มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล

วิทยานิพนธ์

ของ

วรเทพ อรรคบุตร

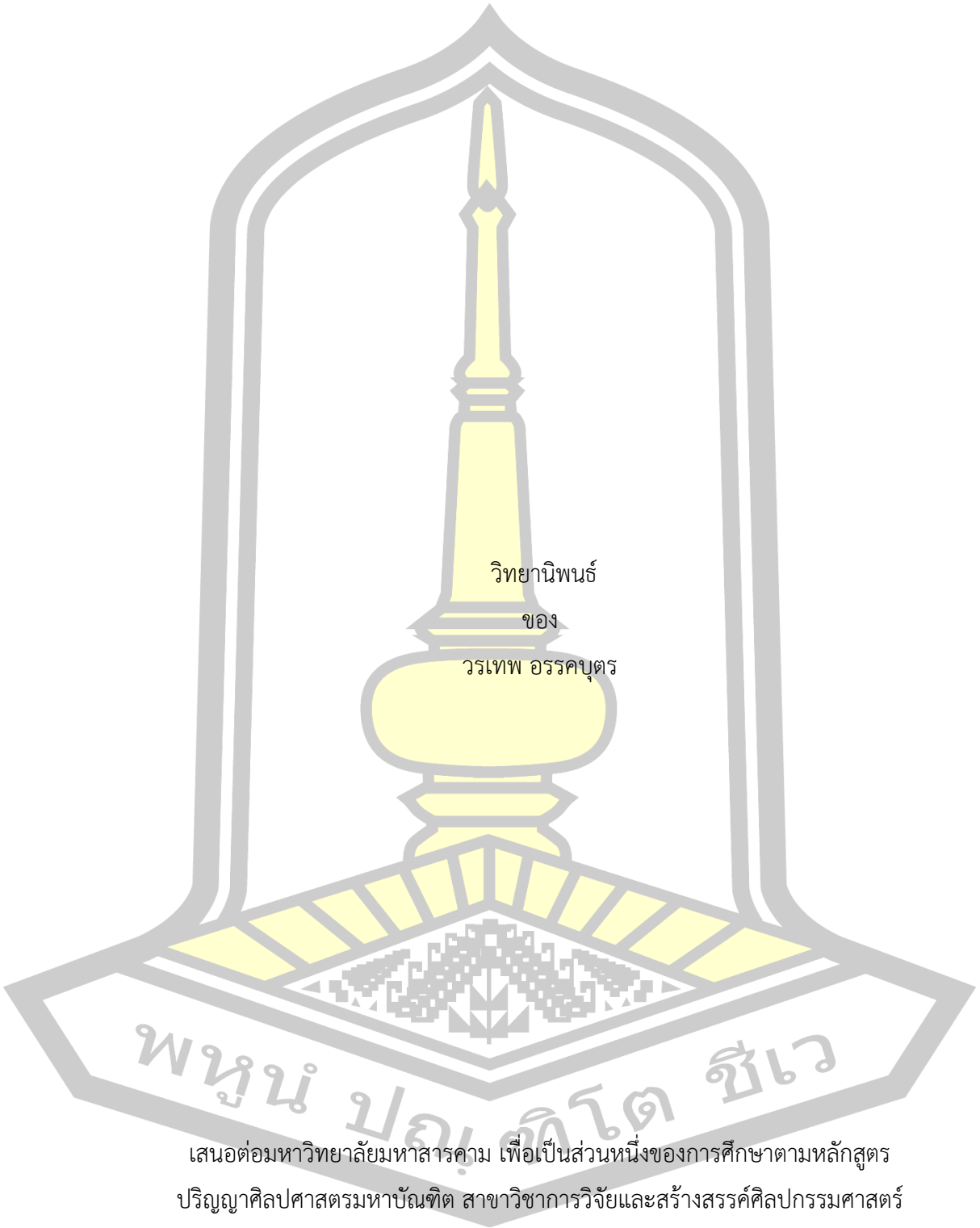
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยและสร้างสรรค์ศิลปกรรมศาสตร์

มิถุนายน 2564

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล



วิทยานิพนธ์

ของ

วรเทพ อรรคบุตร

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยและสร้างสรรค์ศิลปกรรมศาสตร์

มิถุนายน 2564

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Montien Boonma: Representation of the Local and Thai-ness in International Contemporary Art

Worathep Akkabootara

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Arts (Fine and Applied Arts Research and Creation)

June 2021

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายวรเทพ อรรคบุตร แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยและสร้างสรรค์ศิลปกรรมศาสตร์ ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ผศ. ดร. ทรงวิทย์ พิมพะกรรณ์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ผศ. ดร. เมตตา ศิริสุข)

.....กรรมการ

(รศ. ดร. พิทักษ์ น้อยวังคลัง)

.....กรรมการ

(ศ. ดร. ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์)

.....กรรมการ

(ผศ. ดร. พีระ พันลูกท้าว)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยและสร้างสรรค์ศิลปกรรมศาสตร์ ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

.....	.....
(ศ. ดร. ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์)	(รศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์	คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

ชื่อเรื่อง มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล
ผู้วิจัย วรเทพ อรรคบุตร
อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เมตตา ศิริสุข
ปริญญา ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** การวิจัยและสร้างสรรค์ศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2564

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ เรื่อง มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล

เป็นการศึกษาผลงานศิลปะของมณเฑียร ในฐานะภาพตัวแทนของท้องถิ่น ที่กระตุ้นให้เกิดการทบทวน และสานต่อองค์ความรู้ เพื่อทำความเข้าใจศิลปะซึ่งถูกประกอบสร้างขึ้นจากบุคคล ความเชื่อ และภูมิปัญญาดั้งเดิมที่เป็นส่วนหนึ่งของท้องถิ่นให้ปรากฏในงานศิลปะร่วมสมัยในระดับชาติและนานาชาติ ซึ่งผลงานศิลปะร่วมสมัยของมณเฑียรได้ทำหน้าที่เป็นภาพสะท้อนด้านหนึ่งในปรากฏการณ์ ที่มีปฏิสัมพันธ์ภายในท้องถิ่น แต่ขณะเดียวกันยังเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะร่วมสมัยสากลในกระแสโลกาภิวัตน์ที่ยังมีความเข้มข้น ซึ่งมีวัตถุประสงค์การวิจัยดังนี้

1 ศึกษาประวัติศาสตร์ชีวิต ความเป็นมา และพัฒนาการในการสร้างสรรค์ศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา

2 ศึกษาผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่นกับความเป็นไทย

3 ศึกษาผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่นไทย ที่มีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะร่วมสมัยสากล

การศึกษาวิจัยนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยใช้แนวคิด ภาพตัวแทน และอัตลักษณ์ท้องถิ่น เป็นกรอบในการวิเคราะห์ปรากฏการณ์ทางศิลปะที่มีความเชื่อมโยงระหว่างท้องถิ่น ชาติและความเป็นสากล โดยศึกษาผ่านตัวศิลปินและผลงานศิลปะของมณเฑียร ดำเนินการศึกษาโดยเก็บรวบรวมข้อมูลภาคเอกสาร สัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องใกล้ชิดกับศิลปิน ในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ รวมถึง

ศึกษาผลงานศิลปะของมณเฑียร บุญมาที่ปรากฏในแหล่งอ้างอิง รวมถึงพื้นที่แสดงงานศิลปะต่างๆ สรุปวิเคราะห์ อภิปรายผลผ่านการเขียนพรรณาวิเคราะห์

ผลการศึกษาพบว่า มณเฑียร บุญมาใช้ประสบการณ์ดำเนินชีวิต เพื่อสะท้อนมุมมองตนเองต่อธรรมชาติและสังคม ผลงานของมณเฑียร เป็นผลจากการสังเกตการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย ที่ทำให้เกิดความตึงเครียดและขัดแย้งจากพื้นฐานประเพณี ชนบทและวิถีเกษตรกรรมมาเป็นทุนนิยม อุตสาหกรรม โดยศิลปินใช้รูปทรงและวัสดุที่เป็นตัวแทนวิถีการดำรงชีวิตของชุมชนท้องถิ่นที่ยังพึ่งพาและใกล้ชิดธรรมชาติ สื่อผสมเปิดโอกาสให้ผสมผสานทดลองวัสดุ เพื่อสื่อถึงการเปลี่ยนแปลงของท้องถิ่น ตามหัวเมืองใหญ่ที่การรุกคืบของความทันสมัยหรือโลกาภิวัตน์เข้ามาแทนที่หรือชะล้างรากฐานของความเชื่อหรือประเพณีท้องถิ่น โดยผลงานสื่อผสมของเขาเสนอภาพแทนของภูมิปัญญาเก่าแก่ ได้แก่ รูปทรงจากงานหัตกรรม เจดีย์ หรือศานสถานโบราณ มาเป็นสื่อเสนอขบวนการความคิด ในช่วงท้ายของการใช้ชีวิตและการทุ่มเททำงานอย่างหนักจนกระทั่งได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติ ผลงานของมณเฑียรสามารถตีความและนำเสนอความเชื่อท้องถิ่น โดยไม่จำเป็นต้องอ้างอิงอุดมคติชั้นสูงของศิลปะประจำชาติ เพื่อสื่อสารถึงประเด็นร่วมระดับโลก ได้แก่ วิกฤตการณ์สิ่งแวดล้อม อันเป็นผลจากกระบวนการปฏิสัมพันธ์ระหว่างประเพณี ความเชื่อด้านจิตวิญญาณ ใต้กระแสความเปลี่ยนแปลงที่แผ่ขยายด้วยอิทธิพลจากกระแสบริโภคนิยมและอุตสาหกรรม จากการศึกษาประวัติ และศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร เขายังใช้ศิลปะเพื่อเยียวยาความกังวลสงสัย และค้นหาคำตอบให้กับการดำเนินชีวิต สื่อวัสดุที่เขาเลือกใช้ยังสอดคล้องกับความจำเป็นทางเศรษฐกิจของตน จึงนับว่าศิลปะของเขาทั้งสะท้อนตัวตน และผสานการสร้างสรรค์ให้เป็นส่วนหนึ่งของชีวิต การสร้างผลงานในฐานะภาพตัวแทนดังกล่าวยังสามารถสื่อสารข้ามขีดจำกัดด้านความเชื่อ ภาษาและชาติพันธุ์ เนื่องจากผลงานเสนอความเป็นท้องถิ่น พร้อมกับสื่อสารในประเด็นที่เป็นสากลไปพร้อมกัน การศึกษาแสดงให้เห็นปฏิสัมพันธ์ ระหว่างผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินจากท้องถิ่นที่สร้างปฏิสัมพันธ์ไปยังเวทีศิลปะร่วมสมัยในระดับสากล ซึ่งเป็นประโยชน์และแนวทางสำคัญในการสร้างสรรค์ศิลปะทั้งต่อสังคมและวงวิชาการด้านศิลปะต่อไป

คำสำคัญ : มณเฑียร บุญมา, ศิลปะร่วมสมัยสากล, ท้องถิ่นนิยม, ศิลปะสื่อประสม

TITLE Montien Boonma: Representation of the Local and Thai-ness in International Contemporary Art

AUTHOR Worathep Akkabootara

ADVISORS Assistant Professor Metta Sirisuk , Ph.D.

DEGREE Master of Arts **MAJOR** Fine and Applied Arts Research and Creation

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2021

ABSTRACT

Thesis titled Montien Boonma: Representation of the Local and Thai-ness in International Contemporary Art aims to study the mixed media art of the artist. It focuses in the life and works of the artist, Montien Boonma (1953-2000) whom pioneered the mixed-media art and installation. This study applied qualitative research covered the key informants who were closely connected and familiar with Montien, along with an informal observations through several contemporary art exhibitions from the artist personal archive stored at Montien atelier and museum's permanent collection. The main objectives of this research includes

1. Study of life-history, background and development of the artist's works.

2. Study of Montien Boonma's work as representation of the local and Thai-ness.

3. Study the representations by Montien Boonma's work interacted to the international contemporary art.

The research conducted by two approaches to apply as the study framework are the representation and local identity. The result found the artist uses his experience to reflect personal attitudes towards nature and society's

transformation, which was influenced by tense contradiction of the rural society transformed into industrial-capitalist mode of production. The works reflected his tension by using the mixture of material that ubiquitously appeared and consumed in order to represent the urban outskirt that was engulfed by modernization and globalization that superseded or eroded local values and custom. His works appropriated in the form of local craftworks, pagoda, archeological sanctuary to portray such phenomenon. The later years of his life, Montien's works were internationally recognized as his works re-interpreted and criticized the dissolution of local beliefs. Disregarding the successful art style that reproduced the national canon or high art, his works could communicate in line with the global issues including environmental and cultural crisis that triggered by interaction between local tradition, spiritualism - which are motivated by many transforming factor such as consumerism and industrialization. By analyzing Montien's work and life, also shows that they help to heal his doubt and suspicious, also provided him with the answer. The medium or material he used were also related to his economic condition. The use of local medium and material both reflected his self and demonstrated that the artist had successfully intermingled between his work and life. The artist's creation as representation can cut across ethnic, language and belief frontiers, because of its potential to convey both local issue whereas induce international recognition.

Keyword : Montien Boonma, international contemporary art, localism, mixed-media art

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

กิตติกรรมประกาศ

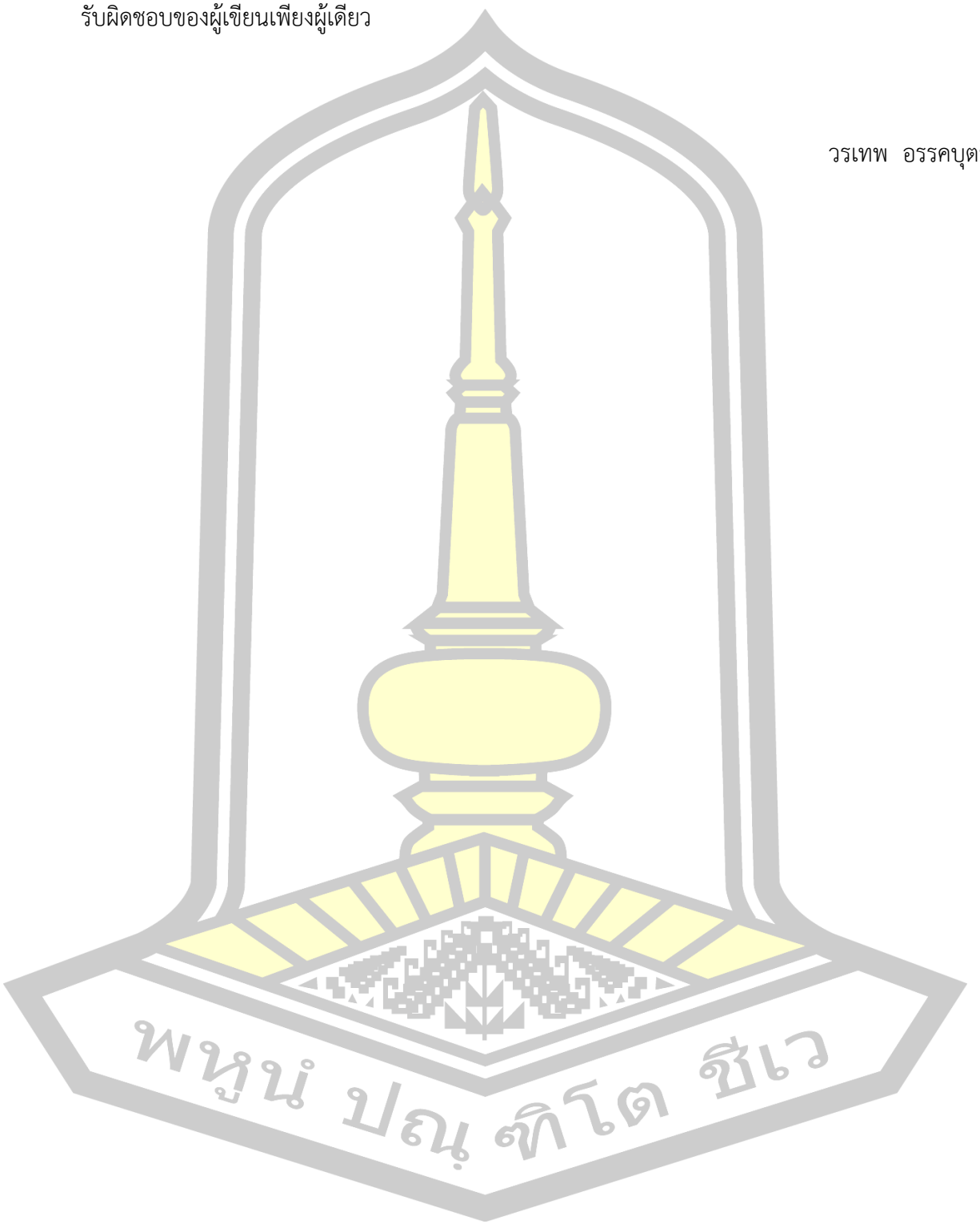
ตลอดการศึกษาสาขาการวิจัยและสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม จนกระทั่งสำเร็จเป็นวิทยานิพนธ์เรื่อง มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล ฉบับนี้ แรกสุดผู้เขียนขอขอบพระคุณคณาจารย์ในหลักสูตรทุกท่าน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมตตา ศิริสุข ผู้ให้ความช่วยเหลือ เสนอแนะ ควบคุมกำกับการดำเนินงานตลอดขั้นตอนอย่างเอาใจใส่ จนสำเร็จเป็นรูปเล่มและเนื้อหาอย่างครบถ้วน ถูกต้องและสมบูรณ์ ขอขอบพระคุณประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และคณะกรรมการทุกท่าน ศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, ดร.ทรงวิทย์ พิมพะกรรณ์, รองศาสตราจารย์ ดร.พิทักษ์ น้อยวังคลัง, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พีระ พันลูกท้าว เจ้าหน้าที่ปฏิบัติงานการศึกษาของหลักสูตร คุณนฤมล หาญกล้าและคุณจรัญญา ทุ่งจันทร์ รวมทั้งเพื่อนนิสิตสาขาสาขาการวิจัยและสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์รหัส 2561 ที่เป็นกำลังใจและให้คำแนะนำอันทรงคุณค่าตลอดการเรียน

ขอขอบคุณเพื่อนร่วมงานและศิลปินผู้เป็นแบบอย่างและผลักดันเบื้องหลัง นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล และทีมงานนาวินโปรดักชั่น สตูดิโอเค, อาจารย์อภิสิทธิ์ หนองบัว, โสมสุดา เปี่ยมสัมฤทธิ์, อาจารย์อดิศักดิ์ ภูผา และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ

อาจารย์กษมาพร แสงสุระธรรมและชล เจนประพาพันธ์, ถนอม ชาภักดี, อาจารย์สมพร รอดบุญ, ศาสตราจารย์ ดร. อภินันท์ โปษยานนท์, คุณธันยพร หงษ์ทอง, คุณจุมพงษ์ บุญมา ทายาทศิลปิน มณเฑียร บุญมา, หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (มณเฑียร อเตอร์ลิเย), ศาสตราจารย์เกียรติคุณ พงศ์เดช ไชยคุตร, อาจารย์อุทิศ อติมานะ, อาจารย์ธัชชัย หงส์แพง, อาจารย์ผดุงศักดิ์ คชสำโรง, คุณฌองป์ มิเชล บูเดอเลย์ (Jean-Michel Beurdeley), กลุ่มอาจารย์และศิลปินผู้ริเริ่ม โครงการศิลปะไม่หวังผลกำไร project 304 (กฤติยา กาวีวงศ์, ศ.กมล เผ่าสวัสดิ์, ไมเคิล เชาวนาศัย, ศจีทิพย์ นิ่มวิจิตร, ธีรพล งามสินจำรัส, ดร.ประพนธ์ คำจิ่ม และ ชาติชาย ปุยเปีย) คุณนำทอง แซ่ตั้ง, โชคชัยและอรทัย ตักโพธิ์, คุณอาทิตย์ มูลสาร, นครินทร์ รอดพุฒและ ddmy studio, ธวัชชัย พันธุสวัสดิ์, มิตร ใจอินทร์, ไพศาล ธีระพงศ์วิษณุพร, สุรเจต ทองเจือ และกลุ่มบับเบิล กรุป สเปซ เชียงใหม่, ชุติมา เพ็ญภาค, นวภู แซ่ตั้ง, วรปรัชญ์ คะระนันท์สำหรับภาพจากนิทรรศการรอยแยก: RIFT, จักรกริช-ภัทรี ฉิมนอก, ขอบคุณแนน ชญานี ขุนกัน และผู้ช่วยศาสตราจารย์ กฤษณะพล วัฒนะวันยู, คุณดวงกมล เกษภาษา บรรณารักษ์ห้องสมุดวิลเลียมวอร์เรน มูลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน, คุณกมลวรรณ์ บุญโพธิ์แก้ว, คุณอาทิตย์ มูลสาร, คุณภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, อาจารย์ปวินท์ ระมิงค์วงศ์, หอศิลป์บางกอกซิตี้ซิตี้ และคุณพ่อคุณแม่ ตลอดถึงครอบครัวโพธิวัฒน์ ที่บ่มเพาะ เลี้ยงดู ให้การสนับสนุนด้านการศึกษา เป็นกำลังใจ ให้

แบบอย่างทั้งการดำเนินชีวิตและทำงาน ความผิดพลาดและบกพร่อง ตกหล่นของงานนี้ เป็นความรับผิดชอบของผู้เขียนเพียงผู้เดียว

วรเทพ อรรคบุตร



สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ซ

สารบัญ ..... ญ

สารบัญตาราง ..... ณ

สารบัญภาพประกอบ ..... ด

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 12

คำถามการวิจัย 12

ขอบเขตการวิจัย 12

1 ขอบเขตพื้นที่การวิจัย 13

2 ขอบเขตช่วงเวลาในการศึกษาวิจัย 14

นิยามศัพท์เฉพาะ 16

ข้อตกลงในการวิจัย 18

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 18

การนิยามความหมายและความเป็นมาของศิลปกรรมร่วมสมัยระดับสากล และในประเทศไทย 19

1.การนิยามและความหมายของศิลปกรรมร่วมสมัย 20

2 การนิยามและความเป็นมาของศิลปกรรมร่วมสมัยสากล 22

3 ความเป็นมาของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย 29

ชีวประวัติความเป็นมา และผลงานศิลปกรรมของมณเฑียร บุญมา และแหล่งข้อมูลในรูปแบบผลงานและนิทรรศการ 32
1. ชุดผลงานสะสม (collection) ถาวรของพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยใหม่เอี่ยม 35
2. ชุดผลงานและการจัดแสดง ที่รวบรวมไว้ในบ้านพักที่เคยเป็นทั้งสตูดิโอและที่อยู่อาศัยของครอบครัวของมณเฑียร บุญมา 35
3. การติดตามชุดผลงานที่ปรากฏในการจัดแสดงตามนิทรรศการหมุนเวียน 35
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 36
1 เอกสารและงานวิจัยที่ใช้แนวคิดเกี่ยวกับภาพตัวแทน 36
2. เอกสารและงานวิจัยเกี่ยวกับท้องถิ่นนิยม 41
3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม 46
แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องและกรอบโครงสร้างการวิจัย 49
1.แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับภาพตัวแทน 49
2. แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับท้องถิ่นนิยม (localism) 50
3.แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับอัตลักษณ์/เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม 52
กรอบแนวคิด 56
ระเบียบวิธีวิจัย/วิธีดำเนินการวิจัย 57
1 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 58
1.1 กลุ่มประชากรหลัก หรือ key informants 58
1.2 กลุ่มตัวอย่างผลงานศิลปะ 59
2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลและวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล 59
2.1.การสังเกตการณ์เพื่อเก็บข้อมูลภาคสนาม 59
2.2 การสัมภาษณ์ 60
2.3 การศึกษาจากเอกสาร สื่อภาพโสตทัศน์ และสื่อออนไลน์ 61
3 การสังเคราะห์ข้อมูล 61

3.1) เอกสารงานวิจัยเกี่ยวกับประวัติชีวิตและการสร้างสรรค์ศิลปะ มณเฑียร บุญมา. 61
3.2) เอกสารงานวิจัยเกี่ยวกับพัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย 62
3.5) เอกสารงานวิจัยเกี่ยวกับแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 63
4 การวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์ ผ่านแนวคิดทฤษฎีที่ใช้..... 63
5 การนำเสนอผลการวิจัย..... 64
ประโยชน์ที่ได้รับจากงานวิจัย 64
บทที่ 2 ความเป็นมาของศิลปะสมัยใหม่ และศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย 64
ความเป็นมาและรูปแบบการแสดงออกของศิลปะสมัยใหม่ ในสังคมโลก 66
ความเป็นมาของศิลปะสมัยใหม่ในสังคมโลก..... 66
รูปแบบการแสดงออกของศิลปะสมัยใหม่ในสังคมโลก 71
ความเป็นมาและรูปแบบการแสดงออกของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย 72
1. การไหลบ่าของกระแสอิทธิพลตะวันตกที่ส่งผลต่อศิลปะของไทยยุคบุกเบิก..... 75
2. ศิลปะและการปลุกกระแสชาตินิยม อุดมคติและกระบวนการสร้างสรรค์ ในยุคการเปลี่ยนแปลงการปกครอง..... 82
3. ศิลปะเพื่อศิลปะ การพัฒนาสู่ความหลากหลายของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย 86
4. การรื้อฟื้นศิลปะแบบประเพณีนิยมใหม่ในศิลปะใหม่ของไทย 93
5.ศิลปินและศิลปะในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่น สู่ความเป็นสากล..... 95
ความเป็นมาและรูปแบบการแสดงออกของศิลปะร่วมสมัยสากล..... 109
ความเป็นมาของศิลปะร่วมสมัยสากล 109
รูปแบบการแสดงออกของศิลปะร่วมสมัยสากล..... 114
ความเป็นมาและรูปแบบการแสดงออกของศิลปะร่วมสมัยไทย 116
1. ความเป็นมาของศิลปะร่วมสมัยไทย 116
2. รูปแบบการแสดงออกของศิลปะร่วมสมัยไทย..... 121
สรุปท้ายบท 126

บทที่ 3 ประวัติ และพัฒนาการทางความคิดของมณเฑียร บุญมา: การประกอบสร้างตัวตน และภาพตัวแทนของศิลปินไทย 128

การศึกษาศิลปะและแสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อสะท้อนสังคมของมณเฑียร บุญมา 129

การเปิดโลกทัศน์ใหม่ในต่างประเทศ เพื่อขยายมุมมองการทดลองสร้างสรรค์ และการประกอบสร้างตัวตนในฐานะศิลปินผู้สร้างงานศิลปะ 151

ชีวิต และแรงผลักดัน ในการสร้างสรรค์ศิลปะสู่การสร้างตัวตน และเสนอภาพตัวแทนในศิลปะร่วมสมัยสากล 171

สรุปท้ายบท 179

บทที่ 4 ศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่น 183

ศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา แนวคิด และขบวนการสร้างสรรค์ศิลปะจากความเป็นท้องถิ่นในเชิงสุนทรียภาพ และผลกระทบเชิงการรับรู้ทางศิลปะ 184

1. สุนทรียภาพเชิงพุทธปรัชญา และชาติพันธุ์วรรณา 189

2. สุนทรียภาพเชิงปรากฏการณ์วิทยาในผลงานของมณเฑียร บุญมา 198

3. สุนทรียภาพแบบโครงสร้างนิยม (structuralism) ในผลงานของมณเฑียร บุญมา 200

4. สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ ในผลงานมณเฑียร บุญมา 203

การวิเคราะห์ผลงานของมณเฑียร บุญมา ในการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ทัศนะผ่านการวิจารณ์ต่อผลงานของมณเฑียร 206

ความสำคัญของผลงานมณเฑียร บุญมา ในฐานะความเป็นภาพตัวแทนของท้องถิ่น ที่ส่งผลต่อศิลปะสมัยใหม่ และร่วมสมัยของไทย 216

สรุปท้ายบท 223

บทที่ 5 ศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่น ที่มีปฏิสัมพันธ์กับ ศิลปะร่วมสมัยสากล 225

ภาพตัวแทนท้องถิ่นในงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ที่มีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะร่วมสมัยสากล 228

1. การใช้ศิลปะบันทึก และตั้งคำถามถึงการเปลี่ยนแปลงของสังคม และสภาพแวดล้อมในระดับท้องถิ่นที่ได้รับผลกระทบจากโลกาภิวัตน์.....234

2. การใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือเยียวยาความทุกข์ และตีความคำสอนทางพุทธศาสนา หรือความเชื่อท้องถิ่น ในบริบทปัจจุบัน.....238

3. การใช้ศิลปะเพื่อกระตุ้น การมีส่วนร่วมจากสาธารณะ.....247

มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนของท้องถิ่นและผลงานศิลปินไทย ที่มีบทบาทต่อศิลปะร่วมสมัยสากล.....251

1. การตั้งคำถามเกี่ยวกับการเยียวยาและรักษาสมดุลทางด้านจิตใจ โดยอาศัยศาสนา ความเชื่อจากท้องถิ่น.....252

2. การใช้รูปทรงจากประติมานวิทยา (iconography) หรือสัญลักษณ์ทางความเชื่อพิธีกรรมจากท้องถิ่น.....254

สรุป259

บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....262

วัตถุประสงค์ของการศึกษา.....262

สรุปผลการศึกษา.....263

1. ประวัติศาสตร์ชีวิต ความเป็นมา และพัฒนาการในการสร้างสรรค์ศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา.....263

2. กำเนิดและพัฒนาการของศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมาในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่นกับความเป็นไทย.....264

3. ศึกษาผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่นไทย ที่มีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะร่วมสมัยสากล.....265

การอภิปรายผล.....266

การแสดงออกภาพตัวแทนของท้องถิ่นที่มีปฏิสัมพันธ์ กับการสร้างและจัดวางอัตลักษณ์ร่วมแห่งชาติ (national) และระดับที่กว้างขึ้นไป.....266

2. การทบทวนภูมิปัญญา และคุณค่าในอัตลักษณ์ของชุมชนท้องถิ่น เพื่อค้นหา จัดวางอัตลักษณ์ท้องถิ่นไทย ต้านทานหรืออยู่ร่วมกับโลกาภิวัตน์.....268

ข้อเสนอแนะ 274
1) ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการเป็นภาพตัวแทนของศิลปะและศิลปินร่วมสมัย 275
2) ข้อจำกัดของวิธีวิทยาในการศึกษา ความเป็นมา และการสื่อความหมายในการสร้างสรรค์ของศิลปิน 278
3) ข้อจำกัดด้านแหล่งข้อมูล ทั้งจากการศึกษาผลงานจริง และจดหมายเหตุ 281
บรรณานุกรม 283
ภาคผนวก 297
ภาคผนวก ก ภาพการลงสนาม เก็บข้อมูล 298
ภาคผนวก ข รายการสำรวจวัตถุ 307
ภาคผนวก ค รายนามผู้ให้ข้อมูล ด้วยการสัมภาษณ์ 325
ภาคผนวก ง เครื่องมือในการเก็บข้อมูลการวิจัย 327
ประวัติผู้เขียน 341

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 การรวบรวมและสำรวจสภาพวัตถุ ช่วงระหว่างที่ศิลปินเริ่มทำงานจนถึงเดินทางศึกษาต่อต่างประเทศ 2529-2531 307

ตาราง 2 การรวบรวม และสำรวจสภาพวัตถุ ช่วงระหว่างที่ศิลปินระหว่างพำนักและทำงานที่เชียงใหม่ พ.ศ. 2532-2537 309

ตาราง 3 การรวบรวม และสำรวจสภาพวัตถุ ช่วงระหว่างที่ศิลปินระหว่างพำนักและทำงานที่เชียงใหม่ พ.ศ. 2532-2537 314

ตาราง 4 รายการกฤตภาคข่าว ระหว่าง พ.ศ. 2525-2540 321

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย 57

ภาพประกอบ 2 จิตรกรรมฝาผนังที่วัดบรมนิวาส โดยขรัวอินโข่ง 74

ภาพประกอบ 3 ภาพถ่ายฟิล์มกระจก โดยจอห์น ทอมสัน ราว พ.ศ. 2400 78

ภาพประกอบ 4 ประติมากรรมรูปทหาร ในนิทรรศการกรุงเทพ 226 (พ.ศ. 2551)..... 83

ภาพประกอบ 5 หอศิลป พีระศรี 96

ภาพประกอบ 6 ผลงานรถโดยสารตุ๊กตุ๊ก โดยนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล..... 105

ภาพประกอบ 7 ผลงาน Untitled (Semiotics of Seven Samurai) 108

ภาพประกอบ 8 Untitled (Tomorrow is Another Day) หอศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (2547)..... 117

ภาพประกอบ 9 โครงการที่นา (The Land)..... 119

ภาพประกอบ 10 หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา..... 131

ภาพประกอบ 11 ภาพถ่ายเพื่อใช้เป็นข้อมูลอ้างอิง ในการร่างภาพผลงานจิตรกรรมชุดกฎเกณฑ์ของสังคมของมณเฑียร บุญมา (2521) 135

ภาพประกอบ 12 ภาพร่างสำหรับงานจิตรกรรม..... 136

ภาพประกอบ 13 มณเฑียร แสดงผลงานกับกลุ่มไวท์ ที่นครราชสีมา พ.ศ. 2525 137

ภาพประกอบ 14 ผลงานจิตรกรรมชุดกฎเกณฑ์ของสังคม (2521) 139

ภาพประกอบ 15 ผลงานจิตรกรรมเดือนเมษายนของมณเฑียร บุญมา (2524)..... 139

ภาพประกอบ 16 ผลงานจิตรกรรมชุดกฎเกณฑ์ของสังคม (2524) 141

ภาพประกอบ 17 มณเฑียร กับเพื่อนอาจารย์ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ที่ร่วมก่อตั้งกลุ่มไวท์ 142

ภาพประกอบ 18 ผลงานชุด A Changing World พ.ศ. 2525..... 143

ภาพประกอบ 19 การทดลองผสมวัสดุ ระหว่างหมุดจากอุตสาหกรรมกับสิ่งมีชีวิตอย่างผักผลไม้ ในผลงานชุด A Changing World พ.ศ. 2525..... 143

ภาพประกอบ 20 ผลงานภาพวาดสีน้ำที่มณเฑียรร่วมแสดงกับกลุ่มไวท์ ในหัวข้อ Large Scale... 144

ภาพประกอบ 21 ผลงานชุด Symbiose ขณะที่มณเฑียรเป็นอาจารย์อยู่ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ พ.ศ. 2527 145

ภาพประกอบ 22 ผลงานชุด A new civilization หรือร่องรอยอารยธรรมใหม่ ขณะที่มณเฑียร เป็นอาจารย์อยู่ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ พ.ศ. 2524 146

ภาพประกอบ 23 ภาพร่าง ผลงานธรรมชาติในสภาวะแวดล้อมปัจจุบัน พ.ศ. 2527 147

ภาพประกอบ 24 ภาพร่าง ผลงานธรรมชาติในสภาวะแวดล้อมปัจจุบัน พ.ศ. 2527 147

ภาพประกอบ 25 ผลงาน A Man who Admires Thai Art พ.ศ. 2526 148

ภาพประกอบ 26 ผลงานชุดภาพเหมือนตัวเอง ที่มณเฑียรใช้สีระบายภาพถ่ายและตัดปะ (collage) พ.ศ. 2526 150

ภาพประกอบ 27 ผลงานชุด Sybiose ของมณเฑียร บุญมา พ.ศ. 2529 151

ภาพประกอบ 28 ผลงานที่มณเฑียร ทำเพื่อคารวะแนวคิดของโดนัล จัดด์ 153

ภาพประกอบ 29 ผลงาน Concrete Construction: Hands and Stupa 157

ภาพประกอบ 30 เจดีย์ที่ถูกตึกสมัยใหม่เบียด บริเวณประตูเมืองเชียงใหม่ 158

ภาพประกอบ 31 Vipassana-Meditation แสดงในศิลปเทศกาลบ้านวัดและสุสาน พ.ศ. 2535-2536 160

ภาพประกอบ 32 มณเฑียร บุญมา ขณะติดตั้งผลงาน Lotus Sound 161

ภาพประกอบ 33 ภาพนิ่งจากวิดีทัศน์ ขณะมณเฑียร บุญมาอธิบายผลงาน Body Temple ที่วัดสวนดอก พ.ศ. 2538 163

ภาพประกอบ 34 ภาพร่างผลงาน Room ร่างแรกสำหรับนิทรรศการกลางแจ้ง 164

ภาพประกอบ 35 ผลงาน Room (2537/2563) ติดตั้งรอบเจดีทรงระฆัง วัดอุโมงค์สวนพุทธธรรม 165

ภาพประกอบ 36 รายละเอียดผลงาน Room (2537/2563) ติดตั้งรอบเจดีทรงระฆัง 166

ภาพประกอบ 37 In Between พ.ศ. 2537 ผลงานสะสมของ DC Collection 168

ภาพประกอบ 38 ภาพร่างผลงาน Room ร่างแรกสำหรับนิทรรศการกลางแจ้ง 169

ภาพประกอบ 39 Black Question พ.ศ. 2538 170

ภาพประกอบ 40 House of Hope ของมณเฑียร บุญมา (2535) 172

ภาพประกอบ 41 ภาพร่างผลงาน Sketch for Nature Breath พ.ศ. 2538..... 173

ภาพประกอบ 42 ปอดโลหะทาเคลือบด้วยสมุนไพร ผลงานของมณเฑียร บุญมา ในนิทรรศการ คนตายอยากอยู่ คนอยู่อยากตาย Those Dying Wishing to stay, Those Living Preparing to Leave พ.ศ. 2546 ในเวนิส เบียนนาเล่ ครั้งที่ 49..... 174

ภาพประกอบ 43 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ นิทรรศการ คนตายอยากอยู่ คนอยู่อยากตาย..... 175

ภาพประกอบ 44 มุมมองภายในผลงาน Melting Void: Molds for the Mind พ.ศ. 2541..... 176

ภาพประกอบ 45 มุมมองติดตั้งผลงาน Melting Void: Molds for the Mind พ.ศ. 2541..... 177

ภาพประกอบ 46 ผลงานชุด บ้านจักรราศี (Zodiac House) พ.ศ. 2540-2541 178

ภาพประกอบ 47 ภาพร่างผลงาน ชุดเรื่องราวจากท้องทุ่ง (2532)..... 190

ภาพประกอบ 48 รายละเอียดผลงาน Vipassana-Vessel วัดอุโมงค์สวนพุทธธรรม จังหวัดเชียงใหม่ พ.ศ. 2536 191

ภาพประกอบ 49 มณเฑียร บุญมา หน้าผลงาน Vipassana-Vessel วัดอุโมงค์สวนพุทธธรรม..... 193

ภาพประกอบ 50 ผลงาน Vessel Meditation วัดอุโมงค์ เชียงใหม่ พ.ศ. 2536-2537..... 194

ภาพประกอบ 51 ผลงาน Homage to Lung Huen พ.ศ. 2536..... 196

ภาพประกอบ 52 ศิลปะเทศกาลวัดและสุสาน ครั้งที่ 1 จังหวัดเชียงใหม่ พ.ศ. 2535-2536..... 197

ภาพประกอบ 53 ผลงาน Homage to A man Who tries to Push his Identity Out พ.ศ. 2536 200

ภาพประกอบ 54 ผลงาน A Changing World พ.ศ. 2525..... 202

ภาพประกอบ 55 ผลงานจากชุด A Changing world ระหว่าง พ.ศ. 2524-2525 204

ภาพประกอบ 56 ธรรมชาติในวิกฤตการณ์ปัจจุบัน ซึ่งได้รับรางวัลชนะเลิศ (Grand Prix) ในการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยธนาคารกสิกรไทย พ.ศ. 2527 206

ภาพประกอบ 57 Body Temple พ.ศ. 2538-2539..... 206

ภาพประกอบ 58 Nature Breath: Arokhayasala พ.ศ. 2535..... 209

ภาพประกอบ 59 AUM โดยมณเฑียร บุญมา พ.ศ. 2535 210

ภาพประกอบ 60 The Pleasure of Being, Dying, Crying and Eating พ.ศ. 2536 211

ภาพประกอบ 61 ภาพร่างผลงานเรื่องราวจากท้องทุ่ง พ.ศ. 2532 212

ภาพประกอบ 62 ผลงาน A Homage to Lung Huen พ.ศ. 2536 213

ภาพประกอบ 63 น้ำยางและท่อนซุง ส่วนหนึ่งของผลงาน Reincarnation พ.ศ. 2536 ขณะมณเฑียรไปเป็นศิลปินพำนักที่ เมืองมาเนาส์ ประเทศบราซิล เมื่อ พ.ศ. 2535 214

ภาพประกอบ 64 ผลงาน A Study for Door Wall Floor พ.ศ. 2535 215

ภาพประกอบ 65 จิตรกรรมเทียนไข (Candle Painting) พ.ศ. 2535 219

ภาพประกอบ 66 Self Potrait A Man Who Admires Thai Art ของมณเฑียร บุญมา พ.ศ. 2525 220

ภาพประกอบ 67 ผลงาน Perfumed Paintings ของมณเฑียร บุญมา พ.ศ. 2538 222

ภาพประกอบ 68 วารสารศิลปากร หนึ่งในแหล่งข้อมูล สำหรับการค้นคว้าเกี่ยวกับปราสาทหิน 227

ภาพประกอบ 69 ภาพร่าง ผลงาน Room พ.ศ. 2537 230

ภาพประกอบ 70 ผลงานประติมากรรม ที่อ้างอิงจากรูปทรงกระท่อมน้ำแข็ง หรือ Igloos ของมาริโอ แมร์ซ (Mario Merz) หนึ่งในศิลปินกลุ่มอาร์เตโพเวราที่ใช้วัสดุอุตสาหกรรม 230

ภาพประกอบ 71 ภาพร่างผลงาน Nature’s Breath: Arokhayasala พ.ศ. 2538 232

ภาพประกอบ 72 ผลงานติดตั้งจัดวางของมณเฑียร บุญมา (ไม่มีชื่อ, 2539) เป็นโหลใส่ยาดอง 233

ภาพประกอบ 73 ผลงาน In Side out Side พ.ศ. 2536 235

ภาพประกอบ 74 ผลงาน Arte Amazonas ที่สถาบันเกอเธ่ กรุงเทพฯ พ.ศ. 2535 236

ภาพประกอบ 75 ขณะลงสนามในเมืองมาเนาส์ มณเฑียรพบว่าชนเผ่านอนบนเปลญวน เป็นแรงบันดาลใจให้เขานำมาสร้างผลงานชุด Arte Amazonas 237

ภาพประกอบ 76 Venus of Bangkok (2532) 238

ภาพประกอบ 77 รายละเอียดผลงาน บ้านจักรราศี (Zodiac House) พ.ศ. 2541 240

ภาพประกอบ 78 รายละเอียดผลงาน Room พ.ศ. 2537 241

ภาพประกอบ 79 รายละเอียดผลงาน Room พ.ศ. 2537 242

ภาพประกอบ 80 ภาพคนดูขณะมีปฏิสัมพันธ์กับผลงาน Room พ.ศ. 2537/2563 243

ภาพประกอบ 81 ลูกประคำยาสมุนไพร รายละเอียดจากผลงาน House of Hope พ.ศ. 2540 ... 244
ภาพประกอบ 82 รายละเอียดของผลงาน อโรคยาศาล: วิหารแห่งจิต พ.ศ. 2539 245
ภาพประกอบ 83 สมุดบันทึกชื่อรูปทรงใบของสมุนไพรต่าง ๆ ที่นำมาใช้ในผลงาน House of Hope, 2540 ของมณเฑียร บุญมา 246
ภาพประกอบ 84 มณเฑียร บุญมากับผลงานวิปัสสนา-ภาชนะ 249
ภาพประกอบ 85 ภาพร่างระฆัง ขั้นตอนหนึ่งในผลงาน Lotus Sound พ.ศ. 2536 250
ภาพประกอบ 86 รายละเอียดผลงาน Lotus Sound พ.ศ. 2536 252
ภาพประกอบ 87 House of Practicing Mind พ.ศ. 2535 252
ภาพประกอบ 88 ผลงาน House of Practicing Mind พ.ศ. 2539 253
ภาพประกอบ 89 ผลงาน White Sala: House of Practicing Mind พ.ศ. 2539 254
ภาพประกอบ 90 ผลงานจัดวางจากเม็ดยาลูกกลอนส่วนหนึ่งใน House of Hope (2535, 2548) 255
ภาพประกอบ 91 การทดลองจัดวางปอดโลหะทาสมุนไพร แบบต่าง ๆ (2534-2535) 256
ภาพประกอบ 92 ผลงานเจดีย์กล่องผงซักฟอก พ.ศ. 2534 257
ภาพประกอบ 93 มณเฑียร บุญมาขณะติดตั้ง Arte Amazonas 258
ภาพประกอบ 94 มณเฑียร กับผลงาน House of Hope ที่นครนิวยอร์ก พ.ศ. 2540 260

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย มีพัฒนาการมาโดยลำดับ โดยเป็นผลสืบเนื่องจากสาเหตุสำคัญ อันได้แก่ การปรับตัวให้ทันสมัย (modernization) ตามอย่างตะวันตก นับตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 กระทั่งถึงเมื่อราว 5 ทศวรรษที่เพิ่งผ่านมา กระทั่งปรากฏเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญหลายประการ แก่ทั้งกลุ่มก้อนวิชาชีพศิลปิน กับกระแสพัฒนาการศิลปะไทย โดยมีจุดเปลี่ยนสำคัญ เริ่มจากการวางหลักสูตรการศึกษาศิลปะ ให้ดำเนินควบคู่ไปพร้อมกันระหว่างการสืบสานความเป็นไทยกับการเปิดรับหลักวิชาสากล อย่างมีระบบ เพื่อรักษาทั้งองค์ความรู้เดิม เพื่อถ่ายทอดให้กับนักศึกษา และถูกยกระดับให้ได้มาตรฐานตามหลักวิชา

โดยเฉพาะผลของการฟื้นฟูความรู้ และต่อยอดภูมิปัญญาเกี่ยวกับศิลปะไทยโดย ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งเป็นผลโดยตรงจากการเปิดหลักสูตรทฤษฎีศิลป์ (art theory) เพื่อค้นคว้าวิจัย นับว่ามีส่วนช่วยทำให้ศิลปะไทย จากแต่เดิมนั้น ทั้งจิตรกรรมและประติมากรรมในศิลปะไทยแนวประเพณี ที่มักจะมีเนื้อหาที่เน้นไปในด้านที่เกี่ยวกับความดีความงาม แสดงถึงความสงบ ยึดมั่นในทำนองคลองธรรมแบบชาวพุทธ หรือเสนอเพียงด้านที่สวยงามของโลกมนุษย์ แต่กลับไม่ปรากฏศิลปะที่แสดงเนื้อหาเกี่ยวกับความทุกข์ยากลำบาก ความยากจน ความไม่สมบูรณ์ หรือ แสดงความเสื่อมและด้านมืดของสังคม อันเป็นแนวเนื้อหาที่ยังไม่ค่อยได้รับการนิยมในการสร้างสรรค์ในช่วงเวลาดังกล่าว

นอกจากนี้บทบาทเด่นที่เป็นผลพวงจากการวางรากฐาน ด้านการวิจัยทางศิลปะไทยดังกล่าว ในช่วงต้นพุทธทศวรรษ 2500 มีส่วนทำให้ชาวไทยได้ชื่นชม และรู้จักพระพุทธรูปในยุคร่วมสมัย ด้วยฝีมือการออกแบบของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งเป็นพระพุทธรูปปางลีลาที่มีลักษณะคล้ายมนุษย์มีกล้ามเนื้อ และมีริ้วจีวรที่อ่อนช้อยสมจริงกว่าพระพุทธรูปที่สร้างจากคตินิยมตามพุทธลักษณะแบบดั้งเดิม แต่ยังไม่ละเลยความดูลอยเบาเหมือนผลงานที่ถูกยกย่องว่าสวยงามที่สุดของพระปางลีลายุคสุโขทัย ซึ่งสอดคล้องกับแนวโน้มของพุทธศาสนาในยุคสมัยใหม่ที่มีการตีความกันว่า หลักทางพุทธศาสนานั้นมีความเป็นวิทยาศาสตร์และพระพุทธเจ้ามีความเป็นมนุษย์ปุถุชนมากขึ้น (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 76)

นอกจากนี้ (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546) ยังตั้งข้อสังเกตประการหนึ่ง ของผลงานในแนวไทยประเพณี ตั้งแต่ต้นพุทธทศวรรษ 2500 ดังกล่าวนี้ คือ เมื่อใดก็ตาม ที่ศิลปินพยายามค้นหาความ

เป็นไทย หรือเอกลักษณ์ประจำชาติ จะพบว่าเรื่องราวที่ยอดนิยมที่สุด ในการกล่าวถึงหรือแสดงออกก็คือ วิถีชีวิตชาวบ้าน แบบชนบทไทยเมื่อถึงปลายทศวรรษนี้จึงเริ่มมีการนำเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวกับพุทธศาสนาเพิ่มมากขึ้น หลังจากที่ผลงานศิลปะที่มีแนวเรื่อง (theme) เกี่ยวกับพุทธศาสนาโดยตรงเสื่อมความนิยมไปจากวงการศิลปะสมัยใหม่ในช่วงพุทธทศวรรษ 2470 -2490

ช่วงครึ่งหลังศตวรรษที่ 20 มีการเปลี่ยนผู้อุปถัมภ์งานศิลปกรรม จากเคยเป็นรัฐ วัดและวังมาสู่เอกชน และธุรกิจศิลปะ ทำให้ศิลปะร่วมสมัยมีการเปลี่ยนแปลงไปตามปฏิสัมพันธ์กับสภาพสังคมโดยลำดับ ไม่ว่าจะเป็นผลจากการไหลบ่าของสินค้า ข้อมูลข่าวสาร การเดินทางข้ามพรมแดน ที่ส่งผลตามมาคือ นับเป็นการแผ่อิทธิพลทางความคิด สนทนาระหว่างกัน จนทำให้ศิลปะร่วมสมัยถูกอภิปราย ลงความเห็นว่า ในบางด้านมีความเป็นศาสตร์เปิด หรือข้ามศาสตร์ (cross-disciplinary) (ธนาวิ โชติประดิษฐ์ 2549: 29) หมายความว่าศิลปะไม่ได้เป็นศิลปะที่ยืนหยัดในศาสตร์ หรือหลักวิชาของตนล้วน ๆ แต่ยังหยิบยืมเครื่องมือ วิธีวิทยา และเอื้อมไปอาศัยความสำเร็จจากศาสตร์อื่น อีกด้วย อาทิเช่น ผลงานในเชิงการค้นคว้าวิจัยทางสังคมมานุษยวิทยา การทำงานในรูปกิจกรรมโครงการวิจัย (research-based project) การระดมความร่วมมือ (art activism)

อีกทั้ง วงการศิลปะเอง นับว่ามีพลวัตภายในตัวเองด้วยเช่นกัน สาเหตุเกิดจากปัจจัยต่าง ๆ ตั้งแต่การเกิดกลุ่มผู้ชม และอุปถัมภ์ศิลปะ การปรากฏโฉมหรือถูกมองเห็นเป็นกลุ่มก้อน (visibility) ผ่านการประชาสัมพันธ์ การจัดแสดงผลงานทั้งในสื่อ และพื้นที่สาธารณะ อาทิเช่นชุดการสะสมของบรรษัทการเงิน พิพิธภัณฑ์เอกชน คือข้อพิสูจน์ประโยชน์ของพันธกิจ ที่ศิลปินมีต่อสังคมร่วมสมัย ทั้งในระยะใกล้และไกล (พิพัฒน์ พงศ์พีระพร 2539: 52) สะท้อนให้เห็นว่าศิลปะร่วมสมัย มีส่วนในการจับภาพ (capture) และมีส่วนตีความการเปลี่ยนแปลงของสังคม อย่างรวดเร็วในทุกมิติ

เมื่อศิลปินได้รับการต้อนรับและติดตามมากขึ้น ไม่ว่าจะด้วยการประชาสัมพันธ์ หรือนโยบายทางวัฒนธรรม เวทีศิลปะร่วมสมัยของไทย จึงได้ขยายขอบเขตออกไป จากแต่เดิมคือแวดวงศิลปินที่ทำงานราชการ เวทีประกวด โดยผลส่วนหนึ่งมาจากการร่วมมือกันระหว่างหน่วยงานทางด้านการศึกษา และสถาบันความร่วมมือทางวัฒนธรรมจากต่างประเทศ ที่เป็นสะพานเชื่อมต่อ ให้เกิดการแลกเปลี่ยนศิลปิน ไปแสดงผลงาน หรือรับทุนการศึกษายังต่างประเทศ อันเป็นจุดเริ่มต้นให้เกิดปรากฏการณ์ที่ทำให้ศิลปินไทย ได้รับเชิญให้สัญจรไปแสดงยังเวทีศิลปะนานาชาติ หลายระลอกนับตั้งแต่ปลายคริสต์ทศวรรษ 1990 หรือที่เรียกว่ากระแส “โกอินเตอร์”

กระแสดังกล่าว สร้างจุดเปลี่ยน ที่สนับสนุนให้เกิดโอกาส ในการนำศิลปะจากท้องถิ่น ด้วยภาพลักษณ์จากเฉพาะแต่ละท้องถิ่น หรือ เชย ๆ และเรียบง่าย สะท้อนความเป็นอยู่ของชาวบ้านชนบทให้ออกไปประชันโฉมยังเวทีโลก (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546 : 193) หรือเสนอความเป็นไทยไทย ที่ดูมีความทีเล่นทีจริง อย่างเช่นศิลปะที่จำลองตลาดนัดแบกะดินของสุรสีห์ กุศลวงศ์ การทำอาหารไทยยอดนิยม จัดเสิร์ฟฟรีแก่ผู้ชมของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช รวมทั้งความฉูดฉาดและท้าทาย

การขยับเข้ามีส่วนร่วมของคนดู โดยนำยวดยานพาหนะ ของใช้พื้นบ้านยอดนิยม ในผลงานที่ใช้รถแท็กซี่ ตุ๊กตุ๊ก ผ้าขาวม้า หรือคัตเอาท์หนังของนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ที่ถูกเรียกอย่างหลวม ๆ ว่าเป็นเสน่ห์แบบ “ไทยไทย” (ประชา สุวีรานนท์, 2546: 18)

ปรากฏการณ์ของการหันกลับไปค้นหาเสน่ห์ท้องถิ่น นับเป็นสัญญาณว่าความสำเร็จนับเป็นผลรวมจากความเข้าใจ ที่สำคัญ คือการกลับมามองรากเหง้าตนเองที่ถูกมองข้าม แล้วนำมาคัดสรรสาระจากอัตลักษณ์ท้องถิ่น เพื่อเสนอผ่านภาพตัวแทน ในผลงานศิลปกรรมที่นำเสนอในเวทีศิลปะระดับนานาชาติ หรือยกระดับเนื้อหาท้องถิ่นให้เป็นสากล ให้โดดเด่นขึ้น ท่ามกลางสภาพสังคมการเมืองของประเทศไทยในยุคที่เรียกรวมว่ายุคพัฒนา หรือการปรับตัวสู่ความทันสมัย (modernization)

อย่างไรก็ตาม ศิลปะสมัยใหม่บางกระแส ได้พิสูจน์ว่ากระแสของการหวนกลับไปค้นหารากเหง้า หรือการโหยหาอดีตอันสวยงาม (nostalgia) ที่ไม่ได้เป็นปฏิปักษ์กับความก้าวหน้าหรือทันสมัย นับเป็นอีกด้านหนึ่งของการเปิดปฐมบทให้หน้าประวัติศาสตร์ศิลปะ ที่สร้างความภาคภูมิใจให้แก่ศิลปะร่วมสมัยไทยยุคบุกเบิก ตามปรารภของศาสตราจารย์ศิลป์ ที่มองการเรียนรู้แบบอย่างตะวันตกว่า

> “เป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่ศิลปินตะวันออก ย่อมเข้าใจได้เป็นอย่างดี
> เพื่อที่จะหลีกเลี่ยงเสีย จากการเป็นนักลอกแบบทางพุทธิปัญญา
> ของความเข้าใจ อันเป็นแบบอย่างต่างประเทศ”
> (ศิลป์ พีระศรี 2535: 20-21)

แม้การก้าวตามสากลหรือตะวันตกอย่างไม่ระมัดระวัง ที่เคยเป็นข้อกังขา ในช่วงแรกของการผลิตบุคลากรจากหลักสูตรการสอนและสถาปนามหาวิทยาลัยศิลปากร (ศิลป์ พีระศรี 2535: 113-115) ด้วยบรรยากาศที่ผ่อนคลายลง หรือความจำเป็นที่ศิลปินต้องออกไปรับใช้สังคมและเลี้ยงชีพด้วยความชำนาญเฉพาะทาง กลับเป็นหนึ่งในโอกาส หรือแรงกระตุ้นให้เกิดการเร่งแสวงหาจุดเด่นเพื่อมาคาน หรือผสานกับอิทธิพลจากความทันสมัย หรือเรียกว่าเป็นกระแสที่ด้านหนึ่งตอบโต้อิทธิพลภายนอก

ส่วนอีกด้าน ศิลปินก็มุ่งค้นหาตนเองไปพร้อมกัน โดยแสดงพลวัตให้เห็นอย่างสังเขป ตั้งแต่ในราวปลายคริสต์ทศวรรษ 1970 ถึงต้นคริสต์ทศวรรษ 1980 กระทั่งบรรลุเป็นจุดรวมศูนย์ที่สำคัญหรือประสบความสำเร็จ คือการทำให้ประเพณีกลายเป็นส่วนหนึ่งของการสถาปนาความทันสมัย หรือประเพณีนิยมในมุมกลับ (a tradition in reverse) ที่ทำให้ผู้ชม “ตกตะลึงด้วยของเก่า” (อภินันท์ โปษยานนท์ 2546: 474) หรือเป็นการบ่อนเซาะมายาคติว่าศิลปะร่วมสมัยของอุษาคเนย์ รวมทั้งของไทย ถูกทำให้ “เป็นชายขอบโดยไม่รู้ตัว” จากสถานะความเป็นอื่น เป็นผลผลิตของระบอบอาณานิคม (กฤติยา กาวีวงศ์ 2559, เกษม เพ็ญภินันท์ และมนุพร เหลืองอร่าม, 2559: 13)

หนึ่งในข้อพิสูจน์ของข้อเสนอข้างต้น คือความสำเร็จของศิลปะไทยประเพณีใหม่ ที่ถูกตั้งคำถามในช่วงแรกว่า ไม่เป็นไทยประเพณี และไม่เป็นสมัยใหม่อย่างสิ้นเชิง เนื่องจากงานศิลปะที่มีการแสดงออกถึงรูปลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่น เริ่มปรากฏชัด โดยไม่จำกัดเฉพาะความเป็นชนบทไทยเท่านั้น แต่เกิดขึ้นมาจากอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ที่ติดตัวมากับศิลปิน อาทิเช่น การสะท้อนเอกลักษณ์ภูมิภาค ทำให้ความเป็นไทย ไม่ใช่จะมีแค่ศิลปะไทยประเพณีชั้นสูงเท่านั้น (กษมาพร แสงสุระธรรม ,2553: 109)

ขบวนการปะทะประสานระหว่างท้องถิ่นกับโลกาภิวัตน์ ที่เป็นแนวโน้มสากล ทำให้เกิดการทบทวนและแสวงหาจุดยืนทางด้านเอกลักษณ์ อย่างแพร่หลาย หนึ่งในนิทรรศการที่เป็นการรวบรวมศิลปะที่สะท้อนการเปลี่ยนแปลงในห้วงสามทศวรรษนับตั้งแต่การพัฒนาของสังคมไทยถือกำเนิดขึ้นมา หนึ่งในนั้นคือ นิทรรศการศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 ซึ่งจัดขึ้นในปี พ.ศ. 2540

จากรูปแบบที่หลากหลายในนิทรรศการดังกล่าว มีตั้งแต่ หลักวิชา (academic) สัจจนิยม (realism) คิวบิสม์ (cubism) นามธรรม (abstract) จนถึงสื่อผสม (mixed media) และการจัดวาง (installation) นับว่าความหลากหลายของรูปแบบที่รวบรวมในนิทรรศการดังกล่าว สะท้อนถึงการขยายตัวทางเศรษฐกิจ ที่เป็นผลจากแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมฉบับแรก ส่วนขยายโอกาสการศึกษาออกจากศูนย์กลาง ทำให้เกิดการขยายตัวของชนชั้นใหม่ ที่กลายเป็นผู้ประกอบการ ผู้มีกำลังจับจ่าย หรือกลุ่มผู้มีรสนิยมในการบริโภครุ่นใหม่ โดยเฉพาะชาวต่างชาติที่เดินทางเข้ามาในประเทศไทย ช่วงพุทธทศวรรษ 2500

ความเฟื่องฟูในการติดต่อกับต่างชาติ ส่งเสริมการเกิดตลาด กลุ่มนักสะสม (กษมาพร แสงสุระธรรม, 2555: 77) ควบคู่ไปกับการเลี้ยงชีพ ด้วยการจัดแสดง และจำหน่ายผลงาน ซึ่งแต่เดิมนั้นผลงานที่ทำเงินคือผลงานโบราณวัตถุ ที่เริ่มร่อยหรอ จากการลอบจำหน่ายในตลาดมืดในช่วงหลังสงครามเวียดนาม และกฎหมายในการอนุรักษ์ศิลปะโบราณ ในฐานะสมบัติประจำชาติ (Herbert H. Philips 1992: 24)

นอกจากนี้ สถาบันที่ผลิตและสนับสนุนให้ศิลปินมีชื่อเสียง ยังเกิดกระแสและแรงกระเพื่อมนอกสถาบันอันเก่าแก่ อย่างการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ และกลุ่มศิลปินศิลปากร จากบทความสังเขปประวัติศาสตร์ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 อธิบายพัฒนาการครอบคลุมช่วงเวลา 5 ทศวรรษ นับตั้งแต่ต้นคริสต์ทศวรรษ 1970 กล่าวถึงพลังดึงดูดของเวทีประกวดที่เริ่มเสื่อมมนตร์ขลังลง หลังมรณกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี พร้อมกันนั้นเหล่าศิลปินหัวก้าวหน้าได้ใช้พื้นที่อื่นที่หลากหลายในการแสดงออกทางศิลปะ ตลอดจนเกิดผู้ชื่นชม และผู้ติดตามกลุ่มใหม่

ภายใต้บรรยากาศของการเมืองที่อยู่ภายใต้อำนาจรวมศูนย์ของเผด็จการ ประเทศไทยเปลี่ยนจากระบบเกษตรกรรมกลายเป็นเมือง มีการย้ายถิ่นฐานอย่างมหาศาล อำนาจทางเศรษฐกิจ

วัฒนธรรมข้อมูลข่าวสาร ต่างถูกรวมศูนย์อยู่ในเมืองหลวงอย่างสิ้นเชิง ในสถานการณ์เช่นนี้แนวโน้มทางการสร้างสรรค์จึงผูกมัดอยู่กับกลุ่มศิลปินและหอศิลป์เอกชนในกรุงเทพฯ

ประกอบกับยิ่งมีการถ่ายเทของข้อมูลข่าวสารระหว่างชาติ ช่องว่างของศิลปินกับสังคมแวดล้อม ก็ยิ่งบันดาลให้วงการศิลปินแปลกแยกและโดดเดี่ยวจากสังคมยิ่งขึ้น แม้ว่าผลงานนามธรรมจะเป็นที่ต้องการของธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ นำไปประดับบ้านโรงแรม รวมถึงนักท่องเที่ยวนักสะสมชาวต่างชาติที่มีรสนิยม ตามกระแสสากล ก็ตาม (พิริยะ ไกรฤกษ์ และคนอื่น, 2525: 39)

ผลจากการขึ้นสู่อำนาจของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เมื่อ พ.ศ. 2500-2502 ถือว่าเป็นการเริ่มต้นยุคใหม่ของการระบอบการปกครองแบบอำนาจนิยมเบ็ดเสร็จ ที่ยุติลงในเวลาต่อมาอีกไม่นาน แม้จะเป็นระบอบแห่งความหวาดกลัวและทำลายล้างฝ่ายตรงข้ามถึงชีวิต จะยุติลง (บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ, 2560: 102) แต่มรดกตกทอดจากระบอบดังกล่าวยังคงสืบสานอย่างแข็งแกร่ง และไม่มีท่าทีว่าจะเสื่อมลงในเวลาอันสั้น ระบอบอันเต็มไปด้วยความเงียบ จากการปิดปาก และปราบปรามฝ่ายตรงข้ามรัฐบาลดังกล่าว ไม่ได้มีผลเพียงต่อการเมืองการปกครอง แต่ด้วยอุดมการณ์ของผู้นำทหารที่เด็ดขาดและรวมศูนย์ ได้พาประเทศไปสู่ความท้าทายใหม่ เปลี่ยนจากสังคมเกษตรกรรมและประเพณีนิยม ก้าวไปเป็นอุตสาหกรรมและเศรษฐกิจแบบเงินตรา

ใน ปี พ.ศ. 2501 การที่รัฐบาลยกเลิกกระทรวงวัฒนธรรม จากความผันผวนทางการเมือง แล้วตั้งกระทรวงพัฒนาการ ในยุคของการเมืองภายใต้เงาจักรวรรดิและการช่วยเหลือทางการทหาร การศึกษาจากมหาอำนาจอเมริกา ด้วยข้ออ้างในการปราบปรามการแทรกซึมของภัยคอมมิวนิสม์ อาจเป็นประเด็นเล็ก ๆ ในทางการเมือง แต่ในด้านของการปรับเปลี่ยนชุดความคิดที่เน้นความก้าวหน้าทางวัตถุ นโยบายดังกล่าวเทียบได้การปฏิวัติใหญ่หนที่ 2 ต่อจากการอภิวัตน์เปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475

ผลของการมุ่งมั่นนำประเทศไปสู่ความก้าวหน้ารัฐบาลทหาร ไม่เพียงได้รับความร่วมมือจากมหามิตรสหรัฐอเมริกาในสงครามปราบปรามคอมมิวนิสต์ รัฐบาลทหารยังบันดาลความเจริญให้กระจายไปยังทั่วภูมิภาค ในรูปของถนน เขื่อน มหาวิทยาลัย ตามคำขวัญ “น้ำไหล ไฟสว่าง ทางดี มีงานทำ”

ผลพวงจากการพัฒนาประเทศให้มีความทันสมัยขนานใหญ่ทำให้ กลุ่มข้าราชการผู้เชี่ยวชาญ หรือเทคโนแครต (technocrat) และกระแสคนหนุ่มสาวจำนวนมาก ออกไปศึกษาเรียนรู้วิทยาการตะวันตก ไม่เพียงคนรุ่นใหม่ที่เป็นทรัพยากรทางด้านการพัฒนาที่ออกไปร่ำเรียนยังต่างประเทศเท่านั้น ความเคลื่อนไหวระลอกนี้ยังรวมทั้งเหล่าศิลปินหลายคนที่มีโอกาสไปเรียนศิลปะในโลกตะวันตก ที่ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่ยุโรปเท่านั้น

สหรัฐอเมริกากลายเป็นศูนย์กลางใหม่ ในช่วงเวลาสั้น ๆ โดยเฉพาะการเผยแพร่ผลงานศิลปะในกลุ่มที่เรียกว่าศิลปะนามธรรมที่สำแดงอารมณ์ (abstract expressionism) อันเป็นตัวแทน

ของโลกเสรีนิยม กระแสศิลปะนามธรรมที่ปราศจากเนื้อหาเกี่ยวกับสังคมนี้เองคือเสาหลักของลัทธิรูปลักษณ์นิยมเชิงสถาบัน (academic formalism) เพราะเป็นตัวอย่างการสถาปนารูปแบบหลักวิชาที่ศิลปินจากรั้วสถาบันศิลปะ ใช้พิสูจน์การตามทันสากลประการหนึ่ง

ศิลปินรุ่นใหม่ที่ไปศึกษาต่างประเทศได้กลับมาสร้างความเปลี่ยนแปลงอันสำคัญแก่วงการศิลปะโดยที่ไม่มีใครคาดคิดมาก่อน อาทิ การเปิดสาขาวิชาใหม่ในคณะทางศิลปะ เช่น การก่อตั้งภาควิชาศิลปะไทย โดยชลูด นิ่มเสมอ ใน พ.ศ. 2519 กระทั่งผลิตบัณฑิตรุ่นแรกออกมาในปี พ.ศ. 2523 ตามมาด้วยภาควิชาภาพพิมพ์ ที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ใน พ.ศ. 2521

คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ เป็นภาพของการยืนเหยียบเรือสองแคมระหว่างการพลิกฟื้นประเพณีนิยม กับการอาจหาญเป็นหัวหอกของลัทธินามธรรม โดยศิลปินที่ไปเล่าเรียนมาจากต่างประเทศ (ดำรง วงศ์อุปราช, 2527: 24) แม้กระนั้นศิลปินด้วยกันก็ไม่สามารถยอมรับกระแสใหม่ หรือนามธรรมทั้งขอบคม และสำแดงอารมณ์ ได้อย่างเป็นเอกฉันท์ ดังที่ปรากฏการประท้วงผลการตัดสินงานศิลปกรรมแห่งชาติสาขาจิตรกรรม ครั้งที่ 15

ยิ่งมีศิลปินหน้าใหม่ที่ร่ำเรียนมาจากต่างประเทศ โดยเฉพาะลูกศิษย์ของศิลป์ พีระศรี หลายคนที่ได้รับทุนไปเรียนต่อในคริสต์ทศวรรษ 1970 ผลจากการมีศิลปินหนุ่มสาวส่วนหนึ่งหันไปสนใจศิลปะนามธรรม เป็นดังปราการที่แบ่งแยก ให้เกิดการขับเคี่ยวกันระหว่างสองฝ่าย กระทั่งเกิดการขัดแย้งกันที่ทะลุถึงขีดสุด เมื่อผลงานแนวไทย ในศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15 ผลงานประเพณี โดยประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ในผลงานชื่อ ชักกระดานหมายเลข 2 (พ.ศ. 2509) ได้รับรางวัลสูงสุด คือเหรียญทอง จากข้อครหาว่าเป็นการตัดสินที่ลำเอียง กรีดรอยร้าวลึกระหว่างพวกหนุ่มสาวหัวก้าวหน้ากับฝ่ายนิยมศิลปะแนวไทยประเพณี กระทั่งแทบจะไม่หลงเหลือปฏิสัมพันธ์ต่อกันอีกต่อไป

เหตุการณ์ดังกล่าวนับเป็นหนึ่งสัญญาณการปะทะกันระหว่างกฎเกณฑ์เก่า ที่ถูกการันตีโดยสถาบันและกลุ่มผู้เชี่ยวชาญบางกลุ่ม กับความล้ำหน้าที่เสียงแตกออกเป็นสองทาง และยากจะหวนคืนมาบรรจบโดยเฉพาะเมื่อขาดคำวินิจฉัย อันพึงเคารพจากปรมาจารย์ผู้ล่วงลับ

อย่างไรก็ดี ความขัดแย้งแบ่งฝ่ายไม่ได้จบลงที่การทำลายล้างแตกหักกันเอง ทั้งระหว่างเหล่าศิลปินด้วยกันกับวงการศิลปะ ความแตกต่างที่เป็นหน่ออ่อนของความหลากหลาย กลับได้รับการชดเชยอย่างรวดเร็วจากความเจริญของประเทศ อันได้แก่การไหลบ่าเข้ามาของสิ่งที่เรียกว่า ความช่วยเหลือจากตะวันตก โดยเฉพาะสหรัฐอเมริกาที่นำเข้าบุคลากรและแนวคิดอันแปลกใหม่เข้ามาพร้อมกับกระแสการท่องเที่ยวที่มาพร้อมกับการไหลบ่าของทหาร ที่ถูกอัดฉีดความช่วยเหลือเข้ามาพร้อมกับยุคสงครามเวียดนาม กระทั่งทำให้ประเทศไทย อยู่ภายใต้อิทธิพลและอุดมการณ์ของโลกเสรี

การมีทหารเข้ามาหลายหมื่นคน ย่อมส่งผลต่อการเติบโตของตลาดธุรกิจศิลป์ เป็นเงาตามตัว (สิทธิธรรม โรหิตะสุข 2560: 109) เม็ดเงินจากลูกค้ากลุ่มใหม่ยิ่งไปสร้างเสริมให้เกิดปัจจัย

สนับสนุนศิลปะและศิลปิน อันหมายถึงกลุ่มผู้บริโภคและอุปถัมภ์ นักจัดการระบบศิลปะแบบใหม่ที่เปิดกว้างยิ่งขึ้น จนนำมาสู่การเปิดหอศิลป์สมัยใหม่หลายแห่งในกรุงเทพ โดยศิลปินไทยเองอีกด้วย โดยสรุป ในช่วงเวลาของการวางรากฐานของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ตราบถึงช่วงเวลาที่เขาล่วงลับสามารถเรียกว่ายุคหลังศาสตราจารย์ศิลป์ เป็นรอยต่อระหว่างท้องถิ่นนิยมกับรูปลักษณ์นิยม เมื่อลูกศิษย์ของเขาหลายคน เดินทางกลับมาจากการศึกษาต่อจากต่างประเทศ (Annabelle Boissier, 2007: 130-137) อันนำมาสู่ยุคเฟื่องของการจัดแสดง และความมั่งคั่งจากผู้อุปถัมภ์ศิลปะในกรุงเทพอย่างชาวตะวันตกที่มีกำลังซื้อ จนกระทั่งในช่วงแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม ฯ ฉบับแรก (พ.ศ. 2504-06) เกิดการขนานนามว่าเป็นยุค ศิลปะแบบ “สุกไวทันใจ” (พิริยะ ไกรฤกษ์ และคนอื่น ,2525: 34)

ส่วนความเปิดกว้างที่ว่านั้น มีส่วนต่อการขยับขยายนิยาม และท้าทายข้อจำกัดของการนำเสนอเนื้อหาและเรื่องราวหลักที่เรียกว่า ความเป็นไทย ทำให้ศิลปินไทยในยุคคริสต์ทศวรรษ 1970 ถือเป็นหนึ่งในกลุ่มผู้บุกเบิกนักทดลองหัวก้าวหน้า ที่ไม่ได้สร้างสรรค์ผลงานเพื่อตอกย้ำภาพของอัตลักษณ์แห่งชาติ ไม่ว่าจะเป็นชนบทอันเรียบง่าย สงบ สวยงาม และสื่อสารความเป็นเอกภาพ หรือเป็นเนื้อเดียวกันทางเชื้อชาติ ทางวัฒนธรรม ที่ทางการไทยต้องการจะสนับสนุน

จากการเติบโตของธุรกิจ และผู้อุปถัมภ์ ที่หลากหลายมากขึ้น ส่งผลให้การสร้างศิลปะไม่จำเป็นต้องผลิตซ้ำตามความสำเร็จของศิลปินที่มีชื่อเสียงจากเวทีการประกวด หรือเป็นไปตามรสนิยมของคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ประกอบกับการรวมกลุ่มของศิลปิน ที่สร้างงานตามภูมิภาค จากกลุ่มครูอาจารย์ทั้งระดับวิทยาลัย ถึงมหาวิทยาลัยนอกกรุงเทพฯ ที่ออกเดินทางกระจายไปตามภูมิภาคต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น นครราชสีมา อุบลราชธานี อุดรธานี ขอนแก่น เชียงใหม่ เชียงราย เพื่อสอน และจัดตั้งหลักสูตรการเรียนการสอนศิลปะ พร้อมกับสำรวจวิจัยศิลปะท้องถิ่น นับตั้งแต่พุทธทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา (อภินันท์ โปษยานนท์, 2560: 27) ถือเป็นสัญญาณของการเติบโตและเบ่งบานทางความคิด ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะนอกศูนย์กลาง เมืองหลวง

เมื่อเกิดกระแสใหม่ ๆ หรือทางเลือกที่เปิดกว้าง เพื่อแหวกออกนอกสถาบัน ระบบการแสวงหาผลกำไร และการสนับสนุนโดยนายทุน ผ่านการประกวด และให้รางวัล ผลักดันความคิดริเริ่มของศิลปินให้ออกดอกงอกผลอย่างเป็นรูปธรรมไม่น้อย ไม่ว่าจะเป็นการรวมตัวแสดงผลงานของกลุ่มศิลปินต่าง ๆ อาทิเช่น กลุ่มธรรม กลุ่มลานนา กลุ่มสีน้ำ กลุ่มกังหัน กลุ่มศิลปกรรมแห่งประเทศไทย กลุ่มไวท์ กลุ่มประติมากรรมไทย กลุ่มอีสาน และกลุ่มเดินดิน เป็นต้น (นิพนธ์ ทวีกาญจน์, 2542: 84)

นอกจากนี้ยังเกิดกลุ่มศิลปินนอกรั้วมหาวิทยาลัยศิลปากร ที่สร้างผลงานอย่างแพร่หลายจนถือเป็นแนวทางอื่นที่แตกต่างจากกระแสหลัก หรือศิลปะจากมหาวิทยาลัยศิลปากร หรือเวทีการประกวดที่เป็นศูนย์กลางความเคลื่อนไหวในขณะนั้น ที่เรียกรวม ๆ ว่าศิลปะบริสุทธิ์ หรือ ศิลปะเพื่อศิลปะ ซึ่งดำรง วงศ์อุปราช ตั้งข้อสังเกตว่า

> “ศิลปินกลุ่มศิลปากร เป็นศิลปินกลุ่มใหญ่ในด้านทัศนศิลป์บริสุทธิ์ เพราะในยุคนั้นที่อื่นไม่สนใจศิลปะบริสุทธิ์ ผู้ที่อยู่นอกสถาบัน เช่น จ่าง แซ่ตั้ง และประเทือง เอมเจริญ ซึ่งมีพื้นฐานในการเขียนภาพเหมือน และการเขียนโปสเตอร์ ได้หันมาสนใจงานด้านศิลปะบริสุทธิ์ ในช่วงหลังของยุคนี้ ล้วนแต่ได้รับอิทธิพลจากกลุ่มศิลปากรอย่างเลี่ยงไม่ได้” โดยเฉพาะศูนย์กลางความเคลื่อนไหวสำคัญ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ไพบูลย์ สุวรรณกูฏ ผู้อยู่นอกสถาบันนั้นมีส่วนให้การศึกษานอกแบบ แก่ผู้สนใจศิลปะนอกสถาบันไม่น้อยเลย ศิลปะแบบใหม่นี้มีศูนย์กลางอยู่ที่ศิลปากร เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2466 เป็นต้นมา ในปัจจุบันนี้มีการกระจายกลุ่ม และบุคคลกว้างออกไปทั้งในและนอกสถาบัน มีความเจริญในด้านปริมาณมากขึ้น”
> (ดำรง วงศ์อุปราช, 2527: 101)

การเปลี่ยนแปลงที่ส่งผลสำคัญหลังการวางรากฐานการศึกษาศิลปะแบบหลักวิชาสมัยใหม่ตามมาด้วยการขยายตัวทางเศรษฐกิจ ตามแบบพัฒนานิยม ในคริสต์ทศวรรษ 1970 เป็นรากเหง้าของลัทธิพาณิชย์นิยม (mercantilism) หรือการเน้นประโยชน์ทางการค้า นำให้เกิดภาวะที่ศิลปะคือสินค้าเพื่อเก็งกำไรอย่างหนึ่ง โดยเหล่าศิลปินเองก็ปรับตัวเพื่อทำให้ผลงานเป็นที่ต้อนรับ และหาทางที่จะประชาสัมพันธ์ตนเองผ่านสื่อและการแสดงออก หลากหลายบทบาทไปพร้อมกัน ทั้งศิลปิน นักสร้างสรรค์ นักร่ายคาถา (artist-creator-shaman) ไปคู่กับการเป็นผู้โปรโมท ผู้ค้าขาย และผู้มีชื่อเสียงในสังคม (promoter-dealer-celebrity) เพื่อจะได้ถูกจดจำ และนำมาซึ่งผลกำไร (Poshyananda, 2007: 44) ไม่เพียงการสนับสนุนของผู้สะสมผลงาน ที่มีกำลังจับจ่ายจากต่างประเทศ ช่วงเวลาของยุคแสวงหา ตั้งแต่คริสต์ทศวรรษ 1970 เป็นต้นมา เหล่าศิลปินสาขาต่าง ๆ เกิดการรวมกลุ่มกัน หรือกระจายอยู่ตามภูมิภาคเพื่อต่อรองกับศูนย์กลาง ดังได้รับการขนานนามว่าเป็น “การโกท้องถิ่น” นับเป็นสัญญาณหนึ่งของการแตกออกสู่ความหลากหลาย

ในบางประการ แสดงว่าศิลปินสมัยใหม่ไทย มีความเชื่อมั่นและต้องการท้าทายกระแสนิยมการก้าวออกจากปราการความเป็นไทย เปิดประตูการสร้างสรรค์ว่าความทันสมัย ไม่ได้จำกัดไว้เฉพาะเชื้อชาติใดเชื้อชาติหนึ่ง หรือเป็นอเนกพันธ์ (heterogenous) (Poshyananda, 1992: 207) อันเกิดจากการนิยามที่ทบซ้อนกันด้วยเกณฑ์ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเชื้อชาติ ภาษา ชนชั้น ศาสนา และเกณฑ์แบ่งแบบภูมิภาคนิยม ที่ทั้งคอยแยกแยะ และสื่อแทนความภาคภูมิใจอยู่กลาย ๆ ขณะที่ ในมุมกลับแม้ศิลปะในรูปแบบสมัยใหม่ตามตะวันตก หากสร้างสรรค์โดยคนไทย ย่อมมีความเป็นศิลปะไทย (Rodboon 1995: 45) ทำให้การสร้างสรรค์ไม่จำเป็นต้องกลืนเป็นเนื้อเดียว หรือทำซ้ำของเดิมจนเหมือนกันไปหมด เนื่องจากการนิยามเอกลักษณ์ศิลปะไทยที่ทบซ้อนกันด้วยเกณฑ์ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเชื้อชาติ ภาษา ชนชั้น ศาสนา และเกณฑ์แบ่งแบบภูมิภาคนิยม ที่คอยแยกแยะ และสื่อแทนความ

ภาคภูมิใจอยู่กลาย ๆ ส่วนความรุดหน้าทางธุรกิจที่ปรับเปลี่ยนโครงสร้างจากการ มองเพียงสิ่งที่เกิดขึ้นภายในประเทศ (inward looking) ด้วยเศรษฐกิจพึ่งตนเอง (subsistent economy) สำหรับทดแทนการส่งออกไปเป็นการส่งออกสินค้าเกษตร สภาพเศรษฐกิจที่ดีขึ้นทำให้ตลาดและเงินที่เข้ามาสู่การสนับสนุน และซื้อขายงานเพิ่มสูงขึ้นเป็นเงาตามตัว

ในช่วงเฟื่องฟูของศิลปะเพื่อนักท่องเที่ยว หรือลอบบี้อาร์ต ยังมีกลุ่มก้อนการฉีกออกจากสูตรสำเร็จของงานนามธรรม หรือศิลปะล็อบบี้ ศิลปะทัวริสต์ ปรากฏอยู่ในงานเชิงทดลองของศิลปินที่สร้างผลงานด้วยรูปแบบที่ฉูดฉาด ไม่จำกัดรูปแบบ และไม่สามารถเก็บสะสมได้ อาทิเช่น ศิลปะป๊อป สำแดงอารมณ์ (expressionism) ศิลปะสิ่งแวดล้อม (environmetalism) ศิลปะคอนเซ็ปชวล (conceptualism) และศิลปะสื่อ (new media) ดังกรณีที่โดดเด่นอย่างหนึ่ง คือผลงานประติมากรรมชนบทโดย ชลูด นิ่มเสมอ ซึ่งเป็นการต่อยอดขนบการสร้างผลงานประติมากรรม จากที่แต่เดิมนั้นศิลปินไทยส่วนมากประสบความสำเร็จจากการต่อยอดความเป็นท้องถิ่นไทย โดยอาศัยรูปแบบความเป็นอิทธิพลต่าง ๆ โดยไม่ดูถูกครอบงำ จากที่ช่วงแรกเริ่มของลัทธิสมัยใหม่นิยมนั้นประติมากรไทยสร้างผลงานสัจนิยมตามหลักตะวันตกเพื่อสาธารณะ ในรูปอนุสาวรีย์ ทำให้แนวทางดังกล่าวมีส่วนเผยแผ่อุดมการณ์ใหม่ให้แก่ทางราชการ โดยเฉพาะการเฉลิมฉลองรัฐธรรมนูญ (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2550: 88; Clark 2005: 190)

หนึ่งในตัวอย่างของการริเริ่ม สร้างสรรค์ผลงานที่มีทั้งความกล้าทดลอง และใช้ความโดดเด่นทางด้านเนื้อหาและวัสดุจากท้องถิ่น ได้เริ่มต้นขึ้น ในกรณีผลงานของชลูด นิ่มเสมอที่ชื่อว่า ประติมากรรมชนบท (2525) ผลงานดังกล่าวมีความแปลกใหม่ ไม่เพียงในเชิงรูปแบบแต่มีเนื้อหาที่กลับมามองชิ้นส่วนวัสดุที่หาได้รอบ ๆ ตัวในท้องถิ่น ทั้งที่ปรากฏในพิธีกรรม กับเป็นสิ่งเหลือใช้ พบพานทั่วไปในชีวิตประจำวัน อย่างกระป๋องโลหะ กะลา ท่อนไม้ กิ่งไผ่ นับเป็นครั้งแรกที่ศิลปินใช้ร่างกายกับการเคลื่อนไหวประกอบเป็นส่วนหนึ่งของประติมากรรม (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 119)

นอกจากชลูด นิ่มเสมอแล้ว ยังพบว่ามณเฑียร บุญมา เป็นศิลปินรุ่นหลังที่มีความกล้าหาญในการใช้ของเหลือใช้ เศษวัสดุ มาเป็นเครื่องมือรองรับความคิด มากกว่าการลุ่มหลงกับความงานและหรูหรา มณเฑียร จึงร่วมอยู่ในกระแสศิลปินหัวก้าวหน้า ที่กล้าทดลอง โดยเน้นกระบวนการมากกว่าจะเน้นผลสำเร็จ อย่างการทำงานสื่อผสมในท้องทุ่งนา สนามฟุตบอล โดยเลือกใช้วัสดุที่แตกหักเสื่อมสลายได้ เป็นต้น (จิตติมา นิตยสารไฮคลาสส์ ตุลาคม 2532: ไม่ปรากฏเลขหน้า) มณเฑียร บุญมา เป็นตัวอย่างศิลปินไทยที่ได้รับอิทธิพลจากกระแสดังกล่าว มาจากการเดินทางไปศึกษาที่ยุโรป และความเป็นนักอ่านที่มุ่งมั่นของเขา (อภินันท์ โปษยานนท์, 2548: 134)

ด้วยจุดเด่นในการทำงานของมณเฑียร คือเขามักเลือกใช้สื่อและวัสดุพื้นบ้าน เพื่อเป็นตัวแทนหรือสะท้อนภูมิปัญญาท้องถิ่น กิจกรรมในชีวิตประจำวันชาวบ้าน อันเปรียบได้กับสะพานเชื่อมระหว่างความเป็นไทย ท้องถิ่น กับไทยร่วมสมัย ประกอบกับความสนใจต่อพุทธปรัชญาในฐานะ

ความคิดสากล ซึ่งไม่ว่าจะเป็นบริบททางสิ่งแวดล้อมหรือบริบททางพุทธศาสนาที่ปรากฏอยู่ในผลงานของเขา ล้วนแต่สัมพันธ์ถึงกันในฐานะการเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติและถือเป็นความจริงอันสูงสุดที่ผู้คนต้องการแสวงหา

นับว่าผลงานโดยรวมของมณเฑียร ได้รับการยอมรับและถือเป็นศิลปินไทยผู้บุกเบิกเวทีนานาชาติจนมั่นคง ด้วยการนำเสนอความเป็นท้องถิ่นที่อยู่ใกล้ชิดเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์ประจำชาติ มาเสนอในเวทีศิลปะนานาชาติ

แม้ผลงานของมณเฑียร จะไม่ได้สื่อถึงรูปสัญลักษณ์ไทย ในแบบฉบับศิลปะตามแนวประเพณีดั้งเดิม แต่ผลงานของเขาได้รับแรงบันดาลใจ และมีรากฐานความคิด และประติมานวิทยามาจากฐานใหญ่ที่สำคัญในสังคม นั่นคือพุทธศาสนา

โดยสมพร รอดบุญ ได้กล่าวถึงผลงานของมณเฑียรว่า ผลงานของเขาให้อิทธิพลแก่ศิลปินร่วมสมัย ในการก้าวข้ามคุณภาพของประติมากรรมแบบประเพณีที่เน้นความยึดติดกับคุณสมบัติทางวัตถุที่หนัก หรูหรา อย่างหิน ทองเหลือง เหล็ก แต่ผลงานของเขาที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสภาพแวดล้อมต้องการเชื้อเชิญให้ผู้ชมเกิดประสบการณ์ทางผัสสะ ในการซึมซับ ถูกห่อหุ้ม และจมจ่อมอยู่ในห้วงของความครุ่นคำนึง (Silpasart, 2014 : 127)

นอกจากบทบาทในฐานะศิลปินแล้ว เขายังเป็นอาจารย์สอนศิลปะในมหาวิทยาลัยต่าง ๆ รวมถึงคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และทำงานร่วมกับทั้งศิลปินและลูกศิษย์เพื่อให้เกิดการขับเคลื่อนเทศกาลศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นเชียงใหม่จัดวางสังคม และการคัดสรรนิทรรศการ เพื่อสนับสนุนลูกศิษย์ ให้มาแสดงงานผลงานในหอศิลป์ ระหว่างที่ยังเรียนหนังสือ อาทิเช่น Melancholic Trance (2535), Social Contract (2536) และแม่มดสำแดงเดช (2542) เป็นต้น

ถือว่าการเดินทางไปใช้ทุนที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ระหว่าง พ.ศ. 2531-2537 นี้เองที่มณเฑียร ใช้การค้นหาวัสดุจากแหล่งหัตถกรรมรอบ ๆ เมืองเชียงใหม่ มาทำงานและแก้ปัญหาราคาวัสดุที่ไม่สอดคล้องกับเงินเดือนอาจารย์ชั้นผู้น้อย

การใช้วัสดุที่ หาได้ในท้องถิ่นชนบทของมณเฑียร เป็นการหยิบยกและยืนยันอัตลักษณ์ของท้องถิ่น ท่ามกลางการ ปะทะ ประสานระหว่างประเพณีนิยมกับความทันสมัย ธรรมชาติกับเทคโนโลยี ที่ทำให้ชนบทหรือท้องถิ่นไม่ได้อยู่ในฐานะฝ่ายรอง หรือพร้อมที่จะถูกหมุนให้เป็นไปตามการมาตรฐานกระแสหลักแทบทั้งหมด

ความสำเร็จของมณเฑียร บุญมา ในเวทีศิลปะร่วมสมัยระดับโลกด้วยการนำเสนอเสน่ห์ของท้องถิ่นที่ถูกมองข้าม (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 32) ซึ่งช่วยขับเน้นผลงานศิลปะอันโดดเด่น กระทั่งได้รับการขนานนามว่าเป็นตัวอย่างของผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ ที่ชัดเจนกรณีหนึ่ง เนื่องจากมีการตั้งคำถามเกี่ยวกับแนวโน้มกระแสหลักอย่างการพัฒนาให้ทันสมัย และจากการที่ผลงานของเขาย้อนกลับไปสำรวจพลังความคิด จิตวิญญาณ ของจารีตประเพณีก่อนสมัยใหม่ที่อ่อนล้า แต่ว่ายังซึม

ซ่านในสังคมไทย อาทิความเชื่อเกี่ยวกับจิตวิญญาณ ความวิเวก ภาวะเหนือกาลเวลาและพื้นที่ (transcendentalism) ให้เชื่อมโยงกับปัจจุบัน หรือถูกชุบชีวิตขึ้นมาใหม่ (A. Tani, 1991: 8)

การสรรหาสื่อวัสดุที่อยู่ใกล้ตัว ซึ่งถูกมองข้ามจากศิลปินหลายคน มณเฑียรทดลองนำสิ่งของที่ผูกพันกับชีวิตชนบท ซึ่งกำลังจะหายไปจากสังคมปัจจุบัน ที่พบดาษดื่นในท้องทุ่ง มาสร้างสรรค์ เพื่อนำมาเล่าใหม่ หรือเผยให้ตระหนักถึงเรื่องราวและกิจกรรมจากท้องทุ่ง อันเป็นตัวแทนความเป็นไทยที่ถูกมองข้าม และควรนำมาทบทวนให้เห็นเนื้อหาและสาระในการนำเสนอภาพแทนความเป็นท้องถิ่น กระทั่งเกิดปรากฏการณ์ที่ “ท้องถิ่น” สามารถยืนยันความโดดเด่น หรือเป็นลักษณะเฉพาะ (specific) แล้วสื่อสารความเป็นท้องถิ่นดังกล่าวให้ข้ามข้อจำกัดพรมแดนความเป็นเวทีศิลปะแห่งชาติ ที่ศิลปะจากท้องถิ่นต่าง ๆ เชื่อมถึงกันในนามศิลปะร่วมสมัยสากลได้

ผลงานของ มณเฑียร บุญมา ที่มีการใช้วัสดุจากท้องถิ่นหรือชนบท จากสองชุดที่สำคัญในช่วงเริ่มต้นอาชีพศิลปินของเขา อันได้แก่ เรื่องราวจากท้องทุ่ง (2532) และ ไทยไทย (2533) ไม่เพียงแต่เป็นการให้คำอธิบาย และหยิบยกข้อถกเถียงเกี่ยวกับปรากฏการณ์ที่ท้องถิ่น ยืนหยัดและโดดเด่นท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์ ทำให้ผลงานศิลปะร่วมสมัย ในช่วงเกือบสองทศวรรษแรกของมณเฑียร เป็นหมุดหมายสำคัญของการเริ่มต้นวิชาชีพศิลปิน ผู้คลุกคลีและเจาะสำรวจไปยังท้องถิ่นอันนับเป็นพื้นที่ซึ่งมิได้ดำรงอยู่อย่างโดดเดี่ยว แต่มีปฏิสัมพันธ์กับภูมิภาค ชาติ ตลอดถึงนานาชาติ สะท้อนปรากฏการณ์ ที่ศิลปินร่วมสมัย หันไปแสวงหาแรงบันดาลใจ และสร้างสรรค์ผลงานด้วยรูปทรงที่ดาษดื่นชินตา นำมาถ่ายทอดประสบการณ์ จินตภาพที่ได้รับความบันดาลใจจากท้องถิ่น ซึ่งเป็นมิติที่มีความสำคัญต่อขบวนการสร้างภาพตัวแทน ให้ความเป็นท้องถิ่น และความเป็นตัวตนของศิลปินในเวทีศิลปะระดับสากลที่ยังไม่ถูกกล่าวถึงในการศึกษาวิจัยด้านศิลปะ หรือตัวศิลปินเองก็ตาม

ดังนั้นวิทยานิพนธ์เรื่อง มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล นับเป็นการศึกษาผลงานศิลปะของมณเฑียร ในฐานะภาพตัวแทนของท้องถิ่น กระตุ้นให้เกิดการทบทวน และสานต่อองค์ความรู้ เพื่อจะเข้าใจการเป็นส่วนหนึ่งของท้องถิ่น หรือนับรวมศิลปิน ศิลปะร่วมสมัยว่าเป็นภาพสะท้อนด้านหนึ่ง ในปรากฏการณ์ที่ไม่อาจจะปฏิเสธ การมีอยู่ของปฏิสัมพันธ์ภายในท้องถิ่น แต่ในขณะเดียวกันท้องถิ่นเองยังเป็นส่วนหนึ่งของโลกาภิวัตน์ เช่นกัน โดยวิทยานิพนธ์เรื่อง มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากลนี้ จะทำการอธิบายและวิเคราะห์ที่มาของผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา อย่างเป็นลำดับขั้น เริ่มที่ชีวประวัติและชุดผลงาน ที่ช่วยให้เกิดทั้งความเข้าใจรากฐาน ตลอดทั้งการแปรเปลี่ยนของท้องถิ่น ที่ถูกกระทำด้วยปัจจัยนานัปการ อันจะช่วยให้เกิดความรู้รอบด้าน อย่างเชื่อมโยง ให้เห็นถึงบทบาทและสถานะของทั้งศิลปะและศิลปินร่วมสมัย ที่มีปฏิสัมพันธ์กับพลวัตในสังคม ซึ่งผ่านการเปลี่ยนแปลงอย่างก้าวกระโดด

ด้วยเหตุนี้ วิทยานิพนธ์เรื่อง มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยใน

ศิลปะร่วมสมัยสากล ย่อมจะนำมาซึ่งองค์ความรู้ และความเข้าใจปฏิสัมพันธ์ ระหว่างผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินจากท้องถิ่น ที่สร้างปฏิสัมพันธ์ยังเวทีศิลปะร่วมสมัยโลก อันเป็นกรณีศึกษาที่จะยังประโยชน์ต่อสังคมและวงวิชาการด้านศิลปะต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในงานวิจัย เรื่อง มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ดังนี้

1 ศึกษาประวัติศาสตร์ชีวิต ความเป็นมา และพัฒนาการในการสร้างสรรค์ศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา

2 ศึกษาผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่นกับความเป็นไทย

3 ศึกษาผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่นไทย ที่มีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะร่วมสมัยสากล

คำถามการวิจัย

1. การศึกษาประวัติ ตลอดชีวิตและการสร้างสรรค์ผลงานทั้งหมดของศิลปินมณเฑียร บุญมา (พ.ศ. 2497-2543) มีส่วนอย่างไรต่อการอธิบาย ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับบริบททางสังคมในท้องถิ่นไทย ระหว่างช่วงการเปลี่ยนผ่านสำคัญ ตั้งแต่พุทธทศวรรษ 2520 ถึงกลางพุทธทศวรรษ 2530

2. ผลงานศิลปะสื่อผสมของศิลปินมณเฑียร บุญมา มีส่วนร่วมอย่างไร ต่อการสื่อสารการเปลี่ยนแปลงของท้องถิ่นผ่านภาพตัวแทน ภายใต้บริบทสังคมไทยระหว่างช่วง พุทธทศวรรษ 2520 ถึงกลางพุทธทศวรรษ 2530

3. การศึกษาผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ที่สร้างในระหว่างพุทธทศวรรษ 2520 ถึงกลาง พุทธทศวรรษ 2530 ก่อให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปะร่วมสมัยไทยกับนานาชาติ ในฐานะการสร้างและจัดวางภาพตัวแทนความเป็นท้องถิ่นของไทยอย่างไร

ขอบเขตการวิจัย

การศึกษาเรื่อง “มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล” มีขอบเขตของการวิจัย ดังนี้

1 ขอบเขตพื้นที่การวิจัย

ในการเลือกพื้นที่ศึกษา และเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพของงานวิจัยนี้ เนื่องจากเป็นการศึกษาสองส่วน ส่วนแรกเป็นเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติ และความเป็นมาของผลงานตลอดชีวิตของมณเฑียร บุญมา ส่วนที่สองเป็นผลงานของศิลปินที่มีเนื้อหา และรูปแบบในการสร้างสรรค์เกี่ยวกับ ภาพตัวแทนอัตลักษณ์ของท้องถิ่น รวมสองชุดด้วยกัน ได้แก่ เรื่องราวจากท้องทุ่ง (2532) กับไทยไทย (2533) ที่เป็นเสี้ยวส่วนหนึ่งของชีวิตและการทำงานทั้งหมดของมณเฑียร บุญมาเท่านั้น

ทั้งนี้ผู้วิจัยไม่สามารถดำเนินการเก็บข้อมูล และลงพื้นที่กับศิลปินได้โดยตรงเนื่องจากศิลปินเสียชีวิตไปตั้งแต่ พ.ศ. 2543 แล้ว

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้กำหนดพื้นที่ศึกษา เพื่อทำความเข้าใจปรากฏการณ์ที่ศิลปินเสนอภาพแทนของท้องถิ่น จึงอาศัยการเลือกพื้นที่ สถานที่จัดแสดงและสะสมผลงานของมณเฑียร บุญมา โดยผู้วิจัยสามารถเข้าถึงแหล่งข้อมูลโดยตรงได้จาก พื้นที่ดังต่อไปนี้

1.1 หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา หรือ Montien Atelier นอกจากจะเป็นพื้นที่หลักในการปฏิบัติงานสนาม ซึ่งเคยเป็นบ้านและสตูดิโอขณะที่มณเฑียร พำนักและสร้างครอบครัวที่กรุงเทพมหานคร และเป็นการตั้งชื่อเพื่อระลึกถึงมณเฑียรที่พยายามจะนำระบบการสอน หรืออเตอลิเยร์ โดยคำว่า atelier เป็นคำจากภาษาฝรั่งเศส แปลว่าสตูดิโอหรือห้องปฏิบัติงานของศิลปิน นอกจากนี้ระบบอเตอลิเยร์ ที่เน้นการนำหลักสูตร โดยศิลปินอาชีพมีส่วนผลักดันให้ผู้เรียนค้นพบแนวทางตนเอง และก้าวสู่เส้นทางศิลปินอาชีพอย่างจริงจัง มณเฑียรได้แนะนำรูปแบบการสอนดังกล่าว เข้ามาวางรากฐานในมหาวิทยาลัยศิลปะที่เขาเคยสอน

1.2 พื้นที่ปฏิบัติการภาคสนาม เป็นพื้นที่ของปฏิบัติการทางศิลปะ คือ นิทรรศการถาวรและหมุนเวียน เนื่องจากเป็นพื้นที่ของการจัดแสดงศิลปวัตถุ ในหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ทั้งภาครัฐและเอกชน ที่สำคัญได้แก่ พิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยใหม่เอี่ยม (MAIIAM) จังหวัดเชียงใหม่ และหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร (BACC) รวมทั้งเทศกาลศิลปะบางกอกอาร์ตเบียนนาเล่ ครั้งที่ 1 พ.ศ. 2561

แม้ว่าพื้นที่ในการเก็บข้อมูล กลุ่มนี้จะรวมผลงานที่ถูกเผยแพร่สู่สาธารณะ แต่ถือว่ายังกระจัดกระจายและไม่ต่อเนื่อง ในส่วนของข้อประโยชน์ของพื้นที่ จัดแสดงหมุนเวียนคือ จะมีการจัดกิจกรรมการศึกษา (education programs) รวมทั้งกิจกรรมอื่น ๆ ที่มีการอ้างอิงและหยิบยก ใช้การสร้างผลงาน ของมณเฑียร บุญมาขึ้นมาอภิปราย หรือเป็นแรงบันดาลใจ

ด้วยการติดตามนิทรรศการ และกิจกรรมอื่นที่เกี่ยวข้องโดยเริ่มจากการเปิดพื้นที่บ้านและสตูดิโอของมณเฑียร ที่เป็นแหล่งรวบรวม ผลงานขนาดเล็ก ภาพร่าง จดหมาย สูจิบัตร วิดีโอสัมภาษณ์ ทำให้เข้าใจชีวิต และพัฒนาการในผลงานตลอดทุกช่วงชีวิต

ในส่วนของผู้วิจัย ในการลงพื้นที่ศึกษาที่ผ่านมา เพื่อจะช่วยให้เข้าใจอิทธิพลทางความคิดและการทำงานที่ยังคงเหลือร่องรอยให้ค้นคว้า ตราบถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยเริ่มติดตามการรวบรวมองค์ความรู้ ในรูปแบบกิจกรรมการศึกษา ครั้งต่าง ๆ ได้แก่ กิจกรรมเยี่ยมบ้านมณเฑียร บุญมา การบรรยายเกี่ยวกับมณเฑียร บุญมาที่จัดขึ้นสองครั้ง ในปี พ.ศ. 2562 ครั้งแรกในวันที่ 15 กุมภาพันธ์ 2562 ที่หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา หรือ Montien Atelier โดยภัณฑารักษ์ และศิลปินที่เป็นลูกศิษย์และเคยทำงานกับมณเฑียร บุญมา ครั้งที่ 2 ที่เชียงใหม่ คัลเจอรัล สเตชั่น (CAC) เมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ 2562

2 ขอบเขตช่วงเวลาในการศึกษาวิจัย

ผู้วิจัยจะศึกษาประวัติลำดับพัฒนาการการสร้างสรรค์ของมณเฑียร บุญมา โดยสังเขป จากเอกสาร หลักฐานวัตถุ จดหมายเหตุ ที่เกี่ยวข้อง และอาศัยแหล่งข้อมูลที่สำคัญเกี่ยวกับประวัติชีวิต เริ่มตั้งแต่สนใจศึกษาศิลปะ นับตั้งแต่ พ.ศ. 2513 จนถึงการทำงานชดใช้ทุน โดยรับราชการ ในตำแหน่งอาจารย์สอนวิชาประติมากรรมและสื่อผสม ที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ระหว่าง พ.ศ. 2531-2537

เพื่อให้การวิจัยหัวข้อสามารถเก็บข้อมูลในเชิงคุณภาพได้อย่างครบถ้วน ในการศึกษาผลงานของศิลปิน ผู้นี้รวมทั้งชีวประวัติ และบุคคล ผลงาน บริบทการเปลี่ยนแปลง ที่เป็นส่วนสำคัญหนึ่งของพัฒนาการทางความคิด และการสร้างผลงาน ที่สามารถสะท้อนภาพตัวแทนอัตลักษณ์ท้องถิ่นได้อย่างลุ่มลึก

ผู้วิจัยได้แบ่งระยะเวลาในการศึกษาออกเป็น 2 ส่วนได้แก่การศึกษาชีวิตโดยรวมตั้งแต่เกิดจนเสียชีวิต และการศึกษาแบบเจาะลึกเฉพาะชุดผลงานที่สร้างขึ้น 2 ชุดในช่วงระหว่างที่มณเฑียรเดินทางไป ทำงานและสอนหนังสือใช้ทุนที่คณะวิจิตรศิลป์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ก่อนที่จะลงมากรุงเทพฯ เพื่อดูแลบุตรชาย เมื่อทราบข่าวว่าภรรยาป่วยหนัก และสิ้นลง ในปี พ.ศ. 2537 อันเป็นจุดพลิกผันที่ทำให้มณเฑียร กลับมาใช้ชีวิตและทำงานที่กรุงเทพ ตราบกระทั่งเสียชีวิตลงด้วยโรคมะเร็งในปี พ.ศ. 2543

ดังนั้นในการเก็บข้อมูลชีวิตและผลงานศิลปิน ได้วางขอบเขตของระยะเวลาไว้ดังต่อไปนี้

1) ขอบเขตทางด้านระยะเวลาช่วงที่ 1

กำหนดขอบเขตของระยะเวลาในการการศึกษาชีวิตโดยรวมตั้งแต่เกิดจนเสียชีวิต เป็นการศึกษาชีวิตและผลงาน ตั้งแต่เรียนหนังสือที่วิทยาลัยเพาะช่าง จนถึงเสียชีวิต ในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543

2) ขอบเขตทางด้านระยะเวลาช่วงที่ 2

กำหนดขอบเขตของระยะเวลา ในการศึกษาผลงาน ระหว่างช่วงเวลาที่มณเฑียร บุญมาไปทำงานใช้ทุน สอนหนังสือ และทำงานศิลปะที่ใช้สื่อ วัสดุ จากท้องถิ่น ในช่วงเวลาดังกล่าว เขาได้จัดแสดงผลงานนิทรรสการเดี่ยวที่กรุงเทพมหานคร สองครั้ง ได้แก่ เรื่องราวจากท้องทุ่ง (พ.ศ. 2532) และไทยไทย (พ.ศ. 2533) และนิทรรศการเดี่ยวที่ประเทศ The Pagoda & Cosmos Drawn with Earth ญี่ปุ่น ในปี พ.ศ. 2534-2535

3 ขอบเขตด้านเนื้อหา : ได้แบ่งเนื้อหาออกเป็น 3 ส่วน คือ

1) เนื้อหาเกี่ยวกับพัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยไทย ที่เน้นให้ความสำคัญเกี่ยวกับท้องถิ่น

2) เนื้อหาเกี่ยวกับพัฒนาการทางความคิด ที่สะท้อนจากการใช้ชีวิต อย่างมีปฏิสัมพันธ์กับบริบททางสังคมของศิลปินมณเฑียร บุญมา

ผู้วิจัยสามรถแบ่งออกเป็นยุคต่าง ๆ โดยในเบื้องต้น อ้างอิงตามบทนิทรรศการ ในหอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา สามารถแบ่งเป็นยุค โดยสังเขปได้ดังนี้

-พ.ศ. 2517-2521 (1974-1978) เรียนศิลปะในระดับปริญญาตรี ที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

-พ.ศ.2524-2527 (1981-1984) สอนที่วิทยาลัยช่างศิลป์ เป็นนักศึกษาปริญญาโท มหาวิทยาลัยศิลปากร และรวมตัวกับเพื่อนสถาบันเดียวกันก่อตั้งกลุ่มไวท์

-พ.ศ.2528-2531 (1985-1988) ได้รับทุน ก.พ. ไปศึกษาต่อระดับปริญญาโทที่ประเทศอิตาลี และฝรั่งเศส

-พ.ศ.2531-2538 (1988-1995) สอนที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่–

-พ.ศ. 2531-2534 (1988-1991) ยุคเรื่องราวจากท้องทุ่ง หากมือไม่กำ กิจกรรมไม่เกิด มณเฑียร ความสนใจกิจกรรมของชีวิตชนบท ในงานของมณเฑียร ถูกสะท้อนผ่านดินเผารูปรอยกำมือ

-พ.ศ. 2535-2536 (1992-1993) ยุคฟิสิกส์ทางศิลปะผ่านงานอินสตอลเลชัน เน้นการแสดงคุณสมบัติของวัตถุโดยไม่รบกวนหรือปรุงแต่ง

-พ.ศ. 2536-2537 (1993-1994) คำถามที่ไร้คำตอบ เป็นช่วงที่เฝ้าไข้ภรรยาที่ป่วยเป็นมะเร็งเต้านม

-พ.ศ. 2538 (1995) รูป-กลิ่น-เสียง มณเฑียรสนใจการเยียวยา การกระตุ้นผัสสะในผลงาน รูปทรงปรางค์ขอม หรืออโรคยศาลา

-พ.ศ. 2539-2543 (1996-2000) ย้ายกลับมาพำนักที่กรุงเทพฯ ค้นหาความหวังอันเปราะบาง เป็นยุคที่ภรรยาจากไปและกลับมาใช้ชีวิต ดูแลลูก และสอนหนังสือที่กรุงเทพ

-พ.ศ.2540-2543 (1997-2000) คืนสู่ธรรมชาติ เป็นยุคที่มณเฑียร เริ่มมีสัญญาณว่า

ร่างกายของเขาอ่อนแอ แล้วล้มหมดสติ ขณะเดินทางต่างประเทศ ที่ญี่ปุ่น และเยอรมนี กระทั่งภายหลังได้รับการวินิจฉัยว่าปอด ได้รับความระคายเคืองจากเศษชิ้นส่วนโลหะ และเริ่มเป็นมะเร็ง จนลามไปที่สมองและเสียชีวิต ในที่สุด เมื่อ วันที่ 17 สิงหาคม พ.ศ. 2543

3) เนื้อหาเกี่ยวกับการแสวงหาอัตลักษณ์ อันโดดเด่น หรือความเฉพาะเจาะจงของแต่ละถิ่นที่ เป็นผลจากการเปลี่ยนแปลงและธำรงเอกลักษณ์

เพื่อเสนอภาพตัวแทนของท้องถิ่น ผ่านการแสดงออกทางศิลปะ ในผลงานที่มณเฑียรสร้างขึ้นระหว่างช่วงปลายพุทธศตวรรษ 2520 ถึงต้นพุทธศตวรรษ 2530 เป็นช่วงเวลา ที่มณเฑียร สัมผัสการเปลี่ยนแปลงของสังคมอย่างมีนัยสำคัญ เพราะเป็นช่วงเวลาที่เมืองเชียงใหม่ที่เขาพัก และทำงานกำลังเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วด้วยการท่องเที่ยว และการก่อสร้างสมัยใหม่ กระทั่งส่งผลให้โบราณสถานเริ่มหมดความสำคัญ ถูกบดบังหรือแทนที่ด้วยตึกรามสมัยใหม่

นิยามศัพท์เฉพาะ

ศิลปะร่วมสมัย ในงานวิจัยเรื่องนี้ หมายถึง ผลงานสร้างสรรค์ที่ศิลปินสร้างขึ้น ในช่วงที่ตนมีชีวิตอยู่ เพื่อสื่อสารประสบการณ์เฉพาะภายในยุค บริบททางสังคม ที่สะท้อนประสบการณ์ร่วมกับผู้ชม โดยศิลปินใช้ขบวนการความคิด ผ่านรูปแบบ (style) ทางศิลปะ และสื่อนำเสนอ ที่สอดคล้องกับปัจจัยทั้งทางเทคโนโลยี รสนิยม อุดมคติ ในช่วงเวลาที่ผลงานดังกล่าวถูกสร้างขึ้น โดยในงานวิจัยนี้ครอบคลุมถึงศิลปะของมณเฑียร บุญมา ที่สะท้อนความสนใจ และเกิดข้อสังเกตเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมรอบตัว ที่เกิดขบวนการปะทะ และแปรสภาพจากสังคมชนบทเกษตรกรรม สู่อุตสาหกรรม และถูกแทนที่ด้วยค่านิยมทางวัตถุ การเป็นเมือง เป็นอุตสาหกรรม โดยศิลปินมีอิสรภาพในการทดลองนำวัสดุรอบตัว มาสร้างศิลปะไม่จำกัดเทคนิค เพื่อสื่อสารแนวคิด ความเห็นหรือสะท้อนข้อสังสัย ต่อสภาพสังคมรอบตัวที่ได้รับผลกระทบจากโลกาภิวัตน์

ศิลปะสื่อผสม ในงานวิจัยเรื่องนี้ หมายถึงชุดผลงานศิลปะ ที่เกิดจากการเลือกใช้วัสดุรอบตัว จากการใช้ชีวิตทั้งในสังคมเมืองและชนบทชานเมืองโดยศิลปินมณเฑียร บุญมา ซึ่งสร้างสรรค์ขึ้นระหว่างพุทธทศวรรษ 2520 ถึงกลาง พุทธทศวรรษ 2530 ครอบคลุมตั้งแต่ วัตถุจากระบบอุตสาหกรรม (หมุดโลหะ เหล็กเส้น กล่องโลหะ) วัสดุพบพาน (found object) ของสำเร็จรูป (readymade) หรือเศษวัสดุจากธรรมชาติเช่น ดิน ท่อนไม้ เครื่องมือก่อสร้าง ที่อยู่นอกเหนือการทำงานด้วยวัสดุและเทคนิคแบบหลักวิชาชั้นสูง เช่นจิตรกรรมสีน้ำมัน สีอครีลิก การปั้นหล่อโลหะ โดยศิลปินเลือกวิธีการนำมาผสมเข้ากันอย่างเสรี ด้วยการเชื่อมชน ผูก ปะติด บรรดาวัสดุที่มีคุณสมบัติแตกต่างกัน เช่นระหว่างมีความเปราะบางกับหนักแน่น หรือแสดงมิติที่ก้ำกึ่งระหว่างการเป็นจิตรกรรมกับประติมากรรม ที่เรียกว่าการผสมผสาน (assemblage) วาดเส้นกับจิตรกรรม อาทิเช่น

การกำมัดฟางด้วยปูนปลาสเตอร์ การราดเรซินบนหนังวัว การใช้เขาควายมาเสียบกับกระสอบข้าว การใช้ปูนซีเมนต์พิมพ์เป็นรอยมือไปจับเครื่องมือทำการเกษตร (จอบ เสียม คราด) การใช้ถ่านหรือดินผสมกาวแล้วขูดด้วยแปรง เป็นต้น

ท้องถิ่น ในงานวิจัยเรื่องนี้ หมายถึงพื้นที่ซึ่งแสดงแทน ลักษณะทั้งทางกายภาพ และวัฒนธรรม ที่อยู่นอกศูนย์กลางความเป็นชาติ โดยครอบคลุมท้องถิ่นระดับต่าง ๆ ตั้งแต่ ชนบท หมู่บ้าน หรือย่าน ที่มีเอกลักษณ์ร่วมกันทั้งทางชาติพันธุ์ ภาษา และวัฒนธรรมความเชื่อ เช่นย่านอาศัยของชนกลุ่มน้อย คนต่างเชื้อชาติ ท้องถิ่นยังเป็นพื้นที่อาศัยและพำนักทำงานของศิลปิน มณเฑียร บุญมา เขาเคยใช้ชีวิตและได้ค้นพบประสบการณ์เกี่ยวกับชนบท ที่กำลังถูกแทนที่ด้วยวิถีของการเปลี่ยนไปเป็นเมือง ในบริบทของการศึกษาคือจังหวัดเชียงใหม่ และพื้นที่รอบ ๆ เขตเมือง ที่มณเฑียรไปสอนหนังสือใช้ทุน ทำงานศิลปะมณเฑียรใช้ชีวิต กระทั่งเกิดประสบการณ์ตรงในการสัมผัสใกล้ชิดกับการเปลี่ยนแปลงของตัวเมืองดังกล่าวในช่วงระยะเวลาหนึ่ง จากการอาศัยใช้ชีวิตอยู่ในระหว่างช่วง พ.ศ. 2531-2537 ถือเป็นช่วงเวลาที่เขาร่วมทำงานกับลูกศิษย์ และศิลปินที่เป็นอาจารย์ในมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ท้องถิ่นดังกล่าวเปิดโอกาสให้มณเฑียรใช้การผสมเทคนิคสมัยใหม่เข้ากับฝีมือช่างพื้นถิ่นไม่ว่าจะเป็น ช่างกระดาษสา การเชื่อมเหล็ก เครื่องปั้นดินเผา การชุบทอง

ภาพตัวแทน ในงานวิจัยเรื่องนี้ หมายถึงความรู้สึกหรือการรับรู้ จากการถ่ายทอดความหมาย เพื่อสื่อถึงบุคคล วัตถุ ปรากฏการณ์รอบตัว ที่ถูกสื่อสารจากความคิดของศิลปิน ด้วยรูปทรง การจัดวางองค์ประกอบ เพื่อสื่อสารเนื้อหาทางศิลปะ สำหรับถ่ายทอดประสบการณ์จากท้องถิ่น ซึ่งถูกกระทบด้วยการเปลี่ยนแปลงอันรวดเร็วของสังคมเมือง และอุตสาหกรรม อันประกอบไปด้วยรูปทรง ที่เป็นตัวแทนกิจกรรม ร่องรอยของการใช้แรงงาน กิจกรรมในท้องไร่ท้องนา วิถีสังคมเกษตรกรรม วัตถุสำเร็จรูป ที่พบในชีวิตประจำวันจากธรรมชาติ ที่สื่อสาร เป็นตัวแทนของวิถีชีวิตของชุมชนชนบท ที่พบเห็นทั่วไป ในประเทศไทย

ภาพลักษณ์ ในงานวิจัยนี้หมายถึง ความเข้าใจเกี่ยวกับ บุคคล เหตุการณ์ สถานที่ ที่ถูกประกอบให้เกิดขึ้นจากความประทับใจ และการรับรู้ของบุคคล โดยเฉพาะภาพลักษณ์ของศิลปิน เป็นขบวนการที่ต้องอาศัยเวลาในการทำให้เกิดการยอมรับ และจดจำได้ จากการแสดงผลงาน ทั้งในระดับท้องถิ่น ระดับชาติ ไปจนถึงสากล ภาพลักษณ์จึงไม่ได้เป็นสิ่งที่ถูกกำหนดโดยศิลปิน หรือผลงานศิลปะเพื่อยืนยัน ในด้านเดียว แต่เป็นสิ่งที่เกิดจากการประชาสัมพันธ์ สร้างการประทับในจิตใจของผู้ชมและสังคม ภาพลักษณ์ทางศิลปะ ที่ดีต้องอาศัยเวลาในการสร้างขึ้น แต่ภาพลักษณ์ที่ดีอาจจะสูญเสียได้ในระยะสั้น จึงเป็นข้อตระหนักว่าภาพลักษณ์อาจเป็นประสบการณ์ชั่วครู่ หรือภาพลักษณ์มีลักษณะสำคัญ คือเป็นสิ่งที่ไม่มีอยู่จริง หรือคงที่ตลอดเวลา อาทิเช่นภาพลักษณ์ของศิลปินไทย คือการเป็นผู้ศรัทธาต่อศาสนา ไม่หวังอามิสสินจ้าง อาจจะจริงในบางบริบท นับว่าภาพลักษณ์คุณสมบัติที่ทั้งเรียบง่าย และเข้าถึงได้เร็ว ขณะที่อีกด้านมีความหมายในการอ่านได้ 2 นัย คือยิ่งภาพลักษณ์ได้รับความ

นิยมมากเพียงใด ความเป็นจริงอื่น ๆ ที่อยู่นอกเหนือการสร้างภาพลักษณ์ ยิ่งบดบังให้ความจริงสับสน ไม่ชัดเจนมากเท่านั้น

ศิลปะร่วมสมัยสากล ในงานวิจัยเรื่องนี้ หมายถึง ศิลปะร่วมสมัยในนิทรรศการในระดับนานาชาติ ที่ประกอบด้วยกลุ่มศิลปินหลายเชื้อชาติ หลายรุ่น รวมทั้งกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการจัดแสดงผลงาน ทั้งการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ การบรรยาย เวทีศิลปะร่วมสมัยสากล โดยเนื้อหาขบวนการคิด และแสดงออกที่สะท้อนความเป็นสากล อย่างการแสดงออกเสรีภาพของปัจเจก ความริเริ่ม ความสามารถสื่อสารข้ามภาษาและชาติพันธุ์ผ่านศิลปะ โดยเริ่มแสดงสัญญาณอย่างชัดเจนในช่วงตั้งแต่ราวคริสต์ทศวรรษ 1930 เป็นต้นมา เนื่องจากเป็นช่วงเวลาที่หลายประเทศในเอเชียได้รับผลจากการเปิดประเทศและการปรับตัวให้ทันความทันสมัย ตามอย่างประเทศตะวันตก โดยแนวทางการแสดงออกที่สะท้อนความเป็นสากล ได้แก่การนำเสนอเนื้อหาจากพื้นฐานด้านชาติ พันธุ์ ภาษา ความเชื่อ ด้วยรูปแบบการนำเสนอ หรือขบวนการแสดงออกที่มีลักษณะร่วมไปกับศิลปะของภูมิภาคต่าง ๆ ทั่วโลก

ข้อตกลงในการวิจัย

เนื่องจากงานวิจัยหัวข้อ มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล เป็นการศึกษาผลงานศิลปิน ที่มีความเป็นมาอันเกี่ยวข้องกับทั้งบริบท และพื้นที่ในการสร้างและนำเสนอผลงานศิลปะ ภายในกรอบของเวลา ทั้งของศิลปะสมัยใหม่ของไทยและตะวันตก ไปจนถึงศิลปะร่วมสมัยสากล ที่เกิดขึ้นกระจัดกระจาย ไปจนเป็นส่วนหนึ่งของทุกท้องถิ่น

ดังนั้นในการอธิบายช่วงเวลา ผู้วิจัย มีการใช้ปี ทั้งระบบพุทธศักราช ในกรณีบริบทประวัติศาสตร์ ความเป็นมาของศิลปะในประเทศไทย ขณะเดียวกัน ก็ใช้ กรอบเวลา และการแบ่งยุคหรืออธิบายความเป็นมาของศิลปะสมัยใหม่ ร่วมสมัยของตะวันตกไปพร้อมกันตลอดการวิจัย ดังนั้นเพื่อเลี่ยงความสับสน อีกทั้งทำให้การอธิบายยุคหรือช่วงเวลา อ้างอิงไปกับบริบท จึงขอใช้การเรียกทศวรรษ ของไทยและของตะวันตก เป็นพุทธทศวรรษ และคริสต์ทศวรรษ ตามลำดับ

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการรวบรวมและศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง โดยผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรม สามารถแบ่งงานศึกษาวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา “มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล ”

โดยรวบรวมโดยศึกษาค้นคว้าอย่างมีระบบ ด้วยระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ และเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของข้อมูลเอกสารต่าง ๆ ซึ่งจะนำไปสู่การอภิปรายผล เพื่อหา

ข้อสรุปของการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้จำแนกเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องออกเป็นหมวดหมู่ดังนี้

1 การนิยามความหมายและลำดับความเป็นมาของศิลปกรรมร่วมสมัยสากล และในประเทศไทย

1.1 การนิยามและความหมายของศิลปกรรมร่วมสมัย

1.2 การนิยามและความเป็นมาของศิลปกรรมร่วมสมัยสากล

1.3 ความเป็นมาของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย

2. ชีวประวัติความเป็นมา และผลงานศิลปกรรมของมณเฑียร บุญมา และแหล่งข้อมูลที่เป็นผลงาน และนิทรรศการ ได้แก่

2.1 ชุดผลงานสะสม (collection) ถาวรของพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยใหม่เอี่ยม ที่จังหวัดเชียงใหม่

2.2 ชุดผลงานและการจัดแสดง ที่รวบรวมไว้ใน บ้านพักที่เคยเป็นทั้งสตูดิโอและที่อยู่อาศัยของครอบครัวของมณเฑียร บุญมาขณะที่เขาอยู่ที่กรุงเทพ ฯ หรือ Montien Atelier หรือหอจดหมายเหตุมณเฑียรบุญมา ที่ได้เปิดตัวขึ้น ตั้งแต่วันที่ 17 สิงหาคม พ.ศ. 2559

2.3 การติดตามชุดผลงานที่ปรากฏในการจัดแสดง ตามนิทรรศการหมุนเวียน

3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับภาพตัวแทน

3.1 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับภาพตัวแทน

3.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับท้องถิ่นนิยม

3.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

4. แนวคิดที่เกี่ยวข้อง

4.1 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับภาพตัวแทน

4.2 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับท้องถิ่นนิยม

4.3 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

การนิยามความหมายและความเป็นมาของศิลปกรรมร่วมสมัยระดับสากล และในประเทศไทย

1.การนิยามและความหมายของศิลปกรรมร่วมสมัย

(อาทิตยา จันทะวงษ์, 2540) นิยามคำว่าศิลปะร่วมสมัย หมายถึงผลงานศิลปะที่สร้างขึ้นในยุคปัจจุบัน มีระยะเวลานับย้อนหลัง ไปไม่เกินประมาณครึ่งศตวรรษ เป็นศิลปะที่มีพัฒนาการตั้งอยู่บนพื้นฐานของความรู้ทางศิลปะในอดีต ผสมผสานกับแรงบันดาลใจเฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคน อันทำให้เป็นงานศิลปะที่มีความหลากหลายทั้งทางด้านเนื้อหารูปแบบเทคนิค และมีงานลักษณะใหม่ ๆ เกิดขึ้นอยู่เสมอ (อาทิตยา จันทะวงษ์, 2540: 40)

วิรุณ ตั้งเจริญ (2527) (อ้างใน พรพรรณ ฉวีวรรณ, 2553: 20-21) ได้กล่าวศิลปะร่วมสมัยว่า โดยทั่วไปหมายถึงศิลปะที่อยู่ในช่วงเวลาเดียวกันซึ่งเกี่ยวข้องกับความคิดที่สัมพันธ์ร่วมสมัยกันด้วย แต่ก็ไม่สามารถบอกได้อย่างเด็ดขาดว่า เป็นช่วงเวลาใดแน่นอนการกล่าวถึงยุคสมัย ถือเป็นการกล่าวถึงศิลปะอย่างกว้าง ๆ แต่คำว่าจะศิลปะร่วมสมัยนี้ จำเป็นต้องใช้ควบคู่ไปกับคำว่าศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งทั้งสองคำนี้ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ โดยเด็ดขาดจากศิลปะสมัยใหม่

กล่าวก็คือความหมายที่ใกล้เคียงกับร่วมสมัย คือศิลปะที่เปลี่ยนแปลงจากอดีต ส่งต่ออิทธิพล มา ทั้งรูปแบบเนื้อหาและแนวคิดใหม่ ๆ โดยมุ่งเน้นการกำเนิดมุ่งเน้นแหล่งกำเนิดจากสังคมตะวันตกเป็นหลัก

อารี สุทธิพันธุ์ (2534) (อ้างใน พรพรรณ ฉวีวรรณ 2553: 20-21)ได้ให้ความหมายของศิลปะสมัยใหม่ และศิลปะร่วมสมัยคือศิลปะที่มนุษย์สร้างขึ้นอันเกิดจากความเชื่อ ตามประสบการณ์ที่สะสมไว้ของผู้ของแต่ละผู้สร้าง ศิลปะสมัยใหม่จะเกิดขึ้นจากประสบการณ์การถ่ายทอด และเนื้อหาสาระขึ้นอยู่กับผู้สร้าง และคนส่วนมาก มักจะขึ้นอยู่กับเวลาเป็นตัวกำหนด อาจจะเป็นปี ทศวรรษ ศตวรรษ ยุคใหม่ที่เพิ่งผ่านมาไม่นานนี้ก็ได้ และเป็นวิธีการที่คล้ายกันหรือแตกต่างกันก็ได้ ซึ่งถือว่าทั้งศิลปะสมัยใหม่ และศิลปะร่วมสมัยนับเป็นการบันทึก เพื่อแสดงให้เห็นถึงสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงด้านต่าง ๆ เช่นด้านเศรษฐกิจ ด้านสังคม ชีวิต ความเป็นอยู่ด้านสิ่งแวดล้อม และการเปลี่ยนแปลงด้านต่าง ๆ เหล่านี้ มีผลโดยรวมต่อรูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยของศิลปิน

นอกจากนี้คำว่า “ร่วมสมัย” ยังรวมเอามาตรการและบรรยากาศทางเศรษฐกิจ ที่สะท้อนอยู่ในวิถีชีวิตประจำวัน ตลอดทั้งงานออกแบบ งานพาณิชยศิลป์ จากการศึกษาเกี่ยวกับคำว่า Contemporary Style ถูกใช้สำหรับกระตุ้นความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจและสังคม ในช่วงที่เกิดความซบเซาในประเทศอังกฤษ หลังสงครามโลกครั้งที่สอง รวมทั้งปฏิกิริยาจากนักประวัติศาสตร์ นักโบราณคดี ผู้เฝ้าติดตามความพลิกผันของยุคสมัย โดยสะท้อนสู่ข้อสังเกตที่ว่า ตรงกึ่งกลางของศตวรรษที่ 20 มี “ธรรมชาติที่ไม่ร่วมสมัยของความร่วมสมัย” หรือเป็น “ความร่วมสมัยของการดำรงอยู่คู่กันระหว่างรุ่นชนเก่ากับใหม่”

ต่อมาภายหลัง ในปี 1961 นักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวอังกฤษ เซอร์เฮอร์เบิร์ต รีด (Herbert Read) ยังเขียนอธิบายในหนังสือ Contemporary British Art ว่า ศิลปะร่วมสมัยถือ ‘เป็น

ศิลปะของศิลปินที่ยังมีชีวิตอยู่’ (the work of artists still living) แต่ปรากฏว่ายังมีการรวบรวมรายชื่อของศิลปินที่ตายไปแล้วเอาไว้ในปทานุกรมเชิงชีวประวัติ (biographical dictionary of contemporary artist) ซึ่งตีพิมพ์เมื่อปี 1977 พึงหยิบยกข้อสังเกตจากบทนำโดยบรรณาธิการของปทานุกรมเล่มดังกล่าว ที่ระบุไว้ว่า การที่ศิลปะร่วมสมัย ที่นับรวมผู้ที่เสียชีวิตไปแล้วดังกล่าว แม้เป็นการนับรวมศิลปินผู้ล่วงลับ แต่กระนั้น ศิลปะร่วมสมัย สะท้อนว่าผลงานยังคงส่งอิทธิพลต่อกิจกรรมทางศิลปะที่เป็นอยู่ ณ ปัจจุบัน

จนกระทั่งถึงต้นคริสต์ทศวรรษ 1990 ผลงานงานเขียนรวมคำที่ได้ยินอยู่เนือง ๆ (buzzwords) ในวงการร่วมสมัยอย่าง Art Speak โดย โรเบิร์ต แอตกินส์ (Robert Atkins) กลับกำหนดขอบขีดเริ่มของศิลปะร่วมสมัยไว้ที่ผลงาน ซึ่งผลิตขึ้น ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 (คริสต์ศักราช 1945) (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 23)

นอกจากนี้ ในบทนำเสนอของ European Culture: A Contemporary Companion (1993) ก็ยังแนะนำขอบเขตในการนิยามช่วงเวลาของศิลปะร่วมสมัย ไว้ว่า ‘คือรายชื่อศิลปิน ศิลปะที่เพิ่งผุดขึ้นมาในการรับรู้ หรือสะท้อนการจารึกเกียรติวีรกรรม (prestige) ความสำเร็จ ตั้งแต่ปี 1945 เป็นต้นมา’ หมายความว่าความร่วมสมัยคือศิลปะที่สร้างตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 และส่งต่ออิทธิพลหลังจากนั้นมา

อย่างไรก็ดี คำตอบที่แหวกไปคนละแนวทางระหว่างกลุ่มพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ นครลอสแอนเจลิส กับพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ นิวยอร์ก ซึ่งต่างฝ่ายต่างระบุว่าศิลปะร่วมสมัย เริ่มนับจากปี 1940 กับศิลปะที่เพิ่งทำมาสด ๆ ร้อนๆ ในรอบสิบปี ตามลำดับ ซึ่งสะท้อนว่า การจะสะสมความร่วมสมัยนั้น ล้วนมีจุดเริ่มในการสั่งสมความร่วมสมัยที่มีเกณฑ์ ไม่คงเส้นคงวา

ท้ายที่สุด แม้นิยามของ ศิลปะร่วมสมัยจะยังไม่ยุติ และถูกนำมาวิพากษ์ ตรวจสอบต่อไป การศึกษาความเป็นมาของศิลปะร่วมสมัย ให้ข้อค้นพบที่สำคัญคือ ศิลปะร่วมสมัยคือศิลปะที่สะท้อนการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจริง เป็นศิลปะที่เกาะเกี่ยวไปตามความเคลื่อนไหวที่ยังไม่พบคำตอบสุดท้าย หรือทำหน้าที่สะท้อนโลก (world making)

โดย Terry Smith (2011) เสนอว่าความร่วมสมัย (contemporaneity) หมายถึงการเป็นตัวแทนของพื้นที่หลายระดับ ตั้งแต่ท้องถิ่น ภูธร ชาติ ภูมิภาค ไปจนถึงนานาชาติ ในมุมกลับในระดับนานาชาติ ก็สามารถแสดงภาพลักษณ์ของการเป็นท้องถิ่น หรือภูมิภาค ไว้เหนือความเป็นแห่งชาติ ดังนั้นความเป็นร่วมสมัย ในฐานะโลกที่กำลังขับเคลื่อน เกี่ยวข้องมากกว่าผู้สร้าง หรือภาพนำเสนอเท่านั้น แต่ยังเกี่ยวข้องกับระดับ (level) ที่ตั้ง (site) รวมทั้งบทบาทของผู้กระทำการ (actor)

โดยภาพสะท้อนโลกที่บรรจุในงานศิลปะร่วมสมัย สามารถแบ่งปันเพื่อรับรู้ หรือรู้สึกไปด้วยกัน ผ่านขบวนการทางความคิด และการสรรหาเครื่องมือ สื่อแสดงออก ที่สอดคล้องกับพื้นฐานของศิลปิน ภายใต้สภาพสังคม พื้นที่และช่วงเวลา ขณะหนึ่ง

2 การนิยามและความเป็นมาของศิลปกรรมร่วมสมัยสากล

ศิลปะร่วมสมัยโลกเป็นปรากฏการณ์สำคัญ ที่เป็นพื้นฐานสำหรับการวิจัยนี้ ในเชิงของความหมายและบริบท ผู้วิจัยสรุปย่อแนวคิดศิลปะร่วมสมัยโลก จากบทความ CONTEMPORARY ART: WORLD CURRENTS IN TRANSITION BEYOND GLOBALIZATION โดยเทอร์รี สมิธ (Smith and Mathur, 2014) กล่าวถึงศิลปะร่วมสมัยโลกว่า เริ่มถูกพูดถึงในฐานะแนวโน้ม ขึ้นตั้งแต่ช่วงปลายศตวรรษที่ 20 โดยมีหมุดหมายสำคัญ คือปี ค.ศ. 1989 สื่อถึงการล่มสลายของสองขั้วอุดมการณ์ทางการเมือง ระหว่างโลกเสรีประชาธิปไตยกับสังคมนิยม อันหมายถึงการทลายลงของกำแพงเบอร์ลิน ตามมาด้วยคลื่นของการเปลี่ยนแปลงที่ศูนย์กลางอำนาจทางการเมืองและวัฒนธรรมไม่ได้กระจุกตัวอยู่ที่มหาอำนาจตะวันตกเช่นแต่ก่อน ดังที่เกิดกลุ่มเศรษฐกิจต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น ความร่วมมือของประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ละตินอเมริกา ประกอบกับการเติบใหญ่ ขึ้นเป็นมหาอำนาจของประเทศ ที่แต่เดิมนั้นไม่ได้เป็นผู้นำทางด้านเศรษฐกิจและการเมือง อาทิเช่น จีนหรืออินเดีย ออสเตรเลีย ญี่ปุ่น

ผลสืบเนื่องประการสำคัญคือการเกิดศูนย์กลางใหม่ ๆ ทางศิลปวัฒนธรรมนอกยุโรปและอเมริกา ส่วนอีกปัจจัยสำคัญอื่น ที่ทำให้เกิดความเป็นศิลปะร่วมสมัยสากลคือการเกิดขึ้นของนิทรรศการขนาดใหญ่ตามมุมต่าง ๆ ของโลก ที่เปิดโอกาสให้ประเทศเล็ก ๆ รวมถึงประเทศเกิดใหม่ทางซีกโลกใต้ได้มีส่วนในการเป็นเจ้าภาพเทศกาลเบียนนาเล (biennale) หรือเทรียนนาเล (triennale) ตามภูมิภาคต่าง ๆ ที่เพิ่มขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ

กล่าวอีกอย่าง ศิลปะร่วมสมัยสากล นั้นก็คือผลลัพธ์ของปฏิสัมพันธ์ระหว่างโลกาภิวัตน์กับศิลปะร่วมสมัย ที่ทำให้การผลิตผลงานศิลปะร่วมสมัยกับการรับรู้ ติดตามของคนดูเป็นเครือข่ายขึ้นพร้อมกันไปทั่วโลก ผิดแผกจากเดิมคือคนมองว่าศิลปะคือการผลิตในพื้นที่เล็ก ๆ เช่นเป็นพื้นที่เวทีการประกวด พื้นที่สงวนเฉพาะผู้เชี่ยวชาญ ที่มีความเป็นวิชาชีพ

ศิลปะร่วมสมัยที่ถูกผลิตและเผยแพร่ไปทั่วโลกมีลักษณะพิเศษ อย่างน้อยที่สุด สามารถเปรียบกับการสร้างเครือข่าย (networking) เพราะมีส่วนสนับสนุนขบวนการผลิตที่เกี่ยวข้อง หรือร่วมนำเสนอประเด็นระดับโลก นั่นหมายถึงการที่ทุกคนหันมาสนใจโลกาภิวัตน์ จนเป็นประเด็นสำคัญอันหนึ่งของศิลปะร่วมสมัยสากล

ประสิทธิผลของการเกิดและขยายตัวของเครือข่าย ขึ้นกับการเผยแพร่ หรือเลือกยกระดับบางประเด็นให้เร่งด่วน ทำให้ความคิดที่หมุนเวียนสามารถถ่ายทอด ด้วยสื่อและวิธีปฏิบัติที่สอดคล้องกับท้องถิ่น แต่ไม่ละทิ้งประเด็นสากล ยกตัวอย่างของศิลปินที่ทำงานในเชิงสุนทรียภาพของการต่อต้าน (aesthetics of resistance) การร่วมมือกัน (collaboration) ที่นำผลงานออกมาปฏิสัมพันธ์ยังพื้นที่สาธารณะ

ดังนั้น ในการเป็นเครือข่ายและปรากฏการณ์ที่ไร้ขอบเขต สื่อหมายความว่าศิลปะร่วมสมัยจากทุกท้องถิ่น ทั่วทั้งโลกสามารถสะท้อนทั้ง ความเฉพาะเจาะจงของภูมิภาค ของถิ่นที่ (localities) ต่าง ๆ ไปพร้อมกับหยิบยกประเด็นร่วมสมัยระดับนานาชาติไปด้วยกัน โดยอาศัยโครงสร้างพื้นฐานที่สำคัญได้แก่พื้นที่การจัดแสดง การเผยแพร่กิจกรรม การเป็นเหตุการณ์ที่ถูกประชาสัมพันธ์ การหมุนเวียน และตลาดศิลปะ เมื่อประกอบกับการสื่อสารด้วยอิเล็กทรอนิกส์ มีส่วนให้ความคิดความริเริ่มทางศิลปะใหม่ ๆ เกิดขึ้นในระดับภูมิภาคหรือระดับท้องถิ่นและกระจายเผยแพร่ไปทั่วโลก

เมื่อความคิดริเริ่มจากศิลปะท้องถิ่นได้กระจายไปทั่วโลก ภายใต้คำว่า เป็น global หรือระดับโลก (ในขณะเดียวกัน ย่อมไม่มี global ที่ปราศจากท้องถิ่น) แม้คำว่า globalization, global และ globalism จะเป็นคำที่ยืมมาจาก การอธิบายสภาวะสภาพของสังคมจากสังคมวิทยาและประวัติศาสตร์เศรษฐกิจการเมือง แต่ปฏิเสธไม่ได้ว่าคำดังกล่าวเข้ามามีบทบาทสำคัญในฐานะเป็นวิธีคิดที่สำคัญ เกี่ยวกับสภาพเศรษฐกิจ การเมืองที่เกิดการเชื่อมกระชับถึงกันอย่างรวดเร็วและทรงอิทธิพลไปยังความคิดจิตใจของมวลมนุษย์

ในรอบสองทศวรรษที่ผ่านมาโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ศิลปะร่วมสมัยสากล ส่งผลสะเทือนต่อความคิดเกี่ยวกับความหมายและพัฒนาการของวัฒนธรรมรวมทั้งศิลปะ โดยเฉพาะนับตั้งแต่ช่วงกลางของศตวรรษที่ 19 หมายความว่าเป็นการทบทวนศูนย์กลางของความทันสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศก้าวหน้าทางอุตสาหกรรม และเป็นต้นกำเนิดการครอบงำของแบบแผนการพัฒนาที่ส่งออกไปทั่วโลก

อย่างไรก็ตามความโดดเด่นประการสำคัญเกี่ยวกับชุดความคิดและถกเถียงเกี่ยวกับศิลปะโลกาภิวัตน์ คือการมีส่วนร่วมกันของการใช้มโนทัศน์ที่แบ่งแยกแตกต่างออกไป เกี่ยวกับศิลปะยกตัวอย่างเช่นการกลับไปหางานหัตถกรรม สำนึกด้านสิ่งแวดล้อมและการใช้ทรัพยากรอย่างระมัดระวัง

นอกจากจะมีความเฉพาะ ภายใต้โลกาภิวัตน์ ยังมีความกระวนกระวายใจ หรือประเด็นเร่งด่วนที่ถูกแบ่งปันร่วมกัน ทั้งในและนอกวงการศิลปะ ได้แก่การตั้งคำถามถึงพลังจารีตประเพณี หรือการสิ้นสุดลงของอาณานิคม การสร้างจักรวรรดินิยม และประวัติศาสตร์นานาชาติ ที่เป็นสายเดี่ยว (unilinear) ทำให้ศิลปะแห่งโลกาภิวัตน์ นับเป็นการบรรจบ หรือ ปะทะประสาน กันของการให้ความหมายอันหลากหลาย หรืออธิบายโดยสรุป ศิลปะร่วมสมัยสากล เป็นผลของการเชื่อมต่อกันอย่างรวดเร็วและไร้ขีดจำกัดที่ว่านี้ ทำให้อะไรก็ตามที่เกิดในระดับท้องถิ่นถูกนับเป็นความเคลื่อนไหวระดับโลกไปด้วยเครือข่ายข้อมูลข่าวสาร ยิ่งเป็นตัวเร่งทำให้ศิลปินเปิดหูเปิดตา เข้าใจหรือเคลื่อนตามบริบทอื่น ๆ ของโลกนอกท้องถิ่นตนเอง และไม่มีความเฉยเมย (passive) จนปราศจากความตื่นตัวที่จะคล้อยตาม หรือทบทวนถึงศิลปะของฝ่ายผู้มีอำนาจนำ (hegemonic) หมายถึงศิลปะจากประเทศมหาอำนาจ

ในทางปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับการผลิต คำว่า ศิลปะร่วมสมัยสากล นอกจากหมายถึงศิลปะร่วมสมัยที่มีวงจรความเคลื่อนไหว (circuit) การจัดแสดง ข้ามทะลุพรมแดนกั้น ตั้งแต่ระหว่างท้องถิ่น ระหว่างความเป็นแห่งชาติ ไปจนถึงภูมิภาคและนานาชาติแล้ว ศิลปะร่วมสมัยสากลยังทำให้เกิดแนวโน้มความเป็นโลก (นิยม) (globalism) ขึ้น (Anna Maria Guasch, ออนไลน์)

นอกจากนี้ คำดังกล่าวยังมีที่มาจากการจำแนก ให้เห็นนัยและทิศทางในการนำไปใช้ระหว่าง world art กับ global art แม้คำว่า world กับ globe จะแปลเป็นไทยว่า โลก กับลูกโลก แต่มีนัยความที่ต่างกัน กล่าวคือ ในช่วงปลายคริสต์ทศวรรษ 1980 เนื่องจากคำว่า world art ในบางประการ สะท้อนความคิดที่ตกทอดมาของชาติตะวันตกเจ้าอาณานิคม ที่มีความพยายามในการเติมเต็มภาพของศิลปะ โดยเฉพาะศิลปะสมัยใหม่ที่กำเนิดจากตะวันตก ด้วยการแสดงอำนาจผ่านสถาบัน อย่างเช่น พิพิธภัณฑ์ นักประวัติศาสตร์ศิลป์ สะท้อนความศักยภาพของชาวตะวันตก ในการรวบรวมให้เกิดทั้งชุดการสะสม (collection) และการจัดแสดงควบคู่กันไประหว่างศิลปะสมัยใหม่ที่กำเนิดในบ้านเมืองของตน (หมายถึงชาวตะวันตก) กับศิลปะจากดินแดนอื่น หรือของคนอื่น ที่ตอกย้ำกระบวนทัศน์ ศูนย์กลางกับชายขอบ ตะวันตกกับที่เหลือ (the west and the rest) หรือศิลปะของคนอื่น

ในบทความ The Idea of Contemporary Art and the Concepts of World Art Studies and Global Art Studies โดย Rinki Hulth (2015) เสนอว่า ในการนิยามเกี่ยวกับ world art ยังมีนัยเชิงอำนาจของผู้ที่กำหนดว่าศิลปะ ทั้งจากการผลักดันของพิพิธภัณฑ์ ชุดการสะสมได้เลือกหยิบ คัดสรร เพื่อนับรวมความเป็นอื่น จากคนอื่น (นอกตะวันตก) เข้ามา นับเป็นการเสนอมุมมองที่ว่าการริเริ่มหรือบทบาทการนำชาวตะวันตก เจ้าอาณานิคมมีศักยภาพในการคุ้มครองและปกป้องวัฒนธรรมอื่น ๆ ภายใต้เจตนารมณ์ของแนวคิด ที่ว่าด้วยความแตกต่างหลากหลายไม่ให้เสื่อมสูญ เพราะการรวมการสร้างสรรค์ศิลปะมาไว้รวมกัน เป็นการสื่อสารถึงบทบาทขององค์กร สถาบันต่าง ๆ ว่าการสนับสนุนให้ศิลปะแบบใดแบบหนึ่งเกิดขึ้นทั่วโลกเป็นการโฆษณาทางอ้อม ว่าการสนับสนุนนั้นกำลังรับใช้กลุ่มหนึ่ง และอวดอ้างว่าผู้กำหนดชุดการจัดแสดงนั้นกำลังต้องการพูดถึงอำนาจของคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งเป็นการเฉพาะ

ในบทความ From World Art to Global Art View on a New Panorama (2013) โดย ฮันส์ เบลติง (Belting 2013) นักมานุษยวิทยาศิลปะ และสื่อทัศนาชาวเยอรมัน เขาได้ชี้ชัดลงไปว่า world art ไม่ใช่สิ่งเดียวกันกับ global art คำว่า world art เป็นเพียงการจัดวางพื้นที่ให้ศิลปะที่เรียกว่า งานของชาติพันธุ์ (ethnic) เป็นส่วนเติมเต็มของชุดการจัดแสดงอย่างเป็นทางการของพิพิธภัณฑ์ อันได้รับส่วนสนับสนุนจากโครงการของโลกตะวันตกในการ ออกล่าทรัพยากรจากการแผ่อาณานิคม บทความของเบลติงนอกจากจะสะสางความสับสนระหว่างการใช้ world art กับ global นอกจากนี้ ยังชี้ให้เห็นว่า world art ที่เพิ่งถูกเริ่มนำมาใช้ในช่วงครึ่งศตวรรษที่ 20 นอกจากจะ

หมายถึงอำนาจในการเลือกและแบ่งปันโอกาสในการนับรวมวัตถุจากทุกแหล่งประวัติศาสตร์ศิลปะแล้ว ในเชิงความรู้ world art ยังใช้เกณฑ์ทางสุนทรียศาสตร์เป็นตัวตั้งด้วย

กล่าวก็คือ การยกประเด็น world art มีคำอธิบายสนับสนุนอย่างหนึ่ง ได้แก่ เกณฑ์การตัดสินทางสุนทรียศาสตร์ (aesthetic judgment) ที่มีความเป็นสากล ตามแนวคิดของอิมมานุเอล คานท์ (Immanuel Kant) หมายถึงว่าการให้คุณค่าที่ถูกอ้างว่าเป็นสากล (universal) อาศัยแต่เพียงรูปทรงอย่างใดอย่างหนึ่งซึ่งถือว่าไม่ผันแปรไปตามกาลเวลา (timeless form) ถูกทำให้บริสุทธิ์ (purified) หลุดลอยจากเนื้อหาและบริบททางวัฒนธรรม เงื่อนไขกำหนดของ world art จึงยึมจุดแข็งของศิลปะสมัยใหม่ คือการเน้นสถานะของรูปทรงที่ปรากฏ ไม่ว่าเงื่อนไขทางสังคมที่อยู่เบื้องหลังจะเป็นอย่างไรก็ตาม เพื่อทำให้ไม่รู้สึกตะขิดตะขวงในการนำผลงานศิลปะจากช่วงเวลาและวัฒนธรรมอื่น มาวางไว้คู่กันกับศิลปะสมัยใหม่ อาทิเช่น การเปรียบเทียบหน้ากากแอฟริกันกับผลงานของปิกัสโซ หรือการศึกษาความเบาลอยเหนือโลกของประติมากรรมพุทธรูป กับงานประติมากรรมสมัยใหม่ หรือการเปรียบเทียบเส้นสายในประติมานวิทยาระหว่างศิลปะในยุคกลางกับศิลปะพุทธหรือคันธาระ (Belting, 2013)

การทำศิลปะให้เป็นโลก (worldization) หมายความว่าโลกใบเดียวนี้ ไม่ต้องการความแตกต่างทางด้านเวลาและภูมิศาสตร์ ผลที่ตามมาก็คือศิลปะโลก ทำให้เกิดการตั้งคำถามอย่างจริงจังว่า ศิลปะมีมิติทางมานุษยวิทยาที่สะท้อนผู้สร้าง วัฒนธรรมที่เป็นฉากหลังอีกด้วย ความเป็นโลก หรือเป็นสากลดังกล่าว ไม่ต้องการเพียงมิติของการสัมผัสรับรู้ หรือสุนทรียะเท่านั้น แต่ยิ่งลึกซึ้งไปกว่านั้น คือการตระหนักว่าศิลปะที่สร้าง (ด้วยมือคนกลุ่มต่าง ๆ) ที่มีอยู่ (ที่กระจายตามสภาพภูมิศาสตร์) ถูกสร้างด้วยความมุ่งหมายสูงสุดว่าศิลปะดังกล่าวให้คุณค่าและสำคัญอย่างไรกับการดำรงอยู่ (existence) ของมนุษย์

ส่วนการคั่นแบ่งระหว่าง world art กับ global art เป็นปรากฏการณ์ที่ชัดเจน เมื่อภัณฑารักษ์ศิลปะตะวันตก มหกรรมศิลปะนานาชาติจัดนิทรรศการที่สร้างเกณฑ์ในการรวบรวมผลงานศิลปะจากศิลปินหลายกลุ่มชาติพันธุ์ขึ้นมารวมในพื้นที่จัดแสดงเดียวกัน อาทิเช่น นิทรรศการที่มีแรงบันดาลใจจากแนวคิดพิพิธภัณฑ์ไร้พรมแดน หรือพิพิธภัณฑ์ไร้กำแพง (Museum without wall) ของอ็องเดร มาร์ลโรซ์ (Andre Marlraux) อันสื่อถึงว่าไม่ว่าศิลปะที่มาจากยุคสมัยหรือถิ่นกำเนิดใดก็ตามมีคุณค่าทางสุนทรีย์ ไม่ต่างกันระหว่างตะวันออกกับตะวันตก โดยที่ไม่ต้องไปสัมผัสได้ด้วยตา แต่กลายเป็นจุดศูนย์รวม ราวกับพิพิธภัณฑ์ในหัว (a museum in the brain) หรือจะเป็นนิทรรศการซิดนีย์เบียนนาเล่ (1984) ที่ถือเป็นกรณีนิทรรศการของประเทศโลกที่หนึ่งที่อยู่นอกยุโรป

การเกิดศูนย์กลางของศิลปะร่วมสมัยนอกยุโรปและอเมริกา (non-euramerican centric) ที่ให้กำเนิดปรากฏการณ์ส่งเสริมศิลปินพื้นเมืองให้เข้าร่วมแสดงในนิทรรศการที่มีผลงานจากศิลปินอื่นทั่วโลก อันสะท้อนว่าศิลปะร่วมสมัยมีพื้นที่หรือเวทีที่ไม่ได้มีทิศทางการไหลบ่า จาก

ศูนย์กลางเดียวไปยังบริเวณรอบ ๆ ดังตัวอย่างเทศกาลศิลปะเบียนนาเล ที่ถูกเรียกว่า เบียนนาเลแห่งประเทศโลกที่สาม ในกรณีของฮาบานาเบียนนาเล ในปี 1984

ในบทความ Histories of the Asian ‘New’: Biennales and contemporary Asian Art (2007) ของจอห์น คลาร์ก เสนอว่า การแสดงตัวของศิลปิน ทำให้เกิดการสลายเส้นแบ่งระหว่างความเป็นท้องถิ่น ภูมิภาค แห่งชาติ กับสากล ดังตัวอย่างของเบียนนาเล ที่ถูกแบ่งออกเป็นเบียนนาเลนานาชาติ เบียนนาเลแห่งชาติ เบียนนาเลท้องถิ่น กับกึ่งเบียนนาเล (Clark , 2007)

ปรากฏการณ์ที่เรียกว่า global art ทำให้เกิดการแบ่งแยก ที่ตัดขาดหรือแย้งกันระหว่างท้องถิ่น แห่งชาติ ภูมิภาค กับนานาชาติ หรือการแบ่งระหว่างศิลปะพื้นถิ่นที่เป็นเพียงวัตถุของความรู้ทางชาติพันธุ์วิทยา (ethnological artifacts) ที่สื่อถึงสุนทรียภาพแบบสมัยใหม่ ในมุมกลับกันงานแบบสมัยใหม่ ก็ไม่ได้เป็นความผุดผ่อง (pure) ล้ำสมัย (advanced) หรือเหนือกว่าของโลกตะวันตก

แม้ว่าศิลปะร่วมสมัยจะไม่ได้มีบทบาทนำของเวทีการเมืองเศรษฐกิจ เบื้องหลังการบรรลุความเป็นโลกหรือสากล (global) ทำให้ศิลปะต้องรับบทบาทเป็นสื่อกลางอย่างหนึ่ง ในการแบ่งปันความรู้สึกร่วม หรือเป็นตัวเร่งให้เกิดความตระหนักต่อสิ่งที่ก่อผลกระเทือนไปทั่วโลก อาทิ ความวิตกกังวลถึงอันตรายของการทำให้เป็นมาตรฐาน หรือเหมือนกันไปหมด (homogenization) จากวัฒนธรรมบริโภค เพื่อแก้ไขความเสี่ยงดังกล่าว ศิลปะโลก เปรียบได้กับโครงการของการเรียนรู้ร่วมกันของทุกฝ่าย โดยที่ฝ่าย “พวกเรา”จะพูดกับ “คนอื่น” ไม่ใช่เพียงแค่อ้างอิงอำนาจ เพื่อกุมโอกาสในการพูดถึง หรือพูดแทน “คนอื่น” แต่เป็นการพูดถึงกันและกันได้อย่างสมมาตร เพื่อทำให้สิ่งที่เรียกว่าวัฒนธรรมโลกมีอยู่ได้

เบลติงยังอธิบายต่อไปว่าการปะทะและเผชิญหน้าของสองระเบียบโลกที่พังทลายลงหลังสงครามเย็นปิดฉาก คำว่า ศิลปะนานาชาติ หรือระหว่างชาติ ที่หมายความเน้นไปเฉพาะชาติตะวันตกเจ้าของแกนอำนาจ เป็นเพียงกิจธุระของยุคโมเดิร์น ขณะที่โลกกำลังก้าวสู่การมีพหุศูนย์กลาง (multi-centers) ที่ทำให้วัฒนธรรมเข้ามาชิงบทบาทเด่นเหนือการแข่งขันและช่วงชิงการปรากฏตัวของรัฐชาติต่าง ๆ อันนำมาสู่การต่อต้านความคิดเกี่ยวกับชาติพันธุ์นิยม (post ethnic) อาทิเช่น การเปลี่ยนคำเรียกว่า ศิลปินชาวแอฟริกัน (African artist) เป็นศิลปินที่เดินทางมาจากแอฟริกา (an artist from Africa) แทน

จากข้างต้นที่กล่าวมา คือการทลายพรมแดนและคว่ำบาตรเส้นแบ่งที่เคยเคร่งครัดและมองข้ามการสื่อสาร และปฏิสัมพันธ์ในวาระและสถานการณ์เฉพาะ ที่ศิลปะคือภาษาหรือรูปทรงสำหรับการสื่อความหมายอย่างหนึ่ง ที่มีอำนาจ ในการจัดวางตำแหน่งแห่งที่ของผู้คน สิ่งของ และสถานที่

ในบทความ Currents of world-making in contemporary art (2011) ของ เทอร์รี สมิธ (Terry Smith, 2011) ศาสตราจารย์ด้านประวัติศาสตร์ศิลป์และสถาปัตยกรรมร่วมสมัย อธิบายศิลปะร่วมสมัยสากล ว่ามีความขัดเจน โดดเด่นทางด้านรูปแบบ โดยจำแนกได้ดังนี้

1) กระแส remodernism ศิลปะร่วมสมัยที่ทบทวนและทำซ้ำคตินิยมแบบโมเดิร์น ที่มีรูปทรงการแสดงออกมาจากการนำเสนอของคตินิยม (ism) สมัยใหม่กระแสหลัก ที่เน้นแนวคิดความเป็นเอกเทศ (autonomy) การทำให้ช็อค ตกตะลึง หรือถูกถาโถมด้วยประสบการณ์อันตระการตา ราวมหรสพ (spectacular)

2) กระแสศิลปะข้ามชาติ (transnational art) เป็นกลุ่มผลงานที่เกิดในประเทศที่ถูกปลดปล่อยจากการปกครองของจักรวรรดินิยม มักจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับการทบทวนและการก่อรูปของอัตลักษณ์ประจำกลุ่มชนและชาติใหม่ ผลงานศิลปินมีลักษณะของการวิพากษ์การครอบงำความเป็นศูนย์กลางการนำเสนอความเป็นอื่น และมักได้รับความนิยมในเทศกาลศิลปะระดับสากล

3) เป็นกระแสศิลปะเครือข่าย (network art) ใช้รูปแบบของการหยิบยืมกิจกรรมในชีวิตประจำวันมาใช้ในพื้นที่ที่ต้องการตอบโต้กับบทบาทของสถาบันกระแสหลัก อย่างการแทรกเข้าไปใช้ทรัพยากร พื้นที่พิพิธภัณฑ์ โดยยืมรูปแบบที่เป็นเหมือนการเล่น การใช้เวลาว่าง อย่างยืดหยุ่น และมีความชั่วครู่ชั่วคราว โดยเชื่อมต่อผู้คนด้วยกิจกรรม และเทคโนโลยีสื่อสารสนเทศ ให้สนองการมีปฏิสัมพันธ์ทั้งในพื้นที่จริงและพื้นที่เสมือน

หากพิจารณาในบริบทเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ศิลปะร่วมสมัยไม่เพียงสะท้อนการเป็นส่วนหนึ่งของโลก แต่ในด้านอื่น ยังเป็นพื้นที่ในการส่งเสียงหรือสื่อสารด้วยภาษาและรูปสัญลักษณ์ที่มาจากท้องถิ่น หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งคือ ศิลปะร่วมสมัยสากล เป็นการท้าทายการกำหนดให้เป็นทิศทางเดียว เพราะศิลปะร่วมสมัยสากล ต้องการเป็นภาพสะท้อนความเป็นพหุศูนย์กลาง (polycentric) พหุโฆษะ หรือหลากเสียง (polyphonic)

การใช้สัญลักษณ์ที่มาจากความเชื่อและประเพณีท้องถิ่นที่สะท้อนอยู่ในงานหัตถกรรม เป็นอีกตัวอย่างของการทำให้ศิลปะร่วมสมัยเป็นของโลก หรือสากลควบคู่ไปกับการเป็นของท้องถิ่น เป็นของแห่งชาติ พร้อมกับโอกาสที่จะเป็นของภูมิภาคด้วยก็ได้ เป็นการอธิบายว่ายิ่งโลกาภิวัตน์พยายามทำให้เกิดการเหมือนกันมากเท่าใด ยิ่งเป็นตัวเร่งให้ศิลปะร่วมสมัยต่างขวนขวายหาความเป็นเฉพาะท้องถิ่น เฉพาะพื้นที่มากขึ้นตามมา ภัณฑารักษ์ที่ผลักดันผลงานศิลปินไทยสู่ชุดการสะสมนานาชาติ อย่าง อิโยลา เลนซี่ (Iola Lenzi) เสนอว่า โลกาภิวัตน์เป็นเสมือนจักรกลสำคัญ ในการพลิกโฉมหน้าศิลปะร่วมสมัยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ จากบทความของเธอที่เขียนร่วมกับ นาตาเลีย คราเอฟสไกยา (Natalia Kraevskaia) จากบทความที่ชื่อ Globalisation as a New Motor of New Visual Art Languages in Turn-of-The Century Southeast Asia (Kraevskaya and Lenzi, 2017) เสนอว่า ศิลปินในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในช่วงการเปลี่ยนสหัสวรรษ (millennium) ใหม่ มี

ปฏิกิริยาในเชิงวิพากษ์ เกี่ยวกับผลกระทบจากโลกาภิวัตน์ที่มีต่อท้องถิ่น โดยศิลปินปรับตัว ทำการหยิบยืม (appropriation) ตั้งแต่เทคนิค รูปทรง และประติมานวิทยา (iconography) จากท้องถิ่น ให้ผสมผสานเข้าด้วยกัน (Kraevskaya and Lenzi, 2017: 79)

กลวิธีของศิลปินที่ขบคิดเกี่ยวกับลักษณะท้องถิ่น ทำให้เกิดสุนทรียภาพและเนื้อหา ที่สามารถสื่อสาร สร้างความหมาย เพื่อสะท้อนการเปลี่ยนแปลงและแรงบันดาลใจ มากกว่าจะเป็นการมุ่งแสวงหารูปแบบตามเกณฑ์ความเป็นสมัยใหม่ที่เกิดจากการลอกเลียน ผลงานที่อยู่นอกท้องถิ่นของตน เพื่อดึงการมีส่วนร่วมและกระตุ้นผู้ชมให้เกิดการตั้งคำถามในเชิงหันเห ปฏิเสธหรือไม่ยอมคล้อยตามการเป็นไปตามมาตรฐานความทันสมัย ที่ถูกกระจายออกจากศูนย์กลางหรือทำให้ท้องถิ่นถูกนับเป็นเพียงส่วนหนึ่งของความเป็นพหุลักษณ์ ทำให้ศิลปินท้องถิ่นกล้าทดลองใช้สิ่งต่าง ๆ เพื่อต่อยอดของที่มีอยู่ให้เกิดสิ่งใหม่ขึ้นจากภายในท้องถิ่นของตน (renewal from within) (Kraevskaya and Lenzi 2017: 95-96)

จากการทบทวนแนวคิดในการศึกษาเกี่ยวกับศิลปะสมัยสากล แสดงให้เห็นว่าโอกาสที่มากยิ่งขึ้นของศิลปินจากทั่วโลก ในการเผยแพรผลงานศิลปะของตนเอง อาทิเช่น การเกิดศูนย์กลางในการจัดนิทรรศการศิลปะตามที่ต่าง ๆ การขยายตัวของตลาดศิลปะในประเทศมหาอำนาจนอกตะวันตก อย่างเช่น จีน สะท้อนว่าการทำงานของพื้นที่ไม่ได้อยู่ภายใต้กระบวนทัศน์ของศูนย์กลางและชายขอบที่มีตะวันตกเป็นผู้กำหนดอีกต่อไป

การที่กลไกตลาด และการกระจายของศูนย์กลางทางศิลปะ ไปตามที่ต่าง ๆ นอกยุโรปและอเมริกา ดังเช่นการยกตัวอย่างเบียนนาเลในประเทศโลกที่สาม หรือทางซีกโลกใต้ ไม่ได้ทำให้ท้องถิ่นเป็นบริวาร หรือทำหน้าที่ป้อนหรือพยุงศูนย์กลาง แต่ทำให้ทุกถิ่นที่ ทุกท้องถิ่นที่ทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางเล็ก ๆ ที่เชื่อมโยงกับศูนย์กลางอื่น ๆ ด้วยตัวเอง

การขยายตัวของเทศกาลศิลปะข้ามชาติ นับเป็นการเปิดโอกาสให้ศิลปินสามารถพูดถึงหรือสร้างภาพตัวแทนที่เป็นทั้งตัวแทนของพื้นที่เล็ก ๆ อย่างเช่น ชุมชน ประเทศชาติ ภูมิภาค เปิดโอกาสให้แก่การสะท้อนมุมมองเล็ก ๆ หรือมุมมองท้องถิ่นไปในการแสดงออกก็เป็นส่วนหนึ่งของการสะท้อนปรากฏการณ์ร่วมหรือความรู้สึกที่คนทั้งโลกสัมผัสได้ไม่ว่าจะเป็นวิกฤตการณ์ที่ส่งผลกระจายทั่วถึงกัน ทางด้านสิ่งแวดล้อม เศรษฐกิจ และสังคม

เนื่องจากศิลปิน ในท้องถิ่นสามารถแสวงหาคนดูในระดับนานาชาติที่ติดตามผลงานของตน โดยปราศจากข้อจำกัดของพื้นที่ ระยะห่างทางภูมิศาสตร์ ด้วยการใช้การแพร่ภาพอินเทอร์เน็ต หรือความสำเร็จทางการตลาด จึงทำให้เกิดศูนย์กลางทางศิลปะ ที่ถูกสถาปนาขึ้นนอกตะวันตก หรือมหาอำนาจทางเทคโนโลยี เป็นขั้นเริ่มแรก ไม่ว่าจะเป็นการเกิดขึ้นของงานแสดงศิลปะที่ขยายเหมือนการเปิดแฟรนไชส์ ขยายสาขา (franchisation) มาทางตะวันออกกลาง (อาทิสาขาของพิพิธภัณฑ์ลูฟวร์ ในอาบูดบี) ฮ่องกง หรือจีน ทำให้ยากที่จะจำกัดว่าอะไรคือความเปลี่ยนแปลงที่ถูกกำหนดไว้ใน

วงจำกัดภายใน หรือไม่มีทางที่การเปลี่ยนแปลงภายนอกจะเล็ดรอดเข้ามากระทบกระเทือนชุมชน หรือรัฐชาติ ภายใต้จินตนาการของพรมแดนระหว่างรัฐชาติที่มีรูพรุน ทะลุถึงกัน ผ่านการเคลื่อนย้ายของสินค้า การเงิน ผู้คน แรงงาน และความคิด ข้อมูล ที่เป็นรากฐานและตัวเร่งสำคัญ ที่ทำให้เกิดโลกาภิวัตน์ รวมทั้งศิลปะร่วมสมัยสากล

3 ความเป็นมาของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย

(พรพรรณ ฉวีวรรณ 2553) นิยามความเป็นมาของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย ว่ามีจุดเริ่มที่สำคัญ นับตั้งแต่ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ที่ชาวสยามเริ่มมีการติดต่อค้าขายกับชาติตะวันตก ทำให้เกิดการรับอิทธิพลจากต่างประเทศ ที่แตกต่างไปจากประเพณี ในการวาดเขียนหรือสร้างประติมากรรมแบบดั้งเดิม ซึ่งในขณะนั้นกลุ่มประเทศในเอเชียต่างถูกคุกคามด้วยการล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก

สยามประเทศก็ต้องประสบกับความระส่ำระสายเช่นกันกับหลายประเทศในเอเชีย จึงต้องปรับเปลี่ยนด้วยการปฏิรูปตามแบบชาติตะวันตก เริ่มตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 มีการนำเอาแบบอย่างการพัฒนาจากทุกประเทศ เข้ามาทั้งด้านสังคมวิทยาศาสตร์ รวมไปถึงวัฒนธรรม

จนกระทั่งถือว่าเป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงของศิลปกรรมอย่างรอบด้าน เริ่มจากหลักฐานการสร้างศิลปะที่มีหลักทัศนียวิทยา (perspective) คนแรกแรกก็คือขรัว อิน โข่ง ต่อมาเมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการนำเข้าช่าง วิศวกรและสถาปนิกชาวตะวันตกเข้ามาสร้างตำหนักและพระราชวังต่าง ๆ ในยุคนี้ถือว่าเป็นช่วงที่อิทธิพลของตะวันตกแบบหลักวิชาเข้ามาแทนที่ศิลปะประเพณีดั้งเดิมจนแทบจะทั้งสิ้น

จิตรกรหรือช่างไทยในยุคนี้จึงมีโอกาสที่จะเรียนรู้และลอกเลียน เพื่อจะนำแบบอย่างตะวันตกมาผสมผสานเข้ากับประเพณีนิยมที่สืบทอดกันมา ยกตัวอย่างเช่นสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ต่อมาในการดำเนินพระราโชบายชาตินิยม เมื่อสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ได้มีการจัดตั้งกรมศิลปากรขึ้น โดยมีหน้าที่ปกป้องและส่งเสริมศิลปะไทย พร้อมทั้งได้มีการสนับสนุนให้มีการจัดตั้งหลักสูตรการอบรมศิลปินเพื่อมาทำงานให้กับราชการ

โดยรัฐบาลในรัชสมัย ดังกล่าวได้เลือกว่าจ้างประติมากรชาวอิตาเลียน นายคอราโด เฟโรจิ (Corrado Feroci) เข้ามาทำงานเป็นช่างปั้นในกรมศิลปากร ในเวลาต่อมาเขาได้รับการยกย่องว่าเป็นศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ฐานะผู้บุกเบิกศิลปกรรมสมัยใหม่ในประเทศไทย

ในยุคของศิลป์ พีระศรี (ระหว่างพุทธทศวรรษ 2480-2500) ถือเป็นยุคของการเปลี่ยนแปลงของศิลปกรรมไทยจากเดิมที่ถูกจำกัดอยู่ในวัด และวังหรือเจ้า แล้วเปลี่ยนมาเป็นศิลปะในที่สาธารณะในรูปอนุสาวรีย์ ที่เริ่มเผยแพร่สู่สาธารณชนมากขึ้น และศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย

ได้ถือกำเนิดผ่านรูปแบบที่หลากหลายขึ้น จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2510 องค์การสหประชาชาติ ได้เริ่มมีการพูดถึงลัทธิหลังสมัยใหม่ จากนั้นเริ่มมีการใช้คำว่า “ร่วมสมัย” แทนคำว่าสมัยใหม่

นับตั้งแต่นั้นมา หลังจากคำว่าศิลปะร่วมสมัย เริ่มแพร่หลายในสังคมไทย ตั้งแต่คริสต์ทศวรรษ 1980 แต่กระนั้นก็ดี ศิลปะสมัยใหม่ ไม่ได้สิ้นสุด หรืออยู่แยกขาดกัน จนไม่อาจอยู่ร่วมกับศิลปะหลังสมัยใหม่ ที่บางครั้งนักวิชาการใช้เรียกสลับ กับศิลปะร่วมสมัย เพราะเป็นการรับความคิดเข้ามาจากตะวันตกภายใต้เงื่อนไขและการนำไปใช้เฉพาะที่สามารถผิดเพี้ยน หรือกลายร่างไปจากนิยามต้นฉบับ

ด้วยเหตุที่ว่า ณ ปัจจุบัน รูปแบบศิลปะสมัยใหม่ยังคงปรากฏอยู่ อย่างแพร่หลายในปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นผลงานนามธรรม เหนือจริง ที่วาดด้วยสีน้ำมัน หรือกรรมวิธีสร้างสรรค์ที่เป็นมรดกจากสมัยใหม่นิยม ที่ศิลปินสามารถเลือกใช้ทั้งสื่อผสม รวมทั้งงานปะติดวัสดุ สะท้อนว่าศิลปะร่วมสมัยไทย แสดงให้เห็นสังคมที่ไม่ติดกับความบริสุทธิ์ แต่เปิดรับการผสมผสาน ให้เก่ากับใหม่อยู่ด้วยกัน (สุธี คุณาวิชยานนท์ 2546: 239)

ความสำคัญของการระบุนิยาม และแยกแยะความเป็นสมัยใหม่ กับร่วมสมัย มีความสำคัญในด้านที่เป็นการสะท้อนปฏิสัมพันธ์ ระหว่างศิลปะ ศิลปินกับสังคม กล่าวคือศิลปะสมัยใหม่ เป็นสัญญานการเปลี่ยนแปลงจากอุดมคติทางศาสนา มาเป็นอุดมคติของโลกวิสัย (secularism) อันมีพัฒนาการที่แตกต่างกันไปตามแต่ละบริบทสังคม ทำให้ผู้คนหันหลังให้กับความลี้ลับของความเชื่อ ซึ่งการเป็นโลกวิสัยตามแนวคิดของมักซ์ เวเบอร์ (Max Weber) ส่วนหนึ่งเกิดจาก disenchantment of the world หมายถึงสภาวะสังคมสมัยใหม่ ที่เทพเจ้าหรือความลี้ลับได้ถูกขับไล่ออกไป แล้วถูกแทนที่ด้วยหลักเหตุผลในสังคมก่อนสมัยใหม่การวอนขอ และความจงรักภักดี ที่แต่เดิมรู้สึกผูกมัดกับสิ่งที่คาดเดาไม่ได้ ไม่แน่นอนเหมือนเหตุผลในการอยู่ร่วมกันของมนุษย์ ที่เข้ามาแทนอำนาจและบารมี (charisma) หรือการนบนอบตามประเพณี กลับถูกเปลี่ยนเป็นความสัมพันธ์ในเชิงการคุ้มครองด้วยการรับผิดชอบกันและกัน (ลิวอิส เอ โคเซอร์, 2537: 33)

นับเฉพาะสังคมไทย ตลอดระยะเวลากว่า สี่ทศวรรษ หลังการบุกเบิกศิลปะหลักวิชา กลุ่มศิลปินที่เป็นผลิตจากสถาบันการศึกษา มีส่วนในการเสนอภาพตัวแทนของสังคมและวัฒนธรรม อันนับเป็นบรรยากาศร่วมของแต่ละยุคสมัยที่มีเงื่อนไขและปัจจัยเฉพาะ สำหรับสังคมไทย การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญคือ การเปลี่ยนแปลงสังคมตามขบวนการทำให้ทันสมัย (modernization)

ปัจจัยอย่างหนึ่ง ที่อยู่เบื้องหลังการปรับเปลี่ยนแนวคิดทางด้านการสร้างสรรค์ของศิลปะสาขาต่าง ๆ ถือเป็นผลส่วนหนึ่งจากกระแสสูงของการเรียกร้องเสรีภาพในหมู่คนหนุ่มสาว ที่เป็นกระบวนท้าทายและแหวกออกจากกฎกติกาเดิม ๆ

เฉพาะในพื้นที่ของการสร้างสรรค์ศิลปะ ให้กำเนิดกระแสการทดลองและท้าทายนิยามเดิมของศิลปะ ช่วงเวลาดังกล่าวของคริสต์ทศวรรษ 1970-1980 ศิลปินไทย เกิดการรวมกลุ่มและ

สร้างผลงานเชิงทดลอง นอกค่านิยมของสถาบัน ไม่ว่าจะเป็นการใช้วัสดุ การใช้ร่างกาย รวมทั้งผลงานสื่อผสม ขบวนการทางศิลปะในช่วงดังกล่าว ไม่เพียงสะท้อนยุคสมัย แต่ยังรองรับการแสดงออกความคิดได้อย่างอิสระ

มณเฑียร บุญมา เป็นผู้หนึ่งที่ใช้ผลงานศิลปะของเขาจับภาพการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยของการพัฒนาสู่ความก้าวหน้า เข้ามาสั่นคลอนโครงสร้างความสัมพันธ์ในสังคมไทย ไม่ว่าจะเป็น การพัฒนาสู่ความทันสมัย และพัฒนาอุตสาหกรรม การบริโภคจนเกินพอดี ตลอดถึงการเกิดวิกฤติศรัทธาต่อศาสนา ความเชื่อและประเพณี โดยใช้ภาษาหรือสื่อทางศิลปะที่เรียบง่ายใกล้ตัว ไม่ว่าจะเป็น การนำข้าวของ หาได้ดาษดื่น ราคาถูก รอบตัวมาผสมผสานกันอย่างแปลกตา โดยไม่เข้าไปรบกวนหรือเปลี่ยนแปลงคุณสมบัติเดิม

อย่างไรก็ตามความสำเร็จของมณเฑียร ในศิลปะร่วมสมัยสากล การแสดงออกของเขาอาศัยภาพตัวแทนที่สื่อเอกลักษณ์ของท้องถิ่น ที่เชื่อมหรือตัด (intersect) ระหว่างความเป็นชาติกับสากล หมายความว่ามณเฑียรเสนอท้องถิ่น ก่อนที่เขาจะเสนอภาพแทนของชาติที่ถูกยกย่องในกระแสหลัก ซึ่งไม่พ้นการผลิตซ้ำเอกลักษณ์ประจำชาติ

การที่ท้องถิ่นข้ามไปครอบครองพื้นที่ในระดับสากล เกิดจากผลงานของเขาเสนอเนื้อหาที่เป็นความสนใจร่วมในระดับโลก แต่หวนหาโอกาสมาทบทวนตนเอง โดยตีความพื้นฐานวัฒนธรรมของตน ผ่านวัสดุ และรูปทรง ที่สามารถสื่อถึง ลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น ได้แก่ การแปรสภาพสภาพแวดล้อม และการดำรงชีพของสังคมเกษตรกรรมและหัตกรรมที่พึ่งพาธรรมชาติ ในผลงานเรื่องราวจากท้องทุ่ง (2532) การปะทะกันระหว่างมรดกทางวัฒนธรรมของชุมชนกับการคุกคามของความทันสมัย ในผลงานไทยไทย (2533)

จนกระทั่งในช่วงหลัง ผลงานสื่อผสมจัดวางขนาดใหญ่ของเขายังสอดแทรกการตีความเนื้อหาทางพุทธปรัชญาเข้ากับผลงานสื่อผสมจัดวาง ที่ปลุกผัสสะของผู้ชมด้วยสัมผัสอื่น ๆ นอกจากการมอง เช่น กายสัมผัส การสูดดม และเสียง เป็นต้น

ผลงานของมณเฑียร บุญมา เป็นกรณีศึกษาของการเสนอภาพตัวแทนของท้องถิ่น จนได้รับการยอมรับจากรูปแบบที่ไม่ถูกกำหนดด้วยความเคร่งครัดของลัทธิความคิดทางศิลปะเพียงแนวทางหนึ่งแนวทางใด แต่ผลงานของเขาต้องการข้ามกำแพงของชาติ ภาษา อัตลักษณ์ในด้านต่าง ๆ ด้วยการเชื้อเชิญผู้ชมมาขบคิดถึงพื้นฐานของชีวิต ได้แก่วงจรการเกิดกระทั่งแตกดับเสื่อมสลาย ความสุ่มเสี่ยงของชีวิตในโลกปัจจุบัน

การเผชิญกับความขัดแย้งตึงเครียดระหว่างอาณาบริเวณต่าง ๆ รอบ ๆ ชีวิตมนุษย์ โดยใช้รากฐานของนักสังเกต การสัมผัสกับชุมชน ด้วยหัวใจสำคัญ ได้แก่ ศาสนา ความเชื่อ อันเป็นความหวังที่ถูกทอดทิ้งในโลกสมัยใหม่ ให้ผู้คนได้หวนกลับไปตีความใหม่ ส่งให้เกิดบทสนทนากับชีวิตประจำวัน

ดังนั้นการศึกษาผลงานของมณเฑียร บุญมา จะเชื่อมโยงให้เห็นความคิดและขบวนการทำงานของศิลปินไทยผู้หนึ่ง ที่สามารถผสานความรู้ ความสงสัยและช่างสังเกต ต่อสภาพสังคมไทย ที่ถูกท้าทายโดยกระแสการเปลี่ยนแปลงที่กระทบทั่วโลกอย่างโลกาภิวัตน์ โดยศิลปิน ได้หยิบยกรูปทรงวัสดุ ที่ใกล้ตัว แต่ถูกมองข้ามซึ่งเป็นแก่นแท้ของวัฒนธรรมท้องถิ่นที่มีอยู่เดิม มานำเสนอด้วยภาษาทางทัศนศิลป์ที่มีรูปแบบสากล ไม่ติดกับกำแพงรสนิยม ภาษา เพื่อสื่อสารประเด็นสากล

นอกจากนี้ ที่สำคัญ ผลงานของมณเฑียร บุญมา ยังเป็นการจัดวางความเป็นท้องถิ่นให้โดดเด่นในเวทีศิลปะสากล ได้อย่างชัดเจน อันสะท้อนให้เห็นว่าศิลปะร่วมสมัยสากล ไม่ได้มีศูนย์กลางหรือติดกับรูปแบบใด แค่เพียงหนึ่งเดียว แต่เป็นพื้นที่ของความหลากหลาย และพร้อมเปิดพื้นที่ให้ศิลปินที่เข้าใจรากเหง้าตัวเองอย่างลุ่มลึก ได้จัดวางตนเองลงในเวทีของความหลากหลายหรือเป็นพหุภาพ (multiety) ที่ศิลปะร่วมสมัยสากล ซึ่งเป็นภาพอุปมาของภาวะดังกล่าว

ชีวประวัติความเป็นมา และผลงานศิลปกรรมของมณเฑียร บุญมา และแหล่งข้อมูลในรูปแบบผลงานและนิทรรศการ

นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ศิลปินศิลปาธร และลูกศิษย์ ของมณเฑียร บุญมา ได้กล่าวมณเฑียร ไว้ในนิทรรศการเรื่องเล่า บ้านบ้าน เรื่องราวนาวิน (2559) ที่เป็นการคารวะผลงานช่วงที่มณเฑียร สร้างไว้ในจังหวัดเชียงใหม่ (Body Temple, 2538-2539) นาวินกล่าวถึงครูของตน ว่า

> “มณเฑียรเป็นศิลปินไทยร่วมสมัยที่สนใจประเด็น การเปลี่ยนแปลงทางสังคม และสิ่งแวดล้อมอย่างยิ่ง อาทิเช่นผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและอุตสาหกรรมในยุคที่สังคมไทยปรับเปลี่ยนไปเป็นประเทศอุตสาหกรรมใหม่ การล่มสลายของสังคมเกษตรกรรม ครอบครัวชาวบ้านที่ถูกดึงดูดให้เข้าสู่บริโภคนิยม เขามักเลือกใช้สื่อและวัสดุพื้นถิ่นเพื่อเป็นตัวแทนหรือสะท้อนภูมิปัญญาท้องถิ่น กิจกรรมในชีวิตประจำวันของชาวบ้าน อันเปรียบได้กับสะพานเชื่อมระหว่างความเป็นไทยท้องถิ่นกับไทยร่วมสมัย”(**นาวิน ลาวัลย์ชัยกุลและคนอื่น,** 2557)

ประกอบกับความสนใจต่อพุทธปรัชญา สากล ซึ่งไม่ว่าจะเป็นบริบททางสิ่งแวดล้อมหรือบริบททางพุทธศาสนาที่ปรากฏอยู่ในผลงานของเขา ล้วนแต่สัมพันธ์ถึงกัน ในฐานะการเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติและถือเป็นความจริงอันสูงสุดที่ผู้คนต้องการแสวงหา

ผลงานโดยรวมของมณเฑียรมักอยู่ในวาระ และเปิดพื้นที่สนทนาที่แพร่หลายเป็นสากล จนได้รับการยอมรับและถือเป็นศิลปินไทยผู้บุกเบิกเวทีนานาชาติจนมั่นคง นอกจากบทบาท ในฐานะศิลปินแล้ว เขายังเป็นอาจารย์สอนศิลปะในมหาวิทยาลัย ต่างๆ รวมถึงคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และทำงานร่วมกับทั้งศิลปินและลูกศิษย์เพื่อให้เกิดการขับเคลื่อนเทศกาล

ศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นเชียงใหม่จัดวางสังคม และการส่งเสริมลูกศิษย์ ให้แสดงนิทรรศการในกรุงเทพฯ อาทิเช่น Social Contract (2535), Melancholic Trance (2536)

นอกจากนี้ผู้วิจัย ยังรวบรวมเอกสาร และงานวิจัยในกลุ่มนี้ เป็นแนวทางการศึกษาหลัก ในการรวบรวมวิเคราะห์ประวัติชีวิตและพัฒนาการผลงานยุคต่าง ๆ ของมณเฑียร ประกอบไปด้วย วิทยานิพนธ์เรื่อง การศึกษาผลงานของ มณเฑียร บุญมา และ กมล เผ่าสวัสดิ์ เพื่อสร้างสรรค์งานศิลปะสะท้อนสังคม ธนากร ต่วนศิริ (2548)ที่อธิบายผลงานมณเฑียร โดยหยิบยกประเด็นความเป็นหลังสมัยใหม่ซึ่งเป็นแนวโน้มการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินนานาชาติ ในช่วงตั้งแต่ปลายคริสต์ทศวรรษ 1970 ซึ่งเป็นช่วงรอยต่อของชีวิตมณเฑียร ที่เพิ่งเรียนจบและก้าวออกไปแผ้วถาง บุกเบิกเส้นทางอาชีพศิลปิน

ธนากรยังวิเคราะห์ผลงานมณเฑียรในยุคต่าง ๆ ไว้ครอบคลุม(ธนากร ต่วนศิริ, 2548: 29-30) โดยสรุปว่ามณเฑียรมีพัฒนาการและลักษณะเฉพาะโดยสังเขป 5 ประการได้แก่

1) ผลงานมีความเป็นศิลปะหลังสมัยใหม่ เพราะผลงานไม่ใช่ปรากฏการณ์ที่แยกตัวมันเองโดด ๆ แต่ร่วมในกระแสความเคลื่อนไหวอื่นในสังคม

2) ผลงานอาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายนอกเหนือจากองค์ความรู้ หรือวิธีวิทยาแบบหนึ่งแบบเดียวโดยให้ความสำคัญกับความรู้ที่เกิดจากการเชื่อมโยงเป็นระบบ

3) ผลงานเป็นมากกว่าการแสดงออกทักษะ หรือฝีไม้ลายมืออันวิจิตรบรรจง หรือใช้ศิลปะเป็นการแสดงออกซึ่งภาวะความสะเทือนใจทางอารมณ์ของปัจเจกให้เป็นที่ประจักษ์ ผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ จึงมีความสนใจบริบทและการเปลี่ยนแปลงรอบ ๆ ผลงานศิลปะ หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งศิลปะหลังสมัยใหม่ไม่ได้สนใจความสมบูรณ์และสิ้นสุดของตัวผลงาน

4) ผลงานเป็นผลผลิตของกระบวนการปลายเปิด อย่างไรก็ตาม กระแสนี้ไม่ได้ปฏิเสธบทบาทในการสะสมและจัดแสดงของหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ เพราะผลงานขั้นสุดท้ายของกระบวนการหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในการทำงาน จะถูกบันทึกไว้หลังกระบวนการทางศิลปะได้สิ้นสุดลง และ

5) ผลงาน (ศิลปะหลังสมัยใหม่) มีความไม่ไว้วางใจแนวทางการพัฒนาทางเศรษฐกิจหรือสังคมในแบบเดียว ไม่มีทฤษฎีสารพัดนึก อย่างใดอย่างหนึ่งซึ่งสอดคล้องและมีเหมาะสมประสิทธิภาพในการนำพาสังคมไปสู่ความเจริญและผาสุก

ส่วนในผลงานวิทยานิพนธ์เรื่อง กระแสการสร้างสรรค์ศิลปะสื่อผสมของศิลปินหัวก้าวหน้าในประเทศไทยช่วงปี พ.ศ. 2528-2556 โดยณัชชา เอกนาวา เสนอว่ามณเฑียรใช้วัสดุนอกขนบการสร้างประติมากรรม (ณัชชา เอกนาวา, 2557: 56) อภินันท์ โปษยานนท์ (2548) เสนอว่าการไม่พะวงกับรูปแบบ ทำให้มณเฑียร

> “เป็นนักทดลองที่กล้าหาญ ทำให้ผลงานศิลปะของเขาได้รับการขนานนามว่า ‘การผสมผสานสายพันธุ์ใหม่’ (bricolage)”

นอกจากนี้ หากอ้างตามบทความของอภินันท์ โปษยานนท์ ในสูจิบัตรนิทรรศการย้อนหลังของมณเฑียร บุญมา (2548) ที่กล่าวถึงการใช้วัสดุของมณเฑียร ว่ามีความหมาย และซ่อนนัยเกี่ยวกับศาสนา ด้วยความสนใจลัทธิทรงเจ้าเข้าผี (shamanism) ที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปิน โยเซฟ บอยส์ (Josef Beuys) ตลอดทั้งพุทธศาสนานิกายเซน

ขบวนการทางความคิดของมณเฑียร ที่ผนวกการเชื่อมโยงระหว่างศาสนาตะวันออกกับตะวันตกในเรื่องของจิตวิญญาณ การรวมสิ่งต่าง ๆ เข้าด้วยกันโดยไม่มีการวางแผนมาก่อน การใช้วัสดุหรืออะไรก็ตามที่มีอยู่หรือการหัก หรือสลายสัญลักษณ์ที่มีอยู่แล้วออก เพื่อสร้างสัญลักษณ์ใหม่ เป็นการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าอย่างชาญฉลาด (อภินันท์ โปษยานนท์, 2548: 133-135)

ในผลงานวิทยานิพนธ์เรื่อง การศึกษาวิเคราะห์ผลงานศิลปะของ มณเฑียร บุญมา ของ (2546) ยุทธศักดิ์ รัตนปัญญา (2546) เสนอว่า จุดเด่นของมณเฑียรคือเป็นตัวอย่างหนึ่งในการใช้วัสดุ โดยจุดเด่นของวัสดุและการติดตั้งวัสดุที่หาได้รอบตัว ไม่เพียงแต่เป็นการทะลุเส้นแบ่งระหว่างศิลปะกับสภาพแวดล้อม กระทั่งถือว่าวัสดุที่ได้จากพื้นถิ่นเป็นความสอดคล้องกลมกลืน

ศิลปินทำหน้าที่เน้นหรือฉายภาพพจน์จากวัตถุที่สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมไทยที่อยู่ใกล้ตัวได้อย่างชัดเจน ในผลงานที่ชื่อว่า เรื่องราวจากท้องทุ่ง ดังกล่าว ศิลปินเลือกใช้กระสอบข้าว เก้าอี้ไม้ ฉำฉา ฟางข้าว หนังและเขาสัตว์ เขานำวัสดุเหล่านี้มาจัดองค์ประกอบเข้าด้วยกัน

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยเกี่ยวกับชีวิตและผลงานของ มณเฑียร บุญมา มีข้อค้นพบเกี่ยวกับชีวิตและผลงานของศิลปิน ใน 3 ประเด็น

1) ผลงานเป็นการทดลองทางวัสดุที่ข้ามขนบ และศิลปะหลักวิชา แต่ไม่ได้หมายถึงการละเลยฝีมือ ถือเป็นเพียงการต่อยอดความคิดและท้าทายนิยามการสร้างสรรค์

2) ศิลปินได้รับอิทธิพลจากบริบททางสังคม สิ่งแวดล้อม สะท้อนและส่งผลแก่วิธีคิดของศิลปิน และ

3) ศิลปะร่วมสมัยมีปฏิสัมพันธ์กับสภาวะสังคมแบบหลังสมัยใหม่ กล่าวคือ การไหลบ่าของความรู้ การตั้งคำถามถึงเครื่องครัดตามหลักวิชา หรือความก้าวหน้าที่บันดาลให้เกิดการครอบงำของเหตุผล ทำให้ศิลปินหันมาตั้งคำถามกับกรรมวิธีและนิยามในการสร้างผลงาน

เพื่อให้การวิจัย สามารถเก็บข้อมูลในเชิงคุณภาพได้อย่างครบถ้วน ในการศึกษาผลงานของศิลปิน รวมทั้งชีวประวัติที่เป็นส่วนหนึ่งของพัฒนาการในการสร้างงานผู้วิจัยได้รวบรวม แหล่งข้อมูลเพิ่มเติม ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม เพื่อรวบรวม และนำมาเพื่อใช้อธิบายเชิงวิเคราะห์ ให้เข้าใจพื้นฐาน จุดกำเนิดของลำดับพัฒนาการ ในการสร้างผลงานผ่านวัตถุข้อมูลในระดับปฐมภูมิ ที่ถูกเก็บสะสมและรวบรวมไว้ในหอจดหมายเหตุส่วนตัวของศิลปิน

เนื่องจากการเก็บข้อมูลทั้งในรูปของวัตถุสะสมและการสัมภาษณ์ตัวบุคคล ช่วยเปิด

มุมมองอันหลากหลายเกี่ยวกับแรงบันดาลใจบริบทสังคมอันนำมาสู่การสร้างผลงานสื่อผสมจัดวางของมณเฑียรที่มีการคลี่คลายมาตั้งแต่คริสต์ทศวรรษ 1980

ในการวิจัยนี้ แหล่งข้อมูลแบ่งเป็น

1. ชุดผลงานสะสม (collection) ถาวรของพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยใหม่เอี่ยม ที่จังหวัดเชียงใหม่ นับเป็นที่สถานที่สำคัญ อันเป็นแหล่งรวบรวมผลงานของมณเฑียร ไว้มากจำนวนหนึ่ง และเป็นผลงานในช่วงที่มณเฑียร มาใช้ชีวิตที่จังหวัดเชียงใหม่ รวมทั้งผลงานอื่น ๆ ในช่วงท้ายของชีวิต ถือว่าเป็นชุดการจัดแสดงและสะสมถาวรที่รวบรวมผลงานของมณเฑียร ออกมานำเสนอแก่สาธารณชนอย่างเป็นระบบและแพร่หลายที่สุด

2. ชุดผลงานและการจัดแสดง ที่รวบรวมไว้ในบ้านพักที่เคยเป็นทั้งสตูดิโอและที่อยู่อาศัยของครอบครัวของมณเฑียร บุญมา ขณะที่เขาอยู่ที่กรุงเทพ ฯ หลังจากที่มณเฑียรเสียชีวิต ทายาทและแหล่งทุนได้ให้ความช่วยเหลือในการรวบรวมสิ่งของอันประกอบไปด้วย ภาพร่าง ภาพถ่าย ผลงานเชิงทดลองที่ใช้เทคนิค ตัดแปะ (collage) สีน้ำ ชิ้นส่วนประติมากรรม จดหมาย สมุดบันทึก เอกสารส่วนตัว จดหมายราชการ รวมทั้ง กฤตภาคข่าว นับเป็นแหล่งข้อมูล ที่ผู้วิจัยได้เข้าไปค้นคว้ามาเป็นเวลานานกว่า 2 ปี ตั้งแต่พื้นที่ดังกล่าวที่ถูกเรียกขานในนาม Montien Atelier หรือหอจดหมายเหตุมณเฑียรบุญมา ที่ได้เปิดตัวขึ้น ในเดือนสิงหาคม ปี พ.ศ. 2559

3. การติดตามชุดผลงานที่ปรากฏในการจัดแสดงตามนิทรรศการหมุนเวียน ในระหว่างที่กำลังดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสังเกตการณ์และสัมภาษณ์ซักถามอย่างไม่เป็นทางการ กับ ภัณฑารักษ์ นิทรรศการ รอยแยก: ปฏิบัติการศิลปะในคริสต์ทศวรรษ 1990 (RIFT) คือคุณกษมาพร แสงสุระธรรม และชล เจนประพาพันธ์ ที่จัดขึ้นในเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2562 ที่หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

ตลอดช่วงเวลาของการจัดนิทรรศการภัณฑารักษ์ และผู้เชี่ยวชาญ ที่เคยเป็นนักบริหารจัดการทางศิลปะ และสื่อสารมวลชนทางด้านศิลปะ ร่วมกันจัดกิจกรรมสัมมนา เพื่อทำความเข้าใจปรากฏการณ์ของศิลปินในยุคคริสต์ทศวรรษ 1990 ในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2562

ผู้วิจัยจึงใช้โอกาสนี้ในการเข้าถึงแหล่งข้อมูลและทำความเข้าใจปฏิสัมพันธ์ที่ผลงานของศิลปินหลงเหลืออิทธิพล และเชื่อมโยงกับการตีความของผู้ชม รวมถึงภัณฑารักษ์รุ่นใหม่ ในปัจจุบัน

4) แหล่งเอกสารงานรวบรวมงานค้นคว้าวิจัย นอกจากการติดตามชมนิทรรศการ กิจกรรมการศึกษา และพบปะกับบุคคลผู้เชี่ยวชาญที่อยู่ในยุคสมัยเดียวกันกับมณเฑียร บุญมา อันประกอบด้วยลูกศิษย์ผู้ช่วย นักวิจารณ์ศิลปะและภัณฑารักษ์ทั้งรุ่นเก่ารุ่นใหม่ ผู้วิจัยยังอาศัยข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการศิลปกรรมร่วมสมัยบริบททางศิลปะและการเมืองวัฒนธรรมในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1990 และเอกสารต่าง ๆ ที่อยู่ในรูปของหนังสือสูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ คู่มือ บทความวารสาร

ตามแหล่งที่สำคัญได้แก่ห้องสมุดหอศิลป์บ้านจิม ทอมป์สัน ห้องสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร ห้องสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1 เอกสารและงานวิจัยที่ใช้แนวคิดเกี่ยวกับภาพตัวแทน

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการนำเสนอ หรือภาพแทน (representation) ที่ปรากฏอยู่ในทั้งในศิลปะ เรื่องเล่า และสื่อร่วมสมัย ผู้วิจัยรวบรวมและศึกษา นอกจากพบว่ามีการใช้คำที่มีความหมายร่วมกับภาพตัวแทนได้แก่ ภาพลักษณ์ ภาพนำเสนอ พบการศึกษาภาพตัวแทนปรากฏแทรกตามสื่อประเภทต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน ดังนี้บทความเรื่องภาพลักษณ์ของสมเด็จพระนเรศวรของราชสำนักไทยสมัยรัตนโกสินทร์ ถึงพุทธทศวรรษ 2480 โดยวริศรา ตั้งค้าวานิช (2552) วริศราอธิบายพัฒนาการของการนำเสนอภาพลักษณ์หรือภาพตัวแทนของพระมหากษัตริย์ ที่เปลี่ยนแปลงมาโดยลำดับ ได้แก่ การสร้างให้กลายเป็นวีรบุรุษของราชสำนักเพื่อสร้างความชอบธรรมให้กับผู้ปกครอง พระองค์ถูกสร้างให้เป็นกษัตริย์แบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นนักรบผู้มีบุญญาธิการ จักรพรรดิราช ธรรมราชาซึ่งชนชั้นนำในยุคต้นรัตนโกสินทร์ยึดเป็นแบบอย่าง (วริศรา ตั้งค้าวานิช, 2552: 108)

แม้ว่าอนุสาวรีย์ของวีรกษัตริย์ วีรชน ในฐานะเครื่องเตือนใจจะไม่สามารถเทียบแทนชีวิตของบุคคลที่มีเลือดเนื้อ เคยมีอยู่จริง แต่การสร้างภาพแทนของบุคคลที่ดูราวกับเหมือนจริงขึ้นมาอาศัยการจัดวางทางศิลปะเป็นเครื่องมือโน้มน้าวความคิด และกล่อมเกลาความรู้สึกของคนในสังคมให้รับรู้ถึงการมีตัวตนของบุคคล นับเป็นเครื่องมือที่ทำให้ปวงชนได้ร่วมสัมผัสเป็นส่วนหนึ่งของเหตุการณ์ที่นำมาสู่การรวมชาติ ซึ่งถูกนำมาใช้อย่างมีนัยสำคัญในช่วงของการบูรณาการชาติยุคหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นต้นมา

การจำลองประวัติชีวิตหรือประดิษฐ์ภาพลักษณ์ของวีรบุรุษวีรสตรี ยิ่งทำให้เห็นว่าความนิยมที่จะทำให้วีรกรรมของพระมหากษัตริย์เข้าถึงประชาชน เป็นส่วนสำคัญในกระบวนการผลิตซ้ำประกอบสร้างชุดความทรงจำร่วมกัน ผ่านการโน้มน้าวด้วยโวหารหรือวาทศิลป์ ที่ชัดเจนอีกอย่างหนึ่งคือการวีรกรรมของกษัตริย์ เพื่อสร้างเป็นภาพยนตร์ บทละคร หรือเพลงปลุกใจ จากที่จะเดิมนั้นใช้การสร้างอนุสาวรีย์ และแต่งแบบเรียนประวัติศาสตร์

บทความ ห้องเรียนของชาติบทเรียนชาวกรุง วิพากษ์การเล่าเรื่องและเรื่องเล่าในนิทรรศการเรียงความประเทศไทยของมิวเซียมสยาม โดยเมธาวี โหละสุต (2559) เมธาวีใช้การจัดนิทรรศการเพื่อศึกษาขั้นตอนในการเสนอข้อมูล ผ่านชุดเรื่องเล่า (narratives) โดยอาศัยภาพแทน

หรือภาพนำเสนอเป็นส่วนสำคัญในการถ่ายทอด ที่ไม่เพียงต้องการเรียบเรียงให้เกิดความรู้ และองค์ประกอบในการสื่อสารที่ครบถ้วน แต่ยังใช้ภาพนำเสนอหรือภาพตัวแทนในการดึงให้เกิดความเพลิดเพลิน กระทั่งทำให้ผู้ชมหันมาให้เวลารวมทั้งเกิดการขบคิดระหว่างรับสาร ขณะชมการจัดแสดงพิพิธภัณฑ์

ด้วยอุปกรณ์ต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดกิจกรรมและการมีปฏิสัมพันธ์ ความเพลิดเพลินที่ถูกนำเสนอผ่านภาพตัวแทนทำหน้าที่ตอกย้ำให้สาระและเรื่องเรื่องเล่าของนิทรรศการ จนชัดเจนเป็นรูปธรรม มีส่วนในการยกระดับประสบการณ์การเข้าชม ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับเรื่องเล่าที่ผู้ชมพึงตระหนัก และอาจจะรับรู้โดยปราศจากการตั้งคำถาม เพราะความเพลิดเพลินจากการจัดห้องนิทรรศการให้เป็นเหมือนกับมหรสพ ความตื่นเต้นตระการตา (spectacle) ผ่านวัตถุจัดแสดง อย่างเช่น ในห้องของการแสดงความเป็นไทยแท้ หนึ่งในชุดเรื่องเล่าของนิทรรศการเรียงความประเทศไทย ซึ่งเป็นนิทรรศการถาวรของมิวเซียมสยาม หรือสถาบันพิพิธภัณฑ์การเรียนรู้

ลำดับต่อมา เมธาวีเสนอว่า หากมองโดยผิวเผินแล้วการเน้นวลีความเป็น “ไทยแท้ ๆ” ทำหน้าที่ตอกย้ำแกนเรื่องของคู่ความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมที่แท้กับไม่แท้ คือการทิ้งคำถามและให้ผู้ชมหาคำตอบคร่าว ๆ เสียเองไว้ว่าวัฒนธรรมไทยแท้ ๆ นั้น ก่อเกิดมาจากรากฐานสังคมพหุวัฒนธรรมโดยผู้ชมเองก็ต้องอ่านคำบรรยายชุดนี้ควบคู่กับวัตถุจัดแสดงที่รายรอบ

โดยที่การรวบรวมเอาสัญญะต่าง ๆ ที่เป็นภาพตัวแทนของวัฒนธรรมมวลชนของไทย อันประกอบด้วยรถเข็นขายส้มตำ ที่มีทั้งไก่ย่างและครก รถตุ๊กตุ๊กของจริง หุ่นจำลองแม่ค้าหาบเร่ โมเดลจำลองงานวัด เวทีหมอลำลูกทุ่ง และโรงหนังเฉลิมกรุง เป็นต้น นำเข้ามาไว้ในที่เดียวกัน ผนวกกับการตั้งคำถามถึงความเป็นไทยแท้แท้ และการนำเสนอภาพแทนของความเป็นไทยที่เป็นภาพจริง ๆ ในแง่ที่ว่าวัตถุแสดงเหล่านี้ ล้วนถูกจัดวางไว้เป็นอุปกรณ์ประกอบฉาก ให้ผู้ชมนิทรรศการได้ร่วมถ่ายรูปหรือเป็นเพียงภาพจำลองของสิ่งจำลอง (simulacra) อีกชั้นหนึ่ง

บทความวิจัยเรื่อง สุนทรียศาสตร์กับศิลปะ : จากการเสนอภาพตัวแทนถึงสุนทรียะเชิงสัมพันธ์ โดยทักษิณา พิพิธกุล (2559) เป็นการศึกษาเชิงแนวคิดทฤษฎีศิลปะร่วมสมัย เพื่อตอบคำถามว่าจากจุดกำเนิดของแนวคิดในการสร้างสรรค์ที่เป็นรากฐานของศิลปะตะวันตกคือการเลียนแบบ หรือ mimesis มีข้อจำกัดหรือข้อบกพร่องใดบ้างในการเข้าถึงความจริง ด้วยเครื่องมือกรรมวิธีต่าง ๆ

นับตั้งแต่การหาความรู้แบบวิทยาศาสตร์ การเข้าถึงสุนทรียรสทางศิลปะ จึงเป็นการแสวงหาความจริงด้วยการเผยให้เห็นแก่นสาระภายในของสรรพสิ่งในแบบนามธรรม ซึ่งเป็นความจริงที่เหนือออกไปจากโลกตามตาเห็นสู่การแสวงหาความจริงแท้อันเป็นสากลด้วยสุนทรียศาสตร์แบบรูปทรงนิยม (formalism) ประกอบกับปัจจุบันนี้มนุษย์อยู่ในสิ่งแวดล้อมที่เต็มไปด้วยความเนืองแน่นและไหลบ่าของข้อมูลข่าวสาร กระทั่งนำมาสู่การตั้งคำถาม และท้าทายความเชื่อเดิมอย่างไม่สิ้นสุด

ส่งผลให้มนุษย์ไม่เชื่ออีกต่อไปว่าความจริงสมบูรณ์แบบ เพราะทุกสิ่งล้วนถูกสร้าง (constructed) ขึ้นทั้งสิ้น

มโนทัศน์เรื่องของการเข้าถึงความจริงด้วยหลักการเสนอภาพตัวแทนจึงเป็นสิ่งที่ถูกท้าทายอีกครั้งโดยการทำให้ศิลปะอยู่ในประสบการณ์จริง ศิลปะร่วมสมัยเป็นการทำให้ผู้ชมเข้ามามีบทบาท มีส่วนร่วม เป็นการสร้างพื้นที่กิจกรรมจากเวลาและบริบทเฉพาะ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับมโนทัศน์ของสุนทรียะเชิงสัมพันธ์ (relational aesthetics) ที่ทำการสร้างพื้นที่ในการจัดวางความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์เข้ากับประสบการณ์ทางศิลปะโดยอิงกับรูปแบบการใช้ชีวิตประจำวัน ทำให้เกิดคำถามเกี่ยวกับเส้นแบ่งระหว่างศิลปะกับชีวิตประจำวัน ศิลปะไม่ว่าจะเกิดจากการลอกเลียน ในการทำหน้าที่ภาพตัวแทน หรือภาพในหัว ดังกล่าว ภาพตัวแทนทำหน้าที่ไกล่เกลี่ยระหว่างการรับรู้กับจินตนาการแทบทั้งสิ้น

สุนทรียศาสตร์ลักษณะนี้ ต้องการให้คนดูกลายเป็นทั้งผู้ชมและผู้สนทนา (interlucator) โดยอาศัยศิลปวัตถุ นำไปสู่กระบวนการปลายเปิด หรือเว้นช่องว่าง เปิดพื้นที่เพื่อแลกเปลี่ยนสนทนาและการทำความเข้าใจบริบทเวลา และพื้นที่เฉพาะ ซึ่งเป็นการปฏิเสธสัมบูรณ์นิยม (absolutism) หรือการผูกขาดความจริงสูงสุด ที่ยึดว่าความหมายของศิลปะสิ้นสุดหรือจบลงด้วยตัวงานล้วน ๆ ที่มาของคำอธิบายนี้ เนื่องจากศิลปะในแบบสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ เปลี่ยนผู้ชมให้เป็นคู่สนทนา หรือส่วนหนึ่งในการบรรลุความสมบูรณ์ของตัวงาน โดยอาศัยรูปแบบที่มีความคล้ายคลึงปฏิสัมพันธ์ หรือการสื่อสารในชีวิตประจำวัน

วิทยานิพนธ์เรื่อง สัญลักษณ์ของธงชาติไทยในศิลปะร่วมสมัย โดยสุริยะ ฉายะเจริญ (2554) เป็นการศึกษาและวิเคราะห์ต้นกำเนิด บทบาทของธงชาติไทย สู่การนำไปใช้ ให้ความหมายโดยศิลปินไทยร่วมสมัย สุริยะอธิบายตั้งแต่จุดมุ่งหมายเริ่มแรกในการประดิษฐ์สัญลักษณ์แห่งชาติ เพื่อสื่อแสดงถึงสัญลักษณ์แทนประเทศและดินแดนต่าง ๆ ประกอบกับแนวคิดชาตินิยม (nationalism) เป็นแกนสำคัญของกระบวนการสร้างชาติในช่วงศตวรรษที่ 19 ธงชาติจึงถูกสถาปนา ให้กลายเป็นสัญลักษณ์อันทรงพลังของอุดมการณ์ดังกล่าว และถูกนำไปใช้อย่างหลากหลายไม่ว่าจะเป็นการโฆษณาชวนเชื่อ การเมือง การทหาร และวาระการเฉลิมฉลอง อันเกี่ยวกับวันสำคัญของรัฐ ตามความจำเป็นที่บุคคลในชาติต้องมีสัญลักษณ์ที่เป็นตัวแทนหรือใช้เพื่อยึดโยงผู้คนเข้าด้วยกัน

ธงชาติ ในฐานะสัญญะ หรือสื่ออย่างหนึ่ง จึงถูกให้ความหมายและแปรเปลี่ยนเสมอมา รวมกระทั่งกลายเป็นส่วนหนึ่งของรูปทรงหรือสัญญะทางศิลปะ ผลงานศิลปะร่วมสมัยที่มีสัญลักษณ์ของธงชาติไทย ทั้งปรากฏอยู่ และถูกสร้างสรรค์มาเป็นเวลาหลายทศวรรษ โดยศิลปินแต่ละคนเลือกที่จะสะท้อนทัศนะต่อชาติ และสัญลักษณ์แทนความเป็นชาติ ด้วยแนวคิดที่หลากหลายตั้งแต่สำนึกชาตินิยม ทั้งนี้ศิลปินอาจจะนำเสนอในขอบเขตของการสะท้อนความเป็นไปในสังคม ความจงรักภักดี

ต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ ความเคลื่อนไหวการเมือง หรือการตั้งคำถามเกี่ยวกับการใช้ประโยชน์จากความคลั่งไคล้ความเป็นชาติที่ฝังอยู่ในสังคมไทยด้วยโฆษณาชวนเชื่อ และปลุกระดมให้เกิดกำลังใจ หรือศูนย์รวมความสามัคคี

ธงชาติจึงเป็นมากกว่าสัญลักษณ์ประจำชุมชนจินตกรรม (imagined communities) แต่ธงชาติคือการออกแบบและสื่อทางสายตาที่สามารถ ทำหน้าที่มากกว่ารูปภาพ เพราะมันสามารถส่งเสียงหรือแสดงความคิดเห็นแสดงพลังที่หลุดพ้นจากการควบคุม เนื่องจากการผลิตความหมายของธงชาติจากสถานที่ศักดิ์สิทธิ์กลายเป็นภาพตัวแทนของความจริงในด้านต่าง ๆ เปรียบได้กับการแสดงออกของชุดคำหรือโวหารในการเล่าเรื่อง ผ่านรหัสและการอ่านเขียน และร้อยเรียงถ้อยคำขึ้นใหม่ ที่ให้ความหมายเกี่ยวกับธงชาติแตกต่างกันออกไป

วิทยานิพนธ์เรื่อง การใช้สัญลักษณ์ภาพแทนร่างกายในงานศิลปกรรมของ พินรี สัณฑ์พิทักษ์ และวัชราพร อยู่ดี โดยปุณณดา สายยศ (2557) มุ่งศึกษาร่างกายผู้หญิงในศิลปะร่วมสมัย ในฐานะภาพตัวแทน สื่อความหมายเชิงสังคมวัฒนธรรม ที่ใช้สื่อสารผ่านสัญลักษณ์ รูปทรงร่างกายสิ่งมีชีวิต ลวดลายเส้นสายธรรมชาติ โดยวิเคราะห์ถึงการพัฒนาการของการสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการการสร้างตัวตน และประเด็นของความปรารถนาที่เก็บกดอยู่ในระดับจิตใต้สำนึก โดยไม่จำกัดขอบเขตการรับรู้ ตามแต่จินตนาการของผู้ดู เพื่อท้าทายสภาวะการทำงานของจิตไร้สำนึก ผ่านสัญลักษณ์ ที่ศิลปินนำมาใช้ด้วยความมุ่งหมายนานัปการ ได้แก่

ร่างกายในฐานะแม่ ผู้ให้กำเนิด หล่อเลี้ยงชีวิต สามารถสะท้อนความหมาย และความสัมพันธ์เชิงสังคม ที่เกิดจากการหล่อหลอมในสภาวะที่แตกต่างกันไปในแต่ละอัตบุคคล โดยแนวคิดว่าด้วยอัตบุคคล (subject) ที่ว่านี้ เสนอว่ามนุษย์มีฐานะเป็นหน่วยทางสังคม ที่มีอิสระทางความคิด และดำรงอย่างเอกเทศ ตามแนวคิดของยุคแสงสว่างทางปัญญาที่เชื่อว่ามนุษย์ทุกคนบรรจุทวิภาวะของกายกับจิต โดยสามารถใช้สติปัญญาตัดสินใจ และเป็นนายเหนือร่างกายตนเอง ความเป็นอิสระระหว่างกายกับจิต ทำให้มนุษย์สามารถแสวงหาหนทางสู่เสรีภาพได้อย่างเต็มเปี่ยม แนวคิดเรื่องอัตบุคคลมุ่งตั้งคำถามเกี่ยวกับตัวตนของมนุษย์ ว่ามีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม แรงปรารถนาและความคิดของมนุษย์เป็นเครื่องบงการการกระทำ แต่ในอันที่จริงเจตนาและแรงจูงใจของมนุษย์ไม่ได้เป็นของมนุษย์มาแต่แรกแต่เกิดจากการกำหนดจากสังคม (Mansfield 2005: 5) พร้อมทั้งยังนำมาอธิบายการพัฒนาการทางจิต ตัวอย่างจากผลงานสองศิลปินหญิงนับว่าไม่เพียงกล่าวถึงขั้นตอนของการพัฒนาตัวตน (self) เช่นความเป็นแม่ กับการกำเนิดลูกที่เติมเต็มความเป็นแม่ หากยังเสนอความสอดคล้องกับแนวคิดทฤษฎีจิตวิเคราะห์นั้นมีความสัมพันธ์กับความเป็นเพศวิถี (sexuality) หรือเพศสถานะ (gender) อย่างลึกซึ้ง

โดยปุณณดาเสนอว่า ศิลปินหญิงเน้นเรื่องความเหลื่อมล้ำทางเพศ อาศัยทฤษฎีจิตวิเคราะห์มาอธิบายความเป็นรองของผู้หญิง โดยทำความเข้าใจพัฒนาการทางจิต ผ่านการใช้สัญลักษณ์ของศิลปินที่ปรากฏในงานศิลปกรรม อาทิ พินรีใช้รูปทรงสื่อความหมาย เกี่ยวข้องกับศาสนา ปัญญา และจิต พิธีกรรม โดยมีสัญลักษณ์ของศาสนสถาน (เจดีย์ ภาชนะสักการะ ผอบ) ธรรมชาติ (พืช ผลไม้ ดอกไม้ สัตว์) ภูมิอากาศ (เมฆ-ฝน) รูปทรงภาชนะเต้านม ถูกสื่อถึงการให้และการรับ ทำอาหาร-เป็นอาหาร การค้ำจุน (ต้นไม้) โอบอุ้ม เลี้ยงดูชีวิต (ปลา-น้ำ)

ส่วนวัชราพร เธอสะท้อนมุมมองของร่างกายแม่ผ่านหญิงมีครรภ์ และเปลือยกายเต็มตัวและครึ่งตัว นอกเหนือจากรูปทรงเหมือนจริงสตรีตั้งครรภ์ ยังปรากฏรูปทรงอื่น รูปทรงทารกในถุงน้ำคร่ำ รูปทรงแมวสัตว์เลี้ยงที่รัก แทนส่วนหนึ่งของตัวตนประสบการณ์ที่เกี่ยวกับการอุ้มชูชีวิต ความหวัง การงอกงามแตกแขนงการโอบอุ้ม รองรับ เป็นต้น

วิทยานิพนธ์เรื่อง การใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในงานศิลปะร่วมสมัยไทย (พ.ศ. 2545-2555) โดยรัชฎากรณ์ กล้าเกิด (2558) เป็นการศึกษา เพื่อความเข้าใจการใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในการสร้างงานศิลปะร่วมสมัยไทย ที่อยู่ในช่วงเวลาตั้งแต่ พ.ศ. 2545-2555 ที่มีการใช้ภาพตัวแทนความตายอย่างศพ โครงกระดูก และหัวกะโหลก ในผลงาน โดยภาพตัวแทนความตายในลักษณะต่าง ๆ ถูกนำมาเพื่อเชื่อมโยงกับความหมายต่าง ๆ เป็น 6 กลุ่ม คือ 1) กลุ่มภาพตัวแทนเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างกับชีวิตกับความตาย 2) กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับปรัชญาศาสนาและความเชื่อ 3) กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับสังคม 4) กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับการเมือง 5) กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับจิตใต้สานึก 6) กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับธรรมชาติ

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับภาพแทนในศิลปกรรมร่วมสมัยและการจัดแสดงนิทรรศการ ทำให้เห็นว่ารูปทรงที่ทำหน้าที่เป็นภาพแทนต่าง ๆ เมื่อแพร่หลายสู่สังคมแล้ว แม้ภาพแทนใด ๆ ก็ตาม จะเคยถูกให้ความหมายมาก่อนแล้ว กลับไม่ได้มีความหมายที่ยุติ จบสิ้นแน่นอนตายตัว แต่ผู้สร้างสรรค์และผู้ชม ในฐานะ ผู้ตีความสามารถขยับขยายและสร้างความหมายใหม่ให้รูปทรงและสัญลักษณ์ต่าง ๆ ได้ทั้งในเชิงของการวิพากษ์วิจารณ์และเชื่อมโยงกับประสบการณ์ส่วนตัว รวมกระทั่งการสื่อสารด้วยภาพแทนที่กล่อมเกลาความคิด โน้มน้าวให้ชื่นชม คล้อยตาม ชื่นชม หรือรังเกียจเผยให้เห็นการครอบงำทางความคิดหรือชี้นำอุดมการณ์ อันแนบเนียน

เหล่ารูปทรง สัญญะ ซึ่งทำหน้าที่เป็นภาพตัวแทนของสิ่งต่าง ๆ เมื่อไม่อาจปรากฏตรงหน้าผู้ชมได้จริง ผู้ชม (หรือ ผู้รับสาร) จึงไม่ได้แต่มีประสบการณ์ที่แน่นอน ด้วยการถูกป้อนความหมายที่หยุดนิ่ง และตายตัวตามที่สังคมกำหนดไว้

ภาพตัวแทนจึงสามารถผลิตความหมาย ที่ถูกกลั่นกรองหรือเพิ่มเติม ขึ้นในระหว่างกระบวนการสื่อความหมาย ที่ต่างกันไปตามบริบท ตั้งแต่ระดับที่เป็นประสบการณ์ส่วนตัว หรืออัตวิสัย (subjective) ไปจนถึงการถูกเลือกตีความ เพื่อนำไปค้ำจุนความคิดความเชื่ออย่างใดอย่างหนึ่งที่ธำรงความเหนือกว่าหรือโดดเด่น เพื่อกำหนดความชอบธรรมบางประการ ตามตัวอย่างงานศึกษาศิลปะร่วมสมัย การทบทวนแนวคิดทฤษฎีช่วยให้เข้าใจลักษณะต่อบทบาทของภาพในฐานะสื่ออย่างหนึ่งที่ส่วนสำคัญในการช่วยกระจายความคิดความรู้สึก ที่มีพลังในการสื่อสาร ไม่ย่อหย่อยกว่าภาษาพูดและภาษาเขียน

2. เอกสารและงานวิจัยเกี่ยวกับท้องถิ่นนิยม

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับท้องถิ่นนิยม (localism) ท้องถิ่น (the local)ไม่ได้หมายถึงพื้นที่ หรือตำแหน่งแห่งที่ (location) ทางภูมิศาสตร์ ตลอดทั้งถิ่นอยู่อาศัยเท่านั้น

อุปลักษณ์ของท้องถิ่นในฐานะชิ้นส่วนที่เป็นส่วนหนึ่งของชุมชน หรือพื้นที่ขนาดใหญ่กว่า อย่างเมือง รัฐชาติ ภูมิภาค ตลอดถึงโลก เกิดการเปลี่ยนแปลงจากการเคลื่อนย้ายที่ทำให้เกิดการปะทะแลกเปลี่ยนกันอย่างรวดเร็วของผู้คน สินค้า ความรู้ หมายความว่าท้องถิ่นไม่ใช่ภาชนะหรือวัตถุที่บรรจุด้วยพื้นที่กับผู้คนที่เหมือนกัน แต่ท้องถิ่นอยู่ในภาวะของการเชื่อมต่อ หรือการขยับเขยื้อนตลอดเวลา ดังที่นักมานุษยวิทยา อารชุน อัพพาดูไร (Arjun Appadurai) เรียกว่า เป็นสภาวะของการไม่สอดร้อยหรือหยุดนิ่งเป็นเนื้อเดียว (disjuncture) ไม่สวมทับกันสนิท และวุ่นวาย (ฐิรวุฒิ เสนาคำ, 2547: 114)

ส่วนความหมายท้องถิ่นนิยม อันหมายถึงกระแส แนวคิดหรือปรัชญาทางการเมืองหลักการปกครองที่ให้ความสำคัญกับท้องถิ่นเป็นลำดับแรก ทำให้สิ่งที่ท้องถิ่นนิยมเน้นถึงได้แก่การอุดหนุนส่งเสริมการผลิตการบริโภคจากภายในท้องถิ่นโดยท้องถิ่น

ในทางการเมืองท้องถิ่นนิยมเน้นการกำกับดูแลโดยรัฐบาลท้องถิ่นให้การสนับสนุนประวัติศาสตร์ท้องถิ่น เพื่อให้เกิดความภาคภูมิใจและร่วมแรงร่วมใจกันรักษาและสืบทอดวัฒนธรรมและ อัตลักษณ์ท้องถิ่น แนวคิดที่เรียกว่าท้องถิ่นนิยมมักถูกนำมาจัดวางเป็นคู่ขัดแย้ง (contrast) หรือขั้วตรงข้ามกับภูมิภาคนิยมหรือการปกครองแบบรวมศูนย์อำนาจ โดยรัฐเดี่ยว (unitary state) หรือโดยรวมนั้นหมายถึงพระที่เน้นการรวมศูนย์

นอกจากนี้ท้องถิ่นนิยม ยังหมายถึงแนวการดำเนินการเพื่อวางระบบในการกำกับดูแลโดยรัฐบาลส่วนกลางเพื่อให้มีอำนาจปกครองตนเองในระดับท้องถิ่น แนวคิดที่ให้ความสำคัญกับ

ท้องถิ่นเป็น ความรู้เริ่มให้ พิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างบทบาทไทยในสังคมขนาดเล็กที่มีความเฉพาะโดยจุดแข็งของความเฉพาะทำให้ผู้คนมีความร้อยรักกันอย่างแน่นแฟ้น เป็นประโยชน์ในการธำรงความเหนียวแน่นเพื่อถ่ายทอดและรักษาลักษณะร่วมหรือเอกลักษณ์ประจำชุมชนเอาไว้ อาทิเช่น ชุมชนทางศาสนา ชาติพันธุ์ภาษา หรือชุมชนวิชาชีพก็ตาม

อัพพาดูไร (Appadurai, 1996: 178) มองอุปสรรคสำคัญในการทำความเข้าใจท้องถิ่นอย่างที่เป็นจริงไม่ว่าจะในฐานะหน่วยย่อยของรัฐชาติ ไปจนถึงท้องถิ่นที่เป็นเอกเทศมัดติดกับดักของมิติทางกายภาพที่หยุดนิ่งหรือตายตัวเข้าในอันที่จริงควรมองท้องถิ่นเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการทางพื้นที่หรือทางภูมิศาสตร์อย่าง 1 ข้อเสนอเบื้องต้นของท้องถิ่นในทางการเมืองที่ต้องการหาทางเลือกจากความเต็มไปด้วยความเทอะทะของรัฐเดี่ยว ที่ไม่สามารถ ปรับเปลี่ยนได้ทันพลวัตของผู้คนสินค้า และความรู้ ที่เคลื่อนไหว อย่างอิสระทุกทิศทางการต่อต้านการครอบงำในรูปแบบของรัฐรวมศูนย์

ทำให้ท้องถิ่นนิยม เปิดเผยด้านของการเป็นขบวนการ เพื่อคัดค้าน ตรวจสอบ ปลุกปรับจิตสำนึกให้เล็งเห็นความสำคัญของรากเหง้าและศักยภาพของท้องถิ่นอย่างมีพลวัตในตัวเอง กระทั่งไม่อาจนับท้องถิ่นเป็นเพียงส่วนย่อย หรือถูกกดให้เป็นกระแสรอง ภายใต้การกำหนดของแนวโน้ม ที่เรียกว่า โลกาภิวัตน์ ดังที่ปรากฏอยู่ในบทความและวิทยานิพนธ์ ที่เกี่ยวกับท้องถิ่นนิยมดังต่อไปนี้

บทความวิชาการเรื่อง ปัญหาเชิงโลกาภิวัตน์ ในขบวนการท้องถิ่นนิยมของเพลงโคราช โดยปราโมทย์ ภักดีณรงค์ (2546) เป็นการศึกษาเพื่อโต้แย้งแนวความคิดเกี่ยวกับขบวนการท้องถิ่นนิยม โดยมองว่าเพลงโคราชนับแต่เดิมเป็นรากเหง้าทางวัฒนธรรมท้องถิ่นที่กำลังเสื่อมสลายไปเนื่องจากการเข้ามาของวัฒนธรรมต่างชาติหรือโลกาภิวัตน์ ที่นำมาซึ่งปัจจัยและแรงกระทำต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นความแตกต่างกันระหว่างเมืองกับชนบท ศูนย์กลางชายขอบ โดยเมืองที่เป็นแหล่งรวมความทันสมัย เป็นตัวกำหนดโอกาสและโชคชะตาของชีวิตผู้คน

ในขณะที่โลกาภิวัตน์ทางเศรษฐกิจที่เน้นกลไกตลาด ย่อมส่งผลให้ทุกสิ่งเป็นสินค้าที่มีมูลค่าแลกเปลี่ยนกรรมสิทธิ์ระหว่างกันได้ ความรวดเร็วในการแลกเปลี่ยนนำมาสู่ประสบการณ์และโลกทัศน์ใหม่เกี่ยวกับเวลาและพื้นที่ ดังที่ปรากฏในเนื้อหาและความเชื่อของหมอเพลงโคราช กล่าวคือเกิดการเปลี่ยนจากระบบความคิดที่เคยยึดเอาระบบคุณค่ารากฐานจากท้องถิ่น มาเป็นการยึดคุณค่าความเป็นสมัยใหม่ในกระแสโลก เช่น การเปลี่ยนคำร้อง ลำกลอนเกี่ยวกับความเชื่อคุณค่าและวิถีชีวิตของคนชนบท

ส่วนหมอเพลงรุ่นใหม่ก็ว่าคำกลอนเกี่ยวกับแฟชั่นและรสนิยมของคนอีกรุ่นหนึ่ง แต่อันที่จริงแล้วตัวตนของหมอเพลงไม่ได้แสดงออกผ่านด้วยคำกลอนเท่านั้น เพราะยังอาศัยรูปแบบที่ล้อและปรับเปลี่ยนไปตามความนิยมของยุคสมัย เป็นที่แน่นอนว่าด้วยภูมิทัศน์ทางเศรษฐกิจ และการเมืองวัฒนธรรม รวมถึงข้อมูลข่าวสารที่มีอำนาจอยู่เหนือและแพร่ขยายกว้างไกลกว่าท้องถิ่นในแบบเดิม

ฉะนั้นการจะธำรงลักษณะดั้งเดิมของท้องถิ่นเอาไว้จึงไม่ได้หมายถึงการอนุรักษ์ให้อยู่กับที่ปราศจากการเปลี่ยนแปลง แต่ต้องเปิดโอกาสให้เกิดการดิ้นรนและสนับสนุนวิถีชีวิตของคนท้องถิ่นในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของพลเมืองโลก (cosmopolitan) ให้มากยิ่งขึ้น

บทความวิชาการเรื่อง โลกาภิวัตน์ ท้องถิ่นนิยมกับการโหยหาอดีต โดยรุ่งนภา ยรรยงเกษมสุข อธิบายว่า โลกาภิวัตน์ทำให้ความขัดแย้งในระบบทุนนิยมเข้มข้นขึ้น ค่านิยมและเป้าหมายสูงสุดของผู้คนและสังคมเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว จนผู้คนรู้สึกเคว้งคว้าง ราวถูกทอดทิ้ง อันนำไปสู่ความต้องการยึดโยงตัวเองกับเวลาและความรู้สึกที่ปลอดภัย คาดเดาได้ อันหมายถึงความรู้สึกถวิลหาอดีต ประกอบกับการครอบงำเบ็ดเสร็จของการปกครองแบบรัฐราชการ ระบบทุนนิยม ทำให้ผู้คนปราศจากอำนาจต่อรอง หรือไม่อาจจะแก้ไขกติกาที่ถูกกำหนดมาโดยขาดการตรวจสอบ ไร้ความเป็นธรรม

ดังที่เห็นอย่างชัดเจนคือปัญหาการครอบงำเชิงนโยบาย ที่ยึดแนวทางการพัฒนาแบบตะวันตก ดังสภาพที่เกิดกับสังคมไทยมีการตอกย้ำวาทกรรมหลักจากส่วนกลางหรือรัฐบาล อันได้แก่ การพัฒนามาตรฐานความทันสมัยการมีโรงงานอุตสาหกรรม อาคารสูง เกิดชุมชนเมืองผลักดันการค้าการลงทุนของต่างชาติการวัดความก้าวหน้าการประสบความสำเร็จ ด้วยตัวเลขผลกำไรและอัตราส่วนการประกอบการ ที่อาศัยเทคโนโลยีและนวัตกรรมมุ่งไปสนองตลาดโลก

ท้องถิ่นนิยมจึงถูกมองคล้ายกับเป็นกระแสโต้กลับที่สำคัญเนื่องจากเป็นการเล็งเห็นคุณค่าของวาทกรรม หรือเรื่องเล่าขนาดเล็กเพื่อต้านทานวาทกรรมกระแสหลัก เพื่อปลุกให้ประชาชนในชุมชน หันมารวมตัวเป็นกลุ่มก้อนเล็กๆ เห็นความสำคัญในการกำหนดชะตากรรม และประคับประคองความอยู่รอดของตนเอง โดยไม่ต้องพึ่งระบบเศรษฐกิจทุนนิยมเสรีของโลกเสมอไป

ฉะนั้นท้องถิ่นนิยมจึงเร่งให้ความสำคัญไปที่สังคมในระดับท้องถิ่นว่าอยู่ในฐานะการกลายเป็นส่วนหนึ่งหรือส่วนย่อยที่เชื่อมเข้าด้วยกันการกำหนด หรือครอบงำความเป็นไปของท้องถิ่นทำให้เกิดกระแสการขัดขืนต่อต้านโลกาภิวัตน์ อาทิเช่น การปกป้องวิถีชีวิต ความเชื่อ เป็นผู้ใช้ประโยชน์ และปกปักทรัพยากรธรรมชาติของท้องถิ่นตนเอง

วิทยานิพนธ์เรื่อง ความหลากหลายและความเปลี่ยนแปลงของ “อุดมการณ์ท้องถิ่นนิยม” ในสังคมเชียงใหม่ พุทธทศวรรษ 2490–2510 โดยเกษกานต์ ขัติยะ (2556) มุ่งศึกษาสังคมเมืองเชียงใหม่ หาทางอธิบายว่าท้องถิ่นมีความโน้มเอียงไปกับการก่อรูปร่างเป็นชุมชนที่โน้มเอียงสู่การเกิดเมือง (urbanization) มีทางที่จะเลือกออกไปแนวอื่น หมายถึง นอกเหนือเส้นทางของการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาสู่ความทันสมัย ตามความต้องการวางบทบาทของส่วนกลาง ให้เข้ามามีส่วนช่วยเหลือให้ความสำคัญกับท้องถิ่นตามปรกติ

ความเข้มแข็งของท้องถิ่น จึงยึดโยงกับการจัดการหรืออำนาจศูนย์กลางในระดับหลายระดับ ตั้งแต่พื้นฐานดังเช่นเรื่องของการศึกษา ระบบสาธารณูปโภค หรือที่ชัดเจนคือการมีภาษาราชการ ซึ่งชี้ให้เห็นว่า แม้ในระดับของการกระจายอำนาจหรือกำหนดนโยบาย นับว่ามิติของท้องถิ่นนิยม ถือเป็นเรื่องที่ถูกละเลยหรือมองข้ามตลอดมา ตามนโยบายหรือแนวทางที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมและชีวิตจิตใจคนชาวเมืองเชียงใหม่ จึงทำให้กรอบในการอธิบายและแสดงออกถึงความเป็นท้องถิ่นมักมีลักษณะที่หยุดนิ่งและไม่เห็นด้วยกับการเปลี่ยนแปลงในทันที เพราะถือว่าเป็นสิ่งที่ได้รับการสืบทอดและวางแผนมาอย่างดีจากส่วนกลาง

ข้อถกเถียงที่เกิดจากการศึกษาสังคมวัฒนธรรม คือการมองท้องถิ่นว่าไม่ได้หยุดนิ่งหรือถูกครอบงำโดยนโยบาย หรือแนวโน้มทางวัฒนธรรมกระแสหลักเท่านั้น ดังจะเห็นจากการนิยามว่าท้องถิ่นไม่ได้ถูกครอบงำจากบนลงล่าง แต่ท้องถิ่นเป็นกระแสที่ไหลเข้าไปยังโลกาภิวัตน์ และเปิดให้โลกาภิวัตน์เข้ามาแทรกในท้องถิ่น หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าเป็นกระแสท้องถิ่นภิวัตน์ (glocalization) หรือท้องถิ่นวัฒนา

จากการรวบรวมศึกษาพบว่าท้องถิ่นนิยม ถือว่าไม่อาจแยกออกจากค่านิยมของผู้คน ไม่ได้เป็นแนวโน้มที่คอยตามส่วนกลาง แต่ยังมีอุดมการณ์ท้องถิ่นอื่น ๆ ที่สามารถแสดงออกมิติของความขัดแย้ง ต่อสู้ ต่อต้าน

นอกจากนี้กระแสท้องถิ่นนิยม ยังถูกใช้ไปในการต่อรองเรียกร้องกับส่วนกลาง อันเป็นผลมาจากสภาพเศรษฐกิจที่มีการเปลี่ยนแปลง จากการเติบโตโดยการขยายตัวเข้ามาของธุรกิจใหม่ ๆ โดยเฉพาะการค้าที่เกี่ยวข้องวิถีชีวิตของคนชั้นกลางในเมือง ไม่ว่าจะเป็นภัตตาคาร ห้างสรรพสินค้า

การเจริญเติบโตทำให้เกิดกลุ่มคนชั้นกลางขึ้นในเมืองมากขึ้นไปกว่าเดิม เปิดโอกาสแก่คนเหล่านี้ ในฐานะที่เป็นทั้งกำลังการผลิต กับพลังการบริโภค ผู้สามารถมีส่วนจรรโลงให้ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมดำเนินต่อไปได้

ขณะที่กลุ่มชนชั้นกลางนี้เองที่เริ่มบริโภคข้อมูลข่าวสารและต้องการเห็นความเจริญเติบโตในทางวัตถุเกิดแก่ท้องถิ่นอย่างต่อเนื่องและมั่นคง โดยสามารถกำหนดอนาคตและวิถีชีวิตของพวกตน ใช้การแสดงออกความเป็นกลุ่มคนที่ตื่นตัว และเข้ามามีบทบาทส่วนร่วมในการเคลื่อนไหวระบบเศรษฐกิจของท้องถิ่นที่ตนดำรงอยู่

วิทยานิพนธ์เรื่อง “โลกาภิวัตน์วัฒนธรรม: สื่อกับท้องถิ่น ในวรรณกรรมไทยร่วมสมัย” โดยธนิกาญจน์ จินาพันธ์ (2552) ผลการศึกษาสะท้อนว่าแนวคิดของโลกาภิวัตน์วัฒนธรรม ในวรรณกรรมไทยร่วมสมัยสะท้อนมุมมองของนักเขียนต่อปรากฏการณ์ดังกล่าวใน 2 ลักษณะ คือช่วงที่ 1 พ.ศ. 2540-2548 วรรณกรรมที่นำเสนอภาพท้องถิ่น สะท้อนภาพโลกาภิวัตน์ เป็นการครอบงำของตะวันตกที่เปรียบกับปีศาจร้ายที่เข้ามาคุกคามและทำให้อัตลักษณ์ของท้องถิ่นล่มสลาย ภาพของท้องถิ่นในวรรณกรรมจึงเป็นการแสดงออกการต่อต้าน และปฏิเสธโลกาภิวัตน์ มาถึงในช่วงที่ 2 (พ. ศ. 2549-2550) โลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรมคือความหลากหลาย และเลื่อนไหลของอำนาจ

นับว่าสำหรับช่วงเวลาดังกล่าวนี้ การปรากฏของท้องถิ่น เริ่มแสดงให้เห็นถึงการตอบโต้การต่อรอง เพื่อจะอยู่ร่วมกับโลกาภิวัตน์ทั้งด้วยการใช้กลวิธีในการเล่นใน การล้อเลียน และท้าทาย เพื่อทุเลาหรือบ่อนเซาะอำนาจของวัฒนธรรมในกระแสโลกาภิวัตน์ ขณะเดียวกันก็เป็นการสร้างอานาจทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นของตนให้แข็งแกร่ง และโดดเด่นขึ้นมาด้วย

ส่วนการอภิปรายในเวทีนโยบายสาธารณะ ท้องถิ่นภิวัตน์ นโยบายภิวัตน์ โดยรังสรรค์ ธนะพรพันธุ์ และอานันท์ กาญจนพันธุ์ (2552) มองว่าจุดแข็งของโลกาภิวัตน์ คือพลังของการบริโภค แต่จะมองเพียงเฉพาะเรื่องการผลิตและมองการบริโภคทางวัตถุอย่างเดียวไม่ได้ เนื่องจากยังมีด้านของการบริโภคข่าวสาร หรือกระจายความรู้ ในลักษณะที่อาจถูกครอบงำและคิดไปในทางเดียว โดยที่ไม่เปิดโอกาสให้เกิดการตั้งคำถาม พร้อมกับการทำงานของตลาดเสรี ที่มาพร้อมกับการพัฒนาอย่างไร้พรมแดน การพัฒนาภูมิภาคให้เท่าเทียมกัน โดยจุดเน้นสำคัญของอานันท์คือการมองว่าทรัพยากรชนบทมีความซับซ้อนและยอกย้อน การเปลี่ยนแปลงในชนบทจึงเป็นเรื่องสำคัญจนกระทั่งไม่สามารถมองไปในทางมุมเดียวเพราะจากการเข้ามาของกระแสโลกาภิวัตน์ ที่มีความขัดแย้งในตัวเองและมีความซับซ้อน ทำให้กระแสการเปลี่ยนแปลงมีลักษณะยุ่งเหยิง เช่น คนในชนบทเมื่อก่อนย้ายเข้ามาทางานในเมืองมากขึ้นต้องไปรองรับภาคอุตสาหกรรมมากขึ้น

มาในภายหลัง คนชนบทกลับไปเป็นเกษตรกรมากขึ้นและไม่ใช่เกษตรกรที่เสรีต่อไป แต่เป็นการกลับไปเป็นเกษตรกรภายใต้อนุสัญญาของบริษัทขนาดใหญ่ เครื่องมือที่จะนำไปสร้างพื้นที่ในการต่อรองและความรู้ใหม่ ๆ คือความรู้ที่ไม่เป็นทางการที่ชาวบ้านใช้แก้ปัญหาในชีวิตประจาวัน ที่พัฒนาขึ้นอย่างค่อยเป็นค่อยไป อันเป็นรากฐานของความมั่นคงในชีวิต เพราะการมองมนุษย์ในมิติของผู้บริโภคและผู้ผลิตเพียงอย่างเดียวยิ่งจะปล่อยปละละเลยให้โลกาภิวัตน์ ทำให้ผู้คนเหล่านี้ปราศจากอำนาจต่อรองเมื่อก้าวเข้าไปในระบบที่กว้างใหญ่ และหาทางแสวงหา เอารัดเอาเปรียบท้องถิ่น และยิ่งกลับทำให้คนอ่อนแอไม่สามารถกำหนดชะตาชีวิตตนเองได้

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับท้องถิ่นนิยม งานศึกษาอภิปรายในประเด็นร่วมกันว่า ท้องถิ่นไม่ต้องการปฏิเสธความเจริญก้าวหน้าทางวัตถุและการมีโอกาสเชื่อมต่อกับโลก แต่ท้องถิ่นนิยม คือท่าทีในการทบทวนบทบาท และสถานะของตนในการกำหนดชะตากรรมตาม

ต้องการ ว่าจะให้การพัฒนาหรือการวางนโยบายทั้งหลาย ไม่ควรมองข้ามชีวิตและจิตใจของผู้คนที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างกันไปตามพื้นเพวัฒนธรรม ท้องถิ่นนิยมมุ่งเน้นให้เห็นความสำคัญของสภาพดั้งเดิม ที่ล้วนแล้วแต่ผ่านการบ่มเพาะ และพัฒนาการเป็นของตนเอง หรือเน้นไปที่การเข้าใจความแตกต่าง ที่ใช้เป็นจุดแข็งที่ทำให้ส่วนกลางเชื่อมกับท้องถิ่น

ส่วนในด้านกลับกัน ท้องถิ่นเชื่อมกับโลกอย่างได้ประโยชน์ที่สมดุลทุกฝ่าย หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งการเป็นปฏิปักษ์ ไม่ลงรอยระหว่างโลกาภิวัตน์ ซึ่งถูกโปรโมทว่าเป็นสากล กับวิถีชีวิตที่เป็นจริงของผู้คนในแต่ละถิ่นที่ ท้องถิ่นนิยมจึงนับเป็นปฏิกิริยาต่อความคิด ความรู้สากล ที่ถูกเผยแพร่อย่างหลากหลาย ทั้งยังสะท้อนให้เห็นถึงประเด็นสำคัญเกี่ยวกับความเป็นระดับโลก (global) ว่าโดยเนื้อแท้ หรือตามที่เกิดขึ้นจริงในระดับการดำเนินชีวิตประจำวัน

ดังนั้นการบรรเทาปัญหาเฉพาะของแต่ละท้องถิ่น ล้วนแล้วไม่ได้มีความหมายเท่ากับคุณค่าแบบสากลที่ทุกคนต้องยอมรับ ดังที่การอธิบายโลกาภิวัตน์แบบเดิมนิยมกล่าวอ้าง หากในทางตรงกันข้ามความเป็นระดับโลกหรือความเป็นโลกาภิวัตน์เช่นที่เกิดขึ้น กลับมีความเป็นระดับท้องถิ่นผสมผสานอยู่เสมอ

3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546) เสนอว่า การพิจารณา และทบทวนการสร้างความหมายใหม่ๆ แก่อัตลักษณ์ทั้งทางเพศ วัฒนธรรม ตลอดทั้งทางการเมือง ย่อมนำไปสู่การนำเสนอค่านิยมแบบแผนปฏิบัติทางวัฒนธรรมและแบบแผนชีวิตใหม่ขึ้นมา ประการแรกคือ การสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม เข้าไปมีส่วนต่อการเสนอภาพเชิงโครงสร้างพื้นฐานในความสัมพันธ์ของผู้คนภายใต้ระบบโลกาภิวัตน์ และพลวัตทางวัฒนธรรมของปัจจัยเหล่านี้ในด้านหนึ่งทำให้เกิดการสร้างให้อัตลักษณ์ให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของระบบของการบริโภคและการผลิต

แต่ในบางด้านทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของจิตสำนึกและประสบการณ์เกี่ยวกับตนเอง ประการต่อมาเพื่อที่จะให้การเข้าใจบทบาทของอัตภาพในกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางด้านร่างกาย อภิญญาเสนอว่า มีความจำเป็นต้องหันไปสำรวจแนวคิดที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ดังเช่นแนวคิดของผู้กระทำหรือปัจเจกตามที่แนวโน้มของสำนักคิดหลังสมัยใหม่ต้องการรื้อถอน ความหยุดนิ่งและเป็นการแกล้งของปัจจัยสภาพของตัวบุคคล (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546: 78)

ส่วนการนิยามความหมายหรือการสร้างภาพแทน ภาพนำเสนอ (representation) เมื่อนำไปสัมพันธ์กับอำนาจหรือระบบความรู้ หรือระเบียบในการจำแนกแจกแจงสิ่งต่าง จึงทำให้ “อัตลักษณ์” มีความหมายที่แตกต่างไปจากความหมายที่เข้าใจกันโดยทั่วไป จากที่เดิมนั้น พจนานุกรมภาษาไทย-อังกฤษ หรืออังกฤษ-ไทย (วิทย์ เที่ยงบูรณธรรม : 1049) เพื่อให้ความหมายของ Identity ว่าเอกลักษณ์ ตรงกับความหมายของคำนี้ในพจนานุกรม ภาษาอังกฤษ (Oxford Advance

Learner’s 1973 : 487 ; Collins Dictionary 1996) ว่าหมายถึงสิ่งที่เป็นคุณสมบัติของคนหรือสิ่งหนึ่งและมีแนวทางอธิบายตามมาว่า

อัตลักษณ์เป็นคุณสมบัติเฉพาะของสิ่งนั้น ที่ทำให้สิ่งนั้นโดดเด่นขึ้นมา หรือแตกต่างจากสิ่งอื่น และสิ่งที่เรารู้สึกว่าเป็นเรา หรือพวกเราแตกต่างจากเขาหรือพวกเขาหรือคนอื่น ไม่จำเป็นต้องเป็นหนึ่งเดียว แต่อาจมีหลายอัตลักษณ์ ที่ประกอบขึ้นมาเป็นตัวเราและพวกเรา ไม่ใช่เป็นสิ่งที่มีอยู่ในธรรมชาติ แต่เป็นสิ่งที่สร้างขึ้นโดยสังคม (social construct) อัตลักษณ์จึงจำเป็นต้องมีกระบวนการสร้างความเหมือนระหว่าง พวกเรา หรือคนอื่น (ฉลาดชาย รมิตานนท์, ม.ป.ป., ออนไลน์)

สรตี ใจสอาด (2560)เสนอว่า อัตลักษณ์เป็นความรู้สึกนึกคิดที่บุคคลมีต่อตนเองว่า “ฉันคือใคร. ซึ่งจะเกิดขึ้นจากการปฏิสังสรรค์ระหว่างตัวเรากับคนอื่นโดยผ่านการมองตนเองและการที่คนอื่นมองเรา

ดังนั้นอัตลักษณ์ต้องการความตระหนัก (awareness) ในตัวเราและพื้นฐานของการเลือกบางอย่างนั่นคือเราจะต้องแสดงตนหรือยอมรับอย่างตั้งใจกับอัตลักษณ์ที่เรากำลังเลือก ความสำคัญของการแสดงตนก็คือการระบุได้ว่าเรามีเอกลักษณ์เหมือนกลุ่มหนึ่งและมีความแตกต่างจากกลุ่มอื่นอย่างไร และฉันเป็นใคร

นิธิ เอียวศรีวงศ์ อ้างในสรตี ใจสอาด (2560) กล่าวไว้ว่าอัตลักษณ์คือจิตสำนึกส่วนตัวและจิตสำนึกร่วมในระดับสังคมที่เกิดจากการนิยามตัวเองว่าตัวเองคือใคร มีความเป็นมาอย่างไร แตกต่างจากคนอื่นกลุ่มอื่นหรือสังคมอื่นอย่างไร แล้วจะใช้อะไรเป็นเครื่องหมายในการแสดงออก ดังนั้น

ในท้ายที่สุดการศึกษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมจึงจำเป็นต้องพิจารณาความเป็นปัจเจกในวัฒนธรรมของกลุ่มชนนั้นหรือลักษณะเฉพาะที่ต่างจากวัฒนธรรมที่ได้รับโดยตรงจากผู้ปกครองกลุ่มชนหรือวัฒนธรรมนั้น ๆ นอกจากนี้อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546) ยังเสนอว่าอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมยังมีความเกี่ยวข้องกับการเกี่ยวกับความเคลื่อนไหวในระบบโลกที่เต็มไปด้วยความขัดแย้งและแตกต่างทางด้านเชื้อชาติ ศาสนา เพศภาวะ ภาษาที่ทำให้เกิดกระบวนการเคลื่อนไหว เพื่อเสนอปรัชญาแนวคิดในการพัฒนาที่เคารพความหลากหลายทางชีวภาพและวัฒนธรรม

ดังนั้น ความเลื่อนไหลและแตกต่างของเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมจะทำให้เข้าใจตัวละครหรือผู้กระทำใหม่ ๆ ที่ไม่ได้มีเพียงอำนาจรัฐแบบตรงไปตรงมา บนเวทีการเมืองระหว่างประเทศ จึงทำให้ต้องมีการปรับมโนทัศน์เข้ามา อันได้แก่ กระบวนการเคลื่อนไหวทางสังคม เพื่อให้สามารถอธิบายปรากฏการณ์ที่ไม่ได้มีเป้าประสงค์เพื่อมุ่งเป้าหมายทางการเมืองเสมอไป

นอกจากนี้อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะวัฒนธรรมท้องถิ่น ยังมีส่วนสร้างปฏิสัมพันธ์ต่อการนิยาม และสร้างความหมายให้กับอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมประจำชาติเช่นกัน ดังที่ปรากฏในศิลปะร่วมสมัยไทย อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมในศิลปกรรมประการหนึ่งคือ การสื่อสารความ

เป็นไทยในทางศิลปกรรม ที่เดิมหมายถึงศิลปะประเพณี หรือศิลปะชั้นสูงเพื่อศาสนูปถัมภ์ และสำหรับชนชั้นสูง รากฐานสำคัญได้ถูกวางไว้ ตั้งแต่ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี หันมาเห็นความสำคัญแก่การศึกษาศิลปะประเพณีไทย ให้คู่กันกับการศึกษาศิลปะหลักวิชาตะวันตก จึงกำหนดให้มีวิชาวิจัยศิลปะไทยขึ้นในหลักสูตรของคณะจิตรกรรมประติมากรรม นับแต่เริ่มก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร

กระทั่งภายหลังเมื่อมีการรื้อฟื้นและศึกษาศิลปะแบบประเพณีอย่างจริงจัง คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร จึงเปิดสอนวิชาศิลปะไทยอย่างเป็นทางการ ตั้งแต่ พ.ศ. 2519 ทำให้ผู้ที่สำเร็จการศึกษาออกมาสามารถสร้างงานจิตรกรรมแบบประเพณีอย่างสมัยใหม่หลายคน (วิบูลย์ ลี้สุสรรณ 2548: 329) ทำให้ศิลปะไทยก้าวไปพร้อมกับการเรียนรู้จากตะวันตก รวมกระทั่งนักศึกษาศิลปะที่มาเล่าเรียนจากภูมิภาคต่าง ๆ ทำให้ความเป็นท้องถิ่นไทยมีกลิ่นอายของความเป็นล้านนา อีสาน และภาคใต้ เมื่อออกไปทำงานสร้างสรรค์เฉพาะตัว

กระทั่งเมื่อราวสองทศวรรษที่ผ่านมาความเป็นไทยแบบ ชาวบ้าน หรือ “ท้องถิ่น” เริ่มปรากฏเป็นกระแสที่ชัดเจน หนึ่งในนั้นเรียกว่า ชนบทนิยม อันเป็นผลมาจากการโหมพัฒนาเศรษฐกิจตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติในช่วงพุทธทศวรรษ 2500 โดยรัฐบาลได้ส่งเสริมศิลปะทำให้เป็นส่วนหนึ่งของการส่งเสริมการท่องเที่ยวพร้อมกับการนำเสนอภาพความเป็นไทยซึ่งไม่ได้หมายถึงความเป็นไทย ในความหมายของสถาบันหลักซึ่งค้ำจุนความมั่นคงของรัฐ แต่หมายถึงอัตลักษณ์ไทยที่สร้างขึ้นมาเพื่อวัตถุประสงค์ทางด้านการท่องเที่ยวและแสวงหาผลกำไร ซึ่งการสร้างและบริโภคพุทธศิลป์และศิลปะที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตอันสงบงามเรียบง่ายของไทย ก็เป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการดังกล่าวนี้ (กษมาพร แสงสุระธรรม, 2555: 75-79)

ดังจะเห็นได้จากการประกวดงานจิตรกรรมไทย ที่เฟื่องฟูในช่วงปลายพุทธทศวรรษ 2520 และความเป็นไทยยังได้ถูกปรับเปลี่ยนต่อมา เมื่อเกิดวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจทำให้เกิดกระแสการหันไปทบทวนภูมิปัญญาท้องถิ่น เป็นส่วนประกอบที่เข้าด้วยกันได้อย่างดีกับภาวะโหยหาอดีต การมีภาพชนบทไทยเป็นตัวแทนของอดีตที่ดีงาม ภาพนำเสนอความเป็นไทยในลักษณะดังกล่าวเป็นเครื่องมือที่สอดคล้องอย่างดีกับการประโคมให้เกิดกระแสความตื่นตัว ทั้งการค้นหาความเป็นไทยภูมิปัญญาท้องถิ่น อัตลักษณ์ไทย รวมกระทั่งแนวคิดที่เรียกว่า ปรัชญาของความพอเพียง ซึ่งกลายมาเป็นวาทกรรมที่ใช้ต่อสู้กับทุนนิยมและกระแสโลกาภิวัตน์ (Reynolds, 2001: 252)

จากการศึกษาการเมืองของการนำเสนอภาพความเป็นล้านนาในงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยโดย (กษมาพร แสงสุระธรรม, 2553: 209) สรุปว่า การที่ศิลปินท้องถิ่น (ในกรณีศึกษาศิลปินล้านนา) ตระหนักถึงอัตลักษณ์เฉพาะของตน ไม่เพียงเกิดจากการบ่มเพาะจากสถาบันการศึกษา ที่เน้นให้ผู้เรียนค้นหาพัฒนาการทางศิลปะของตนเองจากถิ่นที่มาของตน ปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นปฏิกิริยาที่สอดคล้องกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยในช่วงพุทธทศวรรษ 2520 คือกระแสท้องถิ่นนิยมอันหมายถึงกระแสการใส่ใจความเป็นท้องถิ่น

การรื้อฟื้นเอกลักษณ์ท้องถิ่นตลอดจนการนิยามความเป็นไทยจากท้องถิ่นที่เกิดขึ้นในช่วงพุทธทศวรรษ 2520 โดยอันที่จริงแล้วไม่ได้เกิดขึ้นจากท้องถิ่นหรือเจ้าของวัฒนธรรมโดยโดด ๆ หากแต่มีส่วนจากการสนับสนุนของภาครัฐ เอกชน อาทิเช่น การให้รางวัล การโปรโมท ล้วนมีส่วนในการนิยามรื้อฟื้นวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมท้องถิ่นให้เข้มแข็งและแพร่หลายกระทั่งกล่าวได้ว่าส่งผลให้ศิลปะและศิลปินที่นำเสนอความเป็นท้องถิ่นได้อย่างร่วมสมัย ได้รับการยกย่องให้เป็นมาตรฐานของวงการศิลปะไทยอีกเช่นกัน

แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องและกรอบโครงสร้างการวิจัย

1.แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับภาพตัวแทน

คำว่า ภาพตัวแทน (representation) มาจากรากศัพท์ของคำว่า present หรือ to make present หมายถึงความรู้สึก การรับรู้อันเป็นผลจากการนำเสนอ หรือดึงให้บางอย่างเข้ามา ให้มีขึ้น หรือบางผู้คนให้ปรากฏขึ้นมา ต่อมาคำว่า represent เริ่มได้รับความหมายอื่น ๆ ตามมา อันเกี่ยวกับความรู้สึกถึงการทำให้ผู้คนปรากฏ (ต่อหน้าตัวแทนของอำนาจ ตลอดถึงเป็นผู้ถือหรือใช้อำนาจ อย่างเช่นคำว่า representative ที่แปลว่าผู้แทน) เมื่อมีผู้หนึ่งผู้ใดปรากฏอยู่ตรงหน้าผู้อื่น รวมทั้งการทำให้ “สิ่งใด หรือบุคคลใด” ปรากฏขึ้นในความคิดของผู้อื่นเช่นกัน (Williams, 1985: 266-267) ฉะนั้นภาพตัวแทนจึงเกี่ยวข้องกับการจำลองความจริงที่ไม่ปรากฏตรงหน้า เนื่องจากเป็นการสร้างความหมายผ่านภาษา ภาพเขียนสัญลักษณ์ ภาพรหัส หรือการใช้เสียงเพื่อสื่อความหมายและเพื่อช่วยให้เกิดความเข้าใจในการอ้างถึงสิ่งต่าง ๆ ในโลกทั้งโลกของความเป็นจริงกับโลกของความคิด (เนตรดาว แพทย์กุล, 2543) ทำให้การสร้างภาพตัวแทนความจริงเป็นกระบวนการที่ซับซ้อนเพื่อให้ภาพแทนดังกล่าวสามารถสถาปนาตำแหน่งแห่งที่ของตนของสิ่งของที่พูดถึง ให้เกิดการยอมรับในวงกว้าง

ฉะนั้นการสร้างภาพตัวแทนสัมพันธ์อย่างแนบแน่น กับความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่แฝงฝังอยู่ในบริบทนั้น ซึ่งอาจอยู่ในรูปของความรู้ความจริงที่มีเป้าหมายหลักหรืออุดมการณ์ทางการเมืองที่ต้องการให้เกิดขึ้น (ณฐพงศ์ จิตรนิรัตน์, 2553: 91-92)รวมทั้งงานศิลปกรรม อย่างเช่น ทัศนศิลป์นับเป็นอีกวิธีการสื่อความหมาย เช่นเดียวกับวรรณกรรม รายการโทรทัศน์ ภาพยนตร์ เว็บไซต์ ละครจึงถือเป็นตัวบท (text) หรือเครื่องมือในการสื่อความหมายอย่างหนึ่ง เพราะสามารถทำหน้าที่ภาพตัวแทน อันเป็นผลจากการพรรณนาถึงบุคคล สิ่งของ เหตุการณ์ที่มีอยู่จริง แต่ไม่ปรากฏ ณ ขณะที่กำลังอ้างถึง หรือเป็นการนำเสนอความจริง สิ่งที่มีอยู่ให้เป็นจริงอีกครั้งหนึ่ง (re-present) (Laughey, 2009: 70)

นักวัฒนธรรมศึกษา สจ๊วร์ต ฮอลล์ (Stuart Hall, 1997) เสนอแนวทางศึกษาภาพตัวแทนทางวัฒนธรรม (cultural representation) ว่าเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้าง และมุ่งหมายผลบางประการ โดยสรุป ฮอลล์นิยามของภาพตัวแทน (representation) อย่างสังเขปว่า “เป็นกระบวนการจากสมาชิกของกลุ่มวัฒนธรรมที่ใช้ภาษา เพื่อจะทำการผลิตความหมาย (ตามนิยามแบบกว้าง ยังนับรวมระบบการสื่อความหมาย ผ่านภาษาในรูปสัญลักษณ์)” (Hall, 1997: 17) ภาพตัวแทนจึงเป็นผลผลิตแห่งความหมายของภาพในใจเรา โดยทำงานผ่านภาษานอกจากนี้ยังเป็นตัวเชื่อมระหว่างแนวคิดสัญลักษณ์ (sign) และภาษาที่ทำให้ผู้คนสามารถให้ความหมายสิ่งต่าง ๆ ในโลกแห่งความเป็นจริงได้ไม่ว่าจะเป็นผู้คน เหตุการณ์ สิ่งของ รวมทั้งความคิดที่เป็นนามธรรม

นักสัญศาสตร์ วลาดิมีร์ โวโลชินอฟ (Vladimir Voloshinov) เสนอว่าการเป็นตัวแทนหรือภาพตัวแทน (representation) อันหมายถึงภาษา ตัวบทที่ใช้ในการสื่อสาร ทั้งการเขียนการพูดเพื่อจะกำหนดความหมายให้กับกลุ่มทางสังคมรวมทั้งปฏิบัติการทางสังคม รวมทั้งเหตุการณ์ สภาวะเชิงนิเวศสังคม และวัตถุสิ่งของ โดยนัยจึงกล่าวได้ว่าความหมายไม่ได้แฝงฝังมาในตัววัตถุโดยปริยาย แต่เป็นการรับรู้ความหมาย ที่เกิดจากการกรองหรือตีความด้วยตัวแทนเชิงภาษา (linguistic representation) จึงสามารถเข้าใจลำดับต่อไปว่า วิถีของการสร้างภาพตัวแทนเป็นสิ่งที่ถูกประกอบขึ้นจากทั้งแง่มุมของประวัติชีวิต ประวัติศาสตร์ สังคมวัฒนธรรม (Voloshinov อ้างใน Mehan and Willis, 1988) กระนั้นก็ดี การที่ภาพแทนเชิงภาษาเป็นสิ่งบ่งชี้วิธีที่เราคิดเกี่ยวกับตัวบุคคล เหตุการณ์ วัตถุในรายเฉพาะ ย่อมส่งอิทธิพลต่อหลักของการกระทำที่จะส่งผลจริงในปฏิบัติการทางสังคม (Shapiro, 1988)

กาญจนา แก้วเทพ อธิบายว่าตามหลักภาษาศาสตร์ การศึกษาภาพตัวแทนตามแนวทาง reflective approach หรือการมองเจตนาในการสื่อสารเพื่อโน้มน้าวให้คล้อยตาม มีความเชื่อว่าความจริงเคยมีอยู่หรือมีอยู่แล้ว ภาพ/การสื่อสารจึงทำหน้าที่เปรียบกับกระจกส่องให้เราเห็นความจริง แต่ในการสร้างทฤษฎีภาพตัวแทนโดยกลุ่มวัฒนธรรมศึกษากลับเชื่อว่า “ความจริงไม่ได้ดำรงอยู่ แต่ขึ้นอยู่กับการประกอบสร้างขึ้นมาโดยคนและสังคม” (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2551: 687)

2. แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับท้องถิ่นนิยม (localism)

คำว่าท้องถิ่น (local) เป็นการเน้นความสำคัญกับการใช้ท้องที่ หรือถิ่นที่ทางภูมิศาสตร์เป็นที่ตั้งและจุดเริ่มต้นในการทำความเข้าใจความสัมพันธ์ทางเศรษฐกิจการเมืองและวัฒนธรรมอันเป็นที่รวมของผู้คน ท้องถิ่นจึงเน้นหนักความเป็นส่วนหนึ่งในเครือข่าย ที่ไม่เคยดำรงอยู่อย่างโดดเดี่ยวด้วยตนเอง จนท้องถิ่นเองไม่ได้เป็นสังคมที่ถูกปิดตายตัดขาดจากโลกภายนอก ในทางตรงกันข้ามท้องถิ่นต้องเกี่ยวข้อง ปฏิสัมพันธ์เชื่อมโยงกับระบบเศรษฐกิจและการเมืองตั้งแต่ในระดับภูมิภาคและ

ระดับประเทศไปจนถึงระดับโลก ทำให้ชุมชนท้องถิ่นไทยนับเป็นส่วนหนึ่งของกระแสโลกอย่างไม่อาจปฏิเสธได้ ส่วนท้องถิ่นนิยมหรือท้องถิ่นภิวัตน์เป็นเรื่องของกระบวนการยืนหยัดต่อสู้ บูรณะฟื้นฟูอัตลักษณ์ สร้างอิสรภาพ ให้เกิดความภาคภูมิใจของชุมชนท้องถิ่น (พัฒนา กิติอาษา, 2546: 41)

นอกนั้นท้องถิ่นนิยม ยังหมายถึงกระแส แนวคิด หรือปรัชญาทางการเมือง หลักปกครอง ที่ให้ความสำคัญกับท้องถิ่นเป็นลำดับแรก ทำให้สิ่งที่ท้องถิ่นนิยมเน้นหนัก ได้แก่ การอุดหนุนส่งเสริมการผลิตการบริโภคจากภายในท้องถิ่น โดยใช้แรงงานและทรัพยากรของท้องถิ่น

ในทางการเมืองท้องถิ่นนิยมเน้นการกำกับดูแลโดยรัฐบาลท้องถิ่นให้การสนับสนุนประวัติศาสตร์ท้องถิ่น เพื่อให้เกิดความภาคภูมิใจและร่วมแรงร่วมใจกันรักษาและสืบทอดวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ท้องถิ่น แนวคิดที่เรียกว่า ท้องถิ่นนิยม มักถูกนำมาจัดวางเป็นคู่ขัดแย้ง (contrast) หรือขั้วตรงข้ามกับภูมิภาคนิยมหรือการปกครองแบบรวมศูนย์อำนาจรวมศูนย์โดยรัฐเดี่ยว (unitary state) หรือโดยรวมนั้นหมายถึงรัฐที่เน้นการรวมศูนย์ นอกจากนี้ท้องถิ่นนิยม ยังหมายถึงแนวการดำเนินการเพื่อวางระบบในการกำกับดูแลโดยรัฐบาลส่วนกลางเพื่อให้มีอำนาจปกครองตนเอง (autonomy) ในระดับท้องถิ่น

ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงความเป็นท้องถิ่น จึงมีคำที่เกี่ยวข้อง อยู่ถึง 3 คำ คือ ความหมายแรกคำว่าท้องถิ่น ในด้านพื้นที่ (locality) มีความหมายเกี่ยวข้องกับสภาพทางภูมิศาสตร์ และเงื่อนไขเอื้อแก่การดำรงอยู่ในสถานที่ หรือการเป็นส่วนหนึ่งในพื้นที่ทั้งที่เป็นกายภาพ (หรือทางรูปธรรม) และนามธรรม รวมถึงความรู้สึกนึกคิดและความทรงจำเกี่ยวกับสถานที่นั้น ๆ ความหมายต่อมา คำว่าท้องถิ่นนิยม (localism) หมายถึงสภาพ หรือเงื่อนไขของท้องถิ่นที่กำลังดำรงอยู่ หรืออิทธิพลที่ทำให้สถานที่นั้นมีความเป็นท้องถิ่นเกิดขึ้น อีกคำหนึ่งคือคำว่า ท้องถิ่นภิวัตน์ (localization) หมายถึงการทำให้ท้องถิ่น การแปรสภาพให้สิ่งที่มีอยู่ ถูกทำให้กลายเป็นลักษณะของท้องถิ่น (localized) ซึ่งรวมถึงความรู้สึกนึกคิดด้วย

พัฒนา กิติอาษายังเสนอต่อไปว่า มโนทัศน์ท้องถิ่น นอกจากมีฐานะของหน่วยที่ตั้งทางภูมิศาสตร์ และเครือข่ายทางเศรษฐกิจ การเมือง และสังคมเฉพาะแห่ง แต่ละวาระเมื่อมีการกล่าวถึงท้องถิ่นนิยมและท้องถิ่น ย่อมครอบคลุมถึงเรื่องขององค์ความรู้แนวคิดและมุมมองที่เกี่ยวกับท้องถิ่นที่ควรได้รับการพิจารณาในฐานะเป็น “กระแสชุมชนท้องถิ่น” ในนามของการเป็นแนวโน้มจากชุมชนที่มีฐานทางทรัพยากรภูมิปัญญา กอปรขึ้นจากฐานพัฒนาการและประวัติศาสตร์ การดำรงอยู่ของตนเอง โดยท้องถิ่นเป็นสิ่งที่ไม่หยุดนิ่งตายตัว แต่เต็มไปด้วยความแตกต่างหลากหลายสลับซับซ้อน นอกจากนี้ยังมีความเชื่อมโยงสัมพันธ์ระหว่างกันในด้านของเศรษฐกิจ การเมือง สังคมวัฒนธรรมและภูมินิเวศ รวมทั้งเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับพื้นที่และความเชื่อมถึงกันด้วยเครือข่ายความสัมพันธ์ระดับภูมิภาค ชาติ นานาชาติ และโลกอย่างแยกกันไม่ออก (พัฒนา กิติอาษา, 2546: 3, 5-6)

อย่างไรก็ตามพัฒนา กิติอาษา (2546) ยังได้นิยามต่อไปว่า ท้องถิ่นนิยม มีลักษณะองค์รวมเพราะว่าเป็นแนวคิดและปฏิบัติการทางเศรษฐกิจการเมืองสังคมและวัฒนธรรมใด ๆ ที่ยึดเอาท้องถิ่นเป็นจุดเริ่มต้นและหน่วยสำคัญในการวิเคราะห์ ในความหมายอย่างกว้างขวางของท้องถิ่นนิยมนั้นทำให้มนุษย์ทุกคนอยู่ในฐานะที่เป็นสมาชิกของสังคมต่างเป็นผู้มีพันธะผูกพันมีความทรงจำจินตนาการ ประสบการณ์ชีวิต และนิยามเกี่ยวกับพื้นที่หรือถิ่นที่เฉพาะเป็นของตนเอง ทำให้มนุษย์ทุกคนมีศักยภาพและความสามารถสื่อสารและนำเสนออัตลักษณ์และความเป็นท้องถิ่นของตนเองในรูปแบบต่าง ๆ ผ่านทางเรื่องเล่า บันทึก การแสดง ในฐานะสื่อหรือภาษาที่เสนอมิติความสัมพันธ์ทั้งภายในท้องถิ่นเอง กับระหว่างท้องถิ่นที่ครอบคลุมรูปธรรมและนามธรรมของสถานที่และผู้คน เนื่องจากท้องถิ่นคือผลรวมจากกระบวนการสร้างชุมชนที่มีลักษณะเฉพาะของท้องถิ่นในเชิงนามธรรม อาทิ เป็นความรู้สึกนึกคิด ความเป็นท้องถิ่น ยังมีลักษณะเป็นวาทกรรมจากผลผลิตระหว่างปฏิสัมพันธ์ รวมทั้งพลวัตระหว่างผู้คนในท้องถิ่นกับสิ่งแวดล้อมรอบตัว (เทียมจิตร์ พ่วงสมจิตร์, 2553)

3.แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับอัตลักษณ์/เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม

คำว่าอัตลักษณ์มีรากศัพท์มาจากคำภาษาละตินว่า identitas เดิมใช้คำว่า idem ซึ่งมีความหมายว่าเหมือนกัน คำว่า อัตลักษณ์ เป็นคำที่ใช้กันโดยทั่วไปในศตวรรษที่ 20 โดยมีจุดเริ่มต้นขึ้นมาจากสำนักคิดทางสังคมวิทยาที่เรียกว่า ปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ โดยกล่าวถึงตัวตนว่าเป็นความสามารถอันหนึ่งของมนุษย์โดยเฉพาะในการที่จะคิดคำนึงถึงธรรมชาติและสังคมรอบตัวผ่านการสื่อสารและภาษา อัตลักษณ์หรือตัวตน จึงสามารถปรับเปลี่ยนหรือยืดขยายได้ตามขอบเขตความสัมพันธ์ระหว่างตัวเราต่อสิ่งอื่นรายรอบ ซึ่งขอบเขตดังกล่าวอาจเลื่อนไหลไปมาได้ขึ้นอยู่กับตัวแปรต่าง ๆ เช่น อายุ เพศ เชื้อชาติ ความคาดหวังทางสังคม (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546) ความหมายของอัตลักษณ์โดยพื้นฐานนั้นจึงมีความเกี่ยวซ้อนทับกันอยู่ระหว่างตัวตนหรืออัตลักษณ์ที่สัมพันธ์ยึดโยงกับสังคมซึ่งหมายถึงโครงสร้างทางสังคมที่กำหนดพฤติกรรมการแสดงออกที่เกี่ยวข้องกับบทบาทหน้าที่ความสัมพันธ์ของแต่ละปัจเจกผู้หนึ่งต่อคนอื่น ๆ

อัตลักษณ์จึงมีมิติซ้อนทับระหว่างโครงสร้างสังคมที่กำหนดปัจเจกกับการนิยามของปัจเจกในฐานะผู้มีส่วนในการกระทำการ (รัตนา โตสกุล, 2546) ดังนั้นเอกลักษณ์หรืออัตลักษณ์แห่งชาติเป็นผลผลิตของการเกิดขึ้นของชุมชนทางการเมือง ในโลกสมัยใหม่ตามระบบรัฐชาติที่รับมาจากตะวันตก เกษียร เตชะพีระ(ใน ประชา สุวีรานนท์, 2558) อธิบายว่า สำหรับสังคมไทย การก่อรูปดังกล่าวคือเวลาในช่วงระหว่างรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 7 ภายใต้บริบทของการเปลี่ยนแปลงให้มีความทันสมัยในกรณีของการสร้างรัฐชาติได้ทำให้เกิดการรวมศูนย์อำนาจ ตามระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์และความเป็นชาติแบบราชาชาตินิยมซึ่งอาจเรียกว่า เป็นการสร้างรัฐชาติในยุคเริ่มแรกหรือเป็น “แบบไทย ๆ

ฉะนั้นความเป็นชาติเป็นตัวแทนชาติในยุคแรกจึงหมายถึงการบูรณาการขึ้นเป็นรัฐ โดยรวมความหลากหลายและสลายความแตกต่าง ฉะนั้นการทำความเข้าใจเอกลักษณ์ของชาติ เป็นการเฉพาะ ในอีกด้านหนึ่งก็คือการทำความเข้าใจการกำเนิดของชาตินั้นเอง เพราะชาติเกิดจากการทำงานผ่านความเหมือนหรือความต่อเนื่องที่เรียกว่า “อัตลักษณ์/เอกลักษณ์” ซึ่งในสังคมสมัยใหม่เอกลักษณ์แบ่งออกเป็นประเภทต่าง ๆ ได้แก่ เหตุการณ์ของชุมชน

อัตลักษณ์และเอกลักษณ์แห่งชาติ อัตลักษณ์เป็นสิ่งที่บุคคลสามารถค้นพบเมื่อต้องเดินทางจากชุมชนหมู่บ้านที่มีความสัมพันธ์ระดับปฐมภูมิเข้าไปอยู่ในสังคมเมืองที่ผู้คนผูกพันกันด้วยอำนาจทางการเมือง ความสัมพันธ์ทางเศรษฐกิจ เพราะสังคมเมืองที่มีเงื่อนไขของการตลาดเพื่อให้บุคคลมีเสรีภาพที่จะเลือกเป็นในสิ่งต่าง ๆ ตามความต้องการ ชาติจึงเกิดขึ้นในกระบวนการดังกล่าวที่มีการเปลี่ยนผ่านจากความสัมพันธ์ในระดับชุมชนหมู่บ้านไปสู่สังคมเมืองสมัยใหม่ อันเป็นที่รวมของอัตลักษณ์ และผู้คนแปลกหน้าจำนวนมาก ที่เต็มไปด้วยความแตกต่างความขัดแย้ง ความเป็นไปได้และความไร้ระเบียบนานาประการ

การสร้างอัตลักษณ์/เอกลักษณ์แห่งชาติ มีความจำเป็นในแง่ที่ช่วยให้คนในสังคมสมัยใหม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ “อัตลักษณ์/เอกลักษณ์” จะก่อรูปขึ้นจากชุมชน โดยชุมชนที่ประกอบสร้างเอกลักษณ์มีอยู่ใน 3 ลักษณะคือ 1) ชุมชนที่เกิดจากความผูกพันกับสถานที่ 2) ชุมชนที่เกิดจากความทรงจำจากการเข้าไปมีส่วนร่วมในการสำคัญทางประวัติศาสตร์ และ 3) ชุมชนที่เกิดจากความผูกพันทางจิตใจ การประกอบขึ้นเป็น “อัตลักษณ์/เอกลักษณ์” ที่ทุกคนยึดถือว่าเป็นสิ่งประจำชาติก็ถูกสร้างขึ้นในลักษณะเดียวกันนี้ ชาติจึงมีสถานะเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาในจินตนาการหรือเป็นชุมชนจินตนากรรม (imagined communities) เพราะผู้คนไม่สามารถเข้าใจสัมผัสถึงขอบเขตของชาติและเพื่อนร่วมชาติทั้งหมดได้อย่างหมดจด

ดังนั้นชาติจึงไม่สามารถรับรู้ได้จริงในเชิงประจักษ์ แต่ต้องอาศัยเครื่องมือในการช่วยสร้างขึ้นมา อาทิเช่น ภาษา หรือการสร้างสัญลักษณ์ โดยอาศัยตัวกลางต่าง ๆ ในการแสดงออก หรือแสดงแทน (represent) อาทิ ธงชาติ ภาษา ตลอดถึงการใช้สัญลักษณ์ดอกราชพฤกษ์ ช้าง และศาลาไทย ในการแสดงแทนเอกลักษณ์ประจำชาติไทยฉบับทางการ เนื่องด้วยสัญลักษณ์ดังกล่าวนี้เป็นรูปธรรมที่มองเห็นได้ง่าย สามารถนำมาผลิตและเผยแพร่เพื่อยืนยันความมีตัวตนของจินตกรรมแห่งชาติได้อย่างแพร่หลาย เป็นรูปธรรม (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2550: 219)

หลังจากทบทวนความเป็นมาเกี่ยวกับการสร้างนิยาม และการศึกษาความหมายของมโนทัศน์ “อัตลักษณ์” (identity) หากอ้างอิงในแนววัฒนธรรมศึกษา(cultural studies) มักจะได้รับการอภิปรายควบคู่ไปกับมโนทัศน์อำนาจและวาทกรรม เนื่องจากปฏิเสธไม่ได้ว่าในการนำเสนอความคิดความรู้เกี่ยวกับสิ่งที่ไม่ได้ปรากฏอยู่ตรงหน้า ย่อมต้องทำงานผ่านภาษาและโวหารการเล่าเรื่อง กล่าวได้ว่าวัฒนธรรมศึกษาเสนอวิธีการศึกษาภาพนำเสนอ ในการสร้างความหมาย ซึ่งตั้งอยู่บนพื้นฐาน

ความเชื่อที่ว่าการนำเสนอภาพแทนนั้น ไม่ได้เป็นกระบวนการที่โปร่งใสหรือเป็นเพียงการถ่ายทอดเสียงรอบข้าง เสียงที่ไม่ใช่เสียงของผู้พูด โดยตรงโดย ไม่มีการบิดเบือนหากแต่เป็นกระบวนการที่แอบแฝงการผลิตความหมาย

กล่าวคือในระบบที่สิ่งรอบข้างไม่ได้มีความหมายในตัวของมันเอง ทำให้นักเขียนหรือผู้ที่นำเสนอภาพแทนนั้นแต่งเติมความหมายลงไปในกระบวนการนำเสนอ จากมุมดังกล่าวผู้เขียนหรือผู้นำเสนอนับว่ามีความสำคัญอย่างมากในการกำหนดกรอบความหมายกับสิ่งรอบข้างที่ไม่ได้มีความหมายในตัวมันเอง (สุรเดช โชติอุดมพันธ์, 2551) ทำให้อัตลักษณ์สามารถขยับเขยื้อน หรือเลื่อนไหลจากจุดกำเนิดได้ หรือกล่าวอีกอย่างอัตลักษณ์ มีลักษณะที่ถูกย้ายที่ (dislocate) หรือถ่ายเทได้

ดังนั้น ความเลื่อนไหลและแตกต่างของเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมจะทำให้เข้าใจตัวละครหรือผู้กระทำใหม่ ๆ ที่ไม่ได้มีเพียงอำนาจรัฐแบบตรงไปตรงมา บนเวทีการเมืองระหว่างประเทศ จึงทำให้ต้องมีการปรับมโนทัศน์เข้ามา อันได้แก่ กระบวนการเคลื่อนไหวทางสังคม เพื่อให้สามารถอธิบายปรากฏการณ์ที่ไม่ได้มีเป้าประสงค์เพื่อมุ่งเป้าหมายทางการเมืองเสมอไป

ดังเช่นความเคลื่อนไหวเพื่อแสดงตัวตนทางวัฒนธรรม การเมืองเรื่องอัตลักษณ์จึงมีลักษณะ คล้ายเช่นความต้องการพื้นที่ทางสังคมให้ขยายมากขึ้น อย่างในการเคลื่อนไหวของผู้คนชายขอบหรือผู้ถูกสังคมปิดป้าย ตีตราเช่นรักร่วมเพศ หรือคนเพศที่ 3 หรือคนไข้โรคเอดส์ เป็นต้น บางครั้งการเสนอวิถีชีวิต ในฐานะอาวุธที่มีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมหนุนหลัง ยังอยู่ในรูปของกาตรต้านทานกระแสบริโภคหลักในสังคม อาทิ เช่น ขบวนการมังสวิรัติ ขบวนการที่เสนอทางเลือกในการพัฒนาใหม่ บางครั้งวิธีแบบใหม่บางครั้งแสดงออกในรูปแบบอัตลักษณ์ทางศาสนา ดังนั้นกล่าวได้ว่ารูปแบบและยุทธศาสตร์ (strategy) การเคลื่อนไหวจึงเปลี่ยนไปจากเดิมไม่ใช่เรื่องของการออกมาเรียกร้องบนถนนเพียงอย่างเดียว

แม้ว่าในบางบริบทการทำเช่นนี้ยังมีอยู่ และไม่ได้เป็นการแก้ปัญหาผ่านกลไกรัฐหรืออำนาจตามระบบเพียงอย่างเดียว แต่เป็นการใช้อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมเพื่อการต่อสู้ในเชิงสัญลักษณ์ในกระบวนการผลิตความหมายและสร้างอัตลักษณ์ใหม่ ดังนั้นรูปแบบการแสดงออกถึงมีความซับซ้อนหลากหลายขึ้น เพราะนอกเหนือจากการรวมกลุ่มในที่สาธารณะแล้วบางครั้งการต่อสู้เพื่อยืนยันอัตลักษร์ทางวัฒนธรรม ยังแฝงเป็นส่วนหนึ่งอยู่ในกิจกรรมของชีวิตประจำวันอีกด้วย

แนวคิดและการศึกษาอัตลักษณ์ในสังคมร่วมสมัย ในบางด้าน นอกจากเปิดเผยการครอบงำด้วยอำนาจความรู้ ภาษา ในการสร้างอัตลักษณ์ขึ้นมาอย่างแนบเนียนแล้ว ยังทำให้เห็นความพยายามของผู้คนในการฉีกออกจากอัตลักษณ์ที่ตายตัว เนื่องจากว่าในยุคหลังที่ผู้คนไม่เพียงตั้งคำถามรื้อถอนแนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์ในฐานะสิ่งดั้งเดิมเท่านั้น แต่ยังเลือกที่จะเสนอและสร้างทางเลือกใหม่ที่ส่งผลต่อความคิดและพฤติกรรม ที่ทำให้เกิดอัตลักษณ์ของคนในปัจจุบัน จึงทำให้เกิดภาวะความสับสนหรือสร้างความรู้สึกผิดที่ผิดทางของอัตลักษณ์ (dislocation of identity) การแตกแยก

เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยกระจัดกระจายของอัตลักษณ์ดังที่ สจ๊วร์ต ฮอลล์ (Hall, 1992) อ้างใน (จุฑาพรรธ์ (จามจุรี) ผดุงชีวิต, 2551)สรุปว่า ผู้คนในยุคหลังสมัยใหม่นั้นไม่มีอัตลักษณ์ที่ตายตัว ติดอยู่กับความเฉพาะเจาะจงหรือถาวร หากแต่จะมีการสร้างอัตลักษณ์ที่หลากหลาย และยากต่อการที่จะธำรงให้กลมกลืนกับตัวตนดั้งเดิมของตน (จุฑาพรรธ์ (จามจุรี) ผดุงชีวิต, 2551: 30-31)

อัตลักษณ์เป็นผลผลิต หรือถูกประกอบสร้างด้วยชุดของความคิดความรู้ ที่แพร่หลายยในสังคม เพื่อแจงแจก จัดระเบียบสรรพสิ่งต่าง ๆ ด้วยระบบคิดว่าด้วย เอกลักษณ์ และความแตกต่าง เขาได้อธิบายเกี่ยววาทกรรมอัตลักษณ์ กับการเมืองเอกลักษณ์/อัตลักษณ์ ในผลงานเขียนทางด้านรัฐศาสตร์ ที่ชื่อวาทกรรมการพัฒนา ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร ยกตัวอย่างวาทกรรมการพัฒนาในฐานะอำนาจที่ลงหรือกระทำลงไปยังพื้นที่ผู้คนโดยมียุทธศาสตร์อันแยบยลในการผสานคู่ขัดแย้งสิ่งที่เข้าด้วยกันไม่ได้ โดยในกรณีของโลกาภิวัตน์อำนาจที่เข้าไปไกล่เกลี่ยให้การเป็นขั้วตรงข้ามคือวาทกรรมความรู้ที่เข้าไปสะสาง หรือสร้างหลักการสากลหรือความเป็นเนื้อเดียวกันส่วนใดมุมตรงข้ามกันก็คือการธำรงหรือนั้นเกี่ยวกับความแตกต่างหรือเฉพาะเจาะจง โดยนับว่าโลกยุคหลังสงครามเย็นและโลกาภิวัตน์ มีการท้าทายและสรรค์กลอนของเอกลักษณ์/อัตลักษณ์อย่างมากเพราะผู้คนถูกผลักดันและหล่อด้วยการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้เอกลักษณ์หรืออัตลักษณ์ที่เคยเป็นเอกภาพตายตัวเป็นจุดตัดพื้นที่ปะทะที่สำคัญในการในความขัดแย้ง ยกตัวอย่างเช่นอคติทางชาติติพันธ์ที่นำไปสู่การทำลายล้างฝ่ายตรงข้าม กล่าวอีกอย่างคือคือความขัดแย้งประการสำคัญอย่างหนึ่งของโลกาภิวัตน์คือความขัดแย้งบนฐานของการสร้างเอกลักษณ์อัตลักษณ์ นั่นเป็นเพราะว่ามีพลังหรือตัวแสดงต่างๆที่เข้ามาท้าทายสลายหรือสั่งกลอนเอกลักษณ์ต่างๆที่ดำรงอยู่นั้นได้ แต่ในมุมอื่นโลกาภิวัตน์ก็เปิดโอกาสให้กับการผสมผสานผลิตเอกลักษณ์อัตลักษณ์ ผลก็คือโลกาภิวัตน์เข้าไปสั่นคลอนผู้คน และกำหนดการก่อตัวของเอกลักษณ์/อัตลักษณ์ได้ใน 2 ระดับ (double displacement)
ระดับของพื้นที่ หมายถึงการกำหนดความรับรู้เกี่ยวกับการดำรงอยู่ของผู้คน
ท่ามกลางสิ่งต่าง ๆ

ระดับของตัวตน หมายถึงการรับรู้ความแตกต่างและความเป็นเฉพาะเจาะจงของผู้คนที่จะยึดโยงตนเองเข้ากับผู้อื่น เพื่อจะแสวงหา ปรับตัว เพื่อธำรงเอกลักษณ์/อัตลักษณ์ที่ตนปรารถนา

หากขยายความให้ละเอียดลงไป ในระดับพื้นที่หมายความว่าผู้คนสามารถโยกย้ายถิ่นที่อยู่อย่างสะดวกรวดเร็วและกระทำได้คราวละมาก ๆ อันเป็นผลจากการคมนาคมที่สะดวกและราคาถูกจนทำให้เกิดเอกลักษณ์อัตลักษณ์แบบใหม่ ที่เรียกว่าคนพลัดถิ่น (diaspora) หรือในมุมกลับคนที่ย้ายถิ่นกลับมีความผูกพันกับภูมิลำเนาเดิมของตนจึงเกิดภาวะก้ำกึ่งหมายถึงไม่ยอมกลืนกลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคมที่ตนไปร่วมอาศัยแต่ในขณะเดียวกันก็ไม่สามารถหวนกลับไปหาอดีตในฝันหวานของตน

ส่วนในระดับของตัวตนนั้นผู้คนในยุคโลกาภิวัตน์แทบจะไม่รู้ตัวเองเลยว่าตัวเองเป็นใครหรือเป็นอะไรเนื่องจากสังคมโลกมีการเปลี่ยนแปลงรวดเร็วมากทำให้คนต้องต่อสู้ดิ้นรน ไขว่คว้าแสวงหา เพื่อสร้างหรือไม่ก็เพื่อตรึงเอกลักษณ์/อัตลักษณ์ของตนเอาไว้ ทำให้พื้นที่หรือประเด็นทางการเมืองแนบแน่นเป็นส่วนเดียวกันกับการชูเอกลักษณ์/อัตลักษณ์ หรือเรียกว่าเป็นการเมืองของเอกลักษณ์/อัตลักษณ์

ฉะนั้นพื้นที่ที่สำคัญหรือประเด็นทางการเมืองในการต่อสู้ช่วงชิงความหมายล้วนวนเวียนอยู่รอบๆประเด็นอัตลักษณ์เอกลักษณ์ไม่ว่าจะเป็นการสร้าง/ประกอบสร้าง/ผลิตซ้ำ/การเสพ การเจรจาการต่อรอง การตอกย้ำหรือคัดสรรให้เอกลักษณ์ของตนมีความบริสุทธิ์ชัดเจนขึ้นมาตั้งแต่ในระดับท้องถิ่นระดับชาติจนกระทั่งถึงระดับโลกใน

ด้วยนัยเช่นนี้ เอกลักษณ์อัตลักษณ์จึงไม่ใช่สิ่งที่อยู่นิ่งแน่นอนตายตัวแต่เป็นเวทีการต่อสู้อันแหลมคมเพื่อช่วงชิงความเป็นเจ้าหรือภาวะการนำในการสร้างนิยามความหมายให้กับสิ่งต่างๆที่ประกอบกันขึ้นเป็นตัวตนของเขาและผู้อื่น เมื่อเป็นเช่นนั้น ฮอลล์ จึงสรุปว่า

> “เอกลักษณ์ เผยปรากฏตัวขึ้นในฐานะที่เป็นพื้นที่เวทีที่ยังหาข้อยุติลงตัวไม่ได้ หรือไม่ก็เป็นประเด็นปัญหาที่ยังตกลงกันไม่ได้ในพื้นที่/เวทีแห่งนี้ ที่ประกอบกันขึ้นจากการปะทะประสานของวาทกรรมชุดต่าง ๆ”
>
> (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545: 318-322)

การทบทวนแนวคิดทฤษฎี รวมทั้งเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับภาพตัวแทน ท้องถิ่นนิยม และ อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม สามารถนำมาอธิบายปรากฏการณ์ทางศิลปะ ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของปรากฏการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรม

เนื่องจาก การศึกษาศิลปินและงานศิลปะ เปรียบเป็นการหยิบยกประสบการณ์ชีวิต มานำเสนอ (represent) อีกครั้ง ผลงานศิลปะนอกจากเป็นภาพแทนความคิด ยังต้องการการสั่งสม ทำความเข้าใจอัตลักษณ์ จากการสัมผัสใกล้ชิดกับชุมชน ท้องถิ่น เพื่อให้ศิลปินนำประสบการณ์ดังกล่าวที่ถูกผสานเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต มาถ่ายทอดผ่านผลงานศิลปะ

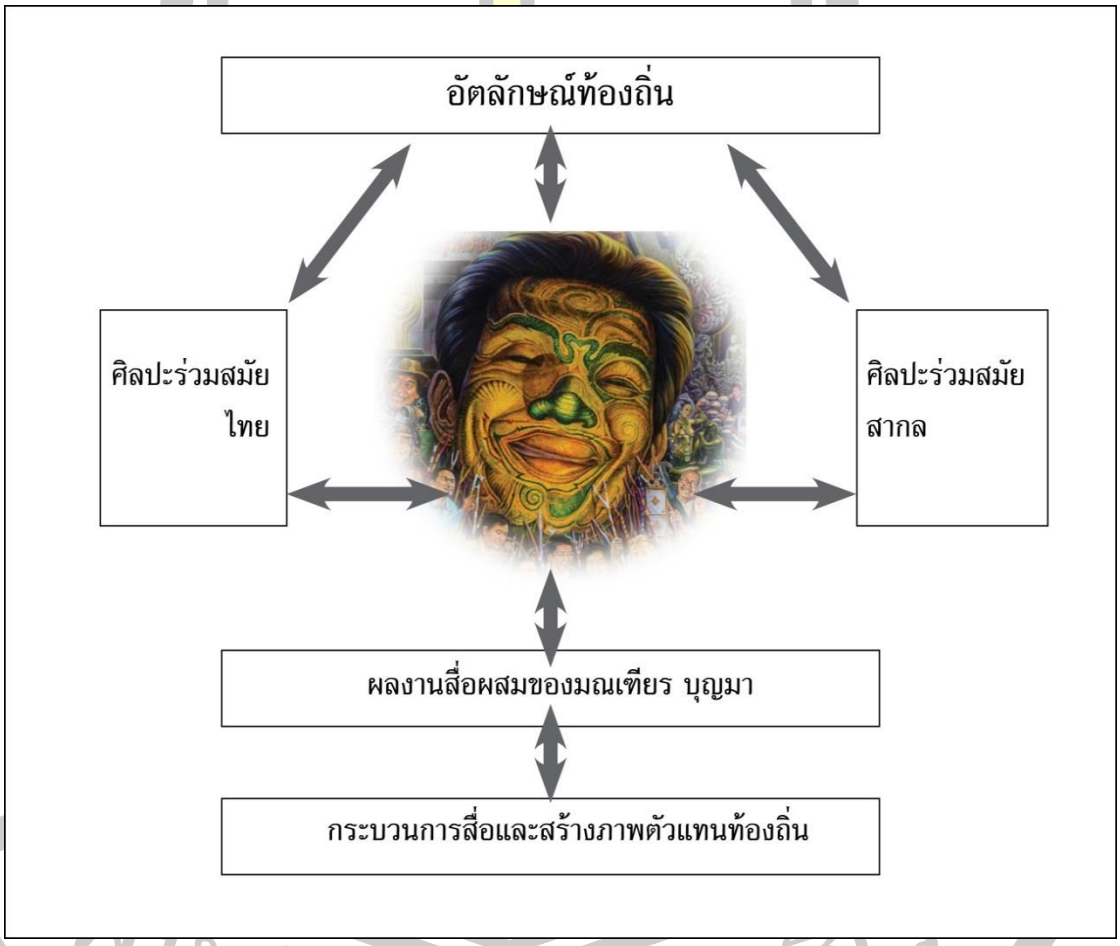
ผลงานศิลปะ ในฐานะภาพตัวแทนอย่างหนึ่ง สามารถสะท้อนปฏิสัมพันธ์ระหว่างอัตลักษณ์กับการเปลี่ยนแปลงโดยโลกาภิวัตน์ อันนำมาซึ่งการ “ปะทะ/ประสาน” ของคุณค่า ที่เป็นแรงกระตุ้นสำคัญให้ศิลปิน ใช้บรรยากาศของสังคมที่โลกาภิวัตน์เปิดโอกาสให้สัมผัสชุมชนในระดับต่าง ๆ ตั้งแต่ท้องถิ่น ไปถึงสากล มาตั้งข้อสังเกต และค้นหาอัตลักษณ์ที่ลึกซึ้งของตน

กรอบแนวคิด

ในการวิจัย “มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่น และความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล” ใช้แนวคิดภาพตัวแทน ท้องถิ่นท้องถิ่น และศิลปะร่วมสมัยสากล เพื่อวิเคราะห์และอธิบาย

ผลงานสร้างสรรค์ของมณเฑียร บุญมา ในประเด็นต่าง ๆ เนื่องจากงานวิจัยนี้ มุ่งอธิบายว่า ศิลปินร่วมสมัย สามารถตั้งข้อสังเกต ต่อการเปลี่ยนแปลงของท้องถิ่น ที่มีทั้งด้านของการธำรงและปรับเปลี่ยนทางด้านอัตลักษณ์ ภายใต้แรงกระทำของโลกาภิวัตน์ ทำให้ศิลปินสามารถใช้ผลงานศิลปะสื่อสาร จัดวางตัวตน หรือนำเสนออัตลักษณ์ผ่านภาพตัวแทน ทั้งของท้องถิ่น กับความเป็นไทย ผ่านพื้นที่ศิลปะร่วมสมัยไทย และร่วมสมัยสากล ได้ด้วยรูปแบบ และกระบวนการคิดที่เชื่อมโยงกับพื้นฐานของตน

โดยมีแผนภาพกรอบแนวคิดดังนี้



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ระเบียบวิธีวิจัย/วิธีดำเนินการวิจัย

1 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1.1 กลุ่มประชากรหลัก หรือ key informants ได้แก่ ผู้ใกล้ชิด และผู้เชี่ยวชาญ ที่สนับสนุนและทำการศึกษาค้นคว้า จนเข้าใจทั้งประวัติความเป็นมา ตลอดถึงพัฒนาการในการสร้างสรรค์ของมณเฑียร บุญมา

ในการวิจัยนี้ มีกลุ่มประชากรในการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักมีทั้งสิ้น 5 กลุ่มได้แก่

1.1.1) ลูกศิษย์ของมณเฑียร บุญมาที่ปัจจุบันเป็นศิลปินอาชีพ 2 คน คือนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล และ ธวัชชัย พันธุ์สวัสดิ์ ทั้งสองเป็นลูกศิษย์ที่เรียนกับมณเฑียร ที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ รวมทั้งมีโอกาสเป็นผู้ช่วยติดตั้งผลงานให้กับมณเฑียร ทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ ผู้ให้ข้อมูลชุดนี้ สามารถให้ข้อมูลตั้งแต่ชีวิตส่วนตัว ครอบครัว และการทำงานของมณเฑียร บุญมา ตั้งแต่ พ.ศ. 2530-2540

1.1.2) ลูกศิษย์ของมณเฑียร บุญมาที่ช่วยเหลือในการติดตั้งงานทั้งภายในประเทศไทย และต่างประเทศปัจจุบันเป็นอาจารย์และ ศิลปิน คืออภิสิทธิ์ หนองบัว ผู้ให้ข้อมูลชุดนี้ สามารถเป็นแหล่งข้อมูล ที่ทราบภูมิหลังของมณเฑียรตั้งแต่รับราชการที่หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาลัยช่างศิลป์ การเป็นสมาชิกกลุ่มไวท์ แวดวงสังคม อุปนิสัย กิจกรรมในเวลาว่างกับครอบครัวและเพื่อนฝูง รวมทั้งเป็นผู้มีส่วนร่วมสำคัญในการติดตั้งนิทรรศการสำคัญของมณเฑียร บุญมา อาทิ เช่นตายก่อนดับ พ.ศ. 2546 กับ คนตายอยากอยู่ คนอยู่อยากตาย ในศาลาไทยเวนิส เบียนาเล พ.ศ. 2552

1.1.3) เพื่อนในสมัยที่มณเฑียร บุญมา เรียนอยู่ที่วิทยาลัยเพาะช่าง และปัจจุบันเป็นศิลปินได้แก่สินธุสวัสดิ์ ยอดบางเตย นิพนธ์ ขันแก้วและโชคชัย ตักโพธิ์ ปัจจุบันทั้งสามคน เป็นศิลปินอาชีพ ผู้ให้ข้อมูลชุดนี้ สามารถเป็นแหล่งข้อมูลเกี่ยวกับช่วงชีวิตที่มณเฑียร บุญมา ศึกษาศิลปะที่วิทยาลัยเพาะช่าง ซึ่งเป็นช่วงของการค้นหาและเริ่มต้นบากบั่นในการเป็นศิลปินอาชีพท่ามกลางบริบททางการเมืองที่ถูกเรียกว่าเป็นกระแสสูงของประชาธิปไตย และกิจกรรมนักศึกษา

1.1.4) นักวิจารณ์และภัณฑารักษ์ศิลปะ ได้แก่ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร และถนอม ชาภักดี ผู้ให้ข้อมูลชุดนี้ สามารถเป็นแหล่งข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการทางความคิดและอิทธิพลของมณเฑียร บุญมาที่มีต่อศิลปะร่วมสมัยไทย และศิลปะร่วสมัยในระดับภูมิภาค ทั้งเวทีเบียนนาเล เทรียนนาเล รวมทั้งนิทรรศการเดี่ยวครั้งสำคัญของมณเฑียร ในยุโรป อเมริกา ญี่ปุ่น รวมทั้งนิทรรศการย้อนหลังครั้งสำคัญในประเทศไทย

1.1.5) นักวิจัยและภัณฑารักษ์ศิลปะทั้งอาวุโส และรุ่นใหม่ ที่เชี่ยวชาญเกี่ยวกับศิลปะในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และศิลปะร่วมสมัยโลก และเป็นผู้ร่วมงานคัดสรรนิทรรศการให้แก่มณเฑียร บุญมาได้แก่ อภินันท์ โปษยานนท์ สุธี และลักขณา คุณาวิชยานนท์

ผู้ให้ข้อมูลชุดนี้ สามารถเป็นแหล่งข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการทางความคิดและอิทธิพลของมณเฑียร บุญมาที่มีต่อจุดเปลี่ยนและพัฒนาการของศิลปะทั้งในประเทศไทยและในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในช่วงของจุดเปลี่ยนผ่านที่สำคัญ กล่าวคือการเกิดศูนย์กลางศิลปะใหม่ ๆ ทั้งในไทย และระดับภูมิภาค ตลอดจนการผลักดันเนื้อหาที่ยืนหยัดความเป็นท้องถิ่น ผ่านวัสดุ ภาษาภาพ หรือประติมานวิทยาที่เป็นของท้องถิ่น ที่ปรากฏชัดในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1990 และเป็นกระแสร่วมอย่างหนึ่งของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

1.2 กลุ่มตัวอย่างผลงานศิลปะ ครอบคลุมผลงานของมณเฑียร บุญมา แบ่งโดยสังเขปออกเป็น 3 ช่วง ตั้งแต่ช่วงแรก เป็นเวลาที่มณเฑียรเริ่มทำงานเป็นอาจารย์ ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ หลังเรียนจบปริญญาตรี จากคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ ระหว่าง พ.ศ. 2524-2529 ช่วงที่สองคือการไปศึกษาต่อต่างประเทศ และกลับมาเป็นอาจารย์ ใช้ทุนที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ พ.ศ. 2529-2537 ช่วงสุดท้าย คือการย้ายกลับมาสอนหนังสือและดูแลลูกที่กรุงเทพ จนกระทั่งเสียชีวิต ระหว่าง พ.ศ. 2537-2543

2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลและวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการเก็บข้อมูลวิจัยจากกลุ่มประชากรที่เกี่ยวข้องกับมณเฑียร บุญมา เครื่องมือในการรวบรวมข้อมูล สื่อโสตทัศน์ เครื่องบันทึกเทป กล้องถ่ายภาพ แบบสอบถาม โครงสร้างคำถามในการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการและแบบไม่เป็นทางการ

2.1.การสังเกตการณ์เพื่อเก็บข้อมูลภาคสนาม

เนื่องจากการวิจัยนี้ มุ่งเน้นไปที่พัฒนาการของผลงานศิลปกรรมร่วมสมัยของศิลปินแหล่งข้อมูลสำคัญย่อมไม่พ้นนิทรรศการศิลปะ ผู้วิจัยมีพื้นที่ในการเก็บข้อมูล ที่สำคัญ คือนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย ทั้งชุดผลงานถาวร อันมีแหล่งข้อมูลหลัก สองแห่งได้แก่พิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยใหม่เอี่ยม กับหอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา ที่เป็นทั้งบ้านและสตูดิโอของมณเฑียร ขณะใช้ชีวิตกับครอบครัวที่กรุงเทพ

นอกจากนี้ยังมีนิทรรศการหมุนเวียน ตามวาระต่าง ๆ ในรอบ 1 ปีที่ผ่านมา มีการจัดนิทรรศการและกิจกรรมที่เกี่ยวกับมณเฑียร บุญมา ที่สำคัญ 2 ครั้งคือการไปเยี่ยมหอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา และกิจกรรมบรรยายโดยภัณฑารักษ์ ที่เคยทำงานกับมณเฑียร บุญมา สองคนคือมาซาฮิโร อุชิโรโชจิ (Masahiro Ushiroshoji) และสมพร รอดบุญ ในวันที่ 16 เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562

พื้นที่ในการเก็บข้อมูล ครั้งต่อมาคือนิทรรศการรอยแยก (RIFT) ปฏิบัติการทางศิลปะในคริสต์ทศวรรษ 1990 โดยภัณฑารักษ์ศิลปะสองท่าน คือกษมาพร แสงสุระธรรม และชลเจนประภาพันธ์ ที่หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ตั้งแต่กลางเดือนสิงหาคม ถึงธันวาคม พ.ศ

.2562 โดยในนิทรรศการนี้ ภัณฑารักษ์ได้นำผลงานของมณเฑียร สองชุดมาสร้างขึ้นใหม่ได้แก่ ชุดกิจกรรมจากท้องทุ่ง (2532) และรูปทรงปฐมฐาน (primary form) (2532)

การชมนิทรรศการที่นำผลงานของมณเฑียร ที่ถูกรื้อทำลาย หรือไม่มีอยู่อีกต่อไป มาจัดแสดงอีกครั้ง เป็นโอกาสที่ผู้วิจัยได้เข้าชมผลงาน และติดตามกระบวนการสร้างขึ้นใหม่ โดยการนำวัสดุที่สะท้อนประสบการณ์และการสังเกตกิจกรรมของชีวิตในชนบท ได้แก่ ดินเผา กระดาษสา หนังดิน กาว ฟางข้าว จอบ เสียม แห ที่เป็นส่วนประกอบของการติดตั้งจัดวางมาสร้างขึ้นใหม่ ด้วยการจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการ (workshop) และนอกจากนี้ยังมีการบรรยายที่จัดขึ้นอย่างสม่ำเสมอ เพื่ออธิบายการบริหารจัดการ การสร้างเครือข่ายการทำงานของบุคลากรทางศิลปะร่วมสมัยในคริสต์ทศวรรษ 1990 ซึ่งมณเฑียร ร่วมเป็นส่วนหนึ่ง ในพัฒนาการในช่วงเวลาดังกล่าว

การสังเกตการณ์ด้วยการเข้าชมนิทรรศการทำให้ผู้วิจัยได้พบกับกลุ่มบุคคลหลายคนที่เกี่ยวข้องกับมณเฑียร ไม่ว่าจะเป็นลูกศิษย์ อาจารย์ศิลปะ นักวิจารณ์ศิลปะ ภัณฑารักษ์ที่สนใจและมีส่วนเกี่ยวข้องกับพัฒนาการศิลปะในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1990

2.2 การสัมภาษณ์

ในการเก็บข้อมูล แบ่งกลุ่มในการสัมภาษณ์ ออกเป็น

2.2.1) การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ มุ่งประสงค์เพื่อเก็บข้อมูลที่เกี่ยวกับรายละเอียดของการสร้างผลงาน วิธีคิด กระบวนการจากผู้มีส่วนช่วยเหลือ และร่วมรับประสบการณ์ในการทำงานและพัฒนาการทางวิชาชีพของมณเฑียร บุญมา ในช่วงที่มณเฑียรพำนัก และสอนหนังสือใช้ทุนที่คณะวิจิตรศิลป์ จังหวัดเชียงใหม่ (ระหว่าง พ.ศ. 2531-2537) ซึ่งเป็นกลุ่มบุคคลที่มาจากหลากหลายอาชีพ ไม่ว่าจะเป็นศิลปิน อาจารย์ และนักวิจารณ์ศิลปะ ทั้งจากภาครัฐและเอกชน

ในการสัมภาษณ์ ผู้วิจัย ได้จัดโครงสร้างของคำถามสัมภาษณ์ออกเป็น การเก็บข้อมูลเกี่ยวกับภูมิหลังของผู้ให้สัมภาษณ์ ความสัมพันธ์กับศิลปินมณเฑียร บุญมา ประสบการณ์วิชาชีพที่เกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัย ประสบการณ์เกี่ยวกับมณเฑียร บุญมา รวมทั้งคำถามปลายเปิดที่ให้โอกาสแก่ผู้ให้ข้อมูลได้แสดงทัศนะอย่างเป็นอิสระ

2.2.2) การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ ในการเก็บข้อมูลภาคสนามเกี่ยวกับศิลปะของมณเฑียร บุญมาตลอดระยะเวลามากกว่าหนึ่งปี เนื่องจากผู้วิจัยทำงานในสายภัณฑารักษ์ และที่ปรึกษานิทรรศการให้กับศิลปิน ทำให้ผู้วิจัยได้พบปะกับลูกศิษย์ และทายาทที่เป็นผู้ก่อตั้งของจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา ในระหว่างการเดินทางไปเก็บข้อมูลนั้น นอกจากการแลกเปลี่ยนความคิด เห็นอย่างไม่เฉพาะเจาะจง ตามวาระต่าง ๆ ทั้งในการทำงานร่วมกัน การขอความร่วมมือการเป็นอาสาสมัคร การชมนิทรรศการ ผู้วิจัยและผู้ที่เกี่ยวข้องในกระบวนการจัดนิทรรศการ ได้มีการหยิบยกผลงานของมณเฑียร มาแลกเปลี่ยนในประเด็นที่หลากหลาย รวมทั้งมีการแนะนำแหล่งข้อมูลเอกสารที่จำเป็นแก่ผู้วิจัย เพื่อนำมาใช้ให้เป็นประโยชน์ ในการวิเคราะห์ และสังเคราะห์

ผลจากการผู้วิจัยได้อ่านเอกสาร และซักถามเพื่อให้สัมผัสกับข้อมูลชุดอื่น ๆ ที่อยู่นอกเหนือจากเอกสารที่ถูกเขียน หรือเก็บรวบรวมไว้แล้ว ตามห้องสมุด ทำให้เข้าถึงรายละเอียดที่ไม่เคยพบมาก่อน อาทิเช่น วิธีการติดตั้งงาน แรงบันดาลใจ แหล่งวัสดุในการทำงาน ภาพร่างผลงานที่ทำให้เห็นการพัฒนาความคิด ปัญหาในการทำงาน ตลอดถึงเรื่องราวทัศนะ ประสบการณ์ส่วนตัวในการใช้ชีวิตประจำวัน ที่ถูกจัดเก็บบันทึก และจัดกลุ่ม นำมาจัดแสดงไว้ในหอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา แบ่งประเภท ออกเป็น จดหมายถึงครอบครัว จดหมายราชการ รายงาน สมุดบันทึก ตัวเล่ม วิทยานิพนธ์ของมณเฑียร สำเนาการส่งแฟกซ์ เป็นต้น

2.3 การศึกษาจากเอกสาร สื่อภาพโสตทัศน์ และสื่อออนไลน์

ประกอบด้วย ข้อมูลเสียง ข้อมูลภาพนิ่ง วีดีทัศน์ ข้อมูลส่วนนี้รวมไปถึงสูจิบัตร โปสการ์ด โปสเตอร์ กฤตภาคข่าว (news clipping) ภาพถ่าย บันทึก ภาพร่างผลงาน เศษชิ้นส่วนผลงาน ที่ถูกเก็บสะสมเพื่อนำมาใช้ประโยชน์ต่อการวิเคราะห์ ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย สำหรับข้อมูลส่วนนี้ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวม ข้อมูล ทั้งในรูปของไฟล์เอกสาร (PDF) การถ่ายสำเนา การบันทึกภาพนิ่ง การบันทึกเสียง เป็นต้น

โดยผู้วิจัยได้ทำการติดต่อประสานงานทั้งอย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการกับผู้ให้ข้อมูลด้วยสัมภาษณ์ และการพบปะ ซักถามอย่างไม่เป็นทางการ อาทิเช่น ภัณฑารักษ์ของนิทรรศการศิลปะ ทายาทผู้ดูแลหอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา เพื่อให้สามารถเข้าถึงข้อมูลที่ต้องการได้ นอกจากนี้ยังมีการสืบค้นข้อมูลที่เป็นบทความทางออนไลน์เกี่ยวกับศิลปกรรมร่วมสมัยของมณเฑียร บุญมา ที่เกี่ยวกับผลงานในช่วงพุทธศตวรรษ 2530 โดยอัลเฟรด เพาลิน (Alfred Pawlin) แกลเลอริสต์ผู้ให้การสนับสนุนมณเฑียร รวมทั้ง บทความเกี่ยวกับหอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา ที่เขียนขึ้นล่าสุดในปี พ.ศ. 2559 โดยอาจารย์ธนาวิ โชติประดิษฐ และธันยพร หงส์ทอง

3 การสังเคราะห์ข้อมูล

ในการรวบรวมข้อมูลเบื้องต้น ผู้วิจัย จัดเอกสาร การวิจัยที่เกี่ยวกับพัฒนาการทางศิลปะ ของมณเฑียร บุญมา และกลุ่มแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ได้ดังนี้

3.1) เอกสารงานวิจัยเกี่ยวกับประวัติชีวิตและการสร้างสรรค์ศิลปะ มณเฑียร บุญมา

ประกอบไปด้วยวิทยานิพนธ์ เกี่ยวกับชีวิตและผลงานของมณเฑียร บุญมา จากการ สืบค้น มีวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง 4 รายการได้แก่ Contemporary Thai Art: Globalisation and Cultural Identity โดย (Chayanoot Silpasart (2014) การศึกษาผลงานของ มณเฑียร บุญมาและกมล เผ่าสวัสดิ์ เพื่อสร้างงานศิลปะสะท้อนสังคม โดยธนากร ต่วนศิริ (2548) การศึกษาวิเคราะห์ผลงานศิลปะของมณเฑียร บุญมา โดยยุทธศักดิ์ รัตนปัญญา (2546)และ การใช้สื่อสมัยใหม่ในงานศิลปะของศิลปินร่วมสมัยในประเทศไทย โดยศรีรัช ลาภใหญ่ (2558)

การสืบค้นวิทยานิพนธ์ และศึกษาทบทวน เป็นการสำรวจข้อมูลขั้นพื้นฐาน เริ่มจากการทำความเข้าใจประวัติชีวิต และพัฒนาการของผลงานของศิลปิน จัดเป็นกลุ่ม และแบ่งเรียงตามยุคได้โดยสังเขปดังนี้

ช่วงศึกษาระดับปริญญาตรีจนถึงสอนหนังสือที่วิทยาลัยช่างศิลป์ (พ.ศ.2517-2524)

ช่วงศึกษาระดับปริญญาโทที่ประเทศฝรั่งเศส (พ.ศ.2529-2531)

ช่วงเดินทางกลับมาใช้ทุนที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (พ.ศ.2531-2537)

ช่วงที่เดินทางกลับมาสอนที่กรุงเทพฯ เมื่อพบว่าภรรยาป่วยเป็นมะเร็ง (พ.ศ.2534-2537)

ช่วงที่ประสบความสำเร็จในเวทีนานาชาติและพบว่าตัวเองเริ่มป่วย (พ.ศ.2537-2543)

นอกจากนี้ ในการวิจัยยังมีการรวบรวมเอกสารประเภทสูจิบัตรนิทรรศการย้อนหลัง สูจิบัตรนิทรรศการที่มณเฑียร เคยแสดงมาแล้วทั้งในไทยและต่างประเทศ กฤตภาคข่าว มีแหล่งที่มาสำคัญคือ หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา ห้องสมุดหอศิลป์บ้านจิมทอมป์สัน ห้องสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ ห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

3.2) เอกสารงานวิจัยเกี่ยวกับพัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย เอกสารงานวิจัยที่อยู่ในกลุ่มนี้เป็นข้อมูลเบื้องต้น โดยส่วนมากเป็นตำรารียน และบทความในวารสาร นิตยสารศิลปะทั้งไทยและอังกฤษ ที่เกี่ยวข้องกับบริบทและพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ไทยในรอบ 5 ทศวรรษเพื่อช่วยให้ทำความเข้าใจการเปลี่ยนแปลงและการคลี่คลายทางด้านรูปแบบ จนนำมาสู่การเกิดศิลปะร่วมสมัยไทยและการสร้างสรรค์ของศิลปิน มณเฑียร บุญมา ที่เป็นหัวข้อทำการวิจัยนี้

3.3) เอกสารงานวิจัยเกี่ยวกับ นิยาม พัฒนาการของศิลปะร่วมสมัย เป็นการรวบรวมนิยาม และอธิบายพัฒนาการ ของศิลปะร่วมสมัย ที่เป็นประโยชน์ต่อการเข้าจารคลี่คลายทางด้านรูปแบบ ยุคสมัย รวมทั้งบทบาทอิทธิพลทั้งจากปัจจัยภายในภายนอกที่ทำให้ศิลปะร่วมสมัย มีความเหมือนหรือแตกต่างไปจากนิยามที่มีความคล้ายคลึงหรือคาบเกี่ยวกัน อาทิ ศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะหลังสมัยใหม่ไทย

3.4) เอกสารงานวิจัยเกี่ยวกับนิยาม พัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยโลก เอกสารงานวิจัยในกลุ่มนี้ช่วยให้คำอธิบายเกี่ยวกับปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปะและศิลปินร่วมสมัยสมัย ตั้งแต่ในระดับท้องถิ่นที่เป็นตัวแทนพื้นที่และผู้คนกลุ่มหนึ่ง ๆ ไปจนถึงการเป็นตัวแทนระดับชาติที่เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของวงจรการจัดแสดงในระดับโลก ที่ส่งผลให้เกิดศูนย์กลางใหม่ ๆ ที่ไม่ได้ผูกติดอยู่กับโลกตะวันตก ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่ทำให้ศิลปินร่วมสมัยทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศสามารถนำเอาลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ของตนมาเป็นภาษา หรือภาพตัวแทนในการสื่อสารประเด็นร่วมสมัย

3.5) เอกสารงานวิจัยเกี่ยวกับแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

3.5.1) เอกสารงานวิจัยเกี่ยวกับแนวคิดภาพตัวแทน ท้องถิ่นนิยม เอกสารงานวิจัยในกลุ่มนี้เป็นการอธิบายความหมาย และความสำคัญของพื้นที่ ท้องถิ่น กระแสท้องถิ่นนิยม เพื่อจะยืนหยัดในกระแสการเปลี่ยนแปลงทั้งทางเศรษฐกิจสังคมและวัฒนธรรมที่ถูกกระทบโดยแนวโน้มสากล ที่เรียกว่า โลกาภิวัตน์ โดยเป็นการศึกษาจากสหสาขาวิชา ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมศึกษา รัฐศาสตร์ วรรณกรรมศึกษา ทัศนศิลป์ เป็นต้น

3.5.2) เอกสารงานวิจัยเกี่ยวกับแนวคิดภาพตัวแทน เอกสารงานวิจัยเกี่ยวกับภาพตัวแทน ที่พบในสื่อร่วมสมัยต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรม เรื่องเล่า การวิจัยทางประวัติศาสตร์ เพื่อช่วยให้ทำความเข้าใจบทบาท และหน้าที่ของการสร้างภาพตัวแทน ในการโน้มน้าวและสื่อสารความหมาย การจูงใจให้เกิดจินตนาการ และการรับรู้ร่วมกัน เพื่อวัตถุประสงค์บางประการในการโน้มน้าว ความคิดความเชื่อของผู้ชม ผู้รับภาพตัวแทน

3.5.3) เอกสารและแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวกับอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม เป็นการรวบรวมและทบทวนแนวคิด เพื่อทำความเข้าใจการธำรงอัตลักษณ์ ในสังคมและวัฒนธรรมร่วมสมัย ผ่านปฏิบัติการในชีวิตประจำวัน โดยผู้คนใช้อัตลักษณ์ในการยึดโยง และนิยามให้เกิดสำนึกของการเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่ม และการตระหนักต่อตนเอง (self-awareness) ท่ามกลางความแตกต่างหลากหลาย และอัตลักษณ์ยังสะท้อนมิติของอำนาจและวาทกรรมในการประดิษฐ์และตอกย้ำให้อัตลักษณ์ มีความต่อเนื่องและสามารถปรับเปลี่ยน เลื่อนไหลได้

4 การวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์ ผ่านแนวคิดทฤษฎีที่ใช้

ในงานวิจัยนี้ ยึดแนวคิดภาพตัวแทนเป็นแนวคิดหลัก เพื่อจะวิเคราะห์ผลงานที่สื่อสาร สร้างความหมาย โดยอาศัยเนื้อหาและรูปแบบการทำงานของศิลปินเป็น “ตัวกลาง” ในการนำเสนอความเป็นท้องถิ่น ในฐานะส่วนหนึ่งของความเป็นไทยและความเป็นไทยในฐานะเป็นอีกถิ่นที่ (locality) หรือท้องถิ่นแห่งหนึ่งในโลก โดยจัดเรียงตามลำดับช่วงเวลาการคลี่คลายผลงานจากชุดเรื่องราวจากท้องทุ่ง (2532) ไปสู่ ไทยไทย (2533) การวิเคราะห์ ไม่เพียงแต่เสนอการสื่อสาร ประสบการณ์ที่ศิลปินเห็นการเปลี่ยนแปลงของท้องถิ่น แต่ยังรวมถึงการกระตุ้นทางความคิด ความรู้สึก ในเชิงสุนทรียศาสตร์ที่เกิดจากการประกอบกันจากทัศนธาตุ รูปทรง และองค์ประกอบอื่นในผลงานอีกด้วย

โดยผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาและการสัมภาษณ์ มาทำการวิเคราะห์โดยนำแนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับภาพตัวแทน (representation) อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (cultural identity) และท้องถิ่นนิยม (localism) กระทั่งได้ผลการวิเคราะห์เป็นข้อมูลเชิงคุณภาพ แล้วดำเนินการรวบรวมจัดเป็นรูปเล่มต่อไป

5 การนำเสนอผลการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยอาศัยการถ่ายทอดแบบพรรณนาวิเคราะห์ (descriptive analysis)

ประโยชน์ที่ได้รับจากงานวิจัย

1 เกิดประโยชน์ในทางวิชาการ เกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัย ดังนี้

เกิดความรู้ จากการศึกษาประวัติชีวิตและการทำงานของศิลปิน ช่วยให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างการใช้ชีวิต การเกิดประสบการณ์ในท้องถิ่น อันเป็นบ่อเกิดแรงบันดาลใจ ในผลงานที่สะท้อนทัศนะของศิลปิน ต่อการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยโดยรวม

เกิดความรู้ จากการศึกษาผลงานช่วงเริ่มต้น ในการบุกเบิกเส้นทางศิลปินอาชีพของมณเฑียร บุญมา โดยหยิบยกประวัติชีวิตและผลงานขึ้นมาเป็นกรณีศึกษา ให้เข้าใจกระบวนการ และผลลัพธ์จากปฏิสัมพันธ์ระหว่างชีวิตศิลปิน ที่ผสานและส่งผลต่อผลงานศิลปกรรม ตามสภาพสังคมไทย ที่เกิดการเปลี่ยนแปลง และเป็นปัจจัยต่อพัฒนาการทางศิลปกรรมร่วมสมัย ในรอบ 5 ทศวรรษ

2 เกิดองค์ความรู้ เกี่ยวกับพัฒนาการศิลปะร่วมสมัยไทย ที่มีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะร่วมสมัยสากลโดยศึกษาวิเคราะห์ ผ่านการหยิบยกการสร้างสรรค์ของศิลปิน มณเฑียร บุญมา มาทำการศึกษาวิเคราะห์ ดังนี้

เกิดองค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปะในฐานะภาพตัวแทนของท้องถิ่น จากการศึกษาชุดผลงานของศิลปินมณเฑียร บุญมา (ระหว่างปลายพุทธทศวรรษ 2520-ต้นพุทธทศวรรษ 2540) ที่เป็นส่วนสำคัญประการหนึ่งในพัฒนาการศิลปะร่วมสมัยไทย

เกิดความรู้เกี่ยวกับการนำเสนอความเป็นท้องถิ่น ในผลงานศิลปะ ที่มีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะร่วมสมัยตั้งแต่ระดับชาติ ระดับภูมิภาค ไปจนถึงสากล เพื่อใช้เป็นแนวทางการศึกษา ในประเด็นที่เกี่ยวข้องต่อไป

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 2
ความเป็นมาของศิลปะสมัยใหม่ และศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย

ศิลปกรรม แขนงต่าง ๆ นอกจากจะเป็นผลผลิตของแรงงาน สติปัญญา ตลอดทั้งจินตนาการ ที่ให้สุนทรียภาพแล้ว ความก้าวหน้าตามลำดับของศิลปะ ยังเป็นผลสืบเนื่องมาจากการ

ประยุกต์ใช้ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีในสังคมยุคสมัยต่าง ๆ มาผสมผสาน เข้าด้วยกันเพื่อสนองความคิดของศิลปิน

นอกจากนี้ ศิลปะยังนับเป็นสื่อ หรือภาษาอย่างหนึ่งที่สามารถส่งต่อสาระ โน้มน้าวความคิด ปลุกเร้าความรู้สึก มอบทั้งความสุนทรีย์ สร้างความเพลิดเพลิน ให้แง่มุมด้านสติปัญญาแฝงตามมา จนคนดูไม่ทันรู้ตัว อาทิเช่นศิลปะที่เสนอเรื่องราวของชาดก ภูมิปัญญา คติสอนใจ ตามภาพฝาผนังในวัดวาอาราม

อีกทั้งในบางยุคสมัย ศิลปะยังถูกนำไปใช้ เป็นเครื่องมือในการประกาศ หรือโฆษณาตนเองด้วยโวหารและลีลาทางศิลปะ ที่มัดใจผู้ชมให้รู้สึกคล้อยตาม อาทิเช่นศิลปะแนวปลุกใจ หรือแนวโฆษณาชวนเชื่อ (Propaganda Art)

สำหรับสังคมไทย ที่เผชิญการเปลี่ยนแปลงจากการขยายตัวของชาติตะวันตก ชนชั้นนำได้ใช้ศิลปะ เป็นส่วนหนึ่งของการสร้างความทันสมัย ทำให้พัฒนาการทางศิลปะคืบหน้าไปพร้อมกับบูรณาการทางสังคม หรือเป็นส่วนร่วมในการสร้างชาติ อาทิเช่น การสร้างความศิวิไลซ์ตามมาตรฐานตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 5 การส่งเสริมวัฒนธรรมไทยให้กลายเป็นวัฒนธรรมแห่งชาติ เช่น อาหารไทย กีฬาไทย ตามนโยบายรัฐนิยม (กษมาพร แสงสุระธรรม, 2555: 70) สะท้อนว่าศิลปะตั้งแต่ยุคเปิดประเทศ จนถึงสร้างรัฐชาติสมัยใหม่ มีบทบาทโดยปริยาย ในการธำรง และถ่ายทอดเอกลักษณ์ร่วมของผู้คนในชาติ

ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยต้องการศึกษาพัฒนาการของศิลปะเพื่อให้เห็นจุดกำเนิด ลำดับพัฒนาการ และการเปลี่ยนแปลงทางความคิด และรูปแบบที่เกิดควบคู่กับพลวัตทางสังคมเศรษฐกิจและการเมืองของประเทศไทย ในรอบเกือบ 2 ศตวรรษ ที่เป็นขอบเขตด้านเวลาในการศึกษาผลงานของมณเฑียร บุญมา ขณะที่การอธิบายความเป็นมา ตลอดจนการเปลี่ยนแปลงของศิลปะสมัยใหม่ของไทย ช่วยให้เห็นที่มาของปฏิสัมพันธ์ที่ศิลปะสมัยใหม่ของไทยเกิดกับศิลปะในเวทีสากล ตามลำดับ

นอกจากนั้น ยังสร้างความเข้าใจ เกี่ยวปัจจัยที่ทำให้ศิลปะสมัยใหม่ ในฐานะคตินิยมที่ถ่ายทอดอิทธิพลเข้าสู่สังคมไทย โดยมีผู้เชี่ยวชาญทั้งไทยและต่างประเทศ ร่วมวางรากฐาน กระทั่งคลี่คลายมาสู่ศิลปะร่วมสมัย ณ วันนี้ ที่ครอบคลุมแนวทางอันหลากหลาย จนกระทั่งในช่วงท้ายของศตวรรษที่ 20 เกิดศิลปะที่เรียกอย่างแพร่หลายว่าเป็นศิลปะหลังสมัยใหม่ หรือเรียกสลับกับคำว่าศิลปะร่วมสมัย

ขบวนการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ได้สะท้อนความก้าวหน้าทางความคิด และสื่อแสดงออกโดยในรอบสามทศวรรษที่ผ่านมา หนึ่งในขบวนการทางศิลปะที่สำคัญ ได้แก่ ศิลปะสื่อผสม ศิลปะจัดวาง ที่เป็นส่วนหนึ่งของการเคลื่อนไหวทางศิลปะของศตวรรษที่ 20 ทั้งของไทยและสากล

การศึกษาจุดกำเนิด ของศิลปะสมัยใหม่ จากยุคบุกเบิก กระทั่งมาเป็นศิลปะร่วมสมัย ในปัจจุบัน ในงานวิจัยนี้ มุ่งศึกษาความเป็นมา ลำดับและพัฒนาการทางศิลปะสมัยใหม่ และร่วมสมัยทั้งระดับสากลและในประเทศไทย แบ่งการศึกษาออกเป็นหัวข้อดังนี้

1 ความเป็นมาและรูปแบบการแสดงออกของศิลปะสมัยใหม่ ในสังคมโลก

1.1 ความเป็นมาของศิลปะสมัยใหม่ในสังคมโลก

1.2 รูปแบบการแสดงออกของศิลปะสมัยใหม่ในสังคมโลก

2 ความเป็นมาและรูปแบบการแสดงออกของศิลปะสมัยใหม่ ในประเทศไทย

2.1 การไหลบ่าของกระแสอิทธิพลตะวันตก ที่ส่งผลต่อศิลปะของไทยยุคบุกเบิก

2.2 ศิลปะและการปลุกกระแสชาตินิยม อุดมคติและกระบวนการสร้างสรรค์ ในยุคการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

2.3 ศิลปะเพื่อศิลปะ การพัฒนาสู่ความหลากหลายของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย

2.4 การรื้อฟื้นศิลปะแบบประเพณีนิยมใหม่ในศิลปะสมัยใหม่ของไทย

2.5 ศิลปินและศิลปะในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่น สู่ความเป็นสากล

3 ความเป็นมาและรูปแบบการแสดงออกของศิลปะร่วมสมัยสากล

3.1 ความเป็นมาของศิลปะร่วมสมัยสากล

3.2 รูปแบบการแสดงออกของศิลปะร่วมสมัยสากล

4 ความเป็นมาและรูปแบบการแสดงออกของศิลปะร่วมสมัยไทย

4.1ความเป็นมาของศิลปะร่วมสมัยไทย

4.2 รูปแบบการแสดงออกของศิลปะร่วมสมัยไทย

5 สรุป

ความเป็นมาและรูปแบบการแสดงออกของศิลปะสมัยใหม่ ในสังคมโลก

ความเป็นมาของศิลปะสมัยใหม่ในสังคมโลก

นิยามของลัทธิทันสมัย หรือสมัยใหม่นิยม อ้างจากหนังสือรวมศัพท์สำคัญ (buzzwords) ทางศิลปะในศตวรรษที่ 20 จนกระทั่งถึงช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โดย Robert Atkins (Atkins, 1997: 139-140) อธิบายคำว่าสมัยใหม่นิยมหรือ modernism ว่า มาจาก modern เป็นคำวิเศษณ์ตรงกับภาษาไทย หมายถึง สมัยใหม่ การเป็นผลผลิตของเวลาที่เพิ่งเกิดขึ้นเมื่อไม่นาน และยังสื่อความหมายความร่วมยุค ร่วมสมัย

ฉะนั้นศิลปะล้วนแต่เป็นสิ่งใหม่สำหรับผู้สร้าง ไม่ว่าผลงานนั้นจะถูกสร้างขึ้นในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ หรือเพิ่งสร้างในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ในศูนย์กลางของศิลปะตะวันตก หรือเป็นศิลปะที่

เพิ่งถูกสร้างขึ้นเมื่อไม่กี่วันนี้ แม้รูปแบบจะเป็นศิลปะที่ลอกเลียนผลงานจาก ศตวรรษที่ 15 ก็ยังสะท้อนความใหม่ ในความหมายของ การเพิ่งเกิดขึ้น เพิ่งถูกสร้างมาหมาด ๆ เมื่อสักครู่ แต่หากจะพูดถึงแต่เพียงความเฉพาะของช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตก ศิลปะสมัยใหม่ถูกนับว่าเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่สร้างขึ้นระหว่างช่วงเวลาของคริสต์ทศวรรษ 1870 ถึง 1970 (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 51)

ส่วนในทัศนะของนักปรัชญาศิลปะเซอร์เฮอร์เบิร์ต รีด (Herbert Reads) อธิบายการก่อตัวของศิลปะสมัยใหม่ไว้ว่า นอกจากลัทธิสมัยใหม่นิยมหรือ modernism อาศัยเครื่องบ่งบอกที่เป็นลำดับเวลา หรือยุคสมัยคือช่วงเวลาที่เฉพาะเจาะจงแล้ว การก่อตัวของศิลปะสมัยใหม่ ยังเป็นผลจากปัจจัยสำคัญถึง 2 ประการได้แก่

ประการที่ 1 คือปัจจัยของบริบท หมายถึงระยะเวลา สถานที่ที่ศิลปะ รูปแบบหรือสกุลใด ๆ ถือกำเนิดขึ้นจากสังคมโดยรวม อันถูกกระตุ้นด้วยความเจริญก้าวหน้าในด้านต่าง ๆ และศิลปะ อย่างศิลปะสมัยใหม่ ก็ดี จึงดำรงอยู่ในช่วงเวลาและพื้นที่หนึ่ง ๆ เสมอ ซึ่งมีส่วนในการสนับสนุนฟูมฟักให้ศิลปะกลายเป็นเสมือนตัวแทนของการเปลี่ยนแปลงของสังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ บรรยากาศทางวัฒนธรรมจึงส่งผลต่อความรู้สึกนึกคิด และถูกถ่ายเท ให้เกิดเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นตามมา แล้วค่อยถ่ายทอดไปยังรุ่นต่อไป พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงจะเกิดขึ้นได้ในช่วงของการเปลี่ยนผ่าน ซึ่งอาจเกิดจากการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม คือการกลายร่างของค่านิยม สำหรับสังคมในห้วงขณะนั้น ที่หลงเหลือให้เห็นการส่งผลถึงกันในระดับภาพรวม

ประการที่ 2 คือปัจจัยด้านอัจฉริยภาพของศิลปิน เพราะลำพังการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม จากผลรวมของสังคม อาจไม่เพียงพอ การก่อตัวของศิลปะสมัยใหม่ จึงต้องอาศัยพลังอำนาจ โดยที่มาของอำนาจที่ว่านั้น ส่วนหนึ่งหมายถึงการมีส่วนของปัจเจก ในการเลือกและตัดสินชี้ขาด ด้วยพลังหรือบทบาทจากปัจเจกที่นี้ ที่ส่งต่อสู่การเปลี่ยนแปลง ย่อมต้องการความเชื่อมั่นและความเด็ดขาดของบุคคลที่ต้องการก้าวไปข้างหน้าหรือเลิกยึดกับอดีตอย่างตายตัว หนึ่งในอุดมคติที่เป็นหน่ออ่อนของความสร้างสรรค์อย่างหนึ่ง คือมนุษยนิยม

มนุษยนิยม หรือความศรัทธาในพลังสติปัญญาของมนุษย์นี้เอง ทำให้เกิดแต่สิ่งที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน หรือกลับไปพัฒนา ด้วยการทำซ้ำรูปแบบเดิมให้ดียิ่งขึ้นก็ดี ซึ่งพลังแห่งความเชื่อมั่นนี้ได้รับการฟูมฟัก และสนับสนุนอย่างเต็มที่ในบรรยากาศของสังคมสมัยใหม่ ภายใต้คำขวัญอุดมการณ์ที่เสนอความก้าวหน้า รวมทั้งการละเมิดข้อห้าม (สรรเสริญ สันติธัญวงศ์, 2546: 7)

ส่วนนิยามของนักวิชาการศิลปะชาวตะวันตก ให้นิยามของศิลปะสมัยใหม่ว่าหมายถึงศิลปะที่สร้างขึ้นตั้งแต่ช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 ประมาณ ค.ศ. 1850-1971 โดยเป็นงานศิลปะแนวใหม่ที่สร้างสรรค์ขึ้นอย่างอิสระ มิได้สร้างขึ้นเพื่อรับใช้ศาสนาหรือสร้างขึ้นเพื่อสนองความต้องการของผู้ปกครองหรือชนชั้นสูงอย่างที่เคยมีมาแต่อดีต

การเปลี่ยนแปลงแนวคิดของศิลปินมีเหตุผลและปัจจัยเบื้องหลัง นานาประการ โดยเฉพาะพลังอำนาจของศาสนา และความศรัทธาเชื่อถือดังเดิมที่เริ่มเสื่อมถอยลง ทำให้มนุษย์แสวงหาความเป็นตัวตนและอิสระในการสร้างสรรค์งานศิลปะที่ไม่ยึดติดกับกรอบและแบบแผนดั้งเดิมที่อิงอยู่กับเรื่องราวทางศาสนาและตำนานวีรกรรมของชนชั้นปกครอง (วิบูลย์ ลี้สุสรรณ, 2548: 7)

โดยสรุป ความหมายของศิลปะสมัยใหม่ มีทั้งในเชิงอุดมคติ กับภาคปฏิบัติทางสังคม นอกจากนับเป็นสัญญาณ อันสื่อถึงความศรัทธาต่อความเชื่อมั่นในเหตุผลและศักยภาพของมนุษย์แล้ว ยังสะท้อนให้เห็นพลังที่ไม่ลดละของแนวคิดมนุษยนิยม (Humanism) ที่ถูกรื้อฟื้นกลับมาใหม่ นับตั้งแต่ศตวรรษที่ 15 แล้วเริ่มก่อตัว จุดประกายให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นอีกครั้ง ตั้งแต่ยุค enlightenment หรือยุคแสงสว่างทางปัญญา

เนื่องว่าความศรัทธาต่อปัญญา อันหมายถึง ความเชื่อมั่นเหตุผล อันเป็นสิ่งที่นำไปสู่ความฉลาดรอบรู้ สามารถนำมาใช้อธิบายโลก หรือธรรมชาติได้ ไม่ใช่การเล่าต่อกันมาโดยปราศจากการพิสูจน์ การค้นพบกลไกเบื้องหลังจักรวาล ว่าสื่อนัยของการทำงานอย่างเป็นระบบ หรือเครื่องจักรแบบหนึ่ง ซึ่งถูกควบคุมด้วยกฎเกณฑ์ตามธรรมชาติกำหนด ที่ไม่อาจเปลี่ยนแปลงแก้ไขได้ ส่วนปรากฏการณ์ธรรมชาติไม่ได้ขึ้นอยู่กับพระเป็นเจ้า การเน้นประโยชน์สุข โดยใช้สติปัญญาที่รอบคอบ ร่วมกันประกอบเป็นโครงสร้างของสังคมที่ดีที่สุด บนพื้นฐานความเป็นธรรมดา หรือจับต้องได้ และดำเนินตามธรรมชาติอย่างมีเหตุผล และมีเสรีภาพตามเงื่อนไข เป็นต้น

โดยแนวคิด หรือกระบวนทัศน์ ดังกล่าวเป็นรากฐานสำคัญของภาวะสมัยใหม่ หรือความคิดสมัยใหม่นิยม ซึ่งส่งอิทธิพลอย่างมากต่อการเปลี่ยนแปลงของสังคมรูปแบบและวิถีชีวิต โดยเฉพาะชาวตะวันตก ซึ่งถ่ายทอดออกมาทั้งในรูปแบบของการปกครอง ความคิดทางวิทยาศาสตร์ การแสดงออกทางศิลปะ

โดยแนวความคิดนี้ชูคำขวัญสำคัญได้แก่ความก้าวหน้าของสังคมวัฒนธรรม การปลดปล่อยผู้คนให้มีความเท่าเทียมทางด้านสิทธิเสรีภาพ และออกแบบระบอบการเมืองการปกครอง เช่นในระบอบประชาธิปไตย เพื่อให้สอดคล้องกับการขยายตัวของระบบทุนนิยม ความต้องการแรงงาน และผู้บริโภคที่มีกำลังจับจ่าย รวมทั้งความก้าวหน้าทางด้านวิทยาการที่เป็นผลมาจากพัฒนาการทางเทคโนโลยี และโลกทัศน์ทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งถือเป็นปฏิกิริยาตอบโต้การครอบงำของอำนาจศาสนจักรที่แข็งแกร่งมาตั้งแต่ยุคกลาง

โดยจุดเริ่มต้นดังกล่าวได้เริ่มขึ้นตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการหรือยุคเรอเนซองส์ จนถึงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 17 อันนับเป็นช่วงเวลาในการขยายตัวของระบบทุนนิยมและการออกหาแหล่งวัตถุดิบ แรงงาน และตลาดระบายสินค้าของชาติมหาอำนาจตะวันตก ที่เป็นช่วงที่ได้รับดอกผลจากยุคแสงสว่าง หรือเรียกในนามยุคของการปฏิวัติวิทยาศาสตร์

การยึดมั่นในเหตุผลนิยม (rationalism) หรือความสอดคล้องสมเหตุสมผล (rationality) ช่วยขับเน้นบทบาทของมนุษย์ในฐานะผู้ริเริ่มในการเปลี่ยนแปลงสิ่งต่าง ๆ ตามเจตนารมณ์ และสติปัญญาของตน สมัยใหม่หรือยุคสมัยใหม่ เกิดปรากฏการณ์ในการเทิดทูนสภาวะของปัจเจกบุคคลอย่างเข้มข้นเพื่อกระตุ้นให้เกิดการล้มล้างระบบการปกครอง เดิมที่ เหล่าไพร่ ทาส ถูกกดขี่ไม่ว่าจะด้วยระบอบกษัตริย์ เจ้าที่ดินหรือการขูดรีดจากศาสนจักร ดังนั้น ความหมายของยุคสมัยใหม่นี้จึงมีแนวโน้มของความคิดไปในทาง เหตุผลนิยม เสรีนิยม มนุษยนิยม และเน้นวิทยาศาสตร์ หรือนับว่ามนุษย์ เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติและจักวาลอันไพศาล หากค้นพบกฎทางวิทยาศาสตร์ในการศึกษาธรรมชาติ ก็ย่อมช่วยปลดปล่อยให้สังคมก้าวหน้า และผู้คนได้แตกฉานทางปัญญาอย่างถ่องแท้ 2 (คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530: 41)

กลุ่มนักคิด และนักปรัชญารวมถึงศิลปิน จึงมุ่งพยายามยกเลิกรูปแบบและอำนาจของสถาบันเก่า โดยพวกเขามีความเชื่อว่ามนุษย์มีศักยภาพในการสร้างสรรค์สังคมของตนเอง ด้วยการรู้จักวิพากษ์วิจารณ์ สามารถประยุกต์ความรู้ และกฎเกณฑ์ของธรรมชาติ บนพื้นฐานของการเข้าใจความเป็นมนุษย์ในทุกซอกทุกมุม เข้ากับหลักการของเหตุผลและวิทยาศาสตร์ ที่เน้นการพิสูจน์ด้วยระเบียบวิธีมากกว่าการเชื่อตามกันมาโดยปราศจากการท้าทาย หักล้าง ด้วยกระบวนการที่เป็นวิทยาศาสตร์

ภายใต้การเชิดชูความหมายหรือการริเริ่มของปัจเจก ดังกล่าวนี้ ความใหม่ หรือสิ่งที่ไม่เคยปรากฏขึ้นมาก่อนนับเป็นสิ่งที่ศิลปินสมัยใหม่ให้ความสำคัญอย่างยิ่ง และความใหม่ เกิดจากการก้าวเข้าไปยังดินแดนที่ไม่เคยมีใครสำรวจ หรือการเป็นผู้ที่คิดล่วงหน้า ก้าวไปไกลกว่ายุคสมัยของตน

ทัศนคติดังกล่าวนี้ยังปรากฏให้เห็นในแนวคิดเกี่ยวกับกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าซึ่งเป็นคำศัพท์ทางการทหาร อันหมายถึงอวังการ์ด ลัทธิหัวก้าวหน้า หรือ คติล้ำยุค (avant-garde, avant-gardism) เดิมเป็นศัพท์ที่ใช้ในทางทหาร หมายถึง ทัพหน้า หรือ หน่วยกล้าตาย (advance guard) และยังรับมาใช้ต่อมาโดยบรรดานักสังคมนิยม-อุดมคติชาวฝรั่งเศส ในช่วงทศวรรษ 1820 อย่างเช่นรุ่นบุกเบิกคือ อ็องรี เดอ แซงต์-ซิมง (Henri de Saint-Simon) เขาเห็นความสำคัญของศิลปะในการเปลี่ยนสังคมควบคู่ไปกับอุตสาหกร (industrialist) หรือนักวิทยาศาสตร์ ที่จะเป็นผู้นำทางสังคม โดยแซงต์-ซิมงเสนอว่า

> “เหล่าผองศิลปินจะคอยรับใช้เช่นทัพหน้า พลังของศิลปะจะไม่ลังเลเฉไฉ เมื่อเราต้องการเผยแผ่ความคิด เราจะจำหลักมันลงไปบนผ้าใบ ชะตากรรมอันสง่างามของศิลปะคือการขยับขยายพลังเชิงบวกไปยังสังคม เป็นดั่งการรุกไปข้างหน้าเพื่อเคียงบ่าเคียงไหล่กับทุกสรรพกำลังทางปัญญา” (Meecham and Sheldon, 2000: 18)

คำแถลงดังกล่าว นับเป็นความพยายามทั้งมวล เพื่อแผ้วทางไปสู่การเปลี่ยนแปลง หรือเคลื่อนสู่ภาวะสมัยใหม่ (modernity) นอกจากนี้ อวังการ์ดเกี่ยวข้องอย่างลึกซึ้งกับวัฒนธรรมสวนกระแส (counterculture) ความแปลกแยก (alienation) และพวกโบฮีเมียน เพื่อนำคำว่าอวังการ์ดมาใช้ทั้งกับศิลปินที่มีความริเริ่มในการนำศิลปะไปเป็นแรงขับเคลื่อนการเปลี่ยนแปลงสังคม ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 คำดังกล่าวเริ่มถูกนำมาใช้สำหรับศิลปินจิตรกรรม กวี นักดนตรีที่ท้าทายค่านิยมทางศิลปะ ตามขนบเดิม

ส่วนนักทฤษฎีปีเตอร์ บูร์เกอร์ (Peter Bürger) เสนอว่าในขบวนการดังกล่าวมีความไม่คงเส้นคงวาระหว่างความเป็นการเมืองกับไม่เป็นการเมือง (apolitical) ที่ไม่สามารถสมานกันได้ (เช่น พวกศิลปินนามธรรมที่เน้นอรรถประโยชน์นิยม กับ transcendentalist ที่หมายถึงแนวปรัชญาแบบจิตนิยมอย่างหนึ่ง ที่เชื่อว่า มีคุณค่าที่ยืดหยัดเหนือการเปลี่ยนแปลง และเสื่อมสลาย โดยไม่ต้องอ้างอิงพื้นที่ดังในกรณีความขัดแย้งระหว่างพรรคบอลเชวิกกับศิลปินลัทธิ suprematism เป็นต้น (Sarap, 1998: 140)

สำหรับนิยามของศิลปะหัวก้าวหน้า นักวิชาการไทย สงวน รอดบุญ บัญญัติว่า คำว่า อาร์ต ดาวัง-การ์ด (Art'd Avant-garde) เป็นศัพท์เทคนิคการทหารของฝรั่งเศส แปลว่ากองหน้า ระวังหน้า กองนำ หรือผู้นำ ทั้งยังหมายถึงศิลปะที่ก้าวหน้าลำยุค หรือกระบวนการทดลองงานศิลปะระหว่าง ค.ศ. 1910-30 เป็นศิลปะที่มีปฏิกิริยาอย่างรุนแรงต่อศิลปะแบบหลักวิชา หรือ (academic) ทั้งในด้านรูปแบบ เทคนิค การใช้วัสดุตลอดจนความคิดสร้างสรรค์ ที่ก้าวไปไกลเช่น คิวบิสม์ ฟิวเจอริสม์ ดาดา ฯ (สงวน รอดบุญ, 2533: 16)

ทางด้านที่มา หรือแหล่งกำเนิดของคำว่าอวังการ์ด เริ่มเกิดขึ้นที่ประเทศฝรั่งเศส ในสมัยโรแมนติกของยุโรปในคริสต์ศตวรรษที่ 19 เมื่อมีความขัดแย้งระหว่างคติหลักวิชา กับกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ พร้อมด้วยกลุ่มสัญลักษณ์นิยม ในด้านวรรณกรรมซึ่งมีเอมิล โซลา (Emile Zola) เป็นผู้นำและมีชาร์ลส์ โบดแลร์ (Charles Baudelaire) ร่วมอยู่ด้วย รวมทั้งความเปลี่ยนแปลงแนวความคิดในวงการสถาปัตยกรรมและภาพยนตร์ นอกจากนี้คำว่าอวังการ์ด ดังกล่าว ยังเป็นชื่อนิตยสารศิลปะของฝรั่งเศส ในปลายของศตวรรษที่ 19 อีกด้วย

นานกระทั่งกระแสอวังการ์ดเสื่อมซาลงตั้งแต่ทศวรรษ 1970 อันเนื่องมาจากการบดบังของคติใหม่ที่เรียกว่า พหุนิยม (pluralism) รวมทั้งการไม่สามารถมองหาคู่ประลอง หรือคู่ปฏิปักษ์เพื่อชี้วัดความสำคัญในการคงอยู่ของจิตวิญญาณแบบอวังการ์ด ศิลปินอวังการ์ด จึงเป็นที่รับรู้ว่าเป็นพวกที่หัวรั้น และสร้างความคลุมเครือ อันเนื่องจากว่าการแข็งข้อทางศิลปะ หรือการเมืองดังกล่าวนั้นเป็นสิ่งที่จงใจหรือไม่ ต่อเนื่องจากศตวรรษที่ผ่านมา ศิลปินทั้งหลายต่างตระหนักดีแก่ใจ ว่าการรวมตัวกันเพื่อประกาศคำแถลงการณ์ และจัดขบวนเหมือนกับเป็นกึ่งความเคลื่อนไหวทางการเมือง หรือเป็นแค่พรรคการเมืองกำมะลอ เปรียบเป็นการปกปิดความคลุมเครือของขบวนการด้วยการอ้างการเมือง

อย่างเช่นฟิวเจอริสม์ ที่อ้างอิงสงคราม การทำลายล้างเข้ากับการบุกเบิกอุดมการณ์ศิลปะ (Meecham and Sheldon, 2000: 216)

นอกจากความตื่นตัวในการเปลี่ยนแปลงสังคมของปัจเจกข้างต้น ปัจจัยสนับสนุนภาวะสมัยใหม่ ยังรวมไปถึงการขยายตัวของเศรษฐกิจในระบบทุนนิยม ได้เข้ามาบดบังบทบาทของผู้อุปถัมภ์ศิลปะเดิมซึ่งได้แก่กลุ่มศาสนจักร รัฐ และขุนนาง มาสู่การอุปถัมภ์โดยเอกชน และเกิดธุรกิจศิลปะ อันมีส่วนสนับสนุนให้ลัทธิสมัยนิยมพัฒนาไปอย่างรวดเร็ว เพราะศิลปินมีอิสระ เสรีที่จะสร้างสรรค์ผลงานให้แตกต่างไปจากอดีต และสามารถทำตามความต้องการของตลาดหรือผู้อุปถัมภ์กลุ่มใหม่

ส่วนความใหม่ ซึ่งหมายถึงการริเริ่มโดยไม่ซ้ำซากจากความสำเร็จของศิลปินรุ่นก่อนยังเป็นตัวกระตุ้นให้ศิลปินสมัยใหม่กล้าหรือมุ่งทำการทดลองสิ่งแปลกใหม่ ฉะนั้นจึงเกิดอุดมคติ หรือลัทธินิยมที่เรียกว่าศิลปะเพื่อศิลปะ ที่เริ่มแพร่หลายนับตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 และขยายออกไปอย่างกว้างขวางในต้นศตวรรษที่ 20 โดย นับเป็นอีกแนวคิดหนึ่งที่มุ่งอธิบายผลงานศิลปะที่เกิดจากประสบการณ์ของศิลปิน ที่ยึดความเป็นปัจเจกสูงเสียจนไม่จำเป็นต้องอ้างอิงไปถึงประเด็นทางสังคมและศาสนา (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 53)

รูปแบบการแสดงออกของศิลปะสมัยใหม่ในสังคมโลก

รูปแบบการแสดงออกที่สะท้อนคติสมัยใหม่นิยม (modernism) มีจุดกำเนิดจากความคิดในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ของนักทฤษฎีศิลป์ลัทธิรูปลักษณ์นิยม (formalism) สองคนคือ ไคลฟ์ เบลล์ (Clive Bell) และโรเจอร์ ฟราย (Roger Fry) หลักใหญ่ใจความของแนวคิดทางสุนทรียศาสตร์ของสำนักนี้ คือแนวคิดเรื่องรูปลักษณ์นัยสำคัญ (significant form)

ความหมายของรูปลักษณ์นัยสำคัญ คือทัศนธาตุทางศิลปะ ที่ศิลปินค้นหาและกลั่นกรองเพื่อใช้เป็นแกนสำคัญสำหรับนำมาประกอบเข้าด้วยกัน โดยมุ่งให้เกิดผลรวมที่สมบูรณ์ของงานศิลปะผ่านวิธีขจัดการประดับประดาหรือประดิดประดอยจนบดบังแก่นแท้ของสิ่งที่ศิลปินต้องการสื่อไปยังผู้ชม

การกลั่นกรองเพื่อค้นหารูปลักษณ์นัยสำคัญเป็นสิ่งบ่งชี้และแยกแยะ ศิลปะชั้นสูง ออกจากคุณลักษณะของศิลปะอื่นๆ เช่น การมีประโยชน์ใช้สอย การประดับประดาและบอกเล่าเรื่องราวดังที่พบในงานหัตถกรรม องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม หรือในงานมัณฑนศิลป์ เป็นต้น

ต่อมาในช่วงครึ่งหลังศตวรรษที่ 20 ความคิดของลัทธิรูปลักษณ์นิยมได้รับการสานต่อโดยคลีเมนต์ กรีนเบิร์ก (Clement Greenberg) นักทฤษฎีศิลป์ชาวอเมริกันผู้ทรงอิทธิพลในวงการจิตรกรรมสมัยใหม่ จากบทความ Modernist Painting ที่นับว่าเป็นงานเขียนด้านทฤษฎีศิลป์ชิ้นสำคัญของศตวรรษที่ 20

กรีนเบิร์ก ยังอธิบายต่อไปว่าพัฒนาการขั้นสูงสุดของศิลปะ โดยเฉพาะจิตรกรรม คือการตัดทอนให้เหลือเพียงรูปทรงนัยสำคัญเพื่อแสดงธรรมชาติที่แท้จริงของสื่ออย่างซื่อตรง ตามเงื่อนไขข้อจำกัดของสื่อประเภทนั้น ๆ ยกตัวอย่างเช่น จิตรกรรมต้องสร้างขึ้นด้วยการประกอบกันของทัศนธาตุบริสุทธิ์ ที่เกิดจากการวาดบนผ้าใบ ล้วน ๆ อันได้แก่ เส้น สี และค่าน้ำหนักอ่อนแก่ ซึ่งเป็นที่มาของผลงานจิตรกรรมลัทธิต่าง ๆ ในต้นศตวรรษที่ 20 ได้แก่ โฟวิสม์ คิวบิสม์ มาจนถึงลัทธินามธรรมสำแดงอารมณ์

อย่างไรก็ตามนอกจากแนวคิด รูปลักษณ์นัยสำคัญ ที่เป็นรากฐานของจิตรกรรมสมัยใหม่แล้ว รูปแบบการแสดงออกของศิลปะสมัยใหม่ ในอีกด้านที่สำคัญ คือความคิดเกี่ยวกับภาพตัวแทนหรือการตั้งคำถามเรื่องความจริง หนึ่งในรูปแบบการแสดงออกที่สะท้อนการตั้งคำถามดังกล่าว คือการใช้วัสดุสำเร็จรูป การทำงานด้วยเทคนิคปะติด

โดยเฉพาะงานทดลองของสองศิลปิน ฌอร์จส์ บราก (Georges Braque) และพาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso) รวมทั้งมาร์เซล ดูฌองป์ (Marcel Duchamp) โดยผลงานของดูฌองป์ที่เรียกว่า วัสดุสำเร็จรูป

การใช้วัสดุสำเร็จรูป ท้าทายสถานะศิลปะ เพราะการเป็นศิลปะไม่ได้ถูกกำหนดด้วยข้อกฎหมาย หรือการตัดสินที่เป็นอัตวิสัยล้วน ๆ หากขึ้นกับว่าเลือกให้ความสำคัญของนิยามจากใครเกณฑ์ตัดสินความเป็นกับไม่เป็นศิลปะ จึงเปลี่ยนความหมายหรือถูกชะลอเลื่อน (deferred) ออกไปเสมอ เพราะจิตสำนึกบริสุทธิ์ ไม่มีความหมายของศิลปะมาตั้งแต่แรก (แคทเธอรีน เบลซี่ย์, 2557) จากการใช้วัสดุสำเร็จรูป ดังกล่าวศิลปินลัทธิต่าง ๆ ของตะวันตก ได้พัฒนาความคิดและผลงานออกเป็นรูปแบบต่าง ๆ เพื่อสะท้อนหรือวิพากษ์วิจารณ์สังคมสมัยใหม่ อย่างหลากหลาย ได้แก่ การผสมผสาน(assemblage) , จิตรกรรมประกอบ (combine painting), โฟโตมองทาจ (photomontage) รวมทั้งการใช้บทกวีหรืออักขระมาสร้างผลงานเรียกว่ากวีรูป (concrete poetry) เป็นต้น (สรรเสริญ สันติธัญวงศ์, 2560: 169, 174)

ความเป็นมาและรูปแบบการแสดงออกของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย

ต้นกำเนิดศิลปะไทย ที่พัฒนามาเป็นศิลปะสมัยใหม่ เริ่มในยุคกรุงรัตนโกสินทร์ มีสาระพัฒนาการโดยย่อ คือเป็นผลจากการติดต่อค้าขาย และดำเนินการทางการทูต กับประเทศต่าง ๆ โดยมีสาระสังเขป ดังนี้

จุดกำเนิดของศิลปะในสมัยรัตนโกสินทร์ มีพัฒนาการมาตามลำดับ นับแต่การนำเข้าอิทธิพลจากต่างชาติ โดยกลุ่มชนชั้นนำ พ่อค้า ได้เปิดรับเอาวัฒนธรรมจากต่างชาติที่แผ่ขยายเข้ามาไม่ได้มีเพียงวัฒนธรรมตะวันตกเท่านั้น แต่ยังมีวัฒนธรรมที่มาจากการค้าระหว่างประเทศ ได้แก่การ

เข้ามาของศิลปวัฒนธรรมจีน ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังที่ปรากฏหลังคาทรงจีน และเนื้อหาจากเรื่องราววัฒนธรรมจีนปรากฏอยู่ในจิตรกรรมไทยส่วนอิทธิพลจากตะวันตกก็มีอยู่บ้าง อาทิเช่น ภาพเรือกำปั่นยุโรปและนางเงือกดัง ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดสุทัศน์เทพวราราม (ไพโรจน์ ชมุนี, 2527: 124-125)

ต่อมาเมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จขึ้นครองราชย์ใน ปี พ.ศ. 2394 พระองค์ทรงเป็นแบบอย่างของผู้ปกครองที่มีโลกทัศน์ก้าวไกล ในการแสวงหาความรู้จากตำราต่างประเทศ ไม่ว่าจะเป็นวิชาฟิสิกส์ ดาราศาสตร์ และคณิตศาสตร์ จากการอ่านตำราของชาวตะวันตก

ในรัชสมัยของพระองค์ ก้าวแรกของความเปลี่ยนแปลงทางด้านศิลปะไทยที่เห็นได้ชัดคือการรับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตก เช่น รูปแบบสถาปัตยกรรมที่พระนครคีรี จังหวัดเพชรบุรี และพระที่นั่งบางปะอิน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งแบบอาคารของยุโรปนั้น เป็นการใช้เสาและคานโค้งตามแบบกรีก-โรมัน ส่วนทางด้านจิตรกรรมที่โดดเด่นได้แก่ผลงานของขรัวอินโข่ง ผู้เป็นจิตรกรประจำราชสำนัก ท่านเป็นพระ มีลักษณะการวาดที่รับอิทธิพลจากศิลปะแบบสัจนิยม จากจิตรกรชาวตะวันตก โดยมีลักษณะผลงาน จากการทดลองเขียนภาพที่ใช้เส้นตามหลักทัศนียวิทยาแบบศิลปะตะวันตก ใช้การเขียนภาพวิถีชีวิตชาวตะวันตกในเมือง ที่มีบรรยากาศคลุมครึ้มด้วยโทนสีเยือกเย็น การเขียนภาพที่ให้บรรยากาศเป็นเมฆหมอกหนาสีเทา และอมฟ้า ให้ความรู้สึกสงบ วิเวก รวมทั้งเนื้อหาที่แปลกใหม่ของขรัวอินโข่ง ซึ่งต่างไปจากจิตรกรรมไทยในอดีต แต่สิ่งที่เป็นความจำเป็นต่อการพัฒนาขีดความสามารถของช่างและศิลปินไทยในช่วงเวลาของรัชสมัย ของพระองค์ประการหนึ่งได้แก่การขาดสถาบันศิลปะที่สามารถรวบรวมหลักสูตรอย่างเป็นระบบทั้ง การเชื่อมโยงศิลปะทางตะวันตกกับตะวันออกเข้าด้วยกัน

ในยุคที่ศิลปะสมัยใหม่ยุคบุกเบิกของไทยได้ถือกำเนิดขึ้น โดยสังเขปคือ ในช่วงรัชกาลที่ 4 ปฏิเสธไม่ได้ว่าการริเริ่มวาดภาพแบบตะวันตก เป็นส่วนหนึ่งในสัญญาณแสดงให้เห็นความตื่นตัวที่จะแสวงหาความรู้ และบ่งบอกรสนิยมบริโภคผลิตภัณฑ์ ที่เกิดจากความก้าวหน้าจากโลกตะวันตก ซึ่งเป็นช่วงเดียวกันกับที่จิตรกรขรัวอินโข่ง จะเริ่มวาดภาพด้วยเทคนิคการลงสีที่มีความตื้นลึกด้วยทัศนียวิทยา ขณะที่ชนชั้นนำของไทย ก็ตื่นตัวในการเปิดรับวิทยาการใหม่ ๆ ไม่ว่าจะเป็น ภาพถ่ายความรู้ทางด้านดาราศาสตร์ การส่งเสริมให้บุตรหลานและสมาชิกราชวงศ์ศึกษาภาษาอังกฤษ ดังพระบรมราโชวาทของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ว่า

> "การศึกสงครามข้างญวนข้างพม่าก็เห็นจะไม่มีแล้ว จะมีอยู่ก็แต่ข้างพวกฝรั่ง ให้ระวังให้ดี อย่าให้เสียทีแก่เขาได้ การงานสิ่งใดของเขาที่คิดควรจะเรียนเอาไว้ ก็ให้เอาอย่างเขา แต่อย่าให้นับถือเลื่อมใสไปทีเดียว"
>
> (สุธี คุณาวิชยานนท์ 2549: 79)

หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งศิลปะ (แม้ก่อนสมัยใหม่ก็ดี) ย่อมเป็นของแปลก และเป็นของที่นำเข้ามาในช่วงแรก ทำให้การมีศิลปะตามคติตะวันตก เพื่อที่จะสะท้อนว่าชนชาวสยามนั้น ไม่ได้ล้าหลังและมีความสามารถในการผลิตงานสร้างสรรค์ เป็นหน้าเป็นตาไม่อับอายต่างประเทศ ทั้งยังเป็นเครื่องพิสูจน์ว่า ชนชาวสยามก้าวหน้าเทียบทางอารยธรรมตะวันตก หรือเป็นการสร้างความชอบธรรมว่าชาวสยามนั้นไม่ได้ล้าหลังจนกระทั่งต้องถูกปกครองโดยชาวตะวันตก

ภาพประกอบ 2 จิตรกรรมฝาผนังที่วัดบรมนิวาส โดยขรัวอินโข่ง
ที่มา: นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล: ผู้ถ่ายภาพ

ศิลปะสมัยใหม่ของไทย นับว่ามีพัฒนาการก้าวกระโดดอย่างว่องไว หากนับว่าการวาดภาพมีทัศนียวิทยา (three-dimensional perspective) แบบสามมิติของขรัวอินโข่ง เป็นหมุดหมายสำคัญ การศึกษาและเกิดศิลปิน เริ่มขยายตัวออกไป ไม่ได้จำกัดเฉพาะชนชั้นนำ ขุนนาง หรือพระโดยเฉพาะจากปัจจัยสำคัญอย่างการเกิดสถาบัน และระบบการศึกษาตามหลักวิชา ไม่ว่าจะเป็นการก่อตั้งโรงเรียนเพาะช่าง (พ.ศ. 2465) และการสถาปนามหาวิทยาลัยศิลปากร (พ.ศ. 2486)

โดยหลักสูตรที่นำเข้ามาโดยประติมากร ชาวยุโรปอย่าง ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ช่วยทำให้ศิลปินไทย สามารถพัฒนา และเรียนรู้จนติดตามทันรูปแบบของศิลปะตะวันตกได้อย่างรวดเร็ว ขณะเดียวกันศาสตราจารย์ศิลป์ยังสร้างหลักสูตรในการวิจัยและทำนุบำรุงศิลปะไทยไปควบคู่กัน

ส่วนทางด้านรูปแบบการแสดงออกของศิลปะสมัยใหม่ไทย ในการศึกษานี้ สามารถอธิบายรูปแบบการแสดงออกของศิลปะสมัยใหม่ไทย โดยเรียงลำดับพัฒนาการออกเป็นยุค ที่มีความโดดเด่นทางด้านรูปแบบ และเนื้อหา ผู้วิจัย ดำเนินศึกษา เพื่ออธิบาย โดยเรียบเรียง แบ่งตามหัวข้อไว้ดังนี้

1. การไหลบ่าของกระแสอิทธิพลตะวันตกที่ส่งผลต่อศิลปะของไทยยุคบุกเบิก

แม้ว่าโลกาภิวัตน์ จะถูกเรียกปรากฏการณ์ทางสังคม นับแต่คริสต์ทศวรรษ 1980 แต่ด้วยนัยของการเปลี่ยนแปลงศูนย์กลางใหม่ของโลก เช่นการเกิดเวลามาตรฐานโลก (Greenwich Mean Time) การเดินเรือกลไฟเพื่อเคลื่อนย้ายผู้คน และการถ่ายเทข้อมูลข่าวสาร อันเปรียบได้กับความพยายามที่จะย่อโลกให้เป็นหนึ่งเดียว ผ่านการค้า การฑูต อันสะท้อนว่ามาตรฐานการปรับตัวโดยอิงกับสากลหรือตะวันตกได้เริ่มขึ้นแล้ว ทำให้เป็นภารกิจที่จำเป็นและเร่งด่วนของชาวสยามโดยเฉพาะชนชั้นนำ อีกทั้งสะท้อนถึงแนวโน้มในการเชื่อมกระชับเป็นโลกเดียวในช่วงบุกเบิก

ส่วนสังคมสยาม โดยรวมความเคลื่อนไหวและพัฒนาการทางศิลปะยุคแรก หรือยุคของการปรับตัวสู่ความศิวิไลซ์ (นับตั้งแต่ครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 19) มีจุดเริ่มต้นจากการที่ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ นำโดยกษัตริย์ ซึ่งรวมอำนาจสู่ศูนย์กลาง เป็นเรี่ยวแรงขับเคลื่อนสังคมที่สำคัญในการนำเข้าศิลปะ และนวัตกรรมจากตะวันตก เพื่อแสดงถึงความก้าวหน้าทัดเทียมมาตรฐานนานาอารยประเทศ

ในยุคต่อมามีความพยายามจะสร้างความศิวิไลซ์ในแบบไทย โดยใช้การผสมผสานรูปแบบศิลปะไทยเข้ากับศิลปะตะวันตก ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างลำดับชั้น ให้แก่ศิลปะในประเทศไทย โดยมีศูนย์กลางสำคัญ คือราชสำนัก วัด วัง และช่างหลวง และลดหลั่นระดับให้ศิลปะพื้นบ้าน หรือศิลปะชาวบ้านก็ตาม เป็นศิลปะชั้นรอง หรือเป็นเพียงงานหัตถกรรม ที่มุ่งประโยชน์ใช้สอย มากกว่าความซาบซึ้งในความงาม และเป็นการก้าวจากยุคสยามเก่าสู่ยุคไทยใหม่ มาโดยลำดับ (วิบูลย์ ลี้สุสรรณ ,2548: 129)

ด้วยบริบท และปัจจัยเบื้องหลังนานาประการ นับตั้งแต่การล่าอาณานิคมเพื่อแสวงหาแหล่งวัตถุดิบและระบายสินค้าของมหาอำนาจตะวันตก ในศตวรรษที่ 19 ที่ส่งเสริมให้เกิดการไปมาหาสู่ระหว่างกัน และการดำเนินนโยบายทางการค้าและการฑูต ประการหนึ่งในการปฏิรูปเปลี่ยนแปลงประเทศครั้งสำคัญในสมัยรัชกาลที่ 4 ยังได้แก่การทำสนธิสัญญาเบาว์ริง ที่นำไปสู่การเปิดเสรีการค้า มีส่วนทั้งโดยตรงและอ้อมแก่วิวัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ไทย ผลที่เห็นประจักษ์ชัดคือรูปแบบและการซึมซับอิทธิพลจากภายนอกโดยเฉพาะตะวันตก

เริ่มตั้งแต่การเปลี่ยนแปลงของประเทศสยาม เพื่อให้รอดพ้นจากภัยคุกคามจากขบวนการล่าอาณานิคม ตั้งแต่ครึ่งหลังของคริศต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา เบื้องต้นคือการทำให้เกิดความภาคภูมิใจ หรือยกระดับให้เท่าเทียมมหาอำนาจตะวันตก ซึ่งนักประวัติศาสตร์ ขนานนามว่าเป็นการเปลี่ยน โลกทัศน์หรือจักรวาลทัศน์ จากศูนย์กลางอำนาจเดิม คืออาณาจักรจีน เปลี่ยนเป็นการหันไปทางตะวันตก สะท้อนการเปลี่ยนแปลงและเปิดรับชุดความรู้ หรือระบบคิดอย่างมีนัยสำคัญส่งผลแก่การเปลี่ยนการรับรู้โลกจากไตรภูมิ มาเป็นโลกที่เป็นผืนดินผืนน้ำที่ถูกลดทอนลงในภาพ

ตัวแทนอย่างแผนที่ หรือการเปลี่ยนโลกทัศน์เรื่องเวลา จากเวลาของการเวียนว่ายตายเกิดชดใช้กรรม มาเป็นเวลาแบบเส้นตรง (ธงชัย วินิจจะกูล, 2560: 58)

ศูนย์กลางอำนาจ โดยเฉพาะราชวงศ์ สะท้อนการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ไม่ว่าจะเป็นการยกเลิกการส่งจิ้มก้อง หรือบรรณาการไปให้จักรพรรดิจีน (ธงชัย วินิจจะกูล, 2546: 8)รวมทั้งตัวอย่างการนำเสนอภาพลักษณ์ของการเป็นพระสหายของราชวงศ์ชั้นนำของศูนย์กลางอำนาจโลก ในกรณีของการใช้ศิลปะ การก่อสร้างสาธารณูปโภค จึงเป็นการจำลองความปรารถนาที่จะสร้าง และครอบครองความทันสมัยหรือสร้างโลกจำลองผ่านการสะสมและรวบรวมองค์ความรู้ผ่านงานศิลปกรรม (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2546: 91) เพื่อค้ำจุนความสำเร็จในการปรับตัวให้เท่าทันนานาอารยประเทศ ผลที่ตามมาภายหลังคือการนำเข้าความคิด รูปแบบการบริโภคอย่างชาวตะวันตก ตลอดทั้งการสร้างสรรค์ และแสดงออกรสนิยมทางศิลปะในหมู่ชนชั้นนำ

โดยภาพรวม การเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ตีความได้ว่า เป็นการไล่กวดให้ทันมาตรฐานตะวันตกซึ่งชนชั้นนำถวิลหา จึงใช้การนำเข้าศิลปะ และสินค้า เพื่อก่อร่างตัวตน หรือสร้างอัตลักษณ์ประจำชนชั้นของกลุ่มกษัตริย์ ขุนนาง ที่สะดวกทันใจ ผ่านการปรับเปลี่ยนรสนิยม การบริโภควัฒนธรรมจากตะวันตก (ธงชัย วินิจจะกูล, 2546: 57)

การเปลี่ยนแปลงในช่วงแรก ตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นับเป็นผลพวงจากพระราโชบายอันชาญฉลาดของพระมหากษัตริย์ไทย ที่แสดงออกถึงการยกระดับและตื่นตัวในการแสวงหาความรู้ แต่ไม่ได้เดินตามเยี่ยงอย่างหรือชื่นชมโดยไม่ลืมหูลืมตา เป็นการรู้เขารู้เรา เพื่อที่จะหยิบสิ่งที่ดีของตะวันตกมาใช้ให้เกิดประโยชน์ ไม่ว่าจะเป็นความรู้ด้านดาราศาสตร์ สิ่งพิมพ์ การแพทย์ เป็นต้น ดังตัวอย่างที่โดดเด่น ในช่วงรอยต่อของสังคมไทยสู่การรับ และเลือกสรรอิทธิพลจากตะวันตกในช่วงระหว่างรัชกาลที่ 4 - 5 ได้แก่ การวาดภาพที่มีการลงแสงเงา และสร้างมิติลวงตา ด้วยทัศนียวิทยาแบบตะวันตก โดยขรัวอินโข่ง

ลักษณะการวาดภาพของขรัวอินโข่ง ที่โดดเด่นและแตกต่างจากศิลปะไทยประเพณี มีหลายประการ ตั้งแต่ลักษณะที่เป็นจิตรกรรมแบบประเพณีของไทยเดิม เป็นงานที่เขียนรูปบุคคลด้วยสีแบน ๆ ตัดเส้นรูปอาคารบ้านเรือน เป็นเส้นระดับหรือเส้นเอียงที่ขนานกัน มีการใช้แสงเงาเพียงเล็กน้อย ในส่วนที่เป็นต้นไม้ โขดหิน ภูเขา และท้องฟ้า งานลักษณะนี้ได้แก่ จิตรกรรมบนผนังพระอุโบสถวัดมหาสมณาราม จังหวัดเพชรบุรี ลักษณะที่สองเป็นจิตรกรรมแบบประเพณีของไทยแต่ใช้ทัศนียวิทยาแบบ 3 มิติของจิตรกรรมตะวันตก ซึ่งได้แก่ การเขียนปราสาท อาคารบ้านเรือน เป็นเส้นที่สอบเข้าหากันในระยะที่ไกลออกไป และมีการใช้แสงเงาตามส่วนต่าง ๆ ของภาพ

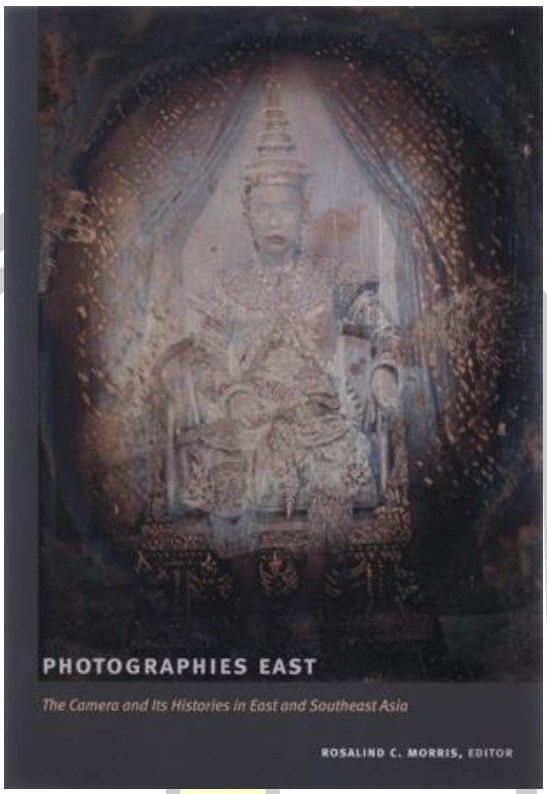
ในขณะที่รูปบุคคลและรูปสัญลักษณ์เขียนแบบตามแบบเดิมของจิตรกรรมแบบประเพณีของไทย ลักษณะที่ 3 เป็นจิตรกรรมที่แสดงความเป็นตะวันตกอย่างชัดเจน ตั้งแต่วิธีการร่างภาพรูปแบบตลอดจนเรื่องราวจากตะวันตกแทบทั้งสิ้น จะมีของไทยแทรกอยู่บ้าง ก็เพียงในด้านความคิด

จิตรกรรมลักษณะนี้เขียนไว้บนผนังพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส กรุงเทพฯ อันมีแนวเรื่อง (theme) เกี่ยวกับวัฒนธรรม และภาพเกี่ยวกับกิจวัตรของพระสงฆ์หรือเทศกาลงานบุญ อันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา

นอกจากการเปิดกว้าง ให้จิตรกรได้ทดลองวาดภาพแนวใหม่แล้ว ในปี พ.ศ. 2399 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ยังทรงเป็นตัวอย่างในการข้ามความเชื่อล้าหลังเกี่ยวกับไสยศาสตร์ ที่ถูกมองว่าเป็นมายาคติคร่ำครึงมงายของชาวสยามอีกหลายประการ เช่น ทรงประทับให้จิตรกรชาวยุโรป เข้าเฝ้าเพื่อวาดพระบรมสาทิสลักษณ์สีน้ำมัน นอกจากนี้ยังทรงประทับให้ช่างภาพถ่ายพระบรมฉายาลักษณ์หลายภาพ โดยหนึ่งในนั้น ยังส่งไปให้สมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรียที่ 2 เพื่อเป็นการประกาศและวางสถานะของพระองค์ในฐานะองค์พระประมุข ท่ามกลางมิตรประเทศที่ยังปกครองด้วยระบอบกษัตริย์ด้วยกัน

โรสาลินด์ ซี. มอร์ริส (Rosalind C. Morris) นักมานุษยวิทยา ได้อธิบายภาพพระฉายาลักษณ์ดังกล่าวว่า เป็นความท้าทายของชนชั้นนำสยาม ที่จะเป็นผู้นำเข้าชุดความคิด และสัมผัสนวัตกรรมใหม่ล่าสุดจากโลกตะวันตกเป็นกลุ่มแรก การเข้ามาของภาพถ่ายนับเป็นทั้งสิ่งแปลกปลอมพอๆ กับเป็นความท้าทายที่จะอาศัยนวตกรรมดังกล่าว ในการขยายอำนาจ เพราะตามจารีตราชประเพณี สามัญชนไม่สามารถที่จะจ้องใบหน้ากษัตริย์ ภาพของพระมหากษัตริย์กลับสามารถถูกเผยแพร่จนเป็นที่ประจักษ์ต่อชาวโลก ผ่านเทคนิคฟิล์มกระจกหรือดาร์แกโรไทป์ (daguerreotype) ของช่างภาพชาวสก็อต จอห์น ทอมสัน (John Thomson)

ภาพของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวถูกทำซ้ำ และส่งไปเป็นเครื่องบรรณาการให้กับประเทศมหาอำนาจและเจ้าจักรวรรดิ ได้แก่การส่งภาพไปให้ประธานาธิบดีลินคอล์นและพระนางเจ้าวิคตอเรียที่ 2 ภาพของ King Mongkut หรือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าดำรงอยู่สองสถานะกล่าวคือ สถานะแรก คือการเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือของวิเศษ ด้วยการแต่งแต้มให้ดูขลังด้วยการระบายทับด้วยสีทอง จนดูเหมือนว่าตัวบุคคลกำลังถูกห่อหุ้มด้วยกรอบ หรือการประดับประดาเพื่อเทิดทูนให้ศักดิ์สิทธิ์เหนือมนุษย์ ทำให้ภาพถ่ายทำหน้าที่มากกว่าการบันทึกบุคลิกหน้าตาบุคคล ส่วนสถานะที่สอง ภาพถ่ายบันทึกรัศมีของความเป็นจริง (aura of facticity) ซึ่งฝังอยู่ในตัวบุคลตัววัตถุ หลังจากช่วงเวลาที่ตัวแบบถูกถ่ายหรือภาพได้ถูกเคลื่อนย้ายไปแล้ว รัศมี (aura) ของตัวบุคคลที่ฝังอยู่ในวัตถุ จึงถูกเพิ่มพูนด้วยวิธีการอื่นๆ เช่น การปิดทองหรือใช้โลหะมีค่ามาทำกรอบ สถานะที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ซ้อนทับลงบนความเป็นตัวบุคคล สื่อถึงสภาวะของผู้หลุดพ้น เหนือมนุษย์ หรือบรรลุธรรม (enlightened) อีกด้วย (Morris,2005: 132)



ภาพประกอบ 3 ภาพถ่ายฟิล์มกระจก โดยจอห์น ทอมสัน ราว พ.ศ. 2400
ที่มา: http://rozmorrisprojects.com/

กระทั่งถึง ปี พ.ศ. 2403 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้า ฯ โปรดให้หลวงเทพรจนา (พลับ) ปั้นพระบรมรูปขนาดเท่าจริงจากพระองค์ จึงถือเป็นประติมากรรมแบบเหมือนจริงชิ้นแรก ที่ทำขึ้นขณะที่บุคคลผู้เป็นแบบอย่างมีชีวิตอยู่

พระบรมรูปหล่อปูนทาสีนี้ ถือได้ว่าเป็นการท้าทายความเชื่อเดิม เกี่ยวกับการสร้างรูปจำลองของคนที่ยังมีชีวิต (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 14) เพื่อจะนำไปใช้ในทางมนตร์ดำไสยเวทย์ กระทั่งทำให้คนคนนั้นต้องมีอันเป็นไปเช่น อายุสั้น และไม่เป็นมงคล นับว่าการปั้นพระบรมรูปแบบเหมือนจริง ได้สร้างผลกระทบในการปั้นรูปราชานุสรณ์ จากที่เดิมนั้นใช้การปั้นพระพุทธรูป แล้วเปลี่ยนมาเป็นการปั้นราชานุสรณ์หรืออนุสาวรีย์แบบเหมือนจริง เช่นที่นิยมในปัจจุบันนี้ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534: 44)

พระราชนิยมทางศิลปะ ในสมัยรัชกาลที่ 5 ไม่เพียงเกิดจากความ ท้าทายที่จะก้าวให้ทันมาตรฐานตะวันตก เท่านั้นส่วนหนึ่งเกิดจาก พระราชวิริยะอุตสาหะในการปรับปรุงประเทศ ด้วยการส่ง ลูกหลานพระบรมวงศานุวงศ์ไปศึกษาเล่าเรียนยังต่างประเทศ ในทางกลับกัน ก็ว่าจ้างช่างสถาปนิก และวิศวกร มาปรับปรุงโครงสร้างพื้นฐานเพื่อทำให้ประเทศทันสมัย

ในระหว่างที่เสด็จประพาสยุโรป ทรงโปรดให้ทั้งจิตรกรวาดพระบรมสาทิสลักษณ์ และให้ประติมากรปั้นพระบรมรูปหลายครั้ง ในการเสด็จยุโรปเป็นครั้งที่ 2 ทรงประทับเป็นแบบให้ประติมากรชาวฝรั่งเศสปั้นและหล่อสำริดพระบรมรูปซึ่งมีลักษณะคล้ายพระบรมรูปทรงม้าของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 เมื่อสร้างเสร็จจึงส่งมาที่กรุงเทพฯ ในปี พ.ศ. 2451

ผลงานดังกล่าถือว่าเป็นต้นแบบพระบรมราชาอนุสาวรีย์ของพระมหากษัตริย์ ที่ยังดำรงพระชนม์ชีพอยู่แห่งแรกของสยาม การสะท้อนความคิดที่ปรับตัวให้ก้าวหน้าอีกประการหนึ่ง เนื่องจากประเพณีการสร้างอนุสรณ์สถานของชาวสยามแต่เดิมคือการสร้างสาธารณะกุศลด้วยการสร้างวัดโบสถ์เจดีย์ศาลเจ้า หรือหล่อพระอุทิศให้แก่บุคคลต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น พ่อแม่บรรพบุรุษหรือเหล่าบูรพมหากษัตริย์

นับว่าการสร้างภาพเหมือนของคนที่ยังมีชีวิตอยู่เริ่มขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 และต่อเนื่องมาถึงรัชกาลที่ 5 นับว่าประเพณีการสร้างสมัยใหม่ในที่สาธารณะ อาทิเช่น พระบรมรูปทรงม้า เริ่มปรากฏในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นครั้งแรก (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 18)

ต่อจากความสนพระทัยศิลปะวิทยาการ จากชาติตะวันตก ไม่ว่าจะเป็น กลุ่มมิชชันนารีและพระสังฆราชในนิกายโปรแตสแตนท์ ผู้เป็นพระสหายของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวร่วมสร้างความตื่นตัวให้แก่รัชกาลต่อมา หนึ่งในการเรียนรู้ปรับตัวให้ทันศิลปวิทยาการตะวันตกคือทรงส่งพระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการไปศึกษาต่างประเทศรวมทั้งนำเข้าผลงานศิลปะและช่างเข้ามาก่อสร้างสถาปัตยกรรมตะวันตกหลังจากที่ทรงเสด็จประพาสยุโรป โดยนำผู้ออกแบบ และวิศวกรชาวอิตาเลียน มาดูแลการสร้างพระที่นั่งอนันตสมาคม ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมอิตาเลียนสไตล์เรอเนสซองส์ สร้างด้วยหินอ่อนสีขาวนำเข้าจากประเทศอิตาลี มีการวาดตกแต่งโดมด้านในด้วยเทคนิคจิตรกรรมสีฝุ่นปูนแห้ง (fresco secco) โดยจิตรกรชาวอิตาเลียน ได้แก่กาลิเลโอ คีนี (Galileo Chini, 1873-1956)

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นช่วงเวลาที่ศิลปะแบบตะวันตกไหลบ่าเข้ามาแทนที่ศิลปะประเพณีอย่างไม่เคยมีมาก่อน ดังพระราชดำริของรัชกาลที่ 5 ที่ว่าการช่างในเมืองไทยฝืดเคืองเต็มที มันหมายความว่างานช่างไทยประเพณีถูกศิลปะและงานช่างสถาปัตยกรรมและงานช่างแบบตะวันตก ซึ่งแปลกตาออกไปจากความนิยม จึงหาผลงานจากฝีไม้ลายมือของช่างไทยได้ยาก อันนับได้ว่าศิลปะประจำชาติ อันหมายถึงศิลปะประเพณี อันมีรากฐานยาวนานก็ถูกประเมินด้วยว่าเริ่มตกต่ำในสมัยรัชกาลที่ 4 และเสื่อมลงถึงขีดสุดในรัชกาลที่ 5

หากแต่มองในด้านดีการเปิดรับอิทธิพลจากภายนอกเข้ามาผสมผสานและปรับปรุงกับสิ่งเก่าที่มีอยู่ก่อนนำไปสู่การคิดค้นสิ่งใหม่ ทำให้เกิดศิลปะไทยแนวใหม่ที่มีลักษณะ ของการหยิบยืมตะวันตกสามารถเป็นตัวแทนการปรับเปลี่ยนของสังคม เป็นรูปแบบหนึ่งของการแตกหน่อและ

พัฒนาการของศิลปะประเพณี นับเป็นเครื่องพิสูจน์ว่า รูปแบบที่นำมาจากข้างนอกหรือความเป็นอื่น สามารถนำมากลั่นกรองคัดสรรเพื่อผสมผสาน ให้เข้ากับรากฐานเดิมของท้องถิ่น จนกลายความเป็นไทยที่งอกงามขึ้นจากภายใน

นับว่าในภาพรวมของศิลปกรรม สมัยรัชกาลที่ 5 บทบาทสำคัญของพระองค์ คือทรงใช้จ่ายพระราชทรัพย์ในการสร้างนวัตกรรม และปรับเปลี่ยนโครงสร้างพื้นฐานที่สำคัญให้กับสังคมไทย

นอกจากนี้ยังเป็นยุคสมัยที่มีการซื้อผลงานศิลปะเข้ามาสะสมในพระบรมมหาราชวัง มีการจ้างช่างและสถาปนิกมาทำงานปรับปรุงและสร้างอาคาร สถานที่ราชการจนทำให้เกิดลักษณะของการผสมผสานระหว่างความเป็นไทยกับตะวันตก อาทิเช่นพระที่นั่งจักรีมหาปราสาทที่ถูกขนานนามว่าเป็นอาคารแบบฝรั่งสวมชฎา

บรรดาศิลปะที่ชนชั้นนำ รับเข้ามาจากตะวันตก จึงทำหน้าที่เป็นทั้งเครื่องมือในการสื่อสารและยกระดับ เพื่อแสดงออกความศิวิไลซ์ของชนชั้นนำ ทั้งในด้านอำนาจทางการเมือง และทางเศรษฐกิจ เพื่อสร้างรัฐชาติสยามสมัยใหม่ ที่มีกษัตริย์เป็นศูนย์กลางการปกครอง

นอกจากนี้ ยังพบข้อสังเกตเกี่ยวกับทางสองแพร่งของการก้าวตามตะวันตก กับธำรงรากฐานประเพณีไทย ในแนวทาง 2 ด้าน ที่สะท้อนภาวะอิหลักอิเหลื่อ (ambivalence) ของชนชั้นนำไทย คือด้านแรกมุ่งจะหันไปสู่การยกระดับตนเอง ให้ก้าวตามความศิวิไลซ์ทัดเทียมตะวันตก ขณะที่อีกด้านหนึ่งสยามก็หวั่นเกรงถึงการเดินตามความทันสมัย จนกลับกลายเป็นสูญเสียอัตลักษณ์ ที่เป็นรากฐานเดิมของตน (กษมาพร แสงสุระธรรม, 2555: 61)

ชนชั้นนำสยามจึงสร้างความเป็นไทยขึ้นมาเพื่อแสดงให้เห็นว่า รากฐานความเป็นไทยดังกล่าวนั้นมี ความเก่าแก่และศิวิไลซ์ไม่ต่างจากยุโรป ขณะเดียวกันก็ใช้กระบวนการดังกล่าวนี้ แสดงให้เห็นถึงอำนาจของศูนย์กลางการปกครองที่มีอยู่เหนือหัวเมืองต่าง ๆ ด้วยการรวบรวมความรู้ ผ่านศิลปวัตถุเพื่อสร้างโครงเรื่อง หรือความต่อเนื่องทางประวัติศาสตร์ อาทิเช่นการอันเชิญพระพุทธรูปจากหัวเมืองมารวมไว้ที่ระเบียงรอบพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2546: 91) หรือเพื่อตอบสนองจินตนาการของรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ และใช้การเดินทางท่องเที่ยวของชนชั้นนำ ในการวาดภาพ คนอื่น (ชาวป่า ชาวดง ชาวบ้านนอก) ขึ้นมาเพื่อเป็นคู่ตรงข้ามกับความศิวิไลซ์ที่ศูนย์กลางการปกครองสยาม (ธงชัย วินิจจะกูล, 2546: 19-22) นอกจากนี้นักวิชาการไทย ยังตั้งข้อสังเกตถึงการเกิดขึ้นของรัฐรวมศูนย์ในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไว้ว่าก่อให้เกิดผลแก่โลกทัศน์ของชนชั้นนำ จากการรวมศูนย์อำนาจมาไว้ที่ราชสำนักกรุงเทพฯ สอง ประการ คือ หนึ่ง) โลกทัศน์ว่าด้วยเส้นเขตแดนสมัยใหม่ที่ครอบคลุมพื้นที่ทุกตารางนิ้วของรัฐว่าจะสามารถแผ่ขยายไปได้กว้างไกลเพียงใด และสอง) โลกทัศน์ว่าด้วยอำนาจอธิปไตยที่สมบูรณ์ของกษัตริย์บนทุกตารางนิ้วภายใต้เส้นเขตแดนรัฐ (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2562: 20)

จนกระทั่งถึง รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นจุดเริ่มต้นของลัทธิชาตินิยมไทยซึ่งมีลักษณะผนวกกันระหว่างชาติกับพระมหากษัตริย์ มีการสถาปนาอุดมการณ์ของชาติหรือที่เรียกกันในสมัยนั้นว่าหลักไทย ประกอบขึ้นด้วยชาติศาสนาและพระมหากษัตริย์ รูปธรรมที่ชัดเจนของสัญลักษณ์ดำรงความเป็นชาติในยุคสมัยดัง กล่าวคือการกำเนิดธงไตรรงค์ กระแสชาตินิยมที่พระองค์ทรงโปรดเกล้าขึ้นเกิดจากบรรยากาศทางการเมืองทั้งภายในและระหว่างประเทศที่เข้มข้นและมีผลต่อความมั่นคงของระบอบ สมบูรณาญาสิทธิราชย์เป็นอย่างยิ่ง (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 80) ไม่ว่าจะเป็นอิทธิพลของชาวจีน ลัทธิชาตินิยมที่เข้มแข็ง ในเหล่าประเทศที่เรียกร้องเอกราช

แม้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่ได้รับการศึกษาจากต่างประเทศ อีกทั้งได้ทอดพระเนตรผลงานศิลปะจากตะวันตก แต่มิได้ทรงชื่นชมมากนัก แต่กลับทรงวิตกว่าศิลปวัฒนธรรมที่หลั่งไหลเข้ามาอย่างมากในรัชกาลก่อน จะทำให้เอกลักษณ์ของชาติต้องเสื่อมสูญลง กระทั่งทรงปรารภถึงความสำคัญของศิลปะสยามไว้ในพระนิพนธ์ เนื่องทรงกังวลว่าศิลปะสมัยใหม่คือศิลปะที่เป็นของแปลกจากตะวันตกที่แพร่หลายเข้ามาในสยามอย่าง คึกคักตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 5 จะทำให้ศิลปะประจำชาติของชาวสยามเสื่อมลงเพราะคนรุ่นใหม่พากันนิยมศิลปะแบบใหม่ จนละเลยศิลปะแบบประเพณี

อนึ่งคำว่าศิลปะสยามที่ทรงนำมาใช้อาจจะมีพระราชประสงค์ให้ ระลึกถึงคุณค่าของศิลปะประจำชาติที่เป็นมรดกอันดีและวิเศษที่ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นว่าควรจะได้รับการอนุรักษ์ไว้ไม่ให้เสื่อมสูญแม้ว่าชาวสยามที่คบค้ากับชนชาวต่างชาติกับชาติตะวันตก จะตื่นตัวจากศิลปะที่เป็นของแปลกใหม่

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระทัยที่จะสนับสนุนการอนุรักษ์ศิลปะสยาม แต่ยังทรงให้ความสำคัญกับศิลปะ และวรรณคดีตะวันตกไม่ย่อหย่อนไปกว่ากัน เนื่องทรงเห็นว่าและตะวันตกซึ่งแสดงความเจริญก้าวหน้าของโลกที่ประชาชนชาวสยามควรจะเปิดหูเปิดตารับรู้ทันยุคทันสมัยเหตุนี้ จึงส่งเสริมศิลปะก้าวหน้าจากโลกภายนอก ขณะเดียวกันก็ทรงหันมาก็ทรงทำนุบำรุงศิลปะสยามดังตัวอย่างที่พระองค์แปลวรรณกรรมต่างประเทศเป็นภาษาไทยเช่น นวนิยายเรื่องเวนิสวาณิช กามนิตวาสิฏฐี เป็นต้น (วิบูลย์ ลี้สุสรรณ, 2548: 176-177)

นอกจากนี้ทรงดำเนินพระราโชบายปกครองประเทศอย่างทันสมัยตามแบบตะวันตก อาทิเช่นการสร้างเมืองประชาธิปไตยจำลอง แต่โดยพระจริยวัตรส่วนพระองค์แล้ว ยังทรงโปรดปฏิบัติตามพระราชประเพณีโบราณ ทางด้านศิลปกรรมทรงแสดงให้เห็นเจตนาที่จะประยุกต์ศิลปะ และสถาปัตยกรรมไทยให้ได้เกิดประโยชน์ใช้สอย สอดคล้องกับยุคสมัย อาทิเช่น ทรงโปรดให้ออกแบบหอประชุมโรงเรียนวชิราวุธ ให้มีประโยชน์ใช้สอยตามอย่างสถาปัตยกรรมตะวันตก

นับว่าพระราชดำริสำคัญของพระองค์ คือการสร้างดุลยภาพระหว่างศิลปกรรมตะวันตกกับนวัตกรรมไทย ดังปรากฏการที่พระองค์ทรงจ้างจิตกรชาวอิตาเลียน คาร์โล ริโกลี (Carlo Rigoli, 1883-1962) มาเขียนภาพในพระที่นั่งอนันตสมาคม จ้างประติมากรชาวอิตาเลียน โปรเฟสเซอร์คอร์ราโด เฟโรจี (หรือศิลป์ พีระศรี) เข้ามาปั้นอนุสาวรีย์

พร้อมกันนั้นพระองค์ก็สถาปนาโรงเรียนเพาะช่างขึ้นมาในปี พ.ศ. 2456 เพื่อบำรุงรักษาส่วนประกอบของชาติให้รุ่งเรือง นอกจากนี้ยังสนับสนุนกระตุ้นการสร้างสรรค์ศิลปะอีกลักษณะหนึ่ง นั่นคือทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้จัดการประกวดภาพสำหรับศิลปินสมัครเล่นระหว่าง พ.ศ. 2460 ถึง 2463 เป็นจำนวน 3 ครั้งด้วยกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534: 75-76)

2. ศิลปะและการปลุกกระแสชาตินิยม อุดมคติและกระบวนการสร้างสรรค์ ในยุคการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

หากนับตามปรากฏการณ์สากล เดิมศิลปะสมัยใหม่ มีแนวโน้มที่จะปฏิเสธแนวทางเหมือนจริง หรือสัจจนิยม (realistic) ตามเกณฑ์ของตะวันตก ศิลปะสมัยใหม่ถือกำเนิดขึ้นเมื่อราวศตวรรษที่ 19 และมาถึงจุดสุดยอดในยุคของศิลปะนามธรรม ในทศวรรษ 1970 ที่ศิลปะเหลือเพียงทัศนธาตุล้วน ๆ และเป็นศิลปะที่ไม่ต้องสื่อถึงรูปทรงใด ๆ (non-representational art) แต่สำหรับสังคมไทยพัฒนาการกลับด้านกัน เนื่องจากศิลปะประเพณีของไทย ไม่ได้ถ่ายทอดธรรมชาติ และผู้คนอย่างสมจริงสมจังตามที่ตาเห็น แต่มีการระบายสีแบน ๆ และเน้นการตัดเส้น

การบุกเบิกการวาดภาพด้วยการแรเงาสร้างบรรยากาศที่เรียกว่า chiaroscuro โดยจิตรกร ขรัวอินโข่ง เป็นสิ่งบ่งชี้การกำเนิดของศิลปะสมัยใหม่ไทย แต่หากจะประเมินในแง่ของคุณภาพและการมีหลักวิชารองรับ อันนำมาสู่การวางรากฐานที่มั่นคง เป็นพัฒนาการที่แพร่หลายในวงกว้างและส่งผลต่อสังคมอย่างแท้จริง ต้องระบุว่า ศิลปะสมัยใหม่ของไทย ได้เริ่มขึ้นอย่างแท้จริงในช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ซึ่งถูกเรียกในอีกชื่อหนึ่งว่าศิลปะคณะราษฎร (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2550: 99)

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 4 ประติมากรรมรูปทหาร ในนิทรรศการกรุงเทพ 226 (พ.ศ. 2551)
ที่มา: ผู้วิจัย

แม้ว่าหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองรัฐบาลได้ทำการยกเลิกประเพณี และองค์กรที่เกี่ยวกับความศักดิ์สิทธิ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ แต่ว่ายังคงความสำคัญของแนวคิดชาตินิยม โดยมีสถาบันกษัตริย์ เป็นส่วนสำคัญดังเดิม ตามที่ หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองรัฐบาลได้ประกาศอุดมการณ์รัฐธรรมนูญเพิ่มเข้ามา สมทบกับของเดิม เป็นชาติศาสนา พระมหากษัตริย์และรัฐธรรมนูญ นับว่ารัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ยังคงดำเนินนโยบายสถาปนาความเป็นชาติไทยต่อไป

ส่วนความแตกต่างก็คือระบอบใหม่มีจุดเน้นหรือการอ้างอิงไปที่พลเมือง หรือเรื่องเล่าเกี่ยวกับบรรพบุราผู้ให้กำเนิด และปกป้องชาติไทย ยุคนี้จึงเห็นความเอาจริงเอาจังของรัฐบาลในการเดินหน้าสนับสนุนการสร้างอนุสาวรีย์แห่งชาติ โดยงานสร้างอนุสาวรีย์ในยุคนี้ จะสอดคล้องกับประวัติศาสตร์ชาติไทยทั้งในแบบทางการและที่ถูกเผยแพร่ในวรรณกรรม เพลงและบทละครปลุกใจของหลวงวิจิตรวาทการ อาทิเช่นการจัดสร้างอนุสาวรีย์ย่าโม ที่เป็นสามัญชนคนแรก ในประวัติศาสตร์ชาติไทย เมื่อปี พ.ศ. 2478

รวมทั้งรัฐบาลดำริให้ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อำนวยการออกแบบและปั้นอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย อันเป็นตัวแทนการกำเนิดและสถาปนาระบอบประชาธิปไตย ประกอบกับสถานการณ์ที่ประเทศชั้นนำของเอเชียต่างมีความประสงค์จะปลดแอกตนเองออกจากอำนาจของเจ้าอาณานิคม ไม่ว่าจะเป็นอินเดีย หรือญี่ปุ่น ทำให้การป่าวประกาศอุดมการณ์ชาติบนฐานคิดเรื่องพลเมืองของรัฐชาติแบบใหม่ ถือเป็นนโยบายที่สำคัญเร่งด่วน และแสดงความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของชาติน้อยใหญ่ในเอเชีย

ศิลปะในยุคคณะราษฎรจึงเข้ามาสานรับบทบาทสำคัญในการประกาศความเป็นไทยใหม่ ซึ่งรัฐเชื่อว่าความเป็นไทยแบบ ชาตินิยม หรือทหารนิยม จะนำประเทศไปสู่ความเจริญรุ่งเรือง เป็นมหาอำนาจใหม่ ทัดเทียมชาติตะวันตกที่เคยเข้ามาหาประโยชน์และเอารัดเอาเปรียบหลายชาติในเอเชีย

การแสดงออกทางศิลปะเพื่อเฉลิมฉลองการเปลี่ยนระบอบ เป็นอีกเครื่องมือของทางการในการสื่อสารอุดมการณ์ทางการเมืองไปยังประชาชน ได้แก่ การจัดงานฉลองรัฐธรรมนูญ เป็นประจำทุกปี โดยเริ่มจากปี พ.ศ. 2480 กรมศิลปากรจัดการประกวดประณีตศิลปกรรม ประเภทต่าง ๆ เพื่อให้คนในชาติเกิดความภาคภูมิใจ และเป็นการชักชวนให้ชาวต่างชาติเข้ามาเที่ยวชม

ภาพเขียนและงานปั้น ที่เข้าร่วมประกวดแสดงความหมายของหลักการในรัฐธรรมนูญฉบับคณะราษฎรที่ว่าด้วย เอกราช ปลอดภัย เสมอภาค เสรีภาพและการศึกษา ผลงานเหล่านี้ล้วนแต่มีวิธีการเล่าเรื่องและสื่อความโดยใช้สัญลักษณ์ที่ตรงไปตรงมา ส่วนกรมศิลปากรเข้ามามีบทบาทในการออกแบบอาคารจัดแสดง อย่างใหญ่โตมโหฬาร ที่มีเนื้อหาไปในเชิงปลุกใจให้รักชาติ หวงแหนรัฐธรรมนูญ เช่นภาพทหารที่ดูกำยำ แสดงท่าทางเคลื่อนไหวที่เต็มไปด้วยกำลังวังชา ประติมากรรมหลายชิ้นแสดงความสมบูรณ์ และถูกต้องของร่างกายตามหลักกายวิภาคของตะวันตก เพียงแต่เพิ่มความแข็งขันแบบทหารเพิ่มเข้าไป (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 85)

ศิลปะเพื่อการสร้างชาติในยุคจอมพล ป. ดำรงตำแหน่ง ครั้ง พ.ศ. 2481 รัฐบาลได้ลดบทบาทของแนวทางรัฐธรรมนูญนิยมลงมาโดยลำดับ โดยหันมาเน้นการสร้างชาติภายใต้แนวคิดชาตินิยมแทน ภายใต้บรรยากาศที่ไทยเข้าร่วมสงครามโลกครั้งที่ 2 อย่างจริงจังใน ปี พ.ศ. 2484 อุดมการณ์ชาตินิยมผสมกับทหารนิยมก็เริ่มแทรกตัวมาเป็นอุดมการณ์หลักเพียงหนึ่งเดียวภายในของสังคมไทยภายใต้องค์รวมของลัทธิบูชาผู้นำตามคำขวัญ เชื่อผู้นำชาติพ้นภัย

ลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งของศิลปะคณะราษฎรก็คือการปลูกฝังอุดมการณ์ผ่านประติมากรรมวีรบุรุษของชาติไทยในอดีต และประติมากรรมรูปทหารถูกเลือกขึ้นเป็นสัญลักษณ์สำคัญของโครงการนี้ อาทิเช่นอนุสาวรีย์พระเจ้ากรุงธนบุรีที่วงเวียนใหญ่ รูปปั้นรัชกาลที่ 6 ที่สวนลุมพินี

ศิลปะแนวทางดังกล่าวนี้ ถูกผลิตขึ้นเพื่อทำหน้าที่สำคัญในกระบวนการสร้างชาติโดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทของการทำสงครามเพื่อเรียกร้องดินแดนคืนจากอินโดจีนฝรั่งเศส และสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งไทยกำลังวางแผนที่จะขึ้นเป็นมหาอำนาจในในเอเชีย โดยร่วมมือกับมิตรประเทศเพื่อขับไล่อำนาจตะวันตก เช่นเดียวกับที่ญี่ปุ่นต้องการ ขณะที่อินเดียต้องการประกาศเอกราชจากอังกฤษ

ศิลปะดังกล่าวเป็นเครื่องมือปลูกสร้างกระแสความรักชาติให้เกิดขึ้นแก่คนในสังคม โดยสร้างอารมณ์สะเทือนใจ หรือสำนึกในความภาคภูมิใจต่อวีรกรรมบรรพบุรุษ และโครงร่างประวัติศาสตร์อันยาวนานของชาติไทย ผ่านการเสพงานศิลปะประชานิยมเหล่านี้ทั้งนั้น

อีกทั้งพึงสังเกตว่า ในกลุ่มที่มุ่งแสดงอุดมการณ์ชาตินิยมระลอกนี้ ผู้นำคณะราษฎรกลับนิยมปลูกจิตสำนึกรักชาติ โดยสื่อสารผ่านรูปปั้นกษัตริย์ในอดีตของกษัตริย์ในอดีต อันเป็นโครงสร้างสำคัญที่แสดงให้เห็นว่าอุดมการณ์ของคณะราษฎรหลายอย่าง โดยเฉพาะในแง่การสร้างอุดมการณ์ชาตินิยมไทยผ่านเรื่องราวทางประวัติศาสตร์นั้น คณะราษฎรไม่สามารถตัดขาดจากเรื่องเล่า ในยุคสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ได้อย่างสิ้นเชิง (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2547)

ส่วนคำอธิบาย เกี่ยวกับรูปแบบที่เน้นความขึงขัง มีระเบียบแบบทหารเป็นเพราะช่วงเวลาดังกล่าวอยู่ภายใต้บรรยากาศทางการเมืองทั้งในและระหว่างประเทศ ทั้งในช่วงก่อนและหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เต็มไปด้วยความตึงเครียด มหาอำนาจในภูมิภาคต่าง ๆ ล้วนแต่ปกครองภายใต้การนำของทหาร และมีการร่วมมือเป็นพันธมิตร และแบ่งฝักฝ่าย

รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมในช่วงนี้ จึงมีจุดเน้นที่ต้องการเชิดชูศักยภาพของพลเมืองในฐานะฐานราก และกำลังพลที่จะขับเคลื่อนและปกป้องประเทศให้พ้นจากอริราชศัตรู หรือกล่าวโดยรวมเป็นการแสดงออกที่ละม้ายกระแสศิลปะที่แพร่หลายในยุโรป ที่เรียกว่าศิลปะฟาสซิสม์ หรือศิลปะของลัทธิชาติสังคมนิยมเยอรมัน หรือศิลปะนาซี

แนวทางหลักของศิลปะในช่วงรัฐบาลคณะราษฎรคือแนวทางศิลปะเพื่อการเมือง โดยมีกรมศิลปากรที่ถูกจัดตั้งขึ้นมาใหม่ ให้เป็นหน่วยงานสำคัญในการสนองนโยบายทางการเมืองผ่านงานศิลปะและมีหลวงวิจิตรวาทการเป็นผู้นำสำคัญในการสร้างงานโดยนำศิลปะมาสนองนโยบาย ในยุคนี้บริบทเบื้องหลังและเป้าหมายสำคัญของคณะราษฎรมี 2 ประการคือ

ประการแรก เกิดในบริบทของการปฏิวัติ 2475 ศิลปะที่เกิดขึ้นจะทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ในการสร้างความชอบธรรมของระบอบการปกครองใหม่และกลุ่มอำนาจใหม่

ประการที่สอง เป็นศิลปะที่ทำหน้าที่กล่อมเกลา โน้มน้าวความคิด ปลูกฝังอุดมการณ์ตลอดจนระเบียบวินัยให้เกิดแก่พลเมืองไทยใหม่ในขณะนั้น เพื่อสนองตอบนโยบายสร้างชาติที่อยู่ภายใต้แนวคิด ชาตินิยมทหารนิยมในยุคจอมพล ป.พิบูลสงคราม ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2

จากลักษณะนโยบายที่เน้นการเมืองให้ความสำคัญกับงานศิลปะมากเช่นนี้ เป็นแรงผลักดันให้ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้มีโอกาสก้าวเข้ามาร่วมในวงการศิลปะ ทั้งเป็นผู้สร้างงานศิลปะและบทบาทครูผู้วางรากฐานให้กับศิลปะคณะราษฎร ไม่ว่าจะด้วยความตระหนักรู้มากน้อยเพียงใดหรือศรัทธามากน้อยเพียงใด ผลงานศิลปะและการปลูกฝังความคิดดังกล่าว หากมองในระดับสังคมโลกเห็นว่าไม่ใช่เรื่องแปลกใหม่ อีกทั้งถือว่าเป็นกระแสร่วมทางศิลปะที่สำคัญอย่างหนึ่งในยุคสมัยดังกล่าว

หลายประเทศที่เผชิญกับภาวะระส่ำระสายทางการเมือง ในสมัยนี้ต่างใช้แนวทางศิลปะเพื่อการเมืองอย่างชัดเจน จุดเด่นอีกประการหนึ่งของการสร้างศิลปะของการสร้างชาติ

ภาพผลงานศิลปะคณะราษฎร ไม่เพียงสร้างกระแสนิยม ในการเขียนและปั้นรูปบุคคลที่มีร่างกายแข็งแรงกำยำ บางครั้งนิยมทำเป็นรูปเปลือยอย่างเปิดเผย ที่เน้นการอวดฝีมือและความเชี่ยวชาญในเชิงกายวิภาคของศิลปิน ตามอย่างศิลปะแนวเหมือนจริงอย่างเต็มที่

รูปแบบดังกล่าวเป็นปรากฏการณ์ทางศิลปะที่พบเห็นเด่นชัด ในมหาอำนาจหลายประเทศขณะนั้น ไม่ว่าจะเป็นเยอรมนี ที่มีความนิยมปั้นรูปเลยบุคคลที่แสดงออกถึงร่างกายที่แข็งแกร่ง เป็นการผสานอุดมคติให้สัมพันธ์กับอุดมการณ์ทางการเมืองของพรรคนาซีหรือฟาสซิสม์ในอิตาลี อย่างแยกกันไม่ออก

3. ศิลปะเพื่อศิลปะ การพัฒนาสู่ความหลากหลายของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย

ผลการวางระบบการศึกษาสมัยใหม่ ควบคู่กับการพัฒนาความรู้ให้กับพลเรือน ด้วยการสร้างกระทรวง ทบวง กรม ที่ทันสมัย ในยุคคณะราษฎร อาทิเช่น การประกาศรัฐนิยม การตั้งกระทรวงวัฒนธรรม

แต่ในด้านหนึ่งการเกิดศิลปินรุ่นแรกของไทย ยังไม่มีการเตรียมปัจจัยอื่นไว้รองรับเช่น กลุ่มผู้อุปถัมภ์ และการให้การศึกษาทางด้านรสนิยม และสกุลทางศิลปะ แม้ว่าในช่วงแรกจะมีความกระวนกระวายใจของศาสตราจารย์ศิลป์ ผู้ที่เกรงว่าการก้าวตามความเป็นสากล โดยไม่มีหลักวิชาที่ถ่องแท้ อาจทำให้ศิลปินรุ่นใหม่กลายเป็นเพียงนักลอกเลียน และศิลปินจะทำงานที่ซ้ำซาก เหมือนกันไปหมด

ศิลปินไทยจึงได้รับโอกาสที่จะเปิดรับและแสดงออกผ่านรูปแบบที่เป็นสากล ดังตัวอย่างของเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ที่ได้รับการผลักดันโดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และผู้นำในยุคนั้น ได้แก่จอมพล ป. พิบูลสงครามการเร่งผลิตศิลปิน นักวิชาชีพ ผู้เชี่ยวชาญเพื่อป้อนงานราชการเช่นกรมศิลปากร

การเอาชนะความกระวนกระวายใจของศาสตราจารย์ศิลป์ดังกล่าว ปรากฏในข้อเขียนชิ้นหนึ่งที่ชื่อว่า ศิลปะเป็นสิ่งจำเป็นหรือไม่ (Is Art Necessary) อันสะท้อนความเชื่อมั่นว่า ศิลปินไทยจะสามารถ ‘รักษาของเดิม’ ที่เป็นเนื้อแท้ คู่กับ ‘การเปลี่ยนแปลงสู่สากล’ ซึ่งนอกจากสะท้อนการจับอารมณ์ความรู้สึกของยุคสมัยได้แล้ว ยังเป็นสิ่งบ่งบอกถึงการก่อรูปของความเป็นสมัยใหม่ ในฐานะกระบวนการที่อนุญาตให้เกิดการต่อสู้ ขับเคี่ยว และปรับเปลี่ยนภายใน สำหรับการสร้างนวัตกรรมที่เรียกว่า ศิลปะสมัยใหม่ด้วย

โดยอาจมองได้ว่า การสร้างสรรค์ตามอุดมคติแบบใด ๆ ก็ตาม เมื่อผ่านเวลาไปช่วงหนึ่งย่อมประสบกับการท้าทาย หรือแทนที่ด้วยรูปทรงใหม่ซึ่งถูกทำซ้ำ กระทั่งเป็นที่ยอมรับ หรือเรียกว่า

เป็น ‘จารีตนิยมใหม่’ หรือเป็นสิ่งที่กำลังจะเกิดขึ้นตามมา โดยสามารถทำความเข้าใจควบคู่ไปกับแนวโน้มการเปลี่ยนแปลง ที่เริ่มตั้งแต่คริสต์ทศวรรษ 1950 เมื่อลูกศิษย์ของศาสตราจารย์ศิลป์หลายคนเริ่มมีโอกาสไปศึกษาต่อต่างประเทศ เช่น ถวัลย์ ดัชนี, เชาวลิต เสริมปรุงสุข, ดำรง วงศ์อุปราช, ประพันธ์ ศรีสุตา และประหยัด พงษ์ดำ

ขณะที่ หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช นักวิจารณ์คนสำคัญ ในยุคดังกล่าวได้สะท้อนความเห็นต่อการสร้างสรรค์ด้วยรูปแบบตะวันตกของศิลปินไทย ที่เต็มไปด้วยการลอกเลียนโดยไม่ได้ศึกษาลึกซึ้ง ว่า ศิลปินบางคนไม่รู้ด้วยซ้ำไปว่าตนเองกำลังทำอะไรอยู่หรือต้องการจะแสดงออกซึ่งสิ่งใด ภาพเขียนก็เป็นการเรียนแบบภาพเขียนตะวันตก สภาพแต่ละภาพนั้นล้วนแต่ตะโกนกู่ก้องด้วยเสียงอันดังว่า โกแกงหรือ แวนก็อค” ซาลวาดอร์ ดาลี อย่างบาดหูบาดตาเป็นที่สุดหรือไม่เช่นนั้นก็เป็นเส้นขยุกขยิกเหมือนเด็กวาด (พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ 2525: 30)

อย่างไรก็ดี ศาตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็ยังมีความหวังว่าด้วยรากฐานที่ปลูกฝังไว้ เหล่าศิลปินที่ผ่านการศึกษาระดับสูงเหล่านี้ จะมีความรู้ที่กว้างขวางขึ้นและเปรียบลูกศิษย์ของตนเหมือนกับต้นไม้ที่กำลังเจริญเติบโต และแน่นอนว่ามันจะผลิตดอกที่สวยงามในเวลาต่อมา

การเปิดกว้างของศาสตราจารย์ศิลป์ นับว่าเป็นการเพาะหน่ออ่อนของกระแสศิลปะที่เรียกว่า ศิลปะเพื่อศิลปะขึ้นในสังคมไทย เนื่องจากว่าเป็นการส่งเสริมการเขียนภาพแบบตะวันตก ไปพร้อมกับการฟื้นฟูแนวประเพณีนิยม โดยถือว่าเป็นการสะท้อนยุคสมัยอย่างแท้จริง จากที่แต่เดิมนั้นผลงานยุคแรกส่วนมากจะเป็นศิลปะตามหลักวิชาแบบตะวันตก ซึ่งมีทั้งประติมากรรมประเภทอนุสาวรีย์ประติมากรรมและจิตรกรรมรูปเหมือนบุคคลก่อนที่จะคลี่คลายมาเป็นศิลปะแบบลัทธิประทับใจ ลัทธิบาศก์นิยม และศิลปะแบบต่าง ๆ ที่สร้างขึ้นตามความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการของแต่ละคน อย่างอิสระ ศิลปะสมัยใหม่จึงเป็นแนวศิลปะที่ไม่เคยมีมาก่อนเพราะไม่ได้สร้างขึ้นเพื่อรับใช้ศาสนาหรือสร้างขึ้นเพื่อสนองความต้องการของกษัตริย์ และชนชั้นสูงอย่างที่เคยมีมาแต่ในอดีต

การที่ศิลปินสร้างศิลปะเพื่อแสดงความรู้สึกนึกคิดของตนเป็นสำคัญโดยได้รับแบบอย่างมาจากศิลปะตะวันตกแล้วปรับให้มีรูปแบบเนื้อหาแนวคิดหลักเสรีภาพสอดคล้องกับเหตุเบื้องหลังและปัจจัยทางการเมืองสังคมและศาสนาที่เกิดขึ้นขณะนั้น วิบูลย์ ลี้สุสรรณ (2548) ได้ให้ความเห็นเชิงสรุปว่า ศิลปะสมัยใหม่จึงเป็นศิลปะที่สะท้อนสภาพสังคมหรือเป็นศิลปะของประชาชน

ประกอบกับหลังการเสียชีวิตของศาสตราจารย์ศิลป์พีระศรี ใน พ.ศ. 2505 การแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งชาติซึ่งเป็นเวทีสะท้อนการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะที่สำคัญในยุคหลังศิลป์พีระศรี หรือการปราศจากซึ่งร่มโพธิ์ร่มไทร จึงเป็นยุคที่ศิลปินมีแนวคิดที่เป็นอิสระและมีความเป็นตัวของตัวเองมากยิ่งขึ้นเรื่อย ๆ

ศิลปกรรมที่ได้รับรางวัลประเภทต่าง ๆ มักจะมีอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกในลัทธิอย่างเด่นชัด ไม่ว่าจะเป็นศิลปะนามธรรมศิลปะไม่แสดงลักษณ์ (non-figurative art) ศิลปะไร้วัตถุวิสัย

(non-objective art) ศิลปะแบบกึ่งนามธรรม ศิลปะสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม ศิลปะแนวบาศก์นิยม และลัทธิเหนือจริง (วิบูลย์ ลี้สุสรรณ, 2548: 414-415)

ส่วนในภาพรวมนั้น ราวหนึ่งทศวรรษเศษ ตั้งแต่เริ่ม พุทธทศวรรษ 2500 ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วทางด้านศิลปะในประวัติศาสตร์ศิลปะไทย โดยการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเป็นผลสะท้อนจากชัดเจนถึงบรรยากาศทางการเมืองในยุค 10 ปีที่ผันผวน

นับตั้งแต่การถึงแก่อนิจกรรมของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ จนถึงการเกิดเหตุการณ์ลุกฮือของประชาชนในวันที่ 14 ตุลาคม 2516 ทางด้านการสร้างสรรค์ หลังจากเสาหลักที่สนับสนุนเวทีศิลปะของศิลปินหนุ่มสาวได้จากไป พื้นที่ของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้สะท้อนแนวโน้มสำคัญ ได้แก่ ศิลปะเพื่อศิลปะ ซึ่งเป็นทัศนคติของศิลปินชั้นแนวหน้าจากมหาวิทยาลัยศิลปากร กับอีกค่ายซึ่งเน้นหนักสำนึกทางสังคมของศิลปินกี่กลุ่ม กับการประกาศความทุกข์ยาก และเชื่อมโยงกับปัญหาสังคมในชีวิตประจำวัน และในไม่นานต่อมายังเกิดกระแสความนิยมศิลปะแบบกรมศิลป์ขึ้นมาใหม่ ทั้งในด้านประติมากรรม และแนวประเพณีนิยม

ตัวอย่างความสำเร็จของศิลปะเพื่อศิลปะ ในเวลาดังกล่าวนี้ ไม่พ้นศิลปะที่ไม่แสดงให้เห็นเป็นรูปเป็นร่าง (non-figurative art) และศิลปะแนวนามธรรมแบบแสดงอารมณ์ (abstract expressionism) ซึ่งต่อมาถูกบดบังด้วยศิลปะแบบมีเส้นนอกขอบคม (hard edge painting) แรงบันดาลใจใหม่ ๆ ซึ่งเกิดจากศิลปินอีกซีกโลกหนึ่งที่เรียกว่า งานศิลปะของสกุลช่างนิวยอร์ก มีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อการบุกเบิกของศิลปินแนวนามธรรมรุ่นสำคัญของไทย ได้แก่ พนม สุวรรณารถ ประวัติ เล้าเจริญ พจน์ สง่าวงศ์ สน สีมาตรัง เป็นต้น (พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ, 2525: 38)

ส่วนกระแสศิลปะเพื่อชีวิต ที่เป็นคนละขั้วกับศิลปะเพื่อศิลปะ นับหลังจากการล้อมปราบนักศึกษาและประชาชนในวันที่ 6 ตุลาคม 2519 ฝ่ายตรงข้ามกับรัฐบาลได้เดินทางไปสู่ขุนเขาเพื่อต่อสู้กับพรรคอมมิวนิสม์แห่งประเทศไทย ต่อมาเมื่อบรรยากาศการเมืองที่คลี่คลายลง ได้เกิดขบวนการ การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ภายใต้ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย (สมาคมศิลปกรรมไทย) ซึ่งได้ก่อตัวขึ้นใน ปี พ.ศ. 2522 แล้วยุติบทบาท ในปี พ.ศ. 2530 การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยได้กลายเป็นเวทีที่เปิดกว้างเพื่อศิลปะ ทั้งในแนวทางเพื่อชีวิต รวมทั้งศิลปะร่วมสมัยทุกรูปแบบ

การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยได้กลายเป็นเวที ที่เปิดกว้างเพื่อศิลปะเพื่อชีวิต ลักษณะร่วมสมัยทุกรูปแบบ โดยดำเนินกิจกรรมทางด้านศิลปะอย่างกว้างขวางหลากหลาย ทั้งนิทรรศการผลงานศิลปะโดยศิลปิน ศิลปะเยาวชน และศิลปะเด็กรวมทั้งกิจกรรมทางวิชาการไม่ว่าจะเป็นนิตยสาร หนังสือ การอภิปราย ซึ่งกิจกรรมมากนานัปการนั้นก่อให้เกิดการตื่นตัวและเกิดการตรวจสอบชักฟอกความคิดทางศิลปะ สะท้อนถึงปฏิกิริยาและการรอมชอมทางศิลปะ ครั้งสำคัญ โดยเน้นหนักไปในทางปฏิกิริยาผู้ที่มีบทบาทสำคัญในชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยได้แก่ลาวัณย์ อุป

อินทร์, กำจร สุนพงษ์ศรี, สถาพร ไชยเศรษฐ, พิทักษ์ ปิยะพงษ์, อำนาจ เย็นสบาย, ถกล ปรียาคณิตพงษ์, วิรุณ ตั้งเจริญ, ผดุง พรมมูล, พิษณุ, ธีระกนก, เลิศ อนันทนะ ศิลป์ชัย ชั้นประเสริฐ, นนทศักดิ์ ปาณศารทูล, สันติ อิศโรวุธกุล, มานพ ถนอมศรี และปราโมทย์ แสงพลสิทธิ์ เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 23)

นอกเหนือจากขั้วค่ายทางความคิดที่แบ่งกันระหว่างศิลปะเพื่อชีวิตกับศิลปะเพื่อศิลปะข้างต้น ยังเกิดกระแสหนึ่ง ควบคู่เข้ามา ที่ผู้วิจัยขอขนานนามว่า ยุคชนบทนิยม ที่เปรียบกับสัญญาณโต้กลับสังคมไทยที่เทไปด้านเดียว จากกลไกของการพัฒนา และการสนับสนุนจากมหามิตรอเมริกาในการทำสงครามต้านคอมมิวนิสต์ สังคมไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงในสองด้านที่สำคัญได้แก่

การฟื้นฟูพระเกียรติยศของระบอบกษัตริย์ และพระราชประเพณีโบราณ ผลของการพัฒนาเศรษฐกิจและการเป็นฐานที่มั่นให้กับทหารอเมริกัน ทำให้เกิดการขยายตัวของโครงสร้างพื้นฐานและความเฟื่องฟูของอุตสาหกรรมท่องเที่ยวอันนำมาสู่การไหลบ่าของชาวต่างประเทศ โดยที่ส่วนหนึ่งนั้นคือกำลังสำคัญในการอุปถัมภ์งานศิลปะแบบที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน

จนถูกเรียกว่าในต้นพุทธศตวรรษ 2500 เป็นยุคทองของการแสดงศิลปะและการเปิดหอศิลป์หรือกล่าวได้ว่าเป็นยุคแรกที่ศิลปินสามารถเลี้ยงชีพด้วยการจำหน่ายงานศิลปะ รวมทั้งมีการนำผลงานของศิลปินไทยไปแสดงต่างประเทศ และลูกศิษย์รุ่นต่าง ๆ ของศิลป์พีระศรี ได้รับโอกาสไปเรียนศึกษาต่อต่างประเทศมากขึ้น รวมทั้งมีการสนับสนุนจากองค์กรระหว่างประเทศ ในการให้ทุนและสนับสนุนการแสดงผลงาน อาทิเช่น สถาบันภาษาและวัฒนธรรมเยอรมัน (Goethe) AUA และ British Council

ประกอบกับแรงสนับสนุนสำคัญจากการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมโดยรัฐให้ความเป็นไทยนั้นเข้ามามีส่วนในการส่งเสริมการท่องเที่ยวประเทศไทยในระหว่างช่วง ทศวรรษ 2500 รอยต่อสำคัญในรอบสองทศวรรษแรก (ราวพุทธทศวรรษ 2510- ต้นพุทธทศวรรษ 2520) ความเป็นไทยคือแรงดึงดูดเม็ดเงินหรือตราสินค้าชั้นดี ที่ไม่เพียง สนับสนุนภาพลักษณ์ความมั่นคงเป็นเอกภาพของรัฐแต่ยังหมายถึงการนำอัตลักษณ์ไทย ไปใช้ประโยชน์ในการเพิ่มความเข้มแข็งให้กับเศรษฐกิจของประเทศอีกด้วย

แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้เช่นกันว่า ในยุคของการเฟื่องฟูของตลาดศิลปะที่ทำให้เกิดกระแสศิลปะแนวตลาดน้ำนี้เอง ปัจจัยภายนอก คือข้อมูลข่าวสาร และกลุ่มลูกค้าผู้อุปถัมภ์กลุ่มตะวันตกที่ต้องการภาพวาดไปประดับบ้าน หรือโรงแรม รวมทั้งการส่งเสริมจากองค์กรทางวัฒนธรรมระหว่างประเทศ ช่วยให้ศิลปินรุ่นหนุ่มสาวที่เป็นศิษย์ของ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้ผลิตงานเขียน และคอยให้คำแนะนำ สนับสนุนทิศทางการสร้างสรรค์ของลูกศิษย์ ประกอบกับในภายต่อมาลูกศิษย์ของศาสตราจารย์ศิลป์ หลายคน นับเป็นช่วงข้อต่อที่สำคัญในการนำเข้าและปรับกระแสศิลปะให้ทัน

ตะวันตก จนอาจจะเรียกว่ายุคหลังศาสตราจารย์ศิลป์ เป็นรอยต่อระหว่างท้องถิ่นนิยมกับรูปลักษณ์นิยม (formalism)

อภินันท์ โปษยานันท์ อธิบายว่า ความเฟื่องฟูของศิลปะนามธรรมและรูปลักษณ์นิยมในหมู่ศิลปินหนุ่มสาว เปรียบกับการได้รับโอกาสทดลอง และใช้รูปแบบศิลปะที่ทันสมัยที่สุดในทศวรรษ 1970 ประกอบกับเทคนิควิธีใหม่ที่รองรับฝีไม้ลายมือที่แม่นยำของศิลปิน อันได้แก่ การบุกเบิกวิชาองค์ประกอบศิลป์ จิตรกรรมสร้างสรรค์ การวางรากฐานภาพพิมพ์ ที่เปิดมิติใหม่ในการค้นหาอัตลักษณ์เฉพาะตน เพราะเป็นชุดเครื่องมือสำคัญในการแสดงออกทางความคิด อย่างมีพื้นฐานหลักวิชา (Poshyananda 1992: 119)

ขณะที่กลุ่มศิลปินนามธรรมขอบแข็งคม และสำแดงอารมณ์ในประเทศไทยขณะนั้น ถูกเรียกว่าเป็นกลุ่ม academic formalism โดยเฉพาะบริบททศวรรษ 1960 หลังจากสถาบันศิลปะในช่วงหน่ออ่อน ขาดเสาหลัก ผู้เป็นทั้ง “ประทีปนำทาง” หรือน้ำพุทางความคิด เมื่อสิ้นศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และภายหลังลูกศิษย์ของเขาหลายคนกลับมาจากการศึกษาต่อจากต่างประเทศ (Boissier, 2007: 130-137) มาสู่ยุคเฟื่องของการจัดแสดง และความมั่งคั่งจากผู้อุปถัมภ์ศิลปะในกรุงเทพ อย่างชาวตะวันตกที่มีกำลังซื้อ จนกระทั่งในช่วงแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม ฯ ฉบับแรก (พ.ศ. 2504-06) เกิดการขนานนามว่าเป็นยุคศิลปะแบบ “สุกไวทันใจ”(พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ, 2525: 34)

การก้าวทันตะวันตกอย่างฉับพลัน ในอีกด้านหนึ่งคือภาวะเหยียบเรือสองแคม ระหว่างสังคมที่เปลี่ยนจากการผลิตยังชีพ สู่ระบบอุตสาหกรรม ตามนโยบายการพัฒนาโดยเทคโนแครต ขณะที่ศิลปินที่เบื่อหน่ายกับกระแสรูปทรงนิยมจากตะวันตก หวนไปวาดภาพชนบทที่สงบงามเรียบง่าย แม่น้ำลำคลองที่ค่อย ๆ หดหายไปจากสังคมไทย เปรียบเป็นการฟื้นฟูกระแสชนบทนิยมที่เคยเกิดขึ้นมาก่อน ทั้งที่กรุงเทพมหานคร ที่เป็นศูนย์รวมทางศิลปะ และแหล่งพำนักทำงานของศิลปินส่วนใหญ่ เริ่มห่างไกลจากภาพจินตนาการของชนบทอันสงบเรียบง่ายมากขึ้นเรื่อย ๆ

หากจะอธิบายความสำเร็จของชนบทนิยม นอกจากข้อเขียนของปัญญาชนชั้นนำ อย่างพระยาอนุมาราชธน หรือหลวงวิจิตรวาทการแล้ว อีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้การหวนไปเชิดชูชนบทเข้มข้นขึ้นอีกครั้ง เกิดจากกลุ่มผู้อุปถัมภ์ และระบบตลาดที่เติบโดขึ้นมาเป็นเงาตามตัว เมื่อมีปัจจัยเสริม หมายถึง ชาวตะวันตกที่หลั่งไหลเข้ามาในกรุงเทพ และตามภูมิภาคสำคัญ ไม่ว่าจะด้วยพันธกิจทางการทหาร หรือ อื่น ๆ ตั้งแต่ทศวรรษ 2500

นอกจากนี้สังคมไทยในช่วงพุทธทศวรรษ 2500 เป็นช่วงเวลาความคึกคักของวงการศิลปะไทยทั้งจากความกระตือรือร้นที่จะค้นหาพื้นที่แสดงงานเป็นของตัวเอง ประกอบกับเศรษฐกิจไทยที่เติบโตขึ้นเรื่อย ๆ ตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับแรก ประกอบกับการช่วยเหลือของทหารของกองทัพสหรัฐอเมริกาทางด้านการเงินและผู้เชี่ยวชาญ ทั้งในการให้ความ

ร่วมมือในการฝึกอบรม พัฒนาชนบท หรือเป็นกองกำลังในสงครามอินโดจีน กรุงเทพ ฯ ไม่ได้เป็นเพียงแหล่งพักผ่อนหย่อนใจทหารอเมริกันที่เดินทางเข้ามาพักผ่อน หากยังมีส่วนช่วยให้วงการหอศิลป์เบ่งบานและน่าตื่นเต้น เนื่องจากมีรูปแบบที่ถูกใจเอาใจตลาดนักท่องเที่ยวต่างชาติตามย่านที่อยู่อาศัยของชาวต่างชาติ ไม่ว่าจะเป็น ถนนสุขุมวิท หรือเพลินจิต นับเป็นทำเลที่เหมาะสำหรับกิจการค้าขายศิลปหัตถกรรมจำพวกของที่ระลึก รวมทั้งเป็นแหล่งแสดง ซื้อขายรูปเขียน

อีกทั้งในขณะนั้นงานศิลปะสมัยใหม่ของไทยนิยมจัดแสดงในองค์กรระดับสถาบันไม่ว่าจะเป็น AUA Goethe ฯลฯ ผลงานเหล่านี้ผลงานเหล่านี้ของศิลปินหัวก้าวหน้าได้รับการสนับสนุนอย่างคึกคักจากบรรดานักการทูตและชาวต่างประเทศที่พำนักอยู่ในประเทศไทย ในขณะที่ชนชั้นกลางของไทยทั่วไปยังไม่ได้กระตือรือร้น สนใจผลงานศิลปะเท่าไหร่แล้ว

การหลั่งไหลของนักท่องเที่ยวจำนวนมากยังก่อให้เกิดการเติบโตของอาชีพจิตรกรและช่างรับจ้างที่รับวาดภาพเหมือน หรือรับวาดภาพล้อเลียน ผลงานศิลปินที่เรียกว่างานลอกเลียนศิลปะต้นฉบับ หรือรีโปรดัคชั่น (reproduction) ซึ่งมักจะมีราคาให้ลูกค้าได้เลือกสรรอย่างมากมาย ห้างสรรพสินค้าและศูนย์การค้า ยังปรับเปลี่ยนกลายเป็นแหล่งของผู้ทำธุรกิจเปิดร้านรับจ้างวาดภาพศิลปะทุกชนิด จิตรกรส่วนใหญ่มีทั้งที่จบจากสถาบันทางศิลปะชั้นนำ หรือเป็นช่างผู้ทำอาชีพนี้จนเชี่ยวชาญ ทำให้ธุรกิจนี้และเติบโตขึ้นมา เพื่อตอบสนองกลุ่มนักท่องเที่ยวเป็นหลัก และมีกลุ่มลูกค้าชาวไทยเป็นรอง จนกลายเป็นธุรกิจที่ทำให้เกิดกำไรขึ้นมาแข่งขันกับหอศิลป์เอกชนที่ราคางานศิลปะสูงกว่า หรือบางครั้งเป็นผลงานที่ไม่สอดคล้องกับรสนิยมของผู้บริโภคส่วนใหญ่ (สิทธิธรรม โรหิตะสุข, 2560: 92)

คำอธิบายปรากฏการณ์ชนบทนิยม ในช่วงสงครามเย็น ธนภาษ เดชพาวุฒิกุล (2560) อธิบายว่าความคลั่งไคล้ต่อภาพลักษณ์บริสุทธิ์ เปี่ยมด้วยเสน่ห์ชวนค้นหาในงานจิตรกรรมแนวชนบทนิยม เกิดจากยุคการช่วยเหลือและร่วมมือกันระหว่างจักรวรรดินิยมอเมริกากับรัฐบาลไทย โดยพยายามในหลายวิถีทางเพื่อให้ได้มาทั้งความช่วยเหลือทางการเมืองและเศรษฐกิจ

กระทั่งในช่วงพุทธทศวรรษ 2500 การท่องเที่ยวได้กลายมาเป็นจุดประสานที่สำคัญอันหนึ่งระหว่างทั้งสองฝ่าย ส่วนรัฐบาลของสฤษดิ์ ธนะรัชต์ในขณะนั้น ได้มีการก่อตั้งองค์การส่งเสริมการท่องเที่ยว หรือ อสท. ขึ้นในปี 2503 เพื่อจะใช้การท่องเที่ยวเพื่อเป็นช่องทางในการหาผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจและเจริญสัมพันธไมตรีกับสหรัฐอเมริกา ส่วนผลต่อเนื่องจากอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวที่เจริญขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว ทำให้ชนบทไทยได้กลายเป็นวัตถุในจินตนาการของคนอเมริกันและของชาวโลก ภาพฝันดังกล่าว ได้ถูกวาดขึ้นมาด้วยศิลปินที่แสดงให้เห็นชนบท ที่เป็นแหล่งกำเนิดความบริสุทธิ์บางอย่าง รอการเข้าไปค้นพบ ได้แก่คนพื้นเมือง และศิลปหัตถกรรมเป็นสิ่งที่ชาวตะวันตกตามหา หนึ่งในนั้นได้แก่ตำนานของจิม ทอมป์สัน ราชาไหมไทย

ภายใต้การออกตามหาและความกระตือรือร้นที่จะผลิตความเป็นไทยที่มีแก่นแท้จากชนบท งานศิลปะและหอศิลป์ ได้กลายมาเป็นพื้นที่ ซึ่งเข้ามาตอบสนองผลประโยชน์และชื่อเสียงให้แก่ศิลปิน จากที่เดิมงานศิลปะถูกผลิตขึ้นในฐานะที่ต้องมีความเป็นชิ้นเดียวและหายาก (uniqueness) แต่งานศิลปะที่ทำเสนอภาพชนบทที่ขายในหอศิลป์เอกชน ที่เกิดขึ้นมากมาย ในช่วงปี พ.ศ. 2500 ต้นมา ปรากฏว่ามีการพยายามทำการผลิตซ้ำ และส่งเสริมให้งานในแนวชนบทนิยมดังกล่าว เริ่มประสบความสำเร็จ ภายใต้เงินอุดหนุนทางการทหารของสหรัฐอเมริกา ที่เข้ามาช่วยสังคมไทย เม็ดเงินช่วยเหลือกระตุ้นให้เกิดธุรกิจศิลป์ ที่เติบโตขึ้นอย่างรวดเร็ว (ธนภาษ เดชพาวุฒิกุล, 2560: 75-77)

ภาพความเป็นไทยที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อการท่องเที่ยว ที่เผยแพร่สู่สายตาของผู้มาเยือน เป็นภาพลักษณ์ที่ถูกตัดแต่งให้ดูแปลกประหลาด แต่มีความเย้ายวนหรือแปลกวิเทศ (exotic) ดังปรากฏในเนื้อหาของผลงานศิลปะในช่วงพุทธทศวรรษ 2500 ที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตพื้นบ้านของชาวชนบทอันสงบเรียบง่ายของไทย พบเห็นในงานของมานิตย์ ภู่อารีย์, ชลูด นิ่มเสมอ, เฉลิมนาคีรักษ์, เหม เวชกร, จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์ และกมล ทัศนาญชลี เป็นต้น (กษมาพร แสงสุระธรรม, 2555: 78)

นอกจากนี้ การเบ่งบานของความหลากหลาย และการรวมกลุ่มกันตามเป้าหมาย และภูมิภาค เริ่มขึ้นตั้งแต่พุทธทศวรรษ 2510 ทำให้เกิดกระแส หรือทางเลือกแหวกออกนอกสถาบันระบบการแสวงกำไร และการสนับสนุนโดยนายทุน ผ่านการประกวด ให้รางวัล ได้เริ่มขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมไม่น้อย ไม่ว่าจะเป็นการรวมตัวแสดงผลงานของกลุ่มศิลปินต่าง ๆ อาทิเช่น กลุ่มธรรม กลุ่มลานนา กลุ่มสีน้ำ กลุ่มกังหัน กลุ่มศิลปกรรมแห่งประเทศไทย กลุ่มไวท์ กลุ่มประติมากรรมไทย กลุ่มอีสาน และกลุ่มเดินดิน (นิพนธ์ ทวีกาญจน์, 2542: 84)

เพียงเฉพาะกลุ่มของศิลปินที่ทำงานศิลปะไทยเกิดการรวมกลุ่มตามพื้นเพทางภูมิภาควัฒนธรรมที่ใกล้เคียงกัน เพื่อแสดงออกถึงลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นของตน นับตั้งแต่กลุ่มล้านนา ที่ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2521 กลุ่มอีสาน พ.ศ. 2526 กลุ่มสืบไทย พ.ศ. 2530 กลุ่มศิลปินไทย 23 พ.ศ. 2523 กลุ่มหรือเป็นชาวเหนือพ.ศ. 2524 กลุ่มสเลเต (กลุ่มอาจารย์สอนศิลปะที่มหาวิทยาลัยขอนแก่น) พ.ศ. 2529 กลุ่มลิตเติ้ลกรุ๊ป พ.ศ. 2535 กลุ่มเจ็ดยอด (กลุ่มอาจารย์ผู้สอนศิลปะของสถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตภาคพายัพ) พ.ศ. 2536 และกลุ่มทักษิณ พ.ศ. 2537 เป็นต้น (กษมาพร แสงสุระธรรม, 2555: 96)

ทั้งหมดนี้เป็นข้อพิสูจน์ว่า ชนบทนิยมหรือท้องถิ่นนิยม ได้ถูกยกระดับเป็นตัวแทนของความสำเร็จ และการปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัย ตลอดถึงสภาพเศรษฐกิจ ตลอดทั้งแนวโน้มของสังคมศิลปะที่ประกอบด้วยตัวแทน องค์กร สถาบันต่าง ๆ ที่มีส่วนโปรโมท และทำให้ภาพความเป็นไทย

ไม่ได้ผูกติดกับพุทธศาสนา หรืองานช่างชั้นสูง เพื่อรับใช้วัดและวังอีกต่อไป

4. การรื้อฟื้นศิลปะแบบประเพณีนิยมใหม่ในศิลปะใหม่ของไทย

การสร้างผลงานศิลปะที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา ถือเป็นรูปแบบหนึ่งของการสร้างกุศลเช่นเดียวกับที่ช่างหลวงใช้การสร้างโบสถ์วิหาร การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง เพื่ออุทิศส่วนบุญบูชา

ศิลปินไทยสามารถแสดงออกเรื่องราวเนื้อหาเกี่ยวกับพุทธศาสนา พุทธประวัติและวิถีความเชื่อที่คนไทยยึดมั่นอย่างแน่นเหนียวผ่านศิลปะสมัยใหม่ โดยนำเสนอรูปแบบและประเพณีด้วยแนวคิดเทคนิควิธีการและวัสดุอุปกรณ์ทั้งในแบบประเพณีอย่างเช่นการใช้สีฝุ่น การลงรักปิดทอง ที่เรียกว่าศิลปะประเพณีใหม่ หรือเป็นผลงานที่เน้นเนื้อหาแบบพุทธศิลป์โดยเฉพาะในช่วงปลายพุทธทศวรรษ 2510 และปฏิรูปแบบนี้ได้เป็นกระแสหลักในโลกศิลปะไทย ไม่ว่าจะเป็นผลงานของเฉลิม นาคีรักษ์, อังคาร กัลยาณพงศ์, ชลูด นิ่มเสมอ, มานิตย์ ภู่อารีย์ และประหยัด พงษ์ดำ เป็นต้น

โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานของถวัลย์ ดัชนี ที่ตีความเรื่องราวชาดก เขาสามารถเขียนภาพแบบตะวันตกด้วย ความรู้ทางด้านกายวิภาค ผสานเข้ากับลวดลาย และคติความเชื่อ เนื้อหา ทั้งในของศาสนาพุทธและฮินดูที่เป็นความเชื่อกระแสหลักของสังคมไทย

ปัจจัยที่ทำให้เกิดความเฟื่องฟูของศิลปะรูปแบบ หรือคตินิยมนี้เกิดขึ้นจากสาเหตุหลายประการอย่างแรกคือการเปิดภาควิชาศิลปะไทยในปี พ.ศ. 2519 โดยมีการเรียนการสอนในเชิงความวิจัยข้อมูลจากแนวศิลปะไทยประเพณีจากการผลักดันของชลูด นิ่มเสมอ เพื่อสร้างและพัฒนาผู้ศึกษาศิลปะไทยทั้งในแง่ของการอนุรักษ์และสร้างสรรค์แบบไทยประเพณี ให้ก้าวหน้าและทันยุคสมัย พ้นจากการเป็นงานช่างชั้นสูงเท่านั้น ภาควิชาดังกล่าวผลิตลูกศิษย์รุ่นแรกที่ปัจจุบันเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงจากการนำผลงานจากการสร้างผลงานที่เกี่ยวกับท้องถิ่นประเพณีทางพุทธศาสนาที่เชื่อมกับการตีความร่วมสมัยไม่ว่าจะเป็น เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, ปัญญา วิจินธนสาร, สมหมาย พันธุ์บ้านแหลม และธงชัย ศรีสุขประเสริฐ

แค่ไม่กี่ปีหลังจากการเปิดภาควิชาศิลปะไทย กลุ่มศิลปินไทย 2523 ได้รวมกันแสดงผลงานศิลปะแนวไทยประเพณีผสมรูปแบบสมัยใหม่ ที่หอศิลปะ พีระศรี โดยวัตถุประสงค์ที่จะพัฒนาฟื้นฟูศิลปะไทยร่วมสมัยและต่อต้านกระแสนิยมต่างชาติ ต่อมาในปี พ.ศ. 2527 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, ปัญญา วิจินธนสาร และสมภพ บุตราช และเพื่อนร่วมคณะจิตรกรรมหลายคนเดินทางไปเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่ วัดพุทธปทีป พาร์คไซด์ เริ่มทำตั้งแต่ปี พ.ศ. 2527 – 2530

รูปแบบของงานจิตรกรรมในวัดพุทธปทีปนี้ เป็นการผสมผสานระหว่างศิลปะไทยประเพณีกับศิลปะร่วมสมัย โดยมีคำเรียกลักษณะนี้หลายแบบอย่าง เช่นในการประกวดศิลปกรรมบัวหลวงจะเรียกว่าศิลปะแนวไทยประเพณี ในขณะที่วงการศิลปะใช้คำว่าศิลปะไทยประยุกต์ จนกระทั่ง

ในภายหลังถูกเรียกว่าศิลปะแนวประเพณีใหม่ ศิลปินทั้งสองคน ทั้งเฉลิมชัยและปัญญา เป็นผู้บุกเบิกรูปแบบจิตรกรรมในประเพณีได้อย่างน่าตื่นเต้นด้วยการใช้สีสันและสีเทคนิคสมัยใหม่

ด้วยแบบอย่างที่แตกต่างไปจากประเพณีไทยมีการนำเอารูปลักษณ์และรูปแบบไทยประเพณีลักษณะของภาพคนเทวดาหน้าพระพุทธเจ้า การเขียนรูปแบบตัดเส้นและการใช้ลวดลายแบบประดับต่าง ๆ ที่ยังรักษาของเดิมไว้ผสมผสานเข้ากับทิวทัศน์บรรยากาศสมัยใหม่ที่มีความสมจริงและเหนือจริงการเขียน ภาพบุคคลซึ่งปรากฏอยู่ในเหตุการณ์ร่วมสมัยผสมปนเปเข้ากับพระพุทธประวัติอาทิเช่น ภาพของแวนโก๊ะ ปีกัสโซ ภาพจรวด เครื่องบินโบอิ้ง ภาพของมากาเร็ต แทชเชอร์และโรนัลด์ เรแกน เป็นต้น

นอกจากนี้ยังเกิดจากสาเหตุประการที่สอง ได้แก่การสนับสนุนจากองค์กรเอกชน อาทิการจัดประกวดศิลปกรรมอย่างต่อเนื่อง ประเดิมด้วยธนาคารกรุงเทพ ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2517 ประกอบกับการเติบโตของธุรกิจและการท่องเที่ยวไทยในช่วงทศวรรษ 2500 ซึ่งสืบเนื่องมาจากการเข้ามาของตะวันตก ไม่ว่าจะเป็น การตั้งฐานทัพอเมริกันซึ่งนำไปสู่การตกแต่งโรงแรมหรืออาคารสาธารณะในแบบไทย แล้วมีการเขียนภาพผนังหรือใส่กรอบประดับ ทำให้ศิลปินในกลุ่มนี้ มีหลายท่านที่ได้รับงานว่าจ้างให้ทำในพื้นที่สาธารณะขนาดใหญ่ อาทิเช่น ผลงานของปรีชา เถาทอง ที่วาดไว้ที่อาคารธนาคารอาคารสงเคราะห์สำนักงานใหญ่ ศูนย์สังคีตศิลป์ธนาคารกรุงเทพ หอประชุมบริษัทคลอสเตอร์จำกัดผลงานของปัญญา วิจินธนสาร เขียนฝาผนังสนามบินสุวรรณภูมิ ใน พ.ศ. 2549 ผลงานของธงชัย ศรีสุขประเสริฐเห็นภาพประดับฝาผนังธนาคารแห่งประเทศไทย ใน พ.ศ. 2552 เป็นต้น (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 186-187)

ภาพแนวไทยที่ทำขึ้นในช่วงพุทธทศวรรษ 2500 รุ่นแล้วแต่มีลักษณะโหยหาคืนวันเก่า ๆ ที่เริ่มอันตรธานไปจากสังคมไทย เป็นภาพจำลองของผู้คนที่อยู่ดี มีสุขมีบรรยากาศยิ้มแย้มแจ่มใสแต่งกายและอาศัยอยู่ในสภาพแวดล้อมที่เป็นแบบไทยล้วน ๆ ไทยแท้ ๆ ทั้ง ๆ ที่ในยุคนั้นบ้านเมืองถูกปกครองด้วยระบอบเผด็จการ และประเทศไทยกำลังก้าวเข้าสู่การเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่ อย่างถอนรากถอนโคนและเป็นสมัยใหม่เกือบทั้งหมด เหล่าศิลปินที่ใช้กรุงเทพเป็นที่พำนักและสร้างสรรค์ผลงานก็หาดูชีวิตอย่างที่ปรากฏในภาพที่ตนว่าเขียนได้ยากเต็มทน

ขณะที่ ผลงานศิลปะที่แสดงเห็นถึงสภาพความเปลี่ยนแปลงสู่สังคมเมือง ที่บดบังวิถีไทยกลับหาดูยากเต็มที การที่ผลงานนำเสนอภาพชีวิตร่วมสมัยยังมีอยู่น้อยและผลงานที่วิพากษ์วิจารณ์สังคมยังไม่แพร่หลายมากอาจจะเป็นการบ่งบอกถึงสภาพสังคมที่ไม่ยังไม่พร้อม ในเรื่องการวิพากษ์วิจารณ์และยกระดับปัญหาร่วมสมัยขึ้นมาพูดคุยเท่าไหร่นัก ดังนั้นท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงและในบรรยากาศที่เสรีภาพของประชาชนถูกคุกคามในภาวะที่ปลอดภัยและมั่นคงของปัจจุบัน เพราะว่า วันเก่าๆ ชีวิตแบบไทยๆ อาจจะเป็นสถานที่ ที่อบอุ่นที่สุดที่คนไทยสมัยใหม่ จะสามารถกลับไปซุกตัวได้อย่างปลอดภัย (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2549: 87)

5.ศิลปินและศิลปะในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่น สู่ความเป็นสากล

ก่อนจะเข้าสู่สังคมไทย ยุคข้อมูลข่าวสาร หรือยุคโลกาภิวัตน์ ที่ทางตะวันตกนับหลวมๆ ว่า เป็นคริสต์ทศวรรษ 1980 หรือราว พ.ศ. 2523 จากภาพรวมของสถานการณ์สังคมไทย ทศวรรษ 2520 เป็นบรรยากาศของความชะงักงันและน่าวิตกกังวลภายหลังเกิดอาชญากรรมโดยรัฐใน เหตุการณ์ล้อมปราบ 6 ตุลาคม 2519 ภายใต้ความเงียบ ที่มีความหมายเคลือบแคลงระหว่าง “ความสงบ” กับ “น่ากลัว” เนื่องจากขบวนการฝ่ายซ้าย นักศึกษาที่ถูกล้อมปราบ ได้เข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสม์แห่งประเทศไทยในการสู้รบตามป่าเขา

ขณะที่ในเมืองขบวนการแรงงาน และขบวนการนักศึกษา กลับเงียบเหงา หลังเหตุการณ์อาชญากรรมโดยรัฐ ที่เป็นตัวแทนของการระเบิดของความอดทนอดกลั้นที่บรรดากระฎุมพีทั้งน้อยและใหญ่ ร่วมเป็นแรงเชียร์ให้ฝ่ายชนชั้นนำอนุรักษ์นิยมเข้าล้อมสังหารขบวนการนักศึกษา และประชาชนที่เบ่งบานสูงสุดหลังการขับไล่ทรราชย์ ถนอม ประภาส และณรงค์ออกจากประเทศ หลังเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516

อย่างไรก็ตามความเคลื่อนไหวในหมู่ชนชั้นกลางและปัญญาชน รวมทั้งศิลปินยังคงขยายตัวอย่างเงียบ ๆ ความคิดสร้างสรรค์และการสร้างงานศิลปะแนวใหม่ๆยังคงพัฒนาต่อไปเห็นได้จากความพยายามผลักดันขอบเขตการสร้างสรรค์ให้กว้างออกไปสู่สื่อใหม่ ๆ เกิดการท้าทายขอบเขตการสร้างงานศิลปะให้หลุดไปจากประเพณี ดังตัวอย่างของการสนับสนุนของพื้นที่นอกสถาบันศิลปะไม่ว่าจะเป็นหอศิลป พีระศรี (Silpa Bhirasi Institute of Modern Art) ที่เป็นแหล่งชุมนุม ของศิลปินหัวก้าวหน้า กล้าทดลองอันนำมาสู่การแนะนำหรือเปล่ารูปแบบใหม่ ๆ เข้าสู่สังคมไทยไม่ว่าจะเป็นศิลปะแสดงสดและงานจัดวางในยุคบุกเบิก

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 5 หอศิลป พีระศรี

ที่มา: นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล: ผู้ถ่ายภาพ

การพัฒนาสังคมอย่างรวดเร็วที่แลกผลตอบแทนด้วย การเกิดภาพตัดกันระหว่างเมืองกับชนบท การสูบกินทรัพยากรของคนชนบทโดยคนเมือง ได้เปลี่ยนมาเป็นการก้าวเข้ามาของทุนข้ามชาติ อันเป็นผลพวงของโลกาภิวัตน์ การต้านทานการพัฒนาที่ไม่ลืมหูลืมตา และทอดทิ้งคนชายขอบคนส่วนน้อย ให้ปราศจากโอกาส และถูกเอารัดเอาเปรียบ เป็นต้นกำเนิดของกระแสที่เรียกว่าท้องถิ่นนิยม ในฐานะพลวัตด้านสวนกระแส อันกระตุ้นให้เกิดการทบทวนขึ้นในสังคม

พร้อมกันนั้นพื้นที่ของความบันเทิงและสื่อสารมวลชน ยังเข้ามามีส่วนสามารถกล่อมเกลา สร้างภาพของคืนวันอันหวานชื่นของชนบทที่ไม่ถูกแปดเปื้อน ที่ถูกยกระดับความรื่นรมย์ทางสุนทรีย์ผ่านการโหยหาอดีต อาทิภาพยนตร์ย้อนยุค เรื่องราวของนักกิจกรรมทางสังคมที่ค้นพบความบริสุทธิ์ของชีวิตชาวบ้านก่อนการพัฒนา

ในยุคเดียวกันนี้สื่อใหม่ ๆ ได้เข้ามาพร้อมกับข้อมูลข่าวสารและวิธีคิด รูปแบบ การสร้างสรรค์จากต่างประเทศ ประกอบกับการเปิดกว้างที่จะประยุกต์ ให้สอดคล้องกับท้องถิ่น ในการนำเสนอศิลปะที่มีความร่วมสมัย

ศิลปะในยุคนี้จึงมีการประสมประสานสื่อที่เคยแตกต่าง กันคนละแขนง มีการทำงานศิลปะที่ให้ความสำคัญกับการใช้พื้นที่ ในแบบต่าง ๆ ตลอดจนการนำศิลปะออกไปมีปฏิสัมพันธ์ กับพื้นที่สาธารณะและธรรมชาติ มีการริเริ่มใช้ร่างกายของศิลปินหรือผู้ชมมาเป็นส่วนประกอบส่วนหนึ่งในงานหรือเป็นศิลปะที่ไร้ขอบเขตเพราะประกอบด้วยร่างกายของผู้สร้างและผู้ชมที่สานต่อเข้ากับสิ่งแวดล้อม

ผลงานแนวใหม่ๆ เหล่านี้มีลักษณะที่กินพื้นที่และเวลา ไม่ได้จบลงที่ตัววัตถุมีการนำเอาเทคโนโลยีใหม่ ๆ มาเป็นเครื่องมือสื่อสารหรือเป็นองค์ประกอบในงานเช่นการใช้เสียง การใช้โทรทัศน์และภาพเคลื่อนไหวจากภาพถ่าย วีดีโอ เป็นต้น (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 115) ผลงานศิลปินที่โดดเด่นในช่วงเวลานี้ได้แก่ จุมพล อภิสุข, ธรรมศักดิ์ บุญเชิด, กมล เผ่าสวัสดิ์ และอภินันท์ โปษยานนท์

ในช่วงรอยต่อระหว่างพุทธทศวรรษ 2520-2530 สังคมไทยเริ่มได้ยินกิตติศัพท์ของคำว่าโลกาภิวัตน์ อันเป็นคำอธิบายสภาพสังคมที่แพร่หลายในช่วงพุทธทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา ปรากฏการณ์ที่เปรียบกับการกระชับโลกให้เล็กลง ส่งอิทธิพลต่อสังคมไทย ในหลายประการ ในด้านหนึ่งทำให้เกิดความตระหนักต่อผลกระทบที่ลุกลาม แผ่ไปถึงกันอย่างรวดเร็ว อาทิเช่น ข้อมูลข่าวสารที่ไหลบ่า แลกเปลี่ยนกันอย่างรวดเร็วจนเกินอำนาจของรัฐหรือผู้มีอำนาจ ที่จะจำกัด ตรวจตรา หรือควบคุม

ขณะที่ การเชื่อมโยงเข้าหากันของเศรษฐกิจ ตั้งแต่ระดับท้องถิ่นชาติไปจนถึงนานาชาติที่ทำให้เกิดผลกระทบอันต่อเนื่องเป็นลูกโซ่ และลุกลามรุนแรง อาทิเช่นเหตุการณ์โจมตีค่าเงินบาทจนเกิดวิกฤตการณ์ต้มยำกุ้ง เมื่อ พ.ศ. 2540

จากการเปลี่ยนแปลงอันรวดเร็ว การพัดพาของข้อมูลข่าวสารซึ่งทำให้เกิดความวิตกต่อวิกฤตอัตลักษณ์ของชาติมากขึ้นกระทั่งรัฐบาล และผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง หันไปดำเนินนโยบายในการอนุรักษ์ความเป็นไทย ด้วยการหวนกลับไปหา คุณค่าดั้งเดิมซึ่งเป็นรากฐานของสังคมไทย อาทิเช่น ความเรียบง่ายของวิถีชีวิตชนบท อัตลักษณ์ความเป็นไทย ที่เคยมีวิถีท้องถิ่น หรือวัฒนธรรมชนบทเป็นต้นแบบ

แม้ว่าจินตนาการของท้องถิ่นจะถูกเก็บรักษาไว้ในแบบของการแช่แข็งและหยุดนิ่งเพื่อนำไป เป็นสินค้าทางวัฒนธรรมตอบสนองการท่องเที่ยว ให้กับกลุ่มคนเล็กๆอย่างชนชั้นกลางในเมือง ท้องถิ่นที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นมาเพื่อเป็นที่ยึดเหนี่ยว หรือต่อกรกับการเปลี่ยนแปลง กลับยิ่งทำให้ ความเป็นไทยนั้นถูกลดทอนหรือเป็นเพียงรูปแบบหนึ่งของการหวนหาอดีต

การปกป้องตนเองของสังคมจากการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว จนคาดเดาผลดีผลเสียได้ยาก จากปัจจัยที่ทำให้เกิดการเผชิญหน้ากับความฉับพลัน และบางครั้งถึงรากถึงโคน ในบางด้านนำมาสู่ความกลัวอนาคต ผู้คนและสังคมจึงเกิดความใฝ่ฝัน ผ่านการถวิล หรือโหยหาอดีต (nostalgia)

นักมานุษยวิทยา พัฒนา กิตติอาษา อธิบายการเกิดขึ้นของปรากฏการณ์โหยหาอดีตว่านับเป็นหนึ่งในวิธีการมองโลกหรือวิธีการให้ความหมายแก่ประสบการณ์ชีวิตของมนุษย์อย่างหนึ่ง (พัฒนา กิติอาษา, 2546: 3) ซึ่งเน้นความสำคัญของจินตนาการและอารมณ์ความรู้สึกของผู้คนในปัจจุบัน ที่เคยดำเนินมาแต่อดีตซึ่งผ่านพ้นไปแล้ว เพราะการโหยหาอดีตเป็นการพัฒนาการถึงโลกที่เราได้สูญเสียไม่สามารถเรียกคืนกลับมาได้อีก โลกที่ผู้คนในฐานะปัจเจกบุคคลและสมาชิกของหน่วยทางสังคมวัฒนธรรมต่างก็เคยมีประสบการณ์ร่วมกันมาในอดีตโลกที่เคยเป็นจริงในอดีต

แต่มาบัดนี้ โลกดังกล่าวกลับเหลือไว้เพียงความทรงจำและประสบการณ์ให้เราได้ระลึกถึง ส่วนคนในปัจจุบัน และอนาคตติดต่อสื่อสารกับ อดีตที่ผ่านไปแล้วได้ก็ต่อเมื่อเราอาศัยช่องทางที่เรียกว่าจินตนาการ ซึ่งถูกหล่อหลอมขึ้นด้วยประสบการณ์ชีวิตของบุคคล กับประสบการณ์ทางวัฒนธรรม ส่วนที่สำคัญการโหยหาอดีตช่วยให้เราสามารถสัมผัสหรือจะต้องมองโลกมองเห็นรูปที่เราสูญเสียไปแล้วนั้นได้อีกครั้ง ถ้าหากเราสามารถสร้างภาพตัวแทนโดยการผลิตซ้ำ หรือฉายซ้ำฉากและโดยความทรงจำด้วยการย้อนกลับไปจำลองประสบการณ์ ที่สาบสูญในอดีตขึ้นมาใหม่อีกครั้ง

ดังนั้น การโหยหาอดีต จึงเป็นการประกอบสร้างจินตนาการขึ้นมา จากการค้นหาหรือรวบรวมประสบการณ์ที่มนุษย์ไม่อาจย้อนคืน ด้วยการโหยหาอดีตนี้เอง จึงนับเป็นรูปแบบการรับรู้วิธีคิดหรือการให้ความหมายต่อประสบการณ์ชีวิตในอดีต ที่มนุษย์แต่ละคนใช้ผลิต ปรับแต่ง หรือทำความเข้าใจเรื่องส่วนตัว ความทรงจำส่วนบุคคล หรือภาพตัวแทนสัญลักษณ์ของแต่ของมนุษย์แต่ละคน ซึ่งไม่อาจปฏิเสธได้ว่าการโหยหาอดีตนั้นเป็นพื้นฐานสำคัญในการก่อร่างสร้างความเป็นตัวตน (identity formation)

การโหยหาอดีตจึงเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการเยียวยาหรือแก้ปัญหาสังคมที่ถูกถอนรากถอนโคนหรือเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวให้กับกลุ่มคนที่ไม่มีที่อยู่ที่ยืนของตน แม้ในขณะปัจจุบัน หรือสามารถเรียกอีกอย่างหนึ่งก็คือ คนไร้ราก คนพลัดถิ่น ผู้อพยพลี้ภัย หรือ ผู้คนที่ต้องพลัดพรากจากบ้านเกิดเมืองนอนของตนเองไม่ว่าจะเป็นด้วยเหตุผลใดก็ตาม

คนกลุ่มนี้จึงมีแนวโน้มที่จะเป็นกลุ่มคนที่ยึดติด หรือให้ความสำคัญกับวิธีคิด ตลอดถึงวิธีการมองโลกอย่างติดยึดกับอดีตอย่างมากเป็นพิเศษ ซึ่งการค้นหาอดีตเป็นรากฐานสำคัญในกระบวนการในการรื้อสร้างและการให้ความหมายใหม่หรือการประดิษฐ์วัฒนธรรมในสังคมสมัยใหม่จนมิอาจมองข้าม เพราะแม้แต่อดีตเองยังไม่มีทางหยุดนิ่ง แต่ถูกเลือกจดจำด้วยตัวกลาง (medium) และแง่มุมที่แตกต่างออกไปตามแต่ละกรณีที่ผู้คนสามารถเชื่อมตนเองเข้าไปผ่านความเลื่อนไหลยืดหยุ่น ความสามารถในการเชื่อมโยงความหมายของสิ่งต่าง ๆ ในฐานะสัมพันธบท (intertextuality) (พัฒนา กิติอาษา, 2546: 44)

ศิลปะ หรือสื่อสมัยใหม่ ใดๆ ก็ตาม ที่เกิดขึ้นตลอดระยะเวลาทั่วสังคมมนุษย์ นับว่ามีส่วนในการสร้างภาพตัวแทน หรือสิ่งที่สามารถเติมเต็มความปรารถนาที่จะกลับไปยังอดีต หรือคืนวันอันสวยงาม ได้แก่แนวคิด และเนื้อเรื่องเกี่ยวกับชนบทไทยซึ่งเคยปรากฏมาก่อนหน้านี้ ในแนวโน้มที่เรียกว่าชนบทนิยม ในวงการศิลปะไทยในช่วงพุทธทศวรรษ 2500

สำหรับการปรับตัวของสถาบัน อาทิการผลิตบุคลากร สังคมไทยแม้ได้รับผลกระทบจากโลกาภิวัตน์ แต่ปรากฏการณ์ดังกล่าว อย่างการโหยหาอดีต ไม่ได้เกิดขึ้นมาในฐานะการตระหนักถึงความเร่งด่วนในการฟื้นฟูประเพณี หรือการโหยหาอัตลักษณ์ เมื่อสังคมได้รับผลกระทบจากวิกฤตการณ์อันรุนแรง สร้างความผกผัน อย่างเฉียบพลัน หากแต่หลายส่วน มาจากแรงผลักดันของ

สถาบัน และระบบการเรียนการสอนเพื่อบ่มเพาะผู้เชี่ยวชาญ ที่จะสืบสานต่อยอดรากเหง้าประเพณีให้ปรับตัวเท่าทันกระแสสากล ที่เริ่มขึ้นในช่วงรอยต่อของพุทธทศวรรษ 2490-2500

ดังที่ปรากฏว่า ในช่วงเริ่มต้นของการก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ไม่ได้มีเพียงศิลป์ พีระศรีเท่านั้น ที่ผลิตข้อเขียน เผยแพร่ตีพิมพ์ผลงานที่ให้ความรู้ โดยริเริ่มส่งเสริม ให้ศิลปิน ลูกศิษย์ ใช้ความเป็นไทยเพื่อเป็นเครื่องมือในการปลูกรากฐานแก่การสร้างลักษณะเฉพาะตัวทางศิลปะที่โดดเด่น แต่ยังอาศัยผู้อยู่เบื้องหลัง ที่ขบคิดและเผยแพร่อุดมการณ์ความเป็นไทย ซึ่งหนึ่งในนั้นคืออุดมการณ์ชนบทนิยมของพระยาอนุมานราชธน และชาตินิยมในประวัติศาสตร์นิพนธ์ สำนักหลวงวิจิตรวาทการ ซึ่งมีแง่มุมของการสร้างความเข้มแข็งให้กับประวัติศาสตร์นอกศูนย์กลาง ผ่านวีรกรรมของชาวบ้านเช่นตำนานวีรบุรุษวีรสตรีตามภูมิภาคต่าง ๆ ของไทย ส่วนสุธี คุณาวิชยานนท์ เสนอว่ากระแสการหวนหาอดีตนั้นเกิดจาก

> “บางส่วนของสังคมไทยจึงเริ่มเกิดความวิตกในวิกฤตทางอัตลักษณ์ของชาติมากขึ้นเรื่อย ๆ ทำให้รัฐบาลมีนโยบายในการพยายามอนุรักษ์ความเป็นไทย นับวันคนไทยสมัยใหม่โดยเฉพาะชนชั้นกลางที่อาศัยอยู่ในเมืองก็ยิ่งห่างจากความเป็นไทยแบบประเพณีดั้งเดิม คนกลุ่มนี้จึงมองสิ่งเหล่านี้ในฐานะของใครตัวในอารมณ์โหยหาวันวานอันงดงาม”
> (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2549: 188)

รูปแบบและเนื้อหาที่ละเลยสถานะของชนบท ในช่วงเริ่มต้นของการบุกเบิกศิลปะสมัยใหม่ โดยเฉพาะศิลปะยุคคณะราษฎร ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเป็นผลจากการวางรากฐานสถาบันศิลปะ โดยระบบราชการ มีความมุ่งหมายดั้งเดิม จากศิลปะที่ใช้เป็นเครื่องมือบูรณาการชาติในช่วงกลางคริสต์ทศวรรษ 1930 โดยเฉพาะการผลิตช่างศิลป์ และประติมากร เพื่อการสร้างศิลปะในยุคคณะราษฎร ทำให้บทบาทของการกำหนดพัฒนาการศิลปะในช่วงเริ่มแรกจึงเป็นของรัฐกับกลุ่มข้าราชการ (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2550: 99; Clark, 2010: 120) ที่สำคัญ ได้แก่ การวางรากฐานศิลปะสมัยใหม่ของ ศาสตราจารย์ศิลป์ เพื่อผลิตศิลปินออกมาสอนตามสถาบันศิลปะชั้นนำ ตั้งแต่ทศวรรษ 1950 ด้วยความกังวลต่ออิทธิพลกระแสสากลนิยม (universalism) ที่กำลังกระจายไปทั่วโลกว่าจะทำให้เกิดความซ้ำซาก (monotonous) หรือการลอกเลียน ศาสตราจารย์ศิลป์จึงตักเตือนถึงการคงเอกลักษณ์และความแตกต่างที่เกิดจากลักษณะเฉพาะของเชื้อชาติเป็นสำคัญ (ศิลป์ พีระศรี, 2535: 20-21)

การเอาชนะความกระวนกระวายใจของศาสตราจารย์ศิลป์ดังกล่าว ปรากฏในข้อเขียนชิ้นหนึ่งที่สะท้อนความเชื่อมั่นว่าศิลปินไทยจะสามารถ ‘รักษาของเดิม’ ที่เป็นเนื้อแท้ คู่กับ ‘การเปลี่ยนแปลงสู่สากล’ ซึ่งนอกจากสะท้อนการจับอารมณ์ความรู้สึกของยุคสมัยได้แล้ว ยังเป็นสิ่งบ่งบอกถึงการก่อรูปของความเป็นสมัยใหม่ ในฐานะกระบวนการที่อนุญาตให้เกิดการต่อสู้ ขับเคี่ยว และ

ปรับเปลี่ยนภายใน สำหรับการสร้างนวัตกรรมที่เรียกว่าศิลปะสมัยใหม่ด้วย โดยอาจจะมองได้ว่าการสร้างสรรค์ตามอุดมคติแบบใด ๆ ก็ตาม เมื่อผ่านเวลาไปช่วงหนึ่งย่อมประสบกับการท้าทาย หรือแทนที่ด้วยรูปทรงใหม่ซึ่งถูกทำซ้ำ กระทั่งเป็นที่ยอมรับ หรือเรียกว่าเป็น “จารีตนิยมใหม่” หรือเป็นสิ่งที่กำลังจะเกิดขึ้นตามมา โดยสามารถทำความเข้าใจควบคู่ไปกับแนวโน้มการเปลี่ยนแปลงที่เริ่มตั้งแต่คริสต์ทศวรรษ 1950 เมื่อลูกศิษย์ของศาสตราจารย์ศิลป์หลายคนเริ่มมีโอกาสไปศึกษาต่อต่างประเทศ เช่น ถวัลย์ ดัชนี, เชาวลิต เสริมปรุงสุข} ดำรง วงศ์อุปราช, ประพันธ์ ศรีสุตา และประหยัด พงษ์ดำ เป็นต้น

ศาสตราจารย์ศิลป์ เขียนเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยไว้ว่า ระบบการศึกษาปัจจุบัน ซึ่งเจริญรอยตามแบบอย่างชาวตะวันตก อำนวยให้อนุชนของเราได้รับความรู้ความเข้าใจเรื่องราวต่าง ๆ อันเป็นหลักเบื้องต้น และเป็นสากลนิยม แน่ละ เรื่องเช่นนี้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแก่ความรู้สึกนึกคิดของคนไทยอย่างลึกซึ้งเกี่ยวกับทางด้านศิลปะ การศึกษาปัจจุบันได้ทำให้ศิลปินเป็นอิสระจากการทำงานที่บรรยายถึงเรื่องราววรรณกรรมโบราณ ความรู้ทั่วไปทำให้เกิดมโนภาพกว้างขวางขึ้น กระทั่งผลตามมาคือ ศิลปินหนุ่ม ๆ ต้องการเนรมิตสิ่งใหม่ ๆ อันสมดุลกับมโนคติและการตระหนักอันแท้จริงของตน การเนรมิตสิ่งใหม่เช่นนี้ ศิลปินย่อมทำงานขัดต่อกระแสของความนิยมในศิลปะของประชาชน แต่มันเป็นสิ่งจำเป็นแก่ศิลปินอย่างยิ่งที่จะต้องทำงานตามสัญชาตญาณธรรมชาติของเขา เพราะมันสะท้อนซึ่งสิ่งแวดล้อมของตัวเขาอย่างจริงใจ อันเป็นสิ่งแวดล้อมของคนไทยทุกคนในสมัยปัจจุบันนี้ด้วย (ศิลป์ พีระศรี, 2535: 25-26)

ปัจจัยเบื้องหลังดังกล่าว ประกอบกันจนทำให้นับตั้งแต่ช่วงพุทธทศวรรษ 2520 เกิดขบวนการแสวงหาความเป็นไทย ใช้สำหรับแสดงตัวตนที่โดดเด่น จากความซ้ำซากในเวทีศิลปะนานาชาติ ประจวบเหมาะกับการเปิดหลักสูตรศิลปะไทย ใน พ.ศ. 2519 อีกด้วย

การส่งเสริมให้มีการค้นหาลักษณะที่เป็นไทย จากการวางหลักสูตรศิลปะขึ้นมา เป็นตัวส่งเสริมให้ศิลปินค้นหาลักษณะที่มีความเฉพาะตามพื้นฐานของชาติพันธุ์และภูมิภาคดังปรากฏให้เห็นศิลปินที่ ใช้เรื่องราวจากท้องถิ่น ไม่ว่าจะเป็นภาคเหนือหรืออีสาน และใต้มาผสมผสานกับเทคนิคและเนื้อหา ที่เป็นความทันสมัยที่เป็นสมัยใหม่ จึงเป็นการเปิดโอกาสให้เกิดการช่วงชิงการตีความและการนิยามความหมายของความเป็นไทยที่จำเป็นต้องผูกขาดกับ ศิลปะชั้นสูงหรือศิลปะราชสำนักอีกต่อไป

ผลของการแสวงหาและนิยามอัตลักษณ์ข้างต้น นับเป็นการขยายขอบเขตของความเป็นไทยให้ขึ้นอยู่กับรากเหง้าและตัวตนของศิลปิน หรือทำให้ตื่นตัวตั้งคำถามถึงถิ่นกำเนิด ลักษณะเฉพาะของพื้นเพของตน จนกระทั่งศิลปินสามารถถ่ายทอดประสบการณ์ต่อชนบทที่มีรายละเอียดแตกต่างกันออกไป อย่างเช่นผลงานของ มณเฑียร บุญมา (พ.ศ. 2496-2543) ที่เกิดจากการไปใช้ชีวิต ใกล้กับท้องไร่ท้องนา เรือกสวนย่านชานเมือง แล้วสะท้อนถึงความเปลี่ยนแปลงของสังคมที่อุตสาหกรรมและทุนนิยม บริโภคนิยม เข้ามาคุกคามสังคมเกษตรกรรม กล่าวได้ว่าทั้งความเป็นท้องถิ่น กับการ

หวนไปชื่นชมคุณค่าบางด้านของชนบท ช่วยเติมเต็มภาพฝันที่จะหวนกลับไปหาอดีต ที่เกิดขึ้นกับสังคมไทยในระยะของการเปลี่ยนผ่าน ทำให้กระแสการมองภาพอดีตว่าคือช่วงเวลาอันสุขสงบดีงามผ่านภาพลักษณ์ของชนบทไทย ที่ถูกนำมาปรับปรุงให้ฉูดฉาด เตะตา หรือเป็นที่นิยมผ่านศิลปะหรืองานออกแบบ

ฉะนั้น ความใหม่ ที่เดิมหมายถึงการไล่ตามมาตรฐานของโลก ในยุคโลกาภิวัตน์ จึงถูกท้าทายด้วย การตั้งคำถามถึงการจัดวางตำแหน่งตนเองในกระแสธารการแลกเปลี่ยนอย่างเข้มข้นของโลกาภิวัตน์ ต่างจากที่แต่เดิมนั้น การเร่งปรับตัวให้ทันสมัย มีส่วนก่อให้เกิดทัศคติที่มองข้ามคุณค่าที่มีมาแต่เดิม หรือถูกลดคุณค่า หรือกล่าวอีกอย่าง หมายความว่าความภาคภูมิใจในประเพณี พื้นฐานของตัวเอง คือจุดแข็งในการทวนกระแสการเปลี่ยนแปลง หรือเป็นสูตร(ความ)สำเร็จ เมื่อศิลปินไทย ผู้ต่อยอดรากฐานประเพณีเดิมของตนด้วยภาษาทางทัศนศิลป์ที่จับใจผู้คนในปัจจุบัน หรือเรียกว่าเป็นภาษาดั้งเดิมในลีลาและโวหารที่ชวนติดตาม อาทิเช่นความสำเร็จของประเพณีนิยมใหม่ ที่พิสูจน์ว่าการไม่เดินตามฝรั่ง แล้วหวนมาสนใจภูมิปัญญาของศิลปะประเพณี ไม่ได้ติดกับดักความซ้ำซาก

เพียงเฉพาะในกรณีความสำเร็จของทั้ง เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ และปัญญา วิจินธนสาร เป็นข้อพิสูจน์สำคัญว่าการเคลื่อนไหวด้านศิลปะไทยประเพณีแนวใหม่ นำไปสู่การกลับมาอย่างมีชีวิตชีวาของศิลปะแบบฟื้นฟูนี้เป็นเครื่องหมายของอนุรักษ์นิยมแบบใหม่ ที่ต่อต้านวัฒนธรรมสมัยใหม่และพวกหัวก้าวหน้า ศิลปินกลุ่มนี้ได้ทำสิ่งที่ทดแทนแนวคิดการทำให้ตกตะลึงด้วยของใหม่ ด้วยการทำให้ตกตะลึงด้วยของเก่า เพื่อที่จะตอกย้ำว่า อดีตสามารถนำมาใช้อ้างถึงอุดมคติในการวิพากษ์วิจารณ์ปัจจุบันได้ การโหยหาอย่างโศกเศร้าต่ออดีตที่ผ่านไป และการสนับสนุนอนาคตที่ดีกว่ากลายเป็นสาระสำคัญในการวาดภาพตกแต่งอุโบสถวัดพุทธปทีป (2527-2530) (อภินันท์ โปษยานนท์, 2547)

จากตัวอย่างของการทำให้เกิดประเพณีนิยมใหม่ ด้วยการวิพากษ์อดีต และมองหาอนาคตที่ดีกว่าข้างต้น ความเป็นไทยร่วมสมัยจึงห่อหุ้มเอาลักษณะหลายประการเอาไว้ด้วยกันได้แก่ ไม่ว่าจะเป็นประเพณีนิยมชั้นสูง ความเป็นท้องถิ่น ภูมิภาคนิยม เช่นความเป็นตะวันออก ศาสนาและไสยศาสตร์ โดยมีชนบทไว้เป็นเรื่องราว (subject) หรือหัวข้อหลัก (theme) ที่รอให้ศิลปินออกไปสำรวจและคัดสรร เพื่อนำเสนอเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับ วิถีชาวบ้าน สังคมเกษตร คติความเชื่อและความศรัทธาในพุทธศาสนา รวมทั้งลักษณะเฉพาะทางภาษาและชาติพันธุ์

ส่วนการวาดภาพสังคมไทยให้สอดคล้องกับจินตนาการผ่านศิลปะ อาทิเช่นภาพงานบุญ ภาพรอยยิ้มของชาวนา การร้องรำทำเพลงของหนุ่มสาว เป็นทั้งการรื้อฟื้นความงดงาม ที่กำลังหดหายไปจากสังคม แต่อีกทางหนึ่ง คือความพยายามกักขังหรือแช่แข็งการตอกย้ำภาพนำเสนอของวิถีชีวิตความเป็นอยู่ประเพณีของท้องถิ่นความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่มีน้ำใจของสังคมไทย ซึ่งเป็นรากฐานเดิม ก่อนที่จะกลายเป็นสังคมทุนนิยมอุตสาหกรรมในปัจจุบัน กล่าวใน

ทัศนะของผู้วิจัย ผลงานชนบทในกระแสแรก ของพุทธทศวรรษ 2500 คือการทำให้ความทรงจำ หรือภาพตัวแทนของอดีตถูกตรึงให้แฝงฝังในรูปแบบสินค้า หรือเป็นอุตสาหกรรมของการโหยหาอดีตนั่นเอง

ความเป็นชนบท ที่เป็นเรื่องไกลตัวของคนในเมือง และตามไม่ทันโลกของข้อมูลข่าวสาร และการเสพรับความใหม่ ที่รุดหน้าขึ้นทุกที จนละเลยรากฐานของคนส่วนใหญ่ ที่เคยนับว่าเป็นฝ่ายเสียเปรียบในเวทีการแข่งขัน หรือตกกระแส กลับถูกพลิกโฉม ให้กลายเป็นความภาคภูมิใจ ในการผลักดัน “ท้องถิ่น โกอินเตอร์” เพราะท่ามกลางกระแสการพัฒนาที่เหวี่ยงไปข้างหน้าเพื่อขจัดความล้าหลัง และเปิดโอกาสให้ประชาชนได้ยกระดับคุณภาพชีวิต สร้างภาพที่ตัดกันระหว่างเมืองกับชนบท อย่างไรก็ตามความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีกับธรรมชาติ ไม่ได้หมายถึงคู่ขัดแย้ง หรือความสัมพันธ์แบบครอบงำอีกต่อไป

อันเนื่องมาจาก การเติบโตของชนชั้นกลาง การคมนาคมสื่อสาร ที่เชื่อมผู้คนเข้าด้วยกัน เปลี่ยนความหมายของชนบท ดินแดนตกสำรวจให้กลายเป็นวัตถุของการแสวงหาความวิเวก สงบสุข ผ่านเครื่องมือสำคัญอย่างสื่อสารมวลชนจำพวก โฆษณาโทรทัศน์ รายการสารคดีท่องเที่ยว นิตยสารท่องเที่ยว ชนบท หรือท้องถิ่นยังถูกยกระดับให้เป็นต้นกำเนิดของชุดคติความเชื่อ หรือภูมิปัญญาที่มีอัตลักษณ์ เป็นของตนเอง สอดรับกับการตื่นตัวในการแสวงหาความรู้ที่อยู่นอกการครอบงำของอภิตำนานกระแสหลัก ในแบบหลังสมัยใหม่ ที่สนใจเรื่องเล่าขนาดเล็ก ประวัติศาสตร์ชุมชน (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2555) รวมทั้งการรื้อฟื้นปรัมปรา หรือคติชน (folklore) ประจำท้องถิ่น เพื่อนำมาปรับใช้กับมาตรการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม

ด้วยปัจจัยต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นหลังวิกฤตเศรษฐกิจ ในปี พ.ศ. 2540 กลุ่มปัญญาชน รวมทั้งผู้บริโภค ชนชั้นกลางใช้วาทกรรม ในการค้นหาความเป็นไทยภูมิปัญญาท้องถิ่นอัตลักษณ์ไทย ตลอดทั้งแนวคิดปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงมาเป็นเครื่องมือในการต่อสู้กับทุนนิยมโลกาภิวัตน์

มิติทางสังคมดังกล่าวนำมาสู่การเปลี่ยนแปลงการนำเสนอภาพความเป็นไทยที่เกิดขึ้นในวงการสื่อสารมวลชนและอุตสาหกรรมบันเทิงตลอดทั้งศิลปะร่วมสมัย ผ่านการนำเสนอภาพความเป็นไทยพื้นถิ่นโดยใช้ รูปทรงทางวัฒนธรรมจากชีวิตประจำวันที่เคยถูกมองว่าเป็นผลงานตลาดล่าง ขาดความสลับซับซ้อนหรือ หรือเรียกว่าความเป็นไทยซึ่งหมายถึงความง่าย ๆ สบาย ๆ ไม่ต้องไม่จำเป็นต้องมีรากเหง้าอันลึกซึ้งยาวนาน

โดยภาพลักษณ์ของความเป็นไทยที่พบเห็นได้ทั่วไปในชีวิตประจำวันและเป็นสิ่งที่คนไทยมองข้าม เช่นความเชื่อไสยศาสตร์ สิ่งประดิษฐ์แบบทำเอง (D.I.Y.) ถูกยกระดับให้กลายเป็นความเฉลียวฉลาด สะท้อนความคล่องแคล่วการปรับตัวใต้ข้อจำกัด และเป็นความเท่อย่างหนึ่ง

ดังจะเห็นได้จากหนังสือรวมปรากฏการณ์วัฒนธรรมป๊อป Very Thai โดย Philip Cornwell-Smith รวบรวมงานออกแบบ หรือรสนิยมสาธารณ์ (kitsch) ของชาวบ้าน ที่เป็นตัวแทน

ความร่วมสมัยโดยนักเขียนต่างประเทศ การจัดแสดงนิทรรศการ “กันดารคือสินทรัพย์” ของศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบแห่งประเทศไทยที่นำความรู้นวัตกรรมจากชาวบ้านภาคอีสานมาวางเทียบกับนวัตกรรมการออกแบบที่มีความชาญฉลาดจากนักออกแบบนานาชาติและดูเป็นสากล

กล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่าศูนย์กลางของความเป็นไทยในแต่ละยุคสมัย ล้วนมีการปรับเปลี่ยนไปตามบริบทของสังคมและการเมืองไม่ว่าจะเป็นความเป็นไทยในยุคราชาชาตินิยม ยุคเผด็จการทหารในแบบกษัตริย์นิยมชนบทนิยม จนกระทั่งความเป็นไทยกลายเป็นการค้นหาและการค้นหาอดีตในยุคโลกาภิวัตน์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งนับตั้งแต่พุทธทศวรรษ 2520 รัฐบาลได้จัดตั้งหน่วยงานต่าง ๆ เพื่อมีส่วนในการรณรงค์และกำหนดนิยามความเป็นไทยอย่างแข็งขัน อาทิเช่น มีการจัดตั้งคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติเพื่อดูแลการอนุรักษ์และส่งเสริมวัฒนธรรมไทย คณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ อย่างไรก็ตามการปรับรสนิยมและรูปแบบให้ เข้าถึงผู้คนในวงกว้าง เมื่อศิลปะร่วมสมัยต้องเดินทางข้ามพรมแดนของภาษาชาติพันธุ์และท้องถิ่นทำให้รูปแบบการผสมผสาน ระหว่างศิลปะประเพณีศิลปะท้องถิ่นกับตะวันตก เป็นแนวคิดหลักในการนำไปใช้เพื่อแสดงออกถึงความเป็นไทย “ร่วมสมัย” ในปัจจุบัน

การก้าวเข้ามาของกระแสนิยมของความเป็นไทยไทยหรือความเป็นไทยที่เคยถูกมองข้ามไม่ได้เกิดขึ้นเฉพาะในวงการออกแบบและโฆษณาเท่านั้น ในวงการศิลปะ มีศิลปินทัศนศิลป์ชาวไทยหลายคนที่ไปโด่งดังในระดับโลกด้วยการนำเอาวัตถุสิ่งของแบบไทย ๆ ไปทำงานศิลปะ รวมทั้งความนิยมดังกล่าวยังขยายมาสู่สื่อร่วมสมัย อาทิเช่น ภาพยนตร์โฆษณาย้อนยุค ภาพยนตร์ยอดนิยมของผู้กำกับรุ่นใหม่ที่เกี่ยวกับความเชื่อในท้องถิ่น อาทิเช่น 15 ค่ำ เดือน 11 หรือ ฟ้าทะลายโจร โดยวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง ซึ่งออกฉายครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2542 โดยใช้รูปแบบหรือสีสันคล้ายภาพยนตร์ไทยย้อนยุค ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวใช้รูปแบบตัวละครและโครงเรื่องแบบหนังไทยรุ่นเก่า กระทั่งประสบความสำเร็จอย่างมากในเวทีภาพยนตร์ ในเวทีต่างประเทศ

ความสำเร็จในการค้นหาหรือค้นพบอัตลักษณ์ของความเป็นไทยด้วยการย้อนกลับไปยังรากเหง้าหรือการของอดีตเฟื่องฟูขึ้นอย่างมาก เพราะมรดกอันทรงคุณค่าที่ตกทอดจากอดีต ไม่ได้ถูกจำกัดอยู่เพียงนักสะสมหรือผู้มีอันจะกินรุ่นเก่าเท่านั้น แต่รสนิยมในการโหยหาอดีตยังขยายไปสู่ผู้คนหมู่มากและครอบคลุมไปถึงคนรุ่นใหม่ที่มีกำลังซื้อและมีความตื่นตัวในการแสวงหาความรู้เกี่ยวกับความเป็นไทยเก่า ๆ ทำให้สิ่งของเหล่านี้มีราคาแพงและเป็นที่ต้องการ

การกลายเป็นสื่อสมัยนิยม (popular) ของศิลปะแนวย้อนยุค สาเหตุสำคัญเนื่องจากเหมาะสำหรับสื่อสารในวงกว้าง จากที่แต่เดิมเคยจำกัดอยู่แต่พูดชื่นชมหรือนิยมสะสมกลุ่มเล็ก ๆ กระทั่งนับได้ว่าทั้งปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจและการเผยแพร่และยกระดับให้ความรู้ต่อยอดเป็นภูมิปัญญาที่สามารถสร้างความเข้มแข็งให้กับชุมชน มาถึงขั้นที่ทำให้ทัศนะที่เคยมองความเป็นไทยว่าไร้

รากเหง้าและ เป็นรสนิยมที่ฉาบฉวยหรือ popular ในหมู่คนไทย เนื่องจากมีอยู่ดาษดื่นจน กระทั่งถูกมองข้าม

จึงนับว่า ความโดดเด่นดังกล่าวในความเป็นไทยแบบชาวบ้านหรือ “ไทยไทย” มีมากกว่าสิ่งที่หยุดนิ่งหรือถูกยกระดับไว้ในศิลปะของชนชั้นสูงวัดวาอารามหรือพระราชวัง นอกจากจะถูกทำให้เข้าถึงคนหมู่มากแล้วยังถูกยกระดับให้เป็นกระบวนการสร้างองค์ความรู้อีกด้วย (ประชา สุวีรานนท์, 2546: 18-19)

โลกาภิวัตน์และการทำวัฒนธรรมให้กลายเป็นความบันเทิงหรือสินค้า ยังทำให้เกิดปรากฏการณ์ที่เรียกว่า “ท้องถิ่นที่เท่” อันเป็นมุมมองที่ลบภาพจำ หรือชะล้างมายาคติจากเดิมที่ชนบทถูกมองเป็นความล้าหลัง ไม่พัฒนา หรือจะถูกชักจูงเพื่อนำไปใช้ประโยชน์ทางการเมือง อาทิเช่น ความหวาดกลัวคอมมิวนิสม์ในช่วงสงครามเย็น แต่ในวิกฤตการณ์ทั้งทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรม ถูกปรับเปลี่ยนให้กลายเป็นเครื่องมือในการต่อกรกับการเปลี่ยนแปลงอันรวดเร็วของกระแสโลกาภิวัตน์

ความเป็นท้องถิ่นและชนบทถูกยกระดับให้กลายเป็น ความเท่ ที่ติดดิน ศิลปินพลิกบทบาทรูปแบบวัฒนธรรมท้องถิ่นวัฒนธรรมชาวบ้าน เพื่อมาเป็นเครื่องมือในการสื่อสารถึงกระบวนการแลกเปลี่ยนปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นอย่างเข้มข้นจากการเคลื่อนย้ายของผู้คนและข้อมูลข่าวสารในยุคโลกาภิวัตน์

ศิลปินค้นหาความเป็นไทยร่วมสมัยโดยการมุ่งนำเอาลักษณะไทยและภูมิปัญญาไทยแบบดั้งเดิมหรือที่มีอยู่แล้วในวัฒนธรรมของชาวบ้านมาผสมผสาน ให้สอดคล้องกับความทันสมัยหรือความร่วมสมัย ที่สามารถข้ามพ้น ทั้งแนวคิดหรือรูปแบบตะวันตกล้วน ๆ กับอยู่นอกเหนือจากนิยามความเป็นไทย ในแบบร่วมสมัย ทั้งด้วยวิธีคิดเชิงพุทธปรัชญา และวัสดุพื้นบ้านแบบไทยของกลุ่มศิลปินในยุคพุทธทศวรรษ 2530

ความเป็นไทยแบบร่วมสมัยในแบบอื่นๆ ที่ถูกมองว่าเป็นของชาวบ้าน ดาษดื่นจนถูกสถาบันและทางการ รวมกระทั่งศิลปิน นักออกแบบชนชั้นกลางมองข้ามมาก่อน ว่าเชย หรือไม่อาจถูกนับรวมเป็นความ สลับซับซ้อนลึกซึ้งของความเป็นไทย ถูกนำมาปัดฝุ่นใหม่หรือถูกยกระดับให้กลายเป็นความเท่ในบริบทของการแสดงศิลปะร่วมสมัยในระดับนานาชาติ ไม่ว่าจะเป็นการนำข้าวของจากตลาดสดมาวางแบกะดิน เพื่อสร้างเสน่ห์ แบบแปลกถิ่นแดนไกล (exotic) ในพื้นที่ของศิลปะร่วมสมัย โดยสรสีห์ กุศลวงศ์ ที่สร้างผลงานจัดวางที่ปรับกระบวน และรูปแบบให้เข้ากับพื้นที่แสดงงาน ตามเมืองและประเทศต่างๆ ที่เป็นการนำท้องถิ่น ข้ามไปซ้อนหรือเชื่อมกับอีกท้องถิ่น รวมทั้งเป็นการเปิดโอกาสให้คนดูมีส่วนร่วมกับผลงานที่อยู่ในรูปแบบของกิจกรรมและสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับผู้ชม

ศิลปินที่ร่วมกระแสดังกล่าวยังมี ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ศิลปินชาวไทยที่เติบโตมาในครอบครัวข้าราชการสถานทูตและใช้การเดินทาง การเผชิญหน้ากันระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างเพื่อ

เปิดบทสนทนาเกี่ยวกับ โครงสร้าง สถาบันและอำนาจที่กำกับชีวิตประจำวัน เขาเริ่มสร้างผลงานที่โด่งดังจากการทำอาหารในหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์เพื่อตั้งคำถามถึงประโยชน์ใช้สอย และความหมายที่ถูกกับด้วยโครงสร้างคู่ขนานระหว่างสถาบันกับเสรีภาพในการเลือกของปัจเจก

ส่วนนาวิน ลาวัลย์ชัยกุลเป็นศิลปินไทยเชื้อสายอินเดียที่เติบโตขึ้นมาในชุมชนพหุวัฒนธรรมของกาดหลวง จังหวัดเชียงใหม่ ผลงานของเขาใช้การเดินทางเป็นเครื่องมือในการออกสำรวจวิถีชีวิตและการใช้สื่อวัฒนธรรมพื้นบ้าน ที่อยู่ใกล้ตัวจนถูกมองข้ามมาเป็นเครื่องมือสื่อสาร อย่างเช่นการนำผ้าขาวม้า การนำการ์ตูนเล่มละบาท และรถตุ๊กตุ๊ก มาใช้ในบริบทของศิลปะร่วมสมัย เพื่อตั้งคำถามถึงความเปลี่ยนแปลงของสังคมชนบท สังคมเมือง การเปลี่ยนแปลงฐานการย้ายถิ่นฐาน และการสนทนาระหว่างวัฒนธรรมที่เข้มข้นและรวดเร็วขึ้นเรื่อย ๆ ในสังคมโลกาภิวัตน์ ที่ยิ่งขับเน้นให้ผู้คนพยายามยึดเหนี่ยวหรือแสวงหาอัตลักษณ์ ที่มีพื้นหลัง ความเป็นมา และเนื้อหาในแบบฉบับของตน

ภาพประกอบ 6 ผลงานรถโดยสารตุ๊กตุ๊ก โดยนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล
ในนิทรรศการ Cities on the Move กรุงเวียนนา
ที่มา: นาวินโปรดักชั่น สตูดิโอเค

ปรากฏการณ์ “โกอินเตอร์” ดังกล่าว ให้ข้อคิดว่า ศิลปะร่วมสมัยในท้องถิ่น หรือระดับชาติไม่อาจเลี่ยงพ้นกระแสการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม โดยในมุมที่พลิกผัน กลับได้รับประโยชน์ และถูกขับเน้นจากกระบวนการ “ปะทะ/ประสาน” ดังกล่าว อาทิ ศิลปะที่จำลองตลาดนัดแบกะดินของสุรสีห์ กุศลวงศ์ การทำอาหารไทยเสิร์ฟฟรีแก่ผู้ชมของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช รวมทั้ง ความฉูดฉาดและ

ท้าทายการมีส่วนร่วม ในการนำยวดยานพาหนะ ของใช้พื้นบ้านยอดนิยมของนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ถูกเรียกอย่างหลวม ๆ ว่าเป็นเสน่ห์แบบ “ไทยไทย” (ประชา สุวีรานนท์, 2546: 18)

แนวโน้มดังกล่าวเป็นข้อพิสูจน์ว่า ภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ การบริโภคสินค้า และผู้คนที่ไหลบ่าข้ามพรมแดนรัฐ ไม่ได้พัดพาหรือหล่อหลอมให้วิถีชีวิตและวัฒนธรรมเป็นกระแสซ้ำซาก หรือเหมือนกันไปหมดทั้งโลก หากแต่เปิดบรรยากาศให้เกิดการปะทะ สังสรรค์ เลือกเฟ้นอย่างอิสระ (eclectic) ผ่านการสนทนาแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ที่เป็นตัวเร่งให้ผู้คนค้นหาและจับยึดอัตลักษณ์ของตน ด้วยการค้นหาความเป็นมา และสร้างสรรค์ให้เกิดความลึกซึ้งสลับซับซ้อน เพื่อทำให้ศิลปวัฒนธรรม สลายการลากเส้นแบ่งระหว่างศิลปะชั้นสูง กับศิลปะมวลชน และยังสอดคล้องกับกระบวนการเลือนสลายเส้นแบ่งระหว่าง ชนบท ชุมชน ชาติ กับความเป็นสากล

ความสำเร็จของศิลปะที่เสนอความเรียบง่าย บ้าน ๆ ของศิลปินไทย ที่โดดเด่นในเวทีสากล นอกจากให้ข้อสังเกตเกี่ยวกับบรรยากาศโดยรวมของยุคสมัย ที่เกิดการสั่นคลอนของคุณค่าอาทิเช่นศิลปะชาวบ้าน เรื่องราวปรัมปรา ถูกยกระดับให้มีความเป็นสากล ในขณะเดียวกันศิลปะที่นำเสนอเรื่องราวหรือชุดความรู้ขนาดเล็ก จากเสี้ยวส่วนหนึ่งของจินตนาการหรือเรื่องเล่าขนาดใหญ่ที่ถูกผลิตซ้ำผ่านสถาบัน หรือกลุ่มผู้เชี่ยวชาญ ทำให้เกิดการท้าทาย และจัดวางสถานะใหม่ แก่สิ่งที่เคยติดตรึงอยู่กับที่ อาทิเช่นจินตกรรม (imagination) ที่เรียกว่า อัตลักษณ์ประจำชาติ หรือความเป็นชาติไทย ดังตัวอย่างของศิลปินไทย ที่กลายเป็นต้นแบบ หรือฮีโร่ของศิลปินเชื้อสายเลือดไทย ที่ไปโด่งดังอินเตอร์ และกลับมาเป็นความสำเร็จที่ก่อให้เกิดแรงกระเพื่อมและข้อสงสัยเกี่ยวกับบทบาทและสถานะของศิลปะในสังคมไทยร่วมสมัย ผู้หนึ่งนั้นคือฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช

จากปฏิบัติการศิลปะผัดไทยของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ที่ทำให้แวดวงศิลปะร่วมสมัยต้องงงวยกับกิจกรรมที่แสนจะธรรมดา ไม่ว่าจะเป็นการทำกับข้าว การเต้นรำ การเปิดอพาร์ทเมนท์จำลองให้ผู้คนได้พักอาศัยตลอด 24 ชั่วโมง รวมทั้งการสร้างชุมชนยูโทเปีย ที่เน้นการพึ่งพาตนเองอย่างยั่งยืน ในโครงการที่นา (The Land)

จากพื้นเพประสบการณ์การเป็นนักเดินทางที่เกิดในครอบครัวนักการทูต และมีคุณยายที่ทำรายการอาหารออกโทรทัศน์ เป็นพื้นหลังชีวิตที่ทำให้ฤกษ์ฤทธิ์ เป็นหนึ่งในศิลปินที่เป็นตัวแทนของคนยุคใหม่ที่ระหกระเหเร่ร่อนจากรากเดิมของตนเอง เปรียบได้กับพืชที่มีรากใต้น้ำ (submarine root) หรือรยางค์ที่อยู่ใต้ผิวน้ำที่ล่องลอยไปยึดเกาะกับทุ่น หรือหลักแหล่งใหม่ตามยถากรรม

ความเป็นไทย ที่โอบล้อมจากสากลเข้ามาบ้านเกิดของฤกษ์ฤทธ์ เกิดจากการมองเห็นตนเอง จากโลกข้างนอก ไม่ว่าจะเป็นประสบการณ์ที่เขาพบว่าวัตถุที่สะสมในพิพิธภัณฑ์ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมไทยรวมทั้งเอเชีย เป็นสิ่งที่ตายแล้ว และเป็นเพียงเครื่องมือของอำนาจสถาบันอย่างหนึ่ง

การเริ่มสร้างผลงานด้วยรูปแบบการรวมตัวทำกิจกรรมในหอศิลป์พิพิธภัณฑ์ นับเป็นการละเมิดข้อห้ามของเขา เช่นการทำให้เกิดกลิ่นควันไฟ จากการหุงต้ม เป็นกลยุทธ์ในการท้าทาย

อำนาจของสถาบันและผนังขาวของพื้นที่ศิลปะตะวันตก ประกอบกับความประจวบเหมาะที่การทำงานด้วยการทำอาหารเกิดขึ้น ขณะที่ฤกษ์ฤทธิ์อยู่ในนครชิคาโกปี 2529 เป็นปีที่เกิดกรณีพิพาทเมื่อคนไทยเรียกร้องทวงทับหลังนารายณ์บรรทมสินธุ์คืนจากพิพิธภัณฑ์ของสถาบันศิลปะแห่งนครชิคาโก อันเป็นความเคลื่อนไหวของคนไทยทั้งในสหรัฐและในประเทศไทยซึ่งสอดคล้องกับกระแสการตื่นตัวและเรียกร้องถึงการยอมรับความแตกต่างและหลากหลายทางวัฒนธรรมทั้งในสหรัฐอเมริกาและทั่วโลก

ส่วนประเด็นเบื้องหลังอื่นที่น่าสนใจ คือมิติและความหมายทางสังคมและวัฒนธรรมของผัดไทย ซึ่งเป็นศูนย์อาหารซึ่งเชื่อมโยงกับการสร้างความเป็นไทยในยุคชาตินิยมของ จอมพล ป. พิบูลสงครามที่ต้องการทำให้คนไทยสามารถแข่งขันกำจัดบทบาททางเศรษฐกิจกับคู่แข่งคนสำคัญ อันหมายถึงคนจีน

ผลงานที่แสดงความเป็นไทยของเขา ซึ่งสามารถสัมผัสได้หลายช่องทางไม่ว่าจะเป็นรูป รส กลิ่น เสียง จนกระทั่งสร้างชื่อเสียงระดับนานาชาตินี้จึงเชื่อมโยงกับกระแสชาตินิยมที่เคยถูกปลุกขึ้นในอดีต ได้อย่างไม่เคยคาดการณ์มาก่อน ผลงานของเขาจึงเป็นตัวอย่างหนึ่งของเสน่ห์แบบความแตกต่างแบบแปลกวิเทศ (exotic) ที่เกิดจากคนนอกผู้พลัดพรากจากบ้านตนเอง และเป็นแรงกระตุ้นให้ศิลปินไทยค้นหาอัตลักษณ์ของตนเองอย่างกระตือรือร้น โดย สุธี คุณาวิชยานนท์ (2546) อธิบายต่อไปว่าเป็นเพราะ

> “ในผลงานยุคแรกๆของฤกษ์ฤทธิ์ มีการใช้เสน่ห์แบบไทย ๆ (คือเสน่ห์แบบเป็นอื่น ซึ่งเป็นเสน่ห์ลึกลับและเป็นอื่นสำหรับคนอื่นไกลอย่างคนต่างชาติ ต่างวัฒนธรรม ในภาษาอังกฤษตรงกับคำว่า exotic หรือ exoticism ที่หมายถึงลัทธิความคิดดังกล่าว) อาหารไทยที่มีชื่อเสียงไปทั่วโลกและความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่อย่าง การทำอาหารเลี้ยงผู้คนฟรี ๆ แบบไทยๆ ถูกนำไปนำเสนอในสังคมอื่น ที่ไม่ค่อยจะคุ้นเคยกับสิ่งเหล่านี้กลายเป็นสิ่งพิเศษ และน่าพิศวงสำหรับสภาพแวดล้อมนอกเมืองไทย”

ปฏิบัติการศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ จึงไม่ได้มีแต่มิติของการท้าทายเส้นแบ่งระหว่างศิลปะกับชีวิตประจำวันเท่านั้น หากแต่ในมิติของการเมืองวัฒนธรรม หรือคำถามง่าย ๆ ว่าใครเป็นผู้กำหนด ว่าวัฒนธรรมในระดับใดเป็นตัวแทนของความเป็นชาติ หรือเป็นตัวแทนของความร่วมสมัย ภายใต้การถูกวางไว้ในบริบทและเส้นแบ่งอันเลือนรางและโกลาหล

ในบทความ กว่าจะรู้สึกร่วมสมัย สุนทรียศิลปการเมืองในงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช โดยบัณฑิต จันทร์โรจนกิจ (2547) ได้ใช้สุนทรียศิลปการเมืองในงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช เพื่อขยายมุมมองทางความคิดต่อคำว่า “ศิลปะร่วมสมัยของไทย” เขามองศิลปะร่วมสมัยผ่านงานของฤกษ์ฤทธิ์ในฐานะ “จุดตัดทาง”(the transversal) ที่สร้างและแสดงเรื่องราวที่ต่างไปจากจินตนา

กรรมแห่งชาติ คำว่า จุดตัด หมายถึง ปฏิบัติการศิลปะที่เชื่อมโยงกับลักษณะวัฒนธรรมผสมผสาน (hybrid culture) ซึ่งศิลปินร่วมสมัยจำนวนมากได้พยายามสร้างงานที่ข้ามพ้นไปจากจินตนากรรมแห่งชาติ บัณฑิตใช้กิจกรรมปรุงอาหารในหอศิลป์ เพื่อตั้งประเด็นต่อการมองผลงานปฏิบัติการ ‘ผัดไทย’ ของฤกษ์ฤทธิ์ผ่านประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก

ภาพประกอบ 7 ผลงาน Untitled (Semiotics of Seven Samurai)
ของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ในนิทรรศการรอยเลื่อน (RIFT), พ.ศ. 2562
ที่มา: วรปรัชญ์ คะระนันท์: ผู้ถ่ายภาพ

โดยบัณฑิต จันทรโรจนกิจ (2548) เห็นว่าผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ มีลักษณะที่ดำเนินตามรอยของกลุ่มฟลุกซุส (Fluxus) ซึ่งมีกิจกรรมเกี่ยวกับการทำอาหาร มีการจัดงานเลี้ยงให้สมาชิกมาเข้าร่วม การทำอาหารในงานของฤกษ์ฤทธิ์ จึงหมายถึงการสร้างสุนทรียศาสตร์ของการรับรู้ความงามของศิลปะโดยมีประสบการณ์ตรง และสร้างสัมพันธภาพใหม่ระหว่างศิลปินกับผู้ชม ทำให้ศิลปะการจัดวางของฤกษ์ฤทธิ์ได้เคลื่อนให้ศิลปะ (ตะวันตก) เดินหน้าปลดปล่อยผู้ชมจากพิพิธภัณฑ์และหอศิลป์และเปิดโอกาสให้จัดสัมพันธภาพนั้นใหม่

ในขณะเดียวกันการวิจารณ์ผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ในสายตาของคนไทยเป็นไปในทิศทางที่ต่างกัน ผลงานของฤกษ์ฤทธิ์เองกลับทำหน้าที่วิจารณ์สังคมไทยจากมุมมองคนนอก แม้ว่าอยู่ในสังคมเดียวกัน หรือ ‘คนแปลกหน้าในลำเนาตน’ (the other within)

ในภาพรวมของศิลปะร่วมสมัยที่เกิดจากการวางสถานะของท้องถิ่น ลงไปในพื้นที่หรือเวทีการจัดแสดง ที่ประกอบด้วยท้องถิ่นด้วยกันเอง เวทีของชาติ ภูมิภาค ไปจนถึงความเป็นสากล ศิลปินร่วมสมัยไทย ได้จัดวาง และเปิดพื้นที่ให้ท้องถิ่น ขยับออกจากการเป็นพื้นที่ที่เป็นเพียงส่วนประกอบย่อย (subset) หรือผู้ติดตามขบวนในการโลกาภิวัตน์

ความเป็นมาและรูปแบบการแสดงออกของศิลปะร่วมสมัยสากล

ความเป็นมาของศิลปะร่วมสมัยสากล

ในงานศึกษาประวัติศาสตร์ของศิลปะร่วมสมัย โดยเทอร์รี สมิธ (Terry Smith, 2010) คำว่า ‘ร่วมสมัย’ ได้ถูกแจกแจงออกเป็นหลายความหมาย ไม่ว่าจะเป็น 1) พหุวิธี/ช่องทางอันหลากหลายของการดำรงอยู่ในเวลา (multiplicity of ways of being in time) 2) เกี่ยวกับความรู้สึกที่กลมเกลียวไปกับกาลเวลาของแต่ละคน หรือมุมมองที่มีต่อเวลา (of feeling in accord with one’s time or at angle to it) 3) เกี่ยวกับประสบการณ์ที่มีต่อความสัมพันธ์เหล่านี้ ทั้งที่แยกกันหรือพร้อมกันไป ควบคู่ทั้งในระดับปัจเจกหรือร่วมไปกับผู้อื่น (of experience each of these relationships either separately or of the same time, both individually or with other)

ขณะที่พจนานุกรมหลายฉบับ (editions) ต่างสำนวน ต่างตามเวลาที่ตีพิมพ์ อย่างเช่น Concise Oxford English Dictionary ฉบับ ค.ศ. 2011 ให้ความหมาย contemporary ไว้ว่า มีความ ‘เกี่ยวโยงกับสิ่งอื่น ๆ’ เป็น ‘สัมพันธภาพ’ (relational) ปรับไปตาม หรือสื่อไปถึงการทำหน้าที่บุพบทเชิงสื่อกาล โดยนำไปวางกำกับเพื่อสื่อถึงการมุ่งไปยัง (to) การมาจาก (from) การอยู่ที่หรืออยู่ระหว่างช่วงเวลา ขณะที่ในฉบับพิมพ์ครั้งที่ 4 ระบุว่า contemporary คือความเป็นโมเดอร์น แสดงลักษณะเฉพาะของปัจจุบัน โดยเฉพาะความทันยุค ล้ำยุค เป็นสมัยใหม่ขั้นสูง (ultra modernism) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสื่อหรือสะท้อนอยู่ในศิลปะหัวก้าวหน้า เครื่องเรือน อาคาร หรือมัณฑนศิลป์ ที่ล้วนแต่ต้องบ่งบอกลักษณะแบบสมัยใหม่ (modern characteristic) นอกจากนี้ ในด้านการให้นิยามของคำศัพท์ คำว่า ‘ร่วมสมัย’ ได้ถูกแจกแจงออกเป็นหลายความหมาย ไม่ว่าจะเป็น

1) พหุวิธี/ช่องทางอันหลากหลายของการดำรงอยู่ในเวลา (multiplicity of ways of being in time)

2) เกี่ยวกับความรู้สึกที่กลมเกลียวไปกับกาลเวลาของแต่ละคน หรือมุมมองที่มีต่อเวลา (of feeling in accord with one's time or at angle to it)

3) เกี่ยวกับประสบการณ์ที่มีต่อความสัมพันธ์เหล่านี้ ทั้งที่แยกกันหรือพร้อมกันไปควบคู่ทั้งในระดับปัจเจกหรือร่วมไปกับผู้อื่น (of experience each of these relationships either separately or of the same time, both individually or with other)

ทางด้านนักวิชาการไทย ธนาวิ โชติประดิษฐ์ (2549) เธอเสนอว่าศิลปะร่วมสมัยของตะวันตกมีนิยาม และข้อถกเถียงเกี่ยวกับความแตกต่างและพลวัต ที่พลิกผันจากศิลปะสมัยใหม่นิยมไปเป็นศิลปะร่วมสมัย ไว้ดังนี้

ศิลปะสมัยใหม่ ผลผลิตของแนวคิดที่ต่อเนื่องมาจากจิตนิยมและเหตุผลนิยม ตั้งแต่ปรัชญากรีกคลาสสิกเป็นต้นมาโดยมุ่งแสวงหาความจริงสูงสุดและเป็นความจริงที่เที่ยงแท้ซึ่งสามารถเข้าถึงด้วยเหตุผลเท่านั้น ขณะที่ปรัชญาแสวงหาว่าความจริงไม่ได้อยู่ในโลกของสิ่งที่ปรากฏแต่อยู่ในโลกของ form ซึ่งดำรงความเที่ยงแท้ถาวร มนุษย์จะเข้าถึงได้ก็ด้วยการใช้ความคิด หรือเหตุผลผ่านกระบวนการทางคณิตศาสตร์เท่านั้น

จนส่งผลให้จุดสูงสุดของการสร้างสรรค์ จึงไม่ใช่การลอกเลียนวัตถุแต่สร้างสารัตถะของวัตถุ ยกตัวอย่างการที่ศิลปินนามธรรมซึ่งใช้กระบวนการลดทอนวัตถุ (reductionism) ให้กลายเป็นรูปเรขาคณิตก็เนื่องจากว่าเรขาคณิตนั้นคำนวณได้ มีความเที่ยงตรงไม่ขึ้นอยู่กับผู้รับรู้ ยกตัวอย่างเช่นล้อเกวียนมีความกลมที่คล้ายกันแต่ก็ไม่ได้กลมอย่างหาที่ติไม่ได้ อาจจะมีรอยเว้าแหว่ง แต่ด้วยประการทั้งปวง วัตถุ-วัตถุล้อเกวียนที่ว่านี้ทำได้เพียงการเลียนแบบของวงกลมบริสุทธิ์ในโลกของ form

เมื่อคติสมัยใหม่นิยมมีรากฐานความคิดตามที่ว่ามานี้จึงทำให้ศิลปะกลายเป็นสิ่งที่เสร็จสรรพสมบูรณ์ในตัวมันเอง เรื่องราวที่บรรจุอยู่ในงานศิลปะเองก็จึงไม่มีวันเปลี่ยนแปลงเพราะคนดูไม่ได้เป็นผู้ที่ให้ความหมาย แต่ความหมายกำหนดอย่างสิ้นสุดยุติแล้วโดยศิลปิน และจุดเปลี่ยนของชุดกระบวนทัศน์ทางศิลปะก็เกิดขึ้นอีกครั้ง เมื่อศิลปะไม่จำเป็นจะต้องเป็นสิ่งที่สร้างจากน้ำมือศิลปินแต่เป็นการให้ความหมายโดยศิลปิน เช่น ผลงานโถปัสสาวะ (Fountain, 1917) ของมาร์แซล ดูฌองป์ ที่บุกเบิกการใช้สื่อ และท้าทายนิยามของการสร้างสรรค์ เพราะว่าเป็นการสร้างผลงานที่ไม่ได้เกิดจากฝีมือของศิลปิน เนื่องจากต้นกำเนิดวัตถุเดิมเป็นอุปกรณ์สุขภัณฑ์ โดยตัวมันเอง ไม่ใช่การแสดงออกฝีไม้ลายมือของดูฌองป์ หรือเจ้าของผลงาน แต่เป็นการหันไปใช้สถาบัน และสถานะของศิลปินมากำหนดความเป็นศิลปะอีกทีหนึ่ง เพราะการใช้การเลือก หรือตัดสินโดยศิลปิน สะท้อนว่า บทบาทของดูฌองป์ ไม่ใช่การสร้างศิลปะ แต่เป็นสร้างผลงานศิลปะด้วยการเข้าไปวิจารณ์บทบาทของศิลปะ (ธนาวิ โชติประดิษฐ, 2549: 23)

โดยสรุปก็คือศิลปะในห้วงของศตวรรษที่แล้ว ที่เรียกว่าศิลปะหลังสมัยใหม่ หรือศิลปะร่วมสมัยก็ตามที ล้วนเสนอการ “เปลี่ยนแปลงไปทั้งรูปโฉมและวิธีการทางานโดยพุ่งเป้าไปที่ “ความคิด” แทนที่จะเป็น “ความงาม” แบบแต่ก่อน

อีกทั้งบทบาทของคนดูก็เปลี่ยนจากผู้ชมไปสู่“ผู้สร้าง” (สร้างความหมาย) ให้ความหมายของสิ่งที่ศิลปะบรรจุไว้” (ธนาวิ โชติประดิษฐ์, 2549: 30) ส่วนคติหรือแนวทางสร้างสรรค์แบบหลังสมัยใหม่ หรือร่วมสมัย ก็คือการทบทวนประสบการณ์ของมนุษย์ ที่มีความเฉพาะที่ และเฉพาะกาล ทำให้แตกต่าง จนเป็นพหุมุมมอง (multi-perspectival) หรือขึ้นอยู่กับประสบการณ์พื้นฐานจิตใจซึ่งเป็นเรื่องอัตวิสัย เพราะความจริงความรู้เป็นสิ่งที่จิตสำนึกของมนุษย์สร้างขึ้นการมีตัวตนของสิ่งต่าง ๆ จึงขึ้นอยู่กับผู้ที่จะรับรู้มัน

จากคำอธิบายของจิตวิเคราะห์แบบโครงสร้างนิยม เสนอว่าจิตสำนึกของมนุษย์มีโครงสร้างและกลไกการทำงานเหมือนภาษาที่เชื่อมปัจเจกเข้ากับโลก ผ่านกระบวนการเรียนรู้ สั่งสมประสบการณ์ทั้งมวลตลอดชีวิต จิตสำนึกจึงไม่สามารถค้นหาอะไรภายนอกตัวมันเองได้ นอกจากภายในจิตของผู้คิดเอง

ศิลปะร่วมสมัย หรือหลังสมัยใหม่ จึงเป็นภาพสะท้อนกระบวนทัศน์ซึ่งมุ่งวิพากษ์ความจริงในฐานะปฏิสัมพันธ์ระหว่างปัจเจกกับโครงสร้าง ที่กำหนดการรับรู้หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง ความจริงอันเที่ยงแท้นั้นเป็นสิ่งสมมุติ หรือถ้ากล่าวในทำนองของนักคิดที่เน้นบทบาทของภาษา ก็คือ ภาษาต่างหากที่พูดผ่านมนุษย์ และวัฒนธรรม รวมทั้งศิลปะ ก็คือตัวบทที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ ไม่มีที่สิ้นสุดโดยผู้อ่าน หรือการอ่าน เท่ากับการเขียนใหม่ หรือทำให้สิ่งที่ถูกซุกซ่อน หรือตกตะกอนนอนก้น ถูกก่อกวนขึ้นอีกครั้งนั่นเอง (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2555: 46) เพียงแต่การตีความ หรืออ่านใหม่ไม่ใช่การสมมุติ เอาตามอำเภอใจ แต่เป็นการเล่นกับการอ่าน หรือผลิตความหมายโดยการอิงกับเกณฑ์หรือกติกาที่กำกับเกมของภาษา (Language Game) ก่อให้เกิดการต่อรอง การประกอบสร้างความหมาย จากนั้นเกณฑ์ในการกำหนดของแต่ละเกม หรือการใช้ภาษาก็จะปราศจากความเหลื่อมล้ำต่ำสูง หากแต่เป็นชุดของกติกาตามระบบของการเล่นเกมนั้น ๆ

ฉะนั้นผลที่เกิดขึ้นก็คือ “การยอมรับในความแตกต่างและหลากหลายอย่างเท่าเทียมกันจึงน่าจะมีความสำคัญและเป็นมาตรการที่นาไปสู่ความสงบสุข” และสาระที่เกิดขึ้นจากเกณฑ์ในการธำรงอยู่ร่วมกัน (criteria of coexistence) ที่ว่านั้นเกิดจากความไม่สมบูรณ์หรือเป็นสัจจะสูงสุดการตีความหรือเข้าใจศิลปะ จึงต้องการการต่อเติมตีความหรือให้ความหมายจากผู้ดูอีกด้วย

ในประการต่อมา เมื่อพิจารณา ในแง่ของเวลาหรือยุคสมัย ศิลปะร่วมสมัยเป็นได้ทั้งศิลปะที่เพิ่งทำขึ้นมาใหม่หรือเป็นผลงานของศิลปิน-ผู้สร้างงานที่ยังมีชีวิตอยู่ร่วมยุคกับผู้ชม แต่กระนั้นมิอาจจะหันหลังให้ข้อถกเถียงนานัปการว่าการเขียนภาพเหมือนจริงหรือการจัดองค์ประกอบของผลงาน เหมือนกับผลงานจากศิลปะในยุคกลาง หรือเรอเนสซองส์ เมื่อราว หกศตวรรษที่แล้วมา แต่

เมื่อศิลปินต้องการสื่อสารเนื้อหาในปัจจุบัน ยังนับเป็นศิลปะร่วมสมัยได้เช่นกันยกตัวอย่างผลงานจิตรกรรมของมูราคามิ (Takashi Murakami) ที่ใช้รูปแบบการวาดแบบจิตรกรรมประเพณีญี่ปุ่น (Nihonga) หรืองานภาพถ่ายของซินดี้ เชอร์แมน (Cindy Sherman) ที่ใช้องค์ประกอบภาพจากงานจิตรกรรมของคาราวัจโจ มาเป็นเค้าโครง (model) ให้แก่ภาพถ่ายที่อยู่ต่างยุคสมัยที่ตนมีชีวิตอยู่มาใช้เป็นสิ่งอ้างอิงในผลงาน

การให้ความสำคัญแก่บริบท และประสบการณ์ที่แตกเป็นเสี้ยวส่วน และมีความเฉพาะบุคคล“เนื้อหาหรือเรื่องราวทางศิลปะจึงย้ายออกจากตัวงานไปสู่คนดูที่เปลี่ยนสภาพจาก “ผู้รับ” เป็นผู้ “ผู้สร้าง” การเข้ามามีส่วนร่วมของคนดูจึงมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าตัวงาน” จนกระทั่งคนดูสามารถคิดต่างไปจากศิลปินหรือไกลกว่าศิลปินเพราะศิลปะคือการนำพามนุษย์ให้เข้าไปสู่ภายในตัวของตนเองไม่ใช่สิ่งอื่น (ธนาวิ โชติประดิษฐ์, 2549: 31)

ปรากฏการณ์ดังกล่าว สะท้อนว่าความคิดที่ศิลปะร่วมสมัยต้องการแหวกออกจากสมัยใหม่นิยม คือการเปลี่ยนฐานในการมองศิลปะจากความรู้อันเคร่งครัดด้วยหลักเหตุผล ไปเป็นการเน้นประสบการณ์และปรากฏการณ์ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง คือการย้ายจุดเน้นจากญาณวิทยา (epistemeology) ไปเป็นภววิทยา (ontology) หรือเป็นการตั้งคำถามเกี่ยวกับสิ่งที่อยู่ตรงหน้าคืออะไร มีอยู่ไปเพื่ออะไร รวมทั้งสัมพันธ์กับสิ่งรายรอบอย่างไร ไม่ใช่แค่ตอบคำถามพื้น ๆ ว่ามนุษย์สามารถรู้อะไร รู้ได้แค่ไหน (Sarap 1998: 196)

ประการต่อมา นอกจากข้อถกเถียงทางมโนทัศน์แล้ว โดยเบื้องต้นข้อถกเถียงหลักเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยในมุมอื่น ยังหมายถึงการจำแนกด้วยช่วงเวลา มากกว่ารูปแบบ ยกตัวอย่างเช่น การนับความร่วมสมัยในศิลปะตะวันตกบ้างก็ถือว่าเป็นศิลปะที่ไม่เก่าไปกว่า 20 ปีหรือบ้างก็บอกว่า 50 ปี

ประการต่อมาขอบเขตของความเป็นร่วมสมัย ยังขยายวงออกไปยิ่งขึ้น อาทิเช่นในหนังสือประวัติศาสตร์ Contemporary Artists ในปี ค.ศ. 1977 เปิดกว้างด้วยการรวบรวมศิลปินที่เสียชีวิต แล้วเข้าไปในทำเนียบเช่นกัน เพราะการรวมเอาศิลปินที่ตายไปแล้ว เท่ากับเป็นการนับอิทธิพลจากตัวผลงานที่มีต่อกระแสศิลปะที่กำลังดำเนินอยู่ ส่วน Robert Atkins (1997) ได้เสนอว่าศิลปะร่วมสมัยควรจะครอบคลุมตั้งแต่ศิลปะ ในยุคตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา นอกจากนี้ หนังสือศิลปะ และสถาบันศิลปะอื่น ๆ ยังมีแนวโน้มที่จะสรุปการเริ่มต้นของศิลปะร่วมสมัยคล้ายๆ กันคือ ยึดเอาทศวรรษ 1940 เป็นขอบเขต เริ่มต้นของศิลปะร่วมสมัย

นอกจากนี้ ในวัฒนธรรมมวลชน (popular culture) คำว่า ร่วมสมัยยังถูกนำไปใช้กับวิถีการบริโภค และความปรารถนาของผู้คนในช่วงกึ่งกลางของกลางศตวรรษที่ 20 อันถือว่าเป็นหมุดหมายสำคัญเนื่องจากเป็นช่วงเวลาที่สงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลง และวัฒนธรรมมวลชน กับลัทธิบริโภคกำลังเข้มแข็ง กระทั่งคำว่า ร่วมสมัย ถูกนำไปผนวกเข้ากับการเสริมสร้างรสนิยมการใช้ชีวิต

ของปวงประชาชน ในคำว่า Contemporary Style ถูกใช้สำหรับกระตุ้นความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจและสังคม ในช่วงที่เกิดความซบเซาในประเทศอังกฤษ หลังสงครามโลกครั้งที่สอง รวมทั้งปฏิกิริยาจากนักประวัติศาสตร์ นักโบราณคดี ผู้เฝ้าติดตามความพลิกผันของยุคสมัย โดยสะท้อนสู่ข้อสังเกตที่ว่า ตรงกึ่งกลางของศตวรรษที่ 20 มี “ธรรมชาติที่ไม่ร่วมสมัยของความร่วมสมัย” หรือเป็น “ความร่วมสมัยของการดำรงอยู่คู่กันระหว่างรุ่นชนเก่ากับใหม่”

ต่อมาภายหลัง ปี 1961 เซอร์เฮอร์เบิร์ต รีด (Herbert Read) นักปรัชญาศิลปะชาวอังกฤษ ยังเขียนอธิบายในหนังสือ Contemporary British Art เพื่ออธิบายว่า ศิลปะร่วมสมัย ‘เป็นศิลปะของศิลปินที่ยังมีชีวิตอยู่’ (the work of artists still living) แต่ปรากฏว่ายังมีการรวบรวมรายชื่อของศิลปินที่ตายไปแล้วเอาไว้ในปทานุกรมเชิงชีวประวัติ (biographical dictionary of contemporary artist) ซึ่งตีพิมพ์เมื่อปี 1977 พึงหยิบยกข้อสังเกตจากบทนำโดยบรรณาธิการของปทานุกรมเล่มดังกล่าว ที่ระบุไว้อย่างน่าฟังว่า การนับผู้ที่เสียชีวิตไปแล้วดังกล่าว แม้เป็นการนับรวมศิลปินผู้ล่วงลับ แต่กระนั้นผลงานยังคงส่งอิทธิพลต่อกิจกรรมทางศิลปะที่เป็นอยู่ ณ ปัจจุบัน จนกระทั่งถึงต้นทศวรรษ 1990 ผลงานงานเขียนรวมคำที่ได้ยินอยู่เนือง ๆ (buzzwords) ในวงการร่วมสมัยอย่าง Art Speak โดย โรเบิร์ต แอตกินส์ กลับกำหนดขอบขีดเริ่มของศิลปะร่วมสมัยไว้ที่ผลงานซึ่งผลิตหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 (1945)

ตลอดทั้ง ในบทนำเสนอของ European Culture: A Contemporary Companion (1993) ก็ยังแนะไว้ว่า ‘คือรายชื่อศิลปิน ศิลปะ ที่เพิ่งผุดขึ้นมาในการรับรู้ หรือสะท้อนการจารึกเกียรติวีรกรรม (prestige) ความสำเร็จ ตั้งแต่ปี 1945 เป็นต้นมา’ อย่างไรก็ดี คำตอบที่แหวกไปคนละแนวทาง ระหว่างกลุ่มพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ นครลอสแอนเจลิส กับพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่นิวยอร์ก ซึ่งต่างฝ่ายต่างระบุว่า นับจากปี 1940 กับศิลปะที่เพิ่งทำมาสด ๆ ร้อนๆ ในรอบสิบปีตามลำดับ ซึ่งสะท้อนว่า การจะสะสมความร่วมสมัยนั้น ล้วนมีจุดเริ่มในการสั่งสมความร่วมสมัยที่ไม่คงเส้นคงวา เพราะไม่สามารถใช้เกณฑ์ทางด้านเวลาที่มีความยืดหยุ่นและคลุมเครือต่างกันไป ตามแต่ละพัฒนาการของสังคม ดังเช่นที่ศิลปะร่วมสมัยไทย เกิดขึ้นช้ากว่า กระแสโลกถึง 4 ทศวรรษ

สำหรับทัศนะของผู้วิจัย อาจอนุโลมได้เช่นกันว่าศิลปะร่วมสมัย มีทั้งความเป็นศิลปะสมัยใหม่ กับศิลปะหลังสมัยใหม่ได้ทั้งคู่ เนื่องจากเกิดการหยิบยืมรูปแบบกันไปมา เพียงแต่หน้าที่สำคัญของศิลปะร่วมสมัยที่พึงมี ในทัศนะผู้วิจัย ก็คือการท้าทายให้ผู้ชมตระหนัก หรือถกเถียงถึงภาวการณ์ร่วมของผู้คนรอบ ๆ ที่กำลังรู้สึกถึงการอยู่เป็นส่วนหนึ่งในความรู้สึกร่วมที่คล้าย หรือผ่านเผชิญไปด้วยกัน

รูปแบบการแสดงออกของศิลปะร่วมสมัยสากล

รูปแบบของศิลปะร่วมสมัยในภาพรวม เกิดจากการเปลี่ยนบรรยากาศทางสังคม เริ่มด้วยการย้ายศูนย์กลางของศิลปะ จากยุโรปไปเป็นสหรัฐอเมริกา เพื่อลี้ภัยสงคราม นอกจากศิลปะจะสะท้อนความกังวลต่อความไม่มั่นคงทางการเมืองแล้ว ผลงานศิลปะยังเป็นผลผลิตของการแสวงหาท้าทายค่านิยมกระแสหลัก สะท้อนบรรยากาศของการเรียกร้องเสรีภาพ การร่วมแรงให้สังคมเกิดการเปลี่ยนแปลงที่ขยายโอกาสให้คนที่เสียเปรียบ หรือไร้อำนาจในสังคม ตลอดถึงการแสวงหาโอกาสให้กลุ่มคนที่เป็นชายขอบได้รับมีส่วนร่วมต่อการกำหนดนโยบายเพิ่มขึ้น ประกอบกับความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมที่แตกต่างนอกยุโรป ที่ถูกสร้างโดยนักมานุษยวิทยา การเดินทางข้ามวัฒนธรรมที่สะดวกรวดเร็วมากขึ้นทำให้ศิลปะร่วมสมัย มีการเชื่อมโยง ข้ามศาสตร์ศิลปะ (cross-disciplinary practice) มีการผสานทั้งทางรูปแบบ และความคิด ดังที่ วิรุณ ตั้งเจริญ (2547) เสนอว่า ศิลปะร่วมสมัยที่ เริ่มก่อกระแสอย่างชัดเจน ตั้งแต่ครึ่งหลังศตวรรษที่ 20 หรือเป็นผลจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมสู่ภาวะหลังสมัยใหม่ โดยกระแสความคิดดังกล่าวนั้นเป็นกระแสความคิดที่เน้นบูรณาการ ที่ผสานความคิด ชีวิต ธรรมชาติสิ่งแวดล้อม หลอมรวมศาสตร์และศิลป์เข้าไว้ด้วยกัน ให้เป็นแนวคิดแบบองค์รวม ที่ผลักดันให้ศิลปะหรือวิชาการสาขาใด ๆ มิได้แยกตัวอยู่อย่างอิสระ ต่างฝ่ายต่างเป็นส่วนหนึ่งในการตรวจสอบและส่งเสริมกันและกัน ต่างไปจากความคิดแบบสมัยใหม่ที่เน้นการแยกส่วนเป็นเอกเทศ ได้แก่ ความคิดแบบสายพาน (assembly line) ที่เน้นการแยกกันทำงานตามความเชี่ยวชาญ ในระบบอุตสาหกรรมแบบเก่าที่แยกศาสตร์ออกจากกันต่างคนต่างคิดต่างคนต่างอยู่ต่างคนต่างทำ และมีการเปรียบเปรย กดทับคุณค่าแบบหนึ่ง ไว้เหนืออย่างอื่น อาทิเช่นความคิดที่เชื่อว่าวิทยาศาสตร์กับเหตุผลคือเครื่องชี้นำให้มนุษย์รอดพ้นจากความทุกข์ยากและโง่เขลา(วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 50)

ลักษณะสำคัญของศิลปะร่วมสมัย คือข้อเสนอให้ตรวจสอบ ความผกผัน ไร้ระเบียบและทบทวนตนเอง ทำให้ในบางด้านศิลปะร่วมสมัย แบ่งปันเจตนารมณ์ร่วมกันกับศิลปะหลังสมัยใหม่ (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 235) เนื่องจากเกิดขึ้นในช่วง ที่ไล่เลี่ยกัน คือต่างเริ่มขึ้น ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 แล้ว ยังมีจุดร่วมทางด้านรูปแบบ โดยสมิธ (Smith, 2011: 171) นักประวัติศาสตร์ศิลปะ ชี้แนะ ถึงรูปแบบของการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยสากล ว่าแบ่งออกเป็น 3 กระแสสำคัญ คือ

กระแสที่หนึ่ง รีโมเดอร์นิสม์ (Remodernism) โดยสรุป เป็นกระแสการทำซ้ำ หรือเดินตามแนวทางสุนทรียภาพของศิลปินหัวก้าวหน้าใน ศตวรรษที่ 20 ได้แก่การเน้นความบริสุทธิ์ของสื่อและรูปทรง เน้นความตระการตา สร้างสรรค์ด้วยแนวสุนทรียศาสตร์ที่ตามทันกระแสโลก (aesthectic of globalization) เป็นการสร้างความน่าตื่นเต้น ตื่นตระหนก (shock) ดึงดูดสายตาจากรสนิยมสายอนุรักษ์ เช่นความเข้มข้นของทักษะทางศิลปะ และทุ่มเทแรงงานในการสรรหา และใช้

ความเชี่ยวชาญทางเทคนิคในการจัดการวัสดุ กล่าวอีกอย่าง ศิลปินในกระแส Remodernism แตกต่างจากศิลปินอวังการ์ด ในศตวรรษที่ 20 คือการไม่มุ่งใช้ประโยชน์ จากการสร้างสรรค์ ในฐานะอาวุธหรือเครื่องมือทางการเมือง

การเน้นความอลังการตระการตา (spectacular) ของศิลปินกลุ่มนี้ ต้องการยกระดับประสบการณ์สุนทรียสัมผัสที่ท่วมท้น ฟุ่มเฟือย เช่น ในงานของ แมธธิว บาร์นี่ (Matthew Barney) ที่ประกอบไปด้วยภาพยนตร์ ประติมากรรม การแสดง บนฉากพิธีกรรมสมัยใหม่อันระยิบระยับ รวมกับปรัมปราในสังคมอเมริกัน เช่น เรื่องราวของนักมายากล อาชญากรหรือเหล่าภูต โดยใช้บุคลากรและงบผลิตมหาศาล หรือ ไซ เกา ชาง (Cai Guo-Qiang) ที่ใช้ดินระเบิดและดอกไม้ไฟไปจุดเผาในพื้นที่กลางแจ้งขนาดใหญ่ จนทำให้ผลงานของเขาเหมือนการเฉลิมฉลองอันมโหฬารบนท้องฟ้า

นอกจากนี้กระแสศิลปะดังกล่าว ยังมีแนวทางแสดงออกที่เน้นการสนองตอบความหลงใหลในวัตถุสินค้า ที่ยืมคุณภาพแบบงานพาณิชย์ศิลป์ การเป็นเปลือกหรือประดับประดาของงานศิลปะมาเป็นจุดดึงดูด เช่น เจฟ คูนส์ (Jeff Koons) กับทาดาชิ มูราคามิ (Tadashi Murakami) ศิลปินทั้งสองโดดเด่นในการเสนอมุมมองอันพลิกผัน ที่มีต่อศิลปะสมัยใหม่ ที่เคยด้วยค่า kitsch หรือรสนิยมสาธารณ์ เรียกอีกอย่างว่า ความสำเร็จของกระแส Re-sensationalism หรือเน้นการปลุกเร้าความรู้สึก เกิดจากการนำเรื่องชวนกระอักกระอ่วยมาขยาย หรือเน้นความรู้สึกอื้อฉาว แต่สร้างความตะลึง ไว้ดึงดูดการติดตามของนักสะสม หรือผู้มีชื่อเสียง รวมทั้งการนำวัฒนธรรมสมัยนิยมหลังสงครามโลกที่ถูกทำให้เป็นความฉูดฉาดและเตะตาโดย มูราคามิ เป็นต้น ศิลปินในกลุ่มนี้ที่โดดเด่น เดเมียน เฮิร์สต์ (Damien Hirst) ริชาร์ด แซร์รา (Richard Serra) แกร์ฮาร์ด ริคเตอร์ (Gerhard Richter) เจฟฟ์ วอลล์ (Jeff Wall)

กระแสที่สอง ศิลปะข้ามชาติ (Transnational Art) เป็นผลจากการเปลี่ยนดุลอำนาจทางการเมืองโลก ที่ชัดเจนที่สุดคือการปลดปล่อยตนเองจากการอยู่ใต้อาณานิคม อันนำมาสู่การแยกตัวออกมาเป็นอิสระ เพื่อก่อสร้างความเป็นปึกแผ่น ทั้งทางการเมืองและเศรษฐกิจของรัฐ-ชาติเกิดใหม่ รูปแบบของศิลปะข้ามชาติจึงถูกกำหนดมาจากการประสานกันระหว่างคุณค่า/ค่านิยม (value) ระดับต่าง ๆ ตั้งแต่แบบท้องถิ่น เป็นแห่งชาติ ต้านอาณานิคม ไปจนถึงความต้องการเป็นอิสระ โดยศิลปินสื่อสารออกมาผ่านประเด็นอัตลักษณ์ ความหลากหลาย และการวิพากษ์

ศิลปะกระแสนี้ผนวกเข้าด้วยกันเป็นกระแสนานาชาติอย่างมโหฬาร ด้วยปัจจัยหนุนอันหมายถึงการเกิดตลาดใหม่นอกศูนย์กลางเดิมอย่างยุโรปหรืออเมริกา ที่เคลื่อนไปพร้อมกับการไหลบ่าของคนพลัดถิ่น นักท่องเที่ยวเดินทาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเวทีสำคัญที่ดึงดูดผู้คนและการลงทุนอย่างเทศกาลศิลปะ ได้แก่ เบียนนาเล เทรียนนาเล ถือเป็นการเปิดโอกาสให้ค่านิยมระหว่างท้องถิ่นกับนานาชาติได้มีโอกาสสนทนากันอย่างต่อเนื่อง ศิลปินในกลุ่มนี้ มีสื่อรูปแบบแสดงออกที่หลากหลาย ทั้งกระบวนการค้นคว้าวิจัย การแสดงสด ภาพเคลื่อนไหว เพื่อสื่อสารการครอบงำทางอำนาจที่

หลงเหลือมาจากการเป็นส่วนหนึ่งของอาณานิคม ศิลปินกลุ่มนี้ส่วนมากจะมีพื้นฐานจากการเป็นสมาชิกของครอบครัวที่มีประสบการณ์ข้ามแดน เช่นการย้ายจากประเทศโลกที่ 3 มายังยุโรป หรืออเมริกา รวมทั้งสนใจกระบวนการวิจัยหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เพื่อนำเรื่องเล่าขนาดเล็กมาวิพากษ์อำนาจนำ หรือการครอบงำของเจ้าอาณานิคม ศิลปินที่เด่นในแนวนี้ ได้แก่ ชิริน เนชัต (Shirin Neshat) ไอแซค จูเลียน (Isaac Julien) อลัน ซคูลา (Allan Sekula) โทมัส เฮิร์สฮอร์น (Thomas Hirschhorn)

กระแสที่สาม ศิลปะเชิงเครือข่าย (network art) ที่มาสำคัญที่ทำให้เกิดกระแสที่สาม มีทั้งปัจจัยของเทคโนโลยีข้อมูลข่าวสาร ความแตกต่างระหว่างคนรุ่นเก่ากับคนอีกรุ่นที่เติบโตตามหลังมา เมื่อคนรุ่นถัดมาอยู่ในห้อมล้อมหรือมีส่วนร่วมอย่างแข็งขันกับบรรยากาศที่เรียกว่า เศรษฐศาสตร์ของรูปลักษณ์ (iconomy มาจาก icon บวก economy)

เมื่อศิลปินในกระแสนี้มีสื่อและการดึงความร่วมมือมาสนับสนุนการทำงานของศิลปิน ทำให้สามารถริเริ่มโครงการได้จากสเกลเล็ก ๆ เป็นการสมคบสุมหัวกันอย่างหลวม ๆ หรือเป็นการทำงานในเชิงความร่วมมือ การสื่อสาร การปลุกระดม (art activism) ศิลปินในกลุ่มนี้ไม่มีรูปแบบที่ตายตัว สามารถสร้างผลงานในลักษณะชั่วคราว อาศัยทรัพยากรนอกภูมิลำเนาตนเอง โดยเน้นบทบาทของวัฒนธรรมสื่อสังคม ที่ เปิดโอกาสให้ศิลปินใช้เครื่องมือเทคโนโลยีอิเล็กทรอนิกส์ สารสนเทศในการสานเชื่อมสัมพันธ์ (relationalist) เชื่อมกันโดยตรงระหว่างผู้ใช้กับให้ข้อมูล (peer-to-peer connectivity) ซึ่งสอดคล้องไปกับบรรยากาศปัจจุบัน ที่องค์ประกอบหนึ่งของกิจกรรมทางเศรษฐกิจ ณ ปัจจุบันนี้ คือการลงทุนไปกับเศรษฐกิจภาพลักษณ์และอาศัยความเชื่อมกระชับทางสังคม (social connectivity) ที่เหนียวแน่นขึ้น ศิลปินในกระแสนี้ได้แก่ พอล ชาน (Paul Chan) ฟรานซิส เอลิส (Francis Alÿs) อัลเฟรโด ฆาร์ (Alfredo Jaar) แอนดี โกลส์เวอร์ธี (Andy Goldsworthy) มายา ลิน (Maya Lin) เจเรอมี เดลเลอร์ (Jeremy Deller) เฉา เฟอย (Ciao Fei) และ Superflex เป็นต้น

ความเป็นมาและรูปแบบการแสดงออกของศิลปะร่วมสมัยไทย

1. ความเป็นมาของศิลปะร่วมสมัยไทย

รอยต่อระหว่างศิลปะสมัยใหม่ ที่ถูกเรียกในนามศิลปะร่วมสมัยของไทยนั้น ได้รับการอธิบายว่า เป็นช่วงเวลาที่ศิลปินไทยริเริ่มการทดลองด้วยสื่อใหม่ ๆ นอกขนบเดิม และบางครั้งถูกเรียกสลับกันไปมาระหว่าง “ศิลปะหลังสมัยใหม่”กับ “ศิลปะร่วมสมัย”

โดยสุธี คุณาวิชยานนท์ (2546) อธิบายว่า สำหรับศิลปะตะวันตกสัญญาณ การเกิดขึ้นของศิลปะร่วมสมัย คือคริสต์ทศวรรษ 1940 อันเป็นช่วงเวลาที่เกิดความผันผวนทางการเมือง

โดยเฉพาะวิกฤตการณ์จากสงครามโลกครั้งที่ 2 ผลักดันศิลปินและปัญญาชน จากยุโรปหลายคนให้อพยพไปยังอเมริกา จนเกิดความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่คึกคัก โดยเฉพาะศิลปินเซอร์เรียลลิสม์ และกลุ่มเบาเฮาส์ ที่ให้อิทธิพลต่อสกุลศิลปะอเมริกันที่สำคัญอย่างลัทธินามธรรมสำแดงอารมณ์ ศิลปะแสดงสด และศิลปะคอนเซปชวล หรือศิลปะเชิงความคิด (conceptual) รวมทั้งมินิมอลิสม์ เป็นต้น

แต่สำหรับศิลปะไทยช่วงเวลาเดียวกัน เพิ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการสถาปนาระบอบการเมืองใหม่ และการริเริ่มของราชการ ในการวางรากฐานให้กับศิลปะแนวปลุกใจให้รักชาติ และประกาศอุดมการณ์รัฐธรรมนูญนิยมของคณะราษฎร (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2550: 95-96)

นักวิชาการและภัณฑารักษ์ชั้นนำอย่างสมพร รอดบุญ ไม่ได้ระบุแน่ชัดว่าศิลปะร่วมสมัยไทยเริ่มขึ้นเมื่อไหร่ แต่เมื่อเธอกล่าวถึงศิลปะในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1970 (ระหว่าง พ.ศ. 2513-พ.ศ. 2522) สมพรเสนอว่า ควรใช้คำว่า Thai Modern Art แต่หากเมื่อจะกล่าวถึงการเคลื่อนไหวความเคลื่อนไหวทางศิลปะใหม่ ๆ อย่างเช่นศิลปะจัดวาง ในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1980 สมพรเปลี่ยนเป็นใช้คำว่า Thai contemporary Art แทน

สุธียังตั้งข้อสังเกตต่อไปว่าในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1980 คำว่าศิลปะร่วมสมัยได้เริ่มปรากฏตัวแทนที่ศิลปะสมัยใหม่มากขึ้นเรื่อย ๆ ทั้งในแวดวงสื่อสารมวลชนและงานวิชาการต่าง ๆ โดยมีการใช้คำว่าหลังสมัยใหม่ประปรายอยู่บ้างและเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ในช่วงต้นพุทธทศวรรษ 2540

ภาพประกอบ 8 Untitled (Tomorrow is Another Day) หอศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (2547)

ที่มา: โดยผู้วิจัย

จากการวางรากฐานศิลปะหลักวิชาโดยศาสตราจารย์ศิลป์ ตั้งแต่พุทธทศวรรษ 2480 ศิลปะโดยศิลปินไทย มีสัญญาณทางด้านความริเริ่มเพื่อเชื่อมการแสดงออกเข้ากับพื้นฐานทางชาติพันธุ์ ภาษา เพศวิถี ความเชื่อ ตามแต่ละบริบทของตน ส่งผลให้รูปแบบศิลปะที่เป็นร่วมสมัย ในพุทธทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา ไม่เพียงเกิดจากกลุ่มศิลปินทำงานแหวกแนว เพราะอิทธิพลหรือรับการศึกษาจากภายนอก หากยังรวมถึงการใช้สื่อผสมทำ การผสมกรรมวิธีอย่างหลากหลาย

นอกจากเทคนิคที่ไม่ตายตัว สื่อที่สอดคล้องกับสภาพความเป็นอยู่หรือยุคสมัย รูปแบบการแสดงออกที่ตามมา ยังรวมไปถึงการใช้ร่างกายและศิลปะแสดงสดซึ่งมีลักษณะ ที่กินพื้นที่และเวลารวมทั้งยังนำเอากระบวนการของเทคโนโลยีอย่างใหม่ไม่ว่าจะเป็น วีดีโอ และโทรทัศน์ เครื่องถ่ายสำเนา เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์ ศิลปินหลายคนได้บุกเบิกสิ่งที่ทุกวันนี้เรียกว่าศิลปะจัดวาง แม้ในขณะนั้นถูกเรียกว่าศิลปะสื่อผสมมากกว่า ผลงานที่มุ่งเน้นความคิด หรือพุทธิปัญญาเป็นหลักเช่นงานศิลปะ conceptual ซึ่งสร้างผลงานโดยปราศจากข้อจำกัดด้านความงาม ใช้สื่อ การเคลื่อนไหวร่างกาย และภาษา ศิลปินที่โดดเด่นตามแนวทางนี้ ได้แก่ จุมพล อภิสุข, กมล เผ่าสวัสดิ์ กมล ทัศนาญชลี และอภินันท์ โปษยานนท์

ศิลปะแนวใหม่เหล่านี้เป็นคลื่นลูกสำคัญที่เข้ามาแทนที่ จิตรกรรมนามธรรม ซึ่งเคยเฟื่องฟูและยึดครองพื้นที่กระแสหลักในศิลปะไทยช่วงยุคพุทธทศวรรษ 2500 ถึง 2510 กล่าวอีกนัยหนึ่ง ความสำเร็จอย่างล้นหลามของศิลปะนามธรรม ถือเป็นจุดสูงสุดของความสำเร็จของอุดมการณ์ลัทธิสมัยใหม่นิยม ที่เติบโตอย่างสุดขีดทั้งในตะวันตกและในแวดวงศิลปะไทย จึงอาจกล่าวได้ว่าคำอธิบายของสุธี ถึงศิลปะที่เปลี่ยนจากและสมัยใหม่ไปสู่ศิลปะร่วมสมัยนั้น มีสัญญาณบ่งบอกที่สำคัญคือการริเริ่มทำงานสื่อผสมนั่นเอง ดังตัวอย่างของศิลปิน ในยุคพุทธทศวรรษ 2520 ได้แก่กมล ทัศนาญชลี ที่ทำงานสื่อผสมและศิลปะจัดวาง ถาวร โกอุดมวิทย์ กับผลงานภาพพิมพ์เทคนิคผสม เข้ากับสื่อสามมิติ กมล เผ่าสวัสดิ์กับงานประติมากรรมสื่อผสม และต่อมาเขายังเป็น ผู้บุกเบิกทำศิลปะจัดวางผสมกับศิลปะแสดงสด รวมทั้งวิโชค มุกดามณี, ทวน ธีระพิจิตร กับผลงานสื่อผสมสามมิติ วิโรจน์ นุ้ยบุตร ชลูด นิ่มเสมอ กับผลงานศิลปะสื่อผสมและศิลปะแสดง เป็นต้น (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546 24-25)

ภาพประกอบ 9 โครงการที่นา (The Land)
ที่มา: หอศิลป์ แกลเลอรี่เวอร์, พิรชัช วิระยะศิริ: ผู้ถ่ายภาพ

สาเหตุสำคัญที่สร้างความหลากหลายของศิลปะร่วมสมัยให้เกิดขึ้น มีจุดเริ่มต้นจากบรรยากาศของเสรีภาพ และการปรับตัวเป็นประเทศเศรษฐกิจทุนนิยมประชาธิปไตย ตั้งแต่พุทธทศวรรษ 2520 ผลของการเติบโตของชนชั้นใหม่ ที่เกิดจากการโอกาสทางเศรษฐกิจ การกระจายโอกาส ติดตามด้วยการส่งเสริมให้เกิดพื้นที่ทางศิลปะ การเปิดหลักสูตรการศึกษา ตามภูมิภาค ซึ่งในต่อมานโยบายทางด้านวัฒนธรรมของรัฐบาลในช่วงปลายทศวรรษ 2530 ส่งผลให้กิจกรรมเกี่ยวกับศิลปะเริ่มกระจาย และมีให้เห็นมากขึ้น หนึ่งในนั้นยังรวมถึงโครงการศิลปะในพื้นที่สาธารณะเชียงใหม่จัดวางสังคม (ครั้งแรก พ.ศ. 2535) ซึ่งริเริ่มโดยนักเคลื่อนไหวและนักจัดการทางศิลปะที่ดึงชุมชนท้องถิ่นให้เข้ามามีส่วนร่วมในฐานะส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์ศิลปะที่ใช้พื้นที่สาธารณะขบวนการทำงานด้วยกิจกรรม และเปิดความร่วมมือ เป็นการท้าทายขอบเขตจำกัดของศิลปะในกระแสหลักที่เคยมีอำนาจและเป็นแบบอย่างทางการ เพราะในความเป็นจริงหลายครั้งที่การออกนอกกระแสก็นำมาซึ่งเสน่ห์ชวนติดตาม และขยายขอบเขตแก่การสร้างสรรค์ได้เช่นกัน

นักวิชาการไทยเสนอว่า การเกิดขึ้นของศิลปะร่วมสมัยไทย มีสาเหตุที่สำคัญ คือการปรับตัวให้ทันความเป็นสมัยใหม่ การปรับตัวอย่างเปิดกว้างทั้งในทางวัตถุ และความคิด โดยเฉพาะอิทธิพลสำคัญจากกระแสโลกาภิวัตน์ รูปแบบของศิลปะร่วมสมัยโดยศิลปินไทย มีลักษณะกว้าง ๆ ดังต่อไปนี้ คือ ประการแรก ศิลปินสามารถใช้อิสระ ในการผสมผสานสื่อวัสดุ ที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวัน เทคโนโลยีที่ใกล้ชิดกับมนุษย์ คือกลุ่มศิลปินสื่อผสม ประการต่อมา คือศิลปินเน้นการสร้างสรรค์ด้วยกระบวนการ โดยเปิดรับปฏิสัมพันธ์ จากคนดูและให้ผลงานมีลักษณะปลายเปิด

สามารถเปลี่ยนได้จากสภาพแวดล้อมและการกระทำของกาลเวลา ศิลปินกลุ่มนี้ ใช้กิจกรรม การแสดงสด หรือสร้างผลงานในสิ่งแวดล้อม ทั้งทางธรรมชาติและสังคมเมือง ประการสุดท้ายการนำเสนอความสนใจของกลุ่มคนชายขอบ หรือชนกลุ่มน้อยทางด้านเพศวิถี ภาษา และชาติพันธุ์ ศิลปินใช้ประสบการณ์จากพื้นฐานที่ตนเองรู้จัก เช่นประวัติศาสตร์ขนาดย่อม เช่น ปรัมปราของท้องถิ่น มาเป็นเนื้อหา และแรงบันดาลใจ แนวโน้มของขบวนการและรูปแบบดังกล่าวนี้ เป็นปรากฏการณ์สะท้อนให้เห็นการย้ายศูนย์กลาง จากกรุงเทพ หรือวัฒนธรรมกระแสหลัก ไปเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่น หรือวัฒนธรรมย่อย

นอกจากนี้ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2546) ยังให้ความเห็นว่า ยิ่งศิลปะมีความก้าวหน้าเปลี่ยนแปลงไปเป็นสากลหรืออินเตอร์แบบฝรั่งตามกระแสโลกาภิวัตน์มากขึ้นเท่าไร ในมุมกลับก็จะเป็นแรงสะกิดเตือนให้ศิลปินรู้สึกว่าตนเป็นฝ่ายขัดขวางหรือฉุดรั้งให้ความเป็นไทยไม่สามารถเติบโตให้เข้ากับยุคสมัย จึงนำมาสู่การเสาะแสวงหาอัตลักษณ์ประจำตัว หรือประจำชาติ ก่อให้เกิดกระแสการอนุรักษ์สืบสานวัฒนธรรมกันอย่างแพร่หลายโดยเฉพาะในช่วงของกระแสวิกฤตการณ์ทางด้านเศรษฐกิจที่ทำให้คนไทยทบทวนคุณค่าที่เป็นรากเหง้าเดิมของ คนไทย (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 26) ได้แก่การเป็นอยู่อย่างพอเพียง ด้วยเศรษฐกิจเพื่อยังชีพ คุณค่าของท้องถิ่นได้แก่ ความเป็นไทย ความเป็นชนบท การยึดมั่นในสถาบันครอบครัว

ประการต่อมา สมพร รอดบุญ (Rodboon, 1995: 248) ยังให้ความเห็นอีกเช่นกันว่า ศิลปะร่วมสมัยของไทยเริ่มขึ้นเมื่อศิลปินไทย ในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1980 เลือกใช้การทำงานด้วยสื่อและสถานการณ์ที่เป็นบริบทรอบผลงานให้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของผลงาน อันเป็นแนวโน้มที่เกิดขึ้นทั่วโลกทั้งในยุโรป อเมริกา และญี่ปุ่น โดยหัวหอกของการริเริ่ม ในยุคดังกล่าว ได้แก่ ศิลปะกับสิ่งแวดล้อม เช่นขบวนการ Earth Art, Land Art, Happening และ Performance ที่ศิลปินหัวก้าวหน้าชาวไทย นำเข้ามา ไม่ว่าจะเป็น กมล ทัศนาญชลี ประวัติ เล้าเจริญ กมล เผ่าสวัสดิ์ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด และมณเฑียร บุญมา ขณะที่ อภินันท์ โปษยานนท์ นักวิชาการและภัณฑารักษ์ชั้นนำระดับนานาชาติชาวไทย ในฐานะผู้อำนวยการสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยคนแรก เคยให้ความหมายของคำว่า ร่วมสมัย ไว้ว่า หมายถึง

“อยู่ในช่วงเวลาหรือสมัยเดียวกัน ดังนั้น คำว่า ร่วมสมัยนั้น คือปัจจุบัน

แต่ร่วมสมัยของเมื่อสิบปีที่แล้วย่อมต้องเปลี่ยนแปลงไป ไม่เหมือนกับร่วมสมัยในวันนี้ เพราะแน่นอน คำว่า ร่วมสมัย มีพลวัตในตัวของมันเอง คำนี้มีความหมายเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา เช่นเดียวกันกับวัฒนธรรมมีความหมายเปลี่ยนแปลงได้

2. รูปแบบการแสดงออกของศิลปะร่วมสมัยไทย

ก่อนศิลปะร่วมสมัยไทย จะถือกำเนิดและรู้จักแพร่หลาย ในรอบสามถึงสี่ทศวรรษที่ผ่านมา ศิลปินไทยเดินตามหลักวิชาตะวันตก ตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เพราะชนชั้นนำเริ่มนำเข้าช่าง วิศวกร ต่างชาติเข้ามาพร้อมกับการสร้างสาธารณูปโภค เพื่อพัฒนาประเทศให้ก้าวหน้าเยี่ยงนานาอารยประเทศ ในยุคสมัยรัชกาลที่ 5 ผลงานที่สะท้อนการรับหลักวิชาตะวันตกเริ่มปรากฏชัด ในการแสดงออกทางศิลปะในช่วงพุทธศตวรรษ 2490 ถึง 2500 หลังจากการวางรากฐานศิลปะหลักวิชาของศาสตราจารย์ศิลป์ ซึ่งเน้นบทบาทศิลปิน ในการสร้างงานเพื่อกิจการสาธารณะ (civil servant) จากรูปแบบที่สมจริง เพราะเป็นงานอนุสาวรีย์ในที่สาธารณะ รูปแบบการแสดงออกพัฒนาต่อเนื่องมาเป็นผลงานนามธรรม ตามแนวคิดรูปทรงนิยม (formalism) ที่เกี่ยวกับการใช้ทัศนธาตุหรือปัจจัยทางวัตถุธาตุ ทางศิลปะ เช่น สีรูปร่าง โครงสร้าง พื้นผิว โดยใช้ความเชื่อในการตีความ ในรูปทรงที่ปรากฏแสดงความกลมกลืน และเน้นการประสานกันทางผสานกันให้เกิดการปะทะทางสายตามากกว่าจะเน้นเนื้อหาจึงนับว่าเป็นศิลปะที่สนใจเรื่องรูปทรง แต่ไม่จำเป็นต้อง แสวงหาความกลมกลืนระหว่างรูปแบบกับเนื้อหา (Atkins, 1997: 107)

การได้รับการฝึกฝนตามหลักวิชาของยุโรป ทำให้รูปแบบของผลงานที่ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานอย่างอิสระ ในช่วงแรกมักเป็นผลงานเหมือนจริง (realistic) ที่ถ่ายทอดรูปทรงของสิ่งมีชีวิต คนตามลักษณะกายวิภาคและสมสัดส่วน ตามที่ปรากฏในธรรมชาติ แม้ผลงานหลักวิชาข้างต้นจะมีผู้สร้างเป็นคนไทย และใช้เนื้อหาจากประสบการณ์รอบตัว แต่ก็ยังถูกวิจารณ์ว่า มีลักษณะเป็นตะวันตกมากเกินไป จนนำมาสู่ความกังวลว่าศิลปินจะเป็นแค่นักลอกเลียนรูปแบบ(พิริยะ ไกรฤกษ์ และคนอื่น., 2525: 30) ดังนั้น กลุ่มศิลปินที่เป็นผลผลิตรุ่นแรกของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีทำงานให้กับหน่วยงานราชการในการปั้นอนุสาวรีย์หรือซ่อมแซมงานศิลปะของทางราชการผลงานส่วนมากในยุคแรกจะเป็นงานในเชิงของหลักวิชา ด้วยแนวสมจริง ต่อมาเมื่อบรรยากาศในการสร้างสรรค์ จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในพุทธทศวรรษ 2490 สร้างบรรยากาศให้ศิลปิน หันไปสร้างผลงานด้วยรูปแบบของตะวันตก ไม่ว่าจะเป็น อิมเพรสชันนิสม์ หรือคิวบิสม์ กระทั่งภายหลังการสิ้นของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผลงานแนวไทยประเพณีได้รับรางวัลสำคัญในการประกวด การเชิดชูความเป็นท้องถิ่น ที่สวนกระแสการก้าวตามสากล นำความขัดแย้งมาสู่ศิลปินรุ่นหนุ่มสาว ที่ศึกษาต่อแล้วกลับมาจากต่างประเทศ ซึ่งสนใจผลงานแนวศิลปะนามธรรม

อย่างไรก็ตามการริเริ่มแผนพัฒนาเศรษฐกิจที่ผลักดันให้ศิลปะกลายเป็นสินค้าหรืออาชีพที่เลี้ยงชีพ ที่ให้ผลตอบแทนอย่างน่าพอใจอย่างหนึ่ง ควบคู่กับการส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ในการท่องเที่ยวในระหว่าง ปี พ.ศ. 2513 ถึง 2523 การนำเสนอความเป็นไทยดังกล่าว จึงเป็นการแปลงวัฒนธรรมให้กลายเป็นสินค้า หรือเป็นการสร้างตราสินค้า (branding) ด้วยศิลปะที่ไม่ได้ทำหน้าที่โฆษณาความมั่นคงของรัฐ แต่หมายถึงการสร้างรัฐไทย โดยศิลปะเข้าไปช่วยเพิ่มตัวเลขทางเศรษฐกิจ

ให้กับประเทศ (กษมาพร แสงสุระธรรม, 2555: 79) ศิลปินในช่วงนี้จึงแสดงออกถึงลักษณะ เรื่องราวพื้นบ้าน และชนบทอันดีงามของไทย เช่น ผลงานของมานิตย์ ภู่อารีย์, ชลูด นิ่มเสมอ, เขียน ยิ้มศิริ, ชิต เหรียญประชา และสิทธิเดช แสงหิรัญ

การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญเกิดขึ้นในช่วงทศวรรษ 1970 เมื่อลูกศิษย์ของศิลป์ พีระศรี หลายคนเรียนจบกลับมาจากต่างประเทศ ศิลปินหนุ่มสาว ได้นำเอา แนวคิดรูปทรงนิยมมาผสมผสานกับการแสดงออกเนื้อหาอย่างไทยได้อย่างเป็นแบบฉบับไม่ว่าจะเป็นผลงานของดำรง วงศ์อุปราช, อินสนธิ์ วงศ์สาม และชลูด นิ่มเสมอ

การเรียนรู้โลกกว้างของศิลปิน กระตุ้นศิลปินให้แสงหาความเป็นอิสระ และหาทางทดลอง ที่สอดคล้องกับเรื่องราวรอบตัวที่ศิลปินประสบโดยตรง หนึ่งในนั้นคือสังคมที่อุตสาหกรรมและการบริโภค ทำให้มีวัตถุสิ่งของที่เป็นสื่อทางศิลปะอย่างหลากหลายมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ผลของความหลากหลายทางด้านวัสดุและเทคนิคยังปรากฏอยู่ในกลุ่มผลงานที่เรียกว่าประเพณีไทยใหม่ ที่ใช้การผสมผสานทั้งเทคนิคของช่างจิตรกรรมไทยประเพณี เช่น การลงรักปิดทอง การใช้สีฝุ่น ผสมผสานกับการวาดเขียนด้วยเครื่องมือ หรือวัสดุสมัยใหม่ เช่น พู่กันลม สีอะคริลิค การผสมผสานวัสดุ (assemblage) การปะติด (collage)

รูปแบบการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยของศิลปินไทยในช่วงรอยต่อระหว่าง คริสต์ทศวรรษ 1980 ถึง 1990 นอกจากจะใช้สื่อที่ข้ามขีดจำกัด แหวกออกจากตามขนบเดิม ไปเป็นสื่อวัสดุรอบตัว ยังเป็นการดึงปัจจัยนอกขบวนการสร้างงาน คือสิ่งแวดล้อม และการเปลี่ยนแปลงธรรมชาติ เข้ามาเป็นองค์ประกอบในผลงาน อย่างผลงาน สิ่งแวดล้อม (Environmental Art) หรือแลนด์อาร์ต (Land Art)แล้ว อีกรูปแบบหนึ่งที่ค่อย ๆ ปรากฏชัดคือกลุ่มผลงานที่เรียกว่าศิลปะจัดวาง มีปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่ รวมทั้งศิลปะแสดงสด ที่ไม่เน้นการสร้างวัตถุที่ถาวร หรือปล่อยให้ตัวงานสามารถเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา

นอกจากนี้ ศิลปินไทยยังสนใจศิลปะสื่อผสม (mixed media) ในช่วงพุทธทศวรรษ 2520 เนื่องจากสื่อผสม เป็นหนึ่งในรูปแบบการแสดงออกที่สื่อถึงความเป็นอิสระทางด้านรูปแบบและวิธีการ รูปแบบดังกล่าว มีจุดเริ่มต้นของผลงานศิลปะที่ต้องการข้ามข้อจำกัดของการวาดภาพบนพื้นระนาบเริ่มเกิดขึ้นในต้นศตวรรษที่ 20 จากผลงานของศิลปินที่สำคัญและเป็นนักบุกเบิกทางด้านการใช้วัสดุคือมาร์แซล ดูฌองป์และพาโบล ปิกัสโซ ทั้งสองคนคือศิลปินหัวก้าวหน้า (avant-garde) เป็นนักบุกเบิกการทำงานสื่อผสม ในช่วงสองทศวรรษแรกของศตวรรษที่ 20 ที่ได้รับอิทธิพลทางความคิดจากลัทธิดาดา ผลงานของดูฌองป์ มีการใช้วัสดุจากโลกอุตสาหกรรม ซึ่งมีราคาถูกและพบดาษดื่นการใช้ของสำเร็จรูปดังกล่าวนับว่าเป็นการบุกเบิกและทำลายของการสร้างสรรค์ทางสุนทรียะในศิลปะสมัยใหม่ ส่วนผลงานล้อจักรยาน (Bicycle Wheel, 1913) ศิลปินนำวงล้อจักรยานธรรมดาธรรมดาวงหนึ่งมาถอดประกอบติดกับม้านั่ง แล้วเขาก็นำเอาไปแสดงในหอศิลป์

ดูฌองป์ถือว่าวัตถุสำเร็จรูปมีความงามอยู่ในตัวของมันเองถ้าจะมาจัดให้เป็นผลงานศิลปะคุณค่าและประโยชน์ที่ถูกลบทิ้งเกิดจากความเข้าใจที่ลึกซึ้งของผู้สร้างสรรค์ที่จะมอบสถานะใหม่ให้กับมัน และไม่จำเป็นต้องมีความงามอย่างบริสุทธิ์ผุดผ่อง ซึ่งได้กำหนดไว้ภายใต้กฎเกณฑ์ หรือกฎเหล็กของศิลปะสมัยก่อน

นอกจากนั้นกลุ่มดาดายังหันมาใช้ภาพถ่ายและภาพยนตร์ เป็นส่วนประกอบในการสร้างผลงานด้วยความกดดันจากปัจจัยภายนอกต่อหลายประเด็น เช่นความแร้นแค้นของเศรษฐกิจหลังสงครามทำให้กลุ่มศิลปินมีปฏิกิริยาอย่างรุนแรงต่อสังคมของเขา อย่างไรก็ตามลัทธิดาดาก็ต้องสลายตัวไป เมื่อเกิดขัดแย้งกันทางด้านแนวคิดของสุนทรียภาพ (คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530: 128) รวมทั้งกลุ่มเบาเฮาส์ที่เกิดขึ้นในประเทศเยอรมนี ซึ่งเป็น กลุ่ม สถาปนิกศิลปินที่ร่วมกันก่อตั้งสถาบันศิลปะในปี ค.ศ. 1919 เพื่อพัฒนาการเรียนเพื่อให้นักศึกษามีความเข้าใจเกี่ยวข้องกับปัจจัยของวัสดุกิจกรรมที่ประสานวัสดุต่าง ๆ เข้าด้วยกันกลายเป็นการออกแบบแนวใหม่ที่แพร่หลายและทรงอิทธิพลต่อการศึกษาศิลปะ

อีกการทดลองที่นับเป็นจุดเปลี่ยน ทางด้านรูปแบบได้แก่การปะติด หรือภาพ collage ที่ใช้การปะติดจากวัสดุ หรือภาพจากแหล่งที่มาต่างๆ ได้แก่ ภาพถ่าย ภาพพิมพ์ ภาพเขียน โดยนำมารวมเข้าเป็นส่วนหรือวัสดุที่มีพื้นระนาบแบบ 2 มิติ ที่เป็นแผ่นรองรับ แต่ผู้สร้างสรรค์สามารถขยายขอบเขตของการสร้างสรรค์โดยเลือกวัสดุ 3 มิติ มาผสมผสานให้เกิดลักษณะเฉพาะที่ขยายจาก การวาดเขียน จำลองมิติลวงตาที่เกิดขึ้นด้วยวัสดุจริง ๆ ที่เรียกชื่อเฉพาะว่าการสร้างสรรค์ด้วยวัสดุ หรือคอนสตรัคชั่น (construction) (อารี สุทธิพันธ์, 2528: 273)

ในรายละเอียด คำว่าคอลลาจ (collage/decollage) หรือภาพปะติด เป็นคำที่มาจากภาษาฝรั่งเศส ‘coller’ หมายถึง ทากาว ส่วนคำที่ตรงข้ามกัน decollage หมายถึง การลอก หรือแกะวัตถุออกจากผิวรองรับ เป็นเทคนิคที่เกี่ยวข้องกับความเป็นงานฝีมือยอดนิยม คำนี้นำมาอธิบายเทคนิคที่คิดค้นขึ้นโดย ฌอร์ช บราก (Georges Braque 1882-1963) กับ ปาโบล ปิกัสโซ ในปี ค.ศ. 1912 โดยเกี่ยวข้องกับการประกอบวัตถุสำเร็จรูป ให้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในจิตรกรรมและงานวาดเส้น แม้ว่าองค์ประกอบที่พบพานจะเคยเป็นส่วนหนึ่งในงานศิลปะมาก่อน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในผลงานพื้นบ้านและงานศิลปะที่ไม่ได้เป็นของตะวันตก เทคนิคดังกล่าวข้ามสู่สถานะการเป็นวิจิตรศิลป์ หรือศิลปะขั้นสูง ด้วยการทดลองของขบวนการดาดา เช่น ฮานา ฮอช (Hannah Höch 1889-1978) และ ควร์ตซ์ ชวิตซ์แตร์ (Kurt Schwitters 1887-1948) (สรรเสริญ สันติธัญวงศ์, 2560: 169, 174)

นอกจากนั้น ยังเป็นที่ยอมรับกันโดยดีว่า ผลงานคอลลาจชิ้นแรก ที่รู้จักแพร่หลาย ได้แก่ ความสำเร็จของศิลปินคิวบิสต์ Still Life with Chair Caning (หุ่นนิ่งกับเก้าอี้หวาย) ของปิกัสโซ เมื่อปี 1912 คอลลาจนับเป็นผลงานอันยืนยงที่ศิลปินนักทดลองมอบให้กับศิลปะสมัยใหม่ ส่วนเทคนิคที่ละม้ายกันนี้ที่เรียกว่า โฟโต้ม็องทาจ (photo montage) เกิดจากการต่อยอดโดยการนำภาพถ่ายจาก

หลายแหล่งมาประกอบกันขึ้นเป็นภาพใหม่ เทคนิคนี้ได้รับความนิยมมากในกลุ่มศิลปินคอนสตรักติวิสต์รัสเซีย ดาดา เซอร์เรียลิสต์ และป็อปอาร์ต

อารี อารี สุทธิพันธ์อธิบายต่อไปว่า “สื่อ” จึงทำหน้าที่เสมือนกับถ้อยคำหรือน้ำเสียงในการสื่อสารความหมายเนื่องจากศิลปินคือผู้สร้างสรรค์รูปแบบใหม่โดยที่รู้จักเลือกสรรวัสดุเพื่อให้เกิดรูปแบบตามต้องการศิลปินที่สนใจจิตรกรรมจึงมีสีเป็นสื่อ ศิลปินที่สนใจวรรณกรรมก็มีภาษาหรือตัวอักษรเป็นสื่อที่สนใจดนตรีก็มีเสียงทำนองเป็นสื่อ เช่นเดียวกันนั้น การหยิบจับวัสดุจากรอบตัวทำให้เกิดมิติใหม่ของการสร้างสรรค์ผลงา ที่สามารถหยิบจับ หรือทดลองทำให้เกิดการผสมผสาน และการเปลี่ยนแปลงทางด้านการสร้างสรรค์ อย่างมีนัยสำคัญ โดยทำให้เกิดแนวคิดใหม่เกี่ยวกับสิ่งที่เรียกว่า“ตัวกลาง” ที่ใช้สำหรับการสร้าง สื่อสารถ่ายทอดความหมาย

โดยคำข้างต้นนี้ “ตัวกลาง” ตรงกับภาษาอังกฤษว่า medium ซึ่งเป็นเอกพจน์ ดังนั้นศิลปินที่สนใจสื่อใดก็ตามถ้าหากแสดงสื่อความหมายนั้นเพียงอย่างเดียวก็เรียกว่าเป็นอย่างนั้นดังเดิม ตัวอย่างเช่นศิลปินที่ใช้สีวาดภาพ เขาอาจใช้สีน้ำมันผสมกับสีเทียน ผสมกับสีน้ำหรือสีอื่น ๆ แม้การสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ขึ้นมาแต่เขาผู้ สร้าง (ศิลปิน) ก็เป็นจิตรกรอยู่ดี เพราะผลงานเป็นแค่การผสมสื่อประเภทเดียวกันเข้าด้วยกันเท่านั้นเอง

แต่ถ้าเป็นสร้างสรรค์รูปแบบใหม่โดยใช้สื่อต่าง ๆ ไม่เหมือนไม่ซ้ำประเภทกันเช่น ใช้สื่อทางภาษาผสมผสานเข้ากับสื่อทางเสียง หรือทางวัสดุแล้วเกิดเป็นผลงานใหม่แสดงสื่อต่างประเภทเข้าด้วยกันเกิดเป็นผลงานมีเอกภาพเดียวกันเราก็เรียกผลงานเหล่านั้นว่าสื่อผสม ได้เช่นกัน (อารี สุทธิพันธ์, 2528: 274)

อารี สุทธิพันธ์ยังอธิบายต่อไปว่า สื่อผสม สร้างผลกระทบทางนวัตกรรม ทางด้านมโนทัศน์ที่เกิดจากการทดลองผสมสื่อของศิลปินหัวก้าวหน้าในยุโรป โดยเฉพาะต้นศตวรรษที่ 20 ศิลปินอวัง-การ์ด ยุคแรกทำความคุ้นเคยกับลักษณะเฉพาะของสื่อรูปแบบใหม่ ๆ ไป พร้อมกับเทคโนโลยีการสื่อสาร ศิลปินได้ศึกษาความเป็นไปได้ใหม่ ๆ ที่เทคโนโลยีหยิบยื่นให้ไม่ว่าจะเป็นการหลอมรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของการค้นหาความบริสุทธิ์ จิตรกรและประติมากรได้รับความเพลิดเพลินจากการผสมผสานให้เกิดลักษณะพันทาง (hybrid) ได้อย่างดี

การผสมผสานกระบวนการดังกล่าวดำเนินไปใน 2 ท่าที่ ไม่ได้เป็นปฏิปักษ์ต่อกันอย่างสิ้นเชิง อันหมายถึงการผนึกกำลัง (co-option) เพื่อดึงลักษณะเด่นของแต่ละสื่อกับการฝ่าฝืน (transgression) หรือละเมิดข้อห้ามขีดจำกัดโดยแนวคิดทั้ง 2 ด้านดังกล่าว เป็นผลผลิตจากวัฒนธรรมชายขอบของสังคมศิลปินอวัง-การ์ด หรือเป็นพวกก้าวหน้าซึ่งสามารถมีความเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมกระแสหลัก ผ่านการแสดงนิทรรศการ การมีนายหน้าค้างานศิลปะ ที่เป็นตัวเชื่อมโยงและเป็นแนวทดลองเข้ากับตลาดศิลปะ รวมทั้งสถาบันศิลปะทั้งหลายที่ทำหน้าที่การันตีสถานะของศิลปะ

เชิงทดลอง หรืออาจสรุปได้ว่าการทำลายล้างขนบเดิม หรือการสร้างสรรค์ด้วยการทำลายสิ่งเก่า คือการสร้างสรรค์ที่เป็นฟันเฟืองสำคัญในการสร้างสิ่งใหม่ให้กับลัทธิสมัยใหม่นิยมนั่นเอง

สำหรับพัฒนาการของนิยาม เกี่ยวกับสื่อผสม ในศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยไทย สุธี คุณาวิชยานนท์ (2546) อธิบายความหมายของสื่อผสมว่า สื่อผสมหรือในกรณีของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจะใช้คำว่าสื่อผสมคือ mixed media ในภาษาอังกฤษ ไม่ได้หมายถึงลัทธิหรือแนวคิดปรัชญาทางศิลปะใด ๆ คำนี้เป็นเพียงการระบุศิลปะที่มีการผสมผสานสื่อทางศิลปะ ที่มีลักษณะแตกต่างกัน เช่นการผสมกันระหว่างงานจิตรกรรมประติมากรรม ภาพพิมพ์ ภาพเคลื่อนไหว อย่างเช่น ภาพจากจอโทรทัศน์ วีดีโอ กลิ่น เสียง หรือ การสัมผัสทางกายภาพ

ส่วนศิลปะที่สามารถเข้าข่ายสื่อ ผสมต้องมีการผสมสื่อที่แตกต่างกันอย่างน้อย 2 อย่างขึ้นไป แต่ถ้าเป็นการผสมกันระหว่างเทคนิคในสิ่งเดียวกันเช่นจิตรกรรมที่มีการใช้เทคนิคสีน้ำมันผสมกับการเขียนภาพในบางส่วน จากทั้งสีน้ำมันกับสีฝุ่นก็ควรจะถือว่าเป็นเทคนิคผสมมากกว่าเรียกว่าสื่อผสม

อย่างไรก็ตามคำนิยามต่าง ๆ เหล่านี้ถูกบัญญัติขึ้นอย่างกว้างขวางและมีความยืดหยุ่นทำให้เกิดการตีความที่แตกต่างกันทั้งในหมู่คนดูนักวิจารณ์ และศิลปินที่สร้างงานขึ้นมา อีกทั้งยังมีการเรียกขานนิยามสิ่งเดียวกันนี้ในชื่อที่ละม้ายคล้ายคลึงกันออกไปด้วยไม่ว่าจะเป็น อินเตอร์มีเดีย มัลติมีเดีย ทรานส์มีเดีย เป็นต้น

นับกระทั่งถึงปัจจุบันเป็นที่เข้าใจกันทั่วไปในวงการออกแบบว่า มัลติมีเดียและไฮเปอร์มีเดียจะใช้กับงานที่ทำขึ้นจากคอมพิวเตอร์กราฟิก มีตัวหนังสือและส่วนประกอบอื่น ส่วนคำว่า mixed media จะใช้กับงานทางด้านทัศนศิลป์มากกว่า

การเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบของศิลปะร่วมสมัยไทย ที่หันมาใช้สื่อและรูปแบบหลากหลาย ที่เอื้อปฏิสัมพันธ์กับบริบทรอบผลงาน โดยส่วนหนึ่งเกิดจากความสำเร็จของศิลปินไทยที่ได้เดินทางไปศึกษาต่อ และแสดงผลงานศิลปะร่วมสมัยยังเวทีนานาชาติ ไม่ว่าจะเป็นผลงานที่สร้างปฏิสัมพันธ์กับคนดู โดยใช้การผัดอาหารให้เกิดกลิ่น หรือควันในหอศิลป์ การชักชวนให้คนดูเข้ามามีส่วนร่วมพักในอพาร์ทเมนต์จำลอง ที่เปิด 24 ชั่วโมง โดยฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช การแสดงผลงานในห้องโดยสารแท็กซี่ โดยนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล เป็นต้น

เป้าหมายที่สำคัญของขบวนการคิดและรูปแบบจากผลงานเหล่านี้ คือท้าทายนิยาม และการเก็บรักษาศิลปะไว้ในรูปของวัตถุ ให้เปลี่ยนมาเป็นการดึงคนดูเข้ามามีส่วนร่วม โดยปรับให้ศิลปะเป็นรูปแบบของกิจกรรม ที่ไม่เน้นการสร้างหรือสะสมวัตถุที่หยุดนิ่งเท่านั้น แต่ศิลปะที่ใช้กระบวนการและปฏิสัมพันธ์ ที่ดึงดูดการร่วมสร้างประสบการณ์ ความเป็นมิตร เข้ามามีส่วนร่วม ในกระแสเหตุการณ์เฉพาะ ที่คนดูมีส่วนร่วมในการสร้างและตีความด้วยตนเอง รูปแบบศิลปะที่เกิดจากกระแสของเหตุการณ์ จึงอาศัยการจดบันทึก เก็บกระบวนการการเปลี่ยนแปลงรอบผลงาน ด้วยภาพถ่าย

ภาพร่าง หรือการบันทึกวีดีโอ นับว่าแม้ต้องการทดลองทางความคิด แต่ยังเป็นรูปแบบที่ต้องการเก็บรักษา หรืออ้างอิงความเป็นวัตถุ

สรุปท้ายบท

จากพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ไทยยุคแรก ที่เน้นการก้าวตามตะวันตกล้วน ๆ มาจนถึง ศิลปะร่วมสมัยไทย ศิลปินร่วมสมัยมีส่วนพลิกบทบาท และยกสถานะของท้องถิ่น ความเป็นไทย จากที่ท้องถิ่นเคยถูกมองว่าฐานะต่ำต้อยกว่า ด้วยเหตุที่ไม่ได้วิจิตรบรรจง เหมือนศิลปะประจำชาติ ศาสนศิลป์หรืองานช่างชั้นสูง ในราชสำนัก การหันไปสนใจท้องถิ่นเกิดเป็นพัฒนาการ และก่อกำเนิดอัตลักษณ์ในการสร้างศิลปะร่วมสมัย ที่โดดเด่นในหลายประการสำคัญ ดังนี้

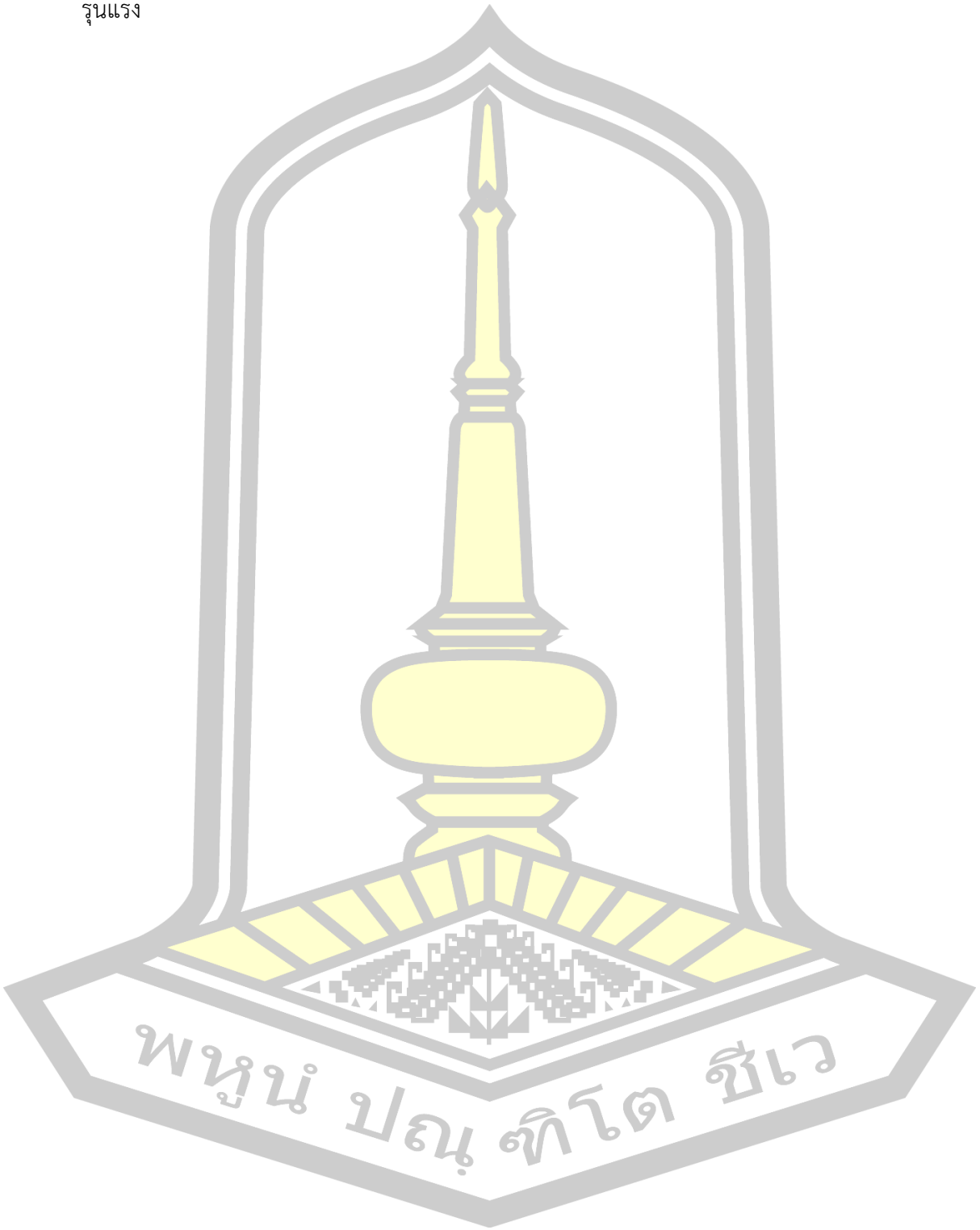
ประการแรก ศิลปินไทย มีความสามารถในการตีความ แตกความหมาย และกระจายระดับความเป็นไทยให้สอดคล้องกับชุดอุดมคติต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นความเป็นไทยที่วิจิตรอ่อนช้อนแบบกรมศิลป์ ที่เป็นศูนย์กลาง ไปจนถึงความเป็นไทยแบบชาวบ้าน แบบป๊อป ไม่เพียงเปิดโอกาสศิลปิน ได้ใช้ความเป็นไทย มาวิพากษ์และต้านทานอิทธิพลภายนอกเท่านั้น แต่ยังใช้โอกาสนี้ในการค้นคว้า และกำหนดอนาคตของศิลปะไทย เช่นกลุ่มศิลปะประเพณีใหม่ ไปจนถึงความเป็นไทยแบบ “ไทยไทย” ที่ถูกมองว่าเท่ และเข้าถึงคนหมู่มาก และท้ายสุด คือ ความเป็นไทยที่รื้อสร้างตนเอง ให้สอดคล้องกับยุคสมัย

ประการที่สอง ศิลปินสามารถค้นหารากฐาน ที่กลายเป็นจุดแข็งของตน โดยหันไปหยิบยกพื้นหลังทางด้านถิ่นกำเนิด ชาติพันธุ์ ภาษา เพศสถานะ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบในการก่อรูปของอัตลักษณ์ มาเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างสรรค์และเนื้อหาในผลงานศิลปะร่วมสมัย ที่ไม่ได้จำกัด หรือต้องทำหน้าที่เป็นตัวแทนอุดมคติแห่งชาติ หรือสังคมของตนอีกต่อไป แต่สามารถใช้ศิลปะสื่อสารประเด็นเล็ก ๆ ที่จับใจผู้ชม และเป็นส่วนหนึ่งของปรากฏการณ์ระดับใหญ่ของชาติ ภูมิภาค และนานาชาติ ที่สะท้อนคุณค่าสากล

ประการที่สาม ในบรรยากาศของโลกาภิวัตน์ ศิลปะร่วมสมัยมีภารกิจของการเป็นศาสตร์เปิด ที่หยิบยืมรูปแบบมาจากสาขาวิชาอื่น เช่นมานุษยวิทยา วัฒนธรรมศึกษา ประวัติศาสตร์ ฯลฯ นำไปสู่การสลายเส้นแบ่ง เพื่อหยิบยืมเครื่องมือของศาสตร์อื่น ทำให้ศิลปะร่วมสมัย มีโอกาสข้ามเข้าไปวิพากษ์ และมีส่วนร่วมในการทบทวน ตรวจตรา ตั้งคำถาม ถึงการเปลี่ยนแปลงของสังคม

ความเป็นศาสตร์เปิด ผสมเชิงสหวิทยาการ หรือการคร่อมข้ามพื้นที่ (expanded fields) เช่นการเป็นลูกผสมระหว่างภูมิทัศน์กับประติมากรรม ในผลงานแลนด์อาร์ต พิธีกรรมกับการแสดงในศิลปะ performance (Krauss, 1998) ทำให้ศิลปินสามารถใช้สื่อ และหยิบยกเนื้อหาอย่างเป็นอิสระ โดยมีประเด็นยิบย่อยรอบตัว ที่เกิดจากการการสังเกตสิ่งแวดล้อมรอบตัว ในระดับท้องถิ่นเพื่อวิพากษ์มาตรการระดับชาติ หรือปรากฏการณ์ระดับโลก เช่น วิกฤตการณ์อัตลักษณ์ ภาษา ไป

จนถึงมลภาวะในสิ่งแวดล้อม สภาพภูมิอากาศ คุณภาพชีวิต คนพลัดถิ่น มายาคติ ที่นำไปสู่ความรุนแรง



บทที่ 3
ประวัติ และพัฒนาการทางความคิดของมณเฑียร บุญมา: การประกอบสร้างตัวตน และภาพตัวแทนของศิลปินไทย

บทที่ 3 ว่าด้วยประวัติ และพัฒนาการทางความคิดของมณเฑียร บุญมา: การประกอบสร้างตัวตน และภาพตัวแทนของศิลปินไทย เพื่อศึกษาความเป็นมา และพัฒนาการในผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตช่วงเวลา ในการศึกษาประวัติชีวิต และผลงานศิลปะ ที่ศิลปินผู้นี้สร้างขึ้น โดยสังเขป 3 ช่วง ช่วงแรก ระหว่างศิลปินศึกษาระดับปริญญาตรี ที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ระหว่างปี พ.ศ. 2517-2521 ช่วงที่สอง เมื่อศิลปินเรียนจบจากฝรั่งเศส แล้วมาใช้ชีวิตและทำงานใช้ทุน ที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ในช่วงต้นพุทธทศวรรษ 2530 และช่วงที่สาม เป็นการใช้ชีวิตและทำงาน ตั้งแต่ย้ายกลับจากเชียงใหม่ มากรุงเทพ ฯ เพื่อดูแลลูกชายคนเดียว หลังภรรยาเสียชีวิตลง ในปี พ.ศ. 2537 รวมเป็นผลงานทั้งสิ้น โดยรวมมากกว่า 50 ชิ้น

ผู้วิจัย ศึกษา รวบรวมและอ้างอิงแหล่งข้อมูล ครอบคลุมตั้งแต่ จดหมายเหตุส่วนตัว สมุดบันทึก จดหมาย ภาพร่าง ชิ้นส่วนผลงาน การสัมภาษณ์บุคคล นำมาประกอบในการอธิบายและเชื่อมโยง ให้เห็นความเชื่อมประสานระหว่างชีวิตส่วนตัวของศิลปินกับสภาพบริบทสังคม ที่เปลี่ยนแปลงโดยลำดับตามแต่ละช่วงเวลา ที่คอยให้แรงกระตุ้นหรือสะท้อนอยู่ในตัวผลงาน เนื่องจากมณเฑียร บุญมา เป็นศิลปินผู้เฝ้าสังเกต ติดตามการเปลี่ยนแปลง ที่กระทบทั้งตนเองและสังคม มาสร้างสรรค์เป็นผลงาน

ดังนั้นผลของการศึกษาประวัติชีวิต ควบคู่กับผลงาน ไม่เพียงอธิบายประวัติ และการใช้ชีวิตตั้งแต่เกิดจนตาย ในความหมายอื่น ขบวนการและผลการศึกษานับเป็นการสะท้อนพัฒนาการทางศิลปะ และการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่มีปฏิสัมพันธ์กับขบวนการทางความคิดและแสดงออกของศิลปิน

ในการศึกษาประวัติชีวิต และผลงานของมณเฑียร บุญมา แบ่งการศึกษาออกเป็นหัวข้อดังนี้

1 การศึกษาศิลปะและการแสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อสะท้อนสังคมของมณเฑียร บุญมา

2 การเปิดโลกทัศน์ใหม่ในต่างประเทศ เพื่อขยายมุมมองการทดลองสร้างสรรค์ และการประกอบสร้างตัวตนในฐานะศิลปินผู้สร้างงานศิลปะ

3 ชีวิต และแรงผลักดัน ในการสร้างสรรค์ศิลปะสู่การสร้างตัวตน และเสนอภาพตัวแทนในศิลปะร่วมสมัยสากล

4 สรุป

การศึกษาศิลปะและแสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อสะท้อนสังคมของมณเฑียร บุญมา

มณเฑียร บุญมา เกิดวันที่ 25 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2496 ที่กรุงเทพฯ เสียชีวิตวันที่ 17 สิงหาคม พ.ศ. 2543 ที่โรงพยาบาลศิริราช บิดาชื่อ นายสุรรัตน์ บุญมา มารดาชื่อนางจิรวรรณ บุญมา มีพี่น้องรวมกัน 6 คน มณเฑียรเป็นบุตรชายคนที่ 2 เขาใช้ชีวิตในวัยเด็กที่กรุงเทพมหานคร ก่อนจะย้ายตามครอบครัว เนื่องจากคุณพ่อไปทำงานรับราชการ ที่จังหวัดอุดรธานี

เมื่ออายุ 13 ปี มณเฑียร ย้ายตามบิดา ที่มาทำงานเป็นล่ามในฐานทัพ ที่จังหวัดอุดรธานี เขาเรียนต่อประถมปลายที่โรงเรียนเทศบาล 2 เรียนระดับมัธยมต้นที่โรงเรียนอุดรพิทยานุกูล ช่วงเวลาในเรียนโรงเรียนมัธยม เขาพบกับครูประเทือง อุประ ซึ่งจบการศึกษาจากวิทยาลัยเพาะช่าง ครูประเทือง เห็นความมุ่งมั่นของมณเฑียร กับเพื่อนจุมพฏ ปัญญามงคล ครูประเทืองจึงช่วยติวพิเศษให้ทั้งสอง ในช่วงเย็น และแนะนำให้ไปสอบเรียนต่อเรียนต่อระดับ ปวช. ที่วิทยาลัยเพาะช่าง

หลังจากจบการศึกษาในระดับ ม.ศ.3 มณเฑียรจึงย้ายกลับเข้ามาศึกษาต่อ ระดับ ป.ว.ช.ที่โรงเรียนเพาะช่างที่กรุงเทพฯ (พ.ศ.2513-2515) เมื่อจบการศึกษาจากโรงเรียนเพาะช่าง มณเฑียรมีความตั้งใจที่จะไปศึกษาต่อขั้นสูงทางด้านศิลปะที่มหาวิทยาลัยศิลปากร แต่ในปีแรก เขายังไม่สามารถที่จะสอบเข้าศึกษาได้ จึงใช้เวลาช่วงดังกล่าวในการทำงานศิลปะ และดำรงชีพด้วยการออกแบบและทำกระเป๋าหนังขาย ในขณะที่เพื่อนคนอื่น สอบเข้าเรียนในมหาวิทยาลัยศิลปากรได้สำเร็จ

ประกอบกับช่วงเวลาดังกล่าวนั้นอยู่ในช่วงมรสุมทางการเมือง ที่นักศึกษาและประชาชนมีความตื่นตัวอย่างสูง มณเฑียรและเพื่อนร่วมรุ่น จึงเป็นกลุ่มศิลปินในวัยเรียนที่พยายามริเริ่มหาพื้นที่ในการแสดงผลงานและติดตามศิลปินทั้งในสถาบัน และนอกสถาบัน อาทิเช่น จ่าง แซ่ตั้ง, ประเทือง เอมเจริญ และชาญ อาศรมสาธนา

ด้วยสภาพแวดล้อมที่ทำให้นักศึกษาต้องติดตามข่าวสารบ้านเมือง และถกเถียงทางความคิดในแบบปัญญาชน ความสนใจทางด้านสังคมของมณเฑียร และผองเพื่อน อย่าง โชคชัย ตักโพธิ์ ชาติ กอบจิตติ รวมทั้งนิพนธ์ ขันแก้ว ถือเป็นส่วนสำคัญแก่การแสดงออกและหล่อหลอมทัศนคติในภายหลัง เมื่อเขาสนใจผลงานที่สะท้อนสภาวะความตึงเครียดสับสนอลหม่านในช่วงรอยต่อระหว่างเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 ถึงการล้อมปราบนักศึกษาและประชาชน ที่ประท้วงการกลับเข้ามาประเทศไทยของสามเณรถนอม กิตติขจร ในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2519

โดยปรากฏการณ์ที่สำคัญในช่วงเวลาดังกล่าว ได้แก่การรวมตัวกันเป็นสหภาพแรงงานของ

ชาวนาชาวไร่ การจัดตั้งองค์กรต่าง ๆ เพื่อเรียกร้องสิทธิทางด้านแรงงาน สิทธิความเท่าเทียมทางเพศ (สินธุสวัสดิ์ ยอดบางเตย, 2549:75-76)

สินธุสวัสดิ์ ยอดบางเตย หนึ่งในนักศึกษาศิลปะจากเพาะช่าง ผู้สนใจเคลื่อนไหวทางสังคมและการเมืองได้กล่าวถึงกระแสนิยมในหมู่นักเรียนนักศึกษาศิลปะยุคดังกล่าวไว้ว่า ในหมู่นักศึกษาศิลปะเพาะช่างเอง ก็มักมีกลุ่มที่ตั้งคำถามหรือนำงานประพันธ์ในเชิงที่นำความคิดทางศิลปะและสังคมการเมืองขึ้นมาอภิปรายในหมู่นักศึกษา และผู้สนใจในงานกิจกรรมหัวข้อสังคมด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นผลงานประพันธ์ของ ศรีอินทรายุทธ นายผี นายสาง, บรรจง บรรเจิดศิลป์ หรือแม้แต่งานของทีปกรณ์ หรือจิตร ภูมิศักดิ์ ก็ตาม

หากแต่ จุดร่วมของพวกเขาคือความต้องการจะท้าทายความคร่ำครึ เพราะเชื่อว่าศิลปะไม่ว่าจะแขนงใดก็ตามล้วนเป็นไปเพื่อมนุษยชาติ และไม่ได้มีเพียงสูตรสำเร็จตายตัวอย่างเดียวเท่านั้น โดยกลุ่มที่เคลือบแคลงสงสัยและตั้งคำถามส่วนใหญ่เป็นนักศึกษาภาพพิมพ์รุ่นแรกและผองเพื่อนได้แก่ โชคชัย ตักโพธิ์, สุทัศน์ ปิ่นฤทัย, นิพนธ์ ขันแก้ว และวณิช สุขศิริ เป็นต้น

ในบรรยากาศอันอึมครึมทางการเมือง ภายหลังจาก มณเฑียรพลาดหวังในการสอบเข้าคณะจิตรกรรม เขาออกไปทำงานเป็นครูสอนศิลปะ แขนงวิชาวิจิตรศิลป์ ที่โรงเรียนสิทธิธรรมศาสตร์ จังหวัดอุบลราชธานี ก่อนจะกลับมาเรียนเมื่อสอบเข้าได้สำเร็จ เนื่องจากการเป็นกลุ่มนักศึกษาที่มุ่งมั่น และมีฝีไม้ลายมือในการสร้างสรรค์ระดับคุณภาพ มีความสามารถทางภูมิปัญญา เป็นอย่างยิ่ง ด้วยความไม่ยอมอยู่นิ่ง ออกแสวงหาโอกาสสำหรับฝึกปรือตนเอง อย่างสม่ำเสมอ ทำให้กลุ่มนักศึกษาเหล่านี้เป็นที่ยอมรับ และมีอิทธิพลต่อนักศึกษาเพาะช่างคนอื่น ๆ ค่อนข้างสูง (สินธุสวัสดิ์ ยอดบางเตย 2549: 75)

นิพนธ์ ขันแก้ว ยังยกตัวอย่างความไม่ยอมลดละในการพัฒนาตนเองข้างต้นว่า กลุ่มนักศึกษาเหล่านี้ นอกเหนือจากจะรวมกลุ่มกัน ถือกระดานวาดเขียนออกไปเขียนรูป ก่อนจะเข้าเรียนในช่วงบ่ายแล้ว ในขณะเล่าเรียนพวกเขาก็พัฒนาทักษะ ด้วยการแข่งกันเรียน ทั้งยังหาทางที่จะพัฒนาตนเองด้วยการจัดนิทรรศการศิลปะเป็นกลุ่มขึ้นมา แม้จะไม่ได้รับการสนับสนุนจากเฉลิม นาคีรักษ์ ที่เป็นผู้อำนวยการ ในขณะนั้น เพราะเห็นว่ายังเป็นนักศึกษาและเด็กเกินไปที่จะแสดงออก (นิพนธ์ ขันแก้ว, สัมภาษณ์: 9 มีนาคม 2563)

ขณะที่เพื่อนของมณเฑียรบางคน คือชาติ และนิพนธ์ ตัดสินใจศึกษาต่อสาขาภาพพิมพ์ ในระดับเทียบเท่าปริญญาตรี (วุฒิ ปทศ. หรือประโยคเทคนิควิชาชีพชั้นสูง) ที่วิทยาลัยเพาะช่าง มณเฑียร ได้เริ่มเข้าศึกษาต่อที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ ในรุ่นเดียวกันกับศิลปินที่บุกเบิกศิลปะแนวนวประเพณี (neo traditionalism) อย่างเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์

ต่อมาเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ และปัญญา วิจินธนสาร คือสองศิลปินผู้เป็นแบบอย่างการบุกเบิก สร้างอัตลักษณ์ความเป็นไทย ผลงานที่ร่วมสมัยของศิลปินกลุ่มดังกล่าวพิสูจน์ให้เห็นได้จาก

การตกแต่งภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีป พาร์คไซด์ กรุงลอนดอน ของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, ปัญญา วิจินธนสาร และผู้ช่วยหลายคน โดยมีความท้าทายและแรงกระตุ้นจากการผสมผสานเรื่องราวทางพุทธศาสนาการเมืองกระแสร่วมสมัย ภาพสวรรค์ ภาพนรกและความทุกข์ทรมาน เนื้อหาที่อาจดูไม่เหมาะสม และไม่เป็นการเคารพกราบไหว้ แต่ได้รับการยอมรับว่าเป็นงานศิลปะที่ยิ่งใหญ่มีความเป็นสากล และได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาล ขณะนั้น (อภินันท์ โปษยานนท์, 2555: 27)

ผลที่ได้จากการศึกษาประวัติชีวิตศิลปิน เริ่มตั้งแต่ สภาพพื้นหลัง ทั้งภูมิลำเนา ครอบครัว การศึกษา เส้นทางวิชาชีพ ในด้านหนึ่ง นับเป็นการศึกษาที่ช่วยให้เห็นบริบท สภาพความเป็นอยู่ ในแต่ละยุคสมัยที่มีการเปลี่ยนแปลง

ภาพประกอบ 10 หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier), ถ่ายโดยผู้วิจัย

ผลอีกด้านหนึ่ง จากการศึกษาชีวิตและสภาพสังคม ที่ล้อมรอบชีวิตของมณเฑียร นับเป็นการศึกษาในเชิงบริบท (contextual studies) หรือในเชิงสังคมวิทยา คือการนับรวมการสังกัดทางด้านชนชั้น การได้รับการบ่มเพาะ และกล่อมเกลาทางวัฒนธรรม เข้ามาร่วมอธิบายแนวโน้มที่นำไปสู่การกำเนิดตัวตนของศิลปินด้วย (Bourdieu, 1993) ทั้งบริบทและกระบวนการต่าง ๆ ไม่เพียงมีส่วนช่วยให้เข้าใจภาพรวม ต้นกำเนิดของแนวคิด และแรงบันดาลใจรอบตัวผู้สร้างสรรค์เท่านั้น แต่การศึกษาประวัติเปรียบกับการอ่านช่องว่าง ที่หลบซ่อนในตัวผลงาน หรืออ่าน “ตัวบท” ล่องหนที่แฝงอยู่เบื้องหลัง เปรียบกับเป็นการนำเอาชีวิตและตัวผลงานมาอ่านซ้ำ เพื่อให้เห็นความสะดุด การเชื่อมโยงไปยังเบื้องหลัง อาทิเช่น สภาพเศรษฐกิจสังคม เรื่องราวส่วนตัว อันก่อผลกระทบต่อชีวิตที่ให้อิทธิพล ทั้งทางด้านหนุนเสริม หรือขัดขวางเส้นทางดำเนินชีวิตและการสร้างผลงาน

ดังนั้นการศึกษาชีวประวัติควบคู่กับสภาพสังคมที่ส่งผล จึงเป็นขบวนการเผยให้เห็น ตัวตน หรืออัตภาวะ (subjectivity) (Macey, 2001: 368) อย่างไรก็ดีคำว่าตัวตนหรืออัตบุคคลนี้ มีลักษณะสองด้าน คือการกำหนดหรือริเริ่มด้วยตนเอง กับการเป็นสิ่งที่อยู่ใต้การกำกับของสังคม เพราะค่าว่า subject นี้ใช้สลับกับคำว่าตัวตน หรือ self ที่เป็นจุดกำเนิดให้แก่ตัวตน ส่วน subjectivity นั้น หมายถึงตัวตนที่ถูกประกอบจากอัตลักษณ์และประสบการณ์ที่มีความหลากหลาย และไม่จำเป็นต้องต่อเนื่องเป็นเอกภาพ

จากชีวิตศิลปิน ในฐานะผู้สร้าง ที่แทรกอยู่อย่างแนบแน่นเบื้องหลังการสร้างงาน หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งศิลปินที่ประสบความสำเร็จไม่ได้ทำสิ่งใหม่ แค่ทำให้เรื่องธรรมดามันสำคัญหรือได้รับความนิยม จากสายตาศิลปินที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ

ในการศึกษาผลงานของศิลปินมณเฑียร บุญมา (พ.ศ. 2496-2543) ผู้วิจัย ไม่สามารถเก็บข้อมูลรวบรวมข้อมูลโดยตรงจากศิลปิน เนื่องจากมณเฑียรเสียชีวิตไปแล้ว เมื่อ พ.ศ. 2543 ดังนั้นข้อมูลชีวประวัติที่ใช้ศึกษาในงานวิจัยฉบับนี้ จึงได้มาจาก การค้นคว้าจดหมายเหตุส่วนตัวของศิลปิน

การชมนิทรรศการทั้งนิทรรศการถาวร และหมุนเวียน การสัมภาษณ์ทั้งแบบทางการ และอย่างไม่เป็นทางการ กับบุคคลที่มีประสบการณ์ชีวิตร่วมกับมณเฑียร รวมทั้งค้นคว้าเอกสารลายลักษณ์ ในรูปแบบหนังสือ สูจิบัตร นิตยสารและวารสาร จากห้องสมุด รวมทั้งแหล่งข้อมูลออนไลน์ เส้นทางสู่วิชาชีพศิลปินของมณเฑียร เริ่มจากการตัดสินใจศึกษาต่อในระดับมหาวิทยาลัย เพื่อก้าวสู่การเป็นศิลปินอาชีพ หลังจากจบเพาะช่าง และไปเป็นครูที่จังหวัดอุบลราชธานีอยู่พักหนึ่ง มณเฑียรสอบเข้าศึกษาที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ ระหว่าง ปี พ.ศ. 2517-2521 ด้วยอุปนิสัยศิลปินและการเป็นนักทดลอง เขาชอบทำงานที่หลุดจากนิยาม และความเคยชินของเพื่อนและอาจารย์ หลาย ๆ ครั้งที่เขากังวลว่าทำงานทดลองมากไป จนอาจจะเรียนไม่จบ (หอศิลป์วิทยนิทรรศน์ แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ออนไลน์, 2562)

เพื่อให้จบการศึกษา เขาได้สร้างจิตรกรรมขึ้นมาชุดหนึ่งในชื่อว่า “กฎเกณฑ์ของสังคม” (2521) โดยได้พยายามหยิบยกเอาการสังเกตการณ์เครื่องหมาย และสัญลักษณ์รอบตัวที่กำกับความเป็นอยู่ร่วมกัน เขาหยิบยกกฎระเบียบ กฎเกณฑ์ข้อบังคับของสังคมมานำเสนอ ผสมผสานความสงสัยของเขาที่มีต่อตนเอง และสภาพแวดล้อมของสังคมในช่วงเวลาดังกล่าว ที่อยู่ใต้กระแสของความเงียบ หลังการล้อมปราบนักศึกษา ในเดือนตุลาคม 2519 โดยมีส่วนหนึ่งได้ออกเดินทางไปต่อสู้ตามป่าเขา

มณเฑียรรวบรวมภาพทิวทัศน์และเครื่องหมายที่สื่อแทนบรรยากาศการอยู่ร่วมกันในสังคมเมือง โดยใช้วิธีการถ่ายภาพเครื่องหมายจราจร ทิวทัศน์ในเมือง ราวกั้น ตามจุดเสี่ยงอันตรายตามท้องถนน แถบเส้นสีต่าง ๆ ที่กำกับการใช้พื้นที่ร่วมกันของผู้คนในสังคมที่นำมาวางบดบัง และจัดองค์ประกอบเหมือนป้าย เครื่องหมายเหล่านั้น กำลังครอบครองหรือปกครองพื้นที่ในภาพวาด โดย

วางในมุมสูงเหมือนคนดูแหงนมองไปจากเบื้องล่าง บ้างคล้ายมุมมองของผู้ที่ถูกจองจำ แล้วคลุมด้วยบรรยากาศของสีทึบทึม อันน่าวิตกกังวลของท้องฟ้า ที่มีความมืดปกคลุมอยู่ด้านล่าง แสงสว่างอยู่ด้านบน ใต้บรรยากาศที่ปราศจากผู้คนและความเคลื่อนไหว

บรรยากาศอันชวนตระหนกแทนความหวาดหวั่น ถึงภาวการณ์ที่ไม่อาจคาดทำนายอนาคตได้ล่วงหน้า หรือแทนสภาพสังคมไทยที่เต็มไปด้วยความเงียบ หรืออาจจะสื่อแทนความเงียบของแวดวงนักศึกษาปัญญาชน ภายหลังเกิดเหตุการณ์ที่เป็นสัญญาณของการปราบปราบขบวนการกรรมกร นักศึกษาและชาวนา ที่มาถึงจุดสูงสุด ในการล้อมปราบ ทำร้ายและจับกุมนักศึกษาและประชาชนที่บริเวณท้องสนามหลวงในเช้าของวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 เหตุการณ์ดังกล่าวไม่เพียงส่งผลต่อทางการเมือง และแวดวงปัญญาชนเท่านั้น ผลอื่นที่ตามมายังบรรยากาศด้านศิลปะ ขบวนการการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ที่ได้ก่อตัวขึ้น ในปี พ.ศ. 2522 ที่ก่อตั้งโดยชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย กลุ่มความเคลื่อนไหวดังกล่าว ได้กลายเป็นเวทีเปิดกว้าง ให้ทั้งศิลปะเพื่อชีวิต และศิลปะร่วมสมัยทุกรูปแบบ โดยดำเนินกิจกรรมทางศิลปะอย่างกว้างขวาง ทั้งศิลปะของศิลปิน เยาวชนและเด็ก รวมทั้งกิจกรรมทางวิชาการ ซึ่งก่อให้เกิดการตื่นตัวและการตรวจสอบซักฟอกความคิดทางศิลปะครั้งสำคัญ จนกระทั่งยุติบทบาทลงในปี พ.ศ. 2530 (ยุทธศักดิ์ รัตนปัญญา, 2546: 30)

จากบริบททางสังคม ประกอบกับชุดผลงาน “กฎเกณฑ์ของสังคม” นับเป็นชุดผลงานจิตรกรรมที่สร้างระหว่างมณเฑียรกำลังศึกษาอยู่ในคณะจิตรกรรม เป็นบรรยากาศเบ่งบานของประชาธิปไตยหลังการขับไล่ถนอม กิตติขจร และประภาส จารุเสถียร ที่ถูกกล่าวหาว่าเป็นศูนย์กลางความขัดแย้ง อันนำมาสู่เหตุการณ์ 14 ตุลา มหาวิปโยค ซึ่งเมื่อครั้งที่เขากำลังเรียนอยู่ในคณะจิตรกรรมนั้น มณเฑียรมีความสนใจในเรื่องราวของกฎเกณฑ์ของสังคมที่เข้ามากำกับและพันธนาการชีวิตมนุษย์ในแทบทุกด้าน จึงถ่ายทอดแนวความคิดนี้ออกมาในรูปแบบของผลงานจิตรกรรม ซึ่งในขณะนั้น ที่มาของความสนใจรูปทรงและสัญลักษณ์ซึ่งเป็นตัวสื่อถึงข้อตกลงหรือกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ทางสังคม เกี่ยวข้องกับบริบทของการแสวงหาเสรีภาพของคนหนุ่มสาว นักศึกษาปัญญาชนนั้น เป็นบรรยากาศที่เต็มไปด้วยข้อสงสัย เกี่ยวกับขอบเขตที่จุดสิ้นสุด หรือถูกจำกัด ในการดำรงอยู่ของสังคม

มณเฑียรซึมซับความรู้สึกและริเริ่มที่จะหยิบยกเอาเรื่องราวของกฎเกณฑ์ ระเบียบ และข้อบังคับของสังคมมานำเสนอ โดยมุ่งแสดงทรรศนะว่า ธรรมชาติในการเอาตัวรอดของมนุษย์มักจะแสดงออกมาในรูปแบบของความเห็นแก่ตัว ซึ่งทำให้สังคมต้องกำหนดกฎเกณฑ์ต่างๆขึ้นมาควบคุมพฤติกรรมคนในสังคม แต่ในด้านหนึ่งกฎเกณฑ์ดังกล่าวนั้นได้สร้างความสงบสุขขึ้นมา นำไปสู่การแสดงออกมาด้วยงานจิตรกรรม โดยนำเสนอด้วยรูปแบบสัญลักษณ์ที่พบอยู่ในท้องถนน เครื่องหมายจราจร ยังคงความหมายเดิม หรือเปลี่ยนความหมายไปทั้งนี้ขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายของศิลปิน

โดยมณเฑียร บุญมา ได้กล่าวถึงผลงานของตนไว้ว่า

“การสะท้อนให้รู้สึกถึงกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ของสังคม ในเมืองใหญ่ ที่มี

> อิทธิพลยิ่งใหญ่เหนือมนุษย์ ผู้ที่สร้างกฎเกณฑ์นั้นขึ้นมาเอง จนเป็นสิ่งที่ควบคุมบังคับสร้างความอึดอัด ไม่เป็นอิสระแก่มนุษย์ในสังคม โดยอาศัยเครื่องหมายจราจรที่ใช้อยู่ในสังคมปัจจุบันเป็นสัญลักษณ์แทนกฎเกณฑ์ในการสื่อความคิดและอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ จุดเริ่มต้นในการทำงานจิตรกรรมวิทยานิพนธ์ชุดนี้ข้าพเจ้าได้อาศัยสื่อเครื่องหมายจราจรเป็นสัญลักษณ์แทนกฎเกณฑ์ ข้อบัญญัติระเบียบต่าง ๆ ที่มนุษย์สร้างขึ้น โดยนำมากำหนดโครงสร้างขึ้นใหม่ภายใต้โครงสร้างทางความคิดส่วนตัวของข้าพเจ้า ในลักษณะตรงข้ามกับความเคยชินที่ถูกใช้อยู่”
> (มณเฑียร บุญมา 2521: ไม่ปรากฏเลขหน้า อ้างในธนากร ต่วนศิริ, 2548: 40)

อย่างไรก็ดี อภินันท์ โปษยานนท์ เคยให้คำอธิบายว่า ความคิดอย่างหนักต่อเรื่องเสรีภาพ และการถูกจองจำของมนุษย์ภายใต้กฎเกณฑ์ มาจากกระแสความนิยมปรัชญาอัตถิภาวะนิยม (exitentialism) ในหมู่ปัญญาชนหนุ่มสาว ที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับเสรีภาพและความรับผิดชอบของปัจเจกชน ประกอบกับแวดวงนักเขียน ชั้นนำอย่างสุชาติ สวัสดิ์ศรี เป็นอีกผู้หนึ่งที่แปลผลงานวรรณกรรม บทละครของกลุ่มอัตถิภาวะนิยม ในช่วงเวลาดังกล่าวอีกด้วย (อภินันท์ โปษยานนท์ 2548: 67)

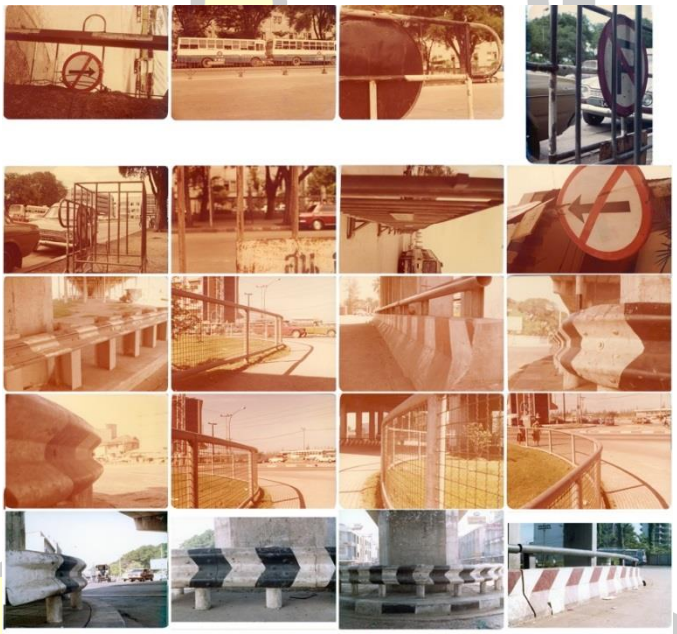
โดยอัตถิภาวะนิยม หรือ existentialism เป็นปรัชญาที่เชื่อมั่นในความเป็นมนุษย์และเชื่อมั่นในเสรีภาพ กล่าวคือปรัชญา existentialism อธิบายว่ามนุษย์ เราทุกคนล้วนเกิดมาเพื่อมีเสรีภาพและไม่มีวันจะเสียเสรีภาพไปได้ หรือถ้าเสรีภาพเป็นธาตุแท้ของมนุษย์ โดยไม่มีทางหลีกเลี่ยง แม้จะทำอย่างไรก็ไม่มีวันจะพ้นเสรีภาพไปได้ ไม่ว่าจะด้วยการยอมรับหรือปฏิเสธเสรีภาพก็ตาม ตลอดทั้ง สภาพบ้านเมืองยุคหลังเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 ซึ่งเป็นช่วงที่มณเฑียรกำลังศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ทำให้เห็นการขับเคลื่อนของสังคมภายหลังการเสร็จสิ้นยุคปกครองแบบเผด็จการ มณเฑียรเกิดการตั้งคำถามและต้องการหาคำตอบว่ากติกาคนรุ่นก่อนสร้าง หรือบัญญัติขึ้นมาให้ชนรุ่นหลังสืบทอดทำตามนั้นแท้จริงมันดีแล้วหรือไม่

เครื่องหมายจราจร ที่เป็นตัวแทนกติกาของสังคม ใช้เพื่อสะท้อนทัศนคติว่าธรรมชาติในการดำรงตนให้อยู่รอดปลอดภัยของมนุษย์ มักจะแสดงออกมาในรูปแบบของความเห็นแก่ตัว ซึ่งทำให้สังคมต้องกำหนดกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ขึ้นมาควบคุมพฤติกรรมในสังคมไทย เครื่องหมายจราจร สื่อแทนการยอมรับกฎเกณฑ์ร่วมกันในสังคม เพื่อสื่อภาวะของการถูกกดทับ ตามบงการ

ในด้านหนึ่ง ผลงานชุดนี้ ได้บันทึกสภาพความเป็นมนุษย์ที่ ที่โหยหาความเป็นอิสระ การศิโรราบต่อกฎเกณฑ์จะทำให้ส่วนรวมสงบสุข แต่มนุษย์สูญเสียอิสรภาพ เนื่องว่าในอีกด้านนั้น กฎเกณฑ์ที่สร้างขึ้นมาเพื่อเป็นกติการ่วมกัน แม้ช่วยค้ำประกันความสงบสุขขึ้นมาในสังคมก็จริง แต่ไม่อาจจะปฏิเสธได้ว่ากฎเกณฑ์คือสิ่งบั่นทอนสภาพความเป็นมนุษย์ที่ต้องการอิสระ เพราะกติกาที่รักษา

ความอยู่รอดของส่วนรวมคอยบีบบังคับพฤติกรรมส่วนตัว ให้ต้องเอนเอียงไปตามการยอมรับของผู้คนส่วนใหญ่

เป้าหมายของผลงานและประสบการณ์ที่เป็นต้นกำเนิดของผลงานชุดนี้ของเขาคือการตั้งคำถามว่าเสรีภาพของมนุษย์ล้วนมีขีดจำกัด เมื่อมนุษย์มาอยู่ร่วมกันในสังคม สำหรับกระบวนการทำงาน เขาถ่ายภาพเพื่อทำแบบร่าง ก่อนจะขยายไปเป็นผลงานจิตรกรรม ผลงานชุดนี้มีลักษณะกึ่งเหมือนจริง (semi-realistic) ภายใต้บรรยากาศพื้นหลังที่มีความวังเวง น่าพิศวงและชวนตระหนก ถือเป็นจุดเริ่มให้มณเฑียรนำเทคนิคการถ่ายภาพเข้ามามีส่วนในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งเป็นแนวคิดและวิธีการสำคัญของขบวนการดาดา และเซอร์เรียลลิสม์ เพื่อทำลายกฎเกณฑ์สำคัญของศิลปะแบบเก่าได้ แก่ การปะทะกัน หลักของความบังเอิญ การเปิดโปงภาพที่หลุดรอดจากจิตสำนึก หรือการทำให้จิตไร้สำนึกเป็นภาพ (optical unconscious)



ภาพประกอบ 11 ภาพถ่ายเพื่อใช้เป็นข้อมูลอ้างอิง ในการร่างภาพผลงานจิตรกรรมชุดกฎเกณฑ์ของสังคมของมณเฑียร บุญมา (2521)

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier), ถ่ายโดยมณเฑียร บุญมา

การปะติดปะต่อ และการร่างภาพ ด้วยภาพจำลองของภาพปรากฏ (หมายถึงภาพถ่ายในฐานะจักรกลสำหรับบันทึกเหตุการณ์ ที่ไม่โกหก) ทำให้มณเฑียรได้ทดลองและเกิดการพัฒนาเทคนิคการทำงานศิลปะในงานชุดอื่น ๆ หลังจากนั้น

ความสนใจภาพถ่ายของมณเฑียรยังคงต่อเนื่องมา นับเป็นสื่อที่ส่งผลหรือแทรกในภาพร่างและผลงานจริง แม้กระทั่งภายหลังการเรียนจบด้วยผลงานจิตรกรรมก็ตาม อันเกิดจากอุปนิสัยการเป็นนักทดลองของเขา ที่เป็นพื้นฐานเดิม มณเฑียรเล็งเห็นประโยชน์และมิติที่ถูกขยายออกไป ด้วยการใช้ภาพถ่าย มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างผลงาน

โดยมณเฑียร ให้สัมภาษณ์ว่า

> “การใช้รูปถ่าย หรือของจริง มันเป็นสิ่งที่สัมผัสได้ง่ายตรงไปตรงมาใช่ไหมฮะ ภาพถ่ายจึงสามารถให้การบันทึกที่ตรงไปตรงมาได้ ผมจึงเลือกให้ความสนใจเรื่องภาพถ่าย ฉะนั้นงานศิลปะของผมที่ผสมผสานกับภาพถ่ายชุดแรกจึงเป็นเรื่องของอาหารการกิน เรื่องปลาทูผม ก็เอาพวกผักต่าง ๆ มาพ่นสเปรย์สีแดง ปลาทูข้าวเหนียวพ่นสีบรอนซ์ จัดวางขึ้นเป็นองค์ประกอบ แต่งานชุดนั้นผมยังถ่ายรูปไม่ค่อยดีนักอาจารย์ก็ติ เรื่องวิธีการถ่ายภาพ ซึ่งต้องแก้ไขส่วนความคิดนั้นใช้ได้แล้ว”

(วนิช สุขสิริ สัมภาษณ์ มณเฑียร บุญมา: 2524)

ภาพประกอบ 12 ภาพร่างสำหรับงานจิตรกรรม
ชุดกฎเกณฑ์ของสังคม ของมณเฑียร บุญมา (2521)
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา(Montien Atelier), ถ่ายโดยผู้วิจัย

แม้ว่าผลงาน ชุดกฎเกณฑ์ของสังคม จะเป็นงานศิลปนิพนธ์ ที่ยังไม่มีเอกภาพทางความคิด และมีอิทธิพลจากกระแสศิลปะเพื่อสังคมอยู่มาก แต่ก็เป็นปรากฏการณ์เริ่มต้น ที่พิสูจน์ความสนใจของมณเฑียร ที่เห็นว่าศิลปะไม่สามารถหลีกเลี่ยงประเด็นทางสังคมได้ เงื่อนไขทางสังคมของยุคสมัยล้วนมีผลกระทบต่อศิลปินแต่ละคน ซึ่งเป็นสิ่งสะท้อนความคิดและผลงานของมณเฑียรในตลอดช่วงทศวรรษ นับต่อจากนั้น

ในช่วงเวลาเดียวกับที่มณเฑียร สร้างผลงานชุดนี้ เป็นช่วงเวลาเดียวกับที่พุทธศิลป์กำลังกลับมาอยู่ในกระแสนิยม ไม่ว่าจะเป็นการริเริ่มประกวดศิลปะของบรรษัท ธนาคารต่าง ๆ อาทิ เช่น การประกวดจิตรกรรมบัวหลวง โดยธนาคารกรุงเทพ ครั้งแรก ใน พ.ศ. 2517 ที่ทำให้ศิลปะประเพณีนิยมใหม่เฟื่องฟู แต่มณเฑียรยังคงสร้างสรรค์ศิลปะของตนที่แสดงออกถึงความกดดันและความเครียดที่เกิดจากระบบและค่านิยมทางสังคม ภายหลังจากทำงานเป็นผู้ช่วยฝ่ายศิลป์ของหนังสือพิมพ์บางกอกโพสต์ และเจ้าหน้าที่หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร อยู่พักหนึ่ง จากนั้นมณเฑียรได้มาเป็นอาจารย์ประจำสอนที่วิทยาลัยช่างศิลป์ เช่นเดียวกับเพื่อนหลายคนที่เคยร่วมเรียนในมหาวิทยาลัยศิลปากรด้วยกัน

กระทั่งในปี พ.ศ. 2525 มณเฑียร รวมกลุ่มกับอาจารย์และศิลปินหลายคนร่วมกันก่อตั้งกลุ่มไวท์ (White Group) โดยแสดงภาพเขียนสีน้ำครั้งแรกที่หอศิลปะ พีระศรี ในขณะนั้นเขาแสดงชุดผลงานที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสังคมการเมือง ชาตินิยม และข่าวสารซุบซิบ

ภาพประกอบ 13 มณเฑียร แสดงผลงานกับกลุ่มไวท์ ที่นครราชสีมา พ.ศ. 2525
ที่มาของภาพ: ที่มา: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา

จากความสำเร็จของศิลปะแนวประเพณีใหม่ ที่เป็นสัญญาณแทนความสำเร็จของการต่อลมหายใจของศิลปะประเพณี ที่ “ไม่ตามก้นฝรั่ง” ตามคำประกาศของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ผู้นำกลุ่มศิลปะไทย 23 เพื่อนร่วมรุ่นของมณเฑียรที่คณะจิตรกรรม

อภินันท์ โปษยานนท์ อธิบายผลงานของมณเฑียรเปรียบเทียบกับศิลปินรุ่นเดียวกันที่ประสบความสำเร็จในเวทีประกวด อย่างเช่นผลงานชุด “วิถีไทย” ของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ซึ่งแสดงภาพของวัดเต็มไปด้วยผู้ศรัทธา เข้ามาสวดมนต์ฟังธรรมองค์ประกอบที่สงบ เป็นตารางสี่เหลี่ยมเหมือนภาพโมเสค และรูปร่างที่สื่อถึงความเป็นระเบียบความสงบ และสันติภาพ

ขณะที่เฉลิมชัย เป็นตัวแทนของการขยับออกจากรากฐานการสร้างสรรค์ตามประเพณีที่ยึดติดกับแบบแผนดั้งเดิม และการเริ่มมีสไตล์ที่จำเจ ซึ่งตรงกันข้ามกับศิลปินในทศวรรษเดียวกัน ที่ได้รับความนิยมจากการก้าวตามสไตล์นานาชาติ นับตั้งแต่ช่วงคริสต์ทศวรรษ 1970 ไม่ว่าจะเป็นศิลปะล้ำยุค (avant-garde) และศิลปะนามธรรม ทั้งแบบขอบคมและสำแดงอารมณ์

อย่างไรก็ตามผู้วิจัย พบว่ามณเฑียรกลับตามหา และจับภาพความรู้สึกร่วมสมัยด้วยเทคนิคและการสื่อสาร ด้วยลีลา หรือสไตล์การวาดแบบตะวันตก หรือสากล อันหมายถึงการสื่อสารถึง ลางสังหรณ์ (premonition) หรือความน่าฉงน (enigma) ในแบบของภาพวาดอภิปรัชญาของเดอคิริโก (Giorgio De Chrico) ที่มีแสงและเงาอันสื่อถึงสิ่งลี้ลับที่ซุกซ่อนอยู่ในภาพ โดยสื่อสารผ่านเงาและทัศนียวิทยา ที่น่าเคลือบแคลง

การสร้างผลงานที่สื่อถึงความเป็นชาติ รากฐานที่รับรู้ในสำนึกของความเป็นพวกเดียวกัน โดยปราศจากลวดลายหรือรูปทรงจากอดีตล้วน ๆ เช่นเดียวกับผลงานศิลปะแบบประเพณีนิยมใหม่ นับว่าผลงานของมณเฑียร ที่ว่าด้วยชาติและตัวแทนความเป็นไทย อยู่คนละมุมกับผลงานที่สื่อถึงความสงบ ความหวัง การสืบทอดลมหายใจของประเพณีไทย เพราะว่าผลงานของมณเฑียรปราศจากสิ่งมีชีวิต มีเพียงตารางเหล็กและเครื่องหมายจราจรเป็นตัวแทนของความกดดันทางสังคมที่ตัวเขารู้สึกว่าตนเป็นผู้ไร้เรี่ยวแรงต่อกร เป็นฝ่ายถูกกระทำและครอบงำโดยอำนาจเหล่านั้น

ทางด้านองค์ประกอบศิลปะ บรรยากาศของผลงานที่ปกคลุมไปด้วยอำนาจที่มองไม่เห็นแห้งแล้ง และตีกรอบด้วยรูปทรงที่เป็นเส้นและขอบเรขาคณิต ของเครื่องหมายจราจรในผลงาน ไม่ได้เป็นการคัดลอกของจริง แต่เป็นการเลียนแบบ นำมาจัดวางใหม่ เพื่อใส่รหัสที่สื่อความหมายเกินกว่าระเบียบจราจรทั่วไป

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 14 ผลงานจิตรกรรมชุดกฎเกณฑ์ของสังคม (2521)
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา

กลุ่มเครื่องหมายเหล่านั้นระบุหน้าที่สถานะ และอำนาจ หรือความสามารถของบุคคล เพื่อดำรงอยู่ในกรอบของสังคมไทย โดยเฉพาะโครงสร้างทางการเมือง เครื่องหมายควบคุมที่ประชาชนเคารพภายใต้ข้อควรประพฤติ ใต้สถาบันหลักที่เทิดทูนร่วมกันของสังคม ได้แก่ ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ (อภินันท์ โปษยานนท์, 2548: 133) ในช่วงเวลาใกล้เคียงกันนี้ มณเฑียร เขียนภาพชุดหนึ่งที่มีแนวคิดเกี่ยวกับเอกลักษณ์ของชาติ ความรักชาติ การแสดงออกซึ่งอำนาจ ผ่านสัญลักษณ์แทนสถาบันการเมืองที่เป็นศูนย์รวมอย่าง ธงชาติไทย

ภาพประกอบ 15 ผลงานจิตรกรรมเดือนเมษายนของมณเฑียร บุญมา (2524)
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ในผลงานจิตรกรรม เดือนเมษายน (2524) มณเฑียรต้องการสื่อว่าธงชาติ ที่เหมือนถูกแรงรั้งจูงไปคนละทิศทาง เป็นเครื่องหมายเตือนถึงความไม่สงบทางการเมือง พื้นหลัง (background) บรรยากาศเงียบเชียบ อึมครึม ชวนกระวนกระวาย จากธงที่ไม่โบกสะบัด เขาได้แรงบันดาลใจจากเหตุรัฐประหารที่ล้มเหลวเมื่อวันที่ 1 เมษายนพ. ศ. 2524 โดยกลุ่มทหารยังเติร์ก ที่รู้จักกันในนามกบฏเมษาฮาวาย

ในวาระที่แสดงถึงความโศกเศร้าและวิตก ธงไตรรงค์ที่มีรอยยับย่น หย่อนคล้อยและถูกดึงจากหลายทิศทาง เหมือนกำลังมีมือที่มองไม่เห็น มาดึงรั้งไปคนละทางสองทาง แทนที่โบกสะบัด ปลิวไสวในอากาศแสดงถึงความพ่ายแพ้และยอมจำนน มณเฑียรอธิบายว่า

> “ข้าพเจ้าต้องการแสดงถึงคำจำกัดความ เกี่ยวกับความรักชาติ
> ในกลุ่มคนไทย ที่มีความแตกต่างกัน”
> (มณเฑียร บุญมา อ้างในอภินันท์ โปษยานนท์, 2548)

การใช้สัญลักษณ์ธงชาติเป็นการตั้งคำถามถึงเอกลักษณ์ไทยในผลงานของมณเฑียรยุคแรก ๆ นับว่าในช่วงรอยต่อระหว่างการศึกษาที่คณะจิตรกรรม จนถึงครึ่งแรกของพุทธทศวรรษ 2520

จากการตั้งคำถามถึงโครงสร้างและการยึดโยงกันของสังคมด้วยกฎเกณฑ์ชุดหนึ่ง ที่ถูกสื่อด้วยเครื่องหมายจราจร ในฐานะภาษาหรือรหัสร่วมของสังคม ในการกำกับการใช้พื้นที่ และสาธารณสมบัติร่วมกันอย่างสงบสุข เขาได้ขยายพื้นที่ของการสะท้อนประสบการณ์ และการค้นหาภาพแทนของสังคมไปยัง หน่วยทางการเมืองที่เรียกว่าชาติ ซึ่งถูกนำมาเป็นสัญลักษณ์แทนการแก่งแย่ง การครอบครองอำนาจของเหล่าผู้ปกครอง ด้วยข้ออ้างของความรักชาติ ที่เกิดขึ้นเสมอมาในสังคมไทย ที่ฝ่ายรักชาติสามารถผลักไส หรือใส่ร้ายป้ายสี ให้ฝ่ายที่ไม่รักชาติ เป็นฝ่ายที่สมควรถูกกดดันและกำจัด

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 16 ผลงานจิตรกรรมชุดกฎเกณฑ์ของสังคม (2524)
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา

การมาสอนที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ระหว่างปี พ.ศ. 2521 เป็นต้นมา ทำให้มณเฑียร พบกับสภาพแวดล้อมใหม่ที่ผืนดินในชนบทกำลังถูกปรับเปลี่ยนไปเป็นสินค้า ถูกแปรสภาพไปเป็นบ้านจัดสรร และโรงงาน รวมทั้งการหายไปของท้องไร่ท้องนาเขียวขจีและลำคลองใสสะอาด

มณเฑียรถ่ายทอดภาวะความขัดแย้งดังกล่าวไว้ในกลุ่มผลงานชุด New Civilization (ราว พ.ศ. 2521-2524) และ A Changing world (ราว พ.ศ. 2525-2526) เป็นผลงานในช่วงที่มณเฑียรเริ่มเข้ามาเป็นอาจารย์สอนที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ลาดกระบัง

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 17 มณเฑียร กับเพื่อนอาจารย์ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ที่ร่วมก่อตั้งกลุ่มไวท์ คือวิโชค มุกดามณีและพิชิต ตั้งเจริญ

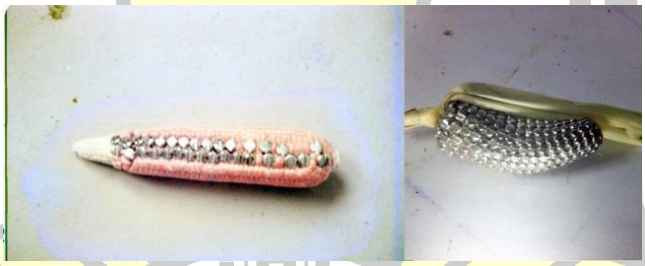
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ภายหลังจากเป็นอาจารย์ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ได้สองปี มณเฑียรเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาโทที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรพร้อมกับเป็นอาจารย์ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ขณะเดียวกันนั้นก็รวมกลุ่มกับเพื่อนอาจารย์ที่จบจากมหาวิทยาลัยศิลปากรด้วยกัน ก่อตั้งกลุ่มไวท์ซึ่งเป็นกลุ่มสีน้ำที่ให้ความสนใจประเด็นสภาพสังคมและสิ่งแวดล้อม ความริเริ่มในการทำงานสื่อผสมที่นำไปวางไว้ในสิ่งแวดล้อมของมณเฑียร เกิดขึ้นในช่วงที่เขาสอนหนังสือที่วิทยาลัยช่างศิลป์

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 18 ผลงานชุด A Changing World พ.ศ. 2525
ที่มา: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

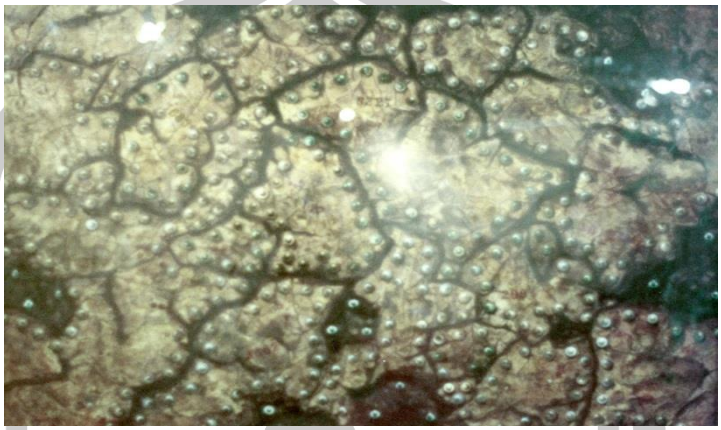
มณเฑียรใช้ดินสร้างเป็นรูปจำลองของพืช เช่นรูปทรงของผัก ผลไม้ อาทิ ผักที่มีเมล็ดภายนอก อย่างเช่นฝักข้าวโพด แต่ก็ไม่ได้ตั้งใจให้เกิดความสมจริงมากนัก จากนั้นนำเอาหมุดโลหะมาติดไว้โดยรอบมาวางเป็นแถว แต่ละชิ้นมีความสูงพอประมาณตั้งอยู่บนเนินดินที่เตรียมไว้เป็นแปลงทรงสี่เหลี่ยมเหมือนกับแปลงผักผลไม้



ภาพประกอบ 19 การทดลองผสมวัสดุ ระหว่างหมุดจากอุตสาหกรรมกับสิ่งมีชีวิตอย่างผักผลไม้ ในผลงานชุด A Changing World พ.ศ. 2525
ที่มา: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

การทดลองผสมผสานวัสดุ และทำงานข้ามสื่อ อาทิเช่น การนำผลงานประติมากรรมมาเป็นต้นแบบสำหรับพัฒนาต่อด้วยเทคนิคอื่น ไม่พียงเป็นการค้นหาความเป็นไปได้ทางเทคนิค และพลิกแพลงรูปทรงเท่านั้น ในผลงานชุดนี้ยังเป็นการพูดถึงสิ่งแวดล้อมธรรมชาติที่เปลี่ยนแปลงไป เทคโนโลยีทำให้วัสดุที่แตกต่างจากแหล่งที่มา เข้ามาประสานหรือปนเปกัน นอกจากจะสะท้อนประสบการณ์ต่อ

การตัดแย้งกัน (contrast) ระหว่างธรรมชาติกับสิ่งที่มนุษย์สร้างแล้ว ยังเป็นการสื่อสารทัศนะอันกังวลเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมที่ถูกปนเปื้อนของมณเฑียร ซึ่งยังถูกนำไปใช้ในการทดลองสีน้ำ ในเวลาต่อมา



ภาพประกอบ 20 ผลงานภาพวาดสีน้ำที่มณเฑียรร่วมแสดงกับกลุ่มไวท์ ในหัวข้อ Large Scale
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ในช่วงต้นพุทธศตวรรษ 2520 เขาได้สร้างผลงานชิ้นหนึ่ง ซึ่งเป็นงานสื่อผสมโดยนำเอาเมล็ดข้าวมาคลุกกับสีแล้วโรยบนกระดาษ หรือวาดเป็นรอยล้อรถยนต์วิ่งไปบนทุ่งหญ้า รวมทั้งเอายาฆ่าหญ้าจริง ๆ ไปพ่นให้เป็นร่องรอยของการถูกย่ำประทับด้วยล้อรถยนต์ มณเฑียรกล่าวถึงผลงานว่า

> “รอยล้อรถยนต์เป็นสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมใหม่ ถนน ที่ไหนมี
> ความเจริญก็ตามไปแล้วสิ่งที่เกิดขึ้นก็คือวิถีชีวิตของผู้คนเปลี่ยน
> มันสะท้อนให้เห็นความขัดแย้ง”

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 21 ผลงานชุด Symbiose ขณะที่มณเฑียรเป็นอาจารย์อยู่ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ พ.ศ. 2527

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

การแปรรูปผลิตผลทางการเกษตรในรูปแบบโลหะดูเหมือนจะเป็นจุดเด่นในงานของมณเฑียรในช่วงต้น ที่จุดประกายสภาวะการเสียสมดุลทางสุขภาพและการบริโภคในประเทศอุตสาหกรรมใหม่ที่เต็มไปด้วยมลภาวะทางเคมี ในผลงานชุด วัตถุ (objects) มณเฑียรนำเสนอภาพผลไม้ ข้าวโพด แตงโม ส้มโอ น้อยหน่า ที่ปอกเปลือกให้เห็นน็อตปักอยู่ภายใน อันเป็นลักษณะที่ขัดแย้งระหว่างของสองสิ่งที่ดูเหมือนจะเข้ากันไม่ได้เลย เขาอธิบายว่า

> “ผมชอบอะไรที่ดูเป็นระเบียบ ซ้ำ ๆ กัน ชอบหมุดที่สำหรับย้ำตัวถังรถเมล์ เพราะมันมีความสวยในตัวเอง แล้วค้นหาลักษณะธรรมชาติที่สามารถเข้ากันได้กับสิ่งเหล่านี้ ก็มาเจอข้าวโพด เพราะเม็ดข้าวโพดเรียงกันเป็นระเบียบ จึงเอาความคิดทั้งหมดมาฝังลงในฝักข้าวโพด แทนที่จะเจอของกินได้กลับเจอของมันวาว”

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 22 ผลงานชุด A new civilization หรือร่องรอยอารยธรรมใหม่ ขณะที่มณเฑียร เป็นอาจารย์อยู่ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ พ.ศ. 2524

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา

ขั้นตอนการทำงานก่อนจะสำเร็จเป็นเทคนิควาดภาพบนภาพถ่าย มณเฑียรต้องร่างภาพขึ้นมาเพื่อจะสร้างหุ่นจำลอง หรือ model แล้วหักเอาฝักข้าวโพดออก จากนั้นจึงปั้นดินขึ้นมาเอาหมุดฝังเข้าไปแทนค่าเมล็ดข้าวโพด ซึ่งในผลงานอาจจะไม่ได้นำเสนอในรูปแบบของความสวยงาม แต่ทว่าเป็นความขัดแย้งทางการรับรู้กับความรู้สึกดั้งเดิมของผู้ชมมากกว่า

หลังจากนั้นมณเฑียรก็พัฒนาเป็นงานประติมากรรมขึ้น โดยนำเอาหมุดโลหะไปฝังไว้ในฝักข้าวโพดแล้วนำมาทำเป็นงานอีกเทคนิค เช่นวาดลงไปบนภาพถ่าย หลังจากนั้นก็มีโครงการเล็ก ๆ ต่อมาโดยนำเอาหมุดโลหะไปฝังไว้ในดิน ซึ่งสร้างให้มีรูปทรงเหมือนกับผลไม้ ที่แปลกตา บิดเบี้ยวและดูแปลกแยกออกจากสภาพแวดล้อมของทุ่งลาดกระบัง แล้วใช้โมเดลนั้นเป็นต้นแบบ ในการวาดภาพหรือนำมาสร้างเป็นภาพถ่ายและระบายสีทับ หรือเป็นแม่แบบในการทำภาพพิมพ์เทคนิคซิลค์สกรีน เพื่อแสดงให้เห็นภาวะของการคุกคาม การขัดแย้งระหว่างภายนอกกับภายใน หรือธรรมชาติกับเทคโนโลยี (อภินันท์ โปษยานนท์, 2548: 133)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 23 ภาพร่าง ผลงานธรรมชาติในสภาวะแวดล้อมปัจจุบัน พ.ศ. 2527
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ในผลงานติดตั้งเฉพาะที่ (site-specific installation) ชุด Changing World No.2 (พ.ศ. 2527) เป็นผลงานที่ผสมสานรูปทรงธรรมชาติกับวัสดุอุตสาหกรรมมาอย่างต่อเนื่อง ด้วยการทดลองและพยายามคลี่คลายจากความแบนราบในงานสองมิติมาเป็นงานสามมิติ ซึ่งในเวลาดังกล่าว นอกจากมณเฑียรใช้ชีวิตในสภาพแวดล้อมชานเมือง ขณะเป็นอาจารย์ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ยังเป็นเวลาช่วงเดียวกับที่เขากำลังเรียนปริญญาโทที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ภายหลังมณเฑียรยังใช้ผลงานชิ้นนี้สำหรับ นำเสนอเพื่อศึกษาต่อในระดับปริญญาโทที่ประเทศฝรั่งเศสอีกด้วย

ภาพประกอบ 24 ภาพร่าง ผลงานธรรมชาติในสภาวะแวดล้อมปัจจุบัน พ.ศ. 2527
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

มณเฑียรเริ่มทดลองสร้างงานในเทคนิคใหม่ด้วยการผสมผสานการวาดระบายสีลงบนภาพถ่ายชุดแรก ตั้งแต่ในผลงาน Pollution ประมาณปี พ.ศ.2525-2526 เป็นการนำเสนอประเด็นของอาหารการกินเข้ามาผสมเกี่ยวกับเรื่องของสิ่งแวดล้อมและเทคโนโลยีสมัยใหม่ เคมีและสารพิษที่ถูกผสมและตกค้างอยู่ในอาหาร เป็นการแทนค่าสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น

มณเฑียรได้พัฒนาการทดลองของตนเองโดยการทำจิตรกรรมสีน้ำโดยผสมวัสดุต่าง ๆ เช่น โรยเมล็ดข้าวที่แช่ในสีน้ำลงบนจานกระดาษและปล่อยให้แห้งจนเกิดเป็นคราบสีรูปเมล็ดข้าวบ้าง รูปปลาทูบ้าง นำภาพวัตถุที่ถูกพ่นเคลือบด้วยสีอุตสาหกรรม ไปวางบนวัตถุจริง แล้วถ่ายภาพ เพื่อนำภาพนั้นมาวาดทับ หรือขูดขีด หรือใช้เป็นต้นแบบในการวาดด้วยสื่ออื่น นับว่าขบวนการทำงานและความคิดของมณเฑียร ไม่เพียงต่อเนื่อง หากยังสอดคล้องกับการทดลองสื่อผสม และการจัดวางผลงานในสิ่งแวดล้อม มณเฑียรใช้สีธรรมชาติและรอยล้อรถยนต์ถูบนกระดาษและขึงในกรอบที่หักพังในผลงานชุด A Changing World (พ.ศ.2525-2526) เป็นการกลายพันธุ์ของรูปลักษณ์ทางธรรมชาติกับผลผลิตอุตสาหกรรม นอกจากนี้มณเฑียรได้ทดลองทำงานในสภาพแวดล้อมจริงในผลงานชุดร่องรอยอารยธรรมใหม่ (New Civilization) (พ.ศ.2525-2526) ด้วยการนำยาปราบศัตรูพืชมาใช้กับทุ่งหญ้าเพื่อเปลี่ยนสีต้นหญ้าให้เกิดมิติตื้นลึกมากไปกว่าความแบนราบ

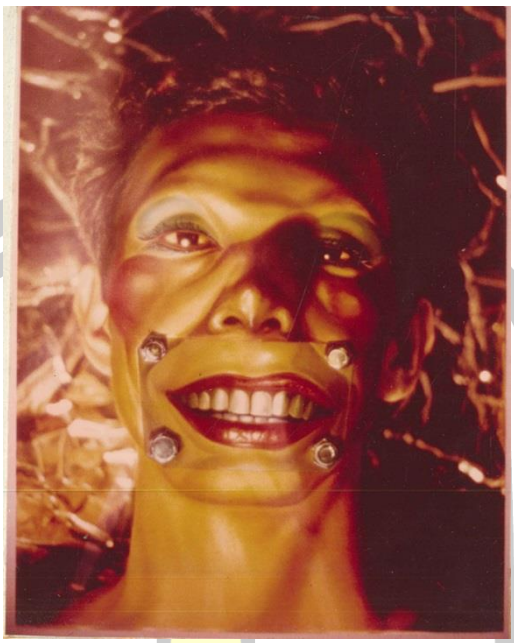
ภาพประกอบ 25 ผลงาน A Man who Admires Thai Art พ.ศ. 2526
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

จากความสนใจ เป็นพิเศษ เกี่ยวกับความอันตรายจากการปนเปื้อนด้วยมลพิษจากโลกอุตสาหกรรม ที่เข้ามาคุกคามชีวิต มณเฑียรได้ทำผลงานทดลองวาดภาพสีน้ำ และสื่อผสม ในชุด

Culture in Danger (พ.ศ. 2524) รอยยิ้มสยาม (A man who admire Thai art, พ.ศ. 2525) เพื่อสื่อสารการประสบกับความเปลี่ยนแปลงของสภาวะแวดล้อม ที่วัตถุจากโลกอุตสาหกรรม ที่ทำให้สารเคมีมาปนเปื้อนในอาหาร การสร้างสรรค์ดังกล่าวไม่เพียงแต่สะท้อนทัศนะต่อการเปลี่ยนแปลงและผลพวงของการรุกคืบเข้ามาของสังคมบริโภค ระบบอุตสาหกรรม แต่ยังตอบสนองการทดลองด้านสื่อผสมของเขาที่ใช้เทคนิคที่แตกต่าง หรือขัดแย้งกัน ที่ไม่เพียงเน้นความเตะตา แต่ต้องการให้วัสดุและกระบวนการสื่อความหมายด้วยตัวเอง

ภาพชุดรอยยิ้มสยาม ที่เป็นภาพถ่าย ภาพเหมือนตนเอง (self-portrait) ของเขา โดยนำมาวาดทับด้วยลวดลายเหมือนการระบายหัวโขน ทับลงบนรอยยิ้ม เป็นเสมือนการสื่อถึงมิตรจิตมิตรใจเปี่ยมด้วยโอบอ้อมอารีของชาวไทย ในช่วงที่เศรษฐกิจในภาคการท่องเที่ยวได้รับการส่งเสริมจากรัฐบาล แต่ในมุมกลับก็เป็นการพอกพูนปัญหาสังคม เช่น เกิดการค้าบริการทางเพศ หรือการทำลายแหล่งทรัพยากร หากตีความ ในมุมอื่น อาจจะหมายถึงยิ้มแหย ๆ แบบคนไทย ที่สื่ออารมณ์ได้หลายแบบ ทั้งรอยยิ้มแสดงความไม่เป็นไร ไม่อินังขังขอบ ปล่อยเลยตามเลย หรือยิ้มของคนยอมรับชะตากรรม ปล่อยปละยอมตามจำนน หรือยิ้มเพราะไร้ปากเสียง จะมีโอกาสต่อรอง โต้เถียงก็ตามที ซึ่งการทดลองทางเทคนิคที่ว่า เป็นการใช้สีวาดภาพถ่าย อันเป็นช่วงเวลากับที่มณเฑียร เล่นกล้องและรู้จักกับช่างภาพชั้นนำ อย่างทอม หงส์วิวัฒน์ และทดลองนำการวาดภาพทับลงไปบนภาพถ่ายมาทดลองในขณะที่เขาสอนวิชาหุ่นนิ่งให้กับนักศึกษาช่างศิลป์ การทดลองวาดภาพถ่าย โดยนำสีสังเคราะห์สำหรับช่างภาพ กลายเป็นชุดผลงานที่โดดเด่นของเขา ที่เชื่อมโยงกับประเด็นความแปลกปลอมหรือการปรุงแต่ง ดังเช่นภาพหนึ่งที่มณเฑียรตัดและปะ (collage) รูปหัวตะปูเกลียวลงไปบนภาพเหมือนของเข้าเอง (อภิสิทธิ์ หนองบัว, สัมภาษณ์: 6 กันยายน 2562)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 26 ผลงานชุดภาพเหมือนตัวเอง ที่มณเฑียรใช้สีระบายภาพถ่ายและตัดปะ (collage) พ.ศ. 2526

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

การศึกษาประวัติชีวิตศิลปินผู้นี้ โดยช่วงรอยต่อระหว่างการเรียนจบระดับปริญญาตรี ในปี พ.ศ. 2521 จนเริ่มทำงาน ถือเป็นช่วงรอยต่อที่สำคัญ มณเฑียรเข้าทำงานที่หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร ระยะหนึ่งในตำแหน่งนายช่างศิลป์ ที่คอยดำเนินการแสดงงานศิลปะ ทำให้เขามีทักษะในการรวบรวมผลงานและจัดแสดงผลงานพร้อมได้สัมผัสใกล้ชิดศิลปิน ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะอย่างจริงจัง และต่อเนื่อง ทำให้เขาเกิดประสบการณ์ในการมองเห็นช่องว่างระหว่างศิลปะกับผู้เข้าชมศิลปะ จึงเกิดอยากจะเป็นครูสอนศิลปะ จึงย้ายไปสอนที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ในขณะที่มีอาชีพสอน ก็ทำงานศิลปะโดยเคยส่งงานแสดงร่วมกับศิลปินหลายครั้งแสดงในงานศิลปกรรมแห่งชาติหลายครั้ง

มณเฑียรเป็นผู้ที่ไม่เคยยอมแพ้มีวิธีการศึกษาค้นคว้ารูปแบบใหม่ๆ ทางศิลปะอยู่เสมอทั้งเพื่อนำมาพัฒนาผลงานตนเอง และแนะนำลูกศิษย์ ภายหลังจากนั้นเขาได้เข้ามาศึกษาต่อระดับปริญญาโทที่มหาวิทยาลัยศิลปากร แล้วรวมทั้งในช่วงเวลานั้นยังมีการรวมตัวกับกลุ่มเพื่อนอาจารย์ก่อตั้งกลุ่มศิลปินที่สนใจการทดลองสีน้ำที่ชื่อว่ากลุ่มไวท์ในปี พ.ศ. 2525 อีกด้วย จนกระทั่งมณเฑียรได้ทุนข้าราชการพลเรือนไปศึกษา สาขาวิชาประติมากรรม ชีวิตการศึกษาและเปิดโลกทัศน์ ยังต่างแดนของเขาได้เริ่มขึ้นอย่างจริงจัง

การเปิดโลกทัศน์ใหม่ในต่างประเทศ เพื่อขยายมุมมองการทดลองสร้างสรรค์ และการประกอบสร้างตัวตนในฐานะศิลปินผู้สร้างงานศิลปะ

ในปี พ.ศ. 2528 มณเฑียรได้รับทุนรัฐบาล (ก.พ.) ไปศึกษาต่อทางด้านประติมากรรม ที่ยุโรประหว่าง ปี พ.ศ. 2528-2531 และระงับการศึกษาปริญญาโท ที่มหาวิทยาลัยศิลปากรไว้ชั่วคราว มณเฑียรเริ่มเรียนที่กรุงโรม ประเทศอิตาลีก่อน แต่เนื่องจากสนใจการเรียนในแบบปฏิบัติ หรือ studio practice เขาจึงหันเหไปเรียนที่ฝรั่งเศส

ชีวิตใหม่ของมณเฑียรในฐานะอาจารย์ ที่กำลังจะเปลี่ยนไปเป็นนักเรียนทุน ทำให้มณเฑียรสร้างผลงานที่เป็นภาพตัวแทน หรือสะท้อนความเห็นในเชิงวิพากษ์วิจารณ์ต่อการเปลี่ยนแปลงของสังคมและสภาพแวดล้อมในสายตาที่ระแวดระวัง ผลงานของเขาในช่วงนี้มีภาพรวม หรือใช้ชุดรูปทรงที่เกี่ยวกับคู่ขัดแย้งระหว่างธรรมชาติ กับวัฒนธรรม ประเพณีกับความทันสมัย หรือวิทยาศาสตร์สมัยใหม่กับจิตวิญญาณ ก็ดี โดยถ่ายทอดผ่านสื่อวัสดุที่เป็นสิ่งประดิษฐ์อันเป็นตัวแทนของโลกสมัยใหม่ ที่เกาะกินหรือบดบังสภาพแวดล้อมเดิมในธรรมชาติ ดังที่ปรากฏในผลงานชุด ธรรมชาติในสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลง (พ.ศ. 2527) และ Symbiose (ระหว่าง พ.ศ. 2527-2529) ที่สร้างจากวัสดุที่ขัดแย้งกัน เช่นกิ่งไม้แห้ง กับหมุดโลหะ หรือโลหะชุบ เป็นความคิดที่ต่อเนื่องมายังช่วงเวลาที่มณเฑียรศึกษาต่อในประเทศฝรั่งเศส

ภาพประกอบ 27 ผลงานชุด Sybiose ของมณเฑียร บุญมา พ.ศ. 2529

ที่มา: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

จากงานศึกษาของนักประวัติศาสตร์ศิลปะและภัณฑารักษ์ (อภินันท์ โปษยานนท์ 2548) ยังสันนิษฐานว่าช่วงเวลาของการใช้ชีวิตที่อิตาลีมณเฑียรได้พบเห็นอิทธิพลของขบวนการทางศิลปะที่แข็งแรงและก้าวหน้าของยุโรป ในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1970 อย่างขบวนการอาร์เตโพเวอรา (Arte Povera)

โดยแนวคิดสำคัญแนวทางศิลปะของกลุ่ม อาร์เต โพเวราอันหมายถึง Poor Art หรือ Impoverished Art ของยุโรป นับเป็นรูปแบบศิลปะแบบใหม่ขณะนั้น ที่ต่อต้านคุณค่าความงามตามขนบ โดยมักใช้วัสดุธรรมดา ราคาถูก แต่ให้ความสำคัญต่อนัยทางสังคม และการวิพากษ์วิจารณ์ด้วยทัศนะศิลปิน

แม้จะได้รับโอกาสเดินทางมายังต้นกำเนิดของขบวนการศิลปะหัวก้าวหน้าที่เขาต้องการค้นคว้าศึกษา แต่มณเฑียรกลับตัดสินว่า การศึกษาที่อิตาลีไม่ใช่แนวทางที่ตนเองต้องการเพราะอยากศึกษาในเชิงปฏิบัติ ในระบบสตูดิโอ หรืออเตอลิเยร์ มากกว่าทฤษฎี จึงย้ายมาศึกษาที่ Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ซึ่งเน้นการเรียนการสอนแบบสตูดิโอ มณเฑียรได้เรียนกับประติมากรหัวก้าวหน้าอย่างโคลด วิโซส์ (Claude Viseaux) พร้อม ๆ กับศึกษาแนวทดลองขั้นสูง สาขา conceptual photography ที่ Université de Paris 8 ภายใต้การปรึกษาของ ฌ็อง–หลุยส์ บูซิเยร์ (Jean-Louise Boissier) และเป็นศิลปินผู้บุกเบิกงานศิลปะจัดวาง (กฤติยา กาวีวงศ์และเกรเกอรี กัลลิแกน, 2556: 86)

จุดเปลี่ยนแปลงสำคัญในชีวิตศิลปินของมณเฑียรกลับเกิดขึ้นในช่วงระหว่างสามปีที่ศึกษาอยู่ที่ประเทศฝรั่งเศส ที่นั่นมณเฑียรได้ศึกษาแนวคิดปรัชญาศิลปะที่ช่วยพัฒนาขบวนการสร้างสรรค์ทางปัญญาและแนวคิดทางการทำงานศิลปะ ซึ่งมีส่วนสำคัญมากกว่าเทคนิคในการทำงานอันเป็นสิ่งผิวเผินที่จะจำกัดรูปแบบการสร้างงานศิลปะเท่านั้น

แนวทางที่จะช่วยพัฒนาการทำงานศิลปะร่วมสมัยในความเห็นของมณเฑียร คือการไม่ยึดติดกับรูปแบบและเกณฑ์ของความงามแบบอดีต แต่ควรจะรู้จักรสนิยมแห่งยุคสมัยทั้งในแง่ของต้นกำเนิดเดิม ของวัฒนธรรมประเพณี ทั้งของไทยและร่วมสมัยของโลกปัจจุบัน

ในผลงานช่วงพุทธทศวรรษ 2530 ปรากฏให้เห็นการเปลี่ยนแปลงจากผลงานของเขาหลายชิ้น และการพัฒนาภาพร่างผลงาน มณเฑียรจะเขียนบันทึกสั้น ๆ เพื่อตอบโต้กับตัวเอง เช่น ในสมุดบันทึกและร่างผลงาน พ.ศ. 2533 เขาเขียนว่า

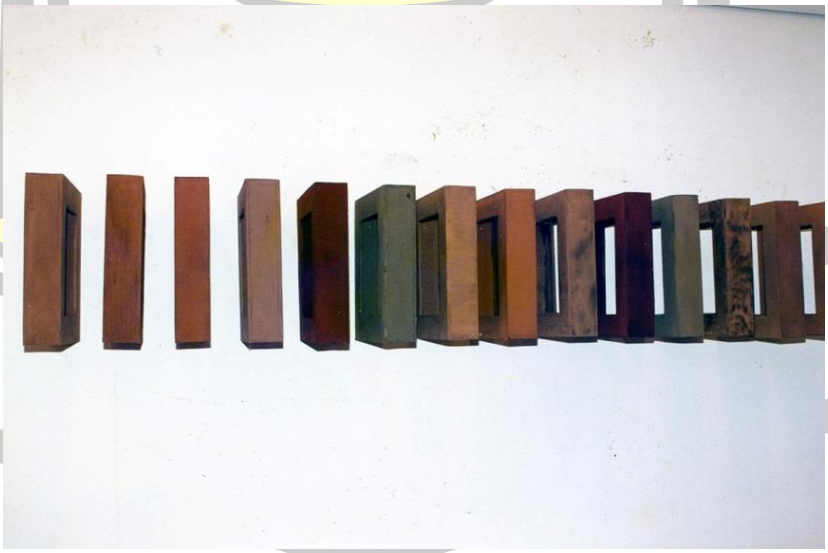
> “หากเรายึดถือตามคดีความเชื่ออย่างเดิมทุกประการ
> เราไม่อาจจะสร้างหรือดัดแปลงรูปทรงได้
> หากดัดแปลงก็จะเกิดค่าและความหมายใหม่ที่ต่างไปจากเดิม
> ดังนั้นควรเริ่มกลับไปมองคติต่างๆนั้นใหม่ทำความเข้าใจอย่างใหม่
> จากประสบการณ์ความรู้สึกที่เป็นกฎเกณฑ์ใหม่ที่เรารู้สึกเอง

เราจะสามารถคลี่คลายและค้นพบสิ่งใหม่ออกไปได้กว้างไกลขึ้น ภาพรวมผลงานของเรารูปวัสดุยังแสดงตัวของเขาเองอยู่ ไม่มีการเปลี่ยนค่าความหมายในตัววัตถุที่ถูกนำมาใช้ยังเป็นกลจักรสำหรับในการสร้างจินตนาการให้เกิดขึ้นแก่ผู้ชม”

การเรียนที่ประเทศฝรั่งเศสได้เปิดโอกาสให้มณเฑียรทำงานเชิงทดลองหลาย ๆ แบบ โดยไม่ยึดติดกับรูปทรง จึงส่งผลให้มณเฑียรเรียนรู้ว่าทางออกและทางเลือกที่เป็นไปได้อีกมากมายของการทำงานศิลปะนั้นมีมากมาย และการเรียนการสอนแบบสตูดิโอทำให้มณเฑียรได้พูดคุย แลกเปลี่ยนทัศนะกับศิลปิน ยิ่งพอได้เห็นการทำงานของศิลปินอาชีพที่แสดงงานในพิพิธภัณฑ์ศิลปะอย่างจริงจัง จึงเกิดแรงทะยานอันมุ่งมั่น ภายในใจของมณเฑียรที่ต้องการจะเป็นศิลปินอาชีพ

ความสนใจเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในผลงานก่อนหน้านั้น ได้ถูกพัฒนาต่อในช่วงที่มณเฑียรอยู่ที่ฝรั่งเศส มณเฑียรได้พัฒนาแนวคิดในเชิงปรัชญาศิลปะเพิ่มเข้าไปในผลงานที่เป็นรูปทรงธรรมชาติและวัสดุอุตสาหกรรม แนวคิดเรื่องแรงงาน และความเป็นอวัตถุ (immateriality) จากงานของคาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx) และความคิดเกี่ยวกับความหมายของสัญลักษณ์ในหนังสือ Critique of Judgment ของอิมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant)

โดยตามหลักปรัชญาที่เรียกว่าสุนทรียศาสตร์แบบคานท์นั้น เขาเสนอระบบคิดที่เรียกว่าจิตนิยม หมายความว่าเป็นการมองปรากฏการณ์ที่มนุษย์สัมผัสได้ว่าเป็นเสี้ยวส่วนหนึ่งที่ธรรมชาติเผยให้เห็น หรือ phenomena



ภาพประกอบ 28 ผลงานที่มณเฑียร ทำเพื่อคารวะแนวคิดของโดนัล จัดด์ (Homage to Mr. Judd) พ.ศ. 2541

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา

ขณะที่โลก หรือจักรวาลทั้งหมด มีองค์รวมหรือสิ่งที่มนุษย์ไม่สามารถที่จะเห็นได้ทั้งหมด เรียกว่า noumena และการที่มนุษย์เห็นสิ่งต่าง ๆ ใน noumena เพราะว่าเป็นผลจากระบบคิด หรือการรับรู้ที่ถูกเซตหรือตั้งค่าไว้ล่วงหน้า ไม่ว่าเราจะพยายามหาเหตุผล ที่มาอย่างไร ปรากกฏการณ์ที่มนุษย์สัมผัส ก็ไม่มีทางอยู่นอกการตั้งค่าหรือกรอบนั้น เปรียบเทียบให้เข้าใจง่าย ๆ ก็คือการเห็นโลกที่จำกัด เกิดจากการที่มนุษย์อยู่ภายใต้แว่นหรือกรอบอย่างหนึ่ง เหมือนคนที่สวมแว่นสีกุหลาบก็จะเห็นโลกเคลือบคลุมด้วยสีสันดังกล่าว

ฉะนั้น การขบคิดและการไม่ติดกับโลกปรากฏตรงหน้า จึงเป็นตัวแทนของการเคลื่อนย้ายความคิดที่เป็นสากล ไม่ขึ้นกับฝีมือ สายตาหรือภูมิหลังเฉพาะของผู้สร้าง แต่ศิลปะคือพาหะของความคิด ดังที่ช่วงเวลาดังกล่าวมณเฑียร นอกจากจะสนใจผลงานกลุ่มอาร์เต โพเวรา (Arte Povera) แล้ว เขายังสนใจผลงานของโดนัล จัดด์ (Donald Judd) ศิลปินมินิมอล (Minimalism) อื่น โดยแนวทางการสร้างผลงานศิลปะของจิตรกรและประติมากรกลุ่มดังกล่าว เป็นกระแสร่วมระดับสากล มีจุดกำเนิดในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1960 โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสหรัฐอเมริกา ซึ่งศิลปินเหล่านี้พยายามที่ค้นหาการย่อหรือลดรูปทรงผลงาน ให้เหลือเพียงแก่นหรือรูปทรงนามธรรมที่จำเป็นเท่านั้น

ทางด้านประติมากรรมอิทธิพลของผลงานของขบวนการมินิมอล เปิดโอกาสให้ศิลปินค้นหาทุกวิถีทางเพื่อจะย่อให้เหลือความสัมพันธ์ของรูปทรงที่เรียบง่าย เช่น รูปทรงปิรามิด ลูกบาศก์ หรือปริมาตรเชิงเรขาคณิตอื่น ๆ ที่ใช้เทคนิคทางอุตสาหกรรมมาสร้างผลงาน เช่นการต่อกล่องด้วยเทคนิคการเชื่อมโลหะ และเคลือบสีที่เนียนสนิทตามมาตรฐานโรงงาน โดยอิทธิพลของการข้ามข้อจำกัดทางวัสดุ ที่ครอบคลุมวัสดุจากจารีตนิยม อย่างการวาดเส้น ระบายสีน้ำมัน ไปเป็นการใช้วัสดุเก็บตก หรือวัสดุอุตสาหกรรม วัสดุเหลือใช้ ทำให้ศิลปินหลายคน รวมทั้งมณเฑียรมีอิสระในการทำงานมากขึ้น นับว่าจากบรรยากาศการเรียน และการชี้แนะจากอาจารย์ในระบบสตูดิโอ บวกกับการฟังบรรยายเกี่ยวกับแนวคิดขบวนการ fluxus, conceptualism, performance art, environmental art ซึ่งเป็นแนวทางศิลปะหัวก้าวหน้า ขณะนั้น ทำให้มณเฑียรตั้งคำถามเกี่ยวกับบัญญัติในการสร้างศิลปะ ดังที่อภินันท์ โปษยานนท์ ได้ตั้งข้อสังเกตว่า การเรียนและใช้ชีวิตในยุโรป ไม่เพียงทำให้มณเฑียร ตั้งคำถามกับความเชื่อบรรทัดฐานของศิลปะและรูปลักษณ์ดั้งเดิมของศิลปะไทยที่เป็นที่ยอมรับ

นอกจากนั้น มณเฑียรยังรู้สึกว่าแนวคิดทางศิลปะไม่จำเป็นต้องสอดคล้องกับจิตรกรรมหรือประติมากรรมความสนใจในกลุ่มมินิมอล ทั้งโดนัลด์ จัดด์ รวมทั้งโซล เลวิตต์ (Sol Lewitt) ส่งอิทธิพลแก่มณเฑียรสรุปว่าศิลปะไม่จำเป็นต้องหมายถึงวัตถุที่ทำด้วยมือแต่เป็นแนวคิดและเหตุผลที่ศิลปินสามารถอาศัยวัตถุในการสื่อสารความคิดได้และเป็นการยกระดับให้ศิลปะกลายเป็นปรัชญา (อภินันท์ โปษยานนท์, 2548: 134)

ความท้าทายในการทดลองอย่างไร้ขีดจำกัด จากแบบอย่างขบวนการศิลปะหัวก้าวหน้า อันเป็นแรงบันดาลใจหนึ่งให้แก่ผลงาน Symbiose โดยชุดผลงานดังกล่าว เป็นประติมากรรมสื่อผสม ที่ยังคงใช้น๊อตและหมุดโลหะฝังในรูปทรงธรรมชาติติดตั้ง ณ Foyer des étudiants กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ในช่วงที่มณเฑียรศึกษาอยู่ที่ฝรั่งเศสเป็นเวลาสองปีเศษนั้น เป็นช่วงเวลาสำคัญที่ทำให้มณเฑียรได้อ่านหนังสือเกี่ยวกับปรัชญาศิลปะอย่างจริงจัง ได้รู้จักแนวคิดทางศิลปะที่หลากหลาย รวมถึง arte povera ของยุโรป

โดยศิลปะในแนวทางนี้ มีแนวคิดและการแสดงออกหลัก ๆ ได้แก่ การปฏิเสธลัทธิพาณิชย์นิยม ในการทำให้ศิลปะเป็นสินค้าราคาแพง โดยหันมาใช้วัสดุที่อยู่ในชีวิตประจำวัน ไม่ว่าจะเป็น เศษผ้าขี้ริ้ว กิ่งไม้ กระจก ถังแก๊ส ดิน แผ่นเหล็กมีสนิม ตลอดทั้งการเลือนสลายเส้นแบ่งระหว่างอัจฉริยบุคคลกับคนทั่วไป อย่างเช่นการที่ศิลปินใช้กระจกมาสะท้อนภาพคนดูเข้าไปในผลงาน เพื่อตั้งคำถามถึงการเป็นมาสเตอร์พีซ หรือผลงานชิ้นเอก

ดังตัวอย่างผลงานของสมาชิกในกลุ่มที่มีชื่อเสียงคนหนึ่ง เช่นมิเคลันเจโล พิสโตเลตโต (Michaelangelo Pistoletto) ที่ชื่อว่า Venus of the Rags (1967, 1974) ศิลปินสร้างประติมากรรมจัดวางขนาดใหญ่ ที่ประกอบด้วยรูปสลักหินอ่อนเทพีวีนัส ที่ยืนหันหลังให้ผู้ชมและจ้องมองไปยังกองผ้าขี้ริ้ว ที่สุมปนเปกับเสื้อผ้าเก่าเหลือใช้กองพะเนินเทินทึก เหมือนกับเทพีผู้เลอโฉม วางอยู่ข้างกองขยะ

ความขัดแย้งระหว่างวัตถุสองประเภทที่ถูกจับมาวางด้วยกันนี้ กระตุ้นให้ผู้ชมเกิดการตั้งคำถามอย่างมากเกี่ยวกับการจับคู่ของสิ่งที่มีความขัดแย้งกันอย่างสิ้นเชิง คือความงามที่เป็นอุดมคติที่ถูกยกระดับ หรือรับรองโดยสถาบันกับของใช้แล้ว ทั้งยังเป็นการสะท้อนสภาวะของสังคมหลังสงครามที่เกิดความขาดแคลนทางวัสดุ จนเกิดแรงกดดันให้ศิลปินหันมาทดลองใช้สิ่งของรอบตัว ที่หาได้ทั้งจากอุตสาหกรรม และธรรมชาติ เพื่อเป็นเครื่องมือในการสื่อสารประเด็นทางด้านสังคมและสิ่งแวดล้อม

โดยมณเฑียร ได้แรงบันดาลใจมาสร้างเป็นผลงานที่ชื่อว่า Venus of Bangkok , พ.ศ. 2535 เพื่อเสียดล้อขบวนการศิลปะและสภาพสังคมที่ผู้คนชนบท ต้องปากกัดตีนถีบเข้ามาทำงานหากินในเมือง ผู้หญิงบางคนต้องมาทำงานรับจ้างแบกหามทั้งแบกประจำและนอกฤดูกาลทำการเกษตร หรือบางคนก็เลือกทีจะหารายได้ด้วยการค้าประเวณี

เขาสร้างภาพอุปมาของการค้าขาย กับการใช้แรงงานด้วยการนำถังโลหะที่ใช้ผสมปูน หรือเทน้ำรดต้นไม้มาทาด้วยสีชมพูสด แล้ววางบนกล่องขนสินค้าที่มีส่วนหนึ่งเป็นคำว่า “Bangkok” โดยเขียนคำว่า “Venus of” เติมเข้าไป

นอกจากนี้ ในช่วงเวลาเดียวกัน มณเฑียร ยังได้ศึกษาผลงาน เกี่ยวกับลัทธิทรงเจ้าเข้าผี หรือจิตวิญญาณ ที่อยู่ในผลงานของนักมานุษยวิทยา (เช่น โคลด เลอวี-สโตรสส์) และศิลปินหัว

ก้าวหน้าชาวเยอรมัน โจเซฟ บอยส์ (Josef Beuys) ซึ่งผลงานและแนวคิดของสองคนนี้ให้อิทธิพลต่อมณเฑียร อย่างยิ่งต่อการแสวงหานัยความหมายทางวัสดุ และมิติที่มองไม่เห็นที่ถูกซุกซ่อนในวัสดุ ที่ผ่านปฏิกิริยาทั้งทางฟิสิกส์ และเคมีเช่นเดียวกับที่บอยส์ใช้ประสบการณ์ชีวิตของเขาที่สุ่มเสี่ยงกับภาวะความเป็นกับความตาย คราวที่บอยส์ เป็นนักบินในกองทัพอากาศเยอรมัน แล้วถูกทหารรัสเซียยิงจนเครื่องบินตกลงในไครเมีย แล้วมีชาวตาร์ตาร์ ช่วยเหลือเขาด้วยการพอกด้วยไขมัน และพันด้วยขนสัตว์ การนำเรื่องราวความสุ่มเสี่ยงและความหวังท่ามกลางความลี้ลับของชีวิต ทำให้มณเฑียรสนใจความหมายเชิงสัญลักษณ์ และจิตวิญญาณในขบวนการทางศิลปะ นอกจากนี้ มณเฑียรยังได้รับอิทธิพลทางความคิดอีกอย่าง ที่สำคัญคือแนวคิดประติมากรรมสังคม ที่ตอบสนองกับบรรยากาศของเมืองเชียงใหม่ที่กำลังเผชิญกับโลกาภิวัตน์ เป็นสาเหตุอีกประการต่อมา ที่จุดความสนใจเกี่ยวกับพลังในการสร้างสรรค์ของปัจเจกภาพในการขับเคลื่อนสังคม ที่เรียกว่าประติมากรรมสังคม ที่ผลักดันให้เกิดเทศกาลศิลปะเชียงใหม่จัดวางสังคม

เทศกาลดังกล่าวมีความมุ่งหมายเพื่อขยายโอกาสให้ศิลปะเข้าไปพบผู้ชม ในพื้นที่สาธารณะที่ทำให้เขาและลูกศิษย์ อีกทั้งเพื่อนอาจารย์ ศิลปิน ผลักดันโครงการศิลปะในพื้นที่สาธารณ อย่างเชียงใหม่จัดวางสังคม ขึ้นเป็นครั้งแรก ใน ปี พ.ศ. 2535 โดยแนวคิดดังกล่าวของบอยส์นั้น เสนอว่าผู้คน หรือปัจเจกคือหน่วยของศักยภาพ หรือชิ้นส่วนที่ประกอบกันขึ้นเป็นองค์รวมที่เรียกว่าสังคม และสังคมก็เกิดจากชิ้นส่วนต่าง ๆ ละม้ายกับประติมากรรม ดังนั้นประติมากรรมสังคมนับเป็นรูปแบบหรือการก่อตัว (formation) ที่อาศัยการ

> “รวบรวมความรู้ความเข้าใจของเขาเกี่ยวกับศักยภาพของศิลปะ ที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงสังคม ในฐานะที่เป็นงานศิลปะ ประติมากรรมสังคมไม่จำเป็นต้องเป็นผลงานศิลปะอย่างที่คนทั่วไปเข้าใจเท่านั้น หากแต่รวมถึงกิจกรรมของมนุษย์ที่มุ่งมั่นที่จะจัดระบบและก่อร่างสร้างสังคมหรือ สิ่งแวดล้อมขึ้นมาใหม่ แนวความคิดหลักของประติมากรรมสังคมคือการที่ศิลปิน สร้างสรรค์ความเป็นไปได้ใหม่ๆ ทางสังคม ด้วยการใช้ ภาษา ความคิด การกระทำและวัตถุ”
> (ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2561: ออนไลน์)

วิกฤตการณ์ชีวิตดังกล่าว นำมาสู่ความสนใจของบอยส์ ในการใช้วัสดุที่สื่อถึงพลังงานความเป็นความตาย ซึ่งมณเฑียรให้ความสนใจ ภาวะของการทำงานของพลังงานทั้งทางกายภาพ และในเชิงสัญลักษณ์ อย่างเช่นการใช้ปฏิกิริยาเคมี ที่เป็นตัวแทนของพลังที่เป็นขั้วตรงข้าม ที่อยู่รอบตัวเรา อาทิ เช่นการใช้ผงชักฟอกและครามในฐานะสารเคมีที่มีพลังชะล้าง มาทาระบายลงบนดินที่เป็นตัวแทนของรากฐานสังคมเกษตรกรรม และความทรงจำที่มีภาพพจน์ของการทับถม การแปรสภาพของวัตถุที่ยกระดับความหมายเดิม อาทิเช่น มูลดินที่ เคยถูกเหยียบย่ำ เมื่อนำมาเผา มาปั้นเป็นอิฐ หรือสุมกอง

กันเป็นมูลดิน กระทั่งพัฒนาเป็นสถูป หรือเจดีย์ สะท้อนบทบาทการเป็นตัวแทนแก่การสักการะชีวิตหลังความตาย หรือปูชนียสถานที่ฝังอัฐิพระพุทธศาสดา เป็นต้น

ภาพประกอบ 29 ผลงาน Concrete Construction: Hands and Stupa

พ.ศ. 2533

ที่มา: Collection: DC Collection

แนวคิด และความสนใจทางด้านจิตวิญญาณและสัญลักษณ์ ส่งผลต่อมณเฑียร ให้มีอิสระทางความคิดและได้ทดลองทำงานศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ อีกทั้งยังได้แลกเปลี่ยนบทสนทนากับอาจารย์และเห็นวิธีการทำงานในสตูดิโอของศิลปินหัวก้าวหน้าอีกหลายท่าน นับเป็นแรงบันดาลใจอันสำคัญที่ทำให้มณเฑียรมีความมุ่งมั่นในการอุทิศตนเพื่อก้าวสู่การเป็นศิลปินอาชีพ นับตั้งแต่นั้น

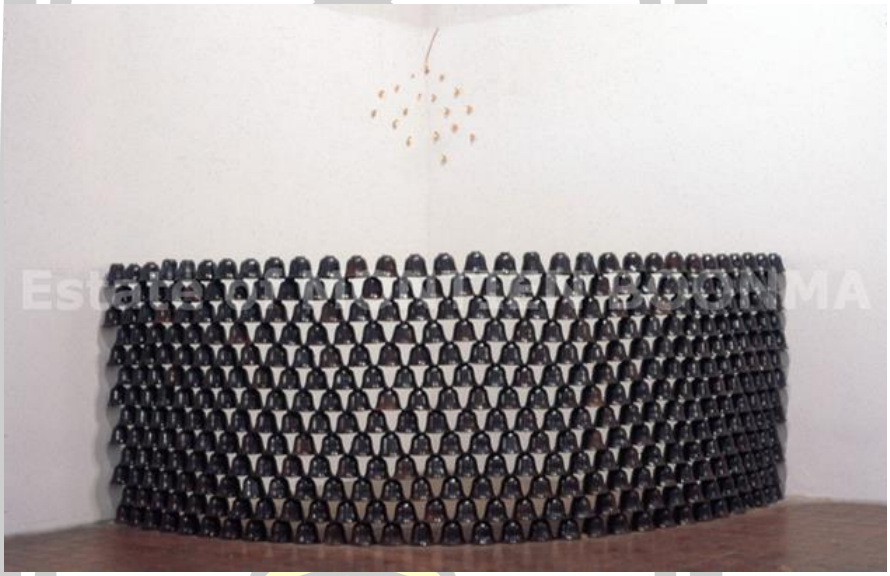
หลังเรียนจบระดับปริญญาโทจากประเทศฝรั่งเศส (พ.ศ. 2531) มณเฑียรเริ่มกลับมาชดใช้ทุนด้วยการเป็นอาจารย์ประจำที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (พ.ศ. 2531-2538) ในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1990 แม้เขาต้องใช้ชีวิตสลับไปมา ระหว่างกรุงเทพฯ-เชียงใหม่ เพราะต้องมาดูแลภรรยาที่ป่วย แต่มณเฑียรยังมุ่งมั่นสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอย่างต่อเนื่อง ทั้งงานประติมากรรม สื่อผสม และศิลปะจัดวาง ที่สะท้อนแนวความคิดเกี่ยวกับธรรมชาติ สังคม และการรุกคืบของอุตสาหกรรม ภายใต้การพัฒนาทางเศรษฐกิจและสังคม อันเป็นปรากฏการณ์กระแสหลัก ในช่วงทศวรรษนั้น

ภาพประกอบ 30 เจดีย์ที่ถูกตึกสมัยใหม่เบียด บริเวณประตูเมืองเชียงใหม่
ที่มาของภาพ: นาวิน โปรดักชั่น สตูดิโอเค ถ่ายโดย นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล

ภายหลังเมื่อทราบข่าวการป่วยของภรรยาด้วยโรคมะเร็งเต้านม ในช่วง ปี พ.ศ. 2534 ผลงานของมณเฑียรเริ่มหันเข้ามาสนใจกระบวนการคิด และการตั้งคำถามเชิงพุทธปรัชญา ต่อความหมายของการเกิด มีชีวิตอยู่ และการตาย

ก่อนการสูญเสียภรรยาไปด้วยโรคมะเร็งเต้านม ในปี พ.ศ. 2537 เป็นช่วงเวลาที่มณเฑียรต้องเผชิญกับการพลัดพราก ความหวังที่จะเห็นภรรยาหายในเร็ววัน แลกมากับความเชื่อทางจิตวิญญาณว่าเขาต้องเสียสละ หรือเลือกที่จะแก้ไขชะตากรรมด้วยการแยกกันอยู่กับภรรยาตามคำแนะนำของพระที่ทางครอบครัวให้ความนับถือ อันเป็นช่วงเวลาอันยากลำบากแก่การเยียวยาและรักษาสมดุลให้กับชีวิตสถานการณ์ดังกล่าว ยิ่งส่งผลให้ผลงานของเขามีเนื้อหาสะท้อนความรู้สึกภายในมากขึ้น ผลงานของเขาเริ่มสะท้อนภาวะของการเพ่งเข้าไปจับยึดความคิด ให้อยู่ในภาวะสมดุลภายใต้ความวิเวกลำพัง นอกเหนือจากการทุ่มเททำงาน

ด้วยวัสดุที่ใช้พลังงานและเรี่ยวแรงในการขบคิดและผลักดันจนสำเร็จ นับว่าการทำงานของเขาในช่วงเวลานี้ คือการเยียวยาตนเองให้สงบ ด้วยการโน้มนำตนเองเข้าสู่หลักธรรมะเพื่อคลายความทุกข์ ห้วงความรู้สึกและเวลาดังกล่าว ยังสะท้อนผ่านงานที่สร้างขึ้นขณะอยู่ในจังหวัดเชียงใหม่ เมืองสำคัญที่เต็มไปด้วยศาสนสถาน และโบราณสถาน โดยมณเฑียรมุ่งเน้นการสร้างประติมากรรม ที่มีโครงสร้างโปร่งและเกี่ยวพันกับศาสนา นอกจากนั้น มณเฑียรใช้เวลาว่างบางส่วนไปกับการนั่งสมาธิ สวดมนต์และไปทำบุญที่วัด กระทั่งเป็นที่มาของการสร้างสรรค์ผลงานที่ได้แรงบันดาลใจจากการปฏิบัติสมาธิวิปัสสนา ร่วมแสดงในเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคมได้ แก่ ภาชนะ-สมาธิ (Vessel-Meditation, พ.ศ. 2535-2536) วิปัสสนา-ภาชนะ (Vipassana-Vessel, พ.ศ. 2536-2537) และ Body Temple (พ.ศ. 2538-2539)



ภาพประกอบหมายเลข 27 Lotus Sound ของมณเฑียร บุญมา (2535)
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา

ผลงาน Lotus Sound (เสียงแห่งดอกบัว) พ.ศ. 2535 คือแรงบันดาลใจจากการไปนมัสการพระสารีริกธาตุ ที่พระธาตุวัดดอยสุเทพ เสียงระฆังกังวาน กับเสียงกระดิ่งที่สะท้อนกับแรงลม ช่วยดึงสติและคลายความหมองโศก มณเฑียรมองเห็นความละม้ายของระฆังกับกระถางดินเผาคว่ำจากฝีมือช่างท้องถิ่น เสียงระฆังถูกแปรเปลี่ยนเป็นผลงานจัดวางจากกระถางดินวางคว่ำทรงระฆัง ก่อเป็นแนวกำแพงซ้ำ ๆ กันจากระฆังนับร้อยใบ ความกึ่งทึบกึ่งโปร่งท้าทายความสมดุลให้รู้สึกถึงความมั่นคง แต่ก็เปราะบางและน่าหวาดเสียว

ความเป็นสองนัยของภาพของระฆังที่คว่ำหงาย วางสับหว่างกัน ที่ทำให้เกิดช่องว่างระหว่างเส้นรอบนอกที่เป็นรูปของระฆังอีกด้วย สะท้อนภาวะของการซ้ำ การย้ำ หรือการถ่วงทิ้งน้ำหนักให้เกิด

ความสงบและสมดุล จากการเรียงตัวเป็นผนัง มีช่องเว้นว่าง เป็นกึ่งทึบ-กึ่งตัน อันเป็นลักษณะเฉพาะของผลงานของมณเฑียร ที่ใช้ภาวะขั้วตรงข้ามมาใช้กลับไปกลับมา เช่นความหนักกับความเบาบาง ความนิ่งกับความเคลื่อนไหว แก่นสารกับความว่างเปล่า

เมื่อมองทะลุไปหลังการติดตั้งกำแพงโค้งจากระฆังดินเผา บนผนังภายในผลงานติดดอกบัวที่ประกอบไปด้วยก้าน กลีบ เกสร และซ่อนเทปเสียงพระธรรมไว้ในชิ้นงาน เปรียบเทียบดอกบัวที่พ้นน้ำและยังไม่พ้นตามแนวคำสอนของพระพุทธเจ้าเป็นปรัชญาที่แฝงอยู่ในชิ้นงาน นอกจากนี้ ดอกบัวยังถูกนำมาอ้างอิงถึงลักษณะของมหาสัปบุรุษ หรือผู้มีบารมีมาก อย่างการเดินเจ็ดก้าวของพระพุทธเจ้าเมื่อทรงประสูติ แล้วมีดอกบัวคอยรองรับพระบาท หรือแนวคิดประติมานวิทยาที่ว่าหนังหุ้มองคชาติของพระพุทธเจ้ามีรูปร่างเป็นกลีบดอกบัว นอกจากนี้ ดอกบัวยังสื่อแทนการบรรลุธรรม หรือรู้แจ้ง เช่นเดียวกับดอกบัวที่แม้มีรากจุ่มลงในโคลนตม แต่ดอกจะงอกงามพ้นนำเสมอ (Silpasart, 2014: 123) การอ้างอิงความหมายที่เกี่ยวโยง ไปยังประติมานวิทยา หรือพุทธปรัชญา ทำให้ผลงานของมณเฑียร นับเป็นตัวอย่างการพลิกฟื้น (revive) หรือตีความภูมิปัญญาท้องถิ่นอีกครั้ง อันเป็นช่องทางในการเชื่อมปรัชญาทางศาสนา และภูมิปัญญาท้องถิ่นเข้ากับการสร้างสรรค์ศิลปะ

ภาพประกอบ 31 Vipassana-Meditation แสดงในศิลปเทศกาลบ้านวัดและสุสาน พ.ศ. 2535-2536
ที่มาของภาพ: เชียงใหม่จัดวางสังคม (Chiang Mai Social Installation)

กระทั่ง ในปีถัดมาผลงาน Lotus Sound ได้รับเชิญไปจัดแสดงในมหกรรมศิลปะ Asia-Pacific Triennial ครั้งที่ 1 พ.ศ.2536 ระหว่างการติดตั้งผลงานก่อนพิธีเปิดงานชั้นระฆังดินเผาได้ร่วง

หล่นลงมา มณเฑียรไม่ได้แสดงท่าทีตกใจหรือผิดหวังต่อสิ่งที่เกิดขึ้นแม้แต่น้อย เพียงแต่ยอมรับด้วยความปล่อยวางแล้วเริ่มเรียงระฆังดินเผาใหม่จนเสร็จสิ้นทันพิธีเปิด

มณเฑียรตัดสินใจใช้ชีวิตและทำงานในเชียงใหม่ จนถึงช่วงท้าย ในปี พ.ศ. 2537 เป็นช่วงเวลาคาบเกี่ยวที่เขาต้องย้ายกลับไปกรุงเทพฯ เพื่อดูแลลูกชายคนเดียวที่ยังเยาว์วัย อย่างไรก็ดี มณเฑียรสนใจการบำบัดรักษา ทั้งร่างกาย และจิตใจในองค์รวม โดยสั่งสมจากการศึกษาพุทธปรัชญาอย่างต่อเนื่องอยู่แล้ว เขาใช้ความพยายามยื้อชีวิตภรรยาโดยวิธีการต่าง ๆ รวมถึงรักษาแบบแพทย์ทางเลือกอย่างสุดความสามารถ ระหว่างที่ภรรยาล้มป่วยหนัก กระทั่งเธอเสียชีวิตในช่วงต้นปี 2537 ซึ่งประสบการณ์เหล่านี้ได้ถ่ายทอดผ่านผลงานศิลปะของเขา และผสานเป็นส่วนหนึ่งกับการดำเนินชีวิตของเขาอย่างลึกซึ้ง

ภาพประกอบ 32 มณเฑียร บุญมา ขณะติดตั้งผลงาน Lotus Sound
กับนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล พ.ศ. 2536
ที่มาของภาพ: สูจิบัตรนิทรรศการตายก่อนดับ การกลับมาของมณเฑียร บุญมา พ.ศ. 2548

ผลงาน Body Temple เป็นผลงานประติมากรรม จัดวาง ที่ถูกสร้างขึ้นเฉพาะสำหรับเทศกาลศิลปะเชียงใหม่จัดวางสังคมครั้งที่ 3 (พ.ศ. 2538-2539) กล่องไม้ว่างเปล่าคล้ายโลงศพหลายใบตั้งเรียงรายทับซ้อนขึ้นคล้ายสถูปร้าง มณเฑียรสร้างผลงานชุดนี้หลังจากเดินทางไปศึกษาปราสาทหินหลายแห่งในภาคอีสาน เกิดแรงบันดาลใจจากอโรคยาศาล โรงพยาบาลชุมชนในอารยธรรมขอมโบราณ พื้นผิวของโลงไม้ทั้งภายนอกและภายใน ถูกระบายทับด้วยผงสมุนไพรไทยหลาก

ชนิด ทำให้เกิดสีที่แตกต่างกัน รวมถึงกลิ่นอบอวลที่ต่อมากลายเป็นส่วนประกอบสำคัญในผลงานศิลปะของเขา เชื้อเชิญให้ผู้ชมสอดตัว แทรกร่างกายเข้าสู่พื้นที่ใจกลางของผลงานที่คับแคบ เปรียบได้ดั่งภาวะของการเฝ้ามองตัวเอง และการเยียวยารักษา ผลงานดังกล่าว นับเป็นผลงานประติมากรรมสังคมชิ้นสุดท้ายที่มณเฑียรได้มอบไว้เป็นประวัติศาสตร์ แทนช่วงเวลาที่เขาเคยใช้ชีวิตอยู่เชียงใหม่

หลังจากติดตั้งแสดงอยู่ภายในวัดพันตอง กลางเมืองเชียงใหม่ ในช่วงสุดท้ายของกิจกรรมศิลปะสาธารณะครั้งนั้น มณเฑียรได้เคลื่อนย้ายผลงานชิ้นนี้มาจัดการแสดงสดบริเวณกลางลานโล่งภายในวัดสวนดอก โดยศิลปินได้นิมนต์พระสงฆ์มาสวดอุทิศส่วนกุศลก่อนการจุดไฟเผาผลงานจนเหลือเพียงเถ้าถ่าน

กลิ่นเผาไหม้ สายควันไฟจากการฌาปนกิจโลงศพ อันเป็นอุปลักษณ์ของร่างกาย ตามการตั้งชื่อผลงานว่า Body Temple ที่ล่องลอยสู่ท้องฟ้าเป็นการสื่อสารยังโลกหน้า ภายในพื้นที่ว่างของโครงสร้างไม้ที่เปราะบาง มณเฑียรยังนำผลงานดินเผารูปทรงบาตรที่ปากถูกปิดสนิท ซึ่งเขาเคยสร้างขึ้นก่อนหน้า ในศิลปะเทศกาลวัดและสุสาน ครั้งที่ 1 พ.ศ. 2535-2536 มาจัดวางประกอบผลงานการแสดงสดนี้ อีกทั้งอุปกรณ์ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ไม่ว่าจะเป็นธูปเทียน สายสิญจน์ เครื่องอัฐบริขารต่างๆ การประกอบพิธีดังกล่าวเปรียบเป็นการสะเดาะเคราะห์ หรือสวดอ้อนวอน เพื่อแก้ไขชะตากรรม

การผสมระหว่างร่าง (body) กับวิหารหรือวัด (temple) สื่อว่าร่างกายเป็นวิหารที่มนุษย์จะค้นพบความสงบ นอกจากนี้แล้ว ผลงานของมณเฑียร ยังสนใจการแปรสภาพ ความเสื่อมสลายลงเป็นความว่าง เมื่อการเผาไหม้ นำไปสู่การแตกดับ และเปลี่ยนสภาพต่างจากเดิมไปเป็นการถาวรเช่นเดียวกับ ร่างกายที่ไม่จีรัง และสูญสลายไปในที่สุด

ในการทำงานนี้ ยังมีการบันทึกเป็นวีดิทัศน์ (video) บันทึกการติดตั้ง และพิธีฌาปนกิจ Body Temple (2538-2539) บันทึกเปลวเพลิงเผาไหม้กองประติมากรรม ที่เกิดจากการต่อกล่องเรียงกันขึ้นเหมือนปรางค์ หรือสถูป ซึ่งถูกนำมาทำพิธีเผา พร้อมนิมนต์พระมาสวดที่วัดสวนดอก พิธีกรรมของมณเฑียรเพื่อทำลายร่างกายที่จำลองขึ้นใหม่เป็นทรงคล้ายวิหาร สื่อความหมายสองนัยระหว่างแหล่งพักพิง กับเครื่องพยุงชีวิตนี้ มณเฑียรกล่าวถึงร่างที่มอดไหม้ แตกดับนี้ว่า กลิ่นทำให้เราระลึกความหมายของธรรมชาติ ความจริงของธรรมชาติ โลงเป็นเรื่องของการสงบสติ เพราะตามคติของพุทธศาสนาให้สังวรต่อความตาย เขาต้องการนำกล่อง หรือโลงมาประกอบเป็นโครงสร้างคล้ายอาคารและค่อย ๆ ย่อขนาดลงไป ลดไปเรื่อย ๆ จนเหลือขนาดเล็ก ให้เป็นที่สงบแก่วิญญาณ ความขี้อิจฉา จากความละโมบ ความเห็นแก่ตัว กลิ่นสมุนไพรมาชะล้างร่างกายอบคน ผมเรียกชื่อว่าวัดของร่างกาย สิ่งเลวร้ายที่อยู่ข้างนอกทั้งหมดที่ทำให้คนเรามีกิเลส เพื่อชักจูงให้เกิดความบริสุทธิ์ แต่ชีวิต

ในปัจจุบันดึงเราไปในทางต่ำ การเผาเป็นสิ่งที่ผมอาจจะเชื่อว่า มีบางอย่างในจิตใจ ที่คนพึ่งพานับถือหรือมองไม่เห็น เราน่าจะมาเผาผลาญและเป็นการทำบุญถวายพระ

ภาพประกอบ 33 ภาพนิ่งจากวิดีทัศน์ ขณะมณเฑียร บุญมาอธิบายผลงาน Body Temple ที่วัดสวนดอก พ.ศ. 2538

ที่มาของภาพ: นาวินโปรดักชั่น สตูดิโอเค

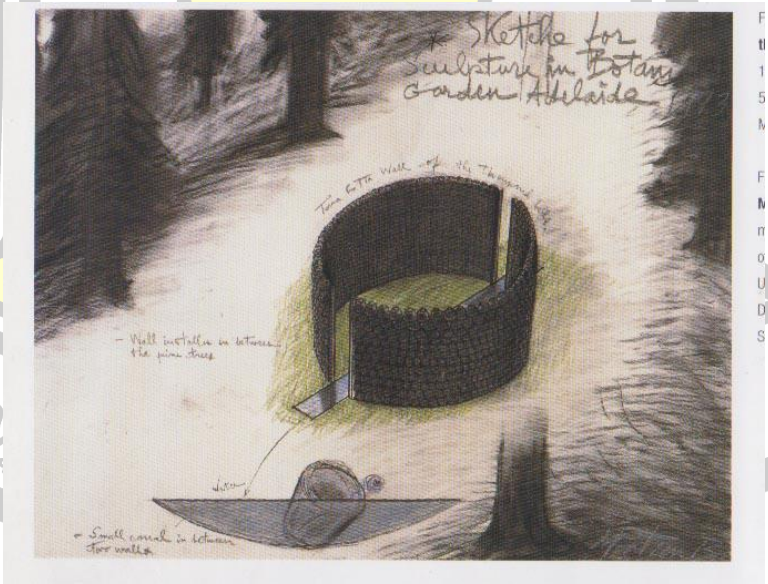
นอกจากนี้ผลงานของเขายังเป็นการเชื่อมต่อตนเองในฐานะปุถุชน ที่เสาะหาช่องทางติดต่อหรือต่อรองกับสิ่งที่มองไม่เห็น เพื่อปรับเปลี่ยนชะตากรรมกับโลกหน้าให้ดีขึ้น โดยอาศัยพื้นที่ของความศักดิ์สิทธิ์ในวัด อันเป็นหนทางยืดเหนี่ยวในยามที่ผู้คนไร้คำตอบต่ออุปสรรคต่าง ๆ ผลงานดังกล่าวจึงเป็นการทำงานทั้งเชิงพื้นที่ พิธีกรรม และใช้สัญลักษณ์ ที่ทำให้ศิลปะเป็นเรื่องใกล้ตัวเปรียบได้กับการบำบัดตัวเอง

มณเฑียรยังคงสร้างงานในลักษณะที่ท้าทายความสมดุลหลังจากนั้นในผลงาน Vessel Meditation พ.ศ.2536 ในเทศกาลศิลปะเชียงใหม่จัดวางสังคม มณเฑียรจัดวางชามเซรามิคสี

ธรรมชาติ เรียงเป็นกำแพงทรงกลมท่ามกลางเงาไม้ สื่อถึงบรรยากาศของการบำเพ็ญทุกกรกิริยาของพระพุทธเจ้าก่อนการบรรลุธรรม ชามที่หงายสลับคว่ำ แทนการบริโภคและการเสพสุขที่มากเกินไปซึ่งอาจนำไปสู่การป่วยไข้ได้

ในปลายปีเดียวกันนั้น มณเฑียรทดลองติดตั้งงานด้วยวัสดุเดียวกันแต่เพิ่มปริมาณความสูงของชั้นชามเซรามิค นำมาติดตั้งในลักษณะหอคอยทรงกลม จนดูเกือบจะขาดสมดุล ในผลงาน A Pleasure of Being, Crying, Dying and Eating จัดแสดงที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหอศิลป ถนนเจ้าฟ้า โดยระหว่างการจัดแสดงนิทรรศการชิ้นงาน ได้พังทลายลงมาเช่นเดียวกับเมื่อครั้งที่เกิดขึ้นก่อนหน้านั้นในการติดตั้งงาน Lotus Sound สำหรับนิทรรศการ Asia Pacific Art Triennale ครั้งที่ 1 ที่ประเทศออสเตรเลีย

โดยในครั้งที่ไปติดตั้งในพื้นที่แสดงผลงานนี้ก็เช่นเดียวกัน ที่มณเฑียรไม่ได้แสดงอาการหวั่นวิตก แต่กลับมองภาวะที่เกิดขึ้นเป็นการเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติที่เราไม่อาจควบคุมได้ สรรพสิ่งย่อมมีการเกิดขึ้นและเสื่อมสลาย เป็นสภาวะที่สอดประสานระหว่างความเปราะบางเสื่อมสลายกับความมั่นคงที่ตั้งตระหง่าน ชามที่ตกแตกจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของการติดตั้งผลงานที่ช่วยเน้นย้ำการสื่อสารภายใต้แนวคิดของมณเฑียรได้ดียิ่งขึ้น ดังพุทธพจน์ “ชีวิตของสัตว์เหมือนภาชนะดิน ซึ่งมีความสลายเป็นที่สุด”



ภาพประกอบ 34 ภาพร่างผลงาน Room ร่างแรกสำหรับนิทรรศการกลางแจ้ง
ใน Adelaide Festival ประเทศออสเตรเลีย พ.ศ. 2537

ที่มาของภาพ สูจิบัตรนิทรรศการ Temple of The Mind พ.ศ. 2546

ในช่วงท้ายแห่งอาการเจ็บป่วยของภรรยา มณเฑียรร่างภาพลายเส้น เป็นเครื่องหมายคำถามหรือปรัศนีและเครื่องหมายตกใจหรืออัศเจรีย์ ลงบนกระดาษ แล้วติดรอบกำแพงห้องที่โรงพยาบาล เครื่องหมายทั้งสองเป็นเสมือนแทนการรับรู้ได้ หมายถึงการได้ยินและเห็นผ่านผัสสะรูปต่าง ๆ ซึ่งความโค้งขดเป็นความประจวบเหมาะที่ขอบนอกของเครื่องหมายปรัศนีนั้นละม้ายกับรูปทรงของใบหู

การฟัง หรือใบหู ที่สื่อแทนถึงช่องทางเดียวที่ภรรยาของเขาจะติดต่อ หรือเชื่อมกับมณเฑียรหรือโลกของคนปกติ เครื่องหมายปรัศนี เป็นความรับรู้ที่เต็มไปด้วยช่องว่างหรือความสงสัย ระหว่างผู้ที่ทำหน้าที่ได้แค่เป็นฝ่ายฟัง แต่คู่สนทนาไม่อาจเข้าใจได้ หรือความฉงนตกใจและเต็มไปด้วยคำถามแต่ไร้เสียงคำตอบ เพราะทั้งสองติดต่อกันด้วยการเขียนในกระดาษจดโน้ต อันอาจจะเป็นการแสดงออกเพียงอย่างเดียวที่พอจะเยียวยามณเฑียรและภรรยาในช่วงเวลานั้น

ภาพประกอบ 35 ผลงาน Room (2537/2563) ติดตั้งรอบเจดีทรงระฆัง วัดอุโมงค์สวนพุทธธรรม

ที่มาของภาพ นาวิน โปรดักชั่น (สตูดิโอเค)

ผลจากความวิตกกังวลต่ออาการป่วยของภรรยา จิตใจที่ว้าวุ่นและทรมาน ทำให้มณเฑียรสนใจความวิเวก และความสงบ ระหว่างที่ภรรยาป่วย ด้วยความอ่อนแอของร่างกาย เขาใช้การวาดเขียนเป็นเครื่องมือสื่อสารกับภรรยา ภาพวาดเส้นที่ขดวนของเครื่องหมายคำถาม กับเครื่องหมายอัศเจรีย์เป็นตัวแทนความวิตกและสงสัยของเขาที่มีต่อชะตาชีวิต รูปทรงของ เครื่องหมายปรัศนี กับอัศเจรีย์ ถูกนำมาใช้ในผลงานของเขาในช่วงดังกล่าว อันเป็นตัวแทนของจิตมนุษย์ที่เวียนว่ายอยู่ในความพะวงสงสัยและการคลี่คลายเมื่อรู้คำตอบ (Albert Pharawi Wongjirachai, interview: 1992)

กระทั่ง ปี พ.ศ.2537 มณเฑียรได้รับเชิญจากเทศกาล Adelaide Festival ประเทศออสเตรเลีย ในข้อเสนอโครงการเพื่อติดตั้งในสวนพฤกษศาสตร์ ที่เต็มไปด้วยต้นสน มณเฑียรสร้างผลงาน Room จากวัสดุไม้สนก่อเป็นโครงสร้างขึ้นมาในลักษณะโปร่ง แต่มีพื้นที่ปิดภายใน แขวนไว้ด้วยผ้าฝ้ายสีดำที่พิมพ์ซิลค์สกรีน เป็นรูปเครื่องหมายปรัศนี และอัศเจรีย์สีทอง ที่ทำให้ผู้ดู เกิดภาวะสมาธิ แม้เพียงชั่วครู่ชั่วยาม เป็นความวิเวกที่เกิดจากการล้อมกรอบ หรือขาดการเชื่อมต่อโดยตรงกับสิ่งแวดล้อม จึงเต็มไปด้วยความขัดแย้งระหว่างพื้นที่ปิดกับเปิด ระหว่างความเป็นส่วนตัวกับสาธารณะ ดังที่นักประวัติศาสตร์ศิลป์ ชาวอเมริกันจีน เมลิซ่า ชิว (Melissa Chiu, 2003) ได้วิเคราะห์ไว้ในบทความชื่อว่า Architecture of Solitude เมื่อปี 2003 ไว้ว่า ผลงานชุด Room สร้างบรรยากาศของความวิเวก (solitude) หรือถูกคั่นแยก ให้อยู่ท่ามกลางความจดจ่อ จากการถูกห่อหุ้มในพื้นที่ของความสงบ (Chiu, 2003: 46)

ภาพประกอบ 36 รายละเอียดผลงาน Room (2537/2563) ติดตั้งรอบเจดีทรงระฆัง ที่วัดอุโมงค์สวนพุทธธรรม จังหวัดเชียงใหม่

ที่มาของภาพ นาวิน โปรดักชั่น (สตูดิโอเค)

ขบวนการสร้างผลงาน Room (2537) มณเฑียร ใช้การขัดไม้สับหว่าง วางซ้อนกันไปมา เหมือนการต่อแบบจำลองจากก้านไม้ขีดไฟ เพื่อเป็นการถ่ายทอดประสบการณ์ของความวิเวก ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากกลดของพระธุดงค์โดยสร้างเป็นห้องขนาดเล็ก 7 ห้องที่ต่างกันไป เพื่อให้คนดูสอดตัวเข้าไปนั่ง ยืน และนอน โดยติดตั้งที่แทรกตัวสู่ความสงบของธรรมชาติกลางสวนสาธารณะ

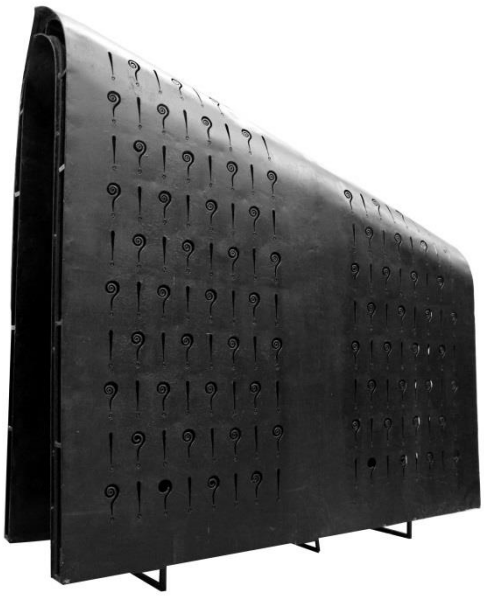
ส่วนการเตรียมการก่อนติดตั้ง มณเฑียร พิจารณาความหมายและสภาพแวดล้อมในสวนพฤกษศาสตร์ที่เต็มไปด้วยต้นสน ด้วยท่อนไม้ที่ถูกวางขัดสลับกัน เกิดเป็นโครงสร้างรูปทรงคล้ายสถูป มณเฑียรได้อธิบายถึงแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานชิ้นนี้ไว้ ปรากฏเป็นหลักฐานลายมือว่า ในจดหมายที่เขียนถึงแอลิสัน แคร์รอล ภัณฑารักษ์ของเทศกาลว่า

> ‘My work “Room” originated from my first visit to
> the Botanic garden. I found the pine trees which are planted
> on the hill parallel in order near the conifer lawn and their
> surrounding make me feel seemly like as I stay in the temple’

โดยผู้วิจัยได้ถอดความเป็นภาษาไทยดังนี้

> “ผลงาน “Room” ของผมเกิดจากการไป
> เยือนสวนพฤกษศาสตร์ เป็นครั้งแรก ผมเห็นว่าต้นสนที่ปลูกบนเนินเขา
> นั้นขึ้นเรียงคู่ขนานอย่างเป็นระเบียบ ใกล้ ๆ กับลานที่ปลูกต้นสน ซ
> และการล้อมรอบของมันทำให้ผม
> รู้สึกกำลังอาศัยอยู่กับความสงบของวัด”

อนึ่ง มณเฑียรเคยบันทึกไว้ในสมุดภาพร่างความคิดของเขาว่า “เราต้องการ Room เพราะเราขาด Room เรามาเพื่อที่ ๆ เราขาดเติม” ‘ห้อง’ เหล่านี้ก่อให้เกิดความรู้สึกที่ขัดแย้งกัน เช่น การปิด-เปิด เป็นส่วนตัว-สาธารณะ ทึบ-โปร่ง อึดอัด-สงบ ศิลปินได้เชื้อเชิญให้สอดแทรกร่างกายเข้าไปปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่ภายใน ทั้งอิริยาบถยืน นั่ง และนอน เปิดโอกาสให้ผู้มาเยือนได้ทดลองใช้พื้นที่ภายในของผลงานชุดนี้เพื่อทำสมาธิ ภายในบริเวณที่คับแคบ ประหนึ่งอยู่ในกลดของพระธุดงค์



ภาพประกอบ 37 In Between พ.ศ. 2537 ผลงานสะสมของ DC Collection
ที่มาของภาพ: นาวิน โปรดักชั่น สตูดิโอเค

การจำลองบรรยากาศของความวิเวิก ที่ถูกห่อหุ้ม หรือแทนด้วยผ้าโปร่งบางสีดำ ที่ซ่อนลวดลายทองอร่ามอยู่หลังโครงสร้างไม้ เปรียบเสมือนพื้นที่แห่งการ ‘รับรู้’ กับ ‘ไม่รับรู้’ ภาพเครื่องหมายปรัศนีและอัศเจรีย์ที่ศิลปินนำมาพิมพ์เป็นลายผ้า คู่สัญลักษณ์ทั้งสองเป็นดั่งตัวแทนของภาวะจิต ที่ดำเนินไปในห้วงของความสงสัยและตื่นตัวอยู่เป็นนิจ ตลอดชั่วชีวิตมนุษย์ทุกคน ซึ่งมณเฑียรเชื่อว่าคำถามและปัญหาทั้งหลายนั้นจะถูกถอดรหัส จนค้นพบกับคำตอบ เมื่อจิตใจเราก้าวเข้าสู่ห้วงแห่งความผ่อนคลายและการตื่นรู้ อันเกิดขึ้นได้ไม่ว่าจะด้วยการเพ่งพิจารณาสัญลักษณ์ตรงหน้าหรือหลับตาลงก็ตาม

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 38 ภาพร่างผลงาน Room ร่างแรกสำหรับนิทรรศการกลางแจ้ง
ใน Adelaide Festival ประเทศออสเตรเลีย

ที่มาของภาพ: สูจิบัตรนิทรรศการ Temple of The Mind พ.ศ. 2546

ภาวะภายใน Room นับว่าสื่อสารถึงการระงับและไตร่ตรองด้วยจิตใจ จากองค์ประกอบการติดตั้งด้วยผืนผ้าสีดำพิมพ์เครื่องหมายคำถามและเครื่องหมายตกใจปิดคลุมโครงไม้เหล่านั้นไว้อีกชั้นหนึ่ง มณเฑียรได้อธิบายการใช้เครื่องหมายปรัศนี และอัศเจรีย์ว่า

> “เครื่องหมายคำถามเป็นสัญลักษณ์ของความไม่รู้ที่รู้ได้โดยการทำสมาธิ เส้นโค้งวงของเครื่องหมายคำถามแทนการเคลื่อนไหวจากจากภายนอกเข้ามาภายใน (และในทางกลับกันคือจากนอกออกใน) ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำได้ถ้าเรามีสมาธิเมื่อเราเผชิญกับสิ่งที่เราไม่รู้ เรารู้สึกได้แต่ไม่สามารถอธิบายได้ และเครื่องหมายตกใจเป็นความตระหนักถึงสิ่งทีว่านี้”

อย่างไรก็ตาม มณเฑียรไม่สามารถเดินทางไปเข้าร่วมเทศกาลนี้ ในช่วงติดตั้งงานและพิธีเปิดเนื่องจากภรรยาของมณเฑียรอยู่ในภาวะวิกฤติ จนไม่อาจละสายตาจากไปได้ มณเฑียรส่งลูกศิษย์คือ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ไปควบคุมการติดตั้งงานและร่วมพิธีเปิดแทน ในช่วงปีเดียวกันนี้มณเฑียรได้พัฒนาผลงานประติมากรรมจากอลูมิเนียมผสมกราไฟต์ เช่น Sala of Mind, Black Question, Black Altar ด้วยการเจาะเครื่องหมายปรัศนี สลับกับเครื่องหมายอัศเจรีย์ผ่านเนื้อวัสดุรอบชิ้นงาน เพื่อสื่อถึงสภาพจิตใจที่วิตกกังวล และการเผชิญกับคำถามที่ไร้คำตอบ สื่อแทนถึงปริศนาชีวิตที่รอการคลี่คลายหรือข้ามผ่าน กลุ่มเครื่องหมายคำถาม และตกใจ ปรากฏอยู่ในกลุ่มผลงานของมณเฑียร อีกหลายระลอกต่อมา ไม่ว่าจะเป็น Black Question (2539) หรือ In Between (2539)

ภาพประกอบ 39 Black Question พ.ศ. 2538
ผลงานสะสม MAIIAM Contemporary Art Museum

ที่มาของภาพ นาวิน โปรดักชั่น สตูดิโอเค

แต่เนื่องด้วยระยะของมะเร็งที่ลุกลามทำให้ภรรยาของมณเฑียรมีอาการทรุดลงอย่างรวดเร็ว ปี พ.ศ.2537 จันทร์แจ่ม บุญมา ได้จากโลกนี้ไปด้วยความสงบ ในวันที่ 18 เมษายน พ.ศ. 2537 ซึ่งนับเป็นความสูญเสียอันประเมินค่ามิได้ในชีวิตของมณเฑียร

ความโศกเศร้าจากการสูญเสียภรรยาอันเป็นที่รัก นำความทุกข์และเสียกำลังใจมาให้ มณเฑียรเขาหันไปใช้การทุ่มเททำงาน เพื่อลืมทุกข์ และสนใจความหมายเชิงการรักษาเยียวยาทั้งร่างกายและจิตใจจากอโรคยศาลา ที่พักพิง หรือโรงพยาบาลของนักเดินทางยุคโบราณ ตามความเชื่อศาสนาฮินดู โดยออกทัศนศึกษากับลูกศิษย์ธัชชัย หงษ์แพง ไปที่ภาคอีสาน เพื่อทัศนศึกษาปราสาทต่าง ๆ ได้แก่ ปราสาทพิมาย ปราสาทพนมรุ้ง และปราสาทศีขรภูมิ ส่วนรูปทรงปราสาทบายน ที่สลักใบหน้าจักรพรรดิชัยวรมันที่ 7 ที่เขาสนใจค้นคว้า ถูกพัฒนาเป็นผลงานชุด Sala of Mind ในเวลาต่อมาเช่นกัน

จากความทุกข์กังวล ต่ออาการป่วยของภรรยา ที่มณเฑียรพยายามทุกวิถีทางในการรักษาชีวิตภรรยาไว้ ดึงดูดเขาให้สนใจการปฏิบัติสมาธิ วิปัสสนา การกลับมาใช้ชีวิตในสภาพแวดล้อม ที่ผู้คนยังพึ่งพาพื้นที่ทางจิตวิญญาณ ด้วยการเข้าไปค้นหาความสงบ และลงมือปฏิบัติสมาธิ ในพื้นที่ความสงบเช่นวัด ไม่เพียงเป็นหนทางสร้างสมดุล ให้แก่จิตใจ ยังเปิดโอกาสให้การสร้างสรรค์ศิลปะคืน

กลับไปยังต้นกำเนิดของแนวคิด และความมุ่งหมายในการสร้างสรรค์ในสังคมไทย คือการสร้างงานเพื่อเป็นการอุทิศส่วนกุศล

ชีวิต และแรงผลักดัน ในการสร้างสรรค์ศิลปะสู่การสร้างตัวตน และเสนอภาพตัวแทนในศิลปะร่วมสมัยสากล

ช่วงปลายพุทธทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา ชีวิตและการทำงานของมณเฑียร บุญมา หลังจากการสูญเสียครั้งยิ่งใหญ่ เขาอาศัยหนทางที่จะดึงให้จิตใจอันเศร้าโศกให้หันเหจากกองของความทุกข์ทรมาน และเพื่ออยู่ดูแลบุตรชายเพียงคนเดียวต่อไป รวมทั้งตอบแทนสังคมในฐานะอาจารย์และศิลปินได้ เขาอุทิศเวลาให้กับการดูแลครอบครัว และชื่อเสียงที่ตามมาจากการแสดงผลงานศิลปะอย่างต่อเนื่อง ทำให้เขาได้รับเชิญจากเทศกาลศิลปะชั้นนำของโลก ไม่ว่าจะเป็นอีสตันบูล เบียนนาเล, โยฮันเนสเบอร์ก เบียนนาเล

รวมทั้งการได้รับเกียรติให้ร่วมแสดงนิทรรศการในวาระพิเศษขององค์การอนามัยโลก ว่าด้วยวิกฤตการณ์ร่วมสมัยที่กระทบผู้คน ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 ไม่ว่าจะเป็นโรคระบาด เหตุการณ์วินาศกรรม การเสื่อมทรามของสิ่งแวดล้อม ผลงานของมณเฑียร เริ่มมีขนาด และระยะเวลาในการเตรียมงานที่กินเวลา และใช้กำลังทรัพยากร เพิ่มมากขึ้น

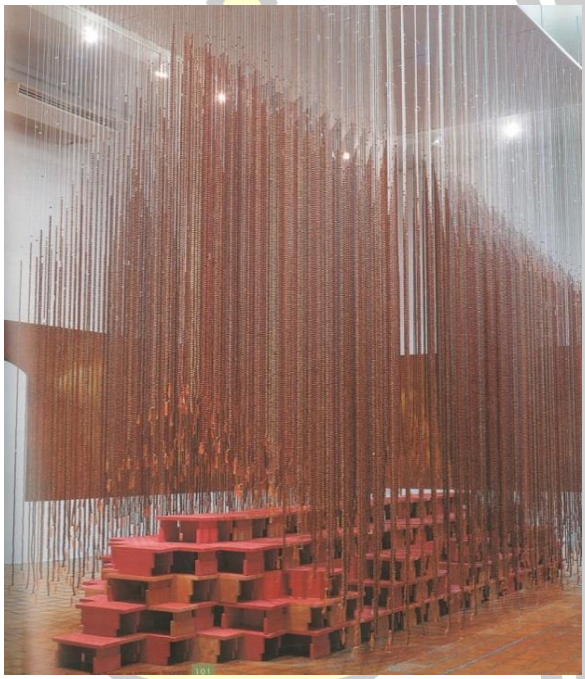
ผลงานของมณเฑียรในช่วงท้ายของชีวิต เป็นช่วงเวลาที่เขาไม่ได้เตรียมการรับมือกับความเจ็บป่วยด้วยโรคมะเร็งไว้ล่วงหน้า ซึ่งเป็นผลจากการทำงานหนัก และเดินทางแสดงผลงานอย่างไม่หยุดหย่อน ในช่วงที่เขากำลังได้รับการยอมรับและตอบแทนการทำงานหนักด้วยชื่อเสียง กระทั่งประสบผลสำเร็จ จากการทุ่มเทที่ผ่านมา

ใน ปี พ.ศ.2540 มณเฑียรย้ายจากการเป็นอาจารย์ประจำที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แล้วย้ายมาสอนที่คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในช่วงที่ได้รับเชิญไปแสดงงานที่กรุงเกียวโต ประเทศญี่ปุ่น เพื่อเตรียมนิทรรศการ มณเฑียรล้มและหมดสติระหว่างการติดตั้งงานผลงานเป็นการส่งสัญญาณให้รู้ตัวว่าสุขภาพของเขาเริ่มอ่อนแอลง

ปีเดียวกันนั้นมณเฑียรสร้างผลงาน House of Hope (บ้านแห่งความหวัง) ซึ่งพัฒนามาจากชุดอโรคยศาลา อันเป็นสถานที่เพื่อการเยียวยาจิตใจ House of Hope เป็นเรื่องของความหวังที่ไม่สามารถจับต้องได้ ผลงานชิ้นนี้ สร้างขึ้นจากวัสดุธรรมชาติ ที่ทำจากเม็ดยาลูกกลอนนำมาร้อยเรียงเป็นลูกประคำ สำหรับใช้สวดมนต์ บ้านแห่งความหวังมีขนาดใหญ่ แต่ไม่สามารถพยุงสิ่งใดไว้ได้ ไร้ซึ่งความมั่นคงและแน่นอน

มณเฑียรวางเก้าอี้ตั่งเตี้ยทาด้วยชาดสีแดงเรียงขึ้นไล่ระดับเป็นขั้นบันได เป็นสัญลักษณ์ของการรอคอยที่จะก้าวไปสู่ความหวัง แต่ขณะเดียวกันกลับรู้สึกสั่นคลอนเมื่อก้าวเท้าเหยียบย่างขึ้นไป หากมือปัดไปโดนโครงสร้างของเม็ดยาลูกประคำก็จะเกิดการโยกไหว

มณเฑียรเลือกใช้โครงสร้างหลังคาหนักเพื่อรองรับสายเม็ดยาลูกกลอนที่ให้ความรู้สึกหนักและกดทับแต่กลับปลอดภัย ผลงาน House of Hope สะท้อนถึงความขัดแย้งภายในใจที่คิดว่าศาสนาจะนำทางชีวิตได้ หรือกระทั่งกลายเป็นพื้นที่แห่งความหวังที่เป็นนามธรรมและไม่สามารถจับต้องได้ แต่ก็รู้สึกปิติสุขเมื่อเข้ามาอยู่ในพื้นที่นี้ ผลงานชิ้นนี้ติดตั้งแสดงครั้งแรก ที่ไดช์ โปรเจคท์ (Deitch Project) นครนิวยอร์ค สหรัฐอเมริกา



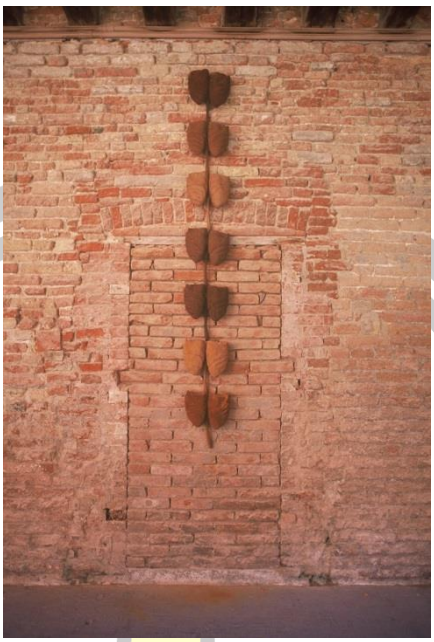
ภาพประกอบ 40 House of Hope ของมณเฑียร บุญมา (2535)
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา

นอกจากการติดตั้งลูกประคำลงมาเป็นรูปทรงของบ้านที่จับต้องไม่ได้แล้ว เขายังแก้ปัญหาของพื้นที่แสดงงานด้วยการทาผนังห้องด้วยสมุนไพร ทั้งฝาง ขมิ้น ยาหอม ชาด พริกไทยดำ และมะลิ สีจากสมุนไพรสร้างบรรยากาศฟุ้งกระจาย เหมือนกลุ่มเมฆหมอก ที่อบอวลด้วยกลิ่น และผ่อนคลายสายตาด้วยสีที่เป็นโทนวัสดุธรรมชาติ

ภาพประกอบ 41 ภาพร่างผลงาน Sketch for Nature Breath พ.ศ. 2538
ผลงานสะสมของ DC Collection
ที่มาของภาพ: นาวิน โปรดักชั่น สตูดิโอเค

ด้วยเอกลักษณ์การทำงานจากวัสดุธรรมชาติตั้งแต่แรกเริ่มจากการใช้ดิน ดินเผา จนมาถึงสมุนไพรซึ่งเกิดขึ้นเพราะมณเฑียรหาวิถีทางเลือกใหม่ในการรักษาภรรยา การทดลองใช้สมุนไพรไม่ได้นำไปสู่จุดหมายปลายทางแห่งการรักษาที่จะหายจากการป่วยไข้ แต่ยังสามารถสื่อแทนความหวังบ้านแห่งความหวังหลังนี้ จึงเป็นผัสสะแฝงการเยียวยา ที่คนดูร่วมรับรู้ได้ด้วยการสูดดม หายใจ เป็นสัมผัสที่ทำให้รู้สึกอบอุ่น สดชื่นและช่วยคลายให้เกิดความสงบ การติดตั้งงานของมณเฑียรที่มักเชิญชวนให้ผู้ชมรู้สึกหวาดเสียวในช่วงระยะหลัง เป็นการเปรียบเปรยถึงการเยียวยารักษาโรคที่เป็นความหวังหนึ่งเดียวอันแสนจะเปราะบางและไร้ซึ่งความมั่นคงแน่นอน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 42 ปอดโลหะทาเคลือบด้วยสมุนไพร ผลงานของมณเฑียร บุญมา ในนิทรรศการ คนตายอยากอยู่ คนอยู่อยากตาย Those Dying Wishing to stay, Those Living Preparing to Leave พ.ศ. 2546 ในเวนิส เบียนนาเล่ ครั้งที่ 49

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ในนิทรรศการย้อนหลัง ในปี พ.ศ. 2546 โดยสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย และภัณฑารักษ์ที่ผลักดันมณเฑียร ไปยังเวทีโลกอย่างอภินันท์ โปษยานนท์ ได้เลือกอ้างอิงคำสอนของหลวงปู่ชา ที่มณเฑียรชื่นชม และสอดรับกับความหมกมุ่นครุ่นคิดเรื่องภาวะที่โลกมนุษย์มิอาจอาจเอื้อม คือภาวะตายก่อนตาย หมายถึงการตายจากไปจากกิเลส และความอยากอันเป็นที่มาของวลีตายก่อนดับ อันเป็นชื่อของนิทรรศการครั้งดังกล่าว

หลังจากการเสียชีวิตไปในปี พ.ศ. 2543 เมื่ออายุได้เพียง 47 ปี สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ได้เชิญ ภัณฑารักษ์ไทยให้จัดนิทรรศการเพื่อเป็นการเชิดชูเกียรติและนำเสนอผลงานศิลปินร่วมสมัยไทย 2 ท่านในเทศกาลศิลปะนานาชาติ เวนิส เบียนาเล ครั้งที่ 50 ในปี 2549 โดยมีชื่อนิทรรศการว่า “คนตายอยากอยู่ คนอยู่อยากตาย” คัดสรรโดยสุธี และลักขณา คุณาวิชยานนท์ จากบทความประกอบนิทรรศการได้พูดถึงผลงานในช่วงท้ายของมณเฑียรว่า แม้ในช่วงท้าย ๆ งานจัดวางของมณเฑียร จะเริ่มมีขนาดน้ำหนักและปริมาณชิ้นวัตถุที่เพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ แต่เนื้อหาหรือสาระสำคัญในผลงานของเขา กลับพูดถึงด้านตรงข้ามของตัววัตถุ อันได้แก่ ความเปราะบางความเสื่อมสลาย หรือความสุ่มเสี่ยงที่จะพังลงมาได้ทุกเมื่อ อันเป็นตัวแทนของความกระวนกระวายในการ

รับมือความไม่แน่นอนของชีวิต เช่น ในปี พ.ศ. 2540 มณเฑียรสร้างผลงานชื่อบ้านแห่งความหวังเป็นรูปทรงของบ้านที่ประกอบขึ้นจากสร้อยที่ร้อยจากลูกปัดเคลือบสมุนไพร โดยภัณฑารักษ์ ได้เลือกผลงานนี้มาสร้างขึ้นใหม่ ในพื้นที่ของโบสถ์ และสุสานฝังศพ (สุธีและลักขณา คุณาวิชยานนท์, 2549: 7)

ภาพประกอบ 43 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ นิทรรศการ คนตายอยากอยู่ คนอยู่อยากตาย Those Dying Wishing to stay, Those Living Preparing to Leave พ.ศ. 2546 ในเวนิส เบียนนาเล่ ครั้งที่ 49

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

แม้จะเป็นการกล่าวซ้ำ จากบทนิทรรศการ แต่ผู้วิจัยเห็นว่า บทความที่อธิบายผลงานของมณเฑียร เป็นการวิเคราะห์ หรือแสดงกายวิภาคของงานจัดวางของมณเฑียรได้อย่างลึกซึ้งรอบด้าน ทั้งในแง่ทัศนธาตุ สัญลักษณ์ และประติมานวิทยา ที่โยงกับพุทธศิลป์ได้อย่างน่าสนใจ และบรรจุทุกรายละเอียด ที่กระตุ้นการค้นคว้าและตีความ เพราะ House of Hope เป็นตัวอย่างผลงานหนึ่ง ซึ่งสร้างพื้นที่และบรรยากาศของงานจัดวาง สร้างการโอบล้อมเป็นพื้นที่ในการพักพิงขึ้นจาก เส้นสายที่แกว่งไกว ขณะเดียวกันก็ดึงดูดสายตาจากสายลูกประคำสมุนไพร ที่ไม่มีความเป็นปึกแผ่นหนาใด ๆ เลย นอกจากนี้ผลงานดังกล่าว ยังสะท้อนห้วงเวลาแห่งความหวังในชีวิต เมื่อมณเฑียรให้ความสนใจกับกลิ่นและสรรพคุณของสมุนไพรเป็นพิเศษหลังจากที่เขาพยายามใช้การแพทย์สมัยใหม่ในการรักษาภรรยา

ร่องรอยตวัดด้วยทีแปรง ที่ทาผนังด้วยผงสมุนไพรจึงทำหน้าที่ คล้ายกับการระบายสีฝุ่นในจิตรกรรมฝาผนัง ทำให้ภาพที่ปรากฏจึงจำลองการฟุ้งตลบอบอวลคล้ายกับกลุ่มควันหรือเมฆหมอกในโทนสีธรรมชาติคล้ายกับแร่ธาตุ และผืนดินที่เป็นต้นกำเนิดของสมุนไพร ซึ่งนอกจากจะเป็นบรรยากาศที่เกิด

ความสงบและสวยงาม แล้วผนังพื้นที่แสดงผลงานที่ทาสมุนไพรยังส่งกลิ่นฟุ้งกระจายให้คนดูได้สูดดมอย่างชื่นใจ อีกด้วย ถือเป็นการสื่อสารไปยังผัสสะต่าง ๆ ของคนดูอย่างครบถ้วนที่สุด ผลงานจึงเป็นการปลุกผัสสะ ในด้านต่างๆไปพร้อมกัน ไม่ว่าจะเป็นการมองการเดินเข้าไปใกล้ ๆ แล้วร่างกายเรี่ยระสัมผัสด้วยแผงของเม็ดประคำหลายร้อยหลายพันเม็ด ที่สาดร้อยลงมาเหมือนเม็ดฝนที่นำมาสู่ความชุ่มฉ่ำ และปลุกความหวังในชีวิต

แต่เดิมนั้นผลงานชิ้นดังกล่าวถูกออกแบบไว้ให้คนดูสามารถเดินขึ้นไปบนพื้นบ้านที่ทำขึ้นมาจาก ตั่งที่ปูด้วยดินเหนียวสีชาด อุปมาคล้ายกับความหวังที่จะเดินทางสู่สวงสวรรค์ (เช่นกับสีแดงชาดในจิตรกรรมไทยที่ท้องฟ้า และสวรรค์ เป็นสีแดงชาด)

ภาพประกอบ 44 มุมมองภายในผลงาน Melting Void: Molds for the Mind พ.ศ. 2541
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ตั่งที่เรียงตัวกันในผลงาน Hoose of Hope พ.ศ. 2540 จะเป็นเหมือนพื้นบ้านยกสูงที่พอกด้วยดินน้ำมันผสมชาติสีแดงเพื่อให้คนดูได้รับรู้ถึงประสบการณ์การเดินอย่างสงบสำรวมเป็นเสมือนกับการตั้งสมาธิ และเป็นการเดินผ่านเข้ามาในม่านของสายฝนของเม็ดยาสมุนไพร เพื่อโอบอุ้มผู้ชมให้อยู่ในการบำบัดรักษาเยียวยาทั้งกายและใจ

กระทั่งในช่วงท้ายของชีวิต ก่อนที่มณเฑียรจะรู้ว่าตัวเองป่วยด้วยโรคมะเร็ง ยังเป็นช่วงบั้นปลายที่เขาต้องเดินทางและคิดงานศิลปะไปอย่างไม่หยุดหย่อน โดยให้ผู้ช่วยและนักเทคนิคที่เป็นลูกศิษย์ของเขาที่รับอาสามามีบทบาทในการทำภาพร่างผลงานขนาดใหญ่ และติดต่อประสานงานกับช่างปั้นช่างเหล็ก ฯลฯ ให้ชิ้นงานติดตั้ง เป็นจริงขึ้นมา

ภาพประกอบ 45 มุมมองติดตั้งผลงาน Melting Void: Molds for the Mind พ.ศ. 2541
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ผลงานชิ้นแรกๆ ที่เขาสนใจความไร้แก่นสาร ภายใน ในชุดที่ชื่อว่า หล่อที่ว่าง หรือ Melting Void: Molds for the Spirit สร้างขึ้นจากแม่พิมพ์พระพุทธรูป ที่ได้มาจากโรงหล่อของครอบครัวของลูกศิษย์และผู้ช่วยคนหนึ่งของเขา รูปทรงของพระพุทธรูปที่ภายในนั้นว่างเปล่า สามารถให้ผู้ชมมุดเข้าไปยืนอยู่ภายในเพื่อเล็งเห็นและสัมผัสถึงเนื้อในของพื้นที่ว่าง ภายในองค์พระ และเมื่อสายตาเริ่มปรับกับความมืด ผู้ชมก็จะได้เห็นทั้งพระพักตร์ของพระพุทธรูปและเห็นแสงสว่างที่เป็นจุดคล้าย ๆ กับแสงดาวอยู่เหนือบริเวณเศียรพระ อันเป็นตัวแทนของความหวังนำทางชีวิต

มณเฑียรกล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ของเขาไว้ว่า

> “ข้าพเจ้าปรารถนาให้ที่ว่างภายในองค์พระปฏิมาเป็นที่พำนักแห่งจิตใจ สติของผู้ที่ปรารถนาให้สภาวะของจิตนั้นเข้าสู่ มิติของความสงบ และผ่อนคลาย”

การทำงานของมณเฑียรในด้านหนึ่งเป็นความพยายามทำลายตัวตนและการยึดมั่นถือมั่นหรือเป็นการค้นพบสภาวะตายก่อนตาย อีกด้านหนึ่งของการทำงานผลงานของศิลปะ ผลงานชุดสำคัญของเขาได้ทำหน้าที่เป็นประจักษ์พยานของคนที่พยายามจะรักษาชีวิตของคนที่ตนรัก เยียวยาจิตใจตนเองให้สงบสมดุล และแสดงถึงการอยากจะมี

ชีวิตอยู่ต่อไป

มณเฑียรยังใช้ความคิดเดียวกันนี้ไปสร้างผลงานในบริบทของสังคมที่นับถือคริสตศาสนา ด้วยการวงตำแหน่งของโบสถ์ เว้นเป็นจุดสว่างแล้วระบายรอบ ๆ ด้วยสีดำจากดินสอถ่านหรือหมึก ในชื่อชุดที่ว่าบ้านจักรราศี (Zodiac House) ดาวหรือแสงนำทางที่ถูกเห็นเด่นขึ้นมาบรรยากาศภายในที่มืดสลัว พื้นที่ว่างภายในผลงานความรู้สึกที่ได้รับ อย่างแตกต่างไปจากองค์พระภายนอกซึ่งเต็มไปด้วยความระเกะระกะ ไร้ระเบียบของข้าวของอุปกรณ์ที่ใช้ในการหล่อพระ และพื้นผิวที่ขรุขระหยาบกร้านของแม่พิมพ์แบบหล่อเศียรและองค์พระ ที่ภายนอกขรุขระและไม่น่ามอง แต่ภายในคือพื้นที่ของความสงบ ที่จะรองรับการกำเนิดของพระปฏิมา นอกจากนี้ ประติมากรรมยังถูกยกขึ้นด้วยขาที่ยาวเรียวปลายแหลมสะท้อนความไม่เสถียรระหว่างการตั้งอยู่และแบ่งขาดกันระหว่างรูปกับสาระภายในเช่นเดียวกับความหวังและศรัทธา ล้วนแต่เป็นสิ่งที่สถิตอยู่ภายในไม่สามารถจับต้องได้ (ยุทธศักดิ์ รัตนปัญญา, 2546: 100)

ภาพประกอบ 46 ผลงานชุด บ้านจักรราศี (Zodiac House) พ.ศ. 2540-2541
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ความสามารถในการประสานประสบการณ์และความสงสัย การเผชิญหวาดกลัวที่จะต้องทำความเข้าใจและคลายความทุกข์ที่ผ่านเข้ามา การก้าวผ่านชีวิตแต่ละช่วงที่เต็มไปด้วยบททดสอบ อันเข้มข้นทำให้ผลงานของเขา สร้างความรู้สึกร่วมของผู้คนที่ต้องเผชิญความทุกข์โรคภัยไข้เจ็บ ภัยพิบัติทางธรรมชาติ หรือจากน้ำมือ หรือความเลินเล่อของมนุษย์ด้วยกัน ที่ส่งผลกระทบกระเทือนถึงกันอย่างรวดเร็วในยุคโลกาภิวัตน์ ดังที่ครั้งหนึ่งผลงานของเขาเป็นที่จับใจของผู้ที่สูญเสียขวัญกำลังใจ

หลังเหตุวินาศกรรม 911 ที่เกิดในกลางมหานครนิวยอร์ก เมืองที่ครั้งหนึ่ง จัดแสดงชุดผลงานที่ไปตระเวนแสดง ในนิทรรศการเดี่ยวของมณเฑียร หลังจากเสียชีวิต

การนำเสนอผัสสะที่ทำให้เกิดความสงบและให้ความรู้สึกถึงการเยียวยา ทำให้วงการศิลปะนานาชาติหันมาจับตามองถึงภาพแทนความเป็นท้องถิ่น สัญลักษณ์และประติมานทางศาสนา และความเชื่อท้องถิ่นที่ถูกกลบทับด้วยความรวดเร็วและฉูดฉาดของวัฒนธรรมบริโภคนิยมและข้อมูลข่าวสารที่ทำให้ผู้คนจดจ่อต่อเรื่องราวนอกตนเองไปเสียเป็นส่วนใหญ่ กระทั่งขบวนการทางความคิดของเขาเป็นแบบอย่างความสำเร็จของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยที่เชื่อมต่อกับภาวการณ์ร่วมสมัยในระดับโลกได้เช่นกัน

สรุปท้ายบท

จากการศึกษาชีวิตและการสร้างผลงานของมณเฑียร บุญมา ที่จัดลำดับเป็นสามช่วง เริ่มจากช่วงแรกของการศึกษาสะท้อนว่าชีวิตของศิลปินผู้หนึ่ง ที่ผ่านการขัดเกลาฝึกปรือจากระบบการศึกษา เพื่อสร้างผลงานสะท้อนสังคมการออกไปเป็นศิลปินนั้น ไม่ได้เป็นเพียงการทำวิชาชีพสุจริตเลี้ยงปากท้องเท่านั้น แต่ศิลปินถ่ายทอดประสบการณ์ จินตนาการด้วยผลงานที่เป็นสื่อกลาง ให้สะท้อนโลกทัศน์ของปัจเจก โดยแฝงด้วยปัจจัยเบื้องหลังต่าง ๆ ที่คอยกำหนด ไม่ว่าจะเป็น พื้นเพของเพศสถานะ ชาติพันธุ์ ชนชั้น และฐานะทางเศรษฐกิจหรือสังคม ดังจะเห็นได้จากชีวิตช่วงแรกของมณเฑียร ขณะเข้ามาเรียนศิลปะที่กรุงเทพ กับการต้องต่อสู้หาเลี้ยงชีพด้วยการเย็บกระเป๋าหนังขายกับเพื่อนร่วมรุ่นเพาะช่าง คือชาติ กอบจิตติ เพื่อนำเงินไปซื้อวัสดุอุปกรณ์ศิลปะ แล้วรวมกลุ่มกับเพื่อน ๆ ออกไปวาดภาพ

นอกจากนี้มณเฑียรยังเป็นนักเรียนศิลปะในยุคแสวงหา ที่บรรยากาศของการอ่านและเขียน รวมทั้งภาพยนตร์ อย่างเช่นไฟศิลป์ (Lust for Life) ซึ่งเป็นเรื่องราวของศิลปินผู้ทุกข์ยาก และชีวิตอันขมขื่นเป็นตำนาน และให้แรงบันดาลใจแก่ศิลปินหลายคน กระตุ้นให้ภาพลักษณ์ของศิลปินขบถหรือนอกสถาบันศิลปะ ได้รับการจับตามอง และปรับเปลี่ยนภาพของสังคมที่มองศิลปินว่าเป็นพวกขบถหรือไส้แห้ง ให้เป็นที่ยอมรับ เมื่อศิลปินอย่างจ่าง แซ่ตั้ง หรือประเทือง เอมเจริญ สร้างผลงานอย่างต่อเนื่องโดยไม่ย่อท้อต่อความอัตคัตทางเศรษฐกิจ อีกทั้งมณเฑียรเป็นตัวอย่างของศิลปินผู้มีความอุตสาหะที่จะรอให้ความพยายามในการนำเสนอตัวตนและรากเหง้าของตนที่เคยถูกมองข้าม เพราะเป็นเรื่องใกล้ตัว จนได้รับการยอมรับในระดับสากล โดยไม่ได้ใช้สูตรสำเร็จ (ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร, สัมภาษณ์: 18 ตุลาคม 2563)

ชีวิตช่วงต่อมา การประกอบอาชีพ หลังจบการศึกษา ปริญญาตรี และทำงานก่อนที่จะไปวิทยาลัยช่างศิลป์ ระหว่าง พ.ศ. 2517-2528 ผลงานของเขาสะท้อนความสนใจเนื้อหาทางสังคม จนอาจจะถูกนับว่าเป็นผลงานแนวเพื่อชีวิต เพราะผลงานทั้งชุด “กฎเกณฑ์ของสังคม” กับ “จิตรกรรม

เดือนเมษายน 2524” ล้วนแต่สะท้อนบรรยากาศความกดดัน และวิตกกังวลต่อสภาพทางการเมืองที่ไร้เสถียรภาพของสังคมไทย

ช่วงที่สองของชีวิต เริ่มจากการเดินทางไปเปิดโลกทัศน์ ศึกษาต่อยังต่างประเทศ และมาทำงานใช้ทุนที่คณะวิจิตรศิลป์ จังหวัดเชียงใหม่ ระหว่าง พ.ศ. 2531-2537 เป็นจุดเปลี่ยนที่ส่งผลต่อขบวนการความคิด และรูปแบบ การได้ลงมือปฏิบัติและตรวจสอบความคิดตนเอง ส่งผลให้เขาเป็นศิลปินที่ไม่ได้ติดอยู่กับแนวทางการสร้างสรรค์แบบหนึ่งแบบใดตลอดระยะเวลาของการสร้างสรรค์ผลงาน มีการแสดงออกที่หลากหลาย ทำให้ผลงานของเขามีทั้งรูปแบบที่เป็นจิตรกรรม วาดเส้นล้วน ๆ หรือสามารถผสมผสานไปเข้ากับความเป็นประติมากรรม เป็นสื่อผสม จนกระทั่งพัฒนาคลี่คลายไปสู่ผลงานในแนวศิลปะจัดวาง ที่เป็นสื่อศิลปะหนึ่งที่ศิลปินเลือกทำงานบ่อยครั้ง ทั้งโดยตัวของเขาเองและศิลปินไทยคนอื่น ๆ

เพราะในช่วงปลายพุทธทศวรรษ 2520 ต่อเนื่องถึงพุทธทศวรรษ 2530 ซึ่งมีความสอดคล้องกับช่วงชีวิตที่มณเฑียร ทำงานเป็นอาจารย์ใช้ทุน ที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ด้วยสภาพแวดล้อมที่แปลกใหม่ของจังหวัดเชียงใหม่ เป็นแรงบันดาลใจให้เขาสร้างผลงานชุดเรื่องราวจากท้องทุ่ง กับชุดไทยไทย

ชุดผลงานดังกล่าว ได้แก่“เรื่องราวจากท้องทุ่ง” แสดงออกชัดเจนว่าสื่อถึงชีวิตชนบท เป็นมุมมองเชิงวิพากษ์ต่อความอยู่รอดของวิถีชนบทที่กำลังเผชิญหน้ากับการเปลี่ยนแปลง ผ่านวัสดุพื้นบ้านสำเร็จรูปที่หาได้ทั่วไป ส่วนชุด “ไทยไทย” เป็นภาพนำเสนอการสังเกตเชิงวิพากษ์ เกี่ยวกับความเชื่อทางจิตวิญญาณผ่านศาสนสถาน โบราณสถานที่เป็นตัวแทนภูมิปัญญาในอดีตที่กำลังถูกชะล้างด้วยความทันสมัยหรือความก้าวหน้าทางวัตถุ ที่เกิดจากสังคมไทยเปิดรับคลื่นนักเดินทางท่องเที่ยวพร้อมกับโลกาภิวัตน์

ประกอบการเป็นผู้ชอบทำความเข้าใจสภาพสังคม และผู้คนที่ตนร่วมอาศัย มณเฑียรมองว่า ‘ตลาด’ และ ‘วัด’ เป็นสองแหล่งสำคัญ ที่สัมพันธ์และสะท้อนวิถีชีวิตในสังคมไทยได้เป็นอย่างดี การพยายามทำความเข้าใจภูมิปัญญาในอดีต ผ่านการศึกษาลักษณะเฉพาะของศิลปะท้องถิ่นและรูปแบบสถาปัตยกรรมที่แตกต่างกัน เป็นแรงบันดาลใจให้เขาศึกษาโครงสร้างของโบราณสถาน โดยเฉพาะเจดีย์ร้างที่ถูกเบียดบัง ให้แทรกตัวหลบในระหว่างซอกหลืบของตึกรามล้ำสมัยในตัวเมืองเชียงใหม่ แล้วสะท้อนให้เห็นจากชุดผลงานประติมากรรมรูปทรงสถูป ซึ่งทำจากกล่องบรรจุผลิตภัณฑ์สมัยใหม่ต่างๆ โดยศิลปินเลือกใช้วัสดุจากธรรมชาติอย่างดินและขี้เถ้า เพื่อวาดภาพร่องรอยของสถูปเจดีย์ที่ดูคล้ายกับการเสื่อมสลาย และนำมาจัดเรียงก่อรูปโดยทับซ้อนขึ้น เหมือนทรงสถูปเจดีย์อ้างอิงการเรียงอิฐของวัดในอดีต

จากข้อจำกัดทางด้านรายได้ และประกอบกับเป็นนักค้นคว้า ช่วงเวลาที่เป็นอาจารย์ที่เชียงใหม่ มณเฑียรเริ่มทำความรู้จักชุมชนหัตถกรรมรอบ ๆ เมืองเชียงใหม่ และได้ร่วมงานกับชุมชน

บ้านต้นเปา อำเภอสันกำแพง ในการทดลองผลิตกระดาษสาทำมือ สำหรับผลงานศิลปะของเขา และยังได้สร้างผลงานดินเผาอย่างต่อเนื่องที่หมู่บ้านเหมืองกุง อำเภอหางดง โดยการช่วยเหลือจากช่างปั้นอาวุโสที่สืบทอดมรดกการปั้นภาชนะดินเผาจากอดีต ปรากฏให้เห็นในผลงานหลายชุด ที่มักประกอบด้วยรูปรอยกำมือ ซึ่งมีทั้งที่ทำจากก้อนกระดาษสา และดินเผา รวมถึงปูนซีเมนต์ที่สะท้อนถึงการใช้แรงงาน ในสังคมเกษตรอุตสาหกรรม

รูปรอยของกำมือ จึงไม่เพียงแต่สื่อถึงแรงกาย แต่ยังนับเป็นรอยประทับอัตลักษณ์ประจำบุคคล หรือวิชาชีพ เขานำมาประกอบกับวัสดุอุปกรณ์การทำเกษตร รวมถึงฟาง เป็นการสะท้อนกิจกรรมชนบทที่แปรเปลี่ยน แต่ยังทิ้งร่องรอยอัตลักษณ์ไว้ ในทัศนะของมณเฑียร การกำมือเป็นการออกแรงที่ให้ความหมายเชิงกายภาพที่สะท้อนการทำงานหนัก ดังที่มณเฑียร ให้ข้อสังเกตว่าร่องรอยดังกล่าว เป็นสัจจะในมนุษย์ทุกคน ผู้ยังมีลมหายใจ และ “หากมือไม่กำ กิจกรรมไม่เกิด”

การสังเกตและแทนค่าวัสดุ ที่อุปมา แทนปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่ เป็นจริงขณะนั้น เปรียบเหมือนการทดลองเพื่อค้นหาสิ่งที่ดีที่สุดในการถ่ายทอดความคิดไปยังผู้ชม มณเฑียรกล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานของตนเองไว้ว่า

> “ปัญหาของการสร้างสรรค์จิตรกรรม ประติมากรรม ไม่ใช่สิ่งที่ข้าพเจ้าสนใจ สิ่งที่ข้าพเจ้า ตระหนักก็คือการค้นหาวิธีนำเสนอที่สร้างจินตภาพใหม่ และสามารถสื่อความหมายให้ปรากฏได้ ดังนั้นรูปแบบวิธีการและขอบเขตของการสร้างสรรค์ของข้าพเจ้าจึงไม่มี “แบบวิธีการ” ข้าพเจ้าไม่ได้ปฏิเสธเทคนิคของการสร้างงานศิลปะในอดีต ทั้งในเชิงสองมิติและสามมิติ แต่ด้วยวิธีการและเทคนิคดังกล่าว ไม่สามารถรับใช้แนวทางการสร้างงานของข้าพเจ้าได้ สำหรับข้าพเจ้าเป็นการยากอย่างยิ่งที่จะต้อง “กำหนด” รูปแบบของผลงานหรือ “ผลสรุป” ของผลงานไว้ล่วงหน้า ในการสร้างผลงานของข้าพเจ้านั้นไม่อาจจะรู้ได้เลยว่า “รูปแบบ” ของงานแต่ละชิ้นเป็นเช่นไร จนกว่าผลงานนั้น ๆ จะได้ติดตั้งเพื่อการเสนอสู่สาธารณชนแล้วเท่านั้น”
> (มณเฑียร บุญมา, 2532: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

การเป็นนักค้นคว้า และรูปแบบการทำงานที่ใช้การสังเกตรวบรวมข้อมูลของเขา ด้วยการร่างภาพจากตัวอย่างภาพถ่ายไปจนถึง การนำภาพถ่ายมาผสมกับเทคนิคจิตรกรรม ทำให้ผลงานของเขามีความเชื่อมโยงกับกระแสศิลปะสื่อผสม ที่เข้ามาในประเทศไทยขณะนั้น

การเปลี่ยนสภาพแวดล้อมในการทำงานและใช้ชีวิต เปิดโอกาสใกล้ชิดกับวิถีชีวิตชนบท และการเปลี่ยนแปลงที่เป็นผลของการปะทะระหว่างการเติบโตทางเศรษฐกิจกับพื้นฐานสังคมเกษตร หรือความยึดมั่นในพุทธศาสนาของชาวไทย การพบกับประสบการณ์ดังกล่าวโดยตรง ทำให้ผลงานของเขาในช่วงกลางของชีวิต เป็นแสดงออกทางศิลปะเพื่อสนทนาและตรวจสอบภูมิหลังของสังคมไทย ตลอดทั้งบริบทที่ล้อมรอบการสร้างผลงาน อันได้แก่การปรับตัวตามสากล หรือไสให้ทัน “โลกาภิ

วัตน์” จากสภาพสังคมที่ไม่อาจจะปฏิเสธการเปลี่ยนแปลง หรือหันหลังให้กับการเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการดังกล่าว นับว่าบริบทข้างต้น ที่มีโลกาภิวัตน์เป็นตัวเร่ง ล้วนแล้วแต่มีผลรูปธรรม อันแนบแน่นกับชีวิตประจำวันจนผู้คนมองข้าม อาทิเช่นการเปลี่ยนจากสังคมเศรษฐกิจยังชีพไปเป็นค้าขายแรงงาน เปลี่ยนท้องไร่ท้องนาเป็นโรงงาน หรือบ้านจัดสรร

การใช้เรื่องราวที่สะท้อนบรรยากาศของชนบทไทย โดยเฉพาะการยังชีพด้วยการลงแรงในท้องไร่ท้องนา ที่กำลังเลือนหายไป ถือเป็นการทำให้ความเป็นไทย สามารถสื่อสารเนื้อหากับโลกปัจจุบัน ผ่านประเด็นการเปลี่ยนแปลงของสังคมที่เกิดความขัดแย้งระหว่างสังคมเดิม โดยเปลี่ยนเกษตรกรรมเป็นอุตสาหกรรม โดยไม่จำเป็นต้องทำซ้ำภาพของความเป็นไทยแบบประเพณีนิยม เช่น การวาดตัดเส้น ลวดลายไทย

ในช่วงสุดท้ายของชีวิต พ.ศ. 2537-2543 การทำงานหนักเพื่อลืมความทุกข์ หลังสูญเสียภรรยา สะท้อนในภายผลงานช่วงหลังของเขาจะเป็นโครงการติดตั้งขนาดใหญ่ ที่ต้องอาศัยการใคร่ครวญวางแผนมาเป็นอย่างดี ผ่านการวาดภาพร่าง (sketch) ระหว่างรอยต่อจากกลางพุทธทศวรรษ 2530 ถึงต้น 2540 งานสื่อผสมมาสู่งานจัดวางขนาดใหญ่ ในคริสต์ทศวรรษ 1990 ไม่เพียงสื่อถึงการบำบัดตนเองทั้งกายและใจ แต่ยังใช้องค์ประกอบที่กระตุ้นผัสสะ สะท้อนให้เห็นจากการใช้สื่อเพื่อปลุกผัสสะ เช่น กลิ่น เสียง กายสัมผัส ช่วยกระตุ้นการรับรู้ หรือเกิดสติ ให้เกิดการระลึกถึงตัวตนกับความว่างเปล่า

แบบอย่างอันน่าจดจำ และเนื้อหาที่จับใจผู้คนดังกล่าวในผลงานของมณเฑียร ที่หลงเหลือไว้หลังความตายของเขา อันได้แก่ ความหวัง การเยียวยา ไปจนถึง การสื่อสารถึงโลกหน้า ไม่เพียงสะท้อนจิตวิญญาณของมนุษย์ ผู้ไม่ย่อท้อที่จะต่อรองหรือเปลี่ยนแปลง ชะตากรรมที่นำความทุกข์สาหัส หากยังเป็นข้อพิสูจน์ว่าตัวตนและผลงานของเขา ไม่เคยปฏิเสธสัจจะ ของชีวิตที่ดำเนินไปตามวัฏจักร

การศึกษาประวัติชีวิตของมณเฑียร บุญมา และกระบวนการสู่การเป็นศิลปิน ช่วยให้เข้าใจความเป็นมาและผลกระทบจากเหตุการณ์ สภาพแวดล้อม ในขณะที่ศิลปินใช้ชีวิต

การที่ชีวิตศิลปินผู้หนึ่งถูกสลักเสลาจากกระแสเวลาและเหตุการณ์ดังกล่าว ไม่เพียงแต่ส่งผลหรือสะท้อนในขบวนการคิดและรูปแบบ วัสดุในการสร้างสรรค์ผลงานสื่อผสมของเขาในฐานะศิลปินที่ผูกพันกับท้องถิ่นเท่านั้น หากแต่ สิ่งสำคัญ ที่เป็นหัวใจของการศึกษาการสร้างสรรค์ของศิลปินผู้นี้ คือการเป็นกรณีศึกษาถึงการเชื่อมโยงและผสานความจริงของชีวิต ที่กระตุ้นความสงสัย หรือกระวนกระวายต่อปริศนาของชีวิต ที่มนุษย์ทุกคนหาทางคลี่คลาย และประสบกับคำตอบด้วยตนเอง เป็นสิ่งกระตุ้นเตือนว่า นอกจากศิลปะนับเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตแล้ว ศิลปะยังมีส่วนเยียวยา และสร้างสมดุลหรือให้คำตอบที่ไม่สิ้นสุด

บทที่ 4
ศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่น

จากการศึกษาประวัติชีวิตและผลงานของมณเฑียร บุญมา ทำให้ทราบถึงขบวนการทางความคิดและรูปแบบการแสดงออกของศิลปิน ที่สอดผสาน และสนทนาโต้ตอบกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย มาโดยลำดับ โดยพลวัตทางเศรษฐกิจและสังคมที่เป็นฉาก หรือบริบทเบื้องหลังการก่อเกิดตัวตนศิลปิน ปรากฏให้เห็นตั้งแต่ในระดับชุมชนท้องถิ่น จนถึงชุมชนที่เรียกว่าชาติ อันมีส่วนให้ศิลปินในกระแสโลกาภิวัตน์ ไม่ได้ถูกจำกัดทางด้านพื้นที่การสื่อสาร หรือต้องเสนอแต่ประเด็นที่เป็นเรื่องเฉพาะประจำท้องถิ่นใกล้ตัวเท่านั้น แต่เนื่องจากความเป็นท้องถิ่น ถือเป็นส่วนประกอบหนึ่ง ที่ดึงดูดความสนใจหรือสร้างการเปลี่ยนแปลง ส่งผลออกไปข้ามพรมแดนชาติ สู่พื้นที่ของความเป็นสากล ได้เช่นกัน

เนื่องจากโลกาภิวัตน์ เป็นสภาวะสังคม ที่เปิดโอกาสแก่ศิลปิน ในการแลกเปลี่ยนข้ามพื้นที่และวัฒนธรรมอย่างมีพลวัต ด้วยการเคลื่อนย้ายของความรู้ ทุน ผู้คน ที่เป็นบรรยากาศด้านสำคัญ ศิลปินมีส่วนสัมผัส การเปลี่ยนแปลงในมิติต่าง ๆ อาทิ การข้ามพรมแดนเดิมของตน เพื่อไปมีประสบการณ์ของการคร่อมข้าม (overlap) ท้องถิ่นเดิมของตน ดังตัวอย่างของมณเฑียร ที่ประสบกับการเปลี่ยนแปลงของชนบทที่ปะทะกับความเป็นเมือง ความทันสมัยปะทะกับความเชื่อทางด้านจิตวิญญาณ ธรรมชาติกับวัฒนธรรม เป็นต้น เส้นทางชีวิตและการทำงานของมณเฑียร สะท้อนว่าพื้นที่ระดับต่าง ๆ ตั้งแต่ชุมชน ท้องถิ่น ชาติ ภูมิภาค ไปจนถึงสากล มีการถ่ายเทความคิด และวัตถุข้ามพรมแดนอันเคร่งครัด และเกิดโอกาสที่จะสานสร้างปฏิสัมพันธ์ได้ทุกเมื่อ

ในการศึกษาการสื่อความหมาย หรือการเสนอภาพตัวแทนของท้องถิ่น ที่ถูกสร้างและจัดวางลงไปในพื้นที่ตั้งแต่ชุมชน ไปจนถึงศิลปะร่วมสมัยในระดับสากลของศิลปิน ซึ่งในบทนี้ มีเป้าหมายในการศึกษา เพื่อตอบวัตถุประสงค์ของการวิจัยข้อที่ 2 คือ เพื่อศึกษาผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่น โดยผู้วิจัยใช้กรอบแนวคิดภาพตัวแทน เพื่อเป็นกรอบในการวิเคราะห์ผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียรบุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่นที่ปรากฏในศิลปะร่วมสมัยของไทย

ทั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการอธิบายเชิงวิเคราะห์ โดยวิเคราะห์ผลการศึกษาและวางโครงสร้างบทดังนี้

1) ศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา แนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะจากความเป็นท้องถิ่น ในเชิงสุนทรียภาพ ผลกระทบเชิงการรับรู้ทางศิลปะ

2) ศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่น และความเป็นชาติในศิลปะสากล เป็นการวิเคราะห์ผลงานของมณเฑียร บุญมา การประเมินคุณค่าผลงานด้วยการวิจารณ์ทัศนศิลป์

3) ศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะความเป็นภาพตัวแทนของท้องถิ่น ที่ส่งผลต่อศิลปะสมัยใหม่ และร่วมสมัยของไทย เป็นแนวการวิเคราะห์ผลงานของมณเฑียร บุญมา ด้วยประวัติศาสตร์ศิลปะ

โดยจะได้อธิบาย และวิเคราะห์ ตามลำดับดังต่อไปนี้

ศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา แนวคิด และขบวนการสร้างสรรค์ศิลปะจากความเป็นท้องถิ่น ในเชิงสุนทรียภาพ และผลกระทบเชิงการรับรู้ทางศิลปะ

สุนทรียศาสตร์ ถูกให้ความหมายกว้าง ๆ ว่าเป็นปรัชญา หรือแนวความคิดที่ว่าด้วยการรับรู้ทางด้านความงาม โดยเฉพาะความงามจากงานศิลปะ คำว่าสุนทรียศาสตร์ มีรากมาจากคำว่า aisthetikos ในขณะที่ศิลปะในช่วงต้นทศวรรษที่ 20 เริ่มมีการท้าทายเกี่ยวกับความงาม และจุดมุ่งหมายของงานศิลปะ

แนวคิดสุนทรียศาสตร์ หรือทฤษฎีทางศิลปะ ที่สำคัญในศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา ที่สามารถหยิบนำมาวิเคราะห์ ผลงานของมณเฑียร ได้แก่ แนวคิดปรากฏการณ์วิทยา (phenomenology) แนวคิดโครงสร้างนิยมและหลังสมัยใหม่ หรือหลังโครงสร้างนิยม

กลุ่มชุดผลงานในการศึกษาผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ที่เสนอภาพตัวแทนท้องถิ่น ประกอบไปด้วยผลงานชุดที่เลือกมาตามเกณฑ์ ในการพิจารณา 3 กลุ่มผลงานนี้ ประกอบไปด้วย

ผลงานชุดที่ 1 เป็นช่วงเวลาตั้งแต่มณเฑียรจบการศึกษา จากคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร แล้วมาทำงานที่วิทยาลัยช่างศิลป์ มีผลงานทั้งสิ้น สองชุดแยกย่อยลง ได้แก่ ผลงานที่ว่าด้วยมลภาวะในสังคมอุตสาหกรรม และผลงานชุด A Changing World กับร่องรอยอารยธรรมใหม่ (A New Civilization) สร้างขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2524-2527

แนวความคิดหลักในการสร้างผลงานเกิดจากสังเกตสิ่งแวดล้อมตามชานเมืองที่ได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงให้ที่ดิน และธรรมชาติถูกบดบังด้วยอาคาร บ้านจัดสรร และโรงงาน กระบวนการสร้างสรรค์ มณเฑียรใช้การผสมผสานวัตถุที่ขัดแย้งกันเช่นดินกับหมุดโลหะ อาหารกับคราบปนเปื้อน วัตถุที่กินได้จากธรรมชาติกับโลหะ พลาสติกสังเคราะห์

ภาพความเป็นท้องถิ่นที่ปรากฏในผลงาน ชุดนี้คือถูกถ่ายทอดหรือแทนด้วย ดิน ผัก ปลา ที่เป็นตัวแทนของแหล่งอาหารที่เป็น รากฐานของการประกอบอาชีพเกษตรกรรม และวิถียังชีพของชนบทไทย

ชุดที่ 2 ชื่อชุดเรื่องราวจากท้องทุ่ง มีผลงานทั้งสิ้นราว 20 ชิ้น สร้างขึ้น ในระหว่างปี พ.ศ. 2531-2532

แนวความคิดหลัก คือการบันทึกสภาพความเป็นอยู่ในท้องถิ่นชนบท ที่กำลังถูกเบียดขับด้วยความทันสมัย คุณค่าที่แท้จริงและเป็นรากฐานของสังคมเกษตรกรรมไทยทำให้ศิลปิน เกิดข้อคิดในการติดตามและวิพากษ์การเปลี่ยนแปลงที่ไม่อาจขัดขวางดังกล่าว การใช้วัสดุพื้นบ้านที่เป็นเครื่องใช้ไม้สอยในการประกอบอาชีพตามวิถีชนบท ซึ่งหาซื้อได้ทั่วไปตามตลาด นำมาจัดเรียงและประกอบเข้ากับวัสดุอื่น ๆ เพื่อสะท้อนแนวคิดที่เริ่มเห็นการเปลี่ยนแปลงในวิถีชีวิตของคนชนบท ที่เครื่องใช้ไม้สอยแบบสมัยใหม่เข้ามามีบทบาทกับชีวิตประจำวัน การทำงานในรูปแบบนี้ได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจากความชื่นชอบในแนวทางศิลปะของกลุ่ม อาร์เตโพเวรา (Arte Povera) ของยุโรป อันเป็นศิลปะรูปแบบใหม่ ที่ต่อต้านคุณค่าความงามตามขนบ ส่งผลให้แนวทางการทำงานนับจากนั้นไม่ได้เริ่มต้นด้วยเทคนิค แต่เป็นการเข้าไปจัดการกับธรรมชาติและคุณสมบัติของวัสดุโดยไม่พยายามแปรเปลี่ยนรูปทรง กระบวนการสร้างสรรค์ มณเฑียรออกไปหาแหล่งวัตถุดิบ อุปกรณ์การทำงานจากข้าวของที่ใช้ในกิจกรรม การทำงานของชาวบ้านและเกษตรกร รวมทั้งวัสดุจากอุตสาหกรรม มาประกอบเข้าด้วยกัน

ภาพแทนความเป็นท้องถิ่นที่ปรากฏในผลงาน ชุดนี้ถูกแทนด้วย เครื่องมือทำการเกษตรทำงานในชนบท ที่เป็นที่มาของผลผลิตในการยังชีพ อาทิเช่น พลั่ว จอบ เสียม ฟางข้าว แกลบ เขาควายไถ หนังวัว

ชุดที่ 3 เป็นผลงานชุดไทยไทย (THAIIAHT) รวมทั้งสิ้นรวมราว 20 ชิ้น สร้างขึ้น ในระหว่าง ปี พ.ศ. 2533-2534

แนวความคิดหลัก คือเป็นการสะท้อน ในเชิงวิพากษ์เกี่ยวกับ เอกลักษณ์ไทยซึ่งรวมถึงความเชื่อและประเพณีพื้นบ้าน หากเปรียบเทียบเรื่องราวจากท้องทุ่ง เป็นอารมณ์ถวิลถึงชีวิตชนบทที่เปลี่ยนแปลงไปผ่านวัสดุพื้นบ้านสำเร็จรูป ที่หาได้ทั่วไป ไทยไทย เป็นความคิดที่ต่อเนื่องมา ในการมองวัฒนธรรมอย่างเป็นพลวัต ใช้นัยของการชะล้างแทนที่ รูปทรงที่ดัดแปลงมาจากโบราณสถานสังเวชนียสถาน อาจเป็นภาพแทนของการสื่อถึงประเด็นทางความเชื่อทางจิตวิญญาณผ่านศาสนสถาน เช่น สถูปและเจดีย์ เพราะมณเฑียร มองว่าทั้งตลาดและวัด เกี่ยวข้องอย่างยิ่งกับวิถีท้องถิ่น สะท้อนชีวิตของมนุษย์ในสังคมไทย แต่ยังเป็นสิ่งที่หล่อเลี้ยงชีวิตประจำวัน ที่เป็นศูนย์กลางของความเป็นไทยที่จับต้องได้จริง

ส่วนกระบวนการสร้างสรรค์ มณเฑียรใช้วัสดุสำเร็จรูป ที่หาได้ตามท้องตลาด ได้แก่กาว ครามกล่องผงซักฟอก เหล็กเส้น มาทดลองประกอบกัน ด้วยการทาทับ ดัด มัดเข้าด้วยกัน ผลงานผสมผสานคุณสมบัติที่ขัดแย้งกัน อย่างเช่น ดินที่มีความเปราะบาง กับคราม หรือผงซักฟอกที่มีคุณสมบัติในการชะล้าง รวมถึงการใช้เหล็กเส้น กับปูนซีเมนต์ เพื่อประกอบกันเป็นเค้าโครงของสถูปที่มีรอยกำมือ สื่อแทนกิจกรรมของมนุษย์ที่ใช้แรงงาน และวัสดุรอบตัวสร้างสิ่งปลูกสร้าง และสถานที่เพื่อการระลึกถึงสิ่งที่ตนเคารพ

ภาพความเป็นท้องถิ่นที่ปรากฏในผลงาน ชุดนี้ถูกแทนด้วย รูปทรงของเจดีย์ การก่ออิฐ ปูนทับกันเพื่อเป็นอาคารหรือที่พักพิงที่ถูกชะล้าง ผลงานชุดนี้นับเป็นการพยายามทำความเข้าใจภูมิปัญญาในอดีต ด้วยการศึกษาโครงสร้างและรูปแบบของศาสนสถานโบราณเหล่านี้ ที่ซ่อนตัวตามซอกหลืบของอาคารสมัยใหม่ในเชียงใหม่ มณเฑียรนำกล่องกระดาษ เช่นกล่องผงซักฟอก ที่เป็นตัวแทนการบริโภคในสังคมอุตสาหกรรม มาสร้างประติมากรรม โครงสร้างรูปสถูปจากกล่องที่บรรจุผลิตภัณฑ์สมัยใหม่ แล้วระบายทับด้วยวัสดุจากธรรมชาติอย่างดินและขี้เถ้า และนำมาจัดเรียงกล่องเหล่านี้ให้ก่อรูป ซ้อนกันขึ้นไปตามวิธีการ แบบเดียวกับเรียงแผ่นอิฐดินเผาระบบหน้าสั้นสลับกับหน้ายาวพบจากเจดีย์ที่มณเฑียรค้นคว้า ขณะใช้ชีวิตในเชียงใหม่

การประเมินคุณค่าทางสุนทรียภาพและผลต่อการรับรู้ของผู้ชมที่มีต่อผลงานสื่อผสมของมณเฑียรบุญมา ในศิลปะสื่อผสมของมณเฑียรบุญมาในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่นในศิลปะร่วมสมัยของไทย ด้วยการยกกลุ่มชุดผลงาน ทั้ง 3 มีความสำคัญ และส่งผลกระทบ คือ

ประการแรก ท้องถิ่นที่กำลังเกิดการปรับเปลี่ยนจากท้องไร่ท้องนาไปเป็นสังคมเมือง เป็นวิกฤตการณ์ที่ศิลปินไม่อาจจะมองข้าม สภาพที่เปลี่ยนไป อันนำมาสู่ความห่วงใย เป็นการกระตุ้นความสนใจ ให้ศิลปินกลับมามองพื้นฐานในสังคมที่ใกล้ชิดกับชีวิตของตนเอง

ศิลปินจึงค้นพบโอกาสอันมีค่ายิ่งจากการเฝ้าสังเกต และตั้งข้อสังเกตสิ่งรอบตัว ทำให้ความสนใจความเชื่อท้องถิ่น หรือบริบทสังคม ที่เกี่ยวส่งผลทั้งโดยตรงและโดยอ้อมกับขบวนการทางศิลปะเริ่มสะท้อนให้เห็นตั้งแต่การแสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์ในพุทธทศวรรษ 2520 หลังความสำเร็จสูงสุดของศิลปะนามธรรมโดยศิลปินไทยที่ศึกษาต่อจากต่างประเทศ การเติบโตทางเศรษฐกิจ ไม่เพียงทำให้เกิดกลุ่มผู้บริโภครุ่นใหม่ แต่ยังรวมถึงการโหยหาเอกลักษณ์ประจำชาติ

หลังเรียนจบระดับปริญญาตรี และสร้างสรรค์ผลงานเชิงสังคมการเมือง การแสวงหาลักษณะ หรือกลิ่นอายที่เป็นตัวแทนอัตลักษณ์ไทยของมณเฑียรนั้น กลับแตกต่างออกไป เพราะไม่ได้ต้องการลอกเลียน หรือทำซ้ำความสำเร็จ จากรูปแบบช่างไทย ด้วยการตัดเส้นหรือลงรักปิดทอง หากแต่ผลงานของเขา ต้องการจับจิตวิญญาณของความเป็นไทย ที่อยู่ในวัตถุใกล้ตัว หรือเกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของผู้คน ในการแสดงผลงานเดี่ยวของเขาที่ชื่อว่า เรื่องราวจากท้องทุ่ง (2532) มณเฑียร เคยให้สัมภาษณ์ว่า

“ผมสนใจในสิ่งที่เรียกว่ามันมีความหมายรูปสัญลักษณ์ ทุกอย่างมีความหมาย หมายความว่าเรื่องของการแปรสภาพการแปรรูป ผมอยากให้วัสดุแต่ละวัสดุมันแสดงสื่อถึงความหมายของมันเอง ผู้ดูคือผู้ที่จะประสบหรือสร้างจินตนาการขึ้นมาในขณะเดียวกันผมก็ได้ชักนำจินตนาการผู้ดูให้เป็นไปโดยสื่อวัสดุ”

(มณเฑียร บุญมา, สัมภาษณ์: 2532)

ประการที่สอง ท้องถิ่นเป็นต้นกำเนิดของความเชื่อ วิถีปฏิบัติร่วมของผู้คนในสังคมที่กำกับชีวิตผู้คนตั้งแต่เกิดจนตาย ศิลปินสามารถสังเกตปฏิสัมพันธ์ระหว่างความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม ที่อยู่ในพื้นที่ศูนย์รวมจิตใจ หรือแหล่งวัฒนธรรม ที่เกี่ยวข้องและยึดโยงผู้คนส่วนใหญ่ ในทางสร้างสรรค์เนื้อหาที่จับใจผู้คนคือ ชนบทที่สงบ และศาสนา ที่ผสานเป็นรากเหง้าของความเป็นท้องถิ่นไทย ประกอบกับช่วงปลายพุทธทศวรรษ 2520 ได้เกิดกระแสการสนับสนุนศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานแนวไทยประเพณีใหม่ โดยนักค้าศิลปะชาวสวิส อัลเฟรด พาวลิน (Alfred Pawlin) โดยการก่อตั้งหอศิลป์ ชื่อว่าวิฒวลธรรม (Visual Dhama)

นอกจากการส่งเสริมศิลปินไทยประเพณีใหม่แล้ว หอศิลป์ดังกล่าว ยังจัดนิทรรศการที่เป็นการแนะนำศิลปินนอกศูนย์กลาง อย่างกรุงเทพฯ โดยจัดแสดงผลงานกลุ่มให้กับมณเฑียร และลูกศิษย์ของเขา กระทั่งทุกวันนี้บางคนเป็นศิลปินอาชีพที่มีชื่อเสียงในระดับนานาชาติ ไม่ว่าจะเป็น นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ธวัชชัย พันธุสวัสดิ์ เป็นต้น

พาวลินให้สัมภาษณ์ในนิทรรศการภาพร่าง และผลงานหาดูยากของมณเฑียร ที่จัดขึ้นก่อนการก่อตั้งหอจดหมายเหตุศิลปิน มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier) ว่า ตัวอย่างความสำเร็จของมณเฑียร ขยับอย่างเชื่องช้า หากเทียบกับมาตรฐานศิลปินร่วมสมัยทางตะวันตก ที่มาตรฐานความสำเร็จคือการแสดงผลงานย้อนหลังในพิพิธภัณฑ์ ตอนอายุเริ่ม 30

โดยชื่อเสียงและการได้รับการยอมรับที่มีต่อมณเฑียร เริ่มต้นขึ้นจากผลงานเรื่องราวจากท้องทุ่ง พาวลิน สะท้อนความเห็นต่อเส้นทางอาชีพของมณเฑียรว่า

“ตอนนั้นเขาอายุ 36 แล้ว ถ้าคุณยังไม่ได้ทำอะไรในวงการตอนอายุ 36 แล้ว มันค่อนข้างเสี่ยงนะศิลปินส่วนใหญ่จะไปได้ดีในวัย 20 แล้วในช่วงอายุ 30 คุณก็จะมีงานแสดงใหญ่ แต่มณเฑียรอายุ 36 แล้วในตอนนั้นมันเป็นช่วงอายุที่น่าทึ่งมากที่จะเริ่มต้น เขาเริ่มตอนเขาอายุ 36 ผมตื่นเต้นมาก ผมไม่รู้จะอธิบายมันยังไง มันตื่นเต้นจริง ๆ เขาเป็นประติมากรคนแรก ผมไม่เคยจัดแสดงงานประติมากรรมมาก่อนผมไม่ค่อยให้ความสนใจกับพวกประติมากรเท่าไหร่”

(อัลเฟรด เพาลิน, สัมภาษณ์: 2559 ในกฤติยา กาวีวงศ์)

ประการที่สาม มุมมองต่อวัสดุ การสร้างสรรค์ของมณเฑียร ในช่วงแรกนอกจากจะสนใจความขัดแย้ง ระหว่างวัตถุรอบตัว เขายังสนใจความหมายและคุณสมบัติที่กระตุ้นการรับรู้ ไม่ว่าจะ

เป็นความมันวาวของโลหะ ที่แสดงความทนทานและเกิดจากการประดิษฐ์ กับคุณสมบัติของดิน พืชผัก ที่แทนวงจรในธรรมชาติที่มีการงอกงาม แต่สามารถเสื่อมสลาย สะท้อนความสนใจมิติของกาลเวลา และฤดูกาล ในผลงานของมณเฑียร ที่เชื่อมโยงการสร้างสรรค์เข้ากับวิถีการเกษตร ทำให้การศึกษาและวิเคราะห์ภาพตัวแทน ไม่ตัดขาดกับชีวิตและสิ่งแวดล้อมของศิลปิน เพราะเอื้อให้เกิดการตีความนิยามการสร้างสรรค์ให้เชื่อมโยงเข้ากับบริบท

ประกอบกับนัยทางประวัติศาสตร์ของพื้นที่ ผลงานของเขาที่สร้างขึ้นมีความเชื่อมโยงกับการเสาะแสวงหาทางจิตวิญญาณ ที่ถูกหลงลืมไปในโลกสมัยใหม่ อาทิเช่นความเชื่อเรื่องเคราะห์กรรม ในช่วงที่ทราบข่าวว่าภรรยากำลังตรวจพบเนื้องอก ที่เต้านม เป็นช่วงเวลาที่มณเฑียรจำต้องพำนักและทำงานห่างไกลจากภรรยา ตามคำเตือนของพระที่ครอบครัวเชื่อถือ ความทุกข์ใจและอาทรดังกล่าวนั้น ด้านหนึ่งถูกถ่ายเทสู่การทำงาน เพื่อคลายความกังวล

มณเฑียรได้ประยุกต์ความเชื่อในการอุทิศส่วนกุศลให้เจ้ากรรมนายเวร มาเป็นเครื่องปลอบโยนจิตใจ เขาได้ไปซื้อโลงศพแล้วทำการอุทิศส่วนกุศลด้วยการเผา ที่วัดสวนดอก ในเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคมครั้งที่ 3 โดยตั้งจิตอธิษฐานให้แด่วิญญาณที่ล่วงลับในปรโลก และยังไถ่ชีวิตโคสองตัว หวังให้เป็นกุศล คืนมาช่วยปกป้องตนเองจากเคราะห์กรรม รูปทรงโลงศพที่ถูกเรียงขึ้นมีสัดส่วนคล้ายกับพื้นที่ในปรางค์ขอม โดยภายในมณเฑียร ทาไว้ด้วยสมุนไพร เพื่อสื่อถึงการเยียวยาและใช้กลิ่นในการสื่อสารกับโลกที่มองไม่เห็น

จากผลงานชิ้นดังกล่าวเป็นจุดเริ่มต้นให้มณเฑียร ค้นคว้าและออกไปลงพื้นที่ยังภาคอีสาน เพื่อให้เข้าใจถึงมิติทางจิตวิญญาณ และความหมายของการโอบอุ้ม เยียวยา และการพักพิง ดังที่ปรากฏในผลงานชุดอโรคยาศาลาของเขา ที่ได้แรงบันดาลใจจากปรางค์ขอม ซึ่งเป็นทั้งแหล่งพักพิงของผู้จาริกเดินทางไกลและถูกใช้เพื่อเป็นสถานที่รักษาโรค ตามความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ นอกจากนี้แล้วมณเฑียรยังใช้วิธีการสร้างงานด้วยการออกเดินทางไปค้นหาวัสดุร่วมกับลูกศิษย์ ไม่ว่าจะเป็นสุ่มไก่ กระสอบ เขาสัตว์ ดินแดง กระดาษสา ทำให้ได้ใช้โอกาสดังกล่าวนี้ แลกเปลี่ยนความคิดค้นหาสาระทางความคิดที่ซ่อนอยู่ในผลงานไปด้วย (ธัชชัย หงส์แพง, สัมภาษณ์: 11 มีนาคม 2563)

สิ่งที่มณเฑียรได้รับจากการลงสนาม ทั้งในภาคเหนือและภาคอีสาน คือความคิดเกี่ยวกับการเยียวยา การติดต่อเพื่อต่อรองชะตากรรมตนเองกับอำนาจของเทพเจ้า ในการปัดเป่าเคราะห์ร้าย รวมทั้งการเยียวยาทั้งกายและใจ สะท้อนอยู่ในชุดผลงานของเขาที่ได้อิทธิพล จากการเดินทางไปทัศนศึกษาพื้นที่ทางจิตวิญญาณด้วยตนเอง จากพื้นฐานเหล่านี้สะท้อนว่ามณเฑียร ไม่ได้ละเลยระบบความเชื่อ ศาสนาและพิธีกรรม ที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวของสังคม อย่างไรก็ดีในการศึกษาวิเคราะห์ผลงานสื่อผสมของมณเฑียรทางด้านสุนทรียภาพ ผู้วิจัยได้จำแนก ได้เป็นสี่ด้าน คือ ศึกษาสุนทรียภาพเชิงพุทธปรัชญา และชาติพันธุ์วรรณา, สุนทรียภาพเชิงปรากฏการณ์วิทยาในผลงานของมณเฑียร บุญมา,

สุนทรียภาพแบบโครงสร้างนิยม (structuralism) ในผลงานมณเฑียร บุญมา และสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ ในผลงานมณเฑียร บุญมา

1. สุนทรียภาพเชิงพุทธปรัชญา และชาติพันธุ์วรรณา

ก่อนจะหันมาใช้วัสดุ และแนวเรื่องทางพุทธปรัชญา มณเฑียรศึกษาแนวคิดเรื่องรูปทรงในปรัชญาของคานต์ (Immanuel Kant) และซาร์ตร์ (Jean-Paul Sartre) ที่มาของความสนใจการยกระดับ (sublime) การแปรสภาพ ด้วยคุณสมบัติทางเคมีและฟิสิกส์ของวัตถุ จากขบวนการศิลปะหัวก้าวหน้าในยุโรป

ต่อมามณเฑียรยังสนใจความขัดแย้งระหว่างสสารกับพลังงาน พื้นที่ว่างและวัตถุ เขาใช้ความร้อน หรือเย็น สมบัติที่เปราะบางมาประสานกับ ความคิดของการยกระดับ การก่อให้สูงขึ้น หรือชำระให้สะอาด เช่นในการเผาอิฐ ก่อเจดีย์ หล่อพระ โดยนำมาเชื่อมกับความเชื่อเรื่องการทำบุญหรือทำความดีโดยการชำระสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ให้สะอาด

มณเฑียรสร้างการจัดวางด้วยการวาดรูปเจดีย์บนกล่องผงซักฟอก ซึ่งเรียงซ้อนกันติดฝาผนัง เขานำวัสดุที่หาได้ง่าย และเป็นพื้นฐาน ของชีวิตได้แก่ ดิน ถ่าน ผงซักฟอกและครามน้ำเงินเข้ม เพื่อใช้เปรียบเปรยการปะทะระหว่างวัฒนธรรมเก่า ที่ถูกชะล้างและกลบทับด้วย สารเคมีสังเคราะห์ของวัฒนธรรมใหม่

ความเชื่อทางศาสนาของเขายังสื่อถึง การค้นพบภาวะที่เป็นสากล เขาไม่เห็นความสำคัญที่จะต้องแบ่งความเชื่อแยกเป็นตะวันออกหรือตะวันตก แต่ความเชื่อทางศาสนาที่จริงแล้วคือหนทางในการบรรลุความรู้และเข้าถึงความสัมพันธ์ของสรรพสิ่ง

มณเฑียร สร้างผลงานด้วยการใช้รูปทรง วัตถุพื้นฐาน ที่เป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า วางสลับแนวคล้ายกับการเรียงอิฐที่เขาเคยค้นคว้า เป็นสัญลักษณ์สื่อถึงความเชื่อทางศาสนา การมีรากฐานและการก่อให้สูงขึ้น รูปทรงไม้กางเขนที่ฉาบด้วยผงดิน เป็นตัวแทนของพระเยซูคริสต์ ในขณะรูปทรงสามเหลี่ยม หรือระฆังคว่ำซึ่งปกคลุมด้วยขี้เถ้าและดินเป็นสิ่ง เพื่อสื่อถึงพระพุทธเจ้า ในผลงานชุดผู้ยิ่งใหญ่จากตะวันออกและตะวันตก ในช่วงเปลี่ยนผ่านจากการใช้ชีวิตในฝรั่งเศส แล้วกลับมาเชียงใหม่

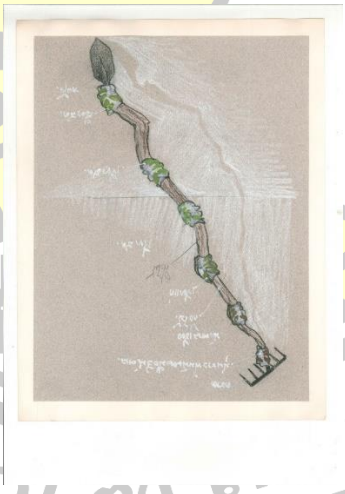
ส่วนความสนใจเกี่ยวกับกฎของธรรมชาติและการละวาง มณเฑียรนอกจากจะไปทำบุญปฏิบัติวิปัสสนาที่วัดแล้ว เขายังชอบเดินทางออกไปค้นหาวัสดุกับลูกศิษย์หนึ่งในวัสดุที่เขาใช้ก็คือเครื่องปั้นดินเผา บ้านเหมืองกุง อำเภอแม่ริม

หนึ่งในผลงาน ติดตั้งในวัดอุโมงค์บริเวณสระน้ำมณเฑียรสร้างผลงานชื่อวิปัสสนา-สมาธิ (Vipassana-Meditation) พ.ศ. 2535-2536 เขาใช้บาตรดินเผาที่ปิดฝาด้านบนจนสนิท ประกอบแว่นขยายไว้ด้านบน นำมาจัดวาง ในบ่อน้ำ เพื่อสื่อถึงแนวคิดของขันธ์ 5 ที่ท้ายที่สุดบาตรทั้ง 5 ใบก็จมลงเปรียบเทียบกับตัวตนที่ท้ายที่สุดก็ไม่อาจต้านทานการเปลี่ยนแปลงและเสื่อมสลาย

แนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะจากความเป็นท้องถิ่น ในเชิงสุนทรียภาพคือการแสดงมิติของเวลาที่ทำให้ทุกสิ่งแปรสภาพ และต้องประคับประคองด้วยความระมัดระวัง ผลกระทบเชิงการรับรู้ทางศิลปะ นอกจากจะแสดงเนื้อแท้ของสีวัสดุ ที่เป็นสัจจะที่ไม่ถูกปรุงแต่ง แล้วกลวิธีการวาง หรือทำให้เกิดปฏิกริยาทางเคมีและฟิสิกส์ ในผลงานของเขา ยังสะท้อนความสนใจ เรื่องสังขาร ตามหลักศาสนาพุทธ หรือความเชื่อเรื่องการเวียนว่ายตายเกิด อีกด้วย

ความสนใจเรื่องสมาธิ การแสวงหาพื้นที่ความสงบ ท่ามกลางโลกของเทคโนโลยี และบริโภคนิยมนั้น ได้พามณเฑียรให้เข้าไปซึมซับบรรยากาศ และหาแรงบันดาลใจ ตลอดทั้งทดลองติดตั้งผลงานในพื้นที่วัดอาทิเช่นวัดอุโมงค์ รวมทั้งสร้างผลงานติดตั้ง สำหรับเทศกาลศิลปะเชียงใหม่จัดวางสังคมทั้งสามครั้ง และได้ต่อยอดผลงานชิ้นหนึ่ง มาสร้างในงานแสดงเดี่ยวของเขาที่กรุงเทพ ในปี พ.ศ. 2536 ชื่อว่า The Pleasure of Being, Dying, Crying and Eating โดยใช้ถ้วยกระเบื้องที่พิมพ์รูปขากรรไกรมนุษย์ มาเรียงเป็นวงกลม ที่ดูเส้นรอบนอกจาการประกบเข้าด้วยกัน จะเหมือนฟันที่กำลังขบกัน

มณเฑียรต้องการใช้การกิน เพื่อเป็นอุปลักษณ์ (metaphore) สื่อถึงความปิติสุขจากการเติมเต็มความหิวกระหาย ความเศร้าโศก แทนธรรมชาติที่ดิ้นรนของสรรพสัตว์ นอกจากนี้แล้วในช่วงของการทดลอง ติดตั้ง เพื่อสร้างผลงานชุดดังกล่าว ยังเปิดโอกาสให้มณเฑียร ออกไปแสวงหาแหล่งวัตถุดิบในการทำงานจากการตระเวนไปตามหมู่บ้านหัตถกรรม รอบเมืองเชียงใหม่ด้วยตนเอง



ภาพประกอบ 47 ภาพร่างผลงาน ชุดเรื่องราวจากท้องทุ่ง (2532)

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ในช่วงดังกล่าว มณเฑียรยังให้ความสนใจวิปัสสนาและพื้นที่ทางจิตวิญญาณของวัด โดยเป็นห้วงเวลาเดียวกันกับที่ศิลปิน อาจารย์ที่สอนในคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ นอกจากคุณูปการที่สำคัญของมณเฑียร ต่อวงการศิลปศึกษา และศิลปะปฏิบัติ ในช่วงที่เป็นอาจารย์ นอกจากเขาจะบุกเบิกการทำงานสื่อผสม การใช้วัสดุสำเร็จรูป หรือข้าวของรอบตัวแล้ว

มณเฑียรยังร่วมมือกับลูกศิษย์ เพื่อนอาจารย์ในการขับเคลื่อนกิจกรรมศิลปะ ในรูปเทศกาลที่ออกไปใช้พื้นที่สาธารณะในเมืองเชียงใหม่ ตามวัด สุสาน ท้องถนน แม่น้ำลำคลอง ในชื่อเชียงใหม่จัดวางสังคม (Chiang Mai Social Installation) เพื่อจะทลายความเคร่งครัด ในการที่ศิลปะเป็นเรื่องเฉพาะวงในกลุ่มศิลปิน หรือผู้เชี่ยวชาญ และทำให้งานศิลปะออกไปพบคนดู หรือตั้งคำถามเกี่ยวกับบทบาทระหว่างศิลปะกับชุมชน อีกทั้งรูปแบบเทศกาลในพื้นที่สาธารณะที่กระจายรอบเมือง เปิดโอกาสให้ศิลปินสามารถทดลองผสมผสาน และท้าทายตนเองในการนำศิลปะไปจัดแสดงปะทะกับสิ่งแวดล้อม การทำงานของธรรมชาติ ภายนอกผนังขาวหรือกล่องสี่เหลี่ยมของหอศิลป์ โดยถือว่าเทศกาลศิลปะที่ออกไปใช้พื้นที่นอกรั้วสถาบัน นอกหอศิลป์อันเคร่งขรึม ดังกล่าวคือจุดกำเนิดของโครงการศิลปะกับชุมชนที่จุดประกายให้เกิดความริเริ่มใหม่ ๆ เช่นการทำงานศิลปะที่หันเหความสนใจมาสู่ชุมชน (community turn) ความริเริ่มเชิงศิลปะ (art activism)

ภาพประกอบ 48 รายละเอียดผลงาน Vipassana-Vessel วัดอุโมงค์สวนพุทธธรรม จังหวัดเชียงใหม่ พ.ศ. 2536

ที่มาของภาพ: อุทิศ อติมานะ และเชียงใหม่จัดวางสังคม

เนื่องจากสถานที่อย่างวัดเป็นพื้นที่ทางจิตวิญญาณ ช่วยหล่อหล่อเลี้ยงจิตใจ คลายความทุกข์และกระวนกระวายใจของมณเฑียร รวมทั้งจุดประกายให้เขาสร้างผลงาน ในพื้นที่สาธารณะร่วมกับศิลปินร่วมสมัยและลูกศิษย์หลายคน นับเป็นการบุกเบิกผลงานติดตั้งด้วยวัสดุ ที่มีความเปราะบาง ไม่คงทน หาได้รอบตัว เพื่อสื่อสารถึงบรรยากาศสงบเรียบง่าย ของวิถีชาวบ้าน ที่ผู้คนโหยหา ในช่วงของศิลปเทศกาลวัดและสุสาน ครั้งที่ 1 และ 2 มณเฑียรเกิดแรงบันดาลใจ และติดตั้งจัดแสดงในบริเวณวัดอุโมงค์ ไม่ว่าจะเป็นผลงานภาชนะ-สมาธิ (Vessel – Meditation (พ.ศ.2535-2536) และ วิปัสสนา-ภาชนะ (Vipassana-Vessel) (พ.ศ. 2536-2537) รวมถึงผลงานที่มณเฑียรสร้างขึ้นสำหรับเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคมครั้งที่ 3 โดยจัดแสดงในพื้นที่วัดอื่น ๆ ของเชียงใหม่

หลังจากกิจกรรมศิลปะแนวทดลองของกลุ่มศิลปินและนักศึกษาศิลปะ ในนามของเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคมสิ้นสุดลง แต่แบบอย่างความสนใจในการทำงานเชิงสังคม ชุมชน พื้นที่สาธารณะดังกล่าว ยังส่งแรงกระเพื่อมมายังศิลปินรุ่นหลัง โดยเฉพาะด้านที่สำคัญที่เป็นจุดเริ่มต้นในการทำงานของเขา เกิดจากการออกสำรวจสภาพแวดล้อมที่ตนอาศัย ใช้การหาข้อมูลโดยลงไปคลุกคลีใกล้ชิดกับท้องถิ่นที่ตนคุ้นเคย หรือเปรียบกับการที่นักชาติพันธุ์วรรณา (ethnographer) ผู้จ่อมจมตัวเอง เพื่อเรียนรู้สังคมที่ตนสนใจศึกษา แทนที่จะเป็นสังเกตการณ์อยู่ในระยะไกล

จากการติดตามพัฒนาการจากตัวผลงาน ที่ควบคู่มากับการใช้ชีวิต ในฐานะศิลปินที่ใช้ศิลปะปฏิบัติ เป็นเครื่องมือถ่ายทอดความคิด จินตนาการ มณเฑียรใช้กระบวนการสร้างศิลปะ เพื่อเรียนรู้สภาพแวดล้อม ที่ตนอยู่อาศัยและในขณะเดียวกันนั้น ความเข้าใจ และการค้นพบ ที่เขาประสบมาทั้งจากการเดินทางออกตามหาวัตถุดิบ การไปเยือนวัด หรือโบราณสถาน เช่น อโรคยศาลา ก็ทำให้มณเฑียรได้หยิบเนื้อหาและรูปทรงในสิ่งที่เขาสนใจมาทำเป็นผลงานได้ด้วย นอกจากนี้แล้วมณเฑียรยังเป็นศิลปินผู้หนึ่งที่ใช้ศิลปะในการบำบัดตัวเอง ในเวลาเกิดความทุกข์ หรือจิตใจเสียสมดุล

จากการอธิบายถึงการสร้างผลงาน และบริบทชีวิตของศิลปินกับผลงานที่เป็นเนื้อเดียวกัน สะท้อนว่า แนวทางปฏิบัติของศิลปิน สามารถใช้วิธีตามแบบชาติพันธุ์วรรณา กับการค้นคว้าเชิงบริบทนิยม (contextualism)

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 49 มณเฑียร บุญมา หน้าผลงาน Vipassana-Vessel วัดอุโมงค์สวนพุทธธรรม จังหวัดเชียงใหม่ พ.ศ. 2536

ที่มาของภาพ: อุทิศ อติมานะ และเชียงใหม่จัดวางสังคม

การสร้างสรรค์ผลงาน โดยหันไปพิจารณาบริบททางเศรษฐกิจ ความเชื่อ ภาษาชาติพันธุ์ มีตัวอย่างการศึกษาผลงานศิลปินแนวบริบท โดยนักวิชาการอิสระ นวภู แซ่ตั้ง (2020)ได้อธิบายเกี่ยวกับการศึกษาแนวทางนี้ว่า หมายถึงบริบทเป็นส่วนสะท้อนให้เห็นโอกาสและอุปสรรคของศิลปินร่วมสมัย ในการหาทางแหวกออกจากมาตรฐานความงาม โดยมุ่งสร้างผลงาน ผ่านกระบวนการสำรวจสังคม หรือโลกในด้านที่ตกสำรวจ หรือเป็นดินแดนแปลกวิเทศ (exotic)

ขณะที่ความแปลก แตกต่างของประสบการณ์ศิลปินบางคน กลับเป็นพื้นที่ใกล้ตัว อย่างเช่นมณเฑียรที่เดินทางออกไปสำรวจพื้นที่นอกสังคมสมัยใหม่ รอบ ๆ เมืองใหญ่ของเชียงใหม่ เพื่อศึกษาวิถีชีวิต และค้นหาช่างหัตกรรม ที่สร้างวัสดุในการทำงานของเขา

การเป็นส่วนหนึ่ง ในสถานการณ์หรือช่วงเวลาเฉพาะ ถือว่าเป็นการเชื่อมกระบวนการทำงานของศิลปินเข้ากับแนวคิดที่เรียกว่า การสะท้อน (reflexivity) ตัวตน ผ่านการสวมหรือจำลองบทบาท เพื่อใช้ประสบการณ์เชิงสะท้อนนั้น ไปจัดวางสถานะและเข้าใจตนเองได้ดียิ่งขึ้น

โดยสามารถเปรียบให้เห็นว่า ศิลปินเหมือนผู้รับบท หรือสวมบทบาท ทั้งฝั่งของคนที่กำลังดูละคร ในฉากชีวิตที่ ผู้คนอื่นรอบข้างก็สวมบทบาทเช่นกัน การแสดงออกของศิลปินเปรียบเป็นละครซ้อนละคร เพราะขณะที่คนดูดูอยู่ จะรู้ว่าตัวตน ของแต่ละคนเป็นทั้งส่วนหนึ่ง กับเป็นส่วนที่ถูกกันออกมาหลังจบการแสดง โดยสรุปตัวตน หรืออัตลักษณ์ของผู้ใดผู้หนึ่ง หรือท้องถิ่นใด ท้องถิ่นหนึ่ง

ล้วนแต่มีทวิภาวะของการเสนอภาพแทนให้ตัวเอง (represent) ให้ผู้อื่นเห็น กับการถูกแสดงแทน (represented) หรือรับรู้ เพื่อประกอบสร้างภาพประทับ (impression) ภายในใจ จากผู้ที่มองเข้ามา

ภาพประกอบ 50 ผลงาน Vessel Meditation วัดอุโมงค์ เชียงใหม่ พ.ศ. 2536-2537
ที่มาของภาพ: อุทิศ อติมานะ และเชียงใหม่จัดวางสังคม

ในด้านการศึกษาแบบมานุษยวิทยาหรือชาติพันธุ์วรรณา ให้จารีตสำคัญในการสะท้อนจุดยืนของตนในฐานะผู้กำลังศึกษาผู้อื่น อันเป็นผลจากการวิพากษ์อำนาจที่ไม่สมมาตรระหว่างผู้เขียนกับวัตถุกรรม (object) หรือผู้คนที่เขียนถึง โดยเป็นผลมาจากการที่ผู้คนเข้าไปสัมพันธ์ แลกเปลี่ยนกับสภาพสังคมและผู้คนอื่น ๆ ที่มีบริบท หรือความเป็นมาทางภาษา ชาติพันธุ์ ภูมิศาสตร์อันเฉพาะเจาะจง ทำให้เครื่องมือในการเขียนเป็นพยานหรือเครื่องเตือนใจให้ผู้ทำงานเขียนชาติพันธุ์นิพนธ์ ได้ตระหนักถึงตัวตน และเตือนใจว่าการทำงานในเชิงมานุษยวิทยา กำลังกลายเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างขนบ หรือการใช้อำนาจครอบงำในการกำลังเขียนถึง พูดถึง “ผู้อื่น”

โดยในงานชาติพันธุ์นิพนธ์ หนึ่ง ๆ จึงจำต้องมีประวัติชีวิตของผู้เขียนเพื่อบอกว่าเพื่อบอกกับผู้อ่านว่า ผู้เขียนเป็นใคร ประเด็นที่สนใจข้อค้นพบและปัญหาของการวิจัยเกิดขึ้นโดยดำเนินไปในเงื่อนไขใด โดยวิธีการดังกล่าวนี้ได้เริ่มขึ้นจากนักมานุษยวิทยาที่เน้นศึกษาพิธีกรรม ได้แก่วิกเตอร์เทอร์เนอร์ (Victor Turner)

เทอร์เนอร์ใช้การศึกษาในการสะท้อนย้อนคิดเพื่อสื่อถึงการที่ผู้คนที่กำลังทำการศึกษาคนอื่นควรตระหนักถึงสถานะและบทบาทของตนทั้งในพิธีกรรม และแนวปฏิบัติการทางวัฒนธรรมคนอื่น นักมานุษยวิทยาสนใจการศึกษาแบบสะท้อนย้อนคิด ทั้งจากทฤษฎีของข้อควรปฏิบัติการทำงาน

ภาคสนามและการเขียนงานชาติพันธุ์นิพนธ์ อันเป็นผลมาจากประเด็นวิพากษ์ที่เกิดขึ้นในสาขาวิชาดังกล่าวถึง 3 ประเด็น

ประเด็นแรกข้อพิพาทเกี่ยวกับบทบาทและการทำงานของนักมานุษยวิทยาในฐานะส่วนหนึ่งของส่วนหนึ่งในการแสดงอำนาจของประเทศเจ้าอาณานิคม

ประเด็นที่สอง ข้อพิพาทเกี่ยวกับสถานะความเป็นกลางของนักมานุษยวิทยาในการมีปฏิสัมพันธ์กับกลุ่มคนที่ตนศึกษาและ

ประเด็นที่สาม ข้อพิพาทเกี่ยวกับความขัดแย้งระหว่างตัวตนที่แท้จริงของนักมานุษยวิทยากับการศึกษาที่นำเสนอ หรือเป็นการวิพากษ์บทบาทของภาษา และการเขียนนั้นเอง อีกทั้งนับว่าการมีตัวตนของผู้สร้างผู้เขียนเป็นผลพวงของจุดเปลี่ยนทางด้านภววิทยาที่เริ่มจากมนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ มายังศิลปะ เริ่มจากการลงเก็บข้อมูลภาคสนาม หรือผลงานในลักษณะชาติพันธุ์นิพนธ์ ในที่นี้ หมายถึงศิลปินอาจศึกษาสังคมโดยใช้ประสบการณ์ส่วนตัว หรือเรียกว่าเป็นอัตชาติพันธุ์นิพนธ์ (auto-ethnography)

วิธีวิทยา หรือขบวนการที่ศิลปินหยิบยืม (appropriate) จากนักชาติพันธุ์นิพนธ์ ช่วยให้ศิลปินนำมาไปใช้กับการสังเกตรายละเอียดอย่างเป็นองค์รวม เกี่ยวกับชีวิตทางสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มเผ่าชน หรือชนชาติ ที่เฉพาะเจาะจง โดยอาศัยข้อมูลที่รวบรวมจากภาคสนามโดยวิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (participative observation) หรือเรียกกันโดยทั่วไปว่า วิธีการเชิงชาติพันธุ์วรรณา (ethnographical approach)

โดยนักชาติพันธุ์วรรณนามีความมุ่งหมายในการพัฒนารายละเอียดที่เป็นในระดับองค์รวมไปจนถึงลักษณะเฉพาะของวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของชุมชนหรือกลุ่มชาติพันธุ์ใดชาติพันธุ์หนึ่ง ๆ อันทำให้เกิดความจำเป็นที่ต้องมีวิธีการที่จะช่วยให้ผู้ศึกษาสามารถเข้าถึงข้อมูลที่เป็นองค์รวมจากภาคสนามได้อย่างเพียงพอ (บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ, 2560: 133-134)

การทำงานที่เน้นประสบการณ์ตรงในการเข้าถึงแหล่งข้อมูล ของศิลปิน อย่างเช่น มณเฑียรใช้การคลุกคลีกับพื้นที่ในชีวิตประจำวัน ทำให้ศิลปิน ได้รับประสบการณ์ มือหนึ่ง และมีชีวิตชีวา โดยเขามองว่า การกินอยู่ของผู้คนในพื้นที่ตลาด เป็นตัวอย่างสนาม หรือแหล่งเรียนรู้เพื่อเข้าถึงหัวใจของชุมชน ดังที่มณเฑียรปรารภถึงตลาดและวัดว่า

> “เรามาสนใจเรื่องของวัฒนธรรม คือเรื่องราวจากท้องทุ่งนี่ ทำมาจากเป็นชีวิตผม ที่ผมเล่าให้ฟัง ผมมีตลาดกะวัดน่ะ ไอ้นี่เป็นเรื่องของตลาด นี่เป็นเรื่องของวัดที่ผมชอบ ผมก็เอาเรื่องวัด เพราะอันนี้...ผมว่า 2 ตัวนี้ ผมมาดูในแง่สังคมไทยด้วย 2 ตัวนี้คือสภาพความเป็นไปของมนุษย์ในสังคม ไม่ว่าที่ไหนก็ตามน่ะนะ แต่ตลาดเป็นที่รวมของคน ฉะนั้นเราจะเห็นกิจกรรมของคนปัจจุบันแค่ไหนนี่ คนจริง ๆ เป็นยังไง ให้ไปดูที่ตลาด ดูว่าเมืองไทยเจริญจริง ๆ หรือเปล่า

หรือเป็น NICS อะไร ให้ไปดูตลาดยังไม่เป็น เรามีแต่ของที่เป็นผิวเผิน สมมติเราไปดูซุปเปอร์มาร์เก็ตของเมืองไทยน่ะ มันเป็นภาพลวงทั้งนั้นเลยถ้าเราดูต้องดูตลาด ผมเห็นว่าตลาดเป็นตัวชี้ ภาพพจน์สถานภาพที่เป็นไป ที่เราจะเปลี่ยนมาเปลี่ยนไป ทีนี้..วัดก็เป็นตัวนึงที่มันให้ เห็นถึงวัฒนธรรมเก่า แล้วก็ความเชื่อของคน ที่มันทำยังไงให้สังคมผลักดัน”

ภาพประกอบ 51 ผลงาน Homage to Lung Huen พ.ศ. 2536

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2531 เป็นต้นมา เมื่อมณเฑียรเดินทางไปใช้ชีวิตที่เชียงใหม่ เปรียบได้เช่นกันว่ามณเฑียรได้นำแนวความคิดในการสร้างสรรค์ ผลงานแบบบริบทนิยม หรือเน้นการอ้างอิงกับบริบท สะท้อนให้เห็นการปฏิบัติ หรือสร้างผลงาน โดยให้ความสำคัญแก่การทำงานในเชิงวิจัย ลงภาคสนามของศิลปิน การทำงานร่วมกับชุมชน หรือศิลปะของการแทรกแซง

ทั้งนี้การศึกษาหรือวิเคราะห์ศิลปะในเชิงบริบท เกิดจากสมติฐานหรือการเปรียบเปรยว่าจุดเริ่มต้นในกระบวนการ หรือผลที่ได้ของศิลปิน ที่ต้องใช้วิธีการลงไปสำรวจ หรือจุ่มตัวเองจากประสบการณ์นอกความเคยชินของตน อาทิเช่น ออกไปคลุกคลีกับวัฒนธรรมชาวบ้านชนบท ร่วมใช้เวลากับวิถีชนเผ่า ทำให้สถานะของศิลปิน อยู่ในความก้ำกึ่ง หรือกลายเป็นคนอื่น ในสองความหมายได้แก่ เป็นคนอื่น คนนอกของวัฒนธรรมที่ตนไปศึกษา และทำให้สิ่งที่ถูกศึกษา กลายเป็นความเป็นอื่น ขณะที่ตัวศิลปินพยายามเข้าไปร่วมสังเกตการณ์

การจำลองบทบาทของนักชาติพันธุ์วรรณา ที่ไม่ได้สังเกตสังคมอื่น นอกจากตนเอง อย่างผิวเผิน ทำให้เกิดความเข้าใจพลวัต ในการสร้างผลงาน ในสนามหรือพื้นที่ อันมีความยืดหยุ่น หรือคาดเดาความแน่นอนของผลลัพธ์ไม่ได้ อาทิเช่นการทำงานในวัฒนธรรมชุมชน การทำงานดิจิตอล

หรือผลงานติดตั้งจัดวางที่มีการผันแปรไปตามสภาพแวดล้อม หรือความคาดเดาไม่ได้ ยกตัวอย่างเช่น ผลงานของมณเฑียร ชิ้นหนึ่งที่กำแพงที่เรียงจากถ้วยกระเบื้อง พังทลายลงมาหลังจากติดตั้งไปชั่วระยะหนึ่งแล้ว แต่กลับทำให้เขาพอใจ

ดังนั้นสิ่งที่อยู่เบื้องหลังในการทำงานของมณเฑียร อย่างหนึ่งคือรูปทรงของเหตุการณ์ที่ทำให้เกิดความคาดเดาไม่ได้ จากการลงภาคสนาม ที่ถูกนับรวมเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของระบบการสร้างผลงาน ที่ถูกแบ่งออกเป็นสองแบบ ได้แก่ระบบสถิต (static system) กับระบบพลวัต (dynamic system) โดยระบบหลังนักศิลปศึกษาแกรม ซัลลิแวน (Graeme Sullivan, 2005) เสนอว่าศิลปิน ก็เหมือนนักทฤษฎี ที่สามารถยืมเครื่องมือจากสาขาวิชาต่าง ๆ ตามที่สอดคล้องกับโลกร่วมสมัย และการปฏิบัติศิลปะ เป็นการวิจัยอย่างหนึ่ง รวมทั้งเป็นการวิจัย หรืออ่านวัฒนธรรมในฐานะตัวบท ที่ตระหนักว่าตนกำลังอยู่ในฐานะผู้อ่าน (Sullivan, 2005: 161)ภายใต้สิ่งแวดล้อมด้านข้อมูลข่าวสาร อันเป็นธรรมชาติที่ใกล้ชิดมนุษย์ เป็นสิ่งที่ถูกแบ่งปัน เช่นข้อมูลสามารถปรุงแต่ง หรือให้ความหมายผ่านการสื่อสาร หรือสิ่งแวดล้อมดิจิตอล

ดังนั้นผลลัพธ์ในการสร้างงานเป็นคำตอบปลายเปิด หรือทำให้เกิดการแปรสภาพ หรือเปลี่ยนผ่าน ต่างจาก การสร้างผลงานที่เรียกว่า mechanical production ของระบบสถิต เช่นการผสมสีน้ำที่สามารถคาดคะเนหรือชั่งวัดความหนาบาง ใสทึบของสีด้วยปริมาณน้ำที่เติมเข้าไป ต่างไปจากศิลปิน ที่ทำงานด้วยการลงภาคสนาม สิ่งที่เขาเริ่มกับผลที่ได้ คือการทำงานที่เปลี่ยนจากการกำหนดตัวแปร ในระบบ (making in systems) ให้เปลี่ยนเป็นทำงานขึ้นจากหรือ เกิดในชุมชนนั่นเอง (making in communities)

ภาพประกอบ 52 ศิลปะเทศกาลวัดและสุสาน ครั้งที่ 1 จังหวัดเชียงใหม่ พ.ศ. 2535-2536
ที่มา: ผู้ถ่ายภาพ: นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล

จากตัวอย่างการทำงานเชิงบริบท และใช้วิธีการแบบชาติพันธุ์วรรณา ที่เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างผลงานของมณเฑียร ในทางศิลปะปฏิบัติ ช่วยให้เขาสามารถสื่อสารภาพแทนของความเป็นท้องถิ่น หรือชุมชน ทั้งในด้านกายภาพ ได้แก่ หัตถกรรม เครื่องมือประกอบอาชีพ ไปจนถึงด้านที่จับต้องไม่ได้ คือ ความเชื่อ สัญลักษณ์ พิธีกรรม โดยเขานำตนเองลงไปใช้ชีวิต อุทิศเวลาลงไปในการลงพื้นที่ เพื่อซึมซับประสบการณ์ ที่ทำให้เกิดการผสานความอยากรู้ ข้อสังเกตและประสบการณ์ของตน กระทั่งถึงระดับที่อิ่มตัว เพื่อสร้างผลงาน แทนที่จะใช้การสร้างผลงานให้เป็นเพียงการพรรณนา หรือนำเสนอท้องถิ่นในบางด้าน

2. สุนทรียภาพเชิงปรากฏการณ์วิทยาในผลงานของมณเฑียร บุญมา

ขณะที่มณเฑียร นับเป็นศิลปินร่วมสมัยชาวไทย ผู้หนึ่งที่สามารถบุกเบิก และนำเอาลักษณะที่ถูกละเลย ปกปิดหรือถูกมองข้ามในวัสดุที่อยู่ใกล้ชิดกับวิถีชีวิตชนบทชาวไร่ ชาวนา มาสื่อสารให้เห็นถึงชีวิต ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ แรงงานกับผลผลิต เครื่องมือกับการแปรสภาพได้อย่างแยบยล ถือว่าทำให้ศิลปะเป็นกระบวนการของความคิดมากกว่าการเน้นผลสำเร็จ

ผลงานสื่อผสมของเขาทำให้เห็นการปะทะ กับการแปรสภาพ เช่นการกำดินเหนียว การชะล้างระหว่างวัสดุที่ต่างกันทางด้านคุณสมบัติกายภาพหรือเคมี รอยแตก โดยกระบวนการระหว่างทางสามารถเปลี่ยนแปลง และข้ามคุณลักษณะดั้งเดิม เช่นเดียวกับที่ มาร์ติน ไฮเดกเกอร์ (Martin Heidegger) เสนอว่าผลงานศิลปะทำหน้าที่ในการเผยความจริงผ่านการปะทะกันระหว่างพื้นดิน (the Earth) กับพื้นโลก (world)

ส่วนการเข้าไปจัดการวัสดุธรรมดา อาทิเช่น ดิน ไม้ กระจก เป็นการทำให้สิ่ง (thing) ซึ่งไม่มีเป้าหมายในตัวมันเองถูกจัดการถูกนำไปใช้ประโยชน์และเผยให้เห็นความสัมพันธ์ของผู้คน ที่เรียกรวม ๆ ว่า ประวัติศาสตร์ ความคิด ความเป็นอยู่ และการจัดวางตนเอง ให้ปรากฏอยู่ในตัวผลงาน เช่นเดียวกับที่ไฮเดกเกอร์ เสนอว่าวิหารกรีก เป็นตัวแทนของระบบความเชื่อ และชีวิตทั้งมวลของสังคมยุคดังกล่าว ดังที่ข้อโต้แย้งที่ไฮเดกเกอร์ต้องการเสนอในงานของเขา เกี่ยวกับภาวการณ์ดิ้นรน (strife) ของสิ่ง (thing)

สิ่ง (thing) ในที่นี้คือวัตถุดิบที่ยังไม่ถูกขัดเกลาหรือแปรสภาพด้วยเครื่องมือ ไม่ว่าจะเป็นดิน ม้วนฟาง แผ่นโลหะ ที่รอวันเผยโลกของมัน อันได้แก่ โลกของการเพาะปลูก การงอกงาม และร่วงโรยอีกทั้ง การถูกทำให้ผุกร่อน เพื่อเป็นธุลี ฉะนั้นศิลปะในฐานะวัตถุ หรือสิ่งที่ถูกการผ่านการลงมือ ลงแรงสร้าง จึงจัดวางความสัมพันธ์ในอีกระดับให้เกิดขึ้น

เนื่องจากธรรมชาติของทั้งสองสิ่ง ผืนดินกับผืนโลก สิ่ง (thing) กับผลงาน (work) ไม่จำเป็นจะต้องเกิดขึ้น หรือเพิ่มขึ้นพร้อมกัน หมายความว่า เมื่อมีบางสิ่งอย่างใดอย่างหนึ่งเกิดการเปิดเผย (concealment) ส่วนอื่นที่เหลือจะถูกปิด (unconcealment) เพราะถึงที่สุดการเปิดเผย

ออกโดยตนเอง ไม่ได้หมายความว่าการปกปิดต้องถูกทำลายลงก่อน จึงจะมีการเปิดเผย (Inwood, 1997: 120)

ในขบวนการกำเนิดศิลปะ ทำให้ธรรมชาติทั้งสองเกิดการปะทะกัน เพราะคุณสมบัติของทั้งสองสิ่งได้แก่พื้นดินกับพื้นโลก นั้นคือหน้าที่ตรงกันข้ามกัน เพราะพื้นดินเป็นลักษณะที่สามารถสัมผัสได้ของงานศิลปะ หรือความเป็นสิ่ง แต่พื้นโลกคือการเพิ่มขีดขั้นความเป็นจริง หรือการให้กำเนิดนำไปสู่การเปิดโปงตัวเองให้เปลือยความจริง (aleathia) ออกมา

เนื่องจากแนวคิดหลักของไฮเดกเกอร์ทั้งการจัดตั้ง (set up) ผืนโลก และการจัดวาง (set forth) ผืนดิน เป็นสองส่วนสำคัญใน ความเป็นผลงานศิลปะ และซ่อนอยู่เบื้องหลังความเป็นเอกภาพในการกำเนิดผลงานศิลปะดังกล่าว (Heidegger, 1975, 46-47)

ดังนั้นในการวิเคราะห์ผลงานสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา นับเป็นกรณีศึกษาของศิลปินผู้เน้นความคิดและใช้วัสดุสำเร็จรูปรอบตัว จึงให้แง่คิดที่สำคัญเกี่ยวกับการสืบสอบแง่มุมของการสร้างขึ้น การแปรสภาพจากเนื้อวัตถุด้วยเครื่องไม้เครื่องมือ อันนำไปสู่การเผยแสดง (unconcealment) ของความจริงในผลงานศิลปะหัวก้าวหน้า ด้วยการศึกษาผลงานสื่อผสมดังกล่าวนี้จะช่วยให้เกิดการค้นพบคำตอบและข้อถกเถียงใหม่ ๆ เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ว่าเป็นการเผยให้เห็นสัตตะ หรือภาวะ ที่เป็นส่วนหนึ่งจาก สิ่งที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนที่ถูกทำให้เกิดขึ้น หรือเรียกว่า poeisis แทนที่จะพิจารณาว่าศิลปะเป็นเพียงฝีไม้ลายมือ ความเชี่ยวชาญ (techne) ในการแปลงองค์ประกอบ (ทัศนธาตุ เสียง ถ้อยคำ) ให้ปรากฏในฐานะเครื่องมือหรือภาพตัวแทน (David E. Cooper (ed.), 1995: 188)

การที่ศิลปะเป็นมากกว่าการเสนอหรือแสดงแทน (representational) จึงนำไปสู่ ข้อถกเถียงในการเผยให้เห็นความจริง จากกรณีที่ศิลปินผู้กำลังสร้างศิลปะชิ้นหนึ่งขึ้นมาเพราะทั้งผู้ชมและผู้สร้างต่างร่วมรับรู้ พบเห็นวัตถุ สิ่งที่ถูกสัมผัสจับต้องได้ตรงหน้าก็คือตัวผลงาน (work of art) กระทั่งในท้ายที่สุด ตัวผลงานศิลป์ (art work) ทำหน้าที่เผยให้เห็นสิ่งที่เรียกว่า ศิลปะ (art) ที่อยู่ภายใน หรือแยกไม่ออกจากตัว work of art เพราะตัวงาน (work) คือสิ่งที่บรรลุตัวของมันเอง (self-containment) ทำให้ในขณะที่เราดูงานศิลปะ เราจึงเห็นภาวะของการเป็นศิลปะที่เผยตัวมันเองด้วยผลของการเผยตัวตนเองจากตัวงาน ทำให้สิ่งที่ศิลปะกำลังเผยในท้ายที่สุด ก็คือความจริงนั่นเอง โดยสรุปผลงานของมณเฑียร ใช้การเปลี่ยนแปลง หรือแปรสภาพ ที่ความจริงในสิ่ง หรือวัตถุ จะเผยความจริงออกมา เช่นแรงกายที่ทำให้เกิดรอยกำมือ การวาดรอยน้ำจากโคลนที่แทนการแห้งระเหย จากความร้อน การสร้างเจดีย์จากการชะล้างดิน ผสมกับกาว ด้วยครามหรือผงซักฟอก

3. สุนทรียภาพแบบโครงสร้างนิยม (structuralism) ในผลงานของมณเฑียร บุญมา

เป็นแนวคิดเกี่ยวข้องอย่างยิ่งกับวิชาภาษาศาสตร์ อันเป็นรากฐานให้กับการต่อยอดในการศึกษาวัฒนธรรม ศิลปะ วรรณคดี ในเชิงของความหมาย โดยเฉพาะความหมายระดับลึกที่ซ่อนอยู่ในปรัมปรา พิธีกรรม

โดยจุดมุ่งหมายหลักของแนวคิดโครงสร้างนิยม คือการท้าทายความคิดเกี่ยวกับแก่นสารหรือความหมายที่แฝงฝังในสรรพสิ่ง หนึ่งในความคิดที่ถูกนำมาประยุกต์ใช้ในการวิเคราะห์ ศิลปะ พิธีกรรม และระบบความเชื่อบรรพกาล (primitive) คือแนวคิด bricolage หรือวิทยาศาสตร์นามธรรม โดยมานุษยวิทยาชาวฝรั่งเศส โคลด เลวี สโตรสส์ (Claude Levi-Strauss)

ด้วยแนวคิดดังกล่าว ศิลปะไม่เพียงอาศัยหรือขอยืมรูปทรง (form) และสาระ (matter) มาใช้ยืนยันการปรากฏหรือเป็นตัวเป็นตน (entity) การอ้างอิงตัวมันเอง (self-containment) ของศิลปะ หรือด้านที่จับต้องได้เท่านั้น ทว่ายังมีสิ่งที่สำคัญไม่น้อยกว่ากัน คือการให้ความหมาย ผ่านรูปแบบ กลวิธี และบทบาทของศิลปะต่อผู้ชม เพราะสิ่งหนึ่งที่สุนทรียศาสตร์ในแนวโครงสร้างนิยมต้องการวิพากษ์ คือความคิดเรื่องความก้าวหน้า ที่ถูกอธิบายด้วยนักปรัชญาว่า ศิลปะสะท้อนพัฒนาการของจิตวิญญาณ จิตวิญญาณค่อยสะสมและพัฒนาตัวมันเอง เพื่อไปสู่จุดสูงสุด เพื่อที่จะเกิดวิวาทะ หรือความขัดแย้งที่เรียกว่าวิภาษวิธี อันนำมาสู่กลไกในการพัฒนาตนเองอย่างไม่มีที่สิ้นสุด ดังนั้นสำหรับเฮเกลศิลปะ คือ สิ่งที่พัฒนาถึงขีดสุด และกลายเป็นอดีต (พิพัฒน์ พสุธารชาติ, 2553: 132)

ภาพประกอบ 53 ผลงาน Homage to A man Who tries to Push his Identity Out พ.ศ. 2536
ที่มาของภาพหอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา หอจดหมายเหตุ (Montien Atelier)

แนวคิดสุนทรียศาสตร์ แบบโครงสร้างนิยมที่ถูกนำมาอ้างในงานของมณเฑียร อย่างหนึ่งได้แก่ ศาสตร์นามธรรม ระบบคิดของชนเผ่า กรณีการทดลองวัสดุของมณเฑียร โดยในทางมนุษยวิทยาคำว่า bricolage หรือวิทยาศาสตร์รูปธรรม (concrete science) ซึ่งเป็นคำศัพท์มาจากภาษาฝรั่งเศส คำนี้ไม่สามารถแปลเป็นภาษาอังกฤษได้ตรงตามความหมายเฉพาะ คำว่า bricoleur (หมายถึงผู้ทำ ให้มี bricolage) ซึ่งกินความกว้าง ๆ ว่า ‘ช่างซ่อมก๊อก ๆแก๊ก ๆ’ หรือ ‘สารพัดช่าง’ ผู้มีความสามารถก้ำกึ่งอยู่ระหว่างช่างฝีมือและช่างทำงานในลักษณะใช้ทักษะในการทำงานด้วยมือ (ดุษฎี ยิ้มน้อย, 2545) จึงทำให้สามารถจัดการรับมืองานจำนวนมาก ในหลากหลายวิธี

bricolage นับเป็นส่วนประกอบสำคัญหนึ่งในระบบคิดที่เรียกว่า mythical thought (Macey, 2001: 52) หรือความคิดของชนเผ่าที่ยังไม่สลับซับซ้อนเท่าความคิดที่เป็นระบบระเบียบในสังคมที่มีภาษาเขียน (preliterate) หรือภาษาสัญลักษณ์ของมนุษย์ในโลกสมัยใหม่ที่ลดทอนปรากฏการณ์ทางวัตถุ ให้อยู่ในรูปความสัมพันธ์ในเชิงลดทอน อย่างเช่นสมการคณิตศาสตร์ ระบบอนุกรมวิธาน

แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องสภาวะการดิ้นรนของสรรพสิ่งในความหมายของสัตตะ (being) กับ กับการกำลังเกิดกำลังเป็น (becoming) ที่สามารถนำมาอธิบายสภาวะของมนุษย์ว่าล้วนแต่ตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของอำนาจบางอย่างที่อยู่นอกเหนือตนเอง อาทิเช่นดำเนินภายใต้โชคชะตาพรหมลิขิต บัญชาจากเทพเจ้า สัญชาตญาณดิบหรืออาจเรียกว่าเป็นกลุ่มชะตากรรมกำหนด (fatalism) ขณะที่อีกกลุ่ม กลับเป็นพวกที่เชื่อในพลังอำนาจของมนุษย์อย่างไร้ข้อจำกัด โดยกลุ่มนี้นำเสนอว่ามนุษย์สามารถจะกำหนดชะตากรรมได้ด้วยตนเอง ขอเพียงให้มนุษย์มีความเชื่อมั่นในอำนาจของตนกลุ่มนี้เรียกรวม ๆ ว่ามนุษยนิยมแบบจิตนิยม อันเป็นรากฐานสำคัญประการหนึ่งของแนวคิดในยุคแสงสว่าง

หนึ่งในนักปรัชญาผู้ยิ่งใหญ่ Immanuel Kant ได้อธิบายลักษณะทวิลักษณ์แห่งความเป็นมนุษย์โดยเสนอว่ามนุษย์มีลักษณะ 2 ด้านในตัวเอง คือมีทั้งปัจจุบันที่กำลังเป็นอยู่ (being) แต่อีกด้านหนึ่ง อนาคตจะเป็นตัวเผยศักยภาพที่กำลังจะเป็น (becoming) มนุษย์จึงเปรียบเสมือนเมล็ดพืชสิ่งที่เรากำลังเป็นอยู่วันนี้คือเมล็ดพืช แต่ภายในนั้นมนุษย์เรามีศักยภาพที่จะคลี่คลายเติบโตไปเป็นต้นไม้ใหญ่ในอนาคต

อย่างไรก็ดีเส้นทางจาก being ไปสู่ becoming นั้นจะต้องผ่านการทำงานของสื่อกลาง ซึ่งในกรณีของเมล็ดพืชนั้นตัวสื่อกลาง นั้นก็ได้แก่ ความอุดมสมบูรณ์ของดิน อากาศ แสงแดด น้ำ ปุ๋ย ส่วนในกรณีของมนุษย์สื่อกลางนั้นได้แก่เงื่อนไขของระบบสังคม (กาญจนา แก้วเทพ, 2551: 24) ดังที่มณเฑียรเคยแสดงออกภาวะคับข้องอึดอัดดังกล่าว ไว้ในผลงานจิตรกรรม ที่สะท้อนแทนมนุษย์ที่ดิ้นรนภายใต้กติกาและข้อห้ามที่กดครอบเสรีภาพ ในยุคแรก

กล่าวอีกนัยหนึ่งการผสมผสานให้เกิดวัสดุสายพันธุ์ใหม่ของมณเฑียร ตามที่ถูกเรียกอย่างลำลองว่าเป็นการจับแพะชนแกะ ในอันที่จริงแล้วอาจจะไม่ใช่เป็นการปฏิเสธภาวะตึงเครียดที่อาจจบลงด้วยการอยู่ร่วมกันระหว่างสองสภาวะ อันได้แก่ ปัจจุบันที่มีรากฐานมาจากสังคมเดิมที่สื่อสะท้อนให้เห็นอยู่ในวัตถุธรรมชาติ อินทรียวัตถุ กับขั้วของการเปลี่ยนแปลงที่จะเข้ามาชะล้างและห่อหุ้มซึ่งสื่อให้เห็นจากวัสดุอุตสาหกรรมจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งสภาวะของการผสมผสานจึงทำให้เกิดการกลายร่างกลายพันธุ์ได้อย่างไม่จำกัดรูปทรง เป็นรูปทรงที่เติบโต แบบพันธุ์ผสม (hybrid) กระทั่งเปลี่ยนแปลงได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด

โดยในผลงานทั้ง 2 ชุด ได้แก่ A Changing World (พ.ศ. 2525) หรือ Symbios (พ.ศ. 2527) ที่มณเฑียรใช้วัสดุจากโลกอุตสาหกรรม ไม่ว่าจะเป็นตะปูเกลียว หรือโลหะนำมาปรับและประกอบเข้ากับเศษวัสดุที่มาจากธรรมชาติ อาทิเช่น กิ่งไม้หรือดิน รวมทั้งพืชผักผลไม้

วิธีการดังกล่าว ทำให้ผลงานศิลปะนำเสนอเรื่องราวของชีวิตประจำวัน ทั้งในเชิงของการตั้งคำถาม การเยียวยาและบำบัดความกระวนกระวาย โดยการหาความเป็นไปได้ทั้งจากความรู้ที่เป็นศาสตร์ และอยู่นอกเหนือความเป็นวิทยาศาสตร์

ประกอบกับความสนใจเกี่ยวกับวิกฤตการณ์และความตึงเครียดเมื่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมถูกปนเปื้อนและคุกคามด้วยขยะของเสียจากระบบอุตสาหกรรม ที่เริ่มขึ้นในช่วงปลายพุทธทศวรรษ 2520 เมื่อมณเฑียรได้ไปสอนหนังสือที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ลาดกระบัง จากการศึกษาของภัณฑารักษ์รุ่นหลัง (กฤติยา กาวีวงศ์และเกรกอรี่ กัลลิแกน, 2556)

ภัณฑารักษ์ทั้งสองยังเสนอว่า ในช่วงของการพัฒนาประเทศสู่การเป็นประเทศอุตสาหกรรมใหม่ อาจจะเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่มณเฑียร หันไปศึกษาหรือสนใจเกี่ยวกับประเด็นวิกฤตการณ์ทางด้านสิ่งแวดล้อม รวมทั้งการเกิดกระแสตื่นตัวของกระแสอนุรักษ์ และวัฒนธรรมสัมพัทธ์ หรือสัมพัทธนิยมทางวัฒนธรรม (cultural relativism) ดังเห็นได้จากภูมิปัญญาของชนเผ่าที่ถูกประเมินด้วยสายตาวิทยาศาสตร์ว่า เดิมเป็นแค่เวทมนตร์หรือปรัมปรา

ภาพประกอบ 54 ผลงาน A Changing World พ.ศ. 2525

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

4. สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ ในผลงานมณเฑียร บุญมา

แม้จะมีผู้วิเคราะห์ว่า ผลงานของมณเฑียร ในยุคหนึ่งสะท้อนความสนใจของเขาที่มีต่อแนวคิดอัตถิภาวะนิยม (อภินันท์ โปษยานนท์, 2548: 133) อันเน้นไปที่การตั้งคำถามเรื่องเสรีภาพของมนุษย์ ผลงานในช่วงหลังจากการศึกษาจบจากยุโรป ผลงานเสนอแนวคิดเกี่ยวกับการเปิดเผยให้เห็นโลกที่ถูกมองข้าม อันเป็นความจริงของวิถีชีวิตชาวนา การเปลี่ยนแปลง แปรสภาพของเรี่ยวแรงมาสู่ผลสำเร็จเป็นตัววัตถุ ไม่ว่าวัตถุดังกล่าวจะอยู่ในรูปทรงของ เครื่องมือ เครื่องใช้ หรือ ศิลปวัตถุก็ตาม ตามแนวคิดปรากฏการณ์วิทยาของไฮเดกเกอร์ เรียกสิ่งนี้ว่า ภาวะความเป็นสิ่ง (thingliness) ที่มีอยู่ในทุกสิ่งรอบตัว ตั้งแต่ก้อนหิน ไม้กระดาน ดินเหนียว ไปจนถึงงานศิลปะ

แนวคิดหลังสมัยใหม่ มุ่งที่จะตรวจสอบและท้าทายกฎเหล็กของเหตุผล และการครอบงำ ด้วยอำนาจของความรู้ ที่กำกับอยู่ในมือผู้เชี่ยวชาญ ที่อยู่ในรูปของกฎหมาย การร่างรัฐธรรมนูญ ความรู้ทางด้านการแพทย์ ฯลฯ ที่เป็นมรดกตกทอดมาตั้งแต่ยุคแสงสว่างทางปัญญา

นอกจากนี้ยังมีการใช้แนวสุนทรียภาพหลังสมัยใหม่ กับหลังโครงสร้างนิยม ได้แทนกันอย่างหลวม ๆ โดยแนวคิดที่เรียกว่าหลังสมัยใหม่นิยม สะท้อนความหมายที่ปรากฏในสาขาวิชาต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นทางด้านวรรณคดีคือการปฏิเสธความแน่นอนตายตัวของตัวบท (text) ไม่ว่าเรื่องใด ๆ นอกจากนั้นได้แก่การไม่ยอมให้ผู้เขียนหรือผู้สร้างมีความสำคัญในการผูกขาดความหมายเหนือผู้ตีความ หรือผู้อ่าน กล่าวอีกนัยหนึ่ง การอ่านคือการเขียนผลงานขึ้นใหม่อีกครั้งหนึ่ง ความหมายในตัวบทจึงไม่มีที่สิ้นสุด นอกจากนี้ยังไม่ยอมรับหลักเกณฑ์การจัด ประเภทวรรณกรรม ที่ให้เอกสิทธิ์แก่หนังสือที่เป็นผลงานสำคัญเนื้อหนังสือ เหนือกว่าตัวบทประเภทอื่น ๆ อาทิเช่นการ์ตูน หนังสือพิมพ์ เรื่องอ่านเล่น

ในทางปรัชญา ประเด็นสำคัญในแนวคิดหลังสมัยใหม่อยู่ที่การปฏิเสธความสอดคล้องกันระหว่างภาษากับความเป็นจริง และไม่ยอมรับว่า การใช้เหตุผลและภาษาสามารถเข้าถึงความจริงขั้นสูงสุดที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริงหนึ่งเดียว ที่เที่ยงแท้ ไม่เปลี่ยนแปลงได้อีก

ในด้านประวัติศาสตร์ หลังสมัยใหม่นิยมต้องการท้าทายความแน่นอนตายตัวของอดีต กล่าวคือไม่มีความเป็นจริง ที่อยู่นอกเหนือไปจากสิ่งที่นักประวัติศาสตร์เลือก หรือกำหนดขึ้น อันหมายถึง หลังสมัยใหม่นิยมเสนอว่าไม่มีความจริงทางประวัติศาสตร์ที่เป็นวัตถุวิสัย (objective) ที่สามารถจำลองอดีตได้อย่างแท้จริงใด ๆ ทั้งสิ้น นอกจากนี้ศิลปะและสุนทรียภาพหลังสมัยใหม่ ยังสนใจการปะทะกันที่ดูขัดแย้ง แปลกตา แต่น่าสนใจ โดยในผลงานช่วงที่ไปทำงานและใช้ชีวิต ที่ชานเมือง ทำให้เขาได้ทดลองผสมผสานวัสดุ ที่ขัดแย้งกัน เพื่อสื่อแทนเส้นแบ่งระหว่างธรรมชาติกับสิ่งประดิษฐ์ที่สร้างจากการปรุงแต่งของมนุษย์

ภาพประกอบ 55 ผลงานจากชุด A Changing world ระหว่าง พ.ศ. 2524-2525
ที่มาของภาพ หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

เฉพาะในด้านรูปแบบ และการนำเสนอผลงานของมณเฑียร มีความผสมผสานแบบพันธุ์ทาง (hybrid) ระหว่างความเป็นไทยพื้นบ้าน ไทยสากล (ไทยสมัยใหม่) กับความเป็นสากล อันหมายถึงโลกอุตสาหกรรม และเทคโนโลยีล้ำยุค

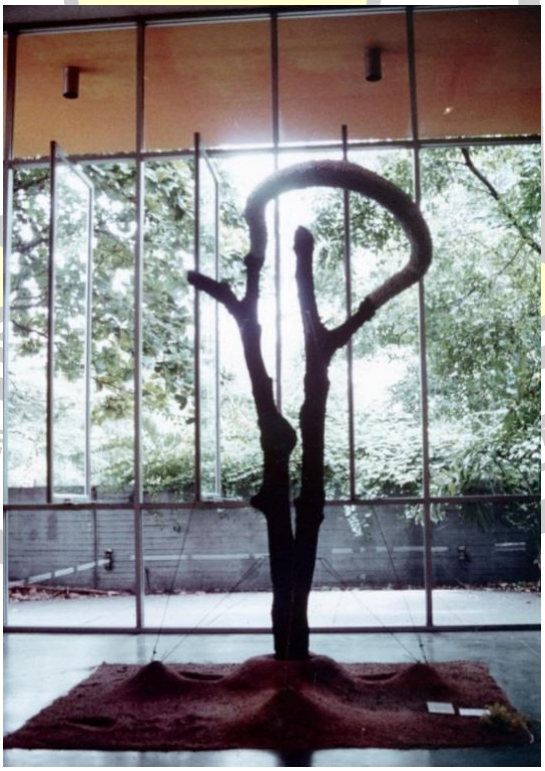
ผลงานมีความผสมผสานแบบพันทาง (hybridization) ระหว่างความเป็นไทยพื้นบ้าน ไทยสากล (ไทยสมัยใหม่) กับความเป็นนานาชาติ นำมาซึ่งความใหม่ และชวนสงสัย เพราะเป็นสิ่งแปลกตา เนื่องจากแนวคิดพันทางหรือลูกผสม ก่อนศตวรรษที่ 20 หมายถึงการผสมผสานแบบพันทาง (hybridity) ถูกให้ความหมายไว้ในวิชาพฤกษศาสตร์ จากนั้นก็มาใช้ในชาติพันธุ์วิทยา หมายถึงการผสมพืชและสัตว์ข้ามสายพันธุ์อย่างจงใจเพื่อให้เกิดสายพันธุ์ หรือสปีชีส์ใหม่

โดยต่อมาคำ ๆ นี้ ถูกนำมาประยุกต์ใช้กับการผสมผสานระหว่างเชื้อชาติในมนุษย์ ที่อาจสร้างความรู้สึกขัดแย้งว่าธรรมชาติได้รังสรรค์เชื้อสายพันธุ์มาอย่างดีแล้ว จึงไม่จำเป็นต้องมาปนกัน เพราะอาจนำไปสู่ความผิดเพี้ยนจากธรรมชาติหรือน่าสะพรึงกลัว แนวคิดนี้ได้นำมาอธิบายการผสมและการกลายร่างของศิลปะ (Harris, 2006) โดยเฉพาะอย่างยิ่งยุคหลังสมัยใหม่ ทั้งในแบบที่ปรากฏชัด อย่างหน้าตาของผลงานสถาปัตยกรรมหัวมังกุท้ายมังกร ซึ่งประหลาดแต่น่าสนใจ โดยใช้กลวิธีลอกเลียน (pastische) ล้อเลียน (parody) หยิบยืม ข้ามยุคสมัยหรือวัฒนธรรม จนถูกเรียกว่าแปลกตาทว่าขัดกัน (contradiction) หรือนับเป็นการแสดงออกของบทแย้ง (antithesis) ของบัญญัติของสมัยใหม่นิยมอย่างหนึ่ง (Poshyananda, 2007: 3) รวมทั้งทัศนคติ หรือรูปแบบที่ไม่สามารถเห็นได้

ด้วยตาเปล่า เพื่อตอบโจทย์ความสนใจของเขาเกี่ยวกับความตึงเครียดระหว่างสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติและวัสดุจากสังคมอุตสาหกรรมในผลงานหลาย ๆ ชุด

ในทางสุนทรียศาสตร์ ที่สะท้อนในการสร้างสรรค์ ก็เช่นกัน แนวคิดหลังสมัยใหม่ ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ดังนี้ คือ ผลงานศิลปะแบบหลังสมัยใหม่ เน้นความคิดและประสบการณ์เฉพาะของปัจเจก เนื่องจากในสังคมที่เต็มไปด้วยพลวัต การเคลื่อนย้าย ผลักดันให้มนุษย์ต้องเผชิญกับประสบการณ์ ที่มีความเป็นเศษเสี้ยวและไม่ต่อเนื่องสม่ำเสมอ ทำให้ประสบการณ์ต่องานศิลปะ ไม่จำเป็น ต้องคงทนถาวร หรือมีความสมบูรณ์ครบถ้วน หรือขอบเขตของศิลปะไม่ได้สิ้นสุดลงแค่ตัวผลงาน แต่ยังรวมถึงปัจจัยรอบด้าน (ธนากร ต่วนศิริ, 2548: 29-30) หรือเป็นศิลปะที่เน้น หรือเกาะเกี่ยวกับบริบท (context-based)

การเลือกใช้วัสดุของมณเฑียร ด้วยสื่อผสม นำเสนอแง่มุมของความเปราะบาง และความชั่วครู่ชั่วยาม ส่วนการหยิบยกวัตถุ ที่ดาษดื่นรอบตัว นับเป็นการท้าทาย กฎเหล็กของศิลปะสมัยใหม่ ว่าด้วยการบริสุทธิ์ไร้การเจือปนและอ้างอิงสื่ออื่น ศิลปะหลังสมัยใหม่ท้าทายด้วยการเลือนสลายเส้นแบ่งระหว่างศิลปะชั้นสูง กับข้าวของธรรมดาที่อยู่ในศิลปะมวลชน นอกจากนี้ยังเป็นการตั้งคำถามเกี่ยวกับความก้าวหน้าของวิทยาศาสตร์ สุขอนามัย ที่กลับนำไปสู่การทำลายธรรมชาติ และการบริโภคที่ส่งผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมและเพิ่มความเหลื่อมล้ำ รวมทั้งยังมีการหวนกลับไปพื้นประเพณีเพื่อนำมาตีความใหม่ (revival of tradition) อีกด้วย



ภาพประกอบ 56 ธรรมชาติในวิกฤตการณ์ปัจจุบัน ซึ่งได้รับรางวัลชนะเลิศ (Grand Prix) ในการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยธนาคารกสิกรไทย พ.ศ. 2527

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

การวิเคราะห์ผลงานของมณเฑียร บุญมา ในการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ทัศนะผ่านการวิจารณ์ต่อผลงานของมณเฑียร

จากการสำรวจผลงานเขียนของนักวิชาการ ภัณฑารักษ์ ทั้งชาวไทยโดยสังเขป ทัศนะและการตีความผลงานของมณเฑียรมี จุดเน้นที่มุ่งไปที่ผลงาน ในช่วงกลางของเขาที่หยิบสื่อ ข้าวของรอบตัว และการสังเกตการณ์สภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงมาสร้างผลงาน สะท้อนว่าผลงานมณเฑียรมีลักษณะเฉพาะอย่างสังเขป ได้แก่ ประการแรก แม้ผลงานเป็นการผสมผสานวัสดุ แต่ขบวนการเกิดขึ้นเกี่ยวข้อง หรือสามารถอธิบายความเป็นมาโดยเน้นบริบท ประการต่อมา ผลงานมีความสอดคล้องกับปัญหาชีวิตและการเยียวยาตนเองของปัจเจกชน

ภาพประกอบ 57 Body Temple พ.ศ. 2538-2539

ที่มาของภาพ: อุทิศ อติมานะ และเชียงใหม่จัดวางสังคม หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

แม้ว่ามณเฑียร จะไม่ใช่คนแรกที่ริเริ่ม กระทั่งทำให้เกิดกระแสงานเช่นลักษณะนี้ในโลกศิลปะ แต่ก็ต้องยอมรับว่าเขาเป็นส่วนหนึ่งของการบุกเบิกแก่ประเทศไทยในยุคของตน ที่ทำให้ผู้คนในแวดวงการศิลปะได้หันมาสนใจและผลงานในลักษณะปลายเปิด (open-ended) หรือการเน้นกระบวนการ ที่ว่านี้อย่างเป็นเรื่องเป็นราว

อย่างไรก็ตาม ช่วงเวลาที่ผลงานกับการใช้ชีวิตของเขา สัมผัสถึงการเปลี่ยนแปลง ทั้งระดับส่วนตัว กับส่วนรวมจนกระทั่งส่งผลต่อวิธีคิดอย่างมีนัยสำคัญ ได้แก่ การไปสอนหนังสือ และทำงาน

ศิลปะที่จังหวัดเชียงใหม่ นับเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่เขาต้องอยู่ห่างจากภรรยา จึงต้องหาทางทุ่มเท ทำงานอย่างหนักเพื่อคลายความกังวล จนต่อมามาเมื่อทราบว่าภรรยาไม่สบาย พบก้อนเนื้อในทรวง อกยิ่งทำให้มณเฑียรสนใจการปฏิบัติสมาธิ และทำบุญเพื่อแก้ไขเคราะห์กรรม อย่างจริงจัง

ที่มาของความสำเร็จของมณเฑียร ในทัศนะของนักวิจารณ์ศิลปะ ผู้เคยติดตามและเคย ช่วยเหลือติดตั้งผลงาน ให้มณเฑียร สะท้อนความคิดเห็นต่อการก้าวสู่การตอบรับในเวทีสากลว่ามีจุด แข็ง

> ตรงกระบวนการที่มันเกิดขึ้นกับคนที่เรียนศิลปะว่าก่อนไป มันไม่ได้รู้สึก อะไรเลยกับสิ่งที่อยู่ในวิถีชีวิตประจำวัน ของเขาเลยจนกระทั่งวันหนึ่ง พอผลงานมันได้เดินทางไปอยู่ที่นู่นแล้ว มันไม่ใช่แค่เป็นส่วนหนึ่งของการ กลับมาย้อนมอง หรือย้อนมามันเห็นภาพชัดขึ้น ความสำเร็จในชิ้นงาน สัญญาณ การโกอินเตอร์ ทำไมมันถูกที่ถูกเวลา ผมมองว่าอย่างมณเฑียร การตอบรับจากแวดวงนอกประเทศจริง ๆ ได้เริ่มออกไปข้างนอกจริง ๆ มันเริ่มจากชุด Arte Amazonas ชุดหน้าอกเป็นหลัก อันนี้นั้นเป็นจุดเริ่มต้นเลยที่ทำให้คนเริ่มเห็น แวดวงศิลปะข้างนอก ก็เห็นงานจึงค่อย ๆ ทาบทามชักชวนให้แกเอางานชิ้นอื่นๆ ไปร่วมแสดง เพราะฉะนั้นมันไม่ได้เป็นเพราะว่าคนนอกนั้นไม่เข้าใจพื้นฐาน หรือที่มาที่ไปของความคิดเหล่านั้น
>
> (ไพศาล ธีระพงษ์วิษณุพร, สัมภาษณ์: 18 ตุลาคม 2563)

ผลงานของมณเฑียร ยังมีความโดดเด่นคือไม่ได้เป็นเพียงการแก้ปัญหาเรื่องการเห็นหรือ ทัศนธาตุ จากการทดลองความเป็นไปได้จากวัสดุเท่านั้นเพราะ สิ่งสำคัญสำหรับเขาคือวัสดุกับแนวคิด ต้องเป็นส่วนที่เติมเต็มหรือไปพร้อมกัน สำหรับเขางานศิลปะต้องนำไปสู่การถกเถียงโต้แย้งกับ ประเพณีนิยม ให้ได้ในแง่ใดแง่หนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นประเพณีนิยมของเราเอง หรือประเพณีนิยมของการ สร้างงานศิลปะตะวันตก ศิลปินคือคนที่ไม่มีอยู่ที่ไหน (เขา) เป็นผู้สร้างสรรค์ เขาเป็นของกลาง เพียงแต่เขาจะเอาอะไรมาใช้ (จินเจา, 2536) อ้างใน ยุทธศักดิ์ รัตนปัญญา, 2546

จากจุดเริ่มต้นในการสร้างงานมณเฑียรจึงเป็นผู้บุกเบิกศิลปะสื่อผสมในประเทศไทยตั้งแต่ ปลายพุทธทศวรรษ เป็นต้นมา (ถนอม ชาภักดี ,2545: 138-139) อ้างใน ยุทธศักดิ์ รัตนปัญญา (2546) ชี้ว่ามณเฑียรได้นำเอาแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานแบบบริบทนิยม (contextualism) ที่เป็น การนำเสนอสาระเรื่องราวทั้งในเชิงสังคมวิทยา มานุษยวิทยา และประวัติศาสตร์ของท้องถิ่นมาหลอม รวมกันจนเป็นส่วนหนึ่งในผลงานศิลปะ จึงนับว่าขบวนการและผลของการทดลองของเขาได้สร้างแรง เหวี่ยงต่อวงการศิลปะในประเทศไทยเป็นอย่างมาก โดยหลังจากนั้น พบว่าลักษณะผลงานในแนว

ทดลองด้วยรูปลักษณ์เนื้อหาทำนองดังกล่าวนี้ยังแพร่กระจายไปยังเป็นรุ่นหลัง ๆ และซอกซอนเข้าไปในสถาบันการศึกษาศิลปะอย่างรวดเร็ว

โดยความสำคัญ ในการวิเคราะห์ของนักวิจารณ์ ตามแนวความคิดเชิงบริบทนิยมต่อผลงานมณเฑียรในแต่ละยุค ที่เกิดจากสิ่งแวดล้อม การใช้ชีวิตและขบคิดนั้น เชื่อได้ว่าเป็นแนวความคิดสำคัญต่อยุคสมัยของศิลปะร่วมสมัยไทยเป็นอย่างยิ่ง เช่น ผลงานเครื่องหมายแห่งสติ หรือ The Marks of Mind ในปี พ.ศ. 2537 ที่เขาได้นำ กู่ (ปรางค์ขอม) หรืออโรคยศาลามาเป็นต้นกำเนิดแนวคิดการทำงานโดยมณเฑียรให้สัมภาษณ์ว่า

> “ข้าพเจ้าได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานชุดนี้จากแนวความคิดในการสร้าง "กู่" หรือที่เรียกว่าปราสาท “อโรคยศาลา” ของขอมโดยสร้างเพื่อเป็นเหมือนโรงพยาบาลใช้รักษาผู้คนที่เจ็บป่วยด้วยสมุนไพร ขณะเดียวกันได้มีรูปเทพ ต่าง ๆ ที่ผู้คนได้มาเพื่อสวดภาวนาอธิษฐานของอาการต่าง ๆ อโรคยาศาลานี้ทำหน้าที่รักษาผู้คนโบราณ ทั้งส่วนที่เป็นร่างกายและจิตใจด้วยในเวลาเดียวกัน ซึ่งข้าพเจ้าปรารถนาที่จะให้ผลงานติดตั้งของข้าพเจ้าครั้งนี้มีสภาพคล้ายดั่ง อโรคยาศาลา ที่ผู้ชมได้มาบำบัดชะล้างระงับสภาวะของ
> จิตใจของผู้คน ให้เข้าสู่สภาวะที่เป็นธรรมชาติที่สงบผ่อนคลายและมีสมาธิมากขึ้น มีบรรยากาศคล้ายโบสถ์วิหารหรือโรงพยาบาลแห่งสติ สมาธิ พื้นที่ว่าง ขอบเขต เสียงวัตถุ และ กลิ่นในสภาวะแวดล้อมผลงานชุดนี้ คือปัจจัยสำคัญที่พระเจ้าใช้กระตุ้นเร้าสภาวะสัมผัสของผู้ชม เพื่อเข้าสู่อโรคยาศาลาแห่งนี้ ” (ยุทธศักดิ์ รัตนปัญญา, 2546: 96)

จึงกล่าวได้ว่าผลงานของเขาในชุดนี้ไม่เพียงแต่ สะท้อนความปรารถนาต่อความสงบและการเยียวยารักษาตนเองในโลกสมัยใหม่ของตัวมณเฑียรเองเท่านั้น แต่ยังเป็นพื้นที่สำหรับหลบภัยของผู้คนที่ต้องการการเยียวยาจิตใจเช่นกัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 58 Nature Breath: Arokhayasala พ.ศ. 2535

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ส่วนความคิดริเริ่ม ในการผสมผสานวัสดุ ในที่นี้ขอหยิบยกทัศนะของนักวิชาการ และภัณฑารักษ์สองท่าน โดยวิรุณ ตั้งเจริญ และอภินันท์ โปษยานนท์ อธิบายว่า ในผลงานของมณเฑียรถือเป็นส่วนร่วมในกระแสสำคัญของศิลปะหลังสมัยใหม่ที่วิพากษ์ความงามและรูปแบบของศิลปะร่วมสมัย ที่เกิดขึ้นไปในระดับสากล

กล่าวคือ ความเป็นศิลปะสากลหรือความเป็นศิลปะร่วมสมัย ดังเช่นทุกวันนี้ ที่อาจกล่าวได้ว่าเป็นเพียงกระแสที่ไหลบ่ามาจากตะวันตก หรือประเทศพัฒนาแล้วเช่น ญี่ปุ่น กับฮ่องกง ไต้หวันเองก็เกิดกระแสที่เข้มแข็งขึ้นมาก โดยเฉพาะเมื่อกล่าวถึงศิลปะสมัยใหม่พัฒนาการความคิดในช่วงแรกพบว่าศิลปะร่วมสมัย หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 และรวมถึงกลุ่มกุไตในญี่ปุ่นนับว่าส่งผลต่อกับตะวันตกด้วย

โดยวิรุณ ตั้งเจริญ (2547) อธิบายต่อไปว่าศิลปะที่ไม่เน้นความเป็นเอกภาพ หรือขอบเขตของรูปทรง ตามแนวคิดของกลุ่มกูไต ให้อิทธิพลต่อผลงานศิลปินชั้นนำของตะวันตกไม่ว่าจะเป็นจอห์น เคจ หรือมีความเชื่อมโยงกับศิลปะ arte povera ศิลปะแสดงสด (performance)โดยศิลปินกลุ่มดังกล่าวนี้ถูกนับว่าเป็นพวกหัวรุนแรง ไม่เห็นด้วยกับแนวคิดเรื่องความงามในช่วงเวลานั้น โดยส่งอิทธิพลต่อศิลปินช่วงหลังต่อมาที่มีผลงานแสดงออก ทั้งในลักษณะผสมการใช้สื่อหลากหลายเข้ากับสิ่งแวดล้อม การแสดงสด การแสดงออกทางละคร กล่าวอีกนัยหนึ่งว่าเป็นกลุ่มดังกล่าวก่อให้เกิดปรากฏการณ์ ขึ้นในยุโรป และเมื่อกล่าวถึงศิลปินไทยรุ่นใหม่ในช่วงประมาณสองทศวรรษที่ผ่านมา นอกจากการสื่อสารความคิดร่วมสมัยในกระแสการดำรงชีวิต ที่เพิ่งเกิดขึ้นท่ามกลางกระแสโลกและ

กระแสไทยที่ปะทะกันจนมิอาจปฏิเสธได้ศิลปินรุ่นใหม่ของไทยก็ได้พัฒนาศิลปะหลังสมัยใหม่ขึ้นมา ไม่ว่าจะเป็นกมล ทัศนาญชลี, วสันต์ สิทธิเขตต์, มณเฑียร บุญมา, อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, สมบูรณ์ หอมเทียนทอง, มานิต ศรีวานิชภูมิ, ชาติชาย ปุยเปีย, คามิน เลิศชัยประเสริฐ, นเรศ วรพิทักษ์

ภาพประกอบ 59 AUM โดยมณเฑียร บุญมา พ.ศ. 2535
ที่มา หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

วิรุณ ตั้งเจริญ ยังยกหนึ่งในผลงาน ที่เป็นตัวอย่างของกระแสศิลปะหลังสมัยใหม่ได้แก่ ผลงานโอม (2535) ของมณเฑียรว่า

> เขาใช้ดินเผาเทอราคอตต้า รูปบาตร 15 ลูก บาตรโลหะ 4 ลูกใน จำนวน 15 ลูกนั้น ในบาตรสีทองสุกปลั่ง ขอบบาตร 14 ลูกมีรูปทรงรอยนิ้วมือบีบดินติดอยู่ มีบาตรที่ขอบเรียบปกติข้างในสีทอง เพียงลูกเดียว ตรงมุมบาตรทั้งหมดเรียงบนแผ่นโลหะหนา และหนักรูปสามเหลี่ยม ทั้งชื่อผลงาน โอม (Aum) บาตรดินเผาสีทองภายใน และแผ่นโลหะเชื่อมโยงกับประสบการณ์ของพุทธศาสนิกชน ประสบการณ์ของความศรัทธา สมาธิ จิต รวมทั้งประสบการณ์ไสยเวทย์ ที่มีอยู่นอกเหนือความเป็นพุทธะ หรือผลงานชื่อ The Pleasure of Being, Dying, Crying and Eating จัดแสดงที่หอศิลป์แห่งชาติกรุงเทพฯ เป็นส่วนผลงานศิลปะจัดตั้ง (installation art) โดยวางชามเป็นวงกลมซ้อนกันกว่าสามสิบชั้น ชั้นบนจัดเรียงตะเกียบไว้บนขอบชามจัดวางบนผ้าแดง ในห้องที่ติดธงสีแดงไว้รอบหนัง เมื่อติดตั้งไว้เรียบร้อยแล้ว ต่อมาชามที่เรียงไว้ด้านหนึ่งร่วงลงมา

แตกเต็มพื้น ก็ถือว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงการเกิด และดับเป็นส่วนหนึ่งของงาน นอกจากนั้นงานบางชิ้นของมณเฑียรยังมีเสียงสวดมนต์ กลิ่นสมุนไพร ประกอบศิลปะจัดตั้งของเขาอีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 118)

ภาพประกอบ 60 The Pleasure of Being, Dying, Crying and Eating พ.ศ. 2536
ที่มา หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

การเฝ้าสังเกตสภาพแวดล้อมในท้องถิ่นไทย ที่กลายเป็นสังคมเมือง และย่านอุตสาหกรรม ทำให้ผลงานของมณเฑียร ในช่วงของการเปลี่ยนผ่านดังกล่าว กระตุ้นมณเฑียร ให้หันมาสนใจประเด็นการอยู่ร่วมกันระหว่างมนุษย์ ผู้มีทั้งด้านที่ตักตวงหาประโยชน์จากธรรมชาติ กับการพึ่งพาอาศัยกันอย่างสมดุล ไม่เบียดเบียนกัน นับเป็นการประยุกต์เอาแนวคิดพุทธศาสนาเข้ากับระบบนิเวศรวมทั้งกระแสการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมและธรรมชาติ ที่เป็นความเคลื่อนไหวสำคัญหนึ่งในระดับโลก

จากผลงานสื่อผสม ที่เป็นต้นแบบความสำเร็จของมณเฑียร ในช่วงแรก “ธรรมชาติในสภาวะแวดล้อมปัจจุบัน” พ.ศ. 2527 เป็นงานที่ได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัย โดยธนาคารกสิกรไทย นับเป็นความสำเร็จครั้งสำคัญในฐานะของศิลปิน เขาใช้ลำต้นของต้นไม้ที่ตายแล้ว 2 ต้นมาปักบนถาดบรรจุทราย และตรึงลำต้นทั้งสองด้วยลวดโลหะ เข้ากับกระบะทราย รูปสี่เหลี่ยม คล้ายกับการงอกขึ้นมาของกาฝาก ที่แผ่ขยายจากต้นไม้ที่ตายแล้ว เป็นเสมือนลูกผสมของสิ่งมีชีวิตต่างสายพันธุ์ ในสิ่งแวดล้อมที่ปนเปื้อนไปด้วยมลพิษ หรือแห้งแล้ง ไร้ชีวิต ความใส่ใจสังเกต

สภาพสังคมดังกล่าว นักวิจารณ์ ถนอม ชาภักดี ตั้งข้อสังเกตว่า เป็นการทำงานเชิงหลอมรวมกันระหว่างศิลปะ ประวัติศาสตร์ กับมานุษยวิทยา (ถนอม ชาภักดี, 2545: 138)

ผลงานของมณเฑียร จึงเป็นการสะท้อนสภาพรอบตัวของเขา ในราวสามทศวรรษที่ผ่านมา ผลสืบเนื่องตามมา จากการเปลี่ยนแปลงของวิถีชีวิตเกษตรกรรมมาเป็นสังคมเมืองอันแออัด และการเกิดพื้นที่อุตสาหกรรมทั่วพื้นที่สังคมไทย ยังเกิดปรากฏการณ์ที่ติดตามมาอันไม่อาจปฏิเสธ ได้แก่ การไหลบ่าของผู้คนจากชนบทเข้ามาในเมืองที่ตามมาด้วยปัญหาของสังคม นานาประการ ไม่ว่าจะเป็นการมาขายแรงงานราคาถูก หรือทำอาชีพที่ผิดกฎหมาย

นอกจากนี้ ในทัศนะของอภินันท์ ผลงานของมณเฑียรและศิลปินไทยร่วมสมัยคนอื่น ที่สามารถพลิกโฉมให้เสน่ห์แบบตะวันออก หรือความเป็นชาติ ถูกวิพากษ์และจัดวางความหมายใหม่อย่างฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช เป็นอีกตัวอย่างของการทบทวนและตรวจสอบกระแสไหลบ่าของโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม ตรงจุดตัดระหว่างกระแสท้องถิ่นกับสากลนิยม ซึ่งกระตุ้นกลุ่ม หรือขบวนการศิลปิน ตลอดถึงภัณฑารักษ์ให้เสนอการอ่านและตีความ ทั้งในแบบข้ามวัฒนธรรม กระทั่งถึงความครอบจักรวาล/เป็นนานาชาติ(นิยม) ของรูปแบบหรือกรรมวิธีทางศิลปะ เช่น การเทียบเคียงผลงานมณเฑียรเข้ากับกลุ่ม arte povera, minimalism หรือ shamanism ของโยเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys 1921-1986) ก็ตามที บางเศษเสี้ยวของบริบทหรือฉากหลังที่ผสมขึ้นจากกระแสเหล่านั้น มาจากความตื่นตัวของกระแสอนุรักษ์และวัฒนธรรมสัมพัทธ์ (cultural relativism) อีกด้วย

ดังจะเห็นได้จากภูมิปัญญาของชนเผ่าที่ถูกประเมินด้วยสายตาวิทยาศาสตร์ว่า เป็นแค่เวทมนตร์หรือปรัมปรา ต่อมาถูกไขความกระจ่างด้วยแนวคิดของนักมานุษยวิทยาโครงสร้างนิยมอย่างโคลด เลวี-สโตรสส์ (Claude Lévi-Strauss 1908-2009) เกี่ยวกับวิทยาศาสตร์รูปธรรม (concrete science) หรือ bricolage ในการเขียนถึงมณเฑียร อภินันท์ใช้คำว่า การผสมผสานของวัสดุสายพันธุ์ใหม่ (putting things together in an improvisory manner) (อภินันท์ โปษยานนท์, 2548: 135, 161)

ภาพประกอบ 61 ภาพร่างผลงานเรื่องราวจากท้องทุ่ง พ.ศ. 2532
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ขณะที่ จอห์น คลาร์ก (John Clark) มองว่าที่อภินันท์ตีความว่า เป็น a kind of mix collage นั้นแตกต่างจาก เลวี-สโตรสส์ ที่นิยาม bricolage ว่า เป็นการสร้างตัวเชื่อมความคิดระหว่างวิทยาศาสตร์กับปรัมปรา ดังที่เขาสะท้อนความเห็นว่าการทดลองทางวัสดุดังกล่าว เป็น (modality of thought between mythology and science) (Clark, 2005: 193) นับว่าผลงานต้นคริสต์ทศวรรษ 1990 (พ.ศ. 2533) พิสูจน์ความสนใจประเด็นเร่งด่วนของมณเฑียร อย่างความเสื่อมทรามของป่าฝนแอมซอน ก่อนที่จะเกิดการตื่นตัวขนานใหญ่ต่อวิกฤตโลกร้อน โดยเฉพาะสำหรับมณเฑียร การใช้วัสดุของเขาเป็นได้ทั้งการปรับเปลี่ยนและสืบสานอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม กล่าวก็คือ วัฒนธรรมท้องถิ่น (ที่กำลังถูกคุกคาม รอวันสาบสูญ)

การแสวงหาความสอดร้อยกันระหว่างเนื้อหา กับรูปแบบ เปิดทิศทางใหม่ให้ศิลปินไทยหรือเอเชียตะวันออกเฉียงใต้หลายคน ซึ่งหันไปประยุกต์ ประสมประสานการแสดงออกของตนเข้ากับวัสดุและเทคนิคช่างพื้นบ้าน งานหัตถกรรม วัสดุจากท้องไร่ท้องนา ที่ทั้งเปราะบาง สามารถเน่าเปื่อย เสื่อมสภาพ

ภาพประกอบ 62 ผลงาน A Homage to Lung Huen พ.ศ. 2536
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ส่วนศักดิชัย ลักขณาวิเชียร นักวิจารณ์ท่านหนึ่งได้ให้ความเห็นในการเลือกใช้วัสดุของมณเฑียร ในช่วงผลงานเรื่องราวจากท้องทุ่งว่า เมื่อมณเฑียรเลือกใช้วัสดุพื้นบ้านในงานศิลปะ ดังนั้นเขาจึงถือว่าตนเองนั้นเป็นช่างไทยคนหนึ่ง
ทางด้านส่วนตัวศิลปิน มณเฑียร อธิบายว่า

> “ผมถือว่าผมเป็นช่างไทยนะเพราะผมใช้เทคนิคโบราณ” เขาอธิบายผ่านคำสัมภาษณ์ด้วยน้ำเสียงจริงจัง พร้อมกับกระวีกระวาดชี้ชวนให้ดูผลงานชื่อรอยมือและไม้หีบที่ใช้มัด

ฟ่อนฟาง ในการตีเอาเมล็ดข้าวเปลือก ที่มีรอยมือเป็นปูนขาวจับอยู่ที่ด้ามไม้หีบและฟาง (ศักดิ์ชัย ลัคนาวิเชียร, 2532)

ศักดิชัย ยังแสดงความเห็นต่อว่า

> “แต่หากจะกล่าวว่ามณเฑียรรับอิทธิพลมาจากต่างประเทศ เพียงฝ่ายเดียวก็คงจะไม่ถูกต้องเท่าใดนัก เนื่องจากว่าก่อนที่เขาจะเดินทางไปเรียนที่ต่างประเทศนั้นลักษณะงานของเขาก็เป็นรูปแบบใช้วัสดุเป็นรูปลักษณ์ มาสร้างงานศิลปะโดยตลอด”

ขณะที่สิ่งสำคัญที่เขารับมานั้นน่าจะเป็นความมั่นใจในแนวทางที่เขาเคยทดลองมาแล้ว ต้องพัฒนาต่อไป

ภาพประกอบ 63 น้ำยางและท่อนซุง ส่วนหนึ่งของผลงาน Reincarnation พ.ศ. 2536 ขณะมณเฑียรไปเป็นศิลปินพำนักที่ เมืองมาเนาส์ ประเทศบราซิล เมื่อ พ.ศ. 2535

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

โดยแนวทางในการใช้วัสดุสิ่งของรอบตัว ซึ่งเป็นผลผลิตจากปรากฏการณ์ทางธรรมชาติและอารยธรรมของมนุษยชาติ มาเป็นสื่อเพื่อสร้างและค้นหารูปภาพใหม่ที่เสนอประสบการณ์และความหมายนัยสำคัญแก่สาธารณชนข้างต้น มณเฑียรอธิบายว่า

> “ผมสนใจในสิ่งที่เรียกว่ามันมีความหมายรูปสัญลักษณ์ ทุกอย่างมีความหมาย หมายความว่าเรื่องของการแปรสภาพ การแปรรูป ผมอยากให้วัสดุแต่ละวัสดุมันแสดงสื่อถึงความหมายของมันเอง ผู้ดูคือผู้ที่จะประสบหรือสร้างจินตนาการขึ้นมา ในขณะเดียวกันผมก็ได้ชักนำจินตนาการผู้ดูให้เป็นไปโดยสื่อวัสดุ”

ประกอบกับ ผลงานของศิลปินในช่วงครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะกระแสโดยรวมที่เรียกว่า ศิลปะคอนเซปชวล หรือเน้นแนวคิด ได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับภาษา การจัดลำดับชั้นในสังคม และการสร้างสิ่งใหม่ที่ทำให้มนุษย์ละเลยการทำนุบำรุงภูมิปัญญา ที่อยู่ในวิถีชีวิตของอนารยชน (primitive) ดังตัวอย่างของศิลปิน land art หรือ earth art ที่ออกไปสร้างผลงานที่มีความประเดี๋ยว

ประด๋าว หรือเน้นประสบการณ์ที่ไม่คงทน (ephemeral) โดยเครื่องมือที่จะสามารถข้ามเหนือปรากฏการณ์ทางวัตถุที่เปลี่ยนแปลง และเสื่อมสลายได้ อย่างหนึ่ง ก็คือภาษา ในฐานะสิ่งที่บรรจุมโนทัศน์ ศิลปินกลุ่มดังกล่าวบางส่วนยังเชื่ออย่างสุดโต่งว่า ด้วยมโนทัศน์ หรือความคิดล้วน ๆ ไม่จำเป็นที่งานศิลปะต้องปรากฏการณ์เพื่อสื่อแสดงออก กับการลงมือทำวัตถุด้วยซ้ำ

ฉะนั้นศิลปิน จึงเลือกที่จะใช้สื่อ ในการเป็นตัวกลางให้เกิดความคิด มากกว่าจะมองว่าศิลปะคือชิ้นผลงานที่สิ้นสุดสมบูรณ์ ศิลปินจึงหันมาให้ความสนใจกับมโนทัศน์ ที่กำกับเบื้องหลังปรากฏการณ์ทางวัตถุ อาทิเช่นความทนทาน และการเสื่อมสภาพ ที่ทำให้วัตถุล้วนแต่ถูกเปลี่ยนแปลงโดยกาลเวลา หรือความปรารถนาของมนุษย์ นอกจากนี้การปฏิเสธลัทธิพาณิชย์นิยม อย่างกลุ่มศิลปินอาร์เตโพเวอราหรือศิลปะอนาถาของยุโรป ในคริสต์ทศวรรษ 1970 อันเป็นกลุ่มความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่เกิดขึ้นในทวีปต่าง ๆ โดยมีแนวโน้มใกล้เคียงกับกลุ่มศิลปะมินิมอลและคอนเซ็ปชวล

ศิลปินในกลุ่มดังกล่าวจงใจเลือกใช้วัสดุที่ไม่มีค่า เช่นดิน ทราย กิ่งไม้ หรือกระดาษหนังสือพิมพ์ กระจก ก้อนหิน เพื่อแสดงปฏิกิริยาต่อต้านโลกศิลปะ ที่ถูกครอบงำโดยการค้า กลุ่มศิลปินดังกล่าว ถูกตั้งขึ้นมาโดยนักวิจารณ์ชาวอิตาเลียน เจอร์มาโน เซลาน (Germano Celant) ที่มุ่งเสนอความคิดหลักในการวิพากษ์วิจารณ์ หรือต่อต้านการเป็นสินค้าของวงการพาณิชย์ในโลกศิลปะแล้วยังเป็นการตั้งคำถาม หรือปฏิเสธการผลิตที่ล้นเกินในโลกอุตสาหกรรมที่ลามเข้ามาในโลกศิลปะ

ดังจะเห็นจากวัสดุที่เคยถูกมองว่าไม่มีความงาม อย่างแผ่นเพล็กซิกลาส (plexiglass) หลอดนิออน สำหรับอภินันท์ โปษยานนท์ นักวิจารณ์ ภัณฑารักษ์ชาวไทยนั้น เห็นไปในแนวเดียวกันว่า การสร้างผลงานศิลปะที่วิจารณ์แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างศิลปะ เป็นท่าทีในการวิจารณ์ด้วยเช่นกัน

ภาพประกอบ 64 ผลงาน A Study for Door Wall Floor พ.ศ. 2535
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

โดยอภินันท์ โปษยานนท์ อธิบายว่าในช่วงพุทธทศวรรษ 2520 หลังความเฟื่องฟูของศิลปะนามธรรม ศิลปะแนวประเพณีใหม่ได้รับการตอบรับจากนักธุรกิจและบรรษัทอย่างกว้างขวาง เนื่องด้วยเนื้อหาที่เกี่ยวกับการเฉลิมฉลองหรือป่าวประกาศทั้งความจงรักภักดี รักชาติ และศรัทธาทางศาสนา ผลงานศิลปะเหล่านี้เมื่อสร้างผลตอบแทนด้านเศรษฐกิจ ศิลปินจึงไม่กังวลการถูกวิจารณ์หากว่าผลงานยังขายดี และเป็นที่ต้องการของท้องตลาด (Poshyananda, 2007: 35-36) ดังนั้นด้วยความหมายนี้ศิลปะจึงมีหน้าที่หรือมีชีวิตในฐานะสิ่งของ เพื่อการเก็งกำไรอย่างหนึ่ง ทำให้ทุกครั้งที่ผลงานเสร็จสิ้นลงกระทั่งถูกขายไป ก็มีคุณค่าไม่ต่างจาก สิ่งของเพื่อการค้าขายอื่น ๆ แนวคิดนี้อธิบายสถานะที่ลักลั่นของศิลปะในระบบทุนนิยม (Walton 2012: 230) ไม่ว่าจะเป็นอสังหาริมทรัพย์ เพราะเป็นการเปลี่ยนมูลค่าให้ฝังอยู่ในตัววัตถุ เพื่อการซื้อขาย หรือผลงานศิลปะล้วนอยู่ภายใต้ตรรกะที่ใช้ได้กับทุกอย่างในระบบทุนนิยม คือเงินเป็นมูลค่ากลางในการแลกเปลี่ยน

ถือว่าความสนใจในการใช้วัสดุรอบตัวของมณเฑียรนั้น เขาไม่เพียงต้องการใช้วัสดุจากท้องถิ่น เพื่อเป็นตัวแทนวิถีชีวิตของผู้คน ที่ดาษดื่นในวิถีคนไทย ที่พบตามท้องตลาด หรือวัด ที่ศิลปินอื่น ชอบสังเกต แล้วถ่ายทอดเป็นภาพประทับใจเท่านั้น แต่การสังเกตสิ่งแวดล้อมของเขายังนำไปสู่ความเข้าใจถึงปฏิกิริยาระหว่างประเพณีที่อ่อนแรงลงกับความทันสมัยทางเทคโนโลยีที่เข้ามาคุกคามส่งผลต่อผู้คนโดยรวม รวมทั้งสภาพชีวิตประจำวันของเขาเองในฐานะอาจารย์มหาวิทยาลัยที่มีเงินเดือนรายได้อันจำกัดในการซื้อวัสดุทำงานศิลปะ

โดยลักษณะดังกล่าวที่ถูกมองข้ามนี้เอง ที่กลายเป็นเนื้อหาที่วิพากษ์ หรือเปรียบเป็นการวิจารณ์สังคมโดยศิลปินร่วมสมัย ที่มีต่อโลกาภิวัตน์ กล่าวคือศิลปินร่วมสมัยชาวไทย ที่ถูกเลือกให้เดินทางสู่เทศกาลศิลปะนอกประเทศ จนมีพื้นที่ในการประกาศตัวตน ที่เป็นเรื่องราวใกล้ตัว หรือมากมายดาษดื่นจนคุ้นชินของคนในชาติ ความธรรมดาใกล้ตัว ที่ถูกจัดวาง ในเวทีนานาชาติ คู่กับศิลปินต่างประเทศที่สนใจความเป็นมาของท้องถิ่น ในฐานะตัวแทนความเป็นชาติ จึงได้รับการตอบรับอย่างดีจากเวทีนานาชาติ (ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร, สัมภาษณ์: 20 ตุลาคม 2563)

ความสำคัญของผลงานมณเฑียร บุญมา ในฐานะความเป็นภาพตัวแทนของท้องถิ่น ที่ส่งผลต่อศิลปะสมัยใหม่ และร่วมสมัยของไทย

จากการทบทวน และศึกษาประวัติชีวิตของมณเฑียร บุญมา นอกจากทำให้เข้าใจสภาพแวดล้อมและตัวตนของศิลปินที่การตอบโต้ และผสมผสานกันแล้ว ในด้านประวัติศาสตร์ศิลปะผลงานของมณเฑียร มีส่วนร่วมในการขับเคลื่อนให้เกิดความต่อเนื่อง และการหักเหทางด้านการสร้างสรรค์ในภาพกว้างและภาพเฉพาะของพื้นที่และยุคสมัย ซึ่งทำให้สามารถศึกษาผลงานของศิลปิน

ผู้นี้ในฐานะส่วนหนึ่งของศิลปะร่วมสมัยของไทยและสากล ในหัวข้อนี้จึงเป็นการศึกษามณเฑียร บุญมาด้วยกรอบของประวัติศาสตร์ศิลปะ

ภาพรวมของการสร้างสรรค์ ในช่วงพุทธทศวรรษ 2520 ศิลปินในสถาบันศิลปะมีแนวโน้มที่จะสร้างงานนามธรรมแบบต่าง ๆ ได้แก่นามธรรมขอบคมกับนามธรรมสำแดงอารมณ์ จนกระทั่งในช่วงต่อมา จากการเติบโตของชนชั้นกลางและขยายตัวของอุตสาหกรรม ทำให้ศิลปินมีทางเลือกเพิ่มขึ้น ในการสร้างสรรค์ไปตามสองทิศทางคือ การทำงานข้ามข้อจำกัดของสื่ออย่างไร้ข้อกังวล ขณะที่ศิลปินอีกกระแส รวมตัวกันเพื่อค้นหาและปกป้องเอกลักษณ์ไทย

ช่วงต้นพุทธทศวรรษ 2520 มณเฑียรเริ่มต้นชีวิตการทำงาน ผลงานของเขาที่สร้างขึ้นในยุคบุกเบิก ช่วงที่กำลังเรียนจบคือ พ.ศ. 2521 นอกจากงานจิตรกรรมเพื่อเรียนจบตามหลักสูตรแล้ว ในช่วงหลังจบการศึกษา แล้วต้องเดินไปสอนหนังสือที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ระหว่าง ปี พ.ศ. 2521-28 เขาพบกับสภาพแวดล้อมใหม่ ที่เต็มไปด้วยเพื่อนอาจารย์ในวัยหนุ่ม อาทิเช่นวิโชค มุกดามณี พิชิต ตั้งเจริญ อาจารย์รุ่นใหม่ทั้งสาม นอกจากรวมกลุ่มกันแสดงผลงาน ในหัวข้อ Culture in Danger (2525) แสดงที่บริติชเคาน์ซิลแล้ว พวกเขายังได้รวมตัวกันเพื่อทดลองเทคนิคการวาดภาพด้วยสีน้ำ ที่เดิมถูกมองว่าเป็นการฝึกหัดทักษะพื้น ๆ หรือใช้ในการร่างภาพ รวมทั้งทดลองหาความเป็นไปได้ ทั้งการเลือกแนวเรื่อง และค้นหาประเด็นในการทำงาน มากกว่าเน้นความพึงพอใจทางความงามส่วนตัว (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534: 188) จนผลงานเป็นที่รู้จักและถูกบันทึกไว้ในหน้าประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยไทย ในนามกลุ่มไวท์ โดยทางกลุ่มได้ใช้การปรับเปลี่ยนหัวข้อเพื่อกระตุ้นความคิดสร้างสรรค์ในการทำงาน จนมีสมาชิกเพิ่มขึ้นอีกมากมาย กระทั่งยุติบทบาทลงในกลางพุทธทศวรรษ 2530

แรงบันดาลใจจากสภาพแวดล้อม เช่นที่ดินเรือกสวนไร่นาชานเมือง ที่ปนเปื้อนสารเคมี ส่งผลทำให้การกินอาหารเป็นเรื่องสุ่มเสี่ยง มณเฑียรสื่อสารความรู้สึกดังกล่าว ลงสู่การทดลองวาดสีน้ำ โดยนำข้าวไปจุ่มสีแล้วมาประทับบนกระดาษ การปะติดภาพถ่ายลงไปบนวัตถุ นอกจากเทคนิคพื้นฐานที่เรียบง่ายดังกล่าวจะตอบสนองการแสดงออกของมณเฑียรแล้ว มณเฑียรยังทำการทดลองสื่อวัสดุ ที่มาจากโลกอุตสาหกรรมหรือเทคโนโลยีสมัยใหม่ นอกจากจะทำให้เขาถือเป็นหนึ่งในผู้บุกเบิกการสร้างงานสื่อผสมแล้ว ผลงานทดลองในช่วงดังกล่าวของเขา ที่ใช้วัสดุอย่างไร้ขีดจำกัด หมายถึงวัสดุจากธรรมชาติ พืชผัก วัสดุอุตสาหกรรม ถือว่ามีส่วนให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านความคิด และรูปแบบในการสร้างผลงาน กระทั่งเกิดความแตกต่าง หรือโดดเด่นจากการบุกเบิกสร้างผลงานศิลปะสมัยใหม่ โดยเฉพาะขบวนการสร้างสรรค์ ที่เปิดโอกาสให้ความบังเอิญ ควบคุมไม่ได้ หรือไม่เข้ากันมาเป็นส่วนหนึ่งของงาน ที่เป็นแนวทางการทำงานที่สำคัญของศิลปะแนวทดลอง หรือหัวก้าวหน้าในศตวรรษที่ 20 ของตะวันตก เช่นแนวคิด automatism (สดชื่น ชัยประสาธน์, 2532: 47) การใช้ความบังเอิญ หรือปล่อยตามโอกาส (chance) ที่คาดเดาไม่ได้ เช่น การปล่อยให้ธรรมชาติรบกวนหรือเปลี่ยนแปลงผลงาน แม้รากฐานการฝึกฝนในระดับมหาวิทยาลัย จะเป็นการปลูกฝังแบบ

หลักวิชาก็ตาม โดยสรุปความแตกต่างที่ทำให้มณเฑียรเป็นความก้าวหน้าในประวัตศาสตร์ นอกจากการค้นพบความสากลในท้องถิ่นแล้ว ในกระแสการทำซ้ำความสำเร็จของศิลปินที่เน้นวัตถุเพื่อการสะสม ผลงานของมณเฑียรใช้วัสดุ ที่ราคาถูก เสื่อมสภาพได้ อันเป็นกระแสต่อต้านการค้าในโลกศิลปะตะวันตก (Poshyananda, 2007: 11)

อย่างไรก็ดี ประเทศไทย ในยุคที่เรียกว่าสยามประเทศ ก่อนที่จะเปลี่ยนเป็นประเทศไทยในปี พ.ศ. 2482 ชาวสยามได้เปิดรับวิทยาการของตะวันตกมาอย่างต่อเนื่อง แม้ว่าการสร้างสรรค์ศิลปะในยุคใหม่ นับแต่เริ่มเปิดประเทศ และเชื่อมต่อกับนานาอารยประเทศด้วยการค้ากับชาติตะวันตก ตั้งแต่สนธิสัญญาเบาริง ที่ทำให้เศรษฐกิจไทยขยายตัว และนำมาสู่การบริโภคสินค้า และวัฒนธรรมแบบตะวันตกในหมู่ชนชั้นสูง หนึ่งในการเปิดรับดังกล่าวคือการบริโภคสื่อสิ่งพิมพ์ ที่มาพร้อมกับชาวตะวันตก ดังที่เห็นการวาดทิวทัศน์ ห้างร้าน ตึกแบบสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพวาดของขรัวอินโข่งเป็นต้น ดังนั้นจึงปฏิเสธไม่ได้ว่าศิลปะสมัยใหม่ของไทย เกิดจากการได้รับแบบอย่างจากตะวันตก อย่างไรก็ตามช่วงแรกผลงานที่เรียกว่าศิลปะชั้นสูงหรือวิจิตรศิลป์ ยังเน้นการตอบสนองชนชั้นนำ ผูกพันกับการอุปถัมภ์ศาสนาแทบทั้งสิ้น (นวภู แซ่ตั้ง, 2562: 142-143) กระทั่งต่อมาศิลปะสมัยใหม่ ตามประวัติศาสตร์ศิลปะของไทย เริ่มขึ้นด้วยแนวทางสัจจนิยม เป็นการสร้างผลงานเพื่อรับใช้ราชการ

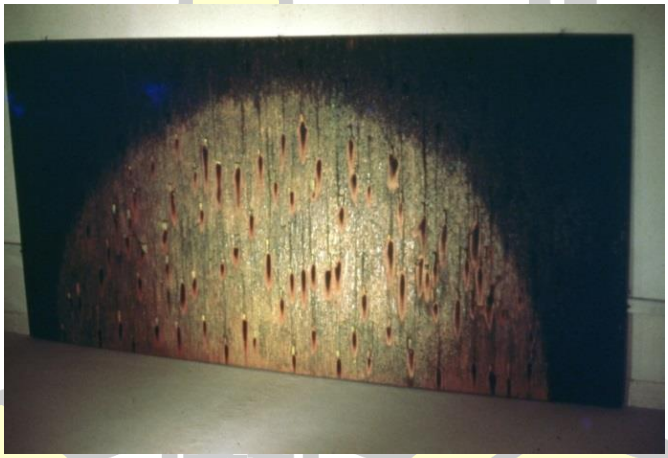
โดยเฉพาะการปั้นอนุสาวรีย์แบบเหมือนจริงของบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์ เพื่อสนองต่ออุดมการณ์ชาตินิยม ตั้งแต่ช่วงพุทธทศวรรษ 2490 แต่ศิลปินไทย ก็สามารถพัฒนาตัวเองอย่างก้าวกระโดด เพื่อโอบจับ และก้าวทันความทันสมัย แม้แค่เพียงในเชิงรูปแบบ เนื่องจากว่าในมุมหนึ่งนั้นศิลปะสมัยใหม่ไทย จะเริ่มด้วยการรับเอาแนวทางสมจริง หรือสัจจนิยม (realism) มาถือเป็นต้นกำเนิด ของความทันสมัย แต่ศิลปินไทยสามารถก้าวตามคตินิยมทางศิลปะ ที่ก้าวหน้าในศตวรรษที่ 20 ไม่ว่าจะเป็นศิลปะแนวคิวบิสม์ อิมเพรชชั่นนิสม์ โพสต์-อิมเพรชันนิสม์ รวมตลอดศิลปะนามธรรม ที่ศิลปินไทยสามารถประยุกต์ให้แตกต่าง แต่มีความเป็นแบบฉบับเป็นของตนเองด้วยการสอดแทรกบรรยากาศ และค้นหาเรื่องราว หรือเสนอแนวทาง (theme) แบบไทย

ศิลปินไทยมีโอกาส เรียนรู้ความเคลื่อนไหวทางศิลปะ ทั้งจากการแลกเปลี่ยนข้อมูล รวมตัวกันสร้างผลงาน ทั้งในและนอกรั้วสถาบัน (ดำรง วงศ์อุปราช 2537: 135) จนมาสู่บรรยากาศในขณะที่มณเฑียรกำลังศึกษาศิลปะอยู่ที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ เป็นช่วงรอยต่อระหว่างการลุกฮือของประชาชนออกมาขับไล่เผด็จการประภาส จารุเสถียร ณรงค์ และถนอม กิตติขจร ในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ซึ่งนำมาสู่บรรยากาศของเสรีภาพ และความขัดแย้งทางการเมืองที่ค่อย ๆ เบาลงพร้อมกับเศรษฐกิจที่เริ่มพัฒนาดีขึ้นตามลำดับเกิดการกระจายความเจริญไปตามภูมิภาคต่างๆ ทำให้เหล่าศิลปินไทยรุ่นใหม่เกิดความมั่นใจในการแสวงหาแนวทางของตน ศิลปิน

หันไปเลือกใช้สื่อวัสดุใหม่ ๆ ที่สอดคล้องกับยุคสมัยและสามารถสื่อสารเหตุการณ์สภาพแวดล้อม และปัญหาใหม่ที่เกิดจากการเติบโตทางสังคมและเศรษฐกิจ

ศิลปะแนวไทยประเพณีมีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อและศรัทธาในหลักธรรมคำสอนทางพุทธศาสนาในส่วนรูปแบบและเทคนิคของศิลปิน มีวิธีการอันหลากหลายสามารถผสมผสานเทคนิคช่างโบราณเข้ากับการวาดระบายด้วยสี หรือปะติดวัสดุเติมเข้าไป ส่วนเนื้อหาที่นำเสนอของศิลปินแนวไทยประเพณีในช่วงพุทธทศวรรษ 2520 ยังคงมีความคล้ายคลึงกับศิลปินกลุ่มในประเพณีในช่วงก่อน ๆ อันได้แก่เรื่องราวของพระพุทธประวัติ ชาดก ความศรัทธาของสังคม พุทธศาสนา และวิถีชีวิตไทยตามประเพณีความเชื่อของคนภาคต่าง ๆ โดยผสมผสานแง่คิดต่าง ๆ ตามทัศนะของตัวศิลปิน

ศิลปินไทยโดยเฉพาะกลุ่มที่เรียนจบจากมหาวิทยาลัยศิลปากรยังคงพัฒนาแนวเรื่องไทยมาอย่างต่อเนื่อง ที่โดดเด่นได้แก่อังคาร กัลยาณพงศ์, พิชัย นิรันต์, ถวัลย์ ดัชนี และ ช่วง มูลพินิจ ส่วนศิลปินแนวไทยประเพณีรุ่นถัดมา ที่ยังคงสนใจเรื่องราวจากวิถีชีวิตไทย ได้แก่ จักรพันธุ์ โปษยกฤต, ปรีชา เถาทอง, ผ่อง เซ่งกิ่ง, วรฤทธิ์ ฤทธาคนี, สุรสิทธิ์ เสาว์คง และเรณู ธรรมเจริญ เป็นต้น



ภาพประกอบ 65 จิตรกรรมเทียนไข (Candle Painting) พ.ศ. 2535
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา

จนกระทั่งเกิดความเคลื่อนไหวสำคัญในวงการศึกษาศิลปะในปี 2519 เมื่อมีการจัดตั้งภาควิชาศิลปะไทยขึ้นที่ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยมีการจัดการเรียนการสอนควบคู่ไปกับการค้นคว้าวิจัยข้อมูลจากแนวศิลปะไทยประเพณี ทั้งนี้เพื่อจะสร้างผู้เชียวชาญในการศึกษา และค้นคว้าวิจัย ด้านอนุรักษ์ศิลปะไทยประเพณีให้แพร่หลาย

กว้างขวาง (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 87) รวมทั้งเกิดแนวทางการสร้างสรรค์ที่มีรูปแบบร่วมสมัยยิ่งขึ้น ต่อไป

ภาพประกอบ 66 Self Potrait A Man Who Admires Thai Art ของมณเฑียร บุญมา พ.ศ. 2525
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา

จากหลายเหตุผลทำให้ศิลปินแนวประเพณีไทยใหม่สามารถได้รับการยอมรับ และเป็นที่สนใจอย่างสูง ทั้งจากการได้รับรางวัล และว่าจ้างจากหลายสถาบัน ศิลปะในแนวดังกล่าวยังเกี่ยวพันอย่างใกล้ชิดกับกลุ่มที่ผู้มีอำนาจทางเศรษฐกิจและสังคม ผู้อุปถัมภ์ในวงการศิลปะ เนื่องจากการต่อยอดให้ศิลปะไทย เป็นที่แพร่หลายเท่ากับเป็นการต่อลมหายใจให้ศิลปะไทยยังคงมีสายธารอันต่อเนื่อง และยังเป็นการช่วยบำรุงรักษาเอกราชแห่งชาติ การชุบชีวิตศิลปะประเพณีให้เชื่อมต่อกับสังคมร่วมสมัยจึงได้ประโยชน์ตามมา อีกประการหนึ่งคือเกิดแนวความคิดในการธำรงไว้ซึ่งความเป็นไทยซึ่งสามารถนำไปสื่อสารและเน้นย้ำความสำคัญ แก่ศิลปะที่สามารถตอบสนองต่อการชาตินิยมหรือค้ำจุนสถาบันหลักอื่น ๆ ของชาติได้เช่นกัน

อีกกระแสศิลปะ ร่วมสมัยที่ถูกบุกเบิก และพัฒนามาไล่เลี่ยกันได้แก่ การแสวงหาสื่อวัสดุและวิธีการใหม่ ๆ มาผสมผสานเกิดแนวทางที่เรียกว่าศิลปะสื่อผสม โดยการริเริ่มทดลองใช้วัสดุอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากสีเขียนรูปต่าง ๆ นั้น ได้เริ่มขึ้นมาแล้วตั้งแต่ยุคของศิลปินแนวไทยประเพณี อาทิเช่น พิชัย นิรันต์ ที่นำทรายและกระจกสีมาปกติลงไปในผลงาน ประวัติ เล้าเจริญ ทำงานจิตรกรรมโดยการใช้ผ้ากระสอบมาติดลงไปในงานแล้วระบายสีทับ (วิโชค มุกดามณี, 2546: 60) นับเป็นการทลายนิยามการสร้างสรรค์ ที่ศิลปะต้องใช้เทคนิคอย่างใดอย่างหนึ่งเท่านั้น

ศิลปินหลายคน ได้ทดลองด้วยเทคนิค ที่สามารถผสมผสานจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์เข้าด้วยกัน อาทิเช่น การนำวัสดุสำเร็จรูปมาผสมเข้ากับงานภาพพิมพ์ของถาวร โกอุดมวิทย์ รวมทั้งวัสดุเครื่องใช้ หมุดโลหะ แผ่นหนัง เครื่องจักสาน ในงานสื่อผสมของรุ่ง ธีระพิจิตร ที่ประสบความสำเร็จและเป็นแบบอย่างให้ศิลปิน รุ่นต่อมา โดยในยุคเดียวกันนี้ ศิลปินไทยหลายคนได้ทดลองในการผสมผสานวัสดุเข้ากับเทคนิค ทางด้านจิตรกรรม อาทิเช่นการปะติดวัสดุลงไปบนผืนผ้าใบ การผสมดินทราย ถ่านลงไปในสี ขณะที่มณเฑียรให้สี และคุณสมบัติอื่น เช่น กลิ่นจากสมุนไพร โดยไม่เข้าไปแทรกแซง หรือเปลี่ยนแปลงคุณสมบัติดั้งเดิมให้น้อยที่สุด

ส่วนการใช้ชีวิตและทำงาน ในสิ่งแวดล้อมที่ใกล้ชิดชนบทของมณเฑียร ยังมีส่วนในขบวนการสื่อผสมของไทยเช่นกัน แม้จุดเริ่มต้นความสนใจ เชิงวิพากษ์เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมและการแปรเปลี่ยนจากสังคมเกษตรกรรมดั้งเดิม มาสู่สังคมเมืองสมัยใหม่ที่ธรรมชาติสิ่งแวดล้อมถูกคุกคามหรือปนเปื้อนด้วยมลภาวะจากระบบอุตสาหกรรม บรรยากาศเหล่านี้เกิดขึ้นเมื่อเขาไปรับราชการที่วิทยาลัยช่างศิลป์ มณเฑียรได้เห็นท้องทุ่งนาเขียวขจีถูกเปลี่ยนเป็นโรงงานและบ้านจัดสรร

ผลงานของเขาสะท้อนความสนใจในการอยู่ร่วมกันระหว่างมนุษย์ที่ตักตวงหาประโยชน์จากธรรมชาติ กับการพึ่งพาอาศัยกันอย่างสมดุลไม่เบียดเบียนกัน นับเป็นการประยุกต์เอาแนวคิดพุทธศาสนาเข้ากับระบบนิเวศรวมทั้งกระแสการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมและธรรมชาติ ที่เป็นความเคลื่อนไหวสำคัญหนึ่งในระดับโลก กระทั่ง ผลงานชื่อ ธรรมชาติในสภาวะแวดล้อมปัจจุบัน พ.ศ. 2527 ได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยโดยธนาคารกสิกรไทย และผลงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับการต่อต้านมลภาวะ การปนเปื้อนในธรรมชาติ ทำให้มณเฑียรได้รับรางวัลจากสมาคมการศึกษาสิ่งแวดล้อม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นับเป็นการสร้างความมั่นใจ และถือเป็นก้าวกระโดดครั้งสำคัญในฐานะของศิลปิน

มณเฑียรไม่เพียงเฝ้าสังเกตการณ์ และตั้งคำถามต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านธรรมชาติสิ่งแวดล้อมในช่วงกลางพุทธทศวรรษ 2520 เท่านั้น แต่เขายังเสนอทัศนะต่อการขยายตัวของเศรษฐกิจ และอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว ที่เป็นกระแสกิจกรรมทางเศรษฐกิจซึ่งเป็นกำลังหลักในขณะนั้น

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 67 ผลงาน Perfumed Paintings ของมณเฑียร บุญมา พ.ศ. 2538
ที่มาของภาพ หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

มณเฑียรได้วาดภาพเหมือนตัวเอง (Self Potrait A Man Who Admires Thai Art, 2525) เพื่อตั้งคำถามถึง เอกลักษณ์ไทยที่เป็นจุดขาย เขาว่าตัวเองเป็นเหมือนกับศิลปินนักแสดงละคร แล้วระบายทับด้วยลวดลายไทยและรอยยิ้มที่ฉาบทาบนใบหน้า เพื่ออำพรางหรือปกปิดอารมณ์ความรู้สึกที่แท้จริง ชุดผลงานดังกล่าว มีความหมายได้ทั้งรอยยิ้มสยามที่เชื้อเชิญ กับรอยยิ้มแหย ๆ หรือไร้อำนาจต่อรอง สามารถตีความถึงการเป็นฝ่ายจำนนในเวทีการแข่งขัน ที่ประเทศไทยต้องขายรอยยิ้มบริการธุรกิจทางเพศ แลกกับผลตอบแทนทางเศรษฐกิจ

ดังนั้น พุทธทศวรรษ 2520 จึงเป็นจุดเริ่มต้นของทั้งมณเฑียร และศิลปินไทย กลุ่มต่าง ๆ ที่ริเริ่มการทำงานด้วยวัสดุ สื่อผสม โดยได้รับอิทธิพล จากนิทรรศการและผลงานของศิลปินทั้งจากญี่ปุ่น สหรัฐอเมริกา และยุโรป ส่วนมณเฑียร หลังจากการทดลองวัสดุ โดยปักหมุด หรือดุมโลหะ ไปในก้อนดินที่เหมือนกับสิ่งมีชีวิตสายพันธุ์ใหม่ ที่เกิดการผสมผสานกัน เขายังทำงานทดลองวัสดุต่อเนื่องไป ขณะที่เรียนต่อที่ประเทศฝรั่งเศส ในช่วงปลายพุทธทศวรรษ 2520

ผลงานสื่อผสม ทั้งของมณเฑียรและศิลปินไทยคนอื่น มีส่วนต่อประวัติศาสตร์ ในด้านสำคัญคือ การค้นหาความหมายในวัตถุ ที่แทรกเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นอยู่ผู้คนของท้องถิ่น การท้าทายเกณฑ์ทางความงามกระแสหลัก และท้าที่สุดคือการทดลองวัสดุ และอิสระในการใช้สื่อที่เป็นไปได้มากมาย ยังสอดคล้องกับข้อจำกัดทางเศรษฐกิจ เทคโนโลยี ตลอดทั้งเป็นการสร้างผลงานโดยคำนึงถึงผลกระทบเชิงนิเวศ

สรุปท้ายบท

จากการใช้แนววิเคราะห์ อันได้แก่ ศิลปะปฏิบัติ สุนทรียศาสตร์ ศิลปวิจารณ์และประวัติศาสตร์ศิลป์ เพื่อศึกษางานมณเฑียรบุญมา ผู้วิจัยรวบรวม เป็นข้อสรุปดังต่อไปนี้

ในผลงานของมณเฑียร การเริ่มต้นขบวนการทำงาน หรือก่อนลงมือปฏิบัติงาน แทบเป็นส่วนใหญ่ศิลปินเริ่มทำงานโดยการใช้ประสบการณ์ของตน ในฐานะส่วนหนึ่งของปรากฏการณ์ และการเปลี่ยนแปลงที่เกี่ยวข้องทั้งกับชีวิตส่วนตัวและสังคมส่วนรวม ต่อมาศิลปินสามารถใช้ข้อจำกัดในทางเศรษฐกิจด้วยการเลือกสรรวัสดุ เพื่อให้เกิดความคุ้มค่า หรือประสิทธิภาพสูงสุดในการถ่ายทอดอย่างตรงไปตรงมา และเน้นความคิดเป็นหลัก โดยตัวศิลปินสามารถใช้มุมมองและประสบการณ์ส่วนตัวตีความปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่อยู่ในสังคม อาทิเช่น หลักคติธรรม ความเชื่อเกี่ยวกับจิตวิญญาณ การสื่อสารหรือต่อรองกับปรโลก ให้เข้ากับรูปแบบการทำงาน ศิลปะจึงเป็นได้ทั้งเครื่องมือ ในการสื่อสารและตั้งคำถามเพื่อหาคำตอบแก่ความสงสัยในปรากฏการณ์รอบตัว โดยตัวศิลปินเองเดินทางเข้าไปสัมผัส สังเกตการณ์กับความเชื่อของท้องถิ่น ในวัด ตลาด ชุมชนหัตถกรรมด้วยตนเอง

ทางด้านสุนทรียศาสตร์ ในเชิงปรากฏการณ์วิทยาศิลปะไม่ได้ทำหน้าที่เป็นภาพแสดงแทน แต่ภารกิจสำคัญของศิลปะต้องบรรลุการทำหน้าที่เผยให้เห็นต้นกำเนิด (origin) ของผลงาน ถือเป็นการสะท้อนความเป็นจริงอย่างหนึ่ง ส่วนผลงานของมณเฑียร ที่มีการใช้ภาพตัวแทนจากวัฒนธรรมท้องถิ่น สำหรับเป็นเครื่องมือสื่อสารให้เห็นกฎเกณฑ์หรือความหมายในระดับลึกที่อยู่ในวัฒนธรรมทั้งของชุมชนและวัฒนธรรมอื่น ๆ มีส่วนสะท้อนว่า ศิลปะร่วมสมัย แนวคิดของชนเผ่า เป็นระบบความคิดที่เสมอภาคกัน เพราะเป็นการอธิบายโลก และแก้ปัญหาในชีวิตแทบทั้งสิ้น ประการสำคัญต่อมาคือศิลปะทุกยุคทุกสมัย ล้วนแต่มีท่าทีการท้าทายและตรวจสอบนิยาม และเกณฑ์ความงามของศิลปะยุคก่อนหน้าเสมอ เนื่องจากในผลงานของมณเฑียร นับเป็นปรกติ สำหรับความริเริ่ม หรือแรงดลใจในขบวนการสร้าง หรือลงมือปฏิบัติงานของเขา แทบเป็นส่วนใหญ่ ศิลปินผู้นี้เริ่มทำงานโดยการใช้ประสบการณ์ของตน ในฐานะส่วนหนึ่งของปรากฏการณ์ และการเปลี่ยนแปลงที่เกี่ยวข้อง ทั้งกับชีวิตส่วนตัวและสังคมส่วนรวม ต่อมาศิลปินสามารถใช้ข้อจำกัดในทางเศรษฐกิจด้วยการเลือกสรรวัสดุ เพื่อให้เกิดความคุ้มค่า หรือประสิทธิภาพสูงสุดในการถ่ายทอดอย่างตรงไปตรงมา และเน้นความคิดเป็นหลัก โดยตัวศิลปินสามารถใช้มุมมองและประสบการณ์ส่วนตัว เพื่อตีความ สะท้อนข้อคิดเกี่ยวกับสังคม อาทิเช่นหลักคติธรรม ความเชื่อเกี่ยวกับจิตวิญญาณให้เข้ากับรูปแบบการทำงาน ศิลปะจึงเป็นได้ทั้งเครื่องมือ ในการสื่อสารและตั้งคำถามเพื่อหาคำตอบแก่ความสงสัยในปรากฏการณ์รอบตัว โดยตัวศิลปินเองเดินทางเข้าไปสัมผัส สังเกตการณ์เชิงลึก ในสภาพแวดล้อมรอบตัว ด้วยตนเอง

ทางด้านศิลปวิจารณ์ ผลงานของมณเฑียร สะท้อนให้เห็นว่าคุณค่าของการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินผู้ใดก็ตาม เกิดจากความสามารถในการเชื่อมโยงประสบการณ์ของศิลปินเข้ากับการ

เปลี่ยนแปลงของสังคม โดยบทบาทของศิลปินต่อการเปลี่ยนแปลงคือการสื่อสารให้ผู้ชมหรือสาธารณะตระหนักต่อสภาพที่เป็นอยู่ เกิดคำถามและแสวงหาความหมายของชีวิต และความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม หรือเข้าใจตัวตนที่อยู่ภายใต้กฎของธรรมชาติ

นอกจากสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ ที่ส่งผลสะเทือนทางกายภาพ ยังปฏิเสธไม่ได้ว่าการเปลี่ยนแปลงสู่ความทันสมัย ยังส่งผลทางวัฒนธรรม คือส่งผลกระทบต่อนิยามของความเป็นไทย หรืออัตลักษณ์แห่งชาติ ว่าเป็นสิ่งที่ถูกกกระทบ เปลี่ยนแปลงได้ ดังนั้น อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมไทยตั้งแต่ระดับท้องถิ่นไปจนถึงชาติดังกล่าว ไม่จำเป็นต้องเกิดจากการลอกเลียนหรือทำซ้ำภูมิปัญญาโบราณหรือศิลปะชั้นสูง แต่เกิดจากการสังเกตการณ์ สะท้อนการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย ที่ศิลปินมีตัวเลือกและโอกาสที่จะเป็นอิสระจากทั้งความเป็นท้องถิ่น ความเป็นชาติ หรือสากล เพราะสิ่งสำคัญคือการทำความเข้าใจตนเอง หรือเข้าใจความเป็นคน หรือตัวตนอย่างลึกซึ้ง ทั้งในด้านที่ผสานหรือขัดแย้งกับการเปลี่ยนแปลงรอบตัว

ด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ ผลงานของมณเฑียร บุญมา เป็นหนึ่งในกระแสของความริเริ่มในการใช้วัสดุสำเร็จรูปหรือสิ่งของที่หาได้ง่ายในท้องถิ่นมาผสมผสาน เข้ากับการแสดงออกแนวคิด ที่ข้ามข้อจำกัดของสื่อเดิมและรูปแบบการจัดวาง นอกจากนี้ ผลงานของเขาไม่ได้ทอดทิ้ง คุณค่าที่ยึดมั่นอยู่ในศิลปะไทยประเพณี ได้แก่การตีความคติความเชื่อทางด้านพุทธศาสนาและจิตวิญญาณ ซึ่งแทรกอยู่ในพิธีกรรม การปฏิบัติกิจทางศาสนา ที่ร้อยเป็นหัวใจของชุมชน ประการสุดท้าย ผลงานของเขาทำให้ศิลปะเป็นประสบการณ์ที่กระตุ้นการรับผัสสะด้านต่าง ๆ โดยท้าทายคนดู ด้วยองค์ประกอบอื่น ที่นอกเหนือจากการมองเท่านั้น โดยนำกลิ่น กายสัมผัส มาปลุกการรับรู้ และเติมเต็มประสบการณ์ หรือปลุกเร้าการมีส่วนร่วมของคนดู

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 5
ศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่น ที่มีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะร่วมสมัยสากล

จากการศึกษา เพื่ออธิบายกำเนิดและพัฒนาการของศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ผลงานที่ศึกษา ในบทที่ 4 ไม่เพียงให้ข้อสรุปเกี่ยวกับการนำเสนอภาพแทนท้องถิ่นจากการทดลองวัสดุ การใช้วัสดุและเทคนิคที่เข้ากับยุคสมัยเท่านั้น แต่ขบวนการคิดค้นและเรื่องราวในผลงานยังนำเสนอภาพตัวแทนให้แก่อัตลักษณ์ ที่ผูกพันกับพื้นเพและประสบการณ์จากตัวศิลปิน สำหรับเป็นเนื้อหาหรือสื่อแสดงออกมุมมองเฉพาะจากประสบการณ์ชีวิต ที่สอดพ้องหรือสะท้อนลำดับการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคม ที่เกิดจากการพัฒนาอุตสาหกรรม สังคมเมืองและบริโภคนิยม โดยความมุ่งหมายในการวิเคราะห์ของบทนี้เลือก ผลงานของมณเฑียร ในช่วงระหว่าง พ.ศ. 2538-2543 เนื่องจากเป็นช่วงเวลาที่มณเฑียร กลับมาดูแลบุตรชายที่ยังเล็กและสอนหนังสือให้กับมหาวิทยาลัยศิลปะหลายแห่ง ประกอบไปด้วยผลงาน ที่มีความเกี่ยวข้องกัน 3 ชุดด้วยกัน ได้แก่

ผลงานชุดที่ 1 สร้างขึ้น ระหว่างช่วงเวลาตั้งแต่มณเฑียรกลับมาทำงาน และพำนักเพื่อดูแลลูก ที่กรุงเทพ มีแนวความคิดหลักในการสร้างผลงาน มาจากประสบการณ์ความเศร้าโศก เสียกำลังใจจากการสูญเสียภรรยา มณเฑียรสนใจการทำสมาธิวิปัสสนา ลมหายใจ รวมทั้งองค์ประกอบที่ได้จากประสบการณ์จากพื้นที่การประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ทั้งพุทธและศาสนาโบราณ เช่น พราหมณ์ฮินดู ที่เป็นแหล่งยึดเหนี่ยว และเยียวยาทั้งร่างกายและจิตใจในองค์รวม นับรวมถึงแนวคิดวิญญาณนิยม (animism) คือความเชื่อและโลกทัศน์เกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์และพลังอำนาจเหนือธรรมชาติ เช่น ผีสางเทวดาวิญญาณที่สิงสถิตย์อยู่ในวัตถุและธรรมชาติ โดยมนุษย์จะแสดงความเคารพและบูชาสิ่งเหล่านี้ (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, ออนไลน์)

ผลงานชุดนี้ครอบคลุม ชุด Arte Amazonas (2535), Lotus Sound (2536) และ Room (2537) จุดร่วมด้านเนื้อหา คือเป็นช่วงเวลาที่มณเฑียรค้นหารูปทรง ที่สร้างความสงบ แทนการปลีกวิเวก การปฏิบัติสมาธิ การจดจ่อกับลมหายใจ การพิจารณาให้เกิดสมดุลท่ามกลางพื้นที่ซึ่งเป็นขั้วตรงข้าม

กลุ่มผลงานเหล่านี้ มณเฑียรสร้างขึ้น ระหว่างปี พ.ศ. 2535-2536 กระบวนการสร้างผลงาน ชุดแรกเป็นการลงสนาม เพื่อสำรวจสภาพแวดล้อม สัมผัสวิถีชีวิตชนเผ่าในป่าฝนแอมาซอน จากการที่มณเฑียรได้รับเชิญ เข้าไปเป็นศิลปินพำนักยังต่างประเทศ อย่างเต็มตัว มณเฑียรเข้าไปศึกษาการดำเนินชีวิตประจำวันของชนเผ่าที่เมืองมาเนาส์ บราซิล ภายใต้โครงการ Kilma Global

Arte Amazonas รูปแบบหลักในผลงานชุดนี้ ส่วนมาก เป็นการติดตั้งประติมากรรม สื่อผสม ในพื้นที่เจาะจง ใช้เทคนิคการหล่อทองเหลือง ที่เป็นเทคนิคช่างโบราณ ในการหล่อพระ มาหล่อเต้านม

อีกชุดผลงาน ในช่วงเวลานี้คือ Room (2537) เป็นการทำประติมากรรมจัดวาง ที่เขาคิดขึ้นสำหรับติดตั้งในพื้นที่สวนพฤกษศาสตร์ ในเทศกาลอเดเลด (Adelaide Festival) ประเทศออสเตรเลีย โดยใช้แรงบันดาลใจมาจากการแสวงหาพื้นที่เพื่อสงบจิตใจ เขาตีความท่าขณะทำสมาธิวิปัสสนาของพระขณะปักกลด โดยสร้างโครงสร้างกึ่งโปร่งกึ่งทึบ จากการนำมาท่อนไม้สนมาวางขัดสลับกัน เกิดเป็นโครงสร้างรูปทรงคล้ายสถูป สื่อถึงความคิดของเขาที่ว่า

“เราต้องการ Rooms เพราะเราขาด Rooms เรามาเพื่อที่ๆ เราขาดมาเติม”

โดยที่มาของการสร้างผลงานชุดดังกล่าวสามารถอ้างอิงจาก ลายมือข้อความกระดาษโทรสาร ตอบโต้กับภัณฑารักษ์ของเทศกาล มณเฑียร เขียนอธิบายว่า

“ผลงานของข้าพเจ้าเกิดจากครั้งแรกเมื่อไปเยือนสวนพฤกษศาสตร์
ข้าพเจ้าพบกลุ่มต้นสน ที่ขึ้นเรียงรายกันไปตามเนิน โดยขนานเป็นแถวแนว
เคียงข้างกับต้นอื่น บรรยากาศโดยรอบทำให้รู้สึกราวกับว่ากำลังพำนักอยู่ในวัด
(My work “Room” originated from my first visit to the Botanic garden
I found the pine tres which are planted on the hill parallel in order
near the conifer lawn and their surrounding make me feel seemly
like as I stay in the temple)
”

ชุดที่ 2 เป็นผลงานที่ใช้รูปทรงของศาสนสถาน อาทิเช่น ปรางค์ขอม ศาลาหรือเรือนไทย การอ้างอิงรูปทรงสถาปัตยกรรมและประติมากรรม ในความเชื่อท้องถิ่น มาผสมผสานกับองค์ประกอบที่กระตุ้นผัสสะ ที่ทำให้เกิดความสงบ สมดุลทางด้านจิตใจ ได้แก่ชุด Temple of the Mind: Sala of Mind (2538), Marks of Mind (2537), Black Question และ In Between (2538-2539), Nature’s Breath: Arokhayasala (2538), Breathing House: Arokhayasala (2538) สร้างขึ้นในระหว่างปี พ.ศ. 2538-2540 ตามอุปนิสัยของมณเฑียร ที่เป็นนักสำรวจค้นหาข้อมูล หลังเหตุการณ์วิปโยค เมื่อเขาสูญเสียภรรยาใน ปี พ.ศ. 2537 เขาออกเดินทางไปอีสานกับลูกศิษย์ ธัชชัย หงษ์แพง เพื่อศึกษาโบราณสถาน ได้แก่ ปราสาทหินพิมาย, ปราสาทหินพนมวัน, ปราสาทพนมรุ้ง และปราสาทศีขรภูมิ กระทั่งพัฒนาเป็นผลงานชุดอโรคยาศาลาและ Sala of Mind แนวความคิดหลัก คือการสร้างสมดุลในจิตใจ จากการเผชิญหน้ากับคำถามหรือความสงสัยที่วนเวียนมาตลอดชีวิต (ธัชชัย หงส์แพง, สัมภาษณ์: วันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2563)

โดยกลุ่มตัวอย่างในการนำมาศึกษาวิเคราะห์ ครอบคลุมการศึกษาชุดผลงาน ที่สร้างระหว่างปลายพุทธทศวรรษ 2530-พุทธทศวรรษ 2540 ซึ่งโดยมากเป็นสื่อผสม ตลอดถึงการจัดวาง (installation) โดยศิลปินผู้นี้ใช้ชีวิตและทำงาน ในสภาพแวดล้อมที่สะท้อนการเปลี่ยนแปลงอย่างมี

นัยสำคัญของสังคมไทย ที่สามารถเชื่อมโยงกับประเด็นร่วมของสากล ได้แก่ วิกฤตการณ์สิ่งแวดล้อม การขาดแคลนสิ่งยึดเหนี่ยวในจิตใจ

จากการสังเกต และตั้งข้อสงสัยต่อปรากฏการณ์ที่สังคมไทยเผชิญกับการท้าทายของโลกาภิวัตน์โดยประสบการณ์ตรง ทำให้ศิลปินมีส่วนสรรสร้าง และจัดวางอัตลักษณ์ความเป็นไทย มาสร้างสรรค์เป็นผลงาน เพื่อสะท้อนทัศนะต่อการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย ในช่วง 3-4 ทศวรรษที่ผ่านมา ซึ่งส่วนหนึ่งเกิดจากบรรยากาศของการเกิดศูนย์กลางทางศิลปะ และการส่งเสริมจากองค์กรทางวัฒนธรรมระหว่างประเทศ

หนึ่งใน ปรากฏการณ์ข้างต้นยิ่งชัดเจนขึ้นเรื่อย ๆ เมื่อศิลปินที่พำนักและทำงานในท้องถิ่นอย่างมณเฑียรเอง ได้เพิ่มพูนโอกาสร่วมทำงาน หรือแลกเปลี่ยนในประเด็นร่วมกับสาขาวิชาชีพ หรือทำงานข้ามศาสตร์ อาทิเช่น ศิลปินที่ทำงานค้นคว้าประเด็น สิ่งแวดล้อม ความเชื่อประเพณี ในบริบทวัฒนธรรมที่ต่างออกไปจากภูมิลำเนาของตน

ในช่วงที่ 3 (ระหว่าง พ.ศ. 2540-2543) เป็นผลงานที่มณเฑียร สร้างสรรค์ในช่วงท้ายของชีวิต ขณะที่ประสบความสำเร็จอย่างสูง ในเวทีศิลปะระดับโลก ผลงานในช่วงนี้เป็นงานติดตั้งขนาดใหญ่ที่ต้องวางแผน และใช้ทรัพยากรในการดำเนินงานอย่างมาก นับรวมทั้งสิ้นราว 3 ชุด ผลงานที่โดดเด่นได้ แก่ House of Hope (2540), Zodiac House (2541) ตลอดถึง Melting Void (2541) ที่สร้างขึ้น ในระหว่างปี พ.ศ. 2540-2541

ภาพประกอบ 68 วารสารศิลปากร หนึ่งในแหล่งข้อมูล สำหรับการค้นคว้าเกี่ยวกับปราสาทหิน จากวารสารศิลปากร

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

แนวความคิดหลัก ในช่วงเวลานี้มณเฑียร ทุ่มเททำงานอย่างหนัก และได้รับการยอมรับอย่างสูงในเวทีและเทศกาลศิลปะระดับนานาชาติ ผลงานที่สร้างสรรค์ในช่วงนี้จึงเป็นผลงานติดตั้งจัดวางขนาดใหญ่ ใช้เวลาในการวางแผนและดำเนินการสูงมาก

กระบวนการสร้างสรรค์ มณเฑียรเริ่มด้วยการทำภาพร่าง ไว้ช่วยในการวางแผนสร้างงาน โดยใช้ผู้ช่วยมาเตรียมส่วนประกอบในผลงาน เพราะเขาใช้วัสดุและเทคนิคที่หลากหลายมาประกอบกัน เช่น เชื่อมเหล็ก หล่อโลหะ ประกอบไม้ ทาสมุนไพร

ภาพความเป็นท้องถิ่นที่ปรากฏในผลงาน ชุดนี้ถูกแทนด้วยความเชื่อเกี่ยวกับความหวัง รวมทั้งความต้องการในการล่วงรู้หรือเปลี่ยนแปลงโชคชะตา อาทิเช่น ความรู้เกี่ยวกับการเคลื่อนที่ของดวงดาว ที่แทนแผนที่ของโชคชะตา ที่แทรกอยู่ในทุกวัฒนธรรม การใช้สมุนไพร ในฐานะภูมิปัญญาในการรักษาจากความเข้าใจถึงธรรมชาติของสัตว์และพืชที่มีสรรพคุณทางยา

ในบทนี้จะเป็นการอธิบายเชิงวิเคราะห์ ผ่านกรอบแนวคิดภาพตัวแทน ที่สื่อผ่านการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อสื่อสารแทนอัตลักษณ์ และสะท้อนการเปลี่ยนแปลงในสังคมไทยที่มีปฏิสัมพันธ์ต่อศิลปะร่วมสมัยสากล แบ่งการอธิบายตามลำดับดังนี้

1. ภาพตัวแทนท้องถิ่นในงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมาที่เสนอในศิลปะร่วมสมัยสากล

1.1 การใช้ศิลปะบันทึก และตั้งคำถามถึงการเปลี่ยนแปลงของสังคม และสภาพแวดล้อมในระดับท้องถิ่นที่ได้รับผลกระทบจากโลกาภิวัตน์

1.2 การใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือเยียวยาความทุกข์ และตีความคำสอนทางพุทธศาสนาหรือความเชื่อท้องถิ่น ในบริบท ปัจจุบัน

2. มณเฑียร บุญมา ภาพตัวแทนของท้องถิ่นและผลงานศิลปินไทย ที่มีปฏิสัมพันธ์ต่อวงการศิลปะสากล

2.1 การตั้งคำถามเกี่ยวกับการเยียวยาและรักษาสมดุลทางด้านจิตใจ โดยอาศัยศาสนา

2.2. การใช้รูปทรง จากประติมานวิทยา หรือสัญลักษณ์ทางความเชื่อพิธีกรรมจากท้องถิ่น

3. สรุป

ภาพตัวแทนท้องถิ่นในงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ที่มีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะร่วมสมัยสากล

การเปลี่ยนแปลงในการสร้างสรรค์ของศิลปิน รวมทั้งมณเฑียรส่วนหนึ่งคือการใช้ศิลปะ เป็นเครื่องมือแสดงออกทางด้านความคิด แทนที่จะมุ่งเน้นความงามหรือเกณฑ์ทางสุนทรียภาพ ผลงาน

ของเขาใช้วัสดุ สำเร็จรูป ที่สะท้อนการท้าทายนิยามความงามตามกฎสุนทรียศาสตร์แบบสมัยใหม่ โดยเฉพาะรูปทรงนิยม (formalism) ที่เน้นความสอดผสานกลมกลืน แต่ไม่เน้นบริบท และเรื่องราว รอบการสร้างผลงาน

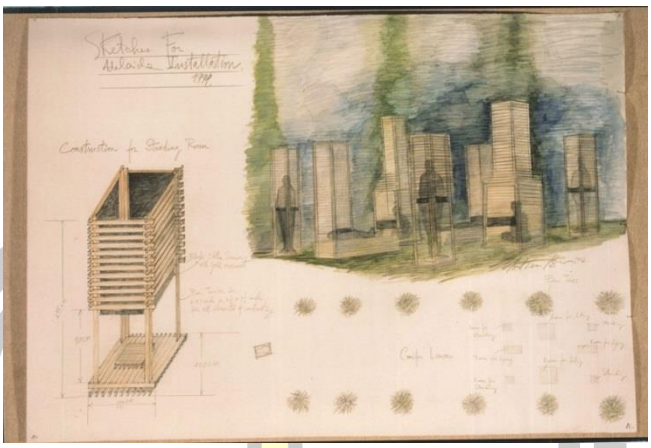
การหยิบของสำเร็จรูป ที่ดาษดื่นรอบตัว ยังสะท้อนสภาพความเป็นอยู่ตามจริง ของผู้คนในปัจจุบัน ที่แวดล้อมวัสดุและเทคโนโลยีตามแต่ละยุคสมัย กระทั่งส่งผลต่อการใช้วัสดุอย่างอิสระของศิลปิน ให้สะท้อนแนวคิดที่ชัดเจน เช่น การใช้เศษวัสดุ วัสดุจากอุตสาหกรรม เพื่อลดขยะ การใช้วัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น เพื่อความยั่งยืนในการบริโภคทรัพยากร

ความสนใจและความเป็นมาเบื้องหลังดังกล่าว มีจุดร่วมกับขบวนการทำงาน การเลือกวัสดุของศิลปินในระดับสากล ตั้งแต่ครึ่งหลังคริสต์ศตวรรษที่ 20 ไม่ว่าจะเป็น กลุ่มดาดา นีโอดาดา (neo-dada) สัจจะนิยมใหม่ (nouveau realisme) อาร์เต โพเวอรา (arte povera) แลนด์อาร์ต (land art) ศิลปะแสดงสด (performance) ที่เป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดความคิดที่ไม่ถูกจำกัดด้วยความเป็นท้องถิ่น ความเป็นชาติ อีกต่อไป

ท้องถิ่น ยังมีความหมายครอบคลุมถึงชนบท พื้นที่ของวิถีชาวบ้าน ที่เป็นแหล่งกำเนิดของศิลปะ หัตถกรรม งานช่างจากฝีมือภูมิปัญญาพื้นบ้าน ที่เคยถูกจัดลำดับว่าเป็นศิลปะ ที่ขาดแคลนความวิจิตร ลึกล้ำ เหมือนงานช่างในราชสำนักหรือช่างชั้นครูของส่วนกลาง

เส้นแบ่งดังกล่าว เริ่มถูกชะล้าง จากการการปะทะด้วยโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะการทำวัฒนธรรมให้เป็นสินค้า ที่ชะล้างพรมแดนระหว่างศิลปะขั้นสูง (high art) กับมวลชนนิยม (popular art) ทำให้เกิดโอกาส หรือแนวโน้มที่เน้นความเสมอภาค จากเดิมที่ความเป็นไทยเคยมีเพียงหนึ่งเดียว อย่างไทยราชสำนัก ไทยภาคกลาง ที่ถูกนำไปใช้ด้วยจุดมุ่งหมายทางอุดมการณ์ทางการเมืองเพื่อประโยชน์ทางเศรษฐกิจตลอดมา เริ่มถูกแปรผัน เพื่อสอดคล้องกับยุคสมัย ไม่ว่าจะเป็นความเป็นไทยท้องถิ่นที่ปรากฏในจิตรกรรมไทย เริ่มปรากฏชัดขึ้นมา อย่างหนึ่ง คือ กระแสที่เรียกว่าชนบทนิยมอันเป็นผลมาจากการโหมพัฒนาเศรษฐกิจตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับแรก ๆ ในช่วงพุทธทศวรรษ 2500

โดยรัฐบาลได้ส่งเสริมศิลปะร่วมสมัย ให้เป็นส่วนหนึ่งของการส่งเสริมการท่องเที่ยวพร้อมกับการนำเสนอภาพความเป็นไทย ซึ่งไม่ได้หมายถึงแค่ความเป็นไทย ในความหมายของสถาบันหลักกำหนดไว้ เพื่อค้ำจุนความมั่นคงของรัฐ แต่หมายถึงอัตลักษณ์ไทยที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมาเพื่อวัตถุประสงค์ทางด้านการท่องเที่ยวและแสวงหาผลกำไร ซึ่งการสร้างและบริโภคพุทธศิลป์และศิลปะที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตอันสงบงามเรียบง่ายของไทยก็เป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการดังกล่าวนี้ (กษมาพร แสงสุระธรรม, 2555: 75-79) ดังจะเห็นได้จากการประกวดงานจิตรกรรมไทย ที่เฟื่องฟูในช่วงปลายพุทธทศวรรษ 2520



ภาพประกอบ 69 ภาพร่าง ผลงาน Room พ.ศ. 2537

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ขณะที่มณเฑียร ยืนหยัดในการเสนอความเป็นท้องถิ่นไทย จากภาพแทนความเป็นอยู่ภายใต้วิกฤตการณ์ที่ท้องถิ่นเผชิญกับการรุกรานเข้ามาของความทันสมัย ที่ชะล้างวิถีเดิมของท้องถิ่น เช่น สังคมเกษตรกรรม ปรากฏการณ์ดังกล่าวสะท้อนว่า อุปสรรคทางกายภาพ หรือพรมแดนระหว่างชาติ ไม่สามารถขัดขวางโอกาสในการสร้างสรรค์ศิลปะ เพื่อสื่อสารปรากฏการณ์ร่วมของยุคสมัย ในฐานะส่วนหนึ่งของภาพแทนทางวัฒนธรรม ไปยังเวทีสากล

ภาพประกอบ 70 ผลงานประติมากรรม ที่อ้างอิงจากรูปทรงกระท่อมน้ำแข็ง หรือ Igloos ของมาริโอ แมร์ซ (Mario Merz) หนึ่งในศิลปินกลุ่มอาร์เตโพเวราที่ใช้วัสดุอุตสาหกรรม และผสมผสานคุณสมบัติที่ขัดแย้งกัน

ที่มาของภาพ :

https://static.frieze.com/files/styles/hero_image/public/article/main/main-images-hero-10-mario-merz-igloos-photo-by-renato-ghiazza.jpeg?itok=OMIAOyu7

โดยเฉพาะแนวโน้มที่ศิลปินไทยเริ่มปรากฏในเวทีแสดงศิลปะและชุดสะสมของพิพิธภัณฑ์(อภินันท์ โปษยานนท์ 2546) ศิลปะชั้นนำเริ่มส่งสัญญาณชัดเจน ด้วยการผลักดันของคณาจารย์ และภัณฑารักษ์รุ่นบุกเบิก อาทิเช่น สมพร รอดบุญ อภินันท์ โปษยานนท์ จนได้รับการขนานนามว่า เป็นกระแส “ท้องถิ่น โกอินเตอร์”(อภินันท์ โปษยานนท์, 2560: 28) โดยในด้านกลับเมื่อความเป็นอินเตอร์เกิดจากการขยายพื้นที่ จัดแสดงศิลปะ ที่รวบรวมเนื้อหาที่หลากหลาย การแสดงออกจึงไม่จำเป็นต้องสังกัด หรือทำซ้ำภาพลักษณ์ หรือภาพแทนความเป็นตัวแทนชาติ หรือความสากลเพียงด้านหนึ่งด้านใดเสมอไป

เนื่องจากความเป็นสากล หรือนานาชาติ เกิดจากโอกาสทางเศรษฐกิจที่ทุนนิยมมีส่วนในการทำให้ศิลปะเกิดใหม่นอกยุโรปกลายเป็นตัวเลือกหนึ่ง ที่ต้องมีการนำเสนอ (display) หรือจัดวางเหมือนสินค้าตามท้องตลาด (ถนอม ชาภักดี, 2545: 95) ขณะที่ขบวนการต่อต้านศิลปะ หรือ anti-aesthetics ที่ต้องการปฏิเสธการเป็นสินค้า หรือการบูชาศิลปวัตถุเองก็ดี อย่างกระแส conceptualism หรือ arte povera ที่เป็นแรงบันดาลใจแก่มณเฑียร ในบางด้าน มิอาจต้านทานกระแสการเก็บรักษาหรือสะสม

ความเป็นสากลจึงเปรียบเป็นพื้นที่ของการรวบรวมท้องถิ่นต่าง ๆ อย่างหลากหลาย หรือเป็นพหุท้องถิ่น ทำให้ทุกท้องถิ่นสามารถอ้างอิงความศูนย์กลาง ที่มีความเฉพาะเจาะจง ในตัวมันเองเพราะความเฉพาะ และไม่ซ้ำแบบใครของภาพตัวแทนท้องถิ่น แห่งหนึ่ง ๆ ไม่จำเป็นต้องอิงกับการยึดโยงกับศูนย์กลาง หรือสังกัดความเป็นชาติ ตัวอย่างที่ชัดเจน คือการจัดเทศกาลเบียนนาเล ตามหัวเมืองสำคัญที่ไม่ใช่เมืองหลวง ในประเทศญี่ปุ่น เกาหลีใต้ ออสเตรเลีย รวมทั้งประเทศไทย ทำให้แม้แต่ภูมิภาคของประเทศใด ๆ ก็ตาม เป็นพื้นที่ทับซ้อนความเป็นแห่งชาติกับนานาชาติเสียเอง (Clark, 2007: 233)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 71 ภาพร่างผลงาน Nature’s Breath: Arokhayasala พ.ศ. 2538
ที่มาของภาพ: ดีซี คอลเลกชั่น (DC Collection)

การศึกษาศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่น สะท้อนภาพของปฏิสัมพันธ์ ที่ภาพตัวแทนท้องถิ่นมีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะร่วมสมัยในระดับสากล ในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

มณเฑียร สร้างผลงานสื่อผสม เพื่อเป็นภาพตัวแทนของท้องถิ่นและผลงานศิลปินไทย ที่มีปฏิสัมพันธ์ต่อวงการศิลปะสากล ย้อยไปตั้งแต่การทำงานจิตรกรรม เพื่อขอจบการศึกษาระดับปริญญาตรี จากคณะจิตรกรรมประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

มณเฑียรสะท้อนความสนใจ และความวิตกกังวลต่อสภาพสังคมที่เผชิญวิกฤตการณ์ ที่กระทบจิตสำนึกผู้คนส่วนมาก หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่ง ผลงานของเขามีส่วนสะท้อนความอาทร ห่วงใย จากการเฝ้าติดตามการเปลี่ยนแปลงในสังคม จนกระทั่งในยุคที่กระแสการพัฒนา หรือแนวโน้มของการเคลื่อนไหวที่กระทบลามไปยังท้องถิ่น และเซาะทลายกำแพงขีดขวางของรัฐชาติ อย่างโลกาภิวัตน์ หรือทุนข้ามชาติ ที่ทำให้ปฏิสัมพันธ์ในเชิงของการไกล่เกลี่ย และขัดแย้งหรือต่อรองกันระหว่างท้องถิ่นกับแรงกระทำจากทุน เทคโนโลยี เริ่มปรากฏให้เห็นชัด

โดยเฉพาะในช่วงเวลาหลังเรียนจบและทำงานเป็นอาจารย์ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2524 ที่ชักนำให้มณเฑียรประสบกับการเปลี่ยนผืนดิน เพื่อเกษตรกรรมเพื่อเป็นบ้านจัดสรร และโรงงาน ทำให้เขาสัมผัสถึงความขัดแย้งที่จะเกิดขึ้นระหว่าง ชนบทกับเมือง เกษตรกรรมกับอุตสาหกรรม วัตถุนิยมกับจิตวิญญาณ โดยถ่ายทอดด้วยรูปแบบสื่อผสม จิตรกรรมที่หลากหลาย จากการศึกษาชีวิตและการทำงานในช่วงที่จบปริญญาตรี สะท้อนว่าการสร้างสรรค์ของมณเฑียร เป็นการ

ถ่ายทอดภาพตัวแทนของท้องถิ่นในผลงานของมณเฑียร และสะท้อนปฏิสัมพันธ์ต่อศิลปะร่วมสมัยไทย ทั้งในด้านขบวนการความคิดและเนื้อหา ซึ่งความสนใจสร้างสรรค์ศิลปะสะท้อนสังคมของมณเฑียร ได้เปลี่ยนขอบเขตความสนใจมาโดยลำดับ

กล่าวคือ ในช่วงแรกเป็นการสะท้อนประสบการณ์ที่ตัวศิลปิน สัมผัสถึงการปะทะและขัดแย้งระหว่างธรรมชาติกับวัตถุหรือเทคโนโลยีสมัยใหม่ ในช่วงต่อมาที่มณเฑียรทดลองวัสดุอย่างต่อเนื่อง ผลงานของเขาเสนอ จนกระทั่งในช่วงที่เขากลับมาพำนักที่กรุงเทพ และเริ่มได้รับการยอมรับในเวทีศิลปะนานาชาติ ผลงานของมณเฑียร

ผลงานของมณเฑียร ในช่วงนี้สะท้อน การแสวงหาสมดุลและที่พึ่งทางจิตใจ โดยพัฒนามาจากชุดอโรคยาศาลา หรือศาสนสถานตามความเชื่อขอมโบราณ เป็นสถานที่เพื่อการเยียวยาจิตใจ ผลงานในช่วงท้ายนี้ มีเนื้อหาเป็นเรื่องของความหวังที่ไม่สามารถจับต้องได้ มณเฑียรยังใช้สื่อวัสดุจากธรรมชาติ มาประกอบกับวัสดุสมัยใหม่ ที่สามารถผุกร่อน ระเหยหายได้ ยกตัวอย่างเช่นสายลูกประคำ ที่ทำมาจากเม็ดยาสมุนไพร หรือกลิ่นของเหล้าดองยา

ภาพประกอบ 72 ผลงานติดตั้งจัดวางของมณเฑียร บุญมา (ไม่มีชื่อ, 2539) เป็นโหลใส่ยาดอง ถูกยกประคองไว้ที่มุมห้องด้วยกระบวยโลหะที่มีก้านเป็นกระดูกมนุษย์ ส่วนที่ตักมีรูปทรงเป็นฟันกรามที่กำลังเปิดอ้า

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

สายเม็ดลูกประคำที่ปั้นจากผงสมุนไพร ไม่เพียงมีผลทางสายตา แต่ยังให้กลิ่นที่แผ่กระจาย ทำให้จิตใจเกิดความสงบ มณเฑียรนำสมุนไพรดังกล่าว มาใช้เป็นองค์ประกอบในผลงาน เพื่อเปลี่ยน

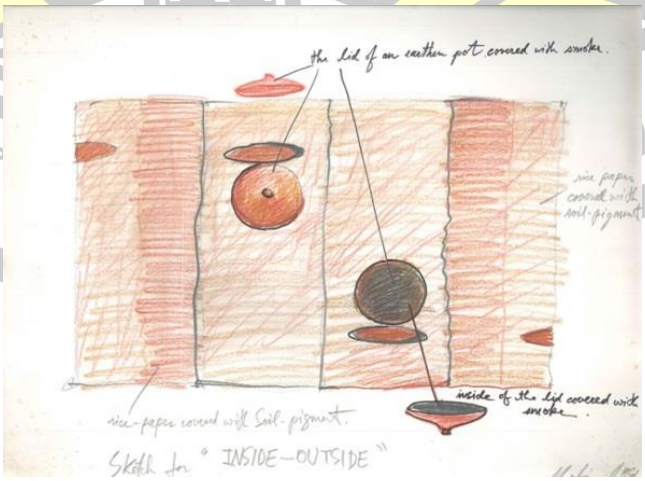
ความหมายจากลูกประคำเพื่อใช้ในการสวดมนต์ ดังนั้นรูปทรงในผลงานของเขายังเป็นสัญลักษณ์ของการเฝ้าภาวนาหรือรอคอย ด้วยเชื่อว่าจะก้าวไปสู่ความหวังที่จะมีชีวิตที่ดีขึ้น

นับว่าขบวนการและเนื้อหาในผลงานสื่อผสมของมณเฑียร ณ ช่วงดังกล่าวนี้ สะท้อนถึงความขัดแย้งภายในใจที่คิดว่าศาสนาหรือความศรัทธาต่ออนาคต การนำองค์ประกอบกระตุ้นผัสสะอื่นเช่นกลิ่นสมุนไพร ไม่เพียงนำมาสู่การตั้งเป้าหมายปลายทางแห่งการรักษาที่จะหายจากการป่วยไข้ของเขา แต่ยังเป็นภาพสะท้อนของการสื่อถึงความหวัง เป็นการอุปมาอุปไมยถึงการเยียวยารักษาโรคที่เป็นความหวังเดียวที่หลงเหลือ แม้ไม่มีความแน่นอนหรือไม่สามารถเป็นความหวังที่จับต้องได้ ท่ามกลางความเปราะบางทางด้านสุขภาพของเขา เช่นเดียวกันกับบ้านที่ไม่สามารถจะพักพิงได้อย่างแท้จริง

นับว่าผลงานในช่วงนี้เชื่อมโยงวิกฤตการณ์ส่วนตัว ที่สามารถเป็นตัวเลือกหนึ่งในการบำบัดปัญหาของส่วนรวม ได้อีกด้วย จากผลงานสื่อผสมที่มณเฑียร สร้างสรรค์ และถูกเชิญไปจัดแสดงในเวทีนานาชาติ เพื่อศึกษาผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่นไทย ที่มีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะร่วมสมัยสากล ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นการวิเคราะห์ต่อไปนี้

1. การใช้ศิลปะบันทึก และตั้งคำถามถึงการเปลี่ยนแปลงของสังคม และสภาพแวดล้อมในระดับท้องถิ่นที่ได้รับผลกระทบจากโลกาภิวัตน์

ใน ปี พ.ศ. 2534 มณเฑียรได้รับเชิญจากอัลฟองส์ ฮุก (Alfons Hug) ภัณฑารักษ์ ชาวเยอรมัน ให้เข้าร่วมโครงการศิลปินพำนัก ที่เมืองมาเนาส์ ประเทศบราซิล ซึ่งเป็นการประชุมนานาชาติว่าด้วยว่าด้วยเรื่องสิ่งแวดล้อมร่วมกับศิลปินจากทั่วโลกอีก 28 คน โดยใช้เวลา 1 เดือนในการเป็นศิลปินในพำนักเพื่อสำรวจประเด็นวิกฤติสภาวะแวดล้อม และหาแรงบันดาลใจจากสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติดั้งเดิมในเขตป่าฝนแอมะซอน



ภาพประกอบ 73 ผลงาน In Side out Side พ.ศ. 2536

ที่มาของภาพ : หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ก่อนนั้น มณเฑียรประทับใจหนังสือ The Last Rainforest ของ Diana Young ที่กล่าวถึงสภาพภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจและปัญหาต่าง ๆ เกี่ยวกับป่าฝนในภูมิภาคต่าง ๆ ของโลก โดยเฉพาะป่าแอมะซอน ในหนังสือเล่มนี้ยังปรากฏภาพถ่ายหญิงพื้นเมืองชาวอินเดียนที่แต่งกลายเปลือยอกและดำรงชีพอยู่ในป่าแอมะซอนด้วยการกรีดต้นยางและใช้ภาชนะรูปทรงกะลามะพร้าวรองรับน้ำยางที่ไหลออก

มณเฑียรเกิดความประทับใจ ในความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงภาชนะที่ละม้ายกับรูปทรงของทรวงอกผู้หญิง กับสภาวะธรรมชาติที่เกื้อกูลให้มนุษย์ใช้ผลประโยชน์ เช่นเดียวกันที่ แม่ ให้น้ำนมลูกจากทรวงอกกับ แม่ที่เป็นทรัพยากรธรรมชาติของมวลมนุษย์

การสังเกตการณ์วิถีชนพื้นเมืองในป่าฝนอย่างใกล้ชิด มณเฑียรพบว่าชนพื้นเมืองต้องพึ่งพาน้ำยาง เปรียบได้กับลูกที่ต้องพึ่งพานมจากอ้อมอกแม่ มณเฑียรแสดงความกังวลต่อจำนวนน้ำยางจากผืนป่าที่ลดลงอันมีผลต่ออุตสาหกรรมการกรีดยาง รวมไปถึงวัฒนธรรมชนเผ่าที่กำลังสูญสลายจากการคุกคามของบรรษัทเกษตรอุตสาหกรรมข้ามชาติ จากขบวนการความคิดและรูปแบบผลงานต้นคริสต์ทศวรรษ 1990 (พ.ศ. 2533-2542) อันพิสูจน์ความสนใจประเด็นเร่งด่วนของมณเฑียร อย่างความเสื่อมทรามของป่าฝนแอมะซอน การล่มสลายของวิถีชีวิตของชนพื้นเมืองที่พึ่งพาธรรมชาติ นับว่าเขาเป็นศิลปินอีกผู้หนึ่งที่ให้ความสนใจและติดตามประเด็นสากล ก่อนที่จะเกิดการตื่นตัวขนานใหญ่ต่อวิกฤตโลกร้อน ในอีกสองทศวรรษต่อมา ครั้นเมื่อเขานำผลงานกลับมาแสดงที่ประเทศไทย เขาต้องการสะท้อนว่ารูปทรงของเต้านมไม่เพียงสื่อถึงความเป็นแม่ แต่เต้านมหรือแม่ คือตัวแทนการให้จากธรรมชาติ การเลี้ยงลูกหรือมวลมนุษย์ให้มีชีวิต แม่กับธรรมชาติจึงเปรียบกับสิ่งเดียวกัน ถ้ามนุษย์ฆ่าแม่หรือทำลายธรรมชาติมนุษย์ก็จะตาย (Chancharoen, 1992)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 74 ผลงาน Arte Amazonas ที่สถาบันเกอเธ่ กรุงเทพฯ พ.ศ. 2535
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

จากประสบการณ์สนามใช้ชีวิตกับชนเผ่า ในป่าแอมะซอน รูปทรงในการแสดงออกของมณเฑียร การใช้วัสดุของเขาเป็นได้ทั้งการปรับเปลี่ยนและสืบสานอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม กล่าวก็คือวัฒนธรรมท้องถิ่น (ที่กำลังถูกคุกคาม รอวันสาบสูญ) นอกจากนี้การที่มณเฑียรในฐานะศิลปิน จากประเทศกำลังพัฒนาหันไปศึกษาหรือสนใจเกี่ยวกับประเด็นวิกฤตการณ์ทางด้านสิ่งแวดล้อม รวมทั้งการเกิดกระแสตื่นตัวของกระแสอนุรักษ์ และวัฒนธรรมสัมพัทธ์ หรือสัมพัทธนิยมทางวัฒนธรรม (cultural relativism) ดังเห็นได้จากภูมิปัญญาของชนเผ่าที่ถูกประเมินด้วยสายตาวิทยาศาสตร์ว่าเป็นแค่เวทมนตร์หรือปรัมปรา

แนวโน้มดังกล่าวจากการค้นคว้าของนักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม ที่ศึกษาสังคมชนเผ่าและนอกตะวันตก ช่วยส่งเสริมให้เกิดการยอมรับปรัมปรา ความรู้ที่ไม่เป็นวิทยาศาสตร์ กระทั่งเป็นลักษณะหนึ่งของศิลปะหลังสมัยใหม่ ที่เปิดประเด็นของการข้ามศาสตร์ การใช้ศิลปะไปบูรณาการหรือใช้เชิงเครื่องมือ เพราะมีความไม่ไว้วางใจแนวทางการพัฒนาทางเศรษฐกิจหรือสังคมในแบบเดียวไม่มีทฤษฎีสารพัดนึก อย่างใดอย่างหนึ่งซึ่งสอดคล้อง และมีเหมาะสมประสิทธิภาพในการนำพาสังคมไปสู่ความเจริญและผาสุก ในการเขียนถึงมณเฑียร อภินันท์ โปษยานนท์ใช้คำว่า การผสมผสานของวัสดุสายพันธุ์ใหม่ (putting things together in an improvisory manner) (อภินันท์ โปษยานนท์ 2548, 135, 161) โดยความคิดดังกล่าวอ้างอิงกับระบบความรู้ของชนพื้นเมือง ที่เรียกว่าศาสตร์รูปธรรม ที่ทำให้เกิดความเคารพภูมิปัญญาที่ไม่เป็นวิทยาศาสตร์ในสายตาของมนุษย์ในโลกสมัยใหม่

โดยแนวคิดทางมานุษยวิทยา ว่าด้วยศาสตร์รูปธรรม หรือ bricolage ดังกล่าว ไม่ใช่แนวคิดใหม่แต่อย่างใดแต่เกิดจากการศึกษาสังคมชนเผ่าของนักมานุษยวิทยา เลวี่-สโตรสส์ ซึ่งเป็น

ระบบคิดที่เน้นความเป็นอันหนึ่งเดียวกันกับธรรมชาติในขณะที่ระบบคิดของคนสมัยใหม่เป็นแบบที่เรียกว่าเชิงนามธรรมซึ่งแยกมนุษย์ออกจากธรรมชาติ อีกนัยหนึ่งวิทยาศาสตร์อุปถัมภ์คือความสามารถในการเชื่อมโยงปรากฏการณ์ทางวัตถุเข้าด้วยกัน อย่างเช่นสรรพคุณทางยาจากอวัยวะของสัตว์ สามารถทดแทนความเจ็บป่วยอวัยวะของของคนได้ อย่างเช่นการใช้กะโหลกของนกหัวขวานมารักษาอาการปวดฟัน แม้จะเป็นความคิดที่ไม่สามารถพิสูจน์ทางวิทยาศาสตร์ได้แต่ก็ทำให้เห็นว่าชนเผ่า คนป่ามีสติปัญญาหรือสมรรถนะในการแก้ปัญหารอบตัว โดยการนำสองระบบคิดที่ไม่เกี่ยวข้องกัน มาประยุกต์ใช้เพื่อประคับประคองและบรรเทาอุปสรรคในการดำรงชีพ ได้ไม่ต่างจากมนุษย์ในสังคมสมัยใหม่ที่ใช้วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี (Levi-Strausse, 1966: 4-5)

ภาพประกอบ 75 ขณะลงสนามในเมืองมาเนาส์ มณเฑียรพบว่าชนเผ่านอนบนเปลญวน เป็นแรงบันดาลใจให้เขานำมาสร้างผลงานชุด Arte Amazonas

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ในผลงานที่ชื่อว่าเทพธิดาวีนัสแห่งกรุงเทพ (2535) มณเฑียร เลือกการใช้วัสดุสำเร็จรูปราคาถูก หรือแทบจะเป็นขยะทิ้งแล้ว มาประกอบกันเพื่อสื่อถึงเนื้อหา และรูปทรงที่มีจริง พบดาษดื่นทั่วไปในชีวิตประจำวัน มายกระดับให้กลายเป็นงานศิลปะ แล้วหยิบยืมการใช้รูปประติมา (icon) ที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ศิลปะ อย่างวีนัส ที่เป็นเทพีแห่งความงามและเย้ายวนทางเพศในปกรณัมกรีก อย่างไรก็ตามการให้กำเนิดของเทพีแห่งความงดงามในฉบับมณเฑียร ย่อมไม่ใช่การหยิบหัวข้อที่สำคัญมาทำซ้ำ แต่เพื่อเสนอเสียงวิจารณ์ หรือสื่อสะท้อนถึงกลุ่มผู้คนที่ถูกมองข้าม

ภาพประกอบ 76 Venus of Bangkok (2532)

ที่มา: ผลงานสะสมพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยใหม่เอี่ยม ผู้ถ่ายภาพ ผู้วิจัย

ประติมากรรมสื่อผสมชิ้นนี้ นับเป็นผลงานอีกชิ้นหนึ่งที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสังคมเมือง อันเป็นที่มาของภาวะตึงเครียดการเอารัดเอาเปรียบที่มองเห็นได้โดยตรง รวมทั้งเกิดขึ้นแพร่หลายทั่วโลก สตรีที่อาจหมายถึงสาวชนบทที่มารับจ้าง เธออาจหมายถึงเหยื่อของการเอารัดเอาเปรียบ อย่างสตรีเพศ (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2551: 85)ด้วยน้ำเสียงที่ล้อเลียน เพราะเทพีแห่งความงาม ที่สร้างจากเศษวัสดุที่ไร้ค่า เป็นวีนัสฉบับกรุงเทพ ที่เกิดมาจากวัสดุที่ด้อยค่า ไม่ว่าจะเป็นลังไม้ใส่สินค้า เศษไม้ ถังปูนโลหะที่มีสนิมเกรอะกรัง ภายในถูกทาไว้ด้วยสีชมพูสด แทนอวัยวะเพศ คล้ายกับเป็นรูปคนกำลังนอนเผยร่างกายบนแท่น วางแบเหมือนสินค้าที่ถูกวางขายเลหลัง

2. การใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือเยียวยาความทุกข์ และตีความคำสอนทางพุทธศาสนา หรือความเชื่อท้องถิ่น ในบริบทปัจจุบัน

การตีความและนำหลักศาสนา หรือความเชื่อนอกโลกตะวันตก รวมถึงความเชื่อเหนือธรรมชาติ ปรากฏในความคิด และการทำงานของศิลปินร่วมสมัยของครึ่งหลังศตวรรษที่ 20 ที่มีชื่อเสียงหลายคน ได้แก่ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช, โจเซฟ บอยส์ และจอห์น เคจ

ความสนใจศึกษาพุทธศาสนา ที่เน้นการปฏิบัติสมาธิวิปัสสนา ในช่วงที่กำลังสอนอยู่ที่จังหวัดเชียงใหม่ (พ.ศ. 2531-2537) เกี่ยวกับการเผชิญกับความไม่แน่นอนและกังวลถึงอนาคต เมื่อมณเฑียรต้องดูแลภรรยาที่เจ็บป่วย ความสนใจเนื้อหาเกี่ยวกับความว่างเปล่ากับความตาย เริ่มปรากฏชัดขึ้นในผลงานของมณเฑียร ความเจ็บป่วยของภรรยาช่วยตอกย้ำความเชื่อในคำตักเตือนของพระภิกษุที่ครอบครัวนับถือ เกี่ยวกับกรรมเก่าที่ยังตามมารังควาน ถึงกระนั้น เขาก็ยังยืนหยัด ที่จะหาทางออกให้กับชะตาชีวิตของภรรยา ทั้งด้วยความศรัทธาในพุทธศาสนา และความหวังในการแก้ไขโชคชะตา เขาได้ทำบุญให้ทานโดยหวังว่าภรรยาจะกลับมีอาการดีขึ้นในเร็ววัน

ในช่วงเวลาของความทุกข์ทรมานและความหวังอันริบหรี่ ผลงานของเขากลับได้แรงบันดาลใจจากการอุทิศส่วนกุศลให้เจ้ากรรมนายเวร และสื่อสารถึงผู้ล่วงลับ ชิ้นหนึ่งชื่อว่า Body Temple (2541) ประกอบขึ้นจากกล่องไม้หลายใบ ทาเคลือบด้วยสมุนไพร มีรูปทรงเหมือนโลงศพนำไปตั้งแสดงที่วัดพันตอง

โดยในตอนท้ายมณเฑียร ได้จัดพิธี ให้กับประติมากรรมชิ้นดังกล่าว โครงสร้าง ก่อจากกล่องที่รูปทรงเหมือนโลง ทาด้วยสมุนไพร รวมกันเข้าเหมือนกับปรางค์สถูป ซึ่งข้างภายในบรรจุไว้ด้วยบาตร จีวร และสายสิญจน์ ธูป เทียน บาตรดินเผา ที่มณเฑียรสร้างขึ้นเพื่อติดตั้งในศิลปเทศกาลวัดและสุสาน พ.ศ. 2535-2536

ในขั้นตอนสุดท้าย มณเฑียรนิมนต์พระสงฆ์ให้สวดมนต์อุทิศส่วนกุศล ภายหลังจึงเผาผลงานดังกล่าวให้เป็นขี้เถ้า ที่วัดสวนดอก เพื่อสื่อถึงความปรารถนาให้ผลงานของเขาเป็นเสมือนการสวด หรืออ้อนวอนขออำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ให้ช่วยเหลือและเป็นการติดต่อกับปรภพ (อภินันท์ โปษยานนท์, 2547: 146)

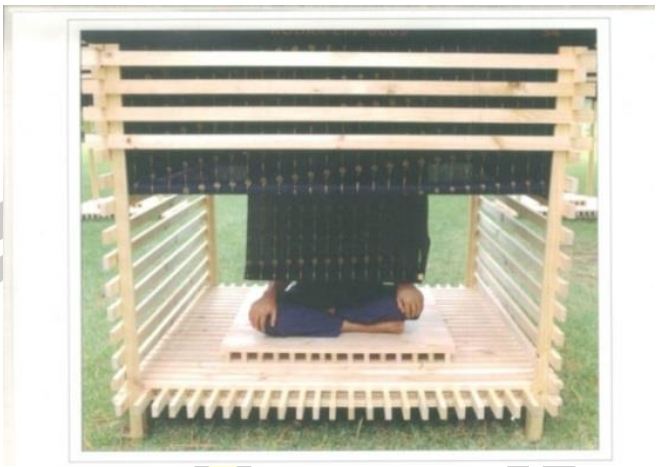
พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 77 รายละเอียดผลงาน บ้านจักรราศี (Zodiac House) พ.ศ. 2541
ที่มา หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

มณเฑียรเริ่มตั้งคำถามเกี่ยวกับเป้าหมายสูงสุดของชีวิต และโลกหลังความตายว่าเชื่อมโยงกันอย่างไร สำหรับมณเฑียร เขาเป็นเช่นเดียวกับชาวไทยผู้เลื่อมใสในพุทธศาสนา การใช้หลักธรรมในการเยียวยาจิตใจและการพิจารณาถึงลมหายใจ รูปทรงของทรวงอก รวมทั้งปอด นั้นเกี่ยวพันกันอย่างยิ่ง เพราะเป็นสิ่งยืนยันการผสานถึงกันระหว่างชีวิต กับสิ่งแวดล้อม หรือภายนอกกับภายใน

นอกจากความสนใจการปฏิบัติสมาธิ และลมหายใจโดยเลือกใช้ปอด มณเฑียรยังนำรูปทรงหรือองค์ประกอบในตัวงานที่เป็นภาพแทนท้องถิ่น ในผลงาน ได้แก่ศาสนสถานในวัฒนธรรมพุทธ และฮินดู คือปรางค์ สถูปเจดีย์ ศาลา เพราะมีความเกี่ยวข้องกับความสนใจพื้นฐานความเชื่อท้องถิ่น อย่างการไปวัดทำบุญตักบาตร รวมทั้งการศึกษาทางด้านโบราณคดีที่สื่อถึงการทำหน้าที่บำบัดร่างกายและจิตใจด้วยความเชื่อ และการแพทย์แผนโบราณ

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 78 รายละเอียดผลงาน Room พ.ศ. 2537

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ในช่วงที่ภรรยาป่วยหนัก มณเฑียรเริ่มหาทางที่จะรักษาภรรยาทั้งด้วยการแพทย์สมัยใหม่ และแพทย์แผนไทย ภูมิปัญญาและความหวังที่จะรักษาด้วยองค์ความรู้ที่เกิดจากท้องถิ่นเป็นส่วนผสมที่ให้ช่วยมณเฑียรเกิดความสงบและสมดุลในจิตใจ แม้ในท้ายที่สุด เขาเองไม่สามารถยื้อชีวิตของภรรยาเอาไว้ได้ จันทร์แจ่ม บุญมา ภรรยาของเขาได้จากไปในต้นปี พ.ศ. 2537 ซึ่งขณะนั้นมณเฑียรเริ่มมีชื่อเสียงและประสบความสำเร็จในเทศกาลศิลปะระดับนานาชาติทั่วโลก

หนึ่งในนั้นคือผลงาน Room (2537) ห้องที่สร้างเป็นโครงสร้างอันเบาบางจากไม้สน ที่เชื่อเชิญให้คนดูค้อมตัวเพื่อสอดศีรษะเข้าไป มณเฑียรต้องการสร้างกลุ่มของห้องเหล่านี้ ก่อให้เกิดความรู้สึกที่ขัดแย้ง หรือทาบทับกัน ได้แก่ระหว่างการปิด-เปิด เป็นส่วนตัว-สาธารณะ ทึบ-โปร่ง อึดอัด-สงบ ศิลปินได้เชื้อเชิญให้สอดแทรกร่างกายเข้าไปปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่ภายใน ทั้งอิริยาบถยืน นั่ง และนอน เปิดโอกาสให้ผู้มาเยือนได้ทดลองใช้พื้นที่ภายในของผลงานชุดนี้เพื่อทำสมาธิ ภายในบริเวณที่คับแคบ ประหนึ่งอยู่ในกลดของพระธุดงค์ โดยศิลปินได้แทนด้วยผ้าโปร่งบางสีดำ ที่ซ่อนลวดลายทองอร่ามอยู่หลังโครงสร้างไม้ เปรียบเสมือนพื้นที่แห่งการ “รับรู้” กับ “ไม่รับรู้”

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 79 รายละเอียดผลงาน Room พ.ศ. 2537

ที่มาของภาพ: นาวิน โปรดักชั่น (สตูดิโอเค)

ภาพเครื่องหมายปรัศนีและอัศเจรีย์ที่ศิลปินนำมาพิมพ์เป็นลายผ้า คู่สัญลักษณ์ทั้งสองเป็นดั่งตัวแทนของภาวะจิตที่เกิดขึ้นกับดับลง ตามปรกติในชีวิตมนุษย์ทุกคน ซึ่งมณเฑียรเชื่อว่าคำถามและปัญหาทั้งหลายนั้นจะถูกถอดรหัส จนค้นพบกับคำตอบ เมื่อจิตใจเราก้าวเข้าสู่ห้วงแห่งความผ่อนคลายและการตื่นรู้ อันเกิดขึ้นได้ ไม่ว่าจะด้วยการเพ่งพิจารณาสัญลักษณ์ตรงหน้าหรือหลับตาลงก็ตาม

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 80 ภาพคนดูขณะมีปฏิสัมพันธ์กับผลงาน Room พ.ศ. 2537/2563
ที่มาของภาพ: นาวิน โปรดักชั่น (สตูดิโอเค)

อย่างไรก็ตามผลงานในช่วงนี้ ยังไม่มีการใช้กลิ่นสมุนไพรเข้ามาเป็นองค์ประกอบในผลงาน ภาพตัวแทนท้องถิ่นในผลงานที่มณเฑียรนำเสนอ คือเครื่องมือเครื่องใช้ ที่เกี่ยวกับการดำรงชีพอย่างใกล้ชิดธรรมชาติ ความเป็นแม่ การทำสมาธิวิปัสสนา นอกจากนี้ ในการร่างเพื่อตระเตรียมผลงานมณเฑียรยัง ให้ความสำคัญกับบริบทของพื้นที่ เป็นขั้นตอนสำคัญ ซึ่งส่วนหนึ่งมาจากกความอุปนิสัยสนใจออกไปสำรวจตามท้องถิ่น และเข้าวัดที่อยู่ใกล้ที่ทำงานเพื่อกล่อมเกลาจิตใจ

นอกจากจะใช้การปฏิบัติสมาธิวิปัสสนา เพื่อสร้างสมดุลในจิตใจแล้ว มณเฑียรยังใช้ศิลปะในการสื่อสาร และบำบัดตนเอง ในช่วงที่เผชิญวิกฤตการณ์เมื่อภรรยาล้มป่วย ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2534 ภรรยาของมณเฑียรล้มเจ็บและร่างกายอ่อนแอ จากโรคมะเร็ง ทำให้ทั้งสองไม่สามารถสื่อสารด้วยการพูดได้สะดวก จึงใช้การเขียนลงในกระดาษจดโน้ต รูปทรงของใบหู ถูกวาดซ้ำ กระทั่งคลี่คลายเป็นเครื่องหมายคำถาม สะท้อนว่าศิลปิน สามารถหยิบจับรูปทรง ที่เชื่อมโยงจากประสบการณ์ชีวิตจริง

ภาพประกอบ 81 ลูกประคำยาสมุนไพร รายละเอียดจากผลงาน House of Hope พ.ศ. 2540 ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

มณเฑียรใช้การลงมือเขียน สำหรับการถ่ายทอดความกระวนกระวายภาย เส้นที่วาดโค้งจากภายนอกเข้ามาภายใน และในทางกลับกัน คือการค้นหาทางคลี่คลายจากข้างในสู่ความว่างข้างนอก

สำหรับมณเฑียร เครื่องหมายปรัศนี (?) หรือ เครื่องหมายคำถามสื่อสาร

“แทนสิ่งที่เราไม่รู้ อุปสรรคขัดขวาง ส่วนเครื่องหมายตกใจ
แทนความประหลาดใจ เป็นทั้งความหวัง ความไม่รู้ รวมทั้งการค้นพบ
ผมรับรู้ช่องว่างระหว่างสองสิ่งนี้...คำถามกับคำตอบ ที่ร้อยต่อกันไม่จบสิ้น
ในมุมกลับคำตอบที่เพิ่งค้นพบ กลายเป็นคำถาม เหมือนจิตใจของเรา”

(Montien Boonma, interviewed by Albert Paravi Wongchirachai: 1995)

ในช่วงเวลาของความกังวลสงสัย การถ่ายทอดภาวะข้างในโดยการเขียนเครื่องหมายปรัศนีกับอัศเจรีย์ ไม่เพียงปลอบประโลมจิตใจ เพราะเบื้องหลังผลงานในช่วงเวลานี้ ยังเกิดจากมณเฑียรให้ความสนใจความหมายของการเยียวยาร่างกายและจิตใจ สื่อสารนัยของการหายใจ ให้ผสานเข้ากับการเชื่อมต่อระหว่างภายในร่างกายกับสิ่งแวดล้อม พร้อมกับการใช้กลิ่นเพื่อปลุกผัสสะให้เกิดสมาธิ ความสงบและผ่อนคลาย

หลังการจากไปของภรรยา มณเฑียรใช้การทำงานหนักเพื่อลืมความทุกข์ ช่วงเวลาระหว่างการไปเป็นศิลปินพำนัก ในเมืองสตุ๊ตการ์ท เยอรมนี ทำให้เขามีเวลาอยู่ตามลำพัง มณเฑียร

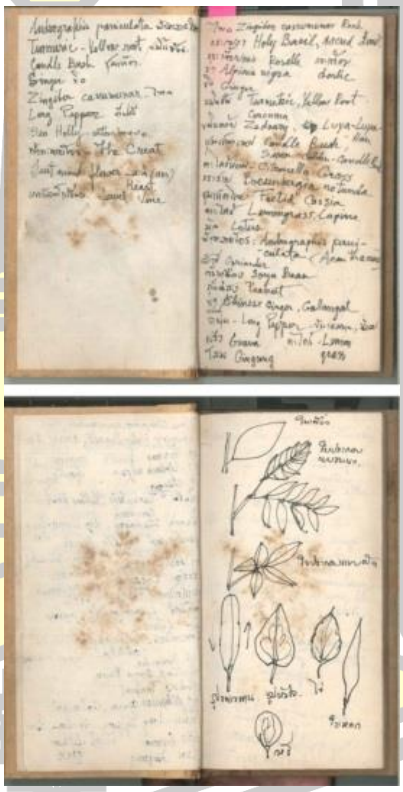
เริ่ม ใช้เวลาเฝ้ามองดูดวงดาว และระบบจักราศีตอนกลางคืน จนได้รับแรงบันดาลใจจากแผนผังและแผนที่ท้องฟ้า เพื่อจะเป็นการสะท้อนกลับไปถึงการแสวงหาความสงบภายในและเป็นนิรันดร โดยเขาได้สร้างเส้นทางสมมุติของกลุ่มโบสถ์และวิหารที่ระบุอยู่ในแผนที่ประจำเมือง โดยใช้การระบายพื้นที่ที่อยู่รอบ ๆ โบสถ์ด้วยผงถ่านสีดำ กระทั่งเหลือเพียงจุดที่เว้นไว้ของโบสถ์เป็นแสงสว่างไสวคล้าย ๆ กับแสงดาวบนท้องฟ้า

นอกจากนี้รูปทรงยอดโบสถ์ ที่มีการตั้งขึ้นไปเสียดสูง ราวพุ่งทะลุท้องฟ้า ถูกครอบบนศีรษะ ทำให้สามารถอ้างอิงไปถึงผลงานช่วงหนึ่งที่เขาสนใจสัดส่วนของศาลาสูงในวัด และสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ อันเป็นที่มาของผลงานหลายชุดของเขา เช่นอโรคยศาลา (2538) หรือศาลาแห่งจิต (2537) (อภินันท์ โปษยานนท์ , 2547: 149)

ภาพประกอบ 82 รายละเอียดของผลงาน อโรคยาศาล: วิหารแห่งจิต พ.ศ. 2539 (Arokhayasala: Temple of the Mind) (1996)

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

การใช้กลิ่น ดึงดูดผู้ชมต่างชาติภาษา สามารถจดจำว่างานประติมากรรมหลายชิ้นของเขามักถูกเคลือบด้วยสมุนไพร และเครื่องเทศ เช่น ผงไม้จันท์แดง อบเชย ขมิ้น ตะไคร้หอม และพริกไทยอินเดีย ประติมากรรมชิ้นสำคัญของเขาคือ อโรคยาศาล: วิหารแห่งจิต (Arokhayasala: Temple of the Mind) ผลงานดังกล่าว สร้างขึ้นจากการผสมผสานทั้งวัสดุอุตสาหกรรม เช่นกล่องเหล็กมีรูพรุน ภายในบรรจุสมุนไพร และยังทาเคลือบบนปอดที่หล่อจากโลหะ นอกจากจะทำให้คนเข้าไปอยู่ในวงล้อม เหมือนกับกำลังเป็นศูนย์กลางความสงบ โครงสร้างที่ต่อซ้อนกันขึ้นไปรูปร่างเหมือนหอคอย ที่ประกอบขึ้นจากกล่องโลหะที่มีรูพรุน ซึ่งถูกบรรจุไว้ด้วยสมุนไพรมีกลิ่น และใช้รักษาโรคได้ ยังเปรียบเหมือนเกราะหุ้มคุ้มครอง ให้เข้าไปพักพิงชั่วครู่ชั่วคราว



ภาพประกอบ 83 สมุดบันทึกชื่อรูปทรงใบของสมุนไพรต่าง ๆ ที่นำมาใช้ในผลงาน House of Hope, 2540 ของมณเฑียร บุญมา

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

3. การใช้ศิลปะเพื่อกระตุ้น การมีส่วนร่วมจากสาธารณะ

ในช่วงพุทธทศวรรษ 2530 มณเฑียร บุญมา เป็นหนึ่งในคณาจารย์ของคณะวิจิตรศิลป์ ด้วยอุปนิสัยชอบค้นคว้า และทำความรู้จักสภาพแวดล้อมรอบตัวแล้ว นอกจากเขารับผิดชอบสอนวิชาประติมากรรม และสื่อผสมแล้ว เขายังเสนอแนะการทำงาน โดยลงพื้นที่ภาคสนาม ในชุมชนเพื่อสังเกตรวบรวมข้อมูลจากแหล่งที่ตนอยู่อาศัย จนเป็นลายเซ็นสำคัญในกระบวนการคิดผลงาน และเขาร่วมมีส่วนผลักดันเบื้องหลังเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม โดยชักชวนลูกศิษย์ เพื่อนศิลปินต่างประเทศมาเยือนเพื่อแสดงงาน บรรยาย และสัมมนาเชิงปฏิบัติการ

จากจุดริเริ่ม ภายใต้ความขาดแคลนปัจจัยพื้นฐานของคณะวิชาศิลปะน้องใหม่ ที่เปิดสอนครั้งแรก ใน พ.ศ. 2526 ทั้งอาจารย์และนักศึกษา จึงเกิดความสนใจพื้นที่สาธารณะและวิถีชุมชนที่กำลังเปลี่ยนไปเป็นจุดร่วม เป็นจุดกำเนิดของเทศกาลศิลปะในที่สาธารณะ ที่อีกสองทศวรรษ ในนามเชียงใหม่จัดวางสังคม (Chiang Mai Social Installation)

เทศกาลดังกล่าวเป็นผลโดยอ้อม จากการกระจายโอกาสด้านการพัฒนาออกจากศูนย์กลาง นับจากคริสต์ทศวรรษ 1970 หรือนับแต่การกำเนิดแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ เมื่อพุทธทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา การขยายตัวของการพัฒนามายังภูมิภาค ทำให้เกิดสถาบันการศึกษา และฝึกฝนผู้เชียวชาญเฉพาะด้าน รวมถึงวิชาศิลปกรรม ส่วนหนึ่งเพื่อเตรียมผู้เรียนก่อนก้าวสู่ระดับอุดมศึกษา ไม่ว่าจะเป็น โรงเรียนไทยวิจิตรศิลป์อาชีวะ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล โรงเรียนสิริกรศิลป์วิทยา และวิทยาลัยนาฏศิลป์ ต่อมาใน พ.ศ. 2526 คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ คณะศิลปะน้องใหม่ได้ถูกก่อตั้งขึ้น จากการผลักดันและร่วมมือกันระหว่างคณาจารย์จากสถานการศึกษา และศิลปินอิสระในท้องถิ่น ร่วมด้วยกลุ่มศิลปินที่สำเร็จการศึกษาจากต่างประเทศ ในระลอกต่าง ๆ ขณะที่แต่เดิมมีกลุ่มของศิลปินยุคบุกเบิก คือ กลุ่มลานนา กลุ่มเจ็ดยอด ทั้งหมดมีส่วนร่วมสำคัญ ทำให้เชียงใหม่ มีบรรยากาศทางศิลปะที่มีอัตลักษณ์เฉพาะ จากการหลอมรวมความทันสมัยเข้ากับกลิ่นไอท้องถิ่นลานนาที่เก่าแก่

ประกอบกับบรรยากาศทางวิชาการนอกกระแส ข้ามรั้วสถาบัน อาทิ มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน ปลุกแนวโน้มการสร้างประชาคม ความร่วมมือเพื่อเรียนรู้แบบสหสาขา กระทั่งเป็นทางเลือกให้การทำงานแก่ศิลปินอีกอย่างหนึ่ง ความคิดเชิงบูรณาการ และตั้งคำถามต่อโลกาภิวัตน์ดังกล่าวขับเคลื่อนให้เชียงใหม่ มีความซับซ้อนหลากมิติ เช่นทุกวันนี้ เพราะกลุ่มศิลปิน นักสร้างสรรค์ ไม่เพียงมีส่วนร่วมสนองความต้องการทั้งทางพื้นฐานและรสนิยมการใช้ชีวิต ผ่านการสร้างชิ้นผลงานเพื่อเลี้ยงชีพเท่านั้น แต่การรวมตัวกันใต้พลวัตดังกล่าว ยังมีส่วนผลักดันให้เกิดพื้นที่หลากหลาย ทั้งหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ ศูนย์เรียนรู้ สตูดิโอ และพื้นที่ทางศิลปวัฒนธรรมเชิงผสมผสาน เพื่อเป็นศูนย์เรียนรู้และแลกเปลี่ยนให้แก่สังคม หรือสร้างปฏิสัมพันธ์กับท้องถิ่น เช่น เดอะ แลนด์

เชียงใหม่จัดวางสังคมคือหนึ่งในปรากฏการณ์สำคัญในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1990 ที่ทำให้ศิลปะเชื่อมต่อกับสังคมและพื้นที่สาธารณ ขณะที่มณเฑียรพำนักและทำงานที่นั่น เริ่มขึ้นครั้งแรกใน พ.ศ. 2535 โดยใช้พื้นที่วัดและสุสาน นอกจากจะเป็นการนำศิลปะออกไปหาคนดูแล้ว เนื้อหาการทำงานของศิลปินยังเป็นการตั้งข้อสังเกตต่อการเปลี่ยนแปลงรอบตัวของเชียงใหม่ ที่เป็นเมืองสำคัญทางเศรษฐกิจ ภายใต้การไหลบ่าของการเปลี่ยนแปลง ที่ท้าทายและบ่อนเซาะวิถีดั้งเดิม รูปแบบของเทศกาลศิลปะดังกล่าวโดดเด่นในด้านการริเริ่มสร้างความร่วมมือข้ามสาขาศิลปะ การบุกเบิกพื้นที่นอกหอศิลป์ ดึงแรงสนับสนุนทั้งในระดับส่วนตัวและองค์กร ประกอบกับแรงหนุนจากอาจารย์รุ่นใหม่ไฟแรง ทั้งที่จบจากต่างประเทศมาหมาด ๆ หรือต้องการหาแรงบันดาลใจให้กับวิชาชีพทางศิลปะจากอัตลักษณ์แบบท้องถิ่นล้านนา

มณเฑียร คือหนึ่งในคณาจารย์ของคณะวิจิตรศิลป์ ที่พยายามเสนอแนะและนำนวตกรรมที่ท้าทาย ให้มาสู่การเรียนการสอนศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นระบบอเตอลิเยร์ หรือการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อสังเกตรวบรวมข้อมูลที่ตนอยู่อาศัย จนเป็นลายเซ็นสำคัญในกระบวนการคิดผลงาน กระทั่งให้แบบอย่างมาถึงศิลปินรุ่นหลัง นอกจากนี้มณเฑียร มีส่วนผลักดันเบื้องหลังเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม โดยชักชวนลูกศิษย์ เพื่อนศิลปินต่างประเทศมาเยือนเพื่อแสดงงานและบรรยาย รวมทั้งความสนใจพื้นที่สาธารณะและวิถีชุมชนที่กำลังเปลี่ยนไป อีกทั้งเป็นแรงบันดาลใจให้เขาสร้างผลงานในพื้นที่ทางจิตวิญญาณ อย่างวัด สุสาน ฯลฯ ที่ถูกหลงลืมในชีวิตอันเร่งรีบ โดยสร้างผลงานร่วมในเทศกาลทั้ง 3 ครั้ง ได้แก่ ผลงาน วิปัสสนา-สมาธิ (2535-2536) วิปัสสนา-ภาชนะ (2536-2537) และ Body Temple (2538-2539)

จุดเด่นอีกประการ ถือว่าเทศกาลนี้ ยังเสนอมิติของการเมืองแบบประชาธิปไตยไว้ ได้แก่ การเน้นการมีส่วนร่วม ทั้งในด้านการเปิดโอกาสแก่ทุกคน ทุกสาขาอาชีพ ส่งอิทธิพลต่อการบุกเบิกศิลปะเชิงเรียกความร่วมมือ (art activism) การแสดงสด การจัดศิลปะเชิงอีเวนต์ ชุมชนทางเลือกที่ศิลปินรุ่นใหม่นิยมแพร่หลายทุกวันนี้ การใช้พื้นที่สาธารณะที่เป็นของส่วนรวม เน้นกิจกรรมกับชุมชนมากกว่าการผลิตชิ้นงาน ทำให้เทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคมได้รับการจารึก และเป็นหัวข้อที่ยังถูกค้นคว้าและศึกษาต่อมา

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

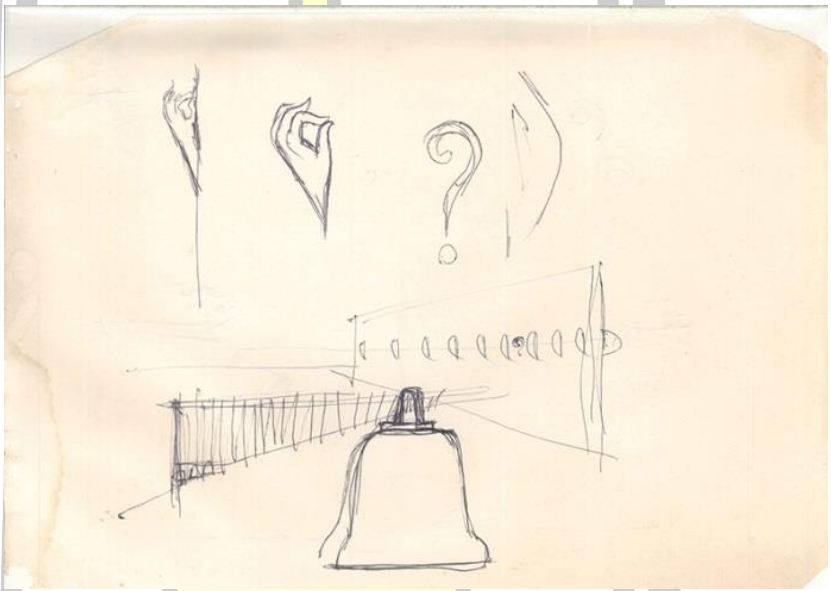
ภาพประกอบ 84 มณเฑียร บุญมากับผลงานวิปัสสนา-ภาชนะ
(Vipassana-Vessels) ในเชียงใหม่จัดวางสังคมครั้งที่ 2 (2536-2537)
ที่มา หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

การจัดกิจกรรมทางศิลปะที่เน้นขบวนการมากกว่าการจัดแสดงหรือสะสม นับเป็นหนึ่งในปรากฏการณ์สำคัญที่สะท้อนภาพสังคมสังคมไทยซึ่งกำลังเผชิญหน้ากับโลกาภิวัตน์ และลัทธิบูชาสินค้า หรือการปะทะกันทางวัฒนธรรม ที่ส่งผลตามมาจากการขยายพื้นที่ และหัวข้อการจัดงานให้สอดรับความหลากหลาย ทำให้มีศิลปินจากต่างประเทศหันมาสนใจเข้าร่วมเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ มีการแสดงการบรรยาย การฉายภาพยนตร์ ตั้งตลาดนัด การพูดคุยในพื้นที่สาธารณะ เช่นบริเวณประตูท่าแพ หลังจากที่ก่อตั้งหอศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ขึ้นมา เทศกาลจัดวางสังคมยังเป็นพื้นที่ ซึ่งได้รับความสนใจในฐานะทางเลือกให้แก่การสร้างกิจกรรมทดลองของนักสร้างสรรค์รุ่นใหม่ เพราะเทศกาลเปิดโอกาสแก่การแทรกแซงในพื้นที่สาธารณะ ด้วยกิจกรรมธรรมดา แต่ดูไม่เป็นศิลปะ เช่น ทอดผ้าป่าเที่ยงคืน การล้อมวงแลกเปลี่ยนหรือร่วมรับประทานอาหาร การทำตลาด

อย่างในเทศกาลครั้งที่ 3 (พ.ศ. 2538-2539) มีการเกิดขึ้นของสัปดาห์ร่วมทุกข์ และมหาวิทยาลัยเที่ยงคืน เทศกาลมีการปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับความสนใจที่หลากหลายยิ่งขึ้น กระทั่งปลายทศวรรษ 1990 เปลี่ยนชื่อไปเป็นอย่างอื่น ทั้ง ศิลปวัฒนธรรมเทศกาล หรือ เทศกาลศิลปวัฒนธรรมเชียงใหม่ รวมทั้ง อีกกะบึก นับว่าเทศกาลศิลปะ เชียงใหม่จัดวางสังคมเป็นที่จดจำในแง่ของการเปิดกว้างทางรูปแบบ ที่เป็นไปได้ทั้งสิ้นโดยไม่ใช้ระบบกรรมการคัดเลือกงาน

เทศกาลศิลปะเชียงใหม่จัดวางสังคมทุกครั้ง เน้นให้การต้อนรับผู้เข้าร่วมจากทุกพื้นเพด้านความรู้ และสาขาวิชาชีพ ไม่จำกัดแต่เฉพาะด้านศิลปะเท่านั้น รวมทั้งเป็นแรงกระตุ้นให้ศิลปิน

แสวงหาขบวนการทางความคิด และรูปแบบที่สอดคล้องกับขีดจำกัด เช่นพื้นที่และวัสดุ กระตุ้นความเป็นไปได้มากมาย ในการสร้างปฏิสัมพันธ์กับคนดูในพื้นที่ของชีวิตจริง จนนำมาทั้งความตะลึงหรือสงสัย ถึงความคล้ายคลึงระหว่างชีวิตประจำวันกับศิลปะอย่างยิ่ง แต่กลับเป็นความท้าทาย และขยายนิยามของการสร้างสรรค์ให้กว้างไกล และก้าวล้ำกว่าเดิม สำหรับมณเฑียรเขาร่วมส่งผลงานในเทศกาลดังกล่าวถึง 3 ครั้ง โดยสร้างผลงานในวัด พื้นที่ศูนย์กลางจิตวิญญาณชุมชน ที่เป็นแหล่งรวมศิลปวิทยาการของสังคมไทย



ภาพประกอบ 85 ภาพร่างระฆัง ขั้นตอนหนึ่งในผลงาน Lotus Sound พ.ศ. 2536
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

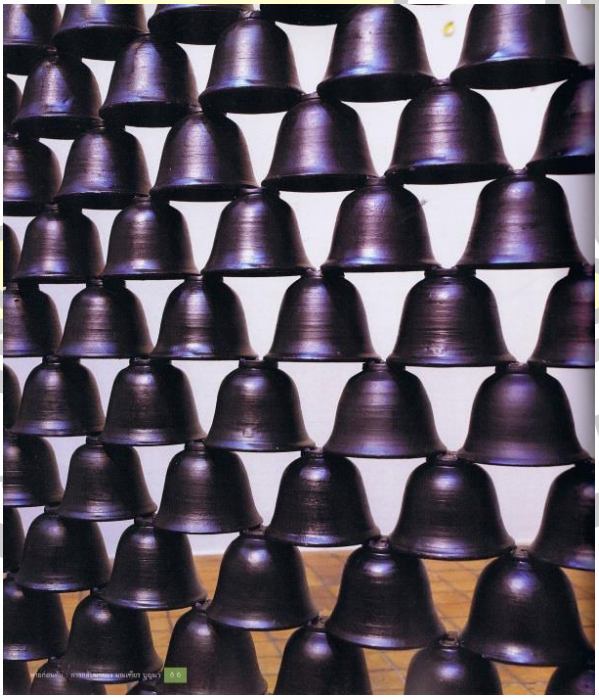
นักวิชาการไทย ได้กล่าวถึงเทศกาลศิลปะดังกล่าวไว้ว่า ทำให้เกิดการเรียนรู้ตลอดชีวิต ศิลปะที่แทรกในพื้นที่สาธารณะ กระตุ้นให้คนดูตีความเหมือนการดูปริศนาธรรมในวัด (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 232) และยังเป็นการปูพื้น กรุยทางให้เกิดกระแสการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่มีลักษณะ การสร้างงานศิลปะแบบมีปฏิสัมพันธ์ ตามการตีความและความแตกต่างทางสื่อวัสดุ ในบริบทสังคมไทย ที่เปิดรับการท้าทายกระบวนทัศน์ใหม่ ๆ ได้อีกด้วย (สิทธิเดช โรหิตะสุข, 2551: 75)

การนำผลงานศิลปะ ออกมาจัดแสดงในพื้นที่สาธารณะ เป็นปรากฏการณ์ร่วมของศิลปะในครึ่งหลังศตวรรษที่ 20 ที่เกิดแนวโน้มในการฟื้นฟูเมือง นอกจากนี้ ความริเริ่มในการนำศิลปะไปแสดงในพื้นทีสาธารณะยัง เป็นกระแสความเคลื่อนไหวร่วมที่เกิดขึ้น ในยุโรป และอเมริกาคือ การหัน

ไปเน้นสังคม และศิลปะชุมชน โดยศิลปะที่สร้างการมีส่วนร่วมดังกล่าวนี้ได้พัฒนา เป็นแนวทางต่าง ๆ ที่เรียกรวม ๆว่า ศิลปะเชิงสัมพันธ์ (relational art)

มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนของท้องถิ่นและผลงานศิลปินไทย ที่มีบทบาทต่อศิลปะร่วมสมัยสากล

การที่มณเฑียร ก้าวไปสู่การต้อนรับของนานาชาตินั้น ผลงานของเขาได้หยิบยกเรื่องราวของวิถีชุมชน ชนบทไทย ผ่านการนำเสนอ หรือภาพตัวแทนที่สามารถสื่อสาร หรือดึงความรู้สึกร่วมจากคนดูต่างวัฒนธรรม โดยอาศัยบริบท หรือการเชื่อมโยงกันระหว่างวงการศิลปวัฒนธรรมในท้องถิ่นกับสากล ที่เดินทางมาพบปะสนทนากัน ผ่านประเด็นและเนื้อหาที่สำคัญ ได้แก่ การตั้งคำถามเกี่ยวกับการอยู่รอด การเยียวยาและรักษาสมดุลทางด้านจิตใจโดยอาศัยศาสนาความเชื่อจากท้องถิ่น เมื่อศิลปินเล็งเห็นความเกี่ยวข้องกันดังกล่าว ทำให้สามารถนำพื้นฐานของสังคมที่ตนเป็นส่วนหนึ่ง ออกมานำเสนอเป็นภาพตัวแทนของวัฒนธรรมความเชื่อท้องถิ่น ที่เชื่อมโยงกับวิกฤตการณ์ของโลก ดังจะอธิบายการสร้างสรรค์เพื่อเสนอภาพตัวแทนของท้องถิ่นและผลงานศิลปินไทย ที่มีบทบาทต่อวงการศิลปะสากล ดังนี้



ภาพประกอบ 86 รายละเอียดผลงาน Lotus Sound พ.ศ. 2536
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

1. การตั้งคำถามเกี่ยวกับการเยียวยาและรักษาสมดุลทางด้านจิตใจ โดยอาศัยศาสนา ความเชื่อจากท้องถิ่น

การทบทวนความรู้ ความเชื่อกระแสหลัก เป็นหนึ่งในทัศนะในเชิงตั้งคำถามของศิลปินนักสร้างสรรค์ ที่มีต่อเรื่องเล่ากระแสหลักในโลกสมัยใหม่ได้แก่ แนวคิดวัตถุนิยมวิภาษวิธี แนวคิดจิตวิเคราะห์ ความก้าวหน้าของเหตุผลและการครอบงำธรรมชาติของวิทยาศาสตร์ ที่เรียกรวม ๆ ว่า กระแสหลังสมัยใหม่นิยม ซึ่งเกิดการเสื่อมคลายความเชื่อถือต่อเรื่องเล่าขนาดใหญ่ ว่าความก้าวหน้าที่วิทยาศาสตร์หรือเหตุผลเคยให้คำมั่นว่าจะทำให้มนุษย์ถูกปลดปล่อยสู่เสรีภาพ และก้าวหน้าผาสุก แท้ที่จริงคือการครอบงำรูปแบบหนึ่ง (ธนากร ต่วนศิริ, 2548: 23)

ภาพประกอบ 87 House of Practicing Mind พ.ศ. 2535
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

การหันไปหาภูมิปัญญาพื้นบ้าน โดยกระแสดังกล่าวนั้นเป็นทางเลือกที่แพร่หลาย และนำไปสู่การรวมกลุ่มกันในทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรม อาทิ เช่นกลุ่มความเชื่อทางศาสนาที่ใช้การรักษาแบบวิถีธรรมชาติ หรือนำการทำสมาธิวิปัสสนาเข้าไปร่วมด้วย หรือความเชื่อที่สนับสนุนให้การ

รักษาเยียวยาเชื่อมทั้งร่างกายและจิตใจเข้าด้วยกัน โดยรบกวนการผลิตอุตสาหกรรม หรือใช้สารเคมีปรุงแต่งน้อยที่สุด หรือวิถีการแพทย์ทางเลือก ซึ่งได้รับความนิยมในหมู่คนรุ่นใหม่ รวมทั้งนิกายศาสนาที่เน้นการพึ่งตนเอง หรือเน้นการใช้ทรัพยากรอย่างยั่งยืน

หนึ่งในผลงานที่เสนอภูมปัญญาท้องถิ่น ที่เสนอการตั้งคำถามเกี่ยวกับการเยียวยาและรักษาสมดุลทางด้านจิตใจ คือผลงานชุดอโรคยศาลา (2538) ของมณเฑียร ที่สนใจลมหายใจ การปฏิบัติเพื่อปฏิบัติหรืออ้อนวอนสิ่งเหนือธรรมชาติหรือเทพเจ้า ภายใต้นัยของการเชื่อมต่อตัวตนระหว่างมนุษย์กับโลกภายนอก รวมทั้งภูมิปัญญาโบราณที่แพร่หลายในการนำสมุนไพร มารักษาความเจ็บป่วย ควบคู่ไปกับการสวดอ้อนวอนสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ภาพประกอบ 88 ผลงาน House of Practicing Mind พ.ศ. 2539
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

รูปทรงที่อ้างอิงศาสนสถาน อาคารยกพื้นสูง หรือเพรียวชะลูด ที่สื่อสารถึงความเชื่อศรัทธาดังกล่าวแทรกปรากฏอยู่ในผลงานของมณเฑียร ที่มีการใช้สมุนไพรทั้งในฐานะองค์ประกอบทัศนธาตุ ที่มีสีและผิวสัมผัสพิเศษ รวมทั้งใช้สมุนไพรในการสร้างประสบการณ์ทางผัสสะ โดยความริเริ่มดังกล่าว มาจากความพยายามใช้แพทย์ทางเลือกเพื่อรักษาภรรยา กับความสนใจพื้นที่การเยียวยาร่างกายและจิตใจ จากการจำลองรูปทรงโรงพยาบาลในอารยธรรมขอมโบราณ อย่างโรงพยาบาลชุมชนของนักแสวงบุญ ที่เรียกว่า อโรคยศาลา รวมทั้งรูปทรงอื่น ๆ เช่น ศาลา หรือเรือนไทย

ภาพประกอบ 89 ผลงาน White Sala: House of Practicing Mind พ.ศ. 2539
ที่มา หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

2. การใช้รูปทรงจากประติมานวิทยา (iconography) หรือสัญลักษณ์ทางความเชื่อพิธีกรรมจากท้องถิ่น

การลงสำรวจความเป็นอยู่ความเชื่อของผู้คนด้วยตนเองของมณเฑียร โดยสังเกตจากท้องตลาด วัด โบราณสถาน นับเป็นการค้นคว้า สู่การสร้างผลงานสื่อสาร ให้หวงแหน หรือตระหนักความสำคัญของวัฒนธรรมท้องถิ่น ที่ถูกหยิบยืม (appropriate) ไปใช้ในกระแสโลก ไม่ว่าจะเป็นกระบวนการเคลื่อนไหวทางด้านศาสนา กลุ่มชาติพันธุ์ และขบวนการศาสนาเชิงนิเวศ ปรากฏในผลงานของเขา อาทิเช่นการใช้กลีบดอกบัว อันเกี่ยวข้องกับ การกำเนิดของ พระพุทธเจ้า หลักธรรมเรื่องบัวสี่เหล่า รวมทั้งยังอยู่ในลักษณะของมหาบุรุษ กล่าวคือมีหนังหุ้มปลายองคชาติเป็นรูปดอกบัวเป็นต้น

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 90 ผลงานจัดวางจากเม็ดยาลูกกลอนส่วนหนึ่งใน House of Hope (2535, 2548) ในนิทรรศการคนตายอยากอยู่ คนอยู่อยากตาย (Those Dying Wishing to stay, Those Living Preparing to Leave) พ.ศ. 2546 ในเวนิส เบียนนาเล่ ครั้งที่ 49

ที่มา หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ในผลงาน Lotus Sound (2536) หรือเสียงของดอกบัว มณเฑียรนำกลีบดอกบัวไปชุบทอง เพื่อสื่อสารถึงความเปราะบาง แต่ลอยอยู่เหนือการเปลี่ยนแปลงทางโลกย์ของคำสอนของพระพุทธเจ้า ที่ยังกึกก้อง แผ่ไกลกังวาน และเป็นที่พึ่งของมนุษย์ หรือการนำรูปทรงจากศาสนาคารไปใช้ในเชิงของการตั้งคำถามและวิพากษ์วิจารณ์ อาทิเช่น การใช้รูปทรงที่ดูเหมือนกับชฎาหรือเครื่องครอบศีรษะ ที่ตัดทอนมาจากเส้นรอบนอกของปราสาทขอม หรือการนำองค์ประกอบของสถาปัตยกรรมท้องถิ่น เช่นเรือนไทยยกพื้นสูง หรือศาลา มาใช้ในความหมายของการเป็นรูปทรงที่มีความหมายสองนัยระหว่างครอบครองกับครอบงำ หรือให้ที่คุ้มกัน

นอกจากนี้เครื่องสวมศีรษะที่เปรียบกับการมีหมวกหรือถูกครอบ โดยอุปลักษณ์ดังกล่าวยังเป็นการตั้งคำถามถึงระบบความเชื่อความคิด ที่ด้านหนึ่งนั้นเป็นเครื่องยึดเหนี่ยว และทำให้มนุษย์มีความกลมเกลียวกัน แต่ในมุมกลับกลับเป็นเหมือนกับเครื่องครอบงำความคิด หรือพะวงสับสนตามสำนวนที่ว่าสวมหมวกหลายใบ

ภาพประกอบ 91 การทดลองจัดวางปอดโลหะทาสมุนไพร แบบต่าง ๆ (2534-2535)
ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ขบวนการสำคัญในการทำงานของมณเฑียร อย่างการค้นหาเอกลักษณ์เพื่อนำเสนอในบริบทโลก แม้จะแตกต่างจากศิลปินอื่น ๆ ในประเทศเพื่อนบ้าน ที่อาจจะไม่เคยผ่านความรุนแรงทางการเมืองที่เกิดจากการเรียกร้องเอกราช หรือปลดแอก หรือการประหัตประหารกันด้วยความเชื่อทางศาสนา เนื่องจากประเทศไทย มีความภาคภูมิใจว่า ไม่เคยตกอยู่ใต้อาณานิคม หรือเป็นดินแดนของความเมตตาธรรม

แต่สาระในผลงานมณเฑียร กลับตั้งคำถาม ไปยังศูนย์กลางของความเป็นชาติ การประกอบสร้างเอกลักษณ์ไทยในงานศิลปกรรม หรือสัญลักษณ์ที่ผู้คนรู้จักแพร่หลาย เช่นความเชื่อทางศาสนา หรือกฎแห่งกรรม แต่ในความจริง โชคชะตา หรือการใช้ชีวิตโดยหวังพึ่งบุญวาสนากำหนดกลับเป็นความหวัง หรือภาพลวง ที่ปลอบประโลมย์ผู้คน ได้ชั่วระยะหนึ่งเท่านั้น

ดังตัวอย่างผลงานที่สะท้อนการตั้งคำถามถึง ชะตากำหนด ใน Annunciation (1989) ผลงานสื่อผสมชิ้นหนึ่ง ซึ่งได้แรงบันดาลใจจากช่วงชีวิตของเขา เมื่อคราวเดินทางไปพำนัก เพื่อรอศึกษาต่อที่ฝรั่งเศส และเจอเรื่องยุ่งยาก คือถูกปล้นหมดตัว จนไม่รู้จะมีชีวิตรอดต่อไปได้หรือไม่

ความสงสัยและตั้งคำถามต่อความเชื่อ ในสิ่งที่มองไม่เห็น ทำให้มณเฑียร ไม่ฝากความหวังอย่างสุดหัวจิตหัวใจกับทางบรรเทาทุกข์อย่างใดอย่างหนึ่ง เพราะเขาพยายามทุกวิถีทางเพื่อจะเปลี่ยนแปลงชีวิต และต่อรองจากชะตากรรมของผู้เป็นที่รัก ทำให้ผลงานและความคิดของมณเฑียรในช่วงท้าย หลังการจากไปของภรรยา หล่อหลอมให้เขาเกิดทัศนคติ ที่ไม่ติดยึดกับวิถีทางช่วยให้พ้นทุกข์ที่ผู้คนส่วนมากในสังคมฝากความหวังไว้กับศาสนา ดังที่เขาให้สัมภาษณ์ว่า

“ศาสนาบางทีมันก็เหมือนกับเราอยู่ใต้อิทธิพลของความงมงาย
เหมือนมีเพดานอะไรบางอย่างที่กดค้ำเอาไว้ แต่ขณะเดียวกัน มันก็
ทำให้เรารู้สึกว่าเรามีความสุขภายใต้เพดานนั้น มันเป็นความขัดแย้งลึก ๆ
ในใจของผม สิ่งที่ผมเชื่อ ซึ่งผมก็พยายามคิดว่าศาสนาจะช่วยได้ แต่ก็ช่วยไม่ได้
ผมเชื่อว่ามันมีค่า เหมือนกับมนุษย์เราในปัจจุบันเราจับอะไรจริง ๆ ไม่ได้เลยสักอย่าง
ไม่มีทางที่เราจะเชื่ออะไรที่จริงแท้สักอย่างหนึ่ง”
(ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร, สัมภาษณ์: 6 พฤศจิกายน 2540)

นอกจากประสบการณ์ที่ท้าทายความเชื่อถือศรัทธาดังกล่าว ในช่วงที่เดินทางไกลบ้านไปศึกษาที่กรุงปารีส มณเฑียรได้นำประสบการณ์ในครั้งนั้น มาวิจารณ์ความเชื่อต่อโชคชะตาของมนุษย์ โดยได้แรงบันดาลใจมาจากรูปปั้นบนไม้กางเขน การตรึงพระเยซูคริสต์ ที่เกิดจากการปะทะกันอย่างไม่ได้ตั้งใจระหว่างวัสดุใกล้ตัว อย่างหมุดโลหะกับท่อนไม้

ภาพประกอบ 92 ผลงานเจดีย์กล่องผงซักฟอก พ.ศ. 2534
ที่มา หอจดหมายเหตุ มณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ดังนั้นชีวิตของศิลปิน และผลงานจึงเป็นส่วนสะท้อน และเติมเต็มให้แก่สังคมที่ตนอยู่ แม้ว่าในสภาพสังคมที่ต้องเผชิญการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว อย่างเมืองเชียงใหม่ ที่มณเฑียรไปใช้ชีวิต คลุกคลีกับทั้งการตระเวนไปตามชนบท หรือตามตลาด วัดวาอารามรอบชุมชนเมืองเชียงใหม่นานถึง เกือบ 7 ปี

บรรยากาศขณะนั้น ไม่เพียงแต่ เกิดชุมชนนักวิชาการ ศิลปิน นักกิจกรรมที่ต้องการบูรณาการ เพื่อทำให้เกิดการเชื่อมกระแสการพัฒนาที่ยั่งยืน และสิทธิชาวพื้นที่สูง เข้ากับศิลปวัฒนธรรม อาทิเช่นการรวมตัวกันของศิลปิน และนักพัฒนาชุมชนในนามกลุ่ม “แท็ปรูต โซไซตี้” หรือ “สังคมรากแก้ว” เท่านั้น (ผดุงศักดิ์ คชสำโรง, สัมภาษณ์: 24 กุมภาพันธ์ 2563) หากยังนับว่าจากสภาพการณ์ที่ถูกรุมเร้าด้วยปัญหาเช่นเดียวกับเมืองใหญ่ทั่วโลก กลับเป็นโอกาสให้เกิดความร่วมมือ หรือเชื่อมกันของเป็นชุมชนของนักกิจกรรม ปัญญาชน ร่วมมือกับนักกิจกรรมศิลปะ จากช่วงเวลาดังกล่าว คือเทศกาลศิลปะเชียงใหม่จัดวางสังคม ที่ถือกำเนิดขึ้นครั้งแรก ปี 2535 โดยการผนึกกำลังของกลุ่มเพื่อนอาจารย์รุ่นใหม่ และลูกศิษย์ รวมถึงมณเฑียร กับนักกิจกรรมท้องถิ่น ร่วมแรงผลักดันให้เกิดเป็นเทศกาล ที่เน้นการกระจายศิลปะออกไปหาสังคม นับเป็นความพยายามยกระดับให้เนื้อหาหรือรูปแบบของศิลปะ กลายเป็นส่วนหนึ่งกับประเด็นสาธารณะ หรือมีความเชื่อมโยงกับศาสตร์อื่น

ภาพประกอบ 93 มณเฑียร บุญมาขณะติดตั้ง Arte Amazonas

ที่สถาบันเกอเธ่ พ.ศ. 2535

ที่มา หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

สรุป

จากบริบท และประสบการณ์ชีวิต ในช่วงท้ายของมณเฑียร ทั้งจากการแสดงผลงานในนิทรรศการระดับนานาชาติ และเผชิญกับวิกฤตการณ์ในชีวิต ผลของประสบการณ์ในห้วงเวลาดังกล่าว มีส่วนต่อขบวนการทางความคิดและรูปแบบ เพื่อสร้างศิลปะ ในฐานะภาพแทนท้องถิ่น ที่มีความสัมพันธ์ ต่อศิลปะร่วมสมัยสากลของมณเฑียร กล่าวคือ

ผลงานในช่วงท้ายของมณเฑียร เสนอการรับมือและต่อรองวิกฤตการณ์ทั้งระดับปัจเจกและส่วนรวม ได้แก่ ภัยธรรมชาติ ความทุกข์ ความป่วยไข้ ความสงสัยต่อชะตาชีวิต และความหวังศรัทธา โดยสะท้อนในรูปทรงที่เป็นตัวแทนของความเชื่อทางด้านจิตวิญญาณ ศาสนา โดยรูปทรงของผลงานได้แรงบันดาลใจมากจากการลงสนาม เพื่อชมโบราณสถาน หรือคลุกคลีกับชนพื้นเมือง ชนบท เปิดโอกาสให้ศิลปินดัดแปลง หรือเลือกการตีความสถาปัตยกรรมท้องถิ่น เช่นศาลา ปรางค์ สถูป รวมทั้งประติมานวิทยาทางศาสนา ได้แก่ องค์พระพุทธรูป ยอดของปราสาท โบสถ์ กลดพระ รวมทั้งดอกบัว เต้านม ภาชนะ หรือบันได มาเป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ เพื่อสื่อแทนสัญลักษณ์ การบรรลุธรรม การหล่อเลี้ยงชีวิต การกรวดน้ำ การเดินทางสื่อสารข้ามภพ

จากรูปทรงและเนื้อหาผลงานของมณเฑียร ผลงานในช่วงท้ายของเขา ได้มีบทบาทชัดเจนในการสื่อสารความเป็นท้องถิ่น สู่สากลโดยรวม ดังต่อไปนี้ จากการที่มณเฑียรใช้ศิลปะสื่อผสม เพื่อบันทึก หรือตั้งคำถามถึงการเปลี่ยนแปลงของสังคม และสภาพแวดล้อมท้องถิ่น สะท้อนให้เห็นการปรับตัวท่ามกลางความกังวลสงสัยของมนุษย์ที่ถูกกระทบด้วยการเปลี่ยนแปลงของโลกวัตถุ เป็นเครื่องมือเยียวยาความทุกข์ และตีความคำสอนทางพุทธศาสนาในบริบทปัจจุบัน แม้จะแวดล้อมด้วยวิทยาศาสตร์และเครื่องมือที่ทันสมัย แต่ไม่อาจรับประกันความสุข หรือคาดทำนายความไม่แน่ไม่นอนของชีวิต

การใช้ศิลปะเพื่อกระตุ้นการมีส่วนร่วมจากสาธารณะ ทำให้ศิลปินเข้าใจบริบทสังคมและความเป็นอยู่ตามที่เป็นจริง และมีความเฉพาะที่เฉพาะเวลา อย่างการไปศึกษาวัด พื้นที่ของความเชื่อศาสนาโบราณ อย่าง อโรคยศาลา ที่กระตุ้นให้เขาตั้งคำถามเกี่ยวกับ การเยียวยาและรักษาสมดุลทางด้านจิตใจโดยอาศัยศาสนาความเชื่อจากท้องถิ่น และการใช้ รูปทรง จากประติมานวิทยา หรือสัญลักษณ์ทางความเชื่อพิธีกรรมจากท้องถิ่น ทำให้เขาสามารถตีความภูมิปัญญาที่มีรากฐานพัฒนาการ มาก่อนสังคมสมัยใหม่เชื่อมโยงเข้ากับการตั้งข้อสังเกตต่อการเปลี่ยนแปลงในสังคมปัจจุบัน โดยเฉพาะการรวมกลุ่มการทำกิจกรรมศิลปะนอกรั้วสถาบันหรือหอศิลป์ โดยหวนกลับไปให้ความสนใจแก่พื้นที่ศูนย์รวมจิตใจของชุมชนอย่างวัด และนำพิธีกรรมทางศาสนาเข้ามาประกอบ อีกทั้งกระตุ้นการมส่วนร่วม

ภาพประกอบ 94 มณเฑียร กับผลงาน House of Hope ที่นครนิวยอร์ก พ.ศ. 2540
ที่มา หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ชีวิตและผลงานของมณเฑียร ในงานวิจัยนี้ นอกจากเส้นทางวิชาชีพที่พิสูจน์ตัวตนของเขาว่าอยู่ในฐานะตัวแทนศิลปินไทย หรือความสำเร็จในระดับสากลของศิลปะที่เสนอภาพแทนท้องถิ่นแล้ว การค้นคว้าอย่างต่อเนื่อง กระทั่งสื่อแสดงออกยังเนื้อหา และรูปทรงของมณเฑียร ยังนับว่าเป็นการขยายประสบการณ์เฉพาะ ให้สามารถร่วมแบ่งปันกับผู้อื่น เนื้อหาหรือการสื่อสารภาพตัวแทนของท้องถิ่นดังกล่าว จึงไม่ใช่เป็นความรู้สึกของคน ๆ เดียวล้วน ๆ กระทั่งไม่เชื่อมโยงกับการเปลี่ยนแปลงที่กระทบกัน หรือโยงใย กระทบถึงกันในวงกว้าง

ผลงานจึงไม่เพียงแต่สะท้อนถึงบรรยากาศเฉพาะในยุคสมัยของเขา ที่โลกาภิวัตน์เริ่มแสดงพลานุภาพ ทั้งในการขยายเครือข่ายการสื่อสาร เพิ่มความว่องไวในการถ่ายทอดข้อมูล แลกเปลี่ยนเรียนรู้อย่างไร้ขีดจำกัดของพรมแดนกายภาพ โดยเฉพาะคลื่นข้อมูลทำให้ผู้ชมร่วมติดตามแนวโน้มต่าง ๆ ที่จะสั่นสะเทือน หรือสร้างการเปลี่ยนแปลงต่อพื้นฐานความเป็นอยู่ในระดับชุมชน ไปถึงนานาชาติเท่านั้น ขบวนการคิดและผลงานของเขายังสะท้อนความพยายามจะธำรงตนโดยหันไปรื้อฟื้นประเพณีนิยม หรือพึ่งพาความหวังทางจิตวิญญาณด้วย

จากความพยายามเชื่อม หรือข้ามศาสตร์ในบริบทของชีวิตการทำงานของมณเฑียรทั้งด้วยการออกไปสำรวจ ทำงาน “กับชุมชน”และ “ในชุมชน”การเกิดกิจกรรมศิลปะในรูปเทศกาล อย่างเชียงใหม่จัดวางสังคมดังกล่าว ไม่เพียงเป็นความริเริ่มให้เกิดความร่วมมือกัน หรือนับเป็นบททดสอบว่า ศิลปะจากกลุ่มศิลปินด้วยกันเอง ไม่ได้เป็นพื้นที่อันแปลกแยกจากสังคม แต่ขบวนการทั้งหมดมีส่วนร่วมเปลี่ยนแปลง อย่างมีปฏิสัมพันธ์กับปัจจัยแวดล้อม

ความสนใจในการทำให้ศิลปะ ไปมีปฏิสัมพันธ์กับชุมชน จึงไม่ใช่เพียงการเสนอภาพแทน

หรือนำเสนอสุนทรียภาพเท่านั้น แต่การที่ศิลปะเข้าไปเกี่ยวข้องและกระตุ้นการมีส่วนร่วมกับชุมชนนั้น มีมิติของการเมือง ที่เน้นจังหวะชีวิตที่มีความเฉพาะชั่วคราว ไม่สามารถตรึงไว้เป็นภาพนิ่งอย่างใดอย่างหนึ่ง เพราะที่มาของกระบวนการทางศิลปะที่เน้นชุมชน ส่วนหนึ่งเกิดจากรูปแบบความเคลื่อนไหวทางการเมือง ในชีวิตประจำวัน เช่นการเดินขบวน การรวมกลุ่มทำกิจกรรม อาศัยรูปแบบและยุทธศาสตร์ต่าง ๆ (Wyatt, McDowal, and Martin Mulligan: 2013 , 82) ในด้านยุทธศาสตร์หรือแนวปฏิบัติของศิลปะชุมชน มีชื่อเรียกครอบคลุมตั้งแต่ ปฏิบัติการทางสังคม (social practice) ศิลปะชุมชน (community art) การแสดงประยุกต์ (applied performance) วัฒนธรรมเครือข่าย (networked culture) ศิลปะอย่างมีส่วนร่วม (participatory art) ศิลปะสาธารณะแนวใหม่ (new genre public art) สุนทรียะเชิงสัมพันธ์ (relational aesthetic) สุนทรียะภาพทวิวัจน์ (dialogic aesthetic) เป็นต้น

ศิลปะจึงไม่ได้จำกัดอยู่แต่เพียงประสบการณ์เฉพาะ จากทัศนะของศิลปินผู้หนึ่ง ต่อสภาพแวดล้อมและช่วงเวลาของตนเท่านั้น แต่สามารถสื่อสารถึงสังคมในวงกว้าง และขยับขยายออกนอกพื้นที่ของตน ให้ออกไปไกลมากกว่าการเป็นเพียงภาพตัวแทน ดังผลงานหลายชุดของมณเฑียร เป็นส่วนหนึ่งในกระแสของการทำงานที่หันไปหาประเด็นทางสังคม (social turn) โดยใช้ประสบการณ์ชีวิตของเขาเองเป็นพื้นฐาน

การที่มณเฑียรเสนอภาพปฏิกิริยาระหว่างคู่ขัดแย้ง กับการไกล่เกลี่ย หรือแปรสภาพ ตามแนวคิดทางมานุษยวิทยาที่เรียกว่า bricolage หรือวิทยาศาสตร์รูปธรรม (concrete science) (ดังที่อธิบาย ในบทที่ 4 หัวข้อสุนทรียศาสตร์แนวโครงสร้างนิยม) หากอธิบายในแนวทางของหลังสมัยใหม่นิยม ผลงานของมณเฑียรสะท้อนความคิดของศิลปินร่วมสมัย ที่ต้องการสื่อให้เห็นถึงความสลับซับซ้อนของสังคม พร้อมกับตั้งคำถามถึงศักยภาพ และขีดจำกัดในความเป็นศาสตร์ของความรู้และศิลปะ

ส่วนการผสมผสานประสบการณ์ชีวิตจากชุมชนให้เข้ากับการทำงาน คือความพยายามที่จะทำให้ประเพณีนิยม หรือรากฐานความคิดดั้งเดิมถูกชุบชีวิตขึ้นมาใหม่ อาทิเช่น การใช้เรื่องราว ปรัมปรา ตำนาน การนำสื่อในพื้นที่พิธีกรรมหรือรูปแบบประเพณีกลับมาใช้ใหม่ ในรูปแบบที่ร่วมยุคสมัย

ดังนั้น ศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่นที่มีปฏิสัมพันธ์ ทั้งกับศิลปะร่วมสมัยไทยและร่วมสมัยสากล ให้ข้อคิดเกี่ยวกับการทำงานของศิลปินเชิงกระบวนการ ว่ามีทั้งการเน้นความสำคัญตลอดเส้นทางของความริเริ่ม จนถึงจัดแสดง คือตั้งแต่ การวางแผนเตรียมตัวในภาพร่าง ก่อนการทดลองติดตั้งในพื้นที่จริง ซึ่งศิลปินหลายคนได้พิสูจน์ความสำเร็จของตน จากการทำงานในเชิงกระบวนการดังกล่าว

เนื่องจากกระแสศิลปะร่วมสมัย ที่ไม่ได้จำกัดแค่ทำซ้ำรสนิยมความงาม แต่หันไปเน้นการวิจัย หรือความคิดเป็นจุดสำคัญ ต้องอาศัยขบวนการต่าง ๆ ตั้งแต่ การประสานงานระหว่างผู้เชี่ยวชาญ (coordination) ความร่วมมือ (collaboration) การให้ความช่วยเหลือ (co-operation) อีกทั้งสื่อถึงการทำงานที่อ้างอิง หรือดึงเนื้อหาจากชุมชน (community-based practice) อันเป็นพื้นที่ หรือองค์ประกอบ ที่ถูกพูดถึงว่าเป็นหัวใจหนึ่ง ของแนวโน้มทางศิลปะที่เกี่ยวกับสังคม หรือ socially engaging art practice เนื่องจากเป็นการนำบริบทแวดล้อม รวมทั้งการสื่อสารข้ามท้องถิ่น หรือข้ามวัฒนธรรม ให้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างงาน หรือเป็นรากฐานสำคัญ ที่หนุนอยู่เบื้องหลังเสมอ เป็นข้อพิสูจน์ว่าศิลปะ ไม่แยกขาดจากสังคม ส่วนภาพตัวแทนท้องถิ่น เปรียบกับเป็นการย้อนมองเห็นตัวเองผ่านพื้นที่ในการแทรกตัวเอง ที่ต้องอาศัยการเข้าใจเรื่องเล่าเฉพาะ (small narratives) เกี่ยวกับสังคมของตน ที่มอบเครื่องมือ แก่ศิลปินในการเสนอภาพแทนท้องถิ่น ให้ลดออกอิทธิพลครอบงำจากทั้งความเป็นชาติ หรือสากลเท่านั้น

บทที่ 6
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยหัวข้อ เรื่อง มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล ตามวัตถุประสงค์

ผู้วิจัยได้ข้อค้นพบ จากการศึกษาผลงานศิลปินในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่น โดยสรุปแบ่งเป็นสามประเด็น ที่เชื่อมร้อยกัน ตามวัตถุประสงค์ในการศึกษา โดยลำดับ ดังต่อไปนี้

1. วัตถุประสงค์ของการศึกษา
2. สรุปผลการศึกษา
3. อภิปรายผลการศึกษา
4. ข้อเสนอแนะ

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1 ศึกษาประวัติศาสตร์ชีวิต ความเป็นมา และพัฒนาการในการสร้างสรรค์ศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา

2 ศึกษาผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่นกับความเป็นไทย

3 ศึกษาผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่นไทย ที่มีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะร่วมสมัยสากล

สรุปผลการศึกษา

ผลการศึกษา มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัย สากล ผู้วิจัยสามารถสรุป ได้ตามหัวข้อดังนี้

1. ประวัติศาสตร์ชีวิต ความเป็นมา และพัฒนาการในการสร้างสรรค์ศิลปะสื่อผสมของ มณเฑียร บุญมา

ตลอดกระบวนการศึกษา โดยรวบรวมข้อมูลทั้งภาคเอกสาร การเลือกกลุ่มประชากร และตัวอย่างผลงาน ตลอดทุกช่วงของการสร้างสรรค์ ตั้งแต่มณเฑียรเริ่มเข้าศึกษาระดับวิทยาลัย ตราบจนช่วงสุดท้ายของชีวิต โดยได้ผลสรุป สำหรับการศึกษาประวัติศาสตร์ชีวิต ความเป็นมา และพัฒนาการในการสร้างสรรค์ อย่างมีความเกี่ยวข้อง สอดผสานกับการเปลี่ยนแปลงของชีวิตและสภาพสังคม ตลอดทุกช่วงเวลาของศิลปินผู้นี้ โดยแบ่งได้โดยสังเขป 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงแรก ที่มณเฑียรเริ่มใช้ชีวิต ทำการฝึกฝน พัฒนาทักษะ ผ่านการเล่าเรียนในสถาบันการศึกษา เพื่อพัฒนาตนเองสู่การเป็นศิลปิน พ.ศ. 2517-2521 จากการศึกษาประวัติชีวิตและความเป็นมา ตลอดจนขบวนการพัฒนาผลงาน พบว่าประสบการณ์ชีวิตกับศิลปะของมณเฑียร บุญมา ไม่เพียงผลักดันและตอบโต้ กระทั่งสอดผสานเป็นส่วนหนึ่งให้แก่กันเท่านั้น หากแต่ความคิดและรูปแบบของผลงาน ยังสะท้อนการเปลี่ยนแปลงในสังคมไทย ทั้งในทางการเมือง เศรษฐกิจและวัฒนธรรม ในช่วงรอยต่อของสังคมไทยขณะปรับเปลี่ยนจากชุมชนเกษตรกรรม หรือดำเนินเศรษฐกิจแบบเลี้ยงชีพ ไปเป็นประเทศอุตสาหกรรมใหม่ (NICs) และกระบวนการกลายเป็นเมือง (urbanization)

ผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร ในช่วงดังกล่าว ระหว่าง พ.ศ. 2524-2528 ใช้ภาพแทนของคู่ความขัดแย้ง อาทิ ระหว่างธรรมชาติกับวัฒนธรรม วัตถุกับจิตวิญญาณ ชนบทกับเมือง ฯลฯ มาปะทะ ผสมผสาน แสดงถึงความไม่กลมกลืนเป็นเนื้อเดียวกัน ระหว่างสองสภาวะที่กำลังคุกคาม และแข่งประชันกัน รูปทรงในผลงานจึงประกอบไปด้วยวัตถุที่มาจากธรรมชาติ และวัตถุที่เป็นตัวแทนของการบริโภค ความเชื่อกับเทคโนโลยี วัฒนธรรมอุตสาหกรรม และการปนเปื้อนจากสารเคมี ที่ผสมเข้าด้วยกันแล้ว ไม่เพียงเสนอรูปทรงที่แปลก หรือเตะตา แต่ยังมุ่งท้าทายการตีความ

ช่วงที่สอง ระหว่าง พ.ศ. 2529-2537 เป็นช่วงเวลาที่มณเฑียรพบประสบการณ์ ความแตกต่างทางวัฒนธรรม และพัฒนาการทางศิลปะและปรัชญาที่เก่าแก่กว่าของยุโรป กลับเป็นโอกาสเพื่อใช้เปรียบเทียบ หรือกระตุ้นเตือนตนเอง ให้พยายามค้นหาอัตลักษณ์แก่ศิลปะร่วมสมัยไทย อย่างไม่หยุดหย่อน ทั้งยังกระตุ้นให้ศิลปินในรุ่นเดียวกันหันมามองตนเอง โดยกลับมาค้นหาความเป็นไทยที่เกิดจากการศึกษารากฐานความเป็นอยู่ เพื่อถ่ายทอดสู่กระบวนการสร้างสรรค์ ส่งผลให้ผลงานในช่วงชีวิตและเวลาของการเป็นอาจารย์ ในหัวเมืองต่างจังหวัด ที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

มณเฑียรแสวงหาโอกาสทดลอง ค้นหาตัวเลือกอื่นที่เป็นไปได้ เพื่อทลายขีดจำกัด ทั้งทางด้านวัสดุ ที่พบดาษดื่นในท้องถิ่น และทลายอุปสรรคด้านรายได้ เศรษฐกิจ นำมาเป็นแรงกระตุ้นในการสร้างสรรค์ โดยหันไปเน้นกระบวนการ มากกว่าความงามหรือเตะตา แต่ปราศจากเนื้อหา หรือที่มา

กระทั่งใน ช่วงที่สามของการสร้างสรรค์ผลงาน แม้จะเป็นช่วงเวลาอันสั้น ระหว่าง พ.ศ. 2537-2543 แต่เป็นข้อพิสูจน์ถึงการนำอัตลักษณ์ และภาพแทนท้องถิ่น ไปจัดวางหรือปรากฏตัวตนในเวทีศิลปะสากล เป็นช่วงเวลาที่ศิลปินผู้นี้ได้รับการยอมรับอย่างสูงในต่างประเทศ นับว่าผลงานของเขาเป็นหนึ่งในการเสนอภาพตัวแทนความเป็นท้องถิ่นไทย ในบริบทของโลกหรือสากล เพื่อสะท้อนถึงความแตกต่าง หลากหลาย เป็นบทเรียนแก่การค้นหาตำแหน่งแห่งที่ของความเป็นท้องถิ่นที่แต่เดิมถูกมองว่าเป็นเพียงความแปลกวิเทศ (exotic) แต่ในด้านกลับ ถือเป็นการยืนยันการแสดงออกของลักษณะเฉพาะ ภายใต้โอกาสมากมาย จากความหลากหลายที่เกิดจากความก้าวหน้าทางวัสดุ เทคโนโลยี ตามยุคสมัย หรือภูมิลำเนาของตน

การแสดงออกด้วยรูปทรงวัสดุ ที่แสดงแทนภูมิปัญญา ความเชื่อท้องถิ่นในศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร เป็นการกลับไปพัฒนา หรือต่อยอดด้านที่ถูกมองข้าม โดยเฉพาะความเฉพาะเจาะจงของพื้นที่ และห้วงเวลาของเขาร่วมกับศิลปินคนอื่น ๆ ที่ถูกขนานนามว่ากระแสท้องถิ่นโกอินเตอร์ ด้วยเสน่ห์เรียบง่ายแบบชาวบ้าน และใกล้เคียงกับชีวิตความเชื่อประจำวัน เริ่มได้รับการมองเห็นจากเวทีนานาชาติ ซึ่งสะท้อนว่าความเป็นพหุ (pluralism) และเป็นอื่น (Other) นั้นสามารถที่จะถูกวางในฐานะความเป็นศูนย์กลาง ได้เช่นกัน ดังปรากฏการณ์เทศกาลศิลปะนานาชาติ ทั้งเบียนนาเล่ เทรียนนาเล่ นอกยุโรปและอเมริกา หรือนอกเมืองหลวงของประเทศต่าง ๆ หรือนิทรรศการศิลปะที่พุ่งความสนใจยังแนวคิดชาติพันธุ์

2. กำเนิดและพัฒนาการของศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมาในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่นกับความเป็นไทย

ผลการศึกษา เพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อนี้ มีความเกี่ยวข้องกับ วัตถุประสงค์ข้อแรกในบางด้านกล่าวคือ ผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร เริ่มมีการใช้วัสดุที่หลากหลายจากปัจจัย และการแหวกออกจากข้อจำกัดนานัปการ โดยสรุปคือ ขณะที่มณเฑียร ศึกษา และใช้ชีวิตศึกษายังต่างประเทศ กระทั่งเมื่อเขาย้ายมาสอนหนังสือและพำนักทำงานที่เชียงใหม่ ระหว่าง พ.ศ. 2531-2537

ความสนใจวิถีชุมชน ความเป็นอยู่ ตลอดถึงการออกไปค้นคว้าหาวัสดุ และแรงบันดาลใจของเขา เป็นสถานการณ์ซึ่งสามารถเชื่อมกับเมื่อคราวที่มณเฑียรสนใจสภาพแวดล้อมย่านชานเมือง ที่ถูกรุกคืบด้วยโรงงานอุตสาหกรรมและการเป็นบ้านจัดสรร ในย่านลาดกระบัง เมื่อเขาเดินทางไปสอนที่วิทยาลัยช่างศิลป์ จนถึงช่วงที่มณเฑียรพำนัก ทำงานสอนหนังสือที่จังหวัดเชียงใหม่ แล้วทราบข่าว

การป่วยของภรรยา จึงเยียวยาตนเองด้วยการใช้พุทธศาสนาและการปฏิบัติสมาธิเป็นที่พึ่ง โดย มณเฑียรเชื่อมการฝึกสมาธิสัมพันธ์กับการปฏิบัติการทางศิลปะ ด้วยการเขียนรูปเป็นลายเส้นรูปบาตรพระ รวมทั้งภาชนะทรงพื้นฐานที่ใกล้เคียงกัน ได้แก่ ระฆัง หรือหยดน้ำ โดยเริ่มจากวงกลมที่ส่วนปากแล้วแก้ปัญหาของเส้นไปเรื่อยๆ จนรู้สึกว่าพอ หรือพยายามทำจิตให้ว่างที่สุด เสมือนเป็นการบันทึกของจิต ในขณะนั้น มณเฑียรยังคงทำงานร่วมกับช่างปั้นพื้นเมือง ที่อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่อยู่ โดยใช้โอ่งดินเผาและรูปทรงซึ่งทำหน้าที่เป็นภาชนะรองรับ ทั้งคนโทหรือบาตร เพื่อเป็นรูปทรงพื้นฐานในการทำงาน

3. ศึกษาผลงานศิลปะสื่อผสมของมณเฑียร บุญมา ในฐานะภาพตัวแทนท้องถิ่นไทย ที่มีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะร่วมสมัยสากล

จากการการใช้รูปทรง วัสดุที่แฝงด้วยความหมาย ที่หาได้รอบตัว และเกี่ยวข้องกับกิจกรรมการดำรงชีวิตในชนบท ในผลงานของมณเฑียร ในช่วงพุทธทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา สะท้อนความสนใจต่อการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมของมณเฑียร ทั้งเป็นการขยายจากทัศนะส่วนตัว เช่นความวิตกกังวลต่อเหตุการณ์ระส่ำระสายทางการเมือง และการลุกลามของอุตสาหกรรมและเมืองที่เบียดขับภาคเกษตรกรรม นับเป็นการคลี่คลายจากประสบการณ์ หรือข้อสังเกตส่วนตัว ไปเป็นประเด็นร่วมกันของสังคมไทยและสังคมโลก อาทิเช่นโลกาภิวัตน์

นอกจากความสนใจ ความแตกต่าง เหลื่อมล้ำระหว่างชนบทกับสังคมเมืองแล้ว มณเฑียรยังสนใจแนวคิดทางมานุษยวิทยาว่าด้วยการค้นหาจุดเชื่อมระหว่างปรัมปรากับวิทยาศาสตร์ด้วย เพราะในด้านความคิดความเชื่อซึ่งถูกเน้นให้เห็นความสำคัญ จากการเปลี่ยนแปลงของสังคมที่เรียกว่าหลังสมัยใหม่ ทำให้เกิดการทบทวนด้านภูมิปัญญา การรื้อฟื้นประเพณี เพื่อผสมผสานกับแนวคิดที่เน้นการอนุรักษ์ สะท้อนอยู่ในขบวนการคิดและรูปแบบการสร้างผลงานที่เกิดจากการออกไปสัมผัสความเป็นอยู่ของวัฒนธรรมในท้องถิ่น เช่นการลงไปเยี่ยมและร่วมทำงานกับชุมชนหัตถกรรม เพื่อหาวัสดุในการสร้างสรรค์ด้วยตนเอง อันมีผลให้สัมผัสใกล้ชิดกับคติความเชื่อจากรูปเคารพ และศาสนสถานที่มีความเฉพาะตามแต่ละท้องถิ่น ส่งผลต่อมา เมื่อมณเฑียร นำรูปทรงที่ได้แรงบันดาลใจ จากปรางค์ สถูป ศาลา สถาปัตยกรรมไทย มาใช้ในหลากหลายความหมาย ทั้งการครอบ การให้ความคุ้มครอง เป็นที่พักพิง ให้การรักษาเยียวยา ในช่วงนี้เองที่มณเฑียรตั้งคำถามถึงการยึดเหนี่ยวของผู้คนในโลกสมัยใหม่ที่เน้นการบริโภค และขาดแหล่งพักพิงแก่จิตใจ โดยสร้างผลงานที่กระตุ้นการทำงานของผัสสะ อาทิเช่นกลิ่น กายสัมผัส ที่ขัดแย้งผ่านการจัดวางขนาดใหญ่ หรือใช้วัสดุที่ดูขัดแย้ง หรือก่อกวนความรู้สึก เช่น ปอดที่หล่อด้วยโลหะ กลีบดอกบัวที่ชุบด้วยทองคำ

ในช่วงดังกล่าวนี้ผลงานของเขา เสนอทางเลือก ท่ามกลางข้อขัดแย้ง ที่ช่วยประคองผู้คนให้ผ่านอุปสรรคชีวิตต่อไป ท่ามกลางความกังวลต่อวิกฤตต่าง ๆ รอบด้าน อาทิเช่น การเสนอพื้นที่ของ

ความสงบ เกิดสมาธิ แทนความหวังและแหล่งพักพิง ท่ามกลางวิกฤตการณ์ต่าง ๆ ในโลกสมัยใหม่ เช่นโรคภัยไข้เจ็บ ภัยพิบัติ ข้อสรุปของผลงานมณเฑียร ณ ช่วงท้ายชีวิต เมื่อเขาย้ายกลับมาพำนักและทำงานที่กรุงเทพฯ เพื่อดูแลลูกที่กำลังเล็ก สื่อแทนการต่อรองในการมีชีวิตอยู่ต่อไป เพื่อจะธำรงตัวตน โดยทำความเข้าใจและต่อสู้ต่อรองกับธรรมชาติที่เป็นกฎข้อเท็จจริงอันเที่ยงแท้ ในสองด้าน คือวัฏจักรชีวิต และกฎธรรมชาติตามคติคำสอนทางศาสนา ที่เป็นรากฐานความเชื่อและการแสดงออกทางศิลปกรรมที่สำคัญ ตั้งแต่ระดับท้องถิ่นไปจนถึงชาติ และจับใจผู้ชมในระดับสากล

การอภิปรายผล

ในการอภิปรายผลจากการศึกษาในหัวข้อมณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล ผู้วิจัยขอเสนอการอภิปรายผล เกี่ยวกับผลงานศิลปิน ใน 3 ประเด็น ดังนี้

1) การแสดงออกภาพตัวแทนของท้องถิ่นที่มีปฏิสัมพันธ์ กับการสร้างและจัดวางอัตลักษณ์ร่วมแห่งชาติ (national) และระดับที่กว้างขึ้นไป

2) การทบทวนภูมิปัญญาและคุณค่าทางอัตลักษณ์จากชุมชนท้องถิ่น เพื่อต้านทาน หรืออยู่ร่วมกับโลกาภิวัตน์

3) การต่อยอดอัตลักษณ์จากชุมชนท้องถิ่น เพื่อสื่อสาร สร้างปฏิสัมพันธ์ และก่อประโยชน์ด้านด่าง ๆ ในเวทีศิลปะร่วมสมัยสากล

ดังจะขยายความต่อไป ดังนี้

การแสดงออกภาพตัวแทนของท้องถิ่นที่มีปฏิสัมพันธ์ กับการสร้างและจัดวางอัตลักษณ์ร่วมแห่งชาติ (national) และระดับที่กว้างขึ้นไป

จากการศึกษาผลงานมณเฑียร บุญมา กับการเสนอภาพแทนอัตลักษณ์ท้องถิ่น สะท้อนถึงความเป็นมา และความมุ่งหมายเบื้องหลังในการสร้างผลงาน นับจากการเลือกใช้วัสดุ และกระบวนการสำรวจสภาพแวดล้อมถ่ายทอดความคิด ภายใต้บริบทเฉพาะของชุมชน ไปถึงชาติ อันมีส่วนในการเกิดขึ้นของเอกลักษณ์ทางศิลปะร่วมสมัยในวาระต่าง ๆ ตั้งแต่ การจัดวางท้องถิ่นลงในพื้นที่ระดับชาติ ไปจนถึงการเป็นตัวแทนชาติในระดับเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

จากข้อเสนอของ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2546) ที่ว่ามณเฑียรสามารถนำเสน่ห์ชาวบ้านไปวางไว้ในพื้นที่นานาชาตินั้น ในระดับที่กว้างขึ้นไป ผลงานของเขายังเป็นการนำเอาภาพแทนอัตลักษณ์ของท้องถิ่นไปวางยังระดับนานาชาติ โดยไม่ต้องผ่านการยืนยันด้วยสัญลักษณ์แทนความเป็นชาติที่เน้นความเป็นศูนย์กลางเดียวอีกด้วย ดังตัวอย่างของการใช้เรื่องราวท้องไร่ท้องนา ไปแสดงยัง

ต่างประเทศ การใช้ความเชื่อท้องถิ่น อย่างเช่นความเชื่อปรัมปรา หรือศาสนาโบราณ ไปนำเสนอยังเวทีนานาชาติ ซึ่งเชื่อมกับประเด็นความสนใจสากล

การค้นหาทางเลือกด้วยการสังเกตและค้นหาวัสดุ หรือเรื่องราวจากท้องถิ่น เป็นรูปแบบหนึ่งของการธำรงอัตลักษณ์ สะท้อนท่าทีคัดค้าน ต่อรองหรือตรวจสอบการคล้อยตามอิทธิพล หรือการลอกเลียนการสร้างสรรค์จนปราศจากการอ้างอิงแหล่งที่มา อันนำไปสู่การค้นหาลักษณะเฉพาะของวิถีชุมชน ซึ่งบางครั้งชุมชน ถูกลดทอนให้เป็นรอง หรือกลายเป็นส่วนหนึ่งในความเป็นชาติ เช่น ภาพนำเสนอ หรือแสดงแทนแก่กลุ่มชาติพันธุ์ ศาสนาต่าง ๆ ที่ถูกนับเป็นชายขอบอยู่นอกศูนย์กลางอย่างวัฒนธรรมเมืองหลวง

นับเฉพาะ ในรอบ 3 ทศวรรษที่ผ่านมา กระแสโลกาภิวัตน์ ที่ไหลบ่าเข้ามาพร้อมกับการแผ่ขยายของทุนและข้อมูลข่าวสาร เป็นตัวกระตุ้นที่สำคัญ ในการเหนี่ยวนำให้เกิดการแข่งขัน แต่ในมุมกลับเกิดกระแสการทบทวนและตั้งคำถาม เพื่อการธำรงไว้ซึ่งวัฒนธรรมท้องถิ่น เพราะแต่ละชุมชนเกิดความห่วงใยว่าวัฒนธรรมอันหลากหลาย จะถูกทำลายให้เหมือนกันหมดด้วยกระแสบริโภค การแปลงวัฒนธรรมให้เป็นสินค้าหรือมหรสพ ใต้กระแสโลกาภิวัตน์

แต่ในขณะเดียวกัน วัฒนธรรมชุมชนก็ไม่ได้มีลักษณะของการไหลไปตามกระแสเดียวกันเสียทั้งหมด เพียงแต่ศิลปินสามารถเลือกหยิบยกอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ของแต่ละชุมชนมาเป็นเครื่องมือในการต่อต้านและขัดขืนได้ในบางระดับ ทำให้ความความเคลื่อนไหวของศิลปะร่วมสมัยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ก่อตัวอย่างชัดเจนขึ้นมาโดยอาศัยการแสดงออกตัวตน ผ่านบริบททางวัฒนธรรม นักวิจารณ์ถนอม ชาภักดี (2558) เสนอว่าการแสดงออกในศิลปะร่วมสมัยของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ที่ผ่านมาสามารถแบ่งหัวข้อ หรือกลุ่มก้อนของผลงานได้ดังนี้ 1) การถวิลถึงวิถีเดิม รื้อฟื้นจารีตประเพณี (revival of tradition) หรือการหวนหาอดีต (nostalgia) 2) การเมือง สังคม และรัฐ 3) ประชานิยมแบบเอเชีย (Asian populism) บริโภคนิยมและความเป็นแบบฉบับจำเจทางวัฒนธรรม (stereotype) 4) ธรรมชาติ และสังคมเมือง (Melissa Chiu and Gennochio, 2010: 6-7)

โดยผลงานของมณเฑียร มีส่วนผสมและเป็นภาพสะท้อนการสำรวจอัตลักษณ์ สื่อถึงแนวโน้มของศิลปะ ที่นำเสนอภาพแทนท้องถิ่น ตั้งแต่ในปรากฏการณ์ระดับชาติ ไปจนถึงนานาชาติในหลายมุมมอง เพราะผลงานของเขาสะท้อนทั้ง ปรากฏการณ์ระดับท้องถิ่นที่กระทบโลก และปรากฏการณ์ระดับโลกที่กระทบ สะเทือนถึงท้องถิ่น และมิอาจมองข้ามปฏิสัมพันธ์ระหว่างท้องถิ่นกับท้องถิ่นอีกด้วย ครอบคลุมทั้งประเด็นวิกฤตการณ์ทางด้านสิ่งแวดล้อม และความเชื่อศรัทธาตามประเพณี

2. การทบทวนภูมิปัญญา และคุณค่าในอัตลักษณ์ของชุมชนท้องถิ่น เพื่อค้นหา จัดวางอัตลักษณ์ท้องถิ่นไทย ต้านทานหรืออยู่ร่วมกับโลกาภิวัตน์

จากการทบทวนและเปรียบเทียบ การอธิบายการก่อกำเนิดทางด้านรูปแบบ และเนื้อหาที่ร่วมสร้างให้เกิดลักษณะเด่นในผลงานร่วมสมัยของศิลปินไทย นับตั้งแต่พุทธทศวรรษ 2520 ตอนปลายเป็นต้นมา สะท้อนให้เห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างคู่ตรงข้าม เช่น ท้องถิ่นกับโลกาภิวัตน์ วัตถุนิยมกับจิตวิญญาณ ผลสำคัญมาจากการปะทะสังสรรค์กัน เมื่อศิลปินได้เดินทางออกไปเรียนรู้ กระทั่งเกิดความตระหนกทางวัฒนธรรม (culture shock) แล้วหันกลับมาค้นหาหรือยืนยันตัวตน (กฤติยา กาวีวงศ์, 2555) และยังปฏิเสธไม่ได้ ว่าความร่วมสมัยเป็นพัฒนาการที่เป็นไปอย่างไม่ต่อเนื่องเกิดการขัดจังหวะ หรือรอยแยกขึ้น จนกระทั่งมีการพัฒนาและเป็นก้อนที่ชัดเจน ดังคำอธิบายของนักรัฐศาสตร์ไทย ที่กล่าวถึงตำแหน่งแห่งที่ (location) ของชนพื้นเมืองในศิลปะร่วมสมัยตะวันตกว่า มีลักษณะของการแบ่งแยกและกีดกัน (บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ, 2547: 63) โดยเขายกตัวอย่างการใช้องค์ประกอบนามธรรมของชาวอบอริจิน ในออสเตรเลีย ที่เหมือนผลงานของศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตก แต่ไม่สามารถสื่อสารจับใจชาวยุโรปที่ตั้งถิ่นฐานในออสเตรเลีย

นอกจากนี้โลกาภิวัตน์ มีส่วนสลายและจัดวางความสัมพันธ์ระหว่างท้องถิ่น หรือการเป็นคนนอกขึ้นมาใหม่ อย่างเช่นกรณีความสำเร็จของศิลปินร่วมสมัยชาวไทยในเวทีนานาชาติ อย่างฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ที่สามารถสร้างความตะลึงจากการนำเรื่องราวประจำท้องถิ่น อย่างการทำอาหารไทยไปสร้างความตื่นตะลึงด้วยการยืมนิยามและปฏิบัติการที่ศิลปินตะวันตกเอง เพื่อการรื้อ ล้ม นำไปสู่การขยายนิยามการสร้างสรรค์ของศิลปิน บนพื้นฐานของการสถาปนาโดยสถาบันหรือโลกศิลปะ

การค้นหาความเป็นไทยท่ามกลางโลกาภิวัตน์ จึงไม่ได้แสวงหาความแท้หรือสูงส่ง ดังศิลปะชั้นสูง ตามแบบฉบับวัดและวัง แต่เป็นความเป็นไทยแบบลูกผสม ที่มีทั้งมูลค่าทางเศรษฐกิจและเกิดนวัตกรรมใหม่ ที่สอดคล้องกับรสนิยมและความสนใจในระดับสากล ดังที่อภินันท์ โปษยานนท์ (Poshyananda, 2007) ชี้ว่า ส่วนหนึ่งเกิดจากความอ่อนล้าของกระแสความทันสมัย (modernism) ที่มีทางเลือกอันจำกัด และไม่สอดคล้องกับพหุลักษณ์ (multiplicity) ของท้องถิ่น

ตัวอย่างที่สอดคล้องการอธิบายดังกล่าวนั้น คือมณเฑียรได้ใช้การทดลอง หรือแหวกกฎเกณฑ์ทางสุนทรียภาพโดยใช้ การชน หรือประกอบกันระหว่างวัสดุ ที่มาจากต่างแหล่งที่มา มีสาระสำคัญหรือนัยทางสังคมที่ต่างกัน แต่ไม่ทอดทิ้งหรือมองข้ามความสนใจส่วนตัว ที่เห็นการเปลี่ยนแปลงและขัดกันระหว่างชุดคุณค่าต่าง ๆ ที่ไม่จำเป็นต้องจบลงด้วยการแตกหัก อาทิเช่นการสร้างวัสดุสายพันธุ์ใหม่ ในผลงานนับตั้งแต่ช่วงพุทธทศวรรษ 2520 ของเขา ที่สะท้อนว่าระบบคิดทั้งแบบวิทยาศาสตร์กับปรัมปราของชาวพื้นเมืองในรูปแบบอาจจะขัดแย้งกัน แต่ด้วยจุดหมายปลายทางคือการแก้ไขอุปสรรคในชีวิตของมนุษย์ มณเฑียรได้ประยุกต์ความคิดดังกล่าวนี้ มาเป็นการสร้าง

ประติมากรรมเชิงสังคม (social sculpture) อันมุ่งหมายเพื่อเชื่อมโยงหน้าที่ของพิธีกรรมกับศิลปะที่เคยอยู่ด้วยกันให้เชื่อมถึงกันอีกครั้ง

จากการศึกษาผลงานของมณเฑียร บุญมา สะท้อนปฏิสัมพันธ์ระหว่างท้องถิ่น หรือชุมชนที่ไม่ได้ถูกบงการ จนหมุนให้เป็นไปในทางเดียวกัน ด้วยโลกาภิวัตน์ เนื่องด้วยมณเฑียรประสบกับปรากฏการณ์ดังกล่าวด้วยตนเอง ด้วยการออกค้นหาและตั้งข้อสงสัยต่อการเปลี่ยนแปลง โดยใช้ตัวเขาเองลงไปศึกษาอย่างใกล้ชิด ยิ่งทำให้ผลงานของเขาเป็นข้อพิสูจน์ว่า ยิ่งโลกาภิวัตน์เข้ามาเป็นตัวเร่งให้เกิดความสนใจต่อวัฒนธรรมมากเพียงใด คติความเชื่อเฉพาะที่ยังหลงเหลือและเป็นสิ่งยึดเหนี่ยวในสังคมไทยในระดับรากฐานที่ทำท่าอ่อนล้า กลับยิ่งเป็นที่โหยหามากขึ้นเท่านั้น อย่างเช่นความเชื่อเรื่องจิตวิญญาณ การเคารพในธรรมชาติ นับเป็นการรื้อฟื้นคุณค่าที่เน้นให้แก่กระบวนการทบทวนและตั้งคำถามทางวัฒนธรรมในกระแสการเปลี่ยนแปลง หรือแนวทางการพัฒนากระแสหลัก เพียงหนึ่งเดียว ที่เกิดขึ้นตั้งแต่ระดับชุมชน ชาติ รวมตลอดสังคมโลก ที่มุ่งสู่ความเจริญก้าวหน้าทางวัตถุ และการบริโภค

ขบวนการคิดและรูปแบบการทำงานศิลปะที่นับว่าสวนกระแส และมีมุมมองตรวจสอบและตั้งคำถาม อาทิ มิติจิตวิญญาณในธรรมชาติ การปะทะระหว่างประเพณีกับความทันสมัย ยังสะท้อนว่าโลกาภิวัตน์ไม่ได้ทำให้เกิดแนวโน้มกระแสหลักที่ไม่อาจปฏิเสธ บงการค่านิยมให้โน้มไปด้านเดียว จนกำกับทิศทางการปรับตัวให้เป็นแบบแผนเดียวกัน แต่โลกาภิวัตน์ กลับเป็นโอกาสในการรื้อฟื้นรูปแบบหรือคติในการใช้ชีวิตทางเลือก จนกระทั่งเกิดเป็นชุมชนที่รวมกลุ่มกันตามความสนใจเฉพาะ อันเป็นการสวนกระแสทฤษฎีวัฒนธรรมกลายเป็นเนื้อเดียวกันหมด (homogenization of culture) ที่ถูกหนุนหลังด้วยการแผ่ขยายทุนนิยมข้ามชาติ หรือกระแสข้อมูลข่าวสารที่ลุกลามเข้ามาสู่แทรกยังทุกรายละเอียดของชีวิต อาทิเช่น การขยายสาขาของมหาวิทยาลัยจากชาติตะวันตกเข้ามาในประเทศไทย หรือการขยายตัวของห้างสรรพสินค้าที่เป็น chain store จากต่างประเทศ ฯลฯ

ตัวอย่างการเกิดกระแสทบทวน หรือต้านโลกาภิวัตน์ โดยเสนอคติความเชื่อ และวิถีชีวิตที่เป็นตัวเลือก ถึงแม้ความเชื่อบางด้าน จะเริ่มเหือดหายไปจากชุมชน เช่นเศรษฐกิจยังชีพ หรือการแลกเปลี่ยนที่ไม่อาศัยเงิน การยำเกรงหรือเคารพสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในธรรมชาติ ได้หวนกลับมาในยามที่ผู้คนเผชิญวิกฤต เช่นแนวคิดการบวชป่า ธนาคารชุมชน ธนาคารเมล็ดพันธุ์

เหตุนี้จึงกล่าวได้ว่า โลกาภิวัตน์กลับเปิดโอกาส ให้เกิดทางเลือกหรือทางแยกมากมายในสังคมไทย เพื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างถอนรากถอนโคนหลายครั้ง อาทิเช่น การขยายตัวของระบบการศึกษาไปยังภูมิภาคต่าง ๆ การพึ่งพาการผลิตเพื่อส่งออก แต่ตามสภาพการณ์ในปัจจุบัน กลับปรากฏภาพที่แย้งกับสมมติฐานในการเป็นเนื้อเดียวกันของสังคมโลกาภิวัตน์ อันได้แก่เกิดการฟื้นตัวของกระแสสนใจอดีต กระแสชาตินิยม กระแสความขัดแย้งระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ การแตกแยกระหว่างกลุ่มวัฒนธรรมย่อย การปะทะระหว่างกลุ่มต่างศาสนา หรือแม้แต่ในหมู่ชาวพุทธด้วยกันเช่น

กลุ่มสันติอโศก ธรรมกาย (สุริชัย หวันแก้ว, 2547: 119-121) รวมทั้งการเมืองที่เน้นความแตกต่างทางศาสนาชาติพันธุ์ อันนำไปสู่การรักษาผลประโยชน์ทางวัฒนธรรม หรือทรัพยากร

การต่อยอดอัตลักษณ์ วัฒนธรรมท้องถิ่น เพื่อสื่อสาร สร้างปฏิสัมพันธ์ และก่อประโยชน์ด้านด่าง ๆ ในเวทีศิลปะสากล การค้นหาและนำเสนออัตลักษณ์ หรือภาพนำเสนอที่ศิลปิน มีต่อการเปลี่ยนแปลงของท้องถิ่นที่อาจจะก่อผลยังระดับโลก และในมุมกลับกัน มีสาเหตุที่สำคัญ คือในปี พ.ศ. 2534 เมื่อมณเฑียรเข้าร่วมสัมมนาเชิงปฏิบัติการและนิทรรศการศิลปะกับสิ่งแวดล้อม (Art and Environment) โดยสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน (Goethe-Institut) ต่อมาเขาเป็นหนึ่งในศิลปินที่เป็นคนจากทั่วโลกให้ไปพำนัก และสร้างผลงานเพื่อตีความ ความหมายอันซับซ้อนของผืนป่าแอมาซอน ที่เมืองมานัวส์ (Manuas) และเบเลม (Belém) ประเทศบราซิล

การเดินทางเข้าไปสำรวจสภาพความเป็นอยู่และผู้คนที่อาศัยอยู่ในบริเวณนั้นทำให้เขาพบว่าวิกฤตการณ์ดังกล่าวกำลังส่งสัญญาณว่าจะลุกลาม ส่งผลสะเทือนไปทั่วโลก และมิได้เกิดขึ้นเพียงแต่ในสังคมที่ยังไม่ได้ก้าวหน้าเป็นอุตสาหกรรมเท่านั้น การเข้าไปค้นคว้าวิจัย เป็นเวลาเกือบสองเดือน เพื่อใกล้ชิดธรรมชาติที่บริสุทธิ์ ซึ่งกำลังอยู่ในอันตรายจากการฉกฉวยประโยชน์จากทรัพยากรธรรมชาติของป่าเขตร้อน และผู้คนที่อาศัยอยู่บริเวณนั้น ผลงานและรูปทรง วัสดุที่เกิดจากการศึกษาวิถีชีวิตชนเผ่า (เช่นขอนไม้ น้ำยาง ชาม เปล) ที่มนุษย์ในป่านำมาใช้จนชินตา โดยมณเฑียรต้องการสื่อถึงพื้นที่ป่าเขตร้อนว่าเปรียบได้กับปอดและลมหายใจของโลกที่กำลังถูกทำลาย

นอกจากนี้มณเฑียรยังรู้สึกว่าประเพณีท้องถิ่นกำลังถูกกลืนกิน โดยการล่าอาณานิคมและการหาประโยชน์จากการแผ้วถาง เพื่อทำพื้นที่ ป่าไม้ ทำไร่พืชเชิงเดี่ยวการบุกรุกด้วยท้องถนนจากความต้องการที่ดิน แหล่งที่อยู่ของผู้คนในสังคมเมือง

การร่วมมีประสบการณ์ตรงจากวิกฤต ที่ส่งผลกระทบถึงกันทั้งโลกดังกล่าว เพื่อสร้างผลงานร่วมกับศิลปินนานาชาติ สะท้อนว่า ท่ามกลางการทำลายล้างธรรมชาติด้วยทุนนิยมอุตสาหกรรม ยังหลงเหลือความเชื่อเรื่องจิตวิญญาณ และสายใยระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็น ความเคารพในแม่น้ำเพราะเชื่อว่า แม่น้ำมีเทวีคงคาเป็นผู้รักษา มนุษย์ต้องขอขมาด้วยการลอยกระทง ถือเป็นการฟื้นคืนความสำคัญของจิตวิญญาณ ในธรรมชาติที่เกื้อกูล หรือร่วมกำหนดความอยู่รอดของมนุษยชาติ

ชุดความคิดที่พิสูจน์ไม่ได้ถึงวิญญาณในธรรมชาติ จึงไม่ใช่ความเชื่อที่ปราศจากที่มา และไม่หลงเหลือคุณค่าในโลกปัจจุบัน ดังนั้นการสัมผัสบริบททางวัฒนธรรมสิ่งแวดล้อม โดยตรงของศิลปินที่ใช้เวลาคลุกคลี จึงเหมือนการลงปฏิบัติภาคสนาม (fieldworks) ของนักมานุษยวิทยาหรือชาติพันธุ์วรรณา เพราะเปิดโอกาสให้ศิลปิน เชื่อมตัวเองเข้ากับภูมิหลัง ความเป็นมาของพื้นที่ ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่เล็ก ๆ อย่างวัด ผืนป่า แม่น้ำลำธาร ไปจนถึงวัฒนธรรมเมือง

โดยเฉพาะโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม ได้เข้าไปสั่นคลอนอัตลักษณ์ประจำท้องถิ่น ผ่านการพัฒนาด้วยความเร่งรีบ หรือการไหลบ่าทางวัตถุและทุน ที่ทะลุข้ามเส้นแบ่งของความเป็นชาติ ทำให้

ลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นของสังคมเมือง วัฒนธรรมแห่งชาติเริ่มพร่าเลือน เมื่อถูกท้าทายด้วยการไหลบ่า (mobility) จากทุกทิศทาง จนสั่นคลอนอัตลักษณ์ ทางวัฒนธรรม ที่เคยมีลักษณะเคร่งครัด หรือหยุดนิ่งตายตัว

อัตลักษณ์แห่งชาติ หรือภาพลักษณ์ที่ถูกจ้องมอง หรือสำรวจตรวจตราจากภายนอก เปิดโอกาสให้ศิลปินได้ร่วมสะท้อนสำนึก หรือความรู้สึกของวิกฤติการณ์ต่าง ๆ อาทิ เช่น ความมั่นคงทางด้านต่าง ๆ ความท้าทายในการธำรงรักษาภูมิปัญญาประจำท้องถิ่น ดึงการมีส่วนร่วมจากศิลปินให้สนทนากับกระบวนการประกอบสร้าง หรือประดิษฐ์ภาพลักษณ์ทางวัฒนธรรมดังกล่าว อย่างต่อเนื่อง เช่นกัน อาทิเช่นการเกิดขึ้นของกระแสเศรษฐกิจสร้างสรรค์ อุตสาหกรรมการทำวัฒนธรรมให้เป็นสินค้ายอดนิยม โดยเฉพาะภายใต้วิกฤตการณ์ ที่ถูกขนานนามว่าทำให้วัฒนธรรมเป็นอาหารจานด่วน (McDonaldization of Culture) หรือการนำเสนออย่างฉูดฉาด จนละเลยสาระสำคัญ หรือการสูญเสียความลึกซึ้งทางวัฒนธรรม (สุริชัย หวันแก้ว, 2547: 119-121)

ทว่าในมุมอื่น ถือเป็นการเปิดโอกาสให้ศิลปิน และนักวัฒนธรรมค้นหาอัตลักษณ์พันทาง หรือรากเหง้าที่ถูกมองข้าม มาปรับแต่งให้ชัดเจน หรือมีชีวิตขึ้นมาใหม่ จนเป็นความภาคภูมิใจแก่คนส่วนรวมในชาติ หรือเป็นอัตลักษณ์แห่งชาติ อันเป็นปรากฏการณ์สำคัญในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในหลายประเทศ ที่เป็นประเทศเกิดใหม่ และเร่งแสวงหาอัตลักษณ์แห่งชาติ หรือชุบชีวิตประเพณีที่ตายไปแล้ว (revival of tradition) บนพื้นฐานของการเน้นชาติพันธุ์หรือศาสนา เพื่อเสนอจินตนาการในการอยู่ร่วมกันอย่างเป็นเอกภาพ อาทิเช่นการนำวัฒนธรรมชวา หรือบาหลีมาผสมผสานกับศิลปะแผนใหม่ที่วางรากฐานโดยชาวดัตช์ (Supankat ใน Chiu , 2010: 74) การนำจิตรกรรมประเพณีญี่ปุ่น มาออกแบบลวดลายให้สินค้าหลุยส์ วิตตอง โดยทาคาชิ มุราคามิ (Takashi Murakami) ความเชื่อเรื่องยาอายุวัฒนะ แนวคิดธรรมชาติบำบัด ในงานศิลปินจีน อย่างเฉิน เซน (Chen Zen) และ ไซ เคา ชาง (Cai Guo-Qiang) ตลอดถึงการนำภูมิปัญญาไทย รวมถึงเรื่องของสมุนไพร การทำสมาธิ ความเชื่อเรื่องเคราะห์กรรม มาตีความเป็นผลงานสื่อผสมและจัดวางโดยมณเฑียรอีกด้วย

การจำแนกตัวตน (self-identification) ผ่านการค้นหารากเหง้าที่ถูกหลงลืม หรือลดทอนบทบาทดังกล่าว นอกจากจะเกี่ยวกับแรงปะทะทางวัฒนธรรมที่ท้าทายการดำรงอยู่ของรากฐานประเพณีของแต่ละท้องถิ่นแล้ว ภายใต้โลกาภิวัตน์ ความสนใจวัฒนธรรมนอกตะวันตก หรือคนอื่น ยังเป็นผลการขยายตัวของโลกศิลปะ จากศูนย์กลางเดิมคือยุโรป และอเมริกา มาเป็นญี่ปุ่น จีน ออสเตรเลีย รวมทั้งซีกโลกใต้ ดังที่เกิดเทศกาลศิลปะ สองปีครั้งอย่างเบียนนาเล่ ขึ้นใน นครฮาบาน่า ประเทศคิวบา ครั้งแรก ในปี 2527 หรือโยฮันเนสเบอร์ก เบียนนาเล่ ในแอฟริกาใต้ ครั้งแรก ในปี 2538

การค้นหาอัตลักษณ์ของตนเองในช่วงหลังอาณานิคมนี้ ถูกสะท้อนผ่านความคิดเรื่องการเป็นบริวาร หรือการบรรลุภารกิจของการกอบกู้อารยธรรมที่เก่าแก่นอกตะวันตก ไม่ให้ถูกทำลายด้วย

ความเขลา และอ่อนด้อยความรู้ หรือขาดเทคโนโลยีที่ทันสมัย ทำให้การไล่ล่าดินแดนของนักล่าอาณานิคมตะวันตก คือการแสดงออกความหวังดี ในปฏิบัติการเพื่อคุ้มครองอารยธรรม (civilizing mission) (Reeves, 2007: 23) โดยมีแรงจูงใจเบื้องหลังคือการหาแหล่งวัตถุดิบ แรงงานทาสและแหล่งระบายสินค้า

จากการอ้างอิงภารกิจในการสร้างอารยธรรมข้างต้น หากนำมาอธิบายการลดหลั่นความสำคัญระหว่างศิลปวัฒธรรมชั้นสูงที่ส่วนกลาง กับวัฒนธรรมที่เป็นภาพแทนของวิถีชนบท การมีอารยธรรม คือการขจัดความเป็นธรรมชาติ ตามชาติกำเนิดเดิม อย่างไม่ปรุงแต่งขัดเกลา ซึ่งเกี่ยวกันทั้งทางตรงและโดยอ้อมกับมุมมองชนชั้นนำ ที่มองวัฒนธรรมชาวบ้าน ว่าล้าหลัง หรือขาดความสลับซับซ้อน เพื่อที่ชนชั้นนำจะสื่อแทนตัวตน ในฐานะศูนย์กลางของบารมีหรืออำนาจปกครอง (ธงชัย วินิจจะกูล, 2546: 20) ตามข้อเสนอว่าชนชั้นนำสยามใช้บันทึกการเดินทางเรียกคนภายใต้การปกครองว่า ชาวบ้าน ชาวป่า ชาวดง เพื่อยกระดับสถานะของตนเอง

ต่อมานักวิชาการไทยและต่างประเทศ สองท่าน (ชญาน์วัต ปัญญาเพชร 2558 ; Morris , 2018) เสนอว่าการค้นหาอัตลักษณ์ หรือการก่อกำเนิดตัวตนของศิลปินหรือนักวัฒนธรรมนั้น เกิดจากการถูกมองหรือทาบกับโครงการความรู้แจ้งของตะวันตก ที่ความก้าวหน้าหรือตื่นรู้ (enlightened) คือการบรรลุสภาวะที่จะไม่ย้อนกลับไปเป็นอดีต โรสาลินด์ มอร์ริส (Rosalind Morris) มองโครงการดังกล่าว เสมือนภาพฉาย หรือเครื่องมือส่งต่อต้นฉบับ หรือแม่แบบไปยังเหล่าประเทศใต้อาณานานิคม ในที่นี้เธอมองว่าการถ่ายเททางความคิดทำให้ขบวนการสร้างสรรค์อยู่ฐานะการคั่นกลางหรือเป็นสื่อนำ เธอตั้งข้อสังเกตต่อลักษณะเฉพาะทางกายภาพและวัฒนธรรมที่อยู่เบื้องหลังการเป็นคอมเพล็กซ์ (ซึ่งในด้านหนึ่งแปลว่า “ปม”) ของเชียงใหม่ ที่ส่งผลเป็นความตึงเครียดทางวัฒนธรรมซึ่งถูกจัดวางไว้ ตั้งแต่การเป็นล้านนา (เป็นซับเจค หรืออยู่ใต้อาณัติของสยาม) การเปลี่ยนให้ทันสมัยในฐานะเครือข่ายหนึ่งของโครงการจักรวรรดินิยมของอเมริกา (ซับเจคของโลกเสรี) มอร์ริสมองความเป็นสมัยใหม่แบบตัวกลาง (modernity as mediumship) ดังกล่าวว่ามีที่มาจากความตึงเครียด ในช่วงรอยต่อระหว่างสหัสวรรษใหม่ อันกลุ้มรุมด้วยเหตุการณ์ที่เป็นตัวอย่างความเปลี่ยนแปลง ซึ่งตามมาด้วยความไม่มั่นใจ เช่น การล่มสลายของกำแพงเบอร์ลินในขณะที่ความเคร่งครัดตามหลักศาสนาทำให้เกิดเครือข่ายของโลกมุสลิมข้ามชาติ ที่ทำให้เกิดความหวาดกลัวภัยก่อการร้าย ตลอดทั้งการย้ายถิ่น (migration) ในนามศิลปะและศิลปินข้ามชาติ ตลอดถึงศิลปะร่วมสมัยไทย ผ่านตัวแทน หรือคนกลาง (medium) จากท้องถิ่นที่โกอินเตอร์ หรือยกระดับสู่นานาชาติ ด้วยขบวนการออกไปสร้างตำแหน่งแห่งที่ (place-holding) ความสำเร็จยังศูนย์กลางศิลปะทางซีกโลกตอนเหนือศูนย์สูตร ในมุมกลับ เป็นการสร้างความตระหนักว่าเชียงใหม่ จะกลายเป็นเพียงสินค้า หรือ ตัวเลือกหนึ่ง (Morris , 2018: 250)

ส่วนชญาน์วัต ปัญญาเพชร (2558) เสนอว่า ปรากฏการณ์ความยอมรับศิลปินร่วมสมัยไทยในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1990 นั้น เป็นสัญญาณสะท้อนว่าศิลปินร่วมสมัย ที่หันไปสนใจท้องถิ่น เปิดพื้นที่การสร้างสรรค์ศิลปะจากสถานะ หรือมุมมองของตัวเองราวกับคนนอก หรือการมีโอกาสอยู่อาศัยนอกประเทศกำเนิดของตน เปรียบกับผู้มีสถานะผู้ที่อยู่ตรงขอบ (marginal) ระหว่างความเป็นตะวันออกตกกับความเป็นตะวันออกหรือความเป็นไทย ศิลปินสามารถใช้ปฏิบัติการทางศิลปะ ที่อยู่นอกขนบการสร้างสรรค์ตามพื้นฐานเดิมของตน เพื่อต่อรองท้าทายทั้งอำนาจตะวันตกและประกอบสร้างความเป็นไทยขึ้นใหม่ ความสำเร็จในเวทีนานาชาติของศิลปินไทยในกระแสการโกอินเตอร์ เป็นรูปแบบเป็นความสำเร็จที่ศิลปินไทยหลายคนปรารถนา (ชญาน์วัต ปัญญาเพชร , 2558: 124) หนึ่งในนั้นคือปฏิบัติการผัดไทย และก๋วยเตี๋ยวเรือของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช

นอกจากนี้ ยังมีปรากฏกรณ์ที่ศิลปิน หยิบยืม (appropriate) วัฒนธรรมชาวบ้าน สินค้าแบกะดินตามท้องตลาดที่ไม่หรูหรา โดยนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล และสุรสีห์ กุศลวงศ์ ยังสามารถนำเสนอศิลปะ ที่กลายรูปไปเป็นสินค้า (commodified form) เพราะทำซ้ำได้มาก เข้าถึงง่าย สามารถผสมผสานเอกลักษณ์แบบไทยๆหรือศิลปวัฒธรรมแบบชาวบ้าน สามารถใช้สัญลักษณ์ของชาติ ในระดับต่างๆ ชาติที่อาจจะแทนได้ด้วยชุมชนทั้งในเชิงการเมือง และด้วยปฏิบัติการทางศิลปะดังกล่าวนี้นับว่าเสนอพลวัตในการถ่ายโอนไปมาระหว่างความมุ่งหมาย เพื่อจัดวางสถานะและบทบาทของศิลปะร่วมสมัย ทั้งในเชิงสั่งสอน (pedagogical) กับกรอบปฏิบัติ (practical) ในการแสดงออกภายในชาติ ซึ่งมีลักษณะความกำกวม มีทั้งการยอมรับและต่อต้านวาทกรรมทางวัฒนธรรมแห่งชาติ หรือความเป็นไทยฉบับชาตินิยม หรือเป็นต้นตำรับแบบชนชั้นสูงไปพร้อมกับการประดิษฐ์ความเป็นไทยให้สลัดออกจากการเป็นตัวแทนชาติได้อีกด้วย

อย่างไรก็ดี การค้นหาและจัดวางตนเองในโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรมนั้น ยังมีปัจจัยนอกเหนือการครอบงำวัฒนธรรมอีกด้วย เพราะในภายหลังชาติมหาอำนาจใช้วัฒนธรรมเป็นเครื่องมือในการแข่งขันทางเศรษฐกิจ หนึ่งในนั้น ได้แก่ การแข่งขันในการเพิ่มมูลค่าให้กับพื้นที่ทั้งทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรม ยังขับเคลื่อนให้เกิดปรากฏการณ์ที่เรียกว่า การประกอบการเมือง (city entrepreneur) หมายถึงการชูลักษณะ หรือลายเซ็นที่เป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของเมืองสำคัญทั่วโลก ด้วยแนวคิดที่หลากหลาย เช่นการเป็นเมืองท่า การเป็นฮับ หรือจุดตัดทางวัฒนธรรม หนึ่งในโอกาสที่มณเฑียรได้เข้าร่วมในกระแสดังกล่าว คือ อิสตันบูล เบียนาเล่ ครั้งที่ 4 ในประเทศตุรกี (2538) เมืองเก่าแก่ที่เป็นจุดตัด หรือสะพานข้ามระหว่างยุโรปกับเอเชีย

ในครั้งนั้นภัณฑารักษ์ ได้ตั้งโจทย์ในการทำงาน โดยศิลปินต้องทำงานในตู้คอนเทเนอร์ เพื่ออ้างอิงยังลักษณะของการเป็นจุดตัดของโลกการค้าระหว่างเอเชียกับยุโรปของประเทศตุรกี ประสบการณ์ต่อบริบทเฉพาะของเมือง ทำให้มณเฑียรได้คิดถึงอารยธรรมในโลกมุสลิม ที่เป็นมรดกตกทอดมายังโลกปัจจุบัน อย่าง วัฒนธรรมสถานอาบน้ำสาธารณะ ตลาดเครื่องเทศ วิชาเคมี หรือ

อายุรเวทก็ตาม ซึ่งเป็นตัวแทนพลวัตทั้งทางการค้าและภูมิปัญญาที่สั่งสมมาควบคู่กับความเชื่อศรัทธาทางศาสนาอันแน่นเหนียว (อภินันท์ โปษยานนท์, 2548: 146)

จากความเป็นมาดังกล่าว มณเฑียรจึงสร้างบ้านจำลองหลังเล็กขึ้นมา เว้นช่องหน้าต่างให้คนดูชะโงกสอดศรีษะเข้าไปภายใน โดยติดตั้งปอดโลหะ เคลือบสมุนไพร เอาไว้ เพื่อเป็นการคารวะภูมิปัญญาโบราณ และกล่าวถึงเส้นทางการค้าที่เชื่อมโลก และสองฟากอารยธรรมเข้าด้วยกัน

ผลของปรากฏการณ์ ที่ศิลปินค้นหาจุดตัด หรือการเชื่อมต่อประสบการณ์ข้ามวัฒนธรรมดังกล่าว ทำให้โลกศิลปะ ถูกเปลี่ยนความหมายว่าไม่ได้มีศูนย์กลางหนึ่งเดียวอีกต่อไป แต่เป็นพหุศูนย์กลาง (multi-centrism) ซึ่งท้าทายภัณฑารักษ์และนักจัดการทางศิลปะในการค้นหาร่องรอยการส่งต่อ ปรับเปลี่ยน หรือถ่ายทอดทั้งทางวัฒนธรรม และภูมิปัญญา ที่เป็นสากล โดยมีส่วนสร้างแรงกระเพื่อมให้เกิดการหันมาศึกษา และคัดสรรแนวผลงานของศิลปิน กลุ่มหนึ่งที่เรียกว่าศิลปะในกลุ่มข้ามชาติ หรือหลังอาณานิคม (post colonial) ดังปรากฏการณ์ที่เด่นชัด ได้แก่ การแสดงผลงานเดี่ยวของศิลปินตะวันออกในศูนย์กลางศิลปะตะวันตก ด้วยเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานและนำเสนอภูมิปัญญา หรือสัญลักษณ์ตะวันออก ในรูปลักษณ์ร่วมสมัย อาทิเช่น การเสนอเรื่องราวของจักรวาลวิทยา แพทย์ศาสตร์จีนโบราณ ของไช เคา ชาง, ฮวง ยอง พิง (Huang Yong Ping) ทั้งสองเป็นศิลปินเอเชีย ที่ถูกคัดสรร เพื่อนำผลงานให้แสดงยังเวทีนานาชาติ อาทิ เช่นเวนิส เบียนนาเล่ และ Asia Society ในเวลาไล่เลี่ยหรือร่วมรุ่นเดียวกันกับมณเฑียร

โดยสรุป ผลงานของมณเฑียร เป็นปรากฏการณ์ร่วมในการค้นหา และเสนอภาพแทนอัตลักษณ์ นับตั้งแต่ระดับชุมชน ไปยังระดับชาติ กระทั่งถึงนานาชาติ มีลำดับขั้นของการนำอัตลักษณ์ไปใช้ 3 ระดับ คือหนึ่ง เพื่อการสื่อสาร และระบุอัตลักษณ์ตัวตน (identification) การนำไปใช้ประโยชน์ในการทบทวนและตรวจสอบปรากฏการณ์ในสังคม และสุดท้ายนำอัตลักษณ์วัฒนธรรมท้องถิ่นที่ถูกชุบชีวิต ไปใช้ให้เกิดประโยชน์ด้านอื่น ๆ

ศิลปะร่วมสมัย ทั้งผลงานสื่อผสมและจัดวางของมณเฑียร ที่เสนอการรื้อฟื้นและธำรงอัตลักษณ์ ในขอบเขตต่าง ๆ ที่มีความทับซ้อนกัน ตั้งแต่ชุมชน ไปจนถึงชาติ และสากล นับเป็นส่วนหนึ่งในการหยิบยกประเด็นร่วมสมัย มาเป็นแนวทางในการทำงาน กระทั่งผลักดันผลงานให้ประสบความสำเร็จ ด้วยการค้นคว้าเพื่อต่อยอดอย่างลึกซึ้ง เพราะอ้างอิงจากรากเหง้าภูมิปัญญาของตน เพื่อให้สามารถสื่อสาร ได้อย่างเป็นสากล ไม่ถูกจำกัดด้วยกำแพง ภาษา ชาติพันธุ์ และคติความเชื่อ

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาหัวข้อมณเฑียร บุญมา ภาพตัวแทนอัตลักษณ์ท้องถิ่นกับศิลปะร่วมสมัยสากล ซึ่งใช้วิธีการศึกษา เริ่มตั้งแต่การทบทวนเอกสารแนวคิดทฤษฎี การค้นคว้าจากแหล่งข้อมูล ที่

เกิดจากการสะสมในหอจดหมายเหตุ ดำเนินงานโดยทายาทของศิลปินโดยตรง รวมทั้งการชมนิทรรศการถาวร และหมุนเวียนตามหอศิลป์ และพิพิธภัณฑ์ต่าง ๆ

ผู้วิจัย มีข้อเสนอแนะหลัก หลังทำการศึกษาเกี่ยวกับภาพเสนอของความเป็นไทยท้องถิ่นในการจัดแสดงในระดับชาติ ภูมิภาค จนถึงสากล และข้อจำกัดของวิธีวิทยา และการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1) ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการเป็นภาพตัวแทนของศิลปะและศิลปินร่วมสมัย

ในการจัดแสดงผลงานศิลปะร่วมสมัยทั้งในเวทีระดับชาติ จนถึงสากล ปฏิเสธไม่ได้ ว่าความเป็นตัวแทนชาติ มีสถานะของการถูกยกย่อง หรือให้ความสำคัญเป็นพิเศษ มากกว่าชุมชน หรือท้องถิ่น อย่างไรก็ดี ยังมิอาจปฏิเสธไม่ได้ว่า ความเป็นชาติ เป็นเพียงจินตนาการที่จะทำให้สังคมมีสำนึกด้านเวลา อย่างต่อเนื่องเป็นเอกภาพอย่างหนึ่ง หากเทียบชาติได้กับประดิษฐกรรม หรือสิ่งประกอบสร้างทางประวัติศาสตร์ (historical constructed) ทำให้ศิลปะที่แทนความเป็นชาติ เป็นผลของการลดทอนภาพนำเสนอของชุมชนให้เป็นชายขอบ (marginalized) หรือถูกกีดกันอยู่รอบนอก ถือเป็นรองความสำคัญของชาติ ขณะที่ ในความเป็นจริงการจัดแสดงความเป็นท้องถิ่น หรือพื้นที่ท้องถิ่นก็เสนอความเป็นสากล หรือนานาชาติ ไปพร้อมกับความเป็นชาติอย่างเสมอภาคได้ด้วย ดังตัวอย่างของเทศกาลศิลปะนอกเมืองหลวงของเกาหลีใต้ ญี่ปุ่น ออสเตรเลีย รวมทั้งการจัดเทศกาลศิลปะนานาชาติของประเทศไทยเอง

โดยหนึ่งในทัศนะของอภินันท์ โปษยานนท์ ภัณฑารักษ์ชาวไทย เกี่ยวกับจุดตัด ระหว่างความเป็นสากลกับท้องถิ่นนั้น ความเป็นนานาชาติ หรือสากล ไม่จำเป็นต้องเกิดจากการนำตัวแทนความเป็นชาติมารวมกัน โดยเฉพาะคำว่าชาติ อาจจะอยู่ในเงื่อนไขการนิยามที่คลุมเครือ อาทิเช่นการสถาปนาชาติ การมีรัฐชาติเกิดใหม่ โดยไม่ได้มีฐานร่วมกันทางชาติพันธุ์ แต่เป็นชาติในนามการรวมกันของประชาชน อนึ่งชาติไทยก็ดี ไม่ได้เป็นการสะท้อนการสถาปนาชาติบนฐานของการสร้างชาติพันธุ์ (ethnization of state) แต่เป็นชาติที่เน้นดินแดน และอธิปไตย อย่างไรก็ตามข้อเสนอหลักของผลกระทบจากการก้าวทันสากลจากโลกาภิวัตน์ มีแรงกระทำหรือคู่ขัดแย้งสองด้าน คือทำให้เกิดการค้นหา และธำรงเอกลักษณ์/อัตลักษณ์ท้องถิ่น ในด้านอื่นคือเกิดการแข่งขัน การเกิดตลาดข้ามชาติ และเกิดแรงกระตุ้นในการทำกิจกรรมทางศิลปะ จากที่แต่เดิมนั้นวัฒนธรรมแห่งชาติถูกใช้ในความหมายของภาพรวม หรือแกนกลาง ที่เป็นเนื้อเดียว (homogenous entity) ไว้เป็นเครื่องมือป้องกันการคุกคามหรือชะล้างศูนย์กลางแห่งความเป็นชาติ (Poshyananda 2007: 98)

ข้อเสนอทางวิชาการเกี่ยวกับภาพเสนอพื้นที่ของความเป็นชาติ จึงเต็มไปด้วยข้อจำกัด ยกตัวอย่าง งานศึกษาโดยกษมาพร แสงสุระธรรม ภัณฑารักษ์และนักวิชาการทางด้านศิลปะร่วมสมัย (2562) เธอตั้งคำถามถึงความเป็นการเมืองในงานศิลปะร่วมสมัยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดย

ศึกษาตัวอย่างผลงานศิลปิน อินโดนีเซียสองคน และฟิลิปปินส์หนึ่งคน ในประเด็นว่าด้วยพื้นที่และวัตถุการจัดแสดงเป็นการประกอบสร้างให้เกิดพื้นที่หลากความจริง (heterotopia) เพื่อสนับสนุนข้อเสนอที่ตามมาว่า ศิลปะร่วมสมัยมีกระบวนการเชื่อมต่อกับสังคมผ่านพื้นที่การจัดแสดง ที่นำเสนอการหลากความเป็นจริง เพราะพื้นที่ดังกล่าว สามารถรวบรวมทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่ต่างช่วงเวลา ต่างรูปแบบ และรสนิยมมาไว้ในพื้นที่เดียวกันภายใต้ช่วงเวลาที่ถูกกำหนดขึ้นใหม่

พื้นที่การจัดแสดง ยังสะท้อนให้เห็นว่า ปฏิบัติการทางศิลปะของศิลปินที่บรรลุผลสำเร็จในการสื่อสารด้วยภาพตัวแทนทางวัฒนธรรม ไม่สามารถแยกประสบการณ์ในชีวิตออกจากการทำงานศิลปะได้ ดังนั้นผลงานศิลปะที่สื่อถึงความร่วมสมัย จึงต้องการอ้างอิงความหมายอย่างเฉพาะเจาะจงในช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์ รวมทั้งบริบททางสังคมการเมืองเศรษฐกิจ และประสบการณ์ของศิลปินไปพร้อมกัน รวมเป็นปัจจัยที่ความสำคัญอย่างมาก ในการทำความเข้าใจผลงานศิลปะ

เนื่องจากการสร้างสรรค์ที่นำเสนอความเฉพาะของเบื้องหลัง ความเป็นมา ไม่ได้มุ่งนำเสนอความงามและคุณค่าตามคำนิยามของศิลปะบริสุทธิ์ เพียงอย่างเดียว แต่ตัวผลงาน ยังได้รับอิทธิพลจากพื้นหลังของศิลปิน และสามารถส่งอิทธิพลต่อสังคมในการสร้างความเป็นไปได้ใหม่ ที่สามารถขัดแย้งไปคนละทิศละทางกับอดีต หรือมีส่วนในการจินตนาการไปยังภาพอนาคตอีกด้วย

โดยสรุป ภาพตัวแทนของท้องถิ่นมีลักษณะสองด้านที่สำคัญ คือถูกทำให้เป็นอื่น (othering) จากความเป็นชาติ แต่ไม่เป็นรองความเป็นชาติ เพราะท้องถิ่น มีต้นกำเนิด และความเป็นมาที่เฉพาะของตน

หากเปรียบเทียบงานศึกษาของผู้วิจัยกับงานของกษมาพร แสงสุระธรรม ซึ่งศึกษาประเด็นการต่อรองอัตลักษณ์ทั้งของศิลปินล้านนา และศิลปินร่วมสมัยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ศิลปะในฐานะสื่ออย่างหนึ่ง สะท้อนถึงข้อจำกัด และชี้ข้อเสนอแนะในการศึกษาผลงานศิลปิน ที่เสนอภาพแทนอัตลักษณ์ของท้องถิ่น ว่าเป็นเพียงส่วนหนึ่งของความจริงที่มีด้านอันหลากหลาย
อีกทั้งภาพตัวแทน หรือภาพนำเสนอดังกล่าวสามารถถูกผลิตในสองลักษณะ หากยึดตามแนวคิดภาพตัวแทนของนักวัฒนธรรมศึกษาอย่างสจวต ฮอลล์ (Stuart Hall,1997) ฮอลล์ให้ความเห็นต่อที่มาและบทบาทของภาพแทนว่ามีสถานะและขบวนการกำเนิด ในสองลักษณะคือ เป็นการสร้างและสื่อความหมายตามเจตนาผู้สร้าง (intentional approach) กับถูกวาง (located) หรือประกอบสร้าง (constructed) ให้ความหมายโดยสังคม ซึ่งหากมองในบริบทสังคมที่กว้างขึ้น การเน้นอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน จึงไม่จำเป็นต้องจำกัดหรือสังกัด เป็นรองใต้ความเป็นชาติแต่อย่างใด

เส้นแบ่งระหว่างชาติ นานาชาติ หรือสากล สะท้อนในงานของนักวิขาการ และภัณฑารักษ์ชั้นนำชาวไทยอภินันท์ โปษยานนท์ เสนอว่า ในความเป็นชาติมีความเป็นนานาชาติ ในมุมกลับความเป็นชาติ ก็มีความเป็นนานาชาติเช่นกัน เพราะการคัดสรร ผลักดัน และนำเสนอศิลปินของภัณฑารักษ์มีส่วนอย่างยิ่งต่อการเป็นตัวแทนสร้างฐานที่มั่น (place-holding) แก่ความเป็นท้องถิ่นในบริบท

อินเตอร์หรือมาตรฐานสากล แทนที่จะต้องเสนอความเป็นท้องถิ่นว่า ต้องรองรับหรือสังกัดอยู่กับการเป็นตัวแทนระดับชาติเท่านั้น

หนึ่งในปรากฏการณ์ดังกล่าว ได้แก่ ผลงานของ มณเฑียร ที่อภินันท์นับว่าเป็นหนึ่งในศิลปินไทยรุ่นแรก ๆ ที่เข้าร่วมมหกรรมเวนิสเบียนนาเล่ ภายใต้เซ็คชั่นพิเศษ Inbetween: National Internationalism and International Nationalism (ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช อยู่ในเซ็คชั่น Aperto) ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2536 (1993) ก่อนประเทศไทยจะเข้าร่วมอย่างเป็นทางการ มีศาลาแห่งชาติ (national pavilion) ในปี พ.ศ. 2546 (2003) อนึ่ง ทั้งผลงานของมณเฑียรและฤกษ์ฤทธิ์ เป็นตัวอย่างของการทบทวนและตรวจสอบกระแสไหลบ่าของโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม ตรงจุดตัดระหว่างกระแสท้องถิ่นกับสากลนิยม ซึ่งกระตุ้นเหล่าศิลปิน ตลอดถึงภัณฑารักษ์ให้เสนอการอ่านและตีความ ทั้งในแบบข้ามวัฒนธรรม กระทั่งถึงความครอบจักรวาล/เป็นนานาชาติ(นิยม) ของรูปแบบหรือกรรมวิธีทางศิลปะ เช่น การเทียบเคียงผลงานมณเฑียรเข้ากับกลุ่ม arte povera, minimalism หรือ shamanism ของโยเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys 1921-1986)

ดังนั้นหากต้องการศึกษาศิลปะในฐานะภาพตัวแทน ที่เชื่อมโยงมายังชุมชน ศิลปินต้องแสวงหาความเป็นประชาคม หรือประเด็นทางการการเมืองใน การสร้าง (construct) นำเสนอ (display) หรือฉาย (project) ภาพตัวแทนให้แก่ชุมชน หรือการค้นหาลักษณะร่วมกัน

นักวิจารณ์และภัณฑารักษ์ศิลปะ ถนอม ชาภักดี (2562) เสนอเกี่ยวกับความเป็นประชาคมหรือภาพตัวแทนของชุมชนในผลงานศิลปะเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ว่า ไม่ควรมีความเป็นเนื้อเดียวอย่างปราศจากการพิจารณามุมมองของอำนาจ หรือการเมืองการนำเสนอ เนื่องจากศิลปะร่วมสมัยในบางวัตถุประสงค์ ถูกสวมบทบาทในการเป็นภาพนำเสนอ ความเกี่ยวร้อยของการแสดงออกสำนึกเรื่องชุมชนทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นเรื่องที่งดงามและสื่อสารได้ข้ามท้องถิ่นอย่างดียิ่ง แต่ต้องตระหนักถึงคุณค่าของวัฒนธรรมในฐานะของวิถีการดำเนินชีวิตของประชาชนที่เป็นจริง ไม่ใช่วัฒนธรรมประดิษฐ์ที่สร้างขึ้นมาจากอำนาจรัฐส่วนกลางเท่านั้น จึงจะสามารถดำรงศักดิ์ศรีและต่อรองให้ดำรงอยู่ของประชาสังคม เชื่อมชุมชนทางวัฒนธรรมอื่น ๆ อย่างต่อเนื่อง ผสานร้อยกันอย่างเข้มแข็งและเหนียวแน่น

ดังนั้นในทัศนะผู้วิจัย ขอเสนอการศึกษาท้องถิ่น อันเป็นแหล่งกำเนิดภาพตัวแทนอัตลักษณ์ในสภาวะของการกลาย (becoming) หรือเคลื่อนไหวตลอดเวลา ดังวาทะเชิงเปรียบเปรยถึงอุปสรรคในการบรรลุความครอบคลุม และลุ่มลึกของขบวนการแสวงหาความรู้ของมนุษย์ที่ว่า “โลกไม่มีทางหยุดหมุนให้เราสำรวจอย่างถี่ถ้วน” ดังนั้นสถานะของชุมชน หรือท้องถิ่นจึงมีความยืดหยุ่น หรือครอบคลุม ข้ามความเป็นชุมชนทางวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นท้องถิ่น ชาติ ภูมิภาค หรือชุมชนในฐานะส่วนประกอบสร้างความเป็นสากล ความเชื่อมร้อยกันระหว่างชุมชน จึงเป็นสิ่งประดิษฐ์ สร้างขึ้นใหม่

เพื่อจะใช้เป็นฐานในการรวมชาติ และสร้างชาติโดยอาศัยเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมมาเป็นเครื่องมือสื่อสารความเป็นสมาชิกสังคมเดียวกัน

การลดความสำคัญของท้องถิ่น ขึ้นอยู่กับกระบวนการบ่อนเซาะหรือขัดขวาง จากอำนาจที่ผูกขาดจากชนชั้นนำในแต่ละประเทศ ในขณะที่วงการศิลปะในประเทศไทยนั้นปรากฏให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงที่ได้รับผลจากโลกาภิวัตน์ มาตั้งแต่พุทธทศวรรษ 2530 เมื่อศิลปินจากต่างประเทศ รวมทั้งศิลปินที่กระจายไปยังภูมิภาค ได้สร้างผลงานโดยการนำเสนอภาพลักษณ์ของท้องถิ่น ในเวทีนานาชาติ ด้วยการคัดสรร ภาพแทนของวัฒนธรรมชุมชน รวมทั้งเสนอด้วยกลวิธีทางเทคนิคทางศิลปะที่เป็นสากล ได้แก่ การจัดวางศิลปะ การแสดงสด และกระบวนแบบอื่น ๆ ที่ใช้สื่อวัสดุจากชุมชนของท้องถิ่น รวมทั้งการหันไปสนใจประเด็นสังคม หรือการสร้างศิลปะชุมชน เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงสภาวะของการต่อรอง ปรับตัว หรือหยิบมาใช้ (appropriate) ภายใต้คู่ขัดแย้งระหว่างความเป็นท้องถิ่น ชาติกับโลกาภิวัตน์

2) ข้อจำกัดของวิธีวิทยาในการศึกษา ความเป็นมา และการสื่อความหมายในการสร้างสรรค์ของศิลปิน

จากการทบทวนวรรณกรรม แนวคิดทฤษฎีและงานศึกษาที่เกี่ยวข้อง เพื่อจะอธิบายการนำเสนอ หรือการสร้างภาพแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยของมณเฑียร บุญมา

ความเป็นท้องถิ่น หรืออัตลักษณ์ไทยเริ่มปรากฏชัด เกิดจากการปะทะระหว่างอิทธิพลจากภายนอกกับการเปลี่ยนแปลงภายใน โดยเฉพาะการเติบโตของการค้าขายโบราณวัตถุ และแสวงหาศิลปะท้องถิ่นจากชาวตะวันตกที่ไหลบ่าเข้ามาในช่วงสงครามเวียดนาม จนส่งผลต่อการเกิดแนวทางที่เป็นฐานที่มั่นให้กับศิลปะไทย

ขณะที่ความเป็นไทยนั้น เป็นปฏิกิริยาโต้กลับ ของกลุ่มศิลปินที่ไม่เห็นด้วยกับการก้าวไปข้างหน้า แต่ไม่เป็นตัวของตัวเอง หรือเรียกอีกอย่างว่าความก้าวหน้าตามศิลปะตะวันตก ในช่วงพุทธทศวรรษ 2520-2530 ถูกมองว่าเป็นการยอมให้ครอบงำ หรือการเป็นสากลทั้ง ๆ ที่ทำตามสูตรสำเร็จจนซ้ำซาก ประกอบกับบริบทของการสร้างมูลค่าทางวัฒนธรรมให้แก่การท่องเที่ยว บริโภคอัตลักษณ์ไทย สร้างแรงกระตุ้นให้ศิลปินค้นหาและธำรงความเป็นไทย ที่เป็นคุณค่าที่น่าหวงแหน และยังให้ประโยชน์ในทางเศรษฐกิจอีกด้วย ดังตัวอย่างเช่น ศิลปะไทยที่ประยุกต์ไปประดับประดาโรงแรม ที่เฟื่องฟูตั้งแต่ยุคพุทธทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา

กระแสความชื่นชมศิลปะไทยประเพณี ถูกยกระดับและรวมตัวกันอย่างเข้มข้น ตามแนวทางที่เรียกว่าศิลปะไทยประเพณีใหม่ ความสำเร็จในหมู่นักสะสม การประกวด และการยกย่องว่าเป็นการสืบสานเอกลักษณ์ไทย ทำให้ขบวนการคิดและรูปแบบการแสดงออกของมณเฑียรแตกต่างอย่างสิ้นเชิง หรือนับเป็นความเป็นไทย ที่ล้ำยุค (avant-garde) จนเกินไป แต่อันที่จริงนักวิชาการ

หลายคน เล็งเห็นการใช้รูปทรงที่สื่อสารความเป็นท้องถิ่นตามหลักประติมานวิทยา (iconography) ที่เชื่อมไปถึงแนวคิดทางศาสนา และความเชื่อเหนือธรรมชาติในผลงานของเขา (Chiu, 2003; Clark,2005; Silpasart, 2014; Kraevskaya and Lenzi 2017)

ความล้ำยุคของผลงานมณเฑียร เป็นเพราะเขาปฏิเสธการหลงใหลวัตถุ ที่เป็นแก่นสารสำคัญของศาสนา หรือพุทธปรัชญา ผลงานของเขาท้าทายการสะสม ด้วยคุณสมบัติของวัสดุที่เปราะบาง มีอายุสั้น อย่างดิน ฟาง กระสอบข้าว ต่างจากผลงานแนวไทยประเพณีใหม่ ที่เป็นเพียงการเสนอรูปลักษณ์จากการวาดด้วยเทคนิคที่ต่างจากช่างไทย ในเนื้อหาที่เกี่ยวกับพุทธประวัติ หลักคำสอน ที่บางส่วนใช้รูปทรง หรือ ประติมาน (icon) ที่เชื่อมกับสถานการณ์ในปัจจุบัน

ความแตกต่างดังกล่าวนี้ ถึงที่สุดเป็นเพียงรูปทรงการแสดงออก ที่มาจากขบวนการคนละชุด แต่มุ่งสื่อสาร หรือเร้าการตีความระบบความเชื่อศรัทธาเหมือนกัน กล่าวคือ การสร้างภาพแทนด้วยรูปทรงที่มีอยู่ในเนื้อหาทางศาสนาอยู่แล้ว กับการนำรูปทรงมาสร้างด้วยกรรมวิธี ที่ทดลอง หรือท้าทายการสร้างรูปทรงแบบเดิม ซึ่งในผลงานของมณเฑียร มีตัวอย่างการนำรูปทรง หรือประติมานมาพลิกแพลง เพื่อทำให้เกิดความหมายใหม่ได้ แก่ เทพีวีนัส ปรางค์ขอม เจดีย์ ดอกบัว ชฎาหรือศาลา

ดังนั้นการใช้ศิลปะ ในฐานะภาพแสดงแทน โดยอิงกับประติมานวิทยา จึงมีส่วนขยายเรื่องราวจากท้องถิ่นหรือชาติ ที่สะท้อนระบบความคิดความเชื่อ ที่ถูกเก็บกดปิดกั้น กลายเป็นความเป็นอื่น หรือเป็นต้นตอความขัดแย้งทางด้านศาสนา ความเชื่อ

การอ้างอิงความแตกต่าง อันนำมาสู่ความขัดแย้ง หรือกีดกันดังกล่าวด้วยเหตุผลของความเชื่อศาสนา หรือชาติพันธุ์นั้น เป็นหนึ่งในที่มาของการปิดกั้น หรือเลือกปฏิบัติ ต่อความเป็นอื่น ด้วยสาเหตุที่ละเอียดอ่อน เช่นความขัดแย้งทางศาสนา อุดมการณ์ เป็นประเด็นที่แพร่หลายในทุกสังคมที่สร้างชาติจากพื้นฐานของพหุชาติพันธุ์ ทำให้ผลงานศิลปะที่ใช้เพียงรูปประติมาอันเรียบง่ายสื่อสารประเด็นอันแหลมคม เช่น ความเชื่อ ทางศาสนา และเพศที่ถูกสื่อสารผ่านภาพแทน จะถูกหยิบยกให้เชื่อมไปยังประเด็นที่ถูกมองข้าม ยกตัวอย่างเช่น ผลงานศิลปินเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในนิทรรศการ Traditions/ Tensions ที่คัดสรรโดยอภินันท์ โปษยานนท์ นิทรรศการดังกล่าวนี้ สามารถเสนอปมปัญหาที่เกิดขึ้นในรัฐชาติสมัยใหม่ ที่บูรณาการขึ้นจากคนหลากหลายชาติพันธุ์และศาสนา อันเป็นมูลฐานของประเทศเกิดใหม่ทั้งในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และภูมิภาคอื่นทั่วโลก โดยมณเฑียร ยังเข้าร่วมแสดงผลงาน Lotus Sound (2536)

ศิลปินหลายคนที่สามารถใช้รูปประติมา (icon) ตามความเชื่อของศาสนา เช่น N. N. Rimzon นำรูปประติมาจากศาสนาเชนมาวิพากษ์เหตุขัดแย้ง และการเข่นฆ่ากันระหว่างสองศาสนา โดยอภินันท์ ใช้ผลงานของศิลปินงานของศิลปิน N. N. Rimzon ที่ชื่อ Inner Voice (1992) นี้ เอาประติมากรรมจากชวาที่แสดงรูปทรงของเทวะในศาสนาเชน ถ้าจำไม่เลอะเลือน ศาสนาเชนของศาสดามหาวีระ ต้องการละเว้นการเข่นฆ่าทำลายชีวิต การติดยึดกับทรัพย์สิน นักบวชเลยต้องเปลือย

กายและปิดจมูกไม่ให้แมลงเล็กๆ บินเข้าจมูก งานชิ้นนี้อ้างอิงการก่อจลาจล จนนำมาสู่การประทุษร้ายชาวมุสลิมโดยฝ่ายปรปักษ์-ชาวฮินดูในมัสยิดบาบริ ที่เมืองอโยธยา เมื่อปี 1992 เหตุการณ์ลุกลามถึงขนาดที่ว่ามีการบังคับให้ชายผู้ต้องสงสัย เปลื้องผ้าเปลือยกายเพื่อดูว่าอวัยวะเพศชายขลิบหรือไม่ ถ้าขลิบก็แสดงว่าต้องเป็นเป้าในการประทุษร้ายของฝ่ายผู้ตามล้างล่าต่อไป หากมองไปที่ภาพขององค์เทวะเปลือยกายล่อนจ้อน รายรอบด้วยดาบทิ่มแทงเข้ามาราวเปลวรัศมีพุ่งประทุษร้ายผู้สงบและวาดวงเป็นกระเปาะกำบัง การเปลือย สงบ สยบยอม แสดงภาวะการจำนนต่อความสงสัย ภาวะบริสุทธิ์ปราศจากเครื่องบดกำบัง ทำให้เนื้อหาของงานไม่ถูกครหาถึงความหยาบช้าลามก ในการเผยอวัยวะเพศในเทวรูป ประเด็นของความเป็นพหุวัฒนธรรม ภายใต้การเกิดรัฐสมัยใหม่ที่รวบรวมคนหลากหลายความเชื่อและชาติพันธุ์ ที่ถูกบรรจุในองค์กรทางสังคมที่เรียกว่าชาตินั้น ในด้านหนึ่งจึงต้องการเครื่องมือสื่อสารในเชิงสัญลักษณ์ เช่นเดียวกับที่มณเฑียร สนใจประติมานทางศาสนา ที่เป็นศูนย์กลางของสังคม ใช้ดอกบัวแทนการบรรลุธรรม ใช้สถูปแทนสังเวชนียสถาน สื่อถึงความศรัทธาที่ถูกชะล้าง ท้าทายในโลกสมัยใหม่ (Poshyananda, 1993: 30)

ประโยชน์ในการอธิบายการนำเสนอความคิดและรูปแบบผลงานที่สื่อถึงท้องถิ่น โดยอิงงานศึกษารูปทรงเชิงประติมานวิทยา หรือประวัติศาสตร์ศิลปะ นอกจากจะอธิบายจุดกำเนิดของแบบอย่างและความหมายหมายทางสังคม เมื่อนำมาใช้ในการศึกษาศิลปะร่วมสมัย ย่อมเปิดโอกาสให้ นักวิจัย ศิลปิน รวมทั้งนักวิจารณ์สามารถตีความเนื้อหา แบบอย่าง และขบวนการทางความคิดที่ถูกตัดทอนลง หรือแม้แต่ขยับขยาย เพื่อจัดวางให้เข้ากับการสื่อความหมาย เพราะความมุ่งหมายของหลักวิชาประติมานวิทยาคือการทำให้รูปทรง ที่มีอยู่แล้วในประติมากรรม ภาพวาด มีเนื้อหาหรือสื่อความในอีกระดับ เมื่อศิลปิน ถ่ายทอดด้วยแนวเรื่อง และการพรรณนาด้วยความมุ่งหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง

อย่างไรก็ดี ในการศึกษาโดยนักวิชาการไทย โดยมากจะเน้นไปที่เนื้อหาที่เกี่ยวกับความคุ้นเคยของชุมชน ความเชื่อของไทย แต่ไม่สามารถเชื่อมให้เห็นกระแส ความคิดดังกล่าวที่เป็นสากลของศิลปิน ตั้งแต่ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ที่ใช้ความรู้ทางด้านประติมานวิทยา มาสะท้อนปรากฏการณ์ร่วมสมัย

เนื่องจากประติมาน ทำให้เห็นความเชื่อมโยงของรูปทรงที่มาจากท้องถิ่น ระบบความเชื่อที่รับสืบทอดกันมา โดยเฉพาะในประเทศที่เพิ่งถูกปลดปล่อยจากอาณานิคม และมีความขัดแย้งทางศาสนาชาติพันธุ์นั้น การแสดงออกศิลปะโดยอิงกับประติมานวิทยาในท้องถิ่น ไม่เพียงเป็นการรื้อฟื้นเนื้อหาของประเพณีความเชื่อ (revival of tradition) ด้วยมุมมองของการตีความใหม่ แต่ยังมีส่วนในการการลงมือปฏิบัติ เทคนิค สื่อ องค์ประกอบรอบผลงานที่มองไม่เห็น (คือประวัติศาสตร์ ความเชื่อ) ที่ศิลปินสามารถประเด็นทางสังคมวัฒนธรรม เพื่อหยิบยกให้เห็นผลกระทบจากโลกาภิวัตน์ ที่

ดึงผู้คนให้มาร่วมสอบสวนตั้งคำถามต่อสภาวะปัจจุบัน โดยใช้ประติมานที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมท้องถิ่น

โดยสรุป การนำประติมานวิทยามาใช้ในการวิเคราะห์ผลงานศิลปะร่วมสมัย ทำให้เห็นว่าความหมายของรูปทรง ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น ยังสามารถสื่อสารความหมายได้อย่างไม่สิ้นสุด หากขึ้นกับการนำไปจัดวาง ในองค์ประกอบรายรอบผลงาน อันได้แก่ แนวเรื่อง (theme) กับการเล่าเรื่อง (narrative) ผู้วิจัยเห็นความสำคัญว่าการศึกษาผลงานศิลปินร่วมสมัย ด้วยประติมานวิทยา ไม่เพียงช่วยให้เข้าใจความเชื่อมโยงของรูปทรง ที่มีความเชื่อมโยงกับปัจจุบัน หากจะยังเกิดประโยชน์ในการอ่านความหมายที่ไม่หยุดนิ่ง เชื่อมโยงกับบริบทการเกิดของรูปแบบผลงาน คือท้องถิ่น อย่างรอบด้าน เนื่องจากการใช้ประติมานวิทยา ขยายการศึกษาไปนอกเหนือการสืบสาวความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ศิลปะเท่านั้น

3) ข้อจำกัดด้านแหล่งข้อมูล ทั้งจากการศึกษาผลงานจริง และจดหมายเหตุ

การศึกษาตัวหลักฐานจดหมายเหตุ ในทางวิชาการ เช่น พิพิธภัณฑ์วิทยา หรือศิลปะเชิงชาติพันธุ์วรรณา สามารถแยกศึกษาเป็นหัวข้อเฉพาะเพื่อลงลึกในการจัดแสดงและให้ความหมายของวัตถุสะสม ตลอดจนพรรณนาเชิงลึกถึงสภาพแวดล้อม ชีวิตและห้วงเวลาที่อยู่เบื้องหลังความคิดและผลงาน เพียงแต่อุปสรรคสำคัญ ทั้งของศิลปินที่มีชีวิต หรือผู้ล่วงลับคือ การขาดแคลนแหล่งเอกสารที่เป็นลายลักษณ์อักษร ที่รวมอยู่ที่เดียว

ด้วยสาเหตุที่สำคัญประการแรกคือศิลปินได้ล่วงลับไปแล้ว กับเมื่อผลงานของมณเฑียรบุญมาอยู่ในการครอบครองของนักสะสม และพิพิธภัณฑ์ต่างประเทศ การค้นคว้าวิจัยหรือศึกษาอย่างเป็นระบบ จึงอาศัยเอกสารที่กระจัดกระจาย สามารถสืบค้นย้อนหลังได้ไกลสุด ส่วนมากเป็นในช่วงพุทธทศวรรษ 2530 แต่ขาดแคลนงานศึกษาในรอบ 5-10 ปี กระทั่งที่ผ่านมายังขาดแคลนการค้นคว้าเกี่ยวกับมณเฑียร บุญมาที่เชื่อมโยงกับปัจจุบัน โดยภารกิจ หรือความเอื้อเฟื้อดังกล่าวนี้อาจจะเป็นของนักสะสมหรือพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยของไทยที่จะอยู่เบื้องหลัง ด้วยโครงการรวบรวม และศึกษาค้นคว้า เกี่ยวกับมณเฑียร บุญมา ในบริบทสังคมร่วมสมัยต่อไป

การศึกษาศิลปินท่านนี้ เป็นการศึกษาในเชิงบริบท ควบคู่ไปกับการค้นคว้าเอกสารหลักฐานที่รวบรวมได้ แต่ประสบการณ์ที่ผู้วิจัยมีต่อชิ้นผลงานนั้นค่อนข้างจะมีจำกัด เช่น ไม่สามารถชมงานติดตั้งจัดวางทุกชิ้นของศิลปินท่านนี้ได้ ฉะนั้นการตื่นตัวของผู้สนับสนุนหรือผู้อุปถัมภ์ที่ทำให้เกิดนิทรรศการของมณเฑียร บุญมา ขึ้นในประเทศไทย จึงเป็นสิ่งที่จำเป็นทั้งในเชิงของการศึกษาและวัฒนธรรม ประกอบกับอุปสรรคตามมาอีกประการหนึ่ง คือผลงานมณเฑียรมีความเปราะบาง และใช้การร่างภาพในการติดตั้งที่ยืดหยุ่น ถือเป็นงานติดตั้งจัดวางเฉพาะที่ (site specific installation) ซึ่งต้องใช้ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะ

ตลอดทั้งผลงานในยุคหลังของเขาเป็นผลงานสื่อผสมจัดวางขนาดใหญ่ที่ อยู่ในการสะสมของนักสะสม หรือผลิตภัณฑ์ชั้นนำในต่างประเทศ จึงเป็นการยากที่ผู้วิจัยจะได้รับประสบการณ์หรือศึกษาผลงานได้อย่างละเอียดและครบถ้วน จึงหวังเป็นอย่างยิ่งว่าทางภาครัฐและเอกชนที่มีกำลังทรัพย์และทรัพยากรบุคคลจะสามารถหันมาสนับสนุน ให้เกิดนิทรรศการที่เกี่ยวข้องกับมณเฑียร บุญมา หรือศิลปินไทย ที่ทำงานสื่อผสม อันเป็นหมุดหมายที่สำคัญของประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยไทยให้แพร่หลาย ลุ่มลึกและต่อเนื่องในอนาคต

ในการศึกษาหัวข้อดังกล่าวนี้ พบว่ายังขาดแคลนพื้นที่การวิจารณ์-วิเคราะห์ ในแบบข้ามศาสตร์ อย่างเพียงพอ ทั้งในหมู่ผู้วิจัยทางทัศนศิลป์ร่วมสมัยโดยตรง และผู้วิจัยทางด้านมนุษยศาสตร์ ทำให้ยากในการรวบรวมเอกสารอื่น ที่แตกต่างจากคลังสะสมสาธารณะ ไม่ว่าในรูปของสูจิบัตร นิทรรศการ วารสาร บทความที่เกี่ยวข้องหรือวิทยานิพนธ์ที่สืบค้นได้ค่อนข้างยาก ตามห้องสมุดทั่วไปนั้น ผู้วิจัยต้องใช้ความสัมพันธ์ส่วนตัวกับลูกศิษย์ผู้ช่วยและทายาทของมณเฑียร บุญมา ในการเอื้อเฟื้อการเข้าถึงชุดข้อมูลที่หายาก ตลอดถึงการติดต่อผู้ให้ข้อมูลหลัก (key informant) ต่าง ๆ ได้แก่ เพื่อนสมัยเรียนเพาะช่าง เพื่อนสมัยเรียนศิลปากร เพื่อนร่วมงาน ลูกศิษย์ ผู้ช่วยติดตั้งผลงาน ภัณฑารักษ์ นักวิจารณ์ จากอุปสรรคในการเข้าถึงแหล่งข้อมูลนี้ทำให้ปริมาณและหัวข้อในการศึกษาเกี่ยวกับมณเฑียร บุญมาเป็นไปอย่างล่าช้า และมีค่อนข้างน้อยดังนั้น จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ในอนาคตทางภาครัฐและเอกชนที่มีผู้เชี่ยวชาญและกำลังทรัพย์ในการสร้างคลังข้อมูลทั้งในรูปจดหมายเหตุ หรือสำเนาดิจิตอล โดยควรจะเตรียมไว้ และสะสมอย่างต่อเนื่อง เพื่อพร้อมให้เกิดแหล่งข้อมูล ที่สามารถเข้าถึงโดยนักวิจัย ในทุกสาขา รวมทั้งประชาชนทั่วไป

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กฤติยา กาวีวงศ์. (2555). “ศิลปะทดลองและสื่อผสมทางวัฒนธรรม.” น. 217–41 ใน *ศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9 : นิทรรศการศิลปะไทยเท่ จากท้องถิ่นสู่อินเตอร์ = Art in the reign of King Rama IX : Thai trends from localism to internationalism.* กรุงเทพฯ: สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยวแห่งกรุงเทพมหานคร.

กฤติยา กาวีวงศ์ เกรกอรี กัลลิแกนและโสมสุดา เปี่ยมสัมฤทธิ์.(2556). *Unbuilt/Rareworks*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิ เจมส์ เอช ดับบลิว ทอมป์สัน.

กฤติยา กาวีวงศ์ เกษม เพ็ญภินันท์และมนุพร เหลืองอร่าม. (2559). *กว่าจะเป็นร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดภาพพิมพ์.

กษมาพร แสงสุระธรรม. (2553). “*การสร้างและต่อรองความหมายของ ‘ความเป็นล้านนา’ ในงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย.*” มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

กษมาพร แสงสุระธรรม. (2555). “การก่อร่าง (ภาพ) ความเป็นไทย ในศิลปะไทยสมัยใหม่.” น. 55–114 ใน *วิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์*.กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดภาพพิมพ์.

กาญจนา แก้วเทพและสมสุข หินวิมาน. (2551). *สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

เกษกานต์ ขัติยะ. (2556). “*ความหลากหลายและความเปลี่ยนแปลงของ ‘อุดมการณ์ท้องถิ่นนิยม’ ในสังคมเชียงใหม่ พุทธทศวรรษ 2490 – 2510.*” มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2530. *อารยธรรมตะวันตก*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฑาพรรธ์ (จามจุรี) ผดุงชีวิต. (2551). *วัฒนธรรม การสื่อสารและอัตลักษณ์ = Culture, Communication and Identity*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฉลาดชาย รมิตานนท์. (ม.ป.ป.) “อัตลักษณ์ วัฒนธรรมและการเปลี่ยนแปลง.” สืบค้นจาก

(http://www.soc.cmu.ac.th/~wsc/data/Identity28_3_05.pdf).

ชญาน์วัต ปัญญาเพชร. (2558). “ศิลปะร่วมสมัยไทยภายใต้แนวคิดหลังอาณานิคมในทศวรรษที่ 1990.” วิจิตรศิลป์ 6(1):86–127.

ชาตรี ประกิตนนทการ. (2546). “สมบูรณาญาสิทธิราชย์และจักรวาลวิทยาสมัยใหม่ในพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร.” ศิลปวัฒนธรรม 24(9):80–100.

ชาตรี ประกิตนนทการ. (2547). การเมืองและสังคมใน ศิลปสถาปัตยกรรม : สยาม สมัย ไทยประยุกต์ ชาตินิยม. กรุงเทพฯ: มติชน.

ชาตรี ประกิตนนทการ. (2550a). “งานฉลองรัฐธรรมนูญ.” ฟ้าเดียวกัน 5(3):78–90.

ชาตรี ประกิตนนทการ. (2550b). “ศิลปะคณะราษฎร.” ฟ้าเดียวกัน 5(1):90–111.

ชาตรี ประกิตนนทการ. (2550c). “สัญลักษณ์ชาติไทยในจิตนาการทางสถาปัตยกรรม.” ฟ้าเดียวกัน 5(4):214–32.

ชาตรี ประกิตนนทการ. (2562). “กำเนิดรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ผ่าน ‘จินตกรรมรัฐสยามทางศิลปะ.’” ฟ้าเดียวกัน 17(2):9–56.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2545). *วาทกรรมการพัฒนา*. กรุงเทพฯ: วิภาษา.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2555). *บทแนะนำสกุลความคิดหลังโครงสร้างนิยม = Introducing Poststructuralism*. กรุงเทพฯ: สมมติ.

ฐิรวุฒิ เสนาคำ. (2547). “อรชุน อัปปาดูรัยกับมโนทัศน์ท้องถิ่นข้ามท้องถิ่น (Translocalities).” รัฐศาสตร์สาร 25(103–149).

ณฐพงศ์ จิตรนิรัตน์. (2553). อัตลักษณ์ชุมชน. สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.

ณัชชา เอกนาวา. (2557). “*กระแสการสร้างสรรค์ศิลปะสื่อประสมของศิลปินหัวก้าวหน้าในประเทศไทยช่วงปี พ.ศ. 2528-2556 (The Avant Garde Art Movement in Thailand during 1985s to 2013s).*” มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ดำรง วงศ์อุปราช. (2527). “ความเคลื่อนไหวของศิลปินและศิลปะในยุคศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี.” มหาวิทยาลัยศิลปากร (ฉบับพิเศษ):24.

ดุษฎี ยิ้มน้อย. (2545). *“อิทธิพลของนักคิดสำนักโครงสร้างนิยมสายฝรั่งเศสที่มีต่อมานุษยวิทยาไทย.”* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ถนอม ชาภักดี. (2545). *ศิลปปริทัศน์ : เชิงอรรถการวิจารณ์*. กรุงเทพฯ: บริษัท เนชั่นบุ๊คส์ อินเตอร์เนชั่นแนล.

ถนอม ชาภักดี. (2558). “การสมยอมและเข็งขืน: บริบทโลกาภิวัตน์ในศิลปะร่วมสมัยอินโดจีนและไทย.” น. 215–22 ใน *เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทยครั้งที่ 9*.

ทักษิณา พิพิธกุล. (2559). “สุนทรียศาสตร์กับศิลปะ : จากการเสนอภาพตัวแทนถึงสุนทรียะเชิงสัมพันธ์.” วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ 17(2).

เทียมจิตร์ พ่วงสมจิตร์. (2553). “ความจริงกับวาทกรรม: เรื่องราว เรื่องเล่าในสังคม.” ไทยคดีศึกษา 7(2):1–6.

ธงชัย วินิจจะกูล. (2546). “ภาวะอย่างไรหนอที่เรียกว่าศิวิไลซ์ เมื่อชนชั้นนำสยามสมัยรัชกาลที่ 5 แสวงหาสถานะของตนเอง ผ่านการเดินทางและพิพิธภัณฑ์ทั้งในและนอกประเทศ.” รัฐศาสตร์สาร 24(2):1–66.

ธงชัย วินิจจะกูล. (2560). *คนไทย/คนอื่น*. นนทบุรี: ฟ้าเดียวกัน.

ธนภาษ เดชพาวุฒิกุล. (2560). “ชนบทในภาพสีน้ำมันการเมืองเรื่องโวหาร.” น. 61–88 ใน *ข้ามขอบฟ้าความคิด*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

ธนากร ต่วนศิริ. (2548). *“การศึกษาผลงานของ มณเฑียร บุญมาและกมล เผ่าสวัสดิ์ เพื่อสร้างงานศิลปะสะท้อนสังคม.”* มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ธนาวิ โชติประดิษฐ. (2549a). *ปรากฏการณ์นิทรรศการ: รวมบทความว่าด้วยทัศนียภาพของศิลปะร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สมมติ.

ธนาวิ โชติประดิษฐ. (2549b). “อะไรก็เป็นศิลปะ (หรือเปล่า...?) (‘Anything Is Art ...but Can Art

Be Everything?’).” ดำรงวิชาการ 5(2):210–235.

ธนิกาญจน์ จินาพันธ์. 2552. “โลกาภิวัตน์วัฒนธรรม: สื่อกับท้องถิ่น ในวรรณกรรมไทยร่วมสมัย.” จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. (ม.ป.ป.) “คำศัพท์ทางมานุษยวิทยา.” สืบค้นเมื่อ 10 มีนาคม 2564 จาก https://www.sac.or.th/databases/anthropology-concepts/glossary/9.

นวภู แซ่ตั้ง. (2563). “วัฒนธรรมศึกษากับการศึกษาศิลปะในเชิงบริบท.” สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย 39(1):134–48.

นวภู แซ่ตั้ง. (2562). “จ่าง แซ่ตั้ง : ยังมีอะไรให้ศึกษา ?” วารสารวิจิตรศิลป์ 10(2):137–58.

นาวิน ลาวัลย์ชัยกุลและคนอื่น. (2557). *เรื่องเล่าบ้านบ้าน เรื่องราวนาวิน*. เชียงใหม่: นาวิน โปรดักชั่น.

นิพนธ์ ทวีกาญจน์. (2542). *ศิลปกรรมร่วมสมัย : ทัศนะทางศิลปะและศิลปศึกษา*. สำนักพิมพ์สถาบันราชภัฏพระนครศรีอยุธยา: สำนักพิมพ์สถาบันราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.

เนตรดาว แพทย์กุล. (2543). “*การสร้างอุดมการณ์สิ่งแวดล้อมนิยมในโฆษณา*.” มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ. (2547). “กว่าจะรู้สึกร่วมสมัย: สุนทรียศิลปการเมืองในผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช.” น. 45–80 ใน *ไร้แก่นสาร*. อุลราชธานี: PLAN.b Ltd.

บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ. (2560a). “คืนการเมืองให้ศิลปะ.” น. 126–75 ใน *ทฤษฎีกับการวิจารณ์ศิลปะทัศนะของนักวิชาการไทย*. กรุงเทพฯ: นาคร.

บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ. (2560b). *ประวัติการเมืองไทยร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: ซัน แพเกจิ้ง จำกัด.

ประชา สุวีรานนท์. (2546). *อัตลักษณ์ไทย สู่ไทย ๆ*. กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน.

ประชา สุวีรานนท์. (2558). “บริโภคความเป็นไทย.” ใน *อัตลักษณ์ไทย : จากไทยสู่ไทย ๆ*. นนทบุรี: ฟ้าเดียวกัน.

ปราโมทย์ ภักดีณรงค์. (2546). “ปัญหาเชิงโลกาภิวัตน์ ในขบวนการท้องถิ่นนิยมของเพลงโคราช.” วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยสุรนารี 7(2).

ปุณณดา สายยศ. (2557). “*การใช้สัญลักษณ์ภาพแทนร่างกายในงานศิลปกรรมของ พินรี สัณฑ์พิทักษ์ และวัชราพร อยู่ดี.*” มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พรพรรณ ฉวีวรรณ. (2553). “*บทบาทของภัณฑารักษ์ศิลปะในประเทศไทย.*” มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พัฒนา กิติอาษา. (2546). *ท้องถิ่นนิยม = Localism*. กรุงเทพฯ: กองทุนอิน-สมเพื่อการวิจัยทางมานุษยวิทยา.

พัฒนา กิติอาษา (บรรณาธิการ). (2546). *มานุษยวิทยากับการศึกษาปรากฏการณ์โหยหาอดีตในสังคมไทยร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินทร (องค์การมหาชน).

พิพัฒน์ พงศ์พีระพร. (2539). *นิทรรศการศิลปะเฉลิมพระเกียรติ: ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ตะวันออกจำกัด (มหาชน).

พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ. (2525). *ศิลปกรรมหลังพ.ศ. 2475 = Art since 1932*. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ไพโรจน์ ชมุนี. (2527). “ศิลปากรกับศิลปะตะวันตก พ.ศ. 2486-2536.” ศิลปากร (ฉบับพิเศษ):122–31.

ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์. (2561). “อะไร(แม่ง)ก็เป็นศิลปะ : ศิลปิน ผู้หยิบเอาวัตถุไร้ค่าธรรมดาสามัญมาทำงานศิลปะ.” มติชนสุดสัปดาห์. สืบค้นเมื่อ 11 พฤศจิกายน 2563 จาก https://www.matichonweekly.com/column/article_93847.

เมธาวี โหละสุต. (2559). “ห้องเรียนของชาติบทเรียนชาวกรุง: บทวิพากษ์การเล่าเรื่องและเรื่องเล่าในนิทรรศการเรียงความประเทศไทยของมิวเซียมสยาม.” วารสารสื่อศิลปะและการออกแบบ 2(1):32–77.

ยุทธศักดิ์ รัตนปัญญา. (2546). “*การศึกษาวิเคราะห์ผลงานศิลปะของ มณเฑียร บุญมา.*”

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

รังสรรค์ ธนะพรพันธุ์และอานันท์ กาญจนพันธ์. (2552). “ท้องถิ่นภิวัตน์.” ใน การอภิปราย ในเวทีสาธารณะ เรื่อง โลกาภิวัตน์ ท้องถิ่นภิวัตน์ : นโยบายภิวัตน์.

รัชฎากรณ์ กล้าเกิด. (2558). “*การใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในงานศิลปะร่วมสมัยไทย (พ.ศ. 2545-2555).*” ศิลปากร.

รัตนา โตสกุล. (2546). *มโนทัศน์เรื่องอำนาจ*. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ.

ลิวอิส เอ โคเซอร์. (2537). *แนวความคิดทฤษฎีทางสังคมของแมกซ์ เวเบอร์*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราทางสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

วริศรา ตั้งค้าวานิช. (2552). “ภาพลักษณ์สมเด็จพระนเรศวรของราชสำนักไทยสมัยรัตนโกสินทร์ถึงทศวรรษ 2480.” ฟ้าเดียวกัน 7(3):94–132.

วิโชค มุกดามณี. (2546). *6 ทศวรรษศิลปกรรมร่วมสมัยในประเทศไทย 2486-2546*. กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วิบูลย์ ลี้สุสรรณ. (2548). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2534). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียน.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2547). *ศิลปะหลังสมัยใหม่ = Postmodern Art*. กรุงเทพฯ: อีแอนด์ไอคิว.

ศรีรัช ลาภใหญ่. (2558). “*การใช้สื่อสมัยใหม่ในงานศิลปะของศิลปินร่วมสมัยในประเทศไทย.*” จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศรีศักร วัลลิโภดม (ศาสตราจารย์พิเศษ). (2555). “การวิจัยท้องถิ่นที่ควรเป็น: ประวัติศาสตร์ท้องถิ่นและพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น.” น. 7–26 ใน *ประวัติศาสตร์นอกขนบ*. มหาสารคาม: อินทนิล.

ศักดิ์ชัย ลัคนาวิเชียร. (2532). “คืนกลับสู่ท้องทุ่ง.” สีสัน 4(6).

ศิลป์ พีระศรี. (2535). “ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย.” น. 111–15 ใน *สูจิบัตรนิทรรศการเชิดชูเกียรติ ศาสตราจารย์ ศิลป์พีระศรี*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พรินติ้ง กรุป.

สงวน รอดบุญ. (2533). *ลัทธิและสกุลช่าง ศิลปะตะวันตก*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สดชื่น ชัยประสาธน์. (2532). *การตีความความเป็นจริงในกวีนิพนธ์ และจิตรกรรมเซอร์เรียลลิสต์ใน ฝรั่งเศส ค.ศ. 1919-1969*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พรินติ้ง กรุป.

สรตี ใจสอาด. (2560). *"อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของเวียดนามและลักษณะสากลในนิทานตลกเจ้าปัญญาชุดจ่าง กวิ่ง."* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สรรเสริญ สันติธัญวงศ์. (2560). *ศิลปะในศตวรรษที่ 20 : พัฒนาการและจุดเปลี่ยนจากศิลปะสมัยใหม่ถึงหลังสมัยใหม่ = 20th Centruy Art*. นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สิทธิเดช โรหิตะสุข. (2551). *"การศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบท ศิลปะร่วมสมัยไทย."* มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2560). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย : มองผ่านความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชนและการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สินธุสวัสดิ์ ยอดบางเตย. (2549). "ผองเพื่อนเพาะช่าง ๒๕๑๕-๒๕๑๙ และมนัส เศียรสิงห์ 'แดง.'" (น. 73–87) ใน *รางวัลมนัส เศียรสิงห์ "แดง" ประจำปีพระพุทธศักราช 2549*. กรุงเทพฯ: สถาบันปรีดีพนมยงค์.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2546). *จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2549). "นีโอ-ชาตินิยม." (น. 79–98) ใน *สูจิบัตรนิทรรศการนีโอ-ชาตินิยม*. กรุงเทพฯ: หอศิลป์วิทยนิทรรศแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2551). "เส้นขอบฟ้าใหม่." (น. 65–97) ใน *กรุงเทพ 226 ศิลปะจากยุคสร้างบ้านแปงเมือง สู่กรุงเทพฯ ในฝัน*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

สุรเดช โชติอุดมพันธ์. (2551). "บทบรรณาธิการ: วาทกรรม ภาพแทน อัตลักษณ์." วารสารอักษรศาสตร์. 37(1): 1-11

สุริชัย หวันแก้ว (บรรณาธิการ). (2547). *เผชิญหน้าโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม นโยบายวัฒนธรรมในบริบทใหม่*. กรุงเทพฯ: เดือนตุลา.

สุริยะ ฉายะเจริญ. (2554). *"สัญลักษณ์ของธงชาติไทยในศิลปะร่วมสมัย (Symbol of Thai Flag in Contemporary Art)."* มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2546). *อัตลักษณ์*. กรุงเทพฯ: สภาวิจัยแห่งชาติ.

อภินันท์ โปษยานนท์. 2555. "แรงบันดาลใจจากพุทธศาสนา." (น. 116–17) ใน *ศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9 : นิทรรศการศิลปะไทยเท่ จากท้องถิ่นสู่อินเตอร์ = Art in the reign of King Rama IX : Thai trends from localism to internationalism.* กรุงเทพฯ: สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยวแห่งกรุงเทพมหานคร.

อภินันท์ โปษยานนท์. (2546). "ไทยท้องถิ่น <-> ไทยอินเตอร์." (น. 24–29) ใน *ศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9 : นิทรรศการศิลปะไทยเท่ จากท้องถิ่นสู่อินเตอร์ = Art in the reign of King Rama IX : Thai trends from localism to internationalism.* กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

อภินันท์ โปษยานนท์. (2547). "พัฒนาการศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย: ประเพณีนิยมในด้านที่กลับกัน." (น. 473–80) ใน *พลังการวิจารณ์ทัศนศิลป์ บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์ สาขาทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: มิ่งมิตร.

อภินันท์ โปษยานนท์. (2548). "มณเฑียร บุญมา: ทางแห่งทุกข์." ใน *ตายก่อนดับ: การกลับมาของมณเฑียร บุญมา*. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

อาทิตยา จันทะวงษ์. (2540). *"บทบาทของภัณฑารักษ์ศิลปะในประเทศไทย."* มหิดล.

อารี สุทธิพันธ์. (2528). *ศิลปนิยม*. กรุงเทพฯ: กระดาษสา.

Appadurai, Arjun. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Atkins, Robert. (1997). *Artspeak*. New York: Abbeville Press.

Belting, Hans. (2013). “From World Art to Global Art View on a New Panorama.” Retrieved November 11, 2021 from http://whtsnxt.net/011.

Boissier, Annabelle. (2007). *“Are They Moderns, Contemporaries, Thais or Globalized? The Homogenization of Professional Contemporary Art Networks.* Helsinki.

Bourdieu, Pierre. (1993). *The Field of Cultural Production, with Edited and Introduction by Randal Johnson*. New York: Columbia University Press.

Chancharoen, Chanyaporn. (1992, 16 June). “Hanging Mother Earth.” *The Nation*.

Chiu, Melissa. (2003). “An Architecture of Sense: Montien Boonma’s Installation in Context.” Pp. 40–47 in *Temple of the Mind*. New York: Asia Society Museum.

Clark, John. (2005). “Montien Boonma and Modern Thai Sculpture.” Pp. 188–98 in *Death before Dying: The Return of Montien Boonma*. Bangkok: Office of Contemporary Art and Culture

Clark, John. (2007). “Histories of the Asian ‘New’: Biennnales and Contemporary Asian Art.” Pp. 229–50 in *Asian Art History in the Twentieth-First Century*. New Haven and London: Yale University Press.

Clark, John. (2010). *Asian Modernities: Chinese and Thai Art Compared*. Sydney, N.S.W.: Power Publication.

(ed.), David E.Cooper. (1995). *A Companion to Aesthetics*. London: Blackwell.

Guasch, Anna Maria. (n.d.) “Globalization and Contemporary Art.” Retrieved November 11, 2020 from http://www.thirdtext.org/globalization-and-contemporary-art.

Hall, Stuart. (1997). *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Thousand Oaks, Calif. : Sage in association with the Open

University.

Harris, Jonathan. (2006). *Art History : The Key Concepts*. London: Routledge.

Heidegger, Martin. (1975). *Poetry, Language, Thought*. New Haven and London: Harper Perennial.

Hulth, Rinki. (2015). *The Idea of Contemporary Art and the Concepts of World Art Studies and Global Art Studies*. Retrieved November 11, 2020 from https://www.academia.edu/28430579/

Inwood, Michael. (1997). *Heidegger : A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Krauss, Rosalind E. (1998). "Sculpture in the Expanded Field." Pp. 35–48 in *Anti-Aesthetics*. New York: The New Press.

Lachlan McDowal, l and Martin Mulligan, Danielle Wyatt. (2013). "Critical Introduction: The Turn to Community in the Arts." *Journal of Arts and Communication* 5(2): 81–91.

Laughey, Dan. (2009). *Media Studies: Theories and Approaches*. Harpenden: Kamra Books.

Levi-Strauss, Claude. (1966). *The Savage Mind*. Chicago [Illinois]: The University of Chicago Press.

Macey, David. (2001). *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin Book.

Mehan, Hugh and John Wills. (1988). "MEND: A Nurturing Voice in the Nuclear Arms Debate." *Social Problems* 35(4):363–283.

Melissa Chiu, Benjamin Genocchio. (2010). *Contemporary Asian Art*. London: Thames

& Hudson.

Morris, Rosalind C. (2005). *Photographies East : The Camera and Its Histories in East and Southeast Asia*. Durham: Duke University Press.

Morris, Rosalind C. (2018). “Chiang Mai: Looking Back at the Nineties.” Pp. 244–51 in *Artist-to-Artist Independent Art Festival in Chiangmai 1992-1998*, edited by D. Teh. London: Afterall.

Natalie Kraevskaya and Iola Lenzi. (2017). “Globalization as a Motor of New Visual Art Languages in Turn-of-The Century in Southeast Asia.” Pp. 75–96 in *2017, Intercivilizational Contacts in Southeast Asia: Historical Perspectives and Globalization.*

Mansfield, Nick. (2005). *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*. New York: NYU Press.

Philips, Herbet H. (1992). *The Integrative Art of Modern Thailand*. Bangkok: Amarin Printing Group Company Limited.

Poshyananda, Apinan. (1992). *History of Modern Art in Thailand*. London: Oxford University Press.

Poshyananda, Apinan. (1993). “Roaring Tiger, Desperate Dragon in Transition.” Pp. 23–53 in *Traditions Tensions*. New York: Asia Society Museum.

Poshyananda, Apinan. (2007). *Behind Thai Smiles Apinan Poshyananda: Selected Writings, 1991-2007*. Bangkok: Office of Contemporary Art and Culture, Ministry of Culture.

Reeves, Peter. (2007). *The Encyclopedia of the Indian Diaspora*. edited by B. V. Lal. University of Hawaii Press, Singapore Editions Didier Mille.

Reynolds, Craig J. (2001). “Globalisers vs Communitarians Public Intellectuals Debate Thailand’s Futures.” *Journal of Tropical Geography* 22(3):252–69.

Rodboon, Somporn. (1993). “Asian Modernism.” Pp. 243–51 in *History of Modern Art in Thailand*. Fukuoka: Japan Foundation.

Rodboon, Somporn. (1995). “History of Modern Art in Thailand.” in *Asian Modernism: Diverse Development in Indonesia, The Phillipines and Thailand*. Tokyo: The Japan Foundation Asia Centre (Japan).

Sarap, Madun. (1998). *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Athens: University of Georgia Press.

Shapiro, Michael J. (1988). *The Politics of Representation: Writing Practices in Biography, Photography, and Policy Analysis. Michael J. Shapiro*. Madison: University of Wisconsin Press.

Sheldon, Pam Meecham and Julie. (2000). *Modern Art : A Critical Introduction*. New York: Routledge.

Silpasart, Chayanoot. (2014). “Contemporary Thai Art: Globalisation and Cultural Identity.” University of Essex.

Smith, Terry. (2010). “The State of Art History: Contemporary.” *The Art Bulletin* 92(4):366–83.

Smith, Terry. 2011. “Currents of World-Making in Contemporary Art.” *World Art* 1(2):171–88.

Smith, T., & Mathur, S. (2014). “Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalization.” Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture 3(0):163–73.

Sullivan, Gram. (2005). *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Tani, Arata. (1991). "Montien Boonma and Contemporary Thai Scene." Pp. 8–9 in *Cosmos Pagoda Drawn with Earth*. Tokyo: Japan Foundation.

University, The Art Center of Chulalongkorn. (2019). "Artist talk 'SPIRITUAL TIES: A TRIBUTE TO MONTIEN BOONMA.'" Retrieved November 19, 2020 from https://www.youtube.com/watch?v=CUtU7putXkE&t=699s.

Walton, David. (2012). *Doing Cultural Theory*. London: Sage.

Williams, Raymond. (1985). *Keywords : A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.

Wongchirachai, Albert Paravi. (1995). "Montien Boonma." *Art Asia Pacific* 2(3).

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

ภาพการลงสนาม เก็บข้อมูล

1) สัมภาษณ์อภิสิทธิ์ หนองบัว

วันที่ 6 กันยายน พ.ศ. 2562 สถานที่ ภาควิชาออกแบบอุตสาหกรรม

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร

2) กิจกรรม ภัณฑารักษ์นำชม วันที่ 7 สิงหาคม 2562 โดยคุณกษมาพร แสงสุระธรรม และคุณชลเจนประพาพันธ์ นิทรรศการ RIFT สถานที่ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร (BACC)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

3) ทายาทศิลปินมณเฑียร บุญมานำชม

วันที่ 4 เมษายน 2563 สถานที่หอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier) ซอยงามวงศ์วาน 25 กรุงเทพมหานคร

ภายในหอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ที่มาของภาพ นาวินโปรดักชั่น สตูดิโอเค

4) สัมภาษณ์อุทิศ อติมานะ

วันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2563 สถานที่หลักสูตรการออกแบบสื่อและศิลปะ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

5) สัมภาษณ์อาจารย์ธัชชัย หงส์แพง อาจารย์สาขาประติมากรรม

วันที่ 27 กุมภาพันธ์ 2563 สถานที่ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

6) สัมภาษณ์ผดุงศักดิ์ คชสำโรง วันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2563 สถานที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

7) เยี่ยมชมการทำงานของกลุ่มหัตกรรมเครื่องปั้นดินเผา บ้านเหมืองกุง อ.แม่ริม จังหวัดเชียงใหม่

8) สัมภาษณ์กลุ่มอาจารย์ และศิลปินที่ริเริ่ม โครงการศิลปะไม่หวังผลกำไร project 304 วันที่ 7 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 สถานที่ร้านตู้เสบียง เขตสามเสน กรุงเทพมหานคร

9) ทัศนศึกษา ชมอโรคยศาล ที่ปราสาทหินเมืองต่ำ และปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ วันที่ 17 กรกฎาคม 2563

10) สัมภาษณ์โชคชัย ตักโพธิ์ ศิลปินภูมิปัญญาอีสาน วันที่ 20 กรกฎาคม 2563

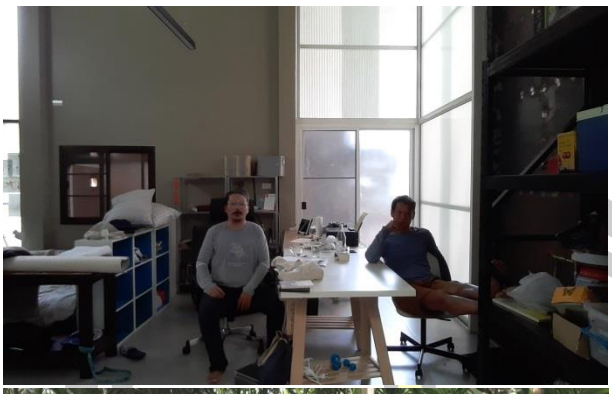
สถานที่คอกควายสตูดิโอ อุบลราชธานี

11) ชมผลงานสะสมในพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยใหม่เอี่ยม วันที่ 16 สิงหาคม 2563

สถานที่ พิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยใหม่เอี่ยม อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่

12) สัมภาษณ์มิตร ใจอินทร์ วันที่ 27 กันยายน 2563

สถานที่สตูดิโอศิลปิน สันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่



13) สัมภาษณ์ไพศาล ธีระพงศ์วิษณุพร นักวิจารณ์ศิลปะ

วันที่ 20 ตุลาคม 2563

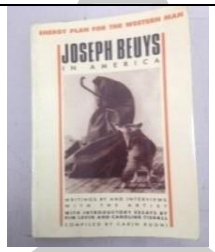
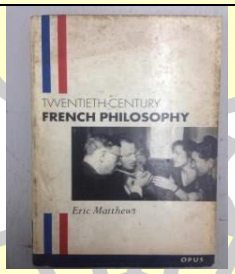
สถานที่ริเว่อร์ ซิตี้ กรุงเทพมหานคร

ภาคผนวก ข

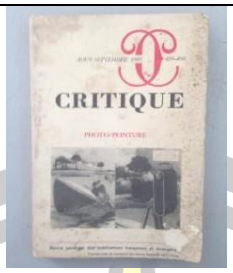
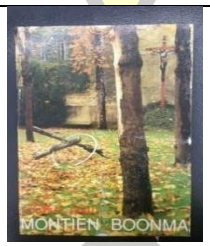
รายการสำรวจวัตถุ

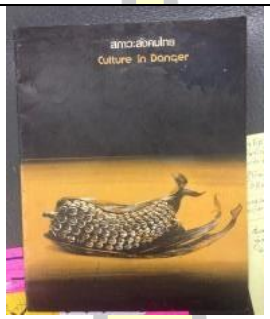
การรวบรวม และสำรวจสภาพวัตถุ (inventory list) ที่ใช้ค้นคว้าและอ้างอิง จากหอจดหมายเหตุมณเฑียร บุญมา (Montien Atelier)

ตาราง 1 การรวบรวมและสำรวจสภาพวัตถุ ช่วงระหว่างที่ศิลปินเริ่มทำงานจนถึงเดินทางศึกษาต่อต่างประเทศ 2529-2531

ช่วงระหว่างเริ่มทำงานจนถึงเดินทางศึกษาต่อต่างประเทศ 2529-2531		
ลำดับที่	วัตถุ	รายละเอียด
1		หนังสือ Joseph Beuys in America
2		หนังสือ Modern French Philosophy
3		หนังสือ L Imagination

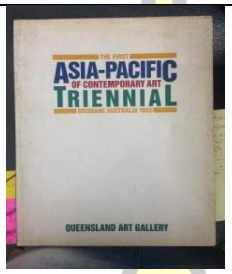
พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

4		หนังสือ Critique
5		สูจิบัตร "เรื่องราวจากท้องทุ่ง" Story from the farm MONTIEN BOONMA จัดแสดงที่หอศิลป์เจ้าฟ้า 14 July - 1 August 1989 ภาพหน้าปกเป็นผลงาน symboise ติดตั้งที่ฝรั่งเศสเมื่อครั้งศึกษาปริญญาโท ที่มหาวิทยาลัยปารีส 8
6		สูจิบัตร "ไทย Thai" มณเฑียร บุญมา MONTIEN BOONMA จัดแสดงที่หอศิลป์เจ้าฟ้า 7 September - 3 October 1990
7		สูจิบัตร Contemporary Thai Artist Montien Boonma The Pagoda & Cosmos

		Drawn with Earth จัดแสดงที่ [Tokyo] The Japan Foundation ASEAN Culture Center Gallery 16 October - 3 November , 1991 จัดแสดงที่ [Fukuoka] Mitubishi-Jisho Artium 3-26 January , 1992
8		สูจิบัตรนิทรรศการ"กลุ่มไวท์" สภาวะสังคมไทย Culture in Danger จัดแสดงปี 1982 ที่บริติชเคาน์ซิล แนวคิดนิทรรศการสะท้อนสภาพสังคมไทยในช่วงทศวรรษ80 ภาพหน้าปกเป็นผลงานของมณเฑียร

ตาราง 2 การรวบรวม และสำรวจสภาพวัตถุ ช่วงระหว่างที่ศิลปินระหว่างพำนักและทำงานที่เชียงใหม่ พ.ศ. 2532-2537

ระหว่างพำนักและทำงานที่เชียงใหม่ พ.ศ. 2532-2537		
ลำดับที่	วัตถุ	รายละเอียด
1		สูจิบัตรนิทรรศการกลุ่มที่มณเฑียรร่วมแสดง Art And Environment ศิลปะกับสิ่งแวดล้อมคือประเด็นสนใจของมณเฑียร จัดแสดง 6-28 February ,1991

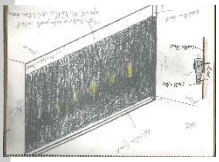
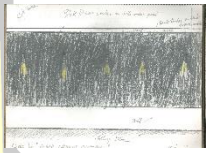
		The Gallery of The Faculty of Painting Sculpture and Graphic Art, Silpakorn University
2		สูจิบัตร The first Asia-Pacific of Contemporary Art Triennial (APTครั้งที่1) ที่ Queensland Art Gallery, Brisbane Australia 1993 ซึ่งเป็นหมุดหมายสำคัญให้ศิลปะร่วมสมัยจากภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ปรากฏตัวในบริบทของสังคมโลกเป็นครั้งแรก ครั้งนั้นมณเฑียรได้รับเชิญโดยคัดสรรผลงานเรื่องราวจากท้องทุ่งร่วมจัดแสดง
3		สูจิบัตร ไทย พิกฤต จัดแสดง ที่หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย "Thai Tensions"The Art Center Centers of Academic Resources Chulalongkorn University September 1-30, 1995

4		วิทยานิพนธ์ปริญญาโท คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากรหัวข้อ "กิจกรรมของชีวิตชนบท" ปีการศึกษา ๒๕๓๒
5		โปสเตอร์นิทรรศการ Form and Material จัดแสดงที่วิฌวลธรรมแกลเลอลี่ Poster Form and material at Visual dhamma Gallery 11 December 1990- 11 January 1991
6		โปสเตอร์นิทรรศการเรื่องราวจากท้องทุ่ง Poster Story From The Farm At The National Gallery 14 July - 1 August 1989

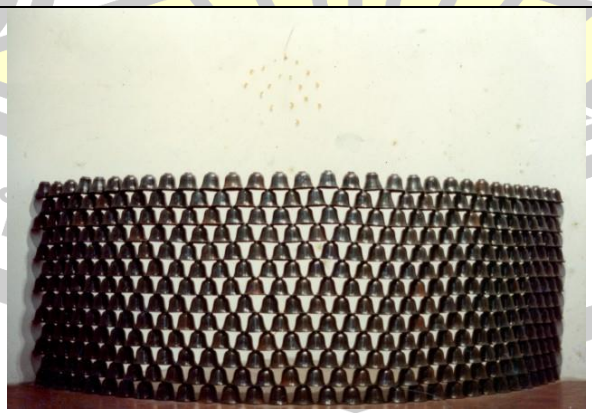
พหุน ปณ ฑิโต ชีว

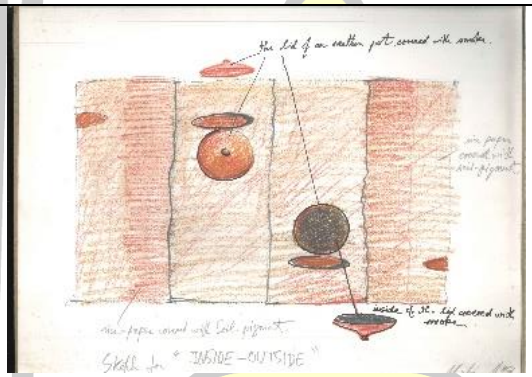
7		ภาพผลงาน Natural Form in the Present Environment ได้รางวัลกรังด์ปรีซ์ จากการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัย พ.ศ.2527 โดยธนาคารกสิกรไทยและมณเฑียรยังใช้ผลงานชิ้นนี้สำหรับนำเสนอเพื่อศึกษาต่อในระดับปริญญาโทที่ประเทศฝรั่งเศสอีกด้วย
8		ตัวอย่างมือกำประเภทต่างๆ ที่เป็นตัวแทนอิริยาบถในการประกอบอาชีพของชนชั้นเกษตรกรรม และเป็นส่วนหนึ่งในผลงานจัดวางหลายๆชุดของมณเฑียรในช่วงเวลานั้น
9		ตัวอย่างมือกำประเภทต่างๆ ที่เป็นตัวแทนอิริยาบถในการประกอบอาชีพของชนชั้นเกษตรกรรม และเป็นส่วนหนึ่งในผลงานจัดวางหลายๆชุดของมณเฑียรในช่วงเวลานั้น
10		จำลองการวาดคลื่นน้ำด้วยดินจากผล งานชื่อ Manual Traces in the Paddy Field with Fish Net and Space

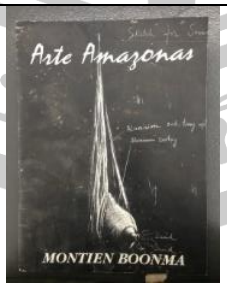
11		ตัวอย่างเครื่องมือทางการเกษตรที่ มณเฑียรนำมาติดตั้งและเป็นส่วนหนึ่งของผลงานชุดเรื่องราวจากท้องทุ่ง Sample of ready made objects are part of installed in series "The story from the farm"
12		ผลงานที่ทำจำลองขึ้นใหม่ เคยเป็นส่วนประกอบของผลงานชุด "รอยมือกับรวงข้าว" Repproduction some part of Manual Activities / Part of Handprint and Straws
13		ผลงานที่ทำจำลองขึ้นใหม่ เคยเป็นส่วนประกอบของผลงานชุดThe story of metamorphosis. Reproduction some part of The story of metamorphosis in the farm

14		ภาพผลงาน Pagoda ที่มณเฑียรทดลองในช่วงแรกก่อนจะคลี่คลายมาสู่จิตรกรรมสถูป
15	 	ภาพร่างเทียนไขบนผนังก่อนที่มณเฑียรจะใช้เทียนไขทดลองวางลงบนไม้อัด

ตาราง 3 การรวบรวม และสำรวจสภาพวัตถุ ช่วงระหว่างที่ศิลปินระหว่างพำนักและทำงานที่เชียงใหม่ พ.ศ. 2532-2537

ผลงานช่วงระหว่าง พ.ศ. 2536-2537		
ลำดับที่	วัตถุ	รายละเอียด
1		ภาพผลงาน Lotus Sound Print photo paperขนาด 6x9ง

2	img001 img002	ภาพผลงาน Water มณเฑียร วาดลายคลื่นน้ำจากโคลนลงกระดาษติดตั้งบนผนัง ประกอบด้วยโอ่งน้ำแทนลักษณะความว่างในขณะที่คลื่นน้ำสื่อถึงการเกิดดับตามจิตวิญญาณตะวันออก
3		ภาพร่าง inside_outside ก่อนติดตั้งผลงานจริง หลังจากกลับจากโครงการ Arte Amazonas มณเฑียรได้แรงบันดาลใจรูปทรงของทรวงอก โดยใช้ภาชนะสำเร็จรูปเช่นฝาจุกต่างๆ แทนสัญลักษณ์ทรวงอก ติดตั้งเป็นผลงานศิลปะจัดวางที่สถาบันเกอเธ่
4		ตัวอย่างบาตรที่มณเฑียรเคยใช้ติดตั้งในผลงาน Drawing of the Mind, Training and the Bowl of the Mind 1993

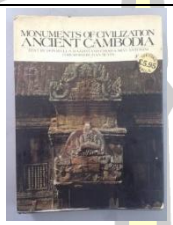
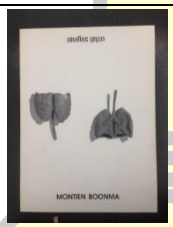
5		ตัวอย่างระฆังที่มณเฑียรเคยใช้ติดตั้งในผลงาน Lotus Sound 1992
6		ตัวอย่างชามที่พิมพ์รูปฟันกรามอายุต่างๆ ที่มณเฑียรใช้ติดตั้งในผลงาน A Pleasure of Being, Crying, Dying and Eating ที่สื่อถึงการบริโภคของมนุษย์ที่เกินพอดี
7		ภาพร่างผลงาน Wall Door Flour Project 1992 จากความสงสัยของมณเฑียรถึงโลกหลังความตาย การกรวดนิอุทศส่วนกุศลถึงผู้ตาย และการเสด็จจากสวรรค์ดาวดึงส์ของพระพุทธเจ้า
8		สูจิบัตรนิทรรศการ Arte Amazonas ที่สถาบันเกอเธ่ Arte Amazonas

		MONTIEN BOONMA at Goethe Institue June 4 - 27,1992
9		สูจิบัตรรวมผลงานมณเฑียร บุญมา ระหว่างปี 1990-1993 MONTIEN BOONMA Works : 1990-1993 25 Febuary - 22 March 1993 National Gallery
10		ภาพถ่ายผลงานจัดวาง The Pleasure of Being, Crying, Dying and Eating ติดตั้งที่หอศิลป์แห่งชาติเจ้าฟ้าปี1993 ระหว่างนั้น ผลงานได้ร่วงหล่นลงมาโดยไม่ได้ตั้งใจ

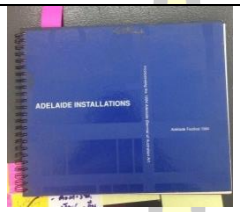
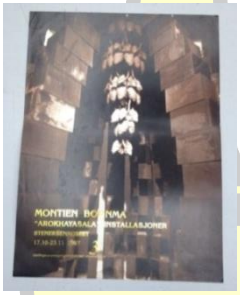
พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

		รายละเอียด ภาพร่างผลงาน ชุด ผนัง พื้น กำแพง พ.ศ. 2535-2536
		รายละเอียด ภาพร่างผลงาน ชุด ผนัง พื้น กำแพง พ.ศ. 2535-2536
		รายละเอียด ภาพร่างผลงาน ชุด ผนัง พื้น กำแพง พ.ศ. 2535-2536
ผลงานช่วงระหว่าง พ.ศ. 2537-2539		
ลำดับที่	วัตถุ	รายละเอียด
1	img002 img003 img006 - Copy	ภาพถ่ายขณะที่กำลังติดตั้งผลงาน Nature's Breath, Arokhayasala

2		ภาพเสก็ตช์ผลงาน House for Practicing the Mind ประกอบด้วยปอดและสมุนไพรพอกทับ ชิ้นงานเชิญให้คนดูมีปฏิสัมพันธ์ผ่านช่องที่ศิลปินเจาะไว้ขนาดเท่ากับหัวของผู้ชม เพื่อสามารถสูดกลิ่นสมุนไพรที่ฉาบลงบนปอดและผิวของงานที่ติดตั้งอยู่ภายใน มณเฑียรต้องการสื่อถึงสภาวะของการมีชีวิตอยู่ซึ่งปอดยังสัมพันธ์กับการหายใจอีกด้วย
3		ภาพถ่ายผลงานเสก็ตช์ Nature Breath ปี1995 และ House of Practising for Mind ในปีเดียวกัน เป็นช่วงเวลาที่มณเฑียรใช้ประติมากรรมปอดเป็นส่วนสำคัญในองค์ประกอบของผลงาน
4		ประติมากรรมปอด เป็นองค์ประกอบสำคัญในการติดตั้งผลงานของมณเฑียร เพราะปอดยังสัมพันธ์กับชีวิตและการหายใจ

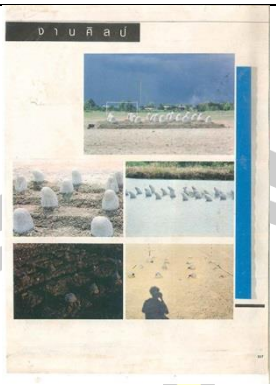
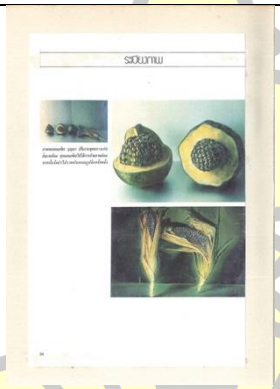
5		หนังสือจากชั้นหนังสือของมณเฑียร แสดงให้เห็นความสนใจเกี่ยวกับปราสาทหินแบบขอม และพัฒนาเป็นงานชุดอโรคยศาลาต่างๆที่รับแรงบันดาลใจมาจากปราสาทหิน
6		สูจิบัตรนิทรรศการที่มณเฑียร บุญมา ไปจัดแสดงที่อิสตันบูลเบนนาเล พ.ศ. 2539
7		สูจิบัตร Arokhayasala จัดแสดงที่ Stenersen Museum, Norway 17 October - 23 November 1997

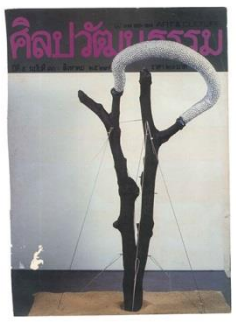
พหุน ปญฺ ฑิโต ชีวา

8		ภายใน-ที่ว่าง Melting Void จัดแสดง ที่มารศรีแกลเลอรี่ปี1998
9		Adelaide Installation 22 Feb. - 20 Mar. ,1994 Adelaide Biennial of Australian Art P.25
10		โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ AROKHAYASALA At Stenersen Museum 17 October - 23 November 1997

ตาราง 4 รายการกฤตภาคข่าว ระหว่าง พ.ศ. 2525-2540

เกี่ยวกับผลงานช่วงระหว่าง พ.ศ. 2525-2529		
ลำดับที่	วัตถุ	รายละเอียด

1		ภาพผลงานของมณเฑียร บุญมาชุด A New Civilization ราว พ.ศ. 2524-2525 จากคอลัมน์ งานศิลป์ (ไม่ระบุที่มา)
2		สัมภาษณ์ กล้องถ่ายรูปกับ มณเฑียร บุญมา และผลงานศิลปะของเขา โดยวนิช สุขสิริ (ไม่ระบุที่มา)
3		ภาพผลงานของมณเฑียร บุญมาชุด A New Civilization ราว พ.ศ. 2524-2525 จากคอลัมน์ ระเบียงภาพ นิตยสารสีสัน
4		บทความภัยทางวัฒนธรรม จากคอลัมน์ ศิลปวิจารณ์ หนังสือพิมพ์สยามรัฐรายสัปดาห์ไม่ระบุวันที่

5		ข่าวนิทรรศการกลุ่ม Culture in Danger ที่หอศิลป พีระศรี พ.ศ. 2525 (ไม่ระบุที่มา)
6		แผ่นพับการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยธนาคารกสิกรไทย พ.ศ. 2527
7		บทความภาพสะท้อนสังคม บทบาทหนึ่งของศิลปิน (ไม่ระบุที่มา)
8		ผลงานธรรมชาติในสภาวะแวดล้อมปัจจุบัน ของ มณเฑียร บุญมา บนปกนิตยสารศิลปวัฒนธรรม พ.ศ. 2527

9		ภาพข่าวนิทรรศการเดี่ยว เรื่องราวจากท้องทุ่งของ มณเฑียร บุญมา วันที่ 20 กรกฎาคม พ.ศ. 2532
10		ภาพข่าวนิทรรศการเดี่ยว เรื่องราวจากท้องทุ่งของ มณเฑียร บุญมา ใน หนังสือพิมพ์ Nation วันที่ 13 กรกฎาคม พ.ศ. 2532
11		ภาพข่าวนิทรรศการเดี่ยว เรื่องราวจากท้องทุ่งของ มณเฑียร บุญมา ใน หนังสือพิมพ์ Bangkok Post วันที่ 13 กรกฎาคม พ.ศ. 2532
12		ผลงานของมณเฑียร บุญมา ในคอลัมน์การเดินทางของ เส้นสี นิตยสารแพรว พ.ศ. 2532

13		คอลัมน์มณเฑียร บุญมา คืนกลับสู่ท้องทุ่ง นิตยสารสีสัน พ.ศ. 2532
14		ภาพข่าวนิทรรศการเดี่ยว เรื่องราวจากท้องทุ่งของ มณเฑียร บุญมา ใน หนังสือพิมพ์ วัฏจักรรายวัน วันที่ 11 กรกฎาคม พ.ศ. 2532
15		เรื่องราวจากท้องทุ่ง ผสาน จิตรกรรมและปะติมากรรม (ไม่ระบุที่มา)

ภาคผนวก ค

รายนามผู้ให้ข้อมูล ด้วยการสัมภาษณ์

1) สัมภาษณ์อภิสิทธิ์ หนองบัว
   วันที่ 6 กันยายน พ.ศ. 2562
   สถานที่ : คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2) สัมภาษณ์ ศ. เกียรติคุณพงศ์เดช ไชยคุตร
   วันที่ 24 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2563
   สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์

3) สัมภาษณ์ธัชชัย หงส์แพง

วันที่ 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2563

สถานที่ : คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

4) สัมภาษณ์ผดุงศักดิ์ คชสำโรง

วันที่ 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2563

สถานที่ : คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

5) สัมภาษณ์อุทิศ อติมานะ

ครั้งที่ 1 วันที่ 27 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2563

สถานที่: หลักสูตรการออกแบบสื่อและศิลปะ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ครั้งที่ 2 วันที่ 4 ตุลาคม พ.ศ. 2563

สถานที่: หลักสูตรการออกแบบสื่อและศิลปะ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

6) สัมภาษณ์นิพนธ์ ขันแก้ว

วันที่ 9 มีนาคม พ.ศ. 2563

สถานที่: HUAK SOCIETY จังหวัดขอนแก่น

7) สัมภาษณ์โชคชัย ตักโพธิ์

วันที่ 20 กรกฎาคม พ.ศ. 2563

สถานที่: คอกควายสตูดิโอ อุบลราชธานี

8) สัมภาษณ์มิตร ใจอินทร์

วันที่ 27 กันยายน พ.ศ. 2563

สถานที่: สตูดิโอ สันกำแพง

9) สัมภาษณ์ไพศาล ธีระพงศ์วิษณุพร

วันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2563

สถานที่: ริเว่อร์ ซิตี้ กรุงเทพ

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาคผนวก ง

เครื่องมือในการเก็บข้อมูลการวิจัย

วัน/เดือน/ปี.....ที่สัมภาษณ์

แบบสัมภาษณ์ลงพื้นที่รวบรวมข้อมูล
หัวข้อวิจัย: มณเฑียร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล
ผู้วิจัย นายวรเทพ อรรคบุตร
หลักสูตร ศศ.ม. สาขาวิชาการวิจัยและสร้างสรรค์ศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ชุดคำถามเกี่ยวกับ ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อผู้ให้ข้อมูล.....เพศ.....อายุ..... .....ปี
ที่อยู่.....เบอร์โทรศัพท์..... .....
กลุ่มอาชีพ.....ตำแหน่ง.....ความเชี่ยวชาญ
.....

.....สังกัด .....
.....การติดต่อ.....โทศัพท์.....อีเมล

1.ความเกี่ยวข้องกับมณเฑียร บุญมา

1.1 ท่านเกี่ยวข้องกับมณเฑียร บุญมา อย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

1.2 ช่วงระยะเวลาที่ท่านเกี่ยวข้องกับมณเฑียร บุญมา

หัวข้อ	คะแนน					
	มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด	ไม่มี ไม่ขอออกความเห็น
	(5)	(4)	(3)	(2)	(1)	(0)
วิทยาลัยเพาะช่าง						
ทำงานที่หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร						
สอนที่วิทยาลัยช่างศิลป์						
รวมตัวกับศิลปินตั้งกลุ่มไวท์						

เรียนต่อปริญญาโทศิลปากร						
ไปศึกษาต่อที่ Ecole de Beaux ‘Art						
กลับมาใช้ทุนที่เชียงใหม่						
กลับมาเฝ้าภรรยา และลูกที่กรุงเทพ						
แสดงงานนานาชาติตั้งแต่ชุด Temple of The Mind จนถึง Arokhayasala						
ผลงานชุด House of Hope						
ถูกวินิจฉัยว่าเป็นมะเร็งและเสียชีวิตเมื่อเดือนสิงหาคม 2543						

1.3 ความเกี่ยวข้อง กับมณเฑียร ส่งผลอย่างไรต่อวิชาชีพของท่าน

.....

.....

.....

.....

1.4 ความเกี่ยวข้อง กับมณเฑียร ส่งผลอย่างไรต่อความเข้าใจศิลปะของท่าน

.....

.....

.....

.....

2) **ชุดคำถามเกี่ยวกับ** ความเห็นของผู้ให้สัมภาษณ์ บริบทและสภาพสังคม ในขอบเขตระยะเวลาที่ทำการศึกษาผลงาน

2.1 ในช่วงระหว่างปลายคริสต์ทศวรรษ 1980 ถึงต้นคริสต์ทศวรรษ 1990 ผู้ให้ข้อมูลทำอะไรอยู่

.....

.....

.....

.....

2.2 บริบทสภาพสังคม สิ่งแวดล้อม และเทคโนโลยีในขณะนั้น (ปลายคริสต์ทศวรรษ 1980 ถึงต้นคริสต์ทศวรรษ 1990) มีผลต่อการใช้ชีวิตของผู้ให้ข้อมูลอย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

3) ชุดคำถามเกี่ยวกับ การประเมิน และทราบความคิดเห็น ของผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับผลงานของมณเฑียร บุญมา

3.1 ท่านเคยได้ยิน หรือพบเห็น ผลงานของศิลปินมณเฑียร บุญมา จากช่องทางของสื่อใดอย่างไร

หัวข้อ	คะแนน					
	มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด	ไม่มี ไม่ขอออก ความเห็น

	(5)	(4)	(3)	(2)	(1)	(0)
สูจิบัตร นิทรรศการ						
ตำรา หนังสือเรียน						
วารสาร นิตยสาร						
ข่าว หนังสือพิมพ์						
บทวิจารณ์						
มีผู้แนะนำ						
ผลงานสะสมถาวรใน พิพิธภัณฑ์						
นิทรรศการหมุนเวียน						
เวบไซต์ เอกสาร ข้อมูล ออนไลน์						

ความคิดเห็นเพิ่มเติม

.....

.....

.....

.....

3.2 ท่านรู้จักผลงานชุดใดของมณเฑียรบุญมาบ้าง

หัวข้อ	คะแนน					
	มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด	ไม่มี ไม่ขอออกความเห็น
	(5)	(4)	(3)	(2)	(1)	(0)
ยุคกฎเกณฑ์ของสังคม (2521)						
Symbiosis ทดลองในสนามฟุตบอลวิทยาลัยช่างศิลป์ (2525)						
เรื่องราวจากท้องทุ่ง (2532-2533)						
ไทยไทย (2533-2534)						
ผลงานเดี่ยวนอกประเทศครั้งแรก The Pagoda and						

Cosmos drawn with earth ที่ญี่ปุ่น (2534-35)						
ศาลาแห่งสติ รูม (2537)						
อโรคยศาลา (2540)						
บ้านแห่งความหวัง (2541)						

ความคิดเห็นเพิ่มเติม

.....

.....

.....

.....

3.3 ท่านเข้าใจ เนื้อหา แนวคิดในผลงานของศิลปินมณเฑียร บุญมา ยุคใด มากน้อยอย่างไร

หัวข้อ	คะแนน					
	มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด	ไม่มี ไม่ขอออกความเห็น
	(5)	(4)	(3)	(2)	(1)	(0)
ยุคกฎเกณฑ์ของสังคม (2521)						

Symbiosis ทดลองในสนามฟุตบอลวิทยาลัยช่างศิลป์ (2525)						
เรื่องราวจากท้องทุ่ง (2532-2533)						
ไทยไทย (2533-2534)						
ผลงานเดี่ยวนอกประเทศครั้งแรก The Pagoda and Cosmos drawn with earth ที่ญี่ปุ่น (2534-35)						
ศาลาแห่งสติ รูม (2537)						

อโรคยศาลา (2540)						
บ้านแห่งความหวัง (2541)						

ความคิดเห็นเพิ่มเติม

.....

.....

.....

.....

3.4 ความเห็นต่อบริบท สภาพสังคม ในช่วงระยะเวลาที่ทำการศึกษาผลงาน (ปลายพุทธทศวรรษ 2520-กลางพุทธทศวรรษ)

3.4.1 ท่านรู้สึกและคิดเห็นว่าช่วงของการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว สิ่งใด สภาพแวดล้อมในด้านใดส่งผลต่อตัวท่าน ในการใช้ชีวิต ทัศนคติ การดำเนินวิชาชีพ

หัวข้อ	คะแนน					
	มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด	ไม่มี ไม่ขอออกความเห็น
	(5)	(4)	(3)	(2)	(1)	(0)
โลกาภิวัตน์						
การเกิดเมือง						
อิทธิพลวัฒนธรรมสินค้าตะวันตก						
โอกาสทางวิชาชีพ						

สภาพแวดล้อมทางกายภาพ						
เศรษฐกิจ						
เทคโนโลยี						
การเมือง						

ความคิดเห็นเพิ่มเติม

.....

.....

.....

.....

3.4.2 บริบทสภาพสังคม สิ่งแวดล้อม และเทคโนโลยีในขณะนั้น (ปลายคริสต์ทศวรรษ 1980 ถึงต้นคริสต์ทศวรรษ 1990) สะท้อนหรือส่งผลต่อการทำความเข้าใจ ทัศนคติในทำงานของผู้ให้ข้อมูลอย่างไร

.....

.....

.....

.....

3.4.3 บริบทสภาพสังคม สิ่งแวดล้อม และเทคโนโลยีในขณะนั้น (ปลายทศวรรษ 1980 ถึงต้นทศวรรษ 1990) สะท้อนอยู่ในผลงานศิลปะของมณเฑียร บุญมา ในประการใดบ้าง

.....

.....

.....

.....

4) ชุดคำถามเกี่ยวกับความเข้าใจเกี่ยวกับประเด็นท้องถิ่นนิยม

3.1 ภาพแทนของท้องถิ่นนิยมในทัศนะของท่าน

3.1.1 ภาพแทนท้องถิ่น ในศิลปะร่วมสมัยของท่านคืออะไร

3.1.2 ศิลปะร่วมสมัยจำเป็นต้องนำเสนอ ภาพแทนอัตลักษณ์ของท้องถิ่นหรือไม่

พหุน ปณ ศรี ชีเว

5) ชุดคำถามเกี่ยวกับ ภาพตัวแทนท้องถิ่น ในผลงานของมณเฑียร บุญมา

5.1 ท่านรู้จักคำว่าภาพตัวแทนหรือไม่ ภาพตัวแทนในทัศนะของท่าน คืออะไร

5.2 ภาพตัวแทนท้องถิ่น ในผลงานของมณเฑียร บุญมา คือรูปทรงอะไร ในทัศนะของท่าน

หัวข้อ	คะแนน					
	มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด	ไม่มี ไม่ขอออกความเห็น
	(5)	(4)	(3)	(2)	(1)	(0)
รอยกำมือดินเผา						
จอบ เสียม						
คลื่นน้ำ						
ดินแดง						
กระดาษสา						
เจดีย์						
เขาสัตว์						
กระสอบข้าว						
ฟางข้าว						
สุ่มไก่						
เครื่องมือหาปลา						

อื่นๆ หรือ ความคิดเห็นเพิ่มเติม

.....

.....

.....

.....

5.3 ในผลงานของมณเฑียร บุญมา มีแง่มุมของท้องถิ่นอะไรบ้าง ในทัศนะของท่าน

หัวข้อ	คะแนน					
	มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด	ไม่มี ไม่ขอออกความเห็น
	(5)	(4)	(3)	(2)	(1)	(0)
ความสงบ						
เศรษฐกิจแบบยังชีพ (subsistent economy)						
ธรรมชาติ						
ความอุดมสมบูรณ์						
ชีวิตชนบท						
กิจกรรมในท้องไร่ท้องนา						
ความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติ						
การยึดมั่นในประเพณี						
หลักศาสนาพุทธ						
การเปลี่ยนแปลงไปเป็นอุตสาหกรรม						

การ เปลี่ยนแปลง ไปเป็นเมือง						

อื่นๆ หรือ ความคิดเห็นเพิ่มเติม

.....

.....

.....

.....

6. ชุดคำถาม เกี่ยวกับทัศนะต่อวิชาชีพศิลปินในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย กับศิลปะร่วมสมัยโลก

6.1) ผลงานของมณเฑียรบุญมาที่โดดเด่น หรือเป็นปัจจัยความสำเร็จ (success factor) ในทัศนะผู้ให้ข้อมูล

6.1.1 ด้านรูปแบบ ได้แก่อะไรบ้าง เพราะอะไร

6.1.2 ด้านเนื้อหา ได้แก่อะไรบ้าง เพราะอะไร

6.1.3 ด้านความคิดและปรัชญา ได้แก่อะไรบ้าง เพราะอะไร

6.1.4 ด้านการบุกเบิก สร้างนวัตกรรมทางศิลปะ ได้แก่อะไรบ้าง เพราะอะไร

6.2) สิ่งบ่งชี้ (indicator) ความเป็นท้องถิ่นไทยในผลงานของศิลปิน

6.2.1) สิ่งบ่งชี้ในเชิงวัสดุ มีหรือไม่อย่างไร

6.2.2) สิ่งบ่งชี้ในเชิงรูปแบบ มีหรือไม่อย่างไร

6.2.3) สิ่งบ่งชี้ในเชิงเนื้อหา มีหรือไม่อย่างไร

6.2.4) สิ่งบ่งชี้ในเชิงความคิดและปรัชญา มีหรือไม่อย่างไร

6.2.5) ภาพตัวแทนความเป็นท้องถิ่นไทย ในผลงานของศิลปินมณเฑียร บุญมา ในภาพรวมเป็นอย่างไร มีหรือไม่ หากมีคืออะไร และอย่างไร

7) **ชุดคำถามเกี่ยวกับ** ศิลปะร่วมสมัยกับความเป็นไทย

7.1) ความเป็นไทยเป็นสิ่งจำเป็นในศิลปะร่วมสมัยไทยหรือไม่ หากจำเป็น จำเป็นเพราะอะไร และอย่างไร

7.2) สิ่งที่นิยาม (define) และแสดง (manifest) ให้เห็นความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัย คืออะไรบ้าง มีหรือไม่หากมี คืออะไร มีอย่างไร

7.3) มีปัจจัยอื่นหรือไม่นอกจากความเป็นไทย ที่ชี้นำทางสู่ความสำเร็จและการยอมรับศิลปะร่วมสมัยไทยในเวทีศิลปะโลก คืออะไรบ้าง มีหรือไม่ หากมี คืออะไร มีอย่างไร

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายวรเทพ อรรคบุตร	
วันเกิด	วันที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2519	
สถานที่เกิด	จังหวัดศรีสะเกษ	
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 581 ซอยจรัญสนิทวงศ์ 89 แขวงบางอ้อ เขตบางพลัด กรุงเทพมหานคร รหัสไปรษณีย์ 10170	
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2536	มัธยมศึกษาตอนปลาย การศึกษานอกโรงเรียน จังหวัดขอนแก่น
	พ.ศ. 2543	ปริญญาศิลปบัณฑิต (ศบ.) สาขาภาพพิมพ์ ทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
	พ.ศ. 2564	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาวิชาการวิจัยและสร้างสรรค์ศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ทุนวิจัย	พ.ศ. 2542	ทุนภูมิพล ประเภทส่งเสริมการศึกษา มหาวิทยาลัยศิลปากร
	พ.ศ. 2558	ทุนวิจัยจากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว