร่างกายของศิลปินจึงถูกนำเข้ามาใช้ในส่วนนี้ให้เกิดข้อถกเถียงนิยามถึงความเป็นศิลปะ ซึ่งไม่อาจซื้อขายได้อีกต่อไป การต่อต้านที่ดึงดันนี้ จึงแลดูเป็นสิ่งที่แปลกประหลาด รุนแรง และผิดเพี้ยน ในสายตาของรัฐที่พยายามจะควบคุมทุกสิ่ง ศิลปะสื่อการแสดงสดจึงถูกควบคุมในบางประเทศ และความกดดันในการแสดงออกก็ได้รับการสื่อความหมายในเทศกาลเอเชียโทเปีย ความไม่ลงรอยกันนี้ได้สร้างความหวั่นวิตกให้กับรัฐและคนส่วนใหญ่ ซึ่งด้อยการศึกษา ถูกชักจูงแโละควบคุมโดยรัฐ นำไปสู่ความห่างไกลต่อความเข้าใจในศิลปะ ที่ศิลปะเองก็เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา (Chotpradit, 2005: 39-41)

ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการใช้ร่างกายนั้นธนาวิก็ได้อ้างข้อเขียนของมิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) นักคิดหลังสมัยใหม่ชาวฝรั่งเศสที่ศึกษาเรื่องวาทกรรมของอำนาจกับสังคม เพื่อที่จะโยงให้เห็นการประกอบสร้างของสังคมที่บงการร่างกายและการใช้ร่างกายของผู้คน โดยใช้อำนาจแฝงเร้นแทรกซึมเข้าไปควบคุมจัดการให้เป็นไปตามที่สังคมต้องการ โดยธนาวิได้อธิบายให้เห็นถึงว่าศิลปะสื่อการแสดงสดในเทศกาลเอเชียโทเปียก็มีศิลปินพูดถึงประเด็นดังกล่าวนี้ โดยเฉพาะศิลปินหญิงที่ใช้ร่างกายพูดถึงความงามที่เพศหญิงต้องยอมตามในสังคมบริโภคสินค้าเพื่อความสวยงาม และเมื่อธนาวิ กล่าวถึงการใช้ร่างกายในฐานะที่เป็นขบถทางศิลปะ ธนาวิก็ได้ย้ำอีกถึงความพยายามที่จะทำลายขนบการซื้อขายผลงานศิลปะ เพราะเมื่อร่างกายเป็นศิลปะเสียแล้วไม่อาจเก็บสะสมได้ การที่จะซื้อขายบันทึกการแสดงก็ไม่อาจทำได้ ด้วยขาดความสดซึ่งเกิดขึ้น ณ เวลาและสถานที่เฉพาะของการแสดงนั้นๆ การใช้ร่างกายของศิลปะสื่อการแสดงสดจึงเป็นการเปิดประเด็นการนิยามในเรื่องของศิลปะและผลงานศิลปะ นำไปสู่ประเด็นการนิยามศิลปินสื่อการแสดงสดกับคนธรรมดาในกรณีที่ศิลปะสื่อการแสดงสด ได้เข้าไปใช้พื้นที่อื่นนอกเหนือจากพื้นที่ของสถาบันศิลปะ พร้อมทั้งนำไปสู่ประเด็นเรื่องความสัมพันธ์การมีส่วนร่วมกันระหว่างศิลปินซึ่งกลายเป็นผลงานศิลปะไปเสียแล้วกับผู้ชมอีกด้วย เช่นกันธนาวิได้ยกตัวอย่างศิลปินหลายต่อหลายคนในเทศกาลเอเชียโทเปียที่ให้ผู้ชมเล่นกับร่างกายของตน หรือเข้าร่วมกับกิจกรรมที่ศิลปินสร้างกติกาให้ทำร่วมกัน นับแต่นี้ศิลปะจึงไม่ใช่วัตถุอีกต่อไป แต่เป็นกระบวนการในการร่วมสร้างระหว่างศิลปินและผู้ชม ลักษณะดังกล่าวนี้ธนาวิเห็นว่ามีความแตกต่างจากศิลปะการแสดงที่การแสดงถูกกำกับโดยผู้กำกับการแสดง แต่ศิลปะสื่อการแสดงสดศิลปินเป็นทั้งผู้กำกับและนักแสดง

ในเวลาเดียวกัน ในประเด็นเรื่องร่างกายนี้ธนาวิสรุปว่าการนิยามศิลปะนั้นขึ้นอยู่กับเรื่องของอำนาจโดยตรง บ่งบอกถึงความเป็นการเมืองของศิลปะเอง ศิลปะจึงมีหน้าเป็นผู้วิพากษ์วิจารณ์และเป็นตัวงานไปในขณะเดียวกัน (Chotpradit, 2005: 41-46)

เมื่อกล่าวถึงการนำเอารากวัฒนธรรมในอดีตมาสร้างสรรค์ใหม่ ธนาวิได้ตั้งคำถามว่าเราจะสามารถสร้างศิลปะร่วมสมัยจากรากของเราอย่างไร ในกระแสปัจจุบันที่ต้องการค้นหาตัวตน การกลับไปสู่อดีตที่เป็นแหล่งวัตถุดิบและแรงบันดาลใจได้เป็นอย่างนี้ แต่การนำเอาอดีตมาโดยผ่านกระบวนการทางศิลปะก็ถือว่าเป็นสิ่งที่ถูกและสร้างขึ้นมาใหม่ แตกต่างจากต้นกำเนิด เป็นเรื่องของวัฒนธรรมและการตีความส่วนตัวของศิลปิน และก็เช่นกันที่ผู้ชมมีสิทธิ์ที่จะได้รับโอกาสในการตีความ กล่าวคือศิลปะสื่อการแสดงสดก็มีการใช้สัญญะ ซึ่งบรรทุกความหมายอันไหลเลื่อนไปตามวัฒนธรรมที่เป็นตัวกำหนด ดังเช่นที่ผลงานของศิลปินหลายคนในเทศกาลเอเชียโทเปียซึ่งธนาวิอ้างถึง ว่าแต่ละคนมีกระบวนการนำเอารากวัฒนธรรมจากอดีตมานำเสนอในเรื่องใด อย่างไรบ้าง ซึ่งแน่นอนว่าไม่เหมือนกับต้นแบบเดิม เช่น นำเรื่องการโบยในศาสนาอิสลามมาเสนอเรื่องความเจ็บปวด ไม่ใช่เป็นการสาธิตการลงโทษผู้ประพฤติผิดทางเพศของอิสลาม ทั้งหมดนี้ก็เพื่อสะท้อนตัวตนของศิลปิน ที่อ้างถึงที่มาอย่างมีกระบวนการขั้นตอนในการคิด และด้วยวิธีการเช่นนี้ก็ถือเป็นความเป็นต้นแบบของผลงาน อันผสมผสานและบูรณาการสิ่งเก่าเพื่อสร้างเป็นสิ่งใหม่ขึ้นมา สิ่งเก่าจึงเป็นคลังสมบัติอันมหาศาลที่จะนำไปใช้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะได้ต่อไป (Chotpradit, 2005: 46-51)

เรื่องของเพศสภาพ (Gender) ก็ถูกกล่าวถึงในเทศกาลเอเชียโทเปียเช่นกัน ซึ่งมีความเกี่ยวพันโดยตรงกับเรื่อสรีระร่างกาย มีผลงานของศิลปินที่พูดถึงเรื่องสิทธิสตรีในวัฒนธรรมต่างๆ เรื่องของเรือนร่างสตรีในศาสนา และเรื่องรักร่วมเพศ ทั้งนี้การแสดงเรียกร้องต่างๆ ก็เพื่อที่จะยืนยันว่าเพศที่มีอำนาจเหนือกว่าก็ยังคงเป็นเพศชาย แต่ขณะเดียวกันก็ได้เผยมิติการมองที่เปิดกว้างไปสู่ความเท่าเทียมมากขึ้น (Chotpradit, 2005: 51-56)

ในบทส่งท้ายของบทความธนาวิได้ให้นิยามของเอเชียโทเปีย ซึ่งถอดไปถึงรากศัพท์ของกรีก และย้อนกลับไปอธิบายเชื่อมโยงถึงคำว่า “Utopia” ซึ่งเป็นผลงานประพันธ์ของเซอร์โทมัส มอร์ (Sir Thomas More) ในศตวรรษที่ 16 กล่าวถึงดินแดนในอุดมคติ เพื่อที่จะสรุปว่าหมายถึงที่ซึ่งเป็นอุดมคติของอันเป็นความหวังของเอเชีย อันเป็นความต้องการของผู้จัดที่ต้องการให้ศิลปินไม่ต้องเดินทางไปยุโรปเพื่อให้มาพบปะกัน ธนาวิได้ทิ้งท้ายไว้ว่าการค้นหาอัตลักษณ์ตัวตนจากอดีตของเราในท่ามกลางกระแสโลกภิวัตน์นี้ จะเป็นการสร้างสรรค์สิ่งที่เป็นของเราเองอย่างแท้จริงในอนาคต แนวโน้มดังกล่าวเป็นสิ่งที่กระทำได้ โดยสามารถเลือกหยิบจับมาใช้ได้ตามต้องการ เพราะอย่างไรเสียเราก็มองอดีตในสายตาของปัจจุบันซึ่งกำลังจะกลายเป็นอดีตอยู่แล้ว และเราก็กำลังไล่ตามอนาคตที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา

ธนาวิได้สรุปรวบรัดเอาด้วยการยกตัวอย่างว่า ด้วยวิธีการเชื่อมโยงอดีตกับปัจจุบัน ทำให้เราเห็นความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะสื่อการแสดงสดกับการเมือง กิจกรรมการประท้วงโดยอาศัยศิลปะของช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 และ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ถือเป็นจุดเริ่มของศิลปะสื่อการแสดงสด ผ่านแนวคิดของศิลปะเพื่อชีวิตซึ่งส่งอิทธิพลถึงพันธกิจของศิลปินที่พึงมีต่อสังคม ประเด็นดังกล่าวมีผลต่อมายาคติด้านพันธกิจที่ศิลปินสั่งสมมาด้วย ปัญหาก็คือคำถามที่ยังซ้ำวนเวียนซ้ำๆ อยู่ตลอดเวลาว่าศิลปะคืออะไร และมีอยู่เพื่ออะไร คำถามเหล่านี้ยังคงต้องการการอธิบายและถกเถียงกันต่อไป อย่างไรเสียเราก็ไม่สามารถมองทุกอย่างได้รอบด้านทั้งหมด ในเมื่อศิลปะเองก็มีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวอยู่ในทุกขณะ การนำผู้ชมมาร่วมการประกอบการพิจารณาจะช่วยกระตุ้นให้วงการศิลปะตรวจสอบการเคลื่อนไหวของตนเอง สุดท้ายธนาวิได้ย้ำถึงความสัมพันธ์ในการพิจารณาอดีต ซึ่งเป็นสิ่งที่เธอศึกษา จากปัจจุบัน เพราะปัจจุบันเป็นตัวกำหนดทั้งอดีตและอนาคต (Chotpradit, 2005: 56-59)

จากบทความนี้ ผู้ศึกษามีประเด็นอยู่ 2 ประเด็น ที่ค่อนข้างจะเห็นต่างจากความคิดเห็นของธนาวิ ประเด็นแรก ผู้ศึกษาเห็นด้วยในความคิดที่ว่าศิลปะไม่สามารถหลีกเลี่ยงเรื่องของการเมืองไปได้ และศิลปะสื่อการแสดงสดส่วนใหญ่ก็เสนอประเด็นทางการเมืองโดยตรง แต่ผู้ศึกษาเห็นว่าไม่ใช่ศิลปะสื่อการแสดงสดทั้งหมดที่สื่อประเด็นทางการเมืองเพียงอย่างเดียว ยังมีศิลปินไทยหลายคนที่ทำงานศิลปะที่ไม่เกี่ยวข้องกับการเมืองเลย และเน้นกระบวนการคิดทางศิลปะเป็นหลักในการนำเสนอ ศิลปินจำนวนดังกล่าวนี้ น่าจะมีจำนวนมากกว่า 20 % ดังนั้นแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตของจิตร ภูมิศักดิ์ จึงน่าจะมิใช่ต้นตอในการก่อให้เกิดศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทยด้วยเช่นกัน เป็นเพียงส่วนหนึ่งในการเปิดบริบทพื้นที่สำหรับพัฒนา และทดลองผลงานศิลปะ จนกลายมาเป็นศิลปะสื่อการแสดงสดเท่านั้น

ประเด็นต่อมา ในการศึกษานี้ ผู้ศึกษาคิดว่าไม่มีความจำเป็นที่จะต้องกล่าวย้อนกลับไปศึกษาประวัติศาสตร์ของสังคมในอดีต เพราะมีระบบโครงสร้างทางสังคม และคติความเชื่อที่แตกต่างจากยุคปัจจุบันมากนัก การศึกษา “ศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย” ควรเน้นศึกษาในยุคปัจจุบันเป็นสำคัญ เพราะคุณค่าความหมายของมันควรอยู่ในปัจจุบัน หากเมื่อเวลาล่วงพ้นไปแล้วคุณค่าในการสร้างสรรค์ของมันก็กลายเป็นอดีตไป มิได้เป็นการสร้างสรรค์ใหม่อีกต่อไป แต่เป็นการผลิตซ้ำ ดังนั้นเราก็ควรที่จะศึกษาอยู่ในช่วงเวลาที่นับแต่ศิลปะแขนงนี้กำเนิดขึ้นจนถึงปัจจุบันที่ยังคงมีการสร้างสรรค์อยู่ ในกรณีของศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย ผู้ศึกษาเห็นว่าหากจะศึกษาย้อนหลังในเชิงประวัติ และพัฒนาการ ก็ไม่น่าจะเกิน 30-40 ปี ซึ่งเป็นช่วงของสังคมไทยสมัยใหม่เอื้อให้เกิดศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในไทย

อย่างไรก็ตาม บทความของธนาวินับได้ว่ามีประโยชน์อย่างมากต่อการศึกษา “ศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย” โดยเฉพาะประเด็นที่กล่าวถึงเรื่องการเมือง ร่างกาย รากทาง

วัฒนธรรม และเพศสภาพ ซึ่งสามารถนำไปศึกษาในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหา และรูปแบบของศิลปินในประวัติพัฒนาการของศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย ยิ่งไปกว่านั้นบทความนี้จะให้ข้อมูลที่สำคัญของเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปียได้เป็นอย่างดี อนึ่งการพบว่าบทความนี้เป็นเพียงบทความเดียว ที่มีการค้นคว้าวิจัยในทางวิชาการ ทำให้เห็นข้อเท็จจริงของการศึกษาค้นคว้าวิจัยเกี่ยวกับศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทยว่ายังขาดงานวิจัยอีกมาก ในอันที่จะถ่ายทอด และอธิบายข้อมูล สร้างความเข้าใจกับสังคม

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

ประชากร

สำหรับการศึกษานี้ ผู้ศึกษาได้กำหนดกลุ่มประชากรที่จะศึกษา เป็นกลุ่มศิลปินศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย นับตั้งแต่เริ่มมีการนำเข้า สร้างสรรค์และนำเสนอศิลปะดังกล่าวขึ้น จนถึงปัจจุบัน โดยมีการคัดเลือกคัดเลือกกลุ่มประชากรแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เฉพาะเป็นกลุ่มบุคลากรสำคัญที่ดำเนินกิจกรรมด้านศิลปะสื่อการแสดงสดอย่างต่อเนื่อง จนได้กลุ่มประชากรดังนี้

1. จุมพล อภิสุข
2. วสันต์ สิทธิเขตต์
3. ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง
4. จิตติมา ผลเสวก
5. อุทิศ อติมานะ
6. สุนทร มีศรี

กลุ่มประชากรดังกล่าวถือได้ว่าเป็นกลุ่มศิลปินที่มีแนวความคิด และผลงาน ที่ชัดเจนในการเป็นตัวแทน เพื่อที่จะทำให้เห็นภาพรวมของศิลปินสื่อการแสดงสดในไทย จุมพล เป็นหนึ่งในศิลปินคนแรกๆ ที่นำเสนอและทำกิจกรรมศิลปะสื่อการแสดงสดในไทย และปัจจุบันก็ยังคงทำอยู่อย่างต่อเนื่อง วสันต์ และไพศาล เป็นศิลปินที่จะให้ภาพของศิลปินที่ทำกิจกรรมการเคลื่อนไหวในเชิงสังคม ส่วนจิตติมาจะให้ความชัดเจนของการที่ศิลปินได้ลงพื้นที่นำศิลปะไปสู่ชุมชน ในขณะที่อุทิศก็เป็นศิลปินอีกผู้หนึ่งที่เสนอผลงานศิลปะสื่อการแสดงสดจากกระบวนการคิด ส่วนสุนทร นั้นจะทำให้เราเห็นศิลปินสื่อการแสดงสดที่พัฒนามาจากศิลปะการละคร

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้ศึกษาเก็บข้อมูลจากการศึกษาภาคสนามและจากเอกสารต่างๆ และสื่อบันทึกต่างๆ โดยดำเนินการดังนี้

1. การสังเกต (Observation) เป็นการเฝ้าดูพฤติกรรมต่าง ๆ ของการแสดงและการจัดการแสดงเทศกาลเอเชียโทเปีย ครั้งที่ 11 ระหว่างวันที่ 13-15 พฤศจิกายน พ.ศ. 2552 ณ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร และเทศกาสเอเชียโทเปีย ครั้งที่ 12 ในวันที่ 13 พฤศจิกายน พ.ศ. 2553 ณ หอศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยผู้ศึกษาเลือกใช้การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-participation Observation) ในฐานะผู้สังเกตการณ์การจัด

เทศกาล และในฐานะผู้ชม ในอันที่จะศึกษาบรรยากาศ ความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดง พื้นที่ และผู้ชม รวมไปถึง สื่อ และกระบวนการสื่อความหมายของศิลปิน

2. การสัมภาษณ์ (Interview) เพื่อสอบถามกลุ่มประชากร ทางด้านข้อมูลประวัติ เหตุการณ์ และทัศนคติ ผู้ศึกษาจึงได้เลือกใช้การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Formal Interview) ซึ่งผู้ศึกษาจะกำหนดโครงสร้างคำถามคำตอบที่ต้องการทราบ เกี่ยวกับเนื้อหา ประวัติของศิลปะสื่อการแสดงสด ประวัติของศิลปิน แนวความคิดและกระบวนการคิด การนำเสนอของศิลปิน การจัดการการดำเนินกิจกรรมต่างๆ ทัศนคติและทัศนวิจารณ์ที่มีต่อศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย รวมถึงผลทางสังคมจากการเคลื่อนไหวของศิลปะแขนงนี้ ทั้งนี้ได้กำหนดใช้รูปแบบคำถามในการสัมภาษณ์ดังนี้

2.1 ยุคสมัยและบริบททางสังคมที่ศิลปินเติบโตและก่อร่างสร้างตัวตน (Formation) ขึ้นมา

2.2 ประวัติส่วนตัวและประวัติการศึกษา

2.3 แนวความคิดและกระบวนการคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

2.4 การแสดงผลงาน

2.5 ทัศนคติที่มีต่อศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย

2.6 ทัศนวิจารณ์ที่มีต่อศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย

3. การศึกษาเอกสาร (Documentary) เป็นการรวบรวมเก็บข้อมูลทั้งจากแหล่งข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Source) จาก สูจิบัตร บทความ และข้อเขียน ของศิลปิน และนักวิจารณ์ และแหล่งข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary Source) จากเอกสาร หนังสือ นิตยสาร บทความ และสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาได้แก่ กล้องถ่ายภาพ สมุดจดบันทึก เครื่องบันทึกเสียง

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการศึกษานี้ ผู้ศึกษาได้ใช้การเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการต่าง ๆ ด้วยกัน อันได้แก่การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Documentary Research) และจากภาคสนาม (Field Research) โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากเครื่องมือต่างๆ ทั้งจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง กล้องถ่ายภาพ สมุดจดบันทึก เครื่องบันทึกเสียง การสังเกต และการสัมภาษณ์ นำข้อมูลมาจำแนกตามประเด็นที่ศึกษา โดยแบ่งเป็นข้อมูลที่เกี่ยวกับประวัติและพัฒนาการของศิลปะสื่อการแสดงสด ทั้งในประเทศไทย และต่างประเทศที่เป็นต้นกำเนิด และที่มีความสำคัญต่อการเปรียบเทียบกับพัฒนาการในประเทศไทย ข้อมูลที่เป็นประวัติและผลงานของศิลปินในประเทศไทย และของศิลปินต่างประเทศคนสำคัญ ตลอดจนข้อมูลในส่วนที่เป็นผลงานและบทบาทหน้าที่ของศิลปะดังกล่าวที่มีต่อสังคมไทย

การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูลนั้นผู้ศึกษาใช้วิธีพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) เพื่อสามารถตอบจุดประสงค์ของการศึกษาได้ นอกจากจะพิจารณาว่าผลงานของศิลปินเกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินเองหรือได้รับอิทธิพลจากใคร แนวคิดใด ภายใต้บริบทสังคมแบบใด ผู้ศึกษาจะใช้ทฤษฎีสัญศาสตร์ (Semiology) เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ความสอดคล้องของแนวคิด กระบวนการคิด และการนำเสนอของศิลปิน รวมถึงทัศนคติส่วนลึกและเจตนาของศิลปินในศิลปะประเภทนี้ด้วย เป็นการทำความเข้าใจคุณค่า และบทบาทหน้าที่ของศิลปะสื่อการแสดงสดในสังคมไทย จักได้พิจารณาว่าศิลปะสื่อการแสดงสดสะท้อนสิ่งใดบ้างในสังคมไทย ถูกกำหนดให้ทำสิ่งใด และด้วยความที่เป็นศิลปะซึ่งปฏิเสธสถาบัน และอำนาจที่ถูกสถาปนาขึ้น เน้นการสร้างสรรค์ที่หลุดจากกรอบเดิม มีลักษณะวิพากษ์ในตัวเอง ศิลปะแขนงนี้จะสามารถเป็นทางเลือกให้กับสังคมไทย ในอันที่จะใช้เป็นสื่อในการส่งสารสะท้อน สื่อความหมาย สำรวจถึงความจริงทางสังคมได้หรือไม่ พร้อมกันนี้ผู้ศึกษาจะทำการตรวจสอบข้อมูลไปด้วย ตลอดช่วงของการดำเนินการวิจัย และหลังจากเก็บข้อมูลเอกสารและข้อมูลภาคสนาม จากการบันทึกข้อมูล การถอดบันทึกสัมภาษณ์ จากการถ่ายภาพบันทึก โดยจะนำข้อมูลที่ได้ทั้งหมด มาแจกแจง แยกแยะ แล้วนำมาตรวจสอบอีกครั้งว่าข้อมูลมีความสมบูรณ์ครบถ้วนเพียงใด

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผลการวิเคราะห์

จากการรวบรวมข้อมูลการแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย ในการรายงานผลการวิเคราะห์ที่ได้จากการศึกษา ในอันดับแรกผู้ศึกษาจะแจกแจงภาพรวมที่มาของศิลปะสื่อการแสดงสดก่อน จากนั้นผู้ศึกษาจะอธิบายลักษณะการเข้ามาของศิลปะดังกล่าวตามบริบทความสัมพันธ์กับสังคมไทย นับตั้งแต่ช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เป็นต้นมา และในลำดับต่อมาจึงจะทำการพรรณนาวิเคราะห์ ชีวิตและผลงานของศิลปินสื่อการแสดงสด ที่สามารถให้ภาพรวมของศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทยได้ เพื่อพิจารณาถึงบทบาทหน้าที่ของศิลปะดังกล่าวต่อสังคมไทย

ที่มาของศิลปะสื่อการแสดงสด

ศิลปะสื่อการแสดงสดเกิดขึ้นในช่วงปลายทศวรรษที่ 60 ในทวีปยุโรปและอเมริกา เป็นผลจากพัฒนาการของศิลปะที่พยายามก้าวข้ามขนบของศิลปะแขนงต่างๆ ทั้งความเป็นวิจิตรศิลป์ของจิตรกรรม และประติมากรรม รวมถึงการเล่าเรื่องราวเหตุการณ์ที่สมจริงของละคร โดยเฉพาะเริ่มจากศิลปะที่ต่อต้านความงามแบบประเพณีนิยม และแสวงหาความงามใหม่ ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 1 เมื่อวิทยาศาสตร์และอุตสาหกรรมกลายเป็นความหวังใหม่ของมนุษย์ ที่ทำให้ชีวิตสะดวกสบายขึ้น ขณะเดียวกันประเทศมหาอำนาจต่างๆ ก็แข่งขันกันแสวงหาทรัพยากรมารองรับอุตสาหกรรมของตน พร้อมกับการเข้ามาของลัทธินิยมทหาร ก่อให้เกิดการแข่งขันแสนยานุภาพทางการทหาร ด้วยความกลัวและหวาดระแวงซึ่งกันและกัน จึงนำไปสู่สงครามโลกครั้งที่ 1 (คณะอักษรศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525: 110-115) และด้วยความงามของโลกใหม่จึงได้เกิดศิลปะอนาคตนิยม ซึ่งมองเห็นความงามของความเร็ว การทำงานของเครื่องจักรกล โลกของอุตสาหกรรมเป็นความงามที่มุ่งสู่อนาคต เน้นการแสดงที่สร้างปฏิกิริยาความตะลึงงันและยั่วยุผู้ชม เช่น การแสดงด้นสด (Improvisation) ที่ไม่ต่อเนื่องกัน การเคลื่อนไหวแบบเครื่องจักร การอ่านบทกวี การใช้เสียง (Noise) ต่างๆ มาทำดนตรี แม้ว่าจะสนับสนุนการทำสงครามและลัทธิฟาสซิสม์ ซึ่งเป็นเผด็จการทหารชาตินิยมของอิตาลีก็ตาม ศิลปินคนสำคัญของศิลปะแนวนี้ เช่น ฟิลิปโป มาริเน็ตติ (Filippo Marinetti) คาร์โล คาร์รา (Carlo Carrà) อุมแบร์โต บ็อคซิโอนี (Umberto Boccioni) และมายากอฟสกี (Mayakovsky) เป็นต้น (Goldberg, 1996: 11-49)

ในช่วงของสงครามโลกครั้งที่ 1 ที่เห็นเป็นการต่อต้านต่อขนบศิลปะกระแสหลัก ซึ่งให้ความสำคัญกับความงามในการลอกเลียนแบบธรรมชาติ ก็คือคติดาดา ศิลปะที่มีท่าทีต่อต้านคติ

ทางสุนทรียศาสตร์แบบเก่า เพราะถือว่าด้านสุนทรียศาสตร์แบบเก่า ซึ่งสร้างสรรค์ผลงานบนพื้นฐานของการใช้ตรรกะ เป็นตัวแทนของอำนาจ นำไปสู่สงครามการทำลายล้างซึ่งกันและกัน ทริสต็อง ซารา (Tristan Tzara) กวีชาว โรมาเนียหัวหน้าผู้รวบรวมกลุ่มศิลปินและกวีคติดาดา จึงได้สร้างกิจกรรมทางศิลปะที่พยายามล้มล้างสุนทรียศาสตร์เดิมลง ด้วยวิธีการเสียดสียั่วล้อและไร้เหตุผล ต่างๆ นานาๆ แม้กระทั่งชื่อของกลุ่มก็เกิดจากการสอดสุ่มไปยังหน้าพจนานุกรมแล้วไปพบคำว่า "Dada" ซึ่งหมายถึง "ม้าโยกเด็กเล่น" ในภาษาฝรั่งเศส แปลว่า "ใช่ๆ" ในภาษาของโรมาเนีย ในขณะที่ศิลปินอนาคตนิยมมีท่าทีที่โจ่งแจ้งรุนแรง ศิลปินคติดาดากลับแสดงออกด้วยท่าทีที่ถากถาง ไร้เหตุผล (Absurdity) และต่อต้านสงคราม เช่น การเต้นคาบาเรต์ การเต้นรำ และการเคลื่อนไหว การอ่านคำแถลงการณ์ (Manifesto) การแสดงตลกสวมหน้ากาก การสร้างเสียงดนตรีจากความเงียบ จังหวะ เสียง (Sound) และเสียงดัง (Noise) ที่เกิดจากร่างกาย การแกล้งแสดงการต่อสู้ การตบมือแบบไม่มีสาเหตุขณะแสดงหรือเล่นดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งการอ่านบทกวีที่มีเนื้อหาไร้สาระ และไม่เป็นไปตามขนบ การแสดงจะเน้นการใช้เสียงมากกว่าความหมายทางภาษา ด้วยการตีกลอง สั่นกระดิ่ง พร้อมกับเสียงพูดจากหลายภาษา เสียงเป่าปาก และเสียงร้องต่างๆ ทั้งหมดดำเนินไปพร้อมๆ กัน (Simultaneity) การแสดงในลักษณะดังกล่าวเป็นการปฏิเสธการแสดงละครแบบสมจริง ซึ่งเป็นตัวแทนของเรื่องเหตุผล และอำนาจที่กดขี่จากบนลงล่างในยุคสมัยนั้น พร้อมกับเป็นการสร้างเสรีภาพในการแสดงออก และสร้างบริบทความหมายที่เกิดขึ้นเองโดยฉับพลัน (Spontaneity) พวกดาดาได้เปิดร้านคาบาเรต์ชื่อว่า Cabaret Voltaire ขึ้นที่ ซูริค สวิสเซอร์แลนด์ สำหรับเป็นที่ดื่มกิน แสดงผลงาน ประกาศแถลงการณ์ (Manifesto) และสร้างความบันเทิงสถานทางศิลปะ แต่ก็เกิดขึ้นและปิดตัวลงในระยะเวลาอันสั้นเพียงแค่ 5 เดือน เท่านั้น (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 54; Goldberg, 1996: 55-62; Allain and Harvie, 2006: 141-142) ศิลปินคติดาดาผู้หนึ่งที่มีอิทธิพลต่อศิลปะสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ ทั้งในแง่บุคลิกภาพที่ทำให้ศิลปินเป็นปัญญาชน และในแง่ของลักษณะวิธีการสร้างสรรค์ผลงานก็คือ มาร์แซล ดูช็องป์ (Marcel Duchamp) ผู้พลิกประวัติศาสตร์โลกศิลปะ ด้วยแนวความคิดที่ว่า "Art as Idea" หมายถึงศิลปินไม่จำเป็นต้องสร้างงานศิลปะด้วยทักษะฝีมือ แต่ศิลปินควรสร้างงานศิลปะด้วยความคิดและกระบวนการคิดของเขา ดังเช่นผลงาน น้ำพุ หรือ Fountain ที่ดูช็องป์นำเอาโถปัสสาวะผู้ชายมาปรับทิศทางวางตั้งใหม่ แล้วให้ค่าเป็นผลงานศิลปะ ผลงานชิ้นนี้นำไปสู่ความคิดที่ว่าทุกสิ่งเป็นศิลปะได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำวัตถุสำเร็จรูป (Ready-made Object) มาทำเป็นสื่อศิลปะ มิพักต้องกล่าวถึงภาพ L.H.O.O.Q. ซึ่งจำลองภาพเขียน โมนาลิซา ของลีโอนาร์โด ดาวินชี (Leonardo da Vinci) ศิลปินในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ แล้วทำการเติมหนวดและเคราลงไปบนใบหน้าของโมนาลิซา เป็นการต่อต้านยั่วล้อแบบแผนของศิลปะที่มีมา นับแต่นี้เป็นต้นมาศิลปินจึงเป็นผู้ใช้ความคิดและกระบวนการคิดที่สร้างสิ่งที่น่าสนใจชวนคิดแก่ผู้ชมงาน

ศิลปะ เป็นสุนทรียะที่เคลื่อนย้ายจากความรู้สึกที่สัมผัสความงาม ไปสู่สุนทรียะที่เกิดจากความสนุกจากการใช้ความคิดค้นพบนัยยะจากสิ่งที่ศิลปินต้องการสื่อ จนในช่วงต้นทศวรรษที่ 20 คติดาดาก็ได้แพร่กระจายไปทั่วทั้งยุโรปและอเมริกา

ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อก่อนที่ศิลปะคติดาดา จะพัฒนาไปสู่ลัทธิเหนือจริง ได้มีการแสดงการแสดงบัลเลต์ Parade อันอื้อฉาวของกลุ่มศิลปินฝรั่งเศส มีลักษณะเป็นการแสดงตลก ซึ่งรับอิทธิพลจากการเรียกผู้ชมเข้าเต็นท์การแสดงของคณะละครเร่หรือละครสัตว์ ฉากและเสื้อผ้าของนักแสดงที่ออกแบบโดย ปาโบล ปิกาสโซ (Pablo Picasso) ศิลปินชาวสเปน มีลักษณะขยายใหญ่เกินจริง มีรูปร่าง รูปทรง ของเรขาคณิต ตามศิลปะบาศกนิยม (Cubism)* ตามการออกแบบของผู้ออกแบบ กิโยม อโปลลิแนร์ (Guillaume Apollinaire) กวีชาวฝรั่งเศสได้เห็นความเป็นไปได้ที่จะสร้างความสุขให้กับผู้คนหลังจากเผชิญกับวิกฤตการณ์ของสงครามโลกครั้งที่ 1 มา จึงได้นำลักษณะการแสดงดังกล่าวมาขยาย และได้แต่ทำเป็นละครของตัวเองขึ้นชื่อ Les Mamelles de Tirésias หรือ *เต้านมของติเรสิยาส* เพื่อต่อต้านละครในแนวสมจริง (Realism) โดยใช้คำคุณศัพท์ว่า “เหนือจริง” (Surrealist) แนวโน้มของศิลปะใหม่ที่เป็นความรู้สึกนึกคิดของคนร่วมสมัย อโปลลิแนร์ใช้วิธีการแสดงที่ไร้เหตุผลของการกระทำโดยได้อิทธิพลจากอัลเฟรด จาร์รี (Alfred Jarry) ให้ตัวละครเอกเปิดเสื้อ ปล่อยให้เต้านม ซึ่งมีขนาดเป็นลูกโป่งใหญ่ ข้างหนึ่งสีแดง อีกข้างสีน้ำเงิน ลอยขึ้นติดกับหน้าอกตัวละคร จากนั้นตัวละครได้พลีความงามของตนด้วยการระเบิดเต้านมทิ้ง การแสดงนี้สร้างบรรยากาศที่เหนือจริง เป็นการนำร่องศิลปะแนวใหม่ (Goldberg, 1996: 77-78)

เมื่อคติดาดาสลายตัวลง ก็เกิดลัทธิทางศิลปะที่พัฒนาจากคติดาดาก็คือลัทธิเหนือจริง (Surrealism) ภายใต้การนำและแถลงการณ์ของอ็องเดร เบรอโตง (André Breton) กวีชาวฝรั่งเศส เช่นเดียวกันกับคติดาดา ลัทธิเหนือจริงต่อต้านสงคราม แต่จะมุ่งความสนใจไปในเรื่องเกี่ยวกับจิตไร้สำนึกที่ถูกกดทับมากกว่า โดยลัทธิเหนือจริงเชื่อว่าศิลปะเป็นช่องทางการบรรเทาความเก็บกดดังกล่าวได้ ลัทธิเหนือจริงจึงสนใจในเรื่องจิตวิเคราะห์ของซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) ท่าทีการแสดงออกของลัทธิศิลปะนี้มักจะให้ภาพบรรยากาศของความฝัน ซึ่งให้ความรู้สึกน่ากังวลใจ แปลกประหลาดไม่คุ้นชิน และเวิ้งว้าง ทั้งในทางเนื้อหาและรูปแบบ มีการเวียนกันแต่งบทกวีสดด้วยการให้ผู้เข้าร่วมแต่ละคนนึกถึงสิ่งแรกที่ไม่ต้องคำนึงถึงการคิดเรียบเรียง เป็นการใช้จิตไร้สำนึกไม่ใช่การใช้ความคิด เมื่อนำข้อความที่ได้มารวมกันก็จะเกิดความหมายแปลกๆ ที่สร้างความหมายขึ้นมาใหม่อย่างไม่เป็นเหตุเป็นผล เราเรียกวิธีนี้ว่าวิธีการแบบ Automatism ศิลปิน

---

*ศิลปะที่ชำแหละวิเคราะห์รูปทรง (Form) ของวัตถุออก แล้วนำเอามิติมุมมองด้านต่างๆ ของวัตถุนั้นๆ มาซ้อนประกบกันเป็นชั้นต่างๆ ของระนาบ สร้างเป็นภาพในเชิงเรขาคณิต

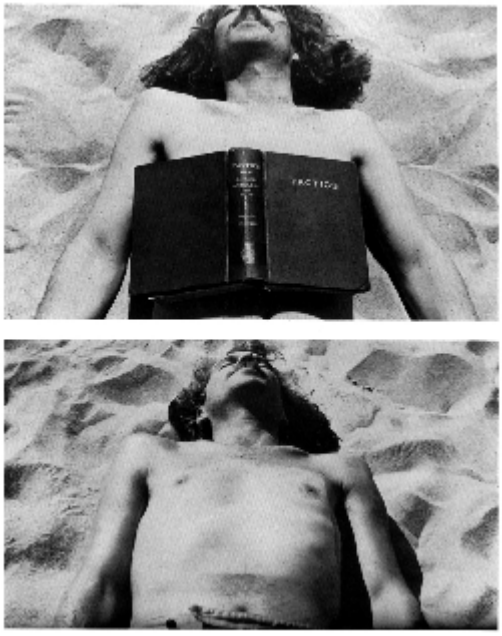
ที่สำคัญของลัทธิเหนือจริงได้แก่ ซาลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali) ปอล เอลูอาร์ (Paul Éluard) เป็นต้น ทางสายละครศิลปินที่เป็นที่รู้จักก็คืออ็องโตแน็ง อาร์โตด์ (Antonin Artaud) นักละครชาวฝรั่งเศส อาร์โตด์เชื่อว่าการแสดงละครทั่วไปที่แสดงอย่างสมจริง แบ่งแยกพื้นที่ผู้ชมกับนักแสดงเหมือนในโรงละคร เป็นการตบตาเสมือนว่าสิ่งที่ผู้ชมกำลังชมนั้นเป็นสิ่งจริง ซึ่งยังมีอีกด้านหนึ่งที่สังคมพยายามซ่อนเร้นไว้ ตรงกันข้าม อาร์โตด์ต้องการนำผู้ชมไปสู่ใจกลางของการแสดง บังคับโดยการแสดงให้ผู้ชมไปสู่ภาวะของสัญชาติญาณ ให้แพร่กระจายแผ่ซ่านไปเหมือนกับโรคระบาดความโหดร้าย เจ็บปวด การแสดงจึงถูกออกแบบมาเพื่อสร้างความสะดุ้งสะเทือนให้แก่ผู้ชมในระดับจิตไร้สำนึก พาผู้ชมออกจากที่กำบังอันปลอดภัยจากที่นั่งคนดู ไปสู่ความสุ่มเสี่ยงอันตรายของชีวิต เพื่อต่อสู้ดิ้นรนเอาตัวรอด ด้วยเหตุนี้เขาจึงเรียกหลักการละครของเขาว่าเป็น “ละครแห่งความโหดร้าย” (Theatre of Cruelty) ด้วยหลักการดังกล่าวทำให้การแสดงของอาร์โตด์มีการใช้องค์ประกอบต่างๆ เช่น แสง เสียง การใช้ร่างกาย การใช้ลักษณะของพิธีกรรม ฯลฯ ที่ให้ความรู้สึกแปลกประหลาดรบกวนจิตใจผู้ชม ให้ภาพที่เป็นโลกของความฝัน (Allain and Harvie, 2006: 17-19) นับตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ศิลปินเริ่มปฏิเสธขนบการสร้างศิลปะแบบเดิม แสวงหาเนื้อหาความคิด และรูปแบบการแสดงออก ที่มีอิสระมากขึ้นความคิดและรสนิยมบางอย่างก็ก้าวล้ำเกินยุคสมัยตน จึงมีศิลปะในเชิงทดลองเกิดขึ้นจำนวนมาก ซึ่งมักจะถูกสังคมกระแสหลักของทุนนิยมและชนชั้นกลางปฏิเสธอยู่เสมอ ศิลปะของศิลปินเหล่านี้ถูกเรียกว่าเป็นศิลปะแนวล้ำยุคหรือศิลปะก้าวหน้า (Avant-garde) ในทางละครก็มีละครที่ล้ำยุคสอดคล้องกับความเคลื่อนไหวกับศิลปะก้าวหน้าอื่นๆ ทั้ง อนาคตนิยม ดาดา และลัทธิเหนือจริง เช่น บทละคร Ubu Roi ของอัลเฟรด จาร์รี เป็นต้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งละครแอ็บเสิร์ด (Absurd) ซึ่งเป็นละครที่ต่อต้านละครแนวขนบแบบสมจริง (Anti-theatre) สะท้อนความไร้แก่นสารของมนุษย์และโลกที่มนุษย์สร้างขึ้น นับแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา ด้วยการใช้ท่าทีเสียดเย้ยแบบขันขื่น (Trigi-comic) ลักษณะการแสดงแบบตัวตลกละครสัตว์หรือหุ่นชัก การใช้ฉากเรียบง่ายแทนโลกที่ไร้สาระ การเล่าเรื่องที่ปฏิเสธโครงเรื่อง (Anti-plot) การนำทัศนศิลป์เข้ามาผสมผสานกับการแสดง เหล่านี้ล้วนช่วยกันประกอบภาพของศิลปะแนวล้ำยุคให้ชัดเจนขึ้น

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ความพ่ายแพ้ของฝ่ายอักษะและการทำลายล้างด้วยระเบิดปรมาณูอันเป็นผลพวงจากองค์ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ ทำให้ประเทศต่างๆ ถูกแบ่งเป็น 2 ค่ายการปกครองใหญ่ คือ กลุ่มประเทศเสรีประชาธิปไตย ซึ่งมีสหรัฐอเมริกาเป็นผู้นำ และกลุ่มประเทศคอมมิวนิสต์ มีสหภาพโซเวียตรัสเซียเป็นผู้นำ อุดมการณ์ทางการเมืองที่แตกต่างกันดังกล่าว สร้างความหวาดวิตก หวาดระแวงต่อกัน กลายเป็นความขัดแย้งเผชิญหน้าที่เรียกว่าสงครามเย็น (Cold War) นำไปสู่การแข่งขันกันสะสมแสนยานุภาพทางอาวุธ และการสนับสนุนปกครองของประเทศต่างๆ ตามอุดมการณ์ทางการเมืองของฝ่ายตน (คณะอักษรศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

2525: 136-141) สภาพการเมืองการปกครองที่ปรากฏนี้ มีอิทธิพลอย่างมากต่อแนวความคิดและการแสดงออกทางศิลปะของศิลปิน ได้ก่อให้เกิดสกุลทางศิลปะขึ้นมากมาย เช่น ศิลปะนามธรรม ซึ่งปฏิเสธการสร้างงานแบบเหมือนจริง ศิลปะมโนทัศนศิลป์ ซึ่งจัดเป็นศิลปะสมัยใหม่ในกลุ่มประเทศโลกเสรี ฯลฯ โดยศิลปะดังกล่าวพยายามที่จะสร้างสรรค์สิ่งที่ห่างไกลจากโลกธรรมชาติอันเป็นประสบการณ์ของมนุษย์ มุ่งเสนอโลกของจินตนาการและโลกทางความคิดของมนุษย์เป็นสำคัญ ขณะที่โลกคอมมิวนิสต์ก็มุ่งสนับสนุนศิลปะสัจสังคมนิยม (Socialist Realism) ซึ่งเน้นเนื้อหาในแนวทางการปฏิวัติ และสนับสนุนชนชั้นชาวนาและกรรมาชีพ เพื่อนำไปรับใช้มวลชนและอุดมการณ์ปฏิวัติของรัฐ

ในช่วงปลายทศวรรษที่ 60 กระแสศิลปะหนึ่งที่เกิดขึ้นก็คือ ศิลปะมโนทัศนศิลป์ (Conceptual Art) ดังที่กล่าวแล้วว่าดูช็องป์เป็นศิลปินที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในการใช้ความคิดเป็นเครื่องมือสำคัญแทนการใช้ทักษะฝีมือจำลองความเหมือนจริง โดยใช้สื่อที่มีความหลากหลาย อาจจะเป็นวัตถุสำเร็จรูป และไม่จำเป็นต้องใช้สื่อทางศิลปะเสมอไป เช่น การนำดินและหินมาถมลงไปในทะเลเป็นเขื่อนรูปก้นหอย เรียกว่า Spiral Jetty ที่ทะเลสาบ Great Salt Lake รัฐยูทาห์ สหรัฐอเมริกาของโรเบิร์ต สมิธสัน (Robert Smithson) เป็นการปรับแต่งพื้นที่ธรรมชาติให้เป็นผลงานศิลปะ (Earthwork) เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 42-68)

ในช่วงเวลาคาบเกี่ยวกัน มีศิลปินอีกมากเช่นกันที่ก้าวข้ามขอบเขตขนบของศิลปะ โดยใช้ร่างกายของตนเองหรือของผู้อื่น เป็นสื่อ วัสดุ หรือแม้กระทั่งเป็นพื้นที่ในการแสดงออกทางศิลปะ เราเรียกศิลปะประเภทนี้ว่ากายศิลป์ (Body Art) การใช้ร่างกายนี้มีทั้งประเด็นที่กล่าวถึงตัวตนร่างกายทางสังคม เพศสภาพ และข้อถกเถียงในการนิยามศิลปะระหว่างตัวงานศิลปะ และผู้สร้างงานศิลปะ เมื่อทศวรรษที่ 50 อีฟ ไคลน์ (Yves Klein) ศิลปินชาวฝรั่งเศสใช้นางแบบเปลือย นำสีมาราดตัว แล้วลากให้เกิดร่องรอยของสีลงบนผืนผ้า ณ ที่นี้ เขาได้นำเอาร่างกายของนางแบบมาแทนพู่กันเขียนภาพ (Allain and Harvie, 1996: 134) และในปีค.ศ. 1970 เดนนิส ออปเปนไฮม์ (Dennis Oppenheim) ได้สร้างงาน Reading Position เป็นการนำเอาหนังสือเปิดออก คว่ำลง แล้วนำมาวางทาบไว้กับหน้าอก กลางแสงแดด ทำให้เกิดรอยแดดเผา ติดอยู่กับหน้าอก กลายเป็นงานศิลปะภาพพิมพ์ อันเป็นผลร่องรอยจากความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547:68)



รูปที่ 1 ผลงาน Reading Position ของ เดนนิส ออปเปนไฮม์
ที่มา: (Amandinealessandra, 2011: Online)

นอกจากนี้ ศิลปะที่เกิดขึ้นในเวลาไล่เลี่ยและมีลักษณะที่ใกล้เคียงกับศิลปะสื่อการแสดงสดก็คือศิลปะคติฉับพลัน (Happenings) ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 50 -70 เป็นศิลปะที่ศิลปินทดลองกำหนดใช้สื่อและวิธีการที่หลากหลายในการแสดงออก โดยใช้วัสดุทั่วไปที่ไม่ใช่วัสดุทางศิลปะ ไม่มีความคงทนถาวร และทำลายได้ระหว่างการนำเสนอ หลีกเลี่ยงการใช้เทคนิคของละครออกไปแสดงนอกพื้นที่อันคุ้นเคยของศิลปะ เช่น หอศิลป์ และโรงละคร เป็นต้น สู่พื้นที่ภายนอกอย่าง ท้องถนน ชนบท หรือตามร้านรวง และห้างสรรพสินค้าต่างๆ แทรกตัวเข้าหาพื้นที่ในชีวิตประจำวัน คติฉับพลันเน้นความฉับพลันและความสด (Liveness) อันเป็นผลจากการแสดงหรือการกระทำของผู้แสดง ซึ่งมีการวางแผนเตรียมการมาแล้ว เพื่อสร้างปฏิกิริยาสนองกลับของผู้ชม เป็นหัวใจสำคัญ เป็นความพยายามในการละลายพรมแดนระหว่างศิลปะกับชีวิต เช่น ผลงานของ อัลลัน คาพราว (Allan Kaprow) .ในชุด Self-Service กำหนดให้เกิดเหตุการณ์ 45 เหตุการณ์ขึ้น แต่ไม่เกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงกัน ในพื้นที่ของบอสตัน นิวยอร์ค และลอสแองเจลิส ทั้งหมดใช้เวลาดำเนินไป 4 เดือน บางเหตุการณ์เกิดขึ้นพร้อมกันหรือเหลื่อมกันแต่ต่างพื้นที่กัน เช่น การยืนอยู่บนสะพานที่ว่างโล่ง การยืนอยู่ในมุมถนน การยืนนับรถยนต์ที่วิ่งผ่านไป เมื่อรถสีแดงผ่านไป 200 คัน จึงออกไปจากการนับ การตอกตะปูลงบนฝาผนังบ้าน ล็อคบ้าน แล้วเดินออกไป การยิงแสงแฟลชจากกล้อง 20 ตัว พร้อมกันในซุปเปอร์มาร์เก็ต ฯลฯ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทั้งหมดนี้ก็เพื่อตั้งคำถามถึงการกระทำในชีวิตประจำวัน ที่สร้างความประหลาดใจให้แก่ผู้พบเห็น ผลงานของ คีธ อาร์แน็ทท์ (Keith Arnatt) ซึ่งเดินถือห้อยป้ายข้อความปิดลำตัวว่า I'm a real artist ในพื้นที่

สาธารณะ ก็สร้างความฉงนให้กับผู้คนเช่นกัน ส่วน จิม ไดน์ (Jim Dine) ก็ได้เสนอการแสดงคติฉับพลัน นชุด The Smiling Workman โดยสวมผ้ากันเปื้อนสีแดง ทามือและศีรษะด้วยสีแดง ทาปากสีดำ เขียนข้อความว่า "I love what I'm..." พร้อมกับดื่มสีในภาชนะใส่สีก่อนที่จะราดสีที่เหลือลงบนศีรษะ แล้วกระโจนผ่านทะลุผืนผ้าใบที่เขาเขียนข้อความ เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 68-69; Kaye, 1994: 35-45; Allain and Harvie,1996: 158-159; Goldberg, 1996: 131)

ในส่วนของศิลปะสื่อการแสดงสดนั้นเป็นผลสืบเนื่องของการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม ในช่วงรอยต่อระหว่างยุคสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ ยังผลให้มีการใช้สื่อที่ความหลากหลาย โดยลบรอยตะเข็บของศิลปะต่างๆ เข้าหากัน และมีวิธีการแสดงออกที่เป็นอิสระอย่างไร้ขีดจำกัด ศิลปะสื่อการแสดงสดเกี่ยวเนื่องยิ่งขึ้นกับการเมืองและสังคม ทั้งการเมืองในระดับปัจเจกชนและระดับประชาคม เพราะความเป็นอิสระในการแสดงออกของมันได้ท้าทายอำนาจของสิ่งที่คนส่วนใหญ่พากันยึดถือ รวมทั้งยังสามารถเรียกร้องและต่อรองให้กับผู้เรียกร้องสิทธิประโยชน์ส่วนน้อยทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็น กลุ่มรักร่วมเพศ พวกสตรีนิยม คนผิวสี ผู้ติดเชื้อ HIV คนชายขอบต่างๆ ศิลปะสื่อการแสดงสดเน้นที่ความสด (Liveness) ของเหตุการณ์ ความสัมพันธ์กับผู้ชมไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง และการใช้ร่างกายในการสื่อความหมาย (Allain and Harvie, 2006: 182-184) ศิลปะแขนงนี้เริ่มขึ้นที่ในยุโรป อเมริกา และที่ญี่ปุ่น แล้วได้แพร่ขยายไปจนทุกภูมิภาคทั่วโลก ผลงานที่สำคัญๆ ที่มักมีการกล่าวอ้างถึงตามที่ Allain และ Harvie ได้ระบุไว้ ก็ได้แก่ Rhythm 0 ของ มารีนา อับราโมวิช (Marina Abramović) เชิญชวนให้ผู้ชมใช้วัตถุที่เตรียมไว้ 72 ชิ้น ซึ่งมีทั้ง ขนนก ลิปสติก กรรไกร มีด ขวาน ปืน ฯลฯ ทำอะไรกับร่างกายเธอก็ได้ กิจกรรมกินเวลา 6 ชั่วโมง จบลงเมื่อปืนจ่ออยู่ที่ศีรษะของเธอ ผลงาน 4'33" ของจอห์น เคจ (John Cage) ศิลปินชาวอเมริกัน โดยการให้ฟังการบรรเลงเปียโนด้วยความเงียบ เป็นเวลา 4 นาที 33 วินาที ขณะที่ผู้ชมฟังเสียงความเงียบ ซึ่งนับเป็นเสียงอย่างหนึ่ง ผู้ชมก็ได้ยินเสียงลมหายใจและเสียงกระแอมกระไอของตนเองด้วย และผลงาน Muscle Stimulator ในปี ค.ศ. 1994 ของสเตลาร์ค (Stelark) ศิลปินชาวออสเตรเลีย ที่สนใจการทำงานของเครื่องกลเข้ามาสัมพันธ์หรือทดแทนอวัยวะของมนุษย์ได้ ผลงานชิ้นนี้เป็นศิลปะสื่อการแสดงสดบนฐานการใช้อินเตอร์เน็ต โดยเขาได้ใช้โปรแกรมซอฟแวร์ เชื่อมต่อเข้ากับร่างกายของเขา และกล้ามเนื้อของเขาจะถูกกระตุ้นให้เคลื่อนไหวด้วยสัญญาณไฟฟ้า ซึ่งบังคับโดยผู้ชมที่คอยควบคุมการเคลื่อนไหวของเขาผ่านอินเตอร์เน็ตซึ่งอยู่ห่างไปเป็นระยะทางไกล ศิลปะสื่อการแสดงสดของเขาเน้นการสร้างความสัมพันธ์ผ่านการเคลื่อนไหวด้วยการใช้เทคโนโลยี อาจจะทำให้เห็นผลคุณค่าด้านบวกของโลกสมัยใหม่ก็เป็นได้ และปัจจุบันนี้ศิลปะสื่อการแสดงสดก็ได้พัฒนาถึงขั้นมีการนำสื่อหลากหลาย (Multi-media) และสื่อใหม่ (New Media) มาประยุกต์ใช้ด้วย เช่น สถาบัน Franklin Furnace ซึ่งใช้พื้นที่ของเว็บไซต์ในอินเตอร์เน็ตเป็นพื้นที่ของการทดลองศิลปะสื่อการแสดงสด ทำให้ลด

ข้อจำกัดของระยะทางและเวลาลง และเพิ่มความสด (Livness) ของ “การแสดง” ให้เพิ่มมากขึ้น หรือการที่ศิลปินอเมริกัน 2 คน ซึ่งเรียกตัวเองว่า MTAA ได้ถ่ายทำล้อเลียน “การแสดง” ของแซม เซฮ์ (Sam Hsieh) ซึ่งขังตัวเองอยู่ในห้องเป็นเวลา 1 ปี ศิลปิน 2 คน นี้ ได้ถ่ายทำตัวเองอยู่ในห้องคู่ติดกัน ซึ่งเป็นเพียงฉากเวทีที่ถูกสร้างขึ้นง่ายๆ ด้วยไม้ พร้อมโต๊ะ และเตียง เช่นเดียวกัน พวกเขาทำกิจวัตรประจำวัน จะต่างจากที่เซฮ์ทำ ก็คือ พวกเขาแสดงราวกับว่าเป็นการบันทึกถ่ายทอดรายการสด พร้อมทั้งเชิญชวนให้ผู้คนชมเลือกชมการถ่ายทำนี้เป็นเวลา 1 ปี แต่แท้จริงแล้วศิลปินมิได้แสดงตามระยะเวลาที่เป็นจริง พวกเขาเพียงแค่ใช้การถ่ายทำไม่กี่ชั่วโมง เพิ่มขยายบันทึกต้นฉบับ (Footage) และยืดเวลาขึ้น “การแสดง” ที่ยอกย้อนโดยอาศัยมนต์วิเศษของการตัดต่อ ทำให้เกิดการตั้งคำถามถึงสิ่งที่เป็นจริงผ่านโลกของสื่อการบันทึกถ่ายทำ (Rush, 2005: 220-221) การเข้ามาสู่ประเทศไทยของศิลปะสื่อการแสดงสดก็นับได้ว่าสอดคล้องกับการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงของประชาธิปไตย ตามการเคลื่อนไหวในพื้นที่ต่างๆ ทั่วโลก

บริบทของสังคมไทยช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 กับการเข้ามาของศิลปะแนวก้าวหน้า และแนวทดลอง

สังคมไทยในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 และ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 เป็นช่วงเวลาที่มีความผันผวนทางการเมืองอย่างสูง ในสภาวะดังกล่าวนี้ ด้วยการแสวงหาเสรีภาพของผู้คนในสังคม สังคมได้เปิดพื้นที่ให้กระแสความคิดและศิลปะ ในแนวทางที่ก้าวหน้า ได้เข้ามา

นับตั้งแต่สงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา สังคมไทยหลังจากที่ผลัดเปลี่ยนการปกครองด้วยการปฏิวัติจากยุคสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ จนถึง จอมพลถนอม กิตติขจร เป็นสังคมภายใต้การปกครองของเผด็จการทหารมาโดยตลอด มีการกวาดล้างผู้ที่รัฐบาลเห็นว่าเป็นภัยต่อความมั่นคงของชาติและมีการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์ นักคิดนักเขียนหัวก้าวหน้าจำนวนมากที่ถูกจับกุมไป หนังสือพิมพ์หลายฉบับที่วิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลถูกสั่งปิด ขณะเดียวกัน การที่ผู้นำของรัฐในตำแหน่งนายกรัฐมนตรีมีอำนาจล้นเหลือ ก็สามารถเอื้อประโยชน์แก่พวกพ้อง มีการฉ้อราษฎร์บังหลวง กอบโกยผลประโยชน์ของประเทศชาติ สร้างปัญหาความไม่เท่าเทียมกันในสังคม อันเป็นผลพวงจากการพัฒนาประเทศที่มีจุดประสงค์ด้านความมั่นคง พี่น้องชาวไทยส่วนหนึ่งจึงได้เข้าป่าไปร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย เพื่อต่อสู้กับรัฐบาล (ธีรา สุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา, 2547: 32-36)

สภาพทางการเมืองและสังคมดังกล่าวสร้างความไม่พอใจและความอึดให้แก่ประชาชนเป็นอันมาก และด้วยความที่นักศึกษาและปัญญาชนในฐานะที่มีโอกาสได้รับรู้ข้อมูลข่าวสารข้อเท็จจริงมากที่สุดกว่าคนกลุ่มอื่น นับตั้งแต่การเลือกตั้งทั่วไปในปี พ.ศ. 2512 เป็นต้นไป กลุ่มนักศึกษาจึงได้เริ่มต้นบทบาทการเคลื่อนไหวทางการเมือง ด้วยการตั้งกลุ่มสังเกตการณ์การเลือกตั้ง และเริ่มมีการรวมตัวกันจัดตั้งกลุ่มต่างๆ ในการเคลื่อนไหวแลกเปลี่ยนความคิดเห็น

ทางการเมือง และสังคม เช่น กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว กลุ่มสภาหน้าโดม กลุ่มเศรษฐธรรม ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กลุ่มสภากาแฟ ที่มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ กลุ่มฟื้นฟูระบบโซตัสใหม่ ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กลุ่มหนุ่มเหน้าสาวสวยจากมหาวิทยาลัยศิลปากร (ธีรา สุขสวัสดิ์ณ อยุธยา, 2547: 35)

ด้วยความตื่นตัวจากความอึดอัดทางการเมืองและสังคมนี้เอง ที่ทำให้นักศึกษาปัญญาชนหันมาสนใจแนวความคิดที่ก้าวหน้า อย่างแนวคิดมาร์กซิสม์ (Marxism) แนวคิดสังคมนิยม (Socialism) แนวคิดคอมมิวนิสต์ (Communism) ลัทธิอัตถิภาวนิยม (Existentialism)* แนวคิดเกี่ยวกับสันติภาพ แนวคิดของ พวกบุปผาชน (Hippie) ฯลฯ มีผลงานทางด้านปรัชญา วรรณกรรม และทฤษฎีการเมืองของนักคิดนักเขียนตะวันตก โดยเฉพาะในยุคสมัยใหม่ (Modernism) ได้รับการแปลและตีพิมพ์จนแพร่หลายเป็นจำนวนมาก เช่น เฮอร์มานน์ เฮสเส (Hermann Hesse) วิลเลียม โฟลค์เนอร์ (William Faulkner) ที.เอส. อีเลียต (T.S. Eliot) แมกซิม กอร์กี (Maxim Gorky) ลีโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoy) ฌ็อง-ปอล ซาร์ต (Jean-Paul Sartre) อัลแบร์ กามูส์ (Albert Camus) อาเธอร์ มิลเลอร์ (Arthur Miller) ซามูเอล เบ็คเก็ต (Samuel Beckett) คาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx) เลนิน (Vladimir Lenin) ไม่เว้นแม้กระทั่งผลงานประพันธ์ทางตะวันออกอย่าง คาลิล ยิบราน (Khalil Gibran) รพินทรนาถ ฐากูร (Rabindharanath Tagore) มหาตมะ คานธี (Mahatama Gahndi) รวมไปถึงปรัชญาเต๋า และผลงานของนักคิดนักเขียนไทยในยุคก่อนหน้า อย่าง ศรีบูรพา (กุหลาบ สายประดิษฐ์) เสนีย์ เสาวพงศ์ (ศักดิชัย บำรุงพงศ์) นายผี (อัศนี พลจันทร์) บรรจง บรรเจอดศิลป์ (อุดม ศรีสุวรรณ) และจิตร ภูมิศักดิ์ ฯลฯ นับได้ว่าเป็นการพลิกผันจากความฟุ้งเฟ้อใน “ยุคสายลมแสงแดด” ของนักศึกษาสู่ “ยุคแสวงหา” (ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์, 2549: 12) ยุคซึ่งการค้นหาความหมายของมนุษย์ ในฐานะ ปัจเจกชน ได้เข้าไปสัมพันธ์กับโลกและสังคมส่วนรวม เป็นยุคหนึ่งของสังคมไทยที่ได้รับอิทธิพลด้านศิลปวัฒนธรรม

---

*แนวคิดอัตถิภาวนิยมเชื่อว่ามนุษย์คือผู้กำหนดและสร้างให้ความหมายสิ่งต่างๆ ขึ้นมาเอง มนุษย์สร้างความหมายขึ้นมาจากความว่างเปล่า กระทั่งชีวิตของมนุษย์เองก็ไร้ความหมายเช่นกัน ด้วยเหตุนี้มนุษย์จึงมีเสรีภาพในการกำหนดความหมายทั้งหลาย ไม่มีสารัตถะหรืออำนาจใดอยู่เบื้องหลังสิ่งนั้นๆ ไม่มีสิ่งใดที่ช่วยเหลือมนุษย์ได้ มนุษย์ต้องเผชิญความจริงโดยลำพังด้วยความกล้าหาญ ทั้งนี้มนุษย์ไม่อาจหลีกเลี่ยงการเลือกตัดสินใจในการกระทำของตัวเองได้ มนุษย์ต้องรับผิดชอบในการเลือกนี้ และสร้างคุณค่าความหมายในทุกขณะของการกระทำ สำหรับนักคิดนักเขียนคนสำคัญของลัทธิปรัชญานี้ ได้แก่ อัลแบร์ กามูส์ (Albert Camus) และฌ็อง-ปอล ซาร์ต (Jean-Paul Sartre)

จากสังคมตะวันตกยุคใหม่ จนแทบจะเรียกได้ว่าเป็นไปอย่างก้าวกระโดดเลยทีเดียว เฉพาะอย่างยิ่งผลงานและแนวคิดที่ก้าวหน้าล้ำยุค

นอกเหนือจากกลุ่มคนหนุ่มสาวจะออกหนังสือเล่มละบาทแล้ว บางกลุ่มก็เริ่มที่จะมีการเคลื่อนไหวอย่างขะมักเขม้น เช่น กลุ่มหนุ่มเหน้าสาวสวยที่ริเริ่มตีพิมพ์วรรณกรรมสร้างสรรค์สะท้อนการเมือง พร้อมๆ กับกลุ่มที่รวมตัวกันทำกิจกรรมและผลิตผลงานด้านวรรณกรรมและการละครอย่างกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว ซึ่งมีสุชาติ สวัสดิ์ศรี วิทยากร เชียงกูล และคำรณ คุณะดิลก เป็นสมาชิกคนสำคัญ และเป็นสุชาติอีกเช่นกันที่ร่วมก่อตั้งกลุ่มวรรณกรรมเพื่อชีวิต เป็นการช่วยเผยแพร่ผลงาน ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน ของทีปกรซึ่งเป็นนามปากกาของ จิตร ภูมิศักดิ์ ซึ่งได้รับการตีพิมพ์อีกครั้งในปีพ.ศ. 2515 หลังจากที่เขาเสียชีวิตในเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2509 จากการล้อมยิงของฝ่ายปราบปรามคอมมิวนิสต์ ทำให้กระแสศิลปะเพื่อชีวิตเป็นที่สนใจรับรู้ในแวดวงศิลปะอย่างกว้างขวาง ทั้งในวงการวรรณกรรมและวงการทัศนศิลป์ (ธีรา สุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา, 2547: 41)

ในวงการทัศนศิลป์นี้เองที่เกิดความขัดแย้งปะทะกันระหว่างศิลปะเพื่อศิลปะ (Art for Art's Sake) ซึ่งเป็นศิลปะในแนวทางของวิจิตรศิลป์ (Fine Art) กับศิลปะเพื่อชีวิต (Art for Life's Sake) ซึ่งอิงและเชื่อมโยงกับศิลปะแนวสัจสังคมนิยม (Socialist Realism) ทั้งที่แท้จริงแล้วศิลปะเพื่อศิลปะก็เกิดขึ้นจากบริบทของความไม่พอใจและเอารัดเอาเปรียบ กอบโกยผลประโยชน์ ในโลกอุตสาหกรรมและทุนนิยมเช่นเดียวกัน หากแต่ศิลปินได้ให้คุณค่าที่สูงส่ง กับความบริสุทธิ์ของศิลปะที่ไม่อาจแลกเปลี่ยนเป็นเงินทองได้ แต่ประเด็นเรื่องความสวยงาม ความเลิศเลอ ของศิลปะเพื่อศิลปะนี่เองที่ทีปกร (2540) มองว่าเป็นศิลปะที่ยังรับใช้ระบบศักดินา สถิตย์อยู่บนหอคอยงาช้าง ไม่สามารถสัมผัสได้อย่างเป็นรูปธรรม ไม่สามารถสะท้อนความเป็นจริงในสังคมได้ ที่สำคัญมิได้รับใช้มวลชนซึ่งถูกกดขี่จากระบบศักดินาได้ กลุ่มศิลปินศิลปะเพื่อศิลปะมีสถาบันที่อิงกับอำนาจรองรับ ขณะที่ศิลปะเพื่อชีวิตจะเป็นศิลปินรุ่นใหม่ เป็นกลุ่มนักศึกษาศิลปะจากวิทยาลัยเพาะช่าง กลุ่มนักศึกษาจากวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และบางส่วนจากมหาวิทาลัยศิลปากร

ส่วนทางด้านวรรณกรรม ก็มีการเคลื่อนไหวที่คึกคักกระตือรือร้น มีการจัดกิจกรรมสัมมนาทางวรรณกรรม เริ่มมีการอ่านบทกวีสด (จุมพล อภิสุข, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2552) มีการสร้างสรรค์ผลงานวรรณกรรมที่มีลักษณะก้าวหน้า และเป็นไปในเชิงทดลองเป็นจำนวนมาก แทรกด้วยการวิพากษ์วิจารณ์สังคม เช่น คนบนต้นไม้ ของนิคม รายยวา แล้งเข็ญ ของสุรชัย จันทิมาธร ถนนที่เดินไปสู่ความตาย ของวิทยากร เชียงกูล รถไฟเด็กเล่น ของสุชาติ สวัสดิ์ศรี คนโซ ของวีระ ประวัติ วงศ์พัวพันธุ์ ค่ำคืนอันโหดร้ายในวันว่างเปล่า ของวิสา คัญทัพ (ธีรา สุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา, 2547: 40-41)

ด้านการละครก็มีพัฒนาการที่ก้าวหน้าอย่างก้าวกระโดดไม่แพ้ศิลปะทั้ง 2 ประเภท หลังจากที่ละครเวทีไทยซบเซาลงจากการเข้ามาแทนที่ของสื่อโทรทัศน์และภาพยนตร์นับแต่ พ.ศ. 2504 เป็นต้นมา ที่โดดเด่นอย่างยิ่งก็คือกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว ซึ่งนอกจากจะเผยแพร่และนำเข้างานวรรณกรรมสมัยใหม่ที่มีลักษณะก้าวหน้า ในยุคนั้นแล้ว ยังรวมไปถึงการเป็นกลุ่มที่บุกเบิกนำเอาวรรณกรรมการละคร แนวความคิด เทคนิค วิธีการนำเสนอของละครในแนวล้ำยุคและร่วมสมัยเข้ามาอีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นการเขียนบทละครต่างๆ เช่น ฉันเพียงอยากออกไปข้างนอก งานเลี้ยง นายอภัยมณี ของวิทยากร เชียงกูล *ชั้นที่* 7 ของสุชาติ สวัสดิ์ศรี นกที่บินข้ามฟ้า ของ คำรณ คุณะดิลก และวิทยากร เชียงกูล เป็นต้น และการเข้าไปมีส่วนร่วมในการผลิตละครเรื่อง อวสานเซลส์แมน (Death of a Salesman) ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ซึ่งกำกับการแสดงโดย แกรี คาร์กิน (Garry Carkin) ผู้กำกับการแสดงชาวอเมริกัน ในปี พ.ศ. 2514 หลังจากนั้น คำรณ คุณะดิลก หนึ่งในสมาชิกของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว ก็ได้ไปฝึกฝนศิลปะการละครให้แก่นักศึกษามหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ด้วยเทคนิคแบบละครผอม (Poor Theatre) ของ เจอรซี โกรทาวสกี (Jerzy Grotowski) นักการละครชาวโปแลนด์ และได้ร่วมกับนักศึกษาที่นั่นสร้างสรรค์ละครสะท้อนสังคมชุด ชนบทหมายเลข 1 สร้างความตื่นตะลึงด้วยความชื่นชมในวงการละครยุคนั้น ด้วยความเรียบง่ายของฉาก แสงและเสียง โดยเน้นที่การแสดงของนักแสดงที่มีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม ทั้งยังผลิตละครเวทีออกมาอีกสองเรื่องคือ งานเลี้ยง และ ตากอากาศกลางสนามรบ อีกด้วย (พระจันทร์เสี้ยวการละคร, 2549: 1)

เหตุการณ์ทางการเมืองในช่วงปี พ.ศ. 2516 เป็นปีที่มีการผันผวนครั้งใหญ่ของสังคมไทย เริ่มต้นจากเหตุการณ์เฮลิคอปเตอร์ของทหารและตำรวจที่ไปล่าสัตว์ป่าในบริเวณทุ่งใหญ่นเรศวร ตกที่จังหวัดนครปฐม สร้างความไม่พอใจให้แก่นักศึกษาและประชาชนโดยทั่วไปเป็นอย่างมาก มีการออกหนังสือ บันทึกลับจากทุ่งใหญ่ และหนังสือ มหาวิทยาลัยที่ไม่มีคำตอบ เพื่อเปิดโปงและวิพากษ์วิจารณ์เหตุดังกล่าว รวมไปถึงสังคมเผด็จการและทุจริตในขณะนั้นด้วย จนสืบเนื่องบานปลายให้นักศึกษามหาวิทยาลัยรามคำแหง 9 คน ถูกลบชื่อออกจากมหาวิทยาลัย เกิดเป็นการชุมนุมเรียกร้องจนนำไปสู่การคืนสถานภาพของนักศึกษาทั้ง 9 คน และการลาออกของดร.ศักดิ์ ผาสุขนิรันดร์ อธิการบดีมหาวิทยาลัยรามคำแหง ความสำเร็จในการประท้วงนี้ได้ขยายไปถึงความต้องการที่จะรณรงค์เร่งรัดการมอบรัฐธรรมนูญจนก่อให้เกิดเหตุการณ์วันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ซึ่งมีการชุมนุมเรียกร้องและกลายเป็นการจลาจลจนฝ่ายจอมพลถนอม กิตติขจร ต้องยอมลาออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรี และหนีออกนอกประเทศพร้อมกับ จอมพลประภาส จารุเสถียร และพันเอกณรงค์ กิตติขจร ไปในที่สุด (คุณแหยง, 2516: 33-127) เหตุการณ์วันที่ 16 ตุลาคม พ.ศ. 2516 เป็นระเบิดเวลาที่ถูกปลดล็อคจากแรงปะทุที่มาจากความอัดอั้นตันใจ ในระบอบเผด็จการทหารที่ฉ้อโกงบ้านเมืองและเอื้อประโยชน์ให้พวกพ้อง เป็นชัยชนะครั้งยิ่งใหญ่ที่แลกมาด้วยการ

สูญเสียชีวิตเลือดเนื้อของประชาชน ภายหลังเหตุการณ์นี้ ด้วยความไม่พอใจในข้อจำกัดด้านสิทธิเสรีภาพ ทำให้ประชาชนลุกขึ้นมาแสดงออกทางการเมืองอย่างไม่เคยมีมาก่อน จนเรียกว่าเป็นยุค “ประชาธิปไตยเบ่งบาน” นับได้ว่าเป็นจุดเปลี่ยนแปลงสำคัญของสังคมไทยในช่วงเวลาหนึ่ง

ชัยชนะของประชาชนนี้นำไปสู่เสรีภาพในการแสดงออกทางการเมือง ปฏิกิริยาต่อความอยุติธรรมในสังคมอย่างเต็มที่ นักศึกษาต่างพากันร่วมกันชุมนุมในวาระต่างๆ เพื่อเรียกร้องสิทธิทั้งหลายให้แก่ชาวนาและกรรมกร พร้อมทั้งออกชนบทเพื่อศึกษา เรียนรู้ และพัฒนา อย่างไรก็ตาม ในความเบ่งบานทางเสรีภาพนี้ ไม่ได้หมายความว่าอำนาจเก่าจะหมดไป แต่ยังคงรอเวลาที่จะกลับมาอีกครั้ง จึงมีผู้นำนักศึกษา ผู้นำกรรมกรชาวนา ถูกสั่งเก็บลอบฆ่าเป็นจำนวนมาก (ใจ อึ๊งภากรณ์ และคณะ, 2544: ออนไลน์)

ศิลปะนับแต่ช่วงเหตุการณ์วันที่ 14 ตุลาคม เป็นต้นมา มีส่วนอย่างมากในการนำเข้ามาใช้ในการต่อสู้เพื่อแก้ปัญหาในความไม่เท่าเทียมกันในสังคม ในทางทัศนศิลป์มีการรวมกลุ่มกันจัดตั้ง “แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย” ขึ้น โดยใช้สื่อทัศนศิลป์ ในแนวทางศิลปะเพื่อชีวิตเป็นตัวขับเคลื่อน มีการเขียนโปสเตอร์ คัทเอาท์ ซึ่งถูกนำมาใช้ในพื้นที่การชุมนุม แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ซึ่งได้แก่ จ่าง แซ่ตั้ง สมโภชน์ อุปอินทร์ ลาวัณย์ อุปอินทร์ พิทักษ์ ปิยพงษ์ โชคชัย ตักโพธิ์ มนัส เศียรสิงห์ สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย สมชาย วัชระสมบัติ สถาพร ไชยเศรษฐ ถกล ปรียาคณิตพงศ์ ฯลฯ ได้เข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมการเคลื่อนไหวกับขบวนการนิสิตนักศึกษาและประชาชนอย่างเด่นชัด ด้านวรรณกรรมก็มีวรรณกรรมเพื่อชีวิต วรรณกรรมทางการเมือง งานแปล รวมไปถึงทฤษฎีทางสังคมนิยม ได้ถูกผลิตตีพิมพ์แพร่หลายในหมู่คนหนุ่มสาวเป็นจำนวนมาก (สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย, 2449: 71-80)

ในทางการละคร ก็ได้เกิดกลุ่มละครขึ้นหลายกลุ่ม ออกแสดงนำเสนอชีวิตเรื่องราวของความทุกข์ยากในชนบท กรรมกรในเมืองที่ถูกเอารัดเอาเปรียบ รวมไปถึงการขับไล่ของจักรวรรดินิยมอเมริกา ตามเวทีการเคลื่อนไหวมวลชน เช่น ตามเวทีโรงงาน สถานศึกษา การชุมนุมของสหพันธ์ชาวนา เพื่อสร้างความสนุกสนาน ปลุกเร้าและสร้างขวัญกำลังใจแก่ผู้เข้าร่วมชุมนุม ยิ่งไปกว่านั้นยังมีการจัดอบรมฝึกฝนทักษะละครในลักษณะที่ก้าวหน้าในแนวทาง Epic Theatre ของแบร์โทลท์ เบรชท์ แนวทาง Poor Theatre ของเจอร์ซี โกรทาวสกี และแนวทางละครแบบ Physical Theatre ซึ่งใช้ร่างกาย ท่าทาง และการเคลื่อนไหวสื่อความหมายของละคร อีกด้วย (ปอง จุลลทรัพย์, 2549: 9)

อย่างไรก็ตาม การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองไทยก็เกิดขึ้นอีกครั้งหนึ่ง และที่สำคัญก็คือศิลปะการแสดงที่นักศึกษาใช้เป็นสื่อในการต่อสู้กับกลุ่มอำนาจเก่า กลับถูกทำให้บิดเบือนและใช้เป็นข้ออ้างมาปราบปรามกลุ่มนักศึกษาและประชาชน เมื่อจอมพลถนอม ด้วยความช่วยเหลือของกลุ่มอำนาจเก่า บรรพชาเป็นสามเณร ได้แอบเข้าประเทศ มาในวันที่ 19 กันยายน พ.ศ. 2519 แล้ว

จึงอุปสมบทเป็นพระภิกษุที่วัดบวรนิเวศราชวรวิหาร นักศึกษาและประชาชน ต่างชุมนุมกันประท้วงต่อต้าน เรียกร้องให้รัฐบาลจับกุมมาลงโทษในข้อหาสั่งฆ่าประชาชน การชุมนุมประท้วงได้กระจายไปทั่ว มีการปิดประกาศประณามจอมพลถนอมในที่ต่างๆ จนได้รับการคุกคามจากฝ่ายที่เป็นปฏิปักษ์ในการต่อต้าน ถึงขั้นถูกทำร้ายจนได้รับบาดเจ็บ แต่ที่รุนแรงที่สุดก็คือ พนักงานการไฟฟ้าส่วนภูมิภาคนครปฐม 2 คน ซึ่งออกไปปิดประกาศดังกล่าว ได้ถูกทำร้ายร่างกายจนเสียชีวิตและนำศพไปแขวนคอไว้ การชุมนุมขับไล่จอมพลถนอมที่ลานโพธิ์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จึงเป็นไปด้วยความเข้มข้น มีการอภิปรายโจมตีรัฐบาลและจอมพลถนอมอย่างเผ็ดร้อน ในวันที่ 4 ตุลาคม หลังจากที่มีการอภิปรายเกี่ยวกับจอมพลถนอม และการฆ่าพนักงานการไฟฟ้าแล้ว ชุมนุมการละคอนได้แสดงละครการจับพนักงานการไฟฟ้าแขวนคอ ซึ่งแสดงโดย อภินัน บัวหภักดี และวิโรจน์ ตั้งวาณิชย์ นักศึกษาคณะศิลปศาสตร์ ชั้นปีที่ 4 วันรุ่งขึ้นหนังสือพิมพ์หลายฉบับได้ลงข่าวพร้อมภาพของการชุมนุมและการแสดงละคร โดยเฉพาะดาวสยามและบางกอกโพสต์ ซึ่งตีพิมพ์ให้ใบหน้าของอภินันท์มีใบหน้าคล้ายกับสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เรื่องนี้ถูกฝ่ายโฆษณาชวนเชื่อของอำนาจเก่า นำไปขยายต่อ กล่าวหาว่าศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทย และการชุมนุมที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ หมิ่นพระบรมเดชานุภาพสมเด็จพระมกุฎราชกุมาร มีเจตนาที่จะทำลายล้างสถาบันพระมหากษัตริย์ และมีการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์ สร้างความไม่พอใจให้แก่กลุ่มผู้รักชาติขวาจัดที่อยู่ฝ่ายตรงข้ามกับนักศึกษา ได้แก่ กลุ่มกระทิงแดง กลุ่มนวพล และกลุ่มลูกเสือชาวบ้าน เป็นอย่างมาก ทำให้เกิดการล้อมปราบผู้ที่ชุมนุมอยู่ในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ในเช้าวันที่ 6 ตุลาคม อย่างโหดเหี้ยมทารุณ จนเมื่อเวลา 18.00 น. พล.ร.อ. สงัด ชลออยู่ หัวหน้าคณะปฏิรูปการปกครองแผ่นดิน ได้ทำการรัฐประหารยึดอำนาจการปกครอง และจัดตั้งรัฐบาลให้นายธานินทร์ กรัยวิเชียร เป็นนายกรัฐมนตรี ในเหตุการณ์ครั้งนี้ประมาณการว่ามีนักศึกษาเสียชีวิต 500 กว่าคน บาดเจ็บร้อยกว่าคน ถูกจับกุม 3,094 คน (ป๋วย อึ้งภากรณ์, 2553: ออนไลน์) การล้อมฆ่านักศึกษานี้ได้สร้างรอยบาปมืดดำจารึกไว้ในประวัติศาสตร์ไทย จากยุคประชาธิปไตยเบ่งบาน สังคมไทยได้กลับเข้าสู่ร่มเงาการปกครองของรัฐบาลเผด็จการพลเรือนอีกครั้งหนึ่ง นักศึกษาส่วนใหญ่ได้หนีภัย และเดินทางสู่ป่าเขาเพื่อร่วมต่อสู้กับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย

จะเห็นได้ว่าศิลปะแขนงต่างๆ ในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 จนถึง 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 คือ ทัศนศิลป์ วรรณกรรม ดนตรีและละคร ต่างปะทะสังสรรค์ผสมผสานและพัฒนาไปในทิศทางเดียวกัน ด้วยสภาพบริบททางสังคมที่เปิดโอกาสให้รับสื่อศิลปะสมัยใหม่เข้ามา ได้กำหนดให้สื่อศิลปะนั้นทำงานตามระบบและกลไกของมัน กล่าวคือศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะตะวันตกสมัยใหม่ ที่สัมพันธ์กับเรื่องการปฏิวัติต่อสู้เรียกร้อง และเรื่องการเมือง ที่ถูกนำเข้ามา ได้ถูกนำมาใช้เพื่อสื่อถึงอุดมการณ์ประชาธิปไตยในสังคมไทย สอดคล้องกับความต้องการทาง

สังคมและการเมืองในขณะนั้น เป็นภาษาศิลปะที่สื่อความ ช่วยกระตุ้น หรือเร่งเร้าผู้คน ให้ลุกขึ้นมากระทำการเคลื่อนไหว ในส่วนของศิลปะสื่อการแสดงสด บริบททางสังคมในช่วงนี้ได้เอื้อและปูทางให้เกิดการทดลองและพัฒนาศิลปะสื่อการแสดงสดขึ้นเช่นเดียวกัน

ประวัติและพัฒนาการของศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย

ในการศึกษาประวัติและพัฒนาการ ผู้ศึกษาจะกล่าวถึงปรากฏการณ์ที่สำคัญของศิลปะสื่อการแสดงสดตั้งแต่เริ่มจนถึงปัจจุบัน โดยสามารถแบ่งได้เป็น 4 ช่วง คือ ช่วงก่อนเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ซึ่งเป็นช่วงเริ่มต้นของศิลปะสื่อการแสดงสด ช่วงถัดมาคือช่วง พ.ศ. 2527 – พ.ศ. 2530 ซึ่งศิลปะสื่อการแสดงสดมีการพัฒนาที่ต่อเนื่อง และเป็นรูปธรรมขึ้น ช่วงปีพ.ศ. 2534 – พ.ศ. 2540 เป็นช่วงที่กลุ่มของศิลปะสื่อการแสดงสดมีความหลากหลายกิจกรรมการเคลื่อนไหว ช่วงสุดท้ายคือช่วงพ.ศ. 2541 ถึงปัจจุบัน เป็นช่วงที่ผลงานเทศกาลศิลปะเอเชียโทเปียมีความโดดเด่น เป็นเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดนานาชาติของไทยที่ยังคงนำเสนอผลงานของศิลปินอย่างต่อเนื่อง นอกจากนั้น ก็ยังสามารถแบ่งศิลปินสื่อการแสดงสดของไทยตามประวัติพัฒนาการ ในเชิงเนื้อหาและรูปแบบได้เป็น 2 กลุ่มอีกด้วย กลุ่มแรกก็คือศิลปินสื่อการแสดงสดที่สื่อเนื้อหาและรูปแบบในประเด็นการเมือง และสังคม กลุ่มหลังคือศิลปินที่สื่อในประเด็นส่วนตัวและเน้นในเรื่องของกระบวนการคิดทางศิลปะ ศิลปินทั้ง 2 กลุ่ม ได้นำเสนอผลงานของตนคู่ขนานกันไป เพื่อสะท้อน บันทึกข้อเท็จจริง ที่เกิดขึ้นในสังคม รวมทั้งต่อต้าน แสดงความไม่พอใจต่อสภาพสังคมด้วย

1. ช่วงก่อนเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519

เป็นที่ทราบแล้วว่าในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา เป็นช่วงเวลาที่มีงานทดลองและงานในแนวทางที่ก้าวหน้าในศิลปะแขนงต่างๆ เกิดขึ้นมากมาย ศิลปะคติฉับพลัน (Happenings) ซึ่งมีลักษณะการนำเสนอที่ใกล้เคียงกับศิลปะสื่อการแสดงสด ก็เกิดขึ้นหลังช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 เมื่อสุวัฒน์ หรือทรนง ศรีเชื้อ เดินถือปืนขึ้นรถโดยสารประจำทาง (ถนอม ชาภักดี, สัมภาษณ์, 4 สิงหาคม 2552) ส่วนศิลปะการแสดงที่มีลักษณะการประท้วงเรียกร้อง และมีท่าทีคล้ายคลึงกับศิลปะสื่อการแสดงสดก็คือ การแสดงละครการถูกแขวนคอของนักศึกษาชุมนุมการละคอน ซึ่งการแสดงดังกล่าวนี้ได้ถูกทำให้บิดเบือนจนกลายเป็นชนวนที่ทำให้เกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ขึ้น ศิลปะสื่อการแสดงสดเองก็เริ่มต้นขึ้นในช่วงก่อนเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 เช่นเดียวกัน โดยเป็น “การแสดง” ของอินสน วงศ์สาม ศิลปินที่เคยขี่รถสกูตเตอร์จากไทยไปยังอิตาลี เพื่อแสดงผลงานศิลปะไปตามเส้นทาง “การแสดง” ดังกล่าวเกิดขึ้นที่คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แต่เนื่องจากยังไม่มีหลักฐานบันทึกไว้ชัดเจนถึงเพียงแต่เป็นการรับรู้ข้อมูลต่อๆ กันมาเท่านั้น จึงไม่สามาระบุรายละเอียดของ “การแสดง” นี้ได้

กล่าวได้แต่เพียงว่า ในช่วงเวลานี้ ศิลปะสื่อการแสดงสดดูเหมือนได้เริ่มมีขึ้นแล้ว โดยเกิดขึ้นและเป็นไปอย่างก้าวกระโดด (กมล เผ่าสวัสดิ์, สนทนา, 22 เมษายน 2554)

ภายใต้การปกครองของรัฐบาลเผด็จการพลเรือนของนายธานินทร์ หลังจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 การแสดงออกทางการเมืองดูเหมือนเป็นสิ่งต้องห้ามและอันตราย ความเคลื่อนไหวของคนหนุ่มสาวในตัวเมือง รวมไปถึงการแสดงออกทางศิลปะ ล้วนมีแต่เงียบเหงา การแสดงออกทางศิลปะก็บรรยากาศทางการเมืองผ่อนคลายขึ้นในช่วงที่ พลเอก เปรม ติณสูลานนท์ เป็นนายกรัฐมนตรีและได้ออกคำสั่ง 66/2523 นิรโทษกรรมผู้ที่เข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ให้ออกมาเป็นผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย มีคนหนุ่มสาวที่เข้าป่าไป แล้วความคิดเห็นไม่ลงรอยกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ทะยอยกันออกมาเป็นจำนวนมาก

สำหรับวงการศิลปะนั้น หลังจากซบเซาอยู่ช่วงเวลาหนึ่ง ก็ได้คึกคักขึ้นมาบ้าง เมื่อมีการก่อตั้งชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยขึ้นในปี พ.ศ. 2522 ต่อมาได้กลายเป็นสมาคมศิลปกรรมไทยในที่สุด ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยได้จัดการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยขึ้น เป็นการเปิดพื้นที่ให้กับศิลปะเพื่อชีวิต และศิลปะร่วมสมัยต่างๆ การดำเนินกิจกรรมทางศิลปะ การจัดนิทรรศการผลงานศิลปะ เป็นไปในทุกระดับ ทั้งในระดับศิลปินอาชีพ และระดับเยาวชน รวมไปถึงกิจกรรมทางวิชาการ อย่างเช่น การออกนิตยสาร และการจัดอภิปราย เป็นต้น ความเคลื่อนไหวนี้ได้สร้างปฏิกิริยาทางเลือกใหม่ๆ ให้กับศิลปะในสังคมไทย ผู้ที่เป็นกำลังสำคัญที่ทำให้กิจกรรมทั้งหลายขับเคลื่อนไปได้ประกอบด้วย ลาวัณย์ อุปอินทร์ กำจร สุนพงษ์ศรี สถาพร ไชยเศรษฐ พิทักษ์ ปิยะพงษ์ อำนาจ เย็นสบาย วิรุณ ตั้งเจริญ ถกล ปรียาคณิตพงษ์ มานพ ถนอมศรี ฯลฯ ที่สำคัญก็คือเงินงบประมาณในการดำเนินการมาจากหลายทางด้วยกัน เช่น จากทางผู้สนับสนุน (Sponsor) จากเงินส่วนตัวของสมาชิกในกลุ่ม จากการทำนิตยสาร (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 23-24) ในช่วงดังกล่าวนี้แนวโน้มทิศทางการเคลื่อนไหวของวงการศิลปะเปิดกว้างมากขึ้น และเริ่มมีการจัดการที่หลากหลายมากขึ้น รวมถึงการสร้างสรรค์ศิลปะในแนวทดลองต่างๆ ด้วย

2. ช่วงพ.ศ. 2527 – พ.ศ. 2530

ช่วงเวลาดังกล่าวนี้มีความผ่อนคลายทางการเมืองมากขึ้น ศิลปะสื่อการแสดงสดภายหลังจาก 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ก็ขาดความต่อเนื่องไป จนในนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2527 ศิลปะสื่อการแสดงเริ่มมีการนำเสนออย่างสม่ำเสมอ และในปีดังกล่าววสันต์ สิทธิเขตต์ นำเสนอศิลปะสื่อการแสดงสด ที่กระทบกับสังคมและวงการศิลปะอย่างตรงไปตรงมา ด้วย “การแสดง” ของเขา 3 ชุด คือ ชุด ขายตัวเอง แอนตี้ศิลตีน และ ข่าว ที่สถาบันเกอเธ่ ในชุด ขายตัวเอง วสันต์เปลือยตัวเอง แล้วประกาศขายตัวเอง เพื่อที่จะสื่อความหมายว่า ศิลปินก็คือตัวเขาต้องทำมาหากิน ไม่มีเวลามาทำงานสร้างสรรค์ หากใครมาซื้อตัว เขาจะขอทำงานศิลปะอย่างเดียว กล่าวคือศิลปินสามารถสถาปนาอำนาจของตนในอันที่จะเลือกหรือไม่เลือกกระทำสิ่งใดก็ได้ แม้จะแลดูว่ายอมสยบต่อ

อำนาจเงินจนต้องขายตัวเองก็ตาม แต่วาทกรรมที่มีความย้อนแย้งนี้ก็สามารถสื่อความหมายได้ว่าศิลปินมิจำเป็นต้องเป็นบุคคลสูงส่ง แต่เป็นปัจเจกชนธรรมดาที่ต้องใช้เงินเพื่ออยู่เพื่อกินเหมือนกับคนอื่นๆ มิใช่เป็นบุคคลพิเศษแต่อย่างใด และในทางตรงกันข้ามทั้งศิลปินและศิลปะก็ถูกซื้อได้ด้วยเงินเช่นกัน ประเด็นหลังนี้น่าจะเป็นความต้องการประชดประชันของศิลปิน ส่วนชุด แอนตี้ศิลตีน เขาเขียนบทกวีลงบนพื้นยาวออกไปนอกถนน ในขณะที่ชุด ข่าว นั้น เขานำหนังสือพิมพ์มาตั้งไว้นำมาอ่านแล้วฉีก เพราะต้องการเสนอว่าหนังสือพิมพ์เป็นเพียงกระดาษที่เปื้อนหมึกซึ่งเป็นรูปตัวหนังสือเท่านั้น ไม่ได้มีความหมายแต่อย่างใด (วสันต์ สิทธิเขตต์, สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2553)

นับว่าเป็น “การแสดง” ที่น่าสนใจ โดยในชุดแรกเขาได้ใช้วาทกรรมเรื่องการขายตัว ขายร่างกาย นำร่างกายของตัวเองและภาษาคือการประกาศขายมาเป็นสื่อ เพื่อสนองตอบความต้องการก็คือการทำงานศิลปะ การที่ศิลปินต้องทำมาหากิน ทำให้เห็นว่าศิลปินทำตัวเสื่อม และกิจกรรมทางศิลปะยังคงเป็นกิจกรรมที่สูงส่ง เพราะต้องใช้ความคิดสร้างสรรค์ ศิลปินจึงต้องยอมขายตัวเอง เพื่อมุ่งไปสู่สิ่งดีงาม ถึงแม้ว่าในงานชิ้นนี้ ซึ่งเป็นงานชิ้นแรกวสันต์ยังติดกับมายาคติที่ว่าศิลปะเป็นสิ่งที่สร้างสรรค์ ดีงาม และสูงส่ง และโดยไม่รู้ตัว วสันต์อาจจะยอมรับให้อำนาจเงินในสังคมวัตถุนิยมเข้ามาช่วยเหลือปลดปล่อยตัวเขาให้บรรลุถึงอิสรภาพด้วยการทำงานศิลปะ อย่างน้อยก็ยอมรับว่าอำนาจเงินนี้มีอยู่จริง แต่ “การแสดง” ของเขาก็นับได้ว่าปะทะความคิดของผู้ชมได้อย่างรุนแรงทีเดียว ส่วน แอนตี้ศิลตีน เขาใช้พื้นฐานทางด้านวรรณกรรมคือบทกวีมานำเสนอ กล่าวคือนำมาเป็นหน่วยสัญญะหนึ่งในผลงานของเขา โดยอาจจะมีลักษณะบริภาษความเป็นศิลปินอยู่นัยที เมื่อถอดรหัสสัญญะมาแล้วเราก็อาจจะพบความหมายแฝงเหมือนกับที่เราพบในชุด *ขายตัวเอง* และสำหรับชุด *ข่าว* วสันต์ใช้สัญญะคือ หนังสือพิมพ์ ตัวบท (Text) ที่เป็นข้อความข่าว การอ่านข่าว และการฉีกหนังสือพิมพ์ เมื่อนำหน่วยสัญญะเหล่านี้มาเรียงแล้วเราก็จะค้นพบว่าวสันต์นำเสนอสารของเขาด้วยการทำลาย (การฉีก) ซึ่งไม่ได้ทำลายแค่ความเป็นกระดาษของหนังสือพิมพ์ แต่เป็นการทำลายคุณค่าความเป็นสื่อที่พยายามเสนอข้อเท็จจริงของหนังสือพิมพ์ เมื่อหนังสือพิมพ์เป็นสื่อที่บิดเบือนเสียแล้ว ความน่าเชื่อถือในหนังสือพิมพ์จึงมีค่าเป็นศูนย์ การเลือกใช้สัญญะและวิธีการเรียบเรียงสัญญะของศิลปินจึงมีความสอดคล้องกับเจตนาที่ศิลปินต้องการนำเสนอ ผลงานทั้ง 3 ชิ้น ของวสันต์ ถือได้ว่าเป็นการวิพากษ์วงการศิลปะและสังคมไทยอย่างรุนแรงและตรงไปตรงมา สร้างภาพของศิลปินขบถและนอกคอกให้แก่เขา

อนึ่ง เมื่อสอบถามถึงที่มาในด้านข้อมูลของศิลปะสื่อการแสดงสด ว่าเขารู้จักศิลปะแขนงนี้ได้อย่างไร เพราะเป็นศิลปะที่ยังไม่ปรากฏมีในไทย เขาก็เปิดเผยว่าได้จากการอ่านหนังสือ และนิตยสารศิลปะต่างประเทศ ซึ่งส่วนหนึ่งหาได้จากแผงขายหนังสือเก่าแถวสนามหลวง และอีกส่วนหนึ่งก็สามารถหาหยิบยืมจากสถาบันเกอเธ่ ซึ่งเป็นแหล่งฟูมฟักความรู้และประสบการณ์ด้าน

ศิลปะที่สำคัญแก่เขา (วสันต์ สิทธิเขตต์, สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2553) ข้อนี้หมายความว่าศิลปะสื่อการแสดงสดของเขาเกิดขึ้นจากความรู้ความเข้าใจที่เขาสร้างขึ้นเองจากการอ่านข้อมูล มิได้เกิดขึ้นจากการศึกษาได้รับความรู้จากสถาบันศิลปะ

ในเวลาไล่เลี่ยกัน อภินันท์ โปษยานนท์ อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2528 ได้แสดงศิลปะสื่อการแสดงสดในชื่อ สอนศิลป์ให้ไก่กรุง โดยเขาได้แสดงสดด้วยการสอนศิลปะให้แก่ไก่และลูกเจี๊ยบในวันเปิดการแสดง และอภินันท์ได้ใช้วีดีโอฉายบันทึกการแสดงการสอนศิลปะให้แก่ไก่และลูกเจี๊ยบที่วิ่งไปมารอบตัวฟัง ประกอบกับใช้ภาพของโมนาลิซามาถ่ายเอกสารอัดสำเนา ทำเป็นแม่พิมพ์ซิลค์สกรีน แล้วพิมพ์ลงไปบนลังไม้แบบซ้ำๆ กัน ด้วยสีสันที่สดและตัดกัน ผลงานที่อภินันท์ได้ถ่ายทอดจึงเป็นทั้งศิลปะจัดวางและศิลปะสื่อการแสดงสด เป็นการตั้งคำถามกับสังคมไทยถึงความรู้ความเข้าใจ และการเห็นคุณค่าของผลงานศิลปะ (นอม ปทัสถาน, 2550: ออนไลน์)

ในนิทรรศการนี้ อภินันท์เลือกใช้หน่วยสัญญะด้านสื่อ เช่น สื่อทางศิลปะจัดวางของการพิมพ์ภาพโมนาลิซาลงบนลังไม้ สื่อวีดีโอที่นำเสนอ “การแสดง” มาสื่อความหมาย เมื่อถอดรหัสศิลปะจัดวางภาพโมนาลิซา ก็ทำให้เราเข้าใจได้ว่าความเป็นวิจิตรศิลป์ซึ่งแทนด้วยผลงานชิ้นเอกของ ลีโอนาร์โด ดาวินชี นี้ ได้ถูกลดค่าให้เป็นอีกสัญญะหนึ่ง ก็คือสิ่งที่ถูกพิมพ์ซ้ำๆ กันลงบนลังไม้เท่านั้น ไม่ต้องอาศัยญาณทัศนะ สุนทรียะ และความประณีตในการสร้างสรรค์แต่อย่างใด สามารถถูกผลิตซ้ำได้เรื่อยๆ ขณะที่หน่วยสัญญะสื่อวีดีโอเสนอการแสดงการสอนศิลปะให้แก่ไก่และลูกเจี๊ยบ เป็นการถ่ายทอดประสบการณ์ชั้น 2 ในแง่ของการบันทึก นอกจากจะหมายถึงการสื่อความในยุคเทคโนโลยีแล้ว ก็อาจจะเป็นการตั้งคำถามโดยไม่ต้องการปฏิกิริยาโต้ตอบถึงการสอนศิลปะให้แก่ไก่ ซึ่งเป็นอีกสัญญะหนึ่งที่หมายถึงสิ่งมีชีวิตที่ไม่อาจที่จะมีสติปัญญาในสิ่งที่มนุษย์ให้คุณค่าความหมาย อย่างผลงานศิลปะ ทำให้เชื่อมโยงถึงชื่อของชุดการแสดงและการแสดงสดในวันเปิดนิทรรศการ ที่สร้างปริมณฑลแห่งปฏิกิริยาแก่ผู้ชมโดยตรง คือ สอนศิลป์ให้ไก่กรุง คำว่า “ไก่กรุง” ก็น่าจะโยงถึงอะไรก็ตามที่เป็นศูนย์กลางหรือเมืองหลวง และหากเราใช้คำที่อยู่ในหมวดเดียวกันและตำแหน่งเดียวกันกับคำว่า “ไก่” เช่น “คน” เราก็สามารถเข้าใจเจตนาหรือประพันธกรรมของอภินันท์ได้ว่าหมายความว่าอย่างไร ความน่าจะเป็นของการถอดรหัสความหมายของ “การแสดง” นี้ ก็คือ การสอนศิลปะให้กับคนกรุงนั้น แทบจะเป็นไปไม่ได้ เพราะนอกจากจะบอดใบ้ไม่สนใจในศิลปะแล้ว ยังไร้รสนิยมด้านสุนทรียศาสตร์อีกด้วย และแน่นอนมายาคติของคนกรุงก็คือการมีการศึกษา และกำลังเงิน รวมถึงความเป็นศูนย์กลางของประเทศ ซึ่งอาจจะเหมารวมหมายแฝงถึงคนไทยทั้งประเทศได้หรือไม่ และโดยการสื่อสารผ่านเทคโนโลยีการเสียดสีนี้เป็นการปะทะยั่วแย้งให้ตัวศิลปะถูกตั้งคำถามในคุณค่าและความหมายของมัน

รูปที่ 2 ศิลปะจัดวาง สอนศิลป์ให้ไก่กรุง พ.ศ. 2528
ที่มา: (นอม ปทัสถาน, 2550: ออนไลน์)

อนึ่ง สอนศิลป์ให้ไก่กรุง ทำให้เรานึกถึง “การแสดง” ของโจเซฟ บอยส์ ศิลปินสื่อการแสดงสดชาวเยอรมัน ในชุด How You Explain Pictures To A Dead Hare เมื่อ ค.ศ. 1965 20 ปี ก่อนหน้าผลงานของอภินันท์ เมื่อบอยส์ นำเอาผงทองมาผสมกับน้ำผึ้ง และนำมาทาใบหน้าของตัวเอง เสมือนเป็นประติมากรรมมนุษย์ นำเอาซากกระต่ายที่ตายแล้วมาสอนศิลปะ เป็นการใช้โครงสร้างในการสื่อความหมายเดียวกัน แต่ใช้สัญญะและลีลา (Style) ของสัญญะที่แตกต่างกัน กระต่ายของบอยส์อาจหมายถึงสาธารณะชนที่ไม่ใยดีต่อศิลปะ หรือผู้ที่วงการศิลปะไม่ได้สนใจ แต่ไก่กรุงของอภินันท์อาจหมายถึงคนกรุงหรือคนไทยที่ไร้รสนิยมทางศิลปะ (นอม ปทัสถาน, 2550: ออนไลน์) ผลงานศิลปินทั้ง 2 เป็นการนำเสนอต่างยุคต่างสมัย และต่างบริบททางสังคมกัน ความหมายจึงอาจไหลเลื่อนต่างกันไปได้

ในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันกมล เผ่าสวัสดิ์ หลังจากสำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาโทด้านศิลปะจากสถาบัน Otis (Otis/Parsons Art Institute) แคลิฟอร์เนีย ก็ได้กลับมาแสดงผลงานชุด Song for the Dead Art Exhibition ที่หอศิลป์พีระศรี โดยผลงานชุดนี้กมลเลือกใช้วิธีการหักดิบและท้าทายขนบด้วยศิลปะสื่อการแสดงสดเพราะเขาถือว่าศิลปะสื่อการแสดงสดสามารถสร้างปฏิกิริยาต่อผู้ชมได้อย่างรวดเร็ว เฉพาะอย่างยิ่งเขาตั้งใจที่จะเล่นกับชื่อสถานที่ใน “การแสดง” ของเขาก็คือ หอศิลป์พีระศรี(Bhirasri Institute of Modern Art) ซึ่งเขาได้รับเชิญให้ไปแสดง โดยชื่อแล้วหมายถึงสถาบันศิลปะสมัยใหม่ ในงานนี้เขาใช้เศษขยะ เศษปูน เศษท่อเหล็ก ที่ทิ้งแล้ว ไม่มีค่าอะไร นำมากองภายในหอศิลป์ ซึ่งมักจะติดตั้งผลงานที่สมบูรณ์ของศิลปะ จากนั้นในช่วงเปิดงานก็จะมี “การแสดง” เป็นการอ่านคำจำกัดความของศิลปะสมัยใหม่ ในแต่ละลัทธิและสกุลช่างจากตัว

บทประวัติศาสตร์ศิลปะพร้อมๆ กัน เช่น คำจำกัดความของลัทธิประทับใจนิยม (Impressionism)* โฟวิสม์ (Fauvism)** ลัทธิบาศกนิยม (Cubism) ลัทธินามธรรม (Abstractionism)*** ก็จะเกิดเป็นเสียง (Sounds) ที่ฟังไม่ได้ใจความ กลายเป็นเสียงที่สะท้อนกัน และคนที่อ่านยาวที่สุดจะอ่านจบเป็นคนสุดท้าย ผู้ชมก็จะทราบว่าเสียงที่อ่านขึ้นพร้อมกันเมื่อสักครู่หมายถึงสิ่งใด ถัดจากนั้นจะมีคนร้องเสียงโหยหวนแบบโอเปรา แต่เสียงร้องแบบโอเปรานี้เป็นเสียงที่ไม่ได้ผ่านการฝึกฝนมาก่อน ทำให้เกิดเป็นเสียงร้อง (Voice) แสดงความคร่ำครวญอาลัยถึงบางสิ่งบางอย่างที่สื่อให้เห็นถึงความตาย ความเศร้า ในเวลาเดียวกันกมลได้ให้คนนำเอาประทัดไปจุด แล้วใส่ลงไปในแท็งค์น้ำชั้น 2 ของ หอศิลป์จนเกิดเสียงระเบิดดังสนั่น และให้ผู้ช่วยของเขาสับคัทเอาท์ดับไฟลงทันทีเมื่อได้ยินเสียงระเบิด ทำให้ไฟทุกดวงและเครื่องปรับอากาศในหอศิลป์ดับหมด สร้างภาวะชะงักงันให้กับผู้ชม แล้วเขาจึงเริ่มเสียงเคาะกับโครงเหล็กเพื่อสร้าง Sound Sculpture หรือสร้างมิติของเสียง เพราะการเดินทางของเสียงก่อให้เกิดความลึกของเสียงขึ้น และเป็นการเบนความสนใจของผู้ชมที่อยู่ในความมืดมาสู่การรับรู้ทางเสียง เมื่อเสียงเดินทางจากด้านหลังมาสู่ด้านหน้าไฟก็เปิดขึ้น ตามด้วยการอ่านแถลงการณ์ (Manifesto) ของศิลปะหลังสมัยใหม่ มี “การแสดง” การล้างหูล้างตา แล้วใช้ไม้ถูพื้นไปทำความสะอาดภาพ มาริลิน มอนโร ของแอนดี วอร์ฮอล ที่ฉายเป็นภาพสไลด์ติดกับผนัง เมื่อทาจุ่มทำความสะอาดภาพฉายสไลด์ดังกล่าวจนชุ่ม กมลก็สาดสีทับไปยังภาพฉายบนผนัง สีก็จะเคลือบใบหน้าของมาลีรีนบางส่วน เขาจึงจบ “การแสดง” ของเขา (กมล เผ่าสวัสดิ์, สัมภาษณ์, 11 ธันวาคม 2552)

---

*ลัทธิทางศิลปะ ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ซึ่งปฏิเสธการทำงานศิลปะในแบบแผนเดิมที่เน้นความละเอียดของความเหมือนจริง ลัทธิประทับใจนิยมกลับประทับใจในสีสัน และแสงเงาที่เปลี่ยนไปในแต่ละช่วงวัน และทิ้งร่องรอยความประทับใจด้วยการสร้างภาพแบบหยาบๆ

** เป็นลัทธิทางจิตรกรรม ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ที่เน้นความเข้มของสี (Intensity) ในการสร้างงาน ด้วยสีสันที่รุนแรง นักวิจารณ์ในช่วงเวลานั้นจึงเสียดสีว่าใช้สีรุนแรงราวกับสัตว์ป่า ซึ่งเรียกตามภาษาฝรั่งเศสว่า La Fauve

*** ศิลปะในศตวรรษที่ 20 ซึ่งปฏิเสธการทำงานศิลปะแบบเหมือนจริง กลับไปสร้างงานศิลปะตามจินตนาการ โดยใช้ เส้น สี รูปร่าง และรูปทรง สร้างเป็นสื่อในสิ่งที่ไม่ปรากฏในโลกวัตถุ

รูปที่ 3 Song for the Dead Art Exhbition

ที่มา: (Project 304, 2002: 51)

ใน “การแสดง” ชุดนี้ กมลเลือกใช้เศษขยะ เศษเหล็ก เศษปูน ซึ่งอาจจะแทนซากเหลือทิ้งหรือซากปรักหักพังของสิ่งบางสิ่งที่ตายไปแล้ว และการที่วัสดุเหล่านี้ถูกนำมากองไว้ในหอศิลป์แทนที่จะเป็นผลงานศิลปะ นับเป็นการชวนให้ตั้งคำถามถึงสถาบันศิลปะอย่างหอศิลป์ ที่ซึ่งมีการซื้อขายศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งหอศิลป์พีระศรี ซึ่งเป็นสถาบันศิลปะสมัยใหม่ แต่กลับกลายเป็นวัตถุที่ซื้อขายไม่ได้ได้เข้ามาอยู่แทน เป็นความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยสัญญะ ระหว่างวัสดุกับพื้นที่สร้างบริบทให้เกิดความหมาย การนำเอาคำจำกัดความของสกุลทางศิลปะต่างๆ มาอ่านพร้อมกันนั้นได้สร้างเสียงที่จับความหมายไม่ได้ แต่อาจสร้างความหมายใหม่ขึ้นมา นั่นก็คือในเมื่อความหมายของคำจำกัดความเหล่านี้ได้ถูกแปรเปลี่ยนไป กลายเป็นการซ้อนประกบกันของสัญญะซึ่งคือเสียงถ้อยคำต่างๆ ที่พูดซ้อนกัน จนความหมายเป็นสิ่งที่ไม่มีความหมาย ซึ่งก็นับเป็นความหมายอย่างหนึ่งเช่นกัน ยิ่งไปกว่านั้นการร้องโอเปราด้วยน้ำเสียงโหยหวนจากคนที่ไม่เคยฝึกร้องมาก่อน ก็เป็นอีกหน่วยสัญญะที่เข้ามาตอกย้ำและสร้างความหมายอาลัยอาวรณ์ใช้ชัดเจนต่อความตายหรือการจบสิ้นของศิลปะสมัยใหม่ ลำดับต่อมาการที่เขาใช้เสียงระเบิดของประทัด ความมืดของแสงไฟ การหยุดการทำงานของเครื่องปรับอากาศ ล้วนเป็นเจตนาที่ศิลปินต้องการจะสร้างปฏิกิริยาให้เกิดขึ้นแก่ผู้ชม เพื่อตรึงความสนใจให้เกิดเป็นคำถามขึ้นมาถึงสิ่งที่เกิดขึ้น ไฟดับ เป็นอุบัติเหตุหรือไม่ หรือเป็นการจงใจ จะเกิดอะไรขึ้นหรือจะทำอย่างไรต่อไป เป็นช่วงเวลาที่ผู้ชมอยู่ในอาการงุนงง ทำอะไรไม่ถูก และจากความมืดและการไม่ทำงานของไฟฟ้า ซึ่ง

ศิลปินเลือกใช้สัญญะทางสายตาและทางผัสสะ (เครื่องปรับอากาศไม่ทำงาน) กมลก็เบนความสนใจของผู้ชมโดยใช้สัญญะทางเสียง ด้วยเสียงเคาะโครงเหล็ก คล้ายกับเรียกความสนใจในสิ่งที่จะตามมา นั่นคือการอ่านแถลงการณ์ของศิลปะหลังสมัยใหม่ และเป็นไปได้ไหมว่าการล้างหูล้างตาคือการลบการรับรู้และความทรงจำต่อสิ่งที่มีมาก่อนหน้านั้น และการสาดสีไปยังภาพฉายสไลด์ของมาริลิน มอนโร ซึ่งสะท้อนความเป็นดาราฮอลลีวูดของมาริลินเอง รวมถึงความเป็นพาณิชยศิลป์ของศิลปะประชานิยม (Pop Art)* ซึ่งเชื่อมโยงให้เห็นบุคลิกตัวตนของวอร์ฮอล ในฐานะที่เป็นตัวแทนของศิลปะประชานิยมที่มีผลงานศิลปะที่มีราคาแพงที่สุดในช่วงเวลานั้น ซึ่งเป็นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อระหว่างศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งกำลังอิ่มตัว ไปสู่ศิลปะหลังสมัยใหม่ อาจตีความได้ว่าเป็นการที่นำของสิ่งใหม่ ซึ่งก็คือศิลปะหลังสมัยใหม่เข้ามาแทนที่ หรืออาจจะหมายถึงการนำเอาศิลปะที่มีมาก่อนหน้านี้มายั่วล้อหรือนำมาสร้างสรรค์ใหม่ อันเป็นท่าทีของศิลปะหลังใหม่ที่มักจะทำกัน จะเห็นได้ว่าศิลปินได้เรียบเรียงและกำกับสัญญะทั้งหลายที่เป็นตัวบทอยู่ตั้งแต่ในหัว โดยผ่านการกระทำต่างๆ ตั้งแต่กองวัสดุ การอ่านคำนิยามจากตัวบท การร้องโอเปรา การเคาะเสียง การอ่านคำแถลงการณ์ การลบการล้างประสาทสัมผัสการรับรู้ และการสาดเทสีทาทับ เป็นลีลาสอดคล้องที่นำไปสู่ประพันธกรรมหรือเจตนาของศิลปินที่ต้องการจะสื่อความหมาย:

> ผมพูดถึงความเป็น Modern และ Postmodernism ผมประกาศเป็น Manifesto ว่าศิลปะสมัยใหม่ตายแล้ว แล้วจึงประกาศแถลงการณ์ของ Postmodernism ฉะนั้นที่หอศิลป์พีระศรีก็จะเป็น Performance ที่ค่อนข้างจะเป็นสิ่งที่เรากำลังจะเล่นวาทกรรม พูดถึงความตาย ถึงเวลาที่มันเปลี่ยนยุคผ่านไปของ Modernism เมื่อเข้าสู่ยุค Postmodernism มันผ่านไปแล้ว กรอบความคิดคุณสมบูรณ์มากแล้ว คุณ Perfect มากแล้ว ไม่สามารถไปต่อได้แล้ว ความตายในที่นี้ไม่ใช่เพราะมันไม่ดี แต่ตายเพราะมันสมบูรณ์มาก คือความเป็น Modern ที่มันสมบูรณ์แบบสุดๆ ถ้ามันไม่ตายนี่คนรุ่นหลังจะทำยังไงต่อล่ะ มันคิดแบบเดิมก็ตายแล้ว ทุกอย่างมันถูกบล็อคอยู่ในประวัติศาสตร์หมดเลย คุณทำอะไรก็เข้า ism นี้ ทำแบบนี้ก็เป็น ism นี้ มันอยู่ใต้ร่มเงาของบล็อคอันนี้ แล้วรุ่นเราจะโผล่ขึ้นไปยืนในประวัติศาสตร์กันได้ยังไง ทางออกมันก็คือ Postmodernism นั่นแหละ... (กมล เผ่าสวัสดิ์, สัมภาษณ์, 11 ธันวาคม 2552)

---

*ศิลปะประชานิยม (Pop Art) เกิดขึ้นในช่วงปลายทศวรรษที่ 50 ในยุโรปและอเมริกา สนใจสิ่งที่อยู่ในชีวิตประจำวันในสังคมที่คนส่วนใหญ่นิยม เช่น ภาพดารา และสินค้าผลิตภัณฑ์ เป็นต้น สะท้อนสังคมแห่งการบริโภค เป็นการเปลี่ยนความสูงส่งของศิลปะสู่ความธรรมดาของการดำเนินชีวิตประจำวัน โดยเน้นกระบวนการสร้างสรรค์ที่ไม่ซับซ้อน และง่ายต่อการรับรู้

เราสามารถกล่าวได้ว่าผลงานชุดของเขา Song for the Dead Art Exhbition นี้ กลายเป็นสิ่ง "นอกรีต" และไม่ได้รับการยอมรับเท่าที่ควรในสังคมไทย (กฤติยา กาวีวงศ์, 2544: 11)

ถัดจากนั้นไม่นาน กิจกรรมทางศิลปะในแนวทดลองที่อาจจะเรียกได้ว่าเป็นกิจกรรมของศิลปะสื่อการแสดงสดที่มีความโดดเด่นและเป็นที่จดจำในประวัติศาสตร์ของศิลปะสื่อการแสดงสดของไทย ก็ได้เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2529 นั่นก็คือกิจกรรมเวทีสมัย หลังจากที่จุมพล อภิสุข กลับมาจากการศึกษาศิลปะจากอเมริกา เขาก็ได้ไปช่วยงานที่หอศิลป์พีระศรี ซึ่งมีฉัตรวิชัย พรหมทัตตเวที เป็นผู้อำนวยการหอศิลป์พีระศรีในขณะนั้น จุมพลได้สังเกตว่า ในระยะ 10 ปี ที่ผ่านมาในช่วงนั้น ศิลปะในไทยยังไม่มีการเปลี่ยนแปลงไปมากนัก มีแต่ศิลปินหน้าเดิมๆ ศิลปินรุ่นใหม่ๆ จึงต้องพยายามดิ้นรนหาพื้นที่ตามเวทีประกวดต่างๆ เช่น ในงานจิตรกรรมบัวหลวง เป็นต้น บรรยากาศของวงการศิลปะจึงดูซบเซา และไม่มีการเปลี่ยนแปลงพัฒนาไปแต่อย่างใด เป็นบรรยากาศที่สังคมไทยต้องการอะไรบางอย่าง ภายหลังบ้านเมืองตกอยู่ภายใต้การปกครองแบบประชาธิปไตยครึ่งใบ ประกอบกับสถานภาพของหอศิลป์พีระศรีซึ่งเป็นศูนย์กลางในการจัดกิจกรรมศิลปะมีความไม่แน่นอน กำลังอยู่ในช่วงตัดสินใจว่าจะดำเนินกิจกรรมต่อไปหรือจะปิดตัวลง จุมพลจึงมีความคิดที่จะจัดกิจกรรมทางศิลปะที่มีความแปลกใหม่ มีความต่อเนื่อง และเปิดกว้าง เป็นการส่งเสริมกิจกรรมในเชิงทดลองที่ไม่ต้องคำนึงถึงผลสำเร็จ เพื่อดึงผู้คนเข้ามา จนกลายมาเป็นการจัดกิจกรรมทางสังคม และศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยที่ชื่อว่า "เวทีสมัย" (จุมพล อภิสุข, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2552) สำหรับชื่อดังกล่าวนี้ วสันต์ สิทธิเขตต์ ให้ข้อมูลว่าเขาเป็นผู้คิดชื่อกิจกรรมนี้ขึ้นมา โดยเป็นการเล่นคำพ้องเสียง ระหว่างคำว่า "สมัย" กับคำว่า "ใหม่" โยงให้คิดถึงคำว่า "สมัยใหม่" (วสันต์ สิทธิเขตต์, สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2553) อาจสื่อความหมายว่าเป็นเวทีหรือพื้นที่ของสิ่งที่อยู่ในยุคสมัยใหม่ เป็นพื้นทีของสิ่งใหม่ๆ ก็เป็นได้

จุมพลกล่าวว่าเขาได้จัดทำกิจกรรมเวทีสมัยขึ้นเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2529 ที่ หอศิลป์ พีระศรี ในกิจกรรมดังกล่าว มีทั้งการอ่านบทกวี จากศิลปิน กวีและนักเขียน เช่น ประเสริฐ จันทร์ดำ และ วสันต์ สิทธิเขตต์ การแสดงละคร จากกลุ่มที่ทำละคร เช่น คำรณ คุณะดิลก และรัศมี เผ่าเหลืองทอง ซึ่งร่วมกันจัดตั้งคณะละครสองแปดได้ไม่นานนัก มีนาฏกรรม (Dance) เช่น บัญชา สุวรรณานนท์ ศิลปะสื่อการแสดงสด เช่น กมล เผ่าสวัสดิ์ และธรรมศักดิ์ บุญเชิด ซึ่งขี่จักรยายบดสีในอยู่ในหอศิลป์ จากงานทดลองด้านเสียง ทำเป็น Sound Box เช่น มงคล อุทก และสุรพล ปัญญาวชิระ ร่วมกันทดลอง ฯลฯ (จุมพล อภิสุข, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2552) นอกจากนี้สำหรับมงคลเขาฉายภาพสไลด์เป็นรูปเด็กกำลังแทะข้าวโพด แล้วเขาก็เป่าหีบเพลงปากประกอบ หรือในช่วงก่อนที่หอศิลป์จะเปิดให้ดูงานสุรพลกำลังพูดคุยอยู่กับคนอื่น และเสียงก็ค่อยๆ ดังขึ้นเรื่อยๆ คล้ายกับเป็นการถกเถียงกันทางความคิด พร้อมกับฉีกกระดาษซึ่งห่อรูปภาพไว้กลายเป็นผลงานคติฉับพลันขึ้นมา (จิตติมา ผลเสวก, สัมภาษณ์, 1 กุมภาพันธ์ 2553) เหล่านี้เป็นความพยายามที่จะทำอะไรก็

ตามที่หลุดจากความคุ้นชินที่ศิลปินแต่ละคนเคยทำ โดยที่กิจกรรมทุกอย่างดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง โดยมีรายการหลักในแต่ละครั้ง 3 รายการ แต่สิ่งที่น่าสนใจก็คือมีคนรุ่นใหม่ในสมัยนั้นที่ขอเข้ามาแทรกร่วมกิจกรรมด้วย ทำให้ผลของการแสดงกิจกรรมต่างๆ มีความสด และไม่อาจคาดการณ์ล่วงหน้าได้ สร้างความสนุกสนานให้กับผู้ชม นอกจากนี้ในพื้นที่ของเวทีสมัยที่หอศิลป์พีระศรี ผู้ชมสามารถนำเครื่องดื่มที่มีแอลกอฮอล์อย่างเบียร์เข้าไปดื่มชมกิจกรรมได้ และในครั้งหลังก็มีการเก็บค่าเข้าชมเป็นจำนวน 10 บาท ทำให้พื้นที่ดังกล่าวเป็นพื้นที่เปิดกว้างและเปิดรับให้แก่ผู้ชม ถือได้ว่าสร้างบรรยากาศที่เป็นกันเองให้แก่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี หลังจากจัดกิจกรรมเวทีสมัยที่หอศิลป์พีระศรีเมื่อกิจกรรมในหอศิลป์ได้เป็นที่รู้จักแล้วก็ได้ออกไปจัดภายนอกที่เกาะสากอีกด้วย (จุมพล อภิสุข, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2552) กิจกรรมเวทีสมัยได้จัดขึ้นอยู่ช่วงปี พ.ศ. 2529 - พ.ศ. 2530 ประมาณ 3-4 ครั้ง (วสันต์ สิทธิเขตต์, สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2553) จึงถือได้ว่าเป็นปรากฏการณ์สำคัญในวงการศิลปะ เป็นการปลุกกระแสทางศิลปะให้คึกคักขึ้นมาใหม่

รูปที่ 4 ประเสริฐ จันทร์ดำ กำลังอ่านบทกวีในงานเวทีสมัย ณ หอศิลป์พีระศรี พ.ศ. 2529

ที่มา: (จุมพล อภิสุข, 2546: 14)

ผู้ศึกษาตั้งข้อสังเกตว่ากิจกรรมทดลองทางศิลปะเวทีสมัย เป็นกิจกรรมที่สร้างขึ้นจากความร่วมมือของศิลปินในศิลปะแขนงต่างๆ ทั้งจากสายวรรณกรรม ทัศนศิลป์ การละคร และนาฏกรรม อย่างใกล้ชิด เพื่อที่จะข้ามพรมแดนเรื่องความแตกต่างของศิลปะไป ชวนให้นึกถึงการก่อเกิดของกิจกรรมทางศิลปะของกลุ่มจิตรกร ศิลปิน และกวี คติดาดา ที่มารวมตัวกันแสดงและอ่านบทกวี ณ คาบาเรต์วอลแตร์เป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะแหล่งสถานที่ซึ่งศิลปินเหล่านี้ได้

พบปะพูดคุยแลกเปลี่ยนดื่มกินกัน ฟูมฟักเรียนรู้ข้อมูลทางศิลปะ อย่างผับย่านถนนเกษร สมาคมฝรั่งเศส (Alliance Française) และสถาบันเกอเธ่ นับเป็นนิมิตหมายที่ดีต่อการสร้างสรรค์ศิลปะในอนาคต ซึ่งไพศาล ธีรพงษ์วิษณุพร นักวิจารณ์ศิลปะได้ให้ข้อสรุปปรากฏการณ์สำหรับเวทีสมัยไว้ว่า:

> [...] ที่เวทีสมัยจะเป็น Performance เป็น Happening มีวสันต์สิทธิเขตต์ไปเล่นดนตรี ธรรมศักดิ์ บุญเชิด ก็ไปทำ Performance ที่นั่น ตอนหลังก็ออกไปข้างนอกพื้นที่ เพราะว่ามีคนตอบรับเข้ามา มีคนเข้ามาร่วมในเวทีสมัยเยอะ ยิ่งโดยเฉพาะครั้งแรกนี่แบบเป็นอะไรที่ฮือฮามาก คนไปที่งานเนืองแน่นกันหมด จะเป็นลักษณะอย่างนั้น เป็นส่วนหนึ่งของการจุดให้เกิดศิลปะแบบ Performance เหมือนกับว่าเป็นการตั้งต้นก็เป็นไปได้นะ ผมไม่แน่ใจ จะว่าไปยุคนั้นเหมือนเป็นยุคเปิด สถาบันเกอเธ่, สมาคมฝรั่งเศส, บริติช เคาน์ซิล เป็นผู้อุปถัมภ์งานศิลปะ (ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร, สนทนากับศิลปิน, 29 มีนาคม 2546)

3. **ช่วงปีพ.ศ. 2534 – พ.ศ. 2540**

นับแต่ปี พ.ศ. 2531 เป็นต้นมา ภายใต้รัฐบาลของ พลเอก ชาติชาย ชุณหะวัณ ซึ่งมีแนวความคิดที่จะเปลี่ยนสนามรบให้เป็นสนามการค้า หวังเปลี่ยนพื้นที่การสู้รบในอินโดจีน โดยเฉพาะในกัมพูชาให้เป็นพื้นที่ทางเศรษฐกิจ สังคมไทยกำลังก้าวเข้าสู่การเติบโตทางเศรษฐกิจอย่างก้าวกระโดด โดยหวังจะเป็นประเทศอุตสาหกรรมใหม่ ธุรกิจการลงทุน การซื้อขายอสังหาริมทรัพย์ก็เป็นที่เฟื่องฟู เป็นจุดเริ่มต้นของยุคเศรษฐกิจแบบฟองสบู่ แต่ในทางกลับกันก็เปิดโอกาสให้นายทุนและนักการเมืองได้มีโอกาสเอื้อผลประโยชน์ซึ่งกันและกัน อันนำไปสู่เหตุผลในการก่อการรัฐประหารของคณะรักษาความสงบเรียบร้อยแห่งชาติ หรือ รสช. ซึ่งเป็นชนวนให้เกิดเหตุการณ์พฤษภาทมิฬอีกชั้นหนึ่ง บนพื้นฐานของความต้องการประชาธิปไตยของประชาชน สังคมไทยหลังเหตุการณ์พฤษภาทมิฬก็ยังคงอยู่บนเส้นทางการเติบโตทางเศรษฐกิจต่อไปจนมาถึงยุคฟองสบู่แตกด้วยวิกฤตการณ์ต้มยำกุ้งในปี พ.ศ. 2540 ซึ่งมีสาเหตุมาจากประเทศไทยใช้เงินเกินตัว โดยเฉพาะธุรกิจภาคเอกชนที่โหมกู้เงินจากต่างประเทศมาลงทุนในประเทศจนไม่สามารถใช้หนี้เงินกู้ได้ ประกอบกับเงินบาทถูกโจมตีจากนักเก็งกำไรต่างประเทศ ช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงเวลาที่โลกกำลังก้าวสู่เสรีนิยม ประชาธิปไตย และทุนนิยม โดยในปี พ.ศ. 2532 กำแพงเบอร์ลิน ซึ่งกั้นระหว่างเบอร์ลินตะวันออกของเยอรมันตะวันออกกับเบอร์ลินตะวันตกของเยอรมันตะวันตก ได้ถูกทำลายลง และได้รวมชาติเป็นเยอรมนีในปีถัดมา พร้อมกับการล่มสลายของสหภาพโซเวียต (ถนอม ชาภักดี, สัมภาษณ์: 4 สิงหาคม 2552) การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวได้ทำให้สงครามเย็นระหว่างโลกเสรีนิยมและโลกคอมมิวนิสต์สิ้นสุดลง นำสังคมโลกไปสู่กระแสโลกาภิวัตน์

วงการศิลปะในช่วงดังกล่าวมีสิทธิเสรีภาพในการแสดงออกมากยิ่งขึ้น กระแสหลักส่วนใหญ่ต่างล้วนสนองตอบต่อเศรษฐกิจที่เติบโตขึ้น ผลงานด้านทัศนศิลป์ขายได้มากขึ้นควบคู่ไปกับมูลค่าราคา ส่วนหนึ่งนั้นถูกปั่นราคาขึ้นจากนักสะสมผลงานศิลปะรุ่นใหม่ เช่นเดียวกับราคาหุ้นและการโหมลงทุนอื่นๆ ในอีกด้านหนึ่งด้วยข้อดีของการเติบโตทางเศรษฐกิจนี้ ทำให้เกิดการร่วมมือแลกเปลี่ยนกันในทางศิลปะระหว่างไทยกับต่างชาติ ทั้งกับญี่ปุ่นในนามมูลนิธิญี่ปุ่น (Japan Foundation) และกับออสเตรเลีย ซึ่งพยายามแข่งขันกันในการเป็นศูนย์กลางความร่วมมือทางศิลปะ ถือได้ว่าเป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับประเทศไทย เพราะมีศิลปินเดินทางเคลื่อนย้ายแลกเปลี่ยนกันไปมา (อุทิศ อติมานะ, สัมภาษณ์, 25 เมษายน 2553)

สำหรับศิลปะสื่อการแสดงสดก็มีการเปลี่ยนแปลง สอดคล้องกับความเปิดกว้างทางการเมืองและเศรษฐกิจด้วย ศิลปะสื่อการแสดงสดเกิดกลุ่มก้อนของศิลปินในการทำกิจกรรมต่างๆ มากขึ้น มีพื้นที่ การเสนอประเด็น และรูปแบบในการนำเสนอที่กว้างขวางเป็นทางเลือกมากขึ้น

ในช่วงปี พ.ศ. 2534 อุทิศ อติมานะ อาจารย์ประจำคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ได้จัดกิจกรรม “เชียงใหม่จัดวางสังคม” ขึ้น เนื่องจากเมื่อเขาได้มาเป็นอาจารย์ที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ซึ่งในช่วงนั้น ยังมิใช่ศูนย์รวมศิลปะเช่นในปัจจุบัน ยังมิได้มีสถาบันทางศิลปะใดๆ มารองรับ มีเพียงแค่การจัดแสดงผลงานศิลปะกันเองในกลุ่ม จากการที่อุทิศสนใจอ่านหนังสือตำรับตำราต่างๆ รวมทั้งมีแนวความคิดที่ว่าศิลปะร่วมสมัยมีลักษณะที่เป็นปลายเปิดในทุกเรื่อง เชื่อมโยงได้กับทุกสิ่ง ทั้งในส่วนที่เป็นศิลปะสื่อการแสดงสดและศิลปะที่เป็นสื่อผสม (Mixed Media) ยิ่งไปกว่านั้นเขาเห็นว่าศิลปะของไทยยังคงยึดติดอยู่กับสถาบัน ซึ่งเป็นผู้กุมอำนาจในการกำหนดทิศทางของศิลปะไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งมหาวิทยาลัยศิลปากร ที่มีอำนาจในการเผยแพร่อุดมการณ์ทางศิลปะ 2 แนวทาง คือ แนวทางรูปแบบนิยม (Formalism) ในแบบนามธรรม และแนวทางประเพณีนิยมใหม่ (Neo-traditional) ด้วยความที่ต้องการจะเปลี่ยนแปลงข้อจำกัดดังกล่าวที่ทำให้ศิลปะไม่เปิดกว้างในทางสร้างสรรค์ และในทางที่จะนำศิลปะไปสู่ผู้คนและชุมชน โดยแรงบันดาลใจที่เขาได้รับนั้นมาจากมาร์แซล ดูชองป์ ศิลปินคติดาดาชาวฝรั่งเศส โจเซฟ บอยส์ ศิลปินทัศนศิลป์และสื่อการแสดงสดชาวเยอรมัน และแรงบันดาลใจจากแนวคิดเกี่ยวกับ Social Sculpture ของบอยส์ ที่เชื่อว่าองคาพยพของสังคมคือผลงานศิลปะ อันเกิดจากการสร้างสรรค์ของแต่ละบุคคลในสังคมช่วยกันสร้าง บนพื้นฐานของเสรีภาพ เพราะสำหรับบอยส์นอกจากทุกอย่างคือศิลปะแล้ว ทุกคนคือศิลปินด้วยเช่นกัน และด้วยศิลปะนี้ก็จะนำไปสู่การปฏิวัติเปลี่ยนแปลงเดียวที่จะช่วยกระเทาะระบบสังคมที่กดขี่และพ้นยุคไปแล้วได้ ทั้งนี้อุทิศได้พูดคุยกับมิตร ใจอินทร์ ศิลปินอิสระที่ร่วมทำกิจกรรมกับอุทิศมาตลอด และกับหลายๆ คิดว่าน่าจะนำศิลปะกลับมาจัดแสดงที่เชียงใหม่อย่างจริงจัง เขาเองก็ได้นำความคิดใหม่ๆ มาสอน และสร้างศิลปินรุ่นใหม่ ซึ่งเป็นนักศึกษาในขณะนั้น ไม่ว่าจะเป็น โฆษิต จันทราทิพย์ หรือ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ซึ่งปัจจุบันได้

กลายเป็นศิลปินในระดับนานาชาติ ก็ดี โดยสอดแทรกความคิดของดูช็องป์และบอยส์เข้าไป ประกอบกับอาจารย์ที่สอนที่คณะวิจิตรศิลป์หลายคนก็มีความสามารถโดดเด่น เช่น มณเฑียร บุญมา และอารยา ราษฎร์จำเริญสุข จึงคิดที่จะจัดทำนิทรรศการเชียงใหม่จัดวางสังคมขึ้น ด้วยแนวความคิดที่ว่าทุกที่คือศิลปะ สามารถเปิดกว้างให้ศิลปะทุกรูปแบบการสร้างสรรค์ ทุกความเป็นไปได้ เพื่อสร้างความท้าทายหลากหลายใหม่ๆ ซึ่งผู้เข้าร่วมมีทั้งศิลปินอาชีพ และนักศึกษาศิลปะซึ่งอุทิศให้คำปรึกษาในการแสดงผลงานด้วย ทั้งนี้มณเฑียรและอารยาก็ร่วมแสดงด้วย ในปี พ.ศ. 2534 ซึ่งเป็นปีแรกที่จัดนั้นเป็นการเริ่มต้นแบบงานเล็กๆ ขึ้นมาก่อน โดยมีทั้งศิลปะจัดวาง ศิลปะสื่อการแสดงสด และผลงานทัศนศิลป์ประเภทอื่นๆ มาจัดแสดง หากแต่กระแสความแรงมีการกล่าวถึงในหลายชาติ ทั้งญี่ปุ่น และออสเตรเลีย หลายต่อหลายคนก็พูดถึงเชียงใหม่จัดวางสังคม แม้กระทั่งอภินันท์ โปษยานนท์ ซึ่งเป็นศิลปิน นักวิชาการ และเป็นผู้ใหญ่ในวงการศิลปะก็ยังกล่าวถึง “เชียงใหม่จัดวางสังคม” จึงกลายเป็นแม่าติ โด่งดังไปทั่วโลก โดยมีศิลปินจากต่างประเทศเข้าร่วม มีผลงานศิลปะของนาวิน และโฆษิต ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของอุทิศร่วมแสดง มีศิลปินสื่อการแสดงสดของจุมพล ผัดไทยของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวณิช ก็ร่วมแสดงด้วย รวมทั้งผลงานของมณเฑียร บุญมา ซึ่งนำเอาวัตถุในชีวิตประจำวันมาเล่าเรื่องแสดงเป็นผลงานศิลปะ (อุทิศ อติมานะ, สัมภาษณ์, 25 เมษายน 2553)

ในปี พ.ศ. 2536 วสันต์ได้ตั้งกลุ่มกรุงเทพฯนอกคอก (Bangkok Outsider) แสดงศิลปะสื่อการแสดงสดเป็นประจำที่ชมรมศิลปะรวงผึ้ง ซึ่งย้ายมาอยู่ที่ซอยซันเดย์ สวนจตุจักร โดยมีการกล่าวคำประกาศ (Manifesto) เพื่อต้องการให้ศิลปะแบบคติดาดาเกิดขึ้นในกรุงเทพฯบ้าง ดังที่ศิลปะคติดาดาเป็น กลุ่มกรุงเทพฯนอกคอก ต้องการที่จะสร้างพื้นที่นอกกรอบของขนบหรือกฎเกณฑ์อันซ้ำซากของสังคม (วสันต์ สิทธิเขตต์, สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2553) ถึงแม้จะเป็นการผลิตซ้ำและดำเนินวาทกรรมของคติดาดาที่เกิดขึ้นมาก่อนเกือบร้อยปี แต่สำหรับประเทศไทยแล้วกิจกรรมนี้อาจจะถือเป็นการริเริ่มที่จะพัฒนาไปหาสิ่งใหม่ซึ่งสังคมไทยยังขาดอยู่อีกมาก

กลุ่มกรุงเทพฯนอกคอกนี้เองที่ต่อมาได้รวมตัวกันและพัฒนาขึ้นเป็นกลุ่มอุกกาบาตในปี พ.ศ. 2538 ซึ่งสมาชิกกลุ่มประกอบด้วย วสันต์ ถนอม ชาภักดี ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง มงคล เปลี่ยนบางช้าง จิตติ พัวพิสุทธิ์ มานะ ภู่พิชิต ในกลุ่มนี้จึงมีทั้งศิลปิน กวี นักเขียน นักวิจารณ์ศิลปะ นักวิชาการ นักหนังสือพิมพ์ โดยจะมีการรวมตัวกันทุกวันศุกร์ เพื่อดื่มกินพูดคุยกันเกี่ยวกับการเมือง สังคม และศิลปวัฒนธรรม วางแผนปฏิบัติงานกิจกรรม โดยพัฒนาจุดมุ่งหมายของกลุ่มไปสู่การเป็นผู้ก่อการร้ายทางวัฒนธรรม (วสันต์ สิทธิเขตต์, สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2553) ถึงแม้จะยังไม่หลุดจากการประกอบสร้างทางความคิดของคติดาดา แต่ก็เป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่เพราะเป็นความพยายามที่จะนำศิลปะสื่อการแสดงสดไปสู่ท้องถนน ไปสู่ชุมชน เพื่อลดช่องว่างระหว่างศิลปะที่ผู้คนคิดว่าไม่อาจเข้าถึงลง กลุ่มอุกกาบาตมีกำหนดเป้าหมายไว้ว่าจะต้องมี

กิจกรรมทุกอาทิตย์ ซึ่งมีกิจกรรมหลักอยู่ 2 กิจกรรม คือ การอ่านบทกวี และการแสดงศิลปะสื่อการแสดงสด นอกจากจะจัดกิจกรรมที่ชมรมศิลปะรวงผึ้ง ที่สวนจตุจักรแล้ว กลุ่มอุกกาบาตก็ได้เข้าร่วมแสดงตามกิจกรรมการเคลื่อนไหวในวาระต่างๆ เช่น ไปเคลื่อนไหวต่อต้านเขื่อนปากมูลในปี พ.ศ. 2538 การเคลื่อนไหวการต่อต้านการทดลองระเบิดนิวเคลียร์ของฝรั่งเศส การออกกฎหมายที่ไม่เป็นธรรม การเคลื่อนไหวเรียกร้องหอศิลป์ เป็นต้น รวมถึงการออกหนังสือ อุกกาบาตสาร ซึ่งเป็นกระบอกเสียงให้แก่กลุ่ม (ถนอม ชาภักดี, สัมภาษณ์, 2552)

เมื่อถอดรหัสคำว่า “กรุงเทพฯนอกคอก” เราก็จะพบถึงความเป็นศูนย์กลางของเมืองหลวง ซึ่งเป็นที่ซึ่งศิลปินที่รวมกลุ่มกันได้กระทำการ “นอกคอก” คืออะไรก็ตามที่ไม่เดินไปตามขนบ แต่เป็นขบถ และจากขบถก็ได้กลายเป็นผู้ก่อการร้ายทางวัฒนธรรม ซึ่งก็เป็นไปตามชื่อของกลุ่มอุกกาบาต หมายถึงวัตถุนอกโลกที่เข้ามาชนปะทะเสียดสีกับชั้นบรรยากาศ ให้ความหมายถึงการก่อกวน นอกจากเราจะเห็นว่ากลุ่มอุกกาบาตจะได้ดำเนินตามกิจกรรมของคติดาดาแล้ว ทั้งการอ่านคำแถลงการณ์ การอ่านบทกวี “การแสดง” และการออก อุกกาบาตสาร เรายังพบว่ากลุ่มอุกกาบาตยังเป็นกลุ่มหลักของไทยที่เสนอศิลปะสื่อการแสดงสดในแนวการประท้วง ในประเด็นการเมืองอีกด้วย น่าเสียดายที่กลุ่มอุกกาบาตได้ยุติบทบาทของตนเองลงในปี พ.ศ. 2548

ขณะเดียวกัน หลังจบการศึกษาในระดับปริญญาโทด้านการบริหารจัดการทัศนศิลป์จากสถาบันศิลปะชิคาโก ในปี พ.ศ. 2539 กฤติยา กาวีวงศ์ได้มาเปิด Artist Space ทางเลือก ที่ชื่อว่า โปรเจ็ค 304 ที่อาคารสหกรณ์เคหะสถาน เยื้องสถานีรถไฟสามเสน โดยมีคณะทำงานเป็นกลุ่มศิลปินแนวก้าวหน้า และแนวทดลองอยู่หลายคน ได้แก่ มณเฑียร บุญมา นิติ วัตุยา ชาติชาย ปุยเปีย ศิลปินรางวัลศิลปาธร ปี พ.ศ. 2549 ไมเคิล เชาวนาศัย และอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ศิลปินรางวัลศิลปาธร ปี พ.ศ. 2548 ซึ่งกฤติยากล่าวว่า ในช่วงเวลานั้น ยังไม่มีพื้นที่ทางศิลปะเช่นนี้ในไทย การสร้างพื้นที่ของ โปรเจ็ค 304 จึงเป็นเสมือนการตอบโจทย์ในสิ่งที่สังคมไทยยังขาด ทั้งยังเป็นการสานต่อของคนรุ่นใหม่จากคนรุ่นก่อนในช่วงนั้นของศิลปะในแนวก้าวหน้า รวมทั้งศิลปะสื่อการแสดงสดด้วย ซึ่งศิลปะสื่อการแสดงสดในช่วงนั้นแทบจะไม่มีพื้นที่อยู่เลย เป็นแต่เพียงศิลปะที่แสดงตามงานเปิดนิทรรศการเท่านั้น หรือไม่ที่แสดงเป็นนิทรรศการจริงๆ ก็เป็นของศิลปินเฉพาะบางคน ด้านการเรียนการสอนหลักสูตรเกี่ยวกับศิลปะในแขนงนี้ก็ยังไม่ปรากฏ เพราะศิลปะและสถาบันศิลปะเน้นแต่ทักษะฝีมือมากกว่าที่จะให้ความสำคัญในเรื่องทฤษฎีและการคิดในเชิงวิชาการ ศิลปินต่างๆ ที่นำเสนอผลงาน นอกจากศิลปินที่ศึกษาประสบพบเห็นศิลปะสื่อการแสดงสดจากต่างประเทศ ก็จึงคิดและแสดงกันเองจากข้อมูลรับรู้เท่าที่มี ดังนั้นสิ่งที่โปรเจ็ค 304 ทำจึงเป็นความพยายามที่สลายความเป็นช่างเทคนิคของศิลปินลง และสลายเรื่องของอำนาจแฝงตัวในศิลปะกระแสหลักด้วย ทั้งนี้ก็โดยการใช้ศิลปะหลากแขนง (Multi-disciplinary Art) คือการทำงานศิลปะในสื่อหลายสื่อ (Multimedia) ผสมผสานกับศาสตร์หลายศาสตร์เข้าหากัน

ด้วยศิลปินปัจจุบันทำงานด้วยสื่อหลากหลาย การไปจำกัดนิยามว่าศิลปินทำงานศิลปะแขนงใดแขนงหนึ่งโดยเฉพาะ จะเป็นการจำกัดอิสรภาพในการแสดงออกทางศิลปะแก่ศิลปิน (กฤติยา กาวีวงศ์, สัมภาษณ์, 4 กันยายน 2552) สังเกตได้ว่าลักษณะแนวความคิดในการจัดกิจกรรมทางศิลปะของโปรเจ็ค 304 มีความคล้ายคลึงกับ “เชียงใหม่จัดวางสังคม” ของอุทิศ อติมานะ ซึ่งเกิดขึ้นในเวลา ที่ทับซ้อนกัน อยู่พอสมควร ที่สำคัญมีกลุ่มคนรุ่นใหม่ไฟแรงที่ช่วยกันทำกิจกรรมอย่างแข็งขัน ทั้งกฤติยาเอง รวมทั้งไมเคิล และอภิชาติพงศ์ด้วย

ในช่วงแรกๆ ที่เปิดโปรเจ็ค 304 นั้นยังไม่มีพื้นที่มากนัก สำหรับกิจกรรมที่โปรเจ็ค 304 ทำถือเป็นกิจกรรมแรกคือศิลปะสื่อการแสดงสดของ ไมเคิล เชาวนาศัย เป็น Site-specific Performance ที่ภูเขาทอง วัดสระเกศ โดยกฤติยาเป็นผู้ประสานและจัดกิจกรรมให้ ไมเคิลเข้าไปยังพื้นที่ของงานวัดซึ่งจัดขึ้นทั้งหมด 7 วัน ไมเคิลเข้าไปแสดงทุกวัน วันหนึ่งเขาไปทานอาหาร อีกวันหนึ่งเขาไปนั่ง วันถัดมาเขาไปนอน ยืน เดิน ซื้อและขาย ในวันต่อๆ มา เสมือนเป็นการกระทำกิจกรรมของผู้คนที่อยู่ในพื้นที่ของงานวัด จากนั้นก็บันทึกการแสดงไว้ทุกวัน ในวันสุดท้ายมีการแจกเอกสารอธิบายความคิดและผลงานของศิลปิน ปฏิกิริยาที่เกิดขึ้นก็คืออาการงงงวยของผู้คนที่เดินผ่านไปมาในบริเวณงาน และมีผู้คนมาสอบถามข้อสงสัยเกี่ยวกับตัวผลงาน เป็นข้อบ่งชี้ว่าผู้คนให้ความสนใจ สร้างความชวนติดตามให้แก่คนดู กระตุ้นให้เกิดการคิดต่อ เพราะเป็นการแสดงที่เข้าไปอยู่ในพื้นที่ชีวิตจริง หลังจากนั้นโปรเจ็ค 304 ก็ได้ทำโครงการแสดงผลงานศิลปะอีกโครงการหนึ่ง คืองาน Hidden Agenda โดยเน้นกระบวนวิธีการแสดงในแบบศิลปะหลากหลายแขนง ในส่วนของศิลปะสื่อการแสดงสดนั้น ไมเคิล เชาวนาศัย เป็นผู้แสดง จากนั้นผลงานของโปรแจ็ค 304 ก็เป็นที่รู้จักมากขึ้น โปรเจ็ค 304 จึงใช้กระบวนวิธีแบบศิลปะหลากหลายแขนงมากขึ้นตามไปด้วย เมื่อจุมพลทราบถึงสิ่งที่โปรเจ็ค 304 ทำก็ได้ชักชวนไปทำกิจกรรมร่วมกัน อาทิ ในการแสดงผลงานศิลปะครบรอบ 20 ปี เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ที่ท้องสนามหลวง จุมพล สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย ผู้จัดการสถาบันปรีดี พนมยงค์ และธีรยุทธ บุญมี อาจารย์ประจำคณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ก็ได้เชิญกฤติยาไปร่วมจัดงานด้วย โดยในส่วนการจัดการของศิลปะสื่อการแสดงสดนั้นมีไมเคิลมาช่วย และในบางครั้งก็ได้รับการติดต่อจากจุมพลให้ไปเข้าร่วมกับเทศกาลเอเชียโทเปียด้วย ดังเช่นการจัดการพูดคุยเกี่ยวกับศิลปะสื่อการแสดงสดในเทศกาล เป็นต้น ทั้งนี้การเข้าร่วมกิจกรรมทางศิลปะก็อาจจะรวมถึงเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคมด้วยเช่นกัน (กฤติยา กาวีวงศ์, สัมภาษณ์, 4 กันยายน 2552)

นอกจากนี้โปรเจ็ค 304 ก็ยังได้ร่วมงานกับกลุ่ม International WOW Company ซึ่งเป็นกลุ่มศิลปินที่ทำงานกึ่งศิลปะสื่อการแสดงสดกับกึ่งศิลปะการแสดง และ 1 ในสมาชิกกลุ่มที่ทำงานอย่างกระตือรือร้นต่อเนื่องจนปัจจุบันกลายมาเป็นสมาชิกกลุ่ม B-floor และพระจันทร์เสี้ยวการละคร ก็คือจารุนันท์ พันธชาติ บรรดาสมาชิกกลุ่ม International WOW Company ได้ไปแสดง

งาน World Artist for Tibet ภายใต้การประสานจัดการของกฤติยา ก็ได้รับการตอบรับในทางที่ชื่นชมจากผู้ชมเป็นอย่างดี พร้อมกับเป็นที่กล่าวถึงในหมู่ศิลปินศิลปะการแสดงด้วยกัน (กฤติยา กาวีวงศ์, สัมภาษณ์, 4 กันยายน 2552)

ในช่วงเวลาที่โปรเจ็ค 304 ได้ดำเนินจัดกิจกรรมทางศิลปะต่างๆ เป็นจำนวนมาก สร้างพื้นที่ทดลองทางเลือกและเปิดโอกาสให้ศิลปินรุ่นใหม่ได้มีพื้นที่ในการแสดงและนำเสนอผลงานของตนเอง เป็นกลุ่มพื้นที่ของคนรุ่นใหม่ที่แวดวงศิลปะต้องกล่าวถึง แต่เป็นที่น่าเสียดายที่โปรเจ็ค 304 อยู่ได้ในชั่วระยะเวลาเพียงไม่กี่ปีก็ต้องปิดตัวลง กฤติยาก็ได้ไปช่วยจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมที่หอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ตามคำเชิญชวนของอุทิศ อติมานะ ต่อไป คุณูปการที่โปรเจ็ค 304 ได้ทำไว้ให้สังคมไทยก็คือเป็นกลุ่มศิลปิน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นคนรุ่นใหม่ ที่สานต่อจากสิ่งที่ศิลปินรุ่นบุกเบิกได้ทำไว้ ถือเป็นทางเลือกใหม่ในวงการศิลปะของไทยที่จะแตกตัวเป็นทางเลือกอื่นๆ ต่อไป

4. ช่วงพ.ศ. 2540 – ปัจจุบัน

คาบเกี่ยวกับการเปิดตัวของกลุ่มโปรเจ็ค 304 ประมาณ 10 ปี ให้หลังกิจกรรมเวทีสมัยจุมพลได้ทดลองจัดกิจกรรมศิลปะชีวศิลป์ ไป 2 ครั้ง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2539 ด้วยมีความต้องการที่จะเห็นเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดระดับนานาชาติเกิดขึ้นในไทย และพบความเป็นไปได้ที่จะทำให้เป็นจริง จัดจึงได้เป็นที่มาของการจัดเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดเอเชียโทเปีย หรือ “เอเชียในฝัน” ขึ้น (ถนอมชาภักดี: 2545, 56.) ในปีพ.ศ. 2541 เทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดเอเชียโทเปียได้ถูกจัดขึ้นอย่างเป็นทางการเป็นครั้งแรก โดยมีศิลปินรับเชิญจากยุโรป อเมริกา เอเชียและภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มาเข้าร่วมเป็นจำนวนมาก และได้รับงบประมาณจากกรุงเทพมหานครและจากสำนัก ศิลปะร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม และมูลนิธิร็อคกีเฟลเลอร์ ในครั้งต่อๆ มา นอกเหนือจากเงินทุนสนับสนุนจากองค์กรต่างประเทศ ถือได้ว่าเป็นครั้งแรกในประวัติการณ์ของศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทยที่ได้รับเงินจัดกิจกรรมจากภาครัฐ เทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปียเริ่มขึ้นจากพื้นที่กลางแจ้งบริเวณสวนสาธารณะวังสราญรมย์ แล้วจึงย้ายมาที่สวนสันติชัยปราการ บางลำภู ศูนย์บ้านตึก นนทบุรี สมาคมฝรั่งเศส (Alliance Fran̤aise) สาทรใต้ และหอศิลปวัฒนธรรมกรุงเทพมหานคร ตรงแยกปทุมวัน ตามลำดับ และมีการสัญจรไปจัดที่จังหวัดเชียงใหม่ ที่เทพศิริสตูดิโอ และที่หอศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยเชียงใหม่อีกด้วย

เนื้อหาของศิลปินที่เข้าร่วมส่วนใหญ่มิได้เพียงแต่กล่าวถึงเรื่องราวของปัจเจกชนที่ได้รับผลกระทบจากสังคมโลกร่วมสมัย ที่ซึ่งสังคมแบบทุนนิยมและบริโภคนิยมคอยควบคุมครอบงำอยู่ แต่ยังสื่อความหมายถึงการวิพากษ์ วิจารณ์ เหตุการณ์ความเคลื่อนไหวทางการเมืองในยุคโลกาภิวัตน์ในทุกระดับพื้นที่ ซึ่งแฝงเร้นไว้ด้วยอำนาจในรูปแบบต่างๆ เช่น เรื่องของเพศและ

ร่างกาย สถานการณ์โรคเอดส์ ความรุนแรงและการเรียกร้องอิสรภาพในติมอร์ตะวันออก การฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ในบอสเนีย เหตุการณ์ตึกเวิร์ลเทรดถล่ม อเมริกาประกาศสงครามกับอิรัค การตกลงเขตการค้าเสรี (Free trade Area) ฯลฯ ดังที่ ในเทศกาลเอเชียโทเปียครั้งที่ 6 ช่วงวันที่ 19-20 พฤศจิกายน พ.ศ. 2547 ณ สี่แยกปทุมวัน ซึ่งวสันต์ สิทธิเขตต์ ได้แต่งเรื่องและเชิดเล่นหนังตะลุงเอง เป็นเรื่องราวเสียดสีทางการเมืองบอกกล่าวความสัมพันธ์ระหว่าง พ.ต.ท.ดร.ทักษิณ ชินวัตร นายกรัฐมนตรีในขณะนั้น กับสหรัฐอเมริกา การใช้หนังตะลุง ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคใต้ ต่อเรื่องดังกล่าวนี้เป็นความจงใจสอดคล้องของศิลปินอย่างมีนัยยะสำคัญยิ่ง

รูปที่ 5 วสันต์กำลังเชิดหนังตะลุง
ที่มา: ซีดีบันทึกภาพการแสดงเอเชียโทเปีย

ส่วน Mimi Fadami ศิลปินหญิงชาวอินโดนีเซีย ในเทศกาลเชียโทเปียครั้งที่ 4 วันที่ 23 พฤศจิกายน พ.ศ. 2545 ณ สวนสันติชัยปราการ ก็เสนอประเด็นเรื่องการจัดการร่างกายให้เป็นไปตามการประกอบสร้างของสังคมแบบบริโภคนิยม เมื่อเธอสวมชุดสูทกระโปรงสั้นกับรองเท้าบู๊ต ถือถุงใบใหญ่ที่มีตราสินค้าชื่อดังต่างๆ อย่าง ESPRIT และ Chanel แล้วลงไปอาบน้ำฟอกตัวขัดถูด้วยแปรงในถุงนั้น พร้อมกับเปิดเพลงสากลไปด้วย Mimi Fadami ได้ใช้สัญญะต่างๆ ในสังคมบริโภคนิยม ไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้า ผลิตภัณฑ์สินค้า เครื่องสำอางปรุงแต่ง สัญญะเหล่านี้เป็นวัตถุที่แวดล้อมห่อหุ้มทั้งร่างกาย รสนิยม ตัวตนและพฤติกรรมของเราในชีวิตประจำวันอยู่ตลอดเวลา การเรียบเรียงสัญญะโดยผ่านการแสดงของเธอได้วิพากษ์ชีวิตร่วมสมัยของเราได้อย่างถอนรากถอนโคน เรียบง่ายทว่าปะทะและกระทบต่อกระแสสำนึกรู้ของผู้ชมอย่างตรงไปตรงมา

จากการใช้ร่างกายสื่อความก็สามารถเชื่อมโยงไปถึงประเด็นการใช้เรือนร่างของศิลปินเป็นวัตถุหรือพื้นที่ในการประกอบกิจกรรมที่เป็นศิลปะและการท้าทายชักชวนให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วม เมื่อมนตรี เติมสมบัติ ในเทศกาลเอเชียโทเปียครั้งเดียวและวันเดียวกันกับ Mimi Fadami

ให้ผู้ชมพ่นสีชมพูใส่ตัวเขา เสมือนหนึ่งผู้ชมกำลังแต้มสีให้ศิลปินหากศิลปินเป็นวัตถุสำหรับกระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะ (ธนาวิ โชติประดิษฐ, 2549: 50-55)

รูปที่ 6 “การแสดง” ของ Mimi Fadami
ที่มา:ซีดีบันทึกภาพการแสดงเอเชียโทเปีย

การแสดงชุดนี้สามารถตั้งประเด็นคำถามได้ว่าอะไรคือเส้นแบ่งระหว่างร่างกายของศิลปินกับวัสดุหรือพื้นที่ทางศิลปะ ระหว่างผู้ชมกับตัวศิลปินใครคือผู้สร้างงานทางศิลปะ แน่นอนว่าศิลปินคือผู้กำหนดหรือกำกับให้ผู้ชมกระทำ จึงเป็นคำถามต่อมาว่าหน้าที่ของศิลปินมิน่าจะใช่การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอีกต่อไป ทว่าคือการชักนำพาผู้ชมไปสู่กิจกรรมบางอย่างที่ศิลปินได้กำหนดไว้

รูปที่ 7 “การแสดง” ของมนตรี เติมสมบัติ
ที่มา: ซีดีบันทึกภาพการแสดงเอเชียโทเปีย

ประเด็นเรื่องการนำเอาพิธีกรรม คติความเชื่อ ประเพณีจากอดีตมาเสนอบอกเล่าร้อยเรียงด้วยภาษาใหม่ สำหรับงานเทศกาลเอเชียโทเปียครั้งที่ 6 วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2547 ณ ศูนย์บ้านตึก จังหวัดนนทบุรี Khairuddin Hori ศิลปินชาวสิงคโปร์เชื้อสายมาเลย์ เสนอผลงานชื่อว่า "Emancikkazee" เป็นการนำเรื่องของการโบยตี ซึ่งเป็นการลงโทษผู้มีความประพฤติผิดทางเพศตามประเพณีและกฎหมายของสังคมอิสลาม มาใช้กับศิลปะสื่อการแสดงสดของตนเอง โดยศิลปินจะยืนอยู่บนแท่นและจ่ายเงินให้กับคนทุกคนที่เข้ามาโบยตีเขา ที่น่าสนใจอย่างมากก็คือ ศิลปินได้อ้างถึงแนวคิดหลักการละครของอ็องโตแน็ง อาร์โตด์ นักการละครแนวลัทธิเหนือจริงชาวฝรั่งเศส ที่ถูกกล่าวว่าสติวิปลาศ ว่าด้วย Theatre of Cruelty (ธนาวิ โชติประดิษฐ, 2549: 58) ซึ่งกล่าวว่าละครควรกระเทาะเปลือกที่อารยธรรมความเจริญและเหตุผลสร้างห่อหุ้มความจริงแท้ ด้วยการช็อกผู้ชม จากการใช้ความเจ็บปวด รุนแรง ดิบเถื่อน ในโลกของสัญชาติญาณและการแสดงเชิงพิธีกรรม ผ่านการเคลื่อนไหวของร่างกาย และการส่งเสียงเร่าร้อง และองค์ประกอบอื่นๆ เพื่อให้ผู้ชมตระหนักถึงการรับรู้ที่แท้จริง สั่นสะเทือนถึงส่วนลึกและแพร่ขยายความรู้สึกรับรู้นี้ราวกับโรคระบาด ภาพที่ศิลปินถูกมัดและยืนอยู่บนแท่น ภายใต้แสงไฟสลัว มือถูกมัด ปากคาบเคียวเหล็กถูกฟาดด้วยแส้ ทั้งเสียงฟาดที่กระทบแผ่นหลัง ริ้วรอยแดงจากการถูกฟาด เสียงเคียวที่ถูกปล่อยกระทบพื้น ทั้งหมดตกกระทบสะเทือนไปถึงจิตใต้สำนึกของผู้ชม เป็นการนำหลักการของละครซึ่งเป็นรากที่มาส่วนหนึ่งของศิลปะสื่อการแสดงสด นำมาเข้ารหัสความหมายตีความการโบยตีจากสังคมอิสลาม กลายเป็นงานศิลปะ ซึ่งไม่ใช่ความเชื่อทางศาสนา กฎหมายและประเพณีอีกต่อไป เพราะไวยากรณ์ของบริบทได้สร้างตัวบทใหม่แก่งานศิลปะชิ้นนี้จากความสัมพันธ์ขององค์ประกอบที่ศิลปินนำมาเรียบเรียง

แนวความคิดแบบสตรีนิยม (Feminism) ก็ได้ถูกเสนอเช่นเดียวกันในเทศกาลเอเชียโทเปียครั้งที่ 5 วันที่ 15 พฤศจิกายน พ.ศ. 2546 ที่สมาคมฝรั่งเศส He Chengyao ศิลปินชาวจีน นำเสนอการแสดงชุด "Crossing" โดยศิลปินเปลือยร่าง แล้วใช้สีแดงราดรดตัวเอง พร้อมกับก้าวเดินไปบนใบบัวบน 7 ก้าว (ธนาวิ โชติประดิษฐ, 2549: 63-65) หากใครก็ตามที่เติบโตมาในสังคมและวัฒนธรรมในศาสนาพุทธ ก็จะเข้าใจสัญญะของศิลปินที่นำมาเข้ารหัสกับสัญญะอื่นได้ทันที ร่างเปลือยผู้หญิง สีแดง การเดินบนใบบัว 7 ก้าว ย่อมทำให้นึกถึงเหตุการณ์การประสูติของเจ้าชายสิทธัตถะ และพระนางสิริมหามายาผู้เป็นพระมารดาของพระองค์ได้เป็นอย่างดี พระนางคือผู้ให้กำเนิดมหาบุรุษที่ยิ่งใหญ่ และทันทีที่ประสูติ พระองค์ก็ทรงดำเนินด้วยเพราะบาท 7 ก้าว โดยมีดอกบัวมาผุดมารองรับเมื่อพิจารณาจากประพันธกรรมของศิลปินแล้ว การแสดงนี้จึงเป็นการยกย่องเชิดชูเพศหญิงหรือเพศแม่นั่นเอง โดยใช้ตำนานพุทธประวัติมาเล่าใหม่

รูปที่ 8 “การแสดง” ของ Khairuddin Hori
ที่มา: ซีดีบันทึกภาพการแสดงเอเชียโทเปีย

รูปที่ 9 “การแสดง” ชุด Crossing
ที่มา: ซีดีบันทึกภาพการแสดงเอเชียโทเปีย

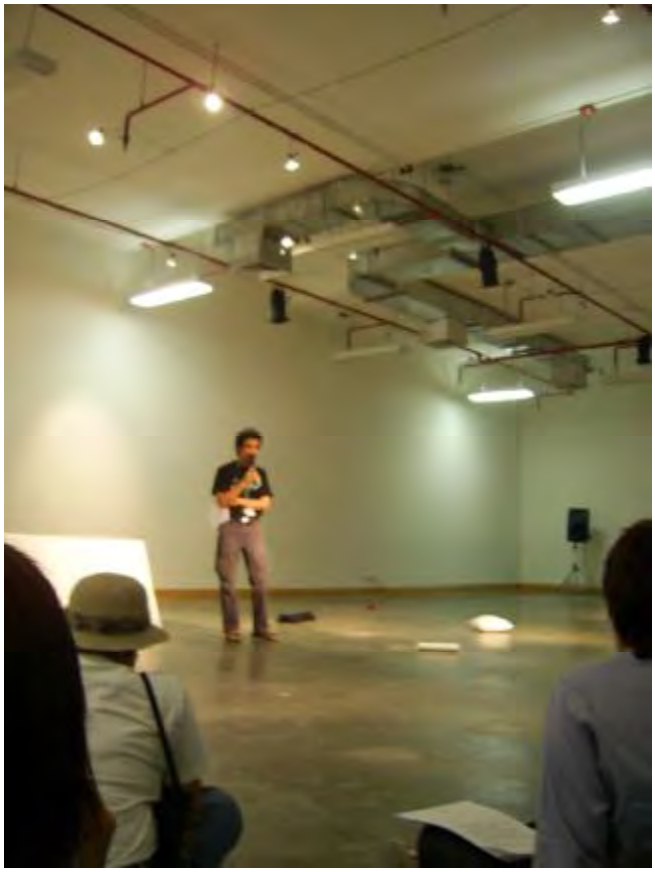
ในขณะที่ศิลปินที่ทำงานในทางกระตุ้นอารมณ์เพศและทำงานเคลื่อนไหวด้านสิทธิของหญิงบริการร่วมกับมูลนิธิเอ็มพาวเวอร์ ศิริพร ศรีเพ็ญ ก็นำลีลาการเต้นอะโกโก้มาใช้ในพื้นที่ของ

แกลเลอรี และพื้นที่ของบาร์ซึ่งเป็นพื้นที่การทำงานจริงของเธอ ในเทศกาลเอเชียโทเปียครั้งที่ 3 ก็เป็นการบอกเล่าเรื่องราวในทางสิทธิสตรีเช่นกัน หากแต่เป็นกลุ่มสตรีที่เป็นกลุ่มอนุวัฒนธรรม (Subculture) ของผู้บริการทางเพศที่แสวงหาตัวตนที่มีพื้นที่ทางสังคมยอมรับเท่านั้น

รูปที่ 10 “การแสดง” ของศิริพร ศรีเพ็ญ
ที่มา: ซีดีบันทึกภาพการแสดงเอเชียโทเปีย

ตัวอย่าง “การแสดง” ต่างๆ เหล่านี้ทำให้ภาพลักษณ์ของงานเอเชียโทเปียไม่อาจหลีกพ้นเรื่องของการเมืองและการประท้วงไปได้ ตั้งแต่ระดับเรื่องส่วนตัวของปัจเจกชนไปจนถึงในระดับสังคม ส่วนหนึ่งเนื่องเพราะศิลปินที่นำเสนอผลงานมีที่มาจากกลุ่มกิจกรรมการเรียกร้องทางการเมืองมาก่อน ทำให้ทัศนคติที่เขานำเสนอเป็นไปในทางนั้น และไม่สามารถหลุดจากกรอบความคิดดังกล่าวไปสู่สถานะของความศิลปะแขนงหนึ่งได้ (จุมพล อภิสุข, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2552)

งานเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดเอเชียโทเปียจัดขึ้นนับตั้งแต่ปีพ.ศ. 2541 จนถึงปัจจุบันมีอายุครบ 12 ปี ในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2553 นี้ เป็นการจัดนิทรรศการไปทั้งหมด 11 ครั้ง จะว่างเว้นก็ในปีพ.ศ. 2544 ซึ่งผู้บริหารกรุงเทพมหานครยกเลิกมติในการก่อสร้างหอศิลป์กรุงเทพมหานครเพื่อที่จะสร้างเป็นศูนย์การค้าแทน ทำให้เกิดการต่อสู้เรียกร้องในเวลาต่อมา นับได้ว่าเป็นเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดงานเดียวในขณะนี้ของไทยที่ยังหยัดยืนคงอยู่ สามารถรักษาพื้นที่ของศิลปะสื่อการแสดงสดในสังคมไทยไว้อย่างเหนียวแน่น และสามารถทำให้ศิลปะสื่อการแสดงสดของไทยมีความโดดเด่นถึงในระดับนานาชาติได้



รูปที่ 11 จุมพล อภิสุข กล่าวแนะนำรายการ “การแสดง” ในเทศกาลเอเชียโทเปียครั้งที่ 11
ที่มา: ภาพถ่าย บันทึกเมื่อ 13 พฤศจิกายน 2552

รูปที่ 12 “การแสดง” ของศิลปินเบลเยียม
ที่มา: ภาพถ่าย บันทึกเมื่อ 13 พฤศจิกายน 2553

ผลงานและแนวคิดของศิลปินสื่อการแสดงสดของไทยที่เลือกศึกษา

ในการศึกษาเรื่อง “ศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย” นี้ ในลำดับต่อไปผู้ศึกษาจะทำการวิเคราะห์และตีความ ผลงาน แนวความคิด และกิจกรรมของศิลปินสื่อการแสดงสดของไทยที่สำคัญของไทย ทั้งนี้รวมถึงชีวประวัติบางช่วงที่มีอิทธิพลส่งถึงตัวผลงานด้วย ทั้งนี้เพื่อพิจารณาสังเคราะห์ให้เห็นถึงคุณค่า และความหมาย อันเป็นบทบาทหน้าที่ของศิลปะสื่อการแสดงสดในสังคมไทย ในอันที่จะค้นพบทิศทางการดำรงอยู่ของศิลปะสื่อการแสดงสดของสังคมไทย

1. **จุมพล อภิสุข**

1.1 ประวัติ

สถานที่เกิด จังหวัดน่าน ปีที่เกิด พ.ศ. 2491

1.2 การศึกษา

พ.ศ. 2508ศิลปะที่วิทยาลัยช่างศิลป์

พ.ศ. 2509 – พ.ศ. 2511 ศึกษาศิลปะนอกระบบกับจ่าง แซ่ตั้ง

พ.ศ. 2510 ศึกษาที่ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร แต่ศึกษาได้เพียง 1 ปี ก็ลาออกกลับภูมิลำเนา

พ.ศ. 2516 – พ.ศ. 2519 ศึกษาต่อที่ School of Museum of Fine Arts บอสตัน สหรัฐอเมริกา

รูปที่13 จุมพล อภิสุข
ที่มา: (ไทยเอ็นจีโอ, 2554: ออนไลน์)

1.3 กิจกรรมการเคลื่อนไหวทางสังคมและศิลปวัฒนธรรม

พ.ศ. 2529 - พ.ศ. 2530 ผู้ประสานงานจัดกิจกรรมศิลปะเวทีสมัย (Art Director) ณ หอศิลป์ พีระศรี และที่เกาะสาก

พ.ศ. 2531 – พ.ศ. 2533 ทำกลุ่มกิจกรรมแลกเปลี่ยนทางสังคมและศิลปวัฒนธรรม ชื่อชมรมรากแก้ว (Tab Root Society) ที่จังหวัดเชียงใหม่

พ.ศ. 2536 – ปัจจุบัน ก่อตั้งศูนย์บ้านตึก นนทบุรี โดยทำงานร่วมกับมูลนิธิเอ็มพาวเวอร์ ซึ่งมีจันทวิภา อภิสุข ภรรยาของจุมพล เป็นผู้ก่อตั้งและผู้อำนวยการ ดำเนินกิจกรรมการเคลื่อนไหวทางศิลปะและทางสังคม โดยเน้นศิลปะสื่อการแสดงสด และการทำกิจกรรมร่วมกับผู้มีอาชีพบริการทางเพศ และผู้ติดเชื้อเอดส์

พ.ศ. 2538 – พ.ศ. 2540 ร่วมกับ สุรพล ปัญญาวชิระ วสันต์ สิทธิเขตต์ สันติ อิศโรวุธกุล และกมล เผ่าสวัสดิ์ จัดกิจกรรม Live Art หรือชีวศิลป์ ขึ้น ที่ศูนย์ บ้านตึก กิจกรรมนี้ได้กลายมาเป็นการชุมนุมของศิลปินสื่อการแสดงสดในประเทศไทย

พ.ศ. 2541 – ปัจจุบัน จัดเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปีย ซึ่งเป็นเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง

1.4 อิทธิพล-กระบวนคิด

จุมพลเป็นผลผลิตของสังคมในยุคก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ยุคสมัยที่เก็บสะสมความไม่พอใจต่ออำนาจเผด็จการทหาร อันนำไปสู่การต่อสู้เรียกร้องประชาธิปไตย การที่เขาได้มาเรียนศิลปะทำให้เขาได้สัมผัสกับโลกที่มีเสรีภาพในการแสดงออก จ่าง แซ่ตั้ง กวีและจิตรกรไร้สถาบันสังกัดเป็นผู้มีอิทธิพลทางความคิดและการแสดงออกทางความคิด และการทำงานศิลปะของจุมพลในยุคแรก และการที่เขาเดินทางไปศึกษาต่อที่สหรัฐอเมริกา ทำให้ได้เห็นผลงานศิลปะในแนวทางก้าวหน้ามากมาย การไปศึกษาต่อนี้จึงมีส่วนเป็นอย่างมากในการที่จะนำแนวความคิดและวิธีการ สร้างสรรค์แบบใหม่ๆ เข้ามาสู่ประเทศไทย จุมพลได้พบเจองานศิลปะในเชิงสื่อที่แปลกใหม่ที่สัมพันธ์กับบริบทของสังคม รวมทั้งงานศิลปะที่เน้นกระบวนการคิดเป็นสำคัญ เช่น งานภาพยนตร์ งานเลเซอร์ งานศิลปะประชานิยม (Pop Art) เป็นการจุดประกายให้เขาได้คิดถึงกระบวนวิธีการสร้างสรรค์ของตนเอง และที่อเมริกา เขาได้มีโอกาสทดลองศึกษาทำงานศิลปะในหลายๆ ลักษณะ ทั้งงานจิตรกรรม กึ่ง 2 มิติ 3 มิติ เป็นงานจิตรกรรมในเชิงสื่อ (Media) งานทดลองทำภาพยนตร์ ผลงานในช่วงแรกๆ ของจุมพล มีอิทธิพลของ จ่าง แซ่ตั้งอยู่มาก ถัดจากนั้นเป็นผลงานทัศนศิลป์ เช่น ศิลปะจัดวาง (Installation) เป็นต้น (ไพศาล ธีรพงษ์วิษณุพร, สนทนากับศิลปิน, 29 มีนาคม 2546)

1.5 ผลงานช่วงต้น

งานแสดงศิลปะสื่อการแสดงสด ของจุมพลนั้น เริ่มนำเสนอใน ปี พ.ศ. 2529 เป็นผลงานส่วนตัวเปิดแสดงในต่างประเทศก่อน เช่น บาหลี และอินโดนีเซีย เป็นต้น

งานของจุมพลในช่วงพ.ศ. 2530 – พ.ศ. 2540 เป็นงานที่มีลักษณะรวบรวมประสบการณ์การทำงานศิลปะสื่อการแสดงสด และทำงานร่วมกับเพื่อนศิลปิน เพื่อแสดงความคิดเห็นทางสังคมและศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย นำไปสู่การริเริ่มก่อตั้งชมรม และกลุ่มศิลปินหลายกลุ่มซึ่งดำเนินกิจกรรมและส่งอิทธิพลทางศิลปะ โดยเฉพาะศิลปะสื่อการแสดงสดในไทยจนถึงปัจจุบัน

ในปีพ.ศ. 2530 ผลงาน เชียงใหม่-กรุงเทพฯ เกิดขึ้นเมื่อจุมพลได้รับเชิญให้ไปสอนศิลปะแก่นักศึกษาที่จะทำโครงการศิลปะที่เชียงใหม่ เขาใช้เวลา 10 เดือน ในการรณณรงค์ปกป้องสภาพแวดล้อมภูมิทัศน์ และอาคารเก่าเมืองเชียงใหม่ ทำการแสดง 3 ครั้ง ด้วยการนำเศษอิฐเก่าๆ ที่เป็นซากปรักหักพังจากกการทุบทิ้ง มาขายในราคาก้อนละ 50 บาท เขาสามารถขายได้เป็นเงินจำนวน 1,000 กว่าบาท และได้มอบเงินจำนวนดังกล่าวให้กับเพื่อนที่เคลื่อนไหวปกป้องสภาพแวดล้อมตัว เมืองเชียงใหม่ต่อไป (จุมพล อภิสุข, สนทนากับศิลปิน, 29 มีนาคม 2546)

“การแสดง” ของจุมพลสามารถดึงผู้ชมให้เข้ามีมีส่วนร่วมกับการแสดง และปรับให้กลายเป็นกิจกรรมการกระทำทางสังคม จากการแสดงครั้งนี้เองที่ทำให้เขาเป็นที่รู้จักในฐานะศิลปิน สื่อการแสดงสดในประเทศไทย และก็ได้กลุ่มก้อนศิลปินรุ่นใหม่ที่ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์งานกับเขาอย่าง ผดุงศักดิ์ คชสำโรง ซึ่งเป็นนักศึกษาคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (จุมพล อภิสุข, สนทนากับศิลปิน, 29 มีนาคม 2546)

ชมรมรากแก้ว (Tab Root Society) (ปีพ.ศ. 2531 – พ.ศ. 2533) ซึ่งเขาร่วมก่อตั้งกับเพื่อนศิลปินด้วยกัน เป็นความพยายามที่จะนำเอางานด้านชุมชนผสมผสานเข้ากับงานศิลปะ เป็นชุมชนศูนย์กลางของ การแลกเปลี่ยน มีกิจกรรมการทำงานและจัดแสดงนิทรรศการศิลปะ มีกิจกรรมดนตรีหาเงินให้กิจกรรมชุมชน มีองค์กรพัฒนาเอกชนมาจัดกิจกรรมต่างๆ มีการสร้างสตูดิโอ มีการฝึกปฏิบัติการ (Workshop) การเคลื่อนไหวทางศิลปวัฒนธรรม ชมรมรากแก้วจึงกลายเป็นชุมชนซึ่งตัวจุมพลเองวาดภาพเปรียบเทียบว่าเป็นเสมือน Artist Colony ที่ซึ่งเป็นเมือง เป็นชุมชน ที่ศิลปินในทศวรรษที่ 70-80 ของตะวันตก เดินทางไปพักอาศัย อยู่กิน และทำงานร่วมกัน เป็นที่น่าเสียดายว่าชมรมรากแก้วมีอายุได้เพียง 3 ปี ก็ต้องหยุดกิจกรรมลง เนื่องจากเงินที่ช่วยกันลงขันนั้นหมดลง (จุมพล อภิสุข, สนทนากับศิลปิน, 29 มีนาคม 2546)

ศูนย์ศิลปะบ้านตึก ย่านนนทบุรี (ปีพ.ศ. 2536 – ปัจจุบัน) เป็นการทำงานร่วมกับมูลนิธิเอ็มพาวเวอร์ ซึ่งมีจันทวิภา อภิสุข ภรรยาของจุมพล เป็นผู้ก่อตั้งและผู้อำนวยการ นอกจากนี้ศูนย์บ้านตึกยังเป็นศูนย์กลางในการดำเนินกิจกรรมในทางการสร้าง ชุมชนทางศิลปะ ทั้งจัดแสดงนิทรรศการ จัดการเสวนา การประชุมปฏิบัติการ (Workshop) ทางศิลปวัฒนธรรมและทางการเคลื่อนไหวทางสังคม (จุมพล อภิสุข, สนทนากับศิลปิน, 29 มีนาคม 2546)

ชีวศิลป์หรือ Live Art พ.ศ. 2538 จุมพล ร่วมกับ สุรพล ปัญญาวชิระ วสันต์ สิทธิเขตต์ สันติ อิศโรวุธกุล และกมล เผ่าสวัสดิ์ ได้จัดกิจกรรม Live Art ซึ่งวสันต์เป็นผู้ให้ คำแปลว่า ชีวศิลป์ ขึ้นที่ศูนย์บ้านตึก แต่ก็จัดกิจกรรมได้ไม่สม่ำเสมอนัก จวบจนกระทั่งปี พ.ศ. 2540 การจัดกิจกรรมดังกล่าวมีความสม่ำเสมอขึ้น มีการเก็บบัตรเข้าชมคนละ 100 บาท จนชีวศิลป์กลายเป็นการชุมนุมของศิลปินสื่อการแสดงสดในประเทศไทยในที่สุด (จุมพล อภิสุข, สนทนากับศิลปิน, 29 มีนาคม 2546)

ตามความคิดเห็นของจุมพลสังคมไม่ควรขาดสิ่งใด และทุกๆ คนควรได้รับโอกาสที่จะสัมผัสกิจกรรมต่างๆ ควรได้รับช่องทางและพื้นที่ในการทดลองสำรวจทำในสิ่งใหม่ๆ ที่ไม่เคยทำมาก่อน จะทำให้การเรียนรู้ของผู้คนเปิดกว้างยิ่งขึ้น อีกประการหนึ่งเขาคิดว่าการศึกษาศิลปะสื่อการแสดงสด ที่ใช้การจัดกิจกรรมเทศกาลนานาชาติเป็นจุดเริ่ม จะทำให้การมองสังคมไทยและภูมิภาคใกล้เคียงมีความครบถ้วนสมบูรณ์ขึ้น หลังจากได้สะสมเรียนรู้ประสบการณ์การจัดงานเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดตามต่างประเทศ จึงได้จัดเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดเอเชียโทเปียขึ้น เทศกาลนี้ได้จัดทำมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบันเป็นครั้งที่ 12 (จุมพล อภิสุข, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2552)

รูปที่ 14 ผลงานชุด En Route
ที่มา: (จุมพล อภิสุข, 2546)

1.6 **ผลงานหลังปีพ.ศ.** 2540

En Route พ.ศ. 2540 – พ.ศ. 2543 ใช้ชื่อในภาษาไทยว่า ในเส้นทาง-กระเป๋าเดินทาง ผลงานชุดนี้เป็นโครงการศิลปะที่เขาทำงานต่อเนื่องเป็นกระบวนการทั้งหมด 3 ปี ปฏิกิริยาของบางคนก็คือรู้สึกตื่นเต้นที่เห็นภาพถ่ายของตนเองปิดอยู่ในที่ สาธารณะ สร้างความสดให้กับตัวผลงานและความสนุกสนานให้แก่ตัวศิลปิน (จุมพล อภิสุข, 2546: 1) ผลงานชิ้นนี้จะเห็นได้ว่าเป็นผลงานที่มีชีวิตชีวาเพราะศิลปินได้นำกระบวน การคิดทางศิลปะของเขาเข้าไปสัมผัส เชิญชวนให้ผู้คนที่ใช้ชีวิตประจำวันตามท้องถนนและพื้นที่สาธารณะ ให้เข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการทำงาน เป็นการลดช่องว่างระหว่างศิลปะกับชีวิตจริง และศิลปินกับผู้เข้าร่วมสัมผัสผลงานศิลปะได้อย่างลงตัว

Standing Series พ.ศ. 2543 มีที่มาจากการเสนอผลงานประติมากรรม ที่มีลักษณะเป็นผลงานมโนทัศนศิลป์ (Conceptual Art) ในงานรำลึกเหตุการณ์พฤษภาฯทมิฬ ที่ถนนราชดำเนิน ชื่อว่าชุด ชั่งน้ำหนักของแสง โดยนำตาชั่ง หล่อถาดด้วยเทียนไขแล้วจุดไฟ เขาจัดหาแผ่นป้ายมาให้ผู้คนจดน้ำหนักที่ปรากฏบนตาชั่ง มีคนให้ความสนใจมาจดน้ำหนักกันเป็นจำนวนมาก เป็นงานที่ผู้ชมอยู่ในกระบวนการการมีส่วนร่วม เพื่อให้คนสนใจงานชิ้นนี้ เขาจึงเกิดความคิดที่จะไปยืนกางร่มให้ แสงเทียน ผลที่ได้ก็คือ เขาต้องยืนตลอดเป็นเวลานานหลายชั่วโมง เพราะมีคนเข้ามาอยู่เรื่อยๆ จากการยืนกลางร่มให้แสง เขาได้แปลงมโนทัศนศิลป์เป็นศิลปะสื่อการแสดงสด จากนั้นไม่กี่เดือนเขาก็ได้พัฒนาผลงานชิ้นนี้มาเป็นผลงานชุด Standing Series ไปแสดงงานที่เมืองเดรสเดน เยอรมนี โดยยืนกางร่มให้กับผู้คนในพื้นที่สาธารณะ เขาแสดงงานนี้ต่อที่เกาหลี ญี่ปุ่น กรุงเทพฯ และออสเตรเลีย ซึ่งมีพื้นที่และปฏิกิริยาของผู้ชมมีความแตกต่างกันออกไป เช่น พื้นที่แสดงที่เกาหลีเป็นอุทยานแห่งชาติ บรรยากาศเป็นป่าเขา แต่มีผู้คนมาเข้าชมพอสมควร และปฏิกิริยาตอบรับก็เป็นไปด้วยดี มีอัธยาศัยดี มีความเป็นห่วงเป็นใย มาพัดให้ เช็ดเหงื่อให้ นำน้ำมาให้ กลัวผู้แสดงจะร้อน จะเหนื่อย จะกระหายน้ำ ขณะที่เดรสเดนผู้ชมจะสนุกกับการแสดง โดยไม่ได้มีความรู้สึกห่วงใย ผิดกับที่ญี่ปุ่นและกรุงเทพฯ ซึ่งมีผู้ชมมาล้อเล่น มาดึงผม ส่วนที่ออสเตรเลียนั้น เป็นการถ่ายทำวีดิทัศน์มากกว่าที่จะเป็นศิลปะสื่อการแสดงสด ผู้เข้าร่วมทั้งหมดเป็นศิลปินที่สมัครใจเข้าร่วมจากการแจ้งบอกข่าวของตัว ศิลปินเอง การแสดงชุดนี้ชี้ให้เห็นว่าเมื่อต่างสถานที่ ต่างเวลา ต่างผู้คน ต่างสังคมและวัฒนธรรม ผลที่ได้ย่อมแตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อม ศิลปินเพียงแต่กำหนดให้ผู้ชมหรือผู้เข้าร่วมเป็นผู้กระทำ หรืออาจจะเป็นผู้แสดงเสียด้วยซ้ำ ด้วยการรอให้มาเข้าร่วมกับการแสดง ทำให้ศิลปินรู้สึกตัวอยู่ตลอดเวลาว่าเป็นหน้าที่ตนเองกำลังทำงาน (Work) (จุมพล อภิสุข, สนทนากับศิลปิน, 29 มีนาคม 2546) อนึ่งจุมพลได้นำ “การแสดง” ชุด Standing Series กลับแสดงอีก ครั้งล่าสุดที่เขาทำ “การแสดง” ชุดนี้ คือในเทศกาลเอเชียโทเปีย ครั้งที่ 12 ในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2553 ที่จังหวัดเชียงใหม่

เมื่อพิจารณาผลงานสื่อการแสดงสดของจุมพล โดยใช้ทฤษฎีสัญวิทยาวิเคราะห์ทำให้เราพบว่า ในผลงานชุดแรกที่เขาจัดแสดงในไทยคือ เชียงใหม่-กรุงเทพฯ เขานำเศษอิฐจากการทุบอาคารเก่าที่เชียงใหม่มาขาย เพื่อรณรงค์ให้มีการรักษาสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรมของเชียงใหม่นั้น อิฐเป็นรูปสัญญะ แทนความหมายสัญญะ เบื้องต้น คือเศษวัสดุที่เป็นซากปรักหักพังของอาคารเก่า เมื่อประกบเป็นสัญญะ ตามการรับรู้ของคนที่คิดเชื่อมโยง อิฐได้เข้าไปเป็นสัญญะแทนอาคารทั้งหลัง ยิ่งไปกว่านั้นเป็นสัญญะแทนภูมิทัศน์และวัฒนธรรมท้องถิ่นของเชียงใหม่ที่กำลังถูกทำลายจากการพัฒนายุคใหม่ การที่เขาได้นำอิฐไปขายเท่ากับเอาสัญญะตัวหนึ่งไปเรียงลำดับความสัมพันธ์กับสัญญะอีกตัวหนึ่ง–เพราะเป็นการขายเพื่อบอกเจตนา เราอาจจะถอดรหัสได้ในอีกลักษณะว่า การขายเป็นการแปลงทุนทางวัฒนธรรม เพื่อมุ่งสร้างผลกำไร นับได้ว่าศิลปินเลือกใช้ลีลา หรือการใช้ภาษาหรือการเลือกใช้สัญญะ สื่อความหมายได้ชัดเจน นำไปสู่จุดมุ่งหมายที่เป็นประโยชน์แก่สังคมได้อย่างดี นับได้ว่าจุมพลเป็นนักเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมของเชียงใหม่ในช่วงเริ่มต้น ก่อนที่เชียงใหม่จะเริ่มตื่นตัวในเรื่องศิลปวัฒนธรรมเสียด้วยซ้ำ

รูปที่ 15 ผลงานชุด Standing ที่ญี่ปุ่น
ที่มา: (จุมพล อภิสุข, 2546)

ส่วน ผลงานชุด En Route หรือ ในเส้นทาง-กระเป๋าเดินทาง เขาเดินทางไปสัมผัสสัมพันธ์กับผู้คนในประเทศต่างๆ ด้วยการขอให้ถ่ายรูปคู่กับกระเป๋าที่ติดข้อความว่า En Route ในที่นี้กระเป๋าเป็นรูปสัญญะ ในระดับมายาคติ สื่อถึงการเดินทาง เมื่อกระเป๋าเข้าไปสัมพันธ์ในเชิงกระแสความกับสำนวน En Route ซึ่งเป็นรูปสัญญะในเชิงภาษา จึงหมายถึงการเดินทางของกระเป๋า เข้า

ไปปฏิสัมพันธ์กับผู้คนในพื้นที่สาธารณะความสัมพันธ์ของศิลปิน นักศึกษา (ที่เข้าร่วมในบางพื้นที่) กับผู้คน ขึ้นอยู่กับบริบทของสัญญะทั้งหลายที่เข้ามาสัมพันธ์กัน ภาพที่ถ่ายบันทึกไว้จึงกลายเป็นสัญญะที่แทนความสัมพันธ์ดังกล่าวทั้งหมด และเมื่อศิลปินคัดแยก นำไปขยายเป็นในปิดตามที่ต่างๆ ก็ได้สร้างความสัมพันธ์กับผู้คนในอีกลักษณะขึ้นมา นั่นคือปฏิกิริยาความตื่นเต้น สำหรับผู้ที่พบเห็น ภาพถ่ายของตนในที่ สาธารณะ และความประหลาดใจสำหรับคนที่สัญจรผ่านไปมา ความหมายของความสัมพันธ์ในลักษณะดังกล่าวได้ถูกบรรจุไว้ในใบปิดโปสเตอร์ เป็นการใช้โครงสร้างของสัญญะอีกชุดหนึ่งเพื่อสร้างความสัมพันธ์ที่แตกต่าง ขึ้นมา โดยโครงสร้างสัญญะทั้ง 2 ชุด นี้ ได้ประกอบสร้างกันเป็นกระบวนการสร้างความสัมพันธ์กับผู้คนของศิลปิน เพราะถ้าเราแทนกระเป๋าด้วยศิลปิน เราก็จะเห็นว่า แท้จริงแล้ว เป็นศิลปินต่างหากที่เดินทางไปสัมพันธ์กับผู้คน โดยใช้การถ่ายภาพกับกระเป๋า และนำไปปิดเป็นใบประกาศ “การแสดง” นี้ จึงเป็นเสมือนบันทึกที่ศิลปินเข้าไปปะทะกับผู้คนในพื้นที่ต่างๆ

สำหรับ “การแสดง” ชุด Standing Series ซึ่งเขาแปลงจากการยืนกางร่มให้แสงเทียน มาเป็นยืนกางร่มให้ผู้เข้าร่วม หากแต่ต่างผู้คน ต่างวัฒนธรรมกันไป ตามพื้นที่ที่เขาตระเวนไปแสดง ถ้าเรากล่าวถึงเรื่องของการสื่อความหมายในทฤษฎีสัญวิทยาก็จะพบว่าศิลปินได้ใช้รูปสัญญะที่เป็นการกระทำคือการยืนกางร่มให้กับผู้คนตามที่สาธารณะเป็นเวลานานๆ สื่อความหมายถึงความสัมพันธ์กับผู้คนของศิลปินอีกเช่นกัน หากเราจะเปรียบเทียบกับกระบวนการเข้าไปสัมพันธ์สร้างปฏิกิริยากับผู้คนกับ “การแสดง” ในชุด En Route แล้ว “การแสดง” ในชุดนี้มีโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยสัญญะที่แตกต่างออกไป โดยมีหน่วยสัญญะ ที่เป็นเวลา (การยืนเป็นเวลานาน) เข้ามามีส่วนในการสร้างความหมายด้วย และเมื่อ “การแสดง” นี้ไปอยู่ในสภาพแวดล้อมทางสถานที่ วัฒนธรรม ผู้คนที่แตกต่างกัน ก็เสมือนสัญญะที่อยู่ในบริบทที่สัมพันธ์กับสัญญะตัวอื่นๆ ความหมายจึงเปลี่ยนแปลงไม่หยุดนิ่ง “การแสดง” ชุดนี้จึงทำให้เราเข้าใจวัฒนธรรมและพฤติกรรมของผู้คนในประเทศต่างๆ นั่นเอง เราอาจจะกล่าวได้ว่าเป็นอีก “การแสดง” หนึ่ง ที่จุมพลได้ให้กระบวนการทำหน้าที่ของมันเอง ตามกลไกบริบทความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยสัญญะต่างๆ ที่ประกอบกันเข้ามา หาก En Route ใช้หน่วยสัญญะ (ที่เป็นการกระทำซึ่งมีความเคลื่อนไหว ได้แก่ การพูดคุย การถ่ายภาพ การปิดใบประกาศ Standing Series กลับใช้หน่วยสัญญะที่เป็นความนิ่ง คือ การยืนกางร่ม เป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการสร้างความสัมพันธ์กับผู้คน ถือได้ว่าเป็น “การแสดง” ที่สามารถเชื่อมโยงสอดคล้องกับความคิดของจุมพลในเรื่อง “บางสิ่งกำลังทำงาน” ได้เป็นอย่างดี อีกทั้งความนิ่งก็มีความหมายใกล้เคียงกับสิ่งที่เป็นไปในเชิงสมาธิ (Meditative) และสิ่งที่สัมผัสไม่ได้ อีกด้วย

ผลจากการวิเคราะห์ผ่านทางทฤษฎีสัญวิทยา ทำให้เราเห็นว่า ประเด็นความคิดของศิลปินที่ถูกนำมาใช้อยู่ตลอดเวลา ก็คือเรื่องความจริงที่มองไม่เห็น โดยศิลปินสื่อความหมายนี้ผ่าน

กระบวนการสร้างความสัมพันธ์กับสิ่งต่างๆ จากตัวอย่างผลงานที่นำมาวิเคราะห์ ศิลปินได้พิสูจน์ให้เห็นถึงความสอดคล้อง ในการนำความคิด ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ จากการคัดสรรสัญญะที่สามารถนำความหมายมาเข้ารหัส และนำไปเรียบเรียงสัมพันธ์กับสัญญะหน่วยอื่นๆ นำไปสู่การสื่อความหมายที่มีความชัดเจน ปราศจากความขัดแย้งในแนวความคิด และกระบวนการของศิลปินแต่อย่างใด เราอาจสรุปสาระจาก “การแสดง” ของเขา ได้จากกลอนเปล่า ที่ศิลปินได้เขียนลงในสูจิบัตรนิทรรศการ Mystory ซึ่งเป็นนิทรรศการศิลปะจัดวาง (Installation) ที่นำผลงานตัวอย่างทั้งสองมานำเสนอด้วย ไว้ดังนี้:

สายลม ฉันต้อง
เสียงกระซิบ ฉันยิน
ความหอมหวาน ในใจฉัน
ฉันรู้สึก, ความจริงที่มองไม่เห็น (จุมพล อภิสุข, 2546:1)

เมื่อ วิเคราะห์ในเชิงสัญวิทยา และเชิงโครงสร้างของกลอนเปล่าบทนี้ เราจะเห็นว่าตัว “ฉัน” ซึ่งมุ่งสื่อความถึงตัวศิลปิน ได้สัมผัสรับรู้ถึงสายลม และเสียงกระซิบ ผ่านกายสัมผัสและโสตสัมผัส ด้วยกริยาต้อง (จับต้อง/แตะต้อง) และยิน (ได้ยิน) เช่นเดียวกัน “ฉัน” ก็รู้สึกได้ถึงความหอมหวาน ในความคิดของตนเอง เพราะคำว่าใจเชื่อมโยงสัมพันธ์เป็นหมวดหมู่เดียวกันกับคำว่าความคิด ผลงานของเขาจึงเป็นผลงานศิลปะร่วมสมัยแบบหลังสมัยใหม่ ที่ไม่ได้กล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ด้านความงามและสูงส่งของศิลปะ แต่เป็นสุนทรียศาสตร์ที่เคลื่อนมาสู่ความเพลิดเพลินในการ “เล่น” หรือใช้ความคิด ซึ่งเป็นสิ่งที่โรล็องด์ บาร์ตส์ เรียกว่า “ความซึ้งซ่าน” (La Jouissance) อย่างแท้จริง นี่คือสุนทรียศาสตร์ที่ศิลปะสื่อการแสดงสดหยิบยื่นให้กับสังคม บทกวีนี้จึงเป็นเครื่องยืนยันทั้งหมดในสิ่งที่ศิลปินคิดและกระทำเป็นอย่างดี

จากการสัมภาษณ์จุมพลเกี่ยวกับแนวความคิดในการ “แสดง” ของเขา เขาสนใจในเรื่องของสิ่งที่มีอยู่แต่คนเราอาจจะสัมผัสตามธรรมดาสามัญไม่ได้ในระดับปกติ เช่น สิ่งที่มองไม่เห็น สิ่งที่ไม่ได้ยิน เป็นความจริงที่มองไม่เห็น โดยเฉพาะเรื่องเสียงของความเงียบ เขาให้ข้อมูลว่าเขาจะสนใจงานที่ไม่มีเสียง ออกไปในเชิงทำสมาธิ (Meditative) เพราะขณะที่ทำงานเกี่ยวกับความเงียบหูของคนเราจะเพ่งสมาธิของการได้ยินมากขึ้น ยิ่งเงียบยิ่งได้ยินเสียง เขาเห็นว่าเสียงมีความสำคัญในการเรียนรู้มากกว่าที่ตาเห็น หากเราไม่มีประสาทสัมผัสทางตาแล้ว ประสาทหูจะทำงานทดแทนมากขึ้น และเสียงจะเป็นตัวกำหนดการเคลื่อนไหว ทำให้เรารับรู้การเคลื่อนไหวมากกว่าจากการมองเห็น ทำให้เรารับรู้เสียงลม เสียงกระซิบ เสียงใบไม้ร่วง เสียงก้อนกรวด กระเด็น ฯลฯ เขาเคยทดลองปฏิบัติการ (Workshop) ศิลปะสื่อการแสดงสดที่เยอรมนี เรื่องการได้ยิน โดยให้คนที่เข้าร่วมปิดตานั่งตามที่ต่างๆ แล้วสลับที่กันนั่งเป็นเวลาหลายชั่วโมง จนกว่าจะทนไม่ไหว และขอออกจากการนั่ง (จุมพล อภิสุข, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2552) จะเห็นได้ว่าศิลปะสื่อการแสดงของเขา

คือกระบวนการทำงานสร้างความสัมพันธ์ของสิ่งต่างๆ ที่ศิลปินนำมาใช้สื่อความหมาย เช่น เขาสนใจทำงานเรื่องเสียง แต่จะเป็นผู้หลีกเลี่ยงในการสร้างเสียง เป็นแต่เพียงชักนำพาให้คนรับรู้ได้ยินเสียงมากกว่า เป็นต้น

สำหรับเขาแล้วการทำงานแสดง จะเป็นการช่วยลดอัตตาของตัวเอง ซึ่งศิลปินสื่อการแสดงสดบางคนเข้าใจว่าบุคลิกภาพหรืออัตตาของศิลปินคือสุนทรียศาสตร์ของ “การแสดง” เป็นการเสนออัตลักษณ์ของผลงานศิลปิน การที่ศิลปินลดความเป็นตัวตนลง เหลือเพียงแค่การสื่อผลงานให้ผู้ชมเห็นเฉพาะการทำงานของศิลปินขณะแสดงถือเป็นความสำเร็จของศิลปิน หากเรานำประเด็นความคิดของ โรล็องด์ บาร์ตส์ ในเรื่องมรณกรรมของนักเขียน ในฐานะที่เป็นผู้สร้างสรรค์มาวิเคราะห์สถานะความเป็นศิลปิน ว่าศิลปินเป็นบุคคลที่มิได้มีอัจฉริยภาพสูงส่งไปกว่าบุคคลธรรมดา แต่เป็นร่างทรงของสังคม เป็นพื้นที่ในการรับข้อมูลของสังคมอันตนนั้นสังกัดอยู่ ก็จะเห็นความสอดคล้องต้องกันกับทัศนะของเขา อีกประการหนึ่งเขาเห็นว่าการแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดนั้น ไม่ใช่การแสดง เพราะหากเป็นการแสดงแล้วก็จะมีการตั้งคำถามกับผู้ชม ว่าสื่อความตรงกับที่แสดงหรือไม่ การที่เขาไม่แสดงจึงเป็นการเปิดกว้างในตัวบทของการแสดงให้ผู้ชมตีความเสียมากกว่า (จุมพล อภิสุข, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2552)

ทว่าตามความเห็นของผู้ศึกษา อาจจะกล่าวได้ว่าแท้จริงแล้วก็ไม่อาจหนีเรื่องของการแสดงได้พ้น เพราะมายาคติการไม่แสดงของจุมพลก็คือการแสดงอย่างหนึ่ง เนื่องด้วยเมื่อผู้แสดงอยู่ในพื้นที่ของการแสดงแล้ว สภาวะทั้งร่างกายและจิตใจย่อมแตกต่างจากสภาวะปกติธรรมดาทั่วไปในชีวิตประจำวัน การแสดงของเขาต่อหน้าผู้ชมย่อมแตกต่างจากการแสดงหน้ากระจกเพื่อความพึงใจเฉพาะของตนเอง จะผิดแผกก็เพียงแต่ว่าการแสดงของจุมพลไม่ใช่การสวมบทบาทตัวละคร หากเป็นการใช้ร่างกายของเขาเป็นสื่อเสนอประเด็นผ่านพื้นที่การแสดง ยิ่งไปกว่านั้นความพยายามที่จะละลดอัตตาของตัวศิลปินขณะแสดงก็เป็นจุดหมายเดียวกับนักแสดงทุกคนที่ต้องการสวมบทบาทให้เกิดความสมจริงของตัวละครนั้นๆ จึงปฏิเสธไม่ได้ว่า โดยไม่รู้ตัว ขณะที่ปฏิเสธการแสดง จุมพลก็ได้ยืมคุณสมบัติของศิลปะการแสดงมาใช้ หากแต่ใช้ในบริบทและวิธีการที่แตกต่างกันนั่นเอง

สำหรับศิลปะสื่อการแสดงสดไทย ถือได้ว่าจุมพลมีบทบาทสำคัญทั้งในฐานะที่มีส่วนสำคัญในการสร้างฐานศิลปะสื่อการแสดง ในฐานะศิลปินสื่อการแสดงสดที่สำคัญ และในฐานะผู้จัดเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดระดับนานาชาติในไทย ในเชิงสังคมเขาก็มีบทบาทในฐานะนักต่อสู้เรียกร้องสิทธิให้แก่คนชายขอบ อย่าง แรงงานสตรีข้ามชาติ ผู้ให้บริการทางเพศ และผู้ติดเชื้อ HIV บทบาททั้ง 2 ส่วน ของจุมพลนี้ ดำเนินไปพร้อมๆ กัน ในบางครั้งกิจกรรมทั้ง 2 ส่วนนี้ก็สนับสนุนส่งเสริมซึ่งกันและกัน เช่น มีการนำ “การแสดง” ของผู้บริการทางเพศ มาเสนอในเทศกาลเอเชียโทเปีย เป็นต้น เช่นเดียวกัน บางครั้งก็มีการนำศิลปะการแสดง และศิลปะสื่อการแสดงสด

มาใช้อบรมเชิงปฏิบัติการให้แก่กลุ่มคนชายขอบทั้งหลายด้วย เป็นการนำศิลปะโดยเฉพาะศิลปะสื่อการแสดงสด ไปช่วยเคลื่อนไหวในทางสังคมด้วย สำหรับประเด็นที่เราศึกษาเราอาจจะกล่าวได้ว่าบทบาทหน้าที่ของจุมพลก็คือการนำศิลปะสื่อการแสดงสดสู่สังคมนั่นเอง

อย่างไรก็ตามกิจกรรมเอเชียโทเปีย ซึ่งเป็นเสมือนฉลากยี่ห้อติดตัวของเขา ก็ดูเหมือนเป็นความพยายามที่จะสถาปนาศิลปะแขนงนี้ให้มีที่ทางในสังคม แม้จะถูกมองว่าได้รับเงินสนับสนุนจากหน่วยงานของรัฐคือกรุงเทพมหานคร และกระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งพยายามที่จะเข้ามาควบคุมเนื้อหาของ “การแสดง” แต่อย่างน้อยสิ่งที่จุมพลทำก็ก่อให้เกิดความยั่งยืนของเทศกาลเอเชียโทเปีย หรืออีกนัยหนึ่งก็คือการรักษาพื้นที่ของศิลปะสื่อการแสดงสดงานเดียวที่พอจะเป็นที่รู้จักในสังคมไทยให้คงอยู่ บทบาทหน้าที่ของเขาที่ริเริ่มรักษาศิลปะแขนงนี้จึงมีความสำคัญมากในฐานะที่ทำศิลปะแขนงนี้มีความต่อเนื่อง

2. วสันต์ สิทธิเขตต์

2.1 ประวัติ

สถานที่เกิด อำเภอลาดยาว จังหวัดนครสวรรค์ ปีที่เกิด พ.ศ. 2500

2.2 การศึกษา

พ.ศ. 2518 – 2524 ศึกษาศิลปะที่วิทยาลัยช่างศิลป์

2.3 กิจกรรมการเคลื่อนไหวทางสังคมและศิลปวัฒนธรรม

พ.ศ. 2528 ผู้จัด Artist Café ที่สมาคมฝรั่งเศส ถนนสาธร โดยจัดกิจกรรมสร้างบรรยากาศพื้นที่ทางศิลปะสำหรับอ่านบทกวีให้เหมือน คาบาเร่ต์วอลแตร์ (Cabaret Voltaire) ซึ่งเคยเป็นแหล่งบันเทิงและแหล่งกิจกรรมทางศิลปะของศิลปินคติดาดา (Dadaism) มาก่อน

พ.ศ. 2529 – พ.ศ. 2530 ช่วยจัดการอ่านบทกวี และการแสดงละคร ให้กับกิจกรรมเวทีสมัย ที่ประสานงานโดยจุมพล อภิสุข

พ.ศ. 2536 – พ.ศ. 2538 ร่วมกับถนอม ชาภักดี และกลุ่มเพื่อน จัดตั้งกลุ่มกรุงเทพฯนอกคอก (Bangkok Outsider) แสดงศิลปะสื่อการแสดงสดเป็นประจำที่ชมรมศิลปะรวงผึ้ง ที่ซอยซันเดย์ ตลาดนัดสวนจตุจักร โดยมีคำประกาศแถลงการณ์ เพื่อต้องการให้ศิลปะแบบคติดาดาเกิดขึ้นในกรุงเทพฯบ้าง เป็นการสร้างพื้นที่นอกกรอบของขนบหรือกฎเกณฑ์อันซ้ำซากของสังคม

พ.ศ. 2538 – พ.ศ. 2548 ปรับกลุ่มกรุงเทพฯนอกคอกให้หลายเป็นกลุ่มศิลปะสื่อการแสดงสดอุกกาบาต โดยพัฒนาจุดมุ่งหมายของกลุ่มไปสู่การเป็นผู้ก่อการร้ายทางวัฒนธรรมต่อต้านวัฒนธรรมกระแสหลัก และช่วยจุมพลจัดกิจกรรมศิลปะสื่อการแสดงสดชีวศิลป์

พ.ศ. 2541 เป็นต้นมา ช่วยจัดและเข้าร่วมเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปีย แต่ปัจจุบันนี้ เขาอ่านบทกวี แสดงศิลปะสื่อการแสดงสดในวาระต่างๆ และ

พ.ศ. 2546 นำเสนอผลงาน Fashion for Peace เพื่อต่อต้านสงครามอเมริกา-อิรัค และเป็นตัวแทนสันติภาพของไทยไปเยือนอิรัคก่อนที่อเมริกาจะโจมตีอิรัค

พ.ศ. 2548 – ปัจจุบัน ขึ้นเวทีชุมนุมพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตย ในการต่อต้านอดีตนายกรัฐมนตรีทักษิณ ชินวัตร และพรรคพวกมากกว่า เขาได้แสดงออกความคิดเห็นทางการเมืองผ่านทางงานดนตรีและการอ่านบทกวีบนเวที

รูปที่ 16 วสันต์ สิทธิเขตต์
ที่มา: ภาพถ่าย บันทึกเมื่อ 20 สิงหาคม 2553

2.4 อิทธิพล-กระบวนคิด

จากประวัติของวสันต์ อาจจะกล่าวได้ว่าการก้าวเข้ามาสู่โลกของศิลปะของเขานั้น เพราะได้รับอิทธิพลจากทางครอบครัว โดยเฉพาะพี่ชายซึ่งเป็นศิลปินอิสระ เป็นแบบอย่างให้เขาดำเนินตาม ซึ่งมีอิทธิพลทั้งจากพฤติกรรมและจากการสอน พี่ชายของเขาสอนให้เขาเห็นอกเห็นใจ รักความดีงามในเพื่อนมนุษย์ รักงานศิลปะและการวาดภาพ พาเขาไปสัมผัสชีวิตอยู่ข้างถนน อีกทั้งสอนให้เขากล้าแสดงความคิดเห็นต่อที่ประชุมชน (วสันต์ สิทธิเขตต์, สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2553)

เหตุการณ์ทางการเมืองและสังคมที่สำคัญ ซึ่งเปลี่ยนทัศนะของเขาจากหน้ามือเป็นหลังมือก็คือ เหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 จากเดิมที่เขาเคยสนใจเฉพาะศาสนาและการหลุดพ้นภายใน กลับกลายมาเป็นนักกิจกรรมที่เข้าร่วมการเรียกร้องในโอกาสต่างๆ เหตุการณ์นี้ทำให้เห็นว่าความสงบสุขนั้นเป็นผลจากปัจจัยภายนอกด้วย (วสันต์ สิทธิเขตต์, สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2553)

ขณะเดียวกันความขวนขวายใคร่รู้ในเรื่องศิลปะทำให้เขาขยายขอบเขต การเรียนรู้รับรู้ข้อมูลได้กว้างขึ้น จากการค้นคว้าตามแหล่งข้อมูลและแหล่งกิจกรรมทางศิลปะในยุคนั้น ได้ประกอบสร้างตัวตนจากประสบการณ์จากสิ่งที่ได้อ่านและพบเห็น ทำให้เขามีพื้นฐานด้านศิลปะหลากหลายแขนงด้วยกัน ทั้งจากด้านทัศนศิลป์ วรรณกรรม ดนตรี และการละคร วสันต์มีพื้นฐานทางด้านทฤษฎีและการปฏิบัติด้านการละครที่ลึกซึ้ง เขาเคยแปลผลงานละครแอ็บเสิร์ดของอิโอเนสโก (Eugène Ionesco) เขารู้จักละครแนวมหากาพย์ (Epic Theatre) ของแบร์โทลท์ เบรชท์ (Bertolt Brecht) ละครผอม (Poot Theatre) ของเจอร์ซี โกรทาวสกี (Jerzy Grotowski) รู้จักอ็องโตแน็ง อาร์โตด์ (Antonin Artaud) มิพักต้องกล่าวถึงประสบการณ์การอ่านบทกวีและการทำละครของเขา ทั้งนี้เข้าใจว่าแหล่งฟูมฟักประสบการณ์ความรู้ของเขาก็คือสถาบันเกอเธ่ สถาบันสอนภาษาและวัฒนธรรมเยอรมัน ที่ซึ่งเขาได้เข้าถึง ศิลปะแนวสำแดงอารมณ์* ประวัติและการแสดงของศิลปินคติดาดาด้วยศิลปะเหล่านี้ถูกกับจริตของเขา ตลอดจนวรรณกรรมเยอรมัน ภาพยนตร์เยอรมัน และการละครตะวันตกที่เข้ามาเผยแพร่ตั้งแต่ช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 แล้ว ทั้งนี้รวมถึงผลงานศิลปะในช่วงก่อนเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ของศิลปินไทยอย่างผลงาน *จันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้า* และ *ผักบุ้งแดง ปืนเน่า* ของประเทือง เอมเจริญ ก็สร้างแรงบันดาลใจให้เขาไม่น้อย อีกประการหนึ่ง การที่เขานำศิลปะไปขายตามท้องถนนก็ทำให้เขาได้เรียนรู้ชีวิตในท้องถนนด้วยเช่นเดียวกัน อันจะมีผลต่อ “การแสดง” ของเขาในภายหลัง

2.5ผลงานช่วงต้น

พ.ศ. 2520 ศิลปินอิสระทำงานจิตรกรรมสีน้ำขายข้างถนนแล้ว วสันต์มักจะแสดงออกทางศิลปะด้วยการอ่านบทกวีและแสดงละครในพื้นที่กิจกรรมต่างๆ ผลงานศิลปะของเขาจึงมีพื้นที่ในการนำเสนอในบริเวณท้องถนนมาตั้งแต่เริ่ม

พ.ศ. 2527 ศิลปะสื่อการแสดงสดในชุด ขายตัว แอนตี้ศิลตีน และ ข่าว ที่สถาบันเกอเธ่

พ.ศ. 2527ควบคู่กันไปนั้นเขาก็นำเสนอผลงานทัศนศิลป์ด้วย ในชุด เวลา ชะตากรรมคนเมือง ที่ชมรมศิลปะรวงผึ้ง เป็นผลงานทดลองศิลปะแบบจัดวาง ซึ่งมีทั้งภาพพิมพ์แกะไม้

---

*ศิลปะสำแดงอารมณ์เริ่มต้นในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ในยุโรป ในช่วงที่อุตสาหกรรมกำลังเจริญ ผู้คนจึงให้ค่ากับวัตถุ กลุ่มศิลปินเหล่านี้จึงมองว่าประสาทสัมผัสทำให้ความจริงบิดเบือน การใช้ความรู้สึกและจิตใจจะทำให้เข้าถึงความจริงได้โดยตรงกว่า ผลงานศิลปะของศิลปินกลุ่มนี้จึงปรากฏออกมาในเรื่องของเส้นและรูปทรงที่บิดเบี้ยว เหยเก ใช้สีที่สดจัดตัดกัน ให้ภาพของความน่าหวาดกลัวเหมือนฝันร้าย ในโลกที่อุตสาหกรรมเริ่มและวิทยาศาสตร์เริ่มหันมาทำร้ายมนุษย์

การอัดเสียง ภาพถ่าย จิตรกรรมฝาผนัง ภาพยนตร์ และบทกวี โดยนำทุกสิ่งมารวมกัน เฉพาะอย่างยิ่งวัสดุที่มาจากขยะ เพื่อสะท้อนศิลปะในยุคที่ให้ความสำคัญกับเงินเป็นหลัก

ผลงาน เวลา ชะตากรรม คนเมือง วสันต์กล่าวว่าเป็นการพัฒนาความคิดสอดคล้องมาจากศิลปะสื่อการแสดงสดชุด แอนตี้ศิลตีน ถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้ศิลปะของเขาเน้นกระบวนการคิดมากยิ่งขึ้น และก้าวสู่ความเป็นศิลปะมโนทัศนศิลป์ โดยมีเนื้อหาเพื่อสังคมที่ปะทะกับผู้คนมากขึ้น เป็นไปได้ด้วยว่า ศิลปะสื่อการแสดงสดในช่วงหลังของเขา นอกเหนือจากที่จะแสดงร่วมกับกลุ่มอุกกาบาตทั้งในเทศกาลเอเชียโทเปียและในโอกาสอื่น มีลักษณะการเข้าไปสัมผัสผู้คนในท้องถนน และสถานที่ประชุมชน ที่เป็นกระบวนการมากขึ้นด้วย

2.6 ผลงานตัวอย่างนับแต่พ.ศ. 2546

รูปที่ 17 Fashion for Peace
ที่มา: (วรพจน์ พันธุ์พงศ์, 2546)

Fashion for Peace เป็นผลงานที่จัดขึ้น ในวันที่ 5 มีนาคม พ.ศ. 2546 โดยเชิญชวนดาราศิลปิน นางแบบ มาแต่งชุดที่มีข้อความต่อต้านสงคราม ซึ่งวสันต์และเพื่อนๆ เป็นผู้ออกแบบ เดินถือถุงซึ่งมีลักษณะเหมือนกับถุงช้อปปิ้งสินค้าตามห้างสรรพสินค้า จะผิดแผกก็แต่เพียงแทนที่จะเป็นตราสินค้าสินค้าแฟชั่นแบรนด์เนม กลับเป็นข้อความที่ประณามความรุนแรงของสงครามและเรียกร้องใฝ่หาสันติภาพเข้ามาแทนที่ กิจกรรมทั้งหมดถูกจัดขึ้นบนสถานีรถไฟฟ้า และตามเส้นทางศูนย์การค้าสำคัญๆ ของกรุงเทพฯมหานคร อย่าง สยามสแควร์ และเอ็มโพเรียม เป็นต้น ด้วยเหตุผลที่ผู้จัดงานต้องการเรียกร้องให้เรื่องของแฟชั่น ซึ่งอยู่ในชีวิตประจำวันเป็นเครื่องมือที่สามารถเรียกร้องสันติภาพได้ อาศัยพื้นที่บนเสื้อผ้าที่ร่างกายเราสวมใส่ และถุงกระดาษสินค้า ใช้เป็นที่บรรจุข้อความและเจตนาส่งผ่าน มากกว่าที่จะฟุ่มเฟือยฟุ้งเฟ้อไปวันๆ จากการซื้อ-เสพตาม

วิถีชีวิตแบบสังคมบริโภคนิยม ขณะที่โลกอีกด้านหนึ่งกำลังจะเดือดร้อนด้วยภัยสงคราม ถือได้ว่าเป็นการสร้างความสนใจได้อย่างมาก เพราะจัดขึ้นในแหล่งศูนย์การค้าสำคัญๆ ของกรุงเทพฯ เป็นการปะทะในพื้นที่สำคัญ ปลุกกระแสสำนึกการสร้างสันติภาพ และต่อต้านสหรัฐอเมริกาได้เป็นอย่างดี (วรพจน์ พันธุ์พงศ์, 2546: 49-53)

ตัวแทนสันติภาพ นอกจากนั้นเขายังเป็น 1 ใน 13 คนไทย ซึ่งประกอบด้วย ศิลปิน นักธุรกิจ นักกฎหมาย นักข่าว ตัวแทนชาวมุสลิมในไทย สมาชิกวุฒิสภากรุงเทพมหานคร และกรรมการสิทธิมนุษยชน ที่เดินทางไปเยือนอิรักในช่วงที่สหรัฐอเมริกาจะบุกโจมตี ในระหว่างวันที่ 6-13 มีนาคม พ.ศ. 2546 อีกด้วย (วรพจน์ พันธุ์พงศ์, 2546: 49-53)

พรรคศิลปิน ปีพ.ศ. 2550 เขาได้สร้างผลงานที่เขากล่าวว่าเป็น Poster Art และมีท่าทีของศิลปะสื่อการแสดงสด เพราะมีทั้งภาพแสดงใบหน้าของศิลปินในรูปลักษณ์ที่ผมกระเชิง ถือดอกไม้ และมีทั้งการกระทำคือการปิดหรือติดตั้งโปสเตอร์ใบปิด และภาพโฆษณาหาเสียงขนาดใหญ่ไปทั่วกรุงเทพมหานคร ในช่วงเลือกตั้ง ซึ่งผลลงานนี้พัฒนามาจากผลงานโปสเตอร์หาเสียงในนามพรรคเพื่อกู เป็นการต่อต้านการเลือกตั้ง และอดีตนายกรัฐมนตรีทักษิณ ชินวัตร ในปีพ.ศ. 2548 ผลงาน พรรคศิลปิน เริ่มจากการจดทะเบียนเป็นพรรคการเมือง มีสมาชิกพรรคศิลปินและปัญญาชนเข้าร่วม โดยมีกกฎหมายรับรอง เพื่อที่จะได้ติดแผ่นป้ายหาเสียง และใบปลิวตามที่สาธารณะได้เช่นเดียวกับผู้สมัครเลือกตั้งรายอื่นๆ แต่พรรคดังกล่าวนี้มิได้สมัครรับเลือกตั้งจริงๆ แต่ “การแสดง” นี้ทำไปเพื่อต่อต้านพรรคการเมืองที่เป็นตัวแทนของอดีตนายกรัฐมนตรีทักษิณ คือพรรคพลังประชาชนในขณะนั้น โดยตั้งนโยบายต่างๆ ที่มีการวิพากษ์เสียดเย้ยการเมืองอย่างเข้มข้น เช่น มีนโยบายยึดทรัพย์นักการเมืองฉ้อฉล ยึดที่ดินคือสู่ประชาชน ยกเลิกกองทัพ และให้ทหารไปปลูกดอกไม้แทน ฯลฯ (วสันต์ สิทธิเขตต์, สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2553)

รูปที่ 18 พรรคศิลปิน
ที่มา: (วิกิพีเดีย, 2554: ออนไลน์)

เมื่อเราพิจารณาผลงานของเขา นับตั้งแต่ชุดแรกๆ คือ ขายตัวเอง แอนตี้ศิลตีน และ ข่าว ดังได้วิเคราะห์ไปแล้วในช่วงที่กล่าวถึงประวัติสื่อการแสดงสดในไทย การเลือกใช้สัญญะเพื่อเข้ารหัสความหมาย ทั้งการประกาศขายตัว การใช้ตัวบท การฉีก ได้สื่อความหมายในสิ่งที่ศิลปินคิดได้ชัดแจ้ง เริ่มมีการใช้วิธีการของมโนทัศนศิลป์ มาใช้กับศิลปะสื่อการแสดงสด

ส่วนในผลงาน Fashion for Peace นั้น ในสายตาของวสันต์ซึ่งเหยียดหยามเรื่องของแฟชั่นและการช้อปปิ้งตามห้างสรรพสินค้าเป็นเรื่องชวนสมเพช เขาได้กลับค่ามายาคติการบริโภคความฟุ่มเฟือยนี้ ให้เป็นสิ่งที่ชวนตระหนักถึงมนุษยธรรมของเพื่อนร่วมโลก ถุงกระดาษซึ่งแทนการช้อบปิ้ง และเสื้อผ้าซึ่งแทนเรื่องแฟชั่นทั้งหมด กลายเป็นพื้นที่บรรจุข้อความเรียกร้องสันติภาพ (Text) สามารถตอบโจทย์โยงไปหาชื่อของผลงานได้อย่างสอดคล้อง และทั้งนี้พื้นที่ของถุงกระดาษและเสื้อผ้าซึ่งถือและสวมใส่โดยเพื่อนศิลปิน ดารา นางแบบ ก็ได้เข้าไปสัมพันธ์กับสัญญะในเชิงกระแสความกับพื้นที่ของศูนย์การค้า และสถานีรถไฟฟ้า ซึ่งสื่อถึงความเป็นเมืองหลวง ที่ซึ่งมีแรงปะทะอันเข้มข้น และเมื่อสัญญะพื้นที่นี้ทับซ้อนในระดับมายาคติ ก็จะกลายเป็นมายาคติที่สื่อแทนประเทศไทย ด้วยมายาคติที่ว่ากรุงเทพฯคือประเทศไทย แรงปะทะดังกล่าวได้ปลุกกระตุ้นเรียกร้องแกมเชิญชวน ให้ผู้คนเข้ามามีส่วนร่วม กิจกรรมนี้จึงเป็นศิลปะสื่อการแสดงสดที่มีระบบการทำงานด้านการสื่อสารที่ดียิ่งทั้งในเชิงร่างกาย (การสวมใส่) การบริโภค แรงสั่นสะเทือนถึงผู้รับสาร รวมทั้งการมีส่วนร่วม ทั้งที่แท้จริงแล้วศิลปินอาจมิได้วางแผนเรียบเรียงเข้ารหัสการสื่อความหมายที่ลึกซึ้งแต่อย่างใด ศิลปินอาจจะคิดแค่เพียงการนำข้อความมาใส่ไว้ในเสื้อผ้าและถุงกระดาษ เพียงแต่ว่าเมื่อทุกสิ่งดำเนินไปอย่างมีส่วนร่วม ความสำเร็จ ความชัดเจนในการสื่อสารก็สามารถเกิดขึ้นเองได้ ศิลปินกระทำเพียงเล็กน้อย แต่ด้วยกลไกของระบบการสื่อความหมาย ในเชิงโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะ จึงส่งผลขยายความที่ได้มาก

ในขณะที่ผลงานชุด พรรคศิลปิน วสันต์ได้ใช้วัสดุต่างๆ แทนสัญญะทางการเมือง และการเลือกตั้ง ทั้งภาพถ่าย ใบปิดประกาศ (Poster) และป้ายหาเสียง หากแต่เจตนามิใช่เพื่อได้รับการเลือกตั้ง แต่เป็นการสื่อความหมายที่ถากถางการทุจริตของการเลือกตั้ง จากข้อความในการหาเสียง เป็นการเข้ารหัสสัญญะโดยกลับค่าความหมายเดิมของสัญญะนั้นแล้วใส่ความหมายใหม่เข้าไป ด้วยการใช้ภาพที่มีลักษณะเสียดสีล้อเลียนเข้ามาแทนที่ สัญญะดังกล่าวนี้ถูกติดตั้งในท้องถนนซึ่งเป็นพื้นที่จริงของการโฆษณาหาเสียงของนักการเมืองในช่วงก่อนการเลือกตั้ง แต่ด้วยการกลับความหมายดังกล่าวจึงทำให้ป้ายหาเสียงของเขาแปลกแยกจากป้ายหาเสียงของนักการเมืองทั่วไป ในบริบทนี้นัยยะแห่งการเสียดสีก็ได้เกิดขึ้น พร้อมกันนี้ก็สร้างความฉงนสนเท่ห์ให้เกิดขึ้นกับผู้คนที่พบเห็นภาพโฆษณาหาเสียงของพรรคศิลปิน

ผู้ศึกษาตั้งข้อสังเกตว่าผลงานทั้ง 2 ชุด นี้ มีโครงสร้างในการนำเสนอแบบเดียวกัน กล่าวคือ ศิลปินได้กลับค่าความหมายของสัญญะที่เป็นมายาคติเดิมลง โดยปรับเปลี่ยนไปใน

ลักษณะตรงกันข้าม จากความฟุ้งเฟ้อของแฟชั่นและการช้อบปิ้ง กลายเป็นการประท้วงเรียกร้องสันติภาพ และจากการประกาศหาเสียงกลายเป็นการยั่วล้อสภาวะการเมืองไทย สัญญะของผลงานทั้ง 2 ชุด ได้เข้าไปสัมพันธ์กับสัญญะทางพื้นที่สาธารณะ ที่ซึ่งวสันต์คุ้นเคย นับได้ว่าลักษณาการเช่นนี้ คือลีลาเฉพาะตัวของเขาในการสื่อความหมายศิลปะสื่อการแสดงสด

อาจจะกล่าวได้ว่าวสันต์เป็นศิลปินแนวหน้า ที่นำศิลปะสู่ท้องถนน และเป็นศิลปินคนสำคัญผู้หนึ่งที่ถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่าทำงานศิลปะนอกคอก ไม่ดำเนินตามศิลปะกระแสหลัก ที่เน้นสุนทรียศาสตร์ของความเป็นวิจิตรศิลป์ การเป็นแกนนำหลักในการร่วมก่อตั้งกลุ่มกรุงเทพฯนอกคอก และกลุ่มอุกกาบาต เป็นตัวอย่างที่ดีของภาพลักษณ์ดังกล่าว ถึงแม้จะเป็นการผลิตซ้ำ และดำเนินวาทกรรมของคติดาดาที่เกิดขึ้นมาก่อนเกือบร้อยปี แต่สำหรับประเทศไทยแล้ว กิจกรรมในลักษณะนี้อาจจะถือเป็นการริเริ่มที่จะพัฒนาไปหาสิ่งใหม่ซึ่งสังคมไทยยังขาดอยู่อีกมาก

นอกจากนี้ การสั่งสมประสบการณ์ทางศิลปะที่หลากหลายสื่อ ทั้งทางวรรณกรรม ทัศนศิลป์ ดนตรี การละคร และโดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะสื่อการแสดงสด พร้อมกับกิจกรรมการเคลื่อนไหวทางการเมือง และสังคม จึงทำให้เขากลายเป็นศิลปินเพื่อสังคม ที่มีเนื้อหาและวิธีการใช้ภาษาศิลปะขอเป็นไปในทางสะท้อน วิพากษ์ เสียดสี แดกดัน สังคมและการเมือง อย่างเข้มข้นรุนแรง เพราะเมื่อถอดรหัสภาษาศิลปะของเขาออกมาแล้ว เราจะพบประพันธกรรมที่แสดงความไม่พอใจในสภาพสังคมและการเมืองที่เป็นอยู่ ศิลปะของเขาได้ซุกซ่อนความต้องการที่จะเปลี่ยนแปลงสังคมเอาไว้ด้วยการนำเสนอศิลปะของเขาในรูปแบบศิลปะสำแดงอารมณ์ และศิลปะมโนทัศนศิลป์ที่เน้นกระบวนการขั้นตอนในการคิดมากกว่าที่จะเน้นเนื้อหาสาระ นับได้ว่านอกจากจุมพล อภิสุข แล้ววสันต์ก็เป็นศิลปินคนสำคัญคนหนึ่งสำหรับศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย

3. ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง

3.1 การศึกษา

พ.ศ. 2521 ศึกษาศิลปะที่วิทยาลัยช่างศิลป์

3.2 กิจกรรมการเคลื่อนไหวทางสังคมและศิลปวัฒนธรรม

พ.ศ. 2535 หลังเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ ตัดสินใจออกมาทำงานศิลปะอย่างเต็มตัว

พ.ศ. 2536 ร่วมก่อตั้งกลุ่มศิลปะสื่อการแสดงสดกรุงเทพฯนอกคอก

พ.ศ.2538 เป็นสมาชิกกลุ่มศิลปะสื่อการแสดงสดอุกกาบาต และร่วมแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดชีวศิลป์ จนถึงปีพ.ศ. 2540

พ.ศ. 2541 ถึงปัจจุบัน ร่วมแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดเอเชียโทเปีย ทั้งในนามกลุ่มอุกกาบาต และแสดงเดี่ยว อีกทั้งร่วมกับจิตติมา ผลเสวก นำศิลปะสื่อการแสดงสดสู่ชุมชน ชนบท

3.3 อิทธิพล-กระบวนคิด

การที่ไพศาลได้ทำงานหนังสือ อันเป็นผลจากการอ่านวรรณกรรมแสวงหาของคนหนุ่มสาวในยุคหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 และการที่เขาตัดสินใจทำงานศิลปะ พร้อมทั้งได้รวมกลุ่มพูดคุยกับเพื่อนๆ พี่ๆ ที่ชมรมศิลปะรวงผึ้งสวนจตุจักร แลกเปลี่ยนเสนอทดลองทำงานศิลปะต่างๆ ได้ช่วยหล่อหลอมประสบการณ์ทางศิลปะในเชิงสังคมให้แก่เขา เฉพาะอย่างยิ่งศิลปะสื่อการแสดงสด (ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2553)

ยิ่งไปกว่านั้น การที่เขาร่วมทำศิลปะสื่อการแสดงสดกับวสันต์ สิทธิเขตต์ โดยใช้เป็นการประท้วงประเด็นการเมืองและสังคม ก็ส่งผลอย่างยิ่งต่อท่าทีในการแสดงออกของเขา (ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2553)

เมื่อเขาทำกิจกรรมชีวศิลป์ ที่ศูนย์ศิลปะบ้านตึก นนทบุรี ในปี พ.ศ. 2538 ตามคำชวนของจุมพล ก็นับได้ว่าเขาเป็นแกนสำคัญคนหนึ่ง เขาได้รู้จักผู้คนมากขึ้น ทำให้เขาได้เริ่มเดินทางไปต่างประเทศ ขยายขอบเขตประสบการณ์การสั่งสมรับรู้ได้กว้างไกลมากยิ่งขึ้น ได้พบเห็นศิลปะในลักษณะต่างๆ ได้พบปะกับศิลปินต่างประเทศ แลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ซึ่งกันและกัน เขาจึงมีเครือข่ายพื้นที่ความร่วมมือเพิ่มขึ้น ส่งผลถึงมุมมองทัศนคติในผลงานของเขาในเชิงคุณภาพเป็นอย่างมาก จนในที่สุดผลงานที่เขาแสดงออกมาจึงมีคนรับรู้เป็นปริมาณในวงกว้างออกไปอีก (ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2553

รูปที่ 19 ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง
ที่มา: ภาพถ่าย บันทึกเมื่อ 12 มิถุนายน 2553

จากการทำงานทดลองแลกเปลี่ยน และการทำงานร่วมกับศิลปินรุ่นพี่ ทำให้ผลงานของเขามีความชัดเจนในการต่อต้านวัตถุนิยม และบริโภคนิยม

3.4 ผลงานช่วงต้น

กระดูกชิ้นสุดท้าย พ.ศ. 2538 เขาได้เสนอนำที่ลานประตูท่าแพ จังหวัดเชียงใหม่ ในการแสดงชื่อ ไพศาลนำผักและกระดูกมามัดรวมกันด้วยเส้นลวด แล้วราดด้วยแป้งมัน ใช้ค้อนตีลงไปบนผักและกระดูกนั้น พลางก็ตอกตะปูลงไป และร้องตะโกนว่า “มนุษย์จะควบคุมทุกสิ่งอย่างบนโลก” (ถนอม ชาภักดี, 2539: 67)

ใน “การแสดง” งานชีวศิลป์ครั้งที่ 2 ที่เขาพร่ำบ่นถึงชีวิตคนเมืองที่เปลี่ยวเหงา แต่เลี้ยงสุนัขไว้ต่างลูก หรือไม่ก็เลี้ยงเกมสัตว์เลี้ยงคอมพิวเตอร์ และเมื่อสัตว์ในเกมตายลงก็ทำสังฆทานให้ จากนั้นเขาก็ปีนบันไดขึ้นไปถามดาวอังคาร ถามอุจจาระของตัวเอง ถึงความไร้สาระที่เกิดขึ้นในสังคม แต่ก็ไร้คำตอบ ความรุนแรงที่เขาบริภาษสังคมนี้มิได้สะท้อนความรุนแรงในตัวเขา หากแต่เป็นความรุนแรงสุดโต่งของความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคมต่างหาก (ถนอม ชาภักดี, 2540: 43)

การประท้วงข้างถนน ผลงานศิลปะสื่อการแสดงสดของไพศาลในช่วงปี พ.ศ. 2539 ออกไปในแนวประท้วง ในพื้นที่ข้างถนน เช่น เดินขบวนประท้วงสงคราม และเดินขบวนต่อต้านการทดลองระเบิดนิวเคลียร์ของฝรั่งเศส เป็นต้น กิจกรรมการเคลื่อนไหวเช่นนี้เกิดจากการนึกคิดเริ่มพูดคุยกัน และกระทำโดยปราศจากการวางแผนใดๆ ทั้งสิ้น เป็นการนำเสนอปะทะกับผู้คนซึ่งสัญจรผ่านไปมาโดยตรง พื้นที่การแสดงส่วนใหญ่ของเขาจึงอยู่บริเวณอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ ป้ายรถเมล์หน้าศูนย์การค้าสยาม แถวย่านพัฒน์พงษ์ และชมรมศิลปะรวงผึ้ง สวนจตุจักร ซึ่งเป็นเวทีประจำของเขา (ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2553)

อนึ่ง นอกจากศิลปะสื่อการแสดงสดแล้ว เขาก็ยังจัดแสดงภาพเขียนของเขาด้วยในลักษณะที่เป็นจิตรกรรมขยะ (Junk Painting) ซึ่งเขาเลือกเศษวัสดุเหลือใช้จากกองขยะ อย่างเศษไม้ กล่องกระดาษ หนังสือพิมพ์ สีทาอาคารเหลือใช้ โทรศัพท์มือถือ จานรับสัญญาณดาวเทียม ฯลฯ นำมาสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงรอยหยดเลือดของศิลปินที่ตอกตะปูพลาดจนถูกมือตัวเองด้วย เพื่อให้ผู้คนตระหนักถึงการบริโภควัตถุจนล้นเกินจนกลายเป็นขยะ การเสพสุขเทคโนโลยี การต่อสู้แย่งชิง กอบโกย ครอบครอง และโดดเดี่ยว ซึ่งเป็นวิถีของคนเมือง ดังจะเห็นได้จากผลงานในชุดภาระ ซึ่งจัดแสดงที่อาร์ตฟอรั่ม แกลเลอรี ในปีพ.ศ. 2539 (ถนอม ชาภักดี, 2539: 47)

เมื่อพิจารณาผลงานศิลปะทั้ง 2 แขนง ที่เขานำเสนอ ก็จะเห็นความสอดคล้องในวิถีการแสดงออกของเขา เพียงแต่ผลงานจิตรกรรมขยะของเขาแลดูแห้งแล้งเกินไปเมื่อเทียบกับผลงานการแสดงศิลปะสื่อการแสดงสด (ถนอม ชาภักดี, 2539: 47)

-3.5 ผลงานช่วงหลัง

ผลงานของเขาในช่วงปีพ.ศ. 2550 เป็นต้นมา ยังคงเป็นการบริภาษสังคมวัตถุนิยม และบริโภคนิยม หากแต่บางครั้งเขาก็ใช้บริบทการแสดงของเพื่อนร่วมแสดงผสมผสานกัน เกิดเป็นบริบทใหม่ที่สร้างความหมายใหม่ขึ้นมา ซึ่งเป็นวิธีการที่กลุ่มอุกกาบาตเคยใช้มาก่อน อย่างเช่น ในปีพ.ศ. 2550 สถาบันเกอเธ่ได้จัดงานแสดงวีดีโออาร์ตจากเยอรมัน ก็มีการแสดงของศิลปินสื่อการแสดงสดไทยเข้าร่วมสมทบด้วย และในงานนี้ขณะที่จิตติมา ผลเสวก กำลังแสดงเกี่ยวกับเรื่องสิทธิมนุษยชน ไพศาล ก็ใช้ค้อน ซึ่งเป็นวัตถุที่เขาชอบใช้ เข้าไปกระหน่ำตีลูกแอปเปิ้ลที่วางอยู่บนขอบผ้าสีเขียวที่มีถ้อยคำจารึกว่า “เหี้ย” ลงไป จากนั้นเขานำชุดลายพรางทหารมาห่อหุ้มร่างของจิตติมา ซึ่งกำลังเป่าผงสีเงินและสีทองอยู่ สัญญะที่สื่อถึงแอปเปิ้ล สำหรับผู้ชมน่าจะคาดเดาได้ว่าหมายถึงสิ่งใด จิตติมา ขณะเรียกร้องสิทธิเสรีภาพ และเป่าสิ่งที่แทนถึงคุณค่าบางอย่าง ด้วยผงสีเงินและสีทองกลับถูกห่มคลุมครอบงำด้วยชุดลายพรางทหาร มิเพียงแค่การแสดงของทั้งคู่เท่านั้น ในบริเวณเดียวกัน ก็มีการแสดงสดของมงคล เปลี่ยนบางช้าง และนพวรรณ ศิริเวชกุล ดำเนินอยู่ด้วย (ถนอม ชาภักดี, 2550: 55)

ผลงานและกิจกรรมที่น่าสนใจในปัจจุบันของเขาก็คือ การทำงานร่วมกับจิตติมา ผลเสวก ในการนำนำศิลปะสื่อการแสดงสดลงไปสู่ชุมชนชนบท เป็นการนำร่องในอันที่จะลดความไม่สามารถเข้าถึงของศิลปะแขนงนี้ สู่ผู้คนชาวบ้าน ซึ่งเป็นคนส่วนใหญ่ของประเทศได้สัมผัสและนำไปปรับใช้ให้เกิดประโยชน์แก่วิถีแห่งการดำรงตัวตนอยู่ของเขาได้ในโอกาสต่อไป (ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2553)

ศิลปะสื่อการแสดงสดของเขาเมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีสัญญะวิทยาแล้ว ผลงานในช่วงต้นๆ อย่าง <u>กระดูกชิ้นสุดท้าย</u> ไพศาลเลือกใช้อินทรียวัตถุ ได้แก่ ผัก กระดูก และแป้งมัน เป็นสัญญะสื่อความถึงอาหารหรือเศษอาหาร นำมาผูกมัดรวมกันด้วยเส้นลวด แล้วตอกด้วยตะปู ซึ่งเป็นโลหะที่มนุษย์สร้างขึ้น ทั้งหมดนี้ถูกรวมเข้ากับหน่วยสัญญะที่เป็นข้อความร้องตะโกนของศิลปิน กิริยาการตอก ตี และตะโกน เป็นท่าทีที่แฝงด้วยความรุนแรง และโกรธเกลียดชิงชัง ต่อมนุษย์ที่กลืนกินทุกสิ่ง แม้กระทั่งกระดูกชิ้นสุดท้าย เราพบการกระทำในลักษณะที่คล้ายคลึงกันใน “การแสดง” ของเขา ในงานชีวศิลป์ครั้งที่ 2 ไม่ว่าจะเป็นการพร่ำบ่น ถึงความเปลี่ยวเหงา และการมีชีวิตอย่างไร้ความหมายในสังคมเมือง ทั้งหมดนี้นำไปสู่เจตนาที่ต้องการประณามมนุษย์ในยุคที่เจริญด้วยวัตถุ แต่ต่ำทรามเด้วยการบริโภค และแย่งชิง การกระทำเหล่านี้มีความสอดคล้องกับ “การแสดง” ด้วยการเดินประท้วงการทดลองระเบิดนิวเคลียร์ของฝรั่งเศสในปีถัดมาด้วยเช่นเดียวกัน

สำหรับผลงานในช่วงหลัง เช่น การแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดในงานแสดงวีดีโออาร์ตจากเยอรมัน ไพศาลร่วม “การแสดง” ของเขา กับเพื่อนศิลปินคนอื่นๆ ที่ดำเนินไปด้วยกัน

โดยเฉพาะกับจิตติมา ซึ่งใช้สัญญะการเป่าผงสีเงิน และสีทอง เพื่อสื่อถึงการเรียกร้อง การใฝ่ฝันถึงบางสิ่งบางอย่างที่เป็นความสุข แต่ไพศาลกลับใช้ค้อนกระทำการทุบแอปเปิ้ล ซึ่งผู้ชมน่าจะคาดเดาได้ว่าหมายถึงสิ่งใด ไม่เพียงเท่านั้น ไพศาลได้กระทำการทุบลงบนอีกสัญญะหนึ่ง ซึ่งก็คือผ้าสีเขียวที่มีคำว่า “เหี้ย” และใช้สัญญะชุดพรางทหารคลุมร่างจิตติมาไว้ ทั้งนี้ผ้าสีเขียวและชุดพรางก็ไม่เกินวิสัยการตีความทำความเข้าใจของผู้ชมไปได้ การด่าทางอ้อมของไพศาลนี้ ได้เข้าไปสัมพันธ์กับสัญญะการแสดงของศิลปินคนอื่นๆ ขยายบริบทความหมายของ “การแสดง” โดยรวมให้เปิดกว้างในการตีความออกไปอีก

สำหรับแนวความคิดของเขาในการนำเสนอศิลปะสื่อการแสดงสดนั้น เขาเห็นว่าศิลปะแขนงนี้เป็นงานทดลอง เรียนรู้ไปขณะปฏิบัติ เพื่อให้ทราบถึงธรรมชาติและนิยามของศิลปะแขนงนี้ นำผลที่ได้กลับมาวิเคราะห์ ปรับเปลี่ยนพัฒนาไปเรื่อยๆ จนปล่อยให้ตัวผลงานบอกเล่าเสนอเรื่องราวตามบริบทความสัมพันธ์ของมันเอง โดยที่เขาใช้วัสดุต่างๆ เป็นสัญลักษณ์ ใช้การกระทำและร่างกายสื่อความหมาย บางครั้งเขาก็ใช้เสียงมาผสมผสานในตัวงานด้วย เนื้อหาที่เขานำเสนอก็เป็นประเด็นปัญหาในเชิงสังคม สังคมแห่งการบริโภค สงคราม ความรุนแรงต่างๆ การเสียดสีวัฒนธรรมที่ไร้ราก รวมไปถึงประเด็นส่วนตัวของเขาในเรื่องวิธีคิดและปรัชญาความเชื่อ ด้วยการอ่านบทกวี การแสดงแบบดิบเถื่อน ประชดประชันและรุนแรง ยิ่งในช่วงหลังนี้เมื่อเขาลงพื้นที่ในชนบท ทำให้เขาได้เรียนรู้ปัญหา ปรัชญาและวิถีชีวิตของชาวบ้าน ทำให้ประเด็นการนำเสนอเป็นเรื่องราวปัญหาสิ่งแวดล้อม เรื่องวิถีทุนกับการเข้ามาของรัฐ นำไปสู่การค้นพบสาเหตุและความซับซ้อนของสังคมชนบทที่ได้รับผลกระทบจากสังคมบริโภคนิยม (ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2553)

ดูเหมือนว่าใน “การแสดง” ในหลายๆ ครั้งของเขา เขาตั้งตัวเป็นศัตรูกับอเมริกา อันเป็นสิ่งแทนของลัทธิทุนนิยม บริโภคนิยม วัตถุนิยม เสรีภาพและสันติภาพจอมปลอม แต่ก็ไม่เท่าความโลภอันควบคุมไม่ได้ในตัวมนุษย์เอง ซึ่งทั้งหมดนี้จะถูกกระทำด้วยความเกลียดชัง รุนแรง ให้ภาพของความน่าเกลียดและขยะแขยง ทั้งนี้ความหมายที่ผู้ชมได้รับกลับไม่ใช่ความหมายตรงในความน่าเกลียดของ “การแสดง” แต่เป็นความหมายแฝงของความน่าเกลียดของสิ่งที่ศิลปินทำการประณาม นับเป็นการสร้างแรงปะทะที่ฉุดดึงให้ผู้คนในสังคมได้ตระหนักรู้เท่าทันถึงพิษภัยในเรื่องดังกล่าวได้เป็นอย่างดี สัญญะดังกล่าวถูกเข้ารหัสในรูปแบบของ Junk Art ของศิลปินด้วย และเมื่อพิจารณาควบคู่ไปกับแนวความคิดของเขาแล้วก็จะพบว่า เขามีความถนัดในการเลือกเอาวัสดุแทนเป็นสัญลักษณ์ต่างๆ ตามที่เขาทดลองและปรับเปลี่ยนไปตามผลการวิเคราะห์แห่งการทดลองนั้น

เช่นเดียวกับวสันต์ ไพศาลถูกมองว่าเป็นศิลปินนอกคอก และไม่ได้รับการยอมรับจากกลุ่มศิลปะกระแสหลัก เพราะศิลปะของเขาอยู่ในพื้นที่ของท้องถนน มีลักษณะของการประท้วง

เรียกร้อง และเต็มไปด้วยการวิพากษ์สังคมอย่างรุนแรง (ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง, สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2553) ภาพหัวเรี่ยวหัวแรงของความเป็นกลุ่มก้อนกลุ่มกรุงเทพฯนอกคอก และกลุ่มอุกกาบาต ซึ่งมีการเคลื่อนไหวในประเด็นทางการเมือง และสังคม จึงปรากฏเด่นชัดในตัวเขา เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ภาพลักษณ์และมายาคติของศิลปะสื่อการแสดงสด ที่ปรากฏในสังคมไทยมีความเป็นไปที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการเมืองจนแยกจากกันไม่ได้ และที่สำคัญด้วยการทำงานร่วมกับจิตติมา พวกเขาได้ริเริ่มนำศิลปะสื่อการแสดงสดลงเข้าหาพื้นที่ชีวิตจริงในชนบท เป็นการขยายพื้นที่และบทบาทของศิลปะแขนงนี้ในสังคมไทยให้เพิ่มมากขึ้น

4. จิตติมา ผลเสวก

4.1 ประวัติ

สถานที่เกิด จังหวัดสงขลา

4.2 การศึกษา

ศึกษาระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนศรีวัฒนา

ศึกษาระดับมัธยมศึกษาที่โรงเรียนปัญญาวรคุณ

พ.ศ. 2521 ศึกษาศิลปะที่วิทยาลัยช่างศิลป์ แต่ไม่ได้ศึกษาต่อจนสำเร็จ

รูปที่ 20 จิตติมา ผลเสวก

ที่มา: ภาพถ่าย บันทึกเมื่อ 1 กุมภาพันธ์ 2553

4.3 กิจกรรมการเคลื่อนไหวทางสังคมและศิลปวัฒนธรรม

พ.ศ. 2526 สอนหนังสือให้แก่เด็กๆ ในเผ่าลาหู่เชแลเป็นเวลา 1ปี จึงกลับลงมาทำงานอิสระวาดภาพประกอบและเขียนหนังสือ

พ.ศ. 2529 ทำงานในหมู่บ้าน ในฐานะอาสาสมัครมูลนิธิอาสาสมัครเพื่อสังคม ลงพื้นที่อำเภอชุมพวง จังหวัดนครราชสีมา 1 ปี กลับมาเขียนหนังสือ สารคดี บทกวี และเริ่มทำงานศิลปะภาพถ่ายในเทคนิคผสม

พ.ศ. 2536 – พ.ศ. 2538 จิตติมาเป็น 1 ในกลุ่มกรุงเทพฯนอกคอก ทำกิจกรรมศิลปะสื่อการแสดงสดเคลื่อนไหวบริเวณข้างถนน ร้านอาหาร และชมรมศิลปะรวงผึ้ง ตลาดนัดสวนจตุจักร

พ.ศ. 2538 ในฐานะสมาชิกกลุ่มอุกกาบาตตั้งแต่แรกตั้ง จิตติมาจึงเคลื่อนไหวทางสังคมพร้อมกับกลุ่มนี้ด้วย เช่น การประท้วงฝรั่งเศสในการทดลองระเบิดนิวเคลียร์ การประท้วงสังคมบริโภคนิยมหน้าร้านแม็คโดนัลด์ย่านสีลม การเข้าร่วมชุมนุมกับชาวบ้านปากมูล และการเข้าร่วมชุมนุมกับกลุ่มสมัชชาชาคนจน เป็นต้น คู่ขนานไปกับการจัดกิจกรรมประจำของกลุ่มอุกกาบาตที่ชมรมศิลปะรวงผึ้ง ซอยซันเดย์ ตลาดนัดสวนจตุจักร

พ.ศ. 2538 าร่วมแสดงผลงานศิลปะกับศิลปินหญิงคนอื่นๆ ในนิทรรศการ Tradisexion ประเวณี ประเพณี เนื่องในวันสตรีสากล ที่ศูนย์บ้านตึก นนทบุรี โดยในนิทรรศการดังกล่าวนี้ จิตติมาได้ร่วมแสดงผลงานภาพถ่ายและศิลปะสื่อการแสดงสด ต่อมา Tradisexion ประเวณี ประเพณี ก็ได้พัฒนามาเป็นนิทรรศการศิลปะของศิลปินหญิง Womanifesto

พ.ศ. 2538 ช่วยจุมพลจัดงานศิลปะสื่อการแสดงสดชีวศิลป์ ที่ศูนย์บ้านตึก นนทบุรี

พ.ศ. 2541 – ปัจจุบัน มีส่วนร่วมในการช่วยจัดการและแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดทั้งในนามกลุ่มอุกกาบาต และทั้งแสดงเดี่ยว ในเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดเอเชียโทเปีย แต่กิจกรรมที่น่าสนใจที่สุดของจิตติมาก็คือ การนำเอาศิลปะสื่อการแสดงสดลงไปยังชุมชนหมู่บ้านที่มีปัญหาในเชิงวัฒนธรรมและวิถีชีวิต ซึ่งได้รับผลกระทบจากโครงการพัฒนาขนาดใหญ่ของรัฐ ได้แก่

1. โครงการแลกเปลี่ยนศิลปะ ไทย-พม่า สาละวิน จิตติมาเชิญศิลปินพม่า ไปทำงานศิลปะในพื้นที่แม่เสรียง นำเสนอเรื่องการต่อต้านเขื่อน จากนั้น

2. โครงการศิลปะเพื่อบอกเล่าปัญหาของชาวบ้านผ่านงานศิลปะสื่อการแสดงสด และศิลปะจัดวางในพื้นที่กลุ่มชาติพันธุ์ชาวเล ชุมชนบ้านโต๊ะตาหลิ่ว เกาะลันตา ซึ่งเป็นชุมชนชาวบ้านกลุ่มแรกที่ไปตั้งรกรากอยู่ กำลังจะถูกให้ย้ายออกไป หลังเหตุการณ์สึนามิทางภาคใต้เ

3. โครงการศิลปะร่วมสายน้ำโขง ที่บ้านท่าล้ง จังหวัดอุบลราชธานี จังหวัดเลย และที่เชียงของ ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีปัญหาโครงการการสร้างเขื่อน เสนอประเด็นสิ่งมีชีวิตและสิ่งแวดล้อมในลุ่มน้ำโขง ร่วมกับศิลปินนานาชาติจาก พม่า สิงคโปร์ จีน รวมทั้งศิลปินไทย ทำการแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดในพื้นที่ แล้วบันทึกไว้ และมาทำการแสดงสด ที่เชียงใหม่กับที่หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

4.4 อิทธิพล-กระบวนคิด

จิตติมาได้รับอิทธิพล ศิลปะสื่อการแสดงสดจากการได้ชมกิจกรรมเวทีสมัย ขณะที่เธอยังศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ เพราะเป็นงานที่แปลกใหม่ ปะทะกับตัวเธอโดยตรง จึงติดตามผลงานของศิลปินในยุคนั้นมาโดยตลอด เช่น จุมพล อภิสุข สุรพล ปัญญาวชิระ และกมล เผ่าสวัสดิ์ (จิตติมา ผลเสวก, สัมภาษณ์, 1 กุมภาพันธ์ 2553) กล่าวได้ว่ากิจกรรมเวทีสมัยได้สร้างแรงบันดาลใจให้กับเธอ เมื่อได้ทำงานพื้นที่ชนบท ศิลปะสื่อแสดงสด ก็กลายเป็นเครื่องมือ และสื่อ ที่จิตติมาสนใจนำมาใช้ในการทำงาน สื่อความคิด กับชุมชนและท้องถิ่น

อนึ่งการที่จุมพลชักชวนจิตติมาให้มาช่วยงานที่ศูนย์บ้านตึก ทำให้เธอเริ่มทำงานศิลปะสื่อการแสดงสดเป็นต้นมา และเริ่มทำจริงจังขึ้นเมื่อเธอได้เข้าร่วมแสดงผลงานในนิทรรศการ Tradisexion ประเวณี ประเพณี เมื่อมีประสบการณ์มากขึ้น จิตติมาก็ได้ช่วยกิจกรรมและร่วมแสดงในกิจกรรมชีวศิลป์และเอเชียโทเปียตามลำดับ เมื่อมีคนรู้จักมากขึ้น มีศิลปินมาชมงานมากขึ้น เธอก็ได้รับเชิญให้ไปแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดยังต่างประเทศอย่างสม่ำเสมอจนถึงปัจจุบัน (จิตติมา ผลเสวก, สัมภาษณ์, 1 กุมภาพันธ์ 2553)

4.5 ผลงาน

ผลงานช่วงต้นของจิตติมาส่วนใหญ่มักจะเข้าร่วมกับกลุ่มศิลปินหญิง ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับสถานภาพของเพศหญิงในสังคมไทย และเข้าร่วมกับกิจกรรมการเคลื่อนไหวทางสังคม โดยผ่านทางศิลปะและศิลปะสื่อการแสดงสดของกลุ่มอุกกาบาต ที่สำคัญก็คือจิตติมาได้พัฒนากิจกรรมทางศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะสื่อการแสดงสด ให้ขยายพื้นที่ไปสู่ชุมชนชนบท และพื้นที่ชายขอบ

ในปีพ.ศ. 2552 ในโครงการศิลปะร่วมสายน้ำโขง หลังจากจิตติมาได้ทำ “การแสดง” ในพื้นที่โครงการแล้ว จิตติมาก็ได้เก็บทรายจากแม่โขงที่เชียงของ และดินซึ่งแตกเป็นแผ่น จากแม่น้ำโขง ที่ปากชม จังหวัดเลย ซึ่งทำให้ทราบว่าแร่ธาตุของแต่ละที่นั้นแตกต่างกัน พร้อมทั้งถ่ายภาพทรายและดินแตก นำมาจัดแสดง ที่จังหวัดเชียงใหม่และที่หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร โดยจัดวางทั้งภาพถ่ายและวัตถุจริง ได้แก่ ดิน ทราย และไม้ จากแม่น้ำโขง เป็นศิลปะแบบจัดวาง จากนั้นก็นำตำนานความเชื่อเกี่ยวกับพญานาคมาผูกเป็นเรื่องราว ให้พญานาคเป็นสัญญะสื่อถึงคนท้องถิ่น นำมาใช้ใน “การแสดง” ลากโต๊ะที่มีทราย เป่าทราย เลื่อยไปเรื่อยๆ ตามเส้นทาง คล้าย

พญานาค แล้วใช้ผ้าขาวปูไปตามเส้นทางที่เลื้อยผ่านมา เป็นสัญญะสื่อถึงสายน้ำแม่น้ำโขง นำดินจากแม่น้ำโขงมาวาง แล้วราดด้วยสีแดง สื่อแทนเลือด หมายความถึงแม่น้ำโขงกำลังจะถูกทำลาย (จิตติมา ผลเสวก, สัมภาษณ์, 1 กุมภาพันธ์ 2553) ผลงานล่าสุดดังกล่าวนี้มีความโดดเด่นทั้งในทางกิจกรรมการเคลื่อนไหวของศิลปิน และทั้งในความเป็นศิลปะสื่อการแสดงสดที่สื่อความหมายอย่างมีประสิทธิภาพในสังคม สร้างความเป็นไปได้ใหม่ๆ ของศิลปะสื่อการแสดงสดในเชิงบทบาทหน้าที่ต่อสังคมไทย

สิ่งที่น่าสนใจในผลงานของจิตติมา ผ่านทฤษฎีสัญวิทยาก็คือ จิตติมาเลือกใช้สัญญะที่เป็นวัสดุธรรมชาติ และสิ่งที่เป็นวัฒนธรรมท้องถิ่น ทั้งดิน ทราย และเศษไม้ ที่บรรทุกความหมายความเป็นท้องถิ่นมาจากพื้นที่จริง รวมทั้งที่ได้จากการบันทึกภาพถ่าย มาจัดวางสร้างพื้นที่ ใช้สัญญะตำนานมาเล่าเรื่อง ผ่านการกระทำคือการลากโต๊ะ เป่าทราย การเลื้อย ใช้ผ้าขาวและสีแดงมาเป็นสิ่งแทนความหมาย โดยผ้าขาวเข้าไปแทนที่แม่น้ำโขง ส่วนสีแดงนั้นแทนเลือด นับเป็นสัญญะร่วมที่ชาวบ้านในพื้นที่เข้าใจได้ ความรู้สึกร่วมจากประสบการณ์ของผู้ชมจึงเกิดขึ้น แม้กระทั่งผู้ชมจากในเมืองที่รู้จักความหมายของตำนานพญานาคอยู่แล้ว ก็ยังรู้สึกสั่นสะเทือนถึงการที่แม่น้ำโขงถูกทำร้ายได้โดยง่าย ทั้งนี้การเลือกและเรียบเรียงสัญญะของศิลปินมีความชัดเจน ทำให้นำไปสู่ประพันธกรรมที่ประสบความสำเร็จในการสื่อความ จึงทำให้ศิลปะสื่อการแสดงสดทำหน้าที่ในเชิงสังคมได้อย่างเต็มที่

สำหรับแนวความคิดการนำกิจกรรมศิลปะเข้าไปสู่พื้นที่ชุมชนชนบทนั้น จิตติมาให้ความเห็นที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่งว่า เป็นการช่วยเรียกร้องสิทธิ ด้วยการเสนอเรื่องราว ปัญหา ของชาวบ้าน ชุมชน ชีวิต สิ่งแวดล้อม ศิลปะจะไม่มีประโยชน์อันใด หากเป็นแค่ผลงานศิลปะ จำกัดตัวอยู่เฉพาะในพื้นที่ของศิลปะ ซึ่งสนองตัวเองหรือแนวคิดของตัวเองเท่านั้น ถึงแม้ว่าที่ผ่านมาเราอาจจะพูดถึงพลังของศิลปะ เช่น ศิลปะเพื่อชีวิต ส่ามารถสร้างแรงสั่นสะเทือนสังคมได้ แต่เมื่อสังคมได้เปลี่ยนแปลงไป รูปแบบการต่อสู้ก็ได้เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย พลังของศิลปะเพียงลำพังโดยตัวของมันเองจึงไม่เพียงพอ ต้องอาศัยให้ศิลปะเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการเปลี่ยนแปลงสังคม เข้าไปในกระบวนการประชาชน จิตติมายกตัวอย่างว่ากิจกรรมโครงการที่เธอทำเป็นการแนะนำศิลปะสื่อการแสดงสดไปให้ชุมชนได้รู้จัก แม้จะมีคำพูดหรือความคิดที่ขัดแย้งว่าชาวบ้านจะเข้าใจในสิ่งที่ต้องการจะสื่อหรือไม่ ทว่าผลที่ได้รับกับเป็นตรงกันข้ามและเกินความคาดหมาย ชาวบ้านกลับมีความรู้สึกร่วม เพราะศิลปะที่นำเสนอเป็นเรื่องราวของพวกเขา ในขณะนี้เ จิตติมา ผลเสวก และไพศาล มีเงินทุนจากผู้สนับสนุน สามารถนำเพื่อนศิลปินลงพื้นที่ไปพูดคุยกับชาวบ้าน เข้าไปทำงานศิลปะในพื้นที่ของชาวบ้านได้ เช่นเดียวกันชาวบ้านก็นำความรู้ของพวกเขา และวัสดุอุปกรณ์มาให้ นับเป็นเรื่องที่น่าสนใจที่ศิลปะสื่อการแสดงสดสามารถลงไปยังพื้นที่ของชาวบ้านและชุมชนในชนบทได้แล้ว (จิตติมา ผลเสวก, สัมภาษณ์, 1 กุมภาพันธ์ 2553)

จิตติมาเป็นศิลปินที่ทำงานในหลากหลายสื่อ ทั้งภาพถ่าย สารคดี และศิลปะสื่อการแสดงสด พร้อมทั้งมีความสนใจในเรื่องปัญหาการพัฒนาชนบทมาตั้งแต่ศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ เมื่อได้มีโอกาสจึงได้นำเสนอทัศนคติและประเด็นความคิดผ่านศิลปะสื่อการแสดงสด ที่น่าสนใจก็คือจิตติมา ด้วยความร่วมมือกับไพศาล ได้มีความคิดและได้จัดกิจกรรมโดยนำศิลปะสื่อการแสดงสดลงไปยังพื้นที่ชุมชนที่มีปัญหาผลกระทบจากการพัฒนา นับได้ว่าเป็นการบุกเบิกริเริ่มที่ดี เพราะศิลปะสื่อการแสดงสดมักจะจำกัดพื้นที่ของตัวเองอยู่แต่เฉพาะในเขตชุมชนเมืองหรือในพื้นที่เฉพาะของตัวมันเอง หรือไม่การเข้าไปของศิลปะสื่อการแสดงสดที่ปะทะกับชุมชนชาวบ้านก็อาจจะเกิดความลักลั่น ไม่เป็นที่สนองตอบของชาวบ้านและชุมชน แต่กิจกรรมการลงพื้นที่ของจิตติมากลับให้ผลตรงกันข้าม เพราะนอกจากจะเป็นการเสนอปัญหาความทุกข์ของชาวบ้านให้ส่วนกลางได้รับรู้แล้ว ยังทำให้ชาวบ้านร่วมรู้สึกกับศิลปะที่นำเสนออีกด้วย จึงเป็นผลสัมฤทธิ์ที่น่าพึงพอใจอย่างยิ่ง ต่อการนำศิลปะสื่อการแสดงสดลงไปสู่พื้นที่ชีวิตและพื้นที่สังคมอย่างมีส่วนร่วมที่แท้จริง พร้อมทั้งยังเป็นกระบอกเสียงที่มีพลัง และมีน้ำหนักให้ความชาวชนบทได้อย่างดี ความพยายามที่จะลบอุปสรรคขวางกั้นระหว่างศิลปะกับชีวิต และสังคม กำลังเป็นไปอย่างถูกต้องเหมาะสม และมองเห็นหนทางความเป็นไปได้ในการพัฒนาสื่อศิลปะแขนงนี้ต่อไป ในฐานะที่เป็นตัวอย่างในการประยุกต์ใช้ศิลปะสื่อการแสดงสดให้เข้ากับชีวิตและสังคม

5. อุทิศ อติมานะ

5.1 ประวัติ

ปีที่เกิด พ.ศ. 2503 สถานที่เกิด จังหวัดเชียงใหม่

5.2 การศึกษา

พ.ศ. 2526 เข้าศึกษาที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์และภาพไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร ในสาขาประติมากรรม

พ.ศ. 2535 สำเร็จปริญญาศิลปมหาบัณฑิต (ประติมากรรม) คณะจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์และภาพไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร

5.3 กิจกรรมการเคลื่อนไหวทางศิลปวัฒนธรรม

พ.ศ. 2534 - 2539 จัดเทศกาลศิลปะเชียงใหม่จัดวางสังคม จนทำให้เชียงใหม่จัดวางสังคมได้รับการกล่าวถึงทั้งในประเทศและต่างประเทศในระดับนานาชาติ เมื่อถึงจุดอิ่มตัวแล้วจึงได้ออกมาช่วยนิธิ เอียวศรีวงศ์ และสมเกียรติ ตั้งนโม (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) อาจารย์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ด้วยกัน ก่อตั้งมหาวิทยาลัยเที่ยงคืน เพื่อให้เป็นแหล่งเรียนรู้แลกเปลี่ยนทางวิชาการที่เป็นอิสระนอกเหนือจากระบบของมหาวิทยาลัย และเพื่อสร้างการแสดงออกทางวัฒนธรรม (Cultural Expression) ที่ไม่ใช่เฉพาะศิลปะเท่านั้น

พ.ศ. 2543 - 2548 บริหารจัดการหอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ในฐานะผู้อำนวยการ โดยใช้วิธีการบริหารจัดการเดียวกันกับที่เคยใช้กับเชียงใหม่จัดวางสังคม คือ สร้างความเป็นไปได้ใหม่ๆ ให้เกิดขึ้น เฉพาะอย่างยิ่งบรรยากาศของความหลากหลายทางวัฒนธรรม (Cultural Diversity) เพื่อให้หลุดพ้นจากอิทธิพลอำนาจจากสถาบันศิลปะ เพื่อให้เกิดสำนึกแบบเสรีนิยมขึ้น

ปัจจุบันนี้ เขายังคงเป็นอาจารย์ประจำคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ กำลังศึกษาในรวบรวมข้อมูล เพื่อเข้าไปทำกิจกรรมในภาคเศรษฐกิจ ด้วยการวางแผนตั้งบริษัท แล้วนำเรื่องเกี่ยวกับการออกแบบและศิลปะมาทดลองวิจัย เพื่อฝึกหัดฝึกฝนผู้เรียนทางด้านศิลปะ เพื่อในท้ายที่สุดจะได้จัดตั้งเป็นมหาวิทยาลัยด้านวัฒนธรรมขึ้นมา โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างวัฒนธรรมทางการคิดให้เกิดขึ้น สำหรับเขาแล้วนับว่าเป็นการทำสร้างงานศิลปะอย่างหนึ่ง ในรูปแบบของการบริหารจัดการเชิงวัฒนธรรม

รูปที่ 21 อุทิศ อติมานะ
ที่มา: ภาพถ่าย บันทึกเมื่อ 25 เมษายน 2553

5.4 อิทธิพล-กระบวนคิด

ช่วงที่เขาศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นช่วงที่มีความคึกคักด้านวิชาการศิลปะเป็นอันมาก และความเป็นช่างฝีมือทางศิลปะเริ่มอ่อนตัวลง เพราะมีนักทฤษฎีที่สนใจในการอ่านหนังสือเข้าไปเรียนอยู่รวมกันทั้งเพื่อนๆ และรุ่นน้อง เช่น มิตร ใจอินทร์ สุรสีห์ กุศลวงศ์ คามิน เลิศชัยประเสริฐ ประสงค์ ลือเมือง ชาติชาย ปุยเปีย และอุทิศ เป็นต้น โดยที่อุทิศจะคอยชักชวนให้

อ่านข้อเขียน อภิปราย ถกเถียง แม้กระทั่งแหกกฎเกณฑ์การทำงานศิลปะของมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งมักเน้นความเป็นศิลปะจากส่วนกลาง และความละเอียดของทักษะฝีมือ นอกจากนี้อุทิศก็ได้นำเอาแนวความคิดใหม่ๆ ทางศิลปะเข้าเผยแพร่อีกด้วย แน่นอนว่าสิ่งที่เขาทำย่อมไม่เป็นที่ถูกใจบรรดาอาจารย์และศิลปินหัวเก่านัก (อุทิศ อติมานะ, สัมภาษณ์, 25 เมษายน 2553) บรรยากาศการแลกเปลี่ยนเปิดกว้างทางวิชาการของนักศึกษาศิลปะกลุ่มนี้ได้ทำให้เขามองเห็นคุณประโยชน์ของวัฒนธรรมการคิด พร้อมทั้งสร้างบุคลิกภาพของความเป็นนักวิชาการที่มักตั้งคำถามกับวงการกับสถาบันศิลปะแก่อุทิศ รวมทั้งผลงาน และกิจกรรมที่เป็นไปในลักษณะที่ก่อกวนปั่นกระแสทางศิลปะให้เกิดขึ้น

อีกประการหนึ่งด้วยความที่อุทิศสนใจอ่านหนังสือตำรับตำราต่างๆ รวมทั้งมีความคิดเห็นที่ว่าศิลปะร่วมสมัยมีลักษณะที่เป็นปลายเปิดในทุกเรื่อง เชื่อมโยงได้กับทุกสิ่ง โดยเฉพาะข้อเขียน ผลงาน และแนวความคิด ของศิลปินที่ส่งอิทธิพลโดยตรงแก่เขา ได้แก่ มาร์แซล ดูช็องป์ (Marcel Duchamp) ศิลปินคติดาดาชาวฝรั่งเศส เจ้าของแนวคิด “ศิลปะคือความคิดหรือกระบวนการคิด” (Art As Idea) และโจเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys) ศิลปินทัศนศิลป์และสื่อการแสดงสดชาวเยอรมัน ซึ่งมีแนวความคิดในเรื่อง Social Sculpture ที่เชื่อว่าองคาพยพของสังคมคือผลงานศิลปะอันเกิดจากการสร้างสรรค์ของแต่ละบุคคลในสังคมช่วยกันสร้าง บนพื้นฐานของเสรีภาพ เพราะสำหรับบอยส์ นอกจากทุกอย่างคือศิลปะแล้ว ทุกคนคือศิลปินด้วยเช่นกัน และด้วยศิลปะนี้ก็จะนำไปสู่การปฏิวัติเปลี่ยนแปลงเดียวที่จะช่วยกระเทาะระบบสังคมที่กดขี่และพ้นยุคไปแล้วได้ ด้วยแนวคิดดังกล่าวนี้ กับความต้องการที่จะนำศิลปะไปหาผู้คน จึงได้เป็นที่มาในการจัดการเทศกาลศิลปะเชียงใหม่จัดวางสังคม รวมถึงกิจกรรมอื่นๆ ด้วย ในระยะหลังนี้อุทิศพยายามที่จะนำแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะดังกล่าวเข้าไปสร้างวัฒนธรรมการคิด เพื่อประยุกต์ใช้ในภาคเศรษฐกิจ เป็นการสร้างกระบวนการทางศิลปะ ที่เข้าไปจัดการในภาคเศรษฐกิจ (อุทิศ อติมานะ, สัมภาษณ์, 25 เมษายน 2553)

ยิ่งไปกว่านั้น การที่เขาได้ช่วยนิธิ เอียวศรีวงศ์ และสมเกียรติ ตั้งนโม ก่อตั้งมหาวิทยาลัยเที่ยงคืน ก็เป็นการเปิดโอกาสให้เขาได้แลกเปลี่ยนความคิดกับนักวิชาการ และผู้ใฝ่รู้ในทางปัญญาทั้งหลาย ทำให้เขาสามารถขยายขอบข่ายความเป็นไปได้ใหม่ๆ ในการทำกิจกรรมที่สามารถเชื่อมโยงกับสังคม และวัฒนธรรมได้ นอกเหนือจากศิลปะ (อุทิศ อติมานะ, สัมภาษณ์, 25 เมษายน 2553) อาจจะกล่าวได้ว่ากิจกรรมและสิ่งต่างๆ ที่เขาทำเป็นไปตามสถานการณ์และช่วงเวลาที่เปลี่ยนแปลงไป วิธีการเท่านั้นที่เปลี่ยน ทว่าสิ่งที่คงเดิมคือโครงสร้างทางความคิดในการส่งสารเชิงวัฒนธรรม (Cultural Message) และเชิงวิพากษ์วิจารณ์ (Critical Message) ให้แก่สังคม เพื่อให้เกิดสังคมแห่งการคิด ด้วยอิทธิพลความคิดที่กล่าวมานี้ ทำให้เราเห็นว่าอุทิศเชื่อในพลังของศิลปะในอันที่จะเปลี่ยนแปลงสังคมเป็นอย่างมาก

5.5 ผลงาน

ส่วนใหญ่แล้วอุทิศจะมีภาพลักษณ์ของนักจัดกิจกรรมเคลื่อนไหวทางศิลปะมากกว่า แต่อย่างไรก็ตาม เขาก็เป็นศิลปินผู้หนึ่งที่สร้างงานศิลปะด้วยการเน้นกระบวนการคิด ผลงานในช่วงแรกของเขานั้นมีลักษณะของการก่อกวนปั่นกระแสวงการศิลปะ หลังจากจบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากรแล้ว ในปี พ.ศ. 2537 อุทิศร่วมกับมิตร ซึ่งเพิ่งสำเร็จการศึกษาจากต่างประเทศ จากโลกที่ศิลปะมีความสดใหม่และได้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมมาก ได้จัดการแสดงงานศิลปะขึ้นที่วิฒวลธรรม ถนนอโศก เพื่อที่จะกวนกระแสบรรยากาศศิลปะ เช่น นำเอากระจกมาตั้ง แล้วบอกว่าเป็นผลงานจิตรกรรม เพื่อยุให้คนโกรธ งานนิทรรศการนี้ปิดการแสดงด้วยการเปลือยกายแก้ผ้า ถือได้ว่าเป็นศิลปะสื่อการแสดงสดที่ใช้ร่างกายเพื่อประท้วงและเยาะเย้ยถากถางศิลปะและสังคมกระแสหลัก (อุทิศ อติมานะ, สัมภาษณ์, 25 เมษายน 2553)

ล่าสุดนี้อุทิศได้สร้างงานศิลปะที่เขาเรียกว่าเป็น Linguistic Abstract Painting ซึ่งสำหรับเขาถือว่าเป็นศิลปะสื่อการแสดงสดอย่างหนึ่ง โดยเริ่มจากเขาบันทึกความคิดของเขาลงในสมุดบันทึก แล้วให้นักศึกษาซึ่งเรียนจิตรกรรมนำมาถอดรหัส ตีความซ้ำ ด้วยการเขียนออกมาเป็นภาพเขียน จากนั้นอุทิศก็นำกลับมาถอดรหัสซ้ำ ด้วยการเขียนซ้ำอีกครั้งหนึ่ง แล้วก็ให้เด็กๆ มาเขียนทับลงไปอีก เมื่อนำไปแสดงผลงานผู้ชมก็จะต้องทำการถอดรหัสตีความซ้ำอีกเช่นกัน ทั้งนี้เขาต้องการที่จะเสนอว่ามนุษย์คิดเป็นภาษา ซึ่งโครงสร้างของภาษาในแต่ละสังคมนั้นๆ สังคมเป็นผู้กำหนดความหมายหรือความคิดของผู้คนในสังคมขึ้น มิใช่บุคคลเป็นต้นกำเนิดหรือสามารถคิดเองได้ ตัวตนของบุคคลถูกประกอบสร้างขึ้นจากสังคม เป็นเพียงร่างทรงหนึ่งในสังคมเท่านั้น เมื่อเกิดการตีความซ้อนทับขึ้นตัวตนของเขาก็ถูกรวมกับตัวตนอื่นๆ กลายเป็นการรวมกันของการรับรู้ในระดับสังคมขึ้น และในอีกส่วนหนึ่ง เขาต้องการที่จะล้มล้างการผลิตซ้ำของภาพเขียนแบบนามธรรม (Abstract Painting) ซึ่งมีแต่การแสดงอารมณ์ เป็นเพียงการแสดงที่ผิวเผิน (อุทิศ อติมานะ, สัมภาษณ์, 25 เมษายน 2553)

นอกจากนี้เขาก็ได้ทำการบรรยายในฐานะที่เป็นศิลปะสื่อการแสดงสด เป็นเวลา 2 ชั่วโมง โดยใช้ชื่อการบรรยายว่า *Lecture is Art* ด้วยความคิดที่ว่าเมื่อเขาไปบรรยายที่ใดๆ ก็ตามก็จะมีแต่คนที่ต้องการฟังคำบรรยายของเขา เป็นการถ่ายทอดความคิดและทฤษฎีขั้นสูงที่บรรยายให้เป็นศิลปะ และให้เกิดประโยชน์ ณ ที่นี้ อุทิศได้นำลักษณะร่วมของ “การแสดง” และการบรรยาย คือ ผู้แสดง/ผู้บรรยาย ประเด็นเนื้อหา/ทฤษฎีหรือเนื้อหาคำบรรยาย กระบวนการของ “การแสดง”/กระบวนการบรรยาย ผู้ชม/ผู้ฟังคำบรรยาย รวมไปถึงพื้นที่ ปฏิกิริยาการรับรู้ มาใช้เป็นการนำศิลปะลงสู่พื้นที่ชีวิตประจำวันในอีกลักษณะหนึ่ง

ผลงานของเขาในปีพ.ศ. 2537 ซึ่งจบลงด้วยการเปลือยกายนั้น เมื่อมองผ่านทฤษฎีสัญวิทยา ไม่สามารถพิจารณาอะไรได้ นอกจากกล่าวตามอุทิศว่าเป็นประเด็นของการใช้ร่างกาย

ส่วนผลงานล่าสุดของอุทิศทั้ง 2 ชิ้น จะเห็นว่าตัวศิลปินนำเอาแนวคิดและวิธีการที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีมานำเสนอเป็นผลงานศิลปะ ในผลงานศิลปะชุดแรก ซึ่งศิลปินนิยามว่าเป็น Linguistic Abstract Painting เขาได้นำทฤษฎีของสำนักโครงสร้างนิยม (Structuralism) มาใช้เป็นประเด็นหรือวัตถุดิบ ในการนำเสนอถึงการรับรู้ และความสัมพันธ์ระหว่างตัวตนของปัจเจกชนกับสังคม ตลอดจนความเป็นประชาคมร่วมของสังคม มีลักษณะที่เป็นศิลปะสื่อการแสดงสด โดยดึงเอาตัวตนของศิลปิน รวมทั้งผู้ร่วมสร้าง และผู้ชม มาทำงานศิลปะร่วมกันทั้งในทุกขั้นตอน อุทิศได้นำสัญญะที่เป็นตัวภาษาหรือตัวบทในรูปของบันทึกมาเป็นวัตถุดิบ สัญญะดังกล่าวนี้ถูกแปลงความหมายให้อยู่ในรูปสัญญะของจิตรกรรม ผ่านการรับรู้ของนักศึกษา เมื่อนำกลับมาเขียนใหม่ ก็ได้สร้างความหมายแตกต่างที่ไม่เหมือนเดิมจากที่เขียนเป็นบันทึก และความหมายสัญญะก็จะถูกแปลงความหมายไปอีกชั้นเมื่อเด็กๆ เขียนทับ ในแต่ละขั้นตอนนี้ความเป็นปัจเจกบุคคลของเขาก็จะถูกสลายลงไปเรื่อยๆ การคัดเลือกผลงานจิตรกรรมไปแสดง ตลอดจนถึงขั้นตอนสุดท้ายที่ผู้ชมได้ตีความตามการรับรู้และประสบการณ์ของตน บนพื้นฐานของสังคมที่ถูกสร้างขึ้นมา ก็จะเป็นผลรวมที่ปะทะและทับซ้อนเป็นชั้นๆ ระหว่างสัญญะที่เปิดโอกาสให้ความหมายสัญญะมีอิสระและมีความไหลเลื่อน สร้างความคิดหลากหลายมิติที่เกิดขึ้นในประชาคมที่ร่วมกระบวนการสร้างงานนี้ ผลงานของอุทิศจึงมิใช่ผลงานทัศนศิลป์อีกต่อไป เพราะไม่ได้สื่อสารทางเดียวเหมือนกับผลงานทัศนศิลป์ ผลงานของเขากลับเป็นศิลปะสื่อการแสดงสดที่มีกระบวนการของการมีส่วนร่วมในความเป็นประชาคมสังคม

เช่นเดียวกันใน “การแสดง” ชุด Lecture is Art อุทิศแปลงสัญญะของการบรรยายในชั้นเรียนเป็นสัญญะทางศิลปะสื่อการแสดงสด ทั้งตัวบทภาษา แนวคิดทฤษฎี สาระของการบรรยาย กระบวนวิธีที่ศิลปินสัมพันธ์กับผู้ชมหรือผู้ฟังการบรรยาย “การแสดง” นี้ ถือเป็นการสร้างสรรค์ใหม่บนฐานของโครงสร้างเดิมของกระบวนการเรียนการสอนในระบบของมหาวิทยาลัย ส่งผลถึงกระบวนวิธีที่ศิลปะทำให้สิ่งที่ดำรงอยู่ในชีวิตประจำวันอย่างการเรียนมีสีสันน่าสนใจขึ้น สร้างความมีส่วนร่วมระหว่างผู้บรรยายและผู้เรียนให้เกิดขึ้น ทำให้การถ่ายทอดวิชาการขั้นสูงของอุทิศไม่แลดูน่าเบื่อหน่าย และมีประโยชน์อย่างยิ่งหากมีการนำไปประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอน

ผู้ศึกษาเห็นว่าทั้งกิจกรรมและผลงานที่เขาทำ ล้วนตอบและเชื่อมโยงในสิ่งที่เขาคิด นั่นคือการนำศิลปะเข้าไปเชื่อมโยงในทุกๆ สิ่ง และทุกๆ เรื่อง เพื่อในท้ายที่สุดแล้ว จะได้สร้างวัฒนธรรมการคิด ซึ่งสามารถเข้าถึงความรู้ที่แท้จริงได้ อันเป็นสิ่งที่สังคมไทยยังขาดอยู่ ดังที่เขาได้สร้างกระแสปรากฏการณ์ศิลปะร่วมสมัยและศิลปะสื่อการแสดงสดของไทยในเทศการเชียงใหม่จัดวางสังคม โดยที่ปัจจุบันนี้ยังเป็นที่กล่าวถึงกันอยู่ในวงกว้าง

6. สุนทร มีศรี

6.1 ประวัติ

สถานที่เกิด จังหวัดตรัง

6.2 การศึกษา

พ.ศ. 2520 ศึกษาศิลปะที่ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

6.3 กิจกรรมการเคลื่อนไหวด้านสังคมและศิลปวัฒนธรรม

หลังจากจบการศึกษา และทำงานศิลปะอยู่พักหนึ่ง เขาได้เดินทางไปสอนศิลปะที่ศูนย์ศิลปะและดนตรี ที่สหรัฐอเมริกา

พ.ศ. 2529 – พ.ศ.2530 เข้าร่วมแสดงด้วยการอ่านบทกวีในกิจกรรมเวทีสมัย

พ.ศ. 2537 เข้าร่วมกับกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร ร่วมนำเสนอละครเพื่อสังคมในลักษณะต่างๆ

พ.ศ. 2548 – ปัจจุบัน เขาได้เข้าร่วม และขึ้นเวทีเวทีพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตย ในการต่อสู้ขับไล่รัฐบาลของอดีตนายกรัฐมนตรีทักษิณ ชินวัตรและต่อต้านการเคลื่อนไหวของแนวร่วมประชาชนเพื่อประชาธิปไตย

6.4 อิทธิพล-กระบวนคิด

การที่เขาได้เดินทางไปสอนศิลปะที่อเมริกา เป็นการเปิดโลกทัศน์ทางศิลปะ ทำให้เขาได้รับรู้ และเรียนรู้ศิลปะที่แตกต่างไปจากสาขาจิตรกรรมซึ่งเขาเรียนมาอย่างสุดขั้ว ทั้งดนตรี ละคร และภาพยนตร์ โดยเฉพาะในสายดนตรี ชื่อของจอห์น เคจ (John Cage) ศิลปินทดลองแนวก้าวหน้าคนสำคัญคนหนึ่ง จะถูกอ้างถึงมากที่สุด เมื่อกลับมาเมืองไทย สุนทรก็ยังคงเขียนภาพทำงานจิตรกรรม และแสดงผลงานอยู่ แต่การได้ไปเห็นสิ่งสร้างสรรค์แปลกใหม่ที่สหรัฐอเมริกา ทำให้เขาเกิดความลังเลอยากหักเหความสนใจไปทางดนตรีหรือทางละคร เขาลองพยายามที่จะเข้าเรียนต่อในระดับปริญญาโททางด้านดนตรี แต่เมื่อถึงวันสอบจึงได้ตระหนักว่าความรู้พื้นฐานด้านดนตรียังน้อยเกินไป จึงตัดสินใจไปเรียนละครโดยเข้าร่วมกับกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร ซึ่งมี คำรณ คุณะดิลก เป็นผู้อำนวยการ ในปี พ.ศ. 2537 (สุนทร มีศรี, สัมภาษณ์, 16 พฤษภาคม 2552)

เหตุที่เขาหันมาเรียนละครนั้น เนื่องมาจากขณะที่เขียนภาพ เขาก็สนใจเขียนบทกวีด้วย แต่บทกวีที่เขาส่งไปให้พิจารณาเพื่อตีพิมพ์มักจะไม่ค่อยได้รับการตีพิมพ์ ต้องรอคอยการตอบรับเป็นเวลานานมาก เขาจึงใช้วิธีไปอ่านบทกวีตามงานต่างๆ เป็นเสมือนการแสดงศิลปะสื่อการแสดงสด ซึ่งในตอนแรกเวลาแสดงจะเกิดอาการสั่น อาจจะด้วยความประหม่า ทั้งที่เขาเองก็เคยไปอ่าน

บทกวีในเวทีทดลองของเวทีสมัยที่เกาะสากมาแล้ว ซึ่งเขาได้พบศิลปินและได้เห็นศิลปะแนวทดลองที่หลากหลาย ก็รู้สึกได้ว่าการอ่านบทกวีของตัวเองเป็นการตะโกนอ่าน เป็นการทำลายเสียงตัวเอง เขาจึงมาทดลองเรื่องการใช้เสียง ทดลองอ่านด้วยเสียงดังและเสียงค่อย ทำให้เขาพบว่าสิ่งที่เขากำลังทำต้องใช้เทคนิควิธีการของละคร นั่นคือการใช้เสียงและร่างกายเป็นหลัก และเมื่อเขาทดลองทำการแสดงบ่อยๆ เข้า ก็รู้สึกว่าขณะที่แสดงเขาเหนื่อยเร็วเกินไปจนไม่สามารถควบคุมได้ เขาต้องเข้าใจพื้นฐานทางด้านการละครเสียก่อน เขาจึงเข้ามาเรียนรู้ละครอย่างเต็มตัว ด้วยการฝึกร่างกาย การใช้เสียง การใช้จินตนาการ ความสัมพันธ์ของร่างกายกับการหายใจ การผูกเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอ ซึ่งเขายังคิดว่าตัวเองยังขาดอยู่ การทำงานร่วมกับผู้อื่นเพื่อค้นหาเรื่องราวและวิธีการนำเสนอของละคร ด้วยการใช้แนวความคิดทางการละครของแบร์โทลท์ เบรชท์ (Bertolt Brecht) เจอร์ซี โกรทาวสกี (Jerzy Grotowski) และ อ็องโตแน็ง อาร์โตด์ (Antonin Artaud) (สุนทร มีศรี, สัมภาษณ์, 16 พฤษภาคม 2552)

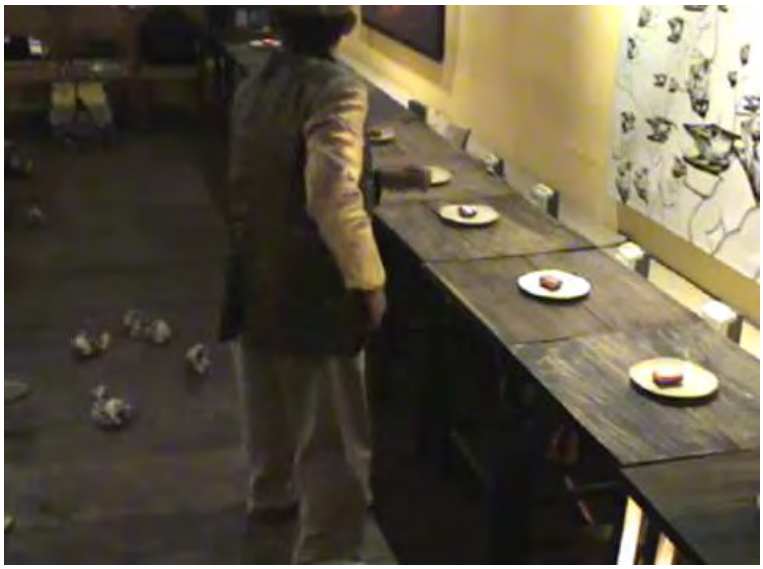
รูปที่ 22 “การแสดง” John A.Lone ตามสถานที่ต่างๆ
ที่มา: (Jimsmeesri, 2011: Online)

6.5 ผลงาน

ผลงานของสุนทรมีทั้งการแสดงละครในฐานะสมาชิกกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร การอ่านบทกวี และการแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดในวาระต่างๆ “การแสดง” ของเขาส่วนใหญ่ยังมีลักษณะของละครปนอยู่มาก ทว่าผลงานที่โดดเด่น ซึ่งทำให้ “การแสดง” ของเขาเข้าข่ายความเป็นศิลปะสื่อการแสดงสด ก็คือ ละครที่เขาพัฒนาจนกลายมาเป็นศิลปะสื่อการแสดงสด เรื่อง John A. Lone ซึ่งแต่เดิมเป็นละครที่นำเสนอเป็นภาษาไทยมาก่อนในชื่อ กระโจมไฟ กล่าวถึงเรื่องราวชะตากรรมของทหารผ่านศึกอเมริกัน ที่ตกเป็นเหยื่อของรัฐบาลอเมริกันในการเข้าไปแทรกแซงการเมืองของประเทศต่างๆ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อต่อต้านสงคราม

หลังจากได้นำเสนอ กระโจมไฟ ครั้งแรกไปเป็นเวลา 6-7 ปี นิมิต พิพิธกุล ต้องการที่จะนำละครเรื่องนี้มาทำใหม่ เมื่อสุนทรได้อ่านบท ก็ได้แสดงความจำนงที่จะแสดงเป็นภาษาอังกฤษ จึงตกลงกันว่านิมิตจะแสดงก่อนในภาคภาษาไทย ส่วนสุนทรจะแสดงต่อในครึ่งหลังเป็นภาคภาษาอังกฤษ โดยที่ต่างคนต่างแยกกันไปซ้อม ไปทำงานในส่วนของตนเอง แล้วจึงค่อยมาพบกันในวันซ้อมใหญ่ ทั้งนี้โดยใช้ฉากเดียวกันหรือดัดแปลงบ้างเล็กน้อย (สุนทร มีศรี, สัมภาษณ์, 16 พฤษภาคม 2552)

การแสดงครั้งนั้นแสดงที่หอประชุมเล็ก ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย 2-3 อาทิตย์ถัดมาก็ขึ้นไปแสดงที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เมื่อเขาทราบว่าผู้ชมชาวต่างชาติชื่นชมการแสดงของเขา โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ชมชาวอเมริกัน เพราะทราบดีว่าทหารอเมริกันส่วนใหญ่ที่ไปรบเป็นคนเชื้อสายต่างชาติมากกว่าเป็นเชื้อสายอเมริกัน เขาจึงได้ความคิดในการนำละครเรื่องนี้มาพัฒนาต่อยอดไปได้อีก จากนั้นเขาก็นำละครไปเล่นต่อที่เชียงราย ที่มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี และที่มหาสารคาม ตามลำดับ ในการเล่นแต่ละที่เขาหาเครื่องประกอบฉากดัดแปลงสิ่งต่างๆ ปรับให้เข้ากับการแสดง เช่น นำโต๊ะมาปรับตั้งเป็นเคาน์เตอร์บาร์ และนำช้อนส้อมหันด้ามเข้าหากันเป็นโทรศัพท์ เป็นต้น เป็นการนำวัตถุมาสร้างความหมายใหม่ประกอบการแสดง สิ่งที่เขากังวลก็คือผู้ชมจะสามารถเข้าใจภาษาอังกฤษหรือไม่ แต่เมื่อการแสดงของเขาสามารถสร้างเสียงหัวเราะให้แก่ผู้ชมได้ เขาจึงเห็นว่าการแสดงของเขาสามารถปรับเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ได้ในเรื่องบท ฉาก เครื่องประกอบฉาก รวมทั้งพื้นที่การแสดง ซึ่งสามารถแสดงได้แม้กระทั่งในร้านอาหารเล็กๆ (สุนทร มีศรี, สัมภาษณ์, 16 พฤษภาคม 2552)



รูปที่ 23 “การแสดง” John A.Lone ตามสถานที่ต่างๆ
ที่มา: (Jimsmeesri, 2011: Online)

ท้ายที่สุดสุนทรนำ John A. Lone มาเล่นที่สถาบันปรีดี พนมยงค์ ถึง 30 รอบ แสดงทุกวันพฤหัสบดี ศุกร์ เสาร์ และอาทิตย์ เป็นเวลา 1 เดือน พัฒนาจนกระทั่งเป็นการออกแบบพื้นที่ให้ไปสัมพันธ์กับเครื่องประกอบฉาก จนกลายเป็นพื้นที่ของศิลปะจัดวาง (Installation) เป็นพื้นที่แบบทัศนศิลป์ มีเก้าอี้จัดวางอยู่ มีการนำบทละครมาแปลงเป็นส่วนหนึ่งของงานจิตรกรรม ซึ่งทำเป็นผนังของฉาก อาจจะเรียกได้ว่าเป็นการแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดที่กระทำอยู่ในพื้นที่ของศิลปะแบบจัดวาง มากกว่าที่จะเป็นเพียงละครที่แสดงในฉากเท่านั้น (สุนทร มีศรี, สัมภาษณ์, 16 พฤษภาคม 2552)

“การแสดง” ของสุนทรนั้น สุนทรใช้ ตัวบทภาษาอังกฤษ การปรับแต่งวัสดุต่างๆ ให้เป็นฉาก และอุปกรณ์ประกอบฉาก ซึ่งไม่เพียงแค่ประกอบการแสดง หากช่วยประกอบสร้างความหมายใหม่ตามบริบทของพื้นที่การแสดง พัฒนาจนกลายเป็นศิลปะจัดวาง แปลงสัญญะทั้งหมดที่ประกอบกันเข้าเป็นละคร ให้เป็นสัญญะในเชิงทัศนศิลป์ แล้วนำตัวเองเข้าไปแสดงตามบริบทของพื้นที่นั้น จนกลายเป็นศิลปะสื่อการแสดงสด เพื่อเสียดสีถากถางเปิดโปงความฉ้อฉลของความเป็นอเมริกัน มากกว่าที่จะมาบอกเล่าเรื่องราวชีวิตของทหารผ่านศึกอเมริกันในที่สุด ลักษณะที่น่าสนใจของ “การแสดง” นี้ เมื่อพิจารณาผ่านทฤษฎีสัญวิทยาแล้วจึงอยู่ที่กระบวนการปรับเปลี่ยนจากสัญญะของละครสู่ศิลปะสื่อการแสดงสด

'Performance Art Project 2005. "Being John A. Lone"'

รูปที่ 24 “การแสดง” John A.Lone ที่สถาบันปรีดี พนมยงค์
ที่มา: (Jimsmeesri, 2011: Online)

ตามความเข้าใจของสุนทร ศิลปะสื่อการแสดงสดเป็นศิลปะที่เน้นการใช้เสียง เน้นการเล่นคำพูดเป็นพยางค์ และใช้เทคนิควิธีการของละคร มานำเสนอ ในรูปของการอ่านบทกวี และการแสดง สำหรับเขาศิลปะสื่อการแสดงสดคือการเด็ดยอดจากละครไปอีกชั้นหนึ่ง (สุนทร มีศรี, สัมภาษณ์, 16 พฤษภาคม 2552) ถึงแม้จะมีความเข้าใจคลาดเคลื่อนไปบ้าง เพราะวิถีทางการฝึกฝนของเขามาจากสายละคร ด้วยความมีใจจดจ่อต่อสิ่งที่ตนเองฝึกฝนจากฐานที่มีอยู่ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการจัดสมดุลของร่างกาย (Balance) ลีลาการเคลื่อนไหวร่างกาย (Movement) เทคนิคการหายใจ เป็นการด้านละคร จึงอาจละเลยถึงการใช้กระบวนการคิดในการนำเสนอผลงานศิลปะ อันเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะสื่อการแสดงสด มากกว่าที่จะเน้นในเรื่องการแสดง (Acting) ในแบบละคร แต่ด้วยความที่เขามีความถนัดเชี่ยวชาญในการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากและสามารถนำมาใช้สำหรับแสดงด้นสดได้ ก็ทำให้ศิลปะสื่อการแสดงสดของเขามีความสดใหม่และแตกต่างกันในการแสดงแต่ละครั้ง จากการตีความ จากการปรับเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ ไปตามพื้นที่ จึงพอที่จะสร้างความน่าสนใจให้กับชิ้นงานของเขา

ในหมู่ศิลปินสื่อการแสดงสดด้วยกัน อาจจะมิใคร่ยอมรับสุนทรในฐานะศิลปินสื่อการแสดงสดนัก สุนทรจึงเป็นตัวอย่างของศิลปินสายละครที่สถาปนาวาทกรรศิลปะสื่อการแสดงสดของตนเองขึ้นมา ซึ่งจะมีความเป็นศิลปะสื่อการแสดงสดหรือไม่นั้น เป็นหน้าที่ของนักวิจารณ์และภัณฑารักษ์ที่จะนิยาม “การแสดง” ของเขา อย่างไรก็ตามเราก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าผลงานชุด John A. Lone มีลักษณะเข้าข่ายความเป็นศิลปะสื่อการแสดงสด ซึ่งก็สอดคล้องกับความคิดใน “การแสดง” ของเขา ช่วยทำให้ภาพรวมของศิลปะสื่อการแสดงสดของไทยมีความกว้างขวางหลากหลาย มีส่วนร่วมให้เกิดทางเลือกใหม่ ๆ ให้เกิดขึ้น

จากประวัติและพัฒนาการของศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย ผู้ศึกษาพบว่าในช่วงแรกศิลปะสื่อการแสดงสดเป็นไปอย่างก้าวกระโดด ยังไม่ปรากฏเป็นรูปเป็นร่างที่ชัดเจนและยังขาดความต่อเนื่อง ในการสร้างสรรค์และนำเสนอ จนประมาณในปีพ.ศ. 2527 จึงได้มีผลงานศิลปะสื่อการแสดงสดของศิลปินไทย เกิดขึ้นอย่างสม่ำเสมอ เป็นรูปธรรมขึ้น สามารถสร้างปรากฏการณ์ที่โดดเด่นให้เกิดขึ้นในวงการศิลปะ และได้รับการต้อนรับจากผู้ชมงานอย่างอุ่นหนาฝาคั่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งกิจกรรมเวทีสมัย และนับตั้งแต่ปีพ.ศ. 2534 เป็นต้นมา ศิลปะสื่อการแสดงสด ก็มีกิจกรรม กลุ่มก้อนของศิลปิน และพื้นที่ในการแสดงออก ที่หลากหลายมากขึ้น เช่น มีกิจกรรมเชียงใหม่จัดวางสังคม และมีกลุ่มโปรเจ็ค 304 เป็นต้น ทำให้ศิลปะสื่อการแสดงสดสามารถสร้างตัวเองให้เป็นศิลปะทางเลือกที่สำคัญ โดยมีแนวโน้มอันสดใสที่จะขยายพื้นที่ของศิลปะสื่อการแสดงสดให้กว้างขวางขึ้นได้ จากกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่หลายคนที่สานต่อการทำงานศิลปะแขนงนี้จากศิลปินรุ่นบุกเบิก

อีกประการหนึ่ง การศึกษาในเชิงประวัติและพัฒนาการ ทำให้พบว่า สังคมเป็นตัวกำหนดเนื้อหาและรูปแบบของศิลปิน นับแต่ช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา สังคมที่ใฝ่หาเสรีภาพได้เปิดโอกาสให้กับการแสดงหา และเปิดรับศิลปะในแนวก้าวหน้า และเชิงทดลองต่างๆ อันมีส่วนสำคัญต่อกำเนิดศิลปะสื่อการแสดงสด และเมื่อสังคมเป็นประชาธิปไตยมากยิ่งขึ้น ศิลปะสื่อการแสดงสดก็ได้พัฒนาขึ้น มีอิสระในการแสดงออกมากขึ้น และได้รับการตอบรับจากสังคมมากขึ้นเช่นกัน ยิ่งในระยะหลังเมื่อสังคมไทยก้าวสู่การพัฒนาเศรษฐกิจ และสู่ความเป็นโลกาภิวัตน์ ก็มีกลุ่มศิลปินศิลปะสื่อการแสดงหน้าใหม่นำเสนอผลงานมากขึ้น สะท้อนทางเลือกใหม่ๆ ในสังคม ขณะเดียวกันก็มีกลุ่มศิลปินที่แสดงการต่อต้าน และไม่เห็นด้วยกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมดังกล่าว เช่น กลุ่มอุกกาบาต เป็นต้น

ส่วนประเด็นต่างๆ ที่ศิลปินไทยกล่าวถึงก็มีความหลากหลายเช่นเดียวกัน นับตั้งแต่ช่วงแรกเริ่มของศิลปะสื่อการแสดงสดของไทย ศิลปินก็เริ่มมีการเสนอประเด็นเกี่ยวกับร่างกายที่เกี่ยวเนื่องกับเรื่องอำนาจ และการเมืองในลักษณะและระดับต่างๆ เช่น ผลงาน ขายตัวเอง ของวสันต์ สิทธิเขตต์ และการเปลือยกายเพื่อก่อกวนกระแสทางศิลปะของอุทิศ อติมานะ เป็นต้น นอกจากนี้ ก็ยังมีศิลปินใช้ร่างกายของตนเองเพื่อทดสอบความคงทนทั้งของสภาพร่างกายและสภาพจิตใจ ในการสร้างกระบวนการความสัมพันธ์กับผู้ชม เช่น ผลงาน Standing Series ของจุมพล เป็นต้น

ในประเด็นของการเรียกร้องสิทธิทางเพศ ไม่ว่าจะสิทธิสตรี เพศที่สาม หรือผู้ให้บริการทางเพศ ก็ตาม ก็มีศิลปินไทยจำนวนไม่น้อยที่นำเสนอประเด็นเหล่านี้ เช่น มนตรี เติมสมบัติ ไมเคิล เชาวนาศัย และศิริพร ศรีเพ็ญ (ในเทศกาลเอเชียโทเปีย) สำหรับศิลปินในกลุ่มประชากรที่ศึกษาศิลปินที่เสนอประเด็นเกี่ยวกับสิทธิสตรีก็ได้แก่ จิตติมา ผลเสวก

ประเด็นที่ถือว่าเป็นลักษณะเด่น และเป็นจุดแข็งของศิลปินไทยที่ทำให้ศิลปินไทยแตกต่างจากศิลปินในภูมิภาคอื่นก็คือ การนำรากวัฒนธรรม มานำเสนอบอกเล่า และสื่อความหมาย เพื่อสะท้อนความเป็นตัวตนที่ดำรงอยู่ในวัฒนธรรมร่วมสมัยที่มีการปะทะสังสรรค์กันอย่างเข้มข้นสุดขั้ว เช่น การนำหนังตะลุงมาเล่นเสียดเย้ยการเมือง ของวสันต์ เป็นต้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตติมา ผลเสวก ซึ่งนำเรื่องราวเกี่ยวกับตำนานพื้นบ้าน มาบอกเล่าเรื่องราว ผ่านศิลปะสื่อการแสดงสด สะท้อนปัญหาของชาวบ้านที่ได้รับผลกระทบจากการพัฒนาของรัฐ

นอกเหนือจากประเด็นเหล่านี้ก็มีศิลปินอีกหลายคนเช่นกัน ที่นำเสนอศิลปะสื่อการแสดงสด ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการคิด และในประเด็นที่พูดถึงศิลปะโดยตรง เช่น อภินันท์ โปษยานนท์ ซึ่งนำเสนอ สอนศิลป์ให้ไก่กรุง และกมล เผ่าสวัสดิ์ ซึ่งเสนอ Song for the Dead Art ขณะเดียวกันก็มีศิลปินอีกหลายคน ที่นำเสนอประเด็นการเมือง และการเรียกร้องสิทธิ

ทางสังคม เช่น วสันต์ และไพศาล การนำเสนอประเด็นทั้ง 2 ประเด็น ทำให้เรา มองเห็นรูปแบบและลักษณะของศิลปินสื่อการแสดงสดไทย ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 สาย คือ

1. ศิลปินสื่อการแสดงสดสายถนน (Street Performance Artist) ศิลปินเหล่านี้ได้แก่ วสันต์ สิทธิเขตต์ จิตติมา ผลเสวก และไพศาล เปลี่ยนบางช้าง ซึ่งเป็นภาพแทน (Representative) ของศิลปินกลุ่มอุกกาบาตอีกหลายคน ดังได้กล่าวแล้วว่าศิลปินกลุ่มนี้ใช้ท่าทีของคติดาดามาเป็นสัญญะในการนำเสนอประเด็นต่อสู้เรียกร้อง ในเรื่องสิทธิมนุษยชน การอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม ปัญหาของคนพื้นที่ซึ่งได้รับผลกระทบจากการพัฒนาของรัฐ ขยายไปถึงเรื่องทางเมืองโดยตรง ในทุกระดับทั้งในระดับท้องถิ่นและในระดับโลก พื้นที่ของศิลปินกลุ่มนี้จึงอยู่ตามท้องถนนและเวทีการประท้วง เทศกาลเอเชียโทเปีย ก็นับเป็นเวทีหนึ่งที่ศิลปินกลุ่มนี้แสดงออก และเป็นหัวเรี่ยวหัวแรงสำคัญในการจัด ทำให้ภาพลักษณ์ของเอเชียโทเปีย กลายเป็นเรื่องการเมืองเป็นส่วนใหญ่ และส่งอิทธิพลต่อเนื้อหาและรูปแบบ “การแสดง” ของศิลปินในประเทศใกล้เคียงอย่างพม่า และเวียดนามด้วย

2. ศิลปินสื่อการแสดงสดสายหอศิลป์ (Gallery-based Performance Artist) ได้แก่ จุมพล และอุทิศ ศิลปินเหล่านี้เน้นความคิดและกระบวนการคิดเป็นหลัก นำเสนอประเด็นในเรื่องของศิลปะโดยเฉพาะ พื้นที่ในการนำเสนอผลงานของศิลปินเหล่านี้จึงอยู่ตามแกลเลอรีหอศิลป์ต่างๆ สำหรับจุมพล ซึ่งใบหน้าของเขามีมายาคติของความเป็น “เอเชียโทเปีย” ติดอยู่ ทำให้ตัวเขาถูกนำไปปะปนกับศิลปินสายถนนอย่างศิลปินกลุ่มอุกกาบาต ซึ่งมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกัน แต่โดยเนื้องานแล้ว “การแสดง” ของจุมพลที่กล่าวถึงบางสิ่งบางอย่างที่กำลังทำงาน อันนำไปสู่ความจริงที่มองไม่เห็น ก็สามารถบ่งบอกการให้ความสำคัญกับความคิดกระบวนการได้เป็นอย่างดี แม้จะมีผลงานบางชิ้นที่เขาจะพูดถึงเรื่องทางสังคมและการเมืองก็ตาม แต่เรื่องทางสังคมก็เป็นสิ่งที่ศิลปินหลีกเลี่ยงไม่ได้อยู่แล้ว เพราะศิลปินก็เป็นปัจจเกชนหนึ่งในสังคมเช่นกัน

อนึ่ง มีศิลปินบางคนที่นอกเหนือจากกลุ่มประชากรที่ผู้ศึกษาได้วิเคราะห์ ที่เข้าไปทำงานในพื้นที่ของชีวิตจริง (Site-specific Performance) ด้วยคือไมเคิล เชาวนาศัย ที่เข้าไปแสดงในงานวัดภูเขาทอง วัดสระเกศ ผลงานหลายชิ้นที่เขาเข้าไปทำกับเพศที่สามในพื้นที่จริง เช่น พัฒน์พงษ์ แต่ส่วนใหญ่แล้วผลงานของเขาก็ยังถือว่าอยู่ในสายหอศิลป์ เพราะมักจะนำเสนอในรูปของการบันทึกผ่านสื่อวีดีโอ ภาพยนตร์สั้น และภาพถ่าย กมล เผ่าสวัสดิ์ เอง แม้จะอยู่สายหอศิลป์ก็มีผลงานหลายชิ้นที่เป็นการลงพื้นที่เพื่อเสนอประเด็นสิ่งแวดล้อม และเรื่องราวของกลุ่มคนที่ให้บริการทางเพศเช่นกัน อาจจะกล่าวได้ว่าแม้จะแยกประเภทชัดเจน แต่ผลงานบางชิ้นของศิลปินก็ปะปนกันระหว่าง 2 สายนี้ อย่างไรก็ตามศิลปินที่ทำงานศิลปะสื่อการแสดงสดทั้งหมดของไทยก็ไม่ได้เลือกใช้ศิลปะสื่อการแสดงสดเป็นช่องทางเดียวในการแสดงออก ส่วนใหญ่มักใช้สื่อทัศนศิลป์

เป็นช่องทางในการแสดงออกด้วย สำหรับศิลปินที่มาจากสายละครและการแสดง ก็ใช้ละครและการแสดงเป็นอีกช่องทางหนึ่งเช่นกัน เช่น สุนทร มีศรี และธีรวัฒน์ มุลวิไล

เมื่อพิจารณาถึงประสบการณ์และช่วงอายุของศิลปินสื่อการแสดงสดไทย สำหรับกลุ่มประชากรที่ศึกษา เราจะพบว่ามีศิลปินที่เดินทางไปศึกษายังต่างประเทศ และได้ไปพบการผลงานต้นแบบของศิลปะสื่อการแสดงสด เป็นประสบการณ์ตรงที่ได้รับ ส่งผลให้วิธีคิด และการแสดงออกทางศิลปะของศิลปินเหล่านี้มีความชัดเจน ศิลปินเหล่านี้ได้แก่ จุมพล และกมล และยังมีศิลปินที่ทำงานศิลปะสื่อการแสดงสดที่นอกเหนือจากกลุ่มประชากร ที่ไปศึกษาศิลปะยังต่างประเทศอีก เช่น อภินัน และไมเคิล เป็นต้น โดยเฉพาะไมเคิลนั้นเขาได้ศึกษาศิลปะสื่อการแสดงสดมาโดยตรง ศิลปินที่กล่าวถึงนี้เป็นศิลปินรุ่นบุกเบิกที่มีช่วงอายุ 50 ปี ขึ้นไปเป็นส่วนใหญ่ ยกเว้นไมเคิล ซึ่งเป็นศิลปินอีกรุ่นหนึ่ง

ส่วนศิลปินอีกกลุ่มหนึ่ง ประสบการณ์การสัมผัสรับรู้ศิลปะสื่อการแสดงสด มาจากการรับรู้จากประสบการณ์ชั้นสอง จากการอ่านหนังสือ หรือจากสื่อบันทึกอื่นๆ แล้วสร้างงานตามความเข้าใจของตนเอง ต่อมาภายหลังเมื่อได้มีโอกาสเดินทางไปแสดงผลงานยังต่างประเทศ จึงได้มีโอกาสสัมผัสกับผลงานจริง ศิลปินกลุ่มนี้ได้แก่ วสันต์ ไพศาล และอุทิศ สำหรับอุทิศนั้นเขารับรู้จากแนวคิดทางทฤษฎีชั้นสูงจากบอยส์ และดูช็องป์ เช่นเดียวกัน ช่วงอายุของศิลปินเหล่านี้อยู่ในช่วงวัยตั้งแต่ 50 ปี ขึ้นไป

ในส่วนของการใช้สัญญะของศิลปิน โดยเฉพาะศิลปินกลุ่มประชากรที่ศึกษา นับด้วยว่าศิลปินแต่ละใช้สัญญะที่แตกต่างกันไปตามแนวความคิด และวิธีการของของแต่ละคน ซึ่งศิลปินทุกคนมีความชัดเจนและความสอดคล้องในการสื่อเสนอประเด็นของตน นับตั้งแต่การเลือกสัญญะนำมาเข้าและเรียบเรียงรหัสสัญญะ และนำเสนอเบื้องหน้าผู้ชม เช่น จุมพล ใช้สัญญะที่เกี่ยวข้องกับความจริงที่มองไม่เห็น นำมาสร้างเป็นกระบวนการสร้างความสัมพันธ์กับผู้คนในพื้นที่สาธารณะ ไพศาล ใช้สัญญะของวัตถุที่เกี่ยวข้องกับเศษซากของการบริโภค และสัญญะของการกระทำที่ดิบเถื่อนรุนแรง เพื่อประณามลัทธิวัตถุนิยม และบริโภคนิยม และสุนทร ซึ่งมีความถนัดอย่างยิ่งในการแปลงสัญญะของละคร เป็นสัญญะของศิลปะสื่อการแสดงสด เพื่อเสนอประเด็นทางการเมือง เป็นต้น

ทั้งการศึกษาในเชิงประวัติ และการวิเคราะห์แนวคิดและผลงานของศิลปินด้วยทฤษฎีสัญวิทยา นอกจากจะทำให้เห็นภาพรวมของศิลปะ และศิลปินสื่อการแสดงสดในประเทศไทยแล้ว สิ่งที่สำคัญที่สุดก็คือทำให้เราทราบถึงบทบาทหน้าที่อันแท้จริงของศิลปะสื่อการแสดงสดต่อสังคมไทยด้วย นั่นก็คือการส่องสะท้อนสังคมไทยในแต่ละช่วงที่เปลี่ยนผ่าน ดังที่กล่าวไว้ว่าสังคมเป็นตัวกำหนดเนื้อหาและรูปแบบของศิลปะสื่อการแสดงสดไทย ในทางกลับกันศิลปะก็เป็นส่งที่บ่งบอกสภาวะของสังคมไทยได้เป็นอย่างดี ไม่ว่าสังคมจะเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรศิลปะสื่อการแสดง

สดก็คอยเป็นสิ่งกระตุ้นสังคมอยู่เสมอ ซึ่งในบางครั้งก็เป็นการเห็นชอบ และในบางครั้งก็เป็นการต่อต้าน กรณีการเกิดกลุ่มศิลปินสื่อการแสดงสดหลายกลุ่ม กับการต่อต้านสังคมบริโภคนิยมด้วยการเป็นผู้ก่อการร้ายทางวัฒนธรรมของกลุ่มอุกาบาต ในช่วงที่เศรษฐกิจไทยกำลังเฟื่องฟู เป็นตัวอย่างที่ดีที่สุด ขณะเดียวกันด้วยความที่ศิลปะสื่อการแสดงสดปฏิเสธขนบของวิจิตรศิลป์ และต่อต้านอำนาจที่กดขี่ในรูปแบบต่างๆ ศิลปะแขนงนี้จึงแสวงหาการสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา จึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่ศิลปะนี้จะเป็นสื่อทางเลือกที่หยิบยื่นให้กับสังคมไทย

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

จากผลการศึกษาที่ได้จากการศึกษาประวัติและพัฒนาการของศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย การวิเคราะห์ผลงานและแนวความคิดของศิลปิน และการศึกษาบทบาทหน้าที่ของศิลปะสื่อการแสดงสด ทำให้เห็นว่าชั่วระยะเวลา 30 กว่า ปี มานี้ โดยผ่านการนำเสนอผลงานของศิลปินสื่อการแสดงสด ซึ่งเมื่อพิจารณาจากกลุ่มประชากรที่ศึกษาแล้ว มีความสอดคล้องชัดเจนในแนวความคิด กระบวนวิธีคิด และประพันธกรรม ที่จะสื่อสารสู่สังคม ในลักษณะต่างๆ ศิลปะสื่อการแสดงสดได้สร้างพื้นที่จนเป็นที่ยอมรับจากสังคมไทยในฐานะศิลปะและสื่อทางเลือกที่สะท้อนสังคมได้ในระดับลึก เชื่อมโยงความแตกต่างระหว่างโลกศิลปะเข้าหาชีวิตประจำวัน สร้างความคิดที่ย้อนแย้งและกระตุ้นให้สังคมตระหนักในสิ่งที่เป็นจริง หรือสิ่งที่เป็นปัญหา หรือความไม่ชอบมาพากลที่ดำรงอยู่ในสังคม นับได้ว่าศิลปะสื่อการแสดงสดได้ทำหน้าที่บอกเตือนสังคมได้เป็นอย่างดี

นับเป็นนิมิตหมายที่ดีว่า ในขณะนี้ศิลปินสื่อการแสดงสดในประเทศไทยมีจำนวนมากอยู่พอสมควร และจำนวนอัตราของการแสดงผลงานมีเพิ่มมากขึ้น ประเทศไทยก็มีเทศกาลนานาชาติที่เป็นที่ยอมรับจากศิลปินทั่วโลก อีกทั้งศิลปินไทยก็เป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติหลายคนจนเป็นที่กล่าวถึง หลายคนได้รับเชิญให้ไปนำเสนอแสดงผลงานในระดับโลก ในประเทศไทยเองศิลปะสื่อการแสดงสดก็ได้ลงไปถึงในระดับชุมชนบ้างแล้ว และศิลปะสื่อการแสดงสดก็เป็นที่รู้จักกันดีตามเมืองใหญ่ อย่างกรุงเทพมหานคร และเชียงใหม่ แสดงให้เห็นถึงการกระจายพื้นที่ของศิลปะสื่อการแสดงสด ดูเหมือนว่าศิลปะสื่อการแสดงสดกำลังเติบโต พัฒนาไปในทิศทางที่น่าพอใจ และไม่หยุดยั้งที่จะเสาะหาแนวทางการสร้างสรรค์ใหม่อยู่ตลอดเวลา กระนั้นก็ตาม ก็มิได้หมายความว่าศิลปะสื่อการแสดงสดของไทยในปัจจุบันจะไม่มีปัญหาหรืออุปสรรคใดเลย

อภิปรายผล

ถึงแม้ว่าศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทยจะมีแนวโน้มมุ่งสู่ความหลากหลาย และเปิดสู่การสร้างสรรค์อย่างมีอิสระ แต่จากการเก็บข้อมูล และการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล ผู้ศึกษาเห็นว่าในเรื่องของการสร้างสรรค์ ศิลปินหลายคนเริ่มที่จะมีการลอกเลียนวิธีการนำเสนอ โดยอาจจะไม่รู้ตัว เพราะบางครั้งเป็นการส่งอิทธิพลกันไปมา เฉพาะอย่างยิ่ง ใน “การแสดง” หลายๆ ชิ้นเริ่มกลับไปหาองค์ประกอบของละครในการนำเสนอ ได้แก่ อุปกรณ์ประกอบฉาก ไฟ เสียง ดนตรีประกอบ และฉาก ทั้งที่ศิลปะสื่อการแสดงสดเป็นศิลปะที่ปฏิเสธขนบของความเป็นละครและแทนที่ศิลปินจะเน้นร่างกาย และกระบวนการคิดส่งผ่านไปยัง “การแสดง” ซึ่งสามารถปะทะ

กับผู้ชมได้โดยตรง บางครั้งตัวศิลปินก็ใช้วิธีการซ้ำเดิม ศิลปินหญิงที่เสนอประเด็นสิทธิสตรี มักจะใช้สัญญะซ้ำๆ กัน เช่น ใช้เลือดหรือสีแดง และจบการแสดงด้วยการเปลือยกายแก้ผ้า เป็นต้น

ยิ่งไปกว่านั้น จากข้อสังเกตในข้อมูลที่ศึกษา ตัวศิลปินเอง ยังคงภาคภูมิใจในอำนาจความเป็นปัญญาชนอยู่ ศิลปินยังหวงแหนพื้นที่ส่วนนี้ของตน แม้จะเริ่มมีการขยายพื้นที่ไปสู่สังคมในวงกว้างมากขึ้น โดยเฉพาะในพื้นที่ชุมชนท้องถิ่น ศิลปินยังไม่ยอมให้สิทธิ์ในการแสดงออกทางศิลปะแก่ชาวบ้านอย่างแท้จริง เพราะเมื่อผู้คนชาวบ้านเมื่อมีโอกาสแสดงผลงานศิลปะสื่อการแสดงสดแล้วอาจจะมีพลังปะทะความเป็นจริงมากกว่า

ข้อกังวลทั้ง 2 ข้อ นี้ อาจจะเป็นอุปสรรคต่อการพัฒนาสร้างสรรค์ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของศิลปะแขนงนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นเรื่องอำนาจของศิลปินนั้น อาจจะเป็นสิ่งกีดขวางต่อการเชื่อมโยงศิลปะนี้สู่พื้นที่ทางสังคม เป็นความขัดแย้งที่ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องควรที่จะตระหนักถึง เนื่องจากอาจจะส่งผลเสียได้ในระยะยาว

ข้อเสนอแนะ

การศึกษา “ศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย” นี้ เป็นการศึกษานำร่องเบื้องต้นในเชิงประวัติพัฒนาการ การวิเคราะห์ผลงาน และพิจารณาสถานภาพบทบาทหน้าที่ในสังคมไทย โดยเลือกศึกษาศิลปินที่เป็นภาพแทนของศิลปินไทย ทำให้เห็นภาพรวมของลักษณะผลงานของศิลปินไทย และหน้าที่การทำงานของศิลปะแขนงนี้ในสังคม การศึกษานี้ยังไม่สามารถครอบคลุมได้ในทุกมิติ เพียงแต่ช่วยเติมเต็มการศึกษาที่มีมาก่อนหน้านี้ และช่วยให้ข้อมูลของความเป็นศิลปะสื่อการแสดงสดเท่านั้น ดังนั้นผู้ศึกษาเห็นว่า ในประการแรก สิ่งที่ควรพัฒนาของศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทย ก็คือ การจัดการเรียนการสอน ในสถาบันการศึกษา โดยเฉพาะในระดับอุดมศึกษา ดังที่ได้กล่าวแล้วว่ายังไม่ปรากฏมีหลักสูตรศิลปะสื่อการแสดงสดในไทย จะมีก็แต่เพียงการสอดแทรกอยู่ในบางรายวิชาเท่านั้น การเปิดหลักสูตรศิลปะสื่อการแสดงสดจะช่วยทำให้เกิดการศึกษาที่เป็นระบบ สร้างความถูกต้องชัดเจนในทางวิชาการ และทางการปฏิบัติฝึกฝน แม้ว่าจะไม่สามารถสอนให้ผู้เรียนแสดงได้ แต่การสอนกระบวนการคิดในการทำงานศิลปะสื่อการแสดงสดเป็นสิ่งที่สำคัญและสามารถทำได้ การเปิดการเรียนการสอนจะมีผลอย่างยิ่งต่อการพัฒนาและสร้างสรรค์ศิลปะสื่อการแสดงสดของไทยในอนาคต อีกทั้งยังสามารถเป็นการให้ข้อมูล สร้างความเข้าใจที่ถูกต้องถึง ลักษณะ คุณค่า ความหมาย ของศิลปะสื่อการแสดงสด ต่อสังคมไทย ในอันที่จะสร้างพื้นที่อิสระในการสื่อความหมาย และในไปประยุกต์ใช้ในวาระต่างๆ ได้อีกด้วย

อีกประการหนึ่ง เนื่องจากการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับศิลปะสื่อการแสดงสดในประเทศไทยยังต้องการการศึกษาในแง่มุมต่างๆ อีกมาก ดังที่ผู้ศึกษาได้ประสบปัญหา การให้ข้อมูลที่คลาดเคลื่อน ซึ่งในบางครั้งมาจากความทรงจำของศิลปิน การบันทึกข้อมูล และการจัดเก็บข้อมูลที่ยังขาดระบบของศิลปิน รวมทั้งเอกสารข้อเขียนที่ยังกระจัดกระจายอยู่ตามที่ต่างๆ ดังนั้น

การศึกษาในเชิงจัดการข้อมูลพื้นฐาน จึงเป็นสิ่งที่ควรทำในอนาคต เพื่อความสะดวกในการสืบค้นข้อมูลสำหรับการศึกษาในแง่มุมทั้งหลาย เช่นเดียวกับการศึกษาวิเคราะห์ และสังเคราะห์ ผลงานของศิลปิน บทบาทหน้าที่ของศิลปะสื่อการแสดงสด เพื่อที่จะพิจารณาศิลปะแขนงนี้ทั้งในด้านกว้างและด้านลึก ในอันที่จะช่วยพัฒนาศิลปะสื่อการแสดงสดในโอกาสต่อไป นอกจากนี้ การศึกษาศิลปะสื่อการแสดงสด โดยเชื่อมโยงเข้ากับศาสตร์อื่นก็มีประโยชน์ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันต่อการพัฒนาการสร้างสรรค์ของศิลปะแขนงนี้ และต่อการที่นำศิลปะนี้เข้าไปในภาคส่วนอื่น ในสังคม ในการนำไปประยุกต์ใช้กับสิ่งอื่นๆ

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กมล เผ่าสวัสดิ์. สัมภาษณ์, 11 ธันวาคม 2552.

กมล เผ่าสวัสดิ์. สนทนา, 22 เมษายน 2554.

กฤติยา กาวีวงศ์. สัมภาษณ์, 4 กันยายน 2552.

คุณแหยง.บันทึกเหตุการณ์ 14 ตุลาฯ. ใน เทียมบุญ วงศ์วัชระกุศล (บรรณาธิการ), วันมหาวิปโยค 14 ตุลาคม 2516,หน้า 25-127. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สวนอักษร, 2516.

คำรณ คุณะดิลก, สนทนา, 26 เมษายน 2553.

จิตติมา ผลเสวก. สัมภาษณ์, 1 กุมภาพันธ์ 2553.

จิตติมา ผลเสวก, บรรณาธิการ. Tradisexion: ประเพณี-ประเวณี. สำนักพิมพ์เจนเดอร์เพรส: นนทบุรี, 2538.

จุมพล อภิสุข. Mystory. กรุงเทพมหานคร: หอศิลป์ตาดู, 2546. (สูจิบัตร)

จุมพล อภิสุข.สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2552.

จุมพล อภิสุข. เสวนา, 29 มีนาคม 2546.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. คณะอักษรศาสตร์. อารยธรรม: สมัย 4-5. สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: กรุงเทพมหานคร, 2525.

ใจ อึ๊งภากรณ์ และคณะ. อาชญากรรมรัฐในวิกฤตการณ์เปลี่ยนแปลง [ออนไลน์].กลุ่มตุลาธรรม, 2549. แหล่งที่มา: http://www.2519.net [2553, สิงหาคม 15]

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. สัญวิทยา, โครงสร้างนิยม, หลังโครงสร้างนิยมกับการศึกษารัฐศาสตร์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์วิภาษา, 2545.

ถนอม ชาภักดี. ไพศาล เปลี่ยนบางช้างกับบทบาทวิถีของ Performance Art. เนชั่น สุดสัปดาห์ (22 กุมภาพันธ์ 2539: 63).

ถนอม ชาภักดี. ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง กับภาระที่แบกบ่า. เนชั่น สุดสัปดาห์ (กรกฎาคม 2539: 47).

ถนอม ชาภักดี. มหกรรมศิลปะการแสดงสด Asiatopia 4: Black Market บทวิพากษ์สังคม วัฒนธรรม และอัตลักษณ์ (3). เนชั่นสุดสัปดาห์ 550 (16 ธันวาคม 2545: 35).

ถนอม ชาภักดี. มหกรรมศิลปะการแสดงสด Asiatopia 4: Black Market บทวิพากษ์สังคม วัฒนธรรม และอัตลักษณ์ (5). เนชั่นสุดสัปดาห์ 552 (30 ธันวาคม 2545: 35).

ถนอม ชาภักดี. ศิลปะสื่อการแสดง (Performance Art) ผ่านงานชีวศิลป์ครั้งที่ 2 (จบ).เนชั่นสุดสัปดาห์ 273 (กันยายน 2540: 42-43).

ถนอม ชาภักดี. 4 ศิลปินศิลปะการแสดงสด และ 40 ปี Video Art ในประเทศเยอรมัน (1). เนชั่น

สุดสัปดาห์ 788 (6 กรกฎาคม 2550: 54-55).

ถนอม ชาภักดี. สัมภาษณ์, 4 สิงหาคม 2552.

ถนอม ชาภักดี. เสวนา, 29 มีนาคม 2546.

ทีปกร. ศิลปเพื่อชีวิตศิลปเพื่อประชาชน. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์นกฮูก, 2540.

ธนาวิ โชติประดิษฐ. สังเกตการณ์เอเชียโทเปีย (2541-2547). ใน จักรพันธ์ วิลาสินีกุล และสายัณห์ แดงกลม (บรรณาธิการ), การวิจารณ์ทัศนศิลป์: ข้อคิดของนักวิชาการไทย, หน้า 45-70. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ชมนาด, 2549.

ธีรา สุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา. เสียงจากความเงียบ: สัมพันธบท “สุชาติ สวัสดิ์ศรี” และวรรณกรรมฝรั่งเศส. กรุงเทพมหานคร: สายธาร, 2547.

นพพร ประชากุล. คำนำ. ใน นพพร ประชากุล (บรรณาธิการ), มายาคติ, หน้า 1-18. แปลโดย วรรณพิมล อังคศิริสรรพ. กรุงเทพมหานคร: คบไฟ, 2544.

นพพร ประชากุล. ภาคผนวก: ภาษาศาสตร์โครงสร้าง: แม่บทของสัญศาสตร์. ใน นพพร ประชากุล (บรรณาธิการ), มายาคติ, หน้า 161- 169. แปลโดย วรรณพิมล อังคศิริสรรพ. กรุงเทพมหานคร: คบไฟ, 2544.

นพพร ประชากุล. โรล็องด์ บาร์ตส์กับสัญศาสตร์วรรณกรรม. ใน นพพร ประชากุล (บรรณาธิการ), มายาคติ, หน้า 91- 159. แปลโดย วรรณพิมล อังคศิริสรรพ. กรุงเทพมหานคร: คบไฟ, 2544.

นอม ปทัสถาน. มองสารผ่านสื่อ: บทสนทนาร่วมสมัย [Online].bookwing@gmail.com, 2550. แหล่งที่มา: http://www.nokbook.com [4 มีนาคม 2554]

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. 30 ปี ของชมรมพระจันทร์เสี้ยวจากการถามหา “วิญญาณแห่งยุคสมัย” จากคนร่วมสมัย. พระจันทร์เสี้ยวการละคร, ความฝันกลางเดือนหนาว, หน้า 11-15. (ม.ป.ท.), 2549. (สูจิบัตร)

ปอง จุลลทรัพย์. บทบันทึก พ.ศ. 2514-2519. พระจันทร์เสี้ยวการละคร, ความฝันกลางเดือนหนาว, หน้า 6-9. (ม.ป.ท.), 2549. (สูจิบัตร)

ป๋วย อึ้งภากรณ์. ความรุนแรงและรัฐประหาร 6 ตุลาคม 2519 [ออนไลน์].กลุ่มตุลาธรรม, 2549. แหล่งที่มา: http://www.2519.net [2553, สิงหาคม 15]

ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง. สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2553.

ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง. เสวนา, 29 มีนาคม 2546.

ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร. เสวนา, 29 มีนาคม 2546.

วรพจน์ พันธุ์พงศ์. No war: ครั้งแรกที่คนทั้งโลกขับขานถ้อยคำเดียวกัน. Open. 30 (4 เมษายน 2546. 49-53).

วิกิพีเดีย. พรรคศิลปิน [ออนไลน์]. (n.d.) แหล่งที่มา: http://th.wikipedia.org/wiki/พรรคศิลปิน [2553, พฤศจิกายน 3]

วสันต์ สิทธิเขตต์. สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2553.

วิรุณ ตั้งเจริญ. *ศิลปะหลังสมัยใหม่*. กรุงเทพมหานคร: อีแอนด์ไอคิว, 2547.

สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. ผองเพื่อนเพาะช่าง 2515-2519 และมนัส เศียรสิงห์ "แดง". สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย, สูจิบัตรรางวัลมนัส เศียรสิงห์ "แดง" ครั้งที่ 2 ประจำปีพุทธศักราช 2549, หน้า 74-87. กรุงเทพมหานคร: สถาบันปรีดี พนมยงค์, 2549. (สูจิบัตร)

สุนทร มีศรี. สัมภาษณ์, 16 พฤษภาคม 2552.

อานันท์ กาญจนพันธ์. คิดอย่างมิเชลฟูโกต์ คิดอย่างวิพากษ์: จากวาทกรรมของอัตบุคคลถึงจุดเปลี่ยนของอัตตา. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2552.

อุทิศ อติมานะ. สัมภาษณ์, 25 เมษายน 2553.

ภาษาอังกฤษ

Alessandra, A. Reading Position [Online]. 2010. Avilable from: http://www.amandinealessandra.com [2011, March 21]

Allain, P., and Harvie, J. The Routledge companion to theatre and performance. London: Routledge, 2006.

Appignanesi, R. et al. Postmodernism for beginners. Cambridge: Icon Books, 1995.

Carlson, M. Performance: A critical introduction. London: Routledge, 1996.

Chotpradit, T. Observing Asiatopia (1988-2004). In Southeast Asia performance art symposium 7 th Asiatopia performance art festival 22-27 November, 2005, Bangkok, pp.16-60. NonthaBuri: Songsittivan, 2005.

Goldberg, R. Performance art: From futurism to the present. New York: Harry N. Abrams, 1988.

Jimsmeesri. John A. Lone [Online]. 2010. Avilable from: http://jimsmeesri.wordpress.com/author/jimsmeesri/ [2011, March 21]

Kaye, N. Postmedernism and performance. New York: St. Martin's Press, 1994.

Project 304. Dilemma: Kamol Phaosavasdi. Bangkok: Thunkamol Press, 2001

Rush, M. New media in art. London: Thames and Hudson, 2005.

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

คงกฤช ไตรยวงศ์, บรรณาธิการ. ลายลักษณ์แห่งการวิจารณ์: รวมบทความวิจารณ์ร่วมสมัยเล่ม 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ชมนาด, 2550.

เจตนา นาควัชระ. ตามใจฉัน–ตามใจท่าน: ว่าด้วยการวิจารณ์และการวิจัย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์คมบาง, 2548.

ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร, บรรณาธิการ. ศิลปะงดงามสงครามกราดเกรี้ยว. กรุงเทพมหานคร: กองทุน จิระศักดิ์ พัฒนพงศ์, 2549.

มานิต ศรีวานิชภูมิ. ประท้วง/Protest. กรุงเทพมหานคร: มานิต ศรีวานิชภูมิ, 2546.

มิเชล ฟูโกต. ร่างกายใต้บงการ. แปลโดย ทองกร โภคธรรม. กรุงเทพมหานคร: คบไฟ, 2547.

ถนอม ชาภักดี. ก่อนและหลังชมงานสื่อศิลปะการแสดง ชนิดเก็บค่าชมครั้งแรกในประเทศไทยครั้งที่ 1. เนชั่นสุดสัปดาห์ 216 (26 กรกฎาคม 2539: 47).

ถนอม ชาภักดี. เทศกาลศิลปะการแสดงสดนานาชาติจากศิลปิน 2 Generation (1). เนชั่นสุดสัปดาห์ 601 (8 ธันวาคม 2546: 52).

ถนอม ชาภักดี. เทศกาลศิลปะการแสดงสดนานาชาติจากศิลปิน 2 Generation (2). เนชั่นสุดสัปดาห์ 602 (15 ธันวาคม 2546: 70).

ถนอม ชาภักดี. ศิลปะสื่อการแสดง (Performance Art) แสดงกี่ครั้งก็ยังเร้าใจ. เนชั่นสุดสัปดาห์ 266 (11 กรกฎาคม 2540: 42-43).

ถนอม ชาภักดี. หลังชมสื่อศิลปะการแสดง (2) ชนิดเก็บค่าชมครั้งแรกในประเทศไทย. เนชั่นสุดสัปดาห์ 217 (2 สิงหาคม 2539: 47).

ถนอม ชาภักดี. หลังชมสื่อศิลปะการแสดง (จบ) ชนิดเก็บค่าชมครั้งแรกในประเทศไทย. เนชั่นสุดสัปดาห์ 218(9สิงหาคม 2539: 47).

ถนอม ชาภักดี. Asiatopia 5 เทศกาลศิลปะการแสดงสดนานาชาติจากศิลปิน 2 Generation (3). เนชั่นสุดสัปดาห์ 603 (22 ธันวาคม 2546: 36).

ถนอม ชาภักดี. Asiatopia 5 เทศกาลศิลปะการแสดงสดนานาชาติจากศิลปิน 2 Generation (4). เนชั่นสุดสัปดาห์ 604 (29 ธันวาคม 2546: 55).

ถนอม ชาภักดี. Asiatopia 5 เทศกาลศิลปะการแสดงสดนานาชาติจากศิลปิน 2 Generation (5).เนชั่นสุดสัปดาห์ 605 (5 มกราคม 2547: 52).

โรล็องด์ บาร์ตส์. มายาคติ. แปลโดย วรรณพิมล อังคศิริสรรพ. กรุงเทพมหานคร: คบไฟ, 2544.

ภาษาอังกฤษ

Fortier, M. Theory/theatre: An introduction. London: Routledge, 2002.

Schechner, R. Between theatre and anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายสรพจน์ เสวนคุณากร เกิดเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน พ.ศ. 2512 เขตดุสิต กรุงเทพมหานคร สำเร็จปริญญาอักษรศาสตรบัณฑิต สาขาภาษาฝรั่งเศส จากคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยลัยศิลปากร พ.ศ. 2534 และสำเร็จปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต จากบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร สาขาฝรั่งเศสศึกษา พ.ศ. 2540 ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี และทำหน้าที่ประธานหลักสูตรศิลปะการแสดง สาขาวิชามนุษยศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี