ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต : กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน

ปริญญานิพนธ์

ของ

ณัฐนนต์ สิปปภากุล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย

สิงหาคม 2554

ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต : กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน

ปริญญานิพนธ์

ของ

ณัฐนนต์ สิปปภากุล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย

สิงหาคม 2554

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต : กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน

บทคัดย่อ

ของ

ณัฐนนต์ สิปปภากุล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย

สิงหาคม 2554

ณัฐนนต์ สิปปภากุล. (2554). *ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต : กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน*. ปริญญานิพนธ์ *ศศ.ด.* (ศิลปวัฒนธรรมวิจัย). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ, รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, รองศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย.

การศึกษาวิจัยนี้ เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวัตถุประสงค์ คือ 1) เพื่อศึกษากระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน ผ่านผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิต ในบริบทของท้องถิ่นอีสาน รัฐชาติ และโลกาภิวัตน์ ที่มีผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน 2) เพื่อศึกษาปฏิสัมพันธ์ระหว่างปัจเจกศิลปินและกลุ่มศิลปิน ที่มีผลต่อกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน ผลการศึกษาพบว่า ปัจจัยที่มีผลต่อกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน มี 3 ประการ คือ

ประการแรกคือ “**ท้องถิ่นอีสาน**” พบว่า ปัจเจกภาพในฐานะอัตลักษณ์ของศิลปินได้ถูกสร้างด้วยกระบวนการทางสังคม คือความเป็นท้องถิ่นอีสาน ที่ทับซ้อนกับเทคนิควิธีการแบบสมัยใหม่เป็นผู้หยิบยื่นให้

ประการที่สองคือ “**รัฐชาติไทย**” มี 2 ปัจจัย คือ ***ปัจจัยแรก*** คือ **สถาบันการศึกษา** พบว่า ปัจเจกภาพของศิลปินอีสาน ส่วนใหญ่ถูกสร้างด้วย “**กระบวนการสังคมแบบปฏิสัมพันธ์ลูกโซ่**” ดังจะเห็นได้จากปรากฏการณ์การเลียนแบบอุดมการณ์ “ศิลปะเพื่อชีวิต” โดยมีทวี รัชนีกร เป็นแม่แบบ (Master) และส่งต่อกระบวนการสืบทอดอัตลักษณ์ให้กับบรรดาลูกศิษย์ จนกลายเป็น “***ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตสกุลโคราช***” และ ***ปัจจัยที่สอง*** คือ **ปัจจัยทางด้านการเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม** พบว่า ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของศิลปินอีสาน ได้ปรากฏขึ้นชัดเจนในช่วงเหตุการณ์รุนแรงทางการเมือง14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 หลังจากนั้น เมื่อสถานการณ์ทางการเมืองคลี่คลายลง ปัจเจกภาพจึงได้แปรเปลี่ยนไปตามบริบทของสังคมและสิ่งแวดล้อม

ประการที่สามคือ “**โลกาภิวัตน์**” พบว่า ศิลปินอีสานได้พัฒนาตัวเองให้เคลื่อนไหวไปกับคลื่นของกระแสโลกาภิวัตน์ ด้วยการมีปฏิสัมพันธ์กับกลุ่มศิลปินนอกพื้นที่ ทั้งในกรุงเทพฯและต่างประเทศ ก็เพื่อจะยกตัวตนให้เป็นที่รู้จักไปสู่โลกศิลปะหลังสมัยใหม่ในวงกว้าง

สรุปผล ศิลปินอีสานมีการปรับตัวแบบผสมผสานระหว่างความเป็นตะวันตกและตะวันออก ด้วยการนำเอาความเป็นท้องถิ่นอีสานและหลักปรัชญาจากคำสอนของพุทธศาสนา ไปเชื่อมโยงกับรูปแบบศิลปะของตะวันตก จึงนับว่าเป็นการรอมชอม เพื่อรักษาความเป็นตัวตน (เรา) และความเป็นคนอื่น (เขา) นั่นเอง

VISUAL ART FOR LIFE'S SAKE : CONSTRUCTING IDENTITIES OF ESAN ARTISTS

AN ABSTRACT

BY

NATDHNOND SIPPAPHAKUL

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the

Doctor of Arts Degree in Arts and Culture Research

at Srinakharinwirot University

August 2011

Natdhnond Sippaphakul. (2011). *Visual art for life's sake : Constructing identities of Esan artists.* Dissertation, D.A. (Arts and Culture Research). Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Prof. Dr. Wiroon Tungcharoen, Assoc. Prof. Phrit Suppasetsiri, Assoc. Prof. Amnaj Yensabai.

This study research is a qualitative research with the following objectives;
1) To study the process of constructing identities of Northeastern or Esan artists through their works of visual art for life's sake. This deals with Esan localization, nation state and globalization which influence the process of constructing identities of Esan artists.
2) To study the interaction of individual artist and groups of artists who made influence on the process of constructing identities of Esan artists. The result reveals 3 points that influence the process. They are as follows;

The first point is "**Esan Localization**". It is found that being a unique artist with an identity is constructed by social process. This means being Esan region has mixed up with modern technique methods provided.

The second point is "**Thai Nation State**" which contains 2 factors. The **first factor** is educational institute. It is found that the uniqueness of most Esan artists is mostly constructed by "**social process of linking interaction**". As we can see the phenomenon of ideal imitation "art for life's sake" by Tawee Rajaneekorn who is the master. This transfers the process and it inherits identities to students. Then it becomes "**visual art for life's sake of Korat school**". The **second factor** concerns with **politics, society and environment**. It is noted that the visual art for lives of the Esan artists apparently appeared during the political crisis period of 14 October 1973 and 6 October 1976. Soon after the political situation was calm down, the uniqueness changed according to the society and environment.

The third point is “Globalization”. It is obvious that Esan artists have developed themselves along the movement of globalization trends. They have interaction with some groups of artists in outer location, in Bangkok and overseas. They have a purpose to promote themselves to be known in the area of post-modern arts in wider areas.

In conclusion, Esan artists adjusted themselves by mixing Western and Eastern styles. They took Esan localization and some philosophies of the Buddha’s teaching to link with the Western patterns. So the compromise keeps maintaining their identities.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต : กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน

ของ

ณัฐนนต์ สิปปภากุล

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.สมชาย สันติวัฒนกุล)
วันที่..... เดือน กรกฎาคม พ.ศ. 2554

คณะกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์

..... ประธาน
(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

..... ประธาน
(ศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)

..... กรรมการ
(อาจารย์ ดร.ภัทธิรา ธีรสวัสดิ์)

ประกาศคุณูปการ

ข้าพเจ้าขอกราบนอบน้อมต่อองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า พระปัจเจกพุทธเจ้า พระโพธิสัตว์ และพระอรหันตสาวกทุกท่านที่ทำให้ข้าพเจ้าเกิดมาอยู่ภายใต้ร่มบวรแห่งพระพุทธศาสนา และมีกำลังใจสูงสุดในการทำปริญญานิพนธ์ในครั้งนี้ ตลอดจนต้องขอขอบพระคุณผู้ที่เกี่ยวข้องทุกท่านเป็นอย่างยิ่ง ที่ทำให้ปริญญานิพนธ์ของข้าพเจ้าสำเร็จลงได้ด้วยดี

ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณคณาจารย์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒทุกท่าน ที่ให้การอบรมสั่งสอน ศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์ ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ รองศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวุฒิ ปัดไธสง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ฉลิมพล งามสุทธิ และคณาจารย์พิเศษจากหลายสถาบัน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทวีศิลป์ สืบวัฒนะ อาจารย์จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์ รองศาสตราจารย์ ดร.ชยันต์ วรรธนะภูติ ศาสตราจารย์ ดร.สันติ เล็กสุขุม ศาสตราจารย์กิตติคุณ ปรีชา ช้างขวัญยืน ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ศาสตราจารย์ ดร.รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ รองศาสตราจารย์ ดร.อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ และอาจารย์ศิรินันท์ เสนาขันธ์

ขอขอบพระคุณคณะกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์เป็นอย่างยิ่ง ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ ประธานกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ และรองศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ และขอขอบพระคุณคณะกรรมการเพิ่มเติมในการสอบปริญญานิพนธ์ ศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์ ประธานกรรมการสอบ รองศาสตราจารย์สมศักดิ์ ชวาลาวัณย์ อาจารย์ ดร.ภัทธิรา ธีรสวัสดิ์ กรรมการสอบ

ขอขอบพระคุณศิลปินอีสาน ทวี รัชนีกร โชคชัย ตักโพธิ์ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ สนาม จันทร์เกาะ สุรพล ปัญญาวชิระ เกียรติการุณ ทองพรมราช วัฒนา ป้อมชัย และผู้ที่ให้ข้อมูลในการทำวิจัยในครั้งนี้ทุกท่าน และขอขอบคุณเจ้าหน้าที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ คุณอัมพวัลย์ วิศวธีรานนท์ คุณศิริศศิธร กัญโส และเพื่อนนิสิตปริญญาเอกสาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย รุ่น 1 ทุกท่าน

ท้ายสุดขอขอบคุณภรรยาและบุตรชายที่คอยให้กำลังใจ และที่สุดขอกราบขอบพระคุณบิดาและมารดาผู้เป็นพระอรหันต์ที่ให้กำเนิดตลอดจนการเลี้ยงดูและให้การศึกษา จนสามารถประสบความสำเร็จและมีชีวิตที่ดีมาจนถึงทุกวันนี้

ณัฐนนต์ สิปปภากุล

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	**บทนำ**	1
	ความสำคัญและที่มาของการวิจัย	1
	คำถามการวิจัย	11
	วัตถุประสงค์ของการวิจัย	11
	ขอบเขตของการวิจัย	11
	นิยามศัพท์	12
	กรอบแนวคิดในการวิจัย	12
	ระเบียบวิธีวิจัย	14
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	15
2	**เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	16
	แนวคิดและทฤษฎี	16
	อัตลักษณ์ (Identity)	16
	อัตลักษณ์ : ปัจเจกภาพในแนวคิดสมัยใหม่	17
	ปัจเจกภาพในสังคมวิทยา	17
	ปัจเจกภาพในปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์	18
	ปัจเจกภาพในทางมานุษยวิทยา	20
	แนวคิดหลังสมัยใหม่	21
	ปัจเจกสภาพในแนวคิดหลังสมัยใหม่	25
	ผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	29
	กระบวนการศิลปะเพื่อชีวิตสากล	41
	กระบวนการศิลปะเพื่อชีวิตในประเทศไทย	43
	จิตร ภูมิศักดิ์ ต้นธารศิลปะเพื่อชีวิตในประเทศไทย	44
	ช่วงเวลาแห่งความเงียบงันของศิลปะเพื่อชีวิต	46
	ช่วงเวลาแห่งการแสวงหาคำตอบ	48
	การเสนอบทบาทที่โดดเด่นของศิลปะเพื่อชีวิต	50

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

2 (ต่อ)

การพรางตัวของศิลปินเพื่อชีวิต..... 52

ช่วงเวลาแห่งเสรีภาพ..... 52

ศิลปะสร้างสรรค์สังคม..... 54

3 **ศิลปะร่วมสมัยในภาคอีสานภายใต้รัฐชาติไทย**..... 58

สังคมและวัฒนธรรมอีสานภายใต้ความเป็นรัฐชาติไทย..... 58

ศิลปศึกษาและศิลปกรรมศาสตร์ในภาคอีสาน..... 60

กลุ่มศิลปินร่วมสมัยในภาคอีสาน..... 67

ศิลปินอีสานภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์..... 72

ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในภาคอีสาน..... 75

อุดมการณ์และศิลปะเพื่อชีวิตในภาคอีสาน..... 78

4 **กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของปัจเจกศิลปิน**..... 82

ปัจเจกศิลปิน..... 83

ทวี รัชนีกร..... 83

โชคชัย ตักโพธิ์..... 87

สนาม จันทร์เกาะ..... 88

สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์..... 90

สุรพล ปัญญาวชิระ..... 91

เกียรติการุณ ทองพรมราช..... 92

วัฒนา ป้อมชัย..... 93

สถาบันการศึกษา : ปัจจัยที่ส่งผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน..... 95

ทวี รัชนีกร..... 95

นักศึกษาศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบการศึกษา..... 95

ความเป็นครูศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบราชการ..... 98

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ

โชคชัย ตักโพธิ์..... 100

นักศึกษาศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบการศึกษา..... 100

ความเป็นครูศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบราชการ..... 105

สนาม จันทร์เกาะ..... 106

นักศึกษาศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบการศึกษา..... 106

ความเป็นครูศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบราชการ..... 108

สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์..... 109

นักศึกษาศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบการศึกษา..... 109

ความเป็นครูศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบราชการ..... 111

สุรพล ปัญญาวชิระ..... 113

นักศึกษาศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบการศึกษา..... 113

ความเป็นครูศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบราชการ..... 114

เกียรติการุณ ทองพรมราช..... 116

นักศึกษาศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบการศึกษา..... 116

ความเป็นครูศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบราชการ..... 117

วัฒนา ป้อมชัย..... 118

ประติมากรดินเผา : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยการศึกษาแบบนอกระบบ..... 118

5 **กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ : ปฏิสัมพันธ์ทางสังคม**..... 121

ปฐมบททัศนศิลป์เพื่อชีวิตในภาคอีสาน..... 121

ยุคแสวงหา..... 125

ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต ยุค 14 ตุลาคม 2516 - 6 ตุลาคม 2519..... 127

แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย..... 128

แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยภาคอีสาน..... 135

การอำพรางตัว..... 139

ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในช่วงเวลาแห่งเสรีภาพ..... 141

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

5 (ต่อ)

ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย..... 144

ศิลปินอีสาน..... 147

ทวี รัชนีกร..... 147

โชคชัย ตักโพธิ์..... 168

สนาม จันทร์เกาะ..... 187

สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์..... 203

เกียรติการุณ ทองพรมราช..... 217

วัฒนา ป้อมชัย..... 227

ศิลปินกลุ่มเดินดิน..... 239

สรุปปัจจัยที่ส่งผลต่อกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน..... 243

ศิลปินเพื่อชีวิต : อัตลักษณ์ภายใต้ความเป็นท้องถิ่นอีสาน..... 243

ศิลปินเพื่อชีวิต : อัตลักษณ์ภายใต้รัฐชาติไทย..... 247

ศิลปะสะท้อนสังคม : อัตลักษณ์ภายใต้โลกาภิวัตน์..... 252

6 **สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ**..... 260

สรุปผลการวิจัย..... 260

อภิปรายผล..... 265

ข้อเสนอแนะ..... 269

บรรณานุกรม..... 270

ประวัติย่อผู้วิจัย..... 279

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1 ทวี รัชนีกร. **เด็กสาวชนบท**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2510..... 123
2 ทวี รัชนีกร. **ปีศาจเผด็จการ**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2510..... 124
3 โชคชัย ตักโพธิ์. **คัตเอาท์การเมือง**. โปสเตอร์. ปี 2518..... 131
4 โชคชัย ตักโพธิ์. **คัตเอาท์การเมือง**. โปสเตอร์. ปี 2518..... 132
5 โชคชัย ตักโพธิ์. **ก่อนและหลัง 6 ตุลา19**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2519..... 133
6 โชคชัย ตักโพธิ์. **รันทด**. สีน้ำบนกระดาษ. ปี 2515..... 134
7 ชคชัย ตักโพธิ์. **ใบหน้ากาล**. ภาพพิมพ์. ผลงานสูญหายใน ปี พ.ศ. 2519..... 135
8 สุรพล ปัญญาวชิระ. **ภาพศิลปะคัตเอาท์การเมืองเดือนตุลา 2518**..... 137
9 ทวี รัชนีกร. **ในสังคมแห่งความหวาดกลัว**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2520 140
10 ทวี รัชนีกร. **ลิเกตัวแม่**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2537..... 142
11 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **ทุนนิยม 1**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2537..... 143
12 สุรพล ปัญญาวชิระ. **เรื่องเก่าๆในยุคปฏิวัติเขียว**. สื่อผสม. ปี 2537..... 143
13 เลอพงษ์ พุฒิชาติ. **ประชาธิปไตยไทย**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2537..... 144
14 จักรี หาญสุวรรณ. **สวนทาง 2**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2537..... 144
15 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **ดิ้นหาอิสรภาพ**. วาดเส้น. ปี 2537..... 145
16 นิคม กุบแก้ว. **นักสู้ผู้โดดเดี่ยว**. ภาพพิมพ์ไม้. ปี 2537..... 145
17 วัฒนา ป้อมชัย. **คนตีกลอง**. รูปปั้นดินเผา. ปี 2537..... 146
18 ทวี รัชนีกร. **เอ็นจอยไทยแลนด์**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2526..... 148
19 ทวี รัชนีกร. **สินค้าส่งออก**. ไม้ฉำฉาและไม้แกะปิดทอง. ปี 2539 151
20 ทวี รัชนีกร. **คน**. แกะไม้ประกอบหอยและหิน. ปี 2542..... 153
21 ทวี รัชนีกร. **ปากหอยปากปู**. แกะไม้ประกอบหอยและหิน. ปี 2545..... 153
22 ทวี รัชนีกร. **ยายไฮ**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2547..... 155
23 ทวี รัชนีกร. **หัวหกก้นขวิด**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2541..... 156
24 ทวี รัชนีกร. **ไม่มีตัวเลือก**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 150x190 ซ.ม. ปี 2541..... 157
25 ทวี รัชนีกร. **ตัวใครตัวมัน**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 185x155 ซ.ม. ปี 2550..... 165
26 ทวี รัชนีกร. **เมนูอาหารที่พัทยา**. สีน้ำบนกระดาษข่อย. 76x56 ซ.ม. ปี 2542.....159

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ **หน้า**

27 ทวี รัชนีกร. **แม่มูลยั่งยืน**. สีน้ำบนกระดาษข่อย. ปี 2545..... 160

28 ทวี รัชนีกร. **เป็นปลื้ม**. แกะไม้ หิน เซรามิก. ปี 2547..... 161

29 ทวี รัชนีกร. **เห็นกงจักรเป็นดอกบัว**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2546..... 162

30 ทวี รัชนีกร. **ฝูงเปรต**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2550..... 163

31 ทวี รัชนีกร. **นรกขุมที่ 15 หน้าตาพิลึกพิลั่น**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2550-2551..... 163

32 ทวี รัชนีกร. **อนันตนรก**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552..... 164

33 ทวี รัชนีกร. **อนันตนรก 2**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552..... 165

34 ทวี รัชนีกร. **ชูชกท้องแตก**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552..... 166

35 ทวี รัชนีกร. **คนเสื้อแดง**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2553..... 177

36 โชคชัย ตักโพธิ์. **ไม้ค้ำ "คนชายแดน"** สื่อผสม. ปี 2537..... 169

37 โชคชัย ตักโพธิ์. **รูปทรงไข่ใบหน้ากาล ปีน จอบขุดดิน จุดนั้น**. สื่อผสม. ปี 2541.. 170

38 โชคชัย ตักโพธิ์. **อยู่ในกล่อง กรอบ**. สื่อผสม. ปี 2545..... 172

39 โชคชัย ตักโพธิ์. **ความขัดแย้งบวก**. สื่อผสม. ปี 2540..... 173

40 โชคชัย ตักโพธิ์. **ท้องทุ่ง เมล็ดข้าว**. สื่อผสม. ปี 2541..... 174

41 โชคชัย ตักโพธิ์. **คนอีสาน ดอกจาน บานหน้าแล้ง**. สีน้ำบนกระดาษ. ปี 2535..... 175

42 โชคชัย ตักโพธิ์. **ลูกยางนา หน้าคน**. สีน้ำบนกระดาษ. ปี 2548..... 176

43 โชคชัย ตักโพธิ์. **ผาพยนต์**. สีน้ำบนกระดาษ. ปี 2549..... 17

44 โชคชัย ตักโพธิ์. **เมล็ดข้าว**. สีน้ำ ตะเกียบ บนกระดาษขยำ. ปี 2549..... 178

45 โชคชัย ตักโพธิ์. **กาเหยียบช้าง**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2540..... 182

46 โชคชัย ตักโพธิ์. **เดินจงกรม**. เครยอง. ปี 2543..... 183

47 โชคชัย ตักโพธิ์. **วัดหนองป่าพง**. เครยอง ดินสอถ่าน. ปี 2545..... 184

48 โชคชัย ตักโพธิ์. **วัดหนองป่าพง**. หมึกและสีน้ำบนกระดาษ. ปี 2553..... 185

49 สนาม จันทร์เกาะ. **สาวน้อยกับเครื่องดนตรี**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2529..... 187

50 สนาม จันทร์เกาะ. **กระติบข้าว**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2534..... 188

51 สนาม จันทร์เกาะ. **ศรี ศรี อีสาน**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2541..... 189

52 สนาม จันทร์เกาะ. **กึ๋นคนปี 2000**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2542..... 190

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ **หน้า**

53 สนาม จันทร์เกาะ. **ศิวนาฏราชบนถนนราชดำเนิน**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2543..... 191

54 สนาม จันทร์เกาะ. **นารายณ์บรรทมสินธุ์**. วาดเส้น. ปี 2543..... 192

55 สนาม จันทร์เกาะ. **ตะวันออกพบตะวันตก**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2544..... 192

56 สนาม จันทร์เกาะ. **ร่องรอยแห่งอดีต**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2546..... 193

57 สนาม จันทร์เกาะ. **อมิตพุทธ**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2550..... 194

58 สนาม จันทร์เกาะ. **มาลีรีน มอนโร**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552..... 195

59 สนาม จันทร์เกาะ. **โมนาลิซ่า** สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552..... 195

60 สนาม จันทร์เกาะ. **หม้ายกือเซะ**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552..... 196

61 สนาม จันทร์เกาะ. **มือตบตีนตบ**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552..... 297

62 สนาม จันทร์เกาะ. **ขอที่ยืนบนโลกด้วยคน**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552..... 298

63 สนาม จันทร์เกาะ. **หุ่นไล่กา**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552..... 199

64 สนาม จันทร์เกาะ. **โลกร้อน**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552..... 200

65 สนาม จันทร์เกาะ. **หิมะตกที่พนมรุ้ง**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2553..... 200

66 สนาม จันทร์เกาะ. **แม่น้ำโขง**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2553..... 201

67 สนาม จันทร์เกาะ. **พุทธทาสภิกขุ**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2539..... 202

68 สนาม จันทร์เกาะ. **หลวงพ่อพุธ**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2543..... 202

69 สนาม จันทร์เกาะ. **หลวงปู่มั่น ภูริทัตโต**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2544..... 203

70 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **สงคราม**. วาดเส้นบนกระดาษ. 76x56 ซ.ม. ปี 2528..... 204

71 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **บทกวีในภาพเขียน**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2530..... 205

72 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **ไง่เขียด**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2535..... 206

73 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **สิ้นป่า**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2535..... 207

74 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **แผ่นดินแล้ง**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2541..... 208

75 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **ชีวิตอีสาน**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2544..... 208

76 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **บ้านนาปัจจุบัน**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2545..... 209

77 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **ฝันถึงหวย**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2550..... 209

78 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **ฝัน 1**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2551..... 211

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ **หน้า**

79 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **ศ คน**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2552..... 212

80 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **เลี้ยงควาย**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552..... 213

81 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2552..... 214

82 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **ไม่รู้**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2552..... 215

83 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **ชะง้อนผา**. วาดเส้น. ปี 2526..... 217

84 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **บ้านป่า 1**. วาดเส้น. ปี 2526..... 218

85 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **บ้านสวน**. วาดเส้น แอร์บัช และสีน้ำ. ปี 2535..... 219

86 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **บ้านป่า**. วาดเส้น แอร์บัช และสีน้ำ. ปี 2535..... 219

87 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **ป่าตามจินตนาการ**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2540..... 220

88 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **ป่าอีสานตามจินตภาพ**. วาดเส้น. ปี 2550..... 221

89 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **ชนบทอีสาน**. วาดเส้น. 89x99 ซ.ม. ปี 2526..... 222

90 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **เด็กอีสาน**. วาดเส้น. 89x99 ซ.ม. ปี 2526..... 222

91 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **กะปอม 1**. วาดเส้น. ปี 2533..... 223

92 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **กะปอม 2**. วาดเส้น. ปี 2533..... 224

93 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **กะปอม 3**. วาดเส้น. ปี 2533..... 224

94 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **กะปอม 4**. วาดเส้น. ปี 2533..... 225

95 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **กระโจน**. วาดเส้น. ปี 2537..... 226

96 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **ปลาย่าง**. วาด ปี 2540..... 227

97 วัฒนา ป้อมชัย. **นกฮูก**. เครื่องปั้นดินเผา..... 228

98 วัฒนา ป้อมชัย. **เด็กเล่น**. เครื่องปั้นดินเผา. ปี 2552..... 229

99 วัฒนา ป้อมชัย. **เฝ้ารอ**. เครื่องปั้นดินเผา. ปี 2524..... 231

100 วัฒนา ป้อมชัย. **พ่อ แม่ ลูก**. เครื่องปั้นดินเผา. ปี 2527..... 231

101 วัฒนา ป้อมชัย. **ตอไม้กับสองปั้น**. เครื่องปั้นดินเผา. ปี 2535..... 232

102 วัฒนา ป้อมชัย. **ช่างปั้นน้อย**. เครื่องปั้นดินเผา. 30x120 ซ.ม. ปี 2544..... 232

103 วัฒนา ป้อมชัย. **เด็ก**. เครื่องปั้นดินเผา. ปี 2547..... 233

104 วัฒนา ป้อมชัย. **สายใยรัก**. เครื่องปั้นดินเผา. 30x30x60 ซ.ม. ปี 2550..... 233

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ **หน้า**

105 วัฒนา ป้อมชัย. **สยามวันนี้**. เครื่องปั้นดินเผา. 30x30x45 ซ.ม. ปี 2550..... 234

106 วัฒนา ป้อมชัย. **ภาพปั้นผนัง**. ติดตั้งสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา..... 235

107 วัฒนา ป้อมชัย. **ภาพปั้นผนังชีวประวัติ**. ปี 2553..... 235

108 วัฒนา ป้อมชัย. **หลวงพ่อพุทธทาส**. ดินเผา 25x30x39 ซ.ม. ปี 2543..... 237

109 วัฒนา ป้อมชัย. **พระพุทธเจ้า**. ดินเหนียว. ปี 2553..... 237

110 วัฒนา ป้อมชัย. **พระพิฆเณศ**. ดินเผา. ปี 2552..... 238

111 วัฒนา ป้อมชัย. **เจ้าสุนัข**. ดินเผา. ปี 2552..... 238

112 สุรพล ปัญญาวชิระ และไขแสง ปัญญาวชิระ. **การโษณา**. เพอร์ฟอร์มานซ์. ปี 2540.. 240

113 สุรพล ปัญญาวชิระ. **สลากกินแบ่งรัฐบาล**. เพอร์ฟอร์มานซ์. ปี 2548..... 241

114 สุรพล ปัญญาวชิระ. **มือตบ ตีนตบ**. เพอร์ฟอร์มานซ์. ปี 2552..... 242

บทที่ 1
บทนำ

ความสำคัญและที่มาของการวิจัย

ความเปลี่ยนแปลงในวงการศิลปะที่สำคัญของสังคมไทย ได้แก่ การเกิดขึ้นของความคิดและผลงานของ “ศิลปะเพื่อชีวิต“ ซึ่งได้ทำให้เกิดวิวาทะในรากฐานของการทำงานศิลปะอันได้แก่ ความหมายและเป้าหมายของงานศิลปะ การเกิดขึ้นและการวิวาทะในรากฐานของงานศิลปะนี้ ได้ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในการสร้างสรรค์ศิลปะ เพราะถือได้ว่าเป็นการสลายเพดานความคิดที่เคยกำหนดให้ศิลปินคิดและรู้สึกอยู่เพียงลักษณะเดียว อันก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงที่สลับซับซ้อนมากขึ้นในวงการศิลปะอันได้แก่ การเกิดขึ้นของ “อัตลักษณะใหม่” ของศิลปิน เกิดการผลิตและการเสพงานศิลปะ เกิดกลุ่มศิลปินที่ยึดถือความหมายชุดใดชุดหนึ่งของศิลปะของกลุ่มตน จนอาจกล่าวได้ว่า ได้ทำให้เกิด “โลกแห่งศิลปะ” ใหม่ขึ้นมา ที่ทำให้เกิดการสร้างความหมายและการเชื่อมโยงงานศิลปะชุดใหม่กับโลกและสังคมอีกลักษณะหนึ่ง

ความสนใจในความเปลี่ยนแปลงนี้ เกิดขึ้นจากประสบการณ์ส่วนตัวของผู้ศึกษา เมื่อครั้งศึกษาอยู่ในระดับ ปวช. และ ปวส. (พ.ศ.2524-2529) สาขาวิชาศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จังหวัดนครราชสีมา ซึ่งมักคุ้นเคยและสัมผัสกับบรรยากาศของบทเพลงเพื่อชีวิต และภาพเขียนที่สะท้อนให้เห็นถึงความโหยหาของมวลประชาที่ถ่ายทอดมาจากคณาจารย์และบรรดารุ่นพี่ๆ บรรยากาศในการสร้างสรรค์ผลงานของนักศึกษาในช่วงเวลานั้น จึงมักมีรูปแบบและเนื้อหาที่เต็มไปด้วยกลิ่นอายของความทุกข์ยาก ท่าม กลางผืนนาที่แตกระแหง และธรรมชาติอันแสนโหดร้าย แม้ไม่ได้เข้าใจอย่างลึกซึ้งว่า ทำไมนักศึกษาส่วนใหญ่จึงเขียนภาพออกมาเช่นนั้น แต่ก็พอเข้าใจได้ว่า นั่นคือ “อัตลักษณ์” ของศิลปะโคราชในช่วงเวลานั้น ความเข้าใจเพียงแค่ว่า การสร้างงานศิลปะลักษณะดังกล่าวเป็นเพียงอัตลักษณะเฉพาะของสถานศึกษา จึงเป็นความเข้าใจที่มิอาจเข้าถึงบทบาทที่สำคัญของศิลปะเพื่อชีวิตอย่างแท้จริง ฉะนั้น การเลือกศึกษาศิลปะเพื่อชีวิตที่ปรากฏขึ้นในบริบท”ภูมิภาคอีสาน’ จึงจะทำให้เข้าใจกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสานว่า มีความสัมพันธ์กับท้องถิ่นอีสาน รัฐชาติไทย และโลกาภิวัตน์ อย่างไร

คำว่า “อีสาน” นั้น มีรากศัพท์มาจากภาษาสันสกฤต สะกดว่า “อีศาน” หมายถึงนามของพระศิวะ ผู้เป็นเทพประจำทิศตะวันออกเฉียงเหนือ ส่วนภาษาบาลีเขียนว่า “อีสาน” ส่วนคำว่า “ตะวันออกเฉียงเหนือ ” นั้น เริ่มใช้เป็นทางการเมื่อสมัยรัชกาลที่ 5 ราว พ.ศ. 2442 ว่า “มณฑลตะวันออกเฉียงเหนือ’ แต่เฉพาะลุ่มน้ำมูลถึงอุบลราชธานี จำปาสัก ฯลฯ (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2553: 20) ดังนั้น “อีสาน” จึงเป็นชื่อเรียกอย่างไม่เป็นทางการแทน “ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ” ดินแดนที่อยู่

ด้านทิศตะวันออกเฉียงเหนือของ “กรุงเทพฯ เมืองศูนย์กลางการปกครองของรัฐชาติสยาม” และประการสำคัญ โดยประวัติศาสตร์แล้ว ผู้ปกครองรัฐชาติสยามในอดีตได้ประดิษฐ์สร้างนามแห่งภูมิภาคแห่งนี้ ก็เพื่อต้องการใช้แทนนามมณฑลลาวกาวและมณฑลลาวพวน ซึ่งอยู่ในเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และเรียกหัวเมืองในเขตภูมิภาคนี้ที่มีความสัมพันธ์กับ “ลาว” ว่า หัวเมืองลาวฝั่งตะวันออก หัวเมืองลาวฝ่ายตะวันออกเฉียงเหนือ หัวเมืองลาวฝ่ายเหนือ และหัวเมืองลาวฝ่ายกลางเสียใหม่ เพื่อป้องกันไม่ให้ฝรั่งเศสใช้เป็นเงื่อนไขในการเข้ามาแยกพื้นที่ส่วนนี้ไปเป็นส่วนหนึ่งของสมาพันธ์อินโดจีน ดังนั้น นาม “อีสาน” หรือ “ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ” จึงมีความหมายทางการเมืองระหว่างประเทศ

นอกจากนั้น “ความเป็นอีสาน” ก็ยังคงถูกประกอบสร้างขึ้น จากความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ทางกายภาพที่เปรียบเสมือนบริเวณที่อยู่ในกรอบรูปสี่เหลี่ยม ภูมิประเทศภายในมีลักษณะคล้ายแอ่งกระทะขนาดใหญ่ 2 แอ่งคือ 1) **แอ่งสกลนคร** อยู่ตอนเหนือในเขตจังหวัดเลย อุดรธานี หนองคาย สกลนคร และนครพนม ตอนเหนือและตะวันออกของแอ่งมีลำแม่น้ำโขงเป็นขอบ ส่วนตอนใต้และตะวันตกมีเทือกเขาภูพานตัดผ่านแบ่งกั้นแอ่งสกลนครออกจากแอ่งโคราช ภายในบริเวณแอ่งมีลำน้ำสำคัญๆ ได้แก่ ลำน้ำโมง ลำน้ำห้วยหลวง ลำน้ำสงคราม ลำน้ำก่ำ และลำน้ำพุง 2) **แอ่งโคราช** ซึ่งอยู่ทางใต้เป็นแอ่งใหญ่กว่าแอ่งสกลนคร มีลักษณะเป็นแอ่งกระทะคือ มีบริเวณที่สูงเป็นขอบอยู่โดยรอบ แล้วค่อยๆลาดลงสู่ลุ่มต่ำน้ำท่วมถึงในบริเวณตอนกลาง ซึ่งทอดเป็นแนวยาวจากตะวันตกเฉียงใต้ตามลำน้ำแม่น้ำมูลไปทางตะวันออกเฉียงเหนือไปจนออกแม่น้ำโขงในเขตจังหวัดอุบลราชธานี แอ่งโคราชมีลำน้ำที่สำคัญได้แก่ *แม่น้ำมูล* ที่ไหลผ่านหลายจังหวัดคือ นครราชสีมา บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ ไปออกแม่น้ำโขงในเขตจังหวัดอุบลราชธานี และ *แม่น้ำชี* ที่ไหลจากจังหวัดชัยภูมิไปรวมกับลำน้ำพองในเขตจังหวัดขอนแก่นและลำน้ำปาวในเขตจังหวัดกาฬสินธุ์ แล้วไหลผ่านจังหวัดมหาสารคาม ร้อยเอ็ด ยโสธร แล้วไปบรรจบกับแม่น้ำมูลที่จังหวัดอุบลราชธานี

อย่างไรก็ตาม แม้ภูมิประเทศของทั้งสองแอ่งจะมีความลาดเอียง จนทำให้สายน้ำจากลำห้วยต่างๆ พัดพาไปสู่ปลายทางที่แม่น้ำโขง และทำให้สองฝั่งแม่น้ำระหว่างประเทศเกิดพื้นที่น้ำท่วมถึงเป็นตอนๆ จนกลายเป็นทะเลสาบรูปแอกจำนวนมาก แต่ทะเลสาบเหล่านั้นก็ไม่สามารถอุ้มน้ำไว้ได้ตลอดทั้งปี เพราะพื้นดินส่วนใหญ่เป็นดินทราย น้ำจึงซึมซับผ่านได้อย่างรวดเร็ว เมื่อถึงฤดูแล้งน้ำจึงเหือดแห้งไปหมด ดังพื้นที่ที่รู้จักกันดีก็คือ “ทุ่งกุลาร้องไห้” ที่กินพื้นที่ไปหลายจังหวัด ฉะนั้นพื้นที่ของภาคอีสานจึงเป็นพื้นที่ที่แห้งแล้งและทุรกันดารมากที่สุด

กระนั้นก็ตาม พื้นที่ที่มีลักษณะเฉพาะดังกล่าวข้างต้น ก็ได้กลายเป็นพื้นที่แห่งการดำรงอยู่ของสรรพสัตว์ และผู้คนมาตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์ เรื่อยมาจนสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ซึ่งจิตรกรรมที่ผาแต้มและอีกหลายๆ แห่ง นับเป็นเรื่องราวและร่องรอยที่ปรากฏในเพิงผา ได้สะท้อนถึงสัมพันธภาพ

ระหว่างชีวิตของผู้คน และผืนแผ่นดินอีสานเมื่อครั้งบรรพกาลได้เป็นอย่างดี แหล่งศิลปะถ้ำในภาคอีสานมีทั้งอยู่ในยุคสมัยก่อนประวัติศาสตร์และสมัยประวัติศาสตร์ ดังจะเห็นได้จากการสำรวจศิลปะถ้ำที่อยู่ในภาคอีสานของกรมศิลปากร (2532: 16-18) พอสรุปได้ว่า มีจำนวน 144 แหล่ง กระจายอยู่ใน 9 จังหวัดคือ เลย อุดรธานี ขอนแก่น นครราชสีมา ชัยภูมิ สกลนคร กาฬสินธุ์ อุบลราชธานี และมุกดาหาร ซึ่งส่วนใหญ่อยู่ในพื้นที่ดังนี้ 1) พื้นที่ตามแนวเทือกเขาเพชรบูรณ์ มี 3 กลุ่มใหญ่คือ กลุ่มบ้านผือ กลุ่มภูเก้า และกลุ่มภูกระดึง 2) พื้นที่ตามแนวเทือกเขาภูพานใหญ่สกลนคร มี 3 กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่มภูพานสกลนคร กลุ่มผาแต้ม และกลุ่มมุกดาหาร 3) พื้นที่ในเขตอีสานล่าง พบเพียงแหล่งเดียวได้แก่ แหล่งเขาจันทร์งาม นครราชสีมา

ภาพเขียนสีบนภาชนะดินเผาในภาคอีสาน โดยเฉพาะอารยธรรมบ้านเชียง จังหวัดอุดรธานีนั้น เริ่มเมื่อหลายพันปีมาแล้ว ดังจะเห็นได้จากชาวบ้านเชียงรู้จักทำเครื่องปั้นดินเผาเป็นภาชนะต่างๆ มีทั้งการเขียนสีเป็นลวดลาย ทำเป็นลายขูดขีด ลายเชือกทาบ และขัดมัน เป็นรูปทรงและลวดลายต่างๆ มากมาย นอกจากนั้นยังรู้จักการทำเครื่องมือเครื่องใช้และเครื่องประดับสำริดจำนวนมาก “วัฒนธรรมบ้านเชียงได้ครอบคลุมถึงแหล่งโบราณคดีในภาคตะวันออกเฉียงเหนืออีกกว่าร้อยแห่ง ซึ่งเป็นบริเวณพื้นที่ที่มีมนุษย์อยู่อาศัยหนาแน่นมาตั้งแต่หลายพันปีแล้ว ด้วยเหตุนี้เองค์การยูเนสโกของสหประชาชาติ จึงได้ยอมรับขึ้นบัญชีแหล่งวัฒนธรรมบ้านเชียงไว้เป็นแห่งหนึ่งในบรรดามรดกโลก” (วิกิพีเดียสารานุกรมเสรี. 2554: ออนไลน์)

ผลงาน “ทัศนศิลป์” ดังกล่าวได้กลายเป็นกุญแจสำคัญของผู้คนปัจจุบันในการไขประตูเข้าไปสู่ “อดีต” เพื่อทำความเข้าใจวิถีและลีลาชีวิตของผู้คนบนผืนแผ่นดินอีสาน แม้ว่า ผู้คนเหล่านี้จะยังคงเป็นปริศนาที่ซ่อนเร้น และไม่สามารถที่จะอธิบายเชื่อมโยงกับปัจจุบันได้ กระนั้น ผลงานของพวกเขาก็ได้รับการสถาปนาจากรัฐไทยในปัจจุบันว่า เป็นมรดกชาติ และมรดกโลกทางวัฒนธรรม ทั้งที่ผลงานเหล่านั้นได้ถูกรังสรรค์ขึ้นมาก่อนการกำเนิดขึ้นของรัฐชาติสยามเป็นเวลาหลายสหัสวรรษแล้วก็ตาม

ครั้นล่วงมาถึงสมัยประวัติศาสตร์ที่บันทึกผ่านตำนาน พงศาวดาร และประวัติศาสตร์บอกเล่า ได้ทำให้เห็นความชัดเจนของผู้คนในพื้นที่ส่วนนี้ ว่ามีอยู่ด้วยกันสองกลุ่มชาติพันธุ์หลัก คือ กลุ่มคนที่ใช้ภาษาไทกะได (Tai-Kadai languages) ซึ่งก็คือคนไท-ลาวทั่วไป กับกลุ่มที่ใช้ภาษามอญเขมร หรือพวกที่ใช้ภาษาตระกูลออสโตรเอเชียติก (Austroasiatic Languages) ซึ่งรู้จักกันในนามพวกขอม ชนทั้งสองกลุ่มใหญ่ (ที่มีเผ่าย่อยอีกจำนวนหนึ่งเช่น โซ่ง ย้อ เฌอ ส่วย ภูไทย กะเลิง แสก โย้ย กะตาก ฯลฯ) ต่างได้ใช้พื้นที่ ซึ่งมีทั้งการขัดแย้ง การเบียดขับ และการดำรงอยู่ร่วมกันผ่านกลไกทางวัฒนธรรม อาทิ ตำนาน นิทานปรัมปรา ความเชื่อถือเหนือเหตุผล กระทั่งเมื่อพุทธศาสนาเคลื่อนเข้าสู่พื้นที่ พร้อมตำนานอุรังคธาตุ ที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสร้างพื้นที่กายภาพแห่งนี้ให้กลายเป็น

พื้นที่แห่งพุทธศาสนา รวมไปถึงการสร้างพระธาตุพนม และวัดวาอารามในเวลาต่อมา ทั้งโดยช่างหรือศิลปินพื้นถิ่น พื้นบ้าน และศิลปินระดับราชสำนักสกุลล้านช้าง ศิลปะและศิลปินแห่งแผ่นดินที่ราบสูงแห่งนี้ จึงเคลื่อนเข้าสู่เขตพัทธสีมาราม ประการสำคัญ พุทธศาสนายังได้ผนวกเอาตำนานนิทานพื้นบ้าน เข้ามาผนวกไว้ในพุทธศาสนา โดยสะท้อนผ่าน “ฮูบแต้ม” หรือจิตรกรรมฝาผนังในโบสถ์ วิหาร ของวัดในภาคอีสานหลายแห่ง อาทิ วัดโพธิ์ชัยนาพึง บ้านนาพึง อำเภอนาแห้ว จังหวัดเลย วัดพุทธสีมา วัดโพธิ์คำ และวัดหัวเวียงรังษี อำเภอธาตุพนม จังหวัดนครพนม วัดสระบัวแก้ว อำเภอหนองสองห้อง จังหวัดขอนแก่น วัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม วัดทุ่งศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี และวัดหน้าพระธาตุ อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา ฯลฯ

ศิลปกรรมแห่งพื้นที่วัฒนธรรมไทลาวลุ่มแม่น้ำโขง จึงมีความสัมพันธ์กับสายวัฒนธรรมไทลาว ที่ผูกพันกับพุทธศาสนาอย่างค่อนข้างจะแนบแน่น กลายเป็นศาสนศิลป์ที่ผนึกกับบริบทแห่งท้องถิ่น ตราบจนกระทั่งปี พ.ศ. 2436 เมื่อแผ่นดินส่วนนี้ ได้ถูกผนวกเป็นส่วนหนึ่งของรัฐชาติสยาม สายสัมพันธ์แห่งศิลปกรรมที่เชื่อมโยงทั้งมิติแห่งท้องถิ่น วัฒนธรรมไทลาวแห่งลุ่มน้ำโขง และรัฐชาติสยาม วัดศูนย์กลางของเมืองหลักในเขตนี้หลายแห่งได้ถูกยกระดับให้เป็น “วัดหลวง” เพื่อยกระดับความเป็นศูนย์กลางทางพุทธศาสนาแห่งภูมิภาค พร้อมกันนั้น “ฮูบแต้ม” ในอุโบสถดังกล่าว ก็ได้เริ่มปรับเปลี่ยนอัตลักษณะรูปแบบจากท้องถิ่น ให้สัมพันธ์และสอดรับกับศาสนศิลป์จากกรุงเทพฯมากยิ่งขึ้น อันเป็นผลมาจากการสร้างความเป็นชาติที่สยายลงมาสู่พื้นที่ของศิลปกรรมด้วย ตั้งแต่เป็นรัฐสยามถึงรัฐชาติไทยในปัจจุบัน

นอกจากนี้ ความเป็นรัฐชาติที่ส่งผ่านมาสู่ระบบการศึกษาในรูปของ พ.ร.บ. ศึกษาปี พ.ศ. 2464 ซึ่งเป็นระบบการศึกษาใหม่ที่มาจากส่วนกลางทั้งหมดแทนศาสตร์ดั้งเดิมของอีสาน จึงทำให้วัฒนธรรม ภาษาพูด ภาษาเขียน เอกลักษณ์ดั้งเดิมของอีสานถูกสกัดกั้น กระทบกระเทือนไปมาก เมื่อคนอีสานไม่ได้รู้ว่าตัวเองเคยมีเอกลักษณ์หรือวัฒนธรรมของตัวเองอยู่ ความรู้สึกมีศักดิ์ศรีของอีสานจึงถูกลดทอน(คณะกรรมการประสานงานองค์กรเอกชนพัฒนาชนบทอีสานใต้. ม.ป.ป.: 7) รวมทั้งระบบการศึกษาด้านศิลปะก็ได้รับการเปลี่ยนแปลงไปด้วย

จากระบบการศึกษาดังกล่าว ได้สร้างค่านิยมให้ผู้คนในดินแดนอีสาน เดินทางเข้าไปศึกษาศิลปกรรมแบบใหม่ในกรุงเทพฯมากขึ้น จากนั้นการหลั่งไหลเข้ามาของหลักสูตรศิลปะสมัยใหม่ที่แตกต่างจากศิลปกรรมของท้องถิ่นอีสาน ก็เข้ามาสถาปนาไว้ในสถาบันการศึกษาสมัยใหม่ ทั้งในวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ วิทยาลัยครู และมหาวิทยาลัยต่างๆ มันกลายเป็นเงื่อนไขในการปรับเปลี่ยนสีสันและอัตลักษณ์ของศิลปะและศิลปินอีสานอย่างมีนัยสำคัญ กลายเป็นบริบทใหม่แห่งศิลปะและศิลปินอีสาน โดยการขยายพื้นที่ท้องถิ่นอีสานให้สัมพันธ์กับศิลปะสมัยใหม่ หรือเปิดพื้นที่ให้ศิลปะสมัยใหม่ขยายเข้ามาสู่พื้นที่อีสาน ผ่านระบบการศึกษา เวทีการประกวดแข่งขัน

ทางศิลปะ และกลุ่มศิลปินต่างๆ จึงนับว่ามีความหลากหลาย บางส่วนมีความเป็นท้องถิ่นสูง บางส่วนมีความเป็นสากลที่มีผลมาจากการสำเร็จการศึกษาชั้นสูงจากสถาบันทางด้านศิลปะ และบางส่วนมีการประยุกต์รูปแบบและเทคนิคผสมผสานกันระหว่างแนวท้องถิ่นกับแนวสากล ส่วนแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะ มีทั้งเพื่อมุ่งรับใช้ความงามและปัจเจกบุคคลที่เรียกว่า “ศิลปะเพื่อศิลปะ” กับศิลปะที่มุ่งรับใช้ชีวิตของสังคมที่เรียกว่า “ศิลปะเพื่อชีวิต”

อุดมการณ์ “ศิลปะเพื่อชีวิต” ในประเทศไทย มักปรากฏขึ้นในช่วงเกิดวิกฤตการณ์ของประเทศ โดยเฉพาะในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ศิลปินจากอีสานจำนวนไม่น้อย ได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมแนววิพากษ์วิจารณ์การเมืองการปกครอง ด้วยความสำนึกรับผิดชอบต่อสังคม และได้เผยตัวตนผ่านผลงาน ตลอดจนได้ร่วมขบวนการต่อสู้กับเผด็จการจนกลายเป็นศิลปินที่มีนัยสำคัญต่อการวางรากฐานให้กับศิลปะและศิลปินแนวเพื่อชีวิตมาจนปัจจุบัน ดังจะเห็นได้จากศิลปินผู้ที่มีบทบาทสำคัญอาทิเช่น

ทวี รัชนีกร เป็นตัวแทนของศิลปินที่สำเร็จการศึกษาจากสถาบันศิลปะจากส่วนกลาง คือจบการศึกษาระดับศิลปบัณฑิต จากมหาวิทยาลัยศิลปากร และเป็นลูกศิษย์ของศิลป์ พีระศรี บทบาทที่สำคัญของเขาก็คือ เป็นผู้ที่บุกเบิกหลักสูตรการศึกษาทางด้านศิลปะแนวใหม่เป็นแห่งแรกในภาคอีสาน และเป็นแห่งที่ 4 ของประเทศ ด้วยการเปิดสอนแผนกศิลปกรรมขึ้นในปี พ.ศ. 2509 ในสังกัดวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน จังหวัดนครราชสีมาในปัจจุบัน ทวี รัชนีกร ได้ถ่ายทอดแนวความคิด ปรัชญา และแนวทางการสร้างงานศิลปะสะท้อนสังคมไปสู่บรรดาลูกศิษย์ ซึ่งต่อมาพวกเขาได้มีบทบาทสูงทั้งในช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ดังคำประกาศเกียรติคุณและยกย่องจากสถาบันปรีดี พนมยงค์ เมื่อครั้งที่เขาได้รับรางวัลมนัส เศียรสิงห์ “แดง” ครั้งที่ 1 ประจำปีพุทธศักราช 2544 เป็นศิลปินเกียรติยศทัศนศิลป์ดีเด่น ทางด้านสันติภาพ ประชาธิปไตย และความเป็นธรรม ว่า

> คุณูปการของบุรุษผู้หนึ่ง ที่ได้อุทิศตนให้กับวงการศิลปกรรมภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ตลอดระยะเวลาอันยาวนานพร้อมกับความเป็นครูศิลป์ ซึ่งเปรียบเสมือนเป็นต้นธารใหญ่ของศิลปกรรมเพื่อสังคม ประดุจสัญลักษณ์สำคัญของอีสาน ...
>
> นายทวี รัชนีกร เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดแนวคิดทางปรัชญาประสานเข้ากับแนวคิดทางสังคมการเมือง นำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะ และได้ถ่ายทอดแนวความคิดดังกล่าวให้กับนักศึกษาศิลปะเทคนิคโคราช ซึ่งในเวลาต่อมาได้เติบโตเป็นศิลปินสร้างสรรค์สังคมระดับประเทศหลายคน อิทธิพลทางความคิดของนายทวี รัชนีกร ได้ผลักดันให้เกิดการคลี่คลายขยายตัวแตกหน่อก่อผล **จนกลายเป็นสกุลศิลป์สายศิลปะสร้างสรรค์สังคม** ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวาง (สถาบันปรีดี พนมยงค์. 2545: 39)

ต่อมา ทวี รัชนีกร ได้รับการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปี 2548 ซึ่งนับเป็นศิลปินผู้มีแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อชีวิตหรือแนวสะท้อนสังคมคนแรกที่ได้รับรางวัลนี้ ปัจจุบันแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานของทวี รัชนีกร ก็ยังเข้มข้นไปด้วยอุดมการณ์และแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อสังคม (ที่เขาเองไม่อยากให้เรียกว่า ศิลปะเพื่อชีวิต) โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับการเมือง สังคม เศรษฐกิจ และสิ่งแวดล้อม และในช่วงหลังมีงานที่แสดงออกเกี่ยวกับศาสนามากขึ้น ซึ่งเป็นผลมาจากความเชื่อความศรัทธาเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาในช่วงวัยชราของเขา ซึ่งอาจเป็นการแสดงนัยสำคัญบางประการ และผลจากที่เขาเป็นผู้บุกเบิกหลักสูตรศิลปะสมัยใหม่ในภาคอีสานนั้น ทำให้อัตลักษณ์ของความเป็นศิลปะอีสานเปลี่ยนไปอย่างไร และส่งผลสู่ใครบ้าง

โชคชัย ตักโพธิ์ เป็นตัวแทนศิลปินที่ผ่านการศึกษาศิลปะจากกรุงเทพฯ และเป็นครูศิลปินเพื่อสังคมชาวอีสานอีกผู้หนึ่ง ที่มีความสำคัญและมีบทบาทสูง ในการนำเอาศิลปะไปเป็นแนวทางในการร่วมต่อสู้กับเผด็จการในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 25519 ซึ่งนับเป็นผู้นำร่วมในกระบวนการต่อสู้ในส่วนกลางคือกรุงเทพฯที่สำคัญอีกผู้หนึ่งของประเทศ จนต่อมาเขาได้รับรางวัลมนัส เศียรสิงห์ “แดง” ครั้งที่ 2 ประจำปีพุทธศักราช 2549 เป็นศิลปินเกียรติยศทัศนศิลป์ดีเด่น ทางด้านสันติภาพ ประชาธิปไตย และความเป็นธรรม จากสถาบันปรีดี พนมยงค์ เช่นเดียวกันกับทวี รัชนีกร

จึงเห็นได้ว่า ตัวตนของโชคชัย ตักโพธิ์ นอกจากจะเป็นนักต่อสู้เพื่อประชาธิปไตยในส่วนกลาง โดยใช้ศิลปะเป็นสื่อในช่วงเวลาหนึ่งที่กรุงเทพฯแล้ว ผลงานในช่วงเวลาต่อมานับจากปี พ.ศ. 2524 เขาเริ่มสร้างสรรค์ผลงานที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพุทธศาสนา โดยได้รับอิทธิพลย้อนกลับไปเมื่อครั้งที่เขาเคยเป็นนักเรียนพุทธศาสนาในวันเสาร์และอาทิตย์ รวมทั้งเคยไปศึกษาธรรมที่วัดสวนโมกข์และวัดอุโมงค์มาก่อน และการได้ศึกษาธรรมที่วัดหนองป่าพงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 จากความเชื่อในพุทธศาสนาและการเชื่อมโยงมาสู่การสร้างสรรค์งานศิลปะของโชคชัย ตักโพธิ์ นั้น เป็นการสร้างสรรค์งานศิลปะแนวสากลแบบตะวันออก แต่มิใช่การยึดติดอยู่กับรูปแบบของจีนหรือญี่ปุ่น เขาพยายามเชื่อมโยงกับแนวคิดของศาสนาพุทธแบบหินยานที่เป็นของไทย ซึ่งเขามองว่าน่าจะเป็นเซนแบบเถรวาทหรือแบบท้องถิ่นมากกว่า จึงพยายามโยงแนวคิดนี้เข้ามา เพื่อให้เป็นตะวันออกแบบไทย นอกจากจะได้สร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวกับศาสนาดังกล่าวแล้ว เขายังได้เชื่อมโยงกับนิทานปรัมปราของอีสานที่เขาเรียกว่า “ปรัมปราซ้อนคติ” เช่น ผลงานชุด “กาเหยียบช้าง” ในปี พ.ศ. 2540 โดยเชื่อมโยงกับนิทานสมัยอาณาจักรโคตรบูรณ์ เพื่อเป็นการอธิบายถึงยุคฟองสบู่แตกแบบซ้อนคติ และผลงานในช่วงปัจจุบัน โชคชัย ตักโพธิ์ ได้เลือกภาพผนังถ้ำในอีสาน มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อสื่อให้มนุษย์ได้ใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันอย่างพอเพียงในโลกปัจจุบัน

จึงกล่าวได้ว่า ผลงานศิลปะของโชคชัย ตักโพธิ์ นั้น ในบางช่วงเวลาเป็นผลงานแนวสะท้อนสังคมแบบเข้มข้น หลังจากนั้น ผลงานส่วนใหญ่มักมีส่วนเกี่ยวข้องและสัมพันธ์อยู่กับความเชื่อแบบตะวันออกที่ได้รับอิทธิพลมาจากพุทธศาสนา ภาพผนังถ้ำ นิทานปรัมปรา ซึ่งล้วนผูกพันอยู่กับความเป็นอีสาน แต่แสดงรูปแบบของศิลปะตามอย่างตะวันตก ผลงานของเขาจึงมีนัยสำคัญว่าความคิดความเชื่อแบบท้องถิ่นอีสาน มันจะผสมผสานกับความเป็นโลกาภิวัตน์ได้อย่างไร

สนาม จันทร์เกาะ เป็นตัวแทนศิลปินผู้ผ่านสถาบันการศึกษาศิลปะจากภาคอีสาน และเป็นศิษย์รุ่นแรกของทวี รัชนีกร อีกผู้หนึ่ง ที่มีแนวทางและอุดมการณ์ในการสร้างสรรค์งานศิลปะแนวสะท้อนสังคม และยังเป็นศิลปินผู้มีบทบาทสำคัญต่อกลุ่มศิลปินอีสานอีกผู้หนึ่ง จนได้รับรางวัล “ศิลปินดีเด่นจังหวัดบุรีรัมย์” ในปี พ.ศ. 2541 ผลงานของสนาม จันทร์เกาะ นอกจากจะแสดงออกถึงความผูกพันอยู่กับความเป็นท้องถิ่นอีสานแล้ว ยังแสดงความเป็นสากลนิยมแบบตะวันตกที่ได้รับมาจากการศึกษาศิลปะหลักสูตรแบบสมัยใหม่อีกด้วย ดังจะเห็นได้จากผลงานในช่วงแรกสมัยเรียนศิลปะของเขา (2509-2515) มักเป็นผลงานแนวสมัยใหม่ เช่น ภาพปะติดขนาดใหญ่ที่แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับอบายมุขที่หลั่งไหลมาพร้อมกับทหารอเมริกันในช่วงสงครามเวียดนาม ประติมากรรมเชื่อมโลหะและจิตรกรรมที่แสดงเรื่องราว “ขยะสงคราม” ซึ่งก็คือ รถและเครื่องจักรเก่าของทหารอเมริกันที่ทิ้งไว้ให้กับวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือในขณะนั้น

อย่างไรก็ตาม แม้สนาม จันทร์เกาะ จะได้สร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวกับสงครามในช่วงดังกล่าวแล้ว ขณะเดียวกันเขาก็ยังมีแนวความคิดเกี่ยวกับการเขียนภาพปราสาทหินควบคู่ไปกับการเขียนภาพสงคราม ต่อมาได้สร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับพุทธศาสนา เช่น การเขียนภาพพระอริยสงฆ์ผู้มีชื่อเสียงในภาคอีสาน และในปัจจุบัน เขาตั้งใจที่จะเขียนภาพเรื่องราวของพระพุทธเจ้า ประมาณ 50 ชิ้น และจะนำออกแสดงตามโรงเรียนต่างๆ เพื่อเป็นการสอนธรรมะไปในตัวอีกด้วย ซึ่งสนาม จันทร์เกาะได้ยึดหลักไตรพจน์ตามหลักคิดของทวี รัชนีกร ที่ว่า*สัจจะ ธรรมะ สุนทรียะ* มาโดยตลอด จึงเชื่อว่า สามคำนี้มีนัยสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเขาตั้งแต่ต้นมาจนถึงปัจจุบัน

สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เป็นตัวแทนของศิลปินผู้ผ่านการศึกษาศิลปะจากภาคอีสาน และเป็นลูกศิษย์รุ่นที่ 2 ของทวี รัชนีกร อีกผู้หนึ่งที่มีบทบาทสูง และถูกจับกุมในข้อหาภัยสังคมร่วมกับทวี รัชนีกร ในช่วงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ แม้ไม่ใช่คนอีสานโดยกำเนิด แต่ก็กลายมาเป็นชาวอีสาน เพราะสำเร็จการศึกษาด้านศิลปะจากสถาบันในภาคอีสาน และที่สำคัญ เขาเป็นผู้ที่มีความสำนึกและการทำงานเพื่อคนอีสาน ด้วยการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อสะท้อนภาพความทุกข์ยากของคนอีสาน ออกสู่สายตาสาธารณชนมาเป็นเวลายาวนานตราบจนปัจจุบัน ผลงานของเขามีทั้ง ภาพจิตรกรรม ภาพลายเส้น บทกวี บทเพลง และดนตรี ซึ่งล้วนแสดงออกด้วยเนื้อหาที่สะท้อนความเป็นตัวตนของคนอีสานทั้งสิ้นงานของอาจารย์สุขสันต์ เป็นการบันทึกมนุษยชาติมากกว่างานศิลปะที่เราเห็นอยู่ทั่วไป” (เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. 2552: คำกล่าวเปิดงานนิทรรศการศิลปะ)

ปัจจุบัน นอกจากสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ จะยังคงทำงานในลักษณะเดิมๆ ที่แสดงออกด้วยเนื้อหาความเป็นตัวตนของคนอีสานแล้ว เขายังได้คลี่คลายการทำงานจิตรกรรมเพื่อการจำหน่าย ซึ่งมักเป็นภาพดอกไม้และทิวทัศน์ ซึ่งเขากล่าวว่า “เป็นการเอาใจคนดู เพราะคนส่วนใหญ่ยังไม่ค่อยเข้าใจและยอมรับงานในแนวเดิม ไม่กล้าเอาไปติดที่บ้าน และเราก็เซ็นชื่อข้างหลังภาพเพื่อไม่ให้กระทบกับภาพเขียนในแนวเดิม” (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2551: สัมภาษณ์) และมีผลงานบางส่วนที่ตีความมาจากการศึกษาทางด้านพระพุทธศาสนา ซึ่งเป็นผลมาจากการอ่านหนังสือธรรมะของท่านพุทธทาส และอีกหลายๆเล่ม เช่น ว. วัชรเมธี เป็นต้น ซึ่งสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เชื่อว่า ศิลปะกับศาสนามีลักษณะที่คล้ายๆกัน ในเ รื่องของสัจจะและความดี สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ กล่าวถึงการศึกษาพุทธศาสนาว่า “เมื่ออ่านของ ว. วัชรเมธี แล้ว จึงนำไปไตร่ตรองคำสอนของท่านพุทธทาสอีกที จึงค่อยๆเข้าใจมากขึ้น พยายามสรุปพระพุทธศาสนาออกมาว่า พระพุทธเจ้าให้คำสอนสั้นๆ ว่า ทุกขัง อนิจจัง อนัตตา แล้วนำ มาพิจารณาเพื่อให้จิตใจมีภาวะพร้อมที่จะสร้างสรรค์งาน ” (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ . 2551: สัมภาษณ์) จากปรากฏการณ์ในการทำงานในช่วงหลังของ เขาดังกล่าว จึงนับว่ามีนัยสำคัญบางประการซ่อนอยู่

สุรพล ปัญญาวชิระ เป็นตัวแทนของศิลปินผู้สำเร็จการศึกษาจากสถาบันการศึกษาในภาคอีสาน เป็นลูกศิษย์ของทวี รัชนีกร อีกผู้หนึ่งที่มีบทบาทสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อชีวิตมาโดยตลอดจนถึงปัจจุบัน เขาเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในกลุ่มแนวร่วมศิลปินอีสาน ผสานกับแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยในส่วนกลาง เพื่อเคลื่อนไหวและเรียกร้องประชาธิปไตยในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ต่อมาหลังจากสำเร็จการศึกษาแล้ว เขาได้ไปเป็นครูสอนศิลปะอยู่ที่อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 ถึงปี 2525 หลังจากนั้น จึงได้ย้ายมาเป็นครูสอนศิลปะที่กรุงเทพฯ และได้มีบทบาทสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อชีวิต ร่วมกับกลุ่มศิลปิน “เดินดิน” ซึ่งสมาชิกทั้งหมดเป็นผลผลิตของทวี รัชนีกร เพื่อเคลื่อนไหวอยู่ในส่วนกลางนับตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

ต่อมาสุรพล ปัญญาวชิระ ได้ออกแบบและปั้นผลงานประติมากรรมตั้งแต่ปี พ.ศ. 2543 ถึง พ.ศ. 2550 ได้แก่ “ประติมานุสรณ์ 14 ตุลา 2516 และ 6 ตุลา 2519” “ประติมานุสรณ์ ขบวนการเสรีไทย” “ประติมานุสรณ์ การก่อตั้งมหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์” “ประติมานุสรณ์ ยุคสายลมแสงแดด และยุคแสวงหา” “ประติมานุสรณ์ ขบวนการนักศึกษา 2494 – 2500” “ประติมานุสรณ์ธรรมศาสตร์กับเหตุการณ์ พฤษภาคม35” ทั้งหมดได้ติดตั้ง ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ กรุงเทพฯ นอกจากนั้น สุรพล ปัญญาวชิระ ยังเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญเป็นคนแรกๆ ของประเทศไทยที่นำเอาการแสดงศิลปะแบบ เพอฟอร์มานส์ มาล้อเลียนการเมืองไทย ได้อย่างเฉียบคม จนเป็นแบบอย่างต่อศิลปินเพอร์ฟอร์มานส์ในยุคต่อๆ มา

ในที่สุดสุรพล ปัญญาวชิระ ก็ได้รับรางวัลมนัส เศียรสิงห์ “แดง” ศิลปินเกียรติยศ ประจำปี 2554 จากสถาบันปรีดี พนมยงค์ ซึ่งเป็นการได้รับรางวัลเกียรติยศเช่นเดียวกันกับทวี รัชนีกร และโชคชัย ตักโพธิ์ ที่ได้รับรางวัลมาก่อนหน้านั้น ผลจากการได้รับรางวัลดังกล่าว จึงแสดงนัยสำคัญบางประการในความเป็นศิลปินเพื่อชีวิตของเขาได้เป็นอย่างดี

เกียรติการุณ ทองพรมราช เป็นตัวแทนของศิลปินอีกผู้หนึ่งที่ผ่านสถาบันการศึกษาด้านศิลปะสมัยใหม่ทั้งจากภาคอีสานและกรุงเทพฯ ปัจจุบันเขาเป็นอาจารย์สอนศิลปะในคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น อีกทั้งยังเป็นผู้หนึ่งที่มีบทบาทสำคัญของกลุ่มศิลปินอีสานมาตั้งแต่เริ่มแรก ผลงานการสร้างสรรค์ศิลปะของเกียรติการุณ ทองพรมราช นับว่ามีอัตลักษณะแบบอีสานเฉพาะตนสูง ผลงานของเขามักสื่อให้เห็นถึงชีวิตการต่อสู้ของคนท้องถิ่นอีสานดังคำกล่าวของเขาว่า “ข้าพเจ้าคิดว่าชีวิตทุกชีวิต ไม่ว่าจะเป็นมนุษย์หรือสัตว์ต่างๆ บนโลกใบนี้ ย่อมปรารถนาอิสรภาพกันทั้งสิ้น การถูกกักขังย่อมบั่นทอน บ่งบอกถึงความทุกข์ยาก ดังนั้นสัญชาตญาณการดิ้นรนของชีวิตเพื่อให้อยู่ได้ตามสภาพแวดล้อมนั้นๆ จึงเป็นสิ่งจำเป็น ” (สูจิบัตรการแสดงนิทรรศการผลงานศิลปกรรมร่วมสมัยของกลุ่มศิลปินอีส าน ครั้งที่ 8. 2544: 59) วิรุณ ตั้งเจริญ (2551: บรรยาย) กล่าวถึงผลงานศิลปะที่มีอัตลักษณะเฉพาะของเกียรติการุณ ทองพรมราช ว่า “ผลงานของเขาทำให้ปัญญาชนคนหนุ่มสาวผู้เติบโตในกรุงเทพฯ ตื่นตระหนกและประหลาดใจว่า ภาพกะปอมหรือกิ้งก่าที่ถูกจับมัดเพื่อนำมาเป็นอาหารของคนอีสานที่ปรากฏอยู่ในภาพเขียนนั้น มันมีจริงหรือ และเกิดขึ้นได้อย่างไร” ภาพเขียนของเขาจึงมีนัยสำคัญที่แฝงไว้ด้วยปรัชญาการต่อสู้ของชาวอีสาน ที่มีความแตกต่างจากผู้คนในภูมิภาคอื่นๆ

วัฒนา ป้อมชัย หรือที่รู้จักกันในนาม “ต๋อง ด่านเกวียน” นับเป็นตัวแทนของศิลปินผู้หนึ่งที่ไม่เคยผ่านสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะใดๆ แต่ก็นับเป็นผู้ที่มีความสามารถสูง เขาศึกษาศิลปะโดยเฉพาะเครื่องปั้นดินเผาด้วยตัวของเขาเอง โดยอาศัยการเรียนรู้และคลุกคลีอยู่กับช่างปั้นดินเผาบ้านด่านเกวียนมาตั้งแต่วัยหนุ่ม ต่อมาได้พบปะแลกเปลี่ยนความรู้ด้านแนวค วามคิดและรูปแบบศิลปะกับกลุ่มอาจารย์สอนศิลปะจากวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ อาทิเช่น ทวี รัชนีกร ปรีชา คงภักดี สุวิช สถิตวิทยานันท์ สนั่น ดัชนี และบรรดาลูกศิษย์ อีกทั้งยังทำงานร่วมกับกลุ่มศิลปินอีสานมาโดยตลอด และยังเคยแสดงผลงานร่วมกับกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย นอกจากนั้น เขายังได้รับเกียรติร่วมแสดงผลงานกับกลุ่มประติมากรแห่งประเทศไทยอีกด้วย

เมื่อพิจารณาผลงานของต๋อง ด่านเกวียน สามารถรับรู้ถึงความเป็นพื้นถิ่น ความมีชีวิตและกลิ่นไอของความเป็นอีสานอย่างแท้จริง ความมีน้ำใจ ความจริงใจที่ได้สัมผัสกับสังคมในชนบท ความเอารัดเอาเปรียบทางสังคม ชนชั้นต่ำที่ถูกทอดทิ้งโดยไม่ได้รับการดูแลนั้น สามารถแสดงออกผ่านสื่องานประติมากรรมเครื่องปั้นดินเผาของต๋อง ด่านเกวียน ทั้งทางวัสดุ เนื้อหา ลีลาและจังหวะ

ของงานได้อย่างดี (อิงอร เพ็ชรเขียว. 2543: 7) ซึ่งวัฒนา ป้อมชัย กล่าวถึงความรู้สึกต่อแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมเครื่องปั้นดินเผาของเขาว่า “การเข้าไปสัมผัสชาวบ้าน ทำให้เห็นชีวิตที่แร้นแค้น ความอัตคัดขัดสน แววตาของเด็กที่เศร้าหมอง การรอคอยความหวังของพ่อแม่ บางครั้งพ่อแม่ทะเลาะกัน เด็กแอบมองด้วยแววตาที่กังวล บางครั้งผู้หญิงเป็นลมล้มพับเพราะไม่มีอะไรกิน ชาวบ้านหาปลา หรือแม้แต่ความรื่นเริงของชาวบ้าน ผมก็เก็บเอาภาพทุกแง่มุม จดจำทุกอิริยาบถ เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน” (วัฒนา ป้อมชัย. 2551: สัมภาษณ์)

วัฒนา ป้อมชัย มีแนวความคิดและหลักปรัชญาที่ว่า การเผาฟืน เผาผลงาน โดยไม่รีบเร่ง มีความเพียร มีความเรียบง่าย จะทำให้ได้ผลงานที่มีคุณค่า การนั่งดูงาน ดูความเป็นไปในการสร้างงาน เป็นการพิจารณาขั้นตอนการทำงาน มันจะดึงไปสู่วิถีความเรียบง่าย ความสงบ ถ้ารู้สึกไม่สงบจะหันเข้ามาสู่วิถีของเตา การปั้น การเรียนรู้ และการมีความสุขกับการทำงาน จะทำให้ชีวิตมีความสงบ หายจากการเจ็บไข้ ซึ่งเขาเองยังเชื่อว่า “การปั้นดิน การกวาดใบไม้ เป็นการทำสมาธิ ไม่ต้องรีบเร่ง ไม่ต้องคำนึงถึงหลักเศรษฐกิจ ไม่ต้องวิ่งตามโลก ใช้การทำงานเป็นที่ตั้ง ผ่านกระบวนการ ดิน น้ำ ลม ไฟ” (วัฒนา ป้อมชัย. 2551: สัมภาษณ์) นอกจากนั้น วัฒนา ป้อมชัย ยังยึดหลักพุทธศาสนาที่ว่า “พลังของศาสนา การปฏิบัติธรรม ความเกรงกลัวต่อบาป และรู้เท่าทันโลก จะทำให้เราผ่อนคลาย ถ้าจะออมแรง เราต้องยึดเอาหลักคำสอนของพระพุทธเจ้ามาคอยกำกับไม่ให้เราไปสู่ความลุ่มหลง” (วัฒนา ป้อมชัย. 2551: สัมภาษณ์) จากหลักคิด หลักปรัชญา และแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานของวัฒนาดังกล่าว นับมีนัยสำคัญที่ว่า เหตุใดคนที่ไม่ผ่านการศึกษาขั้นสูง จึงมีแนวความคิดที่ละเอียดอ่อนเช่นนี้

ปัจจุบัน แม้จะมีศิลปินอีสานเกิดขึ้นมากมาย มีความหลากหลายทั้งเชิงที่มา ปริมาณ และคุณภาพ ซึ่งมีทั้งเชื่อมโยงกับความเป็นท้องถิ่นอีสาน ที่บูรณาการเข้ากับรัฐชาติไทย และโลกาภิวัตน์ในเงื่อนไขทางศิลปกรรมและบริบททางสังคมไทยมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งได้สะท้อนเสนอ“ตัวตน” ของศิลปินและศิลปะอีสานในลักษณาการที่หลากหลายก็ตาม แต่การเลือกศึกษาศิลปินอีสานผู้มีแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อชีวิตที่ชัดเจนและมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับดังกล่าว ก็เพื่อจะนำไปสู่การศึกษาความเป็นตัวตนของศิลปินอีสานว่า เขามีเบื้องหลังของอุดมการณ์ในการทำงานเพื่ออะไร และที่สำคัญพวกเขามีหลักแนวความคิด ปรัชญา หรือทฤษฎีในการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบเฉพาะตนอย่างไร แตกต่างจากนักทฤษฎีตะวันตกหรือไม่ และการมีปฏิสัมพันธ์กับสังคมภายนอกท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์ กลายเป็นปัจจัยที่ส่งไปสู่ความเป็นอักลักษณ์ของพวกเขาอย่างไร

คำถามการวิจัย

1. ศิลปินอีสานผู้มีอุดมการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิต พวกเขาได้แสดงตัวตนแตกต่างจากศิลปินกลุ่มอื่นๆอย่างไร
2. อัตลักษณ์ของปัจเจกศิลปินประกอบขึ้นจากอะไร
3. สังคมของความเป็นท้องถิ่น รัฐชาติ และโลกาภิวัตน์ มีกลไกหรือกระบวนการอย่างไรในการซึมเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์ปัจเจกศิลปิน
4. ปฏิสัมพันธ์ระหว่างปัจเจกศิลปินและกลุ่มศิลปิน นำไปสู่การสร้างและเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ของศิลปินอีสานอย่างไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษากระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน ผ่านผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในบริบทของท้องถิ่นอีสาน รัฐชาติ และโลกาภิวัตน์ ที่มีผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน
2. เพื่อศึกษาปฏิสัมพันธ์ระหว่างปัจเจกศิลปินและกลุ่มศิลปิน ที่มีผลต่อกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยเลือกศึกษาผลงานศิลปะเพื่อชีวิตของศิลปินอีสานหลักๆ จำนวน 7 คน ที่มีแนวทางชัดเจนและเป็นที่ยอมรับ โดยเลือกตัวแทนศิลปินจากทั้งผู้ที่สำเร็จการศึกษาทางด้านศิลปะ และผู้ไม่เคยผ่านสถาบันการศึกษาศิลปะใดๆ เลย แต่ทุกคนมีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนศิลปะเพื่อชีวิตในนามตัวแทนของศิลปินอีสาน ได้แก่

1. ทวี รัชนีกร
2. โชคชัย ตักโพธิ์
3. สนาม จันทร์เกาะ
4. สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์
5. สุรพล ปัญญาวชิระ
6. เกียรติการุณ ทองพรมราช
7. วัฒนา ป้อมชัย

นิยามศัพท์

1. **ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต** หมายถึงศิลปะที่มุ่งรับใช้ชีวิตของผู้คนโดยรวม โดยมีเนื้อหาหลักครอบคลุมทั้งแนวคิดของศิลปะลัทธิ “สัจนิยม” (Realism) ที่หมายถึงศิลปะที่ถ่ายทอดความเป็นธรรมชาติที่สัมพันธ์กับเรื่องราวความเป็นจริงในชีวิตประจำวัน และการดิ้นรนของชนชั้นสามัญชน และ “สัจนิยมสังคม” (Social Realism) ที่หมายถึงศิลปะที่แสดงออกถึงความทุกข์ยากของประชาชนในลักษณะการวิจารณ์สภาพสังคม การเมือง และเศรษฐกิจร่วมสมัย

2. **กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน** หมายถึง กระบวนการสร้างตัวตนของศิลปินอีสาน ที่แสดงออกผ่านภาพตัวแทนอันได้แก่ ผลงานทัศนศิลป์ที่แสดงบุคลิกลักษณะของศิลปินในด้านความเชื่อ ระบบความคิด ทฤษฎี/ปรัชญา กลวิธีและโครงสร้างทางศิลปะ และวิถีการดำเนินชีวิต ในฐานะที่เป็นปัจเจกศิลปิน และในอีกฐานะหนึ่งก็คือความมีปฏิสัมพันธ์กับสังคม ซึ่งศิลปินอาจถูกกำหนดตัวตนด้วยตัวของพวกเขาเองหรือผู้อื่นเป็นผู้กำหนดให้

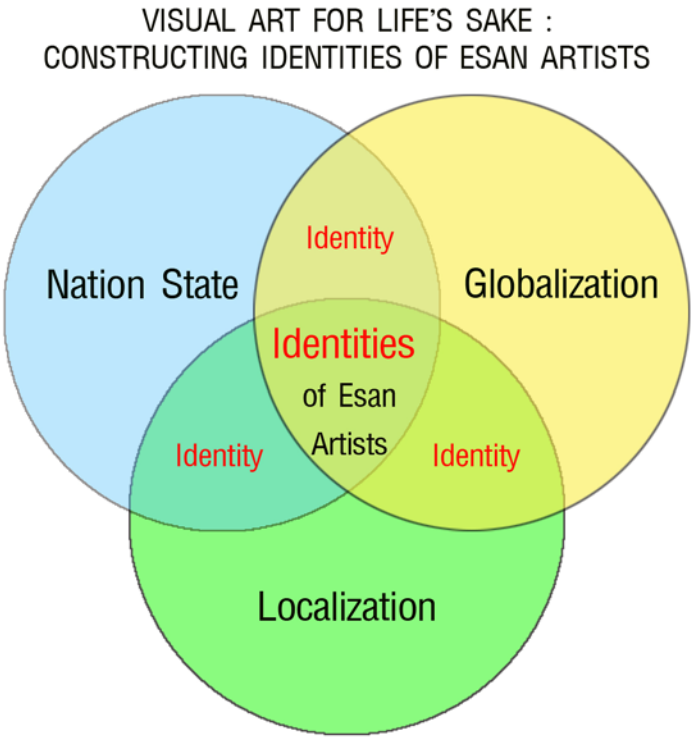
3. **ท้องถิ่นอีสาน** หมายถึง ลักษณะเฉพาะทางด้านสังคม ศิลปะ วัฒนธรรม ประเพณี และศาสนา ที่มีมาตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่ซึมซับเข้าไปในกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน

4. **รัฐชาติไทย** หมายถึง นโยบายของรัฐบาลไทยที่เข้ามามีอิทธิพลเหนือดินแดนภูมิภาคอีสาน ก็เพื่อให้สังคมอีสานได้ปฏิบัติตาม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการเมือง การปกครอง และระบบการศึกษา ที่เริ่มตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ซึ่งได้ส่งผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน

5. **กระแสโลกาภิวัตน์** หมายถึงกระบวนการต่างๆ อันเป็นผลมาจากกระแสโลกปัจจุบันในส่วนขององค์กรภาครัฐ เอกชน ปัจเจกชน ทั้งในระดับภูมิภาค ประเทศ และนานาชาติ ที่มีผลต่อกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน

กรอบแนวคิดในการวิจัย

การวิจัยเรื่องนี้ ใช้แนวคิดหลักที่สำคัญคือ แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ (Identity) โดยได้เลือกพิจารณาในความหมายของเกียร์ตซ์ (Clifford Geertz) คือ เป็นการแปรเปลี่ยนอัตลักษณ์ของคนตามบริบทจึงมีไม่รู้จบ อัตลักษณ์จึงเป็นคุณสมบัติที่คนหยิบยืมสร้างขึ้นมาตามสถานการณ์เฉพาะหน้า นอกจากนั้น ยังได้เลือกแนวคิด “อัตลักษณ์” ในแนวคิดหลังสมัยใหม่ เพราะเป็นการมองปัจเจกสภาพในฐานะของอัตลักษณ์ ความเป็นปัจเจกจึงถูกเน้นในฐานะที่เป็น “กระบวนการทางสังคมของการสร้างอัตลักษณ์” มากกว่าแก่นแกนของคุณสมบัติบางอย่างที่มีลักษณะตายตัว ซึ่งจากแนวคิดหลักดังกล่าว ผู้วิจัยเพียงนำมาเป็นไฟส่องทาง เพื่ออธิบายให้เห็นถึงกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน ซึ่งมีลักษณะที่เคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงไปตามกระแสสังคมแบบบูรณาการ ภายใต้บริบทของความเป็นท้องถิ่นอีสาน รัฐชาติ และโลกาภิวัตน์ ที่มีลักษณะแบบซ้อนทับกันเป็นสำคัญ โดยมีโครงสร้างของการวิจัยดังนี้



แผนภาพแสดงกรอบแนวคิดและโครงสร้างการวิจัย

จากแผนภาพกรอบแนวคิดและโครงสร้างการวิจัย สามารถอธิบายได้ดังนี้ การศึกษาทัศนศิลป์เพื่อชีวิต : กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน นั้น แบ่งการศึกษาออกเป็น 3 ส่วน ที่เชื่อมโยงซึ่งกันและกันคือ *ส่วนแรก* ศึกษาความเป็นท้องถิ่นอีสานที่มีผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน *ส่วนที่สอง* ศึกษาความเป็นรัฐชาติไทยที่มีผลต่อกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน *ส่วนที่สาม* ศึกษาความเป็นกระแสโลกาภิวัตน์ที่มีผลกระทบต่อกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน การเชื่อมโยงของโครงสร้างหลักทั้งสามส่วน จะทำให้เห็นการซ้อนทับกันระหว่างแต่ละส่วน และการซ้อนทับเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในที่สุด กล่าวคือ *ประการแรก* มีการซ้อนทับกันระหว่างวัฒนธรรมอีสานกับความเป็นรัฐชาติไทย *ประการที่สอง* มีการซ้อนทับกันระหว่างท้องถิ่นอีสานกับโลกาภิวัตน์ *ประการที่สาม* มีการซ้อนทับกันระหว่างรัฐชาติไทยกับโลกาภิวัตน์ และ *ประการสุดท้าย* จะมีการซ้อนทับกันทั้งสามส่วนคือ ท้องถิ่นอีสาน รัฐชาติไทย และโลกาภิวัตน์ ในลักษณะแบบบูรณาการที่จะนำไปสู่ความเป็นอัตลักษณ์ของศิลปินอีสานว่าเป็นเช่นไร

ระเบียบวิธีวิจัย

ระเบียบวิธีวิทยา (Research Methodology) ในการดำเนินวิจัยนี้ ผู้ศึกษาเลือกใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Method) โดยพัฒนากรอบแนวคิดของการทำวิจัยมาจากแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษากระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน ภายใต้บริบทของความเป็นท้องถิ่นอีสาน รัฐชาติไทย และโลกาภิวัตน์ ที่มีความสัมพันธ์แบบซ้อนทับกันอยู่ โดยเลือกศึกษาผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของศิลปินอีสาน ในประเด็นที่มาของแนวความคิด ทฤษฎี ปรัชญา กลวิธีและโครงสร้างทางศิลปะ และปัจจัยที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน เป็นแนวในการกำหนดประเด็นคำถามในการวิจัย รวมทั้งเป็นแนวในการเก็บข้อมูลทั้งจากภาคเอกสารและภาคสนาม โดยการสังเกต และการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (Key Information) เพื่อนำไปเป็นแนวในการวิเคราะห์ผลการวิจัยในขั้นสุดท้าย วิธีดำเนินการวิจัยมีขั้นตอนดังนี้

1. **ประชากรที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง** ผู้วิจัยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างเพื่อการหาจำนวนประชากรในภาคอีสาน โดยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมาย (Purposive sampling) เพื่อให้ได้ตัวอย่างที่เหมาะสมกับจุดมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา โดยสุ่มตัวอย่างจากการศึกษาผลงานและประวัติของศิลปินที่อยู่ในภาคอีสาน จากเอกสาร ผลงานศิลปะ และการสัมภาษณ์เบื้องต้น แล้วนำมาปรึกษากับผู้ทรงวุฒิ เพื่อให้ได้ตัวแทนของกลุ่มประชากรที่สอดคล้องกับบริบทของความเป็นท้องถิ่นอีสาน รัฐชาติไทย และโลกาภิวัตน์ จนเหลือศิลปินผู้มีบทบาทสำคัญและมีแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตอย่างชัดเจน จำนวน 7 คน คือ ทวี รัชนีกร โชคชัย ตักโพธิ์ สนาม จันทร์เกาะ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ สุรพล ปัญญาวชิระ เกียรติการุณ ทองพรมราช และวัฒนา ป้อมชัย

2. **การเก็บรวบรวมข้อมูล** ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสารทางประวัติศาสตร์ ทฤษฎี งานวิจัยวิทยานิพนธ์ บทความ และสื่อสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้อง ต่อมาจึงได้ดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยมีขั้นตอนทั้งจากการสังเกต การจดบันทึก โดยศึกษาจากภาพจริงในสถานที่จริง การศึกษาพฤติกรรมของศิลปินในขณะปฏิบัติงาน การสังเกตแบบมีส่วนร่วมเพื่อศึกษาถึงกระบวนการและเทคนิคในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน และการสัมภาษณ์แบบเชิงคุณภาพ (Qualitative interview) ทั้งการสัมภาษณ์ในฐานะเป็นการ “สร้างข้อมูล” ซึ่งทั้งผู้สัมภาษณ์และผู้ให้สัมภาษณ์ต่างมีบทบาทในการเรียบเรียงข้อมูลขึ้นมาแบบถ้อยทีถ้อยอาศัยซึ่งกันและกัน กับการสัมภาษณ์ที่เน้นปฏิสัมพันธ์และการมีส่วนร่วมกล่าวคือ *นัยแรก* หมายถึงการมีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกันทั้งสองฝ่าย ตั้งแต่เริ่มต้นจนตลอดจบการสัมภาษณ์ ซึ่งเป็นหน้าที่ของฝ่ายผู้ทำการสัมภาษณ์มากกว่าผู้ให้สัมภาษณ์ *นัยที่สอง* หมายถึงการที่ทั้งสองฝ่ายอยู่ในสภาพ Active คือต่างก็มีส่วนร่วมเพื่อบรรลุจุดประสงค์เดียวกันนั่นคือ การสร้างเรื่องราวหรือข้อมูลขึ้นมา โดยผู้วิจัยเป็นผู้กำหนด

ประเด็นคำถามจากแนวคิดข้างต้นเพื่อนำไปสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key informants) โดยเลือกสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลคือ ศิลปินร่วมสมัยอีสาน นักวิชาการทางด้านศิลปะ และตัวแทนกลุ่มศิลปินอีสาน

3. **การวิเคราะห์ข้อมูล** ในระหว่างการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยต้องดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อตรวจสอบกับกรอบแนวคิด อาจมีการปรับกรอบแนวคิดให้เหมาะสมและครอบคลุมข้อมูลที่นอกเหนือจากกรอบเดิม โดยมีขั้นตอนในการวิเคราะห์ดังนี้ 1) นำข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้ โดยการถอดเสียงบันทึก การจดบันทึกใหม่ แล้วนำมาเรียบเรียงให้เป็นระบบ และเก็บบันทึกไว้ในเครื่องคอมพิวเตอร์ และแผ่นบันทึกซีดี เพื่อนำไปสู่การให้ความหมายข้อมูล การจัดหมวดหมู่ และการวิเคราะห์ในขั้นตอนสุดท้ายต่อไป 2) ให้ความหมายกับข้อมูล (Conceptualizing the data) โดยอาศัยการตีความจากข้อมูลเบื้องต้น ให้ออกมาเป็นข้อความที่สื่อความหมายของผู้ให้ข้อมูล 3) จัดหมวดหมู่ความหมายของข้อมูล (Categorize the concepts) โดยนำเอาความหมายที่ให้ไว้ มาจัดเป็นหมวดหมู่ แล้วนำมาตีความสร้างข้อสรุปแบบอุปมัย (Analytic induction) ซึ่งก็คือการสร้างข้อสรุปจากรูปธรรมหรือปรากฏการณ์ที่ได้ศึกษามา และ 4) วิเคราะห์ข้อมูลและสรุปรวบรวมความหมาย ให้ได้องค์ความรู้ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ซึ่งเป็นขั้นตอนในการนำเอาข้อมูลต่างๆ มาเชื่อมโยงจนเกิดเป็นโครงสร้างของข้อสรุปที่สามารถตอบคำถามของการวิจัยได้

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลจากการวิจัยในครั้งนี้ คาดว่าน่าจะได้รับประโยชน์จากข้อค้นพบอันเป็นองค์ความรู้ใหม่ที่ก่อประโยชน์ต่อความเข้าใจ จนนำไปสู่การสลายเพดานความคิดที่เคยกำหนดให้ศิลปินคิดและรู้สึกอยู่เพียงลักษณะเดียว และทำให้วงการทัศนศิลป์ของภาคอีสานและของประเทศไทย ได้ตระหนักถึงผลของความเปลี่ยนแปลงที่สลับซับซ้อนมากขึ้น ก็เพื่อทำให้เกิด “โลกแห่งศิลปะ” ใหม่ขึ้นมาอย่างเท่าเทียมกันมากขึ้นในอนาคตนั่นเอง

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดและทฤษฎี

อัตลักษณ์ (Identity)

กระบวนการสร้างอัตลักษณ์หรือบางคนเรียกว่าเอกลักษณ์ เป็นแนวความคิดที่ให้ความสนใจในความรู้สึกนึกคิดต่อตนเองว่า “ฉันคือใคร” “ฉันมองตัวฉันเองอย่างไร และคนอื่นมองฉันอย่างไร” ซึ่งจะเกิดขึ้นจากการปฏิสังสรรค์ระหว่างตัวเรากับคนอื่น โดยผ่านการมองตัวเองและคนอื่นมองเราในขณะนั้น อีกทั้งยังเกี่ยวข้องกับ “ตัวตน” (Self) และสิ่งที่อยู่ภายใน มันเป็นการกำหนดตำแหน่งที่ระลึกรู้จากสังคม ซึ่งเกิดขึ้นจากการที่คนอื่นรับรู้ร่วมด้วย การศึกษาอัตลักษณ์เป็นการศึกษามโนทัศน์ที่คาบเกี่ยวสัมพันธ์กับวิชาหลากหลายแขนงทางสังคมศาสตร์ ทั้งสังคมวิทยา มานุษยวิทยา จิตวิทยา และปรัชญา

อย่างไรก็ตาม การศึกษาอัตลักษณ์ จำเป็นจะต้องเข้าใจทั้งแนวคิดสมัยใหม่นิยมหรือทันสมัยนิยม (Modernism) และหลังสมัยใหม่นิยมหรือหลังทันสมัยนิยม (Post-modernism) ซึ่งแนวคิดทั้งสองแนวนี้มีความแตกต่างกันมาก ***แนวคิดสมัยใหม่นิยม*** มีความเชื่อว่า มนุษย์เป็นนายของตัวเอง เรียกว่า อัตบุคคล มนุษย์เป็นต้นกำเนิดในการสร้างสรรค์สิ่งต่างๆ เพื่อประโยชน์สุขแก่ตนเองและสังคม เชื่อในหลักเหตุผล ปรากฏการณ์และความจริงทุกอย่างเข้าถึงได้ โดยเน้นวิธีการปฏิฐานนิยม (Positivism) เป็นลัทธิที่เชื่อว่า ความเป็นจริงมีเท่าที่ทดลองได้ โดยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ ความจริงเป็นสิ่งที่อยู่ภายนอกตัว มองเห็นจับต้องได้ หรือเป็นการศึกษาสังคมโดยอิงกับหลักการทางวิทยาศาสตร์ (Scientific method) เพื่อค้นพบความจริงทุกส่วน และให้เหตุผลในการอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมและความเป็นจริงทุกอย่าง และสร้างเรื่องเล่าแม่บทขึ้นมา (Meta - narrative) เพื่ออธิบายปรากฏการณ์ต่างๆ สร้างเป็นข้อสรุปทั่วไป โดยที่ข้อสรุปนั้นสามารถนำไปอธิบายหรือนำไปใช้กับสิ่งอื่นได้ การศึกษาด้วยวิธีการดังกล่าว จึงมีลักษณะความเป็นนามธรรม

การศึกษาอัตลักษณ์ในยุคแนวคิดสมัยใหม่นิยมมีหัวใจของวิธีคิด ที่เน้นลัทธิปัจเจกนิยม (Individualism) เป็นคุณลักษณะที่เป็นลักษณะเฉพาะตัว และเชื่อมั่นในศักยภาพตามธรรมชาติของมนุษย์ว่า สามารถเข้าถึง “ความเป็นจริง” ที่เป็นสากล วิธีคิดกระแสหลักในยุคนี้จึงเชื่อในแนวคิดที่เรียกว่า “สารัตถะนิยม” (Essentialism) นั่นคือ เชื่อว่าธรรมชาติของสังคมหรือมนุษย์ก็ตามมี “คุณสมบัติอะไรบางอย่าง” เป็นแก่นแกนหรือสารัตถะ เป็นสิ่งที่ซ่อนแฝงอยู่ลึกๆ และกำหนดทิศทางของพฤติกรรมที่เห็นจากภายนอกอีกทีหนึ่ง” (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. 2546: 8)

ขณะที่แนวคิด ***หลังสมัยใหม่นิยม*** กลับเห็นว่า มนุษย์ไม่ได้เป็นอัตบุคคล ปฏิเสธการยกเอาเหตุผลขึ้นมาเป็นบรรทัดฐานเดียว และกล่าวถึงความจริงแท้ในโลกไม่มี ฉะนั้น วิธีการศึกษาหาความรู้และปรากฏการณ์ทางสังคม สามารถทำได้หลายรูปแบบ ซึ่งให้ความสำคัญกับญาณทัศน์ จินตนาการ ประสบการณ์ และทำความเข้าใจมนุษย์ให้มากขึ้น ขณะที่เรื่องเล่าแม่บทหรือ Meta – narratives เป็นเรื่องเล่าใหญ่ๆ ที่คอยกำกับและควบคุมเรื่องเล่าย่อยอื่นๆ อีกมากมาย *แนวคิดหลังสมัยใหม่นิยม* จึงหันมาให้ความสำคัญที่จะศึกษาสังคมที่มีขนาดเล็กกว่าการศึกษาแนวทันสมัยนิยม โดยไม่จำกัดอยู่กับกรอบของแนวคิด ทฤษฎี โดยแนวคิดนี้ได้รับอิทธิพลจากลัทธิปัจเจกชนนิยม (Individualism) ซึ่งแนวคิดของนักทฤษฎีช่วงแรกๆ จะเน้นการศึกษาด้านโครงสร้างสังคมขนาดใหญ่ ต่อมา Max Weber จึงได้ให้ความสำคัญกับการศึกษาปัจเจกมากขึ้น รวมถึงนักคิดในกลุ่มปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ (Symbolic Interaction) ที่กล่าวว่า อัตลักษณ์ คือ สิ่งที่เกิดขึ้นในกระบวนการปฏิสัมพันธ์ทางสังคม (บัณฑิต ปิยะศิลป์. 2548: ออนไลน์)

อัตลักษณ์ : ปัจเจกภาพในแนวคิดสมัยใหม่

ปัจเจกภาพในสังคมวิทยา

การศึกษาอัตลักษณ์ในเชิงสังคมวิทยา นับตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมานั้น ลักษณะสำคัญประการหนึ่งของสังคมวิทยาก็คือ การเสนอแนวความคิดเรื่องปัจเจกภาพ ภายในบริบทสังคม และมุ่งชี้ประเด็นให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างแนวคิด ตัวตน ในทฤษฎีเชิงปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ และอัตลักษณ์ในแนวคิดหลังสมัยใหม่ในกาลปัจจุบัน

แนวคิดเรื่องปัจเจกนิยมในยุคเริ่มแรกที่อยู่ภายใต้ร่มเงาของปรัชญาปฏิฐานนิยมนั้น ได้เน้นความสำคัญต่อสังคม ไม่ว่าจะเป็นก็องต์ (August Comte) และเดอร์ไคม์ (Emile Durkheim) ต่างก็ปฏิเสธแนวคิดที่เห็นว่าปัจเจกบุคคลเป็นอิสระ ดังนั้น พฤติกรรมของมนุษย์จึงถูกศึกษาในฐานะเป็นปรากฏการณ์ของสังคมที่เรียกว่า “พฤติกรรมร่วม” (Collective behavior) ต่อมา คาร์ลมาร์กซ (Karl Marx) เป็นอีกผู้หนึ่งที่ให้ความสำคัญกับการกำหนดโครงสร้าง (Structure) มากกว่าปัจเจกหรือผู้กระทำ (Agency) ซึ่งมาร์กซ์เชื่อว่า แนวคิดเรื่องชนชั้น (Class) จะเป็นตัวเชื่อมปัจเจกเข้ากับโครงสร้าง และเป็นสิ่งกำหนดอัตลักษณ์ของปัจเจกชน รวมถึงความคิดที่ว่า มนุษย์กลายเป็นผู้กระทำการที่มีความหมายเพียงพอ เมื่อเขาตระหนักถึงอัตลักษณ์ทางชนชั้นของตนเอง ส่วนเวเบอร์ (Max Weber) แม้เขาจะให้ความสำคัญต่อปัจเจกบุคคลมากกว่า โดยเขาเชื่อว่า สังคมวิทยาเป็นศาสตร์ที่ศึกษาพฤติกรรมของมนุษย์จากมุมมองและความเข้าใจของผู้กระทำ แต่อย่างไรก็ตาม เวเบอร์กลับใช้แนวทางการวิเคราะห์ระดับกลุ่มมากกว่าปัจเจกบุคคล และซิมเมล (Georg Simmel) ก็เป็น

อีกผู้หนึ่งที่เห็นว่า สังคมมิได้เป็นอิสระจากปัจเจก การรวมกลุ่มขึ้นเป็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างปัจเจก กลุ่มมีชีวิตและพลวัตของมันเองซึ่งแตกต่างจากตัวปัจเจก เมื่อมีความเหมือนกันจึงมารวมกลุ่มกัน แต่การรวมกันมักมีผลทำให้คนนำออกมาซึ่งคุณสมบัติที่มีคุณภาพต่ำในตัวเขา ส่วนสิ่งที่ดีที่สุดจะถูกสงวนรักษาเป็นคุณสมบัติเฉพาะตนไว้

จึงเห็นได้ว่า นักสังคมวิทยาต่างๆ ดังกล่าว ต่างให้ความสำคัญของปัจเจกภาพในระดับต่ำ แต่กลับเน้นไปที่โครงสร้างหรือกลุ่มทางสังคมมากกว่า จากแนวความคิดดังกล่าว หากนำมาอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับวงการทัศนศิลป์ในภาคอีสาน ก็จะพบว่า การเกิดกลุ่มศิลปินต่างๆ ขึ้นมาหลายกลุ่ม แต่ละศิลปินในกลุ่มก็มีวัตถุประสงค์และเป้าหมายในการแสดงออกคล้ายๆ กัน แต่คุณสมบัติหรือสิ่งที่ดีที่สุดของศิลปินแต่ละคนอาจไม่ได้ถูกนำเสนอในความเป็นตัวตนของเขามากนัก เช่น บางครั้งทางกลุ่มอาจตั้งหัวข้อเรื่องไว้เป็นเรื่องเดียวกัน ฉะนั้น ศักยภาพและความเป็นปัจเจกจึงลดน้อยลงไปด้วย เพราะปัจเจกศิลปินถูกขอร้องให้กระทำการในสิ่งเดียวกัน เป็นต้น

ปัจเจกภาพในปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์

นักคิดสายปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ (Symbolic interactionism) แม้ว่าจะให้น้ำหนักแก่ปัจเจกบุคคลในฐานะประธาน (Subject) หรือผู้กระทำการ (Agency) แต่ก็เห็นว่าอัตลักษณ์ คือสิ่งที่เกิดขึ้นในกระบวนการปฏิสัมพันธ์ทางสังคม คูลีย์ (Charles Cooley) เชื่อว่าสังคมและปัจเจกบุคคลเป็นปรากฏการณ์ที่ไม่อาจแยกออกจากกันได้ สังคมเกิดจากการผสมผสานของตัวตนเชิงจิต (*Mental selves*) ของหลายๆคนที่มีปฏิสัมพันธ์ต่อกัน ความรู้สึกเกี่ยวกับตัวเราเองพัฒนาขึ้นมาจากปฏิกิริยาของเราต่อความเห็นของผู้อื่นเกี่ยวกับตัวเรา เขาเรียก “ตัวตน” ที่เกิดจากกระบวนการนี้ว่า “ตัวตนในกระจกเงา” (The looking glass self) (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. 2546: 25)

มี้ด (George Herbert Mead) เป็นนักคิดในกลุ่มทฤษฎีปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ที่สำคัญอีกผู้หนึ่ง ที่ได้ทำการศึกษาพัฒนาการที่ความรู้สึกเกี่ยวกับ “ตัวตน” ที่ค่อยๆ ก่อร่างสร้างตนจากกระบวนการปฏิสัมพันธ์ โดยเขาชี้ให้เห็นว่า “กลไกสำคัญต่อการสร้างตัวตน คือ การเรียนรู้ที่จะสวมบทบาท (Role- taking) ของผู้อื่น และหัวใจสำคัญของการเรียนรู้นี้คือ ภาษา ซึ่งเป็นช่องทางการถ่ายทอดระบบสัญลักษณ์และกฎเกณฑ์ร่วมของสังคม (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล 2546: 26) จากทัศนะดังกล่าว ดูราวกับว่าสังคมได้แสดงบทบาทครอบงำและสร้างตัวตนของปัจเจกบุคคลทั้งหมด ดังนั้นมี้ดจึงได้พยายามรักษาอิสรภาพของปัจเจก ด้วยการเสนอแนวคิดว่าตัวตนนี้มีสองด้านที่ปะทะสังสรรค์กันอยู่ตลอดเวลา ด้านหนึ่ง คือ “me” อันเป็นตัวตนที่เกิดจากความเห็นและปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น และ “I” อันเป็นส่วนที่เป็นลักษณะเฉพาะของเราเอง อันที่จริงทั้ง “me” และ “I” ต่างก็สัมพันธ์กับโลกข้างนอกทั้งคู่ เพียงแต่“me” เป็นผลจากการประเมินและซึมซับทัศนะผู้อื่น และ“I” เป็นคำตอบ

และความพยายามที่จะประสาน “me” ที่หลากหลายเข้าด้วยกัน “I” จึงเป็นศักยภาพของความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. 2546: 26)

จากทัศนะของคูลีย์และมี้ดดังกล่าว จึงพออธิบายได้ว่า ปฏิสัมพันธ์ทางสังคมดังกล่าวต้องประกอบไปด้วยภาพลักษณ์ของเราที่เรามีต่อตนเอง และจินตนาการเกี่ยวกับความคิดของผู้อื่นต่อภาพลักษณ์นั้น รวมถึงปฏิกิริยาและความรู้สึกของเราที่มีต่อจินตนาการดังกล่าวด้วย ทั้งหมดนี้หลอมรวมกันก่อเป็นความรู้สึกที่มีต่อตนเอง หากนำเอาแนวความคิดดังกล่าวมาศึกษาปรากฏการณ์ของศิลปินอีสาน พอจะอธิบายได้ว่า เมื่อศิลปินสร้างภาพลักษณ์ของตัวเองขึ้นมาแล้ว เขารู้สึกว่าเขาเป็นอย่างนั้น และผู้อื่นอาจมีความรู้สึกและจินตนาการถึงภาพลักษณ์ที่เขาสร้างขึ้นนั้นเป็นอย่างไร รวมถึงตัวเขาเองจะรู้สึกและมีปฏิกิริยาต่อความรู้สึกในจินตนาการของผู้อื่นที่มองภาพลักษณ์ของเขาเป็นอย่างไร เช่น เขาอาจรู้สึกภูมิใจหรือต่ำต้อยด้อยค่าในภาพลักษณ์ของตัวเองก็ได้ และจากการให้ความสำคัญต่อปฏิสัมพันธ์นี้เอง จึงทำให้กลุ่มทางสังคมเป็นประเด็นที่สำคัญของการศึกษา

อย่างไรก็ตาม อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546: 27) ได้แสดงทัศนะว่า “อัตลักษณ์ของปัจเจกบุคคลในทฤษฎีปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์นั้น มิได้เป็นภาพที่มีความต่อเนื่องเป็นอันหนึ่งอันเดียว ทฤษฎีนี้ตระหนักถึงเหลี่ยมมุมที่หลากหลายของความเป็นตัวตน” ซึ่งความเป็น “ตัวตน” ในความหลากหลายดังกล่าว นอกจากจะเกี่ยวข้องกับประสบการณ์ที่มีต่อร่างกายของตนเองแล้ว ยังสัมพันธ์กับตัวแปรทางสังคม เช่น อายุ เพศ อาชีพ ชนชั้น กลุ่มชาติพันธุ์ เป็นต้น ซึ่งตัวแปรต่างๆ เหล่านี้ คือ มิติต่างๆ ที่ปัจเจกนิยามอัตลักษณ์ของตนในกระบวนการปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น รวมทั้งมิติของ “เวลา” ก็เป็นปัจจัยสำคัญอีกอย่างหนึ่งของความรู้สึกต่อเนื่องของอัตลักษณ์ ดังที่อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546: 27) อธิบายไว้ว่า คนเราจะวางตำแหน่งแห่งที่ของเราในมิติเวลาชนิดใดชนิดหนึ่งเสมอ ในปัจจุบัน อดีต หรืออนาคต มิติเวลาเป็นตัวหลอมและบูรณาการการกระทำต่างๆ ของคนให้เชื่อมต่อกันอย่างมีความหมาย คนจัดการกับชีวิตตนเองอย่างเป็นระบบ ต่อเนื่อง และสัมพันธ์กันในลำดับเวลา มันทำให้คนสามารถจัดระเบียบกับชีวิตได้อย่างเป็นระบบ ฉันทำสิ่งนี้ ตามมาด้วยสิ่งนี้ และสิ่งนี้ เพื่อให้บรรลุสิ่งนั้นในอนาคต

จากคำอธิบายของอภิญญา เฟื่องฟูสกุล ดังกล่าว หากเรานำมาศึกษาความเป็นอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน อาจทำให้เรามองเห็นลำดับความต่อเนื่องของเวลา ซึ่งเป็นการมองย้อนอดีตไปสู่อนาคตได้ ซึ่งอาจเห็นกาลเวลาในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินเป็นแบบเส้นตรงหรือหมุนเวียนเป็นวงจร ซึ่งเป็นมุมมองของปัจเจกในความรู้สึกเป็น “ตัวตน” เป็นประสบการณ์ที่มีความต่อเนื่องหรือมีความคงเส้นคงวาก็ได้ ซึ่งตัวผลงานศิลปะในแต่ละช่วงเวลาจะเป็นภาพสะท้อนให้เห็น “ตัวตน” ของศิลปินแต่ละคนได้

ปัจเจกภาพในทางมานุษยวิทยา

นักมานุษยวิทยาในช่วงบุกเบิกในปลายศตวรรษที่ 19 มองภาพมนุษย์ในเส้นทางของกระบวนการวิวัฒนาการ ที่เรียกว่า “ภูมิปัญญานิยม” (Intellectualism) โดยมองเห็นว่าสิ่งที่เชื่อมมนุษย์ต่างยุคต่างสมัยให้มาอยู่ในเส้นทางวิวัฒนาการเดียวกันก็คือ “เหตุผล” ดังเช่น เฟรสเซอร์ (James Frazer) ได้ศึกษาพฤติกรรมที่ถูกเรียกว่าเป็น “ไสยศาสตร์” คือผลสะท้อนวิธีการใช้เหตุผลที่ผิดพลาดของคนโบราณ ก็เพราะมันมีการคิดเชื่อมโยงแฝงอยู่นั่นก็คือ เชื่อมโยงสิ่งที่มีลักษณะคล้ายกัน (Law of similarity) เข้าด้วยกันและเชื่อมโยงสิ่งที่เคยสัมผัสกันไว้ด้วยกัน (Law of contact) ต่อมาในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 มีนักมานุษยวิทยาบางสายได้ศึกษาวัฒนธรรมและบุคลิกภาพ โดยเน้นถึงตัวกำหนดด้านอารมณ์ของมนุษย์ว่า เป็นสิ่งที่กำหนดแบบแผนทางวัฒนธรรม เช่น โบแอส (Franz Boas) ได้ให้ความสำคัญต่อปัจจัยทางอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ และเบเนดิคท์ (Ruth Benedict) ผู้เป็นลูกศิษย์ของโบแอส ได้ศึกษาแบบแผนของบุคลิกภาพทางสังคมที่เรียกว่า โครงร่างของบุคลิกภาพ (Configuration) ซึ่งในแต่ละสังคมจะมีโครงร่างบุคลิกภาพเฉพาะตัวที่แตกต่างกันไป ซึ่งเบเนดิคท์เชื่อว่า ภายในสังคมหนึ่งๆ จะมีความสม่ำเสมอเป็นแบบแผน และโครงร่างทางอารมณ์นี้คือปัจจัยพื้นฐานของบูรณาการทางสังคมนั่นเอง ซึ่งจุดแข็งอย่างหนึ่งของนักมานุษยวิทยาคือ การให้ความสำคัญกับลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมในสังคม ความหมายของปัจเจกภาพจึงฝังแนบแน่นอยู่กับบริบทของสังคม เพราะมโนทัศน์ปัจเจกภาพจะเป็นสิ่งเชื่อมคนกับสังคมในลักษณะใดลักษณะหนึ่งเสมอ

สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งที่นักมานุษยวิทยานิยมใช้ในการศึกษามโนทัศน์ปัจเจกภาพก็คือ วิธีการใช้คำสรรพนามหรือคำที่ใช้เรียกแทนคนในแต่ละสังคม ซึ่งก็คือคำที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้เรียกแทนคนในสถานภาพต่างๆ นั่นเอง ดังจะเห็นได้จาก เกียร์ตซ์ (Clifford Geertz) ศึกษาระบบการใช้สรรพนามและการเรียกชื่อในสังคมโมร็อคโค เขาพบว่ามีกฎไวยากรณ์ที่เปลี่ยนฐานะของคำนามให้กลายไปเป็นคล้ายคำคุณศัพท์ด้วยการเปลี่ยนหรือเติมสระ “I” ท้ายคำนั้นเช่น Sus เป็นชื่อท้องที่ทางตะวันตกเฉียงใต้ของโมร็อคโค Susi แปลว่าชายที่มาจากท้องที่นั้น Hrar แปลว่าผ้าไหม Hrari แปลว่า พ่อค้าไหม Darqawa เป็นนิกายทางศาสนา Darqawi คือสมาชิกนิกาย (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. 2546: 32)

จากมโนทัศน์ปัจเจกภาพทางมานุษยวิทยาดังกล่าว จะเห็นได้ว่า ความเป็นปัจเจกภาพนั้นมีลักษณะที่เชื่อมโยงของสิ่งที่คล้ายกัน ไม่ว่าจะเป็นด้านวัฒนธรรมและบุคลิกภาพของสังคมจะเป็นแบบบูรณาการ เพราะปัจเจกภาพจะเป็นสิ่งเชื่อมคนกับสังคมในลักษณะใดลักษณะหนึ่งเสมอ ส่วนปัจเจกภาพในความหมายของเกียซรต์นั้น “เป็นการแปรเปลี่ยนอัตลักษณ์ของคนตามบริบทจึงมีไม่รู้จบ อัตลักษณ์จึงเป็นคุณสมบัติที่คนหยิบยืมสร้างขึ้นมาตามสถานการณ์

เฉพาะหน้า” (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. 2546: 32-33) จากข้อสรุปดังกล่าว หากนำมาใช้กับการศึกษาทัศนศิลป์ของศิลปินอีสาน จะเห็นได้จาก การพยายามตั้งชื่อกลุ่มให้สอดคล้องกับสรรพนามหรือคำที่ใช้เรียกในท้องถิ่นได้แก่ คำว่า “อีสาน” เป็นชื่อเรียกแทนภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย คำว่า “กลุ่มศิลปินอีสาน” จึงหมายถึงกลุ่มศิลปินที่อาศัยอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ คำว่า “แก่นคูณ” เป็นชื่อต้นไม้ประจำจังหวัดขอนแก่น “ศิลปินกลุ่มแก่นคูณ” จึงหมายความว่า เป็นกลุ่มศิลปินที่อาศัยอยู่ในจังหวัดขอนแก่น คำว่า “ทุ่งกุลา” เป็นชื่อบริเวณหนึ่งที่อยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ “ศิลปินกลุ่มทุ่งกุลา ” จึงหมายถึงศิลปินที่อาศัยอยู่ในพื้นที่บริเวณทุ่งกุลา เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ศิลปินในแต่ละกลุ่มส่วนใหญ่ย่อมสร้างผลงานที่สอดคล้องกับบริบทของสังคมเป็นแบบบูรณาการ หรืออาจแปรเปลี่ยนไปตามสถานการณ์เฉพาะหน้าก็ได้

อย่างไรก็ดี จากมโนทัศน์อัตลักษณ์ที่ศึกษาโดยอภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546) นั้น พอนำมาสรุปเป็นแนวความคิดได้ว่า ปัจเจกภาพในปรัชญาแบบสมัยใหม่นิยมนั้น เป็นปัจเจกภาพที่มุ่งเน้นมิติด้านในที่เป็นนามธรรม นั่นคือ แก่นแกนที่เป็นจิตสำนึกและกระบวนการของเหตุผล ปัจเจกภาพมีความเป็นเอกภาพทำให้ภาพรวมของปัจเจกมีความต่อเนื่องและเป็นศูนย์รวมของบุคลิกภาพหรืออัตลักษณ์อย่างหนึ่งที่แน่นอนเด่นชัด อีกทั้งปัจเจกภาพดังกล่าวก็เป็นสิ่งที่มีความสมบูรณ์ในตัวเอง และเป็นอิสระในระดับหนึ่งจากโลกและสังคม ซึ่งคุณสมบัติต่างๆ ดังกล่าวอยู่ภายใต้ทฤษฎีการเลือกที่เป็นเหตุผล ฉะนั้น พฤติกรรมของมนุษย์จึงเป็นสิ่งที่มีแบบแผน สามารถคำนวณ คาดเดา หรือทำนายล่วงหน้าได้

จะเห็นได้ว่า จากการศึกษามโนทัศน์ปัจเจกภาพในทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา สามารถนำมาเป็นกรอบในการสร้างคำถามในการวิจัยเรื่อง “ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต : กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน” ได้ว่า อัตลักษณ์ของปัจเจกศิลปินประกอบขึ้นจากอะไร สังคมมีกลไกหรือกระบวนการอย่างไรในการซึมเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์ปัจเจกศิลปิน และในอีกด้านหนึ่งปฏิสัมพันธ์ระหว่างปัจเจกศิลปินนำไปสู่การสร้างและเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์อย่างไร

แนวคิดหลังสมัยใหม่

ปัจจุบันคำว่า “โพสต์โมเดิร์น” หรือยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern) เป็นคำที่เริ่มแพร่เข้ามา ซึ่งยังคงเป็นที่สงสัยว่า “โพสต์โมเดิร์นคืออะไร” ยุคสมัยใหม่จบลงหรือยัง จะเกิดความเปลี่ยนแปลงทางสังคมอะไรบ้าง และที่สุดยุคหลังสมัยใหม่จะเข้ามาแทนที่สกุลทางวิชาการแบบสมัยใหม่ที่เน้นความเป็นวิทยาศาสตร์หรือไม่ ทั้งหมดยากที่จะหาคำตอบที่ชัดเจนได้ สมเกียรติ ตั้งนโม แสดงทัศนะว่า “ยุคของ Modern ในปัจจุบันยังมีอิทธิพลอยู่ ไม่ว่าจะเป็นวิทยาศาสตร์ ยังเป็น

วาทกรรมหลักของสังคม ... คุณไม่สามารถที่จะตัดประวัติศาสตร์เหมือนกับการที่คุณตัดเค็กได้ มันมีการสืบต่อเกี่ยวเนื่อง และมันมีแรงเฉื่อยของมันอยู่ … มีนักคิดบางคนมองว่า Postmodern เป็น the half way house คือมันเป็นบ้านที่อยู่ครึ่งทางหรือระหว่างทางที่จะไปนั่นเอง (มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน. 2543: ออนไลน์) ซึ่งสอดคล้องกับความเห็นของศิโรตม์ คล้ามไพบูลย์(2544: ออนไลน์) ที่ว่า คำถามนี้ตอบได้ไม่ง่าย และแม้แต่นักคิดในกลุ่มโพสต์โมเดิร์นที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งยังตอบคำถามนี้ไม่ได้เหมือนๆ กัน ความคลุมเครือและกำกวมของโพสต์โมเดิร์นนั้น เป็นที่มาของคำตอบ

ชาร์ลส์ เจงส์ เจ้าตำรับศิลปะและสถาปัตยกรรมแบบหลังสมัยใหม่ กล่าวถึงการกำเนิดของแนวคิดหลังสมัยใหม่ว่า คำว่า “หลังสมัยใหม่” ถูกใช้ในงานเขียนครั้งแรกมาตั้งแต่ก่อนปี 1926 จอห์น วัทคินส์ แช็ปแมน (John Watkins Chapman) ศิลปินชาวอังกฤษนำคำนี้มาใช้ตั้งแต่ทศวรรษ 1870 และ รูดอล์ฟ แพนน์วิตซ์ (Rudolf Pannwitz) ใช้ในปี 1917 แนวคิด “หลังอิมเพรสชันนิสม์ (Post-Impressionism, ทศวรรษ 1880) และ “หลังอุตสาหกรรม” (1914-22) เป็นจุดเริ่มต้นของกระแสนิยมคำว่า “หลัง” และได้เบ่งบานเป็นระยะๆ ในช่วงต้นทศวรรษ 1960 โดยเฉพาะในทางวรรณกรรม แนวคิดทางสังคม เศรษฐกิจ หรือกระทั่งศาสนา (Sardar; & Curry. เขียน; วรนุช จรุงรัตนาพงศ์. แปล. 2548: 3)

อย่างไรก็ตาม มีนักสังคมวิทยาคนแรกที่กล่าวถึงยุคหลังสมัยใหม่คือ ซี. ไรท์ มิลล์ ที่ได้ตั้งข้อสังเกตไว้เมื่อปี ค.ศ. 1959 ว่า “ยุคหลังสมัยใหม่กำลังก้าวเข้ามาแทนที่ยุคสมัยใหม่…อันเป็นยุคที่สมมุติธรรม เกี่ยวกับความสมานฉันท์ในค่านิยมที่ว่าด้วยความมีเหตุผลตามหลักวิทยาศาสตร์และอิสรภาพทางการเมืองกำลังถูกท้าทาย” (จันทนี เจริญศรี. 2544: 1) และต่อมามีนักสังคมศาสตร์อีกหลายคน ได้ตั้งข้อสังเกตถึงสภาวะการเปลี่ยนแปลงทางสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมจากยุคสมัยใหม่ไปสู่ยุคหลังสมัยใหม่ว่า “ลักษณะทางเศรษฐกิจที่ก้าวเข้าสู่เศรษฐกิจแบบบริโภคนิยมมวลชน (Mass consumerism) ความเป็นยุคทุนนิยมตอนปลาย (Late capitalism) ลักษณะการผลิตเป็นแบบหลังอุตสาหกรรม (Post-industrial) ความเป็นสังคมข่าวสาร สังคมที่ประกอบขึ้นจากการจำลอง (Simulation) ลักษณะล้ำความจริง (Hyperreality) และการยุบตัว (Implosion) รวมถึงรูปแบบใหม่ทางเทคโนโลยีและวัฒนธรรม เป็นยุคที่สื่ออิเลคโทรนิคส์ ซึ่งสามารถตัดผ่านพื้นที่ทางกายภาพจะเข้ามาแทนที่ “ชุมชน” อันจะทำให้แนวคิดเรื่องสังคมจะกลายเป็นเพียงภาพลวงตา” (จันทนี เจริญศรี. 2544: 1-2)

แนวความคิดเกี่ยวกับลัทธิหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) มีหลากหลายและได้เริ่มก่อตัวขึ้นครั้งแรกในสาขาศิลปะและวรรณคดีวิจารณ์ ก่อนจะแพร่เข้าสู่สาขาวิชาปรัชญาและสังคมศาสตร์ในที่สุด นักคิดที่สำคัญในยุคนี้ที่สำคัญได้แก่ โบดริยาร์ (Jean Baudrillard) เลียวทาร์ (Jean Francious Lyotard) และเจมสัน (Frederic Jameson) ซึ่งต่างให้ความหมายมโนทัศน์แบบ

หลังสมัยใหม่ต่างกันไปยุคหลังสมัยใหม่มีทั้งผู้มองเป็นยุคประวัติศาสตร์ที่แยกตัวออกจากยุคสมัยใหม่ และมองว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงอารมณ์หรือสภาวะจิตใจ โดยยุคหลังสมัยใหม่มีความหมายในเชิงกระบวนการมากกว่าปรากฏการณ์

จันทนี เจริญศรี (2544: 13) กล่าวถึงกระบวนการกลายเป็นยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodernization) จากผลงานของโบดริยาร์ว่า ประกอบไปด้วยการพัฒนาในการผลิตสินค้า สารสนเทศ อันนำไปสู่ความดกดื่นของวัฒนธรรมเชิงสัญลักษณ์ที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา จนเป็นไปไม่ได้ที่เราจะกล่าวถึงมโนทัศน์อย่างชนชั้น หรือบรรทัดฐานได้อีกต่อไป โบดริยาร์มองว่าผลของกระบวนการเหล่านี้ก็คือ “จุดจบของสังคม” ซึ่งรวมถึงการลดความสำคัญของรัฐชาติ เศรษฐกิจแบบทุนนิยมตอนปลายที่เป็นยุคของบริโภคนิยมและที่ฮาร์วีย์ (David Harvey) มองว่าเป็นการทำวัฒนธรรมให้เป็นสินค้าและมีการผลิตจำหน่ายจ่ายแจกและบริโภคแบบการค้า ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของวิรุณ ตั้งเจริญ (2547ข: 103) ที่ว่า หลังสงครามโลกครั้งที่สอง ปัญหาสังคมและเศรษฐกิจแผ่ขยายไปทั่วโลก... ระบอบประชาธิปไตย ทุนนิยมเสรี สังคมอุตสาหกรรม สภาพการดำรงชีวิต ระบบการศึกษา รวมทั้งศิลปะ ได้รับการตั้งคำถามและข้อสงสัยอย่างกว้างขวาง ลัทธิสังคมนิยมท้าทายลัทธิทุนนิยม สงครามเย็นแผ่ขยายไปทั่วโลก ส่งผลเศรษฐกิจจากซีกโลกตะวันออกมีบทบาทขึ้น

จากทัศนะอันหลากหลายดังข้างต้น จึงเห็นได้ว่า ในปัจจุบันความชัดเจนของคำว่าโพสต์โมเดิร์นหรือหลังสมัยใหม่ยังไม่แจ่มชัดนัก อาจเป็นเพราะว่ามันยังไม่ได้ถูกใช้ในทุกศาสตร์ แต่มีความพยายามในศาสตร์บางศาสตร์หรือในคนบางกลุ่ม ที่พยายามบอกว่า มันเกิดความแตกต่างขึ้นมาแล้ว แม้แต่ในทางปรัชญาพึ่งมาเริ่มต้นเมื่อไม่กี่ปีมานี้เอง และยังไม่สามารถสรุปได้ร้อยเปอร์เซ็นต์ว่าเป็นสมัยใหม่หรือหลังสมัยใหม่ อย่างไรก็ตาม คำอธิบายต่างๆ ที่เรียกว่า สมัยใหม่หรือหลังสมัยใหม่นั้น มันเป็นผลผลิตทางปัญญาของชาวตะวันตกเป็นส่วนใหญ่ โดยเฉพาะนักคิดนักปรัชญาชาวฝรั่งเศส ซึ่งถือเป็นผู้กำหนดหรือผู้นำ ส่วนสังคมไทยหรือสังคมเอเชียถือเป็นสังคมของผู้ตามหรือผู้ถูกกระทำ ที่ยังไม่มีโอกาสเป็นผู้สร้างวิธีคิดและพัฒนาจุดยืนของตัวเองมากนัก

ในส่วนของการศึกษาถึงจุดเริ่มต้นของศิลปะยุคหลังสมัยใหม่นั้น หลายคนมีความเห็นต่างกันไปว่า มันเริ่มขึ้นตั้งแต่เมื่อไร เช่น แจน (Jan de Vleechauwer) แสดงทัศนะว่า “ในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ หลายคนบอกว่า โพสต์โมเดิร์นมันเริ่มต้นขึ้นมาราวปี 1980 หลังจากยุคของ Minimal art กับยุคของ Conceptual art เริ่มจะมีบทบาทน้อยลง และเริ่มจะมีศิลปินพวกหนึ่งซึ่งมาจากอิตาลี ตั้งต้นที่จะเขียนรูปสีน้ำมัน ซึ่งเขียนเป็นภาพ Figure หรือภาพคนซึ่งออกไปทาง Expressionist อันนี้เป็นการปฏิเสธการลดเรื่องของรูปทรงในงานศิลปะลงมาจนกระทั่งแทบไม่มีอะไรเหลือในงานแบบ Minimal art และ Conceptual art” (มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน. 2543: ออนไลน์)

อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาศิลปะก่อนจะเข้าสู่ยุคหลังสมัยใหม่พอสรุปได้ว่า ศิลปะในยุคสมัยใหม่จะเน้นในเรื่องความเป็นตัวของตัวเองโดยเฉพาะ (Originality) ที่ให้ความสำคัญเกี่ยวกับความคิดริเริ่มสร้างสรรค์เป็นของตัวเอง และไม่เหมือนใคร มีความเป็นเอกภาพ จึงจะถือว่าเป็นงานที่ดี เน้นรูปแบบของศิลปะต้องเป็น “สากล” (Universal) ที่มีความเป็นนานาชาติหรือเป็นสากล ศิลปินไม่ว่าจะเป็นชนชาติใด หรือมีความแตกต่างทางวัฒนธรรมกันอย่างไร รูปแบบที่สร้างสรรค์ขึ้นมาจะต้องเป็นสากล รวมทั้งศิลปะในยุคสมัยใหม่ได้แบ่งแยกระหว่างศิลปะชั้นสูงกับศิลปะชั้นต่ำออกจากกัน ผลงานศิลปะที่อยู่ในพิพิธภัณฑ์ศิลปะ หอศิลป์ รวมทั้งศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นจากนักศึกษาหรือผู้ที่ผ่านสถาบันการศึกษาทางศิลปะเท่านั้น จึงจะเป็นศิลปะชั้นสูง ส่วนศิลปะที่ไม่ได้ผลิตจากสถาบันศิลปะ หรือศิลปะของชาวบ้านจะเป็นศิลปะชั้นต่ำ นอกจากนั้น พวกสมัยใหม่ยังให้ความสำคัญและยอมรับความเป็นผู้เชี่ยวชาญเฉพาะ และยังเน้นในเรื่องของฝรั่งผิวขาวหรือคนตะวันตกเป็นผู้นำของโลก หรือเป็นคนที่ประกาศวาทกรรมที่จริงแท้ที่สุดอันปฏิเสธไม่ได้

ทั้งหมดที่กล่าวมา ศิลปะใน**กลุ่มหลังสมัยใหม่**ปฏิเสธทั้งหมด พวกเขาเชื่อว่า ศิลปะที่ทำขึ้นมานั้นสามารถที่จะลอก (Copy) ผู้อื่นมาได้ ไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงเรื่องความเป็นตัวของตัวเองโดยเฉพาะ อีกทั้งไม่ต้องคำนึงถึงเรื่องความเป็นเอกภาพอีกด้วย เพราะสามารถจะผสมผสานปนเปกันได้อย่างเต็มที่ ศิลปะในยุคนี้ ไม่จำเป็นต้องอยู่ในพิพิธภัณฑ์อย่างเดียว ไม่ต้องให้สถาบันเกี่ยวกับศิลปะยอมรับหรือให้การยกย่อง และไม่จำเป็นต้องมีรูปแบบเป็นสากลก็ได้ รูปแบบท้องถิ่นหรือภาษาถิ่น มีคุณค่าได้เช่นกัน และไม่มีการแบ่งแยกระหว่างศิลปะชั้นสูงกับศิลปะชั้นต่ำ เพราะศิลปะข้างถนนหรือศิลปะที่ซื้อมาจากร้านขายของที่ระลึกก็เป็นศิลปะได้ อีกทั้งพวกหลังสมัยใหม่ยังปฏิเสธความเป็นผู้เชี่ยวชาญ รวมทั้งปฏิเสธความเป็นผู้นำของชาวตะวันตก ในเรื่องการสร้างวาทกรรม เพราะชนกลุ่มน้อยที่เคยเป็นรองหรือด้อยกว่าในยุคสมัยใหม่ สามารถที่จะประกาศวาทกรรมของตนเองได้เช่นกัน อีกทั้งผู้หญิงมีสิทธิ์เท่าเทียมกับผู้ชาย เป็นต้น จะเห็นได้ว่า ยุคหลังสมัยใหม่เป็นการตีกลับยุคสมัยใหม่ค่อนข้างชัดเจน

ธีรยุทธ บุญมี (2547: 176-180) ได้กล่าวถึงรูปแบบและเนื้อหาของศิลปะหลังสมัยใหม่พอสรุปได้ดังนี้ 1) การปฏิเสธศูนย์กลาง คือ การปฏิเสธอำนาจที่ครอบงำ เน้นชายขอบซอกมุมเพื่อปลดเปลื้องการครอบงำทางเวลา เทศะ อัตลักษณ์ที่ยังหลงเหลืออยู่ 2) การปฏิเสธความเป็นเอกภาพหรือองค์รวม ภาพเขียนหรือสถาปัตยกรรมจึงไม่จำเป็นต้องจบสมบูรณ์ อาจเป็นหลายเรื่องซ้อนกัน 3) การปฏิเสธเอกภาพนี้อาจทำได้โดยแนวEclectic คือ “ยำใหญ่” หลายกาละ เทศะ ยุคสมัย ปัจจุบัน อนาคต อดีต วัฒนธรรม เช่น มิวสิควีดิโอและโฆษณาต่างๆ ในยุคปัจจุบัน 4) นอกจากลักษณะยำใหญ่อาจมีลักษณะลูกผสมทั้งสิ่งที่ข้างเคียงหรือขัดแย้ง ทำให้เกิดคำถามไม่ชัดเจน 5) เนื่องจาก Postmodern มาจาก Poststructuralism จึงมีแนวโน้มคัดค้านโครงสร้าง ระเบียบ

ลำดับ และ 6) Postmodern ปฏิเสธจุดเริ่มต้น จึงปฏิเสธประวัติศาสตร์ แต่โหยหาอดีต (Nostalgia) เนื่องจากความไม่มั่นคงทางอัตลักษณ์ แต่อดีตของพวกเขาไม่ใช่ประวัติศาสตร์ หากเป็นการทำลายประวัติศาสตร์ เพราะมันถูกนำมาอยู่ในปัจจุบัน หรือหลุดไปอย่างสิ้นเชิง หรือถูกนำล้อเล่น

จากทัศนะอันหลากหลายดังกล่าว จึงเห็นได้ว่า โลกในยุคสมัยใหม่พยายามที่จะสร้างโลกขึ้นมาให้มีความสมบูรณ์แบบให้ทุกคนมีความสุขที่เต็มอิ่มมนุษย์ในทัศนะของสมัยใหม่ มีสถานะเป็นมนุษย์ที่มีความเชื่อมั่นเดียวกันและมีความเป็นเอกภาพ แต่พวกหลังสมัยใหม่กลับสงสัยว่าโลกแบบนี้มันสร้างขึ้นมาจริงได้หรือไม่ ศิลปินในยุคสมัยใหม่เชื่อมั่นในความเจริญก้าวหน้าในการเปลี่ยนแปลงสิ่งใหม่ๆ ในการมีความคิดริเริ่ม แต่ศิลปินในยุคหลังสมัยใหม่กลับสงสัยว่า เขาจะทำอะไรต่อเนื่องจากทุกสิ่งที่พวกเขาเคยทำมาแล้ว ฉะนั้น ศิลปินในยุคหลังสมัยใหม่มีสิทธิ์ที่จะเขียนอะไรก็ได้ ไม่ว่าจะเขียนคน สัตว์ สิ่งของ ภาพทิวทัศน์ ธรรมชาติ ภาพนามธรรม หรือทุกๆ สิ่งล้วนเป็นไปได้ทั้งสิ้น ไม่มีอะไรจะมาควบคุมหรือมาบอกว่า สิ่งใดดี หรือสิ่งใดไม่ดี เป็นต้น ซึ่งจากแนวคิดดังกล่าว อาจนำมาเป็นแนวในการศึกษาทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของศิลปินอีสาน เพื่อแสดงให้เห็นว่าพวกเขายังยึดมั่นในแนวคิดสมัยใหม่ หรือพวกเขาได้ก้าวไปสู่แนวความคิดหลังสมัยใหม่แล้วหรือยัง

ปัจเจกสภาพในแนวคิดหลังสมัยใหม่

การศึกษาแนวความคิดหลังสมัยใหม่ แม้จะยังมิได้ข้อสรุปที่ชัดเจนนัก แต่การศึกษาแนวคิดสายหลังสมัยใหม่ที่เรียกกันรวมๆ ว่า กลุ่มหลังโครงสร้างนิยม (Post-structuralism) ซึ่งมีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อการรื้อถอนมโนทัศน์เกี่ยวกับปัจเจกภาพ และทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแนวการศึกษาวิจัยในเรื่อง “อัตลักษณ์” จากการศึกษาของอภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546: 37-44) ทำให้เห็นลักษณะของแนวความคิดหลังสมัยใหม่พอสรุปได้ว่า ***ประการแรก*** การตั้งข้อสงสัยกับเหตุผลในฐานะเป็นเครื่องมือให้เข้าถึงความเป็นจริง เพราะที่ผ่านมาเหตุผลถูกเชื่อว่าเป็นเครื่องมือในการเข้าหาความจริง และความรู้แท้จริงนั้น จะต้องมีลักษณะความเป็นสากลที่มีความเป็นอิสระและไม่ขึ้นตรงต่อบริบทของเวลาและสถานที่ใดๆ ฉะนั้น ในทัศนะของแนวความคิดหลังสมัยใหม่จึงเห็นว่าความรู้ที่ได้มานั้นเป็นความรู้ที่ถูกสร้างขึ้น ***ประการที่สอง*** คือการเปลี่ยนแปลงฐานะและความสัมพันธ์ระหว่างผู้ศึกษากับผู้ที่ถูกศึกษา ซึ่งก็คือปัญหาเกี่ยวกับญาณวิทยา (Epistemology) ที่ว่าด้วยการเข้าหาความจริง ซึ่งทัศนะของแนวความคิดหลังสมัยใหม่เห็นว่า ความเป็นจริงนั้นก็ไม่ต่างอะไรกับอุดมการณ์ที่ให้อภิสิทธิ์แก่ฐานะของผู้วิจัย ซึ่งทำให้ผู้วิจัยสามารถยืนอยู่เหนือกว่าผู้ถูกวิจัย ดังนั้น แนวคิดหลังสมัยใหม่จึงเสนอมโนทัศน์เรื่อง “วาทกรรม” เข้ามาเพื่อชี้ให้เห็นว่า ไม่มีความจริงใดสูงสุด ทุกสิ่งจึงอยู่ภายใต้วาทกรรม ฉะนั้น ตัวผู้วิจัยเองก็เป็นเพียงส่วนหนึ่งของวาทกรรมที่ไม่ได้อยู่เหนือความจริงสูงสุดดังที่กล่าวอ้าง ***ประการที่สาม*** การเปลี่ยนแปลงฐานะของทฤษฎี

กล่าวคือ จากแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่เห็นว่า ทุกสิ่งทุกอย่างอยู่ภายใต้วาทกรรมที่ทำให้ไม่มีความจริงใดสูงสุดนั้น กลับทำให้แนวความคิดหลังสมัยใหม่ถูกตั้งคำถามอย่างมากในฐานะที่ไม่สามารถสร้างความรู้ ความจริง หรือทฤษฎีใดๆ ได้

จากข้อสรุปดังกล่าวข้างต้น จึงทำให้เห็นว่า ในปัจจุบันการมองภาพของสังคมด้วยกรอบแนวคิดทฤษฎีแบบกระแสหลัก ได้ถูกท้าทายด้วยกลุ่มแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่มีลักษณะเด่นคือ 1) การตั้งข้อสงสัยกับเหตุผลในฐานะเป็นเครื่องมือที่ช่วยให้เข้าถึงความเป็นจริง 2) การเปลี่ยนแปลงฐานะและความสัมพันธ์ระหว่างผู้ศึกษากับผู้ถูกศึกษานั่นคือ ญาณวิทยาที่ว่าด้วยการเข้าถึงความจริง 3) การเปลี่ยนแปลงฐานะของทฤษฎีที่ถูกมองว่าเป็นสิ่งครอบงำปัญญาของมนุษย์ จึงสมควรที่จะปฏิเสธมันเสีย

จากลักษณะเด่นดังกล่าวของแนวคิดหลังสมัยใหม่ จึงมีผลอย่างมากต่อการมองปัจเจกสภาพในฐานะของอัตลักษณ์ เนื่องจากการวิจารณ์แนวคิดสารัตถะนิยมที่พยายามแสวงหาคำตอบสุดท้ายให้แก่คำถามต่างๆ โดยเสนอคุณสมบัติบางอย่างที่เป็นพื้นฐานของธรรมชาติและพฤติกรรมมนุษย์ และยืนอยู่บนหลักของเหตุผล โดยแนวคิดหลังโครงสร้างนิยมมีลักษณะที่ดึงความเป็นศูนย์กลางออกจากปัจเจก ด้วยการไม่ให้อภิสิทธิ์แก่ปัจเจกในฐานะผู้กระทำการ (Agent) หรือเป็นศูนย์กลางของพฤติกรรมทางสังคม และการทำให้เกิดการไร้ซึ่งสารัตถะอันเป็นสากลของปัจเจกภาพ ดังนั้น ความเป็นปัจเจกจึงถูกเน้นในฐานะที่เป็น “กระบวนการทางสังคมของการสร้างอัตลักษณ์” มากกว่าแก่นแกนของคุณสมบัติบางอย่างที่มีลักษณะตายตัว (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. 2546: 46) ดังจะเห็นได้จากวิธีคิดของนักคิดแนวหลังโครงสร้างนิยมบางคนที่มีความสำคัญในการรื้อถอนภาพสารัตถะ อาทิเช่น เดอร์ริดา (Jacques Derrida) ได้รื้อถอน (Deconstruct) ปัจเจกภาพแบบเก่าๆ จากวิธีอ่านตัวบท (Text) โดยชี้ให้เห็นความลักลั่นของตรรกะภายในตัวบทนั้นๆ “การเขียนใหม่” ของเดอร์ริดา คือการดึงเอาความหมายตรงข้ามที่ถูกซ่อนเร้นออกมาจากภายในตัวบทนั่นเอง ... นี่นับเป็นการปฏิวัติความหมายของอัตลักษณ์... ในที่สุดแล้วสิ่งหนึ่งสามารถเป็นตัวมันและสิ่งที่มิใช่ตัวมันด้วยในขณะเดียวกัน นี่เองคือความลับของ “ความหมาย” ของเดอร์ริดา (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. 2546: 50) นอกจากเดอร์ริดาแล้ว ฟูโก (Michael Foucault) ก็เป็นอีกผู้หนึ่งที่สนับสนุนการรื้อถอนสารัตถะของปัจเจกภาพ ซึ่งมโนทัศน์เรื่องอำนาจและความรู้สึกของเขาได้ทำลายมายาคติในเรื่องปัจเจกภาพ ซึ่งเขาทำให้เห็นว่า ความเป็นปัจเจกเป็นผลของวาทกรรม (Discourse) และปฏิบัติการทางวาทกรรม (Discursive practice) ซึ่งวาทกรรมหมายถึงการผลิตความหมายเกี่ยวกับความจริงในเรื่องต่างๆ ที่สำคัญก็คือ การเปลี่ยนแปลงให้คนนิยามตนเองตามความรู้ที่ผลิตออกมา อำนาจหมายถึง กระบวนการทางประวัติศาสตร์สังคมที่สถาปนา “อาณาจักรแห่งความจริง” (Rigime of truth) ชุดใดชุดหนึ่งขึ้นมา(อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. 2546: 51)

จากทัศนะดังกล่าว จึงทำให้เห็นว่า แนวคิดปัจเจกภาพเป็นเพียงผลกระทบของชุดวาทกรรมต่างๆ และปฏิบัติการทางวาทกรรม ซึ่งบทบาทของตัวตนที่วาทกรรมหยิบยื่นให้นั้นสามารถเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์ ดังนั้น สิ่งที่เป็นตัวตนของเราจึงมีอยู่ในเฉพาะสถานการณ์เท่านั้น จึงไม่มีลักษณะที่ตายตัว ฉะนั้น การศึกษากระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสานจึงมิสามารถแยกปัจเจกศิลปินออกจากสังคมได้ เพราะกระบวนการสร้างอัตลักษณ์นั้นย่อมมีผลมาจากกระบวนการทางสังคม อีกทั้งบทบาทของปัจเจกศิลปินก็ย่อมเปลี่ยนแปลงและลื่นไหลไปตามสถานการณ์ทางสังคมอีกด้วย

นอกจากนักคิดดังข้างต้นแล้ว ฮอลล์ (Stuart Hall) ก็เป็นนักคิดแนวหลังสมัยใหม่อีกผู้หนึ่งที่เน้นความสำคัญของภาษา รวมทั้งแนวคิดรื้อถอนวาทกรรมของพวกหลังโครงสร้างนิยมด้วย ฮอลล์ได้เสนอแนวคิดที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภาพตัวแทนและอัตลักษณ์ ดังจะเห็นได้จากเขาอธิบายมโนทัศน์เรื่องภาษาเพื่อจะบอกว่า ภาษาก็เป็นระบบเชิงภาพตัวแทน (Representation) หนึ่งเช่นกัน ดังที่ฮอลล์กล่าวว่า ภาษาเป็นสื่อหนึ่งที่ซึ่งความคิด และความรู้สึกถูกนำเสนอตัวแทนในวัฒนธรรม ดังนั้นภาพตัวแทนผ่านภาษาจึงเป็นศูนย์กลางของกระบวนการที่ความหมายถูกสร้างขึ้น ประเด็นสำคัญของภาพตัวแทนจะอยู่ที่การผลิตและการหมุนเวียนของความหมายโดยผ่านภาษาและภาพลักษณ์ (จารุภา พานิชภักดิ์. 2549: 34; อ้างอิงจาก Hall, in Hall, ed. 1997: 1) โดยภาพตัวแทนที่เป็นกระบวนการเชิงสัญญะที่ประกอบด้วยภาษาและภาพลักษณ์ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น จะสร้างความหมายบางประการเกี่ยวกับภาพตัวแทนที่ถูกนำเสนอ สิ่งที่ติดมากับความหมายของภาพตัวแทนคือ สิ่งที่เรียกว่า อัตลักษณ์ (Identity) อันเป็นความหมายเกี่ยวกับความเป็นตัวตน (จารุภา พานิชภักดิ์. 2549: 34) ฉะนั้น “ภาพเขียน” ของศิลปิน ก็อาจกล่าวได้ว่า เป็นการสร้างความหมายภาพตัวแทนและอัตลักษณ์บางประการเช่นเดียวกัน และยังเป็นการทำงานอยู่ภายในวงจรวัฒนธรรม (The circle of culture) อีกด้วย ซึ่ง “วัฒนธรรม” ในทัศนะของฮอลล์นั้นหมายถึง คุณค่าที่มีร่วมกัน (Share values) ของคนในสังคม นัยยะที่น่าสนใจต่อไป คือ ในวัฒนธรรมหนึ่งอาจมีคุณค่าที่มีอยู่ร่วมกันหลากหลาย หรือไม่ได้ตรงกันก็เป็นได้ เพราะในหนึ่งวัฒนธรรมก็ย่อมประกอบด้วยกลุ่มที่หลากหลายซ้อนทับกัน (จารุภา พานิชภักดิ์. 2549: 35)

จากแนวความคิดของฮอลล์ดังกล่าว จะเห็นได้ชัดในตัวอย่างดังที่อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546: 56) อธิบายไว้ เช่น เด็กที่เกิดและเติบโตในครอบครัวศิลปิน ถูกหล่อหลอมมาภายใต้วาทกรรมที่เน้นการแสดงความคิดความรู้สึกได้อย่างเสรี เมื่อถูกย้ายไปอยู่โรงเรียนที่เข้มงวดเรื่องกฎระเบียบ ก็อาจทำให้เด็กคนนี้ลุกขึ้นมาแสดงปฏิกิริยาที่ท้าทายต่อกฎระเบียบนั้นได้ การกระทำของเด็กคนนี้เป็นผลของวาทกรรมเสรีนิยมที่ถูกเคลื่อนย้ายมาอยู่ในบริบทสังคมอำนาจนิยมนั่นเอง มนุษย์คนหนึ่งๆ เป็นผลรวมของวาทกรรมหลากหลายชุดที่อาจขัดแย้งหรือส่งเสริมกัน

ภาพตัวแทนจึงนับเป็นกลไกในการชี้ให้เห็นความแตกต่างระหว่างความเป็นเขา ความเป็นเรา เมื่อภาพตัวแทนถูกทำให้ปรากฏออกมา ก็ต้องส่งผลในเชิงการรับรู้ต่อทั้งผู้ที่ดู (หรือผู้รับรู้ภาพตัวแทน) กับผู้ที่ถูกดู (หรือผู้ที่ถูกนำเสนอภาพตัวแทน) นั้น ซึ่งเป็นรูปแบบของความสัมพันธ์ระหว่างตนเองและคนอื่น “สำหรับฮอลล์แล้ว อัตลักษณ์ ก็คือภาพตัวแทนที่ถูกนิยามโดยการแสดงให้เห็นความแตกต่าง ภาพตัวแทนจึงถูกใช้ในการให้ความหมาย “ตัวตน” “ตัวฉัน” ว่าเป็นใครและอย่างไร และในขณะเดียวกันก็อธิบายว่า “คนอื่น” เป็นอย่างไร ภาพตัวแทนจึงเหมือนกับ “กลไก” ที่ทำให้เราสามารถแบ่งแยกเขา แบ่งแยกเราได้อย่างชัดเจน” (จารุภา พานิชภักดิ์. 2549: 38; อ้างอิงจาก วิลาสินี พิพิธกุล. 2543)

จากความหมายของวัฒนธรรมและภาพตัวแทนดังกล่าว อาจยกตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนในกรณีนี้คือ กรณีของศิลปะร่วมสมัยในสังคมไทย แน่นอนว่าอุดมการณ์ศิลปะร่วมสมัยเป็นสิ่งที่มีอยู่ร่วมกันในวัฒนธรรมไทย แต่กระบวนการให้ความหมายกับมโนทัศน์ศิลปะร่วมสมัยระหว่างกลุ่ม “**ศิลปะเพื่อศิลปะ**” และ “**ศิลปะเพื่อชีวิต**” แตกต่างกัน ซึ่งประเด็นนี้อาจมองได้ในสองมิติคือ 1) มิติของการให้ความสำคัญเกี่ยวข้องกับทัศนคติหรือความคิด 2) มิติของการปฏิบัติความหมายถึงการธำรงอยู่ในรูปแบบหรือลักษณะศิลปะของกลุ่มตน จากทัศนคติและการธำรงอยู่ในแนวศิลปะของตนระหว่าง “ศิลปะเพื่อศิลปะ” และ “ศิลปะเพื่อชีวิต” จึงได้แบ่งแยกออกเป็นเรา (ตัวฉัน) และเป็นเขา (คนอื่น) อย่างชัดเจนนั่นเอง

ซึ่งอีกนัยหนึ่งความเป็นตัวตนจึงมีลักษณะคล้ายเหรียญที่มีสองด้านซ้อนทับกันอยู่ วาทกรรมจะสร้างภาพตัวแทนของตัวเรา เช่น การเป็นหญิง/ชาย ความเป็นไทย/เทศ ศิลปะเพื่อศิลปะ/ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปินในเมือง/ศิลปินชายขอบ ศิลปินแห่งชาติ/ศิลปินอีสาน ฯลฯ อัตลักษณ์เหล่านี้จะหล่อหลอมและยัดเยียดตำแหน่งแห่งที่ทางสังคม และรับรองประสบการณ์ความเป็นตัวตนในแง่มุมต่างๆ ให้ อาทิเช่น การให้รางวัลศิลปินแห่งชาติ ศิลปินพื้นบ้านอีสาน ศิลปินรางวัลมนัส เศียรสิงห์ “แดง” ฯลฯ ทั้งนี้ คุณสมบัติที่สำคัญที่สุดของความเป็นตัวเราในกระบวนการนี้ คือ การโยกย้ายตำแหน่งแห่งที่ (Dislocation) นั่นคือการไม่อาจถูกตรึงติดกับคุณสมบัติบางอย่างที่ตายตัวหยุดนิ่ง ซึ่งหมายถึงกระบวนการที่ปัจเจกต่อรอง ตั้งคำถาม หรืออาจปฏิเสธตำแหน่งทางสังคมที่ถูกยัดเยียดมาให้ก็ได้ และแน่นอนว่า อัตลักษณ์กับปัจเจกภาพในแนวคิดหลังสมัยใหม่นี้ ไม่สามารถที่จะซ้อนทับกันได้อย่างสนิท ดังจะเห็นได้จากมีศิลปินเพื่อชีวิตบางส่วนที่สร้างสรรค์ผลงานเพื่อสะท้อนสังคม แม้พวกเขาจะมีอุดมการณ์ต่อต้านระบบทุนนิยมด้วยการแสดงออกในภาพเขียนอย่างต่อเนื่อง แต่ต่อมาเขากลับยอมรับรางวัลหรือการขายภาพเขียนเช่นเดียวกับพวกทุนนิยม ก็เพื่อต้องการชื่อเสียงหรือการอยู่รอด หรือเป็นเพราะมีองค์กรหรือสถาบันเป็นผู้ยัดเยียดรางวัลให้ หรือศิลปินอาจต่อรองหรือแสวงหาเอาเองก็ได้ นั่นจึงเป็นเสมือนเหรียญสองด้านที่ศิลปินได้แสดงตัวตนที่แท้จริงออกมาในสภาวการณ์หนึ่ง

จึงสรุปได้ว่า การศึกษากระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสานในแนวความคิดหลังสมัยใหม่ จึงเป็นการศึกษาปัจเจกศิลปินที่ถูกเน้นในฐานะที่เป็น**กระบวนการทางสังคม**ของการสร้างอัตลักษณ์ มากกว่าที่จะเป็นแก่นแกนของคุณสมบัติบางอย่างที่มีลักษณะตายตัว จึงมีลักษณะที่มี**ความเลื่อนไหล**มากกว่าที่จะเป็นผลผลิตสำเร็จรูปจากวาทกรรม และไม่สามารถซ้อนทับกับปัจเจกภาพได้อย่างแนบสนิท

ผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. การศึกษาผลงานวิจัยของอำนาจ เย็นสบาย เรื่อง “**การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2531**” ปริญญานิพนธ์ หลักสูตรการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปี 2533 ผลจากการศึกษาพอสรุป ได้ดังนี้

1.1 ผลงานการวิจารณ์ของวงการณ์ทัศนศิลป์ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่5 จนถึง พ.ศ. 2488 ผลจากการศึกษาของอำนาจ เย็นสบาย ในช่วงเวลาดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า ผลการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งถือเป็นช่วงเริ่มต้นในการรับรู้ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย หรือแม้จะล่วงเลยมาถึงสมัยรัชกาลที่ 6 และ 7 ก็ไม่ได้ปรากฏความขัดแย้งทางความคิดหรือการแสดงทรรศนะตอบโต้กันในความเห็นที่แตกต่างกันทางศิลปะเกิดขึ้นเป็นลายลักษณ์อักษรนั่นแสดงว่า ผลการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยขณะนั้น อยู่ในขอบเขตจำกัดนั่นเอง

1.2 ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ปี พ.ศ. 2488 ถึง พ.ศ. 2516 พบว่า ในช่วงเวลานี้ได้มีเหตุการณ์ความขัดแย้งทางความคิด ที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์เกิดขึ้นมากมาย ซึ่งอำนาจ เย็นสบาย ได้ชี้ให้เห็นว่า มีความโดดเด่นในด้านความขัดแย้งทางความคิดที่สำคัญหลายเรื่อง กล่าวคือ

1.2.1 **ศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตก** ซึ่งมีความแตกต่างกันจนนำไปสู่ความขัดแย้งกัน จากผลการศึกษาของอำนาจ เย็นสบาย ชี้ให้เห็นว่า ปัจจัยทางด้านการพัฒนาประเทศเพื่อให้ทันสมัย ได้ทำให้ประเทศไทยต้องยอมรับเอาแนวความคิดศิลปะแบบตะวันตกเข้ามาสู่ภายในประเทศ เฉกเช่นเดียวกับด้านอื่นๆ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา จึงทำให้เกิดความขัดแย้งทางด้านความคิดระหว่างศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตกมายาวนานจนกระทั่งปัจจุบันนี้

1.2.2 **ศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปะเพื่อการค้า** ผลจากการศึกษาของอำนาจ เย็นสบาย เขาพยายามแสดงให้เห็นว่า ความขัดแย้งทางแนวความคิดระหว่างศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปะเพื่อการค้านั้น เป็นการช่วงชิงพื้นที่การยอมรับของสังคม ในฐานะผู้นำทางด้านศิลปะของประเทศ ด้วยการยกตนข่มท่าน แต่แท้ที่จริงแล้ว อำนาจ เย็นสบาย ได้ชี้ให้เห็นว่า ทั้งสองกลุ่มก็มิได้แตกต่างกันในด้านกิเลสตัณหา เพราะในท้ายที่สุดแล้ว ทั้งสองกลุ่มก็ได้พัฒนากลวิธีในในระบบธุรกิจ เพื่อเข้ามาจัดการขายงานศิลปะที่สลับซับซ้อน และเป็นแบบรอมชอมกันนั่นเอง

1.2.3 **ศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต** จากผลการศึกษาของอำนาจ เย็นสบาย ชี้ให้เห็นว่า ศิลปะเพื่อศิลปะนับเป็นตัวแทนของพวกเสรีนิยมที่มีความสุขสบาย เพราะไม่มีความขัดแย้งกับสถาบันหลัก อำนาจรัฐ และสังคมโดยรวมในขณะนั้น อีกทั้งศิลปะเพื่อศิลปะก็ถือเป็นศิลปะกระแสหลักที่สถาบัน การศึกษา โดยเฉพาะมหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นผู้ที่ยึดมั่นในศิลปะหลักวิชาและศิลปะเพื่อศิลปะ จึงเป็นสถาบันหลักที่มีอิทธิพลเหนือกว่าสถาบันอื่นๆ ขณะเดียวกันศิลปะเพื่อชีวิต ก็นับเป็นตัวแทนของพวกคอมมิวนิสต์ ที่มุ่งรับใช้สังคมระดับชนชั้นล่าง และมีจุดยืนเป็นปรปักษ์กับอำนาจรัฐอย่างชัดเจน จึงทำให้กลุ่มแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตดูจะลำบากและไม่ได้รับการยอมรับจากสังคมโดยรวมเท่าใดนัก จากแนวความคิดที่ตรงกันข้ามแบบคนละขั้วดังกล่าว จึงทำให้ความขัดแย้งทางแนวความคิดระหว่างกลุ่มทำงานศิลปะทั้งสองกลุ่มชัดเจนมาก

1.2.4 **ศิลปะตามหลักวิชากับศิลปะสมัยใหม่** จากผลการศึกษาของอำนาจ เย็นสบาย เขาชี้ให้เห็นว่า เมื่อวงการศิลปะหลักวิชาขาดผู้นำคือ ศิลป์ พีระศรี ได้มรณกรรมลง กลับปรากฏมีศิลปินและนักวิชาการคลื่นลูกใหม่ ที่พึ่งสำเร็จการศึกษาศิลปะสมัยใหม่มาจากประเทศสหรัฐอเมริกาคือ อารี สุทธิพันธุ์ ซึ่งได้พกพาเอาความรู้และประสบการณ์ศิลปะสมัยใหม่เข้ามาเผยแพร่ พร้อมกับได้สร้างแนวร่วมทางความคิดเข้ามาแทนที่ศิลปะหลักวิชาในจังหวะที่เหมาะควรยิ่งอย่างน้อยก็ทำให้เกิดแรงกระเพื่อม และเกิดความขัดแย้งทางความคิดในวงการศิลปะของไทยในช่วงเวลานั้นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และกระแสของแนวคิดศิลปะสมัยใหม่ก็แพร่กระจายและเป็นที่ยอมรับของวงการทัศนศิลป์มาจนกระทั่งปัจจุบันนี้ นั่นอาจกล่าวได้ว่า เป็นผลพวงจากแนวความคิดและการนำเข้าของอารี สุทธิพันธุ์ นั่นเอง

1.3 ความขัดแย้งทางความคิดในผลงานการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 ถึง พ.ศ. 2531

1.3.1 **ศิลปะเพื่อชีวิตกับศิลปะเพื่อการแสวงหา** จากผลการศึกษาของอำนาจ เย็นสบาย แสดงให้เห็นว่า แม้กลุ่มที่ทำงานศิลปะเพื่อชีวิตจะมีอุดมการณ์เพื่อรับใช้สังคมร่วมกันมาตั้งแต่เริ่มแรก แต่เมื่อถึงสภาวการณ์หนึ่งที่ทางการเมืองคลี่คลายลง แม้จะมีเสรีภาพมากขึ้นแต่กลับส่งผลไปสู่ความแตกแยกภายในกลุ่มเดียวกันเกิดขึ้น นั่นเป็นเพราะว่า ศิลปินกลุ่มนี้ผูกติดอยู่

กับอุดมการณ์ทางการเมืองฝ่ายซ้ายจัด โดยเฉพาะพรรคคอมมิวนิสต์ และเมื่อช่วงเวลาของความแตกแยกภายในพรรคคอมมิวนิสต์เกิดขึ้น ก็ย่อมส่งผลมาสู่ความขัดแย้งทางความคิดภายในกลุ่มศิลปะเพื่อชีวิตด้วยเช่นกัน

1.3.2 **ศิลปกรรมแห่งชาติกับศิลปกรรมแห่งประเทศไทย** จากผลการศึกษาของอำนาจ เย็นสบาย ทำให้เห็นว่า การก่อกำเนิดขึ้นของการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย แม้จะเป็นในช่วงระยะเวลาหนึ่ง แต่ก็ทำให้เกิดผลกระทบไปสู่การแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งชาติได้ในระดับหนึ่ง แม้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจะอยู่เหนือและมีอิทธิพลต่อสังคมไทยมานาน แต่เมื่อถูกตรวจสอบโดยสังคม และการเทียบเคียงให้เห็นในการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ก็ย่อมไปกระทบต่อมาตรฐานในการตัดสินและการปิดตัวเองในมุมแคบ จึงย่อมถูกมองว่าไม่มีความน่าเชื่อถืออีกต่อไป แต่อย่างไรก็ตาม การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติก็ยังยืนยงมาถึงกระทั่งปัจจุบันนี้ ในขณะเดียวกันการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยกลับปิดตัวเองลงในเวลาต่อมา นั่นแสดงให้เห็นว่า การวางรากฐานยืนยาว และการปรับตัวขององค์กรศิลปกรรมแห่งชาติ มีความเข้มแข็งและมีความเป็นเอกภาพมากกว่าองค์กรศิลปกรรมแห่งประเทศไทยนั่นเอง

1.3.3 **ศิลปินกับภัณฑารักษ์ และนักวิชาการ** จากผลการศึกษาของอำนาจ เย็นสบาย ชี้ให้เห็นว่า ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างศิลปินกับภัณฑารักษ์ และนักวิชาการนั้น มีผลมาจากการเขียนบทความวิจารณ์ในสูจิบัตรการแสดงผลงานนิทรรศการที่มีชื่อว่า “ภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทยในปี พ.ศ. 2529 โดยวิริยะ ไกรฤกษ์ ในฐานะภัณฑารักษ์ ซึ่งในเนื้อหาของบทวิจารณ์นั้น วิริยะ ไกรฤกษ์ ได้แสดงทรรศนะว่า ศิลปินไทยได้ “ลอกเลียนแบบศิลปะตะวันตก” ซึ่งผลจากการวิจารณ์ดังกล่าว สร้างความไม่พอใจแก่ศิลปินบางท่าน จนทำให้เกิดความขัดแย้งทางแนวความคิดตอบโต้กันไปมายาวนานจนข้ามปี นั่นจึงแสดงว่า ศิลปินไทยส่วนใหญ่ในขณะนั้น ยังไม่ยอมรับการตรวจสอบหรือการวิพากษ์วิจารณ์จากสังคม หรือจากนักวิชาการเท่าใดนัก

จึงสรุปได้ว่า ผลการศึกษา “การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2531” ของอำนาจ เย็นสบาย นั้น ทำให้เห็นว่า ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ทั้งหมด ล้วนเป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลง และวิวัฒนาการทางศิลปะแขนงทัศนศิลป์ ควบคู่ไปกับความเปลี่ยนแปลงและวิวัฒนาการทางสังคมอย่างแยกจากกันไม่ออก และได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งในด้านประวัติศาสตร์ทางทัศนศิลป์ของประเทศไทยมาจนกระทั่งปัจจุบันนี้

2. การศึกษาผลงานวิจัยของ ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ เรื่อง “**การวิเคราะห์ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย ตั้งแต่เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 จนถึง พ.ศ. 2533**” วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปี 2533 จากผลการศึกษาสามารถสรุปได้ดังนี้

2.1 ช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

2.1.1 พ.ศ. 2475 – 2500 **ช่วงเวลาการบ่มเพาะสำนึกความรับผิดชอบต่อสังคม** ผลจากการศึกษาของศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ ในช่วงเวลานี้ แสดงให้เห็นว่า แม้ประเทศไทยจะมีสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะทั้งสองแห่งเกิดขึ้นแล้ว แต่การผลิตนักศึกษาก็เป็นไปเพื่อสนองตอบต่อรัฐบาลเท่านั้น ดังนั้นผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตจึงไม่มีปรากฏใ นช่วงเวลานั้น อย่างไรก็ตาม ผลงานศิลปะเพื่อชีวิตกลับไปปรากฏในผลงานวรรณกรรม ดังจะเห็นได้จากบทวิพากษ์เรื่อง “ศิลปะเพื่อศิลปะ” และความเรียงเรื่อง “ศิลปะเพื่อชีวิต” ของจิต ภูมิศักดิ์ ในนามแฝง “ทีปกร” ซึ่งเขาได้ให้คำนิยามระหว่าง“ศิลปะเพื่อศิลปะ” และ “ศิลปะเพื่อชีวิต” ไว้อย่างเฉียบคม ฉะนั้น ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ จึงเรียกช่วงเวลานี้ว่า เป็นช่วงเวลาการบ่มเพาะสำนึกความรับผิดชอบต่อสังคม

2.1.2 พ.ศ. 2500 – 2506 **ช่วงเวลาของความเงียบงันที่มีนัยสำคัญต่อทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย** ผลจากการศึกษาของศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ ในช่วงเวลานี้ แสดงให้เห็นถึงปัญหาที่เกิดจากผลกระทบของการเข้ามาจัดตั้งฐานทัพอเมริกาในประเทศไทย ปี พ.ศ. 2504 นั้น ทำให้เกิดปัญหาต่างๆตามมามากมาย ปัญหาดังกล่าวได้เกาะกุมอยู่ในสามัญสำนึกของคนไทยและศิลปินจำนวนหนึ่งมาโดยตลอด เขาจึงเรียกช่วงเวลานี้ว่า เป็นช่วงเวลาแห่งความเงียบงันที่มีนัยสำคัญต่อทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย ในระยะเวลาต่อมาอย่างปฏิเสธไม่ได้

2.1.3 พ.ศ. 2506 – 2516 **ช่วงเวลาของการแสวงหาคำตอบของศิลปินผู้มีสำนึกทางสังคม** ผลจากการศึกษาของศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ ในช่วงเวลานี้ ทำให้เห็นความเคลื่อนไหวของผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทยไม่ชัดเจนนัก แม้จะมีการตีพิมพ์เอกสารทางด้านความคิดในเชิงวิพากษ์วิจารณ์สังคม หรือแม้กระทั่งบทความ “ศิลปะเพื่อชีวิต” ของจิตร ภูมิศักดิ์ ที่นำมาตีพิมพ์ซ้ำอีกครั้งก็ตาม นั่นแสดงให้เห็นว่า ในช่วงเวลานั้น อำนาจในการควบคุมสังคมตกอยู่ภายใต้การปกครองของรัฐบาลอย่างเด็ดขาด จึงทำให้ศิลปินแสดงออกได้แต่เพียงในเชิงสัญลักษณ์เท่านั้น ดังเช่นภาพเขียนชื่อ “เจ้าแม่กาลีศตวรรษที่ 20” ของสมชัย หัตถกิจโกศล จึงอาจกล่าวได้ว่าช่วงเวลานี้เป็นช่วงของการแสวงหาคำตอบของศิลปินผู้มีสำนึกทางสังคมเท่านั้น

2.2 เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 – พ.ศ. 2533

2.2.1 ช่วงเวลา **14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 – 5 ตุลาคม 2519** ผลจากการวิจัยในช่วงเวลานี้ ชี้ให้เห็นว่า ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ ได้ให้ความสำคัญกับการเกิดขึ้นของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยมาก รวมทั้งศิลปินกลุ่มธรรมด้วย ดังจะเห็นได้จากเขาได้นำเสนอกระบวนการก่อเกิดและบทบาทที่สำคัญในการร่วมต่อสู้เพื่อประชาธิปไตยของศิลปินทั้งสองกลุ่มนี้เป็นสำคัญ อย่างไรก็ตามที่จริงนอกจากศิลปินทั้งสองกลุ่มนี้แล้ว หากศึกษาให้ลึกลงไปจะพบว่า ยังมีศิลปินจากส่วนภูมิภาคที่มีบทบาทสำคัญในการร่วมต่อสู้ไม่แพ้กับส่วนกลาง โดยเฉพาะกลุ่มศิลปินแนวร่วมภาคอีสาน ที่มีศูนย์กลางที่จังหวัดนครราชสีมา ซึ่งศิลปินส่วนหนึ่งก็ล้วนเป็นสมาชิกของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยด้วยเช่นกัน ซึ่งศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ ได้กล่าวถึงเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

2.2.2 ช่วง 6 ตุลาคม 2519 – 14 กันยายน 2521 คือ **ช่วงเวลาการอำพรางตัวและผลงานของศิลปินผู้มีสำนึกต่อสังคม** ผลจากการศึกษาของศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ ในช่วงเวลานี้ ชี้ให้เห็นว่า ปัจจัยทางด้านการเมืองการปกครอง มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทยเป็นอย่างมาก กล่าวคือ จากนโยบายการกวาดล้างและปราบปราม ประชาชนผู้มีความคิดก้าวหน้า ซึ่งกลุ่มศิลปินแนวทางเพื่อชีวิตก็ล้วนถูกตั้งข้อหาบุคคลซึ่งเป็นภัยต่อสังคมด้วย จึงทำให้พวกเขาไม่สามารถที่จะสร้างสรรค์ผลงานที่วิพากษ์วิจารณ์สังคมได้ดังแต่ก่อน มิหนำซ้ำยังถูกจับกุมและถูกติดตามควบคุมพฤติกรรมอีกด้วย ดังนั้น จึงนับเป็นช่วงเวลาการอำพรางตัวและผลงานของศิลปินผู้มีสำนึกต่อสังคม และยังถือเป็นช่วงที่ลำบากสุดๆ ของศิลปินกลุ่มเพื่อชีวิตในประเทศไทย

2.2.3 ช่วง 15 กันยายน 2521 – 2533 คือ **ช่วงเวลาแห่งเสรีภาพในการแสดงออกและความหลากหลายของกระบวนแบบทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย** ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ ได้แสดงให้เห็นว่า หากจะพิจารณาในช่วงเวลาระหว่าง 15 กันยายน พ.ศ. 2521 ถึง พ.ศ. 2533 พบว่า ได้มีการผสานรวมตัวกันของกลุ่มบุคคลในวงการทัศนศิลป์ทั่วประเทศ ซึ่งเอื้อต่อการแสดงออกเชิงเสนอปัญหา และวิพากษ์วิจารณ์สภาพการณ์ทางสังคมและสิ่งแวดล้อมมากที่สุด คือ การเกิดขึ้นของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยหรือสมาคมศิลปกรรมไทย กล่าวคือ ชมรมหรือสมาคมดังกล่าว เป็นผลมาจากการผสานรวมตัวกันในรูปแบบของขบวนการโดยศิลปิน นักวิชาการศิลปะ และนักวิจารณ์ศิลปะในวงกว้าง และเสนอผลงานต่อสาธารณชนทั้งในรูปแบบของผลงานศิลปะ การบรรยายอภิปราย และการออกเอกสารสื่อสิ่งพิมพ์ทางศิลปะเผยแพร่อย่างต่อเนื่อง ส่งผลต่อการเปิดกว้างในการแสดงออกทางศิลปะแนวทางตามสถาบันศิลปะต่างๆ ทั่วประเทศ โดยเฉพาะทัศนศิลป์แนวทางเพื่อชีวิต ได้เป็นที่ยอมรับในวงการศิลปะและสาธารณชนมากขึ้นในระดับหนึ่ง นอกจากนั้นยังมีกลุ่มศิลปินที่นำเสนอผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตอย่างมีสำนึกและต่อเนื่องที่เห็นได้ชัด

ก็คือ กลุ่มศิลปินอีสาน ศิลปินกลุ่มกังหัน และศิลปินกลุ่มเดินดิน เป็นต้น ดังนั้น ในช่วงเวลานี้จึงนับเป็นช่วงเวลาแห่งเสรีภาพในการแสดงออกและความหลากหลายของกระบวนแบบทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทยมากที่สุด

จากผลการวิจัยของศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ ทั้งหมดดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า เขาได้นำเสนอภาพรวมของกระบวนการเกิดขึ้น การดำรงอยู่ และการดับสลายไป ของกลุ่มศิลปินเพื่อชีวิตในประเทศไทยตั้งแต่ก่อนเหตุการณ์ ขณะเหตุการณ์ และหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 คือ เริ่มต้นตั้งแต่ปี พศ. 2475 จนถึงปี พ.ศ. 2533 ซึ่งเป็นปีที่เขาลงมือทำงานวิจัยเรื่องนี้ ซึ่งกระบวนการเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไปนั้น ขึ้นอยู่กับปัจจัยต่างๆ โดยเฉพาะปัจจัยทางด้านการเมืองการปกครองและสิ่งแวดล้อม ถือเป็นปัจจัยสำคัญมากที่สุด ที่ส่งผลกระทบต่อการทำงานของศิลปินเพื่อชีวิตในประเทศไทย ตลอดช่วงเวลาทั้งหมดดังที่กล่าวมา ฉะนั้น กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อชีวิตในประเทศไทย จึงมีความสัมพันธ์กับการเมืองการปกครองและสิ่งแวดล้อมอย่างเห็นได้ชัดและไม่สามารถแยกออกจากกันได้ กล่าวคือ เมื่อใดที่การเมืองและสังคมผ่อนคลาย ความอิสระในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินก็มีมากและเข้มข้น แต่เมื่อใดเกิดเหตุวิกฤตการณ์ทางการเมืองเกิดขึ้น การจำกัดทางด้านความคิดก็เกิดขึ้น แต่อย่างใดก็ตาม แรงบันดาลใจหรือบ่อเกิดแห่งแนวความคิดของศิลปะเพื่อชีวิต ล้วนได้รับอิทธิพลมาจากวิกฤตการณ์ทางการเมืองและการปกครองที่บีบคั้นมากที่สุดนั่นเอง

3. ผลงานวิจัยเรื่อง “**บทบาทของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย (สมาคมศิลปกรรมไทย) ช่วงปี พ.ศ.2522 – 2530 ที่มีผลกระทบต่อสังคมและวงการศิลปกรรมไทย**” โดยวิรุณ ตั้งเจริญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ปี พ.ศ. 2539 ผลของการวิจัยสามารถสรุปให้เห็น ในประเด็นพัฒนาการศิลปกรรมร่วมสมัยและกระแสศิลปะเพื่อชีวิตและสังคม กล่าวคือ กระบวนแบบศิลปกรรมกระแสอิทธิพลตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นกระแสตะวันตกแบบประเพณีนิยมคือ ศิลปะหลักวิชา (Academic Art) ที่ถอยหลังไปสู่รูปแบบคลาสสิกอย่างอดีต ซึ่งอาจเป็นกระบวนแบบที่สอดคล้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ในสังคมไทยมากกว่าศิลปะสมัยใหม่ ที่พัฒนาขึ้นมาจากคนชั้นกลางหรือสามัญชนในสังคมประชาธิปไตยในยุโรป ขณะนั้น ต่อมาในช่วงรอยต่อการเสียชีวิตของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี คือ ในช่วงปีพุทธศักราช 2505 การสูญเสียชีวิตของท่าน นอกจากจะเป็นปรากฏการณ์ที่บ่งชี้ให้เห็นถึง**การถดถอย**ของศิลปะกระแสหลักวิชาแล้ว ยังมีปรากฏการณ์ทางด้านศิลปะอีกหลายอย่างเกิดขึ้น เช่น การแสดงภาพฝีพระหัตถ์ผลงานจิตรกรรมสมัยใหม่หลากหลายรูปแบบของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ปีพุทธศักราช 2506 การเปิดแสดงจิตรกรรมแนวทางศิลปะ

ลัทธิแสดงอารมณ์นามธรรม (Abstract expressionism) ของอารี สุทธิพันธุ์ ณ สถาบัน เอ.ยู.เอ. ในปีพุทธศักราช 2504 นอกจากนั้น ยังปรากฏผลงานของนักเขียนที่สำคัญ โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานเขียนของทีปกร (จิตร ภูมิศักดิ์) เช่น “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อเพื่อประชาชน” และงานเขียนชิ้นอื่นๆ ของเขาที่เกี่ยวกับศิลปะ และงานเขียนของบรรจง บรรเจอดศิลป์ (อุดม ศรีสุวรรณ) ได้แก่ “ศิลปะวรรณคดีกับชีวิต” ได้ส่งผลมาสู่แนวคิดทางด้านศิลปะเพื่อชีวิต (Art for life’s sake) หรือศิลปะสัจสังคมนิยม (Social realism) ในสังคมไทย ช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เป็นอย่างมาก

นอกจากนั้น วิรุณ ตั้งเจริญ ได้ศึกษาถึงรากความคิดและบทบาทของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย (สมาคมศิลปกรรมไทย) พอสรุปได้ว่า การปรากฏขึ้นของ “**จักรวรรดิศิลปิน**” ได้เริ่มจุดประกายความคิดในเรื่องของอำนาจต่อรอง และการสร้างดุลยภาพให้เกิดขึ้นในวงการศิลปกรรมไทยและในสังคมไทยซึ่งเป็นองค์รวม อย่างไรก็ตามอุปสรรคในการต่อสู้ขององค์กรเอกชนอาจมีปัจจัยมากมายหลายด้าน รวมทั้งปัจจัยทางด้านเงินทุนเพื่อการบริหารองค์กร และเป็นเรื่องธรรมดาที่องค์กรเอกชนซึ่งต่อรองเรียกร้องจากรัฐหรือนายทุน จะขาดการยอมรับและขาดการช่วยเหลือจากรัฐและนายทุนเช่นกัน ต่อมาจึงมีการรวมตัวของ**แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย** การปรากฏตัวขึ้นของแนวร่วมศิลปินดังกล่าว นอกจากจะก่อให้เกิดกิจกรรมหลักคือ การจัดนิทรรศการศิลปวัฒนธรรมทาส การเขียนภาพขนาดใหญ่ นิทรรศการกลางถนนราชดำเนินกลางในการฉลองครบรอบ 2 ปี เหตุการณ์ 14 ตุลาคม (2516) ในปีพุทธศักราช 2518 และนิทรรศการภาพเขียนขนาดใหญ่รอบบริเวณสนามหลวง ในเหตุการณ์เดินขบวนต่อต้านฐานทัพอเมริกันในประเทศไทย ปีพุทธศักราช 2519 แล้ว ยังได้ก่อให้เกิดความร่วมมือ และก่อให้เกิดประสบการณ์และการเรียนรู้ที่มีคุณค่า อีกทั้งได้เรียนรู้จากผู้มีอุดมการณ์เพื่อสังคมหลากหลายอาชีพ หลากหลายความรู้ความคิด ได้เรียนรู้และนับถือในศักยภาพของกันและกัน และเมื่อการรวมพลังเกิดขึ้น คุณค่าและอำนาจต่อรองย่อมตามมาด้วย

วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงทัศนะต่อไปว่า ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยเป็นองค์กรเอกชนอาสาสมัคร ที่เกิดจากการรวมตัวกันของอาจารย์ผู้สอนศิลปะในสถาบันอุดมศึกษา ครูศิลปะ ศิลปิน นักออกแบบ นิสิตนักศึกษาศิลปะ และประชาชนทั่วไป ซึ่งบทบาทของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ได้ก่อให้เกิดผลกระทบต่อสังคมไทยและวงการศิลปกรรมหลายด้าน ซึ่งสามารถประมวลได้ดังนี้ 1) ได้ก่อให้เกิดการพัฒนาองค์กรเอกชนในสังคมประชาธิปไตยอย่างมีประสิทธิภาพ ในการส่งเสริมและพัฒนาศิลปกรรม 2) ได้ก่อให้เกิดการระดมบุคลากรอาสาสมัครจากต่างสถาบัน ต่างระดับการศึกษา ต่างวัย มาร่วมอุดมการณ์ 3) ได้ก่อให้เกิดการพัฒนาความร่วมมือทั้งบุคลากรนักวิชาการ นักปฏิบัติการ และผู้สร้างสรรค์งานศิลปกรรม ทั้งส่วนกลางและส่วนภูมิภาค 4) ได้ก่อให้เกิดการ

วางรากฐานความคิดที่เปิดกว้างทางศิลปะทุกแนวคิดและกระบวนแบบ5) ได้ก่อให้เกิดการวางรากฐานและพัฒนาศิลปกรรม ทั้งการสร้างสรรค์ผลงานและงานวิชาการควบคู่กันไป 6) ได้ก่อให้เกิดการตื่นตัวครั้งสำคัญ ทั้งการสร้างสรรค์ศิลปกรรม การศึกษาค้นคว้า และการขยายสถาบันการศึกษาศิลปะ

ต่อมาเมื่อชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยได้ยุติบทบาทลงในปี พ.ศ. 2530 (2522-2530) เนื่องจากมีปัญหาหลายด้าน ซึ่งสามารถประมวลปัญหาหรือการคลี่คลายไปสู่การยุติบทบาทดังนี้ 1) ปัญหาคณะกรรมการหลักมีภารกิจและหน้าที่การงาน ทั้งงานในหน้าที่และส่วนตัวเพิ่มขึ้น ทำให้มีขีดจำกัดในการทุ่มเทการทำงานให้กับองค์กร 2) ปัญหาการทำงานห นักจากบทบาทที่หลากหลาย ก่อให้เกิดการถดถอยในการทำงาน 3) ปัญหาบุคลากรที่สลายตัวออกไปและเพิ่มขึ้นไม่สัมพันธ์กับขอบเขตและภาระงาน4) ปัญหาเงินทุนสนับสนุนที่ได้มาโดยการติดต่อในแต่ละโครงการขาดการต่อเนื่อง และขาดความมั่นใจในการปฏิบัติงาน 5) ปัญหาภารกิจที่ขยายตัวอย่างกว้างและรวดเร็ว ไม่สัมพันธ์กับปริมาณของบุคลากร 6) การกระจายตัวของงาน บทบาท และบุคลากรที่หลากหลาย ได้ลดความเข้มข้นของเป้าหมายและแนวคิดลง

นอกจากนั้น วิรุณ ตั้งเจริญ ได้ชี้ให้เห็นถึงจุดแข็งและจุดอ่อนของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยดังสรุปได้ว่า **จุดแข็ง** คือ การรวมตัวของกลุ่มบุคคลที่เสียสละและทุ่มเทการทำงานอยู่นอกเหนืออามิสสินจ้าง เป็นกลุ่มความคิดก้าวหน้า เป็นการรวมทั้งนักวิชาการ ผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ผู้สอน และผู้รักศิลปะ ผู้นำความคิดกลุ่มใหญ่ได้ยืนหยัดการทำงานตั้งแต่เริ่มต้นจนกระทั่งยุติบทบาทลง การรวมตัวขึ้นเป็นองค์กรเพื่อสังคม ได้จัดโครงสร้างการบริหารงาน การทำงานและการประชุมอย่างเป็นระบบ การระดมความคิดอย่างมีประสิทธิภาพและการร่วมมือกันปฏิบัติภารกิจนับว่าเป็นจุดแข็งหรือจุดเด่นของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ส่วน **จุดอ่อน** คือ 1) ปัญหาทางด้านบุคลากรที่เป็นองค์กรอาสาสมัคร ไม่มีกลไกควบคุมตามสายงาน มีการหมุนเวียนเข้าออกตลอดเวลา ขาดการต่อเนื่อง 2) ปัญหาเงินทุน ขาดความมั่นคง ความไม่พร้อมของเอกชนในช่วงนั้น รวมทั้งจุดยืนที่อาจไม่กลมกลืนกันระหว่างแหล่งเงินทุนในระบบทุนนิยมกับความคิดแนวก้าวหน้าของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย 3) ปัญหาสถานที่/วัสดุอุปกรณ์ 4) ปัญหาขอบเขตของงาน/ขอบเขตกว้างเกินไป 5) ปัญหานัยยะที่แตกต่างกัน / นัยยะทางกระแสสังคมนิยม / การต่อต้านอำนาจรัฐ / การต่อต้านศิลปกรรมแห่งชาติ 6) ปัญหาเป้าหมายที่อาจมีจุดอ่อน/ การผลักดันการแข่งขันชิงรางวัลศิลปะเด็ก อาจมีส่วนส่งผลมาสู่การติดยึดในการแข่งขันชิงรางวัล การล่ารางวัลและการไม่ใส่ใจในหลักสูตรศิลปศึกษา

4. การศึกษาผลงานวิจัยของ เกียรติการุณ ทองพรมราช เรื่อง “**การศึกษาวิวัฒนาการผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ตั้งแต่ พ.ศ. 2524 จนถึง พ.ศ. 2536**” ปริญญานิพนธ์ การศึกษามหาบัณฑิต สาขาศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพฯ ปี 2539 โดยมีความมุ่งหมายของการศึกษาคือ เพื่อศึกษาเนื้อหา รูปแบบ กลวิธี และปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของกลุ่มศิลปินที่เกิดขึ้นในภาคตะวันออกเฉียง เหนือตั้งแต่ปี พ.ศ. 2524 ถึง พ.ศ. 2536 โดยมีขอบเขตของการศึกษาที่กลุ่มศิลปินต่างๆ ที่สร้างสรรค์ผลงานอยู่ในภาคอีสานได้แก่ กลุ่มอีสาน กลุ่มทุ่งกุลา กลุ่มสะเลเต กลุ่มคนคล้ายกัน กลุ่มด่านเกวียน และศิลปินอิสระ จำนวนทั้งสิ้น 52 คน ผลของการวิจัยสามารถสรุปได้ดังนี้

4.1 ผลการศึกษา**ด้านเนื้อหา** สรุปได้ดังนี้ คือ เนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสิ่งแวดล้อมมีจำนวนมากที่สุดคิดเป็นร้อยละ 51 เนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสิ่งไม่มีตัวตนร้อยละ 35 เนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ร้อยละ 8 เนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์ด้วยกันร้อยละ 6 จากผลการศึกษาดังกล่าว ชี้ให้เห็นว่า จิตรกรรมร่วมสมัยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือในช่วงเวลาดังกล่าว ศิลปินนิยมนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสิ่งแวดล้อมมากที่สุด ดังที่เกียรติการุณ ทองพรมราช ได้แสดงเหตุผลว่า ทั้งนี้เนื่องจากจิตรกรรมย่อมมีส่วนเกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมและสังคมเป็นส่วนใหญ่ จึงไม่สามารถแยกออกจากกันได้

4.2 ผลการศึกษา**รูปแบบ** สรุปได้ว่า รูปแบบเลียนแบบธรรมชาติมีจำนวนมากที่สุดคิดเป็นร้อยละ 61 รูปแบบจินตนาการร้อยละ 16 รูปแบบสัญลักษณ์ร้อยละ 8 รูปแบบลึกลับร้อยละ 5 รูปแบบประเพณีร้อยละ 5 รูปแบบผันแปรจากความเป็นจริงร้อยละ 5 จากผลการศึกษาดังกล่าว ชี้ให้เห็นว่า การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของศิลปินอีสานในช่วงเวลานั้น นิยมนำเสนอรูปแบบเลียนแบบธรรมชาติมากที่สุด เพราะศิลปินอยู่ท่ามกลางสังคมและสภาพแวดล้อมที่น่าสนใจ อีกทั้งการนำเสนอรูปแบบเลียนแบบธรรมชาตินั้น สามารถสื่อให้ผู้ชมได้เข้าใจได้ง่ายที่สุดนั่นเอง อาทิเช่น ภาพป่าไม้ หมู่บ้านชนบท ภาพคน สัตว์ สิ่งของ เครื่องใช้ในการดำรงชีพ เครื่องจักสาน ศิลปะพื้นบ้าน และงานหัตถกรรมต่างๆ ฯลฯ รองลงมาได้แก่ รูปแบบจินตนาการ ที่ศิลปินมีความเป็นอิสระมากพอสมควร ซึ่งส่วนใหญ่จะนำเสนอในรูปแบบเชิงความฝันอันรื่นรมย์และประเพณีนิยม เป็นต้น

4.3 ผลการศึกษา**กลวิธี** สรุปได้ว่า กลวิธีภาพเขียนแบบเปียกปนแห้งมีจำนวนมากที่สุดคิดเป็นร้อยละ 69 กลวิธีการวาดด้วยปากกาหมึกซึมร้อยละ 16 กลวิธีวาดด้วยแปรงและหมึกร้อยละ 3 กลวิธีภาพเขียนแบบเปียกปนเปียกร้อยละ 3 กลวิธีภาพเขียนแบบแห้งร้อยละ 2 กลวิธีไล่น้ำหนักสีร้อยละ 2 กลวิธีการวาดด้วยปากกาลูกลื่นร้อยละ 1 กลวิธีภาพเขียนแบบสลัดเป็นจุดร้อยละ 1 กลวิธีภาพเขียนระบายด้วยเกรียงร้อยละ 1 กลวิธีคอลลาจร้อยละ 1 และกลวิธีขูดขีดร้อยละ 1

จากผลการศึกษาดังกล่าว ชี้ให้เห็นว่า การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของศิลปินอีสานในช่วงเวลาดังกล่าว นิยมใช้กลวิธีเขียนภาพแบบเปียกบนแห้งมากที่สุด เนื่องจากเป็นกลวิธีที่สามารถทิ้งช่วงเวลาในการปฏิบัติงานสร้างสรรค์ได้ ประกอบกับศิลปินในภาคอีสานส่วนใหญ่มีงานทำประจำอยู่แล้ว จึงไม่มีเวลาเขียนภาพได้ตลอดเวลา ดังนั้นการทิ้งช่วงเวลาในการสร้างสรรค์ผลงานได้จึงเหมาะสมกับการเขียนภาพแบบไม่ต่อเนื่องได้ดีที่สุด

4.4 ผลการศึกษา**ปัจจัย** ที่มีผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ในประเด็น ปัจจัยทางด้านการเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม ปัจจัยทางด้านปัญญาและความคิด ปัจจัยทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี และปัจจัยทางด้านประสบการณ์ ผลของการวิจัยสามารถสรุปได้ดังนี้

4.4.1 ปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ตั้งแต่ พ.ศ. 2524 ถึง พ.ศ. 2536 มากที่สุดคือ **ปัจจัยด้านการเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม** คิดเป็นร้อยละ 41 ซึ่งมีผลเนื่องมาจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีพื้นที่กว้างใหญ่ และแบ่งการปกครองออกเป็น 19 จังหวัด อีกทั้งพื้นที่ส่วนใหญ่มีสภาพแห้งแล้ง ประชากรส่วนใหญ่จึงยากจน เนื่องจากมีอาชีพหลักเป็นเกษตรกร และราคาผลผลิตก็ตกต่ำ กอปรกับความเจริญของสังคมเมืองรุกคืบไปสู่สังคมชนบทเช่น ร้านอาหาร ร้านคาราโอเกะ สนุกเกอร์ ฯลฯ จึงทำให้วัฒนธรรมที่ดีงามแบบดั้งเดิมของคนอีสาน ถูกรุกรานด้วยประเพณีและวัฒนธรรมแบบใหม่ ที่ถูกนำเข้าโดยคนอีสานที่กลับมาจากการไปทำงานหรือการศึกษาต่อจากส่วนกลาง ส่วนสภาพปัญหาเรื่องสิ่งแวดล้อมนั้น เกิดจากโรงงานอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ที่มีมากขึ้น ทำให้แม่น้ำสายหลักในอีสานเน่าเหม็นจากการปล่อยน้ำเสียของโรงงานเหล่านั้น อีกทั้งป่าไม้ในภาคอีสานถูกตัดทำลายไปมาก ทำให้สภาพดินฟ้าอากาศเปลี่ยนแปลงไป จึงทำให้ผลผลิตทางด้านการเกษตรเสียหาย จากสภาพปัญหาดังกล่าวจึงส่งผลสะท้อนต่อการทำงานของศิลปินในภาคอีสาน นำมาเป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานในแนวสะท้อนสังคมและสิ่งแวดล้อมมากกว่าด้านอื่นๆ

4.4.2 ปัจจัยที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือรองลงมาคือ **ปัจจัยทางด้านประสบการณ์** คิดเป็นร้อยละ 31 ปัจจัยทางด้านประสบการณ์ หมายถึงประสบการณ์รับรู้ที่มีผลต่อการรู้คิดของศิลปิน ประสบการณ์นอกจากจะเป็นตัวบอกถึงความแตกต่างของผู้คนและศิลปินแล้ว ประสบการณ์ยังกระตุ้นให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมดูแตกต่างกันอีกด้วย เช่น ประสบการณ์ที่มีต่อธรรมชาติ ศิลปะและวัฒนธรรม ความเชื่อในประเพณีต่างๆในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ระหว่างปี พ.ศ. 2524-2536

4.4.3 ปัจจัยที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือลำดับที่สามคือ **ปัจจัยทางด้านปัญญาและความคิด** คิดเป็นร้อยละ 25 ซึ่งหมายถึง ผลจากการส่งเสริมวัฒนธรรมและการถ่ายทอดวัฒนธรรมภายในและภายนอกประเทศ ที่ส่งผลกระทบต่อทางด้านความคิดทั้งทางตรงและทางอ้อม ซึ่งเป็นผลมาจากความก้าวหน้าทางด้านสื่อสารและการคมนาคม จึงทำให้เกิดกระแสทางปัญญาและความคิดจากบุคคลต่างๆ ซึ่งศิลปินที่อยู่ในภาคอีสานก็ได้รับผลกระทบนี้ด้วย

4.4.4 ปัจจัย**ทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี** คิดเป็นร้อยละ 3 ปัจจัยทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี หมายถึงสภาพการณ์ที่มีผลมาจากความเจริญก้าวหน้าด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ที่ส่งผลกระทบต่อแนวความคิดและการแสดงออกของศิลปิน ทั้งวัสดุอุปกรณ์สมัยใหม่ในการเขียนภาพ แต่อย่างไรก็ตามศิลปินในภาคอีสานก็ยังไม่นิยมสร้างงานด้วยวัสดุที่แปลกใหม่เท่าใดนัก เนื่องจากอุปกรณ์สมัยใหม่หายากในภาคอีสาน ฉะนั้น ปัจจัยทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี จึงมีผลต่อการสร้างสรรค์ของศิลปินในภาคอีสานน้อยมาก

ผลจากการศึกษาของเกียรติการุณ ทองพรมราช ดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า ปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของศิลปินในภาคอีสานมากที่สุดคือ ปัจจัยทางด้านการเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม จึงชี้ให้เห็นว่า ปัจจัยดังกล่าวได้ส่งผลต่อวิถีชีวิตของประชาชนส่วนใหญ่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะปัญหาทางด้านเศรษฐกิจที่ประชาชนส่วนใหญ่ยังยากจนมากกว่าภาคอื่นๆนั่นเอง ส่วนปัจจัยที่มีผลกระทบต่อศิลปินน้อยมากที่สุดคือ ปัจจัยทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี เพราะศิลปินส่วนใหญ่ยังนิยมนำเสนอเรื่องราวที่ตรงไปตรงมา ไม่มีกลวิธีที่แปลกใหม่มากนัก เนื่องจากการขาดแคลนอุปกรณ์สมัยใหม่ ซึ่งถ้าหากต้องการอุปกรณ์ดังกล่าว จะต้องเดินทางไปซื้อที่ส่วนกลาง จึงทำให้ผลงานที่มีลักษณะแปลกใหม่มีจำนวนน้อยมาก

อย่างไรก็ตาม เกียรติการุณ ทองพรมราช ยังได้สรุปให้เห็นว่า ศิลปินร่วมสมัยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือบางส่วน ได้สร้างสรรค์ผลงานเพื่อเข้าร่วมประกวดชิงรางวัลระดับชาติในเวทีต่างๆ อาทิเช่น การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย นิทรรศการจิตรกรรมบัวหลวง การประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของศิลปินรุ่นเยาว์ การแสดงศิลปกรรมเยาวชนแห่งประเทศไทย ศิลปกรรมนำสิ่งที่ดีสู่ชีวิต และนิทรรศการศิลปกรรมเนื่องในโอกาสพิเศษต่างๆเช่น นิทรรศการจิตรกรรมเทิดพระเกียรติสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี เนื่องในโรกาสเจริญพระชนมายุครบ 90 พรรษา นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติองค์สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช การประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมายุ 36 พรรษา การประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติ

สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราชสกลมหาสังฆปริณายก เนื่องในวโรกาสฉลองพระชนมายุ 80 พรรษา นิทรรศการจิตรกรรมสีน้ำมันฉลองครบรอบ 50 ปี ธนาคารแห่งประเทศไทย ฯลฯ ซึ่งก็มีศิลปินอีสานจำนวนมากที่ได้รับรางวัลในเวทีต่างๆ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นศิษย์เก่าของมหาวิทยาลัยศิลปากรแทบทั้งสิ้น เช่น สมภพ บุตราช สมยศ ไตรเสนีย์ ธีระวัฒน์ คะนะมะ บุญหมั่น คำสะอาด จินตนา เปี่ยมศิริ วีระชัย บาลไธสง เนติกร ชินโย สันติ ทองสุข อรัญ หงส์โต คมกริช สวัสดิรมย์ ทวีศักดิ์ ศรีทองดี บุญทัน เชษฐสุราษฎร์ ธีระยุทธ ดาวจันทึก ปริญญ์ ทนันชัยบุตร พยัต ชื่นเย็น วรสันต์ สุภาพ สุรเดช วัฒนาประดิษฐชัย และเกสร กองสุข เป็นต้น

จึงเห็นได้ว่า ศิลปินในภาคตะวันออกเฉียงเหนือบางส่วน ที่ได้สร้างสรรค์ผลงานเพื่อส่งเข้าประกวดและได้รับรางวัลในเวทีต่างๆ ดังกล่าว ในช่วงปี พ.ศ. 2524-2536 จึงได้รับการยอมรับจากสังคม แต่ในขณะเดียวกัน เกียรติการุณ ทองพรมราช ก็ได้สรุปให้เห็นว่า ยังมีศิลปินในภาคตะวันออกเฉียงเหนืออีกจำนวนหนึ่งซึ่งเป็นส่วนใหญ่ของภูมิภาค ที่ไม่ได้ส่งภาพเข้าประกวดรางวัลในเวทีใดๆ แต่มีการเคลื่อนไหวในการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการรวมกลุ่มกันขึ้น เพื่อจัดแสดงผลงานทั้งในส่วนภูมิภาคและส่วนกลาง โดยมีองค์กรของภาครัฐ รัฐวิสาหกิจ และภาคเอกชน ให้การสนับสนุนอย่างต่อเนื่อง จึงทำให้ศิลปินอีสานมีจำนวนเพิ่มมากขึ้น ศิลปินในในกลุ่มนี้ มักจะสร้างสรรค์ผลงานเพื่อสนองตอบต่อความต้องการของตัวเองเป็นหลัก โดยใช้เวลาว่างจากการทำงานประจำ อาทิเช่น ทวี รัชนีกร สนาม จันทร์เกาะ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ โชคชัย ตักโพธิ์ เลอพงษ์ พุฒิชาติ คเณศ ศีลสัตย์ จรัญ ชัยประทุม เดชา ศิริภาษณ์ เกียรติการุณ ทองพรมราช ชวฤทธิ์ เตยขาว ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล ทรงพล อุปชิตกุล นิพนธ์ คุณารักษ์ จุฑา ขำเปรมปรี บุญนาย ซาเฮียง พยุงศิลป์ เปศรี พิษณุ ธีระกนก มานะ ดีไพร เมตตา ปลั่งเจริญศรี วิรุฬห์ ไทรทอง ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ สมาน แสงทอน สุวนิต วิโรจน์วัฒน์ ไสว แกล้วกล้า ไสว วงษาพรม อัครพล เตชะพหุล อิทธิพร ธงอินเนตร ปราโมท ศรีพรหม ศิริภัค พรมภา ศุภวิทย์ เวียงแก้ว และสมเพชร สระภักดิ์ เป็นต้น

นอกจากเกียรติการุณ ทองพรมราช จะได้ศึกษาผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เฉพาะระหว่างปี พ.ศ. 2524-2536 แล้วนั้น แม้ในบทต้นๆ เขาจะได้ย้อนกลับไปศึกษาวิวัฒนาการผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือก่อน ปี พ.ศ. 2524 คือย้อนลึกลงไปถึงยุคก่อนประวัติศาสตร์ จึงทำให้เห็นภาพต่อเนื่องตั้งแต่อดีตจนถึงช่วงเวลาที่เขาเลือกทำวิจัยได้ก็ตาม แต่กระนั้น การที่เขาเลือกศึกษาวิจัย วิเคราะห์ เฉพาะผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ในช่วงระหว่างปี พ .ศ. 2524-2536 เท่านั้น อาจทำให้ภาพรวมของวิวัฒนาการของผลงานศิลปะร่วมสมัยในภาคอีสานขาดช่วงไป ซึ่งหากย้อนกลับไปศึกษาในบทต้นๆ จะพบว่า ที่จริงผลงานศิลปะร่วมสมัยได้เริ่มต้นอย่างชัดเจน ตั้งแต่เมื่อครั้งมีการเปิดการเรียนการสอนทางด้านศิลปะในระดับอุดมศึกษาเป็นครั้งแรก ที่วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ในปี

พ.ศ. 2509 โดยการนำของทวี รัชนีกร และในอีกหลายๆแห่งตามมาในภายหลัง และโดยเฉพาะในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึง 6 ตุลาคม 2519 นั้น ถือเป็นช่วงสำคัญช่วงหนึ่งของศิลปินร่วมสมัยในภาคอีสาน ที่มีบทบาทนำเอาศิลปะไปร่วมกับกระบวนการต่อสู้เพื่อประชาธิปไตยในช่วงเวลานั้น นั้นอาจเป็นเพราะว่า ผู้วิจัยมองเห็นว่า ในระหว่างช่วงปี พ.ศ. 2524-2536 นั้น เป็นช่วงที่มีการเคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปินในภาคอีสานมีจำนวนมากขึ้น และมีการเคลื่อนไหวต่อเนื่องอย่างชัดเจนนั่นเอง

กระบวนการศิลปะเพื่อชีวิตสากล

อาจกล่าวได้ว่าศิลปะเพื่อชีวิตได้เริ่มฟักตัวขึ้นในยุโรปหลายประเทศในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยศิลปินกลุ่มสัจนิยม (Realism) ซึ่งถือเป็นช่วงเริ่มต้นของลัทธิศิลปะสมัยใหม่ที่หลีกหนีออก ไปจากเรื่องราวที่เกี่ยวกับศาสนามาสู่เรื่องราวของความเป็นจริง ศิลปะสัจนิยมมุ่งเน้นความเป็นธรรมชาติที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชนชั้นสามัญชนที่ดิ้นรนในสังคมขณะนั้น ศิลปินเริ่มสอบสวนวิพากษ์วิจารณ์ สะท้อนความจริง หรือสะท้อนชีวิตที่ควรแก้ไข ทั้งเป็นการเรียกร้องความเข้าใจและความห่วงใยไปพร้อมกัน ศิลปะเพื่อชีวิตสายตรง ก็เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ศิลปินและนักคิดมีอิสรภาพทั้งการทำงานและความรู้สึกนึกคิด ซึ่งต่างก็เริ่มหันมามองสังคมที่ตนเองมีพันธะอยู่ “แนวทางศิลปะกระแสนี้ เติบโตขึ้นมาพร้อมกับปรัชญาและจิตวิทยาตามวิถีวิทยาศาสตร์ ที่เชื่อว่าจิตสำนึกของมนุษย์นั้น เกิดขึ้นจากสภาพแวดล้อม ประสบการณ์และสภาพวัฒนธรรมของแต่ละบุคคล” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2522: 68)

ฟรานซิสโก โกยา ศิลปินชาวสเปนผู้ซึ่งนับได้ว่าเป็นศิลปินผู้ร่วมปฏิวัติสังคมด้วยคนหนึ่ง เขาเกิดมาท่ามกลางความเหิมเห่อที่จมไม่ลงของชนชั้นสูง โกยาเป็นศิลปินที่ได้พยายามแหวกวงล้อมออกมายืนอยู่กับเหตุผลและสิ่งที่ถูกควร ผลงานจิตรกรรมและภาพพิมพ์ของเขา กลายเป็นกองทัพความรู้สึกนึกคิดของประชาชนที่สั่นคลอนราชสำนัก วัด และความคิดงมงายของผู้คนในสังคมอย่างจริงจัง ภาพชื่อ “เธอไม่รู้หรือว่าเธอบรรทุกอะไรไว้บนบ่า” (You didn’t know what you were carrying on your shoulders, 1818-1824) เป็นภาพชายคนหนึ่งที่กำลังก้มหน้าก้มตาใช้จอบขุดดิน ทำงานด้วยกล้ามเนื้อและหยาดเหงื่อ เท่านั้นยังเหนื่อยยากไม่พอ ยังมีพระผู้ดูสมบูรณ์พูนสุขบรรทุกหนักอึ้งอยู่บนหลังอีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534ก: 112-113)

ศิลปินร่วมสมัยกับโกยาอีกหลายคนเช่น โดมิเอร์ ศิลปินฝรั่งเศสผู้วิพากษ์วิจารณ์ความจริง โดมิเอร์ปรารถนาจะใช้ภาพเขียนของเขาเป็นเครื่องมือนำทางไปสู่จุดหมายอันลึกซึ้งในสังคม เพื่อสื่อสารความหมายที่นอกเหนือไปจากการดำรงชีวิตธรรมดาๆของผู้คน ภาพ “รถไฟชั้นที่สาม” (The Third Class Carriage, 1862) เป็นภาพที่แสดงออกถึงผู้ยากไร้ในขบวนรถไฟชั้นที่สาม สังคมที่แบ่ง

ชนชั้นแม้แต่ในรถไฟที่นำพาไปสู่จุดหมายเดียวกัน หรือภาพ “ท่านมีพื้นข้างล่างที่จะชี้แจงตัวท่านเอง” (You have the floor, explain yourself. 1835) เป็นภาพที่วิพากษ์วิจารณ์สถาบันศาลได้อย่างเจ็บแสบ เป็นต้น นอกจากนั้น ยังมีภาพเขียนของเหล่าศิลปินที่แสดงให้เห็นสัจจะในสังคมอีกหลายคนดังปรากฏให้เห็นในผลงานภาพ“แพเมดูซา” (The Raft of the Medusa. 1818) ของเจอริโคลท์ ภาพ “เสรีภาพนำประชาชน” (Liberty Leading the People. 1831) ของเดอลาครัวซ์ ภาพ “คนทุบหิน” (The Stone Breakers. 1849) ของคูร์เบท์ ภาพ “คนหว่านข้าว” (The Sower. 1850) ของ มิลเลท์ ภาพ “คนกินมันฝรั่ง” (The Potato Eaters. 1885) ของฟานโกะ ภาพ “การพาไป” (Departure. 1932-35) ของเบคมานน์ และภาพ “สงครามที่เกอร์นิกา” (Guernica. 1937) ของปิคาสโซ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534ก: 116-117)

จากฝรั่งเศส ศิลปะเพื่อชีวิตแผ่ขยายไปสู่เยอรมันโดยศิลปินหญิง แคธี คอลล์วิทซ์ ผู้เน้นการแสดงออกทางด้านความเจ็บปวดของผู้คน ความเจ็บปวดที่นักการเมือง ผู้มีอำนาจ ระบบ และนายทุน เป็นผู้มอบไว้ให้ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534ก: 117) ภาพเขียนของเธอจึงแสดงถึงความรู้สึกหรืออารมณ์ร่วมได้ดี เช่น ภาพ “จุดจบ” (The end. 1897) เป็นภาพที่งดงามและบีบคั้นอารมณ์มาก แสดงภาพกรรมกรที่กำลังอุ้มเพื่อนกรรมกรออกไปจากห้อง หลังจากพ่ายแพ้การประท้วง และมีภาพของแม่ที่ใส่ชุดสีดำจ้องมองอย่างเศร้าสลด เป็นต้น

ในขณะที่ประเทศทางยุโรปกำลังเดินทางไปสู่ระบบประชาธิปไตย ในช่วงเหตุการณ์คริสต์ศตวรรษที่ 19 แต่รัสเซียยังคงยึ นอยู่ในระบบเอกาธิปไตยซึ่งมีพระเจ้าซาร์ครองอำนาจเบ็ดเสร็จ แม้พระองค์จะปล่อยพวกทาสให้เป็นอิสระก็ตาม แต่พวกทาสยังคงพบกับการกดขี่ขูดรีดและไร้ความยุติธรรมในสังคม พอถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 พวกบอลเชวิค โดยการนำของเลนินมีชัยในปี ค.ศ. 1917 เมื่อพรรคสังคมนิยมมีบทบาทในการอุปถัมภ์วงการศิลปะ “แนวทางใหม่ของศิลปะจึงเป็นแนวทางตามที่รัฐบาลปฏิวัติยืนยันในหลักการว่า ศิลปะควรจะต้องมีประโยชน์ต่อสังคมโดยตรง เพื่อเป็นการเทิดเกียรติรัฐและผู้นำของรัฐ นอกจากนั้นยังต้องเป็นการตอบสนองต่อการรับรู้ของชนชั้นกรรมาชีพอีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534ก: 119) ศิลปินมีแนวความคิดทางด้านสุนทรียศาสตร์ตามหลักทฤษฎีของคาร์ล มาร์กซ์ และเฟรดริก เฮเกล ที่ถือเอาบุคคลผู้ใช้แรงงาน การทำงาน การสร้างสรรค์ การปฏิวัติ หรือผู้ที่ถูกกดขี่เอารัดเอาเปรียบทางสังคมทั้งหมดดังกล่าว เป็นตัวแทนของความงาม และความแท้จริง ภาพเขียนในแนวทางศิลปะรัสเซีย จึงเป็นลักษณะเฉพาะที่เรียกว่าศิลปะสัจนิยมโซเวียต (Soviet realism) หรือสัจสังคมนิยม (Socialist realism) หรืออัตถสังคมนิยม (Social realism) ภาพเขียนที่ปรากฏในช่วงนี้จึงเป็นภาพของการปฏิวัติ การต่อสู้และเชิดชูผู้นำเป็นส่วนใหญ่ ศิลปินที่สำคัญได้แก่ โกมาร์ เมลามิด มุขินา กุตตูโซ ชาห์น โอรอสโค ริเวรา และซิเกวรอส

จากศิลปะแนวทางต่างๆ ที่เติบโตทั้งในยุโรปและรัสเซีย ศิลปะได้แผ่ขยายถนนสายใหม่ไปสู่ผืนแผ่นดินใหญ่ประเทศจีนที่ยังคงยึดครองรูปแบบเดิมๆ ที่เน้นธรรมชาติและความสงบสุขมานับพันปี พอถึงช่วงกลางของคริสต์ศตวรรษที่ 19 จีนจึงได้เริ่มรับอิทธิพลจากชนชาติตะวันตกซึ่งแพร่สะพัดเข้ามาทางตะวันออกพร้อมกับการล่าเมืองขึ้นและบริษัทอีสท์อินเดีย ศิลปะแบบเลียนแบบตะวันตกจึงมีอิทธิพลเหนือศิลปินของจีน ต่อมาในช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 หลังจากการปฏิวัติของเหมา เจ๋อ ตุง ที่ได้รับชัยชนะในปี ค.ศ. 1949 รูปแบบและสาระทางศิลปะจึงหันเหแนวทางที่ชี้ให้เห็นชีวิตของมวลชนมากขึ้น โดยเน้นรูปแบบสัจสังคมนิยมตามวิถีทางของโซเวียต โดยยึดถือความคิดที่ว่า “ศิลปกรรมใดๆ ที่เปิดเผยขึ้นในสังคมเพียงเพื่อการแสวงหาความสวยงามถ่ายเดียว โดยมิได้ปลุกเร้าความรู้สึกให้เกิดความรัก ความหวังดี หรือความยุติธรรมในสังคม นับว่าเป็นศิลปะที่มีคุณค่าน้อย” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534ก: 121-122) ผลงานจิตรกรรมและประติมากรรมของจีนในช่วงนี้ จึงแสดงเรื่องราวและรูปแบบที่เกรี้ยวกราดรุนแรง และชี้ให้เห็นความจำเป็นของการลดชนชั้นอารมณ์ในวันเวลาอันอดอยากหรืออารมณ์ในสงครามกลางเมือง

กระบวนการศิลปะเพื่อชีวิตในประเทศไทย

อิทธิพลของศิลปะเพื่อชีวิตจากโซเวียตและจีน ได้แผ่ขยายมาสู่สังคมไทยในเวลาต่อมา โดยเฉพาะสาขาวรรณกรรม “งานเขียนของไทยที่ปรากฏแนวคิดแบบอัตถสังคมนิยมของรัสเซียอย่างเด่นชัดคือ บทความ “การประพันธ์กับสังคม” และ “อัตถนิยมกับจินตนิยม” ของ เสนีย์ เสาวพงศ์ (ศักดิ์ชัย บำรุงพงศ์) ที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ.2495 ส่วนคำปราศรัย “ว่าด้วยศิลปะวรรณคดี” ของเหมา เจ๋อ ตุง นั้น ได้รับการแปลเป็นภาษาไทยโดย อัศนี พลจันทร ตีพิมพ์ในนิตยสารอักษรสาส์น ฉบับเดือนธันวาคม 2492 จนถึงฉบับเดือนกุมภาพันธ์ 2493 รวมทั้งสิ้น 3 ตอน” (สมิทธ์ ถนอมศาสนะ. 2548: 8)

ในช่วงทศวรรษ 2490 ได้ถูกอธิบายว่าเป็นยุคหนึ่งที่มีความคึกคักในการวิพากษ์วิจารณ์วรรณกรรมเป็นอย่างมาก บรรยากาศที่เต็มไปด้วยการวิพากษ์วิจารณ์นี้ มักถูกเชื่อมโยงให้สัมพันธ์กับแนวคิด *ศิลปะเพื่อชีวิต* ที่ปรากฏขึ้นในช่วงเวลาไล่เลี่ยกัน โดยเฉพาะอิทธิพลอัตถสังคมนิยม ซึ่งเป็นแนวคิดทางศิลปะที่เริ่มต้นจากแนวคิดของ คาร์ล มาร์กซ์ ที่ตีพิมพ์ในบทนำหนังสือ Grundrisse เมื่อปี ค.ศ. 1857 อย่างไรก็ตาม แมกซิม กอร์กี้ (Maxim Gorky) เป็นผู้คิดค้นคำว่า อัตถสังคมนิยมขึ้นเป็นคนแรก “วลี อัตถสังคมนิยม ที่กอร์กี้คิดขึ้นนี้ น่าจะได้ถูกกล่าวถึงอย่างเป็นทางการครั้งแรกโดย สตาลิน ในเดือนกุมภาพันธ์ ค.ศ. 1932 ในการประชุมสมัชชาครั้งที่ 17 ของพรรคคอมมิวนิสต์โซเวียต” (สมิทธ์ ถนอมศาสนะ. 2548: 5)

สำหรับผู้ที่พยายามอธิบายแนวคิดอย่างเป็นระบบพร้อมทั้งเสนอคำขวัญ “ศิลปะเพื่อชีวิต” ขึ้นมาครั้งแรกน่าจะเป็น อุดม สีสุวรรณ สมาชิกคนหนึ่งของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย และเป็นผู้หนึ่งที่อยู่ในประเทศจีนช่วงที่เหมาเจ๋อตุงได้ปราศรัยแนวทาง ‘ว่าด้วยศิลปะวรรณคดี’ ที่เยนอานอีกด้วย ในช่วงกลางปี 2493 อุดมได้เขียนบทความชื่อ “ดูวรรณคดีจากสังคม ดูสังคมจากวรรณคดี” ขึ้น บทความนี้ได้เสนอประเด็นทางศิลปะที่น่าสนใจไว้หลายประการ ทั้งในเรื่องของการถกเถียงในโลกตะวันตก การแยกแยะความหมายของ ”ศิลปะเพื่อศิลปะ” และ “ศิลปะเพื่อชีวิต” การพัฒนาไปเป็น “ศิลปะเพื่อประชาชน” หน้าที่ของศิลปิน นอกจากนี้ยังยกตัวอย่างงานของศรีบูรพา ซึ่งเป็นนักเขียนมีชื่อเสียงในยุคนั้นมาประกอบคำอธิบายเหล่านี้ด้วย และน่าจะเป็นจุดเริ่มต้นของการทำให้คำขวัญ “ศิลปะเพื่อชีวิต” และ “ศิลปะเพื่อประชาชน” เป็นศัพท์เฉพาะและกลายเป็นตัวแทนของแนวความคิดทางศิลปะแบบลัทธิมาร์กซ์ของไทย (สมิทธ์ ถนอมศาสนะ. 2548: 11)

จิตร ภูมิศักดิ์ ต้นธารศิลปะเพื่อชีวิตในประเทศไทย

ในเวลาต่อมา จิตร ภูมิศักดิ์ นับเป็นอีกผู้หนึ่งที่มีบทบาทสูงในการนำเสนอผลงานในฐานะนักวิจารณ์ศิลปวัฒนธรรม กวี และนักหนังสือพิมพ์ ซึ่งผลงานของเขาล้วนสะท้อนปัญหาและวิพากษ์วิจารณ์สังคมด้านต่างๆ อย่างแหลมคมและตรงไปตรงมา ผลงานของเขานับเป็นต้นธารแห่งการต่อสู้ รวมถึงเป็นต้นธารแห่งการศึกษาศิลปะเพื่อชีวิต ที่มีอิทธิพลต่อคนหนุ่มสาว นิสิต นักศึกษา และปัญญาชน ในเวลาต่อมา ดังจะเห็นได้จากประวัติและผลงานของเขามากมายอาทิเช่น บทความ “ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน” ที่สั่นสะเทือนวงวรรณกรรมของพวกเผด็จการฟาสซิสต์และศัตรูของประชาชนที่ได้มอมเมาประชาชนมานาน และอีกหนึ่งบทความที่สำคัญยิ่งของเขาก็คือ “โฉมหน้าศักดินาไทย” ที่ตีพิมพ์ในวารสารนิติศาสตร์ ปีที่ 7 ฉบับที่ 4 “โฉมหน้าศักดินาไทยนี่เองที่ทำให้ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เดือดร้อนอย่างหนักเหมือนถูกน้ำร้อนราดใส่ ถึงกับต้องเขียนหนังสือ “ฝรั่งศักดินา” ออกมาโต้” (ชมรมหนังสือแสงตะวัน. ม.ป.ป.: 9)

ผลงานที่สำคัญและมีชื่อเสียงมากที่สุดอีกเล่มหนึ่งของจิตร ภูมิศักดิ์ ในนาม “ทีปกร” คือ หนังสือ “ศิลปเพื่อชีวิต” ที่ได้ตีพิมพ์เป็นเล่มครั้งแรกและครั้งเดียวในขณะที่เขายังมีชีวิตอยู่ โดยสำนักพิมพ์เทวเวศม์เมื่อปี พ.ศ. 2500 และต่อมาได้มีผู้รวบรวมผนวกเข้ากับข้อเขียนของเขาอีกเล่มคือ “ศิลปเพื่อประชาชน” เป็น “ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน” นำมาตีพิมพ์อีกหลายครั้ง หนังสือเล่มนี้มีอิทธิพลอย่างสูงต่อขบวนการนักศึกษาและปัญญาชนคนหนุ่มสาว โดยเฉพาะในช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และถือเสมือนเป็นประทีปนำทางในการสร้างสรรค์งานศิลปะ และวรรณกรรม แก่นักเขียน ศิลปิน แห่งยุคสมัยนั้น จึงนับเป็นต้นกำเนิดของวรรณกรรมเพื่อชีวิตและเพลงเพื่อชีวิตในเวลาต่อมา ดังที่ จิตร ภูมิศักดิ์ ได้ให้ความหมายของศิลปะเพื่อชีวิตว่า

> **ศิลปะเพื่อชีวิต** หมายถึงศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อให้ส่งผลสะท้อนอย่างใดอย่างหนึ่งไปยังประชาชนผู้อ่าน ผู้ฟัง ผู้ดู คือศิลปะที่มีบทบาทอันสำคัญต่อชีวิตประชาชนผู้เสพศิลปะ คือศิลปะที่มีความ สัมพันธ์อยู่กับชีวิตทางสังคมของมวลประชาชน ศิลปะเพื่อชีวิตในทัศนะของประชาชน คือ ศิลปะที่ส่งผลสะท้อนอันมีคุณประโยชน์ไปยังชีวิตทางสังคมของมวลประชาชน คือ ศิลปะที่เปิดโปงให้ประชาชนมองเห็นต้นตอของความเลวร้ายของชีวิตในสังคม คือศิลปะที่ชี้แนะให้ประชาชนมองเห็นทางออกของชีวิตอันถูกต้อง และพร้อมกันนี้ก็ยั่วยุให้มวลประชาชนต่อสู้และเคลื่อนไหวไปสู่จุดหมายปลายทางของชีวิตอันดีกว่า ... ศิลปะเพื่อชีวิตคือ ศิลปะที่ถือกำเนิดขึ้นมาเพื่อมีบทบาทอันเป็นประโยชน์ต่อชีวิตของประชาชนส่วนรวม คือ ศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อรับใช้ชีวิตทางสังคมของมวลชน มิใช่สร้างขึ้นเพียงเพื่อที่จะให้เป็นศิลปะเฉยๆ โด่อยู่เหมือนหัวตออันไม่ยอมมีบทบาทใดๆ ในสังคม (ทีปกร. 2531: 112-113)

งานเขียนของจิตรในยุคแรก ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลการวิจารณ์วรรณคดีไทยโดยตรงจาก อัศนีย์ พลจันทร์ หรือ “นายผี” และด้านเศรษฐกิจ การเมือง และสังคมจาก สุภา ศิริมานนท์ นอกจากนั้น เขายังได้รับอิทธิพลจากงานเขียนในแนวอัตถนิยมทางสังคมนิยมของชาวโซเวียตและจีน ผู้ที่มีจิตใจเกลียดความอยุติธรรมทั้งปวง และยืนหยัดต่อสู้เพื่อโลกที่ดีกว่า ดังจะเห็นได้จากผลงานแปลเรื่อง “แม่” ของแมกซิม กอร์กี้ และงานเขียนของหลู่ซิ่น และในอีกหลายๆบทความเขายังได้อ้างถึงคาร์ล มาร์กซ, ตอลสตอย, หลิว พันนุง, จูซื่อชิง, โกะ โมะ โยะ, หลิว อิเชิง ชา โอว, หม่า ฟันโต, เติง จุงเซีย, เกวาะ เมาะ เยาะ, เจียง กวางจี้อ, เทียนเซียน ฯลฯ รวมทั้งเรื่องสั้นของชาวอียิปต์อีกหลายเล่ม ซึ่งนักเขียนทั้งหมดดังกล่าวล้วนเป็นผู้ที่อยู่เคียงข้างประชาชนส่วนใหญ่ และอยู่ฝ่ายตรงข้ามกับพวกศักดินาและนายทุนทั้งหลาย และยังมีบทความอีกมากมายในเวลาต่อมา

จากงานเขียนที่ปรากฏทั้งหมด แสดงให้เห็นว่า จิตรเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านภาษา ประวัติศาสตร์ และโบราณคดี อีกทั้งเชื่อมั่นในโลกอนาคตที่จะเป็นของประชาชนส่วนใหญ่ เขามีอุดมการณ์กับการต่อสู้ “เขามิได้เป็นเพียงคนก้าวหน้าในยุคสมัยของเขาเท่านั้น แต่เขาเป็นผู้ที่กล้าประกาศตนเองเป็นศัตรูกับสถาบันชั่วร้ายทั้งหมดในยุคของเขา กล่าวได้ว่าเขาเป็นกบฏต่อยุคสมัยของตน” (ชมรมหนังสือแสงตะวัน. ม.ป.ป.: 7) จิตรจึงกลายเป็นศิลปินนักรบประชาชน ที่ใช้รูปแบบทางศิลปะที่มแทงฝ่ายศัตรูได้อย่างแหลมคมที่สุด ด้วยการเปิดโปง ตีกระหน่ำ และสร้างสรรค์งานใหม่ ผลงานที่ออกมาจึงทำให้ฝ่ายตรงข้ามแทบกระอักเลือด เพราะไม่มีทางบิดเบือนแก้ไขได้ จนนำไปสู่การตั้งข้อกล่าวหาเขาว่า มีการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์และถูกจับขังคุกในที่สุดเป็นเวลา 7 ปี (พ.ศ. 2501-2507)

จิตร ภูมิศักดิ์ จึงนับเป็นกวีผู้ไม่เป็นกลาง ไม่เป็นขวา แต่เป็นผู้ยึดมั่นศรัทธาในประชาชนอย่างสุดจิตสุดใจ เขาจึงเป็นฝ่ายซ้ายที่พวกฝ่ายขวาต้องการห้ำหั่นมากที่สุด และในที่สุดแม้เขาต้องจบชีวิตด้วยน้ำมือของฝ่ายตรงข้ามเมื่ออายุเพียง 36 ปี (พ.ศ. 2508) การตายของเขาเปรียบเสมือนดั่งบทกวีของ อาเวตีก อีสากยัน ที่เขาแปลเองว่า “เพื่อลบรอยคราบน้ำตาประชา ราษฎร์ สักพันชาติจักสู้ม้วยด้วยหฤหรรษ์ แม้นชีพใหม่มีเหมือนหวังอีกครั้งครัน จักน้อมพลีชีพนั้นเพื่อมวลชน” แม้ชีวิตจะสั้น กาลเวลาจะผ่านไปยาวนาน แต่ตำนานการต่อสู้ อุดมการณ์ และผลงานอันเกรียงไกรของเขา ยังคงอยู่ในจิตใจของประชาชนผู้ไม่ยอมสยบให้กับอำนาจอยุติธรรม และจะยังคงอยู่ต่อไปจนกว่าโลกนี้จะมีความเสมอภาคกัน

ช่วงเวลาแห่งความเงียบงันของศิลปะเพื่อชีวิต

นับจากปี พ.ศ. 2500-2504 เป็นช่วงเวลาแห่งความเงียบงันที่มีนัยสำคัญต่อผลงานศิลปะเพื่อชีวิตในประเทศไทย หลังจาก จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ กระทำการยึดอำนาจการปกครองจากจอมพล ป. พิบูลย์สงคราม ได้สำเร็จในวันที่ 16 กันยายน 2500 และทำรัฐประหารอีกครั้งเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2501 ซึ่งเป็นการทำรัฐประหารครั้งที่ 2 ของจอมพลสฤษดิ์ “นับเป็นการรัฐประหารครั้งสำคัญที่สุดครั้งหนึ่งในประวัติศาสตร์การเมืองไทย เพราะการรัฐประหารครั้งนี้มีผลทำให้การเมืองการปกครองไทยต้องเข้าสู่รูปแบบของเผด็จการอำนาจนิยม (Authoritarianism) เป็นเวลานานถึง 15 ปี และทำให้ทหาร โดยเฉพาะอย่างยิ่งทหารบก มีบทบาทอย่างสูงต่อการเมืองการปกครองในระยะเวลาต่อมา” (ลิขิต ธีรเวคิน. 2548: 165)

การใช้อำนาจเบ็ดเสร็จเด็ดขาดของรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์นั้น ทำให้เกิดผลกระทบเชิงลบต่อการแสดงความคิดเห็นของประชาชน รัฐบาลชุดนี้ได้ปิดกั้นสิทธิเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็นทางการเมือง และการวิพากษ์วิจารณ์การทำงานของรัฐบาล ควบคู่ไปกับการปราบปรามและกวาดล้างผู้ที่ต้องสงสัยว่ามีความฝักใฝ่ในลัทธิคอมมิวนิสต์ ดังที่ปรากฏอยู่ในคำประกาศฉบับที่ 12 วันที่ 22 ตุลาคม 2501 ซึ่งได้ให้อำนาจเจ้าหน้าที่สามารถสอบสวนและกักขังผู้ต้องหาไว้ตลอดระยะเวลาสอบสวน “คำประกาศฉบับที่ 15 กำหนดไว้ว่าคดีต่างๆ ที่เกี่ยวกับการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์ต้องโอนไปขึ้นศาลทหารตามกฎอัยการศึก และการแก้ไขพระราชบัญญัติต่อต้านการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์ฉบับ พ.ศ. 2495 ในปี พ.ศ. 2505 ซึ่งได้ให้อำนาจแก่จอมพลสฤษดิ์อย่างสูงสุด ในการใช้อำนาจตัดสินขั้นสุดท้ายด้วยอำนาจยุติธรรม” (อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์. 2549: 57) ดังจะเห็นได้จากการกวาดจับหัวหน้าพรรคการเมือง นักหนังสือพิมพ์ คนจีน คนญวนอพยพ ข้าราชการครู และบุคคลที่ดำเนินการอันเป็นภัยต่อประเทศ รวมแล้วมากกว่าสองร้อยคน รวมทั้งการสั่งปิด 4 สมาคมที่มีพฤติกรรม “แดง” อีกด้วย

การขึ้นสู่อำนาจโดยมีกฎอัยการศึกและมาตรา 17 ที่ให้อำนาจเด็ดขาดอย่างกว้างขวางแก่นายกรัฐมนตรีนี้เอง นับเป็นผลกระทบในเชิงลบต่อการแสดงความคิดเห็นด้านตรงกันข้ามกับผู้มีอำนาจปกครองประเทศ ไม่ว่าจะแสดงออกโดยผ่านสื่อด้านใด ผลงานศิลปะที่มีเนื้อหาวิพากษ์ วิจารณ์สังคมก็จัดอยู่ในขอบข่ายนี้ด้วย (อำนาจ เย็นสบาย. 2533: 182-183) ในส่วนของผลงานด้านวรรณกรรมของฝ่ายก้าวหน้าต้องหยุดชะงัก นักเขียนหลายคนถูกจับและถูกคุกคาม เช่น อิศรา อนันตกุล ถูกจับกุมในข้อหาที่ไม่ปรากฏ จิตร ภูมิศักดิ์ และเปลื้อง วรรณศรี เมื่อพ้นโทษจากการคุมขังแล้วมุ่งสู่เขตต่อสู้ในชนบท ศรีบูรพา ได้ขอลี้ภัยไปอยู่ต่างประเทศ ส่วนนักเขียนฝ่ายก้าวหน้าอื่นๆ ได้เปลี่ยนแนวเขียนหรือเปลี่ยนอาชีพเช่น ศรีรัตน์ สถาปนวัฒน์ เปลี่ยนไปเขียนงานประเภทอื่น คำสิงห์ ศรีนอก เปลี่ยนอาชีพไปทำเกษตรกรรมเสนีย์ เสาวพงศ์ หันไปเอาดีทางรับราชการ เป็นต้น วรรณกรรมในช่วงนี้จึงมีเนื้อหาที่พาฝันมุ่งด้านบันเทิงมากกว่าเนื้อหาสาระและมุ่งด้านปริมาณมากกว่าคุณภาพ เช่น งานเขียนของ ก. สุรางคนางค์ บุษยมาศ เศกดุสิต ส. เนาวราช พันธ์ บางกอก พนมเทียน เป็นต้น (คำกรอง. 2523: 182-183) จึงกล่าวได้ว่าช่วงเวลานี้เป็นช่วงเวลาแห่งความเงียบงันหรือ “ยุคมืดทางปัญญา” ของศิลปกรรมเพื่อชีวิตทุกสาขา

ในช่วงปี พ.ศ. 2504 เกิดสงครามเวียดนามขึ้น ประเทศไทยตกอยู่ภายใต้การเข้ามาของกองทัพอเมริกา และการยอมให้ประเทศไทยเป็นเสมือนเรือบรรทุกเครื่องบินขนาดยักษ์ เพื่อทำสงครามเวียดนาม ได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและการเฟื่องฟูทางเศรษฐกิจอย่างมากมาย จนนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางสังคมขนานใหญ่ “สิ่งหนึ่งที่ปฏิเสธไม่ได้ก็คือ การเข้ามาของทหารอเมริกันได้นำไปสู่การขยายตัวของธุรกิจภาคบริการ บาร์ ไนต์คลับ อาบอบนวด ซุปเปอร์มาเก็ต โรงภาพยนตร์ ฯลฯ ผุดขึ้นราวกับดอกเห็ดทั้งในกรุงเทพฯ และตามหัวเมืองใหญ่ๆทั่วไป โดยเฉพาะเมืองที่ตั้งของฐานทัพอเมริกัน” (ลิขิต ธีรเวคิน. 2548: 175) เช่น นครราชสีมา อุดรธานี อุบลราชธานี และอู่ตะเภา

การทะลักเข้ามาของทหารและประชาชนอเมริกันจำนวนมากนั้น นับเป็นช่วงคาบเกี่ยวของยุคศิลปะในประเทศไทย โดยเฉพาะผลงานในแนวศิลปะเพื่อศิลปะ หรือศิลปะเพื่อการค้าได้รุดหน้าไปอย่างรวดเร็ว ดังที่ พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่า ทองเจือ (2525: 34-36) เรียกว่า “สุกไวทันใจ” และยังได้อธิบายต่อไปว่า เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2504 อันเป็นยุคแห่งการเปิดศักราชการแสดงศิลปะที่ก้าวออกมาจากหอศิลป์ของภาครัฐสู่แกลเลอรี่หรือสถานที่อื่นๆ ซึ่งได้รับการสนับสนุนและอุดหนุนโดยการซื้อภาพเขียนจากชาวตะวันตกกว่าร้อยละ 90 ความสนใจและต้องการผลงานศิลปะของชาวต่าง ประเทศ เผยให้ศิลปินไทยส่วนหนึ่งประจักษ์ว่า ณ บัดนี้ได้มีตลาดที่ค่อนข้างมั่นคงสำหรับผลงานศิลปะของตน ดังนั้น ผลงานศิลปะที่มีเจตนาเพื่อการค้าจึงได้ถูกผลิตขึ้นมาอย่างมากมาย พอๆ กับการเกิดขึ้นของหอศิลป์และแกลเลอรี่เชิงธุรกิจ ที่เปิดตัวเป็นคนกลางระหว่างผู้ทำงานศิลปะประเภทนี้กับผู้ซื้อ

ช่วงเวลาแห่งการแสวงหาคำตอบ

นับจากปี พ.ศ. 2506-2516 เป็นช่วงเวลาแห่งการแสวงหาคำตอบของศิลปินผู้มีสำนึกเพื่อสังคม ในช่วงปลายปี พ .ศ.2506 พลเอกถนอม กิ ตติขจร ได้รับโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งเป็นนายกรัฐมนตรีแทนจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ที่ได้ถึงแก่อสัญกรรมเมื่อวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ. 2506 ในปีถัดมา กระแสศิลปะเพื่อชีวิตโดยเฉพาะทางด้านวรรณกรรม ได้ประทุขึ้นมาอีกครั้งหลังจากได้ลดบทบาทตัวเองลงตั้งแต่ปี พศ. 2500-2506 ดังจะเห็นได้จากมีผลงานของจิตร ภูมิศักดิ์ ออกมาเผยแพร่อีกครั้งในช่วงปี พ.ศ. 2507 จิตร ภูมิศักดิ์ คนเดียวที่ยังยืนหยัดเขียนวรรณกรรมเพื่อชีวิตอย่างต่อเนื่องและจริงจัง แม้จะถูกคุมขังอยู่ในคุกลาดยาว จิตรยังสร้างผลงานที่มีคุณค่า “ปี 2507 ซึ่งเป็นปีสุดท้ายที่ถูกคุมขัง จิตร แต่งกวีนิพนธ์ในนาม “กวี ศรีสยาม” และ “กวีการเมือง” ลอบส่งออกมาตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ประชาธิปไตย เช่น‘จิ้งเหลนกรุง’ “โคลงสรรเสริญเกียรติกรุงเทพมหานครยุคไทยพัฒนา “วิญญาณหนังสือพิมพ์-เปิบข้าว” บทกวีเหล่านี้มักจะยาว แต่งโดยใช้ฉันทลักษณ์โบราณ แต่เนื้อหากล่าวถึงความทุกข์ยากของประชาชนและการกดขี่ของชนชั้นปกครอง ” (กลุ่มรองเท้าแตะ. ม.ป.ป.: ออนไลน์)

วันที่ 7 สิงหาคม 2508 มีการปะทะกันระหว่างเจ้าหน้าที่ตำรวจกับทหารป่าเป็นครั้งแรกที่บ้านนาบัว อำเภอนาแก จังหวัดนครพนม ซึ่งเรียกว่า “วันเสียงปืนแตก” เป็นวันที่พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยถือว่าเป็นวันเริ่มต้นของสงครามประชาชน “ในช่วงเวลาแห่งความตรึงเครียดระหว่างอำนาจรัฐกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยนั้น ผลงานทัศนศิลป์ที่มีเนื้อหาสาระเสนอปัญหาสังคมกลับเผยตนเป็นครั้งแรกในเวทีศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 16 ปี พ.ศ. 2508” (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. 2533: 44-45) ดังปรากฏในผลงานภาพพิมพ์ชื่อ “สังขาร” ของสันต์ สารากรบริรักษ์ หรือภาพเขียนชื่อ “ละครโรงใหญ่” ของธนะ เลาหทัยกุล และมาปรากฏอีกครั้งในเวทีการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่18 และ 19 (พ.ศ. 2511, 2512) เช่นผลงานภาพเขียนชื่อ‘เลือด-เนื้อ-ศรัทธา” และ “ผนัง” ของประเทือง เอมเจริญ อย่างไรก็ตาม ผลงานที่ปรากฏดังกล่าวถือว่ายังมิได้บ่งบอกถึงการวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลแต่อย่างใด ผลงานจึงไม่ได้ถูกรบกวนจากผู้มีอำนาจในขณะนั้น

ในปี พ.ศ. 2509 ศิลปะเพื่อชีวิตเริ่มแตกหน่อขยายไปสู่ภูมิภาคที่จังหวัดนครราชสีมา โดยการนำของทวี รัชนีกร ได้เปิด ทำการ สอนแผนกวิชาศิลปกรรม ขึ้น ที่วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ในปี พ.ศ. 2509 ทวี รัชนีกร นับเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดแนวคิดทางปรัชญาประสานเข้ากับแนวคิดทางสังคมการเมือง และได้ถ่ายทอดแนวความคิดดังกล่าวให้กับนักศึกษา จนกลายเป็นสกุลศิลป์สายศิลปะสร้างสรรค์สังคม ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวางในเวลาต่อมา

สำหรับสภาพการณ์ทางการเมืองของไทยในสมัยรัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร นั้น ไม่ได้แตกต่างไปจากรัฐบาลสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ การบริหารประเทศยังเป็นไปในแบบเผด็จการ มีการปราบปรามคอมมิวนิสต์อย่างรุนแรง รวมทั้งตั้งข้อหากบฏแก่ประชาชนผู้เรียกร้องเสรีภาพ ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ แสดงทัศนะว่า

> ภายหลังจากการประกาศใช้รัฐธรรมนูญและมีการเลือกตั้งในวันที่ 10 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2512 ทำให้การเคลื่อนไหวทางการเมืองและศิลปกรรมที่มีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์สังคม โดยเฉพาะในส่วนวรรณกรรมคึกคักมากขึ้น ประกอบกับมีเหตุการณ์กระตุ้นให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ กรณีที่ห้ามไม่ให้สมาชิกสภาผู้แทนราษฎรที่มาจากการเลือกตั้งเป็นนายกรัฐมนตรีและรัฐมนตรีการคอรัปชั่นในวงราชการ การส่งกำลังทหารไปแทรกแซงในกิจการภายในของประเทศเพื่อนบ้าน และการยินยอมให้อเมริกาเข้ามาจัดตั้งฐานทัพในประเทศ เป็นต้น (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. 2533: 47)

ในช่วงเวลาเดียวกันนี้ ที่กรุงเทพฯ ได้เกิดการรวมกลุ่มกันของนักศึกษา เพื่อพบปะแลกเปลี่ยนความคิด เช่น การจัดตั้งศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทย กลุ่มรัฐศึกษา กลุ่มเศรษฐธรรม (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์) กลุ่มสภาหน้าโดม กลุ่มสภากาแฟ (มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์) กลุ่มฟื้นฟูโซตัสใหม่ (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) และกลุ่มวลัญชทัศน์ (มหาวิทยาลัยเชียงใหม่) เป็นต้น รวมทั้งได้นำเอาบทความ “ศิลปะเพื่อชีวิต” มาตีพิมพ์อีกครั้ง

ต่อมาในช่วงตอนปลายปี พ.ศ. 2515 รัฐบาลของจอมพลถนอม กิตติขจร ได้ประกาศใช้รัฐธรรมนูญชั่วคราวเรียกว่า รัฐธรรมนูญการปกครองราชอาณาจักร พ.ศ. 2515 แต่ประชาชนในชาติยังไม่พอใจและยังมีความขัดแย้ง ในช่วงเวลาเดียวกันนี้ บทบาทของนิสิตนักศึกษามีความโดดเด่น จนกลายเป็นกลุ่มอิทธิพลทางการเมืองที่ท้าทายพลังอำนาจของรัฐบาล มีการชุมนุมประท้วง เดินขบวน และรณรงค์ในรูปแบบต่างๆ จากสภาพการณ์ดังกล่าวได้ส่งผลกระทบต่อวงการศิลปะทั้งทางตรงและทางอ้อมกล่าวคือ ศิลปินได้ร่วมเรียกร้องเกี่ยวกับสิทธิเสรีภาพและความต้องการแสดง ออกได้อย่างอิสระในเรื่องราวที่ตนเองสนใจ เช่น “ผลงานภาพเขียนชื่อ *เจ้าแม่กาลี ศตวรรษที่ 20* ของสมชัย หัตถกิจโกศล ที่แสดงออกด้วยเนื้อหาที่ถากถางสังคมอย่างรุนแรง เพียงแต่ศิลปินได้ซ่อนเนื้อหาแห่งการวิพากษ์วิจารณ์สังคมในช่วงนั้นไว้ในรูปแบบสัญลักษณ์ ซึ่งผลงานดังกล่าวมีโอกาสปรากฏต่อสาธารณชน ณ เวทีศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 21 พ.ศ. 2515” (มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2515: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

การเสนอบทบาทที่โดดเด่นของศิลปะเพื่อชีวิต

14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ถึง 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 นับเป็นช่วงแห่งการเสนอบทบาทที่โดดเด่นและมีเอกภาพของกระบวนการศิล ปะเพื่อชีวิตในประเทศไทย ท่ามกลางสภาพการณ์สังคมไทยที่อยู่ภายใต้การปกครองของรัฐบาลที่มาจากการทำรัฐประหารและการประกาศกฎอัยการศึก กระแสความไม่พอใจของนักศึกษาและประชาชนในช่วงนี้แผ่กระจายอย่างกว้างขวาง มีการแสดงออกด้วยการเดินขบวนประท้วง เพื่อเรียกร้องรัฐธรรมนูญที่เป็นประชาธิปไตยอย่างแท้จริง แต่รัฐบาลกลับใช้อำนาจเข้าจับกุมและตั้งข้อหาเป็นกบฏต่อแผ่นดิน และมีการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์ แต่ถูกนักศึกษาและประชาชนผนึกกำลังกันต่อสู้จนกลายเป็นเหตุการณ์รุนแรงที่เรียกว่า “วันมหาวิปโยค” ในวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ผลสุดท้ายคณะผู้ปกครองประเทศได้หลบหนีออกนอกประเทศ ส่งผลให้นายสัญญา ธรรมศักดิ์ ขึ้นสู่ตำแหน่งนายกรัฐมนตรีเป็นการชั่วคราว

ในส่วนของวงการศิลปกรรมประเทศไทยตั้งแต่เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 จนถึงเหตุการณ์6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 นั้น “ศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงหลังเหตุการณ์14 ตุลาคม 2516 จนถึงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ปรากฏว่ามีการแสดงผลงานอยู่สองครั้ง … ก็คือการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 22 และ 23 นั้น เรื่องราวการแสดงออกยังคงเป็นเรื่องราวของกฎเกณฑ์ภายในตัวของศิลปะ เป็นเรื่องอารมณ์ส่วนตัวของศิลปินหรือความคิดฝันมากกว่าที่จะสะท้อนปัญหาเรื่องราวในสังคม” (อำนาจ เย็นสบาย. 2524: 237) แม้ในเวทีการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงเวลาดังกล่าวข้างต้น จะไม่ปรากฏผลงานศิลปะเพื่อชีวิตที่เสนอปัญหาแนววิพากษ์สังคมร่วมอยู่ด้วย แต่ผลงานที่มีเนื้อหาดังกล่าวกลับไปปรากฏอยู่ในกลุ่มของนักวิชาการศิลปะ นักวิจารณ์ และศิลปินผู้ที่มีอุดมการณ์เดียวกันในนาม **แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย** ซึ่งประกอบไปด้วย กำจร สุนพงษ์ศรี จ่าง แซ่ตั้ง ประเทือง เอมเจริญ สมโภชน์ อุปอินทร์ ลาวัณย์ อุปอินทร์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เศวต เทศน์ธรรม พนม สุวรรณนาถ ถกล ปรียาคณิตพงศ์ เสถียร จันทิมาธร ทวี หมื่นนิกร พิทักษ์ ปิยะพงษ์ สถาพร ไชยเศรษฐ ชัชวาล ปทุมวิทย์ นิวัติ กองเพียร ล้วน เขจร ศาสตร์ มนัส เศียรสิงห์ โชคชัย ตักโพธิ์ ตระกูล พีระพันธ์ ชูเกียรติ เจริญสุข ประเสริฐ เทพารักษ์ ชาติ กอบจิตติ และสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย ฯลฯ

แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยได้ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2517 ซึ่งมีความโดดเด่นมากในด้านวัฒนธรรมประชาชน การออกแบบโปสเตอร์เคลื่อนไหว การเขียนคัตเอาท์ขนาดใหญ่ เพื่อรำลึกสืบสานงาน 14 ตุลา’16 “โดยเป้าหมายแล้ว แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย มีเป้าหมายที่ลึกและกว้าง เป็นแนวร่วมที่สอดผสานกับความพยายามในการเปลี่ยนแปลงสังคม ให้ก้าวไปสู่ความเสมอภาคของประชาชน โดยแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยมีความเชื่อมั่นว่า ศิลปกรรมทุกสาขาจะช่วยกระตุ้นและสร้างสำนึกของประชาชนให้มีความรับผิดชอบต่อสังคมโดยรวม” (วิรุณ ตั้งเจริญ.

2533: 204) ต่อมาแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยได้ลดบทบาทลงดังที่ วสันต์ สิทธิเขตต์ กล่าวว่า “ท่ามกลางการต่อสู้ขัดแย้งทางการเมืองที่เข้มข้น ซึ่งจำเป็นต้องสะดุดลงด้วยอำนาจฝ่ายขวาที่สร้างเงื่อนไขสกปรก ใช้ความรุนแรงปราบปรามขบวนการนักศึกษาอย่างป่าเถื่อนเมื่อวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ทำให้สมาชิกแนวร่วมศิลปินต้องลดบทบาทอันแหลมคมลง” (ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุ. 2549: 117)

กิจกรรมของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยที่ปรากฏเด่นชัดหลายครั้ง เช่น การแสดงผลงานภาพเขียนขนาดใหญ่เนื่องในวันครบรอบเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ณ บริเวณเกาะกลางถนนราชดำเนินในปี 2517 ปีต่อมาแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยได้ร่วมกับชุมนุมวรรณศิลป์ อมธ. และฝ่ายวัฒนธรรม อมธ. จัดนิทรรศการ “ศิลปวัฒนธรรมทาส” ระหว่างวันที่ 21-25 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2518 ณ หอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และในปีต่อมาได้มีการแสดงภาพเขียนขนาดใหญ่โดยติดตั้งรายรอบสนามหลวง ขณะที่มีการเคลื่อนไหวขับไล่ฐานทัพอเมริกาออกจากประเทศไทยของนักศึกษาและประชาชน เมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2519

อย่างไรก็ตาม ผลงานทัศนศิลป์ของกลุ่มศิลปินเพื่อชีวิตในช่วงนี้ โดยเฉพาะผลงานที่ถูกนำไปติดตั้งบริเวณรอบสนามหลวงดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ถูกมองจากกลุ่มศิลปินศิลปะเพื่อศิลปะว่า เป็นผลงานที่ไม่มีคุณภาพ เป็นแค่เพียงคัตเอาท์เท่านั้น ดังที่ โชคชัย ตักโพธิ์ กล่าวยอมรับว่า “งานของแนวร่วมในช่วงปี 17 มีหลากหลาย งานจริงๆ ไม่ใช่เพื่อชีวิตทั้งหมด ยังมีวิวทิวทัศน์เข้ามาแทรกด้วย ถ้าเอาเนื้อหาเพื่อชีวิตในครั้งนั้นแล้ว ผมให้ 50 เปอร์เซ็นต์ ที่เหลือเป็นทั่วๆ ไป เพียงใช้ชื่อว่า “เพื่อชีวิต” ซึ่งมันมีเหตุผลในเรื่องของการเคลื่อนไหว นี่คือกลุ่มที่ศิลปากรเอาไปโจมตีว่า ไม่เห็นเป็นอย่างที่ประกาศไว้” (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. 2533: 58)

นอกจากกลุ่มศิลปินดังข้างต้นแล้วยังมีกลุ่มศิลปินที่เรียกตัวเองว่า **ศิลปินกลุ่มธรรม** ซึ่งได้เริ่มก่อตัวขึ้นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2514 โดยการนำของประเทือง เอมเจริญ ซึ่งการแสดงครั้งนั้นผลงานยังไม่ได้แสดงเนื้อหาเกี่ยวกับสังคมมากนัก แต่พอการแสดงผลงานในครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2518 นั้น ได้มีศิลปินเข้าร่วมแสดงผลงานมากขึ้น แนวทางในการแสดงออกก็มีหลากหลาย เนื้อหาของผลงานก็เริ่มสัมผัสกับสังคมมากขึ้น สำหรับการแสดงงานครั้งที่ 3 ซึ่งจัดแสดงในวันที่ 5 ตุลาคม พ.ศ. 2519 นั้น รูปแบบและเนื้อหาศิลปะได้พัฒนาไปสู่การสะท้อนปัญหาของสังคมมากกว่าทุกครั้งที่ผ่านมา ศิลปินที่ร่วมแสดงผลงานครั้งนี้คือ ประเทือง เอมเจริญ บุญยิ่ง เอมเจริญ ภักดิ์ ลิ้มพงษ์ นิติ วัตุยา จิรพัตร พิตรปรีชา อรรณพ สาลี บรรหาร พันธุศิริ ไพฑูรย์ ดวงใจ นนทศักดิ์ ปาณะศารทูล โชคชัย ตักโพธิ์ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด พระประทุม จิตตกโร พิทักษ์ ปิยะพงษ์ ล้วน เขจรศาสตร์ วินัย ศักดิ์เจริญ สมชาย วัชรสมบัติ พายัพ พันธุ์ครุฑ เทียนชัย นกงาม หวัง ซีวิง สวัสดิ์ สุดเหลือ ฯลฯ

การพรางตัวของศิลปินเพื่อชีวิต

หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา ได้มีการต่อสู้ระหว่างฝ่ายอนุรักษ์นิยมกับฝ่ายก้าวหน้า กล่าวคือ กลุ่มที่มีความคิดก้าวหน้าทั้งนิสิตนักศึกษา กรรมกร ชาวนา ชาวไร่ และกลุ่มอื่นๆได้ลุกขึ้นมาเรียกร้องความเป็นธรรมในสังคมมากขึ้น ทำให้กลุ่มอนุรักษ์นิยมที่ประกอบไปด้วยนักธุรกิจ ข้าราชการทั้งฝ่ายทหารและพลเรือนส่วนหนึ่ง รวมทั้งชนชั้นสูงมีความหวาดเกรงว่าการต่อสู้เรียกร้องนี้จะเป็นช่องทางให้พรรคคอมมิวนิสต์เข้ายึดอำนาจรัฐได้ จึงเกิดการรวมกลุ่มกันขึ้นมาเพื่อต่อต้านกลุ่มความคิดก้าวหน้า ในที่สุดจอมพลถนอม กิตติขจร ได้กลับเข้ามาภายในประเทศอีกครั้ง จึงทำให้เกิดเหตุการณ์ปราบปรามนิสิตนักศึกษา ประชาชน โดยการกวาดล้างด้วยการล้อมยิงด้วยกระสุนจริงจนเกิดการนองเลือดในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 หลังจากนั้นในช่วงเวลา18.00 น. ของวันเดียวกัน หลังจากที่ได้เข่นฆ่าประชาชนได้ยุติลง คณะปฏิรูปการปกครองแผ่นดิน โดยการนำของพลเรือเอกสงัด ชลออยู่ ได้กระทำรัฐประหารยึดอำนาจการปกครองประเทศไว้ในมือ พร้อมกับประกาศยกเลิกรัฐธรรมนูญและยุบสภาผู้แทนราษฎร แล้วประกาศกฎอัยการศึกทั่วประเทศ รวมทั้งได้มีการกวาดล้างจับกุมนิสิต นักศึกษา ประชาชน ไว้ได้มากกว่า 3,000 คน และสั่งปิดหนังสือพิมพ์ทุกฉบับ

ในส่วนต่างจังหวัดโดยเฉพาะจังหวัดนครราชสีมา นับว่าเป็นส่วนหนึ่งที่ได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์ดังกล่าวดังจะเห็นได้จาก แผนกวิชาศิลปกรรม วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือถูกกล่าวหาจากทางการว่า เป็นที่ทำการพรรคคอมมิวนิสต์ของภาคตะวันออกเฉียงเหนือและมีอาวุธสงครามซุกซ่อนอยู่ เพื่อความปลอดภัย คณาจารย์ได้โยนผลงานของนักศึกษาทั้งหมดลงมาจากอาคารศิลปกรรมและเผาทำลาย “ศิลปินและนักศึกษาจำนวนมากได้หลบหนีการจับกุมเข้าสู่เขตป่า หลายคนได้อำพรางผลงานของตัวเองเพื่อให้รอดพ้นจากการถูกทำลายและการถูกจับกุม แม้กระนั้นคณาจารย์ของแผนกวิชาศิลปกรรมก็ยังถูกจับกุมจำนวน 3 คนได้แก่ ทวี รัชนีกร สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ และปรีชา คงภักดี” (นิคม กุบแก้ว. 2551: สัมภาษณ์)

ช่วงเวลาแห่งเสรีภาพ

ตั้งแต่ 15 กันยายน พศ.2521 เป็นต้นมา นับเป็นช่วงเวลาแห่งเสรีภาพในการแสดงออกที่หลากหลายของกระบวนการศิลปะเพื่อชีวิตในประเทศไทย ภายหลังจากพลเรือเอกสงัด ชลออยู่ ได้กระทำการรัฐประหารรัฐบาลของนายธานินทร์ กรัยวิเชียร อีกครั้ง ในวันที่ 20 ตุลาคม 2520 และได้แต่งตั้งพลเอกเกรียงศักดิ์ ชมะนันท์ เป็นนายกรัฐมนตรี ส่งผลให้บรรยากาศทางการเมืองที่เป็นเผด็จการได้คลี่คลายไปในทางที่ดีขึ้น ดังจะเห็นได้จากรัฐบาลได้เสนอร่างพระราชบัญญัตินิรโทษกรรมผู้ต้องหาคดี 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 และผู้กระทำการในวันที่ 4-6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ทั้งหมด รวมทั้งบุคคลที่หลบหนีเข้าป่าด้วย โดยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงลงพระปรมาภิไธยในวันที่ 15

กันยายน พ.ศ. 2521 การคลี่คลายทางเมืองภายในประเทศจึงเป็นไปในทางที่ดีขึ้นมาก การสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมตั้งแต่นั้นมา จึงมีความเป็นอิสระมากขึ้น ศิลปินกลับมาเสนอผลงานที่มีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์สภาพการณ์ทางสังคมอย่างกว้างขวางทุกสาขา ดังจะเห็นได้จากการรวมกลุ่มของศิลปินต่างๆ ที่มีแนวความคิดเพื่อต้องการสะท้อนปัญหาของสังคม โดยได้นำเสนอผลงานสู่สาธารณชนหลายครั้ง เช่น

ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย (สมาคมศิลปกรรมไทย) ได้ถือกำเนิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2522 โดยความร่วมมือครั้งสำคัญจากอาจารย์ในสถาบันศิลปะ โรงเรียน ศิลปินอิสระ นักออกแบบโฆษณา และประชาชน ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า เป็นการรวมตัวครั้งใหญ่ที่สุดในประวัติศาสตร์ของไทย แกนนำคนสำคัญคือ กำจร สุนพงษ์ศรี อำนาจย์นสบาย สมโภชน์ อุปอินทร์ วิรุณ ตั้งเจริญถกล ปรียาคณิตพงษ์ สถาพร ไชยเศรษฐ์ ลาวัณย์ อุปอินทร์ สันติ อิศโรวุธกุล ทวี รัชนีกร พิทักษ์ ปิยะพงษ์ นนทศักดิ์ ปาณศารทูล ผดุง พรมมูล สำเริง ผายบึงแก้ว เลิศ อานันทนะ ศิลป์ชัย ชิ้นประเสริฐ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ปราโมทย์ แสงพลสิทธิ์ ฯลฯ โดยมีที่ทำการประจำอยู่ที่สำนักงานกลางนักเรียนคริสเตียน และได้ปิดตัวลงในปี พ.ศ. 2530

ศิลปินกลุ่มกังหัน เป็นศิลปินเพื่อชีวิตที่ก่อกำเนิดขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2521-2526 โดยศิลปินหนุ่มสาวกลุ่มหนึ่งจากรั้วโรงเรียนไทยวิจิตรศิลป์อาชีวะ มีจำนวน 5 คน ประกอบไปด้วย จิระศักดิ์ พัฒน์พงศ์ ประสิทธิ์ ชนิตราภิรักษ์ เอกพันธ์ กาญจนาภิวงศ์ ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร และสมบูรณ์ พวงดอกไม้ ซึ่งแนวทางในการทำงานของศิลปินกลุ่มนี้ ยึดแนวทางศิลปะที่เรียกว่า ศิลปะเพื่อชีวิตอย่างชัดเจน และต่อมาได้รับการกล่าวถึงกันมาก โดยเฉพาะเมื่อศิลปินกลุ่มกังหัน 2 คน คือ จิระศักดิ์ พัฒน์พงศ์ กับไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง ประเภทจิตรกรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27 ปี พ.ศ. 2524 คือ ภาพเขียนชื่อ “การเดินทางสู่ความฝัน” ของจิระศักดิ์ พัฒน์พงศ์ กับภาพเขียนชื่อ “เพลงกดขี่แห่งท้องทุ่ง” ของไพศาล ธีรพงศ์วิศณุพร ปรากฏการณ์ครั้งนี้ อาจกล่าวได้ว่าเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ ที่ผลงานศิลปะแนวเพื่อชีวิตได้รับรางวัลในการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ และได้รับการกล่าวถึงกันมากในขณะนั้น

กลุ่มศิลปินอีสาน นับเป็นกลุ่มศิลปินเพื่อชีวิตที่ก่อกำเนิดขึ้นในภาคอีสานอีกกลุ่มหนึ่งที่มีความสำคัญในช่วงที่ผ่านมาและยังคงดำรงอยู่จนถึงปัจจุบัน ศิลปินกลุ่มอีสานได้ถือกำเนิดขึ้นในเดือนมีนาคม พ.ศ. 2526 โดยการรวมตัวกันของกลุ่มบุคคลผู้สร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ในเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ อันประกอบด้วย ช่างเขียน ช่างปั้นอิสระ และครูอาจารย์ศิลปะจำนวนหนึ่ง ซึ่งมีแกนนำสำคัญ คือ ชัยณรงค์ เจริญพานิชกุล สนาม จันทร์เกาะ นพรัตน์ เจ็กไธสง เกียรติกา รุณทองพรมราช คเณศ ศีลสัตย์ ต๋อง ด่านเกวียน สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เชาวฤทธิ์ เตยขาว จรัล ชัยประทุม เดช นานกลาง และสุจิน สังวาลย์มณีเนตร ฯลฯ นับว่าเป็นการรวมกลุ่มผู้สร้างงานทัศนศิลป์ครั้งยิ่งใหญ่ที่สุดในเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

ศิลปินกลุ่มเดินดิน ถือกำเนิดขึ้นในช่วงปลายปี พ.ศ. 2526 โดยสมาชิกของกลุ่มที่จบการศึกษาจากวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน นครราชสีมา ในปัจจุบัน สมาชิกทั้งหมดของกลุ่มนี้ถือเป็นผลพวงจากการผลิตของทวี รัชนีกร ผู้เป็นอาจารย์และเป็นผู้บุกเบิกแนวทางศิลปะเพื่อชีวิต ซึ่งรู้จักกันดีในนาม "**สกุลศิลป์โคราช**" ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น สมาชิกในกลุ่มประกอบด้วย มงคล อุทก เทิดเกียรติ พรหมนอก สุรพล ปัญญาวชิระ เมธี บุรีภักดี ทองกราน ทานา อุดม พรหมนอก สุขสันต์ เหมือนนิรุทธิ์ นิคม กุบแก้ว นอกจากนั้นยังมีศิลปินรับเชิญอีกหลายคนเช่น สุรชัย จันทิมาธร พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ สุชาติ สุทธิ สมปอง กุลทรัพย์ อู๊ด ยานนาวา ซู พุฒิชาติ จุมพล อภิสุข และประเสริฐ จันดำ เป็นต้น

สหพันธ์ศิลปินเพื่อประชาธิปไตย ถือกำเนิดขึ้นเมื่อประมาณเดือนเมษายน พ.ศ. 2535 ก่อนเกิดเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ 17 พฤษภาคม พ.ศ.2535 หลังจาก พล.อ.สุจินดา คราประยูร สิ้นอำนาจลง สหพันธ์ศิลปินเพื่อประชาธิปไตย ได้มีบทบาทในการรณรงค์เคลื่อนไหวเพื่อปลุกจิตสำนึกประชาธิปไตย ในช่วงเตรียมการเลือกตั้งครั้งใหม่ที่จะมีขึ้นในปลายปี พ.ศ.2535 และร่วมเคลื่อนไหวในปัญหาความขัดแย้งระหว่างรัฐกับประชาชน เช่น กรณีเขื่อนปากมูน แก่งเสือเต้น ฯลฯ ศิลปินในกลุ่มส่วนใหญ่ประกอบไปด้วยนักดนตรีใต้ดิน กวี ศิลปิน นักเขียน และประชาชนทั่วไป

กลุ่มศิลปินอุกาบาต เกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2538 โดยกลุ่มศิลปิน กวี นักเขียน นักวิจารณ์ศิลปะ เพื่อเป็นองค์กรเคลื่อนไหวัฒนธรรมอันมีคำขวัญว่า "นักก่อการร้ายวัฒนธรรม" โดยมีสมาชิก 11 คน ประกอบด้วย มานะ ภู่พิชิต ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง มงคล เปลี่ยนบางช้าง จิตติมา ผลเสวก ถนอม ชาภักดี จิตติ พัวสุทธิ อภิชาต สุทธิวงศ์ มานิต ศรีวาริชภูมิ สมพงษ์ ทวี นพวรรณ สิริเวชกุล และวสันต์ สิทธิเขตต์ ศิลปินกลุ่มอุกาบาตได้ร่วมทำกิจกรรมทางศิลปะกับชุมชนในหลายๆ กิจกรรม เช่น การเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องหอศิลปะร่วมสมัยในกรุงเทพฯ ฯลฯ

ศิลปะสร้างสรรค์สังคม

วงการศิลปะโดยเฉพาะทัศนศิลป์ของไทยในอดีต นับเป็นการช่วงชิงพื้นที่ความหมายทางศิลปะ ระหว่างศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต ที่ต่อยอดการพัฒนามาจากศิลปะตะวันตก แถมยังได้เบียดเบียนพื้นที่ศิลปะแนวประเพณีของไทย ที่ตกอยู่ในภาวะอ่อนล้าอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ปรากฏการณ์ดังกล่าว นับเป็นพลวัตในกระแสการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกที่ผ่านมา ยิ่งในปัจจุบันและอนาคต กระแสการเปลี่ยนแปลงของโลกเป็นไปอย่างรวดเร็วตามยุคแห่งเทคโนโลยีและการสื่อสารสมัยใหม่ วงการทัศนศิลป์ก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ได้รับการเปลี่ยนแปลงด้วยเช่นกัน การปรากฏขึ้นของศิลปะแบบหลังสมัยใหม่ หรือที่รู้จักในนาม "**ศิลปะจินตทัศน์**" (Imagine art) ในยุคปัจจุบัน

นับเป็นปรากฏการณ์ของศิลปะแนวใหม่ ที่กำลังเกิดขึ้นและเข้ามาแทนที่ศิลปะกระแสหลักแบบสมัยใหม่ของไทย “ศาสตร์ทุกศาสตร์ที่ก้าวเข้ามาสู่ลัทธิหลังสมัยใหม่ ศิลปะในกระบวนทัศน์ใหม่มากมายเกิดขึ้น นักวิชาการศิลปะร่วมสมัยพยายามจะบอกว่า ศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่เหล่านี้ เกิดจากความผสานสัมพันธุ์ของสมองซีกขวาและซ้าย (สติและปัญญา) เป็นจินตภาพ (Image) ในสมอง ซึ่งอาจเรียกว่า ศิลปะจินตทัศน์ (Imagine Art)” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547ข: 40)

นั่นแสดงว่า “ศิลปะจินตทัศน์” เป็นศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นด้วยจินตภาพที่เกิดขึ้นภายในสมองเป็นสำคัญ หรืออาจกล่าวอย่างง่ายๆ คือ เป็นศิลปะที่เน้นความงามด้วยแนวความคิดหรือปัญญามากกว่าความงามของรูปแบบศิลปะที่คุ้นเคยกัน ศิลปะอาจเกิดขึ้นได้ทุกหนทุกแห่งไม่ว่าจะเป็นบนเครื่องมือสื่อสารสมัยใหม่ คอมพิวเตอร์ บนรถเมล์และยานพาหนะต่างๆ บนเรือนร่างของคนและสัตว์ เกิดขึ้นข้างถนน ในธรรมชาติสิ่งแวดล้อม อวกาศ และอื่นๆ อีกมากมาย โดยไม่จำกัดเทคนิควิธีการ ซึ่งอาจเป็นการผสมผสานแนวคิดและเทคนิควิธีการต่างๆเข้าด้วยกันแบบบูรณาการตามจินตนาการของศิลปินก็ได้

ในส่วนของศิลปะเพื่อชีวิต นอกจากจะได้เปลี่ยนวิธีคิดในด้านเนื้อหาที่มุ่งรับใช้สังคมในระดับชนชั้นกรรมกรและชาวนาเหมือนเมื่อครั้งในอดีตแรกเริ่ม ไปสู่กระแสแนวความคิดที่มุ่งเน้นการรับใช้สังคมในมุมกว้างสำหรับทุกชนชั้น และได้พัฒนาวิธีคิดและการแสดงออกในด้านรูปแบบขยายไปสู่เวทีระดับนานาชาติมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากผลงานศิลปะของศิลปินบางคนอาทิเช่น วสันต์ สิทธิเขตต์ ศิลปินเพื่อชีวิตผู้ได้รับรางวัลมนัส เศียรสิงห์ “แดง” ในฐานะศิลปินดีเด่นทางด้านสันติภาพ ประชาธิปไตย และความเป็นธรรม ประจำปี 2544 จากสถาบันปรีดี พนมยงค์

หลังเหตุการณ์ผู้ก่อการร้ายโจมตีตึกเวิร์ลเทรดเซ็นเตอร์ สหรัฐอเมริกา เมื่อวันที่ 11 กันยายน พ.ศ. 2544 นำมาซึ่งเหตุการณ์ต่อเนื่องที่สหรัฐอเมริกากล่าวอ้างว่า เป็นฝีมือของผู้ก่อการร้าย และในสหรัฐอเมริกาเองก็ปลุกกระแสรักชาติและโฆษณาชวนเชื่อ โดยพยายามฉายภาพความพินาศของตึกเวิร์ลเทรด รวมถึงภาพบรรดาบุคคลผู้สูญเสียญาติพี่น้องในเหตุการณ์ครั้งนั้นซ้ำแล้วซ้ำเล่า ปลุกระดมความชิงชังต่อพวกมุสลิมหัวรุนแรง กระพือโหมจนกลายเป็นมหาประชามติสนับสนุนสงครามอยุติธรรมของสหรัฐอเมริกา สุดท้ายได้นำไปสู่การทำสงครามในประเทศอัฟกานิสถานและอิรักในเวลาต่อมา ในช่วงเวลานั้น บรรดาศิลปินในประเทศไทยได้จัดกิจกรรมเพื่อต่อต้านสงครามที่หน้าสถานทูตสหรัฐอเมริกาในกรุงเทพฯ รวมทั้งกระแสต่อต้านสงครามของผู้รักสันติภาพทั่วโลก ได้ดำเนินกิจกรรมคัดค้านสงครามครั้งนั้นอย่างต่อเนื่อง แม้ไม่อาจหยุดความคลั่งแค้นของอเมริกันชนได้ก็ตาม

ในส่วนของศิลปินไทยโดยเฉพาะวสันต์ สิทธิเขตต์ ได้มีโอกาสนำเอาศิลปะไปเป็นสื่อในการร่วมต่อต้านสงครามดังกล่าวในระดับสากล โดยนำผลงานไปจัดแสดงที่ Ethan Cohen Fine Art ในนิวยอร์ก เมื่อเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ.2546 ดังคำกล่าวของเขาว่า “ผมแสดงผลงานภาพพิมพ์ 2 ชิ้น คือ “บุช” และ “บินลาเด็น” โดยใช้ตัวพิมพ์เป็นถ้อยคำพิมพ์รวมกันให้เป็นภาพใบหน้าของบุช ผมใช้ชุดคำภาษาไทยกับภาษาอังกฤษว่า “ยอมฉันมิฉะนั้นฉันจะบอมบ์แก ” และ “Defeat me otherwise I bomb you. I hate you. I bomb you. Oil for USA” ฯลฯ ลงบนใบหน้าบุช และ Peace now not war สันติภาพหยุดสงคราม อาหารไม่ใช่ระเบิด ประกอบลงบนใบหน้าบินลาเด็น” (ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร. 2549: 100-101)

นอกจากกิจกรรมในระดับสากลดังกล่าวแล้ว วสันต์ สิทธิเขตต์ ได้ปรับกลวิธีนำเสนอผลงานศิลปะเพื่อชีวิตของเขาให้ทันต่อสภาพการณ์ของสังคมมากขึ้น ดังจะเห็นได้ในงานแสดงแฟชั่นเพื่อสันติภาพ ซึ่งเป็นการเดินแฟชั่นเพื่อต่อต้านสงคราม เมื่อวันที่ 5 มีนาคม พ.ศ.2546 โดยเขาได้ออกแบบเสื้อผ้าที่มีข้อความต่อต้านสงครามให้นางแบบที่มีชื่อเสียงของไทยเช่น เพ็ญพร ไพฑูรย์ แชมเปญ เอ็กซ์ และนายแบบนางแบบอีก 50 คน สวมใส่และร่วมเดินแฟชั่นจาก Bangkok Art Gallery ซอยสุขุมวิท 20 ไปที่ห้างสรรพสินค้าเอ็มโพเรียม เป็นขบวนแฟชั่นแปลกตา ขับขานร้องเรียกสันติภาพ เดินเข้าห้างสรรพสินค้า ขึ้นบันไดเลื่อนตรงไปยังสถานีรถไฟฟ้าพร้อมพงษ์ และทั้งหมดขึ้นรถไฟฟ้ามาลงที่สถานีสนามกีฬาแห่งชาติ

นั่นอาจเป็นวิธีการที่ศิลปินปรับตัวเอง เพื่อให้สอดคล้องกับสภาพการณ์สังคมและสิ่งแวดล้อม ศิลปินนั้นคือประชาชน ศิลปะคือชีวิตจิตวิญญาณของประชาชน พื้นที่ห้องแสดงศิลปะ พื้นที่สาธารณะ และโอกาสของประชาชนที่ได้เสพงานศิลปะนั้น เป็นสิ่งที่แยกกันไม่ออก ผลงานศิลปะของศิลปิน การมีส่วนร่วมของชุมชน การใช้พื้นที่ การเลือกเวลา โอกาสที่เหมาะสม การคิดค้นรูปแบบศิลปะที่จะนำไปใช้ในกระบวนการเคลื่อนไหวเพื่อสันติภาพ ที่มีสีสันและมีชีวิตชีวามากขึ้น นับเป็นหนทางหนึ่งที่จะช่วยขับเคลื่อนสังคมให้ก้าวไปสู่ความสุขและสันติภาพได้ในอนาคต จากการปรับกระบวนทัศน์ใหม่ของศิลปะเพื่อชีวิตดังกล่าว นับเป็นการปรับแนวความคิดไปสู่การรับใช้สังคมในมุมกว้าง เพื่อผู้คนทุกชนชั้นและทุกชนชาติอย่างสร้างสรรค์ จึงอาจเรียกศิลปะเพื่อชีวิตในแนวใหม่นี้ว่า “**ศิลปะสร้างสรรค์สังคม**” เพื่อให้สอดคล้องกับกระแสโลกาภิวัตน์ที่กำลังแพร่กระจายไปทุกมุมโลกอยู่ในขณะนี้

จึงกล่าวได้ว่า กระบวนการของศิลปะเพื่อชีวิตในประเทศไทยตั้งแต่อดีต ก่อเกิดขึ้นเนื่องด้วยมีเหตุการณ์สำคัญในการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง สังคม และเศรษฐกิจภายในประเทศ ต่อมาได้พัฒนารูปแบบและเนื้อหาให้สอดคล้องกับเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงทางการเมือง สังคม และเศรษฐกิจระดับโลกมากขึ้น และได้พัฒนารูปแบบของศิลปะให้สอดคล้องกับแนวคิดโพสต์

โมเดิร์นที่กำลังแพร่หลายไปสู่ศิลปะแขนงต่างๆทั่วโลก ศิลปะในแนวต่างๆ ล้วนต้องปรับตัวเข้าหากันอย่างรอมชอม เพื่อแย่งชิงพื้นที่ความหมายของตัวเองในพื้นที่ความหมายของโลกหลังสมัยใหม่มากขึ้น นอกจากกลุ่มศิลปินดังกล่าวแล้ว กลุ่มผู้เสพงานศิลปะต่างๆ ก็ล้วนต้องปรับกระบวนทัศน์ในการรับรู้ศิลปะในแนวใหม่ เพื่อให้เข้าใจและเรียนรู้ศิลปะที่กำลังแพร่เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตไม่มากก็น้อย

บทที่ 3
ศิลปะร่วมสมัยในภาคอีสานภายใต้รัฐชาติไทย

สังคมและวัฒนธรรมอีสานภายใต้ความเป็นรัฐชาติไทย

สังคมและวัฒนธรรมอีสานดั้งเดิม มีความสัมพันธ์และมีรูปแบบของการปกครองตามธรรมเนียมประเพณีแบบล้านช้างคือ การปกครองด้วยระบบอาญาสี่ มีเจ้าเมือง อุปราช ราชวงศ์ และราชบุตร แม้ต่อมาหัวเมืองอีสานจะอยู่ภายใต้การปกครองของสยามก็ตาม แต่ก็มีความสัมพันธ์กับศูนย์กลางคือ กรุงเทพฯ แบบห่างๆ จึงทำให้เกิดกรณีขัดแย้งและเกิดกบฏอยู่หลายครั้ง หรือแม้แต่ขณะเดียวกัน ทางตอนใต้แถบลุ่มแม่น้ำมูล กรุงเทพฯ จะเป็นผู้จัดระบบการปกครองก็ตาม ความสัมพันธ์ของหัวเมืองต่างๆ ในอีสานกับราชธานี ก็เป็นเพียงความสัมพันธ์ในฐานะของการส่งเครื่องราชบรรณาการเท่านั้น ซึ่งหัวเมืองเหล่านั้น ไม่ได้รับรู้อำนาจทางการเมือง การปกครองจากกรุงเทพฯ มากนัก นอกจากการเกณฑ์แรงงานเป็นครั้งคราวเท่านั้น

ไพโรจน์ สโมสร (2549: 102-103) ได้กล่าวถึงการปกครองของภาคอีสานภายใต้รัฐสยามและระบบรัฐชาติใหม่จากส่วนกลางพอสรุปได้ว่า หลังเหตุการณ์กบฏเจ้าอนุวงศ์ในปี พ.ศ. 2369 ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในหัวเมืองภาคอีสาน บางชุมชนถูกเทครัวจนรกร้างไป ขณะเดียวกันหลายชุมชนก็เกิดขึ้นใหม่ เมืองสำคัญในสมัยนั้นได้แก่ ลครพนม (นครพนม) มุกดาหาร เขมราฐ และอุบลราชธานี เมืองสำคัญเหล่านี้ต่างก็มีเมืองส่วยของตน ต่อมาการปกครองระหว่างกรุงเทพฯ กับหัวเมืองสำคัญๆ เริ่มมีความใกล้ชิดกันมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นเพราะในระยะเวลานั้น ภูมิภาคนี้กำลังเผชิญหน้าโดยตรงกับจักรวรรดินิยมฝรั่งเศส ซึ่งกำลังขยายอิทธิพลครอบคลุมดินแดนฝั่งขวาของแม่น้ำโขง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงเปลี่ยนแปลงการปกครองโดยแบ่งหัวเมืองในเขตนี้หลายครั้ง จนในที่สุดพระองค์ได้ทรงจัดรูปแบบของการปกครองเป็นแบบเทศาภิบาลขึ้นในปี พ.ศ. 2405 โดยแบ่งออกเป็นมณฑล อำเภอ ตำบล และหมู่บ้าน และเลิกระบบเจ้าเมืองแบบเก่า พร้อมกับแต่งตั้งข้าหลวงและข้าราชการจากกรุงเทพฯ มาบริหารตั้งแต่ระดับอำเภอจนถึงมณฑล โดยได้แบ่งหัวเมืองต่างๆ ออกเป็น 3 มณฑลใหญ่ได้แก่

1. มณฑลอีสาน ประกอบไปด้วย อุบลราชธานี เขมราฐ ยโสธร ขุขันธ์ ศรีสะเกษ เดชอุดม ร้อยเอ็ด มหาสารคาม กาฬสินธุ์ กมลาไสย สุวรรณภูมิ สุรินทร์ สังขะ และเมืองจำปาสัก

2. มณฑลอุดร ประกอบด้วย อำเภอหมากแข้ง เมืองมหาสารคาม ท่าบ่อ เมืองหนองหาน โพนพิสัย รัตนวาปี เมืองกุมภวาปี สกลนคร พรรณนา วาริชภูมิ สว่างดินแดน วานรนิวาส เมืองจำปาชนบท ขอนแก่น มัญจาคีรี ชนบท ภูเวียง นครพนม เรณูนคร อาจสามารถ อากาศอำนวย โพธิ์ไพศาล กุสุมาลย์มณฑล มุกดาหาร หนองสูง ไชยบุรี ท่าอุเทน รามราช เมืองเลย ท่าลี่ แก่นท้าว บ่อแตน นากอก

3. มณฑลนครราชสีมา ประกอบด้วย เมืองนครราชสีมา สันเทียะ กระโทก อำเภอนอกนาง จันทึก พันชนะ ปักธงชัย พิมาย สูงเนิน อำเภอกลาง เมืองบุรีรัมย์ นางรอง รัตนบุรี เมืองชัยภูมิ จัตุรัส ภูเขียว เกษตรสมบูรณ์

ผลจากการปฏิรูปการปกครองในครั้งนั้น ทำให้วัฒนธรรมด้านต่างๆ จากกรุงเทพฯ ค่อยๆ แพร่กระจายเข้าสู่ท้องถิ่นอีสาน โดยเริ่มที่เมืองสำคัญๆ เป็นลำดับแรก แต่หลังจากปี พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา วัฒนธรรมจากกรุงเทพฯ ได้หลั่งไหลเข้าสู่ท้องถิ่นอีสานอย่างไม่ขาดสาย ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมขึ้นในภูมิภาคนี้ เช่นเดียวกับภูมิภาคอื่นๆ ของประเทศ

วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงทัศนะเกี่ยวกับอัตลักษณะเฉพาะของความเป็นอีสานภายใต้ระบบรัฐชาติไทยที่ผ่านมาว่า

> กล่าวเฉพาะทางด้านศิลปกรรม การแสดงพื้นบ้านที่สะท้อนการดำรงชีวิต การอยู่ร่วมกัน เกษตรกรรม สันติสุข ศาสนสถานและอาคารบ้านเรือนที่สะท้อนความผูกพันกับธรรมชาติ ความพอเพียง ความเรียบง่าย ชุมชน ความสงบ จิตรกรรมบนผนังสิมที่สะท้อนชีวิตในชุมชนและศาสนา ดนตรีและการร้องรำทำเพลง ที่สะท้อนความสนุกสนาน ความเป็นสังคมเกษตรกรรม ความลุ่มลึกโหยหวนในความเหนื่อยยาก ธรรมชาติและฤดูกาล เป็นต้น
>
> อาจด้วยความพอเพียงและการแสวงหาสันติสุข พื้นที่อีสานจึงเป็นพื้นที่ตรงกลางระหว่างอาณาจักรสยามและอาณาจักรล้านช้างฝั่งตะวันออกของลำน้ำโขง เมื่ออาณาจักรสยามเรืองอำนาจจากกรุงสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา มาสู่กรุงรัตนโกสินทร์ อาณาจักรสยามย่อมพยายามสร้างปมเขื่องเพื่อกดทับผู้อื่น รวมทั้งพื้นที่อีสาน การสร้างสมทัศนคติของอาณาจักรสยามในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์มองอีสานด้วยหางตา จึงเป็นการสร้างทัศนคติเชิงลบที่ผิดพลาดสืบมา และเมื่อสังคมประชาธิปไตย ทุนนิยม และการศึกษากระแสตะวันตกเติบโตเห่อเหิมในสังคมไทย วัตถุ โภคทรัพย์ นักธุรกิจ การมีการศึกษาในกระแสตะวันตก ได้ลืมความเป็นมนุษย์ ลืมความดีงาม และ**ภดทับ "ความเป็นอีสาน"** มากยิ่งขึ้น ซึ่งก็หวังว่าในสังคมหลังสมัยใหม่ที่ผู้คนฉลาดถ้วนหน้า การชื่นชมความเป็นมนุษย์และความดีงามจะหวนคืนกลับมาอีก (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2553: สัมภาษณ์)

จากทัศนะดังกล่าว แม้ชาวอีสานจะมีที่มาของความเป็นพื้นที่แห่งวิวัฒนาการมาช้านาน และเป็นพื้นที่ระหว่างกลางของอาณาจักรต่างๆ ที่มีอัตลักษณะเฉพาะ แต่เมื่อการขยายตัวของความเป็นรัฐชาติที่ถูกครอบงำจากรัฐสยามล่วงมาถึงรัฐชาติไทย ภายใต้ระบอบประชาธิปไตย ระบบทุนนิยม และระบบการศึกษาตามอย่างตะวันตก ทำให้ความรู้สึกว่า การถูกกดขี่หรือถูกกดทับความเป็นอีสานนั้นมากยิ่งขึ้น แต่ในสังคมหลังสมัยใหม่ในปัจจุบัน ความเป็นอัตลักษณะเฉพาะของอีสานก็กำลังแปรเปลี่ยนไปตามกระแสแห่งความเจริญของโลกาภิวัตน์ อัตลักษณ์แบบดั้งเดิมจึงมีลักษณะที่รอมชอมแบบผสมผสานมากขึ้น และมีความเลื่อนไหลไปสู่อัตลักษณะใหม่ที่แยกไม่ออกว่า ตัวตนของความเป็นอีสานนั้น จะมีความแตกต่างจากภูมิภาคอื่นๆ อย่างไร

ศิลปศึกษาและศิลปกรรมศาสตร์ในภาคอีสาน

การศึกษาวิวัฒนาการ หรือความเคลื่อนไหวของศิลปะร่วมสมัยในภาคอีสานนั้น จำเป็นจะต้องเข้าใจพื้นฐานระบบการศึกษาทั่วไป รวมทั้งการศึกษาทางด้านศิลปะภายใต้ระบบรัฐชาติไทยตั้งแต่ในอดีตจวบจนถึงปัจจุบัน และต้องเข้าใจพื้นฐานการศึกษาตั้งแต่ระดับชั้นประถม ศึกษา มัธยมศึกษา และอุดมศึกษาด้วย จึงจะทำให้เห็นภาพรวมของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย และเชื่อมโยงมาสู่ศิลปินที่อยู่ในภูมิภาคอีสานได้ชัดเจนขึ้น

ระบบการศึกษาของไทยตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์เป็นต้นมา ปรากฏว่า ระยะแรกตั้งแต่ปี พ.ศ. 2325 ถือเป็นช่วงเวลาแห่งการวางพื้นฐานสังคมในทุกๆด้าน ไม่ว่าจะเป็นการเมือง เศรษฐกิจ การศึกษา ศิลปวัฒนธรรม สรรพวิชา และแบบแผนการดำรงชีวิต ที่สืบเนื่องมาจากสมัยสุโขทัย อยุธยา และธนบุรีแทบทั้งสิ้น ในส่วนของการศึกษาศิลปะจึงเริ่มที่วังและวัด ซึ่งถือเป็นจุดศูนย์กลางของการเรียนรู้ที่สำคัญ ระบบศิลปศึกษาจึงมักขึ้นอยู่กับศาสนาที่มีความมุ่งหมายในการรักษา ส่งเสริม และค้ำจุนศาสนาไว้ โดยมุ่งเน้นที่ครูเป็นศูนย์กลางในการถ่ายทอด สอนให้มีการเลียนแบบตามตัวอย่าง การเน้นความจำ การควบคุม และลักษณะพิเศษของแต่ละบุคคลเป็นสำคัญ ต่อมาการเรียนการสอนทางด้านศิลปะจึงได้มีการพัฒนาให้มีรูปแบบเป็นสากลมากขึ้น

การศึกษาในระบบโรงเรียนของไทยได้เริ่มขึ้นในปี พ.ศ. 2414 เมื่อโรงเรียนหลวงได้ถือกำเนิดขึ้นในพระบรมมหาราชวังเป็นครั้งแรก และถือเป็นการเริ่มต้นของการปรับตัวตามอิทธิพลตะวันตก เมื่อโรงเรียนหลวงตั้งขึ้นเป็นครั้งแรก (2414) โดยมุ่งเน้นการรู้หนังสือและอบรมสั่งสอนขนบธรรมเนียมข้าราชการ เพื่อเตรียมคนไปรับราชการ และต่อมาการรู้หนังสือก็ขยายตัวไปสู่วิชาเลข ประวัติศาสตร์ บัญชี ภาษาอังกฤษ และวิทยาศาสตร์ แต่ยังไม่พบหลักฐานว่ามีการเรียนการสอนศิลปะในระบบโรงเรียนในระยะเริ่มแรกนั้น จนถึงหลักสูตรการศึกษาฉบับแรกของไทยในปี พ.ศ. 2438 พบว่าศิลปะซึ่งกินความเฉพาะ “การวาดเขียน” ได้เข้ามามีบทบาทในหลักสูตรระบบโรงเรียน ซึ่งก่อนหน้านั้นศิลปะได้มีบทบาทอยู่ในวัด ในกลุ่มช่างฝีมือ หรือในหมู่ช่างฝีมือประจำราชสำนัก และการศึกษาศิลปะในเวลานั้นก็เป็นในเชิงช่างฝีมือ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2548ก: 15-16) ซึ่งการสอนศิลปะในสมัยแรกนั้น เป็นการสอนตามหลักสูตรที่มุ่งเน้นศิลปะแบบเหมือนจริง ตามอิทธิพลสายประเพณีนิยมของชาวตะวันตก ที่ไหลบ่าเข้ามาพร้อมกันทุกด้านในขณะนั้น

ต่อมาหลักสูตรการศึกษาตั้งแต่ระดับมูลศึกษาจนถึงมัธยมสูงในปี พ.ศ. 2452 และ 2454 โดยเฉพาะศิลปศึกษาได้มีความเชื่อแยกออกเป็น 2 ด้าน คือ 1) การวาดเขียนซึ่งมีเป้าหมายและกระบวนการเป็นไปในเชิงศิลปะ (Art) ที่มุ่งเน้นการเขียนภาพจากของจริง และ 2) การฝีมือที่มีเป้าหมายและกระบวนการเป็นไปในเชิงงานช่าง (Craft) ที่มุ่งเน้นในเรื่องการออกแบบ ซึ่งเป็นวิธีการ

ตามอย่างชาติตะวันตก อย่างไรก็ตามแม้จะมีการพัฒนาหลักสูตรอีกหลายครั้งในเวลาต่อมา แต่การถ่ายทอดวิธีการสอนดังกล่าวก็ยังสืบทอดเรื่อยมาจนถึงปี พ.ศ. 2502 แม้ในบางช่วงเช่น หลักสูตรในปี พ.ศ. 2480 จะพบว่า แนวคิด ทฤษฎี และกิจกรรมต่างๆ ได้รับอิทธิพลจากสถาบันศิลปะอย่างเด่นชัด เช่น ศิลปะบาศกนิยม (Cubism) ที่เน้นให้เลือกเฉพาะสื่อดลใจที่เป็นเส้นหรือรูปทรงเรขาคณิต ส่วนภาพประดิษฐ์มุ่งเน้นการออกแบบตกแต่งโดยใช้รูปทรงธรรมชาติเป็นหลัก แต่ทั้งหมดก็เป็นเพียงการเน้นหนักไปในทางช่างฝีมือมากขึ้นเท่านั้น

หลักสูตรการศึกษาปี พ.ศ. 2503 พบว่า ศิลปะได้รับการพัฒนาไปเป็นอย่างมาก ทั้งในแง่เป้าหมายที่เปิดกว้าง โดยคำนึงถึงคุณค่าทางศิลปะ คุณค่าในเชิงผลสะท้อน และคุณค่าทางจิตวิทยา นอกจากนั้น กิจกรรมก็เปิดกว้างขึ้น เพื่อตอบสนองเป้าหมายข้างต้น ด้วยกิจกรรมที่เปิดเสรีภาพและคำนึงถึงวุฒิภาวะของเด็กแต่ละวัย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2548ก: 29) การสอนศิลปะในช่วงนี้คือ การตัดฉีกพับกระดาษ การสะสม การปั้น การแกะสลัก การพิมพ์ภาพ การประดิษฐ์ การประยุกต์ศิลปะไปใช้ประโยชน์ เป็นต้น ต่อมาหลังเหตุการณ์ทางการเมืองที่สำคัญคือ เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ได้ส่งผลให้เกิดการระดมความคิดของนักวิชาการและปัญญาชนอย่างกว้างขวาง และได้นำไป สู่การประกาศแผนการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2520 ขึ้น

มาถึงหลักสูตรศิลปศึกษา ฉบับปี พ.ศ. 2521 และ 2524 ได้พยายามจัดการศึกษาออกเป็นกลุ่มวิชาต่างๆ และศิลปศึกษาก็ได้รับการจัดเข้าไปอยู่ในกลุ่มที่มุ่งพัฒนาทางบุคลิกภาพคือ กลุ่มสร้างเสริมลักษณะนิสัยในระดับประถมศึกษา และกลุ่มพัฒนาบุคลิกภาพในระดับมัธยมศึกษาตอนต้น กิจกรรมศิลปศึกษา เป็นไปในลักษณะผลสะท้อนที่เป็นนามธรรมมากกว่าตัวผลงานศิลปะที่เป็นรูปธรรม โดยเน้นคุณค่าในการฝึกปฏิบัติกิจกรรมในระดับวัยเด็กไว้ 3 ด้าน คือ (1) คุณค่าทางจิตใจ ได้แก่รสนิยมที่พึงต่อศิลปะ การชื่นชมต่อธรรมชาติแวดล้อม และการเห็นคุณค่าความงาม (2) คุณค่าทางกายภาพได้แก่ การแสดงออกด้วยการริเริ่มสร้างสรรค์ การแสดงออกตามความถนัดและความสามารถเฉพาะบุคคล (3) คุณค่าทางสังคมได้แก่ การอยู่ร่วมกับผู้อื่น และการทำงานร่วมกับผู้อื่นได้อย่างมีประสิทธิภาพ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2548ก: 30-31)

จะเห็นได้ว่า แม้ระบบการศึกษาของไทย รวมทั้งศิลปศึกษาในอดีต จะได้รับอิทธิพลด้านองค์ความรู้จากตะวันตกมาโดยตลอด แต่ที่ผ่านมา การศึกษาของไทยโดยรวม ก็ไม่สามารถสร้างศักยภาพในหลายๆ ด้าน โดยเฉพาะไม่สามารถสร้างสังคมไทยให้เป็นสังคมแห่งการเรียนรู้ได้ นั่นเป็นเพราะระบบการเรียนการสอนของไทยที่ผ่านมา เน้นที่ครูเป็นศูนย์กลาง (Teacher center) และเน้นการสอนในระบบสายพานหรือการแยกส่วน (Assembly line) เป็นสำคัญ การศึกษาทาง ด้านศิลปะจึงประสบปัญหา ต่อมาจึงได้มีพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 ซึ่งได้ให้ความสำคัญกับผู้เรียนและเน้นการสอนแบบบูรณาการมากขึ้น การจัดการศึกษา ทั้งการศึกษาใน

ระบบ การศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย ต้องเน้นความสำคัญ ทั้งความรู้ คุณธรรม กระบวนการเรียนรู้ และบูรณาการ ตามความเหมาะสมของแต่ละระดับการศึกษา จากแนวทางการจัดการศึกษาดังกล่าว นับเป็นแรงผลักดันให้เกิดกระบวนทัศน์ใหม่ไปสู่การพัฒนาแบบองค์รวม (Interdisciplinary) ซึ่งเป็นการบูรณาการ (Integration) มิติต่างๆ ของสังคม วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อมเข้าด้วยกัน และช่วยผลักดันให้ศิลปศึกษาก้าวไปสู่กระแสหลังสมัยใหม่ หรือกระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งอาจเรียกว่า พหุศิลปศึกษา (Arts education)

พหุศิลป์และพหุศิลปศึกษา เป็นรูปแบบของศิลปะตามแนวคิดของกลุ่มหลังสมัยใหม่ เพราะศิลปะตามความคิดของกลุ่มหลังสมัยใหม่ ให้ความสำคัญกับการบูรณาการความคิดในการสร้างงานศิลปะ ด้วยสื่อที่หลากหลาย ปราศจากกำแพงกั้นระหว่างประเภทของศิลปะตามความคิดแบบเก่า หรือข้อจำกัดเรื่องการใช้สื่อในการแสดงออกถึงการรับรู้และจินตภาพ ในรูปแบบงานที่อาจสรุปได้ว่า เป็นชนิดหรือประเภทใด กลุ่มหลังสมัยใหม่มีแนวโน้มที่ให้อิสระต่อการใช้สื่อ ให้เสรีภาพต่อการจินตนาการ การใช้เทคนิคที่หลากหลาย ตลอดจนให้เสรีภาพต่อการเลือกใช้แรงดลใจ จากแหล่งที่หลากหลายโดยเฉพาะอย่างยิ่ง Popular culture (งานบัณฑิตศึกษา หลักสูตรการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ . 2545: 68-69) จึงเห็นได้ว่า ศิลปศึกษาในยุคหลังสมัยใหม่ ให้ความสำคัญกับการบูรณาการและจินตภาพ เป็นการบูรณาการความรู้เชื่อมโยงกับสหวิทยาการ (Interdisciplinary approach) ในลักษณะมิติซ้อนหลากหลายความคิด มีพลวัตเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา และเป็นความรู้ที่ผสานกับจินตนาการ

ระบบการศึกษาทางด้านศิลปะของภาคอีสานที่ผ่านมา ก็ได้รับการพัฒนาภายใต้เงื่อนไขของระบบรัฐชาติไทย ที่ถูกส่งมาจากส่วนกลางเช่นเดียวกัน ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างการเรียนการสอนทางด้านศิลปะร่วมสมัยในภาคอีสาน ทั้งในระดับโรงเรียนและระดับอุดมศึกษานั้น มีผู้ศึกษาไว้หลายคน อาทิเช่น

นิพนธ์ ขันแก้ว (2553: สัมภาษณ์) กล่าวถึงภาพรวมของระบบการศึกษาศิลปะร่วมสมัยในภาคอีสาน ทั้งในระดับโรงเรียนและระดับอุดมศึกษา ดังทัศนะพอสรุปได้ดังนี้

ในอดีตนั้น (ปี พ.ศ. 2510 ผมเข้าเรียนชั้น ม.ศ.1) ครูศิลปะส่วนใหญ่สำเร็จการ ศึกษามาจากโรงเรียนเพาะช่าง ซึ่งผลิตทั้งครูและช่าง และครูศิลปะในสมัยนั้น ก็มีทั้งผู้ที่จบสายครูโดยตรงและสายวิจิตรศิลป์ ซึ่งใครเก่งด้านไหนก็สอนเด็กไปด้านนั้น เช่น เรียนกับครูที่เก่งวาดก็จะได้ความรู้และทักษะการวาดเขียน ระบายสี นักเรียนที่ชอบก็มุ่งมั่นฝึกฝนให้เก่ง เรื่องราวในภาพส่วนใหญ่จะเป็น ทิวทัศน์ ภาพคน (โดยเฉพาะภาพนักคณิตศาสตร์ นักวิทยาศาสตร์ บุคคลสำคัญของโลก รวมทั้งรูปพระมหากษัตริย์ไทย) ผลงานศิลปะตัวอย่างที่ครูให้ดู ส่วนมากจะเป็นภาพแบบเหมือนจริง

นักเรียนที่สนใจศิลปะสมัยนั้น ก็จะแข่งกันวาดให้เหมือน ใครวาดได้เหมือนก็จะถือว่าเก่ง ดังนั้นถ้าจะกล่าวถึงศิลปะร่วมสมัยในภาคอีสานในช่วงนี้ ก็จะเป็นงานศิลปะที่เลียนแบบธรรมชาติ (Realistic) เชื่อว่านักเรียนที่ชอบศิลปะในภาคอีสานในช่วงนี้ ก็ล้วนได้รับการสั่งสอนและฝึกฝนการวาดภาพไม่ต่างกัน

พ.ศ. 2530 ครูศิลปะในโรงเรียนช่วงนี้ จบจากสถาบันต่างๆ เช่น โรงเรียนเพาะช่าง วิทยาลัยครู จุฬาฯ ศิลปากร วิทยาลัยเทคนิคโคราช หรือวิทยาลัยอาชีวะอื่นๆ ครูศิลปะมีอิทธิพลอย่างมากต่อนักเรียนในการสร้างความรู้ความเข้าใจ ส่งเสริมและผลักดันให้นักเรียนและนักศึกษาที่ชอบศิลปะเข้าศึกษาต่อทางด้านศิลปะในระดับวิทยาลัยและมหาวิทยาลัยมีจำนวนมากขึ้น ซึ่งช่วงนี้มีการก่อตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ในมหาวิทยาลัยทั้งรัฐและเอกชน นักเรียนนักศึกษามีโอกาสเลือกได้มากขึ้นตามความสามารถและคตินิยมของครูศิลปะนั้นๆ ความนิยมสูงสุดยังเป็นคณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร รองลงมาเป็นคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิยาลัยเชียงใหม่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยบูรพา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร มหาวิทยาลัยราชภัฏ ผู้คนอีสานเริ่มรับรู้ศิลปะร่วมสมัยมากขึ้นจากการจัดนิทรรศการศิลปะสัญจรต่างๆ

พ.ศ. 2540 - ปัจจุบัน หลังจากมีการก่อตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ขึ้นในมหาวิทยาลัยขอนแก่น กับมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อรองรับนักเรียนนักศึกษาที่มีความต้องการเข้าศึกษาต่อทางด้านศิลปะในระดับมหาวิทยาลัย ครูศิลปะโรงเรียนในอีสานต่างพากันขานรับสนับสนุนลูกศิษย์ของตนให้เลือกเรียนเป็นอันดับแรก ในระยะเริ่มต้นนั้น ยังมีอาจารย์เก่าๆ ที่สร้างสรรค์งานศิลปะแบบเดิมๆ จึงยังไม่เป็นที่ยอมรับ เพราะมีแนวทางการสอนสร้างสรรค์ศิลปะเน้นทักษะ แต่หลังจากที่บรรจุอาจารย์ใหม่ๆ ซึ่งหลายคนเป็นคนอีสานโดยกำเนิด เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงสร้างสรรค์งานศิลปะในแนวทางศิลปะร่วมสมัยเข้ามาทำการสอน เปิดโอกาสให้นักศึกษาสร้างสรรค์ได้อย่างหลากหลาย ทั้งทางด้านรูปแบบและเนื้อหา อาจารย์ใหม่ๆ เหล่านี้ ส่วนใหญ่จบจากศิลปากร ดังนั้น แนวทางการสอนสร้างสรรค์ศิลปะ จึงได้มาตรฐานใกล้เคียง คณะจิตรกรรมมหาวิทยาลัยศิลปากรเอง ก็มีโครงการจัดอบรมเชิงปฏิบัติการให้กับนักศึกษาและครูศิลปะในพื้นที่

นอกจากนั้น มหาวิทยาลัยขอนแก่นได้รับงบประมาณจากรัฐบาลก่อตั้งหอศิลป์ ทำให้มีพื้นที่ในการจัดแสดงงานศิลปะซึ่งเป็นผลดีต่อครูศิลปะ นักเรียนและประชาชนผู้สนใจ นับว่าเป็นฐานการสร้างความรู้ความเข้าใจในศิลปะร่วมสมัยในภาคอีสาน และมีผลดีต่อศิลปินทั้งในอีสานและส่วนกลาง ผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนจัดแสดงผลงานตลอดทั้งปี จนถึงปัจจุบันนี้ คณะศิลปกรรมศาสตร์ของทั้ง 2 แห่ง ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง ผลิตบัณฑิตที่มีความรู้ความสามารถเข้าศึกษาต่อในระดับสูงและหลายคนสร้างสรรค์ศิลปะ จนได้รับการยอมรับเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงในระดับชาติ ถือได้ว่าศิลปะร่วมสมัยในภาคอีสานได้พัฒนาอย่างต่อเนื่องโดยความเคลื่อนไหวของทั้งมหาวิทยาลัย

จนยกระดับถึงขั้นเป็นศูนย์กลางของศิลปะร่วมสมัยในภาคอีสานได้อย่างน่าภาคภูมิใจ ล่าสุดนี้ ได้มีความร่วมมือกันก่อตั้งสมาคมศิลปินภาคตะวันออกเฉียงเหนือจนสำเร็จ

คเณศ ศีลสัตย์ (2542: 36-38) ได้แยกกลุ่มศิลปินอีสานตามพื้นฐานการศึกษาออกเป็น 2 กลุ่ม พอสรุปได้ดังนี้

กลุ่มที่ 1 กลุ่มที่มีการศึกษาทางศิลปะในสถาบันการศึกษา ซึ่งส่วนใหญ่จะมีศูนย์กลางอยู่ที่กรุงเทพมหานคร ผู้สำเร็จการศึกษาในกลุ่มแรกๆ จะมีแนวทางหลากหลายอาทิเช่น ผู้ที่สำเร็จจากมหาวิทยาลัยศิลปากร จะยึดแนวทางของศิลป์ พีระศรี ผู้สำเร็จจากวิทยาลัยวิชาการศึกษา ประสานมิตร จะยึดแนวทางของจิตร บัวบุศย์ และอารี สุทธิพันธุ์ ซึ่งนักศึกษาส่วนใหญ่มีพื้นฐานการศึกษาศิลปะระดับอนุปริญญาจากโรงเรียนเพาะช่าง ส่วนแนวทางจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ไม่ว่าจะสำเร็จจากครุศาสตรบัณฑิต (สาขาศิลปศึกษา) จากคณะศึกษาศาสตร์ หรือคณะศิลปกรรมศาสตร์ ก็มีแนวทางและวิสัยทัศน์ทางศิลปศึกษาที่แตกต่างไปจากทั้งสองสถาบันดังกล่าวโดยสิ้นเชิง นิสิตที่สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีดังกล่าว ส่วนใหญ่จะทำการสอนตามสถาบันราชภัฏทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาค ส่วนผู้ที่สำเร็จการศึกษาในระดับอนุปริญญา จากสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ทั้งวิทยาเขตเพราะช่าง และวิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือนครราชสีมา ส่วนใหญ่จะทำการสอนตามวิทยาลัยอาชีวศึกษาและโรงเรียนมัธยมศึกษา ซึ่งในจำนวนนี้ก็มีทั้งคนอีสานและคนต่างถิ่นเข้ามาเป็นครูสอนศิลปะในสถาบันต่างๆ ในเขตภูมิภาคอีสาน

กลุ่มที่ 2 เป็นกลุ่มที่มีพื้นฐานทางศิลปศึกษาในภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นกลุ่มข้าราชการครูและนักศึกษารุ่นใหม่ ที่ต้องการศึกษาศิลปะในสถาบันการศึกษาที่อยู่ในภาคอีสาน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อการศึกษาเพิ่มเติมหรือเพื่อเพิ่มคุณวุฒิ ต่อมารัฐบาลมีนโยบายขยายโอกาสการศึกษาไปสู่ภูมิภาค ทั้งในส่วนที่รับผิดชอบโดยกระทรวงศึกษาธิการ และทบวงมหาวิทยาลัย โดยให้เปิดหลักสูตรการศึกษาศิลปะระดับปริญญาตรี หลักสูตรต่อเนื่อง 2 ปี และหลักสูตร 4 ปี ตามลำดับ ในกลุ่มวิทยาลัยครู (สถาบันราชภัฏ) ทั้ง 8 แห่งในภาคอีสาน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตมหาสารคาม และมหาวิทยาลัยขอนแก่น จึงทำให้คนในพื้นถิ่นมีโอกาสทางการศึกษามากขึ้น แต่คณาจารย์ทางศิลปศึกษาส่วนใหญ่ก็ยังคงเป็นนิสิต นักศึกษา ที่สำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยและมหาวิทยาลัยในส่วนกลาง และยังคงยึดติดและมุ่งเน้นการเรียนการสอนตามแบบฉบับที่ตนเองได้ศึกษามาจากสถาบันเดิม แม้จะสร้างหลักสูตรที่มีความพร้อม และเหมาะสมกับสภาวะที่เปลี่ยนแปลงของสังคมภูมิภาคและสังคมโลกก็ตาม แต่บทบาทของการสร้างสรรค์งานศิลปะในส่วนภูมิภาค ก็ไม่ได้แตกต่างไปจากผลงานศิลปะในกรุงเทพฯ แต่อย่างใด

จากทัศนะของนักวิชาการทั้งสองท่านดังกล่าว จะเห็นได้ว่า บทบาทของศิลปะร่วมสมัยในภาคอีสาน เริ่มต้นที่สถาบันการศึกษาทางศิลปะมากกว่าที่จะเริ่มต้นจากศูนย์กลางชุมชน เช่น พิพิธภัณฑ์ และหอศิลป์ นอกจากนั้น จากการศึกษาต่อมาพบว่า คณาจารย์กลุ่มแรกที่มีบทบาทในการให้การศึกษาทางด้านศิลปะร่วมสมัยในภาคอีสานคือ คณาจารย์ที่สอนในวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน นครราชสีมา ได้ช่วยกันเปลี่ยนแปลงวงการศึกษาทางด้านศิลปะในภาคอีสาน จากขนบศิลปะเชิงจารีตประเพณีในท้องถิ่น ศิลปะในขอบเขตพัทธสีมาที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา มาเป็นการเรียนการสอนศิลปะตามแบบสมัยใหม่อย่างไม่เคยมีมาก่อน ดังที่ ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ กล่าวถึงจุดเริ่มต้นนี้ว่า

> ตราบจนวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ที่รู้จักกันในนาม “เทคโนโคราช” หรือสถาบันเทคโนโลยีราชมงคลนครราชสีมาในปัจจุบัน ได้เปิดสอนศิลปะที่มีลักษณะรูปแบบ (Style) หลุดกระเด็นออกไปจากศิลปะที่ห่อหุ้มตัวด้วยจารีตดั้งเดิม และศิลปะที่เป็นพุทธศิลป์ ในปี พ.ศ. 2509 นับเป็นจุดเริ่มต้น หรือการสถาปนาตนเองของศิลปะสมัยใหม่ในภาคตะวัน ออกเฉียงเหนือโดยแท้ ด้วยการผนึกผสานกำลังของสามศิลปินหนุ่ม ทวี รัชนีกร ดำรง วงศ์อุปราช จรูญ บุญสวน ผนวกกับศิลปินและนักวิชาการศิลปะจากต่างประเทศอย่าง ไชยเรส (อินเดีย) และเจมส์ โนเวน (อังกฤษ) เป็นผลให้กล้าพันธุ์แรกของของสถาบันแห่งนี้ 14 คน มีศักยภาพทางศิลปะที่เข้มข้น ถึงขั้นนำผลงานของตนเข้าไปเสนอต่อวงการศิลปะที่กรุงเทพฯ ในขณะที่พวกเขากำลังศึกษาอยู่เพียงชั้นปีที่ 1 (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. 2542: 60)

หลังจากนั้น ได้ปรากฏมีการเรียนการสอนทางด้านศิลปศึกษาขึ้น ในมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตมหาสารคาม (ปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม) โดยบทบาทของอาคม วรจินดา ผู้จบการศึกษาจากยุโรปและอเมริกา ร่วมกับ มุนี พันทวี บัณฑิตศิลปศึกษาจากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ได้ก่อตั้งภาควิชาศิลปะและวัฒนธรรมขึ้น และเปิดทำการสอนวิชาโทศิลปศึกษาขึ้นในปี พ.ศ. 2517 และเปิดสอนวิชาเอกศิลปศึกษาขึ้นในปี พ.ศ. 2523 และพัฒนามาเป็นคณะศิลปกรรมศาสตร์ในปัจจุบัน ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ (2542: 61) กล่าวถึงสถาบันแห่งนี้ว่า ลักษณะเฉพาะและความได้เปรียบของสถาบันผลิตบุคลากรด้านศิลปะจากสถาบันแห่งนี้ ก็คือ พวกเขาต่างเป็นบุคลากรทางศิลปะสมัยใหม่ที่มีฐานด้านศิลปกรรมท้องถิ่น และวัตถุทางวัฒนธรรม (Material culture) ของแอ่งอารยธรรมอีสานอย่างมั่นคง ซึ่งฐานดังกล่าวได้รับการสั่งสมมาช้านาน

ในช่วงเวลาคาบเกี่ยวกับการแสดงบทบาทด้านศิลปะของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม ในช่วงระยะเริ่มต้นนั้น วิทยาลัยครู (สถาบันราชภัฏ) ของภาคอีสานทั้ง 8 แห่ง ต่างก็เริ่มฟูมฟักและพัฒนาตนเอง จนสามารถเปิดการเรียนการสอนทางด้านศิลปศึกษาขึ้น ทั้งระดับ ปก.ศ. ปก.ศ.สูง และ ค.บ. ซึ่งต่อมากลุ่มวิทยาลัยครูดังกล่าว ได้มีการรวมตัวกันจัดประกวดศิลปกรรมสัญจรขึ้นหมุนเวียนกันไปในแต่ละแห่ง หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 2527 คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ก็ได้ฤกษ์เปิดทำการเรียนการสอนในหลักสูตรจิตรกรรม ประติมากรรมและออกแบบนิเทศศิลป์ อย่างค่อนข้างจะมีความพร้อม และในปัจจุบันสถาบันแห่งนี้ ก็นับเป็นฐานสำคัญในการจัดแสดงผลงานศิลปะระดับชาติและนานาชาติ นอกจากสถาบันระดับอุดมศึกษาดังกล่าวแล้ว ยังมีวิทยาลัยอาชีวศึกษาที่เปิดทำการเรียนการสอนทางด้านศิลปะ ในระดับต่ำกว่า ปริญญาตรีได้แก่ วิทยาลัยอาชีวศึกษาอุบลราชธานี โดยการนำของ โชคชัย ตักโพธิ์ และวิทยาลัยอาชีวศึกษามหาสารคาม เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม วิรุณ ตั้งเจริญ (2553: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงภาพรวมของระบบการศึกษา สถาบันการศึกษาและองค์กรที่เกี่ยวข้อง ซึ่งมีผลต่อแนวความคิดและกระบวนการสร้างตัวตนของศิลปินอีสาน พอสรุปได้ว่า

อุดมการณ์และความดีงามไม่สามารถเกิดขึ้นได้ชั่วข้ามคืน ความเป็นตัวตนของเรา ถ้ามองอย่างถ้วนทั่ว ย่อมหล่อหลอมมาจากครอบครัว ชุมชน สังคม เพื่อนพ้อง ญาติมิตร ครูของเรา โรงเรียนของเรา มหาวิทยาลัยของเรา ประสบการณ์ การดำรงชีวิต สภาพแวดล้อม มันเป็นพหุปัจจัย รวมทั้งวีรบุรุษและวีรสตรีในใจของเรา ทั้งประสบการณ์ตรง จากหนังสือ ข่าวสาร วรรณกรรม รวมทั้งตัวตนและเจตจำนงของเราเองที่เรียนรู้ ซึมซับ หล่อหลอม และพัฒนาสืบเนื่องกันมา ไม่สามารถก่อเกิดขึ้นได้ชั่วข้ามคืนอย่างแน่นอน

กล่าวเฉพาะสถาบันการศึกษา การศึกษาในระบบนับว่าการศึกษาระดับ “**อุดม**” ศึกษาที่สัมผัสสัมพันธ์กับวุฒิภาวะที่พร้อมจะเรียนรู้ ซึมซับจากต้นแบบที่สมควรเป็นวีรบุรุษหรือวีรสตรีในจิตใจของเขา และประพฤติปฏิบัติตาม สถาบันการศึกษามีโอกาสสร้างอุดมการณ์หรือ “**ตัวตน**” ให้กับเขามากมายทีเดียว ตัวตนแห่งความดีงาม ตัวตนแห่งการเป็นผู้ให้ ตัวตนแห่งวิชาชีพ ตัวตนแห่งการเป็นศิลปิน รวมทั้งศิลปินเพื่อชีวิตและความเป็นอีสานดังกล่าว

ถ้ามองเฉพาะสถาบันการศึกษาและองค์กรก่อนเป็นเบื้องต้น สถาบันการศึกษาของศิลปินเหล่านี้น่าจะบอกอะไรได้หลายอย่าง ครูอาจารย์ที่มีอุดมการณ์และเป็นครูอาจารย์ที่เขาชื่นชม ยึดถือเป็นวีรบุรุษหรือวีรสตรีของเขา สถาบัน องค์กร หรือชุมชนที่เขาใช้ชีวิตดำรงชีวิต สถาบัน องค์กร หรือชุมชนที่เขาเข้าไปเกี่ยวข้องและชื่นชม เหตุปัจจัยในเชิง “**พหุปัจจัย**” เหล่านี้ คือกลไกในการหล่อหลอมเขาเหล่านั้นอย่างแน่นอน ในทางพุทธธรรม “**เหตุปัจจัย**” หรือมรรคย่อมก่อให้เกิดผลอย่างแน่นอน

จากทัศนะของวิรุณ ตั้งเจริญ ดังกล่าว แสดงว่า สถาบันการศึกษา ซึ่งเป็นระบบที่อยู่ภายใต้การบริหารจัดการของรัฐบาลมาตั้งแต่อดีต ได้หล่อหลอมทั้งเทคนิควิธีการสอน และเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ของศิลปินอีสาน ซึ่งเป็นไปภายใต้หลักสูตรของรัฐ และอาจได้รับแบบอย่างวิธีการสอนมาจากครูอาจารย์ที่พวกเขาร่ำเรียนมา เพียงแต่อุดมการณ์ที่ติดตัวพวกเขามานั้น พวกเขาเลือกที่จะยึดตามแนวทางของผู้ใด หรืออาจได้รับจากสถาบัน องค์กร ชุมชน ที่พวกเขาเกี่ยวข้องอยู่ก็นับเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้พวกเขาเหล่านั้น กลายเป็นศิลปินที่แสดง'ตน' ในลักษณะ เฉพาะซึ่งอาจมีทั้งความเหมือนและความต่างจากผู้อื่นก็ได้

กลุ่มศิลปินร่วมสมัยในภาคอีสาน

ศิลปินกลุ่มแรก ที่มีบทบาทในการสร้างสรรค์ทัศนศิลป์ร่วมสมัยในภาคอีสาน คือ **ศิลปินกลุ่มโคราช** ซึ่งประกอบไปด้วย ทวี รัชนีกร ดำรง วงศ์อุปราช สนั่น ดัชนี ปรีชา คงภักดี และศิลปินที่มาจากกรุงเทพฯอีกบางส่วน เช่น ประพันธ์ ศรีสุตา โดยความอนุเคราะห์ของ ไพฑูรย์ คงคา เป็นผู้ก่อตั้ง เอสซี แกลลอรี่ ขึ้นที่โคราชในปี พ.ศ. 2510 “ภาพเขียนส่วนใหญ่จะเป็นภาพเขียนเกี่ยวกับการต่อต้านทหารอเมริกันที่มาตั้งฐานทัพในโคราช ภาพเขียนทั้งหมดได้ถูกทำลายทิ้งในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์) และยุติบทบาทลงหลังจากแสดงได้เพียง 3 ครั้ง ในเวลา 1 ปี เนื่องจากได้รับการต่อต้านจากทหารอเมริกันในขณะนั้น และต่อมาผลงานศิลปะในแนวดังกล่าว โดยเฉพาะผลงานของทวี รัชนีกร ได้กลายมาเป็นอัตลักษณะเฉพาะที่เรียกว่า “**ศิลปะเพื่อชีวิต**” และยังได้สืบทอดอุดมการณ์ไปสู่บรรดาลูกศิษย์หัวก้าวหน้า และในเวลาต่อมาพวกเขาเหล่านั้น ก็ได้นำเอาศิลปะแนวดังกล่าว มาเป็นเครื่องมือในการต่อสู้กับเผด็จการในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ร่วมกับศิลปินและขบวนการนิสิตนักศึกษาที่อยู่ในส่วนกลาง

ศิลปินกลุ่มต่อมาคือ **กลุ่ม 35 ดีกรี** ประกอบไปด้วย จรูญ บุญสวน สุวิช สถิตวิทยานันท์ พล ชัยเดชะ เทพศักดิ์ ทองนพคุณ และสมชาย เถาทอง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นอาจารย์สอนในวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา (เทคโนโคราช) โดยมีความเคลื่อนไหวอยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2520-2525 ผลงานของศิลปินกลุ่มนี้ ก็ยังคงมีรูปแบบที่สืบเนื่องมาจากสถาบันเดิมที่พวกเขาสำเร็จการศึกษามาต่อมาวงการทัศนศิลป์ร่วมสมัยในภาคอีสานเริ่มคึกคักมากขึ้น เมื่อมีการก่อตั้งชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย (สมาคมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย) ในปี พ.ศ. 2522 และยุติบทบาทลงในปี พ.ศ. 2530 การเกิดขึ้นของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยนี้ นับเป็นการเปิดพื้นที่ให้กับศิลปินทุกภูมิภาค ไม่ว่าจะเป็นเด็ก เยาวชน และศิลปินทั่วไป ศิลปินอีสานผู้ที่มีบทบาทสำคัญในขณะนั้นคือ ทวี รัชนีกร โชคชัย ตักโพธิ์

ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ กล่าวถึงศิลปินอีสาน ผู้ที่มีบทบาทสูงในเวทีชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยว่า

> เวทีศิลปกรรมแห่งประเทศไทย โดยชมรมศิลปินแห่งประเทศไทย ได้ส่งผลสะท้อนเชิงบวกต่อศิลปะสมัยใหม่ในภาคอีสานอย่างหลากหลาย วงการประติมากรรมไทยได้ประจักษ์ถึงศักยภาพของประติมากรจากแหล่งเครื่องปั้นดินเผาด่านเกวียน ที่นำเสนอผลงานอันหลอมรวมความกินใจจากวิถีและลีลาชีวิตผู้คนไว้ในเนื้อดินเผาได้อย่างน่าชื่นชมนาม ต๋อง ด่านเกวียน อันเป็นนามแฝงของ วัฒนา ป้อมชัย ประติมากรนิรนาม กลายเป็นที่กล่าวขวัญขจรไกล สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ผู้ถ่ายทอดความยากไร้และวิพากษ์สังคมไว้ในเส้นปากกาสีดำ และบทกวีในภาพวาดของเขา เจ้าของนามก็ถูกตามตัวมาสัมภาษณ์ครั้งแล้วครั้งเล่า ในขณะที่ เลอพงษ์ พุฒิชาติ ศิลปินจากจังหวัดยโสธร ก็ได้ประกาศถึงความอัปลักษณ์แห่งสงครามในผลงานสีน้ำมันของเขา... ประการสำคัญ นิสิต นักศึกษา จากวิทยาลัยครูและสถาบันอื่นๆ ในภาคอีสาน ต่างขมีขมันสร้างผลงานร่วมแสดงอย่างมีสีสัน นอกเหนือจากเวทีอันเปิดกว้างของชมรมศิลปกรรมไทยแล้ว ขบวนการศิลปินขนาดใหญ่กลุ่มนี้ยังออกนิตยสาร “โลกศิลปะ” มาปลุกกระตุ้นประสบการณ์ทางปัญญาและความคิด... นิตยสารศิลปะเล่มนี้ จึงดูคล้ายจะเป็นนิตยสารคู่กายของศิลปิน และนักวิชาการศิลปะทั่วภาคอีสานในช่วงระยะนั้น (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. 2542: 62-63)

ในช่วงเวลาเดียวกันนั้น วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา นครราชสีมา ก็ได้จัดนิทรรศการผลงานศิลปะของนักศึกษาประจำทุกปี จึงทำให้เกิดศิลปินคลื่นลูกใหม่หลายคน อาทิเช่น สนาม จันทร์เกาะ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ สุรพล ปัญญาวชิระ เทอดเกียรติ พรหมนอก นิคม กุบแก้ว เกียรติการุณ ทองพรมราช สมาน ด่านเกวียน เลอพงษ์ พุฒิชาติ มงคล อุทก สหชาติ จันทิมาทร และพงษ์เทพ กระโดนชำนาญ ฯลฯ ในระหว่างนั้น ได้ปรากฏกลุ่ม 8 วิทยาลัยครู (สถาบันราชภัฏ) ในภาคอีสาน รวมตัวกันจัดการประกวดและจัดนิทรรศการทางศิลปะในนาม “ศิลปะสัญจร” เพื่อสร้างแรงกระตุ้นแก่เยาวชนหนุ่มสาวที่กำลังศึกษาในสถาบันดังกล่าว ให้เกิดความเปลี่ยนแปลงแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะ โดยเริ่มต้นครั้งแรกที่วิทยาลัยครูบุรีรัมย์ ในปี พ.ศ. 2521 และปิดฉากลงหลังจากแสดงครบทุกแห่งภายในปีนั้นเอง

ช่วงรอยต่อระหว่างการยุติบทบาทลงของกลุ่ม 35 ดีกรี และการเริ่มมีบทบาทของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยที่กำลังเคลื่อนไหวอย่างคึกคัก เรื่อยมาจนถึงช่วงหลังจากการยุติบทบาทลงของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย จนกระทั่งปัจจุบัน ปรากฏว่า มีกลุ่มศิลปินที่รวมตัวกันเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยอยู่ในภาคอีสานหลายกลุ่ม ซึ่งเป็นการรวมตัวกันของศิลปินที่ได้รับการศึกษาจากสถาบันในภูมิภาค ส่วนกลาง และจากต่างประเทศ ซึ่งมีทั้งประกอบอาชีพเป็นศิลปินอิสระ และส่วนใหญ่ประกอบอาชีพครู อาจารย์ ที่ทำการสอนอยู่ตามสถาบัน การศึกษาของ

ภาครัฐ ตั้งแต่ระดับโรงเรียน วิทยาลัย และมหาวิทยาลัย อาทิเช่น กลุ่ม 4 ศิลปินอีสาน กลุ่มศิลปินอีสาน กลุ่มสะเลเต กลุ่มคนคล้ายกัน กลุ่มทุ่งกุลา กลุ่ม 8 ศิลปินอีสาน กลุ่มไทอีสาน กลุ่มแก่นคูณ และกลุ่มลองติจูด เป็นต้น ซึ่งกลุ่มศิลปินที่เกิดขึ้นในภูมิภาคอีสาน ส่วนใหญ่จะมีจุดเริ่มต้นมาจากกลุ่ม 4 ศิลปินอีสาน

กลุ่มศิลปินอีสาน เกิดขึ้นหลังจากชัยณรงค์ เจริญพานิชกุล และคเณศ ศีลสัตย์ ได้เดินทางกลับมาจากการศึกษาต่อที่ประเทศอินเดีย และได้จัดตั้งกลุ่ม 4 ศิลปินอีสาน และกลุ่มอีสานขึ้นในปี พ.ศ. 2525 และ 2526 ตามลำดับ กลุ่ม 4 ศิลปินอีสานประกอบด้วยชัยณรงค์ เจริญพานิชกุล สนาม จันทร์เกาะ นพรัตน์ เจ๊กไธสง และคเณศ ศีลสัตย์ (คเณศ ศีลสัตย์. 2542: 38) ต่อมาได้เริ่มก่อตัวเป็นกลุ่มศิลปินอีสานในปี พ.ศ. 2526 จนถึงปัจจุบัน กลุ่มศิลปินอีสาน ถือเป็นการรวมตัวกันของศิลปินที่อยู่ในภาคอีสานกลุ่มใหญ่ที่สุด ซึ่งประกอบไปด้วยศิลปินอิสระ ครู อาจารย์ ศิลปินที่ถือว่าเป็นแกนนำที่สำคัญคือ ชัยณรงค์ เจริญพานิชกุล สนาม จันทร์เกาะ นพรัตน์ เจ๊กไธสง คเณศ ศีลสัตย์ จรัญ ชัยประทุม เกียรติการุณ ทองพรมราช สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เชาวฤทธิ์ เตยขาว วัฒนา ป้อมชัยสมาน ด่านเกวียน เดช นานกลาง สุจินต์ สังวาลย์มณีเนตร ฯลฯ วิรุณ ตั้งเจริญ (2533: 228-229) กล่าวถึงกลุ่มศิลปินอีสานว่า แม้กลุ่มศิลปินอีสานจะเกิดการรวมตัวของศิลปินหลากหลายบุคลิกลักษณะและสำนัก แต่ศิลปินจำนวนหนึ่งก็สะท้อนให้เห็นความเชื่อและความสนใจที่มีต่อสภาพการดำรงชีวิต การต่อสู้และดิ้นรนในชีวิตไม่มากก็น้อย ซึ่งนัยลักษณ์เช่นนี้เรามักพบจากผู้สร้างสรรค์งานในภาคอีสานอยู่เป็นประจำ ดูเหมือนว่ากลุ่มศิลปินอีสาน จะก่อตัวขึ้นมาพร้อมกับอุดมการณ์บางอย่างที่เคลือบแฝงอยู่ภายใน

การเคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปินอีสาน สะท้อนผ่านการจัดนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยมายาวนาน นับตั้งแต่การกำเนิดขึ้นในปี 2526 จนถึงปัจจุบัน ทั้งหมดรวม 11 ครั้งดังนี้

ครั้งที่ 1 ใช้ชื่อว่า “นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยกลุ่มศิลปินอีสานครั้งที่ 1” โดยการนำของประธานคนแรกคือ ชัยณรงค์ เจริญพานิชกุล จัดแสดงที่ หอศิลป์พีระศรี กรุงเทพฯ และสัญจรไปที่มหาวิทยาลัยขอนแก่น และหอประชุมวุฒิจตุรงคการ จังหวัดบุรีรัมย์

ครั้งที่ 2 ปี พ.ศ. 2527 ใช้ชื่อว่า “อีสานร่วมสมัย” โดย คเณศ ศีลสัตย์ เป็นประธานกลุ่ม จัดแสดง ณ หอศิลป์พีระศรี กรุงเทพฯ

ครั้งที่ 3 ปี พ.ศ. 2529 ใช้ชื่อว่า “ของดีอีสาน” คเณศ ศีลสัตย์ เป็นประธานกลุ่มอีกครั้ง จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์กรุงเทพฯ

ครั้งที่ 4 ปี พ.ศ. 2532 ใช้ชื่อว่า “นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยกลุ่มศิลปินอีสาน ครั้งที่ 4” สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เป็นประธานกลุ่ม จัดแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ กรุงเทพฯ

ครั้งที่ 5 ปี พ.ศ. 2533 ใช้ชื่อว่า “เบิ่งฟ้า แนมดิน” สนาม จันทร์เกาะ เป็นประธานกลุ่ม จัดแสดง ณ ห้างเซ็นทรัลดีพาร์ทเมนสโตร์ สาขาชิดลม กรุงเทพฯ

ครั้งที่ 6 ปี พ.ศ. 2535 ใช้ชื่อว่า “เทิ่งฟ้าบ่มีนกบิน เทิ่งดินบ่มีสำสัตว์” สนาม จันทร์เกาะ เป็นประธานกลุ่มอีกครั้ง จัดแสดง ณ ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ

ครั้งที่ 7 ปี พ.ศ. 2534 ใช้ชื่อว่า “อีสานมื่อนี่ สองฝั่งโขง” เกียรติการุณ ทองพรมราช เป็นประธานกลุ่ม และเป็นการจัดร่วมกันกับกลุ่มศิลปินจากประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว จัดแสดง ณ หอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น และแสดงสัญจรไปที่โรงเรียนวิจิดตะกำแห่งชาด กำแพงนะคอนเวียงจันทร์

ครั้งที่ 8 ปี พ.ศ. 2544 ใช้ชื่อว่า “ฮ่วมแฮงปั้นแต้ม” เกียรติการุณ ทองพรมราช เป็นประธานกลุ่มอีกครั้ง เพื่อเป็นการประสานความสัมพันธ์กับศิลปินลาวให้ต่อเนื่อง จัดแสดง ณ เดอะสีลมแกลเลอเรีย กรุงเทพฯ และหอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ครั้งที่ 9 ปี พ.ศ. 2547 ใช้ชื่อว่า “มรดกโลกหลวงพระบาง” จรัญ ชัยประทุม เป็นประธานกลุ่ม ได้มีการปฏิบัติการศิลปะ (work shop) ร่วมกับสมาคมวิจิตรศิลป์ลาว ณ แขวงหลวงพระบาง ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว จัดแสดง ณ โรงเรียนวิจิตรกรรมแห่งชาติลาว หลวงพระบาง และสัญจรมาแสดงที่ หอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ครั้งที่ 10 ปี พ.ศ. 2549 ใช้ชื่อว่า “แอ่งอีสาน” เดช นานกลาง เป็นประธานกลุ่ม จัดแสดง ณ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน จังหวัดนครราชสีมา

ครั้งที่ 11 ปี พ.ศ. 2551 ใช้ชื่อว่า “เจียตองเอาะ เสราะแอง” สุจินต์ สังวาลย์มณีเนตร เป็นประธานกลุ่ม จัดแสดงสัญจร ณ มหาวิทยาลัยขอนแก่น เทศบาลบุรีรัมย์ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพฯ โดยมีศิลปินต่างชาติเข้าร่วมแสดงด้วยหลายคน อาทิเช่น ลาว กัมพูชา เวียดนาม ญี่ปุ่น แคนาดา และอเมริกา

จะเห็นได้ว่า ลักษณะและรูปแบบของผลงานทัศนศิลป์ของกลุ่มศิลปินอีสาน จากจุดเริ่มแรกให้ความตระหนักและความสำคัญเชิงคุณค่าของศิลปกรรมที่มีบทบาทต่อวิถีการดำเนินชีวิต ขนบ ธรรมเนียมประเพณี และสังคม ทั้งในส่วนภูมิภาคและส่วนรวมของประเทศ การนำเสนอผลงานมีลักษณะที่หลากหลายทั้งผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ สื่อผสม ภาพถ่าย เครื่องปั้นดินเผา บทกวี ดนตรี เพอร์ฟอร์มานซ์ และวรรณกรรม โดยนำเสนอเรื่องราวของความเป็นอีสาน รวมทั้งธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ทั้งรูปแบบศิลปะสมัยใหม่และศิลปะที่ดำรงความเป็นพื้นบ้าน เพื่อมุ่งเน้นสร้างสรรค์ผลงานต่อไป ดังคำประกาศของพวกเขาว่า

> การถ่ายทอดและนำเสนอผลงานในแนวทางของกลุ่มศิลปินอีสาน ซึ่งกำลังดำเนินอยู่ในยุคหลังสมัยใหม่ จึงมิได้เกิดขึ้นด้วยความไร้เหตุผล หากแต่เป็นกระแสที่เกิดขึ้นจากสภาวะของสังคมที่เปลี่ยนแปลง ซึ่งมีผลกระทบต่อสังคมและชุมชนอีสานอย่างต่อเนื่อง จึงเป็นภาระหน้าที่ที่จะแสดงความเป็นอีสาน ในฐานะกลุ่มศิลปินอีสานซึ่งได้เฝ้าสังเกตปรากฏการณ์ความเคลื่อนไหวและเตรียมพร้อมเผชิญกับความเปลี่ยนแปลงที่กำลังจะเกิดขึ้นบนแผ่นดินอีสาน ด้วยเหตุผลและมุมมองที่สัมพันธ์กับบริบทสังคม การแสดงนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของกลุ่มศิลปินอีสานครั้งที่ 11 มหกรรมศิลปะร่วมสมัย "อีสานเบียนนาเล่" ในวาระครบรอบ 25 ปี ในชื่อชุด "เจียตองเอาะ เสราะแอง" จึงเป็นปรากฏการณ์ครั้งสำคัญที่กลุ่มศิลปินอีสาน จะได้ร่วมผนึกกำลังเพื่อประกาศ "ความเป็นอีสาน" สู่สารณชนอีกครั้ง (กลุ่มศิลปินอีสาน. 2551: 8-9)

กลุ่มสะเลเต เป็นกลุ่มศิลปินที่มีความเคลื่อนไหวทางศิลปะในจังหวัดขอนแก่น ซึ่งสมาชิกส่วนหนึ่งเป็นศิษย์เก่าจากมหาวิทยาลัยศิลปากร และศิลปินกลุ่มอีสานบางส่วน ผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการจัดตั้งศิลปินกลุ่มสะเลเต คือ ไพโรจน์ สโมสร สุวิช สถิตวิทยานันท์ อิทธิพร ธงอินเนตร คงฤทธิ์ ภาระราช พิษณุ ธีระกนก คำนวณ พิทักษ์ ฯลฯ ผลงานการสร้างสรรค์ของศิลปินกลุ่มนี้ได้นำออกแสดงที่พิพิธภัณฑ์แห่งชาติ หอศิลปะจังหวัดขอนแก่น เพียงครั้งเดียว

กลุ่มศิลปินที่เกิดขึ้นในเขตภาคอีสานต่อมาได้แก่ กลุ่มคนคล้ายกัน กลุ่ม 8 ศิลปินอีสาน กลุ่มแก่นคูณ กลุ่มลองติจูด กลุ่มทุ่งกุลา กลุ่มครูศิลปะบุรีรัมย์ กลุ่มไทอีสาน ซึ่งสมาชิกบางส่วนเป็นศิษย์เก่ามหาวิทยาลัยศิลปากร ส่วนหนึ่งก็แยกมาจากกลุ่มศิลปินอีสานและกลุ่มครูสอนศิลปะในภาคอีสาน กลุ่มที่มีบทบาทในการนำเสนอรูปแบบในการสร้างสรรค์งานศิลปะในรูปแบบ เนื้อหาและเทคนิคใหม่ โดยใช้วัสดุทางธรรมชาติ เช่น ดิน หิน ไม้ มาใช้ในการสร้างสรรค์ได้แก่ ***กลุ่มลองติจูด*** ซึ่งมีแกนนำที่สำคัญ คือ โชคชัย ตักโพธิ์ นิพนธ์ ขันแก้ว พยุงศิลป์ เปศรี สุทัศน์ ปิ่นฤทัย ฯลฯ (คเณศ ศีลสัตย์. 2542: 39-40)

กลุ่มไทอีสาน เป็นศิลปินร่วมสมัยอีกกลุ่มหนึ่งที่มีบทบาทเคลื่อนไหวอยู่ในภาคอีสาน ซึ่งมีแกนนำที่สำคัญคือ ธีระวัฒน์ คะนะมะ และสมยศ ไตรเสนีย์ ต่อมาทั้งสองได้รวบรวมศิลปินที่เป็นศิษย์เก่ามหาวิทยาลัยศิลปากร ที่มีภูมิลำเนาอยู่ในภาคอีสานและภาคกลาง และบางส่วนเป็นครูอาจารย์ ที่สอนศิลปะอยู่ในภาคอีสาน ซึ่งประกอบด้วย สมภพ บุตรราช บุญหมั่น คำสะอาด สงวน มั่งมูล นคร เหล่าหล้า เนติกร ชินโย จินตนา เปี่ยมศิริ อภิชาติ แสงไกร ทินกร กาษรสุวรรณ สันติ ทองสุข บริรักษ์ ศุภตรัยวรพงศ์ สุเทพ เจริญศิริ เชาวฤทธิ์ เตยขาว ฯลฯ ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ (2542: 63) กล่าวถึงศิลปินกลุ่มไทอีสานว่า ความโดดเด่นของขบวนการกลุ่มศิลปินไทยอีสานคือ การมีฐานที่มั่นด้านวิชาการจากคณาจารย์ศิลปะแทบทุกสถาบัน โดยเฉพาะมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

มหาวิทยาลัยขอนแก่น ดังนั้นจึงส่งผลต่อความมั่นคงในก้าวย่างที่ชัดเจนต่อการช่วยขยายองค์กรกลุ่มศิลปินและพัฒนาวงการศิลปะสมัยใหม่ให้สถาพรในภูมิภาคแห่งนี้

อย่างไรก็ตาม ศิลปินร่วมสมัยในภาคอีสาน ส่วนใหญ่ล้วนสะท้อนเนื้อหาออกมาทางเรื่องราวพุทธศาสนา ขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อมของคนชนบทในภาคอีสานเป็นหลัก ทั้งในรูปแบบที่เหมือนจริง กึ่งเหมือนจริง และนามธรรม โดยใช้เทคนิคที่เป็นสากล เช่น สีน้ำ สีน้ำมัน สีอะคริลิก และเทคนิคผสม เป็นต้น กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินร่วมสมัยในภาคอีสาน จึงมีความหลากหลาย ทั้งมีความเป็นปัจเจกและความมีปฏิสัมพันธ์กันระหว่างกลุ่มศิลปินแต่ละกลุ่ม ผลงานโดยภาพรวมจึงอาจแยกลักษณะได้ตามแต่ละกลุ่ม แต่ละกลุ่มจะมีลักษณะของผลงานที่คล้ายคลึงกันด้วย

ศิลปินอีสานภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์

นอกจากการรวมกลุ่มกันขึ้นของศิลปินที่อาศัยอยู่ในภาคอีสานดังกล่าวแล้ว ศิลปินบางส่วนยังได้แยกตัวออกไปรวมกับกลุ่มใหม่ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนำเสนอไปสู่สังคมภายนอก ในขณะเดียวกันก็ได้มีศิลปินจากภายนอกเข้ามาสร้างปฏิสัมพันธ์กับศิลปินในภาคอีสาน อันเป็นการแสดงออกถึงความร่วมมือ และการเปิดตัวเองของศิลปินแต่ละกลุ่มให้ก้าวล่วงออกไปสู่สังคมภายนอก พร้อมกับการยอมรับการก้าวล่วงเข้ามาของศิลปินภายนอก ในลักษณะการปฏิสัมพันธ์ภายใต้กระแสสังคมแห่งโลกาภิวัตน์ทั้งภายในและภายนอกประเทศ กล่าวคือ การได้รับความร่วมมือหรือการสนับสนุนการแสดงผลงานทั้งจากองค์กร ภาครัฐ เอกชน และปัจเจกชน ดังจะเห็นได้จากปรากฏการณ์ดังนี้

กลุ่มศิลปินอีสานที่แสดงบทบาทในส่วนกลาง ในช่วงเวลาปลายปี พ.ศ. 2526 ได้ปรากฏการรวมตัวกันของศิลปินผู้ผ่านการศึกษาจากวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งเป็นผลพวงจากการผลิตของทวี รัชนีกร และคณะ โดยมีศิลปินที่สำคัญได้แก่ สุรพล ปัญญาวชิระ มงคล อุทก เทอดเกียรติ พรหมนอก เมธี บุรีภักดี อุดม พรหมนอก สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ และนิคม กุบแก้ว ได้รวมตัวกันขึ้นที่กรุงเทพฯ ในนาม “**ศิลปินกลุ่มเดินดิน**” ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ (2542: 63) แสดงทัศนะว่า ศิลปินกลุ่มนี้ ได้แสดงบทบาทศิลปะสมัยใหม่ในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด โดยได้รับการกล่าวขานกันอย่างกว้างขวางที่สุดกลุ่มหนึ่งในประเทศไทย โดยเฉพาะหากพิจารณาในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยแล้ว ศิลปินจากถิ่นอีสานกลุ่มนี้เองที่นำเอาแฮปเพนนิ่งอาร์ต มาสำแดงให้สาธารณชนและวงการศิลปะไทยได้ประจักษ์อย่างโดดเด่นที่สุดในช่วงเวลานั้น

กลุ่มศิลปินภาคกลาง ซึ่งเป็นศิลปินที่เดินทางมาจากกรุงเทพฯ เพื่อเปิดแสดงผลงานในภาคอีสานในปี พ.ศ. 2512 ได้แก่ ประเทือง เอมเจริญ ประหยัด พงษ์ดำ ถวัลย์ ดัชนี ต่อมาภาควิชาศิลปศึกษา วิทยาลัยครูบุรีรัมย์ ได้เชิญประเทือง เอมเจริญ และสมชาย วัชระสมบัติ เป็นอาจารย์พิเศษสอนนักศึกษาสาขาวิชาศิลปศึกษา ต่อมาในปี พ.ศ. 2524 ประเทือง เอมเจริญ ได้หวนกลับแผ่นดินอีสานอีกครั้งในนามศิลปินอาคันตุกะ และได้สร้างสรรค์ผลงานชุดอีสาน ที่สะท้อนถึงวิถีชีวิตของชาวอีสาน หลังจากนั้น ประเทืองก็ยังได้นำเอาผลงานของศิลปินกลุ่มธรรมสัญจรมาแสดงที่จังหวัดขอนแก่น 2 ครั้ง ต่อมาในปี พ.ศ. 2535 โครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ได้เชิญประเทืองมาสร้างสรรค์ผลงานในหัวข้อ “ตำนานของแผ่นดิน” ซึ่งผลงานของเขาได้สะท้อนถึงความรู้สึกของศิลปินต่อภูมิภาคอีสาน ผ่านผลงานสีน้ำมันและวาดเส้นจำนวน 250 ชิ้น ในระหว่างนั้น ก็ได้เชิญกมล ทัศนาญชลี มาร่วมแลกเปลี่ยนทัศนะทางศิลปะด้วย

ในปี พ.ศ. 2539 กมล ทัศนาญชลี ได้รับเชิญเป็นศิลปินอาคันตุตะที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ด้วยการบรรยายและสร้างสรรค์ผลงานชุดวิถีชีวิตของคนอีสาน เป็นเวลา 3 เดือน และได้นำออกแสดงร่วมกับประเทือง เอมเจริญ ทั้งในมหาวิทยาลัยขอนแก่นและที่กรุงเทพฯ ต่อมาในปี พ.ศ. 2540 วสันต์ สิทธิเขตต์ ได้เดินทางมาเป็นอาจารย์พิเศษ และได้ร่วมสร้างสรรค์ผลงาน “ชุดชาวนา” ร่วมกับคณาจารย์ 3 ท่าน จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ต่อมาศิลปินกลุ่มอุกาบาต ก็ได้เดินทางมาแสดงนิทรรศการศิลปะแนวใหม่ โดยการนำเสนอในรูปแบบเพอร์ฟอร์มานซ์อีกด้วย

กลุ่มศิลปินนานาชาติ บทบาทของศิลปินนานาชาติ ที่เข้ามามีความเคลื่อนไหวสัมพันธ์กับศิลปินในภูมิภาคอีสานนั้น เริ่มจากมิสเตอร์เจมส์ โนเวน ชาวอังกฤษ มิสเตอร์ไชยเรส ชาวอินเดีย ที่ได้ร่วมก่อตั้งและสอนในแผนกวิชาศิลปกรรม วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา ร่วมกับทวี รัชนีกร ดำรง วงศ์อุปราช และจรูญ บุญสวน ในปี พ.ศ. 2509 หลังจากนั้นไม่ปรากฏว่ามีข้อมูลของศิลปินต่างชาติ เข้ามามีความสัมพันธ์กับศิลปินภาคอีสานแต่อย่างใด ต่อมาในปี พ.ศ. 2537 สถานทูตออสเตรเลียร่วมกับ Asia Link ได้คัดเลือกศิลปินอาคันตุกะ เข้ามาพำนักและสร้างสรรค์ผลงาน3 มิติ ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น เป็นเวลา 3 เดือน หลังจากที่ก่อนหน้านั้น เคยมีศิลปินจากออสเตรเลียที่ได้รับทุนสนับสนุนจากสถานทูตญี่ปุ่น และฝ่ายวัฒนธรรมสถานทูตออสเตรเลียประจำประเทศไทย โดยความร่วมมือกับคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น จัดแสดงผลงานศิลปะภาพพิมพ์ของศิลปินออสเตรเลีย เช่น ไดแอน แมนซาริส และจูดี วัสสัน

กลุ่มศิลปินอีสาน กับบทบาทที่เชื่อมโยงไปสู่การปฏิสัมพันธ์กับศิลปินนานาชาติ ดังจะเห็นได้จาก กลุ่มศิลปินอีสานได้เชื้อเชิญศิลปินจากประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เข้าร่วมแสดงผลงานทั้งที่จังหวัดขอนแก่น และประเทศลาวในปี พ.ศ. 2534 ซึ่งนับเป็นความร่วมมือกันเป็นครั้งแรก และมีความสัมพันธ์เรื่อยมาจนถึงปี พ.ศ. 2547 จึงได้มีการปฏิบัติการศิลปะ (Work shop) ร่วมกับสมาคมวิจิตรศิลป์ลาว ณ แขวงหลวงพระบาง ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ภายใต้ชื่อว่า “มรดกโลกหลวงพระบาง” และได้จัดแสดงนิทรรศการ ณ โรงเรียนวิจิตรกรรมแห่งชาติลาว เมืองหลวงพระบาง และหอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น และความร่วมมือครั้งล่าสุด ได้แก่การแสดงผลงานของกลุ่มศิลปินอีสานครั้งที่ 11 ปี พ.ศ. 2551 ที่ใช้ชื่อว่า “เจียตองเอาะ เสราะแอง” ที่จัดแสดงสัญจร ณ มหาวิทยาลัยขอนแก่น เทศบาลบุรีรัมย์ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพฯ

จะเห็นได้ว่า วิวัฒนาการของกลุ่มศิลปินอีสาน เริ่มต้นจากการรวมตัวของครูศิลปะเพียงไม่กี่คน จนกลายมาเป็นกลุ่มศิลปะที่มีจำนวนสมาชิกเพิ่มขึ้นมากเรื่อยๆ เกือบร้อยคน และนับเป็นเวลายาวนานจนถึงปัจจุบัน นอกจากการรวมตัวของศิลปินที่อยู่ในภูมิภาคอีสานแล้ว ยังมีพัฒนาการขยายไปสู่ความสัมพันธ์กับกลุ่มศิลปินต่างประเทศอีกด้วย และยังคงมีแนวโน้มที่จะพัฒนาเชื่อมโยงไปสู่โลกภายนอกมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากแนวความคิดของกลุ่มศิลปินอีสาน ในการจัดนิทรรศการครั้งที่ 11 ที่ผ่านมาว่า

> การแสดงนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยของกลุ่มศิลปินอีสานครั้งนี้ เป็นวาระครบรอบ 25 ปี ของกลุ่มศิลปินอีสาน ได้มีการปรึกษาหารือและมีมติที่จะจัดแสดง 2 ปีต่อหนึ่งครั้ง เฉกเช่นการแสดงศิลปกรรมร่วมสมัยในระดับนานาชาติ จึงประกาศความเป็นอีสาน ในมหกรรมศิลปะร่วมสมัยอีสานเบียนนาเล่ ในชื่อชุด “เจียตองเอาะ เสราะแอง” อันเป็นการประกาศนัยยะถึงคุณค่าสิ่งดีงามของท้องถิ่นอีสานให้ปรากฏบนงานศิลปกรรมแขนงต่างๆ สู่พื้นที่สาธารณะและแหล่งเรียนรู้เพื่อประชาชน โดยการแสดงครั้งนี้ กลุ่มศิลปินอีสานได้เชื้อเชิญศิลปินจากประเทศเพื่อนบ้านอาทิ เวียดนาม ลาว และกัมพูชา เข้าร่วมการแสดง เพื่อสานต่อสัมพันธภาพอันดีงาม รวมทั้งการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางวัฒนธรรมที่ดีงามซึ่งกันและกัน (กลุ่มศิลปินอีสาน. 2551: 8)

จึงเห็นได้ว่า กลุ่มศิลปินอีสานได้พยายามขยายบทบาทของตัวเองไปสู่โลกภายนอก เพื่อแสดงตัวตนของความเป็นอีสาน ให้เทียบเท่ากับการแสดงศิลปกรรมร่วมสมัยในระดับนานาชาติ ดังจะเห็นได้จากการแสดงนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยของกลุ่มศิลปินอีสานในครั้งล่าสุด ที่ได้ขยายความสัมพันธ์ไปยังศิลปินประเทศเพื่อนบ้าน และศิลปินนานาชาติมากขึ้น อาทิเช่น เวียดนาม กัมพูชา ญี่ปุ่น แคนาดา และอเมริกา เป็นต้น และในอนาคตก็จะยังคงความสัมพันธ์ที่ดีนี้ต่อไป ซึ่งเป็นการประกาศนัยยะว่า ศิลปะและศิลปินอีสาน ได้วิวัฒนาการพร้อมกับการรอมชอมกับกระแสโลกาภิวัตน์นั่นเอง

ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในภาคอีสาน

ศิลปะร่วมสมัยของไทย ได้เริ่มแตกหน่อขยายมาสู่ภูมิภาคอีสานที่จังหวัดนครราชสีมา โดยการนำของทวี รัชนีกร ศิลปินหนุ่มที่ตัดสินใจเข้ารับราชการในตำแหน่งอาจารย์สอนวิชาศิลปะตั้งแต่ปี พ.ศ. 2504 ที่วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือที่รู้จักกันดีในนามเทคนิค(เทคโนโคราช) ปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน นครราชสีมา ต่อมาได้ทำการเปิดสอนแผนกวิชาศิลปกรรมขึ้นในปี พ.ศ. 2509 ทวี รัชนีกร นับเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดแนวคิดทางปรัชญาประสานเข้ากับแนวคิดทางสังคมการเมือง และได้ถ่ายทอดแนวความคิดดังกล่าวให้กับนักศึกษา “อิทธิพลทางความคิดของนายทวี รัชนีกร ได้ผลักดันให้เกิดการคลี่คลายขยายตัวแตกหน่อก่อผล **จนกลายเป็นสกุลศิลป์สายศิลปะสร้างสรรค์สังคม** ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวาง” (สถาบันปรีดี พนมยงค์. 2545: 39)

การถือกำเนิดขึ้นของศิลปะเพื่อชีวิตในภาคอีสานนั้น สืบเนื่องมาจากการที่ประเทศไทยได้รับผลกระทบจากการจัดตั้งฐานทัพของอเมริกาในหลายๆ แห่งรวมทั้งที่โคราช นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2504 เป็นต้นมา จึงทำให้เกิดปัญหาต่างๆมากมาย ไม่ว่าจะเป็นปัญหาโสเภณี สถานเริงรมย์ และแหล่งมั่วสุมต่างๆ อันนำมาสู่ปัญหาเด็กลูกผสมที่หาพ่อไม่ได้ ปัญหาการมีอภิสิทธิ์หลายอย่างเหนือคนไทยผู้เป็นเจ้าของประเทศ และโดยเฉพาะปัญหาด้านมนุษยธรรมในการทำสงครามกับประเทศเพื่อนบ้านของไทย ปัญหาดังกล่าวได้เกาะกุมในสามัญสำนึกของคนไทยโดยเฉพาะศิลปินกลุ่มโคราชที่นำโดย ทวี รัชนีกร และบรรดาลูกศิษย์ “ผลงานวิจัยของนักศึกษาแผนกวิชาศิลปกรรมในช่วงนี้ ล้วนมีรูปแบบศิลปะสมัยใหม่ที่ใช้เนื้อหาแนวสะท้อนสังคมอย่างชัดเจน โดยเฉพาะเป็นภาพต่อต้านฐานทัพอเมริกาและจอมเผด็จการ ถนอม-ประภาส ทั้งสิ้น นักศึกษาที่มีบทบาทสำคัญได้แก่ สนาม จันทร์เกาะ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ สุรพล ปัญญาวชิระ มงคล อุทก ทองกราน ทานา และเทิดเกียรติ พรหมนอก เป็นต้น” (นิคม กุบแก้ว. 2551: สัมภาษณ์)

นับตั้งแต่เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ถึง 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ซึ่งถือเป็นช่วงแห่งการเสนอบทบาทที่โดดเด่นและมีเอกภาพของกระบวนการศิลปะเพื่อชีวิตในประเทศไทย ท่ามกลางสภาพการณ์สังคมไทยที่อยู่ภายใต้การปกครองของรัฐบาลที่มาจากการทำรัฐประหารและการประกาศกฎอัยการศึก จนทำให้นักศึกษาและประชาชนผนึกกำลังกันต่อสู้จนกลายเป็นเหตุการณ์รุนแรงที่เรียกว่า “วันมหาวิปโยค” ในวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516

ในส่วนของวงการศิลปกรรมประเทศไทยตั้งแต่เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 จนถึงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 นั้น แม้ในเวทีการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงเวลาดังกล่าวจะไม่ปรากฏผลงานศิลปะเพื่อชีวิตที่เสนอปัญหาแนววิพากษ์สังคมร่วมอยู่ด้วย แต่ผลงานที่มีเนื้อหาดังกล่าวกลับไปปรากฏอยู่ในกลุ่มของนักวิชาการศิลปะ นักวิจารณ์ และศิลปินผู้ที่มีอุดมการณ์

เดียวกันในนาม **แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย** ที่ได้ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2517 ซึ่งมีความโดดเด่นมากในด้านวัฒนธรรมประชาชน การออกแบบโปสเตอร์เคลื่อนไหว การเขียนคัตเอาท์ขนาดใหญ่เนื่องในวันครบรอบเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ณ บริเวณเกาะกลางถนนราชดำเนินในปี 2517 นิทรรศการ “ศิลปวัฒนธรรมทาส” ระหว่างวันที่ 21-25 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2518 ณ หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และการแสดงภาพเขียนขนาดใหญ่โดยติดตั้งรายรอบสนามหลวง ขณะที่มีการเคลื่อนไหวขับไล่ฐานทัพอเมริกาออกจากประเทศไทยของนักศึกษาและประชาชน เมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2519

นอกจากจะมีกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยเกิดขึ้นในกรุงเทพฯ ในช่วงเวลาดังกล่าวแล้ว ในส่วนของภูมิภาคโดยเฉพาะจังหวัดนครราชสีมานั้น ได้ปรากฏมีกลุ่มศิลปินโคราชที่เรียกตัวเองว่า “**แนวร่วมศิลปินอีสาน**” การถือกำเนิดขึ้นของแนวร่วมศิลปินอีสานก็เพื่อเป็นการแสดงบทบาทที่สำคัญ ในการผสานสอดรับกับกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย โดยการเขียนภาพโปสเตอร์และคัตเอาท์ขนาดใหญ่เพื่อประท้วงฐานทัพอเมริกาทั้งที่โคราชและที่กรุงเทพฯ ดังที่ นิคม กุบแก้ว ผู้ซึ่งมีบทบาทสำคัญในกลุ่มแนวร่วมศิลปินอีสาน กล่าวว่า

> ตั้งแต่วันที่ 14 ตุลาคม 2516 ถึง 6 ตุลาคม 2519 การชุมนุมเรียกร้องประชาธิปไตยและการต่อต้านฐานทัพอเมริกา มีการเคลื่อนไหวอยู่ทั่วประเทศ และเช่นเดียวกันที่จังหวัดนครราชสีมาก็เป็นจังหวัดหนึ่งที่มีฐานทัพตั้งอยู่ จึงมีการรณรงค์เพื่อการต่อต้านฐานทัพอเมริกาให้ออกไปจากประเทศไทย โดยองค์การนักศึกษาและนักศึกษาแผนกวิชาศิลปกรรมเป็นแกนนำในการเคลื่อนไหวโดยการเขียนป้ายและโปสเตอร์ประท้วงหน้าที่ตั้งฐานทัพ ประณามจักรวรรดินิยมอเมริกาทั่วจังหวัดนครราชสีมา ในช่วงนี้มีการรวมตัวของครู อาจารย์ และนักศึกษาศิลปกรรม จัดตั้งเป็น **แนวร่วมศิลปินอีสาน** เพื่อประสานงานและขานรับการทำงานจากส่วนกลางคือ กรุงเทพมหานคร (แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. 2539: 267)

นิคม กุบแก้ว ได้แสดงทัศนะต่อเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ต่อไปว่า

> ปลายเดือนสิงหาคม 2519 จอมพลถนอมได้ปลอมตัวโดยอาศัยผ้าเหลืองห่มคลุมกายกลับเข้ามา กระแสการคัดค้าน ต่อต้าน ได้ปะทุขึ้นมาอีก ปลายเดือนกันยายน 2519 พนักงานการไฟฟ้าจังหวัดนครปฐมได้ถูกเจ้าหน้าที่จับไปแขวนคอเสียชีวิต 2 คน ยิ่งเพิ่มความรู้สึกที่รุนแรงขึ้นมาอีก จึงได้มีการนัดชุมนุมใหญ่ที่ท้องสนามหลวง ที่นครราชสีมาได้มีการชุมนุมใหญ่ที่สวนรักข้างอนุสาวรีย์ย่าโม **3 ตุลาคม 2519** แนวร่วมศิลปินอีสานจัดทำฉากเวทีอภิปรายด้วยรูปของสามเณรถนอมและรูปของพนักงานการไฟฟ้าที่ถูกแขวนคอ และมีดนตรีเฉพาะกาลคือ วงเพลิงธรรม ได้ขึ้นบรรเลงเพลงสลับกับการขึ้นอภิปราย ขณะนั้นมีเสียงปืนดังขึ้นหนึ่งนัดข้างๆเวทีอภิปราย เพื่อข่มขู่และก่อกวน แต่ก็ไม่เป็นผล ผู้ร่วมต่อต้านก็ยังยืนหยัดกันเต็มสวนรัก **4 ตุลาคม 2519** กลุ่มผู้ชุมนุมยังยืนหยัดใน

> เจตนารมณ์เดิมคือ ทรราชถนอมต้องออกไป และให้จับกุมผู้เข่นฆ่าประชาชน 2 คนที่ถูกแขวนคอ วงเพลิงธรรมก็ยังบรรเลงเพื่อปลุกใจต่อไป สลับกับการแสดงของวงดนตรีใหญ่ที่เดินทางมาจากกรุงเทพฯ คือ วงโคมฉาย กับวงคาราวาน 5 **ตุลาคม** 2519 หนังสือพิมพ์ประโคมข่าวว่า ผู้ชุมนุมเจตนาหมิ่นพระบรมเดชานุภาพหวังทำลายสถาบันพระมหากษัตริย์ กลุ่มแกนนำการชุมนุมและแนวร่วมศิลปินอีสานได้ประเมินสถานการณ์ว่า คงมีการปราบปรามและเกิดความรุนแรงแน่ เพื่อป้องกันการสูญเสียจึงงดการชุมนุมที่สวนรัก และเฝ้าดูสถานการณ์อยู่ และในช่วงเช้าตรู่ของวันที่ 6 **ตุลาคม** 2519 ได้มีการปราบปรามใหญ่ที่กรุงเทพฯ มีผู้คนล้มตายและบาดเจ็บเป็นจำนวนมาก และที่โคราชก็ไม่ถูกละเว้นเช่นกัน (แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. 2539: 270-273)

ซึ่งจากเหตุการณ์ดังกล่าว ทำให้แผนกวิชาศิลปกรรม วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ถูกกล่าวหาจากทางการว่า เป็นที่ทำการของพรรคคอมมิวนิสต์ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และมีอาวุธสงครามซุกซ่อนอยู่ จึงทำให้คณาจารย์ต้องโยนผลงานของนักศึกษาทั้งหมดลงมาจากอาคารและเผาทำลาย หลังจากนั้น ศิลปินและนักศึกษาจำนวนมากก็ได้หลบหนีการจับกุมเข้าสู่เขตป่า หลายคนได้อำพรางผลงานของตัวเองเพื่อให้รอดพ้นจากการถูกทำลายและถูกจับกุม แม้กระนั้น คณาจารย์ของแผนกวิชาศิลปกรรมก็ยังถูกจับกุมจำนวน 3 คนได้แก่ ทวี รัชนีกร สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ และปรีชา คงภักดี

ศิลปินและนักศึกษาสายโคราชที่มีบทบาทโดดเด่นในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึง 6 ตุลาคม 2519 นั้น มีทั้งผู้ที่ทำงานในด้านทัศนศิลป์ ดนตรี และวรรณกรรม อาทิ กลุ่มทัศนศิลป์ประกอบด้วย ทวี รัชนีกร สนาม จันทร์เกาะ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด เทอดเกียรติ พรหมนอก สุรพล ปัญญาวชิระ เมธี บุรีภักดี องอาจ ชาติมนตรี จักรี หาญสุวรรณ และ เลอพงษ์ พุฒิชาติ ฯลฯ กลุ่มศิลปินดนตรีเพื่อชีวิตประกอบด้วย มงคล อุทก ทองกราน ทานา สุรพล ปัญญาวชิระ และเมธี บุรีภักดี แห่งวงบังคลาเทศแบนด์ ต่อมาได้รวมกับวีรศักดิ์ สุนทรศรี สุรชัย จันทิมาธร แห่งวง ท.เสนและสัญจร เป็น**วงคาราวาน** ส่วนพงษ์เทพ กระโดนชำนาญ มารวมกับคาราวานที่หลัง ในส่วนด้านวรรณกรรมที่เห็นชัดเจนได้แก่ สันติภาพ นาโค (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์) ผลงานทัศนศิลป์ของศิลปินที่กล่าวมาทั้งหมด ล้วนแสดงออกเกี่ยวกับการสะท้อนชีวิตของชาวนา กรรมกร ผู้ทุกข์ยาก การเอารัดเอาเปรียบจากนายทุน การต่อต้านฐานทัพอเมริกา และเผด็จการถนอม-ประภาส ในส่วนรูปแบบของศิลปะมีหลากหลายเช่น รูปแบบเหมือนจริง แบบเหนือจริง แบบนามธรรม และแบบสัญลักษณ์ เป็นต้น

ซึ่งสอดคล้องกับทัศนะของวิรุณ ตั้งเจริญ (2553: สัมภาษณ์) ที่กล่าวว่า ช่วงเวลาการตื่นตัวประชาธิปไตยเชื่อมโยงถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ได้ก่อให้เกิดการตระหนักในความเท่าเทียมและปัจเจกภาพในสังคมไทย การต่อสู้ในสนามการเมืองของศิลปินอีสานหลากหลาย รวมทั้งแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ผ่านเลยมาถึงชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย 2522-2530 ศิลปิน

อีสาน วิธีคิดอย่างอีสาน การแสดงออกอย่างอีสาน ได้กลายเป็นตัวเอกในช่วงเวลานั้น คำว่า **"ศิลปะเพื่อชีวิต"** และ **"ดนตรีเพื่อชีวิต"** จึงงอกงามขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว และสืบทอดงอกงามมาจนถึงปัจจุบัน จากทัศนะของวิรุณ ตั้งเจริญ ดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า ได้มีการยอมรับศิลปินอีสานในช่วงที่ผ่านมาว่า เป็นผู้ที่มีบทบาทในการนำเอาศิลปะเพื่อชีวิตไปร่วมกับขบวนการต่อสู้เพื่อเรียกร้องประชาธิปไตย และการขับไล่ฐานทัพอเมริกา เคียงบ่าเคียงไหล่กับแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยด้วยอุดมการณ์เดียวกัน

อุดมการณ์และศิลปะเพื่อชีวิตในภาคอีสาน

นอกจากการศึกษาแนวความคิดและทฤษฎี เพื่อให้เห็นกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ในผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของศิลปินอีสานดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น สิ่งหนึ่งที่เป็นหัวใจสำคัญของการศึกษาศิลปะเพื่อชีวิตก็คือ คำว่า **"อุดมการณ์"** ซึ่งมักได้ยินควบคู่กันกับคำว่า **"ศิลปะเพื่อชีวิต"** ซึ่งทั้งสองคำนี้ จะเป็นกุญแจไขไปสู่การวิเคราะห์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของศิลปินอีสานในบทต่อไป

"คำว่าอุดมการณ์นั้น เราบัญญัติศัพท์ขึ้นมาจากคำว่า Ideology ในภาษาอังกฤษ หากท่านต้องการทราบความหมายอย่างพิสดารเกี่ยวกับคำๆนี้ ขอเสนอให้ดูได้จากอธิบายแนวคิดปรัชญาการเมืองฝรั่งของข้าพเจ้า" จากคำกล่าวนี้ เป็นคำเกริ่นนำที่ปรากฏอยู่ในบทความ "ความเป็นอนิจจังของอุดมการณ์" ของสุลักษณ์ ศิวรักษ์ (2551: 111) ซึ่งพยายามชี้ให้เห็นว่า อุดมการณ์นั้น เป็นสิ่งที่อนิจจัง ไม่เที่ยงแท้แน่นอน ดังคำสอนของพระพุทธศาสนา

ขณะเดียวกัน สุลักษณ์ ศิวลักษณ์ ได้อธิบายถึงอุดมการณ์ทางคริสต์จักรของชาวชาวตะวันตกในอดีตว่า สามารถสะกดให้คนยอมพลีชีพเพื่อพระผู้เป็นเจ้าหรือเพื่อศาสนา ในขณะที่อุดมการณ์ใหม่นี้สามารถสะกดให้ผู้คนยอมพลีชีพเพื่อชาติ แต่แท้ที่จริงแล้ว อุดมการณ์ที่สำคัญยิ่งในปัจจุบันคือ ลัทธิบูชาทรัพย์สินหรือเศรษฐกิจ ดังที่ จอห์น คอป ใช้คำว่า Economism ซึ่งครอบคลุมทั้งลัทธิทุนนิยม Capitalism และบริโภคนิยม Consumerism โดยที่ใช้คำล่าสุดร่วมกันว่า โลกาภิวัตน์ หรือ Globalization ซึ่งมีวิวัฒนาการมาจากคำว่าการพัฒนาDevelopment หรือความเจริญก้าวหน้า (Progress) โดยย้อนกลับไปได้ว่า นั่นคำเดียวกับลัทธิล่าเมืองขึ้นหรือ Colonialism นั่นแล (สุลักษณ์ ศิวรักษ์. 2551: 115)

อย่างไรก็ตาม สุลักษณ์ ศิวรักษ์ (2551: 115-118) ได้อ้างถึง วีระ สมบูรณ์ ที่กล่าวว่า "โลกาภิวัตน์ เป็นยุคแห่งความทันสมัยอย่างสุดโต่ง (the age of extreme modernism) ซึ่งก่อให้เกิดอุดมการณ์ต่างๆ อย่างย่อยๆ ออกมา 8 ประการพอสรุปได้ดังนี้

1) เคารพเลื่อมใสวิทยาศาสตร์กระแสหลัก Scientism 2) เทคโนโลยีทางอุตสาหกรรม Technologyism 3) ระบบทุนนิยม Capitalism 4) อำนาจรัฐ Statism 5) อาวุธทันสมัยและร้ายแรงต่างๆ Militaryism 6) ระบบสื่อสารมวลชนอันทันสมัยต่างๆ 7) การศึกษากระแสหลัก ไม่อาจสอนคุณภาพความดีได้ เน้นในทางสมองอย่างเป็นเสี่ยงๆ และล้วงลึกลงไปอย่างฝังตัวเอง เพียงให้ผู้ได้รับการศึกษารู้สึกด้อย คือต้องพยายามไต่เต้าให้ได้เรียนรู้สูงๆ ขึ้นไปทุกที ยิ่งเรียนรู้มาก ก็ย่อมมีประโยชน์ต่อแผ่นดินน้อย และ 8) สตรีและเยาวชนยังคงถูกเอารัดเอาเปรียบมาโดยตลอด ซึ่งทั้ง 8 ข้อดังกล่าวเป็นเพียงตัวอย่างที่ชี้ให้เห็นว่า ยุคสมัยในบัดนี้ มีเงินตราเป็นปัจจัยหลักที่ครอบงำมนุษย์ในกระแสหลักให้ติดอยู่ในลัทธิวัตถุนิยม ทั้งๆที่พระพุทธเจ้าตรัสเตือนว่า เงินตรานั้นให้โทษได้มากกว่าให้คุณ (สุลักษณ์ ศิวรักษ์. 2551: 123)

จากคำอธิบายและความหมายของสุลักษณ์ ศิวรักษ์ ดังกล่าว แสดงว่า อุดมการณ์ในกระแสโลกาภิวัตน์ ก็คือ **จะมีความเปลี่ยนแปลงที่เลื่อนไหล และไม่แน่นอน ทุกอย่างล้วนเป็นอนิจจัง** ซึ่งอาจแตกต่างจากคำนิยามของราชบัณฑิตยสถานที่ให้ความหมายไว้ว่า **อุดมการณ์** [อุดมมะ-, อุดม-] น. อุดมคติอันสูงส่งที่จูงใจมนุษย์ให้พยายามบรรลุถึง. **อุดมคติ** [อุดมมะ-, อุดม-] น. จินตนาการที่ถือว่าเป็นมาตรฐานแห่งความดี ความงาม และความจริง ทางใดทางหนึ่งที่มนุษย์ถือว่าเป็นเป้าหมายแห่งชีวิตของตน. (ราชบัณฑิตยสถาน. 2539: 953) ซึ่งตามความหมายของราชบัณฑิตยสถานดังกล่าวนั้น อุดมการณ์จึงคาบเกี่ยวกับอุดมคติ คือ จินตนาการอันสูงส่งของมนุษย์ที่ถือเป็นมาตรฐานที่จะนำไปสู่การบรรลุเป้าหมายแห่งชีวิตของตน

จากการศึกษาศิลปินเพื่อชีวิตอีสาน อาทิเช่น สนาม จันทร์เกาะ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ และสุรพล ปัญญาวชิระ มักนิยมใช้คำว่า “ความดี ความงาม และความจริง” ในการอธิบายผลงานศิลปะของเขา ซึ่งทั้งหมดยอมรับว่า ได้รับอิทธิพลมาจากการสอนของทวี รัชนีกร และเช่นเดียวกัน ทวี รัชนีกร ก็มักจะกล่าวถึงวลีทั้งสามคำนี้บ่อยครั้ง ซึ่งเขาได้รับอิทธิพลมาจากการสอนของศิลป์ พีระศรีนั่นเอง นั่นก็แสดงให้เห็นว่า อุดมการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ของศิลปินทั้งหมด อาจกล่าวได้ว่า อยู่ภายใต้วาทกรรม “ความดี ความงาม และความจริง” ที่พวกเขาพยายามสื่อออกมาภายในผลงานของพวกเขาตลอดมา

อย่างไรก็ตาม วิรุณ ตั้งเจริญ (2553: สัมภาษณ์) กล่าวถึงอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับผลงานศิลปะเพื่อชีวิต พอสรุปได้ว่า เมื่อกล่าวถึงปรัชญา ย่อมมีจินตนาการ มีทัศนะและมีอุดมการณ์ เมื่อกล่าวถึงหลักความคิด ย่อมมีทั้งความเชื่อ เหตุผล และอุดมการณ์ และเมื่อกล่าวถึงทฤษฎี ย่อมมีวัตถุประสงค์ มีกระบวนการไปสู่วัตถุประสงค์ มีเหตุผลเชิงวิทยาศาสตร์ มีผลต่อการเรียนรู้และวิถีชีวิต และมีการติดตามประเมินผลไปพร้อมกัน เมื่อกล่าวถึงปรัชญา หลักความคิด และทฤษฎีโดยรวม จึงเชื่อว่า เมื่อศิลปินเหล่านี้ได้รับเหตุปัจจัยหรือการหล่อหลอมในชีวิตและในสถาบันการศึกษา ให้มีจิตสำนึกสาธารณะ (public mind) มีจิตใจที่เอื้อต่อผู้อื่น เอื้อต่อส่วนรวม เสียสละ

เมื่อมนุษย์มีอุดมการณ์ มนุษย์จะไม่หยุดอยู่เพียงความฝันเท่านั้น เพราะอุดมการณ์มีการกระทำ “**การณ์**” มีอุดมอยู่ในวาทกรรมของมันด้วย ถ้าเป็นเพียงความฝันและปราศจากการกระทำการประพฤติปฏิบัติ เราไม่สามารถเรียกได้ว่าเป็นอุดมการณ์ ผู้รักศิลปะ ผู้สร้างสรรค์ศิลปะ หรืออาชีพอื่นใดก็ตาม เขาย่อมนำอุดมการณ์อันอุดมของเขามารวมเป็นหนึ่งเดียวกับงานหรือวิชาชีพของเขา ศิลปินก็เช่นกัน เขาเอาอุดมการณ์ + ศิลปะ ศิลปินอีสาน ศิลปะเพื่อชีวิตจึงเกิดขึ้น ศิลปะเกี่ยวข้องกับสุนทรียศาสตร์ มีจุดได้เปรียบคือศิลปะมีอิสรภาพ เสรีภาพ ความฝัน จินตนาการ เมื่อจินตนาการได้รับการปั้นให้เป็นงานศิลปะ จิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม บทกวี ดนตรี ปรากฏการณ์เหล่านี้ย่อมสร้างความปีติ สร้างความรื่นรมย์ และสร้างแรงบันดาลใจต่างๆ ให้งอกงามในจิตของผู้คนมากมายต่อไปอีก

ส่วนคำว่า “ศิลปะเพื่อชีวิต” นั้น วิรุณ ตั้งเจริญ (2553: สัมภาษณ์) ให้ความหมายและแสดงทัศนะที่สอดคล้องกับศิลปะเพื่อชีวิตของศิลปินอีสาน พอสรุปได้ว่า คำว่า “**ศิลปะเพื่อชีวิต**” เป็นเพียงวาทกรรมเพื่อสื่อสารร่วมกัน ทางตะวันตกและรัสเซียอาจเรียกว่า “**ศิลปะสัจนิยมสังคม**” (Social Realism) “**ศิลปะสัจนิยมสังคมนิยม**” (Socialist Realism) หรือ จิตร ภูมิศักดิ์ เรียกว่า “**ศิลปะเพื่อชีวิต เพื่อประชาชน**” หรือ อำนาจ เย็นสบาย อาจเรียกว่า “**ศิลปะทางเลือก**” (Alternative Art) ย่อมเป็นไปได้ ความสำคัญอยู่ที่ว่า ในคำและวาทกรรมนั้นๆ เรามีความเข้มแข็งและความชัดในความคิด ความรู้ ความเข้าใจมากน้อยเพียงใด เป็นประการสำคัญ

อย่างไรก็ตาม ในความเชื่อของวิรุณ ตั้งเจริญ (2553: สัมภาษณ์) เชื่อว่า มีความแตกต่างกันอย่างสุดขั้ว ระหว่าง “**ศิลปะเพื่อศิลปะ**” (Art for art’s sake) ในกระแสตะวันตกที่เชื่อมั่นในรูปธรรมนัยสำคัญ (Significant Form) กระแสสุนทรียศาสตร์ของ Crive Bell ที่เชื่อในความเป็นศิลปะที่อยู่นอกเหนือความดีงามศีลธรรมจรรยาทั้งปวง ศิลปะมีความดีงามมีความงามในตัวตนของมันเอง ไม่ว่าจะเป็นเสียง ภาพ รูปทรง ภาษาเขียน “**ศิลปะเพื่อชีวิต**” (Art for life’s sake) จึงเป็นอีกลักษณะด้านหนึ่ง ที่สะท้อนหรือแสดงออก เป็นปรากฏการณ์หรือเป็นรูปธรรม ที่สัมพันธ์เชื่อมโยงกับชีวิต สังคม การเมือง คุณธรรม จริยธรรม ความดีงาม เป็นการแสดงออกที่ “**แสดง**” หรือ “**สะท้อน**” ความเชื่อหรืออุดมการณ์ของศิลปินแต่ละคน และเมื่อศิลปะแสดงออกจากศิลปิน แสดงออกจากปัจเจกภาพ (Individuality) การแสดงออกย่อมมีความหลากหลาย มีความเฉพาะตัวตนไปพร้อมกันด้วย ดีกรีความแตกต่างในความเชื่อเกี่ยวกับ “**ศิลปะเพื่อชีวิต**” ย่อมแตกต่างกันไปด้วย อริสโตเติลอาจเชื่อในโศกศิลปกรรม (Tragedic Art) โดยเชื่อว่าศิลปะที่โศกเศร้าเจ็บปวด ย่อมกระตุ้นให้ผู้ชื่นชมใช้สติปัญญาไตร่ตรอง คิดและกระทำในสิ่งที่ถูกต้องดีงาม การปฏิวัติในรัสเซียและจีน เชื่อว่าศิลปะต้องสะท้อนชนชั้นกรรมาชีพ การต่อสู้ ความชอบธรรม ต้องรับรู้ง่าย สื่อสารง่าย เข้าใจง่าย เพื่อพัฒนาอุดมการณ์ของมวลมหาประชาชน ฮิตเลอร์ เลนิน เหมาเจ๋อตง เอาศิลปะเพื่อชีวิตไปเป็นศิลปะโฆษณาชวนเชื่อ (Propagunda Art) เพื่อโฆษณาประชาสัมพันธ์ตนเอง เป็นต้น

นอกจากนั้น วิรุณ ตั้งเจริญ (2553: สัมภาษณ์) ยังเชื่อว่า ศิลปินเพื่อชีวิตในอีสานมีความเชื่อ ความฝันและจินตนาการ มีเจตนาจำนงหรือเป้าหมายที่จะให้ศิลปะช่วยชักฟอก (Purgation) หรือกระตุ้นเตือนให้ผู้คนแสวงหาความถูกต้องดีงาม ความเอื้ออาทร ความเข้าใจ เพื่อชีวิตที่มีคุณธรรม มีความดีงาม มีธรรมะในใจ รักหวงแหนธรรมชาติและชุมชนของเขา มันเป็นเหตุผลและตรรกะในชีวิต เป็นวิทยาศาสตร์ในชีวิต ที่สามารถตรวจสอบ วัดผล และประเมินผลได้อย่างแน่นอน

จากทัศนะทั้งของ สุลักษณ์ ศิวรักษ์ และวิรุณ ตั้งเจริญ ดังกล่าว พอสรุปได้ว่า “อุดมการณ์” ในกระแสโลกาภิวัตน์นั้น จะมีความเปลี่ยนแปลงที่เลื่อนไหล และไม่แน่นอน ทุกอย่างล้วนเป็นอนิจจัง อุดมการณ์ที่ผูกติดอยู่กับศิลปะเพื่อชีวิตก็ย่อมเป็นอนิจจัง และเลื่อนไหลไปตามสถานการณ์เป็นช่วงๆ ดังจะเห็นได้ว่า อุดมการณ์ของศิลปะเพื่อชีวิตในประเทศไทยตั้งแต่ก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 มีความมุ่งหวังที่จะให้ศิลปะ เป็นสิ่งสะท้อนอันมีคุณประโยชน์ไปยังชีวิตของมวลประชาชน คือ ศิลปะที่เปิดโปงให้ประชาชนมองเห็นต้นตอของความเลวร้ายของชีวิตในสังคม คือศิลปะที่ชี้แนะให้ประชาชนมองเห็นทางออกของชีวิตอันถูกต้อง และพร้อมกันนี้ก็ยั่วยุให้มวลประชาชนต่อสู้ และเคลื่อนไหวไปสู่จุดหมายปลายทางของชีวิตอันดีกว่า ซึ่งเป็นแนวทางตามที่จิตร ภูมิศักดิ์ ได้ชี้ให้ศิลปินและปัญญาชนใช้ต่อสู้กับเผด็จการในช่วงเวลานั้น

หลังจากนั้น ศิลปะเพื่อชีวิตก็ได้พัฒนาไปสู่ศิลปะสร้างสรรค์สังคมที่มีความหมายและความมุ่งหวังที่กว้างมากขึ้น กล่าวคือ ศิลปะต้องสะท้อนหรือแสดงออก เป็นปรากฏการณ์หรือเป็นรูปธรรม ที่สัมพันธ์เชื่อมโยงกับชีวิต สังคม การเมือง คุณธรรม จริยธรรม ความดีงาม เป็นการแสดงออกที่ “แสดง” หรือ “สะท้อน” ความเชื่อหรืออุดมการณ์ของศิลปินแต่ละคน และเมื่อศิลปะแสดงออกจากศิลปิน แสดงออกจากปัจเจกภาพ การแสดงออกย่อมมีความหลากหลาย และเลื่อนไหลไปตามกระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งอาจมีทั้งการปรับตัว การรอมชอม และมีความเฉพาะตัวตนไปพร้อมกัน ฉะนั้น แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของศิลปินอีสาน ก็ย่อมจะมีกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ที่เป็นไปตามลักษณะและอุดมการณ์ดังกล่าวข้างต้น และเป็นไปตามอัตลักษณะเฉพาะของแต่ละศิลปิน ภายใต้บริบทท้องถิ่นอีสาน รัฐชาติ และกระแสโลกาภิวัตน์เป็นนัยสำคัญ

บทที่ 4
กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของปัจเจกศิลปิน

การศึกษา “ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต : กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน” ได้อาศัยกรอบวิจัยมาจากแนวคิดหลักที่สำคัญคือ แนวคิดเรื่อง “**อัตลักษณ์**” ทั้งจากความหมายของนักคิดสายปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ ที่อธิบายว่า ปฏิสัมพันธ์ทางสังคมต้องประกอบไปด้วยภาพลักษณ์ของเราที่เรามีต่อตนเอง และจินตนาการเกี่ยวกับความคิดของผู้อื่นต่อภาพลักษณ์นั้น รวมถึงปฏิกิริยาและความรู้สึกของเราที่มีต่อจินตนาการดังกล่าวด้วย “**อัตลักษณ์**” ตามมโนทัศน์ปัจเจกภาพทางมานุษยวิทยา เป็นการแปรเปลี่ยนอัตลักษณ์ของคนตามบริบทจึงมีไม่รู้จบ อัตลักษณ์จึงเป็นคุณสมบัติที่คนหยิบยืมสร้างขึ้นมาตามสถานการณ์เฉพาะหน้า และ “**อัตลักษณ์**” ในแนวคิดหลังสมัยใหม่ ความเป็นปัจเจกถูกเน้นในฐานะที่เป็น “กระบวนการทางสังคมของการสร้างอัตลักษณ์” มากกว่าแก่นแกนของคุณสมบัติบางอย่างที่มีลักษณะตายตัว

การศึกษา ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต : กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน จึงเน้นตามหลักแนวความคิดหลังสมัยใหม่ เพื่อให้สอดคล้องกับกระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งเป็นการศึกษาปัจเจกศิลปินที่ถูกเน้นในฐานะที่เป็นกระบวนการทางสังคมของการสร้างอัตลักษณ์ มากกว่าที่จะเป็นแก่นแกนของคุณสมบัติบางอย่างที่มีลักษณะตายตัว จึงมีลักษณะที่มีความเลื่อนไหลแบบบูรณาการมากกว่าที่จะเป็นผลผลิตสำเร็จรูปจากวาทกรรม และไม่สามารถซ้อนทับกับปัจเจกภาพได้อย่างแนบสนิท ดังนั้น “ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต” ของศิลปินอีสาน ก็อาจกล่าวได้ว่า เป็นการสร้างความหมายภาพตัวแทนและอัตลักษณ์บางประการของปัจเจกศิลปิน และกระบวนการสร้างอัตลักษณ์แบบทับซ้อนระหว่างศิลปินอีสานในแต่ละกลุ่ม ที่เชื่อมโยงกับความเป็นท้องถิ่นอีสาน รัฐชาติไทย และโลกาภิวัตน์ จะทำให้เห็นว่า พื้นฐานของศิลปินส่วนใหญ่อาจสร้างผลงานที่สอดคล้องกับบริบทของสังคมเป็นแบบบูรณาการ หรืออาจแปรเปลี่ยนไปตามสถานการณ์เฉพาะหน้าก็ได้ ซึ่งทั้งหมดจะทำให้เห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างปัจเจกศิลปินและสังคมที่เคลื่อนไหวอยู่ในภาคอีสาน

จากกรอบวิจัยดังกล่าว ถือเป็นแนวในการกำหนดประเด็นคำถามในการวิจัย รวมทั้งเป็นแนวในการเก็บข้อมูลทั้งจากภาคเอกสารและภาคสนาม แล้วนำข้อมูลของศิลปินทั้งหมดมาวิเคราะห์โดยแยกเป็นรายบุคคล หลังจากนั้น จึงนำเอาผลการวิเคราะห์รายบุคคล มาวิเคราะห์เชื่อมโยงระหว่างศิลปินทั้งหมด ภายใต้กรอบแนวคิดดังข้างต้น แล้วจึงสรุปออกมาเป็นองค์ความรู้ใหม่ ดังผลการวิเคราะห์กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน ที่ปรากฏในผลงาน วิจัยดังต่อไปนี้

ปัจเจกศิลปิน

1. ทวี รัชนีกร

ทวี รัชนีกร เกิดเมื่อวันที่ 10 ตุลาคม พ.ศ. 2477 เป็นชาวจังหวัดราชบุรีโดยกำเนิด ได้รับการศึกษาเบื้องต้นตั้งแต่ระดับประถมและมัธยมศึกษาที่โรงเรียนบ้านอัมพวา อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม หลังจากจบชั้นมัธยมศึกษาแล้ว ได้เข้าศึกษาวิชาศิลปะตามที่เขาใฝ่ฝันที่โรงเรียนเพาะช่างตั้งแต่ปี พ.ศ.2497–2498 ซึ่งถือเป็นช่วงเวลาของการศึกษาวิชาศิลปะเบื้องต้นในหลักสูตรของสถาบันการศึกษา หลังจากนั้น จึงได้เข้าศึกษาศิลปะชั้นสูงที่มหาวิทยาลัยศิลปกร ในปี พ.ศ. 2499 สำเร็จการศึกษาและได้รับปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาจิตรกรรม ในปี พ.ศ. 2503

เกียรติประวัติเบื้องต้นของทวี รัชนีกร เริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ.2500 คือ การเริ่มต้นแสดงผลงานศิลปะต่อสาธารณชนในขณะที่เขากำลังศึกษาอยู่ในมหาวิทยาลัยศิลปากร ต่อมาได้ส่งผลงานเข้าร่วมประกวดศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ปี พ.ศ.2501–2504 (ครั้งที่ 9–12) จนได้รับรางวัลหลายครั้ง ได้แก่ รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 (เหรียญเงิน) ประเภทจิตรกรรม จำนวน 2 เหรียญ รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 (เหรียญทองแดง) ประเภทจิตรกรรม จำนวน 2 เหรียญ และรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 (เหรียญทองแดง) ประเภทภาพพิมพ์ จำนวน 1 เหรียญ และหลังจาก พ.ศ.2504 เขาไม่ได้ส่งผลงานเข้าประกวดอีกเลย เนื่องจากความไม่พอใจคณะกรรมการตัดสินผลงานศิลปกรรมแห่งชาติชุดปี พ.ศ. 2505 จึงร่วมกับเพื่อนอีกหลายคนต่อต้าน ด้วยการไม่ส่งผลงานเข้าประกวดตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา และอีกเหตุผลหนึ่งก็คือ การเข้ารับราชการในตำแหน่งอาจารย์สอนวิชาศิลปะ ที่วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน นครราชสีมา ในปัจจุบัน ซึ่งถือเป็นไปตามอุดมการณ์ของเขาที่ว่า **การสร้างศิลปินได้หลายร้อยคน ดีกว่าที่ตนเองเป็นศิลปินเพียงคนเดียว** (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์)

การทำงานที่สำคัญต่อมา หลังจากทวี รัชนีกร เข้าทำงานเป็นอาจารย์สอนวิชาศิลปะให้แก่นักศึกษาช่างทุกแผนก ในวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 ตามนโยบายและคำเชิญของวทัญญู ณ ถลาง ผู้อำนวยการที่มีวิสัยทัศน์ดีที่สุดในขณะนั้น ที่ต้องการให้นักศึกษาทุกแผนกช่างได้เรียนวิชาศิลปะ เพื่อปลูกฝังรสนิยมทางด้านศิลปะให้กับช่างต่างๆ เหมือนกันกับนานาอารยประเทศ “ด้วยแนวคิดของอาจารย์วทัญญูที่เล็งเห็นถึงความสำคัญของศิลปะ ซึ่งช่วยกล่อมเกลาจิตใจและเสริมสร้างรสนิยมที่ดีให้แก่นักศึกษา จึงกำหนดให้นักศึกษาทุกคนเรียนวิชาศิลปวิจักษณ์ เพื่อให้สัมผัสกับสุนทรียภาพและเกิดความซาบซึ้งในศิลปะ อาจารย์ทวีจึงเริ่มต้นชีวิตการเป็นครูศิลปะ… ด้วยการสอนวิชาศิลปวิจักษณ์ (Art appreciation) ให้แก่นักศึกษาทุกคนในทุกแผนกวิชา” (วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. 2550: 17)

หลังจากเข้ารับราชการแล้ว ในปี พ.ศ. 2504 ทวี รัชนีกร ได้เข้าไปบุกเบิกและออกแบบเครื่องปั้นดินเผาด่านเกวียน อำเภอโชคชัย จังหวัดนครราชสีมา โดยพัฒนารูปทรงแนวใหม่จากที่ชาวบ้านปั้นเพียงโอ่ง ไห และครก ให้มีรูปแบบที่ทันสมัยและสนองความต้องการของตลาด โดยการสนับสนุนของวทัญญู ณ ถลาง ซึ่งเป็นผู้อำนวยการวิทยาลัยในขณะนั้น รวมทั้งความร่วมมือของคณาจารย์ จึงทำให้เครื่องปั้นดินเผาบ้านด่านเกวียน มีรูปแบบที่สวยงามและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว จนมีชื่อเสียงไปทั่วโลกจนกระทั่งบัดนี้

ต่อมาในปี พ.ศ. 2509 ทวี รัชนีกร ได้ร่วมกันกับเพื่อนที่จบจากมหาวิทยาลัยศิลปากร คือ ดำรง วงศ์อุปราช จรูญ บุญสวน และศิลปินจากต่างประเทศได้แก่ เจมส์ โนเวน จากอังกฤษ และไชยเรส จากอินเดีย ก่อตั้งแผนกวิชาศิลปกรรมขึ้นเป็นแห่งแรกในภาคอีสาน และเป็นแห่งที่ 4 ของประเทศ “วัตถุประสงค์สำคัญของการเปิดแผนกวิชาศิลปกรรม ก็เพื่อเปิดสอนศิลปะให้กับนักศึกษาในส่วนภูมิภาค โดยเฉพาะในย่านภาคอีสาน ซึ่งนับว่าเป็นสถาบันที่เปิดสอนศิลปะแห่งแรกของภูมิภาค เนื่องจากสมัยนั้น มีเพียงสถาบันศิลปะในกรุงเทพฯ อย่างมหาวิทยาลัยศิลปากร โรงเรียนเพาะช่าง และโรงเรียนช่างศิลป์” (วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. 2552: 18-19)

ทวี รัชนีกร กล่าวถึงการร่างหลักสูตรดังกล่าวว่า ในการร่างหลักสูตรนั้น เราไม่อยากให้เหมือนกับมหาวิทยาลัยศิลปากร เพาะช่าง หรือช่างศิลป์ทั้งนั้น Concept ของหลักสูตรคือ ให้ความอิสระแก่นักศึกษามากที่สุด เน้นในเรื่องของความคิดเห็นมากกว่าฝีมือ เราจะดูว่า ผู้ที่เข้ามาเรียนนั้น มีความถนัดทางด้านใด ก็จะสนับสนุนในด้านนั้น และให้แสวงหาแนวทางกันเอง (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์) ต่อมาเมื่อมีนักศึกษาเพิ่มมากขึ้น ทวี รัชนีกร จึงได้ชักชวนรุ่นน้องจากมหาวิทยาลัยศิลปากรให้มาช่วยสอนอีกหลายคน อาทิเช่น สมเกียรติ เสวิกุล สนั่น ดัชนี และมาสมทบในภายหลังอีกได้แก่ สุวิช สถิตวิทยานันท์ ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ ศราวุธ ดวงจำปา เทพศักดิ์ ทองนพคุณ สมชาย เถาทอง วัชรี ธีระพิจิตร รวมทั้งมีอาจารย์อีกหลายคนที่เข้ามาสอนในช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เช่น สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด เทอดเกียรติ พรหมนอก และปรีชา คงภักดี และต่อมาก็ยังมีอาจารย์รุ่นใหม่ๆ ที่จบการศึกษามาจากหลายสถาบัน ก็ยังคงดำเนินการสอนสืบต่อไป

ในปี พ.ศ. 2510 ทวีได้ร่วมกับนักธุรกิจในจังหวัดนครราชสีมาคือ ไพฑูรย์ คงคา และเพื่อนศิลปินคือ ดำรง วงศ์อุปราช ประพันธ์ ศรีสุตา และอีกหลายๆคน เปิดสถานที่แสดงผลงานศิลปะในนาม “เอสซีแกลเลอรี่” ขึ้นเป็นแห่งแรกในจังหวัดนครราชสีมา และเป็นแห่งแรกในภูมิภาค ในปีเดียวกันนี้ ทวี รัชนีกร ได้นำนักศึกษาแผนกวิชาศิลปกรรม เข้าไปร่วมพัฒนาผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาด่านเกวียนอย่างจริงจัง เพื่อให้ผลิตภัณฑ์มีรูปแบบที่สวยงามและทันสมัยมากขึ้น ปัจจุบันมีลูกศิษย์รุ่นแรกๆ และเพื่อนอาจารย์ร่วมคณะ ได้เข้าไปเป็นเจ้าของกิจการเครื่องปั้นดินเผา

ด่านเกวียนขนาดใหญ่ อีกทั้งในปัจจุบันยังเป็นแหล่งประกอบอาชีพ และเป็นแหล่งฝึกงานของนักศึกษาจำนวนมากอีกด้วย นอกจากนั้น ผลจากการเรียนรู้ภูมิปัญญาชาวบ้าน และร่วมกันพัฒนาสร้างสรรค์หัตถกรรมพื้นบ้านให้มีความเจริญก้าวหน้าดังกล่าว ทางสถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้มอบรางวัลเชิดชูเกียรติให้ ทวี รัชนีกร "**เป็นศิลปินพื้นบ้านอีสานแห่งชาติ**" ประจำปี พ.ศ. 2545 ซึ่งนับเป็นรางวัลแรกของสถาบันแห่งนี้ ที่มอบให้กับศิลปินผู้มีผลงานยอดเยี่ยมที่สุดในภาคอีสาน

นับตั้งแต่ก่อนปี พ.ศ. 2516 ถึงปัจจุบัน ทวี รัชนีกร เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดแนวคิดทางปรัชญา ประสานเข้ากับแนวคิดทางสังคมการเมือง ที่นำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเขา และยังได้ถ่ายทอดแนวความคิดดังกล่าว ให้กับนักศึกษาศิลปะวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา ตลอดมา "อิทธิพลทางความคิดของทวี ได้ผลักดันให้เกิดการคลี่คลายขยายตัวแตกหน่อก่อผล **จนกลายเป็นสกุลศิลป์สายศิลปะสร้างสรรค์สังคม** ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวาง" (สถาบันปรีดี พนมยงค์. 2545: 39) ซึ่งในเวลาต่อมา บรรดาลูกศิษย์ของทวี รัชนีกร ได้เติบโตกลายเป็นศิลปินสร้างสรรค์สังคมที่มีชื่อเสียงระดับประเทศหลายคน

แนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะของทวี รัชนีกร ตั้งแต่เริ่มแรกจนกระทั่งปี พ.ศ. 2516 และจนถึงปัจจุบัน มีรูปแบบและแนวความคิดที่ยึดมั่น และต้องการนำเอาศิลปะมารับใช้ประชาชน ตามแนวความคิดหรือปรัชญาของเขาที่ว่า "**ศิลปะต้องเกี่ยวข้องกับชีวิต เพราะศิลปินเป็นมนุษย์ มนุษย์กับสังคมจะหลีกหนีจากกันไม่พ้น**" (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์) จากแนวความคิดดังกล่าว ได้นำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะของบรรดาลูกศิษย์ ที่มีเนื้อหาในแนวสะท้อนปัญหาของสังคม และในเวลาต่อมาพวกเขามีบทบาทที่สำคัญยิ่ง ในการนำเอาศิลปะไปเป็นสื่อในการร่วมต่อสู้กับเผด็จการและจักรวรรดินิยม ตั้งแต่ก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เป็นต้นมา ผลจากการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ตามแนวทางเพื่อสังคมอย่างแน่วแน่ ซื่อสัตย์ และจริงใจจนเป็นที่ประจักษ์ดังกล่าว คณะกรรมการรางวัลมนัส เศียรสิงห์ "แดง" สถาบันปรีดี พนมยงค์ ได้ประกาศเกียรติคุณให้ ทวี รัชนีกร **เป็นศิลปินเกียรติยศทัศนศิลป์ดีเด่น ทางด้านสันติภาพประชาธิปไตยและความเป็นธรรม** เมื่อวันที่ 24 กันยายน 2544

นอกจากการทำหน้าที่ในการสอน และการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะดังกล่าวแล้ว ทวี รัชนีกร ยังได้สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมเพื่อสาธารณชน ที่ติดตั้งอยู่ในมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน นครราชสีมา ตั้งแต่เริ่มรับราชการมาจนถึงปัจจุบัน มีจำนวนถึง 10 ชิ้น ซึ่งถือเป็นสถาบันที่ให้ความสำคัญต่อศิลปะและสิ่งแวดล้อม เพื่อปลูกฝังรสนิยมที่ดีให้กับอาจารย์บุคลากรและนักศึกษาสูงสุดแห่งหนึ่ง นอกจากนั้น ยังมีผลงานเด่นที่สำคัญที่เกิดจากฝีมือของเขา

ติดตั้งอยู่ตามสถานที่ต่างๆ หลายแห่ง อาทิเช่น ประติมากรรมโลหะประดับอาคาร ติดตั้งที่วัดแจ้งใน อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ปี พ.ศ. 2524 ประติมากรรมเรื่องราวภาพประวัติศาสตร์ของทหาร ในพิพิธภัณฑ์ทหารค่ายสุรนารี กองทัพภาคที่ 2 จังหวัดนครราชสีมา ปี พ.ศ. 2535 ประติมากรรม เรื่องวีรกรรมของท้าวสุรนารี ในพิพิธภัณฑ์อนุสรณ์สถานท้าวสุรนารี อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ปี พ.ศ. 2536-2537 ประติมากรรมวีรบุรุษนักมวยไทย สุข ปราสาทหินพิมาย ติดตั้งที่บริเวณไทรงาม อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปี พ.ศ. 2537 ประติมากรรมโลหะตกแต่ง ติดตั้งที่มหาวิทยาลัย เทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี จังหวัดปทุมธานี ปี พ.ศ. 2538 ประติมากรรมตกแต่งสวน ร.9 ในค่าย สุรนารี จังหวัดนครราชสีมา ปี พ.ศ. 2540 ประติมากรรมเรื่องราวประวัติศาสตร์ของหน่วยสงคราม พิเศษ ในพิพิธภัณฑ์ศูนย์สงครามพิเศษป่าหวาย จังหวัดลพบุรี ปี พ.ศ. 2537-2545

จากผลงานทัศนศิลป์เพื่อสาธารณชนดังกล่าวสถาบันเทคโนโลยีราชมงคลโดยสถาบัน วัฒนธรรมราชมงคลเฉลิมพระเกียรติ ได้ยกย่องและมอบรางวัล “**ราชมงคลสรรเสริญ**” สาขาศิลปะ ทางทัศนศิลป์ ให้แก่ทวี รัชนีกร ตามโครงการยกย่องผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรมครั้งที่ 3 ปี พ.ศ. 2544 และคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้มอบรางวัลโล่เกียรติคุณ **ศิลปินดีเด่นจังหวัด นครราชสีมา** สาขาทัศนศิลป์ทางด้านประติมากรรมแก่ทวี รัชนีกร ปี พ.ศ. 2544 และในปีเดียวกันนี้ ก็ได้รับรางวัล **ศิลปินยอดเยี่ยมแห่งประเทศไทย** (รางวัลศิลป์ พีระศรี) จากหอศิลป์ มหาวิทยาลัย ศิลปากรอีกรางวัล

จากประวัติและผลงานทั้งหมด จะเห็นได้ว่า ทวี รัชนีกร ได้ทุ่มเทชีวิตในการสร้าง สรรค์ศิลปะเพื่อพัฒนาและยกระดับจิตใจของผู้คนในสังคม ตลอดจนสร้างลูกศิษย์และปลูกฝังอนุชน ให้มีความรักและหวงแหนศิลปวัฒนธรรม และสร้างสำนึกรับผิดชอบเพื่อแสวงหาจริยธรรมอันดีงาม ของสังคมอย่างไม่ย่อท้อ รวมทั้งการพัฒนาสร้างสรรค์หัตถกรรมพื้นบ้านให้มีความเจริญก้าวหน้า และจากการทุ่มเทชีวิตการทำงานดังกล่าว จึงได้มีองค์กรต่างๆ มอบรางวัลและประกาศเกียรติคุณ ให้กับเขามากมาย ซึ่งหนึ่งในรางวัลสูงสุดในชีวิตของเขาก็คือ การได้รับการยกย่องเป็น **ศิลปิน แห่งชาติ** สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ในปี พ.ศ. 2548 จึงนับได้ว่า ทวี รัชนีกร เป็นบุรุษผู้หนึ่งที่ได้ อุทิศตนให้กับวงการศิลปกรรมภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ตลอดระยะเวลาอันยาวนาน พร้อมกับ ความเป็นครูศิลป์ ซึ่งเปรียบเสมือนเป็นต้นธารใหญ่ของศิลปกรรมเพื่อสังคม และประดุจดัง สัญลักษณ์สำคัญของอีสาน และของประเทศไทย จนได้รับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ชั้นสูงสุดคือ ดิเรกคุณาภรณ์ชั้นที่ 4 จตุถดิเรก ดิเรกคุณาภรณ์ (จ.ภ.) เมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2550

2. **โชคชัย ตักโพธิ์**

โชคชัย ตักโพธิ์ เกิดเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2496 ที่อำเภอศรีสงคราม จังหวัดนครพนม จบการศึกษาระดับอนุปริญญา สาขาภาพพิมพ์ รุ่นแรกของวิทยาลัยเพาะช่าง และระดับปริญญาตรี สาขาจิตรกรรมสากล จากสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง เมื่อปี พ.ศ. 2519 หลังจากนั้น ได้เข้าทำงานเป็นอาจารย์สอนในคณะศิลปกรรม วิทยาลัยอาชีวศึกษาอุบลราชธานี จังหวัดอุบลราชธานี ปัจจุบันดำรงตำแหน่งครู คศ.3 และอาศัยอยู่ที่ ศิลปะสถาน โชคชัย ตักโพธิ์ วิถี บ้านเลขที่ 628 หมู่ 18 บ้านดอนกลาง ตำบลขามใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี

ผู้ก่อตั้งคณะศิลปกรรม ในปี พ.ศ. 2520 โชคชัย ตักโพธิ์ เป็นผู้บุกเบิกและร่วมก่อตั้งคณะศิลปกรรม วิทยาลัยอาชีวศึกษาอุบลราชธานี ซึ่งเป็นวิทยาลัยอาชีวศึกษาแห่งแรกๆ ในภาคอีสานที่เปิดการเรียนการสอนทางด้านศิลปะ และต่อมาได้ดำรงตำแหน่งเป็นหัวหน้าคณะศิลปกรรม ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2522-2534 “จิตสำนึกที่มีต่อสังคมได้ผลักดันให้ท่านมาเป็นครูสอนศิลปะที่จังหวัดอุบลราชธานี ได้มุ่งมั่นทุ่มเทสั่งสอนลูกศิษย์ออกมาหลายรุ่น อีกทั้งเป็นผู้ที่มีส่วนสำคัญในการพัฒนาวงการศิลปะในภูมิภาคทั้งโดยตรงและโดยอ้อม ผลจากการทุ่มเทดังกล่าว ทำให้ท่านได้รับรางวัลครูดีเด่นกรมอาชีวศึกษา พ.ศ. 2534 และศิลปินดีเด่นของจังหวัดอุบลราชธานี และศิลปินอีสานร่วมสมัยดีเด่น ปี พ.ศ. 2545” (ทรงวิทย์ พิมพะกรรณ์. 2546: 8) ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของประสิทธิ์ สุรศิลป์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยอาชีวศึกษาอุบลราชธานี “อาจารย์โชคชัยมีความใฝ่ฝันที่จะให้วิทยาลัยอาชีวศึกษาอุบลราชธานีและจังหวัดอุบลราชธานีเป็นศูนย์กลางแห่งศิลปะ สมกับที่ได้ชื่อว่า อุบลราชธานีเมืองนักปราชญ์ การอุทิศตนและทุ่มเทด้วยความเสียสละ จึงส่งผลให้นักศึกษาที่จบจากวิทยาลัยอาชีวศึกษาอุบลราชธานี เข้าศึกษาต่อในสถาบันที่มีชื่อเสียง ... นอกจากนี้ ยังทำให้ศิษย์เก่าสร้างผลงานได้รับรางวัลทั้งในระดับประเทศและระดับนานาชาติมากมาย (ประสิทธิ์ สุรศิลป์. 2546: 6)

ศิลปะกับสังคม ผลงานต่างๆ ของโชคชัย ตักโพธิ์ นับเป็นข้อมูลหลักฐานสำคัญในประวัติศาสตร์ไทยร่วมสมัย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2475-ปัจจุบัน สำหรับสถาบันทางศิลปะในประเทศไทย นอกจากนั้น โชคชัย ตักโพธิ์ ยังนำเอาศิลปะที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของเขาไปรับใช้สังคม ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 จนถึงปัจจุบัน ดังจะเห็นได้จากเขาเป็นหนึ่งในผู้นำที่สำคัญของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย โดยการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ “คัตเอาท์การเมือง” ไปติดตั้งรายล้อมเกาะกลางถนนราชดำเนินและรอบสนามหลวง ในเหตุการณ์สำคัญยุค 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 “ผลงานคัตเอาท์การเมืองเดือนตุลาคม 2518 จัดแสดงบนเสาไฟกินรีคู่เกาะกลางถนนราชดำเนินกลาง เป็นผลงานที่ทำให้ผู้พบเห็นจำนวนมาก ประจักษ์ถึงความสามารถโดดเด่นของผู้สร้างสรรค์ ถือเป็นภาพสะท้อนสถานการณ์ทางการเมืองของเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ตลอดจนอุดมการณ์ในขบวนการนักศึกษาประชาชนขณะนั้นได้อย่างเฉียบคม” (สินสวัสดิ์ ยอดบางเตย. 2546: 13)

ต่อมาหลังจากเข้าทำงานเป็นอาจารย์สอนวิชาศิลปะที่คณะศิลปกรรม วิทยาลัยอาชีวศึกษาอุบลราชธานีแล้วไม่นาน ก็เป็นผู้บุกเบิกงานประติมากรรมเทียนพรรษา และเป็นเลขาจัดงานประกวดเทียนเข้าพรรษาอุบลราชธานี ตลอดจนกรรมการที่เกี่ยวข้องกิจกรรมศิลปะระดับต่างๆ และยังเป็นกรรมการประกวดศิลปกรรมเยาชนภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2524-ปัจจุบัน อีกทั้งยังเป็นผู้นำเอาศิลปะไปพัฒนาสุขภาพจิตในโรงพยาบาลประจำจังหวัดอุบลราชธานีและอำเภอต่างๆ รวมทั้งได้รับเกียรติเป็นผู้ทรงคุณวุฒิให้กับสถาบันต่างๆ อาทิเช่น โปรแกรมวิชาศิลปกรรม สถาบันราชภัฏอุบลราชธานี หอศิลป์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น และเป็นที่ปรึกษาโรงละครคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี

การแสดงผลงานทัศนศิลป์ ของโชคชัย ตักโพธิ์ ตั้งแต่เมื่อครั้งเป็นนักศึกษา ปี พ.ศ. 2513 จนถึงปัจจุบัน มีจำนวนหลายครั้ง ซึ่งมีทั้งการจัดนิทรรศการแสดงเดี่ยวและนิทรรศการแสดงกลุ่ม ทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ รวมประมาณ 70 ครั้ง โชคชัย ตักโพธิ์ เป็นอีกผู้หนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในกลุ่มศิลปินต่างๆ ที่อยู่ในภาคอีสาน จึงนับได้ว่า โชคชัย ตักโพธิ์ เป็นครูศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ที่ต่อเนื่องมายาวนาน และมีความสำคัญอีกผู้หนึ่งของประเทศไทย

เกียรติประวัติ ของโชคชัย ตักโพธิ์ ที่สำคัญอาทิเช่น ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมวิทยาเขตเพาะช่าง ช่วงปี พ.ศ. 2513-2518 จำนวน 36 รางวัล ซึ่งนับได้ว่า เป็นผู้ที่มีความสามารถมากที่สุดผู้หนึ่งของวิทยาลัยเพาะช่างในขณะนั้น นอกจากนั้น เขายังได้รับรางวัลครูปฏิบัติงานดีเด่น กรมอาชีวศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ เมื่อปี พ.ศ. 2534 ศิลปินดีเด่น จังหวัดอุบลราชธานี เมื่อปี พ.ศ. 2542 ได้รับการเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินพื้นบ้านอีสาน สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) จากสถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน เมื่อปี พ.ศ. 2546 และต่อมาได้รับรางวัลมนัส เศียรสิงห์ “แดง” ครั้งที่ 2 ประจำปีพุทธศักราช 2549 เป็นศิลปินเกียรติยศทัศนศิลป์ดีเด่นทางด้านสันติภาพ ประชาธิปไตย และความเป็นธรรม จากสถาบันปรีดี พนมยงค์ นอกจากการได้รับรางวัลต่างๆ แล้ว โชคชัย ตักโพธิ์ ยังเคยไปศึกษาดูงานและร่วมแสดงผลงานศิลปะที่สหรัฐอเมริกา ซึ่งจัดโดยสภาศิลปกรรมไทยแห่งสหรัฐอเมริกา ในปี พ.ศ. 2534 อีกด้วย

3. **สนาม จันทร์เกาะ**

สนาม จันทร์เกาะ เกิดวันที่ 18 มิถุนายน พ.ศ. 2491 เป็นชาวจังหวัดหนองคาย โดยกำเนิด แต่ได้อพยพมาเรียนหนังสือที่จังหวัดนครราชสีมา ตั้งแต่ระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนวัดสระแก้ว และระดับมัธยมศึกษาที่โรงเรียนราชสีมาวิทยาลัย อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา หลังจากนั้น สนาม จันทร์เกาะ ได้เข้าศึกษาต่อที่แผนกวิชาศิลปกรรม วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา เป็นลูกศิษย์ของทวี รัชนีกร รุ่นที่ 1 เลขประจำตัว ศ.1 ในปี พ.ศ. 2509 และสำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปว.ส.) เมื่อปี พ.ศ. 2515

ต่อมาสำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาตรี ศศบ. ไทยคดีศึกษา จากมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช และได้รับปริญญาศิลปบัณฑิตกิตติมศักดิ์ จากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน นครราชสีมา เมื่อปี พ.ศ. 2550

หลังสำเร็จการศึกษาในปี พ.ศ. 2515 สนาม จันทร์เกาะ ได้ไปเป็นอาจารย์พิเศษสอนที่วิทยาลัยครูบุรีรัมย์ หลังจากนั้นได้เข้ารับราชการครูที่โรงเรียนบุรีรัมย์พิทยาคม ซึ่งเป็นโรงเรียนมัธยมศึกษา ในปี พ.ศ. 2517 และเกษียณก่อนอายุราชการในปี พ.ศ. 2545 ปัจจุบันพักอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 170/8 ถนนหน้าสถานี อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์ 31000

การแสดงผลงานศิลปะ ที่สำคัญของสนาม จันทร์เกาะ อาทิเช่น การแสดงศิลปะร่วมสมัยที่แกลเลอรี่ 20 และที่กรุงเทพคริสเตียนเซ็นเตอร์ กรุงเทพฯ ปี พ.ศ.2509 ศิลปะร่วมสมัยจากอีสาน แสดงที่ เอ.ยู.เอ. และบริทิส เคาร์ซิล สยามสแคว์ กรุงเทพฯ ปี พ.ศ. 2512 ศิลปะร่วมสมัยเปิดศูนย์ศิลปเมฆพยัพ (มูลนิธิจุมภฏ พันธุ์ทิพย์) กรุงเทพฯ ปี พ.ศ. 2516 ศิลปะร่วมสมัย 4 ศิลปินอีสาน ณ หอศิลป์ วิทยาลัยครูบุรีรัมย์ ปี พ.ศ. 2522 นิทรรศการศิลปกรรมกลางแจ้งฤดูหนาวปี 2523 ณ สนามหน้าศาลากลาง จังหวัดบุรีรัมย์ การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 3 ปี พ.ศ. 2524 การแสดงผลงานของกลุ่มศิลปินอีสานตั้งแต่ปี พ.ศ. 2526-ปัจจุบัน การแสดงงานศิลปกรรมที่สถาบันปรีดี พนมยงค์ กรุงเทพฯ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2542-ปัจจุบัน และอีกหลายแห่งทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ นับรวมประมาณ 50 ครั้ง และที่สำคัญ สนาม จันทร์เกาะ เป็นผู้ร่วมก่อตั้งกลุ่มศิลปินอีสาน และได้รับเกียรติให้เป็นประธานกลุ่มศิลปินอีสานถึง 2 สมัย คือ ในการแสดงครั้งที่ 5 ปี พ.ศ. 2533 และครั้งที่ 6 ปี พ.ศ. 2535 และร่วมแสดงผลงานกับกลุ่มศิลปินเมืองแป๊ะ ไทอีสาน กลุ่มเดินดิน ฯลฯ

ศิลปะเพื่อบริการสังคม สนาม จันทร์เกาะ เป็นผู้นำเอาศิลปะเข้าไปร่วมกิจกรรมกับชุมชนจนเป็นที่รู้จักกันทั่วไป เช่น เป็นประธานจัดงานนิทรรศการศิลปะเด็กแห่งประเทศไทย จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นกรรมการตัดสินประกวดวาดภาพศิลปะของเด็กจังหวัดบุรีรัมย์ เป็นกรรมการตัดสินประกวดดนตรีโฟล์คซองของสถาบันราชภัฏบุรีรัมย์ เป็นกรรมการตัดสินประกวดตราสัญลักษณ์งานประเพณีแข่งเรือยาวจังหวัดบุรีรัมย์ นอกจากนั้น สนาม จันทร์เกาะ ยังได้คิดโครงการจิตรกรรมเพื่อสุขภาพจิต เพื่อนำศิลปะไปสู่ชุมชนที่เป็นกลุ่มผู้ป่วยภายในโรงพยาบาล เพื่อให้ผู้ป่วยได้มีโอกาสสัมผัสกับศิลปะ ซึ่งจะทำให้ผู้ป่วยมีสุขภาพจิตดีขึ้น โดยเริ่มที่โรงพยาบาลบุรีรัมย์ ในปี พ.ศ. 2532 ต่อมาได้ขยายไปสู่โรงพยาบาลนางรอง โรงพยาบาลพุทไธสง โรงพยาบาลนาโพธิ์ ตามลำดับ ผลจากการทุ่มเทแรงกายและแรงใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อสังคมดังกล่าว ทำให้เขาได้รับรางวัล “ศิลปินดีเด่นจังหวัดบุรีรัมย์” สาขาทัศนศิลป์ ในปี พ.ศ. 2541 ซึ่งเป็นเกียรติประวัติสูงสุดของเขา

4. **สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์**

สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ หรือ สันติภาพ นาโค ซึ่งเป็นชื่อนามแฝงในการเขียนบทกวี เกิดเมื่อวันที่ 11 มกราคม พ.ศ. 2494 เป็นชาวอำเภอโพธิ์ทอง จังหวัดอ่างทองโดยกำเนิด ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 939 หมู่ 3 ถนนเจนจบทิศ ตำบลในเมือง อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษา จากโรงเรียนโพธิ์ทองจินดามณี อำเภอโพธิ์ทอง จังหวัดอ่างทอง ต่อมาบิดาได้ย้ายมาทำงานในค่ายทหารที่โคราช ในปี พ.ศ. 2509 เขาจึงย้ายตามบิดามาเรียนต่อในระดับ ปวช. และ ปวส. แผนกศิลปกรรม วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน จังหวัดนครราชสีมา ในปัจจุบัน) เป็นลูกศิษย์ของทวี รัชนีกร รุ่นที่ 2 (พ.ศ. 2510-2515) หลังจากจบการศึกษาแล้ว ในปี พ.ศ. 2515 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้เป็นอาจารย์สอนที่แผนกศิลปกรรม วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จนกระทั่งถูกจับกุมในข้อหาเป็นภัยสังคมและข้อหาคอมมิวนิสต์ในวันที่ 12 ตุลาคม 2519 จนกระทั่งวันที่ 23 กันยายน 2519 จึงถูกปล่อยตัวออกมา

หลังจากถูกปล่อยตัวแล้ว ในปี พ.ศ. 2521 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้สอบบรรจุเข้าเป็นข้าราชการครูที่โรงเรียนเขวาไร่ศึกษา อำเภอโกสุมพิสัย จังหวัดมหาสารคาม เขาเล่าถึงความทรงจำเมื่อครั้งที่สอบบรรจุได้แล้ว เขาเลือกที่จะไปสอนในโรงเรียนที่ไม่เคยรู้จักว่าสอบได้คะแนนลำดับต้น เขาจึงให้มีสิทธิ์เลือกโรงเรียนก่อน พอผมได้ยินชื่อโรงเรียนเขวาไร่ศึกษา ผมก็นึกว่าจะเป็นโรงเรียนอยู่ติดกับภูเขา ผมก็เลยเลือกก่อนใครเพราะคนเรียนศิลปะต้องชอบภูเขา แต่พอไปถึง โอ้โฮมันมีแต่ทุ่งนาแห้งแล้ง คำว่า “เขวา” ภาษาอีสานออกเสียงว่า “เขา” (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์) หลังจากสอนอยู่ที่โรงเรียนเขวาไร่ศึกษาได้ 2 ปี จึงขอย้ายมาสอนที่โรงเรียนบ้านไผ่ อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น ซึ่งเป็นโรงเรียนมัธยมศึกษาประจำอำเภอ จนกระทั่งขอลาออกก่อนเกษียณอายุราชการในปี พ.ศ. 2551

การแสดงผลงานที่สำคัญของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ อาทิเช่น การเข้าร่วมแสดงผลงานกับแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2523 จนถึงปี พ.ศ. 2536 การเป็นประธานและร่วมแสดงผลงานกับกลุ่มศิลปินอีสานตั้งแต่ปี พ.ศ. 2526 จนถึงปัจจุบัน ร่วมแสดงผลงานกับกลุ่มศิลปินเดินดินตั้งแต่ปี พ.ศ. 2526 เป็นต้นมา นอกจากนั้นยังร่วมแสดงผลงานกับกลุ่มต่างๆ เช่น นิทรรศการศิลปกรรมวานนั้น วันนี้ อีสาน ปี พ.ศ. 2535 นิทรรศการศิลปกรรมสร้างสรรค์ ตำนานศิลป์ ปี พ.ศ. 2537 นิทรรศการศิลปกรรมแห่งรัชกาลที่ 9 ปี พ.ศ. 2540 การแสดงศิลปกรรมสร้างสรรค์ งานศิลป์ถิ่นย่าโม ปี พ.ศ. 2546 และอื่นๆ อีกมากมาย ซึ่งทั้งหมดเป็นการแสดงกลุ่ม ไม่เคยมีการแสดงเดี่ยว

5. **สุรพล ปัญญาวชิระ**

สุรพล ปัญญาวชิระ เกิดเมื่อวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2496 ณ อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา สำเร็จการศึกษาในระดับอนุปริญญา (ป.วส.) ศิลปกรรม จากวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสานนครราชสีมาในปัจจุบัน เป็นลูกศิษย์ของทวี รัชนีกร รุ่นที่ 5 ต่อมาได้ศึกษาเพิ่มเติมจนได้รับปริญญาคุรุศาสตร์บัณฑิต (คบ.) ศิลปศึกษา จากมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต หลังจากสุรพล ปัญญาวชิระสำเร็จการศึกษาในระดับอนุปริญญาแล้ว เขาได้ไปเป็นครูสอนศิลปะอยู่ที่อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 ถึงปี 2525 หลังจากนั้น จึงได้ย้ายมาเป็นครูสอนศิลปะที่โรงเรียนมักกะสัน กรุงเทพฯ ปัจจุบันเป็นข้าราชการบำนาญ และได้อาศัยอยู่กับครอบครัว ณ บ้านเลขที่ 136/5 ซอยสุภาพงษ์ ถนนลาดพร้าว แขวงจันทรเกษม เขตจตุจักร กรุงเทพฯ 10900

การแสดงผลงานศิลปะ ที่สำคัญอาทิเช่น ปี พ.ศ. 2517 - 2518 ได้ร่วมเขียนภาพ “คัตเอาท์การเมือง” เพื่อต่อต้านฐานทัพอเมริกา ในนามแนวร่วมศิลปินอีสาน และแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย และยังได้ร่วมเขียนภาพโปสเตอร์รณรงค์ต่อต้านสินค้าญี่ปุ่นด้วย ต่อมาได้รวมกลุ่มศิลปินสายโคราชซึ่งเป็นลูกศิษย์ของทวี รัชนีกร ก่อตั้ง “กลุ่มเดินดิน” เพื่อแสดงผลงานศิลปะในกรุงเทพฯ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2526 เป็นต้นมา ในปี พ.ศ. 2528 สุรพล ปัญญาวชิระ และเทอดเกียรติ พรหมนอก ได้ร่วมกันบุกเบิกการแสดงแฮ๊ปเพนนิ่งอาร์ต “ชุดสิทธิมนุษย์ชน” และดนตรีละคร (แหกคอก) ซึ่งเป็นบุคคลกลุ่มแรกที่นำการแสดงดังกล่าวมาแสดงในประเทศไทย ต่อมาได้พัฒนามาเป็นเพอร์ฟอร์มานซ์เพื่อล้อเลียนการเมืองไทยได้อย่างเฉียบคม ซึ่งยังคงแสดงมาจนกระทั่งปัจจุบัน และยังมีความเคลื่อนไหวในการแสดงผลงานศิลปะทั้งจิตรกรรม สื่อผสม เพอร์ฟอร์มานซ์ และดิจิตอลอาร์ต ทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาคและต่างประเทศ มากกว่า 80 ครั้ง

ผลงานที่ทำให้สุรพล ปัญญาวชิระ มีชื่อเสียงอีกชุดหนึ่งได้แก่ การออกแบบและปั้นผลงานประติมากรรมตั้งแต่ปี พ.ศ. 2543 ถึง พ.ศ. 2550 ได้แก่ “ประติมานุสรณ์ 14 ตุลา 2516 และ 6 ตุลา 2519” “ประติมานุสรณ์ ขบวนการเสรีไทย” “ประติมานุสรณ์ การก่อตั้งมหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์” “ประติมานุสรณ์ ยุคสายลมแสงแดด และยุคแสวงหา” “ประติมานุสรณ์ ขบวนการนักศึกษา 2494 – 2500” “ประติมานุสรณ์ ธรรมศาสตร์กับเหตุการณ์ พฤษภาคม35” ทั้งหมดได้ติดตั้ง ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ กรุงเทพฯ

เกียรติประวัติ สุรพล ปัญญาวชิระ ได้รับรางวัลมนัส เศียรสิงห์ “แดง” เป็นศิลปินเกียรติยศ ประจำปี 2554 จากสถาบันปรีดี พนมยงค์ ซึ่งเป็นการได้รับรางวัลเกียรติยศเช่นเดียวกันกับทวี รัชนีกร และโชคชัย ตักโพธิ์ ที่ได้รับรางวัลมาก่อนหน้านั้น ผลจากการได้รับรางวัลดังกล่าวจึงแสดงนัยสำคัญในความเป็นศิลปินเพื่อชีวิตของเขาได้เป็นอย่างดี

6. **เกียรติการุณ ทองพรมราช**

เกียรติการุณ ทองพรมราช เกิดเมื่อวันที่ 9 กุมภาพันธ์ 2496 เป็นชาวอำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมาโดยกำเนิด บิดารับราชการครู มารดาทำสวนผลไม้ ชีวิตในวัยเด็กจึงมีความผูกพันอยู่กับสวนผลไม้และธรรมชาติรอบบ้านของเขา หลังจากเกียรติการุณ ทองพรมราช สำเร็จการศึกษาในระดับมัธยมศึกษา จากจังหวัดนครราชสีมาแล้ว เขาได้เข้าศึกษาต่อในระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.) แผนกวิชาศิลปกรรม ที่วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตเพาะช่าง และสำเร็จการศึกษาในปี พ.ศ. 2517 หลังจากนั้นได้กลับมาศึกษาต่อที่บ้านเกิด โดยเข้าศึกษาในระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) แผนกวิชาศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา เป็นลูกศิษย์ของทวี รัชนีกร อีกผู้หนึ่ง เมื่อจบหลักสูตรแล้วได้สอบบรรจุเป็นข้าราชการครูกรมสามัญศึกษา ที่โรงเรียนบุญเหลือวิทยานุสรณ์ อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา เมื่อปี พ.ศ. 2520 หลังจากเป็นครูมัธยมได้ระยะหนึ่ง เขาจึงโอนย้ายไปรับราชการที่มหาวิทยาลัยขอนแก่น และได้เข้าศึกษาศิลปศึกษาในระดับปริญญาตรี ที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จังหวัดมหาสารคาม และสำเร็จการศึกษาในปี พ.ศ. 2529 และต่อมาได้สำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาโท ศิลปศึกษา (กศ.ม.) จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เมื่อปี พ.ศ. 2538 ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น และพักอาศัยอยู่ในบ้านพักอาจารย์มหาวิทยาลัยขอนแก่น

เกียรติประวัติและการแสดงผลงาน เกียรติการุณ ทองพรมราช นับเป็นผู้มีบทบาทที่สำคัญยิ่งอีกผู้หนึ่งของกลุ่มศิลปินอีสาน เขาเป็นทั้งผู้ร่วมบุกเบิกก่อตั้งกลุ่มศิลปินอีสานตั้งแต่ปี พ.ศ. 2526 รวมทั้งเป็นประธานกลุ่มถึงสองครั้งได้แก่ เป็นประธานกลุ่มศิลปินอีสานในการแสดงนิทรรศการครั้งที่ 7 ในปี พ.ศ. 2534 ใช้ชื่อว่า “อีสานมื่อนี่ สองฝั่งโขง” และครั้งที่ 8 ในปี พ.ศ. 2544 ใช้ชื่อว่า “ฮ่วมแฮงปั้นแต้ม” รวมทั้งเป็นผู้ขยายความสัมพันธ์ไปสู่ศิลปินประเทศเพื่อนบ้าน โดยสัญจรไปแสดงผลงานที่โรงเรียนวิจิตตะกำแห่งซาด กำแพงพะนอนเวียงจันทร์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2534 เป็นต้นมา นอกจากจะมีบทบาทในกลุ่มศิลปินอีสานแล้ว เขายังได้รวมกลุ่มกับศิลปินที่อยู่ในภาคอีสาน ก่อตั้งเป็นกลุ่มต่างๆ เพื่อแสดงนิทรรศการผลงานศิลปกรรมอาทิเช่น กลุ่มศนคล้ายกัน และกลุ่มไทอีสาน เป็นต้น เกียรติการุณ ทองพรมราช ได้แสดงผลงานในนิทรรศการต่างๆ ทั้งภายในภาคอีสาน ส่วนกลาง และต่างประเทศ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2524 จนถึงปัจจุบันมากกว่า 40 ครั้ง นอกจากการสร้างสรรค์ผลงาศิลปะแล้ว เกียรติการุณ ทองพรมราช นับเป็นนักวิชาการทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมพื้นถิ่นอีสาน ที่มีบทความทางด้านวิชาการจำนวนมาก และเป็นนักวิจัยพื้นถิ่นอีสานที่ข้ามไปศึกษาศิลปวัฒนธรรมของประเทศลาวอีกด้วย

7. **วัฒนา ป้อมชัย**

วัฒนา ป้อมชัย หรือที่รู้จักกันดีในนาม “**ต๋อง ด่านเกวียน**” เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2498 เป็นชาวอำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมาโดยกำเนิด เนื่องจากบิดามีอาชีพรับราชการ จึงจำเป็นต้องมีการโยกย้ายที่อยู่ หลังจากเกิดแล้วครอบครัวย้ายไปอยู่ที่จังหวัดชลบุรี เป็นเวลา 10 ปี แล้วจึงเดินทางกลับมาศึกษาต่อที่โรงเรียนมัธยมปักธงชัย ที่จริงวัฒนา ป้อมชัย มีแววการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมาตั้งแต่เด็ก เมื่อกลับจากโรงเรียนก็ขึ้นบ้านเขียนรูปที่ตนเองอยากเขียน ส่วนใหญ่จะเป็นการเขียนโปสเตอร์หนังบ้าง ภาพตามข่าวหนังสือพิมพ์บ้าง ได้ศึกษาการเขียนและแสงเงาจากภาพเหล่านั้น ด้วยใจรักในการเขียนภาพ บางครั้งถึงกับได้ขโมยภาพโปสเตอร์หนังที่เขาเพิ่งนำมาติดไว้เพื่อนำมาเป็นแบบวาด ซึ่งเขาคิดว่าสิ่งเหล่านี้เป็นงานศิลปะ

เมื่อวัฒนา ป้อมชัย สำเร็จการศึกษาในระดับมัธยมจากโรงเรียนปักธงชัยแล้ว จึงเดินทางเข้ากรุงเทพฯ ตามความหวังที่อยากเข้าศึกษาศิลปะที่เพาะช่าง แต่เนื่องจากความหันเหแห่งชีวิตในขณะนั้น สาเหตุเนื่องมาจากการสูญเสียมารดา ทำให้เขาต้องเลี้ยงดูและช่วยเหลือตนเองมาโดยตลอด จึงไม่มีโอกาสได้ศึกษาต่อตามที่คาดหวัง แต่ด้วยใจรักทางศิลปะจึงเดินทางไปสมัครเป็นช่างเขียนภาพคัตเอาท์อยู่ที่สำโรงเหนือ การเขียนคัตเอาท์ในสมัยนั้น จะมีขนาดใหญ่เท่ากับตัวตึก ต้องช่วยกันเขียนหลายคน ส่วนมากจะนำไปติดที่บริเวณอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ ซึ่งเขามีความสนุกในการทำงานพอสมควร วัฒนา ป้อมชัย ได้ทำงานอยู่ที่นี่ประมาณ 3 เดือน ในระหว่างที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพฯ ก็มีโอกาสได้ไปดูงานศิลปะตามสถานที่ต่างๆ บ้าง การใช้ชีวิตในกรุงเทพฯ มิใช่เป้าหมายของวัฒนา ป้อมชัย กอปรกับอารมณ์ของวัยรุ่นในสมัยนั้น ทำให้เขาต้องเดินทางออกจากกรุงเทพฯ กลับสู่ภูมิลำเนาบ้านเกิด อย่างไรก็ตาม ในระหว่างนี้วัฒนา ป้อมชัย ก็ได้ทำงานเขียนภาพคัตเอาท์อยู่บ้าง รวมทั้งรับเขียนภาพเหมือน จัดเวที แล้วแต่จะมีผู้ว่าจ้าง ขณะเดียวกัน เพื่อนที่อยู่ในละแวกบ้านเดียวกันหลายคน ได้เข้าศึกษาศิลปะที่วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน นครราชสีมา) แต่เขาเองก็ไม่มีโอกาสที่จะได้ศึกษาต่อแต่อย่างใด

ต่อมาประมาณช่วงปี พ.ศ. 2515 วัฒนา ป้อมชัย ได้รู้จักกับมานพ รัตนพันธากุล ซึ่งในขณะนั้นกำลังศึกษาแผนกศิลปกรรม วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ได้เดินทางมาหาเพื่อนที่อำเภอปักธงชัย ทำให้วัฒนา ป้อมชัย ได้มีโอกาสรู้จักและพูดคุยกันอย่างถูกคอ จึงชักชวนกันเดินทางมาเที่ยวที่หมู่บ้านด่านเกวียน อำเภอโชคชัย จังหวัดนครราชสีมา ซึ่งในสมัยนั้นนักศึกษาศิลปกรรมส่วนใหญ่ได้เดินทางไปฝึกทักษะ และไปเป็นช่างปั้นที่ด่านเกวียนอยู่แล้ว วัฒนา ป้อมชัย ได้เล่าถึงความรู้สึกครั้งแรกที่ได้เข้ามาบ้านด่านเกวียนให้ฟังว่า “ตลอดชีวิตการเดินทางทั้งหมดความเป็นวัยรุ่นที่มีอารมณ์ร้อนข้างใน เพราะในขณะนั้นผมมีอายุประมาณ 18-19 ปี แต่พอการเดินทางของผมมาถึงด่านเกวียน มันก็ได้สิ้นสุดลงที่นี่” (วัฒนา ป้อมชัย. 2552: สัมภาษณ์)

หลังจากนั้น วัฒนา ป้อมชัย และเพื่อนได้เดินทางมายังโรงปั้นแห่งหนึ่ง ที่มุงด้วยหญ้าแฝกจนเกือบถึงพื้น พื้นภายในปูด้วยทราย โรงปั้นดังกล่าวตั้งอยู่ที่บ้านป่าบง ซึ่งอยู่ห่างจากถนนใหญ่ประมาณ 500 เมตร ซึ่งภายในโรงปั้นแห่งนั้นเขาได้พบกับลุงอิ่ม ซึ่งเป็นช่างปั้นในยุคแรกของด่านเกวียน นอกจากนี้ยังมี พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ ประหยัด อรุณเรือง ซึ่งขณะนั้นเรียนศิลปกรรมอยู่ที่วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ กำลังฝึกปั้นอยู่ นอกจากนั้น ยังมีโรงปั้นอีกหลายแห่งที่สามารถสะกดให้วัฒนาหยุดนิ่งสงบ เพราะสภาพด่านเกวียนในสมัยนั้น มีความแตกต่างกับปัจจุบัน เดิมจะเต็มไปด้วยต้นก้ามปูคลุมทั่วถึงตั้งแต่กิโลเมตรที่ 12-14 ของอำเภอโชคชัย ซึ่งในขณะนั้น มีร้านดินเผาขนาดใหญ่อยู่เพียง 3 ร้านเท่านั้น คือ 1) ร้านมาลัยดินเผา ของลุงมาลัยซึ่งเป็นชาวราชบุรี จะปั้นพวกโอ่ง ไห หม้อ เป็นช่างปั้นพื้นบ้าน 2) ร้านจงประเสริฐ เป็นร้านที่รวมกันของชาวบ้าน มีลุงเปียซึ่งจะปั้นผลิตภัณฑ์สำหรับจัดสวน โคมไฟ ชั้นสำหรับวางของ และ 3) ร้านดินดำของวิโรฒ ศรีสุโร ซึ่งทำงานทางด้านออกแบบเป็นหลัก

วัฒนา ป้อมชัย สนใจและศรัทธาในตัวลุงอิ่มมาก ลุงอิ่มจะมีร้านเล็กๆ ชื่อว่า “ร้านไทยอิ่ม” เพราะในขณะนั้นลุงอิ่มกำลังขึ้นแป้นหมุน ลุงจะสงบและมีความนิ่งมาก ในขณะเดียวกันนั้นลุงได้ปั้นขาสำหรับลองตู้กับข้าวเพื่อกันมดแมลงจนเสร็จสมบูรณ์ มีความงามที่ลงตัวแล้ว ลุงได้บอกให้วัฒนา ป้อมชัย ทดลองปั้นต่อหรืออยากจะเสริมแต่งใดๆ ตามแต่จินตนาการ ซึ่งเขาเองบอกว่า “ผมก็กล้าๆ กลัวๆ ลุงบอกไม่ต้องกลัวเสียอยากทำอะไรก็ทำ ผมจึงหยิบดินมาปั้นกา ไก่ ตามจินตนาการผมบีบให้เป็นทรงแล้วนำไปติดบนปากภาชนะ นับเป็นจุดแรกที่ผมได้สร้างสรรค์งาน ณ ที่นี่” (วัฒนา ป้อมชัย. 2552: สัมภาษณ์) นั่นจึงเป็นเหตุให้วัฒนาเกิดความประทับใจในน้ำใจของชาวบ้านในแถบบริเวณนี้ ตลอดจนความศรัทธาในตัวลุงอิ่ม จึงทำให้เขาตัดสินใจขอพักอาศัยอยู่ในแถบที่พักพิงของลุงอิ่ม ซึ่งเป็นโรงเรือนที่ยังกั้นฝาไม่เสร็จ นักศึกษาศิลปกรรมในสมัยนั้น เมื่อว่างก็มาปั้นชิ้นงานที่ด่านเกวียน เมื่อเสร็จงานบางคนก็กลับเข้าเมือง บางคนก็พักที่นั่น

นับตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา วัฒนา ป้อมชัย ก็ได้หยุดการเดินทางเพื่อการแสวงหา และได้เริ่มสร้างสรรค์ผลงานเครื่องปั้นดินเผาที่บ้านด่านเกวียนมาจนถึงปัจจุบัน วัฒนา ป้อมชัย ได้แต่งงานกับคุณประไพ ป้อมชัย ซึ่งมีอาชีพเป็นพยาบาล มีบุตรชายด้วยกัน 2 คน ปัจจุบัน เขาได้ใช้ชีวิตและมีความรับผิดชอบต่อคนงาน โรงปั้น เตาเผา และ “บ้านสองปั้น” ซึ่งเป็นบ้านศิลปะที่สร้างไว้เพื่อจำลองภาพความทรงจำในอดีตเกี่ยวกับด่านเกวียน เพื่อแสดงผลงานศิลปะส่วนตัวของเขา และเพื่อการสร้างผลิตภัณฑ์เชิงพาณิชย์จากเตาเผาของตนเอง แต่เขาก็ยังใช้เวลาส่วนหนึ่งกับการสร้างสรรค์งานตามอุดมการณ์ของตนเองที่มุ่งมั่น นอกจากการสร้างสรรค์ผลงานตามความคิดของเขาแล้ว “บ้านสองปั้น” แห่งนี้ ก็ยังเปิดโอกาสให้เด็กๆ ในหมู่บ้านหรือที่มีความสนใจมาเล่นที่บ้าน สร้างสรรค์งานดินเผาตามจินตนาการ แล้วเขาจะทำการเผางานให้ จึงนับเป็นอุดมการณ์หนึ่งที่เขาอยากให้กับสังคมที่มีบุญคุณกับเขา จึงนับเป็นศิลปินเพื่อชีวิตที่เป็นตัวแทนของคนสู้ชีวิตอีกผู้หนึ่งของภาคอีสาน

สถาบันการศึกษา : ปัจจัยที่ส่งผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน

1. ทวี รัชนีกร

1.1 นักศึกษาศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบการศึกษา

การศึกษากระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของทวี รัชนีกร โดยการศึกษาผ่านระบบการศึกษาซึ่งอยู่ภายใต้รัฐชาติไทยนั้น เริ่มต้นจากการบอกเล่าความทรงจำในอดีต เมื่อครั้งที่ เขายังวัยเยาว์อยู่ ซึ่งพอสรุปได้ว่า ความรักและความสนใจในศิลปะของเขาเริ่มฉายแวววตั้งแต่อายุ 4-5 ขวบ ซึ่งเกิดจากการได้ดูหนังตะลุงเพชรบุรีแล้วเกิดความชอบอย่างจับใจ ชนิดดูกันหลับคาโรง เมื่อกลับมาถึงบ้านก็พยายามเขียนรูปตัวหนังตะลุงลงบนกระดาษ แม้ตอนนั้นจะยังเขียนไม่ได้เป็นตัวเป็นตนก็ตาม “เมื่อรู้ความก็ชอบวาดรูปแล้ว มีความพยายามถึงขนาดไม่มีสีจะเขียน ก็ต้องเก็บเอากระดาษสีนำมาแช่น้ำเพื่อจะได้สีมาเขียนภาพ หรือแม้กระทั่งสีน้ำตาลก็ต้องฝนเอามาจากมีดที่เป็นสนิม” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์) เมื่อเริ่มเข้าเรียนหนังสือ แม้ในขณะนั้น ประมาณทศวรรษ 2480 จะไม่มีการเรียนการสอนศิลปะในโรงเรียนก็ตาม แต่เขาก็เขียนภาพไปตามความรักความพอใจ และหมั่นฝึกฝนด้วยตนเอง ด้วยวิธีการคัดลอกภาพจากปกสมุดและปกหนังสือประเภทนิยาย โดยเฉพาะภาพลายไทย เช่น ภาพหนุมาน ทศกัณฑ์ ตัวพระ ตัวนาง และฉากต่างๆ จากความมุ่งมั่นในวัยเด็กดังกล่าว ทำให้ทวีกลายเป็นเด็กที่มีฝีมือในการวาดภาพโดดเด่นที่สุดของโรงเรียน

เมื่อทวี รัชนีกร สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาแล้ว จึงเริ่มต้นเข้าเรียนศิลปะอย่างจริงจังที่โรงเรียนเพาะช่าง การเรียนที่เพาะช่างจึงเป็นช่วงเวลาแห่งการแสวงหาทักษะฝีมืออย่างจริงจังของเขา ด้วยการศึกษาวาดภาพเหมือนตามแบบสากล เช่นภาพวาดของฟานโก๊ะ เซซานน์และโดยเฉพาะแอนดรูว์ ไวเอ็ด นั้น ทวี รัชนีกร ชื่นชอบมากที่สุด นอกจากนั้น เขายังฝึกวาดภาพแบบไทยประเพณีอีกด้วย ซึ่งเป็นผลมาจากการสอนของคณาจารย์หลายท่าน อาทิเช่น จิตต์ บัวบุศย์ และทวี นันทขว้าง ซึ่งทวีได้กล่าวถึงประสบการณ์เมื่อครั้งเรียนที่เพาะช่างว่า “อาจารย์ทวี นันทขว้างเอาภาพเขียนของฟานโก๊ะ หรือศิลปินอิมเพรสชันนิสต์หลายคนมาให้ดู เรารู้สึกตื่นเต้นและสนใจมาก เพราะเคยรู้จักแต่แต่ช่างเขียนไทยเช่น เหม เวชกร พอมาเจองานของฟานโก๊ะ เซซานน์ และไวเอ็ดเข้าจึงตื่นเต้นมาก จึงอยากเรียนต่อที่มหาวิทยาลัยศิลปากร” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์)

ต่อมา ทวี รัชนีกร ได้เข้าศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ภายใต้การสอนของศิลป์ พีระศรี ซึ่งเป็นหลักสูตรอะคาดิมี ตามอย่างศิลปะตะวันตก พร้อมทั้งซึมซับเอาวัตรปฏิบัติตามแบบอย่างศิลป์ พีระศรี โดยเฉพาะการปลูกฝังแนวความคิดเชิงปรัชญาที่ว่า “การจะเป็นมนุษย์ที่แท้นั้น ไม่เพียงแค่ดำรงชีวิตด้วยการทำมาหากินไปจนตาย เฉกเช่นเดียวกับสัตว์ที่ดำรงชีวิตอยู่ด้วยการหาอาหารกิน มนุษย์เราจำต้องค้นหาสัจธรรมด้านใดด้านหนึ่งให้พบ เพื่อเอื้อประโยชน์ให้กับมนุษย์ด้วยกัน ทั้งด้านวัตถุและจิตวิญญาณ” (วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. 2550: 6) ซึ่งทวี รัชนีกร ก็ได้ยืนยัน

ว่า “อาจารย์ศิลป์ สอนให้รู้ว่า ศิลปะทำให้เราเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ขึ้น ทำให้เราพ้นจากสภาวะของความเป็นสัตว์สามัญทั่วไป” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์) ซึ่งต่อมาเขาก็ยอมรับเอาแนวคิดดังกล่าว มาเป็นปรัชญาในการทำงานตลอดชีวิตของเขา ดังคำกล่าวของทวี รัชนีกร ที่ว่า “ท่านให้ไว้สามประการ หนึ่งคือการแสวงหาสัจธรรม สองแสวงหาความหลุดพ้น สามคือสร้างสรรค์ จรรโลงสังคม อาจารย์ศิลป์ พีระศรี ท่านสอนเอาไว้อย่างนี้ ผมก็ใช้เป็นปรัชญาในการทำงานมาจนทุกวันนี้” (วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. 2550: 9) จากที่มาของแนวความคิด และปรัชญาดังกล่าว ถือเป็นแกนหลักที่ทวี รัชนีกร ใช้เป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ เพื่อสะท้อนเนื้อหาหรือเรื่องราวในการแสดงออกที่สอดคล้องกับหลักปรัชญา 3 ประการ ซึ่งภาพเขียนส่วนใหญ่ของเขาจึงมักจะปรากฏเนื้อหาหรือเรื่องราวในข้อหนึ่งข้อใดหรือทั้งหมดอยู่ในผลงานของเขาแทบทั้งสิ้น

จึงสรุปได้ว่า จากระบบการศึกษาและหลักสูตรศิลปะหลักวิชา ที่เขาได้ร่ำเรียนมาทั้งจากโรงเรียนเพาะช่างและมหาวิทยาลัยศิลปากรนั้น สามารถอธิบายได้ว่า ระบบการศึกษาดังกล่าวได้กลายเป็นปัจจัยที่ส่งผลไปสู่การทำงานของเขาในช่วงเวลานั้น ดังจะเห็นได้จากผลงานของทวี รัชนีกร ในระยะเริ่มต้นตั้งแต่เมื่อครั้งเป็นนักศึกษามหาวิทยาลัยศิลปากร ในช่วงปี พ.ศ. 2500 - 2503 พบว่าส่วนใหญ่จะเป็นผลงานจิตรกรรมและศิลปะภาพพิมพ์ ที่มีลักษณะแบบศิลปะตะวันตก อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากวิธีการสอนของศิลป์ พีระศรี ผลงานของทวี รัชนีกร ในช่วงเวลานี้ ถือเป็นช่วงที่โดดเด่น เพราะเป็นช่วงเวลาที่เขาได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9-12 อาทิเช่น ในปี พ.ศ. 2501 ภาพที่ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดงประเภทจิตรกรรม ชื่อภาพ *“ชาก”* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ไม่ทราบขนาด (ปัจจุบันสูญหาย) ที่มาของแนวความคิดในภาพนี้ก็คือ เป็นการเขียนภาพที่มีเนื้อหาเพื่อสะท้อนถึงสัจธรรมของสิ่งมีชีวิตแบบตรงๆ คือเป็นภาพกะโหลกวัวควายวางอยู่บนผ้าที่ปูเป็นฉาก ลักษณะคล้ายกันกับการจัดหุ่นนิ่ง ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นทักษะฝีมือของศิลปินเท่านั้น เทคนิคและโครงสร้างทางศิลปะจึงเป็นแบบเรียบง่าย ตามหลักวิชาการที่เขาเรียนมานั่นเอง

ต่อมาในปี พ.ศ. 2502 ภาพที่ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง ประเภทจิตรกรรม ชื่อภาพ *“ชีวิตในเรือ”* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ไม่ทราบขนาด (ปัจจุบันสูญหาย) ภาพนี้มีที่มาของแนวความคิด มาจากภาพปรากฏการณ์ชีวิตประจำวันของชาวบ้านที่ใช้ชีวิตอยู่บนเรือ ซึ่งทวี รัชนีกร เห็นอยู่เป็นประจำ ส่วนเทคนิคและโครงสร้างทางศิลปะนั้น เป็นแบบเรียบง่าย อีกทั้งรูปทรงมีลักษณะที่เหมือนจริงตามหลักวิชาที่เขาเรียนมา

ต่อมาในปี พ.ศ. 2503 ทวี รัชนีกร ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติถึง 2 รางวัลได้แก่ 1) รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรม ได้แก่ภาพชื่อ *“ต้นไม้”* เป็นภาพเขียนสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50 x 65 ซม. เป็นภาพเขียนลักษณะเหมือนจริงตามที่

ตาเห็น แต่พัฒนารูปแบบในการเขียนภาพด้วยเทคนิคการเขียนด้วยพู่กัน โดยทิ้งให้เห็นรอยฝีแปรงหยาบๆ แต่น่าประทับใจ คล้ายกันกับภาพเขียนของพวกโพตส์อิมเพรสชันนิสต์ ซึ่งเขาได้รับอิทธิพลอยู่ในขณะนั้น และ 2) รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง ประเภทภาพพิมพ์ คือ ภาพชื่อ *"คนแก่กับเด็ก"* ซึ่งพิมพ์ด้วยหมึกดำ ไม่ทราบขนาด ซึ่งมีที่มาของแนวความคิด จากความรู้สึกสะเทือนใจและซาบซึ้งในความสัมพันธ์ระหว่างคนแก่กับเด็กที่เขาพบเห็นอยู่ในขณะนั้น ในภาพจึงปรากฏคนแก่กำลังอุ้มหลานตัวเล็กๆ ด้านหลังมีดวงอาทิตย์กำลังส่องแสง ที่มีลักษณะกึ่งเหมือนจริง โดยใช้เทคนิคการแกะแม่พิมพ์ไม้ (Woodcut) แบบหยาบๆ แต่คมชัด คล้ายภาพพิมพ์ของศิลปินญี่ปุ่นที่เขาชื่นชอบ การจัดวางองค์ประกอบของภาพ จะเน้นลักษณะของคนให้อยู่ตรงกลางของภาพ และมีลักษณะภาพแบน ซึ่งเกิดจากความจำกัดในด้านเทคนิคของการแกะแม่พิมพ์ไม้นั่นเอง

ในปี พ.ศ. 2504 ภาพที่ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรม ได้แก่ ภาพชื่อ *"ครอบครัว"* เป็นภาพสีน้ำมันบนกระดาษ ไม่ทราบขนาด ภาพนี้เป็นภาพที่แสดงเนื้อหาหรือที่มาของแนวความคิด จากที่เขาได้พบเห็นภาพชีวิตของไก่ ซึ่งเป็นสัตว์เลี้ยง ที่มีความผูกพันกันกับวิถีชีวิตของคนไทยมาตั้งแต่โบราณ ครอบครัวของไก่ จึงถูกนำเสนอในรูปแบบกึ่งเหมือนจริง ซึ่งเริ่มจะเป็นลักษณะการเขียนภาพเฉพาะตัวของทวี รัชนีกร มากขึ้น ความประทับใจจึงอยู่ที่วิธีการเขียนภาพด้วยการเน้นน้ำหนักที่จริงจังมากขึ้น

จะเห็นได้ว่า ภาพเขียนของทวี รัชนีกร ส่วนใหญ่ในช่วงเวลานี้ ถือเป็นช่วงเวลาแห่งการแสวงหาความจริง เนื่องจากภาพเขียนมักจะปรากฏที่มาของแนวความคิด จากภาพวิถีชีวิตทั้งคน สัตว์ และธรรมชาติสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบตัวของเขา อีกทั้งได้รับอิทธิพลรูปแบบ กลวิธีและการจัดโครงสร้างทางศิลปะ ในลักษณะเหมือนจริงในช่วงแรก ซึ่งเขาได้รับอิทธิพลมาจากการศึกษาศิลปะที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเป็นผลพวงจากการสอนตามหลักวิชา (Academic Art) ของศิลป์ พีระศรี และค่อยๆ พัฒนาไปสู่การเขียนภาพด้วยเทคนิคระบายสีด้วยการทิ้งให้เห็นรอยฝีแปรงแบบฉับไว โดยมีรูปแบบกึ่งนามธรรม และนามธรรม ตามอย่างภาพเขียนของศิลปินตะวันตกและภาพพิมพ์ของศิลปินญี่ปุ่น ที่แหวกออกมาจากภาพเขียนแนวประเพณีของคนอื่นๆ ที่อยู่ในยุคเดียวกัน เนื่องจากทวี รัชนีกร เป็นคนที่ชอบอ่านหนังสือ และค้นคว้าตำราต่างประเทศอยู่เป็นประจำ จึงทำให้เขาได้รับอิทธิพลดังกล่าวมากกว่าคนอื่น

จากการศึกษากระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของทวี รัชนีกร ภายใต้เงื่อนไขของบริบทรัฐชาติ โดยการอธิบายผ่านระบบการศึกษาของไทย ซึ่งล้วนเป็นไปตามนโยบายของรัฐบาล จากส่วนกลางทั้งสิ้นจึงพบว่า หลังช่วงการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองในปี พ.ศ. 2475 เป็นต้นมา รัฐบาลไม่ได้ให้ความสำคัญกับการศึกษาทางด้านศิลปะมากนัก ดังจะเห็นได้จากประวัติการศึกษาของทวี รัชนีกร ตั้งแต่เริ่มต้น พบว่าเขาต้องอาศัยความรักในการขวนขวายหาความรู้และฝึกฝนเอาเอง

ดังนั้น การสร้างอัตลักษณ์ทางด้านศิลปะของทวี รัชนีกร ในช่วงระยะวัยเด็ก จึงเป็นการสร้างจากภายในของเขาคือ มีจิตใจรักที่จะฝึกฝนด้วยตนเอง โดยระบบการศึกษายังไม่ได้มีผลต่อเขาเท่าใดนัก ต่อมาเมื่อได้เข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนเพาะช่าง และมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเป็นสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะเพียงสองแห่งที่มีอยู่ในขณะนั้น เขาจึงได้เรียนศิลปะอย่างจริงจัง ภายใต้หลักสูตรศิลปะของไทยแบบประเพณี และหลักสูตรศิลปะหลักวิชาแบบตะวันตก ซึ่งเน้นทางด้านทักษะฝีมือเป็นหลัก ดังนั้น กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของทวี รัชนีกร ในช่วงเป็นนักศึกษานี้ จึงถูกสร้างด้วยระบบการศึกษา ผลงานศิลปะจึงได้รับอิทธิพลมาจากระบบการเรียนการสอน โดยเฉพาะรับมาโดยตรงจากศิลป์ พีระศรี หรือแม้กระทั่งการได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติหลายครั้งก็ล้วนอยู่ภายใต้องค์กรที่มีคณะกรรมการที่ใกล้ชิดกับมหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นผู้หยิบยื่นรางวัลให้ จึงกล่าวได้ว่า กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของทวี รัชนีกร ในช่วงเวลาเริ่มต้นนี้ จึงเป็นลักษณะการที่ผู้อื่นมีส่วนหยิบยื่นอิทธิพลทางรูปแบบศิลปะและชื่อเสียงให้แก่เขานั่นเอง

1.2 ความเป็นครูศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบราชการ

จากการศึกษาประวัติเบื้องต้นของทวี รัชนีกร นั้น พบว่า แม้จะเป็นคนจังหวัดราชบุรีโดยกำเนิด แต่กลับมาใช้ชีวิตอยู่ในภาคอีสานเป็นเวลายาวนานเกือบ 50 ปี ซึ่งปัจจุบันก็ยังคงอาศัยอยู่กับภรรยาและบุตรสาวที่จังหวัดนครราชสีมา จึงกลายเป็นคนโคราชโดยปริยาย ตลอดระยะเวลาอันยาวนานของทวี รัชนีกร นั้น จะเห็นได้ว่า ค่อนชีวิตของเขาคือ อาชีพความเป็นครูสอนศิลปะ ซึ่งทำควบคู่กันไปกับความเป็นศิลปิน แม้จะเป็นการทำงานสองอย่างในเวลาเดียวกัน แต่การจัดสรรความรับผิดชอบต่อภาระหน้าที่นั้น เขาพยายามแยกออกจากกัน

ซึ่งหากอธิบายตามกรอบแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ จะพบว่า การทำหน้าที่สองอย่างในช่วงเวลาเดียวกันนั้น เปรียบเสมือนเป็นเหรียญที่มีสองด้าน แม้จะมีความต่างกันแต่ก็ต้องขับเคลื่อนไปด้วยกันทั้งสองด้าน “อัตลักษณ์” ในแนวคิดหลังสมัยใหม่ เป็นการมองปัจเจกสภาพในฐานะของอัตลักษณ์ ความเป็นปัจเจกจึงถูกเน้นในฐานะที่เป็น “กระบวนการทางสังคมของการสร้างอัตลักษณ์” มากกว่าแก่นแกนของคุณสมบัติบางอย่างที่มีลักษณะตายตัว รวมทั้งความเป็นปัจเจก เป็นผลของวาทกรรม และปฏิบัติการทางวาทกรรม อีกทั้งแสดงความสัมพันธ์ระหว่างภาพตัวแทนและอัตลักษณ์ ดังนั้น “ความเป็นครูศิลปะ” และ “ความเป็นศิลปิน” ของทวี รัชนีกร ก็อาจกล่าวได้ว่า เป็นการสร้างความหมายภาพตัวแทนและอัตลักษณ์บางประการเช่นเดียวกัน

นิคม กุบแก้ว (2553: สัมภาษณ์) ซึ่งเป็นลูกศิษย์ใกล้ชิดทวี รัชนีกร อีกผู้หนึ่ง กล่าวถึงความเป็นครูของเขาว่า อาจารย์ทวี รัชนีกร ท่านได้รับสมญานามว่า “ศิลปินรากแก้วอีสาน” อันเนื่องมาจากวันที่ท่านเริ่มหยั่งราก ณ แดนดินโคราชเมื่อปี 2504 จนกระทั่งปัจจุบัน เป็นเวลาร่วม

50 ปี กับการทำหน้าที่ครูศิลปะที่มีลูกศิษย์ลูกหากระจายอยู่ทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทย โดยเฉพาะภาคอีสาน จากแนวคิดที่ฝังลึกอยู่ในจิตสำนึกของท่าน จนกระทั่งถ่ายทอดออกไปสู่ลูกศิษย์รุ่นแล้วรุ่นเล่า คือจิตสำนึกตอบแทนสังคมที่ให้ทุกสิ่งทุกอย่างแก่เรา

จากทัศนะดังกล่าว สอดคล้องกับความสำนึกรับผิดชอบต่อภาระหน้าที่ความเป็นครูของเขา ซึ่งเป็นดั่ง "**อุดมการณ์**" หรือ "**อุดมคติ**" ที่เป็นความมุ่งมั่นตั้งใจของเขา ดังที่ทวี รัชนีกร ได้กล่าวกับผู้วิจัยเสมอว่า "ผมอยากจะสั่งสอนลูกศิษย์ให้เป็นคนดี มีจิตสำนึกเพื่อสาธารณะทุกคน" นั่นก็แสดงว่า เขาต้องการให้ลูกศิษย์ทุกคนมุ่งสร้างสรรค์ผลงานเพื่อสังคม ตระหนักถึงคุณธรรมและจริยธรรม ในการใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข ไม่มีการเอาเปรียบซึ่งกันและกัน ซึ่งอุดมการณ์ดังกล่าว มันเกิดขึ้นเองภายใต้จิตสำนึกของเขา เขาเลือกเองและทำเองโดยไม่มีใครไปบังคับ ซึ่งมันเป็นสิ่งที่เขาได้ไตร่ตรองดีแล้ว จึงได้มาทำหน้าที่เป็นครู

เมื่อพิจารณาตามแนวความคิดเรื่องอัตลักษณ์ จากหน้าที่ของความเป็นครูนับว่าเป็นการสร้างความหมายภาพตัวแทนและอัตลักษณ์ในอีลักษณะหนึ่ง ซึ่งถูกสร้างด้วยระบบการเรียนการสอน ที่ถูกกำหนดหลักสูตรมาจากส่วนกลางที่อยู่ภายใต้รัฐชาติไทย แม้เขาเองจะเป็นผู้ก่อตั้งแผนกวิชาศิลปกรรม ที่วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และเป็นผู้ร่างหลักสูตรร่วมกับเพื่อนศิลปินในปี พ.ศ. 2509 แต่ข้อจำกัดบางอย่างรวมถึงความเป็นภาพตัวแทนของมหาวิทยาลัยศิลปากร ก็ยังเป็นภาพติดตามเขามา แม้เขาจะบอกว่าหลักสูตรดังกล่าวไม่เหมือนทั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาลัยเพาะช่าง และวิทยาลัยช่างศิลป์ก็ตาม แต่ก็ไม่สามารถปฏิเสธได้ว่าหลักสูตรดังกล่าว เป็นหลักสูตรแบบศิลปะหลักวิชาที่เขาและเพื่อนเรียนมาจากมหาวิทยาลัยศิลปากรนั่นเอง เพียงแต่ในระยะต่อมา เขาได้ปรับเปลี่ยนวิธีการสอนที่เน้นศิลปะสมัยใหม่ ที่เขาได้รับอิทธิพลมาจากการค้นคว้าและการอ่านหนังสือศิลปะต่างประเทศ และดูเหมือนวิธีการสอนของเขาจะล้ำหน้าไปมากกว่ามหาวิทยาลัยศิลปากรในขณะนั้น

อย่างไรก็ตาม สิ่งที่สร้างตัวตนของทวี รัชนีกร ให้เป็นที่ยอมรับของสังคมในอาชีพความเป็นครูศิลปะของเขาก็คือ แม้ในความเป็นจริง เขาจะมุ่งเน้นการสอนแบบให้ความเป็นอิสระแก่นักศึกษา และมิได้ต้องการให้ลูกศิษย์เลียนแบบผลงานของเขา แต่ในความเป็นจริงอีกด้านหนึ่งที่ตกทอดไปสู่บรรดาลูกศิษย์หลายๆคน ได้แก่ แนวความคิดและปรัชญาที่เขาได้รับการ ถ่ายทอดมาจากอาจารย์ของเขาคือ ศิลป์ พีระศรี แต่อย่างไรก็ตาม สิ่งที่อยู่นอกเหนือวิธีการสอนของศิลป์ พีระศรี ก็คืออุดมการณ์ทางด้านศิลปะเพื่อชีวิต ที่เขาได้รับการบ่มเพาะหลังจากมาปักหลักที่นครราชสีมา ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่า วิธีการสอนที่สอดแทรกแนวคิดและปรัชญาที่ว่าด้วยอุดมการณ์ทางด้านการเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม ได้นำไปสู่การสร้างอัตลักษณ์ในฐานะที่เขาเป็นครูให้เป็นที่ยอมรับของบรรดาลูกศิษย์ อีกทั้งลูกศิษย์ก็เป็นผู้ย้อนกลับมาส่งเสริมให้เขามีชื่อเสียงมากขึ้น ดังนั้น ในฐานะที่เขาเป็นปัจเจกจึงถูกกระบวนการของสังคมเป็นผู้สร้างอัตลักษณ์ให้กับเขานั่นเอง

2. **โชคชัย ตักโพธิ์**

2.1 นักศึกษาศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบการศึกษา

พื้นฐานการศึกษา ซึ่งถือเป็นปัจจัยสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ของโชคชัย ตักโพธิ์ นั้น นิพนธ์ ขันแก้ว (2553: สัมภาษณ์) ครูศิลปะผู้เคยเรียนห้องเดียวกันกับโชคชัย ตักโพธิ์ ที่วิทยาลัยเพาะช่าง ได้เล่าถึงความทรงจำในอดีตเกี่ยวกับช่วงชีวิตการเป็นนักศึกษา และกระบวนการสร้างแนวคิดที่นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของโชคชัย ตักโพธิ์ ในเวลาต่อมา พอสรุปได้ว่า โชคชัย ตักโพธิ์ เป็นคนตั้งใจศึกษาเรียนรู้มาก ทั้งในห้องเรียนและนอกห้องเรียน เป็นผู้นำสิ่งใหม่ๆ มาให้กับเพื่อนๆ จะไม่พูดชักจูงใคร ส่วนใหญ่จะทำให้ดูเช่นเขียนหุ่นนิ่ง โชคชัย ตักโพธิ์ จะเขียนครั้งละ 4-5 ชิ้น เพื่อนๆ ก็ทำตาม เป็นคนที่เพื่อนรักและยอมรับนับถือมาก อาจารย์ก็ชอบ เพราะเป็นคนขยัน ช่างซักถาม ความเป็นคนช่างคิดช่างสังเกตโยงความรู้ข้อมูลต่างๆ เพื่อหาข้อสรุป พูดคุยแลกเปลี่ยนความคิด แสดงทัศนะอย่างตรงไปตรงมากับอาจารย์ รุ่นพี่ รุ่นน้องและเพื่อนเสมอ เวลาวาดภาพมักไปคนเดียว กลับมาก็เอางานมาตั้งให้เพื่อนๆดู ชอบทำงานเชิงทดลอง ลองผิดลองถูก รูปแบบผลงานสร้างสรรค์ในขณะที่เรียนอยู่ก็ก้าวหน้ากว่าใครๆ จะว่าเป็นความพิเศษของกลุ่มผมหรือความโชคดีของผมก็ได้ที่มีเพื่อนเรียนด้วยกันชื่อโชคชัย ตักโพธิ์ มณเฑียร บุญมา ชาติ กอบกิตติ วณิช สุขศิริ สุทัศน์ ปิ่นฤทัย โดยเฉพาะสองคนแรกทำให้กลุ่มของเราใฝ่ดี เพราะทั้งโชคชัยตักโพธิ์และมณเฑียร บุญมา เป็นผู้นำทางความคิด เป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ศิลปะ เป็นสองคนที่ขยันเขียนรูปแข่งกัน คลุกคลีกับรุ่นพี่ เช่นพี่ผดุง พรมมูล พี่ทวีเดช จิ๋วบาง เป็นต้น พูดคุยแลกเปลี่ยนความคิด และแอบศึกษาเทคนิคการวาด รุ่นพี่บางคนไปเรียนที่อเมริกา ก็ส่งโปสการ์ดงานศิลปะใหม่ๆ มาให้ดู นอกนั้นยังพากันศึกษาเรียนรู้นอกห้องเรียนเช่นไปบ้านจ่าง แซ่ตั้ง บ้านสวนของประเทือง เอมเจริญ ไปห้องสมุด AUA ซึ่งมีหนังสือศิลปะของศิลปินอเมริกาเยอะมาก อ่านไม่ออกดูแต่รูป หลายๆ ครั้งพวกผมในกลุ่มพากันนั่งฟัง 2 คนนี้ถกเถียงกันเรื่องศิลปะ เรื่องปรัชญา หลังจากจบชั้นปีที่ 3 คนที่มีฝีมือก็จะเล็งเป้าที่คณะจิตรกรรมฯศิลปากร แต่โชคชัย ตักโพธิ์ กลับตัดสินใจเลือกเรียนต่อในสถาบันเดิมจนจบปริญญาตรี เหมือนกับคนที่รู้จักและเข้าใจตนเองเป็นอย่างดี รู้ว่าตัวตนที่เป็นอย่างนี้คงจะเรียนที่ศิลปากรไม่มีความสุข การตัดสินใจเช่นนี้อาจจะประมวลเป็นคำอธิบายดังนี้

ข้อ 1 อาจจะได้แรงบันดาลใจจากการที่ได้รู้จักและดูงานศิลปะสร้างสรรค์ของกมล ทัศนาญชลี ซึ่งนำผลงานกลับมาแสดงที่โรงเรียนเพาะช่าง ซึ่งโชคชัย ตักโพธิ์ เป็นนักศึกษาผู้หนึ่งที่เข้าไปช่วยติดตั้งผลงาน จึงเป็นคำตอบอีกแนวทางหนึ่งว่า ไม่จำเป็นต้องไปเรียนศิลปากร ข้อ 2 รุ่นพี่ในกลุ่มที่รู้จักมักคุ้นกันหลายๆ คนที่เบนเป้าหมายไปเรียนต่อที่ มศว ประสานมิตร และ ข้อ 3 บุคคลอีกท่านหนึ่งที่โชคชัย ตักโพธิ์ ให้ความเคารพนับถือมากคือ ผู้อำนวยการโรงเรียนเพาะช่าง

อาจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ ซึ่งเป็นคนอีสานเหมือนกัน ข้อนี้น่าจะเป็นเหตุผลอันสำคัญที่สะท้อนภาพนักภูมิภาคนิยมหรือจิตวิญญาณอีสาน ในช่วงขึ้นชั้นปีที่ 4 โชคชัย ตักโพธิ์ ก็นำทีมเพื่อนๆ เลือกเรียนสาขาภาพพิมพ์ ซึ่งเปิดเป็นปีแรก ผลงานสร้างสรรค์ช่วงนั้นหลายชิ้นสร้างขึ้นในแนวทางศิลปะเพื่อชีวิต ซึ่งเป็นผลสะเทือนจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และในที่สุดก็ได้เข้าร่วมการเคลื่อนไหวกับแนวร่วมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519

อย่างไรก็ตาม ผลจากการที่เขาได้ศึกษาวิชาศิลปะจากวิทยาลัยเพาะช่างสถาบันแห่งนี้ได้กลายเป็นสถานที่บ่มเพาะทางด้านวิชาการ แนวความคิด ปรัชญา และศาสนาให้แก่เขาเป็นอย่างมาก ซึ่งต่อมาได้ส่งผลไปสู่แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ในลักษณะเฉพาะตัวของเขา ดังนั้น การศึกษากระบวนการสร้างอัตลักษณ์และวิวัฒนาการในผลงานทัศนศิลป์ของโชคชัย ตักโพธิ์ นั้น จำเป็นต้องศึกษาในประเด็นที่มาของแนวความคิด ปรัชญา หรือทฤษฎี กลวิธีและโครงสร้างทางศิลปะ ที่มีผลนำไปสู่การค้นหากระบวนการสร้างตัวตนของโชคชัย ตักโพธิ์ ซึ่งมีแนวทางในการสร้างสรรค์ศิลปะที่หลากหลาย ซึ่งผลงานของเขามักจะแฝงไปด้วยหลักปรัชญาและหลักวิชาการที่มีเหตุผล ตามที่เขาได้ศึกษามา พอสรุปได้ว่า

ที่มาของแนวความคิด ซึ่งเป็นแกนความคิดหลักในด้านเนื้อหาศิลปะที่สำคัญของโชคชัย ตักโพธิ์ ที่แสดงออกในผลงานทัศนศิลป์ของเขา ที่มักผูกติดอยู่กับวิธีคิดซึ่งเป็นภาพรวมในการทำงานของเขา มักจะเป็นเรื่องของ **จิตสำนึก** เป็นอิสรภาพตามความสามารถในการแยกแยะ เชื่อมโยง ประเมินค่าและคัดสรร จิตสำนึกมีความหมายมากกว่าความสามารถในการคิด เพราะจิตสำนึกมีสติปัญญาคอยตักเตือนไม่ให้เราเผลอ “ศิลปะของผมนั้น มักสะท้อนรูปการณ์จิตสำนึก “**เรา**” กับ “**ผู้อื่น**” อันสะท้อนผ่านเนื้อหาศิลปะสะท้อนวิถีชีวิต เพื่อสื่อนัยการดำเนินชีวิตตามความเชื่อ มิใช่ความแตกต่างและแปลกแยก เพราะคำ “แตกต่าง” และ “แปลกแยก” มันเป็นเรื่องของคนอื่นขีดเส้นแบ่งให้เรา” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 30) นอกจากนั้น โชคชัย ตักโพธิ์ ยังได้อธิบายถึงที่มาของแนวความคิด ซึ่งมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ของเขาดังต่อไปนี้

> ผมชอบโยงสิ่งที่ผมรับรู้ตีความเข้าหาหลัก **วิภาษวิธี** (Dialectic) คือ มุมอง วิถีชีวิต เกิด แก่ เจ็บ ตาย โดยจับเหตุการณ์ **ความขัดแย้งคู่** ไปนำเสนอผ่านมุมมอง ผลพวงความขัดแย้งสิ่ง แวดล้อมทางสังคม ซึ่งคนทั่วไปรับทราบในนามความขัดแย้งด้านการเมือง เศรษฐกิจ วัฒนธรรม กล่าวคือ ความขัดแย้งด้านการเมือง เศรษฐกิจ วัฒนธรรม **เป็นสาเหตุ** สิ่งแวดล้อมสังคม **เป็นผล**
>
> การจับประเด็น เกิด แก่ เจ็บ ตาย นำเสนอจากมุมมองผลพวงความขัดแย้งเป็นวิธีการใช้สื่อศิลปะเชื่อมโยงการเห็น **สติ** อันนำไปสู่ความรู้สึก นึกคิด ที่ซ่อนตัวอยู่ในความสัมพันธ์ใหม่ ด้านการเห็นแจ้ง เกี่ยวกับวิถีชีวิต เกิด แก่ เจ็บ ตาย ทางสังคม

> **ก็เพราะนิสัยมักคิดวกวนตามวิธีอ้างอิงของผมนี้แหละ พอผมลงมือทำงานศิลปะอะไรก็ตาม เจ้านิสัยวิภาษวิธีมันโผล่ปรากฏออกมาในงานของผมอยู่เสมอ นึกได้เช่นนี้ ผมก็จับความคิดที่ว่านี้ นำมันไปเป็นประเด็นสร้างสรรค์แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม เช่น กลุ่มเนื้อหาสะท้อนวิถีการเมือง กลุ่มธรรมชาติสื่อนัยประหวัดวิถีชีวิต และกลุ่มเนื้อหาอิงปริศนาธรรม** (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 30)

กลวิธีและโครงสร้างทางศิลปะ ที่ปรากฏอยู่ในผลงานทัศนศิลป์ของโชคชัย ตักโพธิ์ มีหลากหลาย “ผมเรียนภาพพิมพ์รุ่นบุกเบิกของ “เพาะช่าง” ทำให้ตระหนักถึงความสำคัญของเทคนิคและการจัดองค์ประกอบในฐานะไวยกรณ์สร้างรูปแบบสื่อเนื้อหา หากลูกกลิ้งประทับรอย ขอให้เป็นรอยแห่งมนุษยชาติ ผู้ประทับคือ พวกเรา” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 32) ดังจะเห็นได้จากการบันทึกส่วนตัวของเขาที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2516 ทำให้เห็นร่องรอยของวิธีการคิดและกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ของเขาในขณะนั้น พอสรุปได้ว่า ถ้าเราเขียนภาพแนวลัทธิสำแดงอารมณ์ อาจมีแนวทางดังนี้

1. ร่างจากของจริงเช่น ภาพคน ทิวทัศน์ ต่อจากนั้นวาดจากของจริงเพื่อ ก) ศึกษาเทคนิคการใช้สี ข) ได้ข้อคิดเพิ่มเติมเพื่อการทำงานต่อไป และ ค) มีทัศนคติการทำงานที่กว้างขึ้น

2. เขียนภาพจาก ก ข ค เพื่อได้ความคิดแว็บด้านวิธีการสลายรูปทรง โดยใช้วิธีวาดภาพจากองค์ความรู้แยกส่วน เช่น โครงสร้างเดินเส้น แสงเงา และผิว ฯลฯ

3. ศึกษา Space สลับวิธีข้อ 2. เพื่อได้ความคิดเพิ่มเติม ช่วยให้มองเห็นแนวทางแสดงออกเพิ่มขึ้น โดยใช้วิธีการทำงาน ก) โยงสาระ “Space” ไปสร้างเนื้อหา ข) รูปแบบสำแดงอารมณ์ ตัดทอนบางส่วน แต่ยังคง Space ไว้บ้าง

4. จับสาระ “Effect” แต่ละอย่างไปขยายแนวทางปฏิบัติงาน

5. เขียนที่รู้สึกชอบ โดยทำไปเรื่อยๆ ถ้าความคิดไม่กระจ่างให้เปิดดู Study เพื่อฟื้นความคิดเกี่ยวกับ “ธาตุเดิมแต่ละภาพ” ไม่ต้องเอาภาพเดิมมาลอกใหม่ เราดูงานเก่าเพื่อกระตุ้นความคิดแว็บ เพื่อจับความแว็บเอาไป Study ใหม่อีกครั้ง **จะได้พลังอันใหม่**

ฉะนั้น กลวิธีในการทำงานทัศนศิลป์ของเขา จึงมักแสดงถึงความเป็นนักวิเคราะห์และนักทดลองทางด้านศิลปะ ที่นับเป็นอัตลักษณะเฉพาะของเขา “ผมคิดว่ากระบวนการเรียนรู้ของผม เป็นลักษณะ**ครูพักลักจำและผสมผสาน** เพราะผมชอบกลวิธีทำงานศิลปะ**แบบวิเคราะห์ข้อมูลก่อนลงมือปฏิบัติ** ความคิดย่อมวางงรากฐานบนความจัดเจนประสบการณ์ (Experience) ประกอบขึ้นด้วยมวลข้อเท็จจริงทางผัสสะเข้าสู่ระบบสืบสวนทางเหตุผลอันรวมไว้ซึ่งวิธีคิดเข้าหลัก (Induction) วิธีวิเคราะห์ (Analysis) วิธีเปรียบเทียบ (Comparison)”

(โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 32) ซึ่งเป็นวิธีการที่สามารถตรวจทานและประเมินผลได้ในภายหลัง สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนในเรื่องของกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานของโชคชัย ตักโพธิ์ นั้น มักจะเกี่ยวข้องและสอดคล้องกันกับจิตสำนึกของเขา ดังจะขอยกตัวอย่างวิธีการสร้างงานบางส่วนของเขา พอสรุปได้ดังนี้

วิธีการ ขีด ลาก โชคชัย ตักโพธิ์ ได้ข้อคิดมาจากถ้อยนิพนธ์ 4 บรรทัด ของปรัชญาเต๋า ซึ่ง ส. ศิวรักษ์ ได้อ้างถึง เมื่อครั้งที่วิจารณ์ ผลงานของจ่าง แซ่ตั้ง ดังนี้

ขีดหนึ่งขีด หนักแน่นดุจขุนเขา
ขีดหนึ่งขีด ล่องลอยดุจหงส์
ขีดหนึ่งขีด เบาลอยดังเมฆ
ขีดหนึ่งขีด เลื่อนไหลดุจน้ำ

เขาจึงโยงข้อคิด **ขีด-ลาก** เข้าหาหลัก ความหลากหลายมาจากหนึ่ง คำว่า “หนึ่ง” หมายถึง แรกที่เดียวมีจิตเป็นพุทธก่อนอื่นทั้งหมด (พุทธมหายาน) เขาเก็งความจริงว่า ถ้าจิตใจเรามีอะไรอยู่ในนั้น พอเราวาดรูปความรู้สึกในใจมันก็อุบัติมาจากกริยา ขีด-ลากเอง จุดเริ่มต้นของข้อคิดนี้ คือ งานชุดทะเล (อ่างศิลา) ซึ่งเขาใช้เครยอง “ขีด” ให้มองเห็นเป็นทะเล “ผมอยากได้จิตวิญญาณบรรจุลงในเทคนิค “**ขีด**” จึงโยงความเข้าใจจิตวิทยาจิตใต้สำนึกเข้ามาช่วย ต่อมาผมเห็นว่า **จิตใต้สำนึก** อันโผล่ปรากฏทางเนื้อหา น้ำหนักเส้น-สีนั้น มันเป็นเพียงเนื้อหาจิตใต้สำนึก (เก็บกด) มันระบายออกมาจากจิตฝ่ายอกุศล หลังจากผมเป็นครูศิลปะที่อุบลราชธานี ได้ศึกษาการปฏิบัติสมาธิเพราะอยากได้ประโยชน์สมาธิไปช่วยดึงเนื้อหาจิตสำนึก ให้มันระบายออกมาจาก **จิตฝ่ายกุศล**” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 32)

อีกเทคนิคหนึ่งที่เขาสนใจ คือ **เทคนิคการลาก** ซึ่งตรงกับศัพท์ว่า Draw แปลว่า **ลาก** มาจากนัย ม้าลากรถ คือ เขาเปรียบความรู้สึกเป็นม้า เปรียบเทียบคนขี่ม้า คือ ปัญญา ข้อคิดเทคนิค ลาก ต่อมาเขาได้พัฒนาวิธี ขีด-ลาก ในลักษณะที่ “**เร็ว**” ขึ้น โดยพัฒนากลวิธี ขีด-ลาก ไปสัมพันธ์กับการลากเชิง **จิตสัมผัส** อันได้แก่ กลวิธีลากเส้น อ่อน-แก่-หนัก-เบา ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด (เกิดขึ้น ตั้งอยู่ ดับไป) โดยปล่อยให้วิธีการแสดงออกมันเป็นไปเอง ตามกระบวนวิธีของมัน รวมแล้วด้วยแนวคิดวิธีเดียวกันนี้เองก็เกิดเทคนิคผสมผสานเป็น **ขีด-ขูด-ลาก-ป้าย** ซึ่งเขาได้รับอิทธิพลมาจากนิทรรศการศิลปศึกษา ในห้องสมุดของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร “ผมชอบติดตามนิทรรศการศิลปะ ซึ่งเวลานั้น ค่านิยมจัดในสถานศึกษา เพราะได้เห็นบรรยากาศทางวิชาการ อีกทั้งยังได้ฟังวิวาทะของผู้รู้ศิลปะ เขายกประเด็นถกเถียงกันเผ็ดร้อน” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 32-33)

วิธีคราบไหล เป็นวิธีการที่เขาคิดค้นที่อุบลราชธานี ซึ่งเขามีโอกาสได้ทบทวนแนวคิดเต๋า กับแนวคิดฮินดู ตลอดจนความรู้ธรรมจากสวนโมกฯ กับความรู้ธรรมจากวัดหนองป่าพง **"พอมันผสมกันถูกส่วน"** ก็สอบทานประสบการณ์เข้าหาหลักพุทธธรรม พิจารณาสลับกันไปมาเช่นนี้ ก็นำไปสู่การทดลองเครื่องมือ เช่น ปรับแต่งแลคเกอร์ไซบายสีน้ำอันทำให้เกิดเทคนิคคราบไหล ซึ่งนำไปสู่การตีความสาระ คราบไหล (อะไร) เชื่อมโยงพุทธวจนะ "ชาวนาไขน้ำเข้านา" (บอกอะไร)" (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 33) จากพุทธวจนะดังกล่าวสามารถตีความได้ว่า

- อุปมาเทคนิคสีน้ำคราบไหล เหมือนน้ำไหล (สิ่งนี้มี)
- อุปมาศิลปินปรับมิติทางคราบไหล เหมือนชาวนาใช้น้ำ(สิ่งที่มี)
- เทคนิคคราบไหลแสดงสาระเอิบอาบดูดซึม (ธาตุน้ำ) อุปมาชาวนาไขน้ำเข้านา (สิ่งนี้เป็น)
- ผลงานศิลปะจากเทคนิคคราบไหล อุปมาต้นข้าวจากท้องนา (สิ่งมีเป็น)

จากนั้น โชคชัย ตักโพธิ์ ยังได้พัฒนาเทคนิคการวาดภาพแบบ "จิตสัมผัส" ซึ่งเขาได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะลัทธิของชาวตะวันตก ดังคำอธิบายของเขาว่า ผมปรับมาจาก **"ท่วงท่า"** ลัทธิสำแดงออก (Expressionism) โดยปรับกลวิธี ขีด-ลาก ให้พลิ้วไหวอย่างอิสระคล้ายลายมือ (Calligraphic) ดังผมประยุกต์วิธีการของ อาร์ชีล กอร์กี (Arshile Gorky. 1904-1948) มาร์ค โทเบ (Mark Tobey. 1890-1976) นำไปปรับใช้ในผลงานสะท้อนเนื้อหา **"บ้าน"** ซึ่งวาดจากมุมมองสูง เพื่อให้ **"บ้าน"** บอกวิถีชีวิตชุมชน (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 33)

นอกจากนั้น เขายังชอบวิธีการแสดงออก **"อิสระแต่แฝงระเบียบ"** จึงปรับวิธีลากเส้นพลิ้วไหวแบบของอาร์ชีล กอร์กี ไปสัมพันธ์กลวิธีลากเส้นพลิ้วไหวเชิงทิศทางอักษรอาหรับของมาร์ค โทเบ โดยปรับแผนใหม่ คือ ลากเส้นพลิ้วไหวเชิงทิศทางลายมือของตัวเอง และได้วิธีการลากเส้นพลิ้วไหวอันเคลื่อนที่ไปตามทิศทางหักงอ ดังเช่น ผลงานลากเส้นจิตสัมผัสเกี่ยวกับคนเดินขึ้น-เดินลงบันได ซึ่งหมายถึง คนยุคแสวงหาเดินบันได (หอคอยงาช้าง) กับคนเดินลงบันได (รับใช้มวลชน) เป็นต้น

จากกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ด้วยวิธีการดังข้างต้น สามารถตรวจสอบการทำงานศิลปะ ซึ่งเป็นการหาวิธีบรรลุซึ่ง "โลกทัศน์" โดยใช้วิธีการเฉพาะเช่น วางหลักการทำงานจากกระบวนทัศน์ (Paradigm) ได้แก่ การตีความออกจากหลักการทำงานวิธีวิทยาศาสตร์ 5 ขั้นได้แก่ 1) ขั้นรวบรวมข้อมูล 2) ขั้นตั้งสมมติฐาน 3) ขั้นทดลอง 4) ขั้นปรับปรุงวิธีการ และ 5) ขั้นประเมินผลและสรุปหลักการสำคัญ แล้วนำไปตีความเข้าหาหลักการทำงานศิลปะให้สอดคล้องกัน เพื่อนำไปออกแบบชุดหลักการทำงานครั้งต่อไป จึงนับได้ว่า วิธีการทำงานศิลปะของโชคชัย ตักโพธิ์นั้น เป็นผลงานศิลปะที่อยู่บนฐานของเหตุผลที่ได้ทดลองและพิสูจน์ได้เช่นเดียวกันกับผลงานวิทยาศาสตร์ และยังสอดคล้องกับหลักธรรมในพุทธศาสนา โดยเฉพาะสภาวะของจิตที่ได้ฝึกฝนมาเป็นขั้นเป็นตอน เหมือนกับกระบวนการทางวิทยาศาสตร์

ดังนั้น หากจะอธิบายตามกรอบแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ พบว่า ปัจจัยในวิธีคิดและกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเขา จึงมีลักษณะหยิบยืมมาจากหลักคิดที่เขาได้เรียนรู้เองมาจากทั้งนักปรัชญา นักวิทยาศาสตร์ และพุทธศาสนา ซึ่งเป็นผลพวงมาจากบรรยากาศในการเรียนการสอนในวิทยาลัยเพาะช่าง อีกทั้งทักษะฝีมือนั้น เขาก็ได้รับโดยตรงมาจากกระบวนการเรียนการสอนในวิทยาลัยเพาะช่างเช่นกัน ดังนั้น ปัจเจกภาพในฐานะอัตลักษณ์ในความเป็นศิลปินของเขา จึงถูกสร้างด้วยกระบวนการทางสังคม ซึ่งเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านวิชาการและทักษะฝีมือแก่เขามาจนกระทั่งปัจจุบัน ดังนั้น ความหมายด้านอัตลักษณ์ของเขาจึงถูกสร้างขึ้นด้วยตัวของเขาเองและผู้อื่นเป็นผู้หยิบยื่นให้ ในฐานะ “ศิลปิน นักคิด นักทดลอง และนักวิชาการ” นั่นเอง

2.2 **ครูศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบราชการ**

เมื่อโชคชัย ตักโพธิ์ จบการศึกษาจากวิทยาลัยเพาะช่างแล้ว ก็เริ่มทำงานเป็นครูสอนวิชาศิลปะที่วิทยาลัยอาชีวศึกษาอุบลราชธานี บทบาทความเป็นครูของโชคชัย ตักโพธิ์ ตามทัศนะของนิพนธ์ ขันแก้ว (2553: สัมภาษณ์) ซึ่งเป็นเพื่อนสมัยเรียนที่เพาะช่างและเป็นครูสอนในภาคอีสานเช่นกัน ได้กล่าวถึงบทบาทของเขาพอสรุปได้ว่า โชคชัย ตักโพธิ์ ได้ทุ่มเทกับการสอนศิษย์จนประสบความ สำเร็จเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงมากมาย วางแผนพัฒนาให้กับองค์กรจนเป็นที่ยอมรับในวงการอาชีวศึกษา คิดค้นเทคนิคการสอน จัดทำสื่อการสอน เอกสารประกอบ การสอน จนสรุปเป็นแนวทางเฉพาะของวิทยาลัยอาชีวศึกษาอุบลฯ นั่นจึงแสดงว่า บทบาทความเป็นครูของเขานั้นได้รับอิทธิพลมาจากการเรียนที่วิทยาเขตเพาะช่าง ซึ่งเป็นสถาบันที่บ่มเพาะด้านวิชาการและทักษะฝีมือให้แก่เขา และในสถาบันเดียวกันนี้ เขายังค้นพบวิธีการค้นคว้าหาความรู้นอกชั้นเรียน ด้วยการอ่านหนังสือ การเสวนากับเพื่อนนักศึกษา ศิลปิน ครูอาจารย์ จนนำไปสู่อุปนิสัย “**การคิดแบบวิภาษวิธี**” ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ซึ่งเป็นวิธีคิดที่ละเอียดลออและละคนสงสัยในสิ่งต่างๆ ของเขา ก็ล้วนสะท้อนออกมาในความเป็นครูของเขาทั้งสิ้น ดังนั้น วิธีการสอนของเขาจึงเป็นวิธีที่มีกระบวนการเรียนการสอนแบบเป็นขั้นเป็นตอนตามแบบวิภาษวิธีนั่นเอง แต่อย่างไรก็ตาม กระบวนการสอนของเขาก็ต้องอยู่ภายใต้หลักสูตรของวิทยาลัยอาชีวศึกษา ซึ่งถูกกำหนดมาจากนโยบายของรัฐชาติไทยนั่นเอง ดังนั้น หากอธิบายอัตลักษณ์ของโชคชัย ตักโพธิ์ จากความเป็นครูศิลปะนี้ สามารถอธิบายได้ว่า ปัจเจกสภาพในฐานะของความเป็นครูศิลปะ ความเป็นปัจเจกจึงถูกเน้นในฐานะที่เป็นกระบวนการทางสังคมที่เขาได้รับอิทธิพลมาจากสถาบันการศึกษานั่นเอง

ปัจจัยทางด้านสถาบันการศึกษา นอกจากจะส่งผลต่อความเป็นครูศิลปะของเขาแล้ว ก็นับเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ของโชคชัย ตักโพธิ์ ที่แสดงออกมาในรูปแบบและเนื้อหาที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวของเขา อาทิเช่น การได้รับ

อิทธิพลเบื้องต้นจากวิทยาลัยเพาะช่าง ความชำนาญในทักษะฝีมือแบบศิลปะหลักวิชา ก็ล้วนได้รับการฝึกฝนมาจากสถาบันศิลปะแห่งนี้ ส่วนที่มาของแนวความคิดหรือเนื้อหาของผลงาน ในช่วงแรกได้รับอิทธิพลมาจากการอ่านหนังสือแนว “กวีนิพนธ์” และต่อมาจึงอ่านแนว “เพื่อ” (ชีวิต) ทั้งของกวีชาวไทยและชาวต่างชาติ โดยเฉพาะหนังสือจำพวก “เพื่อ” ได้ส่งผลต่อการปรับโลกทัศน์ศิลปะของโชคชัย ตักโพธิ์ เป็นอย่างมาก ซึ่งความชอบในการอ่านหนังสือนี้ ได้เริ่มต้นที่วิทยาลัยเพาะช่างเช่นกัน

ดังนั้น หากอธิบายอัตลักษณ์ พบว่า ปัจเจกภาพในฐานะของความเป็นศิลปินของโชคชัย ตักโพธิ์ เป็นอัตลักษณ์ที่ถูกสร้างด้วยกระบวนการของสังคม คือการได้รับอิทธิพลจากวาทกรรมจากชุดแนวคิดปรัชญาเป็นผู้หยิบยื่นให้ ดังจะเห็นได้จาก เขาโยงคำ “ผู้บริสุทธิ์” ของอัลแบร์ กามูส์ (Albert Camuus) ไปใช้กับผลงานของเขาชุด “**กรอบ**” โยงข้อความมนุษย์สองหน้าของอัลแบร์ กามูส์เช่นกัน ไปใช้กับผลงานชุด “**เดินจงกรม**” และโยงข้อความผลพวงแห่งความคับแค้นของจอห์น สเตนเบ็ค (John Steinbeck) ไปใช้กับผลงานชุด “**ความขัดแย้งบวก**” และงานเขียนของชาวไทยเช่น สมัคร บุราวาส จำนง ทองประเสริฐ เสถียร โพธินันทะ พุทธทาสภิกขุ และอารี สุทธิพันธุ์ ทำให้โชคชัย ตักโพธิ์ ได้รับมุมมองข้อคิดแบบ “**วิภาษวิธี**” และงานเขียนของสวามีสัตยานันทบุรี ทำให้เขาโยงประเด็น “**จิต**” (ศาสนา) สัมพันธ์กับ “**จิต**” (จิตวิทยา) เป็นต้น

3. **สนาม จันทร์เกาะ**

3.1 นักศึกษาศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบการศึกษา

สถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะ นับว่ามีส่วนสำคัญต่อกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของสนาม จันทร์เกาะ เป็นอย่างมาก ดังจะเห็นได้จากผลงานทัศนศิลป์ของเขาตั้งแต่เริ่มต้นเมื่อครั้งเป็นนักศึกษา ส่วนใหญ่จะได้รับอิทธิพลแนวความคิดมาจากการสอนของคณาจารย์ โดยเฉพาะทวี รัชนีกร เป็นผู้สอนที่เน้นในเรื่องของความคิดเป็นหลัก ส่วนทักษะฝีมือเป็นเรื่องรองลงมา การเรียนของเขาจะเน้นการฝึกทดลอง ค้นหา และมีการโต้ตอบทางแนวความคิดกับอาจารย์ อีกทั้งมีการวิพากษ์วิจารณ์กันทุกวันศุกร์ นอกจากนั้นยังมีการเชิญศิลปินมาเสวนาอาทิเช่น อังคาร กัลยาณพงษ์ อวบ สานะเสน ถวัลย์ ดัชนี และรงค์ วงษ์สวรรค์ เป็นต้น

นอกจากนั้น อาจารย์ยังเน้นให้นักศึกษาทุกคนต้องอ่านหนังสือให้มาก ส่วนเขาชอบอ่านหนังสือประเภทสังคมศาสตร์ปริทรรศน์ และคอลัมน์ศิลปะจากหนังสือพิมพ์ชาวกรุงสยามรัฐ เป็นต้น โดยเฉพาะบทความของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เขาชื่นชอบมากเป็นพิเศษ อย่างไรก็ตาม ในช่วงที่เขาเป็นนักศึกษาอยู่นั้น เขาได้ซึมซับเอาแนวความคิด ปรัชญา และรูปแบบศิลปะจากอาจารย์ โดยเฉพาะผลงานของทวี รัชนีกร ซึ่งเป็นผลงานศิลปะเพื่อชีวิต ต่อมาเมื่อเกิดสงครามเวียดนาม และมีทหารอเมริกันเข้ามาจัดตั้งฐานทัพในประเทศไทย โดยเฉพาะที่จังหวัดนครราชสีมา เหตุการณ์ทางการเมืองดังกล่าว จึงกลายมาเป็นเป็นปัจจัยสำคัญ ที่ทำให้เขาเริ่มหันมาสร้างสรรค์ผลงานแนวเพื่อชีวิตในแนวเดียวกันกับอาจารย์ของเขา

ส่วนกลวิธีและโครงสร้างทางด้านศิลปะที่ปรากฏในผลงานของสนาม จันทร์เกาะ ส่วนใหญ่ก็ไม่ได้มีเทคนิคหรือวิธีการเขียนภาพที่แตกต่างไปจากศิลปินทั่วไป การจัดองค์ประกอบของภาพก็เป็นไปตามหลักวิชา ที่เขาเรียนมาจากวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ผลงานมีทั้งเทคนิคการเขียนด้วยสีน้ำมัน สีอะคริลิก สีน้ำ วาดเส้นด้วยปากกาและดินสอ และสื่อผสม อย่างไรก็ตาม ในช่วงที่เขาเป็นนักศึกษาได้ปรากฏว่ามีผลงานสื่อผสมของเขา ที่ได้รับการกล่าวขานกันมากว่า เป็นผลงานศิลปะที่ล้ำสมัยไปกว่าศิลปินที่อยู่ในเมืองหลวงในขณะนั้น ดังที่สนาม จันทร์เกาะ ได้เล่าความหลังให้ฟังว่า “ในช่วงเรียน ผมทำงานสื่อผสมโดยเขียนภาพคนตายบนไม้อัดแล้วตัดเป็นรูปคนระบายสีดำ นำไปวางบนเตียงเหล็กที่มีพื้นเป็นตาข่ายที่ถูกไฟไหม้ดำเป็นตอตะโก ซึ่งสื่อว่ามีคนตายบนเตียง เสร็จแล้วนำไปส่งประกวดงานบัวหลวง แต่กรรมการเขาไม่รับเพราะไม่รู้ว่าเป็นงานประเภทอะไร สมัยนั้นในกรุงเทพฯเขายังไม่ทำกัน” (สนาม จันทร์เกาะ. 2552: สัมภาษณ์) นอกจากนั้นยังมีผลงานเชื่อมเหล็กและโลหะเป็นงานประติมากรรมสื่อผสม ติดตั้งอยู่หน้าอาคารคณะศิลปกรรมและออกแบบอุตสาหกรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน ที่เขาสร้างขึ้นในขณะที่ยังเป็นนักศึกษา ดังที่ ทวี รัชนีกร (2553: สัมภาษณ์) กล่าวถึงลูกศิษย์คนนี้ว่า “ลูกศิษย์รุ่นแรกมีสนามและสุวนิตย์ชอบเขียนภาพแอ็บสแต็รคท์และทำงานพวกสื่อผสม ก็ให้ความคิดอิสระแก่พวกเขา” นั่นก็เป็นหลักฐานชัดเจนว่า เขามีแนวความคิดและสร้างสรรค์รูปแบบศิลปะนามธรรมแบบสื่อผสม ซึ่งเป็นศิลปะสมัยใหม่ที่ล้ำหน้าไปกว่าศิลปินในยุคเดียวกัน

จึงเห็นได้ว่า ปัจจัยภายนอกที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของสนาม จันทร์เกาะ มีหลายประการ จากการศึกษาพบว่า ปัจจัยแรกที่มีผลต่อเขาก็คือ สถาบันการศึกษาซึ่งอยู่ภายใต้การกำหนดนโยบายและหลักสูตรของรัฐชาติไทยในขณะนั้น ได้แก่วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งนับเป็นสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะที่เปิดการเรียนการสอนชั้นสูงในภูมิภาคเป็นแห่งแรก และเป็นแห่งที่สี่ของประเทศ อีกทั้งเขาเองเป็นนักศึกษารุ่นแรก และยังเป็นคนแรกที่มีหมายเลขประจำตัว ศ.1 แต่อาจด้วยความโชคดีที่เขาได้เรียนกับคณาจารย์ แม้ส่วนหนึ่งจะจบมาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ได้แก่ ทวี รัชนีกร ดำรง วงศ์อุปราช จรูญ บุญสวน แต่อาจารย์เหล่านั้นโดยเฉพาะทวี รัชนีกร กับดำรง วงศ์อุปราช ผู้ซึ่งจบจากประเทศอังกฤษมาใหม่ๆ มีแนวความคิดสมัยใหม่มากกว่าคณาจารย์ที่อยู่ในส่วนกลางขณะนั้น กอปรกับได้เรียนกับอาจารย์ต่างประเทศถึงสามคน จึงทำให้ผลงานของเขาในช่วงแรก มีความล้ำสมัยไปกว่าศิลปินที่อยู่ในเมืองหลวง

ดังนั้น เมื่อนำมาอธิบายอัตลักษณ์ ตามมโนทัศน์ปัจเจกภาพทางมานุษยวิทยาและในแนวคิดหลังสมัยใหม่ สามารถอธิบายได้ว่า สถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะที่มีหลักสูตรเขียนขึ้นภายใต้นโยบายของรัฐชาติไทย รวมทั้งกระบวนการสอนของคณาจารย์ ได้ส่งผลต่อกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานในอัตลักษณะเฉพาะตัวของเขาขึ้นมา และอัตลักษณ์ดังกล่าว ยังได้เปลี่ยนแปลงไป

ตามสถานการณ์ทางการเมืองและสังคมรวมทั้งปัญหาและอุปสรรคต่างๆ จึงแสดงให้เห็นว่า ปัจเจกภาพของสนาม จันทร์เกาะ จึงเน้นในฐานะที่เป็นกระบวนการทางสังคมของการสร้างอัตลักษณ์ และแปรเปลี่ยนไปตามสถานการณ์เฉพาะหน้าอีกด้วย

3.2 **ครูศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบราชการ**

จากการศึกษาประวัติและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของสนาม จันทร์เกาะ ดังข้างต้น สามารถอธิบายได้ว่า สนาม จันทร์เกาะ เป็นชาวอีสานโดยกำเนิด เรียนหนังสือ ใช้ชีวิตเติบโต และทำงานอยู่บนพื้นดินอีสานมาโดยตลอด ค่อนชีวิตของเขานอกจากจะอุทิศตนให้กับความเป็นศิลปิน เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ที่มีคุณค่าต่อสังคมแล้ว การอุทิศชีวิตความเป็นครูของเขา ก็ไม่ได้แตกต่างไปจากอุดมการณ์ที่ปรากฏอยู่ในผลงานทัศนศิลป์แต่อย่างใด ซึ่งทั้งหมดได้หลอมรวมกลายเป็นตัวตนของสนาม จันทร์เกาะ ที่มีความเป็นอัตลักษณะพิเศษเฉพาะตัวของเขา

เมื่อสนาม จันทร์เกาะ สำเร็จการศึกษาและได้ไปเป็นครูสอนศิลปะที่จังหวัดบุรีรัมย์แล้ว แนวทางการสอนศิลปะที่เขาได้รับมาจากวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือก็ยังตราตรึงอยู่ในมโนทัศน์ของเขา แม้ในช่วงเวลาต่อมา เขาจะได้เน้นเนื้อหาที่เกี่ยวกับวิถีชีวิต ศิลปะและวัฒนธรรมของชาวอีสานใต้ มาเป็นหัวข้อหลักก็ตาม แต่ก็ยังคงเนื้อหาและรูปแบบในแนวเสียดสีสังคมอยู่เช่นเคย เพียงแต่ในช่วงบั้นปลายชีวิตหลังจากเกษียณอายุราชการแล้ว ผลงานของเขาได้ผ่อนคลายความตรึงเครียดทางด้านการเมือง ไปสู่ภาพธรรมชาติ และภาพคารวะบูชาธรรม รวมทั้งมีโครงการที่จะเขียนรูปตามรอยพระพุทธเจ้า ที่มีนัยยะบางประการในช่วงบั้นปลายชีวิตของเขา

นอกจากสนาม จันทร์เกาะ จะเป็นครูสอนวิชาศิลปะตามหลักวิชาแล้ว เขายังเป็นผู้สอนวิชาศิลปะการออกแบบ และได้จัดให้มีการประกวดการทำว่าวใช้ชื่อว่า “มหกรรมว่าว” มาตั้งแต่เริ่มสอนศิลปะ เพื่อให้นักเรียนได้แสดงออกและละเล่นอย่างสนุกสนาน จนเป็นแบบอย่างให้จังหวัดบุรีรัมย์นำไปจัดกิจกรรม “มหกรรมว่าว” เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวของจังหวัดเป็นประจำปีทุกปี นอกจากการเอานำศิลปะเข้าไปสู่สังคมแล้ว สนาม จันทร์เกาะ ยังเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนศิลปะจนเป็นที่ยอมรับ และได้รับเชิญไปเป็นวิทยากรบรรยาย และสาธิตการสอนในเขตพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์และจังหวัดใกล้เคียงหลายครั้ง ปัจจุบัน แม้เขาจะเป็นข้าราชการบำนาญ แต่ก็เป็นวุฒิอาสาธนาคารสมองของจังหวัดบุรีรัมย์ ที่ยังคงสร้างสรรค์งานศิลปะเพื่อช่วยเหลือกิจกรรมทางสังคม อีกทั้งยังได้เปิดบ้านของตัวเองเป็นหอศิลป์ เพื่อแสดงผลงานศิลปะของเขา และใช้เป็นที่สอนศิลปะในยามที่เด็กนักเรียนต้องการ ทั้งเด็กนักเรียนตัวเล็กๆ ที่อาศัยอยู่บริเวณใกล้เคียง จนกระทั่งนักเรียนชั้น ม.6 ที่สนใจจะเข้าศึกษาต่อด้านศิลปะในมหาวิทยาลัย ก็ล้วนแวะเวียนมาให้เขาสอนอยู่เสมอ ในอนาคตสนามได้คิดโครงการวาดภาพตามรอยพระพุทธเจ้าจำนวน 50 ภาพ เพื่อใช้ตระเวนแสดงตามโรงเรียนต่างๆ ซึ่งเป็นการสอนศิลปะและธรรมะไปพร้อมๆ กัน

อย่างไรก็ตาม แม้สนาม จันทร์เกาะ จะได้รับอิทธิพลและแนวความคิดที่ได้รับมาจากสถาบันการศึกษาดังข้างต้น โดยเฉพาะศิลปะหลักวิชาและศิลปะสมัยใหม่ นำไปใช้ในกระบวนการสอนศิลปะในโรงเรียนมัธยมศึกษาแล้ว อิทธิพลดังกล่าวก็ยังเป็นปัจจัยนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานของเขาเรื่อยมา เพียงแต่ข้อจำกัดของความเป็นครูมัธยม ที่ขาดความพร้อมในหลายๆด้าน อาจเป็นอุปสรรคต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเขาอยู่บ้าง ดังจะเห็นได้จาก อำนาจ เย็นสบาย (2553: สัมภาษณ์) แสดงทัศนะว่า “อาจารย์สนามให้คุณค่าการเป็นศิลปินเหมือนกัน แต่มีปัญหาในเรื่องการทำงาน อาจจะเป็นด้วยอุปสรรคทางร่างกาย หรือจากหน่วยงาน แต่เชื่อว่าชีวิตยังเป็นศิลปินเพื่อชีวิต” จากปัญหาและอุปสรรคดังกล่าวได้กลายเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ผลงานของเขาไม่ได้รับการพัฒนาเท่าที่ควร อัตลักษณะเฉพาะจึงถูกตรึงแบบคงที่ และมีการแปรเปลี่ยนอย่างค่อยเป็นค่อยไป ตามสถานการณ์ทางสังคมในปัจจุบัน

4. **สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์**

4.1 นักศึกษาศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบการศึกษา

สถาบันการศึกษาในความหมายนี้ หมายถึง สถาบันที่เป็นแหล่งการเรียนการสอนตามระบบ รวมทั้งการเรียนรู้และค้นคว้าจากการอ่านหนังสือตำรา ซึ่งเป็นผลมาจากการเรียนรู้ทั้งในระบบและนอกระบบนั่นเอง ดังนั้น การศึกษาผลงานทัศนศิลป์ส่วนใหญ่ในช่วงแรกๆของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ขณะที่เขายังเป็นนักศึกษาวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือนั้น พบว่าเขาได้รับอิทธิพลทางแนวความคิดมาจากคณาจารย์ โดยเฉพาะทวี รัชนีกร นับเป็นต้นแบบทั้งแนวความคิดและต้นแบบทางอุดมการณ์ที่ติดตัวเขามาจนถึงปัจจุบัน สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เล่าถึงบรรยากาศในการเรียนขณะนั้นว่า “บรรยากาศในการเรียน อาจารย์มักจะเน้นให้เรียนรู้ด้วยตนเอง หนักไปทางเรียนรู้ชีวิต พอเปิดเรียนอาจารย์ทวีให้ไปปฏิบัติงาน 5 ชิ้น แล้วนำมาอภิปรายในห้องเรียน และมีอาจารย์ศรีศักดิ์ นพรัตน์ ซึ่งเป็นอาจารย์สถาปัตย์ ท่านชอบศิลปะและเป็นนักเขียน ผมก็เลยอยากเป็นนักเขียนด้วย” (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์)

อิทธิพลทางแนวความคิด ที่ปรากฏในผลงานของเขาพบว่า ในช่วงที่สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เรียนอยู่ปีสุดท้าย เขาได้มีโอกาสอ่านหนังสือของนักเขียนไทยที่มีชื่อเสียงหลายท่าน อาทิเช่น ลาว คำหอม (คำสิงห์ ศรีนอก) สุชาติ สวัสดิ์ศรี สุลักษณ์ ศิวรักษ์ ไพบูลย์ สุวรรณกูฏ อังคาร กัลยาณพงศ์ และโดยเฉพาะหนังสือรวมเรื่องสั้นชื่อ “**ฟ้าบ่กั้น**” ของลาว คำหอม นั้น ถือเป็นหนังสือที่เขาประทับใจและซาบซึ้งมากที่สุด จึงทำให้เขาชื่นชอบบทกวีมาตั้งแต่บัดนั้น “ผมอ่านหนังสือ ฟ้าบ่กั้น ของลาว คำหอม ซึ่งมันมีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตของคนอีสาน ผมก็เลยประทับใจ และนำมาสู่การเขียนบทกวีและงานศิลปะที่สะท้อนชาวนาคนบ้านนอก มันมีชีวิตเหมือนในเรื่องสั้น ผมจึงเขียนภาพวัวควาย ชาวบ้าน ภารโรง และชีวิตจริงของชาวบ้าน โดยออกไปเขียนในสถานที่จริง มันจึงจะได้ชีวิตจริงๆ” (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์)

นอกจากการได้รับอิทธิพลแนวความคิดมาจากการอ่านหนังสือของนักเขียนไทยแล้ว ต่อมาสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้อ่านหนังสือประเภทสังคมนิยมของนักทฤษฎีทางการเมือง เช่น สรรนิพนธ์ของ เหมา เจ๋อตุง และ Capitalist ของคาร์ล มาร์กซ์ เป็นต้น แต่เขายอมรับว่า มันเป็นหนังสือที่อ่านแล้วเข้าใจได้ยาก ต่อมาเขาได้อ่านหนังสือที่มีข้อมูลชี้ให้เห็นว่า ในโลกเรานี้ มีคนอเมริกันอยู่ 5% ของโลก แต่บริโภคทรัพยากรของชาวโลกไปถึง 50% เขาจึงเปรียบเทียบกับคนไทยว่า คนกรุงเทพฯ มีประชากร 8% แต่บริโภคทรัพยากรถึงครึ่งหนึ่งของประเทศ คนขอนแก่นในตัวจังหวัดมีประชากร 10% แต่บริโภคทรัพยากรของทั้งจังหวัดถึง 50% และเขาเองเป็นครูคนหนึ่งที่อยู่ในโรงเรียนบ้านไผ่ มีประชากร 10% แต่บริโภคทรัพยากรของชาวอำเภอบ้านไผ่ถึง 50% มันจึงเป็นการเอาเปรียบประชาชนส่วนใหญ่ แนวความคิดที่ว่า “คนส่วนน้อยเอาเปรียบคนส่วนใหญ่” จึงติดตัวเขามาจนกลายเป็น “จิตสำนึก” ที่แสดงความเห็นอกเห็นใจ โดยเฉพาะชาวนาซึ่งถูกเอาเปรียบมาทุกยุคสมัย “เรากินข้าวทุกวัน แต่เราเคยคิดถึงชาวนาหรือเปล่า ชาวนาไม่ได้ทำนาเพื่อไว้กินคนเดียว แต่จะทำให้ทุกคนได้กินด้วย เหมือนศิลปะที่เราสร้าง ที่บอกว่าเป็นของตัวเอง แต่ที่จริงมันเป็นของทุกคน” (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์)

ต่อมาในช่วงที่ถูกจับกุมและถูกคุมขังอยู่ในเรือนจำในปี พ.ศ. 2519 นั้น เขาได้มีโอกาสอ่านหนังสือธรรมของพุทธทาส จึงได้รับอิทธิพลแนวความคิดดังกล่าวมาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและบทกวีในเวลาต่อมา ในช่วงหลัง สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้มีโอกาสอ่านหนังสือธรรมของ ว. วัชรเมธี ซึ่งเป็นหนังสือที่อ่านแล้วเข้าใจได้ง่าย เขากล่าวว่า เมื่ออ่านหนังสือของท่าน ว. แล้ว จึงนำไปประกอบกับคำสอนของท่านพุทธทาสอีกครั้ง เราก็เข้าใจมากขึ้น เราจึงสรุปได้ว่า พระพุทธเจ้าสอนสั้นๆ ว่า อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา และตนเป็นที่พึ่งแห่งตน เราจึงคิดถึงความตายอยู่เนืองๆ นำมาพิจารณาเรื่อยๆ เพื่อให้จิตใจของตนอยู่ในสภาวะพร้อมที่จะสร้างงาน และการดำรงอยู่ของชีวิต (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์)

จากการศึกษาธรรมะดังกล่าว ถือเป็นรากฐานทางแนวความคิดในการนำมาเป็นสื่อในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ตลอดจนวิถีการดำรงชีวิตแบบเรียบง่ายของเขา โดยเฉพาะคำว่า “อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา” นั้น สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ กล่าวว่า ตัวเราเองไม่ใช่ของเรา เป็นของธรรมชาติ ถึงเวลาก็เจ็บป่วย แก่ตาย แต่เราก็ยังยึดอัตตา พระพุทธเจ้าท่านสอนว่า ทุกอย่างเป็นธรรมชาติ ถ้าเราเข้าใจว่า ไม่ได้ทำอะไรกับเราผู้เดียว แต่เป็นการทำร่วมกันกับสังคม สังคมมนุษย์ต้องทำงานร่วมกัน ไม่ยึดอัตตา (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์) ทั้งหมดนี้ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เรียกว่า “เป็นการสรุปทางความคิด” ไม่ใช่แต่เฉพาะศิลปะอย่างเดียว แต่หมายถึงทุกอย่างในการใช้ชีวิต การสรุปทางความคิดดังกล่าว เป็นการสรุปตามคำสอนของพระพุทธเจ้าคือ 1) อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา 2) ตนเป็นที่พึ่งแห่งตน 3) ความตาย 4) ผู้ให้ย่อมเป็นที่รัก และสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ กล่าว

ต่อไปว่า พระพุทธเจ้าท่านสอนง่าย แต่เราคิดยากเอง คิดมากเอง ถ้าเรายึดคำสอนของพระพุทธเจ้า เราจะหลุดพ้นสบาย ไม่รุงรัง ทุกอย่างไม่ใช่ของเรา อะไรที่มันเป็นไป มันไม่ได้เป็นไปตามเจตนาของเราคนเดียว เพราะมันเกี่ยวเนื่องกับสิ่งต่างๆ อิทัปปัจจยตา ปฏิจจสมุปบาท มีสิ่งหนึ่ง จึงมีสิ่งหนึ่งเป็นปัจจัยซึ่งกันและกัน (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์) ซึ่งแนวความคิดที่เกี่ยวกับพุทธศาสนานั้น ส่วนใหญ่จะปรากฏอยู่ในผลงานช่วงหลังของเขา

กลวิธีและโครงสร้างทางศิลปะในผลงานทัศนศิลป์ของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ นั้น ในช่วงแรกๆ มีรูปแบบเหมือนจริง ศิลปะคือการถ่ายทอดความจริงของโลกภายนอก ซึ่งมีผลมาจากการยึดติดรูปแบบมาตั้งแต่เมื่อครั้งศึกษาแผนกศิลปกรรมที่เขาถนัด และต่อมาพัฒนาไปสู่รูปแบบกึ่งเหมือนจริงสลับกับความเหมือนจริง การสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ของเขามีทั้งภาพจิตรกรรมสีน้ำมัน ภาพลายเส้น บทกวี บทเพลง บางภาพมีทั้งบทกวีและบทเพลงผสมผสานอยู่ในภาพเดียวกัน อย่างไรก็ตาม กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานก็ยังเป็นเทคนิคง่ายๆ ตามหลักวิชาที่เขาเรียนมา ไม่มีความสลับซับซ้อน การจัดองค์ประกอบของภาพ โดยเฉพาะภาพวาดลายเส้นที่มีบทกวีหรือเพลงประกอบนั้น ส่วนใหญ่เขาจะเว้นพื้นที่ว่างไว้สำหรับเขียนบทกวีและบทเพลงดังกล่าวลงไป จึงเป็นลักษณะการสื่อความหมายแบบง่ายๆ ตรงไปตรงมา

ดังนั้น จะเห็นได้ว่า จากการยึดมั่นถือมั่นในสถาบันการศึกษาและวิธีการเรียนการสอน โดยเฉพาะการยึดมั่นในกลวิธีการเขียนภาพของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ดังกล่าว จึงทำให้เกิดอัตลักษณะเฉพาะตัวของเขา ในลักษณะการพัฒนาทางด้านศิลปะเป็นแบบคงที่ หรือเป็นแบบค่อยเป็นค่อยไป ผลงานจึงมีลักษณะซ้ำๆ แสดงออกด้วยเทคนิคเดิมๆ เป็นภาพเหมือนจริง บางครั้งก็คล้ายกับภาพเขียนบนรถสองแถวรับจ้าง เป็นต้น อันเนื่องมาจากการยึดมั่นและเชื่อมั่นในอุดมการณ์บางอย่างที่เกิดขึ้นภายในตัวตนของเขานั่นเอง

4.2 **ครูศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบราชการ**

จากการศึกษาประวัติของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ สามารถอธิบายกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของเขา พอสรุปได้ว่า สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ แม้ไม่ใช่ชาวอีสานโดยกำเนิด แต่ค่อนชีวิตของเขาได้มาอาศัยพื้นดินอีสานเป็นแหล่งศึกษาและทำมาหากิน จนกลายเป็นคนอีสานและจะเป็นไปจนกว่าชีวิตจะหาไม่ จึงเห็นได้ว่า ตลอดชีวิตของเขานอกจากจะอุทิศตนให้กับความเป็นศิลปินเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ที่มีคุณค่าต่อสังคมแล้ว การอุทิศชีวิตความเป็นครูของเขา ก็ไม่ได้แตกต่างไปจากอุดมการณ์ที่ปรากฏอยู่ในผลงานทัศนศิลป์แต่อย่างใด ซึ่งเปรียบเสมือนเป็นเหรียญสองด้าน ทั้งหมดได้หลอมรวมกลายเป็นตัวตนของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ที่มีอัตลักษณะพิเศษเฉพาะตัวของเขา

ดังนั้น อาชีพความเป็นครู ก็นับเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่มีผลต่อการสร้างตัวตนของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เนื่องจากความเป็นข้าราชการที่อยู่ภายใต้ความเป็นรัฐชาติไทย จำเป็นจักต้องปฏิบัติตามกฎระเบียบของราชการที่ถูกกำหนดมาอย่างเคร่งครัด แม้โดยธรรมชาติทั่วไปของคนทำงานศิลปะ มักจะเป็นปฏิปักษ์กับกฎระเบียบต่างๆ แต่ด้วยความจำเป็นเขาจึงต้องปรับตัวเองให้อยู่ได้กับระบบราชการที่เขามักต่อต้านอยู่เสมอ นิพนธ์ ขันแก้ว กล่าวถึงการทำหน้าที่ความเป็นครูของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ว่า “เนื่องจากอาจารย์สุขสันต์เป็นครูโรงเรียนมัธยมศึกษา ซึ่งมีวัฒนธรรมแบบข้าราชการ จึงทำให้เข้าไม่ได้กับฝ่ายบริหารหลายคน ท่าทีที่เชื่อมั่นสูง และอุดมการณ์ทางการเมืองแบบฝ่ายซ้าย ทำให้อาจารย์สุขสันต์ไม่มีเพื่อนร่วมงานมากนัก มักเก็บตัว ไม่เข้าร่วมกับกิจกรรมทางศิลปะของโรงเรียนในระดับมัธยม” (นิพนธ์ ขันแก้ว. 2553: สัมภาษณ์)

การทำหน้าที่เป็นครูสอนศิลปะ ก็มีผลต่อกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเขา ดังที่ นิคม กุบแก้ว กล่าวว่า“ท่านเคยเล่าให้ฟังว่า ฉันมาสอนอยู่บ้านไผ่ ฉันต้องเขียนรูปทุกวันนั้นหมายความว่า เมื่อท่านมอบหมายงานให้นักเรียนทำแล้ว ท่านก็เขียนรูปไปด้วย บางครั้งก็วาดภาพตามแบบที่จัดให้นักเรียนวาด ทั้งเป็นการวาดเพื่อสาธิตและวาดเพื่อเก็บไว้แสดงไปด้วย ท่านเปิดลิ้นชักให้ดูเห็นมีงานจำนวนมากนับพันชิ้น” (นิคม กุบแก้ว. 2553: สัมภาษณ์) จึงเห็นได้ว่า ผลงานศิลปะส่วนหนึ่งของเขา เกิดขึ้นในขณะทำหน้าที่สอน กอปรกับเขามีนิสัยชอบเก็บตัว ไม่ค่อยออกไปร่วมกิจกรรมศิลปะกับโรงเรียนอื่น เนื่องจากสุขสันต์เป็นผู้ต่อต้านการส่งภาพประกวดเพื่อเหรียญรางวัล จึงเป็นสาเหตุทำให้ผลงานของเขามีลักษณะรูปแบบที่ซ้ำเดิม และมีรูปแบบง่ายๆ คล้ายกับผลงานของนักเรียนไปด้วย

จึงเห็นได้ว่า ความเป็นครูของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ในฐานะปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยจิตสำนึกระลึกได้ โดยเฉพาะเรื่องของการสร้างความดีนั้น ได้แผ่ซ่านเข้าไปสู่วิญญาณความเป็นครูของเขา ที่ต้องการสอนเด็กให้เป็นคนดี เฉกเช่นอุดมการณ์ที่แสดงออกในผลงานศิลปะของเขา “ผมเป็นครูศิลปะ ใครจะบอกว่าผมเป็นศิลปินผมไม่สนใจ เพราะที่ผมเคยเป็นและกำลังเป็นอยู่คือครูศิลปะ นี่คือความเป็นจริง เขียนศิลปะ แต่งเพลง เขียนกวีนี้ก็คือครู ครูคือคนที่จะจุดประกายชีวิตให้คนแค่นั้น เป็นผู้บอกทางลัดและทางตรงให้คน ครูสามารถบอกนักเรียนได้ว่า โตขึ้นคุณอย่าไปโกงอย่าไปคอรัปชั่น โตขึ้นเธอต้องเป็นคนสร้างสรรค์คือ เป็นคนดีคนเก่งมันจึงจะมีประโยชน์ที่เราเป็นคน” (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2553: สัมภาษณ์) นั่นแสดงว่า ภายในจิตสำนึกของเขาแฝงไปด้วยความซื่อตรง มีหัวใจเป็นศิลปะที่มีความละเอียดอ่อน มีความเมตตากรุณา และรู้จักเอาใจเขามาใส่ใจเรา จิตสำนึกดังกล่าวมีผลมาจากการอ่านหนังสือธรรมะ จึงเป็นพื้นฐานภายในที่นำไปสู่การแสดงออกในผลงานศิลปะของเขาในเวลาต่อมาอีกด้วย

อย่างไรก็ตาม อาชีพความเป็นครูของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ก็นับเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่มีผลต่อการสร้างตัวตนของเขา เนื่องจากความเป็นข้าราชการครูที่อยู่ภายใต้ความเป็นรัฐชาติไทย จำเป็นจักต้องปฏิบัติตามกฎระเบียบของราชการที่ถูกกำหนดมาอย่างเคร่งครัด และเนื่องจากเขาเป็นครูโรงเรียนมัธยมศึกษา ซึ่งมีวัฒนธรรมแบบข้าราชการ จึงทำให้เข้าไม่ได้กับฝ่ายบริหารหลายคน ท่าทีที่เชื่อมั่นสูง และอุดมการณ์ทางการเมืองแบบฝ่ายซ้าย ทำให้เขาไม่มีเพื่อนร่วมงานมากนัก จึงมักเก็บตัว และไม่ค่อยเข้าร่วมกับกิจกรรมทางศิลปะของโรงเรียนในระดับมัธยมเท่าใดนัก ซึ่งโดยธรรมชาติทั่วไปของคนทำงานศิลปะ มักจะเป็นปฏิปักษ์กับกฎระเบียบต่างๆ ซึ่งสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ก็เป็นเช่นนั้น

ดังนั้น หากจะอธิบาย “อัตลักษณ์” ตามมโนทัศน์ปัจเจกภาพทางมานุษยวิทยาในความหมายของเกียร์ตซ์ เป็นการแปรเปลี่ยนอัตลักษณ์ของคนตามบริบทจึงมีไม่รู้จบ อัตลักษณ์จึงเป็นคุณสมบัติที่คนหยิบยืมสร้างขึ้นมาตามสถานการณ์เฉพาะหน้า จึงสามารถอธิบายได้ว่า สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ มีพื้นฐานของความเป็นครูในโรงเรียนมัธยมศึกษา ที่อยู่ในต่างอำเภอ มีความจำกัดในด้านการมีปฏิสัมพันธ์กับบุคคลอื่น อีกทั้งวิธีการสอนของเขายังยึดมั่นอยู่กับรูปแบบศิลปะที่เขาเรียนมา พร้อมกับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเขาก็เป็นไปพร้อมกับการสอนนักเรียน จนบางครั้งผลงานของเขาก็มีรูปแบบคล้ายกันกับผลงานของนักเรียนไปด้วย ดังนั้น ปัจเจกภาพในฐานะความเป็นครูศิลปะ ได้รับการหยิบยื่นอัตลักษณ์ในอีกลักษณะหนึ่ง ขณะเดียวกันผลงานที่สร้างสรรค์ก็ได้รับอิทธิพลจากวิธีการสอนนักเรียน อัตลักษณ์จึงเป็นคุณสมบัติที่คนหยิบยืมสร้างขึ้นมาตามสถานการณ์เฉพาะหน้าคือความเป็นครูด้วยนั่นเอง

อีกทั้งเมื่ออธิบายแนวคิดเรื่อง “อัตลักษณ์” จากความหมายของนักคิดสายปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ ที่อธิบายว่า ปฏิสัมพันธ์ทางสังคมต้องประกอบไปด้วยภาพลักษณ์ของเราที่เรามีต่อตนเอง และจินตนาการเกี่ยวกับความคิดของผู้อื่นต่อภาพลักษณ์นั้น รวมถึงปฏิกิริยาและความรู้สึกของเราที่มีต่อจินตนาการดังกล่าวด้วย นั่นอาจอธิบายได้ว่า สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์พยายามสร้างปฏิสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างตัวเขากับนักเรียน ด้วยการสร้างภาพลักษณ์ความเป็นครูศิลปะ ขณะเดียวกันเขาก็นำเสนอภาพเขียนของตัวเองต่อนักเรียน พร้อมกับการตรวจสอบผลงานของนักเรียนในชั่วโมงเรียน ในลักษณะของการแลกเปลี่ยนประสบการณ์ซึ่งกันและกันนั่นเอง ดังนั้นอัตลักษณะเฉพาะที่ปรากฏขึ้นในภาพเขียนส่วนใหญ่ของเขา จึงมีลักษณะที่เรียบง่ายคล้ายกับผลงานของนักเรียนมัธยมไปด้วย

5. **สุรพล ปัญญาวชิระ**

5.1 **นักศึกษาศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบการศึกษา**

สุรพล ปัญญาวชิระ นับเป็นผลผลิตที่เกิดจากวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนืออีกคน และเป็นลูกศิษย์ของทวี รัชนีกร รุ่นที่ 5 (พ.ศ. 2514 – 2519) การที่เขาได้เข้าไป

ศึกษาในสถาบันแห่งนี้ ซึ่งเป็นในช่วงแรกก่อนที่จะเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 นั้น ช่วงเวลาดังกล่าวนับว่าเป็นช่วงที่เรียกว่า “**ยุคแห่งการแสวงหา**” ของเหล่านักศึกษา อันเนื่องอยู่ในช่วงเวลาแห่งการเกิดขึ้นของสงครามเวียดนาม ซึ่งจังหวัดนครราชสีมา ก็นับเป็นอีกแห่งหนึ่งที่ได้รับผลกระทบจากการเข้ามาจัดตั้งฐานทัพของทหารอเมริกัน ดังจะเห็นได้จากการบอกเล่าความทรงจำในอดีตเมื่อครั้งที่สุรพล ปัญญาวชิระ (2554: สัมภาษณ์) ยังเป็นนักศึกษาในช่วงเวลาดังกล่าว สรุปได้ว่า

การเกิดขึ้นของสงครามเวียดนามนั้น มันทำให้เกิดกระแสของพวกฮิปปี้ ที่มีแนวความคิดต่อต้านสงครามเวียดนามไปทั่วโลก ดังนั้น พวกเขาก็อยู่ในยุคของการแสวงหาพอดี โดยเฉพาะการแสวงหา “ความจริง ความดี ความงาม” ซึ่งทวี รัชนีกร เป็นผู้สอนและยังกำหนดให้นักศึกษาไปอ่านหนังสือประเภทศาสนาและปรัชญาอาทิเช่น หนังสือของรพินทรนาถ พุทธทาสภิกขุ ท่านปัญญานันทภิกขุ โสเครตีส และเพลโต เป็นต้น โดยเฉพาะอิทธิพลของรพินทรนาถนั้น ถึงกับทำให้สุรพล ปัญญาวชิระ มงคล อุทก และพงษ์เทพ กระโดนชำนาญ หลงใหลถึงกับจะเดินทางไปอินเดีย และอิทธิพลจากการศึกษาพุทธศาสนาก็ทำให้พวกเขาคิดจะออกบวชเพื่อหาทางหลุดพ้นอีกด้วย

นอกจากการได้รับอิทธิพลจากการอ่านหนังสือดังกล่าวแล้ว ทวี รัชนีกร ยังได้หาเพลงคลาสสิกของบีโธเฟ่น และโมซาร์ท ฯลฯ มาให้นักศึกษาฟังและร่วมกันวิจารณ์อีกด้วย ซึ่งสุรพล ปัญญาวชิระ เรียกว่า มันเป็นกระบวนการสร้างความจริงคือ การหาความจริงทั้งจากตา หู และการสัมผัสนั่นเอง ต่อมาคณาจารย์ยังได้จัดหาหนังสือประเภทสังคมศาสตร์ปริทรรศน์ เช่น ของ สุลักษณ์ ศิวรักษ์ และโดยเฉพาะการได้อ่านบทความ “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อสังคม” ของจิตร ภูมิศักดิ์ อีกด้วย จุดนี้เองที่ได้ทำให้แนวความคิดของบรรดาเหล่านักศึกษาในช่วงเวลานั้น เปลี่ยนไป จากการมองความหลุดพ้นตามแนวทางพุทธศาสนา ไปเป็นการมองหาความหลุดพ้นอีกแนวทางหนึ่งก็คือ การหันไปวิพากษ์วิจารณ์และถกเถียงกันในเรื่องการเมืองและสังคม ที่กำลังมีปัญหาอยู่ในขณะนั้น โดยเฉพาะแนวความคิดต่อต้านฐานทัพอเมริกา ก็ได้มีส่วนเข้ามาสร้าง อัตลักษณ์ของศิลปะแนวเพื่อชีวิต ให้เกิดขึ้นเป็นลักษณะเฉพาะของสถาบันการศึกษาแห่งนี้

ดังนั้น หากจะอธิบายกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของสุรพล ปัญญาวชิระ ในลักษณะศิลปินเพื่อชีวิต จึงเห็นได้ว่า ปัจเจกศิลปินถูกสร้างอัตลักษณ์มาจากกระบวนการทางสังคม อันได้แก่ สถาบันการศึกษา ที่คณาจารย์ได้ถ่ายทอดแนวความคิดในลักษณะเพื่อชีวิต อีกทั้งบรรยากาศในการเรียนการสอน การเสวนากับบรรดารุ่นพี่ และสภาพสิ่งแวดล้อม ก็ล้วนเป็นปัจจัยนำไปสู่การสร้างอัตลักษณะเฉพาะของปัจเจกศิลปินและกลุ่มศิลปิน ในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน หรือเป็นแบบตามอย่างกันนั่นเอง

5.2 **ครูศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบราชการ**

หลังจากสุรพล ปัญญาวชิระ ได้มีบทบาสำคัญในการเป็นผู้นำแนวร่วมศิลปินอีสาน ในการนำเอาผลงานศิลปะคัตเอาท์การเมือง ไปร่วมต่อสู้กับเผด็จการในช่วงเหตุการณ์ 14

ตุลาคม 2516 และเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ในขณะที่เขายังเป็นนักศึกษา ต่อมาเมื่อเขาสำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือแล้ว เขาได้ไปเป็นครูสอนศิลปะที่อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ในปี พ.ศ. 2520 ซึ่งเป็นช่วงเวลาหลังจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เสมือนเป็นการหลบหนีและอำพรางตัวของเขาให้รอดพ้นจากการถูกจับกุม แม้กระนั้น การไปเป็นครูซึ่งอยู่ภายใต้ระบบราชการของรัฐชาติไทยในขณะนั้น ก็ยังถูกผู้บริหารและกองรักษาความมั่นคงเพ่งเล็งและเข้มงวดกับการแสดงออกทางแนวความคิดที่อ่อนไหวต่อการเป็นปฏิปักษ์ต่อรัฐบาล อย่างไรก็ตาม แม้จะถูกเข้มงวด แต่เขาก็ยังมีแนวความคิดในการที่จะพัฒนาระบบการศึกษาโดยเป็นผู้นำในการจัดตั้ง ชมรมการศึกษาเพื่อพัฒนาตนเอง ร่วมกับครูวิทยาศาสตร์และภาษาไทย แต่พอตั้งเสร็จเขาก็กล่าวหาว่าเป็นแนวร่วมของพรรคคอมมิวนิสต์ จึงถูกนำตัวไปฝึกอบรมในค่ายทหารเพื่อล้างสมอง ซึ่งสุรพล ปัญญาวชิระ กล่าวว่า “ยิ่งล้าง มันยิ่งเข้าไปในสมอง”

หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 2525 เขาได้ย้ายมาเป็นครูสอนศิลปะที่โรงเรียนมักกะสันกรุงเทพฯ ที่โรงเรียนแห่งนี้ สุรพล ปัญญาวชิระ ได้พบเห็นความทุกข์ยากและความด้อยโอกาสของนักเรียนที่อยู่ในสังคมเมือง จึงอยากจะเป็นผู้ให้การศึกษาทางด้านศิลปะแก่นักเรียนให้มากขึ้น แต่ระบบการศึกษาและระบบราชการไทยแม้จะอยู่ในกรุงเทพฯ ก็ยังนับเป็นอุปสรรคให้กับเขาเป็นอย่างมาก สุรพล ปัญญาวชิระ กล่าวถึงปัญหาดังกล่าวว่า “ผมมาเป็นครูอยู่ในกรุงเทพฯ ผมจะนำนักเรียนไปดูการแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งชาติ แต่ผู้บริหารกลับปฏิเสธ แล้วมันจะทำให้งานศิลปะพัฒนาไปได้อย่างไร แถมในช่วงหลังรัฐบาลให้ความสำคัญกับการสอนศิลปะน้อยลง ตัดลดวิชาลง ให้ครูศิลปะไปสอนวิชาอื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง นี่คือระบบราชการไทยที่ผมทนอยู่กับมันไม่ได้ ผมจึงต้องลาออก เพราะผู้บริหารดูถูกครูศิลปะ” (สุรพล ปัญญาวชิระ. 2554: สัมภาษณ์)

จากชีวิตความเป็นครูศิลปะของสุรพล ปัญญาวชิระ ที่อยู่ภายใต้ระบบราชการของรัฐชาติไทยดังกล่าว หากอธิบายอัตลักษณ์ในฐานะปัจเจกศิลปิน อัตลักษณ์จึงถูกสร้างจากระบบราชการไทยที่ปิดกั้นทางความคิดและบีบคั้นให้เขาอยู่อย่างลำบาก สถานการณ์ทางด้านการเมืองการปกครองจากรัฐบาลเผด็จการในช่วงแรก จึงได้ผลักให้เขาเข้าไปสู่การต่อสู้ด้วยการแสดงออกในผลงานศิลปะเพื่อชีวิต หรือแม้กระทั่งในช่วงหลังได้ย้ายมาเป็นครูศิลปะในกรุงเทพฯ และสถานการณ์ทางการเมืองได้ผ่อนคลายลงก็ตาม แต่ระบบการบริหารงานของข้าราชการไทยก็ยังบีบคั้นให้เขาได้รับความเจ็บปวด จนนำไปสู่การต่อต้านระบบราชการด้วยการขอลาออกก่อนเกษียณอายุราชการ ดังนั้นสถานการณ์และความบีบคั้นดังกล่าว ได้กลายเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เขาต้องสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อชีวิต เพื่อสะท้อนสังคมในมุมมองเฉพาะตัวของเขา อัตลักษณะเฉพาะตัวจึงถูกสร้างจากสถาบันการศึกษา ระบบราชการ และสถานการณ์ทางการเมือง สังคม เป็นผู้กำหนดตัวตนของเขาออกมา

6. **เกียรติการุณ ทองพรมราช**

6.1 นักศึกษาศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบการศึกษา

การศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ของเกียรติการุณ ทองพรมราช ตั้งแต่เริ่มแรกจนถึงปัจจุบัน พบว่า โดยพื้นเพแล้วเขาเป็นคนที่เกิดและเติบโตในหมู่บ้านชนบท แม้บิดาของเขาจะรับราชการครู แต่มารดาและญาติพี่น้องได้ประกอบอาชีพทำนาและทำสวนผลไม้ บ้านปลูกอยู่ริมคลองท่ามกลางสวนผลไม้อันร่มรื่น บรรยากาศธรรมชาติดังกล่าวได้ซึมซับเข้าไปสู่จิตวิญญาณของเขา ให้มีนิสัยชอบศิลปะมาตั้งแต่เด็ก ดังจะเห็นได้จากคำกล่าวของเขาว่า “แล้วไอ้ผมนี่ก็เป็นเด็กที่ชอบคิดฝันและจินตนาการ จำได้ว่าสมัยเด็กชอบนำดินเหนียวตามร่องส่วนมานั่งปั้นประดิษฐ์เป็นรูปตัวสัตว์ต่างๆ ก็เดือดร้อนถึงผู้ปกครองแหละครับ ที่ต้องนำไม้เรียวมาประเคนให้สักควับสองควับ ฐานที่ทำให้พื้นบ้านเปรอะเปื้อน” (คันธุฬี. 2542: 52) ต่อมาเมื่อไปโรงเรียนก็มักจะใช้กระดาษสมุดวาดเขียนเปลืองกว่าเพื่อน เพราะถึงวิชาวาดเขียนทีไรก็วาดส่งครูทีละหลายๆภาพ จนครูสอนศิลปะมองเห็นแววจึงแนะนำให้เขาไปสมัครสอบเข้าเรียนที่เพาะช่าง เขาจึงมุ่งหน้าเข้ากรุงเทพฯ “ตอนแรกผมยังไม่ได้เข้าเรียน เพราะต้องไปฝึกทำงานกับญาติที่ห้วยขวาง ซึ่งเป็นร้านจำหน่ายวัสดุก่อสร้าง พอยามว่างก็พยามฝึกวาดเส้น และเขียนสีน้ำอยู่เกือบ 3 ปี จึงได้เข้าเรียนที่เพาะช่าง” (เกียรติการุณ ทองพรมราช. 2553: สัมภาษณ์)

หลังสำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยเพาะช่างแล้ว เกียรติการุณ ทองพรมราช ได้หวนกลับมาบ้านเกิดเพื่อเข้าศึกษาต่อแผนกวิชาศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา หรือวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือในอดีต และเป็นลูกศิษย์ของทวี รัชนีกร อีกผู้หนึ่ง สถาบันแห่งนี้เป็นบ่อเกิดแนวความคิดทางด้านศิลปะให้กับเขา บรรยากาศการเรียนการสอนของสถาบันแห่งนี้ ได้หล่อหลอมให้เขาทำงานศิลปะแนวสร้างสรรค์สังคมในเวลาต่อมา และเมื่อได้โอนย้ายมารับราชการที่มหาวิทยาลัยขอนแก่น จึงได้เข้าศึกษาศิลปะระดับปริญญาตรี ที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จังหวัดมหาสารคาม และระดับปริญญาโทที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

สถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะ จึงนับเป็นปัจจัยหนึ่งที่มีผลต่อแนวคิดและแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเกียรติการุณ ทองพรมราช ดังจะเห็นได้จากเขานับเป็นผู้ที่ผ่านสถาบันการศึกษาด้านศิลปะมาจากหลายแห่ง แต่ละแห่งย่อมมีปรัชญาและวิธีการสอนที่แตกต่างกันไป เช่น ที่วิทยาลัยเพาะช่างเขาได้รับความรู้ด้านทักษะฝีมือ พอมาอยู่ที่โคราชได้เรียนกับทวี รัชนีกร ได้รับปรัชญาและแนวคิดมากกว่าฝีมือ ที่โคราชสอนให้เขารู้เหตุรู้ผล “อาจารย์ทวีสอนให้ผมทำงานมีหลัก อย่าทำแต่งานไปแลกเงิน ให้เอาปรัชญาและแนวคิดไปแลกเขาด้วย ผมไม่มีวันลืมเลยคือ ท่านสอนแบบคล้ายความพอเพียง อยู่ตามอัตภาพสมถะ ศิลปะไม่ใช่งามอย่างเดียว มันต้องบอกอะไรต่อสังคมบ้าง” (เกียรติการุณ ทองพรมราช. 2553: สัมภาษณ์)

ต่อมาเมื่อเข้าศึกษาที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตมหาสารคาม เขาก็ได้รับความรู้ในด้านท้องถิ่นนิยม โดยเฉพาะศิลปวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของคนอีสาน และต่อมาหลังสุดเมื่อได้เข้าศึกษาต่อที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เขาก็ได้รับการถ่ายทอดความรู้ศิลปะสมัยใหม่ และความคมเข้มทางด้านวิชาการและงานวิจัย “ช่วงที่ผมเรียนที่ประสานมิตร ผมได้แนวความคิดมาจากอาจารย์อารี สุทธิพันธุ์ อาจารย์วิรุณ ตั้งเจริญ และอาจารย์อำนาจ เย็นสบาย ผมยอมรับเลยว่า ผมไปจากบ้านนอก ท่านได้ชี้แนะอย่างตรงไปตรงมา ผมจำได้ว่า การเรียนศิลปะต้องรู้ประวัติศาสตร์ศิลป์ ทักษะต้องมี และอย่าลืมประวัติศาสตร์ศิลป์ที่เป็นรากเหง้าของเราด้วย” (เกียรติการุณ ทองพรมราช. 2553: สัมภาษณ์) จากการเรียนที่ประสานมิตร ได้ทำให้เขากลายเป็นคนที่ชอบอ่านหนังสือ และชอบค้นคว้ามาจนถึงปัจจุบัน จึงสร้างตัวตนของเขาให้มีลักษณะเป็นนักวิชาการอยู่ด้วย ดังที่ อำนาจ เย็นสบาย (2553: สัมภาษณ์) แสดงทัศนะว่า เกียรติการุณ ทองพรมราช เป็นนักวิชาการ ไม่ต่างจากศิลปินในกลุ่มเดียวกัน มีบุคลิกเฉพาะอีสาน เข้าถึงวิถีชีวิตของคนอีสาน ผลงานจึงมีเสน่ห์

ดังนั้น ความเป็นสถาบันการศึกษาแต่ละแห่ง แม้จะมีความแตกต่างทางด้านปรัชญาและวิธีการสอนอยู่บ้าง แต่สิ่งหนึ่งที่คล้ายกันได้แก่ ทุกสถาบันเป็นหน่วยงานที่อยู่ภายใต้อำนาจของรัฐชาติไทย ที่เป็นผู้กำหนดนโยบายและหลักสูตรในการสอน ทุกแห่งล้วนสอนศิลปะหลักวิชาตามอย่างตะวันตก ฉะนั้น อิทธิพลของลัทธิศิลปะต่างๆ ย่อมตกมาสู่ผู้เรียนอย่างไม่รู้ตัว รวมทั้ง เกียรติการุณ ทองพรมราช ก็ย่อมได้รับอิทธิพลดังกล่าวด้วย หรือแม้กระทั่งเมื่อเขาได้มาเป็นครูสอนศิลปะแล้ว อิทธิพลดังกล่าวก็ยังติดตามตัวเขามาด้วย ดังนั้น ความเป็นศิลปินและนักวิชาการของเขาจึงถูกสร้างด้วยกระบวนการศึกษา อัตลักษณ์ของเขาจึงมีหลายด้าน ด้านหนึ่งคือความเป็นครูศิลปะ ด้านหนึ่งคือนักวิชาการท้องถิ่น และอีกด้านหนึ่งคือศิลปิน ซึ่งถูกหล่อหลอมมาจากสถาบันการศึกษาต่างๆ แบบบูรณาการ และซ้อนทับกันอย่างไม่สนิทนั่นเอง

6.2 **ครูศิลปะ : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยระบบราชการ**

จากการศึกษาประวัติของเกียรติการุณ ทองพรมราช ดังข้างต้น สามารถอธิบายกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของเขา พออธิบายได้ว่า เกียรติการุณ ทองพรมราช เป็นชาวอีสานโดยกำเนิด จบการศึกษาทางด้านศิลปะมาจากหลายสถาบัน ทั้งอยู่ในภาคอีสานและกรุงเทพฯ และหวนกลับมาใช้ชีวิตและทำงานศิลปะอยู่บนพื้นดินอีสานมาโดยตลอด ค่อนชีวิตของเขานอกจากจะอุทิศตนให้กับความเป็นศิลปิน เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ที่มีคุณค่าต่อสังคมแล้ว การอุทิศชีวิตความเป็นครูและนักวิชาการของเขา ก็นับเป็นคุณอย่างยิ่งต่อวงการศิลปะของท้องถิ่นอีสานมาจนกระทั่งปัจจุบัน ดังที่ วิรุณ ตั้งเจริญ (2553: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงเขาว่า “ครูอีกคนหนึ่งที่ยืนหยัดทั้งการ

สร้างเยาวชนและสร้างสรรค์งานศิลปะ ที่มั่นคงในความเป็นศิลปะเพื่อชีวิตกระแสอีสาน เขาพูดน้อย แต่ทำงานหนักและต่อเนื่อง ภาพขาวดำ กะปอม เครื่องจักสาน บอกความเป็นอีสานและตัวตนของเขาอย่างน่าสนใจมาก" ซึ่งทั้งหมดได้หลอมรวมกลายเป็นตัวตนของเกียรติการุณ ทองพรมราช ที่มีความเป็นอัตลักษณะพิเศษเฉพาะตัวของเขา

อย่างไรก็ตาม เนื่องจากเกียรติการุณ ทองพรมราช เป็นอาจารย์มหาวิทยาลัย ดังนั้น กฎระเบียบทางราชการอาจไม่เคร่งครัดเหมือนกับโรงเรียนมัธยมศึกษา ความบีบคั้นจากระบบราชการจึงไม่เป็นอุปสรรคต่อการทำงานศิลปะของเขา กอปรกับอุปนิสัยส่วนตัวของเขา ที่มักใช้ชีวิตอย่างเรียบง่าย สมถะ และอยู่อย่างสันโดษ อยู่กับกองหนังสือ อยู่กับวัตถุของเก่าที่เขาสะสมไว้ เพื่อจัดทำเป็นพิพิธภัณฑ์และแหล่งเรียนรู้ให้กับนักศึกษาและผู้ที่สนใจทั่วไปในอนาคต นั่นย่อมบ่งบอกถึงความเป็นตัวตนที่แท้จริงของเขาที่ว่า นอกจากจะรักในผลงานศิลปะแล้ว ความเป็นครูและนักวิชาการของเขาล้วนหลอมรวมให้เขามีอุดมการณ์เพื่อการงาน เพื่อประโยชน์แก่ผู้อื่นอัตลักษณะพิเศษดังกล่าวจึงอยู่เหนือกว่าคำว่า ศิลปะเพื่อชีวิต ที่หลายคนเข้าใจ ดังนั้น อาชีพความเป็นครูศิลปะของเขาอาจไม่ได้ส่งผลต่อรูปแบบศิลปะของเขาเท่าใดนัก

7. **วัฒนา ป้อมชัย**

ประติมากรดินเผา : ปัจเจกที่ถูกสร้างด้วยการศึกษาแบบนอกระบบ

จากการศึกษาประวัติเบื้องต้นของวัฒนา ป้อมชัย พบว่า เขาสำเร็จการศึกษาขั้นสูงสุดเพียงแค่ในระดับมัธยมเท่านั้น จากโรงเรียนปักธงชัย อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา หลังจากนั้นเขาได้เดินทางเข้ากรุงเทพฯ ตามความหวังที่อยากเข้าศึกษาวิชาศิลปะที่เพาะช่าง แต่เนื่องจากความหันเหแห่งชีวิตในขณะนั้น จึงไม่มีโอกาสได้ศึกษาต่อตามที่คาดหวัง แต่ด้วยใจรักทางศิลปะจึงเดินทางไปสมัครเป็นช่างเขียนภาพคัตเอาท์อยู่ที่สำโรงเหนืออยู่ระยะหนึ่ง หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 2515 จึงได้เดินทางกลับมาที่โคราช จึงมีโอกาสได้เข้าไปเรียนรู้ศิลปะตามที่เขาใฝ่ฝันที่ชุมชนบ้านด่านเกวียน และได้ปักหลักเรียนรู้และสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเครื่องปั้นดินเผานับตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

กระบวนการศึกษาศิลปะด้วยตนเอง ของวัฒนา ป้อมชัย เริ่มตั้งแต่เมื่อเขาเดินทางมาสู่บ้านด่านเกวียนเป็นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2515 ซึ่งเขากล่าวถึงแรงบัลดาลใจและความประทับใจในครูศิลปะคนแรกของเขาว่า "ชาวบ้านเป็นครูที่ดีที่สุด ในการใช้ชีวิตและแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานของผม" (วัฒนา ป้อมชัย. 2552: สัมภาษณ์) แม้ในสมัยนั้น ด่านเกวียนได้เริ่มมีการพัฒนาทางด้านเครื่องปั้นดินเผา โดยมีอาจารย์สอนศิลปกรรมจากวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือหลายท่าน อาทิเช่น ทวี รัชนีกร ปรีชา คงภักดี สุวิช สถิตวิทยานันท์ สนั่น ดัชนี ซึ่งอาจารย์เหล่านี้ เป็นผู้เข้ามาออกแบบงานให้แก่ชาวบ้าน ทำให้วัฒนาได้มีโอกาสพบปะกับท่านอาจารย์

เหล่านั้น และทำให้เขาได้รับความรู้แม่แบบ และแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานส่วนหนึ่ง โดยเฉพาะความประทับใจในฝีมือและแนวทางความคิดของทวี รัชนีกร ได้กลายเป็นอิทธิพลบางส่วนในผลงานของเขา นอกจากจะได้พบกับบรรดาอาจารย์ดังกล่าวแล้ว วัฒนา ป้อมชัย ยังได้มีโอกาสพบกับนักศึกษาศิลปกรรมผู้เป็นลูกศิษย์ของอาจารย์เหล่านั้น ทำให้เขาได้มีโอกาสได้เห็นผลงานศิลปะของศิลปินทั้งภายในและต่างประเทศ จากหนังสือของนักศึกษาศิลปกรรมเหล่านั้น ที่สำคัญเขาได้อ่านชีวิตและผลงานของไมเคิล แอลเจโล ออกุตส์ โรแดง และวินเซนต์ ฟานโกะ ประสบการณ์ดังกล่าวได้กระตุ้นภายในให้เขามีกำลังใจและมุ่งมั่นที่จะสร้างสรรค์ผลงานต่อไป

การศึกษากลวิธีและโครงสร้างทางศิลปะ ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเครื่องปั้นดินเผาของวัฒนา ป้อมชัย ตั้งแต่เริ่มต้นนั้น เขาได้อธิบายถึงวิธีการของเขาว่า “เมื่อผมบันทึกภาพความประทับใจไว้เรียบร้อยแล้ว เมื่อจะนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานออกมา ผมจะค่อยๆ ศึกษางานเครื่องปั้นดินเผา เกี่ยวกับดิน การเตรียมดิน การขึ้นรูป และกรรมวิธีการเผา โดยศึกษาจากความใกล้ชิด และความเอาใจใส่ในงานเครื่องปั้นดินเผาจากชาวบ้าน” (วัฒนา ป้อมชัย. 2552: สัมภาษณ์) ต่อมาเขาได้มีโอกาสช่วยเหลือชาวบ้านในการเผาผลิตภัณฑ์ เพราะการสร้างงานจะต้องมีความคลุกคลีผูกพันกับชาวบ้านทุกขบวนการ จึงทำให้เขาสามารถทำการผลิตงานได้เองอย่างครบขบวนการ ซึ่งมีผลมาจากการศึกษาร่วมกันกับชาวบ้านนั่นเอง

จากกระบวนการเรียนรู้ศิลปะเครื่องปั้นดินเผาแบบนอกระบบการศึกษาของวัฒนา ป้อมชัย นั้น สามารถนำมาอธิบายอัตลักษณ์ของเขาได้ว่า ปัจเจกภาพความเป็นศิลปินเครื่องปั้นดินเผาของเขานั้น ถูกหล่อหลอมด้วยกระบวนการเรียนรู้โดยตรงจากช่างปั้น และชาวบ้านในชุมชนด่านเกวียน ซึ่งเป็นแหล่งผลิตเครื่องปั้นดินเผาที่มีชื่อเสียงแห่งหนึ่งของประเทศไทย ความรู้ที่ได้จากช่างปั้นและชาวบ้านนี้ก็คือ ทักษะฝีมือในการปั้น การเผา และกลวิธีต่างๆในการผลิตเครื่องปั้นดินเผา ฯลฯ อีกทั้งยังได้รับความรู้ทางอ้อมจากคณาจารย์โดยเฉพาะทวี รัชนีกร และนักศึกษาซึ่งเป็นลูกศิษย์แผนกวิชาศิลปกรรม วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ทั้งในด้านแนวคิด ปรัชญา และรูปแบบทางด้านศิลปะ ทั้งหมดได้หยิบยื่นความเป็นปัจเจกที่ถูกเน้นในฐานะที่เป็น “กระบวนการทางสังคมของการสร้างอัตลักษณ์” ในลักษณะแบบบูรณาการ จนกลายเป็นอัตลักษณะเฉพาะตัวของเขาจนถึงปัจจุบัน

นิตยสารเพื่อนเดินทาง (2527: ไม่ปรากฏเลขหน้า) ได้ยกย่อง วัฒนา ป้อมชัย ว่า ต่องเรียนจากงานที่สำเร็จจากฝีมือตัวเอง ต่องเรียนจากประสบการณ์ที่ผ่านตา ด้วยสมองที่คิด ประสบการณ์ที่สะสมด้วยวันเวลาสิ่งที่ได้มาคือความรู้ ต่องเรียนและรู้จากห้องเรียนที่ไร้ขอบเขต อิสระของการแสวงหา เป็นผู้รู้ไม่ปรากฏตัวตน ดินแต่ละก้อนคือข้อสอบ การกำหนดเป้าหมายของแนวคิดในผลงาน เป็นปริญญาบัตร ปริญญาบัตรไม่จำเป็นต้องใช้แผ่นกระดาษที่ผ่านจากสถาบันการศึกษาใเสมอไป เพราะการยอมรับของตนเองและคนอื่นๆ ก็เป็นปริญญาบัตรได้ด้วยเหมือนกัน ปริญญาบัตรประเภทหลังนี้ เป็นของต่องโดยธรรมชาติ

จากข้อความข้างต้น สามารถอธิบายได้ว่า ความรู้ด้านศิลปะที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานเครื่องปั้นดินเผาของวัฒนา ป้อมชัย นั้น อาจมีความแตกต่างจากศิลปินคนอื่นๆ ที่ส่วนใหญ่จะผ่านการศึกษามาจากสถาบันการศึกษาศิลปะชั้นสูง แต่การศึกษาเรียนรู้ศิลปะของวัฒนา ป้อมชัย นั้น กลับเป็นสถาบันศิลปะแห่งชีวิตจริง มีช่างปั้นพื้นบ้านเป็นครู มีเพื่อน มีชาวบ้าน มีธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และวิถีชีวิตของชาวบ้าน ล้วนเป็นครูที่ดีให้กับเขา การเป็นคนที่ไม่ได้ศึกษาทางศิลปะ จึงทำให้การทำงานของเขานั้นมีความบริสุทธิ์ ทุกสิ่งทุกอย่างเกิดจากจิตใจและความรู้สึกที่แท้จริง การเป็นคนช่างสังเกต การได้อ่านหนังสือ การคบค้าสมาคมกับนักวิชาการทางศิลปะ ล้วนทำให้เขาเข้าใจศิลปะได้ลึกซึ้งมากขึ้น และสามารถนำเอาส่วนที่ดีมีความประทับใจไปใช้ในงานได้อย่างเหมาะสม ฉะนั้น ความเป็นรัฐชาติไทยไม่ได้มีผลโดยตรงต่อการสร้างตัวตนของเขา แต่ความยากจนที่เกิดจากความไม่เท่าเทียมของสังคมที่อยู่ภายใต้การบริหารของรัฐบาล กลับส่งผลทางอ้อมที่ทำให้เขาไม่ได้เข้าศึกษาศิลปะในสถาบันใดๆ

จากประสบการณ์การศึกษาแบบนอกระบบราชการของวัฒนา ป้อมชัย นั้น หากนำมาอธิบายแนวคิดเรื่อง “อัตลักษณ์” จากความหมายของนักคิดสายปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ สามารถอธิบายได้ว่า ปฏิสัมพันธ์ทางสังคมต้องประกอบไปด้วยภาพลักษณ์ของเขาที่มีต่อตัวเขาเอง คือ ความใฝ่เรียนรู้ด้วยตนเองเพื่อทดแทนการศึกษาในระบบที่ขาดหายไป และจินตนาการเกี่ยวกับความคิดของผู้อื่นต่อภาพลักษณ์นั้น คือ เพื่อเป็นการยืนยันให้ผู้อื่นรับรู้ในความสามารถเชิงศิลปะจากการเรียนรู้นอกระบบของเขาดังกล่าว ให้เป็นที่ยอมรับของสังคมนั่นเอง

หากอธิบายปฏิสัมพันธ์ทางสังคม “อัตลักษณ์” ตามมโนทัศน์ปัจเจกภาพทางมานุษยวิทยา เป็นการแปรเปลี่ยนอัตลักษณ์ของคนตามบริบทจึงมีไม่จบ อัตลักษณ์จึงเป็นคุณสมบัติที่คนหยิบยืมสร้างขึ้นมาตามสถานการณ์เฉพาะหน้า สามารถอธิบายได้ว่า การศึกษาศิลปะด้วยการเรียนรู้จากช่างปั้น ชาวบ้าน และศิลปิน ของวัฒนา ป้อมชัย ได้ถูกสร้างด้วยบริบทของสังคมชาวบ้าน อัตลักษณะในผลงานของเขาจึงเป็นคุณสมบัติที่ถูกสร้างขึ้นตามสถานการณ์ในแต่ละช่วงของการเรียนรู้ และหากอธิบาย “อัตลักษณ์” ในแนวคิดหลังสมัยใหม่ สามารถอธิบายได้ว่า ความเป็นปัจเจกศิลปินเพื่อชีวิตของเขา ถูกสร้างด้วยการศึกษานอกระบบ ที่มีสังคมช่างปั้น ชาวบ้าน และเพื่อนศิลปินเป็นผู้หยิบยื่นอัตลักษณะเฉพาะตัวของเขา ในเชิงศิลปะเพื่อชีวิตแบบท้องถิ่น

บทที่ 5
กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ : ปฏิสัมพันธ์ทางสังคม

ปฐมบททัศนศิลป์เพื่อชีวิตในภาคอีสาน

การถือกำเนิดขึ้นของผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในภาคอีสานนั้น จำเป็นต้องเข้าใจกระบวนการเกิดขึ้นของศิลปะเพื่อชีวิตในประเทศไทยโดยภาพรวมด้วย เพื่อให้เห็นถึงกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน ที่มีความปฏิสัมพันธ์กันระหว่างปัจเจกศิลปินกับบริบททางสังคมโดยรวม ซึ่งจากการศึกษาพบว่า ช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 นั้น สามารถอธิบายได้ว่านับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2475 – 2500 ถือเป็น "**ช่วงเวลาการบ่มเพาะสำนึกความรับผิดชอบต่อสังคม**" แม้ในช่วงเวลาดังกล่าว ประเทศไทยจะมีสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะเกิดขึ้นแล้วถึงสองแห่งคือ โรงเรียนเพาะช่างกับมหาวิทยาลัยศิลปากรก็ตาม แต่การผลิตนักศึกษาก็เป็นไปเพื่อสนองตอบต่อรัฐบาลเท่านั้น ดังนั้นผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตจึงไม่มีปรากฏในช่วงเวลานั้น อย่างไรก็ตาม ผลงานศิลปะเพื่อชีวิตกลับไปปรากฏในผลงานวรรณกรรม ดังจะเห็นได้จากบทวิพากษ์เรื่อง "ศิลปะเพื่อศิลปะ" และความเรียงเรื่อง "ศิลปะเพื่อชีวิต" ของจิต ภูมิศักดิ์ ในนามแฝง "ทีปกร" ซึ่งเขาได้ให้คำนิยามระหว่าง "ศิลปะเพื่อศิลปะ" และ "ศิลปะเพื่อชีวิต" ไว้อย่างเฉียบคม

ต่อมาปี พ.ศ. 2500 – 2506 **นับเป็นช่วงเวลาของความเงียบงันที่มีนัยสำคัญต่อทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย** เนื่องจากปัญหาที่เกิดจากผลกระทบของการเข้ามาจัดตั้งฐานทัพอเมริกาในประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2504 นั้น ทำให้เกิดปัญหาต่างๆตามมามากมาย ปัญหาดังกล่าวได้เกาะกุมอยู่ในสามัญสำนึกของคนไทยและศิลปินจำนวนหนึ่งมาโดยตลอด และต่อมาในปี พ.ศ. 2506 – 2516 พบว่า ในช่วงเวลานี้ แม้จะมีการตีพิมพ์เอกสารทางด้านความคิดในเชิงวิพากษ์วิจารณ์สังคม หรือแม้กระทั่งบทความ "ศิลปะเพื่อชีวิต" ของจิตร ภูมิศักดิ์ ที่นำมาตีพิมพ์ซ้ำอีกครั้งก็ตาม แต่ความเคลื่อนไหวของผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทยกลับไม่เห็นชัดเจนนัก นั่นแสดงให้เห็นว่า ในช่วงเวลานั้น อำนาจในการควบคุมสังคมตกอยู่ภายใต้การปกครองของรัฐบาลอย่างเด็ดขาด จึงทำให้ศิลปินแสดงออกได้แต่เพียงในเชิงสัญลักษณ์เท่านั้น ดังนั้นช่วงเวลานี้จึงเป็น "**ช่วงเวลาของการแสวงหาคำตอบของศิลปินผู้มีสำนึกทางสังคม**"

อย่างไรก็ตาม ในช่วงทศวรรษ 2510 แม้ศิลปินไทยจะถูกจำกัดสิทธิเสรีในการแสดงออกของศิลปะเพื่อชีวิต แต่กลับปรากฏมีผลงานศิลปะที่ต่อต้านเผด็จการและฐานทัพอเมริกาอย่างชัดเจน คือ ผลงานทัศนศิลป์ของทวี รัชนีกร ผู้ก่อตั้งแผนกวิชาศิลปกรรมในสถาบันอุดมศึกษาแห่งแรกในภาคอีสาน

ทวี รัชนีกร เป็นผู้ถือกำเนิดทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทยและในภาคอีสานเป็นคนแรก ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของทวี รัชนีกร เริ่มเคลื่อนไหวชัดเจนตั้งแต่ทศวรรษ 2510 โดยรวมระยะเวลาทั้งก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 และลุล่วงมาจนถึงปัจจุบัน ผลงานของเขาในช่วงแรกๆ ที่จริงมีเค้าลางมาจากการที่เขาได้พบเห็นสภาพการณ์ของสังคมไทย ที่รัฐบาลปล่อยให้ทหารอเมริกันหลั่งไหลเข้ามาจัดตั้งฐานทัพในประเทศไทย เพื่อใช้เป็นฐานสำคัญในการออกไปทำสงครามกับประเทศเวียดนาม ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2504 โดยเฉพาะการเข้ามาจัดตั้งฐานทัพที่โคราช ทำให้เขาเห็นว่า การเข้ามาของทหารอเมริกานั้น เข้ามาเพื่อทำลายสภาพสังคมเล็กๆของชนบท จนทำให้มีปัญหาความรุนแรงเกิดขึ้น ทั้งแหล่งอบายมุข สถานบันเทิง การพนัน และเกิดแหล่งมั่วสุมต่างๆตามมามากมาย ปรากฏการณ์เหล่านี้ จึงตรึงอยู่ในสายตาและจิตใจของทวี รัชนีกร จนกลายเป็นแรงบันดาลใจ ที่นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อสะท้อนปัญหาของสังคมในเวลาต่อๆมา

การสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิต ที่บ่งบอกอัตลักษณะใหม่ของทวี รัชนีกร ที่เริ่มหยั่งลึกเข้าไปในสายเลือดของความเป็นศิลปิน เริ่มขึ้นในปี พ.ศ. 2510 ซึ่งเขาเองบอกว่า “**เป็นการเริ่มต้นของศิลปะเพื่อชีวิต**” เนื่องจากเขาและกลุ่มเพื่อนศิลปินโคราชคือ ดำรง วงศ์อุปราช และไพฑูรย์ คงคา ฯลฯ ร่วมกันก่อตั้งเอสซีแกลลอรี่ เพื่อแสดงผลงานศิลปะขึ้นที่โคราช และถือเป็นแห่งแรกในภูมิภาค ผลงานของเขาในช่วงเวลานั้น จึงเป็นภาพสะท้อนปัญหาของสังคมดังคำกล่าวของเขาที่ว่า “เราเขียนภาพทหารอเมริกันควงผู้หญิงอีสานที่ตัวผอมๆ และเขียนภาพเกี่ยวกับสังคมจริงๆ แล้วนำมาแสดงที่เอสซีแกลลอรี่ พวกฝรั่งมาดูแล้วโกรธมาก หาว่าเขียนด่าพวกเขา ทหารฝรั่งพวกนี้ไม่มีรสนิยม ทุกคนก็เลยขายภาพไม่ได้ ในที่สุดก็เลยต้องปิดตัวลงในปีนั้น” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์)

ตัวอย่างภาพเขียนแนวเพื่อชีวิตของทวี รัชนีกร ที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2510 เช่น ภาพชื่อ ***“เด็กสาวชนบท”*** เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ไม่ทราบขนาด โดยมีที่มาของแนวความคิดจากการพบเห็นสภาพการณ์ของสังคมอีสานในขณะนั้น จึงเขียนภาพออกมาเพื่อเป็นการสะท้อนสภาวะของหญิงสาวชาวอีสาน ที่ตกเป็นเหยื่อของความเจริญของสังคมเมือง ส่วนรูปแบบ กลวิธีและโครงสร้างทางศิลปะนั้น ทวี รัชนีกร ใช้วิธีการเขียนภาพด้วยอารมณ์รุนแรงฉับพลัน (Expression) ด้วยการระบายสีแบบฉับไว เน้นสีสันที่สดหนักแน่น เข้มจัด ภาพที่ปรากฏจะเป็นแบบกึ่งดูออกและดูไม่ออกว่าเป็นภาพอะไร จะต้องพิจารณาด้วยตาและจินตนาการควบคู่กันไป ซึ่งเป็นรูปแบบที่เรียกกันว่าภาพกึ่งนามธรรม (Semi-abstract)

ภาพประกอบ 1 ทวี รัชนีกร. **เด็กสาวชนบท**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2510

ที่มา: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. (2550: 25).

ภาพต่อมาได้แก่ ภาพชื่อ***"ปีศาจเผด็จการ"*** เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบขนาด 55.5 x 60 ซม. ภาพนี้เป็นผลงานที่ยืนยันถึงอุดมการณ์เพื่อต่อต้านเผด็จการของทวี รัชนีกร ที่ชัดเจนมากชิ้นหนึ่ง ซึ่งเขาเปรียบเทียบพวกเผด็จการว่า มีความชั่วร้ายเหมือนกันกับพวกปีศาจ "ภาพสัญลักษณ์สวัสติกะของฮิตเลอร์ แต่เป็นลายธงชาติไทย ด้านหน้าเป็นหมวกทหารสองใบ ใบหนึ่งเป็นหมวกทหารไทย อีกใบเป็นหมวกทหารอเมริกัน (USA) มีหัวกะโหลกอยู่ในหมวก พิจารณาดูแล้วไม่ค่อยเหมือนกะโหลกมนุษย์สักเท่าไหร่ ดูเป็นพันธุ์ผสม พันธุ์พิลึก ที่เป็นเช่นนั้นคงไม่ใช่วาดไม่เป็น แต่ด้วยจินตนาการของศิลปินแล้วอะไรก็เป็นได้ทั้งนั้น แม้แต่กะโหลกของเผด็จการ" (วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. 2550: 25) ส่วนกลวิธีและโครงสร้างทางศิลปะนั้น ทวี รัชนีกร ก็ยังเน้นรูปแบบและเทคนิควิธีการเขียนภาพเช่นเดียวกันกับภาพ "เด็กสาวชนบท" เพียงแต่เขาเน้นความคมชัด และจัดวางองค์ประกอบของภาพด้วยการวางหัวกะโหลกไว้ตรงกลางแบบที่อๆ ซึ่งช่วยสื่อความหมายให้เข้าใจได้มากขึ้น และสื่อออกมาแบบตรงไปตรงมานั่นเอง

ภาพประกอบ 2 ทวี รัชนีกร. **ปีศาจเผด็จการ**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 55.5x60 ซม. ปี 2510

ที่มา: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. (2550: 25).

ในช่วงเดียวกันนี้ นอกจากทวี รัชนีกร จะมีแนวทางในการสร้างสรรค์ศิลปะที่มีรูปแบบและแนวความคิดที่ยึดมั่น เพื่อต้องการนำเอาศิลปะไปรับใช้ประชาชนตามแนวคิดหรือปรัชญาของเขาดังข้างต้นแล้ว แนวความคิดของเขาดังกล่าว ก็ยังส่งอิทธิพลไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะของบรรดาลูกศิษย์ ที่มีรูปแบบในแนวสะท้อนปัญหาของสังคม และมีบทบาทที่สำคัญยิ่ง ในการนำเอาศิลปะไปเป็นสื่อในการร่วมต่อสู้กับเผด็จการ การต่อต้านจักรวรรดินิยม และการเรียกร้องประชาธิปไตย ตั้งแต่ก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 เป็นต้นมา จากอุดมการณ์และความแน่วแน่ดังกล่าว จึงทำให้เขาได้รับการตั้งข้อหาจากรัฐบาลว่าเป็นภัยสังคมและคอมมิวนิสต์ และก็ถูกจับข้อหาภัยสังคมในฐานะหัวหน้า แต่ก็หลุดพ้นจากข้อหาดังกล่าวในเวลาต่อมา และหยุดเขียนภาพไประยะหนึ่ง

ยุคแสวงหา

ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในภาคอีสานในยุคแสวงหานี้ ได้เริ่มขึ้นตั้งแต่เมื่อทวี รัชนีกร ได้บุกเบิกและทำการเปิดสอนแผนกวิชาศิลปกรรมร่วมกับเพื่อนขึ้นในปี พ.ศ. 2509 จนถึงช่วงก่อนเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ซึ่งอยู่ในช่วงยุคแสวงหาของผู้ต่อต้านสงครามเวียดนามทั่วโลกพอดี **ทวี รัชนีกร** นับเป็นบุคคลแรก นอกจากเขาจะมีอุดมการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อชีวิตแล้ว บทบาทในความเป็นครูศิลปะ ที่ได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ อุดมการณ์ และแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อชีวิต ไปสู่บรรดาลูกศิษย์ของเขา ก็ได้เริ่มฟักตัวขึ้นนับตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา ลูกศิษย์ของเขาในยุคเริ่มต้นนี้ เกือบทั้งหมดล้วนแต่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อชีวิต ตามแนวทางวิธีการสอนของเขาแทบทั้งสิ้น โดยเฉพาะการนำเสนอปรัชญาที่ว่า “ความจริง ความดี ความงาม” มาเป็นแนวทางหลักในการทำงาน อาทิเช่น สนาม จันทร์เกาะ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เทอดเกียรติ พรหมนอก สุรพล ปัญญาวชิระ มงคล อุทก ทองกราน ทานา เลอพงษ์ พุฒิชาติ จักรี หาญสุวรรณ องอาจ ชาติมนตรี พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ และเมธี บุรีภักดี เป็นต้น

สนาม จันทร์เกาะ ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของเขา เริ่มปรากฏขึ้นในช่วงที่เขากำลังศึกษาแผนกวิชาศิลปกรรม วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ประมาณปี พ.ศ. 2509-2515 โดยมีพื้นฐานแนวความคิดมาจากบรรยากาศในการเรียนการสอน และการพบเห็นสภาพการณ์ทางการเมือง และสภาพการณ์ทางสงคราม ซึ่งเกิดขึ้นตั้งแต่มีการเข้ามาของฐานทัพอเมริกา เพื่อใช้พื้นที่อธิปไตยของประเทศไทยไปทำสงครามกับประเทศเวียดนาม ในช่วงเวลานี้ เขาได้ร่วมกับเพื่อนทำผับเพื่อเล่นดนตรีในค่ายทหารที่โคราช เพื่อหาเงินเรียน จึงทำให้มีเพื่อนทหารอเมริกันหลายคน “ผมมีเพื่อนจีไอหลายคนถูกเกณฑ์มา บางคนเขาไม่อยากมา เพราะเขาไม่ได้รู้จักและไม่เคยเป็นศัตรูกัน ผมก็เลยคิดว่า พวกบ้าอำนาจมีไม่กี่คนในโลก ผมก็เริ่มมองเห็นว่า สงครามมันทำให้เกิดผลอะไรบ้าง มันทำให้บ้านแตกสาแหรกขาด ความอดอยากหิวโหย คนที่มีอำนาจเหนือกว่าก็กัดกินประเทศที่ด้อยกว่า ไทยก็เป็นส่วนหนึ่งในนั้น” (สนาม จันทร์เกาะ. 2552: สัมภาษณ์) ฉะนั้น สงครามจึงเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความสูญเสียทุกสิ่งทุกอย่าง ซึ่งเขาได้ตระหนักถึงผลดังกล่าว จึงนำมาแสดงออกในผลงานในช่วงแรก สนาม จันทร์เกาะ ได้สร้างสรรค์ผลงานภาพปะติดขนาดใหญ่เป็นเรื่องเกี่ยวกับอบายมุขเช่น รูปไพ่แจ็คแหม่มคิง แล้วนำไปแสดงในผับที่เขาเล่นดนตรี ต่อมาได้นำเอารถจักรยานคันเก่าที่จอดอยู่ภายในคณะมาเป็นแบบสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบใหม่แบบเหนือจริง

ผลงานชิ้นต่อมา เป็นภาพสะท้อนผลของสงคราม โดยเขานำเอาเศษวัตถุที่เคยนำไปใช้ในสงครามที่มีอยู่เรียงรายภายในวิทยาลัย ซึ่งสนาม จันทร์เกาะ เรียกว่า ขยะสงคราม นำมาประกอบกันเป็นผลงานสื่อผสม สนาม จันทร์เกาะ กล่าวถึงที่มาของภาพเหล่านี้ว่า “ผลงานช่วงแรกเป็นภาพสงคราม เพราะขณะที่ผมเล่นดนตรีอยู่นั้น มีเพื่อนทหารอเมริกันซึ่งเป็นนักบินได้เข้ามานั่งดื่มเบียร์

สักพักเขาบอกว่าเดี๋ยวมา ประมาณไม่ถึงครึ่งชั่วโมงเขาก็กลับมานั่งดื่มที่เดิมหลังจากบินไปทิ้งระเบิดที่เวียดนาม ทำให้ผมเห็นว่า การไปฆ่าคนมามันรวดเร็วทันใจนะ คือ นำเอาเทคโนโลยีทันสมัยไปใช้งานผิดประเภท แทนที่จะนำไปใช้เพื่อมนุษยชาติแต่กลับนำไปใช้ฆ่าคน (สนาม จันทร์เกาะ. 2552: สัมภาษณ์) จากเหตุการณ์ดังกล่าว ทำให้เขาตระหนักว่า สงครามมันขัดต่อหลักศาสนาทุกศาสนา และมันเป็นการล่าอาณานิคมอีกรูปแบบหนึ่ง

สนาม จันทร์เกาะ ได้กล่าวถึงรูปแบบและเทคนิคในผลงานของเขาต่อไปว่า ผมทำงานสื่อผสมมาตั้งแต่เรียนปี 1 ผมนำเอาวัตถุจากสงคราม เช่น เศษอาวุธ รถยนต์ เศษวัสดุที่เหลือจากสงคราม ซึ่งตอนนั้นเขาขนมาทิ้งไว้ในวิทยาลัย ผมก็เลยเอามาประกอบเป็นผลงานศิลปะ ในช่วงนั้นคนกรุงเทพฯ เขายังไม่ได้ทำงานสื่อผสม (สนาม จันทร์เกาะ. 2552: สัมภาษณ์) และยังมีผลงานประติมากรรมเชื่อมเหล็กอีกชิ้นหนึ่งของเขา ที่แสดงออกถึงเรื่องราวของสงครามในขณะที่เขายังเป็นนักศึกษา และได้นำไปแสดงร่วมกับศิลปินชื่อดังเช่น ถวัลย์ ดัชนี และอีกหลายๆคน ที่กรุงเทพฯ ผลงานประติมากรรมชิ้นนี้ เป็นผลงานเชื่อมเหล็กต่อกันเป็นรูปคนนอนแผ่ติดอยู่บนเตียงเหล็ก “การดึงเอาเรื่องสงครามมาบอกเล่า เพราะสงครามมันเผาไหม้ทุกอย่าง เช่น ระเบิดปรมาณู มันทำให้คนตายมากมาย ตึกพัง แต่ก็ยังเห็นซากคนตาย และซากตึกอาคาร” (สนาม จันทร์เกาะ. 2552: สัมภาษณ์)

สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ นับเป็นลูกศิษย์ของทวี รัชนีกร รุ่นที่สอง (พ.ศ. 2510 - 2515) ซึ่งนับเป็นช่วงในการแสวงหา ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในแนวสะท้อนเนื้อหาการเมือง และวิถีชีวิตของชาวนาของเขา ก็ได้เริ่มขึ้นนับตั้งแต่เขาได้เข้ามาเป็นนักศึกษา ณ สถาบันแห่งนี้ ทวี รัชนีกร กล่าวถึงลูกศิษย์คนนี้ว่า “ในสมัยที่สุขสันต์เรียนอยู่นั้น มีหลายคนเช่น เลอพงษ์ พุฒิชาติ สุรพล ปัญญาวชิระ และเทิดเกียรติ พรหมนอก เริ่มเขียนภาพต่อต้านทหารอเมริกัน เป็นภาพที่รุนแรง ต่อต้านสงครามและเผด็จการ” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์)

หลังจากจบการศึกษาแล้ว สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ แม้จะได้เข้าไปเป็นอาจารย์สอนในแผนกวิชาศิลปกรรม วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ที่เดียวกันกับทวี รัชนีกร ตั้งแต่ปี พ .ศ. 2515-2519 แล้วก็ตาม ผลงานศิลปะของเขาก็ยังดำเนินไปในลักษณะเช่นเดิม “ผลงานของอาจารย์สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ จะออกโทนสีเทา เรื่องราวส่วนใหญ่เป็นเรื่องเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคม จากสังคมเกษตรกรรมไปสู่สังคมอุตสาหกรรม อันเป็นผลมาจากระบบทุนนิยม ที่กระทบต่อการดำเนินชีวิตของคนชนบท ภาพที่ปรากฏในผลงาน จึงเป็นภาพโรงงานอุตสาหกรรมที่ปล่อยควันพิษ มีภาพเด็กผอมโซ ผิวหนังพุพอง นอนขดอยู่ในท่อไอเสีย” (นิคม กุบแก้ว. 2553: สัมภาษณ์)

หากอธิบายกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของบรรดาศิลปินอีสานเหล่านี้ สามารถอธิบายได้ว่า การทำงานศิลปะของทวี รัชนีกร และบรรดาลูกศิษย์ในยุคแสวงหานี้ มีเค้าลางของการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อชีวิต อันมีเหตุปัจจัยมาจากการเข้ามาจัดตั้งฐานทัพอเมริกา ซึ่งยังมีความสอดคล้องกับแนวความคิดของพวกฮิปปี้ ที่ต่อต้านสงครามเวียดนามเกิดขึ้นทั่วโลกในขณะนั้น กอปรกับทวี รัชนีกร และคณาจารย์บางท่านได้เน้นให้นักศึกษาเหล่านั้น ไปศึกษาและอ่านหนังสือปรัชญา ศาสนา และสังคมศาสตร์ปริทรรศน์ เพื่อให้พวกเขาไปค้นหา “ความจริง ความดี ความงาม” ตามที่เขาเชื่อ

สุรพล ปัญญาวชิระ ได้สะท้อนบรรยากาศในการเรียนการสอนดังกล่าวว่า

> สภาพแวดล้อม มันมีส่วนสำคัญทำให้พวกเราเข้ามาเรียนรู้ จนทำให้เข้ามาสู่การทำงานศิลปะเพื่อชีวิต โดยเฉพาะในช่วงนั้น พวกเราได้อ่านบทความของจิตร ภูมิศักดิ์ คือ ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน ในขณะเดียวกันนักศึกษาทั้งหมดก็เป็นลูกชาวนาชาวไร่ และข้าราชการชั้นผู้น้อย ฉะนั้น ความทุกข์ยากของผู้คน เมื่อมันเกิดขึ้นมา มันก็ทำให้เรามองเห็นได้เร็วเช่น เมื่อเราไปเห็นคนถูกกดขี่ มันก็รู้สึกขึ้นมาทันที เพราะคุณธรรมที่พวกเราถูกเสี้ยมสอนมา จากการเรียนรู้ในยุคแสวงหามันอยู่ในจิตใจอยู่แล้ว ความเป็นธรรม ความจริง ความดี ความงาม ในศาสนามันถูกกล่อมเกลามาแล้ว พอเข้ามาสู่สังคมที่ถูกเอารัดเอาเปรียบ ความรู้สึกมันจึงเร็วมาก (สุรพล ปัญญาวชิระ. 2554: สัมภาษณ์)

ดังนั้น กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสานดังกล่าว จึงเป็นการหยิบยืมเอามาจากสถานการณ์ทางสังคม ทั้งบริบทของการเข้ามาจัดตั้งฐานทัพของทหารอเมริกัน รวมทั้งยังผสมผสานกับบรรยากาศและวิธีการสอนของทวี รัชนีกร จนนำไปสู่การแสวงหาคำตอบ และการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในเวลาต่อมา ปฏิสัมพันธ์ดังกล่าว จึงสามารถอธิบายได้ว่า เป็น “**ปฏิสัมพันธ์แบบลูกโซ่**” กล่าวคือ ทวี รัชนีกร ผู้เป็นอาจารย์ได้ถ่ายทอดแนวความคิด ปรัชญา และอุดมการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อชีวิต ไปสู่บรรดาลูกศิษย์ของเขา และบรรดาลูกศิษย์ของเขาก็ล้วนน้อมรับและสืบทอดแนวความคิดดังกล่าวมาจนกระทั่งปัจจุบัน

ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต ยุค 14 ตุลาคม 2516 - 6 ตุลาคม 2519

นับจากช่วงเวลา 14 **ตุลาคม พ.ศ**. 2516 – 5 **ตุลาคม** 2519 ถือเป็นช่วงเวลาของการแสดงออกที่สำคัญและเด่นชัดของทัศนศิลป์เพื่อชีวิต ดังจะเห็นได้ว่า หลังจากผู้นำรัฐบาลทหารที่ได้มาจากการกระทำรัฐประหาร ได้หลบหนีออกนอกประเทศ จากวิกฤตการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ต่อมานายสัญญา ธรรมศักดิ์ ได้ขึ้นสู่ตำแหน่งนายกรัฐมนตรี บรรยากาศทางการเมืองของประเทศได้คลี่คลายไปสู่การให้สิทธิเสรีภาพและประชาธิปไตยมากกว่าที่ผ่านมา ประชาชนทุกสาขาอาชีพต่าง

ใช้สิทธิเสรีภาพที่ได้มาอย่างเต็มที่ เกิดการรวมกลุ่มเพื่อต่อรองผลประโยชน์อย่างมากมาย มีการแสดงความคิดเห็นและศึกษาลัทธิการเมืองต่างๆอย่างเปิดเผยและกว้างขวาง และมีการรวมกลุ่มบุคคลในวงการต่างๆหลากหลายกลุ่ม รวมทั้งแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย และแนวร่วมศิลปินอีสานด้วย

1. **แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย**

นับเป็นการรวมตัวของบุคลากรในวงการศิลปะทุกสาขา ทั้งดนตรี วรรณกรรม และทัศนศิลป์ ทั้งศิลปิน นิสิตนักศึกษา นักวิชาการศิลปะและนักวิจารณ์ศิลปะ ทั้งจากภายในและภายนอกสถาบันการศึกษาศิลปะ โดยมิได้อยู่ภายใต้การบัญชาของลัทธิการเมืองใดหรือบุคคลกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง หากแต่อยู่ภายใต้สำนึกร่วมที่มีต่อประชาชนโดยรวมของประเทศ และความถูกต้องดีงามของสังคมไทย การรวมตัวกันดังกล่าว จึงส่งผลต่อการสร้างสรรค์ และการนำเสนอผลงานอย่างมีความเป็นเอกภาพ โดยเฉพาะในด้านของเนื้อหาศิลปะที่แสดงออกถึงความอาทรต่อสภาพการณ์ทางสังคม และสภาพการณ์ทางสิ่งแวดล้อมของประเทศ ดังจะเห็นได้จากการนำเสนอผลงานในรูปของขบวนการที่สำคัญถึง 3 ครั้ง ได้แก่ การแสดงผลงานภาพเขียนขนาดใหญ่ เนื่องในในวันครบรอบเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ในปี พ.ศ. 2517 ณ บริเวณเกาะกลางถนนราชดำเนิน การแสดงภาพเขียนขนาดใหญ่รอบสนามหลวง เพื่อต่อต้านและขับไล่ฐานทัพอเมริกาออกจากประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2519 และการแสดงภาพเขียนที่หอประชุมเล็กจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปีเดียวกัน ในส่วนเนื้อหาหรือเรื่องราวของผลงานศิลปะนั้น จึงเกี่ยวกับการต่อสู้ของประชาชนในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 รวมทั้งการต่อต้านฐานทัพอเมริกาด้วย ส่วนด้านรูปแบบนั้นจะเน้นเหมือนจริงและแบบสัญลักษณ์

วิรุณ ตั้งเจริญ (2539) ได้แสดงทัศนะในผลงานวิจัยเรื่อง “บทบาทของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย (สมาคมศิลปกรรมไทย) ช่วงปี พ.ศ.2522 – 2530 ที่มีผลกระทบต่อสังคมและวงการศิลปกรรมไทย” พอสรุปได้ว่า การปรากฏขึ้นของ “**จักรวรรดิศิลปิน**” ได้เริ่มจุดประกายความคิดในเรื่องของอำนาจต่อรอง และการสร้างดุลยภาพให้เกิดขึ้นในวงการศิลปกรรมไทยและในสังคมไทยซึ่งเป็นองค์รวม ต่อมาจึงมีการรวมตัวของ**แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย** การปรากฏตัวขึ้นของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยดังกล่าว นอกจากจะก่อให้เกิดกิจกรรมหลักคือ การจัดนิทรรศการภาพเขียนขนาดใหญ่ กลางถนนราชดำเนินกลางและอีกหลายๆแห่งทั้งในปี พ.ศ. 2518 และ 2519 แล้ว ยังได้ก่อให้เกิดความร่วมมือ และก่อให้เกิดประสบการณ์และการเรียนรู้ที่มีคุณค่า อีกทั้งได้เรียนรู้จากผู้มีอุดมการณ์เพื่อสังคมหลากหลายอาชีพ หลากหลายความรู้ความคิด ได้เรียนรู้และนับถือในศักยภาพของกันและกัน และเมื่อการรวมพลังเกิดขึ้น คุณค่าและอำนาจต่อรองย่อมตามมาด้วย

จากวิกฤตทางด้านการเมืองที่เกิดขึ้นในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ดังกล่าว ได้กลายเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ศิลปินไทยหลายคน ได้หยั่งรากลึกลงไปในสายการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิต โดยเฉพาะศิลปินส่วนใหญ่ก็คือ แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ที่มีศูนย์กลางอยู่ที่กรุงเทพฯ รวมทั้งแนวร่วมศิลปินอีสาน ที่มีทวี รัชนีกร เป็นผู้อยู่เบื้องหลัง และมีศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัดนครราชสีมาด้วย ในส่วนของศิลปินอีสานแต่ไปมีบทบาทสำคัญมากในกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยคือ **โชคชัย ตักโพธิ์** นักศึกษาหนุ่มจากวิทยาลัยเพาะช่าง ที่ได้เคลื่อนไหวและต่อสู้กับเผด็จการร่วมกับแนวร่วมศิลปินอีกหลายคนในกรุงเทพฯ จนถูกบันทึกไว้ในประวัติศาสตร์ของชาติไทยในเวลาต่อมา

โชคชัย ตักโพธิ์ เริ่มมีผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตปรากฏชัดเจนตั้งแต่ในช่วงเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ซึ่งมีพื้นฐานทางแนวความคิดมาจากการอ่านหนังสือ โดยเฉพาะหนังสือประเภทเพื่อชีวิตได้กลายมาเป็นสิ่งกระตุ้นให้เขาได้ทำงานในเวลาต่อมา “การอยู่ใกล้ชิดศิลปินใหญ่ ทำให้ผมถูกบังคับทางอ้อมให้อ่านหนังสือจำพวก “**นิพนธ์**” เพราะจะได้ฟังภาษากวีของศิลปินแต่ละท่านออก พออินทรีย์แก่กล้า ก็ลองศึกษาภาษากับการหาความจริง และผมก็เริ่มหงุดหงิด รสนิยมการอ่านก็ค่อยๆเปลี่ยนไป โดยเริ่มสนใจการอ่านหนังสือจำพวกสังคมศาสตร์ เพราะกลัวนักศึกษามหาวิทยาลัยเขาดูถูกพวกเราคนเรียนศิลปะ เนื่องจากพวกเราต้องเข้าร่วมกิจกรรมแนวทางศิลปินแห่งประเทศไทย” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 34) รสนิยมในการอ่านหนังสือจำพวก “**นิพนธ์**” ของเขา ก็ปรับไปสู่การอ่านหนังสือจำพวก “**เพื่อ**” ซึ่งส่งผลต่อการปรับโลกทัศน์ศิลป์เพื่อชีวิตของเขา ดังที่โชคชัย ตักโพธิ์ อธิบายว่า “จากข้อเขียนของสมัคร บุราวาส ทำให้ผมติดตาม “การเมือง” อันโยงใยถึงความสนใจแนวคิดเชื่อมโยงวิธีการศิลปะที่สัมพันธ์กับ “โลกทัศน์” ซึ่งมีนัยศิลปะเริ่มต้นจาก “เรา” แต่ตัวเราเกี่ยวข้องกับคนอื่น ในฐานะสัตว์สังคมด้วยกัน ผมเห็นว่าข้อเขียนของอารี สุทธิพันธุ์ สอดคล้องกับของสมัคร บุราวาส ในแง่สรุปสาระสำคัญเป็นข้อๆ ซึ่งช่วยให้ผมนึกขั้นตอนตีความการทำงานศิลปะ ในลักษณะกระบวนการทัศน์ง่ายขึ้น” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 34-35)

ผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้กับโชคชัย ตักโพธิ์ ในขณะที่เขายังเป็นนักศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยเพาะช่าง จนถูกบันทึกไว้ในหน้าประวัติศาสตร์ของประเทศไทย ก็คือ ผลงานศิลปะที่เรียกว่า “**คัตเอาท์การเมือง**” ไม่ว่าจะเป็นคัตเอาท์การเมืองเดือนตุลาคม 2518 และคัตเอาท์ต่อต้านฐานทัพจักรวรรดินิยมอเมริกา 2519 ล้วนเป็นผลงานที่เกิดจากฝีมือและมันสมองของโชคชัย ตักโพธิ์ และเพื่อนๆ ดังคำกล่าวของสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย (2546: 14) เพื่อนร่วมอุดมการณ์และเพื่อนร่วมเรียนที่วิทยาลัยเพาะช่าง ได้อธิบายพื้นฐานความเป็นมาของโชคชัย ตักโพธิ์ ที่ทำให้เขากลายเป็นศิลปินนักเคลื่อนไหวทางการเมืองที่สำคัญมากคนหนึ่งของประเทศไทย พอสรุปได้ดังนี้

1. ย้อนกลับไปก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 การตื่นตัวทางความคิดกับปัญหาสังคมของนักศึกษา ปัญญาชนเกิดขึ้นเป็นลูกโซ่ ในเพาะช่างมีเหตุการณ์ที่เป็นหัวเลี้ยวหัวต่อที่สำคัญเกิดขึ้น คือ การลุกขึ้นมาต่อต้านคัดค้านผู้มีอำนาจทางการเมืองที่ต้องการย้ายเพาะช่างไปอยู่แหล่งอื่นที่อยู่ห่างไกลเพื่อยึดอาคาร การลุกขึ้นต่อต้านนั้นมีนักศึกษาเพาะช่างเป็นแนวหน้า โดยได้รับการสนับสนุนจากคณาจารย์ ศิษย์เก่าและผู้เกี่ยวข้อง จึงทำให้กลุ่มเผด็จการถอยออกไป โชคชัย ตักโพธิ์ และเพื่อนร่วมอยู่ในเหตุการณ์ต่อสู้นั้นด้วย

2. กระแสการรณรงค์ต่อต้านสินค้าญี่ปุ่นของศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทย นักศึกษาเพาะช่างหลายคนได้ไปช่วยทำสื่อ โปสเตอร์ เขียนผ้าคำขวัญ เขียนภาพล้อการเมือง ในช่วงนี้ โชคชัย ตักโพธิ์ และกลุ่มเพื่อนอาทิ วณิช สุขศิริ สุทัศน์ ปิ่นฤทัย นิคม รัตนแปง คือกลุ่มผู้สนใจตรรกะทางโลกศิลปะ อีกทั้งพยายามขวนขวายแสวงหาแหล่งองค์ความรู้ โดยเฉพาะโชคชัย ตักโพธิ์ มีความสามารถเฉพาะตัวโดดเด่นทางชั้นเชิงศิลปะ เกิดจากการทุ่มเทเคี่ยวกรำอย่างหนัก พร้อมกับศึกษาค้นคว้าทั้งปรัชญา ลัทธิ ทฤษฎีศิลปะและสังคม การเมือง ศาสนา จนเป็นที่ยอมรับของนักศึกษาทั้งสถาบัน รวมทั้งเหล่าคณาจารย์ในเพาะช่าง

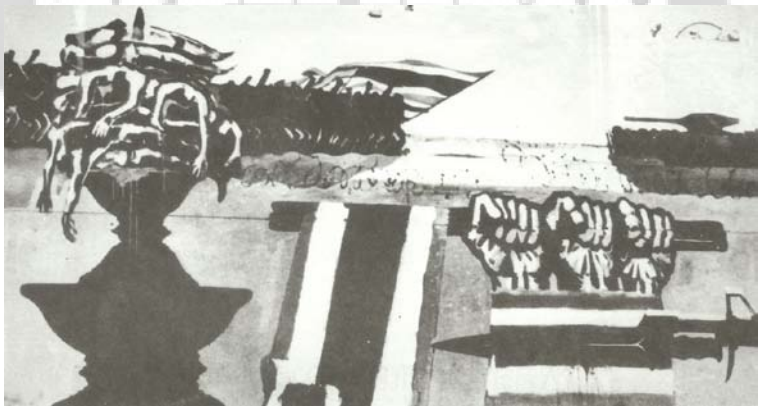
3. โชคชัย ตักโพธิ์ และเพื่อนร่วมกันจัดทำหนังสือ “ดำ-แดงปริทัศน์” และหนังสือ “ภาพพิมพ์” เป็นต้น นอกจากนี้ ยังมีส่วนผลักดันให้มีการจัดสนทนาประสบการณ์การทำงานศิลปะของศิลปินนอกระบบอยู่เนืองๆ เช่น จ่าง แซ่ตั้ง ประเทือง เอมเจริญ เพื่อเปิดโลกทัศน์ให้กับเพื่อนนักศึกษา ได้เรียนรู้ถึงวิธีคิดวิธีทำงานอันหลากหลายของศิลปิน

4. เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 นักศึกษาเพาะช่างได้ระดมกำลังเข้าไปช่วยงานส่วนกลางของที่ชุมนุม และยังได้ใช้วิชาความรู้ สร้างสรรค์สีสันให้กับการชุมนุมเรียกร้องสิทธิเสรีภาพ ประชาธิปไตย

หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ความคิดทางการเมืองในสังคมถูกแยกออกเป็นสองขั้ว ระหว่างฝ่ายซ้ายและฝ่ายขวา ได้ต่อสู้กันในรูปแบบต่างๆ อย่างเข้มข้น นักศึกษาศิลปะและผู้อยู่ในวงการทัศนศิลป์ย่อมหลีกหนีไม่พ้นไปกับสถานการณ์เช่นว่านี้ จึงอาจกล่าวได้ว่า โชคชัย ตักโพธิ์ เป็นกำลังสำคัญส่วนหนึ่งจากภาคนักศึกษาศิลปะที่เข้าไปมีส่วนร่วมก่อตั้ง “แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย” ซึ่งเป็นการรวมตัวของศิลปินอิสระ นักโฆษณา คณาจารย์ นักวิชาการจากมหาวิทยาลัยและสถาบันต่างๆ นับเป็นองค์กรทางศิลปะที่ประกาศตัวชัดเจน ในอันที่จะสร้างสรรค์ศิลปะสะท้อนสังคมการเมือง ดังนั้น สถานการณ์ทางการเมืองที่เข้มข้นและตรึงเครียดอยู่ตลอดเวลาในช่วงนั้น มีส่วนสร้างและยกระดับคุณภาพของโชคชัย ตักโพธิ์ ยิ่งขึ้น ดังที่ ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ กล่าวถึงบทบาทที่สำคัญของโชคชัย ตักโพธิ์ ในช่วงเวลานั้นว่า

> โชคชัย ตักโพธิ์ ซึ่งเป็นหนึ่งในกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย กล่าวถึงการเขียนภาพเพื่อขับไล่ฐานทัพอเมริกา ที่นำไปติดตั้งบริเวณรอบสนามหลวงว่า ปี 19 ขับไล่ฐานทัพอเมริกานั้น เนื้อหาชัดเจนเป็นเอกภาพ เพราะได้กลั่นกรองผู้ทำงานมาแล้ว พวกอยู่กรุงเทพฯ ไปเขียนกันที่ตึกโดมธรรมศาสตร์ การเขียนเป็นแบบทีม ... งานมีหลายชิ้น เนื้อหาหลักเป็นการเมือง คือ เปิดโปงงานขนาดไม้อัด 2 แผ่น 3 แผ่นต่อกัน เป็นงานเปิดโปง เสียดสีเขียนเป็นชุดๆ ตั้งต่อกัน สะท้อนความเลวร้ายของอเมริกา ส่วนมากไอเดียมาจากหนังสือสงครามเวียดนาม พวกโคราชขนงานมาร่วมกันวางไม่หมดส่วนหนึ่งจึงเอาไปวางหน้าเพาะช่างโดยผมไม่ทราบ พอรุ่งเช้าเขาก็ไล่ฆ่าผม ทั้งอาจารย์ทั้งพวกขวาตามจะฆ่าผมเลยจริงๆ เขาหาว่าผมเป็นผู้เอางานมาติดตั้งหรือชักใยเข้ามา แต่จริงๆแล้วเพาะช่างตอนนั้นมีหลายกลุ่ม มีอีกกลุ่มหนึ่งเอางานไปไว้หน้าเพาะช่าง ผมมาถึงตอนเช้าอาจารย์บุญศรีมาดึงแขนผม พร้อมกับบอกว่า รีบไปเขาจะฆ่ามึง (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. 2533: 60-61)

ผลงานที่สำคัญของโชคชัย ตักโพธิ์ เช่น การออกแบบภาพปกนิตยสารศิลปะปริทัศน์ฉบับแรก ในปี พ.ศ. 2517 และภาพ “คัตเอาท์การเมือง” ในปี พ.ศ. 2518 และอีกหลายๆ ผลงาน ที่ถูกนำไปติดตั้งที่ถนนราชดำเนินกลาง และติดเรียงรายรอบบริเวณสนามหลวง



ภาพประกอบ 3 โชคชัย ตักโพธิ์. **คัตเอาท์การเมือง**. โปสเตอร์. ปี 2518

ที่มา: สถาบันปรีดี พนมยงค์. (2546: 28).

ภาพประกอบ 4 โชคชัย ตักโพธิ์. **คัตเอาท์การเมือง**. โปสเตอร์. ปี 2518

ที่มา: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. (2537: 35).

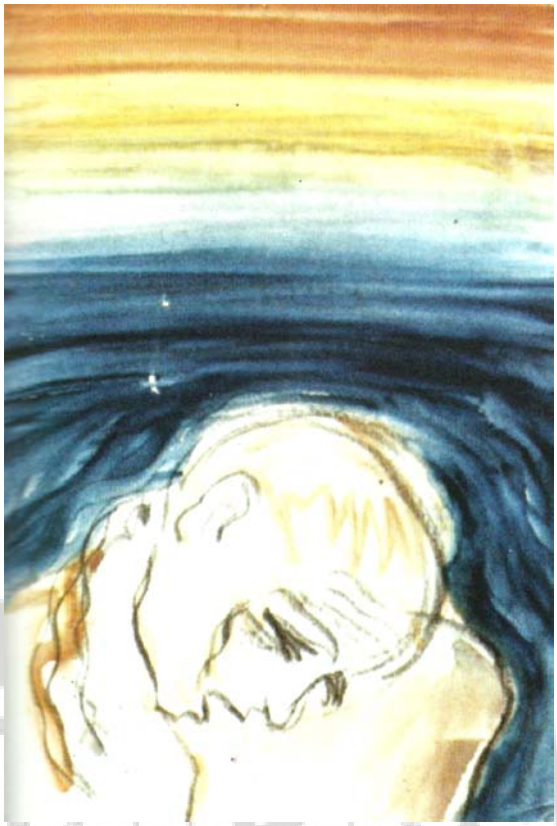
ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของโชคชัย ตักโพธิ์ เริ่มชัดเจนมากขึ้นในช่วงระหว่างเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึง 6 ตุลาคม 2519 ดังจะเห็นได้จากผลงานทั้งภาพลายเส้น สีน้ำมัน สีน้ำ และภาพพิมพ์ อาทิเช่น ภาพชื่อ“เสียงร้อง”, “กดดัน”, “กลับอีสาน”, “ใบหน้ากาล”, “ชีวิต No. 5”, “ชีวิต No. 12”, “ชีวิต No. 17”, “ที่ใดมีการกดขี่ ที่นั่นมีการต่อสู้ ตายสิบ เกิดแสน”, “ก่อนและหลัง ตุลาคม 2516” และ “ก่อนและหลัง 6 ตุลา 19” เป็นต้น ภาพเขียนส่วนใหญ่ของเขาในช่วงเวลานี้ได้รับอิทธิพลจากศิลปินกลุ่มลัทธิแสดงอารมณ์รุนแรง ดังจะเห็นได้จากคำอธิบายของเขาว่า “ความสนใจศิลปะของผมเกี่ยวข้องกับจิตสำนึกศิลปะกับสังคมประชาธิปไตย ผมชอบภาพ“เสียงกู้ร้อง” ของ Edvard Munch ชอบภาพเนื้อหาสะท้อนชีวิต และต่อต้านสงครามของแม็กซ์ เบคมานน์ (Max Beckmann) ชอบผลงานของเฟอร์ดินานด์ โฮด (Ferdinand Hode) ตรงสะท้อนสาระทุกข์เวทนาของมนุษย์ และก็ชอบผลงานของฟรานซิส เบคอน (Francis Bacon)” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 35)

ภาพประกอบ 5 โชคชัย ตักโพธิ์. **ก่อน-หลัง ตุลาคม 2516**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 56x38 ซ.ม. ปี 2517

ที่มา: สถาบันปรีดี พนมยงค์. (2546: 89).

อย่างไรก็ตาม แม้โชคชัย ตักโพธิ์ จะได้รับอิทธิพลทางแนวความคิดและรูปแบบศิลปะมาจากศิลปินชาวตะวันตก แต่เขาก็พยายามจะรักษารูปแบบและเนื้อหาที่แสดงออกถึงความเป็นชาวตะวันออก เพื่อเป็นการรักษาตัวตนให้อยู่ในโลกความเป็นจริง ที่ตัวเขาเองก็เป็นชาวตะวันออก ดังจะเห็นได้จากร่องรอยวิธีคิดเชื่อมโยงทัศนะตะวันตกกับตะวันออก ในบันทึกส่วนตัวของเขา ดังมีใจความสำคัญว่า

> ผมติดใจประเด็น ชีววิทยา ภาพนามธรรมของโจอัน มิโร แสดงบุคลิกเกี่ยวกับภาพของตัวเชื้อโรคทางชีววิทยา อิทธิพลของโจอัน มิโร ที่มีต่อผลงานของผม มักเป็นเรื่องตีความ **ต้นไม้-ท้องฟ้า-ดวงดาว** คือ ตีความในลักษณะรูปร่างรูปทรงแนวทาง “**ชีวรูป**” (Organic Form) นอกจากนั้น ผมก็ชอบภวังค์ความรู้สึกการใช้ค่าน้ำหนักสื่อสาระ “เวิ้งฟ้าอนันต์” อันมีอิทธิพลต่องานที่มีเนื้อหาสิ่งแวดล้อมทางวัตถุ เช่น บ้านเรือนแสดงออกเกี่ยวกับ “**ความรู้สึกรันทด**” โดยเฉพาะผลงานที่มีภาพคนไปเกี่ยวข้อง เช่น ความรันทดของผู้คนในยุคมืด ช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ล้อมปราบผู้บริสุทธิ์ ยุค 6 ตุลา 2519 (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 36)



ภาพประกอบ 6 โชคชัย ตักโพธิ์. **รันทด**. สีน้ำบนกระดาษ. ปี 2515

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของโชคชัย ตักโพธิ์. (ม.ป.ป.).

นอกจากโชคชัย ตักโพธิ์ จะได้รับอิทธิพลความคิดการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากศิลปินชาวตะวันตกแล้ว เขายังได้รับอิทธิพลแนวความคิดและรูปแบบจากศิลปินชาวตะวันออกด้วย โดยเฉพาะความคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะจากรูปทรงของ “ไข่” นั้น เขายอมรับว่า “ปลายปี 2516 ผมชอบผลงานของอาจารย์กมล ทัศนาญชลี “วาดใบหน้า” และก็ชอบอาจารย์ธนะ เลาหกัยกุล ออกแบบอนุสาวรีย์สงครามเวียดนาม โดยใช้สัญลักษณ์รูปไข่แทนค่าคนตาย ส่วนศิลปินยุโรปก็ชอบประติมากรรมรูปทรงไข่ของคอนสแตนติน บรังคูซี และก็ชอบรพินทรนารถ ฐากูร ท่านวาดใบหน้าตัวเอง ผมมอง “ไข่” นึกถึงชีวิตเล็กๆ กำลังดันเปลือกหุ้ม และก็มองการต่อสู้เพื่อความเป็นธรรม มีนัยเดียวกัน” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 36) ดังจะเห็นได้จากผลงานชุด “ใบหน้ากาลเวลา” ซึ่งเขาได้รับอิทธิพลมาจากการอ่านหนังสือวรรณกรรม โดยเฉพาะงานแปลของระวี ภาวิไล “ถ้อยนิพนธ์ที่มีอิทธิพลต่อการทำงานศิลปะของผมมากได้แก่ข้อความ “กาลเวลาที่ผ่านเลย” โดยผมตีความความรู้สึกสายลม แสงแดด สื่อผ่านร่องรอยครุ่นคิดบนใบหน้าสมมติ ซึ่งผมเรียกว่า **ใบหน้ากาลเวลา** ข้อคิดรูปทรงเกี่ยวกับใบหน้านี้ ผมได้ Idea จากการวาดรูปแม่ตัวเองคือ ในขณะท่านนั่งเป็นแบบให้ผม Sketch อยู่นั้น ใจผมก็นึกถึง **แม่เสียสละลูกเพื่อภารกิจ**” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 34)

ภาพประกอบ 7 โชคชัย ตักโพธิ์. **ใบหน้ากาล**. ภาพพิมพ์. ผลงานสูญหายใน ปี พ.ศ. 2519

ที่มา: แฟ้มภาพของโชคชัย ตักโพธิ์. (ม.ป.ป.).

2. **แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยภาคอีสาน**

สุรพล ปัญญาวชิระ หนึ่งในแกนนำแนวร่วมศิลปินอีสาน ผู้มีบทบาทสำคัญในการนำเอาผลงานศิลปะคัตเอาท์การเมือง ไปร่วมกับแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยที่กรุงเทพฯ ดังจะเห็นได้จากสุรพล ปัญญาวชิระ (2554: สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงการกำเนิดขึ้นของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยภาคอีสาน หรือเรียกสั้นๆว่า “แนวร่วมศิลปินอีสาน” พอสรุปได้ว่า ในยุคการต่อสู้นี้ เขาเรียกว่า “ยุคการเมือง” หลังจากเกิดเหตุการณ์ความรุนแรง 14 ตุลาคม 2516 แล้ว บรรยากาศในการเรียนการสอนศิลปะของวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ก็เริ่มมีแนวทางศิลปะเพื่อชีวิตมากขึ้น เพราะในช่วงเวลานั้น ในส่วนกลางคือกรุงเทพฯ จะมีกระบวนการนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทยเกิดขึ้น และได้มีปฏิสัมพันธ์กับนิสิตนักศึกษาในภาคอีสาน ซึ่งก็คือกลุ่มนักศึกษาแผนกวิชาศิลปกรรมวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือนั่นเอง ในนามแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยภาคอีสาน ดังจะเห็นได้จากในช่วงแรก มงคล อุทก รับหน้าที่เป็นเลขานุการแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยภาคอีสาน โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัดนครราชสีมา ต่อมา มงคล อุทก ได้ก้าวขึ้นไปเป็นเลขานุการของศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทย ดังนั้น สุรพล ปัญญาวชิระ จึงต้องก้าวขึ้นไปเป็นเลขานุการแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยภาคอีสานแทน

สุรพล ปัญญาวชิระ กล่าวถึงการทำงานของแนวร่วมศิลปินอีสานว่า พอมีเหตุการณ์หลายๆอย่างเกิดขึ้น ทำให้เรียนรู้เรื่องการเมือง เราซึ่งเป็นลูกหลานของประชาชน จึงรวมตัวกันตั้งเป็นแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยภาคอีสาน ทำงานประสานกับส่วนกลางที่กรุงเทพมหานคร ทางส่วนกลางต้องการอะไรจะลงมาประสานกับทางสายอีสาน ส่วนการทำงานคัตเอาท์การเมืองนั้น ทุกคนต่างลงแรง ความคิด พินิจพิจารณาร่วมกันว่าจะรังสรรค์งานออกมาในลักษณะไหน มิใช่งานที่มีลักษณะเป็นของคนใดคนหนึ่ง พองานเสร็จจะเหมาใส่รถสิบล้อ รถหกล้อไปส่งที่ส่วนกลางเพื่อร่วมจัดแสดง (สถาบันปรีดี พนมยงค์. 2546: 50)

สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานของแนวร่วมศิลปินอีสานในช่วงต้นเดือนมีนาคม พ.ศ. 2519 ว่า

> กระแสการต่อต้านฐานทัพจักรวรรดินิยมอเมริกาเกิดขึ้นอย่างกว้างขวาง แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ได้เสนอโครงการจัดทำภาพคัตเอาท์การเมืองต่อต้านฐานทัพจักรวรรดินิยมอเมริกา โดยยังใช้ไม้อัดและสีน้ำพลาสติกสำหรับสร้างสรรค์ผลงาน แต่ลดขนาดให้ภาพเล็กลงเหลือครึ่งหนึ่งของภาพคัตเอาท์การเมืองเดือนตุลา การสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ มีความหลากหลายในส่วนของผู้สร้างสรรค์งาน โดยเฉพาะแกนหลักของนักศึกษาศิลปะหัวก้าวหน้าจากเทคนิคโคราช อันเปรียบเสมือนแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ได้สร้างสรรค์ผลงานแล้วขนใส่รถบรรทุกสิบล้อเข้ามาร่วมจัดแสดงในส่วนกลาง ผู้สร้างสรรค์ผลงานจากเทคนิคโคราช ได้แก่ ทวี รัชนีกร สนาม จันทร์เกาะ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เทอดเกียรติ พรหมนอก เมธี บุรีภักดี ทองกราน ทานา มงคล อุทก สุรพล ปัญญาวชิระ พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ เลอพงษ์ พุฒิชาติ เกียรติการุณ ทองพรมราช จรัญ ชัยประทุม จุมพล ราชวิจิตร นิคม กุบแก้ว มานะ ดีไพร จักรี หาญสุวรรณ สมาน แสงทอง ต่อง ด่านเกวียน ภาพคัตเอาท์การเมืองต่อต้านฐานทัพจักรวรรดินิยมอเมริกาของแนวร่วมศิลปินเทคนิคโคราช เข้ามาสมทบกับภาพคัตเอาท์การเมืองต่อต้านฐานทัพจักรวรรดินิยมอเมริกา ของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยในกรุงเทพ ฯ ทำให้มีผลงานรวมกันถึง 100 ชิ้น (สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. 2552 : ออนไลน์)

ภาพประกอบ 8 สุรพล ปัญญาวชิระ. **ภาพศิลปะคัตเอาท์การเมืองเดือนตุลา** 2518.
สีอะคริลิกบนผ้าใบ. 140 x 240 ซ.ม. สร้างสรรค์ใหม่

ที่มา: สถาบันปรีดี พนมยงค์. (2546: 50).

ทวี รัชนีกร กล่าวถึงการทำงานและการสอนนักศึกษาในช่วงปี พ.ศ. 2516-2519 ว่า ช่วงนี้ถือเป็นช่วงหัวเรี่ยวหัวแรง ที่สนับสนุนให้ลูกศิษย์ทำงานศิลปะเพื่อชีวิต มีทั้งการเขียนภาพโปสเตอร์เพื่อต่อต้านเผด็จการและเรียกร้องประชาธิปไตย ร่วมกันกับประชาชนและนักศึกษาทั้งที่โคราชและกรุงเทพฯ อาทิเช่น สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เทอดเกียรติ พรหมนอก สุรพล ปัญญาวชิระ เลอพงษ์ พุฒิชาติ และอีกหลายๆคน (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์) ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของสุรพล ปัญญาวชิระ (2554: สัมภาษณ์) ที่ได้เล่าถึงบรรยากาศในการเรียนการสอนในช่วงเวลานั้นว่า มีธรรมศักดิ์ บุญเชิด สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ และเทอดเกียรติ พรหมนอก ได้เข้ามาเป็นอาจารย์สอนก่อนที่จะเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 นอกจากนั้น ยังมีศรีศักดิ์ นพรัตน์ ซึ่งเป็นอาจารย์แผนกวิชาสถาปัตยกรรม ที่บ้านของท่านจะเป็นแหล่งรวมนักคิด นักเขียน นักดนตรี เพราะท่านเป็นนักเขียน ตรงนั้นจึงเป็นจุดรวมให้นักศึกษาศิลปะได้เข้าไปเรียนรู้ และยังได้เชิญศิลปินจากกรุงเทพฯ อาทิเช่น จ่าง แซ่ตั้ง และลาวัลย์ อุปอินทร์ มาบรรยายให้นักศึกษาฟังด้วย โดยมีทวี รัชนีกร เป็นหัวเรือใหญ่ จนกระทั่งถึง 6 ตุลาคม 2519 ต่างก็แตกกระเจิงหนีกันไปหมด

สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ในช่วงเวลาที่เขาเข้าไปเป็นอาจารย์สอนในแผนกศิลปกรรม วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2515 นั้น ผลงานของเขาในช่วงนี้ ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมจากสังคมเกษตรกรรมไปสู่สังคมอุตสาหกรรม อันเป็นผลมาจากระบบทุนนิยม ต่อมาหลังจากเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 แล้ว เขาจึงเริ่มเขียน

ภาพแนวสะท้อนสังคมที่เกี่ยวกับเหตุการณ์ดังกล่าว “ช่วงก่อน 6 ตุลาคม 2519 ผมเขียนภาพคนถูกแขวนคอจำนวนมาก และเขียนภาพประชาธิปไตย ในปี พ.ศ. 2517 แต่ภาพเหล่านั้นถูกทำลายหมดแล้ว ไม่เหลือสักชิ้น” (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์)

นอกจากการสร้างสรรค์ผลงานในแนวดังกล่าวแล้ว นิคม กุบแก้ว ได้กล่าว ถึงการทำงานเพื่อชีวิตอีกด้านหนึ่งของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ว่า “อาจารย์สุขสันต์นอกจากจะทำงานแนวสะท้อนสังคมแล้ว ท่านยังเป็น “ดาวไฮด์ปาร์ค” มือหนึ่งของโคราช นับตั้งแต่การขับไล่ฐานทัพอเมริกา ปี 2517 การต่อสู้เรียกร้องความเป็นธรรมของพี่น้องกรรมกรโรงงานทอกระสอบสูงเนินและจอหอ และครั้งหลังสุดก่อนถูกจับกุมในปี 2519 ได้ต่อต้านการกลับเข้าประเทศของสามเณรถนอม กิตติขจร ที่สวนรักข้างอนุสาวรีย์ย่าโม จนถูกจับกุมในที่สุด” (นิคม กุบแก้ว. 2553: สัมภาษณ์)

ผลจากการที่สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เป็นผู้นำคนสำคัญที่ขึ้นเวทีไฮด์ปาร์คดังกล่าว จึงทำให้เขาถูกจับกุมในวันที่ 12 ตุลาคม 2519 และถูกคุมขังอยู่ในเรือนจำบางขวางเกือบหนึ่งปี จึงพ้นข้อกล่าวหาและถูกปล่อยตัวในที่สุด ผลงานในช่วงแรกๆ จึงถูกคณาจารย์และนักศึกษาเผาทำลายหมด เพื่อความปลอดภัยของเขา อย่างไรก็ตาม แม้สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ จะถูกจับกุมและถูกคุมขังแล้วก็ตาม เขาก็ยังเขียนภาพอย่างต่อเนื่อง ดังจะเห็นได้จากนิคม กุบแก้ว กล่าวว่า “ขณะที่ถูกคุมขังอาจารย์สุขสันต์ยังได้เขียนภาพด้วยวัสดุอุปกรณ์เท่าที่หาได้ เช่น วาดเส้นด้วยดินสอบนกระดาษหนังสือพิมพ์ ถุงกระดาษสีน้ำตาล จนเป็นข่าวว่า ขนาดถูกจับกุมแล้วยังเขียนภาพปลุกระดมคนในคุกอีก ภาพที่วาดนั้นได้แก่ ภาพผู้ต้องหาที่ถูกคุมขังนั่นเอง” (นิคม กุบแก้ว. 2553: สัมภาษณ์)
นอกจากทวี รัชนีกร และสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ที่ถูกจับกุมแล้ว ยังมีอาจารย์อีกท่านหนึ่งที่ถูกจับกุมด้วยคือ ปรีชา คงภักดี ซึ่งขณะนั้นเป็นอาจารย์สอนศิลปะอยู่ที่โรงเรียนราชสีมาวิทยาลัย ต่อมาจึงได้ย้ายมาเป็นอาจารย์อยู่ที่เดียวกันกับทวี รัชนีกร จนเกษียณอายุราชการ

จึงเห็นได้ว่า กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของบรรดาเหล่าแนวร่วมศิลปินอีสาน มีปัจจัยสืบเนื่องมาจากการเกิดขึ้นของแนวร่วมศิลปินอีสาน และการมีปฏิสัมพันธ์กับแนวร่วมนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทย จึงทำให้บรรยากาศในการเรียนการสอนของวิทยาลัยแห่งนี้ ได้กลายเป็นแหล่งเรียนรู้แนวคิดแบบวิพากษ์วิธี เพื่อจะมองสังคมแบบไม่งมงาย ซึ่งเป็นการเรียนรู้กระบวนการคิดแบบระดมสมอง จนนำไปสู่กลุ่มก้อนทางความคิดอันเป็นปฏิปักษ์ต่อผู้มีอำนาจรัฐ กลุ่มคนเหล่านี้จึงกลายเป็นกลุ่มบุคคลที่เป็นอันตรายต่อผู้มีอำนาจรัฐในขณะนั้น อัตลักษณะเฉพาะในผลงานศิลปะของเหล่าศิลปินอีสานในช่วงเวลานั้น จึงล้วนมีแต่เนื้อหาและรูปแบบที่ต่อต้านฐานทัพอเมริกา และต่อต้านการเมืองทั้งสิ้น และต่อมาพวกเขายังได้มีความปฏิสัมพันธ์กับแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยด้วยการส่งภาพศิลปะคัตเอาท์การเมืองไปร่วมแสดงในกรุงเทพฯ นั่นจึงหมายความว่า สถานการณ์ทางด้านการเมืองที่บีบคั้นสังคม ได้ส่งผลให้เกิดบรรยากาศการเรียนการสอนที่มุ่งเน้นการวิพากษ์

สังคม โดยมีผลสืบเนื่องมาจากวิธีการสอนและอุดมการณ์ของเหล่าอาจารย์ วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ดังนั้น สถานการณ์และคณาจารย์จึงเป็นผู้หยิบยื่นอัตลักษณ์ศิลปะเพื่อชีวิตให้กับเหล่าบรรดานักศึกษาศิลปะแห่งนี้ จนกลายเป็นสกุลทัศนศิลป์เพื่อชีวิตสายโคราช นับตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

การอำพรางตัว

นับตั้งแต่หลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 จนถึง 14 กันยายน 2521 ถือเป็น **ช่วงเวลาการอำพรางตัวและผลงานของศิลปินผู้มีสำนึกต่อสังคม** ดังจะเห็นได้จาก ภายหลังจากการปราบปรามนักศึกษาและประชาชนแล้ว คณะปฏิรูปการปกครองแผ่นดิน โดยมีพลเรือเอกสงัด ชะลอยู่ เป็นหัวหน้าคณะกระทำการรัฐประหารยึดอำนาจการปกครองประเทศ นโยบายหลักด้านหนึ่งของคณะปฏิรูปการปกครองแผ่นดินก็คือ การกวาดล้างและสลายกลุ่มพลังประชาชนที่มีความคิดก้าวหน้าทั้งหลาย โดยอาศัยคำสั่งคณะปฏิรูปการปกครองแผ่นดินฉบับที่ 22 ในข้อกล่าวหา “บุคคลซึ่งเป็นภัยต่อสังคม” ซึ่งบุคคลในขอบข่ายดังกล่าวรวมทั้งศิลปินเพื่อชีวิตทุกสาขา ก็ล้วนถูกกวาดล้างในช่วงเวลานี้ จึงชี้ให้เห็นว่า ปัจจัยทางด้านการเมืองการปกครอง มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทยเป็นอย่างมาก จึงทำให้พวกเขาไม่สามารถที่จะสร้างสรรค์ผลงานที่วิพากษ์วิจารณ์สังคมได้ดังแต่ก่อน มิหนำซ้ำยังถูกจับกุมและถูกติดตามควบคุมพฤติกรรมอีกด้วย ดังนั้น จึงนับเป็นช่วงเวลาการอำพรางตัวและผลงานของศิลปินผู้มีสำนึกต่อสังคม และยังถือเป็นช่วงที่ลำบากสุดๆของศิลปินกลุ่มเพื่อชีวิตในประเทศไทย รวมทั้งศิลปินในภาคอีสานอีกด้วย

อย่างไรก็ตาม ในส่วนของศิลปินอีสาน หลังจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 แม้ทวี รัชนีกรและบรรดาลูกศิษย์ จะไม่สามารถสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตได้อย่างเปิดเผย แต่เขาเองก็พยายามเขียนภาพในลักษณะซ่อนความเหมือนจริง โดยใช้สัญลักษณ์ที่แสดงความสะเทือนใจออกมาแทน ดังจะเห็นได้จากผลงานในช่วงปี พ.ศ. 2520 ตัวอย่างเช่น ผลงานชื่อ “ในสังคมแห่งความหวาดกลัว” ที่เขียนด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบ ด้วยลักษณะที่ลงสีหนาๆ ปาดป้ายโบกสะบัดฝีแปรงอย่างที่อาจารย์ทวีเคยใช้ในการเขียนภาพทิวทัศน์แห่งความบันดาลใจ แต่เมื่อร่องรอยฝีแปรงแบบนั้นมาปรากฏบนใบหน้าของคน ก็ทำให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจแบบรุนแรงสะใจ เป็นความพยายามของศิลปินที่จะแสดงอารมณ์รุนแรงให้พุ่งตรงสู่ผู้ชม (วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. 2550: 25)

ภาพประกอบ 9 ทวี รัชนีกร. **ในสังคมแห่งความหวาดกลัว**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2520

ที่มา: วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. (2550: 25).

ภาพ *"ในสังคมแห่งความหวาดกลัว"* เป็นการนำเสนอภาพสัญลักษณ์แห่งความหวาดกลัวของผู้คนในสังคม ที่ยังคงหวาดผวากับความรุนแรงทางเมืองที่เกิดขึ้นในขณะนั้น ส่วนเทคนิคและการจัดองค์ประกอบของภาพ ทวี รัชนีกร ได้เน้นภาพใบหน้าของคนที่กำลังแสดงความหวาดกลัวไว้ตรงกลางภาพ และตวัดฝีแปรงปาดป้ายไปมา เพื่อแสดงความยุ่งเหยิงภายใต้ความขัดแย้งที่รุนแรง ซึ่งเป็นการลดทอนความเหมือนจริง ตามลักษณะการเขียนภาพของศิลปินลัทธิเอ็กซเพรสชันนิสม์ที่เขาชื่นชอบ หลังจากนั้น ทวี รัชนีกร ต้องลดบทบาทในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะลง เพื่อความปลอดภัย และหันไปทุ่มเทให้กับการทำหน้าที่ทางด้านบริหารในตำแหน่งหัวหน้าคณะวิชามากขึ้น รวมทั้งเหล่าบรรดาลูกศิษย์ของเขา ต่างก็เก็บซ่อนตัว จึงทำให้ผลงานของพวกเขาเหล่านั้นในช่วงเวลานี้ขาดหายไป

ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในช่วงเวลาแห่งเสรีภาพ

ช่วงเวลาแห่งเสรีภาพ ในการแสดงออกและความหลากหลายของทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย กล่าวคือ นับตั้งแต่พลเรือเอกสงัด ชะลออยู่ ได้กระทำรัฐประหารคณะรัฐบาลของนายธานินทร์ กรัยวิเชียร ในวันที่ 20 ตุลาคม 2520 ได้สิ้นสุดลง แล้วได้แต่งตั้งให้พลเอกเกรียงศักดิ์ ชมะนันท์ ผู้บัญชาการสูงสุดเป็นนายกรัฐมนตรี จึงทำให้บรรยากาศทางการเมืองที่เป็นเผด็จการได้ผ่อนคลายความตรึงเครียดลง โดยการออกกฎหมายนิรโทษกรรมที่มีผลใช้ตั้งแต่วันที่ 15 กันยายน 2521 ซึ่งได้ส่งผลต่อวงการทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในทันที กล่าวคือ ได้เกิดการผสานรวมตัวกันเพื่อสร้างงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตที่มีความหลากหลาย ทั้งเนื้อหา รูปแบบ และกลวิธี โดยได้นำเสนอต่อสาธารณชนในวาระต่างๆมากขึ้น

การผสานรวมตัวกันของกลุ่มบุคคลในวงการทัศนศิลป์ทั่วประเทศ จึงเอื้อต่อการแสดงออก เชิงเสนอปัญหา และวิพากษ์วิจารณ์สภาพการณ์ทางสังคมและสิ่งแวดล้อมมากที่สุด ดังจะเห็นได้จากการเกิดขึ้นของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยหรือสมาคมศิลปกรรมไทย และอีกหลายกลุ่มที่นำเสนอผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตอย่างมีสำนึกและต่อเนื่องที่เห็นได้ชัดก็คือ กลุ่มศิลปินอีสาน ศิลปินกลุ่มกังหัน และศิลปินกลุ่มเดินดิน เป็นต้น ดังนั้น ในช่วงเวลานี้ จึงนับเป็นช่วงเวลาแห่งเสรีภาพในการแสดงออกและความหลากหลายของกระบวนแบบทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทยมากที่สุด ซึ่งช่วงเวลาแห่งเสรีภาพนี้ได้ดำเนินมาตั้งแต่ 15 กันยายน 2521 จนถึงปัจจุบัน การมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปินอีสานและสังคมในช่วงเวลานี้ จึงสามารถวิเคราะห์ได้จากการเกิดกลุ่มศิลปินต่างๆ

1. ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย

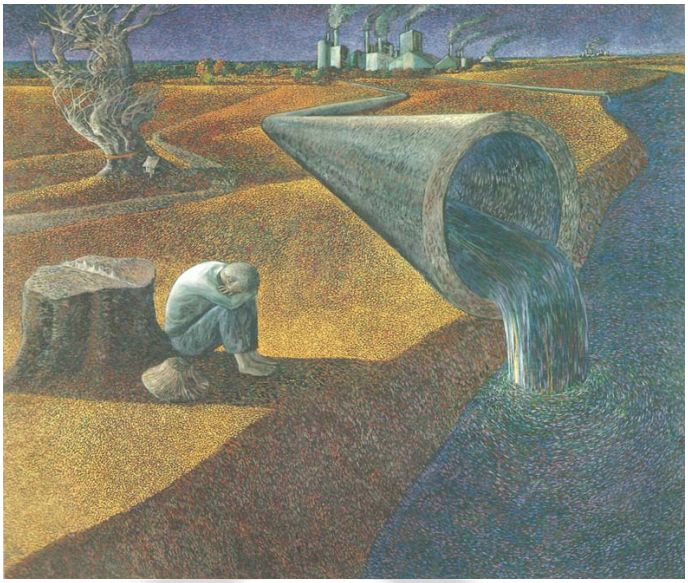
ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย นับเป็นผลมาจากการผสานรวมตัวกันในรูปแบบของขบวนการโดยศิลปิน นักวิชาการศิลปะ และนักวิจารณ์ศิลปะในวงกว้าง และเสนอผลงานต่อสาธารณชนทั้งในรูปแบบของผลงานศิลปะ การบรรยายอภิปราย และการออกเอกสารสื่อสิ่งพิมพ์ทางศิลปะเผยแพร่อย่างต่อเนื่อง ส่งผลต่อการเปิดกว้างในการแสดงออกทางศิลปะแนวทางตามสถาบันศิลปะต่างๆทั่วประเทศ โดยเฉพาะทัศนศิลป์แนวทางเพื่อชีวิต ได้เป็นที่ยอมรับในวงการศิลปะและสาธารณชนมากขึ้นในระดับหนึ่ง ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย หรือสมาคมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ได้ถือกำเนิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2522 ซึ่งมีผลสืบต่อเนื่องมาจากขบวนการเคลื่อนไหวทางศิลปะเพื่อชีวิตของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย และในเวลาต่อมาจึงได้ขยายบทบาทอย่างกว้างขวาง มาเป็นชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย อีกทั้งยังได้เน้นเรื่องการแสดงทัศนะ รวมทั้งการแสดงนิทรรศการทางศิลปะ ที่เห็นว่าเกี่ยวข้องเป็นสายธารเชื่อมโยงกัน โดยมีแกนนำคนสำคัญ อาทิเช่น กำจร สุนพงษ์ศรี อำนาจ เย็นสบาย สมโภชน์ อุปอินทร์ วิรุณ ตั้งเจริญ ถกล ปรียาคณิตพงษ์

สถาพร ไชยเศรษฐ์ ลาวัณย์ อุปอินทร์ สันติ อิศโรวุธกุล ทวี รัชนีกร พิทักษ์ ปิยะพงษ์ นนทศักดิ์ ปาณศารทูล โชคชัย ตักโพธิ์ ผดุง พรมมูล สำเริง ผายบึงแก้ว เลิศ อานันทนะ ศิลป์ชัย ชิ้นประเสริฐ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ปราโมทย์ แสงพลสิทธิ์ ฯลฯ โดยมีที่ทำการประจำอยู่ที่สำนักงานกลางนักเรียนคริสเตียน และต่อมาได้ปิดตัวลงในปี พ.ศ. 2530

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาถึงศิลปินอีสานสายโคราช ผู้ซึ่งเคยมีปฏิสัมพันธ์ตั้งแต่อยู่ในแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย แนวร่วมศิลปินอีสาน จนถึงชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย พบว่ามีหลายคน อาทิเช่น ทวี รัชนีกร โชคชัย ตักโพธิ์ สนาม จันทร์เกาะ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เทอดเกียรติ พรหมนอก เมธี บุรีภักดี ทองกราน ทานา มงคล อุทก พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ สุรพล ปัญญาวชิระ นิคม กุบแก้ว เลอพงษ์ พุฒิชาติ เกียรติการุณ ทองพรมราช จรัญ ชัยประทุม จุมพล ราชวิจิตรมานะ ดีไพรจักรี หาญสุวรรณ สมาน แสงทองและวัฒนา ป้อมชัย ซึ่งเกือบทั้งหมดล้วนเป็นคณาจารย์และลูกศิษย์ของวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ดังจะขอยกตัวอย่างภาพเขียนของศิลปินบางท่าน ที่ได้ร่วมแสดงผลงานและตีพิมพ์ในหนังสือ “สร้างสานตำนานศิลป์ 20 ปี” ของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2537 ดังนี้

ภาพประกอบ 10 ทวี รัชนีกร. **ลิเกตัวแม่**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ขนาด 99 x 118 ซ.ม. ปี 2537.

ที่มา: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. (2537: 162).



ภาพประกอบ 11 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **ทุนนิยม 1**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ขนาด 138 x 163 ซ.ม. ปี 2537

ที่มา: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. (2537: 202).

ภาพประกอบ 12 สุรพล ปัญญาวชิระ. **เรื่องเก่าๆในยุคปฏิวัติเขียว**. สื่อผสม. ขนาด 72x177 ซ.ม. ปี 2537

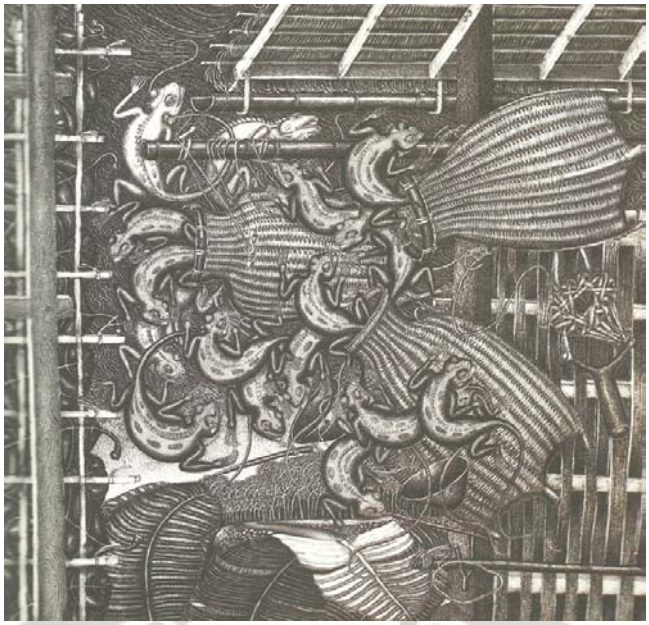
ที่มา: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. (2537: 204).

ภาพประกอบ 13 เลอพงษ์ พุฒิชาติ. **ประชาธิปไตยไทย**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ขนาด 100 x 87 ซ.ม. ปี 2537

ที่มา: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. (2537: 184).

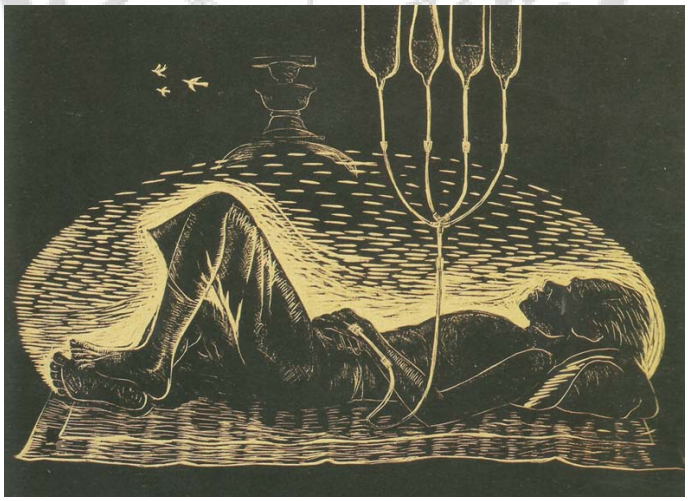
ภาพประกอบ 14 จักรี หาญสุวรรณ. **สวนทาง 2**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ขนาด 100 x 100 ซ.ม.ปี 2537

ที่มา: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. (2537: 153).



ภาพประกอบ 15 เกียรติกาจุณ ทองพรมราช. **ดิ้นหาอิสรภาพ**. วาดเส้น. ขนาด 110 x 120 ซ.ม. ปี 2537

ที่มา: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. (2537: 149).



ภาพประกอบ 16 นิคม กุบแก้ว. **นักสู้ผู้โดดเดี่ยว**. ภาพพิมพ์ไม้. ขนาด 60 x 75 ซ.ม. ปี 2537

ที่มา: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. (2537: 167).

ภาพประกอบ 17 วัฒนา ป้อมชัย. **คนตีกลอง**. รูปปั้นดินเผา. ขนาดความสูง 52 ซ.ม. ปี 2537

ที่มา: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. (2537: 185).

จากผลงานวิจัยของ วิรุณ ตั้งเจริญ (2539) พบว่า เขาได้ชี้ให้เห็นถึงจุดแข็งและจุดอ่อนของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยดังสรุปได้ว่า **จุดแข็ง** คือ มีการรวมตัวของกลุ่มบุคคลที่เสียสละและทุ่มเทการทำงานอยู่นอกเหนืออามิสสินจ้าง การรวมตัวกันขึ้นเป็นองค์กรเพื่อสังคม ทำให้เกิดการจัดโครงสร้างการบริหารงาน การทำงานและการประชุมอย่างเป็นระบบ การระดมความคิดอย่างมีประสิทธิภาพและการร่วมมือกันปฏิบัติภารกิจอย่างดี ส่วน**จุดอ่อน** คือ 1) ปัญหาทางด้านบุคลากรที่เป็นองค์กรอาสาสมัคร ไม่มีกลไกควบคุมตามสายงาน 2) ปัญหาเงินทุนขาดความมั่นคง 3) ปัญหาสถานที่และวัสดุอุปกรณ์ 4) ปัญหาขอบเขตของงานที่กว้างเกินไป 5) ปัญหานัยยะที่แตกต่างกัน เช่น กระแสสังคมนิยม การต่อต้านอำนาจรัฐ การต่อต้านศิลปกรรมแห่งชาติ 6) ปัญหาเป้าหมายที่อาจมีจุดอ่อน คือ การผลักดันการแข่งขันชิงรางวัลศิลปะเด็ก อาจมีส่วนส่งผลมาสู่การติดยึดในการแข่งขันชิงรางวัล การล่ารางวัล และการไม่ใส่ใจในหลักสูตรศิลปศึกษา

จากผลงานวิจัยดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของเหล่าศิลปินอีสาน ที่ได้เข้าไปมีส่วนร่วมและมีปฏิสัมพันธ์กับชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยอย่างแนบแน่น จึงทำให้ศิลปินอีสานมีทั้งจุดแข็งและจุดอ่อนไปด้วยเช่นกัน กล่าวคือ **จุดแข็ง** ทำให้ภาพรวมของศิลปินอีสาน ได้มีระบบการบริหารจัดการและการระดมแนวความคิด เพื่อจะได้สร้างสรรค์ผลงานให้สอดคล้องไปกับแนวทางของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย อีกทั้งการที่ได้มีโอกาสนำผลงานมาร่วมแสดงผลงานในส่วนกลาง ร่วมกับชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย จึงทำให้ภาพลักษณ์ของศิลปินอีสานเป็นที่ยอมรับของสังคมในวงกว้าง ขณะเดียวกัน **จุดอ่อน** คือ การขาดแคลนทุนทรัพย์และการขนส่งผลงานมาร่วมแสดงในกรุงเทพฯ ที่ไม่ได้รับความสะดวกเท่าที่ควร จึงทำให้การสร้างสรรค์และการแสดงผลงานขาดช่วงไป และต้องยุติลงไปพร้อมกับชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยในที่สุด ดังนั้น อัตลักษณ์ของศิลปินอีสานจึงถูกสร้างด้วยกระบวนการทางสังคม คือ ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยในช่วงระยะเวลาหนึ่ง และลักษณะของผลงานจึงมีแนวทางศิลปะเพื่อชีวิตเช่นเดียวกันกับศิลปินในชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยอีกด้วย

2. **กลุ่มศิลปินอีสาน**

กลุ่มศิลปินอีสาน นับเป็นกลุ่มศิลปินที่ก่อกำเนิดขึ้นในภาคอีสานอีกกลุ่มหนึ่งที่มีความสำคัญในช่วงที่ผ่านมา และยังคงดำรงอยู่จนมาถึงปัจจุบัน ศิลปินกลุ่มอีสานได้ถือกำเนิดขึ้นในเดือนมีนาคม พ.ศ. 2526 โดยการรวมตัวกันของกลุ่มบุคคลผู้สร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ในเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ อันประกอบด้วย ช่างเขียน ช่างปั้นอิสระ ครูอาจารย์ และนักศึกษาศิลปะจำนวนหนึ่ง จึงนับว่าเป็นการรวมกลุ่มของผู้สร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ครั้งยิ่งใหญ่ที่สุดในเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และมีจำนวนสมาชิกมากที่สุดในประเทศไทยอีกด้วย การศึกษากระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสานในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาเฉพาะศิลปินผู้มีแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตที่เด่นชัดและต่อเนื่อง เพื่อให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการศึกษาวิจัย และเพื่อให้สอดคล้องกับช่วงเวลาแห่งเสรีภาพดังต่อไปนี้

2.1 **ทวี รัชนีกร**

หลังจากเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เป็นต้นมา ทวี รัชนีกร ได้ลดบทบาทในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะลง เพื่อความปลอดภัย และหันไปทุ่มเทให้กับการทำหน้าที่ทางด้านบริหารในตำแหน่งหัวหน้าคณะวิชามากขึ้น “จนกระทั่งปี พ.ศ. 2524 ได้เริ่มเขียนภาพอีกครั้ง คราวนี้ไม่สามารถเขียนภาพในแนวสะท้อนปัญหาสังคมได้ จึงต้องหันมาเขียนภาพแบบนามธรรมอีกครั้งเพื่อสวัสดิภาพของตัวเองและครอบครัว” (คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. 2548*:* 22)

แต่หลังจากนั้นไม่นาน ทวี รัชนีกร ก็อดไม่ได้ที่จะเขียนภาพเพื่อสะท้อนสังคมดังเดิม แต่ภาพที่ปรากฏออกมาส่วนใหญ่จะเน้นเนื้อหาทางสังคมมากกว่าที่จะสะท้อนปัญหาด้านการเมือง เช่น ภาพชื่อ *“เอ็นจอยไทยแลนด์”* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ เขียนเมื่อปี พ.ศ. 2526 ภาพนี้เป็นการสะท้อนปัญหาเรื่องโสเภณีไทยที่กลายเป็นสินค้า เพื่อไปบำเรอความใคร่ของชาวต่างชาติ ซึ่งกลายเป็นปัญหาที่สร้างความอับอายให้กับคนไทยในขณะนั้น ส่วนเทคนิคและกลวิธีในการเขียนภาพ ทวี รัชนีกร เน้นการใช้ฝีแปรงที่รุนแรง ปาดป้ายด้วยสีหนาเหนอะหนะ เช่นเดียวกันกับภาพก่อนหน้านั้น

ภาพประกอบ 18 ทวี รัชนีกร. **เอ็นจอยไทยแลนด์**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2526

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

ผลจากการศึกษาผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของทวี รัชนีกร ในช่วงดังกล่าว จึงเห็นได้ว่า ผลงานของเขาในช่วงเวลานี้ มีที่มาของแนวความคิดหรือปรัชญาที่ว่า “ศิลปะต้องเกี่ยวข้องกับชีวิตของผู้คนในสังคม” ซึ่งสอดคล้องกับความเห็นของ วิรุณ ตั้งเจริญ (2547ก: 106) ว่า “ผมเฝ้าติดตามบทบาทของอาจารย์ทวีและศิษย์จาก วิทยาลัยเทคนิคฯ นครราชสีมา มาตั้งแต่ช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จากผลงานศิลปะและการเสนอความคิดทางศิลปะ ผู้คนจากสถาบันแห่งนี้คมเข้ม ศิลปะมีบริบทสังคมและศิลปะสอดผสานกับชีวิตผู้คนอย่างมีนัยสำคัญ ต่างไปจากสถาบันศิลปะในส่วนกลาง ที่ศิลปะแยกออกจากชีวิต หรือการกระทำที่แยกออกจากการพูด”

จากนัยยะดังกล่าว สามารถอธิบายได้ว่า กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของทวี รัชนีกร ในด้านทัศนศิลป์เพื่อชีวิตนั้น เป็นผลสืบเนื่องมาจากการที่ทวีได้ซึมซับเอาความทุกข์ยากของประชาชน ที่โดนกดขี่ข่มเหงจากอำนาจรัฐและนายทุน หรือเห็นความเสื่อมโทรมของสังคมและสิ่งแวดล้อม ซึ่งเป็นปัญหารุมเร้าผู้คนที่อยู่รอบกายของเขาในขณะนั้น ปัจจัยดังกล่าว จึงส่งผลสะเทือนต่อแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิต ที่ดูจะเข้มข้นมากที่สุดคนหนึ่งของประเทศไทย อีกทั้งผลงานของเขาก็ไม่ได้มุ่งหวังเพื่อการค้าหรือเหรียญรางวัลเฉกเช่นศิลปินที่กำลังเฟื่องฟูอยู่ในเมืองหลวงขณะนั้น แต่เป็นการนำเสนอผลงานเพื่อสะท้อนสังคมและเรียกร้องความเป็นธรรมเป็นสำคัญ โดยเขียนภาพในลักษณะเหนือจริงในจินตนาการที่แฝงด้วยชีวิตที่ทุกข์ยากของผู้คนในสังคม ดังนั้น จึงสามารถอธิบายได้ว่า ปัจจัยทางด้านการเมืองและสังคมภายใต้บริบทความเป็นรัฐชาติไทย นับเป็นกระบวนการหยิบยื่นอัตลักษณ์ให้กับผลงานของเขา ผ่านเนื้อหาที่ปรากฏอยู่บนภาพเขียนของเขาเหล่านั้น

ส่วนกลวิธีและโครงสร้างทางศิลปะที่ปรากฏในผลงานทัศนศิลป์ของเขาในช่วงนี้ ได้พัฒนาเทคนิควิธีการเขียนภาพต่อเนื่องมาจากช่วงที่แล้ว แต่จะเน้นหนักไปด้วยวิธีการเขียนภาพแบบฉับไว โดยเฉพาะผลงานในช่วงหลัง จะเขียนภาพด้วยการตวัดและปาดป้ายสีให้เห็นรอยฝีแปรงหนา ซึ่งเป็นการทิ้งร่องรอยของสีสันและความเคลื่อนไหวภายในภาพ เพื่อแสดงออกถึงอารมณ์ที่รุนแรงและความสะเทือนใจ ไม่ใช่แค่เพียงความงามหรือความเลวร้ายที่สัมผัสได้เพียงอารมณ์ตื้นๆ ซึ่งมีลักษณะคล้ายกันกับภาพเขียนของพวกเอ็กซเพรสชันนิสต์ที่เขาชื่นชอบ ในรูปแบบที่เรียกว่า ภาพกึ่งนามธรรม และถือเป็นผลงานที่สะท้อนความเป็นตัวตนในรูปแบบอัตลักษณะใหม่ของทวีตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า รูปแบบศิลปะเอ็กซเพรสชันนิสม์ได้มีบทบาทต่อการสร้างอัตลักษณ์ในผลงานศิลปะของเขาเช่นกัน จึงเป็นการหยิบยื่นความเป็นตัวตนให้กับผลงานของเขาในอีกลักษณะหนึ่ง แต่เป็นอัตลักษณ์ที่อยู่ภายใต้บริบทของความเป็นศิลปะสมัยใหม่

ศิลปะเพื่อการดำรงชีวิต : อัตลักษณ์ที่หักเห นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2527 จนถึงปีเกษียณอายุราชการในปี พ.ศ. 2538 ช่วงเวลาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2527 ทวี รัชนีกร ได้ลดบทบาทการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตลง หันไปสร้างงานในแนวนามธรรมบ้างแต่ไม่มาก เนื่องจากภาระหน้าที่ในการบริหารงานภายในคณะ และหน้าที่ในการสอนที่เพิ่มขึ้น อีกทั้งตัวเขาเองเริ่มตระหนักได้ว่า ชีวิตที่ใกล้วัยเกษียณนั้น เขาเองและครอบครัวยังไม่มีรายได้ที่เป็นหลักประกันสำหรับเป็นทุนเลี้ยงชีพในวัยหลังเกษียณ ดังนั้น สิ่งที่จะมาช่วยเหลือจุนเจือครอบครัวในอนาคตได้ก็คือการหารายได้พิเศษนอกเหนือจากเงินเดือนประจำ ด้วยการยอมรับจ้างออกแบ บและสร้างผลงานประติมากรรมให้กับหน่วยงานต่างๆ หลายแห่ง อาทิเช่น ปี พ.ศ. 2535 สร้างงานประติมากรรมเรื่องราวภาพประวัติศาสตร์ของทหาร ในพิพิธภัณฑ์ทหารค่ายสุรนารี กองทัพภาคที่ 2 จังหวัด

นครราชสีมา ปี พ.ศ. 2536-2537 สร้างผลงานประติมากรรมเรื่องราววีรกรรมของท้าวสุรนารี ในพิพิธภัณฑ์อนุสรณ์สถานท้าวสุรนารี อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ปี พ.ศ. 2537 สร้างผลงานประติมากรรมวีรบุรุษนักมวยไทย สุข ปราสาทหินพิมาย เพื่อติดตั้งที่บริเวณไทรงาม อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปี พ.ศ. 2538 สร้างผลงานประติมากรรมโลหะตกแต่ง ติดตั้งที่มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี และปี พ.ศ. 2537-2545 สร้างผลงานประติมากรรมประวัติศาสตร์ของหน่วยสงครามพิเศษ ในพิพิธภัณฑ์ศูนย์สงครามพิเศษป่าหวาย จังหวัดลพบุรี เป็นต้น

ผลงานของทวี รัชนีกร ในช่วงเวลานี้ จึงเป็นการสร้างผลงานตามความต้องการของผู้อื่น ซึ่งเขาเองยอมรับว่า “มันมีความอึดอัดที่มาสร้างงานตามใบสั่งของผู้อื่น แต่สภาวะจำยอมก็ต้องทำไป ก็ถือว่าเป็นการอาศัยฝีมือทางศิลปะมาช่วยหาเงินเลี้ยงชีพ เพราะเราไม่มีรายได้อย่างอื่นเลย นอกจากเงินเดือนข้าราชการซึ่งมันน้อยมาก เราเองไม่ขอเรียกว่า เป็นผลงานศิลปะ แต่เป็นการใช้ความรู้และฝีมือทางด้านศิลปะเพื่อการประกอบอาชีพ ไม่ใช่เพื่อเป็นศิลปิน” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์) จากทัศนะดังกล่าว จึงนับได้ว่า ผลงานของเขาในช่วงเวลานี้ ถือเป็นผลงาน “**ศิลปะเพื่อการดำรงชีวิต**” ของศิลปินเอง มิใช่ผลงานศิลปะ แต่เป็นผลงานเพื่อการประกอบอาชีพ แม้กระนั้นก็ตาม ผลงานของเขาเหล่านั้น ก็ยังมีคุณค่าต่อสังคมโดยรวม เพราะมันเป็นแหล่งเรียนรู้เรื่องราวทางด้านประวัติศาสตร์ของชาติ และถือเป็นอุดมการณ์เพื่อสังคมอีกด้านหนึ่งเช่นกัน

ผลของการรับจ้างทำงานศิลปะดังกล่าว สามารถนำมาอธิบายกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของทวี รัชนีกร ในช่วงเวลานี้ได้ว่า แม้เขาเองจะรู้และเข้าใจว่า ผลงานทั้งหมดมิใช่ผลงานศิลปะอย่างที่เขาเคยมีอุดมการณ์ นั่นเพราะว่า สภาวะบีบคั้นทางด้านเศรษฐกิจของครอบครัวเป็นเรื่องใหญ่กว่าอุดมการณ์ที่เขายึดมั่นมาตลอด ดังนั้น องค์กรผู้ว่าจ้าง และปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจที่เขาและครอบครัวกำลังประสบกับความยากลำบากในการดำรงชีวิต จึงเป็นแรงฉุดให้เขายินยอมกลับไปทำงานในสิ่งที่เขาเองเคยมีความคิดว่า จะไม่ทำงานศิลปะเพื่อเงิน แต่ท้ายสุด สภาวะของสังคมจึงกลายเป็นส่วนหยิบยื่นอัตลักษณ์ใหม่ที่เขามิพึงปรารถนา จึงนับว่าเป็นอัตลักษณ์ที่หักเหจากความเป็นตัวตนที่แท้จริงของเขา

ศิลปะสะท้อนสังคม : อัตลักษณ์ใหม่ที่ถึงขีดสุด ผลงานทัศนศิลป์ในช่วงเวลาหลังจากเกษียณอายุราชการของทวี รัชนีกร ในปี พ.ศ. 2539 จนถึงปัจจุบัน นับเป็นช่วงเวลาที่สำคัญยิ่งของเขา เนื่องจากผลงานที่ทะลักออกมาจากความเป็นอิสระ ที่หลุดพ้นจากพันธนาการของความเป็นข้าราชการ มาสู่สามัญชนที่มีความพร้อมทั้งด้านเวลาและทุนทรัพย์ ผลงานที่กลั่นออกมาจากประสบการณ์และความช่ำชองของเขา จึงมีจำนวนมากมายหลายร้อยชิ้น และมีแทบทุกประเภทไม่ว่าจะเป็นผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม สื่อผสมภาพปะติด ภาพลายเส้น และศิลปะเครื่องปั้นดินเผา จากความหลากหลายดังกล่าว สามารถแบ่งผลงานของทวีในช่วงเวลานี้ออกเป็นกลุ่มตามลักษณะของเนื้อหา รูปแบบ และเทคนิคในการสร้างได้ดังนี้

ประติมากรรมและงานสื่อผสมเพื่อสะท้อนสังคมยุคใหม่ ในราวช่วงปลายทศวรรษ 2530 ทวี รัชนีกร เริ่มสร้างสรรค์ผลงานสื่อผสมโดยการใช้สื่อวัสดุที่พบเห็นมาสร้างเป็นงานศิลปะ ซึ่งในขณะนั้นวงการศิลปะของไทยกำลังตื่นตัวในเรื่องงานสื่อผสมมาก กอปรกับรัฐบาลในขณะนั้น พยายามผลักดันสังคมไทยให้เป็นสังคมยุคใหม่หรือสังคมอุตสาหกรรม และเร่งให้มีการผลิตผลทางด้านการเกษตรจนราคาตกต่ำ ปัญหาดังกล่าวได้กลายเป็นแรงบันดาลใจหรือที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานให้กับทวี รัชนีกร ดังตัวอย่างผลงานชื่อ “สินค้าส่งออก”

ภาพประกอบ 19 ทวี รัชนีกร. **สินค้าส่งออก**. ไม้ฉำฉาและไม้แกะปิดทอง. ปี 2539

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

ผลงานสื่อผสมชื่อ“สินค้าส่งออก” หรือ Export, From Thailand, 1996 ชิ้นนี้สร้างขึ้นจากวัสดุลังไม้ฉำฉาซึ่งได้มาจากกล่องสำหรับใส่สินค้า และไม้แกะปิดทองแสดงเป็นรูปสัญลักษณ์ของผู้หญิง ซึ่งสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2539 ทวี รัชนีกร กล่าวถึงที่มาของแนวความคิดในการสร้างผลงานชิ้นนี้ว่า “รัฐบาลดีแต่เสนอนโยบายเพื่อสร้างความเจริญทางด้านอุตสาหกรรม แต่หมดปัญญาที่จะจัดการส่งออกสินค้า จึงทำให้ราคาของผลิตผลทางด้านการเกษตรตกต่ำ หรือจะให้สังคมไทยส่งออกโสเภณีแทนเท่านั้น จึงจะสามารถแข่งขันกับชาวต่างชาติได้” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์) จากคำกล่าวข้างต้น นับเป็นการกล่าวกระทบกระเทียบที่แสบคันมาก เนื่องจากในสายตาของชาวต่างชาติ ผู้หญิงไทยกลายเป็นสิ่งช่วยบำเรอความใคร่ของผู้ชายชาวต่างชาติ ที่สามารถหาได้ง่าย ซึ่งบางส่วนก็ไปเป็นโสเภณีในต่างประเทศ จนสามารถส่งเงินกลับมาประเทศ และกลายเป็นรายได้ที่หลายคนพยายามไขว่คว้าหา ส่วนการนำเอาวัสดุมาประกอบสร้างเป็นโครงสร้างทางศิลปะนั้น ทวี รัชนีกร เลือกใช้วัสดุไม้ฉำฉาที่ได้มาจากกล่องสำหรับบรรจุสินค้า พร้อมทั้งพิมพ์

ตัวอักษรสีดำว่า Export, From Thailand, 1996 จึงเป็นวัสดุที่สามารถสื่อความหมายได้ตรงกับคำว่า “สินค้าส่งออก” ได้มากที่สุด ประกอบกับการนำเอาไม้ที่แกะเป็นรูปร่างของผู้หญิงทาสีดำและลงสีทองบริเวณอวัยวะเพศ ก็เพื่อแสดงว่า “อวัยวะเพศหญิง เป็นนาผืนน้อยที่มีราคา เปรียบเป็นทองคำของผู้หญิงไทย ที่ให้ผู้ชายมาเช่าซื้อได้ ไม่ต้องลงทุน” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์) ซึ่งที่จริงภายใต้ทองคำนั้น ก็ยังปรากฏความทุกข์ยากที่แทนค่าด้วยสีดำที่มีนัยยะถึงความตายและความเศร้าหมอง จึงเห็นได้ว่า ผลงานชิ้นนี้แสดงออกเพื่อให้รัฐบาลและสังคม ได้ตระหนักถึงความเป็นจริงของสังคมไทย มากกว่าภาพลวงตาที่เกิดจากนโยบายขายฝันที่ล้มเหลวของรัฐบาล

นอกจากผลงานที่สะท้อนสังคมยุคใหม่แล้ว ยังมีผลงานประติมากรรมไม้เก่า ที่ทวีพัฒนาจากการทำงานสื่อผสม ความงามที่เกิดจากรูปทรงที่ผุกร่อนไปตามกาลเวลาของบรรดาไม้ที่เป็นงานประเภทประณีตศิลป์ เครื่องไม้ เครื่องใช้ในครัวเรือน ตลอดจนไม้กระดานจากบ้านเก่าๆ ล้วนมีความสวยงามในสายตาของเขา ประติมากรรมสลักไม้ จึงเป็นพัฒนาการหนึ่งที่เขาเลือกใช้เป็นสื่อในการแสดงออกถึงความงามที่แฝงด้วยความคิด ซึ่งเกิดขึ้นในยุคหนึ่งและยืนยาวมาจนถึงปัจจุบัน วิจิตร อภิชาตเกรียงไกร (2550: 27) กล่าวถึงการทำงานของทวี รัชนีกร ในช่วงนี้ว่า “ในช่วงเวลานั้น ยังมีผลงานอีกหลายชิ้นตามๆ กันมา แต่มีแนวความคิดที่ง่ายๆ หรือบางชิ้นก็ไม่มีความหมายเชิงสังคมนอกจากความงามของรูปทรงและวัสดุ บางชิ้นมีความโดดเด่นภายใต้แนวคิดที่ต้องการสะท้อนวัฒนธรรมพื้นถิ่น หรือแสดงปรัชญาแบบชนบท ซึ่งเป็นฐานความคิดสำคัญของอาจารย์ทวี ผลงานบางชิ้นอาจารย์ขุดเจาะเพื่อฝังวัสดุธรรมชาติลงไปด้วย เช่น หิน เปลือกหอยเบี้ย” ซึ่งทวี รัชนีกร ได้สร้างสรรค์ผลงานในลักษณะนี้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2539-2549 มีจำนวนหลายชิ้น

อย่างไรก็ตาม ผลงานประติมากรรมไม้ของทวี รัชนีกร ที่น่าสนใจและแปลกใหม่สวยงาม ได้แก่ผลงานที่นำเอาวัสดุชนิดหนึ่งที่มีลักษณะพิเศษโดยเฉพาะก็คือ กระโบมอีสาน ซึ่งเป็นภาชนะที่มีทั้งลักษณะกลมและสี่เหลี่ยมแบน มีขอบเป็นสันนูน สำหรับใช้รองข้าวเหนียวสุกร้อนๆ ที่พึ่งยกลงจากเตา แล้วใช้ไม้พายคนข้าวเพื่อระบายความร้อน ก่อนที่จะนำเอาข้าวเหนียวไปใส่ไว้ในกระติบข้าว ซึ่งเป็นภูมิปัญญาและวิถีชีวิตของชาวอีสาน ซึ่งเขาได้เลือกนำมันมาเพื่อใช้เป็นสื่อในการสร้างสรรค์ผลงานจำนวนหลายชิ้น เช่นผลงานชื่อ “คน”, “ที่มาเดียวกัน”, “อินสนธิ์”, “คนหน้าใหญ่ปี 42” และ “ปากหอยปากปู” การเลือกใช้วัสดุนี้ สามารถตอบสนองความงามที่แฝงความคิดและภูมิปัญญาของอีสานได้สมบูรณ์ยิ่ง

ภาพประกอบ 20 ทวี รัชนีกร. **คน**. แกะไม้ประกอบหอยและหิน. 65.5x66 ซ.ม. ปี 2542

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 21 ทวี รัชนีกร. **ปากหอยปากปู**. แกะไม้ประกอบหอยและหิน. 10x135 ซ.ม. ปี 2545

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

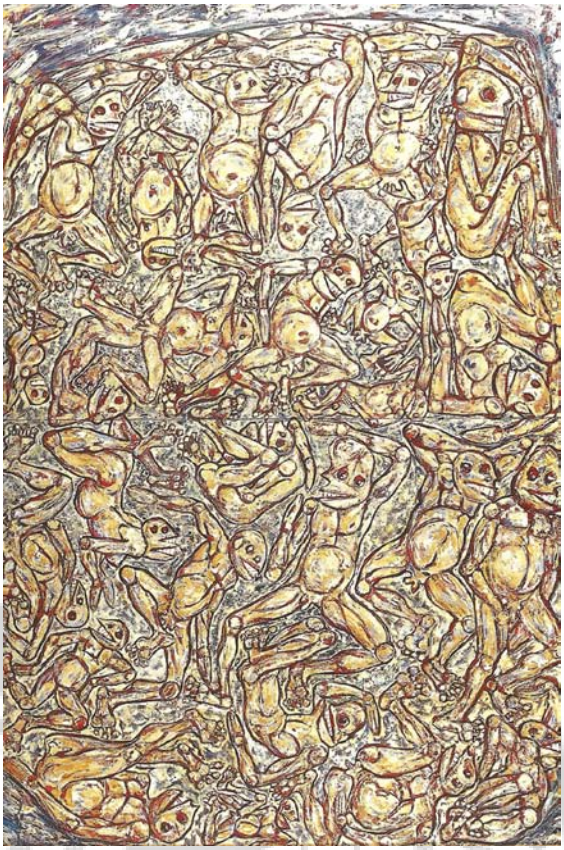
จากจิตรกรรมเรียบง่ายสู่การเสียดสีสังคม ผลงานจิตรกรรมของทวี รัชนีกร ในช่วงแรกหลังจากเกษียณอายุราชการปี พ.ศ. 2539 ได้รับอิทธิพลทางแนวความคิดมาจากการพบเห็นปรากฏการณ์สุริยุปราคา ที่เกิดขึ้นก่อนหน้านั้นไม่นาน ผลงานของเขาในช่วงนี้จึงมีลักษณะที่เรียบง่ายด้วยรูปทรงคล้ายดวงดาว และใช้วิธีระบายสีเรียบด้วยสีน้ำเงิน สีขาว และสีดำ ซึ่งก่อนหน้าที่จะมาสร้างชุดสีน้ำเงินนั้น เขาได้สร้างงานด้วยสีขาว ซึ่งสีขาวเพียงสีเดียวก็สามารถนำมาสร้างงานออกมาได้หลายรูปแบบ ดังนั้น การเขียนภาพด้วยสีน้ำเงินและสีดำ จึงมีลักษณะคล้ายกันกับการเขียนภาพด้วยสีขาว แต่จะแตกต่างกันตรงที่สีน้ำเงินและสีดำนั้น แทนค่าของท้องฟ้าและจักรวาล ดังจะเห็นได้จากผลงานส่วนใหญ่ของเขาที่เขียนขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2540

และต่อมาทวี รัชนีกร ได้เขียนภาพการต่อสู้ของยายไฮที่ได้รับผลกระทบจากการสร้างอ่างเก็บน้ำ จนทำให้เธอเสียที่นาไปทั้งหมด ซึ่งยายไฮได้ต่อสู้เพื่อเรียกร้องสิทธิที่ทำกินคืนจากรัฐบาลมาหลายสมัย จนได้รับชัยชนะในที่สุด จากเหตุการณ์และความสลดใจดังกล่าว ได้เป็นสิ่งกระตุ้นให้ทวีต้องเขียนภาพชื่อ “ยายไฮ” ออกมาในปี พ.ศ. 2547 ภาพนี้เขียนด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 80 x 100 ซ.ม. การจัดวางองค์ประกอบของภาพ เขาเน้นด้วยการวางพื้นสีน้ำเงินเข้มแทนท้องฟ้าและพื้นน้ำในยามค่ำคืนเกือบทั้งภาพ สอดแทรกด้วยดวงจันทร์เป็นวงกลมสีเหลืองนวลและแสงสะท้อนลายหยักสีขาวนวลบนพื้นน้ำไว้มุมด้านซ้าย ด้านล่างของภาพระบายพื้นสีดำเทาแทนพื้นถนนหลังอ่างเก็บน้ำ และมีภาพยายไฮกำลังใช้จอบขุดพื้นถนนหลังอ่างเก็บน้ำ ซึ่งทำให้ผู้ชมเกิดจินตนาการได้ว่า ยายไฮกำลังต่อสู้กับอำนาจรัฐด้วยความเด็ดเดี่ยว ท่ามกลางความโดดเดี่ยวและอ้างว้าง ซึ่งเป็นความเจ็บปวดของพลเมืองชายขอบ ชีวิตของยายไฮจึงเป็นสิ่งที่เล็กมากๆ สำหรับสายตาของผู้มีอำนาจรัฐ ภาพนี้จึงอาจทำให้หลายคนหลั่งน้ำตาได้ หากเป็นผู้ที่ติดตามข่าวของยายไฮตลอดมา ซึ่งทวี รัชนีกร ชื่นชมเสมอว่า “ยายไฮเป็นสัญลักษณ์ของคนชายขอบตัวเล็กๆ ที่ยืนหยัดต่อสู้กับอำนาจรัฐด้วยความทรหด ผมจึงศรัทธาและสงสารแกมาก” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 22 ทวี รัชนีกร. **ยายไฮ**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 80x100 ซ.ม. ปี 2547

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

นอกจากนั้น ทวี รัชนีกร ได้เขียนภาพที่เสนอเรื่องราวความทุกข์ยากของประชาชน ซึ่งตกอยู่ภายใต้สภาวะเศรษฐกิจฟุบหรือฟองสบู่แตก โดยเฉพาะในช่วงปี พ.ศ. 2541 จำนวนหลายภาพ อาทิเช่น “หัวหกก้นขวิด” และ “ทุกข์ของแผ่นดิน” เป็นต้น โดยเฉพาะภาพ “หัวหกก้นขวิด” นั้น ทวี รัชนีกร เน้นภาพคนเปลือยกายจำนวนมาก ที่แสดงออกถึงความอดอยาก ซึ่งเป็นสภาพของคนจนที่นอนก่ายหน้าผากพลิกไปพลิกมา เพราะอาการนอนไม่หลับ “ภาพนี้เป็นภาพของคนจนที่คิดอะไรไม่ออก เพราะพิษของเศรษฐกิจแบบฟองสบู่แตก แถมยังต้องหาเงินใช้หนี้ไอเอ็มเอฟอีก ไม่รู้พรุ่งนี้จะเอาอะไรกิน มันเป็นความทุกข์ยากของประชาชน ที่เกิดจากความเห็นแก่ตัวของนักการเมืองที่รวมหัวกับพวกนายทุนทำลายประเทศ” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์) ส่วนกลวิธีและโครงสร้างทางศิลปะนั้น ทวีเน้นภาพคนนอนกลับหัวกลับหางเรียงรายเต็มพื้นภาพ เพื่อให้รู้สึกว่ามีคนจนจำนวนมากมาย ที่อยู่ในอาการกระวนกระวายและสับสนในชีวิต โดยใช้สีโทนน้ำตาลเพื่อสร้างบรรยากาศที่ดูเศร้าหมอง และแสดงถึงความอดอยากแห้งแล้งในอารมณ์ที่สุด



ภาพประกอบ 23 ทวี รัชนีกร. **หัวหกก้นขวิด**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 200x300 ซ.ม. ปี 2541

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

นอกจากนั้น ผลงานที่ถือได้ว่าเป็นอัตลักษณะเฉพาะของทวี รัชนีกร อีกรูปแบบหนึ่งก็คือ ทวี รัชนีกร ได้พัฒนาผลงานจิตรกรรมที่มีลักษณะผสมผสานกันระหว่างเส้น สีสัน รูปทรงที่คลี่คลายและเรียบง่าย เน้นการตัดเส้นตรงสลับกันกับรูปทรงของคนหรือสิ่งของ และตัดทอนความเหมือนจริงออกไป เน้นภาพแบบแบนๆ ที่มีเพียงช่องว่างของลวดลายหรือรูปทรงที่เกิดจากเส้นที่ตัดกัน แล้วจึงระบายสีสดใสที่ต่างกันลงไปบนรูปทรงนั้นๆ เพื่อให้เกิดเป็นมิติของระยะใกล้ไกลได้ ส่วนเนื้อหาของภาพก็ยังเต็มไปด้วยอุดมการณ์อันหนักแน่น ด้วยการเสนอภาพเรื่องราวของนักการเมืองและข้าราชการที่บ้าอำนาจมากขึ้น โดยเฉพาะการเขียนภาพที่เน้นรูปทรงของคนในจินตนาการที่มีหัวหลายหัวในตัวโตๆ ตัวเดียว เพื่อต้องการเสนอเนื้อหาของภาพแบบประชดประชัน กระทบกระเทียบนักการเมือง และแดกดันพวกที่มียศถาบรรดาศักดิ์อย่างจงใจ อาทิภาพชื่อ “ยี่เกคณะเดิม”, “ไม่มีตัวเลือก”, “เหรียญตรา”, “เต่าหลงใหลกระดอง”, “โต๊ะอาหารหลังงานเลี้ยง”, “เสพสุขกันอยู่ในกลุ่ม”, และ “ร่วมหัวกันรักชาติ” เป็นต้น ซึ่งภาพเหล่านี้เขียนขึ้นในช่วงปี 2541-2544 ผลงานกลุ่มนี้ จึงเป็น

ผลงานที่เน้นสีสันและเสียดสีข้าราชการและนักการเมืองอย่างชัดเจนที่สุดอีกชุดหนึ่ง ทวี รัชนีกร กล่าวถึงผลงานของเขาชุดนี้ว่า “ภาพคนตัวโตมีหัวเจ็ดหัวอยู่ในตัวเดียวกัน หมายถึงการเลือกตั้งในช่วงเวลานั้นที่มีพรรคการเมืองถึง 7 พรรค แต่ไม่มีใครหรือพรรคใดเลยที่จะทำให้ประชาชนพึ่งได้ คือแย่พอๆกัน จึงทำให้ประชาชนไม่มีตัวเลือก เมื่อเลือกเข้าไปแล้ว ก็รวมตัวกันโกงต่อไป” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 24 ทวี รัชนีกร. **ไม่มีตัวเลือก**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 150x190 ซ.ม. ปี 2541

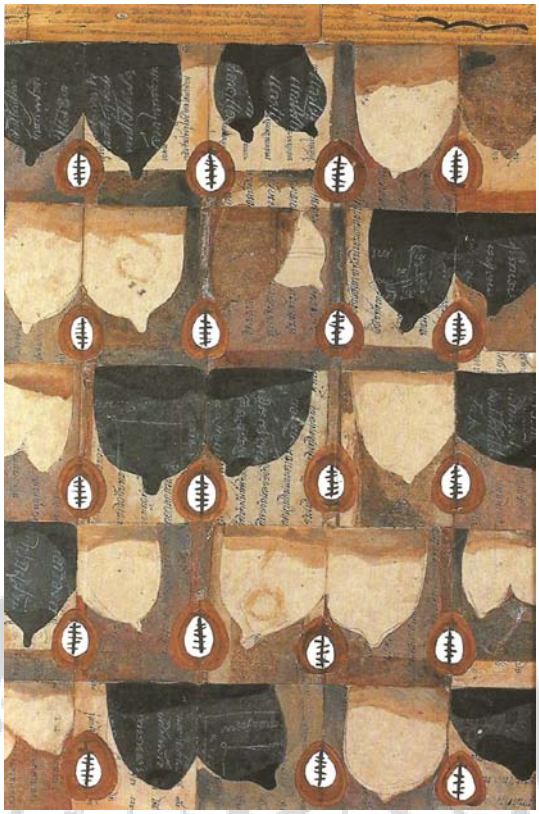
ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

นอกจากผลงานชุดเสียดสีนักการเมืองและข้าราชการดังกล่าวแล้ว ต่อมาผลงานจิตรกรรมของทวี รัชนีกร ยิ่งเพิ่มความจัดจ้านด้วยเนื้อหาที่รุนแรง ผสมผสานกับสีสันจัดจ้านและความจัดเจนในฝีมือตลอดจนชั้นเชิงทางด้านศิลปะ ได้พัฒนาและก้าวหน้าต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง ดังจะเห็นได้จากภาพเขียนในช่วงปี พ.ศ. 2545 จนถึงปัจจุบัน อาทิเช่น “บริโภคนิยมกับเทคโนโลยี”, “บูชาพญาคางคก”, “นกสองหัว”, “ฝันบนผ้าของชาวเขา”, “โกหกที่ปากมูล”, “โกหกกันไปโกหกกันมา”, “ผูกขาดตัดตอน 1, และ 2”, “เห็นกงจักรเป็นดอกบัว”, “ยี่เกคณะเดิม”, “โลกร้อน”, “สุขจริงหนอ”, “ฝูงเปรต” และ “ตัวใครตัวมัน” เป็นต้น ขอยกตัวอย่างภาพเขียนในช่วงนี้ 1 ชิ้นได้แก่ ภาพชื่อ **“ตัวใครตัวมัน”** เป็นภาพเขียนสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 185 x 155 ซ.ม. ที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2550 ซึ่งเป็นภาพที่เสนอเรื่องราวของผู้คนที่ใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันในแฟลต ที่ทวี รัชนีกร เห็นอยู่เป็นประจำทุกครั้งเมื่อเขาไปเยี่ยมลูกชายที่ห้องพัก

ภาพประกอบ 25 ทวี รัชนีกร. **ตัวใครตัวมัน**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 185x155 ซ.ม. ปี 2550

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตว่าด้วยเศรษฐกิจ สังคม และสิ่งแวดล้อม ผลงานในลักษณะจิตรกรรมสื่อผสม ด้วยเทคนิคผสมสี หมึกดำ และการ ปะติด เริ่มปรากฏให้เห็นในช่วงปี พ.ศ. 2542 เนื่องจากทวี รัชนีกร ได้สะสมสมุดใบข่อยโบราณที่หาได้จากร้านขายของเก่า อีกทั้งเขาเห็นว่า มันมีความขลังและความสวยงามที่เกิดจากภูมิปัญญาของคนในอดีต งานเทคนิคผสมจึงประกอบไปด้วยงานวาดเส้น สีน้ำ การฉีกตัดกระดาษแล้วปะติด และขีดเขียนข้อความและลว ดลายด้วยสีหมึกดำลงไปบนกระดาษนานาชนิด “ผลงานที่ทำขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2542 เป็นภาพหน้าคนที่มีสีผิวต่างๆ กัน มีตาเป็นรูปเปลือกหอย มีร่องรอยการขีดเขียน ทั้งที่อาจารย์ทวีเขียนเองและร่องรอยเก่าบนเนื้อกระดาษข่อย ความงามหรือความน่าสนใจของงานชุดนี้ จึงมีทั้งรูปทรง ลายเส้น บวกกับความรู้สึกลึกๆ ของกระดาษเก่า สีสันจำกัดอยู่ในโทนดำ น้ำตาล และสีของวัสดุ มีการเขียนคำประกอบลงในภาพ” (วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. 2550*:* 25) ดังจะเห็นได้ในภาพ “**เมนูอาหารที่พัทยา**” และอีกหลายๆภาพ



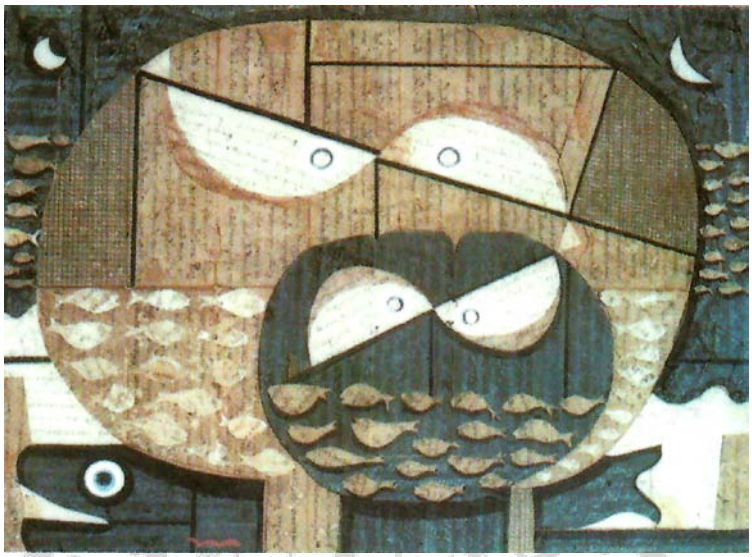
ภาพประกอบ 26 ทวี รัชนีกร. **เมนูอาหารที่พัทยา**. สีน้ำบนกระดาษข่อย. 76x56 ซ.ม. ปี 2542

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

จะเห็นได้ว่า ผลงานในลักษณะนี้ โดยเฉพาะผลงานชุด “พัทยา” ซึ่งมีอยู่หลายภาพ ทวี รัชนีกร จงใจที่จะเขียนขึ้นมาเพื่อสะท้อนความฟอนเฟะของสังคมไทย โดยใช้สัญลักษณ์ของคนที่ต่างผิวพรรณไม่ว่าจะเป็นนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ และโดยเฉพาะภาพเต้านม และปากหอยคล้ายอวัยวะเพศหญิงแทนสัญลักษณ์ของโสเภณีไทย ที่ทำมาหากินอยู่ที่เมืองพัทยา ทวี รัชนีกร กล่าวถึงภาพชุดนี้ว่า “เวลาที่ดูข่าวเห็นทหารอเมริกันยกพลขึ้นบกเมื่อใด ก็มักจะเห็นภาพของผู้หญิงไทยไปคอยต้อนรับอย่างคับคั่ง ผู้หญิงก็เหมือนกับอาหารหรือขนมหวานให้กับพวกเสือหิวเหล่านั้น” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์)

นอกจากนั้น ยังมีอีกหลายๆ ภาพที่น่าสนใจเช่น ภาพชื่อ *“แม่มูลยั่งยืน”* และ *“บ่อนอก”* ที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2545 ทั้งสองภาพเป็นผลงานสื่อผสมระหว่างสีน้ำ หมึกดำ และการตัดปะกระดาษข่อย **ภาพแม่มูลยั่งยืน** เป็นภาพที่ยืนยันแนวความคิดเพื่อสะท้อนปัญหาของสังคมในยุคที่ฟองสบู่แตก ซึ่งเป็นช่วงเกิดวิกฤตเศรษฐกิจที่มีมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 ซึ่งทวี รัชนีกร เห็นว่าคนไทยน่าจะหยุดคิด และหยุดการพัฒนาแบบตามก้นฝรั่งเสียที ควรหันมาคิดใหม่ว่า การสร้าง

เขื่อนแม่มูลเป็นการทำลายชีวิตที่งดงามของผู้คน ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมหรือไม่ คุณค่าที่สำคัญในผลงานชิ้นนี้ อยู่ที่ความงามของอุดมการณ์ที่ยึดมั่นเพื่อสะท้อนเตือน และสร้างจิตสำนึกที่ดีงามของผู้คนในสังคม ให้แสวงหาความถูกต้องและการอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข



ภาพประกอบ 27 ทวี รัชนีกร. **แม่มูลยั่งยืน**. สีน้ำบนกระดาษข่อย. 80x100 ซ.ม. ปี 2545

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

ในปี พ.ศ. 2545 ทวี รัชนีกร ได้สร้างเตาเผาเซรามิกให้กับลูกชายไว้ภายในบริเวณบ้านพัก เขาจึงได้มีโอกาสทดลองสร้างสรรค์ผลงานเซรามิกสมัยใหม่ ไปพร้อมๆกันกับลูกชาย คือ รัช รัชนีกร ผลงานเซรามิกสมัยใหม่ นับเป็นผลงานทดลองที่สานต่อการสร้างสรรค์ประติมากรรมต่อเนื่องมาจากงานแกะไม้และสื่อผสม ผลงานทั้งหมดจะปั้นด้วยการขึ้นรูป ส่วนรูปแบบและเนื้อหา “หากมองย้อนกลับไปก็จะพบว่า เป็นการดึงเอาความสนใจในเครื่องปั้นดินเผาของด่านเกวียนที่อาจารย์ทวีเคยสนใจ และร่วมพัฒนารูปแบบมาใช้ ส่วนแนวความคิดก็จะเน้นความสวยงามของรูปทรงกับสัญลักษณ์แทนคน ผู้หญิงผู้ชาย และจินตนาการเหนือจริง” (วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. 2550: 29) ดังจะเห็นได้จากผลงานชื่อ “ปากมาก”, “เด็กสาว”, ตาไปทางปากไปทาง”, “นางฟ้าอ้วน”

นอกจากผลงานดังกล่าวแล้ว ยังมีบางชิ้นที่นำไปประกอบกับฐานไม้ เช่น ผลงานชื่อ “**เป็นปลื้ม**” ที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2547 ทวี รัชนีกร อธิบายความหมายของผลงานชิ้นนี้ว่า “ใบหน้าของคนที่ถูกเหยียบด้วยเท้า ก็เปรียบเสมือนกับคนไทย แม้จะถูกนักการเมืองเหยียบย้ำก็ยังไม่รู้ตัว ยังไปหลงยินดีกับสิ่งที่เขากำลังเหยียบย่ำอยู่ เหมือนกับพวกกำลังประท้วงอยู่ขณะนี้” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์) นั่นแสดงว่า เขาต้องการสื่อความหมายแบบกระทบกระเทียบ หยิกแกม หยอก หรือประชดประชันว่า ทำไมคนส่วนใหญ่ก็ยังยิ้มได้ แม้เขาจะหลอกลวงอย่างไรก็เชื่อหมด

ภาพประกอบ 28 ทวี รัชนีกร. **เป็นปลื้ม.** แกะไม้ หิน เซรามิก. 130x130 ซ.ม. ปี 2547

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

จิตรกรรมแนวทางศาสนาแต่เนื้อหาการเมือง ผลงานชุดที่เด่นด้วยรูปแบบและเนื้อหา ที่ได้รับอิทธิพลจากคำสอนของพระพุทธศาสนาในช่วงวัยชราของทวี รัชนีกร เริ่มปรากฏชัดเจนในช่วงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2546 ดังจะเห็นได้จากภาพชื่อ *"เห็นกงจักรเป็นดอกบัว"* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ที่เขียนด้วยสีขาว ซึ่งเป็นสีที่เขาได้รับอิทธิพลมาจากความประทับใจในสีขาวของผนังโบสถ์และวิหาร ที่เขาเห็นเป็นประจำเมื่อตอนยังเด็ก ภาพเขียนในชุดเดียวกัน แต่เป็นภาพที่มีสีสันในสไตล์ที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของเขาที่มีชื่อเดียวกันคือ *"เห็นกงจักรเป็นดอกบัว"* เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 140x300 ซ.ม. ซึ่งเป็นภาพของข้าราชการและนักการเมืองที่เห็นกงจักรกลายเป็นดอกบัว ดังคำสอนของพระพุทธเจ้าที่ว่า คนชั่วมักจะเห็นกงจักรเป็นดอกบัว เห็นสิ่งไม่ดีว่าเป็นสิ่งดีนั่นเอง ซึ่งเปรียบกับพวกนักการเมืองเหล่านี้ ต่างก็เห็นผิดเป็นชอบ เนื่องจากการเทิดทูนอำนาจมากเกินไปจนทำให้ตาบอดได้

ภาพประกอบ 29 ทวี รัชนีกร. **เห็นกงจักรเป็นดอกบัว**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 140x300 ซ.ม. ปี 2546

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

นอกจากนั้น ทวี รัชนีกร ยังได้นำเอาคำสอนของพระพุทธเจ้า มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานหลายชิ้น โดยเฉพาะในช่วงปัจจุบันนี้ เขาได้ใช้หัวข้อเรื่อง “**นรก**” ขุมต่างๆ ที่เขาเคยได้ยินมาตั้งแต่เด็ก เพราะบ้านเดิมอยู่ติดกับวัด รวมทั้งเขาเป็นคนชอบอ่านหนังสือเกี่ยวกับศาสนาและปรัชญา และยังเชื่อว่า “ศาสนาทำให้คนเป็นมนุษย์ และศิลปะก็สร้างให้คนเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ มันเป็นกิจกรรมของมนุษย์อย่างหนึ่ง” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์) จึงทำให้เขาซึมซับเอาเนื้อหาจากคำสอนของพระพุทธศาสนา และโดยเฉพาะความรู้ที่ได้มาจากการศึกษาเรื่องไตรภูมิพระร่วงนั้น ทวี รัชนีกร ได้นำเอาเนื้อหาเกี่ยวกับขุมนรกต่างๆ มาประยุกต์ใช้กับงานศิลปะในบั้นปลายชีวิตของเขา ซึ่งมีจำนวนหลายชิ้น อาทิเช่น ภาพชื่อ ***“ฝูงเปรต”*** เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบขนาด 150x280 ซ.ม. เขียนในปี พ.ศ. 2550 ซึ่งในภาพปรากฏรูปคนที่แสดงฐานะว่า เป็นผู้ดีมียศถาบรรดาศักดิ์ แต่มีรูปร่างเหมือนเปรตที่กำลังโดนสัตว์นรกกัดกินอวัยวะอยู่ ทวี รัชนีกร กล่าวถึงการเขียนภาพนรกว่า “โบราณเขาเขียนภาพคนมีตูดบนหัว ศิลปินก็มีสิทธิ์ที่จะเขียนภาพอะไรแปลกๆ ก็เลยเขียนภาพนรกออกมาหลายชิ้น” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์) ภาพนี้เน้นสีสันและรอยฝีแปรงที่รุนแรงในลักษณะเฉพาะตัวของเขา

ภาพประกอบ 30 ทวี รัชนีกร. **ฝูงเปรต**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 150x280 ซ.ม. ปี 2550

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

ในช่วงเดียวกันนี้ คือปี พ.ศ. 2550-2551 ทวี รัชนีกร ได้เขียนภาพเกี่ยวกับขุมนรกชุดขนาดใหญ่ที่มีด้วยกัน 32 ภาพ นำมาวางเรียงกันเป็นสี่แถว แถวละ 8 ภาพ รวมกันเป็น 32 ภาพ คือภาพชุดชื่อ ***นรกขุมที่ 15 หน้าตาพิลึก*** เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ภาพชุดนี้ มีที่มาจากเรื่องไตรภูมิพระร่วง เป็นภาพนรกขุมที่ 15 ซึ่งเป็นที่อยู่ของพวกผีนรกที่มีรูปร่างหน้าตาแปลกๆ พิลึกพิลั่น

ภาพประกอบ 31 ทวี รัชนีกร. **นรกขุมที่ 15 หน้าตาพิลึกพิลั่น**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2550-2551

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

ทวี รัชนีกร (2552: สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงที่มาและความหมายของภาพนี้ว่า พอเห็นนักการเมืองที่เป็นรัฐบาลในยุคสมัยนั้น มันมีหน้าตาดูพิลึก ก็เลยนึกว่ามันมาจากนรก จึงเขียนภาพคนหน้าตาพิลึก เพราะคนโบราณว่าไว้ บางคนมีปากมีตาบนหัว คนที่มีตาอยู่บนหัวเป็นคนที่มีวิสัยทัศน์กว้างไกล แต่เอาความฉลาดนั้นไปโกงคนอื่น ส่วนพวกที่มีปากอยู่บนหัว ก็เป็นคนที่ช่างเจรจาหลอกลวงประชาชน ถึงฉลาดอย่างไรพวกนี้ก็ต้องไปตกตกนรกอยู่ในขุมที่ 15 คือกลายเป็นพวกเปรตที่มีหน้าตาพิลึกพิลั่น เราเห็นนักการเมืองที่มีจมูกใหญ่ ปากไม่ดี ก็เลยเขียนภาพงูมากัดปากมัน

หลังจากนั้น ทวี รัชนีกร ก็ยังเขียนภาพเกี่ยวกับนรกอีกหลายภาพ อาทิเช่น “นรกขุมที่ 5” เป็นมหานรกที่มีนกปากเหล็กคอยกัดกินพวกเปรต และเป็นที่อยู่ของพวกนักการเมืองที่โกงกิน นอกจากนั้น ยังมีภาพชุด “อวังสิรนรก” อีกหลายภาพ เขาอธิบายที่มาและความหมายของภาพชุดนี้ว่า “มันเป็นภาพนรกหัวกลับ เปรียบเหมือนกับรัฐบาลบอกว่าเศรษฐกิจกำลังขาขึ้นอยู่เรื่อย แต่มันกำลังจะตกนรกหรือเปล่า มันยังไม่รู้ตัวว่ากำลังแย่ คือมันเอาหัวลงและเอาขาขึ้น” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์) ภาพเกี่ยวกับมหานรกที่น่าสนใจอีกชุดหนึ่งก็คือ **อนันตนรก** ซึ่งเป็นภาพเขียนเสียดสีพวกนักการเมืองที่ดูกำลังร้อนเป็นไฟ เป็นภาพชุดสีน้ำมันบนผ้าใบ ที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2552

ภาพประกอบ 32 ทวี รัชนีกร. **อนันตนรก**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 33 ทวี รัชนีกร. **อนันตนรก 2.** สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

ทวี รัชนีกร (2552: สัมภาษณ์) อธิบายถึงที่มาและความหมายของภาพชุดนี้ว่า ตอนที่เขียนภาพอนันตนรก เพราะบ้านเมืองมันกำลังร้อนเป็นไฟ อนันตนรกคือ นรกที่อยู่ขอบจักรวาล และพวกนี้มันจะกัดกินกันเอง กินเนื้อกันเอง ไม่มีอะไรจะกิน ก็เลยโยงกับมนุษย์ในปัจจุบันซึ่งเริ่มเสื่อมลง กำลังกัดกินและฆ่ากันเอง บางคนกำลังกินขา กินเลือด กินเนื้อของตัวเองอย่างเอร็ดอร่อย โดยไม่รู้สึกตัว เหมือนกับชาวบ้านที่รับเงินจากนักการเมือง เพื่อไปประท้วง ก็ยังไม่รู้ว่าตัวเองกำลังรับเงินภาษีของตัวเอง

นอกจากภาพชุดนรกแล้ว ทวี รัชนีกร ยังได้เขียนภาพแนวเรื่องจากทศชาติชาดก แต่มีเนื้อหาเกี่ยวกับนักการเมืองที่โกงกินได้แก่***ภาพชูชกท้องแตก***ซึ่งเป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบขนาด 100x120 ซ.ม. ที่เขียนในปี พ.ศ. 2552 ภาพนี้มีที่มาของแนวความคิดจากเรื่องพระเวสสันดรตอนพราหมณ์ชูชกกินจนท้องแตกตาย ซึ่งเปรียบเสมือนกับมนุษย์ในโลกปัจจุบัน เป็นโลกของบริโภคนิยมที่กินกันจนท้องแตก เหมือนกับนักการเมือง บางคนแม้จะโกงกินจนมีเงินล้นฟ้า แต่ก็ยังไม่รู้สึกว่าพอ พยายามจะกินต่อไปจนท้องจะแตกตายกันไปข้างหนึ่ง

ภาพประกอบ 34 ทวี รัชนีกร. **ชูชกท้องแตก.** สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100x120 ซ.ม. ปี 2552

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

ภาพสุดท้ายที่จะนำมาวิเคราะห์ก็คือภาพ ***คนเสื้อแดง*** เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบขนาดใหญ่ 200x400 ซ.ม. ที่เขียนขึ้นในช่วงต้นปี พ.ศ. 2553 ภาพนี้นับเป็นภาพที่ได้รับความสนใจและเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์ของผู้ที่แวะเวียนมาเยี่ยมชม เพราะเป็นภาพเขียนที่สอดคล้องกับสถานการณ์บ้านเมือง ที่กำลังอยู่ในสภาวะของการประท้วงเรียกร้องทางการเมือง ซึ่งกำลังร้อนและวุ่นวายอยู่ในขณะนั้น ทวี รัชนีกร เขียนรูป พ.ต.ท.ทักษิณ ชินวัตร อยู่บนรูปกล่องคล้ายตึก และมีตัวเลข 76,000 ซึ่งเป็นตัวเลขเงินของอดีตนายกทักษิณที่ถูกยึด ด้านล่างเป็นภาพของกลุ่มคนเสื้อแดงจำนวนมาก และที่มุมล่างขวาสุดปรากฏภาพคล้ายแกนนำที่เขียนว่า “ตุ๊ดตู่” ซ่อนหน้าอยู่ใต้กระดาษขาว ทวี รัชนีกร อธิบายถึงที่มาและความหมายของภาพนี้ว่า “ภาพนี้ตอนแรกยังไม่ได้ตั้งชื่อ ก็ลองปล่อยไว้ให้คนดูตั้งชื่อเอาเอง พอมีคนที่เชียร์พวกเสื้อแดงมาเห็นภาพ ก็บอกชื่อ**ส่องมาตรฐานสู้ ๆ เพื่อประชาธิปไตย**” แต่พอมีคนที่ชอบพวกเสื้อเหลืองมาก็บอกว่า **นรกแตก เอาเงินที่มึงโกงคืนมา**” (ทวี รัชนีกร. 2552*:* สัมภาษณ์) นิคม กุบแก้ว กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้เช่นเดียวกันว่า ภาพนี้เป็นภาพสะท้อนเหตุการณ์ความขัดแย้งในสังคมปัจจุบัน มีเพื่อนฝูงคนรู้จักแวะเวียนมาเยี่ยมอาจารย์ เมื่อ

เห็นภาพนี้ เขาบอกว่า“นี่เป็นพวกเสื้อแดงนี้ อาจารย์บอกว่า ผมไม่ใช่เสื้อแดงหรอกแต่เป็นศิลปินเขียนรูปเพื่อสะท้อนให้เห็นเหตุการณ์ปัจจุบัน (นิคม กุบแก้ว. 2553: สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 35 ทวี รัชนีกร. **คนเสื้อแดง**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 200x400 ซ.ม. ปี 2553

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของทวี รัชนีกร. (ม.ป.ป.).

จากคำอธิบายดังกล่าว แสดงว่า ศิลปินเป็นผู้ที่มีความสามารถพิเศษในการสะท้อนเนื้อหาของภาพได้ถึงสองแนวทาง ซึ่งมีนัยยะแตกต่างกันในภาพเดียวกัน แม้ศิลปินจะเขียนภาพนี้ออกมาด้วยความรู้สึกที่รุนแรงต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น แต่พอมีผู้มาตั้งชื่อภาพและแสดงความหมายเป็นสองด้าน ก็เลยทำให้ศิลปินมีความรู้สึกลดความรุนแรงภายในใจลงได้ กลายเป็นเรื่องขำขันและเกิดเป็นรอยยิ้มขึ้นบนใบหน้าของศิลปินทุกครั้งที่เล่าถึงเรื่องนี้

จึงเห็นได้ว่า ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในช่วงสุดท้ายของทวี รัชนีกร สามารถอธิบายกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของเขาได้ว่า ผลงานทัศนศิลป์ในช่วงเวลาหลังจากเกษียณอายุราชการของเขาในปี พ.ศ. 2539 จนถึงปัจจุบัน นับเป็นช่วงเวลาที่สำคัญยิ่งของเขา เนื่องจากผลงานที่ทะลักออกมาจากความเป็นอิสระ ที่หลุดพ้นจากพันธนาการของความเป็นข้าราชการ มาสู่สามัญชนที่มีความพร้อมทั้งด้านเวลาและทุนทรัพย์ ผลงานที่กลั่นออกมาจากประสบการณ์และความช่ำชองของเขา จึงมีจำนวนมากมายหลายร้อยชิ้น และมีแทบทุกประเภทไม่ว่าจะเป็นผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม สื่อผสมภาพปะติด ภาพลายเส้น และศิลปะเครื่องปั้นดินเผา จากความหลากหลายดังกล่าว จึงสะท้อนให้เห็นว่า เมื่อระบบราชการในฐานะที่เขาเป็นอาจารย์ในสถาบันการศึกษาของรัฐที่เคยผูกมัดเขาไว้ด้วยข้อจำกัดหลายด้านได้สิ้นสุดลงอีกทั้ง ก่อนหน้านั้น

เขาได้สะสมทุนทรัพย์จากการรับจ้างทำงานศิลปะ ซึ่งก็มีมากพอต่อการดำรงชีวิตของครอบครัว ดังนั้น เมื่อเขามีเวลามากขึ้น และการมีเงินทุนสนับสนุนในการสร้างสรรค์ผลงานตามที่เขาปรารถนาได้ จึงกลายเป็นปัจจัยภายใน ที่ทำให้เขาได้พัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานออกมาได้จำนวนมากมาย ซึ่งเสมือนกับการทะลักของสิ่งที่อยู่ภายในออกมาอย่างเต็มที่นั่นเอง

2.2 โชคชัย ตักโพธิ์

ตั้งแต่หลังจากเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 แล้ว โชคชัย ตักโพธิ์ ก็ได้อำพรางตัวเอง ด้วยการไปทำหน้าที่เป็นครูสอนศิลปะ อยู่ที่วิทยาลัยอาชีวศึกษาอุบลราชธานี ตั้งแต่ปี พ .ศ. 2520 หลังจากนั้นผลงานศิลปะเพื่อชีวิตของเขาก็ได้ลดบทบาทลง ต่อมาจึงได้เข้าร่วมแสดงผลงานศิลปะร่วมกับกลุ่มศิลปินอีสาน อย่างไรก็ตาม ผลงานศิลปะเพื่อชีวิตที่มีความหนักแน่นด้วยเนื้อหาทางด้านการเมือง ได้เปลี่ยนแปลงเนื้อหาและรูปแบบไปสู่วิถีที่สอดคล้องกับธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ท้องถิ่น และศาสนา และเริ่มมีการเคลื่อนไหวตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา ดังจะเห็นได้จากผลงานที่หลากหลายในด้านความคิดและรูปแบบมากขึ้น โดยเนื้อหาการเมืองมักจะซ่อนตัวอยู่ในภาพปริศนามากกว่าที่จะสื่อออกมาตรงๆ

ผลงานทัศนศิลป์ของโชคชัย ตักโพธิ์ ในช่วงเริ่มใหม่นี้ ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลรูปแบบศิลปะมาจากกมล ทัศนาญชลี ไม่ว่าจะเป็นผลงานชุด “**ไม้ค้ำ**” ชุด “**รูปทรงไข่**” ชุด “**กล่อง-กรอบ**” ชุด “**ความขัดแย้งบวก**” และชุด “**เมล็ดข้าว**” ซึ่งอิทธิพลดังกล่าว เป็นผลมาจากที่โชคชัย ตักโพธิ์ เคยมีความใกล้ชิดและชื่นชอบผลงานของกมลเป็นพิเศษ ดังจะเห็นได้จากเขาเคยเดินทางไปดูงานและแสดงนิทรรศการที่สหรัฐอเมริกาตามคำเชิญของกมล ทัศนาญชลี ในปี พ.ศ. 2537 “ผลงานศิลปะของโชคชัยไม่ได้ยึดติดอยู่ในรูปแบบศิลปะเพื่อชีวิตตั้งแต่ต้น เหมือนกับศิลปินเพื่อชีวิตคนอื่นๆ เชื่อว่าอิทธิพลที่สำคัญน่าจะมาจากอาจารย์กมล ทัศนาญชลี ซึ่งทำงานในลักษณะ Mixed Media อยู่แล้ว และจุดเปลี่ยนแนวคิดในการสร้างสรรค์ที่สำคัญคือ หลังจากที่ได้รับเชิญจากสภาศิลปกรรมไทยโดยอาจารย์กมล เดินทางท่องเที่ยวดูงานศิลปะในอเมริกา” (นิพนธ์ ขันแก้ว. 2553: สัมภาษณ์)

ผลงานชุด “ไม้ค้ำ” ผลงานชุดนี้ ปรากฏอยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2537 ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผลงานสื่อผสมมีจำนวนหลายชิ้น อาทิเช่น ผลงานชื่อ “ไม้ค้ำคนชายแดน”, “50 ปี สันติภาพไทย”, “เสือ-สิงห์-กระทิง-แรด”, “แผ่นดินป่วย” ฯลฯ และมีรูปแบบคล้ายผลงานของกมล ทัศนาญชลี ผลงานชุดไม้ค้ำ มีที่มาของแนวความคิดที่ว่า สงครามถูกตัดสินด้วยกำลังอาวุธ เมื่อการเจรจาไม่ประสบผลชาวบ้านกลายเป็นผู้รับผลพวงความขัดแย้งนั้น ส่วนเทคนิควิธีการสร้างนั้น ประกอบไปด้วย สื่อผสม ไม้ ผ้า ไม้เท้า ผ้าพันแผล ยาแดง สีอะคริลิก ส่วนผลงานชุด “ประเทศป่วย” นั้น เป็นผลพวงมาจาก

ระบบบริโภคนิยม ทำให้คนอ่อนแอเป็นเหยื่อของคนเข้มแข็ง ดังเช่น ประเทศไทยถูกโจมตีจากระบบทุนนิยม จึงเน้นเนื้อหาด้วยการโยงภาพคลี่แผนที่โลก นำมาออกแบบใหม่ เน้นสัญลักษณ์ไม้ค้ำคนป่วย ตรงตำแหน่งแผนที่ประเทศไทย

ภาพประกอบ 36 โชคชัย ตักโพธิ์. **ไม้ค้ำ** “**คนชายแดน**” สื่อผสม. ขนาดความสูง 180 ซ.ม. ปี 2537

ที่มา: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. (2537: 158).

ผลงานชุด “รูปทรงไข่” นับเป็นผลงานชุดที่ได้รับอิทธิพลด้านรูปแบบดังกล่าวข้างต้น ส่วนด้านเนื้อหานั้น ส่วนใหญ่จะแสดงเนื้อหาเกี่ยวกับการเมืองและสังคม ผลงานรูปทรงไข่ โดยเฉพาะชุด “ใบหน้ากาลเวลา” นั้น โชคชัย ตักโพธิ์ ได้รับอิทธิพลและแรงจูงใจมาจากการอ่านหนังสือวรรณกรรม ที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของเขาโดยเฉพาะงานแปลของระวี ภาวิไล เช่น ปรัชญานิพนธ์สาธนา คีตาญชลี เป็นต้น

ภาพประกอบ 37 โชคชัย ตักโพธิ์. **รูปทรงไข่ใบหน้ากาล ปืน จอบขุดดิน จุดนั้น**. สื่อผสม. ขนาด 82x64, 84x61, 86x62 ซ.ม. ปี 2541

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของโชคชัย ตักโพธิ์. (ม.ป.ป.).

ภาพรูปทรงไข่นั้น โชคชัย ตักโพธิ์ ตีความในผลงานของเขาว่า องค์ประกอบรูปทรงไข่ ประกอบด้วยนัยสำคัญ 5 ส่วน ได้แก่ 1) ภาพ “ไข่” สื่อข้อคิดธรรม (ชีวิตเล็กๆ กำลังดันเปลือกหุ้ม) นัยของศัพท์ ธรรมมักอุปมาด้วยคำ งาม ดี จริง ผูกเป็นวลีว่า รูปทรงไข่เป็นสัญลักษณ์สื่อ

ถึง คนดี คนเก่ง คนกล้า 2) ออกแบบรูปไข่ สอดคล้องใบหน้าคน สื่อเนื้อหา คนดี คนเก่ง คนกล้า ซึ่งผู้บริสุทธิ์ถูกทำให้เป็นคน "นอก" 3) เน้นลักษณะใบหน้าคน สอดคล้องรูป "พระพุทธรูป" สื่อเนื้อหาจิตใจคนดี เป็นอันเดียวกับธรรม 4) สื่อเนื้อหาเกี่ยวกับ สติ โดยใช้สัญลักษณ์ดวงตา (บนดวงตาวิตก) บอกนัย ผู้ตื่น ปากยิ้ม (บนปากครุ่นคิด) บอกนัย ยิ้มสู้ 5) เนื้อหาในรูปทรงไข่ สงครามและสันติภาพ เช่น สัญลักษณ์ ปืน และมือ สงครามแย่งพื้นที่ เช่น สัญลักษณ์รูปสัตว์ และรูปเครื่องมือทำมาหากิน สันติภาพเริ่มต้นจากใจ เช่น จุดเล็กๆ ของคำบริกรรม พุท-โธ (บนจุดยาแดง) ผลงานเกี่ยวกับรูปทรงไข่นี้ จะมีมากในช่วงปี พ.ศ. 2535-ปัจจุบัน จะเห็นได้ว่า นอกจากผลงานรูปทรงไข่ที่แสดงเนื้อหาทางการเมืองและสงครามแล้ว บางภาพยังแสดงเนื้อหาเกี่ยวกับพุทธศาสนาและธรรมชาติอีกด้วย

กลวิธีและโครงสร้างทางศิลปะในผลงานรูปทรงไข่ช่วงแรกของโชคชัย ตักโพธิ์ นั้น เขาทำเป็นโครงสร้างรูปทรงไข่บริเวณส่วนตาถึงกระดูกโหนกแก้ม โดยทำพื้นที่ว่างยาว จากแนวคิดผ้าปิดตา (เวลาถูกจับหรือถูกยิงทิ้ง) พื้นที่ว่างส่วนนี้เขาจะระบายสีบรรยากาศคล้ายสิ้นแสงตะวันเพื่อรอวันรุ่งอรุณ ผลงานต่อมา เขามีแนวความคิดที่จะนำเอาเศษผ้ามาเย็บเพื่อแสดงความสำนึกผูกพัน คล้ายกันกับด้ายหลายเส้นที่ถักทอจนเป็นผืนผ้า "เส้นด้ายแทนค่ามโนธรรม ฉันเย็บ ปัก ปะ ชุน เชื่อมรูปร่าง เหตุการณ์ลงในรูปทรงไข่เดือนตุลา สมมติให้ รูปทรงไข่แทนค่าผู้บริสุทธิ์ ผ้าฝ้ายขาวแทนค่าผ้าห่อศพ สื่อการไว้ทุกข์ตามคติโบราณ ผ้าแดงผืนนี้ ฉันแทนเลือดเนื้อ เพื่อน้อมนำนึกถึงผู้ให้นิพพานชาวพุทธสมมติด้วยสีแดง ผมมองเพดานโบสถ์วิหาร นึกถึงเลือดเนื้อวิญญาณ และมองลายดาวประดับเพดานโบสถ์ นึกถึง คนดี คนเสียสละ (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 36) ผลงานชุดรูปทรงไข่นั้นมีหลายชิ้น อาทิเช่น "รูปทรงไข่เดือนตุลา" ปี 2526 "รูปทรงไข่ ใบหน้าสติ" ปี 2535-2536 "มืดก่อนสว่าง" ปี 2538 "รูปทรงไข่ ใบหน้ากาล จุดนั้น" ปี 2541 และ "พุท-โธ" ปี 2546 เป็นต้น

ผลงานชุด "กล่อง-กรอบ" เป็นอีกชุดหนึ่งที่แสดงเนื้อหาเกี่ยวกับการเมือง ซึ่งสะท้อนความขัดแย้งสิ่งแวดล้อมกับสิ่งแวดล้อมทางสังคม ซึ่งคนทั่วไปรับทราบในนาม ความขัดแย้งด้านวิถีชีวิตการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม ซึ่งโชคชัย ตักโพธิ์ เห็นว่า การเมือง-เศรษฐกิจ-สังคม-วัฒนธรรม เป็น **ความขัดแย้งสาเหตุ** ส่วนสิ่งแวดล้อมวัตถุ-สิ่งแวดล้อมสังคม เป็น **ความขัดแย้งผล** ทัศนคติ **รักบ้านตัวเอง** แต่ไม่รัก **คนอื่น** ทำให้มนุษย์เปลี่ยนแปลงความเชื่อ และพากันละเมิด **ศีล** อันเป็นสาเหตุที่แท้จริงของ **การเมือง** จากทัศนะดังกล่าว ผลงานของเขาส่วนใหญ่จึงสะท้อน "**สติ**" ให้ตระหนักถึงภาวะอันอนิจจังของสังคม อันซ่อนตัวอยู่ในความสัมพันธ์ใหม่ ดังคำพูดที่ว่า "ทำไมคุณทำแบบนี้ เรื่องของผม (กู) คนอื่นเขาเดือดร้อน เรื่องของคุณ (มึง)"

ผลงานชุด "**กล่อง-กรอบ**" เป็นผลงานที่ตีความได้ว่า แนวความคิดมาจากการกักขังมนุษย์ไว้ในกล่อง กล่องหมายถึง นัยมิติ-ทิศทาง เกี่ยวกับความเชื่อ ซึ่งมนุษย์ปฏิบัติต่อกันในบริบท ผู้กระทำกับผู้ถูกกระทำ โดยแสดงผ่านเนื้อหาต่างๆ อาทิเช่น กาขาวกาดำ-กาเหลือง โลกใบเล็กกล่องสติ กล่องบริจาค กรอบบนผ้าขาว กรอบบนผ้าแดง และ กรอบ-กล่อง 6 ตุลาคม 2519 เป็นต้น โชคชัย ตักโพธิ์ กล่าวถึงที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ว่า

หลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ผมวาดรูปคน **เรียกร้องความเป็นธรรม** เน้นลูกกระสุนของใครแล่นไปฆ่า อุปมาจุดดำในที่ว่างซึ่งมองดูคล้ายหลุมดำ และบ้านพักมีไม้ปลวกกินอยู่มาก ผมตีความไม้ปลวก หมายถึง ประเทศไทยถูกกระทำจากระบบทุนนิยมโลก ตอนนั้นหลวงตามหาบัวกำลังรณรงค์เรื่องผ้าป่าช่วยชาติ ผมจึงทำงานชุด กล่องบริจาคขึ้นมา โดยจับความรู้สึกดิน-น้ำ-ฟ้า ถ่ายทอดความรู้สึกอารมณ์ใกล้ค่ำแฝงเร้นตามรอยยับย่น ซึ่งมองดูเหมือนใครบางคนกำลังปรับทุกข์กับแสงตะวัน ผมเน้น “ขันติชาวพุทธ” โดยออกแบบหน้ามนุษย์สอดคล้องกับใบหน้าพระพุทธรูป (อีสาน) **กล่อง คือ สัญลักษณ์ ตัวตนยุคสมัย** อันเล่าถึงความรู้สึกรันทด ซึ่งถูกกระทำจากระบบปลาใหญ่กินปลาเล็ก (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 51)

ภาพประกอบ 38 โชคชัย ตักโพธิ์. **อยู่ในกล่อง กรอบ**. สื่อผสม ไม้ ผ้า กาว เชื้อรา สีอะครีลิก. 64x63, 66x63 ซ.ม. ปี 2545

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของโชคชัย ตักโพธิ์. (ม.ป.ป.).

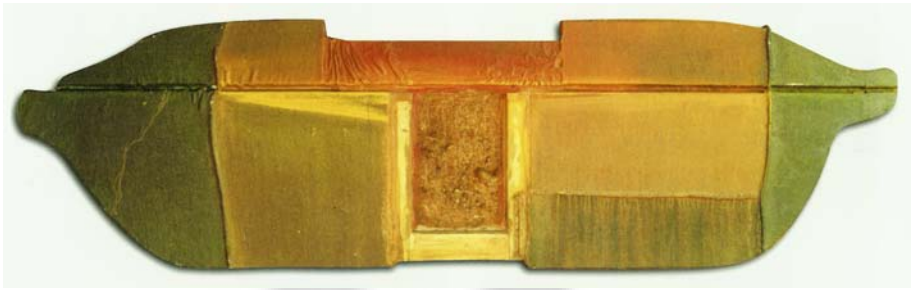
ผลงานชุด “ความขัดแย้งบวก” หรือ “เครื่องหมายบวก” เป็นผลงานที่ปรากฏอยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2539-2546 ผลงานชุดนี้มีที่มาของแนวความคิด คือ ความเชื่อจากการรับรู้ต่างกันมันเกิดขึ้นในเวลาเดียวกันนั้น อุปมาเส้นแกนตั้งกับเส้นแนวนอน ซึ่งเรามองเห็นรูปร่างมันตัดกันในรูปเครื่องหมายบวก ซึ่งมีนัยบวกเพิ่มปัญหา หรือบวกเพิ่มกระบวนการเปลี่ยนแปลงเชิงปริมาณ ไปสู่คุณภาพใหม่ ผลงานชุดนี้ จึงสะท้อนเนื้อหาเกี่ยวกับความปรารถนาของคนทุกข์ สังคมเก่ากับสังคมใหม่ ปลาผาแต้มกับทางเลือก โดยใช้เทคนิคดินสอถ่าน เครยอง สื่อผสม ดิน-หิน-ทราย-ไม้ ผ้า เครื่องมือการเกษตร และสีอะคริลิก เป็นต้น

ภาพประกอบ 39 โชคชัย ตักโพธิ์. **ความขัดแย้งบวก**. สื่อผสม. 120x120 ซ.ม. ปี 2540

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของโชคชัย ตักโพธิ์. (ม.ป.ป.).

โชคชัย ตักโพธิ์ เสนอที่มาของแนวความคิดในผลงานชุด “ความขัดแย้งบวก” ว่ามันมีสาเหตุมาจากโลกไร้สันติภาพ เพราะวิถีชีวิต-สิ่งแวดล้อมกำลังสูญเสียจุดสมดุล เพราะถูกระบบโลกาภิวัตน์เข้ามาแย่งพื้นที่ เช่น เครื่องมือ จอบ เสียม พลั่วตักดิน จึงขัดแย้งกับเครื่องมือสมัยใหม่ สุดท้ายก็ต้องลงเอยด้วยชาวบ้านยากจนลงยิ่งกว่าเดิม ซึ่งอุปมาดัง “ข้าวเปลือกคลุกดิน” คือการปกป้องสิทธิวิถีชุมชน ซึ่งขัดแย้งกับการพัฒนาด้านวิถีทำลายสิ่งแวดล้อม จึงสะท้อนผ่านเนื้อหา “สงครามปลาเพื่อคน” ในเขื่อนปากมูล วิถีตรงข้ามกันเช่นนี้ โชคชัย ตักโพธิ์ อุปมาว่า คนหนึ่งเห็นความจริงตามแนวตั้ง อีกคนหนึ่งเห็นความจริงตามแนวนอน ซึ่งก็คือ **นัยของสัญญาณบวก** ในความสัมพันธ์ใหม่ที่ซ่อนตัวอยู่ในความขัดแย้งนั่นเอง

ผลงานชุด "เมล็ดข้าว" เป็นผลงานที่มีสาระสำคัญเกี่ยวกับท้องทุ่งสวยงาม ชาวนายากจนถูกเอารัดเอาเปรียบ ข้าวเปลือกในยุ้งฉาง ก็เป็นของคนอื่น คนทำนาไม่มีข้าวกิน อุปมาข้าวคลุกดินขังอยู่ในกรอบ ผลงานชุดนี้ก็ยังใช้เทคนิคสื่อผสม เช่น ไม้ กระสอบ ข้าวเปลือก ทราย และสีอะคริลิก เป็นต้น และมีลักษณะคล้ายผลงานของกมล ทัศนาญชลี อีกชิ้นหนึ่ง



ภาพประกอบ 40 โชคชัย ตักโพธิ์. **ท้องทุ่ง เมล็ดข้าว**. สื่อผสม. 83.5x303 ซ.ม. ปี 2541

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของโชคชัย ตักโพธิ์. (ม.ป.ป.).

ทัศนศิลป์กลุ่มเนื้อหาธรรมชาติสื่อนัยวิถีชีวิต ผลงานทัศนศิลป์กลุ่มเนื้อหาธรรมชาติสื่อนัยวิถีชีวิตของโชคชัย ตักโพธิ์ แม้จะเริ่มมีมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 แต่ก็มีไม่มากนัก จนกระทั่งในช่วงทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา จึงปรากฏมีผลงานจิตรกรรมเนื้อหาธรรมชาติ โดยเฉพาะจิตรกรรมสีน้ำนั้นมีมากกว่าเทคนิคอื่น ผลงานจิตรกรรมกลุ่มเนื้อหาธรรมชาติสื่อนัยวิถีชีวิต ส่วนใหญ่มีเนื้อหาสาระในเชิงตีความวิถีชีวิต ที่สอดคล้องกับปรากฏการณ์ธรรมชาติที่เกิดขึ้นในพื้นดินภาคอีสาน โดยส่วนใหญ่จะเป็นภาพ**จิตรกรรมสีน้ำ** ซึ่งเป็นสื่อเทคนิคที่โชคชัย ตักโพธิ์ มีความเชี่ยวชาญมากอีกผู้หนึ่งของเมืองไทย การระบายสีน้ำของเขานั้น เป็นการฝึกฝนโดยอาศัยหลักสมาธิในพุทธศาสนา ซึ่งมีส่วนสำคัญในการทำงานศิลปะของเขา โดยความสนใจในแง่ของจิต ซึ่งเขาได้ข้อคิดจากคำนำในหนังสือ ปรัชญามหาญาณ ของเสถียร โพธินันธะ ที่ว่า "น้ำเปลี่ยนรูปร่างตามภาชนะที่มันอาศัยอยู่" ผมตีความว่า **น้ำ** นี้คือ **จิต** ดังเช่นคำสอนของหลวงปู่เทศก์ เทศรังสี ที่กล่าวว่า จิตคือความไม่มีอะไร เหมือนน้ำนิ่งเฉยๆ พอมีลมพัด ผิวน้ำก็เกิดขึ้น ปรุงแต่งให้เกิด-ความรู้สึก-นึก-คิด (โชคชัย ตักโพธิ์. 2552: สัมภาษณ์)

โชคชัย ตักโพธิ์ (2546: 46-47) ได้อธิบายถึงการนำเอาแนวคิดทางพุทธศาสนามาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำพอสรุปได้ว่า สมาธิก็คือ การฝึกสติให้รู้จักความรู้สึกนึกคิด ปรุงแต่งของจิตใจเรา **จิต** คือ ความไม่มีอะไรอุปมาลมพัดน้ำนิ่งเฉยๆ **คำว่าใจ** หมายถึง

ความรู้สึกนึกคิดอุปมาลมพัดให้เกิดคลื่น สีน้ำมีคุณสมบัติโปร่งใส จึงเหมือนจิตโปร่งใส เมื่อเราทำงานด้วยใจ ใจเรารู้สึกขณะนั้นๆ ก็ทำให้เทคนิคสีน้ำแสดงนิสัยในตอนนั้นแสดงออกมา ดังนั้น โชคชัย ตักโพธิ์ จึงได้นำความรู้สมาธิมาใช้ประโยชน์กับจิตรกรรมสีน้ำตรงที่ว่า สีน้ำมีนิสัยทางคุณสมบัติทางธรรมเหมือนจิต คือ อาการ **เกิดขึ้น ตั้งอยู่ ดับไป โดยใช้เวลาฉับพลัน**

ผลงานจิตรกรรมสีน้ำชุด “**คนอีสาน ดอกจาน บานหน้าแล้ง**” ซึ่งอยู่ในชุด “ดอกจาน” โชคชัย ตักโพธิ์ ได้อธิบายถึงที่มาของแนวความคิดผลงานชิ้นนี้ว่า “**ผลงานชุดดอกจาน** ผมมีแรงบันดาลใจมาจากการอ่านกวีนิพนธ์ของ เหมา เจ๋อตุง ซึ่งเขียนเรื่องดอกแดงปฏิวัติ เหม่าบอกว่าหิมะที่ปกคลุมคือ อุปสรรคของการปฏิวัติ ส่วนดอกไม้สีแดงเปรียบเทียบกับจิตใจอดทนของชาวจีนที่ยืนหยัดต่อสู้จนเอาชนะอุปสรรค์ทั้งหลายได้” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2553: สัมภาษณ์) ซึ่งกวีบทนี้ โชคชัย ตักโพธิ์ เคยอ่านตั้งแต่เมื่อตอนเป็นนักศึกษา จนอยู่มาวันหนึ่งเขาเกิดความคิดแว๊บเรื่องดอกจาน จึงได้นำเอาแนวคิด “ดอกไม้สีแดง” ดังกล่าวมาสร้างสรรค์เป็นผลงานชุด “ดอกจาน” จำนวนหลายชิ้น

ภาพประกอบ 41 โชคชัย ตักโพธิ์. **คนอีสาน ดอกจาน บานหน้าแล้ง**. สีน้ำบนกระดาษ. 55x76 ซ.ม. ปี 2535

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของโชคชัย ตักโพธิ์. (ม.ป.ป.).

นอกจากผลงานสีน้ำข้างต้นแล้ว ยังมีผลงานจิตรกรรมที่น่าสนใจมากอีกชุดหนึ่ง ได้แก่ชุด “**น้ำเปลี่ยนรูป**” ซึ่งเขียนขึ้นในช่วงปลายทศวรรษ 2540 ผลงานจิตรกรรมชุดนี้ ประกอบไปด้วยเนื้อหา 4 หัวข้อ ได้แก่ “**ป่า**”, “**ดิน**”, “**น้ำ**” และ “**ข้าว**” ซึ่งเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับธรรมชาติ ผสมผสาน

กันภาพศิลปะถ้ำ ใบหน้าคน และบางภาพยังเชื่อมโยงไปถึงศาสนาและปรัชญาอีกด้วย จิตรกรรมชุดนี้มีทั้งสีน้ำ เครยอง และบางชิ้นประกอบกับวัสดุแบบสื่อผสม ผลงานจิตรกรรมชุด “**ป่า**” มีที่มาของแนวความคิดโยงไปถึงเมื่อครั้งที่เขายังเป็นเด็ก ที่มักมองเห็นเมล็ดพืชโดยเฉพาะเมล็ดยางนา ซึ่งเป็นเมล็ดที่มีปีกของต้นยางนา ยามถูกพายุลมร้อนเดือนเมษายนพัดร่วง มันจะล่องลอยไปตกตามพื้นที่ต่างๆ แล้วงอกเงยขึ้น จากต้นอ่อนที่แตกออกจากเมล็ด หยั่งลงดินเติบโต แม้จะผ่านการต่อสู้มายาวนานจนเติบใหญ่ แต่ก็เติบโตขึ้นมา เพื่อให้คุณประโยชน์กับผู้อื่นโดยแท้ เพื่อให้ความปรารถนาดีกับมนุษย์กับโลกนั่นเอง และอีกภาพคือ “หนองป่าพง” โชคชัย ตักโพธิ์ อธิบายว่า “ผมพยายามโยงเข้ากับสันติภาพ ที่เกิดจากความสงบร่มเย็นที่ป่าให้กับโลก ผมใช้เทคนิค ขีด-ลาก ด้วยดินสอและเครยอง โดยอาศัยน้ำหนักมือให้เคลื่อนไหวไปตามจิตที่สัมผัสกับอากัปกริยาของต้นไม้ จากขีด- ลาก แต่ละต้นทีละต้น จากนั้นป่าก็เกิดตามขึ้นมาเอง” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2553: สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 42 โชคชัย ตักโพธิ์. **ลูกยางนา หน้าคน**. สีน้ำบนกระดาษ. 55x76 ซ.ม. ปี 2548

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของโชคชัย ตักโพธิ์. (ม.ป.ป.).

ผลงานจิตรกรรมชุด “**ดิน**” มีที่มาของแนวความคิด กลวิธีและโครงสร้างทางศิลปะพบว่า โชคชัย ตักโพธิ์ ต้องการที่จะถ่ายทอดความรู้สึกของดิน โดยใช้มือละเลงสีหลายๆ สี แล้วขยำลงบนกระดาษขาว จนกระดาษขาวเปลี่ยนสภาพไปตามสีที่เปื้อนจนทั่ว จากนั้นจึงคลี่กระดาษออกปาดให้เรียบเป็นแผ่นดังเดิม แล้วกำหนดตำแหน่งกดลงกึ่งกลางกระดาษ คล้ายกับเกิด “หลุมดำ” อยู่กลางภาพ เพื่อให้เกิดทิศทางการเคลื่อนไหวรอบๆ หลุมดำขึ้น จากนั้นจึงใช้สีระบาย

เคลือบผิว โดยให้ได้บรรยากาศตอนใกล้ค่ำ เหมือนสีของท้องฟ้าที่ตะวันตกดินแล้วอาบทาลงบนแผ่นดิน ส่วนเรื่องราวที่สะท้อนออกมาในภาพนั้น เขาใช้วิธีต่อยอดจากร่องรอยของศิลปะยุคก่อนประวัติศาสตร์จากภาพเขียนที่ผาแต้มและผาพยนต์ โดยตีความจากสัญญะต่างๆ เหล่านั้นเช่น รูปคน เครื่องมือ ปลา นก ฯลฯ โดยนำมาปรับใช้วิธีการสร้างสรรค์ใหม่ในรูปแบบเฉพาะของเขา โดยการแบ่งพื้นภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาที่ตัดกัน ใช้สีหนักเบาต่างกัน เพื่อแสดงการเชื่อมต่อออดีตกับปัจจุบัน

ภาพประกอบ 43 โชคชัย ตักโพธิ์. **ผาพยนต์.** สีน้ำบนกระดาษ. 55x76 ซ.ม. ปี 2549

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของโชคชัย ตักโพธิ์. (ม.ป.ป.).

ผลงานจิตรกรรมชุด **“น้ำ”** โชคชัย ตักโพธิ์ ได้อธิบายว่า ผมชอบมองประกายแดดที่ตกกระทบผิวน้ำในห้วยน้ำเล็กๆ ในทุ่งโล่งหรือท้องนา ซึ่งผมคิดว่าประกายนั้นเปรียบเสมือนจุดเล็กๆ จุดหนึ่งที่ประคองจิตเราไว้ให้ตั้งอยู่ และงอกงามเป็นความดี ความงาม ความจริง แห่งกุศลกรรมที่คนเราปฏิบัติ จากนั้นจึงออกแบบห้วยน้ำเล็กๆ นั้นให้ขยายกว้างออกไป ด้วยวิธีการใช้หมึกจีนและสีน้ำมาถ่ายทอด เพื่อให้ลื่นไหลไปตามจิตของน้ำตามคุณลักษณะของมัน (โชคชัย ตักโพธิ์. 2550: ไม่ปรากฏเลขหน้า) และผลงานจิตรกรรมชุด **“ข้าว”** โชคชัย ตักโพธิ์ ได้อธิบายถึงที่มาของแนวความคิดว่า

เมล็ดข้าว พืชพันธุ์การต่อสู้ สะท้อนวิถีวัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม เมล็ดข้าวกึ่งที่ดูธรรมดา เมื่อนำมาขยายมุมมองให้ไม่ธรรมดา มันช่วยต่อเติมการรับรู้ด้านจิตวิญญาณ เราเป็นใคร เรามาจากไหน แตกต่างจากคนอื่นอย่างไร ผมจึงออกแบบเส้นขอบรูปตอนบน โดยนึกถึงความงามของขอบเนินเขาและทุ่งหญ้า จมูกข้าว และหางข้าว นึกถึงหุบเหวติดเนินเขา เส้นขอบรูปเมล็ดข้าวตอนล่างก็นึกถึง ทุ่งกว้างที่ซ่อนตัวกลางเนินเขาทั้งสองด้าน ส่วนตอนกลางเมล็ดข้าวนั้น ผมออกแบบวางสัญลักษณ์ “ตะเกียบ” เพื่อให้นึกถึงอาหาร ผูกวลีเป็น ข้าวปลา อาหาร นัยของ “ตะเกียบ” คือความเห็นแตกต่างที่คนชอบยาวก็ติสั้น คนชอบสั้นก็ติยาว สะท้อนปรัชญาธรรมความพอดีอยู่ตรงไหน และผมโยงเรื่องราวภายในเมล็ดข้าวให้สัมพันธ์การตีความใหม่ คือ โยงร่องรอยเนื้อหาศิลปะถ้ำ ผ่านมุมมองปัจจุบัน อภิปรัชญาจักรวาล โลก ชีวิต วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม (โชคชัย ตักโพธิ์. 2550: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ภาพประกอบ 44 โชคชัย ตักโพธิ์. **เมล็ดข้าว**. สีน้ำ ตะเกียบ บนกระดาษขยำ. 56x76 ซ.ม. ปี 2549

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของโชคชัย ตักโพธิ์. (ม.ป.ป.).

จึงเห็นได้ว่า ผลงานจิตรกรรมกลุ่มเนื้อหาธรรมชาติสื่อนัยวิถีชีวิตของโชคชัยนั้นมีนัยยะของการนำเสนอมูลธาตุ “**ดิน น้ำ ลม ไฟ**” แห่งผืนแผ่นดินอีสาน ซึ่งเป็นดินแดนอารยธรรมมาแต่ครั้งก่อนประวัติศาสตร์ และมูลธาตุทั้งสี่นี้เองที่ฟูมฟักหล่อเลี้ยงโชคชัย ตักโพธิ์ ให้ฉายภาพ

มุมมองภาพภูมิทัศน์ของแผ่นดินแม่ ที่เขาเติบใหญ่และได้อาศัย จนเข้าถึงสภาวะธรรมและโดยคารวะธรรม เพื่อเป็นการแสดงความกตัญญูต่อแผ่นดินเกิด ดังจะเห็นได้จากภาพธรรมชาติมากมายจนแทบนับไม่ได้ ผลงานทัศนศิลป์กลุ่มเนื้อหาธรรมชาติสื่อนัยวิถีชีวิตของโชคชัย ตักโพธิ์ เริ่มปรากฏเด่นชัดในช่วงทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา โดยเฉพาะจิตรกรรมสีน้ำนั้นมีมากกว่าเทคนิคอื่น โดยมีเนื้อหาสาระในเชิงตีความวิถีชีวิต สอดคล้องกับปรากฏการณ์ธรรมชาติที่เกิดขึ้นในพื้นดินภาคอีสาน

จากเนื้อหาและปรากฏการณ์ธรรมชาติที่เกิดขึ้นในภาคอีสานดังกล่าว สามารถนำมาอธิบายในเชิงกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของโชคชัย ตักโพธิ์ ได้ว่า ความเป็นท้องถิ่นอีสานได้กลายเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี้ พร้อมกันนั้น วิถีการปฏิบัติธรรมของเขาได้มีส่วนเข้ามาช่วยเสริมกลวิธีในการเขียนภาพ ด้วยเทคนิคการระบายสีน้ำตามจังหวะของสภาวะจิตที่ได้จากการนั่งสมาธิ จึงแสดงให้เห็นว่า ด้านหนึ่งเป็นกระบวนการของสภาวะธรรมชาติสิ่งแวดล้อมในภาคอีสานเป็นผู้สร้างตัวตนให้เขา และในอีกด้านหนึ่งวิถีการปฏิบัติธรรมของเขาได้สร้างตัวตนที่แสดงออกในผลงานของเขาด้วยเช่นกัน ดังนั้น ปัจเจกภาพในฐานะอัตลักษณ์ จึงให้ความหมายต่อความเป็นตัวตนของเขาว่า กระบวนการทางธรรมชาติสิ่งแวดล้อมในภาคอีสาน เป็นตัวกำหนดเนื้อหาเรื่องราวในภาพ จึงแสดงนัยยะว่าผู้อื่นเป็นผู้หยิบยื่นความหมายให้ ส่วนเทคนิคและการนั่งสมาธิเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายในประสบการณ์ของเขา จึงแสดงนัยยะว่า ตัวเขาเป็นผู้หยิบยื่นความหมายความเป็นตัวตนให้แก่เขาเอง

ทัศนศิลป์กลุ่มเนื้อหาอิงปริศนาธรรม ผลงานทัศนศิลป์กลุ่มเนื้อหาปริศนาธรรมของโชคชัย ตักโพธิ์ นั้น มีพื้นฐานของแนวความคิดมาจากการศึกษาและวิธีปฏิบัติตามพุทธศาสนา “**เถรวาท**” อย่างจริงจังของเขา ความคิดสร้างสรรค์ของเขา มาจากการตั้งคำถาม “ปัญหา” การสร้างสรรค์ ซึ่งโยงมาจากนัย “อย่าเทศนาในสิ่งที่ตนไม่เชื่อ” ส่วนกลวิธีทำงานของเขาดำเนินไปแบบวิเคราะห์ข้อมูลก่อนลงมือปฏิบัติ “พอเดินไปเจอทางตันก็เดินกลับ “**เพราะทางกลับคือทางเดินต่อ**” กาลเวลาที่เปลี่ยนไป จิตใจของผมนึกถึงพระคุณครูบาอาจารย์จิตก็โน้มนำสู่ทัศน์... ความศรัทธาของเราควรเป็นดังตะเกียงที่จุดอยู่เสมอ ซึ่งมิใช่ให้แสงสว่างแก่เราเท่านั้น แต่ยังทำให้สิ่งแวดล้อมสดใสด้วย(มหาตมะ คานธี)” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 40)

โชคชัย ตักโพธิ์ (2546: 40-41) ได้อธิบายถึงปรัชญาของศาสนาพุทธที่สัมพันธ์กับการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ของเขา พอสรุปได้ว่า **ปรัชญาพุทธ** เชื่อว่า แรกทีเดียววิชชา (Ignorance) ได้แก่ ความไม่รู้ ทำให้เข้าใจผิด ปฏิบัติผิด วิเคราะห์ผิด สังเคราะห์ผิด และประเมินผิด ปรัชญาพุทธไม่ใช่จิตนิยม และสสารนิยม แต่เป็นปฏิฐานนิยม (Positivism) กล่าวคือ อ้างเฉพาะสิ่งแน่แก่ใจเท่านั้น ได้แก่ ขั้นตอนทำงานศิลปะเริ่มต้นจากการยืนยันความรู้เชิงประจักษ์ ขณะเดียวกัน **ปรัชญาพุทธเถรวาท** ถือว่า จิตเป็นเพียงปรากฏการณ์อันเกิดขึ้น เมื่อมีผัสสะได้แก่ กระบวนการคิด

สร้างสรรค์เชิงกลวิธีถอดนัยนามธรรมความรู้สึกตามจริง ให้โผล่ปรากฏออกมาโดยใช้วิธีการสัมพันธ์ ขั้นตอนสมาธิ **ปรัชญาเก็งความจริงด้วยตรรกะ** ตรรกพุทธปรัชญาคือ **สิ่งนี้มี สิ่งที่มี สิ่งนี้เป็น สิ่งที่เป็น** ความรู้สึกจึงเป็นอาการของสังขารจิต สังขารจิต หมายถึง ความรู้สึก–นึกคิด–ปรุงแต่ง ซึ่งโผล่ปรากฏออกมาตอนแรกกำลังรู้สึก เช่น ใจเรากำลังเป็นสมาธิ เมื่อเราลากเส้นกริยาของเส้นก็โผล่ปรากฏความรู้สึก “ตั้งมั่น ว่องไว” ออกมาเอง

หลักพุทธเถรวาท มี 4 ข้อได้แก่ 1) เป็นเหตุผล ชนิดเกี่ยวข้องกลับกันไม่ได้ในสิ่งที่เห็นเป็นหนึ่งเดียว แต่เปลี่ยนแปลงไปตามสมัย 2) เป็นเหตุผล ชนิดเกี่ยวข้องกลับกันไม่ได้ในสิ่งที่เห็นระหว่าง สิ่งสองสิ่ง อันไม่ปรากฏเป็นสิ่งเดียวกัน 3) เป็นเหตุผล ชนิดเกี่ยวข้องกลับกันได้ระหว่าง สิ่งสองสิ่ง อันไม่ปรากฏเป็นสิ่งเดียวกัน และ 4) เป็นเหตุผล ตามที่มนุษย์บัญญัติไว้ กับคำ 3 คำ เหตุ เกี่ยวข้อง ผล สิ่งเดียวกันเกี่ยวข้องกับคำว่า ไม่ใช่สิ่งอื่น

ตีความศิลปะเข้าหลักพุทธเถรวาท โชคชัย ตักโพธิ์ ได้ใช้หลักการตีความประเด็นความจริงได้แก่ ภาวะ อาการ ความหมายของอาการคือ อาการรู้สึก (ภายใน) โผล่ปรากฏออกมาทางสุนทรียาการ โดยใช้วิธีการเฉพาะได้แก่ มิติขั้นตอน การถอดสารนัยนามธรรมความรู้สึกตามจริง (ขณะ) คือ ขั้นตอนถ่ายทอด สัมพันธ์ ขั้นตอนสมาธิ ซึ่งอธิบายด้วยหลักพุทธเถรวาท เช่น ศัพท์ “ความงาม” ใช้อธิบายผลของความรู้สึกเมื่อเราเห็น “อาการ” (ทัศนธาตุ) และวลี “ความงาม ความดี ความจริง” ชี้ประเด็นผลดีเกิดจากเหตุดี

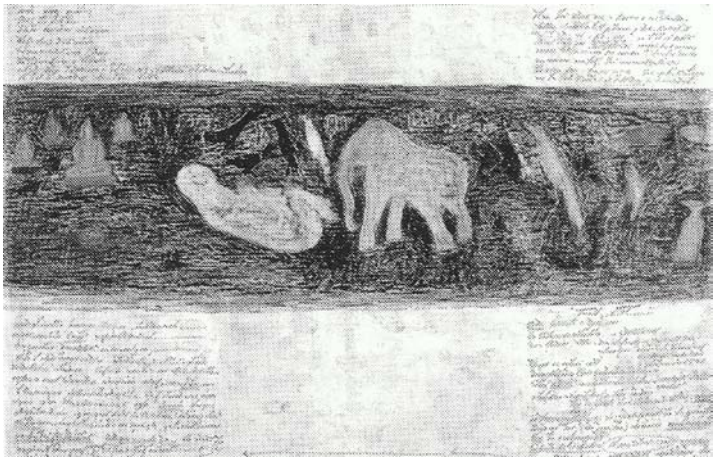
ผลงานทัศนศิลป์กลุ่มเนื้อหาอิงปริศนาธรรม ของโชคชัย ตักโพธิ์ แม้จะเริ่มมีมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2524 บ้าง แต่นับว่ามีน้อยมาก จนกระทั่งเริ่มมีปรากฏชัดเจนในช่วงทศวรรษ 2540 เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ดังจะเห็นได้จากผลงานในชุดต่างๆ อาทิเช่น “กาเหยียบช้าง”, “ปริศนาธรรม”, สั้น-ยาว”, “ตะเกียง”, “ลูกกับพ่อ”, “หนองป่าพง”, “เดินจงกรม”, “พิจารณา”, “ความทุกข์สีขาว (รูปทรงไข่)”, และ “การล่มสลาย” เป็นต้น ส่วนเทคนิคการสร้างสรรค์ผลงานมีทั้ง สื่อผสม ดินสอ เครยอง สีอะครีลิก ฯลฯ

ผลงานชื่อ “**กาเหยียบช้าง**” เป็นภาพวาดลายเส้นบนกระดาษ ขนาด 38x56 ซ.ม. ที่เขียนขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2540 ซึ่งเป็นช่วงที่เกิดวิกฤตเศรษฐกิจของไทยที่เรียกว่า ยุคฟองสบู่แตก โชคชัยเขียนภาพนี้ออกมาด้วยความรู้สึกที่ว่า ประเทศไทยกำลังจะได้รับผลกระทบจากวิกฤตเศรษฐกิจ โดยโยงเนื้อหาในช่วงเวลานั้น ไปผูกเรื่องเกี่ยวกับนิยายปรัมปราอีสานตามคติพจน์ในพุทธศาสนา ซึ่งมีมาตั้งแต่ครั้งอาณาจักรศรีโคตรบูรณ์เมื่อหลายร้อยปีที่แล้ว ดังเนื้อหาของนิทานที่ โชคชัย ตักโพธิ์ เล่าและเสริมว่า

> เรื่องมีอยู่ว่า ช้างตายลอยน้ำมา อีกาเห็นก็เกาะช้างกินแบบนั่งกิน - นอนกินอย่างผู้มีอำนาจวาสนา เพราะได้เหยียบช้างและกินช้างในเวลาเดียวกัน ช้างเน่าลอยไปตามแม่น้ำ อีกามันนั่งกินนอนจนซากช้างลอยจากเจ้าพระยาสู่อ่าวไทย พอมาถึงตอนนี้อีกาก็ปลอบใจตัวเองว่า เรายังแน่เพราะมีปีกบินกลับเข้าฝั่งได้ อีกามันโลภ โกรธ หลง "**จึงเผลอและประมาท**" คือ ปล่อยเหตุการณ์ให้ผ่านเลยแบบดินพอกหางหมู จนกระทั่งซากช้างลอยอยู่ทะเลมหาสมุทร อีกาเหยียบช้างยังประมาทนึกว่ากูเก่ง จึงปล่อยให้ฝูงปลาใหญ่ช่วยกินซากช้าง จนกระทั่งซากช้างจมสู่ก้นทะเล ก่อนอีกามันจะตายเพราะบินเข้าฝั่งไม่ได้ มันส่งสัญญาณฝากความคิดมากับสายลมเพื่อบอกคนฟังว่า... "อย่าเอาอย่างนั้น" (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 46)

จากเรื่องราวดังกล่าว โชคชัย ตักโพธิ์ จึงเขียนภาพนี้ออกมาเพื่อสะท้อนเตือนคนไทยไม่ให้ประมาท ดังคำอธิบายของเขาว่า "ผลงานชุดนี้ ผมเขียนในขณะที่วิกฤตสังคมไทยที่กำลังจะล่มสลายเพราะพิษฟองสบู่แตก ผมจึงนำมาเปรียบเทียบกับนิยายปรัมปรา เพราะทำตัวประมาทอุปมาเหมือนอีกาเหยียบช้าง อีกานั่งกินเนื้อช้างตายจนลอยออกไปกลางทะเล เมื่อเนื้อช้างหมดมันก็กลับเข้าฝั่งไม่ได้" (โชคชัย ตักโพธิ์. 2552) เพราะอีกาก็เหมือนเมืองไทยที่นึกภาคภูมิใจว่า กำลังเจริญก้าวหน้า เพราะปล้นสะดม เอาทรัพย์จากธรรมชาติ อุปมาเหมือนกับช้างตาย อีกามันไม่ต้องทำมาหากินเพราะมีช้างตายให้กิน นอกจากนั้น อีกายังเปรียบเสมือนเราพัฒนาประเทศตามระบบตะวันตก จึงอาศัยพึ่งใบบุญตลาดเสรีตะวันตกด้วยความอิ่มเอมกับเงินทุนดอกเบี้ยต่ำมหาศาลจากต่างประเทศ เมื่อซากช้างถูกพัดพาออก ไปถึงมหาสมุทร เราก็จะล่มสลายตายไปในที่สุด

โชคชัย ตักโพธิ์ อธิบายกลวิธีสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ว่า ผมเอาไม้ปลวกแทะแทนค่าสัญลักษณ์ประเทศเสื่อมโทรม ผมแกะเส้นเรื่องช้าง เรื่องกา เรื่องธรรมลงบนแผ่นไม้ เพื่อสื่อเรื่อง "***รอยเวลา...รอยความคิด***" ผมเอากระดาษวางทาบแผ่นไม้ โดยเปรียบกระดาษว่างเปล่า คือความไม่รู้ ผมเอาดินสอฝนหลังกระดาษจนรูปร่างเรื่องราวต่างๆ ค่อยๆ ปรากฏตัวตนขึ้นมา จึงอุปมาเรากำลังฟื้นความหลัง จำข้อคิด **อดีตเป็นสะพานเชื่อมต่อความคิดปัจจุบัน** ต่อสถานการณ์ชีวิตประเทศกำลังประสบชะตากรรมจากผลกรรมที่เราทำขึ้นเอง (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 46)



ภาพประกอบ 45 โชคชัย ตักโพธิ์. **กาเหยียบช้าง**. วาดเส้นบนกระดาษ. 38x56 ซ.ม. ปี 2540

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของโชคชัย ตักโพธิ์. (ม.ป.ป.).

ผลงานชุด "**วัดหนองป่าพง**" นับเป็นผลงานที่มีความสำคัญมากของโชคชัย ตักโพธิ์ เพราะเป็นผลงานชุดใหญ่ที่จัดแสดง ณ หอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น ในปี พ.ศ. 2543 และนับเป็นการแสดงผลงานเดี่ยวครั้งแรกของเขาอีกด้วย ผลงานชุดนี้มีทั้งหมด 76 ชิ้น และสามารถแบ่งย่อยออกเป็นหลายเนื้อหา "วัดหนองป่าพง นั้นเหมือนเป็นการเตรียมการที่เขาจะเข้าไปสู่การงานอันสำคัญของเขาคือชุด "**เดินจงกรม**" ใครที่เคยไปวัดหนองป่าพง ก็คงจะเห็นเหมือนกันหมด นั่นคือความเป็นป่า และในป่านั้นก็จะเห็นเป็นช่องทางเล็กๆ ที่ถูกกวาดใบไม้ออกไปเป็นทางเรียบ สำหรับเป็นช่องทางของพระสงฆ์ไว้เดินจงกรม หรือสำหรับฆราวาสที่เข้ามาปฏิบัติธรรมภายในวัด" (ผ่อง เซ่งกิ่ง. 2546: 21)

การเดินจงกรม คือ อาการก้าว–ย่าง–เดิน และเดินอย่างช้าๆ เมื่อเดินไปสุดทางแล้วก็ย้อนกลับมาทางเก่า พอถึงจุดเริ่มต้นเดินก็ยืนพิจารณาจิตตัวเอง พิจารณาความรู้สึกนึกคิดอันโผล่ขึ้นมาตามภวังค์หรือสมาธิ พร้อมกับบริกรรม "**พุท–โธ**" เมื่อยืนดูจิตตนสักพักแล้วเริ่มต้นเดินใหม่อีกครั้ง โดยเดินกลับไป–กลับมาบนทางเดิม ในระหว่างที่เดินอยู่นั้น ก็อาจมีความรู้สึกหลายเรื่องผุดขึ้นมา จึงต้องพิจารณาจิต เพื่อรู้เท่าทันอาการจิตของตัวเอง คือ รู้ตามจริงว่า อาการใดเป็นเรื่องรู้สึก อันใดเป็นเรื่องรู้นึก อันใดเป็นเรื่องรู้คิด อันใดเป็นเรื่องปรุง อันจะนำไปสู่สมาธิชั้นสูงต่อไป

ผลงานชุด "**เดินจงกรม**" นี้ โชคชัย ตักโพธิ์ เห็นว่า โลกปัจจุบัน–อนาคต คือ โลกของมิติปัญหาซับซ้อนและหลากหลาย อันเป็นผลพวงจากการพัฒนาความเจริญทางวัตถุด้วยวิธีปล้นทรัพยากรธรรมชาติที่ถูกกฎหมาย รวมทั้งการปล้นสะดมจากชาติเล็กๆ ไปบำรุงบำเรอความสุขชาติใหญ่ ส่งผลให้เกิดความขัดแย้งไปทั่วโลก โชคชัย ตักโพธิ์ จึงเห็นว่า พุทธศาสนาเป็นสิ่งที่จะช่วย

แนะทางให้รู้จักด้านในจิตวิญญาณตนเองด้วยวิธีสมาธิ ซึ่งเป็นวิธีปลูกสร้างจิตสำนึกสันติภาพให้เกิดขึ้นในใจ “ผลงานชุด “**เดินจงกรม**” จึงเป็น **สัญญะ** สำนึกสันติภาพภายในอันแสดงตัวตน สื่อออกมาเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับเศรษฐกิจ การเมือง วัฒนธรรม ในระบบปลาใหญ่กำลังกินปลาเล็กทั่วทุกส่วนของโลกใบนี้ “**วิถี–วิธี–ศิลปะ**” จึงมีความจำเป็นต่อการสร้างสรรค์สันติภาพในใจมนุษย์ เพราะอำนาจ “**สิ่งศิลปะ**” เปรียบเสมือนเครื่องมือทางวัฒนธรรมอันกระตุ้นจิตสำนึกให้นึกถึงผู้อื่น ในยุคแห่งการรับรู้ตัวตนในสหัสวรรษ 2000 อย่างแท้จริง” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2546: 45) จะเห็นได้ว่า ในภาพ “เดินจงกรม” นี้ จะปรากฏเห็นเส้นทางเดินจงกรมสีขาวมีแสงสีน้ำตาลส้มรอบ และภาพกุฏิสงฆ์แบบวัดป่า และภาพ “วัดหนองป่าพง” จะเห็นภาพวิหารและกุฏิสงฆ์ ซ้อนมิติอยู่ในป่าไม้ที่มีความโปร่งใสทะลุซึ่งกันและกัน ซึ่งโชคชัย ตักโพธิ์ บอกว่าเป็นภาพแบบเอ็กซเรย์ ดูแล้วเสมือนอยู่ในภวังค์ของสมาธิ ที่ผู้ปฏิบัติมักเรียกว่า เกิดภาพนิมิต ซึ่งเขาพยายามสื่อให้กับผู้ดู ได้เข้าใจในสภาวะของจิตและสภาวะของป่าและธรรมชาติภายในวัดหนองป่าพงนั่นเอง

ภาพประกอบ 46 โชคชัย ตักโพธิ์. **เดินจงกรม**. เครยอง. 54x75 ซ.ม. ปี 2543

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของโชคชัย ตักโพธิ์. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 47 โชคชัย ตักโพธิ์. **วัดหนองป่าพง**. เครยอง ดินสอถ่าน. 69x79 ซ.ม. ปี 2545

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของโชคชัย ตักโพธิ์. (ม.ป.ป.).

อย่างไรก็ตาม ในช่วงปัจจุบัน ศิลปะของโชคชัย ตักโพธิ์ ได้พัฒนาแนวความคิดและวิถีปฏิบัติที่เน้นหนักไปในทางที่เรียกว่า “**ศิลปะภาวนา**” เป็นการเรียกต่อยอดมาจากศิลปะชุดอ้างอิงปริศนาธรรมที่หนักแน่นด้วยข้อคิดที่ต้องตีความดังข้างต้น ศิลปะภาวนา จึงมีนัยยะว่า เขาต้องการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไปพร้อมกับการภาวนา เป็นศิลปะที่เกิดจากพลังสมาธิ ศิลปะที่เกิดจากสติสัมปชัญญะ และศิลปะที่ส่งผลสะท้อนให้เกิดสันติภาพขึ้นในจิตใจ ศิลปะภาวนา จึงเป็นการปฏิบัติงานเหมือนกับการปฏิบัติธรรมนั่นเอง “เขาเห็นว่าด้วยการฝึกสมาธิจึงทำให้จิตสามารถแยกแยะความรู้ตามจริงออกจากความรู้สมมติ ที่เราจำความรู้สึกความงามมาจากสิ่งอื่น ด้วยการฝึกศิลปะภาวนา ทำให้เขาพบว่า เมื่อความรู้สึกของจิตที่ฝึกดีแล้วไปสัมผัสความรู้สึกในตอนวาดรูประบายสี สมรรถภาพจิตก็จับอาการความรู้สึกตามจริงตรงนั้นได้ทัน” (ประภาภัทร นิยม. 2553: 143) กระบวนการศิลปะของโชคชัย ตักโพธิ์ จึงเป็นกระบวนการเรียนรู้จักความรู้สึก นึก คิด และการปรุงแต่ง กาย วาจา ใจ ของตนเอง ดังคำกล่าวของเขาว่า ศิลปะเป็นเพียงภาษาพูด หากลบคำว่าศิลปะออกไปก็คือ วิธีการที่เราแสดงออกทางกาย วาจา ใจนั่นเอง หากกายคือผลที่เกิดขึ้นจึงเปรียบเป็นผลงานศิลปะหนึ่งชิ้น วาจาก็คือสิ่งที่งานแสดงออกมา ใจก็คืออารมณ์ความรู้สึกที่มีอยู่ในงานนั้น เพียงแต่เราเรียกสิ่งที่แสดงออกว่าเป็นงานศิลปะที่สะท้อนความสัมพันธ์ 3 ประการ คือ กาย วาจา (ความคิด) และใจนั่นเอง (ประภาภัทร นิยม. 2553: 144)

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของโชคชัย ตักโพธิ์ จึงเป็นกระบวนการที่เรียนรู้เรื่องจิต ที่มีลักษณะเกิดขึ้น-ตั้งอยู่-ดับไปของอาการรู้สึกนึกคิดซึ่งเกิดขึ้นเร็ว และเปลี่ยนแปลงเร็ว ส่วนสมาธิคือ วิธีการเรียนรู้สังเกตลำดับอาการเกิดขึ้น-ตั้งอยู่-ดับไปของความรู้สึกนึกคิด สมาธิจึงเป็นกลวิธีเพื่อให้เขารู้เท่าทันสิ่งที่เข้าไปปรุงแต่งความรู้สึกนึกคิด ดังที่หลวงพ่อชา สุภัทโท สอนว่า “ดูจิตก็เห็นอารมณ์ อารมณ์นี่แหละคือครูสอนเรา” การสร้างงานศิลปะของโชคชัย ตักโพธิ์ จึงต้องทำจิตให้มีกำลังก็คือ ตั้งมั่น ว่องไว พอดีควรแก่การงาน คือ การทำใจให้สงบ ไม่คิดมาก เป็นการลดทอนความคิดที่หลากหลายให้เหลือความจริงเดียว เช่น การที่ลากเส้นจากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่ง มันเป็นการเคลื่อนที่ของเวลา ซึ่งจะรู้และสังเกตพฤติกรรมของเวลาได้จากวิธีลากและวิถีของการลาก

ขอยกตัวอย่างผลงาน “**ศิลปะภาวนา**” ของโชคชัย ตักโพธิ์ ชิ้นล่าสุดที่เขียนขึ้นในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2553 คือภาพชุด **หนองป่าพง** เป็นภาพหมึกดำและสีน้ำบนกระดาษ ขนาด 59x79 ซ.ม. ภาพนี้เป็นการพัฒนาต่อเนื่องมาจากชุดผลงานเนื้อหาธรรมชาติและชุดหนองป่าพง ที่มาของแนวความคิดในภาพนี้ ก็คือ ต้นไม้ในวัดหนองป่าพง สถานที่ปฏิบัติธรรมของหลวงพ่อชา สุภัทโท และลูกศิษย์สายวัดป่า ตลอดจนเป็นสถานที่ที่โชคชัย ตักโพธิ์ ไปปฏิบัติธรรมตั้งแต่แรก นอกจากจะแสดงความเป็นธรรมชาติอันเงียบสงบของป่าแล้ว ยังสะท้อนวิธีคิดในเชิงปรัชญาพุทธเถรวาทของเขาด้วย โดยเฉพาะวิธีหรือกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานของเขานั้น มีวิถีปฏิบัติเช่นเดียวกับการวิปัสสนากรรมฐานที่เขาทดลองและปฏิบัติเห็นผลมาแล้ว

ภาพประกอบ 48 โชคชัย ตักโพธิ์. **วัดหนองป่าพง**. หมึกและสีน้ำบนกระดาษ. 59x79 ซ.ม. ปี 2553

ที่มา: แฟ้มภาพส่วนตัวของโชคชัย ตักโพธิ์. (ม.ป.ป.).

ภาพต้นไม้ที่ปรากฏในภาพนี้ มีความหมายอิงปรัชญาและสภาวะธรรมของธรรมชาติ คือ ต้นไม้ที่เกิดมาแต่ละต้น มันต้องพยายามดิ้นรนที่จะเหยียดลำต้นขึ้นไปหาแสง ต้นเล็กพยายามเบียดขึ้นไป ต้นไหนเหยียดขึ้นไปได้ก็จะมีลำต้นตั้งตรง ส่วนต้นไหนไม่สามารถเบียดขึ้นไปได้ก็จะมีลำต้นคดงอ ซึ่งมันเป็นกฎของธรรมชาติ ที่โชคชัย ตักโพธิ์ ค้นเจอในขณะที่เขาปฏิบัติธรรมอยู่ในป่านั้น ซึ่งเขายอมรับว่า “พอเขียนแล้วเหมือนกับคุยกับต้นไม้ เขียนได้ทั้งวัน ป่ามันลึกลับ ผมใช้สีเขียวอ่อนเหมือนกับการเพ่งกสิณ” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2553: สัมภาษณ์) นอกจากนั้น เขายังได้อธิบายถึงความพอดีและความสำเร็จของผลงานต่อไปว่า เมื่อวางต้นไม้ก็ได้วิมุตติ เพราะเราสมมติต้นไม้ในขณะที่เขียนเหมือนภาวนา “พุท-โธ” อยู่ พอภาวนาไปเรื่อยๆ คำว่า พุท-โธ มันจะหายไปเอง มันไม่ใช่ต้นไม้แล้ว มันเป็นเพียงการเคลื่อนที่ มันเป็นเรื่องของเวลา ตัวสมาธิกลายเป็นมิติที่ 4 เพราะเป็นการเคลื่อนที่ไปเรื่อยๆ ภาพจะแข็ง เมื่อได้วิมุตติแล้ว (ความหลุดพ้นจากกิเลส) มันจะมีความนุ่มในทีของมัน และมันจะมีความแข็งในตัวมันเอง มันเป็นพลัง (โชคชัย ตักโพธิ์. 2553: สัมภาษณ์) นั่นก็คือสมาธิมันเป็นเรื่องของเวลาในการเคลื่อนที่ช้า-เร็ว เพราะสมาธิมาจากคำว่า “ปราณ” ที่แปลว่า “ลม” ฉะนั้น ภาพนี้จึงแสดงถึงภูมิธรรมกับภูมิจิต เมื่อมันพอดีมันจะลงตัวของมันเอง ส่วนน้ำหนักอ่อนแก่มันเป็นผลพลอยได้ ส่วนเทคนิคในการเขียนนั้น โชคชัย ตักโพธิ์ ใช้พู่กันจุ่มหมึกแต่ละครั้ง ต้องเขียนจนหมดหมึก จึงจะยกขึ้นมาจุ่มหมึกใหม่อีกครั้ง เมื่อเขียนครั้งแรกหมึกจะดำหรือมีน้ำหนักมาก พอสุดท้ายหมึกจะมีน้ำหนักเบาลงนั่นเอง

จึงสรุปได้ว่า ผลงานศิลปะภาวนาของโชคชัย ตักโพธิ์ แม้จะเป็นภาพธรรมชาติ ป่า ต้นไม้ ในรูปแบบกึ่งเหมือนจริง ที่ซ่อนมิติความหมายทางพุทธศาสนาไว้ในภาพ มิติที่ว่านั้นก็คือมิติของวิธีเขียนภาพด้วยอารมณ์ของฌานที่เกิดจากสมาธิ แม้ภาพจะไม่ได้อธิบายให้ผู้ดูเห็นฌานได้ชัดเจน แต่เขาก็ได้เปรียบเทียบภาพของเขาว่า “ผลไม้แม้เราจะเรียกชื่อมันไม่ถูก แต่พอกินเข้าไปแล้วก็จะรู้รสอันเดียวกัน ซึ่งหลวงพ่อชาท่านสอนไว้อย่างนั้น ผลงานของผมก็เหมือนกับผลไม้เช่นกัน” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2553*:* สัมภาษณ์) เราอาศัยศิลปะภาวนา เพื่อเขียนบางอย่างที่เราอยากจะเขียนเป็นเรื่องอาการของจิต รู้สึก นึก คิด ไม่ได้ปรุงแต่งอะไรมาก เป็นไปตามธรรมชาติ งานศิลปะที่ทำขึ้นจะเหมือนหรือไม่เหมือนก็ไม่ใช่เรื่องของเรา... ผลออกมาก็คือศิลปะภาวนา ใครจะติว่าเหมือนหรือไม่เหมือนก็ไม่เป็นไร... ด้วยอานิสงส์ของการฝึกสมาธิ จึงก่อให้เกิดความสุขจากการงานอันเบิกบาน (ประภาภัทร นิยม. 2553: 154-55) ฉะนั้น การทำงานศิลปะภาวนาของเขา แม้ไม่ได้สื่อเนื้อหาอิงปริศนาธรรมที่ชัดเจน แต่เขาก็ได้สร้างสรรค์มันออกมา โดยอาศัยวิถีปฏิบัติวิปัสสนากรรมฐาน เพื่อให้ผลงานของเขาบรรลุวัตถุประสงค์ เพื่อแสดงสุนทรียรสซึ่งเป็นรสสัมผัสภายในจิตใจ คือ ความงาม ความดี ความจริง ให้ปรากฏนั่นเอง

2.3 สนาม จันทร์เกาะ

หลังจากที่สนาม จันทร์เกาะ ไปรับราชการเป็นครูสอนศิลปะที่จังหวัดบุรีรัมย์ รวมทั้งการเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 แล้ว บทบาทในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อชีวิตของเขาได้ลดลงไปช่วงระยะหนึ่ง ต่อมาในช่วงก่อตั้งกลุ่มศิลปินอีสานในปี พ.ศ. 2526 สนาม จันทร์เกาะ จึงเริ่มกลับมามีบทบาทและนับเป็นบุคคลสำคัญอีกผู้หนึ่ง ในการร่วมก่อตั้งและเป็นประธานกลุ่มถึง 2 สมัย ผลงานในช่วงปี พ.ศ. 2526-2527 ส่วนใหญ่จะเป็นภาพต่อต้านสงครามและสะท้อนการเมือง ในรูปแบบภาพกึ่งนามธรรม ปัจจุบันไม่มีหลักฐานหลงเหลือ ต่อมาในปี พ.ศ. 2529 ปรากฏภาพหญิงสาวเปลือยกายนั่งมองเครื่องดนตรี ในรูปแบบภาพสีหวานสวยงาม ชื่อภาพ “**สาวน้อยกับเครื่องดนตรี**” เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ไม่ทราบขนาด ภาพนี้สื่อถึงความไร้เดียงสาของเด็กสาวชาวอีสาน ที่หลงใหลไปกับเสียงดนตรี และแหล่งบันเทิงที่เข้ามาในสังคมของชาวอีสานในขณะนั้น

ภาพประกอบ 49 สนาม จันทร์เกาะ. **สาวน้อยกับเครื่องดนตรี**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2529

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

หลังจากนั้น ประมาณปี พ.ศ. 2534 ปรากฏภาพเขียนเกี่ยวกับการสะท้อนยุคของการล่าที่นา เพราะนายทุนได้กว้านซื้อเอาที่นาจากชาวบ้าน เพื่อนำไปสร้างสนามกอล์ฟ ดังจะเห็นได้จากภาพชื่อ “**กระติบข้าว**” เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ สนาม จันทร์เกาะ อธิบายภาพนี้ว่า มันเป็นกีฬาของคนรวยที่แย่ สู้หยอดหลุมบ้านเราก็ไม่ได้ เพราะฉะนั้น กระติบข้าวจึงว่างเปล่า ภาพผู้หญิงแทนภาพแม่ของผม แกไปนั่งหลบเพราะกลัวลูกกอล์ฟจะถูกหัว มันสื่อแทนความเหลื่อมล้ำ

ทางสังคม คนที่มีกำลังเงินซื้อทุกอย่างแม้แต่ชีวิตมนุษย์ เพราะฉะนั้นคำว่าทุกคนเสมอภาคกันมันยังอยู่ไกล (สนาม จันทร์เกาะ. 2553: สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 50 สนาม จันทร์เกาะ. **กระติบข้าว**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2534

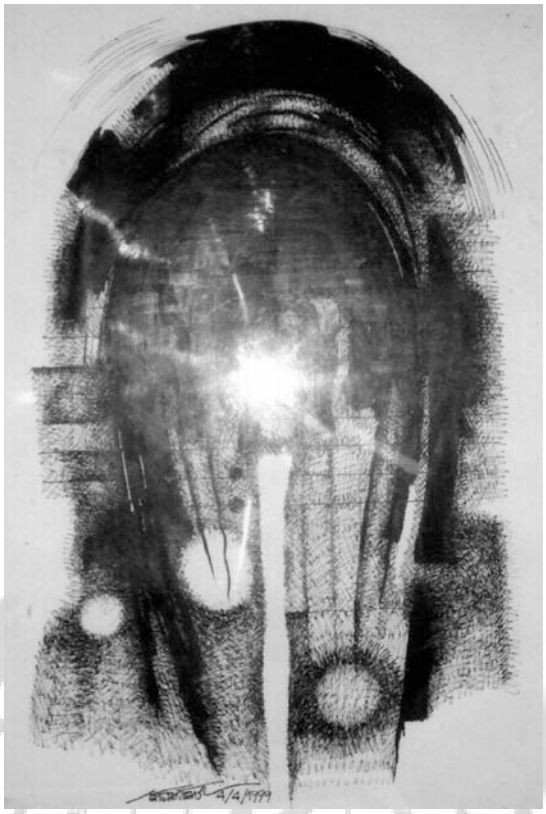
ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

หลังจากนั้น สนาม จันทร์เกาะ ได้เขียนภาพเกี่ยวกับปราสาทหินพนมรุ้ง ซึ่งก่อนหน้านั้นเขาเคยเขียนภาพปราสาทหินพนมวันมาแล้วในช่วงที่เรียนหนังสือ จนติดพันมาถึงการทำงานในช่วงที่มาเป็นอาจารย์ ส่วนใหญ่ภาพปราสาทหินก็ยังเป็นเรื่องโยงไปถึงสงครามและการเมือง ดังเช่น ภาพองค์ศิวะมหาเทพยืนอยู่เหนืออาวุธปืนสงครามที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2535 เป็นภาพสีน้ำมันไม่ทราบขนาด ต่อมาในช่วงทศวรรษ 2540 ผลงานภาพลายเส้นที่แสดงเรื่องราวสงครามและการเมืองประกอบภาพปราสาทหินมีจำนวนมาก อาทิเช่น ภาพ **“ศรี ศรี อีสาน”** เป็นภาพลายเส้นบนกระดาษ ขนาด 80x55 ซ.ม. เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2541 ภาพนี้ร่วมแสดงกับกลุ่มภาพอีสาน ณ หอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น เรื่องราวที่ปรากฏในภาพนี้ เป็นการแสดงเรื่องราวของคนอีสานใต้ ที่แต่งกายเหมือนภาพสลักในปราสาทหิน เป็นภาพคนกำลังเล่นดนตรี แต่เบื้องล่างของภาพมีกองกะโหลกศีรษะและลวดนามที่สื่อถึงผู้คนล้มตายจากสภาวะของสงคราม ซึ่งเป็นการเล่นดนตรีให้ซากศพฟังนั่นเอง

ภาพประกอบ 51 สนาม จันทร์เกาะ. **ศรี ศรี อีสาน**. วาดเส้นบนกระดาษ. 80x55 ซ.ม. ปี 2541

ที่มา: จากแฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

ต่อมาในช่วงปี พ.ศ. 2542 สนาม จันทร์เกาะ ได้หวนกลับไปเขียนภาพนามธรรมหลายชิ้น ดังจะเห็นได้จากภาพ"**กึ๋นคนปี 2000**" เป็นภาพวาดลายเส้นบนกระดาษ ขนาด 30x30 ซ.ม. ภาพนี้แสดงถึงแนวความคิดที่สนามเห็นว่า คุณธรรม จริยธรรมของคนจะหายไปสิ้นในปี ค.ศ. 2000 และกำลังจะใกล้เคียงกับสัตว์เดียรฉานเข้าไปทุกที อย่างไรก็ตาม ภาพนามธรรมของสนาม จันทร์เกาะชิ้นนี้ หากไม่ได้อธิบายภาพไว้ ผู้ดูอาจไม่สามารถตีความและเข้าใจได้ ภาพชิ้นนี้นำออกแสดงร่วมกับกลุ่มศิลปินอีสาน ครั้งที่ 7 ปี พ.ศ. 2543 ณ หอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น และสัญจรไปแสดงที่โรงเรียนวิจิตรกรรมแห่งชาติ กำแพงพระนครเวียงจันทร์ ประเทศลาว ซึ่งถือเป็นการขยายความสัมพันธ์ระหว่างสองประเทศเป็นครั้งแรก



ภาพประกอบ 52 สนาม จันทร์เกาะ. **กึ๋นคนปี 2000**. วาดเส้นบนกระดาษ. 90x30 ซ.ม. ปี 2542

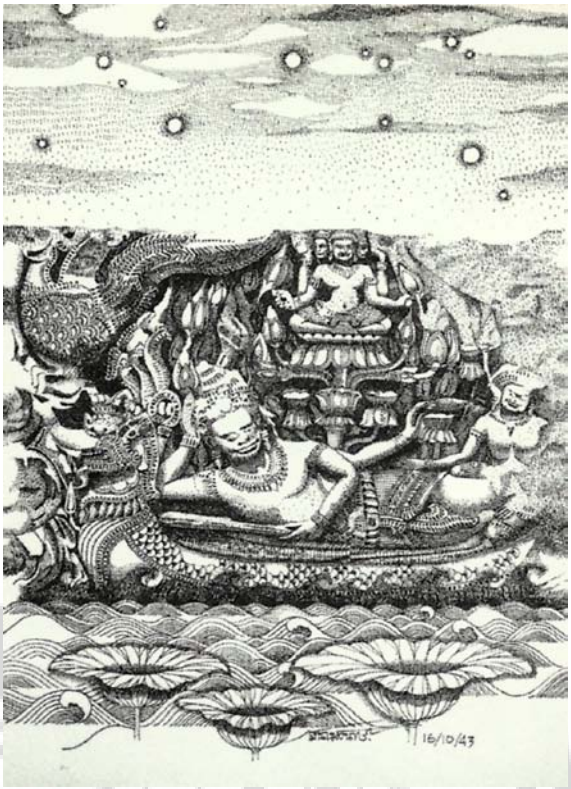
ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

ในปี พ.ศ. 2543 สนาม จันทร์เกาะ ได้เขียนภาพชื่อ “**ศิวนาฏราชบนถนนราชดำเนิน**” เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ สนาม จันทร์เกาะ กล่าวถึงภาพชิ้นนี้ว่า “ผมเขียนเกี่ยวกับเหตุการณ์ *14* ตุลาคม และอีกหลายเหตุการณ์ ที่มักมีการประท้วงบนถนนราชดำเนิน ซึ่งมันเป็นเหตุการณ์ความรุนแรง แม้พระศิวะจะมีถึง 10 มือ ก็ไม่สามารถหยุดยั้งความรุนแรงได้ ความรุนแรงมันก็ยังมีอยู่มาจนถึงปัจจุบัน” (สนาม จันทร์เกาะ. 2553: สัมภาษณ์) อย่างไรก็ตาม ภาพเขียนในลักษณะนี้มีปรากฏให้เห็นในเวลาต่อมาอีกหลายภาพ

ภาพประกอบ 53 สนาม จันทร์เกาะ. **ศิวนาฏราชบนถนนราชดำเนิน.** สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2543

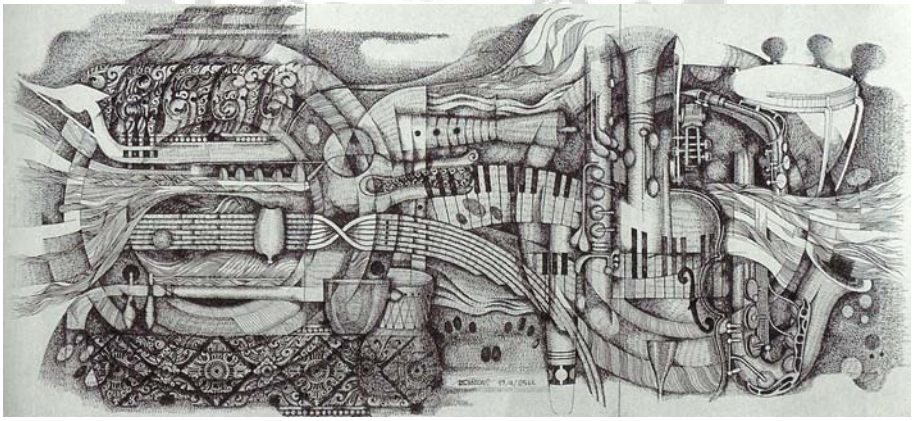
ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

ในปีเดียวกันนี้ สนาม จันทร์เกาะ ได้เขียนภาพในลักษณะการนำเสนอความเป็นอารยธรรมของอีสาน ผ่านภาพแกะสลักหินบนหน้าบันปราสาทหินพนมรุ้งอันมีชื่อเสียง ได้แก่ภาพชื่อ “**นารายณ์บรรทมสินธุ์**” เป็นภาพลายเส้นเขียน ขนาด 95x70 ซ.ม. เขียนในปี พ.ศ. 2543 ภาพนี้แสดงให้เห็นความงดงามทั้งฝีมือช่าง และเนื้อหาสาระของภาพสลักหินหน้าบันที่เคยถูกขโมยไปแล้วครั้งหนึ่ง ต่อมาในการแสดงผลงานศิลปกรรมร่วมสมัยของกลุ่มศิลปินอีสาน ครั้งที่ 8 เขาก็ยังเขียนภาพลายเส้นที่แสดงความเป็นตะวันออกกับตะวันตก โดยเฉพาะการนำเสนอแนวความคิดที่ว่าอีสานเป็นแก่นใจ (Heart land) เป็นอู่อารยธรรมของโลก เขาได้ถ่ายทอดความรู้สึกออกมาอย่างเรียบง่าย และเป็นสัญลักษณ์แห่งเสรีภาพของโลก ซึ่งเขามองว่าปัจจุบันนับวันจะมีความขัดแย้งและเกิดการล่มสลายของสังคมมากขึ้น ดังจะเห็นได้ในภาพ “**ตะวันออกพบตะวันตก**” เป็นภาพวาดลายเส้นบนกระดาษ ไม่ทราบขนาด ที่เขียนในปี พ.ศ. 2544 ในภาพแสดงเรื่องราวระหว่างเครื่องดนตรีของชาวอีสานกับเครื่องดนตรีของชาวตะวันตก และเป็นภาพกึ่งนามธรรม



ภาพประกอบ 54 สนาม จันทร์เกาะ. **นารายณ์บรรทมสินธุ์**. วาดเส้น. 95x70 ซ.ม. ปี 2543

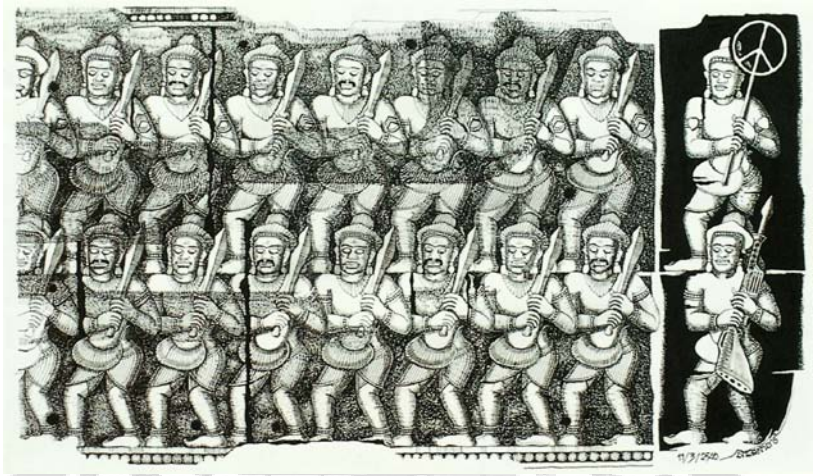
ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).



ภาพประกอบ 55 สนาม จันทร์เกาะ. **ตะวันออกพบตะวันตก**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2544

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

ต่อมา สนาม จันทร์เกาะ ได้หยิบยกเอาเรื่องราวมาจากศิลปะขอมคือปราสาทหิน มาเป็นสื่อในการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตจำนวนมาก ซึ่งส่วนใหญ่เป็นภาพเกี่ยวกับการต่อต้านสงคราม เช่น ภาพทหารเลวกำลังแบกปืนกลต่างๆ เช่น ภาพชื่อ “**ร่องรอยแห่งอดีต**” เป็นภาพลายเส้นที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2546 ภาพนี้แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับทหารทั้งในอดีตที่ถือดาบและทหารที่ถือปืนในปัจจุบัน



ภาพประกอบ 56 สนาม จันทร์เกาะ. **ร่องรอยแห่งอดีต**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2546

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

ภาพลักษณะเดียวกันต่อมา สนาม จันทร์เกาะ ได้เขียนภาพ “**อมิตพุทธ**” เป็นภาพลายเส้นบนกระดาษ ไม่ทราบขนาด ที่เขียนในปี พ.ศ. 2550 เป็นภาพของพระศิวะมหาเทพผู้เป็นทั้งผู้สร้างและผู้ทำลาย ได้ลงมาขอร้องให้หยุดสงคราม ด้านล่างเป็นภาพทหารถือปืนกลที่สามารถยิงได้ทีละร้อยนัด จึงเป็นการสะท้อนเตือนให้มนุษย์หยุดทำลายซึ่งกันและกันได้ไหม ทั้งสองภาพจึงเป็นการย้อนให้เห็นว่า มนุษย์ไม่ว่ายุคสมัยใดก็มักจะทำสงครามซึ่งกันและกัน นอกจากนั้นสนามยังได้เขียนภาพในลักษณะนี้อีกจำนวนมาก

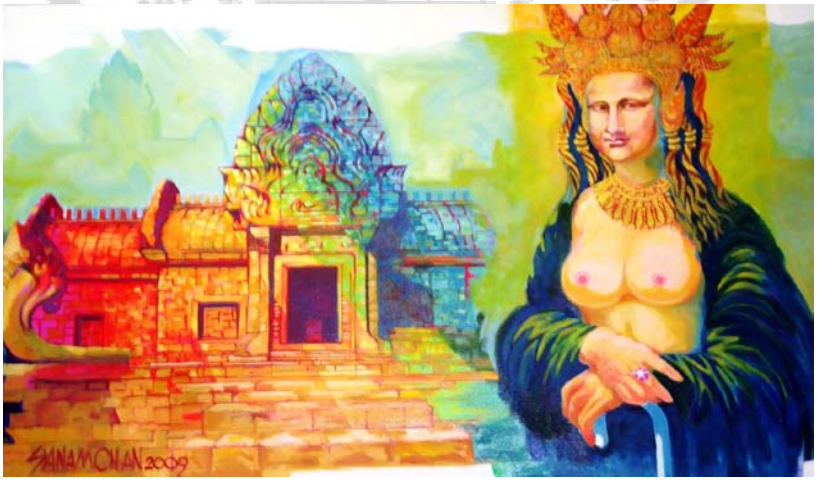
ภาพประกอบ 57 สนาม จันทร์เกาะ. **อมิตพุทธ**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2550

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

นอกจากภาพเกี่ยวกับทหารแล้ว สนาม จันทร์เกาะ ยังได้เขียนภาพเกี่ยวกับนางอัปสรจำนวนมาก โดยเฉพาะการนำเอาภาพผู้หญิงเปลือยมาใส่ชุดนางอัปสรมีจำนวนหลายภาพ ซึ่งเขามองว่า ทำไมผู้หญิงจึงแต่งกายไม่มิดชิด ชอบอวด แต่ผู้ชายกลับแต่งกายมิดชิดมากกว่า สนาม จันทร์เกาะ กล่าวถึงการเขียนภาพเปลือยของเขาว่า “ผมเขียนภาพมาลีรีน มอนโร แต่งกายเป็นนางอัปสรรู้สึกสนุกก็เลยมาเขียนภาพโมนาลิซ่ามาเที่ยวพนมรุ้ง พอมาถึงพนมรุ้งบ้านเรามันร้อนก็เลยเปลือยหน้าอก คือมันสนุกกับการใช้สี แต่เนื้อหาก็ยังเสียดสีสังคมอยู่ แต่สื่อออกมาว่าตะวันออกกับตะวันตกมันเชื่อมกันได้ เกี่ยวกับวัฒนธรรม เพราะเรารับของเขามาเต็มๆ” (สนาม จันทร์เกาะ. 2553: สัมภาษณ์) ดังจะเห็นได้จากภาพชื่อ “**มาลิรีน มอนโร**” และ “**โมนาลิซ่า**” ทั้งสองภาพเขียนด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบ ที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2552

ภาพประกอบ 58 สนาม จันทร์เกาะ. **มาลีรีน มอนโร**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).



ภาพประกอบ 59 สนาม จันทร์เกาะ. **โมนาลิซ่า** สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

นอกจากภาพที่เกี่ยวกับศิลปะขอมแล้ว สนาม จันทร์เกาะ ยังได้เขียนภาพสะท้อนปัญหาความรุนแรงของ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยเฉพาะภาพชื่อ “**กือเซะ**” ซึ่งเป็นภาพแสดงให้เห็นถึงผลของความรุนแรงที่ทำให้ผู้หญิงต้องเป็นหม้าย เนื่องจากสามีถูกทำร้ายจนเสียชีวิตจากเหตุการณ์ความไม่สงบดังกล่าว และต่อมาได้เขียนภาพสะท้อนการเมืองระหว่างกลุ่มคนเสื้อเหลืองและเสื้อแดง ดังจะเห็นจากภาพชื่อ “**มือตบตีนตบ**” ซึ่งทั้งสองภาพเขียนด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2552 ภาพนี้ สนาม จันทร์เกาะ เขียนขึ้นจากความสะเทือนใจในเหตุการณ์ของกลุ่มคนเสื้อเหลืองและเสื้อแดง ที่ทำร้ายซึ่งกันและกันที่จังหวัดอุดรธานี เพียงแค่มีความคิดเห็นที่แตกต่างกัน ก็ทำร้ายกัน

ภาพประกอบ 60 สนาม จันทร์เกาะ. **หม้ายกือเซะ**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 61 สนาม จันทร์เกาะ. **มือตบตีนตบ**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

นอกจากนั้น สนาม จันทร์เกาะ ยังได้เขียนภาพสะท้อนปัญหาของสังคมไม่เฉพาะที่เกิดขึ้นภายในประเทศไทยเท่านั้น เขายังขยายความรู้สึกสะเทือนใจไปถึงเพื่อนร่วมโลก ต่อเหตุการณ์ร้ายต่างๆ ที่เกิดขึ้นบนโลกใบนี้ ไม่ว่าจะเป็นปัญหาเรื่องเชื้อชาติ การไร้ที่อยู่อาศัย ไปจนถึงภัยพิบัติทางธรรมชาติที่เกิดขึ้นในช่วงที่ผ่านมาจนถึงปัจจุบัน ดังจะเห็นได้จากภาพ **“ขอที่ยืนบนโลกด้วยคน”** เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 104x84 ซ.ม. เขียนในปี พ.ศ. 2552 ภาพนี้แสดงให้เห็นว่าสันติภาพมันแตกหัก ที่สะท้อนเรื่องราวของชาวโรฮิงญา ซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อยหนึ่งใน 19 กลุ่มชาติพันธุ์ที่นับถือศาสนาอิสลาม อาศัยอยู่ในรัฐอาราคาน (Arakan) ด้านทิศตะวันตกของพม่า มีพรมแดนติดต่อกับประเทศบังกลาเทศ สำหรับกรณีของชนกลุ่มน้อยชาวโรฮิงญาในพม่านั้น รัฐบาลเผด็จการทหารพม่าได้ทำการปราบปรามอย่างรุนแรงมาโดยตลอด เพื่อบีบให้ชาวโรฮิงญาหนีการปราบปราม และทิ้งที่อยู่อาศัย อันเป็นการเปิดโอกาสให้ชาวอาราคาน (ซึ่งส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ) เข้ามาครอบครองพื้นที่อาศัยของชาวโรฮิงญา ซึ่งถือได้ว่าเป็นนโยบายการบริหารจัดการเพื่อกำจัดชาติพันธุ์อย่างเป็นระบบ จากความโหดร้ายดังกล่าว สนาม จันทร์เกาะ จึงได้สะท้อนภาพออกมาเพื่อร่วมขอสันติภาพและที่อยู่อาศัยให้กับชาวโรฮิงญา เพื่อจะให้พวกเขาได้อยู่ร่วมกับชาวโลกอย่างมีศักดิ์ศรีแห่งความเป็นมนุษย์อย่างเท่าเทียมกัน นอกจากนั้น เขายังได้เขียนภาพที่เกี่ยวกับแผ่นดินไหวที่ประเทศเฮติอีกด้วย

ภาพประกอบ 62 สนาม จันทร์เกาะ. **ขอที่ยืนบนโลกด้วยคน**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 104x84 ซ.ม. ปี 2552

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

ศิลปะธรรมชาติสะท้อนวิถีชีวิต ผลงานที่เกี่ยวกับศิลปะธรรมชาติสะท้อนวิถีชีวิตของสนาม จันทร์เกาะ ส่วนใหญ่เป็นผลงานที่เขียนขึ้นมาเพื่อผ่อนคลายความตรึงเครียด เช่น ภาพทิวทัศน์ ท้องทุ่ง ป่าเขา แม่น้ำ เป็นต้นผลงานธรรมชาติของเขาก็ไม่ได้แตกต่างไปจากภาพเขียนของศิลปินท่านอื่นๆ ซึ่งมีผลมาจากพื้นฐานการศึกษาตามหลักสูตรศิลปะที่เขาเรียนมา ภาพธรรมชาติทั่วไปเป็นภาพที่ดูแล้วสามารถเข้าใจได้โดยง่าย ไม่ต้องอาศัยการตีความมากนัก ดังที่ เขากล่าวถึงการเขียนภาพธรรมชาติของเขาว่า “ผมเริ่มเขียนภาพธรรมชาติมาตั้งแต่ตอนเป็นนักศึกษา มันก็เหมือนกับคนอื่นๆ นั่นแหละ เขียนเรื่อยๆ สลับกับภาพการเมือง สงคราม และภาพบูชาคนดี ไม่ได้จริงจังอะไรมากนัก” (สนาม จันทร์เกาะ. 2553: สัมภาษณ์) แม้กระนั้นก็ตาม ภาพเขียนธรรมชาติส่วนใหญ่ในช่วงหลังของเขา มักสอดแทรกเนื้อหาวิถีชีวิตของคนอีสาน ตลอดจนสอดแทรกปัญหาที่เกิดจากภัยธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนไป สภาวะโลกร้อน และสภาวะโลกเย็น เป็นต้น ซึ่งสนาม จันทร์เกาะเห็นว่า โลกของเราทุกวันนี้มันเริ่มมีความรุนแรง อากาศแปรปรวน อันมีผลมาจากการทำลายธรรมชาติของมนุษย์นั่นเอง ซึ่งภาพเกี่ยวกับสภาวะอากาศเขาเขียนจำนวนหลายภาพ ดังจะขอยกตัวอย่างเป็นบางภาพดังนี้

ภาพหุ่นไล่กา เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ไม่ทราบขนาด เขียนในปี พ.ศ. 2552 ภาพนี้สื่อให้เห็นว่า หุ่นไล่กาสามารถไล่ได้แต่นกกาเท่านั้น แต่มันไม่สามารถไล่พวกนายทุนที่มาบุกรุกผืนนาของชาวบ้านได้ ซึ่งสนาม จันทร์เกาะ เห็นมาตั้งแต่เป็นหนุ่มมาจนกระทั่งปัจจุบันก็ยังมีอยู่

ภาพประกอบ 63 สนาม จันทร์เกาะ. **หุ่นไล่กา**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

ภาพโลกร้อน เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ไม่ทราบขนาด เขียนในปี พ.ศ.2552 ภาพนี้สะท้อนให้เห็นถึงความแห้งแล้งที่เกิดจากสภาวะโลกร้อนในปัจจุบัน ผลงานชิ้นนี้สื่อให้เห็นง่ายๆ ไม่ต้องตีความ ซึ่งตรงข้ามกับภาพชื่อ ***หิมะตกที่พนมรุ้ง*** เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2553 สนาม จันทร์เกาะ อธิบายภาพนี้ว่า “ผมเขียนภาพใส่หิมะ เพราะจิตของเรามันร้อน อากาศก็ร้อน ก็เลยเขียนภาพหิมะปกคลุมปราสาทพนมรุ้ง ซึ่งในอนาคตมันอาจเป็นไปได้ เพราะสภาวะอากาศของโลกมันเปลี่ยนไป หรือแม้แต่ภูเขาไฟที่บุรีรัมย์อาจระเบิดขึ้นมาได้ ผมคิดว่าทุกสิ่งทุกอย่างมันอาจเกิดขึ้นได้ ผมก็เลยเขียนมันออกมาหลายรูป” (สนาม จันทร์เกาะ. 2553: สัมภาษณ์) อีกภาพหนึ่งที่สะท้อนสภาวะของธรรมชาติที่เกิดจากการสร้างเขื่อนดังภาพชื่อ ***แม่น้ำโขง*** เป็นภาพสีน้ำมันที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2553 สนาม จันทร์เกาะ อธิบายภาพนี้ว่า ภาพนี้สื่อถึงการทำเขื่อนของจีนที่ทำไปแล้ว 4 แห่งใน 8 แห่ง เขียนภาพให้เห็นความแห้งขอดของแม่น้ำโขงที่มันไม่ไหลแล้ว ส่วนแสงสีของบรรยากาศ มันสื่อถึงสภาวะความเปลี่ยนแปลงของโลก มีที่มาจากการได้ดูสารคดีเกี่ยวกับแสงออร่าในทีวีไทย (สนาม จันทร์เกาะ. 2553: สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 64 สนาม จันทร์เกาะ. **โลกร้อน**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 65 สนาม จันทร์เกาะ. **หิมะตกที่พนมรุ้ง**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2553

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 66 สนาม จันทร์เกาะ. **แม่น้ำโขง**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2553

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

ศิลปะคารวะบูชาธรรม ผลงานศิลปะที่เกี่ยวกับการคารวะบูชาธรรมของสนาม จันทร์เกาะ เป็นผลงานที่เริ่มมาตั้งแต่เขาได้อ่านหนังสือของพุทธทาสภิกขุ “ผมได้อ่านหนังสือของพุทธทาสในหนังสือนานแล้ว ท่านบอกว่า อุดมการณ์มันกินไม่ได้ แต่มันทำให้คนเป็นมนุษย์ คำว่าคนมันก็เหมือนสัตว์ทั่วไป แต่คำว่ามนุษย์มันต้องมีเป้าหมายของชีวิตบ้าง ไม่ใช่ปล่อยไปเหมือนสัตว์ที่ว่าใครจะทุกข์จะร้อนอย่างไรก็ไม่สนใจ จะสุขสบายอย่างเดียว” (สนาม จันทร์เกาะ. 2553: สัมภาษณ์) ภาพเขียนในแนวนี้เริ่มเขียนมาตั้งแต่ 30 ปีที่แล้ว แต่มาเริ่มปรากฏชัดเจนตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นภาพพระอริยสงฆ์ และภาพบุคคลสำคัญที่เป็นที่เคารพศรัทธา ซึ่งมีทั้งภาพลายเส้นและภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ภาพเขียนพระอริยสงฆ์ภาพแรกคือ ภาพท่านพุทธทาส ซึ่งสนาม จันทร์เกาะ เขียนจำนวนหลายภาพ ต่อมาเป็นภาพหลวงปู่มั่น หลวงพ่อพุธ และอีกหลายๆท่าน ส่วนภาพบุคคลสำคัญอาทิเช่น รัชกาลที่ 5 ภาพในหลวง สมเด็จย่า สมเด็จพระเทพฯ ปรีดี พนมยงค์ และอีกหลายๆ ท่าน เป็นต้น ซึ่งทั้งหมด เขายืนยันว่า เป็นการเขียนเพื่อคารวะและบูชาคนดี

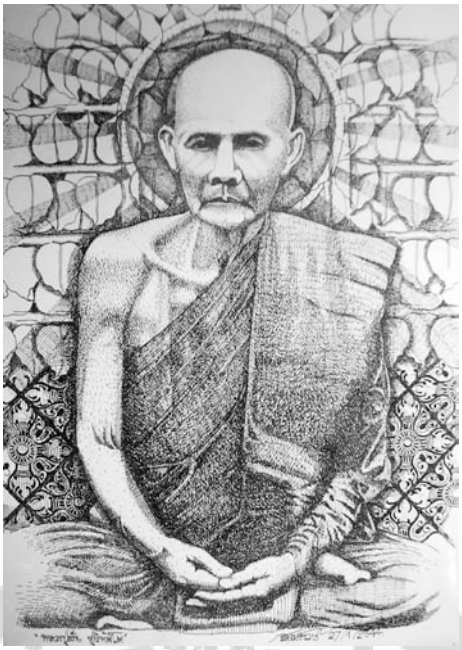
สนาม จันทร์เกาะ ได้อธิบายถึงแนวคิดในการเขียนภาพพระอริยสงฆ์ของเขาว่า “ส่วนใหญ่ผมจะเขียนในแนวเชิดชูพระอาจารย์มั่น ภูริทัตโต แม้ผมไม่เคยเห็นตัวจริงท่าน แต่ผมก็มีแรงศรัทธาต่อท่าน” (สนาม จันทร์เกาะ. *2553:* สัมภาษณ์) ภาพเขียนแรกๆ จึงเป็นภาพเขียนที่เขียนขึ้นด้วยแรงศรัทธา แต่ต่อมาเมื่อมีคนอื่นศรัทธาต่อภาพที่เขาเขียน และต้องการที่ซื้อภาพไป เพราะเป็นภาพพระอริยสงฆ์ที่ประชาชนทั่วไปเคารพ ช่วงหลังจึงเขียนมากขึ้นเพื่อขายให้กับผู้ที่ต้องการ

ภาพประกอบ 67 สนาม จันทร์เกาะ. **พุทธทาสภิกขุ**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2539

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 68 สนาม จันทร์เกาะ. **หลวงพ่อพุธ**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2543

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).



ภาพประกอบ 69 สนาม จันทร์เกาะ. **หลวงปู่มั่น ภูริทัตโต**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2544

ที่มา : แฟ้มส่วนตัวของสนาม จันทร์เกาะ. (ม.ป.ป.).

2.4 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์

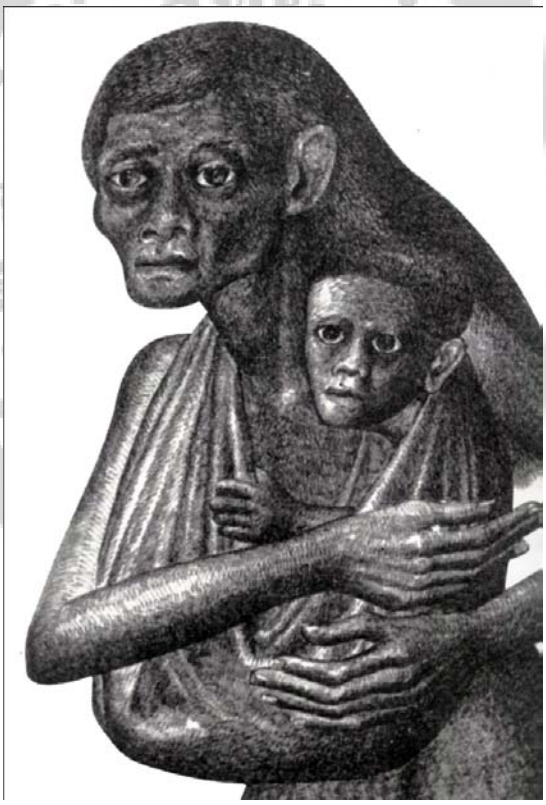
หลังจากเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 และได้รับการปล่อยตัวออกมาจากห้องคุมขังเพราะพ้นคำกล่าวหาแล้ว ต่อมาในช่วงปี พ.ศ. 2520 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้เขียนภาพสีน้ำมันบนผ้าใบขนาดใหญ่ 200 x 300 ซ.ม. ส่วนใหญ่จะเขียนภาพโรงงานอุตสาหกรรม มลภาวะ ยังไม่ได้เน้นเรื่องชนบท แต่ภาพเขียนในช่วงนั้นได้สูญหายไปหมดแล้ว หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 2521 เมื่อเขาได้ไปเป็นครูสอนศิลปะที่โรงเรียนเขวาไร่ศึกษา อำเภอโกสุมพิสัย จังหวัดมหาสารคาม เขาจึงได้เริ่มเขียนภาพเกี่ยวกับวิถีชีวิตของชาวนาที่แร้นแค้น ซึ่งเป็นภาพที่เขาพบเห็นอยู่ในพื้นที่นั้น ดังคำกล่าวของเขาว่า “ช่วงที่ไปบรรจุใหม่ๆ เราตะเวนไปตามบ้านนอก จึงเห็นชีวิตของชาวนาและความแห้งแล้ง ชาวนาลำบากมาก ซึ่งมันตรงกับที่เราอ่านเจอในหนังสือ “ฟ้าบ่กั้น” ของคำสิงห์ ศรีนอก เราจึงเริ่มเขียนภาพเพื่อชีวิตออกมาอีกครั้ง โดยหยิบเอาวิถีชีวิตของชาวนามาเป็นวัตถุดิบในการเขียนภาพ” (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์) ภาพเขียนในช่วงนี้ มีทั้งจิตรกรรมสีน้ำมันและภาพลายเส้น และปัจจุบันได้สูญหายไปหมดแล้ว

ต่อมา สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้เข้าร่วมแสดงนิทรรศการกับแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2523-2536 และได้เข่าร่วมกลุ่มศิลปินอีสาน ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2526 จนถึงปัจจุบัน ผลงานของเขาในช่วงเวลานี้จึงมีหลากหลาย นิคม กุบแก้ว อธิบายลักษณะผลงานของเขาในช่วงนี้ว่า “ภาพเขียนของท่านในช่วงที่อยู่บ้านไผ่ มักจะปรากฏภาพคนกับควายลักษณะผอมโซประกอบบทกวี จนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ภาพดังกล่าวมันสะท้อนความอดอยากของชาวอีสานเป็นอย่างดี’ (นิคม กุบแก้ว. 2553: สัมภาษณ์) ผลงานที่ยังหลงเหลือให้เห็นในช่วงปี พศ. 2528 ได้แก่ภาพ **“สงคราม”** ซึ่งเป็นภาพวาดลายเส้นบนกระดาษ ขนาด 76x56 ซ.ม. สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ อธิบายภาพนี้ว่า “มันเป็นภาพสงครามอ่าวเปอร์เซีย ที่สะท้อนความโหดร้าย ความอดอยาก ผู้คนต้องอพยพหนีภัยสงคราม มีสงครามที่ไหนก็มีความทุกข์ร้อนที่นั่น” (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์) ซึ่งลักษณะของการเขียนภาพในรูปแบบนี้ ได้กลายมาเป็นอัตลักษณะเฉพาะตนของเขาอีกลักษณะหนึ่ง ที่ยังยืนหยัดมาจนถึงปัจจุบัน แต่อาจมีบางภาพได้เพิ่มบทกวีหรือบทเพลงลงไปบนภาพด้วย

ภาพประกอบ 70 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **สงคราม**. วาดเส้นบนกระดาษ. 76x56 ซ.ม. ปี 2528

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. (ม.ป.ป.).

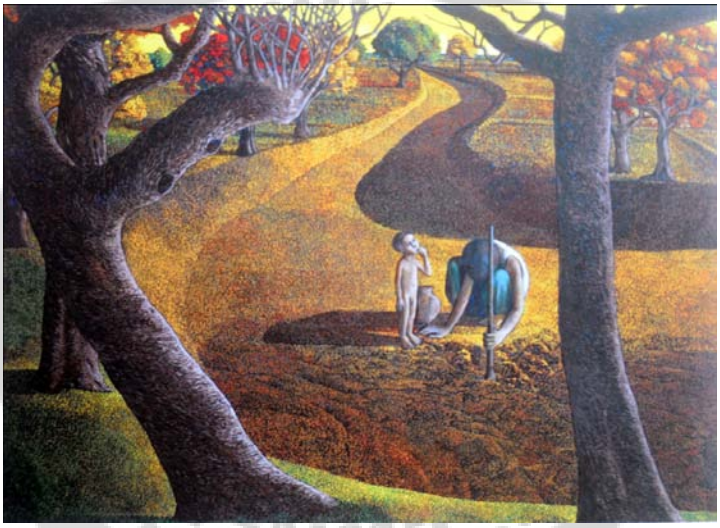
ต่อมาในช่วงต้นทศวรรษ2530 ปรากฏผลงานวาดเส้นที่แสดงอัตลักษณะที่โดดเด่นของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ อีกชิ้นหนึ่ง ได้แก่ภาพชื่อ *“บทกวีในภาพเขียน”* เป็นภาพลายเส้น ไม่ทราบขนาด เขียนขึ้นในราว ปี พ.ศ. 2530 ภาพนี้สะท้อนเนื้อหาถึงความยากจนของชาวนาไทย โดยเฉพาะชาวนาอีสานที่เขาสัมผัสอยู่ทุกวัน สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เน้นการเขียนภาพผู้หญิงและเด็กที่ผอมโซ เห็นโครงกระดูกปูดโปนอย่างชัดเจน มีเด็กชายอยู่ภายในอ้อมกอดของเธอ สายตาของทั้งคู่จ้องมองไปข้างหน้า ด้วยแววตาของคนที่สิ้นหวัง และกำลังจ้องรอความหวังอะไรบางอย่างของชีวิต ภาพนี้สะท้อนถึงความสะเทือนใจที่ศิลปินมีต่อชาวนาอีสาน เขาวาดลายเส้นอย่างละเอียดลออด้วยปากกาสีดำ รูปร่างของคนเป็นลักษณะกึ่งเหมือนจริง ไม่ได้เน้นสัดส่วนที่ถูกต้อง แต่เขียนขึ้นตามความรู้สึกของเขา ภาพนี้ได้นำออกแสดงร่วมกันกับกลุ่มศิลปิน “ศนคล้ายกัน” เมื่อปี พ.ศ. 2531 ณ สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยขอนแก่น



ภาพประกอบ 71 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **บทกวีในภาพเขียน**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2530

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. (ม.ป.ป.).

ต่อมาในช่วงกลางทศวรรษ2530 ปรากฏผลงานจิตรกรรมที่มีอัตลักษณ์ที่โดดเด่นเฉพาะตัวสูงสุดของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ อีกลักษณะหนึ่ง ได้แก่ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบชุด “ชาวนา” จำนวนหลายชิ้น ผลงานที่อยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2535-2540 จะมีรูปแบบกึ่งเหมือนจริง ผสมผสานภาพเหนือจริง ลักษณะการใช้สี ส่วนใหญ่จะใช้ลักษณะสีทึมๆ สลับกับสีสดใส เช่น สีเหลือง สีเขียว สีส้ม และสีน้ำตาล เป็นต้น ภาพที่มีชื่อเสียง อาทิเช่น “**ไง่เขียด**” ปี พ.ศ. 2535 เป็นภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ อธิบายภาพนี้ว่า คนอีสานอดอยากมาก โดยเฉพาะในหน้าแล้ง ไม่มีอาหารจะกิน ชาวบ้านโดยเฉพาะผู้หญิงต้องออกไปขุดหาเขียดตามรอยแตกระแหงของพื้นดินในลำคลองที่แห้งผาก พร้อมๆ กันกับการทำหน้าที่ในการเลี้ยงลูก ก้มหน้าก้มตาหากินกันไป (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์)



ภาพประกอบ 72 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **ไง่เขียด**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2535

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. (ม.ป.ป.).

นอกจากนั้นยังมีอีกภาพที่มีลักษณะคล้ายกันกับภาพ“ไง่เขียด” คือภาพ “**สิ้นป่า**” ที่เขียนขึ้นในปีเดียวกันคือ ปี พ.ศ. 2535 ภาพชิ้นนี้เน้นรูปแบบเหนือจริงเช่นเดียวกับภาพเขียนของศิลปินกลุ่มลัทธิเซอเรียลิสม์ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เขียนภาพต้นไม้ให้มีลักษณะเป็นภาพคนที่กำลังบิดตัวและร้องโอดโอยด้วยความเจ็บปวด ซึ่งเขาอธิบายว่า มันเป็นสัญลักษณ์แทนการร้องด้วยความเจ็บปวดของต้นไม้ ที่กำลังถูกทำลายโดยน้ำมือของมนุษย์ (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 73 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **สิ้นป่า**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2535

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. (ม.ป.ป.).

ในช่วงทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้พัฒนารูปแบบต่อเนื่องจากภาพเขียนในชุดชาวนาดังข้างต้น คือ มีรูปแบบศิลปะแนวกึ่งเหมือนจริง และเริ่มผสมผสานรับรูปแบบคิวบิสม์ ดังจะเห็นได้จากภาพชื่อ**"แผ่นดินแล้ง"** ปี พ.ศ. 2541 **"หากิน 1, และ 2"** ในปี พ.ศ. 2542-2543 **"ชีวิตอีสาน"** ปี พ.ศ. 2544 และเริ่มมีรูปแบบเป็นคิวบิสม์มากขึ้นในช่วงปี 2545 ดังจะเห็นได้จากภาพชื่อ **"บ้านนาปัจจุบัน"** ซึ่งแสดงวิถีชีวิตในชนบทอีสานที่มีลักษณะพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน ทำนาทำไร่ตามฤดูกาล มีความขยันอดทน เข้าวัดฟังธรรมปฏิบัติตามประเพณีฮีตสิบสองมามิได้ขาด

ส่วนการใช้สีนั้น สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เริ่มใช้สีที่สดและสว่างมากขึ้น ในช่วงต้นทศวรรษ 2550 เขาได้กลับมาเขียนภาพแนวกึ่งเหมือนจริงตามที่เขาถนัดและชื่นชอบอีกครั้ง ดังจะเห็นได้จากภาพ **"ฝันถึงหวย"** ที่เขียนในปี พ.ศ. 2551 ภาพนี้สื่อให้เห็นถึงวิถีชีวิตของชาวบ้านที่ผูกติดอยู่กับเรื่องหวย "ชาวบ้านจะตื่นจะหลับก็มีแต่เรื่องหวย ซึ่งมันเป็นความหวังของคนจน จะไปโทษเขาก็ไม่ได้ ในเมื่อรัฐไม่สามารถทำให้เขารวยได้ด้วยวิธีอื่น แต่สุดท้ายพวกเขาก็ยิ่งยากจนกว่าเดิมอยู่ดี" (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์) ภาพชิ้นนี้ จึงสื่อออกมาแบบซื่อๆ คือใช้ตัวเลขอยู่ในวงคำพูดคล้ายคำพูดในภาพการ์ตูน เพื่อสื่อให้เห็นว่า พวกเขากำลังฝันถึงตัวเลขหวยอยู่ เมื่อดูภาพนี้แล้วจึงทำให้สามารถเข้าใจได้เลย เพราะมันเป็นการสื่อความหมายแบบตรงๆ นั่นเอง

ภาพประกอบ 74 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **แผ่นดินแล้ง**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2541

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 75 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **ชีวิตอีสาน**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90x110 ซ.ม. ปี 2544

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 76 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **บ้านนาปัจจุบัน**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2545

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 77 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **ฝันถึงหวย**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2550

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. (ม.ป.ป.).

ผลงานที่มีลักษณะเด่นอีกแบบหนึ่งของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ คือ ผลงานที่เขาเรียกว่า “**แผ่นภาพ กวี เพลง**” อยู่ในผลงานชิ้นเดียวกัน ภาพหนึ่งอาจเป็นกวีก็ได้ หรืออาจเป็นบทเพลงก็ได้ หรือเป็นทั้งภาพเขียน กวี เพลง ในชิ้นเดียวกัน ซึ่งการเขียนภาพในลักษณะนี้เขาเริ่มเขียน

มาตั้งแต่ช่วงประมาณปี พ.ศ. 2526 มีทั้งภาพสีน้ำมันและภาพลายเส้น แต่ในช่วงปี พ.ศ. 2550 เป็นต้นมา ปรากฏว่ามีจำนวนมาก และโดยเฉพาะภาพลายเส้นมีจำนวนนับ 500 ชิ้น อย่างไรก็ตาม ในช่วงปี พ.ศ. 2526 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เริ่มเขียนบทกวีที่สะท้อนเนื้อหาเพื่อชีวิตและสะท้อนชีวิตของชาวนา โดยใช้นามแฝงว่า "**สันติภาพ นาโค**" สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ กล่าวถึงคำว่า "นาโค" ที่ต่อท้ายชื่อนั้นว่า "มีเพื่อนๆ มาเห็นเราเขียนภาพมีแต่ทุ่งนากับโค เขาก็เลยบอกว่า น่าจะตั้งนามสกุลว่า นาโค ผมก็เลยใช้มาตั้งแต่บัดนั้น" (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์) แต่บทกวีและผลงานในช่วงแรกสูญหายไป จึงขอยกตัวอย่าง แผ่นภาพ กวี เพลง ที่น่าสนใจอาทิเช่น ภาพชื่อว่า "**ฝัน 1**" ที่เขียนขึ้นใน ปี พ.ศ. 2551 และยังเป็นภาพต่อเนื่องจากภาพ "ฝันถึงหวย" ข้างต้น บทกวีและบทเพลงในภาพนี้ มีใจความว่า

ถ้าฆ่าโลภ-โกรธ-หลงลงเสียได้ ในหัวใจสดใสสว่างสวย
คนจนจนก็กลายเป็นร่ำรวย เพราะอยู่ด้วยคุณธรรมนำทาง
ชีวิตนี้มีรู้สึกมีนึกคิด อยู่ด้วยจิตเฝ้าคอยแต่มุ่งหวัง
ไม่เคยคิดที่จะให้ไม่ละวาง ไม่หยุดยั้งความโลภในใจตน
ผ่านกลางวันด้วยงานที่เหนื่อยยาก ด้วยหวังมากอยากได้ใจหมองหม่น
แม้หลับนอนพักผ่อนยังกังวล ความเป็นคนแรงโลภคอยผลักดัน
ในอำนาจหน้าที่ที่มีได้ ก็ด้วยใจมุ่งหมายไปใฝ่ฝัน
ผ่านยุ่งยากมากมายไปทุกวัน เหลือเวลาแสนสั้นไว้หลับนอน
ความจริงนั้นรุ่งเช้าแห่งชีวิต คือดวงจิตหัวได้พักผ่อน
เมื่อค่ำคืนลงเลิกงานตะวันรอน นั้นเป็นตอนรุ่งเช้าของชีวิต
เมื่อค่ำคืนเยี่ยมกรายได้นอนหลับ คือคืนกลับสู่จริงของดวงจิต
เพราะฝันคือตัวตนของความคิด ที่เป็นสิทธิ์เสรีมีในคน
เพราะว่าฝันเดินทางไม่จางหาย ในหัวใจในแห่งหน
ในสัตว์โลกทั้งหลายในตัวตน ล้วนดิ้นรนด้วยฝันทุกวันไป
(สันติภาพ นาโค. 2551)

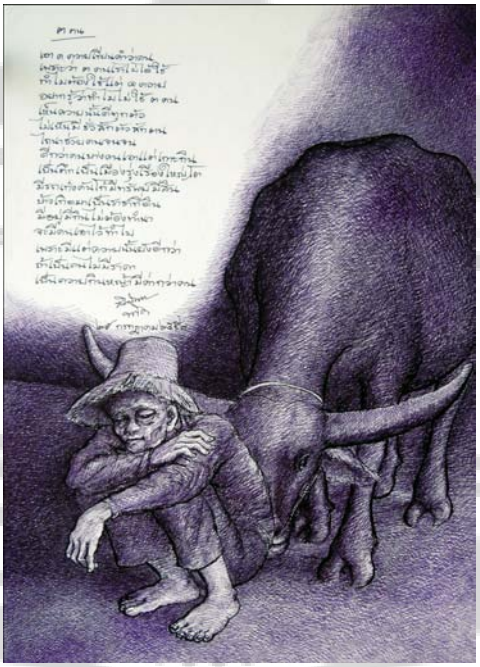
ภาพประกอบ 78 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **ฝัน 1**. วาดเส้นบนกระดาษ. 69x49 ซ.ม. ปี 2551

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. (ม.ป.ป.).

แผ่นภาพ กวี เพลง อีกชิ้นหนึ่งคือ ภาพชื่อ “**ศ คน**” เป็นภาพลายเส้นบนกระดาษ ขนาด 69x49 ซ.ม. เขียนในปี พ.ศ. 2552 ซึ่งภาพชุดนี้เขียนหลายภาพในลักษณะคล้ายๆ กัน และบางภาพเป็นการเขียนซ้ำขึ้นมาใหม่ เพื่อนำไปประกอบการร้องเพลงให้เหมาะกับการเคลื่อนย้ายได้ง่าย ซึ่งสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ กล่าวถึงการแสดงผลงานแบบเคลื่อนที่ของเขาว่า “เวลาผมจะร้องเพลง ผมจะพูดก่อน บางทีมีบทกวีก่อนหนึ่งบท แล้วจึงร้องเพลง ภาพ **“ศ คน”** มันก็มีบทกวีอยู่ภายในตัวมันเองด้วย” (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552*:* สัมภาษณ์) นอกจากนั้น เขายังได้อธิบายถึงที่มาของแนวความคิดในการนำเสนอบทกวีและบทเพลงอยู่ในภาพเขียนว่า “ภาพนี้ เน้นเรื่องราวชีวิตความเป็นอยู่ของสังคมชนบทอีสาน เป็นการบันทึกเรื่องราวที่ได้พบเห็นสะท้อนสภาพความเป็นจริงของการดำเนินชีวิตในสังคมในแง่มุมต่างๆ เช่น ขอทาน กรรมกร ชาวไร่ ชาวนา ก็เพื่อให้สังคมเกิดความคิดและมีความเป็นอยู่แบบประชาธิปไตยอย่างมีขอบเขตและมีเหตุผล โดยสื่อเรื่องราวอย่างตรงไปตรงมา” (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์) ดังที่ปรากฏอยู่ในภาพ “ศ คน” ดังนี้

เอา ค ควายเขียนคำว่าคน
ทำไมต้องใช้แต่ ค ควาย
เห็นควายนั้นดีทุกตัว
ไถนาช่วยคนจนจน
เป็นตึกเป็นเมืองรุ่งเรืองใหญ่โต
บ้างเกิดมาเป็นราชาที่ดิน
จะมีคนเอาไว้ทำไม
ถ้าเป็นคนไม่มีราคา

เพราะว่า ศ คนเราไม่ได้ใช้
อยากรู้ทำไมไม่ใช้ ศ คน
ไม่เห็นมีชั่วสักตัวสักตน
ดีกว่าคนบางคนเอาแต่เกาะกิน
มีรถเก๋งคันโก้มีทรัพย์มีสิน
มีอยู่มีกินไม่ต้องทำนา
เพราะมีแต่ควายนั้นยังดีกว่า
เป็นควายกินหญ้ามีค่ากว่าคน
(สันติภาพ นาโค. 2552)



ภาพประกอบ 79 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **ศ คน.** วาดเส้นบนกระดาษ. 69x49 ซ.ม. ปี 2552

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. (ม.ป.ป.).

ศิลปะในธรรมชาติ ผลงานศิลปะในธรรมชาติของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ก็คือผลงานจิตรกรรมที่เน้นเรื่องราวทางธรรมชาติ เช่น ภาพทิวทัศน์ ภาพดอกไม้ และธรรมชาติ ที่เน้นความสวยงามตามหลักสุนทรียศาสตร์เท่านั้น ไม่ได้แสดงความหมายเพื่อสังคมแต่อย่างใด ซึ่งก็หมายความว่า เป็นศิลปะเพื่อศิลปะนั่นเอง ที่จริงภาพธรรมชาตินั้น มักมีปรากฏเป็นฉากหลังในภาพเขียนแนวเพื่อชีวิตของเขามาตลอด เป็นฉากที่แสดงความเป็นธรรมชาติของภาคอีสาน เพื่อ

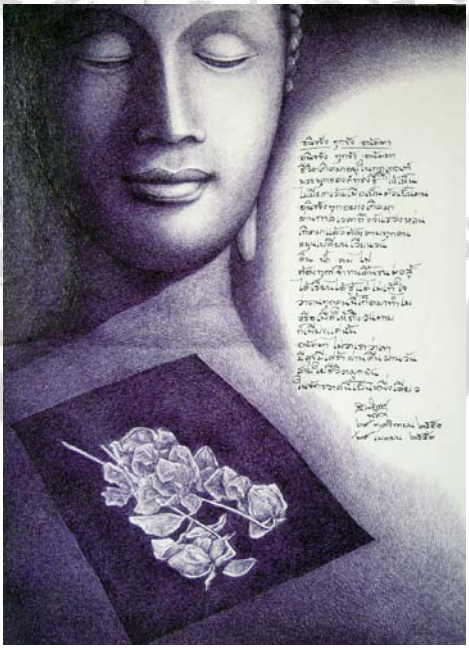
ประกอบกับภาพคนหรือสัตว์และสิ่งของที่อยู่ในภาพนั้น เพื่อบอกเรื่องราวได้อย่างตรงไปตรงมา นั่นเอง ส่วนการหวนกลับมาเขียนภาพทิวทัศน์และดอกไม้ทั่วไปนั้น สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ กล่าวว่า ในช่วงหนึ่งคิดจะเขียนรูปขาย ทำเพื่อคนอื่น โดยเขียนตามที่คนดูอยากได้ ก็เลยหันมาเขียนภาพดอกไม้ที่สวยงาม ภาพทุ่งนา บางภาพก็มีภาพคนและควายด้วย ซึ่งดูแล้วต้องสวยงาม และไม่หดหู่ (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2552: สัมภาษณ์) เขาเริ่มเขียนตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 เป็นต้นมา แต่มีจำนวนไม่มากนัก และขายได้บ้างพอสมควร

ภาพประกอบ 80 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **เลี้ยงควาย**. สีน้ำมันบนผ้าใบ. ปี 2552

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. (ม.ป.ป.).

อย่างไรก็ตาม แม้สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ จะเขียนภาพเพื่อต้องการขาย แต่เขาก็พยายามจะรักษารูปแบบอัตลักษณ์ของตนเองไว้ ดังจะเห็นได้จากการเซ็นชื่อไว้ด้านหลังของภาพเขียนดอกไม้นั่น เป็นเพราะเขายังมีความสำนึกในหน้าที่ของศิลปินเพื่อชีวิตและอุดมการณ์ที่จะยึดมั่นในแนวทางเดิมของตนเองต่อไป เขาจึงเซ็นชื่อไว้ด้านหลังของภาพในลักษณะที่แตกต่างไปจากเดิม ซึ่งเขาไม่อยากให้มันจะประเจิดประเจ้อเกินไป และอีกประเด็นหนึ่ง การที่เขาเขียนภาพในแนวนี้ก็ถือว่า เป็นการพักผ่อนจากความเครียดในเนื้อหาแบบดั้งเดิมของเขา แม้สุดท้ายการเขียนภาพชุดนี้จะไม่ประสบความสำเร็จมากนักก็ตาม แต่ก็เป็นความกล้าหาญที่จะฉีกแนวศิลปะในอุดมคติแบบดั้งเดิมของเขา ไปสู่ความเป็นจริงของสังคมแบบทุนนิยมที่เขาต่อต้านมาโดยตลอด

ศิลปะธรรม ผลงานทัศนศิลป์ที่สะท้อนเนื้อหาธรรมะหรือศิลปธรรมของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เริ่มปรากฏในปี พ.ศ. 2526 เป็นต้นมา ซึ่งเป็นผลมาจากการที่เขาได้อ่านหนังสือ ประเภทธรรมะของพุทธทาสภิกขุ และ ว. วัชรเมธี รวมทั้งหนังสือธรรมะทั่วไป เมื่อทำความเข้าใจกับธรรมะแล้ว เขาพยายามสรุปเอาคำสอนของพระพุทธเจ้าที่ว่า “อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา” และ “ตนเป็นที่พึ่งแห่งตน” รวมถึง “เราต้องคิดถึงความตายอยู่เนืองๆ” จากคำสอนดังกล่าว สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้นำมาพิจารณาเรื่อยๆ เพื่อให้จิตใจของเขาอยู่ในสภาวะอย่างหนึ่งที่พร้อมจะสร้างสรรค์ผลงาน และสภาวะแห่งการดำรงอยู่ของชีวิต ภาพเขียนที่เกิดจากแนวความคิดนี้ ส่วนใหญ่จึงโยงความคิดทางศาสนาไปสะท้อนสังคม เพื่อให้ผู้ดูได้เกิดความเข้าใจในหลักธรรมคำสอนของพระพุทธองค์ ดังจะเห็นได้จากภาพชื่อ “**อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา**” และภาพ “**ไม่รู้**” เป็นต้น ซึ่งทั้งสองภาพเป็นภาพลายเส้นปากกาบนกระดาษ ขนาด 79x56 ซ.ม. ที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2552 และยังมีภาพในลักษณะนี้อีกจำนวนมาก

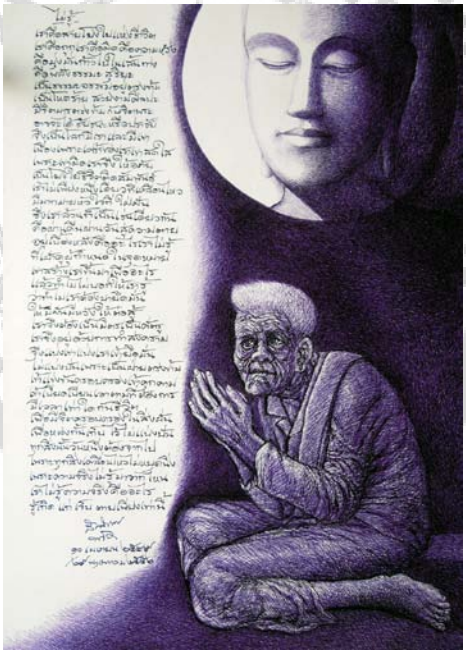


ภาพประกอบ 81 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2552

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. (ม.ป.ป.).

ภาพ “อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา” มีข้อความบทกวีดังนี้

อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา
พระพุทธองค์ทรงชี้ให้เห็น
อนิจจัง ทุกอย่างเกิดมา
เกิดมาแล้วต้องตายทุกคน
ดิน น้ำ ลม ไฟ
ได้เรียนรู้แต่ไม่เข้าใจ
หรือเพื่อให้ถึงวันตาย
อนัตตา ไม่ว่าเราว่าเขา
สายใยชีวิตผูกพัน
ชีวิตเกิดมาอยู่ในกฎเกณฑ์
ไม่มียกเว้นเมื่อเป็นตัวเป็นตน
ผ่านกาลเวลาถึงวันร่วงหล่น
หมุนเปลี่ยนเวียนวน
ต้องทุกข์จำทนดิ้นรนต่อสู้
ว่าคนทุกคนนี้เกิดมาทำไม
ก็เพียงแค่นั้น
มีสุขมีเศร้าผ่านคืนผ่านวัน
ในจักรวาลนี้เป็นหนึ่งเดียว
(สันติภาพ นาโค. 2552)



ภาพประกอบ 82 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. **ไม่รู้**. วาดเส้นบนกระดาษ. ปี 2552

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. (ม.ป.ป.).

ภาพ “ไม่รู้” มีข้อความบทกวีดังนี้

เราคือสายโยงใยแห่งชีวิต
คือมุ่งมั่นก้าวไปในเส้นทาง
เป็นธรรมะอธรรมอยู่ตรงข้าม
มีจิตมารตรงข้ามจิตพระ
จึงเป็นโลกมีเรามีเขา
เพราะเขาผิดเราจึงให้อภัย
เราไม่เพียงหนึ่งเดียวที่เคลื่อนไหว
ซึ่งเราล้วนก็เป็นเช่นเดียวกัน
อยู่เบื้องหลังคืออะไรเราไม่รู้
เขาสร้างเราขึ้นมาเพื่ออะไร
ว่าทำไมเราต้องมายึดมั่น
เราจึงต้องเป็นมิตรเป็นศัตรู
จึงแบ่งเขาแบ่งเราเข้ายึดมั่น
เข้าแข่งขันครอบครองเข้าคุกคาม
มีเวลาเท่าใดกันชีวิต
เพื่อหลงกั้นเก็บไว้ไม่แบ่งปัน
เพราะทุกสิ่งเคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่ง
เราไม่รู้ความจริงคืออะไร

เราคือถูกเราคือผิดคือความหวัง
คือพลังธรรมะสุริยะ
เป็นโหดร้ายสวยงามศิลปะ
อาจจะได้ชัยชนะหรือปราชัย
เนื่องเพราะเศร้าของเราเขาสดใส
เป็นโยงใยชีวิตติดสัมพันธ์
มีมากมายหัวใจที่ใฝ่ฝัน
คือผ่านคืนผ่านวันสู่ความตาย
ที่เฝ้าดูผู้กำหนดในจุดหมาย
แล้วทำไมไม่บอกให้เรารู้
ให้มีฝันมีหวังให้ต่อสู้
เราจึงอยู่ด้วยการทำสงคราม
ไม่แบ่งปันเพราะเป็นฝ่ายตรงข้าม
เข้าเบียดเบียนเอาตามที่ต้องการ
เพื่อมีจิตครอบครองในสิ่งฝัน
ทุกสิ่งนั้นวันหนึ่งต้องจากไป
เพราะความจริงไม่รู้มาจากไหน
รู้เกิดแก่เจ็บตายเพียงเท่านี้
(สันติภาพ นาโค. 2552)

จากข้อความบทกวีที่ปรากฏในภาพทั้งสอง สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ พยายามตั้งคำถามแบบรำพึงรำพรรณขึ้นมาภายในจิตใจของเขาว่า ทำไมมนุษย์ส่วนใหญ่จึงไม่เข้าใจในความไม่เที่ยงแท้ เขาจึงสะท้อนมันออกมาให้เห็นว่า “ถ้ามีความรู้สึกนึกคิดก็คือทุกข์ ถ้าเป็นคนก็อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา ถ้าเป็นสัตว์ก็อนิจจัง ทุกขัง ถ้าเป็นพืชก็อนิจจังอย่างเดียว ทุกอย่างมันเป็นมิติของชีวิต ในความรู้สึกของผม ทุกชีวิตย่อมไปถึงอนัตตาหมด เพราะว่าสัตว์อาจมาเกิดเป็นคนในภพต่อๆไปก็ได้ ผมอ่านในพุทธศาสนาว่า เราจะอยู่ในมิติพรหมก็ไม่มีตัวตน ถ้าเลยนั้นที่สุดของมิติก็คือ นิพพาน” (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2553: สัมภาษณ์) ซึ่งเขาเห็นว่า จินตนาการของคนมันไม่ใช่ของจริงหรือของแท้ แต่มิติมันคือความจริงของสรรพสิ่ง มันละเอียดกว่าจินตนาการมาก ภาพดอกไม้ที่ปรากฏอยู่ในภาพแรก จึงเป็นสื่อแทนค่าชีวิตของมนุษย์และสรรพสิ่ง และภาพคนแก่ในภาพที่สองแทนผู้ไม่รู้ ซึ่งทั้งหมดล้วนแต่เป็นอนิจจัง ทุกขัง อนัตตา ส่วนภาพหน้าพระแทนพระพุทธเจ้านั่นเอง

2.5 เกียรติการุณ ทองพรมราช

ผลงานทัศนศิลป์ในช่วงแรกของเกียรติการุณ ทองพรมราช คือ **ศิลปะธรรมชาติในจินตนาการ** ซึ่งมีแนวความคิดมาจากความคุ้นเคยและสัมผัสกับธรรมชาติแวดล้อมมาตั้งแต่วัยเด็ก และเมื่อครั้งศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา (วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) หัวข้อผลงานวิจัยในระดับ ปวส. ของเขาก็คือ “เรื่องป่า” ที่เขาชอบเขียนมาตั้งแต่มัธยมแล้ว เพราะบ้านของเขามีแต่ป่ากับสวนผลไม้ ต่อมาแม้จะจบการศึกษาแล้ว ผลงานของเขาก็ยังเป็นป่าดังคำกล่าวของเขาว่า “ระยะแรกผลงานศิลปะของผมที่ออกมาแสดงสู่สายตา จะเป็นภาพป่าออกมาแสดงเสมอ จนถูกเพื่อนๆ ล้อเลียนประจำว่า สมัยชาติปางก่อนสงสัยจะเกิดมาเป็นลูกทาร์ซานหรือคนป่าคนดอยเป็นแน่ จึงมีอุปนิสัยส่งผลติดตัวมาชอบป่าจนถึงทุกวันนี้” (คันธุฬี. 2542: 55) ผลงานธรรมชาติโดยเฉพาะภาพป่านั้น เริ่มมีบทบาทชัดเจนในการนำออกแสดงร่วมกับกลุ่มศิลปินอีสานเป็นครั้งแรก โดยนำไปแสดงที่หอศิลป์ พีระศรี มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพฯ ในปี พ.ศ. 2526 ซึ่งส่วนใหญ่เป็นภาพวาดลายเส้นที่เขียนด้วยปากกาและสีหมึก จำนวนหลายภาพ หนึ่งในจำนวนนั้น เป็นภาพที่ถูกนำไปประกอบในโปสเตอร์นิทรรศการในครั้งนั้นคือ ภาพชื่อ “**ชะง่อนผา**” เป็นภาพลายเส้นบนกระดาษ ขนาด 89x99 ซ.ม. เขียนเมื่อปี พ.ศ. 2526 และยังมีภาพลักษณะเดียวกันอีกหลายภาพที่ได้ร่วมแสดงในครั้งนั้น

ภาพประกอบ 83 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **ชะง่อนผา**. วาดเส้น. 89x99 ซ.ม. ปี 2526

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของเกียรติการุณ ทองพรมราช. (ม.ป.ป.).

เกียรติการุณ ทองพรมราช กล่าวถึงภาพป่าของเขาว่า “ผมชอบเขียนภาพป่าเพราะในป่ามีสื่อดลใจหลายอย่างที่ซ้อนเร้นอยู่ ศึกษายากที่จะจบสิ้น ถ้ามีโอกาสได้ไปสัมผัสกับป่าจริงๆ แล้ว หากได้พิจารณาดูให้ดีจะพบว่าในป่ามีทั้งความสงบ ความลึกลับซับซ้อน ความไหวและน่าสะพรึงกลัว ที่ผสมแอบแฝงอยู่ในป่า” (คันธุฬี. 2542: 55) นั่นเป็นความรู้สึกที่เขาแสดงออกมาถึงความผูกพันกับป่าหรือสภาพแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ รวมถึงภูมิประเทศที่ดูสวยงาม มีต้นไม้ใหญ่ที่ให้ร่มเงาและเป็นที่อาศัยของสัตว์ป่านานาชนิด ซึ่งในปัจจุบัน เกียรติการุณ ทองพรมราช เห็นว่าหมู่บ้านชนบทที่เคยเงียบสงบยามค่ำคืน ได้กลายเป็นหมู่บ้านจัดสรร มีสถานเริงรมย์ครบครัน และยังมีคาราโอเกะขับกล่อมคนนอนดึกเหมือนกับสังคมเมือง

ภาพประกอบ 84 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **บ้านป่า 1**. วาดเส้น. 89x99 ซ.ม. ปี 2526

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของเกียรติการุณ ทองพรมราช. (ม.ป.ป.).

นอกจากการเขียนภาพป่าด้วยลายเส้นแล้ว ต่อมา เกียรติการุณ ทองพรมราช ได้เขียนภาพป่าด้วยการผสมผสานระหว่างวาดเส้นปากา การพ่นสีแอร์บัช และระบายสีน้ำ ให้มีสีสันมากขึ้น ดังจะเห็นได้ในภาพเขียนชุดป่าในภาคอีสาน โดยเฉพาะที่บ้านของเขาที่อำเภอปักธงชัย ซึ่งเป็นภาพบ้านป่าและทางเดินเข้าบ้านของเขาเป็นสวนร่มรื่น มีอาหารการกินอุดมสมบูรณ์ ดังภาพชื่อ “**บ้านสวน**” และภาพ “**บ้านป่า**” ที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2535

ภาพประกอบ 85 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **บ้านสวน**. วาดเส้น แอร์บัช และสีน้ำ. ปี 2535

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของเกียรติการุณ ทองพรมราช. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 86 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **บ้านป่า**. วาดเส้น แอร์บัช และสีน้ำ. ปี 2535

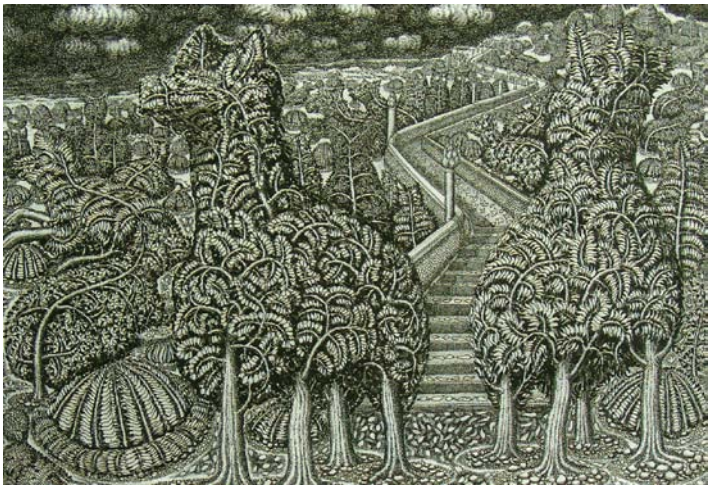
ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของเกียรติการุณ ทองพรมราช. (ม.ป.ป.).

จะเห็นได้ว่า การเขียนภาพป่าในช่วงแรกของเขาเป็นการบันทึกความทรงจำ และความประทับใจที่เกิดจากการพบเห็น ที่เขามิต้องการให้สิ่งเหล่านั้นต้องสูญไป จึงได้เขียนบันทึกสภาพภูมิประเทศในภาคอีสาน เช่น ภูเขา ป่าไม้ สังคมชนบท เพื่อเป็นสื่อบอกเล่าเรื่องราวในการแสดงออกตามสภาพความเป็นจริงที่เขาพบเห็น ประกอบจินตนาการที่ถ่ายทอดออกมาจากความรู้สึกและความประทับใจในสิ่งเหล่านั้น

อย่างไรก็ตาม ภาพชุดป่าอีกชุดหนึ่งของเกียรติการุณ ทองพรมราช ที่เขียนขึ้นตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2530 จนถึงปัจจุบัน ได้แก่ภาพชุดป่าที่ได้พัฒนารูปแบบและเนื้อหาเป็นเชิงสัญลักษณ์มากขึ้น เป็นสัญลักษณ์ในจินตนาการ เกิดเป็นรูปร่าง รูปทรง ในรูปลักษณ์ต่างๆ ซึ่งเกียรติการุณ ทองพรมราช ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับภาพเขียนชุดใหม่ของเขาในแนวนี้ว่า “ภาพชุดนี้ได้รับการตอบรับดี ผมเอาป่ามาเรียบเรียงใหม่ เป็นรูปสัตว์เหมือนในนิยาย เป็นป่าตามจินตภาพของผมเอง แต่หลักจริงๆ ก็คือ อยากรักษาป่า ป่าคือความงาม คือพิพิธภัณฑ์อันยิ่งใหญ่ ผมมาเรียงร้อยใหม่ให้มีนก มีสัตว์ที่มันก่อตัวเป็นรูปทรงต่างๆ ตามจินตนาการไม่มีสิ้นสุด เป็นสัตว์ในอุดมคติ” (เกียรติการุณ ทองพรมราช. 2553: สัมภาษณ์) ซึ่งลักษณะของต้นไม้ ใบไม้ ส่วนใหญ่เขาได้มาจากต้นไม้ใหญ่เช่น ไม้เต็ง ไม้รัง ฯลฯ ที่มีลักษณะของใบ กิ่งก้าน ไม่เหมือนกัน แต่บางทีก็มีจุดด้อย เพราะในบางภาพจะมีลักษณะของใบที่ซ้ำๆ กัน เขาจึงแก้ปัญหาด้วยการพยายามศึกษาใบจากพืชชนิดอื่นมาผสมผสานมากขึ้น ภาพป่าในช่วงหลังจึงเป็นการนำเอาสัญลักษณ์มาช่วย มีทั้งภาพสีและภาพขาวดำลายเส้นที่เขาถนัด ดังตัวอย่างภาพต่อไปนี้

ภาพประกอบ 87 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **ป่าอีสานตามจินตนาการ**. วาดเส้น. ปี 2548

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของเกียรติการุณ ทองพรมราช. (ม.ป.ป.).



ภาพประกอบ 88 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **ป่าอีสานตามจินตภาพ**. วาดเส้น. ปี 2550

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของเกียรติการุณ ทองพรมราช. (ม.ป.ป.).

จึงเห็นได้ว่า ผลงานสร้างสรรค์นี้ เกิดจากความประทับใจในสิ่งที่เขาได้พบเห็น เช่น ธรรมชาติของป่าไม้ ต้นไม้ ภูเขาสูง ที่ปรากฏให้เห็นหลายชนิดยืนต้นเป็นกลุ่มเมื่อมองดูจากที่สูง หรือมองไกลออกไป กอปรกับจินตนาการส่วนตัวที่เขาได้พบเห็นต้นไม้เหล่านั้น ก่อตัวยืนต้นขึ้นมาเป็นเหมือนรูปสัตว์ในเทพนิยาย เช่น ดูเหมือนกับรูปช้าง สิงห์ กินรี ฯลฯ จากจินตนาการที่มีสื่อดลใจดังกล่าว ทำให้เขาเกิดความนึกคิดกำหนดรูปทรงของต้นไม้ ป่าไม้ ขึ้นมาใหม่ตามจินตนาการของเขา

จากภาพเขียนชุดศิลปะธรรมชาติในจินตนาการของเกียรติการุณ ทองพรมราชนี้ หากนำมาอธิบาย “อัตลักษณ์” ตามมโนทัศน์ปัจเจกภาพทางมานุษยวิทยา เป็นการแปรเปลี่ยนอัตลักษณ์ของคนตามบริบทจึงมีไม่รู้จบ อัตลักษณ์จึงเป็นคุณสมบัติที่คนหยิบยืมสร้างขึ้นมาตามสถานการณ์เฉพาะหน้า ดังนั้น ปัจเจกภาพในฐานะอัตลักษณ์ของเกียรติการุณ ทองพรมราช จึงถูกสร้างขึ้นด้วยบริบทของธรรมชาติแวดล้อมในท้องถิ่นอีสาน เป็นผู้หยิบยื่นเนื้อหาให้แก่ผลงานของเขา ในขณะเดียวกัน จินตนาการที่เกิดจากภายในของเขา เป็นผู้สร้างลักษณะของรูปแบบในภาพเขียนของเขา ดังนั้น อัตลักษณะเฉพาะของเขาจึงถูกสร้างด้วยบริบทของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในท้องถิ่นอีสาน อัตลักษณ์ของเขาจึงมีคุณสมบัติที่เขาหยิบยืมมาจากลักษณะของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม และเป็นแบบบูรณาการนั่นเอง

ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตท้องถิ่นอีสาน ศิลปะที่มีเนื้อหาอีกลักษณะหนึ่งที่เด่นมากของเกียรติการุณ ทองพรมราช ได้แก่ ศิลปะเพื่อชีวิตของชาวอีสาน ซึ่งเป็นผลงานชุดที่เขาเองชอบมากที่สุด ผลงานในช่วงแรกๆ ที่เริ่มสะท้อนแนวทางวิถีชีวิตของชาวอีสาน หลังจากที่เขาได้มาทำงาน

ที่จังหวัดขอนแก่น ซึ่งเป็นสถานที่เขาได้มาพบเห็นวิถีชีวิตของผู้คนในชนบทภาคอีสาน ภาพเขียนในช่วงแรกนี้ มักจะเป็นภาพทิวทัศน์ และผู้คนในชนบท ดังจะเห็นได้ในภาพชื่อ “**ชนบทอีสาน**” และภาพ “**เด็กอีสาน**” ซึ่งทั้งสองภาพเป็นภาพวาดลายเส้นบนกระดาษ ขนาด 89x99 ซ.ม. เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2526 เป็นภาพที่นำไปร่วมแสดงกับกลุ่มศิลปินอีสาน ครั้งที่ 1 ที่หอศิลป์ พีระศรี กรุงเทพฯ

ภาพประกอบ 89 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **ชนบทอีสาน**. วาดเส้น. 89x99 ซ.ม. ปี 2526

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของเกียรติการุณ ทองพรมราช. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 90 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **เด็กอีสาน**. วาดเส้น. 89x99 ซ.ม. ปี 2526

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของเกียรติการุณ ทองพรมราช. (ม.ป.ป.).

อย่างไรก็ตาม ผลงานศิลปะเพื่อชีวิตที่บอกเล่าเรื่องราวของคนชนบทอีสาน ที่มีความสำคัญ และนับเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวสูงอีกชุดหนึ่งของเกียรติการุณ ทองพรมราช ก็คือ ชุด “**กะปอม**” หรือ “**กิ้งก่า**” ซึ่งเขาได้รับแรงบันดาลใจมาจากสภาพที่เขาพบเห็นอยู่จริง แล้วนำมาสร้างผลงานเป็นเชิงเปรียบเทียบ ดังคำอธิบายของเขาว่า

> จากที่เคยพบเห็นชาวบ้านออกไปจับกิ้งก่าในช่วงฤดูร้อน ซึ่งกิ้งก่าจะหลบลมร้อนลงมาอยู่บริเวณโคนต้นไม้ ในช่วงดังกล่าวนี้ชาวบ้านมักออกไปจับกิ้งก่านำมาปรุงเป็นอาหาร เมื่อจับกิ้งก่าได้ก็จะมัดรวมเป็นกลุ่มด้วยเชือกที่เตรียมไว้ บางคนก็จะจับใส่หมวงหรือถุง กิ้งก่าก็เหมือนสัตว์ทั่วไป เมือถูกจับจะดิ้นรนและกระโจนหนี เกิดความนึกสงสารเมื่อพบเห็น เพราะสัตว์ตระกูลนี้จะอยู่ตามลำพังกินแมลงเป็นอาหาร ที่สำคัญสามารถเปลี่ยนสีตัวเอาเองได้ ผมไม่ต้องการให้ทำร้ายซึ่งกันและกัน สัตว์และคนที่เป็นชีวิตหนึ่ง ที่อาศัยอยู่บนโลกใบเดียวกัน เมื่อยามทุกข์ลำบากก็จะดิ้นรนหาอิสรภาพเพื่อความอยู่รอดเช่นเดียวกัน จากการที่ได้พบเห็นช่วงหนึ่ง จึงได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยใช้กิ้งก่าเป็นเนื้อหาในการแสดงออกจากความสะเทือนใจที่ได้พบเห็นจากที่ผ่านมา (คันธุฬี. 2542: 57)

ภาพประกอบ 91 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **กะปอม 1**. วาดเส้น. ปี 2533

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของเกียรติการุณ ทองพรมราช. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 92 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **กะปอม 2**. วาดเส้น. ปี 2533

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของเกียรติการุณ ทองพรมราช. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 93 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **กะปอม 3**. วาดเส้น. ปี 2533

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของเกียรติการุณ ทองพรมราช. (ม.ป.ป.).

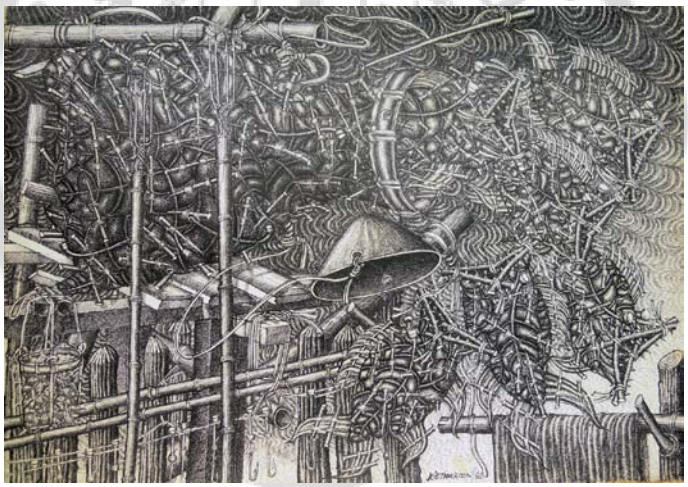
เกียรติการุณ ทองพรมราช ได้อธิบายภาพเขียนชุดนี้เพิ่มเติมว่า “ตัวกิ้งก่าผมเก็บเอามาจากที่นี่แหละ ผมจับมาถ่ายรูปแล้วก็ปล่อยมันคืนไป ผมจับมากลับหน้ากลับหลัง และผมก็นำมาเขียนม้วนตัวเอาเอง ไม่ได้เป็นธรรมชาติและไม่ใส่รายละเอียด **ชุดกิ้งก่านี้ผมชอบมากที่สุด** ไม่ใช่เพราะว่าทำชุดนี้แล้วมันขายได้ แต่มันผูกพันกับคนอีสาน ตอนผมมาอยู่ขอนแก่นใหม่ๆ จะเห็นชาวบ้านพากันกันมาจับกิ้งก่า เห็นมัดเป็นพวงในหน้าแล้ง ผมเห็นวิถีชีวิตของเขา” (เกียรติการุณ ทองพรมราช. 2553: สัมภาษณ์) ซึ่งเขาเห็นว่า กิ้งก่ามันเป็นอาหารของชาวอีสาน แต่คนภาคอื่นกลับไปรังเกียจเขา เวลาเขาจับกิ้งก่าไปใส่ไว้ในข้อง มันก็พยายามดิ้นรนเพื่อเอาชีวิตรอด เขาก็เลยคิดว่า ไม่ใช่เฉพาะมนุษย์หรอกที่พยายามดิ้นรน สัตว์มันก็พยายามกระโจนหนีจากภัยอันตรายเช่นเดียวกัน

ภาพประกอบ 94 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **กะปอม 4.** วาดเส้น. ปี 2533

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของเกียรติการุณ ทองพรมราช. (ม.ป.ป.).

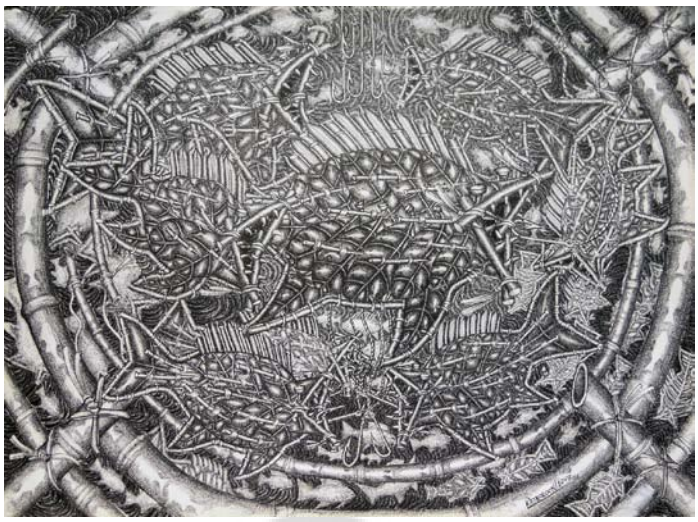
ภาพชุดกิ้งก่านี้ได้รับความนิยมมาก ดังจะเห็นได้จากการแสดงผลงานของกลุ่มศิลปินอีสาน ครั้งที่ 5 ณ ห้างสรรพสินค้าเซ็นทรัลชิดลม กรุงเทพฯ ในปี พ.ศ. 2533 มีคนสนใจมาก “ผมนำผลงานชุดนี้ไปแสดงที่ชิดลม มีชาวต่างประเทศมาซื้อไปหมด และมีผู้หญิงคนหนึ่งมาชี้บอกว่า “ตุ๊กแก” มาถามราคาผมบอกว่าจะเอาไปเมืองนอก มีคนมาเล่นนอกผมว่า กิ้งก่าเอาไปขายตลาดตัวละ 5 บาท แต่พอผมเอามาสร้างเป็นงานศิลปะกลับมีราคาแพงมาก เพราะเขาชอบรูปทรงและลีลาของมัน ภาพชุดนี้เลยทำมาถึงทุกวันนี้” (เกียรติการุณ ทองพรมราช. 2553: สัมภาษณ์)

อย่างไรก็ตาม นอกจากผลงานชุดกิ้งก่าหรือกะปอม จะได้รับความนิยมสูงสุดแล้ว ยังมีผลงานอีกชุดหนึ่งที่มีลักษณะคล้ายๆ กัน ได้แก่ผลงานชุด “**ปลาย่าง**” ซึ่งผลงานในชุดนี้ เกียรติการุณ ทองพรมราช ต้องการสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตของคนในชนบทของภาคอีสาน ที่ต้องดำรงชีพด้วยการจับปลาเพื่อเป็นอาหาร ซึ่งสามารถพบเห็นได้โดยทั่วไปตามบริเวณห้วย หนอง คลอง บึง และแม่น้ำสายต่างๆ หรือบ่อปลาที่ขุดไว้ เมื่อน้ำลดหรือหน้าแล้งปลาก็จะมารวมกันอยู่ในบ่อ มีการทำอุปกรณ์เช่น ท่อนไม้ปลายแหลมเพื่อป้องกันการขโมยปลา และมีเครื่องมือที่ใช้สำหรับจับปลา เช่น ฉมวก และนำปลามาเก็บกักไว้ในข้องซึ่งเป็นเครื่องจักสานด้วยไม้ไผ่มีหลายชนิด เครื่องมือหาปลาแต่ละประเภทนั้น จะแสดงออกถึงลักษณะของการหาปลาและชนิดของปลาบริเวณนั้นๆ จากการพบเห็นวิถีชีวิตดังกล่าว เขาจึงต้องการที่จะสะท้อนวิถีชีวิตเหล่านั้น ในลักษณะที่แฝงด้วยปรัชญาที่ต้องการบอกให้ทราบว่า ทุกชีวิตไม่ว่าจะเป็นคนหรือสัตว์ต่างก็ดิ้นรนเพื่อให้มีชีวิตรอด ผลงานส่วนใหญ่จะนำเสนอในลักษณะกึ่งเหมือนจริง มีทั้งภาพขาวดำและภาพสี ดังตัวอย่างบางภาพต่อไปนี้



ภาพประกอบ 95 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **กระโจน**. วาดเส้น. 60x80 ซ.ม. ปี 2537

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของเกียรติการุณ ทองพรมราช. (ม.ป.ป.).



ภาพประกอบ 96 เกียรติการุณ ทองพรมราช. **ปลาย่าง**. วาดเส้น. 65x80 ซ.ม. ปี 2540

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของเกียรติการุณ ทองพรมราช. (ม.ป.ป.).

จากภาพเขียนชุดศิลปะเพื่อชีวิตของเกียรติการุณ ทองพรมราช นี้ หากนำมาอธิบาย “อัตลักษณ์” ตามมโนทัศน์ปัจเจกภาพทางมานุษยวิทยาดังนั้น ปัจเจกภาพในฐานะอัตลักษณ์ของเกียรติการุณ ทองพรมราช จึงถูกสร้างขึ้นด้วยบริบทของวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่นอีสาน เป็นผู้หยิบยื่นเนื้อหาให้แก่ผลงานของเขา ในขณะเดียวกัน พื้นฐานในการสร้างภาพด้วยกลวิธีจากทักษะฝีมือ เป็นผู้สร้างลักษณะของรูปแบบในภาพเขียนของเขา ดังนั้น อัตลักษณะเฉพาะของเขาจึงถูกสร้างด้วยบริบทของวิถีชีวิตที่บอกเรื่องราวในท้องถิ่นอีสาน อัตลักษณ์ของเขาจึงมีคุณสมบัติที่เขาหยิบยืมมาจากลักษณะของวิถีชีวิตคนอีสานนั่นเอง

2.6 วัฒนา ป้อมชัย

ผลงานเครื่องปั้นดินเผาของวัฒนา ป้อมชัย ในยุคแรกๆ มีลักษณะเหมือนกันกับช่างปั้นด่านเกวียน ที่เรียกว่า **ศิลปะเพื่อการดำรงชีพ** คือ เป็น ผลงานที่สร้างขึ้นมาตามรูปแบบทั่วไปของช่างปั้นด่านเกวียน เพื่อการจำหน่ายเป็นสินค้าประเภทตกแต่งและของที่ระลึก ผลงานในลักษณะนี้ของวัฒนา ป้อมชัย เริ่มตั้งตั้งแต่เขาได้เข้ามาสู่บ้านด่านเกวียนใหม่ๆ ประมาณปี พ.ศ. 2516 จนถึงปี พ.ศ. 2520 ด่านเกวียนในยุคนั้น ได้เริ่มมีการพัฒนารูปแบบเครื่องปั้นดินเผา จากผลิตภัณฑ์ที่สร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ใช้สอยในชีวิตประจำวัน มาเป็นรูปแบบของผลิตภัณฑ์ที่ใช้สำหรับการตกแต่งมากขึ้น โดยมีกลุ่มคณาจารย์ศิลปกรรม จากวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือนครราชสีมา เป็นผู้มาบุกเบิกเครื่องปั้นดินเผาในรูปแบบใหม่นี้

ซึ่งในระยะนี้ วัฒนา ป้อมชัย ได้เข้าไปสัมผัสงานโดยร่วมกับชาวบ้าน และทำงานตามรูปแบบที่อาจารย์คณะศิลปกรรมเป็นผู้ออกแบบให้ ในระยะนี้รูปแบบงานของเขาจึงเป็นงานประเภทโคมไฟฉลุ และนกฮูก ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมในยุคนั้น ต่อมาเมื่อวัฒนามีความรู้ความสามารถและทักษะในการสร้างงานเครื่องปั้นดินเผาเพิ่มมากขึ้น กอปรกับกิจการของด่านเกวียนในช่วงนี้ จะเป็นการสร้างสรรค์ผลงานในเชิงพาณิชย์เพื่อการดำรงชีพ จึงได้ทำตามแบบและฉลุผลิตภัณฑ์เป็นหลัก หลังจากนั้น จึงได้รวมกับกลุ่มกับเพื่อนๆ เพื่อสร้างสรรค์งานในเชิงพาณิชย์เอาใจตลาด ทำร่วมกันอยู่นานถึง 5 ปี

ภาพประกอบ 97 วัฒนา ป้อมชัย. **นกฮูก**. เครื่องปั้นดินเผา

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของวัฒนา ป้อมชัย. (ม.ป.ป.).

วัฒนา ป้อมชัย ได้กล่าวถึงรูปแบบการพัฒนาผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาในรูปแบบใหม่นี้ว่า ช่างชาวบ้านจริงๆ จะเริ่มพัฒนาในส่วนของรูปทรงที่ไม่หนีจากที่ชาวบ้านเคยทำเช่น เจาะรูใส่ห่วงหูภาชนะ แต่ก็ยังคงมีลักษณะของการใช้แป้นหมุนขึ้นรูปอยู่ ส่วนพวกศิลปินและอาจารย์ศิลปะก็มาเสริมให้ เช่น กดรูปปั้นของชาวบ้านให้เบี้ยว ช่างปั้นก็ตกใจ บางทีช่างปั้นเพิ่งขึ้นรูปเสร็จยังไม่ผัดดินให้ผิวเกลี้ยง อาจารย์ก็บอกให้หยุด ช่างปั้นก็บอกว่ายังไม่เสร็จนะครับ แต่อาจารย์ศิลปะกลับบอกว่าเสร็จแล้ว สวยแล้ว (*ศุภชัย* สิงห์ยะบุศย์. 2544: 49) ซึ่งเขาเองก็ได้รับการเรียนรู้และ

สร้างสรรค์ผลงานในลักษณะนี้เช่นเดียวกันกับนักศึกษาและช่างปั้นเหล่านั้น จึงสรุปได้ว่า ผลงานเครื่องปั้นดินเผาในยุคเริ่มแรกนี้ เป็นผลงานที่สร้างขึ้นมาเพื่อการขาย เป็นผลงานเพื่อการตกแต่ง จึงยังไม่ใช่ศิลปะเพื่อศิลปะ หรือศิลปะเพื่อชีวิตแต่อย่างใด อย่างไรก็ตาม การสร้างสรรค์ผลงานเพื่อการค้าก็ยังคงดำเนินควบคู่กับการสร้างสรรค์ผลงานในแนวอื่นๆ ของเขามาจนถึงปัจจุบันดังภาพตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพประกอบ 98 วัฒนา ป้อมชัย. **เด็กเล่น.** เครื่องปั้นดินเผา. ปี 2552

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของวัฒนา ป้อมชัย. (ม.ป.ป.).

จะเห็นได้ว่า ผลงานศิลปะเพื่อการดำรงชีพของวัฒนา ป้อมชัย นั้น ถูกสร้างขึ้นมา เพื่อการจำหน่ายเป็นสินค้าประเภทตกแต่งและของที่ระลึก ซึ่งเริ่มทำมาตั้งแต่เขาเข้ามาสู่บ้านด่านเกวียนใหม่ๆ ประมาณปี พ.ศ. 2516 จนถึงปี พ.ศ. 2520 ด่านเกวียนในยุคนั้น ได้เริ่มมีการพัฒนารูปแบบเครื่องปั้นดินเผา จากผลิตภัณฑ์ที่สร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ใช้สอยในชีวิตประจำวัน มาเป็นรูปแบบของผลิตภัณฑ์ที่ใช้สำหรับการตกแต่งมากขึ้น ซึ่งเป็นกระแสความต้องการของตลาดและสังคมในสมัยนั้น จากปรากฏการณ์ดังกล่าว หากนำมาอธิบายอัตลักษณ์ของวัฒนา ป้อมชัย สามารถอธิบายได้ว่า “อัตลักษณ์” ตามมโนทัศน์ปัจเจกภาพทางมานุษยวิทยา เป็นการแปรเปลี่ยนอัตลักษณ์ของคนตามบริบทจึงมีไม่รู้จบ อัตลักษณ์จึงเป็นคุณสมบัติที่คนหยิบยืมสร้างขึ้นมาตามสถานการณ์เฉพาะหน้า ดังนั้น ปัจเจกภาพของเขาจึงถูกสร้างขึ้นจากกระแสความต้องการสินค้าตกแต่ง ซึ่งเป็นไปตามกลไกของสภาวะโลกาภิวัตน์ และความเป็นปัจเจกของเขาจึงถูกเน้นในฐานะที่เป็น “กระบวนการทางสังคมของการสร้างอัตลักษณ์” ดังนั้น ผลงานของเขาจึงมีลักษณะพลิกแพลงจากเครื่องปั้นดินเผาที่ใช้ใน

ชีวิตประจำวัน ไปเป็นเครื่องปั้นดินเผาเพื่อการตกแต่ง ซึ่งเป็นไปตามความต้องการของตลาดเป็นสำคัญนั่นเอง จึงมีลักษณะไม่ตายตัว

ศิลปะสะท้อนวิถีชีวิตท้องถิ่นอีสาน ผลงานศิลปะสะท้อนวิถีชีวิตของวัฒนา ป้อมชัย ปรากฏขึ้นในช่วงระยะที่ 2 ของเขาประมาณปี พ.ศ. 2520 – 2528 ซึ่งนับเป็นช่วงที่เขาได้เข้ามาร่วมแสดงผลงานกับกลุ่มศิลปินอีสาน อีกทั้งในช่วงเวลาเดียวกันนี้ นับเป็นช่วงที่เขาอิ่มตัวและหลุดจากเชิงธุรกิจ เนื่องจากเกิดความเบื่อหน่ายและความเคร่งครัดในเชิงธุรกิจ ความเอารัดเอาเปรียบในการทำงาน และความเห็นแก่ประโยชน์เป็นหลัก จึงมีผลต่อความคิดและจิตใจของเขาพอสมควร กอปรกับความเป็นผู้รักความสงบ เข้าใจในเรื่องของชีวิต และเข้าใจศิลปะมากขึ้น เขาจึงอยากสร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปะบ้าง เมื่อเบื่องานในเชิงธุรกิจ จึงเดินทางไปยังมูลหลง กุดตะเกียด โดยในขณะนั้น วัฒนา ป้อมชัย มีเพียงเสื่อผืน หมอนใบ สะพายย่าม ภายในย่ามจะมีหนังสือศิลปะที่ต้องยืมมาจากเพื่อนที่ศึกษาอยู่ในคณะศิลปกรรม หนังสือที่มีโอกาสได้อ่านและได้ทราบถึงแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยเฉพาะศิลปินต่างประเทศได้แก่ ไมเคิล แองเจโล ออกุสต์ โรแดง และวินเซนต์ ฟานโกะ ฯลฯ เขาจึงมีความประทับใจและใฝ่ฝัน ในการที่จะสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะเช่นเดียวกับศิลปินเหล่านั้น ถึงขนาดส่งอิทธิพลให้เขาอยากปั้นงานลอยตัวให้ได้ จึงได้ทดลองปั้นผิดบ้างถูกบ้าง

เมื่อวัฒนา ป้อมชัย ได้เดินทางไปยังกระท่อมของชาวบ้าน ที่บริเวณกุดตะเกียด ก็ได้เห็นภาพชีวิตของชาวบ้านที่นั่น เขาคอยเฝ้าดูวิถีชีวิตของชาวบ้าน ที่อยู่อย่างไม่มีเครื่องอำนวยความสะดวก มีแต่ความเงียบสงบ ใช้ตะเกียงสำหรับให้แสงสว่าง ทำให้เขามีความรู้สึกผูกพัน เพราะที่นี่มีแต่ความจริงใจ ไม่มีเรื่องของผลประโยชน์เข้ามาเกี่ยวข้อง การแสดงออกซื่อและจริงใจ เขาจึงคิดว่า “ชาวบ้านยิ่งใหญ่ที่สุด เป็นครูเป็นต้นแบบให้กับผม” (วัฒนา ป้อมชัย. 2552: สัมภาษณ์) เมื่อวัฒนา ป้อมชัย ได้เริ่มปั้นลอยตัว เขาจึงจับเอาลักษณะของเด็กๆ ที่วิ่งเล่นอยู่แถวนั้น ซึ่งมีลักษณะผอมแห้ง วิ่งเล่นตามห้วยคลอง เขาได้จดจำภาพและสเก็ตช์อย่างคร่าวๆ เพื่อเป็นแบบในการปั้น ส่วนกลวิธีและเทคนิคในการปั้นนั้น เขาได้ทิ้งริ้วรอยพื้นผิว แววตา ใบหน้า ท่าทาง ความงามที่อยู่ภายในจิตใจอันบริสุทธิ์ แสดงถึงความทุกข์ยาก ความแร้นแค้น แสดงออกในงานประติมากรรมของเขาอย่างชัดเจน

ผลงานของเขาในยุคนี้ จึงเป็นผลงานที่สะท้อนวิถีชีวิตของสังคมชั้นล่างออกมาในงานประติมากรรมดินเผา ซึ่งต่อมาเมื่อเขาได้มีโอกาสนำออกไปแสดงสู่สาธารณชน ร่วมกับกลุ่มศิลปินอีสาน ไปสู่การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย จึงทำให้คนรู้จัก วัฒนา ป้อมชัย หรือ ต๋อง ด่านเกวียน ในนามของศิลปินผู้สร้างสรรค์งานประติมากรรมเพื่อชีวิตของสังคม นับตั้งแต่ปี 2522 เป็นต้นมา ดังจะเห็นจากงานชุด “เฝ้ารอ” ในการแสดงงานประติมากรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 3 ปี พ.ศ. 2524 ชื่องาน “พ่อแม่ลูก” ในการแสดงงานศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 5 ปี พ.ศ. 2527

และผลงาน “ประติมากรรมดินเผา’83” และ “ผูกแขน” ในการแสดงศิลปกรรมของกลุ่มศิลปินอีสาน ครั้งที่ 3 ปี พ.ศ. 2529 ผลงานในยุคนี้ จึงมีความเป็นอัตลักษณะเฉพาะตัวของเขาอย่างชัดเจน

ภาพประกอบ 99 วัฒนา ป้อมชัย. **เฝ้ารอ**. เครื่องปั้นดินเผา. ปี 2524

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของวัฒนา ป้อมชัย. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 100 วัฒนา ป้อมชัย. **พ่อ แม่ ลูก**. เครื่องปั้นดินเผา. ปี 2527

ที่มา: จากแฟ้มส่วนตัวของวัฒนา ป้อมชัย. (ม.ป.ป.).

ผลงานศิลปะสะท้อนวิถีชีวิตของวัฒนา ป้อมชัย ในเวลาต่อมา ก็ยังเน้นเรื่องราวเนื้อหาของวิถีชีวิตของชาวบ้านดังเดิม เพียงแต่เพิ่มลีลาและท่าทางของแบบเพิ่มมากขึ้น ดังจะเห็นได้ในผลงานที่ร่วมแสดงกับกลุ่มศิลปินอีสาน ตั้งแต่ครั้งที่ 6 จนถึงปัจจุบัน อาทิเช่น ผลงานชื่อ “ตอไม้กับสองปั้น” ปี พ.ศ. 2535 ผลงานชื่อ “ช่างปั้นน้อย” ปี พ.ศ. 2544 ผลงานชื่อ “เด็ก” ปี พ.ศ. 2547 ผลงานชื่อ “สายใยรัก” ปี พ.ศ. 2550 และผลงานชื่อ “สยามวันนี้” ปี พ.ศ. 2550 เป็นต้น

ภาพประกอบ 101 วัฒนา ป้อมชัย. **ตอไม้กับสองปั้น**. เครื่องปั้นดินเผา. ปี 2535

ที่มา : แฟ้มส่วนตัวของวัฒนา ป้อมชัย. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 102 วัฒนา ป้อมชัย. **ช่างปั้นน้อย**. เครื่องปั้นดินเผา. 30x120 ซ.ม. ปี 2544

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของวัฒนา ป้อมชัย. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 103 วัฒนา ป้อมชัย. **เด็ก**. เครื่องปั้นดินเผา. 30x30x60 ซ.ม. ปี 2547

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของวัฒนา ป้อมชัย. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 104 วัฒนา ป้อมชัย. **สายใยรัก**. เครื่องปั้นดินเผา. 30x30x60 ซ.ม. ปี 2550

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของวัฒนา ป้อมชัย. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 105 วัฒนา ป้อมชัย. **สยามวันนี้**. เครื่องปั้นดินเผา. 30x30x45 ซ.ม. ปี 2550

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของวัฒนา ป้อมชัย. (ม.ป.ป.).

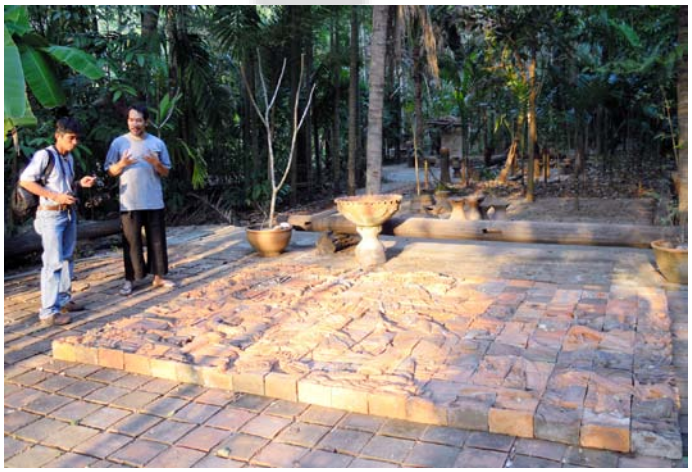
จากการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมเครื่องปั้นดินเผาที่สะท้อนวิถีชีวิตของวัฒนา ป้อมชัย ดังกล่าว หากนำมาอธิบายอัตลักษณ์จากความหมายของนักคิดสายปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ ที่อธิบายว่า ปฏิสัมพันธ์ทางสังคมต้องประกอบไปด้วยภาพลักษณ์ของเราที่เรามีต่อตนเอง และจินตนาการเกี่ยวกับความคิดของผู้อื่นต่อภาพลักษณ์นั้น รวมถึงปฏิกิริยาและความรู้สึกของเราที่มีต่อจินตนาการดังกล่าวด้วย จึงเห็นได้ว่า วัฒนา ป้อมชัย ได้รับอิทธิพลทางแนวความคิดมาจากการพบเห็นภาพชีวิตของชาวบ้านในละแวกชุมชนด่านเกวียน ซึ่งเป็นวิถีชีวิตของชาวบ้านในท้องถิ่นอีสาน ที่อยู่อย่างไม่มีเครื่องอำนวยความสะดวก มีแต่ความเงียบสงบ และมีแต่ความจริงใจไม่มีเรื่องของผลประโยชน์เข้ามาเกี่ยวข้อง ดังนั้น วิถีชีวิตของชาวบ้านจึงสร้างความรู้สึกนึกคิดให้กับเขาว่า ชาวบ้านเป็นครูหรือเป็นต้นแบบให้กับจินตนาการในผลงานของเขา และหากนำมาอธิบาย “อัตลักษณ์” ตามมโนทัศน์ปัจเจกภาพทางมานุษยวิทยา จึงเห็นได้ว่า บริบทของสังคมชาวบ้าน ได้กลายเป็นสิ่งหยิบยื่นความเป็นอัตลักษณ์ในการทำงานศิลปะเพื่อชีวิตให้กับวัฒนา ป้อมชัย นั่นเอง

ศิลปะภาพปั้นผนัง หลังจากวัฒนา ป้อมชัยได้สร้างผลงานตามความปรารถนาของตนเองได้ระยะเวลาหนึ่ง ต่อมาในราวปี พ.ศ. 2535 เขาเริ่มมีปัญหาเกี่ยวกับการดำรงชีพ จึงทำให้วัฒนา ป้อมชัย หวนกลับไปทำงานเพื่อหารายได้อีกครั้งหนึ่ง โดยการรวบรวมช่างปั้นได้ประมาณ 10 คน เพื่อรับงานปั้นพวกโอ่ง แจกัน ไห ทำเป็นของโบราณทั้งหมด มีการออกแบบกระถางรูปทรงแปลกๆ เริ่มมีความคิดสร้างสรรค์ลวดลายบนผลิตภัณฑ์ เขียนลวดลายโดยวิธีการขูดขีด ตามแบบงาน

ที่ปรากฏอยู่ด่านเกวียนจนถึงปัจจุบัน เป็นการรับงานและส่งต่อให้ช่างเป็นผู้ผลิต ต่อมา วัฒนป้อมชัย ได้ดำเนินกิจการทางด้านการตลาดและการออกแบบกระเบื้องสำหรับประดับผนัง เป็นลักษณะงานนูนต่ำที่มีเรื่องราวบ้างเล็กน้อย

ต่อมา วัฒนา ป้อมชัย ได้เริ่มทำงานตามจินตนาการด้วยการหันมาสร้างสรรค์งานพิเศษเฉพาะด้าน ได้แก่งานปั้นผลิตภัณฑ์ประเภทนูนต่ำ นูนสูง และลอยตัว เพื่อใช้ประดับตกแต่งผนัง เขามีโอกาสในการปั้นภาพชีวิตเพื่อสอดแทรกในผลงานตามผู้ว่าจ้าง มีแต่เรื่องราวเท่านั้นที่ผู้ว่าจ้างเป็นผู้กำหนดมา แต่การออกแบบและการจัดองค์ประกอบของภาพ เป็นหน้าที่ของเขาเอง จึงเป็นงานที่เขามีความพอใจ และรักที่จะสร้างสรรค์งานเครื่องปั้นดินเผาในแนวนี้ โดยจะเลือกปั้นงานให้เฉพาะกับส่วนราชการต่างๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับการช่วยเหลือประชาชน เช่น โรงเรียน โรงพยาบาล วัด สาธารณสุข เป็นต้น และในต้นปี พ.ศ. 2553 วัฒนา ป้อมชัย ได้ปั้นภาพผนังชีวประวัติของตัวเองที่มีความผูกพันกับลุงอิ่ม ครูติ๋ง และแอ็ดคาราบาว เพื่อเป็นที่ระลึก

ภาพประกอบ 106 วัฒนา ป้อมชัย. **ภาพปั้นผนัง**. ติดตั้งสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา



ภาพประกอบ 107 วัฒนา ป้อมชัย. **ภาพปั้นผนังชีวประวัติ**. ปี 2553

ประติมากรรมประดับผนัง หรือที่เรียกกันว่า “ภาพปั้นผนัง” ส่วนใหญ่จะเป็นประติมากรรมดินเผาที่มีลักษณะนูนสูง โดยการปั้นบนบล็อกดินที่ดีเป็นแผ่นสี่เหลี่ยมขนาดประมาณ 10 x 10 นิ้ว หนาประมาณ 2-4 นิ้ว นำมาเรียงต่อกันบนผนัง เมื่อปั้นเสร็จแล้วจะทำการคว้านเอาดินด้านหลังออกให้มีความหนาพอประมาณและให้ใกล้เคียงกันทุกก้อน เพื่อลดการแตกร้าว เมื่อผึ่งให้แห้งสนิทดีแล้ว จะนำไปเผาในอุณหภูมิประมาณ 900-1,100 องศาเซลเซียสขึ้นไป สีผิวของดินเผาแต่ละก้อนจะไม่เท่ากัน จึงเป็นเสน่ห์บนแผ่นดินเผาอย่างหนึ่งของด่านเกวียน ศุภชัย สิงห์บุศย์ (2544: 54) ได้อธิบายว่า การปั้นรูปนูนสูงด้วยดินเหนียว เป็นงานใหม่ที่อาจารย์ศิลปะนำเข้าสู่ด่านเกวียน และเป็นการทำงานที่ต้องใช้ฝีมือสูงมาก ซึ่งช่างปั้นพื้นบ้านทั่วไป ถ้าไม่ได้รับการฝึกฝนอย่างจริงจังจะไม่มีใครทำได้ ดังนั้นการปั้นรูปดินเหนียวเป็นเรื่องราว จึงมักจะเป็นหน้าที่ของศิลปินหรือประติมากรที่ผ่านระบบการเรียนหรือสร้างงานด้านนี้มาอย่างโชกโชน และที่ด่านเกวียนก็จะมีอยู่เพียงไม่กี่คน ไม่กี่แห่งที่รับทำงานดังกล่าว เช่น วัฒนา ป้อมชัย ร้านชาวดิน ร้านดินเผา ฯลฯ

จะเห็นได้ว่า ผลงานประติมากรรมผนังดินเผาได้รับความนิยมมาตั้งแต่ครั้ง วิโรฒ ศรีสุโร ได้นำเอาภาพปั้นผนังดินเผาจากด่านเกวียน ไปประดับในโบสถ์วัดศาลาลอย อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ต่อมาหน่วยงานราชการต่างๆ ได้นิยมให้ช่างปั้นที่ด่านเกวียนปั้นผนังเรื่องราวต่างๆ เพื่อนำไปติดตั้งในหน่วยงานของตนมากขึ้น และได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน

จากการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพปั้นผนังของวัฒนา ป้อมชัย ดังกล่าว จึงเป็นการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อการดำรงชีพ เช่นเดียวกันกับการปั้นผลงานรูปแบบผลิตภัณฑ์ที่ใช้สำหรับการตกแต่ง ซึ่งเป็นกระแสความต้องการของตลาดและสังคมในยุคโลกาภิวัตน์เช่นกัน เมื่อนำมาอธิบายอัตลักษณ์ของวัฒนา ป้อมชัย สามารถอธิบายได้ว่า “อัตลักษณ์” ตามมโนทัศน์ปัจเจกภาพทางมานุษยวิทยา ปัจเจกภาพของเขาจึงถูกสร้างขึ้นจากกระแสความต้องการสินค้าตกแต่ง ซึ่งเป็นไปตามกลไกสภาวะของตลาด และความเป็นปัจเจกของเขาจึงถูกเน้นในฐานะที่เป็น “กระบวนการทางสังคมของการสร้างอัตลักษณ์” มากกว่าแก่นแกนของคุณสมบัติบางอย่างที่มีลักษณะตายตัว ดังนั้นผลงานของเขาจึงมีลักษณะพลิกแพลงจากผลงานเครื่องปั้นดินเผาที่ใช้ในชีวิตประจำวัน และผลงานศิลปะสะท้อนวิถีชีวิต ไปเป็นเครื่องปั้นดินเผาเพื่อการตกแต่ง ซึ่งเป็นไปตามความต้องการของตลาดเป็นสำคัญ จึงมีลักษณะไม่ตายตัว

ศิลปะรูปบุคคล ประมาณปี พ.ศ. 2534 วัฒนา ป้อมชัย ได้เล็งเห็นความสำคัญของบุคคลที่เขาศรัทธา ซึ่งเป็นผู้เสียสละต่อแผ่นดิน มนุษยชาติ และธรรมชาติ เขาจึงปั้นภาพเหมือนของสืบ นาคะเสถียร ขนาดใหญ่กว่าจริง ซึ่งกรมป่าไม้ได้นำไปแสดงในงานฉลองชัยชนะท้าวสุรนารี ประจำปี 2534 นอกจากนั้น เขายังคิดที่จะปั้นรูปเหมือนของช่างปั้นพื้นบ้าน ที่คนทั่วๆ ไปมักมองข้าม แต่สำหรับวัฒนาแล้ว เขากลับเห็นบุคคลเหล่านั้นเป็นศิลปินที่แท้จริง ผลงานชิ้นที่สำคัญอีกชิ้นหนึ่ง ที่

มีโอกาสได้นำไปแสดงตามจังหวัดต่างๆในภาคอีสาน และได้ไปแสดงที่ประเทศลาว ในปี พ.ศ. 2543 ได้แก่ ผลงานชื่อ “หลวงพ่อพุทธทาส” และยังมีอีกหลายท่าน เช่น สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ จิตร ภูมิศักดิ์ คานธี หลวงพ่อคูณ นอกจากจะปั้นภาพเหมือนบุคคลแล้ว วัฒนา ป้อมชัย ยังได้ปั้นภาพพระพุทธเจ้า องค์มหาเทพ รวมทั้งได้ปั้นสุนัขตัวโปรดของเขาที่เสียชีวิตไปแล้ว วัฒนา ป้อมชัย กล่าวถึงสุนัขตัวนี้ว่า “มันเป็นสุนัขแสนรู้ คอยติดตามผมตลอด พอมันตาย ผมก็เลยปั้นมันไว้เป็นอนุสาวรีย์ตั้งไว้ในสวน” (วัฒนา ป้อมชัย. 2553: สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 108 วัฒนา ป้อมชัย. **หลวงพ่อพุทธทาส**. ดินเผา 25x30x39 ซ.ม. ปี 2543

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของวัฒนา ป้อมชัย. (ม.ป.ป.).

ภาพประกอบ 109 วัฒนา ป้อมชัย. **พระพุทธเจ้า**. ดินเหนียว. ปี 2553

ภาพประกอบ 110 วัฒนา ป้อมชัย. **พระพิฆเณศ**. ดินเผา. ปี 2552

ภาพประกอบ 111 วัฒนา ป้อมชัย. **เจ้าสุนัข**. ดินเผา. ปี 2552

จึงเห็นได้ว่า การสร้างสรรค์ผลงานปั้นรูปบุคคลของวัฒนา ป้อมชัย นั้น เพื่อเป็นการรำลึกถึงบุคคลสำคัญ เป็นการยกย่องผู้ที่สร้างคุณประโยชน์ทางด้านต่างๆ เป็นการสร้างอนุสรณ์ให้แก่บุคคลเหล่านั้นที่เป็นผู้เสียสละ เพื่อเป็นแบบอย่างและแนวทางในการดำเนินชีวิตให้กับบุคคลทั่วไป เพื่อให้เห็นคุณค่าคุณงามความดี หรือแม้กระทั่งสัตว์เลี้ยงของเขาก็ได้รับการสรรเสริญความดี ซึ่งทั้งหมดล้วนแสดงออกในผลงานของเขาทั้งสิ้น จากการสร้างสรรค์ผลงานปั้นรูปบุคคลของวัฒนา ป้อมชัย นั้น หากนำมาอธิบายอัตลักษณ์จากความหมายของนักคิดสายปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์

ซึ่งปฏิสัมพันธ์ทางสังคมต้องประกอบไปด้วยภาพลักษณ์ของเขาที่เขามีต่อตนเอง และจินตนาการเกี่ยวกับความคิดของผู้อื่นต่อภาพลักษณ์นั้น ดังนั้น ผลงานเพื่อเป็นการรำลึกถึงบุคคลสำคัญ เป็นการยกย่องผู้ที่สร้างคุณประโยชน์ทางด้านต่างๆ เพื่อเป็นแบบอย่างและแนวทางในการดำเนินชีวิตให้กับบุคคลทั่วไป ซึ่งทั้งหมดล้วนแสดงออกในภาพลักษณ์ของเขาที่มีต่อตัวเขาเอง และจินตนาการเกี่ยวกับผู้อื่นที่จะมองภาพลักษณ์ผ่านผลงานของเขา ดังที่เขาได้แสดงความรู้สึกออกมาแล้วนั่นเอง

3. **ศิลปินกลุ่มเดินดิน**

ศิลปินกลุ่มเดินดิน คือ **กลุ่มศิลปินอีสานที่แสดงบทบาทอยู่ในส่วนกลาง** ในช่วงเวลาปลายปี พ.ศ. 2526 ได้ปรากฏการรวมตัวกันของศิลปินผู้ผ่านการศึกษาจากวิทยาลัย เทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งเป็นผลพวงจากการผลิตของทวี รัชนีกร และคณะ โดยมีศิลปินที่สำคัญได้แก่ สุรพล ปัญญาวชิระ มงคล อุทก ทองกราน ทานา เทอดเกียรติ พรหมนอก เลอพงษ์ พุฒิชาติ เมธี บุรีภักดี อุดม พรหมนอก สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ และนิคม กุบแก้ว พวกเขาได้รวมตัวกันขึ้นที่กรุงเทพฯ ในนาม “**ศิลปินกลุ่มเดินดิน**” ผลงานมีหลากหลายทั้ง จิตรกรรม วาดเส้น สื่อผสม และดนตรี ศิลปินกลุ่มนี้ ได้แสดงบทบาทศิลปะสมัยใหม่ทั้งในกรุงเทพมหานครและต่างจังหวัด ดังนั้น ศิลปินกลุ่มเดินดินจึงได้รับการกล่าวขานกันอย่างกว้างขวางที่สุดกลุ่มหนึ่งในประเทศไทย โดยเฉพาะหากพิจารณาในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยแล้ว ศิลปินจากถิ่นอีสานกลุ่มนี้เอง ที่นำเอา การแสดงแบบแฮปเพนนิ่งอาร์ต มาสำแดงให้สาธารณชนและวงการศิลปะไทยได้ประจักษ์อย่างโดดเด่นที่สุดในช่วงเวลานั้น ดังจะเห็นได้จากผลงานของศิลปินกลุ่มเดินดินบางส่วนต่อไปนี้

สุรพล ปัญญาวชิระ นับว่าเป็นผู้มีบทบาทสูงในบรรดาสมาชิกศิลปินกลุ่มเดินดิน เขาเป็นผู้บุกเบิกการแสดงผลงานแฮปเพนนิ่งอาร์ต ร่วมกับเทิดเกียรติ พรหมนอก เป็นครั้งแรกในประเทศไทย ในคราวแสดงผลงานของกลุ่มเดินดินในปี พ.ศ. 2528 ณ หอศิลป์พีระศรี กรุงเทพฯ แสดงในชื่อชุด “สิทธิมนุษย์ชน” สุรพล ปัญญาวชิระ (2554: สัมภาษณ์) กล่าวถึงการแสดงผลงานสดในครั้งนั้นว่า “ตอนแรกผมกับอาจารย์เทิดเกียรติ พรหมนอก ไปแสดงงานที่หอศิลป์พีระศรี ตอนแรกไม่รู้ว่ามันคือ แฮปเพนนิ่งอาร์ต คิดแต่ว่าจะทำอย่างไรให้คนมาสนใจผลงานนิทรรศการ จึงคิดเรื่องขึ้นมาว่า ทำเป็นทะเลาะกันระหว่างผมกับอาจารย์เทอดเกียรติ แต่คนดูไม่รู้เรื่องจึงไปตามตำรวจมา หลังจากนั้น ผมกับอาจารย์เทอดเกียรติเดินไปฉีกกระดาษที่ห่อผลงานออก ปรากฏว่าข้างในเป็นภาพเขียนชื่อ สิทธิมนุษยชน” จากปรากฏการณ์ดังกล่าว จึงได้รับการกล่าวขานกันมาตั้งแต่บัดนั้น

จากรูปแบบแฮปเพนนิ่งอาร์ต ต่อมาได้พัฒนามาเป็นเพอร์ฟอร์มานซ์เพื่อล้อเลียนการเมืองไทยได้อย่างเฉียบคม ซึ่งยังคงแสดงมาจนกระทั่งปัจจุบัน และยังมีความเคลื่อนไหวในการแสดงผลงานเพอร์ฟอร์มานซ์ ทั้งในส่วนกลาง ส่วนภูมิภาค และต่างประเทศ หลายครั้ง ดังจะเห็นได้

จากสุรพล ปัญญาวชิระ ได้แสดงร่วมกันกับเทิดเกียรติ พรหมนอก จุมพล อภิสุข สันติ อิศโรวุธกุล ไขแสง ปัญญาวชิระ ไม่น้อยกว่า 30 ครั้ง และแสดงเดี่ยวอีกหลายครั้ง โดยเฉพาะการขยายความมีปฏิสัมพันธ์กับศิลปินต่างประเทศ คือ ในปี พ.ศ. 2539 ได้ร่วมแสดงเพอร์ฟอร์มานซ์เดี่ยวและคู่ในงาน ASIAN PERFORMANCE ART SERIES'96, AT NEON HALL, NAGANO AND ITABASHI MUSEUM OF ART, TOKYO, JAPAN. ต่อมาในปี พ.ศ. 2540 เขาได้ร่วมแสดงอีกครั้งในงาน NIPAF'97 PERFORMANCE AT TOKYO, HIROSHIMA, NAGANO, JAPAN.

นอกจากนั้น สุรพล ปัญญาวชิระ ยังมีผลงานการแสดงเพอร์ฟอร์มานซ์ในรูปแบบล้อการเมืองและสังคมที่สำคัญเช่น ในปี พ.ศ. 2540 สุรพล ปัญญาวชิระ ได้แสดงผลงานเพอร์ฟอร์มานซ์ร่วมกับภรรยาของเขาคือ ไขแสง ปัญญาวชิระ ในชื่อชุด "การโฆษณา" แสดงในงานชีวศิลป์ ศิลปะสื่อการแสดงประเทศไทยครั้งที่ 2 ณ ศูนย์บ้านตึก นนทบุรี การแสดงชุดนี้มีที่มาของแนวความคิดจากคำถามของเขาต่อไปนี้คือ จริงหรือไม่ที่ใครก็คิดว่าต้องโฆษณา? คุณเชื่อการโฆษณามากแค่ไหน? คุณรู้ได้อย่างไรว่าสิ่งนั้นดีหรือสิ่งนี้ไม่ดี โดยฟังจากสื่อโฆษณา?

ภาพประกอบ 112 สุรพล ปัญญาวชิระ และไขแสง ปัญญาวชิระ. **การโษณา**. เพอร์ฟอร์มานซ์. ปี 2540

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสุรพล ปัญญาวชิระ. (ม.ป.ป.).

ในปี พ.ศ. 2548 สุรพล ปัญญาวชิระ ได้แสดงผลงานทัศนศิลป์ร่วมกับกลุ่มเดินดิน ครั้งที่ 5 ณ แซกโซโฟนผับ กรุงเทพฯ นอกจากผลงานภาพเขียนแล้ว สุรพล ปัญญาวชิระ ยังได้แสดงผลงานเพอร์ฟอร์มานซ์ในชุด “สลากกินแบ่งรัฐบาล” โดยนำเอาสลากกินแบ่งรัฐบาลมาตัดแปะเป็นเสื้อผ้าคลุมร่างกายไว้ ในมือถือวิทยุเทปเปิดเสียงการประกาศรางวัลสลากกินแบ่ง แล้วให้ผู้ชมร่วมใช้กรรไกรตัดไปทีละชิ้น จนเหลือแต่ตัวล่อนจ้อน นั่นก็เพื่อแสดงให้เห็นว่า รัฐบาลเป็นผู้มอมเมาให้ประชาชนลุ่มหลงในสลากกินแบ่งรัฐบาล แต่ในที่สุดประชาชนก็จะเหลือแต่ตัวล่อนจ้อน จึงเป็นการเสียดสีสังคมอย่างเจ็บคันนั่นเอง

ภาพประกอบ 113 สุรพล ปัญญาวชิระ. **สลากกินแบ่งรัฐบาล**. เพอร์ฟอร์มานซ์. ปี 2548

ที่มา: แฟ้มส่วนตัวของสุรพล ปัญญาวชิระ. (ม.ป.ป.).

ในปี พ.ศ. 2552 สุรพล ปัญญาวชิระ ได้แสดงเพอร์ฟอร์มานซ์ล้อเลียนการเมือง โดยนำเอาธงชาติไทยมาคลุมตัว เพื่อสื่อแทนประเทศไทย และนำเอา “มือตบ” “ตีนตบ” ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของกลุ่มคนเสื้อเหลืองและเสื้อแดง ตีตัวเองอยู่บนฉากหลังที่เป็นสีเหลืองและสีแดง สุดท้ายถือฉากที่มีคนจมน้ำ หมายถึงประเทศไทยล่มสลาย ในระหว่างงานรำลึก 33 ปี 6 ตุลา ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อวันที่ 6 ตุลาคม 2552

ภาพประกอบ 114 สุรพล ปัญญาวชิระ. **มือตบ ตีนตบ**. เพอร์ฟอร์มานซ์. ปี 2552

ที่มา: แนวหน้า. (2552: ออนไลน์).

อย่างไรก็ตาม ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของสุรพล ปัญญาวชิระ มีหลายรูปแบบ ทั้งจิตรกรรม วาดเส้น สื่อผสม และดิจิตอลอาร์ต แต่ที่เป็นอัตลักษณะเฉพาะที่เด่นชัดที่สุดของเขาก็คือ การแสดงเพอร์ฟอร์มานซ์ในแบบฉบับล้อการเมืองและสังคมได้อย่างเฉียบคม ซึ่งถือเป็นผู้นำและแสดงออกเรื่อยมามากที่สุดของประเทศไทย ปัจจุบัน สุรพล ปัญญาวชิระ ได้เลือกใช้เทคโนโลยีในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมากขึ้น โดยเฉพาะการใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ในการเขียนภาพ แล้วปริ้นท์ลงพื้นวัสดุต่างๆ เช่น ผ้าใบ แผ่นฟิล์ม แผ่นเพลทโรงพิมพ์ แผ่นโลหะ แผ่นกระเบื้อง ฯลฯ ซึ่งเนื้อหาของภาพมักจะเป็นเรื่องราวของสังคมในเมือง โดยเฉพาะสังคมของคนกรุงเทพฯ ที่เป็นศูนย์รวมของผู้คนที่มาจากทุกภูมิภาค ผู้ด้อยโอกาสที่เข้ามาแสวงหางานจึงมักเป็นผู้ถูกเอาเปรียบจากสังคมชั้นนายทุน ดังนั้น กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของสุรพล ปัญญาวชิระ จึงถูกสร้างด้วยกระบวนการทางสังคมและมีความเลื่อนไหลเปลี่ยนไปตามกระแสโลกาภิวัตน์ของโลกปัจจุบัน

สรุปปัจจัยที่ส่งผลต่อกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน

1. ศิลปินเพื่อชีวิต : อัตลักษณ์ภายใต้ความเป็นท้องถิ่นอีสาน

1.1 ทวี รัชนีกร

ความเป็นศิลปินเพื่อชีวิตของทวี รัชนีกร นั้น ได้เริ่มต้นจริงจัง เมื่อเขามาทำงานเป็นอาจารย์สอนศิลปะอยู่ในภาคอีสานคือ นครราชสีมา อย่างน้อยความเป็นท้องถิ่นอีสานที่เขาอาศัยอยู่ คือ ศิลปวัฒนธรรม ประเพณี ภูมิปัญญา และความเป็นอยู่ของชาวอีสาน ก็ย่อมมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของเขาไม่น้อย ดังจะเห็นได้จากผลงานของเขาหลายชิ้นได้สะท้อนเนื้อหาเรื่องราวความทุกข์ยากของชาวอีสาน ดังที่ ทวี รัชนีกร กล่าวถึงผลงานของเขาในช่วงแรกว่า “พอมาอยู่โคราช ก็เริ่มเห็นชีวิตของชาวบ้านอยู่ริมตะคองข้างวิทยาลัย สมัยก่อนยังเป็นชนบท มีทุ่งนา เป็นบ้านนอก ก็เลยวาดภาพคนกำลังผิงไฟในหน้าหนาว มีผ้าห่มขาดๆ น่าสงสาร จึงเขียนภาพออกมาอย่างนั้น” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์) นอกจากนั้น ผลงานบางชิ้นเขาได้รับอิทธิพลแนวความคิดมาจากความงามของวัสดุที่เกิดจากภูมิปัญญาของชาวอีสาน เช่น กระโบม คัมภีร์ใบลาน กระดาษข่อย เครื่องปั้นดินเผา และวัสดุอื่นๆ ที่หาได้ในภาคอีสาน นำมาเป็นสื่อในการ แสดงออกถึงความเป็นอีสาน หรือความเป็นชาวตะวันออกในรูปแบบสากลจำนวนหลายชิ้น

อย่างไรก็ตาม ปัจจัยทางด้านท้องถิ่น ไม่ได้ส่งผลโดยตรงกับอัตลักษณ์ในผลงานศิลปะของเขาเท่าใดนัก แต่หากอธิบายในเชิงการมีปฏิสัมพันธ์กับกลุ่มศิลปินที่อยู่ในภาคอีสาน จะทำให้มองเห็นภาพของความเป็นผู้นำ และการได้รับความนับถือ ยกย่องว่า เป็นศิลปินผู้อาวุโสที่สุดของภาคอีสาน อีกทั้งยังทำให้มองเห็นภาพว่า เขาเป็นบุคคลที่สร้างบุคลากรด้านศิลปะคนสำคัญ อีกทั้งเป็นผู้นำทางด้านศิลปะเพื่อชีวิตที่สำคัญมากที่สุดของภาคอีสานอีกด้วย ดังจะเห็นได้จากการที่เขาได้รับเชิญในฐานะศิลปินอาวุโสร่วมแสดงผลงานกับศิลปินกลุ่มต่างๆในภาคอีสานแทบทุกครั้ง ดังนั้น ความเป็นปัจเจกสภาพในฐานะของอัตลักษณ์ที่มีชื่อเสียงของเขา ความเป็นปัจเจกจึงถูกเน้นในฐานะที่เป็น“กระบวนการทางสังคมของการสร้างอัตลักษณ์ ที่สังคมของชาวอีสานเป็นผู้หยิบยื่นให้มากกว่าเนื้อหาและสื่อวัสดุของความเป็นท้องถิ่นอีสานที่ปรากฏอยู่ในภาพเขียนของเขา

1.2 โชคชัย ตักโพธิ์

หากจะอธิบายกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของโชคชัย ตักโพธิ์ ในบริบทความเป็นท้องถิ่นอีสาน พบว่า จากพื้นเพเดิมของเขาคือคนอีสานโดยกำเนิด ดังนั้น ศิลปวัฒนธรรม และประเพณีแบบดั้งเดิมของอีสาน ก็ได้หลั่งไหลเข้าสู่มโนทัศนศิลป์ของเขา ไม่ว่าจะเป็นเรื่องราวศิลปะถ้ำดั้งเดิมที่มีอยู่ในภาคอีสาน เช่น ผาแต้ม ภูผาพยนต์ และอีกหลายๆ แห่ง นิทานปรัมปราพื้นบ้านอีสาน ที่ผูกติดกับแนวคิดและคำสอนของพุทธศาสนา เช่น เรื่องกาเหยียบช้าง และเรื่อง ราวปริศนาธรรมต่างๆ กลายเป็นวัตถุดิบทางความคิดให้เขาถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานศิลปะ ที่ต้องอาศัยการ

ตีความหลักธรรม-วลีธรรม เชื่อมโยงกับเนื้อหาวิถีชีวิตของตัวเองและสังคมอย่างท้าทาย ดังนั้น หากจะอธิบายอัตลักษณ์ สามารถอธิบายได้ว่า ปัจเจกภาพในฐานะอัตลักษณ์ของเขา ได้ถูกสร้างด้วยกระบวนการทางสังคมด้วยความเป็นท้องถิ่นอีสาน ที่ทับซ้อนกับเทคนิควิธีการแบบสมัยใหม่เป็นผู้หยิบยื่นให้ อย่างไรก็ตาม ผลงานทัศนศิลป์ของเขาในรูปแบบนี้ กลับแสดงลักษณะเฉพาะที่เรียกว่าศิลปะธรรมชาติสื่อนัยวิถีชีวิต และศิลปะอิงปริศนาธรรม ที่เป็นแนวศิลปะในช่วงปัจจุบัน

1.3 **สนาม จันทร์เกาะ**

ปัจจัยที่สำคัญส่วนหนึ่งที่ส่งผลต่อการกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของสนาม จันทร์เกาะ คือ ความเป็นท้องถิ่นอีสาน ที่ได้กลายเป็นสิ่งหล่อหลอมทำให้เขาสร้างตัวตนผ่านผลงานศิลปะออกมาอย่างน่าสนใจ จนกลายเป็นอัตลักษณะเฉพาะขึ้นมา ดังจะเห็นได้จากการสร้างเนื้อหาขึ้นมาด้วยเรื่องราวของความเป็นชาวอีสาน ไม่ว่าจะเป็นศิลปะ วัฒนธรรม ประเพณี ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ล้วนปรากฏให้เห็นในผลงานของเขาแทบทั้งสิ้น ผลงานที่นับว่าเป็นลักษณะเฉพาะของสนาม จันทร์เกาะอย่างแท้จริงได้แก่ **ภาพวาดลายเส้นเรื่องราวประกอบภาพปราสาทหินพนมรุ้ง** ที่ใครๆเห็นแล้วสามารถบอกได้เลยว่า เป็นภาพเขียนของสนาม จันทร์เกาะ เพราะปราสาทพนมรุ้งเป็นสถานที่เขามีความผูกพันมากที่สุด ไม่ว่าเขาจะเขียนเรื่องอะไร ก็สามารถนำมาเชื่อมโยงกับเรื่องราวในปราสาทหินได้อย่างน่าอัศจรรย์ เป็นการเชื่อมอดีต ปัจจุบัน และอนาคต เป็นการเชื่อมตะวันออกกับตะวันตกเข้าด้วยกัน โดยมีเป้าหมายคือ สร้างสันติภาพให้แก่โลกนั่นเอง

จากปัจจัยดังกล่าว สามารถอธิบายกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของสนาม จันทร์เกาะ ด้วยแนวความคิดของฮอลล์ ที่เสนอแนวคิดที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภาพตัวแทนและอัตลักษณ์ และภาษาเป็นสื่อหนึ่งที่ซึ่งความคิด และความรู้สึกถูกนำเสนอตัวแทนในวัฒนธรรม ดังนั้นภาพตัวแทนผ่านภาษาจึงเป็นศูนย์กลางของกระบวนการที่ความหมายถูกสร้างขึ้น ประเด็นสำคัญของภาพตัวแทนจะอยู่ที่การผลิตและการหมุนเวียนของความหมายโดยผ่านภาษาและภาพลักษณ์ ดังนั้น “ภาพเขียน” ของสนาม จันทร์เกาะ ก็นับเป็นภาษาหนึ่งที่เป็นระบบเชิงภาพตัวแทนเช่นกัน ซึ่งภาพเขียนของเขาที่ถูกสร้างด้วยปัจจัยความเป็นท้องถิ่นอีสาน จึงสะท้อนภาพตัวแทนที่ถูกผลิตขึ้นมาด้วยภาพศิลปะ วัฒนธรรม ประเพณี และโบราณสถานของอีสานใต้ และนำเสนอผ่านภาพเขียนในภาพลักษณะเฉพาะของเขา

1.4 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์

ความเป็นพื้นถิ่นอีสาน ได้ส่งอิทธิพลสูงสุดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ดังจะเห็นได้จากเนื้อหาที่แสดงออก ส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวนาอีสาน ที่เริ่มตั้งแต่เมื่อครั้งที่เขาไปเป็นครูที่โรงเรียนเขวาไร่ศึกษา จังหวัดมหาสารคาม ปี พ.ศ. 2521 ซึ่งก่อนหน้านั้น เขาเคยได้รับอิทธิพลแนวความคิดเกี่ยวกับวิถีชีวิตของชาวนาอีสาน จากการอ่านหนังสือ “ฟ้าบ่กั้น” ของลาว คำหอม ตั้งแต่เมื่อครั้งเป็นนักศึกษา พอไปพบเห็นวิถีชีวิตจริงถึงกับอุทานออกมาว่า “โอ้มันเหมือนในหนังสือ “ฟ้าบ่กั้น” เปี๊ยบเลย เราก็เลยสนใจเขียนภาพชาวนาชาวบ้าน ที่ยากจนมาตั้งแต่บัดนั้น” (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. 2553: สัมภาษณ์) ซึ่งมันสอดคล้องกับภาพเขียนของเขาที่มีอยู่ประมาณสองพันกว่าชิ้น ภาพเกือบทั้งหมดล้วนแสดงเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิตของชาวอีสานทั้งนั้น จึงกล่าวได้ว่า ชีวิตและตัวตนของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นอีสานมากกว่าคนที่เกิดในภาคอีสานบางคนเสียอีก

ดังนั้น เมื่อนำมาอธิบาย“อัตลักษณ์” ตามมโนทัศน์ปัจเจกภาพทางมานุษยวิทยาในความหมายของเกียร์ตซ์ เป็นการแปรเปลี่ยนอัตลักษณ์ของคนตามบริบทจึงมีไม่รู้จบ อัตลักษณ์จึงเป็นคุณสมบัติที่คนหยิบยืมสร้างขึ้นมาตามสถานการณ์เฉพาะหน้าและเมื่อนำมาอธิบายอัตลักษณ์ของความปัจเจกศิลปินของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ทำให้เห็นว่า ความเป็นปัจเจกภาพในฐานะของอัตลักษณ์ จึงถูกสร้างด้วยความเป็นท้องถิ่นอีสาน ที่เขาหยิบยืมเนื้อหามาจากวิถีชีวิตที่ยากจนของชาวนาในภาคอีสาน ดังที่ปรากฏในผลงานของเขานั่นเอง

1.5 สุรพล ปัญญาวชิระ

ความเป็นคนอีสานมาตั้งแต่กำเนิด จึงทำให้สุรพล ปัญญาวชิระ ได้ซึมซับเอาวิถีชีวิตและสิ่งแวดล้อมที่อยู่ในภาคอีสาน โดยเฉพาะความทุกข์ยากของชาวนา สภาพธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่โหดร้าย ท้องนาแตกระแหง จึงเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เขาสร้างสรรค์ผลงานเพื่อชีวิตในขณะที่เป็นนักศึกษา หรือแม้กระทั่งสำเร็จการศึกษาออกมาแล้ว ไปเป็นครูสอนศิลปะอยู่ที่อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ เขาก็ยังได้พบเจอสภาพความทุรกันดารของคนอีสาน ดังคำกล่าวของเขาว่า “ตอนที่ผมไปทำงานเป็นครูที่สุรินทร์นั้น ได้ไปพบเห็นท้องนาแตกระแหง ความแห้งแล้ง เห็นผู้คนอยู่กันมาจนกลมกลืนไปกับดินที่มันแตกระแหง ท้องฟ้าก็ร้อนเปรี้ยงปร้าง อยู่กันมาจนเป็นซาก” (สุรพล ปัญญาวชิระ. 2544: สัมภาษณ์) ดังนั้น อัตลักษณ์ศิลปะเพื่อชีวิตของสุรพล ปัญญาวชิระ จึงถูกหล่อหลอมมาจากสภาพความทุกข์ยากและสภาวะสิ่งแวดล้อมที่ทุรกันดานของชนบทอีสาน มาตั้งแต่แรก แม้ในช่วงหลังจะได้ย้ายมาอยู่ที่กรุงเทพฯ แต่แนวความคิดที่อยากจะสะท้อนชีวิตของชนบทก็ยังเกาะกุมหัวใจเขาอยู่ตลอด เพียงแต่เขาได้ปรับเปลี่ยนวิธีมุมมองเป็นชีวิตที่ซ่อนเร้นอยู่ในเมืองหลวงแทน ดังนั้น อัตลักษณะเฉพาะของเขาจึงถูกสร้างด้วยสภาพสังคมและสิ่งแวดล้อม และเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์ในเวลาต่อมา

1.6 เกียรติการุณ ทองพรมราช

ความเป็นท้องถิ่นอีสาน ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในผลงานศิลปะทั้งหมดของเกียรติการุณ ทองพรมราช จากความเป็นคนพื้นถิ่นอีสานโดยกำเนิด และผูกพันกับสภาพ แวดล้อม ชนบทของภาคอีสาน โดยเฉพาะเรื่องของวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ที่เห็นปรากฏอยู่ในภาคอีสาน ล้วนเป็นสื่อดลใจในการกำหนดเนื้อหาเรื่องราวการแสดงออกตามจินตนาการของเขา โดยมีวัตถุประสงค์หลักคือ ต้องการให้คนอีสานรักถิ่นกำเนิด และปกป้องรักษาวัฒนธรรมอันดีงามของอีสานให้คงอยู่ตลอดไป คันธุฬี (2542: 52) กล่าวว่า เกียรติการุณ ทองพรมราชเป็นศิลปินไทยอีกคนหนึ่งที่สร้างสรรค์ผลงานมาอย่างสม่ำเสมอ ผลงานจิตรกรรมของเขาหลายต่อหลายชุด ได้ปรากฏแก่สายตาของผู้ติดตามวงการศิลปะตามนิทรรศการต่างๆ อยู่เป็นประจำ เขาวาดภาพด้วยเทคนิคหลายๆ อย่าง หลายเรื่องราว แต่เนื้อหาหลักๆ มักสะท้อนถึงสภาพชนบทแห่งอีสานเสียเป็นส่วนใหญ่ เพราะเขาเป็นคนอีสาน เขาจึงสร้างสรรค์ผลงานจากสิ่งที่เขารู้

ดังนั้น หากนำมาอธิบาย“อัตลักษณ์” ตามมโนทัศน์ปัจเจกภาพทางมานุษยวิทยา ปัจเจกภาพในฐานะอัตลักษณ์ของเกียรติการุณ ทองพรมราช จึงถูกสร้างขึ้นด้วยบริบทของวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่นอีสาน จึงอธิบายได้ว่ากระบวนการสังคมของความเป็นท้องถิ่นอีสานเป็นผู้หยิบยื่นอัตลักษณ์ให้แก่เขา ในขณะเดียวกันพื้นฐานของเขาที่เป็นคนอีสาน อัตลักษณะเฉพาะของเขาจึงถูกสร้างด้วยปัจจัยที่เกิดจากภายในของเขาเองด้วย อัตลักษณ์ของเขาจึงมีคุณสมบัติที่หยิบยืมมาจากลักษณะของวิถีชีวิตคนอีสาน และถูกสร้างด้วยกระบวนการภายในของเขาด้วยนั่นเอง

1.7 วัฒนา ป้อมชัย

ความเป็นท้องถิ่นอีสาน โดยเฉพาะสังคมชาวบ้านที่วัฒนา ป้อมชัย เข้าไปมีความผูกพันนั้น นับเป็นแหล่งเรียนรู้ศิลปะและวิถีชีวิตอันยิ่งใหญ่ของเขามากกว่าสถาบันการศึกษาใดๆ ดังจะเห็นได้จากผลงานแนวสะท้อนวิถีชีวิตของเขา เป็นการเสนอแนวความคิดที่เกี่ยวกับความเป็นอยู่ของสังคมที่เขาพบเห็นคือ ความยากจน การถูกเอารัดเอาเปรียบ ความทุกข์ทรมานของชาวบ้านที่ถูกหลงลืม ผลงานบางส่วนของเขาจึงนำเสนอออกมาในรูปของอารมณ์ สีหน้า ท่าทาง และแววตาที่รอคอยความหวัง นอกจากนั้น สภาพการดำเนินชีวิตในชุมชนที่เขาอาศัยอยู่ เขามักพบกับความมีน้ำใจ ความบริสุทธิ์ของเด็กๆ รวมทั้งการปั้นดินเผา การหุงข้าวด้วยเตาฟืน การหาอาหาร แสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ของท้องถิ่นที่ธรรมชาติมอบให้ ล้วนเป็นปัจจัยทำให้วัฒนามีความประทับใจและเก็บความรู้สึกเหล่านั้น มาสร้างเป็นตำนาน เพื่อบันทึกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างตรงไปตรงมา ฉะนั้น ความเป็นท้องถิ่นนิยม ได้กลายเป็นปัจจัยหลักที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเครื่องปั้นดินเผาของเขามากกว่าปัจจัยอื่นๆ

จากปัจจัยดังกล่าว หากนำมาอธิบายแนวคิดเรื่อง “อัตลักษณ์” ทั้งจากความหมายของนักคิดสายปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ สามารถอธิบายได้ว่า ปฏิสัมพันธ์ทางสังคมต้องประกอบไปด้วยภาพลักษณ์ของเขาที่มีต่อตัวเขาเอง คือ เขาเองก็มีภาพลักษณ์ของความเป็นคนท้องถิ่นอีสาน และจินตนาการเกี่ยวกับความคิดของผู้อื่นต่อภาพลักษณ์นั้นว่า ผลงานของเขาก็ย่อมแสดงออกถึงความเป็นท้องถิ่นอีสานด้วย หากนำมาอธิบาย “อัตลักษณ์” ตามมโนทัศน์ปัจเจกภาพทางมานุษยวิทยา สามารถอธิบายได้ว่า อัตลักษณ์ของเขาถูกสร้างด้วยบริบทของความเป็นท้องถิ่นอีสาน จึงเป็นคุณสมบัติที่คนหยิบยืมสร้างขึ้นมาตามสถานการณ์เฉพาะหน้า และหากนำมาอธิบาย “อัตลักษณ์” ในแนวคิดหลังสมัยใหม่ สามารถอธิบายได้ว่า ความเป็นปัจเจกศิลปินของเขาถูกเน้นในฐานะที่เป็น “กระบวนการทางสังคมของการสร้างอัตลักษณ์” มากกว่าแก่นแกนของคุณสมบัติบางอย่างที่มีลักษณะตายตัว ดังนั้น อัตลักษณะที่บ่งบอกถึงความเป็นศิลปะสะท้อนวิถีชีวิตของชาวอีสานนั้น จึงมีลักษณะที่เลื่อนไหลไปตามการพบเห็นสภาพสังคมในแต่ละช่วงเป็นสำคัญ

2. ศิลปินเพื่อชีวิต : อัตลักษณ์ภายใต้รัฐชาติไทย

2.1 ทวี รัชนีกร

เมื่อทวี รัชนีกร ได้มาทำงานที่นครราชสีมาในปี พ.ศ. 2504 ต่อมาได้เกิดสงครามในเวียดนาม รัฐบาลไทยในช่วงเวลานั้น ได้อนุญาตให้ทหารอเมริกันเข้ามาจัดตั้งฐานทัพในประเทศไทยหลายแห่ง รวมทั้งที่จังหวัดนครราชสีมาด้วย จากนโยบายของรัฐบาลไทยดังกล่าว ทำให้เกิดปัญหาตามมามากมาย ทั้งทางด้านการเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม เมื่อเขาเห็นความเสื่อมโทรมทางศีลธรรม ความฟุ่งเฟ้อ มีแหล่งบันเทิงและแหล่งอบายมุขเกิดขึ้นทั่วภาคอีสาน ในฐานะที่เขาเป็นพลเมือง เป็นครู และเป็นศิลปินที่เริ่มมีอุดมการณ์ สิ่งที่จะสะท้อนความรู้สึกของเขาได้ดีที่สุดก็คือการเขียนภาพสะท้อนความเป็นจริงของปัญหาสังคมในขณะนั้น ดังนั้นภาพเขียนโสเภณี และการต่อต้านทหารอเมริกันจึงเกิดขึ้นนับแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

ต่อมา เมื่อเกิดเหตุการณ์ความรุนแรงทางด้านการเมือง ทั้งในช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 นอกจากผลงานศิลปะเพื่อชีวิตของเขาจะมีบทบาทในการนำไปรับใช้ประชาชนแล้ว เขายังได้สนับสนุนให้บรรดาลูกศิษย์หัวก้าวหน้าทำงานศิลปะเพื่อชีวิต รวมทั้งการเขียนภาพโปสเตอร์ขนาดใหญ่ เพื่อต่อต้านเผด็จการและเรียกร้องประชาธิปไตย ร่วมกับประชาชนทั้งที่โคราชและกรุงเทพฯ จนตัวเขาเองถูกตั้งข้อหาจากรัฐบาลว่าเป็นภัยสังคมและคอมมิวนิสต์ และถูกจับกุมในที่สุด ดังนั้น หากอธิบายกระบวนการสร้างอัตลักษณ์โดยเฉพาะลักษณะความเป็นศิลปินเพื่อชีวิตของเขา สามารถอธิบายได้ว่า กระบวนการเกิดขึ้นของปัจจัยทางด้านการเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม ที่อยู่ในขั้นวิกฤต นับเป็นตัวเร่งหรือสิ่งกระตุ้นให้เขา

สร้างสรรค์ผลงานในลักษณะนี้ออกมา ความบีบคั้นทางการเมือง การถูกจับกุมจากรัฐบาลก็ถูกบันทึกไว้ในหน้าประวัติศาสตร์ไทย จึงส่งผลต่อปัจเจกในฐานะความเป็นศิลปินเพื่อชีวิตของเขาได้เด่นชัดมากที่สุด

2.2 โชคชัย ตักโพธิ์

จากผลการศึกษาข้างต้น พบว่า ปัจจัยทางด้านการเมืองมีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของโชคชัย ตักโพธิ์ มากที่สุด ดังจะเห็นได้จากเหตุการณ์ความรุนแรงยุค 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ได้ผลักดันให้เขากลายเป็น"ศิลปินเพื่อชีวิต" เต็มตัว เป็นศิลปิน "เพื่อทางเลือก" ที่สร้างสรรค์ผลงานออกมา "เพื่อขบถ" ซึ่งไม่เหมือนกับศิลปินกลุ่มกระแสหลัก หรือศิลปะตามกระแสทุนนิยมตะวันตกที่กำลังเฟื่องฟูอยู่ในขณะนั้น ความวุ่นวายทางการเมืองดังกล่าวนับเป็นสถานการณ์ที่เกิดขึ้นจากอำนาจเผด็จการของรัฐบาลในช่วงเวลานั้น ดังนั้น ความเป็นรัฐชาติไทยจึงเป็นผู้หยิบยื่นความเป็นศิลปินเพื่อชีวิตให้กับเขานั่นเอง

อย่างไรก็ตาม หลังจากเหตุการณ์นั้นสงบลง กอปรกับเขาได้ไปทำงานเป็นอาจารย์สอนศิลปะที่วิทยาลัยอาชีวศึกษาอุบลราชธานี ซึ่งเป็นสถาบันการศึกษาที่อยู่ภายใต้รัฐชาติของไทย ด้วยภาระหน้าที่ในความเป็นครู และกฎระเบียบทางราชการที่ผูกรัดข้าราชการให้ปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด และความห่างไกลจากเมืองหลวง ได้กลายเป็นปัจจัยที่ทำให้เขาต้องเปลี่ยนวิถีการทำงานจากศิลปะที่มีเนื้อหาทางเมืองร้อนแรง ไปสู่การสร้างผลงานที่ผ่อนคลายเนื้อหาลงไปมาก แม้จะมีผลงานที่สะท้อนสังคมอยู่บ้างในภายหลัง แต่ก็เป็นเพียงการหยิบยืมเนื้อหาทางสังคมมาสอดแทรกในรูปแบบศิลปะ ที่เขาพยายามทดลองตามหลักการปฏิบัติธรรมของเขา ฉะนั้น เนื้อหาทางเมืองจึงเบาลงตามสภาวการณ์ของหน้าที่การงาน และสภาวการณ์ทางการเมืองที่ผ่อนคลายลงในปัจจุบัน

ดังนั้น จึงสามารถอธิบายได้ว่า ปัจเจกสภาพในฐานะของอัตลักษณ์ ความเป็นปัจเจกจึงถูกเน้นในฐานะที่เป็น "กระบวนการทางสังคมของการสร้างอัตลักษณ์" มากกว่าแก่นแกนของคุณสมบัติบางอย่างที่มีลักษณะตายตัว กล่าวคือ เมื่อโชคชัย ตักโพธิ์ อยู่ในสภาวการณ์ของความรุนแรงทางการเมืองดังเช่นช่วง 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ผลงานของเขาในช่วงเวลานั้น จึงเป็นศิลปะเพื่อชีวิตที่เข้มข้น ศิลปะที่เกิดจากแรงบีบคั้น แต่เมื่อสถานการณ์ทางการเมืองคลี่คลายลง ความมีอิสระในทางความคิดมีมากขึ้น ผลงานศิลปะของเขาได้เปลี่ยนแปลงเนื้อหาและรูปแบบในการแสดงออกไปสู่ศิลปะในรูปแบบธรรมชาติสื่อนัยวิถีชีวิต และอิงปริศนาธรรมในที่สุด นั่นจึงแสดงให้เห็นว่า อัตลักษณ์ของเขาไม่ได้มีลักษณะตายตัว แต่สามารถเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์การเมืองที่ถูกสร้างด้วยเงื่อนไขของรัฐชาติไทยนั่นเอง

2.3 สนาม จันทร์เกาะ

ปัจจัยทางด้านการเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม ก็นับเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่สำคัญ ซึ่งส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อชีวิตของสนาม จันทร์เกาะ เฉกเช่นศิลปินเพื่อชีวิตคนอื่นๆ จุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของเขาคือ เมื่อครั้งที่เขายังเป็นนักศึกษา เขาเห็นความไม่ชอบธรรมในการเข้ามาของลัทธิล่าอาณานิคมสมัยใหม่คือ การเข้ามาของกองทัพสหรัฐอเมริกาและจัดตั้งฐานทัพในประเทศไทย โดยเฉพาะในจังหวัดนครราชสีมา เพื่อไปทำสงครามในประเทศเวียดนาม การออกไปฆ่าคนอย่างทันใจ แล้วกลับมานั่งดื่มเบียร์ภายในครึ่งชั่วโมงของนักบินทหารอเมริกัน กลายเป็นความเจ็บปวดที่ฝังลึกอยู่ภายในจิตใจของเขา ซึ่งนับเป็นความโหดร้ายของสงคราม ที่เข้ามาคุกคามความเป็นท้องถิ่นอีสานอย่างเจ็บปวด ซึ่งทั้งหมดล้วนเกิดจากนโยบายของผู้นำเผด็จการของรัฐชาติไทยขณะนั้น แม้ต่อมาสถานการณ์ดังกล่าวจะคลี่คลายลง แต่สถานการณ์ทางเมืองในรูปแบบใหม่ ก็ยังกระทบกับสังคมโดยรวมแตกต่างกันไป และก็ยังเป็นปัจจัยส่งผลไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในลักษณะคลี่คลายไปตามสถานการณ์นั้นๆ

ปัจจัยจากความบีบคั้นทางเมืองดังกล่าว ได้กลายเป็นจุดเริ่มต้นของกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของสนาม จันทร์เกาะ ในรูปแบบศิลปะเพื่อชีวิต เมื่อนำมาอธิบายด้วยกรอบแนวคิดเรื่อง “อัตลักษณ์” ตามมโนทัศน์ปัจเจกภาพทางมานุษยวิทยา และแนวคิดหลังสมัยใหม่ ดังนั้น สถานการณ์ความโหดร้ายของสงคราม และความเลวร้ายของสังคมที่เกิดจากอำนาจรัฐ เป็นกระบวนการที่หยิบยื่นแนวความคิด ให้เขาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภายใต้แรงบีบคั้นทางจิตใจ จากการพบเห็นเหตุการณ์ในขณะนั้น และได้พัฒนาคลี่คลายเนื้อหาและรูปแบบไปตามสถานการณ์ใหม่ที่เกิดขึ้นมาในภายหลัง และมีลักษณะที่ไม่ตายตัว เพราะมีลักษณะที่มีความเลื่อนไหลแบบบูรณาการทางความคิดและรูปแบบนั่นเอง

2.4 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์

นิพนธ์ ขันแก้ว (2553: สัมภาษณ์) ครูศิลปะผู้มีความใกล้ชิดกับสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้แสดงทัศนะต่อความเป็นตัวตนของเขา พอสรุปได้ว่า สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เป็นคนที่ยึดมั่นในสถาบันที่ตนเองเรียนมา ไม่เคยเปลี่ยนอุดมการณ์ทางการเมือง ไม่ก้าวล่วงพ้นจากอดีต ยึดติดกับรูปแบบและแนวทางการแสดงออกของศิลปะเพื่อชีวิตอย่างซื่อตรง จึงทำให้ผลงานศิลปะของเขา มีรูปแบบและเนื้อหาซ้ำซาก มีเทคนิคแสดงออกแบบเดิมๆ รูปแบบงานศิลปะของ จัดอยู่ในแนวคิดที่ต้องการแสดงความจริง (Realistic) และแสดงอารมณ์ (Expression) ด้วยเนื้อหาความยากจน การกดขี่ข่มเหง เผด็จการ ซึ่งคล้ายคลึงกับงานของวสันต์ สิทธิเขตต์ แต่ของวสันต์ไปไกลกว่าทางด้านรูปแบบ อย่างไรก็ตาม ถือได้ว่าสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้เลือกเดินทางสายศิลปะเพื่อชีวิต และได้

สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมได้อย่างมีแนวทางเฉพาะตน แม้ว่าผลงานจะมีการปรับเปลี่ยนคลี่คลายขยายงานน้อยมาก แต่ผลงานก็ได้แสดงให้เห็นถึงความจริงใจ มั่นคงทางความคิด และเป้าหมายที่ชัดเจนว่าศิลปะต้องเพื่อชีวิตจากทัศนะดังกล่าว สอดคล้องกันกับความเห็นของสุจินต์ สังวาลย์มณีเนตร ประธานกลุ่มศิลปินอีสาน ที่แสดงทัศนะว่า"อาจารย์สุขสันต์ยังยืนหยัดแนวความคิดและรูปแบบเดิมๆ มีแต่กระบวนการสร้างเนื้อเรื่องเท่านั้นที่เปลี่ยนไป" (สุจินต์ สังวาลมณีเนตร. 2553: สัมภาษณ์)

จึงเห็นได้ว่า ปัจจัยหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ที่แสดงออกมาในรูปแบบและเนื้อหาที่เป็นอัตลักษณะเฉพาะตัวของเขา อาทิเช่น การได้รับอิทธิพลเบื้องต้นจากสถาบันการศึกษา โดยเฉพาะวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา ถือเป็นสถานศึกษาชั้นสูงสุดแห่งเดียวที่เขาสำเร็จมา สถานศึกษาแห่งนี้ จึงเป็นเสมือนสถานที่บ่มเพาะ "อุดมการณ์" ศิลปะเพื่อชีวิตให้กับเขา อุดมการณ์ที่สืบทอดมาจากทวี รัชนีกร ผู้เป็นอาจารย์ และสถาบันการศึกษาแห่งนี้ ก็ยังเป็นศูนย์รวมของบรรดานักศึกษาและศิลปินแนวเพื่อชีวิตแห่งเดียวในภูมิภาคขณะนั้น แม้แต่วงคาราวาน และพงษ์เทพ กระโดนชำนาญ ก็ถือกำเนิดจากวิทยาลัยแห่งนี้ และยังมีความสัมพันธ์กับสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ อีกด้วย

ส่วนที่มาของแนวความคิดหรือเนื้อหาผลงานทัศนศิลป์ของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ในช่วงแรก จึงเป็นเรื่องราวที่สะท้อนปัญหาของสังคมและการต่อต้านฐานทัพอเมริกันและเผด็จการ ซึ่งได้รับอิทธิพลแนวความคิดมาจากทวี รัชนีกร รวมทั้งบรรยากาศการเรียนการสอน และบรรยากาศทางด้านการเมืองที่รุ่นวายอยู่ในขณะนั้น ซึ่งการเมืองเป็นผลมาจากความเป็นรัฐชาติไทยที่ชนผู้นำได้ก่อขึ้น ทั้งหมดล้วนส่งผลต่อแนวความคิดในการแสดงออก เพื่อต้องการต่อต้านเผด็จการและเรียกร้องประชาธิปไตยจากรัฐบาลขณะนั้น จนในที่สุดเขาก็ถูกจับกุมในข้อหาภัยสังคมและคอมมิวนิสต์ในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เช่นเดียวกันกับทวี รัชนีกร ผู้เป็นอาจารย์ของเขา

ดังนั้น เมื่อนำมาอธิบายอัตลักษณ์ของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ พบว่า พื้นฐานการศึกษาของเขาได้รับการถ่ายทอดแนวความคิดศิลปะเพื่อชีวิตมาจากทวี รัชนีกร และได้รับแรงบีบคั้นมาจากสถานการณ์ทางการเมืองในช่วง 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ปัจเจกภาพของเขาจึงถูกสร้างด้วยกระบวนการทางสังคมที่บีบคั้น ซึ่งเป็นผู้หยิบยื่นอัตลักษณ์ในลักษณะศิลปินเพื่อชีวิตให้กับเขานั่นเอง

2.5 **สุรพล ปัญญาวชิระ**

ปัจจัยจากความเป็นรัฐชาติไทย ได้ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของสุรพล ปัญญาวชิระ ได้เริ่มตั้งแต่เมื่อครั้งที่เขาเป็นนักศึกษา ตั้งแต่ก่อนที่จะเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ช่วงเวลาดังกล่าวนับว่าเป็นช่วงที่เรียกว่า"**ยุคแห่งการแสวงหา**" ของเหล่านักศึกษา

อันเนื่องอยู่ในช่วงเวลาแห่งการเกิดขึ้นของสงครามเวียดนาม ซึ่งจังหวัดนครราชสีมา ก็นับเป็นอีกแห่งหนึ่งที่ได้รับผลกระทบจากการเข้ามาจัดตั้งฐานทัพของทหารอเมริกัน โดยการสนับสนุนของรัฐบาลเผด็จการของไทยในขณะนั้น ดังนั้น ความเป็นรัฐชาติไทยได้กลายเป็นสิ่งบีบคั้นให้ตัวเขาและเหล่าศิลปินสายโคราช ต้องสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อชีวิตในอัตลักษณะร่วมกันของศิลปิน โดยเฉพาะผลงานศิลปะภาพคัตเอาท์การเมือง ที่นำไปร่วมแสดงกับแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยที่กรุงเทพฯ

ต่อมาแม้สุรพล ปัญญาวชิระ จะได้สำเร็จการศึกษาและได้ไปเป็นครูสอนศิลปะอยู่ในชนบทที่จังหวัดสุรินทร์ แต่รากเหง้าของความเป็นรัฐชาติในรูปแบบระบบราชการ ก็ยังติดตามไปราวีเขา ดังจะเห็นได้จาก แม้เขาจะมีแนวความคิดในการที่จะพัฒนาระบบการศึกษา โดยเป็นผู้นำในการจัดตั้งชมรมการศึกษาเพื่อพัฒนาตนเอง ร่วมกับครูวิทยาศาสตร์และภาษาไทย แต่พอตั้งเสร็จเขาก็ถูกผู้บริหารและกองรักษาความมั่นคง กล่าวหาว่าเป็นแนวร่วมของพรรคคอมมิวนิสต์ จึงถูกนำตัวไปฝึกอบรมในค่ายทหารเพื่อล้างสมอง หรือแม้ในช่วงหลังจะได้ย้ายมาเป็นครูสอนศิลปะอยู่ในกรุงเทพฯแล้วก็ตาม แต่ระบบราชการกลับบีบให้เขาต้องลาออกก่อนเกษียณอายุราชการ ดังนั้น ความบีบคั้นจากสถานการณ์ทางการเมืองที่เกิดจากรัฐบาล และความอึดอัดจากระบบราชการ ซึ่งล้วนอยู่ภายใต้ความเป็นรัฐชาติ ได้กลายเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้สุรพล ปัญญาวชิระ ได้แสดงตัวตนหรืออัตลักษณะบางอย่างออกมาในผลงานทัศนศิลป์ของเขา เพื่อเป็นการต่อต้านและสะท้อนความไม่ยุติธรรมของระบบราชการ ดังนั้นปัจเจกภาพในฐานะศิลปินของเขา จึงถูกสร้างหรือหยิบยืมมาจากสถานการณ์ทางการเมืองที่เข้มข้นและระบบราชการ ในลักษณะเลื่อนไหลไปตามบริบทของสังคมนั่นเอง

2.6 เกียรติการุณ ทองพรมราช

ปัจจัยทางด้านความเป็นรัฐชาติไทย ไม่ได้ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ของเกียรติการุณ ทองพรมราช เท่าใดนัก อันเนื่องจากเขาไม่ได้ร่วมต่อสู้กับแนวร่วมศิลปินอีสานในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 เนื่องจากเขาได้เข้ามาศึกษาศิลปะที่วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ในช่วงหลังจากเกิดเหตุการณ์นั้นแล้ว อีกทั้ง การที่เขาได้รับราชการเป็นอาจารย์ในมหาวิทยาลัย ระบบราชการที่ยืดหยุ่น จึงไม่ได้ทำให้เกิดปัญหาหรืออุปสรรคต่อการสร้างสรรค์ผลงานของเขา ดังนั้น อัตลักษณะเฉพาะตัวของเกียรติการุณ ทองพรมราช จึงไม่ได้ถูกสร้างขึ้นจากรัฐชาติไทยที่บีบคั้นโดยตรง แต่ความรัฐชาติไทยนั้น ได้ไปแสดงออกในฐานะที่ไปสร้างความยากจนหรือความเหลื่อมล้ำทางสังคมของคนอีสานมากกว่า ชีวิตความยากจนของคนอีสาน ที่มีผลสืบเนื่องมาจากระบบการบริหารของรัฐบาลภายใต้ระบบรัฐชาติไทย จึงเป็นปัจจัยสำคัญไปสู่การหยิบยื่นอัตลักษณ์ให้กับเกียรติการุณ ทองพรมราช นั่นเอง

2.7 วัฒนา ป้อมชัย

ปัจจัยทางด้านความเป็นรัฐชาติไทย ไม่ได้ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ของวัฒนา ป้อมชัย คล้ายกันกับเกียรติการุณ ทองพรมราช อันเนื่องจากเขาไม่ได้มีบทบาทในการร่วมต่อสู้กับแนวร่วมศิลปินอีสานในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 อีกทั้งเขาไม่ได้อยู่ในระบบการศึกษาหรือระบบราชการภายใต้รัฐชาติไทยแต่อย่างใด ดังนั้น จึงไม่สามารถนำมาอธิบายอัตลักษณ์ของวัฒนา ป้อมชัย ในแง่ปัจจัยทางด้านรัฐชาติไทยที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของเขาได้

3. ศิลปะสะท้อนสังคม : อัตลักษณ์ภายใต้โลกาภิวัตน์

3.1 ทวี รัชนีกร

หลังจากทวี รัชนีกร ได้สร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตจากแรงบีบคั้นจากปัจจัยทางด้านการเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม ดังกล่าวข้างต้น ต่อมาเมื่อปัจจัยทางด้านการเมืองและสังคมได้รับการคลี่คลายไปสู่ความเป็นอิสระ และการก้าวไปสู่กระแสสังคมแบบใหม่ ท่ามกลางโลกาภิวัตน์ที่กำลังหลั่งไหลไปทั่วโลก การมีปฏิสัมพันธ์กับสังคมสมัยใหม่มีมากขึ้น ได้กลายเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ผลงานศิลปะของเขา ได้รับการพัฒนาทั้งด้านรูปแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานล้ำไปกว่าแต่ก่อน และผลงานในช่วงหลังนี้ นับเป็นผลงานศิลปะแนวสะท้อนสังคมในยุคปัจจุบัน อีกทั้งการยอมขายผลงานของตนให้กับผู้สะสมศิลปะในช่วงหลังๆ และการยอมเปิดตัวแสดงงานในนามหอศิลป์ต่างๆมากขึ้น ซึ่งเป็นกระแสหนึ่งของวงการศิลปะที่เกิดขึ้นในพื้นที่โลกาภิวัตน์ จึงเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เขากลายเป็นผู้มีชื่อเสียงขึ้นมาได้

ปัจจัยทางด้านโลกาภิวัตน์ที่ส่งผลต่อกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของทวี รัชนีกรนั้น หากอธิบายในความหมายปัจเจกภาพในฐานะอัตลักษณ์ ความเป็นปัจเจกจึงถูกเน้นในฐานะที่เป็น “กระบวนการทางสังคมของการสร้างอัตลักษณ์” จะพบว่า ความมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นและสังคมภายนอก ในฐานะศิลปินผู้อาวุโสที่มีความแนบแน่นกับศิลปินทุกกลุ่ม ทั้งศิลปินอีสาน ส่วนกลาง และต่างประเทศ รวมทั้งการเปิดตัวเองยอมรับและเรียนรู้ศิลปะแนวหลังสมัยใหม่ที่กำลังหลั่งไหลไปทั่วโลก จึงทำให้เขามีโอกาสได้เปิดตัวเองไปสู่พื้นที่การแสดงออกในสังคมสมัยใหม่ที่อยู่ภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ โดยเฉพาะการหวนกลับไปแสดงผลงานในกรุงเทพฯหลายครั้ง หลังจากที่เขาเกษียณอายุราชการแล้ว และความเป็นศิษย์เก่าของมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเป็นแหล่งสร้างศิลปินให้มีชื่อเสียงได้ อีกทั้งความมีปฏิสัมพันธ์มิได้หยุดอยู่แค่สถาบันที่เขาจบมา แต่เขาสามารถเข้าได้กับทุกสถาบัน จึงทำให้เขาได้เปิดเผยตัวเองไปสู่สาธารณะได้ง่ายขึ้น อีกทั้ง การได้รับรางวัลต่างๆ จากหลายสถาบัน จึงทำให้เขากลายเป็นผู้มีชื่อเสียงมากที่สุดผู้หนึ่งในปัจจุบัน ดังนั้น การเปิดตัวเองออก

ไปสู่พื้นที่การแสดงออกของศิลปะในกระแสโลกาภิวัตน์ ท่ามกลางองค์กรและกลุ่มผู้สนับสนุน สิ่งเหล่านั้นได้กลายเป็นผู้หยิบยื่นความเป็นตัวตนของเขา ในฐานะศิลปินผู้มีชื่อเสียงของประเทศ

จึงสรุปได้ว่า วิวัฒนาการในผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของทวี รัชนีกร ในช่วงแรกจะเกิดขึ้นภายใต้ความกดดันของรัฐชาติไทย ไปสู่ความเป็นอิสระในโลกหลังสมัยใหม่ ซึ่งทั้งหมดได้หลอมรวมให้ทวีกลายเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียง และมีความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวขึ้นมาได้ และที่สำคัญ ทวี รัชนีกร กลายเป็นผู้ที่ทำให้ศิลปะเพื่อชีวิต มีที่ยืนอยู่ในพื้นที่ของศิลปะกระแสหลัก เป็นการสลายเพดานไปสู่การยอมรับในโลกหลังสมัยใหม่ ในโลกศิลปะที่เปิดกว้างมากขึ้น ดังคำพูดของเขาว่า “เราได้พิสูจน์ให้เห็นว่า การสร้างสรรค์งานแนวสะท้อนสังคมก็สามารถอยู่ได้ และยืนยันคำที่เคยพูดบ่อยๆ ว่า จะไม่เป็นศิลปินโสเภณี คือขายอุดมการณ์ของตัวเองเพื่อความอยู่ดีกินดี เราจะเป็นอย่างนี้และเราก็ไม่อดตายหรอก”

3.2 โชคชัย ตักโพธิ์

ความเป็นพื้นที่แห่งโลกสมัยใหม่ ได้ดึงโชคชัย ตักโพธิ์ เข้าไปสู่การเรียนรู้ศิลปะตะวันตกที่ได้หลั่งไหลเข้ามาสู่ประเทศไทย ในช่วงเวลาที่เขาเป็นนักศึกษา ดังนั้น การได้รับอิทธิพลทั้งทางด้านแนวความคิด รูปแบบ และกลวิธีในการสร้างภาพ จึงส่งผลมาสู่การสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ของเขาจนกระทั่งปัจจุบัน โดยเฉพาะการหยิบยืมเอารูปแบบศิลปะจากลัทธิต่างๆ เช่น ลัทธิสำแดงอารมณ์ และลัทธิอื่นๆ โดยเฉพาะผลงานของเอ็ดวาร์ด มุงค์ เขาได้นำไปโยงกับผลงานของเขาในชุด “ใบหน้า” และโยงชื่อกลุ่มสะพาน ไปดัดแปลงเป็นผลงานชุด “สะพานพุทธ” และในช่วงก่อนและหลังแหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 เขาได้รับอิทธิพลศิลปะแนวเพื่อชีวิตของเอ็ดวาร์ด มุงค์ จากภาพชื่อ “เสียงกู้ร้อง” และอีกหลายๆคน เป็นต้น รวมทั้งการได้รับอิทธิพลจากศิลปินไทย โดยเฉพาะผลงานของกมล ทัศนาญชลี และการได้ไปศึกษางานในต่างประเทศ ก็ล้วนเป็นปัจจัยนำไปสู่ความพยายามที่จะสร้างสรรค์ผลงานออกมาให้มีรูปแบบเป็นสากลนั่นเอง

นอกจากนั้น แนวคิดปรัชญาของชาวตะวันตกและชาวตะวันออก ที่หลั่งไหลมาพร้อมกับกระแสโลกาภิวัตน์ ก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ส่งอิทธิพลต่อแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของโชคชัย ตักโพธิ์ ไม่น้อย ดังจะเห็นได้จากการที่เขาพยายามตีความคำว่า “**ชีวรูป**” ซึ่งมาจากคำว่า “**ชีววิทยา**” ของโจอัน มิโร และพยายามนำไปเชื่อมโยงกับแนวคิดปรัชญาของชาวตะวันออกคือคำว่า “**ชีวาตมัน**” ของฮินดู-พราหมณ์ และตีความ “ชีวาตมัน” สอดคล้องกับคำ “**พีช-อาลัยวิญญาณ**” ของพุทธมหายาน ซึ่งทั้งหมดนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานที่แสดงออกเกี่ยวกับ “**ความรันทด**” ของผู้คนในสังคม ดังจะเห็นได้ในผลงานของเขาช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เป็นต้น จึงนับได้ว่า เป็นการเชื่อมโยงความเป็นตะวันตกเข้ากับความเป็นตะวันออก

ต่อมา เมื่อเขาได้มีโอกาสปฏิบัติธรรมกับหลวงพ่อชา สุภัทโท แห่งวัดหนองป่าพง จังหวัดอุบลราชธานี หลักปรัชญาของ“**พุทธเถรวาท**” จึงได้ซึมซับเป็นเนื้อเดียวกับวิถีการดำเนินชีวิตของเขา หลัก“**สมาธิ**” และผลแห่ง “**จิต**” ผลจากการปฏิบัติธรรม จากสภาวธรรมก็ได้เชื่อมโยงไปสู่สภาวศิลปะของเขา ซึ่งมันแสดงนัยยะแบบซ้อนมิติ ที่ถือเป็น “**อัตลักษณะ**” เฉพาะตัวของโชคชัยมากที่สุด

ดังนั้น หากอธิบายอัตลักษณ์ของโชคชัย ตักโพธิ์ จากกระแสอิทธิพลดังกล่าว สามารถอธิบายตามแนวคิดของฮอลล์ (Stuart Hall) ที่ได้เสนอแนวคิดที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภาพตัวแทนและอัตลักษณ์ เพื่อชี้ให้เห็นความแตกต่างระหว่างความเป็นเขา ความเป็นเรา ฉะนั้น “ภาพเขียน” ของโชคชัย ตักโพธิ์ ที่ได้รับอิทธิพลดังกล่าว ก็อาจเป็นการสร้างความหมายภาพตัวแทนและอัตลักษณ์บางประการ กล่าวคือ เขาพยายามสร้างภาพตัวแทนของเขาด้วยความเป็นคนตะวันออกด้วยเนื้อหาของเขาเอง ในขณะเดียวกันเขาก็สร้างภาพตัวแทนความเป็นตะวันตกด้วยรูปแบบศิลปะสมัยใหม่ของชาวตะวันตก ในลักษณะแบบบูรณาการนั่นเอง

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาถึงความเป็นตัวตนที่แท้จริงของโชคชัย ตักโพธิ์ พบว่า แม้เขาจะเป็นผู้หนึ่งที่ต่อต้านระบบทุนนิยม และต่อต้านกระแสโลกาภิวัตน์ ในแง่ของการคุกคามวิถีชีวิตที่เรียบง่ายตามแบบชาวพุทธ แต่ผลงานของเขากลับพยายามสร้างสรรค์มันออกมาโดยไม่ได้ต่อต้านความเป็นหลังสมัยใหม่ เขาเลือกที่จะพัฒนารูปแบบให้มีความเป็นสากล แต่ต้องผสมผสานกับเนื้อหาความเป็นท้องถิ่นอีสานที่เรียกว่า “**ตะวันตกบวกตะวันออก**” จึงเป็นการรอมชอมเพื่อให้ศิลปะของเขา มีที่ยืนอยู่ในพื้นที่ของโลกศิลปะกระแสหลักและโลกหลังสมัยใหม่ได้อย่างเหมาะสม ซึ่งเป็นการเดินทางสายกลางตามคำสอนของพระพุทธเจ้า ศิลปะของเขาจึงเปรียบเสมือนเป็นการพิสูจน์ว่า เมื่อสภาวะจิตของเขาได้รับการพัฒนาไปสู่ฌานชั้นสูง หรือแม้แต่การจะบรรลุธรรมในอนาคต รูปแบบศิลปะของเขาจะได้รับการพัฒนาไปในรูปแบบใด ย่อมเป็นการยากที่จะคาดเดาได้ เนื่องด้วยทุกสิ่งล้วนเป็นทุกขัง อนิจจัง และอนัตตา ศิลปะและชีวิต และอัตลักษณ์ของเขาก็ย่อมเป็นไปตามนั้น

3.3 สนาม จันทร์เกาะ

ผลงานทัศนศิลป์ที่อยู่ท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์ นับเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลต่อการทำงานของศิลปินทุกกลุ่ม เมื่อโลกสมัยใหม่ ศิลปะสมัยใหม่ และศิลปะหลังสมัยใหม่ แผ่ขยายไปสู่ที่ใด ปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปิน ศิลปะดั้งเดิม และศิลปะแนวใหม่ ย่อมส่งผลต่อรูปแบบการทำงานศิลปะของแต่ละคนได้เช่นเดียวกัน เมื่อกระแสโลกาภิวัตน์แผ่เข้ามาสู่พื้นที่ภาคอีสาน การปรับตัวของศิลปินก็เกิดขึ้น ดังจะเห็นได้จาก กระแสการรวมกลุ่มของศิลปินอีสาน เพื่อขยายความร่วมมือไปสู่โลกภายนอก โลกพื้นที่ส่วนกลาง และโลกพื้นที่ต่างประเทศ เพื่อให้ทันต่อกระแสโลกาภิวัตน์

ในช่วงทศวรรษหลังนี้ อาจจะส่งผลต่อกระแสแนวความคิดและรูปแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ และการสร้างสรรค์ผลงานที่มีความหลากหลายต่อศิลปินที่อยู่ในภาคอีสานมากขึ้น แต่สำหรับสนาม จันทร์เกาะ แล้วกลับมีแนวโน้มหันไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานแนวพุทธศาสนามากขึ้น ซึ่งเป็นแนวท้องถิ่นนิยมมากว่าโลกาภิวัตน์ ดังจะเห็นได้จากเขามีโครงการที่จะเขียนภาพเกี่ยวกับการย้อนรอยพระพุทธเจ้า เพื่อนำออกไปแสดงตามโรงเรียนต่างๆ เช่นเดียวกับภาพเขียนเพื่อนำไปติดตั้งตามโรงพยาบาลต่างๆ ซึ่งผลงานเหล่านี้จะยังคงรักษารูปแบบศิลปะในแนวเดิม ที่ยังยึดรูปแบบศิลปะหลักวิชา โดยไม่ได้สนใจที่จะพัฒนางานให้เป็นไปตามกระแสศิลปะหลังสมัยใหม่แต่อย่างใด

จึงอาจกล่าวได้ว่า หากจะอธิบายกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของสนาม จันทร์เกาะ ที่ผ่านมา การสร้างตัวตนของเขา ไม่ได้อาศัยหลักการหรือทฤษฎีแนวความคิดจากลัทธิใดเป็นพิเศษ มันมีการเลื่อนไหลไปตามสภาวะของเหตุการณ์ทางการเมือง สังคม วัฒนธรรม ที่เกิดขึ้นตั้งอยู่ แล้วดับไป ส่วนอิทธิพลทางเนื้อหานั้น ส่วนใหญ่เป็นเรื่องเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเฉพาะหน้า จึงไม่ตายตัว แต่อิทธิพลทางด้านรูปแบบนั้น สนาม จันทร์เกาะ ได้รับอิทธิพลมาจากการเรียนศิลปะตามหลักวิชาอย่างเคร่งครัด และค่อนข้างจะตายตัวไม่หวือหวาไปมากกว่านี้ ดังนั้น การบูรณาการระหว่างความคิด รูปแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ จึงไม่ค่อยมีปรากฏในผลงานทัศนศิลป์ของเขา ดังนั้นกระแสโลกาภิวัตน์จึงไม่ค่อยมีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของสนาม จันทร์เกาะ เท่าใดนัก

3.4 **สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์**

ความเป็นโลกาภิวัตน์ แม้จะไม่ได้ส่งผลต่อแนวความคิดหลักของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ โดยตรง เนื่องจากเขาเองเป็นผู้ต่อต้านระบบทุนนิยม และต่อต้านพวกตะวันตกมาโดยตลอด แต่โดยอ้อมแล้ว เขาก็ยังยอมรับเอาวิธีการสอนศิลปะตามหลักวิชาและทฤษฎีของชาวตะวันตก อีกทั้งยอมรับวิธีการแสดงผลงานร่วมกับผู้อื่น เช่น แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย กลุ่มศิลปินอีสาน กลุ่มศนคล้ายกัน กลุ่มแก่นคูณ กลุ่มเดินดิน ฯลฯ เพราะการแสดงนิทรรศการผลงานต่างๆนั้น มันเป็นส่วนหนึ่งของวิธีการที่เรารับมาจากพวกตะวันตก อีกทั้งในช่วงหลัง กลุ่มศิลปินอีสานได้ขยายความร่วมมือกับประเทศเพื่อนบ้าน เช่น ลาว เขมร เวียดนาม และขยายไปสู่ญี่ปุ่นและอเมริกา ซึ่งล้วนเป็นผลสืบเนื่องมาจากกระแสโลกาภิวัตน์ทั้งสิ้น อย่างไรก็ตาม การหลั่งไหลเข้ามาของความเจริญที่เรารับมาจากชาติตะวันตก ทำให้สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ มองเห็น มหันตภัยที่ย่างกายไปสู่วิถีชีวิตของชาวบ้านมากกว่า เขาจึงเขียนภาพที่มีเนื้อหาในลักษณะต่อต้านเทคโนโลยีและความเป็นสมัยใหม่จำนวนมาก เพียงแต่เขาไม่ได้เน้นรูปแบบของศิลปะไปตามกระแสความนิยมในปัจจุบันเฉกเช่นคนอื่น ซึ่งอาจเป็นปัจจัยหนึ่ง ที่ทำให้ผลงานของเขามีลักษณะเรียบง่ายแบบชาวบ้าน

ปัจจุบัน พัฒนาการอย่างหนึ่งที่แสดงถึงตัวตนของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ที่มีนัยสำคัญในช่วงบั้นปลายชีวิตของเขา คือ การประยุกต์ผลงานศิลปะที่เกิดจากมันสมองและจิตสำนึกสาธารณะของเขา โดยการลงทุนซื้อรถยนต์ปิกอัพ นำมาดัดแปลงใส่เครื่องขยายเสียงและลำโพง เพื่อทำเป็นรถแสดงผลงาน “**ภาพเขียน กวี เพลง**” แบบเคลื่อนที่ไปตามสถานที่ต่างๆ เช่น ตามโรงเรียน แหล่งชุมชน และหน่วยงานต่างๆ เป็นต้น ซึ่งสามารถแสดงผลงานศิลปะ อ่านบทกวี และร้องเพลงในเวลาเดียวกันได้ทั้งเวลากลางวันและกลางคืนทุกสถานที่ จึงอาจกล่าวได้ว่า เป็นผลงาน “**ศิลปะโพสต์โมเดิร์นแบบบ้านนอก**” ที่เป็นอัตลักษณะเฉพาะตัวของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์อีกลักษณะหนึ่ง

ดังนั้น หากนำมาอธิบายอัตลักษณ์ของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ พบว่าเขาพยายามสร้างอัตลักษณะเฉพาะ ด้วยการประยุกต์ผลงานศิลปะ “ภาพเขียน กวี เพลง” แบบเคลื่อนที่เพื่อสามารถนำไปแสดงตามสถานที่ต่างๆได้ ซึ่งเป็นการยอมรับแนวคิดแบบสมัยใหม่และเป็นปฏิสัมพันธ์ทางสังคมที่ประกอบไปด้วยภาพลักษณ์ของเขาที่มีต่อตนเอง และจินตนาการเกี่ยวกับความคิดของผู้อื่นต่อภาพลักษณ์นั้น รวมถึงปฏิกิริยาและความรู้สึกของเขาที่มีต่อจินตนาการดังกล่าวด้วย ซึ่งก็เพื่อให้ผลงานของเขาสอดคล้องกับความปรารถนาที่จะแสดงออกบนพื้นที่แห่งโลกาภิวัตน์นั่นเอง

3.5 สุรพล ปัญญาวชิระ

กระแสแห่งโลกาภิวัตน์ในปัจจุบัน ได้กลายมาเป็นปัจจัยหนึ่งที่สำคัญ ในการเข้าไปเปลี่ยนแปลงอัตลักษณะในผลงานทัศนศิลป์ของสุรพล ปัญญาวชิระ ไม่ว่าจะเป็นการเชื่อมโยงหรือการมีปฏิสัมพันธ์กับกลุ่มศิลปินต่างๆ ทั้งอยู่ในส่วนภูมิภาคและในกรุงเทพฯ โดยเฉพาะจุดแข็งประการหนึ่งที่ทำให้สุรพล ปัญญาวชิระ มีชื่อเสียงขึ้นมาได้ก็คือ การที่เขาได้มีโอกาสเข้ามาทำงานอยู่ในกรุงเทพฯ ทำให้เขาได้รู้จักและมีปฏิสัมพันธ์กับกลุ่มศิลปินและสังคมมากกว่าศิลปินที่ฝังตัวอยู่เฉพาะในภาคอีสาน และต่อมาเขาได้มีโอกาสขยายความมีปฏิสัมพัธ์ออกไปยังต่างประเทศ ด้วยการนำเอาผลงานทัศนศิลป์ และการแสดงเพอร์ฟอร์มานซ์ไปร่วมแสดงที่ประเทศญี่ปุ่นถึงสองครั้ง ซึ่งนับเป็นปรากฏการณ์อย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นอย่างแพร่หลายบนโลกแห่งโลกาภิวัตน์ ในลักษณะของการแลกเปลี่ยนหรือการก้าวข้ามทางวัฒนธรรมระหว่างกันนั่นเอง

ผลของการเข้ามาของกระแสโลกาภิวัตน์อีกประการหนึ่ง ที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ในผลงานทัศนศิลป์ของสุรพล ปัญญาวชิระ ก็คือ การเข้ามาของเทคโนโลยีสมัยใหม่ โดยเฉพาะคอมพิวเตอร์ ได้ทำให้เขาค้นพบวิธีการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบใหม่คือ การสร้างสรรค์ผลงานดิจิตอลอาร์ต ที่ใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ช่วยในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะออกมาในรูปแบบต่างๆที่หลากหลาย แม้ในความเป็นจริง เขาก็เป็นผู้หนึ่งที่ต่อต้านระบบทุนนิยม

แต่เขาก็เปิดใจยอมรับเอาเทคโนโลยีสมัยใหม่ เพื่อจะได้เรียนรู้และพัฒนาผลงานศิลปะของเขาให้อยู่ได้บนพื้นที่ของโลกศิลปะหลังสมัยใหม่ต่อไปนั่นเอง

การรอมชอมยอมรับเอาเทคโนโลยีสมัยใหม่ และการเปิดตัวเองไปสู่ความมีปฏิสัมพันธ์กับศิลปินและองค์กรต่างๆ ทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ จึงทำให้สุรพล ปัญญาวชิระ ได้มีโอกาสเปิดเผยตัวเองไปสู่สาธารณะได้ง่ายขึ้น อีกทั้ง การได้รับรางวัลมนัส เศียรสิงห์ "แดง" เป็นศิลปินเกียรติยศ จากสถาบันปรีดี พนมยงค์ จึงทำให้เขากลายเป็นผู้มีชื่อเสียงขึ้นมาอีก ดังนั้น ปัจเจกภาพในฐานะอัตลักษณ์ของสุรพล ปัญญาวชิระ จึงถูกสร้างด้วยกระบวนการทางสังคม ด้วยการเปิดตัวเองออกไปสู่พื้นที่การแสดงออกของศิลปะในกระแสโลกาภิวัตน์ ท่ามกลางองค์กรและกลุ่มผู้สนับสนุน ซึ่งสิ่งเหล่านั้นได้กลายเป็นผู้หยิบยื่นความเป็นตัวตนของเขา ในฐานะศิลปินผู้มีชื่อเสียงของประเทศอีกผู้หนึ่ง

3.6 เกียรติการุณ ทองพรมราช

ปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลต่อกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของเกียรติการุณ ทองพรมราช คือ ความเป็นโลกาภิวัตน์ ความเป็นพื้นที่แห่งโลกาภิวัตน์ที่แผ่เข้ามาครอบงำประเทศไทยมีมาตั้งนานแล้ว ฉะนั้น พื้นที่ของภาคอีสานก็ย่อมได้รับคลื่นของกระแสโลกาภิวัตน์พัดเข้ามาอย่างไม่ขาดสาย เพียงแต่ว่า ส่วนใดบ้างที่มีผลกระทบต่อการทำงานและกระบวนการสร้างตัวตนของศิลปินอีสาน หากพิจารณาในแง่ดีแล้วพบว่า การเปิดพื้นที่เพื่อแลกเปลี่ยนศิลปะและวัฒนธรรมซึ่งกันและกันระหว่างศิลปินภาคอีสาน ส่วนกลาง และภูมิภาคอื่น หรือแม้กระทั่งการขยายความร่วมมือไปสู่ประเทศเพื่อนบ้าน และขยายไปสู่ศิลปินที่อยู่ประเทศไกลออกไป ดังที่ศิลปินอีสานได้ทำแล้ว ก็น่าจะมีผลดีต่อการเปิดพื้นที่ให้กับศิลปะของคนอีสาน ได้มีพื้นที่ยืนอยู่ในโลกของศิลปะหลังสมัยใหม่ และโลกศิลปะของสังคมในวงกว้างมากขึ้น

จึงเห็นได้ว่า เกียรติการุณ ทองพรมราช นับเป็นหัวเรี่ยวหัวแรงในการรวมกลุ่มของศิลปินในดินแดนภาคอีสาน ก่อตั้งเป็นกลุ่มศิลปินอีสานขึ้นมา และได้จัดนิทรรศการของกลุ่มมาแล้วหลายครั้ง มีทั้งจัดแสดงภายในภาคอีสาน ส่วนกลางที่กรุงเทพฯ และโดยเฉพาะการจัดแสดงผลงานที่ประเทศสาธารณประชาธิปไตยประชาชนลาวนั้น เขาเป็นผู้มีบทบาทสูงในการเชื่อมความสัมพันธ์กับศิลปินและองค์กรต่างประเทศ ดังนั้น ความมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นที่อยู่นอกเหนือคนในกลุ่ม จึงเป็นปรากฏการณ์ของการแสวงหาพื้นที่แสดงออก ซึ่งมีนัยสำคัญที่ต้องการนำอัตลักษณะของกลุ่มตนไปสู่โลกภายนอก ซึ่งเป็นกระแสโลกาภิวัตน์ที่เปิดกว้างอยู่ในขณะนี้

อย่างไรก็ตาม การที่เกียรติการุณ ทองพรมราช และกลุ่มศิลปินอีสานเปิดตัวเองไปสู่พื้นที่ศิลปะท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์นั้น อาจส่งผลกระทบในแง่ลบก็ได้ กล่าวคือ อาจจะทำให้ศิลปินอีสานบางคนหลงไปติดกับดักของความเป็นชาติอื่น จนลืมรากเหง้าของตัวเอง แต่หากมองในแง่บวก อาจทำให้ศิลปินกลุ่มอีสานได้พัฒนาแนวทางศิลปะของตัวเองไปสู่ความเป็นสากลได้มากขึ้น ดังนั้น หากอธิบายอัตลักษณ์ตามหลักแนวความคิดหลังสมัยใหม่ ในกระแสโลกาภิวัตน์ จึงมีลักษณะที่มีความเลื่อนไหลแบบบูรณาการ มีการขยายตัวตนไปสู่พื้นที่สาธารณะที่อยู่นอกเหนือบริบทของตน และอาจแปรเปลี่ยนไปตามสถานการณ์เฉพาะหน้าก็ได้ ซึ่งทั้งหมดจึงทำให้เห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างปัจเจกศิลปินและสังคม ที่เคลื่อนไหวอยู่ในภาคอีสาน

3.7 วัฒนา ป้อมชัย

แม้ในช่วงเวลาหนึ่งที่ผ่านมา วัฒนา ป้อมชัย จะได้สร้างสรรค์ผลงานเพื่อตอบสนองความต้องการทางด้านการตลาด ผลงานจึงมีลักษณะเพื่อการค้าที่เป็นไปตามกลไกของกระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งเป็นไปตามแรงบีบคั้นทางด้านเศรษฐกิจของครอบครัว จึงจำเป็นต้องผลิตผลงานในแนวการค้าอีกด้านหนึ่ง ต่อมา เมื่อได้ร่วมแสดงผลงานกับกลุ่มศิลปินต่างๆ ก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของเขา การที่เขาได้มีโอกาสไปรวมกลุ่มกับศิลปินกลุ่มอีสาน และการเข้าไปสู่เวทีศิลปกรรมแห่งประเทศไทย และอีกหลายๆ เวที ล้วนเป็นเหตุปัจจัยให้เขาได้ไปพบเห็นและเรียนรู้ศิลปะ และเรียนรู้วิถีของวงการศิลปะที่กว้างมากขึ้น การปรับตัวให้เข้ากับกระแสสังคมหลังสมัยใหม่ และสังคมแห่งโลกาภิวัตน์ เป็นไปด้วยความระมัดระวัง เนื่องจากเขาเองมีแนวความคิดที่ต่อต้านกระแสทุนนิยม เพราะเขาเห็นว่า มันเป็นกระแสแห่งความรีบเร่ง กระแสแห่งความช่วงชิง ผลจากการได้เรียนรู้การหลั่งไหลเข้ามาของกระแสโลกาภิวัตน์ กลับทำให้เขาหวนกลับไปใช้หลักปรัชญาของพระพุทธเจ้า ใช้หลักธรรมคำสอนของพุทธทาส ใช้หลักธรรมชาติ หลักความพอเพียงในการดำเนินชีวิต ไม่หลงติดกับดักความฟุ้งเฟ้อ ไม่เห่อไปกับการดิ้นรนเพื่อเงินตรา จากหลักการและหลักแนวคิดดังกล่าว ทำให้เขาสร้างผลงานออกมาแบบค่อยเป็นค่อยไป ไม่รีบเร่ง ปล่อยให้เป็นไปตามสมาธิ และปล่อยให้เป็นไปตามธรรมชาติ บุคลิกของผลงานและบุคลิกภาพที่เชื่อมโยงเข้าหาหลักธรรมชาติ และวิถีชีวิตของเขากับวิถีชีวิตของชาวบ้าน จึงนับเป็นอัตลักษณะเฉพาะตัวที่เด่นชัดมากที่สุดของเขา

หากจะอธิบาย “อัตลักษณ์” ภายใต้บริบทของกระแสโลกาภิวัตน์ ทั้งแนวคิด “อัตลักษณ์” ตามมโนทัศน์ปัจเจกภาพทางมานุษยวิทยา นั่นก็แสดงว่า อัตลักษณ์ของเขาถูกแปรเลี่ยนไปตามสถานการณ์ความบีบคั้นทางด้านเศรษฐกิจในการดำรงชีวิตของเขา และหากอธิบาย “อัตลักษณ์” ในแนวคิดหลังสมัยใหม่ นั่นแสดงว่า ปัจเจกศิลปินของเขาถูกสร้างโดยสังคมที่อยู่ภายใต้

กระแสโลกาภิวัตน์ ที่เขาต้องฝืนปรับตัวในภาพลักษณ์ของเขา เพื่อให้อาชีพของเขาดำรงอยู่ได้ ดังนั้น ลักษณะของความเลื่อนไหลของอัตลักษณ์ดังกล่าว สามารถอธิบายได้ว่า แม้ในส่วนตัวของเขาจะชื่นชอบในการสร้างผลงานศิลปะเพื่อชีวิต แต่ในอีกด้านหนึ่งเขาต้องยอมสร้างผลงานในแนวการค้า ดังนั้น อัตลักษณ์ของเขาจึงเป็นแบบบูรณาการนั่นเอง

บทที่ 6
สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

ปริญญานิพนธ์เรื่อง “ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต : กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน” เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ สนามวิจัยคือพื้นที่ภาคอีสาน โดยพัฒนากรอบแนวคิดของการทำวิจัยมาจากแนวคิดเรื่อง อัตลักษณ์ เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษากระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน โดยมี ***คำถามการวิจัย*** คือ 1) ศิลปินอีสานผู้มีอุดมการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิต พวกเขาได้แสดงตัวตนแตกต่างจากศิลปินกลุ่มอื่นๆอย่างไร 2) อัตลักษณ์ของปัจเจกศิลปินประกอบขึ้นจากอะไร 3) สังคมของความเป็นท้องถิ่น รัฐชาติ และโลกาภิวัตน์ มีกลไกหรือกระบวนการอย่างไรในการซึมเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์ปัจเจกศิลปิน 4) ปฏิสัมพันธ์ระหว่างปัจเจกศิลปินและกลุ่มศิลปิน นำไปสู่การสร้างและเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ของศิลปินอีสานอย่างไร และมี***วัตถุประสงค์ของการวิจัย*** คือ 1) เพื่อศึกษากระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน ผ่านผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิต ในบริบทของท้องถิ่นอีสาน รัฐชาติ และโลกาภิวัตน์ ที่มีผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน 2) เพื่อศึกษาปฏิสัมพันธ์ระหว่างปัจเจกศิลปินและกลุ่มศิลปินที่มีผลต่อกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสานสรุปผลการวิจัยดังนี้

พลวัตและวิวัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคอีสาน พบว่า ได้มีวิวัฒนาการมาจากจุดเริ่มต้นของการขยายโอกาสทางการศึกษา ที่มีผลมาจากนโยบายของภาครัฐที่ถูกส่งตรงมาจากส่วนกลางคือ กรุงเทพมหานคร เพื่อขยายโอกาสทางการศึกษาทางด้านศิลปะออกไปสู่ภูมิภาคให้มีระดับที่สูงขึ้น โดยเปิดทำการเรียนการสอนทางด้านศิลปะสมัยใหม่ขึ้นอย่างเป็นทางการ ในวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จังหวัดนครราชสีมา ในปี พ.ศ. 2509 ซึ่งถือเป็นแห่งแรกในภูมิภาค และเป็นแห่งที่ 4 ของประเทศไทย คณาจารย์ผู้ทำการสอน มีทั้งที่สำเร็จการศึกษามาจากส่วนกลางคือ มหาวิทยาลัยศิลปากร และจากต่างประเทศ นั่นจึงเป็นกระแสความเคลื่อนไหวของศิลปะในแบบสมัยใหม่ ที่เริ่มปักหลักลงในพื้นที่ภาคอีสานอย่างเป็นทางการครั้งแรก

ต่อมาจึงมีกระแสของการตื่นตัวของกลุ่มศิลปินผู้เป็นผลผลิตของสถาบันดังกล่าว ตลอดจนเกิดกลุ่มศิลปินอิสระขึ้นมาหลายกลุ่ม บางกลุ่มก็ได้แสดงผลงานมาอย่างต่อเนื่องเป็นเวลายาวนาน บางกลุ่มก็แสดงผลงานเพียงไม่กี่ครั้งก็ต้องยุติบทบาทลง แต่นั่นก็ทำให้สมาชิกภายในกลุ่มต่างๆ พยายามก่อตั้งกลุ่มใหม่ขึ้นเรื่อยมา จากจำนวนศิลปินเพียงไม่กี่คน กลายเป็นกลุ่มศิลปินจำนวนมากนับร้อยคนในปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม ศิลปินอีสานกลุ่มใหญ่ในจำนวนเหล่านี้ ยังคงอัตลักษณ์ความเป็นท้องถิ่นอีสานไว้ด้วยเนื้อหาที่อิงแอบกับปัจจัยต่างๆ โดยเฉพาะปัจจัยทางด้านการเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม ที่เกิดขึ้นภายใต้รัฐชาติไทย จนทำให้ศิลปินอีสานบางส่วนที่ได้รับแรงบีบคั้นจากการเมือง ได้สร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ในแนวทาง “**ศิลปะเพื่อชีวิต**” ขึ้นมา

ขณะเดียวกัน ได้ปรากฏมีศิลปินอีสานคู่ตรงข้าม คือผู้สร้างสรรค์ผลงานแนวทาง "**ศิลปะเพื่อศิลปะ**" บางส่วนได้ส่งผลงานเข้าประกวด และได้รับรางวัลในเวทีต่างๆ จนทำให้ศิลปินเหล่านั้นกลายเป็นบุคคลที่มีชื่อเสียง และได้รับการยอมรับในสังคมมากขึ้น ศิลปินส่วนใหญ่ในกลุ่มเหล่านี้ ต่างก็สำเร็จการศึกษาศิลปะชั้นสูงจากมหาวิทยาลัยศิลปากรแทบทั้งสิ้น ซึ่งสถาบันแห่งนี้ได้สร้างระบบการประกวดในเวทีต่างๆ แบบผูกขาด และมีอิทธิพลเหนือกว่าสถาบันการศึกษาอื่นๆ จึงทำให้เกิดความได้เปรียบในเชิงการสร้างชื่อเสียงของตน ไปสู่การยอมรับในระดับชาติ ได้มากกว่าศิลปินผู้สำเร็จการศึกษาจากสถาบันอื่นๆ ดังนั้น "อัตลักษณ์" ของปัจเจกศิลปินเหล่านี้ จึงถูกสร้างด้วยสถาบันหรือองค์กรที่เป็นผู้มอบรางวัลให้

อย่างไรก็ตาม เมื่อย้อนกลับไปศึกษาในช่วงทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา พบว่า กลุ่มศิลปินอีสานได้ปรับตัวเข้ากับกระแสโลกาภิวัตน์มากขึ้น โดยการเชื่อมต่อสัมพันธ์กับศิลปินต่างชาติ อาทิเช่น ศิลปินลาว เวียดนาม กัมพูชา ญี่ปุ่น และอเมริกา ฯลฯ เพื่อขยายอาณาเขตพื้นที่ในการแสดงออกให้กว้างขวางมากขึ้น อีกนัยหนึ่ง ก็เพื่อประกาศตนเองให้สังคมภายนอกรู้ว่า ศิลปินอีสานก็พร้อมที่จะต่อสู้หรือรอมชอมกับอิทธิพลของศิลปะ ที่กำลังเกิดขึ้นอยู่รายล้อมบริเวณภายนอกเขตภูมิภาคอีสาน นั่นจึงนับเป็นความพยายามที่จะสร้างกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของตนไปสู่ความเท่าเทียมกับศิลปินกลุ่มอื่นๆ ทั้งในระดับประเทศและนานาชาตินั่นเอง

กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน : ปฏิสัมพันธ์ทางสังคม พบว่า จากการศึกษากระบวนการเกิดขึ้นของศิลปะเพื่อชีวิตในประเทศไทยโดยภาพรวม จะเห็นว่า นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2475 – 2500 ถือเป็น "ช่วงเวลาการบ่มเพาะสำนึกความรับผิดชอบต่อสังคม" ต่อมาปี พ.ศ. 2500 – 2506 นับเป็นช่วงเวลาของความเงียบงันที่มีนัยสำคัญต่อทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย เนื่องจากปัญหาที่เกิดจากผลกระทบของการเข้ามาจัดตั้งฐานทัพอเมริกาในประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2504 และต่อมาในปี พ.ศ. 2506 – 2516 พบว่า ในช่วงเวลานี้ อำนาจในการควบคุมสังคมตกอยู่ภายใต้การปกครองของรัฐบาลเผด็จการอย่างเด็ดขาด จึงทำให้ศิลปินแสดงออกได้แต่เพียงในเชิงสัญลักษณ์เท่านั้น ดังนั้นช่วงเวลานี้จึงเป็น "ช่วงเวลาของการแสวงหาคำตอบของศิลปินผู้มีสำนึกทางสังคม"

อย่างไรก็ตาม ในช่วงเริ่มต้นทศวรรษ 2510 แม้ศิลปินไทยจะถูกจำกัดสิทธิเสรีในการแสดงออกของศิลปะเพื่อชีวิต แต่กลับปรากฏมีผลงานศิลปะที่ต่อต้านเผด็จการ และฐานทัพอเมริกาในภาคอีสานอย่างชัดเจน คือ ผลงานทัศนศิลป์ของ**ทวี รัชนีกร** ผู้ก่อตั้งแผนกวิชาศิลปกรรมในสถาบันอุดมศึกษาแห่งแรกในภาคอีสาน ดังจะเห็นได้จากในปี พ.ศ. 2510 ทวี รัชนีกร และกลุ่มเพื่อนศิลปินโคราชคือ ดำรง วงศ์อุปราช และไพฑูรย์ คงคา ฯลฯ ร่วมกันก่อตั้งเอสซีแกลลอรี่ เพื่อแสดงผลงานศิลปะขึ้นที่โคราช และถือเป็นแห่งแรกในภูมิภาค ผลงานของเขาในช่วงเวลานั้น เป็นภาพ

สะท้อนปัญหาของสังคมดังคำกล่าวของทวี รัชนีกร ว่า “ผมเขียนภาพทหารอเมริกันควงผู้หญิงอีสานที่ตัวผอมๆ และเขียนภาพเกี่ยวกับสังคมจริงๆ แล้วนำมาแสดงที่เอสซีแกลลอรี่ พวกฝรั่งมาดูแล้วโกรธมาก หาว่าผมเขียนด่าพวกเขา ทหารฝรั่งพวกนี้ไม่มีรสนิยม ทุกคนขายภาพไม่ได้ ในที่สุดก็เลยต้องปิดตัวลงในปีนั้น และก็ถือ**เป็นการเริ่มต้นของศิลปะเพื่อชีวิต**” (ทวี รัชนีกร. 2552: สัมภาษณ์)

ทวี รัชนีกร จึงนับเป็นบุคคลแรก ที่มีอุดมการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตอย่างเด่นชัด พร้อมกับได้แสดงบทบาทในความเป็นครูศิลปะ ด้วยการถ่ายทอดอุดมการณ์และแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อชีวิต ไปสู่บรรดาลูกศิษย์ของเขาจนมีชื่อเสียงหลายคน เช่น สนาม จันทร์เกาะ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เทอดเกียรติ พรหมนอก สุรพล ปัญญาวชิระ มงคล อุทก ทองกราน ทานา เลอพงษ์ พุฒิชาติ จักรี หาญสุวรรณ องอาจ ชาติมนตรี พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ เมธี บุรีภักดี เกียรติการุณ ทองพรมราช และนิคม กุบแก้ว เป็นต้นซึ่งต่อมาทั้งทวี รัชนีกร และลูกศิษย์ของเขาดังกล่าว ได้แสดงบทบาทสำคัญด้วยการก่อตั้ง “**แนวร่วมศิลปินอีสาน**” เพื่อนำเอา “**ศิลปะคัตเอาท์การเมือง**” ไปร่วมแสดงกับ “**แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย**” รอบบริเวณสนามหลวงและถนนราชดำเนิน เพื่อรำลึกถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ในช่วงปี พ.ศ. 2517-2519 จึงนับเป็นปฏิสัมพันธ์ครั้งแรกกับกลุ่มศิลปินในกรุงเทพฯ และโชคชัย ตักโพธิ์ ก็เป็นผู้หนึ่งที่มีบทบาทสูงในกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยด้วย ดังนั้นกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสานเหล่านี้ จึงถูกสร้างด้วยสถานการณ์ทางการเมือง จากผู้มีอำนาจรัฐบาลเผด็จการในขณะนั้น เป็นผู้หยิบยื่น “อัตลักษณ์” ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตให้แก่พวกเขา

ต่อมาหลังจากสถานการณ์ทางการเมืองคลี่คลายลง กลุ่มแนวร่วมศิลปินอีสานส่วนใหญ่ดังกล่าวข้างต้น รวมทั้งโชคชัย ตักโพธิ์ เกียรติการุณ ทองพรมราช และวัฒนา ป้อมชัย และศิลปินอีสานจำนวนหนึ่ง ได้ร่วมกันก่อตั้ง “กลุ่มศิลปินอีสาน” ขึ้นในปี พ.ศ. 2526 ซึ่งนับเป็นกลุ่มศิลปินที่มีจำนวนสมาชิกมากที่สุดในประเทศไทยเกือบร้อยคน และได้แสดงผลงานศิลปกรรมทั้งในภาคอีสาน กรุงเทพฯ และต่างประเทศ หลายครั้งต่อเนื่องกันมาจนถึงปัจจุบัน นอกจากนั้น ในบรรดาลูกศิษย์ของทวี รัชนีกร ดังข้างต้น ได้แยกตัวออกไปตั้งกลุ่ม “**ศิลปินเดินดิน**” เพื่อเคลื่อนไหวศิลปะเพื่อชีวิตในกรุงเทพฯ และได้ขยายปฏิสัมพันธ์ไปยังต่างประเทศอีกด้วย ดังนั้น กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสานดังกล่าว ปัจเจกศิลปินจึงถูกสร้างด้วยปฏิสัมพันธ์ทางสังคม ที่มีลักษณะเลื่อนไหลไปตามกระแสโลกาภิวัตน์เป็นสำคัญ

ผลการวิจัยต่อมา เกี่ยวกับการศึกษาปัจเจกศิลปินอีสาน ซึ่งเป็นตัวแทนของศิลปินเพื่อชีวิตจำนวน 7 คน จากการศึกษา คำว่า “**อุดมการณ์**” ซึ่งมักได้ยินควบคู่กันกับคำว่า “**ศิลปะเพื่อชีวิต**” ซึ่งทั้งสองคำนี้ ได้เป็นกุญแจไขไปสู่การวิเคราะห์ผลงานทัศนศิลป์เพื่อชีวิตของศิลปินอีสานทั้ง 7 คน สามารถสรุปผลได้ดังนี้

คำว่า “**อุดมการณ์**” นั้น สุลักษณ์ ศิวรักษ์ และวิรุณ ตั้งเจริญ ได้เสนอทัศนะตรงกันว่า อุดมการณ์ในกระแสโลกาภิวัตน์นั้น มันมีความเปลี่ยนแปลงที่เลื่อนไหล และไม่แน่นอน ทุกอย่างล้วนเป็นอนิจจัง อุดมการณ์ที่ผูกติดอยู่กับศิลปะเพื่อชีวิตก็ย่อมเป็นอนิจจัง และเลื่อนไหลไปตามสถานการณ์เป็นช่วงๆ ส่วนคำว่า “**ศิลปะเพื่อชีวิต**” ในช่วงทศวรรษ 2500 จิตร ภูมิศักดิ์ ได้ให้ความหมายไว้ว่า ศิลปะต้องเป็นสิ่งสะท้อนอันมีคุณประโยชน์ไปยังชีวิตของมวลประชาชน คือ ศิลปะที่เปิดโปงให้ประชาชนมองเห็นต้นตอของความเลวร้ายของชีวิตในสังคม คือ ศิลปะที่ชี้แนะให้ประชาชนมองเห็นทางออกของชีวิตอันถูกต้อง และพร้อมกันนี้ก็ยั่วยุให้มวลประชาชนต่อสู้ และเคลื่อนไหวไปสู่จุดหมายปลายทางของชีวิตอันดีกว่า ซึ่งมาสอดคล้องกับทัศนะของวิรุณ ตั้งเจริญ ที่ว่า ศิลปะเพื่อชีวิต เป็นอีกลักษณะด้านหนึ่ง ที่สะท้อนหรือแสดงออก เป็นปรากฏการณ์หรือเป็นรูปธรรม ที่สัมพันธ์เชื่อมโยงกับชีวิต สังคม การเมือง คุณธรรม จริยธรรม ความดีงาม เป็นการแสดงออกที่ “**แสดง**” หรือ “**สะท้อน**” ความเชื่อหรืออุดมการณ์ของศิลปินแต่ละคน

สิ่งที่ยืนยันว่า ศิลปินอีสานผู้มีอุดมการณ์ตามปรัชญาและความหมายดังกล่าวข้างต้น พบว่า **ทวี รัชนีกร** ถือเป็นหัวหอกและกลายเป็นรากแก้วให้กับวงการศิลปะเพื่อชีวิตของไทยและของภาคอีสาน ที่ยังมุ่งมั่นและยึดมั่นในอุดมการณ์ดังกล่าวค่อนข้างจะเหนียวแน่น และยิ่งเพิ่มความเข้มข้นในการแสดงออกอย่างไม่มีที่สิ้นสุด แม้ในวัยชราบั้นปลายชีวิตของเขาก็ตาม ทวี รัชนีกร ถือเป็นแบบอย่างให้กับศิลปินมิใช่แค่เฉพาะในกลุ่มลูกศิษย์หรือกลุ่มศิลปะเพื่อชีวิตเท่านั้น แต่ก้าวข้ามไปสู่การยอมรับของกลุ่มศิลปะเพื่อศิลปะ และก้าวข้ามไปสู่การยอมรับของผู้คนทุกวงการ แม้รางวัลศิลปินแห่งชาติที่เขาได้รับ จะเป็นสิ่งการันตีให้กับผลงานศิลปะของเขา แต่การกล่าวชื่นชมถึงผลงานศิลปะอันซ่อนนัยยะเพื่อสร้างสรรค์สังคมนั้น กลับมีคุณค่ามากกว่ารางวัลใดๆ ผลงานศิลปะของเขาสามารถสื่อแทนความเป็นตัวตนของเขา และแทนคนอื่นได้ด้วย ทั้งตัวเขาและคนอื่นสามารถเข้าไปถึงอุดมการณ์ร่วมกันได้ อีกทั้งความอดทนและการไม่ยอมขายอุดมการณ์ ตรงนี้คือ จุดต่างที่ทวี รัชนีกร มีมากกว่าคนอื่น

โชคชัย ตักโพธิ์ เป็นครูศิลปินอีกผู้หนึ่ง ที่ยอมสละชีวิตของตัวเองไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อชีวิต เฉพาะในช่วงเวลาที่ตรึงเครียดของเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 แม้จะเป็นเพียงช่วงระยะเวลาหนึ่ง แต่ความจริงใจและอุดมการณ์ที่ก้าวข้ามความกลัวตายจากการไล่ล่าของฝ่ายตรงกันข้าม ได้ทำให้เขามีตัวตนที่ถูกขนานนามว่า เป็นศิลปินเพื่อชีวิตที่ยึดมั่นอุดมการณ์เพื่อสังคม และไม่ได้แตกต่างไปจากศิลปินเพื่อชีวิตคนอื่นๆ ในยุคเดียวกัน หากแต่มีความแตกต่างจากกลุ่มศิลปะเพื่อศิลปะก็คือ เขาไม่ได้ขายผลงานและขายอุดมการณ์เพื่อเงินตราและเหรียญรางวัลเฉกเช่นศิลปินในกลุ่มกระแสหลัก แม้ในช่วงหลังจนถึงปัจจุบัน อุดมการณ์ของเขาได้ยกระดับไปสู่ความจริงแท้ของสภาวธรรมคือ ธรรมชาติที่มีเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไปเป็น

ของธรรมดา และธรรมะของพระพุทธเจ้าที่สอนให้รู้เหตุของการเกิดสภาวธรรม และทรงสอนให้รู้หนทางแห่งความหลุดพ้น เขาจึงปฏิบัติธรรมควบคู่กับการปฏิบัติศิลปะ เพื่อให้ผลงานศิลปะของเขามีประโยชน์สูงสุดต่อมนุษยชาติ และการปฏิบัติธรรมมีประโยชน์ต่อการหลุดพ้นของตัวเอง นั่นคือความแตกต่างสูงสุด เท่าที่เคยมีปรากฏในประเทศไทย

สนาม จันทร์เกาะ เป็นครูศิลปินอีกผู้หนึ่ง ที่ได้รับแนวคิดและอุดมการณ์บางส่วนมาจากทวี รัชนีกร ผู้เป็นอาจารย์ อีกทั้งเขาเติบโตมาท่ามกลางความวุ่นวายทางการเมือง และการเข้ามาของกองทัพอเมริกัน รวมทั้งบรรยากาศในการเรียนในขณะนั้น ได้หลอมรวมให้เขามีอุดมการณ์เพื่อต้องการสะท้อนวิถีชีวิตของชาวอีสาน ผู้หลงไปติดกับดักของการหลั่งไหลเข้ามาของวัฒนธรรมต่างชาติ และความเสื่อมถอยของสังคม ภายใต้อำนาจบริหารของรัฐบาลแห่งรัฐชาติไทยมาทุกยุคสมัย ผลงานศิลปะของเขาจึงเป็นตัวกระตุ้นให้ผู้คนได้ตระหนักถึงพิษภัยของสงคราม นักการเมืองข้าราชการที่โกงกิน นั่นจึงแสดงถึงอุดมการณ์ศิลปะเพื่อชีวิตของเขาได้เป็นอย่างดี แม้บางช่วงศิลปะของเขาจะเขียนเพื่อการจำหน่าย แต่ภาพเหล่านั้น ก็ยังเป็นภาพที่สะท้อนอุดมการณ์เพื่อคารวะบูชาคนดี และคารวะธรรมชาติ มันเป็นการเลื่อนไหลทางอุดมการณ์แบบทางสายกลาง ความเป็นตัวตนของสนาม จันทร์เกาะ จึงมีทั้งความแตกต่างและความเหมือนกับศิลปินกลุ่มอื่นๆ เป็นการรอมชอมของอุดมการณ์ตามสภาพที่เป็นจริงของเขา

สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ นับเป็นครูศิลปินผู้เดินตามอุดมการณ์ของทวี รัชนีกร ผู้เป็นอาจารย์อย่างเคร่งครัด โดยเฉพาะอุดมการณ์ศิลปะเพื่อชีวิตในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 จนทำให้เขาถูกจับกุมในปี พ.ศ. 2519 เช่นเดียวกับทวี รัชนีกร แม้ในช่วงหลังเขาจะได้ไปเป็นครูสอนศิลปะในชนบทอีสาน อุดมการณ์ศิลปะเพื่อชีวิตก็ยังติดตามตัวเขาไปทุกหนแห่ง อุดมการณ์ที่สะท้อนการเมือง สลับกับอุดมการณ์เพื่อสะท้อนวิถีชีวิตของชาวนาอีสาน ไม่สามารถแยกออกจากกัน แม้ในช่วงเวลาหนึ่ง เขาจะละทิ้งอุดมการณ์อันเข้มข้นไปสู่การเขียนภาพเพื่อการจำหน่าย แต่ก็เป็นแค่อาการ “**วูบ**” ในช่วงเวลาหนึ่ง ความละอายและจิตสำนึกที่ฝังรากลึกได้ดึงเขากลับมาสู่ความเป็น “**ตัวตน**” อันแท้จริงของเขา คืออุดมการณ์ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อชาวนา ศิลปะเพื่อชาวพุทธ และศิลปะเพื่อผู้อื่น มิใช่เพื่อเงินตราและเหรียญรางวัล นั่นคือ ความมั่นคงของอุดมการณ์ที่เห็นแตกต่างไปจากศิลปินกลุ่มอื่นๆ

สุรพล ปัญญาวชิระ ครูศิลปินเพื่อชีวิตผู้ยึดมั่นอุดมการณ์ไม่เคยเสื่อมคลาย เขาเดินตามรอยอุดมการณ์ของทวี รัชนีกร และบรรดารุ่นพี่ บรรยากาศในการเรียนการสอน ได้กลายเป็นจุดหลอมรวมคำว่า “**ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตสกุลโคราช**” ซึ่งสุรพล ปัญญาวชิระ ก็เป็นผู้หนึ่งที่ได้ร่วมสร้างมันขึ้นมาด้วย หลังจากเขาใช้ชีวิตความเป็นครูสอนศิลปะอยู่ที่อีสานในช่วงเวลาหนึ่ง พร้อมๆกับการถูกคุมเข้มจากผู้บริหารและรัฐบาล ในข้อหาเป็นผู้ฝักใฝ่พรรคคอมมิวนิสต์ ผลงานศิลปะเพื่อชีวิตของ

เขา จึงต้องยุติบทบาทลงไปชั่วคราวเกือบสิบปี หลังจากนั้น เขาได้ย้ายไปเป็นครูสอนศิลปะที่กรุงเทพฯ ศูนย์กลางแห่งความเจริญ แต่เขากลับพบว่า ชีวิตของผู้คนในสังคม ไม่ได้แตกต่างไปจากความทุกข์ของชาวนาอีสานที่เขาพบเจอมาแล้ว สังคมของผู้อพยพมาขายแรงงานในกรุงเทพฯ ก็ยังถูกกระทำด้วยการเอารัดเอาเปรียบจากระบบทุนนิยม รวมทั้งระบบราชการที่เขาสังกัด ก็ล้วนบีบคั้นให้เขามองปัญหาของสังคมแบบติดลบ ดังนั้นผลงานศิลปะของเขาในช่วงหลัง จึงมีความรุนแรงในเนื้อหา แบบเสียดสีสังคม และล้อเลียนการเมืองมากขึ้น ดังนั้น อุดมการณ์ของเขาจึงถูกสร้างในลักษณะเดียวกันกับอาจารย์ รุ่นพี่ และเพื่อนในสายโคราช แต่จะแตกต่างจากศิลปินกลุ่มกระแสหลัก คือ การไม่ยอมก้มหัวให้กับระบบทุนนิยม

เกียรติการุณ ทองพรมราช เป็นคุรุศิลปินผู้ผ่านการศึกษาจากหลายสถาบัน อุดมการณ์และแนวความคิดจึงหลากหลายไปด้วย เกียรติการุณ ทองพรมราช เป็นลูกศิษย์ของทวี รัชนีกร รุ่นกลางๆ ที่เข้าศึกษาในช่วงที่เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ได้ลดความรุนแรงลงไปแล้ว แต่อุดมการณ์และปรัชญาที่ได้มาจากสถาบันแห่งนี้คือ การทำงานศิลปะอย่าเอาแต่ฝีมือไปแลกเงินเขา ให้เอาอุดมการณ์ไปให้เขาด้วย แนวคิดดังกล่าว ได้ฝังลึกในจิตสำนึกของเขามาจนถึงปัจจุบัน ต่อมาเมื่อได้เข้าศึกษาที่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม อุดมการณ์แบบท้องถิ่นนิยมได้กลายไปเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตของเขา และการได้เข้าศึกษาที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร แนวคิดแบบผสมผสานระหว่างศิลปะสมัยใหม่กับศิลปะแบบรากเหง้า ได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในวิถีการทำงานของเขา ทั้งหมดได้หลอมรวมให้เกียรติการุณ ทองพรมราช เป็นผู้ที่มีอุดมการณ์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะควบคู่ไปกับความเป็นนักวิชาการในลักษณะท้องถิ่นนิยมสูงอีกผู้หนึ่ง ศิลปะและวิชาการของเขา จึงสะท้อนตัวตนที่แตกต่างไปจากศิลปินกลุ่มอื่นๆ

วัฒนา ป้อมชัย หรือ **ต๋อง ด่านเกวียน** ประติมากรเครื่องปั้นดินเผา ผู้มีอุดมการณ์ที่น่านับถือ อุดมการณ์ของเขาไม่ได้รับมาจากสถาบันการศึกษาภายใต้รัฐชาติไทยแต่อย่างใด แต่เป็นอุดมการณ์ที่ก่อตัวมาจากมหาวิทยาลัยแห่งชีวิตจริง คือมหาวิทยาลัยที่สอนความรู้ ในท้องทุ่ง จากช่างปั้น จากวิถีชีวิตของชาวบ้าน และจากความยากจนสาหัสพัด ค่อนชีวิตของเขาอยู่กับบุคคลระดับล่างที่ถูกทอดทิ้งจากทุกรัฐบาลมาโดยตลอด ความทุกข์และแววตาของบุคคลเหล่านั้น ได้หล่อหลอมให้วัฒนา ป้อมชัย มีความคิดและอุดมการณ์เพื่อที่จะสร้างสรรค์ผลงานสะท้อนวิถีชีวิตของพวกเขา เพื่อร้องขอความเห็นใจ ความมีเมตตาต่อกัน การไม่เอารัดเอาเปรียบซึ่งกันและกัน นี่คือความแตกต่างและตัวตนของวัฒนา ป้อมชัย ที่ไม่เหมือนใคร

อภิปรายผล

ผลการศึกษาวิจัยนี้ ได้ผลวิจัยเป็นข้อค้นพบคือ กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน ถูกสร้างตัวตนด้วยกระบวนการทางสังคมภายใต้บริบทท้องถิ่นอีสาน รัฐชาติ และโลกาภิวัตน์

1. **ท้องถิ่นอีสาน** (Localization) คำว่า “ท้องถิ่นนิยม” นั้น นักสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาให้ความสนใจ “ท้องถิ่นนิยม” ในฐานะที่เป็น “ปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรม” อย่างหนึ่งที่ซับซ้อน เต็มไปด้วยความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงและเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับกลุ่มคน สถาบัน ระบบ และปรากฏการณ์อื่นๆ อีกจำนวนมาก (พัฒนา กิติอาษา. 2546: 17) ดังนั้น คำว่า “ท้องถิ่นอีสาน” ในความหมายของงานวิจัยนี้ จึงหมายรวมถึง ปัจจัยทางด้านการเมือง สังคม ศิลปะ วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อม ที่มีอยู่ภายในบริบทของภาคอีสาน และได้ส่งผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสานอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ อาทิเช่น ทวี รัชนีกร ได้แรงบันดาลและแนวความคิดมาจากวิถีชีวิตของชาวบ้าน และการเข้ามาของฐานทัพอเมริกา ความยากจน การสร้างเขื่อน การประท้วง หรือแม้แต่เรื่องเล็กๆ น้อยๆ ที่เกิดขึ้นในภาคอีสาน ล้วนไปปรากฏอยู่ในผลงานของเขาทั้งสิ้น เช่นเดียวกันกับโชคชัย ตักโพธิ์ ได้รับแรงบันดาลใจมาจากธรรมชาติ วิถีชีวิต นิยายปรัมปรา ภาพผนังถ้ำ วัดและสถานปฏิบัติธรรมที่อยู่ในภาคอีสาน สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้รับแรงบันดาลใจจากชีวิตชาวนาอีสาน สนาม จันทร์เกาะ ได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะและวัฒนธรรมอีสานใต้ สุรพล ปัญญาวชิระ ได้แรงบันดาลใจมาจากท้องนาที่แตกระแหง เกียรติการุณ ทองพรมราช สะท้อนวิถีชีวิต การกินอยู่ ผ่านกะปอม ปลาย่าง และผืนป่าในจินตนาการของภาคอีสาน และวัฒนา ป้อมชัย สะท้อนวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของช่างปั้น และชาวบ้านที่อยู่ละแวกบ้านของเขา

หากอธิบาย “อัตลักษณ์” ตามมโนทัศน์ปัจเจกภาพในความหมายของเกียซรต์ (Clifford Geertz) นั้น “เป็นการแปรเปลี่ยนอัตลักษณ์ของคนตามบริบทจึงมีไม่รู้จบ อัตลักษณ์จึงเป็นคุณสมบัติที่คนหยิบยืมสร้างขึ้นมาตามสถานการณ์เฉพาะหน้า” (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. 2546: 32-33) จึงสามารถอธิบายได้ว่า ศิลปินได้หยิบยืมเอาความเป็นท้องถิ่นอีสาน จากเรื่องราวและสื่อวัสดุจากภูมิปัญญาของชาวอีสาน มาเป็นสื่อแสดงออกในผลงานทัศนศิลป์ของเขาเท่านั้น แต่ลักษณะเด่นของผลงานนั้น กลับปรากฏอยู่ในรูปแบบศิลปะสมัยใหม่และการมีทักษะฝีมือสูง จึงอาจกล่าวได้ว่าเขาได้แปรเปลี่ยนความเป็นท้องถิ่นอีสาน ไปสู่ความเป็นสากลในรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่แบบบูรณาการ และเลื่อนไหลไปตามสถานการณ์ หรืออาจอธิบายได้ว่า ปัจเจกภาพในฐานะอัตลักษณ์ของศิลปิน ได้ถูกสร้างด้วยกระบวนการทางสังคม คือความเป็นท้องถิ่นอีสาน ที่ทับซ้อนกับเทคนิควิธีการแบบสมัยใหม่เป็นผู้หยิบยื่นให้ และแปรเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ทางด้านความคิด และกลวิธีในการสร้างภาพของพวกเขา จนกลายเป็นผลงานทัศนศิลป์ที่มีลักษณะเฉพาะนั่นเอง

2. **รัฐชาติ** (Nation state) หมายถึง นโยบายของรัฐบาลไทยที่เข้ามามีอิทธิพลเหนือดินแดนภูมิภาคอีสาน ก็เพื่อให้สังคมอีสานได้ปฏิบัติตาม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการเมือง การปกครอง และระบบการศึกษา ที่เริ่มตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ซึ่งได้ส่งผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน โดยแบ่งเป็นปัจจัยที่เด่นชัดได้ 2 ปัจจัย คือ

2.1 **ปัจจัยแรก** คือ “สถาบันการศึกษา” ที่มีผลมาจากหลักสูตรการเรียนการสอน ซึ่งถูกกำหนดโดยรัฐบาลและผู้มีอำนาจ ดังจะเห็นได้จาก ทวี รัชนีกร ผู้สำเร็จการศึกษามาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ผลิตผู้มีฝีมือทางช่างศิลป์ในช่วงแรกๆ เพื่อไปสร้างศิลปกรรมให้กับประเทศชาติ ทวี รัชนีกร ก็อยู่ในช่วงของอุดมการณ์นั้นด้วย โชคชัย ตักโพธิ์ ได้รับอิทธิพลจากสถาบันการศึกษาศิลปะที่เก่าแก่ของประเทศ คือวิทยาลัยเพาะช่าง ซึ่งเป็นแหล่งผลิตช่างศิลป์ฝีมือดีของประเทศมาตั้งแต่เริ่มแรก แม้แต่ในช่วงที่โชคชัย ตักโพธิ์ เป็นนักศึกษา ก็ได้รับ การถ่ายทอดวิชาเชิงช่างที่เน้นทักษะฝีมือ ผสมผสานกับการศึกษาศิลปะหลักวิชาของตะวันตก อิทธิพลดังกล่าวยังตกค้างอยู่ในรูปแบบผลงานศิลปะของเขามาจนถึงปัจจุบัน ส่วน สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ สนาม จันทร์เกาะ สุรพล ปัญญาวชิระ และเกียรติการุณ ทองพรมราช ทั้งสี่คนนับเป็นผลพวงมาจากสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะที่เกิดขึ้นในภาคอีสานคือ วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภายใต้การสอนของทวี รัชนีกร สถาบันศิลปะแห่งนี้ มีสถานที่ตั้งและบรรยากาศในการเรียนการสอน ที่เต็มไปด้วยธรรมชาติแบบบ้านนอก พื้นนาแตกระแหง ความแร้นแค้นของชาวบ้าน และบรรยากาศของการเข้ามาของฐานทัพอเมริกา ล้วนเป็นปัจจัยให้กับผู้เรียนได้รับอิทธิพลความเป็นอัตลักษณะเฉพาะสถาบันติดตัวมาด้วย ส่วนวัฒนา ป้อมชัย นั้น เป็นหนึ่งเดียวที่ไม่ได้จบการศึกษาศิลปะจากสถาบันใดๆ ฉะนั้น การทำงานศิลปะของเขา จึงมีแต่ท้องทุ่ง ธรรมชาติ และวิถีชีวิตของชาวบ้านเท่านั้น ที่เป็นครูและเป็นมหาวิทยาลัยชีวิตให้กับเขา

“อัตลักษณ์” ในความหมายของนักคิดสายปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ (Symbolic interactionism) ซึ่งแม้ว่าจะให้น้ำหนักแก่ปัจเจกบุคคลในฐานะประธาน (Subject) หรือผู้กระทำการ (Agency) แต่ก็เห็นว่า “อัตลักษณ์” คือสิ่งที่เกิดขึ้นในกระบวนการปฏิสัมพันธ์ทางสังคม และหากนำมาอธิบายอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน จากความหมายปฏิสัมพันธ์ทางสังคม จะทำให้เห็น “**กระบวนการสังคมแบบปฏิสัมพันธ์ลูกโซ่**” เกิดขึ้นกับศิลปินอีสาน ดังจะเห็นได้จากปรากฏการณ์การเลียนแบบหรือได้รับอิทธิพลแนวความคิดเรื่อง “**ศิลปะเพื่อชีวิต**” โดยมีทวี รัชนีกร เป็นแม่แบบ (Master) และส่งต่อกระบวนการสืบทอดอัตลักษณ์ให้กับบรรดาลูกศิษย์ผู้มีชื่อเสียงจำนวนหลายคน อาทิเช่น สนาม จันทร์เกาะ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ สุรพล ปัญญาวชิระ เกียรติการุณ ทองพรมราช เทอดเกียรติ พรหมนอก เลอพงษ์ พุฒิชาติ มงคล อุทก ทองกราน ทานา พงษ์เทพ กระโดนชำนาญจักรี หาญสุวรรณ นิคม กุบแก้ว จรัญ ชัยประทุม ฯลฯ หรือแม้กระทั่งวัฒนา ป้อมชัย ก็ถือว่าเป็นลูกศิษย์นอกระบบของเขาอีกด้วย ดังนั้น **ปรากฏการปฏิสัมพันธ์ลูกโซ่** นี้ จึงถูกสร้างอัตลักษณ์ด้วยระบบการศึกษาซึ่งอยู่ภายใต้ระบบรัฐชาติไทยนั่นเอง

2.2 **ปัจจัยที่สอง** คือ “ปัจจัยทางด้านการเมือง สังคม และสิ่งแวดล้อม” ซึ่งศิลปินได้รับแรงบีบคั้น จากระบบการปกครองของรัฐชาติไทย โดยเฉพาะในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ซึ่งศิลปินเกือบทั้งหมด ล้วนมีบทบาทในการนำเอาผลงาน “ศิลปะคัตเอาท์การเมือง” ไปร่วมต่อสู้กับเผด็จการดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น หากนำมาอธิบาย “อัตลักษณ์” ปัจเจกภาพในความหมายของเกียซรต์นั้น เป็นการแปรเปลี่ยนอัตลักษณ์ของคนตามบริบทจึงมีไม่รู้จบ อัตลักษณ์จึงเป็นคุณสมบัติที่คนหยิบยืมสร้างขึ้นมาตามสถานการณ์เฉพาะหน้า ดังนั้น กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน สามารถอธิบายได้ว่า ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต ถูกสร้างด้วยสถานการณ์ความเลวร้ายทางการเมือง เป็นสำคัญ และพร้อมจะแปรเปลี่ยนอัตลักษณ์ของตนตามบริบทจึงมีไม่รู้จบ เช่น เมื่อสถานการณ์ทางการเมืองคลี่คลายลง ผลงานของพวกเขาก็ได้เปลี่ยนแนวในการเขียนภาพ ไปสู่เรื่องราวทางสังคม สิ่งแวดล้อม และศาสนามากขึ้น ซึ่งเนื้อหาจะเบาลงนั่นเอง

3. **โลกาภิวัตน์** (Globalization) หมายถึงกระบวนการต่างๆ อันเป็นผลมาจากกระแสโลกปัจจุบัน ในส่วนขององค์กรภาครัฐ เอกชน ปัจเจกชน ทั้งในระดับภูมิภาค ประเทศ และนานาชาติ ที่มีผลต่อกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน การแสดงผลงานในวงกว้าง ในพื้นที่ของการรับรู้ของผู้คนจำนวนมาก มีความจำเป็นอย่างยิ่ง สำหรับการสร้างตัวตนของศิลปินให้กลายเป็นคนที่มีชื่อเสียง **ข้อด้อย**หรือข้อเสียเปรียบของศิลปินที่อยู่ในภาคอีสานก็คือ การที่ไม่มีเวทีและผู้สนับสนุนในการแสดงออก ไม่มีสื่อ ฯลฯ เหมือนกับกลุ่มศิลปินในกรุงเทพฯ ที่ถูกสร้างขึ้นมา ทั้งการมีเส้นสาย มีการประกวด มีการให้รางวัลกลุ่มของตน ซึ่งทั้งหมดล้วนวางแผนและสร้างมันขึ้นมาอย่างมีระบบจนกลายเป็นความชอบธรรมในกลุ่มของตน ศิลปินที่อยู่อาศัยในภาคอีสาน จึงกลายเป็นศิลปินชายขอบ ยกเว้น ทวี รัชนีกร ผู้เดียวที่สามารถยืนหยัดอยู่ในพื้นที่ของโลกศิลปะกระแสหลักได้

ดังนั้น หากนำมาอธิบายอัตลักษณ์ คือสิ่งที่เกิดขึ้นในกระบวนการปฏิสัมพันธ์ทางสังคม ดังที่คูลีย์ (Charles Cooley) เชื่อว่า สังคมและปัจเจกบุคคลเป็นปรากฏการณ์ที่ไม่อาจแยกออกจากกันได้ สังคมเกิดจากการผสมผสานของตัวตนเชิงจิต (Mental selves) ของหลายๆคนที่มีปฏิสัมพันธ์ต่อกัน ความรู้สึกเกี่ยวกับตัวเราเองพัฒนาขึ้นมาจากปฏิกิริยาของเราต่อความเห็นของผู้อื่นเกี่ยวกับตัวเรา เขาเรียก “ตัวตน” ที่เกิดจากกระบวนการนี้ว่า “ตัวตนในกระจกเงา” (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. 2546: 25) จากแนวความคิดดังกล่าว สามารถนำมาอธิบาย อัตลักษณ์ของทวี รัชนีกร ได้ว่า การที่เขาได้รับการยอมรับจนมีชื่อเสียงระดับประเทศนั้น อาจเป็นเพราะคุณภาพของผลงานประการหนึ่ง ความเป็นศิษย์อาวุโสของมหาวิทยาลัยศิลปากร จึงทำให้มีพรรคพวกและความเกรงใจต่อบรรดาศิลปินกระแสหลัก ซึ่งส่วนใหญ่คือผลผลิตของมหาวิทยาลัยศิลปากรประการหนึ่ง และการไม่ยึดมั่นถือมั่นในสถาบันของตน เป็นคนที่ให้เกียรติและความสำคัญกับสถาบันอื่นด้วย จึงทำให้เขาได้รับความชื่นชมจากผู้คนทุกสถาบันเป็นอย่างดี นั่นจึงเป็นการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวเขาที่ได้พัฒนาปฏิกิริยาของเขาต่อความเห็นผู้อื่น จึงเป็นปรากฏการณ์ที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้

อย่างไรก็ตาม นอกจากสิ่งที่ค้นพบในงานวิจัยทั้งสามข้อดังกล่าวแล้ว สิ่งหนึ่งที่ค้นพบคือ เรื่อง “**แนวคิด ทฤษฎี/ปรัชญา**” ที่แฝงอยู่ในศิลปินอีสานทั้งเจ็ดคน ซึ่งมีความแตกต่างจากชาวตะวันตก คือ การนำเอาหลักคิดปรัชญาและคำสอนจากพระพุทธศาสนา มาเป็นหลักแนวความคิดเพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะให้มีความเป็นตะวันออกหรือสอดคล้องกับความเป็นไทย เพื่อรักษาตัวตนและความเชื่อดั้งเดิมเอาไว้ ดังจะเห็นได้จากทวี รัชนีกร ได้สร้างสรรค์ศิลปะโดยยึดหลักความเชื่อเรื่องนรกสวรรค์ ซึ่งเป็นคำสอนตามหลักพุทธศาสนา โดยเฉพาะผลงานจำนวนมากในช่วงบั้นปลายชีวิตปัจจุบันของเขา โชคชัย ตักโพธิ์ เป็นผู้ยึดมั่นในพระพุทธศาสนาทั้งชีวิต ฉะนั้น ปรัชญา “พุทธเถรวาท” จึงได้มาปรากฏในผลงานส่วนใหญ่ของเขา เขาพยามสร้างสรรค์ผลงานศิลปะให้เข้าไปใกล้เคียงกับคำสอนของพระพุทธองค์ให้มากที่สุด เพื่อแสดงให้เห็นว่า หลังจากที่เขาได้ปฏิบัติธรรมจนสมาธิและปัญญาเกิดแล้ว พุทธิปัญญาก็จะบังเกิดขึ้นในผลงานศิลปะของเขาด้วย อย่างไรก็ตาม ไม่เฉพาะทวี รัชนีกร และโชคชัย ตักโพธิ์ เท่านั้น ที่น้อมนำเอาหลักคำสอนของพระพุทธเจ้า ศิลปินอีก 5 คน ก็ล้วนยึดหลักคำสอนของพุทธศาสนา มาเป็นส่วนหนึ่งในผลงานทัศนศิลป์อย่างเต็มใจ ซึ่งมีปรากฏให้เห็นจำนวนมากแทบทุกคน

ผลจากการศึกษากระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสานทั้งหมด ทำให้เห็นภาพรวมของการ**เกิดขึ้น ตั้งอยู่** และ**ดับไป** ไม่มีสิ่งใดยั่งยืนตายตัว ทุกสิ่งล้วนเป็นอนิจจังตามกฎไตรลักษณ์ ผลงานศิลปะของศิลปินแต่ละคน จะเห็นได้ว่า รูปแบบและกลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานได้เลื่อนไหลไปตามการเปลี่ยนแปลงของกระแสโลกาภิวัตน์ และเปลี่ยนแปลงไปตามเหตุปัจจัยของแต่ละบุคคล โดยเฉพาะเหตุมาจากการขาดปัจจัยในการดำรงชีวิต ศิลปินอีสานหลาย คนได้พยายามทำตามอุดมการณ์อย่างดีที่สุดแล้ว แต่ความขาดแคลนปัจจัยในการดำรงชีพดังกล่าว ได้ผลักดันให้พวกเขาหันไปสู่แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานตามความต้องการของผู้เสพอยู่บ้าง ดังนั้น การปรับตัวให้เลื่อนไหลไปตามกระแสของสังคม และกระแสโลกาภิวัตน์ จึงเป็นหนทางให้เขายืนอยู่ได้บนพื้นที่ของโลกศิลปะหลังสมัยใหม่นั่นเอง

ข้อเสนอแนะ

ผลการศึกษา ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต : กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอีสาน ได้ข้อค้นพบอันเป็นองค์ความรู้ใหม่ ที่ก่อประโยชน์ต่อความเข้าใจ จนนำไปสู่การสลายเพดานความคิดที่เคยกำหนดให้ศิลปินคิดและรู้สึกอยู่เพียงลักษณะเดียว และทำให้วงการทัศนศิลป์ของภาคอีสานและของประเทศไทย ได้ตระหนักถึงผลของความเปลี่ยนแปลงที่สลับซับซ้อนมากขึ้น และเพื่อทำให้เกิด “โลกแห่งศิลปะ” ใหม่ขึ้นมาอย่างเท่าเทียมกัน อย่างไรก็ตาม สิ่งที่น่าจะทำวิจัยในอนาคต ได้แก่ การศึกษาวิจัยศิลปินอีสานในระดับรากหญ้า อาทิเช่น ศิลปินพื้นบ้านอีสานสาขาต่างๆ ที่เริ่มปรากฏมีหน่วยงานทางราชการในภาคอีสาน เข้ามาบริหารจัดการด้วยการมอบรางวัลเพื่อเชิดชูเกียรติศิลปินมากขึ้น เพื่อแสวงหาแนวทางการส่งเสริมให้ศิลปินอีสาน ได้ก้าวข้ามไปสู่การยอมรับในวงการศิลปะที่กว้างขวางมากขึ้น

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กลุ่มรองเท้าแตะ. (ม.ป.ป.). *เส้นทางวรรณกรรมเพื่อชีวิตจาก พ.ศ. 2492 ถึงปัจจุบัน.* สืบค้นเมื่อ 8 สิงหาคม 2551, จาก http://9dern.com/artforlife/art0029.htm

กลุ่มศิลปินอีสาน. (2551). *หนังสือประกอบนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยกลุ่มศิลปินอีสาน ครั้งที่ 1.* กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

กองโบราณคดี กรมศิลปากร. (2532). *ศิลปะถ้ำสกลนคร.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

----------. (2533). *ศิลปะถ้ำ "กลุ่มบ้านผือ" จังหวัดอุดรธานี.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

----------. (2535). *ศิลปะถ้ำสมัยประวัติศาสตร์ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ.* กรุงเทพฯ: ป.สัมพันธ์พาณิชย์.

ก่อ สวัสดิ์พาณิชย์. (2534). *อีสานเมื่อวันวาน.* กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

กิติกร มีทรัพย์. (2549). ซิกมันด์ ฟรอยด์ ประวัติชีวิตการทำงานและฟรอยด์บำบัด. กรุงเทพฯ: มติชน.

เกียรติกาญจน์ ทองพรมราช. (2539). *การศึกษาวิวัฒนาการผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ตั้งแต่ พ.ศ. 2524 จนถึง พ.ศ. 2536.* ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (ศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

----------. (2553, 5 เมษายน). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่บ้านพักในมหาวิทยาลัยขอนแก่น อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2548). *ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2548.* กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

คเณศ ศีลสัตย์. (2542). วิวัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยในภาคอีสานและการพัฒนาทัศนศิลป์ของภาคอีสานในศตวรรษที่21. ใน *รายงานการสัมมนาเพื่อหาประเด็นแนวคิด การสร้างสรรค์ของศิลปินรุ่นเยาว์ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ*. หน้า 36-45. กรุงเทพฯ: เอส พี เอส พริ้นติ้ง แอนด์ บิลดิ้ง.

คันธุฬี. (2542, กันยายน). ศิลปะและสุนทรียศาสตร์. *HI-CLASS.* 16(184): 52-57.

คำกรอง. (2523). *"ลักษณะร้อยกรองเพื่อชีวิตช่วง 14 ตุลาคม 2516 - 6 ตุลาคม 2519 และอิทธิพลที่ได้รับจากงานร้อยกรองของ จิตร ภูมิศักดิ์ และกวีช่วง 2490 – 2500" ชื่อจิตร ภูมิศักดิ์.* กรุงเทพฯ: ปุยฝ้าย.

งานบัณฑิตศึกษา หลักสูตรการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. (2545). *พหุศิลปศึกษา Arts Education.* กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

จันทนี เจริญศรี. (2544). *โพสต์โมเดิร์นกับสังคมวิทยา.* กรุงเทพฯ: วิภาษา.

จารุภา พานิชภักดิ์. (2549). *การสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ : การต่อสู้เรื่องความหมาย.* ปริญญานิพนธ์ ปร.ด. (สหวิทยาการ). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. ถ่ายเอกสาร.

ชมรมหนังสือแสงตะวัน. (ม.ป.ป.). *บทวิเคราะห์วรรณกรรมยุคศักดินาของ จิตร ภูมิศักดิ์.* กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

ชลธิรา กลัดอยู่. (2517). *วรรณคดีของปวงชน.* กรุงเทพฯ: อักษรสาสน์.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2549). *วาทกรรมการพัฒนา : อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกลักษณ์ และความเป็นอื่น.* กรุงเทพฯ: วิภาษา.

โชคชัย ตักโพธิ์. (2551, 25 กันยายน). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่บ้านเลขที่ 628 หมู่ 18 บ้านดอนกลาง ตำบลขามใหญ่ อำเภอเมือง จังอุบลราชธานี.

----------. (2552, 12 พฤศจิกายน). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่บ้านเลขที่ 628 หมู่ 18 บ้านดอนกลาง ตำบลขามใหญ่ อำเภอเมือง จังอุบลราชธานี.

ตอลสตอย, ลีโอ. (2528). *ศิลปะคืออะไร.* แปลโดย สิทธิชัย แสงกระจ่าง. กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย.

ถนอม ชาภักดี. (2545). *ศิลปะปริทัศน์เชิงอรรถการวิจารณ์.* กรุงเทพฯ: เนชั่นบุ๊คส์ อินเตอร์เนชั่นแนล.

ทวี รัชนีกร. (2551, 15 ตุลาคม). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่บ้านเลขที่ 203 หมู่ที่ 10 ซอยเพชรมาตุคลา ตำบลหัวทะเล อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา.

----------. (2552, 15 กันยายน). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่บ้านเลขที่ 203 หมู่ที่ 10 ซอยเพชรมาตุคลา ตำบลหัวทะเล อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา.

ทีปกร. (2531). *ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน.* กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า.

ธิดา สาระยา. (2546). *อาณาจักรเจนละ ประวัติศาสตร์อีสานโบราณ.* กรุงเทพฯ: พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์.

ธีรยุทธ บุญมี. (2547). *โลก MODERN & POST MODERN.* กรุงเทพฯ: สายธาร.

นิคม กุบแก้ว. (2551, 15 กรกฎาคม). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน จังหวัดนครราชสีมา.

----------. (2553, 10 พฤษภาคม). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน จังหวัดนครราชสีมา.

แนวหน้า. (2552). *รำลึก 6 ตุลา*. สืบค้นเมื่อ 20 มีนาคม 2554, จาก http://www.naewna.com/gallery-detail.asp?ID=343

แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. (2537). *สร้างสาน ตำนานศิลป์ 20 ปีแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

----------. (2539). *พลานุภาพศิลปะกับสังคม*. กรุงเทพฯ: เอส เอ็ม เซอร์คิท เพรส.

ฝ่ายวิชาการ องค์การบริหารสโมสรนิสิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2517). *วรรณคดีของปวงชน*. กรุงเทพฯ: อักษรสาสน์.

พิริยะ ไกรฤกษ์; และเผ่า ทองเจือ. (2525). *ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475*. กรุงเทพฯ: พับลิเคชั่น.

พิศิษฏ์ คุณวโรฒม์. (2545). *อัตลักษณ์และกระบวนการต่อสู้เพื่อชีวิตของผู้ติดเชื้อ HIV*. ปริญญานิพนธ์ สังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต (มานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. ถ่ายเอกสาร.

เพื่อนเดินทาง. (2527, เมษายน). *ต๋อง ด่านเกวียน*. 5(52): 51-57.

ไพโรจน์ สโมสร. (2532). *จิตรกรรมฝาผนังอีสาน*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ.

ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร, บรรณาธิการ. (2549). *ศิลปะงดงาม สงครามกราดเกรี้ยว วรรณทรรศน์พินิจ ว่าด้วยศิลปกรรมกับสงคราม*. กรุงเทพฯ: สุพรีเรียพริ้นติ้งเฮาส์.

พัฒนา กิติอาษา. (2546). *ท้องถิ่นนิยม (Localism)*. กรุงเทพฯ: โอเอส พริ้นติ้ง เฮาส์.

ภัทรพงศ์ คงวิจิตร (2543). *พื้นที่และความหมายของการท่องเที่ยวในเมืองหลวงพระบาง*. ปริญญานิพนธ์ สม.ม. (มานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. ถ่ายเอกสาร.

มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน. (2543). *ศิลปะและปรัชญาในยุคโพสต์โมเดิร์น*. สืบค้นเมื่อ 21 กันยายน 2549, จาก http://www.geocities.com/univmidnight/newpage12.htm?200621

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรม. (2551). *เชิดชูเกียรติศิลปินพื้นบ้านอีสาน 2551*. กาฬสินธุ์: ประสานการพิมพ์.

มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2515). *การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 21*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

ยศ สันตสมบัติ. (2542). *ฟรอยด์และพัฒนาการของจิตวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ระวิเทพ มุสิกะปาน. (2543). *การศึกษาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ถึงปี พ.ศ. 2524*. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (ศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ลิขิต ธีรเวคิน. (2548). *วิวัฒนาการการเมืองการปกครองไทย*. กรุงเทพฯ: พิมพ์ดี.

วัฒนา ป้อมชัย. (2551, 8 ตุลาคม). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่บ้านเลขที่ 269 หมู่ 2 ตำบลด่านเกวียน อำเภอโชคชัย จังหวัดนครราชสีมา.

----------. (2552, 22 ธันวาคม). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่บ้านเลขที่ 269 หมู่ 2 ตำบลด่านเกวียน อำเภอโชคชัย จังหวันครราชสีมา.

วาสนา เพิ่มพูน. (ม.ป.ป.). *ภูมิปัญญาชาวบ้านกับการเรียนรู้ตามอัธยาศัย*. สืบเมื่อ 21 กุมภาพันธ์ 2551, จาก http://edu.swu.ac.th/ae/websnong/web01/web451%5C wisdom1.htm

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. (2551). *จิตร ภูมิศักดิ์*. สืบค้นเมื่อ 20 มีนาคม 2551, จาก http://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%88%E0%B8%B4%E0%B8%95%E0%B8%A3_%E0%B8%A0%E0%B8%B9%E0%B8%A1%E0%B8%B4%E0%B8%A8%E0%B8%B1%E0%B8%81%E0%B8%94%E0%B8%B4%E0%B9%8C

----------. (2554). *แหล่งโบราณคดีบ้านเชียง*. สืบค้นเมื่อ 20 เมษายน 2554, จาก http://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B9%81%E0%B8%AB%E0%B8%A5%E0%B9%88%E0%B8%87%E0%B9%82%E0%B8%9A%E0%B8%A3%E0%B8%B2%E0%B8%93%E0%B8%84%E0%B8%94%E0%B8%B5%E0%B8%9A%E0%B9%89%E0%B8%B2%E0%B8%99%E0%B9%80%E0%B8%8A%E0%B8%B5%E0%B8%A2%E0%B8%87

วิจิตร อภิชาตเกรียงไกร, บรรณาธิการ. (2550). *ศิลปินรากแก้วอีสาน ทวี รัชนีกร ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์(จิตรกรรม) ปี พ.ศ.2548*. กรุงเทพฯ: พิมพ์ดี.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2546). *ศิลปวิชาการ : ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2527). *ศิลปะร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: วิฒวลอาร์ต.

----------. (2533). *รายงานการวิจัยเรื่อง วิวัฒนาการทัศนศิลป์สมัยใหม่ในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.

----------. (2534ก). *มนุษย์กับความงาม*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

----------. (2534ข). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

----------. (2539). *รายงานการวิจัยเรื่องบทบาทของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย (สมาคมศิลปกรรมไทย) ช่วงปี พ.ศ. 2522-2530 ที่มีผลกระทบต่อสังคมและวงการศิลปกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2546). *สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต*. กรุงเทพฯ: อีแอนด์ไอคิว.

----------. (2547ก). *ปัจเจกศิลปิน*. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

----------. (2547ข). *ศิลปะหลังสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

----------. (2548ก). *ทัศนศิลปศึกษา*. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

----------. (2548ข). *ศิลปะและสังคม*. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

----------. (2551, 14 มิถุนายน). บรรยาย. ใน *การเรียนวิชาปริญญานิพนธ์*. ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

----------. (2552, 10 กรกฎาคม). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพฯ.

----------. (2553, 30 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพฯ.

วิโรฒ ศรีสุโร. (2551). ศิลปกรรมพื้นบ้าน. ใน *รำลึก วิโรฒ ศรีสุโร*. หน้า 118-126. อุบลราชธานี: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี.

วีระศักดิ์ จันทร์ส่งแสง. (2549). *จิตร ภูมิศักดิ์ คนยังคงยืนเด่นโดยท้าทาย*. กรุงเทพฯ: สารคดี.

ศิโรตม์ คล้ามไพบูลย์. (2544). *โพสต์โมเดิร์นคืออะไร จากปฏิกิริยาแบบมาร์กซ์สู่การเมืองแบบปฏิบัตินิยม*. ค้นเมื่อ 25 กันยายน 2549, จากhttp//www.geocities.com/midschool 2000/newpage19.html

ศิลป์ พิทักษ์ชน. (2517). *บทวิพากษ์ว่าด้วยศิลปวัฒนธรรมของ "จิตร ภูมิศักดิ์"*. กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์.

ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. (2540). *แอ่งอารยธรรมอีสาน*. กรุงเทพฯ: พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์.

ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. (2533). *การวิเคราะห์ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย ตั้งแต่เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 จนถึง พ.ศ.2533*. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (ศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

----------. (2542). สามทศวรรษศิลปะสมัยใหม่ในภาคอีสาน. ใน *รายงานการสัมมนาเพื่อหาประเด็นแนวคิด การสร้างสรรค์ของศิลปินรุ่นเยาว์ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ*. หน้า 60-63. กรุงเทพฯ: เอส พี เอส พริ้นติ้ง แอนด์ บิลดิ้ง.

----------. (2544). *การศึกษาเปรียบเทียบลักษณะรูปแบบศิลปะและการจัดการเครื่องปั้น ดินเผาด่านเกวียน อำเภอโชคชัย นครราชสีมา กับบ้านหม้อ อำเภอเมือง มหาสารคาม*. มหาสารคาม: สำนักงานโครงการส่งเสริมสร้างศักยภาพกลุ่มนักวิจัยอีสานคดี เมธีวิจัยอาวุโส สกว. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. ถ่ายเอกสาร.

ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. (2549, 1 ตุลาคม). ปาฐกถา. ใน *การมอบรางวัลศิลปกรรมเพื่อสันติภาพ* ที่สถาบันปรีดี พนมยงค์ กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

----------. (2552). ศิลปะและศิลปินอีสาน : ท้องถิ่น รัฐชาติ โลกาภิวัตน์. ใน *สูจิบัตรนิทรรศการแสดงศิลปกรรมร่วมสมัยแห่งภาคตะวันออกเฉียงเหนือ*. หน้า 88-89. กาฬสินธุ์: ประสานการพิมพ์.

สดชื่น ชัยประสาธน์. (2539). *จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527*. กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์.

สนาม จันทร์เกาะ. (2551, 20 ตุลาคม). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่บ้านเลขที่ 170/2 ถนนบุรีรัมย์-พุทไธสง อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์.

----------. (2552, 18 ธันวาคม). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่บ้านเลขที่ 170/2 ถนนบุรีรัมย์-พุทไธสง อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์.

----------. (2553, 31 มีนาคม). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่บ้านเลขที่ 170/2 ถนนบุรีรัมย์-พุทไธสง อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์.

สมชาย ปรีชาเจริญ. (2523). *ชีวิตและศิลป*. กรุงเทพฯ: ชัยวัฒนาการพิมพ์.

สมสมัย ศรีศูทรพรรณ. (2539). *โฉมหน้าของศักดินาไทยในปัจจุบัน*. กรุงเทพฯ: รุ่งเรืองชัย.

สถาบันปรีดี พนมยงค์. (2538). *ศิลปกรรม 50 ปี สันติภาพไทย วาดหวัง สันติภาพ เพื่อสันติสุข*. กรุงเทพฯ: ปาปิรุส พับลิเคชั่น.

สถาบันปรีดี พนมยงค์. (2545). *บันทึกการแสดงนิทรรศการศิลปกับสังคม 2544 รางวัลมนัส เศียรสิงห์ "แดง" การแสดงนิทรรศการศิลปกรรมกลางแจ้งเดือนตุลา*. กรุงเทพฯ: ฟันนี่ พับบลิชชิ่ง.

----------. (2546). *ภาพศิลปะคัทเอาท์การเมืองเดือนตุลา*. กรุงเทพฯ: 21 เซ็นจูรี่.

----------. (2549). *รางวัลมนัส เศียรสิงห์ "แดง" ครั้งที่ 2 ประจำปีพุทธศักราช 2549*. กรุงเทพฯ: ศรีเมืองการพิมพ์.

สมาคมนักเขียนแห่งประเทศไทย. (2532). *นักเขียนเรื่องสั้นดีเด่น*. กรุงเทพฯ: ประพันธสาส์น.

สมิทธ์ ถนอมศาสนะ. (2548, 10 สิงหาคม). แนวคิด "ศิลปะเพื่อชีวิต" ในทศวรรษ 2490 กับการวิจารณ์วรรณกรรม. ใน *เอกสารประกอบการจัดประชุมวิชาการระดับชาติ: เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ครั้งที่ 2*. เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. ถ่ายเอกสาร.

สิทธิ ศรีสยาม (จิตร ภูมิศักดิ์); และหลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์). (2533). *นิราศหนองคาย วรรณคดีที่ถูกสั่งเผา*. กรุงเทพฯ: ส่องศยาม.

สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. (2552). *แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย : ข้อสังเกตบางประการ*. สืบค้นเมื่อ 25 มีนาคม 2554, จาก http://www.oknation.net/blog/print.php?id=410538

สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์. (2551, 21 กันยายน). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่บ้านเลขที่ 939 หมู่ 3 ถนนเจนจบทิศ ตำบลในเมือง อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น.

----------. (2552, 10 ตุลาคม). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่บ้านเลขที่ 939 หมู่ 3 ถนนเจนจบทิศ ตำบลในเมือง อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น.

----------. (2553, 5 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่บ้านเลขที่ 939 หมู่ 3 ถนนเจนจบทิศ ตำบลในเมือง อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2553, 4 กุมภาพันธ์). อุบลราชธานี มาจากไหน? โขง-ชี-มูล หมายถึงอะไร?. *มติชน*. หน้า 20.

สุจิตรา คุปตารักษ์. (2526). *วิเคราะห์บทร้อยกรองของนายผี*. กรุงเทพฯ: ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

สุรัตน์ โอสถานุเคราะห์. (2529). *ขอนแก่น*. กรุงเทพฯ: มังกรการพิมพ์และโฆษณา.

สุมาลี เอกชนนิยม. (2546). *ศิลปะจินตทัศน์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสาน สิมวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์-ศิลปสมัยใหม่). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

สุมาลี เอกชนนิยม. (2548). *ฮูบแต้มในสิมอีสาน งานศิลป์สองฝั่งโขง*. กรุงเทพฯ: มติชน.

----------. (2549). *ความคิดของคนเขียนรูป*. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

สูจิบัตรการแสดงนิทรรศการผลงานศิลปกรรมร่วมสมัยของกลุ่มศิลปินอีสาน ครั้งที่ 8. (2544). *ฮ่วมแฮงปั้นแต้ม*. ขอนแก่น: คลังนานา.

อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์. (2549). *"มือที่สาม" ในประวัติศาสตร์การเมืองไทย*. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2546). *อัตลักษณ์ Identity การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด*. กรุงเทพฯ: ไทเกอร์ พริ้นติ้ง.

อิงอร เพ็ชรเขียว. (2543). *ดินสร้างสรรค์จินตนาการและตำนานแห่งชีวิต "วัฒนา ป้อมชัย" ต่อด่านเกวียน ประติมากรแห่งที่ราบสูง*. กรุงเทพฯ: คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. ถ่ายเอกสาร.

อำนาจ เย็นสบาย. (2524). *ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์.* กรุงเทพฯ: อักษรไทย.

----------. (2532). *ศิลปพิจารณ์.* กรุงเทพฯ: แสงศิลป์การพิมพ์.

----------. (2533). *การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการวิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ.2531.* ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (ศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

----------. (2540). ศิลปกรรมตะวันตกยุคเริ่มต้นในประเทศไทย. ใน *มศว ศิลปวัฒนธรรม.* หน้า 51-61. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

----------. (2553, 26 พฤษภาคม). สัมภาษณ์โดย ณัฐนนต์ สิปปภากุล ที่สำนักงานอธิการบดี มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพฯ.

Sardar, Ziauddin; & Curry, Patrick. (2548). *สู่โลกหลังสมัยใหม่.* แปลโดย วรนุช จรุงรัตนาพงศ์. กรุงเทพฯ: สามลดา.

Smiers, Joost. (2550). *ศิลปะภายใต้แรงกดดัน.* แปลโดย ธวัชชัย อนุพงศ์อนันต์. กรุงเทพฯ: ผู้จัดการ.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายณัฐนนต์ สิปปภากุล
วันเดือนปีเกิด	5 ตุลาคม 2507
สถานที่เกิด	อำเภอห้วยแถลง จังหวัดนครราชสีมา
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	คณะศิลปกรรมและออกแบบอุตสาหกรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน ถ.สุนารายณ์ ต.ในเมือง อ.เมือง จ.นครราชสีมา 30000
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ระดับ 8 ผู้ช่วยคณบดีฝ่ายวิชาการและวิจัย
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	คณะศิลปกรรมและออกแบบอุตสาหกรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน ถ.สุนารายณ์ ต.ในเมือง อ.เมือง จ.นครราชสีมา 30000
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2524	มัธยมศึกษาปีที่ 3 จากโรงเรียนห้วยแถลงพิทยาคม
พ.ศ. 2527	ประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช. ศิลปกรรม) จากวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา
พ.ศ. 2529	ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส. ศิลปกรรม) จากวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา
พ.ศ. 2533	วิทยาศาสตรบัณฑิต (วท.บ. เวชนิทัศน์) จากมหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ. 2544	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม. ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
พ.ศ. 2554	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต (ศศ.ด. ศิลปวัฒนธรรมวิจัย) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร