

การศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์
ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย

ปริญญานิพนธ์

ของ

สิทธิเดช โรหิตะสุข

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ - ศิลปะสมัยใหม่

พฤษภาคม 2549

การศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์
ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย

บทคัดย่อ
ของ
สิทธิเดช โรหิตะสุข

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ - ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2549

สิทธิเดช โรหิตะสุข. (2549). *การศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย*. ปรินซ์นิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์ - ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย , ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ.

ผลงานวิจัยฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษา วิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินไทย 10 ท่าน ในประเด็นเนื้อหา แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานและกระบวนการสร้างการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม รวมทั้งสิ้น 29 ชุดโครงการ จากนั้นนำผลของการวิจัยไปพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ในรูปแบบของผู้วิจัย

ผลจากการศึกษาเนื้อหา แนวความคิดในผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่เป็นกรณีศึกษา พบว่า เนื้อหา/แนวความคิดจากผลงานทั้งหมดนั้น เป็นการใช้เนื้อหาเชิงสังคม (Social Function) ที่มีประเด็นทางสังคม วัฒนธรรม การเมือง การวิพากษ์และต่อต้านสถาบันทางศิลปะหรือรัฐ การต่อต้านหลักวิชาทางศิลปะ เงื่อนไขและกฎข้อบังคับของพิพิธภัณฑ์ทางศิลปะ ประเด็นเรื่องเพศ สิทธิมนุษยชน แนวความคิดเรื่องพุทธศาสนา สุขภาพ และการรักษาร่างกายและจิตใจด้วยสมุนไพร เป็นต้น

ส่วนในด้านการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมนั้น ศิลปินใช้กระบวนการวิธีที่มีความเฉพาะตนโดยไม่ได้อิงกับการอาศัยกลวิธีหรือการสื่อสารงานผ่านอุปกรณ์หรือระบบเทคโนโลยีทันสมัยเสมอไปดังเช่นศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่สร้างสรรค์ในบริบทศิลปะตะวันตก หากแต่ใช้วัสดุจากรอบๆท้องถิ่น ชุมชน กลวิธีปฏิสัมพันธ์ก็เป็นกระบวนการที่ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมได้โดยง่าย ส่วนมากศิลปินจะนำกลวิธีมาจากกิจกรรมที่เกิดขึ้นในการดำเนินชีวิตประจำวันของผู้ชมมีประสบการณ์

ในส่วนของการพัฒนาการสร้างสรรค์นั้น ผู้วิจัยได้นำผลและข้อมูลจากการวิเคราะห์มาเป็นแรงผลักดันในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ในแนวทางของผู้วิจัย โดยเนื้อหา แนวความคิด มีโครงสร้างหลักเป็นการนำเสนอเรื่องราวของวัฒนธรรม ความแตกต่างทางวัฒนธรรม และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความสนใจในเรื่องราวของปัญหาของสิ่งแวดล้อมซึ่งเป็นผลกระทบจากการก่อตั้งโรงไฟฟ้าถ่านหินและโรงงานอุตสาหกรรมที่ไร้ความรับผิดชอบต่อชุมชน และพื้นที่การทำประมงชายฝั่งหรือเกษตรกรรมของชุมชนชายฝั่งภาคตะวันออก โดยมีกระบวนการสร้างสรรค์ที่ใช้กลวิธีการแลกเปลี่ยนสิ่งของ การสร้างเงื่อนไขการติดต่อระหว่างผู้ชมด้วยกัน และการสร้างพื้นที่หรือสถานการณ์จำลอง เพื่อมุ่งให้เกิดปฏิกิริยาเชิงปฏิสัมพันธ์ โดยนำเสนอการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์เป็นจำนวนทั้งสิ้น 4 ชุดโครงการ

A STUDY OF CONCEPT AND PROCESS OF CREATIVITY
INTERACTIVE ART IN THAI CONTEMPORARY ART CONTEXT

AN ABSTRACT
BY
SITTIDECH ROHITASUK

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the
Master of Fine Arts degree in Visual Art - Modern Art
at Srinakharinwirot University
November 2006

Sittidech Rohitasuk. (2006). *A Study of concept and process of creativity Interactive Art In Thai Contemporary Art context*. Master thesis , M.F.A.(Visual Art - Modern Art). Bangkok : Graduate School , Srinakharinwirot University. Advisor Committee : Asst.Prof.Amnad Yensabye , Prof. Dr. Wiroon Tungcharoen.

The Purpose of this research was to study and analyse Interactive Art works from 10 Thai Contemporary Artists on the issue of content / concept of creativity Interactive Process . The Sampling groups were 29 projects Interactive Art from 10 Thai Contemporary Artists. As a result of the research will be apply to create research 's Interactive Art in a appropriate projects.

The Results of studying about content / concept in all sampling works , Artists used the form of social function to present their process of the works, such as Social , Cultural , Politics , Social critical , Anti- Art or State Institute , Anti-Academic Art or Dealer System and Anti the rules of Art Museums , Gender , Human Right , Concept of Buddhism or Religion , Health and heal the body and mind by using herb.

A part of Interactive process which artists used to play the role to people , they used the individual process and non -Media equipments . Mostly they are using local material , Found Object or Ready-made around the community for their process into Interactive Art project or even set a new role of space to comfort their works . The Process of Interactive Art which in case study it's very basically for the people to participated because it's part of daily life to apply for Interactive Art process.

The Researcher created four Interactive Art projects. The Content and Concept of creativity art the social theme . The project present about the cultural issued in different angel of cultural background in the term of Environment Problematic in their community. The Project dealing with the idea of researcher using the process of Exchange object to link between the people who decided to participated within activity which its to persured the Interactive condition will bring the people to interpret by their own experiences .

การศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์
ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย

ปริญญานิพนธ์
ของ
สิทธิเดช โรหิตะสุข

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ - ศิลปะสมัยใหม่

พฤษภาคม 2549

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย

ของ

นายสิทธิเดช โรหิตะสุข

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เพ็ญศิริ จิระเดชากุล)

วันที่.....พ.ศ. 2549

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

..... ประธาน

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)

..... กรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมศักดิ์ ขวาลาวัณย์)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ของผู้วิจัย รวมถึงตลอดช่วงเวลาแห่งการศึกษา ค้นคว้าและการดำเนินชีวิตของผู้วิจัย จะไม่สามารถสำเร็จลงหรือผ่านพ้นกับอุปสรรคใดไปได้เลยถ้าขาดซึ่ง คุณพ่อ คุณแม่ คณาจารย์ทุกท่าน เพื่อน พี่น้อง และ ผู้ร่วมงานทุกท่านที่คอยให้ความช่วยเหลือ เป็นห่วง ติดตามและให้กำลังใจในทุกๆด้านเสมอมา ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ

คุณบุญชู - คุณชลธิชา โรหิตะสุข คุณพ่อและคุณแม่ของข้าพเจ้า

ศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์ ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย อาจารย์เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ อาจารย์ดวงจิต ดีวิวัฒน์ อาจารย์ถนอม ช่างักดี อาจารย์สุพจน์ ศิริวัชรนิกร รองศาสตราจารย์ศรีวรรณ เชนหัตถการกิจ รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ รองศาสตราจารย์พฤทธิ ศุภเศรษฐศิริ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมศักดิ์ ขวาลาววัฒน์ และ คณาจารย์ทุกท่านในสาขาวิชา ศิลปะจินตทัศน์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมพร รอดบุญ อาจารย์อรรถชัย ฟองสมุทร คุณกฤติยา กาวิวงศ์

ดร.บัณฑิต จันทโรจนาจิต คุณไพศาล ธีรพงษ์วิษ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์ คุณฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช คุณวรุตต์ เศตตสุวรรณ คุณสินสวัสดิ์ ยอดบางเตย สถาบันปรีดี พนมยงค์ คุณอภิศักดิ์ สنجด คุณพามา ใสติพันธ์ หอศิลป์ปัทมา คุณศิริศศิธร กัญไธ คุณมาลา วงษ์งาม คุณประพันธ์ ตรียาภิวัฒน์ คุณศิริรัตน์ บุญบาล คุณพิบูลย์ มังกร คุณณัฐพงษ์ เสือส่วย คุณปัญญา ปัจจวานนท์ คุณอภิศักดิ์ วัฒนาวัฒนผล คุณพิน สาเสาว์ คุณโชติช่วง มีป้อม คุณอุกฤษฏ์ จอมยิ้ม คุณสุริยัน จันทร์ทอง คุณเอกลักษณ์ นัถธิสุข คุณนพวรรณ ศิริเวชกุล

นนุช (ตา) ปัญญาทา บัณฑิตพงศ์พิสินธุ์ ญาณวรรณ ไชยโย ชัยรัตน์ กรุมรัมย์ พูลพฤติ ชัยวิชยานนท์ ฐานิส กงจก เต็ดเตี๋ย เหล่าสินชัย สาทิต รักษาศรี อาจินใจณานาน อาจินกิจ กิตติศักดิ์ เป็ล้องศิริ แก้วก๊อ ณ เชียงใหม่ พรพรรณ เกียรติภาคภูมิ อาทิตย์ มูลสาร คุณอุทัย อ่องกัน อาจารย์สมิธ เย็นสบาย ศูนย์การเรียนรู้บ้านดิน จังหวัดสระแก้ว คุณณัฐวัฒน์ วิเศษสุวรรณ โครงการชุมชนเป็นสุขภาคตะวันออก คุณบุปผาพิพย์ แซ่มนิต คุณเจริญ เดชคุ้ม คุณน้อย ชาวบ้านชุมชนตำบลมาบตาพุด Yuko Nakano Yoshida Tanaka Nagoya University of Arts and Design

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณทุกท่าน มา ณ ที่นี้

สิทธิเดช โรหิตะสุข

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
จุดมุ่งหมายของการวิจัย.....	11
ความสำคัญของการวิจัย.....	12
ขอบเขตของการวิจัย.....	12
ข้อตกลงเบื้องต้น.....	15
วิธีดำเนินการวิจัย.....	15
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	16
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	17
กระบวนการทางความคิดในการสร้างผลงานศิลปะจากศิลปะสมัยใหม่สู่ศิลปะหลังสมัยใหม่.....	19
ศิลปะหลังสมัยใหม่ในบริบทสังคมไทย.....	22
ที่มาหรือรากฐานความคิดแห่งการก่อเกิดศิลปะปฏิสัมพันธ์ แนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์.....	23
ศิลปินและผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กับความเคลื่อนไหวจากโลกตะวันตก.....	33
ที่มาหรือรากฐานความคิดแห่งการก่อเกิดศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทย การศึกษาที่มา และกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะ.....	40
ศิลปะปฏิสัมพันธ์ภายใต้ศิลปะกับประชาธิปไตย กระแสการมีส่วนร่วม ศิลปะ.....	40
พัฒนาการของศิลปะหลังสมัยใหม่ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย ก้าวต่อมารูปร่างรูปแบบ และทิศทางของศิลปะปฏิสัมพันธ์.....	49
ก้าวต่อมารูปร่าง รูปแบบ และทิศทางของศิลปะปฏิสัมพันธ์.....	49
ก้าวเข้าสู่สมัยใหม่ กับหลังสมัยใหม่ แบบสมัยใหม่.....	49
ก้าวสำคัญของการมีส่วนร่วมและการมีปฏิสัมพันธ์ในงานศิลปะ.....	52
การเกิดขึ้นของพื้นที่ศิลปะในแบบทางเลือกใหม่กับแรงกระตุ้นต่อการสร้างสรรค์ศิลปะ ปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทย.....	64
โครงการและเทศกาลทางศิลปะร่วมสมัยกับชุมชนกับการเคลื่อนไหวศิลปะปฏิสัมพันธ์ จากท้องถิ่นสู่เวทีศิลปะนานาชาติ.....	69
เทศกาลศิลปะร่วมสมัยเชียงใหม่จัดวางสังคม.....	71
เทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดอาเซียนหรือ เอเชียไทเป.....	75
นิทรรศการศิลปะเมืองมีชา.....	81
นิทรรศการศิลปะกรรม แบรินด์ นิว.....	88
การศึกษาเชิงเปรียบเทียบระหว่างศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทสังคมและศิลปะตะวันตก กับศิลปะตะวันตกกับปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะและสังคมไทย.....	99

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
2 (ต่อ)	
ประเภทศิลปะปฏิสัมพันธ์.....	104
ทิศทาง ปัญหาและความเป็นไปได้กับการพัฒนาการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทย.....	107
ประวัติชีวิตและแนวคิดในการสร้างสรรค์ของศิลปินร่วมสมัยที่ผู้วิจัยใช้เป็นกรณีศึกษา.....	110
ประวัติมณฑิร บุญมา.....	110
ประวัตินาวิน ลาวัณย์ชัยกุล.....	112
ประวัติพนรี สันตพิทักษ์.....	114
ประวัติสุทธิ คุณาวิชยานนท์.....	117
ประวัติฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช.....	121
ประวัติกมล เผ่าสวัสดิ์.....	127
ประวัติจุมพล อภิสุข.....	128
ประวัติสุรสีห์ กุศลวงศ์.....	131
ประวัติไมเชิด จันทราทิพย์.....	133
ประวัติไกรสร ประเสริฐ.....	134
3 การวิเคราะห์ผลงาน.....	136
ผลงานโรคยาศาล โดย มณฑิร บุญมา.....	143
ผลงาน Temple Of Mind : Nature Breath.....	146
ผลงาน House of Hope.....	149
ผลงาน Melding Void.....	155
ผลงาน Please Donated your idea for a dispirited Artist โดย นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล.....	159
ผลงาน Navin Production Co.,ltd.....	169
ผลงาน Navin Gallery Bangkok.....	175
ผลงาน สุขขอบฟ้า.....	186
ผลงาน หนูนม โดย พนรี สันตพิทักษ์.....	189
ผลงาน Temporary Insanity.....	196
ผลงานความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์1-2. โดย สุทธิ คุณาวิชยานนท์.....	200
ผลงานพยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย.....	205
ผลงานตำนานแห่งท้องทุ่ง.....	209
ผลงานข้างกระต๊อบโลง.....	211
ผลงานห้องเรียนประวัติศาสตร์.....	216
ผลงาน นอน / ฤดูฝน โดย ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช.....	221

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
3 (ต่อ)	
ผลงาน ไม่มีชื่อ (คอร์ด ดี).....	224
ผลงานไม่มีชื่อ (ผัดไทย).....	229
ผลงานไม่มีชื่อ (พรุ้งนี้จะหยุดพูดและจากไป , พรุ้งนี้จะกลายเป็นแค่วันหนึ่งเท่านั้น).....	237
ผลงานหนีเสือปะจระเข้ โดย กมล เผ่าสวัสดิ์.....	242
ผลงาน ยืน โดย จุมพล อภิสุข.....	250
ผลงาน ในเส้นทาง-กระเป๋าดินทาง.....	255
ผลงาน Smell Likes Arts โดย สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์.....	258
ผลงานห้องน้ำกรุงเทพ ฯ.....	262
ผลงาน Free –For-All (Massage).....	265
ผลงาน Free-For-All (ตลาดนัด).....	270
ผลงาน Lily Ovary ,February 14 โดย โฆษิต จันทราทิพย์.....	275
ผลงาน จูบ.....	278
ผลงานศิลปะเชิดชูพลเมืองดี คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล.....	282
สรุปการวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์.....	286
4 การพัฒนาการสร้างสรรค์.....	289
โครงการ Please Sent to me 2005.....	289
โครงการ Peace Sent To Me 2005.....	294
โครงการบางเรื่องของคุณโยชิตะ.....	297
โครงการลูกไก่ในกำมือ.....	302
สรุปผลการพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัย.....	306
5 สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ.....	309
อภิปรายผล.....	316
ข้อเสนอแนะ.....	322
บรรณานุกรม.....	323
ภาคผนวก.....	327
ประวัติย่อผู้วิจัย.....	330

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

หากสังเกตสภาวะของสังคมไทยในปัจจุบัน สิ่งหนึ่งที่เราอาจจะปฏิเสธได้ ก็เห็นจะเป็นสภาพของการก่อรูปขึ้นของปรากฏการณ์หรือสถานการณ์ต่างๆ ที่มีผลในการครอบคลุมวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในสังคม ซึ่งปรากฏการณ์ที่กล่าวนั้น ล้วนแล้วแต่มีที่มาจากเหตุปัจจัยที่ต่างกัน ทั้งปรากฏการณ์ในเชิงสังคม วัฒนธรรม หรือการเมือง ปรากฏการณ์ดังกล่าวได้พัฒนาตนเองด้วยความรวดเร็วจนกลายเป็น “กระแส” ที่เป็นที่กล่าวถึงของประชากรหมู่มากในระยะเวลาไม่นานนัก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องราวประเด็นทางการเมือง สังคม ข่าวสารสนเทศ หรือแม้กระทั่งข่าวในวงการบันเทิงต่างๆ กระแสดังกล่าวได้ถูกเรียกขานกันในลักษณะที่ว่าเป็นสภาวะของ “ทอล์ก ออฟ เดอะทาวน์” (talk of the Town) หรือความเป็น “ฟิเวอร์ “ (fever) ที่แพร่ขยายไปรวดเร็ว ทั้งนี้ยังรวมไปถึงกระแสที่เกิดขึ้นจากความ “อื้อฉาว” ดังเช่นกรณีของการบันทึกแอบถ่าย กิจกรรมทางเพศหรือกิจกรรมที่ควรซ่อนเร้นของผู้คนที่มีหน้ามีตาในสังคม ซึ่งเป็นการรุกร้าและเข้าไปจัดการกับ “พื้นที่ส่วนตัว” ของผู้อื่นเพื่อสร้างกระแสในอันที่จะเกิดประโยชน์ในเชิงการตลาดที่ไร้จริยธรรม ตกทอดจนพื้นที่ส่วนตัวที่ว่า กลายเป็นผลิตภัณฑ์สาธารณะราคาต่ำที่มีวางขายเป็นที่แพร่หลายในท้องตลาด

กระแสอีกประเภทหนึ่งที่ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึง และเชื่อว่ากระแสดังกล่าวได้กลายเป็นวัฒนธรรมอีกชุดหนึ่งที่จะพัฒนาต่อไปในอีกหลายแนวทาง กระแสนั้นก็คือ “กระแสแห่งการมีส่วนร่วม” อันที่จริงแล้วหากว่าไป การมีส่วนร่วมของผู้คนในสังคมต่อเรื่องราวต่างๆ นั้น เกิดขึ้นควบคู่กับกระบวนการในการพัฒนาสังคมอยู่ตลอดเวลา หากแต่มีความต่างในเรื่องของความเปลี่ยนแปลงทางยุคสมัย การเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคม วัฒนธรรม การเมือง ฯลฯ เหตุนี้มีผลทำให้ “รูปแบบ” ของการมีส่วนร่วมก็ถูกปรับเปลี่ยนไปด้วยเช่นเดียวกัน ทั้งกลวิธีและเครื่องมือที่ผู้คนจะเข้าไปมีส่วนร่วม

หากย้อนไปถึงเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์ของสังคมการเมืองไทย อย่างเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 เหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 หรือเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ พ.ศ. 2535 อย่างในอดีต เหตุการณ์ที่กล่าวนั้น ล้วนแล้วแต่เป็นกระบวนการของภาคประชาชนที่การมีส่วนร่วมเข้าไปมีบทบาทอย่างเข้มข้น ในเชิงของการเคลื่อนไหว เรียกร้อง ต่อสู้ กับเผด็จการทางการเมือง และความไม่ชอบธรรมที่เกิดขึ้นในสังคม ช่วงยุคที่สังคมก่อเกิดความเคลื่อนไหวหรือการมีส่วนร่วมในการต่อสู้ทางการเมืองของภาคประชาชนนั้น รูปแบบและเป้าหมายของการมีส่วนร่วมค่อนข้างจะมีโครงสร้างที่ชัดเจน ในอันที่จะให้การมีส่วนร่วมนั้น เป็นน้ำหนักต่อการผลักดันเป้าหมายของการเคลื่อนไหว เรียกร้อง ให้สำเร็จตามที่ตั้งไว้

ก้าวข้ามผ่านจนมาถึงสภาวะที่เกิดขึ้นในสังคมปัจจุบันที่ดูเหมือนว่าการมีส่วนร่วมจะถูกปรับเปลี่ยนไปในหลายแนวทางและอาจมีความซับซ้อนในโครงสร้างที่ยืดหยุ่นและคลุมเครือมากกว่าในอดีต

การมีส่วนร่วมในบริบทสังคมร่วมสมัย อาจไม่ได้เป็นไปเพื่อขับเคลื่อนปรากฏการณ์ต่างๆ หรือเป้าหมายในเชิงการขับเคลื่อนอุดมการณ์ทางสังคมอย่างเดียวยิ่งต่อไป หากแต่สื่อ และอุตสาหกรรมการผลิตโฆษณาชวนเชื่อต่างล้วนแล้วแต่หยิบใช้การมีส่วนร่วมของภาค ประชาชนเป็นเครื่องมือในการสร้างการขยายตัวทางการตลาดหรือ

สร้างเม็ดเงินให้เพิ่มขึ้น การมีส่วนร่วมบางครั้งจึงแปรสภาพเป็นอีกพื้นที่หนึ่งที่สร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับแก่ภาคประชาชนในสังคมร่วมสมัย ดังจะเห็นได้จากการมีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็นต่อประเด็นต่างๆ ทางสังคม ผ่านระบบการสื่อสารแบบอินเทอร์เน็ต หลากหลายกลวิธี ไม่ว่าจะเป็น การส่งข้อความจากโทรศัพท์มือถือ เพื่อร่วมโหวตให้คะแนน โหวตเพื่อส่งความเห็น เลือกลง หรือแสดงทัศนะตามแต่ประเด็นที่รายการโทรทัศน์ วิทยุหรือในเว็บไซต์ (Website) ทั้งเชิงการวิเคราะห์หรือเพื่อความบันเทิง ที่เปิดพื้นที่ในหน้าจอ แสดงข้อความที่เป็นความคิดเห็นจากผู้ชมทางบ้านให้ได้ชมร่วมกัน การปรากฏข้อความทางจอโทรทัศน์มีส่วนในการกระตุ้นให้เกิดการมีส่วนร่วมในอันที่จะร่วมแสดงความคิดเห็นทั้งที่สอดคล้องหรือแตกต่างกันยิ่งขึ้น

การมีส่วนร่วมที่กล่าวมาพอสังเขปนั้น จึงได้กลายเป็นวัฒนธรรมที่อาจถือได้ว่าจัดอยู่ในกระแสหลัก เป็นพื้นที่ที่ผู้คนต่างล้วนแล้วแต่เคยสัมผัสหรือต่างเคยร่วมปฏิบัติกันแล้วแทบทั้งสิ้น ตามความถนัดและประสบการณ์ของแต่ละคน ทั้งนี้การมีส่วนร่วมไม่ว่าจะเกิดขึ้นในแนวทางใดก็ตาม ผู้วิจัยเชื่อว่ายังคงเป็นฐานหลักต่อการพัฒนาสังคม หากแต่ต้องขึ้นอยู่กับการพิจารณาและวิเคราะห์ของภาคประชาชนที่จะให้การมีส่วนร่วมนั้น มีผลหรือเป็นส่วนในการชี้แนวทางในเรื่องต่างๆ มากน้อยเพียงใด

การมีส่วนร่วมนั้น มีความเชื่อมโยงกับการสร้างสรรค์ทางศิลปะวัฒนธรรมอยู่เช่นเดียวกัน ทั้งในอดีตและปัจจุบัน เพราะหากย้อนไปในอดีตศิลปะในปากฝั่งตะวันตกที่ดำเนินควบคู่ไปกับกระแสสังคมโลก ได้แสดงให้เห็นว่า ศิลปินให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์งานศิลปะเพื่อเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมอยู่ตลอดเวลา ซึ่งการนำศิลปะมาเชื่อมโยงกับเรื่องราวทางสังคมนั้น ถ้าลองวิเคราะห์จากเบื้องต้น เราคงสามารถจะปฏิเสธได้ว่า ศิลปินไม่ได้เพียงต้องการแค่จะให้งานศิลปะนั้น เป็นสื่อทางความคิด หรือสื่อเพื่อสะท้อนถึงเรื่องราวต่างๆ เป็นกระบอกเสียงให้แก่ผู้คนในสังคมเท่านั้น หากแต่ยังหมายถึงการให้ชิ้นงานนั้น เป็นส่วนกระตุ้น "การมีส่วนร่วม" ให้กับคนในสังคมได้มีบทบาทต่อการ เสพรับ วิพากษ์ วิจารณ์ รวมตัวเคลื่อนไหว หรือแม้กระทั่งการมีส่วนร่วมในเชิงการโต้แย้งทางความคิด ถกเถียงเพื่อหาข้อสรุป หรือหาประเด็นข้อคำถามต่อไป

หากลองย้อนไปในบางช่วงยุคสมัยของการสร้างงานศิลปะในอดีต ก็ทำให้เราพบเห็นว่า แม้การมีส่วนร่วมนั้น จะไม่ได้เป็นในเชิงการเข้าไปมีบทบาท ปฏิสัมพันธ์ทั้งทางความคิดและทางกายภาพอย่างที่ปรากฏในศิลปะปฏิสัมพันธ์ (Interactive Art) ดังที่ผู้วิจัยจะทำการศึกษาค้นคว้านี้ หรือไม่ได้มีเครื่องมือเพื่อสร้างการมีปฏิสัมพันธ์อย่างสื่อหลากหลายดังเช่นที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบันนี้ แต่การมีส่วนร่วม การมีปฏิสัมพันธ์ ก็เป็นการมีปฏิสัมพันธ์ในเชิงของการมีบทบาทในด้านต่างๆ แก่ผู้คนในสังคม อาทิ ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 14-16 ซึ่งเป็นช่วงเวลาของ "ศิลปะยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา" (Renaissance) ในช่วงเวลาดังกล่าว ผลงานศิลปะอาจเข้าไปมีส่วนร่วมในการตอบสนองเรื่องของการสร้างภาพลักษณ์หรือการเป็นเครื่องมือต่อการบันทึกปรากฏการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมชั้นสูง ชนชั้นปกครอง หรือเป็นศิลปะที่แนบอิงอยู่กับสังคมแบบระบบอุปถัมภ์ (patronage)

มีส่วนร่วมซึ่งกันและกัน เพราะ ชนชั้นปกครองหรือผู้อุปถัมภ์ เป็นผู้กำหนดทิศทางของการสร้างสรรค์ผลงานให้แก่ศิลปิน ศิลปินนั้นถือได้ว่าเป็นผู้ที่คอยรับเงื่อนไข หรือเป็นส่วนหนึ่งของกลไกทางสังคมของชนชั้นปกครองนี้ มีบทบาทในการผลิตผลงานที่หนึ่งก็เป็นเสมือนการสร้างภาพลักษณ์ในเชิงการ "โฆษณาชวนเชื่อ" ให้แก่เหล่าผู้มีอำนาจทั้งในทางการเมืองและบทบาทในวงการศาสนา

หากแต่เมื่อผ่านเวลามาจนถึงช่วงต้นและปลายของคริสต์ศตวรรษที่ 19 จึงเกิดความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญอีกครั้งหนึ่ง เมื่อกระบวนการของภาคผู้สร้างสรรค์ ได้เริ่มปฏิเสธการสร้างงานที่ต้องตกอยู่ภายใต้การกำหนดทิศทางของราชสำนักหรือระบบอุปถัมภ์ เมื่อเป็นเช่นนั้น ศิลปะสำนึกนิยม (Realism) จึงก่อรูปขึ้น ทั้งในวงการวรรณกรรมและ

ทัศนศิลป์ ศิลปินเริ่มเข้าไปมีส่วนร่วมในการสังเกตการณ์สิ่งที่เกิดขึ้นจริงในสังคม ทั้งเรื่องของชีวิตผู้ใช้แรงงาน ความลำบากยากแค้นของประชาชนในชนบท ในสังคมเกษตรกรรม และการถูกเอารัดเอาเปรียบจากชนชั้นปกครอง หรือภาวะแห่งความคับแค้นจากสังคมที่ถูกโอบล้อมด้วยภาวะสงคราม เป็นผลทำให้ศิลปินสร้างผลงานเพื่อที่จะให้ประชาชนได้มีส่วนร่วมหรือสามารถมีส่วนร่วมกับการเนื้อหา บริบท หรือสิ่งที่ปรากฏอยู่ในผลงานศิลปะได้มากขึ้น จากจุดนี้ถือได้ว่าเป็นอีกส่วนที่สำคัญต่อการเริ่มต้นของกระแสโลกศิลปะยุค “ศิลปะสมัยใหม่” (Modern Art)

หรือถ้าเราจะข้ามเวลามาสู่กระบวนการทางความคิดในการสร้างงานศิลปะแบบ”พ๊อป อาร์ต” (Pop Art) ที่เป็นยุคของการผลิตสื่อและผลิตภัณฑ์ที่เป็นผลต่อเนื่องมาจากการพัฒนาสังคมโลกในระบบ อุตสาหกรรมอย่างเต็มขั้น ในแง่นี้ ปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับสังคมได้ปรากฏออกมาในแง่ของการที่ศิลปินได้นำเอาสัญลักษณ์หรือวัตถุสิ่งของที่มีบทบาทในการขับเคลื่อนวิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคม อาทิ สื่อโฆษณา ผลิตภัณฑ์ที่เป็นที่นิยมแพร่หลายในคนหมู่มาก ภาพของดารา นักร้องที่ได้รับความนิยม เป็นผู้สร้างภาพลักษณ์ หรือผู้นำด้านภาพลักษณ์ แก่คนในสังคม มาแปรสภาพเป็นทั้งโครงสร้างใหญ่ของชิ้นงานศิลปะ หรือเป็นองค์ประกอบที่กลายเป็นเอกลักษณ์ของศิลปิน แม้ว่าการมีส่วนร่วมจะไม่ได้มาจากการเคลื่อนไหวของภาคประชาชนโดยตรง หากแต่มาจากสิ่งต่างๆที่เป็นเสมือนกับ”ตัวแทน” (represent) การดำเนินชีวิตของคนในสังคม

ถึงอย่างไรสภาวะการสร้างสรรคของศิลปะสมัยใหม่ ได้สร้างกลวิธีในการมีส่วนร่วมให้กับภาคศิลปินและภาคประชาชน ในขอบเขตที่มีความจำกัด ซึ่งถ้าจะว่าไปแล้วนั้น แม้ว่าตัวชิ้นงานศิลปะจะสามารถเข้าไปมีบทบาทต่อการขับเคลื่อนกระบวนการต่างๆแก่ประชาชนของสังคม หากแต่เมื่อตัวผลงานได้ถูกนำเสนอออกสู่ สาธารณชน เงื่อนไขของพื้นที่และกลวิธีในการนำเสนอผลงานศิลปะสมัยใหม่ กลับสร้างบทบาทแห่งการมีส่วนร่วมที่ค่อนข้างมีขอบเขตที่แยกส่วนกันกับผู้ชมอย่างชัดเจน

ผลงานศิลปะถูกนำเสนอในพื้นที่ของ”หอศิลป์” และ “ พิพิธภัณฑ์ “ ผู้ชมเป็นผู้เดินเข้าไปเสพชม ผลงานที่แขวนติดตั้งบนกำแพงหรือผลงานประติมากรรมที่วางอยู่บนฐานติดตั้งงาน ซึ่งทำให้การมีส่วนร่วมระหว่างศิลปิน ศิลปะกับสังคมนั้น เกิดการปฏิสัมพันธ์กันในมิติที่ไม่กว้างขวางมากเท่าใดนัก ยิ่งในประเทศที่ขาดวัฒนธรรมหรือขาดการสร้างความรู้ ความเข้าใจที่หลากหลายด้านการศึกษาศิลปะแก่ประชาชน จนทำให้เกิดการเกรงกลัวหรือไม่มีวัฒนธรรมการชมงานศิลปะ กลวิธีการนำเสนอผลงานจึงไม่อาจจะเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนหรือสังคมได้อย่างแท้จริง

การศึกษา ของผู้วิจัยในครั้งนี้ จึงถือได้ว่า มีจุดเริ่มมาจากความสนใจในแง่ของการมีส่วนร่วมระหว่างผลงานศิลปะกับผู้ชม หรือชุมชน เพื่อที่จะร่วมศึกษา หาแนวทาง ทิศทางหรือปัญหาและความเป็นไปได้ของการเกิดศิลปะ ปฏิสัมพันธ์ ที่สอดคล้องกับบริบทศิลปะและสังคมของไทย

เพราะนับตั้งแต่ช่วงเดือนมกราคม พ.ศ. 2547 เป็นต้นมา ข้อสังเกตอย่างหนึ่งของผู้วิจัยต่อกระแสความเคลื่อนไหวในแวดวงศิลปะร่วมสมัยของสังคมไทย จนเกิดประเด็นหนึ่งขึ้นมา กล่าวคือ กลไกทางความคิดของศิลปินร่วมสมัยได้ต่างแสดงให้เห็นถึง “ พลวัต “ ของการเปลี่ยนแปลงต่อกระบวนการทางความคิดและการนำเสนอผลงานศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผลงานศิลปะที่ศิลปินสร้างขึ้นและต้องอาศัยการกำหนดเงื่อนไขหรือรูปแบบการนำเสนอผลงาน เพื่อตอกหรือมุ่งหวังให้ผู้ชมเกิดการมีปฏิสัมพันธ์ (reaction) ร่วมกันระหว่าง ผลงาน ชุดความคิดทางศิลปะที่ศิลปินเป็นผู้สร้าง กับ ผู้เสพรับชมผลงาน มากยิ่งไปกว่านั้น การมีปฏิสัมพันธ์หรือ “การมีส่วนร่วม” นั้น ไม่ได้จำกัดขอบเขตติดอยู่เพียงแค่การมองด้วยสายตาหรือมีส่วนร่วมได้เพียงแค่ การพูด การกล่าวถึง การตีความ (interpretation) ทางความคิด แสดงออกมาในเชิงวิพากษ์ วิจารณ์ เท่านั้น หากแต่ขอบเขตของการมีส่วนร่วมยังขยายวงออกไปถึงขั้นที่ผู้เสพรับชมผลงานศิลปะ มีปฏิสัมพันธ์ได้กับผลงานจากหลากหลายกลวิธี ไม่ว่าจะเป็น การสัมผัสด้วยอวัยวะส่วน

ต่างๆของร่างกาย การเข้าไปร่วมกับ”เงื่อนไข “ หรือ “กิจกรรม “ ที่ศิลปินทำหน้าที่ในการกำหนด วางแผนขึ้น รวมไปถึง การใช้ประสาทสัมผัสต่างๆ เช่น การดมกลิ่น หรือแม้กระทั่ง การสามารถที่จะกลิ่นกิน “ วัตถุทางศิลปะ “ เข้าไปในท้อง เข้าสู่กระเพาะและระบบการย่อยอาหาร โดยไม่เกิดอันตรายหรือผลข้างเคียงใดๆ แก่ร่างกาย

แม้ว่าข้อสังเกตต่อประเด็นนี้ของผู้วิจัยจะเริ่มมีขึ้นในช่วงที่ผู้วิจัยได้มีโอกาสทำงานในหอศิลป์ร่วมสมัยแห่งหนึ่ง จนได้มีโอกาสสัมผัสใกล้ชิดกับผลงานและศิลปินที่สร้างผลงานในลักษณะนี้ หลายต่อหลายคน ในเบื้องต้นผู้วิจัยมีทัศนคติที่เกิดขึ้นต่อปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้ อย่างหนึ่งว่า ผลงานศิลปะในลักษณะนี้นั้น สามารถมีบทบาทต่อการ “ ลดช่องว่าง “ ระหว่างผู้ชมผลงานศิลปะกับตัวชิ้นงานหรือชุดความคิดทางศิลปะของศิลปินได้ระดับหนึ่งไม่มากนัก หรือบางครั้งก็สามารถทำหน้าที่ลดช่องว่างที่เกิดขึ้นระหว่าง”ศิลปิน” กับ”ผู้ชมผลงาน” (audience) ทั้งในหอศิลป์หรือพื้นที่สาธารณะได้อีกด้วย อย่างน้อยก็ลดช่องว่างในเรื่องของ การลดทอนอาการหรือ ” สภาวะแห่งความกลัว “ (condition of fears) ที่สาธารณะชนมีต่อชิ้นหรือชุดผลงานทางศิลปะ ที่สำคัญแม้ว่าผู้วิจัยจะสนใจในประเด็นดังกล่าวอย่างจริงจังมาเมื่อในช่วงเวลาเพียงไม่กี่ปีมานี้ หากแต่เมื่อทำการศึกษา ค้นคว้า จากเอกสารทางวิชาการ สุจิตต์ประกอบนิทรรศการ หรือการได้พูดคุย สัมภาษณ์เก็บข้อมูล ในเบื้องต้น ก็ทำให้พบว่า ภายใต้บริบทของสังคมศิลปะร่วมสมัยไทย นั้น ได้มีการสร้างสรรค์หรือนำเสนอผลงานศิลปะในลักษณะเช่นนี้มาไม่ต่ำกว่า 3 ทศวรรษแล้ว แม้ว่าภาวะของการสร้างสรรค์นั้น จะยังไม่ชัดเจนและ”การมีส่วนร่วมกับผลงานศิลปะ” ก็อยู่ภายใต้ “ นัยยะ “ ของการคาบเกี่ยวเข้ากับ”การมีส่วนร่วมทางการเมือง” ของประชาชน ถึงกระนั้น ข้อมูลหรือ ประเด็นต่างๆ ที่เกิดขึ้น ก็เปรียบเสมือนกับการย้อนกลับไปสู่ มูลเหตุ ที่มา หรือ ขบวนการทางความคิดและการก่อร่างศิลปะในลักษณะนี้ ที่ส่งอิทธิพลในแง่ของการสร้างสรรค์มาให้แก่ศิลปินร่วมสมัยของไทยในปัจจุบัน

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงพยายามอย่างยิ่งที่จะทำการศึกษาต่อประเด็นทางกระบวนการความคิดและการสร้างสรรค์ของศิลปะในเชิงที่ผู้ชมหรือสาธารณะชนสามารถเข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับชิ้นหรือชุดความคิดทางศิลปะตามแนวทางที่ได้กล่าวไปในข้างต้นได้ ซึ่งในที่นี้ได้ใช้คำเรียกขานของศิลปะในแนวทางนี้ว่า ศิลปะปฏิสัมพันธ์

การศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย ในงานวิจัยชิ้นนี้นั้น ผู้ศึกษาได้ทำการวางแผนไว้ในเบื้องต้นว่า มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้วิจัยจะต้องย้อนไปทำการศึกษา ค้นคว้า ถึงรากฐานหรือต้นเหตุแห่งการก่อรูปของศิลปะในแนวทางดังกล่าวนี้ ซึ่งคงจะต้องย้อนรอยไปถึงช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกในช่วงใดช่วงหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของการก่อรูปขึ้นของศิลปะ ปฏิสัมพันธ์ ซึ่งเป็นการนำเสนอผลงานศิลปะท่ามกลางกระแสทางความคิดและกระบวนการของ”ศิลปะหลังสมัยใหม่ “ (Post-Modern Art) แต่ก่อนที่จะกล่าวถึงข้อมูลต่างๆที่จำเป็นของศิลปะหลังสมัยใหม่ในส่วนนี้ ผู้วิจัยขอกล่าวเกริ่นถึงข้อมูลและความเข้าใจใน”ศิลปะสมัยใหม่” โดยสังเขปก่อน ดังนี้

นับตั้งแต่ช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา เมื่อกระแสของโลกก้าวดำเนินเข้าสู่ยุคของการปฏิวัติอุตสาหกรรม(The Age of Industrial Revolution) ที่มนุษย์เริ่มมีการขยายขอบเขตของการผลิตสิ่งต่างๆเพื่อตอบสนองต่อวิถีการดำเนินชีวิตในปริมาณมาก แนวคิดในการสร้างกระบวนการทางอุตสาหกรรมแบบระบบ “สายพาน” (assembly Line) เริ่มเข้ามามีบทบาทอย่างสูงในช่วงเวลานั้น ขณะเดียวกันกับกระแสทางความคิดต่อการสร้างผลงานศิลปะก็ได้มีการปรับเปลี่ยนไปด้วยเช่นเดียวกัน จากที่ก่อนหน้านี้การสร้างผลงานศิลปะเป็นเครื่องมือต่อการตอบสนองวิถีชีวิตที่อิงอยู่กับความเชื่อ ศาสนา หรือเป็นเครื่องมือสะท้อน บันทึบ สภาพเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นในสังคมชนชั้นจำวน มูลนาย ชนชั้นปกครอง ชนชั้นกษัตริย์ หรือเรื่องราวความเชื่อที่เกี่ยวกับเทพเจ้าต่างๆ

ในขณะเดียวกัน ลักษณะของ"กระบวนแบบ" ของศิลปะที่กล่าวนั้นล้วนแล้วแต่มีรากฐานความคิดมาจาก กระบวนคิดในเชิงการสร้างงาน "วิจิตรศิลป์" (fine art) หรือ " ศิลปะหลักวิชา" (academic art) ที่เน้นถึงความถูกต้อง แม่นยำ ในโครงสร้างทางกายภาพต่างๆ สัดส่วนของรูปทรง ก็ได้ถูกพัฒนาเปลี่ยนแปลงไป เพราะแนวคิด ศิลปะสมัยใหม่ได้เข้ามาทลายกรอบทางความคิดตามขนบเก่าๆ และท้าทายต่อความเชื่อที่"มนุษย์เป็นศูนย์กลางของโลกหรือจักรวาล" ซึ่งเป็นแนวคิดในเชิง " มนุษยนิยม " (humanism) และก้าวเข้าสู่ความคิดที่มนุษย์ก็เป็นเพียง ส่วนประกอบหนึ่งและเป็นส่วนหนึ่งของโลกและจักรวาล ศิลปะจากที่เคยเป็นเพียงเครื่องมือต่อการบอกเล่าเรื่องราว ของเทพเจ้าหรือมีนัยยะแฝงต่อการ" โฆษณาชวนเชื่อ" ของชนชั้นปกครอง ผู้อุปถัมภ์ผลงานศิลปะ ก็ได้แปรสภาพไป เป็นผลงานที่บอกเล่าถึงความเป็นจริง ข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นกับชีวิตมนุษย์ในแง่มุมต่างๆ มากขึ้น มนุษย์ได้เริ่มรู้จัก สร้างศิลปะที่หยิบนำเอาประสบการณ์ ความรู้ ทัศนะ ประเด็นความคิดเห็น หรือสถานการณ์และสภาพการณ์ต่างๆ มาเป็นจุดประเด็นต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในแนวทางที่การนำเสนอซึ่งกระบวนแบบไม่ได้ถูกกดปิดกั้นหรือ จำกัดขอบเขตของอุดมคติทางมนุษยนิยมแบบศิลปะหลักวิชาอีกต่อไป

เหตุดังกล่าวได้ทำให้โลกได้ก่อเกิดการพัฒนาการสร้างสรรคศิลปะในแบบต่างๆ มากมาย อย่างรากฐานของ ศิลปะสมัยใหม่ที่ผู้วิจัยให้ความเห็นว่า "ศิลปะลัทธิประทับใจ " (Impressionism) น่าจะเป็นเสมือนมูลเหตุหรือราก คิดสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะในช่วงเวลาที่โลกและสังคมกำลังก้าวเข้าสู่การพัฒนาในทุกๆด้าน ไม่ใช่แต่ เฉพาะกับอุตสาหกรรมเท่านั้น เพราะการพัฒนาของการปฏิวัติอุตสาหกรรม นัยหนึ่งก็คล้ายกับเป็น" พาหนะ" ที่นำ ทางกระแสการดำเนินชีวิตของมนุษย์ให้ก้าวเข้าสู่กลไกความคิดและการปฏิบัติของ "ระบบโลกทุนนิยม" (capitalism) ไปในเวลาควบคู่กัน

เมื่อโลกพัฒนาทั้งทางอุตสาหกรรม , เศรษฐกิจแบบทุนนิยม ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ การปกครอง ในระบอบแนวคิดประชาธิปไตย ฯลฯ มีผลทำให้กระบวนกรทางความคิด ความเชื่อทั้งทางสังคม วัฒนธรรม และ ศิลปะเอง มีความเปลี่ยนแปลงไปสู่การแสดงออกที่หลากหลายขึ้น จนส่งผลให้เกิด"ลัทธิ"(ism) ทางศิลปะผุดขึ้นมา อย่างมากมายตามลำดับเวลา หรือ ลัทธิต่างๆ ก็เกิดขึ้นมาพร้อมกับการปฏิเสณแนวคิดระหว่างกัน โดยลัทธิต่างๆที่ผุด ขึ้นมานั้น ครอบคลุมอยู่ในบริบททางความคิดของศิลปะสมัยใหม่แทบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็น ศิลปะแบบลัทธิบาศกนิยม (Cubism), ลัทธิสัตว์ป่า (Fauvism), ลัทธิเหนือจริง (Surrealism), ลัทธินิยมเน้นการแสดงออก (Expressionism), ลัทธิศิลปะนามธรรม (Abstract) , ศิลปะแบบลัทธินามธรรมที่เน้นการแสดงออก (Abstract Expressionism) ฯลฯ เป็นต้น จนล่วงมาถึงศิลปะที่สะท้อนถึงอิทธิพลของ " วัฒนธรรมมวลชน " (Mass Media Culture) อย่าง ศิลปะป๊อป อาร์ต ฯลฯ เป็นต้น

อย่างไรก็ดี ศิลปะสมัยใหม่ ก็ค่อนข้างมีแบบแผนต่อการสร้างสรรค์หรือประเภทของการสร้างสรรค์งานที่ตายตัว โดยมีขอบเขตอยู่เพียงแค่ การสร้างงานจิตรกรรม ประติมากรรม ศิลปะภาพพิมพ์ ภาพถ่าย เท่านั้น ผลงานเหล่านี้ยังค่อนข้างมีแบบแผนต่อการใช้พื้นที่ในการแสดงออกที่ตายตัว ไม่ว่าจะเป็นการแขวนแสดงภาพ จิตรกรรมบนผนังสีขาวของพิพิธภัณฑหรือหอศิลป์ หรือนำผลงานไปตกแต่งในพื้นที่ส่วนตัวอย่าง บ้าน หรือ สำนักงาน ประติมากรรมเองก็ติดตั้งอยู่บนฐานหรือแท่นวาง บ้างก็นำไปติดตั้งไว้กลางสวนสาธารณะ กลางสนามของอาคาร สำนักงานต่างๆ เพื่อให้มนุษย์ได้เสพชม หากแต่ในทางเดียวกันผลงานหรือแนวคิดต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เหล่านี้ก็แปลกแยกหรือแยกออกจากบริบทของสังคม วัฒนธรรม ชุมชน บริบทพื้นที่ชุมชน หรือสภาพของพื้นที่อย่าง ชัดเจน ในประเทศที่มีพื้นฐานความเข้าใจในการศึกษาทางศิลปะหรือมีวัฒนธรรมการชมผลงานศิลปะ ก็ต้องเป็น ผู้สนใจเดินเข้าไปชมผลงานเหล่านั้นตามพิพิธภัณฑหรือหอศิลป์ที่จัดแสดงศิลปะต่างๆ ซึ่งในกรณีนี้หากประเทศใด

ไม่ได้สนับสนุนการศึกษาหรือมีนโยบายที่ชัดเจนต่อการสร้างฐานความเข้าใจในการรับรู้ทางศิลปะให้แก่ประชาชนแล้ว นอกจากความเกรงกลัว จุดนี้ก็เป็นส่วนสำคัญที่มีผลต่อการทำให้เกิด “กำแพง” หรือ “ช่องว่าง” ระหว่างศิลปะกับประชาชนโดยสมบูรณ์และชัดเจน

จากแบบแผนและลักษณะความคิดและกระบวนแบบของศิลปะสมัยใหม่เช่นนี้เอง ทำให้ในเวลาต่อมา กระแสโลก รวมถึง “กระบวนทัศน์” (paradigm) ทางความคิดของมนุษย์ก็ได้เปลี่ยนและปฏิเสธต่อความคิดแบบสมัยใหม่ ทำทลาย และก่อร่างกระบวนทางความคิดแบบ “ หลังสมัยใหม่ “ โดยเริ่มก่อรูปขึ้นตั้งแต่ช่วงปลายคริสต์วรรษที่ 1950 ซึ่งในเรื่องนี้ ผู้วิจัยได้สรุปทัศนะของวิรุณ ตั้งเจริญ ที่กล่าวว่า

“สังคมหรือกระบวนทางความคิดในแบบหลังสมัยได้ก่อรูปและประกาศตัวขึ้นสู่ความเป็นอิสระทางความคิด ปฏิเสธซึ่งแบบแผนหรือกรอบเกณฑ์แบบสังคมในลัทธิสมัยใหม่ ที่เติบโตมาพร้อมกับบทบาทและอำนาจของชนชั้นกลาง ระบบทุนนิยมและระบบโรงเรียนที่มีกรอบความคิดและหลักสูตรในลักษณะมวลผลิต” (วิรุณ ตั้งเจริญ .2547 : 26)

นอกจากนี้ ครั้งหนึ่ง วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้เคยอ้างถึงทัศนะของ ธีระ นุชเปี่ยม ที่อธิบายถึงลัทธิ หลังสมัยใหม่ ตามกระบวนคิดและทัศนะของ “ ฮิมเมลฟาร์บ “ (Gertrude Himmelfarb) ไว้ว่า

ลัทธิหลังสมัยใหม่ มองได้จากสาขาวิชา ความหมายทางวรรณคดี คือการปฏิเสธความแน่นอนตายตัวของบท (Text) ไม่ว่าเรื่องใด นอกจากนั้นก็ได้แก่การไม่ยอมให้ผู้เขียนมีความสำคัญเหนือผู้ตีความและไม่ยอมรับหลักเกณฑ์การจัดประเภทวรรณกรรม ที่ให้เอกสิทธิ์แก่หนังสือที่เป็นผลงานสำคัญเหนือหนังสือประเภท การ์ตูนในทางปรัชญา ประเด็นสำคัญในแนวคิดนี้อยู่ที่การปฏิเสธความสอดคล้องระหว่างภาษาและความเป็นจริงและไม่ยอมรับว่าเราสามารถเข้าถึงความจริง (Truth) ที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริงได้ ในด้านกฎหมาย (โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสหรัฐอเมริกา) ลัทธิหลังสมัยใหม่ ได้แก่ การปฏิเสธความแน่นอนตายตัวของรัฐธรรมนูญ...ปฏิเสธความคิดที่ไม่อาจโต้แย้งได้ของผู้ก่อตั้งรัฐธรรมนูญ ตลอดจนปฏิเสธความชอบธรรมของกฎหมาย โดยถือว่ากฎหมายเป็นเพียงเครื่องมือแห่งอำนาจ ในส่วนของประวัติศาสตร์ ลัทธิหลังสมัยใหม่ก็คือ การปฏิเสธความแน่นอนตายตัวของอดีตนั่นเอง ไม่มีความเป็นจริงแห่งอดีตที่นอกเหนือไปจากสิ่งที่นักประวัติศาสตร์เลือกกำหนดขึ้น อันหมายถึงการถือว่าไม่มีความจริงอันเป็นภววิสัย (Objectivity) เกี่ยวกับอดีตแต่อย่างใดทั้งสิ้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547 : 26)

ในที่นี้จะเห็นได้ว่ากระบวนคิดของฮิมเมลฟาร์บ ได้มองลัทธิหลังสมัยใหม่ไปในแนวทางหรือสภาวะที่ไร้กฎเกณฑ์แบบแผนอย่างหนึ่งอย่างใดที่ตายตัว ปฏิเสธสิ่งที่กระบวนคิดแบบสมัยใหม่เชื่อมั่นและปฏิบัติ สังคมหลังสมัยใหม่ในความคิดของฮิมเมลฟาร์บ จึงคล้ายกับเป็นสังคมที่ส่วน หรือความคิดต่างๆได้สร้างบทบาทให้อยู่ในเชิงของ “ วาทกรรม “ (Discourse) เท่านั้น แบบแผน ข้อกำหนด หรือสิ่งที่เคยยึดถือแลเชื่อว่าเป็น “ความเป็นจริง “ ได้ถูกทำให้กลายเป็นเพียงสภาพของ “ แบบจำลอง “ (Model) ขึ้นหรือชุดหนึ่งที่ขึ้นอยู่กับว่า ผู้ใด ใคร หรือ บริบทของสังคม วัฒนธรรม ชนิดไหนเป็นผู้ถืออยู่เท่านั้น แม้กระทั่งความคิดในเชิงวิทยาศาสตร์ก็ตาม

ครั้งหนึ่ง จันที เจริญศรี ได้เคยอ้างถึงคำกล่าวของ ซีโรท์ มิลท์ เมื่อ ค.ศ. 1959 ซึ่งได้กล่าวในเอกสารที่ใช้ชื่อว่า “ Encyclopedia of Sociology “ โดยตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า “ ยุคหลังสมัยใหม่กำลังก้าวเข้ามาแทนที่ยุคสมัยใหม่...อันเป็นยุคที่สมมุติธรรมเกี่ยวกับความสมานฉันท์ในค่านิยมที่ว่าด้วยความมีเหตุผลตามหลักวิทยาศาสตร์และอิสรภาพทางการเมืองกำลังถูกทำลาย “ (จันที เจริญศรี. 2544 : 1)

นอกจากนี้ จันท์ เจริญศรี ยังได้ถอดความถึงแนวคิดของ “ เลียวทาร์ด “ (Lyotard) ไว้ในประเด็นของ
หลังสมัยใหม่ อีกว่า

เขาเห็นว่ามีความจำเป็นที่จะต้องมีการปรับปรุงทัศนคติต่อความรู้ให้สอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงที่กำลังก้าวเข้ามาและได้
วิพากษ์ความรู้ในแบบ “ สมัยใหม่ “ ของสาขาวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ว่าไม่อาจยึดถือได้แล้ว ด้วยเหตุผลที่ว่า
ด้วยความชอบธรรมของความรู้สองประการ คือ ประการแรก ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ที่ถูกรับว่าเป็นความรู้สูงสุดในยุค
สมัยใหม่ ไม่ใช่ความรู้แบบเดียวๆ แต่ยังมีความรู้แบบอื่นๆด้วย (ซึ่งเลียวทาร์ดเรียกว่า Narrative) ประการที่สอง เกณฑ์ใน
การตัดสินว่าอะไรเป็นหรือไม่เป็นความรู้ เป็นเกณฑ์เดียวกับที่ผู้ปกครองใช้ตัดสินว่าอะไรยุติธรรม ในการบังคับใช้กฎหมาย
ดังนั้นความรู้ทางวิทยาศาสตร์จึงไม่ใช่ความจริงบริสุทธิ์ แต่เจือปนด้วยการเมืองและจริยธรรม” (จันท์ เจริญศรี. 2544 : 2)

ในขณะเดียวกัน ยุธัตถ์ บุญสนิท ได้กล่าวอธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับภาวะสังคมและแนวคิดหลังสมัยใหม่ไว้
อีกว่า

หลังสมัยใหม่ เป็นแนวคิดที่เน้นทำที่ทางความคิด บรรยายภาศ ภูมิปัญญา โดยมีหลักคิดที่ไม่เห็นสอดคล้องกับความคิด
ความเชื่อในยุคโมเดิร์น ซึ่งให้ความสำคัญกับการค้นพบที่สำคัญๆ ทางวิทยาศาสตร์ ที่เชื่อว่าเป็นทางนำไปสู่ปัญญา มุ่งหวัง
ว่าจะนำไปสู่ความก้าวหน้าของมนุษยชาติ ซึ่งใช้เหตุผลเป็นตัวนำและเชื่อว่าจะนำไปสู่ความจริงแท้ (Truth) รวมทั้งการ
สร้างกรอบ ระเบียบ จารีต ที่เชื่อว่าเป็นสิ่งถูกต้อง แน่นนอน หลักการของหลังสมัยใหม่คือ การปฏิเสธสิ่งที่เชื่อว่าเป็นความจริง
แท้ โดยมีแนวคิดใหม่ว่า ไม่มีข้อเท็จจริงใด ใช้ได้กับทุกเหตุการณ์ ทุกเวลา ทุกโอกาส ทั้งนี้ได้หมายความว่า ไม่ยอมรับ
ความเป็นเหตุเป็นผล หรือความเป็นจริง แต่เชื่อว่าเหตุผลหรือความเป็นจริงนั้นไม่ใช่ข้อสรุปเดียว หลังสมัยใหม่จึงให้
ความสำคัญกับสิ่งที่เกิดขึ้นในแนวระนาบ คือการมองสภาวะการณ์ที่เปลี่ยนไปของสังคม ภายใต้เงื่อนไขและบริบทที่
เปลี่ยนไป ไม่เชื่อหรือไม่เชื่อมั่นในทุกสิ่ง ทุกอย่างที่เคยเป็นรากฐานของยุคสมัยใหม่ (ยุทธัตถ์ บุญสนิท. 2546 : 16)

แม้ว่าจะยังมีนักปรัชญาทางฝั่งตะวันตกอีกหลายคนได้กล่าวถึงหลังสมัยใหม่ในแง่มุมต่างๆที่หลากหลาย
ออกไป ไม่ว่าจะเป็น ฌาคส์ เดอริดา (Jacques Derrida) มิเชล ฟูโก (Michel Foucault) ฌอง โบดริลลาร์ด
(Jean Baudrillard) หรือ โรลันด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) ที่ต่างมุ่งนำเสนอแนวคิดของหลังสมัยใหม่และ
วิพากษ์ โจมตี ความรู้แบบสมัยใหม่

ด้วยเหตุนี้ จึงไม่ใช่แต่ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ สังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ หรือ นิติศาสตร์เท่านั้นที่ถูกท้าทาย
ให้เกิดการปรับเปลี่ยนและปฏิวัติ “ศิลปกรรมศาสตร์” ก็เป็นอีกศาสตร์หนึ่งที่ต้องดำเนินก้าวเข้าสู่รอยทางของลัทธิ
หลังสมัยใหม่และพัฒนาไปอย่างเต็มตัว

ศิลปะหลังสมัยใหม่ พัฒนาดนเองด้วยการใช้ภาวะของการปฏิเสธ เป็นเครื่องมือและพาหนะอันนำไปสู่การ
เปลี่ยนแปลงทางแนวคิด และกระบวนการสร้างสรรค์ ทางด้านทัศนศิลป์จากที่เคยจำกัดขอบเขตอยู่เพียงแค่ผลงาน
จิตรกรรม ประติมากรรม ศิลปะภาพพิมพ์ หรือ ภาพถ่าย ศิลปินเริ่มใช้วัสดุหรือเทคโนโลยีอันทันสมัยเข้ามาเป็นตัว
แปรในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

นอกจากนี้ศิลปินยังเริ่มมีการขยายพื้นที่หรือขอบเขตของการแสดงออกทางผลงาน ต่อต้านระบบการแสดงผลงาน
ในหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ และแม้ว่าจะต้องแสดงผลงานในสถานที่เหล่านั้น ศิลปินก็มีการสร้างบทบาทต่อการ
ทำลายชนบและประสบการณ์ของการชมผลงานทัศนศิลป์แบบดั้งเดิมหรือแบบศิลปะสมัยใหม่ ไม่ว่าจะด้วยวิธีการ
แปรสภาพของหอศิลป์ให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของผลงานหรือชุดความคิดทางศิลปะ หลอมรวมผลงานเข้าด้วยกัน จาก

ที่เคยแยกออกจากกันดังในอดีต ปฏิเสธความถาวร (durability) ของผลงานศิลปะ งานศิลปะอาจจะเกิดเพียงช่วงเวลาขณะหนึ่งหรือโดยฉับพลันเท่านั้น มีแนวทางการปฏิบัติที่หลากหลาย มุ่งเน้นไปสู่ฐานทางปัญญา (intellectual) หรือแนวความคิด มากกว่าการให้ความสำคัญในเชิงรูปแบบหรือหน้าที่การใช้ประโยชน์ ตามแบบอย่าง “ลัทธิสารประโยชน์นิยม” (Functionalism) ซึ่งกรณีนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้กล่าวต่อไปอีกดังนี้ว่า

บางครั้งศิลปะหลังสมัยใหม่อาจแสดงความคิดที่อยู่เหนือวัตถุ ศิลปินใช้วัตถุเป็นสื่ออย่างหลากหลายความคิด หรือหลากหลายความรู้สึกสัมผัส ในธรรมชาติสิ่งแวดล้อมที่เปิดกว้าง ศิลปินอาจจะใช้หลอดไฟนีออน คอมพิวเตอร์ ร่างกายของศิลปิน ธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ใช้เป็นสื่อสำหรับการนำเสนอศิลปินการเชื่อมโยงระหว่างศิลปินและศิลปะเป็นไปอย่างใกล้ชิด บางครั้งอาจรวมเป็นสิ่งเดียวกันหรือเป็นสิ่งที่เหมือนกัน เช่น ในกรณีของศิลปะร่างกาย (Body Art) ที่ใช้ร่างกายเป็นสื่อแสดงออก เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547 : 42)

นอกจากประเด็นและคำอธิบายดังกล่าวที่หยิบยกมาแล้ว ธีรยุทธ บุญมี ยังได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับศิลปะหลังสมัยใหม่ต่อไปอีกว่า

กล่าวโดยเชิงรูปแบบและเนื้อหา ศิลปะ Post Modern มีส่วนที่เหลื่อมซ้อนกับศิลปะ Modernism อยู่มาก เช่น ซ้อนทับกับพวก Surrealism , Avant-Garde หรือ Dada แต่ Post Modern มีแนวโฟกัสที่ชัดเจนหลายมุมมองมาก คือ

1. การปฏิเสธศูนย์กลาง (Centre) ซึ่งก็คือ การปฏิเสธอำนาจที่ครอบงำเน้นชายขอบชอกมุม (Margins) เพื่อปลดปล่อยการครอบงำทางเวลา เทศะ อัตลักษณ์ที่ยังหลงเหลืออยู่.....

2. การปฏิเสธความเป็นเอกภาพ (Unity) หรือ องค์รวม (Totality) ภาพเขียนหรือสถาปัตยกรรมจึงไม่จำเป็นต้องจบสมบูรณ์

3. การปฏิเสธเอกภาพนี้อาจทำได้โดยแนว Eclectic หรือ “ ยำใหญ่ ” หลายกาละ เทศะ ยุคสมัย ปัจจุบันอนาคต อดีต วัฒนธรรม....

4. นอกจากนี้นี้ลักษณะยำใหญ่อาจมีลักษณะลูกผสมสิ่งที่ข้างเคียงหรือขัดแย้ง ทำให้เกิดลักษณะคำถามไม่ชัดเจน.....

5. เนื่องจาก Post Modern มาจาก Post Structuralism จึงมีแนวโน้มคัดค้านโครงสร้าง ระเบียบ ลำดับ..

6. Post Modern ปฏิเสธจุดเริ่มต้น จึงปฏิเสธประวัติศาสตร์แต่โหยหาอดีต (Nostalgia) เนื่องจากความไม่มั่นคงทางอัตลักษณ์ แต่อดีตของพวกเขาไม่ใช่ประวัติศาสตร์ หากเป็นการทำลายประวัติศาสตร์ เพราะนำมาอยู่ในปัจจุบัน หรือหลุดไปจากบริบทอย่างสิ้นเชิง หรือถูกนำมาล้อเล่น..... (ธีรยุทธ บุญมี. 2546 : 176-179)

จากองค์ความรู้ในเบื้องต้น ทำให้เราเห็นภาพของความเปลี่ยนแปลงและเห็นการก่อรูปของศิลปะหลังสมัยใหม่อย่างชัดเจน ในเชิงของประเภททางศิลปะ ศิลปะหลังสมัยใหม่ได้ทำให้ศิลปินเกิดแนวคิดต่อการสร้างผลงานในหลากหลายรูปแบบมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็น ผลงาน “สังกัปศิลป์” หรือ “ คอนเซ็ปชวล อาร์ต ” (Conceptual Art) ศิลปะกับสิ่งแวดล้อมต่างๆ เช่น Environment Art Earth Works Land Art ดังที่ปรากฏในผลงานของศิลปินอย่าง คริสโต (Christo) ฌอง ครอด (Jean Clade) โรเบิร์ต สมิทสัน (Robert Smithson) งานจิตรกรรมแบบหลัง

สมัยใหม่ที่หลายกรอบเกณฑ์ของหลักการองค์ประกอบทางศิลปะ หลักการทางแสง-เงา หรือกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ แสดงความคิดซับซ้อนแข่งกับภาพถ่าย อย่างที่ปรากฏในผลงานของ ริชาร์ด เอสเตย์ (Richard Estey) หรือ ชัค โครส (Chuck Close)

ผลงานคอนเซ็ปชวล อาร์ต หลายหลายชิ้นของ โจเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys) หรือ ศิลปะแบบฉับพลัน (Happening Art) ของ ศิลปินอย่าง วีโต แอคคองซี (Vito Acconci)

ศิลปะหลอมรวมแบบ “ ฟลักซุส ” (Fluxus) ที่ก่อรูปขึ้นในเมืองท่าอย่าง วิสบาร์เดน (Wisbarden) ประเทศเยอรมันนี

ในประเทศญี่ปุ่น ได้ก่อเกิดศิลปินกลุ่มหัวก้าวหน้า อย่าง “ Gutai Group ” ขึ้น โดยเป็นกลุ่มศิลปินหัวรุนแรง สร้างงานศิลปะในแนวทางหลากหลายทั้งศิลปะการแสดงสด (Performance Art) งานสิ่งแวดล้อม หรือ ใช้สื่อหลากหลาย (Multimedia)

นอกจากนี้บทบาทของสื่อ เครื่องมือ ทางเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่ใช้ตอบสนองการดำเนินชีวิตในโลกทุนนิยม อุตสาหกรรมก็ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือ วัสดุ อุปกรณ์ในการถ่ายทอดหรือแสดงออกทางศิลปะจนทำให้เกิดรูปแบบงานอย่าง “วีดีโอ อาร์ต” (Video Art) , คอมพิวเตอร์ อาร์ต (Computer Art) หรือในยุคปัจจุบันก็ได้เกิดศิลปะในรูปแบบ “อินเทอร์เน็ต อาร์ต” (Internet Art) ขึ้น ซึ่งเชื่อมโยงกับกระบวนการคิดในแบบเดียวกับศิลปะ ปฏิสัมพันธ์ ด้วย รวมไปถึงยังมีศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง (Instalation) ที่ศิลปินนำวัสดุต่างๆมาคัดเลือกและแปรสภาพเป็นวัตถุทางศิลปะนำไปจัดวางติดตั้งใน “พื้นที่เฉพาะ” (site specifics)

วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้กล่าวเพิ่มเติมกรณีนี้ โดยสรุปได้ว่า “ ใน ค.ศ. 1967 ยังเกิดศิลปะในแบบ “อาร์ต โพเวอร์รา” (Arte Povera) หรือ “ Poor Art “ (ศิลปะอนาถา ศิลปะยากไร้ ศิลปะยากจน) ขึ้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547 : 64)

แม้กระทั่งวัสดุที่เคยใช้ในงานช่างหรืองานผลิตทางอุตสาหกรรม สีสเปรย์กระป๋องก็ถูกนำมาเป็นสื่อในการสร้างสรรค์งานในพื้นที่สาธารณะ บนกำแพงหรือภายในตึกร้างอย่างที่เกิดขึ้นกับศิลปะแบบ “กราฟฟิตี้” (Grafitti Art) นอกจากนี้ ธีรยุทธ บุญมี ยังได้กล่าวเพิ่มเติม ซึ่งสรุปความได้ว่า

รวมไปถึงศิลปะที่ปฏิเสธตัวเองต่ออำนาจของพื้นที่การแสดงผลงานอย่างหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ที่เต็มไปด้วยชนบและเงื่อนไขแบบสมัยใหม่มากมาย จนทำให้เกิดการจัดแสดงผลงานศิลปะตามท้องถนนหรือที่เรียกกันว่า “ สตรีท อาร์ต “ (Street Art) และยังมีกรปรับเปลี่ยนพื้นที่ต่างๆให้กลายมาเป็นหอศิลป์ ไม่ว่าจะเป็นเหล่า Slum Gallery หรือ Alternative Gallery ตาม ผับ (ธีรยุทธ บุญมี. 2546 : 175)

จากที่กล่าวมานี้ ศิลปะปฏิสัมพันธ์ หรือศิลปะที่เน้นการมีปฏิสัมพันธ์กันระหว่างชิ้นหรือชุดความคิดทางศิลปะ โครงการทางศิลปะ ศิลปิน กับ ผู้ชม ก็เป็นอีกแนวทางที่สอดคล้องกับกระบวนการทางความคิดของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ แม้ว่าศิลปะปฏิสัมพันธ์จะถูกแบ่งแยกแตกแขนงออกไปเป็นลักษณะต่างๆ จนกระทั่งศิลปะปฏิสัมพันธ์ เอง กลายสภาพเป็นเสมือนกับ “ กลวิธีในการนำเสนอ ” หรือ “ ถูกกระทำ ” ให้มี “คุณค่า” เพียงเช่นนั้นก็ตาม นอกจากนี้ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในตัวของมันเองก็ยังมีระดับของการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมหรือชุมชนว่าสามารถสร้างปฏิสัมพันธ์ร่วมกันระหว่างผู้ชมกับผลงานศิลปะได้มากน้อยเพียงใด

แต่อย่างไรก็ดีศิลปะปฏิสัมพันธ์ ก็มีลักษณะกระบวนการทางความคิด หรือ กระบวนการสร้างสรรค์ที่มีความน่าสนใจอย่างยิ่ง ต่อการศึกษาค้นคว้า เพื่อให้ได้ทราบถึงรากฐานหรือ ที่มาของการก่อรูปลักษณะศิลปะที่เรียกว่า “ศิลปะปฏิสัมพันธ์” ตลอดจนประเภทของศิลปะที่ถูกจัดให้เข้าข่ายว่ามีการปรากฏให้เห็นถึงลักษณะที่ในตัวชิ้น ชูผลงาน หรือ กลวิธีการนำเสนอและเสิร์ฟของมันเองนั้นต้องการการมีปฏิสัมพันธ์หรือมีส่วนร่วมจากผู้ชม สาธารณหรือสังคม ทั้งนี้ก็เพื่อให้ผลงานหรือ “สาร” ที่ศิลปินต้องการจะสื่ออยู่ในงาน มีความเคลื่อนไหว หรือมีแรงปะทะต่อกระบวนการทางความคิดและการตีความตามประสบการณ์ในแต่ละเรื่อง แต่ละประเด็นต่อไป

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ เป็นการศึกษานำเสนอข้อมูล องค์ความรู้ของศิลปะปฏิสัมพันธ์ ทั้งที่อยู่ในบริบทของศิลปะและสังคมตะวันตก จนกระทั่งถึงการศึกษาศิลปะปฏิสัมพันธ์ ที่เกิดขึ้นในบริบทสังคมไทย ซึ่งทั้งสองบริบทนั้น มีทั้งความแตกต่างกันและคาบเกี่ยว สัมพันธ์กันไม่มากก็น้อย ซึ่งจะแยกเป็นประเด็นเมื่อทำการศึกษาในบทต่อไป

การศึกษาระบบการคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในครั้งนี้ นอกจากตัวโครงสร้างหรือการก่อรูปของศิลปะปฏิสัมพันธ์ แล้ว ผู้วิจัยยังมีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษา วิจัย ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ที่ปรากฏอยู่ในบริบทศิลปะร่วมสมัยของสังคมไทย อีกด้วย ทั้งนี้ก็ด้วยเหตุที่ว่าศิลปะประเภทดังกล่าวนอกจากจะเริ่มมีศิลปินร่วมสมัยทั้งรุ่นเก๋า รุ่นใหม่ รวมถึงนักวิชาการ ภัณฑารักษ์ (curator) หรือ นักวิจารณ์ศิลปะ หันมาให้ความสนใจต่อความเคลื่อนไหวในศิลปะแนวทางนี้แล้ว ศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์อย่างต่อเนื่อง ไม่กี่คนในสังคมไทย ต่างก็นำเสนอผลงานในลักษณะนี้ และก้าวเข้าไปมีบทบาทในเวทีศิลปะระดับนานาชาติ หากแต่กระนั้น ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทย ก็ยังคงอยู่ในสภาวะที่จำต้องหาทิศทางต่อความเป็นไปได้ในการเกิดขึ้นของศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทสังคมไทย ซึ่งอาจจะแตกต่างจากการตีความตามกรอบความคิดแบบศิลปะตะวันตกก็เป็นได้ ซึ่งผู้วิจัยจะทำการศึกษาค้นคว้าและขยายความในประเด็นดังกล่าวนี้ต่อไป

อย่างไรก็ตามที่ ในสภาพของสังคมไทยในปัจจุบันที่ผู้คนในสังคมร่วมสมัย นอกจากจะสูญเสียหรือขาด “วัฒนธรรมในเรื่องของการอ่าน” รวมไปถึงส่งผลให้เกิดการขาดซึ่งวัฒนธรรมแห่งการวิพากษ์ วิจารณ์ ตรวจสอบในเรื่องต่างๆในทางเดียวกันแล้ว ยิ่งผสมผสานกับการขาดการให้ความสำคัญสนับสนุนการให้การศึกษาหรือสร้างฐานความเข้าใจในเรื่องราวของศิลปะ ให้แก่ เด็ก เยาวชน จนถึงประชาชนในทุกๆ พื้นที่แล้ว ศิลปะในสังคมร่วมสมัยทุกวันนี้ก็ยิ่งเป็นเรื่องห่างไกลจากความเข้าใจของผู้คนเป็นอย่างมาก การขาดการสร้างสรรค์ บริหาร การจัดการ ในเชิงนโยบายที่เกี่ยวข้องกับการสร้างทุนทางศิลปะและวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นแหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตลักษณะต่างๆ อย่าง พิพิธภัณฑ์ หอศิลป์ ห้องสมุดประชาชน ห้องสมุดศิลปะ ฯลฯ ที่มีความทันสมัยแล้ว องค์ประกอบในส่วนต่างๆ เหล่านี้ ยิ่งส่งผลทำให้ศิลปะยากแก่การเข้าใจของสาธารณชนทั่วไป ที่ยังคงมีความเชื่อยึดมั่นหรือติดอยู่กับความเชื่อเดิมที่ว่า ผู้ที่จะสามารถเสิร์ฟหรือรับรู้สารต่างๆจากงานศิลปะได้นั้น จะต้องเป็นเพียงกลุ่มคนที่ศึกษาทางด้านวิชาศิลปะมาหรือเป็นกลุ่มคนที่ทำงานศิลปะด้วยกันเท่านั้น

ซึ่งในความเห็นของผู้วิจัยคิดว่าเป็นเรื่องที่ไม่น่าจะถูกต้องเสียทีเดียว นอกจากนั้นยังหมายรวมไปถึงการจัดกระบบการศึกษาของสังคมไทยที่ยังไม่มีการปฏิวัติหรือหาแนวทางใดอย่างชัดเจนที่จะทลายชนบความเชื่อในเชิงความคิดแบบ “แยกส่วน” และเผยแพร่แนวทางการศึกษาในเชิงทางเลือกใหม่ที่ไม่มีการแบ่งแยกประเภท ระดับความรู้ของนักเรียนให้เป็นผู้ที่มีความถนัดแต่เพียง สายวิทยาศาสตร์หรือสายศิลปะ สังคมศาสตร์ ฯลฯ อีกต่อไป

เพราะเนื่องจากการแบ่งประเภทของนักเรียนเช่นนี้ มีผลทำให้เด็กและเยาวชนขาดความสมดุลทางการรับรู้และการเรียนรู้ องค์ความรู้ต่างๆถูกแบ่งแยกออก มีผลทำให้บุคลากรทางศิลปะหรือผู้ที่มีความรู้ทางศิลปะจำกัด

ขอบเขตอยู่เพียงแค่ว่าเหล่านักศึกษาทางศิลปะและศิลปินเท่านั้น สาธารณชนในหลายสาขาอาชีพอื่นๆ จึงเหมือนกับถูกตัดขาด ถูกความเชื่อดั้งเดิม ขนบความเข้าใจที่เกี่ยวข้องกับศิลปะแบบเดิมๆ มากดทับ ปิดกั้นจนเกิดความเกรงกลัวและไม่มีแรงกระตุ้นเร้าพอที่จะก้าวเข้าไปมีส่วนร่วมกับการรับรู้ทางศิลปะได้

แม้กระทั่งบุคลากรในวงการศิลปะเองก็เป็นหนึ่งในจุดปัญหาสำคัญเช่นเดียวกัน เพราะบุคลากรบางส่วนยังคงมีแนวทางประเพณีปฏิบัติที่แปลกแยกต่อสังคม นำตนให้อยู่เหนือความเข้าใจหรือการรับรู้ของสังคมวงกว้าง ไม่สามารถสร้างแรงกระตุ้นต่อการมีปฏิสัมพันธ์ให้เกิดขึ้นระหว่างผลงานศิลปะ ผู้สร้างงาน และผู้เสพชมได้อย่างมากนัก

เหตุปัจจัยต่างๆ ที่กล่าวมาเหล่านี้ จึงเป็นเสมือนกับแรงผลักดันให้ผู้วิจัยสังเกตต่อปรากฏการณ์ในการแสดงออกทางศิลปะปฏิสัมพันธ์ของสังคมไทยมากขึ้น ถึงแม้ว่าที่กล่าวมาข้างต้นเกี่ยวกับลัทธิหลังสมัยใหม่ ปรากฏการณ์หรือกระบวนการคิดต่างๆ จะมีอาจนิยมไปในแนวทางใดแนวทางหนึ่งโดยอย่างเป็นที่แน่ชัดนัก รวมถึงการตีความในเรื่องราวต่างๆ ของสภาวะหลังสมัยใหม่นั้น จะขึ้นอยู่กับความเปลี่ยนแปลง ความหลากหลายทางบริบทพื้นที่ กลไกของสังคม ที่บางครั้งมีอาจจะบ่งชี้หรือทำการ “ถอดรหัส” ที่ซ่อนอยู่ภายใต้ปรากฏการณ์ต่างๆ จนดูเหมือนว่าสภาวะแบบหลังสมัยใหม่เป็นสภาวะที่เต็มไปด้วย “ความไร้แก่นสาร” และคล้ายกับจะสะท้อนความหลักลอยของการแสวงหาความจริงหรือการกระทำในเรื่องใดเรื่องหนึ่งของคนในสังคมร่วมสมัย

การศึกษาระบบการคิดและการสร้างสรรค์ ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย ในฉบับนี้นั้น ในส่วนของผู้วิจัย แม้ว่าจะมุ่งหวังที่จะให้กระบวนการศึกษาหรือผลทางการศึกษาบางส่วนสามารถที่จะเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจ ในอันที่จะนำมาเป็นฐานข้อมูล ความรู้ และนำข้อมูล ผลการวิเคราะห์ของผู้วิจัยไปใช้ต่อการ “สร้างแรงผลักดัน” ในการศึกษา ค้นคว้า วิเคราะห์ หรือต่อประเด็น ได้แย้งและวิพากษ์ในส่วนที่ผู้วิจัยนำเสนอและมีความบกพร่องหรือขาดความชัดเจนต่อไปได้

แม้กระทั่งหวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะเป็นส่วนหนึ่งต่อการสร้างแรงกระตุ้นให้เกิดการพัฒนาการสร้างสรรค์ ผลงานศิลปะร่วมสมัยในลักษณะของศิลปะปฏิสัมพันธ์ รวมถึงผู้วิจัยหวังอีกว่า ผลงานวิจัยชิ้นนี้ จะได้รับความสนใจ ต่อการวิพากษ์ วิจัย หรือตรวจสอบเพื่อนำไปสู่การพัฒนาผลงานในเชิง “ทัศนศิลป์วิจัย” (Visual Art Research) ต่อไปในอนาคต

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยได้ตั้งจุดมุ่งหมายไว้ดังนี้คือ

1. เพื่อศึกษาแนวความคิดกระบวนการสร้างสรรค์ ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทของศิลปะร่วมสมัยไทย
2. เพื่อศึกษา วิเคราะห์ ผลงานการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง ของศิลปินไทยร่วมสมัย ในประเด็น
 - 2.1 เนื้อหา / แนวความคิดของผลงาน
 - 2.2 ลักษณะการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างชุดผลงานกับผู้ชม ชุมชนและสาธารณชน
3. เพื่อนำผลที่ได้จากการศึกษา ค้นคว้า และวิเคราะห์ มาเป็นฐานข้อมูลต่อการผลักดันให้ผู้วิจัยเกิดการพัฒนาเป็นผลงานสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ตามแนวทางและแนวความคิดของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงที่มาของแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ในผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินร่วมสมัยไทยที่ผู้วิจัยนำมาเป็นกรณีศึกษา
2. สามารถนำข้อมูล องค์ความรู้ ที่ได้จากการศึกษา ค้นคว้า วิจัยและวิเคราะห์หามาเป็นแรงผลักดันให้เกิดการพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ทั้งที่เป็นผลงานสร้างสรรค์ของผู้วิจัยเองและผู้สนใจต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ต่อไป
3. เป็นประโยชน์และเป็นแนวทางต่อผู้ที่สนใจจะศึกษา วิจัย หรือผู้ที่สนใจประเด็นอื่นๆ ที่มีความเกี่ยวข้องหรือเสนอข้อบกพร่องของงานวิจัยชิ้นนี้ ทำให้เกิดการวิพากษ์ วิจารณ์ ตรวจสอบเพื่อพัฒนาผลงานด้าน ทักษะศิลปวิจัย ในประเด็นที่เกี่ยวกับศิลปะปฏิสัมพันธ์ ต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

1. การศึกษา วิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาถึงที่มาของแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ
 - ที่มาหรือรากฐานความคิดแห่งการก่อเกิดศิลปะปฏิสัมพันธ์
 - แนวความคิดของผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์
 - เนื้อหาในผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์
 - กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์
2. เพื่อศึกษา วิจัย กระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทของศิลปะร่วมสมัยไทย ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ
 - ที่มาหรือรากฐานความคิดแห่งการก่อเกิดศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในสังคมไทย
 - การศึกษา เนื้อหา ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทย
 - การศึกษาเชิงเปรียบเทียบ ระหว่างศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะและสังคมตะวันตก กับศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะและสังคมไทย
 - การศึกษา ประเด็น ข้อปัญหา กับทิศทางการเป็นไปได้ของการพัฒนาศิลปะ ปฏิสัมพันธ์ ในสังคมไทย
3. ศึกษา วิเคราะห์ ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ของศิลปินร่วมสมัยไทยในประเด็นกระบวนการทางความคิด และการสร้างสรรค์ กรณีศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างศิลปินร่วมสมัยไทยที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ อย่างต่อเนื่อง และมีบทบาทในการเคลื่อนไหว การแสดงผลงานศิลปะ ปฏิสัมพันธ์ ทั้งในประเทศและเวทีศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ โดยเกณฑ์ในการคัดเลือกศิลปินไทยและชุดหรือชิ้นผลงานเพื่อมาเป็นกรณีศึกษาในผลงานวิจัยชิ้นนี้นั้น ผู้วิจัยได้คัดเลือกกลุ่มศิลปิน ทั้งหมดจำนวน 10 คน ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกมาจาก ศิลปินร่วมสมัยไทยที่ปรากฏให้เห็นถึงการเป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ อย่างต่อเนื่อง รวมถึงเป็นผู้ที่ถูกกล่าวถึงในเอกสารทางวิชาการศิลปะ บทวิจารณ์ทัศนศิลป์ บทความเชิงวิชาการทัศนศิลป์ หนังสือศิลปะร่วมสมัยต่างๆ และเบื้องต้นเป็นศิลปินที่ได้รับการยอมรับในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทย ได้รับเชิญให้เข้าร่วมการแสดงนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยครั้งสำคัญ ทั้งในและต่างประเทศ ซึ่งศิลปินทั้ง 10 คน นี้ประกอบไปด้วย

- 3.1 มณเฑียร บุญมา
- 3.2 พิณรီ สัตตพิทักษ์
- 3.3 นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
- 3.4 สุธี คุณาวิชยานนท์
- 3.5 สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์
- 3.6 โฆสิต จันทราทิพย์
- 3.7 กมล เผ่าสวัสดิ์
- 3.8 จุมพล อภิสุข
- 3.9 ไกรสร ประเสริฐ
- 3.10 ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช

ซึ่งรายชื่อข้างต้นผู้วิจัยได้ทำการนำไปให้กับผู้เชี่ยวชาญได้ทำการเลือกอีกครั้งหนึ่งด้วย โดยผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 คน ประกอบไปด้วย ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมพร รอดบุญ อาจารย์ณอม ชากักดี อาจารย์อรรถชัย พงสมุทฺธ อาจารย์กฤติยา กาวิวงศ์ และ อาจารย์เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการเชิญมาเป็นผู้คัดเลือกศิลปินไทยจากจำนวน 10 คน เพื่อที่จะใช้เป็นกลุ่มตัวแทนของศิลปินต่อการเป็นกรณีศึกษากระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะร่วมสมัยของไทย ในงานวิจัยชิ้นนี้

ทั้งนี้มิได้หมายความว่า ศิลปินที่ไม่ได้ถูกเลือกเป็นกรณีศึกษานั้น ผู้วิจัยจะไม่ได้กล่าวถึงแต่อย่างใด หากแต่จะกล่าวถึงในส่วนของการศึกษา หากแต่ศิลปินที่เลือกมาเป็นกลุ่มตัวแทนกรณีศึกษานั้น ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ผลงานของศิลปินเหล่านั้นในประเด็นที่มา กระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ด้วย

ทั้งนี้ศิลปินที่ได้ถูกเลือกมาเป็นกลุ่มตัวแทนเพื่อใช้เป็นกรณีศึกษาทั้ง 10 คนนี้ ผู้วิจัยจะได้ทำการวิเคราะห์ถึง ที่มาแนวความคิด กระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยเบื้องต้นผู้วิจัยจะทำการรวบรวมผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ทั้งหมดของศิลปินที่เป็นกรณีศึกษาทั้ง 10 คนเพื่อจะทำการเลือก คัดสรรผลงานที่ผู้วิจัยจะใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างในการวิเคราะห์ตามประเด็นที่ผู้วิจัยตั้งไว้ โดยในการเลือกกลุ่มประชากรผู้วิจัยจะเลือกผลงานทั้งหมดที่ปรากฏว่ามีลักษณะของศิลปะปฏิสัมพันธ์ ตั้งแต่อดีตจนถึงผลงานที่ถูกสร้างมาในช่วงระยะเวลาไม่เกิน พ.ศ. 2548 และกลุ่มตัวอย่างที่จะใช้ในการศึกษา วิเคราะห์นั้น ผู้วิจัยใช้เกณฑ์ในการคัดเลือกคือ

- คัดเลือกผลงานจาก ชื่นหรือชุดโครงการที่มีความถี่สูงในการปรากฏและกล่าวถึงในเอกสารหรือหนังสือทางวิชาการ ผลงานทัศนศิลป์วิจัย บทวิจารณ์ทางศิลปะ บทสัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องกับผลงาน
- คัดเลือกโดยให้ผู้เชี่ยวชาญที่ผู้วิจัยเชิญในเบื้องต้นนั้น เป็นผู้เลือกและสุ่มตัวอย่างอีกครั้ง ซึ่งผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 คนนั้น เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ทั้งในด้านวิชาการศิลปะ นักวิจารณ์ศิลปะ ภัณฑารักษ์ และมีบทบาทในวงการศิลปะร่วมสมัยไทย

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างของศิลปินไทย 10 คน จำนวน 29 ชุดผลงาน ประกอบด้วย

ผลงานกลุ่มตัวอย่างที่ผู้วิจัยจะใช้ในการศึกษา วิเคราะห์

1. ผลงานชุด “ อโรคยาศาล “ (2539) โดยศิลปิน มณฑิยา บุญมา
2. ผลงานชุด “ Temple of Mind : Nature Breath “ (2539) โดยศิลปิน มณฑิยา บุญมา
3. ผลงานชุด “ House of Hope “ (2540) โดย ศิลปิน มณฑิยา บุญมา
4. ผลงานชุด “ Melding Void “ (2542) โดยศิลปิน มณฑิยา บุญมา
5. ผลงานชุด “ Please Donate your ideas for a dispirited Artist (2536) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
6. ผลงานชุด “ Navin Production co.,LTD “ (2537 – 2540) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
7. ผลงานชุด “ Navin Gallery Bangkok “ (2538-2541) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
8. ผลงานชุด “ สุขขอบฟ้า “ (2546 – 2548) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
9. ผลงานชุด “ หนูนม “ (2545) โดย ศิลปิน พินรี สันต์พิทักษ์
10. ผลงานชุด “ Temporary Insanity “ (2548) โดย ศิลปิน พินรี สันต์พิทักษ์
11. ผลงานชุด “ ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ 1-2 “ (2540 – 1) โดยศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
12. ผลงานชุด “ พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย “ (2540) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
13. ผลงานชุด “ ดำเนินแห่งท้องถื่น “ (2540) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
14. ผลงานชุด “ ช้างกระต๊อบใจ “ (2540) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
15. ผลงานชุด “ ห้องเรียนประวัติศาสตร์ “ (2543-2544) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
16. ผลงานชุด “ นอน / ฤดูฝน “ (2534 / 2545) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
17. ผลงานชุด “ ไม่มีชื่อ “ (คอร์ด ดี) , (2538 – 2547) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
18. ผลงานชุด “ ไม่มีชื่อ “ (ผัดไทย) , (2533 – 2548) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
19. ผลงานชุด “ ไม่มีชื่อ “ (พรุ้งนี้จะหยุดพูดและจากไป , พรุ้งนี้จะกลายเป็นแคว้นหนึ่งเท่านั้น) , (2545) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
20. ผลงานชุด “ หนีเสือปะจระเข้ “ (2544) โดย ศิลปิน กมล เผ่าสวัสดิ์
21. ผลงานชุด “ ยืน “ (ตั้งแต่ 2543) โดย ศิลปิน จุมพล อภิสุข
22. ผลงานชุด “ ในเส้นทาง – กระเป๋าเดินทาง “ (2541 – 2543) โดยศิลปิน จุมพล อภิสุข
23. ผลงานชุด “ Smell Like Arts “ โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์
24. ผลงานชุด “ ห้องน้ำกรุงเทพ ฯ “ (2543) โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์
25. ผลงานชุด “ Free for All (Massage) “ โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์
26. ผลงานชุด “ ตลาดนัด “ โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์
27. ผลงานชุด “ Lily Ovary , February 14 “ (2537) โดย ศิลปิน โสมิต จันทราทิพย์
28. ผลงานชุด “ จูบ “ (2548) โดย ศิลปิน โสมิต จันทราทิพย์
29. ผลงานชุด “ ศิลปะเซตชุดผลไม้ดี แต่ คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล “ (2544) โดย ศิลปิน ไกรสร ประเสริฐ

4. นำผลที่ได้จากการศึกษา วิเคราะห์กระบวนการคิดและการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบท ศิลปะร่วมสมัยไทย มาเป็นข้อมูล องค์ความรู้ ในอันที่จะเป็นแรงผลักดันต่อการพัฒนาเป็นผลงานสร้างสรรค์ศิลปะ ปฏิสัมพันธ์ ตามแนวทางและแนวคิดของผู้วิจัย

ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทยนั้น ผู้วิจัยจะทำการศึกษาจากการได้ชมผลงานจริง หรือ ได้มีโอกาสเข้าร่วมในโครงการชุดความคิด และกิจกรรมของศิลปินที่จัดขึ้น ผลัดกันที่ศิลปินเป็นผู้ผลิตหรือควบคุมการผลิต

และข้อมูลชั้นรอง ประกอบด้วย ภาพถ่ายในหนังสือศิลปะทั้งในและต่างประเทศ ภาพถ่ายจากสตูดิโอแสดงงานของศิลปินร่วมสมัยของไทยที่เป็นกลุ่มตัวแทนเพื่อเป็นกรณีศึกษา การชมผลงานภาพบันทึกจาก วีดีโอของศิลปิน วีดีโอซีดี (VCD) หรือ ดีวีดี (DVD) รวมถึงศึกษาจากบันทึกจากการสังเกตการณ์ของศิลปิน ผู้ช่วยศิลปิน หรือ เพื่อนร่วมงานของศิลปิน

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาข้อมูล รวมถึงทำการรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับที่มา รากความคิดหรือเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานหรือแนวคิด ลัทธิทางศิลปะต่างๆ รวมถึงผลงานศิลปิน ที่สามารถเชื่อมโยงกับการศึกษา วิจัย ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ และที่เกี่ยวข้องกับศิลปินร่วมสมัยไทยที่เป็นกลุ่มตัวอย่างเพื่อใช้เป็นกรณีศึกษา ด้วยการสัมภาษณ์เก็บข้อมูล จากผู้เชี่ยวชาญ คือ นักวิชาการทางศิลปะ นักวิจารณ์ อาจารย์ผู้สอนศิลปะ ศิลปินและผู้ทรงคุณวุฒิ

2. ศึกษาข้อมูล รวมถึงทำการรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับที่มา รากความคิดหรือเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย

3. ศึกษาข้อมูล รวมถึงทำการรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปินร่วมสมัยไทยที่ผู้วิจัยได้เลือกมาเป็นกรณีศึกษา ทั้ง 10 คน

4. ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินร่วมสมัยไทยที่ใช้เป็นกรณีศึกษาทั้ง 10 คน โดยวิเคราะห์ผลงานและชุดโครงการที่เลือกมาเป็นกลุ่มตัวอย่าง จากประชากรทั้งหมดที่เป็นผลงานในลักษณะศิลปะปฏิสัมพันธ์ วิเคราะห์ในประเด็นกระบวนการความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานหรือกลวิธีในการนำเสนอผลงาน โดยมีเกณฑ์ของการศึกษา วิเคราะห์ได้ดังนี้คือ

4.1.1 เนื้อหา / แนวความคิด ในผลงานหรือชุดโครงการความคิด

4.1.2 ลักษณะของการสร้างการมีส่วนร่วมหรือการปฏิสัมพันธ์ในตัวผลงานของศิลปินกับ

ผู้ชมหรือชุมชน

5. ศึกษาข้อมูลชั้นรองจากหนังสือศิลปะทั้งในและต่างประเทศ ศึกษาจากบทความทางวิชาการ บทวิจารณ์ โดยนักวิจารณ์ที่ตีพิมพ์ในวารสารทางวิชาการทั้งในและต่างประเทศ

6. ศึกษา "ข้อมูลภาพ" จากหนังสือศิลปะทั้งในและต่างประเทศ เป็นข้อมูลชั้นรอง โดยผู้ศึกษาจะเป็นผู้ที่วิเคราะห์และพิจารณาคัดเลือกผลงานจากภาพ เพื่อความเหมาะสมในการทำการวิจัย

7. ศึกษาเกณฑ์ที่นำมาใช้วิเคราะห์ จากเอกสารซึ่งค้นคว้าได้จาก

7.1 การสัมภาษณ์ศิลปิน

7.2 การศึกษาจากเอกสารข้อมูลทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับผลงานของศิลปิน

7.3 ศึกษาจากข้อมูล บทวิจารณ์ทางทัศนศิลป์

7.4 ศึกษาจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการทางศิลปะ ศิลปิน ผู้ช่วยของศิลปิน และผู้ที่เกี่ยวข้องในผลงานของศิลปินร่วมสมัยไทยที่ใช้เป็นกรณีศึกษาทั้ง 10 คน

8. นำข้อมูลหรือองค์ความรู้ของการศึกษา ค้นคว้า วิจัย ที่เกี่ยวข้องกับแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ มาเป็นข้อมูล เพื่อที่จะทำการวิเคราะห์และสร้างผลงานสร้างสรรค์ของผู้ศึกษา ในเนื้อหาที่มีความสนใจ และรวมถึงผู้วิจัยจะได้คัดเลือกใช้กลวิธีในการนำเสนอผลงานที่ได้จากการศึกษาผลงานของศิลปินร่วมสมัยไทยที่ใช้เป็นกรณีศึกษาทั้ง 10 คน ที่ผู้วิจัย "คัดสรร" และเห็นว่ามีความเหมาะสม รวมถึงสามารถเชื่อมโยงเข้ากับเนื้อหาในผลงานของผู้วิจัยได้ มาเป็นส่วนผลักดันต่อการสร้างผลงานในรูปแบบของผู้ศึกษาเอง

9. สรุปเรียบเรียงรายงาน ผลงานศึกษา ค้นคว้าวิจัย และพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในรูปแบบของผู้วิจัย

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. กระบวนการคิด

กระบวนการคิด ในงานวิจัยชิ้นนี้หมายถึง "การคิด" หรือ "กลวิธีในการคิด" ที่มีหรือปรากฏให้เห็นถึงว่า การคิดหรือเป้าหมายในการคิดนั้น มีพัฒนาการตั้งแต่ การมีแนวความคิดหรือโครงสร้างทางความคิด และมีการคิดที่ผ่านการศึกษา ค้นคว้า หรือแม้แต่ผ่านการทดลองปฏิบัติการ แก้ปัญหา จัดระบบการคิด ด้วยกระบวนการหรือกลวิธีต่างๆ เป็นการคิดหรือการแก้ปัญหา เพื่อนำไปสู่เป้าหมาย การหาข้อสรุป หรือการสร้างประเด็นใหม่เพื่อการตีความ โดยมี "กระบวนการ" หรือ "ระบบคิด" ที่ชัดเจน

2. ปฏิสัมพันธ์ (interactive)

หมายถึง การเข้าไปมีบทบาท การเข้าไปมีส่วนร่วม ความสามารถในการเข้าไปมีบทบาท มีส่วนร่วม ในสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ในเงื่อนไขหรือกิจกรรมอย่างใดอย่างหนึ่ง นอกจากนี้ยังรวมถึงการมีส่วนร่วมและความสามารถในการที่จะแสดงปฏิกิริยาเชิงโต้ตอบ ชัดแจ้ง หรือมีความเห็นที่สอดคล้องกัน ผ่านพฤติกรรมทั้งในเชิงความคิดและการลงมือปฏิบัติได้

3. ศิลปะปฏิสัมพันธ์ (Interactive Art)

หมายถึง ผลงานศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นโดยศิลปิน โดยการสร้างผลงานไปในแนวทางที่หลากหลาย หากแต่มีจุดสำคัญคือ การที่ผลงานศิลปะชุดหรือชิ้นงานนั้น ต้องการการมีส่วนร่วมจากผู้ชม ผลงานหรือจากชุมชน หรือการที่ผลงานจะสามารถส่ง "สาร" ไปสู่ผู้ชมได้นั้น ผู้ชมจะต้องเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมหรือเงื่อนไขที่ศิลปินสร้างขึ้นให้แก่ผู้ชม ซึ่งเงื่อนไขดังกล่าวอาจอยู่ในส่วนของตัวชิ้นงานหรือไม่ก็อาจจะอยู่ในสถานการณ์และกลยุทธ์ในการสร้างการมีส่วนร่วมที่ศิลปินวางแผนและกำหนดขึ้น

4. ศิลปะร่วมสมัย (Contemporary Art)

หมายถึง กระบวนการคิดและการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่เกิดขึ้นหรือมีบทบาทสอดคล้องสัมพันธ์และเชื่อมโยงกับความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย กระแสสังคม กระแสการคิดทางศิลปะ และการสร้างสรรค์เชื่อมโยงกับความเปลี่ยนแปลงของกระบวนทัศน์หรือบริบทของสังคม วัฒนธรรม การเมือง เศรษฐกิจ สภาพสังคม สิ่งแวดล้อม วิธีการดำเนินชีวิต และ ความก้าวหน้าทางศิลปวิทยาการและแนวคิดทางวิทยาศาสตร์

5. ศิลปะในพื้นที่สาธารณะ (Public Art)

ในที่นี้ หมายถึง ผลงานศิลปะหรือชุดความคิดทางศิลปะที่อยู่ใน "พื้นที่สาธารณะ" ผลงานอาจจะปรากฏออกมาในหลากหลายแนวทางการนำเสนอ ทั้งผลงานศิลปะที่ติดตั้งจัดวางอยู่ในพื้นที่สาธารณะ ในแบบที่ผู้คนสามารถเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์ได้หรือบางชิ้นงานอาจไม่มุ่งเน้นการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม อาจปรากฏออกมาในรูปแบบของกิจกรรมทางศิลปะในพื้นที่สาธารณะหรือในชุมชนที่มีบริบทที่แตกต่างกัน

6. ศิลปะเน้นกระบวนการ (Process Art)

ในที่นี้ หมายถึง ศิลปะที่มุ่งเน้นนำเสนอ "กระบวนการ" ในการสร้างผลงานศิลปะ มีการแสดงให้เห็นถึงการแสดงออกระหว่างแนวความคิด กลวิธีการแสดงออก และมีความสัมพันธ์กับเรื่องของระยะเวลาในการดำเนินการสร้างงาน ซึ่งโพสเซส อาร์ต อาจปรากฏออกมาได้ในรูปแบบของงานที่หลากหลาย เน้นการนำเสนอแนวความคิด หรือปรากฏออกมาเป็นรูปแบบของกิจกรรมทางศิลปะ

7. พื้นที่ศิลปะแบบทางเลือกใหม่ (Alternative Space)

ในที่นี้ หมายถึง พื้นที่เฉพาะ ที่ได้แปรสภาพของตนเองมาเป็น พื้นที่ที่เป็น "ทางเลือกใหม่" ให้แก่ศิลปินหรือผู้สร้างสรรค์งานทางศิลปะได้นำเสนอกระบวนการทางความคิด รูปแบบทางศิลปะและรูปแบบการนำเสนอผลงานหรือชุดโครงการทางศิลปะ โดยมีกระบวนการในการนำเสนอที่แตกต่างจากการแสดงผลงานหรือสร้างผลงานในพื้นที่แบบขนบของศิลปะหลักวิชา และศิลปะสมัยใหม่

Alternative Space เป็นพื้นที่ที่ไม่ได้จำกัดเฉพาะในหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์หรือศิลปะสถานต่างๆ เท่านั้น หากแต่อาจหมายถึง การแสดงศิลปะในพื้นที่เฉพาะของชุมชน พื้นที่สาธารณะ การแสดงศิลปะบนริมบาทวิถี หรือข้างถนน ดังที่เราเรียกแบบชัดเจนว่า "สตรีท อาร์ต" หรือ ในสถานที่ก่อสร้างที่รกร้าง ฯลฯ ก็เป็นไปได้

8. หอศิลป์ทางเลือก (Alternative Gallery)

ในที่นี้ หมายถึง หอศิลป์หรือศิลปะสถานที่ เป็น "ทางเลือกใหม่" ให้แก่ผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ หอศิลป์ประเภทนี้เกิดขึ้นมาทั่วโลก เป็นหอศิลป์ที่มีโครงสร้างทางกายภาพที่แตกต่างจากหอศิลป์ในขนบของศิลปะหลักวิชาหรือศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งเป็นเพียงแค่งำแพงและลูกบาศก์สีขาว (White Cube) โครงสร้างทางกายภาพของหอศิลป์ทางเลือกอาจเป็นหอศิลป์ที่ถูกแปรสภาพมาจาก อาคารพาณิชย์ ต่างๆ หรืออาจเป็น บ้านในลักษณะที่เป็น "คูหา" (town house) , หอศิลป์ที่แปรสภาพมาจากโรงงานเก่า หรือสถานที่อื่นๆ ที่ปรากฏให้เห็นอยู่ควบคู่กับการดำเนินชีวิตประจำวัน ที่ถูกแปรสภาพการใช้งานโดยตรง ให้สามารถมีประโยชน์ใช้สอยทางอ้อมได้ในการแสดงผลงานศิลปะ

หอศิลป์ลักษณะดังกล่าวถูกผลักดันให้เกิดขึ้น เพื่อตอบสนองความต้องการ การแสดงออกทางศิลปะจากศิลปินรุ่นใหม่หรือศิลปินหัวก้าวหน้า ที่ทำงานในแนวทางที่หลากหลาย และบางครั้งเป็นการเกิดขึ้นที่สอดคล้องกับการสร้างพื้นที่เชิงการเมือง (political space based) ที่ศิลปิน ผู้ดำเนินการทางหอศิลป์ต้องการสร้างพื้นที่ เพื่อแสดงผลงานของศิลปินที่ไม่ได้ถูกยอมรับหรือถูกพิจารณาจากคณะกรรมการของหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ทางศิลปะขนาดใหญ่ หรือ หอศิลป์แห่งชาติ

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ทำการศึกษา ค้นคว้า เอกสาร ข้อมูลทางวิชาการที่เกี่ยวข้องในหัวข้อต่างๆ ดังนี้

1. กระบวนการทางความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะหลังสมัยใหม่
2. ศิลปะหลังสมัยใหม่ในบริบทของสังคมไทย
3. ที่มาหรือรากฐานความคิดแห่งการก่อเกิดศิลปะปฏิสัมพันธ์ แนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์
 - 3.1. ศิลปินและผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ความเคลื่อนไหวจากโลกตะวันตก
4. ที่มาหรือรากฐานความคิดแห่งการก่อเกิดศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในสังคมไทย
 - 4.1 ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ภายใต้ศิลปะร่วมสมัย กระแสการมีส่วนร่วม สังคม การเมือง ศิลปะประชาชน ปรัชญาการณและการก่อรูปขึ้นของศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทสังคมไทย
 - 4.2 พัฒนาการของศิลปะหลังสมัยใหม่ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย ก้าวต่อมา รูปร่าง รูปแบบและทิศทางของศิลปะปฏิสัมพันธ์
 - 4.2.1 ก้าวเข้าสู่ “สมัยใหม่” กับ “หลังสมัยใหม่” แบบ “สมัยใหม่”
 - 4.2.2 ก้าวสำคัญของ “ การมีส่วนร่วมและการมีปฏิสัมพันธ์ในงานศิลปะ “ กับประเด็น “การมีปฏิสัมพันธ์ในงานศิลปะ “ (interactive in art) ใช่หรือไม่ใช่ ? ศิลปะปฏิสัมพันธ์ (Interactive Art)
 - 4.3 การเกิดขึ้นของพื้นที่ศิลปะในแบบ “ทางเลือกใหม่” กับแรงกระตุ้นต่อการสร้างสรรค์ ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทย
 - 4.4 โครงการและเทศกาลทางศิลปะร่วมสมัยกับชุมชน กับการเคลื่อนไหวศิลปะปฏิสัมพันธ์จากท้องถิ่นสู่เวทีนานาชาติ
5. การศึกษาเชิงเปรียบเทียบระหว่าง ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทสังคมและศิลปะตะวันตก กับ ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะและสังคมไทย
6. ประเภทของศิลปะปฏิสัมพันธ์
7. ทิศทาง ปัญหา และความเป็นไปได้ กับการพัฒนาการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทย
8. ประวัติชีวิตและการสร้างสรรค์ของศิลปินที่ผู้วิจัยใช้เป็นกรณีศึกษา
 - 8.1 มณฑิยา บุญมา
 - 8.2 นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
 - 8.3 พิณวีร์ สัตตพิทักษ์
 - 8.4 สุธี คุณาวิชยานนท์
 - 8.5 ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
 - 8.6 กมล เผ่าสวัสดิ์
 - 8.7 จุมพล อภิสุข
 - 8.8 สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์
 - 8.9 โฆษิต จันทราทิพย์
 - 8.10 ไกรสร ประเสริฐ

1. กระบวนการทางความคิดในการสร้างผลงานศิลปะจากศิลปะสมัยใหม่ สู่อะติสึปะ หลังสมัยใหม่

การเคลื่อนไหวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสมัยใหม่ ที่เริ่มก่อรูปขึ้นตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ในช่วงของการที่กระแสสังคมโลกเริ่มก้าวเข้าสู่สังคมแห่งการปฏิวัติทางอุตสาหกรรม (industrial revolution) อย่างเต็มขั้น ผู้คนในสังคมต้องเผชิญกับสภาวะของความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวิถีการดำเนินชีวิต ที่แปรผันไปสู่การที่วิถีชีวิตของผู้คนในสังคมเริ่มก้าวเข้าสู่ระบบและกลไกของการผลิตซ้ำและระบบกระบวนการทางความคิดในแบบ “ลัทธิทุนนิยม” (Capitalism)

ความเปลี่ยนแปลงทางกระบวนการสังคมครั้งนี้ได้ส่งผลต่อการทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงอย่างมากมาย ต่อกลไกทางสังคมในทุกๆ ส่วน ทั้งทางสังคมศาสตร์ เศรษฐกิจ ศิลปวัฒนธรรม ฯลฯ เป็นต้น

ในพาดังของการของการสร้างสรรค์ศิลปะก็มีความเปลี่ยนแปลงให้เห็นอย่างชัดเจนเช่นเดียวกัน เพราะกระแสแห่งการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมได้เริ่มก้าวเข้าสู่ยุคของ “ศิลปะสมัยใหม่” มูลเหตุสำคัญของ การที่กระแสการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะก้าวสู่ยุคศิลปะสมัยใหม่ ส่วนหนึ่งแม้จะมีที่มาจากความเปลี่ยนแปลงทางสังคมโลกแล้ว องค์ประกอบสำคัญอีกส่วนก็น่าจะมาจากการที่ศิลปินผู้สร้างผลงาน ได้เริ่มสู่สภาวะของการ ปฏิเสธกรอบเกณฑ์ของการสร้างผลงานศิลปะที่จะต้องอิงหรือเชื่อมโยงกับระบบอุปถัมภ์หรือศิลปะที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับชนชั้นปกครอง ศาสนา เจ้าขุนมูลนาย หรือระบบกษัตริย์ เจกดังเช่นที่ปรากฏในยุคของ “การฟื้นฟู ศิลปะวิทยา”

“ศิลปะสมัยนิยม” ได้ก่อตัวขึ้น ศิลปินผู้สร้างผลงานเริ่มมองถึงสภาวะหรือเหตุการณ์ทางสังคมที่เกิดขึ้น ในสังคม ความพยายามในการสะท้อนภาพชีวิต ความทุกข์ยาก หรือข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นท่ามกลางสังคม และ ชีวิตประชาชนที่ตกอยู่ภายใต้สภาวะดังกล่าว ได้ถูกนำมาถ่ายทอดโดยผ่านผลงานของศิลปิน จิตรกร กวีและนัก คิดที่ร่วมสมัยกับช่วงเวลานั้น ดังเช่นที่ศิลปินคนสำคัญอย่าง “ฟรานซิส เดอ โกยา” (Francisco De Goya , 1746-1828) หรือ “กุสตาฟ คูเบต” (Gustave Courbet , 1819-1877) ฯลฯ เป็นต้น

ถึงกระนั้น การสร้างผลงานของศิลปินในแนวทางสังคมนิยม ก็ยังเป็นเพียงการเปลี่ยนแปลงในเชิง กระบวนการทางความคิด ด้วยเหตุที่ว่า ในประเด็นของกระบวนการในการสร้างผลงานนั้น ยังคงแสดงให้เห็นถึง ความเชื่อมโยงกันกับกลวิธีในการสร้างผลงานแบบ “ศิลปะหลักวิชา” ที่เป็นผลมาจากการสร้างงานศิลปะใน แบบฟื้นฟูศิลปะวิทยาการหรือแบบฟื้นฟูศิลปะวิทยาการหรือแบบยุคคลาสสิก ที่เน้นหรือให้ความสำคัญกับการ สร้างสัดส่วนที่ตรงกับความเป็นจริง การระบายสีที่เน้นการ “เกลี่ยเรียบ” (blending) และแสดงถึงลักษณะของ แสงและเงาอย่างชัดเจน

หลังจากนั้นจึงเกิดความเปลี่ยนแปลงอีกครั้ง เมื่อเหล่าศิลปินต้องตกอยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ของสังคมที่ รุมเร้าให้เกิดสภาพของความดันจากระบบการผลิตและระบบทุนนิยมอุตสาหกรรมและเครื่องจักรกล สภาวะ ดังกล่าวน่าจะเป็นส่วนที่ทำให้ศิลปินทั้งหลายออกมาเคลื่อนไหวต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในแนวทางใหม่ กล่าวคือเริ่มมีการก่อรูปขึ้นของ “ศิลปะลัทธิประทับใจ” ซึ่งเป็นการสร้างผลงานจิตรกรรมที่มุ่งเน้นต่อการเก็บ บันทึกรูปภาพของบรรยากาศในช่วงเวลาต่างๆ โดยเฉพาะในงานจิตรกรรม มีร่องรอยของการใช้รอยแปรงพู่กันในการ ระบายสีที่ไม่เน้นการเกลี่ยเรียบ หากแต่ทิ้งรอยแปรงไว้ เพราะต้องเก็บบันทึกความเคลื่อนไหวในบรรยากาศ ให้ปรากฏบนผืนภาพ จึงทำให้ผลงานศิลปะในลักษณะนี้ มีความเปลี่ยนแปลงหลายประการคือ ศิลปินไม่ยึดติด กับสัดส่วนของรูปทรง หรือสัดส่วนของกายวิภาค และมีลักษณะของการใช้ “สีหนา” (impasto) ในการระบายสี มีการทิ้งร่องรอยแปรงในการระบายสี เป็นต้น

ในจุดนี้ นอกจากประเด็นของการเก็บบันทึกในช่วงเวลาต่างๆ ให้ความรวดเร็วแล้ว ส่วนหนึ่งการใช้สี หนาหรือการทิ้งรอยแปรงยัอาจเป็นนัยยะที่เกี่ยวข้องกับสังคม ในแง่ที่อาจบ่งถึงการต้องการ “การระบายออก” ของศิลปินต่อความกดดันจากการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคม เกี่ยวกับเรื่องนี้ ธนอม ชาภักดี ได้เคยให้สัมภาษณ์ถึงสาระสำคัญสำคัญบางส่วนของ คำกล่าวของ “วอลเตอร์ เบนจามิน” (Walter Benjamin) ในหนังสือ Art In The Age Of the Machine มีใจความสรุปได้ว่า

ศิลปินในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ได้เริ่มมีความกดดันจากสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลง ความตึงเครียดจากการที่สังคม เต็มไปด้วยระบบกลไกทุนนิยม อุตสาหกรรม การที่เครื่องจักรเข้ามาแทนที่กลไกของธรรมชาติ เป็นเหตุให้ศิลปินมีการ ระบายออกผ่านกระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรม เช่น มีการทิ้งร่องรอยแปรงพู่กันที่รุนแรง มีการทำลายรูปทรง บางส่วน มีการใช้สีหนาโปะทับลงไปบนผืนผ้าใบ เป็นต้น (ธนอม ชาภักดี. 2547: สัมภาษณ์)

มูลเหตุแห่งการเกิดศิลปะแบบอิมเพรสชันนิสม์ ได้เป็นเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงอย่างมากต่อการสร้างสรรค์ศิลปะในช่วงเวลาและกระบวนการทางความคิดต่อๆ มา ไม่ว่าจะเป็นลัทธิฟิวริสม์ ลัทธิ ดาดา (Dadaism) , ลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) , ลัทธิเอ็กเพรสชันนิสม์, ลัทธิแอบสแตรก เอ็กเพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) , ศิลปะแบบ พ็อพ อาร์ต ฯลฯ

อย่างไรก็ดี การสร้างและการนำเสนอผลงานศิลปะสมัยใหม่ ก็ยังคงมีกรอบเกณฑ์ที่จำกัด ในการนำเสนอ เช่น ผลงานศิลปะจะต้องจัดแสดงในหอศิลป์ หรือ พิพิธภัณฑ์ ห้องที่จัดแสดงจะต้องมีลักษณะพื้นที่ เป็นกลาง มีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมลูกบาศก์สีขาว จะต้องไม่มีสิ่งใดมารบกวนพื้นที่ในการจัดแสดงผลงานหรือตัว ชิ้นงานนั้นๆ ซึ่งกรณีดังกล่าว เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ ได้อธิบายเพิ่มเติมไว้ว่า

ศิลปะสมัยใหม่ดำเนินไปพร้อมกับความรู้สึกถึงการเป็นผู้นำในทุกด้านของชนชาติตะวันตก ด้วยความคิดที่ว่า อารยะ ธรรมของชนชาติอื่นที่ไม่ใช่ชาติตะวันตกนั้นต่ำต้อย ด้อยคุณค่า ซึ่งผลของวิธีคิดดังกล่าว ทำให้ลักษณะที่เป็นสากลใน ช่วงเวลาของศิลปะสมัยใหม่ปรากฏในลักษณะของการเรียนแบบอย่างศิลปะตะวันตกในฐานะของผู้นำ และมอง วัฒนธรรมของชนชาติตนเองเป็นเรื่องล้าหลัง น่าอับอาย ภาพของศิลปะสมัยใหม่จึงปรากฏออกมาลักษณะของศิลปะที่ สูงส่งด้วยความรู้สึกล้อ อาจสังเกตได้จากเรื่องของพื้นที่ในการจัดแสดงผลงานที่มีเงื่อนไขเป็นห้องกว้างผนังสีขาว เพื่อให้ ผลงานที่ติดตั้งแสดงความเป็นตัวตนได้มากที่สุด โดยไม่มีสิ่งใดมารบกวนหรือดึงความสนใจของผู้คนออกจากผลงาน โดยเงื่อนไขของพื้นที่สำหรับจัดแสดงผลงานดังกล่าว เป็นประเด็นหนึ่งที่สร้างกำแพงปิดกั้นความสัมพันธ์ระหว่าง ผลงานศิลปะกับชุมชนอย่างเลี่ยงไม่ได้ ด้วยข้อจำกัดของพื้นที่จัดแสดง ทำให้ผู้ที่ต้องการชื่นชมผลงานศิลปะจำเป็นต้อง เดินทางไปชมในพิพิธภัณฑ์ในสถานที่ที่จัดแสดงผลงานโดยตรง (เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. 2543 : 60-61)

กรอบเกณฑ์ที่เกิดจากกระบวนการความคิดและการนำเสนอผลงานของศิลปะสมัยใหม่ดังที่ได้หยิบยกมา นั้นได้สร้างกรอบเกณฑ์และเป็นส่วนหนึ่งต่อการสร้างช่องว่างระหว่างผลงานศิลปะ ศิลปิน กับชุมชนหรือผู้เสพรับ ผลงานศิลปะ ยิ่งในสังคมที่ขาดวัฒนธรรมในการชมผลงานศิลปะด้วยแล้ว การที่ศิลปะแยกขาดออกจากชุมชน น่าจะถือได้ว่าเป็นจุดสำคัญต่อการหยุดชะงักของการพัฒนาศิลปะกับสังคม

และจากจุดรวมถึงช่วงเวลาดังข้างต้น ได้ทำให้เกิดกระแสของการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ ที่ปรากฏถึง การเข้าสู่สภาวะแห่งการปฏิเสธแนวความคิดในโลกสมัยใหม่ กระแสสังคมโลกและกระบวนการทัศน์ได้ เปลี่ยนเข้าสู่

การที่มนุษย์เริ่มมุ่งหาทางออกหรือแสดงออกต่อการดำเนินชีวิตในสังคม เมื่อศาสตร์ต่างๆ เริ่มถึงจุดอิ่มตัว การพัฒนาในอีกทางหนึ่งที่น่าจะเป็นทางออกต่อการแก้ไขปัญหาดังกล่าว คือการผสมผสานหลอมรวมศาสตร์ต่างๆ เข้าด้วยกันในเชิงของการ “บูรณาการ” (intergration) ทั้งศาสตร์ความรู้ วัฒนธรรม และความเชื่อที่ดำเนินเข้าไปสู่โลกที่มีอานิยามความหมายหรือมองสภาพของวัตถุและสรรพสิ่งโดยให้ความหมายเดียวกับสิ่งนั้นได้ จากจุดนี้เป็นเหตุให้กระแสโลกเริ่มก้าวเข้าสู่กระแสและกระบวนการทางความคิดในแบบสังคมยุค “หลังสมัยใหม่”

ผลงานศิลปะก็ก้าวสู่เส้นทางนั้น ไม่ต่างจากศาสตร์ความรู้อื่นๆ ศิลปะหลังสมัยใหม่ เริ่มก่อตัวขึ้นในช่วงปีคริสต์ศักราช 1960 อย่างชัดเจน การสร้างผลงานศิลปะเริ่มปรากฏให้เห็นการที่ศิลปินใช้วัสดุที่แปลกใหม่ มีการใช้วัสดุอยู่ในชีวิตประจำวัน วัสดุสำเร็จรูป (ready-made) มีการใช้สื่อทางเทคโนโลยีที่ล้ำหน้าเข้ามาเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์ผลงาน ผลงานศิลปะไม่ต้องแสดงให้เห็นการคงอยู่ที่ยาวนาน อาจเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของช่วงเวลา หรืออาจสูญสลายไปตามกลไกของธรรมชาติ ศิลปะอาจปรากฏออกมาในรูปของการสร้างสถานการณ์ การแสดงผลงานอย่างฉาบฉวย หรือการที่ศิลปินเป็นผู้เข้าไปจัดแสดงงานในพื้นที่ชุมชนเสียเอง โดยไม่ต้องพึ่งพาพื้นที่ของหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ หรือแม้แต่หากศิลปินใช้พื้นที่ของหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ ก็อาจเป็นการใช้พื้นที่ในมิติกว้างขวางขึ้น มีการวิเคราะห์ถึงสภาพของบริบทของพื้นที่ มีการปรับเปลี่ยนพื้นที่ให้เป็นไปตามความต้องการของศิลปิน ซึ่งอาจเป็นการทำลายโครงสร้าง (deconstruction) หรือชนบทของหอศิลป์ที่เคยมีมา ในช่วงศิลปะสมัยใหม่ เริ่มมีการสร้างผลงานศิลปะกับชุมชน เกิดขึ้น และรวมไปถึงการที่ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมและมีปฏิสัมพันธ์ ได้ตอบกับผลงานได้ ซึ่งออกมาในรูปลักษณะของงานศิลปะในประเภท “ศิลปะเน้นกระบวนการ” , “ศิลปะปฏิสัมพันธ์” หรือ “อาร์ต อินเตอร์เวนชัน” (Art Intervention) ที่ผู้ชมถูกกระตุ้นให้เข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมทางศิลปะกับชุมชน ซึ่งชุมชนในที่นี้ อาจตีความหมายถึงชุมชนในหลายขอบเขต ทั้งที่เป็นชุมชนท้องถิ่น ชุมชนชายขอบ ชุมชนเมือง หรือแม้แต่ชุมชนในความหมายของการเป็น “ผู้ชม” ที่สนใจเข้ามาชมและมีส่วนร่วมกับผลงาน ซึ่งเกี่ยวข้องกับศิลปะหลังสมัยใหม่นี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงมูลเหตุของการเกิดขึ้นของศิลปะ หลังสมัยใหม่ไว้เพิ่มเติมอีกว่า

หลัง 1960 ต่อ 1970 กระแสความคิดใหม่ได้เกิดขึ้นในวงการศิลปะ พร้อมกับกระแสความคิดใหม่ในบริบทของสังคมใหม่ ซึ่งนักวิชาการเรียกว่า ลัทธิหลังสมัยใหม่ (Post-Modernism) ไม่ว่าแนวคิดสังคม เศรษฐกิจ การเมือง ประวัติศาสตร์ ฯลฯ ลัทธิหลังสมัยใหม่ที่เชื่อมั่นในปัญหาความคิด สภาพแวดล้อม การสานความคิด เชื่อมมั่นในเสรีภาพ และความหลากหลายทางความคิด ศิลปะหลังสมัยใหม่ก็ได้ดูดซับความคิด นำเสนอความคิดและการปฏิบัติทางศิลปะที่หลากหลาย แสดงบทบาทของศิลปะร่วมสมัยที่มีฐานปัญญา และทฤษฎีหรือแนวคิด (Interlectual And Theoretical Basis) เป็นด้านหลัก โดยมีได้คำนึงถึงกระบวนการแบบ (Style) ดังเช่นศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะมีความหลากหลายตั้งแต่การแสดงแนวคิดอย่างบริสุทธิ์การแสดงเทคนิค ไปจนถึงการแสดงจินตภาพ (Image) ของความคิดนอกจากนั้นแล้ว ศิลปะหลังสมัยใหม่ยังต่อต้านลัทธิสารประโยชน์นิยม (Functionalism) มองไม่เห็นความจำเป็นของศิลปะที่จะต้องนำไปใช้งาน หรือเป็นประโยชน์ในชีวิตประจำวัน ไม่ว่าจะเป็นการนำศิลปะไปเป็นสิ่งตกแต่งประดับประดา สำหรับสังคมตะวันตก (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547:41)

ในประเด็นของการที่ศิลปะหลังสมัยใหม่เป็นการแสดงออกถึงการปฏิเสธซึ่งแนวความคิดและการแสดงออกของศิลปะสมัยใหม่นั้น ในประเด็นนี้ ถนอม ชากักดี ยังได้อธิบายเพิ่มเติมต่อไปอีกว่า

คำว่า ยุคหลังสมัยใหม่ (Post-Modernism) ปรากฏขึ้นในปี ค.ศ.1960 (2503) ในบทความของ Daniel Bell เรื่อง End Of Ideology หลังจากนั้น Charles Jenks ได้นำเอาคำและความหมายนัยยะของ Postmodern ไปประยุกต์ใช้งานของสถาปัตยกรรม จนกระทั่งในช่วงปี ค.ศ.1970(2513) สาระความหมาย แนวคิด วิธีการ ของยุคหลังสมัยใหม่จึงนับมาใช้ในการวิจารณ์ผลงานทางทัศนศิลป์ ในบริบทของ “การปฏิเสธผลงานศิลปะสมัยใหม่.... เมื่อสื่อหรือเทคนิคในการสร้างสรรค์ผลงานทางทัศนศิลป์ในศิลปะสมัยใหม่ ไม่สามารถรองรับอารมณ์ ความรู้สึก การรับรู้ ของศิลปินยุคหลังสมัยใหม่ได้ การแสวงหาทดลอง สื่อวัตถุ หรือเทคนิคใหม่ตามเงื่อนไขของสังคม เพื่อสร้างรูปลักษณ์ของผลงานให้ได้ อรรถรสทางคุณค่าของเนื้อหาในสิ่งที่ศิลปินต้องการสะท้อนออกมา ฉะนั้น ผลงานในยุคหลังสมัยใหม่ จึงมีลักษณะของการปฏิเสธรูปลักษณ์งานศิลปะสมัยใหม่อย่างเห็นได้ชัด ทั้งรูปแบบและเนื้อหาที่น่าเสนอ (ถนอม ช่างกดี. 2539 : 64)

ศิลปะหลังสมัยใหม่ได้เป็นปรากฏการณ์ที่ทำให้เกิดแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในรูปแบบใหม่ๆเพิ่มขึ้นอย่างมากมาย อาทิ ศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง ศิลปะสื่อการแสดงสด วีดีโอ อาร์ต (Video Art) , คอมพิวเตอร์ อาร์ต (Computer Art) ศิลปะแบบฉบับพลัน ศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ (Art And Site Specific) ศิลปะสิ่งแวดล้อม ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ฯลฯ ซึ่งผลงานศิลปะในแนวทางดังที่กล่าวมา ได้เป็นส่วนที่เคลื่อนไหวให้การสร้างสรรค์ศิลปะมีการขยายกรอบในการแสดงออกอย่างมีเสรีภาพและอิสระ

ถึงกระนั้น การแสดงออกอย่างมีเสรีภาพและความอิสระ ศิลปินก็จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องศึกษา ทำความเข้าใจในกระบวนการทางวัฒนธรรมหรือบริบทของสังคมและชุมชน มิอย่างนั้นแล้ว การที่ศิลปะเข้าไปอยู่ในสังคมหรือชุมชน อาจเป็นการสร้างความแปลกแยกหรือสร้างสภาวะของการรุกรานให้เกิดขึ้นระหว่างผลงานศิลปะ ศิลปิน และชุมชนอีกด้วย

2. ศิลปะหลังสมัยใหม่ในบริบทของสังคมไทย

กระบวนการทางความคิดและวิธีการนำเสนอของศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ ได้เริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมไทยอย่างชัดเจนนั้น ถ้าจะว่าไปแล้ว ก็น่าจะเริ่มได้ตั้งแต่ช่วงของการที่ศิลปะเพื่อชีวิต (Art For Life Sake) ได้เข้ามารับใช้สภาพของความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมือง ในยุคของการเรียกร้องประชาธิปไตย หรือเหตุการณ์เดือนตุลา พ.ศ.2516 เป็นต้นมา

หากแต่เป็นการเริ่มจากประเด็นของเนื้อหา เรื่องราว และการมีส่วนร่วมระหว่างผลงานศิลปะ ศิลปิน กิจกรรมทางศิลปะกับภาคประชาชน เพราะในช่วงเวลาดังกล่าว ศิลปินกับภาคประชาชน ได้แสดงออกให้เห็นถึงความร่วมมือกัน ในการสร้างผลงานศิลปะในการขับเคลื่อนความคิดเป็นโครงสร้างหลัก อันนำไปสู่การต่อต้าน และต่อสู้กับกลไกที่ผลิตขึ้นด้วยความไม่ชอบธรรมจากฝ่ายเผด็จการ การร่วมมือกันเขียนป้ายโปสเตอร์ เขียนภาพหรือแสดงละครเพื่อล้อเลียนเหตุการณ์ เสียสละสังคม การอ่านบทกวีพร้อมการแสดงสด ฯลฯ น่าจะเป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงในการเข้าสู่กระบวนการของศิลปะหลังสมัยใหม่ของสังคมไทย แม้จะยังไม่ต่อเนื่องหรือชัดเจนมากนักก็ตาม

จากนั้น ในช่วงประมาณ พ.ศ. 2521-2522 อาจถือได้ว่า ศิลปินคนสำคัญที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ขึ้นในประเทศไทย ก็คือการสร้างผลงานในแบบ “คอนเซ็ปชวล อาร์ต” หรือที่เรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่า “สังกัปปศิลป์” ขึ้นมาของ “กมล ทัศนาญชลี” ผลงานของกมลสอดคล้องกับการผสมผสานกระบวนการทางความคิดที่ศิลปะไม่จำเป็นที่จะต้องมีสภาพการคงอยู่ที่ถาวร หากแต่สามารถเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา และยังผสมผสานกระบวนการในการสร้างผลงานในหลายแนวทางด้วย เนื่องจากผลงานชุด

ประติมากรรมหล่อดสีของเขานั้น เป็นการสร้างผลงานประติมากรรม ผสมกับการนำวัสดุสำเร็จรูปมาติดตั้งในแบบ “ศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง” ด้วย ทั้งนี้ การสร้างผลงานของกมล ได้เป็นจุดสำคัญของการเป็นอิทธิพลที่ส่งผ่านไปสู่อการสร้างผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ในประเทศไทยกับศิลปินในช่วงต่อๆ มา ซึ่งสำหรับประเด็นนี้อ่านจ เย็นสบาย ได้กล่าวไว้ว่า

สำหรับประเทศไทยที่ได้ชื่อว่าเป็นผู้นำอิทธิพลศิลปะหลังสมัยใหม่เข้าสู่ประเทศไทยคนหนึ่งก็คือ กมล ทัศนาญชลี ซึ่งได้ทำการทดลองสร้างสรรค์ทั้งศิลปะสื่อผสม (Mixed Media) ศิลปะกับพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับคอนเซปชวล อาร์ต ศิลปะติดตั้งจัดวาง และศิลปะจินตทัศน์ โดยในเวลาต่อมา อภินันท์ โปษยานนท์ สันติ อิศโรธกุล จุมพล อภิสุข ศิลปินกลุ่มอุกบาตรก็เป็นศิลปินที่ได้รับอิทธิพลจากแนวความคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ด้วย อย่างไรก็ตาม ศิลปินไทยที่ไม่มีบทบาทเป็นที่รู้จักกันดีในระดับเอเชียและระดับประเทศยุคแรกก็คือ มณเฑียร บุญมา (เสียชีวิตแล้วเมื่อ 18 สิงหาคม 2543) นาวิน ลาวัณย์กุล พินรี สันตพิทักษ์ และชาติชาย บุญเปี่ยม เป็นต้น (อ่านจ เย็นสบาย. 2544: 116)

หลังจากนั้นเป็นต้นมา จะเรียกได้ว่า บรรยากาศการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ในประเทศไทยเริ่มมีความเคลื่อนไหวมากขึ้น มีเทศกาลหรือนิทรรศการมากมายที่มีแนวคิดต่อการนำเสนอผลงานศิลปะเข้าไปผสมผสานกับพื้นที่สาธารณะชุมชน รวมถึงกระบวนการในการสร้างผลงานก็มีความหลากหลายในเชิงเทคนิค กลวิธีมากขึ้นด้วย และปัจจุบันก็ยังมีกลุ่มศิลปินที่สร้างผลงานอย่างต่อเนื่อง อาทิ การเกิดขึ้นของศิลปินที่ใช้สื่อการแสดงสด และแนวทางที่หลอมรวมมาเป็นสื่อในการนำเสนอ อย่างเช่น ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง มงคล เปลี่ยนบางช้าง จิตติมา ผลเสวก สุรพล ปัญญาวิชระ ไชแสง ปัญญาวิชระ วิชชุกร ตั้งไพญญ์ สมพงษ์ ทวี มานะภูพิชิต มนตรี เดิมสมบัติ ไมเคิล เชาวนาศัย ฯลฯ เป็นต้น

หรืออย่างกลุ่มศิลปินที่สร้างผลงานในแบบ วิดีโอ อาร์ต รวมถึงใช้เทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทต่อการสร้างงานดังเช่น กมล เผ่าสวัสดิ์ นพไชย อังควมพงษ์ ประพันธ์ คำจัม ธาตรี โกควนิช จักรพันธ์ วิลาสินีกุลมานิต ศรีวานิชภูมิ ฯลฯ เป็นต้น

หรืออย่างกลุ่มที่สร้างผลงานในเชิงของ ศิลปะปฏิสัมพันธ์, ศิลปะเน้นกระบวนการ อย่าง นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ พินรี สันตพิทักษ์ สุธี คุณาวิชยานนท์ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช สุวรรณ ลัษณณี ทรงวิทย์ พิมภกรรณท์ คามิน เลิศชัยประเสริฐ สมพงษ์ ลีระสิริ ฯลฯ เป็นต้น

ศิลปะหลังสมัยใหม่ในสังคมไทยยังคงมีการสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่อง และยังคงเป็นประเด็นต่อการสร้างความเข้าใจหรือข้อคำถามกับชุมชนและสังคมในวงกว้างอยู่อย่างชัดเจน

3. ที่มาหรือรากฐานความคิดแห่งการก่อเกิดศิลปะปฏิสัมพันธ์ (Interactive Art)

แนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์

ในพจนานุกรมอังกฤษ-ไทย ฉบับแก้ไขใหม่ พ.ศ.2512 (Modern English-Thai Dictionary) ได้เคยให้ความหมายคำว่า “Interact” (อินเทอร์แร็คท) ไว้ว่า เป็น “การกระทำปฏิริยาต่อกัน” ซึ่งการให้ความหมายต่อคำว่า “อินเทอร์แร็คท” เช่นนี้มีส่วนสำคัญต่อการที่อาจทำให้เรามองไปถึงภาพรวมของกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่เรานั้นต้องการศึกษาได้ต่อไป

จากการศึกษาค้นคว้าในขั้นต้น ผู้วิจัยพบว่า ในฟากตะวันตกแล้ว ศิลปะปฏิสัมพันธ์ถูกใช้ตีความและใช้เรียก สื่อวัสดุหรือกลวิธีในการนำเสนอผลงานศิลปะ องค์ความรู้ หรือกระบวนการในการรับชมผลงานศิลปะ จากพิพิธภัณฑ์ได้โดยผ่านเครือข่ายอินเทอร์เน็ต บ้างก็เป็นการนำเสนอตำราทางศิลปศึกษาสำหรับเด็กด้วย กลวิธีที่让孩子们สามารถเรียนรู้เนื้อหาต่างๆได้ผ่านการใช้ระบบคอมพิวเตอร์แบบที่ไม่ยากนัก นอกจากนี้ยังหมายรวมไปถึงการจำหน่ายผลงานศิลปะผ่านเครือข่ายอินเทอร์เน็ต ไปจนถึงการสร้างผลงานทัศนศิลป์ด้วยสื่อเครื่องมือที่มีความทันสมัย อุปกรณ์ทางอิเล็กทรอนิกส์ เครื่องมือที่มีระบบดิจิทัล ไม่ว่าจะเป็นงานศิลปะจัดวางด้วยวิดีโอศิลปะ (Video Art Installation)

มีข้อมูลหนึ่งที่ปรากฏในเว็บไซต์ Wikipedia ได้มีการกล่าวถึงความหมายของศิลปะปฏิสัมพันธ์ไว้ว่า

“ ศิลปะแบบปฏิสัมพันธ์ หรือ อินเทอร์แอกทีฟ คือ ชิ้นงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับผู้สังเกตการณ์ในบางมุม ประติมากรรมบางชิ้นบรรลุผลได้โดยการให้ผู้สังเกตเข้าไปชมทั้งข้างใน ข้างบน และรอบๆชิ้นงานนั้น รวมถึงมีการใช้ระบบคอมพิวเตอร์และระบบเซนเซอร์ (Censor System) เพื่อสร้างหรือตอบสนองต่อการเคลื่อนไหวผ่านการรับจากความร้อนหรือข้อมูลประเภทอื่นๆ ที่ถูกป้อนเข้าไปในระบบ ซึ่งหลายๆชิ้นงานที่ปรากฏในศิลปะทางอินเทอร์เน็ตหรือศิลปะที่ใช้เครื่องมืออิเล็กทรอนิกส์ในการนำเสนอ นั้น สามารถถ่ายข้อมูลระหว่างอุปกรณ์และตัวผู้ใช้หรือผู้ชมได้ในระดับสูง บางชิ้นงานนั้นระบบก็ยอมรับทั้งข้อมูลที่ป้อนเข้าไปแบบใช้หัวข้อและแบบที่สามารถกำหนดได้ด้วยความต้องการของผู้ชมที่มาจากภายนอก ผู้ชมสามารถมีอิทธิพลต่อการแสดงผลหรือแม้แต่เข้าไปมีส่วนร่วมกับมันได้ เป็นการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันระหว่างชิ้นงานกับผู้ที่มีความต้องการในการที่จะมีส่วนร่วม ผู้ชมถูกเชิญให้เข้าไปร่วมกันได้ตอบ ไม่ใช่เพียงชมเพื่อความเพลิดเพลินเท่านั้น” (Wikipedia)

สิ่งที่ข้อมูลนี้กล่าวต่อไปยังรวมไปถึงว่า ศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกับผู้ชมร่วมสมัยมากที่สุด นอกจากศิลปะผ่านระบบอินเทอร์เน็ตแล้วนั้น ก็คือ วิดีโอเกมส์ (Video Game) ที่เป็นที่ยอมรับเนื่องด้วยอำนาจทางการตลาดซึ่งกำหนดรูปแบบและเนื้อหาสาระของมัน อย่างไรก็ตามในบางครั้งวิดีโอเกมส์ ก็โดนกล่าวหาว่าเป็นรูปแบบอันเลวร้ายทางศิลปะ แต่ถ้าพูดกันในด้านการสร้างนั้น วิดีโอเกมส์หลายๆตัว ก็อยู่ในแถวหน้าของการสำรวจทางศิลปะของกิจกรรมแบบอินเทอร์แอกทีฟเหมือนกัน (Wikipedia)

นอกจากนี้ ยังรวมไปถึงศิลปะอินเทอร์เน็ต (Internet Art) และการสร้างงานที่ศิลปินปรับเปลี่ยนพื้นที่การแสดงงานให้กลายเป็นพื้นที่ทางศิลปะที่ตัวพื้นที่นั้น มีผลต่อการทำงานของศิลปินและเป็นมากกว่าที่รองรับผลงานเท่านั้น ไม่ว่าจะเป็นการปรับเปลี่ยนกำแพงให้กลายเป็นจอภาพขนาดใหญ่เพื่อฉายวิดีโอทางศิลปะ การเพิ่มเติม ตัดทอน หรือทลายเงื่อนไข โครงสร้างและกติกาของพื้นที่ทางศิลปะและพิพิธภัณฑ์แบบดั้งเดิมให้เข้าสู่เงื่อนไขใหม่ที่ศิลปินเป็นผู้กำหนดขึ้นตามขอบเขตที่จะนำเสนอแนวความคิดของตน

ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในการตีความตามบริบทสังคมของโลกตะวันตกนั้น ยังหมายรวมไปถึงระบบที่ศิลปินใช้เก็บข้อมูลด้านผลงานของตนเองด้วยระบบคอมพิวเตอร์ ที่ผู้ใช้และผู้ชมสามารถมีปฏิริยาโต้ตอบกันได้ ไม่ว่าจะเป็นการชมผลงาน การโต้ตอบกับผลงานหรือการดูและเรียกใช้ข้อมูลส่วนต่างๆ จากห้องสมุดแบบดิจิทัลของศิลปินหรือพิพิธภัณฑ์ได้อย่างง่ายดาย

เพราะการตีความในความหมายและประสบการณ์ที่หลากหลาย รวมถึงเป็นศิลปะที่สามารถสร้างได้ผ่านกลวิธีหลายวิธี จึงทำให้ศิลปะปฏิสัมพันธ์นั้น ถูกตีความและให้ความหมายแตกต่างกันไปตามบริบทของสังคม วัฒนธรรม และวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนที่มีความแตกต่างกัน ที่กล่าวเช่นนี้ก็ด้วยเหตุที่ว่า ในขณะที่โลกตะวันตกนิยมศิลปะปฏิสัมพันธ์ว่าจะต้องสร้างหรือกระตุ้นการมีส่วนร่วมของผู้ชมด้วยการนำเสนอผ่านเครื่องมือทางอิเล็กทรอนิกส์ หากแต่สิ่งเหล่านั้นกลับแตกต่างจากความเข้าใจในการมีปฏิสัมพันธ์กับงานศิลปะ

ของผู้คนในโลกตะวันออกอย่างชัดเจน เพราะในโลกตะวันออกนั้น ผู้คนมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานศิลปะได้เพียงแค่ว่าเราเข้าไปในโบสถ์ วัด วิหาร หรือ รูปประติมากรรมทางศาสนาที่ใช้เป็นเครื่องบูชา ยึดเหนี่ยว พระพุทธรูปที่เมื่อคนเข้าไปในวัดและได้เห็นก็ต้องก้มลงกราบไหว้ หมอบคลาน หรือมีพระพุทธรูปบางองค์ที่มีประเพณีและข้อยกเว้นที่ผู้ คนทุกเพศวัยสามารถเข้าไปยกเพื่อเสี่ยงทายทำนายเหตุการณ์ตามความเชื่อของตนได้

อย่างไรก็ตาม การเกิดขึ้นของศิลปะปฏิสัมพันธ์ในโลกตะวันตก นั้น น่าจะมีความเชื่อมโยงกันกับการเริ่มมีบทบาทของการสร้าง ผลงานในลักษณะ “สังกัปศิลป์” หรือ “คอนเซ็ปชวล อาร์ต” (Conceptual Art) ซึ่งก่อรูปขึ้นมาตั้งแต่ช่วงประมาณปลาย ค.ศ.1970-1980 เป็นต้นมา ทั้งนี้การสร้างผลงานศิลปะตามแนวทางดังกล่าวมิได้จำกัดขอบเขตของการสร้างสรรค์ให้อยู่เพียงแค่ขอบเขต หรือกลวิธีใดกลวิธีหนึ่ง หากแต่เป็นการผสมหลอมรวมกลวิธีหลากหลายในการแสดงออกเข้าไว้ด้วยกัน ศิลปินมุ่งเน้นที่จะเสนอให้ผู้ชมได้รับรู้ถึง “แนวความคิดรวบยอด” (concept) มากกว่าให้ความสำคัญกับกลวิธี หรือเทคนิคใดเทคนิคหนึ่ง ในการสร้างสรรค์งาน ด้วยเหตุนี้เองอาจกล่าวได้ว่า กระบวนการทางความคิดของการสร้างสรรค์ศิลปะคอนเซ็ปชวล จึงเป็นกระบวนการคิดหนึ่งที่มีผลต่อการก่อรูปขึ้นของศิลปะปฏิสัมพันธ์ เพราะเหตุนี้เองมาจากศิลปินได้เริ่มนำตนเองและนำแนวความคิดของตนไปผสมกับการสร้างผลงานศิลปะในพื้นที่เฉพาะ สิ่งแวดล้อม พื้นที่สาธารณะต่างๆ

การเดินเข้าไปหาความเป็นสาธารณะ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดแบบศิลปะหลังสมัยใหม่เช่นนี้ จึงมีอาจปฏิเสธได้ว่า การพยายามที่จะให้ผลงานศิลปะเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งต่อการดำรงชีวิต การรับรู้ หรือกิจกรรมต่างๆ ของสาธารณะชนนั้นเกิดขึ้น และสิ่งที่ศิลปินยังต้องการต่อไปอีกก็คือ การสังเกตต่อปรากฏการณ์หรือปฏิกิริยาที่เกิดขึ้นจากการที่คนกับศิลปะมาเชื่อมผสมอยู่ในพื้นที่และบริบทที่เหมือนกัน ต่างกัน หรือใกล้เคียงกัน

เมื่อศิลปินมีแนวคิดในการสร้างผลงานศิลปะที่ต้องการให้ผู้ชมได้เข้ามามีส่วนร่วม หรือเป็นส่วนหนึ่งกับโครงการชุดความคิดของศิลปิน สิ่งที่ศิลปินต้องการจึงมิใช่หยุดอยู่เพียงแค่ความต้องการต่อการเป็นผู้ที่คอยสังเกตปรากฏการณ์ หรือเหตุการณ์ที่ศิลปะกับผู้ชมได้เผชิญร่วมกันในพื้นที่สาธารณะ และมีได้หยุดอยู่เพียงแค่การมีส่วนร่วมเฉพาะได้แต่ “การรับชม” หรือ “การเห็น” ผลงานศิลปะในฐานะของ “การเป็นผู้ชม” เท่านั้น หากแต่ต้องการไปถึงจุดที่ผู้ชมหรือชุมชน ได้กลายเป็นหรือแปรสภาพมาเป็นส่วนประกอบสำคัญในการขับเคลื่อน “ตัวสาร” ที่อยู่ในชุดความคิดของศิลปินให้เข้าไปสู่การรับรู้ของผู้ชม ซึ่งจะนำไปสู่กระบวนการตีความที่หลากหลายและไม่จำเป็นที่จะต้องเป็นความหมายที่ตรงกันหรือสอดคล้องกับสิ่งที่ศิลปินคิดไว้เสมอไป

อีกประเด็นหนึ่งที่มีความน่าสนใจเช่นเดียวกันก็คือ ศิลปะปฏิสัมพันธ์นั้น มิได้มีรูปแบบการแสดงออกที่ตายตัว เช่นเดียวกับโครงสร้างทางความคิดใหญ่อย่างศิลปะคอนเซ็ปชวล ที่ก็แตกแขนงออกเป็นประเภทศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างออกไป ทั้งงานประเภทศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง ศิลปะกับสิ่งแวดล้อม ศิลปะที่ใช้ร่างกาย (Body Art) ศิลปะสื่อการแสดงสด ศิลปะวิดีโอ อาร์ต ศิลปะแบบจัดปล้น คอมพิวเตอร์ อาร์ต อินเทอร์เน็ต อาร์ต โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทสังคมตะวันตกนั้น มีความสอดคล้องกับการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ หรือ “สื่อร่วมสมัย” ต่างๆอยู่มากมาย ไม่ว่าจะเป็น คอมพิวเตอร์ วิดีโอ ศิลปะติดตั้งจัดวางที่ใช้เครื่องมืออย่างเครื่องฉายวิดีโอ โปรเจ็คเตอร์ (video projector) การแสดงผลงานศิลปะผ่านการรับรู้ด้วยระบบอินเทอร์เน็ต ฯลฯ

ดังประเด็นศิลปะที่กล่าวไปในข้างต้นนั้น ทุกๆ ชนิดล้วนแล้วแต่ก็มีลักษณะของความต้องการเชิงปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมและผลงานแทบทั้งสิ้น ซึ่งอาจจะปรากฏได้ทั้งรูปแบบของการที่ผู้ชมเข้าไปมีส่วนร่วม หรือ “ผู้ชม” สามารถเข้าไปมีส่วนร่วม กับชุดโครงการหรือชิ้นงานของศิลปิน

ศิลปะอีกประเภทหนึ่งที่ถือได้ว่าเป็นความเชื่อมโยง และสอดคล้องกับการก่อรูป หรือกระบวนการคิด และการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ก็คือ ศิลปะชุมชน หรือเรียกว่าเป็น “ศิลปะสาธารณะ”

ศิลปะชุมชนหรือ “ศิลปะสาธารณะ” ในที่นี้ ผู้วิจัยไม่ได้มุ่งไปแค่การนำเสนอหรือศึกษาผลงานศิลปะที่อยู่ในชุมชน (art in public) เท่านั้น แต่ให้ความสำคัญไปถึงการที่ชุมชนสามารถมีส่วนร่วมต่อศิลปะได้ หรืออาจขยายความได้ว่าในตัวศิลปะต้องการ “ชุมชน” เข้าไปขับเคลื่อน หรือมีบทบาทต่อการมีส่วนร่วม เป็นไปในแบบชุมชนทำหน้าที่ขับเคลื่อนให้เกิดงานศิลปะ (public in art)

สมพร รอดบุญ ได้เคยให้สัมภาษณ์ครั้งหนึ่งแก่ผู้วิจัยถึงกระบวนการที่ทำให้ก่อเกิดการสร้างผลงานศิลปะชุมชน และศิลปะปฏิสัมพันธ์ ส่วนสำคัญส่วนหนึ่งเกิดขึ้นมาจากการมีบทบาทของศิลปะในแบบหลังสมัยใหม่ ที่แผ่ขยายความคิดในเชิงที่ต้องการให้ศิลปะกับงานศิลปะและผู้ชมนั้นถูกหลอมรวมเข้าด้วยกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งความเชื่อมโยงกันระหว่างผู้ชมกับศิลปิน (Audience - Artist) ที่เป็นบทบาทสำคัญมากในศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะว่าไม่ว่าจะเป็นศิลปะชุมชน หรือศิลปะปฏิสัมพันธ์ ต่างมีความคล้ายคลึง หรือสอดคล้องกันในส่วนที่ลักษณะของรูปแบบหรือการแสดงออกทางศิลปะในแบบนั้นๆ ได้ทำให้ “สถานะ” (status) ของทั้ง “ความเป็นศิลปิน” หรือ “ความเป็นผู้ชม” นั้นมีความคลุมเครือ และเหลื่อมซ้อนทับกันอยู่ หารได้แยกส่วนหรือแบ่งออกจากกัน ดังเช่นที่ปรากฏในศิลปะในชนบทลัทธิวิชา หรือ ศิลปะสมัยใหม่ แต่อย่างใด

ทั้งศิลปะชุมชน และศิลปะปฏิสัมพันธ์ ศิลปินล้วนต้องการให้ผู้ชมเข้าไปมีบทบาทต่อการมีส่วนร่วม หรือแสดงพฤติกรรมเชิงปฏิสัมพันธ์แทบทั้งสิ้น ลักษณะเช่นนี้บางครั้งทำให้ความหมายของศิลปิน หรือเป้าหมายของศิลปินถูกกำหนดขึ้นโดยชุมชน ผู้ชม หรือสาธารณะชนมากกว่าศิลปิน และที่มากไปกว่านั้นบางปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นศิลปินอาจถูกแปรสภาพให้กลายเป็นเพียง “ผู้เฝ้ามอง” หรือเป็น “ผู้ชม” คนหนึ่ง ในขณะที่สภาพบริบท ของสังคม วัฒนธรรม ชุมชน ได้ถูกแปรสภาพให้เป็นทั้งผู้สร้าง ผู้เคลื่อนไหว และเป็นผู้กำหนดกระบวนการเพื่อนำไปสู่เป้าหมายที่ชุมชนกำหนดขึ้นเอง ในแง่นี้ชุมชน หรือผู้ชม ก็สามารถแปรสภาพตนเองให้กลายเป็น “ศิลปิน” ได้เช่นเดียวกัน

หรืออย่างที่ปรากฏในผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่อยู่ภายใต้การใช้กลวิธี แบบศิลปะสื่อการแสดงสดนั้นก็เกิดประเด็นที่คล้ายคลึงกับที่กล่าวมาข้างต้น ทั้งยังมีความชัดเจนในแง่ที่ว่า ศิลปินหรือผู้แสดง (performance artist) นั้น เมื่อได้เข้าไปสร้างผลงานในพื้นที่เฉพาะ หรือพื้นที่สาธารณะแล้ว ผู้ชมที่ตกอยู่ภายใต้พื้นที่การแสดงงานของศิลปิน บางครั้งก็มีสภาพเป็นเพียงผู้เฝ้ามอง หรือเป็นผู้ชม ในขณะที่บางครั้งการแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดหลายๆ ชุด ศิลปินก็ได้ทำหน้าที่แปรสภาพผู้ชมให้เปลี่ยนบทบาท และสถานะจากการเป็นเพียงผู้เฝ้ามอง ให้กลายมาเป็น “ผู้ร่วมแสดง” (co-performance) ดังที่ปรากฏหลายครั้งในผลงานของศิลปินแนวคอนเซ็ปชวลชื่อดังอย่าง โจเซป บอยด์ จอห์น เคจ (John Cage) แดน เกรแฮม (Dan Graham) แวนด้า กู (Wenda Gu) เจฟฟ์ คูนส์ (Jeff Koons) เจสัน โรดส์ (Jason Rhoades) เทรซี่ อีมีน (Tracy Emin) เออร์เนสโต เนโต (Ernesto Neto) ฯลฯ เป็นต้น

ในกรณีของจอห์น เคจ ศิลปินแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดด้วยการนำแกรนด์เปียโนไปตั้งไว้ริมถนน ที่มีผู้คนเดินผ่านไปมาพลุกพล่าน และเขาได้นั่งลงบนเก้าอี้ พร้อมทำท่าที่คล้ายกับเตรียมจะจรดปลายนิ้วลงบนคีย์

เปียโน แต่ก็หยุดค้างไว้อย่างนั้นเป็นเวลานานเกือบชั่วโมง หรือครั้งที่เขานำผู้ชมเข้าไปในหอประชุมที่เต็มไปด้วยศิลปินและสมาชิกนักดนตรีวงออเคสตรา เขาทำหน้าที่เป็นผู้อำนวยการเพลง ที่ปล่อยให้นักดนตรีนั่งค้างอยู่กับเครื่องดนตรี โดยที่ไม่ได้เล่นเครื่องดนตรีเหล่านั้นนานกว่า 20 นาที ปฏิกริยาของผู้ชมที่ทั้งลึ้นระทึก, เบื่อหน่าย และติดตาม บ้างก็หลับตา ปล่อยให้เวลาให้ผ่านไป พร้อมกับรับฟังเสียงแห่งความเงียบที่ศิลปินกำลัง “เล่น” และ “แสดง” ให้ฟังอยู่ กรณีดังกล่าวมีส่วนแสดงให้เห็นว่า “ปฏิกริยา” ของผู้ชมที่ต้องตกอยู่ภายใต้ “สถานการณ์” ที่ศิลปินสร้างขึ้นนั้น ได้เปลี่ยนบทบาทให้ผู้ชมมีท่าทีอะไรกับเป็นผู้ร่วมแสดงในชุดงานนี้

จากการได้มีโอกาสสัมภาษณ์กับทั้ง สมพร รอดบุญ และ กฤติยา กาวีวงศ์ ซึ่งทั้งสองท่านล้วนมีความเห็นตรงกันอย่างหนึ่งว่า ศิลปะปฏิสัมพันธ์ และศิลปะชุมชนนั้นต่างก่อเกิดมาจากการปรากฏการณ์ของการต่อต้าน (anti) ศิลปะที่เคยมีมาในขนบแบบหลักวิชา หรือศิลปะสมัยใหม่ รวมถึงการต่อต้านเชิงสุนทรียศาสตร์ (anti-aesthetics) ที่ถูกกำหนดโดยศิลปิน และมีลักษณะจำกัดขอบเขตดังที่เกิดขึ้นในอดีต

ทั้งนี้จะปฏิเสธไม่ได้เลยว่า รากฐานต่อสิ่งที่เกิดขึ้นในลักษณะเชิง “ต่อต้าน” นี้มีรากคิดมาจากศิลปะในแบบลัทธิดาดา (Dadaism) ที่ปฏิเสธเรื่องของความงาม และพัฒนาขึ้นมาตั้งแต่ช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งแรก จนก่อตัวขึ้นใน ค.ศ.1916 ซึ่ง วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวอธิบายถึงแนวคิดของศิลปะดาดาไว้ดังนี้ว่า

ศิลปะลัทธิดาดา เป็นศิลปินหัวก้าวหน้าที่ต่อต้านศิลปะแบบแผนเดิมอย่างถอนรากถอนโคน เป็นการประกาศสุนทรียศาสตร์ใหม่ที่ศิลปะไม่ใช่ “วิจิตรศิลป์” ไม่ใช่ “ทัศนศิลป์” แต่เป็นปรากฏการณ์ทางความคิดจากภาพในสมองหรือจินตภาพ แล้วเลือกสรรวัตถุ วัสดุสำเร็จรูปหรือสื่อต่างๆ แสดงออกมาอีกมิตีความคิดหนึ่ง ในทางสุนทรียศาสตร์แล้ว แนวคิดในเส้นทางใหม่นี้ได้ส่งผลโดยตรงมาสู่ศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ในปัจจุบัน (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547:106)

สิ่งที่ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวข้างต้นว่าศิลปะดาดามีผลสืบเนื่องมาถึงศิลปะหลังสมัยใหม่นั้น นอกจากจะมีความเป็นไปได้ในแง่ของการคิดในเชิง “ต่อต้าน” แล้ว การสร้างสรรค์ผลงานที่มุ่งเน้นการใช้สื่อวัสดุสำเร็จรูป และแนวคิดของการแปรสภาพ “พื้นที่การแสดงงาน” ให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างสรรค์ในงานศิลปะ ก็น่าจะเป็นอีกหลักเหตุผลสำคัญที่ทำให้เกิดเป็นอิทธิพลส่งผ่านต่อมาถึงศิลปะชุมชน หรือศิลปะปฏิสัมพันธ์ก็ตาม ดังที่เกิดขึ้นในกรณีผลงานชุด “Le Fountain” (1915) ของศิลปินหัวก้าวหน้าอย่าง “มาแซลร์ ดูชองป์” (Marcel Duchamp) ที่ศิลปินนำโถปัสสาวะตนไปตั้งจัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑสถานทางศิลปะ ซึ่งประเด็นนี้นอกจากจะเป็นการแสดงนัยยะที่ส่งไปถึงการเปลี่ยนสภาพของวัสดุสำเร็จรูปให้กลายเป็นวัตถุทางศิลปะ แล้ว ยังเป็นการประชดประชันขนบดั้งเดิมของศิลปะที่มีมาในอดีต ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของศิลปะต้องเป็นสิ่งที่สูงส่ง หรือที่สำคัญคือการต่อต้านระบบ และแนวคิดของ “พิพิธภัณฑสถาน”

ในดาดาศิลปิน มาแซลร์ ดูชองป์ ต่อต้านระบบของพิพิธภัณฑสถาน ในแง่ที่เขาเอาโถปัสสาวะไปตั้งนั้น เป็นเสมือนการวิพากษ์แนวคิดที่พิพิธภัณฑสถานถูกสร้างขึ้นเพื่อให้ใช้เป็นสถานที่เก็บของล้ำค่า สมบัติพิสดารที่มีมาจากทั้งการเป็นวัตถุโบราณ, “วัตถุโบราณที่มาจากกระบวนการในการล่าอาณานิคม” (colonial) หรืองานวิจิตรศิลป์ต่างๆ แม้ว่าหากมองในปัจจุบันแล้ว ในที่สุดเมื่อกาลเวลาผ่านไป “โถปัสสาวะ” ของดูชองป์ก็กลายเป็นสิ่งล้ำค่าและสูงส่งไปเป็นที่เรียบร้อยแล้ว เช่นเดียวกับงานศิลปะที่เขาต่อต้านในขณะนั้น แต่สำหรับกระบวนการคิดของศิลปินที่สร้างงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ หรือแม้แต่ศิลปะชุมชนล้วนมีความแตกต่างออกไปมากกว่านั้น

ทั้งศิลปะชุมชน และศิลปะปฏิสัมพันธ์ ต่างเกิดขึ้นมาจากการปฏิเสธความมีอยู่ในเชิง “โครงสร้างทางสถาปัตยกรรม” ของ “หอศิลป์” หรือ “พิพิธภัณฑ์” โครงสร้างอันยิ่งใหญ่ แข็งแรง มั่นคงทางสถาปัตยกรรมของหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ในแง่หนึ่งก็เป็นผลงานสร้างสรรค์มีตัวอะไรกับงานศิลปะที่ถูกบรรจุอยู่ภายในโครงสร้างนั้น และยังเป็นเสมือนการใช้สถาปัตยกรรมเป็นเครื่องมือต่อการสร้างความมั่นคงทาง “ความน่าเชื่อถือ” ต่อผู้ชม” หรือผู้ที่มีโอกาสเข้าไปในพิพิธภัณฑ์

หากแต่ในขณะเดียวกัน หอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ทางศิลปะเองต่างก็มีกฎเหล็ก เงื่อนไข หรือข้อบังคับข้อพึงปฏิบัติไม่น้อยที่ผู้เข้าชมต้องดำเนินการปฏิบัติไปพร้อมกับการเสพงานศิลปะ ซึ่งเงื่อนไขดังที่กล่าว ได้กลายมาเป็นจุดสำคัญต่อการสร้าง “กำแพงล่องหน” (invisible wall) ให้เกิดขึ้นภายในหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ เป็นการสร้างกำแพงและสร้างภาวะแห่ง “ความกลัว” หรือ ความ “หวาดเกรง” ต่อการเข้ามาชมผลงานในพิพิธภัณฑ์ ดังนั้นงานศิลปะชุมชนจึงเป็นเสมือนทางออกหนึ่งของศิลปินที่ปฏิเสธต่อเงื่อนไขและกฎข้อบังคับต่างๆ ที่มีอยู่เช่นนั้น และเมื่อศิลปินก้าวเข้าไปสร้างสรรค์งานในชุมชน จึงทำให้งานศิลปะได้ถูกขยายเพิ่มมิติแห่งการมีปฏิสัมพันธ์กันระหว่างศิลปิน ชื่นหรือชุดผลงานทางความคิด กับบริบทสังคม วัฒนธรรม และความเป็นชุมชน จนก่อเกิดรูปลักษณะของกระบวนการทางความคิด และการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ขึ้น

ซึ่งการเกิดกระบวนการคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะเช่นนี้ ภาระหนักของศิลปิน นอกเสียจากจะต้องเผชิญกับการคิดสร้างสรรค์รูปแบบ กลวิธี หรือแผนงานต่อการกำหนดเงื่อนไขให้ผู้ชม หรือชุมชน สามารถเข้ามามีส่วนร่วมได้แล้ว ศิลปินเหล่านั้นยังต้องเผชิญกับการที่จะต้องทำหน้าที่ศึกษา วิเคราะห์ ทำความเข้าใจ ในเชิงบริบททางสังคม วัฒนธรรม ชุมชน อัตลักษณ์ (identity) หรือความเป็นท้องถิ่น ให้กระบวนการเรียนรู้นี้ เป็นเสมือนองค์ประกอบสำคัญหนึ่งต่อการสร้างผลงาน และเพื่อให้กระบวนการเรียนรู้ทำความเข้าใจ และตีความกับศิลปิน กับชุมชนที่จะเข้าไปสร้างการมีส่วนร่วมนี้มีส่วนหรือบทบาทต่อการทำลายกำแพงล่องหนที่มีอยู่ในพื้นที่ชุมชนสาธารณะ เช่นเดียวกันลงไปได้ และให้ผลงานนั้นไม่ไปสร้างความแปลกแยกหรือความเดือดร้อนต่อวิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคม หรือชุมชน

นอกจากนั้น การสร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ เพื่อต่อต้านเงื่อนไขหรือกฎเหล็กในพิพิธภัณฑ์บางครั้งมิใช่เกิดแต่กับการที่ศิลปินออกไปสร้างผลงานในชุมชนหรือพื้นที่สาธารณะเพียงอย่างเดียว หากแต่ศิลปินก็ได้สร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ขึ้นในหอศิลป์เพื่อสร้างนัยยะในเชิงการทลายชนบหรือท้าทายกฎเหล็กนั้นด้วยการ “แปรสภาพข้อห้าม” ต่างๆ เหล่านั้น ให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของชุดความคิดและการแสดงออกทางศิลปะเสียเลย ดังที่เกิดขึ้นอย่างเห็นได้ชัดจากกรณีของศิลปินไทยที่มีชื่อเสียงในระดับนานาชาติอย่าง “ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช” (2504-) ที่เข้าไปทำอาหารในหอศิลป์ หรือพิพิธภัณฑ์ ศิลปินทำการปรุง “ผัดไทย” โดยการนำอุปกรณ์การทำอาหารทั้งหมดเข้าไปประกอบอาหารในหอศิลป์ และทำการแจกจ่ายให้แก่ผู้ชมได้ร่วมกันรับประทาน และร่วมกันมีส่วนในการประกอบอาหาร ซึ่งนอกจากจะเป็นการทำทลายและต่อต้านกฎเหล็กของพิพิธภัณฑ์แล้ว ยังสอดคล้องกับที่กล่าวมาข้างต้น ต่อ ประเด็นที่ว่า ศิลปินได้ใช้ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของตน เป็นเครื่องมือต่อการทลายสถานะระหว่างศิลปินกับผู้ชมให้หลอมรวมเข้าด้วยกัน ในกรณีเช่นนี้ ศิลปินและผู้ชมต่างอยู่ในสถานะของการเป็นทั้ง “ผู้แสดง” และ “ผู้ร่วมแสดง” ในความเสมอภาคเท่าเทียมกันและในช่วงเวลาเดียวกัน

ในทีนี้ลักษณะของศิลปะปฏิสัมพันธ์จึงเป็นความต้องการการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมจากผู้ชม เพื่อนำไปสู่มิติทางสังคมหรือวัฒนธรรมที่ผู้สร้างผลงานต้องการ “การมีส่วนร่วม” นี้เพื่อใช้เป็นเครื่องมือ หรือเป็น “สัญลักษณ์” (sign) ที่ส่งผ่านไปให้แสดง “คุณค่า” ในมิติแบบหลังสมัยใหม่ที่ผู้ชม ประชาชนสามารถมีส่วนร่วมกับการงานศิลปะได้

ซึ่งแตกต่างจากในอดีตที่เคยเชื่อกันว่าผู้ชมจะต้องสัมผัสผลงานไม่ได้ เวลาชมต้องชมแบบเงียบๆ ไปสู่การที่ผู้ชมสามารถสัมผัส แต่ต้อง คมกลืน บริโภค กลืนกินลงไปโดยเฉพาะได้อย่างไม่มีอันตรายใดๆ และชุมชนก็ยังสามารถมีส่วนต่อการ"ร่วม"หรือ"สร้าง"กิจกรรมทางศิลปะได้อีกด้วย ซึ่งถือว่าศิลปะอินเทอร์แอกทีฟเป็นการลดทอนบทบาทความเชื่อที่ว่าศิลปะเป็นสิ่งสูงส่ง มาสู่ศิลปะที่เกี่ยวข้อง สัมพันธ์ เป็นส่วนหนึ่งของชุมชนสามารถเข้ามามีส่วนร่วม หรือโต้ตอบได้อย่างเสมอภาค ซึ่งสอดคล้องกับกระบวนคิดในเชิงศิลปะหลังสมัยใหม่ดังที่ครั้งหนึ่ง เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ ได้กล่าวขยายความเพิ่มเติมไว้ว่า

การให้ความสำคัญกับความเสมอภาคของชุมชน รวมถึงชนิดของสื่อวัสดุและกลวิธีในการสร้างสรรค์ที่เลือกใช้ ทำให้ผู้สร้างงานในกลุ่มศิลปะหลังสมัยใหม่ให้ความสนใจกับพื้นที่ (site) ในการติดตั้งและการสร้างสรรค์ผลงานของตนเป็นสำคัญ จึงปรากฏผลงานศิลปะที่แสดงความสัมพันธ์กับพื้นที่ทั้งด้านกายภาพและบริบทของแต่ละพื้นที่ ซึ่งในบางครั้งปรากฏผลงานที่ต้องการความสัมพันธ์ในลักษณะปฏิกิริยาตอบโต้ (reaction) จากผู้คนที่มาต่องานศิลปะด้วยเช่นกัน (เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. 2543 : 65-66)

นอกจากนี้ การเกิดขึ้นของศิลปะอินเทอร์แอกทีฟ ในแนวคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่นี้ ได้มีผลทำให้ผู้คนหรือชุมชนได้เริ่มทำความเข้าใจต่อกระบวนการความคิดของศิลปินและตีความไปสู่เนื้อหา การตั้งคำถาม รวมทั้งการแสดงทัศนวิพากษ์ ทั้งที่อาจสอดคล้องหรือขัดแย้ง ได้ตอบกับศิลปิน ประเด็นนี้ ถนอม ชำภักดี ได้กล่าวเพิ่มเติมถึงประเด็นการตีความในผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ไว้ว่า

คนแรกที่จะอธิบายให้ผู้เสพได้รู้ก็คือตัวศิลปินเอง อย่างน้อยที่สุดนอกจากเนื้อหา และสาระที่แสดงออกมาให้เห็นเป็นตัวตน และเขาควรจะแสดงตัวให้รู้ว่าผลงานได้มาอย่างไร ต้องการสื่อสะท้อนอะไร ที่เหลือนอกจากนั้น ผู้เสพและคนที่เกี่ยวข้องต้องไปตีความเนื้อหาด้วยเขาเอง แต่ที่เราเผชิญปัญหาความบกพร่องทางความรู้ขณะนั้นในวงการศิลปะบ้านเรา ก็เพราะว่าหาคนมาสานต่อแนวคิด เรื่องราวของศิลปินไม่ได้ นักวิชาการทางศิลปะก็มักจะนั่งอมมุขอยู่ในตรอกหลับเก่าๆ ไม่เคยออกมารับรู้เคลื่อนไหว รับรู้ความเป็นไปของศิลปะแห่งยุคสมัยแม้แต่น้อย (ถนอม ชำภักดี. 2539 : 63)

ประเด็นหนึ่งที่มีความสำคัญเช่นเดียวกันต่อการเป็นองค์ประกอบที่ทำให้เกิดการก่อรูปขึ้นของศิลปะอินเทอร์แอกทีฟ ก็ยังคงมาจากแนวคิดในเชิงการต่อต้าน หรือการปฏิเสธต่อสิ่งที่เป็นชนบดดั้งเดิมที่มีมาก่อนหน้านั้น ในช่วงศิลปะหลักวิชา หรือศิลปะสมัยใหม่ ประเด็นการต่อต้านในส่วนนี้ คือการต่อต้านหรือปฏิเสธซึ่งระบบของการค้าขายในเชิงการทำงานศิลปะ (anti-dealer system) ที่เป็นเช่นนี้ก็ด้วยเหตุที่ว่า ผลงานศิลปะชุมชนหรือศิลปะปฏิสัมพันธ์นั้น โดยมากมีการปรากฏออกมาในรูปลักษณะของกิจกรรม สถานการณ์ หรือแม้กระทั่งเป็นการเสิร์ฟงานศิลปะด้วยกลวิธีการเชื่อมต่อผ่านระบบคอมพิวเตอร์หรือออกมาในรูปแบบของ "เกมส์" ที่ศิลปินเป็นผู้สร้างหรือกำหนดขึ้น บางครั้งเป็นเพียงการเกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาหนึ่ง ไม่ได้มีสภาพความคงทนถาวรเป็นความฉาบฉวยที่เกิดขึ้นจากการกระทำของศิลปินก็มี บ้างก็เป็นการงาน"ศิลปะในเชิงเน้นกระบวนการ" ซึ่งเกี่ยวกับศิลปะเชิงเน้นกระบวนการนี้ ถนอม ชำภักดี ได้กล่าวอธิบายเพิ่มเติมว่า

Process Art นั้นไม่ใช่สื่อทัศนศิลป์ใหม่แต่อย่างใด หากเกิดขึ้นและมีมาตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษที่ 1960 ในยุโรป และอเมริกา ซึ่งเป็นชุดศิลปะทัศนศิลป์ที่แสดงออกในเงื่อนไขของวัตถุ 2 สิ่ง หรือมากกว่านำมาอยู่ร่วมกันจนเกิดปฏิสัมพันธ์ต่อกัน เกิดสิ่งใหม่ขึ้นตามเงื่อนไข และเวลาที่กำหนด เช่น ศิลปินนำรางไสตินแล้วนำมาผลิตพีชมาปลูกลงนอกเป็นหน่ออ่อน ซึ่งต้องใช้เงื่อนไขของเวลาและกระบวนการของมัน ซึ่งศิลปะแบบนี้ได้แตกหน่อไปเป็น Conceptual Art , Earth Art และ Performance Art ศิลปินผู้บุกเบิกในยุคนี้ก็มี Hans Heackc เจ้าของผลงาน "กล่องอากาศ" (Weather Boxes) ที่ใช้กล่องพลาสติกครอบน้ำไว้ในอุณหภูมิที่เขากำหนดจนเกิดเป็นไอน้ำ กลายเป็นหยดน้ำจับตามกล่องที่ครอบ นอกจากนั้นก็มี Joseph Beuys , Eva Hesse , Robert Morris ฯลฯ (ฌอนม ชาวกิตี. 2539 : 63)

เมื่อเป็นเช่นนี้ จากงานศิลปะที่เคยเป็นชิ้นงาน ศิลปะในรูปของกิจกรรมที่เน้นการมีส่วนร่วมจึงมีออกมาทั้งในรูปของการแจกจ่าย การแลกเปลี่ยนระหว่างกัน การสร้างผลงานหรือดำเนินกิจกรรมร่วมกัน หรือแม้จะมีการค้าขายเกิดขึ้นมาจริงๆ (ดังในกรณีผลงานชุด "ตลาดนัด" ของซูร์ลีห์ กุศลวงศ์ : ดูรายละเอียดในบทที่ 3) ก็เป็นการค้าขายในนัยยะที่ศิลปินและชุมชนหรือผู้ชมเป็นผู้ร่วมกันกระทำ สื่อสารต่อกัน โดยไม่ได้ใช้ระบบการค้าแบบหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ ที่ต้องการบทบาทของนักค้างานศิลปะ (art dealer) อย่างที่เป็นรูปธรรม

การค้าในที่นี้บางครั้งจึงปรากฏว่าการค้าเป็นเพียงเครื่องมือต่อการนำเสนอสัญลักษณ์หรือนัยยะที่นำไปสู่การนำเสนอเชิงเนื้อหาเท่านั้น ผู้วิจัยมีความเห็นเพิ่มเติมเบื้องต้นว่า กรณีหรือปรากฏการณ์ดังที่กล่าวเช่นนี้ เบื้องต้นอาจวิเคราะห์ได้ว่า งานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในลักษณะของมันเอง อาจมีส่วนต่อต้านระบบทุนนิยม (anti- consumerism) บางส่วนควบคู่กันไปด้วยในบางครั้ง ศิลปะปฏิสัมพันธ์มีการก่อเกิดมาจากศิลปะหลากหลายประเภทผสมผสานเข้าด้วยกัน จึงมิใช่ผู้ชมหรือชุมชนเท่านั้นที่มีส่วนร่วมหรือมีปฏิสัมพันธ์ต่อศิลปิน ผลงานศิลปะ แม้กระทั่งแนวคิดทางศิลปะสังคม หรือกลวิธีในการสร้างผลงานศิลปะก็ต่างถูกหลอมรวม มีความสัมพันธ์และมีส่วนร่วมซึ่งกันและกัน ไม่ว่าจะเป็นศิลปินกับศิลปะ ศิลปะกับลัทธิทางศิลปะ ศิลปะกับชุมชน ศิลปินกับผู้ชม ศิลปะกับสังคมและวัฒนธรรม ศิลปะกับกลวิธีทางศิลปะ ฯลฯ

เหล่านี้ล้วนแล้วแต่มีปฏิภานโต้ตอบหรือปฏิสัมพันธ์กันแทบทั้งสิ้น ดังที่ "นิโกลาส บูริโยด์" (Nicolas Bourriaud) ภัณฑารักษ์และนักวิจารณ์ศิลปะชาวฝรั่งเศสได้เป็นผู้เขียนหนังสือทฤษฎีทางศิลปะเล่มสำคัญในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 ไว้ใน " Relational Aesthetic" หรือ "สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์" ที่เขาต้องการมุ่งเน้นย้ำถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับสังคม ความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุทางศิลปะกับพื้นที่เฉพาะและเวลา

บริบททางประวัติศาสตร์ – วัฒนธรรมของที่ตั้ง และศิลปะวัตถุซึ่งผลจากการกล่าวถึงแนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ของนิโกลาส์นี้ได้ทำให้เกิด "ศิลปะเชิงสัมพันธ์" (Relational Art) ที่มีความสอดคล้องคล้ายคลึงรวมถึงมีลักษณะเช่นเดียวกับศิลปะอินเทอร์แรคทีฟที่ผู้วิจัยกล่าวถึง เพราะนอกจากนิโกลาส์จะกล่าวถึงการขยายขอบเขตของงานในแบบ 2 มิติ ไปสู่การจัดวางผลงานที่เชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างผลงานกับพื้นที่ รวมถึงบริบทและองค์ประกอบอื่นๆ ที่ผสมผสานเข้าด้วยกันแล้ว เขายังกล่าวต่อไปถึงศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่มีส่วนเชื่อมโยงกับกระบวนการการสร้างศิลปะปฏิสัมพันธ์ ดังที่เขาเคยแสดงทัศนะเกี่ยวกับประเด็นนี้ไว้ครั้งหนึ่ง ในหนังสือ " เข้านอก-ออกใน " ว่า

ศิลปะเชิงสัมพันธ์ : เชื้อเชิญ และเปลี่ยนสถานะผู้ชมให้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในฐานะ ผู้ร่วมแลกเปลี่ยนสนทนา (interlocutor) สร้างให้เกิดความขัดแย้งจนกระทั่งกลายเป็นส่วนหนึ่งในสถานการณ์ทางศิลปะ ศิลปะเชิงสัมพันธ์เปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ตอบโต้แลกเปลี่ยน เพื่อพัฒนาประสบการณ์ทางสุนทรียะด้วยสัมผัสอื่นๆที่นอกเหนือไปจากการมองเห็น เพราะโดยพลัง “การมอง” ไม่อาจสร้างผลกระทบมากเพียงพอที่จะกระตุ้น หรือโน้มน้าวผู้ชมให้ไปสู่ “มโนทัศน์” ที่เกิดจากการประสานสัมพันธ์ระหว่างวัตถุ, เวลา และพื้นที่ภายในกรอบสถานการณ์เฉพาะที่เรียกว่า “อาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์” (relational realm) ดังที่จะเห็นได้จากการที่ศิลปินใช้สื่อประเภทต่างๆ เพื่อห่อหุ้ม และเร้าให้ผู้ชมเข้ามาจับต้องหรือร่วมมีปฏิสัมพันธ์ด้วยเช่น งานเลี้ยง , การเดินแฟชั่น , การเดินขบวน , การเล่นเกมกีฬาหรือเกมส์ รวมไปถึงการใช้สื่อต่างๆในชีวิตประจำวัน เช่น อินเทอร์เน็ต ป้ายโฆษณา การแพร่ภาพ และเสียงทางโทรทัศน์และวิทยุ รวมไปถึงข้างของเครื่องใช้ และกิจกรรมในชีวิตประจำวัน เช่น ประกาศตามหนังสือพิมพ์ การจับฉลากนำโชค ฯลฯ มาเป็นสื่อหรือช่องทางนำเสนอความคิดของตน (เข้านอก-ออกใน. 2548 : 290-291)

ซึ่งสอดคล้องกับที่กฤติยา กาวิวงศ์ ได้กล่าวถึงสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ ไว้เช่นกันว่า

ทฤษฎีนี้ประกอบไปด้วยการตัดสินงานศิลปะจากพื้นฐานของความสัมพันธ์ของมนุษย์กับสิ่งที่พวกเขานำเสนอ ผลิตหรือมีปฏิริยาโต้ตอบจับพันกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ความสัมพันธ์ (ศิลปะ) นั้นเป็นกระบวนการทำงานศิลปะแบบหนึ่งซึ่งเริ่มกระบวนการทำงานทั้งจากทฤษฎีและปฏิบัติที่เกิดขึ้นจากมุมมองของความสัมพัทธ์ระหว่างศิลปะกับบริบททางสังคมมากกว่าการทำงานแบบเป็นเอกเทศและพื้นที่ส่วนตัว (กฤติยา กาวิวงศ์. 2547 : 26)

จากสิ่งที่หยิบยกมาข้างต้น จะเห็นได้ว่า “สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์” และ ศิลปะเชิงสัมพันธ์นั้น ล้วนแล้วแต่เป็นหลักคิดสำคัญต่อการก่อรูปและมีความสอดคล้องกับลักษณะของการแสดงออกทางการสร้างสรรค์ของศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยเฉพาะประเด็นที่กฤติยา ได้นำเสนอไว้ที่ว่า “ ความสัมพันธ์ (ศิลปะ) นั้นเป็นกระบวนการทำงานศิลปะแบบหนึ่ง” ซึ่งในศิลปะปฏิสัมพันธ์นั้น “ ความสัมพันธ์” เป็นประเด็นที่มีอาจหลีกเลี่ยงหรือปฏิเสธได้เลย ความสัมพันธ์ ปฏิริยาโต้ตอบหรือการมีส่วนร่วม ล้วนเป็นสิ่งที่ศิลปินสร้างสรรค์งานในลักษณะนี้ต้องการ แม้ว่าสุดท้ายผลที่ตอบรับจะมีกลับมามากหรือน้อยนิดเพียงใดก็ตาม

อย่างไรก็ดี นิโกลาส์ ก็ยังได้เสนอประเด็นต่อปัญหาที่ว่า เพราะเหตุใดจึงต้องเกิดกระบวนการคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะเชิงสัมพันธ์หรือสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ ไว้ในหนังสือ เข้านอก-ออกใน ซึ่งในที่นี้ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นส่วนที่สอดคล้องกับเหตุของการเกิดศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในสังคมเช่นเดียวกัน โดยเขากล่าวว่า

ถ้ากำแพงระหว่างมวลชนกับศิลปินเกิดจากสาเหตุหลักที่เชื่อมโยงกันสองประการ คือ หนึ่ง ศิลปะในโลกทุนนิยม อาจเลี้ยวพ้นจากการถูกปลุกปั้นสถานะให้เป็นวัตถุเพื่อการบริโภคจากระบบพาณิชย์นิยม และอีกประการหนึ่งคือ ศิลปะ ประกอบด้วยคนเลี้ยวหนึ่งในสังคมได้แก่ ศิลปิน นักวิจารณ์ ภัณฑารักษ์ ฯลฯ ที่สร้างกำแพงกันระหว่างมวลชนและนักปรัชญาความสูงส่งทางปัญญาของศิลปะ วาดวงล้อมกรอบให้กลุ่มคนผู้ติดตามชื่นชมในวงการศิลปะยังกระจุกตัวกันอยู่ในพื้นที่อันคับแคบอยู่เช่นเดิม แนวคิดหลักทั้งใน Relational Aesthetics และ Post Production จึงเป็นการปรับของพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะให้ขยายวงกว้างมากขึ้น เพื่อเปิดโอกาสสำหรับการแสดงออก “แบบแผน” อันหลากหลายที่หยิบยืมมาจากวิถีชีวิตประจำวัน (เข้านอก-ออกใน. 2548 : 30-34)

จากปัญหาข้างต้นที่นิโกลาส์ได้กล่าวไว้ นั้น นอกจากจะเป็นประเด็นที่สอดคล้องกับการก่อรากฐานทางความคิดแบบศิลปะหลังสมัยใหม่แล้ว ยังเชื่อมโยงกับการที่ศิลปินร่วมสมัยทั้งหลายพยายามที่จะทำหน้าที่เป็นผู้

หลายกำแพงที่กั้นขวางอยู่ระหว่างมวลชนกับงานศิลปะ หรือในอีกแง่หนึ่ง ถ้าหากบริบทของสังคมที่กำลังกั้นระหว่าง 2 สิ่งนั้น มีความหนาแน่นอย่างมาก ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ศิลปะกับชุมชนหรือศิลปะเชิงสัมพันธ์ อาจเป็นทางออกหนึ่งต่อการที่จะให้ "มวลชน" หรือสาธารณะชนนั้น ค่อยๆ เข้ามาทดลองร่วมกับกิจกรรมทางศิลปะที่บางครั้งก็ปรากฏว่าเป็นกิจกรรมที่มวลชนหรือสาธารณะชนนั้น กระทำและพึงปฏิบัติกันอยู่แล้ว หากแต่ถูกศิลปินนำเข้ามากำหนดอยู่ในแผนงาน หรือแปรสภาพให้อยู่ในการผสมผสานระหว่างกิจกรรมที่คุ้นเคยในการดำเนินชีวิตกับความเป็นพื้นที่ทางศิลปะที่ศิลปินกำหนดขึ้นหรือแม้แต่ศิลปินลงไปเป็นผู้ขอใช้" พื้นที่ของชุมชนเองก็ตาม

ดังที่ครั้งหนึ่ง ผู้วิจัยได้มีโอกาสรับฟังเรื่องราวของกลุ่มศิลปินที่มีชื่อว่า "ซูเปอร์ฟลักซ์" (Superflex) จากการสัมภาษณ์ กฤติยา กาวีวงศ์ โดยเธอกำลังให้รายละเอียดไว้ว่า

กลุ่มนี้เป็นศิลปินจากประเทศเดนมาร์ก กลุ่มศิลปินได้เข้าไปสร้างกิจกรรมในชุมชนด้วยการสร้างและร่วมกันผลิตรายการโทรทัศน์ในบ้านพักคนชราแห่งหนึ่ง ที่ไม่ได้มีหน้าที่รับผิดชอบในเรื่องการงานใดๆ พวกเขาช่วยกันสอนชั้นตอนในกระบวนการผลิตรายการโทรทัศน์แบบชุมชน แลให้คนชราเหล่านั้น มีส่วนร่วมต่อการเป็นผู้ผลิต ผู้รายงาน วางโปรแกรม และทำกิจกรรมร่วมกับทีมงานของ ซูเปอร์ฟลักซ์ ในขณะเดียวกัน เมื่อ ซูเปอร์ฟลักซ์ เสร็จสิ้นโครงการของพวกเขา หากแต่รายการโทรทัศน์ชุมชนนั้นก็ยังคงอยู่และถูกดำเนินต่อไป (กฤติยา กาวีวงศ์. 2548 : สัมภาษณ์)

ในแง่นั้น นอกจากจะทำให้เราได้รับรู้ถึงความสัมพันธ์ร่วมกันระหว่างศิลปินกับชุมชน การมีส่วนร่วมการปฏิสัมพันธ์ต่อกันแล้ว จะเห็นได้ว่า ข้อสังเกตอีกหนึ่งประเด็นเกี่ยวกับลักษณะกระบวนการคิดแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์ ก็คือรูปแบบการสร้างสรรค์ของศิลปะปฏิสัมพันธ์ มักจะสอดคล้องสัมพันธ์กับกิจวัตรปฏิบัติ ที่ดำเนินอยู่ในชีวิตประจำวัน หรือแม้แต่วัตถุทางศิลปะที่ถูกศิลปินคิดสรรค์และนำมาจัดวางในพื้นที่เฉพาะนั้น มักจะมีจุดหนึ่งคือสามารถตอบสนองของผู้คน ชุมชน ผู้ชม หรือ มวลชน ในสถานะที่ผลงานศิลปะมีบทบาทของการมี "ประโยชน์ใช้สอย" (functional) ดังที่ครั้งหนึ่ง "คาเรน ดีมาวิวาส" (karen Demavivas) ได้กล่าวถึงประเด็นนี้ในบทความทางศิลปะร่วมสมัยที่มีชื่อว่า " ฐานปฏิบัติการยูโทเปีย " ของเธอ โดยกล่าวว่า

ศิลปินบางคนได้ไปกว่านั้น ในการแทรกซึมงานศิลปะของพวกเขา เข้าสู่ชีวิตต่อพวกเขา ไม่มีความแตกต่างระหว่างเขาทั้งสอง ศิลปินอย่าง เลียม กิลิก (Liam Gillick) และ อาเตอลิเยร์ แวน ลิสชอท (Atelier Van Lieshout) ได้ออกแบบวัตถุที่มีประโยชน์ใช้สอยขึ้นมา กิลิกมองว่า งานของเขาสำหรับฐานปฏิบัติการยูโทเปีย ม้านั่งและโต๊ะที่ทำด้วยไม้เป็นเฟอร์นิเจอร์พื้นฐานธรรมดา สำหรับผู้มาเยี่ยมชมผลงานศิลปะจะได้ใช้ประโยชน์ ส่วนอาเตอลิเยร์ แวน ลิสชอท งานของศิลปินผู้นี้ เป็นห้องสุขาซึ่งเป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมสำหรับผู้มาเยี่ยมชมงานที่ฐานปฏิบัติการยูโทเปีย (คาเรน ดีมาวิวาส. 2548 : 258)

ซึ่งในกรณีเช่นนี้ กฤติยา กาวีวงศ์ ได้เคยอ้างถึงคำกล่าวของ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ที่เคยกล่าวถึงประเด็นของประโยชน์ใช้สอยโดยเขาอ้างคำพูดของ วิทเกินสไตน์ว่า " อย่าพยายามมองหาความหมายของสิ่งต่างๆ มองที่ประโยชน์ใช้สอยของมัน เราไม่ได้อยู่ตรงหน้าวัตถุอีกต่อไป หากแต่ถูกรวมเข้าไปในกระบวนการสร้างของมัน" (กฤติยา กาวีวงศ์. 2547 : 26)

แม้ว่าสุดท้ายแล้ว “ประโยชน์ใช้สอย” นั้นจะถูกใช้เพื่อเป็นการนำมวลชนหรือชุมชนเข้าสู่เป้าหมายของการกระตุ้นหรือเรียกเร้าให้ผู้ชมมีส่วนร่วมต่องานศิลปะ หากแต่ประโยชน์ใช้สอย ก็ได้แสดงคุณค่าเพิ่มที่มากกว่า การทำหน้าที่มีประโยชน์ใช้สอย มาสู่การเป็นเครื่องมือต่อการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุทางศิลปะ พื้นที่ทางศิลปะ แนวคิดของศิลปินและการมีส่วนร่วมของผู้ชมและชุมชน

เมื่อเป็นเช่นนั้นแล้ว หลายต่อหลายครั้งเราจึงเห็นว่รูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ จึงล้วนแล้วแต่มีความเกี่ยวข้องกับการสร้างความสัมพันธ์ หรือสร้างกิจกรรมการมีส่วนร่วมที่คุ้นชินกับพฤติกรรม หรือ วัตรปฏิบัติของเราแทบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็น การกิน การอยู่ การแลกเปลี่ยน การใช้งาน การสร้างสรรค์ หรือ การเป็นผู้มีบทบาทพร้อมใน “เกมส์” ที่สร้างความท้าทายหรือบางครั้งก็เป็นการหลีกหนีจากสภาพชีวิตที่น่าเบื่อหน่ายจำเจ

ทั้งนี้รูปแบบการนำเสนอของศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในที่นี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าอาจจะมี ความแตกต่างกันในเชิงบริบทสังคม วัฒนธรรม ภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจ เป้าประสงค์ สื่อวัสดุ ฯลฯ ขึ้นอยู่กับว่าแต่ละสังคม ชุมชน ประเทศ วัฒนธรรม ท้องถิ่น จะนำเสนอผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ที่เน้นการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะ ศิลปิน ผู้ชม และชุมชนให้ปรากฏออกมาในลักษณะที่เหมาะสมกับสภาพบริบทเช่นไร ซึ่งในประเด็นนี้ผู้วิจัยได้ ทำการศึกษา และเห็นว่า เป็นประเด็นที่เกิดขึ้นกับศิลปะปฏิสัมพันธ์ระหว่างบริบทสังคมตะวันตกและบริบทสังคมและศิลปะร่วมสมัยไทย เช่นเดียวกัน ซึ่งข้อแตกต่างนี้ผู้วิจัยจะได้ทำการกล่าวถึงและอธิบายในหัวข้อย่อยต่อไป

จะเห็นได้ว่าศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่เป็นเสมือนกับลักษณะทางการคิดและการสร้างสรรค์ ซึ่งแตกหน่อไป ปรากฏผ่านรูปแบบงานศิลปะในแนวทางหลากหลายนั้น มีบทบาทต่อสังคมในแง่ของการเป็นงานศิลปะที่มีลักษณะของการเชื่อมผสานและสร้างความสัมพันธ์ระหว่างมวลชน ผู้ชม สาธารณะชน หรือชุมชน กับชิ้นหรือชุดโครงการทางศิลปะของศิลปิน ทั้งนี้ผู้วิจัยมีความเห็นเพิ่มเติมว่า ศิลปะปฏิสัมพันธ์ นั้น นอกจากจะมีบทบาทเป็นงานศิลปะแล้ว ยังเป็นเสมือนกับเครื่องมือสำคัญต่อการเรียนรู้หรือการสร้างกระบวนการการเรียนรู้ต่อศิลปินกับสังคม วัฒนธรรม ชุมชนหรือผู้คนที่มาจากสังคมในบริบทที่มีความแตกต่างกัน ให้สามารถทำความเข้าใจต่อวัฒนธรรมอันแตกต่างหลากหลายนี้ต่อกันได้ และบางครั้งศิลปะปฏิสัมพันธ์ก็อาจจะสามารถเป็นส่วนของการทำหน้าที่เป็นบทวิพากษ์ต่อการตรวจสอบระหว่างคนที่อยู่ในชุมชนกับกระแสความเปลี่ยนแปลงต่างๆ ในสังคมโลก และประเทศต่อไป

3.1 ศิลปินและผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ กับความเคลื่อนไหวจากโลกตะวันตก

นอกจากที่ผู้วิจัยกล่าวถึงผลงานของโจเซฟ บอยด์ และจอห์น เคจ ไปพอสังเขปในช่วงต้นแล้วนั้น จากการศึกษาจึงพบว่า มีศิลปินร่วมสมัยในฟากฝั่งตะวันตกมากมายที่สร้างสรรค์ผลงานในลักษณะต่างๆ หากแต่ ปรากฏให้เห็นว่าผลงานหรือชิ้นงานสร้างสรรค์เหล่านั้นแสดงให้เห็นถึงรูปแบบของศิลปะที่ต้องการการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผลงานและผู้ชม เป็นไปในแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์ มีศิลปินจำนวนหนึ่งที่ผู้ศึกษาจะขอกล่าวถึง เพื่อให้ได้เห็นรูปแบบแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์พอสังเขปดังนี้

บาร์บารา ครูเกอร์ (Barbara Kruger. 1945)

บาร์บารา ครูเกอร์เป็นศิลปินหญิงที่สร้างงานศิลปะอยู่ในเมืองนิวยอร์กผลงานของเธอเป็นการใช้ภาษา และภาพเพื่อสื่อถึงการแสดงออก ข้อความต่างๆ ของเธอมักเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของสังคม มนุษย์ หรือ

เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่างๆในสภาวะสังคมร่วมสมัย ผลงานของเธอปรากฏอยู่ในทั้งในห้องแสดงผลงานในศิลปะสถาน และในพื้นที่สาธารณะทั่วไปโดยขยายขนาดให้ใหญ่เหมือนกับป้ายโฆษณา โดดเด่น ชัดเจนในที่สาธารณะที่มีผู้คนสัญจร ซึ่ง ในประเด็นดังกล่าวนี้ ครั้งหนึ่ง ตติยา สาครพันธ์ ได้เคยกล่าวถึงทัศนะของ แคที้ ซีเกล (Katy Siegel) ที่กล่าวถึงการนำเสนอผลงานของครูเกอร์ในบทความศิลปะเชิงบริโภคนิยม (consuming art) ว่า

ครูเกอร์ตั้งใจที่จะเลือกกลยุทธ์ทางการโฆษณามาแสดงความรู้สึกเกี่ยวกับเรื่องทางการเมืองที่เนื้อหาหลักขณะนั้นไปทำให้ความเป็นโฆษณาของงานดูเบาลง งานในช่วงทศวรรษที่ 80 มักจะประยุกต์เอาการนำเสนอแบบที่ใช้คำตรงไปตรงมา ในลักษณะดู มาแสดงนัยยะ ให้ผู้ชม อาทิ Your gaze hits the side of my face (1981) ที่เป็นภาพรูปปั้นหน้าอกผู้หญิงด้านข้าง ซึ่ง “You “ ในที่นี้น่าจะหมายถึงผู้ชมที่เป็นผู้ชาย ขณะที่ “ My “ น่าจะหมายถึงตำแหน่งของผู้หญิงที่เป็นเป้าสายตาของผู้ชาย ทั้งในลักษณะการเปรียบเทียบและชีวิตจริง เธอใช้น้ำเสียงในลักษณะที่เป็นการกล่าวหา (accusatory) และการโจมตี (discomfiting) (ตติยา สาครพันธ์. 2548 : 35)

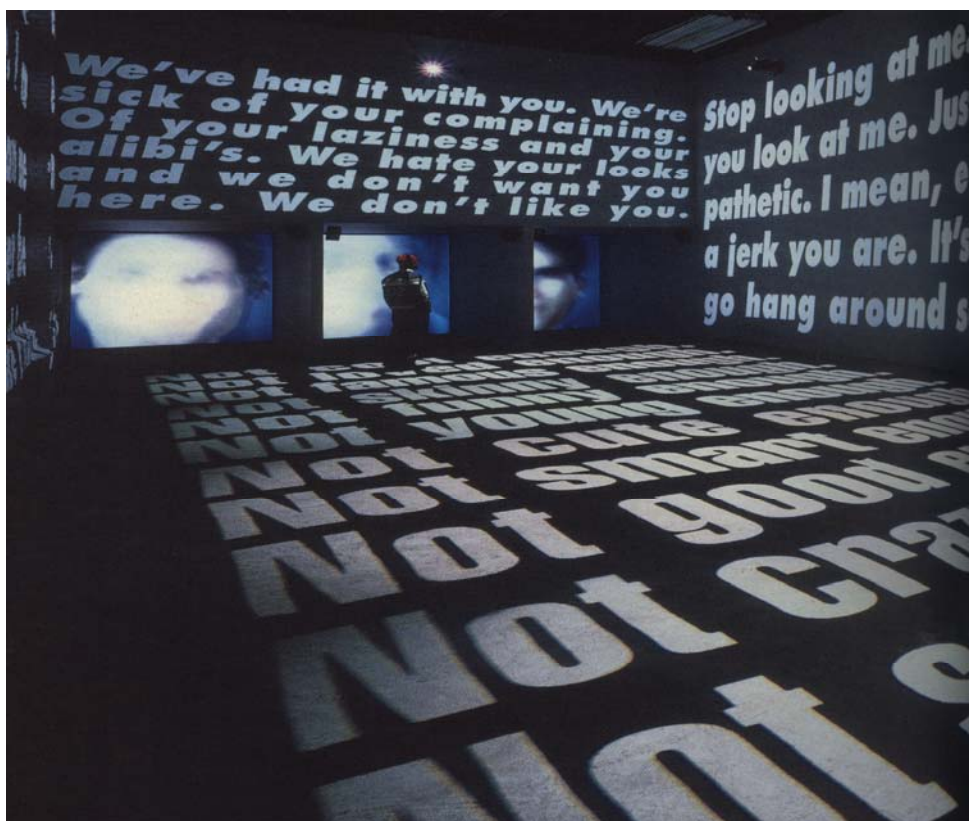


ภาพประกอบ 1 (Barbara Kruger)

นอกจากนี้ ตติยา สาครพันธ์ ยังได้กล่าวถึงผลงานของครูเกอร์ เพิ่มเติมอีกว่า

เนื้อหาและแนวคิดในงานศิลปะของครูเกอร์นั้น มีทั้งการเมืองและสังคม โดยเฉพาะในเรื่องการไม่เท่าเทียมกันทางเพศ การกดขี่ทางเพศ ซึ่งการแสดงความรู้สึกและความคิดในลักษณะนี้ เป็นสิ่งที่ทำให้ศิลปินแต่ละคนไม่เหมือนกัน และงานของบาร์บารา ครูเกอร์ ก็มีความโดดเด่นและส่งผลกระทบต่อสังคมมากมาย ทำให้มีกลุ่มทางการเมืองได้ขอให้เธอช่วยสร้างงานสำหรับใช้ในการโฆษณาณรงค์ต่างๆ (ตติยา สาครพันธ์. 2548 : 35)

ผลงานของเธอดูเหมือนกับว่าเป็นผลงานที่สะท้อนและวิพากษ์สภาวะสังคมที่อยู่ภายใต้สื่อและการโฆษณาชวนเชื่อผู้ชมสามารถเดินเข้าไปในงานของเธอได้ งานที่มีทั้งตัวอักษรและการสร้างงานด้วยวีดีโอ ปรากฏอยู่ผลงานของเธอถือได้ว่าเป็นผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่ใช้กลวิธีการนำเสนอด้วยสื่อร่วมสมัยทางเทคโนโลยีที่ชัดเจนมากที่สุดคนหนึ่ง



ภาพประกอบ 2 (Barbara Kruger)

เอจา – ลิลสา อาร์ทิล่า (Eija – Liisa Ahtila. 1959)

อาร์ทิล่า เป็นศิลปินที่เกิดในเมืองฮามีนลินน่า (Hameenlinna) ประเทศฟินแลนด์ และปัจจุบัน
สร้างผลงานอยู่ในกรุงเฮลซิงกิ (Helsinki)

ผลงานของเธอเป็นการสร้างงานภาพยนตร์ทดลองด้วยฟิล์มหากแต่มีการผสมผสานลักษณะแบบ
ศิลปะจัดวางลงไปในงานชุด “Today” (1997) เธอบันทึกและสร้างภาพชีวิตของมนุษย์ในบริบทที่ต่างกันไป
ให้มาปรากฏเป็นภาพเคลื่อนไหวบนจอขนาดใหญ่ล้อมรอบและตรงกลางมีเก้าอี้วางไว้ให้ผู้ชม สามารถนั่งดูภาพ
ชีวิตเคลื่อนไหวอยู่บนจอภาพได้ เป็นการสังเกตการณ์เฝ้ามอง และแม้กระทั่งการเฝ้ามองนี้จะทำให้ผู้ชมตกอยู่ใน
ฐานะ “ผู้ร่วมแสดง” ด้วยเช่นกัน

แองเจล่า บูลล็อก (Angela Bulloch. 1966)

แองเจล่า เป็นศิลปินชาวฝรั่งเศส-แคนาดา ที่ปัจจุบันสร้างผลงานอยู่ในประเทศอังกฤษงานของเธอ
เป็นการใช้สื่อร่วมสมัยทางเทคโนโลยีอย่างการสร้างสรรคดีโอ นำมาจัดวาง ศิลปะติดตั้งจัดวางด้วยไฟและเก้าอี้
ในพื้นที่แสดงงาน งานของเธอแสดงให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวของสี แสง และเสียงที่ปรากฏจากในงาน เธอ
ใช้อุปกรณ์ทางอิเล็กทรอนิกส์มาผสมผสานกับวัตถุต่างๆ และเมื่อผู้ชมนั่งเก้าอี้วัตถุต่างๆ ที่ตั้งอยู่โดยรอบก็จะ
เกิดปฏิกิริยาเปลี่ยนแปลงได้ตอบกับผู้ชมทันทีทันใด ผลงานของเธอเป็นศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่ต้องการการมีส่วนร่วม
ร่วมกับผู้ชม เพื่อเคลื่อนไหวและผลักดันผลงานให้สื่อสารหาออกมาถึงความต่อไป



ภาพประกอบ 3 (Angela Bulloch)

สแตนดี้ ดักลาส (STAN DOUGLAS. 1960)

สแตนดี้ ดักลาส เป็นศิลปินชาวแคนาดาสร้างผลงานอยู่ในเมืองแวนคูเวอร์ (Vancouver) ดักลาสมีความโดดเด่นในเรื่องการสร้างผลงานวิดีโอ และฟิล์ม งานภาพเคลื่อนไหวผ่านสื่อร่วมสมัยอิเล็กทรอนิกส์ของเขา กระตุ้นการโต้ตอบ และกระตุ้นปฏิกิริยาเชิงปฏิสัมพันธ์ กับคนดูด้วยการที่ดักลาสมักจะบันทึกภาพการแสดงดนตรีแจ๊ส หรือนำคลิปวิดีโอบันทึกการแสดงดนตรีมาฉายในพื้นที่แสดงงาน เพื่อโต้ตอบกับผู้ชม ทั้งในแง่ของการชม การเฝ้ามองสังเกต และการฟังเสียง



ภาพประกอบ 4 (Stan Douglas)

เทรซี่ อีมิน (TRACEY EMIN. 1967)

เทรซี่ อีมิน อาจจัดได้ว่าเป็นศิลปินหญิงที่สร้างผลงานศิลปะและจัดอยู่ในการสร้างงานที่สอดคล้องกับแนวคิดของ “เฟมินิสต์ อาร์ต” (Feminist Art) เทรซี่มีปมชีวิตจากการถูกทำร้าย และลวนลามทางเพศเมื่ออายุ 13 ปี ผลงานที่โดดเด่นของเธอชิ้นหนึ่งคือ “ทุกคนที่ฉันนอนด้วย” ระหว่างปี 1983 -1995,1995 เธอสร้างผลงานเป็น โดยนำเอาเตียงผ้าใบที่ภายในถูกตกแต่งด้วยข้อความบันทึก และเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของเธอ และปมทางเพศ



ภาพประกอบ 5 (Tracy Emin)

กลุ่มศิลปิน “Group Meterial” (1979)

กลุ่มศิลปินนิวยอร์กที่เริ่มก่อตั้งกลุ่มมาตั้งแต่ปี ค.ศ.1979 มีสมาชิกอยู่หลายคนเช่น ดอกจ์ แอสฟอร์ด (Doug AshFord) จูลี ออท (Julie Ault) โทมัส เอคเคอเรอร์ (Thomas Eggerer) เฟลิก กอนซาเลซ-โทเรส (Felix Gonzalez – Torres) โจเชน ไคลน์ (Gochen Klein) มันดี แม็คคลาฟลิน (Mundy Mclaughlin) คาเรน ลัมสแปร์เชอร์ (Karen Ramspacher) และ ทิม โรลลินส์ (Tim Rollins)

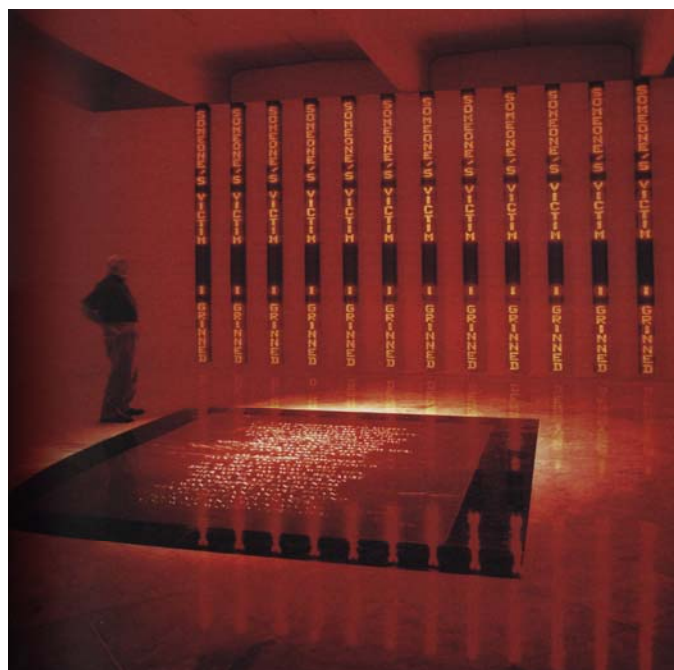
พวกเขาสร้างงานในลักษณะติดตั้งจัดวาง โดยใช้วัสดุสำเร็จรูปทั้งในแบบที่เป็นข่าวของเครื่องใช้ใน ชีวิตประจำวัน และอุปกรณ์ทางเทคโนโลยีมาจัดวาง และแปรสภาพพื้นที่ห้องแสดงงานให้กลายเป็น พื้นที่เฉพาะที่พวกเขาสร้างออกแบบและกำหนดขึ้น ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมได้กับผลงานของกลุ่มนี้ โดยสามารถเป็นส่วนหนึ่ง และใช้ชีวิตอยู่ในพื้นที่เฉพาะของพวกเขาที่ล้อมรอบไปด้วยวัสดุที่ผู้ชมคุ้นเคย การสร้างงานและแปรสภาพพื้นที่ของพวกเขาส่งนัยยะหลากหลายไม่ว่าจะเป็นเรื่องการวิพากษ์เชิงการเมือง , วิถีชีวิต ,สังคม และวัฒนธรรม ในแบบอเมริกันชน



ภาพประกอบ 6 (Group Material)

เจนนี่ โฮลเซอร์ (JENNY HOLZER. 1950)

ศิลปินหญิงชาวอเมริกันผลงานของเธอมีการใช้ถ้อยคำคล้ายคลึงกับงานของบาร์บารา คูเกอร์ แต่ถ้อยคำของเธอมักใช้อุปกรณ์สื่อร่วมสมัยอิเล็กทรอนิกส์ในการนำเสนอและติดตั้งถ้อยความเหล่านั้นให้ปรากฏตามสถานที่ต่างๆ ผู้ชมสามารถเข้าไปสัมผัส และโต้ตอบความเคลื่อนไหวของถ้อยคำสื่อร่วมสมัยของเธอได้



ภาพประกอบ 7 (Jenny Holzer)

กลุ่มศิลปิน Knowbotic Research

คริสเตียน ฮูเบอร์ (Christian Huber) อเล็กซานเดอร์ ทิวาเซค (Alexander Tuchacek) และ ยอนนี วิลเฮม (Yvonne Wilhelm) คือสามศิลปินชาวเยอรมันผู้เป็นสมาชิกของกลุ่ม Knowbotic Research ศิลปินกลุ่มนี้สร้างงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ด้วยการใช้สื่อจากคอมพิวเตอร์ การใช้จอภาพ 3 มิติ และเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ ที่ผู้ชมสามารถ เป็นผู้บังคับ หรือรับชมผลงานการสร้างเส้น สี สี ด้วยกราฟิก คอมพิวเตอร์ (Graphic Computer) งานของพวกเขาเป็นการสร้างพื้นที่จำลอง (simulation) และสร้างงานศิลปะด้วยการเชื่อมกับเครือข่ายระบบอินเทอร์เน็ต ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วม และปฏิสัมพันธ์กับผลงานได้ด้วยการเข้าไปใช้เครื่องมืออิเล็กทรอนิกส์เหล่านั้น



ภาพประกอบ 8 (Knowbotic Research)

เจสัน โรดส์ (Jason Rhoades. 1965)

เจสัน เป็นศิลปินชาวอเมริกัน ที่สร้างสรรค์ผลงานติดตั้งจัดวางขนาดใหญ่ เขามักจะแปลงพื้นที่การแสดงงานให้กลายเป็นที่จัดวางวัตถุต่างๆของเขาซึ่งมีความสัมพันธ์กันทั้งทางความจริง , ประสบการณ์ กับสื่อต่างๆ ผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์กับผลงาน ตั้งแต่เข้าไปในพื้นที่แสดงงานที่เขาเปลี่ยนสภาพให้กลายเป็นงานพื้นที่เฉพาะที่เต็มไปด้วยอุปกรณ์เครื่องใช้ อุปกรณ์ร่วมสมัยอิเล็กทรอนิกส์ ทุกอย่างสัมพันธ์และเชื่อมโยงกัน และกระตุ้นต่อการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัตถุ กับผู้ชม

นอกเหนือไปจากที่กล่าวมานี้ ยังมีศิลปินอีกจำนวนหนึ่งที่มีความสนใจต่อการสร้างผลงานตามรูปแบบกระบวนการนำเสนอต่างๆ เพื่อตอบสนองแนวความคิดของตน และสอดคล้องกับการมุ่งให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในผลงาน

สรุป

ในการศึกษาถึงแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ รวมถึงศิลปินที่สร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยและสังคมตะวันตกนั้น มีการก่อกำเนิดมาอย่างจริงจังตั้งแต่ช่วงปลาย ค.ศ. 1960 เป็นต้นมา ซึ่งเป็นช่วงเวลา queเชื่อมโยงกับการที่กระแสโลกเข้าสู่กระบวนการคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่ ที่แตกต่างจากรอบความคิดและขนบในการสร้างงานแบบศิลปะสมัยใหม่ที่ผ่านมา ประเภทศิลปะที่เกิดขึ้น

หลากหลายแนวทางในช่วงเวลาดังกล่าวนี้นี้ มีผลทำให้เกิดรูปแบบการสร้างสรรค์อย่างเช่น คอนเซ็ปชวล อาร์ต ศิลปะสื่อการแสดงสด วีดีโอ อาร์ต ศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง ศิลปะแบบฉับพลัน คอมพิวเตอร์ศิลปะ ศิลปะที่เน้นกระบวนการ ศิลปะในพื้นที่สาธารณะ ศิลปะกับชุมชน ฯลฯ ซึ่งรูปแบบการนำเสนอและความคิดของศิลปะประเภทที่กล่าวมานั้น ล้วนแล้วแต่มีบทบาทไม่มากนักน้อยต่อความต้องการที่จะให้ผู้ชมหรือชุมชนเข้าไปมีส่วนร่วมกับผลงาน ชี้นำงานหรือโครงการความคิดของศิลปิน จนเป็นเหตุให้เกิด "การมีปฏิสัมพันธ์กับงานศิลปะ" ขึ้น

ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยและสังคมตะวันตก ยังถูกตีความและถูกสร้างสรรค์ขึ้น โดยเน้นการใช้วัสดุหรือเครื่องมืออิเล็กทรอนิกส์ที่ทันสมัย และมุ่งให้ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมหรือมีปฏิสัมพันธ์ได้ตอบกับผลงานของศิลปินได้ จนก่อให้เกิดรูปแบบทางศิลปะมากมายไม่ว่าจะเป็น ศิลปะคอมพิวเตอร์ ศิลปะติดตั้งจัดวางด้วยสื่อวีดีโอศิลปะ (Video Installation) อินเทอร์เน็ต อาร์ต หรือแม้แต่ "วีดีโอ เกมส์" ในบริบทศิลปะร่วมสมัยตะวันตกก็จัดให้อยู่ในกลุ่มของศิลปะปฏิสัมพันธ์ประเภทหนึ่งด้วย

ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ไม่ได้มีลักษณะใดลักษณะหนึ่งในการแสดงออกที่จะเป็นเงื่อนไขที่กำหนดอย่างตายตัว แต่ศิลปะปฏิสัมพันธ์เป็นการนำเสนอกระบวนการคิดผ่านการแสดงออกด้วยกลวิธีทางศิลปะหรือกิจกรรมที่หลากหลาย โดยมุ่งเน้นให้ผู้ชมหรือชุมชนเข้าไปมีส่วนร่วมนอกเหนือไปจากการชม และการกล่าวถึงแล้ว ผู้ชมยังสามารถสัมผัส รับรู้ด้วยร่างกาย บริโภค ร่วมกิจกรรมหรือเกมส์ที่ศิลปินกำหนดขึ้น แสดงปฏิกิริยาโต้ตอบกับผลงานหรือโครงการความคิดและการสร้างกิจกรรมของศิลปิน ตลอดจนถึงการแปรสภาพและถ่ายทอดบทบาทระหว่างศิลปินกับผู้ชมให้ผลัดเปลี่ยนหรือเคลื่อนย้ายบทบาทระหว่างกันและกัน บางครั้งผู้ชมอาจกลายเป็น ผู้ร่วมแสดงหรือผู้แสดง ในขณะที่เดียวกันกับที่บางครั้ง ศิลปินก็อาจจะถูกลดบทบาทกลายเป็นเพียงผู้ "สังเกตการณ์" ความเป็นไปในกระบวนการสร้างและนำเสนอผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของตนก็เป็นได้

4. ที่มาหรือรากฐานความคิดแห่งการก่อเกิดศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในสังคมไทย การศึกษาที่มาและกระบวนการทางการสร้างสรรค์ศิลปะ

4.1 ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ภายใต้ศิลปะกับประชาธิปไตย

กระแสการมีส่วนร่วม สังคมการเมือง : ศิลปะประชาชน

หากกล่าวถึงประเด็นที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยนั้น ในเบื้องต้นนี้ ผู้วิจัยได้ทำการสรุปทัศนะและข้อมูลจากคำกล่าวของ วิรุณ ตั้งเจริญ ไว้อย่างสรุปใจความว่า

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยของศิลปินไทยที่ผ่านมานับตั้งแต่ ได้มีการเปิดรับนำวัฒนธรรมทางตะวันตกให้ก้าวเข้ามามีบทบาทในด้านต่างๆ ต่อสังคมไทย ไม่ว่าจะเป็นด้านสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมือง หรือว่าด้านศิลปะ วัฒนธรรม ซึ่งเริ่มขึ้นเมื่อเราทำการติดต่อดำเนินชีวิตกับชาวจีนในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ ในขณะนั้นนอกจากความเปลี่ยนแปลงด้านพฤติกรรมการณ์ดำเนินชีวิตบางส่วน ไม่ว่าจะเป็น การแต่งกาย อาหาร หรือการใช้ภาษา ฯลฯ ด้านรูปแบบหรือการสร้างสรรค์งานศิลปะ เราก็เริ่มมีแนวทางต่อการรับอิทธิพลในงานจิตรกรรมจากกระบวนการตะวันตก ตั้งแต่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จนกระทั่งถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เราก็ได้รับอิทธิพลศิลปะทุกด้าน ตามแนวทางศิลปะวิทยา จากยุโรป แล้ววันนี้ กระแสสากล หรือร่วมสมัยที่ไหลทะลักทั้งจากตะวันตกและตะวันออก กระแสสากล กระแสสากลที่มีใช้เพียงตะวันตกดังเช่นอดีตเท่านั้น (วิรุณ ตั้งเจริญ.

การพัฒนาอิทธิพลของตะวันตกมาสู่การสร้างสรรค์งานศิลปะในช่วงดังกล่าวจะเห็นได้จาก ผลงานจิตรกรรมภาพฝาผนังในพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร และวัดบรมนิวาส ของ “ขรัวอินโข่ง” ซึ่งเป็นยุคที่สังคมและวัฒนธรรมไทยมีความเกี่ยวพัน หรือเชื่อมโยง และพร้อมที่จะน้อมรับรูปแบบของการใช้ชีวิตแบบตะวันตก จนทำให้งานจิตรกรรมของขรัวอินโข่งนั้น สามารถแสดงให้เห็นได้ถึงบริบทของสังคมไทยที่มีความคาบเกี่ยวกันกับการเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตกอย่างชัดเจน ดังที่ครั้งหนึ่ง วิรุณ ตั้งเจริญ ได้เคยอ้างถึงทัศนคติของ น. ณ ปากน้ำ ที่กล่าวถึงจิตรกรรมของขรัวอินโข่งไว้ดังนี้ว่า

ขรัวอินโข่งเป็นนักปฏิรูปคนแรกของเมืองไทยที่ปรับเอาแนวความคิดอันดีของตะวันตกให้มาเข้าอารมณแบบใหม่ของไทย ภาพเขียนของท่านขรัวอินโข่งในผนังวัดบวรนิเวศวิหาร จึงมีภาพตีกรามบ้านช่อง มีเรือสำเภา เรือกำปั่นจากทะเล มีหม่มและฝรั่งแต่งตัวสวยๆ ระคนคละกับชีวิตไทย นั่นคือการสะท้อนภาพชีวิตสมัยนั้น อันเป็นสมัยที่เห่อตื่นอารยธรรมฝรั่ง ถึงกระนั้นการเขียนของขรัวอินโข่งมิได้ด้อยคุณค่าลง โดยการสลัดความโบราณไปปฏิรูปเป็นวิธีใหม่นั้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547 : 11)

ในขณะเดียวกันแม้ว่างานจิตรกรรมของขรัวอินโข่ง จะสามารถแสดงรูปแบบและความคิดต่อการผสมผสานเชื่อมโยงกระบวนคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสมัยใหม่ ทั้งในประเด็นของการเชื่อมโยงให้เห็นถึงความคาบเกี่ยวกันของวัฒนธรรมไทย กับวัฒนธรรมตะวันตก และรวมไปถึงเรื่องกลวิธีในการสร้างงาน ซึ่งถือได้ว่าเป็นทางต่อการพัฒนาให้เห็นถึงอนาคตที่จะก้าวหน้าต่อไปของการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยไทย หากแต่ในที่สุด กระบวนแบบทางความคิดและการสร้างสรรค์งานศิลปะของขรัวอินโข่งนี้ก็ไม่ได้มีบทบาท หรือถูกผลักดันให้มีบทบาทต่อความคิดของวงการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยสืบเนื่องมาเป็นระยะเวลายาวนาน

ศิลปะหลักวิชาที่เริ่มเข้ามาสู่การรับรู้ของสังคมไทยในช่วงต่อมา คือ รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2325 – 2351) ได้มีบทบาทอย่างมากต่อสังคมไทยในช่วงนี้ เนื่องจากกระบวนการคิดและรูปแบบของแนวทางศิลปะดังกล่าว เป็นที่ใฝ่พระทัยของพระองค์ และพระบรมวงศานุวงศ์เป็นอย่างมาก นอกจากนี้สังคมไทยในช่วงเวลาดังกล่าวก็เริ่มปรับเปลี่ยนพัฒนารวมถึงยกเลิกเงื่อนไขหรือชนบททางสังคมบางประการเพื่อก้าวไปสู่การสร้างสรรค์สังคมวัฒนธรรมให้มีความเป็นสากลยิ่งขึ้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงปฏิรูปบ้านเมืองด้วยกลวิธีการต่างๆ มากมาย ไม่ว่าจะเป็นการเก็บระเบียบการปกครอง ตั้งกระทรวงเปิดกิจการรถไฟ ไปรษณีย์ โทรเลข การศึกษา การแพทย์ และการอนามัย การทหาร ฯลฯ

วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้กล่าวขยายความในเรื่องนี้เพิ่มเติมอีก โดยสรุปใจความได้ว่า

จากการที่พระองค์เสด็จประพาสยุโรปสองครั้งยังสะท้อนให้เห็นความใฝ่พระทัยของพระองค์รวมทั้งการศึกษาศิลปะ พระสรลักษณ์ลิขิต และขุนปฏิภาคพิมพ์ลิขิตที่ศึกษาศิลปะจากยุโรป และนำเข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547 : 12-13)

และยังปรากฏให้เห็นถึงการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของพระบรมวงศานุวงศ์ที่มีกระบวนการคิดและรูปแบบสอดคล้องกับศิลปะหลักวิชาอย่างเห็นได้ชัด ไม่ว่าจะเป็นในกรณีที่ผลงานจิตรกรรมของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ดังที่ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวอธิบายไว้ว่า

ผลงานจิตรกรรมของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทั้งที่ทรงเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงผสานประวัติศาสตร์ ภูมิคติ และกระบวนการแบบไทยเข้ากับกระบวนการและสุนทรียะจากศิลปะหลักวิชาตะวันตก ทั้งในเรื่องความเหมือนจริง กายวิภาค แสงเงา โครงสร้างภาพ ทศนิยมภาพเชิงเส้นและบรรยากาศ (Linear and atmospheric perspective) ทั้งสีฝุ่นและสีน้ำ เช่นภาพทุ่งข้าว ภาพพระศรีสุริโยทัย ภาพพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ฯลฯ สำหรับภาพชุดที่สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงร่างภาพและ และมีสเตอร์คาโร ริโกลี (จิตรกรชาวอิตาลีผู้เขียนภาพในพระที่นั่งอนันตสมาคม) เป็นผู้ระบายสีนั้น เป็นการผสมผสานกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะ ระหว่างศิลปะตะวันตกและไทยอย่างน่าสนใจ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547 : 14-15)

แม้ว่าในขณะนั้น กระแสการสร้างสรรคผลงานศิลปะสมัยใหม่ในยุโรปกำลังเคลื่อนไหว และมีบทบาทอย่างมาก ทั้งศิลปะลัทธิประทับใจ ลัทธิประทับใจใหม่ (Neo-impressionism) และลัทธิประทับใจยุคหลัง (Post-impressionism) ก็ตามที่ และนอกเหนือไปกว่านั้น จวบจนถึงปัจจุบัน ศิลปะหลักวิชาที่ยังคงเกาะเกี่ยวดำเนินควบคู่กับสังคมไทย และการสร้างสรรค์ศิลปะในประเทศไทยอย่างแนบแน่น ไม่ว่ากระแสโลกหรือระบบโลกจะเปลี่ยนแปลงไปเช่นไรแล้วก็ตาม ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะเหตุที่ช่วงหนึ่งในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2452-2468) งานศิลปกรรม และผลงานด้านวรรณกรรมมีความเฟื่องฟูอย่างมาก กระแสคิดแบบตะวันตกได้เข้ามามีบทบาทอย่างชัดเจนยิ่งขึ้น มีการสร้างพระที่นั่งอนันตสมาคม ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมแนวเรอเนอซองส์ ซึ่งนอกจากจะนำวัสดุ ในการก่อสร้างทั้งหลายมาจากประเทศอิตาลีแล้ว พระองค์ยังทรงว่าจ้าง มีสเตอร์คาโร ริโกลี จิตรกรผู้วาดภาพฝาผนัง และที่สำคัญยิ่งคือประติมากร “คอรัราโด เฟโรลี” ซึ่งภายหลังได้เดินทางเข้ามารับราชการในตำแหน่งช่างปั้นกรมศิลปากร กระทรวงวัง ตั้งแต่พุทธศักราช 2466 และเป็นผู้ผลักดันให้เกิดการสถาปนามหาวิทยาลัยศิลปากรขึ้นในพุทธศักราช 2486 ระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งในประเด็นนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวขยายความเพิ่มเติมว่า

การสถาปนามหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นการสถาปนารากฐานศิลปะหลักวิชา ตามเส้นทางศิลปะเรอเนอซองส์ของอิตาลี หรืออาจกล่าวได้ว่า เป็นศิลปะประเพณีนิยมตะวันตก ไว้ในสังคมไทย และในเวลานั้นเช่นกัน ศิลปินหนุ่มหัวก้าวหน้า จิตร บัวนุศย์ (ประจักษ์ บัวนุศย์) จักรกลสำคัญของโรงเรียนเพาะช่างที่กำลังศึกษาอยู่ในกรุงโตเกียว โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ช่วงปี 2485 เป็นช่วงที่จิตรบัวนุศย์ สร้างสรรค์จิตรกรรมแนวอิมเพรสชันนิสม์ ที่แสดงสุนทรียะอย่างอิมเพรสชันนิสม์ไว้อย่างน่าสนใจยิ่ง และแม้ว่าในสังคมไทยช่วงเวลาดังกล่าวศิลปะหลักวิชาจะได้กลายเป็นศิลปะ “แบบใหม่” ที่มีบทบาทอย่างมาก ทั้งกับผู้สร้างสรรค์รวมไปถึงการรับรู้ของมวลชนซึ่งเป็นขณะเดียวกันกับที่สังคมตะวันตกในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ศิลปะสมัยใหม่ ได้มีการพัฒนา และศิลปะก็แตกหน่อออกเป็นประเภทลัทธิความคิดและการสร้างสรรค์ที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นศิลปะลัทธิแสดงออก , ลัทธิบาศกนิยมในฝรั่งเศส, ลัทธิอนาคต (Futurism) ในอิตาลี , สถาบันเบาเฮาส์ (Bauhaus) ในเยอรมนี , ศิลปะกระบวนแบบ (De stijl) ในสแกนดิเนเวีย , ลัทธิโครงสร้าง (constructivism) ในรัสเซีย กำลังก้าวเข้าสู่ศิลปะลัทธิดาดา ต้นธารของศิลปะหลังสมัยใหม่ และลัทธิเหนือจริง ในช่วงสงครามโลก รวมทั้งพลังจิตวิเคราะห์ (Psychoanalysis) ของซิกมันด์ ฟรอยด์ ที่เข้าไปมีบทบาทต่อการสร้างสรรค์ศิลปะลัทธิแสดงออกนามธรรม ในสหรัฐอเมริกา (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547 : 19)

ถึงกระนั้นในสังคมไทยเองศิลปะหลักวิชาที่ยังคงมีบทบาทอย่างมากต่อการรับรู้ของมวลชนในสังคมไทย และแม้ว่าในภายหลังนอกจาก ประจักษ์ (จิตร) บัวนุศย์แล้ว ก็ยังมีศิลปินหัวก้าวหน้าอีกหลายคน สร้างสรรค์ผลงานท้าทายต่อกรอบความคิดแบบศิลปะหลักวิชา รวมทั้งได้นำเอากระบวนการทางความคิด และ

การสร้างสรรคศิลป์ใหม่เข้ามาเผยแพร่และปฏิบัติอย่างต่อเนื่องก็ตาม ดังจะเห็นได้จากกรณีของอาร์ สุธิพันธุ์ ครูและผู้สร้างสรรคงานศิลปะที่ได้มีโอกาสศึกษาวิชาศิลปะจากมหาวิทยาลัยอินเดียนา ประเทศสหรัฐอเมริกา ในช่วงเดียวกันกับที่ ลัทธิแสดงออกนามธรรม กำลังมีบทบาทอย่างมากเขาเป็นลูกศิษย์อีกผู้หนึ่งที่ได้มีโอกาสร่ำเรียนกับจิตรกรคนสำคัญในลัทธินี้ อย่าง "วิลเลียม เดอ คูนนิ่ง" (William De Kooning) ซึ่งถือได้ว่าเป็นจุดเปลี่ยนผัน (turning point) ที่สำคัญยิ่งต่อกระบวนการคิดและการสร้างสรรคศิลป์ใหม่ในประเทศไทยที่พัฒนาทางกระบวนการคิดและรูปแบบการสร้างสรรคบนฐานของวิชาการศิลปะ และการทดลองค้นคว้าวิจัยไปพร้อมๆ กัน

อย่างไรก็ดี แม้ว่าศิลปะหลักวิชาจะถูกท้าทายทางการคิดและการสร้างสรรคจากรูปความคิดของศิลปะสมัยใหม่ ถึงกระนั้น ปัญหาอย่างหนึ่งที่ฝังติดแน่นในสังคมศิลปวัฒนธรรมของไทยก็คือ ศิลปะได้ถูกแบ่งแยกออกจากวิถีการดำเนินชีวิตประจำวันของมวลชน ความเชื่อที่ว่าผู้สร้างสรรคศิลป์ได้เท่านั้นยังมีอยู่อย่างมั่นคง เพราะหากย้อนไปในช่วงเวลานั้น ศิลปะหลักวิชาในบ้านเรายังคงเกาะเกี่ยวพันอยู่กับการสร้างสรรค ที่เน้นถึงความสวยงามความงามทางสุนทรีย์แบบศิลปะหลักวิชา เนื้อหาเกี่ยวพันกับการสร้างภาพลักษณ์ให้เห็นถึงความสวยงาม เป็นศิลปะเพื่อรับใช้ศิลปะ (Art For Art sake) ในขณะเดียวกันกับที่ภาวะแห่งการสร้างสรรคผลงานศิลปะสมัยใหม่ช่วงต้น ก็ยังเต็มไปด้วยผลงานที่เน้นถึงการแสดงออกทางพลังอารมณ์ตามกระบวนการของพวกลัทธิแสดงออกนามธรรม

ถึงอย่างไรก็ดี หากวิเคราะห์ถึงสภาพสังคมในช่วง พ.ศ. 2515-2516 ที่สังคมไทยได้รับความกดดันอย่างมากทางสังคม การเมือง ความไม่ชอบธรรมของการปกครองจากรัฐบาลเผด็จการทหาร แม้ว่าศิลปินแสดงออกนามธรรม จะยากต่อการรับรู้เข้าใจของมวลชนก็ตาม ศิลปินมากมาย กลายคนที่ได้รับความกดดันต่อวิถีคิดและการแสดงออกทางสังคมก็เลือกใช้ศิลปะประเภทนี้เป็นพื้นที่ต่อการประชันประชัน เสียดสี และท้าทายต่อระบบดังกล่าว ดังในกรณีของ อาร์ สุธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการสร้างสรรคภาพจิตรกรรมรูป "รวมเกียรติ" ที่เขาสังสรรค์ขึ้นไว้ในขณะนั้นไว้ว่า

รูปนี้เขียนไว้หลายลักษณะ หลายรูป เพราะได้รับการกดดันจากสังคมไทยช่วงเวลาที่รัฐบาลเผด็จการเต็มตัวใครนอกแบบถูกมองว่าเป็นซ้าย ดังนั้นทางเลือกที่ดีก็เอาเรื่องการรบกวนของรวมเกียรติมาเป็นเรื่องราว โดยเสนอวิธีการให้รู้สึกว้าวเคลื่อนไหว โดยใช้สีอ่อนแก่ ให้รู้สึกว้าวไกลไกล ตามรูปและพื้นที่ประสานกัน สัมพันธ์กันไม่แยกให้เห็นเด่นชัดอย่างเช่นจิตรกรรมไทยแบบดั้งเดิม (อาร์ สุธิพันธุ์, 2548:10)

หากมองจากกรณีดังกล่าวจึงมีความน่าสนใจเป็นอย่างยิ่งต่อการที่ผู้วิจัยจะทำการกล่าวถึงศิลปะในช่วงของเวลาขณะนั้น (พ.ศ. 2514- พ.ศ. 2519) เพราะเนื่องด้วยเหตุที่ว่า ช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงของการเรียกร้องต่อสู้ของเหล่านิสิต นักศึกษา ประชาชน ที่ออกมาเรียกร้อง ถึงความยุติธรรมในสังคมหลากหลายประเด็น ไม่ว่าจะเป็นภาระของความยากจน การถูกเอารัดเอาเปรียบจากนายทุน ของเหล่าชาวนาและกรรมกร การก่อรูปกระแสประชาธิปไตยในคราวเผด็จการทหารนำการเมือง การรุกรานของระบบทุนนิยมจากโลกตะวันตก โดยเฉพาะกับประเทศมหาอำนาจที่สร้างความเหลื่อมล้ำล่มสลายในชุมชนของไทย ช่วงเวลานี้เองเป็นช่วงเวลาสำคัญที่ทำให้ประชาชน เกิดความแค้นจากการถูกปิดกั้นทางความคิด และการแสดงออก และได้กลายเป็นกระบวนการความเคลื่อนไหวจนเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ขึ้น ซึ่งเหตุการณ์นี้ถ้ามองใน

แนวทางของการสร้างศิลปะแล้วอาจถือได้ว่าเป็นรากฐานสำคัญของจุดเริ่มต้น ต่อกระบวนการการมีส่วนร่วม “ระหว่างศิลปะ ศิลปิน กับประชาชน ซึ่งจะทำให้การกล่าวถึงในช่วงต่อไป เกี่ยวกับเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 นั้นครั้งหนึ่งวิทยากร เชียงกูลได้กล่าวถึง เหตุการณ์ในครั้งนี้ไว้ว่า

เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เป็นจุดของกระบวนการการต่อสู้ทางการเมือง ระหว่างกลุ่มชนที่ต้องการประชาธิปไตยแบบรัฐสภา กับรัฐบาลเผด็จการทหาร จอมพลถนอม-ประภาส เหตุการณ์จริงๆ เริ่มจากการที่กลุ่มเรียกร้องรัฐธรรมนูญ นำโดยผู้นำนักศึกษา และ ปัญญาชนจำนวนหนึ่ง ได้ชักชวนให้นักศึกษา ปัญญาชน และนักการเมืองประมาณ 100 คน เข้าร่วมกันเรียกร้องให้มีการประกาศใช้รัฐธรรมนูญและการปกครองระบอบประชาธิปไตยแบบรัฐสภาตามด้วยนัดแถลงข่าวต่อผู้สื่อข่าวหนังสือพิมพ์ และการออกตระเวนแจกใบปลิว หนังสือเรื่องรัฐธรรมนูญและประชาธิปไตย ซึ่งนำไปสู่การที่รัฐบาลสั่งจับกุมสมาชิกกลุ่มเรียกร้องรัฐธรรมนูญ 13 คน ส่วนใหญ่เป็นผู้นำนักศึกษา นักเขียน ปัญญาชน และนักการเมืองที่เป็นที่รู้จักกันดี การชุมนุมประท้วงการจับกุมดังกล่าว ซึ่งต่อมาจะได้รับการสนับสนุนจากศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทยประชาชน และวงการต่างๆอย่างกว้างขวาง การเดินขบวนครั้งใหญ่ในวันที่ 13 ตุลาคม การปราบปรามอย่างรุนแรง และการต่อต้านการปราบปรามในวันที่ 14 ตุลาคม ซึ่งส่งผลให้นักศึกษา ประชาชน ต้องเสียชีวิตและบาดเจ็บนับร้อย การที่หัวหน้าเผด็จการ 3 คน คือจอมพลถนอม จอมพลประภาส และพันเอกณรงค์ถูกบีบให้เดินทางออกนอกประเทศ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงตั้งรัฐบาลพลเรือนนำโดยนายสัญญา ธรรมศักดิ์ เพื่อเตรียมการร่างรัฐธรรมนูญ และเลือกตั้งทั่วไป เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เป็นเหตุการณ์ที่เกิดต่อเนื่องกันเป็นลูกโซ่อย่างรวดเร็วและอย่างไม่มีใครคาดหมายล่วงหน้าได้ถูก แม้แต่กลุ่มเรียกร้องรัฐธรรมนูญ หรือศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทยที่เข้าร่วมเคลื่อนไหว เมื่อเกิดกรณีการจับกุมเกิดขึ้นก็ไม่ได้มีแผนการสลับซับซ้อนอะไร มากไปกว่าการเรียกร้องรัฐธรรมนูญและสิทธิเสรีภาพในระบอบประชาธิปไตยโดยสันติวิธี โดยหวังว่าจะเป็นแรงกระตุ้นให้ประชาชนสนใจปัญหาและร่วมกันเป็นแรงผลักดันให้รัฐบาลต้องประนีประนอมหรือคล้อยตามข้อเรียกร้องทางใดทางหนึ่ง กรณีเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ได้ผันแปรไปในทางที่นอกจากฝ่ายนักศึกษาประชาชนจะได้รับสิ่งเรียกร้องแล้วยังเป็นการ ทำลายอำนาจของกลุ่ม ถนอม-ประภาส-ณรงค์ด้วย เนื่องมาจาก มีปัจจัยที่เกื้อกูลหลายอย่างเข้ามาเกี่ยวข้อง โดยเฉพาะการแทรกแซงจากกลุ่มอำนาจอื่นที่ได้รับประโยชน์จากการโค่นล้มกลุ่ม จอมพลถนอม-ประภาส สภาพเช่นนี้ทำให้นักวิเคราะห์กล่าวว่า เหตุการณ์ 14 ตุลาคมเป็นเพียง “อุบัติเหตุทางการเมือง” ซึ่งผู้เขียนคิดว่า เป็นคำที่ชวนให้ไขว่เขวเข้าใจผิดได้ง่าย เพราะคำว่า อุบัติเหตุ นั้น เรามักใช้ในความหมายของสิ่งที่เกิดขึ้นอย่างบังเอิญไม่มีปีไม่มีขลุ่ย ไม่สามารถหาเหตุผลมาอธิบายได้ แต่เหตุการณ์ 14 ตุลาคม ไม่ได้เป็นความบังเอิญอย่างแท้จริงในความหมายนั้น ถ้าเรียกว่าเป็นสิ่งที่บังเอิญเกิดโดยไม่ได้ตั้งใจหรือวางแผนมาก่อนก็อาจพอพูดได้ แต่เราต้องเข้าใจว่า “ความบังเอิญ” ในที่นี้เป็นความบังเอิญที่อยู่ในขั้นตอนที่แน่นอนขั้นหนึ่ง ของเส้นทางเดินของประวัติศาสตร์ที่มีปัจจัยมีเหตุผลต่างๆ รองรับหรืออธิบายได้” (วิทยากร เชียงกูล. 2536 : 114-116)

นอกจากนี้ ยังกล่าวถึงจุดเริ่มของการก่อเกิดเหตุการณ์นี้ไว้เพิ่มเติมอีกไว้คือว่า

นักวิเคราะห์ให้คำอธิบายสาเหตุของการเกิดขึ้นของเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ต่างๆกัน แต่โดยทั่วไปแล้วไม่ถึงกับขัดแย้งกันมากนัก นอกจากจะเป็นการมองคนละแง่มุมหรือให้ความสำคัญ กับปัจจัยบางอย่างมากกว่าปัจจัยบางอย่าง ซึ่งเราได้อบรมปัจจัยต่างๆที่นักวิเคราะห์พยายามอธิบายประกอบภาพรวม เราจะเห็นได้ว่าเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เกิดจากสาเหตุหรือปัจจัยจำนวนมากที่ช่วยส่งเสริมกันและกันอย่างพอเหมาะ ไม่ว่าจะเป็นผลของการพัฒนาเศรษฐกิจการเมืองที่ไม่สม่ำเสมอ ไม่ทั่วถึงกัน ที่ทำให้เกิดการผูกขาดการกระจายทรัพย์สินและรายได้ที่ไม่เป็นธรรมอย่างเริ่มเป็นที่รู้สึกกัน ภาวะความเดือดร้อนเรื่องค่าครองชีพ เช่นข้าวสารแพงที่เห็นได้ชัด การผูกขาด อำนาจการเมือง การทหารโดยกลุ่มจอมพลถนอม-ประภาส ที่นำไปสู่การปิดกั้นและความขัดแย้งกับกลุ่มชนชั้นผู้นำอื่นๆ การแพร่ระบาดของคอร์รัปชัน การเล่นพรรคเล่นพวก การใช้อำนาจอย่างไม่เป็นธรรม ถึงจุดที่เสริมสร้างความไม่พอใจในหมู่ประชาชนไว้

ค่อยข้าง การเติบโตของการศึกษาและสื่อสารมวลชน ซึ่งทำให้มีการเผยแพร่ความคิดแบบเสรีประชาธิปไตยและพัฒนาประเทศให้ทันสมัย ตลอดจนบทบาทของนักศึกษาปัญญาชนรุ่นใหม่ที่มีความตื่นตัวทางการเมืองสังคมเพิ่มขึ้น และได้มีบทบาทในการรณรงค์คัดค้านรัฐบาลเผด็จการในเรื่องต่างๆ มาตามลำดับ ซึ่งกล่าวโดยรวมแล้วคือ ในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 นั้น สังคมไทยได้วิวัฒนาการหรือเปลี่ยนแปลงมาจนถึงจุดที่เกิดสภาพปัญหาความขัดแย้งทางเศรษฐกิจ การเมือง สังคม อย่างทั่วทุกด้านจนถึงขั้นที่เรียกได้ว่าเป็น *จุดวิกฤติ* เมื่อเกิดสถานการณ์ที่เหมาะสมคือ มีผู้ริเริ่มท้าทายสภาพการปกครองที่ดำรงอยู่และผู้ปกครองดำเนินนโยบายปราบปรามรุนแรงในช่วงที่ประชาชนไม่พอใจรัฐบาลอยู่แล้ว เรื่องจึงได้ลุกรามใหญ่โตนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่อย่างที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน นับตั้งแต่หลังการปกครอง 2547 เป็นต้นมา (วิทยากร เชียงกูล. 2536 : 117 – 118)

จุมพล อภิสุข ยังได้กล่าวถึงประเด็นนี้ไว้ในบทความของเขาที่มีชื่อว่า การเมืองในศิลปะ ในประเทศไทย 1970-99 มีข้อมูลและทัศนะที่น่าสนใจดังนี้ว่า

ทศวรรษที่ 1970 เป็นช่วงที่เราได้เห็นความเปลี่ยนแปลงหลายอย่างเกิดขึ้นในโลกที่เราอยู่ร่วมสมัยนี้ การสิ้นสุดสงครามในอินโดจีน การสิ้นอำนาจพระเจ้าซาร์ของอิหร่าน และระบบเผด็จการเกาหลีก็พบจุดจบในระยะนี้ด้วยชัยชนะของพลประชาชน แต่สำหรับในประเทศไทย ขบวนการประชาชนต่อสู้เพื่อประชาธิปไตยเพิ่งเริ่มต้นในปี 1973 (2516) หลังจากที่อยู่ภายใต้การปกครองของเผด็จการทหารมากกว่า 20 ปี สาธารณชนนำโดยองค์กรนักศึกษาเดินขบวนเรียกร้องให้มีการเลือกตั้งตามระบอบประชาธิปไตย และจากนั้นต่อเนื่องมาอีก 3 ปี ที่ประชาชนไทยได้ช่วยกันสร้างระบบประชาธิปไตย แต่ได้ถูกทำลายลงในปี 1976 (2519) โดยการรัฐประหารที่รุนแรงและโหดร้ายที่สุดในประวัติศาสตร์ไทย จากนั้นมาประเทศไทยก็ตกอยู่ในภาวะสงครามกลางเมือง ระหว่างฝ่าย “ คอมมิวนิสต์ “ และฝ่าย “ รัฐบาล “ ปัญญาชนไทย นักศึกษา กรรมกร ชาวนา จำนวนมากเข้าร่วมกับฝ่ายพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย สงครามกลางเมืองได้สร้างความลำบากมาให้กับพวกเราชาวไทยและครอบครัวของผู้ที่เข้าร่วมต่อสู้เป็นอย่างมาก นอกจากนั้นยังมีนักศึกษาปัญญาชนไทยอีกจำนวนหนึ่งที่ศึกษาอยู่ในต่างประเทศ ตัดสินใจที่จะไม่กลับประเทศและได้เข้าร่วมกับผู้ลี้ภัยไปในยุโรป , อเมริกา , ออสเตรเลีย และญี่ปุ่น ก่อตั้งขบวนการเรียกร้องประชาธิปไตยอยู่ในต่างแดน แต่ต่อมาในปี 1985 สถานการณ์เริ่มคลี่คลาย รัฐบาลไทยเริ่มตระหนักถึงการปรองดอง และลดอำนาจลง ให้เสรีภาพและมีแนวโน้มไปในระบบประชาธิปไตยมากขึ้น ด้วยเหตุนั้นนักศึกษา ปัญญาชนจึงเริ่มทยอยกันกลับบ้าน

จากจุดต้นเหตุต่อการเกิดขึ้นของเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 และ เหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 นั้น นอกจากจะทำให้เกิดความเคลื่อนไหวต่อการมีส่วนร่วมในการเรียกร้องทางการเมืองจากภาคประชาชน แล้วศิลปะทั้งทางด้านทัศนศิลป์ วรรณกรรม ดนตรี ศิลปะการแสดง ก็มีบทบาทสำคัญเช่นกัน ต่อการเป็นเครื่องมือในการต่อสู้กับเผด็จการตามที่กล่าว ดังที่ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้เคยกล่าวไว้ครั้งหนึ่งว่า

การเคลื่อนไหวทางความคิดและกระแสดังคตินิยม รวมทั้งหลังเก็บกอดจากกระแสประชาธิปไตยในคราบเผด็จการทหาร นำการเมือง ตั้งแต่ก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ได้ก่อให้เกิดกระแสศิลปะเพื่อชีวิต (Art for Life's Sake) หรือศิลปะสังคมนิยม (Social Realism/Socialist Realism) ขึ้นในสังคมทั้งด้านวรรณกรรมและทัศนศิลป์ โดยมีบทบาทโดดเด่นอยู่ที่งานวรรณกรรม ไม่ว่าจะเป็นนิยาย เรื่องสั้น หรือบทกวี รวมทั้งวงดนตรีหรือเพลงเพื่อชีวิต พร้อมกันนั้นทัศนศิลป์เพื่อชีวิตก็ได้แสดงบทบาทขึ้นด้วย ในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึง 6 ตุลาคม 2519 “แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย” ได้มีบทบาทสำคัญเข้าร่วมกับขบวนการนิสิตนักศึกษาและประชาชน ผลักดันการเปลี่ยนแปลงสังคม รวมทั้งการใช้ทัศนศิลป์ปลุกเร้าระดมความรู้สึกให้เกิดขึ้นด้วย ศิลปะมีสภาพเป็นพาหะ (vehicle) เพื่อก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในสังคม ศิลปะหรือทัศนศิลป์ดังกล่าว ส่วนใหญ่ล้วนเป็นศิลปะเฉพาะกิจ เช่น โปสเตอร์ คัทเอ้าท์ แบน

เนอร์ แต่อย่างไรก็ตามปรากฏการณ์ดังกล่าวได้ก่อให้เกิดทัศนศิลป์สร้างสรรค์ “ศิลปะเพื่อชีวิต” สืบต่อมา ทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม ศิลปะภาพพิมพ์ ศิลปินที่มีบทบาทในขบวนการแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย เช่น จำง แซ่ตั้ง สมโภชน์ อุปอินทร์ ลาวัญย์ อุปอินทร์ พิทักษ์ ปิยะพงษ์ สถาพร ไชยเศรษฐ์ ชัชวาล ปทุมวิทย์ โชคชัย ตักโพธิ์ มั่นล ศิเยะสิงห์ สันธุ์ สวัสดิ์ ยอดบางเตย ถกล ปรียากณิตพงศ์ สมชาย วัชรสมบัติ สิงห์น้อย พุสสวัสดิ์สถาพร ประเสริฐ เทพารักษ์ พิชัย ฝัน เยื้อง ฯลฯ.....หลังเหตุการณ์เลวร้าย 6 ตุลาคม 2519 นิสิตนักศึกษา ประชาชนได้เดินทางไปสู่ชนเขา 2-3 ปี หลังจากนั้น การเมืองคลี่คลายลง ขบวนการ “การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย” ภายใต้ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย (สมาคมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย) ได้ก่อตั้งขึ้นในปี 2522 และยุติบทบาทลงในปี 2530 การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ได้กลายเป็นเวทีเปิดกว้างทั้งศิลปะเพื่อชีวิตและศิลปะร่วมสมัยทุกรูปแบบ ดำเนินกิจกรรมทางด้านศิลปะ อย่างกว้างขวางหลากหลาย ทั้งนิทรรศการผลงานศิลปะของศิลปิน ศิลปะของเยาวชน และศิลปะของเด็ก รวมทั้ง กิจกรรมทางวิชาการ ไม่ว่าจะเป็นนิตยสาร หนังสือการอภิปราย ซึ่งกิจกรรมมากมายนั้นก่อให้เกิดการตื่นตัว ก่อให้เกิด การชักพอกความคิดทางศิลปะแสดงปฏิกิริยาและการยอมรับศิลปะครั้งสำคัญ โดยเน้นหนักไปในทางกิริยา ผู้ที่มี บทบาทสำคัญในชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย เช่น ลาวัญย์ อุปอินทร์ กำจร สุนพงษ์ศรี สถาพร ไชยเศรษฐ์ พิทักษ์ ปิยะพงษ์ อำนาจเย็นสหาย ถกล ปรียากณิตพงศ์ วิรุณ ตั้งเจริญ ผดุง พรมมูล พิษณุ ธีระกนก เลิศ อานันท์นะ ศิลป์ชัย ชื่นประเสริฐ นนทศักดิ์ ปาณศารทูล สันติ อิศโรธกุล มานพ ธนอมศรี ปราโมทย์ แสงพลสิทธิ์ ฯลฯ ปรากฏการณ์ที่ น่าสนใจของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย (สมาคมศิลปกรรมไทย) คือกิจกรรมมากมายของชมรมฯ ได้รับ บงบประมาณมาจาก ภาคเอกชน สปอนเซอร์ การขายนิตยสารและหนังสือ รวมทั้งการลงขันของคณะดำเนินงาน อาสาสมัครทั้งหลาย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547 : 21-23)

นอกจากนี้ จุมพล อภิสุข ยังได้กล่าวเพิ่มเติมถึงประเด็นนี้ไว้ว่า

ระหว่างปี 1974-75 ได้มีการก่อตั้งแนวร่วมศิลปินไทยเพื่อประชาธิปไตยขึ้น แนวร่วมประกอบด้วย ศิลปิน กวี นักเขียน และนักการละคร ซึ่งได้กลายเป็นศูนย์กลางการเคลื่อนไหวทางการเมืองของศิลปินไทย มีการผลักดันให้เกิดการ วิพากษ์วิจารณ์ทางศิลปะอย่างคึกคัก เริ่มมีการอ่านบทกวีในที่สาธารณะ ละครรบเวทีลงแบบชุมชนที่มักจะแสดงใน ระหว่างการชุมนุมทางการเมืองและใช้เป็นเครื่องมือในการปลุกเร้าจิตสำนึกทางการเมืองของประชาชนในชนบทด้วย ในปี 1974 แนวร่วมศิลปินไทย ฯ ได้จัดแสดงศิลปสาธารณะขึ้นเป็นครั้งแรกบนถนนราชดำเนิน และที่บริเวณท้อง สนามหลวง นิทรรศการนี้เปิดโอกาสให้ศิลปินทุกคนมีโอกาสส่งงานเข้าร่วมแสดง มีการแสดงภพเขียนขนาดยักษ์ เท่ากับป้ายโฆษณาตามทางหลวง ตลอดถนนราชดำเนิน ผมถือว่ากิจกรรมของแนวร่วมศิลปิน ฯ นี้ได้เปิดหน้าต่าง ใหม่ให้กับประวัติศาสตร์การเคลื่อนไหวของศิลปะร่วมสมัยของประเทศไทย และส่งผลต่อเนื่องทางจิตวิญญาณมายาวนาน จนทุกวันนี้ หลังการรัฐประหารในปี 1976 ศิลปินแนวร่วม ฯ จำนวนมากได้หนีเข้าป่าร่วมปฏิบัติ และกิจกรรมของ แนวร่วมศิลปินก็หยุดชะงักไประยะหนึ่ง จนกระทั่ง ในปี 2522 สมาชิกแนวร่วมที่อยู่ในเมือง ก็ได้ร่วมกันจัดงาน ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ที่มีแนวคิดเปิดกว้างเช่นเดียวกันกับแนวร่วมศิลปิน ฯ ผลงานที่ส่งเข้ามามีหลากหลายชิ้น แต่ก็มีสีสันทางการเมืองมาก สิ่งเปลี่ยนแปลงไปคงจะเป็นสถานที่แสดงที่ถูกจำกัดไว้ในตัวอาคารมากกว่าที่โล่งแจ้ง สาธารณะ ศิลปกรรมแห่งประเทศไทยดำเนินมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปี 1983ที่มีศิลปินต่างประเทศส่งงานเข้าร่วมด้วย และก็เป็นที่น่าเสียดายที่ปีนั้นเป็นปีสุดท้ายที่เราได้เห็นนิทรรศการเช่นนี้.....นิทรรศการของศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ได้รับการวิจารณ์อย่างมาก โดยเฉพาะได้รับการกล่าวหาจากสื่อมวลชนฝ่ายขวา ว่าเป็นงานโฆษณาชวนเชื่อ เป็น งานที่ได้รับอิทธิพลจากต่างชาติ (คอมมิวนิสต์) ในเวลาเดียวกันก็มีการนำเอาเรื่อง “วัฒนธรรมประจำชาติ” และ “ ความเป็นไทย ” ที่เคยใช้มาในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 กลับมาเป็นอาวุธโจมตี ซึ่งนอกจากจะทำให้เกิดการถกเถียง กันทางความคิดที่เปิดเผยมากขึ้น แต่ในอีกทางหนึ่งกลับสร้างบรรยากาศที่ตึงเครียด เสมือนหนึ่งเป็นแนวรบอีกแนว หนึ่งซ้ำเติมภาวะสงครามกลางเมืองที่รุนแรงมากในทุกๆภาคของประเทศ “ (จุมพล อภิสุข. 2542 : 82-83)

จากที่หยิบยกมาข้างต้น นอกจากการเกิดขึ้นของ “แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย” และ “ชมรมศิลปินแห่งประเทศไทย” แล้วที่เป็นเหตุของการที่ศิลปะเข้ามามีบทบาทต่อการตอบสนองรับใช้ประชาชน และการเรียกร้องต่อสู้ตามกระบวนการที่มีส่วนร่วมของประชาชน ศิลปินต่างๆ รวมถึงนิสิต นักศึกษา หลายภาคส่วน ยังได้สร้างกระบวนการการมีส่วนร่วมทางศิลปะมีปฏิสัมพันธ์ ระหว่างศิลปิน ศิลปะ กับประชาชน ผ่านสถานการณ์หรือการปฏิบัติการในช่วงต่างๆ

ไม่ว่าจะเป็นการที่ “ศิลปินกับประชาชน” กิจกรรมทางศิลปะร่วมกัน ทั้งการเขียนรูปล้อเลียนทางการเมือง การเขียนแผ่นป้าย คัทเอ๊าต์ทางการเมืองร่วมกัน , การวาดภาพโปสเตอร์ร่วมกัน เพื่อต่อต้านเผด็จการทหาร นิสิต นักศึกษาที่ร่ำเรียนศิลปะ และเรียนทางสาขาวิชาอื่นๆ ต่างร่วมกันคิดสร้างสรรค์ แสดงละคร ศิลปะสื่อการแสดงสด โดยที่ต่างฝ่าย ต่างมีส่วนร่วมซึ่งกันและกัน รวมไปถึงผลผลิตทางศิลปะที่ถูกกระทำขึ้นร่วมกันนั้น ยังนำไปสู่เป้าหมายเดียวกัน คือเพื่อที่ศิลปินและนิสิต นักศึกษา ประชาชนจะได้ “ร่วม” กันใช้วัสดุทางศิลปะเหล่านั้นต่อการเคลื่อนไหว เรียกร้อง ต่อต้าน วิพากษ์วิจารณ์ ตรวจสอบความ อยุติธรรม ซึ่งเป็นเป้าหมายเดียวกัน นอกจากนี้ทั้งสองฝ่ายยังได้ใช้โอกาสนี้ต่อการเรียนรู้ถึงปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างกันและกัน ซึ่งในช่วงเวลานั้น มีศิลปินหลายคน หลายกลุ่มที่เป็นแกนนำและเป็นผู้ร่วมในการเคลื่อนไหวงานทางด้านทัศนศิลป์กับการเรียกร้องของประชาชน หนึ่งในนั้น คือ มนัส ศิเยรสิงห์ หรือ แดง ที่ เป็นนักศึกษาศิลปะจากโรงเรียนกรุงเทพวิจิตรศิลป์ ในช่วงปี พ.ศ. 2517 และมนัสได้เข้าร่วมในกิจกรรมการเคลื่อนไหวทางการเมืองอย่างต่อเนื่อง โดยเขาใช้รูปแบบการทำงานศิลปะต่างๆไม่ว่าจะเป็น การเขียนคัทเอ๊าต์การเมือง ภาพโปสเตอร์การเมืองต่างๆ เพื่อรับใช้กระบวนการต่อสู้ของภาคประชาชนในช่วงเวลานั้น และในที่สุด มนัส ก็ถึงแก่กรรมในวันพุธที่ 6 ตุลาคม 2519 เพราะถูกสังหาร ณ บริเวณหน้าหอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ จนในที่สุด ในปี พ.ศ. 2544 จึงได้มีการจัดตั้งรางวัลมนัส ศิเยรสิงห์ “แดง” (Red Awards) ขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อมอบให้เป็นเกียรติแก่ศิลปินทัศนศิลป์ ผู้สร้างสรรค์ผลงานดีเด่นทางด้านสันติภาพ ประชาธิปไตย ความเป็นธรรม เป็นกรายกย่องเชิดชูและให้กำลังใจศิลปินผู้ทำงานศิลปะสะท้อนปัญหาให้กับสังคม

ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง ศิลปินและนักวิจารณ์ศิลปะได้ให้สัมภาษณ์ไว้เมื่อวันอาทิตย์ที่ 10 ตุลาคม พ.ศ. 2547 โดยให้ทัศนะและความคิดที่น่าสนใจเกี่ยวกับประเด็นนี้ โดยพอสรุปใจความว่า

เป็นความน่าภูมิใจที่ศิลปินและผลงานศิลปะในช่วงเวลานั้นมีบทบาทในการเกื้อหนุน และสนับสนุน การเรียกร้องและการต่อสู้ของภาคประชาชน ศิลปินต่างทำหน้าที่บทบาทของตน ทั้งสร้างสรรค์ผลงานอย่างวรรณกรรม งานเพลง ดนตรี ทัศนศิลป์ และงานวิชาการ รวมไปถึงการสนับสนุนเครื่องมือในการเคลื่อนไหวอย่างการเขียนโปสเตอร์ , การเขียนคัทเอ๊าต์ต่างๆ เพื่อประชาสัมพันธ์แนวความคิด การมีส่วนร่วมนั้นเกิดจากที่เมื่อศิลปินทำงานควบคู่และร่วมกับกระบวนการภาคประชาชน ประชาชนได้เรียนรู้ในการปฏิบัติการสร้างผลงาน แนวคิดของศิลปิน ในขณะที่เดียวกันศิลปินก็ได้เรียนรู้ถึงสภาพปัญหาของประชาชนปัญหาสังคม การถูกเอารัดเอาเปรียบ และความอยุติธรรมที่เกิดขึ้นในสังคมช่วงขณะนั้น จนทั้งสองฝ่ายเกิดการเรียนรู้และมีส่วนร่วมซึ่งกันและกัน ทำงานร่วมกันอย่างชัดเจน (ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง. 2547 : สัมภาษณ์)

ในแง่ประเด็นนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์เบื้องต้นว่าเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 นั้น สำหรับสังคมไทยถือเป็นรากฐานสำคัญต่อกระบวนการการเกิดขึ้นของศิลปะปฏิสัมพันธ์ และศิลปะเชิงสัมพันธ์ในเชิงทัศนศิลป์ ด้วยเหตุที่มีความชัดเจนว่ากิจกรรมที่ศิลปินกับประชาชนได้ร่วมกันกระทำเพื่อต่อต้าน เรียกร้อง ต่อสู้ทางการเมืองนั้น กระบวนการในการร่วมกันสร้างงานศิลปะนั้นได้ทำหน้าที่เป็นตัวละลาย หรือสลาย “สถานะ” และบทบาทของ “ศิลปิน” กับ “ผู้ชม” , “ชุมชน” หรือ “ประชาชน” ให้อยู่ในบทบาทที่ต่างสามารถถ่ายทอดอารมณ์ หรือผลงานสถานะซึ่งกันและกันได้อยู่ตลอดเวลา เนื่องจากประชาชนได้มีโอกาสสร้างงานศิลปะ โดยมีศิลปินเป็นผู้แนะนำ

และร่วมกระทำศิลปินเองก็ได้มีโอกาสเข้าไปสู่พื้นที่และมีส่วนร่วมต่อการเรียกร้องของภาคประชาชน โดยที่ทั้งสองฝ่ายมีเป้าหมายเดียวกัน คือต่อต้าน ต่อสู้ ความไม่ชอบธรรมต่อการปกครองในระบบเผด็จการทหารในช่วงเวลาขณะนั้น

แม้ว่าเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 และต่อเนื่องมาถึงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 เบื้องต้นสามารถแสดงให้เห็นถึงการมีบทบาท ต่อการเป็นรากฐานที่ก่อเกิดศิลปะปฏิสัมพันธ์ ศิลปะเชิงสัมพันธ์ หรือ ศิลปะชุมชน ฯลฯ แต่หลังจากที่เหตุการณ์ดังกล่าวผ่านพ้นไปสภาวะแห่งการมีส่วนร่วม หรือมีปฏิสัมพันธ์ต่อกันระหว่างศิลปิน ศิลปะ กับผู้ชม หรือประชาชน ก็ค่อยเจียบหายลงไปอีกครั้ง ตามกระแสแห่งการรับรู้หลักทางศิลปะของสังคมไทยที่ยังคงแนบอิงอยู่กับศิลปะหลักวิชาการกันอย่างต่อเนื่อง

อย่างไรก็ตาม เหตุการณ์การมีส่วนร่วมกันทางกิจกรรมการเคลื่อนไหวทางสังคมผ่านกระบวนการทางศิลปะในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 , 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 เองนั้น ก็ยังถือว่าเป็นเพียง “ปรากฏการณ์” ที่เกิดขึ้นอันเนื่องมาจากสาเหตุแห่งภาวะของการต่อสู้เพื่อนำไปสู่เป้าหมายของการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในเบื้องต้น

อีกข้อสังเกตหนึ่งของผู้วิจัย คือถ้าการมีส่วนร่วมกันจากเหตุการณ์ดังกล่าวเป็นเพียง “ปรากฏการณ์” ที่เกิดขึ้นระหว่างสถานการณ์แห่งการเรียกร้องต่อสู้ ซึ่งเกิดขึ้นในแบบเป็น “วาระ” แล้ว ถ้าเช่นนั้นเราอาจมีควรที่จะมองข้ามผลงานศิลปะในแบบ 2 มิติ อย่างงานจิตรกรรมร่วมสมัยของศิลปินอย่าง ลาวัญย์ ดาวราย ทวี รัชนี้กร ประเทือง เอมเจริญ ฯลฯ ที่สร้างผลงานศิลปะเชื่อมโยงกับการวิพากษ์เหตุการณ์ทางการเมือง ที่เกิดขึ้นในและขณะนั้น ซึ่งปฏิเสธไม่ได้ว่าผลงานของศิลปินแม้ว่าจะปรากฏออกมาเป็นรูปลักษณะงาน 2 มิติ

แต่เพราะ “เนื้อหา” ในงานนั้น เป็นเสมือนกับภาพสะท้อนของสิ่งที่เกิดขึ้นกับสังคมในช่วงเวลาดังกล่าว ทำให้งานศิลปะไม่ได้ได้เพียงแต่มีบทบาทต่อการตอบสนองของเพียง “การชม” หรือ “การเห็น” เท่านั้น แต่ยังขยายขอบเขตไปสู่การมีบทบาทในเชิงของ “การทำทลาย” ต่ออำนาจเผด็จการ และยังเป็นจุดเล็กๆที่นำมาสู่การผลักดันจนเกิดการเคลื่อนไหว หรือมีผลทำให้ภาคประชาชนในขณะนั้นเกิดความเห็นว่า “งานศิลปะ” สามารถนำมาหยิบใช้เป็นเครื่องมือต่อการเรียกร้อง หรือวิพากษ์วิจารณ์ ต่อสู้ทางการเมืองได้

เหตุการณ์ดังกล่าวจึงอาจมีผลทำให้เกิดการสร้างงานศิลปะที่เชื่อมโยงกับการเมืองอย่างมากมายทั้งในรูปแบบของทัศนศิลป์ วรรณกรรม ดนตรี เพลงเพื่อชีวิตและสังคม ละครเชิงวิพากษ์ ฯลฯ มีการผลิตซ้ำในด้านวรรณกรรม คือมีการพิมพ์ แจก จำหน่าย หนังสือ หรือเอกสารต่างๆที่อยู่ในบทบาทของการต่อสู้ทางการเมืองให้แก่ภาคประชาชน

ในทางทัศนศิลป์ มีการเขียน วาด พิมพ์ โปสเตอร์ เลื่อยอัด เผยแพร่เป็นวัสดุเพื่อใช้ในการเรียกร้อง ในเบื้องต้นจึงน่าจะเป็นการเริ่มที่จะมีปรากฏการณ์แห่งการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างประชาชน กับงานศิลปะผ่านรูปแบบของการผลิตซ้ำเพื่อแจกจำหน่าย

สรุป

การก่อรูปขึ้นของศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทยในช่วงต้นนั้น การศึกษาของผู้วิจัยได้วิเคราะห์และอธิบายว่า จุดสำคัญที่ทำให้เกิดศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยเกิดขึ้นระหว่างกระบวนการที่ศิลปินและประชาชนสร้างงานศิลปะ ทำกิจกรรมทางศิลปะเพื่อเรียกร้อง ต่อต้านอำนาจเผด็จการร่วมกัน ในเหตุการณ์สำคัญทางการเมือง คือ เหตุการณ์เมื่อวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 และ อีกครั้งคือ เหตุการณ์ วันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ที่ศิลปินกับภาคประชาชนร่วมกันสร้างงานศิลปะหรือในส่วนของศิลปินก็ใช้งานศิลปะเป็นการสื่อสารกับประชาชน

ซึ่งถือได้ว่า เหตุการณ์ในครั้งนี้เป็นส่วนสำคัญในการผลักดันให้สังคมไทยได้เห็นลักษณะที่งานศิลปะหรือกระบวนการทางศิลปะสามารถเข้าไปรับใช้กระบวนการการเรียกร้อง ต่อต้านอำนาจเผด็จการทางการเมืองของภาคประชาชนได้

4.2 พัฒนาการของศิลปะหลังสมัยใหม่ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย ก้าวต่อมารูปร่าง รูปแบบ และทิศทางของศิลปะปฏิสัมพันธ์

หลังจากผ่านพ้นเหตุการณ์ทางการเมืองที่เกิดขึ้นในราว พ.ศ.2519 แม้ว่าการผ่านพ้นนั้น จะเป็นเพียงการ “ก้าวข้าม” ช่วงเวลาแห่งการครอบงำจากเผด็จการทางการเมือง การปกครอง แต่ไม่ได้หมายความว่าสังคมไทยจะสามารถผ่านพ้นกับการถูกครอบงำและการรุกรานเข้ามาของระบบโลกแบบทุนนิยมที่เป็นเสมือนผลพลอยจากการมีพัฒนาการแบบเสรีในด้านของการรับรู้ข้อมูล ข่าวสาร สารสนเทศที่มีมากขึ้นตามลำดับ และการก้าวเข้ามาของระบบโลกแห่งข้อมูล ข่าวสาร ที่มีการกระจายและไหลเทเข้ามาจากทุกส่วนของโลก ทั้งในเชิงสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ ฯลฯ ล้วนแล้วแต่มีผลทั้งสิ้นต่อการผลักดันให้สังคมไทยรับรู้รวมถึงตอบรับกับความเปลี่ยนแปลงต่างๆที่เกิดขึ้น ผลงานศิลปะก็เช่นเดียวกัน แม้ว่าการรับรู้ในเรื่องราวการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของประชาชนนั้น จะอยู่ในการรับรู้แบบวงแคบและวงการศิลปะเองก็ยังไม่ได้มีการถ่ายทอดผลงานออกมาในรูปแบบของศิลปะปฏิสัมพันธ์อย่างจริงจัง หากแต่โอกาสของศิลปินไทยบางส่วนในการเดินทางไปศึกษาหาความรู้ด้านศิลปะในต่างประเทศในช่วงเวลาที่โลกตะวันตกได้ก้าวเข้าสู่แนวคิดการสร้างงานศิลปะแบบหลังสมัยใหม่นั้น ก็ถือได้ว่าเป็นส่วนสำคัญและเป็นการจุดประเด็นเล็กๆต่อการสร้างสรรค์และแนวทางในการเกิด การสร้างศิลปะปฏิสัมพันธ์ในเชิงทัศนศิลป์ของสังคมไทย ที่นอกเหนือไปจากการมีปฏิสัมพันธ์กันระหว่างผู้คนกับงานศิลปะที่อยู่ภายใต้บริบทของรูปเคารพหรือวัตถุมงคลในการสักการบูชาทางศาสนา หรือสถาปัตยกรรมที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาและความเชื่อเท่านั้น

4.2.1 ก้าวเข้าสู่ “สมัยใหม่” กับ “หลังสมัยใหม่” แบบสมัยใหม่

ความเปลี่ยนแปลงอย่างหนึ่งอาจเป็นการที่สังคมไทยเริ่มผละออกจากกรอบทางสังคมแบบจารีต หรือเพราะการที่ระบบโลกทุนนิยมและเสรีแห่งการสื่อสารสนเทศ จากวัฒนธรรมตะวันตกได้เริ่มมีบทบาทแพร่กระจายอย่างสูง สังคมไทยจึงได้รับเอาภาวะของสังคมแบบ “สมัยใหม่” เข้ามา แม้จะเป็นการรับเพียงในวงแคบจวบจนถึงปัจจุบันก็ตาม ในขณะที่สังคมตะวันตกนั้นก้าวเข้าสู่ “ภาวะแบบหลังสมัยใหม่” ไปก่อนหน้านี้แล้วเกือบ 2 ทศวรรษแล้ว

เช่นนี้ ล้วนมีผลทำให้ปากฝั่งของผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะในสังคมไทยก็เริ่มมีการปรับตัวเข้าสู่การรับรู้ถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น แม้จะยังเป็นส่วนน้อยนิดก็ตาม ที่ยังน้อยนิดก็ด้วยเหตุที่ว่าศิลปะร่วมสมัยของไทยยุคหลังเหตุการณ์เดือนตุลานั้นก็ย้อนกลับมาสู่การถูกครอบคลุมจาก “ศิลปะหลักวิชา” เช่นเดิม และแม้แต่ผู้สร้างสรรค์ คำนวณแบบศิลปะสมัยใหม่ ทั้งกลุ่มสร้างศิลปะแบบลัทธิเหนือจริง หรือแบบ Abstract Expressionism ก็ยังคงไม่สามารถนำพาผลงานศิลปะที่ตนสร้างสรรค์ก้าวเข้าไปสู่การรับรู้ของสาธารณชนในวงกว้างได้มากนัก ซึ่งอาจเป็นผลส่วนหนึ่งมาจากระบบการให้การศึกษาทางศิลปะที่ปรากฏอยู่ในสังคมไทยนั้น ไม่ได้พัฒนาก้าวออกจากการศึกษาศิลปะแบบ “มิติเดียว” คือมุ่งเน้นปลูกฝังให้พัฒนาแต่ทางด้านทักษะฝีมือเพียงอย่างเดียว โดยไม่ได้ให้ความสำคัญกับการพัฒนาระบวนการทางความคิด การแสดงออกอย่างอิสระ หรือแม้แต่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับการสร้างศิลปะที่อาจจะสอดคล้องกับบริบท ของชุมชน สังคม ท้องถิ่น สิ่งเหล่านี้ ล้วนแล้วแต่มีผลทำให้ “รูปแบบ” ทางศิลปะจาก “ศูนย์กลาง” ที่ยังมีกรอบแบบศิลปะหลักวิชาอยู่เพียงด้านเดียว และมีบทบาทมากพอสมควร ยังได้เข้าไปครอบงำ ระบบการให้การศึกษาทางด้านศิลปะในพื้นที่ที่มีความแตกต่างหลากหลายทางบริบทสังคม และชุมชนอีกด้วย จนทำให้การรับรู้ การให้ศึกษาในทางศิลปะล้วนตั้งอยู่บนความคิดชุดเดียวกัน

การปรับตัวของศิลปินไทยร่วมสมัยบางส่วนในช่วงเวลาขณะนั้น จึงเป็นไปในรูปแบบของการที่ผู้สร้างงานพยายามจะ “เปลี่ยนแปลง” และหลุด หรือขยับออกจากกรอบขนบของศิลปะเชิงช่างที่ฝังแน่นอยู่มากในสังคม ทางหนึ่งก็คือการ “นำพาตนเอง” ออกไปสู่สังคมตะวันตกเพื่อขยายการรับรู้ เรียนรู้ ศึกษา และรับประสบการณ์ที่แตกต่างจากที่คุ้นชินออกไป ในช่วงประมาณ พ.ศ.2521 – 2524 จึงถือได้ว่าเป็นช่วงสำคัญของการเปลี่ยนแปลงต่อสังคมของศิลปะร่วมสมัยของไทย แม้จะเป็นการเปลี่ยนแปลงโดยเบื้องต้น ยังอิงอยู่แต่กับ “รูปแบบ” เท่านั้น

ศิลปินร่วมสมัยของไทยบางส่วนที่ได้มีโอกาสเดินทางไปศึกษาทำงานศิลปะในสังคมตะวันตก ได้เรียนรู้กระบวนการทำงานศิลปะที่แตกต่างออกไปจากขนบแบบศิลปะหลักวิชา หรือแบบศิลปะสมัยใหม่ได้นำเอากระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์งานแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ เข้ามานำเสนอสู่สังคมไทย อำนาจ เย็นสบาย ได้กล่าวอธิบายถึงประเด็นนี้ไว้ครั้งหนึ่งว่า

สำหรับประเทศไทย ศิลปินไทยที่ได้ชื่อว่าเป็นผู้นำอิทธิพลศิลปะหลังสมัยใหม่เข้าสู่ประเทศไทยคนหนึ่งก็คือ กมล ทัศนาญชลี ซึ่งได้ทำการทดลองสร้างสรรค์ทั้งศิลปะสื่อประสม (Mixed – Media) ศิลปะกับพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับคอนเซ็ปชวลอาร์ต ศิลปะติดตั้งจัดวางและศิลปะจินตทัศน์ โดยในเวลาต่อมา อภินันท์ โปษยานนท์ , สันติ อิศโรฎกุล , จุมพล อภิสุข และศิลปินกลุ่มอุกบาตร ก็เป็นศิลปินที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ด้วย อย่างไรก็ตาม ศิลปินไทยที่ไม่มีบทบาทเป็นที่รู้จักกันดีในระดับเอเชียและประเทศในทวีปยุโรปคืออมณเฑียร บุญมา (เสียชีวิตแล้วเมื่อ 18 สิงหาคม 2543) , นาวัน ลาวณย์ชัยกุล , พิณวีร์ สันตพิทักษ์ และชาติชาย ปุยเปีย เป็นต้น (อำนาจ เย็นสบาย, 2543 : 116)

ซึ่งเกี่ยวกับประเด็นนี้ กฤติยา กาววิงศ์ ยังได้กล่าวแสดงทัศนะเพิ่มเติมไว้อีกว่า

สมัยปลายปี 80 งานศิลปะร่วมสมัยของเมืองไทยส่วนใหญ่ตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของงานศิลปะแบบประเพณีนิยม ศิลปินและประชาชนทั่วไปมีโอกาสชมงานศิลปะที่เน้นเรื่องความคิดและเทคนิคที่เป็นที่นิยมในต่างประเทศน้อยมาก ในขณะที่หอศิลป์พระศรี สถาบันอันทรงเกียรติได้ทำหน้าที่เผยแพร่งานศิลปะร่วมสมัย มหาวิทยาลัยและสถานศึกษาส่วนใหญ่เน้นการเรียนการสอนแบบวิชาการและสร้างกรอบที่เข้มงวดให้กับนักศึกษา นักศึกษาศิลปะในเมืองไทยหลายคนที่ต้องการมีประสบการณ์กว้างไกล และเปิดหูเปิดตาเกี่ยวกับงานศิลปะ จึงได้เดินทางไปศึกษาต่อต่างประเทศ อาทิเช่น สันติ อิศโรฎกุล กัญญา เจริญศุภกุล จุมพล อภิสุข อารยา ราษฎร์จำเริญสุข อภินันท์ โปษยานนท์ มณเฑียร บุญมา และกมล เผ่าสวัสดิ์ เมื่อเดินทางกลับเมืองไทย ศิลปินส่วนใหญ่ได้นำเอาความรู้ แนวคิดใหม่ๆ จากตะวันตกมาเสนอ ทำท่าย แสดง และสร้างความเข้มแข็งในชุมชนศิลปะ (กฤติยา กาววิงศ์, 2544 : 11)

ไม่ใช่เพียงแต่ที่หยิบยกมากล่าวอ้างอิงข้างต้นเท่านั้น หลายต่อหลายคนก็เริ่มก้าวเข้าไปศึกษายังตะวันตก และกลับมาสร้างผลงานที่ได้รับอิทธิพลของศิลปะหลังสมัยใหม่จากสังคมตะวันตกมา ไม่ว่าจะเป็น กมล เผ่าสวัสดิ์ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข ประวีติ เล้าเจริญ อิทธิ คงคงกุล ฯลฯ

ผลงานศิลปะที่ได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ของศิลปินไทยมีโอกาสเดินทางไปศึกษา ยังสหรัฐอเมริกาและยุโรปนั้น มีการพัฒนารูปแบบที่แปลกใหม่ เพื่อตอบสนองกับการแสดงออก หรือสื่อสารทางความคิดอย่างเห็นได้ชัดไม่ว่าจะเป็นการสร้างงานแบบคอนเซ็ปชวลอาร์ตของกมล ทัศนาญชลี ที่ศิลปินสร้างงาน

แบบฉบับพลัน อาทิ การร้อยผืนบนทะเลทราย และบันทึกความเปลี่ยนแปลงไว้ด้วยภาพเคลื่อนไหว และภาพนิ่ง อภินันท์ โปษยานนท์ กับผลงานที่เริ่มปรากฏให้เห็นการใช้สื่อวัสดุทางเทคโนโลยีเข้ามาใช้ในการสร้างงานศิลปะ อย่างผลงานวีดีโออาร์ต ผสมผสานกับศิลปะติดตั้งจัดวาง และศิลปะสื่อการแสดงสดของเขาที่มีชื่อว่า “สอนศิลป์ ให้ไก่กรุง” ผลงานศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง และศิลปะสื่อการแสดงสดของ “กมล เผ่าสวัสดิ์” ที่มีชื่อว่า “บทเพลง แห่งศิลปะที่ตายแล้ว” ซึ่งจัดขึ้น ณ หอศิลป์ พีระศรี เมื่อ พ.ศ. 2528 หรือจะเป็นผลงานศิลปะสื่อการแสดงสด ของ จุมพล อภิสุข ในหลากหลายชุดผลงานของศิลปินที่ผู้วิจัยกล่าวมาพอสังเขปในข้างต้นนี้ ได้ทำให้แวดวง ศิลปะร่วมสมัยของ ไทยในช่วงเวลาขณะนั้น (พ.ศ. 2524 – พ.ศ. 2530) เกิดความแปลกใหม่ ศิลปินไทยอีกหลายคน เริ่มมีการตื่นตัวต่อการสร้างผลงานใน “รูปแบบ” ที่ได้รับอิทธิพลมาจากงานศิลปะหลังสมัยใหม่ของตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผลงานศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง ที่กลายเป็นรูปแบบ และประเภทงานที่ศิลปินไทยเพิ่งเริ่มให้ความสนใจ และทดลอง ปฏิบัติการสร้างสรรค้อย่างเห็นได้ชัดเจน รวมไปถึงผลงานในลักษณะศิลปะสื่อประสม (Mixed Media) ที่ปรากฏให้เห็นอย่างต่อเนื่อง

อย่างไรก็ดีปรากฏการณ์ดังกล่าว เป็นจุดหนึ่งที่ทำให้แนวทางของการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินรุ่นใหม่ ๆ ที่ก้าวเข้ามามีความแตกต่างหลากหลายมากกว่าในอดีต ถึงแม้ว่าศิลปินรุ่นใหม่นั้น จะหลีกเลี่ยงไม่พ้นที่ในเบื้องต้นจะยังมีค่านิยมที่ต้องผ่านหรือได้รับการยอมรับในเวทีการประกวดศิลปกรรมต่างๆ ทั้งที่จัดขึ้นโดยภาครัฐ ภาคการศึกษา หรือภาคเอกชนที่มีมากมายเหลือเกิน

ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นมีผลไม่มากนักยอที่ทำให้ศิลปิน เริ่มหันมาให้ความสำคัญกับการผลานการนำเสนอผลงานทางศิลปะ กับการสร้างงานในพื้นที่เฉพาะ หรือพื้นที่สาธารณะต่างๆ แม้ว่าในเบื้องต้นการสร้างงานดังกล่าว จะยังอยู่ในลักษณะแบบ “สมัยใหม่” ที่งานศิลปะนั้นถูกแยก หรือแปลกแยกออกจากบริบททางสังคม ชุมชน วัดวาอาราม ในท้องถิ่น หรือพื้นที่นั้นๆ อย่างชัดเจน กลายเป็น “งานประดับ” พื้นที่ต่างๆมากกว่า หากแต่การเริ่มนำศิลปะเข้าไปในชุมชนของสังคมไทยเองนั้น ก็อาจถือได้ว่า เป็นจุดเริ่มต้นที่ภายหลัง มีผลต่อการก่อเกิดงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ขึ้น

แม้ว่าภายใต้บริบทศิลปะร่วมสมัยไทยนั้น ศิลปะปฏิสัมพันธ์จะมีข้อแตกต่างทั้งในเชิงบริบท วัสดุ วิธีการนำเสนอ และสร้างสรรค์ กับศิลปะปฏิสัมพันธ์ในกรอบหรือการตีความแบบตะวันตก อย่างชัดเจน หรือคาบเกี่ยวกันบ้างในบางครั้ง แต่ไม่เหมือนเสียทีเดียว และที่ว่าในช่วงนี้การสร้างสรรค์ ถึงแม้จะได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดแบบศิลปะหลังสมัยใหม่จากตะวันตกเพียงใด หากแต่การสร้างสรรคในแบบที่ศิลปินเริ่มทดลองก้าวเข้าสู่ “ภาวะแบบหลังสมัยใหม่เพียงชั่วครั้งชั่วคราว” เท่านั้น คือก้าวเข้าสู่ความเป็นหลังสมัยใหม่ เฉพาะแต่ในกระบวนการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงาน , การนำเสนองาน , หรือเฉพาะแต่เมื่อก้าวเข้าไปอยู่ในพื้นที่ที่ถูกเคลือบทับด้วย “วาทกรรมของศิลปิน” หรือพื้นที่ที่ถูก “สถาปนา” ให้แปรสภาพเป็นพื้นที่ทางศิลปะเท่านั้น แต่เมื่อหลุดมาจากพื้นที่หรือวาทกรรมดังกล่าวแล้ว ศิลปินยังคงดำเนินชีวิตอยู่ในสังคมแบบสมัยใหม่ ศิลปินด้วยกันหรือนักวิชาการทางศิลปะยังคงวิพากษ์วิจารณ์ตามองค์ความรู้แบบศิลปะในชนบทหลักวิชา และศิลปินหลายต่อหลายคน ยังคงสร้างงานศิลปะหลังสมัยใหม่ เพียงเพราะว่ามันเป็น “สมัยใหม่” หรือเป็น “ความทันสมัย” ในกระแสการสร้างงานศิลปะในช่วงเวลาดังกล่าวเท่านั้น

สรุป

หลังจากสังคมไทยผ่านเหตุการณ์การเคลื่อนไหวทางการเมืองของภาคประชาชนในเหตุการณ์เดือนตุลาทั้งสองครั้งแล้วนั้น ปรัชญาการมีส่วนร่วมระหว่างประชาชนกับการสร้างสรรค์งานศิลปะก็เริ่มคลาไคลบอบบาทลงไป เนื่องจากสภาพบริบทของสังคมไทยในช่วงเวลาหลังจากนั้นยังคงถูกครอบคลุุมด้วยการรับรู้ทั้งกระบวนการคิดและวัฒนธรรมการเสพชมก็ยังเกาะเกี่ยวกับศิลปะหลักวิชา

จนกระทั่งก้าวผ่านเวลาในช่วงประมาณ พ.ศ. 2522 มีศิลปินไทยส่วนหนึ่งได้มีโอกาสเดินทางไปศึกษาด้านศิลปะที่ต่างประเทศ ไม่ว่าจะเป็น สหรัฐอเมริกา หรือ ฝรั่งเศส และเมื่อกลับมา ก็ได้นำเอากระบวนการคิดและการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในแบบศิลปะหลังสมัยใหม่เข้ามาสู่การรับรู้ของสังคมไทย แม้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าวนั้น การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่สอดคล้องกับแนวคิดแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ของศิลปินไทย โดยมากยังเป็นเพียงการนำเสนอโดยเน้นความเปลี่ยนแปลงเชิง “รูปแบบ” หากแต่วิถีการดำเนินชีวิต หรือแม้กระทั่งกระบวนการคิดในเชิงศิลปะของศิลปินและแวดวงศิลปะร่วมสมัยยังคงเกาะเกี่ยวกับแนวคิดแบบศิลปะหลักวิชาอยู่ก็ตาม รวมถึงศิลปะสมัยใหม่ก็ยังคงแสดงออกมาในแบบคาบคอกคาบคองระหว่างกระบวนการสร้างงานแบบศิลปะหลักวิชาและศิลปะสมัยใหม่อยู่

จึงสรุปได้ว่า การสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยในช่วงเวลาดังกล่าวของศิลปินไทย เป็นการเริ่มก้าวเข้าสู่การสร้างงานทั้งในแบบ “สมัยใหม่” และ “หลังสมัยใหม่” หากแต่เป็นเพียงแค่รูปแบบ ในขณะที่วิถีการดำเนินชีวิตและบริบทสังคมรวมถึงกระบวนการคิดทางศิลปะยังยึดติดอยู่กับแนวคิดแบบศิลปะหลักวิชาและศิลปะสมัยใหม่อยู่

4.2.2 ก้าวสำคัญของ “การมีส่วนร่วม และการมีปฏิสัมพันธ์ในงานศิลปะ”

ศิลปินไทยร่วมสมัยที่ผู้วิจัยกล่าวถึงในหัวข้อที่ผ่านมา นั้น แม้ว่าจะเป็นศิลปินผู้ที่ถือว่า เป็นส่วนสำคัญต่อการผลักดัน หรือนำพาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ เข้ามาสู่สังคมไทย

หากแต่บทบาทของศิลปินบางส่วนก็ไม่ได้มีผลต่อการกระจายตัวของความคิด หรือแตกหน่อความคิดในการสร้างสรรค์ ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยของไทยมากนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับการสร้างผลงานศิลปะของตนให้สอดคล้องกับแนวคิดแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ที่ขยายตัวเข้าไปผสานหรือเชื่อมโยงกับชุมชน และการมีส่วนร่วมของประชาคม ชุมชน ซึ่งในที่นี้อาจหมายถึง “ผู้ชม” ก็ไม่ได้ ที่กล่าวเช่นนั้นด้วยเหตุที่ว่า แนวคิดการสร้างงานศิลปะแบบหลังสมัยใหม่นั้น ล้วนเชื่อมโยงอยู่กับ “การมีส่วนร่วม” หรือการมี “ปฏิสัมพันธ์” ไม่มากนักน้อย ไม่ว่าจะเป็นการมีปฏิสัมพันธ์กันในเชิงผลงานศิลปะ กับเนื้อหา หรือบริบททางชุมชน สังคม การปฏิสัมพันธ์กันในเชิง ความสัมพันธ์ การถ่ายเท การแลกเปลี่ยน ระหว่างศิลปินกับผู้ชม หรือชุมชน การเข้าไปมีส่วนร่วม หรือเข้าไปมีบทบาทผลักดันซึ่งกันและกันระหว่างขึ้นหรือชุดผลงานทางศิลปะศิลปินกับผู้ชม ดังที่อำนาจ เย็นสบายได้กล่าวถึงประเด็นการมีส่วนร่วมในศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้ว่า

ศิลปะหลังสมัยใหม่ให้ความสนใจกับชุมชน การมีส่วนร่วมในประชาคม การให้ผู้ชมมีส่วนร่วม ให้ความสำคัญกับคน เช่นเดียวกับกระแสเศรษฐศาสตร์ทวนกระแสที่ให้ความสำคัญต่อคนมากกว่าการวัดผลสำเร็จที่กำไร รายได้ หรือวัตถุ ดังนั้นงานศิลปะกลางแจ้ง การแสดงตามฟุตบอล performance art ศิลปะติดตั้งจัดวาง (Installation) ศิลปะจินตทัศน์ เป็นต้น ศิลปะเหล่านี้แม้ได้ปฏิเสธหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ศิลปะ แต่การเปิดมิติไปสู่การเข้าไปมีส่วนร่วมในชุมชน ให้ชุมชนมีส่วนร่วม การคิดถึงสังคมเชิงบริบท ถือเป็นมิติใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิม (อำนาจ เย็นสบาย . 2543 :114-115)

หากลองวิเคราะห์ถึงบทบาทของศิลปินที่รับอิทธิพลการสร้างงานศิลปะหลังสมัยใหม่เข้ามาสู่สังคมไทย เพื่อการศึกษาถึงประเด็นการก่อรูปในศิลปะปฏิสัมพันธ์ ภายใต้บริบทศิลปะร่วมสมัยของไทย อาจพอกกล่าวโดยสังเขปได้ดังนี้

กมล ทัศนาญชลี (2487 -)

ศิลปินที่นำศิลปะแบบคอนเซ็ปชวล อาร์ต เข้ามาสู่การรับรู้ของสังคมไทยในช่วงต้นๆ ยังคงมีบทบาทในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในประเทศสหรัฐอเมริกาอย่างต่อเนื่อง แม้ว่ากมล เองจะเดินทางเข้ามาร่วมจัดแสดงผลงานนิทรรศการศิลปะครั้งสำคัญในประเทศอยู่บ่อยครั้งรวมถึงจัดเสวนา สัมมนา ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความเคลื่อนไหวของแวดวงการสร้างสรรคศิลปะในประเทศสหรัฐอเมริกาตามสถาบันการศึกษาต่างๆ เมื่อกลับมาเยือนประเทศไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการบอกเล่าถึงความเคลื่อนไหวของการสร้างสรรค์งานศิลปะแบบหลังสมัยใหม่ในสหรัฐอเมริกา

อภิรักษ์ โพษยานนท์

แม้ว่าจะสร้างผลงานศิลปะตามแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่อยู่ชั่วระยะหนึ่ง ซึ่งถือได้ว่าผลงานของอภิรักษ์นั้นนอกจากจะสอดคล้องกับรูปแบบ หรือแนวคิดผสมผสานกลวิธีต่างๆ ตามลักษณะกระบวนการคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่แล้ว ผลงานการสร้างศิลปะแบบติดตั้งจัดวางด้วยวิดีโอศิลปะของอภิรักษ์นั้น มีความสอดคล้องและคาบเกี่ยวกันอย่างยิ่งต่อการตีความของความเป็น “ศิลปะปฏิสัมพันธ์” ตามกรอบความคิดแบบบริบทของตะวันตกที่เชื่อมโยงกับการใช้สื่อ ทางเทคโนโลยี เข้ามาปะทะการรับรู้และกระตุ้นการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับผลงาน

แต่ต่อมาภายหลังบทบาทส่วนใหญ่ของอภิรักษ์ จะก้าวเข้าสู่การทำงานด้านวิชาการทางศิลปะ โดยเฉพาะประเด็นของศิลปะร่วมสมัยในเนื้อหา แง่มุมต่างๆ และยิ่งกับบทบาทของการเป็น “ภัณฑารักษ์” ที่โดดเด่นในเวทีศิลปะนานาชาติ ถือได้ว่าเป็นอีกผู้หนึ่งที่มีส่วนสำคัญต่อการผลักดันให้ศิลปินที่สร้างงานแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ รวมถึงที่เชื่อมโยงกับศิลปะที่เน้นการมีส่วนร่วมให้กับผู้ชมได้ก้าวเข้าสู่การแสดงศิลปะนานาชาติ

หากแต่ศิลปินไทยที่ถือได้ว่ามีความเด่นชัดในการพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานของตนให้ขยายขอบเขตไปสู่การเชิญ หรือผู้ชมสามารถมีส่วนร่วม หรือปฏิสัมพันธ์กับผลงานได้ และมีความสำคัญต่อการเป็นจุดเปลี่ยนที่ให้เกิดศิลปินที่มีความสนใจในการมีปฏิสัมพันธ์นี้ในรุ่นใหม่ๆ ต่อมาก็คือ

มณฑิร บุญมา (2496-2543)

มณฑิร ถือได้ว่าเป็นศิลปินที่มีความสำคัญยิ่ง ต่อการทำการศึกษถึงเรื่องราวของศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทย ที่กล่าวเช่นนั้น ไม่ใช่เพียงแต่เพราะเป็นเหตุที่ผลงานของเขาก้าวเข้าสู่ขอบข่ายของงานศิลปะประเภทดังกล่าว หากแต่เป็นเพราะบทบาทของมณฑิรต่อการเป็นอาจารย์สอนตามสถาบันการศึกษาที่เขาเคยได้เข้าไปมีบทบาทนั้นได้เป็นส่วนหนึ่งต่อการผลักดันให้ศิลปินรุ่นใหม่ หรือลูกศิษย์ของมณฑิร ได้รับประสบการณ์ ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยที่โดดเด่นคือ การสร้างงานศิลปะโดยเชื่อมโยงกับแนวคิดต่อการสร้างการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผลงานศิลปะกับผู้ชม

หลังจากที่ในช่วงระหว่าง พ.ศ.2529-2531 ที่มณฑิร ได้รับทุนไปศึกษาต่อด้านศิลปะที่โรงเรียนจิตรศิลป์แห่งชาติและมหาวิทยาลัยปารีส ประเทศฝรั่งเศส ช่วงเวลานั้นเป็นช่วงเวลาที่เขาได้มีโอกาสพบกับการรับรู้ประสบการณ์ การศึกษา การทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ทางศิลปะในบริบทความคิด และการแสดงออกแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ในฟากยุโรป จนกระทั่งเมื่อกลับมายังประเทศไทย มณฑิรได้เข้าไปรับหน้าที่การสอนที่คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ จนถึง พ.ศ.2538

การสอนที่คณะวิจิตรศิลป์ ในช่วงเวลาดังกล่าว ไม่เพียงแต่จะเป็นการเข้าไปปรับบทบาทควบคู่ระหว่างการสร้างผลงานศิลปะ และบทบาทในเชิงวิชาการเท่านั้น หากแต่การสร้างผลงานของมณฑิธรได้ไปสร้างแรงผลักดัน ให้ลูกศิษย์ของเขาสร้างผลงานศิลปะติดตั้งจัดวาง หรือสร้างผลงานศิลปะในแบบคอนเซ็ปชวล อาร์ต ที่สำคัญผลงานเหล่านั้นเชื่อมโยงอยู่กับความต้องการ และเป็นทั้งตัวกระตุ้นเร้าให้ผู้ชมหรือชุมชน เข้ามาสัมผัสสัมพันธ์ร่วมกันระหว่าง ศิลปิน แนวความคิดของศิลปินชิ้นหรือชุดผลงานทางศิลปะ และผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นผลงานของนาวิน ลาวัญย์ชัยกุล , ศุภชัย ศาสตรสาร , โฆสิต จันทราทิพย์ ฯลฯ เป็นต้น

ซึ่งในเวลาต่อมา จวบจนถึงปัจจุบัน ศิลปินซึ่งเป็นลูกศิษย์ของเขาหลายคนมีบทบาททางการสร้างสรรค์อยู่ในเวทีศิลปะระดับนานาชาติ ช่วงที่มณฑิธรสอนอยู่ที่คณะวิจิตรศิลป์นั้น เขาเป็นอีกคนหนึ่งที่เป็นผู้ผลักดันให้เกิดความเคลื่อนไหวในเชิงการสร้างสรรคงานศิลปะร่วมสมัยในจังหวัดเชียงใหม่เป็นอย่างมาก ผลครั้งนี้ยังมีต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบันที่เชียงใหม่ได้กลายสภาพเป็นพื้นที่ทางศิลปะ วัฒนธรรม ที่ดำเนินควบคู่ไปพร้อมกันระหว่างศิลปะในชนบท ประเพณี และศิลปะร่วมสมัยที่ได้รับอิทธิพลมาจากกรอบความคิดแบบตะวันตก

ในส่วนผลงานของมณฑิธรเอง แม้ในระยะเริ่มแรกของการสร้างผลงาน เขาจะสร้างผลงานจิตรกรรมเสียเป็นส่วนใหญ่ หากแต่ในระยะหลังจนถึงระยะท้ายๆของชีวิตผลงานที่โดดเด่น และสร้างชื่อเสียงให้แก่เขา คือ ผลงานแบบศิลปะติดตั้งจัดวาง ที่มีลักษณะโดดเด่นคือ ผู้ชมสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมหรือสัมผัสสัมพันธ์กับตัวชิ้นงานได้

แม้ครั้งหนึ่ง อรรถชัย พongสมุทร ได้ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยถึงทรรศนะที่มีต่องานของมณฑิธรที่พอสรุปใจความได้ว่า

“ผลงานของมณฑิธรนั้น “ผู้ชมสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมหรือมีปฏิสัมพันธ์กับงานศิลปะได้ (interactive in art) แต่ไม่ใช่งานประเภทศิลปะปฏิสัมพันธ์ (interactive art) “(อรรถชัย พongสมุทร. 2548 : สัมภาษณ์)

สิ่งที่กล่าวมานั้นน่าจะสอดคล้องและผสานกันได้ หากตีความศิลปะปฏิสัมพันธ์ตามกรอบความคิดและแบบแผนการปฏิบัติสร้างสรรค์แบบบริบทศิลปะร่วมสมัยตะวันตก ที่กล่าวเช่นนั้น ก็เนื่องมาจากเหตุที่ว่า ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในกรอบการตีความและแนวคิดแบบตะวันตกนั้นมีความเชื่อมโยงกับการนำเสนอผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์เป็นสื่อสมัยใหม่ หรือวัสดุ เทคโนโลยีทางวิทยาศาสตร์หรือระบบการสื่อสารเทคโนโลยี ที่เป็นระบบกระแสหลักในโลกโลกาภิวัตน์อย่างอินเทอร์เน็ตที่การทำงานของสื่อต่างๆ ได้สร้างแรงปะทะให้แก่ผู้ชมได้มีปฏิสัมพันธ์หรือศิลปะอินเทอร์เน็ตที่ผู้ชมสามารถร่วมกิจกรรมผ่านสื่อชนิดนี้ได้อย่างง่ายดายเพียงนั่งอยู่หน้าจอคอมพิวเตอร์

ซึ่งหากตีความตามกรอบคิดของศิลปะปฏิสัมพันธ์ในระบบบริบทสังคมตะวันตกแล้ว งานของมณฑิธรหรือลูกศิษย์ที่เป็นศิลปินอย่างนาวิน หรือโฆสิต ก็น่าจะอยู่เป็นประเภทที่ผู้ชมสามารถเข้าไปสู่การมีส่วนร่วมร่วมกับผลงาน “ศิลปะติดตั้งจัดวาง” ของเขาเหล่านั้นได้ ถือว่าเป็นสภาวะแบบ interactive in art แต่ไม่ใช่ Interactive Art

แต่ถ้าลองมองวิเคราะห์ถึงประเด็นดังกล่าว และขยับย้ายกรอบความคิดแบบบริบทสังคมตะวันตกมาสู่สิ่งที่ปรากฏการณ์อันเกิดขึ้นในบริบทสังคมไทย หรือศิลปะร่วมสมัยไทย จะเห็นได้ว่า กลวิธีหรือ “สื่อ” แบบที่นิยมใช้ในศิลปะปฏิสัมพันธ์แบบตะวันตกนั้น กลับไม่ได้เป็นที่แพร่หลายมากนัก กับการชมผลงานศิลปะกับผู้ชมในสังคมไทย สื่อทางเทคโนโลยีสมัยใหม่ ถูกใช้เพื่อตอบสนองการดำเนินชีวิตประจำวัน หรือผนวกเข้ากับการใช้เป็นเครื่องมือในการติดต่อสื่อสาร การรับรู้ ข่าวสาร การค้นหาข้อมูลความรู้ หรือการสังเขปข้อมูลต่างๆ แม้แต่เป็นเพียงเครื่องมือต่อการมีส่วนร่วมในกระแสดของการแสดงความคิดเห็น ทรรศนะในประเด็น หรือกับสถานการณ์ต่างๆก็เกิดขึ้นในสังคม

แต่สื่อเทคโนโลยีสมัยใหม่เหล่านั้นกลับไม่ได้เป็นที่แพร่หลาย หรือสามารถสร้างแรงกระตุ้นสร้างแรงกระตุ้นทางวัฒนธรรมของการชมผลงานศิลปะร่วมสมัยผ่านสื่อสารสนเทศเหล่านั้นได้เลย แม้กระทั่งการจัดการบริหารเว็บไซต์เพื่อใช้เป็นพื้นที่ในการแสดงงานศิลปะสมัยใหม่ต่างๆ อย่าง การแสดงผลงานจิตรกรรมศิลปะภาพพิมพ์ ภาพถ่าย ประติมากรรม บนเว็บไซต์ทั้งเพื่อ “ชม” และเพื่อการ “ค้าขายเชิงพาณิชย์” ก็ไม่ได้เป็นที่นิยมเท่าใดนักต่อผู้คนในสังคมไทย นอกจากนี้ในการใช้สื่อเทคโนโลยีสมัยใหม่ แม้แต่เพื่อการสร้างความบันเทิงพักผ่อนในการชมผลงานศิลปะร่วมสมัยก็ไม่ได้เป็นที่เผยแพร่หลายนัก

ในเบื้องต้นสภาวะแบบ Interactive in Art ไม่ใช่ Interactive Art ในผลงานของมณฑิร นาวิน พิณวิจิตร หรือแม้แต่ ฤกษ์ฤทธิ์ จึงถูกมองว่าเป็นเพียงศิลปะที่สามารถมีส่วนร่วมได้ หรือบางสิ่งที่เรียกว่า participatory Art , participative Art Audience participation , community participation แม้กระทั่งเป็นเพียง Activity Based Art หรือกิจกรรมเชิงศิลปะเท่านั้น แต่ไม่ใช่ศิลปะปฏิสัมพันธ์ตามกรอบคิดแบบบริบทสังคมและศิลปะตะวันตก

เมื่อเป็นเช่นนี้จึงนำมาคิดว่าแล้ววัตถุประสงค์พื้นฐาน วัตถุประสงค์ชาติ วัตถุประสงค์รูป ที่เรามีความคุ้นเคยอยู่ในชีวิตประจำวัน ที่มณฑิร นาวิน นำมาใช้ในการสร้างงานศิลปะนั้น “สื่อ” ดังกล่าวภายใต้บริบทสังคมและศิลปะไทยแล้ว จะสามารถทำหน้าที่รับ “ภาระ” หรือเป็นสื่อที่สามารถแสดงเอกลักษณ์เป็น “ตัวแทน” ในการขับเคลื่อน “สาร” ในงานศิลปะให้มีบทบาทเช่นเดียวกับสื่อวัตถุประสงค์เทคโนโลยีทางวิทยาศาสตร์ตามกรอบคิดแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์แบบตะวันตกได้หรือไม่ ประเด็นดังกล่าวนี้ผู้วิจัยจะทำการศึกษา และนำเสนอในหัวข้อต่อไปในงานวิจัยชิ้นนี้

ศิลปะปฏิสัมพันธ์ภายใต้บริบทศิลปะร่วมสมัยไทย แม้จะถูกตั้งคำถามอย่างมากมายว่า เราต้องตีความศิลปะประเภทไหน-ขอบเขตการมีส่วนร่วมแค่ไหน หรือลักษณะเช่นไร จึงสามารถเรียกหรือจัดได้ว่า ศิลปะนั้นเป็นประเภทศิลปะปฏิสัมพันธ์

ถึงกระนั้นก็ยังมียุทธศาสตร์ไทยร่วมสมัยอีกหลายคนที่ยพยายามนำเสนอผลงานศิลปะที่ผู้ชมหรือชุมชนสามารถเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานได้และถูกตีความออกไปแตกต่างหลากหลายรูปแบบ

ดังเช่นในขั้นของการเลือกศิลปินเพื่อใช้ในการให้กรรมการผู้เชี่ยวชาญได้ทำการเลือก เพื่อใช้ผลงานเป็นกรณีศึกษาในงานวิจัยชิ้นนี้จะเห็นได้ว่า ในขั้นท้ายสุดจำเป็นต้องมีศิลปินที่ “ไม่ได้ถูกเลือกเป็นกรณีศึกษา” ส่วนหนึ่งแต่ทั้งนี้เราเราก็อาจจะละเลยต่อการกล่าวถึงเขา/เธอ ที่ไม่ได้ถูกเลือกไปได้ แม้กระทั่งศิลปินอีกส่วนหนึ่งที่ไม่ปรากฏชื่อหรือผลงานในการเป็นกลุ่มประชากรก็ตาม

ศิลปินคนสำคัญที่มีส่วนร่วมต่อการผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในสังคมไทย แม้ว่าจะยังมีจำนวนไม่มากนัก และบางคนก็สร้างสรรค์ผลงานในลักษณะอื่นควบคู่กันไปด้วย แต่หลายชิ้นงานก็ถือได้ว่ามีความน่าสนใจทีเดียว

ยังคงมีศิลปินอีกหลายคนที่ยังสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ซึ่งในส่วนของ นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล สุธี คุณาวิชยานนท์ พิณวิจิตร สันตพิทักษ์ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช และมณฑิร บุญมา อารยา ราษฎร์จำเริญสุข กมล เผ่าสวัสดิ์ จุมพล อภิสุข สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ โฆษิต จันทราทิพย์ ไกรสร ประเสริฐ นั้น ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงผลงานของพวกเขา/เธอ โดยละเอียดอีกครั้งหนึ่งในบทของการวิเคราะห์ผลงานที่เป็นกรณีศึกษาในงานวิจัยชิ้นนี้

ทั้งนี้ยังมีศิลปินร่วมสมัยอีกหลายคนที่ยังคงค้นคว้า ทดลอง ปฏิบัติการ สร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่มีลักษณะเชิงเน้นการมีปฏิสัมพันธ์ที่ผู้ชมหรือชุมชนสามารถมีส่วนร่วม หรือปฏิสัมพันธ์กับผลงานได้อีกหลายต่อหลายคน แม้จะไม่ต่อเนื่องแต่หลายคนก็สร้างงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่น่าสนใจ และมีผลต่อการขับเคลื่อนศิลปะร่วมสมัยไทยไม่มากนักน้อย

ไม่ว่าจะเป็นผลงานการแสดงภาพถ่ายในที่สาธารณะผสมศิลปะสื่อการแสดงสดในชุด “สงครามไร้เลือด” (Bloodless war) ของ **มานิต ศรีวานิชภูมิ** ที่ศิลปินนำเสนอภาพถ่ายเชิงประชดเสียดสี สังคมในชุมชนสาธารณะ

ไมเคิล เซาวนาคัย ที่ศิลปินพิมพ์ภาพใบหน้าตนเอง (Portraits) เป็นโปสเตอร์จำนวนมาก และนำไปติดตามกำแพงสถานที่ต่างๆ หรือแจกให้แก่ผู้ชมได้ร่วมกันวาดต่อเติม ดัดแปลงใบหน้าของศิลปิน ให้เปลี่ยนไปในลักษณะต่างๆ ผลงานของไมเคิล พุดถึงสถานะทาง “เพศ” ที่สามที่ยังเป็นเสมือนพื้นที่ต้องห้าม ในสังคมไทย

สุวรรณ ลัยมณี ศิลปินอิสระที่ทำงานสร้างสรรค์ด้วยการให้บริการนวดแผนโบราณแก่ผู้ชมของเขา และถือเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ที่เขาทำมาอย่างต่อเนื่องทั้งการแสดงในและต่างประเทศ

วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร กับโครงการ “ปล่อยหิน” ที่ศิลปินนำหินมาบรรจุกระป๋องที่มีการออกแบบผลิตภัณฑ์คล้ายกับสินค้าทั่วไป แต่ภายในบรรจุหินเพื่อให้ผู้ชมได้นำไปปล่อยตามสถานที่ต่างๆ นอกจากนี้ยังขยายไปถึงการนำบทกวีมาบรรจุกระป๋องแจกจ่ายให้แก่ผู้ชม

วสันต์ สิทธิเขตต์ ศิลปินอิสระที่สร้างผลงานหลากหลายแนวทางเพื่อสะท้อน เสียดสี สังคมมาอย่างยาวนาน นอกจากนี้ยังมีบทบาทเป็นนักกิจกรรมเคลื่อนไหวทางสังคมอย่างต่อเนื่อง รวมถึงสร้างงานวรรณกรรมอีกด้วย ล่าสุดพ.ศ. 2548 ที่เพิ่งผ่านไป วสันต์ทำป้ายคัดเอาท์ตนเอง และเป็นป้ายชนิดเดียวกับป้ายโฆษณาหาเสียงของ “พรรคการเมือง” โดยเขาได้สถาปนาพรรคการเมืองและตัวเอง ในฐานะของวัตถุ และสื่อการแสดงทางศิลปะในนาม “พรรคเพื่อกู” เพื่อประชดและวิพากษ์ความอยุติธรรมที่เกิดจากนักการเมือง และวัฒนธรรมที่ไม่ชอบธรรมทางการเมืองของสังคมไทย วสันต์นำป้ายติดรถยนต์ และออกหาเสียง เหมือนกับผู้ลงสมัครคนอื่นๆ เขาตระเวนไปตามพื้นที่ชุมชนต่างๆ เพื่อบอกเล่าและสังเกตการณ์ถึงปฏิกิริยาของผู้ชม และชุมชน ต่อการมีปฏิสัมพันธ์ในแนวทางต่างๆ กับผลงานของเขา

ทรงวิทย์ พิมพ์करणท์ ศิลปินหนุ่มผู้ซึ่งมีบทบาทควบคู่กับสถานะของการเป็นอาจารย์สอนศิลปะ ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ในขณะที่ยังเป็นนิสิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ ภาควิชาทัศนศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยนั้น ทรงวิทย์สนใจต่อการสร้างผลงานในแบบศิลปะ “อินเตอมีเดีย” (Intermedia) ที่เน้นการใช้สื่อร่วมสมัยที่หลากหลายในการสร้างงาน ผลงานของทรงวิทย์ในช่วงนั้นนอกจากสื่อต่างๆ แล้ว ลักษณะการจัดวางผลงานของเขามักสร้างเป็น “เส้นทาง” หรือ “ห้องจำลอง” เพื่อให้ผู้ชมได้เข้าไปมีส่วนร่วม หรือเดินชมผลงานตามเส้นทางที่ศิลปินกำหนดเงื่อนไขขึ้น

สำหรับผลงานชิ้นที่โดดเด่น และถือว่าปรากฏออกมาในลักษณะที่ชุมชน ท้องถิ่น ประชาชน ผู้ชมสามารถเป็นแรงผลักดันขับเคลื่อนผลงานให้ออกมาสื่อสารกับสังคมได้ เป็นปฏิสัมพันธ์ร่วมกันระหว่าง โครงการชุดชิ้นงานของศิลปิน และผู้ชม คือผลงานชุด “เปิดผ้าฆ่ากัน” จัดแสดง ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยขอนแก่น โดยศิลปินเป็นผู้จัดกิจกรรมเชิงวัฒนธรรมอีสาน และให้ชุมชนเข้ามามีกิจกรรมร่วมกัน นอกจากนี้ศิลปินยังใช้สื่อร่วมสมัยในการนำเสนอผลงานควบคู่กันไปด้วย



ภาพประกอบ 9 (มนตร์ เดิมสมบัติ)

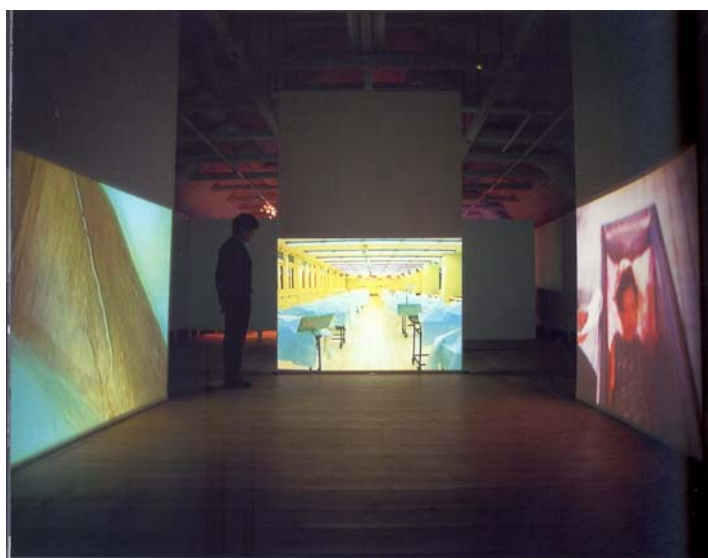
มนตร์ เดิมสมบัติ ศิลปินที่จบการศึกษาจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้มีโอกาสสร้างผลงานศิลปะร่วมสมัยออกแสดงทั้งในและต่างประเทศ ผ่านการแสดงออกหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็น งานศิลปะติดตั้งจัดวาง งานศิลปะสื่อการแสดงสด งานศิลปะสื่อประสมที่ใช้ผ้า ครั้งหนึ่ง เมื่อปี พ.ศ 2547 มนตร์ได้มีโอกาสร่วมแสดงผลงานศิลปะในนิทรรศการ อัตลักษณ์ ปะทะ โลกาภิวัตน์ (Identity versus Globalization) ซึ่งศิลปินได้ทำงานศิลปะชื่อว่า “ Inhale – Exhale ” (2547) โดยมีลักษณะของศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่สื่อนำเสนอโดยใช้กลวิธีของศิลปะสื่อการแสดงสดเป็นตัวนำ ซึ่งในสูจิบัตรประกอบนิทรรศการมีการอธิบายถึงลักษณะการทำงานของศิลปินดังนี้

“ ในการแสดง ตัวศิลปิน อาสาสมัคร และผู้ชมต่างนั่งทำสมาธิบนตารางหมากรุกที่อยู่ตรงกึ่งกลางห้อง โดยมีการฉายภาพวิดีโอที่ถ่ายภาพระหว่างการแสดงของพวกเขาไปยังจอสองข้างตรงริมตารางหมากรุก (หรือในกำแพงสองด้าน ขึ้นอยู่กับขนาดของห้อง) สำหรับจออีกด้าน (หรือผนังอีกสองด้าน) เป็นภาพวิดีโอที่ฉายภาพของศิลปินไปนั่งทำสมาธิทั้งในเมืองและในชนบทหลายที่มีเสียงประกอบเป็นเสียงลมหายใจเข้า ออก ลึกๆ ช้าๆ “ (สูจิบัตรประกอบนิทรรศการ. 2547 : 48)

ทั้งนี้การแสดงออกในกลวิธีดังกล่าวนี้ มนตร์ได้สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อต้องการสื่อเสนอถึงแนวความคิดของเขาที่กล่าวว่า

“ ศิลปกรรมจำลองที่มีทั้งการแสดงและวิดีโอเรื่อง หายใจเข้า-หายใจออก ได้รับแรงบันดาลใจจากการทำสมาธิภาวนา จากการฝึกฝนจิตให้บริสุทธิ์ตามหลักปฏิบัติแบบพุทธศาสนา เพื่อพัฒนาและสร้างความลุ่มลึกแห่งจิตใจในบริบทด้านสังคมและเศรษฐกิจดังเช่นปัจจุบัน ข้าพเจ้าอาศัยการปฏิบัติเช่นนี้เพื่อให้เกิดจิตอันบริสุทธิ์และปัญญาซึ่งจำเป็นต่อการมีอิสระทั้งในทางความคิดและการกระทำ งานชิ้นนี้ได้รับอิทธิพลจากความทรงจำในวัยเยาว์ ซึ่งเป็นช่วงแห่งความสงบ ความเป็นอิสระ ความเรียบง่ายและความรุ่มรวยของชีวิต เมื่อมนุษย์อยู่อย่างบรรลือสอาดคล่องร่วมกับธรรมชาติในท้องถิ่นของข้าพเจ้า เป็นช่วงเวลาที่ข้าพเจ้ารู้สึกว่าได้รับการคุ้มครอง จากวัฒนธรรมแบบพุทธ ปัญหาของข้าพเจ้าเกิดขึ้น เมื่อมีความต้องการอย่างใหม่ที่ไม่สามารถตอบสนองได้ เป็นความต้องการด้านวัตถุ ความต้องการต่อบุคคลอื่น และต่อมายังเป็นความต้องการที่จะทำ

ตามหรือต่อต้านแนวโน้มด้านศิลปะและสภาพการณ์ที่กดขี่บังคับและพบว่าตัวเองอยู่ในท่ามกลางบริบทด้านเศรษฐกิจและสังคมกับบริบทด้านศิลปะ ข้าพเจ้าอาศัยการทำสมาธิภาวนาแบบพุทธเพื่อค้นพบความสงบอย่างชีวิตวัยเยาว์อีกครั้ง เพื่อทำความเข้าใจกับแก่นพุทธธรรมและการนำไปปฏิบัติใช้ สิ่งที่ข้าพเจ้าค้นพบคือ ในการปฏิบัติตามแนวทางพุทธศาสนาไม่ใช่เรื่องที่แสดงออกได้ในทางคำพูด หากเป็นอันสงฆ์ที่ยืนยันคุณประโยชน์ของสมาธิธรรมที่มีต่อจิตใจของข้าพเจ้า หัวข้อที่ว่า หายใจเข้า-หายใจออก มาจากแนวทางการทำสมาธิ การหายใจเป็นวัฏจักรของชีวิตที่ข้าพเจ้าพยายามสังเกต ศึกษา ทำความเข้าใจและยอมรับสิ่งที่ตัวเองเป็นและสภาพแวดล้อมรอบข้าง ข้าพเจ้ามีโอกาสรู้จักผู้คนมากมายจากทั่วโลกซึ่งร่วมกันแสวงหาเช่นเดียวกับข้าพเจ้า“ (สุจิตประภคานิทรรศการ. 2547:49)



ภาพประกอบ 10 (อารยา ราษฎร์จำเริญสุข)



ภาพประกอบ 11(อารยา ราษฎร์จำเริญสุข)

อารยา ราชภัฏจำเริญสุข อารยาเธอมีพื้นฐานการสร้างสรรคมาจากการทำงานศิลปะภาพพิมพ์ หากแต่ในช่วงระยะหลังจบจนถึงปัจจุบัน อารยาสร้างผลงานด้วยการนำเสนอแบบศิลปะติดตั้งจัดวาง ผลงานของเธอส่วนใหญ่ชักชวนผู้ชมให้เสพรับกับเรื่องราวของการสูญเสีย ความป่วยไข้ ความตาย งานศิลปะติดตั้งจัดวางของเธอส่วนใหญ่ แม้จะต่างจากผลงานของมณฑิราในแง่ที่ผลงานของเธออาจจะไม่สามารถเข้าไปสัมผัสกับวัตถุทางศิลปะ หรือเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์แบบร่วมกิจกรรมตามที่ศิลปินกำหนดเงื่อนไข ไว้เช่นศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินคนอื่น ๆ



ภาพประกอบ 12 (อารยา ราชภัฏจำเริญสุข)

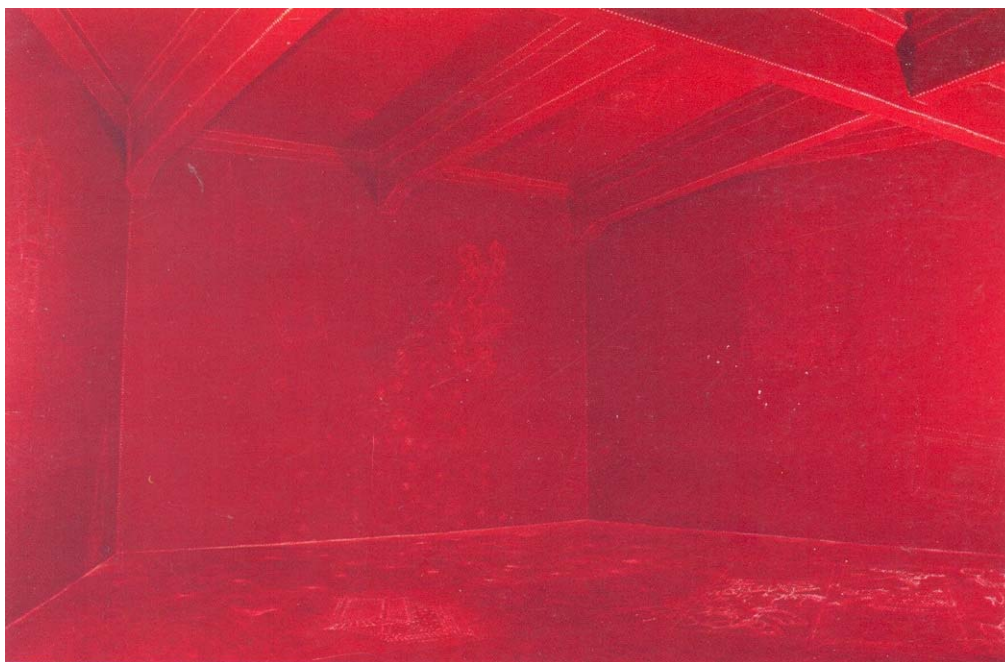
หากแต่ถ้าจะว่าไปแล้วการติดตั้งจัดวางในผลงานของอารยาก็มีส่วนไม่น้อยต่อการที่ทำให้ผู้ชมตกอยู่ภายใต้พื้นที่หรือโครงสร้างที่เธอสามารถสร้างบรรยากาศของพื้นที่แสดงงานให้สอดคล้องกับเนื้อหาในงาน เมื่อผู้ชมเข้าไปในนิทรรศการของเธอ จึงคล้ายกับผู้ชมต่างถูกแปรทบพาให้เป็นเสมือนกับกำลังเดินเข้าไปสู่ “เหตุการณ์” หรือภาพบันทึกของศิลปิน ดังจะเห็นได้จากงานชุด “The Dinner With Cancer (2536 – 2537)” และการอ่านบทกวีในห้องดับจิตให้ศพฟัง ซึ่งนำเสนอผ่านภาพเคลื่อนไหววิดีโอ และถูกนำมาติดตั้งจัดวางอีกครั้ง ดังที่ปรากฏในผลงานชื่อว่า “Rite of passage” (2541) “Reading for Corpse” (2541) หรือที่น่าสนใจ และ

ผู้ชมสามารถเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์ได้ดังที่ปรากฏในผลงานที่มีชื่อว่า “Conversation of two woman” (2541) ที่ศิลปินบันทึกภาพวิดีโอของศพผู้หญิงคนหนึ่งแล้วฉายผ่านกำแพง ถัดออกมาจึงวางเก้าอี้ไว้ฝั่งตรงข้ามกับภาพนั้นเพื่อให้เกิดการสื่อสารแบบนามธรรมระหว่าง “คนตาย” และ “คนเป็น” นำไปสู่การรับรู้และตีความต่อไป

ในผลงาน “Reading for Male and female Corpses” (2541) ผู้ชมสามารถรับฟังและชมการอ่านบทกวีด้วยทำนองเสนาะ จากเธอบีที่อ่าน และร้องทำนองให้ศพฟังให้ห้องดับจิตปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมนอกเหนือจากการฟัง การชม ภาพเคลื่อนไหวแล้ว การเป็นส่วนหนึ่งของบรรยากาศที่ศิลปินสร้างขึ้น การตกอยู่ในบทบาทของผู้สังเกตการณ์ หรือเป็นผู้เฝ้ามอง “มหรสพ” อันอยู่ภายใต้ภาพใต้ภาพสะท้อนของทั้ง “ความตาย” ที่อารยาอ่านบทกวีให้ฟังดังที่ศพเหล่านี้ยังมีชีวิตกับ “ความเป็น” (being) ของอารยาที่ตัวของศิลปินเองก็คงกำลังทำหน้าที่ค้นหาแง่มุม หรือศึกษาถึงสภาวะของความตายที่เธอสนใจ อารยายังสร้างสรรค์งานในแบบ ศิลปะติดตั้งจัดวางด้วย วิดีโอศิลปะ ที่ผู้ชมสามารถปฏิสัมพันธ์ได้ทั้งฟังเสียงทั้งชมภาพ และทั้งเปลี่ยนบทบาทเป็นผู้สังเกตการณ์ ความเป็นไปในบทบันทึกของศิลปินอีกหลายต่อหลายชุดไม่ว่าจะเป็น “Reading for three female Corpses” (2540) , “Reading for Two Female Corpses” (2540) , “1st and 2nd one of a Thai Medley” (2002) , “I’m living” (2545)

ผลงานของอารยาเป็นการนำเสนอศิลปะติดตั้งจัดวาง และวิดีโอที่จัดได้ว่าเป็นผลงานศิลปะที่ปรากฏรูปลักษณะของศิลปะปฏิสัมพันธ์โดยมีวิธีนำเสนอด้วยการสร้างการมีปฏิสัมพันธ์จากการจัดวางสื่อเทคโนโลยีสมัยใหม่ผสมผสานกับสิ่งที่อยู่ภายในเป็นการใช้การอ่านทำนองเสนาะแบบประเพณีไทยเป็นการสร้างศิลปะปฏิสัมพันธ์ ที่ผสมผสานระหว่างตะวันตก และตะวันออกอย่างชัดเจน

จากข้างต้นจะเห็นได้ว่า นอกจากเรื่องราวทางสังคม วัฒนธรรมแล้ว ยังมีศิลปินร่วมสมัยที่ใช้กลวิธีและแนวคิดของศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในการนำเสนอแนวความคิดหรือค้นหาประสบการณ์ทางพุทธศาสนา ดังเช่น มนตรี เต็มสมบัติ ที่กล่าวถึงแนวความคิดของเขาในช่วงต้น งานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่นำเสนอแนวความคิดในเรื่องราวของพุทธศาสนานั้น ยังปรากฏแทรกแฝงในผลงานของศิลปินไทยอีกหลายคน ไม่ว่าจะเป็นของ มณฑิยา บุญมา สุธี คุณาวิชยานนท์ ฤกษ์ฤทธิ ธีระวนิช



ภาพประกอบ 13 (สาครินทร์ เครืออ่อน)

หรืออย่างผลงานชุดหนึ่งของ **สาครินทร์ เครืออ่อน** ที่เขาสร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2543 ที่มีชื่อว่า “วิหาร” (Temple) โดยจัดแสดง ณ About Café นั้น พุทธศาสนา และประสบการณ์ด้านความรู้สึกของศิลปินที่มีต่อสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนา ได้ถูกนำเสนอผ่านการสร้างสรรค์งานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของเขา ซึ่งเกี่ยวกับผลงานชุดนี้ นั้น นาโอมิ อุราเบ (Naomi Urabe) ภริณารักษ์ของนิทรรศการดังกล่าวได้พูดถึงแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์งาน ที่มีลักษณะแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่ผสมผสานกับงานศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง ไว้ที่น่าสนใจว่า



ภาพประกอบ 14 (สาครินทร์ เครืออ่อน)

ในนิทรรศการเดี่ยวครั้งนี้ สาครินทร์ใช้เนื้อที่ทั้งหมดของ อะบาทสตูดิโอ / อะบาท คาเฟ่ ตั้งแต่ร้านค้าแพ้นล่าง และแกลลอรี่ทั้งสองห้องที่อยู่ชั้นสอง ในร้านค้าแพ้นที่ของผนังและกำแพงทั้งหมดถูกทาด้วยสีเทาเข้ม จากนั้นศิลปินและผู้ช่วยก็ประลาจุดด้วยดินสอพองไปตามโครงสร้างของอาคาร บนผนังเป็นรูปของนางกวักซ้อนทับกันอยู่ นางกวักเป็นที่เคารพและเป็นที่ยึดเหนี่ยวว่าสามารถนำพาเอาความมั่งคั่ง เงินทอง ทรัพย์สิน หรือลาภยศทางด้านวัตถุ ภาพอื่นๆของร้านค้าแพ้นคือภาพของความฝันและความหวังของผู้ที่เข้ามาภายใน ซึ่งถูกเชิญชวนให้เข้าร่วมในงานชิ้นนี้ โดยเขียนรูปสิ่งที่ตนปรารถนา นำไปเจาะรูด้วยอุปกรณ์ที่เตรียมไว้ให้ แล้วลูปฝุ่นลงลอยลงไปกับผนัง รูปภาพต่างๆ เหล่านี้ เช่นเดียวกับงานของสาครินทร์เองมีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา บางภาพโดนลบทิ้ง บางภาพโดนภาพอื่นซ้อนทับ ไม่ได้คงอยู่ถาวร เป็นอุปมาอุปไมยถึงการไม่คงที่ที่จะยึดมั่นถือมั่น ไม่ว่าจะเป็นทรัพย์สินทางวัตถุ หรือเชื่อในสิ่งที่ตาเห็น ซึ่งเป็นแนวคิดที่นำเสนออย่างต่อเนื่องในงานชุดนี้ พื้นที่ทั้งหมดในห้องใหญ่ในชั้นสอง ถูกทาด้วยสีแดงตั้งแต่พื้นไปจรดเพดาน จากนั้นสาครินทร์ใช้ฝุ่นสีแดงผสมกับกาวกระดิน ทาทับสีพลาสติกที่ทาไว้แล้วเพื่อให้สีแดงมีมิติและดูอบอุ่นมากขึ้น เทคนิคนี้เป็นเทคนิคหนึ่งในการเตรียมพื้นที่และการลงสีของจิตรกรรมฝาผนังไทยแต่เดิม สีแดงในความหมายที่แสดงถึงความเป็นทิพย์ไม่มีตัวตนให้จับต้องได้ ถูกนำมาใช้ผสมผสานกับรอยประบนโครงสร้างของอาคาร ด้วยเจตนารมณ์ที่จะสลายพื้นที่เดิม เส้นประที่ทำให้โครงสร้างดูเหมือนเป็นสิ่งที่ยึดเหนี่ยวไม่มีตัวตนอย่างแท้จริง สิ่งต่างๆเป็นเหมือนภาพลวงตา ภาพแทนของสวรรค์เกิดขึ้นได้จากจินตนาการของมนุษย์ ภาพต่างๆที่เห็นในห้องนี้จะสลายตัวไปอย่างง่ายดายเพียงลมหายใจแรงๆหรือถูกจับต้องโดยผู้ชม งานชิ้นนี้เป็นการอุปมาให้เห็นว่าความสุขและทรัพย์สินทางโลกไม่มีอะไรยั่งยืนและชี้ให้เห็นการผกผันเปลี่ยนแปลงของชีวิตมนุษย์ ในส่วนสุดท้ายของงานชุดนี้ พื้นที่ของห้องทั้งหมดถูกทาด้วยสีดำและพื้นด้วยดินสอสีดำอีกชั้นหนึ่ง ตามความรู้สึกแล้วนี่เป็นการทาสีดำให้ดำยิ่งขึ้นไปอีก แม้ในความเป็นจริงแล้ว ผงดินสอนี้มีส่วนผสมที่ก่อให้เกิดความมั่นใจว่าทำให้สีดำนั้นเจือจางลงชั้นตอนที่ใช้เวลาอย่างสูงนี้กินเวลาอยู่หลายวัน สาครินทร์และผู้ช่วยฝนดินสออย่างเป็นระบบไปบนกำแพง ผนัง ประตู ตลอดจนอุปกรณ์ต่างๆตั้งแต่ด้านหน้าทางเข้า แสงสว่างจากหลอดไฟเปลือยเพียงดวงเดียวส่องให้เห็นห้องแสดงงานมืดสลัว เปรียบเสมือนส่วนลึกล้ำของจิตใจมนุษย์ที่มีไว้เพื่อการสงบสำรวม ผู้ชมต้องใช้ความพยายาม ความอดทน

และความต้องการแสวงหาเพื่อจะมองเห็นภาพรอยประสีดำเป็นรูปร่างมณีเมฆลาบนพื้นดำ และจุดดำที่กระจ่างขึ้นราวกับเป็นดวงดาวจากพื้นที่ถูกฝนไว้ด้วยดินสอ รูปร่างเมฆลาซึ่งมีที่มาจากเรื่องพระมหาชนก หนึ่งในชาตกตพการมีพระเจ้าสิบชาติในตอนที่สุดถึงการบำเพ็ญเพียรอย่างไม่ย่อท้อ แม้ว่าภาพต่างๆหลายภาพมีรูปแบบอันมีที่มาจากศาสนาพุทธ แต่งานชุดนี้ไม่ได้มีเจตนาที่จะโน้มน้าวเปลี่ยนแปลงคนให้หันมานับถือศาสนา เส้นประที่ดูเลือนลอยบนพื้นผิวขัดเข้ม คือสิ่งที่ส่งผ่านความหวังและความฝันของผู้คน จุดประที่มีอยู่โดยรอบห้องแสดงงาน บนเพดานหรือบนคาน เน้นโครงสร้างของอาคารให้ชัดเจนขึ้น เป็นจุดสนใจ แต่ในขณะเดียวกัน ก็หลอมรวมกลมกลืนด้วยวิธีการที่ทำให้จุดประนั้นลบลือนง่าย ไม่ยั่งยืน งานสร้างสรรค์ที่เปรียบเสมือนภาพลวงตานี้ นำเสนอต่อผู้ชมในแง่ของภาพอันเสร็จสมบูรณ์ ให้อุณหภูมิเกิดการตีความ แยกย่อยที่มันก็เหมือนกับหลายสิ่งหลายอย่างในชีวิตประจำวันของเรา ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดที่ดีเพียงใด ภาพที่กระทบความรู้สึก เพียงไหน ในที่สุดแล้วเราก็มักจะลืมนั่นไปในเวลาอันรวดเร็ว สาครินทร์ชะลอความเร็วขึ้น ด้วยการจับจุดความสนใจของเราให้พุ่งไปที่กระบวนการอันคนมองข้ามซึ่งจริงๆแล้ว มันคือขั้นตอนอันสำคัญทีเดียว สำหรับการสร้างภาพอันสมบูรณ์ยิ่งใหญ๋ “ (มณฑกานติ รัชสิพรหมณกุล และ เกล้ามาศ ยิบอินซอย. 2543 : ไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์)

ในที่นี้จะเห็นได้ว่า สาครินทร์ได้ทำการท้าทายต่อชนบของการสร้างผลงานจิตรกรรมไทยแบบดั้งเดิมที่มุ่งจะให้ภาพต่าง ๆ นั้น คงสภาพความคงทนไว้ให้นานที่สุดเท่าที่จะทำได้ และผู้ชมสามารถทำได้เพียงแค่วาดชมด้วยสายตา วิหารของสาครินทร์จึงเป็นวิหารที่สามารถกลายสภาพพื้นที่แสดงงานให้มีบทบาทต่อการที่ผู้ชมจะสามารถตีความกระบวนการคิดทางพุทธศาสนาได้ แม้ว่าจะเป็นอาจจะเป็นการรับรู้เพียงช่วงสั้นๆเท่านั้น เพราะในที่สุดแล้ว วิหารของสาครินทร์นั้นก็สร้างปรากฏการณ์ทางความคิดและการสร้างสรรค์นี้ได้ในพื้นที่เฉพาะเท่านั้น แต่มันคงไม่สามารถไปถึงในจุดที่วิหารชนิดนี้ของสาครินทร์จะสามารถเป็นวิหารที่จะใช้ประกอบกิจกรรมทางศาสนาในชีวิตประจำวันของผู้คนได้จริง ศิลปะปฏิสัมพันธ์ชุดนี้จึงเป็นเสมือนการเชื้อเชิญให้ผู้ชมเข้ามาร่วมกันรับประสบการณ์ใหม่และแตกต่างจากประสบการณ์ในการเข้าวิหารในแบบที่คุ้นเคยเพื่อนำเสนอประเด็นเรื่องราวของพุทธศาสนาที่เคยมีการกล่าวถึงมาอยู่แล้วด้วยกลวิธีแบบใหม่เท่านั้น

จากที่กล่าวมานี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งของศิลปินที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึง แม้ว่าผลงานของศิลปินหลากหลายอย่าง คามิน เลิศชัยประเสริฐ ชาติชาย ปุຍเปี้ย ไพศาลเปลี่ยนบางช้าง มงคล เปลี่ยนบางช้าง จักรพันธ์ วิลาสินีกุล เตยงาม ศรีสุปติ ทักษิณา พิพิธกุล มนตรี ฯลฯ จะล้วนแล้วแต่เคยสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะศิลปะปฏิสัมพันธ์แล้วแทบทั้งสิ้นไม่มากนักน้อย ซึ่งบางครั้งการสร้างสรรคเป็นการตั้งอยู่บนพื้นฐานของการศึกษาค้นคว้า และพัฒนากระบวนการคิด และกระบวนการนำเสนอให้สอดคล้องกับเนื้อหา บริบทของ พื้นที่ สังคม และความเปลี่ยนแปลง ในขณะที่บางครั้งการสร้างสรรคของศิลปินร่วมสมัย ศิลปะปฏิสัมพันธ์ก็เป็นเพียงกระแสและ “ทางผ่าน” เพียงชั่วคราวชั่วคราวเท่านั้น

ในหัวข้อย่อยต่อไปผู้วิจัยจะได้ทำการกล่าวถึงปัจจัยที่สำคัญอีกสองประการที่เป็นแรงผลักดันให้เกิดการสร้างสรรคงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัย อันได้แก่

- การเกิดขึ้นของพื้นที่ศิลปะในแบบ “ทางเลือกใหม่” (Alternative space) กับแรงกระตุ้นต่อการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทย
- โครงการและเทศกาลทางศิลปะร่วมสมัยกับชุมชน กับการเคลื่อนไหวศิลปะปฏิสัมพันธ์จากท้องถิ่นสู่เวทีนานาชาติ

4.3 การเกิดขึ้นของพื้นที่ศิลปะในแบบ “ทางเลือกใหม่” (Alternative space) กับแรงกระตุ้นต่อการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทย

หากกล่าวถึงเรื่องของพื้นที่ศิลปะในสังคมไทยแล้ว นับว่าเป็นปัญหาสำคัญมากปัญหาหนึ่ง เนื่องจากที่ผ่านมาพื้นที่ทางศิลปะในบ้านเรานั้นมีสัดส่วนและจำนวนที่น้อยนิด หากเทียบกับอัตราการเจริญเติบโตของภาคธุรกิจ หรืออาคารก่อสร้างชนิดหรือประเภทอื่น และพื้นที่ทางศิลปะที่มีอยู่ในบ้านเรานั้นก็ตั้งอยู่ในพื้นที่ๆ มีข้อจำกัดในการเข้าไปมีส่วนร่วมในการเสพชมผลงานค่อนข้างสูง เนื่องจากหลายพื้นที่ตั้งอยู่ในเขตสถาบันการศึกษา หรือเป็นสถานที่ของทางราชการ รวมถึงนอกเหนือไปกว่านั้นส่วนใหญ่ก็ยังเป็นพื้นที่ที่หอศิลปะเชิงพาณิชย์ (commercial gallery) ซึ่งสถานที่ดังกล่าว อยู่นอกเหนือความสนใจจากการรับรู้ หรือสามารถเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์ได้อย่างเต็มที่นัก จากภาคประชาชนที่มีความแตกต่างหลากหลาย ทางประสบการณ์ การศึกษา และทางเศรษฐกิจ

ปัญหาด้านหนึ่งต่อการที่มีส่วนในการทำให้ภาคประชาชนในสังคมไทยถูกแยกตัว หรือห่างไกลจากวัฒนธรรมในการเสพชม หรือการศึกษางานศิลปะ และวัฒนธรรม ก็คงหนีไม่พ้นปัญหาด้านการศึกษาหรือการให้การศึกษาทางด้านศิลปะนั้น ยังเป็นไปในแบบทิศทางเดียว คือทิศทางที่ปลูกฝังเด็ก และเยาวชนให้ยึดติดแต่กระบวนการพัฒนาในเชิงทักษะ ฝีมือด้านการทำงานศิลปะแต่เพียงด้านเดียว

ซึ่งเหตุประเดินี้ก็น่าจะมีที่มาจากกรณีที่สถานศึกษาหรือแม้กระทั่งครูอาจารย์ในบ้านเราส่วนใหญ่มุ่งเน้นต่อการแสวงหาชื่อเสียง หรือรางวัล และการยอมรับในวงกว้างให้แก่โรงเรียนสถานศึกษา หรือแม้กระทั่งในระดับมหาวิทยาลัยเองก็ตามที่ ซึ่งสนามของการที่จะใช้เป็นพื้นที่ต่อการแสวงหา “ความสำเร็จ” และให้ได้มาตามที่กล่าวไปแล้วนั้น ก็ยังเป็นเวทีการจัดการประกวดแข่งขันทางด้านศิลปะเด็ก และเยาวชน หรือแม้แต่เยาวชนในระดับอุดมศึกษา การส่งเด็กและเยาวชนเข้าไปร่วมประกวดแข่งขันทางด้านศิลปะเด็ก และเยาวชน หรือแม้แต่เยาวชนในระดับอุดมศึกษา การส่งเด็กและเยาวชนเข้าไปร่วมประกวดแข่งขันความสามารถทางด้านศิลปะ ในมุมหนึ่งจึงอาจจะถือได้ว่าเป็นเครื่องมืออย่างดี ต่อการนำความสำเร็จมาให้แก่องค์กร ปัญหายังมีความซับซ้อนมากไปกว่านั้น เมื่อมาตรฐานต่อการวัดผลประเมินผล รวมถึงการตัดสินคุณค่าของงานศิลปะที่เด็กและเยาวชนสร้างขึ้นนั้น ยังแนบอิงอย่างชัดเจนต่อการให้ความสำคัญกับทักษะฝีมือที่ติดกับกรอบและระเบียบแบบแผนตามขนบของศิลปะหลักวิชา ซึ่งสิ่งนั้นก็ไม่ใช่เรื่องผิดทั้งหมด หากแต่ในขณะที่ระเบียบ ระบบแบบแผนดังกล่าวถูกให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก สิ่งที่ไม่ควรมองข้ามไปคือ “ความคิดสร้างสรรค์” การแสดงออกทางกระบวนการรับรู้และความคิดอิสระกลับถูกทอดทิ้ง และไม่ถูกประเมินค่าตามไปด้วย

สิ่งเหล่านี้ถูกปลูกฝังเป็นเวลายาวนานในสังคมไทยจึงเป็นเหตุที่ทำให้ผู้คนจำนวนมากมายถูกกัน หรือเต็มใจที่จะออกห่างจากกระบวนการศึกษา เรียนรู้ รับรู้ทางศิลปะ เนื่องจากความกลัวเกรงว่าคนไม่มีความสามารถในการวาดภาพ บั้รูปได้ดี อีกทั้งยังยึดติดไปอีกว่า “วิชาศิลปะ” หรือการศึกษาทำความเข้าใจทางศิลปะนั้น จะสามารถทำกันได้ดีเฉพาะบุคคลที่มีความสามารถในการเชิงทักษะฝีมือทางด้านกรวาดภาพ หรือการทำงานศิลปะ และมี “พรสวรรค์” ทางด้านนี้เท่านั้นแม้จะไม่อาจบ่งชี้ได้ว่า สิ่งเหล่านี้เป็นต้นเหตุต่อการทำให้ภาคประชาชนของสังคมไทยขาดหรือไม่มีวัฒนธรรมในการเสพชม ศึกษา หรือรับรู้ด้านศิลปะ และวัฒนธรรม แต่ก็ถือได้ว่าประเด็นดังกล่าว ล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งที่เกิดขึ้น และมีส่วนต่อการสร้างปัญหาดังที่กล่าวไว้ไม่มากนักน้อย

เมื่อวัฒนธรรมในการให้การศึกษาแบบเก่า ยังคงติดอยู่กับสังคมไทยจวบจนถึงปัจจุบัน และความเชื่อที่ว่าศิลปะเป็นของคนบางจำพวกเท่านั้น รวมถึงศิลปะเป็นของพุ่มเพื่อย จึงเป็นเหตุสำคัญต่อการที่ “รัฐ” เองก็ละเลยต่อกระบวนการในการพัฒนาศิลปะ หรือการให้การศึกษาด้านศิลปะอย่างจริงจัง ดังที่วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวขยายเพิ่มเติมในประเด็นนี้ว่า

ศิลปศึกษาซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในระบบโรงเรียน และเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างวัฒนธรรมด้วย ได้รับการพัฒนาขึ้นอย่างช้าๆ และไม่จริงจังนัก ดังจะเห็นได้จากหลักสูตรที่ให้ความสำคัญไม่มากนัก และกระบวนการเรียนการสอนที่ละเลยกันตลอดมา ซึ่งปัญหาเช่นนี้ ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการรับอิทธิพลจากตะวันตกอย่างสุ่มเลือก คือเลือกให้ความสำคัญเฉพาะวิชาการใหม่ๆ ที่คนไทยไม่มีความรู้ความสามารถมาก่อน วิชาการใดที่เรามีอยู่บ้างแล้วก็จะให้ความสำคัญลดตรงลงไป ศิลปศึกษาก็ได้รับผลกระทบเช่นนี้ด้วย ศิลปศึกษาในปัจจุบันได้รับการพัฒนาขึ้นมากอีกระดับหนึ่ง ทั้งทางด้านบุคลากรทางวิชาการ ทางด้านกระบวนการเรียนการสอน และทางด้านกิจกรรมศิลปะ แต่ก็ยังไม่เป็นไปเป็นเอกภาพในเชิงอุดมการณ์ หรือไม่ก็เป็นไปอย่างทั่วถึงในระดับประเทศ ซึ่งจุดอ่อนเช่นนี้ควรได้รับการพัฒนาต่อไป การพัฒนาในเชิงอุดมการณ์ทางศิลปศึกษานั้นเป็นปัญหาอันยิ่งใหญ่ เพราะต้องวิเคราะห์ทั้งสภาพแวดล้อมที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม ต้องวิเคราะห์ทั้งอดีตและปัจจุบัน อันจะมีผลไปสู่แนวโน้มในอนาคต ถ้าการวิเคราะห์เป็นไปได้ทุกมิติเช่นนี้ ก็ย่อมเป็นที่หวังได้ว่าจะสามารถสังเคราะห์แนวคิดต่างๆ มาเป็นอุดมการณ์ร่วมทางศิลปศึกษาได้” (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2548: 11-12)

จากที่กล่าวมาข้างต้น ในปัจจุบัน ปัญหาอีกประการหนึ่งของการให้การศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมแก่เด็ก เยาวชน และประชาชน จากภาครัฐก็ส่งต่อเนื่องไปถึงการขาดการจัดการศึกษาในเชิงของการสร้างแหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตต่างๆ ที่ไม่ค่อยมีความสำคัญมากนัก รวมถึงยังขาดการรวบรวม เผยแพร่ และการให้การสนับสนุนในการบริหารจัดการแหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตในด้านหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ หอสมุด ฯลฯ เพื่อให้ประชาชนได้รับรู้อย่างแท้จริง ปัญหาของการขาดวัฒนธรรมการศึกษา เรียนรู้ รับรู้ ทางด้านศิลปวัฒนธรรม รวมถึงปัญหาการขาดแคลน และขาดการให้การพัฒนาสนับสนุนแหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตแบบสัมพันธ์กับบริบททางสังคม และวัฒนธรรมยังมีอยู่อย่างชัดเจน และเป็นช่องว่างหนึ่งต่อการเชื่อมผลงานศิลปะกับประชาชน

ปัญหามาตรฐานของหอศิลป์ หรือพิพิธภัณฑ์ที่มีอยู่ก็เช่นกัน แม้มีอยู่แต่ก็ไม่สามารถบริหารจัดการให้เกิดการผานรอยแยก และช่องว่าง อย่างที่กล่าวมาได้ มีแต่จะทำให้ห่างออกไปมากยิ่งขึ้น แม้กระทั่งหอศิลป์ในระดับชาติ ก็ยังมีปัญหาเรื่องการบริหารจัดการอย่างชัดเจน หากย้อนไปเมื่อปี พ.ศ.2539 วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณได้นำเสนอถึงประเด็นที่ว่า พิพิธภัณฑ์ศิลปะให้อะไรกับประชาชน – ประชาชนได้รับอะไรจากพิพิธภัณฑ์ศิลปะในหนังสือ “โลกศิลปะ” (2539) ซึ่งมีประเด็นหนึ่งย้อนไปโดยเขากล่าวว่า

คงต้องยอมรับกันว่าขณะนี้ (พ.ศ.๒๕๓๖) บ้านเราขาดแคลนพิพิธภัณฑ์ศิลปะและหอศิลปะ (ที่ได้มาตรฐาน) โดยเฉพาะผู้ที่อยู่ในวงการศิลปะและวัฒนธรรมต่างเรียกร้องต้องการให้มีพิพิธภัณฑ์ศิลปะและหอศิลปะที่มีมาตรฐาน แต่รัฐบาลและประชาชนส่วนใหญ่ยังไม่เห็นความสำคัญ และความจำเป็นของสถานที่เหล่านี้บางคนอาจคิดว่า ทุกวันนี้เรามีพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติอยู่ในหลายจังหวัดแทบทั่วประเทศ มีศูนย์วัฒนธรรมและหอศิลปะของสถาบันการศึกษาบางแห่งอยู่แล้ว แต่สถานที่ดังกล่าวแต่ละแห่งมีลักษณะการดำเนินงานและกิจกรรมที่แตกต่างกันไป เฉพาะพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติของกรมศิลปากรแทบทั้งหมดเป็นพิพิธภัณฑ์เกี่ยวกับประวัติศาสตร์โบราณคดี ยกเว้น พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติหอศิลปะ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ศิลป พีระศรี อนุสรณ์ซึ่งเป็นพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย แต่ทั้งสองแห่งก็ยังเป็นพิพิธภัณฑ์ที่มีข้อจำกัดในหลายๆด้าน เฉพาะอย่างยิ่งพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลปะนั้น แม้โดย

จุดประสงค์ของการให้เป็นพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยก็ตาม แต่ชื่อและการดำเนินการยังไม่สอดคล้องและถูกต้องตามหลักของพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยเฉพาะอย่างยิ่งด้านการบริหารก็ยังไม่เป็นไปตามวัตถุประสงค์ และถูกต้องตามหลักวิชาการ พิพิธภัณฑ์แห่งนี้จึงเป็นเพียงสถานแสดงศิลปะที่ไม่มีมาตรฐานแห่งหนึ่งเท่านั้น (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. ม.ป.ป.)

ประเด็นที่วิบูลย์ ลี้สุวรรณ นำเสนอนั้น แม้ว่าบัดนี้จะล่วงผ่านมาเป็นระยะเวลาอันยาวนานแล้ว แต่ปัจจุบัน (พ.ศ.2549) ปัญหาดังกล่าวก็ยังไม่ได้รับความสนใจ และเข้าไปอย่างจริงจัง ซึ่งประเด็นดังกล่าวก็สอดคล้องกับถนอม ชากกติ ครั้งหนึ่งได้เคยกล่าวถึงปัญหาช่องว่างระหว่างผู้สร้างและผู้เสพ ผลงานศิลปะไว้อย่างน่าสนใจว่า

ปัญหาที่ดำรงอยู่ในวงการศิลปะ ขณะนี้ก็คือผู้สร้างสรรค์ได้ทำดีทำงานศิลปะเพื่อให้ผู้คนทั้งมวลได้เสพ จริงหรือไม่ ถ้าจริงทำไมการแสดงผลงานศิลปะแต่ละครั้งจึงได้รับตอบสนองจากผู้คนในสังคมน้อยกว่าที่ มันจะเป็น ทั้งๆ ที่ใน พ.ศ.นี้การสื่อสาร ผ่านชาวเป็นไปอย่างรวดเร็วและภาวะเศรษฐกิจดีขึ้นอย่างที่กล่าว กันทำไมคนในสังคมนี้จึงไม่เลือกเสพศิลปะมากขึ้น ทั้งๆ โดยนัยความหมายของศิลปะนั้นเป็นการ สร้างสรรค์เพื่อให้คนได้เสพ ถ้าไม่จริงอย่างที่กล่าวมาแล้วปัญหามันเกิดจากอะไร แล้วเราอาจจะ จาะในเหตุผลร้อยแปดพันอย่างเพื่อตอบคำถามนี้ ไม่ว่าจะเป็นไม่มีหอศิลป์เพียงพอกับปริมาณงานที่แสดง ขาดการสนับสนุนจากรัฐ ฯลฯ แต่สิ่งหนึ่งที่ผู้คนในแวดวงผู้สร้างสรรค์ศิลปะบ่นพร่องและเป็นช่องว่างที่ต่างออกไปเรื่อยๆ ระหว่างผู้เสพกับผู้สร้างสรรค์ ก็เพราะว่าผู้สร้างสรรค์ ก็เพราะว่า ผู้สร้างสรรค์ทำงานศิลปะ โดยไม่คำนึงถึงวัฒนธรรมที่เป็นจริงของสังคมที่ผู้คนส่วนมากในสังคมมาร่วมรับรู้ได้ในสาระ เรื่องราววิธีการแสดงออกของศิลปินได้ เมื่อเป็นเช่นนี้ผู้เสพทั้งหลายต่างก็ “เมิน” ผลงานเหล่านั้น ส่วนศิลปินเองก็ “ไม่สน” เช่นกัน ต่างคนต่างเมินมอง ก็ไม่มีความจำเป็นใดๆที่จะรักษาคุณภาพในการทำงานศิลปะ ให้แก่กัน เรื่องของเรื่องก็กลายเป็นว่า “ศิลปินหนีคน ประชาชนหนีศิลปิน” (ถนอม ชากกติ. 2539:40-14)

จากเหตุดังกล่าว สังคมไทยได้เกิดความเปลี่ยนแปลงขึ้นในช่วงหนึ่ง กล่าวคือ ช่วงประมาณปี พ.ศ. 2539 ได้เริ่มมีศิลปิน นักวิชาการ ภัณฑารักษ์ และนักกิจกรรมทางสังคมรวมถึงบุคคลในแวดวงต่างๆ ที่มีความสนใจด้านศิลปะร่วมสมัยเริ่มให้ความสนใจต่อการแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับทั้งการขาดพื้นที่ในการแสดงผลงานศิลปะ และการใช้พื้นที่ศิลปะผืนดินเชื่อมรอยห่างระหว่างผู้สร้างกับผู้เสพ จึงเป็นเหตุที่ทำให้ตั้งแต่ช่วงดังกล่าวเริ่มปรากฏให้เห็นถึงการจัดการดำเนินการโครงการที่เกี่ยวข้องกับศิลปะและชุมชนตามพื้นที่สาธารณะต่างๆมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นโครงการนิทรรศการเชียงใหม่จัดวางสังคม (Chiang Mai Social in Installation) เทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดอาเซียน (Asiatopia), นิทรรศการกรุงเทพเมืองฟ้าอมร (Bangkok Art project), นิทรรศการเมืองมั่ว (cities on the move) ซึ่งโครงการเหล่านี้ผู้วิจัยจะทำการกล่าวถึงในช่วงหัวข้อต่อไป

แต่ประเด็นที่จะกล่าวถึงต่อไป และผู้วิจัยเห็นว่ามีส่วนสำคัญต่อการเป็นแรงผลักดันที่คอยกระตุ้นให้เกิดการสร้างสรรค์งานศิลปะปฏิสัมพันธ์อยู่ด้วยนั้น ก็คือการเคลื่อนไหวของการก่อเกิดพื้นที่ศิลปะแบบทางเลือกใหม่ซึ่งพื้นที่ในลักษณะนี้ของสังคมไทยนั้น เริ่มมีปรากฏขึ้นอย่างจริงจังในช่วงปี พ.ศ.2542 (ก่อนหน้านั้นก็เริ่มมีบ้างแล้ว แต่ยังไม่เป็นที่แพร่หลายมากนัก)

พื้นที่ศิลปะทางเลือกใหม่นี้ กระจายตัวอยู่ตามชุมชนต่างๆของเมือง โดยมากเป็นการดัดแปลงพื้นที่ที่มีอยู่เดิม และเป็นสิ่งก่อสร้างที่มีอยู่แล้ว และสังคมคุ้นเคยอย่าง อาคารพาณิชย์, ห้องแถว, อพาร์ทเมนต์ รวมไปถึงการจัดวางระเทศต่างๆทางศิลปะในพื้นที่สาธารณะ ซึ่งพื้นที่เหล่านี้เริ่มมีแนวคิดต่อการให้ความสนใจสนับสนุนศิลปินรุ่นใหม่ ผู้ก่อตั้งหอศิลป์ทางเลือกหลายแห่งใช้วิธีการหารายได้ที่ไม่ใช่การหาเงินจากการจำหน่ายผลงาน เพราะพื้นที่เหล่านั้นเปิดโอกาสให้กับศิลปินรุ่นใหม่ได้ใช้พื้นที่เพื่อรองรับความคิดในเชิงทดลองปฏิบัติการ

สร้างสรรค์ทางศิลปะเสียมากกว่าการที่จะนำเสนองานในเชิงพาณิชย์ ส่วนมากมักหารายได้เพื่อสนับสนุน และต่อยอดการดำรงอยู่ด้วยวิธีจัดสรรพื้นที่ส่วนหนึ่งของทั้งหมดนำมาจัดเป็นร้านกาแฟบ้าง มุมขายหนังสือบ้าง หรือบางทีก็ใช้บาร์ หรือคลับที่ขายเครื่องดื่มดัดแปลงเป็นพื้นที่แสดงงานทางศิลปะทางเลือก หรือที่เป็นประโยชน์ก็คือการเปิดพื้นที่ศิลปะให้กลายเป็นโรงเรียนสอนศิลปะทั้งเด็กและเยาวชน รวมถึงผู้ที่สนใจทั่วไปและที่มีความต้องการจะศึกษาต่อทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ สาขาต่างๆ ด้วย

ผลงานที่พื้นที่ศิลปะในลักษณะทางเลือกนี้น่าสนใจ โดยมากจะเป็นการทดลอง ค้นคว้า แง่มุมการนำเสนอแบบที่ต่างจากขนบของศิลปะหลักวิชา และแบบสมัยใหม่ ผลงานศิลปะที่มีกลวิธีการนำเสนอสอดคล้องกับ ศิลปะหลังสมัยใหม่เข้ามามีบทบาทมากในการแสดงออกผ่านพื้นที่ศิลปะเหล่านี้ไม่ว่าจะเป็น การแสดงผลงานศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง, การแสดงผลงานผ่านสื่อร่วมสมัยทั้งอิเล็กทรอนิกส์และที่ศิลปินสร้างหรือคัดสรรขึ้นมา

กฤติยา กาวิวงศ์ ผู้ก่อตั้งพื้นที่ศิลปะแบบทางเลือกอย่าง “project 304” ได้เคยให้สัมภาษณ์โดยเธอกล่าวเรียกปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นว่าเป็นสภาวะในแบบ “การล่มสลายของขนบแบบหลักวิชา” (academic crisis)(กฤติยา กาวิวงศ์. 2548:สัมภาษณ์)

ประเด็นดังกล่าว อำนาจ เย็นสบายยังได้กล่าวให้ทรงสนะไว้เพิ่มเติมว่า

ปรากฏการณ์เชิงต่อต้านการประกวดผลงานศิลปะในเวทีสำคัญๆ หรือปรากฏการณ์ของการไม่ส่งผลงานเข้าประกวดด้วยไม่ยอมสูญเสียศักดิ์ศรีของความเป็นมนุษย์ (ศิลปิน) ก็ได้กลายเป็นภาพของความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของสังคมไทยและวงการศิลปกรรมไทยในห้วงเวลานี้เป็นอย่างยิ่ง ขณะเดียวกันก็มีข้อน่าสังเกตอีกประการหนึ่งที่เกิดขึ้นนั่นก็คือได้เกิดการเคลื่อนไหวเปิดสถานที่แสดงผลงานศิลปะในแนวคิดที่แตกต่างจากเดิม และมีลักษณะร่วมสมัยกับการสร้างสรรค์ผลงานของเหล่าศิลปินหัวก้าวหน้ายุควัฒนธรรมได้พรมแดนด้วยการผลักดันสถานที่แสดงผลงานศิลปะที่หลุดออกจากระบบราชการครอบงำหรือการกำหนดนโยบายจากกลุ่มธุรกิจ หรือองค์กรทางธุรกิจภาคเอกชนที่ต้องการอาศัยศิลปะและกิจกรรมศิลปะเป็นเครื่องมือสร้างภาพ ประชาสัมพันธ์ หรือให้มั่นนโยบาย และแนวคิดที่แตกต่างไปจากสถานที่แสดงผลงานศิลปะตามสถาบันการศึกษา ด้วยการเปิดสถานที่แสดงผลงานศิลปะที่เน้นการสร้างสรรค์เป็นจุดหมาย เน้นการมีส่วนร่วมระหว่างสถานที่กับผลงาน เน้นคุณภาพเหนือปริมาณ เน้นผลลัพธ์ทางศิลปะมากกว่าผลลัพธ์ทางกินกำไร สิ่งเหล่านี้คือสิ่งที่เกิดขึ้นควบคู่กันระหว่างผู้สร้างงานศิลปะร่วมสมัยกับการผลักดันเพื่อให้เกิดสถานที่แสดงผลงานศิลปะที่แตกต่างไปจากความเชื่อเดิมๆ” (อำนาจ เย็นสบาย. 2547:93-95)

จากที่หยิบยกมานั้น บทบาทของพื้นที่ศิลปะในแบบทางเลือกนี้ มีผลทำให้การสร้างสรรค์งานของศิลปิน สามารถทำได้อย่างอิสระและมีการขับเคลื่อนเปลี่ยนแปลงไปมากขึ้น นอกจากผลงานศิลปะแล้ว การทลายขนบและประเพณีการดั้งเดิมของการชมผลงานศิลปะก็เกิดขึ้นตามไปด้วย กล่าวคือศิลปินได้ใช้พื้นที่เป็นส่วนหนึ่งและมีบทบาทสำคัญต่อกระบวนการคิด และการสร้างงานมิใช่เพียงเพื่อเป็นที่รองรับผลงานดังเช่นในอดีตอีกต่อไป รวมถึงศิลปินยังได้ใช้ส่วนต่างๆของพื้นที่แสดงงานในการทลายกรอบของประโยชน์ใช้สอยเดิม ให้เปลี่ยนบทบาทที่สามารถนำเสนองานศิลปะได้เช่น กำแพง จากที่เคยถูกใช้เพียงเพื่อแขวนห้อยติดตั้งผลงาน ก็อาจกลายเป็นจอภาพขนาดใหญ่ ในการฉายผลงานศิลปะที่ทำขึ้นจากวิดีโอของศิลปิน ดังเช่นในผลงานของกมล เผ่าสวัสดิ์ หรือ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข เป็นต้น หรือหอศิลป์ทั้งหอศิลป์อาจกลายเป็นที่เก็บกักแอ่งน้ำขนาดใหญ่ เพื่อให้คนชมเข้าไปเดินย่ำสัมผัสดังเช่นนิทรรศการ “Emotions As Waters” ของศิลปินอริญญ์ รุ่งแจ้ง ซึ่งเป็นนิทรรศการย่อยของโครงการนิทรรศการศิลปกรรม แบรินด์ นิว (Brand New) ที่จะกล่าวถึงในบทต่อไป แม้แต่พื้นที่ทางศิลปะที่สามารถเคลื่อนที่ได้อย่าง “TAXI Gallery” ของนาวัน ลาวัลย์ชัยกุล ที่ผู้โดยสารสามารถ

รับชมผลงานศิลปะบนรถแท็กซี่โดยสารได้ เหล่านี้ล้วนแต่เป็นปรากฏการณ์ในเชิงที่แทรกแซง หรือแสดงให้เห็นถึงการที่พื้นที่ศิลปะแบบทางเลือกได้กลายเป็นส่วนหนึ่งต่อการกระตุ้น ให้เกิด การสร้างสรรค์ศิลปะ ปฏิสัมพันธ์ขึ้นในสังคมไทย

พื้นที่ศิลปะแบบทางเลือกที่เกิดขึ้นและได้เคยนำเสนอผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ของศิลปินร่วมสมัยให้ปรากฏขึ้น อาทิ **หอศิลป์ร่วมสมัยตาดู** (TADU contemporary Art), **อะแบ๊ฟ คาเฟ่** (About Café), project 304, 303 open space, **หอศิลป์ space contemporary Art**, **แกลลอรี 253** (Gallery 253), **ศูนย์บ้านตึก** (concreat House), **หอศิลป์ไซ – แอม อาร์ต สเปซ** (si – am Art space)

นอกจากนี้ ช่วงเวลาดังกล่าวยังแสดงให้เห็นว่าแม้แต่หอศิลป์ในสถาบันอุดมศึกษาบางส่วนต่างก็เริ่มเปิดพื้นที่ และนำเสนอผลงานที่เปลี่ยนแปลงไปสู่ผลงานในแบบแนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่มากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นหอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Bangkok University Art Gallery), **หอศิลป์วิทยานิทัศน์** สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, **หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร** ฯลฯ

ครั้งหนึ่งเคยมีการศึกษา ค้นคว้า และนำเสนอถึงระบบการบริหารจัดการหอศิลป์ หรือพื้นที่ศิลปะแบบทางเล็ก การศึกษานี้ทำให้เห็นถึงประเด็นหนึ่งว่าระบบการบริหารจัดการพื้นที่ในลักษณะดังกล่าว สามารถมีบทบาทต่อการก่อให้เกิดกระบวนการคิดในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ศิลปะในแบบที่ศิลปินและผลงานต้องการการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับผลงานซึ่งอำนาจ เย็นสบาย ได้กล่าวถึงของการศึกษาเรื่องดังกล่าว ที่ศึกษาโดย สมศักดิ์ เหมะรักษ์ และคณะทำการศึกษาโดยใช้ About Café เป็นกรณีศึกษา โดยนำเสนอว่า

การแสดงผลงานศิลปะที่เกิดขึ้น About เป็นการเปิดโอกาสแก่ศิลปินรุ่นใหม่ โดยผ่านการคัดเลือกจากบุคลากรที่จัดตั้งขึ้นโดยผู้เชี่ยวชาญด้านนั้นๆ มีบุคลากรที่ได้รับเชิญมาเพื่อคัดเลือกผลงานนั้น สลับเปลี่ยนกันอยู่ตลอด ตัวศิลปินจะเป็นผู้นำมาเสนอเพื่อต้องการแสดง หรืออาจได้รับเชิญมาแสดงบ้างก็มีสลับกันไป ผลงานต้องเข้ากับพื้นที่ที่จำกัดภายใน About Café โดยเน้นงานร่วมสมัย (Contemporary) และศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) จึงเป็นการเผยแพร่ความร่วมสมัยแปลกใหม่แก่ประชาชนในชุมชนนั้นๆ อย่างแท้จริง จึงไม่น่าแปลกใจที่ภายในเวลาเพียงไม่กี่ปี About Café จึงเป็นที่รู้จักแก่ประชาชนมากขึ้นอย่างรวดเร็ว อย่างน้อยก็กลุ่มคนที่ให้ความสนใจศิลปะอย่างนักเรียน นักศึกษาศิลปะ ผู้ที่ทำงานเกี่ยวข้องกับศิลปะ นักวิชาการศิลปะแล้วยังมีการแสดงภาพถ่าย ศิลปะการแสดง และดนตรีอีกด้วย เฉพาะดนตรีมีการแสดงบ่อยครั้ง เป็นการเปิดโอกาสให้แก่ักคนรุ่นใหม่ใช้ความสามารถทางด้านดนตรีแนวใหม่ที่ปฏิเสธความจำเจในงานตลาดอย่างที่เป็นอยู่ในสังคมไทย เสมือนถูกยึดเยียดจากสื่อโทรทัศน์ วิทยุ โดยขาดตัวเลือกใหม่ๆ ให้กับประชาชน ผู้ดู ผู้ฟัง About Café จึงเสมือนเป็นเวทีให้โอกาสแก่กลุ่มคนได้แสดงความคิดสร้างสรรค์อย่างเต็มที่ทำให้เกิดการพัฒนาศิลปะไปทุกแขนงและทันต่อสถานการณ์โลกปัจจุบันที่เป็นอยู่ งานแสดงภายใน About Café เป็นการแสดงหมุนเวียนอยู่ตลอดเวลา โดยไม่มีผลงานสะสม หรือห้องแสดงงานถาวร เพราะสถานที่ที่มีเพียงจำกัดเท่านั้น แต่การแสดงมีอย่างต่อเนื่องไม่หยุดนิ่ง มีแผนงานตลอดปีโดยการประสานงานที่มีคุณเกล้ามาดเป็นผู้จัดการหลักหน่วยงานเพียงเล็กๆ การดำเนินงานจึงเกิดเพียงกลุ่มคนเพียงไม่กี่คนก็สามารถดำเนินงานได้ โดยมีปฏิทินการจัดงานภายใต้การดำเนินงานของ About Café พิมพ์ออกเผยแพร่แก่ประชาชน โดยที่ในเวลาเดียวกันอาจมีการแสดง 2 อย่างเกิดขึ้นพร้อมกัน อย่างผลงานศิลปะอาจจะเกิดขึ้นพร้อมกับการแสดงดนตรีก็ได้ แสดงให้เห็นมีงาน ผลงานศิลปะเกิดขึ้นภายใน About Café มากมายและต่อเนื่อง เพียงแค่ผลงานผ่านการพิจารณาจากผู้คัดสรรผลงาน ศิลปินไม่ต้องออกค่าใช้จ่ายใดๆ ทั้งสิ้น ข้อตกลงทางธุรกิจการเงินเพื่อแบ่งผลกำไรระหว่าง About Café และศิลปินไม่เกิดขึ้น ทุกอย่างเกิดขึ้นเพื่อเผยแพร่อย่างแท้จริง เพื่อให้ประชาชนเข้ามามีรับรู้ความแปลกใหม่ในวงการศึกษาอย่างเต็มที่ สถานที่ภายใน About Café ชั้นล่างเป็นร้านกาแฟ ร้านอาหารเครื่องดื่มโดยชั้นบนเป็นห้องโถงเพื่อจัดแสดงงาน แต่งานบางชุดสามารถจัดได้ทั้งชั้นบนและล่างตามความเหมาะสมและหากันได้อย่างลงตัว งานที่แสดงในชั้นล่าง หรือจะปรับปรุงทาสีสถานที่ให้เข้ากับงานได้ ส่วนชั้นบนแบ่งเป็น 2 ส่วนคือ สำนักงานและห้องโถงใหญ่ใช้แสดงงานหรือจัดสวนต่างๆ และยังมี

ห้องสมุดเป็นมุมเล็กๆ มีบทความ หนังสือจากต่างประเทศ รวมทั้งมีโทรทัศน์และวีดิทัศน์ พื้นที่แสดงอาจใช้พื้นที่นอก
ร้านก็ได้ เมื่อมีการแสดงดนตรีจะเปิดประตู หน้าต่างชั้นล่างหมดเหมือนการเล่นดนตรีอยู่บนมณเฑาะว์ เป็นรูปแบบใหม่
ของการแสดงดนตรีเข้ากับชุมชน โดยไม่จำเป็นต้องอยู่บนเวทีแสงสีต่างๆ เรื่องสื่อการกระจายข่าวสารของ About Café
เป็นลักษณะบอกต่อกันแบบปากต่อปาก แต่เนื่องจากเป็นที่ยอมรับและน่าสนใจจึงเป็นที่รู้จักในแวดวงศิลปะพอสมควร
และยังมีการลงไปในอินเทอร์เน็ตและสื่อโปสเตอร์บางส่วน About Café จัดเป็นองค์กรเล็ก ที่มีศักยภาพอยู่อย่างมาก
พอที่จะมีบทบาทในสังคม ทำให้การเคลื่อนไหวในแนวทางของศิลปะในประเทศไทยมีอยู่ตลอดจึงเป็นที่น่าชื่นชมและน่ายก
ย่องในผู้ดำเนินงานที่มีอุดมการณ์ ปรารถนาในการดำเนินงานที่มีอยู่ทำให้สังคมไทยมีการพัฒนาด้านศิลปะเกิดขึ้นไม่มาก
ก็น้อย ปัญหาและการพัฒนาแกลลอรี่ในประเทศไทย หอศิลป์ที่อยู่ภายใต้การดูแลของรัฐ ซึ่งได้รับเงินสนับสนุนจาก
รัฐบาล ส่งผลให้เกิดปัญหาเรื่องนโยบายเหตุเพราะ ศิลปะเป็นศูนย์กลางของสังคม แต่ประเทศไทยมองว่า พิพิธภัณฑ์
หอศิลป์มองเป็นเพียงที่เก็บของเก่า ซึ่งความจริงแล้วเป็นมุมมองที่ผิด เหตุที่ถูกมองแบบนี้ เพราะจะไปหักล้างกับทฤษฎี
เก่าที่ใช้กันมาอยู่เดิม เป็นเรื่องเกี่ยวกับการแบ่งแยกเครือข่ายของสถาบัน ความเชื่อที่แตกต่างกันจะไม่ได้มีการยอมรับ
แต่ในปัจจุบัน บทบาทขององค์กรเอกชนเริ่มมีบทบาทมากขึ้น โดยเริ่มจากกลุ่มนักศึกษาที่จบจากต่างประเทศที่ต้องการ
นำเสนอแนวความคิดของตนออกสู่สาธารณชน จนทำให้เกิดเป็นทางเลือกใหม่ สำหรับคนในชุมชนที่ต้องการสัมผัสงาน
ศิลปะ About Café และ Project 304 คือ สิ่งที่เกิดขึ้นจากแนวความคิดดังกล่าว ซึ่งเป็นรูปแบบที่แตกต่างจากหอศิลป์
ที่เคยมีมาทั้งของรัฐบาลและเอกชน เพราะรูปแบบไม่หวังผลกำไร (non-profit) ที่เป็นของเอกชน เป็นเสมือนเวทีที่เปิดโอกาส
ให้ศิลปินรุ่นใหม่ได้ใช้เสนอผลงานแนวความคิดใหม่และสร้างสรรค์ออกสู่สาธารณะชน แนวงานส่วนใหญ่เป็นงานร่วมสมัย
จนถึงงาน Post-Modernism โดยใช้ตัวศิลปินเป็นศูนย์กลางเสนอแนวความคิดสร้างสรรค์ใหม่ออกมาโดยไม่คาดหวัง
ใดๆ” (อำนาจ เย็นสบาย. 2543: 95-99)

แม้ว่าในปัจจุบัน กระแสความเคลื่อนไหว เกี่ยวกับพื้นที่ศิลปะแบบทางเลือก จะแปรเปลี่ยนไปมากแล้ว
ก็ตาม หลายพื้นที่จำต้องปิดตัวลงไปด้วยเหตุผลทางเศรษฐกิจที่ไม่สามารถปรับตัวให้สอดคล้องสัมพันธ์และทัน
ต่อความเปลี่ยนแปลงของวิกฤติเศรษฐกิจในยุคนี้ได้ (2547-2549) หลายแห่งผู้ดำเนินการหอศิลป์พื้นที่ทางเลือก
ก็เกิดอึดอัดต่อการนำเสนอผลงาน และหันไปจัดกิจกรรมด้านอื่น บางส่วนก็ยังคงอยู่ในแวดวงศิลปะบ้าง แต่ก็
ปฏิเสธไม่ได้เลยว่า พื้นที่ศิลปะในแบบทางเลือกนี้ได้เป็นส่วนทั้งการกระตุ้น การสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์
รวมถึงรับบทบาทเป็นพื้นที่นำเสนอผลงานลักษณะนี้ แม้ว่าปัจจุบันจะลดน้อยลงแล้วก็ตาม

4.4 โครงการและเทศกาลทางศิลปะร่วมสมัยกับชุมชน กับการเคลื่อนไหวศิลปะ ปฏิสัมพันธ์จากท้องถิ่นสู่เวทีนานาชาติ

การศึกษาถึงเรื่องของการเกิดพื้นที่ศิลปะในแบบทางเลือกใหม่ภายใต้บริบทสังคมไทยนั้น ในหัวข้อที่
ผ่านมา จะเห็นได้ว่า เงื่อนไขหลายประการกับข้อปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมและวัฒนธรรมทางการเคลื่อนไหว
ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยนั้น ล้วนแล้วแต่เป็นแรงผลักดันให้ผู้คนในสังคมส่วนหนึ่งเกิดความสนใจต่อการ
สร้างและก่อตั้ง จัดการให้พื้นที่ศิลปะแบบทางเลือกเกิดขึ้น ปัญหานั้นไม่ว่าจะเป็น การขาดหอศิลป์ร่วมสมัย
พิพิธภัณฑ์ทางศิลปะหรือแหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตทางด้านสังคม วัฒนธรรมให้แก่ประชาชน , การขาดการให้
แนวทางการศึกษาและสร้างความเข้าใจด้านศิลปะให้เกิดขึ้นแก่ประชาชน หรือแม้แต่การที่หอศิลป์หรือ
พิพิธภัณฑ์ของชาติที่มีอยู่ไม่สามารถรับบทบาทของการเป็นพื้นที่แหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตให้แก่ผู้คนในสังคม
เข้าไปมีส่วนร่วมได้ เนื่องจากยังยึดติดกับเงื่อนไขและกฎข้อบังคับ รวมถึงภาพลักษณ์อันน่าเกรงขามของตัว
พื้นที่และอีกมากมายนานับประการ

เหล่านี้นอกจากจะมีผลทำให้เป็นแรงกระตุ้นต่อการเกิดพื้นที่ทางศิลปะแบบทางเลือกใหม่ตามชุมชน
ตามห้องแถว ตามร้านอาหาร ผับ ตามที่อยู่อาศัยหรือตามสถาบันการศึกษาต่างๆแล้ว ส่วนหนึ่งก็มีผลทำให้เกิด

โครงการและเทศกาลศิลปะร่วมสมัยในชุมชนหรือพื้นที่สาธารณะต่างๆ ซึ่งถือได้ว่าเป็นพื้นที่แบบทางเลือกชนิดหนึ่งเช่นเดียวกัน หากแต่มีความท้าทายต่อการเผชิญหน้าและเรียนรู้ ศึกษา ทำความเข้าใจกันระหว่างศิลปิน ชุดความคิดทางศิลปะกับประชาชน บริบทของสังคม วัฒนธรรม หรือเงื่อนไขทางวัฒนธรรม ความสัมพันธ์ในชุมชนท้องถิ่น ซึ่งถือได้ว่าเป็นภาระหน้าที่ศิลปินหรือภัณฑารักษ์จะต้องเผชิญเพื่อทลายกำแพงล่องหนและไม่สร้างความเดือดร้อน แยกแยะและกลายเป็นผู้ทำลายความเป็น"ชุมชน" หรือ กลายเป็นผู้"ชี้นำ"ชุมชน จนสุดท้ายชุมชนก็กลายเป็นเพียงเครื่องมือของการสร้างภาพลักษณ์และกลายเป็นเพียง"ชิ้นผลงาน"ของศิลปินเท่านั้น ซึ่งไม่เกิดประโยชน์อันใดต่อสังคม

การเกิดขึ้นของโครงการหรือเทศกาลทางศิลปะร่วมสมัยนี้ ยังเป็นส่วนสำคัญต่อการเป็นแรงกระตุ้นหรือเป็นแนวทางให้ศิลปินเกิดกระบวนการคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะที่ต้องการการมีส่วนร่วม การมีปฏิสัมพันธ์จากผู้ชม ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของศิลปะปฏิสัมพันธ์

โดยเงื่อนไขของการเกิดโครงการหรือเทศกาลทางศิลปะดังที่กล่าว มักจะเกิดขึ้นจากเงื่อนไขที่คล้ายคลึงกัน นั่นคือ ความต้องการต่อการขยายพื้นที่ทางศิลปะให้มีทางเลือกและท้าทายมากไปกว่าการจำกัดขอบเขตการแสดงอยู่เพียงภายในหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ และอาจเป็นไปได้ว่า ส่วนหนึ่งก็มาจากความต้องการของศิลปินเองที่จะออกไปเผชิญหน้ากับชุมชน เพื่อมุ่งหวังในการที่จะทดลองหรือรับรู้ปฏิกิริยาจากชุมชนโดยตรง เดินเข้าหาชุมชน และแน่นอนว่า ควบคู่กัน ในปากของศิลปินเองก็มุ่งหวังต่อความสำเร็จที่จะได้รับ เมื่อเขา / เธอ นำชุดความคิดทางศิลปะของตนออกไปเผยแพร่กระจายต่อการรับรู้ของชุมชน และเมื่อชุมชนรับรู้ มองเห็น หรือมีส่วนร่วมได้นั้น ก็เท่ากับผลงานหรือตัวตนของศิลปินก็ได้รับการ"จดจำ" หรือ "บันทึก" เอาไว้ ในความทรงจำทั้งที่ดีและไม่ดีของชุมชนด้วยระยะเวลาอันรวดเร็วกว่า การรอคอยให้ผู้ชมเข้ามาเสพรับผลงานในหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์

ส่วนที่แตกต่างกัน อาจเป็นเรื่องของรายละเอียดของสภาพพื้นที่บริบททางสังคม วัฒนธรรมที่แต่ละพื้นที่นั้น มีความแตกต่างกัน รวมถึงกระบวนการคิดในการจัดการของผู้จัดดำเนินการ ภัณฑารักษ์หรือผู้อำนวยการโครงการและเทศกาล รวมถึงศิลปินที่ถูกคัดสรรมาให้เข้าร่วมแสดงงาน บางครั้งก็เป็นบุคลากรที่มีฐานที่มั่น อยู่อาศัย ในประเทศไทย แต่บางครั้งก็เป็นบุคคลกรที่มาจากประเทศอื่น วัฒนธรรมอื่น บริบทสังคมแบบอื่นที่มีความสนใจต่อการผลักดันชุดโครงการหรือเทศกาลทางศิลปะร่วมสมัยของตนให้เกิดขึ้นในประเทศไทย ในผลงานวิจัยชิ้นนี้ของผู้วิจัย จะขอล่าวถึง 4 ชุดโครงการและเทศกาลทางศิลปะที่มีความสำคัญ จากการศึกษาค้นคว้า โครงการหรือเทศกาลดังกล่าวนั้น ปรากฏให้เห็นถึงการแสดงออกของศิลปินที่มีแนวคิดและแนวปฏิบัติการสร้างสรรค์อันสอดคล้องกับการสร้างและนำเสนอผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ไม่มากนักน้อย รวมถึงน่าสนใจตรงจุดที่ ทั้ง 4 โครงการ ล้วนแล้วแต่มีเงื่อนไขของการเกิดที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งจะทำการกล่าวถึงโดยสังเขปกล่าวคือ

- เทศกาลศิลปะร่วมสมัย " เชียงใหม่จัดวางสังคม " (Chiangmai Social Installation)
- เทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดอาเซียน หรือ เอเชียโทเปีย (Asiatopia)
- นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย " เมืองมิชา " (Cities on the Move)
- นิทรรศการศิลปะกรรม " แบรินด์ นิว " (Brand new)

ในที่นี้ผู้วิจัยจะขอลาวนำเสนอการศึกษาโครงการหรือเทศกาลทางศิลปะร่วมสมัยที่กล่าวมา โดยมุ่งไปที่ประเด็นการปรากฏขึ้นของศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยศิลปินส่วนหนึ่งจากโครงการต่างๆ ซึ่งมีทั้งลักษณะที่

แตกต่างและสอดคล้องกันในกระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์ โดยหวังว่าจะเป็นข้อมูลอันจะเป็นประโยชน์ต่อผู้วิจัยในการทำการศึกษ วิเคราะห์ หรือตีความและทำความเข้าใจในศิลปะปฏิสัมพันธ์ ภายใต้บริบทศิลปะร่วมสมัยของไทยต่อไปได้

4.4.1 เทศกาลศิลปะร่วมสมัย “ เชียงใหม่ จัดวางสังคม ”

เทศกาลศิลปะเชียงใหม่จัดวางสังคมนั้น เกิดขึ้นจากความร่วมมือกันของ”กลุ่มจัดวางสังคม” ซึ่งประกอบไปด้วยศิลปิน คณาจารย์ นักวิชาการ นักเขียน นักกิจกรรมทางศิลปะ ฯลฯ ได้รวมตัวกันเมื่อปี พ.ศ. 2537 อุทิศ อติมานะ ศิลปิน ภัณฑารักษ์ และอาจารย์คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ผู้ซึ่งถือได้ว่าเป็นหัวเรี่ยวหัวแรงสำคัญต่อการก่อตั้งกลุ่มจัดวางสังคม ได้ให้สัมภาษณ์กับ ไพศาล ธีรพงษ์วิเศษ ในนิตยสาร สีสน โดยกล่าวถึงแนวความคิดของกลุ่มไว้ดังนี้ว่า

ความจริงสิ่งที่อยากทำครั้งแรกก็คือ อยากจะทำยังไงที่จะช่วยให้สิ่งที่เราพูด ที่เราทำ ได้ออกไปเจอสังคม แล้วเป็นวัฒนธรรมแท้ ซึ่งทำงานโดยที่ไม่มีเงิน ไม่มีคนที่พอเพียง ไม่มีพิพธิภักดิ์รองรับ ไม่มีอะไร พวกเราอยากให้ศิลปะที่เราเรียนอยู่นี้ ออกไปหาสังคม อันที่สองก็คืออยากให้...ให้กิจกรรมศิลปะ เป็นเพียงตัวประสานกับวัฒนธรรมส่วนอื่นๆ เช่น การตั้งธนาคารเมือง นักทฤษฎี นักวิชาการ เข้ามาทำงานร่วมกัน เพื่อให้เห็นว่าเรื่องวัฒนธรรม เรื่องการ Concentrate การพูดถึงเรื่องสังคมที่ดี ศิลปินเพียงฟังกันเดียวนั้นทำอะไรไม่ได้ มันยังต้องการคนที่เป็ฟังกัซันมืออาชีพจากทุกๆส่วน มาช่วยกันพูดช่วยกันทำ แล้วพวกเราเป็นเพียงแค่ส่วนประกอบ ผลงานส่วนหนึ่งใช้ทำงานศิลปะ อีกส่วนหนึ่งใช้สำหรับดึงดูดกลุ่มต่างๆเข้ามาร่วม (ไพศาล ธีรพงษ์วิเศษ. 2539 : 28)

ทิศทางของกลุ่มจัดวางสังคมนั้น นอกจากจะมุ่งเน้นไปที่การสร้างเครือข่าย หรือดึงกลุ่มบุคลากรองค์กรจากสาขาที่แตกต่างกันนอกเหนือจากศิลปะมาร่วมกันเคลื่อนไหวและสร้างบทบาทในการแสดงออกถึงเรื่องศิลปะ วัฒนธรรมโดยใช้เมืองเชียงใหม่เป็นพื้นที่แล้ว ส่วนหนึ่งที่เชื่อมโยงกับการสอดคล้องกับแนวคิดแบบศิลปะอินเทอร์แรคทีฟ ก็คือ การเข้าไปทำงานเทศกาลครั้งนี้ในพื้นที่สาธารณะ พื้นที่ชุมชนต่างๆ ซึ่งไพศาล ธีรพงษ์วิเศษ ได้ทำการอธิบายถึงรายละเอียดของเทศกาล ซึ่งกล่าวโดยสรุปได้ดังนี้ว่า

โดยกิจกรรมจัดกันถึง 3 ครั้ง ภายใต้โครงการที่”ศิลปะเทศกาล วัดและสุสาน” ในครั้งที่ 1 จัดขึ้นระหว่างเดือนพฤศจิกายน 2535- เดือนกุมภาพันธ์ 2536 ครั้งที่ 2 จัดขึ้นโดยขยายขอบเขตของพื้นที่ให้มีมิติที่กว้างขวางมากขึ้น โดยใช้ชื่อว่า “ เทศกาล : วัดและสุสาน บ้าน อาคาร ถนน สะพาน กำแพง แม่น้ำลำคลอง พื้นที่ว่าง “ โดยจัดขึ้นระหว่างเดือนพฤศจิกายน 2536-กุมภาพันธ์ 2537 ต่อมาพอถึงช่วงปี 2537 แม้จะมีได้มีการจัดงาน”ศิลปะเทศกาล” ขึ้นอีก แต่ก็ได้มีการจัดกิจกรรม”สัปดาห์ร่วมทุกข์” ระหว่าง เดือนพฤศจิกายน 2538 – เดือนกุมภาพันธ์ 2539 และในเดือนเดียวกันนี้ ทางกลุ่มจัดวางสังคมยังได้นำเสนองาน” ศิลปวัฒนธรรมเทศกาล : วัด สุสาน บ้าน อาคาร ถนน สะพาน กำแพง แม่น้ำลำคลอง พื้นที่ว่าง ครั้งที่ 3 ขึ้นอีกวาระ.....สมาชิกที่สำคัญของกลุ่มในขณะนั้น ประกอบไปด้วยคนทำงานศิลปะหน้าเก่าหน้าใหม่อย่าง อุทิศ อติมานะ มิตร ใจอินทร์ ศุภชัย ศาสตรสาระ นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล ไม้ขีด จันทรทพิพย์ พงศ์เดช ไชยคุตร เกศ ชวนะลิขิกร นพรัตน์ โชคชัยชุตกุล ธาตรี โภาวนิช ธวัชชัย หอมทอง อุดม พิมภักดี สิทธิศักดิ์ ภูทวารักษ์ เมธี ศรีสุธาสิณี วสันต์ สิทธิเขตต์ อนุรักษ์ ชัยอนันต์ อารยา ราชวรเจ้าเจริญสุข ฯลฯ (ไพศาล ธีรพงษ์วิเศษ. 2539 : 29)

จากชื่อเทศกาลและแนวคิดที่อุทิศได้กล่าวไว้ คงทำให้เราได้เห็นถึงรูปรอยทางความคิดของศิลปินและนักเคลื่อนไหวทางศิลปะร่วมสมัยกลุ่มนี้ว่า มีความพยายามจะสร้างผลงานศิลปะกับพื้นที่เฉพาะต่างๆ ที่อยู่ในสาธารณะ โดยเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับชุมชนโดยตรง รับรู้ เรียนรู้และต้องการสังเกตปฏิกิริยาของชุมชน ผ่านการ

ใช้ชุดความคิดทางศิลปะเป็นตัวนำร่องต่อการค้นคว้า ศึกษา ทั้งนี้การนำศิลปะเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่ชุมชน ไม่มากก็น้อยย่อมก่อให้เกิดลักษณะร่วมของการปฏิสัมพันธ์ของชุมชนกับงานศิลปะด้วย เพราะพื้นที่ศิลปะแบบทางเลือกที่กลุ่มจิตว้างสังคมเข้าไปขอใช้นั้น มิใช่พื้นที่ที่ปราศจากผู้คน หรือแม้แต่กรร้าวว่างเปล่าอย่างสุสานก็ยังคงแฝงนัยยะแห่งการดำรงอยู่ของร่างกายผู้ที่เสียชีวิตไปแล้ว อุทิศ อดิमानะ ยังได้ให้สัมภาษณ์กับ ไพศาลธีรพงษ์วิษ โดยกล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับเรื่องพื้นที่ในการแสดงผลงานไว้ว่า

ที่ตัดสินใจเลือกใช้วัด สุสาน เพราะเรารู้กันอยู่แล้ว วัฒนธรรมแท้หรือวัฒนธรรมดั้งเดิมของเรา มันเกิดขึ้นที่วัด วัดที่มันปฏิเสธไม่ได้ ในทางปรัชญาพุทธ ถ้าเราบอกว่าเราจะทำวัฒนธรรม ทุกคนปฏิเสธไม่ได้ต้องเปิดกว้าง ถ้าเพื่อวัฒนธรรม มันเป็นบุคลิกของเรา ของตะวันออก.....เราไม่จำเป็นต้องไปสร้างแกลลอรี่ด้วยซ้ำ เพียงแต่เราเปลี่ยนหรือว่าช่วยกันทำให้เกิดค่านิยมใหม่ ว่าวัดนี้แหละคือแกลลอรี่ มันดึงดูดคนได้ มันสมเหตุสมผล เพราะว่าพุทธศาสนามันก็รวมเอาไว้ทั้งหมด ทั้งปรัชญา ศิลปะ ศาสนาคำสอน วิธีคิดของบ้านเรา เราไม่ได้คิดแบบแยกเป็นสถาบัน แต่เราคิดรวมกันหมด มันก็เลยรู้สึกว้าวัดกับสุสาน มันเหมาะที่น้ำจะทำโดยที่เราไม่ต้องไปลงทุนอะไร..... อย่างใครหลายคนเวลาเรียนจบกลับมาจากต่างประเทศ ก็พูดกันถึงเรื่องแกลลอรี่กันมากกว่า ทำไมไม่มีใครสร้างแกลลอรี่ ก็แล้วเราจะต้องรอไปถึงเมื่อไหร่มันถึงจะมี พวกเราเลยเกิดความคิดตรงนี้ขึ้นมา ก็ต้องเข้าไปพูดจา ไปอธิบายกันเยอะมาก เพราะเป้าหมายของพวกเรา ก็อย่างที่บอกว่าต้องการทำให้คนรู้จักศิลปะ ซึ่งมันเป็นเรื่องค่อนข้างยาก การที่เราจะเข้าไปคุยกับชาวบ้าน ขอใช้ป่าช้า มันต้องไปขอกับหนาน กับกำนัน ซึ่งคนเหล่านี้เขาไม่รู้จักงานศิลปะในแบบของพวกเรา ศิลปะของพวกเขาก็คือพระ คืออะไรเทือกนั้น ก็ต้องใช้เวลาไปนั่งอธิบายให้เขาฟัง.....เราทุกคนรู้สึกที่กำลังทำหน้าที่ Educate เรากำลังทำหน้าที่ที่จะเอาวัฒนธรรมใหม่ วัฒนธรรมผสมที่เราศึกษาเรียนรู้ เข้าไปหาผู้คน บางทีที่เราไปติดต่อ...ก็ไม่สำเร็จ แต่ส่วนใหญ่จะทำสำเร็จ เพราะเรามีเหตุผล แล้วเราก็ทำกันอย่างจริงจัง ประกอบกับ คือผมมองว่ามันมีตัวสถาบันศิลปะกำกับไปด้วย คนที่เราเข้าไปพูดไปคุย เขาก็รู้สึกว่ามันน่าเชื่อถือ เราไม่ได้ไปหลอก เพราะพวกนี้เป็นอาจารย์จากมหาวิทยาลัยนะ นี่มหาวิทยาลัยเขาทำนะ มันมีผลจากตรงส่วนนี้ด้วย เลยทำให้คนเขาอนุญาตให้ใช้สถานที่ได้ (ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2539 : 29-30)

สิ่งที่อุทิศ อดิमानะ กล่าวมานั้น ทำให้ผู้วิจัยเห็นถึงข้อสังเกตอย่างหนึ่งว่า การที่ศิลปินหรือนักจัดการทางศิลปะจะเข้าไปสร้างชุดความคิดเพื่อปฏิสัมพันธ์กับชุมชนนั้น ไม่ใช่ว่าศิลปินจะเข้าไปทำงานต่างๆได้เลย กลุ่มจิตว้างสังคมต้องผ่านการพูดคุย กับชาวบ้าน หรือผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในชุมชนนั้น หากแต่ทั้งนี้การพูดคุยของอุทิศจากที่หยิบยกมา บางส่วนก็แสดงให้เห็นถึงปัญหาบางประการเกี่ยวกับลักษณะการทำงานศิลปะเชิงปฏิสัมพันธ์นี้เหมือนกัน

กล่าวคือการที่ศิลปินนำวัฒนธรรมทางศิลปะแบบที่นอกเหนือหรือห่างไกลจากรูปแบบที่สังคมคุ้นชินและรับรู้ได้นั้น เข้าไปบอกเล่า เข้าไปพูดคุยกับผู้นำชุมชนหรือคนในพื้นที่ แม้ว่าชิ้นงานศิลปะบางชิ้นอาจจะสามารถดึงเอาสภาพของบริบทจากพื้นที่เข้ามามีปรากฏและเชื่อมโยงอยู่ในงานได้ แต่ถึงกระนั้นก็นำตั้งคำถามต่อไปว่า การมอบหรือ การตั้งและเชื่อว่า กลุ่มจิตว้างสังคมมีบทบาทเป็นผู้ทำหน้าที่ ให้การศึกษา แก่ชุมชนนั้น แท้จริงแล้ว บทบาทดังกล่าว มีความเหมาะสมแล้วหรือไม่ ในเมื่อบทบาทของการทำหน้าที่เป็นผู้ ให้การศึกษานั้น ไปมุ่งอยู่ที่เป้าหมายคือ การเข้าไปขอใช้สถานที่และศิลปินต้องการผลคือได้รับอนุมัติ เห็นชอบจากชุมชนในการเข้าไปดำเนินกิจกรรมในพื้นที่เพียงเท่านั้นหรือไม่

นำตั้งคำถามต่อไปอีกว่า แนวคิดของการเข้าไปทำงานศิลปะกับชุมชนจะอยู่ตรงจุดใด ระหว่างการที่ศิลปินนำองค์ความรู้หรือรูปแบบทางความคิดของตนไปเสนอและพูดคุยกับชาวบ้านเพื่อให้เกิดการยอมรับในช่วงระยะของโครงการ หรือเป็นภาพจำในช่วงเวลาหนึ่ง

กับการเข้าไปเป็นผู้ศึกษา และให้ชาวบ้านเป็นผู้ “ให้การศึกษา” หรือเรียนรู้องค์ความรู้ที่แตกต่างนี้ซึ่งกันและกัน ศิลปินเป็นผู้นำเสนอระเบียบวิธี และเป็นผู้นำเสนอ หรือเป็นแรงกระตุ้น ในขณะเดียวกัน ชาวบ้านเป็นฝ่ายที่เคลื่อนไหว ให้เกิดงานศิลปะในชุมชนตามแนวทางที่คนในท้องถิ่นสามารถ “สร้าง” และมีส่วนร่วมได้ แนวทางนี้ ศิลปินอาจจะทำปฏิบัติการสร้างสรรค์ร่วมกับชาวบ้านหรือแลกเปลี่ยนกลวิธีการนำเสนอระหว่างกัน จุดนี้เป็นข้อเสนอของผู้วิจัยต่อกรณีที่เกิดขึ้นในช่วงต้นของกลุ่มจิตวางสังคม

ถึงกระนั้น ต่อประเด็นข้อคำถามจากผู้วิจัย อุทิศ อติมานะ ได้กล่าวถึงปัญหาในปากผิงของผู้สร้างงานไว้แก่การให้สัมภาษณ์กับ ไพศาล ธีรพงษ์วิษ ต่อไปอีกว่า

บางที่เขารับงานของพวกเราไม่ได้ บางอย่างพวกเราก็กาลมปามมากไป อย่างตอนที่เราไปขออนุญาตกับพระ เราก็เอาสเกตซ์ไปให้ดูด้วย แต่งานสเกตซ์มันคาดเดาไม่ได้ว่าเอ๊ะเพ็คท์มันจะแรงขนาดไหน มีปฏิกิริยาอย่างไรกับชาวบ้าน เวลาที่มันทำเสร็จสมบูรณ์ขึ้นมา แล้วประกอบกับว่าเวลาที่เราไปพูด ไปขอ เรายกอธิบายให้เจ้าอาวาสฟังอย่างละเอียด จนเขารู้สึกว่ามันคล้ายศาสนา ถือว่าเป็นความตั้งใจที่ดี เขาเลยอนุญาต.....แต่งานสเกตซ์มันไม่เหมือนของจริง แล้วเราก็ไม่ได้อธิบายให้ชาวบ้านทุกคนที่มาดูได้รับรู้ ได้ฟังเหมือนอย่างที่อธิบายกับทางพระ แล้วชาวบ้านบางคน.... คือคนในที่สาธารณะนี้ มันมีทุกระดับนะ มีทุกระดับ ตั้งแต่พวกที่มีเหตุผล ไม่มีเหตุผลเลย ต้องทำลาย ไม่เข้าใจแต่ต้องถาม ไปจนถึงระดับเข้าใจ มันมีทุกระดับ แล้วระดับล่างสุดนี้ ระดับที่แบบศาสนา หรือสถานที่พวกนี้ คือสิ่งที่แตะไม่ได้ แล้วไม่ต้องมาคุยเรื่องเหตุผล คนประเภทนี้ต่อต้าน ทำลายลูกเดียว พวกผมก็เข้าใจ ก็ถือเป็นการเรียนรู้ คนประเภทนี้ในสังคม เรา Educate เขาไม่ได้ เขาไม่ฟัง จะทำลายลูกเดียว (ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2539 : 30)

ในที่นี่ เบื้องต้นผู้วิจัยวิเคราะห์ปัญหาของอุทิศ อติมานะ ว่าอาจจะเกิดขึ้นเพราะเขาไม่ได้เริ่มค้นหาหรือสร้างสรรค์ชุดความคิดของศิลปะจากชาวบ้านหรือชุมชนก่อน แต่วางบทบาทของกลุ่มในฐานะของผู้ให้การศึกษา ซึ่งแน่นอนว่าการกำหนดบทบาทของตนเองเป็นศูนย์กลางของการ เป็นผู้ให้การศึกษา นั้น ย่อมมีทั้งผู้ที่เข้าใจในจุดร่วม ผู้ที่สนใจในประเด็นที่ทางกลุ่มให้การศึกษา และผู้ที่ไม่เข้าใจ ผู้ที่ไม่ต้องการมีส่วนร่วม ด้วยเงื่อนไขอันซับซ้อนทางวัฒนธรรมนี้เองที่ศิลปินควรหรืออาจจะต้องปรับบทบาทของตนเป็น ผู้ศึกษา เพื่อสร้างการมีปฏิสัมพันธ์และลดความรุนแรงในชุมชน

อย่างไรก็ตามที่การเข้าไปสร้างงานในพื้นที่ชุมชนของกลุ่มจิตวางสังคม ผลงานที่ปรากฏออกมาก็ไม่ได้เป็นงานที่ผู้ชมสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมหรือปฏิสัมพันธ์กับผลงานศิลปะได้ทุกชุดทุกชิ้นเสมอไป งานบางชิ้นก็เป็นเพียงการเข้าไปจัดวางศิลปะวัตถุในพื้นที่เฉพาะหรือพื้นที่ชุมชน แต่เป็นการนำเสนอเนื้อหาที่ศิลปินสนใจเป็นส่วนตัว หรือเรื่องของสังคมที่ไม่ได้เกิดจากผลกระทบของบริบทในชุมชนนั้น ดังที่ถนอม ชามักดี กล่าวถึงลักษณะของประเภททางศิลปะที่แสดงในโครงการดังกล่าวไว้ 4 ประเภทด้วยกันคือ

1. ผลงานศิลปะที่มีลักษณะแบบ Installation กล่าวคือศิลปินจะสร้างสรรค์ผลงานของตัวเองด้วยสื่อวัสดุต่างๆ ที่มีอยู่ในท้องถิ่น แล้วนำผลงานเหล่านั้นไปติดตั้งจัดวางตามพื้นที่ศิลปินเลือกสรรแล้ว เช่น ตามวัด แม่น้ำ ลำคลอง สะพาน ฯลฯ.....
2. ศิลปะแบบติดตั้งจัดวางและการแสดง (Installation and Performance) นอกจากเราจะเห็นศิลปะแบบติดตั้งจัดวางที่มีศิลปินหลายคนได้สร้างติดตั้งไว้ตามถนนหนทางแล้ว ก็ยังมีศิลปะชนิดเดียวกัน แต่มีการแสดงประกอบด้วยความสมบูรณ์ของชิ้นงาน การกำหนดเนื้อหาการแสดงประกอบผลงานนั้น ศิลปินจะกำหนด ให้สอดคล้องกันกับงานติดตั้งจัดวาง เวลาการแสดงสั้นๆ ไม่ยืดเยื้อ กระชับและกระตุ้นผู้เสพได้ตลอดเวลา ซึ่งจะเรียกว่าละคอนก็ไม่ได้ เพราะไม่เป็นเรื่องเป็นองค์อย่างละคอน.....
3. ศิลปะการแสดง (Performance) เป็นอีกรูปแบบหนึ่งที่ศิลปินใช้สื่อทางอารมณ์ตัวเองบอกเรื่องราวต่อผู้เสพ บางทีอาจจะมิวัสดูอุปกรณ์ร่วมใช้ในการแสดงเพื่อบอกความหมายนัยมากขึ้น.....
4. สื่อ-วัฒนธรรมการแลกเปลี่ยน (Media – Cultural Exchange) การนำเสนอผลงานศิลปะลักษณะนี้อาจจะยังไม่คุ้นสำหรับผู้คนสนใจศิลปะในบ้านเรา แต่รากเหง้าของวัฒนธรรมการแลกเปลี่ยนข้าวของเครื่องใช้แก่กัน ในชุมชนนั้น

มีมานานตั้งแต่บรรพกาลแล้ว แนวคิดในการทำงานของศิลปินในรูปแบบนี้ก็คือ นำเอาสิ่งของไปแลกเปลี่ยนจากชาวบ้าน มา จะเป็นเสื้อผ้าหรือข้าวของอะไรก็ได้ ที่เขาอมแลกเปลี่ยนแล้วนำมาจัดวางติดตั้งแสดง.....(ถนอม ชำภักดิ์. 2539 : 41)

อย่างไรก็ดี กระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ก็แทรกแฝงอยู่ในศิลปะเกือบทุกประเภท โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่เห็นชัดคือ ประเภทการแสดงออกแบบ สื่อ-วัฒนธรรมการแลกเปลี่ยน (media-cultural exchange) ถนอม ชำภักดิ์ ได้กล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับ สื่อ-วัฒนธรรมการแลกเปลี่ยน ไว้ดังนี้ว่า

ศิลปะสื่อ-วัฒนธรรมการแลกเปลี่ยนนั้นมีมานานในสังคมไทย แต่เพิ่งมาล่มสลายไปเมื่อระบบทุนนิยมเข้ามาทับถมจนยากที่จะงอกเงย เมื่อ 20-30 ปีก่อนตามหัวเมืองหรือชนบท วิถีทางของชุมชนชาวบ้านต่างก็อยู่กันแบบพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน ใครมีอะไรก็แลกเปลี่ยนกัน การซื้อขายแทบจะไม่เกิดขึ้นในสมัยนั้น หรือก่อนหน้านี้สัก 10 ปี ในชุมชนใหม่ก็ยังพอที่จะเห็นมีคนนำไขมาแลกเสื้อผ้าเก่าๆอยู่บ้าง แต่ปัจจุบันนี้จะร้องให้พุ่มพ่ายอย่างไร วัฒนธรรมเช่นนั้นก็ไม่มีให้เห็นอีกแล้ว การที่ศิลปินผู้ร่วมในเทศกาลนำเอาแนวคิด วิถีการเช่นนั้นมาใช้ จึงไม่ใช่สิ่งแปลกใหม่แต่อย่างใด ถึงแม้ว่าศิลปินผู้ร่วมทั้งหมดที่ทำสื่อ-วัฒนธรรมการแลกเปลี่ยนจะเป็นศิลปินต่างชาติเกือบทั้งหมด แต่ก็มิได้เกิดปัญหาการสื่อสารแลกเปลี่ยนแต่อย่างใด เพราะวัฒนธรรมเหล่านั้นเคยมีอยู่ และยังมีอยู่ในแถบถิ่นตามชุมชนในชนบทหรือหัวเมืองที่ห่างไกล ผลงานของศิลปินในลักษณะนี้ปรากฏในชุดความคิดทางศิลปะของศิลปินหลายคน อาทิ ศิลปินชาวสิงคโปร์ “เจ โค” (Jay Koh) ที่เกิดขึ้น ณ ตลาดต้นลำไย เขานำข้าวของต่างๆมาแลกเปลี่ยนกับชาวบ้านในแถบนั้น ใครจะนำอะไรมาแลกเปลี่ยนก็ได้ เสร็จแล้วเขาจะนำเอาข้าวของเหล่านั้นมาจัดแสดงที่ ห้องแสดงเลขที่ 27 / 1 ถ.มูลเมือง ซอย 9 จังหวัดเชียงใหม่ หรืออย่างโครงการของ ตัง ดา วู (Tang Da Wu) ชาวสิงคโปร์ ที่ทำการสื่อสารด้วยภาษาที่แตกต่างกันของสองวัฒนธรรมระหว่างศิลปินกับชาวบ้านท้องถิ่นแถบนั้น เมื่อเขาสื่อสารแล้วเขาจะยื่นกระดาษแล้วเขียนรูปลงไปยื่นให้กับคนที่เขาพูดด้วย เสร็จแล้วก็ให้ชาวบ้านเขียนรูปได้ตอบกลับมา จึงจะนำมาแสดง... เช่นเดียวกันกับ ศิลปินญี่ปุ่น จุน ยา ยามาอิเดะ (Jun Ya Yamaide) จัดแสดงผลงานของเขาที่บ้านไถลื้อ สำนักเสริมศิลปวัฒนธรรมเชียงใหม่ เขานำเอาเสื้อผ้าจากญี่ปุ่นมาแลกเปลี่ยนกับเสื้อผ้าของชุมชนในเชียงใหม่ และบางส่วนจากชาวเขา แล้วศิลปินก็ได้้นำสิ่งที่ได้รับการแลกเปลี่ยน มาห้อยแขวนแสดงในห้องของเรือนไถลื้อ และศิลปินจะนำผลงานชุดนี้กลับไปแสดงที่ญี่ปุ่นด้วย หรือผลงานของ ซาโตชิ ฮิโรเซ (Satoshi Hirose) ศิลปินนำผงกะหรือนเป็นเครื่องเทศที่ใช้ในการปรุงอาหารมาโรยเต็มห้องในเรือนกาแลเหลือร่องร่ำ และบนชานเรือนจะมีของบรรจุผงกะหรี่ให้ผู้เข้ามาเสพชมหยิบกลับไปใช้ประโยชน์โดยไม่คิดมูลค่าใดๆ.....ศิลปินไทยที่แสดงผลงานในลักษณะนี้ ก็คือ วัฒนะ วัฒนาพันธ์ ที่เป็นกิจกรรมการสืบถามหาทางเหมือนเกมลูกเสือชาวบ้าน โดยตั้งผู้ร่วมแสดงไปปล่อยไว้ที่ชุมชนลอยเคราะห์ แล้วกระจายผู้ร่วมแสดงไปตามจุดต่างๆ หลังจากนั้นก็ให้ไปถามไถ่ชาวบ้านในชุมชนนั้น เพื่อหาแหล่งนัดพบที่หาแยกหมาหลง (ถนอม ชำภักดิ์. 2539 : 40)

จะเห็นได้ว่า สื่อ-วัฒนธรรมการแลกเปลี่ยนนี้ ไม่ใช่เป็นศิลปะแบบที่ผู้ชมสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมได้เท่านั้น เพราะศิลปินเองก็ต้องทำหน้าที่เป็นผู้ได้ตอบหรือปฏิสัมพันธ์ให้เกิดขึ้นระหว่างกันและกันด้วย ผลงานศิลปะจึงจะเคลื่อนสารหรือทำหน้าที่ผลิตสาร สร้างความสัมพันธ์ให้เกิดขึ้นระหว่างกันได้ อันเป็นลักษณะสำคัญของศิลปะปฏิสัมพันธ์

ยังมีศิลปินอีกจำนวนหนึ่งที่สร้างผลงานภายใต้แนวคิดหรือลักษณะแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในเทศกาลดังกล่าว ไม่ว่าจะเป็นงานที่มีความสัมพันธ์กับเทศกาลอย่าง “สัปดาห์ร่วมทุกข์” ที่มีผลงานของนาวิน ลาวัณย์ชัยกุล ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ทาลาบ เพื่อให้สาธารณชนได้ร่วมกันเข้ามารับประทานและแลกเปลี่ยนมุมมองต่อกัน ฯลฯ

เทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม ถือได้ว่ามีส่วนสำคัญยิ่งต่อการทำให้ ณ ปัจจุบัน เมืองเชียงใหม่ยังคงมีความตื่นตัวในแง่ของศิลปะร่วมสมัยอยู่มาก กลุ่มศิลปินได้แยกย้ายหรือยังรวมกลุ่มเพื่อนำเสนอผลงานตาม

วาระโอกาสต่างๆ อย่างเช่น ในนิทรรศการ เมืองมีขา (Cities on the move) กลุ่มศิลปินก็มีบทบาทอยู่ในนิทรรศการนี้ด้วยเช่นกัน หรือทำให้เกิดแนวคิดของการสร้างงานศิลปะในพื้นที่เฉพาะอันมีชื่อเสียงระดับโลก นานาชาติดอย่าง “โครงการที่นา และ มูลนิธิที่นา (The Land Project , The Land Foundation)” ซึ่งมีหัวเรื่องหัวแรงที่สำคัญคือ คามิน เลิศชัยประเสริฐ และ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ร่วมกับศิลปินร่วมสมัยของไทยและต่างประเทศที่มาร่วมกันสร้างผลงาน ใช้ชีวิตในโครงการที่นา นี้ เชียงใหม่จัดวางสังคมยังเสมือนกับเป็นการปูทางให้เกิดกระแสการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่มีลักษณะการสร้างงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ตามการตีความและความแตกต่างทางสื่อวัสดุในบริบทสังคมไทยอีกด้วย

4.4.2 เทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดอาเซียน หรือ “เอเชียโทเปีย” (Asiatopia)

อย่างที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา ข้อมูลและกล่าวไว้ข้างต้นแล้วว่า การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์นั้น สามารถสร้างสรรค์ผลงานได้หลากหลายลักษณะ และสามารถผนวกเอาแนวทางหรือกลวิธีในการสร้างงานจากศิลปะแขนงต่างๆ เข้ามาผสมผสานเพื่อแสดงออกทางเนื้อหาหรือกระบวนการทางความคิดได้ ไม่ว่าจะเป็นการใช้สื่อร่วมสมัยทางอิเล็กทรอนิกส์มานำเสนองานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ที่ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมร่วมกับผลงานได้

ด้วยเหตุนี้ ศิลปะสื่อการแสดงสด จึงถือได้ว่า เป็นกระบวนการสร้างงานศิลปะอีกประเภทหนึ่งที่ถูกผู้สร้างสามารถเชื่อมโยงเข้ากับแนวคิดแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์ เพื่อให้กระบวนการในการนำเสนอหรือการสื่อความหมาย เป็นไปตามที่ตั้งใจไว้

ศิลปะสื่อการแสดงสดนั้น ถือได้ว่าเกิดขึ้นมาอย่างเป็นรูปรอยที่จริงจังในสังคมตะวันตกมาเนิ่นนาน มีศิลปินที่สร้างผลงานในแนวทางนี้หลายต่อหลายกลุ่ม หลายคน ที่สำคัญๆ อย่างเช่น โจเซฟ บอยด์ , จอห์น เคจ , วิโต แอคคอนชี , พอล แมคคาที , หรือกลุ่มศิลปินอย่าง Fluxus ที่มีต้นกำเนิดจากเมืองวิสบาร์เดน เมืองท่าของประเทศเยอรมัน , กลุ่ม Gutai Group , กลุ่ม Situationist International ฯลฯ

ในกรณีประเทศไทย ศิลปะสื่อการแสดงสด แม้จากการศึกษา จะพบว่า เหตุการณ์ในการเรียกร้องทางการเมืองสำคัญอย่าง เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 หรือ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 จะปรากฏว่า หนึ่งในแนวทางการแสดงออก หรือเรียกร้อง คือ การแสดงละครบนล้อเลียนการเมือง การแสดงละครหรือแสดงสดแบบฉบับพล้น หากแต่ปรากฏการณ์ที่ถือได้ว่า มีส่วนสำคัญยิ่งต่อการเริ่มก่อรูปกิจกรรมในการแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดในสังคมไทยโดยศิลปิน อาจเป็นกรณีที่มีการเกิดหอศิลป์พีระศรี กรุงเทพฯ ขึ้น ซึ่งในประเด็นดังกล่าวนี้ จุมพล อภิสุข ศิลปินและนักกิจกรรมการเคลื่อนไหวทางสังคม ผู้มีส่วนสำคัญต่อการผลักดันให้เกิดกิจกรรมศิลปะสื่อการแสดงสดขึ้นในสังคมไทย ได้กล่าวไว้ว่า

ย้อนกลับไปถึงปี 1986 เมื่อคราวเป็นผู้ประสานงานกิจกรรม “ เวทีสมัย ” ที่หอศิลป์พีระศรี (ยุคนั้นละครสั้น เพิ่งฟูแต่ก็เป็นเหมือนเพลงใหม่โรง ที่จริงแล้วเราบรรเลงเพลงใหม่โรงกันมานานหลายปี แต่จากก็ไม่เคยเปิดสักที พุดกันเล่นๆ ว่า รอผู้ชม รถติดอยู่ – ถ้าจะมีการแสดงอะไร ก็มี ๆ หน่อย ๆ เป็นเรื่องชั่วคราว เหมือนกับระบบประชาธิปไตยในการเมืองไทย) ธรรมศักดิ์ บุญเขต กับคุณบัญชา สุวรรณานนท์ ที่เปิดฉากแสดงสด หรือใกล้เคียงที่สุด ในขณะนั้น ธรรมศักดิ์ บุญเขต ทาสีบนร่างกาย ไปนอนบนหาดทรายที่เสม็ด แล้วถ่ายรูปมาวัดให้ดู สำหรับคุณบัญชา ทราบว่าเป็นนักเต้นร่วมสมัย คิดจะไปเต้นไปตามอารมณ์ จับเอาบริบทของสองคนมาบวกกันดู แล้วจะได้ผลลัพธ์อย่างไร คาดเดายาก นี่คือ ความน่ารักของการทดลองในขณะนั้น ย้อนกลับไปอีกหลายสิบปี เมื่อก่อนยุคประชาธิปไตยเบ่งบาน (1969-72) ที่ไคราช สุพหล ปัญญาวิระ มงคล อุทก ทองกราน ทานา เทอดเกียรติ พรหมนอก และเพื่อนฝูงกันได้ถุกตีคดีปี่ เอาจริงจากรยานยนต์ผลงานของ ดูแฮมป์ มาห์มูตี่เล่น ก็เป็นเครื่องดนตรี เพลทังกะสี ลวดราวตากผ้า เครื่องเจียร เครื่องจักร พวกเขามาทำเสียงให้หนวกหู แข่งกับดนตรีร็อคแอนด์โรล ในค่ายทหารจีไอ พวกเขาทำงาน

ศิลปะนอกระบบกันเป็นวรรคเป็นเวร ในคราวทำเวทีสมัย สุรพล , เทอดเกียรติ , เมธี บุรีภักดี , สันติ อิศโรฤกุล (ตอนหลังพวกเขารวมตัวกันเป็นกลุ่มชื่อ กลุ่มเดินดิน สร้างงานจัดวางและประติมากรรมที่น่าสนใจหลายครั้ง) ก็มาก่อนการปลุกกระดมต่อต้านเผด็จการ ด้วยการทะเลาะเบาะแว้งเรื่องการเมือง ทำลายโต๊ะเก้าอี้ และงานปาร์ตี้ที่รื่นรมย์ บริเวณล่างหอศิลป์พระศรี เป็นงานแฮปเปนิง ที่ก่อความสงบได้ดี กมล เผ่าสวัสดิ์ เอาชีโคลนทาผนังหอศิลป์พระศรีเพื่อลดภาพฉายมาริลีน ของแอนดี้ วอร์ฮอล (Andy Warhol) ประกาศความตายของศิลปะ (1985) , อภินันท์ โปษยานนท์ ในชุดสอนศิลปะไปกรุง (1986) รวมทั้งการแสดงของผู้เขียนเอง (จุมพล อภิสุข) ในงานชุด เชียงใหม่ – กรุงเทพฯ (1987) , เป็นกระแสต่อเนื่องมาจนกระทั่งเกิดเทศกาลเอเชียไทยเปีย ในปี 1998 เมื่อศูนย์บ้านตึกเป็นรูปเป็นร่างขึ้น พวกเราผู้ก่อการในขณะนั้น คือ สุรพล ปัญญาวิชระ , วสันต์ สิทธิเขตต์ , สันติ อิศโรฤกุล และ กมล เผ่าสวัสดิ์ คิดที่จะ Live Art ขึ้นเป็นครั้งแรกในปี 1995 โดยวสันต์เป็นคนแปลเป็นไทยว่า ชีวศิลป์ จากนั้นมาศูนย์บ้านตึกก็กลายเป็นสถานที่ทางการแสดงสดอย่างเต็มตัว อย่างไรก็ตามการจัดงาน Live Art ก็จัดได้ไม่สม่ำเสมอ และว่างวันไปจนปี 1997 เป็นต้นมา Live Art ซึ่งเป็นการชุมนุมของศิลปินแสดงสดในประเทศไทย ก็จัดได้อย่างสม่ำเสมอ ซึ่งคงเป็นผลสืบเนื่องมาจากเทศกาลนานาชาติเอเชียไทยเปียนั่นเอง (1996) (จุมพล อภิสุข. 2548 : ไม่ปรากฏหน้าที่พิมพ์)

อาจถือได้ว่า เอเชียไทยเปีย เป็นปรากฏการณ์หนึ่งของแวดวงศิลปะร่วมสมัยไทย มีประเด็นสำคัญๆ ที่ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ได้ 2 ประเด็น กล่าวคือ ประเด็นแรกที่เกี่ยวข้องกับ การดำเนินกิจกรรมศิลปะเพื่อการแสดงสดที่แตกต่างจากขนบของศิลปะการแสดงแบบนาฏศิลป์หรือศิลปะการละคอนอย่างที่คุณคนในสังคมไทยคุ้นเคย

ประเด็นที่สองเกี่ยวข้องกับ การผลักดันให้การแสดงออกทางศิลปะออกไปสู่การรับรู้ของสาธารณชนในพื้นที่สาธารณะหรือชุมชน ซึ่งประเด็นนี้เป็นส่วนสำคัญที่ผู้วิจัยเห็นว่ามีความเชื่อมโยงและเป็นแรงกระตุ้นหนึ่งต่อการปรากฏขึ้นของศิลปะปฏิสัมพันธ์

ที่กล่าวเช่นนั้นก็ด้วยเหตุที่ว่า การแสดงศิลปะเพื่อการแสดงสดนั้น เป็นการแสดงที่โดยตัวของมันเองต้องการปฏิภิกิริยาในการตอบสนองจากผู้ชมอยู่ ไม่ว่าจะเป็นแสดงออกมาด้วยวิธีใดก็ตาม การชมผลงานศิลปะเพื่อการแสดงสด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในพื้นที่สาธารณะ ที่แม้ว่าผู้ชมอาจจะไม่ได้เข้ามามีส่วนร่วมอย่างเป็นรูปธรรมกับชุดการแสดงของศิลปิน หากแต่การที่ทั้งผู้สร้างและผู้ชมต่างอยู่ภายในพื้นที่เดียวกัน ก็ย่อมหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่ทั้งสองฝ่ายจะมีบทบาทต่อการเป็นผู้นำกำหนดบทบาทซึ่งกันและกัน กล่าวคือ

ผู้สร้างงานหรือศิลปินเป็นผู้กำหนดการแสดง (แม้ว่าการแสดงนั้นอาจจะไม่ได้มีการวางแผนล่วงหน้ามาก่อนอย่างชัดเจนก็ตาม) เป็นผู้กำหนดเงื่อนไขแก่ผู้ชมผ่านองค์ประกอบต่างของการแสดง ไม่ว่าจะเป็น เวลา พื้นที่ในการแสดง อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง พฤติกรรมที่ปรากฏในการแสดง ฯลฯ เหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นเงื่อนไขที่สร้างหรือกระตุ้นแรงแห่งการปฏิสัมพันธ์จากศิลปินไปสู่ผู้ชม ในขณะเดียวกันกับที่ ผู้ชม ก็ตกอยู่ภายใต้บทบาทการนำเสนอเงื่อนไขโดยศิลปิน การจะกระทำตามเงื่อนไขของศิลปินหรือไม่นั้น เป็นสิทธิของผู้ชมเช่นเดียวกันกับเวลาที่เรายืนดูภาพเขียน เมื่อเราอยากจะหันไปดูภาพอื่นๆหรือเบี่ยงภาพที่ดูอยู่ขณะนั้น เราก็สามารถเดินห่างออกมา ไม่มองภาพ หรือเปลี่ยนภาพได้ตามความพอใจ แตกต่างกันตรงจุดที่ ภาพเขียนถ้าเราไม่ได้หันไปมอง หรือเปลี่ยนภาพเป็นภาพอื่น ภาพที่เราไม่ได้มองนั้น เงื่อนไขต่างๆ ที่ศิลปินนำเสนอแก่เรา ก็จะยุติหรือลดบทบาทลงในชั่วเวลาขณะนั้น หรือหากเราเปลี่ยนภาพ เราก็จะพบเงื่อนไขใหม่ๆ จากศิลปินที่ต้องการจะสร้างแรงปฏิสัมพันธ์แก่เรา เราจะเห็นรูปทรงใหม่ การวางโครงสร้าง เงื่อนไขของภาพชิ้นใหม่ แม้งานจะอยู่ในแนวความคิดรวบยอดเดียวกันก็ตาม

หากแต่ศิลปะเพื่อการแสดงสดนั้น แม้ว่าจะผละสายตาออกจากการแสดงของศิลปิน หรือ ไม่ได้มองไปที่การแสดง ถึงกระนั้น เงื่อนไขต่างๆ ที่ศิลปินสร้างขึ้นมาก็เพื่อกระตุ้นการรับรู้ของเรา ก็ยังทำงานหรือส่งสารอยู่

ตราบเท่าที่เรายังอยู่ภายในหรือภายใต้พื้นที่การแสดงของศิลปิน แม้จะไม่ได้มองก็ตาม การที่ผู้ชมเข้าไปอยู่ภายในพื้นที่การแสดงของศิลปินคือการแสดงสด จึงเป็นเหมือนกับการตกอยู่ภายใต้บทบาทของทั้งการเป็นผู้ชม – ผู้ร่วมแสดง – หรือบางครั้งอาจกลายเป็นผู้แสดงเสียเอง ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นการสร้างการปฏิสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

ในกรณีของเอเชียโทเปีย อาจถือได้ว่า การที่ผู้จัดดำเนินการกิจกรรมนี้โดยใช้พื้นที่สาธารณะเป็นหลักเกือบทุกครั้ง ก็เสมือนว่า พื้นที่การแสดงของศิลปินเป็นพื้นที่เดียวกันกับที่ประชาชนหรือชุมชนใช้ อาศัยและเป็นส่วนหนึ่งอยู่ เป็นส่วนหนึ่งมากกว่าตัวของศิลปินหรือผู้จัดเองเสียด้วยซ้ำไป

หรือการที่การนำเสนอเนื้อหาหรือแนวความคิดของการจัดเอเชียโทเปียในแต่ละครั้ง มักจะเป็นการจัดโดยเข้าไปเชื่อมโยงกับสภาวะหรือเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมทั้งท้องถิ่นหรือโลก ไม่ว่าจะเป็น เนื้อหาเรื่องการเมือง ที่ดูจะมีความโดดเด่น

แม้ว่า จุมพล อภิสุข จะกล่าวว่าครั้งหนึ่งเกี่ยวกับเทศกาลนี้โดยสรุปใจความได้ว่า

“ไม่ได้ถือว่าการเมือง เป็นการกำหนดสาระสำคัญ (Theme) ของเทศกาล (จุมพล อภิสุข. 2548 : ไม่ปรากฏหน้าที่พิมพ์)

หากแต่การเคลื่อนไหวของเอเชียโทเปียแต่ละครั้งก็ล้วนแล้วแต่มีประเด็นทางการเมืองมาเกี่ยวข้องและมีบทบาทกับการนำเสนอผลงานของศิลปินค่อนข้างมาก ซึ่งประเด็นทางการเมืองหรือสภาวะการณ์ที่เกิดขึ้นในกระแสโลกอันเป็นความรับรู้ของชุมชน ประชาชน หรือสังคม ประเทศ นั้น เบื้องต้น ก็อาจถือได้ว่า เป็นเรื่องราวที่ใกล้ตัวหรือประชาชนทุกคนต่างต้องตกอยู่ในวงล้อมของเรื่องดังกล่าวแม้ว่าจะสนใจหรือจริงจังหรือไม่เพียงใดก็ตาม

ดังที่ จุมพล อภิสุข ได้กล่าวถึงประเด็นการเมืองในเอเชียโทเปียครั้งสำคัญๆ ซึ่งสรุปใจความต่อประเด็นนี้ได้ว่า

การกำเนิดของเอเชียโทเปีย ใน พ.ศ. 2541 ความรุนแรงทางการเมืองในอินโดนีเซียกำลังเข้าสู่จุดเปลี่ยนที่สำคัญ มีความตึงเครียดทางการเมืองในประเทศไทย และฟิลิปปินส์ด้วย การเรียกร้องอิสรภาพในอิสต์ ติมอร์ มีความเป็นไปได้สูงๆพอกับความรุนแรงที่ก่อตัวขึ้นอย่างเงิบๆของอำนาจเก่าที่กำลังจะถูกโค่น.....ใน พ.ศ. 2542 เอเชียโทเปีย ได้เกิดขึ้นท่ามกลางความโหดร้ายของสงครามกลางเมืองในยูโรปะตะวันออก ซึ่งทวีความรุนแรงมากขึ้น จนกลายเป็นสงครามล้างเผ่าพันธุ์ในบอสเนีย อาเซอร์ไบจาน และอิสราเอล ติมอร์ ผ่นวกกับการทิ้งระเบิดในตะวันออกกลาง การขยายอำนาจทางการทหารของสหรัฐอเมริกา.....พ.ศ. 2543 ย่องกงฉลงอิสรภาพจากประเทศอังกฤษ ขณะที่กองทัพแดงของประเทศจีน เดินเท้าชกธงแดงขึ้นเสาแทนธงอังกฤษ ซึ่งทั้งอังกฤษและจีน ต่างแสดงว่าตนเองมีความเหมาะสมที่ปกครองดูแลเกาะเงินเกาะทองแห่งนี้ ในปีเดียวกันมีภาพของประธานาธิบดีกูดัวร์ แห่งอินโดนีเซีย ผลอหลับในสภาเป็นบริบทของการแสดงที่เขาบอกว่า “วิเศษมาก” และได้พิมพ์เสื้อยืดเป็นรูปคนนั่งก้มหัวหัลัยยกมือ..... เอเชียโทเปีย งดการดำเนินกิจกรรมไปใน พ.ศ. 2544 เพราะเนื่องจากคณะผู้จัดได้ทำการเคลื่อนไหวประท้วงผู้บริหารของเมืองกรุงเทพมหานครขณะที่ยกเลิกมติสภาในการก่อสร้างหอศิลป์ กทม. และนำเอาโครงการออกประมูลเชิงพาณิชย์ ใหม่..... พ.ศ. 2545 เอเชียโทเปีย ตกอยู่ท่ามกลางเหตุการณ์ความรุนแรงของโลก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อเกิดเหตุการณ์วินาศกรรมอาคารเวิร์ลเทรดเซนเตอร์ (World Trade Center) ที่เมืองนิวยอร์ก จุมพลเดินทางไปนิวยอร์กหาลังอาคารถล่มห้าสิบตาด์ และทำงานเอเชียโทเปีย พร้อมกับยังคงเรียกร้องหอศิลป์กทม. ไปคู่กับ การนำเสนอเรื่องราวของสงคราม – สันติภาพ โดยมีประเด็นหลักคือ Art Center – not Shopping Center..... พ.ศ. 2546 โลกอยู่ภายใต้สงครามการรุกรานประเทศอิรักจากสหรัฐอเมริกา หรือในประเด็นของประเทศไทยที่มีการประชุมเอเปคในกรุงเทพฯ และเกิดการตกลงเขตการค้าเสรี (Free Trade Area) ในขณะที่พวกเราผู้สีกหวาดกลัวต่อนโยบายการค้าที่เสียเปรียบ

ประเทศอุตสาหกรรม คณะทำงานเอเชียโทเปีย ได้ทำการเคลื่อนไหวนอกจากการแสดงศิลปะเพื่อการแสดงสดแล้ว ยังมี การพิมพ์เลื่อยี่ที่มีคำขวัญว่า “ Free Trade Agony คนรวย ใครค้า ได้ค้า คนจน ใครค้า ตายฟรี ” (จุมพล อภิสุข. 2548 : ไม่ปรากฏหน้าที่ยี่พิมพ์)

การสร้างแรงปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้สร้างงานกับสาธารณะชน ในกรณีของเอเชียโทเปีย ยังไม่ได้จำกัดอยู่แค่การนำเสนอในเรื่องราวของเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการเมือง ประชาชน หรือ กระแสโลกและสังคมเท่านั้น หากแต่ยังปรากฏให้เห็นการทดลองสร้างเครือข่ายความร่วมมือ ขยายขอบเขตของ”กลุ่มผู้สร้างงาน” จากที่อยู่เพียงแคศิลปิน ก็ขยายไปสู่การชักชวนกลุ่มผู้ทำงานประกอบอาชีพสถาบันบันเทิงกลางคืน สถานเริงรมย์ สถานขายบริการทางเพศ หรือกลุ่มนักเคลื่อนไหวที่แตกองค์กรนอกเหนือไปจากองค์กรทางศิลปะ ดังเช่นที่ จุมพล อภิสุขได้กล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

มีอยู่ 3 ครั้ง ที่เอเชียโทเปีย ได้ทดลองเชิญศิลปินที่ทำงานเชิงกระตุ้นทางเพศ ซึ่งเป็นงานที่เรพบเห็นทั่วไปในบาร์ชั้นสอง แถบพัฒนาพงษ์ มาแสดงทั้งในพื้นที่แกลลอรี และย้อนกลับไปแสดงในพื้นที่ของบาร์ และหลายครั้งที่คณะละครบนถนนของเอ็มพาวเวอร์ – อันนี้ บี สเปเชียล มาร่วมในเทศกาลด้วย เพื่อนำเสนอแนวศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มคนส่วนน้อยบางกลุ่ม ที่ยอมรับว่ามีบทบาทเชิงเศรษฐกิจและท้าทายทัศนคติทางเพศ ที่มากกว่าเรื่องผู้หญิง ผู้ชาย แม้ว่าผลตอบแทนจะไม่ชัดเจนนักจากกลุ่มผู้ชม แต่ทั้งนี้เนื่องจากว่า กลุ่มผู้ชมศิลปะแสดงสดอาจจะเป็นกลุ่มคนที่พร้อมสำหรับความท้าทายทุกรูปแบบได้ประการหนึ่งก็อาจเกิดจากการให้ความสนใจในงานศิลปะในเชิงวาทกรรม อาจจะไม่แพร่หลายนักในบ้านเราก็เป็นได้ (จุมพล อภิสุข . 2548 : ไม่ปรากฏหน้าที่ยี่พิมพ์)

อย่างไรก็ดี นอกจากการสร้างการกระตุ้นให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับผลงานด้วยการใช้ทั้งเนื้อหาของงานหรือการร่วมมือ การชักชวนเครือข่ายอื่นนอกเหนือจากองค์กรทางศิลปะมาร่วมกันสร้างกิจกรรมแล้ว การมีปฏิสัมพันธ์ส่วนสุดท้ายที่ผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ก็คือ การมีปฏิสัมพันธ์ในผลงานหรือชุดการแสดงของศิลปินเอง โดยผู้ชมสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมได้โดยตรงกับศิลปิน ดังเช่นที่ปรากฏทั้งในผลงานของศิลปินทั้งชาวไทยและต่างประเทศภายใต้เทศกาลเอเชียโทเปีย

ซึ่งกรณีเช่นนี้ ธนาวิ โชติประดิษฐ์ ได้กล่าวเพิ่มเติมถึงประเด็นที่ศิลปะเพื่อการแสดงสดมีบทบาทเชื่อมโยงกับการเข้ามามีส่วนร่วมกับผู้ชม อันเป็นประเด็นที่ผู้วิจัยมีทัศนะว่า มีความสอดคล้องกับการแสดงออกของศิลปะปฏิสัมพันธ์ ดังที่เธอกำลังกล่าวไว้ว่า

ศิลปะเพื่อการแสดงสดยังสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับงานศิลปะเสียใหม่ จากแต่เดิมที่ศิลปะคือวัตถุที่ตั้งอยู่นิ่งๆ รอคอยให้คนไปดู กรอบของจิตรกรรมและแท่นของประติมากรรมแยกพื้นที่ของผู้ชมออกจากโลกของงานศิลปะอันอยู่ใน / บนฝาขาวอันศักดิ์สิทธิ์ของพิพิธภัณฑ์เสมือนหนึ่งว่ามันเป็นวิหาร (อันที่จริงแล้ว คำว่า “พิพิธภัณฑ์” ในภาษาอังกฤษคือ Museum ก็มีความหมายดั้งเดิมว่าเป็น “วิหารของเทพธิดามิวส์ – Temple of Muses เทพีแห่งศิลปวิทยาการทั้ง 7) กฎเกณฑ์หรือมารยาทการชมงานที่ห้ามจับต้องศิลปวัตถุยังเป็นตัวเน้นย้ำให้ผู้ชมตระหนักถึงโลกที่แบ่งออกเป็น 2 ส่วนนี้ และในบางที่ ผู้ชมยังถูกกำหนดขอบเขตอย่างชัดเจนด้วยการตีเส้นบนพื้นของพิพิธภัณฑ์ ความเคร่งครัดในการชมงานศิลปะถูกผ่อนลงด้วยผลงานบางชิ้นที่ให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วม และผลงานบางชิ้นก็อาจถึงขั้นอยู่ไม่ได้เลยหากปราศจากการมีส่วนร่วมของผู้ชม ศิลปะจึงรู้กล้ำมายังพื้นที่ของผู้ชมที่แต่เดิมเคยแยกกันเด็ดขาด ในกรณีของศิลปะเพื่อการแสดงสด การใช้ร่างกายเป็นสื่อยิ่งทำให้ง่ายต่อการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม เพราะมนุษย์ทุกคนต่างก็มีร่างกาย เพียงแต่ว่าผู้ชมจะตัดสินใจเข้าร่วมหรือไม่เท่านั้น (ธนาวิ โชติประดิษฐ์. 2548 : 27)

แม้ว่าจากที่หยิบยกข้อทัศนะของธนาวิ โชติประดิษฐ์มาข้างต้น เธอจะกล่าวว่าร่างกายเป็นส่วนสำคัญต่อการสร้างปฏิสัมพันธ์ในศิลปะเพื่อการแสดงสดแล้ว หากแต่เมื่อผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์จากประสบการณ์ในการชมผลงานศิลปะเพื่อการแสดงสด โดยเฉพาะในเทศกาลเอเชียโทเปียแล้ว พบว่า นอกจากร่างกายซึ่งถูกแปรสภาพกลายเป็นพื้นที่ทางศิลปะแล้ว สิ่งที่น่าสนใจและน่าจะต่อประเด็นขององค์ประกอบในเงื่อนไขที่เป็นส่วนกระตุ้นให้เกิดปฏิสัมพันธ์ในงานศิลปะอีกส่วนหนึ่ง ก็น่าจะเป็น “ปฏิกิริยาของผู้ชม” เอง ที่ไม่ว่าจะแสดงออกมาให้ปรากฏภายนอกเช่นไร ทุกปฏิกิริยาก็ล้วนแล้วแต่ มีส่วนและบทบาทต่อการผสมผสานให้ปฏิกิริยานั้น เป็นอีกหนึ่งในกระบวนการการสร้างผลงานของศิลปิน

หากจะขยายความเกี่ยวกับประเด็นที่ได้จากการวิเคราะห์นี้ของผู้วิจัย ก็ขอยกตัวอย่างจากกรณีการแสดงสดของศิลปินชาวสิงคโปร์ ในเทศกาลเอเชียโทเปีย ครั้งที่ 2 ณ วังสราญรมณ์ อย่าง เจสัน ลิม (Jason Lim) ที่ระหว่างการแสดงนั้น ศิลปินได้สาดเบียร์ใส่ผู้ชม ที่อยู่ในพื้นที่การแสดง จนเป็นเหตุทำให้เกิดการปรากฏของปฏิกิริยาผู้ชมที่แตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นการหลบหลีก การวิ่งหนีเพราะเกรงว่าจะเปียก การไม่พอใจต่อศิลปินจนผู้ชมจะเข้าไปกระทำต่อร่างกายของศิลปิน ซึ่งในขณะนั้นหากตีความด้วยการใช้อำนาจของพื้นที่ทางศิลปะแล้ว ร่างกายของศิลปินจึงแปรสภาพเป็นวัตถุทางศิลปะอย่างหนึ่ง ที่กระตุ้นให้ผู้ชมเกิดปฏิกิริยาต่างออกมา ปฏิกิริยาที่เกิดขึ้นนั้น ในกรณีศิลปะเพื่อการแสดงสด ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่า ไม่น่าจะมีบทบาทเป็นเพียงแค่ “ผลลัพธ์” ที่ได้จากการแสดงผลงานสดเท่านั้น หากแต่น่าจะเป็น “ส่วนหนึ่ง” ของกระบวนการสร้างงานที่เกิดขึ้นแตกต่างหลากหลายและซับซ้อนขึ้นที่เป็นกระบวนการที่ศิลปินต้องควบคุมหรือแม้แต่จะปล่อยให้ได้รับการควบคุมก็ตาม ปฏิกิริยานั้น อาจมองได้ว่าคล้ายคลึงกับเวลาศิลปินระบายสีน้ำมันกระดาดในงานจิตรกรรม แล้ว สีเกิดไหลย้อยลงไปตามส่วนต่างๆของกระดาด ศิลปินจะเป็นผู้เลือกว่าจะควบคุมหรือปล่อยให้ได้รับการควบคุม ทั้งนี้ทั้งนั้น การเลือกของศิลปินเป็นส่วนเกี่ยวข้องกับการสื่อสารความหมายในตัวผลงานด้วย

ธนาวิ โชติประดิษฐ์ ได้กล่าวอธิบายถึงตัวอย่างของศิลปินในเทศกาลเอเชียโทเปีย ที่นำเสนองานและปรากฏให้เห็นถึงลักษณะแบบอินเทอร์แอคทีฟ หรือผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมและศิลปินสร้างการกระตุ้นการมีปฏิสัมพันธ์แก่ผู้ชม โดยกล่าวว่า

Yuan Moro Ocampo (เอเชียโทเปีย ครั้งที่ 4 , สวนสันติชัยปราการ กรุงเทพฯ 23 พฤศจิกายน 2545) หันหน้าพูดกับผู้ชมตั้งแต่เริ่มการแสดง นำเสนอทั้งการเผชิญหน้าและเชื้อเชิญ ศิลปินส่งถังพลาสติกผู้เชือกให้แก่ผู้ชมที่เพิ่มจำนวนขึ้นเรื่อยๆ โดยที่ตนเป็นคนให้สัญญาณให้แก่วงและเหวี่ยงถังออกไปพร้อมๆกัน ผู้ชมจึงได้ทำศิลปะเพื่อการแสดงสดของตนเองโดยที่ศิลปินมีบทบาทคล้ายๆผู้กำกับ ผลงานของมนตรี เต็มสมบัติ (เอเชียโทเปีย ครั้งที่ 4 , สวนสันติชัยปราการ กรุงเทพฯ , 22 พฤศจิกายน 2545) ก็ให้ผู้ชมพินิจชมรูปร่างของศิลปิน ร่างกายจึงเปลี่ยนแปลงไปด้วยฝีมือจากผู้ชมที่เป็นเหมือนศิลปินกำลังหาสิ่งงานประติมากรรม Valerian Maly และ Klara Schilliger จากออสเตรีย ก็ให้ผู้ชมเข้ามาร่วมดื่มเหล้ากับศิลปินพลงขว้างแก้วให้แตกกระจาย (เอเชียโทเปีย ครั้งที่ 6 , เทพศิริ สตูดิโอ , เชียงใหม่ , 26 พฤศจิกายน 2547) , สุรพล ปัญญาวิริยะ (เอเชียโทเปีย ครั้งที่ 4 , สวนสันติชัยปราการ , กรุงเทพฯ , 23 พฤศจิกายน 2545) ตีลูกโป่งรูปมือสีขาวลงบนร่างกายจนเต็มแล้วค่อยๆให้ผู้ชมใช้เข็มเจาะให้แตกจนหมด ผลงานของสุรพลราวกับจะสื่อความหมายถึงการปลดปล่อยต่อพันธนาการของศิลปะแบบเก่า (ศิลปะที่สร้างด้วยมือ เป็นวัตถุคงทน ข้ามกาลเวลา) มาเหลือแต่เพียงร่างของศิลปินที่กำลังเคลื่อนไหวอยู่เท่านั้น และสิ่งนี้เองที่เป็นศิลปะของวันนี้ (ธนาวิ โชติประดิษฐ์. 2548 : 27)

นอกจากนี้ ธนาวิ โชติประดิษฐ์ ยังได้กล่าวถึงทัศนะเกี่ยวกับการมีส่วนร่วมและปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับผู้ชมในศิลปะเพื่อการแสดงสดอีกต่อไปว่า

การมีส่วนร่วมของผู้ชมจึงเปลี่ยนศิลปะจากการเป็นวัตถุที่เสร็จสมบูรณ์ในตัวเอง มาเป็นสิ่งที่ต้องอาศัยปัจจัยภายนอกมากขึ้น ลักษณะเช่นนี้ไม่ได้พบแต่ในศิลปะเพื่อการแสดงสดเท่านั้น หากปรากฏอยู่ทั่วไป “ การมีส่วนร่วม ” นี้เป็นอะไรคล้ายๆจิตวิญญาณของยุคสมัย (Zeitgeist) เป็นส่วนหนึ่งจากแนวคิดเกี่ยวกับประชาธิปไตย สถานะของผู้ชมพลิก

จาก “ ผู้เสพ “ เป็น” ผู้สร้าง “ ร่วมกับศิลปิน และแน่นอนว่าลักษณะเช่นนี้ บางครั้งย่อมก่อให้เกิดความกำกวมว่าใครคือศิลปิน หรือ จะเป็นอย่างคำของ Josef Beuys (ค.ศ. 1921-1986) ที่ว่า “ Everybody can be an artist ? “ หรือ คำถามที่ว่า “อย่างนี้หรือเรียกว่าศิลปะ” เพราะมันคาบเกี่ยวไปกับการเป็นกิจกรรม เช่น การทำผัดไทยของฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช ซึ่งยังคงเป็นกรณีที่เกิดถกเถียงกันในสังคมไทยว่ามันเป็นศิลปะหรือไม่ (แม้ในระดับสากลจะไม่ถกเถียงกันในเรื่องนี้แล้วก็ตาม) ผลงานของ Yuan Moro Ocampo และ ฤกษ์ฤทธิ ยังชวนให้คิดไปถึงความแตกต่างของศิลปะสื่อการแสดงสดกับศิลปะการแสดง (Performing Art) ถ้าความแตกต่างอยู่ที่ว่าศิลปะการแสดงมีคนอื่นเป็นผู้กำกับ แต่ศิลปะสื่อการแสดงสดนั้น ศิลปินเป็นผู้กำกับเอง คือเป็นทั้งผู้กำกับและผู้แสดงในเวลาเดียวกัน ผลงานจึงเป็นของศิลปินผู้กระทำการนั้นๆ แต่ในกรณีของผลงานบางชิ้นที่ศิลปินกำกับให้ “ ผู้อื่น “ เป็นผู้แสดง (บางครั้งฤกษ์ฤทธิให้ผู้อื่นเป็นคนทำผัดไทย) แต่ผลงานก็ยังเป็นของศิลปินอยู่ ดังนั้น แม้ศิลปะทั้งสองสาขานี้จะต่างกัน แต่หลายครั้งก็มีสิ่งที่ไม่เหมือนกันอยู่มาก ในด้านหนึ่ง การถกเถียงเหล่านี้ ได้เผยให้เห็นว่าศิลปะเปลี่ยนนิยามไปอย่างไร และอะไรจะเป็นศิลปะหรือไม่เป็นศิลปะก็เป็นเรื่องของ “อำนาจ” ล้วนๆ เพราะทันทีที่เกิดการโต้แย้งกันขึ้น มันก็คือเรื่องของการเมืองนั่นเอง เป็นการเมืองของศิลปะ ที่จะต่อสู้ช่วงชิงพื้นที่เพื่อสถาปนารูปแบบที่ผิดไปจากเดิม ผลงานเหล่านี้จึงเป็นทั้งการวิจารณ์ศิลปะ (แบบเดิม) และเป็นศิลปะในตัวมันเอง (ธนาวิ โชติประดิษฐ์. 2548 : 28)

ศิลปินไทยร่วมสมัยหลายต่อหลายคนที่เข้าร่วมแสดงผลงานในเอเชียโทเปีย ต่างก็นำเสนอศิลปะสื่อการแสดงสดโดยปรากฏทั้งทางตรงและทางอ้อม

ทางตรง คือ การที่ผลงานศิลปะสื่อการแสดงสดชิ้นนั้น ต้องการการปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมอย่างชัดเจน และ ต้องการบทบาทของผู้ชมในฐานะของการเป็นผู้กระทำให้ผลงานนั้น สามารถทำหน้าที่ในการส่งสารเพื่อการรับรู้และการตีความได้อย่างที่ศิลปินต้องการ ดังเช่นที่ปรากฏในผลงานของ นพวรรณ สิริเวชกุล (เอเชียโทเปีย 2548 , สวนสันติชัยปราการ) ที่ศิลปินแสดงสดด้วยการแต่งชุดผ้าบางๆ สีขาวสะอาด หลังจากนั้น จึงนำดอกกุหลาบที่ศิลปินทำการผูกมัดติดกันจนกลายเป็นเสมือนมงกุฎขนาดใหญ่ เธอพยายามสวมลงไปตรงศีรษะ หลังจากนั้น จึงชักชวนให้ผู้ชมโดยรอบ เข้ามามีส่วนร่วมด้วยการมีผู้ช่วยศิลปินทำการแจกถุงที่บรรจุเลือดเทียมแล้วให้ผู้ชมร่วมกันปาหรือขว้างเข้าไปตรงบริเวณร่างกายของศิลปิน

ซึ่งการเข้าไปมีส่วนร่วมจากผู้ชมอย่างกรณีนี้ เป็นการต้องการปฏิสัมพันธ์จากผู้ชม เพื่อให้ผลงานนั้นสามารถเคลื่อนไหว หรือส่งสารที่ศิลปินต้องการจะสื่อความหมายและนัยยะได้อย่างที่วางแผนไว้ กรณีผลงานของนพวรรณ เธอมุ่งหมายที่จะวิพากษ์การรุกรานหรือคุกคามเพศหญิง การเอาตัวเธอเปรียบทางเพศ

ทางอ้อม คือ การที่ศิลปะสื่อการแสดงสดชิ้นนั้น ศิลปินกำหนดหรือสร้างเงื่อนไขให้พื้นที่การแสดงสามารถมีส่วนกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดปฏิสัมพันธ์ทั้งในเชิงการเสพชม การตอบโต้ด้วยพฤติกรรมต่างๆ หรือศิลปินเข้าไป “ขอความร่วมมือ” จากผู้ชม โดยแม้จะไม่มีผู้ชมให้ความร่วมมือ ผลงานก็ยังสามารถเคลื่อนไหวและทำหน้าที่ต่อไปได้

ถือได้ว่า เอเชียโทเปีย เป็นเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดที่สำคัญและจัดอย่างต่อเนื่องของแวดวงศิลปะร่วมสมัยไทย ทั้งยังเป็นภาพสะท้อนของเหตุการณ์ทางสังคม วัฒนธรรม และการเมือง ที่เกิดขึ้น รวมไปถึงยังมีบทบาทเป็นที่รู้จักในแวดวงศิลปะร่วมสมัยในระดับนานาชาติอีกด้วย และศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินร่วมสมัยไทย ก็มีบทบาทและก่อเกิดจากเทศกาลนี้อยู่ไม่น้อยทีเดียว

4.4.3 นิทรรศการศิลปะ “เมืองมิซา” (cities on the move)



ภาพประกอบ 15 (โปสเตอร์นิทรรศการเมืองมิยา ผลงานของนาวัน ลาวัญย์ชัยกุล)

นิทรรศการศิลปะเมืองมิยา หรือ “cities on the move” ถือได้ว่าเป็นนิทรรศการหนึ่งที่มีส่วนสำคัญต่อการนำเสนอผลงานลักษณะของศิลปะปฏิสัมพันธ์หลายรูปแบบจากเหล่าศิลปินร่วมสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งแสดงให้เห็นถึงความชัดเจนของการนำเสนอผลงานโดยศิลปินไทยที่โดดเด่นต่อการสร้างผลงาน ที่มุ่งให้ผู้ชมหรือชุมชนสามารถเข้ามามีส่วนร่วม และปฏิสัมพันธ์ กับผลงานศิลปะ หรือชุดความคิดทางศิลปะของศิลปินต่างๆ ในพื้นที่เฉพาะได้

นิทรรศการศิลปะเมืองมิยามีความแตกต่างจาก “เทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม” ในส่วนที่นิทรรศการครั้งนี้ได้ถูกริเริ่มจากศิลปิน หรือชุมชนคนทำงานศิลปะของเมืองไทย แต่เป็นโครงการจัดวางแผนการแสดงผลงานศิลปะของศิลปินแบบเคลื่อนที่ไปตามเมืองใหญ่ต่างๆจาก 2 ภัณฑารักษ์ คือ “ฮานส์ อูริช โอบริสต์” (Hans Ulrich Obrist) และ “ฮู ฮานรู” (Hou Haru) ซึ่งเป็นต้นคิดของนิทรรศการนี้ รวมไปถึงมีสถาปนิกผู้ออกแบบการเดินทาง และรูปแบบนิทรรศการตามพื้นที่ต่างๆ คือ “โอเลอ แชเรน” (Ole Scheeren)

ซึ่งเกี่ยวกับรายละเอียดในส่วนนี้ ปีนอนงค์ ปานชื่น ได้กล่าวถึงรายละเอียดสรุปมีใจความว่า

ในปี 2542 เมืองมิยาเดินทางมาถึงกรุงเทพมหานครในช่วงระหว่างวันที่ 8 - 31 ตุลาคม พ.ศ. 2542 ก่อนหน้านั้น นิทรรศการดังกล่าวเคยจัดแสดงกันมาแล้วถึง 5 ครั้ง คือ “ที่เวียนนา ออสเตรีย (25 ธ.ค. 40 – 18 ม.ค. 41) , บอสตัน ฝรั่งเศส (5 มิ.ย. – 30 ส.ค. 41) , นิวยอร์ก สหรัฐอเมริกา (18 ต.ค. – 10 ม.ค. 42) , เดนมาร์ก (29 ม.ค. – 21 เม.ย. 42) , ลอนดอน อังกฤษ (13 พ.ค. – 27 มิ.ย. 42)” (ปีนอนงค์ ปานชื่น. 2542 :2)

นอกจากนี้ กองบรรณาธิการนิตยสาร Art4d ยังได้กล่าวถึงใจความหลักของ cities on the move เพิ่มเติมอีกว่า

“ คือ ความเร็ว (speed) ความหนาแน่น (density) และความเป็นห้วม้งกั๊ยม้งกร (hybridisty) ของเมืองใหญ่ในเอเชีย ยุคใหม่ที่ภัณฑารักษ์ทั้งสองพยายามสร้างสถานการณ์อันแสนวุ่นวายโกลาหล โบล่อมผู้ชมในทุกทิศทาง” (Art4d. 2542 :27)

แซเรน ผู้ออกแบบนิทรรศการเมืองมีชาในกรุงเทพฯ 2542 ได้แสดงทัศนะกับ นิตยสาร Art4d ไว้ครั้งหนึ่งโดยกล่าวถึงมุมมองและประเด็นเรื่องเกี่ยวกับการกำหนดและออกแบบพื้นที่ในนิทรรศการเมืองมีชาของ กรุงเทพฯ มีใจความว่า

ครั้งนี้จะเป็นครั้งแรกที่โซวี่นี้ เดินทางเข้ามาในบริบทของเอเชีย และจะอยู่ในสิ่งแวดล้อมที่ตัวนิทรรศการพูดถึงจริงๆ ดังนั้นมันจะเกิดคำถามขึ้นมาโดยอัตโนมัติ เกี่ยวกับการที่มันแทรกตัวเข้ามา ไปอยู่กับระบบพลวัตของเมืองได้อย่างไร มากกว่าที่จะจัดแสดงงานแบบไหน การสื่อสารของงานโดยรวมก็จะเป็นประเด็นที่น่าติดตาม ไม่ใช่ภาวนิทรรศการ แต่ภายในสถาปัตยกรรม และตามชอกหลืบของเมืองทั่วๆ ไป...โดนรวมๆ แล้ว ผมคิดว่า ตัวนิทรรศการกำลังเดินทางเข้ามาในบริบทของมันเป็นครั้งแรก กรุงเทพฯ ก็มีลักษณะเฉพาะของตัวเอง แต่ก็ยังมีสภาวะการณ์ทั่วๆ ไปของเมืองในเอเชีย เมืองหนึ่งให้เห็นด้วย...ความรกรุงรังขนาดใหญ่ ความแออัดหนาแน่น การเคลื่อนที่อย่างรวดเร็วไป จนถึงจุดที่ค่อยๆ ลดอัตราเร่งของตัวเองลง สังเกตได้จากการจราจร และบรรดาอาคารที่เกิดขึ้น...คือว่าตัวนิทรรศการที่ลอนดอนนั้น เราพยายามเชื่อมความรกรุงรังของเหตุการณ์ การติดตั้งงานและตัวงานให้เข้ากับโครงสร้างของเมือง ซึ่งผมคิดว่ามันโยงไปถึง กรอบการทำงานเชิงสถาบันของแกลลอรีด้วย สำหรับที่นี่จะตรงข้ามกับลอนดอนเลย ตรงที่เราเข้ามาอยู่ใจกลางเมืองที่เรากำลังพูดถึง ดังนั้นจึงมีความจำเป็นที่จะรวบรวมเอาตัวเมืองเข้ามาอยู่ในการแสดงงานด้วย” (Art4d. 2542 :31)

หากเรามองจากแนวคิดของ แซเรน ชำงตัน ในกรณีที่เขาวางแผนที่จะนำโครงสร้างหรือรายละเอียดชอกมุมต่างๆ ของเมืองกรุงเทพฯ มาเป็นส่วนหนึ่งในงานนั้น จากกรณีเช่นนี้ย่อมหลีกเลี่ยงพื้นที่ เมื่องานศิลปะปะกับพื้นที่ที่มีความแตกต่างซึ่งบริบทมาผสมผสานอยู่ร่วมกัน ลักษณะดังกล่าวย่อมทำให้เกิดการปฏิสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ทั้งในทางตรง และอ้อม ผู้ชม ชุมชน เดินปะปนกับงานศิลปะ บ้างสนใจที่จะชม หรือมีส่วนได้บ้างไม่ได้บ้าง หรือตัวการสร้างปฏิสัมพันธ์ในชุดหรือชิ้น งานทางศิลปะจะทำงานสำเร็จตามเป้าหมายที่ตั้งไว้หรือไม่ก็ตาม แต่ก็ต้องยอมรับว่าเบื้องต้น เมืองกรุงเทพฯ ที่มีนิทรรศการหรือผลงานกระจายอยู่ตามจุลสาธารณะต่างๆ นั้น แม้จะไม่ได้เกิดศิลปะปฏิสัมพันธ์ในความหมายของการที่ผู้ชมสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมกับผลงานได้เสมอไป แต่นั่นก็ไม่ได้หมายความว่า เมืองหรือจุดที่ปรากฏ และบรรจุชิ้นหรือชุดผลงานศิลปะไว้นั้น จะไม่ก่อให้เกิด **“ปฏิกริยาเชิงปฏิสัมพันธ์”** ขึ้นมา เพราะตราบที่เมือง โครงสร้างของเมือง สถาปัตยกรรม ,วิถีการดำเนินชีวิต ,วัสดุสำเร็จรูปที่ปรากฏในชีวิต ฯลฯ ทั้งหมดทั้งปวงนี้ ถูกลำมาเป็นส่วนหนึ่งของนิทรรศการแล้ว ย่อมกระตุ้นให้เกิดแรงแห่งปฏิกริยาเชิงปฏิสัมพันธ์ไม่มากนักน้อย แซเรน ยังได้กล่าวถึงทัศนะของเขากับนิตยสาร Art4d ต่อไปอีกว่า

ท่ามกลางสิ่งแวดล้อมที่อัดแน่น มันเป็นการยากเหมือนกันที่จะตอบคำถามเกี่ยวกับ **เมืองมีชา** ว่าจะหาจุดลงตัวอย่างไรกับชิ้นงานมากมายหลายชิ้นที่ต่างมีมุมมองของส่วนตัวด้วยกันทั้งสิ้น การจับเอาทัศนะของแต่ละคน มารวมกันทำให้เกิดการตีความได้ไกลออกไปมากกว่าที่ผลงานแต่ละชิ้นจะครอบคลุมถึง...ที่กรุงเทพฯ เราไม่ได้ตั้งกรรมการทำงานแบบนี้ด้วยซ้ำไป เนื่องจากเราไม่ได้มีพิพิธภัณฑ์เพียงแห่งเดียวเพื่อจัดแสดงงานครั้งนี้ แต่เป็นการรวมเอาหอศิลป์เล็กๆ หลายๆ แห่ง (บางส่วนเป็นของเอกชน บางส่วนเป็นของรัฐ) กระจายอยู่ทั่วทั้งกรุงเทพฯ ซึ่งถือว่าเป็นแกนของวงการศิลปะกรุงเทพฯ แต่ในขณะเดียวกัน แต่ละแห่งก็เป็นอิสระต่อกัน แนวความคิดที่เรารวบรวมสเปซเหล่านี้ขึ้นมา คือการให้ผู้บริหารของแต่ละที่รวมตัวกัน เป็นคณะทำงาน เพื่อเชื่อมโยงการกระจายของสเปซ เข้าเป็นเครือข่ายเดียวกัน ภายใต้โครงสร้างของเมืองมีชา และยึดแนวความคิดของเมืองมีชาเป็นโครงสร้างสำหรับเชื่อมโยงสถานที่จัดงานแต่ละแห่งมากกว่าจะนำระบบการจัดงานสำเร็จรูป เข้าไปติดตั้งภายในที่ที่หนึ่ง” (Art4d. 2542 :33)

จุดที่ แชนเรน กล่าวนี้ผนวกกับผลงานที่ปรากฏออกมาทำให้เราทราบดีว่า แม้โครงสร้างของนิทรรศการเมืองมีชา จะเริ่มจากต้นคิดของชาวตะวันตก 2 – 3 คน หากแต่ภัณฑารักษ์ หรือสถาปนิกผู้ออกแบบนิทรรศการสุดท้ายก็แปรสภาพเป็นเพียงผู้ผลักดันให้กลุ่มผู้จัดภัณฑารักษ์ ศิลปินและพวกเขามาทำงานร่วมกัน เพื่อให้ผลที่สุดคือ กระบวนการในการจัดและนำเสนอนิทรรศการ เป็นไปเพื่อมุ่งเชื่อมโยงจุดต่างๆ ให้ผู้ชมได้เข้าใจ หรือตีความเนื้อหาผลงานและสภาวะรวมถึงปฏิริยาเชิงปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในเมืองมีชา การเชื่อมโยงต่อเนื่องนี้จะทำได้ยาก แต่ แชนเรน ก็ได้วางแผนส่วนหนึ่งมาเชื่อมต่อระบบของนิทรรศการที่จะเป็นสภาวะแบบไร้ระบบระเบียบนี้เข้าไว้ด้วยกัน และบางครั้งงานศิลปะ ปฏิสัมพันธ์ก็ถูกใช้เป็น “เครื่องมือ” เพื่อเชื่อมต่อจุดต่างๆ เข้าไว้ด้วยกันของนิทรรศการครั้งนี้ด้วย ดังเช่นในกรณี รถตุ๊กตุ๊ก ของ “นาวิณ ลาวณย์ชัยกุล” ดังที่ แชนเรน ได้กล่าวขยายกับนิตสาร Art4d มีใจความว่า

มันอาจเป็นปัญหาใหญ่ก็จริง แต่ว่ามันก็เป็นข้อดีด้วยมันเป็นความคลุมเครือ ที่เป็นข้อได้เปรียบสำหรับการที่เรามีสถานที่ที่ติดตั้งงานขนาดเล็กกระจายอยู่ทั่วทั้งเมือง ทำให้การเดินทางจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง มีเนื้อหาของเมืองเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย สเปซของหอศิลป์แต่ละแห่ง มีบทบาทที่ต่างกันในโลกของกรุงเทพฯ ขึ้นตอนต่อมาก็คือ บรรดาถนนหนทาง และระบบขนส่งทั้งหลาย ที่เชื่อมโยงสถานที่จัดงานเหล่านี้เข้าด้วยกัน สิ่งเหล่านี้จะเชื่อมโยงกับงานศิลปะบางชิ้น เช่นโครงการรถตุ๊กตุ๊กของนาวิณ และเรากำลังหารือกับเขาว่า จะนำรถตุ๊กตุ๊ก มาใช้ในแบบที่มันเป็นอยู่ปกติได้อย่างไร และจะใช้รถตุ๊กตุ๊กพวกนี้เป็นโครงสร้างที่มีความยืดหยุ่น และสามารถกำหนดเส้นทาง ให้ทำหน้าที่เชื่อมต่อสถานที่จัดงานไปด้วยในตัว...นอกเหนือจากสเปซของหอศิลป์และระบบขนส่งแล้วเรายังดึงเอาสถานที่จริงของเมือง เช่น ห้างสรรพสินค้าและโครงสร้างตึกร้างที่ไม่มีการใช้งาน มาจัดงานครั้งนี้ด้วย เพื่อเป็นการคำนึงถึงช่วงที่เศรษฐกิจรุ่งโรจน์และวิกฤติ นอกจากนั้นเรายังเทศกาลภาพยนตร์และวิดีโออื่นๆ ที่จัดขึ้นในโรงภาพยนตร์ ดังนั้นเราจึงหวังว่านิทรรศการครั้งนี้ จะมีประชาชนทั่วไปให้ความสนใจด้วย เปรียบเทียบกับนิทรรศการครั้งที่ผ่านๆ มา ซึ่งจำกัดอยู่ในสถานที่ใดสถานที่หนึ่งเท่านั้น ซึ่งไม่มีประเด็นของการเชื่อมโยงกับคนที่อยู่ในเนื้อหาจริง” (Art4d. 2542 :33)

จากที่ แชนเรน กล่าวมา แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของการใช้เมืองให้เป็นส่วนสำคัญ ส่วนหนึ่งของงานศิลปะ และแตกต่างจากนิทรรศการครั้งที่ผ่านๆ มาของ “นิทรรศการเมืองมีชา” ซึ่งเหล่านี้ล้วนมีผลทำให้ความน่าสนใจของเมืองมีชา ไม่ได้จำกัดอยู่แค่เพียงปรากฏให้เห็นถึงงานศิลปะในลักษณะแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์ทั้งของศิลปินไทยและเทศจุดต่างๆ ของเมืองและหอศิลป์เท่านั้น หากแต่ “ตัวนิทรรศการ” เมืองมีชาเองก็ถือได้ว่าเป็น “นิทรรศการศิลปะเชิงปฏิสัมพันธ์” (art exhibition base interactive) ด้วยเช่นเดียวกัน เพราะทั้งนิทรรศการนอกจากจะมุ่งพยายามในการให้งานศิลปะเดินเข้าไปหาผู้ชม ชุมชน ในที่สาธารณะแล้ว แต่ละผลงานก็ล้วนต้องการการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชม ผลงาน และพื้นที่ ที่ต่างฝ่ายต่างทำหน้าที่เคลื่อนไหวกระบวนคิด และตีความประเด็นของเมืองมีชา ตามประสบการณ์รับรู้ของแต่ละบุคคล แต่ละพื้นที่ที่มีทั้งความแตกต่างลวดลายต่างกัน

ผลงานที่ปรากฏในนิทรรศการครั้งนี้ อย่างที่กล่าวไปข้างต้นแล้วว่า แม้จะมีลักษณะเชิงศิลปะปฏิสัมพันธ์ ปรากฏออกมาบ้างน้อยบ้าง แต่ทั้งหมดเมื่อมารวมอยู่ภายใต้การนำเสนอของเมืองมีชา ซึ่งเป็นนิทรรศการ ศิลปะเชิงปฏิสัมพันธ์แล้วผลงานเหล่านั้น ก็อาจถือได้ว่าเป็นทั้ง “ส่วนที่ชัดเจน” , “ส่วนที่ขยาย” และแม้กระทั่ง เป็น “เสีย” ของศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนผลงานของศิลปินร่วมสมัยไทยที่สร้างงานใน ลักษณะนี้แบบต่อเนื่อง ก็มีบทบาทในนิทรรศการครั้งนี้เช่นเดียวกัน ดังจะเห็นได้จากผลงานอย่าง “รถตุ๊กตุ๊ก” และผลงานโปสเตอร์บิลบอร์ดภาพยนตร์ของ นาวิณ ลาวัณย์ชัยกุล ที่ร่วมทำกับเพื่อนศิลปินหลากหลายคนอย่าง ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช โฆสิต จันทราทิพย์

ผลงานภาพถ่าย ขยายลงบนกล่องไฟขนาดใหญ่ติดตั้งในห้างสรรพสินค้า ชุด pink man ของมานิต ศรีวานิชภูมิ

ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยใช้กิจกรรมและตัวแทนมาให้บริการ “นัดแผนโบราณ” แก่ผู้ชมงานของ สุรสีห์ กุศลวงศ์ ภายในหอศิลปคณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร อะแบ้าท์ คาเฟ่ , project 304 และยังรวม ไปถึงผลงานชื่อว่า “Free for All”: Market ของเขา

การแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดของมนุษย์สีแดงโดย คธา แสงแข ที่ลอยคออยู่ในแม่น้ำเจ้าพระยา ท่ามกลางคนดู และผู้สังเกตการณ์ที่ทั้งหมดอาจถือได้ว่าเป็นผู้ร่วมแสดงในงานของเขา

อย่างไรก็ตามที่ นิทรรศการศิลปะเมืองมีชา ก็ยังทำให้เกิดประเด็นต่างๆ ที่ทำให้ถูกวิพากษ์วิจารณ์ อย่างมาก กับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น ทั้งที่เกิดจากตัวผลงานในนิทรรศการเอง หรือที่เกิดจาก “ตัวนิทรรศการ” เอง โดยในส่วนของ “นิทรรศการ” ถนนคนเดินได้ แสดงทัศนะไว้ดังนี้ว่า

มางานนี้ “เมืองมีชา” (Cities on the Move) ภายใต้การคัดเลือกศิลปินและจัดการงานของ ฮานส์ อูริช โอบริส (Hans Ulrich Obrist) ฮู ฮันรู (Hou Hanru) โอลเลอ แชเรน (Ole Scheeren) และ โทมัส นอร์ดันสตัดด์ (Thomas Nordanstad) ซึ่งนักคัดเลือกศิลปินและจัดงานทั้ง 4 คนนี้ ล้วนมากด้วยประสบการณ์การทำงานที่เกี่ยวข้องกับศิลปะ และศิลปินอย่างมากมายในยุโรป อเมริกา และเอเชีย จึงเป็นเหตุให้พวกเขาถือเอาความซ้ำของ และประสบการณ์เข้ามา จัดการในงาน “เมืองมีชา” ที่กรุงเทพฯ ด้วยตระหนักอย่างยิ่งกว่าสินค้าชุดนี้หย่อนลงตรงพื้นที่ไหนก็ย่อมได้รับการ ต้อนรับเหมือนที่จัดผ่านมา แต่ขอโทษที! ที่นี่คือประเทศไทยและกรุงเทพ อันเป็นเมืองที่อลหม่านที่สุดในโลกก็ว่าได้ แต่ ท่ามกลางความอลหม่านนั้น ผู้คนของเมืองนี้กลับมีวิธีการดำรงอยู่อย่างไม่นิ่งซึ่งขอบใดทั้งสิ้น ไม่ว่าฝนจะตก แดดจะ ออก น้ำท่วม ไฟไหม้ ตึกถล่ม ฆ่ากันตาย คอร์ปชั่น รถติด ฯลฯ ทุกอย่างที่กำลังดำเนินอยู่และเป็นไปนั้นถือว่าเป็นเรื่องปกติ เป็นแค่ข่าว นับประสาอะไรกับนักจัดการศิลปะ และวัฒนธรรมจาก “ที่อื่น” กลับมาตื่นตากับสภาวะปกติของคน กรุงเทพฯ แต่ตรงกันข้าม คนกรุงเทพฯเองกับไร้ปฏิริยาการตอบสนองต่อสินค้าทางศิลปวัฒนธรรมชุดนี้อย่างสิ้นเชิง นี่ เป็นปรากฏการณ์ที่น่าเศร้าอย่างยิ่ง ที่นักจัดการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม “จากที่อื่น” ประเมินประสบการณ์ทาง ศิลปะของคนกรุงเทพฯ ประเทศไทย ผิดไปอย่างไม่น่าให้อภัย ผิดที่พวกเขาไม่ศึกษาเรียนรู้อะไรเลย การนั่งมองผ่าน กระดาษในร้านกาแฟ แล้วเห็นความเป็น Paradox ของวิถีการดำรงอยู่ พร้อมกับติดนิ้วบรูลูเห็นว่านี่คือ ‘Confusion is Process’ ซึ่ง Motto นี้ อาจจะใช้ได้กับบางสังคม วัฒนธรรม แต่กับความเป็น Hybrid Culture อย่างคนกรุงเทพฯนั้น คงใช้ไม่ได้ เพราะมันกลายเป็นความชินชาไปเสียแล้ว และความขัดแย้งสำหรับอาณาเขตพื้นที่แห่งนี้มันคือ การ ประนีประนอม (Confusion is Compromise) จากการที่พวกเขาไม่เข้าใจในบริบทของสังคมวัฒนธรรมที่แปลกแยก ของนักบริโภคกรุงเทพฯนี้เอง จึงเป็นผลให้งานใหญ่อย่าง Cities on the Move ลดลงเหลือเพียงการโยนขยะชิ้นเล็กๆ ลงกลางลำน้ำเจ้าพระยา ซึ่งคนบนฝั่งทั้งสองฟาก แทบจะมองไม่เห็นว่ามันคืออะไร และจนกระทั่ง ณ วันนั้นคนกรุงเทพฯ ที่สนใจงานศิลปะเอง ก็ยังหาคำนิยามความหมายของคำว่า “เมืองมีชา” ไม่ได้เลย ทำไม่ถึงต้องเมืองมีชา ? หรือแม้แต่ นัก เสพศิลปะ ด้วยอุทิศส่วนหนึ่งเครื่องบินมาจากญี่ปุ่น ก็ยังบอก “เป็นนักจัดการที่ไม่ดีเอาเสียเลย” เพื่อนศิลปินจาก

สิงคโปร์ตั้งใจมาจัดงานนี้โดยเฉพาะแต่พวกเขาบอกว่าเดินเข้าไปที่หอศิลป์ TADU แล้วต้องรีบวิ่งออกมาเพราะกลัวมี และก็เกิดอาการเดียวกันที่สยามสมาคม อีกเหตุผลหนึ่งที่ทำให้งานนี้ลดความสำคัญลงไปก็เพราะการจัดการเรื่องสถานที่ จัดแสดง ที่กระจายอยู่ทั่วกรุงเทพฯ 10 แห่ง ซึ่งนักจัดการศิลปะและวัฒนธรรมกลุ่มนี้คงคิดว่ากระจายออกไปหลายพื้นที่ คนจะได้ดูอย่างทั่วถึง หย่อมนี้บ้าง กลุ่มนี้บ้าง พอเป็นกระสาย แต่เชื่อไหมว่าผลงานแต่ละที่นั่นมีความต่างทั้งรูปแบบ และเนื้อหา ก็เป็นอย่างที่รู้อยู่แก่ใจแล้วว่า การเดินทางในกรุงเทพฯ นั้น มันยุ่งยากและใช้เวลาเนิ่นนานเกินกว่าที่จะมูมานะไปดูงานศิลปะแต่ละชิ้นกระจายตามชอกหลืบของเมืองมีขา ก็อยากถามเหมือนกันแหละว่าทำไมไม่จัดในพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่ง ใกล้ๆ กัน ไม่ใช่อย่างที่เป็นอยู่ขณะนี้ เช่น มีผลงาน 1 ชิ้นอยู่ที่หอศิลป์ TAUD ย่านถนนพระรามที่ 9 อีก 2 ชิ้น อยู่ที่ห้าง Central พระราม 3 อีกชุดหนึ่งอยู่ที่ Project 304 ถ.พระราม 6 และชุดหนึ่งที่ About Café วงเวียน 22 ฯลฯ หรือว่านี่คือ Concept ของเมืองมีขา ซึ่งแต่ละที่นั่นใกล้กันเสียที่ไหน กว่าจะดันดันไปถึงก็มีดีค่า หรือไม่ก็หมดอายุตาย อยากที่จะดูอะไรก็ไม่ว่าแล้วเรียกกันว่าศิลปะ สิ่งที่น่ารู้เลิศกว่าผลงานศิลปะทุกชิ้นที่นำมาแสดงก็คือ งานจัดเลี้ยงเปิด แสดงงานแต่ละจุด ไม่ว่าจะเป็นที่สยามสมาคม เมื่อวันที่ 8 ตุลาคม เขาเป็นว่า ประชาชนคนธรรมดาไม่กล้าเหยียบย่าง เข้าไปก็แล้วกัน ไม่รู้เหมือนกันว่า “เมืองมีขา” ครั้งนี้ จัดให้ใครดู ถ้าสนใจจริงๆ งานแสดงครั้งนี้มีให้ดูไปจนถึงสิ้นเดือน ตุลาคม ศกนี้ ตามสถานที่ต่างๆ เช่น หอศิลป์ TADU , RCA , หอศิลป์เจ้าฟ้า , หอศิลป์ม.ศิลปากร , About Café , Project 304 , สยามสมาคม , Siam Discovery , Central พระราม 3 , ภัทราวดี เอียร์เตอร์ (ถนนอม ชากัดี. 2542)

ประเด็นการวิพากษ์ของถนนอม จากที่หยิบยกมาข้างต้นนั้น เป็นการถ่ายทอดให้เห็นถึงอีกมิติหนึ่งในการตีความสิ่งที่ปรากฏจากนิทรรศการ เพราะแม้ว่าสิ่งที่เกิด..จะกล่าวถึงการนำเสนอเรื่องของความ paradox หรือความอลหม่านต่างๆ ที่เกิดขึ้นในกรุงเทพฯ ผ่านนิทรรศการ แต่เนื่องจากทั้งเส้นทางคมนาคมการรับรู้ข่าวสารทางการแสดงผลงาน ผลงานของศิลปินที่แม้จะอยู่ในพื้นที่สาธารณะ แต่ก็ยากที่จะเป็นแรงกระตุ้นให้ผู้ชมหรือชุมชนที่มีความซับซ้อนของไทย หลุดออกจากสภาวะแห่งความรู้ต่อความแปลกแยกกระว่างงานศิลปะกับสังคมไทยที่มีมานานลงไปได้ หรืออย่างที่เขาแสดงทัศนะต่อผลงานศิลปะการให้บริการนวดแผนโบราณโดยหมอนวดของสุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ ก็น่าสนใจ เช่นเดียวกัน เพราะเกี่ยวข้องกับปัญหาในศิลปะปฏิสัมพันธ์อย่างที่เราเห็นได้ชัด ดังที่ว่า

ผลงานนวดแผนโบราณของสุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ ที่นำหมอนวดแผนโบราณมานวดให้กับผู้เข้าชมงานศิลปะสัมผัสได้ใน Project 304 และ About Café นั้น เป็นการใช้อำนาจของสภาวะความเป็นศิลปินไปรุกล้ำพื้นที่ทางความจริงของคนอื่น (หมอนวด) ให้เป็น Visual Art Object โดยที่ผู้มาสร้างปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่แห่งการเล่นทางศิลปะ ไม่ได้รับรู้ถึงกระบวนการทางความคิดของศิลปินเลย แล้วลักษณะเช่นนี้ ใครคือผู้ครอบครอง ความเป็นเจ้าของผลงานแนวคิดนี้ ศิลปินหรือหมอนวด...บางทีการเล่นกับพื้นที่ทางความคิดและพื้นที่ทางกายภาพของศิลปินที่สร้างงานในแนวผลงานลักษณะนี้ ก็อาจจะเกิดปัญหาทาง Copy Right และ Moral Right ก็เป็นไปได้... อย่างไรก็ตามที่พึงระวังอำนาจของตนในความเป็นศิลปินไว้บ้าง ไม่ใช่ชี้นิ้วไปที่ไหน ที่นั่นก็เป็นศิลปะได้โดยไร้ค่าอธิบาย...ในเมื่อศิลปินยุคนี้ทำงานสร้างสรรค์ รูปลักษณ์ของ Context มากกว่ารูปแบบ” (ถนนอม ชากัดี. 2542)

หรืออย่างที่ ถนนอม ได้แสดงทัศนะเพิ่มเติมต่อไปอีกว่า

ทางผู้จัดพยายามบอกผู้ชม (หน้าเดิมๆ) ทุกหนทุกแห่งว่า โครงการนี้เป็นการนำเอาศิลปะเข้าสู่ชุมชนอย่างแท้จริง และมันก็ได้ผลในเชิงปฏิสัมพันธ์กับชุมชนอย่างเกินคาด แต่ในฐานะที่ติดตามดู “เมืองมีขา” ลากไปไม่เกือบทุกแห่ง ก็ยังไม่เข้าใจอยู่ดีว่า นิยามแห่งชุมชนของผู้จัดงานมหกรรมศิลปะครั้งนี้มันคืออะไร เพราะที่เห็นและเป็นอยู่ในหลายๆ พื้นที่ที่พวกเขานำเสนอผลงานของศิลปินหย่อนลงไป ก็แทบจะเรียกได้ว่ามันละลายหายไปกับสรรพสิ่งที่รายรอบ และแยกไม่ออกว่าจะไรคือความแตกต่างของผลงานกับสินค้าที่วางอยู่ในร้านสรรพสินค้า หรืออย่างขบวนรถตุ๊กตุ๊กที่เข้ามาวันละ 750 บาทต่อคัน ซึ่งก็ไม่ทราบว่าจะต้องชุดการแสดงครั้งหนึ่งๆ นั้นใช้กี่คน และส่วนมากรถที่เขามานั้นก็ให้ฝรั่งที่มาจัดงาน

นั่งรับลมชมหมอกควันกันเป็นขบวนเฮฮา “SO, Amazing Bangkok... ทำไมพวก You ถึงได้จัดขบวนศิลปะได้อย่างวิเศษเช่นนี้! จริงๆ อาหารก็เลิศรส!!” แล้วจะเอาคำอธิบายต่อการนิยามศิลปะชุมชนอย่างไร... เคยเขียนไปแล้วฉบับก่อนว่า ถ้านำเอาขบวนตุ๊กตุ๊กไปวิ่งแถว London ,Paris ก็ว่าไปอย่าง เพราะมันคือความประหลาดในพื้นที่ใหม่ แต่สำหรับพื้นที่กรุงเทพฯ แล้วเป็นเรื่องมักง่ายเกินไปสำหรับศิลปินหรือไม่ ที่มักหยิบจับอะไรขึ้นมาตีกันเป็นศิลปะไปทั้งหมด เข้าใจได้ว่ามันเป็น Process หนึ่งของศิลปะทั้งหมด แต่กระบวนการเหล่านั้นมันจะก่อตัวขึ้นเป็นศิลปะได้ก็ต่อเมื่อวัตถุนั้นมันมันโลดแล่นอยู่กับพื้นที่แบบไหน เวลาไหนด้วย หรืออย่างหนังกลางแปลงที่ฉายอยู่ในลานกรุงเทพมหานครในคือวันที่ 2 ตุลาคมที่ผ่านมา ก็เหมือนกัน ฉายได้ไม่ถึง 10 นาที ชุมชนคนละแวกวัดสุทัศน์สุทนต์ราชนิเวศน์ฝรั่งแตกรัง เพราะเป็นหนังจีน พูดภาษาจีน มีบทแปลเป็นภาษาอังกฤษ ขอโทษท่านผู้ชม!! ฉายให้ชุมชนไหนดู เมื่อคนในละแวกนั้นคือชาวบ้านปทุมธานีธรรมดา คั่นเคยกับเรื่องราวสามัญธรรมดาๆ จริงอยู่ หนึ่งก็คือศิลปะแขนงหนึ่ง ที่สื่อกันด้วยภาพเคลื่อนไหว มีบท มีฉาก มีการสนทนา เมื่อชุมชนขาดการรับรู้เรื่องพื้นฐานเหล่านี้ การเสกศิลปะให้เข้าใจจะทำได้อย่างไร แต่ถ้าหากไปจัดฉายแถวเยาวราช ก็คงไม่เกิดปัญหาเหล่านี้ นั่นเป็นเพราะว่า ผู้จัดเองไม่ได้เข้าใจถึงความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะกับพื้นที่ในการจัดการ เขานึกว่าศิลปะปักลงตรงไหน ก็เป็นงานศิลปะ แต่ขอโทษ!! สำหรับคนที่นี่ ศิลปะปักลงตรงไหนก็กลายเป็นเศษขยะไม่ยากนัก เคยมีบทเรียนกันมาแล้วไม่ใช่หรือเมื่อคราวงานมหกรรมศิลปะกรุงเทพฯ เมืองฟ้าอมร ที่นำเอาผลงานศิลปะมาติดตั้งกันเต็มเกาะรัตนโกสินทร์ จนแยกไม่ออกว่าอันไหนคือ Cut Out โฆษณาขายโทรศัพท์มือถือ อันไหนคือผลงานศิลปะ!! งานที่สนุกสนานจนลืมไปว่านี่คือศิลปะคือการแสดงสดอีกชนิดหนึ่ง อันเป็นผลงานของ Hanayo ศิลปินจากญี่ปุ่น ที่ยึดเอา Rad bar ,RCa เป็นสถานบันเทิง ผู้เสกชมต่างเมามันไปตามกัน สอบถามกันไปมาว่าอรรถรสแห่งการเสกสุนทรีทางศิลปะในรูปแบบนี้มันอยู่ตรงไหน? ไม่มีใครตอบได้ นอกจากคำตอบที่ว่า **ดี เหล้าฟรี อาหารอร่อย!!** ไม่มีใครเลยที่สนใจสิ่งที่ศิลปินแหกปากร้องเพลงเสียงหลงอยู่กลางฟลอร์ กับหนุ่มฝรั่งผู้แต่งชุดปกติขาว ข้าวราดแกงไทย เล่นกีตาร์ อย่างเมามัน ช่างสะท้อนถึงบรรยากาศแห่งความเป็น Hybrid Culture ดีแท้ อีก party หนึ่ง ซึ่งน่าจะบันทึกไว้ในหน้าประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยก็คืองาน Fashion และ D.J. Event ที่จัดขึ้นที่หอศิลป์แห่งชาติ ถ.เจ้าฟ้า ในคืนวันที่ 30 ตุลาคม ศกนี้ งานเริ่มตั้งแต่เวลา 20.00 น. เป็นต้นไป ที่แปลกใจก็เพราะว่าปกติแล้วหอศิลป์แห่งนี้ จะจำกัดเวลาในการปิด-เปิดมากสำหรับศิลปินไทย แต่ไหนเล่ากับผู้จัดจากเมืองฝรั่งมีชา ถึงยอมให้จัด Party คืดคืดกันได้ขนาดนั้น อะไรคือมาตรฐานของพื้นที่และเวลาสำหรับหอศิลป์แห่งชาติประเทศนี้ (ถนอม ช่างกัฏี. 2542)

กล่าวแต่โดยเฉพาะกับส่วนของงาน Fashion และ D.J.Event ที่หอศิลป์แห่งชาตินั้น แม้ว่าจะงานดังกล่าวจะถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่าเป็นการปฏิบัติไม่เท่าเทียมไม่เสมอภาคกัน โดยมุ่งให้ความสำคัญต่อการเปิด, การเปลี่ยนแปลงสภาพพื้นที่อย่างอิสระได้เพียงเพราะผู้จัดงานคราวนี้เป็นชาวตะวันตก แต่ในแง่มุมมองของศิลปะปฏิสัมพันธ์แล้ว Surreal Fashion Show + D.J. Events ในค่ำคืนวันที่ 30 ตุลาคม นั้นก็ถือได้ว่าเป็นการปรากฏให้เห็นถึงการใช้งานศิลปะหลายโครงสร้าง และอำนาจที่อ้างอิงกับชนบ และเงื่อนไขของพิธีกรรมแบบดั้งเดิมออกไปเสียสิ้นแบบฉบับพลันแต่ก้าวเข้าสู่ “อำนาจและเงื่อนไข” แบบใหม่ของการยินยอมอ่อนรับการรุกรานของนักบริหารจัดการตะวันตกสู่พื้นที่ศิลปะที่อาจถือได้ว่าเป็นพื้นที่ศิลปะเชิงประเพณี ของไทยเลยก็ว่าได้ ถึงกระนั้น ไซร้ดังกล่าวก็ยังปรากฏให้เห็นถึงสภาพของการหลายชนบและระบอบการณดั้งเดิมของการชมผลงานทัศนศิลป์ ซึ่งถนอม ช่างกัฏีได้กล่าวเพิ่มเติมไว้อีกดังนี้ว่า

หากตีความหมายระหว่างพื้นที่กับ Object ที่มาเดินกันในวันนั้นก็ถือได้ว่าเป็นความเหนือจริงอย่างสมบูรณ์แล้ว โดยที่ผู้จัดไม่จำเป็นต้องให้ทางแบบ – นายแบบไปเดินแอ่นกันในหอศิลป์ เพราะว่าย่อยวันพันเดือนพื้นที่แห่งนี้จักไม่มีผู้เสกงานศิลปะพันธุ์นี้เยื้องกายเข้ามาในอาณาจักรสนธยานี้เลย ซึ่งสำหรับเหตุการณ์ในวันนั้นจึงถือได้ว่าเป็นปฏิบัติการเหนือจริงที่ทำให้หนุ่ม-สาวชาว Hybrid Culture ได้รู้ว่ตรงนั้นคือหอศิลป์แห่งชาติซึ่งปกติแล้วพวกเขารู้จักแต่ Center Point สยามสแควร์ สีส้ม ซอย 4 แต่ทว่า การที่ทำให้พวกเขาและพวกเราได้รู้จักพื้นที่แห่งการทะลุเวลาวิชาการ (ซึ่งปกติแล้วเวลา

ประมาณ 5 โมงเย็นยามหอศิลป์ก็จะปิดประตูลงดาล ไล่คนออกจากพื้นที่) นั่นทำไมต้องเป็นข้อเสนอจากองค์กรศิลปะจากต่างประเทศ? ทำไมจึงมีการเลือกปฏิบัติด้วยความไม่เท่าเทียมในฐานะที่เป็นศิลปินเช่นเดียวกัน? ซึ่งผมเองเห็นด้วยอย่างยิ่งที่จะไม่จำกัดเวลาและพื้นที่ในการแสดงออกทางศิลปะ แต่อย่าได้เลือกปฏิบัติเพราะนั่นหมายถึงพื้นที่แห่งนี้ไม่ให้ความเชื่อถือแก่ศิลปินในบ้านของตนเอง แต่กลับไปบูชาความเป็น Icon ของชาวตะวันตกเสียมากกว่า ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนในช่วงรายการเดินแฟชั่นโชว์ มีนายแบบคนหนึ่งเดินเปลือยกายแก้ผ้าโง่งๆ ต่อหน้าผู้ชม ก็ไม่ทราบเหมือนกันว่ามีเหตุผลสมควรแค่ไหนที่จะต้องแก้ผ้าต่อหน้าผู้ชม แล้วทำไมไม่ censor แล้วกับผลงานของवंสันต์ สิทธิเขตต์ ในชุด “ผมรักวัฒนธรรมไทย” ที่แสดงไปเมื่อต้นปีพ.ศ.2538 ในพื้นที่เดียวกัน กลับไม่ผ่านคณะกรรมการหอศิลป์ ถูก censor ออกไปไม่รู้กี่รูป ก็แค่เป็นภาพเขียนรูปอวัยวะเพศเท่านั้นเอง หรือว่าเหตุการณ์ครั้งนี้เป็นการแสดงอวัยวะเพศจริงๆ เลยดัด!! ไม่ทัน ได้โปรดเกิดคณะกรรมการหอศิลป์ผู้ซื่อสัตย์ทั้งหลายโปรดลุกขึ้นมารับรู้ความเป็นไปของงานศิลปะในยุคสมัยบ้าง เชื่อไหมละว่าการรื้อทางวัฒนธรรมของพื้นที่นั้นรวดเร็ว และฉาบฉวยเป็นอย่างยิ่งกับเหตุการณ์ครั้งนี้ ผ่านไปไม่กี่วันก็อาทิตย์ ผู้คนก็ลืมไปหมดแล้ว แต่ในฐานะพื้นที่ของการเคลื่อนไหวทางศิลปะและวัฒนธรรมนั้นมันเป็นเรื่องที่ต้องบันทึกเพื่อคนรุ่นต่อๆมาจะได้รู้ว่ามันเกิดอะไรขึ้นกับพื้นที่สนทนาแห่งนี้ ถ้าหากจะมองผลงานแฟชั่นจากนักออกแบบทั้ง 60 คน ในค่ำคืนทะเลเวลาในหอศิลป์นั้นแสดงให้เห็นว่า ผลงานของ **แอล ภูษา** (Al Phusa) น่าจะเป็นผลงานเชิง Visual + Performance Art มากที่สุดในชุด “บาดแผลที่ไม่ได้ทำให้เกิดความบาดเจ็บ” (Wounded day) ซึ่งนายแบบที่ออกมาใส่แดงอาการต่อหน้าผู้ชมทั้งหมดนั้นสื่ออาการถึงความ “ป่วย” จากสภาวะจิตเภททั้งนั้น รอยเลือดที่ไหลย้อนจากปากทางเงยขึ้นชาวสะอาด อาบงามขาเป็นที่น่าสนใจสยของ ผสานกับเสียงดนตรีอันเร้าร้อน การเดินของพวกเขาอยู่ในอาการเซื่องซึมเพื่อบอกให้รู้ว่าฉันป่วย ...แต่ไม่เจ็บ นอกนั้นไม่ว่าจะเป็นงานของมาร์ค บุรณศิลป์, ผักกาด (ประภาส อังศ์สิงห์) , เต็มศักดิ์ ขจรเกียรติพานิช , ทนศ บุญประสาน , ยุคธรา ไวมณี ดูเหมือนว่าพวกเขาอาจจะยังไม่เข้าใจ Concept ของคำว่า Surreal ลึกโหล่ พุดก็พุดเถอะ คำว่า Surreal ไม่ได้ลึกแต่ทำอะไรก็ได้ที่เหนือจริง ถ้าหากศิลปินหรือใครก็ตามที่จะแสวงหาบริบทของคำและความพยายามของมันมาตอบสนองเจตนารมณ์ของตนเองในการสร้างสรรค์ผลงานแล้ว ก็ควรจะศึกษาถึงรากเหง้าของวัฒนธรรม และความไร้จิตสำนึกจริงๆ เสียก่อน แล้วค่อยมาว่ากัน เพราะล้าหลังโลกทั้งผองใบนี้ มันก็อยู่ในสภาวะ Super Surreal อยู่แล้ว ฉะนั้น การที่จะดึงความเป็น Surreal ออกมาใช้มัน ก็ไม่ใช่เรื่องง่าย (ถนอม ช่างกดี. 2542)

จากที่กล่าวมาโดยสังเขปเกี่ยวกับนิทรรศการเมืองมีชาของปี 2542 นั้นแม้ว่านิทรรศการดังกล่าวจะถูกวิพากษ์วิจารณ์ถึงการไม่สอดคล้องกันระหว่างแนวความคิดของผู้จัดกับสภาพบริบทของสังคมไทยแล้ว ถึงกระนั้น เมืองมีชาก็จัดว่าเป็นอีกปรากฏการณ์หนึ่งที่สำคัญต่อการเปิดพื้นที่การนำเสนอการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ผู้การรับรู้ของสังคมไทยที่น่าหิบน่ายกแง่มุมทั้งแนวคิด สิ่งที่ปรากฏ หรือปัญหามาเป็นฐานข้อมูลต่อการวิเคราะห์ ศึกษาศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทของสังคมไทยไว้

ที่สำคัญ กระบวนการในการจัดนิทรรศการสิ่งี่ปรากฏขึ้นในช่วงระหว่างการจัดแสดงผลงานทำให้เราเห็นได้ชัดเจนถึงภาพสะท้อนของความเป็นจริงในสังคมไทย เกี่ยวกับการรับรู้ ความเข้าใจ ศิลปะร่วมสมัยกับชุมชนดังที่นิตยสาร Art4D ได้นำเสนอข้อมูลที่น่าสนใจเกี่ยวกับการผู้ชมงาน cities on the move 2542 (1999) ไว้ดังต่อไปนี้ว่า

มีข้อมูลที่น่าสนใจอันได้มาจากความคิดเห็นของประชาชนผู้เข้าชมงาน cities on the move โดยทางพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติหอศิลป์ได้เปิดโอกาส ผู้เข้าร่วมชมงานได้แสดงความคิดเห็นตั้งแต่วันที่ 9 -29 ตุลาคม 2542 และนำข้อมูลดังกล่าวมาวิเคราะห์และสรุป ได้ผลดังต่อไปนี้ 1.ความคิดเห็นของประชาชนชาวไทยที่เข้าชมงาน cities on the move ชอบ 5% ชอบพอสมควร 10% ไม่ชอบ85% สรุปความคิดเห็นประชาชนชาวไทยส่วนมากไม่เข้าใจแนวความคิด หรือ"สาระ" ที่ศิลปินจะสื่อออกมา 2. ความคิดเห็นของประชาชนชาวต่างประเทศ ชอบ80% (Art 4D. 2542:39)

ข้อมูลข้างต้นนี้เบื้องต้นผู้วิจัยเชื่อว่า น่าจะเป็นแรงผลักดันหนึ่งต่อการที่เราควรหันมาให้ความสำคัญต่อการศึกษาระบวนการคิด และการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ภายใต้บริบทของสังคมไทย ทั้งนี้เพื่อให้เข้าใจทิศทางปัญหา และความเป็นไปได้ต่อการสร้างสรรค์ เพื่อหวังผลในการสร้างความเข้าใจลดช่องว่างระหว่างศิลปะกับผู้ชม หรือชุมชน ได้ไม่มากนักน้อย

4.4.4 นิทรรศการศิลปกรรม “แบรนด์ นิว” (BRAND NEW)

สำหรับข้อมูลส่วนของโครงการหรือเทศกาลทางศิลปะชุดสุดท้าย อันเป็นชุดโครงการที่ผู้วิจัยได้คัดสรรนำมากล่าวถึงในผลงานชิ้นนี้ คือนิทรรศการศิลปกรรม แบรนด์ นิว โดยจะกล่าวถึงผลงานในนิทรรศการที่ปรากฏทั้ง 3 ปี ที่ผ่านมามีตั้งแต่พ.ศ. 2546 – 2548 โครงการนิทรรศการศิลปกรรม BRAND NEW เป็นความร่วมมือกันของหอศิลป์ 3 หอศิลป์ในแต่ละปี เพื่อจัดแสดงผลงานศิลปกรรมร่วมสมัยให้แก่ศิลปินรุ่นใหม่จำนวน 12 คนในแต่ละปี นิพนธ์ โอพารนิเวศน์ ได้กล่าวถึงแนวความคิดในการดำเนินโครงการดังกล่าวไว้ในครั้งแรกของการเปิดโครงการว่า

BRAND NEW คือโครงการศิลปกรรมที่เกิดขึ้นจากความร่วมมือกันของ 3 หอศิลป์ คือ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ โซ-แอม อาร์ท สเปซ (Si-Am Art Space) และหอศิลป์ร่วมสมัย สเปซ (Space Contemporary Art) โดยมีจุดประสงค์ร่วมกันในการจะให้ความสนับสนุน ส่งเสริมศิลปะ และศิลปินร่วมสมัย ตลอดจนการเผยแพร่ให้เกิดความรู้ความเข้าใจแก่บุคคลทั่วไป เราเริ่มพูดถึงถึงโครงการนี้เมื่อประมาณต้นปี 2545 ประเด็นหลักในการสนทนาประเด็นหนึ่งก็คือ นี่เป็นโครงการที่จัดทำขึ้นโดยกลุ่มหอศิลป์ที่มีทำเลตั้งอยู่ในละแวกเดียวกันหรืออยู่ไม่ห่างกันนัก ฉะนั้นนอกเหนือไปจากภารกิจหลักที่แต่ละพื้นที่ดำเนินการอยู่ นี่เป็นการทดลองต่อเนื่องที่อาจจะมีความหมายในการจัดการและความร่วมมือกันในเชิงชุมชนขององค์กรผู้ชมสามารถเวียนดูภาพรวมของโครงการทั้งหมดโดยใช้เวลาเดินทางไม่มากนัก ประเด็นถัดมาคือ เป็นโครงการที่น่าจะมุ่งนำเสนอผลงานศิลปะของศิลปินหน้าใหม่หรือศิลปินรุ่นใหม่โดยเฉพาะ เราเสาะหารวบรวมศิลปินทั้งโดยการติดต่อโดยตรง โดยผ่านการแนะนำจากสถาบัน หรือบุคคลที่เกี่ยวข้อง หรือจากศิลปินผู้มาเยี่ยมเยียนในการแสดงผลงานของแต่ละพื้นที่ และจากการพิจารณาที่ผ่านผลงานร่วมกันเราคัดสรรได้ศิลปินทั้งสิ้น 12 คนสำหรับโครงการนี้ ส่วนใหญ่แล้วเป็นผู้ที่เพิ่งสำเร็จการศึกษาหนึ่งคนเป็นชาวต่างชาติที่พำนักในประเทศไทย และทั้งหมดนี้จะกระจายแยกกันแสดงผลงานเดี่ยวไปในพื้นที่การคัดสรรเอาเฉพาะศิลปินรุ่นใหม่ในมุมมองของผู้ดำเนินงาน หอศิลป์นั้นมีความหมายในเชิงของการสร้างโอกาสสำหรับศิลปินรุ่นใหม่ แม้จะไม่ใช่ว่าตอบทั้งหมดแต่การสร้างเวทีเป็นรอยต่อเชื่อมโยงระหว่างผู้เพิ่งสำเร็จการศึกษา หรือผู้ที่พยายามย่างก้าวไปในวิถีทางทางศิลปะกับสังคมภายนอกเปรียบได้ดังการได้มีส่วนร่วมในการผลิตสนับสนุนเป็นการศึกษานอกกรอบสถาบันการศึกษาทั้งหลายทั้งปวงเหล่านี้คือบทบาทกระทั้งเป็นอุดมคติประการหนึ่งซึ่งพื้นที่หรือองค์กรที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะวัฒนธรรมพึงจะมี และสำหรับผู้ชมงานศิลปะแล้ว เราคาดหวังว่า การนำเสนอผลงานของศิลปินกลุ่มนี้ น่าจะเป็นดัง “อากาศใหม่” ที่สดชื่นเมื่อสูดรับเข้าไป BRAND NEW ไม่ได้มีกรอบกำหนดเรื่อง หรือหัวข้อให้ศิลปินตีความ แต่เป็นโครงการศิลปกรรมที่แบ่งปันงานแสดงเดี่ยวของศิลปิน 12 นิทรรศการ เปิดโอกาสให้ศิลปินทุกคนได้ใช้โอกาสทำงานในแนวที่ตนเองสนใจ ฉะนั้น เราอาจจะพบกับความหลากหลายในรูปแบบ ในภาษา และไวยากรณ์ทางศิลปะ จุดร่วมเพียงประการเดียวที่มีร่วมกันก็คือ ความเป็นคนใหม่ที่ฉายแวว ซึ่งก็เป็นไปตามวุฒิภาวะ ประสบการณ์สั่งสม เรื่อง หรือถ้อยความที่จะสื่อสาร สำหรับพวกเราผู้ชมงานศิลปะแล้ว ข้อที่น่าสนใจก็คือ ความคาดหวังที่จะพบว่า อะไรคือทำที่ คือถ้อยคำ คือสารของคนรุ่นใหม่เหล่านี้” (นิพนธ์ โอพารนิเวศน์ . 2546 : สูจิบัตรประกอบนิทรรศการ , ไม่ปรากฏหน้าที่พิมพ์)

นอกจากนี้อรรถชัย พองสมุทร ยังได้กล่าวถึงกระบวนการคิดของ แบรนด์ นิว ไว้ที่น่าสนใจว่า

โครงการศิลปกรรม BRAND NEW เป็นโครงการที่เกิดขึ้นจากการคัดเลือกศิลปินเข้าร่วมโครงการ เพื่อนำเสนอและแสดงผลงานโดยไม่ผ่านกระบวนการส่งผลงาน หรือตัวอย่างผลงานเพื่อคัดเลือกอย่างในกรอบธรรมเนียมปฏิบัติ เนื่องจากไม่ได้มีการแข่งขัน หรือการประกวดเป็นเป้าหมายของโครงการหากแต่เป็นความร่วมมือระหว่างหอศิลป์สามแห่งได้แก่ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ โซแอม อาร์ท สเปซ และหอศิลป์สเปซ ในการสำรวจ และคัดสรรผลงานของศิลปินโดยในปีแรกนี้เริ่มจาก 12 ท่าน และศิลปินทั้ง 12 ท่านนี้จะนำเสนอผลงานเฉพาะตนที่ไม่ใช่ นิทรรศการกลุ่ม หากแต่มีการแบ่งสรรเวลาและสถานที่อย่างเท่าเทียมกัน โครงการศิลปกรรม BRAND NEW จึงเป็นการนำเสนอผลงานของศิลปินรุ่นใหม่ในรูปแบบของนิทรรศการเดี่ยว ทั้งนี้สาระสำคัญประการหนึ่งเนื่องมาจากการนำเสนอในผลงานเพียงหนึ่งหรือสองชิ้นนั้น เกิดความไม่เหมาะสมเหมาะสมควรกับการรูปแบบ และทิศทางของงานศิลปะร่วมสมัยที่มีองค์ประกอบอื่นๆที่แตกต่างออกไปจากการนำเสนอเดิม ความหลากหลายในเนื้อหา รูปแบบการนำเสนอผลงาน โดยไม่จำกัดสื่อในการสร้างสรรค์เป็นเกณฑ์สำคัญประการหนึ่งในการคัดเลือกศิลปิน ซึ่งไม่ว่าเกณฑ์ เงื่อนไข หรือความเหมาะสมล้วนเป็นข้อคิดที่หอศิลป์ทั้งสามแห่งคำนึงสูงสุด ซึ่งทั้งนี้ ไม่อาจหลีกเลี่ยงหัวใจสำคัญประการหนึ่งคือ ประสบการณ์ทางสุนทรียะ เนื่องจากประเด็นของสุนทรียศาสตร์บ่อยครั้งสามารถสร้างให้เกิดปัญหา ทั้งนี้เพราะมันได้เข้าไปเกี่ยวข้องกับเรื่องอย่างรสนิยม และมาตรฐานที่แตกต่างหลากหลายอย่างแยกไม่ออกประเด็นของความเหมาะสมเหมาะสมควรในการทำหรือผลิตซ้ำจึงปรากฏตั้งแต่ในตัวโครงการและในนิทรรศการเดี่ยวหลาย ๆ นิทรรศการในโครงการศิลปกรรม BRAND NEW ในครั้งนี้(อรรถชัย พongสมุทร.2546 : สุจิตร์ ประกอบนิทรรศการ , ไม่ปรากฏหน้าตีพิมพ์)

มีเหตุสำคัญ 2 ประการ ที่ผู้วิจัยได้เลือกที่จะกล่าวถึงผลงานศิลปะของ แบนด์ นิว ส่วนของข้อมูลสัมพันธในงานวิจัยชิ้นนี้ ก็ด้วยเหตุที่ว่า ประการแรก การจัดโครงการนิทรรศการศิลปกรรม แบนด์ นิว ตั้งแต่พ.ศ. 2546 -2548 เป็นระยะเวลา 3 ปีต่อเนื่องกัน โครงการดังกล่าวมีบทบาทต่อการนำเสนอผลงานศิลปะร่วมสมัยจากศิลปินทั้งสิ้น 33 คน

กล่าวอีกก็คือในระยะเวลา 3 ปี แบนด์ นิว นำเสนอนิทรรศการศิลปะถึง 33 นิทรรศการ และในจำนวนนั้นมีนิทรรศการของศิลปินที่ปรากฏและเข้าข่ายอยู่ในกรอบความคิดต่อการนำเสนอผลงานที่มีสอดคล้องกับรูปลักษณะของศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่ผู้ชมสามารถเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์หรือส่วนร่วมกับผลงานศิลปะ และศิลปินสร้างเงื่อนไขในการมีปฏิสัมพันธ์ หรือส่วนร่วมกับผลงานศิลปะ และศิลปินสร้างเงื่อนไขในการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมทั้งสิ้นถึง 17 นิทรรศการ โดยรายชื่อของนิทรรศการทั้งหมด 33 งาน ประกอบด้วย

1. – “Emotions as Waters” โดย อริญญ์ รุ่งแจ้ง ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ กล้วยน้ำไท
2. – “ไม่ต้องคิดอะไร” โดย บุญศรี ตั้งตรงสิน ณ หอศิลป์โซ-แอม อาร์ สเปซ
3. – “Do you see me?” โดย ชยาภรณ์ บุณนาค ณ space contemporary Art
4. – “Nostalgia” โดย จิตตวดี วรศรี ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ กล้วยน้ำไท
5. – “เล่าสู่กันฟัง” โดย กนกพรณ อุปโยคิน ณ space contemporary Art
6. – “Neither...Nor” โดย Liliane Zumkemi ณ หอศิลป์โซ-แอม อาร์ สเปซ
7. – “อยากมี...อยากได้...อยากเป็น” โดย พิชญะ คุณวัฒน์ ณ space contemporary Art
8. – “Feeling” โดย พรทวีศักดิ์ ลิ้มสกุล ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ กล้วยน้ำไท
9. – “ไม่หล่อ...แต่อร่อย” โดย สมศักดิ์ คงนะภักดี ณ space contemporary Art
10. – “เลียนแบบ” (Copy Behavior) โดย สุวิชา สว่าง ณ หอศิลป์โซ-แอม อาร์ต สเปซ
11. – “ยิ่งยศ กะตากลู” โดย ยิ่งยศ กะตากลู ณ หอศิลป์โซ-แอม อาร์ต สเปซ
12. – “ที่รักหักเหลี่ยมเห็ด” โดย ยური เกนสาคว ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ กล้วยน้ำไท

13. – “หนูก็มีเรื่องเล่า” โดย บุษฎี เหล่ามานะเจริญ ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ กล้วยน้ำไท
14. – “ชกลม” โดย สุริโชค แสงธรรมชัย ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพฯ กล้วยน้ำไท
15. – “invisible Lines” โดย สุทธิรัตน์ ศุภปริญา ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ กล้วยน้ำไท
16. – “ระยะเวลาการดำเนินไป” โดย สุดสิริ ปุ้ยอ็อก ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ กล้วยน้ำไท
17. – “Livevil” โดย มงคล รัตนศักดิ์ ณ cite siam
18. – “pop never lies” โดย พูลพฤติ ชัยวิทยานนท์ ณ cite siam
19. – “The Fancy land” โดย วุฒิชัย บุญธรรม ณ cite siam
20. – “complexity” โดย อุกฤษฏ์ จอมยิ้ม ณ cite siam
21. – “ขวัญใจ” โดย แก๊งก๊อ ณ เชียงใหม่ ณ หอศิลป์ไซ-แอม อาร์ต สเปนซ์
22. – “ความรักสีขาว” โดย กิตติพงษ์ สุริยทองขึ้น ณ หอศิลป์ไซ-แอม อาร์ต สเปนซ์
23. – “print on food” โดย สมพงษ์ ลีระศิริ ณ หอศิลป์ไซ-แอม อาร์ต สเปนซ์
24. – “ไซในหิน” โดย ศุภลักษณ์ ศศิวิจน์ไพสิฐ ณ หอศิลป์ไซ-แอม อาร์ต สเปนซ์
25. – “sleep” โดย สติธย์ ศัสตราศาสตร์ ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ กล้วยน้ำไท
26. – “อโรคา ปรมาลาภา” โดย อนุชิต กลิ่นกุหลาบ ณ หอศิลป์ตาตุ
27. – “Listen in silent” โดย ธีรพล หอสง่า ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ กล้วยน้ำไท
28. – “Back to Start” โดย เอกรัฐ เตียงไพบูลย์ ณ หอศิลป์ตาตุ
29. – “images of the unconscious” โดย อรรถพล ชี้อตรงประเสริฐ ณ หอศิลป์ตาตุ
30. – “แคงกระจุ –Jing – Jo!” โดย Katherine Olston ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ กล้วยน้ำไท
31. – “Rock star project” โดย กิตติรัตน์ สารแดง ณ นำทอง แกลลอรี
32. – “ดวงจันทร์” โดย ณัฐวุฒิ สิงห์ทอง ณ นำทอง แกลลอรี
33. – “ซั่มบิตส์ บิยีนส์ นักรัง : MAK KWA MAI MEE” โดย ปวีรุพ ชาญชูเกียรติ ณ นำทอง แกลลอรี

จากรายชื่อทั้งหมดที่กล่าวมีนิทรรศการผลงานปรากฏอยู่ในข่ายกรอบความคิดในการนำเสนอแบบ ศิลปะปฏิสัมพันธ์อยู่ 15 นิทรรศการประกอบด้วย

1. “Emotions as waters” โดย อริญญ์ รุ่งแจ้ง นิทรรศการครั้งนี้ศิลปินเปลี่ยนสภาพพื้นที่แสดงงานของหอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพให้กลายเป็นแอ่งน้ำขนาดใหญ่ ศิลปินกั้นพื้นหอศิลป์ และนำน้ำมาบรรจุไว้ ภาชนะต่อมาจึงตกเป็นของผู้ชมผลงานที่แน่นอนว่าด้วยสภาพในการสร้างผลงานและด้วย “วาทกรรม” ของหอศิลป์หรือความเป็นพื้นที่ทางศิลปะ ได้เป็นเครื่องดึงดูดให้เหล่าผู้มาชมงาน ต้องถอยร่อนเท้า และพร้อมใจกันถลก ขากางเกง เดินเอาเท้าจุ่มน้ำเข้าไปในหอศิลป์ที่รอบด้านของกำแพงห้องมีแต่ความว่างเปล่าสีขาวของกำแพงห้อง ถูกทดแทนด้วยเงาสะท้อนจากพื้นน้ำที่ถูกกักเก็บไว้

การเดินทางน้ำที่เจิ่งนองอยู่ในหอศิลป์นั้น มิได้เพียงแค่สร้างความสงสัยให้กับผู้ชมทั้งหลายเท่านั้น หากแต่สิ่งที่ติดตามมา จึงน่าจะเป็นคำถามที่ยิ่งหลากหลายและซับซ้อน เป็นการตั้งคำถามที่ซ้ำซาก จากการได้รับประสบการณ์ชมผลงานทัศนศิลป์มากกว่าในแบบดั้งเดิมเสียอีก เพราะคำถามไม่ได้หยุดอยู่แค่เพียงข้อคำถามที่ว่า “ศิลปินต้องการจะสื่ออะไรเท่านั้น สิ่งที่เพิ่มเติมเท่าที่ได้สัมผัสกับประสบการณ์ของผู้วิจัยที่ได้มีโอกาสร่วมงานเปิดนิทรรศการในฐานะผู้ร่วมประสานงานโครงการดังกล่าว จึงมีเพิ่มมาว่า “เพราะเหตุใดศิลปิน

จึงเลือกที่จะนำเสนอผลงานออกมาด้วยวิธีการดังกล่าว ? “ หรือ “ เหตุใดจึงเลือกที่จะใช้น้ำมาทดแทนที่ว่างบนหอศิลป์ ? “ หรือกับผู้ชมบางคนอาจจะสรุปและหยุดอยู่แค่เพียงการทิ้งท้ายไว้ที่ประโยคดั้งเดิมว่า “ ดูไม่รู้เรื่อง หรือ ทำอย่างไรก็ไม่สามารถเข้าใจถึงกระบวนการทางความคิดของศิลปินได้ “

นอกจากคำถามเหล่านี้ สิ่งที่น่าสังเกตและน่าสนใจยิ่งขึ้นก็คือ การกระทำของศิลปินต่อพื้นที่ทางศิลปะด้วยการนำเสนอเช่นนี้ อาจทำให้เกิดหรือมีแนวโน้มในความเป็นไปได้ที่“เนื้อหา” จากปากฝั่งของผู้คิดค้นหรือผู้สร้างงานนั้น จะถูกลดทอนความสำคัญหรือความหมายลงไป ซึ่งถ้าหากเปรียบเทียบกับการชมผลงานทัศนศิลป์ในบริบทศิลปะสมัยใหม่ ที่แม้ว่าสุดท้ายสิ่งที่ศิลปินสื่อสารผ่านผลงานนั้น ผู้ชมจะสามารถวิจารณ์ วิเคราะห์ และตีความไปในแนวทางหรือประสบการณ์และกระบวนการทางความคิดที่หลากหลายหรือกระจัดกระจายเพียงไรก็ตาม ถึงกระนั้น ความหมาย หรือ “สาร” ที่ศิลปินได้ใช้เป็นจุดเริ่มต้นและเป็นแรงผลักดันในการสร้างงาน ก็ยังคงตั้งอยู่ในจุดที่มั่นคง คงที่ และยังติดตรึงอยู่ในโครงสร้างทางความคิดของศิลปินตลอด



ภาพประกอบ 16 (ผลงานอริญย์ รุ่งแจ้ง)

เพราะเนื่องด้วยเหตุที่ว่า ผลงานทัศนศิลป์ – ศิลปะสมัยใหม่นั้น ทั้งผลงานจิตรกรรม ศิลปะภาพพิมพ์ ประติมากรรม หรือแม้กระทั่งศิลปะภาพพิมพ์นั้น สิ่งที่เป็นสาระซึ่งศิลปินได้บรรจุไปในกรอบภาพ หรือในฐานะประติมากรรมนั้น ถูกทำขึ้นด้วยวัสดุที่มีคุณสมบัติอันอยู่ในสภาพที่คงที่ เมื่อเราระบายสีลงไปไม่ว่าจะเป็นรูปทรงใดหรือร่างโครงสร้างใดก็ตาม รูปทรงที่ถูกระบายขึ้นนั้น ก็จะยึดติดกับพื้นระนาบ อยู่ภายในกรอบของเฟรมผ้าใบ สีที่ระบายนั้น ก็ไม่สามารถหลุดลอยไปบนอากาศหรือเมื่อแห้งสนิทแล้วยังมิสามารถแปรสภาพและ

ไหลออกไปนอกกรอบได้ เมื่อศิลปินผู้สร้างงาน ได้เลือกบรรจุลงไปและถ่ายทอดแนวความคิดนั้นผ่านผลงาน เขา / เธอ ผู้สร้างงานจึงมีอำนาจในการควบคุมสิ่งที่สร้างขึ้น ผลงานเมื่อถูกสร้างขึ้นแล้ว ไม่ว่าจะถูกตีความไปในทิศทางใดก็ตาม หรือผ่านกาลเวลายาวนานเท่าใด หรือแม้กระทั่งความคิดของศิลปินในเรื่องที่บรรจุอยู่ในผลงานชิ้นนั้นจะเกิดการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาวะทางสังคม วัฒนธรรม หรือทัศนะความคิดเช่นไรก็ตาม หากแต่สาระเนื้อหาและความหมายที่เขา / เธอ เป็นผู้บรรจุในขณะที่สร้างผลงานในช่วงเวลานั้น ก็ยังคงติดตรึงอยู่ เพราะรูปทรงที่ตาเห็นหรือสิ่งที่ปรากฏในกรอบภาพหาได้แปรเปลี่ยนตามไม่ ยกเว้นการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของคุณสมบัติของวัสดุที่ใช้ในการสร้างงานเท่านั้นที่อาจเปลี่ยนหรือแปรผันไปตามกาลเวลา เช่น สีที่ระบายไว้อาจจะกะเทาะออกมา สีเกิดการแตก หรือซีดจางลง เป็นต้น

ซึ่งในกรณีนี้จะแตกต่างกันกับ “น้ำ” ในผลงานที่อยู่ในหอศิลป์ของอริญญ์ เพราะน้ำนั้น แม้ว่าศิลปินจะเป็นผู้วางแผนในการถ่ายเทใส่ลงไปในพื้นที่หอศิลป์และควบคุมให้อยู่ในอาณาบริเวณเฉพาะแต่ที่ศิลปินต้องการ หากแต่เมื่อเท้าของผู้ชมสัมผัสกับน้ำที่ที่ศิลปินนำมาบรรจุเอาไว้ เมื่อนั้น น้ำอันเป็นสสารที่มีคุณสมบัติเป็นของเหลว ได้เกิดปฏิกิริยาต่อการเคลื่อนที่ มีการกระเซ็น เมื่อสัมผัสกับเท้าของผู้ชม ทำให้เกิดคลื่นน้ำไปเกาะติด ขากางเกงและเปียกขึ้นบนเนื้อหนังของผู้ชม หรือแม้แต่เมื่อเดินออกมาแล้ว ความชื้นที่ติดอยู่บริเวณผิวหนังหรือความเย็นของน้ำก็ยังคงทำให้ผู้ชมสัมผัสถึงความรู้สึกสัมผัสต่าง ๆ นั้นได้อยู่ภายใต้ช่วงเวลาขณะหนึ่ง เมื่อผู้ชมเพิ่มจำนวนมากขึ้น เสียงที่เกิดจากการเหยียบย่ำน้ำได้เกิดขึ้นจากการผสมผสานผลงานที่แตกต่างหรือเกิดขึ้นพร้อมกัน เช่นนี้ ได้ทำให้การชมผลงานได้กลับกลายเป็นเสมือนกับ “สถานการณ์” ที่ศิลปินและผู้ชมต่างต้องเผชิญหน้า โดยไม่สามารถคาดการณ์ได้เลยว่าสิ่งใดหรือผลงานในพื้นที่ของหอศิลป์ที่เจ็มนองไปด้วยน้ำจะปรับเปลี่ยนแปรรูป สร้างรหัส หรือผลิตสัญลักษณ์ออกมาในแนวทางใดบ้าง เพราะยังผู้ชมเพิ่มจำนวนมากขึ้นเท่าใด นโยบายทางการตีความถึงความหมายก็ยิ่งเพิ่มมากขึ้นและซับซ้อนขึ้นตามตัว ของอริญญ์ถือได้ว่าเป็นความเปลี่ยนแปลงหรือหลายชนบและรอบการชมรวมถึงประสบการณ์ในการชมผลงานทัศนศิลป์ของผู้ชมได้อย่างชัดเจนนอกจากการหลายกรอบชนบประสบการณ์ในการชมผลงานของผู้ชมแล้ว น้ำ “ของเหลว” ที่เคลื่อนที่ไปมา ทั้งโดยตัวมันเอง และเมื่อเวลา กระแทกกับเท้าของผู้ชม แต่ละคนที่เข้าไปเดินย่ำในน้ำ น้ำซึ่งแปรสภาพจากของเหลวเป็นวัตถุทางศิลปะ ที่มีผลต่อการตีความตามแต่ประสบการณ์ของผู้ชม แต่ละคน ผลงานของอริญญ์ ถือได้ว่า ศิลปินได้สร้างเงื่อนไขที่ผู้ชมไม่สามารถเลี่ยงได้ต่อการจะเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับผลงาน เพราะทางเดียวที่จะหลีกเลี่ยง หรือหลีกเลี่ยงการมีปฏิสัมพันธ์ได้ก็คือ “การเลือก” ที่จะไม่เข้าไปชมผลงานนิทรรศการของเขานั่นเอง แต่ถ้าหากเลือกเข้าไปชมแล้ว ผู้ชมย่อมจะต้องมีปฏิสัมพันธ์หรือมีส่วนร่วม กับ “วัตถุทางศิลปะ” (น้ำ) ในฉับพลันทันใด และแต่ละคนก็จะมีปฏิกิริยาจากการมีปฏิสัมพันธ์ที่ต่างกันไป โดยโครงสร้างหลักผลงานของ อริญญ์ เป็นการนำเสนอถึงการสร้างประสบการณ์ทางสุนทรียะที่อยู่นอกเหนือ กรอบ หรือขอบเขตของชนบดั้งเดิมที่เคยเป็นมาในอดีต

ซึ่งประเด็นที่เกิดขึ้นกับผลงานของอริญญ์ในครั้งนั้น อรรถชัย พongสมุทร ซึ่งรับบทบาทเป็นหนึ่งในภัณฑารักษ์ของงานนิทรรศการดังกล่าว ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับผลงานของ อริญญ์ รุ่งแจ้ง โดยเขาได้กล่าวให้ความเห็นว่า

ผลงาน Emotion as Water ของอริญญันั้น สถานการณ์ที่ผู้ชมต้องเผชิญจะสร้างผลการรับรู้ให้แก่ผู้ชมที่นอกเหนือไปจากการรับรู้ในเชิงการเห็น หรือในเชิงประจักษ์ (empirical) เท่านั้น หากแต่การรับรู้ของผู้ชมจะเพิ่มเติมไปสู่การมีส่วนร่วมในการรับรู้ เชิงการสัมผัส (sensual) ที่สามารถรับรู้ได้ถึงความเย็นของน้ำ การกระทบกันระหว่างผิวน้ำกับร่างกายของผู้ชม การมีส่วนร่วมเช่นนี้ จะส่งผลต่อเนื่องไปถึงการที่ผู้ชมจะ “เขียน” หรือตีความกับตัวผลงานตามประสบการณ์ของผู้ชมโดยปริยาย “ (อรรษย์ พงษ์สมุทร. 2546 : สัมภาษณ์)

2. **“ไม่ต้องคิดอะไร” โดย บุญศรี ตั้งตรงสิน** ศิลปินใช้รูปผงมาผสมและปั้นรวมกันเป็นก้อน และก็นำมาปั้นเป็นตัวหุ่นคน เพื่อแจกให้กับผู้ชม ในพื้นที่การแสดงงานศิลปินสร้างโคมครอบที่ทำจากแผ่นพลาสติกชนิดบาง ผู้ชมสามารถยกเข้า-ออกได้ ภายในครอบบานอยู่เรียงกันเป็นแถว ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมได้ด้วยการนำเอาหุ่นที่ทำจากรูปไปวางไว้บนจานและจุดหุ่นรูปร่างด้วยไฟ เฝไฟตรงบริเวณหัวหุ่น เมื่อติดดีแล้วจึงวางหุ่นไว้แล้วเอาโคมพลาสติกครอบคว้นไฟจะลอยผ่านปล่องไฟขนาดยาวที่เป็นส่วนหนึ่งของโคมในวันเปิดนิทรรศการ ผู้ชมหลายคนจุดหุ่นพร้อมกัน ทำให้คว้นลอยพุ่งกระจายทั่วทั้งหอศิลป์ แม้จากการที่ผู้วิจัยได้พูดคุยกับศิลปินและเธอยืนยันว่านิทรรศการครั้งนี้ “ไม่ต้องคิดอะไร” หากแต่สิ่งที่ปรากฏผู้ชมล้วนแล้วแต่ปฏิเสธไม่ได้ว่า การสร้างกิจกรรมที่ไร้เหตุผล และมีลักษณะของการปฏิสัมพันธ์อยู่นัยยะบังคับให้เกิดข้อสงสัย อันนำไปสู่การตีความอันหลากหลาย ในกรณีเช่นนี้ผู้วิจัยมีทัศนะบางประการเกี่ยวกับ “คว้นไฟ” ที่ลอยอยู่ในพื้นที่แสดงงานว่า นัยหนึ่งอาจจะหมายถึง “ความคลุมเครือ” หรือสภาวะบางเบา ทั้งจากตัวกิจกรรมเอง หรือแม้แต่ตัวของ “ผู้ที่ตัดสินใจเข้าร่วม” ในกิจกรรมของศิลปินก็ตาม

3. **“Do you see me?” โดย ชยาภรณ์ บุณนาค** ศิลปินแปลงพื้นที่หอศิลป์ให้กลายเป็นห้อง “สีแดง” ทั้งพื้นและกำแพง ผู้ชมถูกลูกศร และฉากสร้างชั้นบังคับให้เดินชมผลงานศิลปวัตถุของศิลปินทีละชั้นบนกำแพง มีสีที่ศิลปินระบายไว้เป็นรูปทรงคล้ายกับ “เงา” เสมือนว่าเป็นตัวแทนของศิลปินเอง และผู้ชมเมื่อเดินเข้าไปชมภายในพื้นที่ที่ถูกกำหนดโดยศิลปินแล้ว ในกรณีนี้ผู้ชมจึงเสมือนกับเป็นผู้ตกอยู่ในฐานะของผู้สังเกตการณ์ความ เป็นมา และเป็นไปของศิลปินที่เป็นความลวง หรือเป็นภาพลักษณ์ที่ศิลปินต้องการถ่ายทอดแสดงให้เห็นหาใช่ ความเป็นข้อเท็จจริงทั้งหมดไม?

4. **“Nostalgia” โดย จิตรวดี วรศรี**

ศิลปินสร้างงานศิลปะภาพพิมพ์แบบ 2 มิติ หากแต่จัดพื้นที่กาแสดงงานให้เป็นคล้ายกับห้อง หรือบรรยากาศภายในบ้านที่เธออยู่อาศัยในวัยเด็ก ผู้ชมเดินเข้าไปด้านใน และสามารถปฏิสัมพันธ์กับวัตถุสำเร็จรูปต่างๆ รวมถึงผลงานของเธอที่ติดตั้งจัดวางอยู่ภายใน

5. **“เล่าสู่กันฟัง” โดย กนกพรรณ อุบิโยดิน**

ศิลปินสร้างโครงสร้างจำลองคล้ายกับกล่อง หรือห้องที่อยู่อาศัย ที่ภายในบรรจุหุ่นจำลองขนาดเล็ก และสิ่งของจำลองประกอบเป็นสภาพของห้องขึ้น โดยพฤติกรรมที่หุ่นเหล่านั้นถูกกำหนดและสร้างขึ้นโดนศิลปินต่างเป็นพฤติกรรมที่เป็นสิ่งที่แสดงใน “พื้นที่ความเป็นส่วนตัว” ทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็น พฤติกรรมการสำเร็จความใคร่ด้วยตนเอง , การมีเพศสัมพันธ์ , การอาบน้ำ ฯลฯ ผู้ชมสามารถชมพฤติกรรมส่วนตัวของหุ่นจำลองนี้ได้ด้วยการชมผ่าน “รู” หรือ “ช่อง” ที่ศิลปินเจาะเอาไว้มีขนาดเล็ก งานของเธอผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการ “ลอบมอง” หรือ “แอบมอง” สิ่งที่อยู่ภายใน และถือได้ว่าผลงานของกนกพรรณนั้น เธอได้เห็นนำเสนอกระบวนการทางความคิดในเชิงเสียดสี ประชดประชัน พฤติกรรม อันเป็นวิสัยของคนในยุคที่ถูกหลอหลอม และตกอยู่ภายใต้สังคมแห่งข้อมูลข่าวสารที่ไร้พรมแดน ซึ่งในยุคนี้อำนาจของสื่อสามารถถูกล้ำพื้นที่ส่วนตัวของบุคคลอื่น เพื่อนำมาผลิต “ซ้ำ” เป็นสินค้าที่ไร้จริยธรรมและผลทางการตลาด เธอสร้างผลงานโดยอาศัยกระบวนการแบบอินเทอร์แอคทีฟเพื่อสะท้อนภาพของความคิดต่อประเด็นเนื้อหาดังกล่าวยังน่าสนใจ

6. **“Neither...Nor”** โดย LiLiane Zumkemi ศิลปินหญิงรุ่นใหม่ชาวสวีตเซอร์แลนด์ที่มาใช้ชีวิต และทำงานศิลปะในประเทศไทยหลายปี เธอแปลงพื้นที่หอศิลป์ให้กลายเป็นเส้นทางแบบ “เขาวงกต” ซึ่งเส้นทางนั้น เธอทำการนำกระดาษมาม้วนเป็นเกรียวแล้วพันด้วยสีทอง หลังจากนั้นจึงนำมาเรียงต่อกันจนเกิดเป็นเขาวงกตที่ภายในบรรจุ “หนู” จำลองซึ่งเธอซื้อตามท้องตลาด ตัวหนูทำด้วยพลาสติก และถูกศิลปินนำเอา “วงจร” ของวิทยุบังคับขนาดเล็กไปติด ผู้ชมสามารถบังคับให้หนูวิ่งไปมาในเขาวงกตที่ไม่มีทางออกด้วยวิทยุบังคับ มีหนูบังคับหลายตัวบรรจุอยู่ใน

ซึ่งภายหลัง LiLiane ก็ยังคงสร้างงานในลักษณะนี้อย่างต่อเนื่องโดยเธอเปลี่ยนจากตัวหนูเป็น “ก้อนสมอง” ที่เธอทำเป็นโมเดลขึ้นจากกระดาษและนำมาพันสีจัดแสดง ณ สถาบันปริดี พนมยงค์ และหอศิลป์ตาตุ

7. **“feeling”** โดย พรทวิศักดิ์ สิมสกุล ผลงานของพรทวิศักดิ์ถือได้ว่าเป็นผลงานการสร้างประติมากรรมจากสื่อวัสดุสำเร็จรูป และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ร่วมสมัย ซึ่งผลงานทุกชิ้นของเขาต้องการการมีส่วนร่วมจากผู้ชมอย่างสูง เนื่องด้วยเหตุเพราะว่า ผลงานประติมากรรมแต่ละชิ้นของเขานั้น ถูกศิลปินติดตั้งกลไกระบบเซ็นเซอร์ ไว้ภายใน ระบบดังกล่าวจะทำงานก็ต่อเมื่อผู้ชมเดินผ่านผลงาน ความร้อนจากตัวผู้ชมจะเข้าไปทำให้กลไกต่างๆ ทำงานให้วัสดุสำเร็จรูปทั้งหลายที่ประกอบติดตั้งกันขึ้นเป็นประติมากรรมที่มีรูปร่างแปลกตานั้นทำงาน วัสดุสำเร็จรูปที่เขาเลือกมาแล้วแต่เป็นสิ่งที่คุ้นชินในชีวิตประจำวัน ไม่ว่าจะเป็น โปสเตอร์สาวะชาย , เครื่องออกกำลังกาย หรือเครื่องบินจำลองขนาดใหญ่เป็นต้น ผลงานของเขานำวัสดุที่เราคุ้นเคย และใช้งานในชีวิตประจำวันมาติดกลไก และการเคลื่อนย้ายพื้นที่มาอยู่ในหอศิลป์ รวมถึงการทำงานของมันที่ทำงานได้โดยไม่ต้องเข้าไปใช้สอย แต่เพียงแค่เดินผ่านเท่านั้น การมีปฏิสัมพันธ์เช่นนี้ก็สามารถสร้างแรงกระตุ้นต่อกระบวนการทางความคิด และการตีความกับผู้ชมได้อย่างดี

8. **“หนูดีมีเรื่องเล่า”** โดย บุษฎี เหล่ามานะเจริญ

ผลงานของศิลปินหญิงรุ่นใหม่คนนี้เธอสร้างสรรค์นิทรรศการในขณะที่ยังเป็นนักศึกษาอยู่ชั้นปีที่ 4 ของภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย บุษฎี แทนค่าความรู้สึกที่เป็นนามธรรมของเธอผ่านงานภาพแบบคอมพิวเตอร์ กราฟฟิค ที่แต่ละชิ้นถูกถ่ายทอดออกมา ทั้งในรูปแบบของงานวิดีโอ และงานภาพถ่ายที่นำเสนอด้วยกล่องไฟ สิ่งสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะที่ผู้ชมสามารถเกิดแรงกระตุ้นเชิงปฏิสัมพันธ์กับผลงานของเธอได้นั้นคือ การจัดการพื้นที่ของเธอ (หอศิลป์) ที่แปรสภาพห้องแสดงงานให้มีความมืด และเมื่อผนวกเข้ากับชิ้นงานทั้งภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวแล้ว ผู้ชมก็เสมือนกับก้าวเข้าไปอยู่ใน “บรรยากาศ” หรือลักษณะการดัดแปลงโครงสร้างของพื้นที่ให้เป็นไปตามเงื่อนไขที่ศิลปินกำหนดขึ้น

9. **“Invisible Lines”** โดย สุทธิรัตน์ ศุภปริญา ผลงานของเธอ ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนถึงลักษณะการนำเสนองานศิลปะผ่านกระบวนการคิดและการสร้างสรรค์ของศิลปินเทอร์เรคทีฟ ดังจะเห็นได้จากการที่ศิลปินแปรสภาพห้องแสดงผลงานให้กลายเป็นที่มีมิติ ระนาบกำแพงถูกติดด้วยสติ๊กเกอร์เรืองแสง ตัดออกมาเป็นรูปทรงคล้ายกับกลุ่มดาวรูปต่างๆ ผลงานของเธอจะสามารถสื่อสารความคิดหรือนำไปสู่กระบวนการตีความได้นั้นวิธีที่สำคัญ คือ ผู้ชมจะต้องมีส่วนร่วมด้วย การทำตามเงื่อนไขของการในการชมผลงานตามที่ศิลปินกำหนด และสร้างอุปกรณ์เตรียมไว้ให้คือไฟฉายที่มีสายวัดบริเวณศีรษะ เมื่อนำไฟฉายเข้ามาใกล้กับดวงตาแล้วส่องไปยังภาพบนผนังในระยะ 3 – 5 เมตร ก็จะเห็นรูปทรงที่ศิลปินตัดติดไว้เรืองแสงขึ้นมา โดยเธอมีกระบวนการคิดในการนำเสนอเนื้อหาดังกล่าวว่า “การจินตนาการของมนุษย์เกี่ยวกับจุดที่ขีดเส้นที่มองไม่เห็นด้วยตาสมองเชื่อมโยงพาให้เป็นรูปนั้นรูปนี้แตกต่างกันไป และอาจจะไม่ตรงกับความจริงของมนุษย์ทั้งหมดที่ผ่านมาเกี่ยวกับรูปทรงของกลุ่มจุดดาว” (สุทธิรัตน์ ศุภปริญา.2547: ไม่ปรากฏหน้าที่พิมพ์)

10. “ขวัญใจ” โดย แก้วก๊อ ณ เชียงใหม่

ผลงานของเธอเป็นการนำเสนอที่ค่อนข้างแปลกและแตกต่างไปจากลักษณะศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่ปรากฏในนิทรรศการศิลปกรรม แบรินด์ นิว ที่กล่าวมา เนื่องด้วยเหตุที่ว่าศิลปินสร้างงานด้วยการ “สร้างสถานการณ์” จำลอง (simulation situation) หรือ “สร้างสถานการณ์ลง” ในพื้นที่เฉพาะคือหอศิลป์ ศิลปินเปลี่ยนหอศิลป์ให้กลายเป็นงานเลี้ยง และงานเปิดตัวของเธอเองที่สวมบทบาทเป็น “ดารา” ซึ่งเป็นขวัญใจของคนในสังคม เธอสร้างตัวละคร “ขวัญใจ” ขึ้นมา ด้วยภาพลักษณ์ที่คล้ายคลึงกับดาราที่อยู่ในสื่อร่วมสมัยต่างๆ ความเป็นมาคาดิที่ฉาบทับบรรยากาศของงานเลี้ยงที่เธอจัดขึ้นในหอศิลป์ ทำให้ผู้ชมตกเป็นผู้ร่วมแสดง ที่มีปรากฏเป็น “มวลชน” หรือ “ประชาชน” ที่ต่างพร้อมใจหรือก้าวเข้ามาอยู่ภายใต้พื้นที่การแสดงของเธอและมีส่วนร่วมในกิจกรรมของเธอที่ถูกศิลปินกำหนดวางแผนขึ้นไม่ว่าจะเป็น การนั่งให้สัมภาษณ์ การฉายภาพวิดีโอที่คนแฟนคลับของเธอ (ที่ต่างเป็นตัวละคร ผู้แสดงที่เธอวางแผนไว้ก่อนล่วงหน้าแล้วทั้งสิ้น) , เช้มลิ้มดัดเสื่อ , พลอกหมอน ฯลฯ ล้วนแล้วแต่ถูกนำมาใช้กับการแสดงของเธอ รวมไปถึงกิจกรรมให้ผู้ชมสามารถถ่ายรูปร่วมกับศิลปินที่อยู่ในคราบดาราแห่งมีติลงซ้อนลงนี้ได้ และหลังจากวันเปิดเสร็จสิ้นลงไป ภาพบรรยากาศยังคงถูกนำเสนอให้ผู้ชมได้ชม และวิดีโอที่คนผนวกกับของที่ระลึก และสิ่งของจากงานเลี้ยงที่เป็นชุดการแสดงของเธอยังถูกจัดแสดงต่อในห้องแสดงงาน ผู้ชมสามารถเข้ามาชม และ “ใช้” พื้นที่ของเธอในการพักผ่อน พุดคุย หรือทำกิจกรรมชนิดอื่นได้อีก

11. “print on food” โดยสมพงษ์ ลิระศิริ “ศิลปินรุ่นใหม่ซึ่งเป็นอีกผู้หนึ่งที่มีโอกาสเข้าร่วมในโครงการ แบรินด์ นิว เมื่อช่วงปลายพ.ศ. 2546 สมพงษ์เคยสร้างผลงานโดยใช้สื่อวัสดุดังกล่าวคือ “ขนมกุยช่าย” แจกจ่ายให้แก่ผู้ชมผลงานได้ลิ้มรสชาติกันมาแล้วที่หอศิลป์ตาตุ (ก่อนการปิดทำการ) ซึ่งในครั้งนั้นเป็นการแสดงผลงานลักษณะกลุ่ม ผลงานของเขาจึงถูกแบ่งสัดส่วนและมีกรอบทางพื้นที่อย่างชัดเจน ศิลปินได้วางแผนในการทำอาหารของเขาโดยการสร้างสถานการณ์ที่เอื้อให้ผู้ชมสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมในผลงานได้ การลิ้มลองรสของ “ขนมกุยช่าย” ของผู้ชมนั้นเปรียบเสมือนกับการที่ผู้ชมทั้งหลายได้ตก หรือเข้าไปในกระบวนการของศิลปินโดยปริยาย ในเมื่อผู้ชมได้เข้าไปอยู่ในเงื่อนไขที่ศิลปินสร้างขึ้นแล้วภายหลังจากการมีส่วนร่วมกับผลงานนั้น ความเข้าใจ การตีความ หรือความพึงพอใจของผู้ชมที่มีต่อการแสดงออกในรูปแบบการนำเสนอ และรับรู้สุนทรียศาสตร์ในแบบหลังสมัยใหม่นี้จะอยู่ในระดับใด ก็ขึ้นอยู่กับความสามารถของศิลปินว่าจะตีความ “พื้นที่” ในการแสดงออกมาในลักษณะใดลักษณะหนึ่งรวมไปถึงการควบคุมงานและกระบวนการต่างๆ ให้ผสมกับพฤติกรรมในการมีส่วนร่วมของผู้ชมตามที่ศิลปินต้องการ สิ่งที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนระหว่างศิลปะสมัยใหม่กับหลังสมัยใหม่ที่เห็นได้ในกรณีนี้ (และอีกหลายกรณีในอดีต) ก็คือ สภาวะของสมัยใหม่นั้นกระบวนการจะมาก่อนผลและปัจจัยทั้งสองจะถูกแยกส่วนออกจากกันอย่างชัดเจน แต่ในสภาวะการสร้างงานแบบหลังสมัยใหม่นั้น ความต่อเนื่องของกระบวนการกับผลงานนั้นจะผสมผสานกันอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นผลงานของสมพงษ์ การปรุงอาหารและการกินอาหารทั้งหมดล้วนเป็นกระบวนการที่ทุกขั้นตอนเป็นกรอบที่ปฏิริยาหรือการแสดงออกของฝ่ายผู้ชมซึ่งสามารถแสดง “ผล” ที่มีความแตกต่างกันออกไปได้ทุกเวลา

สำหรับผลงานชุดล่าสุด PRINTS ON FOOD ของสมพงษ์ ที่จัดแสดงอยู่ที่หอศิลป์ ไซแอม อาร์ต สเปซ ย่านพระราม 4 นั้น ศิลปินได้ทำแม่พิมพ์รูปผลงานของศิลปินชื่อก้องในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ และในยุคศิลปะสมัยใหม่ อาทิ ภาพโมนาลิซ่า ของเลโอนาร์โด ดา วินชี และได้เตรียมสัฟฟมอาหารไว้เพื่อให้ผู้ชมได้หยิบแม่พิมพ์เหล่านั้นผนึกเข้ากับสี แล้วกดทับผนึกเข้าไปบนขนมกุยช่ายขึ้นอบที่ศิลปินนั่งจุนสุกอยู่ในหมอนึ่ง

ทั้งหมดนั้นถูกจัดอยู่ในพื้นที่ของหอศิลป์ซึ่งถูกจำลองให้มีความเหลื่อมซ้อนกันระหว่างบรรยากาศในการเลี้ยงอาหารในกรอบของวัฒนธรรมจีน กับการจัดวางรูปปั้นจำลองปูนปลาสเตอร์ของเหล่าเทพเจ้าที่นิยมนำมาใช้ในการเป็นหุ่นนิ่งในการวาดภาพเส้นตามแนวทางของศิลปะเชิงวิชาการ เมื่อได้ย่างก้าวเข้าไปในพื้นที่เฉพาะทำศิลปนิพนธ์ขึ้น สิ่งพิเศษที่เห็นหน้านั้นดูเหมือนจะเต็มไปด้วยความซับซ้อนและเหลื่อมทับกันของวัตถุหรือสัญลักษณ์ที่มีบทบาทอยู่ในช่วงศิลปะสมัยใหม่ในอดีต ที่มีการผนวกเข้ากับสถานการณ์และเงื่อนไขในการเข้าร่วมของผู้ชมที่ศิลปินกำหนดไว้ อันเป็นลักษณะของการแสดงออกแบบหลังสมัยใหม่ การที่เราเคลื่อนก้นขมกยเข้าที่มีรูปพิมพ์ของสัญลักษณ์ในอดีตเข้าไป จึงเป็นสิ่งที่ทำให้เราคิดและตีความไปได้ถึงสองแนวทางด้วยกัน กล่าวคือ ประการแรกศิลปินต้องการที่จะผนวกสภาวะ แนวทางหรือกลวิธีทั้งสองความคิดให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเราอาจขยายความได้ว่า หากแนวคิดนี้มีผลทำให้ “สมัยใหม่” และ “สมัยใหม่” ได้เชื่อมและผสานให้สามารถทำงานร่วมกันหากแต่คิดในมุมกลับเหตุที่ศิลปินให้ผู้ชมก้นกย “ความเป็นอดีต” ที่ถูกพิมพ์อยู่บนหน้าของขมกยให้ย้อยลงสู่กระเพาะไปนั้น อาจจะหมายถึงความมุ่งมั่นในการที่ศิลปินต้องการรื้อถอน ทำลายโครงสร้าง แนวคิดในอดีตให้มลายหมดสิ้นไป อย่างไรก็ตามดูเหมือนว่าสถานการณ์นั้นใน PRINTS ON FOOD ของสมพงษ์ในครั้งนี้ก็ยังสามารถสร้างแรงกระตุ้นหรือผลักดันให้ผู้ชมเข้าไปมีส่วนร่วมในการกินหรือพิมพ์รูปดังกล่าวลงบนขมกยขึ้นมาเท่าที่ควร อาจเป็นเพราะศิลปินยังคงพุ่งเป้าไปที่การกำหนดหรือวางแผนการจัดการแต่เฉพาะกับในพื้นที่และตัววัสดุที่นำมาประกอบตามที่ศิลปินต้องการเท่านั้น อันที่จริงส่วนที่น่าจะมีความสำคัญไม่แพ้กันก็คือ “การกำหนดบรรยากาศ” หรือกลวิธีในการกินที่กำกับให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมมากกว่านี้ซึ่งน่าจะส่งผลให้ผลงานมีพลวัตสูงขึ้น มิใช่เพียงแค่ปล่อยให้ผู้ชมมีส่วนร่วมอย่างเจียบจ้งดังที่เกิดขึ้นกับ PRINTS ON FOOD เพราะสภาพดังกล่าวชวนให้เกิดว่า การทำกิจของกิน หรือของการพิมพ์ภาพผู้ชมนั้นกระทำไป ก็เพื่อสนองเงื่อนไขที่ศิลปินสร้างขึ้นให้เสร็จสิ้นไปเท่านั้นเองผู้ชมอาจไม่ได้ถูกกระตุ้นให้รับรู้ด้วยตนเองหรือมีปฏิกิริยาตอบโต้ ปัญหาที่ว่าศิลปินน่าจะนำไปคิดทบทวนเพื่อประโยชน์ในการสร้างงานขึ้นต่อไป

ผลงาน PRINTS ON FOOD เป็นนิทรรศการที่ชี้ให้เห็นศักยภาพของศิลปินว่าจะสร้างงานที่ทำทายเช่นนี้ได้ต่อไปในอนาคต งานของสมพงษ์ครั้งนี้ชี้ทางไปสู่สภาวะอุดมคติ ที่ช่องว่างระหว่างผู้สร้างกับผู้ชมจะอันตรธานหายไป อย่างน้อยนิทรรศการครั้งนี้ก็ให้แสงสว่างแห่งความหวังไว้ให้แก่วงการศิลปะร่วมสมัยของไทยไว้ไม่น้อยเลย

11. “ไซไนนิน” โดย สุกลักษณ์ ศศิวัจน์ไพสิฐ

แม้ผลงานประติมากรรมของสุกลักษณ์จะมีลักษณะที่ไม่แตกต่างอันใดกับผลงานประติมากรรมแบบ 3 มิติ ของประติมากรคนอื่น ๆ ผลงานของเธอทำขึ้นจากวัสดุอย่างปูนสีขาวสะอาด หากแต่ในนิทรรศการ แบรนต์ นิว เธอไม่ได้จัดวางผลงานของเธอบนแท่นวางหรือฐานงานประติมากรรมทั่วไป หากแต่เธอจัดการทำหน้าที่แปรสภาพ “พื้น” ของหอศิลป์ จากซีเมนต์ให้ถูกปูด้วย “หญ้า” จริงๆ ที่เธอซื้อจากร้านจัดสวนทั่วไป เธอปูหญ้าจนเต็มพื้นที่ของหอศิลป์เปลี่ยนหอศิลป์ให้กลายเป็นสนามหญ้าที่ดูแปลกแยกกับบริบทของหอศิลป์ไซแนม อาร์ตสเปซ ซึ่งเป็นโรงงานเก่าอย่างสิ้นเชิง จากนั้นจึงจัดวางผลงานประติมากรรม เข้าไปตามส่วน หรือมุมต่างๆ ของพื้นที่ หอศิลป์สีเขียวข่ม ผู้ชมสามารถเดินเข้าไปในพื้นที่เฉพาะของเธอ และชื่นชมกับผลงานประติมากรรม ท่ามกลางความขัดแย้งในเชิงบริบทของพื้นที่ อันมีส่วนต่อการสร้างและกระตุ้นผู้ชมให้คิดและตีความตามประสบการณ์ของแต่ละบุคคลได้

12. “sleep” โดยสถิตย์ ศัสตรศาสตร์

ศิลปินนำเสนอผลงานด้วยสื่อร่วมสมัยอิเล็กทรอนิกส์ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น ภาพถ่าย วีดีโอผสมกับคอมพิวเตอร์กราฟฟิค ผลงานของเขาใช้ความเคลื่อนไหวที่ปรากฏบนจอดิจิทัล กระตุ้นผู้ชมให้ตกอยู่ภายใต้บรรยากาศที่ศิลปินกำหนดขึ้น

13. “แคงกระจุ – Jing – Jo!” โดย Katherine olston ศิลปินหญิงรุ่นใหม่จากประเทศออสเตรเลีย

สร้างผลงานด้วยการกระทำประติมากรรมที่ถอดประกอบได้ตามมุมหรือตามชิ้นส่วนที่แยกออกมาจากกันอย่างที่เรียกว่า “อินเทอร์ล็อกกิ้ง” (interlocking) ด้วยการนำประติมากรรมรูปจิ้งจอกสีแดงแยกเป็นชิ้นส่วน แล้วให้ผู้ชมร่วมหรือช่วยกันประกอบให้เข้าเป็นรูปทรงเดิม หรืออาจจะผิดรูปผิดร่างไปจากเดิมก็เป็นการกระทำเช่นนี้ ศิลปินกล่าวถึงแนวความคิดของเธอไว้ว่า “จะเกิดอะไรขึ้นหากเรา (ผู้คน สัญลักษณ์ ความคิด) ต้องย้ายออกจากที่ที่คุ้นเคย เรารู้สึกสั่นไหวและสั่นคลอนอย่างไรกับสภาวะแวดล้อมต่างถิ่น เราจะซึมซับ สิ่งที่อยู่รอบตัวและปรับตัวอย่างไร แล้วเราจะหาที่ว่างสำหรับ ตัวเองอย่างไร งานชุด “แคงกระจุ – Jing – Jo!” จะเผยให้เห็นว่าเอกลักษณ์ของเราต่างออกไป ประวัติศาสตร์เปลี่ยนแปลงได้และเรื่องราวส่วนตัวก็สามารถนำมาเล่าใหม่ได้ในวัฒนธรรมสิ่งแวดล้อมใหม่” (Katherine olston . 2548 : ไม่ปรากฏหน้าตีพิมพ์)

14. “อโรคยา ปรมาลาภา” โดย อนุชิต กลิ่นกุหลาบ

ศิลปินสร้างผลงานในแบบผสมผสานกันทั้งผลงานศิลปะติดตั้งจัดวางโดยนำวัสดุที่เกี่ยวข้องกับชีวิตความเชื่อ ฯลฯ มาติดตั้งในหอศิลป์ นอกจากนี้ยังเพิ่มเติมด้วยการฉายภาพจากวิดีโอทับซ้อนลงไปให้เห็นเป็นอีกมิติหนึ่ง นอกจากนี้ วัสดุสำเร็จรูปหลายอย่างที่เขานำมาจัดวางในพื้นที่ยังสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมได้ด้วยการสัมผัส หรือใช้งานดังเช่น พื้นที่สำหรับนวดเท้า เป็นต้น

15. “Back to start” โดย เอกรัฐ เตียวไพบุลย์

ศิลปินเปลี่ยนพื้นที่แสดงผลงานให้กลายเป็นพื้นที่จำลองที่ศิลปินสร้างผลงานแบบ 2 มิติ และนำมาจัดวางเสียใหม่ โดยจัดวางด้วยวิดีโอ ซึ่งผู้ชมสามารถเข้าไปอยู่ในพื้นที่ลวงซึ่งศิลปินสร้างขึ้น สังเกตการณ์ และตีความตามการรับรู้ตื้นลึกจากสื่อร่วมสมัยต่างๆ

ที่กล่าวมานี้เป็นส่วนของนิทรรศการศิลปะที่ปรากฏว่ามีลักษณะการแสดงออกรวมถึงกระบวนการวิคิดในการสร้างและนำเสนอผลงานที่แสดงให้เห็นถึงความสอดคล้องกับลักษณะของศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยปรากฏว่าลักษณะศิลปะปฏิสัมพันธ์ หรือผู้ชมสามารถมีส่วนร่วม และมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานได้นั้น แสดงให้เห็นการนำเสนอหลายรูปแบบซึ่งอาจแยกประเภทของศิลปะปฏิสัมพันธ์จากกรณีงานของ นิทรรศการศิลปกรรม แบรินด์ นิว ได้ออกเป็น 4 ลักษณะดังนี้

1. การมีปฏิสัมพันธ์ หรือสร้างเงื่อนไขการมีส่วนร่วม ผ่านกลวิธี “การเปลี่ยนแปลงพื้นที่แสดงผลงานให้สามารถสร้างพฤติกรรม สร้างกิจกรรม หรือ กำหนดพฤติกรรมให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมได้ ดังเช่นกรณีนิทรรศการ

- Emotions As Waters โดยอริญญ์ รุ่งแจ้ง
- Do you see Me? โดย ชยาภรณ์ บุญนา
- Nostalgia โดย จิตรวดี วรศรี
- Neither...Nor โดย LiLine Zumkemi

- Invisible Lines โดย สุทธิรัตน์ ศุภปริญญา
- Back to start โดย เอกรัตน์ เตียงไพบูลย์
- ไซในหิน โดยศุภลักษณ์ ศศิวัจน์ไพสิฐ

2. การมีปฏิสัมพันธ์ หรือการสร้างเงื่อนไขของการมีส่วนร่วมผ่านกลวิธี ในการนำเสนอผลงานผ่านสื่อดิจิทัล หรือสื่อร่วมสมัย อิเล็กทรอนิกส์ต่างๆ และบางครั้งอาจผนวกเข้ากับกรณีการสร้างงานแบบผสมผสานศิลปะติดตั้งจัดวางเข้าไปด้วย ดังเช่น นิทรรศการ

- Feeling โดย พรทวีศักดิ์ ลิ้มสกุล
- หนูดีมีเรื่องเล่า โดย บุษฎี เหล่ามานะเจริญ
- “ขวัญใจ” โดย แก้วก๊อ ณ เชียงใหม่
- sleep โดย สถิต ศัสตราศาสตร์
- อโรควา ปริมาลาภา โดยอนุชิต กลิ่นกุหลาบ

3. การมีปฏิสัมพันธ์ หรือสร้างเงื่อนไขการมีส่วนร่วมผ่านกลวิธีการสร้างสรรค์วัตถุทางศิลปะ ประติมากรรม หรือชิ้นงานที่ผู้ชมสามารถร่วมกิจกรรมตามข้อกำหนด หรือเงื่อนไขของศิลปินดัง เช่น กรณี นิทรรศการ

- ไม่ต้องคิดอะไร โดย บุญศรี ตั้งตรงสิน
- เล่าสู่กันฟัง โดย กนกพรรณ อุบโยคิน
- Print on food โดย สมพงษ์ ลีระศิริ

4. การมีปฏิสัมพันธ์ หรือการสร้างเงื่อนไข การมีส่วนร่วม ผ่านกลวิธีในการนำเสนอด้วยการ “สร้างสถานการณ์ จำลอง หรือสถานการณ์เฉพาะที่คล้ายคลึงกับศิลปะสื่อการแสดงสด หรือการสร้างเงื่อนไขให้ผู้ชมตกอยู่ในสถานการณ์ที่ศิลปินกำหนดขึ้น ดังเช่นกรณีที่เกิดขึ้น “ซัอนทับ” และเห็นได้เพิ่มเติมจาก นิทรรศการ

- “ขวัญใจ” โดย แก้วก๊อ ณ เชียงใหม่
- Emotions As Waters โดยอริญญ์ รุ่งแจ้ง

นอกจาก 4 ลักษณะดังที่กล่าวที่ปรากฏในโครงการนิทรรศการศิลปกรรม แบรินด์ นิว แล้ว จากแนวความคิดในการนำเสนอผลงานศิลปะร่วมสมัยของศิลปินรุ่นใหม่ในสังคมไทย เราอาจตีความได้ว่า การที่นิทรรศการทั้ง 33 นิทรรศการปรากฏให้เห็นว่ามีศิลปินถึง 15 คน จาก 15 นิทรรศการที่สร้างผลงานที่ปรากฏให้เห็นกระบวนการทางความคิดและสร้างสรรค์อันเชื่อมโยงสอดคล้อง ทั้งโดยตรง ทางอ้อม กับกระบวนการคิด และการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์

กรณีนิทรรศการศิลปกรรม แบรินด์ นิว จึงอาจเป็นอีกหนึ่งภาพสะท้อนสำคัญถึงแนวความสนใจศึกษา ทดลอง สร้างสรรค์ และนำไปสู่ทิศทางในการนำเสนอผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ตามแนวทางเชื้อประเภทต่างๆ ซึ่งน่าสนใจอย่างยิ่งต่อการติดตามความก้าวหน้า หรือแนวทางการแก้ปัญหา การพัฒนา เพื่อให้ศิลปะปฏิสัมพันธ์มีบทบาทต่อสังคม ทั้งในแง่ของการลดทอนช่องว่าง ระหว่างผู้สร้างงานกับผู้เสพชม และในอีกหลายๆ บทบาทต่อไป

สรุป

การศึกษา วิเคราะห์ที่ผ่านมา นั้น ทำให้เราสามารถเห็นได้ว่า การสร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่ปรากฏขึ้นในเทศกาลและโครงการนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยต่างๆ ทั้งในแบบที่ก่อรูปขึ้นในท้องถิ่น ชุมชน หรือแบบที่มีการดำเนินการจัดการโดยภัณฑารักษ์จากระดับนานาชาตินั้น มีส่วนผลักดันให้เกิดแรงกระตุ้นในการที่ศิลปินร่วมสมัยของไทยจะสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์เพื่อเคลื่อนไหวทั้งในสังคมไทยและเนื่องจากเนื้อหาในผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ส่วนใหญ่ที่มาจากกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินไทยนั้น จะมุ่งเน้นการแลกเปลี่ยนเชิงวัฒนธรรม การเปิดมุมมองให้คนในระดับนานาชาติได้เห็นถึงลักษณะหรือเงื่อนไขทางวัฒนธรรม และรวมถึงมีการใช้วัสดุที่เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมหรือแสดงให้เห็นถึงความเป็นชุมชนท้องถิ่น ด้วยเหตุนี้จึงทำให้วงการศิลปะร่วมสมัยในระดับนานาชาติให้ความสนใจกับผลงานศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานในรูปลักษณะศิลปะปฏิสัมพันธ์จากสังคมไทย เป็นอย่างมาก เพราะถือว่าเป็นสิ่งแปลกใหม่ แปลกตาและแปลกไปจากความคุ้นเคยของคนในบริบทสังคมตะวันตก ดังเช่นในนิทรรศการ เมืองมีชา

หรือโครงการและเทศกาลทั้ง เชียงใหม่จัดวางสังคม และ เอเชียโทเปีย ก็สามารถทำให้เห็นได้ว่า ความเป็นท้องถิ่น ทั้งในเชิงบริบททางสังคมและวัฒนธรรมนั้น ได้ถูกนำมาใช้เป็นเงื่อนไขในการกำหนดกรอบความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ทั้งศิลปินไทยและต่างประเทศ และโดยมากเป็นการทำงานศิลปะกับพื้นที่ ที่ผลานกับชุมชน จึงทำให้ผลงานนั้น มีลักษณะปรากฏออกมาสอดคล้องกับแนวความคิดและลักษณะของกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์

การเกิดและการจัดทั้งเทศกาลและโครงการนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยอย่างเช่นที่กล่าวมานั้น ถือได้ว่าเป็นอีกทิศทางหนึ่งที่จะกระตุ้นให้เกิดการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์และให้เกิดการแพร่ขยายบทบาทในสังคมไทยมากขึ้น โดยเฉพาะกับศิลปินรุ่นใหม่ที่น่าสนใจในการสร้างงานศิลปะตามแนวทางดังกล่าวนี้

5. การศึกษาเชิงเปรียบเทียบระหว่าง ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทสังคมและศิลปะตะวันตก กับ ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะและสังคมไทย

แม้ว่าในส่วนนี้จะมีข้อสรุปของลักษณะของแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ หากแต่จากการศึกษา ค้นคว้า และวิเคราะห์ตามประเด็นหัวข้อทั้งหลายที่ผู้วิจัยได้นำเสนอมานั้น มีอีกประเด็นหนึ่งที่ถือได้มีความน่าสนใจเช่นเดียวกัน ก็คือ การศึกษาเชิงเปรียบเทียบ (comparision study based) ซึ่งการเปรียบเทียบระหว่างศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทสังคมและศิลปะตะวันตก กับ ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะและสังคมไทยนั้น ผู้วิจัยมีได้มีจุดมุ่งหมายที่จะเปรียบเทียบ เพื่อให้ได้มาซึ่งผลลัพธ์ว่าศิลปะปฏิสัมพันธ์ กับบริบทสังคมใดที่ดีหรือเหนือโดดเด่นและเป็นประโยชน์ต่อผู้ชมมากกว่ากัน

หากแต่การศึกษาเปรียบเทียบนี้ผู้วิจัยคาดหวังว่า จะได้รับรู้ถึงลักษณะที่ปรากฏขึ้นจากสภาพบริบทที่แตกต่างกัน อันนำไปสู่การสะท้อนถึงปัญหาในการสร้างสรรค์ และอาจทำให้เห็นถึงลักษณะหรือสภาวะต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับบริบททางสังคมผ่านการศึกษาเปรียบเทียบงานศิลปะปฏิสัมพันธ์นี้

จากการศึกษาในขั้นต้นจากส่วนของการศึกษาที่มาหรือรากฐานความคิดแห่งการก่อเกิดศิลปะปฏิสัมพันธ์กระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์ ทำให้เราทราบถึงการเกิดขึ้นของศิลปะปฏิสัมพันธ์นั้น นอกจากจะเกิดขึ้นท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของกระแสโลกศิลปะยุคหลังสมัยใหม่แล้ว ยังปรากฏอีกว่า ศิลปะปฏิสัมพันธ์นั้น สามารถแสดงหรือปรากฏออกมาได้ผ่านงานศิลปะหลายรูปแบบ และรวมถึงในแบบที่มุ่งเน้นการผสมผสาน หลอมรวม กลวิธีในการนำเสนอผลงานเข้าไว้ด้วยกันด้วย เพื่อที่จะสร้างสรรค์และนำเสนอเนื้อหาในด้านต่างๆ ให้ปรากฏแก่สาธารณชน

ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในฟากฝั่งโลกตะวันตกนั้น เริ่มจากการสร้างสรรค์และให้ผู้ชมร่วมมีปฏิสัมพันธ์กับผลงาน หรือชุดโครงการความคิดของศิลปิน ทั้งผ่านศิลปะที่แสดงออกด้วยการสร้างสรรค์ ติดตั้งจัดวาง วัสดุสำเร็จรูปในพื้นที่เฉพาะ และแปรสภาพวัสดุเหล่านั้นให้กลายเป็นวัตถุทางศิลปะอันมีผลต่อการรับรู้ ทัศนวิพากษ์วิจารณ์ และสามารถเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับวัตถุหรือผลงานติดตั้งจัดวางเหล่านั้นได้ ดังที่เกิดในกรณีผลงานของ “แดน เกรแฮม” เป็นต้น

ส่วนที่สอง คือ ศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่สื่อสารและสร้างสรรค์ปรากฏออกมาในรูปแบบของการใช้การแสดงออกทาง “ร่างกาย” การสร้างสถานการณ์จำลอง หรือสถานการณ์เฉพาะขึ้นในพื้นที่และเวลาที่ศิลปินกำหนดเงื่อนไขขึ้นมา บางครั้งอาจมีการผสมผสานการแสดงโดยใช้สื่อหลายๆสื่อหลอมรวมเข้าด้วยกัน กรณีนี้จะเห็นได้จากการสร้างงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ผ่านรูปแบบของงานศิลปะสื่อการแสดงสด ดังเช่นที่ปรากฏใน ผลงานของ จอห์น เคจ โจเซฟ บอยส์ เป็นต้น

และส่วนสุดท้าย คือ การนำเสนอผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่ศิลปินใช้สื่อสร้างสรรค์ร่วมสมัย อิเลคทรอนิกส์หรือสื่อดิจิทัลต่างๆรวมไปถึงการพึ่งพาระบบเครือข่ายสารสนเทศ และผู้ชมสามารถปฏิสัมพันธ์โต้ตอบกับสื่อที่ศิลปินสร้างขึ้นได้ และที่น่าสนใจคือ การนำเสนอศิลปะปฏิสัมพันธ์ลักษณะนี้ในโลกตะวันตกได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก มีการแพร่หลายและรวมถึงสามารถแตกหน่อแบ่งประเภทออกมาเป็น “ศิลปะหลายชนิด” หรือหากมาองค์จากภายนอก โดยมีได้เอาศิลปะปฏิสัมพันธ์เป็นตัวตั้งหรือเป็นศูนย์กลางนั้น “ศิลปะหลายชนิด” นั้นก็ล้วนมีคำนิยาม ความหมายและรูปลักษณะการนำเสนอในตัวมันเอง เพียงแต่กลวิธีในการเสพรับรู้สามารถนำมาเชื่อมโยงและสอดคล้องกับศิลปะปฏิสัมพันธ์ได้ ดังเช่นงานศิลปะประเภท “อินเทอร์เน็ตอาร์ต”, “วีดีโอ อาร์ต”, “ศิลปะติดตั้งจัดวางด้วยวีดีโอ”, “คอมพิวเตอร์ อาร์ต”

สองส่วนแรกทีกล่าวไปนั้นในแง่ของรูปแบบกลวิธีในการสร้างสรรค์จะไม่ค่อยมีความแตกต่างกันมากนัก กับศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทย ถ้าหากแตกต่างกันก็คงเป็นเพียงส่วนของรายละเอียดในกระบวนการสร้างงานเท่านั้น หากแต่ส่วนที่สามดังที่กล่าวไปแล้วนั้น มีความแตกต่างเป็นอย่างมากเพราะเนื่องจากในสังคมไทย การเสพรับโต้ตอบ หรือมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชม กับ ผลงานศิลปะที่สร้างโดยศิลปิน โดยผ่านสื่อร่วมสมัยทาง อิเลคทรอนิกส์ หรือระบบเครือข่ายสารสนเทศอย่างอินเทอร์เน็ตนั้น ดูจะยังไม่ค่อยเป็นที่แพร่หลายนัก

หากย้อนไปลองมอง ประเภทของศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยอิงจากฐานการสร้างสรรค์ของโลกตะวันตกแล้ว ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ประเภทเดียวที่น่าจะมีบทบาทแพร่หลายเชิงปฏิสัมพันธ์อย่างมากในสังคมไทยเราก็เห็นจะเป็น “วีดีโอ เกมส์” หรือบางครั้งก็เรียกว่า เกมสคอมพิวเตอร์ หรือแม้แต่ในยุคสมัยปัจจุบันที่มีการแข่งขันเล่นเกมด้วยระบบออนไลน์ (Game Online) ต่างๆ

ถึงกระนั้นวีดีโอเกมสในแง่ของการเป็นผลงานศิลปะก็ยังคงมีความเคลือบซ้อนไปด้วย การกำหนดเงื่อนไขหรือโครงสร้างให้แก่ “ผู้เล่น” อย่างแน่ชัด ตายตัว มีกติกา มีเงื่อนไข มีทิศทางการดำเนินไปอย่างชัดเจน มีสูตรสำเร็จในการเล่น มีเนื้อหา เนื้อหาที่ถูกต้องออกแบบวางโครงสร้างอย่างชัดเจน หากมองในแง่วีดีโอเกมส แม้จะมีลักษณะศิลปะปฏิสัมพันธ์อยู่ค่อนข้างมาก แต่ก็เป็นการเล่นที่ผู้ชมมีจุดมุ่งหมายของผู้ชมต่อการคาดหวังผลลัพธ์เป็น “คะแนน” หรือชัยชนะเท่านั้น ผู้เล่นหรือผู้ชมลดทอนหรือตัดขาดจากการตีความ การวิพากษ์ ความรุนแรง สงสัยใดๆ รวมทั้งตัดขาดจาก “ความเคลื่อนไหวในเชิงการรับรู้” หรือ รู้คิดอีกด้วย เหตุนี้วีดีโอเกมสที่แพร่หลายในสังคมไทย จึงมีขอบเขตที่ชัดเจนอยู่กับการตลาดเพื่อสร้างคามบันเทิง เท่านั้น

และเนื่องจากความนิยมในการเสพรับศิลปะหรือการมีปฏิสัมพันธ์กับงานศิลปะผ่านสื่อร่วมสมัย อิเลคทรอนิกส์ในบ้านเรา ยังไม่เป็นที่แพร่หลายหรือนิยมกันมากนักถ้าเปรียบเทียบกับตะวันตก กรณีเช่นนี้สังเกตได้

จากการที่บ้านเราแม้จะมีการใช้ระบบอินเทอร์เน็ตสำหรับการติดต่อสื่อสารกันทั้งในเชิงข้อมูลข่าวสาร แลกเปลี่ยนทัศนะ คุย สนทนา แบบโต้ตอบ อย่างที่ใช้ในแบบระบบ MSN แต่สำหรับการรับรู้ในเชิงศิลปะแล้วดูเหมือน เครือข่ายเพื่อใช้ประโยชน์ในส่วนนี้จะยังไม่ปรากฏองค์โรคที่สร้างงานหรือสามารถทำให้ผู้คนสนใจและใช้งาน หรือใช้บริการได้อย่างชัดเจน ที่มีอยู่ก็ปรากฏเพียงแค่การสร้างเว็บไซต์ เพื่อค้าขายผลงานศิลปะหรือผลงานออกแบบตกแต่งต่างๆ การสร้างเว็บไซต์ของหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ เพื่อรวบรวมผลงานศิลปิน ดังเช่นในกรณีของเว็บไซต์มูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่9 ที่ไม่ปรากฏให้เห็นความเคลื่อนไหวแบบจริงจัง หรือต่อเนื่องในเชิงการเปลี่ยนผ่านทางข้อมูลมากนัก รวมถึงบางเว็บไซต์ที่ศิลปินผู้สร้างงาน สามารถให้ผู้ชมเข้าไปชมนิทรรศการได้ในเครือข่ายอินเทอร์เน็ตก็มีสภาพไม่แตกต่างกันกับปฏิกริยาหรือ ความสนใจของผู้ชมที่เดินทางเข้าไปชมในหอศิลป์ หรือพื้นที่ศิลปะสถานจริงๆ กล่าวคือมีจำนวนไม่มากนัก มีแต่กลุ่มคนที่สนใจ กลุ่มคนเรียนศิลปะ หรือกลุ่มคนสร้างงานศิลปะด้วยกันเอง และก็มีสัดส่วนที่คับแคบมาก

ด้วยเหตุนี้ปรากฏการณ์ดังกล่าวจึงมีส่วนที่ทำให้สังคมไทยยังไม่มีบุคลากรที่สร้างผลงานผ่านสื่อร่วมสมัยทางอิเล็กทรอนิกส์หรือสร้างงานเพื่อโต้ตอบหรือเรียกร้องกระตุ้นการมีปฏิสัมพันธ์ผ่านเครือข่ายระบบอินเทอร์เน็ตอย่างจริงจัง เจกเช่นสังคมตะวันตก

สิ่งที่กล่าวมานี้ จึงเป็นเหตุผลที่ว่า เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้า และวิเคราะห์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบททางสังคมตะวันตกมาขึ้นหนึ่งแล้วเมื่อมาเปรียบเทียบกับปรากฏการณ์หรือภาพสะท้อนที่เกิดขึ้นในสังคมไทยแล้วจึงอาจกล่าวได้ในเบื้องต้นว่า เราไม่สามารถจะตีความกระบวนการคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ภายใต้บริบทศิลปะร่วมสมัยหรือสังคมไทยโดยใช้ “กรอบ” ทางด้านสื่อการนำเสนอ เจกเช่นเดียวกับ “กรอบ” แบบตะวันตกได้เสมอไป เพราะเมื่อสื่อร่วมสมัยทางอิเล็กทรอนิกส์ หรือการสร้างงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ผ่านระบบเครือข่ายอินเทอร์เน็ตในสังคมไทยเรายังไม่เป็นที่แพร่หลายหรือเป็นที่นิยม

จากเหตุนี้เราจึงมีอาจปฏิเสธได้ว่าศิลปะปฏิสัมพันธ์ ภายใต้บริบทศิลปะร่วมสมัยไทยนั้น หากตีความตามทีสอดคล้องกับบริบททางสังคมที่เกิดขึ้น ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทยเราเองก็มี “สื่อ” (MEDIA) ที่มีความเป็นเอกลักษณ์ หรือมีลักษณะเฉพาะตัวที่หลากหลายและแสดงความสอดคล้องกับบริบทโครงสร้างทางสังคมไทย เช่นเดียวกัน

ดังที่ครั้งหนึ่ง อรรถชัย พองสมุทร ได้เคยให้สัมภาษณ์ทัศนะเกี่ยวกับศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทย โดยที่เขาได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้โดยยกตัวอย่างที่น่าสนใจสรุปใจความได้ว่า

รูปปั้น รูปเคารพสักการะหรืออย่างศาลพระภูมิ พระพรหม ศาลเจ้าที่ต่างๆ นี่ถือว่าเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนมากกับความ เป็นศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทย เมื่อเราเดินผ่าน เรายกมือไหว้ เข้าไปก็กราบ จุดธูป สวดมนต์ ขอพร ขั้บรดผ่าน แม้ จะไม่สามารถพนมมือไหว้ได้ก็ใช้ปัสสาวะถวายแทน และสิ่งเหล่านี้เรากะทำกันมาเป็นเวลานานจนจบจนถึง ปัจจุบัน ทำกันในกลุ่มคนหมู่มาก” (อรรถชัย พองสมุทร . 2548: สัมภาษณ์)

จากข้อความที่ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์มานั้น ทำให้สามารถตีความและวิเคราะห์ได้ถึงการเกิดลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ในบริบทสังคมว่าลักษณะปฏิกริยาเชิงปฏิสัมพันธ์ของสังคมไทยนั้นในอดีตจนถึงปัจจุบันล้วนแล้วแต่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับ “ความเชื่อ” , “พิธีกรรม” (ritual) หรือความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับบุคคลระหว่างบุคคลกับความเชื่อ ระหว่างคนกับวัฒนธรรม ประเพณี และธรรมเนียมปฏิบัติกิจกรรมทางสังคม ชุมชน ซึ่งต่างจากลักษณะการปฏิสัมพันธ์แบบตะวันตกที่ให้ความสำคัญกับ “ประโยชน์ใช้สอย” หรือแม้จะเป็นการมี

ปฏิกริยาได้ตอบสนองมากยังคงมีลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ในแบบที่เน้นปัจเจกนิยม (individualism) เป็นหลักมากกว่าจะกระทำกันเป็นชุมชน ประเพณี สืบต่อกันมาโดยไม่ต้องอิงกับหลักเหตุผลเชิงวิทยาศาสตร์อย่างเช่นในกรณีของรูปเคารพ สักการะ ศาลพระภูมิ ศาลเจ้า รูปหล่อพระพุทธรูป เทียนพรรษา หรือแม้กระทั่งสิ่งนั้นจะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติก็ตาม หากแต่ถูกตกแต่งประดับประดา และกลายบทบาทมาเพื่อผลต่อการสร้างปฏิกริยาเชิงปฏิสัมพันธ์ได้ ดังเช่น การนำผ้าสีไปผูกติดกับต้นไม้ตามวัด การสักการะ“จอมปลวก” ที่เกิดขึ้นตามเนินดินธรรมชาติต่างๆ เหล่านี้ แม้จะไม่ได้อยู่ในกรอบของงานประเภททัศนศิลป์ หากแสดงให้เห็นถึงว่าลักษณะของปฏิกริยาเชิงปฏิสัมพันธ์นั้น เกิดขึ้นโดยเชื่อมโยงเข้ากับเรื่องราวของวัฒนธรรม ความเชื่อทางศาสนา พิธีกรรมทางศาสนา เชื่อมโยงเข้ากับเรื่องของไสยศาสตร์ที่มีอาจจะพิสูจน์มาเป็นเวลานาน

ด้วยเหตุนี้ การสร้างงานศิลปะปฏิสัมพันธ์หรือศิลปะประเภทใดก็ตามที่ศิลปินต้องการการมีส่วนร่วมหรือปฏิสัมพันธ์จากผู้ชม หรือชุมชน เพื่อขับเคลื่อนสาร จากตัวผลงานหรือชุดโครงการความคิดในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทยนั้น จึงมีความแตกต่างจากศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทสังคมตะวันตก โดยศิลปินไทยมักเลือกใช้สื่อที่ปรากฏและพบเห็นอยู่ในชีวิตประจำวัน หรือบางครั้งก็ปรากฏออกมาในรูปของกิจกรรม

ดังเช่นที่ปรากฏในผลงานของ มณฑิยา บุญมา ที่ศิลปินนิยมใช้สื่อที่มีอยู่ในท้องถิ่น อย่างเช่น ผงสมุนไพร, สมุนไพรลูกกลอน, แม่พิมพ์พระพุทธรูปดินสอพองสร้างเป็นโครงสร้างของงาน

ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ที่ใช้การสร้างกิจกรรมการทำอาหาร การแจกจ่ายอาหาร และการร่วมกันรับประทานอาหาร อย่างที่เป็นลักษณะของสังคมไทยที่กระทำทั้งในอดีตและปัจจุบัน

นาวัน ลาวณัยชัยกุล ที่ศิลปินนิยมใช้พาหนะต่างๆ ที่อยู่ควบคู่กับการดำเนินชีวิตของคนในสังคมไทย ดังเช่น รถตุ๊ก-ตุ๊ก โดยสาร, รถแท็กซี่ หนังสือรุ่น ภาพป้ายโฆษณา ภาพยนตร์ นำผ้าขาวม้ามาตัดเป็นเสื้อผ้า และแจกจ่ายผ้าขาวม้าให้ผู้ชมพลิกแพลงวิธีการใช้ได้ตามใจชอบ

หรืออย่างงานของ สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ ที่ศิลปินกำหนดพื้นที่แสดงงานให้กลายเป็นสถานบริการ นวดแผนไทยโบราณ หรืองานตลาดนัด FREE MARKET เป็นต้น

หากลองเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างกันแล้วอาจจำแนกได้ดังนี้

ศิลปะปฏิสัมพันธ์		
ข้อเปรียบเทียบ	ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทสังคมตะวันตก	ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทสังคมไทย
แนวความคิด / กระบวนการคิด และที่มา	1. เกิดขึ้นจากความเปลี่ยนแปลงของความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ที่ทันสมัยของโลกตะวันตก 2. เกิดขึ้นจากความเปลี่ยนแปลงของกระบวนการคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ที่มีเริ่มมีบทบาทอย่างชัดเจนตั้งแต่ช่วง ปลาย ค.ศ. 1950 เป็นต้นมา 3. เกิดขึ้นจากกระบวนการคิดของศิลปินที่ต้องการสร้างผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่	1. เกิดขึ้นมาเป็นระยะเวลานานและควบคู่กับสังคมตลอดมา โดยงานศิลปะที่สามารถแสดงและสร้างปฏิกริยาเชิงปฏิสัมพันธ์ได้อย่างชัดเจน ก็คือ ผลงานปฏิมกรรมที่เกี่ยวข้องกับทางศาสนาต่างๆ หรือ สิ่งก่อสร้างเพื่อใช้เป็นตัวแทนในการเคารพ สักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็น ศาลพระภูมิ , โบสถ์ , วิหาร , ศาลเจ้าที่ หรือแม้แต่สิ่ง

	หลากหลายประเภทด้วยการไม่ยึดติดกับการสร้างผลงานในหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์และงานศิลปะไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งถาวร หากแต่สามารถเป็นสถานการณ์ เหตุการณ์ในพื้นที่เฉพาะ การแสดงสด การสร้างงานแบบฉับพลัน หรือการสร้างงานด้วยเครื่องมือทางอิเล็กทรอนิกส์ที่ขยายจากกรอบในการสร้างงานแบบศิลปะสมัยใหม่ 4. ศิลปะปฏิสัมพันธ์มีความหลากหลายและมีความปัจเจกในการนำเสนอกระบวนการทางความคิดของศิลปินในทุกๆ ด้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านเนื้อหา ด้านกลวิธี	เกิดขึ้นตามธรรมชาติและอยู่ในกรอบความเชื่อทางพิธีกรรมหรือเชื่อกันว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ เช่น จอมปลวก หรือต้นไม้ที่ผู้คนนำผ้าสีไปผูกเอาไว้ 2. ศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับด้านงานศิลปะต่างๆ เริ่มมีการปรากฏให้เห็นผ่านความร่วมมือระหว่างศิลปินกับภาคประชาชนที่ถ่ายทอดบทบาททั้งการเป็นผู้สร้างและผู้รับ รวมถึงร่วมกันสร้างงานศิลปะเพื่อเป็นเครื่องมือในการต่อสู้เรียกร้องความไม่ชอบธรรมทางการเมือง ในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 และ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 หลังจากนั้น พอเหตุการณ์คลายลง ลักษณะดังกล่าวก็เริ่มลดบทบาทลงไปอีกครั้ง 3. เริ่มมีบทบาทในการสร้างสรรค์อีกครั้ง โดยเริ่มจากกลุ่มศิลปินที่มีโอกาสเดินทางไปศึกษา และหาประสบการณ์การสร้างสรรค์งานศิลปะในต่างประเทศ ทั้งสหรัฐอเมริกาและยุโรป หลังจากกลับมาประเทศไทยในช่วงระหว่าง พ.ศ. 2521-2524 จึงนำแนวความคิดในการสร้างงาน รูปแบบทางการสร้างสรรค์มานำเสนอและปรากฏออกสู่สังคมไทย ถึงแม้ว่าลักษณะ วิถีชีวิตผู้คน ศิลปินยังคงถูกรวบคลุมด้วยกระบวนการคิดแบบศิลปะหลัทธิและศิลปะสมัยใหม่ที่ก็ยังไม่ค่อยมีบทบาทแพร่หลายในสังคมเท่าใดนัก
การสร้างสรรค์/กลวิธีในการนำเสนอ	1. มีการสร้างงานด้วยวัสดุ อุปกรณ์ทางอิเล็กทรอนิกส์ที่ทันสมัย ผสมผสานเข้ากับการสร้างศิลปะหลากหลายประเภท เช่น การใช้วิดีโอศิลปะผสมผสานกับกลวิธีศิลปะติดตั้งจัดวาง , การใช้เครือข่ายระบบอินเทอร์เน็ตเพื่อสร้างการมีปฏิสัมพันธ์ 2. มีการสร้างสรรค์ด้วยแนวทางศิลปะหลากหลายประเภทที่จัดอยู่ในแนวทางการ	1. การสร้างสรรค์มีการใช้วัสดุที่หลากหลายขึ้นอยู่กับความต้องการของศิลปิน 2. การสร้างงานผ่านระบบอิเล็กทรอนิกส์หรือเครือข่ายระบบอินเทอร์เน็ตยังไม่ใช่ที่แพร่หลายมากนัก ด้วยเหตุนี้ วัสดุหรือกลวิธีที่ใช้จึงล้วนแล้วแต่เป็นกลวิธีที่ผู้คนในสังคมไทยคุ้นเคยหรือกระทำเป็นประจำในชีวิตประจำวัน ใช้วัสดุท้องถิ่น อาทิ

	สร้างงานแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ อาทิ ศิลปะติดตั้งจัดวาง ศิลปะสื่อการแสดงสด ศิลปะแบบฉับพลัน	สมุนไพร ผ้าขาวม้า รถตุ๊ก-ตุ๊กโดยสาร รถแท็กซี่มอเตอร์ การทำอาหารแจกจ่าย การสร้างกิจกรรมการแลกเปลี่ยนระหว่างผู้คนในสังคมตามประเด็นต่างๆ การบริจาค การเขียนข้อความ ฯลฯ เป็นต้น
เนื้อหาในผลงาน	1. มีความหลากหลาย ขึ้นอยู่กับศิลปินเป็นผู้กำหนด หรืออาจเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นกับการวิพากษ์วิจารณ์สภาวะต่างๆที่เกิดขึ้นในสังคม	1. โดยมากเนื้อหาในผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทสังคมไทยปัจจุบัน ศิลปินยังนิยมใช้เรื่องราวของวัฒนธรรมการแลกเปลี่ยนเชิงวัฒนธรรม ความเป็นท้องถิ่น มาเป็นประเด็นในการนำเสนอเนื้อหา ยังไม่ค่อยมีความหลากหลายหรือมีประเด็นในแบบที่แสดงออกมาเชิงปัจเจกภาพมากนัก

จากที่ผู้วิจัยแยกออกมานั้น เป็นลักษณะที่สังเกตได้ว่า ความแตกต่างของสองบริบท อาจไม่ได้แตกต่างกันในเชิงรูปแบบการแสดงผลทางงานศิลปะเท่าใดนัก แต่เป็นความแตกต่างในเชิงสภาพสังคมวัฒนธรรมที่มีความต่างกัน ซึ่งจะใช้ข้อมูลในการศึกษาส่วนนี้เป็นฐานในการศึกษา วิเคราะห์ผลงานของศิลปินที่ใช้เป็นกรณีศึกษาต่อไป

6. ประเภทศิลปะปฏิสัมพันธ์

จากการศึกษา ค้นคว้า และวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นที่ผ่านมา ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงลักษณะของศิลปะปฏิสัมพันธ์ ทั้งที่เกิดจากรากฐานคิดและบริบทศิลปะร่วมสมัย สังคม จากฟากฝั่งโลกตะวันตกและทั้งที่เกิดจากรากฐานคิดและบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย รวมถึงทำให้เห็นถึงความแตกต่างทางรายละเอียดของศิลปะปฏิสัมพันธ์ จากทั้งสองบริบทที่มีความแตกต่างและสอดคล้องซึ่งกันและกัน

อันที่จริง ศิลปะทุกประเภทยานั้นล้วนแล้วแต่มีลักษณะที่กระตุ้นให้เรามีปฏิสัมพันธ์แทบทั้งสิ้น ทั้ง 2 มิติ , 3 มิติ , งานศิลปะที่ผ่านสื่อร่วมสมัยอิเล็กทรอนิกส์ , ศิลปะในพื้นที่เฉพาะ , ศิลปะโดยใช้ร่างกาย ฯลฯ หากแต่อย่าง que ผู้วิจัยเคยกล่าวไว้ครั้งหนึ่งว่าลักษณะเช่นนี้เราเรียกว่า “การมีปฏิสัมพันธ์ในงานศิลปะ” คือการมีปฏิสัมพันธ์กับงานศิลปะทุกแขนง ไม่ว่าจะด้วยการชม การพูด กล่าวถึง วิพากษ์วิจารณ์ การให้ความสนใจ หรือไม่ก็ตามที่

ซึ่งแตกต่างจาก ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ที่สามารถเข้าไปมีส่วนร่วมกับชิ้นงานของศิลปิน สัมผัส เข้าไปอยู่ในพื้นที่ที่ศิลปินกำหนดเงื่อนไขไว้ และชมงานตามทิศทางที่ศิลปินวางแผน , การเข้าร่วมในกิจกรรม สถานการณ์ของศิลปิน หรือแม้แต่การแปรสภาพจากผู้ชมเป็นผู้สร้าง ผู้ร่วมสร้าง (collaboration) หรือ ผู้แสดงและผู้ร่วมแสดงก็ตาม ล้วนแล้วแต่เป็นลักษณะของ ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ที่พอจะสรุปได้จากการศึกษา

อย่างไรก็ดี ในการมุ่งเน้นที่จะศึกษา วิเคราะห์ แนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย ในประเด็นต่างๆที่ตั้งไว้ในวัตถุประสงค์ผ่านศิลปินที่เป็นกลุ่มตัวแทน

และเป็นกรณีศึกษา ในส่วนหัวข้อย่อยนี้ ผู้วิจัยจึงขอทำการกล่าวถึงประเภทของศิลปะปฏิสัมพันธ์ ที่ได้จากการศึกษาจากบริบทศิลปะร่วมสมัยและสังคมไทย ว่าปรากฏให้เห็นผ่านงานประเภทใดบ้างและมีลักษณะโดยรวมเป็นเช่นไร เพื่อใช้ข้อมูลในส่วนนี้ต่อการศึกษานำไปจัดประเภทของศิลปะปฏิสัมพันธ์ ตามลักษณะที่ปรากฏในผลงานของศิลปินที่ใช้เป็นกรณีศึกษาและเพื่อเป็นเกณฑ์ในการวิเคราะห์ผลงานและข้อมูลของศิลปินในบทต่อไป

ประเภทศิลปะปฏิสัมพันธ์ ที่ปรากฏจากการศึกษาตามบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย ประกอบด้วย

6.1 ศิลปะติดตั้งจัดวางผสมผสานกับศิลปะสื่อการแสดงสด

ที่กล่าวถึงลักษณะเช่นนี้และจัดเป็นประเภทหนึ่ง ก็เพราะเหตุที่การสร้างงานในลักษณะดังกล่าวเป็นการสร้างงานแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์ ที่เริ่มในช่วงแรกๆของศิลปะร่วมสมัยไทย อาจเห็นได้จากกิจกรรมที่เกิดขึ้นของหอศิลป์ พีระศรี ช่วง พ.ศ. 2524 ศิลปินเริ่มสร้างงานและผู้ชมสามารถเกิดการมีปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่เฉพาะได้นั้น มักจะมีลักษณะของศิลปะติดตั้งจัดวาง หากแต่ผสมผสานกับการใช้สื่อศิลปะแสดงสดเข้ามาผนวกด้วย ไม่ว่าจะเป็นผลงานของ กมล ฝาสวัสดิ์ สันติ อิศโรธกุล สุรพล ปัญญาวิริยะ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด จุมพล อภิสุข ฯลฯ

6.2 ศิลปะติดตั้งจัดวางหรือชิ้นงานวัตถุทางศิลปะที่ผู้ชมสามารถเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์ได้

อาจเห็นได้จากผลงานศิลปะติดตั้งจัดวางที่ศิลปินนิยมใช้วัสดุสำเร็จรูปหรือวัสดุที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่นำมาติดตั้ง จัดวางในพื้นที่เฉพาะหรือเคลื่อนย้ายไปในพื้นที่สาธารณะให้ผู้ชมหรือชุมชนสามารถร่วมกิจกรรมกับชิ้นงานได้ดังที่ปรากฏในผลงานของ มณฑิรา บุญมา สุธี คุณาวิชยานนท์ พินรี สันตพิทักษ์ นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล สุรสิทธิ์ กุลลงค์

6.3 ศิลปะปฏิสัมพันธ์ศิลปินแปรสภาพพื้นที่แสดงงานให้กลายเป็นวัตถุทางศิลปะหรือพื้นที่กิจกรรมที่เข้ามามีปฏิสัมพันธ์ได้

ดังเช่นที่ปรากฏในผลงาน “ Emotion as Water “ ของ อริญญ์ รุ่งแจ้ง , “ ผัดไทย “ ของ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระ วณิช , “ตลาดนัด “ ของ สุรสิทธิ์ กุลลงค์ ฯลฯ

6.4 ศิลปะสื่อการแสดงสด ที่ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมกับการแสดงของศิลปินได้

กล่าวคือ เป็นการแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดที่ผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานได้ ซึ่งสามารถจำแนกบทบาทของการมีส่วนร่วมได้ดังนี้

- มีส่วนร่วมในศิลปะสื่อการแสดงสด โดยในระหว่างการแสดงศิลปินได้กำหนด ชักชวน ให้ผู้ชมกระทำตามเงื่อนไขที่ศิลปินกำหนดขึ้น ดังเช่นที่เคยกล่าวถึงผลงานของนพวรรณ ศิริเวชกุล ที่เธอให้ผู้ชมร่วมมันปาตูกัดเลื่อมใสร่างเธอ

- มีส่วนร่วมในศิลปะสื่อการแสดงสด โดยผู้ชมถูกชักชวนหรือนำพาให้ตกเข้าไปอยู่ใต้”สถานการณ์จำลอง “ หรือ “ สถานการณ์เฉพาะ “ ของศิลปิน ดังที่ปรากฏในผลงานของ โสมจิต จันทราทิพย์ ในพิธีแต่งงานของเขาพร้อมกับตุ๊กตาทายาง เป็นต้น ซึ่งในกรณีนี้สามารถตีความได้ว่า ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนหรือแปรสภาพบทบาทระหว่างกัน เช่น ผู้ชม อาจกลายเป็นผู้แสดงหรือ ผู้ร่วมแสดง ก็เป็นไปได้

6.5 ศิลปะสาธารณะ , ศิลปะกับชุมชน และกิจกรรมกับชุมชนเชิงศิลปะ

ที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า เป็นลักษณะที่ศิลปินเข้าไปร่วมสร้างกิจกรรมทางศิลปะกับชุมชนให้ชุมชนมีส่วนร่วมในการทำงานศิลปะของศิลปิน หรือมีส่วนร่วมในกิจกรรมที่ศิลปินสร้างขึ้น ปัญหาอย่างหนึ่งที่พบในสังคมไทยคือ ศิลปะสาธารณะในประเทศไทยมักเกิดขึ้นจากศิลปินผู้เป็นศูนย์กลางการวางแผนหรือกำหนดเงื่อนไขแห่งการมีส่วนร่วมของชุมชน โดยเงื่อนไขนั้น ไม่สอดคล้องกับบริบทของชุมชน หรือบางครั้งคนในชุมชนก็ไม่สามารถทราบได้ว่าตนเองได้ตกเป็นเครื่องมือทางการนำเสนอชุดความคิดทางศิลปะของศิลปิน

ศิลปินใช้กิจกรรมที่ชุมชนกระทำเป็นประจำหรือประกอบเป็นอาชีพต่อการเคลื่อนย้ายและแปรสภาพให้กิจกรรมนั้นไปปรากฏอยู่ในพื้นที่ทางศิลปะ ซึ่งอำนาจตกอยู่ในกำหนัดของศิลปิน โดยสุดท้าย "ศิลปิน" ก็จะกลายเป็นผู้ชี้นำ "ชุมชน" ว่าควรจะมีทิศทางเชิงศิลปะเช่นไร หรือ สิ่งที่ชุมชนทำนั้นเป็นศิลปะ แต่ชุมชนไม่สามารถเข้าใจลึกซึ้งได้ร่วมกับศิลปิน ผู้ที่เข้ามามีส่วนร่วม จึงเป็นเพียง "ผู้ชม" ที่มีความรู้ ความเข้าใจ สนใจ หรือทำงานในแวดวงศิลปะอยู่ก่อนแล้ว หาใช่ชุมชนไม่ ดังที่ปรากฏในผลงาน " บริหารนวดแผนโบราณ " ของ สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ , การให้คนร่วมกันบริจาคสิ่งของในผลงานของ นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล หรือแม้แต่แนวคิดในการจัดงานเทศกาลทางศิลปะที่เคยกล่าวมาแล้ว อย่าง เชียงใหม่จัดวางสังคม หรือ เมืองมีชา เป็นต้น

6.6 ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ที่ผ่านการนำเสนอด้วยสื่อร่วมสมัยต่างๆ

ไม่ว่าจะเป็นสื่อวิดีโอศิลปะ , ศิลปะติดตั้งจัดวางด้วยสื่อวิดีโอศิลปะ ซึ่งลักษณะการนำเสนอด้วยกลวิธีเช่นนี้ สอดคล้องกับการตีความรูปแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์ตามกรอบคิดแบบตะวันตก ที่การเสพผลงานศิลปะการตอบโต้ หรือการมีปฏิสัมพันธ์กับงานศิลปะผ่านสื่อร่วมสมัยอิเล็กทรอนิกส์ ดิจิตอลมีเดีย หรือระบบเครือข่ายอินเทอร์เน็ตศิลปะ เป็นที่นิยม หากแต่สังคมไทยยังไม่ค่อยปรากฏหรือมีความเข้าใจและนิยมเสพหรือการสร้างสรรค์ด้วยวิธีดังกล่าวมากเท่าใดนัก

6.7 ศิลปะที่เน้นกระบวนการ หรือ โปรเซส อาร์ต (Process Art)

กล่าวคือ มีลักษณะการสร้างปฏิสัมพันธ์ด้วยการคิดสร้างสรรค์ "กระบวนการ" วางแผนโดยอาศัยพื้นที่ช่วงเวลา หรือ กิจกรรมที่มีขึ้นระหว่างศิลปิน ผู้ชม หรือชุมชน ดังที่ปรากฏในผลงานหลายๆชุดของ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ที่ศิลปินสร้างห้องขึ้นมาโดยจำลองจากอาพารเมนต์ของเขาและให้ผู้คนต่างสาขาอาชีพ เข้ามาอยู่ร่วมกัน ทำกิจกรรมร่วมกัน หรือ อย่างผลงานของนาวัน ที่สร้างกิจกรรมเปิดโรงเรียนสอนขับรถยนต์ , ทัศนัย เศรษฐเสรี ที่ศิลปินสร้างพื้นที่จำลองเป็นห้องแบบการแสดงผลมหรสพเงิน ในงานนิทรรศการ "Under construction " หากแต่ศิลปินในช่วงเวลาทั้งนิทรรศการเป็นการ "ทำงาน" ไปในตัว เปลี่ยนพื้นที่การแสดงผลงานศิลปะให้กลายเป็น "สตูดิโอ" เป็นต้น

แม้ว่าที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้นนี้ อาจจะไม่ใช้ประเภททั้งหมดของศิลปะปฏิสัมพันธ์ก็เป็นได้ เพราะอาจจะมีนอกเหนือหรือแตกต่างทั้งการแสดงออกและการตีความที่มากกว่าในส่วนที่ผู้วิจัยกล่าวมา ซึ่งจุดนี้ก็คงจะได้แก้ปัญหาหรือนำเสนอในโอกาสต่อไป

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าการศึกษา ค้นคว้า วิเคราะห์ วิจัยในผลงานชิ้นนี้จะไม่จบสิ้น หากแต่ในหัวข้อย่อยต่อไป ผู้วิจัยใคร่ขอที่จะกล่าวถึง "ทิศทาง ปัญหา และความเป็นไปได้กับการพัฒนาการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทย โดยวิเคราะห์จากส่วนข้อมูลที่ได้กล่าวมาข้างต้นในหัวข้อต่างๆที่ผ่านมา

7. ทิศทาง ปัญหา และความเป็นไปได้ กับการพัฒนาการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทย

อย่างที่กล่าวไว้ในข้างต้นว่า ต้นเหตุหรือแรงผลักดันที่มีผลทำให้ผู้วิจัยทำการศึกษาค้นคว้า เพื่อการวิเคราะห์กระบวนการทางความคิด และการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ภายใต้บริบทศิลปะร่วมสมัยนั้น ก็เพราะ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าลักษณะกระบวนการคิดและการสร้างสรรค์แบบศิลปะปฏิสัมพันธ์นั้น โดยตัวของมันเอง สามารถมีบทบาททำหน้าที่ลดช่องว่างระหว่างผู้สร้างผลงานคือศิลปิน และ ผู้ชม ลงได้ไม่มากนัก

ด้วยเหตุที่ศิลปะปฏิสัมพันธ์นั้นให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ระหว่างผลงานกับผู้ชม โดยมุ่งเน้นการสร้างการมีส่วนร่วมหรือสามารถเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับชิ้นหรือชุดผลงานได้ด้วยกลวิธีต่างที่ศิลปินกำหนด สร้างเงื่อนไข หรือ วางแผนในการนำเสนอ ซึ่งแนวคิดในการจัดการตามประเด็นต่างๆที่ผู้วิจัยได้เสนอไว้ในวัตถุประสงค์จะขอกล่าวถึงในส่วนของการวิเคราะห์ผลงานศิลปินที่เป็นกลุ่มตัวแทนที่ใช้เป็นกรณีศึกษาในบทต่อไป

สำหรับทิศทางของศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทยนั้น อาจกล่าวได้ว่า เริ่มมีการผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์ศิลปะที่สอดคล้องกับแนวทางนี้ในปัจจุบันอย่างพอสมควร จะเห็นได้จาก ความใส่ใจและความสนใจของกลุ่มศิลปินร่วมสมัยรุ่นใหม่ สังเกตได้จาก กรณีของนิทรรศการศิลปกรรม แบรินด์ นิว ที่เคยกล่าวถึงมาแล้ว เป็นต้น

ซึ่งนิทรรศการดังกล่าวได้ทำให้กลุ่มผู้สร้างงานศิลปะลักษณะนี้นั้น ขยายขอบเขตเพิ่มปริมาณบุคลากรที่สร้างงานสายนี้ขึ้นเป็นอย่างมาก จากเดิมที่มีผู้สร้างสรรค์กันอยู่ไม่กี่คน และยังไม่เป็นที่แพร่หลายนัก รวมถึงกลุ่มศิลปินที่สร้างงานในโครงการนิทรรศการศิลปกรรม แบรินด์ นิวหลายต่อหลายคนก็ยังคงสร้างงานศิลปะในแนวทางดังกล่าวอย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็น อริญญ์ รุ่งแจ้ง พรทวีศักดิ์ ริมสกุล บุญศรี ตั้งตรงสิน สมพงษ์ ลีระศิริ เป็นต้น

นอกจากนี้อาจกล่าวต่อไปได้อีกว่า ในส่วนของผู้สร้างสรรคงานอย่างต่อเนื่อง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นศิลปินที่ผู้วิจัยได้ทำการเลือกมาเป็นกลุ่มตัวแทน เพื่อเป็นกรณีศึกษา วิเคราะห์นั้น ก็ล้วนแล้วแต่มีบทบาทในการมีโอกาสนำเสนอผลงานศิลปะร่วมสมัยที่ขยับขึ้นจากท้องถิ่น ขยายไปสู่ เวทีทางศิลปะนานาชาติ มีข้อสังเกตบางประการก็คือ ผลงานของพวกเขา / เธอ ล้วนแล้วแต่สอดคล้อง เชื่อมโยงกับลักษณะของศิลปะปฏิสัมพันธ์แทบทั้งสิ้น

น่าสนใจตรงที่ว่า ทุกคนใช้ลักษณะของศิลปะปฏิสัมพันธ์ เพื่อมุ่งหวังต่อการสื่อสารเรื่องราวต่างๆที่ตนสนใจ หากแต่จากการวิเคราะห์ในเบื้องต้น ดูเสมือนว่า ที่พวกเขาประสบความสำเร็จในพื้นที่ศิลปะระดับนานาชาติได้ อาจเป็นเพราะสิ่งที่พวกเขานำเสนอล้วนแล้วแต่เป็นความแปลกใหม่ แปลกหน้า แปลกตา ต่อวัฒนธรรมและบริบทที่แตกต่าง ทำให้ผู้ที่มีความต่างทางวัฒนธรรมโดยเฉพาะอย่างยิ่งกับสังคมตะวันตกนั้นเกิดความพิศวง

นอกจากนี้ ผลงานของพวกเขา / เธอ ล้วนแต่นำเสนอด้วยการที่แต่ละคนหยิบนำวัสดุหรือผลิตผลทางวัฒนธรรมไทยหรือความเป็นท้องถิ่นมาใช้ในการขับเคลื่อนทางศิลปะแทบทั้งสิ้น หมายรวมไปถึงเนื้อหาในการนำเสนอที่มักเกาะเกี่ยว สัมพันธ์กับเรื่องของความแตกต่างทางวัฒนธรรมมาแปรสภาพเป็นโครงการความคิดทางศิลปะ อย่างที่ปรากฏในผลงานของ “มณเฑียร บุญมา “ ที่ศิลปินใช้วัสดุทางวัฒนธรรมท้องถิ่น อย่าง ผงสมุนไพรร , สมุนไพรรูกลอน , แม่พิมพ์เศียรพระพุทธรูป , ดินสอพองนำมาสร้างเป็นโครงสร้าง , การติดตั้งงานโดยออกแบบโครงสร้างแบบ ศาลา ใน อโรคยาศาล หรือศาลาแห่งสติ

หรืออย่างผลงานของนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ที่ศิลปินนิยมใช้กลวิธีเชิงปฏิสัมพันธ์ ทั้งในแง่ของการแลกเปลี่ยนสิ่งของกันระหว่างคนจากประเทศและวัฒนธรรมที่แตกต่าง การใช้พาหนะอย่างรถตุ๊ก-ตุ๊ก โดยสาร ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของสังคมไทยไปใช้ในนานาชาติ นอกจากนี้ยังมีการใช้ผ้าขาวม้ามาตัดเย็บเสื้อผ้าในแบบสไตล์ชุดสากล

ผลงานของสุธี คุณาวิชยานนท์ เองก็เป็นประติมากรรม และการประดิษฐ์สร้างสรรค์วัสดุทางศิลปะที่ผู้ชมสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมได้ โดยเนื้อหาเกือบทั้งหมด มีความเกาะเกี่ยวกับวัฒนธรรม , สังคม , กระแสเศรษฐกิจที่ทั่วโลกต่างต้องเผชิญอย่างในชุดบริจาคลมหายใจ เรื่องความเปลี่ยนแปลงทางสังคมจากเกษตรกรรมสู่ยุคที่ชุมชนแบบดั้งเดิมนั้นเกิดความเปลี่ยนแปลง หรือแม้แต่การนำเอาเหตุการณ์ทางการเมืองในอดีตมาสร้างเป็นผลงานด้วยกลวิธีเชิงปฏิสัมพันธ์ และทำให้ผู้ชมร่วมสมัยสามารถมีส่วนร่วมได้อย่างในกรณีของ “ห้องเรียนประวัติศาสตร์” เป็นต้น

ผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ เองก็เป็นการทำอาหารที่ดูเหมือนจะธรรมดาและสร้างคำถามให้แก่ผู้ชมเป็นอย่างมากว่า “งานของฤกษ์ฤทธิ์เป็นศิลปะหรือไม่” แต่อย่างน้อยผลงานศิลปะอินเทอร์แรคทีฟของเขาในปัจจุบันก็ยังคงสร้างปรากฏการณ์ที่ทำให้เกิดแรงกระตุ้นต่อความสนใจความเคลื่อนไหวทางศิลปะร่วมสมัยของไทย จากมุมมองของนักศิลปะจากทั่วโลกอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน ซึ่งก็รวมไปถึงผลงานของพิณรี สันทพิทักษ์ หรือ สุรสีห์ กุศลวงศ์ เช่นเดียวกัน

ถ้าตั้งคำถามต่อไปว่า หรือความสำเร็จของพวกเขา / เธอ ทั้งหมดเกิดขึ้นเพราะ 2 ส่วนด้วยกัน

ประการแรก คือ การนำเอาความแตกต่างทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น (ประเทศไทย) ไปนำเสนอ ไม่ว่าจะเป็นผ่านวัสดุ (รถตุ๊ก-ตุ๊ก , ผ้าขาวม้า ดังในงานของนาวิน ผงสมุนไพร , แม่พิมพ์เศียรพระพุทธรูป ดังในงานของมณฑิยา) , การใช้สถานการณ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นในกระแสโลก (วิกฤติเศรษฐกิจ , ปัญหาสิ่งแวดล้อม , ปัญหาความเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมและชุมชน , การเมือง เห็นได้จากงานของสุธี หรือเรื่องราวของเพศหญิง ที่เห็นได้จากงานของพิณรี) หรือ กิจกรรมทางวัฒนธรรม (การร่วมกันทำอาหาร , การเปิดอพาตเมนต์ให้คนเข้าไปอยู่อาศัยร่วมกัน)

ซึ่งล้วนแล้วแต่สร้างความแปลกใหม่ให้แก่ผู้คนต่างบริบทในสังคมตะวันตกที่มีรูปแบบสากล มีลักษณะทางวัฒนธรรมที่ปรากฏออกมาซ้ำๆกัน เช่น การแต่งกาย ไม่เหมือนกับสังคมไทยที่มีความหลากหลายในเชิงวัฒนธรรม หรือวัสดุทางวัฒนธรรมที่เปลี่ยนไปตามความเหมาะสม หรือความต้องการของแต่ละท้องถิ่น

ประการที่ 2 คือ การนำเอาลักษณะของศิลปะปฏิสัมพันธ์ หรือการมุ่งเน้นการเข้าไปมีส่วนร่วม , การทำสิ่งต่างๆร่วมกัน , การให้ความสำคัญในแง่ของความสัมพันธ์ ซึ่งเป็นเสมือนกับความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมตะวันออกกับตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นการทำอาหาร ชักชวนกันมาทำ หรือการแจกจ่ายให้ทำร่วมกัน , การสร้างพื้นที่ศิลปะให้กลายเป็นที่อยู่อาศัย หรือที่ทำกิจกรรมร่วมกันในช่วงระยะเวลาเป็น ศิลปะแบบเน้นกระบวนการ (ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช) , การเข้าไปสร้างกิจกรรมทางชุมชน , การแลกเปลี่ยนสิ่งของทางวัฒนธรรม (ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช และ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล)

เหล่านี้เป็นการนำเอาเอกลักษณ์และสิ่งที่ปรากฏในท้องถิ่นของสังคมไทยไปแปรสภาพและการสร้างบทบาทในความในนานาชาติแทบทั้งสิ้น

ถึงกระนั้น ปัญหาที่เกิดขึ้นจากการสร้างงานในลักษณะดังกล่าวก็ยังคงปรากฏให้เห็นอยู่ที่พอจะกล่าวได้ในเบื้องต้นก็คือ

- **ปัญหาจากฝ่ายศิลปิน** ซึ่งหมายถึง การสร้างงานโดยการขาดการศึกษาหรือบางครั้งก็มีส่วนต่อการเข้าไปถูกล้างพื้นที่ของชุมชนทั้งโดยรู้ตัวและไม่รู้ตัว , การขาดการหาแนวทางในการสร้างความเข้าใจให้แก่ชุมชนในระดับที่จะนำไปสู่การตีความได้ ไม่ใช่การไปอธิบายหรือให้คำตอบแก่ชุมชน แต่ยังคงขาดการเข้าไปผลักดันให้เกิดการคิด การถกเถียง หรือ เปิดสร้างเวทีต่อการวิพากษ์วิจารณ์จากผู้ชมหรือชุมชนอย่างจริงจัง

- **ปัญหาจากด้านการศึกษา** ซึ่งหมายถึง ปัญหาดังเดิมที่ขาดการพิจารณาอันเสมอหรือนำมาพิจารณาในระดับท้ายๆคือ การให้ความสำคัญกับการศึกษาด้านวัฒนธรรม สังคม ศิลป ทั้งจากภาครัฐที่เป็นผู้กำหนดหรือดำเนินนโยบายต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการปฏิรูปการศึกษาให้สอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงของโลก ปัจจุบัน , การขาดการสร้างแหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตที่มีคุณภาพ หรือหาแนวทางในการสนับสนุน ผลักดันองค์กร บุคลากรทางศิลปะ สังคม วัฒนธรรม รวมถึง เด็กและเยาวชน สิ่งเหล่านี้ถ้ายังไม่ได้นำมาพิจารณาหาแนวทางอย่างจริงจัง อาจส่งผลให้เกิดปัญหาในส่วนต่อไป คือ

- **ปัญหาในส่วนของผู้ชม** ซึ่งหมายถึง ข้อจำกัดในความเข้าใจ การรับรู้ หรือความสนใจของภาคประชาชนที่ยังปรากฏให้เห็นเพียงน้อยนิดและไม่สอดคล้องกับปริมาณการเติบโตของการผลิตนิทรรศการศิลปะหรือนุเคราะห์ทางศิลปะที่มีเพิ่มขึ้นมากอยู่ทุกปี ปัญหานี้ยังส่งผลไปถึง เมื่อมีข้อจำกัดทางความเข้าใจ จึงเกิดปัญหาที่ว่า ไม่ว่าจะกระแสนวุ่นวายทางความคิดหรือการสร้างสรรค์จะมีพลวัตเปลี่ยนแปลงไปเท่าใดก็ตาม แต่ภาพลักษณ์ทางการรับรู้เรื่องศิลปะของผู้ชมหรือภาคประชาชน ก็ยังคงจำกัดอยู่ในขอบเขตที่ถูกทำให้กลายเป็นภาพลักษณ์ที่จดจำต่อเนื่องยาวนาน ดังเช่นที่ปรากฏให้เห็นว่า ความรู้ ความเข้าใจทางศิลปะหลักวิชา ยังคงครอบครองพื้นที่ในภาคประชาชนอยู่อย่างไม่เปลี่ยนแปลง และเป็นชุดความรู้เพียงอย่างเดียวที่ภาคประชาชนสามารถ“มองเห็น”หรือนึกถึงภาพลักษณ์เหล่านี้ได้เมื่อเอ่ยถึงงานศิลปะในสังคมไทย แม้ว่าในแวดวงคนทำงานศิลปะร่วมสมัยในบ้านเราจะเผชิญหรือเคยรับรู้กับปรากฏการณ์ในแบบ “วิกฤติของหลักวิชา “ มาบ้างแล้วก็ตาม

และเนื่องจากปัญหาในส่วนของผู้ชมนี้เอง ที่ทำให้“ศิลปิน” สามารถเข้าไปใช้“อำนาจ “ หรือ “วาทกรรมของความเป็นศิลปิน “ ในการเข้าไปมีบทบาทหรือสร้างข้อกำหนด เงื่อนไข ต่อการเข้าไปถูกล้างพื้นที่ความเป็นท้องถิ่น หรือ ความสัมพันธ์ในชุมชนได้ ซึ่งบางครั้งก็เป็นปัญหาชุดหนึ่งที่สำคัญอันเกิดขึ้นจากกิจกรรมศิลปะปฏิสัมพันธ์ และบางทีศิลปินที่กระทำไปอาจจะรู้ตัวหรือไม่ก็ตามที่

อย่างไรก็ตาม ความเป็นไปได้ ต่อการพัฒนาการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ คงไม่ใช่เพียงแค่การสร้างสรรค์ที่เพิ่มมากขึ้นเท่านั้น เพราะถ้ามองในแง่ที่คิดว่า น่าจะมี“ความเป็นไปได้แน่นอน” (ไม่ใช่ความเป็นไปได้สูง) แต่จะทำอย่างไรให้ศิลปะปฏิสัมพันธ์ มีบทบาทในการที่นอกเหนือจากการเป็นผลงานศิลปะที่เสพชมรับรู้และลึกลับซึ่งสูงลิ่วแล้ว ยังสามารถรับใช้สังคม ความเปลี่ยนแปลง การศึกษา หรือมีบทบาทในการแก้ปัญหาที่เกิดช่องว่างระหว่างศิลปะกับประชาชน หรือ ระหว่างผู้สร้างสรรค์กับผู้เสพชมและสังคมในวงกว้างได้ คำตอบในขณะนี้คงไม่ใช่การที่จะหาแนวทางในการแก้ปัญหา 3 ประการตามที่ผู้วิจัยเสนอมาเท่านั้น หากแต่น่าจะหมายถึงการนำศิลปะเข้าไปผสมผสานกับองค์ความรู้ในทุกๆส่วนของสังคม และคงไม่ใช่การสนับสนุนการแก้ปัญหาด้วยการหาคำตอบให้กับปัญหาทุกปัญหาเท่านั้น เพราะนอกจากจะช่วยกันลงมือแก้ไข เปลี่ยนแปลง หรือปรับไม่ว่าจะทางใดทางหนึ่งแล้ว ทุกๆส่วนจะต้องแก้ปัญหาด้วยการสนับสนุนให้เกิดการตั้งคำถามต่อประเด็นต่างๆที่จะติดตามมาต่อไปด้วย

8. ประวัติชีวิตและแนวคิดในการสร้างสรรค์ของศิลปินร่วมสมัยที่ผู้วิจัยใช้เป็นกรณีศึกษา

8.1 ประวัติ มณฑิธร บุญมา (พ.ศ. 2496-2543)

ครั้งหนึ่ง ธนากร ต่วนสิริ ซึ่งเป็นนักวิจัยผู้หนึ่งที่ศึกษา ค้นคว้า เรื่องราวของมณฑิธร บุญมา ได้กล่าวถึง มณฑิธร ไว้โดยสรุปใจความว่า

มณฑิธร บุญมา เกิดเมื่อวันที่ 25 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2496 ที่กรุงเทพมหานคร และเสียชีวิตในวันที่ 17 สิงหาคม พ.ศ. 2543 ที่โรงพยาบาลศิริราช รวมอายุได้ 47 ปี มณฑิธร ศึกษาศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่าง กรุงเทพมหานคร ในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2514-2516 หลังจากนั้น ในระหว่าง พ.ศ. 2517-2521 จึงได้เข้ามาศึกษาต่อที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร จนสำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาศิลปบัณฑิต หลังจากนั้น เขาได้เข้าทำงานในตำแหน่งฝ่ายศิลป์ให้แก่หนังสือพิมพ์ Bangkok Post เป็นเวลาถึง 2 ปี จึงได้เข้ามารับราชการ ตำแหน่งอาจารย์สอนวิชาศิลปะที่วิทยาลัยช่างศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพฯ ในระหว่าง พ.ศ. 2529-2531 มณฑิธร ได้รับทุน ก.พ. (ภายใต้โครงการของมหาวิทยาลัยเชียงใหม่) ให้ไปศึกษาต่อที่ประเทศอิตาลี ช่วงระยะหนึ่ง จึงย้ายไป ศึกษาด้านวิชาประติมากรรมที่ Ecole Nationale Supérieures des Beaux Arts ณ กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส โดย เข้าเป็นนักศึกษาในสตูดิโอ ของ Claude Viseux ใน พ.ศ. 2531 เขาศึกษาศิลปะเพิ่มเติมที่ Maritise Nationale en arts Plastiques University de Paris VIII คณะ Arts Plastiques ที่ Saint Denis กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส โดย ศึกษาอยู่ในสาขา Conceptual Photography ของ Jean Louis Boissier และได้รับปริญญามหาบัณฑิตจากสถาบัน แห่งนี้ ใน พ.ศ. 2532 มณฑิธร ได้รับปริญญาศิลปมหาบัณฑิตจากคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และ ภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ใน พ.ศ. 2531-2538 มณฑิธรโอนไปรับราชการเป็นอาจารย์สอนศิลปะตามโครงการทุน ก.พ. ที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยสอนทางด้านวิชาประติมากรรมและการใช้สื่อประสม ซึ่งในช่วงนี้เองที่ ถือได้ว่า มณฑิธรได้เข้าไปสร้างแรงกระตุ้นอย่างมากให้แก่การศึกษา ของคณะวิจิตรศิลป์ จนทำให้เกิดแนวทางการ สร้างสรรค์งานด้วยสื่อวัสดุหลากหลาย และยังเริ่มปรากฏให้เห็นการสร้างงานโดยผลานความคิดแบบศิลปะอินเทอร์ แรคทีฟ เข้าไป โดยนักศึกษาที่สร้างผลงานและมีความโดดเด่นในช่วงเวลาดังกล่าว อาทิ นาวัน ลาวณย์ชัยกุล , ศุภชัย ศาสตร์สาระ , โฆสิต จันทราทิพย์ เป็นต้น ใน พ.ศ. 2539 มณฑิธร โอนไปรับราชการเป็นอาจารย์สอนศิลปะที่ ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อันมีสาเหตุเนื่องมาจากที่ภรรยาของเขาล้มป่วย ลงด้วยโรคมะเร็ง และเสียชีวิต จึงต้องกลับมาดูแลบุตรชาย จนในที่สุดในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2540-2543 เขาได้โอน ไปรับราชการเป็นอาจารย์สอนศิลปะที่ภาควิชาจิตรกรรม คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัย ศิลปากร จนถึงช่วงสุดท้ายของชีวิต (ธนากร ต่วนสิริ. 2548 : 37-39)

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของมณฑิธร บุญมา

ในทางการสร้างสรรค์ ระยะแรกๆ มณฑิธร สร้างงานโดยใช้การนำเสนอแบบงานจิตรกรรมสีน้ำมัน โดย เน้นหลักไปที่การให้ความสนใจ กับเรื่องราวทางสังคมโดยเฉพาะอย่างยิ่งกับประเด็นของ “กฎเกณฑ์ทางสังคม ต่างๆ” ที่เข้ามาเป็นพันธนาการของชีวิต เขาสร้างงานจิตรกรรมที่มีชื่อว่า “ กฎเกณฑ์ทางสังคม ” ขึ้นมาโดย นำเสนอถึงเรื่องราวของกฎเกณฑ์ทางสังคม ระเบียบ ข้อบังคับทางสังคมผ่านการใช้สัญลักษณ์ที่ล้วนแล้วแต่เป็น สัญลักษณ์ที่มนุษย์สร้างขึ้น

ธนากร ต่วนสิริ ยังได้เสนอข้อมูลเพิ่มเติม โดยสรุปได้อีกว่า

หลังจากนั้น เมื่อเขาศึกษาอยู่ในชั้นปีที่ 4 ก็เริ่มมีความรู้สึกเบื่อหน่ายการเขียนภาพ จึงพยายามคิดค้นหาแนวทางการ สร้างสรรค์ผลงานแบบใหม่ ไม่ว่าจะเป็นการถ่ายภาพมาทำงานศิลปะปะติด (collages) “ โดยที่มณฑิธรให้ความสนใจกับความคิดที่จะสร้างผลงานแบบ Conceptual Art มาโดยตลอด หากแต่ด้วยข้อจำกัดบางประการทำให้เขาต้อง

ย้อนกลับมาทำงานจิตรกรรมเช่นเคยจนสำเร็จการศึกษา ตลอดช่วงเวลาแห่งการสร้างสรรค์ผลงานจะเห็นได้ว่า มณเฑียรไม่ได้ยึดติดอยู่กับการสร้างสรรค์ด้วยกลวิธีใดวิธีหนึ่ง หากแต่พยายามหาแนวทางในการแสดงออกที่หลากหลายเพื่อตอบสนองแนวความคิดเป็นหลัก และที่สำคัญคือการหยิบใช้วัสดุที่ศิลปินแทนค่าวัสดุนั้นเป็นเสมือนกับการกล่าวถึงเนื้อหา ไม่ว่าจะเป็น ผงซีเมนต์ หรือ ผงสมุนไพร ที่เขานำมาใช้ขึ้นเป็นผลสืบเนื่องมาจากช่วงเวลาที่ยกรยา เขาไม่สบายแล้วก็รักษาด้วยยาจากแผนปัจจุบันไม่ได้ผล จึงรักษาด้วยยาสมุนไพรซึ่งเป็นวิธีการที่จะหาทางออก (ธนากร ต่วนศิริ .2548 : 44)

ธนากร ต่วนศิริ ยังได้อ้างถึง ทศนะของ ไพศาล วีระพงษ์ ได้เคยกล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของมณเฑียร ไว้ในนิตยสาร Art Record ครั้งหนึ่งดังนี้

ถ้ามองภาพรวมด้านเนื้อหาความคิดที่ มณเฑียร นำเสนอผ่านผลงานนับไล่ตั้งแต่ชุด ไทย-ไทย (2533) ที่เป็นการแสดงเดี่ยวครั้งที่ 2 ของเขา เรื่อยไปจนถึงผลงานช่วงสุดท้ายนั้น สามารถระบุได้ว่าล้วนมีส่วนเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์หรือปรากฏการณ์สำคัญซึ่งก่อเกิดปัญหา...จนส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตของเขา ผสมผสานปะปนอยู่ด้วยทุกชิ้นงาน ทั้งความเจ็บป่วย...สูญเสียล้มตายที่เกิดกับคนใกล้ชิดรอบตัวของเขาเป็นระยะ การสร้างสรรค์ศิลปะในช่วงหลัง..จึงไม่เพียงแต่จะเป็นกิจกรรมส่วนหนึ่งที่สัมพันธ์แนบแน่นกับชีวิตของมณเฑียร จนยากที่จะแยกแยะเท่านั้น ทว่า...ผลผลิตศิลปะที่เขาสร้างสรรค์ยังเป็นเสมือนเครื่องบำบัดจิตใจ เป็นบ้านพักที่คอยเยียวยาบาดแผลความป่วยไข้ทุกข์เศร้าที่ถาโถมเข้าใส่ชีวิตของเขาไปพร้อมกันด้วย...แต่ในบริบทที่ซ้อนทับกันอยู่อย่างไม่อาจตัดแยกได้นั้น ชิ้นงานศิลปะจากการคิดค้น..พัฒนาสร้างสรรค์ของมณเฑียร ก็มีใช้ผลผลิตที่วนเวียนบอกเล่าอยู่เพียงเรื่องราวด้านมุมอันเป็นโลกส่วนตัวซึ่งสงวนไว้ให้เขาคนเดียวเท่านั้นที่สามารถสัมผัสเข้าถึงได้ เพราะในส่วนลึกที่เขาหยิบจับประเด็นปัญหา หรือหนทางการคลี่คลายแก้ไขเงื่อนไขปัญญายากในชีวิตมาถ่ายทอดบอกเล่านั้น เขาก็ได้เชื่อมโยงมันเข้ากับปรากฏการณ์หลากหลายที่เกิดขึ้นเป็นอยู่ในโลกภายนอกกรอบตัว กรองผ่านทศนะความคิดและจินตนาการความรู้สึก ให้หลอมรวมกันอย่างแนบแน่นกลมกลืน ชิ้นงานศิลปะของเขาจึงมิได้มีประสิทธิผลในการบรรเทาเยียวยาความคิดความรู้สึกที่ท้อท้อป่วยเพลียของตัวเองเท่านั้น หากแต่ยังซ่อนความปรารถนา มุ่งหวังให้ผลงานของตน สามารถปลุกปลอบช่วยเหลือผู้คนที่มีโอกาสเสพรับผ่านตาผ่านใจ ผ่านเลือดเนื้อร่างกายไปพร้อมกันด้วย (ธนากร ต่วนศิริ. 2548 : 45)

ยุทธศักดิ์ รัตนปัญญา ยังได้กล่าวอ้างถึงทศนะของ สมพร รอดบุญ ไว้เกี่ยวกับผลงานศิลปะของมณเฑียร บุญมา ที่มีความเชื่อมโยงกับการเข้ามามีส่วนร่วมของผู้ชมในผลงานของเขาไว้ว่า

ผลงานของมณเฑียร บุญมา มองได้เป็น 2 ช่วงหลักๆ ช่วงที่ 1 เป็นช่วงที่มณเฑียร บุญมา เรียนที่โรงเรียนเพาะช่าง มหาวิทยาลัยศิลปากร และมีโอกาสไปเรียนที่ประเทศฝรั่งเศส ช่วงนี้เป็นการทดลอง และแสวงหาองค์ความรู้ กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมที่เอาแนวคิดที่เกี่ยวกับสังคม สิ่งแวดล้อม การเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วทางเทคโนโลยีกับวิถีชีวิต ความอยู่รอดทางสังคมไทย บริบทของสังคมไทยซึ่งเป็นสังคมเกษตรกรรม ชีวิตที่เป็นชนบท ช่วงที่ 2 นับตั้งแต่ปีพ.ศ. 2537 จนถึงก่อนมณเฑียรเสียชีวิต มณเฑียรเป็นศิลปินและเป็นครุศิลปะ ได้มีโอกาสได้ไปทำงานศิลปะที่ต่างประเทศบ่อยครั้ง มีการพัฒนารูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอยู่ตลอดเวลา รูปแบบในช่วงนี้จะเริ่มที่รูปเจดีย์ทำงานศิลปะด้วยจิตวิญญาณ และให้คนดูงานมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์งานด้วยความเต็มใจ ช่วงที่ยกรยาป่วยผลงานได้อ้างอิงไปทางธรรมะ เข้าหาความสงบทางจิตใจ ศึกษาเกี่ยวกับธรรมะ เข้าใจในจิตวิญญาณ ปัญหาอุปสรรคเป็นแรงผลักดันที่เข้าหาธรรมะมากขึ้น ทางด้านจิตวิญญาณ ทางพุทธปรัชญามาเกี่ยวข้องอย่างเช่น เอาเจดีย์มาเทียบกับตึกสูงในปัจจุบัน จะเห็นได้ว่ามณเฑียร บุญมาพยายามเปรียบเทียบระหว่างเก่ากับใหม่ ในปี พ.ศ. 2538 หลังกรยาเสียชีวิต ได้ทำงานเกี่ยวกับ

สมุนไพร สมุนไพรเป็นยารักษาทางโบราณ นอกจากจะนำสมุนไพรมาเป็นส่วนประกอบของผลงานแล้ว ยังใช้เสียงสด มนต์พระ เข้ามาประสมในชุดสมุนไพรด้วย จากปัญหาอุปสรรคของมณฑิร ความเจ็บป่วยของภรรยา สิ่งเหล่านี้ทำให้มณฑิร ได้สร้างสรรค์ผลงานที่มีความโดดเด่น มีลักษณะเป็นตัวของตัวเอง ทำด้วยจิตวิญญาณที่บ่งบอกความเป็นเอเชีย ความเป็นตะวันออก (ยุทธศักดิ์ รัตนปัญญา. 2546 : 49-50)

จากที่หยิบยกมา นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงประวัติและแนวความคิดของมณฑิร บุญมาพอสังเขปแล้ว สิ่งที่สำคัญให้ผู้วิจัยศึกษาผลงานของมณฑิรในงานชิ้นนี้นั้น ก็เพราะเหตุที่ผลงานของมณฑิร ปรากฏให้เห็นถึงลักษณะที่สอดคล้องกับศิลปะปฏิสัมพันธ์ อย่างต่อเนื่อง รวมถึงยังเป็นศิลปินคนแรกๆ ที่เริ่มสร้างงานและส่งอิทธิพลในการสร้างสรรค์แก่ศิลปินร่วมสมัยรุ่นใหม่ ๆ อีกมากที่สนใจสร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ซึ่งสำหรับกระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์ในประเด็นต่างๆ ที่ผู้วิจัยตั้งไว้ในวัตถุประสงค์ จะได้ทำการนำเสนอในบทต่อไป

8.2 ประวัติ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล

นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล เกิดเมื่อ พ.ศ.2514 ที่จังหวัดเชียงใหม่ ประเทศไทย จบการศึกษาจากคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ในช่วงที่นาวินศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ นั้น จากการที่ผู้ศึกษาได้ติดตามความเคลื่อนไหวของกระแสศิลปะร่วมสมัยในเชียงใหม่ อาจถือได้ว่าช่วงเวลาที่เขาศึกษาอยู่ เริ่มที่จะมีความตื่นตัวทางการสร้างผลงานศิลปะในลักษณะที่แตกต่างไปจากขนบของการสร้างผลงานศิลปะสมัยใหม่ที่ผ่านมา เหตุปัจจัยสำคัญประการหนึ่ง น่าจะมีผลงานมาจากการที่ “มณฑิร บุญมา” อาจารย์สอนศิลปะและศิลปินร่วมสมัยที่มีชื่อในขณะนั้น ได้ถอนย้ายจากการสอนศิลปะที่วิทยาลัยช่างศิลป์ กรมศิลปากร ไปสอนหนังสือที่คณะวิจิตรศิลป์นั้น ถือว่าเป็นจุดเริ่มของการก่อเกิดกระแสในการสร้างผลงานศิลปะที่มีแนวทางอันสอดคล้องกับศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่ ทั้งนี้มณฑิรเอง ก็เป็นผู้ที่สร้างผลงานศิลปะในหลากหลายแนวทางทั้งการสร้างผลงานประติมากรรม ศิลปะสื่อประสม ศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง รวมไปถึงส่วนที่ผู้ศึกษาเชื่อว่าเป็นจุดสำคัญอย่างยิ่ง ก็คือ ผลงานของมณฑิรนั้น มีการปรากฏลักษณะ “ศิลปะปฏิสัมพันธ์” ในผลงานของเขามากมาย ไม่ที่จะเป็นการสร้างผลงานประติมากรรมที่ถูกบรรจุเคลือบหีบด้วยสมัยไพร ซึ่งผู้ชมสามารถรับรู้ด้วยการดมกลิ่นได้ หรือการสร้างผลงานติดตั้งจัดวางก็เป็นลักษณะที่คล้ายคลึงกันกับที่กล่าวมา ด้วยเหตุดังกล่าว จากการวิเคราะห์ในขั้นนี้ จึงทำให้น่าเชื่อได้ว่า ลักษณะแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในผลงานของมณฑิร น่าจะเป็นแบบอิทธิพลทางการสร้างสรรค์ที่สำคัญซึ่งส่งผ่านมายังลูกศิษย์ของเขาจำนวนไม่น้อยที่คณะวิจิตรศิลป์ ในช่วงเวลานั้นในจำนวนนั้นก็คงรวมไปถึงนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล อีกคนหนึ่ง

อิทธิพลจากการสร้างสรรค์ของมณฑิร รวมถึงกระแสการสร้างผลงานในแบบศิลปะกับพื้นที่เฉพาะหรือ ศิลปะในแนวทางของหลังสมัยใหม่เริ่มเติบโต น่าจะมีผลทำให้ในช่วงเวลาดังกล่าว มีศิลปินรุ่นใหม่ผุดโผล่ขึ้นมาและร่วมกันเคลื่อนไหวสร้างผลงานศิลปะในแนวทางที่ทลายขนบการสร้างผลงานแบบศิลปะสมัยใหม่หรือศิลปะหลักวิชาอย่างที่เคยมีมา โดยเฉพาะศิลปะปฏิสัมพันธ์ ที่ลูกศิษย์ของมณฑิรมีความสนใจ และเริ่มสร้างสรรค์กันอย่างต่อเนื่อง อาทิ ผลงานของ นาวิน หรืออย่างเพื่อนของเขา “โฆสิต จันทรีทิพย์” ที่สร้างงานศิลปะโดยใช้แนวคิดของการสร้าง “สถานการณ์” ให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมหรือกระตุ้นให้ผู้ชมเข้าไปร่วมกับการกิจกรรมที่เขาวางแผนไว้เพื่อสื่อถึงแนวความคิด อย่างเช่นเรื่องความรัก ที่โฆสิต จัดงานแต่งงานขึ้นมา เชิญผู้คนเข้าไปร่วมงาน พิธีการดังกล่าวคงจะไม่แตกต่างจากงานแต่งงานอื่นๆ ถ้ามิใช่เหตุที่ว่า “เจ้าสาว” ของเขา กลับ

กลายเป็นเพียง “ตุ๊กตาทายาง” ที่สวมชุดเจ้าสาวไว้เท่านั้น เขาเข้าพิธีแต่งงานและร่วมดื่มเลือดที่สูบมาจากเลือดของโสมิตเอง ผลงานชิ้นนี้ อาจกล่าวได้ว่า เป็นการสร้างสรรค์ที่ผสมผสานระหว่าง การสร้างสถานการณ์ให้เกิดแรงกระตุ้นแก่ผู้ชม กับการสร้างงานศิลปะเพื่อการแสดงสด และน่าจะปฏิเสธไม่ได้ว่า ผลงานชิ้นนี้ก็ปรากฏอยู่ในรูปของการสร้างผลงานแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์อย่างชัดเจน

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล

ในส่วนของนาวิน ช่วงระยะแรกนั้น เขาเริ่มสร้างผลงานในแบบศิลปะติดตั้งจัดวาง แต่การจัดวางงานของเขาที่ไม่ได้มุ่งเน้นต่อการติดตั้งงานในหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์แต่ประการใด นาวินเลือกที่จะติดตั้งงานในห้องสมุดของมหาวิทยาลัย หรือแม้กระทั่งสถานที่ก่อสร้างศูนย์การค้าขนาดใหญ่ในเมืองเชียงใหม่ ผลงานชุดนี้มีชื่อว่า “There Is No Voice” (2536) นาวินใช้ภาพถ่ายขาวดำภาพถ่ายที่มีความเก่า อันเป็นภาพของบุคคลโดยเฉพาะคนชรา คนที่อยู่ในชุมชนดั้งเดิม คนท้องถิ่นที่ล้มหายตายจากไป มาบรรจุไว้ในขวดแก้วรูปทรงต่างๆ ที่แตกต่างกันไป วางเรียงกันบนชั้นที่ศิลปินสร้างขึ้นและมีลักษณะคล้ายคลึงกับเจดีย์หรือสถูป ที่ต่อกัน ผลงานชุดนี้เขาได้นำไปติดตั้งที่ห้องสมุด และนำไปสู่การติดตั้งในสถานที่ก่อสร้างห้างสรรพสินค้า (กาดสวนแก้ว) ในที่สุด

ผลงานชิ้นนี้ ผู้ศึกษาอาจวิเคราะห์หรือตีความได้ว่า นาวินกำลังบอกเล่าถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับ “ความเป็นท้องถิ่น” ในวิถีชีวิตที่เกิดขึ้นกับผู้คนในชุมชน ความเปลี่ยนแปลงนี้เชื่อมโยงไปถึงเรื่องของวัฒนธรรมที่วัฒนธรรมเดิมถูกเคลือบทับโดยวัฒนธรรมตะวันตก หรือระบบของทุนเข้ามาสร้างความเป็นอย่างอื่น (otherness) ให้แก่ผู้ชมดั้งเดิม งานชิ้นนี้น่าจะเป็นการเริ่มความสนใจของนาวินในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการนำเอาวัฒนธรรมชุมชนมาเป็นโครงสร้างในการขยายความคิดที่เกี่ยวข้องกับศิลปะและชุมชนของเขา

หากแต่ผลงานชิ้นนี้ ยังเป็นจุดแรกที่งานเข้าไปสู่พื้นที่สาธารณะหรือพื้นที่เฉพาะ แต่ยังไม่ปรากฏเงื่อนไขในการที่ผู้ชมจะเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับผลงาน นอกจากในระดับของการชมผลงานด้วยสายตาเท่านั้น

“There Is No Voice” ยังคงเคลื่อนที่ไปติดตั้งตามพื้นที่สาธารณะและแม้กระทั่งพื้นที่ส่วนตัวอย่าง “บ้านพัก” ของนาวินเอง งานชุดนี้ยังได้มีการพัฒนาต่อไปอีกในรูปแบบการนำเสนอที่ศิลปินเปลี่ยนจากการนำภาพถ่ายมาบรรจุขวด มาสู่การบรรจุชื่อของชาวบ้าน หรือผู้คนที่ได้เสียชีวิตไปแล้ว นำด้วยคำว่า “ฉัน” และตามด้วยคำว่า “ตัวฉัน” และ “ของฉัน” เช่น ฉัน ดวงจันทร์ พวงไผ่มิ่ง ตัวฉัน.... เป็นต้น ชื่อและคำทั้งหมดถูกพิมพ์และบรรจุเรียงกันอยู่ในกระดาษขนาดใหญ่ซึ่งอยู่ในกรอบภาพขนาดใหญ่เช่นกัน ที่สำคัญติดตั้งอยู่ในอาคารที่กำลังก่อสร้างเป็นศูนย์การค้า กาดสวนแก้ว ซุปเปอร์ เซ็นเตอร์

จะเห็นได้ว่า นาวินนำเรื่องความเปลี่ยนแปลง ความสูญเสียภายในวัฒนธรรม ในร่างกายของผู้คนและคงหมายรวมไปถึงจิตใจ มาเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างผลงานในเชิงวิพากษ์สังคมและวัฒนธรรม

นาวินยังคงแสดงให้เห็นถึงความคิดในการสร้างผลงานของเขาที่มีต่องานในเชิงศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ โดยต่อจาก “There Is No Voice” แล้ว ผลงานที่เป็นเหมือนกับการสร้างงานในลักษณะกึ่งทดลองศิลปะกับพื้นที่ และยังปรากฏให้เห็น ลักษณะของอินเตอร์แอคทีฟ ด้วย ก็คือผลงานที่ใช้ชื่อว่า “The Zero Space Which Is Not Empty” (2538) ผลงานศิลปะแบบจัดวางที่จัดขึ้นในหอศิลป์ อาร์ต ฟอรัม (Art Forum Gallery) กรุงเทพฯ ซึ่งผลงานดังกล่าวเป็นการจัดวางให้พื้นที่หอศิลป์อยู่ในลักษณะกายภาพภายนอกที่ว่างเปล่า เกี่ยวกับลักษณะปฏิสัมพันธ์ ในงานชุดนี้ ถนอม ชากัดดี ได้ให้สัมภาษณ์ถึงรายละเอียดเพิ่มเติมไว้ว่า

“ผลงานชุด “The Zero Space Which Is Not Empty” ศิลปินได้ทามั่งห้องเป็นสีขาว หากแต่ภายใต้ผนังสีขาวนั้น เขาได้ทำการสลักตัวอักษรเขียนข้อความไว้ด้านใน เมื่อผู้ชมต้องการชมหรืออ่านข้อความดังกล่าว จะต้องเอามือลูบสีที่เคลือบผิวผนังอยู่” (ถนอม ช่างดี .2548 : สัมภาษณ์)

นาวิณสร้างผลงานครั้งนี้ในศิลป์ นัยยะหนึ่งที่ผู้ศึกษาเชื่อว่านาวิณพยายามส่งสารในแนวคิดเกี่ยวกับพื้นที่หอศิลป์ การที่เขาสร้างเงื่อนไขให้ผู้ชมสัมผัส ลูบคลำ และใช้มือขัดถูผนังหอศิลป์นั้น คล้ายดั่งกับว่าศิลปินกำลังสร้างผลงานที่ทลายความเชื่อและความคิดในแบบศิลปะสมัยใหม่ ที่มีความเชื่อว่าผนังหอศิลป์จะต้องเป็นสีขาวสะอาดไร้ซึ่งสิ่งใดมารบกวน เพื่อให้ผลงานนั้นได้แสดงสภาพของรูปทรงและสิ่งที่บรรจุอยู่ภายใต้กรอบภาพที่มีอยู่อย่างเต็มที่ ซึ่งแตกต่างจากผลงานของนาวิณ

ในกรณีเช่นนี้ ผนังสีขาวมิได้เป็นส่วนที่มีบทบาทเพียง “สิ่งรองรับ” หรือ “สิ่งสนับสนุน” ตัวชิ้นงานให้แสดงสภาพของผลงานเท่านั้น หากแต่ผนังสีขาวยังรับบทบาทเป็นโครงสร้างหลัก เป็นส่วนหนึ่งของผลงานชุดนี้เลยทีเดียว นอกจากนี้ยังแสดงถึงสภาพแห่งความไม่คงทนถาวรของผนังอีกด้วย แต่ทั้งนี้ก็ยังขึ้นอยู่กับเงื่อนไขที่ศิลปินสร้างขึ้นให้ผู้ชมเข้าไปมีส่วนร่วมร่วมกับผลงานว่าจะได้ผลในแง่ของการที่สามารถกระตุ้นให้ผู้ชมมีส่วนร่วมด้วยผลงานได้มากน้อยเพียงใด

นาวิณสร้างผลงานทั้งในพื้นที่สาธารณะและในพื้นที่หอศิลป์ แต่ผลงานชุดต่อไปนี้ได้แสดงให้เห็นถึงกระบวนการทางความคิดของเขาที่อาจถือได้ว่าเป็นจุดเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ นั่นคือการสร้างผลงานชุด “Please Donate Your Ideas For A Dispirited Artist” (2536-2537) ที่ศิลปินสร้างเพื่อเสมือนกับการส่งต่อการสร้างผลงานที่มีจำเป็นต้องพึ่งพิงหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์อีกต่อไป

จากการวิเคราะห์กระบวนการทางความคิดในการสร้างผลงานของนาวิณในขั้นตอนนี้ อาจเป็นแนวทางให้เห็นแล้วว่า ศิลปินมีพัฒนาการทางความคิด ทั้งในเชิงเนื้อหา จะสังเกตได้ว่า ศิลปินหยิบนำเรื่องราวที่ใกล้ตัว คือ ห้องถิ่นหรือบ้านเกิดของตน เรื่องราวต่างๆเมื่อศิลปินวิเคราะห์หรือได้รับประสบการณ์จากประเด็นต่างๆ ที่เข้ามากระทบกับสภาพของความเป็นชุมชนและมีส่วนผลักดันให้เกิดความเปลี่ยนแปลง ศิลปินหยิบประเด็นและกรณีต่างๆเหล่านี้มาใช้เป็นโครงสร้างหลักต่อการคิดและการนำเสนอผลงานศิลปะ

ส่วนในด้านรูปแบบกลวิธีในการนำเสนอ นั้น ศิลปินเริ่มสร้างผลงานจากพื้นที่ที่ใกล้ตัวศิลปิน และเขาสามารถจะจัดการได้ง่ายอย่าง พื้นที่ในห้องสมุดมหาวิทยาลัย หรือบ้านพักของตน ไปจนถึงพื้นที่ก่อสร้างห้างสรรพสินค้า พื้นที่หอศิลป์ และนำไปสู่การสร้างงานที่ก้าวพ้นกำแพง (beyond the wall) ของหอศิลป์ไปสู่การสร้างผลงานศิลปะที่กระตุ้นเร้าให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมกับผลงาน จนเกิดเป็นงานในลักษณะศิลปะปฏิสัมพันธ์ และนำไปสู่ประเด็นต่อการก่อรูปของลักษณะศิลปะแบบ “อาร์ต อินเตอร์เวนชัน” (art intervention) ที่งานหรือกิจกรรมศิลปะมีลักษณะในการสร้างแรงกระตุ้นให้ผู้ชมหรือชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมกับผลงานหรือชุดโครงการในที่สุด

8.3 ประวัติ พินรี สันตพิทักษ์

พินรี สันตพิทักษ์ เกิดเมื่อ พ.ศ. 2504 ณ กรุงเทพมหานคร เธอจบการศึกษาศิลปบัณฑิต ด้าน Visual Art and Communication Design จาก School of Arts and Design , University of Jsukuba ที่เมือง Ibaraki ประเทศญี่ปุ่น

พินรี สัณทพิทักษ์ เป็นศิลปินหญิงร่วมสมัยที่สร้างสรรค์งานศิลปะซึ่งสะท้อนความเป็นตัวตนในเรื่องเพศ ความเป็นสตรีเพศ (feminine) โดยการให้เรือนร่างหรือสัญลักษณ์ของเพศหญิงในงานของเธอ เป็นเสมือนกับพื้นที่ที่มีนัยยะต่อการสะท้อนไปสู่มุมมองทางสังคม วัฒนธรรม ผลงานของเธอที่ผ่านมาเป็นเสมือนการสร้างกรอบเฉพาะในพื้นที่ของตนเองขึ้นมาเพื่อให้สังคมได้รับรู้ถึงความเป็น "ผู้หญิงกับธรรมชาติ" ที่ดำรงฐานะและบทบาทของผู้ที่กำเนิดชีวิต และเป็นผู้เลี้ยงดู ซึ่งผลงานของเธอนั้นไม่ได้เป็นไปในรูปแบบที่เรียกร้องสิทธิ หรือสถานภาพของผู้หญิงต่อสังคมแต่อย่างใด ผลงานของเธอเป็นการนำเสนอมุมมองธรรมชาติของเพศหญิงโดยมากในช่วงต้นผลงานของเธอปรากฏออกมาเป็นรูปแบบของจิตรกรรมหรือศิลปะภาพพิมพ์ที่มีโครงสร้างหลักของผลงานคือกล่าวหรือใช้งานศิลปะเป็นเครื่องมือต่อการอธิบายความรู้สึก ความคิด ตอบทบทวนของผู้ที่ทำหน้าที่แม่

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของพินรี สัณทพิทักษ์

ผลงานของเธอจะยังเป็นงานภาพถ่ายหรืองานปะติด แต่เมื่อ พ.ศ. 2536 พินรีได้จริงจังกับการถ่ายทอดเรื่องราวหรือสัญลักษณ์และมุมมองของแม่ สตรีเพศ เพศหญิง เรือนร่างอย่างชัดเจน ดังจะเห็นได้จากนิทรรศการชุด "Mother and Child" (2536) ซึ่งจัดแสดงที่ สีส้มศิลป์ปาวกาศ (Silom Art Space) ซึ่งนำเสนอเรื่องราวที่บันทึกชีวิตของเธอในขณะที่เธออยู่ในระหว่างการตั้งครรภ์ โดยศิลปินถ่ายทอดสะท้อนความรู้สึกของสภาวะที่เต็มไปด้วยความห่วงหาของผู้เป็นแม่ที่มีต่อลูกในครรภ์ สะท้อนถึงความเปลี่ยนแปลงในสรีระของสตรีขณะที่กำลังตั้งครรภ์ที่กำลังจะให้เกิดลูก

จนกระทั่งในพ.ศ. 2537 หลังจากที่เคยคลอดบุตร พินรีก็ได้้นำเสนอผลงานในชื่อชุดว่า " Breast Work " ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการบันทึกและแสดงออกถึงสภาวะของตนหลังจากคลอดบุตรและการเลี้ยงดูลูกด้วยนมแม่ ที่สะท้อนให้เห็นถึงความรักที่มีต่อลูก การเฝ้ารอ ความอดทนของความเป็นแม่

พินรี สัณทพิทักษ์ เคยกล่าวไว้ในสูจิบัตรประกอบการแสดงนิทรรศการครั้งนี้ว่า " เลี้ยงลูกด้วยนมแม่ มีความรู้สึกกับส่วนนี้มาก เห็นอยู่ทุกวัน หมกมุ่นกับมันอยู่ตลอด 24 ชั่วโมง " (พินรี สัณทพิทักษ์ .1994 : สูจิบัตรประกอบนิทรรศการ , ไม่ปรากฏเลขหน้าที่พิมพ์)

ใน พ.ศ. 2540 เธอได้จัดแสดงผลงานขึ้นอีกครั้ง ณ หอศิลป์วิทยานิทรรศน์ สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในชื่อชุดว่า " Egg , Breast , Bodie , I , Eletra หรือที่แปลความหมายในภาษาไทยว่า เนื้อ นม ไข่ ฉ้น และอื่น ๆ ซึ่งเกี่ยวกับนิทรรศการครั้งนี้ พินรี สัณทพิทักษ์ ได้กล่าวไว้ว่า

ข้าพเจ้าเริ่มใช้รูปทรงของเต้านมในงานตั้งแต่ เมื่อ 3-4 ปีก่อน บางครั้งมันก็ตั้งตระหง่าน บางครั้งหย่อนยาน ข้าพเจ้าใช้มันเป็นอนุสาวรีย์ของผู้หญิง บางครั้งก็ให้มันแทน " ตัวเอง " เล่าเรื่องเล็กๆน้อยๆธรรมดาๆ ที่ผ่านเข้ามา มีทั้งที่เป็นสาระและไม่เป็นสาระ แต่หากว่าขาดส่วนใดส่วนหนึ่งไปชีวิตคงน่าเบื่อ รูปทรงนามธรรมของผู้หญิง ดูคล้ายกับภาชนะรองรับไข่เป็นเรื่องของพลังและอำนาจ บางคนบอกว่าเป็นอวัยวะประวัติกลายๆ มันถูกต้องทั้งหมดสำหรับข้าพเจ้า ไม่ว่าข้าพเจ้าจะเขียนรูปด้วยเหตุผลใดก็ตาม ข้าพเจ้ารู้สึกว่ามันท้าทายจิตสำนึกและจิตใจสำนึกของตนเอง และนั่นเป็นสิ่งสำคัญเบื้องต้นที่เพียงพอแล้วสำหรับข้าพเจ้า (พินรี สัณทพิทักษ์.2540 : สูจิบัตรประกอบนิทรรศการ , ไม่ปรากฏเลขหน้าที่พิมพ์)

ในพ.ศ. 2542 พิณรีสร้างสรรค์ผลงานอีกครั้งในชื่อชุดว่า “ Womanly Abstract “ ณ About Café กรุงเทพฯ ๓ การแสดงผลงานครั้งนี้ของเธอ คือการตั้งคำถามกับความเป็นหญิง ความเป็นสตรีเพศในสังคม และประวัติศาสตร์ซึ่งเต็มไปด้วยพื้นที่ของผู้ชาย และเรื่องราวของผู้ชาย (history) และใช้อำนาจในการจัดขอบเขตให้เพศหญิง อยู่ในสถานะที่ด้อยกว่าเพศชาย เธอได้นำเอาสัญลักษณ์เรือนร่าง ของผู้หญิงมาสร้างสรรค์เป็นผลงานแบบนามธรรมที่ต่างจากรูปลักษณะที่ปรากฏในผลงานชิ้นที่ผ่านมา แต่กลับมาเป็นรูปทรงที่เธอจินตนาการขึ้น นามธรรมของผู้หญิงจึงเป็นเสมือนการฝ่าฝืนความเคลื่อนไหวของรูปทรง การเปลี่ยนแปลงของร่างกาย

นอกจากนี้นิทรรศการครั้งนี้ของพิณรียังมีข้อสังเกตที่น่าสนใจที่ผู้วิจัยเห็นว่า กรณีผลงานชุดนี้ติดตั้งบริเวณด้านล่างของ About Café ซึ่งในขณะนั้น ยังดำเนินการเป็นพื้นที่แสดงงานศิลปะควบคู่ไปกับการเป็นคลับขนาดย่อม ด้วยลักษณะนี้เองที่ทำให้ตัวของพื้นที่มีบทบาทต่อการกระตุ้นให้เกิดการปฏิสัมพันธ์ขึ้นระหว่างผู้ที่เข้ามาชมงานและผลงานมากขึ้น เพราะผู้ชมสามารถเข้าไปใกล้ผลงาน เห็นถึงความเคลื่อนไหว หรือสัมผัสได้นอกจากนั้นยังเข้าไปอยู่ในพื้นที่เฉพาะที่ศิลปินกำหนดขึ้น

ใน พ.ศ. 2543 พิณรีหันมาสร้างผลงานโดยใช้สื่อนำเสนอคือศิลปะภาพพิมพ์ ในชื่อชุดว่า “ Womanly Bodies “ โดยจัดแสดง ณ นำทอง แกลลอรี่ โดยพิณรี สันตพิทักษ์ กล่าวถึงผลงานชุดนี้ไว้ว่า

ความเย็นเยียบตึงของแผ่นหิน ขอบขรุขระของรอยที่ขูดลงไปในโลหะพื้นผิวที่เคลือบไว้บนกระดาษแข็ง กลิ่นน้ำกรดกัดโลหะ ข้าพเจ้าวาดเส้น ข้าพเจ้าเขียนรูปในมิติและสัมผัสที่ต่างจากเคย แล้วกลั่นหายใจ ในแต่ละครั้งที่กระดาษถูกยกขึ้นจากแท่นพิมพ์...รอ...ราวเดือนมีนาคม 2542 Chris White ศิลปินและอาจารย์สอนศิลปะที่ Northern Territory University เมืองดาร์วิน ประเทศออสเตรเลีย ได้เชิญให้ข้าพเจ้าไปทำงานภาพพิมพ์ที่ Northern Editions ใน NTU เขายืนยันว่า ถึงข้าพเจ้าจะลืมกรรมวิธีการทำภาพพิมพ์ที่เคยเรียนมาบ้าง ก็จะไม่มีปัญหาเลย ฉะนั้นราวเดือนกันยายน 2542 หลังจากไปติดตั้งงานประติมากรรมจัดวาง Womanly Bodies ที่ Queensland Art Gallery ที่เมืองบริสเบน สำหรับงาน Asia Pacific triennial of Contemporary Art ครั้งที่ 3 ข้าพเจ้าบินขึ้นไปหาดาร์วิน ไปพักกับเพื่อนศิลปินหญิง Judy Watson อยู่ 2 สัปดาห์ แล้วก็เริ่มทำงานภาพพิมพ์เป็นครั้งแรกในระยะเวลาหลายปี ผลงานเหล่านี้เป็นผลงานจากการทำงานในเวลา 7 วัน กับนักทำภาพพิมพ์ที่มีความอดทนและมีมือเยี่ยม 3 คน Basil Hall , Suzanne Knight และ Leon Stainer หลังจากนั้น Dallas Gold ได้พิมพ์เพิ่มงานภาพพิมพ์หิน และ สมิทธิ์ ชมดี โดยการแนะนำของอาจารย์ศรัทธา เจนหดถกรกิจ ได้พิมพ์งาน Etching , Collograph และ Dry Point ที่กรุงเทพฯ นี้เอง (พิณรี สันตพิทักษ์. 2543 : สูจิบัตรประกอบนิทรรศการ , ไม่ปรากฏเลขหน้าที่พิมพ์)

ใน พ.ศ. 2544 เธอได้แสดงผลงานชุด “ Vessel and Mounds “ จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติหอศิลป์ ในชุดนี้เธอได้สร้างงานในหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็น จิตรกรรม , วาดเส้น , ประติมากรรม ศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง , เซรามิกส์ ฯลฯ โดยเธอได้ลดทอนสัญลักษณ์ของนมมาเป็นรูปทรงของภาชนะหรือเนินแทน ซึ่งภาชนะนั้น หมายถึง การให้ การรับ การเป็นที่รองรับ ที่บรรจุวัตถุ ให้เคลื่อนไหวไปมาในที่ต่างๆหรือเมื่อคว่ำลงก็จะเหมือนกับเรือนร่างของนม ส่วนเนินนั้นก็คือช่วงล่างของผู้หญิง ดังนั้น ภาชนะและเนินจึงเป็นรูปทรงสองสิ่งที่ใช้รองรับ

ซึ่งพิณรีได้กล่าวถึงงานของเธอขึ้นนี้ว่า “ เกิดจากการทำงานของจิตสำนึกและจิตใต้สำนึกของเธอ เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นทางความรู้สึก ไม่สามารถอธิบายถึงสาเหตุได้ และมีความหมายที่เป็นนามธรรมสำหรับเธอ”

ซึ่งกฤติยา กาวีวงศ์ ได้กล่าวไว้ในสูจิบัตรประกอบนิทรรศการครั้งนี้ของเธอว่า

พิณรีชี้ให้เห็นว่ากระบวนการทำงานชุดนี้เหมือนเป็นการรักษาสภาพจิตใจ เป็นการรู้จักตนเอง เป็นศิลปะบำบัดสำหรับตนเองและความรู้สึก เป็นการที่จะลดความเครียด เธอได้นำประสบการณ์ส่วนตัวมาแสดงออกและพร้อมที่จะแบ่งปันกับผู้ชม ไม่ว่าพวกเขาจะเข้าชมมันหรือไม่มัน ก็ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางทัศนศิลป์ส่วนบุคคล (กฤติยา กาวิวงศ์. 2544 : สูจิบัตรประกอบนิทรรศการ , ไม่ปรากฏเลขหน้าที่พิมพ์)

ใน พ.ศ. 2545 มีความเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจนในการสร้างสรรค์ผลงานของเธอ เพราะเหตุว่าเป็นปีที่เธอสร้างและนำเสนอผลงานในลักษณะที่สอดคล้องกับศิลปะปฏิสัมพันธ์ อย่างจริงจังเป็นครั้งแรก โดยนิทรรศการครั้งนี้เธอใช้ชื่อว่า “ Breast and Beyond “ จัดแสดงขึ้น ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ กล้วยน้ำไท หรือที่มีชื่อนิทรรศการภาษาไทยว่า “หนูนนม” โดยในครั้งนี้นผลงานของพิณรีเป็นประติมากรรมรูปทรง นม สีดำครีมและเทา ที่ใช้กลวิธีการสร้างงานแบบ “ Soft Sculpture “ กว่า 200 ชิ้น วางอัดแน่นในหอศิลป์ ความนุ่มนวลของวัสดุที่อัดด้วยนูน ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าไปสัมผัส มีส่วนร่วม และแสดงออกถึงพฤติกรรมต่างๆในผลงานได้ ไม่ว่าจะเป็นการนั่ง นอน เดินเหยียบ ฯลฯ หรืออีกนัยหนึ่งคือ เป็นที่สามารถรองรับ ซึ่งผลงานชุดนี้ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์เป็นกรณีศึกษาในบทต่อไป โดยละเอียดอีกครั้งหนึ่งตามประเด็นที่ตั้งไว้

ใน พ.ศ. 2547 พิณรีสร้างสรรค์ผลงานชุดใหม่ล่าสุด (ในประเทศไทย) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงลักษณะที่สอดคล้องกับความเป็นศิลปะปฏิสัมพันธ์ อีกครั้งในนิทรรศการที่มีชื่อว่า “ Temporary Insanity “ จัดขึ้น ณ ห้องนิทรรศการ ของ พิพิธภัณฑ์ผ้าไหมไทย บ้านจิม ทอมสัน โดยในครั้งนี้นผลงานยังคงเป็นประติมากรรมแบบ Soft Sculpture เช่นเคย หากแต่ศิลปินเพิ่มเติมกลวิธีการนำเสนอ นอกจากจะให้ผู้ชมมีส่วนร่วมด้วยการสัมผัสด้วยพฤติกรรมต่างๆได้แล้ว ยังทำการติดตั้งกลไกระบบเซ็นเซอร์ ไว้ภายในชิ้นงานประติมากรรมด้วย เมื่อผู้ชมส่งเสียงหรือเข้าไปสัมผัส เมื่อใดประติมากรรมก็จะแสดงปฏิกิริยาผ่านการทำงานของกลไกภายในด้วยการ “สั่นสะเทือน” หรือ “ขยับ” ซึ่งการแสดงออกเช่นนี้ เป็นการใช้ลักษณะการสร้างสรรค์แบบศิลปะปฏิสัมพันธ์ เพื่อมุ่งนำเสนอหรือเพื่อให้เป็นเป็นส่วนหนึ่งต่อการส่งสารทางความคิดของเธอสู่ผู้ชม

8.4 ประวัติ สุธิ คุณาวิชยานนท์

ในคำประกาศเกียรติคุณ รางวัลมณัส เติร์สิงห์ “แดง” ครั้งที่ 2 ประจำปีพุทธศักราช 2549 ได้กล่าวถึงประวัติของ สุธิ คุณาวิชยานนท์ ไว้ว่า

“ นายสุธิ คุณาวิชยานนท์ เกิดเมื่อวันที่ 23 กรกฎาคม 2508 ที่กรุงเทพฯ เริ่มศึกษาศิลปะที่วิทยาลัยช่างศิลป์ กรุงเทพฯ จบแล้วศึกษาต่อที่คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เมื่อปีพุทธศักราช 2527 ในปีต่อมา ได้เข้าศึกษาที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับปริญญาศิลปบัณฑิต สาขาภาพพิมพ์ ปีพุทธศักราช 2532 จากนั้นไปศึกษาต่อที่ ซิดนีย์ คอลเลจ ออฟ ดี อาร์ต (Sydney College of the Arts) มหาวิทยาลัยซิดนีย์ ประเทศออสเตรเลีย ได้รับปริญญาศิลปมหาบัณฑิตสาขาทัศนศิลป์ ปีพุทธศักราช 2536 ปัจจุบันเป็นผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร “ (สถาบันปรีดี พนมยงค์. 2549: ไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์)

นอกจากนี้ ไพศาล ธีรพงษ์วิชัย ยังได้เคยกล่าวถึงประวัติของสุธีเพิ่มเติมได้อีกดังนี้

ผลงานในช่วงต้นจากการสร้างสรรค์ของสุธี มีทั้งผลงานศิลปะภาพพิมพ์ และ ผลงานวาดเส้น ดังเช่นในปี พ.ศ. 2534 ที่เขาแสดงผลงานที่มีชื่อว่า “ From the outside looking in. “ ณ พิพิธภัณฑ์ศิลปะแห่งนิวอิงแลนด์ อาร์มิเดล ประเทศออสเตรเลีย ใน พ.ศ. 2536 สุธีแสดงผลงานในนิทรรศการที่มีชื่อว่า “ Void and Emptiness “ เฟิร์สท ดราฟท์ (เวสต์) รัฐนิวเซาท์เวลส์ ประเทศออสเตรเลีย , นิทรรศการ “ Time and Mind “ ณ แกลลอรีทีนเซต ออสเตรเลีย , “นิทรรศการ “ Flowing Tide “ ณ แกลลอรีอัลเลนสตรีท ออสเตรเลีย..... ใน พ.ศ. 2537 สุธีนำเอาผลงานชุด “สายน้ำไหล” (Flowing Tide) ที่จัดแสดงที่ประเทศออสเตรเลียมาจัดแสดงให้สาธารณชนในเมืองไทยได้รับรู้กัน ที่ ศิลสถาน “ สิลมศิลปาวาส ” ซึ่งเป็นงานวาดเส้นจำนวนมาก และจัดเปิดแสดงต่อสาธารณชนเป็นครั้งแรก หลังจากที่เว้นว่างห่างหาย มิได้จัดนิทรรศการศิลปะให้ปรากฏต่อสังคมกรุงเทพมหานครมานานร่วม 3 ปี จบจนมาถึงผลงานชุด “ ฝนตกชุ่มฉ่ำไหล “ ที่เพิ่งจัดแสดงเสร็จสิ้นผ่านพ้นไปเมื่อช่วงเดือนกรกฎาคม ปี พ.ศ. 2541 นี้ (ไพศาล ธีรพงษ์วิชัย. 2541 : 39)

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของ สุธี คุณาวิชยานนท์

ใน พ.ศ. 2538 สุธี แสดงผลงานนิทรรศการเดี่ยวชุด “ ข้างเผือกสยาม “ (The White Elephants of Siam) ณ หอศิลป์คณะจิตรกรรม ฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในผลงานชุดนี้ สุธี ได้สร้างผลงานด้วยการใช้สื่อหลากหลายและกลวิธีการนำเสนอที่ผสมผสานงานศิลปะหลายประเภทเข้าด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นผลงานศิลปะสื่อประสม ศิลปะติดตั้งจัดวาง ผลงานประติมากรรม โดยโครงสร้างทางแนวความคิดของสุธีในการจัดแสดงครั้งนี้ ได้พูดถึงความเปลี่ยนแปลงของสังคมในหลากหลายประเด็น เขาได้ใช้สัญลักษณ์สำคัญคือ “ข้าง” มาเป็นตัวแทนในการนำเสนอหรือส่งผ่านนัยยะในเรื่องของทั้งสังคม การเมือง การเปลี่ยนแปลงของสังคม ชุมชน ความเป็นชาติ เศรษฐกิจ

ความเปลี่ยนแปลงเห็นได้ชัดจากผลงานชุดเก่าที่ผ่านมาของสุธี การที่เขาขยายกลวิธีการสร้างสรรค์และนำเสนอจากผลงานแบบ 2 มิติ มาสู่งานศิลปะจัดวางนั้น เป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้เป็นเสมือนการนำทางการสร้างสรรค์ไปสู่ผลงานชิ้นต่อไปของสุธี ที่นอกจากจะมีศิลปะติดตั้งจัดวางแล้ว ยังผนวกเข้ากับการที่ผู้ชมหรือชุมชนสามารถเข้ามามีส่วนร่วม มีปฏิสัมพันธ์กับผลงานได้ด้วย ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ผลงานชุด “ข้างเผือกสยาม” นี้ มีผลงานที่โดดเด่นหลายชิ้นด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็น “ จวบจนโลกาวินาศ “ (2538) ที่เขานำเอาขวดน้ำเกลือ 2 ขวด ปล่อยน้ำให้ไหลหยดจากภาพข้างบริเวณปลายงวงและดวงตา น้ำจะไหลลงสู่ไหลงแก้วที่มีปูรูปหัวและงวงข้าง

หรืออย่างผลงานชุด “จุดจบ” ที่แสดงในนิทรรศการชื่อว่า “สุทศวรรษหน้า” ที่หอศิลป์ตาฉู อาจถือได้ว่าเป็นผลงานที่เริ่มมีส่วนกระตุ้นให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมกับผลงานมากขึ้น โดยศิลปินนำถังสังกะสีที่แขวนห้อยจากเพดาน ปล่อยน้ำหยดลงสู่รูปข้างเรซินสีที่ตั้งอยู่ตรงปลายแผ่นกระดานเหล็ก ที่ทอดยาวมาจากท่อนไม้ น้ำจะไหลย่อยลงหลอดไฟแรงสูง 1500 วัตต์ เมื่อน้ำกระทบกับผิวหน้าของหลอดไฟที่ร้อนจัด จะเกิดเสียงและไอน้ำจะระเหิดขึ้น ฉากโครงเหล็กสีขาวสำหรับบังตาทั้ง 8 ฉาก มีผ้าขาวบางซึ่งอยู่ ผ้าแต่ละผืนจะมีบทกวีพิมพ์ด้วยหมึกพิมพ์ซิลค์สกรีนแบบนูนสีขาว ผืนละ 1 บท (ในรูปแบบลายผ้า) 4 ฉาก เป็นภาษาไทย และอีก 4 ฉาก เป็นภาษาอังกฤษ ในกรณีนี้เราจะเห็นได้ว่าอย่างน้อยที่สุดผู้ชมก็สามารถเข้าไปอ่านบทกวีที่อยู่ในฉากกันได้ รวมถึงสามารถเฝ้ามองปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นภายในฉากกันได้ ได้ยินเสียงไอน้ำที่กำลังเดือด หรืออย่างในผลงานที่มีชื่อว่า “ บันไดสู่สรวงสวรรค์ “ (2538) ที่จัดแสดง ในโครงการ ลูซิเฟอร์ ที่นิตชิ คีตาซ่า เกียวโต ประเทศญี่ปุ่น สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้กล่าวถึงผลงานของเขาว่า

เป็นผลงานที่จัดทำและแสดงพร้อมกับโต๊ะตัวยาว (หดยน้ำเกลือ) เครื่องพิมพ์ 6 เครื่อง ถูกแขวนห้อยจากเพดาน ด้วยคำสั่งจากคอมพิวเตอร์ทั้ง 6 เครื่อง เครื่องพิมพ์พิมพ์ภายในได (นำรูปแบบและลวดลายจากภาพจิตรกรรมฝาผนังภาพพระพุทธรูปเจ้าเสด็จลงมาจากรัศมีดาวดิงส์) ที่สร้างขึ้นจากตัวอักษรด้วยคอมพิวเตอร์ กระดาษพิมพ์ต่อเนื่องจะถูกพิมพ์แล้วค่อยๆทิ้งตัวลงสู่พื้นเบื้องล่าง ภาพที่คนดูเห็นคือภาพบันได บนกระดาษค่อยเคลื่อนลงมาพร้อมๆ กับเสียงที่เกิดจากการพิมพ์ (สุธี คุณาวิชยานนท์. 2541 : 29)

หรืออย่างในผลงานที่ชื่อว่า “ อายาตั้นตระหนก (ทุกอย่างอยู่ในความควบคุม) ” ซึ่งสร้างขึ้นใน พ.ศ. 2540 สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้กล่าวเกี่ยวกับผลงานชิ้นนี้ว่า

กล่องเหล็กทรงสูงสี่เหลี่ยมจัตุรัส คนดูจะได้ยินเสียงคอนข้างแหลมของมอเตอร์ทำงานและเสียงวัตถุกระทบกับแผ่นเหล็กเป็นระยะๆ เมื่อชะโงกหน้ามองผ่านรูบนสิบด้านบนของกล่องเหล็ก จะเห็นวัตถุกำลังเคลื่อนที่อยู่บนพื้นล่าง เมื่อวัตถุดังกล่าวเคลื่อนที่ไปข้างหน้าจนกระทบกับผนังด้านหนึ่ง มันก็ถอยหลังเล็กน้อยแล้วเบนหัวไปทางอื่นและเมื่อกระทบเข้าผนังอีกด้านก็จะถอยหลัง แล้วเบนหัวไปทางอื่นอีกเช่นกัน (อยู่ในอาคารคล้ายกับดินร่นทางออก) เป็นเช่นนี้ซ้ำไปซ้ำมาจนแบตเตอรี่หมด (เมื่อเพ่งมองจนสายตาสั้นกับความมืด คนดูก็จะสังเกตเห็นว่าวัตถุดังกล่าว มีลักษณะนุ่มยืดหยุ่นแบบยางพาราในรูปของข้างตัวน้อย) (สุธี คุณาวิชยานนท์ . 2541 : 32)

ผลงานในช่วงนี้ของสุธี ถือได้ว่าเป็นผลงานที่เริ่มปรากฏให้เห็นลักษณะแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์ มากขึ้น สุธีเลือกใช้ช่วงเป็นสัญลักษณ์ในการสร้างผลงานในช่วงนี้ สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้เคยให้สัมภาษณ์กับ ไพศาล ธีรพงษ์วิช เกี่ยวกับแนวคิดนี้ว่า

ผมมองว่าช่วงนี้ ถ้าดูในแง่ของงานศิลปวัฒนธรรมของไทยเรา มันมีความเกี่ยวข้องกับช่วงอยู่เยอะมาก และถ้าพูดในแง่ของสัตว์ประเภทหนึ่ง ก็รู้สึกว่ามันเป็นตัวแทนของป่าหรือธรรมชาติ แล้วใช้ความรู้สึกชอบหรือรักช่วงนี้ คงมีอยู่บ้างในตัวของเรา ผมเลยอยากจะทำช่วงมาเป็นสัญลักษณ์เกี่ยวกับบางสิ่งบางอย่างที่เกิดขึ้นในสังคมไทย หรืออาจจะเกิดไปมากกว่าในสังคมไทยก็ได้นะ ผมรู้สึกว่ามันเป็นตัวแทนอะไรบางอย่างที่กำลังเปลี่ยนแปลง ที่กำลังเสื่อม กำลังจะตาย บางแห่งก็ตายไปแล้ว ถ้ามองแบบหยาบๆหน่อย มันก็หมายถึงช่วง แต่ผมก็หวังว่า จะโยนไปถึงบางอย่างที่กว้างไปกว่านั้น กว้างไปกว่าความเป็นช่วง ซึ่งคนไทยส่วนใหญ่จะรู้สึกกลัวสัตว์ชนิดนี้ คนไทยมีความผูกพันกับมันมาตั้งแต่อดีต แต่สิ่งที่เกิดขึ้นกับช่วงในทุกวันนี้ กลับเป็นสิ่งที่ขัดแย้ง มันกำลังจะตาย กำลังจะสูญพันธุ์ ไม่มีป่าให้อยู่อาศัย มันเป็นเรื่องประหลาดของบ้านเรา..ของสังคมไทย (ไพศาล ธีรพงษ์วิช. 2541 : 41)

สุธี เริ่มสร้างผลงานโดยมุ่งเน้นให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมกับตัวผลงานในลักษณะที่เป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น ผลงานนิทรรศการชื่อว่า “ ฝนตกขี้หมูไหล ” โดยในนิทรรศการครั้งนี้ปรากฏให้เห็นผลงานประติมากรรมของเขาหลายต่อหลายชิ้นที่ต้องการการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นผลงานประติมากรรมที่มีชื่อว่า ความข้าซากอันเป็นนิรันดร์ 1-2 ซึ่งศิลปินได้สร้างประติมากรรมรูปคนสีแดง ขึ้น ภายในบรรจุเครื่องกลไกแมคคานิคไว้ สุธี คุณาวิชยานนท์ ยังกล่าวต่อไปอีกว่า

เมื่อคนดูเหยียบเท้าลงบนสวิตช์แบบเท้าเหยียบ ประติมากรรมที่ติดตั้งกลไกแมคคานิคนี้จะทำงาน โดยลำตัวบนจะก้มลงในท่าก้มไหว้และศีรษะด้านบนจะเปิดออกคล้ายฝา เผยให้เห็นทั้งเครื่องยন্ত্রกลไกและบางส่วนที่กลวงโอบภายใน เมื่อลำตัวท่อนบนนี้เคลื่อนที่กลับในท่าหลังตั้งฉากกับพื้น ฝาศีรษะด้านบนก็จะปิดกลับดังเช่นเดิม และมันจะทำงานซ้ำซ้ำอย่างนี้ จนกว่าคนดูจะยกเท้าออกจากสวิตช์ (สุธี คุณาวิชยานนท์. 2541 : 38)

หรืออย่างในชุดผลงานที่มีชื่อว่า “ ยุบหนอ-พองหนอ ” (Depletion – Inflation) ก็แสดงให้เห็นว่า ผลงานในนิทรรศการดังกล่าวนี้ ล้วนแล้วแต่กระตุ้นให้คนเข้ามามีส่วนร่วมและต้องการการมีปฏิสัมพันธ์ของคนชมเป็นอย่างมากเพื่อขับเคลื่อนสาร ที่จะส่งผ่านออกมาแตกต่างกันตามแต่ละบุคคลตีความ

ในชิ้นงานที่มีชื่อว่า “ พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย ” (2540-1) สุธิ คุณาวิชยานนท์ได้กล่าวถึงผลงานนี้ไว้ว่า

คนดูสามารถมีส่วนร่วมกับผลงานประติมากรรมยางรูปเสือเท่าตัวจริงนี้ โดยการบริจาคลมหายใจ (ใ้ปากเป่าลมผ่านสายยาง โดยมีหลอดเป่าแบบใช้ครั้งเดียวทิ้งต่อเข้ากับปลายสายยาง) ซึ่งสามารถที่จะบริจาคคนเดียว หรือหลายคนช่วยกันคนละจุดก็ได้ เมื่อคนดูได้บริจาคลมหายใจกันแล้ว รูปเสือนี้ก็จะค่อยๆพองขยายขึ้นจนยืนตระหง่าน แต่เมื่อหยุดเป่า มันก็จะค่อยๆแฟบลงดังเดิม (สุธิ คุณาวิชยานนท์. 2541 : 46)

การสร้างงานด้วยกลวิธีการนำเสนอเช่นนี้ในชุดยุบหนอ-พองหนอ นอกจากเสือแล้ว ศิลปินยังได้เปลี่ยนสัญลักษณ์ สัญลักษณ์เป็นสัตว์อื่นๆที่มีความหมายสื่อถึงเรื่องราวทางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ ที่เขาต้องการใช้ในการวิพากษ์ผ่านผลงานอีก ไม่ว่าจะเป็น ช้าง สัญลักษณ์ที่ศิลปินนิยมใช้ หรือ ควาย หรือแม้แต่ คนนั่งสมาธิ เป็นต้น

หลังจากผลงานในนิทรรศการครั้งนี้ สุธิ ยังได้นำประติมากรรมของเขาออกไปสู่พื้นที่สาธารณะเพื่อให้ผู้ชมขยายปริมาณมากขึ้นและสามารถมีส่วนร่วมในผลงานได้ในจำนวนมากขึ้น หลายสถานที่ จนกระทั่งสุธิได้สร้างผลงานอีกชุดหนึ่ง ซึ่งถือได้ว่าเป็นผลงานชิ้นที่โดดเด่นและมีลักษณะแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์ ที่ชัดเจนและได้รับผลสำเร็จเป็นอย่างมาก คือผลงานชุด “ห้องเรียนประวัติศาสตร์” (history class) ซึ่งเริ่มสร้างขึ้นใน พ.ศ.2543 โดยสร้างเป็นศิลปะติดตั้งจัดวาง ประสมกับงานศิลปะภาพพิมพ์ที่ผู้ชมสามารถเข้ามามีส่วนร่วมได้ และยังนำผลงานกลับไปติดตัวไปบ้านเป็นที่ระลึกได้อีก โดยจัดตั้งผลงานเป็นครั้งแรกในการแสดงศิลปกรรมกลางแจ้ง ประชาธิปไตยในแ่งาม เนื่องในโอกาสฉลอง 100 ปี นายปรีดี พนมยงค์ จัดแสดง ณ ถนนราชดำเนินกลาง ระหว่างวันที่ 11-14 พฤษภาคม พ.ศ. 2543 โดยในครั้งนั้น สุธิ คุณาวิชยานนท์ ได้กล่าวถึงรายละเอียดในผลงานว่า

โตะนักเรียนทำด้วยไม้จำนวน 14 ตัว ได้รับการแกะสลักเป็นภาพและคำต่างๆ เกี่ยวกับประวัติศาสตร์การเมืองและประชาธิปไตยในไทย ตั้งแต่ความเคลื่อนไหวของกลุ่ม ร.ศ. 103 สมัยรัชกาลที่ 5 , นายเทียนวรรณ , การเปลี่ยนแปลงในวันที่ 24 มิถุนายน 2475 , การเมืองยุคเชื้อผู้นำชาติพันธุ์ , 14 ตุลาและ 6 ตุลา มาจนถึงพฤษภาทมิฬ คนดูสามารถมีส่วนร่วมในผลงานด้วยการใช้กระดาษวางทาบบนหน้าโตะ แล้วใช้ดินสอฝนระบายลงบนกระดาษ จะทำให้ได้ภาพพิมพ์อย่างง่าย 1 แผ่น ต่อ 1 ครั้ง ผู้ที่ทำจะได้ภาพพิมพ์บันทึกประวัติศาสตร์นั้นเป็นที่ระลึก การฝนระบายภาพพิมพ์ก็คือการบันทึกตำราประวัติศาสตร์ด้วยตนเอง ซึ่งแต่ละคนก็จะมีบุคลิกลักษณะการระบายให้ได้ภาพที่แตกต่างกันออกไป ทั้งท่าทีการระบาย การเลือกใช้สีส้น การผสมผสานสีหรือการจัดองค์ประกอบภาพใหม่ (สุธิ คุณาวิชยานนท์. 2544 : สุจิตร์ประกอบนิทรรศการ , ไม่ปรากฏเลขหน้าพิมพ์)

นอกเหนือจากการจัดแสดง ณ ถนนราชดำเนินแล้ว สุธิยังได้นำเอาผลงานนี้ไปจัดแสดงในอีกหลายๆที่ ซึ่งเป็นพื้นที่สาธารณะ ซึ่งแน่นอนว่า เมื่อสถานที่เปลี่ยนไปแต่ละครั้ง ก็มิได้ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในเชิงบริบทไม่น้อย รวมถึงสารที่ได้รับจากผู้ชมในแต่ละพื้นที่ก็ย่อมมีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไปไม่มากนักน้อยเช่นกัน โดยเขานำเอามาจัดแสดงในหอศิลป์อีกครั้งในนิทรรศการที่มีชื่อว่า “ ประวัติศาสตร์และความทรงจำ ” (History and Memory) ณ หอศิลปวิทยนิทรรศน์ สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้มีการ

นำเอาลักษณะเช่นนี้ มาเปลี่ยนแปลงเชิงเนื้อหาในการนำเสนอ โดยปรับจากเรื่องราวทางการเมือง ประวัติศาสตร์ มาเป็นเรื่องราวทางสังคม อีกครั้งในการแสดงนิทรรศการเดี่ยวของเขาที่ถือว่าเป็นครั้งสุดท้าย

ในปี พ.ศ. 2548 ในนิทรรศการที่มีชื่อว่า “สูตรสำเร็จประเทศไทย” จัดแสดง ณ 100 ดันสนแกลลอรี โดยการสร้างผลงานครั้งนี้เขาได้รับการสนับสนุนจากทุนสร้างสรรค์ มีเซียม ยิบอินซอย ของคณะจิตรกรรม ฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งโครงสร้างหลักๆของผลงานชิ้นนี้ เกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงด้านสังคมวัฒนธรรม เช่น เคย หากแต่สัญลักษณ์ที่ศิลปินใช้ถูกเปลี่ยนไปเป็นการเลือกสรร “คำพังเพย” หรือสัญลักษณ์ที่มีความหลากหลายมากขึ้น รวมไปถึงการที่ยังใช้ “การไหว้” , การนั่งสมาธิ , สัญลักษณ์เครื่องหมาย สวัสดิการที่ผสมผสานกับลวดลายไทย เป็นต้น ซึ่งเกี่ยวกับผลงานในนิทรรศการดังกล่าว สตีเวน เพททิฟอร์ (Steven Pettifor) ได้กล่าวว่า

สุธีเป็นที่รู้จักกันดีในเรื่องของการทำศิลปะประสมและจัดวาง ในนิทรรศการครั้งนี้ เขาได้เชิญบรรดา “นักเรียน” (หรือคนดูนั่นเอง) ทั้งหมดให้เข้ามามีส่วนร่วมภายในห้องเรียนหรือห้อง (ล้อ) เลียนในแบบ แสบๆคันๆ มันเป็นห้องเรียนที่แสดงให้เห็นถึงทัศนคติเกี่ยวกับความเป็นไทยในมุมมองทั้งแบบไทยและสากล สุธีเปิดโอกาสให้ผู้ชมทุกเพศ ทุกวัย ได้ทวงรำลึก (และตั้งคำถาม) ถึงการเรียนการสอนในห้องเรียน ใน “สูตรสำเร็จประเทศไทย” เขาได้นำเอาผลงานชุด “ห้องเรียนประวัติศาสตร์” ที่มีชื่อเสียงโด่งดังของเขามาพัฒนาต่อยอดขึ้นไป โดยการจัดวางโต๊ะนักเรียนที่มีการแกะภาพ และข้อความต่างๆไว้บนผิวหน้าโต๊ะ ซึ่งผู้ชมจะได้สนุกกับการพิมพ์ภาพด้วยเทคนิคการฝน (รับบั้ง) และยังสามารถนำภาพที่พิมพ์เองกลับบ้านไปได้อีกด้วย ผลงานของสุธีจะมีการประยุกต์และอ้างอิงไปถึงศิลปะไทย และตะวันตกได้อย่างลงตัว ไม่ว่าจะเป็นภาพกลุ่มแถวของเด็กนักเรียนในเครื่องแบบ โมเดลจำลองตระพ้าแบบไทยๆ ป้ายโฆษณาชวนเชื่อ และภาพหุ่นวีรบุรุษวีรสตรีแห่งชาติ (เป็นภาพที่ออกไปในแนวการเขียนของ เหม เวชกร บรมครูแห่งภาพประกอบหนังสือแบบเรียนไทย) ซึ่งนอกจากโต๊ะนักเรียนกว่าสี่สิบตัวแล้ว สิ่งละอันพันละน้อยต่างๆเหล่านั้นจะช่วยส่งเสริมให้ห้องเรียนของสุธีมีชีวิตชีวาขึ้นอีกมากเลยทีเดียว สิ่งหนึ่งที่สุธีต้องการให้คนดูตระหนักก็คือ “ค่าใช้จ่ายราคาแพง” ที่ประเทศไทยต้องเสียไปสำหรับการนำประเทศเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่อย่างรวดเร็ว นอกจากนี้ยังมีประเด็นปัญหาของโครงสร้างทางการศึกษา ความเป็นอำนาจนิยมและวิธีการสอนแบบสมัยเก่าของนักการศึกษาไทย ซึ่งสุธีเชื่อว่า นักการศึกษาและโครงสร้างเหล่านั้น คือหนึ่งในต้นเหตุที่ทำให้คนในสังคมขาดความสามารถในการตั้งคำถามกับผู้มีอำนาจ ทำให้ผู้คนที่ต้องยอมจำนนและกลายเป็นคนว่านอนสอนง่าย เชื่อฟังรัฐที่คอยกำกับและบงการ การที่ไม่สามารถพึ่งตนเองได้ ทำให้คนในสังคมมีทัศนคติและโลกทัศน์ที่คับแคบ....สุธีได้ถ่ายทอดในเรื่องนโยบายแนวอนุรักษนิยมของกระทรวงวัฒนธรรม ที่พยายามควบคุม และ “เผื่อระวัง” ความเปลี่ยนแปลงทางศิลปวัฒนธรรมที่ไม่มีทางที่จะหลีกเลี่ยงได้ และสุธียังพาดพิงไปถึงการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (ท.ท.ท.) ที่พากเพียรในการ “ โปรโมท ” ความเป็นไทยแนว “ ไทยหาอดีต ” ซึ่งทุกวันนี้มันได้กลายเป็นภาพแช่แข็งไปเสียแล้ว (สตีเวน เพททิฟอร์. 2548 : สุจิตร์ ประกอบนิทรรศการสูตรสำเร็จประเทศไทย : ไม่ปรากฏเลขหน้าพิมพ์)

ที่กล่าวมาข้างต้น เป็นการกล่าวถึงการสร้างสรรคผลงานของสุธีโดยสังเขป ซึ่งผู้วิจัยจะได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ ผลงานของสุธี เฉพาะที่มีลักษณะของศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยเลือกจากผลงานชิ้นที่โดดเด่น ถูกปรากฏตามสาธารณะชน และตามเอกสารทางวิชาการ สามารถเป็นตัวแทนในการใช้เป็นกรณีศึกษาผลงานกระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ของสุธีได้ ในบทต่อไป

8.5 ประวัติ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช

ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช เกิดเมื่อ พ.ศ.2504 ณ กรุงบัวโนสไอเรส (Buenos Aires) ประเทศอาร์เจนตินา เนื่องจากฤกษ์ฤทธิ์ มีบิดาเป็นข้าราชการกระทรวงต่างประเทศ และจำเป็นต้องติดตามบิดาไปพำนักยังประเทศต่างๆ ทำให้ฤกษ์ฤทธิ์มีโอกาสเดินทาง และศึกษาในหลายๆประเทศ โดยเขาจบการศึกษามาจากสถาบันศิลปะชั้นแรก The Ontario college of Art ,Toronto ,Canada

ในช่วงระหว่าง พ.ศ. 2523 - 2527 และ The Banff Center School of Fine Arts ,Banff ,Canada (1984) หลังจากนั้นช่วงระหว่าง พ.ศ. 2527-2529 เขาได้ศึกษาต่อที่ The school of the Art Institute of Chicago ควบคู่กับที่ศึกษา ณ The Whitney Independent Studies Program ,New York (1985 – 1986)

วรรณจิรา บุญยสุรัตน์ ได้เรียบเรียง คำกล่าวของ ฤกษ์ฤทธิ์ ที่กล่าวถึงชีวิตของตนครั้งหนึ่งในวันที่ 11 กันยายน พ.ศ.2547 ณ หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ไว้ว่า

ผมฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ผมเรียนหนังสืออยู่ที่เมืองไทย นับตั้งแต่คุณพ่อรับราชการอยู่ที่กระทรวงการต่างประเทศ แต่ไปเกิดที่เมืองนอก เพราะคุณพ่อต้องเดินทางไปราชการ ที่เริ่มกล่าวจากตรงจุดนี้ เพราะอยากจะบอกว่าตอนที่เรียนอยู่ที่นี้ ผมไม่ได้รู้ไม่ได้เข้าใจศิลปะมากเท่าไรเลย ความสนใจที่มีก็จะเป็นการเดินดูรูปเขียน งานจิตรกรรมไทยตามกำแพงวัด พระแก้ว ศิลปะไทย หรือศิลปะร่วมสมัย ไม่ค่อยได้รู้เรื่อง แต่เมื่อครั้งที่เรียนตอนนั้น ผมสนใจทางด้านถ่ายภาพเป็นพิเศษ เมื่อเรียนจบจึงไปเรียนต่ออีก เกิดความคิดว่าอยากจะไปเป็นช่างภาพถ่ายรูป เป็นช่างภาพข่าว สิ่งนี้เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ได้เจอกับศิลปะข้างนอก การไปเรียนต่อจึงถือเป็นจุดเริ่มต้นหนึ่งที่สำคัญ (วรรณจิรา บุญยสุรัตน์. 2548 : 141-142)

นอกจากนี้ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ยังได้เคยให้สัมภาษณ์กับ ไพศาล ธีรพงษ์วิษ ในนิตยสาร สีสัน ไว้ครั้งหนึ่งว่า

ผมมาอยู่ที่กรุงเทพฯ จนถึงอายุ 19 ปี ตอนนั้นผมจบชั้นไฮ-สคูล ก็เลยไปเรียนต่อที่แคนาดา เพราะคุณพ่อย้ายไปทำงานที่นั่น ก็ไปเรียนศิลปะคือตอนนั้น...จริงๆ ก็ยังไม่ได้อ่านด้านถ่ายภาพที่นั่น...ซึ่ง ไปๆมาๆ ผมก็เกิดสนใจศิลปะ คือ มันจะมีวิชาที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลป์ แล้วอาจารย์ที่สอนก็เอาสไลด์งานศิลปะมาฉายให้ดูบ่อยๆ ใ้งานที่เห็นตอนนั้นรู้สึกจะเป็นงานของ Duchamp ที่ทำให้ผมเริ่มสนใจศิลปะ จนตัดสินใจหันมาเรียนศิลปะแทน ผมสนใจพวก Experimental Art...ผมเรียนอยู่ที่แคนาดา 2 ปีจากนั้นก็ย้ายไปเรียนต่อที่นิวยอร์กอีก 2 ปี...จบ มันไม่ใช่ปริญญาตรีนะ แต่ก็เท่ากับปริญญาตรี แล้วผมก็ไปเรียนที่ชิคาโกจนจบปริญญาโท เสร็จแล้วก็ไป train ไปทำงานให้กับศิลปินหลายคน ทำงานตามหอศิลป์ ตามแกลลอรี ช่วยเขาจัดรูปแขวนรูป จนมีคนหนึ่งที่ผมทำงานให้ เขาเลือกงานของผมไปโชว์ ต่อมาก็ได้แสดงงานเดี่ยวของผมคนเดียวแสดงครั้งแรกในปี 1987 (พ.ศ.2530)แล้วก็ทำเรื่อยมา(ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2540:32)

แนวคิดในการสร้างงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช

ไพศาล ธีรพงษ์วิษ กล่าวถึงผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ไว้ครั้งหนึ่งว่า

ผลงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์...มิได้เป็นทั้งภาพเขียน ภาพวาด (painting) ,ภาพพิมพ์ (Print making) ,ภาพถ่าย (photography) หรืองานประสมสื่อวัสดุใดๆ (Mixed Media) อีกด้วย ทั้งมิใช่การทำ Happening และ performance มิใช่งานศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง (Installation) แต่ใครบางคนระบุเรียกขานงานของฤกษ์ฤทธิ์ ว่าเป็นประเภทหนึ่งของงานศิลปะทางความคิด (conceptual Art) ...ผลงานชุดที่สร้างชื่อเสียงให้กับฤกษ์ฤทธิ์ ว่าเป็นประเภทหนึ่งของงานศิลปะทางความคิด (conceptual Art)... ผลงานชุดที่สร้างชื่อเสียงให้กับฤกษ์ฤทธิ์ จนเกิดการยอมรับในวงกว้าง กระทั่งเป็นที่รู้จักของชุมชนศิลปะในตะวันตกและอเมริกาในยุคปัจจุบัน กลายเป็นคลื่นลูกใหม่ที่โดดเด่นนั้น คงได้แก่ผลงานแนว Conceptual art ชุด “ผัดไทย” ก่อนจะย้ายรอยความสำเร็จด้วยงานชุด “ก่ายเตี้ยเร็ว (แคช)” และงานอีกหลายชุดที่จัดสร้างขึ้นในช่วงปีหลังๆ...คัดต่อเรื่อยมา (ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2540 :33)

จากที่ไพศาล ธีรพงศ์วิษ กล่าวนั้น ในทัศนะของผู้วิจัยอาจมีความเห็นที่ขัดแย้งอย่างหนึ่ง เกี่ยวกับที่เขากล่าวว่า งานของฤกษ์ฤทธิ์นั้นมีใช้งานประติมากรรม ,งานสื่อประสม มิใช่การทำ Happening Performance และมีใช้งานศิลปะติดตั้งจัดวาง นั้น หากมองจากผลงานเฉพาะแต่ในชุด “ผัดไทย” ของเขาเราจะได้พบว่า ปฏิเสธมิได้ที่จะกล่าวว่าผลงานของเขาเป็นศิลปะในแบบที่มุ่งเสนอความคิดรวบยอด หรือ Conceptual Art หากแต่จะหลีกเลี่ยงได้อย่างไรว่า นอกจาก Conceptual Art ที่ฤกษ์ฤทธิ์ใช้เป็นโครงสร้างหลักในการคิดสร้างสรรค์ผลงานแล้วภายใต้กระบวนการทางความคิด และการสร้างงานของเขาจะไม่ได้เข้าข่ายศิลปะประเภทต่างๆที่ไพศาล กล่าวมาเพราะเมื่อศิลปินเริ่มนำเอาอุปกรณ์ วัสดุ เข้าไปจัดการกับพื้นที่แสดงงาน และแปรสภาพพื้นที่ห้องแสดงงานให้กลายเป็นพื้นที่ทางศิลปะที่เตรียมพร้อมที่จะแสดงทั้ง “กระบวนการ” “สถานการณ์เฉพาะ” ดังที่ศิลปินนำอาหารแจกจ่ายให้แก่ผู้ชม หรือการเชิญชวนผู้ชมให้เข้ามาร่วมทำผัดไทยด้วยกัน เหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นการสร้างสถานการณ์เฉพาะขึ้นมา ภายใต้การกำหนดของศิลปินที่วางเงื่อนไขในการจัดการกับพื้นที่เวลา และกิจกรรมของเขาเอาไว้การทำอาหารของฤกษ์ฤทธิ์จึงเป็นเสมือนหนึ่ง “การแสดง” ที่ศิลปินเป็นผู้มีบทบาทในการ “กระทำ” และ “เชื้อเชิญ” ให้ผู้ชมตกหรือกระตุ้นให้ก้าวเข้ามาอยู่ภายใต้สถานการณ์ หรือกิจกรรมที่ศิลปินกำหนด เมื่อผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมสร้างปฏิกิริยาเชิงปฏิสัมพันธ์ได้ตอบกับศิลปิน ในการรับแจกผัดไทย หรือแม้กระทั่งลงมือ ทำผัดไทยร่วมกับศิลปิน กรณีดังกล่าวสถานะของผู้ชมก็อาจจะถูกเคลื่อนย้ายถ่ายเทให้แปรสภาพเป็น “ผู้ร่วมแสดง” ไปในทันทีทันใด

ประเด็นนี้ ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ ถือว่าเป็นงานศิลปะสื่อการแสดงสด ในอีกรูปแบบหรือนัยยะหนึ่ง

ในกรณีที่ไพศาลบอกว่ามิใช่ Happening ก็น่าสนใจตรงที่ว่า เมื่อสถานะของผู้ชมถูกสถานการณ์ หรือเงื่อนไข และพื้นที่ศิลปะที่ศิลปินกำหนดขึ้น นำพาให้มันต้องถูกเคลื่อนย้ายถ่ายเทไปเป็นผู้ร่วมแสดงแล้วนั้น สิ่งที่น่าสนใจ และมีความแตกต่างระหว่างความเป็น “ผู้แสดง” กับ “ผู้ร่วมแสดง” ก็คือ

ผู้แสดง จะเป็นผู้วางแผนกำหนดเงื่อนไขจัดวางอุปกรณ์ วัสดุ ติดตั้ง กำหนด สร้างพื้นที่สถานการณ์เฉพาะขึ้นมา ส่วนผู้ร่วมแสดงมีทั้งที่ปรากฏออกมาทั้งในแบบที่ประสานความเข้าใจต่างๆ หรือทำงานร่วมกับศิลปิน ล่วงรู้แผนการ เงื่อนไขของศิลปิน กับอีกประเภทหนึ่งคือ เมื่อกระบวนการสร้างงานมีผลกระทบทำให้ผู้ชมต้องตกเป็น “ผู้ร่วมแสดง” โดยสถานการณ์ หรือโดยความจำเป็นที่ “สถานการณ์พาไป” กรณีนี้ผู้ร่วมแสดงจะไม่สามารถล่วงรู้ ว่าขั้นตอนต่อไป หรือเหตุการณ์จากสถานการณ์ ที่จะเกิดขึ้นต่อไปเป็นเช่นไร ซึ่งนั่นก็ผลทำให้พฤติกรรม “ผู้ร่วมแสดง” หรือแม้แต่ “ผู้แสดง” แสดงและปรากฏออกมานั้นอยู่นอกเหนือการควบคุม บางครั้งก็แสดงออกมา แบบไม่ตั้งใจ , ไม่เต็มใจ , เก้อเจิน หรือสามารถตอบโต้กับศิลปินได้อย่างเต็มที่ที่มี นอกจากนี้ “ปัญหา” ในระหว่างกระบวนการทำงานทั้งของศิลปินเอง หรือกับผู้ร่วมแสดงก็สามารถล่วงรู้ได้นั้น เหล่านี้รู้เป็นสิ่งที่ผู้รับบทบาททั้งสองที่ต่างเคลื่อนย้ายถ่ายเทสลับกันไปมานั้นจำต้องเผชิญ จึงปฏิเสธมิได้ว่า ผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ที่ผู้ชม และศิลปิน ไม่สามารถล่วงรู้ได้ล่วงหน้าทั้งหมดว่า จะเกิดอะไรขึ้นระหว่างการทำงานร่วมกันผัดไทย นั้น เป็นสภาวะแบบฉับพลันทันใด ชนิดหนึ่งเช่นเดียวกัน

นอกจากนี้ เมื่อหลังจากเสร็จสิ้นการทำผัดไทยให้กับผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วม ทั้งร่วมกันกิน ร่วมกันทำแล้ว ภายหลังวัสดุอุปกรณ์รวมถึงสิ่งของที่เหลือ หรือตกค้างจากกระบวนการทำงานของเขา ก็ได้ทำการติดตั้งจัดแสดง อยู่ภายในพื้นที่หอศิลป์ต่อ ถือได้ว่าเป็นผลงานศิลปะติดตั้งจัดวาง ที่ตัว “วัตถุศิลปะ” นั้น ผ่านการใช้งานและเป็นผู้ประกอบการสร้างสถานการณ์เฉพาะ หรือผ่านการใช้สร้างกิจกรรมทางศิลปะของศิลปินมาแล้ว

การทำอาหารอย่าง “ผัดไทย” หรือ “ก๋วยเตี๋ยวเรือ” ของกรุงเทพฯ นั้น นอกจากจะเป็นการสร้างการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกันระหว่างศิลปินกับผู้ชมแล้วส่วนหนึ่งที่สำคัญยังก่อให้เกิดการทลายสถานะของหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ที่เคยมีความจำกัด หรือมีเงื่อนไขอย่างเช่น การห้ามส่งเสียงดัง , ห้ามนำอาหารเข้าไปรับประทานภายใน กรณีเช่นนี้ งานของกรุงเทพฯ อาจถือได้ว่าเป็นการทลายกรอบความเชื่อหรือเงื่อนไขดั้งเดิมที่เคยมีมา

ซึ่งกรุงเทพฯ ธีระวณิช ได้ให้สัมภาษณ์กับ ไพศาล ธีรพงษ์วิเศษ เกี่ยวกับประเด็นนี้ไว้ว่า

เมื่อก่อนนี้ ทุกวันหยุดจะมีเพื่อนมาที่บ้าน มาทำอาหารกินกันเป็นประจำ บรรยากาศมันสนุกสนาน ตรงนี้ก็คล้ายๆ กับที่ผมทำอาหารในแกลลอรี การทำห้องแสดงงานให้เป็นห้องอาหาร ก็เพราะผมอยากเปลี่ยนสถานะ เปลี่ยนความคิดของสถาบันให้มีลักษณะเป็น public ให้ผู้คนได้เข้ามาใช้ เข้ามาสัมผัสกับมันมากๆ เราก็ต้องหาทางที่จะทำอะไรเพื่อดึงดูดพวกเขามาดู มาสนใจ เพราะสถาบันทุกวันนี้ก็เหมือนกับห้องสมุดที่อยู่นิ่งๆ คนไม่ค่อยสนใจจะแวะเข้าไปดูสักเท่าไรรักการทำอาหารอาจจะเป็นเรื่องธรรมดาสำหรับคนทั่วไป แต่การเอาของธรรมดาไปไว้ในสถานที่อย่าง Gallery หรือ Museum ก็อาจทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางความคิดของคนได้ งานของผมมันคาบเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของมนุษย์ ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสังคม เกี่ยวกับคนที่มาพบกันในที่นี้ มาทำอาหารร่วมกัน มาพูดคุยกัน...ตามความคิดของผมแล้ว อาหารก็เป็นเพียงส่วนประกอบส่วนหนึ่งของงานไม่ได้เป็นส่วนใหญ่ หรือส่วนสำคัญทั้งหมด การทำอาหารส่วนหนึ่งก็คือการพยายามที่จะหาตัวตนของผม ตอนไปอยู่ต่างประเทศก็มีความคิดว่าจะสร้างความสัมพันธ์กับชีวิตตัวเองได้ยังไง ตัวผมมาจากไหน ตัวผมมาจากไหน แล้วจะมีชีวิตอยู่ในต่างแดนนี้ได้ยังไง.....งานของผมมีส่วนคล้ายกับของบอยส์ แต่ต่างกันตรง บอยส์ เขาจะเป็นศูนย์กลางของงาน ส่วนผม...คือคนดู ผมคิดถึงการเข้ามามีส่วนร่วมของคนอื่นๆ แต่การทำอาหารหรืออะไร มันก็ไม่ใช่ว่าผม เพิ่งทำเป็นคนแรก เคยมีคนอื่นเขาทำมาแล้ว แต่เราเอามาทำในแบบของเรา ซึ่งไม่เหมือนที่คนอื่นทำมันเป็นการแลกเปลี่ยน ผมถือว่าการทำอาหารก็เป็นศิลปะอย่างหนึ่ง แต่ที่ผมทำ มันจะพิเศษกว่านั้น คือผมต้องการปฏิภิกิริยา ต้องการความรู้สึกของคนที่ได้กินได้ชิมอาหาร ได้ล้อมวงนั่งคุยกัน มันเป็นการแลกเปลี่ยนประสบการณ์ ผมอยากให้งานศิลปะของผม เข้าไปมีส่วนร่วมในสังคม ในชีวิตประจำวันของคน อยากให้คนสมาธิมีส่วนร่วมกันทำอะไรด้วยกัน อย่างการทำอาหาร บางครั้งผมก็ไม่ได้เป็นคนทำ แต่จะให้คนอื่นทำ บางทีก็ให้สูตรเครื่องปรุงให้เขาเอากลับไปทำตรงนี้นั้นเป็นการเผยแพร่ออกไปส่งต่อกันไป เหมือนไวรัสที่แพร่กระจาย ที่ระบาดไปเรื่อยๆ ควบเท่าที่ยังมีคนรับเอาไป มันเป็นการกระจายความคิดกระจายความรู้สึก (ไพศาล ธีรพงษ์วิเศษ, 2540:34)

จากจุดนี้จะเห็นได้ว่าการสร้างผลงานของกรุงเทพฯ นั้น โครงสร้างหลักของผลงาน มีใช้อยู่ในการทำอาหารซึ่งเป็นเพียงกิจกรรมที่ศิลปินใช้เป็นเครื่องมือ หากแต่อยู่ที่ “กระบวนการทางความคิด” ในความสนใจเรื่องการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างกัน ความสัมพันธ์ในสังคม การแลกเปลี่ยนระหว่างกัน เชื่อมโยงผู้คนและสร้างพื้นที่เฉพาะ ผนวกกับสถานการณ์ให้เกิดปรากฏการณ์การมีส่วนร่วมของผู้ชม อุทิศ อติมานะ กล่าวเกี่ยวกับกิจกรรมศิลปะของกรุงเทพฯ ธีระวณิช ไว้ว่า

กิจกรรมทางศิลปะของกรุงเทพฯ เน้นเรื่องราวการเดินทางการเคลื่อนย้ายเข้าออกระหว่างกิจกรรมต่างๆภายในโลกศิลปะกับสังคมภายนอก เชื่อมโยงผู้คนในสังคมมาพบเจอ มาวิพากษ์วิจารณ์ตั้งมิติของอดีตและอนาคต (ยูโทเปีย) มาอยู่ร่วมกับปัจจุบัน (อาทิ การสร้างโรงละคร การจำลองที่พักในนิวยอร์ก ห้องเล่นดนตรี ปาร์ตี้ผัดไทย ฯลฯ) สะท้อนความเชื่อการมองความหลากหลายทั้งดงามของผู้คนในสังคม การเรียนรู้ร่วมกัน ทำที่การถ่มถน การทำงานที่ยึดหยุ่นตามสถานการณ์การทำงานร่วมกับผู้อื่นโดยไม่ติดยึดกับตัวตนมากนัก การทำให้ความหมายที่มีบริบทเฉพาะแต่ละกาลเทศะ และการไม่ยอมให้สถานการณ์ทางสังคม ควบคุมหรือทำลายความเป็นมนุษย์ เหล่านี้ สะท้อนผ่านผลงานของเขา เพื่อทำให้ผู้คนอย่าน้อย เป็นอิสระชั่วคราวจากโครงสร้างสังคมร่วมสมัย ที่ควบคุมการให้ความหมายและหน้าที่ของสถานที่และสิ่งต่าง ๆ รวมทั้งการให้ความหมายของชีวิตเรา จนทำให้ความหมายของตัวเรา และสิ่งต่าง ๆ รอบตัวเรา กลายเป็นสามัญสำนึกที่ปราศจากการตั้งคำถาม (อุทิศ อติมานะ . 2548 : 14-15)

กฤติยา กาวีวงศ์ ยังได้กล่าวเกี่ยวกับผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช อีกว่า

บางคนอาจไม่เข้าใจว่าทำไมคนตะวันตกถึงตื่นเต้นและประทับใจ หรือกังขา กับงานของฤกษ์ฤทธิ์ อะไรจะเกิดขึ้นหากเขาเริ่มทำงานชุด “ผัดไทย” ที่เมืองไทย ผลงานจะสามารถก้าวไปสู่ความสนใจของวงการศิลปะระดับนานาชาติ แบบนี้หรือไม่ บางทีอาจไม่ใช่ ประการแรก ฤกษ์ฤทธิ์ คงไม่ทำอะไรแบบนี้ในเมืองไทย (ช่วงต้นปี 1990) เหมือนกับที่คำประกาศของเขาที่เป็นศิลปินไทยใช้ชีวิตอยู่ในต่างแดน มันมีความหายมากกว่าการทำอาหารในพิพิธภัณฑ์ ผลงานชิ้นนี้มีประวัติศาสตร์ และพัฒนาการที่ยาวนานกว่านั้นฤกษ์ฤทธิ์ เกิดความสงสัยและตั้งคำถามต่อการตีความของพิพิธภัณฑ์ ต่อวัตถุที่มันถูกจัดวางไว้ในสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ เขาตั้งคำถามกับวัตถุต่าง ๆ (ซึ่งส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวัน) ซึ่งถึงตีความโดยองค์การศิลปะแบบตะวันตกที่นำมาออกมาแสดงเหมือนกับเป็นวัตถุชิ้นหนึ่งที่ปราศจากบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ชีวิต และประโยชน์ใช้สอยของมัน ขึ้นแรก ไม่มีชื่อ (แกงเขียวหวาน) 1991 นั้นสร้างขึ้นเพื่อต้องการสร้างประโยชน์ใช้สอยและแก้ไขสิ่งที่มันถูกตีความจากมุมมองแบบสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาของสถาบัน เขาใช้หม้อนั้นทำประโยชน์ขึ้นโดยการใส่กะทิในหม้อ และทำให้มันเดือดตลอดเวลา ในช่วงทำการแสดง แม้ว่าชิ้นที่ทำงานเกี่ยวกับประโยชน์ใช้สอย และใช้ในบริบทจริงได้ แต่คนบอกมันยังไม่สมบูรณ์ เขาจึงเพิ่มกิจกรรมขึ้นมา โดยการเริ่มเสิร์ฟให้คนดูทาน กระบวนการนี้ทำให้เขาเริ่มสำรวจต่อไปถึงการดึงเอากรรมมีส่วนร่วมของผู้ชมให้เข้ามาในงานศิลปะของเขาเพื่อเป็นแนวทางในการสื่อสารและทำลาย พื้นที่ที่อยู่ “ในระหว่างช่องว่างของผู้ชมกับงานศิลปะ” ถึงแม้ว่ามันจะทำให้เกิดการสร้างความงุนให้แก่มุมมองมากเกินไปก็ตามหลังจากที่พวกเขาได้เข้ามาสัมผัสและมีส่วนร่วมในกิจกรรมกับงานของฤกษ์ฤทธิ์ แต่ว่ามีบางอย่างที่ควรค่าแก่การจดจำ และจุดประกายให้พวกเขาได้เกิดการเรียนรู้ต่อไป (กฤติยา กาวีวงศ์. 2548:27-28)

ประเด็นทางความคิดในการสร้างผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ นอกจากจะเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ การมุ่งหลายแขนงของสถาบัน การแสดงงานศิลปะในแขนงดั้งเดิมแล้ว อีกส่วนหนึ่งก็คือการเป็นคนที่ต้องเดินทางเคลื่อนย้ายถิ่นฐานในช่วงวัยเด็ก และวัยหนุ่ม อยู่เกือบตลอดเวลา สิ่งเหล่านั้น จะมีผลทำให้งานของฤกษ์ฤทธิ์นั้นเป็นการมุ่งเน้น ให้กลุ่มคนเข้ามามีกิจกรรมหรือร่วมกิจกรรมอยู่ในถิ่นหรือพื้นที่และกาลเทศะที่สอดคล้องต้องกัน มีผลทำให้งานของเขา นอกจากการทำผัดไทย แล้ว ก็ยังมีการจำลอง อพาตเมนต์ของตนเองให้เป็นที่พักแรม ให้คนมาอยู่อาศัยทำกิจกรรมร่วมกัน หรือการนำเสื้อเปล่า ๆ และหมอนที่เป็นวัสดุในท้องถิ่นไปปูและวางไว้ในหอศิลป์ให้คนที่เข้ามาชมได้พัก นั่ง นอน หรือล้อมวงคุยกัน เหล่านี้ล้วนแล้วแต่มีผลมาจากการเป็นคนต้องเคลื่อนย้าย จากถิ่นฐานหนึ่งไปสู่อีกถิ่นฐานหนึ่งเสมอ ๆ ซึ่งเป็นกรณีนี้ กฤติยา กาวีวงศ์ ได้แสดงทัศนะเพิ่มเติมอีกว่า

การเป็นคนจรและสภาพของการเคลื่อนย้ายถิ่นฐานนั้นอาจถือว่าเป็นจุดร่วมระหว่างฤกษ์ฤทธิ์ และคามิน ศิลปิน ที่นำมาใช้ในงานศิลปะ ฤกษ์ฤทธิ์ต้องเดินทางและย้ายถิ่นฐานเป็นประจำตั้งแต่สมัยเด็ก ๆ เนื่องจากเขาเติบโตมาในครอบครัวพหุ ในผลงานชุดแรกของเขา “มิสเตอร์สปีก” ภาพถ่ายที่คู่พ่อของเขาถ่ายสมัยเด็ก ๆ ตอนที่อาศัยอยู่ในประเทศอาร์เจนตินารูปใบหูแหลมเบี้ยบของปลอมที่เขาทำขึ้นมาเสียหุ เลียนแบบมิสเตอร์ สปีก ในหนังสือสตาร์เทร็ค ถึงแม้ว่าฤกษ์ฤทธิ์จะนับว่าผลงานชิ้นนี้เป็นประติมากรรมชิ้นแรก มันเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงประสบการณ์ของการพลัดถิ่นตั้งแต่ยังเยาว์ ส่งผลให้เขาเกิดความรู้สึกแปลกแยกต่อสังคมลาติที่เขาอาศัยอยู่ประสบการณ์แบบพเนจร และวัฒนธรรมของเขานั้นถูกกลืนกรองและนำมาทำงานในหลาย ๆ ชุด เช่น “sleepless night (1993) “ ณ พี เอส วัน มิวเซียม , ลอน โอร์แลนด์ โดยการนำเอาเสื้อ และหมอนวางไปตามมุมห้องต่าง ๆ ในหอศิลป์ ที่เชียงใหม่เขาได้สร้างเวอร์ชันใหม่โดยการนำเอาเสื้อเปล่า ๆ และหมอนสีเหลี่ยมแบบพื้นเมืองวางไว้สองมุมห้องเชิญชวน ให้คนเข้ามานั่ง นอน และหยุดพัก(กฤติยา กาวีวงศ์. 2548: 28-30)

นอกจากนี้ บัณฑิต จันทรโรจนกิจ ยังได้กล่าวถึงในแง่ของการนำไปใช้เชื่อมโยงกับผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ในบริบทสังคมตะวันตก ซึ่งถือเป็นข้อมูลที่น่าสนใจ ดังที่เขากล่าวว่า

ในอีกด้านหนึ่ง ปฏิบัติการผัดไทยของฤกษ์ฤทธิ์หากพิจารณาผ่านประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกแล้วจะเห็นว่าฤกษ์ฤทธิ์สืบทอดสายธารแห่งประวัติศาสตร์ของกอร์ดอน มาตต้าคลาร์ก (Gordon Matta-clark) (Mami, 2002: 39-40) ในปี พ.ศ. 2514 กอร์ดอน มาตต้า-คลาร์ก เปิดภัตตาคาร Food Restaurant ในนิวยอร์ก ซึ่งเขามองว่าเป็นประติมากรรมชิ้นยักษ์ กลุ่มฟลักซ์ซึ่งมีกิจกรรมเกี่ยวกับอาหารระหว่าง พ.ศ. 2506-2520 จัดงานเลี้ยงที่ขอให้สมาชิกนำอาหารเข้ามาร่วม บางคนนำอาหารที่กินได้และกินไม่ได้ บางครั้งจะขอให้สมาชิกนำอาหารประจำชาติมาร่วมจัดวางในงานเลี้ยง บ้างก็เป็นส่วนหนึ่งของการเปิดงานศิลปะ งานเลี้ยงคริสต์มาส งานปีใหม่ (Hendricks, 1988: 66-70) อย่างไรก็ตาม กลุ่มฟลักซ์ “เล่น” กับอาหารโดยต้องการสร้าง ความประหลาดใจตื่นตาตื่นใจให้แก่ผู้ชมมากกว่าจะสร้างนัยทางสุนทรียศาสตร์ศิลปะการเมือง การทำอาหารและเชื้อเชิญให้ร่วมรับประทานอาหารของฤกษ์ฤทธิ์จึงหมายถึงการสร้างสุนทรียศาสตร์ของการรับรู้ความงามของศิลปะโดยการมีประสบการณ์โดยตรง (การสัมผัส กิน และดื่ม การพำนักรักในชิ้นงานศิลปะ) ศิลปะการเมืองของฤกษ์ฤทธิ์จึงอยู่ที่การเปลี่ยนสถานะของผู้ชมจากการเป็นผู้ชมมาเป็นผู้แสดงร่วมเสพอาหาร/ศิลปะ และปรับเปลี่ยนตำแหน่งของผู้ดูที่มักถูกควบคุมการมอง (Gaze) และเชื้อเชิญให้ผู้ชมได้ครอบครองอำนาจการจัดวางนั้น (Hapgood and Lauf., 1991:11) ฤกษ์ฤทธิ์เชิญผู้ชมของเขาร่วมกินดื่ม เล่นดนตรี พักอาศัย ฤกษ์ฤทธิ์สร้างงานโดยพัฒนาแนวคิดที่โจเซฟ บอยส์เรียกว่าประติมากรรมสังคม (Social sculpture) การที่บอยส์ประกาศถือว่า “ทุกคนเป็นศิลปิน” นั้น เป็นการสร้างประชาธิปไตยของงานศิลปะ (Ulmer, 1985: 227) และสร้างศิลปะให้มีความเป็นประชาธิปไตยก็คือการสร้างสัมพันธ์ภาพใหม่ระหว่างศิลปินกับผู้ชม ให้มีความเท่าเทียมกัน ผู้ชมสามารถเข้าร่วมและเป็นส่วนหนึ่งของการผลิตผลงานศิลปะ ความพยายามในการปลดปล่อย “ศิลปะ” จึงเป็นการจัดความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับผู้ชม, ศิลปินกับผู้อุปถัมภ์ / นักสะสม, นักสะสมกับชิ้นงานใหม่ ศิลปะการจัดวางของฤกษ์ฤทธิ์ในแง่นี้ได้เคลื่อนศิลปะตะวันตกให้เดินหน้าปลดปล่อยผู้ชมจากพิธีภัณฑ์และหอศิลป์และเปิดโอกาสให้จัดสัมพันธ์ภาพนั้นเสียใหม่ (บัณฑิต จันทรโรจนกิจ . 2548 : 57-59)

การทำงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ ถ้าหากมองจากที่บัณฑิตได้กล่าวไว้ จึงไม่ใช่การจัดให้ศิลปินเป็นศูนย์กลางของงานแต่การจัดการให้ทุก ๆ คนที่เข้าชมงานได้มีสายสัมพันธ์กันในช่วงระยะเวลาใดเวลาหนึ่งผ่านกิจกรรมอันเป็นเครื่องมือของเขา ก็จะพบว่า ศูนย์กลางนั้นได้ถูกลดทอนลงไป เหลือเพียงแค่แรงกระตุ้นเร้าให้คนได้เข้าถึงกิจกรรมและมีส่วนร่วมได้อย่างเท่าเทียมกัน หากแต่ “ความเท่าเทียม” ในบริบทศิลปะร่วมสมัย ผู้วิจัยก็ยังเห็นว่า เป็น “ความเท่าเทียม” ที่เป็น “เส้นขนาน” กันกับความเท่าเทียมเสมอภาค ในอุดมคติทางประชาธิปไตย เพราะพื้นที่ของความเป็น “สาธารณะ” ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย นั้น มิใช่ความเป็นสาธารณะในความหมายถึงภาคประชาชน หรือชุมชน หากแต่หมายถึง “คนในแวดวงศิลปะร่วมสมัย” ในสังคมไทยเสียมากกว่า ถึงกระนั้นก็เชื่อว่าจะไม่เกิดการที่คนนอกวงการจะสามารถเข้ามามีบทบาทในผลงานของฤกษ์ฤทธิ์

เพราะ ครั้งหนึ่ง บัณฑิต จันทรโรจนกิจ ได้อ้างถึงคำกล่าวของ “กาดาโอกะ มามิ” (Kataoka mami) ที่ชี้ให้เห็นว่า

“ฤกษ์ฤทธิ์ ได้”เปิดหน้าต่างบานที่สาม “ให้ผู้ชมงานศิลปะได้เข้าร่วมและเปิดโอกาสให้บุคคลอื่นซึ่งอยู่นอกบริบทของการแสดงงานศิลปะได้เข้ามาร่วม เช่น ฤกษ์ฤทธิ์เชิญพ่อครัว ที่มีชื่อเสียงของเมือง มาทำอาหาร ที่มีชื่อเสียงที่สุดของเขา ในวันเปิดงาน หน้าต่างบานที่สาม เปิดต้อนรับผู้ร่วมชม นอกบริบทเข้ามาร่วม” (บัณฑิต จันทรโรจนกิจ. 2548 : 60-61)

จากที่กล่าวมานี้ การพิจารณาและวิเคราะห์ผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ ในฐานะที่ผู้วิจัยได้ตีความว่า ผลงานศิลปะของเขาจัดเป็นศิลปะปฏิสัมพันธ์ อีกประเภทหนึ่ง นอกจากการเข้ามามีส่วนร่วมได้แล้ว จึงมีความซับซ้อน

ออกไป ความท้าทาย ในเชิงที่ผลงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์เกิดจากความต้องการในการสร้างความสัมพันธ์กันระหว่างผู้คนที่เข้ามาชมผลงานของเขา และนำตั้งคำถามต่อไปอีกว่า เหตุใดงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ จึงไม่มีใครจะเป็นที่รู้จักหรือประสบความสำเร็จภายใต้บริบทศิลปะ ทั้ง ๆ ที่ผลงานหรือกิจกรรม ที่ฤกษ์ฤทธิ์นำมาแสดงออกนั้น เป็นเสมือนกับ “กิจวัตร” ประจำวัน ที่คนในบริบทสังคมไทยคุ้นเคยกันดีอยู่แล้ว

8.6 ประวัติ กมล เผ่าสวัสดิ์ (2501)

กมล เผ่าสวัสดิ์เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่ได้ว่าเคยและยังมีบทบาทต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยใช้สื่อร่วมสมัยผสมผสานกับการทำงานศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง โดยที่ ผลงานนั้นแสดงให้เห็นถึงลักษณะของศิลปะปฏิสัมพันธ์ปรากฏอยู่

หลังจากที่กมล ได้รับปริญญาโททางด้านทัศนศิลป์จากสถาบันโบดิส พาร์สน แห่งสหรัฐอเมริกา และเดินทางกลับเมืองไทยในพ.ศ. 2528

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของกมล เผ่าสวัสดิ์

ผลงานที่ถือว่าเป็นชิ้นต้นๆ ในช่วงขณะนั้นคือ “บทเพลงศิลปะที่ตายแล้ว” (Song for the Dead Art) ที่ศิลปินจัดแสดงขึ้น ณ หอศิลป์พระศรี กรุงเทพฯ ผลงานของกมล ชุดนี้เป็นการนำเสนอในรูปแบบที่หลากหลายไม่ว่าจะเป็นผลงานศิลปะการแสดงสด , ผลงานศิลปะติดตั้งจัดวาง และสื่อประสม รวมถึงศิลปินยังได้เชิญนักศึกษาให้เข้ามาร่วมกันสร้างงาน (collaboration) ซึ่งเกี่ยวกับงานชุดดังกล่าวนี้ กฤติยา กาวีวงศ์ได้กล่าวอธิบายไว้ครั้งหนึ่งว่า

เพื่อเจาะประเด็นเกี่ยวกับงานจิตรกรรมที่ตายแล้ว กมลได้ขยี้จากเขตก่อสร้างในกรุงเทพฯ มาทำงานศิลปะจัดวาง ในระหว่างการแสดงสด เขาขายผลงานสไลด์ผลงานของมารีลิน มอนโร ของแอนดี้ วอร์ฮอลล์ และทำการสาธิตเข้าผนังที่สไลด์ปรากฏอยู่ หลังจากนั้นใช้ไม้จิ้มฟันขีด และทำความสะอาดผลงานชิ้นนี้ ในขณะที่เดียวกันนักศึกษาที่ร่วมแสดงทำการอ่านบทความ ของศิลปิน แนวสมัยใหม่ (Modernism) จากอิมเพรสชันนิสต์ มาจนถึงออฟ อาร์ต ช่วงสุดท้ายของการแสดง กมลจุดประทัดเพื่อเรียกร้องความสนใจของผู้ชมดับไฟในหอศิลป์ และอ่านคำประกาศของงานแนวหลังสมัยใหม่ (Post modernism)” (กฤติยา กาวีวงศ์. 2544 :11)

แม้ว่าผลงานชุดดังกล่าว จะยังเป็นการมีบทบาท จะยังเป็นการมีปฏิสัมพันธ์ในรูปแบบที่ศิลปินนำผู้ชมเข้าไปเป็นผู้เฝ้ามองการสร้างสรรค์แบบฉับพลันของศิลปิน แต่ก็ยังถือได้ว่า “บทเพลงศิลปะที่ตายแล้ว” เป็นเสมือนกับจุดเริ่มต้นในการสร้างสรรค์งานชุดต่อไป และเริ่มปรากฏให้เห็นรูปลักษณะแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์มากขึ้น ดังจะเห็นได้จากในพ.ศ. 2539 กมลได้สร้างสรรค์ผลงานชุด “Mode of Moral Being” พุดถึงคนทำงานขายบริการทางเพศ การสร้างงานชุดนี้ กมลได้เข้าไปทำงานเป็นอาสาสมัครขององค์กรเอ็มพาวเวอร์ (Empower) ที่พัฒนพงศ์ ช่วงนั้นเขาได้ทำงานศิลปะแบบเน้นกระบวนการด้วยการสอนศิลปะให้แก่คนขายบริการ สัมภาษณ์ถึงชีวิตความเป็นอยู่ แก่คนขายบริการทั้งชายและหญิง และกลุ่มที่ผ่าตัดแปลงเพศแล้ว โดยใช้วิดีโอบันทึก และนำมาติดตั้งจัดวาง ให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมต่อการรับรู้ถึงภาพสะท้อนชีวิต ข้อเท็จจริงของปัญหาและประเด็นการค้าขายบริการทางเพศในสังคมไทย

ผลงานในลักษณะศิลปะปฏิสัมพันธ์ของเขาชัดเจนมากขึ้นใน พ.ศ. 2541 กฤติยา กาวีวงศ์ ได้กล่าวถึงรายละเอียดการทำงานศิลปะของกมล เผ่าสวัสดิ์ ในช่วงเวลานี้ โดยสรุปเป็นใจความได้ว่า

“ กมลเดินทางไปหมู่เกาะสุรินทร์ เพื่อวิจัยถึงผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตของชาวปืชี มอร์แกน ที่เกิดจากการพัฒนา โดยมีสาเหตุมาจากรัฐบาลได้ออกกฎหมายควบคุมเพื่อไม่ให้ละเมิดชายแดนไทย พวกเขาต้องเปลี่ยนแปลงชีวิตจากการประมงแบบดั้งเดิมมาอยู่ในสถานที่เฉพาะที่รัฐบาลไทยจัดไว้ให้ “(กฤติยา กาวีวงศ์. 2544 : 13)

ในจุดนี้กมลได้บันทึกภาพถ่ายและอัดเสียงเพลงพื้นเมือง รวมถึงบันทึกภาพวิถีชีวิตชาวบ้านนำมาเป็นส่วนหนึ่งในงานจัดวางของเขาในชุด “Between Hopeful and Hopeless” จัดแสดง ณ หอศิลป์พิพิธภัณฑสถาน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยนำเอาภาพถ่ายจากวิถีพื้นเมืองเหล่านั้นมาติดตั้ง และตรงข้ามกัน เขานำลูกแอปเปิ้ลทองคำ วางอยู่บนพื้นห้องแสดงงาน บ่งบอกนัยถึงการรุกรานจากวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งงานชุดนี้ภายหลังได้ถูกศิลปินกำหนดเงื่อนไขแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์เข้าไปอีก ซึ่งกฤติยา กาวีวงศ์ได้กล่าวขยายเพิ่มเติมไว้ว่า

ณ หอศิลป์พิพิธภัณฑสถานร่วมสมัยโยโกฮาม่า ญี่ปุ่น ในปี 1999 กมลได้สร้างผลงานจัดวางด้วยกล่องแอปเปิ้ลวางอยู่แต่ละกล่อง เขาสร้างข้อเสนอให้ผู้ชมนำภาพของตนมาแลกกับแอปเปิ้ลแต่ละลูกโดยหยิบผลไม้ไป แต่เขาอนุญาตไว้แทนผลงานชิ้นนี้เป็นการกระตุ้นให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วม และเปลี่ยนแปลงโครงการของผลงานที่เน้นวัสดุไปสู่กระบวนการมากขึ้น การให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมนั้นเริ่มเข้ามามีส่วนสำคัญในงานมากขึ้น” (กฤติยา กาวีวงศ์. 2544:13-14)

และในพ.ศ.2544 กมลได้สร้างผลงานชุดสำคัญที่ผู้วิจัยมีความเห็นว่ามีผลสอดคล้องกับแนวคิดแบบปฏิสัมพันธ์ของศิลปะปฏิสัมพันธ์อย่างชัดเจนคือผลงานชุด “หนีเสือปะจระเข้” (Dilemma) จัดแสดง ณ ศิลปสถาน Project 304 ในชุดนี้กมล ปรับเปลี่ยนห้องและพื้นที่แสดงผลงานให้กลายเป็นพื้นที่ ที่ใช้ทำกิจกรรมหลากหลายประเภท และคนดูสามารถเข้ามามีส่วนร่วมกิจกรรมที่ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะได้ เช่น เปลี่ยนห้องแรกของงานให้กลายเป็นห้องดูหมอ , ห้องนั่งเล่น นำข้าวของในชีวิตประจำวันมาปรากฏอยู่ตามท้องตลาดทั่วไป มาติดตั้งจัดวาง และมาตกแต่งห้องของเขา เปลี่ยนพื้นที่การแสดงผลงานให้เป็นพื้นที่ ที่ผู้ชมและสาธารณะคุ้นเคย และปรับเปลี่ยนผู้ชมให้กลายเป็นผู้ขับเคลื่อน และ ผู้ “แสดง” ในผลงาน

ปัจจุบัน กมลยังสร้างสรรค์ผลงานอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะผลงานแบบศิลปะติดตั้งจัดวางด้วยวิถีศิลปะ

8.7 ประวัติ จุมพล อภิสุข (2491)

จุมพล เป็นอีกคนหนึ่งหลังจากเขาเดินทางกลับมาจากการเดินทางไปศึกษาเล่าเรียนศิลปะ ทำงานเคลื่อนไหวทางสังคมและศิลปะ รวมถึงใช้ชีวิตในสหรัฐอเมริกา หลังจากกลับมา เขายังเป็นทั้งศิลปินที่สร้างงานในแบบคอนเซ็ปชวล และโดดเด่นในงานศิลปะสื่อการแสดงสดหลากหลายชิ้นงานของจุมพลมีความคาบเกี่ยวกันกับงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ไม่มากนักน้อย แต่ที่แสดงให้เห็นถึงความต้องการการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนดูและผลงานอย่างเห็นได้ชัดน่าจะมีอยู่ 3 ชุดผลงานเด่นๆด้วยกันคือ “Mystory” , “Enroute” , และ “Standing”

ซึ่งจุมพลได้กล่าวถึงผลงานชุด “ Enroute “ของเขาไว้ว่า

“Enroute” เป็นกระบวนการทำงานที่ต่อเนื่องถึง 3 ปีผมทำงานตามโครงการนี้ในทุกๆ ผมเดินทางไปแสดงตามคำเชิญของเทศกาลต่างๆ ซึ่งทำให้ผมมีโอกาสสัมผัสโดยตรงกับผู้คนในชุมชนต่างๆ ของเมืองในประเทศหลายประเทศ ได้คุยกับเขาจับมือกับเขา สนทนาแลกเปลี่ยน เรื่องที่เกี่ยวกับโครงการซึ่งนับว่าเป็นกำไรชีวิตอย่างหนึ่ง และสำหรับผู้อนุญาตให้

ผมถ่ายรูปโดยประกอบกับกระเป๋า enroute ทุกคนจะได้รับรูปถ่าย 1 รูป ซึ่งเป็นรูปที่ผมคิดเพื่อนำมาขยายเป็นใบปิด ที่จะนำไปปิดในที่ต่างๆ ในพื้นที่บริเวณนั้น มีนักศึกษาศิลปะมากกว่า 10 คน ที่กรุงเทพและที่อังกฤษได้ร่วมงานกับผมตามโครงการนี้ในทุกกระบวนการตั้งแต่การตั้งจุดถ่ายรูปในที่สาธารณะ ชักชวนผู้ที่ผ่านไปมาให้มาถ่ายรูปกับกระเป๋า นำฟิล์มไปอัดมาคัดภาพ แล้วนำไปขยายเป็นขนาดโปสเตอร์ ออกเดินไปตามถนนด้วยกันพร้อมถังใส่กาวน้ำ นำภาพเหล่านั้นไปปิดแสดงตามป้ายรถเมล์ ผนังตึกเสาไฟฟ้า หน้าบาร์ หรือร้านอาหาร ฯลฯ มีสองสามครั้งที่มีคนเดินมาบอกว่าเขารู้สึกตื่นเต้นมากที่เห็นรูปตนเองปิดอยู่ที่โน่นที่นี่ และมีคนหนึ่งบอกว่าเขาชอบมากที่เห็นโปสเตอร์รูปถ่ายตนเองปิดอยู่ท่ามกลางผนังโปสเตอร์คอนเสิร์ตของวง The Vampire Opera Rock Band ซึ่งผมจำได้ว่าผมไม่รู้เรื่องนี้เลย แต่ต่อมาก็ทราบว่านี่คือสมาชิกของโครงการคนหนึ่ง มีบ้านอยู่พื้นที่ดังกล่าวและเขาเคยแอบเอาโปสเตอร์ไปปิด ผมรู้สึกสนุกสนานกับโครงการนี้มาก และพอใจกับสภาพของความ “สด” และ “มีชีวิตชีวา” ในระหว่างการทำงานมากเช่นกัน” (จุมพล อภิสุข จากสูจิบัตรนิทรรศการ My story . 2545 : 2)

จะเห็นได้ว่า Enroute ของจุมพลนั้นเป็นการสร้างงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่ผู้ชมสามารถเข้ามามีส่วนร่วมได้ และคาบเกี่ยวกับงานแบบศิลปะเน้นกระบวนการ ผู้ชมและผู้ชมชนสามารถมีกิจกรรมร่วมกับศิลปินตามที่เขาเป็นผู้กำหนดแนวทาง เป็นการผสมกันทั้งทางด้านการเดินทาง ประสบการณ์ การศึกษา พบปะผู้คนในความแตกต่างเชิงบริบท และเวลา

ในชุดผลงานชุด “Standing” จุมพล กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ไว้ว่า

“Standing” การยืนนิ่งๆ นานนับชั่วโมง ทำให้กล้ามเนื้อแข็งตึงตั้งแต่ปลายเท้าขึ้นมาถึงหลังร้าวรานไปถึงต้นคอ แม้ว่าผมเองยังไม่เคยรู้สึกเจ็บปวดมากเพียงใดก็ตาม กระนั้นการทำงานชุดยืนนี้ นับว่าเป็นการแสดงที่ผมเปลืองเปลืองอยู่ด้วย และมันเป็นการทำให้ร่างกายตนเองเป็นพื้นที่หนึ่งในที่สาธารณะที่ในขณะที่เดียวกันผมก็ได้รับความเปลืองเปลืองจากการเฝ้ามองกิจกรรมต่างๆ ที่เกิดขึ้นรอบๆ ตัวผม... ดันไม่ว่าเฝ้ามองดูสิ่งเดียวกันเช่นผมหรือไม่... สำหรับงานชุดนี้ ผมยังรู้สึกว่ายังน่าจะทำงานชุดนี้ต่อไปอีกสักกระยะหนึ่ง จนกว่าผมจะรู้สึกว่าได้รับบทเรียนที่เพียงพอไม่ว่าจะเป็นเชิงทฤษฎี ปรัชญา หรือประสบการณ์ในการทำงาน หรือจนกว่าผมจะรู้สึกว่ามั่นใจในความเข้มแข็งของตนเอง ทุกวันนี้แม้ว่าร่างกายของผมอาจจะไม่อานวยให้ยืนนานๆ ได้ แต่ผมก็น่าจะฝึกหัด ทดลอง ให้มากขึ้น โดยหวังว่าต่อไปมันอาจจะกลายเป็นหนทางรักษาร่างกายของผมก็เป็นได้ ผมจะลองทำอีก” (จุมพล อภิสุข . สูจิบัตรประกอบนิทรรศการ My story . 2545 : 3)

ในชุดยืนถือได้ว่าเป็นศิลปะการแสดงสด ที่จุมพลได้เข้าไปแสดงงานในชุมชน และบริบทที่แตกต่างกัน ในหลายๆ ประเทศไม่ว่าจะเป็นเยอรมัน , เกาหลี , ออสเตรเลีย , ญี่ปุ่น หรือกรุงเทพ โดยเริ่มโครงการนี้ตั้งแต่พ.ศ. 2543 ซึ่งในแต่ละที่ก็จะมี ปฏิริยาของผู้ชมที่เข้ามามีส่วนร่วมแตกต่างกันออกไปดังที่จุมพลได้กล่าวในผลงานชิ้นนี้ไว้ว่า

ส่วนใน Standing Series เนี่ยมันมีสิ่งที่ขาดหายไปอันหนึ่งที่ไม่ได้พูดถึงเลย คือก่อนหน้าที่จะเริ่มทำ Standing Series นี้ มันจะมีงานที่ถนนราชดำเนินเป็นงานที่จัดโดยแนวร่วมศิลปิน ไม่แน่ว่าชื่องานแต่เป็นมหกรรมศิลปะ หลังงานกรุงเทพเมืองฟ้าอมร แล้วรู้สึกมันจะเป็นงานรำลึกถึงเหตุการณ์พฤษภาฯอะไรทำนองนั้น รู้สึกมันแสดงเตือนพฤษภาคม แล้วผมก็ทำงานชุดหนึ่งเป็นงาน sculpture ชื่อว่า “ซึ่งน้ำหนักของแสง” ก็เป็นตาซึ่งแล้วหล่อตัวถาดมันด้วยเทียนไข พอหล่อแล้วก็จุดไฟ แล้วก็มีแผ่นป้ายให้คนมาจดน้ำหนักที่มันปรากฏอยู่บนตาซึ่ง ก็มีคนมาจดเยอะเหมือนกัน ที่นั่นตอนที่เราไปทำตอนนั้นเราคิดว่าถ้าเราเอาอันนั้นไปตั้งเฉยๆ แล้วให้คนมาทำเขาก็ไม่รู้ว่าคนมาทำอะไรแล้วคนคงจะไม่สนใจ เราก็เลยไปยื่นทางร่วมให้แสงเทียนก็คิดง่าย ๆ ตอนนั้นยังไม่ได้คิดถึงชุด standing ที่นี้พอยืนแล้วมันลงไม่ได้เพราะคนมันมาเรื่อย เราก็ยืน

ไปเรื่อย แล้วคนก็มาทำตลอด พวกทำ performance เขาก็ทำของเขาไปก็ไม่เลิกกันซะที เราก็ยืนไปตลอดจนกระทั่งเขาเสร็จกันหมด พอเสร็จกันหมดคนก็ยังมาอีก เราก็เลยยืนไปตลอด รู้สึกวันนั้นยืนนานมาก หลายชั่วโมง แล้วมันก็เลยทำให้เราได้ไอเดียว่าสนใจว่าถ้าเราไม่ยืน งานนี้มันก็เป็น sculpture ธรรมดา มันก็คงไม่ทำให้คนคิดอะไรเท่าไร พอมีคนยืนปุ๊บมันมีความหมาย นัยยะของความหมายที่เราบอกว่าช่วยวัดน้ำหนักของแสงมันก็ทำให้คนคิดมากขึ้น เพราะเรามีคนไปยืนกางร่มให้แสงสว่าง ถัดมาไม่กี่เดือนหลังจากนั้นก็ไป Dresden มันก็ทำให้เราเลือก site ที่มีห้องประชุม ทั้งใน public ให้เราเลือกเอา ที่ต้องอยู่ในที่ๆ สถานีวิทยุของเขาถ่ายทอดได้ คือคนที่จัดเนี่ย เป็นคนจากสถานีวิทยุก็มาจัด performance art แล้วถ่ายทอดผ่านสถานีวิทยุ มันเป็นวิทยุชุมชน เป็นศิลปินทำ ที่นี้พอเราไปดูในห้องประชุมเราก็ไม่อยากจะทำ เพราะเดือน July อากาศข้างนอกมันกำลังสวย ก็คิดว่าทำข้างนอกดีกว่า แล้วพอเรามี Amanda Heng ไปด้วย แล้วก็ Arahmiani ไปด้วยเผอิญ Arahmiani เขาจะทำในร่ม เราก็คิดว่าถ้ามันเราทำข้างนอก ก็เลยไปหาพื้นที่ๆ จะทำงาน มันไม่รู้ว่าจะไปทำในที่สาธารณะยังไง จนมาเจอเก้าอี้ตัวนั้นที่อยู่ในงาน ก็เจออะไรที่เหมาะสม ก็เลยยืนเก้าอี้มาแล้วมานั่งทำงานแล้วมันก็ได้อย่างที่มันออกมาใน VDO พอได้ผลแล้วก็ทำให้เรารู้สึกมันในว่าเออ... งานอย่างนั้นมันเวิร์ค พอรู้ว่ามันเวิร์คต่อจากนั้นก็ไปที่เกาหลี ก็เลยคิดว่าจะไปลองทำในพื้นที่ที่มันแตกต่างเพราะว่าที่นั่นมันเป็น National Park ก็เป็นป่า เป็นเขา แล้วดูซิว่าจะมีคนมาดูเราหรือเปล่า ก็มีคนมาดูใช้ได้ อาจจะเยอะกว่า และ reaction ของคนเกาหลีมันน่ารัก คนเกาหลีเขาก็หัวเราะเจ็บ เขากลั้วว่าเราอ่อนเกินไป เขากลั้วเราจะเหนื่อย กลั้วเราจะหิวน้ำ ซึ่งไม่เหมือนกับ Dresden เขาไม่ได้ใส่ใจในเรื่องนี้ เขาสนุก แต่คนเกาหลีเขามาเซ็ดเหงื่อให้เรา เอาน้ำมาให้เรามาพักรวให้เราได้ด้วยความห่วงใย ซึ่งมันต่างจากที่ญี่ปุ่น ที่ญี่ปุ่นเนี่ยเขามาล้อเล่นกับเรา มันก็มิกซ์ มีคนมาเล่น มาตึงผมเรา จะดูว่าเรามี reaction ยังไง ก็คล้ายๆ กับที่กรุงเทพฯ มันเป็น public ที่ไม่คุ้นเคยกับการทำงานแบบนี้ เพราะฉะนั้นที่ Dresden กับเกาหลีมันค่อนข้างจะชัดเจนว่า audience ของเขา เขาค่อนข้างส่วนที่ Australia ก็ไม่มีอะไร มันมีแต่ Artist เพราะว่าพื้นที่ 100 ตร.กม.มันก็มีแต่พวกเรา 8-9 คนกับเจ้าของไร่ แต่นั่นมันเป็นการทดลองทำกับตัวเองล้วนๆ แล้วแต่ความตั้งใจในการทำ VDO ก็เกิดจากชุดนั้น มันเป็นการถ่ายทำมากกว่าเป็น Performance เราก็บอกข่าวกับเพื่อนๆ ศิลปิน เขาก็มาร่วมของเขาเองก็ไม่ได้เชิญชวนอะไร ปกติการทำ performance เราก็จะนึกถึง action ในชุดนี้มันทำให้เราได้อีกส่วนหนึ่ง คือเราไม่ต้องทำ แต่ว่าการที่เราทำตัวเป็นเพื่อนใจเนี่ย จริงๆ มันยากกว่าการทำ เราจะต้องอดทนให้มันมี performer เราต้องเล่นกับเวลาของเราเอง แล้วเราจะต้องมีความรู้สึกตลอดเวลาเราทำงาน เพราะถ้าเรารู้สึกว่าเราเล่นมันก็จะไม่ใช่การทำงาน แต่เรารู้สึกว่ามันเป็นภาระหน้าที่ของเราที่เราต้องทำงานเหมือนกับคนกวาดถนน เหมือนคนที่จะต้องไปพัดให้พระเจ้าแผ่นดิน บนหลังช้างมันเป็นหน้าที่ (จุมพล อภิสุข. สูจิบัตรประกอบนิทรรศการ Mystery. 2545 : 2)

หรืออย่างผลงานชุด “Mystery” ที่เขาได้กล่าวถึงไว้ว่า

“Mystery” เป็นโครงการชุดล่าสุดของผม เริ่มขึ้นในปี 2545 ที่ประเทศญี่ปุ่นโดยร่วมงานกับ แม่บ้าน , นักเรียนอนุบาล , นักศึกษาชาวญี่ปุ่นจำนวน 13 คน ครั้งที่สองทำที่กรุงเทพ/หอศิลป์ตาดู โดยร่วมมือกับชาวกรุงเทพอีก 10 คน ที่มาจากหลายอาชีพ หลายพื้นฐานประสบการณ์ การศึกษา ที่น่าสนใจคือวัยของผู้เข้าร่วมในกรุงเทพ ที่อยู่ในช่วงระหว่าง 20-40 ปี เท่ากับว่าเป็นคนกลุ่มหนึ่งที่นำเสนอสายตา และจินตภาพของคนกรุงเทพฯ คนนี้ได้ดีทีเดียว ข้อสังเกตนี้ทำให้ผมได้รับความรู้สึกเกี่ยวกับอารมณ์ ความรู้สึกของคนรุ่นนี้มาก ซึ่งน่าจะเป็นประโยชน์ต่อการทำงานชุดต่อไปอย่างของผม และผมหวังว่าผู้ชมทั้งหลายก็ควรจะได้รับการยอมรับ ไม่ต่างจากผมมากนัก” (จุมพล อภิสุข. สูจิบัตรประกอบนิทรรศการ Mystery. 2545 : 2)

การมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานศิลปะในกรณีงานของจุมพลนั้น เป็นการสร้างการมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการวางแผน เข้าไปสร้างกิจกรรมและให้ชุมชนหรือผู้ชมมีส่วนร่วมด้วยการ “ร่วมกิจกรรม” และยังเปลี่ยนบทบาทของผู้ชมให้เป็นผู้ผลักดันให้เกิดผลงานที่สะท้อนถึงเนื้อหาสาระ ของบริบทจากชุมชนนั้นๆ

8.8 ประวัติ สุรสีห์ กุศลวงศ์ (2508)

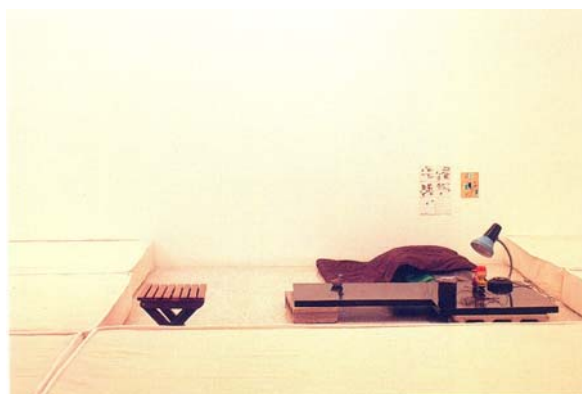
สุรสีห์ กุศลวงศ์ เป็นศิลปินที่มีพื้นฐานการสร้างสรรคมาจากการทำงานศิลปะภาพพิมพ์ จบจากคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในช่วงต้นของการทำงาน สุรสีห์สร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ออกมาหลายชุดด้วยกัน จนกระทั่งเขาได้รับทุนเพื่อไปศึกษาต่อด้านศิลปะและสร้างสรรคงานที่ประเทศเยอรมนี การทำงานศิลปะของสุรสีห์จึงมีความแตกต่างหลากหลายขึ้นกว่าในอดีต ผลงานของเขาเริ่มปรากฏออกมาเป็นลักษณะศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง และลักษณะการกำหนดพื้นที่รวมถึงเงื่อนไขในการติดตั้งจัดวางนั้น ศิลปินได้กำหนดให้การจัดวางมีบทบาทเพิ่มโยสามารถสร้างและกระตุ้นการเกิดขึ้นของ “ปฏิสัมพันธ์” ระหว่างตัวผลงาน ศิลปวัตถุ กับผู้ชมได้ ไม่ว่าจะเป็นผลงานชุด “private and public” (2539) ที่จัดแสดงขึ้น ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ที่สุรสีห์ได้แนวคิดในการสร้างสรรคงานมาจากการต้องห่างไกลบ้านเกิดไปอยู่ ณ ต่างประเทศ เขากลับมาเพื่อนำเอาวัตถุที่สื่อสะท้อนและมีความหมายเกี่ยวข้องกับความเป็นส่วนตัวของเขามาสร้างสรรคและจัดวางในพื้นที่เป็นสาธารณะ โดยครั้งหนึ่งเขาได้ให้สัมภาษณ์กับ ไพศาล ธีรพงษ์วิษ โดยกล่าวไว้ถึงงานชิ้นนี้ว่า

งานชิ้นนี้ค่อนข้างจะให้ความรู้สึกที่สมบูรณ์เหมือนกับว่า ผมกลับบ้านอีกครั้งหนึ่ง เพราะในห้องนั้นมีแม่ผมอยู่ (ตัวแทนคือร่มที่เหลืองซึ่งเก่าๆ) มีเพื่อนผมอยู่ในนั้น (ได้แก่สบู่ และรวมถึงการได้เพื่อนต่างวัยหลายคนมาช่วยตกแต่งติดตั้งงานชุดนี้) ทั้งเพื่อนจากเมืองไทย เพื่อนจากเยอรมันด้วย นอกจากนี้ยังมีผ้าอ้อมที่ผมเคยใช้ตอนเด็ก... ถ้าหลายๆคนดูบางคนบอกว่าดูแล้วไม่เห็นมีความอบอุ่นไม่เห็นเหมือนบ้าน แต่ผมกลับ คือหลายคนที่สนิทเขาบอกว่ามันมีความอบอุ่นอยู่ในนั้น... มีความนุ่มนวลมีความรู้สึกมีความสุข ตรงนี้จะขึ้นอยู่กับการใช้เวลาในการดูของแต่ละคนด้วย (ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2539 : 39-40)

และยังกล่าวต่อไป โดยที่แสดงให้เห็นถึงความคิดกับการสร้างงานที่สอดคล้องกับความต้องการให้เกิดลักษณะแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์เพื่อส่งสารไปยังผู้ชม โดยสุรสีห์ยังกล่าวให้สัมภาษณ์กับไพศาล ธีรพงษ์วิษต่อไปอีกว่า

Art center นี้มันเป็น public space ในขณะที่ผมเอาเรื่องที่เป็น private มาใช้การเหยียบเข้าไปบนพูกมันเหมือนการเข้าไปในห้องนอนวิธีคิดในการทำงานของผม มันจะเป็นเรื่อง private แล้วเอามากลับค่า ผู้ชมต้องถอดรองเท้าเข้าไปชม ทำให้คนดูนี้ลั้งเล เกิดตั้งคำถามกับตัวเอง แล้วคุณจะได้ยังไง มันมีรากฐานของวัฒนธรรม หรือจิตสำนึกแรกเดิมอยู่ ว่า จะถอดรองเท้าหรือไม่ถอด ซึ่งการถอดรองเท้าในที่สาธารณะเขาไม่ทำกัน มันเป็นการตีกลับไปที่กลับมา (ระหว่างคุณค่า ความหมาย ความคิด ความรู้สึก ทั้งของผู้ดู และผู้สร้างงานเอง)” (บทสัมภาษณ์ สุรสีห์ กุศลวงศ์ โดยไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2539: 39-40)

จะเห็นได้ว่า สุรสีห์สร้างงานชิ้นนี้ด้วยการจำลอง (simulation) พื้นที่ส่วนตัวของเขาให้ปรากฏ และให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในพื้นที่สาธารณะอย่างห้องแสดงงาน โดยวิธีการทำงานของเขา ก็เป็นการทำงานในพื้นที่แสดงงาน ใช้ หอศิลป์ เป็นสตูดิโอ ที่สร้างสรรคงานไปพร้อมๆกันด้วย



ภาพประกอบ 17 (ผลงาน Private and Public ของสุรสีห์ กุศลวงศ์)

ผลงานของสุรสีห์ เริ่มมีความชัดเจนในแง่ของการที่เขาสร้างสรรค์งานโดยให้ชิ้นงานสามารถกระตุ้น และสร้างลักษณะปฏิสัมพันธ์อย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็นผลงานที่ชื่อว่า “ห้องน้ำกรุงเทพ” (2543) ที่เขานำเอา ห้องน้ำที่สามารถใช้งานได้จริง เป็นห้องน้ำสาธารณะไปตั้งไว้ริมถนนภายในบรรจุเรื่องราวของการสื่อสารทาง ศิลปะไว้อีกมากมาย ผลงานชุดนี้จัดขึ้นในนิทรรศการศิลปะ “กรุงเทพเมืองฟ้าอมร” ติดตั้งแสดงรอบๆ บริเวณ เกาะรัตนโกสินทร์ กทม.

หรือผลงานชุด “smell like Arts” ที่จัดขึ้น ณ ศิลปสถาน About café ก็เป็นการเปลี่ยนพื้นที่หอศิลป์ ทางเลือกอย่าง About café ให้กลายเป็นคลับ (club) ที่ผู้ชมสามารถเข้ามาร่วมกิจกรรมในพื้นที่นี้ได้ แม้ว่าพื้นที่ ของ About café จะมีผู้ที่กล้าเข้าไปร่วมกิจกรรมของสุรสีห์ จำกัดเพียงแต่คนไม่กี่กลุ่มเท่านั้นก็ตาม

หรืออย่างชุด “ตลาดนัด” ที่กำลังโดดเด่นอยู่ในระดับนานาชาติสุรสีห์ได้เข้าไปเปลี่ยนพื้นที่แสดงงานให้ กลายเป็น “ตลาดนัด” ที่คนสามารถมาเลือกซื้อหาสินค้านานาชนิด เป็นการนำเสนอประเด็นทางด้านการ วิพากษ์ระบบการค้าเสรี โดยการนำเอาตลาดเข้าไปอยู่ในพิพิธภัณฑ์

ผลงานของสุรสีห์ยังมีอีกหลายชุดที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกันระหว่างผลงานศิลปะ กิจกรรมที่ศิลปินกำหนด และผู้ชม

8.9 ประวัติ โฆสิต จันทราทิพย์ (2513)

โฆสิต จันทราทิพย์ คนศิลปะรุ่นหนุ่มจบการศึกษาจากคณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เป็นหนึ่งในลูกศิษย์คนสำคัญของมณฑิร บุญมา เจกเช่นเดียวกับ เพื่อนของเขา นาวัน ลาวัญชัยกุล ที่ทั้งสองเคยร่วมสร้างสรรค์งานกันมาบางชุดนิทรรศการ ทั้งนาวัน และโฆสิต ทั้งสองยังคงมุ่งมั่นต่อไปประเด็นเรื่องของการเปลี่ยนแปลงเชิง สังคม วัฒนธรรม ในขณะที่นาวันเน้น การนำเสนอ เรื่องราวของการเปลี่ยนแปลงในวัฒนธรรมชุมชนท้องถิ่น โฆสิตสนใจประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ “ความรัก” หลายชุดชิ้นงานของโฆสิต ปรากฏให้เห็นถึงรูปลักษณะการแสดงออกที่ตึงและกระตุ้นให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมหรือปฏิสัมพันธ์กับผลงานโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผลงานศิลปะสื่อสารแสดงสดของเขาที่เชิญผู้ชมสภาพบทบาทกลายเป็น “ผู้ร่วมแสดง” สถานการณ์เฉพาะที่ศิลปินสร้างขึ้น และสร้างความประหลาดให้แก่ผู้ชมมากมายอีกด้วย

ดังที่ปรากฏในปรากฏในผลงานชุด “Lily Ovary February 14” ที่เขาสร้างขึ้นในปีพ.ศ.2537 ภายใต้แนวคิดที่เขาบอกว่า “สภาพจิตวิญญาณของมนุษย์ปัจจุบันกลับหาไม่พบ สัญชาตญาณแห่งการสร้างเพื่อทดแทนก็เกิดขึ้น นำไปสู่การแสวงหาความรักจากสิ่งที่ไร้วิญญาณ” โฆสิต ชวนเชิญให้ผู้ชมเข้ามาร่วมงานในฐานะของแขกผู้มีเกียรติในงานพิธีวิวาห์ของเขาที่โบสถ์คริสจักรแห่งหนึ่งของเชียงใหม่ ไม่มีใครล่วงรู้เลยว่า ในเย็นวันวันที่ 14 กุมภาพันธ์ 2537 นั้น เจ้าสาวคนสวยของเขาจะเป็น “ตุ๊กตาทอง” ที่เขาเข้าพิธีแต่งงานร่วมหอลงโรง ประคองกอดจูบตุ๊กตาทองของเขาด้วยความรักใคร่ ศิลปะสื่อการแสดงสดของเขาภายใต้สถานการณ์บนพื้นที่เฉพาะในครั้งนั้น จึงมีไม่เพียงแต่ โฆสิต ตุ๊กตาทองหรือโบสถ์เท่านั้นที่ศิลปินแปรสภาพให้กลายเป็นวัตถุแห่งการรับรู้ทางศิลปะเพราะเหล่าผู้ชม งานที่ตกอยู่ภายใต้สถานการณ์ที่ศิลปินสร้างขึ้นก็ได้แปรบทบาทจากการเป็น “ผู้ชม” ไปสู่บทบาทของการเป็น “ผู้ร่วมแสดง” และเป็นส่วนสำคัญต่อการขับเคลื่อนผลงานชิ้นนี้ให้ไปสู่ผลสำเร็จตามกระบวนการของศิลปินได้

โฆสิต ยังคงสร้างงานอย่างต่อเนื่องภายใต้บริบททางศิลปะที่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของความรักและอีกหลายต่อหลาย ครั้งที่โฆสิตยังคงสร้างความตื่นตระหนกให้แก่ผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นผลงานศิลปะสื่อการแสดงสดชุด “Kosit Blood in Alphabet of love” (2537) ที่ถือได้ว่าเป็นผลงานศิลปะสื่อการแสดงสดที่ถึงเลือดถึงเนื้ออีกชิ้นหนึ่งที่เกิดขึ้นในสังคมไทย ครั้งนั้นศิลปินยืนบนแท่นสี่เหลี่ยมสีขาว ด้านหน้าแท่นมีสายยางใสต่อกันเป็นคำว่า “Love” ที่ภายหลังถูกเติมด้วยเลือดสดๆของเขาเองที่ถูกเจาะโดยนางพยาบาลให้เลือดเขาค่อยๆไหลผ่านสายยางจนคำว่า “Love” นั้น เป็นสีแดงเข้ม อีกชุดหนึ่งคือผลงานที่ชื่อว่า “Copulate with Love” (2537) ที่ศิลปินเขียนรูปและคำว่า “Love” จากสิ่งต่างๆที่ออกมาจากร่างกายของเขาเอง ตั้งแต่เลือดจนถึงการที่ศิลปินสำเร็จความใคร่ด้วยตนเองบนผ้าใบผืนผ้าใบสีขาวที่ติดกรอบสีทองอันหนาไว้ หรืออย่างชุดผลงานที่ต่อเนื่องมาจากพิธีแต่งงานกับตุ๊กตาทองของเขาในพ.ศ. 2537 ซึ่งอีก 2 ปีต่อมา (2539) เขาและเจ้าสาวคนเดิมได้ปรากฏตัวแก่สาธารณชนอีกครั้งเพื่อยืนยันในความรักผ่านศิลปะสื่อการแสดงสดที่จัดขึ้นในวันที่ 14 กุมภาพันธ์ 2539 ณ ห้องแสดงภาพ “Art Forum” ย่านสะพานควาย (ปัจจุบันปิดตัวลงแล้ว) ในชุด “สวนแห่งรัก” คราวนี้เขาได้ทำการประกอบพิธีการดื่มเลือดสดๆของตนเองที่ดูดมาจากเส้นเลือดบนแขน คล้ายกับเป็นการยืนยันต่อความรักของเขาที่มีต่อเจ้าสาวที่ไร้วิญญาณ ในกรณีสิ่งที่ศิลปินหยิบยกขึ้นมามีไม่เพียงแต่การตั้งคำถามต่อความรักเท่านั้น หากเบื้องต้นอาจเป็นความตั้งใจต่อการนำเสนอในงานในเชิงวิพากษ์ต่อวิถีแห่งความเป็นมนุษย์ที่เต็มไปด้วย

ด้วยจิตพิถีพิถันและภาพลักษณ์ต่างๆมากมาย ที่ถูกสร้างขึ้นมารอบคลุม “ความรัก” ระหว่างมนุษย์ด้วยกัน คล้ายกับเป็นการตั้งคำถามจากศิลปินว่า ในสภาวะของโลกปัจจุบัน เราจะแสวงหาความรักที่บริสุทธิ์ ปราศจากการหลอกลวงหรือปราศจากมายาแห่งภาพลักษณ์ที่สังคม กลุ่มคน สื่อ หรือ “คนอื่น” เป็นกำหนดได้อย่างไร เขาและเจ้าสาวตุ๊กตาทายจึงเป็นเสมือนกับภาพตัวแทนของภาพลักษณ์แห่งความหลงที่ทำหน้าที่ทำลายและกระตุ้นเร้าความคิดต่อสังคมในประเด็นดังกล่าว

ก้าวข้ามมาถึงปลายเดือนกันยายน พ.ศ. 2548 หลังจากการเดินทางไปเก็บเกี่ยวประสบการณ์ทางความคิดและศิลปะจากประเทศเยอรมนีนานถึง 8 ปีการกลับมาคราวนี้ แม้ว่าจะยังไม่ทิ้งเรื่องราวของความรัก หากแต่ความรักนั้นก็มีประเด็นและแง่มุมที่สะท้อนถึงความชัดเจนและหลากหลายไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าที่ผ่านมา

“จูบ” (The Kiss) จัดแสดงขึ้น ณ หอศิลป์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ กล้วยน้ำไท แบ่งงานออกเป็น 2 ส่วนด้วยกัน ส่วนแรกคือผลงานภาพถ่ายการ “จูบ” ที่ศิลปินใช้กลวิธีการพิมพ์และสร้างงานเพิ่มเติมด้วยเทคนิคดิจิตอลจนผ่านออกมาเป็นรูปแบบที่คล้ายคลึงกับภาพที่ปรากฏในสมุดระบายสีของเด็กเล็ก และทำให้นักถึงงานจิตรกรรมแบบที่เน้นเส้นขอบให้มีความคมชัด (Hard-Edge) ซึ่งผลงานของเขาปรากฏเพียงเส้นของรูปทรงและพื้นหลังสีขาวที่ทำงานร่วมกันอย่างลงตัว อีกส่วนคือการนำเอาภาพเหล่านั้นมาย่อ และ copy เป็นจำนวนมากวางเรียงกันบนโต๊ะตัวยาว ศิลปินเตรียมสีเมจิกครบชุดหลายกล่องไว้ให้แก่ผู้ชมได้ร่วมกันเพิ่มเติม ระบายสีเส้นให้แกภาพ “จูบ” เหล่านั้น เพื่อเก็บไว้เป็นที่ระลึก หรือจะมอบกลับคืนให้แก่ศิลปินเพื่อติดตั้งจัดแสดงด้านหน้าหอศิลป์อีกทางหนึ่งก็ได้

ดูเหมือนว่า “จูบ” ที่คล้ายกับเป็นสัญลักษณ์ที่บอกถึงความคิดของโมซิดในแง่ที่เขาเห็นว่า การจูบนั้นเป็นกระบวนการแสดงออกทางความรักอย่างหนึ่ง แลนอกเหนือไปกว่านั้น การจูบยังมี มิติที่ซับซ้อน แตกต่างหลากหลาย ลึกลงไปอีก ไม่ว่าจะเป็นการจูบกันของชายหรือหญิงที่มีผ้าครอบจมูกปิดไว้สอดคล้องกับสภาวะแห่งวัฒนธรรมความกลัวในสังคมร่วมสมัยที่เต็มไปด้วยเชื้อโรคระบาดเช่นนี้ การจูบกันของเกย์และเลสเบี้ยนที่แสดงถึงเสรีภาพในเรื่องเพศภายใต้สังคมที่ปกปิด การจูบกันเพื่อแสดงถึงภาพลักษณ์ต่อความสัมพันธ์ทางการเมืองระหว่างผู้ปกครอง การจูบแบบดิบเถื่อนของสังวาสสัตว์ด้วยกัน หรือแม้กระทั่งการจูบของโมซิดกับเจ้าสาวตุ๊กตาทายก็ยังคงปรากฏเป็นภาพลักษณ์ที่ต่อเนื่องมาจนถึงผลงานชุดนี้ที่ศิลปินยังมุ่งแสวงหาหรือต่อประเด็นต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับความรักนิทรศการ “จูบ” ยังเป็นเสมือนบทวิพากษ์อีกชิ้นหนึ่งที่เป็นการแสดงออกให้เห็นว่า แม้การจูบจะเป็นไปได้ทั้งจริง ลวง มายา ข้อหล หวาดกลัว ดิบเถื่อน หรือใคร่ปรารถนาเพียงใด กระนั้นในสังคมของเราเองการจูบก็ยังคงเป็นสิ่งที่ถูกปกปิด เก็บกด ปิดกั้นกำบังไว้ไม่แนใจหรือคล้ายกับเขากำลังพยายามจะบอกแก่เราว่า กระทั่งการแสดงออกอย่างการจูบยังถูกปิดกั้นเป็นพื้นที่ที่ต้องห้ามในสังคมของเรา แล้วจะหวังอะไรกับเรื่องราวต่างๆ ที่ประชาชนอย่างเราอาจไม่มีทางล่วงรู้และสำคัญต่อความเป็นความตายของคนทุกข์ยากอีกมากที่ต้องถูกผู้มีอำนาจทั้งหลายปกปิดบิดเบือน สร้างกำแพงบดบังข้อเท็จจริงสร้างพื้นที่ที่ต้องห้ามไม่ให้รับรู้ วิพากษ์วิจารณ์หรือตรวจสอบ”

8.10 ประวัติ ไกรสร ประเสริฐ (2512)

ไกรสร ประเสริฐ เป็นศิลปินและสอนศิลปะอยู่ที่สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล คลองหก จบการศึกษาจากคณะศิลปกรรม สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล และมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ไกรสร เป็นศิลปินที่เบื้องต้นสร้างผลงานในแบบศิลปะภาพพิมพ์ เน้นเรื่องราวของวัฒนธรรมพื้นบ้านที่ถูกเปลี่ยนแปลงไปตามกระแสการเข้ามาของวัฒนธรรมสมัยใหม่ เขาสร้างงานในลักษณะนี้ต่อเนื่องมาตั้งแต่ช่วง พ.ศ.2535- พ.ศ. 2540 จนกระทั่งพ.ศ. 2540 ไกรสรได้เริ่มมีการพัฒนาเชิงกระบวนการทางความคิดหลังจากที่เขาเคยสนใจเรื่องพิธีกรรมต่างๆ งานในระยะหลังนั้นเขาเริ่มหันมาสร้างผลงานที่มีเรื่องราว ที่เกิดขึ้นในสังคมและเป็นข้อเท็จจริงที่สังคมสามารถมีส่วนร่วมในเรื่องราวได้ โดยเริ่มตั้งแต่นิทรรศการ “ศิลปะกรรมหลังความตาย” ที่เขานำเรื่องราวของคนขับสามล้อเครื่องที่ช่วยเหลือแม่ค้าที่ถูกกระชากสร้อย จนตนเองถูกคนร้ายแทงเสียชีวิต มาจัดขึ้นเป็นศิลปะแบบติดตั้งจัดวางในชุมชน วัดข้างหนึ่ง กรุงเทพมหานคร ต่อมาเขาได้เปลี่ยนชื่อโครงการเป็น “ศิลปะเชิดชูพลเมืองดี” โดยนำเรื่องราวของคริสโตเฟอร์ เบญจกุล” ดาราโทรทัศน์ที่เข้าไปช่วยเหลือหญิงผู้เคราะห์ร้ายคนหนึ่งขณะโดนประสบอุบัติเหตุ จนตนเองต้องประสบอุบัติเหตุไปด้วย ในผลงานชุดนี้ถือว่าเป็นชุดโครงการที่สอดคล้องกับศิลปะปฏิสัมพันธ์ มากที่สุด เพราะไกรสรได้สร้างเงื่อนไขและต้องการมีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์กันของคนชมและชุมชน เพื่อให้ผลงานขับเคลื่อนออกไปได้

เขาพิมพ์โปสเตอร์แจกให้ประชาชนทั่วประเทศเขียนให้กำลังใจแก่คริสโตเฟอร์ ขณะที่คริสโตเฟอร์ กำลังอยู่ระหว่างรักษาตัวที่โรงพยาบาล นิทรรศการครั้งนี้ได้ถูกจัดไปตามสถานที่สาธารณะและที่ที่มีการรวมตัวของผู้คนมากมาย อย่างเช่น ห้างสรรพสินค้าต่างๆ เช่น เซ็นทรัล , พิวเจอร์พาร์ค , แฟชั่นไอส์แลนด์ , ซีคอนสแควร์ ฯลฯ

ผลงานของไกรสร มีความน่าสนใจตรงที่เขาสามารถนำศิลปะที่เคยมีขนบดั้งเดิมและเป็นความคุ้นชินของคนในสังคมไทย ว่าจะต้องอยู่ในหอศิลป์ หรือพิพิธภัณฑ์ ให้เปลี่ยนมาแสดงในศูนย์การค้า และผู้ที่สนใจก็สามารถมีส่วนร่วมได้

ซึ่งเกี่ยวกับผลงานชุดนี้ กณิกนันท์ สุลิสสา ได้เคยกล่าวถึงรายละเอียดไว้ดังนี้ว่า

จากการที่มีโอกาสได้ไปเยี่ยมคริสตที่โรงพยาบาลศิริราช และได้ขออนุญาตคุณพ่อของคริส เพื่อจะนำเรื่องราวมาสร้างสรรคงานศิลปะ ตอนนั้นคริสนอนอยู่บนเตียงดูโทรทัศน์อยู่ตลอดเวลา ทำให้เกิดความคิดว่าถ้ามีประชาชนร่วมส่งกำลังใจมาให้คริสและครอบครัวมากๆ น่าจะเป็นสิ่งที่ดี โดยการส่งกำลังใจนั้นผ่านกระบวนการทางด้านศิลปะ ประชาชนมีส่วนในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและให้กำลังใจคริส เพื่อเน้นให้เห็นถึงคุณงามความดีที่มีความเอื้ออาทรต่อเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน... ก็สรได้พิมพ์โปสเตอร์ขึ้นแจกให้ประชาชนทั่วประเทศ... โปสเตอร์มีประชาชนเขียนให้กำลังใจทั้งหมดรวบรวมได้ประมาณ 6,000 กว่าใบ เมื่อโปสเตอร์หมดลงแต่ยังมีประชาชนจำนวนมากยังต้องการเขียนข้อความให้กำลังใจคริส กรสรได้นำตัวอย่างที่เข้าเพียงคนเดียวให้นำมาให้ประชาชนได้เขียนข้อความดังกล่าวแทน” (กณิกนันท์ สุลิสสา. 2546 : 9-10)

ไกรสรยังได้สร้างผลงานที่ต่อเนื่องและเป็นส่วนต่อจากโครงการศิลปะเชิดชูพลเมืองดีอีกหลายครั้ง ดังเช่นในปีพ.ศ.2544 ไกรสรได้จัดทำผลงานศิลปะชุด “ศิลปะเชิดชูวีรชนพฤษภาคม 35 รำลึก 9 ปี พฤษภาคมประชาธิปไตย” ไกรสรใช้ภาพตุงขนาดใหญ่ แขนงด้วยลวดสลึงซึ่งรอบอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ในตุงบรรจุภาพ และข้อมูลของประชาชนที่เสียชีวิตกว่า 40 คน แขนงอยู่ตลอดเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2544 (กณิกนันท์ สุลิสสา. 2546 : 11)

ในปีพ.ศ. 2545 ไกรสรได้สร้างผลงานศิลปะเชิดชูพลเมืองดีอีกครั้งเป็นการรำลึกวีรกรรมของนายกิตติ อำนวยวิชัย ที่เข้าช่วยร้านทอง ซึ่งกำลังถูกปล้นจนตนเองถูกยิงเสียชีวิต

ไกรสร ประเสริฐยังสร้างผลงานอยู่อย่างต่อเนื่อง แม้ว่าในระยะหลังหรือประมาณพ.ศ 2548 นั้นบทบาทในแง่ของการกระตุ้นการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับผลงานแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์จะลดน้อยลงไป

บทที่ 3

การวิเคราะห์ผลงาน

การวิจัยเรื่อง “ การศึกษา แนวความคิด และกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย ในครั้งนี้ นั้น ผู้วิจัยได้ทำการเลือกศิลปินไทยร่วมสมัยจำนวน 10 คน ที่จะใช้ผลงานศิลปะเป็นกรณีศึกษา ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ดังที่ได้กล่าวถึงรายละเอียดในบทที่ผ่านมา รวมถึงได้ทำการศึกษาและกล่าวถึงประวัติความเป็นมาในชีวิตและแนวคิดการสร้างสรรค์ของศิลปินทั้ง 10 คน มาแล้วนั้น สำหรับเนื้อหาในบทนี้นั้น ผู้วิจัยจะได้ทำการกำหนดประชากร และเลือกกลุ่มตัวอย่าง เพื่อศึกษา วิเคราะห์ผลงานของศิลปิน โดยผลงานที่เป็นกลุ่มประชากรของศิลปินทั้ง 10 คนนั้น ผู้ศึกษาจะเลือกและรวบรวมจากผลงานเฉพาะที่เป็นลักษณะศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินทั้งหมดทุกชิ้นของศิลปินทั้ง 10 คน และหลังจากนั้นจึงจะนำผลงานจากกลุ่มประชากรทั้งหมดมาเลือกเป็นผลงานกลุ่มตัวอย่างเพื่อใช้เป็นกรณีศึกษา โดยกลุ่มตัวอย่างที่ได้มานี้ มีที่มาจากผลงานของศิลปินที่ผู้วิจัยใช้เกณฑ์ในการเลือกดังนี้ คือ

1. เป็นผลงานที่ปรากฏอยู่ในเอกสารหรือหนังสือทางวิชาการโดยที่มีความต่อเนื่องและความถี่ต่อการปรากฏสูง
2. เป็นผลงานที่ถูกรับรอง นักวิจารณ์ หรือผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะร่วมสมัยนำมาใช้ในการกล่าวถึงผลงานหรือกล่าวถึงตัวของศิลปินอยู่อย่างต่อเนื่อง รวมไปถึงเป็นผลงานที่ถูกรับรองวิพากษ์วิจารณ์ หรือใช้ในการเป็นกรณีศึกษา จนเป็นที่ยอมรับในวงวิชาการ
3. เป็นผลงานที่ผู้วิจัยได้จากการสัมภาษณ์และให้ผู้เชี่ยวชาญทางด้านวิชาการทางศิลปะร่วมสมัย นักวิจารณ์ เป็นผู้ช่วยในการเลือกกลุ่มตัวอย่างในครั้งนี้

ซึ่งผลงานที่ผู้วิจัยใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างเพื่อเป็นกรณีศึกษานั้น อาจจะไม่ใช่ผลงานปฏิสัมพันธ์ทั้งหมดทุกชิ้นของศิลปิน และศิลปินแต่ละคนนั้น ผู้วิจัยอาจจะเลือกผลงานกลุ่มตัวอย่างออกมาเพื่อศึกษาในจำนวนชุดหรือชิ้นที่ไม่เท่ากันก็ได้

โดยผลสรุปในการเลือกผลงานที่เป็นกลุ่มประชากรของศิลปินไทยทั้ง 10 คน ที่จะใช้เลือกเป็นกลุ่มตัวอย่างในผลงานวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย

กลุ่มประชากร

ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของมณฑิยา บุญมา จำนวน 9 ชิ้น ดังนี้

1. ผลงานชื่อ “ ห้อง” (2534) วัสดุ Wood tape Recording installation at Adelaide Botanic Gardens
2. ผลงานชื่อ “ อโรคยาศาล” (2539) วัสดุ ไม้ฉลุลูมีเนียมและสมุนไพร
3. ผลงานชื่อ “ Temple of Mind : Nature Breath (2539) วัสดุ Brass iron , Herbs , Latex glue 354 x 245 x 241 cm.
4. ผลงานชื่อ “ Nature Breath” (2539) วัสดุ Brass aluminum , Herbal medicine one 35 x 30 x 15 cm.
5. ผลงานชื่อ “ Body Temple “ (2539) วัสดุ Wood Herbs installation at Pantong Temple Chiang Mai
6. ผลงานชื่อ “ Perfume “ (2540) วัสดุ Herbs on paper herbal clay on wood 250 x 220 x 100 cm.
7. ผลงานชื่อ “ Breathing “ (2532) วัสดุ Steel Plywood 430 x 221 cm.
8. ผลงานชื่อ “ House of Hope “ (2540) วัสดุ Steel Girl Herbal medicine mixed media
9. ผลงานชื่อ “ Melding Void “ (2542) วัสดุ หล่อสำริด เชื่อมโลหะ ปิดทองเปลวภายใน

กลุ่มประชากร

ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของ นาวิณ ลาวัณย์ชัยกุล มี 9 ชุดผลงาน ดังนี้

1. ผลงานชุด “ Please Donate your ideas for a dispirited Artist “ (2536)
2. ผลงานชุด “ The Zero Space which is not empty “ (2538)
3. ผลงานชุด “ Ex / Change “ (2537-2538)
4. ผลงานชุด “ Unmapping “ (2540)
5. ผลงานชุด “ Navin and His Gang visit Vancouver “ (2540)
6. ผลงานชุด “ Presentation For Cities on the Move “ (2540)
7. ผลงานชุด “ Navin Cooperative Society Event “ (2540)
8. ผลงานชุด “ Navin Production Co., LTD” (2537-2540)
9. ผลงานชุด “ Navin Gallery Bangkok” (2538-2541)
10. ผลงานชุด “ สุดขอบฟ้า “ (2546-2548)

กลุ่มประชากร

ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ของ พิณรี สัณทพิทักษ์ มี 3 ชุดผลงานดังนี้

1. ผลงานชุด “ Womanly Abstract “ (2542)
2. ผลงานชุด “ หนูนม “ (2545)
3. ผลงานชุด “ Temporary Insanity “ (2548)

กลุ่มประชากร

ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ของ สุธิ คุณาวิชยานนท์ มี 9 ชุด ผลงานดังนี้

1. ผลงานชื่อ “ ย่ำตื่นตระหนก (ทุกอย่างอยู่ในความควบคุม) (2540)
วัสดุ เหล็ก ยางพารา มอเตอร์ 35 x 35 x 118 cm.
2. ผลงานชื่อ “ ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ 1-2 “ (2540-1)
วัสดุ ไฟเบอร์กลาส ทองคำเปลว มอเตอร์ เครื่องเซนเซอร์ 46 x 60 x 102 cm.
3. ผลงานชื่อ “ วันวานอันแสนหวาน “ (2540)
วัสดุ ไฟเบอร์กลาส มอเตอร์ กระดาษ ไม้ ก่อขนาด 70 x 230 x 230 cm.
4. ผลงานชื่อ “ พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย “ (2540)
วัสดุ ยางพารา ผ้าพลาสติกเป่าลม สายยาง สแตนเลส หลอดดูดน้ำ บันไดสแตนเลส ขนาด 60 x 160 x 185 cm. เลื่อยขนาด 50x 90 x 170 cm.
5. ผลงานชื่อ “ ตำนานแห่งท้องถิ่น “ (ปรึกษาผลมหายใจ) (2540)
วัสดุ ยางพารา ผ้าพลาสติกเป่าลม สายยาง 110 x 160 x 250 cm.
6. ผลงานชื่อ “ ช้างกระต๊อบใจ “ (ปรึกษาผลมหายใจ) (2540)
วัสดุ ยางพารา ผ้าพลาสติกเป่าลม สายยาง 120 x 257 x 380 cm.
7. ผลงานชื่อ “ ภาวะอันริ้นรมย์ “ (2542)
8. ผลงานชื่อ “ ห้องเรียนประวัติศาสตร์ “ (2543-2544)
9. ผลงานชุด “ สูตรสำเร็จประเทศไทย “ (2548)

กลุ่มประชากร

ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ของ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช มี 8 ชุด ผลงานดังนี้

1. ผลงานชุด “ นอน ” / ฤดูฝน (2534 / 2547)
วัสดุ ที่นอนและหมอน
2. ผลงานชุด “ ไม่มีชื่อ ” (คอร์ด ดี) (2538 / 2547)
วัสดุ กิตาร์โปร่ง 7 ตัว , คนดูเยอะๆ
3. ผลงานชุด “ ไม่มีชื่อ () ” (2547)
วัสดุ ฐาน 3 ชั้น , อุปกรณ์การทำอาหาร , เตาถ่าน , อุปกรณ์ทำครัวและอุปกรณ์ทานอาหาร
4. ผลงานชุด “ ไม่มีชื่อ ” (ผัดไทย) (2533 / 2547)
วัสดุ อุปกรณ์ทำครัว , คนครัว และ คนทานเยอะๆ ในวันเปิดนิทรรศการไว้แก่นสาร เป็นการทำอาหารโดย ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช และ อุดมศักดิ์ กฤษณะมิศ
5. ผลงานชุด “ ไม่มีชื่อ ” (กว๊านเตี้ยเรือ ค.ศ. 1271) (2536 / 2547)
วัสดุ เรือแจวไฟเบอร์ , หม้อต้มน้ำร้อน , บะหมี่สำเร็จรูป
6. ผลงานชุด “ ไม่มีชื่อ ” (ต้มข้าวไก่ , เจ็ดสิงห์แดนเสือ , หนังสือแก้ตัวควบอย) (2547)
วัสดุ อุปกรณ์การทำครัว , ต้มข้าวไก่ , เสื่อ , จานเจ็ดร้อยใบ , คนทานเยอะๆ (ทำอาหารในวันเปิดนิทรรศการ โดย โฆสิต จันทราทิพย์ และ ปรัชญา พิณทอง)
7. ผลงานชุด “ ไม่มีอะไร ” (2547)
วัสดุ ผ้าเหลือง
8. ผลงานชุด “ ไม่มีชื่อ ” (พรุ่งนี้จะหยุดพูดและจากไป , พรุ่งนี้จะกลายเป็นแค่วันหนึ่งเท่านั้น) (2547)
วัสดุ การจำลองอาร์ทเม้นท์ที่นิวยอร์กของศิลปิน สร้างขึ้นใหม่ด้วยสังกะสี ไม่ ประกอบด้วยสามห้องและ คนเยอะๆ ฤกษ์ฤทธิ์ กล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับรายละเอียดของผลงานชิ้นนี้ว่า “ คุณต้องอยู่กับผลงานของผม ไม่ใช่มองมันแบบวัตถุ แต่เน้นวิธีการแบบเน้นแนวความคิด

กลุ่มประชากร

ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของ กมล เผ่าสวัสดิ์ มี 4 ชุด ผลงาน ดังนี้

1. ผลงานชุด “ Between Hopeful and Hopeless ” (2541-2542)
2. ผลงานชุด “ หนีเสือปะจระเข้ ” (Dilemma) , (2544)
3. ผลงานชุด “ Bon Voyage ” (2546)
4. ผลงานชุด “ Quite Storm ” (2548)

กลุ่มประชากร

ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของ จุมพล อภิสุข มี 3 ชุด ผลงาน (โครงการ) ดังนี้

1. ผลงานชุด “ ยืน ” (Standing) เริ่มแสดงตั้งแต่ปี 2543 เป็นต้นมา ตามเทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดต่างๆ ทั้งในและต่างประเทศ อาทิ เยอรมัน เกาหลี กรุงเทพฯ ออสเตรเลีย ญี่ปุ่น ฯลฯ
2. ผลงานชุด “ ในเส้นทาง – กระเป๋าเดินทาง ” (en route) , (2541 – 2543)
3. ผลงานชุด “ Mystory ” (2545)

กลุ่มประชากร

ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของ สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ มี 4 ชุด ผลงาน – โครงการ ดังนี้

1. ผลงานชุด “ Private and Public “ (2539)
2. ผลงานชุด “ ห้องน้ำกรุงเทพฯ “ (2543)
3. ผลงานชุด “ Smell like Arts “
4. ผลงานชุด “ บริการนวดแผนโบราณ “ (ในนิทรรศการ เมืองมีชา)
5. ผลงานชุด “ ตลาดนัด “

กลุ่มประชากร

ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของ โฆษิต จันทราทิพย์ มี 2 ชุด ผลงาน ดังนี้

1. ผลงานชุด “ Lily Ovary February 14, “ (2537)
2. ผลงานชุด “ จูบ ” (Kiss) , (2548)

กลุ่มประชากร

ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของ ไกรสร ประเสริฐ มี 2 ชุด ผลงาน – โครงการ ดังนี้

1. ผลงานชุด “ ศิลปกรรมหลังความตาย “ (2541)
2. ผลงานชุด “ ศิลปะเชิดชูพลเมืองดี แต่ คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล “ (2544)

รวมเป็นผลงานที่เป็นกลุ่มประชากรทั้งสิ้น 53 ชิ้น

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการเลือกผลงานจากกลุ่มประชากรที่มีจำนวนทั้งสิ้น 53 ชิ้นนั้น ให้เหลือเพียงผลงานที่ผู้วิจัยจะใช้เป็นผลงานกลุ่มตัวอย่าง ซึ่งการเลือกผลงานเพื่อใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างนั้น ผู้วิจัยได้คัดเลือกโดยใช้เกณฑ์คือ

- ผลงานนั้นเป็นผลงานที่มีความสูงต่อการปรากฏในเอกสารทางวิชาการ มีการกล่าวถึงในงานวิชาการทางศิลปะ งานทัศนศิลป์วิจัย บทความทางทัศนศิลป์ เอกสารหรือหนังสือรวบรวมรูปภาพของศิลปินที่ปรากฏทั้งในและต่างประเทศ รวมทั้งเป็นผลงานที่ถูกนำมาอ้างหรือกล่าวถึงในการบรรยายหรือการนำเสนอผลงานของศิลปินบ่อยครั้ง

- ผลงานนั้นปรากฏอยู่ในเอกสารหรือหนังสือวิชาการที่มีเนื้อหาหลักเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย

- ผลงานนั้น ผู้วิจัยได้ส่งให้ผู้เชี่ยวชาญในด้านต่างๆ ที่มีบทบาทในแวดวงศิลปะร่วมสมัยไทยได้พิจารณาและช่วยในการคัดเลือกผลงานชุดหรือโครงการนั้นๆ เพื่อใช้เป็นกรณีศึกษา

และจากการที่ผู้วิจัยได้ใช้เกณฑ์ต่างๆ ดังที่กล่าวไปนั้นเพื่อคัดเลือกผลงานที่จะใช้กลุ่มตัวอย่างเป็นกรณีศึกษา ผลสรุปจากการใช้เกณฑ์ทุกข้อที่กล่าวมา ทำให้ได้ผลงานที่จะใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างจำนวนทั้งสิ้น 29 ชิ้น ประกอบด้วย

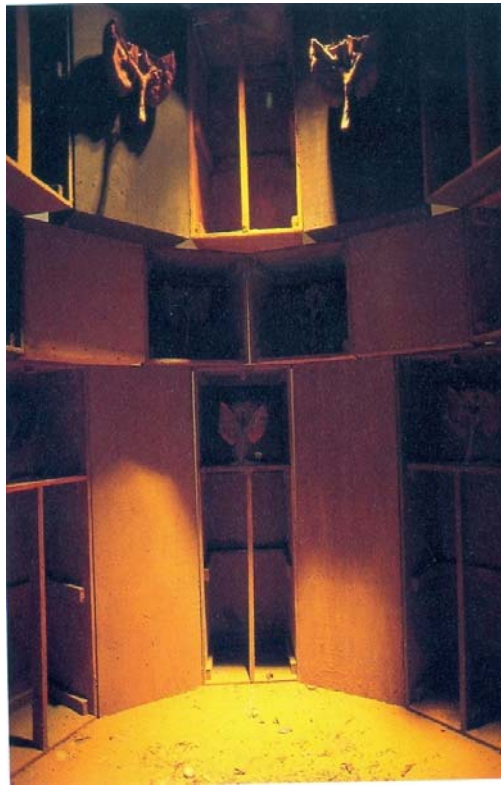
ผลงานกลุ่มตัวอย่างที่ผู้วิจัยจะใช้ในการศึกษา วิเคราะห์

1. ผลงานชุด “ อโรคยาศาล “ (2539) โดยศิลปิน มณฑะเชียร บุญมา
2. ผลงานชุด “ Temple of Mind : Nature Breath “ (2539) โดยศิลปิน มณฑะเชียร บุญมา
3. ผลงานชุด “ House of Hope “ (2540) โดย ศิลปิน มณฑะเชียร บุญมา
4. ผลงานชุด “ Melding Void “ (2542) โดยศิลปิน มณฑะเชียร บุญมา
5. ผลงานชุด “ Please Donate your ideas for a dispirited Artist (2536) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
6. ผลงานชุด “ Navin Production co.,LTD “ (2537 – 2540) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
7. ผลงานชุด “ Navin Gallery Bangkok “ (2538-2541) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
8. ผลงานชุด “ สูดขอบฟ้า “ (2546 – 2548) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
9. ผลงานชุด “ หนูนม “ (2545) โดย ศิลปิน พินรี สันต์พิทักษ์
10. ผลงานชุด “ Temporary Insanity “ (2548) โดย ศิลปิน พินรี สันต์พิทักษ์
11. ผลงานชุด “ ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ 1-2 “ (2540 – 1) โดยศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
12. ผลงานชุด “ พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย “ (2540) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
13. ผลงานชุด “ ตำนานแห่งท้องถื่น “ (2540) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
14. ผลงานชุด “ ช้างกระต๊อบใจ “ (2540) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
15. ผลงานชุด “ ห้องเรียนประวัติศาสตร์ “ (2543-2544) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
16. ผลงานชุด “ นอน / ฤดูฝน “ (2534 / 2545) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
17. ผลงานชุด “ ไม่มีชื่อ “ (คอร์ด ดี) , (2538 – 2547) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
18. ผลงานชุด “ ไม่มีชื่อ “ (ผัดไทย) , (2533 – 2548) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
19. ผลงานชุด “ ไม่มีชื่อ “ (พรุ่งนี้จะหยุดพูดและจากไป , พรุ่งนี้จะกลายเป็นแคว้นหนึ่งเท่านั้น) , (2545)
โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
20. ผลงานชุด “ หนีเสือปะจระเข้ “ (2544) โดย ศิลปิน กมล เผ่าสวัสดิ์
21. ผลงานชุด “ ยืน “ (ตั้งแต่ 2543) โดย ศิลปิน จุมพล อภิสุข
22. ผลงานชุด “ ในเส้นทาง – กระเป๋าเดินทาง “ (2541 – 2543) โดยศิลปิน จุมพล อภิสุข
23. ผลงานชุด “ Smell Like Arts “ โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ ฤศลวงค์
24. ผลงานชุด “ ห้องน้ำกรุงเทพ ฯ “ (2543) โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ ฤศลวงค์
25. ผลงานชุด “ Free for All (Massage) “ โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ ฤศลวงค์
26. ผลงานชุด “ ตลาดนัด “ โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ ฤศลวงค์
27. ผลงานชุด “ Lily Ovary , February 14 “ (2537) โดย ศิลปิน โฆษิต จันทราทิพย์
28. ผลงานชุด “ จูบ “ (2548) โดย ศิลปิน โฆษิต จันทราทิพย์
29. ผลงานชุด “ ศิลปะเชิดชูพลเมืองดี แต่ คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล “ (2544) โดย ศิลปิน ไกรสร ประเสริฐ

ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างรวมจำนวนทั้งสิ้น 29 ชุด

โดยในการวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ของศิลปิน ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ ศึกษา ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ

1. เนื้อหา / แนวความคิด ในผลงานหรือชุดโครงการความคิด
2. ลักษณะของการสร้างการมีส่วนร่วมหรือการมีปฏิสัมพันธ์ในผลงาน



ภาพประกอบ 18 ผลงานชุด “อโรคยาศาล” (2539) โดยศิลปิน มณฑิรา นุญมา



ภาพประกอบ 19 ผลงานชุด “อโรคยาศาล” (2539) โดยศิลปิน มณฑิรา นุญมา

1. ผลงานชุด “อโรคยาศาล”

การวิเคราะห์ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ผลงานศิลปะการติดตั้งจัดวางของมณฑิร บุญมานันต์ ส่วนใหญ่แล้วเนื้อหาภายในผลงานจะอ้างอิงมาจากชีวิต หรือประสบการณ์ส่วนตัวที่ศิลปินได้รับโดยตรงกับชีวิต ตั้งแต่ผลงานในช่วงแรกที่เป็นงานจิตรกรรม จากที่มณฑิรสนใจเรื่องของสังคมเมือง มาถึงเรื่องราวความเปลี่ยนแปลงของวิถีชีวิตและสังคมแบบเกษตรกรรม กระทั่งช่วงท้ายของชีวิตที่ศิลปินได้สร้างผลงานสะท้อนเรื่องราวของความเจ็บป่วย ทั้งจากภรรยา และการเจ็บป่วยของตนเอง ความสนใจในการเลือกใช้วัสดุ หรือกลวิธีในการติดตั้งที่ทุกสิ่งเป็นการกระทำที่ศิลปินล้วนตั้งใจให้มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับเนื้อหา หรือแนวความคิดที่ต้องการจะสื่อ อีกทั้งในผลงานแต่ละชิ้นของมณฑิร ยังมีลักษณะต้องการสร้างและกระตุ้นการมีปฏิสัมพันธ์กับกับผู้ชม ในด้านของสัมผัสต่างๆ ทั้งการมอง การดมกลิ่น การฟังเสียง หรือการสัมผัสจับต้องต่างๆ

สำหรับผลงานที่มีชื่อว่า “อโรคยาศาล” ศิลปินใช้วัสดุอย่างไม้มาต่อกันเป็นลักษณะคล้ายกับโครงสร้าง และนำมาเรียงต่อกันให้มีรูปแบบคล้ายกับสถาปัตยกรรมรูปปอดหล่อด้วยอลูมิเนียม และบนพื้นยังถูกโรยล้อมไปด้วยสมุนไพร

เกี่ยวกับแนวความคิด เนื้อหา ของผลงานชิ้นนี้นั้น เบื้องต้นผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ส่วนหนึ่งจาก ไพศาล ธีรพงษ์วิช นักวิจารณ์ศิลปะ ศิลปิน และยังมีส่วนร่วมในการช่วยศิลปินติดตั้งงานในบางโอกาส ทั้งนี้การทำงานของมณฑิร ยังมีผู้ช่วยศิลปินคนสำคัญและมีบทบาทในงานของมณฑิร แม้กระทั่งปัจจุบันที่มณฑิร เสียชีวิตไปแล้ว บุคคลผู้นั้นคือ **อภิสิทธิ์ หนองบัว**

ไพศาล ธีรพงษ์วิช ได้กล่าวถึงแนวความคิด เนื้อหาในงานชุด อโรคยาศาล ของมณฑิร บุญมา โดยเขาได้ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยไว้ว่า

ช่วงที่มณฑิรกลับมาจากต่างประเทศ ก็ต้องไปใช้ทุน ซึ่งมณฑิรได้ไปสอนที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ พอช่วงเสาร์-อาทิตย์ มีเวลาว่างก็ออกไปนอกตัวเมือง ซึ่งโดยสภาพแวดล้อมของเชียงใหม่ แกพบว่าการหยิบวัสดุอย่างพวกดิน ทอผ้า ขี้เถ้า วัสดุเหลือใช้ ดินเหนียว ฯลฯ มาสร้างเป็นงานศิลปะได้ และราคาก็ไม่แพงมากด้วย นี่คือพื้นฐานที่นำมาสู่วิธีการทำงาน มณฑิรพยายามปรับตัวเองโดยใช้วัสดุที่มันใกล้ตัว เพื่อให้เข้ากับเงื่อนไขทางเศรษฐกิจ ในด้านเนื้อหา ก่อนหน้านั้นยังไม่มีปัญหาในชีวิตตัวเองก็จะมองเรื่องสังคมเมือง ทำงานจิตรกรรม เป็นรูปทรงพวกตึก สัญลักษณ์ไพศาล นี้อุต ฯลฯ แต่พอมาสอนที่เชียงใหม่ เป็นช่วงที่แกเริ่มมีปัญหาครอบครัว คือภรรยาป่วยเป็นโรคมะเร็ง ทำให้เป็นผลต้องเข้าวัดบ่อยมาก เพื่อทำบุญต่างๆ และด้วยที่เมืองเชียงใหม่จะมีวัดอยู่เป็นจำนวนมาก ในช่วงแรกมณฑิรก็เข้าไปคลุกคลีกับชาวบ้านแถบมหาวิทยาลัย เพื่อดูวิถีชีวิตของเขาวัสดุต่างๆ ในท้องถิ่นของเขา เช่น สุ่มไก่ หรือซากกะโหลกควายก็จะหยิบสิ่งเหล่านี้มาใช้ซึ่งมันจะสัมพันธ์กับชีวิตของชาวบ้าน ในช่วงนั้นก็เป็นชุดเรื่องราวของท้องทุ่ง หลังจากนั้นจึงมีเรื่องศาสนาเข้ามา งานช่วงนั้นคือมีรูปทรงสถาปัตยกรรม แต่ศิลปินไม่ได้ทำรูปทรงแบบศิลปินคนอื่นอย่างที่บอกว่า เชียงใหม่จะผูกพันกับวัด วัดมีจำนวนมาก มันจะมีทั้งวัดที่บูรณะแล้วและวัดที่ยังไม่บูรณะ ยังเป็นซาก วัดที่ถูกทิ้งจะเป็นชั้นล่อนๆ ของตึก ซึ่งการเรียงอิฐ มันจะต้องซ้อนเป็นตาราง มณฑิรได้นำวิธีเรียงก้อนอิฐแบบนี้มาทำเป็นงานหลายชิ้นมาก อย่างเช่น ชิ้นที่เรียกว่า สถาป เป็นกรอบเฟรมเป็นฐานขึ้นไปเลียนแบบสถาป จากล่างกว้างและขึ้นไปหาแคบ ด้วยความที่เริ่มสนใจวัดวาอาราม ก็จะเอาเนื้อหา ขนบวิถีชีวิตของวัดที่เกี่ยวข้องกับชีวิตคนเข้ามาใช้ ช่วงที่ภรรยาป่วย ก็ไม่ได้เข้าวัดไปเฉยๆ แต่ก็มีกรเข้าไปทำพิธีกรรมที่พุทธศาสนิกชนทำกัน เช่น การรดน้ำ กรวดน้ำ ทำบุญตักบาตรได้ชีวิตโคกระบือ ก็

เอามาใช้กับชีวิตจริง โดยมณฑิรเล็กกินสัตว์ใหญ่ เหลือแต่กินสัตว์เล็กๆ เช่น เป็ด ไก่ ก็พยายามเล็กกัน แต่หมู วัว ก็เล็กเลย....งานอโรคยาศาล เกิดขึ้นในช่วงนี้ เพราะด้วยความอยากรจะศึกษาหาความรู้เกี่ยวกับวัด ขนบต่างๆ จึงไปอ่านค้นคว้า แล้วจึงได้ไปพบกับเรื่องราวของ “อโรคยาศาล” ของทางขอม ซึ่งมันจะเป็นเหมือนสถานพยาบาล ไม่ใช่แค่วัด ซึ่งก็ตรงกับวิถีชีวิตของศิลปิน ซึ่งมีภรรยาป่วยและต้องการเยียวยาขณะเดียวกัน สภาพจิตใจของศิลปินเองก็ต้องการเยียวยาเช่นกัน มณฑิรจึงนำรูปทรง โครงสร้างของมัน โดยเอาลักษณะภายนอกมาเลียนแบบสร้างขึ้นมาใหม่ เป็นงานชุด อโรคยาศาล ซึ่งภายในก็จะร้อยล้อมบรรจด้วยสมุนไพรไทยที่มีคุณสมบัติเป็นยา เช่น ฟ้าทะลายโจร และแต่ละอย่างก็จะช่วยรักษาอาการแก้เจ็บคอ แก้หวัด ซึ่งนอกจากคนชมจะมองด้วยตาได้แล้ว ยังสามารถเดินเข้าไปภายในตัวงาน สูดดมกลิ่นสมุนไพรต่างๆ ได้ด้วย ไม่ใช่ใช้มาเรียงต่อกัน เป็นตัวงานก็ถูกทาสสมุนไพร ที่ละลายน้ำ และนำมาฉาบเคลือบไว้ โดยเนื้อหาภาพรวมแล้ว ก็เพื่อให้งานชิ้นนี้เป็นคล้ายกับสถานรักษาพยาบาลความเจ็บป่วยของคน” (ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2549: สัมภาษณ์)

ซึ่งในประเด็นทางเนื้อหา และแนวความคิดที่ไพศาล ให้สัมภาษณ์ข้างต้นนี้ จะเห็นได้ว่า อิทธิพลทางรูปทรงที่มณฑิรใช้นั้นมาจากวัดอโรคยาศาลแบบขาม ซึ่งศิลปินได้นำเอารูปทรงบางส่วนตัดทอนมาสร้างใหม่ แต่ที่สำคัญคือการยิบนำเอาบทบาทของอโรคยาศาลมาใช้คือการเป็นสถานรักษาพยาบาล อาการเจ็บป่วย ซึ่งประเด็นนี้ครั้งหนึ่ง

ยุทธศักดิ์ รัตนปัญญา ยังได้เคยอ้างอิงและกล่าวถึงแนวความคิดของมณฑิร ในงานชุดนี้ไว้ว่า

อโรคยาศาลนี้ ทำหน้าที่รักษาผู้คนโบราณทั้งส่วนที่เป็นร่างกาย และจิตใจไปด้วยในเวลาเดียวกัน ซึ่งข้าพเจ้าปรารถนาที่จะให้ผลงานติดตั้งของข้าพเจ้าครั้งนี้สภาพคล้ายตั้ง “อโรคยาศาล” ที่ผู้ชมได้มาบำบัด ทะล้า ระบายสภาวะจิตใจของผู้คนให้เข้าสู่สภาวะที่เป็นธรรมชาติที่ผ่อนคลายและมีสมาธิมากขึ้น มีบรรยากาศคล้ายโบสถ์ วิหาร หรือโรงพยาบาลแห่งชาติ สมาธิพื้นที่ว่าง ขอบเขต เสียง วัตถุและกลิ่นในสภาวะแวดล้อมของผลงานชุดนี้ คือปัจจัยสำคัญที่ข้าพเจ้ากระตุ้นรื้อสภาวะสัมผัสของผู้ชม เพื่อเข้าสู่อโรคยาศาลแห่งนี้ (ยุทธศักดิ์ รัตนปัญญา. 2546 : 86)

มณฑิร บุญมา ได้สร้างงานศิลปะโดยเชื่อมโยงทั้งเรื่องราวของตนเอง เรื่องราวของบริบททางสังคมทั้งด้านศาสนา ความเจ็บป่วย การบำบัด และการมีสติ เพื่อชำระล้าง บำบัดจิตใจ ในยามที่ภรรยาของเขาได้รับความเจ็บป่วยจากโรคร้าย ส่วนตัวเขาเองก็ได้รับความเจ็บปวดทางสภาพจิตใจจากปัญหาครอบครัวนี้เช่นเดียวกัน

อันที่จริงแล้ว ต้องยอมรับว่า สมุนไพรที่มณฑิรได้รื้อวาง หรือระบายฉาบไว้ในงานติดตั้งผลงานนั้น เป็นสมุนไพรที่ใช้สำหรับรักษาโรคอาการเจ็บป่วยเบื้องต้นมากกว่าโรคร้ายที่เกิดขึ้นกับภรรยาของเขา

ในประเด็นนี้ จึงอาจวิเคราะห์ได้ว่า อโรคยาศาล ของมณฑิรนั้น มุ่งเน้นไปที่การกระตุ้นให้ผู้ชมเข้ามารับรู้สัมผัส กับสภาวะของความสงบ ความผ่อนคลายอันเกิดมาจากการได้ดมกลิ่นสมุนไพร และอาจทำให้เกิดการตีความในเรื่องเกี่ยวกับสุขภาพบำบัด จนอาจนำไปสู่กระบวนการคิดในการรักษาตนเอง ทั้งของศิลปิน และผู้ชม ทั้งการดูแลรักษาร่างกาย และจิตใจให้มีสติ หรือตั้งมั่นอยู่ในสติตลอดเวลา เพื่อจะคอยป้องกันหรือรับมือกับปัญหาทั้งด้านสุขภาพกายและจิตใจต่อไป

การวิเคราะห์การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

การติดตั้งจัดวาง โดยการนำอิทธิพลทางรูปทรงมาจากอโรคยาศาลของพรมที่มีสัญลักษณ์คล้ายสัญลักษณ์ ทำให้ผู้ชมสามารถเดินเข้าไปภายในผลงานได้ การมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานนั้น ทำได้โดยที่ศิลปินทำการบรรจุ หรือโรยผงสมุนไพร พร้อมทั้งยังนำผงสมุนไพรมาละลายน้ำและระบายเคลือบกับเนื้อไม้อีกด้วย การกระทำเช่นนี้เป็นผลทำให้ศิลปินมีบทบาทในการเพิ่ม และขยายระดับการชมผลงานจากการมองด้วยประสาทสัมผัสทางตา ไปสู่การมีปฏิสัมพันธ์ด้วยประสาทสัมผัสด้านการดมกลิ่น การสัมผัสด้วยร่างกาย ซึ่งกระบวนการในการสร้างสรรค์ทั้งหมดนี้ ศิลปินได้จัดสร้างขึ้นเพื่อหมายจะส่งผ่านความคิดเกี่ยวกับการบำบัดทางร่างกาย สุขภาพจิตให้แก่นตนเองและยังผลไปสู่ผู้ชม ที่มีโอกาสเข้ามาชมปฏิสัมพันธ์กับผลงานด้วย

สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุด “อโรคยาศาล” ของ มณเฑียร บุญมา

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ศิลปินได้รับผลกระทบทางปัญหาคอขวด อันเนื่องมาจากภรรยาที่ป่วยเป็นโรคมะเร็ง และสภาพจิตใจของศิลปินที่ย่ำแย่ เป็นเหตุทำให้สนใจศึกษาเรื่องพุทธศาสนา และนำไปสู่การค้นพบเรื่องราวของการสร้าง “กุ” หรือปราสาท “อโรคยาศาล” ของ ขอม ที่เป็นเหมือนกับสถานพยาบาลผู้เจ็บป่วยด้วยสมุนไพร

เนื้อหา แม้เรื่องต้นจะเกิดจากประสบการณ์ของศิลปิน หากแต่เมื่อเขาสร้างอโรคยาศาล ในแบบงานศิลปะของตนเอง เขาใช้การโรยสมุนไพรชนิดต่างๆ และผู้ชมสามารถเข้าไปอยู่ภายใน เพื่อดมกลิ่น สัมผัส อาจทำให้รู้สึกผ่อนคลายและอาจนำไปสู่ความต้องการที่จะเชื่อมเอาบริบททางสังคมต่อการพยายามกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดแรงกระตุ้นในการรักษาสุขภาพ บำบัดจิตใจให้อยู่ในสมาธิ สติ เพื่อพร้อมกับการป้องกันปัญหาต่างๆ ที่จะเกิดขึ้นไม่ว่าจะด้านร่างกายหรือจิตใจ

ด้านลักษณะการปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

การที่ผู้ชมสามารถเดินเข้าไปในตัววัสดุที่ศิลปินนำมาจัดวางและยังได้สัมผัสกับกลิ่นสมุนไพรต่างๆ เป็นการเพิ่มขยายระดับปฏิสัมพันธ์จากการมองไปสู่การรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสทางอื่นได้ ระดับของการปฏิสัมพันธ์ในผลงานนี้อยู่ในระดับปานกลาง คือ ผู้ชมสามารถที่จะชมจากด้านนอกเพียงอย่างเดียวก็ทำได้ แต่ถ้าอยากเข้าไปด้านในก็จะสามารถเสพผลงานจากวัสดุของศิลปินได้อย่างครบถ้วน



ภาพประกอบ 20 ผลงานชุด “ Temple of Mind : Nature Breath “ (2539) โดยศิลปิน มณฑิรา บุญมา

2. ผลงานชุด “Temple of mind : Nature Breath”

การวิเคราะห์ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ผลงานชุด “Temple of Mind : Nature Breath” ของมณฑิรา บุญมา ศิลปินยังคงใช้รูปทรงที่สงวนสิทธิ์พล ต่อเนื่องมาจากการทำงานในชุด อโรคยาศาล หากแต่มีการเปลี่ยนแปลงด้านวัสดุในการทำโครงสร้างจากกลุ่มคล้าย โลหะที่ต่อด้วยไม้ เปลี่ยนเป็นกล่องโลหะ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงในเชิงวัสดุนี้ จากการศึกษา ผู้วิจัยพบว่ามี ความสัมพันธ์กับเรื่องของแนวความคิดที่มีการขยายมิติทางประเด็นเนื้อหาออกไปมากยิ่งขึ้นกว่าเดิมอีกด้วย

จากการสัมภาษณ์ ไพศาล ธีรพงษ์วิเศษ จึงได้ทราบถึงที่มาของเนื้อหา แนวความคิด ของผลงานชุดนี้ โดย เขากล่าวว่า

พอมาถึงผลงานชุด Temple of mind : nature breath” วัสดุที่ใช้ทำโครงสร้างเป็นสถูป ถูกเปลี่ยนจากไม้มาเป็นการใช้ โลหะ ตอนนั้นมณฑิราเริ่มได้รับทุน งานชุดนี้ใช้เป็นโลหะต่อเป็นกล่อง แล้วมาเรียงซ้อนกัน ซ้อนกันจากชั้นแรก พอมาชั้นที่ 2 ก็ซ้อนกันแบบเหลี่ยม ขึ้นต่อไปก็วางซ้อนแบบเหลี่ยม ทำให้รูปทรงด้านบนจะโค้ง มี 4 แถวบ้าง 8 แถวบ้าง มันจะขึ้นไปยืนอยู่ข้างบน พอมันเรียงกัน ความหนักของมันจะกดทับกันเอง พอถึงชั้นบนสุดศิลปินจะนำปอดที่หล่อไว้ไปห้อยอยู่ หลายๆ วัน จะเรียงกันแล้วข้างล่างจะเหลืออันเดียว มณฑิราจะทำเหมือนแกนไขว้กัน ข้างข้างจะมีโพรงตรงกลางเอา

ปอดหย่อนลงไปตรงนั้น ผมไม่แน่ใจว่า มณเฑียรคำนวณแบบระบบของวิศวกรหรือเปล่า คือ แก่มองว่ามันอยู่ได้ด้วยตัวมันเอง คงไม่ได้คิดว่าจะประหยัดค่าใช้จ่ายอะไร แต่มันคือความไม่เสถียร คือมันต่างฝ่ายต่างค้ำกันอยู่ในแต่ละชั้น ถ้าคุณเอากล่องออกซักใบหนึ่ง มันก็จะอยู่ไม่ได้ คือมันคล้ายกับชีวิตที่มีแต่ความไม่แน่นอน ไม่มั่นคง งานของแกคล้ายกับว่า เวลาคนชมเดินเข้าไป ก็ารู้สึกและคิดว่ามันจะหล่นทับหรือเปล่า ซึ่งมันก็เหมือนกับเป็นการดำเนินชีวิตของคนเรา ปอดที่ศิลปินติดตั้งไว้ก็แทนการหายใจ ก็มีความสัมพันธ์กับสมุนไพรมะเขี๋ยที่ได้ใช้ การหายใจที่ทรวงอก หายใจเข้า หายใจออก ใครก็ตามที่ไม่หายใจ ก็คือคนตาย ในงานกลุ่มนี้มีลักษณะกดทับข้างบน เหมือนชีวิตนี้มีอะไรกดทับเราอยู่ มีความหวังเวลาเราเข้าวัด เราจะไปสวดภาวนาขอชีวิต มันเป็นสิ่งมองไม่เห็น ชาวพุทธจะมองว่าสิ่งเหล่านี้เหมือนเบื่องบน...งานชุดนี้จะมีเกร็ดอยู่ที่ว่า ตอนที่นำไปแสดงที่นิวยอร์ก ฝรั่งเศสก็คิดว่ามันจะวางซ้อนกันอยู่ได้ และมันเป็นโลหะที่ต่างประเทศเขาเข้มงวดมากเรื่องความปลอดภัย เจ้าหน้าที่หอศิลป์ที่ดูแลในนิวยอร์กบอกกับศิลปินว่า ถ้ามณเฑียรไม่ยึดกล่องไว้ด้วยวัสดุใดๆ ที่จะทำให้เกิดความปลอดภัย ก็จะไม่อนุญาตให้แสดง ที่แรกมันจะยึดด้วยสลิง แต่ก็มีปัญหาถ้าคนดูเห็นสลิงแล้วเขาจะไม่รู้สึกถึงความระแวดระวัง คอนเซ็ปมันจะหายไป มันก็ต่อรองได้ระดับเดียวกัน แม้แต่ตอนแสดงที่เมืองไทยจะต้องไม่ยึดด้วยอะไรเลย แล้วมันมีงานของมณเฑียรอยู่ชิ้นหนึ่ง ที่นำงานขามมาวางซ้อนกัน และตั้งขึ้นมาเป็นแท่ง ซึ่งตรงหอศิลป์เจ้าฟ้าที่ใช้เป็นที่แสดงงานนั้น มันใกล้ถนน มีรถบรรทุกวิ่ง พื้นก็จะสั่น ทำให้งานตกลงมาแตก ซึ่งในท้ายที่สุด มันก็สัมพันธ์กับแนวความคิด มันสัมพันธ์กับความไม่เที่ยงแท้ ไม่เสถียรของชีวิต หากแต่นั่น ศิลปินไม่ได้ติดชื่อสถานที่เท่าไร แต่พอตอนไปแสดงที่นิวยอร์ก ประเด็นด้านวัสดุก็ทำให้มาคิดเรื่องนี้มากขึ้น เพราะถ้าใช้โลหะแผ่นบางๆ ถ้าเรามองมันไม่ปลอดภัยมากกว่าการใช้ไม้หนาๆ แต่การที่ศิลปินเลือกใช้โลหะแผ่นบางๆ ทำให้งานชิ้นนี้แตกต่างจากอโรคยาศาลในชุดที่คนจะรู้สึกถึงความไม่ปลอดภัย ความไม่แน่นอนของชีวิตและทำให้ผลงานมีส่วนกระตุ้นให้คนต้องมึนสติตลอดเวลา แต่ท้ายที่สุดการติดตั้งงานที่นิวยอร์กก็ใช้สลิงซึ่งเฉพาะด้านบน แล้วได้รับการตรวจสอบว่าปลอดภัย (ไพศาล ธีรพงษ์วิช. 2549 : สัมภาษณ์)

จากการให้สัมภาษณ์ของไพศาล ธีรพงษ์วิช ข้างต้น ทำให้มีประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจในเรื่องของความแตกต่างระหว่างงานชุดนี้ กับงานอโรคยาศาล แม้ว่ารูปแบบของโครงสร้างระหว่างงานทั้งสองจะสัมพันธ์กันอยู่

ความแตกต่างที่ว่า อาจเป็นที่ในงานอโรคยาศาล ศิลปินจะคิดในเรื่องของการสร้างโครงสร้างเพื่อให้คล้ายกับปราสาทอโรคยาศาล โดยความมุ่งหมายหลักก็เพื่อบรรจุสมุนไพรมะเขี๋ยไว้ในนั้นให้คนชมได้สามารถสูดกลิ่นของสมุนไพรมะเขี๋ยได้ด้วย ในที่นี้ตัวลักษณะของการติดตั้งที่ศิลปินใช้ไม้หนามาต่อเป็นกล่องให้ดูแข็งแรงนั้น จึงไม่มีบทบาทอะไรมากไปกว่าการเป็นเฉพาะ “โครงสร้าง” ที่ถูกเลียนแบบตัดตอนมาจาก ปราสาทอโรคยาศาลเท่านั้น

หากแต่ในผลงาน “Temple of mind : Nature Breath” นั้น มีความแตกต่างตรงที่ แม้โครงสร้างจะคล้ายกับอโรคยาศาลแต่กระบวนการในการคิดเพื่อติดตั้ง และเลือกใช้วัสดุในผลงานนั้น มีบทบาทต่อการที่วิธีการติดตั้งของศิลปิน เป็นการติดตั้งที่มีการคำนึงถึงเรื่องราวในการเชื่อมโยงกับการสร้างความรู้สึกกระแหวะวังหรือความรู้สึกที่ไม่ปลอดภัยให้แก่ผู้ชม เพื่อนำเสนอเรื่องราวของความไม่เที่ยงแท้ ความตั้งมั่นอยู่ในสติของการใช้ชีวิตอยู่ด้วย

เช่นนี้ จึงทำให้ “โครงสร้าง” และ “การติดตั้งโครงสร้าง” ของมณเฑียร มีบทบาทเพิ่มขึ้นในการที่ตัวของมันก็สามารถทำหน้าที่ “ส่งสาร” หรือ “สื่อความหมาย” ได้มากกว่าการเป็นโครงสร้างของสถานพยาบาลโบราณที่ศิลปินนำรูปแบบมาเท่านั้น แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นก็ต้องขึ้นอยู่กับผู้ชมจะตีความเป็นสิ่งใดที่แตกต่างออกไปจากนี้ก็เป็นเสรีภาพที่กระทำได้

การวิเคราะห์ลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

การมีปฏิสัมพันธ์ในงานชุดนี้มีความคล้ายคลึงกับ “อโรคยาศาล” ในแง่ของกลวิธี คือการเดินเข้าไปได้ในตัวโครงสร้างที่ศิลปินติดตั้งวัสดุ หากแต่ในการมีปฏิสัมพันธ์นี้ นอกจากการสัมผัสผืนจากมองและการดมกลิ่นสมุนไพรแล้ว วัสดุและการติดตั้งวัสดุที่ศิลปินวางกล่องโลหะให้เหลื่อมซ้อนกัน ซึ่งดูจากภายนอกแล้ว เหมือนจะไม่ปลอดภัย ทำให้ภายใต้การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมอาจมีการขยายเรื่องราวจากการบำบัดรักษาขยายไปสู่การรับรู้ถึงความไม่มั่นคงของชีวิต ที่ผู้คนจะต้องมีสติและรักษาจิตใจให้มีความมั่นคงอยู่ตลอดเวลา

สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุด “Temple of mind : Nature Breath ของมณฑิยา บุญมา ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ศิลปินนำเสนอผลงานด้วยการเชื่อมโยงเรื่องของการพยายามที่จะสร้างงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ในการบำบัดรักษาอาการเจ็บป่วยด้วยสมุนไพรเข้ากับรูปทรง และเรื่องราวภายในรูปทรงผนวกกับกลวิธีในการใช้วัสดุและการติดตั้งที่แฝงประเด็นทางปรัชญาพระพุทธศาสนาอยู่ในเรื่องของความไม่เที่ยงแท้แน่นอนของชีวิต

ทั้งนี้ การสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ของศิลปิน เป็นช่องเดียวกับที่มณฑิยา รับรู้ว่าตนเป็นโรคมะเร็งแล้ว จึงอาจเป็นเหตุที่ทำให้เขาสร้างสรรค์ผลงานที่มีเนื้อหาเข้มข้นขึ้น เพื่อนำไปสู่การปลดปล่อยทางความคิด ความรู้สึก ผ่านงานศิลปะเพื่อบำบัดเยียวยาตนเอง และผู้อื่นด้วย

ด้านลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

การปฏิสัมพันธ์ในผลงานชุดนี้ หากวิเคราะห์จากเชิงกายภาพแล้วก็ไม่ต่างระดับการมีปฏิสัมพันธ์มากนักกับผลงานชุด อโรคยาศาล เพียงแต่ประเด็นที่น่าสนใจ คือ ในอโรคยาศาล การเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานของผู้ชม ศิลปินได้สร้างสัญลักษณ์เพื่อสื่อถึงเนื้อหาที่แต่ในเพียงการใช้รูปทรงของปราสาทอโรคยาศาลจากขอม และการร้อยสมุนไพรเพื่อที่จะกระตุ้นให้ผู้ชมตีความในเรื่อง การบำบัดรักษา เท่านั้น

หากแต่ เมื่อศิลปินคิดเรื่องของวัสดุ และกลวิธีการติดตั้งที่สามารถสร้างบทบาทให้แก่ตัว “โครงสร้าง” ของผลงานให้สามารถถ่ายทอดหรือส่งความหมายเชิงเนื้อหาทางปรัชญาพุทธศาสนาได้ด้วยแล้วนั้น

จึงทำให้แม้การมีปฏิสัมพันธ์จะไม่แตกต่างกันนัก แต่ “ความคิด” หรือ “ความหมาย” ในการปฏิสัมพันธ์นั้น ศิลปินพยายามให้ผู้ชมตีความโดยสามารถเพิ่มขอบเขตของเรื่องราวได้มากขึ้นอีก



ภาพประกอบ 21 ผลงานชุด “ House of Hope “ (2540) โดย ศิลปิน มณเฑียร บุญมา

3. ผลงานชุด “House of Hope”

การวิเคราะห์ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ผลงานชุด “House of Hope” นี้ เป็นผลงานที่มณเฑียรสร้างขึ้นที่หอศิลป์ Dcitch projects แห่งเมืองนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา

ซึ่งเกี่ยวกับที่มาของผลงานชิ้นนี้ ไพศาล ธีรพงษ์วิษ ได้กล่าวไว้ครั้งหนึ่งว่า

แรกเริ่มเดิมทีนั้นต้องมีการกล่าวย้อนไปถึงงาน Contemporary Art in Asia : Traditions Tensions อันเป็นนิทรรศการที่ได้เลือกสรรผลงานศิลปะยุคใหม่ของคนศิลปะรุ่นหนุ่มสาวของเอเชียรวม 20 กว่าคน จาก 5 ประเทศไปเปิดแสดงที่นิวยอร์ก ตั้งแต่วันที่ 2 ตุลาคม 2539 ถึง 5 มกราคม 2540 สักเล็กน้อย เนื่องจากนิทรรศการชื่อยาว มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงเดี่ยวครั้งนี้ของอาจารย์มณเฑียร...กล่าวคือ ในขณะที่นิทรรศการข้างต้นกำลังจัดแสดงอยู่ที่นิวยอร์กนั้น ปรากฏว่า Jef Frey Deitch ผู้เป็นเจ้าของ Deitch Projects ศิลปสถานย่านโซโฮ (soho)...ได้แวะเวียนไปเยี่ยมชมนิทรรศการดังกล่าว...และผลงานชุด “ศาลาแห่งสติ (sula of the mind) กับ “อโรคยาศาล” (Arokhayasala : Temple of The Mind) ของมณเฑียร บุญมา ดูเหมือนจะสะกิดความสนใจของเจฟฟรี ได้เป็นอย่างดี ไม่กี่วันถัดมา เจฟฟรี จึงขออนุญาตกับอาจารย์มณเฑียร กระทั่งได้ออกปากเชิญชวนให้...นำผลงานชุดใหม่ไปจัดแสดงยังศิลปสถานของเขา ซึ่งตั้งอยู่บนถนนแกรนด์ (ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2540 : 95)

จากคำกล่าวของไพศาล จนในที่สุด “House of Hope” ก็สามารถเปิดแสดงได้ตั้งแต่วันที่ 2-25 ตุลาคม 2540 โดยมีผู้ช่วยคนสำคัญคือ อภิสิทธิ์ หนองบัว และไพศาล ธีรพงษ์วิษ พร้อมทีมงานอีกส่วนหนึ่งทั้งจากไทยและที่นิวยอร์ก

สำหรับแนวความคิดในการสร้างผลงาน House of Hope นั้น ไพศาล ธีรพงษ์วิษ ได้ให้สัมภาษณ์แก่ผู้วิจัยไว้ดังนี้ว่า

House of Hope มีความหมายตรงๆ คือ บ้านแห่งความหวัง เปรียบเสมือนเวลาที่เราเข้าไปในโบสถ์ วัดเข้าไปขอพร ส่วนใหญ่มองว่าคนไทยไปแสวงหาความหวังไปเมื่อหมดความหวังกับชีวิต คนเข้าวัดคือคนที่ไปหาความหวังไปขอพร ไปขอกับเบ็องบน ซึ่งเป็นอะไรก็ไม่รู้ เพื่อสร้างความหวังให้กับตัวเอง มันไม่มีรูปทรงเหมือนกับบ้านที่มณฑลพิธีสร้างรูปทรงขึ้นมาภายนอกมันมีรูปทรงให้เห็นว่าเป็นบ้าน แต่พอไปจับมันจะเป็นเส้นลูกประคำที่ห้อยลงมา มันเคลื่อนไหว ไหลไปไหลมา ก็จะไม่แน่นอน ถ้าหากว่าจับต้องแล้ว มันไม่มั่นคง ไม่คงที่ มันก็ดูไม่แน่นอน มันก็จะเหมือนกับเวลาที่ไปขอพร แล้วส่วนตรงทางขึ้นที่เป็นบันได แกกมาสร้างความชุ่มชื้นให้กับพื้นดิน ด้านใต้จะมีสีแดง แกะจะเป็นชั้นบันไดพุดง่าย ๆ ก็เหมือนบันไดสวรรค์ ถ้าคุณเข้าวัด คุณจะมองเห็นหลังคาเป็นสีแดง สีแดงจะลงรักปิดทอง เป็นเหมือนดวงดาว สวรรค์ แกกเอาข้างบนมาอยู่ข้างล่างแทนเหมือนกับว่า แทนที่จะขึ้นอย่างเดียว ก็ดึงมันลงมาคนเราต้องการความหวังที่จับต้องได้ ก็เลียนแบบตรงนั้นแล้วปรับค่ามัน แต่ที่ได้กลับมาก็คือกลิ่นอยู่ที่ผนังทั้งสองด้าน ซึ่งใช้สมุนไพรหลายตัว เวลาคนดูบางคนเข้าไปแล้วก็จะสงสัยว่าทำไมสมุนไพรที่ทามีสีแดง สีเขียว ก็ไปดม มันเหมือนเรื่องราวในชีวิตคนเราที่ใช้สติพิจารณา ค้นหาความเป็นเหตุผลของมัน งานนี้ก็คงคอนเซปต์ในเรื่องการรักษา การเยียวยาสุขภาพร่างกายส่วนตัวอยู่ (ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2549 : สัมภาษณ์)

นอกจากนั้น ไพศาล ธีรพงษ์วิษ ยังได้กล่าวเพิ่มเติมไว้ในบทบันทึกของเขาในนิตยสาร สีลัน ว่า

พอมาถึงงานชุด House of Hope ก็คือเรื่องของความหวังที่เราจับต้องไม่ได้ Idea มันมาจากเมดยา (ยาลูกกลอน) ที่ทำเป็นแบบลูกประคำสำหรับใช้เวลาสวดมนต์ เหมือนกับอะไรที่มันไหลต่อเนื่องเวลาที่เราสวดมนต์ เวลาที่เราอ่อนนอน มันเป็นบางสิ่งบางอย่างที่วิ่งขึ้นไปหาข้างบน คล้ายๆ กับการที่เราส่งกระแสจิตขึ้นไปขออะไรจากข้างบน.....มันเป็นของที่... เหมือนกับว่ามันมีอยู่ แต่ว่าไม่มี ก็เหมือนกับบ้านหลังนี้ใน House of Hope เป็นบ้านที่ดูเหมือนใหญ่โต แต่มันไม่มีความแน่นอน อย่างถ้าเผื่อเอามือไปปิดไปโดน มันก็จะโยกไหว เอาเข้าจริงๆ แล้ว มันสัมผัสได้ เดียวก็ฟัง เดียวก็ทลาย มันรับน้ำหนักรับแรงอะไรไม่ค่อยได้....เนื้อหามันก็เป็นเรื่องของยา เรื่องของความหวัง เรื่องของกลิ่น ทุกอย่างมันไม่แน่นอน ไม่มีรูปทรงที่แน่นอน ถึงได้เรียกว่า House of Hope มันเป็นนามธรรมซะมากกว่า เหมือนกับของอะไรที่มันใหญ่โต แต่เราจับต้องไม่ได้ เหมือนกับที่เราคิดว่าพระเจ้ามันมีอยู่ แต่เราไม่เคยรู้ ไม่เคยปรากฏให้เห็นมันเป็นเรื่องของความหวังตลอด... เหมือนกับ...เราเข้าไปอยู่ใน space หนึ่ง มันอยู่ในสภาวะที่เหมือนกับจับต้องอะไรไม่ได้ มีแต่ความรู้สึก เป็นความสุข ความปิติเฉยๆ เท่านั้น (ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 254 : 36-37)

มณฑลพิธี บุญมา ยังได้กล่าวถึงประเด็นความคิดทางพุทธศาสนา ที่เชื่อมโยงมาถึงการดำเนินงานชุด House of Hope ของเขาไว้อีกว่า

ศาสนาบางที่มันก็เหมือนกับเราอยู่ใต้อิทธิพลของความมั่งงาย เหมือนมีเพดานอะไรบางอย่างที่กดค้ำเอาไว้ แต่ขณะเดียวกันมันก็ทำให้เรารู้สึกว่าเรามีความสุขภายใต้เพดานนั้น มันมีความขัดแย้งลึกๆ ในใจของผม สิ่งที่ผมเชื่อ...ซึ่งผมก็พยายามคิดว่าศาสนาจะช่วยได้ แต่ก็ช่วยไม่ได้ ผมเชื่อว่ามันมีค่าเหมือนกับมนุษย์เราในปัจจุบัน เราจับอะไรจริงๆ ไม่ได้เลยสักอย่าง ไม่มีทางที่เราจะเชื่ออะไรที่จริงแท้สักอย่างหนึ่ง แต่เรารู้ว่าอันนี้แหละที่เราคิดว่ามันเป็นสิ่งที่พึ่งอันเดียว ที่เราจะจับได้ในศาสนา ที่เราเชื่อว่าศาสนาจะช่วยสังคมได้แล้วจริงๆ มันช่วยได้ไหม...ไม่ได้เลย....ในกรณีของพระพุทธเจ้าก็เหมือนกัน พระพุทธเจ้าท่านก็ช่วยได้แต่ตัวท่านเองเท่านั้น คือท่านรู้วิธีการที่จะไปสู่ความหลุดพ้น เพราะคนๆ หนึ่งก็ยอมอยู่ในสถานการณ์แบบหนึ่ง ท่านถึงได้ไปของท่านเองได้ ท่านพุทธทาส ถึงบอกทุกคนเป็นพุทธะ หมายถึงว่าให้เข้าใจตัวเอง

แล้วก็จะไปได้ หลุดพ้นได้...แต่มันไม่มีทางที่จะมาสอนให้การไปถึงได้จริงๆ เท่าไร เพราะว่ามันขึ้นอยู่กับ...จะเรียกว่าบุญหรือบาปอะไรก็ไม่รู้ละ ที่จะทำให้เกิดภาวะอันนั้น เหมือนกับที่เฝ้าอยู่ระหว่าง...เขาก็ปฏิเสธเงิน แต่ขณะเดียวกัน เราก็อยากได้มัน มันเป็นสองอย่างที่อยู่คู่กันอย่างนี้มาโดยตลอด ฉะนั้น...ศาสนาสำหรับผม ก็เหมือนกับบางอย่างที่มันคลุมเครือ แต่เราก็อยากจะออกไปจากมัน มันเป็นเรื่องความขัดแย้ง...พวก stool พวกนั้นก็เหมือนเก้าอี้ที่คนใช้นั่งรอคอย ได้อิเดียมาจากไทม์นังของคนไทย เป็นการนั่งรอ คอนเซ็ปต์ของคนที่นั่งยองๆ กับพื้น คือไม่มีอะไรแล้ว เป็น symbol ของการรอคอย แล้วก็แปรูปมาเป็น step ที่จะก้าวขึ้นไปหาความหวังตัวนั้น เป็นความหวังที่เคลือบด้วยสีแดงชาดที่เป็นคอนเซ็ปต์ของสวรรค์ที่เราเคยเห็นกันอยู่ตามเพดานโบสถ์ สำหรับงานของผม มันย้ายมาอยู่บนพื้น (ไพศาล ธีรพงษ์วิ. ม.ป.ป : 38)

จากประเด็นดังกล่าว มณฑิร บุญมา ได้เคยให้สัมภาษณ์ไว้กับไพศาล ธีรพงษ์วิ. เกี่ยวกับแนวความคิดในงานชุดนี้ชื่อว่า

ซึ่งในประเด็นนี้ อภิลิทธิ์ หนองบัว ยังได้เคยให้สัมภาษณ์กับ ธนากร ต่วนศิริ ไว้เช่นเดียวกันว่า

บ้านแห่งความหวัง อันนี้เซตย่อยที่สุด ประมาณห้าครั้ง มันเป็นรูปบ้านแล้วมันเหมือนบันไดขึ้นบ้าน อีกนัยหนึ่งก็เหมือนกับโรงพยาบาลที่รักษาคนป่วย “Hope” ก็เหมือนกับความหวัง บางทีแถมเคยพูดว่าความหวังมันมาจากฟ้าเหมือนกับฝน มันเหมือนกัน (ธนากร ต่วนศิริ. 2548 : 92)

จะเห็นได้ว่า ทั้งสองการตีความระหว่างไพศาล ธีรพงษ์วิ. และอภิลิทธิ์ หนองบัว แม้จะมีความแตกต่างกัน แต่ก็น่าสนใจทั้งสองประเด็น ไม่ว่าจะเป็นทั้งรูปทรงของบ้านที่ใช้ลูกประคำร้อยเป็นเส้นยาว ที่แม้ว่าจะเรียงร้อยอยู่ด้วยกัน แต่ถ้านำมือหรือร่างกายไปสัมผัส ก็จะไม่ต่อเนื่องไปมา มีสภาพของความไม่มั่นคงอยู่ ซึ่งเปรียบเสมือนกับความหวังที่เป็นสิ่งนามธรรม เป็นสิ่งที่จับต้องอย่างมั่นคงไม่ได้ แต่ถึงอย่างไรความหวังก็ยังเป็นที่พึ่งให้แก่ผู้คน เป็นสิ่งที่คอยเยียวยา เป็นความอบอุ่น ปลอดภัย เมื่อผู้คนต้องเผชิญกับสภาพแห่งปัญหาที่ไม่มีใครสามารถหลีกเลี่ยงได้ ไม่ว่าจะเป็นปัญหาทั้งทางกายหรือจิตใจ

บ้านแห่งความหวังในอีกทางหนึ่ง ก็อาจจะเห็นเช่นเดียวกับอภิลิทธิ์ หนองบัว ได้กล่าวไว้ว่า ผลงานชิ้นนี้ลูกประคำเป็นเสมือนกับความหวังที่ไหลลงมาเหมือนสายฝนจากท้องฟ้า

แม้ว่า ศิลปินจะสร้างผลงานเพื่อมุ่งหวังต่อการเยียวยา หรือสร้างความหวังให้แก่ตนเองเรื่องปัญหาสุขภาพจากโรคมะเร็ง ที่ House of Hope ทำเสร็จสิ้นไม่นาน ศิลปินก็ต้องเผชิญกับโรคร้ายที่เริ่มคุกคามร่างกายจนกระทั่งถึงแก่กรรม นั้น แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่า บ้านแห่งความหวังของศิลปินก็เป็นการสื่อสะท้อนเรื่องราวของความหวังที่เป็นสภาวะนามธรรม ที่ครอบคลุมผู้คนในสังคม ทั้งวิถีการดำเนินชีวิต และบางสิ่งก็มีผลต่อการสร้างพิธีกรรมต่างๆ และยังสามารถกำหนดทิศทางการเป็นไปของผู้คนในสังคมได้อีกด้วย

การวิเคราะห์ด้านลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

งานของมณฑิร บุญมา โดยส่วนมากแล้ว จะมีรูปแบบในการกระตุ้นหรือเชิญชวนให้ผู้ชมเข้ามามีปฏิสัมพันธ์ในลักษณะที่ไม่แตกต่างกันเท่าใดนัก ซึ่งก็คือการขยายการมีปฏิสัมพันธ์จากการมองด้วยสายตา สู่ประสาทการรับรู้อื่นๆ ไม่ว่าจะเป็น การดมกลิ่น การฟังเสียง การสัมผัสด้วยมือหรือร่างกาย การนำพาร่างกายของผู้ชมเข้าไปอยู่ภายในผลงาน

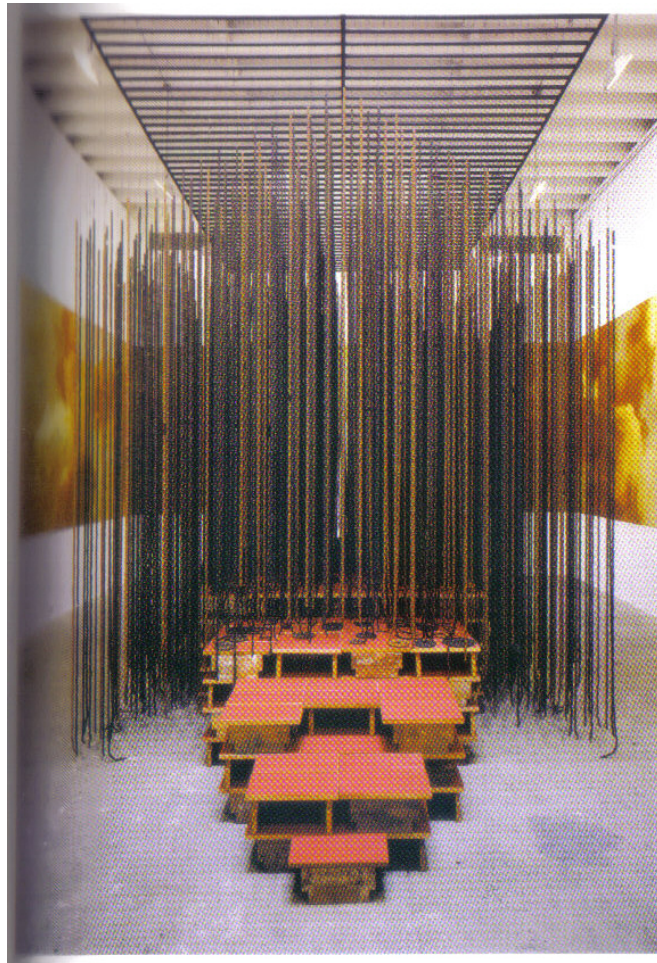
ใน “House of Hope” ก็ยังคงมีลักษณะดังที่กล่าว เพียงแต่มีรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไปเป็นพิเศษ คือ รูปทรงโครงสร้างจากที่ศิลปินเคยใช้รูปทรงกล่อง ทั้งกล่องไม้ หรือกล่องโลหะมาต่อเรียงกันเป็นโครงสร้างที่มีความแข็งแรง ผู้ชมสามารถเข้าไปอยู่ในช่องพื้นที่ว่างภายใน สุดคมกลืนสมุนไพรมากๆ ได้ ถูกเปลี่ยนเป็นโครงสร้างที่สามารถเคลื่อนไหว กระจัดไปมา นั่นคือโครงสร้างที่ทำด้วยลูกประคำ หรือลูกกลอนสมุนไพรมากๆ ที่ถูกร้อยต่อกันเป็นเส้นยาวห้อยลงมาจากโครงหลักด้านบน

ความแตกต่างในเชิงการปฏิสัมพันธ์ จึงเกิดขึ้นในจุด House of Hope ผู้ชมสามารถสัมผัสกับความเคลื่อนไหวของโครงสร้างที่ศิลปินใช้แทนเป็นตัว “บ้าน” ได้ และด้วยโครงสร้างของลูกประคำที่ต่อกันเป็นบ้านนั้น สามารถสัมผัสและเกิดความเคลื่อนไหวได้ นั่นเอง จึงทำให้ความเคลื่อนไหวนี้ สามารถทำให้ผู้ชมได้เกิดความรู้สึกที่มากขึ้นกว่าเดิม ผลงาน House of hope โครงสร้างจึงมีบทบาทต่อการส่งความหมายให้แก่ผู้ชมด้วย

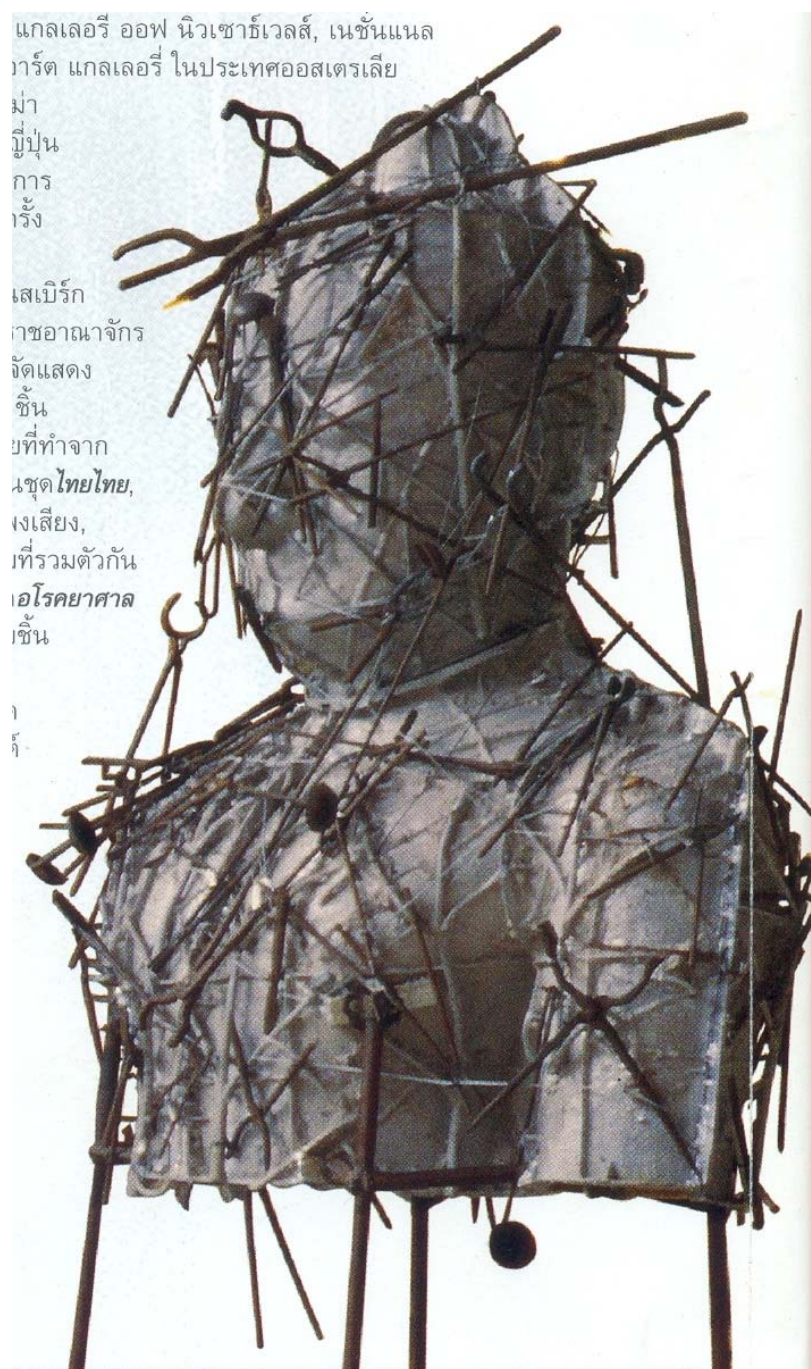
สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุด “House of Hope” ของมณฑิรา บุญมา

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ศิลปินใช้แรงผลักดันในการสร้างจากประสบการณ์ของความเจ็บป่วยของตนเพื่อใช้เยียวยา บำบัด ร่างกาย และจิตใจ โดยเชื่อมโยงการสร้างโครงสร้างของผลงานเพื่อให้สามารถสื่อสารถึงเนื้อหา หรือกระบวนการทางพุทธศาสนา ในเรื่องของความไม่แน่นอน ไม่เที่ยงแท้ของชีวิตและสื่อเรื่องของความหวังที่สะท้อนภาพของผู้นั้นในสังคมที่มีความหวังเป็นเสมือนกับ “ที่พึ่ง” ที่อยู่ในสภาวะแบบนามธรรม การเข้าวัด หรือการทำพิธีกรรมทางพุทธศาสนา คือ การขอหรือสร้างความหวัง เพื่อให้เป็นเสมือนเกราะคุ้มครอง ป้องกันภัย ปัญหาต่างๆ ทั้งๆ ที่ความหวังนั้นเราขอจากสิ่งที่ไม่สามารถมองเห็นได้



ภาพประกอบ 22 ผลงานชุด “ House of Hope “ (2540) โดย ศิลปิน มณเฑียร บุญมา



ภาพประกอบ 23 ผลงานชุด “ Melding Void “ (2542) โดยศิลปิน มณฑิร บุญมา

4. “ผลงานชุด “Melting Void”

การวิเคราะห์เนื้อหา / แนวความคิด

ผลงานชุด Melting Void มณฑิร บุญมา ได้กล่าวถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์งาน ไว้ว่า

ในผลงานชุด “Metting Void” / Molds for the Mind” ปี 2541 เกิดขึ้นจากข้าพเจ้ามีความประทับใจเป็นอย่างมากในรูปลักษณะของแม่แบบพิมพ์พลาสติกเตอร์พุทธรูปที่ใช้ในการสร้างรูปที่ขึ้นสำหรับการหล่อพระพุทธรูปโลหะ รูปลักษณะภายนอกของแม่พิมพ์มีรูปร่างที่ขัดแย้ง โดยสิ้นเชิงกับรูปลักษณะพื้นผิวที่ว่างภายในของแม่พิมพ์ และโดยลักษณะที่เป็นแม่พิมพ์ที่มีลักษณะเนกาทีฟภายในแม่พิมพ์พระปฏิมานี้ได้สร้างมิติและความรู้สึกอย่างใหม่ให้เกิดขึ้น ข้าพเจ้าปรารถนาให้ที่ว่างภายในองค์พระปฏิมาเป็นที่พักแห่งจิตใจ สติ ของผู้ที่ปรารถนาให้สภาวะของจิตนั้นเข้าสู่มิติของความสงบผ่อนคลาย ผลงานแสดงครั้งนี้ประกอบด้วยแม่พิมพ์ พระพุทธรูปพลาสติกติดตั้งบนขาเหล็ก ซึ่งภายในแม่พิมพ์เคลือบด้วยสเมทไพรและทองคำเปลว และมีภาพร่างผลงาน (มณฑิร บุญมา. 2541 : เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์)

มณฑิร บุญมา ยังได้เคยให้สัมภาษณ์กับไพศาล ธีรพงษ์วิษ ถึง แนวความคิดในผลงานชุดนี้ เพิ่มเติมอีกว่า

งานชุดนี้มันเกิดขึ้นมาเนื่องจากการที่ผมได้ไปคลุกคลีอยู่กับอิทธิพล หนองบัว ซึ่งเป็น assistant ที่คอยช่วยผมทำงานหลายๆ ชุด ที่บ้านของเขามีโรงหล่อพระพุทธรูป ผมก็เคยเอางานไปหล่อที่นั่นบ่อยมาก แล้วผมก็ได้เห็นพวกแม่พิมพ์พระแต่ตอนนั้นก็ยังไม่เคิดคิดว่าเขาทำอะไร เจนช่วงที่ผมไปติดตั้งงานที่ประเทศกรีซ มันไม่รู้ยังไง...ผมก็คิดถึงงานชุดนี้ขึ้นมาได้...พวกช่างปั้นหล่อพระทั่วไป เขาจะไม่ถือว่าแม่พิมพ์พวกนี้เป็นงานที่สมบูรณ์ของเขา มันเป็นเพียงกระบวนการหนึ่งที่เขากำลังทำอยู่ เหมือนกับการทำขนมครก สิ่งที่เราต้องการก็คือขนมครกที่สูงเป็นชั้นแล้วเท่านั้น แต่ผมกลับถือว่าไส้ส่วนที่ยังเป็นแป้งเป็นน้ำ ยังไม่สุกเป็นขนมครกนั้นแหละคือวัสดุที่ผมหยิบมาทำเป็นงานของผม ผมไปเอาช่วงตรงกลางของเขามาทำเป็นงาน...(ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2541 : 43)

มณฑิร บุญมา ยังได้ให้สัมภาษณ์ถึงแนวความคิด กับไพศาล ธีรพงษ์วิษ ต่อไปอีกว่า

ประเด็นที่ผมอยากบอกก็คือว่า ผู้คนทั่วไปนี้มักมองพระพุทธรูปเพียงแต่ความงามของตัวองค์พระแต่ไม่เข้าใจลึกซึ้งถึงพุทธปรัชญาคำสอนที่แท้จริง แล้วทำไมเราถึงมองรูปร่างเฉพาะที่เปลือกนอกเท่านั้น อย่างเวลาที่เรารู้สึกกับใครสักคนไม่ใช่ไปพิจารณาว่าคนนั้นแต่งตัวดีหรือไม่ดีอย่างไร ผมต้องการให้สัมผัสรูปแล้วเอาอารมณ์ความรู้สึกของคนเข้าไปจับ ไม่ใช่แค่การสัมผัสรับรู้เพียงแง่ของรูปร่างรูปทรง...นี่เป็นประเด็นเดียวกับที่ผมเอาแม่พิมพ์มาทำในงานชุดนี้แหละ ผิวด้านนอกของแม่พิมพ์แต่ละชิ้นมันจะหยาบขรุขระ มีรอยตะปุ่มตะป่ำ ความรู้สึกเบื้องต้นที่ผมต้องการเสนอพื้นผิวข้างนอกให้มีความหยาบ เพราะต้องการให้มันเป็นสัญลักษณ์ของสิ่งที่มีลักษณะเป็นพวกอวิชชา หรืออย่างของที่ผมเอามาติดเชื่อมมายึดอยู่รอบๆ ก็เป็นเครื่องมือที่เขาไว้ใช้จับจับของร้อน...โลกข้างนอกที่มนุษย์เราอาศัยอยู่นี้ มันเป็นโลกของความร้อนรุ่ม ความรุนแรง ความฉาบฉวย ความอยากได้ ไล่ Form ต่างๆ ที่เห็น มันให้ความรู้สึกของการบีบรัดของความอยาก ข้างนอกจึงเป็นเรื่องของการต่อสู้ดิ้นรนแต่พอคุณมุดเข้าไปข้างในคุณก็จะพบกับมิติอีกมิติ...คือผมไม่ได้ต้องการทำมาแค่ข้างนอกหยาบข้างในเรียบอะไรแค่นั้น แต่ว่า...ปัญหาของผมคือผมอยากจะทำอะไรที่มันให้ความรู้สึกที่ขัดแย้งรุนแรง ดึงเครียดเหมือนกับที่ตัวผมเองพบเจอในชีวิตประจำวัน เราทุกคนล้วนอยากเป็นคนดี เราไม่อยากจะไปยุ่งกับเรื่องอบายทั้งหลาย แต่มันก็ปนๆ อยู่ในชีวิตเรา ซึ่งอบายพวกนี้ ทางหนึ่งก็คือตัวที่ทำให้เราพยายามหาทางหลุดพ้น บางครั้งช่วยให้เราเข้าใจชีวิตมากขึ้น ไม่ใช่เข้าใจจากตำรา หรือสิ่งที่สอนในโรงเรียน...บางชั้นผมปิดทอง บางชั้นก็ทาสีด้วยชาดหรือ

สมุนไพรรพคนดูมุดเข้าไป ก็จะสัมผัสกับความเจ็บ ความนิ่ง ได้กลิ่นของสมุนไพรรวจะเช่นนั้นจะเหมือนการเข้าไปเพื่อจะค้นหา...แม่พิมพ์พวกนี้ เป็นเพียงแค่ form ที่ผมใช้อธิบายเรื่องของมิติ หรือบางสิ่งบางอย่างที่มนุษย์เชื้อที่ศรัทธา มัน เป็นสิ่งที่ให้ความหวัง เป็นสิ่งที่ดูเหมือนช่วย แต่ดูเหมือนกรง หรือสิ่งที่มีอิทธิพลเหนือเรา หมายความว่ามนุษย์เราเนี่ย มัน อยู่ภายใต้ความเชื่อทางศาสนา หรือในอะไรหลายๆ อย่างที่คลุมเราอยู่ ทั้งในสติ ในความฝัน ในจินตนาการ มันจะมีอะไรบางอย่างที่คอยกดทับ ครอบคลุมเราอยู่เป็นชั้นๆ แล้วบางครั้งเราก็อยากจะออกไปให้พ้น...ซึ่งแม่พิมพ์แต่ละชั้นผมก็จะเจาะรูเอาไว้เป็นกลุ่มๆ รูพวกนี้...แต่ละกลุ่มก็จะแทนเกี่ยวกับกลุ่มดาวของวันวิสาขบูชา วันอาสาฬหบูชา วันมาฆบูชา คือเป็นอะไรที่เกี่ยวกับประวัติพระพุทธเจ้า แล้วรูที่เจาะเอาไว้มันก็จะสัมพันธ์กับ...มันสะท้อนให้เห็นถึงมิติของความหวัง ของเวลาที่อยู่ใน space อันนั้น...สำหรับผมแล้ว รูพวกนั้นมันเป็นทางออก เป็นรูที่ช่วยให้เราหลุดพ้นออกไปข้างนอก ซึ่งเราจะสามารถแปลงตัวให้สลายออกไป กลายเป็นละอองเล็กๆ ที่จะลอยลอยลอดผ่านไปข้างนอก มันเป็นเรื่องของ space ที่ซ่อนอยู่ใน space อีกที่ เหมือนเตาหรือที่หลอมอะไรบางอย่าง (ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2541 : 44-45)

จะเห็นได้ว่า ผลงาน Melting Void นี้ มณฑิเยร ได้เริ่มก้าวไปสู่ความสนใจเรื่องพุทธศาสนามากขึ้น รวมไปถึงการกลับด้านของมิติที่นำมาติดภายใน ซึ่งเป็นมิติที่ใช้ในกระบวนการหล่อพระพุทธรูปมาจัดแสดงให้อยู่ภายนอก และผลสัมฤทธิ์ของพระพุทธรูปที่เคยอยู่ภายนอก ก็ถูกศิลปินนำกลับไปยังด้านใน เพื่อใช้ถ่ายทอดเรื่องราวตามที่ศิลปินกล่าวถึงแนวคิดไว้ข้างต้น

การวิเคราะห์ด้านลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผู้ชมสามารถมุดเข้าไปในโครงขาตั้งเหล็ก นำศีรษะเข้าไปภายในแม่พิมพ์ของพระพุทธรูป ที่เป็นโครงสร้างของงาน Melting Void โดยเมื่อมุดนำศีรษะเข้าไปภายใน จะสามารถสุดดมกลิ่นสมุนไพรรวภายในยังมีทองคำเปลวติด การปฏิสัมพันธ์ในงานชุดนี้จึงทำได้ด้วยการใช้ประสาทการรับรู้ด้านการดมกลิ่น และการมอง คล้ายคลึงกับงานในชุดอื่นๆ หากแต่โครงสร้างมีการเปลี่ยนรูปแบบจากรูปทรงที่ตัดทอนและได้รับอิทธิพลมาจากสถาปัตยกรรมทางศาสนามาเป็นรูปทรงแม่พิมพ์ของประติมากรรมพระพุทธรูป ในแง่การใช้รูปทรงนี้ จึงทำให้การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมอาจมีการตีความในแง่ของ แก่นกระบวนคิดเชิงพุทธศาสนามากขึ้นกว่าผลงานในชุดก่อนๆ ที่ผ่านมา

สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุด “Melting Void” ของ มณฑิเยร บุญมา

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

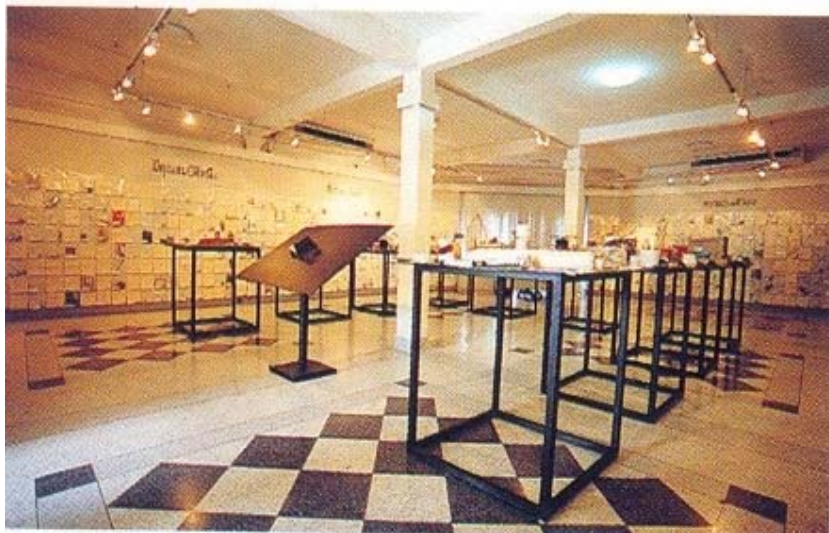
ผลงานมีที่มา และแกนหลักมาจากความสนใจเรื่องแก่นกระบวนคิดเชิงปรัชญาพุทธศาสนา ในเรื่องของการมองและคิดย้อนไปถึงเรื่องของภายในจิตใจ การนำแบบแม่พิมพ์ที่มีพื้นผิวขรุขระมาเสนออยู่ด้านนอกให้ผู้ชมได้รับชมนั้นเสมือนเป็นการท้าทายให้ผู้ชมได้ตีความเรื่องความจริงแท้ของวิถีการดำเนินชีวิต ที่มุ่งวิเคราะห์จากเรื่องราวที่มาจากภายในจิตใจของผู้คน มากกว่าการพิจารณาจากภายนอก แต่เพียงมิติเดียว

ด้านลักษณะการปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผลงานของมณฑิเยร บุญมา ยังคงสร้างและกระตุ้นการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม ด้วยการขยายการรับรู้ทางประสาทสัมผัสอื่นๆ นอกเหนือจากมองด้วยสายตาไปสู่การดมกลิ่น การสัมผัส เช่นเดียวกับทุกๆ ผลงาน จะเปลี่ยนไปก็แต่ด้านโครงสร้างเท่านั้น ที่มีผลทำให้การปฏิสัมพันธ์นั้น มีเงื่อนไขที่เปลี่ยนไปด้วย



ภาพประกอบ 24 ผลงานชุด “ Melding Void “ (2542) โดยศิลปิน มณฑิยา บุญมา



ภาพประกอบ 25 ผลงานชุด “ Please Donate your ideas for a dispirited Artist (2536)

โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล

การวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ของ นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล

1. ผลงานชุด “Please Donate your ideas for a dispirited Artist” (2536)

การวิเคราะห์เนื้อหา / แนวความคิด

ผลงานชุดนี้จัดได้ว่าเป็นผลงานชุดแรกของนาวัน ลาวัณย์ชัยกุล ที่เขาส่งผลงานโดยมีลักษณะของการเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์และสร้างหรือกำหนดเงื่อนไขให้ชุมชน มีส่วนร่วมต่อการดำเนินโครงการศิลปะของเขา ซึ่งชุมชนดังกล่าวก็คือชุมชนที่อยู่แวดล้อมในเมืองเชียงใหม่

เงื่อนไขในการสร้างปฏิสัมพันธ์ของนาวันในงานชุดนี้ก็คือ การสร้างคำถามขึ้นมาเพื่อให้ผู้คนในชุมชนได้ส่งคำตอบให้แก่เขา โดยคำถามนั้นมีอยู่ด้วยกันสองคำถามคือ “ศิลปะคืออะไร” (What is Art ?” According to your own understanding.)

ขั้นต่อมา ลักษณะการบริจาคของเขายังไม่สิ้นสุดอยู่แค่นั้น กล่าวคือ นาวันได้เรียกร้องขอให้ผู้คนบริจาควัตถุสิ่งของ หรือสิ่งใดก็ได้ที่สามารถพบได้ในสิ่งแวดล้อมรอบตัว มันอาจจะจะเป็นของที่ทำขึ้นเองหรือสิ่งที่มีอยู่แล้ว สิ่งของนั้นจะเป็นตัวแทนของผู้บริจาคในเรื่องของรสนิยมที่เกี่ยวข้องกับความงามของผู้บริจาคเอง

นาวันให้ผู้ชมร่วมกันส่งวัตถุเหล่านั้นมาให้เขาเพื่อเก็บสะสมไว้สำหรับนำมาติดตั้งจัดวางเพื่อแสดงในนิทรรศการของเขา ซึ่งผู้ชมสามารถส่งมาได้ทั้งในรูปแบบของภาพถ่าย (ถ่ายภาพวัตถุที่ต้องการส่งมา) หรือส่งตัววัตถุจริงๆ มาเลยก็ได้ แต่ต้องหากวิธีในการส่งที่ศิลปินจะสามารถนำเอาวัตถุเหล่านั้นไปเก็บสะสมและเตรียมจัดแสดงได้อย่างสะดวก

นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล ยังได้ทั้งท้ายจดหมายแถลงการณ์ของเขาในโครงการชุดนี้ไว้อีกว่า

เขามีความหวังว่าจะได้รับความร่วมมือเป็นอย่างดี จากผู้ชม และนั่น มันจะสามารถเป็นคำตอบสำหรับ “ความหมาย” ของคำว่า “ความงาม” ในสังคมของเรา” (I sincerely hope to Receive your fullest cooperation so that it can be an answer for the meaning of” Beauty” in our society)

(นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล. 1999 : 48)

จากสิ่งที่กล่าวมาข้างต้น ครั้งหนึ่งผู้วิจัยได้มีโอกาสสัมภาษณ์บัณฑิต จันทรโรจนกิจ ซึ่งเขาได้แสดงทัศนะถึงผลงานชุดนี้ของนาวัน ลาวัณย์ชัยกุล ไว้ว่า “งานของนาวัน ชุดนี้ มันมีที่มาจากกรณีที่ศิลปินต้องตกอยู่ในสภาวะของการขาดแรงบันดาลใจในการทำงานศิลปะเป็นยุคต้นๆ ของการแสวงหาแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะ”

นอกจากนี้ ยังเป็นการตั้งคำถามต่อตนเอง และต่อสังคมว่า ในวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในสังคมนั้น เรามองว่า ศิลปะคืออะไร ด้วยเหตุนี้ ศิลปินจึงทดลองสร้างงานศิลปะด้วยการสร้างให้ตัวงานนี้เป็นคำถามกลับไปยังผู้ชมหรือชุมชนว่า แต่ละคน มีความเห็นว่าศิลปะคืออะไร และอะไรคือศิลปะ

การเชิญชวนให้ผู้ชมร่วมกันบริจาคของที่ตนคิดว่าเป็นศิลปะมาสู่ศิลปินอาจเป็นกลวิธีที่สร้างความสนใจให้แก่ผู้คนได้มากกว่าการที่จะไปเดินสัมภาษณ์ขอความเห็น หรือทำแบบสอบถามให้ตอบ เพราะเนื่องจากคำตอบที่ได้มาก็

ไม่มีผิดหรือถูก ที่สำคัญ การให้ผู้คนส่งสิ่งของมาแทนการแสดงทัศนคติว่าศิลปะคืออะไรของผู้คนในชุมชนนั้น ในแง่หนึ่งอาจเป็นความพยายามวิพากษ์ หรือสะท้อนให้เห็นถึงบริบทเชิงการรับรู้ด้านศิลปะของผู้คนในสังคมไทยว่า พื้นฐานการรับรู้ การเข้าใจ ในด้านศิลปะของผู้คนในสังคมไทยนั้นน้อยมาก ผู้คนอาจจะรู้ว่าศิลปะคืออะไร ถ้ามแต่ประสบการณ์ของแต่ละคน กระนั้นความรู้ในความหมายที่แตกต่าง ผู้คนก็ยังเกิดความไม่แน่ใจ หรือไม่คิดว่าความรู้ในความหมายด้านศิลปะของตนนี้ เป็นสิ่งถูกต้องตามแบบแผนของความหมายเชิงศิลปะที่กลุ่มคนจำพวกศิลปิน นักวิชาการทางศิลปะ หรือศิลปะที่เป็นกระแสหลักตามการให้ความสำคัญของรัฐเข้าไ้กัน

จึงเป็นเหตุให้ผู้คนในสังคมไทย ส่วนใหญ่ไม่กล้าที่จะแสดงความคิดเห็นใดๆ ทั้งสิ้นที่เกี่ยวข้องกับเรื่องงานศิลปะ เพราะคิดเสมอว่าตนไม่มีความรู้ ไม่มีเข้าใจ และที่สำคัญคือ “มิใช่คนทำงานศิลปะหรืออยู่ในแวดวงคนทำงานศิลปะ”

ในมิติหนึ่ง ผลงานของ please Donate your ideas for a dispirited Artist ของนาวิน จึงเป็นเสมือนกับเครื่องมือในการสะท้อนภาพของสังคมไทยออกมาถึงปัญหาส่วนนี้

ที่สำคัญปัญหานี้ไม่ใช่เป็นปัญหาทางการรับรู้ด้านศิลปะของคนในสังคมเท่านั้น แต่เชื่อมโยงไปถึงปัญหาในแง่ของการให้การศึกษาด้านศิลปะที่ผ่านมาจำกัดขอบเขต แต่การให้ความรู้เพื่อมุ่งหวังแต่การสร้างคนและซึ่งป้อนคนเข้าไปสู่การเป็นผู้สร้างและผู้ผลิตเพียงอย่างเดียว แต่ไม่เปิดมิติทางการศึกษาด้านศิลปะ เพื่อสร้างหรือปลูกฝังคนให้สามารถมีทางเลือกในการเติบโตไปเป็นกลุ่มผู้เสพได้

การศึกษาศิลปะ ที่ผ่านมาจากสังคมไทย เป็นการเรียนศิลปะตามตำรา หรือหลักสูตรที่รัฐกำหนด โดยเรียนจากศิลปะในภาพลักษณ์ของวัตถุ ที่มีความถาวร ความคงทน หรือวัตถุที่เป็นชิ้นเป็นอันสมบูรณ์แบบ วัตถุที่ถูกตีความให้เป็นของสูงส่ง มีคุณค่าเชิงประวัติศาสตร์เพียงอย่างเดียวและสิ่งที่มี “ค่าทางประวัติศาสตร์” ในความหมายของพื้นที่อำนาจรัฐ คือ ผลงานที่จะสามารถทำประโยชน์ให้แก่รัฐได้ ทั้งในแง่ของการที่ผลงานนั้น สื่อความหมายในเชิงของการ “สร้างความชอบธรรมให้แก่อำนาจรัฐ” หรือ การที่ผลงานนั้นสามารถสร้างความรู้สึภาคภูมิใจในความ เป็นไทย ความเป็นชาติ ความเป็นรัฐ ของผู้คน เพื่อสร้างฐานที่มั่นคงต่อสถานะของรัฐเท่านั้น

ที่ผ่านมา ผลงานศิลปะที่เป็นศิลปะเน้นกระบวนการ หรือปรากฏการณ์ทางศิลปะในแง่ที่ไม่สามารถแสดงออกได้ถึงความคงทนถาวร และไม่จัดเข้าอยู่ในศิลปะหลักวิชา จึงไม่ถูกกล่าวถึงในการให้การศึกษาทางด้านศิลปะตามตำราของรัฐมากนัก รวมไปถึงศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อตรวจสอบรัฐ หรือมีนัยยะเชิงการปฏิเสธการกระทำ หรือการจัดการของรัฐในบางประเด็น จึงมิถูกบรรจุไว้ในการเรียนรู้ของผู้คนและแม้แต่ในวัย

การให้ผู้ชม หรือชุมชน ร่วมกันส่งของมาให้ศิลปินที่ขาดแรงบันดาลใจ หรือขาดความพร้อมด้านจิตใจในการทำงานนั้น จึงถือได้ว่ามันได้ทำหน้าที่ในการเปิดมิติที่สะท้อนและเสียดสี เรื่องการรับรู้ด้านศิลปะของผู้คนในสังคมไทยอีกทางหนึ่งด้วย

จากการสัมภาษณ์ บัณฑิต จันทรโรจนกิจ จึงทำให้ผู้วิจัยได้ทราบอีกว่าสิ่งของที่ผู้ชม หรือชุมชนร่วมกันส่งให้ศิลปินนั้นก็มีความน่าสนใจเช่นเดียวกันและสิ่งของแต่ละชิ้นก็อาจจะสามารถบ่งบอกถึงความคิด ความรู้สึกของผู้ส่งหรือของประชาชนที่มีต่องานศิลปะได้ไม่มากนัก

สิ่งของที่ผู้ส่งมา มีความแตกต่างกันออกไป ทั้งที่เป็นสิ่งของเหลือใช้ซึ่งบัณฑิต ได้ให้ความเห็นว่า ผู้ที่ส่งสิ่งของเหลือใช้ อาจเป็นไปได้ว่าการส่งของในงานชุดนี้ เป็นการให้ของฟรีๆ กับศิลปิน ซึ่งเป็น “คนแปลกหน้า” การที่จะให้ของคนส่วนมากจึงเลือกของที่ตนไม่ใช้แล้ว หรือของที่ชำรุดแล้ว มาให้มีบ้างที่น่าขยะมาให้แก่ศิลปิน หรือบ้างก็นำสิ่งของที่เขาสามารถหยิบหาได้ง่ายใกล้ตัวมาส่งมอบบริจาคให้แก่ศิลปิน

ในส่วนที่บันทึกถึง กล่าวถึง การส่งสิ่งของที่ชำรุด หรือของที่ไม่ใช้แล้วมาให้กับศิลปิน และส่งในเงื่อนไขที่ศิลปินกำหนดว่าสิ่งของนั้นจะเป็นตัวแทนทางความคิดว่า ศิลปะคืออะไร หรืออะไรคือศิลปะ

เหล่านี้ ในทางกลับกัน อาจเป็นเครื่องบ่งชี้ได้ถึงความเห็น หรือความรู้สึกของประชาชนที่เห็นว่า เรื่องศิลปะเป็นเรื่องที่ไกลตัว เป็นเรื่องที่ไม่สำคัญ สิ่งของที่ชำรุดแล้ว นัยหนึ่งก็อาจหมายถึง "ตัวของผู้ส่ง" หรือ "ประชาชน" เองก็เป็นได้ที่สถาปนาให้ตนเป็นผู้ชำรุดแล้วต้องการรับรู้ ความเข้าใจด้านศิลปะ หรือการแสดงทัศนคติด้านศิลปะ

การวิเคราะห์ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

กระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ ศิลปินได้เป็นผู้เดินเข้าไปหาผู้คน และชุมชนด้วยตนเอง พร้อมกับคำอธิบายของเขา การปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม จึงเริ่มตั้งแต่ขั้นตอนในกระบวนการทำงานของศิลปินช่วงต้น คือการสื่อสารระหว่างศิลปินกับคนในชุมชนร่วมกัน และมีปฏิสัมพันธ์เพิ่มขึ้นเมื่อคนในชุมชนตัดสินใจส่งสิ่งของให้แก่ศิลปิน

หากแต่กระบวนการในการแสดงผลงานของศิลปินนั้น ผู้ชมไม่สามารถมีปฏิสัมพันธ์ได้มากไปกว่าการชมสิ่งของที่ชุมชนส่งมา

การที่ศิลปิน เดินเข้าไปสร้างกิจกรรม หรือเชิญชวนผู้คนในชุมชน แง่หนึ่งจึงเป็นการสร้างปฏิสัมพันธ์ผ่านการทำกิจกรรมร่วมกัน เป็นการตัดตอนการใช้หอศิลป์ หรือพิพิธภัณฑ์ออกไป ศิลปินนำกระบวนการในการทำงานศิลปะเข้าไปหาผู้ชมด้วยตนเอง ที่สำคัญจากกระบวนการทำงานของศิลปินรวมไปถึง การอธิบายให้แก่คนในชุมชนเข้าใจเกี่ยวกับเงื่อนไขในการมีส่วนร่วมทำงานของเขานั้น ศิลปินให้ความชัดเจนว่า กิจกรรมนี้เป็น “การทำงานศิลปะ” หรือเป็นกิจกรรมทางศิลปะ (Art Activities) จึงถือได้ว่าการนำเสนอแนวความคิดต่อชุมชนในแง่ นี้ เป็นการสร้างประสบการณ์ที่เกี่ยวกับการทำงานศิลปะในแบบที่แตกต่างไปจากที่ผู้คนหรือชุมชนเคยเข้าใจมาก่อน เป็นการต่อต้านความเป็นศูนย์กลางของศิลปิน แม้ว่าศิลปินจะทำหน้าที่เป็นเสมือนผู้กำกับก็ตามแต่ ทิศทางในการกำหนดความหมาย ทิศทางในการสื่อสาร ล้วนแล้วแต่ต้องการแนวทางจากการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้คนในชุมชนแทบทั้งสิ้น

สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุด “please donate your ideas for & dispirited Artist

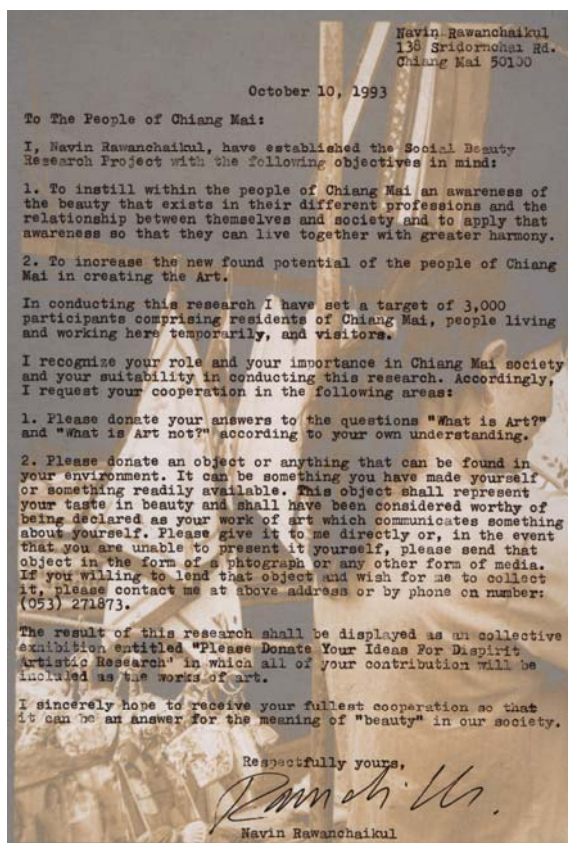
ของ นาวัน ลาวัลย์ชัยกุล

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

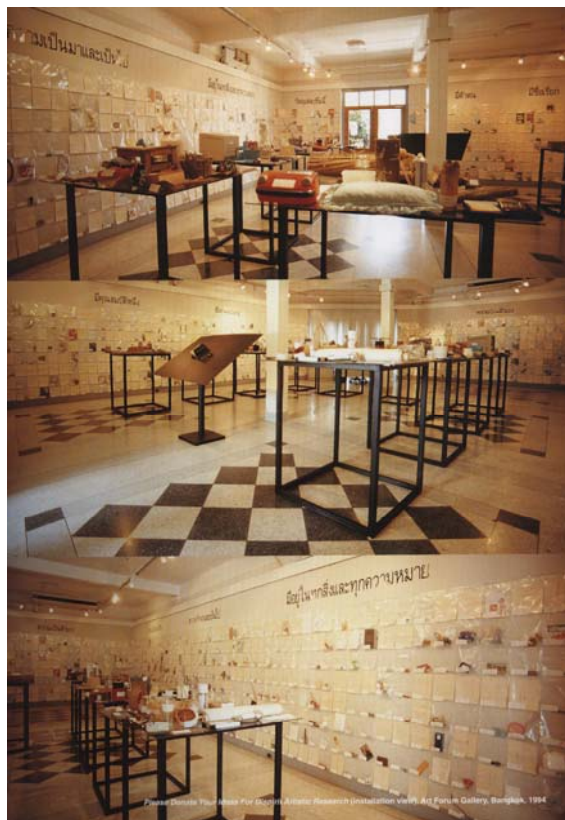
เบื้องต้นแนวความคิดของศิลปินต่อการทำงานชุดนี้เป็นไปเพื่อมุ่งหาแรงบันดาลใจในการทำงานศิลปะ และเป็นการตั้งคำถาม หรือการแสวงหาคำตอบทั้งกับตนเองและผู้อื่นว่า ศิลปะคืออะไร และศิลปินเลือกที่จะหาคำตอบโดยการสร้างกิจกรรมทางศิลปะเข้าไปสู่ผู้ชมด้วยตัวเขาเอง การเชื้อเชิญให้ผู้ชมส่งของที่คิดว่าเป็นงานศิลปะ มาสู่ศิลปินในด้านเนื้อหา แม้เบื้องต้นจะมาจาก “ความเป็นส่วนตัว” ของผู้ส่งสิ่งของแต่ละคน แต่เมื่อผนวกสิ่งของนั้นเข้ากับเงื่อนไขจากคำถามของศิลปิน สิ่งของแต่ละชิ้นสามารถตีความ และเชื่อมโยงต่อการสื่อสารจนถึงเนื้อหาเชิงสังคมได้หลายประเด็น ทั้งในแง่ที่ผู้วิจัยวิเคราะห์คือ ด้านปัญหาในการรับรู้ทางศิลปะของประชาชน ปัญหาการศึกษา ด้านศิลปะที่ถูกกำหนดโดยอำนาจและความชอบธรรมของรัฐในการนำเสนอเท่านั้น หรืออาจตีความในประเด็นสังคมอื่นๆ อีก ก็สามารถทำได้

ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้คนและชุมชนในงานชิ้นนี้เกิดขึ้นเป็นปฏิสัมพันธ์ในระดับสูง เพราะศิลปินเป็นผู้เดินเข้าไปเชื้อเชิญให้ผู้คนเข้ามาร่วมกิจกรรมในการส่งสิ่งของที่ต้องการแก่ศิลปิน ผู้ชมมีสิทธิในการตัดสินใจด้วยตนเอง และนอกจากนี้สิ่งของที่ส่งมายังเป็นการสร้างทิศทางของการส่งความหมายตามมาแต่ประสบการณ์และความคิดความเข้าใจของผู้คนและชุมชนเอง ถ้าขาดการมีปฏิสัมพันธ์ จากผู้คนในชุมชนไป และไม่มีใครตัดสินใจส่งของให้แก่ศิลปิน ผลงานชุดนี้ก็ไม่สามารถดำเนินเข้าสู่กระบวนการขั้นตอนต่อไปได้



ภาพประกอบ 26 ผลงานชุด “ Please Donate your ideas for a dispirited Artist (2536) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล



ภาพประกอบ 27 ผลงานชุด “ Please Donate your ideas for a dispirited Artist (2536) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล



ภาพประกอบ 28 ผลงานชุด “ Navin Production co.,LTD “ (2537 – 2540) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล



ภาพประกอบ 29 ผลงานชุด “ Navin Production co.,LTD “ (2537 – 2540) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล



ภาพประกอบ 30 ผลงานชุด “ Navin Production co.,LTD “ (2537 – 2540) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล



ภาพประกอบ 31 ผลงานชุด “ Navin Production co.,LTD “ (2537 – 2540) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล



ภาพประกอบ 32 ผลงานชุด “ Navin Production co.,LTD “ (2537 – 2540) โดย ศิลปิน นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล



ภาพประกอบ 34 ผลงานชุด “Navin Production co.,LTD “ (2537 – 2540) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัญชัยกุล

2. ผลงานชุด “Navin Production Co., Ltd. การวิเคราะห์ด้านเนื้อหา/ แนวความคิด

โครงการความคิดของนาวันชุดนี้เป็นชุดที่เขาสร้างต่อเนื่องมาตั้งแต่ปี 2537-2540 โดยเขาได้สร้างผลิตภัณฑ์ (Product) เป็นของตนเองขึ้นมา ซึ่งผลิตภัณฑ์ดังกล่าวเปรียบเสมือนวัตถุทางศิลปะที่เขาใช้เป็นเครื่องมือในการสื่อสารแก่สังคม

เริ่มจากการที่เขานำน้ำในแม่น้ำ “แม่ข่า” จังหวัดเชียงใหม่ มาบรรจุขวดแก้ว แล้วตั้งขายที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ โดยจุดที่มีความน่าสนใจและน่าศึกษาอย่างยิ่งก็เห็นจะเป็นด้วยเหตุที่ว่า ผลิตภัณฑ์ชิ้นนี้ของเขา ขายเฉพาะแก่ “ผู้หญิง” เท่านั้น ซึ่งเป็นความพิเศษที่นำไปสู่กระบวนการทางความคิดของนาวัน

ผลิตภัณฑ์อีกชิ้นหนึ่งของเขาก็คือ “ผ้าขาวม้าตราลงบัน” (Pha Mar Uncle Pan) ซึ่งการใช้ผ้าขาวม้าในการทำงานของเขาชิ้นนี้ นับว่าเป็นอีกครั้งหนึ่งที่นาวันได้หยิบวัสดุจากท้องถิ่นหรือวัสดุที่เป็นเสมือนกับตัวแทนของวิถีการดำเนินชีวิต สังคม และวัฒนธรรมท้องถิ่นไทย มาใช้ในการแปรเป็นโครงสร้างหลักต่อการสร้างผลงาน นาวันบรรจุผ้าขาวม้าลงกล่อง มีภาพถ่ายของลงบันเป็นสัญลักษณ์ตราสินค้า (Logo) และนำไปจัดแสดงด้วยการแจกให้แก่ผู้ชม พร้อมภาพถ่ายของลงบันที่เขาทำการขยายส่วนและสร้างเป็น “ป้ายตู้ไฟ” (Fire Box) ขนาดใหญ่ ติดตั้งในหอศิลป์ นอกจากนั้นเขายังได้ทำการแปรสภาพของผ้าขาวม้า นำมาตัดเย็บเป็นเสื้อผ้าและสิ่งของเครื่องใช้ที่ห่อหุ้มด้วยผ้าขาวม้า ประกอบกับการแสดงให้เห็นถึงภาพถ่ายและบันทึกข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าของเขาที่ว่า ในสังคมและ

วัฒนธรรมไทยนั้น ผู้คนหยิบใช้ผ้าขาวม้าเพื่อตอบสนอง “หน้าที่” การใช้งานที่ต่างกัน มิใช่เพียงแค่เอามาห่อหุ้ม ห่อหุ้มร่างกายเท่านั้น แต่สามารถนำมาปรับประยุกต์ใช้ได้หลายหน้าที่ด้วยกัน อาทิ ใช้เป็นแปดสำหรับให้ทารกได้นอน ใช้ห่อข้าวของเครื่องใช้ยามเดินทางไกล ใช้โพกกับศีรษะกันความร้อน ใช้ชิงกับกระजरณยนต์เพื่อกันแสงและความร้อน ใช้นุ่งอาบน้ำ ใช้ในการทำพิธีรับขวัญหรือแสดงความเคารพนับถือต่างๆ ฯลฯ

ซึ่งผลงานชุดนี้ นาวันได้นำเอาไปจัดแสดงหลายที่ด้วยกัน อาทิ Museum of Contemporary Art Kyoto, Hiroshima หรือ Hiroshima City Museum of Contemporary Art แห่งประเทศญี่ปุ่น

ซึ่ง นาวัน ลาวัญชัยกุล กล่าวเกี่ยวกับแนวความคิดในผลงานชุดนี้ ในส่วนของ การที่นำน้ำจากแม่น้ำ แม่ข่า มาบรรจุเป็นผลิตภัณฑ์ของเขา โดยใช้สัมภาษณ์กับคณะผู้จัดทำหนังสือ “เข้านอก-ออกใน” ไว้ว่า

ผมคิดในสองมุมมอง อย่างแรกออกไปในแนวล้อเลียน สนใจเรื่องของระบบทุนนิยมกับเรื่องสังคม เข้ากับสถานการณ์ในช่วงนั้นที่เศรษฐกิจเฟื่องฟู ศิลปะมันเข้าไปเกี่ยวกับเงินทองการซื้อขายที่เราทำขายเหมือนเราไม่เห็นคุณค่า มันเป็น mass production ความคิดเรื่อง high art รูปเขียนชิ้นหนึ่ง ชื้อไปติดบ้าน มองมันว่าเป็นมาสเตอร์พีซ แต่เรากลับทำเป็นโปรดักส์ออกมาเป็นพันชิ้นอย่างนี้ ศิลปินไม่ใช่คนที่เจ้าของกระบวนการเพียงคนเดียว เราเปิดบริษัท เราจ้างคนมาสร้างงานให้ออกมาล้อเลียน สร้างให้ art object กลายเป็นสินค้า มันไปกันกับยุคนี้ด้วยช่วงที่สังคมบ้านเราในเอเชียที่เศรษฐกิจมันมีที่ทำว่าจะโต คนใช้เงินซื้องานศิลปะเหมือนซื้อของใช้อีกมุมมองหนึ่งเราตั้งคำถามว่า ทำยังไง ศิลปะมันเข้าไปใกล้ผู้คนมากที่สุด กระจายให้มันกว้างขึ้น เป็นวิสัยทัศน์ต่อเนื่องมาตลอดว่า เราไม่อยากให้ทำมาเป็นแค่มาสเตอร์พีซชิ้นหนึ่งที่ลองทำออกมาเป็นโปสเตอร์บ้าง ผลิตภัณฑ์ต่างๆ อย่างหนังสือการ์ตูนที่แจกฟรี เราอยากให้เป็นงานศิลปะสามารถบริโภคได้เหมือนข้าวของในโลกสมัยใหม่ ที่ซื้อเข้ามาไว้ในบ้านใช้กินก็ได้ วางอยู่ในห้องรับแขกก็ได้ ไม่ใช่เป็นของที่อยู่นอกเหนือความคุ้นเคย...น้ำที่ผมนำมาใช้เป็นแม่น้ำที่ติดกับบ้าน เป็นแม่น้ำเล็กๆ ตอนที่ทำมันมาแล้วผมเข้าไปเก็บในช่วงที่เขาจะเปลี่ยน เขาขุดลอกเพื่อเปลี่ยนให้มันดีขึ้น เลยใช้ตรงนั้นมาทำในกรุงเทพฯ ตั้งขายข้างแม่น้ำเจ้าพระยา ที่นี้ก็น้ำ น้ำข้างบ้านเราก็มีปัญหา เรานำมาทำเป็นสินค้า ตัวคำว่า “แม่น้ำ” ก็แสดงความเป็นเพศหญิงด้วย เราอยากให้ศิลปะที่เราทำอยู่ได้ออกมาสู่เพศหญิง เป็นการผลักดันให้มันได้เปลี่ยนสถานะไป แม้แต่ผู้ชายเองก็ได้มีโอกาสมามองและตระหนักถึงเรื่องสิ่งแวดล้อม ในตอนนั้นเป็นงานศิลปะกับสิ่งแวดล้อมที่ทำร่วมกับเกอเธ่ด้วย อยากให้ศิลปะได้เข้ามาอยู่ในมือเพศหญิง เป็นการส่งต่อจากเรื่องราวที่เป็นแค่ตำนานหรือว่าเป็นแค่ความเชื่อสู่ยุคปัจจุบัน เพราะต้นกำเนิดของความเชื่อที่ว่าพระแม่คงคา ในวัฒนธรรมของเราที่หล่อเลี้ยงและให้กำเนิดชีวิตด้วย ตรงนี้ไม่อยากจะบอกกันตรงๆ ว่าทำไมต้องให้เฉพาะเพศหญิงอยากทั้งเป็นปริศนาให้คนได้คิด คิดในแง่สังคมบริโภคนิยมแล้วเหมือนการสร้างกรอบ คิดว่าต้องใช้เงื่อนไขแบบหนึ่งถึงจะสื่อ จะรับกันได้ จะใช้ของตัวนี้ต้องใช้วิธีสื่อแบบนี้ (นาวัน ลาวัญชัยกุล. 2548 :136-137)

จากที่ นาวัน ลาวัญชัยกุล ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ข้างต้น ทำให้พบว่างานของเขาที่ส่งผลออกมาในรูปแบบของผลิตภัณฑ์ชุดนี้ ศิลปินได้สร้างศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่เริ่มเชื่อมโยงเข้ากับวิถีการดำเนินชีวิตประจำวันของผู้คนมากขึ้น กล่าวคือ การที่เราได้นำเอาระบบ “การซื้อขายแลกเปลี่ยน” อันเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญของสังคมบริโภค มาใช้เป็นกลวิธีในการนำเสนอหรือสื่อสารทางความคิด

ในผลงานผลิตภัณฑ์ น้ำจากแม่น้ำ แม่ข่า บรรจุชุดนี้ นอกจากการมุ่งหวังที่จะนำผลงานศิลปะเข้าไปสู่ผู้ชมให้สัมผัส และสามารถซื้อหาเก็บไว้ได้ในราคาไม่แพงแล้ว กรณีนี้ก็จะเห็นได้ว่า ผลงานผลิตภัณฑ์ของศิลปินเป็นการสร้างงานศิลปะที่ต่อต้านสถานะของศิลปะในบริบทของ High Art ด้วยการนำกลวิธีการผลิตทางอุตสาหกรรมหรือการผลิตแบบระบบสายพาน (Assembly Line) เข้ามาใช้ในการผลิตงานศิลปะ ซึ่งถือว่าสวนทางกับความเชื่อ

ที่ว่างานศิลปะนั้นเป็นวัตถุที่สูงส่ง มีค่า มีราคาจนไม่สามารถตี หรือกำหนดออกมาได้ โดยเฉพาะกับสังคมไทยที่วัฒนธรรมในการรับรู้เชิงศิลปะ ยังครอบคลุมไปด้วยคติความเชื่อที่ถูกกำหนดและสถาปนา โดยชุดความรู้ ความคิดเชิงศิลปะหลักวิชา ที่ให้ความสำคัญและอำนาจของผู้สร้าง ผู้ผลิต หรือศิลปินที่จะเป็นเพียงผู้เดียวที่จะสร้างสรรค์งานขึ้นมาได้

สิ่งเหล่านี้ แตกต่างกับผลงานของนาวิน โดยสิ้นเชิงที่ศิลปินได้สร้างและกำหนดบทบาทตนเองขึ้นเป็นเพียง “ผู้ควบคุมการผลิต” ดังที่บัณฑิต จันทรโรจนกิจ ได้ให้ทัศนะกับบทบาทของนาวิน ต่อผลงานชุด Navin Production Co., Ltd ว่า “Art as Producer”

บทบาทของศิลปิน คือการนำแนวความคิดของตน ผสมผสานเข้ากับการกำหนดทิศทาง และวางแผนกระบวนการในการทำงาน หลังจากนั้น จึงนำวัสดุต่างๆ ไปเข้าสู่กระบวนการผลิตที่มี “ผู้ผลิต” หลายคนร่วมกันดำเนินการตามความถนัด และหน้าที่ของแต่ละคน รวมไปถึงการใช้เครื่องจักรกลในระบบอุตสาหกรรมมาเป็นเครื่องทุ่นแรงด้วย และศิลปินจะเป็นผู้ตรวจสอบ ความถูกต้องและคุณภาพของผลิตภัณฑ์ เพื่อเตรียมบรรจุหีบห่อและนำไปเสนอด้วยกลวิธีการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมหรือชุมชนอีกครั้งหนึ่ง

อีกประการหนึ่งคือ การนำเอาน้ำใจแม่น้า แม่น้า มาบรรจุขวด ซึ่งมีความสำคัญต่อการเชื่อมโยงไปถึงความต้องการที่จะนำเสนอเรื่องราวของปัญหาสิ่งแวดล้อมอย่างการเน่าเสียของแม่น้า การเน่าเสียของแม่น้านั้น มิใช่เป็นเพียงการสะท้อนให้เห็นถึงสภาพการถูกทำลายขององค์ประกอบในสิ่งแวดล้อมธรรมชาติเท่านั้น หากแต่ยังอาจสะท้อนได้ถึง สถานะของสตรีในสังคมที่มนุษย์เป็นผู้กระทำ ปฏิกริยาต่างๆ อันก่อให้เกิดความไม่เท่าเทียมกันขึ้น

ดังที่นาวิน กล่าวถึงการใช้น้ำในแม่น้า ว่าน้ำนั้นมันยยะส่งถึงความเป็นแม่ หรือการเป็นผู้ให้กำเนิดอยู่ การที่มนุษย์กระทำย่ำยี หรือกระทำการต่างๆ ที่ทำให้แม่น้านั้นเน่าเสีย ในทางหนึ่งอาจสะท้อนให้เราเห็นได้ว่า “แม่” ในคำว่า “แม่น้า” นั้นอาจถูกมนุษย์มองน้ำเป็นเพียงสสาร หรือของเหลว ที่จะหยิบใช้ ฉกฉวย ด้วยวิธีการใดก็ได้

การกระทำต่อ แม่น้า จึงสามารถปริภาษหรือวิพากษ์สังคมต่อการมองสถานะของเพศหญิง ซึ่งเป็นเพศที่ให้กำเนิดแก่มนุษย์ ในเชิงของการกดขี่ กด บิด กัน จากสังคมที่ผ่านมาอยู่ตลอดเวลา

ผลิตภัณฑ์ของนาวิน โปรดักชั่น ยังมี “ผ้าขาวม้า ลุงปัน” ซึ่งศิลปินได้แสดงบทบาทของตนเป็นผู้ควบคุมการผลิตอีกครั้ง ซึ่ง บัณฑิต จันทรโรจนกิจ ผู้ที่เป็นทั้งเพื่อน และผู้ช่วยของศิลปิน ร่วมกับโฆสิต จันทราทิพย์ ยังได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหรือผลิตภัณฑ์ชุดนี้โดยสรุปใจความได้ว่า

นาวิน ได้ไปหาซื้อผ้าขาวม้า จากโรงงานในจังหวัดราชบุรี โดยซื้อมาเป็นจำนวนมาก หรือจากนั้น จึงนำมารีด พับ และบรรจุหีบห่อที่ฉีกตราสัญลักษณ์ว่าเป็นผลิตภัณฑ์จากโครงการของเขา ภายใตยี่ห้อ ผ้าขาวม้า ตราลุงปัน ลุงปัน นั้นเป็นชาวบ้านที่อยู่ในละแวกบ้านของนาวินและโฆสิต แกมมาช่วยงานบ้านโฆสิต และยังช่วยสร้างขวดยา สมัยที่นาวินทำงานชุด There is no voice การทำผ้าขาวม้านั้น เริ่มจากที่นาวิน คิดค้นหาวัสดุที่จะสามารถเสนอถึงเรื่องของชุมชนท้องถิ่นได้ ในที่สุดเขาตัดสินใจเลือกใช้ผ้าขาวม้า เขาขับรถไปกับโฆสิต เพื่อทำการหาข้อมูล ถึงชายแดนว่าชาวบ้านในชุมชนนั้นเขานำผ้าขาวม้ามาใช้ประโยชน์ในเรื่องใดบ้าง” (บัณฑิต จันทรโรจนกิจ. สัมภาษณ์)

ผลงานชุด ผ้าขาวม้า ตราลุงปัน ของนาวิน นี้ สามารถสะท้อนถึงปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากการสร้างอำนาจในการเปิดพื้นที่ทางเศรษฐกิจให้กับชุมชนโดยรัฐ ได้พอสมควร

เพราะในขณะที่ สังคมไทยกำลังดำเนินอยู่ในกระแสการผลิตแบบ “หนึ่งตำบล หนึ่งผลิตภัณฑ์” (One Tambon One Product) ที่ผู้กำหนดเฉพาะแต่คุณภาพของผลิตภัณฑ์เท่านั้น หากแต่ยังหมายรวมไปถึงการกำหนดมาตรฐานของความงามตามแบบที่รัฐต้องการ

ด้วยเหตุนี้ สินค้าหรือผลิตภัณฑ์ OTOP แม้จะเกิดจากการผลิตจากภูมิปัญญาของบ้าน แต่ในที่สุด เมื่อนำมาผนวกกับกลไกเศรษฐกิจและการส่งออกแล้ว รัฐจึงเป็นผู้กำหนดทิศทาง กำหนดมาตรฐานทั้งคุณภาพและความ รวมไปถึงการกำหนดราคาสินค้า และระบบการจัดการทางธุรกิจให้ด้วย

ผู้ที่ผ่านคัดเลือกให้ผลิตภัณฑ์ของตนสามารถเข้าไปสังกัดอยู่ในกลุ่มสินค้า ผลิตภัณฑ์ OTOP ได้ จึงเป็นเฉพาะแต่ผู้ที่ผลิตสินค้าได้ถูกต้องตามมาตรฐานของรัฐจากส่วนกลาง มิใช่จากบริบทหรือความเหมาะสม และประสบการณ์ทางสุนทรียจากชุมชนท้องถิ่นของตน

ในผลงานของนาวิน ลาวัณย์ชัยกุล การนำลุงปิ่น ซึ่งเป็นคนในชุมชนที่ดำรงชีวิตโดยตนเอง ไม่ได้มีโครงการผลิต หรือเป็นเจ้าของกิจการผลิตภัณฑ์สินค้า OTOP ใดๆ เป็นเพียงแต่ผู้ใช้ผ้าขาวม้าและผ้าขาวม้าเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินชีวิตประจำวัน มาเป็นยี่ห้อผลิตภัณฑ์ ที่ส่งผ่านออกมาเป็นชุดความคิดทางศิลปะ และเคลื่อนย้ายไปจัดแสดงหลายแห่งในนานาประเทศ จึงเป็นเหตุที่ทำให้คิดได้ว่า นอกจากการที่นาวิน จะพยายามนำเสนอเรื่องของชุมชนท้องถิ่นผ่านผ้าขาวม้าแล้ว ศิลปินอาจกำลังจะวิพากษ์ความเปลี่ยนแปลงเชิงการผลิตของชุมชนท้องถิ่นที่ทุกวันนี้เป็นการผลิตเพื่อขายป้อนตามความต้องการ และมาตรฐานของรัฐ มากกว่าการผลิตเพื่อใช้ในชีวิตรประจำวัน เหลือจากนั้นจึงขายดังที่เกิดขึ้นในอดีต

อย่างไรก็ตาม การนำผ้าขาวม้าตราลุงปิ่น ไปจัดแสดงในประเทศต่างๆ การนำมาบรรจุหีบห่อเพื่อแจก การนำภาพถ่ายของลุงปิ่นมาขยายทำเป็นกล่องไฟขนาดใหญ่ และงานเหล่านี้มักได้รับผลตอบรับในเชิงปฏิสัมพันธ์เป็นอย่างดีในต่างประเทศ ก็สามารถสะท้อนให้เห็นถึงความไม่เปลี่ยนแปลงในเรื่องของวัฒนธรรมการมองจากสายตาของต่างประเทศ ที่มักจะมองการใช้ชีวิต การใช้วัสดุ หรือวัฒนธรรมของไทยในแง่ของสิ่งแปลกตา ความตื่นตาตื่นใจ (Exotic) อยู่ด้วย ซึ่งเป็นการมองที่มีความมั่นคง และไม่เปลี่ยนแปลงมาเป็นระยะเวลานาน

การวิเคราะห์การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ในงานชุด Navin Production co.,Ltd ชุดแรกคือการขายน้ำ บรรจุขวดจากแม่น้ำ แม่ข่า ที่ศิลปินและผู้ช่วยนำไปขายให้เฉพาะแต่กับผู้หญิงริมแม่น้ำเจ้าพระยานั้น การมีปฏิสัมพันธ์ทำได้โดยการที่ผู้หญิงสามารถซื้อผลิตภัณฑ์ของเขาได้ ศิลปินนำเอาการทำงานชุดนี้ ลงไปทำในพื้นที่ชุมชน ด้วยกระบวนการการมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการซื้อขายที่ผู้คนก็คุ้นชินกับกลวิธีเช่นนี้อยู่แล้ว การที่ผลิตภัณฑ์ของเขาจำหน่ายให้เฉพาะแต่กับผู้หญิงไม่ได้ทำให้ผู้ชายไม่มีบทบาท เพราะสามารถรับชม ฝึตามอง ปรากฏการณ์ที่ศิลปินกระทำระหว่างผู้ซื้อได้ด้วยเช่นกัน

ส่วนในชุดย่อย ที่เป็นผลิตภัณฑ์ผ้าขาวม้า ตราลุงปิ่น ศิลปินใช้การสร้างกิจกรรมและสถานการณ์ให้แก่ผู้ชมได้มีปฏิสัมพันธ์ในรูปแบบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการนำผ้าขาวม้านี้ไปแจกจ่าย ให้ผู้ชมได้แกะจากหีบห่อและนำมาทดลองผูก หรือใช้ประโยชน์ตามที่ศิลปินได้นำเสนอข้อมูลจากการลงพื้นที่ค้นคว้า ถึงประโยชน์ใช้สอยของผ้าขาวม้าว่ามีอะไรบ้าง และนำมาจัดแสดง ประกอบด้วยเช่นเดียวกัน

สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุด Navin Production Co.,Ltd ของ นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ผลงานในโครงการ Navin Production Co.,Ltd สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ผลิตภัณฑ์ที่ศิลปินทำขึ้น คือ

1. น้ำจากแม่น้ำแม่ข่า บรรจขวด ขายเป็นเฉพาะผู้หญิง
2. ผ้าขาวม้าตราลุงปัน

สองผลิตภัณฑ์นี้มีเนื้อหาที่แตกต่างกันออกไป และสามารถแยกประเด็นเนื้อหาที่ศิลปิน

ต้องการนำเสนอได้เป็นปัจจัยย่อย ดังนี้

1. น้ำจากแม่น้ำแม่ข่า บรรจขวด ขายเป็นเฉพาะผู้หญิง

ประเด็นเนื้อหา

- ด้านการนำศิลปะเข้าไปหาชุมชน และสามารถซื้อหาได้ในราคาถูก มีจำนวนมาก เป็นการต่อต้านการมองศิลปะในแง่ของ High Art ไปสู่ผลิตภัณฑ์ที่ผลิตซ้ำได้

- การเริ่มแสดงบทบาทของศิลปินในบทบาทของผู้ควบคุมการผลิต หรือ Artist as a Producer
- การนำเสนอสะท้อนเรื่องราวปัญหาของสิ่งแวดล้อมผ่านการใช้น้ำเป็นสัญลักษณ์
- เชื่อมโยงไปสู่ การวิพากษ์การถูกกระทำของสตรี หรือการกดขี่ ทำร้ายเพศหญิง ด้วยวิธีต่างๆ

2. ผ้าขาวม้า ตราลุงปัน

ประเด็นเนื้อหา

- การสะท้อนถึงวิถีของชุมชนท้องถิ่นในสังคมไทยกับการใช้วัสดุอย่างผ้าขาวม้า เพื่อทำประโยชน์ต่างๆ ในวิถีการดำเนินชีวิต

- เมื่อผ้าขาวม้า ลุงปัน ถูกศิลปินนำไปตัดออกแบบเป็นชุดสูท หรือเพื่อหุ้มกระเป๋าเดินทาง จึงเป็นการค้นหาความเป็นไปได้ของการผสมผสาน วัฒนธรรมของชุมชนท้องถิ่นของไทยเข้ากับความเป็นสากล

- ศิลปินอาจต้องการวิพากษ์ ความเปลี่ยนแปลงของวิถีชุมชน จากการผลิตสินค้าที่ถูกเปลี่ยนความหมายจากการผลิตเพื่อใช้ หรือเพื่อขายในระบบแบบวิถีชาวบ้านดั้งเดิม มาเป็นการผลิตตามมาตรฐานทางด้านการออกแบบ การขาย และความงามที่รัฐเป็นผู้กำหนด ซึ่งสิ่งเหล่านี้มีผลต่อความเปลี่ยนแปลงในวิถีชุมชนท้องถิ่น ที่ถูกกำหนดโดยอำนาจจากศูนย์กลาง

ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ทั้งสองผลิตภัณฑ์ในงาน Navin production Co., Ltd ผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์ได้ในระดับสูง เพราะสามารถแลกเปลี่ยนสื่อสาร ตัดสินใจ และมีผลต่อการกำหนดทิศทางของการตีความงานได้อย่างหลากหลายด้วยตนเอง แตกต่างตรงที่ในงานชุดนี้จากแม่น้ำแม่ข่า นั้น ศิลปินเป็นผู้ลงไปในพื้นที่ชุมชน เดินไปทำกิจกรรม และสร้างสถานการณ์ให้เกิดขึ้นในชุมชน กระตุ้นการมีปฏิสัมพันธ์ด้วยตนเอง แต่ผ้าขาวม้าตราลุงปัน นั้น จัดแสดงอยู่ในหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ และรอคอยให้ผู้ชมเข้ามามีปฏิสัมพันธ์ด้วย



ภาพประกอบ 35 ผลงานชุด “ Navin Gallery Bangkok “ (2538-2541) โดย ศิลปิน นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล



ภาพประกอบ 36 ผลงานชุด “ Navin Gallery Bangkok “ (2538-2541) โดย ศิลปิน นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล

ภาพประกอบ 37 ผลงานชุด “ Navin Gallery Bangkok “ (2538-2541) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล

3. ผลงานชุด “Navin Gallery Bangkok” (2538-2541)

การวิเคราะห์ด้านเนื้อหา/ แนวความคิด

ผลงานชุดนี้ เป็นผลงานอีกชุดหนึ่งที่สร้างชื่อให้กับนาวิน เขาได้สร้างและนำผลงานศิลปะมาติดตั้งไว้ในรถแท็กซี่ และเปลี่ยนรถแท็กซี่ให้ภายในกลายเป็นหอศิลป์ขนาดย่อม ที่เคลื่อนที่ได้ นาวินได้ร่วมมือกับคนขับแท็กซี่อีกจำนวนหนึ่ง และวิ่งรถให้บริการแก่ผู้โดยสาร โดยเขาจะสังเกตและบันทึกพฤติกรรมที่เกิดขึ้น ความคิดเห็น รวมถึงทัศนคติต่างๆ ที่ผู้โดยสารมีต่อผลงานชุดนี้ของเขา ผลงานชุดนี้ ยังไม่ต่อยอดไปสู่การสร้างผลงานอีกหลายชิ้นของนาวินอย่าง About Taxi Man ที่จัดแสดงขึ้น ณ About Café กรุงเทพฯ ซึ่งในครั้งนั้น เขายังได้ผนวกกลวิธีในการนำเสนอในแบบที่เคยทำมาประกอบด้วย อาทิ การสร้างเรื่องราวของมนุษย์แท็กซี่ขึ้น และจัดพิมพ์เป็นหนังสือการ์ตูน เป็นต้น

นาวิน ลาวัญชัยกุล ได้เคยให้สัมภาษณ์ในประเด็นที่มาของแนวความคิดในการสร้างผลงานชุดนี้ กับ คณะผู้จัดทำหนังสือเข้าออก-ออกในไว้ว่า

เริ่มทำตั้งแต่เชียงใหม่ ช่วงนั้นลงมาแสดงงานที่กรุงเทพฯ สองชุด ที่เอ.ยู.เอ.(There is No Voice ที่ Artforum gallery) ขึ้นหลัง (Please Donate your Idea for Artist's Dispirited Research) ที่ทำมาตั้งแต่ตอนที่อยู่เชียงใหม่ตอนนั้นเข้ามาติดต่อแสดงงาน หาที่เรียนต่อ มาประสบกับสภาพความเป็นจริงของคนในกรุงเทพฯ ช่วงนั้นมองการแสดงงานในหอศิลป์ตอนนั้นเราไม่ได้คิดต่อต้านจริงๆ แล้ว มันห่างไกล เป็น Idealist ตอนนั้นไปไหนมาไหนก็นั่งแท็กซี่ เพราะว่านั่งรถเมล์ไม่เป็น ตอนนั้นเราน่าจะมานั่งคิดถึงสิ่งที่เกิดขึ้นระหว่างการเดินทาง หรือที่คนชอบพูดกันแต่ว่า รดิดด อยากทำเป็นการทดลองเอาศิลปะไปอยู่ใน public คิดๆ ไป เพื่อนๆ ก็บอกว่าเพี้ยน แท็กซี่มีความพิเศษอยู่อย่างระหว่างความเป็นสาธารณะกับความเป็นส่วนตัว เราสามารถบอกขึ้นที่ไหนก็ได้ แต่ว่าใช้ความที่มันเป็นห้อง โดยเฉพาะกรุงเทพฯ ที่เราอยู่บนท้องถนนนานๆ คนขับชวนคุย ได้คุยกับเขา ได้เพื่อนใหม่ อยู่ในเหตุการณ์ที่เราคาดเดาล่วงหน้าไม่ได้เคยมีที่เราขึ้นคันที่เราเคยนั่งรถเขา เขาจำเราได้แต่เราจำเขาไม่ได้ มันก็มีระบบความสัมพันธ์ที่เรายังมีเคยพบเลยเห็นลักษณะของการเป็นห้องแสดงงาน มีกิจกรรมในสังคมที่สามารถเคลื่อนที่ไปเรื่อยๆ ที่น่าสนใจสำหรับผมก็คือว่า เป็นการลองดูว่าศิลปะมันจะเวิร์กไหม ถ้าเราลองดูว่าพอเอาไปไว้ในรถแท็กซี่คนขับเขาก็เป็นสภาพของเราจริงๆ แต่เขาไม่ได้เป็นศิลปิน คนนั่งเขาก็ไม่รู้ว่าเป็นศิลปะ เขาก็สนุกแล้วก็อยากปลดปล่อยในนั้นวิถีของเขาหนึ่งเข้าไป สมัยที่ในแท็กซี่ยังไม่มียี่ห้ออะไรมาก เราคิดว่าสมัยนั้นถ้าเราเอาศิลปะเข้าไปใส่ มันได้เข้าไปแทรกในชีวิตของเขา โดยที่มันมีบริบทเฉพาะของมันอยู่แล้ว เราไม่ได้ไปเปลี่ยนมัน แต่เพียงนำไปค้นไถ่ตรงกลางระหว่างความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นจริง แล้วหัวข้อการสนทนาจะเปลี่ยนไปว่านี่อะไร ว่านั่นอะไร นี่เป็นอารมณ์ของคุณนาวินแล้วยังไงเธอ ชาวบ้านเขาก็จะพูดเขาก็จะให้คำวิจารณ์ว่าอาร์ตเดี๋ยวนี้มัน...เขาจะพูดออกมาตรงๆ ไม่มีอะไรไปบล็อกเขา บางทีก็คุยได้ตอบ มันทำให้ได้คำตอบว่า มันจะอยู่หรือส่งผลยังไง ไม่คิดว่ามันจะไปเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตของคนหรือสังคม บางทีมันไม่ใช่ มันก็เหมือนกินอาหารอร่อยนั้นแหละ ทำให้ชีวิตสั้นๆ ที่มีแต่เรื่องการกินอยู่ หาเงินมีสิ่งใหม่มาเติมเหมือนการแลกเปลี่ยนหรืออ่านหนังสือ ก็คิดว่าแท็กซี่นี้แหละมันเวิร์กเลยทำดู คนก็มองเหมือนว่าเป็นเรื่องแปลกตอนนั้นยังไม่เห็นจะมีคนด่าว่าไอนี้มันเพี้ยน เราก็ลองทำมาสักสองครั้ง คนอื่นๆ พิพิธภัณฑสถานอื่นๆ เขาก็สนใจอยากให้เราลองเข้ามาทำ มีเข้ามาเรื่อยๆ ใต้เจ้างานแท็กซี่มันก็มีมาตรฐานตรงที่ว่ามันมีกฎเกณฑ์เฉพาะของเมือง เออมองว่าแท็กซี่ที่ไหนๆ ก็เหมือนกัน เนื้อหาที่ผมชอบที่สุดในการทำงานชุดแท็กซี่ ก็คือเรื่องของการเป็นเจ้าของที่มันไม่ยุติที่ อย่างคุณอยากดูงานแต่ไม่รู้ว่าคุณมันวิ่งไปไหนแล้วแล้วตอนนั้นการติดต่อกันให้เร็วทันใจ อย่างโทรศัพท์มือถือมันก็ไม่มี ผมว่าก็น่าสนใจที่ปล่อยมันไปให้ไปหาเขาเองว่าตอนนี้วิ่งไปไหนที่ไหน บางทีมันนัดเวลาเขาแน่นอนไม่ได้ อีกอันหนึ่งที่น่าสนใจ ที่ผมชอบมากคือคนดูมันเปลี่ยนแปลงตลอด เวลาเราไปงานเปิดตามหอศิลป์ ก็เจอหน้าตาเดิมๆ ตลอด แต่ว่าแบบนี้คนดูและสถานการณ์ข้างในมันเปลี่ยนแปลงตลอด ผมก็มาลองดูอย่างอื่น อย่างในรถไฟก็เคยไปทำในรถไฟใต้ดินในญี่ปุ่น มันก็ไม่ค่อยได้ผล คนเรามันก็ต่างคนต่างอายุ คือการแสดงออกของคนบางทีก็ต้องเกิดในสถานการณ์เฉพาะ คนที่นั่นดูเหมือนกันแต่แบบอายุๆ แต่ถ้าเป็นรถแท็กซี่คนดูจะกล้าพูด ลองมานึกดูว่ามีคนขับหนึ่งคน คนนั่งหนึ่งหรือสองคนก็ตามแต่ ลักษณะ interactive ที่เกิดตามมา เราก็อยากให้ตัวนี้เป็นตัวสะท้อนกลับมาสู่ศิลปะเหมือนกับให้เขามาวิจารณ์งานเราแหละ มาช่วยดูซิว่ามันอะไรและบอกอะไรผมหน่อย แล้วมันมีงานชุดหนึ่งที่ข้างในหลังคารถมีกิจกรรมของขวัญชิง มันสะท้อนสังคมสมัยใหม่ มีฝรั่งมายืนดูวิวกรุงเทพฯ บรรยายภาควัดบวรฯ แบบนั้น แต่มันเหมือนกับว่ามันเป็นการซ่อนยุค สถานที่ในกรุงเทพฯ ที่เราเห็นในรูปเขียนกับที่เราเห็นในปัจจุบันเวลามองออกไปนอกแท็กซี่ คนดูเขาก็คิดตีความออกมาว่าเป็นเรื่องระหว่างอดีตกับปัจจุบัน ล้วนเป็นสิ่งที่เราคิดไม่ถึงแล้วคำถามและความเห็นของผู้โดยสารได้มาช่วยคลิกให้เกิดความคิด หรือเป็นการวิจารณ์งานเราไปในตัวด้วย (นาวิน ลาวัญชัยกุล, สัมภาษณ์)

จากที่ศิลปินได้ให้สัมภาษณ์ไปข้างต้นนั้น ส่วนหนึ่งได้เห็นถึงความตั้งใจของศิลปินที่จะขายพื้นที่ทางศิลปะออกไปในบริบทอื่นๆ ที่นอกเหนือไปกว่าหอศิลป์ หรือพิพิธภัณฑ์ที่ปรากฏอยู่ในโครงสร้างสถาปัตยกรรมที่มั่นคงแข็งแรง มาเป็นการใช้ชุดความคิดทางศิลปะในการสถาปนา รถแท็กซี่ ซึ่งเป็นพาหนะที่คนเมืองใหญ่คุ้นเคยมาเป็นพื้นที่ทางการแสดงศิลปะที่สามารถเคลื่อนที่ได้

บัณฑิต จันทรโรจนกิจ ยังได้กล่าวว่า การเลือกใช้รถแท็กซี่ในการจัดแสดงผลงานของนาวิน ส่วนหนึ่งเป็นการแก้ปัญหาในเรื่องของการเดินทางไปชมผลงานศิลปะของผู้คน ที่มักจะต้องเผชิญกับปัญหาการจราจรติดขัดอยู่เสมอ และสถานที่ที่ชีวิตของคนเมืองใหญ่ใช้ชีวิตอยู่ในรถยนต์เป็นเวลานาน

ผู้วิจัยเห็นว่า ส่วนสำคัญอีกประการหนึ่งที่น่าสนใจ หากย้อนไปวิเคราะห์จากบทสัมภาษณ์ของนาวิน ที่ว่าการจัดแสดงผลงานศิลปะบนรถแท็กซี่นั้น ส่งผลดีที่ทำให้ผู้ชมที่เข้ามาร่วมปฏิสัมพันธ์นั้น เปลี่ยนกลุ่ม เปลี่ยนหน้าตา และมีความหลากหลายมากไปกว่าคนหน้าเดิมๆ ในแวดวงคนทำงานศิลปะด้วยกันเอง

ในประเด็นนี้ การสร้างงานของศิลปินบนรถแท็กซี่ของเขาอาจคิดไปได้ว่า ถึงแม้ศิลปินจะไม่ได้มีแนวคิดในการต่อต้านหอศิลป์ แต่กับสภาวะที่เป็นอยู่ในสังคมไทย หรือทั่วโลกที่กลุ่มคนของงานศิลปะมักจะอยู่ในกลุ่มแคบๆ เฉพาะผู้ที่ทำงานศิลปะหรือผู้ที่เกี่ยวข้องในแวดวงศิลปะด้วยกันเองเท่านั้น อาจส่งผลให้ศิลปินเกิดแรงกระตุ้นที่จะศึกษาแนวทางต่อการขยายกลุ่มผู้ชมงานให้มากกว่าเดิม และอีกนัยหนึ่งก็เสมือนกับเป็นการเสียดสีวงการศิลปะที่ถือเป็นวงการหรือสังคมที่ถึงวันนี้ ก็ยังคงมีวิถีแปลกแยก และมีผู้คนวนเวียนอยู่ไม่มากนัก

ธนอม ชามักดี ยังได้แสดงทัศนะที่น่าสนใจเกี่ยวกับผลงานชุดนี้ของนาวิน ลาวินัยชัยกุล ไว้คือว่า

สาระของผลงานชุดนี้อยู่ที่การนำเสนอเรื่องของความเป็น paradoxical (ความผกผัน) ในสังคมที่มีผู้คนปฏิสัมพันธ์กับกลไกต่างๆ ที่อยู่ในบริบทหนึ่งๆ ซึ่งในมิติของศิลปะนั้น ศิลปินได้สร้างบริบทของหอศิลป์เคลื่อนที่ เพื่อวิ่งเข้าไปหาผู้เสพชม โดยความเป็นจริงนั้นคนจะต้องไปดูงานศิลปะในหอศิลป์ แต่กับแนวความคิดของนาวินแล้วเป็นการสวนกระแสหลักของโลกศิลปะและพื้นที่การแสดง ซึ่งภายใน TAXI-METER คันนี้เปรียบเสมือนหอศิลป์เคลื่อนที่ ผู้ชม (ผู้โดยสาร) จะได้เสพชมผลงานศิลปะที่ไม่เคยคุ้นชินมาก่อน หรืออาจจะปฎิเสธเรื่องราวที่เคยชินจนได้รู้ว่าเป็นงานศิลปะก็ได้ แต่ไม่ใช่ผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ อย่างที่เคยรับรู้มาก่อนอย่างแน่นอน มันเป็นผลงานที่ทำลายต่อผู้โดยสารระหว่างทางอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และมันก็จะสะท้อนให้เห็นว่า สิ่งที่คนหรือมนุษย์ในสังคมเผชิญอยู่ในทุกวันนี้ นั้น เป็นสภาวะที่ไม่ว่าจะปฏิเสธหรือหลีกเลี่ยงไม่ได้เลย นอกจากต้องอยู่กับมันเหมือนดังได้ขึ้นไปอยู่ใน TAXI-METER คันนี้...แม้ว่าจะระบุวันเวลานัดหมายเพื่อจอดรับผู้ชม (ผู้โดยสาร) ตามจุดต่างๆ ที่ระบุไว้วันนี้ก็ได้หมายความว่า จะเป็นไปตามตารางการกำหนด เพราะความเป็นจริงของกรุงเทพฯ นั้น มันอยู่ในสภาวะของความ (Haotic Society ในทุกๆ คัน รวมถึงวิกฤติการจราจรที่ Taxi-Meter ในสถานะหอศิลป์เคลื่อนที่คันนี้ จึงรวมอยู่ในวงวนของความอลหม่านนั้นด้วย และนัยยะทั้งหลายทั้งปวงที่เกิดขึ้น ภายใต้บริบทของ Navin Gallery Bangkok นั้นจึงเป็นสุนทรียภาพแห่งความไม่มีแก่นสาร แต่มันได้ตอกย้ำถึงสภาวะความเป็นจริงที่ขัดแย้งอยู่ในความจริงดังกล่าว (ธนอม ชามักดี. 2548: เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์)

นอกจากนี้ การทำงานชุด Navin Gallery Bangkok ยังได้ขยายพื้นที่ทางศิลปะที่นอกเหนือไปกว่าตัวนาวินเองไปสู่การใช้ Taxi Gallery นี้ จัดแสดงผลงานของศิลปินอื่นๆ ด้วย ไม่ว่าจะเป็นผลงานชุด Origin of Flavor (2538) ของศิลปินชาวญี่ปุ่น Masato Nakamura ที่มีการใช้ตัวละครการ์ตูนญี่ปุ่นมาผูกห้อยไว้ภายใน ในตัวการ์ตูนจะถูก

บรรจด้วยผงซุส แม้แต่เบาะนั่งของผู้ชม (ผู้โดยสาร) ก็ถูกเสริมด้วยผงซุส รวากับว่าศิลปินจะเสียดสี การเข้ามามีอิทธิพลของเครื่องประจักษ์ชาติ ที่อีกนัยหนึ่งก็หมายถึงการเข้ามารุกรานทางวัฒนธรรมจากผู้อื่น ผ่านการกระตุ้นด้วยโฆษณาชวนเชื่อ หรืออิทธิพลของสื่อร่วมสมัยต่างๆ ที่มีภาษากับคนไทยเป็นอย่างมาก

สิ่งที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งคือ ผลงานชุด Navin Gallery Bangkok เป็นการตอกย้ำถึงการที่เราจะหวนย้อนไปถึงผลงานเก่าๆ ของนาวิน ที่มักจะมีเรื่องราวของการค้นหาแรงบันดาลใจ การแสวงหาคำตอบจากการทำงานศิลปะ การเดินทางเพื่อเข้าไปหาข้อมูล หรือเพื่อทำงานศิลปะในชุมชน เพื่อสื่อสารกับสาธารณชนโดยตรง โดยเฉพาะการเลือกใช้นาฬิกาพกที่มีผู้คนเปลี่ยนกลุ่ม เปลี่ยนหน้าตาไปเรื่อยๆ อย่าง Taxi-Meter ตลอดจนถึงการใช้รถ Tuk Tuk ยิ่งทำให้เราเห็นว่านัยยะสำคัญในการทำงานศิลปะของนาวินนั้น มีความเกี่ยวข้องกับการสื่อสาร การเดินทาง หรือการแสวงหาอยู่ตลอดเวลา

ซึ่งเกี่ยวกับประเด็นนี้ ถนอม ช่างกิตติ ยังได้เคยวิเคราะห์และแสดงทัศนะไว้อย่างน่าสนใจ ว่า

ผลงานในชุดวาทกรรม Taxi และ Tuk Tuk ที่เขาเคยไปยังดินแดนต่างๆ นั้น ทำให้เขาได้คิดย้อนรอยถึงอดีตในความเป็นตัวตนของเขา ในฐานะนักเดินทาง หรือผู้อพยพ ซึ่งประเด็นนี้ค่อนข้างจะมีนัยยะต่อนาวินเป็นอย่างมาก ที่เขาไม่สามารถมีพิกัดของที่อยู่อาศัยที่แน่นอนได้ ดังที่ปรากฏในสารบบวงจรชีวิตของเขาเอง เกิดที่เชียงใหม่ เดิมโตและได้รับการศึกษาที่เชียงใหม่ แต่งานกับชาวญี่ปุ่น อาศัยอยู่กับครอบครัวที่ญี่ปุ่น เดินทางไปแสดงและสร้างสรรค์งานเกือบทั่วโลก ฯลฯ แม้แต่บริบทในตัวเขาเองก็ไม่แตกต่างไปจากพาหนะที่ขับเคลื่อนนำพาผลงานไปสร้างและแสดงตามพื้นที่ต่างๆ ตามที่เขาได้เลือกและถูกเลือกในโลกของศิลปะ” (ถนอม ช่างกิตติ. 2548 : เอกสารไม่ระบุเลขหน้าพิมพ์)

ผลงานชุด Navin Gallery Bangkok นอกจากจะใช้แสดงผลงานของนาวิน เองแล้ว การที่เขาคัดสรรคผลงานของศิลปินต่างๆ มาจัดแสดงในหอศิลป์เคลื่อนที่นี้ ยังได้ทำให้บทบาทของการเป็นผู้ควบคุมการผลิต หรือ Artist as a producer ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

สำหรับ Taxi Gallery นั้น ยิ่งพบว่า ผลงานชุดนี้ มีความเหลื่อมซ้อนอยู่ในความเป็นสถานะค่อนข้างสูง เพราะมันเป็นทั้งวัตถุทางศิลปะ (Art Objects) และเป็นทั้งพื้นที่การแสดงงานศิลปะควบคู่กันไปในตัวมันเองอยู่ตลอด ซึ่งการไหลถ่ายเทไปมาของสถานะที่กล่าวนี้เอง เป็นผลมาจากความมุ่งหวังในการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะกับผู้ชมของศิลปิน

การวิเคราะห์การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผู้ชมสามารถขึ้นบนรถ Taxi Gallery นี้ ได้ตามตารางเวลา และสถานที่ของศิลปิน อีกส่วนหนึ่งคือผู้ชม (ผู้โดยสาร) ที่อยู่ระหว่างทางซึ่งผู้ชมที่รู้ล่วงหน้ากับที่ไม่ทราบว่าเป็นผลงานศิลปะของศิลปิน จะมีความแตกต่างกันในเชิงปฏิริยาทั้งในเชิงกายภาพและความคิด หรือการตอบสนองในเชิงปฏิสัมพันธ์ ผู้ชมที่รู้ล่วงหน้าว่าเป็นผลงานศิลปะ หอศิลป์ อาจจะเริ่มมีปฏิสัมพันธ์ในเชิงของการเข้าไปรับรู้เนื้อหาจากวัตถุทางศิลปะต่างๆ ที่ศิลปินบรรจจัดตั้งไว้ในรถได้ในทันที

สำหรับผู้ชม หรือผู้โดยสารที่ไม่ล่วงรู้มาก่อน และบังเอิญมีโอกาสมาใช้บริการของ Taxi Gallery ก็อาจจะต้องเผชิญกับความสงสัยในเบื้องต้น ในรูปลักษณะการตกแต่งภายในของรถ Taxi-Meter จากที่คุ้นเคย ก่อนที่จะเริ่มรับชมหรือเสพรับวัตถุ หรือวัสดุต่างๆ ที่ศิลปินติดตั้งไว้ภายใน การปฏิสัมพันธ์ในผลงานชุดนี้ ของผู้ชม ได้เริ่มตั้งแต่เมื่อผู้ชมก้าวเข้าไปนั่งใช้บริการบนรถ ซึ่งถือได้ว่าในแง่หนึ่งการเคลื่อนที่ได้ของหอศิลป์บนรถ Taxi เป็นการเคลื่อนที่โดย “คำสั่ง” จากผู้ชม (ผู้โดยสาร) ที่จะบอกเป้าหมายให้แก่คนขับรถไปส่งตนยังปลายทางที่ต้องการ

ประเด็น อาจิโอะระให้ได้ว่า การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมในแง่ของการมีสถานะเป็นผู้ใช้บริการ และสามารถออกคำสั่งแก่ผู้ให้บริการ (ผู้ขับ) ได้นั้น ถือเป็นการทลายกรอบเกณฑ์ของหอศิลป์ หรือพิพิธภัณฑ์ในแบบดั้งเดิม หรือแบบสมัยใหม่ ที่นอกจากจะเคลื่อนที่ไม่ได้แล้ว ผู้ชมยังต้องตกอยู่ภายใต้อำนาจของการควบคุมทิศทางการเข้า-ออก การควบคุมพฤติกรรมในการชม เช่น การห้ามส่งเสียงดัง หรือห้ามหยิบจับ สัมผัส ชิ้นงานศิลปะ อีกด้วย

ในแง่ Navin Gallery Bangkok จึงเป็นงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่ศิลปินกำหนดเงื่อนไขโดยมอบอำนาจการควบคุมทิศทาง (เส้นทาง) การเคลื่อนที่ของหอศิลป์ให้แก่ผู้ชมอย่างชัดเจน

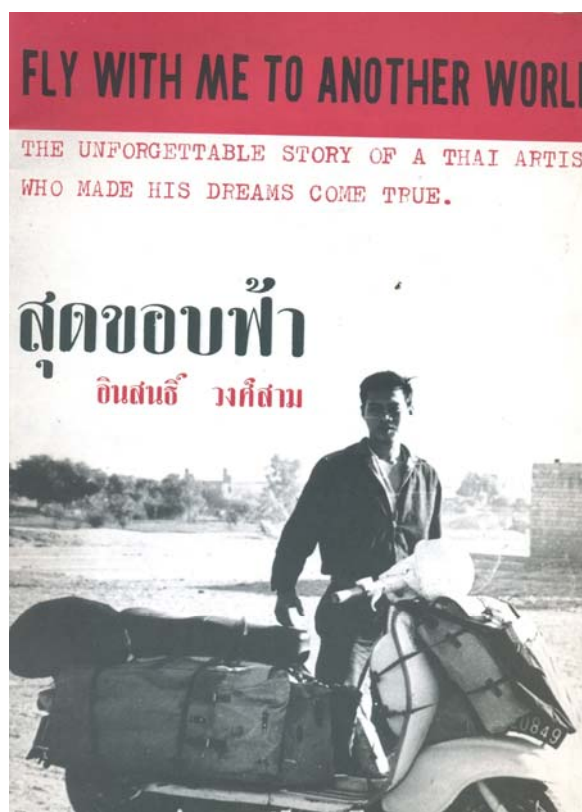
สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุด Navin Gallery Bangkok

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

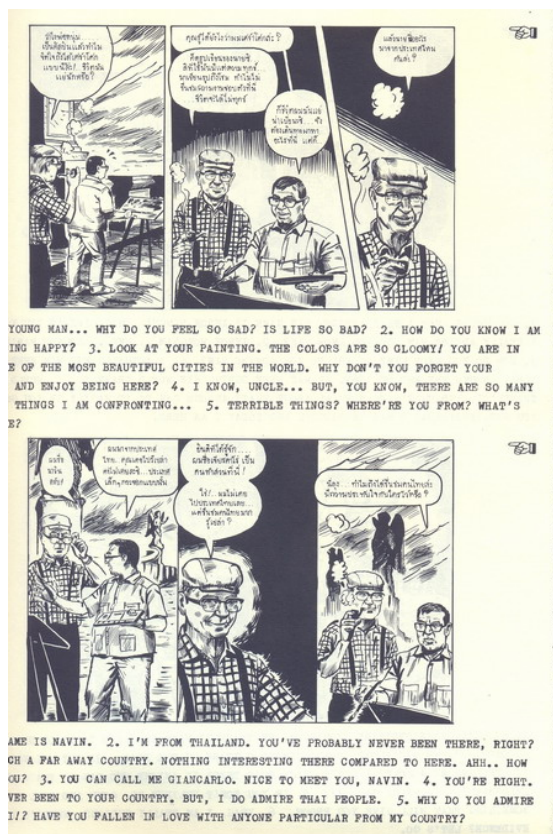
ศิลปินมุ่งสร้างสรรค์งานชุดนี้ โดยแนวคิดหลักคือการลดทอนช่องว่างระหว่างงานศิลปะกับผู้ชมในแง่ของพื้นที่การแสดงผลงาน ที่เขาพยายามแก้ปัญหาและค้นหาแนวทางที่จะนำงานศิลปะซึ่งอยู่ในบริบทพื้นที่แสดงผลงานที่ผู้ชมไม่คุ้นเคย ไปสู่การสร้างสรรค์งานศิลปะให้มีความสัมพันธ์กับพื้นที่ที่มีบริบท ที่ผู้ชม หรือสาธารณชนคุ้นเคย นั่นคือ รถ Taxi-Metter ซึ่งถูกเปลี่ยนสถานะให้เป็นหอศิลป์เคลื่อนที่ แสดงผลงานของนาวินเอง รวมถึงนาวิน ยังได้แสดงบทบาทของการเป็นภัณฑารักษ์ ในการคัดสรรผลงานของศิลปินอื่น เข้ามาจัดแสดงด้วย ซึ่งการสร้างสรรค์งานนี้เป็นทั้งการแสดง หรือสะท้อนความเป็นตัวตนของนาวิน ในแง่ของการเคลื่อนที่ การไร้จุดหมายในสถานที่ใช้ชีวิตอย่างชัดเจน การเป็นนักแสดง การเป็นนักเดินทาง การอพยพเคลื่อนย้าย หรือการวิพากษ์ต่อสถานะและปัญหาของเงื่อนไขทางพื้นที่ของหอศิลป์ หรือพิพิธภัณฑ์ในแบบดั้งเดิม หรือแบบสมัยใหม่อย่างชัดเจน

ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

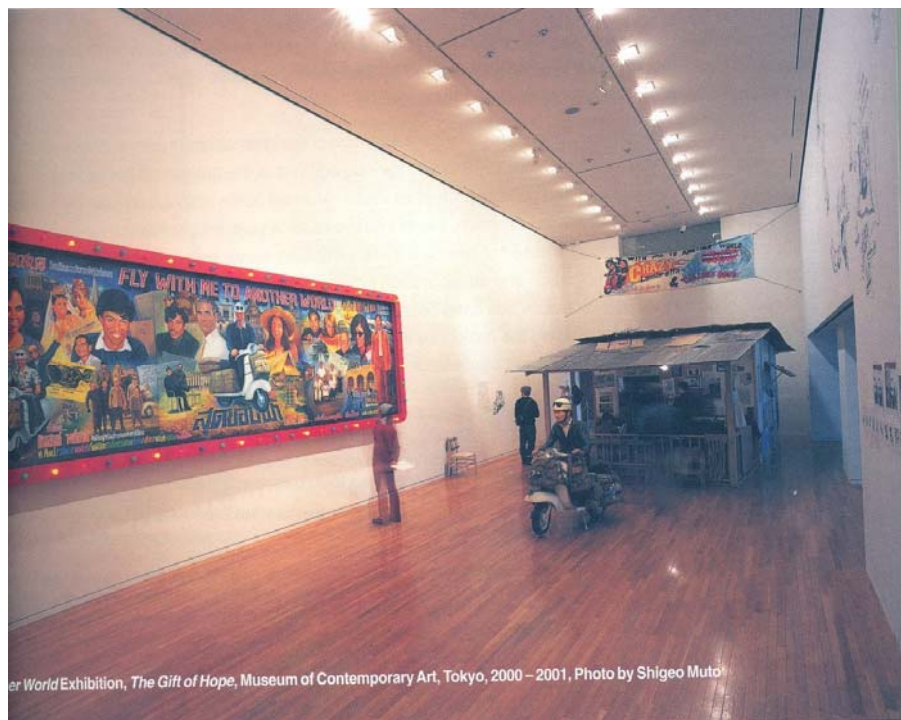
ในผลงานชุดนี้ ผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์ได้ในระดับสูง กล่าวคือ เมื่อก้าวขึ้นใช้บริการบนรถ Taxi Gallery แล้ว ก็ถือว่าเริ่มเข้าไปสู่การปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่ทางศิลปะของศิลปิน ผนวกกับระดับการปฏิสัมพันธ์ที่เพิ่มมากขึ้นจากการที่ผู้ชม (ผู้โดยสาร) สามารถใช้ความคุ้นเคยกับบริบทของความเป็นรถโดยสาร ในการออกคำสั่ง ในเรื่องของจุดหมายปลายทางที่ต้องการแก่ผู้ขับ ซึ่งการมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการกระทำเช่นนี้ ถือเป็นการเปิดมิติในการสร้างอำนาจในเชิงการเป็นผู้ควบคุมทิศทางความเป็นไปของหอศิลป์ให้แก่ผู้ชม



ภาพประกอบ 38 ผลงานชุด “สุดขอบฟ้า” (2546 – 2548) โดย ศิลปิน นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล



ภาพประกอบ 39 ผลงานชุด “สุดขอบฟ้า” (2546 – 2548) โดย ศิลปิน นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล



ภาพประกอบ 40 ผลงานชุด “สุขขอบฟ้า” (2546 – 2548) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล



ภาพประกอบ 41 ผลงานชุด “สุขขอบฟ้า” (2546 – 2548) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล

4. ผลงานชุด “โครงการ สุดขอบฟ้า” (Fly me to the Another world) การวิเคราะห์ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล ได้กล่าวถึงการสร้างผลงานโครงการความคิดทางศิลปะชุดนี้ไว้ว่า

โครงการสุดขอบฟ้า เป็นโครงการศิลปะกับชุมชน มีพื้นที่ปฏิบัติงานหลักในจังหวัดลำพูน ทางโครงการได้เริ่มจัดกิจกรรมนำร่องตั้งแต่เดือนสิงหาคม พ.ศ.2546 และดำเนินการต่อเนื่องไปจนถึงเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ.2548 ซึ่งจุดหมายหลักของโครงการก็คือเพื่อสนับสนุนให้ศิลปินรุ่นใหม่และบุคลากรจากวงการศิลปะร่วมสมัยของไทย ได้ร่วมตระหนักถึงการร่วมมือกันระหว่างศิลปินกับองค์กรทั้งภาครัฐและเอกชน ตลอดจนสถาบันและกลุ่มนักกิจกรรมที่อยู่นอกเหนือจากเครือข่ายแวดวงทางศิลปะที่คุ้นเคย...โครงการนี้เริ่มด้วยนิทรรศการ “สุดขอบฟ้า” ซึ่งบอกเล่าเรื่องราวอัตชีวประวัติการเดินทางและการทุ่มเทให้กับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ของอินสนธิ วงศ์สาม ศิลปินแห่งชาติ ทัศนศิลป์ (ประติมากรรม) ประจำปี 2542 นิทรรศการนี้จัดขึ้นที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหรือภูมัยไชย จังหวัดลำพูน เป็นระยะเวลา 1 ปี นอกเหนือไปจากการจัดแสดงนิทรรศการแล้ว ทางโครงการยังได้จัดกิจกรรมศิลปะกับชุมชนที่หลากหลายอย่างต่อเนื่อง อันก่อให้เกิดพื้นที่ในการสื่อสารและการเรียนรู้ร่วมกัน ระหว่างประชาชนในท้องถิ่นกับศิลปินรุ่นใหม่ เครือข่ายชุมชน องค์กรต่างๆ ทั้งจากภาครัฐและเอกชน รวมไปถึงผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะร่วมสมัยทั้งจากในและต่างประเทศ (นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล. 2548 : เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์)

โครงการ สุดขอบฟ้า ถือได้ว่าเป็นการผสมผสานลักษณะของการทำงานศิลปะจากในอดีต จนถึงปัจจุบันของนาวิน ในส่วนที่สำคัญหลายๆ ส่วนไม่ว่าจะเป็นเรื่องของ “การเดินทาง” ซึ่งถือได้ว่าเป็นกุญแจสำคัญในการมีอิทธิพลต่อการทำงานศิลปะของนาวิน หลายชุด ดังที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น

การเดินทางที่สร้างและก่อรูปปรากฏการณ์ในงานชุดนี้ มิใช่เป็นการเดินทางของนาวิน หรือนาวินกับเพื่อนๆ ของเขาเท่านั้น แต่เป็นการเดินทางเพื่อ “ตามรอยการเดินทาง” ของศิลปิน อินสนธิ วงศ์สาม ผู้ซึ่งใช้ชีวิตในช่วงวัยหนุ่มไปกับการเดินทางจากบ้านเกิดคือจังหวัดลำพูน เพื่อมุ่งหวังจะได้ไปเยือนประเทศอิตาลี บ้านเกิดของอาจารย์ศิลปะคนสำคัญอย่าง ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้สถาปนามหาวิทยาลัยศิลปากร

อินสนธิ วงศ์สาม เดินทางข้ามทวีปด้วยพาหนะคือรถ Scooter ยี่ห้อ “Lambretta” พร้อมกับวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์งานศิลปะและอุปกรณ์ในการดำรงชีพที่จำเป็น พร้อมกับเงินติดตัวไม่มากนัก เดินทางจากบ้านเกิดสู่ประเทศอินเดีย ผ่านเส้นทางภูมิประเทศทะเลทรายแคบ ตะวันออกกลาง ไปจนถึงทวีปยุโรป และมุ่งสู่ประเทศอิตาลี เมื่อได้เห็นบ้านเกิดของอาจารย์อันเป็นที่เคารพรัก แล้ว เขาเดินทางข้ามเทือกเขาแอลป์ ไปยังกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส จนในที่สุดการเดินทางก็ยาวไกลไปจนถึงประเทศสหรัฐอเมริกา

ระหว่างการเดินทาง อินสนธิ วงศ์สาม ได้ใช้ชีวิต และดำรงอยู่ด้วยการทำงานศิลปะหลายรูปแบบ เพื่อสื่อสารและหารายได้ประทังชีวิตเรื่องราวในอดีตของอินสนธิ วงศ์สาม นั้นได้ผ่านเข้าสู่การรับรู้ของนาวิน ลาวัณย์ชัยกุล

ซึ่งถนอม ชำภักดี ได้กล่าวขยายความในประเด็นนี้ ไว้ว่า

เรื่องราวของอินสนธิ วงศ์สาม ตกถึงหูและการรับรู้ของนาวิน ลาวัณย์ชัยกุล จึงทำให้ศิลปินหนุ่มรุ่นลูกนำเรื่องราววิถีชีวิตของอินสนธิ แห่งป่าขางน้อย จังหวัดลำพูน มาจำลองเป็นเรื่องเล่าฉบับ นาวิน ภายใต้ชุดความคิด “สุดขอบฟ้า” (Fly with me to Another world) โดยที่เขาจัดการใหม่ด้วยวิถีคิดของเขาเองสร้างแบบจำลองรถสกู๊ตเตอร์ “แลมเบรตต้า” คู่ชีพ ของอินสนธิ ซึ่งเคยเป็นพาหนะข้ามทวีป จากเมืองไทยไปอินเดีย สู่ปากีสถาน ผ่านอิหร่าน ตุรกี กรีซ อิตาลี... รวมทั้งได้สร้างหุ่นจำลอง อินสนธิ ในวัยนั้นนั่งรถสกู๊ตเตอร์พร้อมสัมภาระการเดินทางอันยาวไกล (ถนอม ชำภักดี. 2548 : เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์)

การเดินทางของนาวัน ลาวณัยชัยกุล ในผลงาน โครงการชุดนี้จึงเป็นการเดินทางที่ศิลปินอยู่ในสถานะของผู้เล่าเรื่อง หรือผู้ตามรอยการเดินทางของคนอื่น และพยายามทำความเข้าใจกับกระบวนการเดินทาง เพื่อที่จะนำมาเป็นแรงผลักดันให้เกิดการทำงานศิลปะของเขา ซึ่งนอกจากตัวศิลปินเองแล้ว โครงการชุดขอบฟ้ายังเป็นโครงการที่เขาขยายขอบเขตไปสู่การทำงานร่วมกับผู้อื่น (collaboration) ด้วย

ดังที่ ฤณอม ชามักดี ได้กล่าวถึงลักษณะของงานชุดนี้ ไว้ว่า

โครงการ ชุดขอบฟ้า ที่จัดขึ้นในลำพูนนั้น ไม่ได้มีเฉพาะการแสดงผลงานทางทัศนศิลป์เท่านั้น แต่เป็นโครงการที่มีกิจกรรมทางศิลปะกับชุมชนตลอดทั้งปี และสิ้นสุดในวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2548...สำหรับส่วนที่เป็นการแสดงเรื่องราวของอินสนธิ์ วงสาม จากผู้เล่า (นาวัน ลาวณัยชัยกุล) นั้น เป็นลักษณะงานศิลปะการติดตั้งจัดวาง (installation) ซึ่งนาวันได้นำเอาเรื่องราวจากต้นแบบ (อินสนธิ์ วงสาม) มาจัดการใหม่ ซึ่งนอกจากจะมีหุ่นจำลองของอินสนธิ์ วัยหนุ่มนั่งควบรถสกู๊ตเตอร์ พาหะคู่ชีพแล้ว ก็ยังมีภาพถ่ายบันทึกรายการของอินสนธิ์ เครื่องใช้ไม้สอย เครื่องมือต่างๆ ที่น่าสนใจอีกชุดหนึ่ง ก็คือการที่นาวัน นำเอาต้นแบบแนวคิดของรถสกู๊ตเตอร์มาออกแบบใหม่ เป็นเสมือนกับโซฟาให้นั่งกินลมชมเพลินได้...ส่วนภาคกิจกรรมทางศิลปะต่อชุมชนนั้น เชื่อว่านาวัน นำแนวคิด “หยุดพักรอนแรมระหว่างทาง” ของอินสนธิ์ ที่เขาได้นำผลงานติดตัวไปออกแสดงที่อื่นเคยบ้าง หรือตามหัวเมืองต่างๆ ระหว่างการเดินทางเพื่อให้ถึงจุดหมายรวมทั้งได้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นมาใหม่ เพื่อแลกกับปัจจัยการดำรงอยู่ ซึ่งตรงนี้เองที่เป็นตัวจุดประกายให้นาวันคิดถึงการทำกิจกรรมร่วมกับชุมชน หรือโรงเรียนต่างๆ ในแถบจังหวัดลำพูนอันเป็นการจำลองรูปแบบการเดินทางของศิลปิน (อินสนธิ์) และในระหว่างทางก็ให้ทำกิจกรรมทางศิลปะไปด้วย แต่สำหรับนาวันแล้วเขาได้ปรับเปลี่ยนเพื่อให้สอดคล้องกับสภาวะและเงื่อนไขของสังคมยุคปัจจุบัน (ฤณอม ชามักดี. 2548 : เอกสารไม่ระบุเลขหน้าตีพิมพ์)

การที่นาวัน กำหนดบทบาทของตนเป็นผู้รับผิดชอบโครงการชุดขอบฟ้า ที่มีเหล่าศิลปิน นักวิชาการ คนทำงานศิลปะกับชุมชน นักศึกษาจำนวนมาก หลายกลุ่มทั้งในและต่างประเทศ เข้ามาร่วมกันจัดกิจกรรมย่อยกับชุมชนนั้น ได้มีผลทำให้งานโครงการ ชุดขอบฟ้าของเขานี้เป็นการทำงานศิลปะแบบที่เน้นกระบวนการ (process Art) ผสมผสานกับศิลปะในพื้นที่สาธารณะ (public Art) ส่งผลให้โครงการนี้ นอกจากจะมีผลงานของนาวัน แล้ว ยังมีผลงานจากกิจกรรมในโครงการย่อยอื่นๆ ที่ทำร่วมกับชุมชนเกิดขึ้นมาอีก

การทำงานศิลปะกับชุมชนในครั้งนี้ ตามพื้นที่ชุมชนต่างๆ ในแถบจังหวัดลำพูนถือได้ว่า เป็นการขยายพื้นที่การรับรู้ เชิงศิลปะให้กับคนในชุมชนในความหมาย หรือบริบทที่มากไปกว่าเรื่องราวของศิลปะที่เชื่อมโยงกับศาสนา สถาปัตยกรรม หรือโบราณวัตถุในพิพิธภัณฑ์

การจัดแสดงงานของโครงการในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ จังหวัดลำพูนก็ถือว่าการเปิดมิติทางศิลปะจากชุมชนท้องถิ่นให้มีโอกาสเข้าไปมีบทบาท หรือเคลื่อนไหวในพื้นที่ทางศิลปะ ของรัฐได้

นาวัน ลาวณัยชัยกุล ยังได้ให้สัมภาษณ์ไว้กับคณะจัดทำหนังสือชานอก-ออกใน ถึง บทบาทของเขาในงานชุดนี้ ว่า

อย่างงานลำพูน หน้าที่ของผมก็คือทำยังไงให้มันสามารถเกิดขึ้นได้ เป็น facilitator คล้ายๆ ว่าทำทุกอย่าง หาทุนก็หาให้ ขับริกก็ต้องไปถ้าไม่มีคนอะไรอย่างนี้เป็นต้น คอยรับแขก อย่างการผลิตงาน เขียนรูป ทำปั้น ผมก็ไม่ได้ทำเอง เรานำเสนอตัวความคิด ตรงนี้สร้างขึ้นได้ก็โดยอาศัยทีมผลิต ไม่ได้มานั่งคิดว่ามันต้องเป็น individual สนใจเรื่องของการเป็น public การทำงานร่วมกันเป็นทีมเป็นบริษัท มีหลายๆ อย่างที่ทำให้ความหมายของศิลปะมันกว้างขึ้น มันเกิดการคละกัน คุณค่าทางวัตถุอันนี้เป็นศิลปะ อันนี้เป็น craft เพียงแค่มันได้กระจายออกไป ไปอยู่กับคนมากขึ้น และคนเห็นคุณค่า คิดผลักดันต่อไปเรื่อย แม้กระทั่งนักสะสม เขาก็ไม่ได้มาเก็บแต่ผลงานที่เป็นชิ้นวัตถุของเรา เขาอยากได้

ความคิดวิธีการในโปรเจกต์เรา เขาไม่ติดกับ object เขาสนใจกับ process ของเรามากกว่า มองว่าเราเข้าไปสร้างกระบวนการสื่อสารกับคนอย่างไร คนที่ตามงานเราอยากซื้อเก็บก็ซื้อไม่ได้ แต่คนในพิพิธภัณฑ์ติดตามงานเรา เขาอยากเก็บเขาก็รู้ว่าเขาต้องซื้ออะไร มีภาพถ่าย วิดีโอ บันทึกรายการ ฯลฯ งานลักษณะอย่างนี้ หน้าทีของเราคือ ผู้ควบคุมกระบวนการ” (นาวัน ลาวณย์ชัยกุล. 2548 : สัมภาษณ์.)

นอกจากนี้ นาวัน ลาวณย์ชัยกุล ยังได้ให้สัมภาษณ์ กับนิตยสาร Mars เกี่ยวกับโครงการสุดขอบฟ้า นี้ไว้
อีกว่า

สุดขอบฟ้าเป็นกรณีศึกษาหนึ่งที่สามารถนำไปปรับใช้กับสังคมได้ อาจไม่ใช่แค่ด้านศิลปะ แต่เป็นกิจกรรมอื่น บ้านเรามีหลายกิจกรรมทางเลือก ศิลปะก็เป็นกิจกรรมหนึ่ง ผมไม่ยึดติดรูปแบบ ถ้าอยู่ข้างนอกแล้วเกิดประโยชน์ก็ถือว่าดีแล้ว ผมไม่คาดหวังว่ามันจะเปลี่ยนแปลงสังคม คงไม่ถึงขั้นนั้น แต่เป็นการทำหน้าที่ของความคิดสร้างสรรค์ อย่างเราทำกิจกรรมในโรงเรียน ก็เปิดความคิดเด็กให้คิดต่างจากสิ่งที่คุ้นเคย เเท่นักก็มีประโยชน์แล้ว ศิลปินรุ่นใหม่ หรือชุมชนอาจนำรูปแบบนี้ไปพัฒนาต่อ มันอาจดีกว่าที่เราทำได้ ผมพยายามสานต่อตรงนี้ บางโรงเรียนที่สนใจ ผมก็ให้ข้อมูลและคำแนะนำ ไม่อยากครอบครองรูปแบบ แต่ทำเพื่อส่งต่อ (นาวัน ลาวณย์ชัยกุล. 2548 : สัมภาษณ์ : 122)

โครงการสุดขอบฟ้า เป็นโครงการและชุดความคิดทางศิลปะกับชุมชนที่เกิดขึ้นจากการใช้เรื่องราวของการเดินทางของคนๆ หนึ่ง และเชื่อมโยงไปถึงกระบวนการในการเดินทาง และการสื่อสารที่ผสมผสานอยู่ตลอดเวลา ผสมกับการสร้างสรรค์ทางศิลปะที่ใช้เป็นเครื่องมือต่อการสร้างทุน หรือปัจจัยในการเดินทาง

การวิเคราะห์การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ในผลงานชุดสุดขอบฟ้านี้ จากลักษณะการทำงานของนาวัน ทำให้ผู้ชมในความหมายหนึ่งก็คือผู้คนที่อยู่ในชุมชน และการมีปฏิสัมพันธ์ก็เปลี่ยนรูปแบบ รูปแบบ ไปตามกิจกรรมของโครงการย่อยต่างๆ

ในส่วนผลงานของนาวัน ที่จัดแสดงประติมากรรม ศิลปะติดตั้งจัดวางและผลงานการออกแบบ ที่เน้นการมีปฏิสัมพันธ์ อันเชื่อมโยงกับการเดินทางของอินสนธิ์ วงสาม นั้น ผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์ได้หลายทางด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นการชมเรื่องราวของ อินสนธิ์ ผ่านป้ายคัดเอาท์ ขนาดใหญ่คล้ายโฆษณาภาพยนตร์ การอ่านจากหนังสือการ์ตูนที่นาวันผลิตออกมาต่อเนื่อง ตั้งแต่ยุคที่สร้างงานชุด Taxi Gallery จนถึง Taximsn ที่เป็นการผจญภัยของคนขับแท็กซี่ผ่านการนำเสนอด้วยรูปเล่มของหนังสือการ์ตูนไทยสมัยเก่า

สำหรับในส่วนต่อมา คือ กิจกรรมทางศิลปะกับชุมชน ก็มีลักษณะตั้งแต่การมีกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ นักศึกษาเข้าไปจัดโครงการศิลปะเด็กในโรงเรียนแถบ จังหวัดลำพูน ซึ่งการมีปฏิสัมพันธ์ของชุมชนก็คือ การเข้าร่วม และการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมกันระหว่างกลุ่มอาสาสมัคร นักเรียน ครู นักศึกษา ซึ่งแม้ว่า การทำโครงการศิลปะเด็กในลักษณะนี้ จะมีการจัดและปรากฏขึ้นมาอย่างต่อเนื่อง จากกลุ่มอื่นๆ อยู่แล้ว แต่สำหรับในโครงการย่อยของสุดขอบฟ้านี้ โครงการศิลปะเด็ก ได้ตกอยู่ภายใต้การดำเนินภาษาของตัวมันในฐานะกลวิธี หรือกระบวนการทางศิลปะชุดหนึ่ง ที่ยังเชื่อมโยงความเป็นชุดความคิดพื้นที่ทางศิลปะของตัวนาวัน เรื่องราวการเดินทางของอินสนธิ์ วงสามและการจัดกิจกรรมศิลปะกับชุมชน เข้าด้วยกัน

ตัวโครงการกิจกรรมย่อยต่างๆ ภายใต้พื้นที่ของโครงการสุดขอบฟ้านี้ จึงเปรียบ หรือส่งนัยยะถึงการเป็น “ตัวงานศิลปะ” ชิ้นหนึ่งที่ใช้สื่อถึงความคิดหลักของโครงการ โดยมีนาวิน เป็นผู้ควบคุมการผลิต แต่ที่น่าสนใจก็คือว่า แม้ว่าโครงการสุดขอบฟ้า จะมีนาวิน เป็นผู้ควบคุมแต่นาวิน ก็ทำได้เพียงการควบคุมในเชิงโครงสร้าง หรือแผนการดำเนินงานในแต่ละส่วนเท่านั้น ส่วนความเคลื่อนไหว ความเปลี่ยนแปลง หรือทิศทางต่างๆ ระหว่างศิลปะกับชุมชน นั้นขึ้นอยู่กับศักยภาพของการปฏิสัมพันธ์ในตัวชุมชนต่อกิจกรรมต่างๆ แทบทั้งสิ้น

นอกจากส่วนนี้ จะมีโครงการศิลปะเด็กแล้ว ยังมีกิจกรรมการฉายภาพของการเดินทาง และเรื่องราวต่างๆ ผ่านจอหนังกลางแปลงอีกด้วย

ในส่วนสำคัญอีกส่วนคือ การจัดการสัมมนานานาชาติ (symposium) ที่มีผู้คนจากหลายแวดวงทั้งด้านศิลปะ สังคมศาสตร์ และคนทำงานด้านองค์กรพัฒนาชุมชน (NGO) ด้านวัฒนธรรม เข้ามาร่วมกันแลกเปลี่ยนความคิดในประเด็นต่างๆ ทั้งบุคลากรจากในและต่างประเทศเป็นจำนวนมาก ทั้งในส่วนของแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในเรื่องของโครงการสุดขอบฟ้าเอง กับประเด็นทางศิลปะอื่นๆ ที่โดยมากมักเกี่ยวข้องกับเรื่องศิลปะกับชุมชน อาทิ

- การมีส่วนร่วมของชุมชนในศิลปะร่วมสมัย
- บทบาทภูมิปัญญาท้องถิ่นในศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย
- บทบาทของศิลปะท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของสังคม

ซึ่งการสัมมนาในหัวข้อต่างๆ จะมีวิทยากรที่แต่ละคนจะมีหัวข้อบรรยายเฉพาะเพื่อมานำเสนอ แลกเปลี่ยนในการสัมมนา

บัณฑิต จันทรโรจนกิจ ที่มีบทบาทเป็นหนึ่งในผู้ดำเนินการอภิปรายในส่วนของงานสัมมนาศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ ในครั้งนี้ ยังได้ให้ทัศนะเพิ่มเติมอีกว่า การสัมมนาครั้งนี้ เป็นการสัมมนาที่อยู่ภายใต้การกำหนดพื้นที่ทางศิลปะของศิลปิน การพูด แลกเปลี่ยน การถกเถียงกันในบางช่วงของการสัมมนา ถูกตีความว่า เป็นการแสดงก็มีการสัมมนาครั้งนี้จึงเป็นการสัมมนาถือเป็นชุดงานศิลปะอีกชุดหนึ่ง หรือจะเรียกเป็น symposium as Art ก็ได้

ซึ่งเกี่ยวกับงานชุดนี้ ไพศาล ธีรพงษ์วิษ ยังได้แสดงทัศนะเพิ่มเติมไว้อีกว่า

นับเป็นสิ่งที่น่าสนใจ ถ้าติดตามดูผลสำเร็จของกิจกรรมการแสดงศิลปะ ที่นำเสนอรวมกันเป็น “แพ็คเกจ” เป็นชุดโครงการซึ่งประกอบไปด้วยรายละเอียดหลากหลาย อย่างที่ไม่ค่อยจะมีให้ได้พบเห็นบ่อยนัก ในบ้านเรา จัดว่าเป็นการนำเอาทักษะความรู้ ไม่เฉพาะด้านศิลปะมาใช้ในการนำเสนอเท่านั้น หากแต่ยังรวมไปถึงระบบการจัดการและรูปแบบกลไกของวิธีสังคมทุนนิยมมานำเสนอ เล่นล้อ เสียดสี เปรียบเทียบร่วมกันไปด้วย (ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2548 : 93)

จากที่กล่าวไปข้างต้นทำให้เห็นได้ว่า การมีปฏิสัมพันธ์ในผลงานชุดนี้นั้น มีความน่าสนใจตรงที่มีความแตกต่าง มีระดับการปฏิสัมพันธ์ในหลายระดับขึ้นอยู่กับลักษณะของกิจกรรมที่แตกต่างและบุคลากรที่เป็นผู้ขับเคลื่อนดำเนินกิจกรรมนั้นๆ ด้วย

สรุปการวิเคราะห์ผลงาน โครงการ สุดขอบฟ้า (Fly me to The Another World)

ของ นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ศิลปินสร้างบทบาทตนเองในการเป็น “ผู้เล่าเรื่อง” คนอื่น ในประเด็นที่ศิลปินสนใจ เช่น การเดินทาง กระบวนการในการทำงานศิลปะเพื่อหาปัจจัยหล่อเลี้ยงการเดินทาง และการทำงานศิลปะเพื่อสื่อสารกับชุมชน โดยเล่าเรื่องของศิลปินแห่งชาติ อินสนธิ์ วงสาม ชาวจังหวัดลำพูน ศิลปินได้ใช้ความเป็นอินสนธิ์ และเรื่องของอินสนธิ์ นี้ เป็นส่วนผลักดันในการสร้างกิจกรรมศิลปะที่เน้นกระบวนการและการทำงานกับชุมชนขึ้น โดยร่วมมือกับกลุ่มคนหรือองค์กรต่างๆ โดยศิลปินยังคงกำหนดบทบาทตนเองให้อยู่ในสถานะของการเป็น ผู้ควบคุมการผลิต หรือผู้ควบคุมโครงการเช่นที่ผ่านมา เนื้อหานอกจากจะเป็นการมุ่งหวังที่จะใช้ศิลปะเป็นส่วนในการแลกเปลี่ยนสื่อสาร กับชุมชนแล้ว ยังมีนัยยะแฝงถึงการใช้การทำงานศิลปะกับชุมชนท้องถิ่น หรือสามารถแสดงบทบาทในพื้นที่ศิลปะของรัฐที่ไม่เคยนำปรากฏการณ์เหล่านี้ สื่อเสนอแก่สาธารณะชนเลยที่ผ่านมา

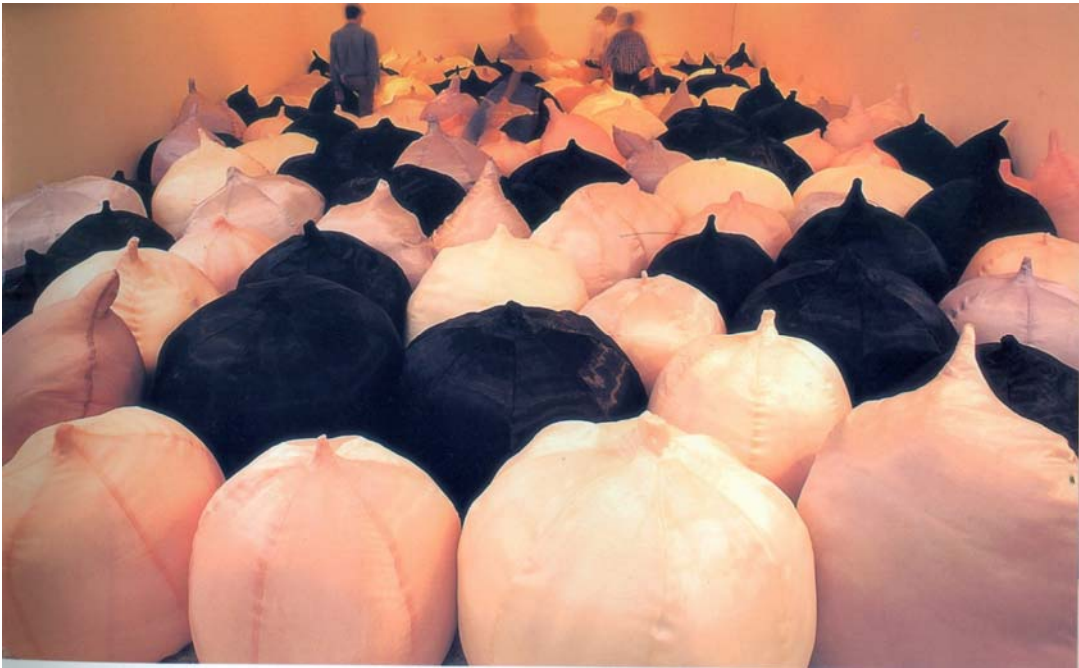
ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ในผลงานชุดนี้ ผู้ชมได้ถูกขยายความออกไปจาก “ความเป็นบุคคล” เป็น “ชุมชน” กลุ่มต่างๆ และการมีปฏิสัมพันธ์ ก็มีอยู่หลายระดับด้วยกัน

ระดับการมีปฏิสัมพันธ์ขึ้นน้อยที่สุด ก็คือ การชมผลงาน หรือเรื่องราวการเดินทางของอินสนธิ์ วงสาม เพียงอย่างเดียว ซึ่งกลุ่มผู้ชมที่จะแสดงการปฏิสัมพันธ์ในลักษณะนี้ จึงเป็นกลุ่มผู้ชมที่มีโอกาสเข้าชมผลงานในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ จ.ลำพูน

แตกต่างจากกลุ่มอื่นๆ ที่มีโอกาสในการร่วมปฏิสัมพันธ์กับโครงการในระดับที่มากกว่า เช่น กลุ่มเด็กและเยาวชนจากโรงเรียนที่ได้ร่วมทำกิจกรรมศิลปะเด็กที่ถือว่าการมีปฏิสัมพันธ์ในระดับสูง หรือการเป็นผู้รับฟังร่วมพูดคุย แลกเปลี่ยนในการสนทนาศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ ที่จัดขึ้นก็ถือว่าการมีปฏิสัมพันธ์ในระดับที่สูงเช่นเดียวกัน

ปัญหาของโครงการนี้ อยู่ที่การทำงานศิลปะชุมชน หรือกิจกรรมต่างๆ ถูกจัดเป็นเพียงช่วงเวลาระยะสั้นเกินไป และกิจกรรมอย่างเช่นการสนทนานั้นเป็นการจัดในเนื้อหา หรือจัดในพื้นที่ที่เฉพาะกลุ่มเกินไป ซึ่งสุดท้ายอาจส่งผลให้โครงการสุดขอบฟ้า หรือเรื่องเล่าของนาวิน ลาวัณย์ชัยกุล เป็นเพียงปรากฏการณ์ หรือสถานการณ์เฉพาะกาล ที่อาจจะค่อยๆ หลุดหายไปจากความทรงจำ หรือการรับรู้ของชุมชนระยะยาวในที่สุด



ภาพประกอบ 42 ผลงานชุด “hunnam” (2545) โดย ศิลปิน ปิ่นรี สันต์พิทักษ์



ภาพประกอบ 43 ผลงานชุด “hunnam” (2545) โดย ศิลปิน ปิ่นรี สันต์พิทักษ์



ภาพประกอบ 44 ผลงานชุด “หนูนม” (2545) โดย ศิลปิน พินรี สัณห์พิทักษ์

การวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของพินรี สัณห์พิทักษ์

1. ผลงานชุด “หนูนนม”

การวิเคราะห์เนื้อหา / แนวความคิดในผลงาน

ผลงานชุด “หนูนนม” ของพินรี สัณห์พิทักษ์ นั้น เป็นผลงานหนึ่งจัดอยู่ในนิทรรศการที่มีชื่อว่า “Breast and Beyonds” นิทรรศการนี้มีการนำเสนอผลงานของเธอผ่านพื้นที่แสดงงานถึง 3 แห่งในเวลาใกล้เคียงกัน ประกอบด้วย การแสดงผลงานในพื้นที่ของหอศิลปมหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาลัยกล้วยน้ำไท ซึ่งใช้แสดงผลงานชุดหนูนนมนี้ กับอีกสองพื้นที่คือ หอศิลปวิทยานิพนธ์ สถาบันวิทยบริหาร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กับหอศิลป์เอกชนที่มีชื่อว่า “Open Art Space” (ปัจจุบันปิดตัวลงแล้ว: ผู้วิจัย) ตั้งอยู่ในศูนย์การค้า เดอะสโกลมเกลเลเรีย

ในผลงานชุดหนูนนมของพินรี เธอได้พัฒนาการสร้างสรรค์/ ผลิต วัสดุทางศิลปะของเธอให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น กล่าวคือ จากในอดีตที่เธอสร้างผลงานในแบบ 2 มิติ หรือนำผลงานที่ทำขึ้นจากวัสดุอย่างผืนผ้าทอ เป็นรูปเรื่อนร่าง โครงสร้างกึ่งนามธรรมของผู้หญิง อย่างที่ปรากฏในชุดที่มีชื่อว่า Womanly Bodies (ดูรายละเอียดในบทที่ 2 ข้อ 8) และนำมาเสนอด้วยกลวิธีแบบศิลปะติดตั้งจัดวาง ในเวลานั้น แม้จะถือว่าผลงาน Womanly Bodies ของเธอที่จัดขึ้นที่ About Café นั้น จะเป็นที่เริ่มปรากฏให้เห็นถึงปรากฏการณ์ของการที่วัสดุศิลปะของเธอผนวกกับบริบททางพื้นที่แสดงงานได้มีส่วนผลักดันให้ผลงานของเธอนั้นสามารถกระตุ้น หรือสร้างเงื่อนไขบางประการให้ผู้ชมสามารถที่จะมีปฏิสัมพันธ์ในระดับที่ยังไม่สูงนัก กล่าวคือสามารถเดินล้อมรอบเดินแทรกตัวของผู้ชมไประหว่างผลงานได้ และสามารถนำร่างกายไปสัมผัสใกล้ชิด หรือจะเพียงแค่จ้องมองอย่างเดียวก็ได้

หากแต่สิ่งที่เกิดขึ้นกับพัฒนาการในแง่ของการมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานแล้วใน “หนูนนม” พินรี ได้สร้างสรรค์ผลงานโดยขยายขอบเขต หรือหลายเส้นแบ่ง ความเกรงกลัวต่อการสัมผัสผลงานทิ้งไปจนหมดสิ้น เมื่อเธอสามารถแก้ปัญหาในการสร้างวัสดุทางศิลปะของเธอคือ รูปทรงของเต้านม เป็นรูปลักษณะของเต้านมที่ทำจากผ้า และเย็บเป็นถุงขนาดใหญ่ ภายในบรรจุด้วยวัสดุที่นุ่มนวลเข้าไปด้านใน เมื่อทำขึ้นและจัดวางจนเต็มในพื้นที่ของหอศิลป์แล้ว สิ่งี่ปรากฏขึ้นก็คือ “เงื่อนไข” ที่ส่งไปยังตัวผู้ชมและยังมีผลอย่างมากต่อการตัดสินใจที่จะชมผลงานของเธอภายใต้เงื่อนไขที่กลวิธีของศิลปินสร้างและกำหนดขึ้น

ในเรื่องเกี่ยวกับแนวความคิดในผลงานชุดนี้ พินรี สัณห์พิทักษ์ ได้ให้สัมภาษณ์แก่ผู้วิจัยมีใจความว่า

ผลงานชุดหนูนนมเกิดจากความตั้งใจที่จะให้ผู้ชมเข้าไปสัมผัสกับผลงานได้อย่างจริงจัง เพราะโดยทั่วไปในอดีตผลงานจะถูกสร้างขึ้นโดยวัสดุที่มีพื้นผิวในตัวของมันเอง ซึ่งเป็นผลทำให้ที่ผ่านมามีผู้ชมอยากสัมผัสกับผลงาน หรือตัววัสดุตลอด แต่เนื่องจากเขามีประสบการณ์ว่า การชมผลงานศิลปะที่ผ่านมานั้น ผู้ชมไม่ควรนำมือ หรือร่างกายมาสัมผัสผลงาน เพราะจะทำให้ชิ้นงานเสียหาย หรือมีระเบียบของหอศิลป์จึงทำให้คนส่วนใหญ่ที่ได้ชมผลงานไม่กล้าสัมผัส แม้แต่ในชุด Womanly Bodies จะใช้กลวิธีติดตั้งให้คนสามารถเข้าไปอยู่ในระหว่างชิ้นงานได้ แต่เขายังไม่กล้าจับอยู่ดี ทั้งที่การจับชิ้น.....งานก็ไม่ได้ทำให้ผลงานเสียหายแต่อย่างใด ดูเหมือนว่าภายนอกมันจะบอบบาง แต่อันที่จริงแล้วมีความแข็งแรงมาก และไม่ได้เลอะเทอะง่าย นั่นคือที่มาของหนูนนม ในการแก้ปัญหาด้วยการสร้างผลงานที่กำหนดเงื่อนไขให้ผู้ชมจำต้องสัมผัสกับผลงาน ผลงานชุดนี้ แนวความคิดเริ่มมาจากลูก โดยธรรมชาติของแม่กับลูกจะมีการแสดงพฤติกรรมการหนุนกันโดยธรรมชาติ ถึงกระนั้นผู้ชมก็สามารถตีความได้แตกต่างกันออกไปตามความคิดและประสบการณ์ของแต่ละคน ไม่จำเป็นต้องเป็นเรื่องแม่กับลูกเสมอไป บางทีทำเรื่องนม ตอนที่ออกลูก คนก็ตีความในประเด็นของแม่กับลูกประเด็นเดียว

เสมอ คล้ายกับว่าการตีความในลักษณะเช่นนี้ ไม่เป็นที่อันตรายที่จะพูดถึงเรื่องแม่ และโดยเฉพาะในสังคมไทย นมกับแม่ เป็นเรื่องที่เมื่อตีความในประเด็นนี้แล้ว จะทำให้ผู้ตีความนั้นรู้สึกปลอดภัย แต่จริงๆ แล้วตั้งแต่ตอนเริ่มทำ Be cast Works ครั้งแรก ตั้งใจจะเป็นอนุสาวรีย์ของผู้หญิง ไม่ใช่ของแม่เท่านั้น ผู้หญิงทุกคนก็มีหน้าอก แล้วงานที่ทำเป็นอุปมาอุปไมย ของตัวเอง แต่บังเอิญว่าเป็นผู้หญิง และอวัยวะนี้มันมีการเปลี่ยนแปลง ก็เลยเลือกหุ่นนม ถ้ามองว่าทำไมถึงเลือกเป็น รูปทรงของนม ไม่ใช่รูปทรงของอวัยวะเพศ ในความรู้สึกของตนเอง คิดว่า นมรูปทรงมันสวยกว่า มันลงตัวกว่าก็เลยเลือก ขึ้นมา เรื่องหุ่นนมมันมาจากประสบการณ์จากลูกโดยตรง ตัวงานมันเป็นงานที่เปิด มันไม่ได้พูดถึงแค่เรื่องแม่กับลูก คือ ใครที่เข้าไปจะมีความรู้สึกแตกต่างกันไปแต่ละคน และบางที่ผู้ชมเข้าไปจะไม่ทราบว่าจะเกิดความรู้สึกอะไร แล้ววิธีการที่ เขาจะเข้าไปในตัวงานก็แตกต่างกันแล้ว บางคนก็เดินลัดเลาะเข้าไป บางคนก็เหยียบเข้าไปเลย บางคนก็พยายามวิ่งไม่ให้ มันยุบ หรือพอมันเริ่มเข้าไปแสดงในต่างประเทศอย่างสหรัฐอเมริกา ก็พยายามให้ผู้ชมเขาอดรองเท้า เพราะปกติ วัฒนธรรมเขาก็ขี้เกียจอดรองเท้า ตอนแรกก็คิดว่างานมันต้องมีฐานสำหรับตั้งหรือเปล่า แต่งานมันอยู่ได้ด้วยตัวเอง ชุดนี้ ตั้งใจทำออกมาให้พอดีกับพื้นที่หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ คือ 200 ขึ้น จำเป็นต้องอันแน่นมีเขื่อนมันจะกระจายออก ได้” (พนรี สันตพิทักษ์. 2549 : สัมภาษณ์)

จากข้างต้นจะเห็นได้ว่าแนวความคิดของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงานชุดหุ่นนมนั้นเป็นการสร้างผลงาน ด้วยโครงสร้างหลักทางความคิดของเธอที่สำคัญ คือการพยายามที่จะแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างผู้ชมกับชิ้นงานที่อยู่ใน Womanly Bodies ยังมีความเกรงกลัวที่จะเข้าไปสัมผัส การสร้างผลงานด้วยการจัดการออกแบบและผลิวัตถุทาง ศิลปะ และค้นหาวิธีการในการจัดวางนำเสนอเสียใหม่ โดยการจัดวางในลักษณะที่ สร้างเงื่อนไขให้คนดูมีอาจ หลีกเลี่ยงที่จะต้องเข้าไปสัมผัส ผลงานหุ่นนมจึงมีความน่าสนใจอย่างมากในจุดที่พนรีแก้ปัญหาและผลักดัน แนวความคิดเชิงของการพยายามสร้างปฏิสัมพันธ์ของเธอด้วยการสร้างงานเพื่อปรับเปลี่ยนพื้นที่แสดงงาน ให้เปลี่ยน รูปลักษณะไปจากประสบการณ์เดิมที่ผู้ชมเคยเห็น การเดินเข้าไปในงาน “หุ่นนม” นั้น ไม่แตกต่างมากนักกับงานที่จัด แสดงที่ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ เช่นกัน ในเวลาต่อมาอย่าง “Emotion As Water” ของอริญย์ รุ่งแจ้ง ที่เปลี่ยน พื้นที่หอศิลป์ให้กลายเป็นแอ่งน้ำขนาดย่อม เมื่อผู้ชมเห็นความเปลี่ยนแปลงของพื้นที่แสดงงานเช่นนี้ ผู้ชมจึงต้อง ยอมรับกับเงื่อนไขที่แม้ว่าอาจจะสงสัย อาจจะเกรงกลัว แต่ในขณะเดียวกัน ก็มีอาจจะหลีกเลี่ยงได้ ถ้าอยากจะรับ ประสบการณ์มากไปกว่าการชมด้วยตาเปล่าเท่านั้น นอกจากนี้สำหรับผู้ชมบางคน ปรากฏการณ์นี้อาจเป็นการ กระตุ้นเร้า หรือการทำทนายให้ผู้ชมเข้าไปสัมผัสกับชิ้นงานศิลปะที่เขาไม่ค่อยจะได้มีโอกาสจับต้อง หรือกระทำการใดๆ กับมันมากไปกว่าการชมอย่างที่ผ่านมา

สำหรับส่วนของแนวความคิด การใช้สัญลักษณ์ที่ต่อเนื่องยาวนานอย่างรูปทรงนม ดังที่เธอกล่าวในเบื้องต้น ว่า นอกจากจะใช้สื่อถึงเรื่องราวของแม่กับลูกแล้วยังต้องการให้เป็นสัญลักษณ์หรืออนุสาวรีย์ของผู้หญิงที่บอก เรื่องราวมากไปกว่าความเป็นแม่นั้น ในทางหนึ่งเสมือนว่ารูปทรงนมก็สวายเป็นรูปทรงที่คล้ายกับเป็นเครื่องมือสำรวจ ประสบการณ์และความคิดทัศนะของเธอที่ได้จากผู้ชม ที่ในเบื้องต้นก่อนสร้างงาน เธออาจจะยังไม่สามารถพบเห็น ประเด็นรวมถึงถึงความหมาย หรือสารที่จะส่งออกมาได้หลากหลายรูปแบบจนกว่าจะถึงเวลาที่เธอนำหุ่นนมไป จัดแสดงแล้ว นมที่ถูกทั้งหุ่น นิ่ง นอน เหยียบยำ ลูบคลำ ฯลฯ พฤติกรรมเหล่านั้น จะค่อยๆ ขยายประสบการณ์ ทางรับรู้และขยายทัศนะของพนรีเองให้ได้รับรู้ “สาร” หรือความหมายมาก หรือเกินไปกว่าขอบเขตความคิด เบื้องต้นของเธอเอง และก็ปฏิเสธมิได้ว่า ในหลากหลายความคิดหรือประเด็นที่ถูกขยายออกมาหลังจากที่ผลงานหุ่น นมได้รับการปฏิสัมพันธ์จากผู้ชม ก็คือประเด็นในเรื่องของเพศ (Gender) หรือเรื่องของสตรี ที่ยอมมีผู้ที่ตีความว่า ผลงานของเธอ สะท้อนหรือวิพากษ์สถานะของสตรีเพศในสังคม สิทธิสตรี และในขณะเดียวกันหุ่นนมก็ยังสามารถ ตีความได้ถึงสภาวะของความประนีประนอม และความอ่อนโยนโดยปราศจากการเรียกร้องสิทธิของสตรีเพศก็เป็นได้

ซึ่งในประเด็นหลังนี้ โลล่า เลนซี (Lola Lenzi) ได้เคยกล่าวถึงผลงานของ ฟินรี และยังกล่าวเจาะจงถึงผลงานหุ่นนมของเธอโดยกล่าวว่า

แม้ผลงานของเธอจะถูกกล่าวว่าเป็นงานที่แสดงออกถึงเพศสถานะ ศิลปินก็สามารถแยกตนออกจากประเด็นเฉพาะเรื่องเพศได้อย่างรวดเร็ว ฟินรียืนยันว่าแม้เธอจะสนับสนุนสิทธิอันชอบธรรมของสตรี สิทธิสตรีก็ไม่ใช่ประเด็นศูนย์กลางในงานศิลปะของเธอ และเธอไม่ได้รู้สึกว่าจะต้องแสดงออกเพราะการตกเป็นเหยื่อทางเพศ ปฏิเสธไม่ได้ว่างานจัดวางชื่อ หุ่นนม ที่เธอสร้างในปี พ.ศ.2545 มุ่งเน้นไปที่สถานะของผู้หญิง แต่เป็นการอุปมาอุปไมยกับการปลดแอกของมนุษย์และการประนีประนอมมากกว่าเรื่องความแตกต่างทางเพศ ผลงานชิ้นนี้ทำให้ผู้ดูมีปฏิสัมพันธ์กับงานโดยให้ผู้ดูกระโจนลงไปในกองหมอนรูปทรงนมสตรีขนาดมหึมา ซึ่งอยู่ในห้องรูปสี่เหลี่ยมสีขาว ซึ่งทั้งกระตุ้นและสร้างทั้งความพอใจและโยเยหา การอึดอัด และความสบายอันเป็นความรู้สึกที่เป็นสากล ทำให้ก้าวข้ามปฏิกิริยาผิวเผินของงานศิลปะจัดวางชุดนี้ซึ่งดูประหนึ่งว่าเป็นการกระตุ้นความใคร่ ผลงานสนับสนุนความเป็นหญิงโดยองค์รวม การพึ่งพาตนเองได้ การอธิษฐานความเป็นศูนย์รวม ความโอบอ้อมอารี และความสำเร็จ แนวคิดนี้ปฏิเสธวาทะของนักสตรีตามแบบฉบับซึ่งกล่าวถึงความแตกแยกและการแก้แค้น” (วิภาศรี สมิตพิพงศ์. 2548)

ในขณะเดียวกัน แมรี-แอน มิลฟอร์ด-ลัทซ์เกอร์ (Mary-Ann Milford-Lutzker) ศาสตราจารย์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะเอเชีย ชาวอังกฤษได้กล่าวถึงประเด็นความคิดจากหุ่นนม โดยนำไปเปรียบเทียบกับผลงานของ มณเฑียร บุญมา โดยมีรายละเอียดดังนี้ว่า

รูปทรงงอก และภาชนะของฟินรีทำให้คิดถึงงานของมณเฑียร บุญมา (1953-2000) ผู้ซึ่งทรงงอก ขาม และพระพุทธรูปศาสนา เป็นความรู้สึกที่เจ็บปวด เป็นเวลาที่พบว่าการร่ายของเขายาวเป็นมะเร็งที่ทรงงอก ในงานนิทรรศการ Arte Amazonas ค.ศ.1992 จัดขึ้นที่สถาบันเกอร์เธ่ กรุงเทพฯ เป็นนิทรรศการแสดงผลงานเดี่ยวของมณเฑียร ซึ่งเขาได้พูดถึงผลงานของตนว่า “เปรียบเสมือนมารดาและความตาย...หากปราศจากทรงงอก ก็ไม่มีน้ำนม”.....ความคิดของมณเฑียรเป็นความสำคัญของทรงงอก ซึ่งหากถูกพลิกกลับและทำให้ว่างเปล่าจะกลายเป็นบาตร แร่งบันดาลใจสำหรับงานทรงงอกและหุ่นนมของฟินรี ซึ่งเป็นผลงานประติมากรรมที่อ่อนนุ่มเกิดจากประสบการณ์ความเป็นแม่และการให้กำเนิดบุตรชายของเธอโดยตรงมากกว่างานที่เปี่ยมด้วยจิตวิญญาณของมณเฑียร ฟินรีเคยพูดอย่างจริงจังว่า ‘รูปทรงของทรงงอกถูกสร้างให้เป็นสัญลักษณ์หลังจากให้กำเนิดลูกชาย มันเกิดขึ้นมาอย่างเป็นธรรมชาติที่สุด และต่อมาก็เปลี่ยนเป็นรูปทรงร่างกายจากร่างเป็นร่างกึ่งภาชนะ แล้วก็กลายเป็นภาชนะที่เปิดออก ผลงานจะคาบเกี่ยวระหว่างสิ่งศักดิ์สิทธิ์และสิ่งต้องห้าม ดังนั้นไม่ได้ปฏิบัติธรรมดาอย่างเคร่งครัดเหมือนมณเฑียร แต่ก็ไม่สามารถปฏิเสธได้ว่าพระพุทธรูปศาสนาเป็นส่วนหนึ่งของสภาพแวดล้อม และการเลี้ยงดู...ผลงานหุ่นนม ซึ่งง่ายต่อการฉีกขาด เจาะและถูกทิ้งทำลาย...การใช้วัสดุที่ไม่ทนทานสื่อถึงสัจธรรมและความไม่แน่นอนของชีวิต ซึ่งมีความเป็นสากลโลกมาก” (อลิสา ภูษอุม. 2547:71)

นอกจากนี้ รานา เดเวนพอร์ต (Rhana Davenport) ยังได้กล่าวถึงงานหุ่นนมไว้อีกว่า

ผลงานหุ่นนมของฟินรี ซึ่งใช้พื้นที่กว่า 93 ตารางเมตร มันเหมือนกับว่ารูปทรงที่ทำจากผ้าไหมกลืนความต้องการที่ไม่รู้จักพอที่แทรกซึมและเยิ้มเยอน ตั้งหลักปักฐานและอยู่อาศัย มันกระตุกและสั่นไม่ไ้จากอาการกลัวความตาย แต่จากความพึงพอใจอย่างฉับพลันโดยไม่มีสาเหตุ ฟินรีอธิบายว่า ‘หุ่น’ (เสียงผันลำดับที่ 5 ซึ่งเป็นเสียงสูงที่สุดของภาษาไทย) เป็นคำกริยาแปลว่า ขณะที่ ‘นม’ (เสียงระดับที่ที่ 1) แปลว่า ‘น้ำนม’ และ ‘ทรงงอก’ ฟินรีบอกว่า คำว่า ‘หุ่น-นม’ ก่อให้เกิดความรู้สึกน่าพิงพิงและสบายและยังเป็นการเล่นคำ เพราะผลงานเปิดให้ผู้ชมสามารถมีกายสัมผัสกับงานโดยตรงตามจินตนาการของตน” (อลิสา ภูษอุม. 2547 :77)

ถึงแม้ว่าผลงานของพินรีจะไม่ได้สร้างรูปลักษณะออกมาในเชิงของการเรียกร้องหรือต่อสู้ทางสิทธิสตรีอย่างชัดเจน แต่ถึงกระนั้นพฤติกรรมอันเกิดมาจากการมีปฏิสัมพันธ์นั้น ก็อาจเป็นสื่อสะท้อนให้เห็นและตีความได้ถึงเรื่องราวของการวิพากษ์เกี่ยวกับสถานะทางเพศของสตรีอยู่บ้าง เนื่องจากนมหรือรูปทรงนม ที่ถือได้ว่าเป็นเสมือนกับสัญลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งของเพศหญิง ได้ถูกนำมาเป็นโครงสร้าง เพื่อนำเสนอและใช้เป็นวัสดุทางศิลปะที่รองรับการกระทำต่างๆ ที่ศิลปิน หรือผู้ชมด้วยกันเองมีอาจที่จะล่วงรู้ได้เลย ใครจะแสดงพฤติกรรม หรือมีปฏิสัมพันธ์กับรูปทรงนมในหุ่นนมเช่นไร ซึ่งการให้รูปทรงนมเป็นที่รองรับการกระทำต่างๆ จากผู้ชายนั้น ในทางหนึ่งก็เสมือนกับการที่ศิลปินใช้รูปทรงนมในบทบาทและปรากฏการณ์ที่แตกต่างไปจากการใช้รูปทรงนม ดังที่ผ่านมาอย่างในอดีตที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานมักจะใช้เต้านม หรือรูปทรงนมในการถ่ายทอดความคิด หรือเพื่อนำเสนอ เชื่อมโยงกับเรื่องใดเรื่องหนึ่งอย่างชัดเจน เป็นการกำหนดให้ผู้ชมเข้าสู่แนวความคิดของผู้สร้างโดยตรง

เกี่ยวกับเรื่องนี้ นพพร สุวรรณพานิช ได้เคยกล่าวถึงองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับ การใช้รูปทรงเต้านม เพื่อบ่งบอกหรือเป็นสัญลักษณ์ในการใช้แทนความคิดต่างๆ จากผู้สร้างงานศิลปะในสมัยโบราณว่า

สมัยก่อนหญิงมักมีรูปร่างพี เข้าใจว่าเป็นเพราะยุคเดิมต้องออกล่าสัตว์และเก็บเกี่ยวพืชผักผลไม้ จึงเน้นที่ความอ้วนเกินขนาดพอดี ผมดูรูปโบราณตามพิพิธภัณฑ์ จะมียกเว้นก็ภาพของทัสคาน (Tus-Can) เขียนในศตวรรษที่ 14 ให้เธอมีหน้าอกเปลือย และบางรูปของศิลปินอื่น เธอก็อุ้มพระเยซูไว้กับอก และพระอภิมหามารดาของเธอบางภาพก็วาดไว้ไม่ชัดเจนก็มีข้อความว่า เพราะน้ำนมที่ถวายแต่ท่านนี้เอง ขอให้ทรงมีเมตตาต่อสัตว์โลกด้วย ภาพของอดัมส์ไม่เป็นการวาดในทางโลกีย์เท่าใด แต่สีฟักเป็นภาพยั่วยุกิเลส เต้านมของเธอเป็นประหนึ่งบาปกรรมของมนุษย์ชาติ บางภาพรูปสีฟักกำลังหยิบแอปเปิ้ลขณะที่อดัมจับเต้านมของเธอ ในวรรณคดีตะวันตกเต้านมเป็นสัญลักษณ์ของบาปอันเกิดจากราคะ.....หากให้สังเกตดูโดยไม่เียนยอหรือหยาบคายต่อสตรี ผู้หญิงเปลือยอกเป็นสัญลักษณ์สะท้อนอำนาจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งอำนาจที่จะจรรโลงศิลปิน จำได้ว่าอำนาจของเดลาครวซ์เป็นภาพหญิงเปลือยอกนำกองทหาร โดยตั้งชื่อรูปว่า ‘อิสรภาพนำพาประชาชน’ อิสรภาพในที่นี้เป็นภาพผู้หญิงที่สั่งการให้ชายลุกขึ้นสู้ หน้าอกของเธอเป็นจุดเด่นและเป็นประจักษ์ตัวตนคำสั่งพอกับธงที่เธอถือไว้ (นพพร สุวรรณพานิช. 2549: 85-87)

นอกจากนั้นนพพร สุวรรณพานิช ยังได้กล่าวเพิ่มเติมถึงเรื่องราวของการใช้เต้านมเพื่อเป็นเครื่องมือในการสะท้อนเรื่องราวของอำนาจการต่อสู้จากศิลปิน โดยได้กล่าวถึงเรื่องของ มาริอานน ซึ่งเป็นสตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของประเทศฝรั่งเศส ดังนี้ว่า

เธอเปลือยหน้าอกทั้งหมดและเป็นผู้หญิงที่มีอิทธิพลสูง เธอไม่ยอมนิ่งเฉย ถือหอกไว้ในมือ มีจุดมุ่งหมาย เตือนให้บุคคลอื่นต่อสู้.....เป็นจุดกระตุ้นให้ผู้หญิงเป็นนักสู้เต็มตัว นอกจากนำทหารแล้วยังเป็นผู้เลี้ยงดูทหารอีกด้วย เต้านมที่เห็นในภาพเป็นเต้าที่ให้นมเลี้ยงมวลชนมิได้มีความหมายทางเพศแต่ประการใด ในฝรั่งเศสรูปปั้นของมาริอานนหลายแห่งต่อทอไว้เพื่อให้ให้น้ำนมไหลพรากจากทรวงอก ในยุคกรีกนักรบหญิงปั้นรูปปอมมาซอน, นักรบสตรี, ที่ัดนมออกเพื่อที่จะได้ยิงธนูได้แม่นยำ (นพพร สุวรรณพานิช. 2547: 87)

ถ้าหากเต้านมคือพื้นที่แห่งอำนาจของเดอลาครวซ์ในอดีตที่ใช้สื่อสะท้อนถึงความแข็งแกร่ง การต่อสู้เพื่อมวลชนของสตรี อำนาจผ่านเต้านมในหุ่นนมของพินรีก็อาจเปรียบเสมือนกับพื้นที่เปิด หรือการขยายอำนาจให้ไปสู่ผู้ชมต่อการที่จะ “สร้าง” หรือ “ออกแบบการกระทำ” อย่างใดอย่างหนึ่งกับเต้านมที่อัดแน่นอยู่ภายในหอศิลป์ ซึ่ง

เนื้อหานั้นคิดป็นอาจได้ล่วงรู้ถึงมิติที่กว้างไปกว่าแนวความคิดหลักเบื้องต้นของตน และถึงแม้ว่าพินรีจะแก้ปัญหา เพื่อลดทอนความกลัวเกรงของผู้ชมในการสัมผัสกับผลงานของเธอ ดังที่เกิดปัญหาเกี่ยวกับ Womanly Bodies หากแต่ในหุนนม ถึงเธอจะสร้างงานเพื่อเป็นการกำหนดให้คนมีอาจหลีกเลี่ยงที่จะต้องเข้าไปสัมผัสกับงาน แต่ไม่แน่ใจว่าในทางกลับกันหุนนมอาจจะสร้างความกลัวเกรงชุดใหม่ขึ้นมาแทนกับผู้ชม ซึ่งนั่นก็คือ ความกลัวเกรงที่จะแสดงออกถึงพฤติกรรม หรือความรู้สึกอันแท้จริง ในขณะที่ตนอยู่ท่ามกลางเต้านมนับร้อย และอยู่ท่ามกลางผู้ชมคนอื่น ๆ ซึ่งนี่เองจึงเป็นจุดที่น่าสนใจว่าความหมายของเต้านมในหุนนมจึงสามารถเปลี่ยนถ่าย เคลื่อนย้าย เปลี่ยนไปมาได้อยู่ตลอดเวลา และก็ยังมีความคลุมเครือ และความไม่แน่นอนของสารที่ส่งผ่านออกมาจากการกระทำหรือการมีปฏิสัมพันธ์จากผู้ชม

ปรากฏการณ์แห่งการมีปฏิสัมพันธ์จึงเป็นจุดที่ทำให้หุนนมทำหน้าที่ได้หลากหลาย ทั้งบทวิพากษ์และเรียกร้อง เสียดี จากการกระทำต่อเพศหญิง, ความอ่อนโยน อันเกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างคนกับเต้านมอันนุ่มนวลบ่งบอกถึงความอบอุ่น, การโหยหาอดีต (Nostalgia) ของความเป็นทารก, ความเป็นแม่ที่โอบล้อมสรรพสิ่งหรือผู้คนเอาไว้เป็นความปลอดภัย ที่แม้ว่าเต้านมนั้นจะนุ่มนวล นุ่มนึ่ง แต่ก็สามารถทำหน้าที่ปกป้อง คุ้มครอง ป้องกัน มนุษย์จากภัยอันตรายต่างๆ, เต้านมที่อัดแน่นเรียงรายก็อาจหมายถึงการรวมตัวของสตรี ความเคลื่อนไหวเพื่อการต่อสู้ ดังที่เกิดขึ้นกับเหตุการณ์ประวัติศาสตร์เชกเชน การรวมตัวของสตรีเพื่อเคลื่อนไหว ทำสงครามต่อสู้ในการปฏิวัติฝรั่งเศส เมื่อปี ค.ศ.1789 การรวมตัวเป็นขบวนการการสตรีเพื่อต่อสู้ต่อการกดขี่ข่มเหงสตรีจากเพศชายหรือแม้แต่หุนนม ก็อาจสามารถแปรความหมายเป็นเครื่องกระตุ้นเร้าทางเพศ ความกระหายทางความใคร่ที่อาจเกิดขึ้นได้ทั้งในเพศหญิงและเพศชาย ที่มักจะถูกลดทอนความแข็งแกร่ง เมื่อได้สัมผัสกับความนุ่มนวล โดยเฉพาะกับเนื้อหนังมังสาของเพศหญิง และอาจเกิดขึ้นได้ ถึงแม้หุนนมจะเป็นเพียงโครงสร้างของเนื้อหนังมังสาที่สมมุติและเป็นผ้าไหม ผ้าทอเท่านั้น

การวิเคราะห์ลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

หุนนม ถือได้ว่าเป็นผลงานที่แสดงออกถึงลักษณะของการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับผลงานได้อย่างชัดเจนขึ้นแรกของพินรี และการมีปฏิสัมพันธ์นั้นมีส่วนอย่างมากต่อการขับเคลื่อนสารในทิศทางต่างๆ จากผู้ชม

กฤติยา กาวิวงศ์ได้กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ไว้ว่า

ในงานหุนนม.....คนดูเริ่มเข้ามามีส่วนร่วมอย่างโดยตรงกับผลงานประติมากรรมนุ่มรูปทรงนุ่มกว่าร้อยชิ้นตั้งโดดเด่นเป็นกลุ่มก้อนให้คนดูเข้าไปสัมผัส มีปฏิสัมพันธ์ และอ้อยอิ่งอยู่ท่ามกลางผลงานและสถานที่แสดงงานได้ หุนนมอาจนับได้ว่าเป็นผลงานที่ประสบความสำเร็จมากของเธอ เนื่องจากมันสามารถเชิญชวนให้คนเข้าไปสัมผัสได้จริงๆ อาจเนื่องมาจากรูปทรงของมันที่เชิญชวนและท้าทายให้คนเข้าไปมีส่วนร่วมได้ และมันได้เพิ่มฟังก์ชันของมันให้กลายเป็นเฟอร์นิเจอร์ ซึ่งคนสามารถเข้าไปนั่งและหนุนกับมันได้เต็มที่ (กฤติยา กาวิวงศ์. 2547: 57)

นอกจากนี้ แมรี-แอน มิลฟอร์ด-ลัทซ์เกอร์ (Mary-Ann Milford-Lutzker) ยังได้กล่าวเพิ่มเติมอีกว่า

งานหุนนม...ทรวงอกประดิษฐ์จากวัสดุอ่อนนุ่มจำนวนมากถูกนำมากองไว้ด้วยกันในลักษณะคว่ำให้ปลายทรวงอกอยู่ด้านบนเหมือนกับดินแดนแห่งสถูปเมืองพุทศคยา เมืองอโยธยา ประเทศอินเดีย และเมืองพุกาม ประเทศเมียนมาร์.....หุนนม เป็นงานประติมากรรมขนาดใหญ่และอ่อนนุ่ม เชิญชวนให้ผู้ดู ‘หวนกลับคืนยังทรวงอก’ โดยอเนกกายลงบนเนินนูน และถูกห่อหุ้มด้วยความนุ่มของมัน (อลิตา ภูษุม. 2547: 71-72)

กลวิธีในการเข้าไปสู่ผลงานและมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานนั้น นอกจากการมีกติกาให้ผู้ชมทุกคน ถอดรองเท้าก่อนเข้าแล้ว หลังจากนั้นพฤติกรรมและวิถีในการเข้าไปหนุนมนั้น ล้วนแล้วแต่ขึ้นอยู่กับผู้ชมเป็นผู้กำหนดแทบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นการเดินอย่างช้าๆ ระมัดระวัง, เดินเหยียบย่ำเข้าไปในเต้านมแต่ละชิ้น, ขึ้นไปนั่งหรือนอนบนชิ้นงาน, กระโดดโลดเต้น หรือการกระโจนเข้าไปในผลงานไปมา

พฤติกรรม และการออกแบบพฤติกรรมการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมล้วนแล้วแต่มีส่วนทำให้ปติมากรรมนุ่มรูปทรงนม 200 ชิ้น ในพื้นที่เต็มไปด้วย ความเคลื่อนไหวทั้งของนม และผู้ชม สารที่หลากหลายดังกล่าวไว้ ส่วนของการวิเคราะห์แนวคิด รวมไปถึงสารที่ปรากฏออกมานั้น ก็เต็มไปด้วยความไม่แน่นอนว่ามันจะเป็นความจริงหรือลวงเพียงใด

ผู้ที่เหยียบย่ำลงไปบนรูปทรงนม อาจจะเป็นทั้งพฤติกรรมที่แสดงถึงการกระทำก่อกวนต่อความเป็นเพศหญิง หรืออาจจะเป็นธรรมชาติของการเดินเข้าไปของผู้ชมผู้นั้นเท่านั้นเองก็เป็นได้

การกระโดดโลดเต้นบนผลงานโลดเต้นบนผลงาน อาจหมายถึง ความสุข ความยินดีปรีดา จากการได้สัมผัสความนุ่มนวล ความเบาบาง จากวัสดุที่ใช้ประกอบเป็นผลงาน

การนอนบนผลงาน อาจหมายถึงการพักผ่อนร่างกาย การนอนบนชิ้นงานศิลปะเป็นประสบการณ์ที่ทั้งท้าทาย ผ่อนคลายและแม้กระทั่งจะพักผ่อนแต่ไม่ได้หมายความว่า ผู้ชมจะขจัดความเกรงกลัวลงไปได้ เพราะการนั่ง การนอน หรือการแสดงออกผ่านพฤติกรรมใดๆก็ตาม เป็นการกระทำภายใต้สายตาจากผู้ชมคนอื่นๆ เป็นการแสดงออกท่ามกลางสภาวะแบบกึ่งความเป็นสาธารณะ

ส่วนนี้เป็นเหตุทำให้เกิด “หนุนนม” เป็นผลงานที่ในเบื้องต้นอาจวิเคราะห์ได้ว่า แม้จะเป็นผลงานที่ทำทลายให้ผู้ชมแสดงพฤติกรรม หรือร่วมปฏิสัมพันธ์กับผลงานได้อย่างชัดเจน แต่เราก็มองบ่งชี้ได้ว่า พฤติกรรมหรือการมีปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นนั้น เกิดมาจาก “ความเป็นส่วนตัว” หรือ เป็นพฤติกรรมที่เป็นส่วนตัวอย่างแท้จริง

สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุด “หนุนนม” ของพินรี สันต์พิทักษ์

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

– ศิลปินมีแนวความคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว หรือประเด็นของความเป็นหญิง หรือสตรีเพศ ผ่านการใช้สัญลักษณ์รูปทรงนม โดยตัวของศิลปินเองแล้วอาจเริ่มแนวความคิดนี้ จากจุดประเด็นเรื่องความเป็นแม่ หากแต่เมื่อศิลปินนำเอาผลงานไปติดตั้งและให้คนเข้ามาสัมผัสกับมัน “สาร” ของศิลปินในผลงานชุดนี้ก็มีความเคลื่อนไหว ถูกตีความได้อย่างหลากหลาย ตามพฤติกรรม หรือปฏิสัมพันธ์ที่กระทำโดยผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของความสุข การโหยหาอดีตการกดขี่ข่มเหงสตรีเพศ การเรียกร้องสิทธิสตรี การวิพากษ์การถูกกระทำของสตรีในสังคม ฯลฯ หากแต่ทั้งนี้การส่งความหมายของผู้ชมแต่ละคนผ่านพฤติกรรมนั้น ก็มีความไม่แน่นอนอยู่ด้วย และอยู่ในความคลุมเครือว่า จะสามารถตีความเป็นเช่นนั้นเช่นนั้นตามพฤติกรรมที่เขาแสดงออกอย่างแม่นยำได้หรือไม่ เพราะพฤติกรรมนั้นก็ผ่านการออกแบบ การทำไปโดยไม่ได้อะไร หรือแม้กระทั่งการจงใจกระทำ

ด้านลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม

ผลงานหนุนนมสร้างการมีปฏิสัมพันธ์ในระดับสูง กล่าวคือผู้ชมสามารถสัมผัสหรือปฏิเสธการสัมผัสกับวัสดุ การอยู่ท่ามกลางวัสดุทางศิลปะของศิลปินได้ ประติมากรรมของศิลปินถูกอัดแน่นขนาดเต็มพื้นที่ และประตูด้านหน้าหอศิลป์ถูกบดบังจนเขาได้ไม่ให้เห็นได้จากภายนอก ศิลปินใช้พื้นที่ส่วนที่กั้นนี้ เพื่อสร้างเงื่อนไขให้ผู้ชมถอดรองเท้า และไม่สามารถดูงานจากภายนอก หรือดูปฏิสัมพันธ์ของผู้อื่นจากภายนอกหอศิลป์ได้ การเสพผลงานชุดนี้ จึงเป็นการที่ผู้ชมถ้าต้องการจะเสพผลงานของพินรีก็ต้องเข้าไปมีส่วนร่วม หรือปฏิสัมพันธ์อย่างมีอาจเลียงได้



ภาพประกอบ 45 ผลงานชุด “ Temporary Insanity ” (2548) โดย ศิลปิน พิณวิ สัณห์พิทักษ์



ภาพประกอบ 46 ผลงานชุด “ Temporary Insanity ” (2548) โดย ศิลปิน พิณวิ สัณห์พิทักษ์

2. ผลงานชุด “Temporary Insanity”

การวิเคราะห์เนื้อหา / แนวความคิดในผลงาน

ในผลงานชุด “Temporary Insanity” หรือถอดความเป็นภาษาไทยได้ประมาณว่า “ความบ้าชั่วคราว” จัดแสดงขึ้น ณ ห้องแสดงผลงานของพิพิธภัณฑ์ผ้าไหมไทย จิม ทอมสัน เกี่ยวกับผลงานชุดนี้ พินรี สันต์พิทักษ์ ได้ให้สัมภาษณ์แก่ผู้วิจัยไว้มีใจความดังนี้ว่า

หลังจากผลงานหุ่นนม แล้วต้องการงานที่มันสามารถสัมผัสกับ Sence ต่างๆ เทียนก็มีกลิ่น และใช้เสียงก็เทคนิค เช่น แสง เสียง ก็ลงตัวเรื่องเสียง ต้องการเชื่อมโยงกับงาน Womanly Bodies คือต้องการให้งานมันเคลื่อนไหว งานหุ่นนม คนดูเข้าไปมันก็เกิดการเคลื่อนไหว อันนี้ต้องการให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้วยเสียง โดยที่ผู้ชมอาจจะไม่รู้สึกราวที่ เราจะพูดถึง มันสื่อได้กับสังคมของเรา เรายังไม่ได้หลุดไปเลย มันแค่เพียงช่วงหนึ่ง หมายถึงว่า ทำไมงานไม่เล่นตลอดเวลา สั้นแค่บางช่วงมันเหมือนกับหุ่นนมคน จะเข้าไปสัมผัสกับมันด้วยประสบการณ์ของแต่ละคน โดยรูปทรงก็ไม่ได้เป็นนม อย่างเดียวหุ่นนมตั้งใจว่าจะเป็นผ้าฝ้ายมันดันเกินไป ผ้าไหมมันแพงเกินไป มันแบ่งแยกก็เลยลงตัวที่ผ้าใยแก้ว เหมือนกับทำ painting เราต้องการสีที่มัน paint ได้และด้วยลักษณะมันจะเลื่อมๆ มันจะมีการเคลื่อนไหวในตัวของมัน Visual ของงานต้องการให้เป็น painting ให้มีความงามที่ลงตัว (พินรี สันต์พิทักษ์. 2549 : สัมภาษณ์)

กฤติยา กาวีวงศ์ ยังได้กล่าวถึงผลงานชุดนี้ไว้ว่า

Temporary Insanity (ความบ้าชั่วคราว) เป็นนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยโดย พินรี สันต์พิทักษ์ ซึ่งเป็นนิทรรศการร่วมสมัย นิทรรศการแรกของ Art center at Jim Thomson House นิทรรศการนี้เป็นการแสดงผลงานศิลปะร่วมสมัยที่ศิลปินได้แรงบันดาลใจจากผ้าไหม รูปทรงธรรมชาติ และสรีระสตรี ผลงานของเธอเป็นจุดเชื่อมระหว่างความเก่าและความใหม่ ได้ขยายขอบเขตของเส้นแบ่งระหว่างความเป็นงานศิลปะและงานหัตถกรรมด้วยการใช้วัสดุผ้าไหมจากจอม ทอมป์สันในงานศิลปะร่วมสมัย เป็นการสร้างนิยามและพรมแดนใหม่ต่อความเป็นผ้าไหม ให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ และจินตนาการที่ไร้ขอบเขต ก่อนหน้านั้นพินรี ทำงานด้วยวัสดุต่างๆหลากหลาย เช่น การวาดเส้น, เซรามิกส์, งานประติมากรรม, จิตรกรรม และสิ่งทอ ในการสร้างรูปทรงทางนามธรรมที่มีพื้นฐานมาจากสรีระของสตรี ผลงานของเธอแสดงออกถึงแรงบันดาลใจของสตรีเพศ, ความรู้สึก และสามัญสำนึกของความเป็นผู้หญิง ซึ่งนิทรรศการเป็นการบอกอย่างเปิดเผยของสภาวะจิตใจและความในใจของศิลปิน ที่แสดงทัศนะของเธอต่อโลกปัจจุบัน มันค่อนข้างจะเป็นสิ่งที่ไม่ธรรมดาที่คนๆหนึ่งจะถูกชื่นชม ประกาศ และยอมรับว่าเขา หรือเธอนั้นกำลังอยู่ในสภาวะ “บ้าชั่วคราว” สำหรับพินรี นิทรรศการนี้เปิดพื้นที่ให้เธอได้เสนอประสบการณ์ที่เปิดโอกาสให้สภาวะความในใจออกมาพูดถึงบางสิ่งบางอย่างที่เธออยากแบ่งปันกับพวกเรา..... นิทรรศการนี้ประกอบด้วยผลงานสามชุดของพินรี คือ Breast Stupas (2000-2001) รูปทรงกึ่งระหว่างนมกับผ้าไหมที่เกิดจากลายเส้นด้าย, Vessels (2003) ภาชนะที่หล่อด้วยทองเหลืองที่ปิดด้วยแผ่นทองคำเปลว, และ Temporary Insanity (2003-2004) เป็นผลงานประติมากรรมผ้าไหมที่มีความอ่อนนุ่มก่อให้เกิดปฏิสัมพันธ์กับคนดู ที่ประกอบด้วยมอเตอร์, เครื่องตั้งเวลา, และเครื่องจับเสียง ผลงานชิ้นล่าสุดของพินรีมีรสชาติใหม่ เพราะมันไม่เป็นเพียงวัตถุ (แห่งความปรารถนา) แต่มันเต็มไปด้วยอารมณ์ ผลงานชุดนี้ให้คำนิยามของการเปลี่ยนแปลงไปของความเป็นประติมากรรมสามมิติที่ได้ขยายขอบเขตไปเป็นวัตถุที่สามารถทำปฏิกริยากับคนดูได้ งานประติมากรรมทำด้วยผ้าไหมในรูปทรงนม และลูกบอล เครื่องจับเสียงและมอเตอร์ถูกซ่อนอยู่ในผลงาน เพื่อรอคอยเสียงคนดูกระตุ้นปฏิกริยาของผลงานซึ่งมันจะเริ่มขยับและสั่น เหมือนกับวัตถุนั้นมีชีวิตของมัน.....รูปทรงนมทั้งกลมและเหลี่ยมประกอบกันสร้างเป็นพื้นที่ทางร่างกายให้คนเข้าไปมีส่วนร่วมเหมือนครั้งก่อนนั้นได้ถูกขยายขอบเขตออกไปจากเดิม เนื่องจากมันไม่เพียงแต่ทำให้คนได้เข้าไปมีส่วนร่วมสัมผัสกับงานด้วยร่างกายเท่านั้น แต่ว่าคราวนี้ยังใช้เสียงเป็นต้นกำเนิดในการมีปฏิสัมพันธ์อีกด้วย เสียงหัวเราะ, เสียงพูดคุย ตะโกน หรือ แค่อยกันเบาๆก่อให้เกิดผลงานรูปนของเธอก่อให้เกิดการสั่นสะเทือน ซึ่งเปรียบเหมือนกับสภาวะ ‘อกสั่นขวัญ

แขวน' พินรีเปิดเผยสภาวะของความไม่ยั่งยืนของอารมณ์คนโดยเฉพาะอย่างยิ่งของผู้หญิง ที่ก้าวเข้ามาสู่เกือบช่วงกลางของชีวิตที่ประสบกับการเปลี่ยนแปลง และความโกลาหลของร่างกายและจิตใจ ซึ่งเป็นช่วงที่ศิลปินเองได้เผชิญอยู่ ณ เวลานี้ ผลงานชิ้นนี้ถือว่าศิลปินประสบความสำเร็จในการเปิดเผยความในใจของตนเองออกมาอย่างตรงไปตรงมาและในขณะเดียวกันก็เป็นการวิเคราะห์เจาะลึกถึงสภาพอารมณ์ของตนอย่างถึงแก่น (กฤติยา กาวีวงศ์. 2547: 56-57)

นอกจากนี้ กฤติยา กาวีวงศ์ ยังได้อ้างถึงข้อมูลทางด้านหลักทฤษฎีทางจิตแพทย์ ที่อธิบาย โดยนายแพทย์ อรุณ เชาวนาศัย โดยกล่าวว่า

นายแพทย์อรุณ เชาวนาศัย จิตแพทย์ชื่อดังได้อธิบายตามหลักทฤษฎีทางจิตแพทย์ ว่าอาการวิกลจริตชั่วคราวแบ่งออกเป็น 6 ประเภทคือ กลุ่มแรกคือ peer pressure/ group psychology, acute stress disorder, brief reactive psychosis, share psychotic disorder, hysterical reaction และ sub stance abuse จากทฤษฎีเหล่านี้ temporary insanity อาจจะมีจัดว่าอยู่ในกลุ่ม brief reactive psychosis หรือ hysterical reaction อาการเหล่านี้บ่งบอกถึงสภาวะเหลืองของคน, การไร้ความสามารถในการที่จะปฏิบัติกับสถานการณ์ที่ไม่คาดหวัง หรือช่วงระยะเวลาหัวเลี้ยวหัวต่อ ซึ่งอาจเปรียบได้กับช่วงชีวิตของมนุษย์ที่คนๆ หนึ่งอาจกำลังก้าวเข้าสู่ช่วงกลางของชีวิตเขา หรือคนที่กำลังอยู่ในท่ามกลางสถานการณ์บางอย่าง รอคอยการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ ในช่วงเวลานี้คนเราต้องมีความเข้มแข็งพอที่จะเผชิญหน้ากับสภาวะเช่นนี้ หากขาดสิ่งเหล่านี้ มันอดไม่ได้ที่เขาหรือเธอจะกลายเป็นบ้าชั่วขณะ (กฤติยา กาวีวงศ์. 2547: 57)

อภิสิทธิ์ โปษยานนท์ ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับงานชุดนี้ต่อไปอีกว่า

ในงาน temporary insanity (ค.ศ.2004) งานประติมากรรมที่อ่อนนุ่มและมีกลิ่นใกล้เคียงกับการปรับเปลี่ยนทรงอกเป็นอันทะ และปรับเปลี่ยนอันทะเป็นทรงอก ความปรารถนาจะมีทรงอก, อันทะโยงไปถึงการไม่มีเพศและการมีสองเพศ หากขาดเหตุผลแล้วไซ้ ผู้ดูจะเข้าไปติดอยู่ในกับดักของพื้นที่แห่งความสงบนิ่งและความวิกลจริต พื้นที่ความงามและความน่าขยะแขยง และพื้นที่แห่งความบิดูสและความบ้าที่พินรีสร้างขึ้น เมื่ออยู่นอกเหนือการควบคุมเหนือบริบทใดๆ แล้วบทบาทของผู้ที่ดูอยู่นานก็ขึ้นมาโดดเด่นอยู่กลางเวที (อลิสสา ภูษอุม. 2547: 62)

แมรี-แอน มิลฟอร์ด-ลัทซ์เกอร์ (Mary – Ann Milford Lutzker) ได้แสดงทัศนะไว้ เช่นเดียวกันว่า

temporary insanity มุ่งประเด็นไปที่ผู้หญิงกับหลายบทบาทที่ต้องรับผิดชอบอย่างต่อเนื่อง เครื่องมือที่ไวต่อเสียงจะส่งความสั่นสะเทือนผ่านประติมากรรมอ่อนนุ่มสีแดงอมส้ม สีส้ม และสีเหลืองมะนาวซึ่งอาจดูแปลกประหลาดในแ่งมุมหนึ่ง หากอีกมุมหนึ่งแสดงถึงความวิกลจริตกับภาระหนักอึ้งอันไม่สมเหตุสมผลที่สังคมมอบให้ผู้หญิง (อลิสสา ภูษอุม. 2547: 73)

รานา เดเวนพอร์ต (Rana Devenport) ได้แสดงทัศนะเพิ่มเติมไว้อีกว่า

ทะเลของทรงอกที่ล้นกระเพื่อมในงานชิ้นใหม่ temporary Insanity ก่อให้เกิดภาพจากสายตาของหนอนที่เห็นมนุษย์ผู้หญิงขนาดยักษ์ สสารแต่ละชนิดทำให้เกิดส่วนต่างๆของวัตถุ รูปทรง ที่ทำจากผ้าไหมในสีส้ม แดงอมส้ม เหลืองมะนาว ทำให้ปฏิบัติยากกับเสียง และมีชีวิต เมื่อมีการปรากฏตัวของคนแปลกหน้า พินรีอธิบายถึงรูปทรงนี้ว่าเป็น “ผลไม้” (breast fruits) ซึ่งเธอเปลี่ยนรูปทรงทรงอกผ่านนามธรรมเพื่อสร้างทุ่งประติมากรรมโดยทำให้เกิดงานที่เต็มไปด้วยความรู้สึกชวนใจและเกิดความอุนสบาย (อลิสสา ภูษอุม. 2547: 78)

หลากหลายทัศนคติในการตีความผลงานชุด temporary insanity นี้ได้บ่งบอกถึงความเปลี่ยนแปลงในผลงานของเธอ จากในอดีตแม้กระทั่งหุ่นนม ผลงานของเธอมักจะพูดถึงการเปิดให้ผู้ชมตีความกับความเป็นเพศหญิงในมุมมองและมิติที่หลากหลายในภาพกว้าง หากแต่ใน temporary insanity ศิลปินได้ลดพื้นที่ของมิติในการตีความให้แคบลงโดยลงไปถึงเรื่องราวของสภาวะทางจิตใจ อารมณ์ แคลง ทว่าซับซ้อนขึ้นมากกว่าในอดีต

ในแง่มุมนี้ความบ้าชั่วคราวของพินรีอาจวิเคราะห์ได้ว่าเกิดขึ้นจากผลกระทบภายนอกหรือสิ่งเร้าภายนอก การเผชิญกับสภาวะที่รุ่มร่าอยู่ระหว่างการดำเนินชีวิตในสังคม ทั้งของเธอเองและของทั้งผู้หญิงและผู้ชาย ซึ่งความเป็นชายนั้นเพิ่มขึ้นมาจากการงานในอดีต หากวิเคราะห์ที่ว่าลูกบอลที่ชนาบกระจัดกระจายคู่กับรูปทรงมนนั้น เปรียบได้กับ ‘ลูกอ๊อดทะ’ ของผู้ชายเป็นจริง

การสัมผัสเพื่อนเมื่อได้ยิน ได้รับเสียงต่างๆ จากภายนอกก็คงไม่ต่างอะไรกับการสร้างผลงานศิลปะโดยเทียบเคียงกับชีวิตมนุษย์ที่มักจะแสดงออกปฏิกิริยาอาการต่างๆออกมา เมื่อได้รับผลกระทบจากสิ่งเร้าภายนอก ซึ่งบางครั้งการแสดงออกก็อยู่ภายใต้การควบคุม หรือแม้แต่อยู่เหนือการควบคุมก็ตาม

เมื่อเป็นเช่นนี้ การสัมผัสเพื่อน ของวัสดุรูปทรงนมและลูกบอลใน temporary insanity อาจไม่ยุติธรรมนัก หากจะมองว่า มันคืออาการที่แสดงแทนอาการออกสันขวัญแขวน หรือความหวั่นไหว หวาดกลัว แต่เพียงอย่างเดียว หากแต่มันอาจหมายถึงสภาวะใดๆก็ได้ที่มีผลจากการได้รับรู้สิ่งเร้า หรือสิ่งกระตุ้นจากภายนอกไม่ว่าจะเป็นอาการดีใจ เมื่อได้รับความสมหวัง, อาการขบขัน เมื่อได้ยินเรื่องราวที่ตลก สนุกสนาน, อาการสัมผัสทำนองอันเนื่องมาจากความหวาดกลัวจากเรื่องราวต่างๆ, อาการโกรธ เมื่อได้รับรู้ หรือรับการกระทำที่ก่อให้เกิดความไม่พึงพอใจ ฯลฯ

อาการเหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นการสัมผัสเพื่อนของความเป็นมนุษย์ที่เกิดขึ้นได้ทุกเมื่อ แทบทั้งสิ้นไม่ว่าจะเป็นช่วงวัยใดก็ตาม

สำหรับประสบการณ์กว่าครึ่งชีวิต และกับความเป็นผู้หญิงของศิลปิน ก็อาจเป็นส่วนหนึ่งที่เราสามารถจะนำมันไปเชื่อมโยงกับการตีความผลงานได้ การสัมผัสเพื่อน และความบ้าชั่วคราว สามารถเกิดขึ้นได้ทั้งอาการดีใจ และหวาดกลัว

นอกจากส่วนของศิลปินแล้ว ความบ้าชั่วคราวอาจหมายรวมไปถึงส่วนของผู้ชมด้วย เพราะเมื่อหลายคนทราบผลงานสัมผัสเพื่อนได้ก็ต่อเมื่อรับเสียงเข้าไปในระบบเครื่องจับเสียง ผู้ชมส่วนมากจึงทำการใดๆเกือบทุกวิธีเพื่อให้เกิดเสียงอันจะนำไปสู่การเฝ้าดู การสัมผัสเพื่อนของรูปทรงนม บางคนทดลองว่าเสียงอะไรบ้างที่จะทำให้ผลงานสั่นหรือไม่สั่น ปรากฏการณ์นี้ดูแล้วจึงคล้ายกับวิถีความเป็นไปบางแง่มุมที่เกิดขึ้นในสังคมมนุษย์ ที่เมื่อเรารู้ว่าอาการกระทำใดๆจะส่งผลต่ออีกฝ่ายหรือกับบุคคลอื่น ถ้าหากเป็นที่พอใจของเราแล้ว เรามักจะกระทำมันเรื่อยๆ และเฝ้ามองดูปฏิกิริยาที่อีกฝ่ายทำการตอบสนองออกมา ไม่ว่าจะเป็นการกระทำในทางดีหรือทางร้ายก็ตาม

ผลงานของเธอแม้จะมีความเปลี่ยนแปลง แต่ยังคงยืนหยัดต่อการเปิดให้ผู้ชมทำหน้าที่ และสร้างบทบาทให้แก่การปฏิสัมพันธ์ เพื่อหวังผลในเชิงการขยาย “สาร” หรือความหมายให้ถูกผลิต หรือส่งออกมาหลากหลายมากมายมากกว่าที่เป็นอยู่ในความคิดของศิลปินเพียงผู้เดียว

การวิเคราะห์ลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ใน temporary insanity ศิลปินได้บรรจุกลไกระบบจับเสียงไว้ในรูปทรงที่เป็นวัสดุทางศิลปะของเธอ เมื่อมันได้รับเสียง ไว้ในรูปทรงที่เป็นวัสดุทางศิลปะของเธอ เมื่อมันได้รับเสียง ที่เกิดจากการกระทำต่างๆ ของผู้ชม ไม่ว่าจะด้วยวิธีใดก็ตามวัสดุรูปทรงนั้น และทรงกลมนั้นก็จะเกิดการสั่นสะเทือนเคลื่อนไหวไปมา

ความแตกต่างของงานชุดนี้กับงานหุ่นนมก็คือ งานหุ่นนมนี้ ผู้ชมถูกบังคับให้กระทำตามเงื่อนไขของศิลปินในการที่มีอาจจะหลีกเลี่ยงการมีปฏิสัมพันธ์ หากต้องการที่จะเสิร์ฟงานของเธอพฤติกรรมต่างๆ ไม่ว่าจะถูกแสดงออกมาสอดคล้อง หรือแตกต่างกันเพียงใดก็ตาม หากแต่เนื่องจากผู้ชมต้องตกอยู่ท่ามกลางประติมากรรมนุ่มรูปทรงนั้น พฤติกรรมต่างๆ จึงอยู่ภายใต้การออกแบบ หากแต่ดูไร้นักการควบคุมอยู่ในที่ เพราะเมื่อพื้นที่หอศิลป์ถูกอัดแน่นไปด้วยประติมากรรม การเดินเข้าไปของผู้ชมก็สามารถควบคุมได้ไม่มากนัก หุ่นนมจึงเป็นผลงานที่ทำหน้าที่ควบคุมผู้ชมมากกว่า temporary insanity ที่ผลงานต้องตกอยู่ภายใต้การควบคุมจากการกระทำของผู้ชม ผู้ชมสามารถสร้างเสียงควบการกระทำใดๆ ก็ได้ตามที่เขาเลือก และหยุดตอนไหนก็ได้ ซึ่งถ้าหากมีการเปรียบเทียบว่ารูปทรงนั้น หรือทรงกลมใน temporary insanity นั้นมีชีวิต ก็ดูเสมือนกับว่า ชีวิตนั้นจะตกอยู่ภายใต้การควบคุม การเฝ้ามอง การกำหนด ฆะตกรรม จากภายนอกเกือบแทบทั้งสิ้น งานประติมากรรม ของพินรีชุดนี้ จึงไม่ต่างอันใดกับการที่มนุษย์ต้องเผชิญกับสภาวะต่างๆ ที่รู้สึกรำคาญจากภายนอก และสุดท้าย สิ่งเร้าจากภายนอกนี้ โดยมากมนุษย์ก็นำมาใช้เป็นตัวกำหนดทิศทางความเป็นไป ความเคลื่อนไหว ของชีวิตมากกว่าการยืนหยัด หรือเข้มแข็งต่อการใช้ความต้องการจากภายในจิตใจอย่างแท้จริง

สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุด “temporary insanity” ของพินรี สันต์พิทักษ์

ด้านเนื้อหา/ แนวความคิด

ศิลปินได้พัฒนาการนำเสนอ จากที่ประเด็นให้ผู้ชมตีความเรื่องราวของความเป็นหญิง สตรีเพศ ผ่านรูปทรงนั้นอันเป็นสัญลักษณ์ หากแต่ใน temporary insanity นี้ศิลปินได้เข้าสู่รายละเอียดของความเป็นหญิงหรือแม้กระทั่งอาจรวมไปถึงความเป็นชาย (ลูกบอลถูกตีความว่าเป็นลูกอัณฑะ) ในแง่ของอารมณ์ สภาวะจิตใจ จากการถูกกระทำ หรือผลกระทบจากสิ่งเร้า สิ่งกระตุ้นภายนอกอันมีผลทำให้วัสดุทางศิลปะของเธอนั้น เช่นการสั่นสะเทือน เคลื่อนไหว ซึ่งอาจตีความได้ว่าเป็นการแสดงออกเฉกเช่นเดียวกับชีวิตมนุษย์ เมื่อได้รับการกระทบ หรือสิ่งเร้าจากภายนอก อย่างไรก็ตาม การสั่นสะเทือน หรือเคลื่อนไหวนั้น ผู้วิจัยไม่ได้คิด หรือตีความเจาะจงว่าจะต้องเป็นอาการกลัว อาการอกสั่นขวัญแขวนเพียงอย่างเดียวเพราะอาการบ้าชั่วคราว (temporary insanity) นั้น อาจเกิดขึ้นได้ทั้งจากความสุขที่สุด, ความเศร้าที่สุด, ความหวาดกลัว, หวั่นไหวที่สุด, ความซับซ้อน วุ่นวายที่สุด หรือแม้แต่ความว่างเปล่าที่สุด ก็อาจเป็นไปได้แทบทั้งสิ้น

ด้านลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

การมีปฏิสัมพันธ์ในผลงานชุดนี้ เกิดขึ้นในระดับกลางและสูง กล่าวคือผู้ชม เริ่มมีปฏิสัมพันธ์ ในระดับที่สามารถเข้าไปชมเดินแทรกหรือสัมผัสกับชิ้นงานได้ ซึ่งจะสัมผัสหรือไม่ก็ตามก็สามารถเลือกกระทำได้ ส่วนการกระทำให้เกิดเสียง ผู้ชมไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ เนื่องจากแค่การเดิน การพูดคุยเบาๆ หรือการที่ผู้ชมคนอื่นส่งเสียงนั้นก็สามารถทำให้ผลงานเกิดอาการสั่นสะเทือนได้แล้ว ในขั้นนี้ผู้ชมจึงไม่สามารถที่จะหลีกเลี่ยงการมีปฏิสัมพันธ์ หรือผลกระทบที่เกิดจากการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมคนอื่นได้เลย



ภาพประกอบ 47 ผลงานชุด “ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ 1-2 “ (2540 – 1) โดยศิลปิน สุทธิ คุณาวิชยานนท์

การวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของ สุทธิ คุณาวิชยานนท์

1. ผลงานชุด “ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ 1-2 “ (2540-1)

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ผลงานชุด “ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์” ของสุทธิ คุณาวิชยานนท์ ถูกสร้างขึ้นในช่วง พ.ศ.2540-41 งานชุดนี้มีความสำคัญในจุดถือว่าเป็นผลงานศิลปะของสุทธิ ที่สร้างเงื่อนไขให้กับคนดูได้มีส่วนร่วมหรือมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานศิลปะของสุทธิ ที่สร้างเงื่อนไขให้กับคนดูได้มีส่วนร่วมหรือมีปฏิสัมพันธ์กับผลงาน หรือวัตถุทางศิลปะได้อย่างชัดเจน ด้วยการอาศัยกลไกทางระบบเซ็นเซอร์ (Sensor) หรือกลไกแมคคานิค (Mechanic System) ต่างๆ ให้คนดูเข้าไปกระทำหรือกำหนดบังคับกลไกในผลงานเพื่อให้ผลงานเกิดความเคลื่อนไหว หรือเปลี่ยนสภาพรูปทรง หรือแปลงสภาพรูปทรงตามที่ศิลปินสร้างและออกแบบขึ้น

ในชุด ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ 1 ศิลปินสร้างประติมากรรมรูปผู้หญิงในท่านั่งพับเพียบ มือทั้งสองพนมในท่าไหว้ ผลงานจะมีการเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างก็ต่อเมื่อมีผู้ชมเดินเข้าไปอยู่ใกล้กับผลงานในระยะที่เครื่องตรวจจับความเคลื่อนไหวทำงาน จะมีผลทำให้ประติมากรรมรูปนี้ก้มลำตัวท่อนบนลงในท่าก้มไหว้ ซึ่งภายในรูปทรงจะมีลักษณะกลวง เมื่อผู้ชมเดินผ่านไปประติมากรรมนี้ก็จะทำงานแบบซ้ำๆ จนกว่าคนดูจะคอยห่างออกจากรัศมีของเครื่องตรวจจับความเคลื่อนไหว

สิ่งที่สุทธิได้แสดงออกผ่านผลงานนั้น มิใช่เป็นการถ่ายทอดเรื่องราวของชีวิตส่วนตัวของตน หากแต่เป็นการถ่ายทอดเนื้อหาที่ศิลปินมีทัศนะและข้อคิดเห็นต่อสภาวะที่เกิดขึ้นในสังคมร่วมสมัย ซึ่งเนื้อหาที่ศิลปินถ่ายทอดนั้น ในที่นี้ผู้ศึกษาได้ทำการวิเคราะห์ในขั้นต้นจากการพบเห็นชิ้นงาน โดยมีความเห็นว่า ศิลปินต้องการที่จะนำเสนอเรื่องราวของ “วัฒนธรรมไทย” ในเรื่องของกรไหว้หรือการทำความเคารพที่ ในสถานการณ์วันนีวัฒนธรรมดังกล่าวได้

กลับกลายเป็นลักษณะของ “สิ่งสำเร็จรูป” ที่ผู้คนในสังคมกระทำกันเป็นประจำอย่างซ้ำซาก โดยที่หลงลืมไปถึงเป้าหมายหรือคุณค่าที่แท้จริงของการไหว้ รวมไปถึงการไหว้ บางครั้งก็ได้กลายเป็น “สัญลักษณ์ของวัฒนธรรม” ที่กลายเป็นสินค้าอย่างดีในการใช้กับชาวต่างประเทศ การไหว้ในมุมมองของศิลปินที่แสดงออกมาในเชิงวิพากษ์นี้ จึงอาจเป็นการมองการไหว้ของผู้คนในวัฒนธรรมไทยที่สูญเสียความหมายหรือคุณค่าทางจิตใจไป กลายเป็นเพียงสิ่งที่ผู้คนปฏิบัติกันอย่างซ้ำซากและแม้จะใช้ในการทำความเคารพแต่ดูเหมือนว่า กับความเป็นจริงที่เกิดขึ้น การไหว้หรือการทำความเคารพนั้นไม่ได้มีส่วนทำให้สภาวะของสังคมที่ซับซ้อน และรุนแรงนั้นลดเบาบางลงเลยแม้แต่น้อย เช่นเดียวกับผลงานชุด “ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ 2 รูปทรงประติมากรรมก็ทำในลักษณะเดียวกัน หากแต่เปลี่ยนสีแดงสด และเพิ่มเติมกลไกออกมาโดยมี แผ่นสำหรับเท้าเหยียบ เมื่อผู้ชมเหยียบแล้ว นอกจากประติมากรรมจะก้มลงไหว้ ครึ่งทอนแล้วจุดของศีรษะก็จะถูกเปิดออก เมื่อเปิดออกภายในก็ว่างเปล่าอยู่เช่นเคย

ศิลปินสร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ชุด ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ทั้ง 2 ชิ้น นี้ขึ้นมาจากวิเคราะห์จากส่วนต่างๆ ของผลงานศิลปะชิ้นนี้ จะพบว่าแต่ละส่วนมีความสัมพันธ์กับการเชื่อมโยงไปสู่การนำเสนอด้านเนื้อหาที่ศิลปินต้องการจะสื่อ โดยจุดหลักๆ มีอยู่ด้วยกัน 4 ส่วนหลัก กล่าวคือ

1. **รูปทรงและท่าทางของประติมากรรม คือ ท่านั่งพับเพียบ** กับพื้นและก้มไหว้ ซึ่งเป็นท่าทางที่คนในสังคมไทย ค้นขึ้นว่าเป็นท่าทางหรือภาพลักษณ์ทางวัฒนธรรมและประเพณีในการทำความเคารพต่อผู้ที่เราเคารพนับถือ และเป็นท่าทางที่แสดงถึงความอ่อนน้อม อ่อนโยน การแสดงออกมาในภาพลักษณ์ทางวัฒนธรรมนี้ คนในสังคมไทยกระทำกันมาเป็นเวลาช้านาน ซึ่งการกระทำเป็นระยะเวลาานานๆ นี้เอง ที่ทำให้ในเวลาเดียวกัน นอกจากจะกลายเป็นชุดหรือภาพลักษณ์เชิงวัฒนธรรมแล้ว วัฒนธรรมชุดนี้ยังถูกแปรสภาพกลายเป็น “ทุน” สำคัญในกลไกของโลกโลกาภิวัตน์และโลกทุนนิยม

ทุนทางวัฒนธรรมนี้ ได้ถูกนำไปใช้ในการสร้างภาพลักษณ์เพื่อเชื้อเชิญ หรือเชิญชวนให้ผู้คนจากพื้นที่อื่นๆ สังคมอื่น และบริบทอื่นๆ ได้ “เห็น” ถึงภาพลักษณ์ของ “ความเป็นไทย” ในเชิงบวกเป็นสิ่งที่รัฐใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างความพึงพอใจให้แก่ผู้มาเยือน เพื่อสร้างและขยายผลเชิงการตลาด สิ่งนี้ได้ส่งผลทำให้เราเห็นการไหว้ ถูกหยิบใช้ในพื้นที่ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการไหว้เพื่อต้อนรับของพนักงานต้อนรับผู้โดยสารบนเครื่องบิน พนักงานต้อนรับในโรงแรม ในห้างสรรพสินค้า ฯลฯ ซึ่งการไหว้ในฐานะทุนทางวัฒนธรรมนี้ เมื่อถูกนำมาใช้เพื่อให้เกิดแรงกระตุ้นต่อการบริโภค หรือแรงกระตุ้นในเชิงความพึงพอใจในการรับ-ให้บริการนั้น ได้ถูกกระทำต่อเนื่องจนกลายเป็นการผลิตซ้ำเป็นเพียง “ท่าทาง” ที่กระทำเป็นเงื่อนไขตามหน้าที่ หรือตามข้อกำหนดของกลไกและระบบในการให้บริการเท่านั้น ซึ่งประเด็นนี้ ทำให้มีส่วนเชื่อมโยงกับจุดที่ 2 ของตัวโครงสร้างผลงานคือ

2. ภายในกะโหลกศีรษะที่ว่างเปล่า

และภายในตัวประติมากรรมที่กลวงโบ๋ คือ เป็นส่วนการเปลี่ยนแปลงของตัวประติมากรรม ที่เป็นจุดบ่งชี้ว่าศิลปินมีความต้องการที่จะสร้างสรรค์เพื่อเสียดสี ยิงล้อ พฤติกรรม หรือการกระทำของท่าทางแห่งวัฒนธรรมดังกล่าว ในฐานะของ “ทุน” ที่สุดท้ายก็ถูกหยิบใช้เพียงเพื่อตอบสนองความพึงพอใจ ทางกรบริโภคหรือการตลาดในเชิงการสร้างให้เห็นภาพลักษณ์เชิงบวกเท่านั้น การกระทำอันต่อเนื่อง และซ้ำไปซ้ำมานี้ มิได้เป็นการกระทำที่เกิดมาจากการบวนในการคิดหรือพิจารณา ตัดสินใจ จากผู้กระทำ แต่ถูกผลิตออกมาภายใต้ข้อกำหนด หรือเงื่อนไขที่บังคับให้ใช้ท่าไหว้นี้เป็นส่วนหนึ่งต่อการประกอบอาชีพ หรือไหว้เพียงเพราะเป็นหน้าที่ หรือภาระทางการสื่อสารของสังคมชุดหนึ่งเท่านั้น ศีรษะหรือลำตัวที่ภายในเผยให้เห็นความว่างเปล่ากลวงโบ๋ นั้น จึงเป็นเสมือนการสร้างสัญลักษณ์เพื่อเผยให้เห็นถึงความว่างเปล่าของภาพลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกใช้เป็นทุน เพื่อหวังผลทางการตลาดเพียงอย่างเดียว

3. สีของตัวประติมากรรมทั้งสองสีคือ สีทองในชั้นที่ 1 และสีแดงสดในชั้นที่ 2

ในกรณีของสีทองนั้น มักจะถูกใช้เป็นสีที่สามารถแทนให้เห็นถึงความรุ่งเรือง ความเจริญทางอารยะ ความสูงส่ง สีทองเป็นสีที่ถูกใช้มากในสถาปัตยกรรม หรือประติมากรรมทางศาสนา ในแง่การใช้สีทองอร่ามของศิลปินจึงวิเคราะห์ว่าการแสดงออกมาทางภาพลักษณ์ที่ใช้เป็นทุนเหล่านี้ ถูกเคลือบด้วยสีทองภายนอกให้เห็นถึงว่าการกระทำดังกล่าวเป็นความเจริญทางอารยธรรม ทางวัฒนธรรม เป็นสิ่งที่น่าชื่นชม บูชา ทำเพียงพิจารณาจากภายนอก

สีแดงในชั้นที่ 2 นั้น อาจวิเคราะห์ได้ว่า ศิลปินแสดงให้เห็นถึงการแทนสีแดงเข้ากับความเป็น “ชาติ” หรือความเป็นรัฐที่สร้างข้อกำหนดให้การกระทำนี้เป็น “เอกลักษณ์” ของ “ความเป็นไทย” การไหว้ การยิ้ม จึงมักกลายเป็นสิ่งที่ถูกยกหรือสร้างบทบาทให้เป็นสิ่งที่รัฐใช้เป็นเครื่องมือหรือภาพลักษณ์ต้องการเผยให้เห็นถึงความเป็นชาติ ตามแบบหรือเงื่อนไขที่รัฐต้องการ การไหว้ การยิ้ม ในหุ่นประติมากรรมสีแดง จึงเป็นการกระทำ หรือการแสดงออกทางการสร้างภาพลักษณ์ หรือชุดมายาคติ ภายใต้การครอบคลุมของความเป็นรัฐ หรือความเป็นชาติที่ต้องการสื่อแสดงให้ผู้อื่นเห็นถึงความอ่อนโยน ความนอบน้อม ความมั่นใจไมตรี

ซึ่งการเลือกที่จะใช้ภาพลักษณ์ทางวัฒนธรรมในเชิงบวกนี้ ก็เพื่อจะใช้เป็นอำนาจในการสร้างแรงกระตุ้นให้เกิดเอกลักษณ์ที่จะแปรเป็นทุน เพื่อสร้างผลตอบแทน หรือขยายผลการทางการตลาดในสังคมบริโภคนิยม

4. การใช้กลไกแมคคานิคบรรจุอยู่ในตัวประติมากรรม

แน่นอนว่า การใช้กลไกดังกล่าว ศิลปินกระทำขึ้นก็เพื่อให้ผู้ชมได้สามารถร่วมปฏิสัมพันธ์กับผลงานได้ แต่อีกส่วนหนึ่งก็สามารถวิเคราะห์ได้อีกนัยหนึ่งว่า ศิลปินกำลังเสียดสีสภาพของการกระทำจากผู้คนในสังคมที่กระทำ การไหว้ หรือการยิ้ม ฯลฯ โดยผลิตเป็นการกระทำซ้ำๆ ที่ไม่ต่างไปจากหุ่นยนต์ หรือเครื่องจักรกลตัวหนึ่งเท่านั้น ซึ่งทั้ง 4 ส่วน ที่กล่าวมานี้ ถือเป็นส่วนสำคัญที่ศิลปินสร้างขึ้นเพื่อสื่อสารกระบวนคิดในเชิงสะท้อน เสียดสี สังคม ผ่านงานศิลปะของตน

การวิเคราะห์ด้านการปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ ชั้นที่ 1 (สีทอง) ผู้ชมสามารถกระทำได้โดยการเดินเข้าไปภายในรัศมีที่อยู่ในระยะที่เครื่องตรวจจับความเคลื่อนไหวภายในประติมากรรมจะจับได้ เมื่ออยู่ในรัศมีมีดังกล่าว จะส่งผลทำให้ประติมากรรมเกิดความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง คือ จากที่นิ่งในท่าพนมมือ ลำตัวตรง ก็จะโน้มก้มลงไหว้ผู้ชม ในขณะที่ไหว้เบื้องหลังของประติมากรรมก็จะเปิดออกมาให้เห็นถึงกลไกบางส่วน และความว่างเปล่าลงบริเวณลำตัว

ส่วนชั้นที่ 2 (สีแดง) นั้น ศิลปินได้เพิ่มกลไกในการสร้างปฏิริยาเชิงปฏิสัมพันธ์ให้แก่ผู้ชม ด้วยการต่อสายแผ่นเหล็กสำหรับให้ผู้ชมใช้เท้าเหยียบ เมื่อเหยียบลงไป จะมีผลทำให้ตัวประติมากรรมโน้มก้มลงไหว้ผู้ชม เช่นเดียวกับชั้นที่ 1 แต่ในขณะที่เดียวกันบริเวณกะโหลกศีรษะที่ประกอบเป็นฝาคอ 2 ส่วนเชื่อมติดกันก็จะถูกเปิดออกด้วย เพื่อเผยให้เห็นถึงความว่างเปล่าภายใน ซึ่งกะโหลกศีรษะที่ว่างเปล่านี้ก็ป็นนัยยะสู่ความว่างเปล่าในความคิด หรือการไร้ซึ่งความคิดการพิจารณานั้นเอง

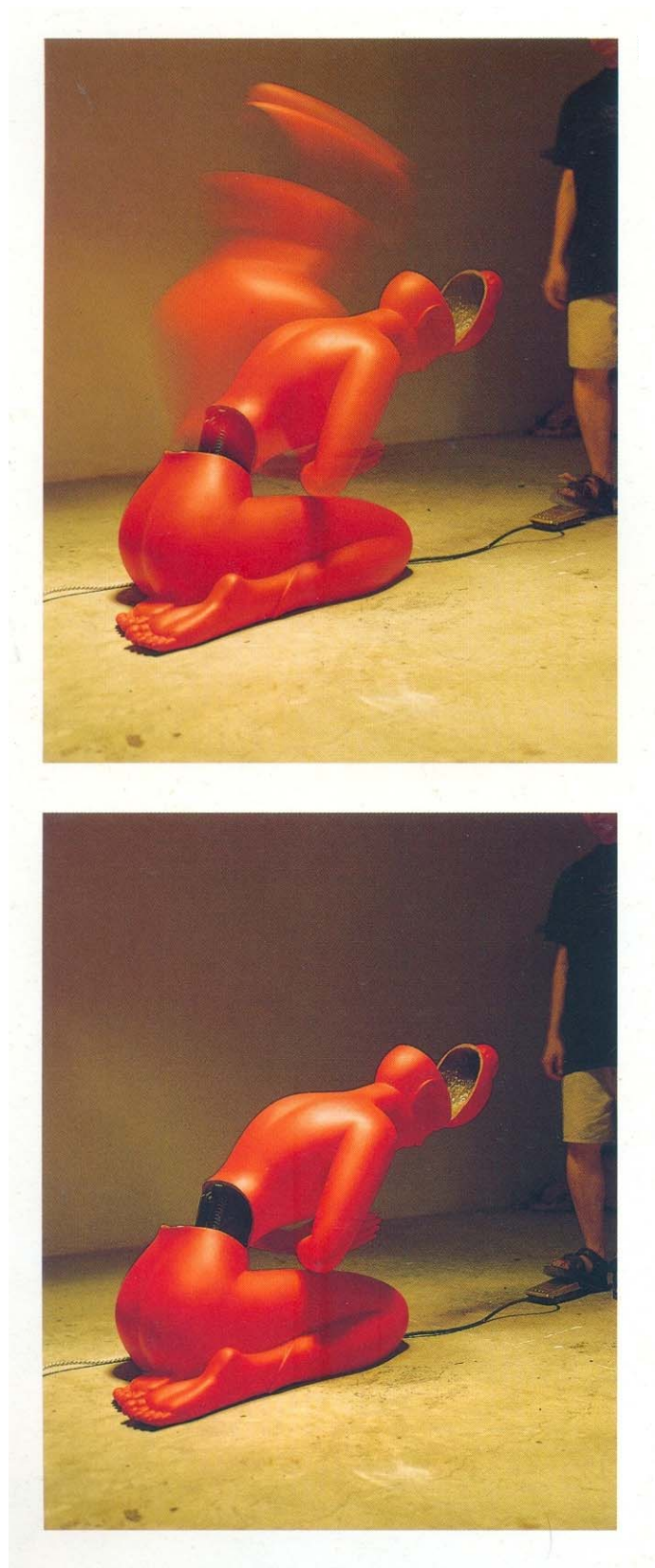
การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมในงาน ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ 1-2 นี้ จึงเป็นการปฏิสัมพันธ์เพื่อให้ผลงานได้เคลื่อนไหว ส่งสารเพื่อสื่อและส่งผลต่อผู้ชมในการที่จะตีความหมายต่อไป

สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุด ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ 1-2 ของ สุธิ คุณาวิชยานนท์ ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ศิลปินสร้างผลงานเพื่อสื่อ สะท้อน และถ่ายทอดแนวความคิดในเชิงการเสียดสีสังคม ในแง่ของการที่คนมักจะหยิบใช้การกระทำเพื่อแสดงความเคารพที่กระทำต่อเนื่องจนเป็นวัฒนธรรมมาแปรเป็นทุนเพื่อใช้ในการสร้างภาพลักษณ์เชิงบวก อันนำไปสู่การหวังผลเพื่อสร้างและกระตุ้นความพึงพอใจในการได้รับการ เพื่อหวังผลเชิงการตลาด และศิลปินยังวิพากษ์ เสียดสีการผลิตซ้ำของการกระทำเหล่านี้ ที่กระทำจนกลายเป็นท่าทางอัตโนมัติโดยไร้ความคิด

ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผลงานชุดนี้ทั้ง 2 ชิ้น ต้องการการมีปฏิสัมพันธ์จากผู้ชมเป็นอย่างมาก เนื้อหา หรือการส่งสารจะไม่ต่อเนื่องและไม่สมบูรณ์หากผู้ชมไม่เข้าไปมีปฏิสัมพันธ์ตามขอบเขตที่ศิลปินกำหนดไว้ การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมอยู่ในระดับสูง ที่ศิลปินกำหนดและสร้างเงื่อนไขให้ผู้ชมเข้ามามีปฏิสัมพันธ์อย่างชัดเจน



ภาพประกอบ 48 ผลงานชุด “ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ 1-2” (2540 – 1) โดยศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์



ภาพประกอบ 49 ผลงานชุด “พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย” (2540) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์

2. ผลงานชุด “พยัคฆ์ร้าย แห่งเอเชีย” (2540)

การวิเคราะห์เนื้อหา / แนวความคิด

ผลงานชิ้น “พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย” เป็น 1 ใน 3 ผลงานที่อยู่ในชุดผลงานที่มีชื่อว่า “ยุบหนอ-พองหนอ” (Deflation-inflation) พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย เป็นความเปลี่ยนแปลงของศิลปินในด้านของกระบวนการสร้างสรรค์ ศิลปะปฏิสัมพันธ์ของเขา จากประติมากรรมที่ใช้วัสดุแข็งแรง ทนทาน ถูกเปลี่ยนมาเป็น ประติมากรรมแบบนุ่ม (soft sculpture) รูปสัตว์ 3 ชนิดที่เป็นสัญลักษณ์แทนเนื้อหาในประเด็นสังคมด้านต่างๆ

ประติมากรรมเสือ เป็นสัญลักษณ์ และเป็นรูปทรงที่สุธี ใช้ในงานชิ้น “พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย” ซึ่งเกี่ยวกับผลงานชุดนี้ สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยได้ว่า

ปี 2540 ทำชุดนี้ เป็นปีที่จะหาสื่ออะไรมาทำ ส่วนเรื่องในเชิงเนื้อหา มันก็เป็นสิ่งที่ผมคิดสนใจทำต่อเนื่องอยู่แล้ว ว่าจะหาวิธีการนำเสนออย่างไร พอมาเกิดวิกฤติเศรษฐกิจ มันก็มีคำพูดหรือความคิด ที่รัฐพยายามจะบอกว่าไทยจะขึ้นมาเป็นเสือตัวที่ 5 ของเอเชีย ก็พยายามจะหาว่าจะพูดถึงเรื่องตรงนี้ได้ยังไง ก็มาลงที่เสือเป่าลม แต่จะเป็นเบื้องหลังนิดนึงว่า มันพัฒนามาถึงเป่าลม อย่างชุดต้นตระหนกที่เป็นยางพารา ถ้าจะถอยกลับไปอีกนิด ก่อนชุดต้นตระหนก ผมทำช้างน้ำแข็ง แม่พิมพ์เป็นยางไปแช่น้ำ แชจนแข็ง กลายเป็นน้ำแข็ง อันนั้นเป็นจุดเริ่มต้น ที่ทำยางทำช้าง ก็เออคุณสมบัติมันก็ทำอะไรได้ไป ๆ มากี่เลยหุ้มรถเด็กเล่น ของเล่น ก็เออเห็นคุณสมบัติที่มันยืดหยุ่น แล้วก็เหียวๆ พอเห็นช้างเหียวๆ ก็เออเหมือนเห็นสิ่งที่มันตาย กำลังหมดลม ก็พัฒนาต่อมาจากกลายเป็นเหียวแล้วก็มาช่วยทำให้มันตั้งขึ้น กลับมามีชีวิต ต่อลมหายใจ ประเด็นต่างๆ ก็ค่อยๆ ตามมาแต่ที่ผมเริ่มจากเสือก่อนที่จะมาเป็นช้าง จุดเริ่มต้นเสือนี่ ยังไม่มีมันได้อะไรเลย ไปลองทำอันนี้พอได้ หุ่นแลกเปลี่ยนจากฝรั่งเศส เลยหอบหิ้วไปด้วย ต่อมาก็เดิมนัด คว้าก็ตามมา ก็คิดว่า เสือคืออำนาจโยงมาในเรื่องเศรษฐกิจ” (สุธี คุณาวิชยานนท์. 2549 : สัมภาษณ์)

นอกจากนี้ สุธี คุณาวิชยานนท์ ยังได้ให้สัมภาษณ์กับไพศาล ธีรพงษ์วิษ ถึงมูลเหตุในการที่เขาใช้ “เสือ” แทนเรื่องราวกระแสเศรษฐกิจของสังคมในช่วงเวลาปี พ.ศ.2540 ที่ประเทศไทยเกิดวิกฤตทางเศรษฐกิจ โดยกล่าวว่า

สำหรับเสือที่กำลังเป็นบันได มันอาจจะมองได้สองประเด็น หนึ่งก็คือเสือมันเป็นตัวแทนของป่า ของความภาคภูมิใจของเจ้าป่า กับหนึ่ง...ก็ที่กำลังพูดถึงว่าประเทศไทยอยากจะเป็นเสือเศรษฐกิจตัวที่ 5 แห่งเอเชีย ซึ่งในความจริงมันไปไม่ได้ มันขึ้นถึงจุดสุดยอดของมันได้แค่นั้น แล้วมันก็เหี่ยวหมดสภาพ เราอาจจะช่วยเป่าลมให้มันยืนขึ้นมานบยอดได้บ้างเป็นครั้งคราว เสรีแล้วมันก็จะเหี่ยวแฟบลงไปอีก” (ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2541 : 41)

ผลงานชิ้น ชุดนี้เป็นเสมือนเครื่องสะท้อนให้เห็นถึงปัญหาทางเศรษฐกิจที่เกิดขึ้นกับสังคมไทย ในยุคโลกาภิวัตน์ได้เป็นอย่างดี การที่รัฐสร้างและปลุกกระแสการนำพาประเทศเข้าสู่กลไก และระบบทางเศรษฐกิจแบบทุนนิยมเต็มขั้น เพื่อพัฒนาประเทศไปสู่การเป็นหนึ่งผู้นำด้านเศรษฐกิจ โดยใช้สัญลักษณ์ของ “เสือ” ที่เป็นสัตว์ แสดงถึงความเข้มแข็ง แข็งแกร่ง และมีความน่าเกรงขาม หากแต่วิถีก็ได้สร้างความเปลี่ยนแปลงมากมายให้แก่วิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคมไทย ที่ต้องนำตนเข้าไปอยู่ในกลไกของเศรษฐกิจแบบทุนนิยม กระแสหลักที่ต้องตกอยู่ภายใต้การวางกลยุทธ์ หรือการกำหนดทิศทางนอกจากโลกตะวันตก การไม่รู้เท่าทัน ผนวกกับการใช้กลยุทธ์ของรัฐที่ดำเนินแผนเศรษฐกิจ โดยไม่คำนึงถึงความสอดคล้องกับบริบททางสังคม วัฒนธรรมและวิถีชีวิต อีกทั้งการปลุกกระแสให้ผู้คนถูกกระตุ้นให้มีการบริโภคเกินความจำเป็น จนในที่สุดเมื่อกระแสเศรษฐกิจโลกเกิดวิกฤติประเทศไทยจึงต้องเผชิญกับปัญหาความล่มสลายของระบบที่ส่งผลกระทบต่อประชาชนที่ต้องเป็นหนี้สิน และล้มละลายทางกิจการ ทั้งภาคธุรกิจ เอกชน และภาครัฐ การสร้างผลงานชุดนี้ ของสุธี จึงเป็นทั้งการสะท้อนภาพความเป็นจริงที่เกิดขึ้นกับสังคม ในช่วงเวลาและสถานการณ์เวลานั้น (ปี 2540) ซึ่งถือได้ว่าเป็นช่วงเวลา ผลงานของเขามีความเชื่อมโยงและสามารถสื่อสารกับผู้คนส่วนมากได้ตรงตามวิถีชีวิตในขณะนั้น

การวิเคราะห์ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้กล่าวถึงลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมในงานชุดนี้ ว่า

คนดู สามารถมีส่วนร่วมกับการแสดงประติมากรรมยางรูปเสือเท่าตัวจริงนี้ โดยการบริจาคลมหายใจ (ใช้ปากเป่าลมผ่านสายยาง โดยมีหลอดเป่าแบบใช้ครั้งเดียวทิ้งต่อเข้ากับปลายสายยาง) ซึ่งสามารถที่จะบริจาคคนเดียว หรือหลายคนช่วยกันคนละจุดก็ได้ เมื่อคนดูได้บริจาคลมหายใจกันแล้ว รูปเสือนี้อาจจะค่อยๆ พองขยายตัวขึ้นจนยืนตระหง่าน แต่เมื่อหยุดเป่า มันก็จะค่อยๆ เหี่ยวแฟบลงดังเดิม (สุธี คุณาวิชยานนท์. 2541 : 46)

การสร้างและกำหนด วัสดุ อุปกรณ์ ให้ผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานชุดนี้นั้น ได้แสดงให้เห็นถึง 2 ประเด็นด้วยกัน กล่าวคือ

ประเด็นแรก การร่วมกันมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการเป่าลม บริจาคลมหายใจของผู้ชม เปรียบเสมือนกับการมีส่วนร่วมที่มีนัยยะไปถึงการสะท้อนภาพของคนที่ต่างร่วมกันเผชิญกับปัญหาทางเศรษฐกิจ

การร่วมกันเป่าลม การร่วมกันกระทำกิจกรรมเชิงปฏิสัมพันธ์ที่คล้ายกับเป็นศิลปินกำลังทำหน้าที่เป็นผู้แสวงหา หรือค้นคว้าวิธีการที่จะเป็นทางออกให้แก่ผู้คนในสังคมด้วยการแสดงผลของการค้นคว้าของเขาผ่านงานศิลปะ และการบริจาคลมหายใจ

ประเด็นที่สอง คือ แม้ว่าศิลปินจะแสวงหาทางออกให้แก่สังคมด้วยการสร้างผลงานให้ผู้คนเข้ามามีส่วนร่วมด้วยการให้บริจาคมหายใจแก่เสื้อ แต่ในขณะเดียวกัน เขาก็กำลังให้กลวิธีทางศิลปะเป็นตัวอย่างออกไปอีกชั้นหนึ่งว่า ทางออกในการบริจาคมหายใจให้แก่เสื้อนั้น เป็นการแก้ปัญหาเพียงชั่วคราว เท่านั้น ระบบทุนนิยมจะแข็งแกร่งก็เมื่อเรานำตัวเราเข้าไปอยู่ในกลไกของมัน การอยู่ในกลไกของมันก็คือการสนับสนุนด้วยลมหายใจ หรือด้วยการดำเนินชีวิตให้สอดคล้องกับเงื่อนไข หรือข้อกำหนดของระบบ แต่อย่างที่เรารู้กันว่า การเป่าลมหายใจให้แก่เสื้อนั้น เราไม่สามารถทำได้ตลอดเวลา เมื่อเราหมดลมหายใจเสื้อก็แฟบลง เหมือนกับการดำเนินชีวิตที่เมื่อเรานำตนเข้าไปสู่กลไกของทุนนิยม เราต้องอยู่ในฐานะของผู้ต่อชีวิตให้กับมันเรื่อยๆ ทางเดียวที่จะหลุดพ้นจากมันได้ อาจเป็นการปล่อยให้เสื้อแฟบอยู่อย่างนั้น แต่คำถามก็มีอยู่ว่า เมื่อระบบทุนนิยมกลายเป็นระบบหลักที่ครอบคลุมวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในสังคมยุคโลกาภิวัตน์ และถือว่าเป็นระบบที่สร้างและผลิตสิ่งต่างๆ ที่ทำให้ผู้คนพึงใจ แล้วใครกันจะยอมปล่อยให้เสื้อมันแฟบ หรืออีกนัยยะหนึ่งคือ ใครจะปล่อยให้ตัวโครงสร้างระบบทุนนิยมมันล่มสลายไปเร็ว ในเมื่อผู้คนยังเชื่อว่า มันเป็นระบบที่สร้างสิ่งต่างๆ ที่อำนวยความสะดวกทางกายให้อย่างมากมาย การที่ผู้คนเข้าไปเป่าลมให้แก่เสื้อจึงเป็นปรากฏการณ์จากการที่มีปฏิสัมพันธ์ที่กลายเป็นภาพสะท้อน อาการแบบ “รู้หมดแต่ดัดไม่ได” ของผู้คนในสังคมนั่นเอง

สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุด “พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย” ของ สุธิ คุณาวิชยานนท์

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ศิลปิน สร้างผลงานขึ้นมาจากประสบการณ์ที่ผู้คนในสังคมต้องเผชิญกับปัญหาวิกฤติ เศรษฐกิจฟองสบู่แตก ในปี 2540 เขาสะท้อนผ่านการสร้างประติมากรรมให้ผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการเป่าลมบริจาคมหายใจให้แก่เสื้อ (ยาง) ที่ศิลปินใช้แทนสัญลักษณ์ เสื้อทางเศรษฐกิจที่มีที่มาจากคำโฆษณาชวนเชื่อของรัฐ เสื้อที่แฟบและกลวงภายในจึงหมายถึงเศรษฐกิจที่ต้องเผชิญกับวิกฤติ ที่ผู้คนในสังคมต้องเผชิญร่วมกัน

ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผลงานต้องการ การมีปฏิสัมพันธ์จากผู้ชมเป็นอย่างมาก เพื่อให้การส่งสารจากความคิดของศิลปินนั้นมีความสมบูรณ์ และผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์ในระดับสูงกับผลงาน



ภาพประกอบ 50 ผลงานชุด “ตำนานแห่งท้องทุ่ง” (2540) โดย ศิลปิน สุทธิ คุณาวิชยานนท์

3. ผลงานชุด “ตำนาน แห่งท้องทุ่ง” (2540)

การวิเคราะห์เนื้อหา / แนวความคิด

ตำนานแห่งท้องทุ่ง เป็นผลงานอีกชิ้นหนึ่งที่อยู่ในชุดผลงาน “ยุบหนอ-พองหนอ” ประติมากรรมรูปทรง “ควาย” ที่ทำจากยางมีกลวิธีในการมีปฏิสัมพันธ์ที่คล้ายคลึงกัน หากแต่มีความน่าสนใจคือ การเปลี่ยนแปลงในเชิงเนื้อหา

การใช้ “ควาย” สร้างเป็นประติมากรรมยางพาราเปาลม นั้น ศิลปินเชื่อมโยงไปถึงเรื่องของ “สังคมเกษตรกรรม” (Agriculture) และเรื่องของกระบวนการในการทำ “กลสิกรรม” ที่มีความเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมที่พัฒนาอย่างถึงขีดสุดทางเทคโนโลยี ซึ่งการใช้ควายนั่นก็สูญหายและกำลังถูกกลืนไปอย่างรวดเร็ว เมื่อเครื่องจักรหรือที่นิยมเรียกกันอย่างติดปาก “ควายเหล็ก” เข้ามาทดแทน

ซึ่งเกี่ยวกับประเด็นนี้ ครั้งหนึ่ง สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้เคยให้สัมภาษณ์แก่ ไพศาล ธีรพงษ์วิษ ไว้ว่า

มันเป็นสัตว์อีกชนิดที่ดูเหมือนกำลังจะสูญพันธุ์ เพราะมีเครื่องจักรเข้ามาแทนที่ ถ้าเราอยากจะมีความก้าวหน้าทางด้านเกษตรกรรม การเอาควายมาใช้ไถนาเพียงอย่างเดียว มันอาจจะไม่พอเพียงกับความต้องการตรงนั้นแล้ว ซึ่งมันก็จริง แต่ความหมายในงานชิ้นนี้ มันยังหมายถึงเรื่องของวัฒนธรรม เรื่องของวิถีชีวิตความเป็นอยู่ทางด้านของคนชนบท ซึ่งกำลังเลือนหายไป กำลังเปลี่ยนแปลง” (ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2541 : 41)

จากที่หยิบยกมาข้างต้น ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า ควายยางในผลงานของสุธี คือ เครื่องมือในการวิพากษ์การรุกรานเข้าของระบบทุนนิยมอุตสาหกรรมสู่สังคมและวิถีการผลิตแบบชุมชนท้องถิ่น

การใช้เครื่องจักรแทนควายในการไถนา เป็นการใช้เพื่อเพิ่มผลผลิตให้มีมากขึ้น ผลผลิตที่มีมากขึ้นนั้นในที่สุดมันไม่ได้มีไว้บริโภคเพื่อดำรงชีวิตตามวิถีแบบดั้งเดิม ที่เมื่อเหลือจากการบริโภคแล้วจึงนำไปขายอีกต่อไป แต่เป็นการผลิตให้มากเพื่อที่จะป้อนให้ทันกับความต้องการของการบริโภคของคนในเมืองใหญ่ การเปลี่ยนแปลงในการนำเอาเครื่องจักรมาใช้แทนควายในการทำงานยังมีนัยยะส่งไปถึงภาพสะท้อนของการเปลี่ยนแปลงในวิถีชุมชนเกษตรที่นับวันจะเหลือเพียงแต่คนแก่เท่านั้น ส่วนคนหนุ่มกลางต่างทิ้งพื้นที่ทำกินและนำตนเข้าไปสู่กลไกของระบบอุตสาหกรรมของที่มีผลตอบแทนสูงกว่าและมีความเร็วในการตอบสนองด้านการเงินมากกว่าการทำนาที่ต้องอาศัยการรอคอย ฟ้า ฝน และฤดูกาล

ประติมากรรมควายในตำนานแห่งท้องทุ่ง จึงเป็นการสะท้อนภาพความเปลี่ยนแปลงและแสดงให้เห็นถึงการล่มสลายของสังคมและวิถีเกษตรกรรมของชุมชนท้องถิ่นที่สลายไปพร้อมกับ การรุกรานเข้ามาของสังคมและระบบอุตสาหกรรมที่เป็นองค์ประกอบหนึ่งของสังคมทุนนิยม

การวิเคราะห์การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

สุทธิ คุณาวิชยานนท์ ได้อธิบายถึงลักษณะที่ปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมไว้ว่า

ควายยางขนาดเท่าตัวจริงเหี่ยวแฟบรอให้คนช่วยกันบริจาคลมหายใจให้มันพองโตขึ้นมาอีกครั้ง (ก่อนที่จะกลับไปเหมือนเดิม เมื่ออากาศภายในระบายออกจนหมด) (สุทธิ คุณาวิชยานนท์. 2541 : 48) ลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมในผลงานชิ้นนี้ จึงเป็นการกระทำที่คล้ายกับผลงานชุด พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย”

สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุด ดำน่านแห่งท้องทุ่ง ของ สุทธิ คุณาวิชยานนท์ ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ศิลปินสร้างงานโดยมุ่งสะท้อนถึงความเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคม และวิถีเกษตรกรรมในชุมชนท้องถิ่นจากการรุกเข้ามาของเครื่องจักรกลในระบบการผลิตแบบอุตสาหกรรมที่เปลี่ยนแปลงทั้งวิถีการทำสิกรรมไปจนถึงวิถีการดำเนินชีวิตของสังคม วัฒนธรรม ชุมชนแบบเกษตรกรรม และส่งผลกระทบ รวมถึงปัญหาสังคมในด้านต่างๆ แก่ผู้คนด้วย

ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผลงานต้องการการเข้ามามีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมเป็นอย่างมาก เพื่อให้ส่งผลไปถึงการส่งสารที่สมบูรณ์ตามแนวความคิดของศิลปิน ผู้ชมสามารถเข้าไปร่วมปฏิสัมพันธ์ในระดับสูงกับผลงาน



ภาพประกอบ 51 ผลงานชุด “ช้างกระต๊อบ” (2540) โดย ศิลปิน สุธิ คุณาวิชยานนท์

4. ผลงานชุด “ช้างกระต๊อบ” (2540)

การวิเคราะห์ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ผลงาน “ช้างกระต๊อบ” เป็นประติมากรรมรูปทรงช้างขนาดประมาณเท่ากับตัวจริง เป็นสัตว์อีกชนิดใน 3 ชนิดที่ศิลปินใช้เป็นสัญลักษณ์แทนการบอกเล่า แนวความคิดของเขาที่มีต่อสังคม ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนุ่มด้วยยางพารา และใช้กลวิธีการต่อลายยางเป่าลม ให้ผู้ชมมาร่วมมีปฏิสัมพันธ์เช่นเดียวกันกับที่เคยกล่าวถึงทั้ง เสือ และควายในเนื้อหาที่แตกต่างกันมาก่อนหน้านี้

สำหรับ “ช้างกระต๊อบ” นี้ อาจถือได้ว่าเป็นการใช้ สัญลักษณ์ คือ ช้าง ที่เป็นเสมือนกับลักษณะเฉพาะของศิลปินที่เคยทำมาในงานศิลปะของเขาในอดีตอย่างต่อเนื่อง การใช้ช้างเป็นสื่อสัญลักษณ์ในการถ่ายทอดความคิดผ่านผลงานศิลปะนั้น สุธิ เรื่องแสดงให้เห็นถึงความชัดเจนมาตั้งแต่ผลงานชุด “ช้างเผือกสยาม” ที่มีการสร้างงานในหลายมิติ หลายกลวิธี แนวทาง โดยมี “ช้าง” เป็นตัวนำเสนอ

ซึ่งเกี่ยวกับการใช้ช้าง มาเป็นสัญลักษณ์ในการทำงานศิลปะนี้ ครั้งหนึ่ง สุธี คุณาวิชยานนท์ เคยให้สัมภาษณ์กับ ไพศาล ธีรพงษ์วิเศษ ไว้ที่น่าสนใจว่า

ผมมองว่าช้างนี้ ถ้าดูในแง่ของงานศิลปวัฒนธรรมของไทยเรา มันมีความเกี่ยวข้องกับช้างอยู่เยอะมาก และถ้าพูดในแง่ของสัตว์ประเภทหนึ่ง ก็รู้สึกว่ามันเป็นตัวแทนของป่าหรือธรรมชาติ แล้วไอ้ความรู้สึกชอบหรือรักช้างนี้ คงมีอยู่บ้างในตัวของเรา ผมเลยอยากจะเอาช้างมาทำเป็นสัญลักษณ์ที่เกี่ยวกับบางสิ่งบางอย่างที่เกิดขึ้นในสังคมไทย หรืออาจเลยเถิดไปมากกว่าในสังคมไทยก็ได้.....ผมรู้สึกว่ามันเป็นตัวแทนอะไรบางอย่าง บางอย่างที่กำลังเปลี่ยนแปลง ที่กำลังเสื่อม กำลังจะตาย บางแห่งก็ตายไปแล้ว ถ้าผมแบบหยาบๆ หน่อย มันก็หมายถึงช้าง แต่ผมก็หวังว่าจะโยงไปถึงบางอย่างที่กว้างไปกว่านั้น กว้างไปกว่าแค่ความเป็นช้าง ซึ่งคนไทยส่วนใหญ่จะรู้สึกรักสัตว์ชนิดนี้ คนไทยมีความผูกพันกับมันมาแต่อดีต แต่สิ่งที่เกิดขึ้นกับช้างในวันนี้ กลับเป็นสิ่งที่ขัดแย้ง มันกำลังจะตาย กำลังจะสูญพันธุ์ ไม่มีป่าให้อยู่อาศัย มันเป็นเรื่องประหลาดของบ้านเรา...ของสังคมไทย สิ่งที่เกิดขึ้นกับช้าง ผมว่ามันคล้ายคลึงกับปรากฏการณ์หลายอย่างที่เกิดขึ้นในสังคมไทย เช่นเรื่องของภูมิปัญญาไทย หรือวัฒนธรรมไทย...อะไรพวกนี้ คือคนส่วนมากพร้อมที่จะออกมาพูดว่า โอ้โฮ...มันดีอย่างนั้น งดงามอย่างนี้ มันสวยสูงค่า แต่ในความเป็นจริง มันกำลังจะตาย กำลังสูญสลายหายไปจากวิถีชีวิตยุคปัจจุบันของสังคมไทย แต่ผมก็ไม่ได้ตั้งใจ หรือวางแผนว่าจะชูช้างขึ้นมาเป็น Logo เฉพาะของผม ทว่าพอทำงานไปสักพักก็รู้สึกว่ามันยังมีความคิดที่ต่อเนื่อง ซึ่งเอามาทำงานชิ้นต่อไปได้ ใช้นั้นเราก็คิดเอาไว้ เรายังไม่ได้ทำออกมาเลย หรือพอทำงานไปได้ชิ้นหนึ่ง มันก็พัฒนาต่อไป ทำให้คิดถึงงานชิ้นถัดไป ก็เลยทำต่อเนื่องมาเรื่อย ทำอยู่เป็นปีสองปีนะ คนก็เลยเริ่มมองงานผมว่าต้องเป็นช้าง ซึ่งจริงๆ ไม่ได้ตั้งใจว่าจะต้องหยิบเอาช้างมาเป็นตัวชูประเด็นเลย (ไพศาล ธีรพงษ์วิเศษ. 2541 : 41)

ที่หยิบยกมานั้น เราอาจสามารถจับประเด็นของศิลปินได้ว่า แง่มุมหลักที่เขาต้องการที่จะถ่ายทอด จะถูกเน้นไปที่การนำเสนอสถานะของ “ความเป็นอื่น” (Otherness) ของช้างในสภาพปัจจุบันกับสังคมและวัฒนธรรมไทย ซึ่งการที่สัตว์อย่างช้างได้แปรสภาพกลายเป็น “ความเป็นอื่น” นั้น ย่อมเกิดหรือมีเหตุจากการถูกกระทำจากสถานะที่เกิดขึ้นในหลายส่วน ไม่ว่าจะเป็นการเข้ามาของสังคมนิยมทุนที่เข้ามาทำลายหรือรุกรานสภาพความเป็นอยู่แบบดั้งเดิมในสังคมเกษตรกรรม ให้มีอันที่จะต้องสลายหรือเปลี่ยนแปลงปรับตัวไปสู่การก้าวเข้าสู่สังคมและการใช้ชีวิตเพื่อตอบสนองกลไกของสังคมอุตสาหกรรม ช้างในส่วนที่ไม่สามารถจะตอบสนองหรือเจ้าของที่ไม่สามารถตอบสนองกับกลไกในลักษณะดังกล่าวได้ ก็จึงจำเป็นจะต้องนำสัตว์คู่ชีวิต หันหน้าเข้าสู่การเดินออกเร่หากินในเมืองหลวงหรือตามหัวเมืองใหญ่ที่มีผู้อยู่อาศัยหนาแน่น และต้องทนอยู่กับความทุกข์ยากมากมาย

การวิเคราะห์ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

การมีปฏิสัมพันธ์ในงานชุดช้างกระที่บึงนี้ มีกลวิธีที่ให้ผู้ชมกระทำคล้ายคลึงกันกับในชุด พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย และตำนานแห่งท้องทุ่งกล่าวคือ ชุดผลงาน 3 ชุดนี้ ศิลปินได้ทำการกำหนดพร้อมทั้งออกแบบ วางแผนให้ผู้ชมร่วมกันเป่าลมหายใจผ่านลายทางนัยว่า ร่วมกันบริจาคลมหายใจ ให้กับสัตว์ทั้ง 3 ที่เป็นสัญลักษณ์ของ 3 ประเด็น 3 ปัญหา ทั้งเรื่องเศรษฐกิจ ความเปลี่ยนแปลงของสังคม และเรื่องช้างที่เป็นตัวแทนของภูมิปัญญาเอกลักษณ์ ความผูกพัน และความเป็นอื่นของสัตว์ที่กำลังจะสูญพันธุ์ ทั้งนี้การเป่าอากาศเข้าไปในตัวชิ้นงาน จึงเป็นเสมือนกับเกมส์อีกเกมหนึ่งที่ศิลปินยังคงคิดค้นให้ผู้ชมมีส่วนร่วมร่วมกับผลงานของเขา ซึ่งหากย้อนไปถึงข้อสังเกต

ในเรื่องของการสร้างผลงานตามแนวทางการแสดงออกแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ดังที่กล่าวไปข้างต้นนั้น จะเห็นได้ว่า ศิลปินได้ปฏิเสธและทลายชนบของแนวทางดั้งเดิมต่อการนำเสนอผลงานประติมากรรมในแนวทางของศิลปะสมัยใหม่กล่าวคือ การนำเสนอผลงานประติมากรรมในแบบศิลปะสมัยใหม่ ศิลปินมักจะสร้างผลงานประติมากรรมด้วยเทคนิคต่างๆ เช่น การปั้น การหล่อ การแกะสลัก ฯลฯ หลังจากนั้น ก็จะนำผลงานที่ได้ มาจัดแสดงในพื้นที่หอศิลป์ หรือพิพิธภัณฑ์ โดยตั้งแสดงบนฐานประติมากรรม และต้องอยู่ในพื้นที่ๆ ศิลปินจัดและกำหนดขึ้นเท่านั้น ด้วยเหตุที่ว่า เพื่อจัดเอาสิ่งที่จะมารบกวนนำเสนอประติมากรรมของศิลปิน

หากแต่ผลงานของสุธีนั้น ศิลปินใช้อย่างพรวาในการสร้างผลงานประติมากรรมและผลงานมีลักษณะกลวงภายใน จึงทำให้ผลงานของเขาวางแผ่ราบอยู่กับพื้น บ้างก็วางติดตั้งอยู่บนโต๊ะหรือเก้าอี้ที่ศิลปินจัดไว้เพื่อให้สัตว์ที่เป่าลมนั้น มีท่าทางตามที่ต้องการ หรืออย่างเสือ ก็วางอยู่บนบันได ซึ่งทำให้วิเคราะห์ได้ว่า แม้แต่ตัวฐานวาง ก็มีผลต่อการตีความในเชิงสภาวะของเหตุการณ์ทางสังคมได้เช่นเดียวกับผลงาน และเนื่องจากว่าประติมากรรมของสุธีนั้น จะพองตัวก็ต่อเมื่อผู้ชมได้ทำการบริจาคผลหมากริเข้าเข้าไปในผลงาน นั่นเองจึงทำให้การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมแต่ละคน ล้วนมีผลต่อการทำให้นั้นมีการเปลี่ยนแปลงร่าง และมีความเคลื่อนไหว มีการเปลี่ยนรูปลักษณะที่สำคัญ คือ เต็มไปด้วยความไม่แน่นอน เพราะผู้ชมก็สามารถจะตัดสินใจได้ด้วยตนเองว่าจะบริจาคผลหมากริให้หรือจะเป็นเพียงผู้เฝ้าดู ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากคนอื่นก็สามารถกระทำได้

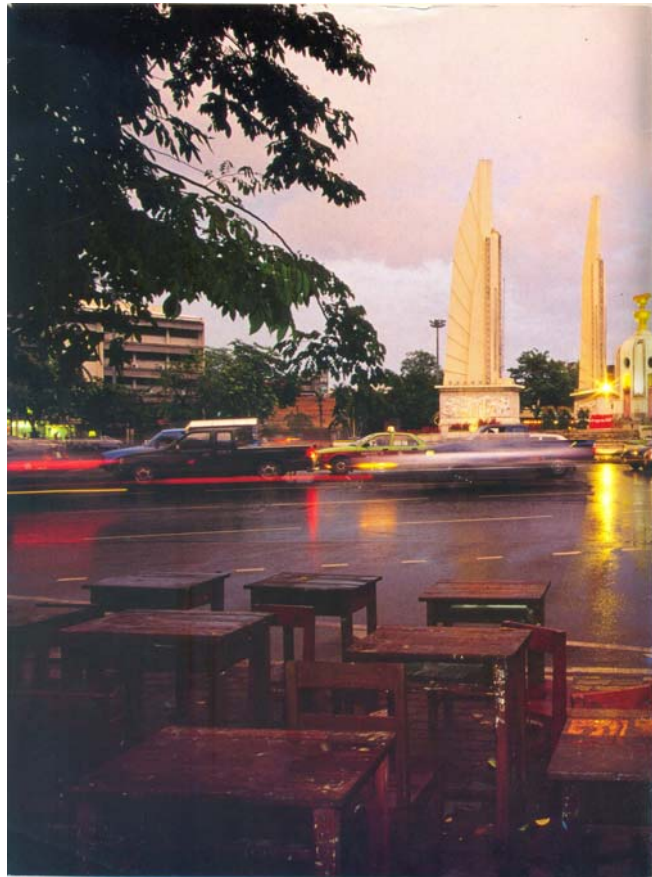
สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุดข้างกระทีบilog ของสุธี คุณาวิชยานนท์

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ศิลปินนำเสนอเรื่องราวของข้าง ในบทบาทของสัตว์ที่มีความสำคัญกับการเชื่อมโยงไปได้ในหลายประเด็น ในบริบทของสังคมไทย ทั้งในเรื่องของความเป็นชาติ ภูมิปัญญา วัฒนธรรม สังคมเกษตรกรรม และความเปลี่ยนแปลง ตลอดจนถึงการวิพากษ์เรื่องของข้างในปัจจุบัน ที่มีสถานะกลายเป็น ความเป็นอื่น ในสังคมไทย ที่เกิดปัญหาขึ้นอย่างมากมาย อาทิ ปัญหาเรื่องของข้างเร่ร่อน เรื่องของข้างที่ถูกมนุษย์ใช้เป็นเครื่องมือในการหากินในเมืองใหญ่ หรือถูกทารุณกรรมด้วยเหตุผลและวิธีการต่างๆ ตลอดจน ข้างที่เจ็บป่วยบาดเจ็บ ซึ่งเรื่องปัญหาของข้างนั้นในผลงานของสุธี ศิลปินคล้ายกับต้องการจะบอกหรือสื่อผ่านผู้ชมว่า ปัญหาหรือความตาย (ข้างที่เหี่ยวแห้ง) ของข้าง นั้นเป็นปัญหาที่เชื่อมโยง และเกี่ยวพันกับปัญหาสังคมในแทบทุกๆ ด้าน ต้องการการสนใจ การมีส่วนร่วมในการดูแล การรักษา การแก้ปัญหา และกลวิธีในการกระตุ้นเร้าของศิลปิน ผ่านชุดงานศิลปะของเขา ก็คือ การสร้างเงื่อนไขในผลงาน เพื่อให้เกิดปฏิกิริยาเชิงการร่วมมือปฏิสัมพันธ์ในกลวิธีในการบริจาคผลหมากริร่วมกันนั่นเอง

ด้านลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผลงานต้องการการมีปฏิสัมพันธ์จากผู้ชมเป็นอย่างมาก เพื่อให้การส่งสาร หรือสื่อความหมายของศิลปินนั้นมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ผู้ชมสามารถเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานได้ในระดับสูง และการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมก็ยังคงเป็นส่วนสำคัญต่อการควบคุมทิศทางของงานทั้งในเชิงกายภาพและการตีความหมาย



ภาพประกอบ 52 ผลงานชุด “ห้องเรียนประวัติศาสตร์” (2543-2544) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์



ภาพประกอบ 53 ผลงานชุด “ห้องเรียนประวัติศาสตร์” (2543-2544) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์



ภาพประกอบ 54 ผลงานชุด “ห้องเรียนประวัติศาสตร์” (2543-2544) โดย ศิลปิน สุทธิ คุณาวิชยานนท์

5. ผลงานชุด “ห้องเรียน ประวัติศาสตร์” (History class)

การวิเคราะห์เนื้อหา / แนวความคิด

ผลงานชุด “ห้องเรียนประวัติศาสตร์” ของสุธี คุณาวิชยานนท์ นี้ จัดแสดงขึ้นเป็นครั้งแรกในโอกาสครบรอบชาติกาล 100 ปี นายปรีดี พนมยงค์ ซึ่งจัดแสดงบริเวณถนนราชดำเนินกลาง ระหว่างวันที่ 11-14 พฤษภาคม 2543 ซึ่งถือว่าเป็นการติดตั้งจัดวาง และจัดแสดงผลงานชุดนี้เป็นครั้งแรก

ซึ่งในเอกสารประกอบการแถลงข่าวการมอบรางวัลมโนัส เศียรสิงห์ “แดง” ครั้งที่ 2 ประจำปี พ.ศ.2549 ได้มีการกล่าวถึงแนวคิดของสุธี คุณาวิชยานนท์ เกี่ยวกับการสร้างผลงานชุดนี้ไว้ว่า

แนวคิดมาจากประวัติศาสตร์การเมืองไทย เช่น การเคลื่อนไหวเพื่อประชาธิปไตยของกลุ่ม รศ.130 การเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบพระมหากษัตริย์อยู่ภายใต้รัฐธรรมนูญ 24 มิถุนายน พุทธศักราช 2475 ขบวนการเสรีไทย เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พุทธศักราช 2516 เหตุการณ์ 6 ตุลาคม พุทธศักราช 2519 เหตุการณ์พฤษภาคม พุทธศักราช 2535 เป็นต้น โดยใช้โต๊ะนักเรียนแบบเก่า จำนวน 14 ตัว ทำด้วยไม้แกะสลักภาพแบบภาพพิมพ์แกะไม้ลงไปในโต๊ะ เป็นรูปภาพและเนื้อหาเกี่ยวกับเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์การเมืองไทย ผู้เสพงานสามารถใช้กระดาษวางทาบบนโต๊ะแกะสลักภาพด้วยดินสอเพื่อเก็บบันทึกภาพแต่ละเหตุการณ์เอาไว้ได้ (คณะกรรมการรางวัลมโนัส 19. 2549 : เอกสารไม่ระบุเลขหน้าพิมพ์)

นอกจากนี้ สุธี คุณาวิชยานนท์ ยังได้ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัย เกี่ยวกับงานชุดนี้ ไว้ครั้งหนึ่งว่า

พอดีช่วงเวลานั้นมีการเลือกตั้งสมาชิกวุฒิสภา (ส.ว.) รุ่นแรกก็ทำให้เห็นคุหาเลือกตั้ง เด่นๆ โต๊ะ เก้าอี้ ซึ่งส่วนมากทางผู้จัดเลือกตั้งจะไปยืมมาจากโรงเรียน เป็นโต๊ะนักเรียนของเด็ก ก็เกิดความคิดขึ้นมาว่าจะเลือกใช้โต๊ะนักเรียน จุดหนึ่งที่สนใจโต๊ะ ก็คือ การที่ไปเลือกตั้งเป็นหน้าที่ของผู้ใหญ่ แต่เราไปทำหน้าที่ของผู้ใหญ่ในโต๊ะเด็ก เห็นโต๊ะเด็ก ดูแล้วนึกถึงเด็กๆ เล่นน่ารัก ไม่ค่อยจริงจัง แต่โต๊ะเด็กถูกผู้ใหญ่拿來ใช้ทำเรื่องที่จริงจังทางสังคม ส่วนเรื่องเนื้อหาที่จะบรรจุไว้ในโต๊ะก็จะเกี่ยวกับประชาธิปไตยอย่างประวัติของ คุณปรีดี พนมยงค์ ที่เป็นคนเก่ง ทำคุณงามความดีไว้ ริเริ่มสิ่งที่ดี ก้าวหน้าล้ำเวลา จนอยู่ไม่ได้ เป็นคนไทยคนหนึ่งที่ไม่ที่สุดท้ายก็อยู่เมืองไทยไม่ได้ ต้องไปเสียชีวิตที่ต่างประเทศ พอกล่าวถึงอาจารย์ ปรีดี ก็จะมีประเด็นพวกนี้อยู่ นึกถึงการต่อสู้ทางการเมือง การกลั่นแกล้ง การพยายามบิดเบือน ประวัติศาสตร์พยายามให้เรื่องขวากลายเป็นดำ ประวัติศาสตร์บางส่วนพยายามให้คนไทยลืม ก็พยายามลงใน 2 ด้าน อยากให้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์การเมืองในเรื่องยุคสมัยใหม่ โดยเน้นเรื่องการเคลื่อนไหวเรียกร้องรัฐธรรมนูญ มีเรื่องหลายเรื่องที่คุณไม่ค่อยรู้ ถูกบิดเบือน และไม่ถูกบรรจุอยู่ในตำราเรียน มันก็มีทั้งเรื่องดี และไม่ค่อยดี เช่น พระกิตติคุณโมหิตพอบอกว่า ฆ่าคอมมิวนิสต์ไม่บาป ฟังแล้วก็รับไม่ได้ แต่ก็อยากให้คนได้รู้ว่าครั้งหนึ่งสังคมไทยเรามีเรื่องแบบนี้เกิดขึ้น” (สุธี คุณาวิชยานนท์. 2549 : สัมภาษณ์)

ผลงานชุดห้องเรียนประวัติศาสตร์นี้น่าจะเป็นผลงานที่ศิลปินได้ใช้ประสบการณ์และกระบวนการสร้างสรรค์ที่เน้นในเรื่องของการผสมผสานกลวิธีและแนวทางหลากหลายในการสร้างงาน เพื่อสื่อเสนอเรื่องราวประเด็นทางการเมือง การผสมผสานทางกระบวนการสร้างสรรค์นี้ มีการใช้เทคนิคของการทำงานศิลปะภาพพิมพ์ (Print Making) การสร้างงานศิลปะแบบจัดวาง (Installation) และการนำเสนอผลงานหรือโครงการกิจกรรมทางศิลปะเชิง “บริบท” (Context) ของพื้นที่สาธารณะ เพื่อผสมผสานกับการสร้างเป็นผลงาน เรียกได้ว่าผลงานชุดนี้เป็นงาน “ศิลปะกับพื้นที่” ที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง

ศิลปินหยิบยกนำเหตุการณ์และสถานการณ์ทางสังคมในอดีต อย่างเหตุการณ์การต่อสู้ของประชาชนเพื่อเรียกร้องประชาธิปไตยอย่างเหตุการณ์ “เดือนตุลา” มาเป็นโครงสร้างสำคัญของการถ่ายทอดความคิดในผลงาน ข้อความต่างๆ บทกวี บทกลอน บางบทตอนของข้อกฎหมาย ถ้อยคำกล่าวที่เป็นที่จดจำจากเหตุการณ์ในครั้งนั้น ศิลปินได้นำมาทำการพูดลงไปในโต๊ะนักเรียนที่ทำจากไม้ จำนวน 14 ตัว แกะสลักเป็นภาพเหตุการณ์ หรือเป็นถ้อยคำดังกล่าว อาทิ

“พี่ๆ ตำรวจครับ กรุณาหยุดยิงพวกเราเถิดครับ เราชุมนุมอย่างสงบสันติ เราไม่มีอาวุธ ตัวแทนของเรา กำลังเจรจากับรัฐบาลอยู่ อย่าให้เสียเลือดเนื้อมากกว่านี้เลย ขอความกรุณาหยุดยิงเถิดครับ” (โต๊ะตัวที่ 12 จากห้องเรียนประวัติศาสตร์)

หรือ การตัดตอนบทสัมภาษณ์ต่างๆ มา ดังเช่นที่ว่า

จัตุรัส : การฆ่าฝ่ายซ้าย หรือคอมมิวนิสต์ บาปใหม่

กิตติวุฒโฒ : อันนั้นอาตมาก็เห็นว่าควรจะทำ คนไทยแม้จะนับถือพุทธก็ควรจะทำ แต่ก็ไม่ใช่ถือว่าเป็นการฆ่าคน เพราะว่าใครก็ตามที่ทำลายชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ มันไม่ใช่คนสมบูรณ์ คือต้องตั้งใจ เราไม่ได้ฆ่าคน แต่ฆ่ามาร ซึ่งเป็นหน้าที่ของคนไทยทุกคน (จากห้องเรียนประวัติศาสตร์ โต๊ะตัวที่ 12)

ซึ่งในการนำเสนอข้อความที่ศิลปินใช้พูดลงบนโต๊ะนี้ จะเห็นได้ว่าปรากฏออกมาทั้งสองลักษณะกล่าว คือ ลักษณะที่หนึ่ง คือข้อความอย่างในข้อความแรก ที่เป็นคำร้องขอเพื่อบอกความคิดของกลุ่มคนที่เป็นฝ่ายต่อสู้หรือเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องประชาธิปไตยจากอำนาจรัฐ และถูกมองว่าเป็นฝ่ายที่บ่อนทำลายบ้านเมืองต่างๆ ที่การเรียกร้องหรือการเคลื่อนไหวดังกล่าว นั้น ในทัศนะของผู้เขียนกลับมองว่า การกระทำดังกล่าวเป็นเสรีภาพ หรือสิทธิของประชาชนที่กระทำได้

หรืออย่างที่ปรากฏในข้อความประเภทหลัง (บทสัมภาษณ์ระหว่าง จัตุรัส กับ กิตติวุฒโฒ) ที่สังเกตได้ว่าเป็นการนำเสนอข้อความจากอีกฝ่าย ที่สนับสนุนให้มีการฆ่ากลุ่มมวลชนที่ออกมาเรียกร้องความยุติธรรมดังกล่าวก่อเกิดขึ้น

ซึ่งการนำเสนอข้อความอย่างประเภทหลังนั้น ในที่นี้ผู้เขียนอาจวิเคราะห์ได้ในขั้นต้นว่า อาจเป็นไปได้ทั้งสองนัยยะในการนำเสนอ

นัยยะแรกนั้น การเลือกข้อความทั้งสองประเภท อาจเป็นความต้องการที่จะนำเสนอภาพสะท้อนในภาพรวมของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นว่าฝ่ายใดมีความคิดหรือทัศนคติต่อกันไปในทิศทางใดและสำหรับนัยยะที่สอง ศิลปินอาจต้องการที่จะใช้การคัดสรรข้อความนี้เป็นการจุดประเด็นของการเสียสละหรือประตดประชันก็เป็นได้ ขยายความได้ว่า เนื่องจากผลงานชุดดังกล่าวมีการจัดแสดงตามวาระของกิจกรรม โครงการ หรือนิทรรศการศิลปะที่จัดโดยกลุ่มคนที่เป็นฝ่ายมวลชนในการต่อสู้ครั้งนั้น ดังเช่น ครั้งที่ผลงานห้องเรียนประวัติศาสตร์ของสุริ ร่วมแสดงในนิทรรศการ “ประวัติศาสตร์และความทรงจำ” (History and Memory) ที่จัดแสดง ณ หอศิลป์วิทยานิทัศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับศิลปินอย่าง มานิต ศรีวานิชภูมิ และอิง กาญจนวนิช ซึ่งนิทรรศการดังกล่าวจัดขึ้นเพื่อแสดงผลงานศิลปะในเชิงวิพากษ์การเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นและมีการฆ่าฟันคนไทยด้วยกันเองอย่างในอดีต สังเกตได้จาก บทนำของนิทรรศการครั้งนี้ที่กล่าวออกมาในเชิงประตดประชันที่ว่า “คนไทยว่านอนสอนง่าย ขึ้นกเป็นไม้ ขึ้นไม้เป็นนก” หรือ ครั้งที่ห้องเรียนประวัติศาสตร์ถูกนำไปติดตั้งจัดแสดงริมถนนราชดำเนิน ภายใต้ นิทรรศการศิลปกรรมกลางแจ้งเดือนตุลาคม ซึ่งมีความชัดเจนในแง่ของการที่ศิลปินเลือกสถานที่ที่มีบริบทในการแสดงถึงการต่อสู้เรียกร้องจากฝ่ายมวลชนอย่างชัดเจน

ด้วยเหตุนี้ ตามทัศนะของผู้วิจัยจึงวิเคราะห์การเลือกใช้ประโยคหรือคำต่างๆ ทั้งสองลักษณะของศิลปินว่า น่าจะมีน้ำหนักหรือทิศทางไปในแนวของ “นัยยะที่สอง” เสียมากกว่า คือเลือกคำกล่าวหรือเหตุการณ์จากฟากมวลชน ผู้ต่อสู้เพื่อแสดงความรู้สึก “ร่วม” ต่อการเรียกร้องของกลุ่มคนนั้น ในขณะที่เดียวกัน ก็เลือกคำจากฝ่ายอำนาจรัฐ มาเพื่อแสดงนัยยะในเชิงที่ให้บทบาท “ขัดแย้งบริบทของพื้นที่” อย่างชัดเจน เพื่อให้ส่งผลไปในเชิงของการเสียดสี หรือวิพากษ์ทั้งทางตรงและทางอ้อมก็เป็นได้

ศิลปินผลงานบริบททางพื้นที่ที่มีนัยยะอันแสดงถึงเรื่องราวของประวัติศาสตร์ทางการเมืองของสังคมไทย เพื่อให้สอดคล้องกับชิ้นงานหรือโครงการศิลปะของเขา

จะเห็นได้ว่าผลงานชุด “ห้องเรียนประวัติศาสตร์นี้ มีความเปลี่ยนแปลงในเชิงของการสร้างสรรค์อยู่อีก ประเด็นคือ ศิลปินได้ใช้กลวิธีของการ “หยิบยืม” (Appropriated) ภาพลักษณ์ต่างๆ ซึ่งก็คือภาพเหตุการณ์ ข้อความ บทกวี ข้อเรียกร้องของมวลชนต่างๆ หรือมาตราข้อต่างๆ ในกฎหมายที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์เดือนตุลาคมที่ศิลปินต้องการจะนำเสนอ ซึ่งการหยิบยืมนั้น ในที่นี้ตีความได้ว่าเป็นไปเพื่อใช้ภาพลักษณ์ในฐานะของการเป็นเครื่องมือเพื่อสื่อสารกับการรับรู้ของสาธารณะชนได้ง่ายขึ้นทั้งผู้ชมที่มีหรือเคยร่วมประสบการณ์ในเหตุการณ์หรือไม่ เคยรับรู้หรือร่วมในเหตุการณ์ก็ตามที

อีกประเด็นหนึ่งที่มีความน่าสนใจ ก็คือ เรื่องราวทางประวัติศาสตร์การเมืองที่สุธี ได้นำมาบรรจุลงไว้ใน โต๊ะนักเรียนทั้งหมดนั้น ล้วนแล้วแต่เป็นเรื่องราวดังที่ศิลปินกล่าวไว้กับผู้วิจัยว่า เป็นเรื่องที่ไม่มีการบรรจุไว้ในตำราเรียนเลย จุดนี้สะท้อนให้เห็นว่า ผลงานของเขาแม้ว่าเบื้องต้นเพียงต้องการจะบอกเล่าเรื่องราวต่างๆ ทางประวัติศาสตร์การเมืองสมัยใหม่ของไทย หากแต่ปฏิเสธมิได้ว่า เรื่องราวที่เขานำมาคิดสรรเสอนนั้น เป็นเสมือนการเปิดมิติให้ผู้คน หรือสาธารณะชนได้รับรู้ถึงเรื่องราวประวัติศาสตร์ทางการเมือง การปกครองของสังคมไทยที่มากกว่าประวัติศาสตร์ในส่วนที่รัฐนำเสนอ และเผยแพร่แต่เพียงฝ่ายเดียว

หากพิจารณาจะพบว่า เหตุการณ์หรือเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ที่สุธี นำมาสลักไว้ในโต๊ะนักเรียน ล้วนแล้วแต่เป็นเหตุการณ์ที่แสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนไหว ต่อสู้ และการที่ภาคประชาชนลุกขึ้นมาตอบโต้ ตรวจสอบ และต่อสู้ เพื่อให้เกิดการต่อรองกับพื้นที่ของอำนาจรัฐแทบทั้งสิ้น และที่ผ่านมาถึงแม้แต่เหตุการณ์จะส่งผลทำให้ประชาชนผู้ต่อสู้ต้องบาดเจ็บล้มตาย จากการกระทำของฝ่ายรัฐเป็นจำนวนมาก ถึงกระนั้นแม้ผ่านเวลามายาวนาน เหตุการณ์ต่างๆ ก็ยังไม่เคยถูกนำมาสื่อเสนอให้เยาวชนได้รับรู้ในตำราเรียนเลยแม้แต่น้อย โดยมากมักจะอ้างว่า เหตุการณ์ต่างๆ ยังมีความคลุมเครือไม่ชัดเจน มีข้อมูลหลายส่วนที่ยังไม่ถูกตรวจสอบและหากความชัดเจนได้อย่างแน่นอน

เหตุผลดังกล่าวถือได้ว่าเป็นการกล่าวอ้างมายาวนาน ถือเป็นการกล่าวที่สุดท้าย ความชอบธรรมก็ไปตกอยู่กับฝ่ายรัฐเพียงฝ่ายเดียว เสียมากกว่า

ทั้งนี้ในข้อเท็จจริงแล้ว ประวัติศาสตร์แต่ละเรื่อง แต่ละประเด็น ก็ล้วนแล้วแต่มีสถานะเป็นเพียง “ตัวบท” (Text) ที่ขึ้นอยู่กับว่าฝ่ายไหนจะเป็นผู้ตีความ บัญญัติ หรือเขียนบันทึกไว้เท่านั้น

ผลงานชุดห้องเรียนประวัติศาสตร์ นี้ จึงเป็นเสมือนการสร้างพื้นที่ทางศิลปะ และกิจกรรมเชิงศิลปะ ปฏิสัมพันธ์ของศิลปิน เพื่อมีส่วนร่วมในการสร้างบทบาทให้งานศิลปะเป็นเครื่องต่อรองพื้นที่ จากอำนาจรัฐให้ประชาชน ได้มีโอกาสเห็นมิติทางประวัติศาสตร์การเมือง การปกครอง ประเด็นและ “ตัวบท” ต่างๆ มากไปกว่าที่รัฐหยิบยื่นแต่เพียงฝ่ายเดียว

นอกจากนี้ การสร้างเงื่อนไขให้ผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์ได้นั้น ยังเป็นเสมือนการเสียดสี ให้สังคมได้เห็นอีกว่า นอกจากศิลปินจะเป็นผู้นำเสนอประวัติศาสตร์การเมือง ด้านที่ไม่ค่อยจะถูกเปิดเผย หรือเผยแพร่ตีความแล้วนั้น ประวัติศาสตร์เหล่านี้ ศิลปินยังนำมาจัดแสดงและให้ผู้คนสามารถมีส่วนร่วม มีปฏิสัมพันธ์ และนอกจากนี้ ยังมีสิทธิที่จะตีความ เลือกรว หรือกระทำการฝนภาพลงบนกระดาษ ให้เป็นไปในทิศทาง หรือเรียงลำดับ ช้อนทับกัน เช่นใดก็ได้ ประชาชนเป็นผู้เลือกที่จะเรียนรู้ ศึกษา เขียน และบันทึกประวัติศาสตร์การเมืองได้ในรูปแบบตามที่ตนต้องการ สามารถนำกลับไปบ้านได้อีก

จุดนี้ ยิ่งทำให้วิเคราะห์ได้อีกว่า บทสะท้อนของ “ห้องเรียนประวัติศาสตร์”

นอกจากจะเป็นพื้นที่ทางศิลปะที่มีบทบาทในการต่อรองกับพื้นที่ของอำนาจรัฐ หรือชุดความรู้ของรัฐแล้ว การมีปฏิสัมพันธ์ยังมีส่วนทำให้ “การเมือง” ถูกลดสถานะจากสิ่ง “สูงส่ง” ที่ประชาชนไม่ค่อยได้รับรู้และเข้าใจ มาเป็นเพียง “ภาพลักษณ์” หรือ “ชุดตัวบท” หนึ่งที่ประชาชนสามารถเข้าไปมีส่วนในการพิจารณา กระทำการใดๆ หรือตีความไปในทิศทางใดก็ได้

การวิเคราะห์ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผลงานชุดนี้ มีการผสมผสานเทคนิค กระบวนวิธีทางศิลปะที่หลากหลายแนวทางดังที่กล่าวไว้ข้างต้น และนอกจากนี้การมีปฏิสัมพันธ์ยังมีส่วนต่อการมอบสิทธิ หรือที่เสมอภาคให้แก่ประชาชนในการเลือก การแสดงความคิดเห็น การมีสิทธิที่จะบันทึก ประวัติศาสตร์การเมือง และสร้างตัวบทให้ออกมาตามที่ต้องการ

ถนอม ชากักดี ได้แสดงทัศนะถึงการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมในงานชุดนี้ไว้ว่า

ผลงานของสุธีที่นำมาเสนอครั้งนี้ เขาได้ให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการบันทึกเรื่องราวเหล่านั้นด้วยตนเองโดยใช้กระดาษทาบลงบนโต๊ะ แล้วใช้อุปกรณ์ที่จัดเตรียมเอาไว้ให้มีทั้งดินสอและสี เพื่อทำการฝนลงบนกระดาษเมื่อเสร็จแล้วผลงานที่ปรากฏบนกระดาษนั้น คือภาพพิมพ์เรื่องราวต่างๆ ที่กล่าวไว้ในตอนต้น ที่ศิลปินได้สลักลงบนโต๊ะแต่ละตัว ซึ่งการฝนระบายภาพพิมพ์ก็คือการบันทึกตำราประวัติศาสตร์ด้วยตัวเอง ซึ่งแต่ละคนจะมีบุคลิกลักษณะฝนระบายให้ได้ภาพที่แตกต่างกันออกไป ทั้งท่าทีการระบาย การเลือกใช้สีส้น การผสมผสานสี หรือการจัดวางองค์ประกอบภาพใหม่...นับได้ว่า ศิลปินได้สร้างกลวิธีทางจิตวิทยาในการสร้างปฏิสัมพันธ์และการมีส่วนร่วมในการเรียนรู้เรื่องราวประวัติศาสตร์กับผู้ชมชมได้อย่างกลมกลืน แนบเนียน เพราะสามารถทำให้ผู้ชมในกลุ่มที่หลากหลายทั้งเด็ก ผู้ใหญ่ พระสงฆ์องค์เจ้า ได้ตื่นต้นกับสิ่งที่จะเกิดขึ้นบนกระดาษของตน และคงจะให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจกับเรื่องราวโดยไม่ต้องมานั่งอธิบายปากเปียกปากแฉะดังที่เกิดขึ้นตามห้องเรียนในโรงเรียน...กระนั้น ก็มีการที่ศิลปินนำเอาเรื่องราวประวัติศาสตร์ ที่มีเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง มีหลักฐานการบันทึก ภาพถ่าย หรือข้อมูลอื่นมาแปลงเป็นรหัสชุดความคิดของตัวเอง โดยการแกะสลักลงบนโต๊ะเรียนเป็นรูปทรง รูปร่าง ตามจุดประสงค์ของผู้สร้าง (ศิลปิน)...สิ่งที่เกิดขึ้นสำหรับผู้ชม ถ้าขยันฝน ขยันพูดได้ติดตัวกลับไปบ้านด้วยก็คือ ผลงานส่วนที่เกิดขึ้นระหว่างศิลปิน กับผู้ชม และภาพลักษณ์ใหม่ของภาพบันทึกประวัติศาสตร์ที่มีสุธี คุณาวิชยานนท์ เป็นผู้ถ่ายทอดออกมาในฐานะของสื่อ (ถนอม ชากักดี. 2545 : 185-187)

การสลักข้อความดังกล่าวหรือแกะภาพเหตุการณ์ต่างๆ ลงบนไม้นั้น ศิลปินก็ได้สร้างเกมส์ ให้ผู้ชมสามารถเข้ามามีส่วนร่วมกับผลงานด้วยการนำกระดาษที่ศิลปินแจกมาวางทาบไว้กับโต๊ะและนำดินสอ หรือสีชอล์กและสีไม้มาฝนระบายให้เกิดเป็นภาพ กลวิธีดังกล่าวนอกจากทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับผลงานด้วยวิธีการง่ายๆ แล้ว ยังสามารถทำให้ผู้ชมนำผลงานศิลปะติดตัวกลับไปบ้านได้อีกด้วย ห้องเรียนประวัติศาสตร์ของสุธี ผู้ชมจึงเป็นผู้ทำ

กระบวนการต่างๆ ตามข้อกำหนดที่ศิลปินวางแผนไว้ ทั้งนี้ศิลปินยังได้นำเอาชิ้นงานเคลื่อนย้ายไปติดตั้งในพื้นที่ต่างๆ ที่เปลี่ยนบริบทด้านเนื้อหาให้มีความเหลื่อมล้ำหรือแตกต่างกันออกไปอีกด้วย เช่น จากเดิมที่ตั้งที่ถนนราชดำเนิน ก็เคลื่อนไปสู่บริเวณสยามสแควร์ หน้าผับฮาร์ตโรค คาเฟ่ ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ในกรณีนี้ศิลปินต้องการใช้พื้นที่ในเชิงของการสร้างความขัดแย้งเชิงบริบท อันอาจจะเป็นผลไปสู่การวิพากษ์หรือประชดประชันสภาวะความเปลี่ยนแปลงของสังคมตอกย้ำให้ชัดเจนเข้าไปอีก

สิ่งหนึ่งที่อาจวิเคราะห์ได้ว่าเป็นสาเหตุที่ทำให้ผลงานชุดดังกล่าวสามารถเข้าถึงผู้ชมในพื้นที่สาธารณะได้ง่ายขึ้น ก็เห็นจะเป็นการเลือกใช้วัสดุสำเร็จรูปอย่างโต๊ะ เก้าอี้ของนักเรียนมาใช้เป็นวัสดุ เนื่องจากผู้ชมต่างก็มีความคุ้นเคยในแง่ของการใช้งาน และต่างเคยมีประสบการณ์ในแบริ่งงานกันมาแล้วแทบทั้งสิ้น ซึ่งสอดคล้องกันดีกับการผสมผสานผลงานศิลปะให้เข้ากับ “วัฒนธรรมของมวลชน” (Mass Media Culture) และพื้นที่สาธารณะ

สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุด “ห้องเรียนประวัติศาสตร์” ของ สุธิ์ คุณาวิชยานนท์

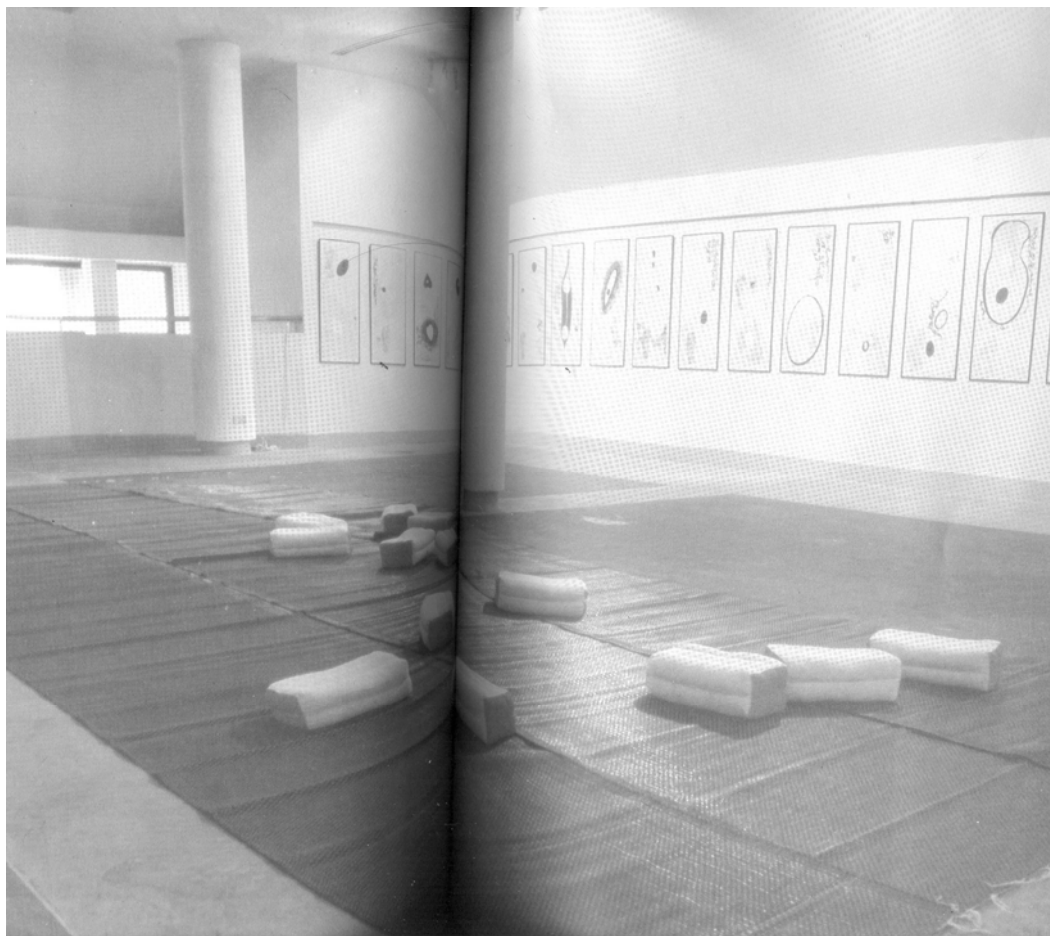
ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ศิลปิน สร้างผลงานโดยมุ่งนำเสนอเนื้อหาสะท้อนสังคม ด้วยการนำเอาเรื่องราวทางประวัติศาสตร์การเมืองในเรื่องที่ไม่ค่อยถูกนำเสนอจากสื่อของทางภาครัฐ มาให้ผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์ ผลงานของเขา คือเป็นการใช้พื้นที่และชุดความคิดทางศิลปะในการเล่าเรื่อง หรือเสนอแง่มุมทางการเมือง เพื่อต่อรองกับพื้นที่ของอำนาจรัฐในทางหนึ่ง ถือได้ว่าเป็นการมองสิทธิ และกระบวนการทางประชาธิปไตย คืนให้กับภาคประชาชน ในการที่จะตีความ จัดสรร ตัดทอน เรียบง่าย รวมถึงสร้างตัวบททางประวัติศาสตร์การเมืองของสังคมไทย ขึ้นมาใหม่ตามประสบการณ์ บุคลิก และความต้องการของสาธารณชน

ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผลงานมีความต้องการการมีปฏิสัมพันธ์จากผู้ชมเป็นอย่างมาก กระบวนการและขั้นตอนต่างๆ ศิลปินจัดวางแผน และกำหนดใช้ให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมอย่างชัดเจน

ผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์ได้กับผลงานในระดับสูง สามารถเลือกเรียบเรียง หรือ สร้างตัวบทใหม่ทางประวัติศาสตร์ ผ่านการฝนภาพพิมพ์ไม้บนโต๊ะนักเรียน นอกจากนี้ ยังสามารถนำเอาผลงานที่เกิดจากการกระทำปฏิสัมพันธ์ของตน ติดตัว นำกลับไปได้อีกด้วย



ภาพประกอบ 55 ผลงานชุด “นอน / ถูฝุ่น” (2534 / 2545) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช

การวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของ ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช

1. ผลงานชุด “นอน” ถูฝุ่น (2534/2547)

การวิเคราะห์ด้านเนื้อหา แนวความคิด

ผลงานชุด “นอน” ของฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช นี้ จัดแสดงขึ้นทั้งในและต่างประเทศ ผลงานถูกแสดง ณ พี เอส วัน มิวเซียม ลอน โอรแลนด์ เมื่อปี พ.ศ. 2534 และได้ถูกนำมาปรับเปลี่ยน ติดตั้ง จัดแสดงอีกครั้งในปี พ.ศ. 2547 ณ หอศิลป์วัฒนธรรมเชียงใหม่

ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช ได้ให้สัมภาษณ์แก่ผู้วิจัย ถึง แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานชุด “นอน” นี้ ไว้ว่า

กล่าวถึงคนชุด “นอน” คืองานส่วนใหญ่ก่อนที่จะสร้างจะเริ่มจากการตั้งโจทย์ก่อน อย่างเราจะทำงานเกี่ยวกับแสง (Light) ปกติ แสง หรือ Light นี้ก็คือแสงสว่าง ก็เลยมีความคิดอยากจะทำให้คนชอบคิดถึงแสงสว่าง ซึ่งคิดได้หลายแง่มุม ปกติ แสงสว่างเราจะเห็นได้ก็ต่อเมื่อเราเปิดตา เราลืมตา แต่ในอีกแง่มุมหนึ่ง ถ้าเรานั่งหลับตาก็สามารถเห็นแสงสว่างได้ นี่ คือแนวความคิด ก็เลยทำพื้นที่เป็นพื้นที่นอนให้คนนอน คิดถึงเวลานอนแล้วก็มีแสงข้างใน เรายังเห็นภาพได้ ถ้าเรามีสมาธิ ก็สามารถเห็นแสงได้ เวลาเราดูที่นอนที่ติดตั้งก็เห็นแสงไฟ การติดตั้งก็คือการกระจายที่นอนไว้ในพิพิธภัณฑ์ เวลาใครมาก็เลือกเอาเองว่าจะนอนตรงไหน อย่างไร บางคนก็นอนโล่งใจ บางคนก็ต้องหามุมเงียบหน่อย มันเป็นงานที่เชื่อมโยงเดียวกับคอนเซ็ปต์ แต่ว่านี่จะเป็นหลักหนึ่งของการทำงาน ทุกงานต้องตั้งโจทย์ ตั้งคำถามเกี่ยวกับว่ากำลังทำอะไรเกี่ยวกับเรา คนดูจะสามารถเสพโดยตา ส่วนมากจะใช้สายตาต้องตั้งคำถามว่าเป็นแค่นั้น หรือเปล่า น่าจะมีอย่างอื่นด้วย ก็เริ่มจากงานชุดนอน ซึ่งถือเป็นชุดแรกที่เปิดให้คนเข้ามาสัมผัสกัน” (ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช. 2549 : สัมภาษณ์)

หากวิเคราะห์แนวความคิดของฤกษ์ฤทธิ์ จากสิ่งที่เขากล่าวไว้ข้างต้นนั้น จะเห็นได้ว่า ศิลปินพยายามตั้งคำถามกับ 2 ประเด็น **ประเด็นแรกคือ** การเห็นแสงสว่างของคนเรานั้น จะสามารถเห็นได้ก็ต่อเมื่อเปิดตาหรือลืมตาขึ้นมาเท่านั้นหรือ ซึ่งเกี่ยวกับประเด็นนี้ จะเห็นได้ว่า ในที่สุดเขาก็ได้เลือกที่จะทำการทดลองสร้างงาน ด้วยวิธีการให้ผลงานเป็นตัวกำหนดเงื่อนไขให้คนชมนั้น หลับตา ซึ่งก็คือที่มาของการเลือกใช้การนอน

การเห็นแสงสว่าง เมื่อหลับตานั้น ฤกษ์ฤทธิ์ พยายามเชื่อมโยงการทำงานของเขาเข้ากับแนวความคิดในเชิงพุทธศาสนา ที่การเห็นแสงสว่างมิใช่แสงสว่างที่เกิดขึ้นและเห็นได้ในเชิงประจักษ์เพียงอย่างเดียว แต่เป็นแสงสว่างในนัยยะของ ความมีสมาธิ ความมีสติ และการผ่อนคลายทั้งทางกาย จิต ปัญญา ด้วยเหตุนี้ การเห็นแสงสว่างจากการนอนในชุดผลงานนอนของเขา จึงเป็นการสร้างเงื่อนไขให้ผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์เพื่อมุ่งหวังที่จะให้ผู้ชมเห็นแสง ในนัยยะของแสงในจินตภาพเป็นการสร้างผลงานโดยนำแนวความคิดของพุทธศาสนามาสะท้อนและแปรสภาพเป็นชุดความคิดและการแสดงออกทางศิลปะ

ถึงกระนั้น การนอน หรือผลงานชุดนอนที่มุ่งจะให้ผู้ชมเห็นแสงสว่างในเชิงจินตภาพนี้ หากมองจากภูมิหลังในชีวิตของศิลปิน ก็อาจวิเคราะห์ได้อีกว่า การสร้างผลงานของเขาที่มุ่งให้คนได้หยุดพัก ได้ผ่อนคลาย อาจเป็นการสะท้อนถึงมูลเหตุ จากการเป็นคนพลัดถิ่นของเขาอยู่ตลอดเวลาก็เป็นได้ เพราะฤกษ์ฤทธิ์ต้องเดินทางไปใช้ชีวิต และศึกษาเปลี่ยนแปลงที่อยู่หลายประเทศ ตามอาชีพของบิดาคือนักการทูตที่ต้องเคลื่อนย้ายถิ่นที่อยู่หลายครั้ง และเขาเกิดที่ประเทศอาเจนตินา แต่มีเชื้อสายของคนไทยตามบิดา-มารดา การเคลื่อนย้ายในถิ่นที่ตนเองที่อาจมีส่วนในการทำให้เขาเกิดแรงผลักดันในการสร้างงาน หรือสร้างพื้นที่ให้คนชมได้มีโอกาสหยุดพัก หรืออีกนัยหนึ่งมันอาจเป็นการตอบสนองต่อความต้องการของตนเองก็เป็นได้

ซึ่งเกี่ยวกับประเด็นนี้ กฤติยา กาวีวงศ์ ได้เคยแสดงทัศนะไว้ครั้งหนึ่งว่า

ฤกษ์ฤทธิ์ต้องเดินทางและย้ายถิ่นฐานเป็นประจำตั้งแต่สมัยเด็กๆ เนื่องจากเขาเติบโตมาในครอบครัวทูต ในผลงานชุดแรกของเขา “มิสเตอร์สปีก” ภาพถ่ายที่คุ้นพอของเขาย้ายสมัยเด็กๆ ตอนที่อาศัยอยู่ในประเทศอาร์เจนตินารูปใบหูแหลมเงียบของปลอมที่เขาทำขึ้นมาเสียรูป เลียนแบบมิสเตอร์ สปีก ในหนังสือ สตาร์ เทร์ค ถึงแม้ว่าฤกษ์ฤทธิ์จะนับว่าผลงานชิ้นนี้เป็นประติมากรรมชิ้นแรก มันเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงประสบการณ์ของการพลัดถิ่นตั้งแต่ยังเยาว์ ส่งผลให้เขาเกิดความรู้สึกแปลกแยกต่อสังคมลาคาที่เขอาศัยอยู่ประสบการณ์แบบพเนจร และวัฒนธรรมของเขานั้นถูกกลืนกรองและนำมาทำงานในหลายๆ ชุด เช่น “sleepless night (1933)” ณ พี เอส วัน มิวเซียม ลอนดอนแลนด์ โดยการนำเอาเสื้อ และหมอนวางไปตามมุมห้องต่างๆ ในหอศิลป์ ที่เชียงใหม่เขาได้สร้างเวอร์ชันใหม่โดยการนำเอาเสื้อเปล่าๆ และหมอนสี่เหลี่ยมแบบพื้นเมืองวางไว้สองมุมห้องเชิญชวนให้คนเข้ามานั่ง นอน และหยุดพัก (กฤติยา กาวีวงศ์. 2548 : 28-30)

และสำหรับใน**ประเด็นที่สอง** คือการที่ศิลปินอาจกำลังตั้งคำถามกับตัวลักษณะของกิจกรรม หรือการแสดงออกของผู้ชมเมื่อก้าวเข้ามาสู่ในพิพิธภัณฑ์ หรือพื้นที่การแสดงของศิลปินว่า มีความจำเป็นหรือไม่ ที่จะต้องชม หรือเสนอรับผลงานศิลปะด้วยการเปิดตา ลืมตามาเพื่อชมภาพ หรือต้องเดินเคลื่อนไหวร่างกาย เพื่อชมภาพเพียงอย่างเดียว

ฤกษ์ฤทธิ์ ได้ทำการทลายกรอบกติกาของพิพิธภัณฑ์ที่โดยปกติไม่ใช่ที่ๆ ผู้คนสามารถจะมานอนเล่นได้ และยังทลายขนบและประสบการณ์ต่อการชมผลงานทัศนศิลป์ ที่จำเป็นจะต้องเปิดตา ซึ่งการเปิดตานี้ เป็นการกระทำเพื่อนำไปสู่การมอง หรือ “ทัศนนะ” ในกรณีนี้ ก็เลือกกับฤกษ์ฤทธิ์ได้ตั้งคำถามต่อ “ความเป็นทัศนศิลป์” สถานะและกลวิธีต่อการรับรู้ เสพรับ งานทัศนศิลป์เองว่า จำเป็นหรือไม่ที่การจะเสพชมงานศิลปะ หรืองานทัศนศิลป์จะต้องใช้ “ทัศนนะ” จากการ “มอง” หรือ การ “เห็น” เพียงอย่างเดียว

การทำงานชุดนี้ของฤกษ์ฤทธิ จึงเป็นการสร้างศิลปะปฏิสัมพันธ์เพื่อเชื่อมไปสู่ทั้งการตั้งคำถามต่อตัวกลวิธี การรับรู้ ต่อการเสพรับงานทัศนศิลป์ และเป็นการตั้งคำถามต่อดวงจิตตาของสถาบัน หรือพื้นที่ทางการแสดงศิลปะเอง

การวิเคราะห์การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผลงานชุด “นอน” นี้ ถือได้ว่าเป็นการทลายขอบและประสบการณ์ดั้งเดิมต่อการชมผลงานทัศนศิลป์ของผู้ชม ซึ่งถือว่าเป็นบทบาทสำคัญประการหนึ่งที่มีอยู่ในตัวงานศิลปะปฏิสัมพันธ์

ผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานของศิลปินได้ด้วยวิธีการเข้าไปนอน นั่ง หยุดพัก หรือแม้แต่นั่งคุย แลกเปลี่ยน หรือพูดคุย เล่น บน “เสื่อผืนหมอนใบ” ที่ศิลปินติดตั้งจัดวางไว้ให้ความน่าสนใจอย่างหนึ่งของการมีปฏิสัมพันธ์ในผลงานชุด นอน ของผู้ชมนี้ ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ได้ว่า

แม้ศิลปินจะต้องการให้ผลงานชุดนอนนี้ เป็นการนำผู้ชมมาสู่การงาน การหยุดพัก การผ่อนคลาย หากแต่การที่นำผลงานชุดนี้ไปติดตั้งใน “สถาบัน” หรือในพิพิธภัณฑ์ ในทางกลับกัน การนอนนิ่งๆ การนั่ง การหยุดพักนี้ กลับเป็นการ “เคลื่อนไหว”

การเคลื่อนไหวที่กล่าวถึงมิใช่การเคลื่อนไหวในเชิงกายภาพทางร่างกายของผู้ชม แต่การมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการ “นอน” การหยุดพักในพื้นที่ทางศิลปะ ของสถาบันอย่างพิพิธภัณฑ์กลับเป็นการเคลื่อนไหวในการต่อรองเชิงการเมืองของพื้นที่และบทบาทในการชมผลงานศิลปะจากศิลปิน และอาจเป็นจากการผู้ชมเองที่ต่างฝ่ายต่างอาจจะเห็นถึงความ “หยุดนิ่ง” ที่เกิดขึ้นมาจาก กลวิธีในการรับชมผลงานทัศนศิลป์ในแบบดั้งเดิม ที่ผู้ชมต้องการกระทำตามเงื่อนไขต่างๆ มีส่วนร่วมน้อยมาก และสถาบัน หรือพิพิธภัณฑ์ที่มีอำนาจเป็นศูนย์กลางอย่างชัดเจนเพียงฝ่ายเดียว

สรุปการวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ชุด “นอน” ฤกษ์ฤทธิ ของ ฤกษ์ฤทธิ ติระวนิช ด้านเนื้อหา แนวความคิด

ศิลปินจัดวางวัสดุ เสื่อหมอน บนพื้นที่พิพิธภัณฑ์เพื่อมุ่งหวังให้ผู้ชมเข้ามานอน หรือใช้พื้นที่เพื่อผ่อนคลาย เพื่อมุ่งให้เกิดสมาธิผลงาน และแนวความคิดของศิลปินมีความเชื่อมโยงกับหลักความคิดเชิงพุทธศาสนา ที่คนเราจะสามารถเห็นแสงสว่างที่มากกว่าแสงสว่าง (Light) ที่เห็นได้ในเชิงประจักษ์ แต่เป็นแสงสว่างที่มีนัยยะของการมีสติ การมีสมาธิ และปัญญา ที่จะเกิดขึ้นได้จากการมีสมาธิ การผ่อนคลาย หรือการหลับตา เพื่อให้ร่างกายพักผ่อน และส่งผลให้จิตใจที่วุ่นวายเกิดความสงบ

ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

การเข้าไปนอน นั่งเล่น นั่งพูดคุยแลกเปลี่ยนกันระหว่างผู้ชม ศิลปินในพื้นที่ของสถาบันทางศิลปะหรือพิพิธภัณฑ์ เป็นการสร้างการมีปฏิสัมพันธ์เพื่อทลายขอบและประสบการณ์ดั้งเดิมของการชมผลงานทัศนศิลป์ของศิลปิน ไม่ว่าจะเป็นการใช้วัสดุที่สามารถกำหนดและสร้างเงื่อนไขให้ผู้ชมได้มีโอกาส “หลับตา” หรือ “ปิดดวงตา” ของตน เป็นเวลาชั่วคราวในพิพิธภัณฑ์ และการปิดตา หรือการหยุดการเคลื่อนไหวร่างกายนี้ ก็ยังสามารถเป็นกลวิธีในการเสพรับผลงาน และการรับรู้เชิงทัศนศิลป์ได้เช่นเดียวกัน

ระดับในการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมกับผลงานได้อยู่ในระดับที่สูง เพราะการเข้าไปในพื้นที่ที่ศิลปินจัดไว้ให้ พุดตอกรรมที่ทั้งการนั่ง การนอน การพูดคุย การสัมผัส กับ เสื่อ หมอน ถือได้ว่าเป็นการเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานของศิลปินในทันที



ภาพประกอบ 56 ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (คอร์ต ดี) , (2538 – 2547) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช

2 ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (คอร์ต ดี) (2538/2547)

การวิเคราะห์เนื้อหา แนวความคิด

ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (คอร์ต ดี) เป็นผลงานที่เกิดขึ้นหลังจากผลงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช ได้รับการยอมรับจากผู้ชมในระดับนานาชาติ จากชุดผัดไทย

การเปลี่ยนแปลงกลวิธีในการมีปฏิสัมพันธ์จากการสร้างกิจกรรม การทำอาหาร การรับประทานร่วมกัน มาเป็นการติดตั้ง และกำหนดชุดพื้นที่ให้ผู้คนมาเล่นดนตรีในเครื่องดนตรีที่เขาเตรียมไว้ให้ ซึ่งการเล่นนั้น ถ้าผู้ที่ไม่สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้มาก่อน ก็จะสามารถฝึกฝนได้โดยระยะเวลาที่ไม่ยาวนานนัก เพราะเป็นการเล่นดนตรีอย่างกีตาร์ ภายใต้การใช้คอร์ต เพียงคอร์ตเดียว

ซึ่งเกี่ยวกับ ที่มา แนวความคิดของผลงานชุดนี้ ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช ได้ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยไว้สรุปใจความได้ว่า

งานนี้ครั้งแรก ทำขึ้นที่นิวยอร์ก คือผมกับเพื่อนๆ ไปเล่นกีตาร์กัน ไปซ้อมดนตรี ก็เลยเกิดความคิดขึ้นมาว่า คนทำอาหารอยู่ด้วยกัน ร่วมกันทำกับข้าว น่าจะมีอะไรมากกว่านั้นอีก เลยคิดถึงการเล่นดนตรีเป็นการสื่อสารเหมือนกัน แต่ไม่ใช่การสื่อสารที่เป็นปากติ ที่ใช้การพูดคุยกันมันเหมือนอยู่ด้วยกัน ในความคิดก็เลยทำงานเป็นห้องซ้อมดนตรีตอนแรกมีไอเดียวางยากให้ทุกคนเล่น เล่นเป็นไม่เป็น ก็อยากให้ทุกคนเข้ามาแจม ก็เลยให้เล่นคอร์ตเดียว คือคอร์ต D มันเป็นคอร์ตที่จับง่าย คนที่เล่นเป็นก็เล่นไป คนเล่นไม่เป็นก็พยายามเล่น นี่คือไอเดียหลัก แต่ว่ามันก็มีคนที่พยายามจะเล่นให้นานที่สุด คอร์ตเดียว 8 ชั่วโมง คนหนึ่งเล่น ก็ยืนกีตาร์ให้อีกคนเล่นคือสลับกัน คือการสร้างอะไรร่วมกัน ในแนวคิดคือคอร์ต D ส่วนมากจะปล่อยมันให้เป็นแค่แนวทาง เล่นอย่างไรก็ได้ แนวคิดสำคัญก็คือการอยู่ร่วมกัน ร่วมสร้างสรรค์ความคิด โดยใช้เวลาอยู่ด้วยกัน” (ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช. 2549 : สัมภาษณ์)

จากการสัมภาษณ์จึงเห็นได้ว่า โครงสร้างแนวความคิดหลักของศิลปินจึงอยู่ที่การเป็นผู้สร้าง กำหนดกิจกรรม หรือสถานการณ์ต่างๆ อย่างเช่น การเล่นเกมดนตรี คอร์ดเดียว เพื่อมุ่งหวังให้ผู้ชมทุกคนสามารถใช้เวลาอยู่ร่วมกัน ทำกิจกรรมที่สร้างสรรค์ร่วมกัน

ผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ กับการสร้างกิจกรรมให้คนมาอยู่ร่วมกันทำให้เห็นว่า อีกนัยหนึ่ง มันคล้ายกับเป็นบทสะท้อนความเร่งรีบที่เกิดขึ้นในสังคมทุกๆ บริบท ที่ผู้คนมักจะละทิ้งความสำคัญของการใช้เวลาอยู่ร่วมกัน หันหน้ามาสร้างสรรค์สิ่งใด ร่วมกัน เป็นบทวิพากษ์ของการใช้ชีวิตในระบอบโลกทุนนิยม ที่คนจะร่วมทำอะไรกันได้ ก็ต่อเมื่อมีผลประโยชน์ในเชิงการตอบแทนวัตถุ

การร่วมกิจกรรมของฤกษ์ฤทธิ์ จึงมีความแตกต่างตรงจุดที่ว่า สุดท้ายการร่วมกันเล่นเกมดนตรี จึงมีผลทำให้เกิดเพียงเสียง และการใช้เวลาในการพยายามสื่อสารระหว่างผู้ที่เข้ามามีปฏิสัมพันธ์ด้วยกันเองเท่านั้น

การวิเคราะห์การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผู้ชมสามารถเข้ามา ร่วมกันเล่นเครื่องดนตรีที่ศิลปินจัดวางไว้ในพื้นที่เฉพาะที่กำหนด โดยทุกคนสามารถเล่นได้ เพราะเงื่อนไขเบื้องต้นศิลปินชักชวนให้ผู้ชมเล่นกีตาร์โดยใช้คอร์ด D เพียงคอร์ดเดียว หากแต่ถ้าผู้ชมคนไหนเล่นกีตาร์เป็นก็สามารถเล่นได้ตามความต้องการของตน

สิ่งที่เกิดขึ้นจึงเป็นเพียงเสียง หรืออาจเป็นได้ถึง ประติมากรรมเสียง (sound sculpture) ที่ผู้ชมมีบทบาทเป็นผู้ “แสดง” และเป็นผู้สร้างอย่างชัดเจน

บทบาทของฤกษ์ฤทธิ์ จึงเป็นเพียงผู้ควบคุม หรือผู้กำหนด หลังจากนั้นผู้ที่ควบคุมทิศทาง และความเคลื่อนไหวทั้งหลายที่จะเกิดขึ้นในผลงานก็ล้วนแล้วแต่ตกอยู่กับผู้ที่เข้ามามีปฏิสัมพันธ์อยู่ร่วมกันและเล่นเกมดนตรีด้วยกันแทบทั้งสิ้น

สรุปการวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ชุด “ไม่มีชื่อ” (คอร์ด D) ของ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ด้านเนื้อหา แนวความคิด

ศิลปินสร้างกิจกรรมโดยให้การเล่นเกมดนตรีเป็นเพียงเครื่องมือในการที่จะกำหนดให้ผู้คนมาอยู่ร่วมกัน มาใช้เวลาอยู่ด้วยกัน เพื่อร่วมกันสร้างสรรค์งานศิลปะแบบจับพลัน (Happenning Art) ด้วยกัน ซึ่งการกำหนดสถานการณ์ให้ผู้คนมาอยู่ร่วมกัน และสร้างสรรค์เสียงด้วยกัน เป็นเสมือนกับบทสะท้อนให้เห็นว่า ศิลปินพยายามที่จะให้ชุดความคิดหรือพื้นที่ทางศิลปะเป็นเสมือนกับ “ทางออก” ให้คนเข้ามาอยู่ร่วมกันในโลกที่ความเป็นจริงแล้วโอกาสที่คนในสังคมทั้งแปลกหน้า หรือคุ้นเคยกันมาร่วมกันสร้างสรรค์ศิลปะหรือเล่นเกมดนตรีด้วยกันนั้น มีน้อยมาก หรือไม่มีเลย เพราะโลกแห่งความเร่งรีบของระบบโลกทุนนิยม กำหนดวิถีชีวิตให้แก่เรา ต้องรีบทำกิจกรรมต่างๆ เพื่อประกอบอาชีพตามหน้าที่เพื่อหาเงิน และเพื่อหาความสุขส่วนตัว โดยละทิ้งกิจกรรมใดๆ ที่จะทำร่วมกันกับคนอื่นในสังคม

ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผลงานชุดนี้ ศิลปินสร้างเงื่อนไขให้ผู้ชมเข้ามาเล่นดนตรีร่วมกัน ไม่ว่าจะเล่นเป็นหรือไม่ การกำหนดให้ผู้ชมเป็นผู้เล่น ก็เปรียบเสมือนการที่ศิลปินได้ถ่ายทอดบทบาทของการเป็นผู้สร้าง และผู้แสดงทั้งหมดให้แก่ผู้ชม โดยที่เขากลายเป็นเพียงผู้ควบคุม จัดและกำหนดแผนการให้เกิดสถานการณ์เฉพาะขึ้นเท่านั้น

ซึ่งกรณีนี้ที่กล่าวนี้ มีผลทำให้ระดับของการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมอยู่ในระดับที่สูง เพราะผู้ชมมีส่วนร่วมในระดับที่สามารถกำหนดทิศทางและเปลี่ยนแปลงสถานะของช่วงเวลาแห่งสถานการณ์ที่ศิลปินกำหนดไว้ได้อยู่ตลอดเวลา

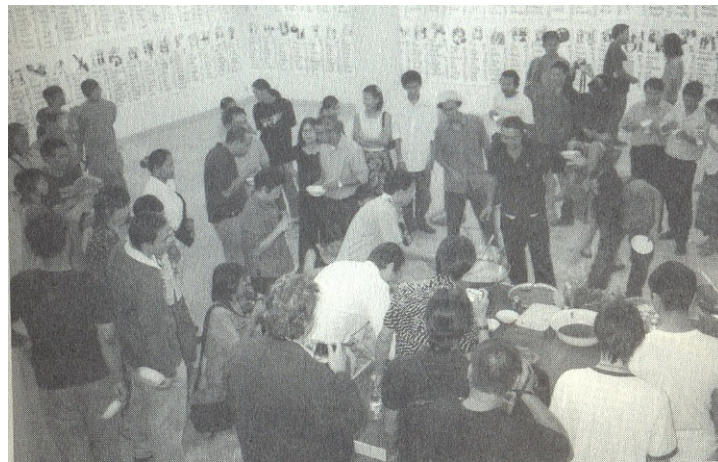
การสร้างเสียงที่ออกมาจากการเล่นดนตรี จึงเป็นดังการควบคุม การเล่าเรื่อง และการแสดงออกของผู้ชมแต่ละคน โดยที่ศิลปินเป็นเพียงผู้เฝ้ามอง ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากการกำหนดวางแผนชุดการแสดงทางศิลปะของตนเองเท่านั้น



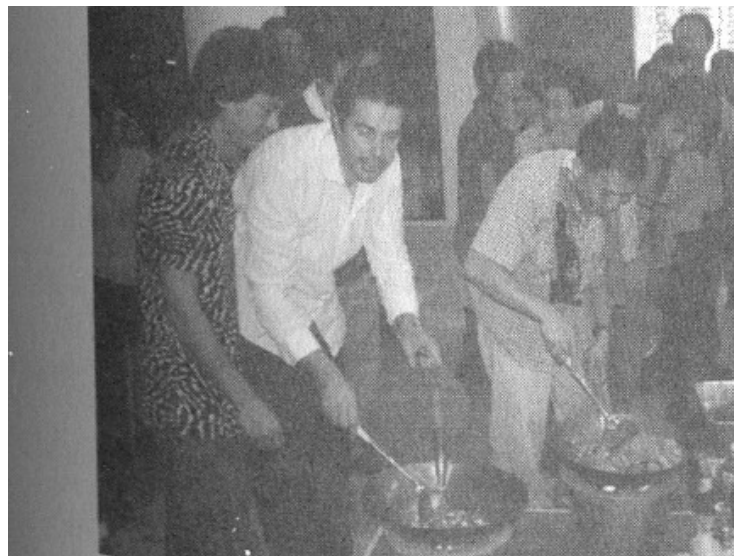
ภาพประกอบ 57 ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (ผัดไทย) , (2533 – 2548) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช



ภาพประกอบ 58 ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (ผัดไทย) , (2533 – 2548) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช



ภาพประกอบ 59 ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (ผัดไทย) , (2533 – 2548) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช



ภาพประกอบ 60 ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (ผัดไทย) , (2533 – 2548) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช

3. ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (ผัดไทย) (2533/2547)

การวิเคราะห์ด้านเนื้อหา แนวความคิด

ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (ผัดไทย) นี้ถือได้ว่าเป็นผลงานชุดสำคัญของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ที่มีผลทำให้ผู้ชมจากไทยและนานาชาติประจักษ์จักเขา และงานของเขาก็ถูกตั้งคำถามอย่างมากมาย เกี่ยวกับความเป็นศิลปะหรือไม่ คำถามต่อดัชนีบทบาทของศิลปะกับสถาบัน หรือบทบาทของผู้ชม

ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ได้ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยถึงที่มาของแนวความคิดในงานชุดนี้ไว้ว่า

ตอนเรียนที่อเมริกามีคำถามว่า ส่วนของสิ่งของต่างๆ ที่เค้าเก็บไว้ในพิพิธภัณฑ์ โดยเฉพาะที่เป็น ของจากไทยเรา ทั้งพวกเครื่องปั้นดินเผา พระพุทธรูป จากสมัยสุโขทัย บ้านเชียง เป็นสิ่งที่มีค่า มีความสวยงาม แต่วามันไม่ได้ทำให้เค้าเข้าใจเรามากขึ้น มันเป็นเพียงแต่ภาพเป็น Object แต่สิ่งที่อยู่รอบๆ นั้นเค้าไม่ได้รู้จัก คือ แยกเก็บ แต่ไม่ได้เรียนรู้ความคิดของคนอื่น จริงๆ แล้ว ขาดชีวิตไปแล้ว ก็เลยพยายามจะดึงของพวกนี้ออกมาจากในตู้แล้วมาทำอีกที (ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช. 2549 : สัมภาษณ์)

ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ยังได้ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยเพิ่มเติม ในกรณีของ “ฐาน” ที่นำมาตั้งผลงานการปรุงอาหารครั้งแรกๆ ของเขาว่า

ฐานที่ใช้ตั้งกับข้าว มีนัยเกี่ยวข้องกับสถาบัน ปกติสิ่งที่เกิดขึ้นบนฐาน ที่อยู่บนฐานจะอยู่นิ่งๆ เจียบๆ เรามาตั้งใจทึ่งด้วยการทำอะไรให้มันไม่นิ่ง ก็จุดไฟทำ แกง แล้วทิ้งเศษ ทั้งอาหารที่เราใช้ตั้งไว้เป็น Process ที่นี้จากงานนั้น มันก็เหมือนเดิม มีไฟ มีกับข้าว มีกลิ่น แต่มันก็ยังอยู่บนฐาน คนก็ยังมึนเนื้อที่ๆ เข้าไปไม่ถึงความคิดยังมีกระจุจมาแบ่งไว้ ก็เลยคิดว่าต้องดันต่อไป จึงเกิดเป็นงานชุดผัดไทย เป็นงานแรกทำกับข้าวแล้วให้คนเข้ามากิน เข้ามาทำ แต่ลักษณะนั้นก็มีโจทย์อื่นด้วยเหมือนกัน พื้นที่ๆ ทำตอนนั้นคือนิวยอร์ก เด็กกำลังอยู่ในช่วงเศรษฐกิจตกต่ำ คนจริงจังเยอะ แล้วนิวยอร์กเป็นเมืองที่แพงที่สุด มีการดำเนินชีวิตที่คนต้องเกี่ยวข้องกับเรื่องของการเงินมาก เวลาที่เราทำกับข้าว เสิร์ฟให้คนกิน คนจะมาเรียงเข้าแถวขออาหาร มันก็ทำให้มีแนวโน้มในเรื่องเกี่ยวกับสังคมเกิดขึ้นมาด้วย แต่ในเวลาเดียวกันเราก็ตั้งคำถาม สร้างภาพให้เค้าเห็นด้วย ให้เห็นว่าในตัวงาน ในการทำกับข้าว มันมีการเจรจา มีการสื่อสาร มีการช่วยเหลือกันอยู่ ถึงกระนั้นคำถามที่เราตั้งมากับความเป็นสถาบัน แม้ว่าจะมีคนสนใจ และเราก็ก่อสร้างงานเพื่อตอบคำถามไปในเบื้องต้นแล้ว แต่ก็ยังมีคำถามอยู่เยอะ ยังมีสถาบันที่ไม่ต้องการคำถามนี้ ก็จะทำให้เราต้องถามต่อไป ยังมีสถาบันที่ปฏิเสธงานที่เป็นแบบนี้ คือต้องการ แต่พอจะทำ ก็ไม่สามารถทำได้ (ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช. 2549 : สัมภาษณ์)

ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ได้กล่าวถึงที่มาและแนวความคิดของผลงานชุดนี้ไว้ครั้งหนึ่งว่า

ตอนเริ่มแรกที่ผมทำกับข้าว ก็อยู่ในกรอบความคิดที่พาดพิงถึงการต่อต้านสถาบัน พอเราไปดูงานดูภาชนะโบราณที่เก็บสะสมในพิพิธภัณฑ์ แล้วเห็นว่าสิ่งที่ขาดไปคือชีวิตรอบๆ รู้สึกว่าเขาให้ความสำคัญกับตัววัตถุ เป็นเหมือนส่วนประกอบอย่างหนึ่ง แต่ชีวิตนั้นกลับลืมนิ่งไปเลย เลยคิดว่าควรจะเอาหม้อมาทำกับข้าวอีกครั้งหนึ่ง ตอนแรกก็ทำแกงเขียวหวานในหม้อ เราคิดว่าชิ้นงานของเราที่แสดงออกมาก็คือการตั้งคำถาม โดยการทำให้สิ่งที่มันปราศจากชีวิตกลับคืนมาชีวิตอีกครั้ง แต่ผมยังไม่ได้คิดว่าคน ควรจะได้กินอะไร แค่ว่าได้เห็นว่ามันมีกระบวนการ มีชีวิตชีวาเกิดขึ้นอยู่รอบๆ แล้วพอทำไปๆ เสร็จแล้ว ยังเห็นว่ามันยังไม่มีชีวิตเลยทำต่อกลายเป็นผัดไทย เป็นงานที่มีคนรู้จักกันเยอะเพราะอาจเป็นชื่อ “ผัดไทย” ที่ทำให้คนเริ่มคุ้นเคย และจำได้ แล้วเป็นสิ่งที่คนเข้ามาเสพ มามีประสบการณ์ร่วมกันเพราะมันเป็นอาหารถึงตรงนี้หันกลับไปมองในประวัติศาสตร์ก็มีคนเคยทำเอาไว้เช่นกัน เพราะอาหารเป็นส่วนสำคัญของชีวิตศิลปิน ศิลปินชอบใช้

ชีวิตกับอาหารการกิน การดื่ม ผมเป็นคนชอบทำกับข้าว เพราะเรียนรู้มาจากคุณยาย อาหารไทยที่เราทำดูเป็นสิ่งที่ใหม่สำหรับผู้ชมเพิ่งจะได้เริ่มลองชิม ผมทำกับข้าวคนจะมาโดยไม่ต้องเชิญ เที่ยงก็มาแล้วจะมามากน้อยก็แล้วแต่ แต่จะมีคนมาทุกวันอาทิตย์ มันเหมือนเป็นธรรมชาติมาตั้งแต่ตรงนี้ตัวงานเป็นสิ่งที่สร้างให้มีชีวิตชีวาขึ้นมาจากอาหารที่ประกอบด้วยวิธีการทำอาหารที่ทำตลอด จนถึงเครื่องปรุงและเครื่องมือเครื่องไม้ที่ใช้ มันมีความหมายของมันที่สะท้อนไปสู่สิ่งอื่นๆ รอบข้างอย่างกระทะไฟฟ้า มันก็มีความหมายในตัวของมัน ว่ามันมาจากวัฒนธรรมแบบหนึ่ง ถ้ามองเทคโนโลยีใช้ไฟฟ้าเป็นของแปลกใหม่ที่เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตเราเมื่อไม่นานมานี้ แต่ในเวลาเดียวกัน มันก็สร้างให้เกิดเป็นอาหารขึ้นมาเพื่อให้คนได้ใช้ชีวิตด้วยกัน แล้วงานที่เหมือนเป็นบทสรุปคืองานอพาร์ทเมนต์ ที่เปิดตลอด 24 ชั่วโมง ต้องเข้ามาใช้ชีวิตข้างในนั้น กินด้วยกันโดยไม่ต้องแยก (วรรณวิภา บุญสุรัตน์. 2547 : 163-165)

นอกจากนี้ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ยังได้เคยให้สัมภาษณ์กับไพศาล ธีรพงษ์วิษ เกี่ยวกับผลงานชุดนี้ไว้ว่า

เมื่อก่อนนี้ ทุกวันหยุดจะมีเพื่อน ๆ มาที่บ้าน มาทำอาหารกินกันเป็นประจำ บรรยากาศมันสนุกสนานตรงนี้ก็คล้ายๆ กับที่ผมทำอาหารในแกลเลอรี การทำห้องแสดงงานให้เป็นห้องอาหาร ก็เพราะผมอยากเปลี่ยนสถานะ เปลี่ยนความคิดของสถาบันให้มีลักษณะเป็น Public ให้ผู้คนได้เข้ามาใช้ เข้ามาสัมผัสกับมันมากๆ เราต้องหาทางที่จะทำอะไรเพื่อดึงดูดพวกเขามาดู มาสนใจ เพราะสถาบันทุกวันนี้ก็เหมือนกับห้องสมุดที่อยู่นิ่งๆ คนไม่ค่อยสนใจจะแวะเข้าไปดูสักเท่าไร การทำอาหารอาจจะเป็นเรื่องธรรมดาสำหรับคนทั่วไป แต่การเอาของธรรมดาไปไว้ในสถานที่อย่าง Gallery หรือ Museum ก็อาจทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางความคิดของคนได้ งานของผมมันคาบเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของมนุษย์ ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสังคม เกี่ยวกับคนที่มาพบกันในที่นี้ มาทางอาหารร่วมกัน มาพูดคุยกัน...ตามความคิดของผมแล้ว อาหารก็เป็นเพียงส่วนประกอบส่วนหนึ่งของงานไม่ได้เป็นส่วนใหญ่ หรือส่วนสำคัญทั้งหมด การทำอาหารส่วนหนึ่งก็คือการพยายามที่จะหาตัวตนของผม ตอนไปอยู่ต่างประเทศก็มีความคิดว่าจะสร้างความสัมพันธ์กับชีวิตตัวเองได้ยังไง ตัวผมมาจากไหน แล้วจะมีชีวิตอยู่ในต่างแดนนี้ได้ยังไง...งานของผมมีส่วนคล้ายกับของบอยส์ แต่ต่างกันตรง บอยส์ เขาจะเป็นศูนย์กลางของงาน ส่วนผม...คือคนดู ผมคิดถึงการเข้ามามีส่วนร่วมของคนอื่นๆ แต่การทำอาหารหรืออะไร มันก็ไม่ใช่ที่ผมเพิ่งเป็นคนแรก เคยมีคนอื่นเขาทำมาแล้ว แต่เราเอามาทำในแบบของเรา ซึ่งไม่เหมือนที่คนอื่นทำมันเป็นการแลกเปลี่ยน ผมถือว่าการทำอาหารก็เป็นศิลปะอย่างหนึ่ง แต่ที่ผมทำ มันจะพิเศษกว่านั้นคือผมต้องการปฏิภิกิริยา ต้องการความรู้สึกของคนที่ได้กินได้ชิมอาหาร ได้ล้อมวงนั่งคุยกัน นับเป็นการแลกเปลี่ยนประสบการณ์ ผมอยากให้งานศิลปะของผมเข้าไปมีส่วนร่วมในสังคม ในชีวิตประจำวันของคน อยากให้คนมีส่วนร่วมกันทำอะไรด้วยกัน อย่างการทำอาหาร บางครั้งผมก็ไม่ได้เป็นคนทำ แต่จะให้คนอื่นทำ บางทีก็ให้สูตรเครื่องปรุงให้เขาเอากลับไปทำตรงนั้นมันเป็นการเผยแพร่ออกไปส่งต่อๆ กันไป เหมือนไวรัสที่แพร่กระจาย ที่ระบาดไปเรื่อยๆ ครอบคลุมเท่าที่ยังมีคนรับเอาไป มันเป็นการกระจายความคิดกระจายความรู้สึก (ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2540 : 34)

ไพศาล ธีรพงษ์วิษ ได้แสดงทัศนะต่อผลงานชุดผัดไทยของ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ว่า

ผลงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์...มิได้เป็นทั้งภาพเขียน ภาพวาด (Painting) ภาพพิมพ์ (Print making) ภาพถ่าย (Photography) หรืองานประสมสื่อวัสดุใดๆ (Mixed Media) อีกด้วย ทั้งมิใช่การทำ Happening และ Performance มิใช่งานศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง (Installation) แต่ใครบางคนระบุเรียกขานงานของฤกษ์ฤทธิ์ ว่าเป็นประเภทหนึ่งของงานศิลปะทางความคิด (Conceptual Art)...ผลงานชุดที่สร้างชื่อเสียงให้กับฤกษ์ฤทธิ์ จนเกิดการยอมรับในวงกว้างกระทั่งเป็นที่รู้จักของชุมชนศิลปะในตะวันตก และอเมริกาในยุคปัจจุบัน กลายเป็นคลื่นลูกใหม่ที่โดดเด่นนั้น คงได้แก่ผลงานแนว Conceptual art ชุด “ผัดไทย” ก่อนจะย่ำรอยความสำเร็จด้วยงานชุด “ถ้วยเดียวเรือ (แคนู)” และงานอีกหลายชุดที่จัดสร้างขึ้นในช่วงปีหลังๆ...คัดต่อเรื่อยมา (ไพศาล ธีรพงษ์วิษ. 2540 : 33)

จากที่ไพศาล ธีรพงษ์วิชัย กล่าวนั้น ในทัศนะของผู้วิจัยอาจมีความเห็นที่จัดแย้งอย่างหนึ่ง เกี่ยวกับที่เขา กล่าวว่า งานของฤกษ์ฤทธิ์นั้นมิใช่งานประติมากรรม งานสื่อประสม มิใช่การทำ Happening Performance และมีงานศิลปะติดตั้งจัดวาง นั้น หากมองจากผลงานเฉพาะแต่ในชุด “ผัดไทย” ของเขาเราจะพบว่า ปฏิเสธมิได้ที่จะกล่าวว่าผลงานของเขาเป็นศิลปะในแบบที่มุ่งเสนอความคิดรวบยอด หรือ Conceptual Art หากแต่จะหลีกเลี่ยงได้ อย่างไรว่า นอกจาก Conceptual Art ที่ฤกษ์ฤทธิ์ใช้เป็นโครงสร้างหลักในการคิดสร้างสรรค์ผลงาน แล้วภายใต้ กระบวนการทางความคิด และการสร้างงานของเขาจะไม่ได้เข้าข่ายศิลปะประเภทต่างๆ ที่ไพศาลกล่าวมาเพราะเมื่อ ศิลปินเริ่มนำเอาอุปกรณ์ วัสดุ เข้าไปจัดการกับพื้นที่แสดงงาน และแปรสภาพพื้นที่ห้องแสดงงานให้กลายเป็นพื้นที่ ทางศิลปะที่เตรียมพร้อมที่จะแสดงทั้ง “กระบวนการ” “สถานการณ์เฉพาะ” ดังที่ศิลปินนำอาหารแจกจ่ายให้แก่ผู้ชม หรือการเชิญชวนผู้ชมให้เข้ามาร่วมทำผัดไทยด้วยกัน เหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นการสร้างสถานการณ์เฉพาะขึ้นมา ภายใต้การกำหนดของศิลปินที่วางเงื่อนไขในการจัดการกับพื้นที่ เวลา และกิจกรรมของเขาเอาไว้การทำอาหารของ ฤกษ์ฤทธิ์จึงเป็นเสมือนหนึ่ง “การแสดง” ที่ศิลปินเป็นผู้มีบทบาทในการ “กระทำ” และ “เชื้อเชิญ” ให้ผู้ชมตกหรือ กระตุ้นให้ก้าวเข้ามาอยู่ภายใต้สถานการณ์ หรือกิจกรรมที่ศิลปินกำหนด เมื่อผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมสร้างปฏิกิริยาเชิง ปฏิสัมพันธ์ได้ตอบกับศิลปิน ในการจับแฉกผัดไทย หรือแม้กระทั่งลงมือ ทำผัดไทยร่วมกับศิลปิน กรณีดังกล่าว สถานะของผู้ชมก็อาจจะถูกเคลื่อนย้ายถ่ายเทให้แปรสภาพเป็น “ผู้ร่วมแสดง” ไปในทันทีทันใด

ประเด็นนี้ ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ ถือว่าเป็นงานศิลปะสื่อการแสดงสด ในอีกรูปแบบ หรือนัยยะหนึ่ง

ในกรณีนี้ไพศาลบอกว่ามิใช่ Happening ก็น่าสนใจตรงที่ว่า เมื่อสถานะของผู้ชมถูกสถานการณ์ หรือ เงื่อนไข และพื้นที่ศิลปะที่ศิลปินกำหนดขึ้น นำพาให้มันต้องถูกเคลื่อนย้ายถ่ายเทไปเป็นผู้ร่วมแสดงแล้วนั้น สิ่งที่น่าสนใจ และมีความแตกต่างระหว่างความเป็น “ผู้แสดง” กับ “ผู้ร่วมแสดง” ก็คือ

ผู้แสดง จะเป็นผู้วางแผนกำหนดเงื่อนไขจัดวางอุปกรณ์ วัสดุ ติดตั้ง กำหนด สร้างพื้นที่สถานการณ์ เฉพาะขึ้นมา ส่วนผู้ร่วมแสดงมีทั้งที่ปรากฏออกมาทั้งในแบบที่ประสานความเข้าใจต่างๆ หรือทำงานร่วมกับศิลปิน ล่วงรู้แผนการ เงื่อนไขของศิลปิน กับอีกประเภทหนึ่งคือ เมื่อกระบวนการสร้างงานมีผลกระทบทำให้ผู้ชมต้องตก เป็น “ผู้ร่วมแสดง” โดยสถานการณ์ หรือโดยความจำเป็นที่ “สถานการณ์พาไป” กรณีนี้ผู้ร่วมแสดงจะไม่สามารถ ล่วงรู้ ว่าขั้นตอนต่อไป หรือเหตุการณ์จากสถานการณ์ ที่จะเกิดขึ้นต่อไปเป็นเช่นไร ซึ่งนั่นก็มีผลทำให้พฤติกรรม “ผู้ร่วมแสดง” หรือแม้แต่ “ผู้แสดง” แสดงและปรากฏออกมานั้นอยู่นอกเหนือการควบคุม บางครั้งก็แสดงออกมา แบบไม่ตั้งใจ ไม่เต็มใจ เก้อเขิน หรือสามารถตอบโต้กับศิลปินได้อย่างเต็มที่ก็มี นอกจากนี้ “ปัญหา” ในระหว่าง กระบวนการทำงานทั้งของศิลปินเอง หรือกับผู้ร่วมแสดงก็สามารถล่วงรู้ได้นั้น เหล่านี้เป็นสิ่งที่ผู้รับบทบาททั้งสองที่ ต่างเคลื่อนย้ายถ่ายเทสลับกันไปมานั้น จำต้องเผชิญ จึงปฏิเสธมิได้ว่า ผลงานของ ฤกษ์ฤทธิ์ที่ผู้ชม และศิลปิน ไม่ สามารถล่วงรู้ได้ล่วงหน้าทั้งหมดว่า จะเกิดอะไรขึ้นระหว่างการร่วมกันทำ ร่วมกันกินผัดไทย นั้น เป็นสภาวะแบบ ฉับพลันทันใด ชนิดหนึ่งเช่นเดียวกัน

นอกจากนี้ เมื่อหลังจากเสร็จสิ้นการทำผัดไทยให้กับผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วม ทั้งร่วมกันกิน ร่วมกันทำแล้ว ภายหลังวัสดุอุปกรณ์รวมถึงสิ่งของที่เหลือ หรือตกค้างจากกระบวนการทำงานของเขา ก็ได้ทำการติดตั้งจัดแสดงอยู่ ภายในพื้นที่หอศิลป์ต่อ ถือได้ว่าเป็นผลงานศิลปะติดตั้งจัดวาง ที่ตัว “วัตถุศิลปะ” นั้น ผ่านการใช้งานและเป็น อุปกรณ์ที่เป็นเครื่องมือต่อการสร้างสถานการณ์เฉพาะ หรือผ่านการใช้สร้างกิจกรรมทางศิลปะของศิลปินมาแล้ว

การทำอาหารอย่าง “ผัดไทย” หรือ “ก๋วยเตี๋ยวเรือ” ของกรุงเทพฯ นั้น นอกจากจะเป็นการสร้างการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกันระหว่างศิลปินกับผู้ชมแล้วส่วนหนึ่งที่สำคัญยังก่อให้เกิดการทลายสถานะของหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ที่เคยมีความจำกัด หรือมีเงื่อนไขอย่างเช่น การห้ามส่งเสียงดัง ห้ามนำอาหารเข้าไปรับประทานภายในกรณีเช่นนี้ งานของกรุงเทพฯ อาจถือได้ว่าเป็นการทลายกรอบความเชื่อมโยงหรือเงื่อนไขดั้งเดิมที่เคยมีมา

ซึ่งเกี่ยวกับประเด็นนี้ บัณฑิต จันทรโรจนกิจ ยังได้กล่าวถึงผลงานชุด “ผัดไทย” ของ กรุงเทพฯ ติระวนิช ได้อีกโดยนำไปเชื่อมโยงกับผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ในบริบทสังคมตะวันตก ดังที่กล่าวไว้ว่า

ในอีกด้านหนึ่ง ปฏิบัติการผัดไทยของกรุงเทพฯ หากพิจารณาผ่านประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกแล้วจะเห็น ว่ากรุงเทพฯ สืบทอดสายธารแห่งประวัติศาสตร์ของกอร์ดอน มาตต้าคลาร์ก (Gordon Matta-clark) (Mami. 2002 : 39-40) ในปี พ.ศ. 2514 กอร์ดอน มาตต้าคลาร์ก เปิดภัตตาคาร Food Restaurant ในนิวยอร์ก ซึ่งเขามองว่าเป็นประติมากรรมชิ้นยักษ์ กลุ่มพลุกซัสซึ่งมีกิจกรรมเกี่ยวกับอาหารระหว่าง พ.ศ. 2506-2520 จัดงานเลี้ยงที่ขอให้สมาชิกนำอาหารเข้ามาร่วม บางคนนำอาหารที่กินได้และกินไม่ได้ บางครั้งจะขอให้สมาชิกนำอาหารประจำชาติมาร่วมจัดวางในงานเลี้ยง บ้างก็เป็นส่วนหนึ่งของการเปิดงานศิลปะ งานเลี้ยงคริสต์มาส งานปีใหม่ (Hendricks, 1988 : 66-70) อย่างไรก็ตาม กลุ่มพลุกซัส “เล่น” กับอาหารโดยต้องการสร้างความประหลาดใจตื่นตาให้แก่ผู้ชมมากกว่าจะสร้างนัยทางสุนทรียศาสตร์ศิลปะการเมือง การทำอาหารและเชื้อเชิญให้ร่วมรับประทานอาหารของกรุงเทพฯ จึงหมายถึงการสร้างสุนทรียศาสตร์ของการรับรู้ความงามของศิลปะ โดยการมีประสบการณ์โดยตรง (การสัมผัส กิน และดื่ม การพำนักรออาศัยในชั้นงานศิลปะ) ศิลปะการเมืองของกรุงเทพฯ จึงอยู่ที่การเปลี่ยนสถานะของผู้ชมจากการเป็นผู้ชมมาเป็นผู้แสดงร่วมเสพอาหาร ศิลปะ และปรับเปลี่ยนตำแหน่งของผู้ดูที่ถูกควบคุมการมอง (Gaze) และเชื้อเชิญให้ผู้ชมได้ครอบครองอำนาจการจัดวางนั้น (Hapgood and Lauf. 1991 : 11) กรุงเทพฯ เชิญผู้ชมของเขาร่วมกินดื่ม เล่นดนตรี พักอาศัย กรุงเทพฯ สร้างงานโดยพัฒนาแนวคิดที่โจเซฟ บอยส์เรียกว่าประติมากรรมสังคม (Social sculpture) การที่บอยส์ประกาศแจ้งว่า “ทุกคนเป็นศิลปิน” นั้น เป็นการสร้างประชาธิปไตยของงานศิลปะ (Ulmer. 1985 : 227) และสร้างศิลปะให้มีความเป็นประชาธิปไตยก็คือการสร้างสัมพันธ์ภาพใหม่ระหว่างศิลปินกับผู้ชม ให้มีความเท่าเทียมกัน ผู้ชมสามารถเข้าร่วมและเป็นส่วนหนึ่งของการผลิตงานศิลปะ ความพยายามในการปลดปล่อย “ศิลปะ” จึงเป็นการจัดความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับผู้ชม ศิลปินกับผู้อุปถัมภ์ นักสะสม นักสะสมกับชั้นงานใหม่ ศิลปะการจัดวางของกรุงเทพฯ ในแง่นี้ได้ เคลื่อนศิลปะตะวันตกให้เดินหน้าปลดปล่อยผู้ชมจากพิพิธภัณฑ์และหอศิลป์และเปิดโอกาสให้จัดสัมพันธ์ภาพนั้นเสียใหม่ (บัณฑิต จันทรโรจนกิจ. 2548 : 57-59)

จากที่หยิบยกทัศนะต่างๆ มาข้างต้นนี้ ทำให้เราเห็นได้ว่า การทำอาหารของกรุงเทพฯ ติระวนิช ในชุดผัดไทย หรือแม้กระทั่งชุดอื่นๆ ที่ติดตามมานั้น เป็นการทำในฐานะของการใช้การทำอาหารเป็นเครื่องมือต่อการต่อต้านและต่อรองกับการเมือง และอำนาจของพิพิธภัณฑ์ รวมถึงเป็นการทลายชนบประสพการณ์ในการรับชมผลงานทัศนศิลป์ของผู้ชมที่ปรับเปลี่ยน ถ่ายเท สถานะของผู้ชม มาเป็นผู้ที่มีส่วนร่วมและเป็นผู้แสดงในกิจกรรมของศิลปิน

ซึ่งมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับผลงานนั้น มิได้เกิดจากเพียงแค่องค์ประกอบของการถูกกระตุ้นให้ผู้ชมรู้สึกว่าการทานอาหาร การทำอาหารในงานของกรุงเทพฯ ในพิพิธภัณฑ์ หรือหอศิลป์นั้นเป็นความแปลกใหม่ทางประสบการณ์เท่านั้น แต่มันยังเป็นองค์ประกอบที่กระตุ้นคนให้เห็นถึงบทบาทของศิลปะปฏิสัมพันธ์ในกระแสสังคมโลกที่มีภาวะความตกต่ำทั้งทางเศรษฐกิจ การแบ่งปันต่อกันในสังคม ความสัมพันธ์ทางการสื่อสาร หรือการร่วมกิจกรรมที่ขาดหายไปจากสังคมทั้งตะวันตก และตะวันออก

การวิเคราะห์การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับผลงาน หรือกิจกรรมของศิลปินได้ด้วยการร่วมกันรับประทานอาหารที่ศิลปินแจกจ่าย บางครั้งศิลปินให้ผู้ชมได้มีโอกาสร่วมกันทำอาหารด้วย ฤกษ์ฤทธิ์ ได้ให้บทบาทของผู้ชมเปลี่ยนไปกลายเป็นผู้สร้าง ผู้แสดง และผู้เสพในคราวเดียวกัน

นอกจากนี้ การมีปฏิสัมพันธ์กันผลงานในลักษณะนี้ ยังมีเคยเกิดขึ้นในพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่มาก่อน ที่มีข้อห้ามต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการห้ามนำอาหารเข้ามารับประทาน ห้ามนำสิ่งที่ส่งกลิ่นเหม็นเข้ามา หรือแม้แต่ห้ามส่งเสียงดัง พูดคุยกัน สิ่งเหล่านี้ก็ถูกทลายไปสิ้น จากชุดผลงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์

สรุปการวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ชุด “ไม่มีชื่อ” (ผัดไทย) ของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวินิช ด้านเนื้อหา แนวความคิด

การทำอาหารของศิลปิน เป็นการทำอาหารเพื่อมุ่งที่จะให้ผู้คนในสังคมตะวันตกได้เห็น ได้มีประสบการณ์ เพื่อทำความเข้าใจกับวัฒนธรรม หรือการดำเนินชีวิตของคนไทย มากไปกว่าการชมแต่โบราณวัตถุที่ถูกเก็บจัดแสดงอย่างนิ่งเฉย อยู่ในพิพิธภัณฑ์ เป็นการนำเสนอเรื่องราวของวัฒนธรรม ผ่านรูปแบบของการสร้างให้เกิดกิจกรรม การเคลื่อนไหวมากกว่า การชมด้วยสายตาเพียงผ่าน

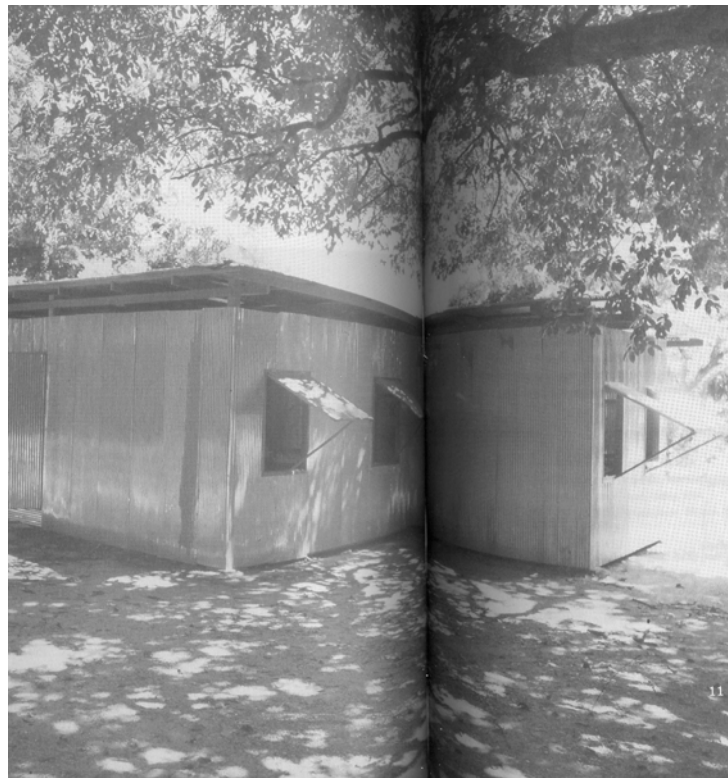
นอกจากนั้น ยังเชื่อมโยงกับการที่ศิลปินได้นำเอาการแจกจ่าย ความสัมพันธ์จากการทำอาหาร ไปนำเสนอในสังคมตะวันตก ซึ่งมีความจัดแย้งอยู่ในตัว ทั้งเศรษฐกิจที่อยู่ในชั้นวิกฤติ การดำเนินชีวิตของผู้คนที่แยกกันอยู่ ฯลฯ

ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

งานชุดผัดไทย เป็นการนำกิจกรรมการทำอาหาร เข้าไปสู่พื้นที่ทางศิลปะเพื่อมุ่งหวังในการสร้างประชาธิปไตย ให้เกิดขึ้นในการชมผลงานศิลปะ หรือเป็นการสร้างความเท่าเทียมให้เกิดขึ้น ระหว่างสถานะของความเป็นศิลปิน กับผู้ชมที่สามารถถ่ายทอดบทบาท และสถานะต่อกันได้ เมื่อเข้าไปร่วมปฏิสัมพันธ์กับผลงานของศิลปิน

การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม ยังนำไปสู่การทลายกรอบ และกติกาของสถาบัน หรือพิพิธภัณฑ์ทางศิลปะสมัยใหม่ที่มักใช้เงื่อนไข หรือข้อห้ามต่างๆ เป็นจุดในการควบคุมผู้ชม และให้พิพิธภัณฑ์มีอำนาจเป็นศูนย์กลางมากกว่าผู้ชม

ผลงานในชุดนี้ ระดับการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมอยู่ในระดับที่สูง เพราะนอกจากผู้ชมจะมีส่วนในการรับประทานอาหาร ทำอาหาร และสื่อสารร่วมกันกับศิลปิน หรือผู้ชมด้วยกันเองแล้ว การที่ผู้ชมเป็นผู้กิน และผู้ทำ บางครั้งยังเป็นการถ่ายทอดการเป็นผู้แสดง จากศิลปินให้แก่ผู้ชม



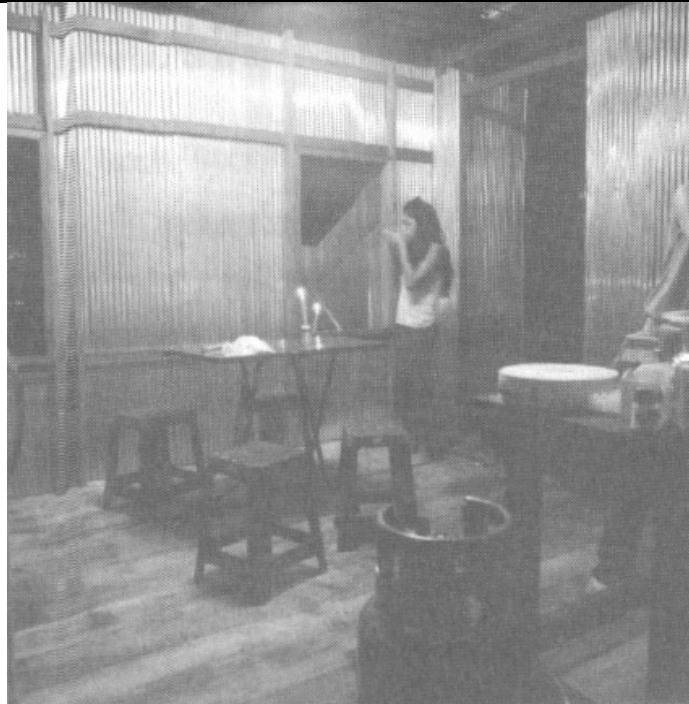
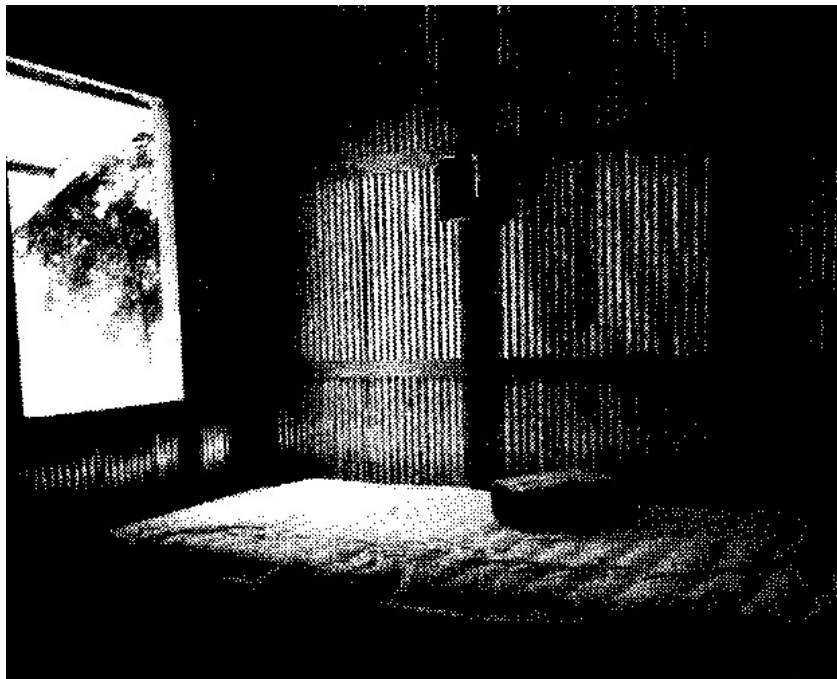
ภาพประกอบ 61 ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (พรุ้งนี้จะหยุดพูดและจากไป , พรุ้งนี้จะกลายเป็นแคว้นหนึ่งเท่านั้น) ,
(2545) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช



ภาพประกอบ 62 ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (พรุ้งนี้จะหยุดพูดและจากไป , พรุ้งนี้จะกลายเป็นแคว้นหนึ่งเท่านั้น) ,
(2545) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช



ภาพประกอบ 63 ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (พรุ้งนี้จะหยุดพูดและจากไป , พรุ้งนี้จะกลายเป็นแคว้นหนึ่งเท่านั้น) ,
(2545) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช



ภาพประกอบ 64 ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (พรุ่งนี้จะหยุดพูดและจากไป , พรุ่งนี้จะกลายเป็นแคว้นหนึ่งเท่านั้น) ,
(2545) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช



ภาพประกอบ 65 ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (พรุ่งนี้จะหยุดพูดและจากไป , พรุ่งนี้จะกลายเป็นแคว้นหนึ่งเท่านั้น) ,
(2545) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช

4.ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (พรุ่งนี้จะหยุดพูดและจากไป พรุ่งนี้จะกลายเป็นวันหนึ่งเท่านั้น) (2547)

การวิเคราะห์ด้านเนื้อหา แนวความคิด

ผลงานชุดนี้ ถือเป็นผลงานในช่วงหลังจากที่การทำอาหารของฤกษ์ฤทธิ เริ่มมีการพลัดเปลี่ยนไป ความสนใจของเขายังคงอยู่ที่การกำหนด หรือสร้างกิจกรรมให้คนเข้ามามีส่วนร่วม มีปฏิสัมพันธ์ ทำลายเส้นแบ่งที่กั้นระหว่างอำนาจแห่งเงื่อนไข ข้อกำหนดของสถาบัน พิพิธภัณฑสถาน กับประชาชน หรือผู้ชม ฤกษ์ฤทธิ สร้างงานชิ้นนี้ครั้งแรกที่ โคโลญจ์ เมื่อปี 2540 และสองปีต่อมาก็สร้างขึ้นอีกครั้ง ในนิวยอร์ก โดยเขาจำลองอพาร์ทเมนต์ที่อยู่อาศัยของเขาขึ้นในพิพิธภัณฑสถาน และจัดวางให้พื้นที่ส่วนตัวถูกแปรสภาพกลายเป็นพื้นที่สาธารณะ

ซึ่งเกี่ยวกับผลงานชุดนี้ ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช ได้เคยให้สัมภาษณ์กับคณะผู้จัดทำหนังสือเข้านอก-ออกในไว้ว่า

แรงบันดาลใจก็คืออยู่เมืองไทย เป็นคนไทยอะไรอย่างนี้ เพราะว่าคนไทยนี่ลักษณะจะไม่มีเส้นแบ่ง อย่างคือบ้านมดก็คือบ้านทุกคน คือชีวิตก็ใช้รวมๆ กันอยู่แล้ว นี่คือแรงบันดาลใจที่พวกเราออกไปข้างนอกแล้วเราถึงได้เห็นชัดเมื่อมองเข้ามา คือเราทำกับข้าว เราไม่ได้ทำไว้เพื่อกินคนเดียว เวลากินก็ต้องกินหลายๆ คน (ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช. 2548 : สัมภาษณ์)

ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช ยังได้ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยเพิ่มเติมไว้อีกว่า

อพาร์ทเมนต์จำลอง ก็เหมือนอยู่ในสถาบัน ก็นำคนเข้ามาอยู่ในสถาบันด้วย อันนี้คือการตั้งคำถามเกี่ยวกับเรื่องเวลา เวลาราชการเปิด 9.00-17.00 น. แล้วใครจะมาดูงานศิลปะ ทุกคนก็ต้องทำงาน เพราะฉะนั้นมันจำเป็นหรือไม่ ถ้าเราเปิด 4 โมง ปิด ตี 1 คนที่เค้าอยากจะมาดูก็มาดูได้เป็นวิธีการคิดอีกแบบหนึ่ง จะตั้งเวลาเข้ามาดูได้” (ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช. 2549 : สัมภาษณ์)

นอกจากนี้ ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช ได้เคยให้สัมภาษณ์กับสุวรรณา เปรมโสตร์ ไว้อีกว่า

มีงานหนึ่งที่เรากำลังทำที่เยอรมนี เราสร้างอพาร์ทเมนต์จำลอง จำลองเท่าของจริงทุกอย่างมาจากอพาร์ทเมนต์ที่เราที่นิวยอร์ก แล้วเราก็เปิดมันเป็นพิพิธภัณฑ์ 24 ชั่วโมงทุกวัน...ซึ่งสำหรับตะวันตกเขาก็ไม่เคยทำงานอย่างนั้น ไม่เคยมีสถาบันไหนที่จะเปิดให้ทุกคนเข้ามาใช้ตลอดเวลาเหมือนกับอยู่บ้าน แล้วก็ปล่อยให้มันมีระบบ ไม่มีการตั้งกฎเกณฑ์ แล้วคนก็มาอยู่เป็นร้อยๆ คน คิดว่ามันก็ประสบความสำเร็จในแง่ที่ว่าคนได้สัมผัสกับมันเยอะมาก ทั้งศิลปินและไม่ศิลปินมาอยู่ด้วยกันโดยไม่มีเกิดอะไรขึ้นใหญ่โต ไม่มีทะเลาะไม่มีเผลออะไรกัน...มันกลายเป็น ชีวิตขึ้นมาจริงๆ แล้วงานนั้นก็สร้างความสำคัญในตะวันตกในด้านศิลปะว่าเราไม่ควรคิดจำกัดเวลา จำกัดสถานที่ หรืออะไรบางอย่างที่มันถูกกำหนดโดยสถาบัน อย่างเวลาเราไปพิพิธภัณฑ์ เขาจะเปิด 9 ชั่วโมง ถึง 6 โมงเย็น แล้วก็ห้ามจับของ ห้ามกินอาหารในนั้น...แต่เราต้องการให้คนใช้เวลาไปกับสิ่งที่เราคิดศิลปะ ให้มีวิธีการคิดใหม่ สถาบันเองเขาก็เห็นความสำคัญตรงนี้ เช่นเดี๋ยวนี้อาจมีสถาบันซึ่งแทนที่เขาจะเปิด 9 โมงถึงเย็น เขาจะเปิดบ่าย 3 ถึงเที่ยงคืน เพราะเราตั้งคำถามขึ้นมาว่าถ้าคุณต้องการให้คนมาดู แต่ทุกคนทำงานถึง 6 โมงเย็น แล้วใครเขาจะมาดูได้ เพราะฉะนั้นคุณควรจะเปิดเวลาที่คนจะมาดู (สุวรรณา เปรมโสตร์. 2549 : 85)

ซึ่งเมื่อผู้วิจัยได้ตั้งคำถามกลับไปยังฤกษ์ฤทธิ ว่าผลงานชุดนี้คือการพยายามทำหรือแปรสภาพให้สถาบันกลายเป็น public space หรือไม่ เขาได้ตอบว่า “มันก็เป็นได้ ทุกอย่างเป็น public space ได้หมด นั่งกินข้าวมีใครบ้าง ประตูก็เปิด ใครจะไปหาพ่อ แม่ ก็ไปได้ ทุกคนก็อยู่ด้วยกันได้ ซึ่งโอเคโดยตรงนี้ เค้าคิดไม่ได้ เพราะเค้าไม่ใช่คนไทย...มันเป็นธรรมชาติของเราอยู่แล้ว ในที่สุดก็ต้องกลับมาเหมือนเดิม ไม่ว่าสังคมจะเปลี่ยนแปลงเจริญก้าวหน้า มีรถเก๋ง มีตึกคอนโด ยังไงในที่สุดเราก็ต้องกลับมานั่งกินข้าวกัน” (ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช. 2549 : สัมภาษณ์)

บัณฑิต จันทรโรจนกิจ ยังได้เคยเสนอข้อมูลที่น่าสนใจเกี่ยวข้องกับผลงานชุดนี้ไว้ว่า

ผลงาน Untitled 1996 (tomorrow is another day) ที่ kolnisher kunstverein ฤกษ์ฤทธิสร้างอพาร์ทเมนต์ที่โดยจำลองมาจากห้องของเขาในนิวยอร์กและอนุญาตให้ผู้ชมได้เข้ามาดู อาบน้ำ จัดงานวันเกิด จัดงานเลี้ยงและหมายจะให้ เป็น “บ้านของคนไกลบ้าน” (a home away from home)...เจ (Jay Koh) ศิลปินชาวสิงคโปร์มาทำท่ายานของฤกษ์ฤทธิ” โดยเขียนข้อความว่า “สวัสดิ์ศรีบ่น้องชาย ศิลปะ แบบกระบวนการของน้องดูดีนะ แล้วที่บ้านน้องล่ะมี “กระบวนการ” อย่างไร...ต่อ กรณีนี้ เคสเตอร์ แกรนท์ (Kester Grant) เห็นว่าฤกษ์ฤทธิ ไม่มีส่วนที่ต้องรับผิดชอบต่อการกล่าวหาของโคห์ แต่โคห์ส่งสารแสดงความห่วงใยของเขาและเคสเตอร์ว่าศิลปะประเภทกระบวนการและเชิงแลกเปลี่ยนควรจะได้รับการพิจารณาเสียใหม่ มิเช่นนั้นการแลกเปลี่ยนและกระบวนการศิลปะที่ว่า ก็จะเป็นของเทียม (pseudo-transcendental art) (บัณฑิต จันทรโรจนกิจ. 2547 : 75-76)

จากทั้งหมดที่ผู้วิจัยหยิบยกมาข้างต้น ทำให้เห็นถึงแนวความคิดของฤกษ์ฤทธิ์ต่อการสร้างงานศิลปะ ปฏิสัมพันธ์ในเชิงเน้นกระบวนการ ให้คนเข้ามาใช้หรือมีปฏิสัมพันธ์ มีกิจกรรมในพื้นที่ของสถาบันหรือพิพิธภัณฑ์มากขึ้น การนำพื้นที่ส่วนตัวของศิลปิน ไปจำลองไว้ในพื้นที่สาธารณะอย่างเช่นพิพิธภัณฑ์อาจเป็นการสะท้อนหรือบ่งบอกโดยทางอ้อม ถึงปัญหาและข้อคำถามของศิลปิน ก็เป็นได้ว่า ในที่สุดพิพิธภัณฑ์ได้แสดงหรือทำหน้าที่ของการเป็น “พื้นที่สาธารณะ” หรือเป็นแหล่งที่เชื้อให้ผู้คนเข้ามาเรียนรู้ ศึกษา หรือสื่อสารกันจริงหรือไม่ หรือแท้จริงแล้ว สถาบันหรือพิพิธภัณฑ์เป็นเพียงพื้นที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นเครื่องสะท้อนถึงพลังอำนาจของการจัดการความรู้ของรัฐเท่านั้น และการจัดการความรู้ รวมถึง “ระบบ” โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เรื่องของ “เวลา” ก็เป็นเวลาที่ถูกกำหนด และเอื้อให้กับคนที่ทำงานอยู่ในพิพิธภัณฑ์เท่านั้น ไม่ได้เอื้อให้กับประชาชนส่วนมากเลยแม้แต่น้อย

ด้วยเหตุนี้ ความเป็นพื้นที่หรือแหล่งการเรียนรู้ที่มีภาพลักษณ์ว่า เป็นพื้นที่สาธารณะของสถาบัน หรือพิพิธภัณฑ์ จึงมีปัญหาในความเป็นจริงที่ผู้คนไม่สามารถมีส่วนร่วมกับความเป็นสาธารณะอันนี้ได้ ในทางเดียวกัน ข้อกำหนด หรือกฎกติกา เงื่อนไขต่างๆ ของสถาบันยังมีผลทำให้สถาบันนั้นมีสภาพกลายเป็น “พื้นที่ส่วนตัว” โดยปรากฏการณ์ที่มันแสดงออกมานั่นเอง

เมื่อเป็นเช่นนั้น “พื้นที่ส่วนตัว” ของ ฤกษ์ฤทธิ์ ศิระวนิช จึงเข้าไปแสดงบทบาทและปรากฏการณ์ที่กลับกัน กล่าวคือ แม้มันจะถูกจำลองมาจากพื้นที่ส่วนตัว และจากการออกแบบของศิลปิน แต่มันกลับถูกใช้สอย หรือสร้างกิจกรรมเชิงการแลกเปลี่ยน การอยู่ร่วมกัน และมีสถานะเป็นพื้นที่สาธารณะมากกว่าตัวสถาบันเสียเอง

นอกจากนี้ กิจกรรมที่เปลี่ยนไปตลอดเวลา และขึ้นอยู่กับข้อกำหนดทิศทางของผู้ที่เข้ามาอาศัย ยังเป็นส่วนที่ตอกย้ำถึงบทบาทของพื้นที่สาธารณะว่า มันจะต้องมีความเปลี่ยนแปลง ความไม่แน่นอน การย้ายถ่ายเท และมีความคลาดเคลื่อน คลุมเครืออยู่ตลอดเวลา เนื่องจากบทบาทของความเป็นสาธารณะนั้น ย่อมไม่สามารถที่จะบ่งชี้ นิยาม หรือกำหนดเป็นตัวบทสรุปได้ตายตัวเสมอไป

การวิเคราะห์การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผู้ชมสามารถเข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่ที่ศิลปินจำลองจากอพาร์ทเมนต์ของตนได้ ตลอดเวลา ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมด้านเวลาของแต่ละคน แต่ละกลุ่ม กิจกรรมก็สามารถทำได้ตามความเหมาะสมของวัสดุและพื้นที่ที่สามารถดัดแปลงให้เข้ากับกิจกรรม หรือประโยชน์ใช้สอยต่างๆ

การมีปฏิสัมพันธ์ในลักษณะดังกล่าว ภาวะของผู้ชมจึงอยู่ที่การต้องเผชิญกับความแตกต่างทางลักษณะการดำเนินชีวิตของแต่ละคน แต่ละกิจกรรมที่มีความต่างกัน เผชิญกับสภาวะของความแปลกหน้า หากแต่ต้องอยู่ร่วมกัน

ถึงกระนั้น ตัวผลงานหรือปัญหาเช่นนี้ ก็เป็นตัวกระตุ้นให้ผู้คนแสดงออกในเชิงการสื่อสารระหว่างกันมากขึ้น ถือเป็นสภาวะแห่งความแปลกใหม่ในบริบทสังคมตะวันตก ที่มักจะเป็นสังคมแบบเปิดที่ต่างคนต่างอยู่

ฤกษ์ฤทธิ์ ได้เสนอให้คนต่างบริบทได้เห็นถึงลักษณะและวัฒนธรรมเชิงความสัมพันธ์ของคนไทย ผ่านกิจกรรมปฏิสัมพันธ์ให้คนเข้ามาอยู่ร่วมกัน มากกว่าที่จะแสดงออกผ่านสื่อหรือภาพลักษณ์ต่างๆ ที่คนไทยนิยมใช้เป็นทุน ไม่ว่าจะเป็นการไหว้ ความอ่อนน้อม อ่อนโยน หรือยิ้มแบบไทยๆ โดยเขาเลือกที่จะหยิบนำเอาวิถีการดำเนินชีวิตแบบสังคมเปิด พื้นที่แบบเปิด และความอลหม่าน ในการต่างคนต่างอยู่แบบร่วมกันของคนไทยมาเสนอแทน

ผลงานชุดนี้ ยังมีความแตกต่างที่น่าสนใจตรงที่ว่า เราไม่สามารถระบุได้เลยว่า การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมที่เข้าร่วมอาศัย หรือร่วมกิจกรรมในอพาร์ทเมนต์จำลองของฤกษ์ฤทธิ์ นั้น มีอะไรบ้าง ต่างจากผัดไทยที่คนสามารถมี

ปฏิสัมพันธ์ได้ด้วยการกิน การทำ การรับแจก หรืองานชุดนอน ที่มีส่วนร่วมด้วยการหยุดพัก นอน หยุดเคลื่อนไหว หรือนั่งเล่น นอนเล่น หรืออย่างในงานชุด “ไม่มีชื่อ” (คอร์ต D) ที่การมีปฏิสัมพันธ์ก็คือการร่วมกันเล่นดนตรีในพื้นที่ ศิลปินจัดไว้ให้ ซึ่งในอพาร์ทเมนต์ จำลองนี้ ทุกๆ กิจกรรมสามารถเกิดขึ้นได้ และยังมีรูปแบบกิจกรรมอีกนานับไม่ถ้วนที่เกิดขึ้น สิ่งเหล่านี้มีผลทำให้ การมีปฏิสัมพันธ์ในชุดผลงานต่างๆ อาจเป็นเครื่องสะท้อนเพียงกิจกรรมใด กิจกรรมหนึ่ง ซึ่งเป็นองค์ประกอบย่อยๆ ของสังคม เช่น การกินข้าว การทำอาหาร ในชุดผ้าไทย การนอน การนั่งเล่น ในชุด “นอน” หรือ การเล่นดนตรีในชุดไม่มีชื่อ (คอร์ต D) หากแต่ใน “ไม่มีชื่อ” (พຽ່ງນີ້ຈະຍຸດພຸດແລະຈາກໄປ ພຽ່ງນີ້ຈະກາຍເປັນແວ່ນໜຶ່ງເທົ່ານັ້ນ) ຄຸກຊັກຸຖຸຣີ ໄດ້ຈຳລອງຫຼືສ້າງສະຖານະການຢູ່ເບິ່ງກັນກະບວນການ ທຸກສ່ວນໃນການດຳເນີນຊີວິດ ຫຼືອາດເອີ້ນໄດ້ວ່າ ນັ້ນຢູ່ຜູ້ຜະລິດສະຖານະການທີ່ເກີດຂຶ້ນໃນທັງ “ໂຄງສ້າງຂອງສັງຄົມ” ມາໄວ້ໃນພື້ນທີ່ທາງສິລະປະ ທີ່ອາດຈະສະມຸກມຸງກັນຢູ່ ຫຼືອາດຈະບໍ່ເກີດຂຶ້ນໄດ້

ນັບໄດ້ວ່າເປັນປະກາດການໃໝ່ທີ່ຜູ້ຊົມບໍ່ມີເອົາໄດ້ກະທຳ ຫຼືສະແດງອອກເຖິງເປັນສູນຍຸກລາງ ການ ເທົ່າເຖີມຂອງຕົນກັບສະຖານະທີ່ຜ່ານມາໃນອັດຕະໂນມັດ

ດັ່ງກະນັ້ນ ຜູ້ຊົມບໍ່ໄດ້ກ່າວຫຼືຕັ້ງໃຈຈະບໍ່ຮູ້ວ່າ ຄຸກຊັກຸຖຸຣີ ຈະຕ້ອງຕ້ານສະຖານະເສມອໄປ ແຕ່ອາດເປັນ ເພື່ອສະແດງເຖິງ ສິລະປິນມີຄວາມພະຍາຍາມທີ່ຈະໃຫ້ພື້ນທີ່ທາງສິລະປະມີຄວາມເປັນສາທາລະນະແລະແທ້ຈິງແລ້ວ ກໍ່ສາມາດ ເກີດຂຶ້ນທີ່ໃດກໍ່ໄດ້ ບໍ່ຈຳເປັນຈະຕ້ອງເກີດຂຶ້ນໃນສະຖານະຫຼືພິພິກັດພຶດຕະໂນມັດເທົ່າດຽວ

ສຽງການວິເຄາະຜົນການສິລະປະປະຕິສັມພັນສຸດ “ไม่มีชื่อ” (พຽ່ງນີ້ຈະຍຸດພຸດແລະຈາກໄປ ພຽ່ງນີ້ຈະກາຍເປັນແວ່ນໜຶ່ງເທົ່ານັ້ນ)

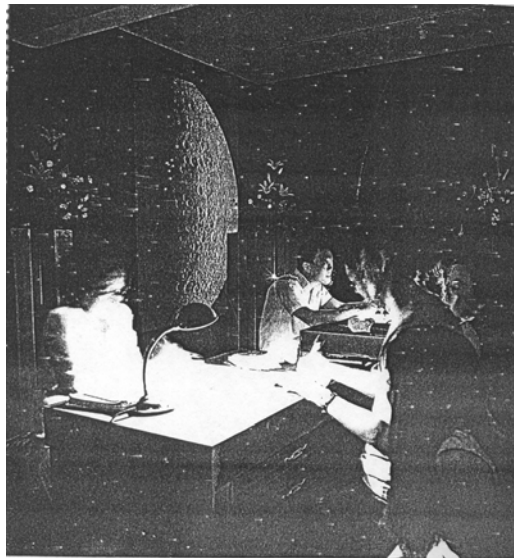
ด้านเนื้อหา แนวความคิด

ศิลปินสร้างผลงานโดยตั้งคำถามกับเวลาของการชมผลงานที่พิพิธภัณฑ์เป็นผู้กำหนดว่า มีปัญหาตรงที่เป็น เวลาทำงานของประชาชนทั่วไป เป็นเหตุทำให้ไม่มีใครที่จะจัดสรรเวลา หรือเป็นอุปสรรคต่อการชมผลงานศิลปะใน พิพิธภัณฑ์ ด้วยเหตุนี้ เขาจึงนำพื้นที่ส่วนตัวเกือบแบบของอพาร์ทเมนต์ที่อาศัยอยู่ไปจำลองและเปิดเป็นพิพิธภัณฑ์ 24 ชั่วโมง ที่ผู้คนสามารถมาใช้ชีวิตอยู่อาศัยทำกิจกรรมต่างๆ ร่วมกันได้ โดยไม่มีกฎเกณฑ์

ศิลปินยังคงนำเสนอความคิด ในเรื่องของการสื่อสารโดยใช้ลักษณะการดำเนินชีวิตของคนไทยที่เป็น สังคมเปิด และอยู่ร่วมกันได้แม้ว่าจะแตกต่างกันก็ตาม ให้กับผู้คนในสังคมตะวันตกได้รับรู้และได้ร่วมประสบการณ์นี้ ทางหนึ่งอาจเป็นไปได้ทั้งปทัสສະຫຼັກສະຖານຂອງສັງຄົມແບບເປີດວ່າມີລັກສະນະແລະບັນຫາເຊັ່ນໃຜ ກວມເອົາຈະເປັນການ ສະຫຼັກ ຫຼືວິພາກວິທີຊີວິດໃນສັງຄົມແບບປິດວ່າ ມີບັນຫາເຊັ່ນໃຜ ໂດຍຜ່ານການສິລະປະປະຕິສັມພັນທີ່ເປັນກະບວນການຂອງ ສິລະປິນ

ด้านการปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผลงานชุดนี้ มีระดับของการปฏิสัมพันธ์ที่สูง และมีความน่าสนใจตรงที่นอกจากจะไม่สามารถระบุหรือชี้วัด ได้ถึงลักษณะการปฏิสัมพันธ์อย่างใดอย่างหนึ่งได้ ผู้ชมจึงมีบทบาทต่อการเป็นผู้ควบคุมทิศทาง เปลี่ยนแปลงสภาพ ผลงานทั้งกิจกรรม บรรยายภาค หรือเรื่องราวที่จะผันแปรไปตามความแตกต่างและความต้องการของผู้ชมแต่ละกลุ่ม แต่ละบุคคล รวมถึงไม่มีข้อกำหนดด้านเวลาหรือจำนวนผู้เข้าร่วมปฏิสัมพันธ์มากำหนดอีกด้วย เพราะผู้ชมสามารถ ผลัดเปลี่ยนหมุนเวียน เฝ้ามองหน้าต่อความแตกต่าง และสื่อสารกับศิลปิน หรือผู้ชมด้วยกันเองได้ตามความต้องการ ของแต่ละคน



ภาพประกอบ 66 ผลงานชุด “หนีเสือปะจระเข้” (2544) โดย ศิลปิน กมล เฟาสวัสดิ์

การวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของ กมล เผ่าสวัสดิ์

1. ผลงานชุด “หนีเสือปะจระเข้” (Dilemma)

การวิเคราะห์ เนื้อหา / แนวความคิด

ผลงานชุด “หนีเสือปะจระเข้” (dilemma) ของกมล เผ่าสวัสดิ์ จัดแสดงขึ้นในช่วงระหว่างวันที่ 7 เมษายน – 20 พฤษภาคม ปี พ.ศ. 2544 ณ .project 304 กรุงเทพฯ

กมล เผ่าสวัสดิ์ ได้กล่าวถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ของเขาว่า

ในช่วงปลายศตวรรษที่ยี่สิบที่ผ่านไป โดยภาพรวมของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รวมทั้งประเทศไทย ความเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจที่ขยายตัวอย่างรวดเร็ว การเปลี่ยนแปลงทางสังคมขนาดใหญ่สิ่งเหล่านี้มีผลกระทบอย่างยิ่งต่อการปรับตัว และการรับมือของสังคมไทยที่ยังเคยชินต่อสภาพความเป็นอยู่และวัฒนธรรมเดิม ๆ จึงทำให้เกิดปัญหาต่าง ๆ ตามมาในระหว่างที่ไทยพยายามจะนำประเทศเข้าสู่การเป็นประเทศที่เจริญทางด้านอุตสาหกรรม (New industrialized countries – nics) บนพื้นฐานโครงสร้างสังคมเดิมที่เป็นสังคมเกษตรกรรมและการศึกษาขึ้นพื้นฐานยังไม่มีทั่วถึง ดูเหมือนว่าปัญหาทางสังคมและวัฒนธรรมจะพอกพูนและสับสนมากขึ้นในยุคข้อมูลและข่าวสารที่ทันสมัย รวมทั้งสงครามเศรษฐกิจการค้าที่ไร้พรมแดน การเกิดกระแสการไหลบ่าของวัฒนธรรมต่างชาติที่หลากหลาย ผลกระทบที่มีขึ้นต่อเศรษฐกิจ การเมือง สังคม รวมถึงการผสมผสานกันของวัฒนธรรม ในชีวิตปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นแฟชั่นการแต่งกาย ภาพยนตร์ฮอลลีวูด การ์ตูนญี่ปุ่น เกมส์ และ อินเทอร์เน็ต อาหารแคว้นฟาสต์ฟู้ด การค้าระบบห้างสรรพสินค้า ซูเปอร์มาร์เก็ต ราคาสะดวกซื้อบริการยี่สิบสี่ชั่วโมงที่เริ่มกระจายออกไปอย่างแพร่หลายจากเมืองหลวงสู่หัวเมืองใหญ่ในชนบทอย่างรวดเร็ว การไหลบ่าของวัฒนธรรมนี้ได้เพิ่งเกิดขึ้น แต่ได้สืบคลานเข้าครอบคลุมอย่างต่อเนื่องผลพวงจากสงครามเวียดนาม จวบจนกระทั่งการล่มสลายทางเศรษฐกิจในยุค IMF อิทธิพลเหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญ ที่ก่อให้เกิดวัฒนธรรมลูกผสมซึ่งมีผลต่อคนรุ่นใหม่ที่มีชีวิตความเชื่อมั่นและมีความสับสนในการ จำแนกแยกแยะอะไรคือความจริงและอะไรคือสิ่งจอมปลอมในสังคมสมัยใหม่ ที่แปลกแยก ออกจากสังคมเดิมทั้งระบบการศึกษา ระบบการปกครอง การดูถูกคุณธรรมดั้งเดิม การดูถูกวัฒนธรรมท้องถิ่น และช่องว่างระหว่างคนจนกับคนรวยที่กว้างขึ้นจากปัญหาทางด้าน ความไขว่เขวของค่านิยมขึ้นพื้นฐานนำมาสู่การติดขัดกับเงินและอำนาจและสิ่งจอมปลอม ต่าง ๆ ในทางโลกศรัทธาและเทคโนโลยี สังคมจึงเต็มไปด้วยพรรคและพวกชนิดมือใครยาวสาวได้สาวเอา การประจบประแจง การชิงไหวชิงพริบ หวังร่ำรวยจากการพนัน สลากกินแบ่ง หรือหวยใต้ดิน ตลอดจนการเก็งกำไรจากค่าที่ดินอสังหาริมทรัพย์ และการฉกฉวยประโยชน์จากทรัพยากรโดยย่ำยีธรรมชาติ นอกจากนี้สื่อมวลชนยังมีส่วนสร้างความมอมเมาด้วยโฆษณาชวนเชื่อต่าง ๆ ความไม่มั่นคงในชีวิต ความเสื่อมถอยศรัทธาที่มีต่อศาสนา รวมทั้งความเชื่อมั่น ต่อนักการเมืองที่ทำให้วิกฤติเหล่านี้มีผลต่อการดำเนินชีวิต ที่ต้องเผชิญอยู่ในแต่ละวันซึ่งเต็มไปด้วยอุปสรรคสภาพเศรษฐกิจที่ตกต่ำ การเมืองที่วุ่นวาย สังคมที่มีปัญหา และอิทธิพล ของวัฒนธรรมตะวันตกเป็นสิ่งที่คนไทยต้องเผชิญ พร้อมกับช่วงเปลี่ยนก้าวเข้าสู่ศตวรรษใหม่ภายใต้สังคมโลก ที่ปรับตัวเข้าสู่กระแสวัฒนธรรมโลกาภิวัตน์ ในกรอบของความเป็นอยู่ที่มีรากฐานวัฒนธรรมประเพณีและขนบจารีตแบบไทย ในการดำเนินชีวิตบนวิถีสองด้านของความใหม่และความเก่าประกอบกับความไร้เสถียรภาพของปัจจัยในการดำรงชีพได้สร้างความหวั่นไหวและภาวะของการขาดความมั่นใจ ในชีวิต อยู่ไม่น้อยคนทั่วไปที่ประสบกับเหตุการณ์หนึ่ง ๆ โดยมีได้ คาดหมาย อยู่นอกเหนือการควบคุมและการกำหนดของตน ดังนั้น “โชคชะตา” จึงมักถูกนำมาใช้อ้างหรือไว้เน้นกรอบการมองเหตุการณ์ที่ทำให้ชีวิตของผู้คนผันแปรไปอย่างมาก... หนีเสือปะจระเข้ (dilemma) เป็นผลงานที่ต้องการแสดงถึงสภาวะอารมณ์ มักเกิดเหตุการณ์ที่ต้องเลือกหรือตัดสินใจไม่ทางใดก็ทางหนึ่งเสมอ โดยเฉพาะเหตุการณ์ที่ทำให้สับสน ไม่มั่นใจหรือคิดวุ่น สับสน หรือต้องตกอยู่ในภาวะของการต้องตัดสินใจจะเป็นช่วงที่มีความทุกข์เหมือนแบกก้อนหินขนาดมหึมา เป็นภาวะอารมณ์ชนิดวิตกกังวล เพราะไม่ว่าอนาคตจะเป็นอย่างไร แม้ว่าตัดสินใจไปแล้วก็ยังไม่รู้ว่าถูกต้องหรือไม่ อาจจะเป็นเพราะรู้สึก เสียหาย กับสิ่งที่ไม่ได้เลือก หรือกลัวความผิดพลาด กลัวความจริงที่

จะเกิดขึ้น เหตุการณ์ต่าง ๆ ในภาวะของอารมณ์ที่อยู่ระหว่างช่วงเวลาของการตัดสินใจ เรามักจะถามตนเองว่าทำไม ต้องเกิดขึ้นกับเรา หรือไม่ก็มักจะได้ยินเสมอๆ ว่า “ไม่ว่าเราทำอะไรกรรมอะไรมา “ชีวิตเลือกเกิดไม่ได้ แต่เลือกตายได้ “ ภาวะอารมณ์ของคนที่จะฆ่าตัวตาย หรือเลือกที่จะตายนั้น บุคคลภายนอกได้แต่เป็นผู้เฝ้าสังเกตอาการ แต่ไม่มีประสบการณ์หรือความเข้าใจในภาวะอารมณ์นั้นเท่ากับเจ้าตัวผู้ตัดสินใจเอง ภาวะของการต้องตัดสินใจในทางใดทางหนึ่งของความกำกวมที่ต้องเลือก เป็นภาวะที่เกิดความกดดันอยู่ไม่น้อย สภาวะดังนี้ทำให้คนหลาย ๆ คน ต้องผิหวงหรือสมหวัง ตื่นหรือเลวลง ซึ่งการตัดสินใจขึ้นอยู่กับองค์ประกอบ แฝงอยู่หลายเหตุผลทั้งส่วนตัวและสังคม เนื่องจากเราไม่รู้อนาคต การตัดสินใจอย่างมีสติ และเหตุผล รวมทั้งการหาที่ปรึกษาเพื่อช่วยเสริมการตัดสินใจให้ผิดพลาดน้อยที่สุด เพราะมนุษย์มีความกลัวเป็นสัญชาตญาณพื้นฐาน (กมล เผ่าสวัสดิ์. 2544 : 4-5)

นอกจากนี้ กมล เผ่าสวัสดิ์ ยังได้กล่าวถึงจุดประสงค์ในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ โดยเขากล่าวว่า

จุดประสงค์ ผู้ชมจะถูกเชิญให้มีส่วนร่วมในผลงานและได้รับประสบการณ์ตรงในการรับรู้ทั้งภายนอกและภายใน จากสัมผัสทั้งห้า รูป รส กลิ่น สัมผัส ซึ่งรวมถึงประสบการณ์ในเชิงจิตวิทยาที่จะปรากฏและรับรู้ได้ในตัวผู้ชมเอง ความเป็นส่วนตัว และการสร้างโอกาสในการรับรู้ (เสพ) ในพื้นที่ที่แสดงงานกับผลงาน (activity) จะทำให้เกิดการสร้างประสบการณ์มากกว่าการตีความที่ปรากฏทางสายตา ผลงานศิลปะและบทภาพยนตร์ของศิลปินรวมทั้งการจัดการกับพื้นที่ทางศิลปะเป็นเอนกตัวเชื่อมหรือเครื่องมือซึ่งทำหน้าที่ในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างความจริงปห่งประสบการณ์ในปัจจุบันบุคคล (พฤติกรรมของโลกทัศน์ที่แสดงให้เห็น ถึงพื้นที่ที่ยอมจำนนต่อสิ่งที่เกิดขึ้นกับชีวิต) การดำรงอยู่ของตัวตนในการมองเหตุการณ์ในเชิงความหมาย กล่าวคือคนไทยให้ความหมายทางสัญลักษณ์ต่อปรากฏการณ์หรือเหตุการณ์ด้วยมีความเชื่อว่า ปรากฏการณ์เหล่านี้มิได้เกิดขึ้นอย่างลอย ๆ แต่มีนัยยะส่วนหนึ่งในการบอกอนาคต หรืออาจกล่าวได้ว่าปรากฏการณ์เหล่านี้เกิดขึ้นเพราะกำลังจะ “สื่อสาร “ อะไรบางอย่างให้บุคคลรับรู้ หากความหมายทางสัญลักษณ์ดังกล่าว เป็นการบอกเหตุร้าย บุคคลผู้ประสบเหตุการณ์ก็อาจทำการป้องกันหรือบรรเทาเหตุร้ายที่คาดว่าจะเกิดขึ้นในแง่โลกทัศน์ของคนไทยที่สะท้อนให้เห็นถึงกรอบทางอภิปรัชญา ที่กว้างเกินกว่าอภิปรัชญาแบบวิทยาศาสตร์ ซึ่งมีได้สนใจคำถามที่ว่าทำไม “ ปรากฏการณ์หนึ่ง ๆ จึงเกิดขึ้นแง่มุมของวิทยาศาสตร์จะสนใจเพียงแต่มุ่งจะตอบปัญหาว่า ปรากฏการณ์ต่าง ๆ เกิดขึ้น” อย่างไร “ เท่านั้น ดังนั้นในผลงานชุดนี้ของข้าพเจ้าแสดงออกเพื่อ :

- ต้องการให้ผลงานศิลปะมีผลต่อมนุษย์ได้อย่างมีความหมายในรูปแบบ ทั้งในแง่มุมทางศิลปะ (สุนทรียศาสตร์) และประโยชน์ทางจิตใจต่อการดำรงชีวิตจริงในสังคม
- ต้องการที่จะขยายกิจการทางศิลปะออกไปสู่ชุมชนสังคม โดยอาศัยกิจกรรมทางศิลปะเป็นสื่อ
- ต้องการที่จะสะท้อนให้เห็นสภาวะของมนุษย์ในต้น ศตวรรษที่ 21 ที่อยู่ในภาวะความสับสนล้นหลวมและความคาดหวัง กำลังใจว่าจะมีหรือจะได้ในสิ่งที่ดีขึ้นในทุกด้าน
- ต้องการที่จะสะท้อนความคิด ความเชื่อของคนไทย ในวัฒนธรรมของสังคมไทย การดำรงอยู่คู่กันระหว่างพุทธกับไสย ช่วงชีวิตเป็นระยะเวลาที่จำกัดระหว่าง กาลเวลา และสถานที่อื่นชีวิตต้องดำรงอยู่ท่ามกลางความไม่จีรัง ของสรรพสิ่ง เป็นเวลาซึ่งมีพลังอำนาจอันลึกลับไม่ว่าจะเป็นพรหม เทพ กฎเกณฑ์ของดวงดาวและภูติผีชนิดต่าง ๆ ความเชื่อในพลังอำนาจภายนอกมนุษย์ รวมทั้งพลังอำนาจของมนุษย์ ในเรื่องของ “กรรม” อีกทั้งยังมีพรหมลิขิต โชค ดวง ซึ่งมีรากฐานมาจากคติพราหมณ์ และโหราศาสตร์ ซึ่งต่างก็มีบทบาทต่อคดีเกี่ยวกับชีวิต ชาวไทย การปรึกษานักพยากรณ์ (หมอดู) เป็นกลไกหรือวิธี “สื่อสาร” หรือ “จัดการ” กับพลังอำนาจแห่งสากลจักรวาล ซึ่งมนุษย์ต้องอิงอาศัยอยู่ (กมล เผ่าสวัสดิ์ . 2544 : 5-6)

จากการที่กมลได้กล่าวไว้ในข้างต้นถึงแนวความคิดในการสร้างผลงานชุด หนีเสือปะจระเข้ ทำให้เราเห็นว่าผลงานชุดนี้เกิดขึ้นไม่ได้มาจากสิ่งที่อยู่ภายในจิตใจของศิลปิน หากแต่เกิดขึ้นเพราะศิลปินถูกสิ่งเร้าหรือความคิดที่มีผลมาจากเรื่องราวของสังคมภายนอกเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดแรงผลักดันในอันที่จะสะท้อนปัญหาสังคมในยุคโลกาภิวัตน์ออกมาผ่านผลงานศิลปะที่มุ่งเน้นรูปร่างของศิลปะปฏิสัมพันธ์ให้ผู้ชมสามารถเข้ามามีส่วนร่วมกับผลงานได้ และจากปัญหาของสังคมสมัยใหม่ที่ศิลปินได้สะท้อนไว้ในแนวความคิดข้างต้น ทำให้เขาสร้างงานศิลปะด้วยการแปรสภาพพื้นที่ของหอศิลป์ให้กลายเป็นพื้นที่ที่พร้อมจะทำทนายและกระตุ้นเรียกให้ผู้ชมเข้าสู่พื้นที่แห่งสถานการณ์ลวงที่ศิลปินสร้างและกำหนดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการจัดสภาพพื้นที่และตกแต่งพื้นที่แสดงงานในบรรจุไปด้วย วัสดุสำเร็จรูปชนิดต่าง ๆ มากมายอันถือได้ว่าเป็นสื่อวัสดุสำเร็จรูปที่เราคุ้นเคยและเห็นหรือใช้กันอยู่ในวิถีชีวิตประจำวัน ไม่ว่าจะเป็นเก้าอี้นอน สนามซ้อมกอล์ฟจำลอง โต๊ะเหล็กที่ดีที่สุดก็คือ โต๊ะสำหรับให้บริการดูหมอด ตรวจ ทำนาย โชคชะตา ซึ่งถือได้ว่าเป็นกิจกรรมที่ศิลปินกำหนดขึ้นมาให้ผู้ชมได้มีปฏิสัมพันธ์อันจะนำไปสู่การมีส่วนร่วมในผลงาน หรือโต๊ะไปที่ภายในบรรจุ เพชร (ปลอม) ไว้ภายใน

การนำวัสดุต่าง ๆ มาจัดวางไว้นั้น ก็เพื่อที่จะให้วัสดุแต่ละชิ้นที่ศิลปินนำมาจัดวางหรือจัดประกอบขึ้น ได้ทำหน้าที่ในการส่งสารหรือความหมายที่มีขอบเขตมากไปกว่าประโยชน์ใช้สอยหรือ หน้าที่การใช้งานตามสภาพของมัน และหากวิเคราะห์ดูว่าการนำวัสดุมาจัดวางในพื้นที่ สิ่งที่ศิลปินต้องการอาจเป็นการรอคอยให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมและแสดงพฤติกรรมที่เชื่อมสัมพันธ์กันไปมา ระหว่างสิ่งที่ปฏิบัติอยู่เป็นประจำหรือคุ้นเคย หากแต่ต้องมาปฏิบัติอีกครั้ง เมื่อก้าวเข้ามาสู่พื้นที่ที่ล่องลอยให้เรานำเอาสิ่งที่ปฏิบัติกันอยู่ในวิถีการดำเนินชีวิตประจำวัน มาปฏิบัติและแปรสภาพเป็นรูปร่างของสถานการณ์ลวงที่ศิลปินกำหนดขึ้น ยกตัวอย่าง ในกรณีของการให้บริการหมอดู ที่เราอาจจะเคยไปนั่งให้หมอดูเหล่านั้นตรวจทำนาย ดวงชะตา ราศี กันตามพื้นที่สาธารณะทั่วไป อย่างไม่จำเป็น แต่การดูหมอดูในพื้นที่ทางศิลปะที่ กมล กำหนดขึ้นนั้น แม้จะรูปแบบของการทำนายดวงชะตา จะไม่ต่างอะไรกับที่เราเคยมีประสบการณ์ หากแต่ในพื้นที่ศิลปะแล้ว การดูหมอดู จึงเป็นการดูหมอดูท่ามกลางบริบทของการสร้างสัญลักษณ์ในงานศิลปะ หมอดูและผู้ชม จึงกลายเป็นที่ผู้แสดง และผู้ร่วมแสดง หรืออาจเป็นได้กระทั่งวัตถุทางศิลปะอีกชิ้นหนึ่ง ที่สามารถเคลื่อนไหวไปมา ได้ตอบ ชักถาม และคาดหวังในการทำนายดวงชะตานั่น

การใช้ชื่อนิทรรศการ “หนีเสือปะจระเข้” ที่เป็นคำพังเพยโบราณของไทยเรา ที่มีความหมายถึงการหนีจากสถานการณ์หนึ่งเพื่อไปเจอกับอีกสถานการณ์หนึ่ง ซึ่งอาจเลวร้ายกว่า หรือเลวร้ายไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน นั้นจึงอาจวิเคราะห์ได้ว่าในที่นี้ว่า ศิลปินได้พยายามสร้างสถานการณ์จำลองมาเพื่อสะท้อนถึงปรากฏการณ์แห่งความซับซ้อนอลวนในสังคมที่ผู้คนล้วนต้องเผชิญกับปัญหาจากการปรับตัวต่อความเปลี่ยนแปลงของกระแสโลกโลกาภิวัตน์อย่างหนัก การปรับตัวที่เป็นการปรับไปแบบตันทุ้งและขาดฐานคิด และการบูรณาการนำเอาวัฒนธรรม บริบท หรือ อัตลักษณ์ที่เคยก่อรูปขึ้นมาในสังคมไทยเข้ามาเชื่อมโยงผสานควบคู่กันไปตามความเหมาะสมด้วยนั้น เป็นเหตุทำให้สังคมไทยแม้ว่าจะดูแปลกนอกเหมือนกับประเทศที่กำลังพัฒนา แต่การพัฒนาที่ได้นำได้นำให้เกิดผลกระทบและปัญหาสังคมที่ติดตามมา การที่ต้องเผชิญกับปัญหารอบด้าน อันเกิดจากการพัฒนาแบบไร้ทิศทาง ทำให้ผู้คนประสบปัญหาหรือไม่ก็ตาม ต่างมุ่งไปหาที่พึ่งพาซึ่งล้นแล้วแต่เป็นที่พึ่งในแง่ของ ความเชื่อ ไสยศาสตร์ ที่เป็นมายาคติอีกรูปแบบหนึ่งที่ครอบคลุมนิเวศการดำเนินชีวิตของคนในสังคมอยู่อย่างชัดเจนตลอดเวลา เป็นการปกปิด หรือ ปกป้อง คุ่มครองตนเองจากความกลัวต่อปัญหา หรือสภาพของความเป็นจริงและประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคม

ซึ่งเกี่ยวกับประเด็นนี้ อภินันท์ โปษยานนท์ ได้แสดงทัศนะไว้ว่า

ความรู้สึกกลัว” หรือถูกคุกคามนั้น ดูเหมือนจะอยู่คู่กับความรู้สึก รักชาติ หรือปรารถนาที่จะสร้างความมั่นคงให้ชาติ ในทางกลับกัน ความรู้สึกเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงปัจเจกชนที่ถูกเลี้ยงมาด้วยการครอบงำในด้านไสยศาสตร์และความเชื่อต่าง ๆ ในฐานะที่เป็นชาวพุทธ คนไทยส่วนใหญ่ เชื่อในการกลับชาติมาเกิด การทำบุญ การทำความดี ตั้งแต่วัยเด็กจนวัยชรา เรามักถูกกระตุ้นเตือนให้ทำบุญและทำดีต่อผู้อื่น หลายคนมีความเชื่อที่ว่า การสะสมบุญไว้ในชาตินี้จะทำให้พวกเขามั่นคง ชีวิตมีค่าและมีความหมาย ชาติหน้าไม่มีมนุษย์หน้าไหนอยากกลับชาติมาเกิดเป็นสัตว์เลื้อยคลาน เป็นหมา หรือควาย เราได้แต่หวังว่าวงจรชีวิตของเราจะจุดในที่สุดเมื่อเราสามารถไปถึงนิพพาน ดังนั้นความเชื่อในการทำบุญทำทาน การกลับชาติมาเกิดจึงกระตุ้นให้แต่ละคนรู้สึกวิตกกังวลถึงโชคชะตา และดวงชะตาโหราศาสตร์ของตน (อภินันท์ โปษยานนท์. 2544 :29)

อภินันท์ โปษยานนท์ ยังได้กล่าวถึงผลงานของกมล เผ่าสวัสดิ์ ในชุดนี้ โดยแสดงทัศนะ ไว้ว่า

กมลได้สร้างสถานการณ์ที่ประหลาดประชัน แดกดัน เพื่อวิจารณ์เกี่ยวกับคนไทยจำนวนมากที่เผชิญกับสถานการณ์แบบกลืนไม่เข้าคายไม่ออก “หนีเสือปะจระเข้” เป็นสำนวนไทยที่แสดงบทสรุปของสังคม ที่เมื่อแรงกดดันทำให้เราไม่สามารถอดทนต่อไปได้ มีเส้นบาง ๆ ที่แบ่งระหว่างความเป็นกับความตาย ความมั่งมีกับความล้มสลาย การมีชีวิตอยู่รอดกับการฆาตกรรม กลายเป็นเส้นแบ่งที่อ่อนไหว เปราะบางและแตกง่ายได้ง่าย เมื่อการตัดสินใจ หรือการปลดปล่อยทางอารมณ์ต่าง ๆ จำเป็นต้องเกิดขึ้นบ่อยครั้ง คนไทยจึงเดินทางไปพึ่งพาหมอดู และนักพยากรณ์ รวมทั้งสื่อต่าง ๆ เพื่อเพิ่มความมั่นคงทางจิตใจ แต่หลายสิ่งจากการตรวจดวงชะตา มีผลออกมาในทางร้าย พวกเขาจึงต้องไปทำบุญให้มากขึ้น เพื่อกำจัดสิ่งเลวร้ายออกไป หมอดูทำหน้าที่เหมือนกับเสมียน ผู้ซึ่งคอยเตือนผู้คนว่าบุญชัญญของคุณกำลังจะหมดไปแล้ว จริง ๆ แล้วงานของหมอดูน่าจะเป็นการแจกจ่ายความเมตตาและความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่แก่คนทั่วไป เพราะพรสวรรค์เหล่านี้จะทำให้เขาสามารถช่วยเหลือผู้คนที่ยังตรอกได้ แต่ก็โชคไม่ดีนัก เพราะมีหมอดูหมอเดา บางจำพวกที่หลอกลวง ต้องการเพียงแสวงหาผลประโยชน์จากลูกค้าที่เป็นเหยื่อ ของความหวาดและการปล่อย เป็นที่รู้กันดีอยู่ว่ากิจกรรมทางไสยศาสตร์ต่าง ๆ สามารถถูกแปลงเป็นโอกาสชักจูงผลประโยชน์ลูกค้าได้ แม้ว่าเราต้องการจะเชื่อในด้านพยากรณ์ แต่ลึกๆ แล้ว เราต่างก็รู้ว่าการทำนายนั้น มีส่วนถูกบ้างผิดบ้าง มักเหมือนกับการสารภาพบาป ลูกค้าเหล่านี้ต้องการปลดปล่อยความกังวล และความปรารถนาทั้งหลายให้หมอดูได้รับฟัง กมลได้ตั้งแง่ความคิด ความต้องการที่จะหลีกเลี่ยงจากความเป็นจริงได้อย่างละเอียด โดยการสร้างสถานการณ์ทางศิลปะ ให้กลายมาเป็นเรื่องที่แท้จริงของสังคม ในที่ซึ่งดวงชะตาสามารถถูกพยากรณ์ได้ โดยการแลกเปลี่ยนด้วยเงินตรา การจัดห้องนั่งเล่นสร้างอารมณ์ ความรู้สึกและบรรยากาศของสถานที่ห้องมืด ชั้นบนประดับด้วยฉากรูปจันทร์สุราภา และตรงกลางห้องหมอดูจะนั่งคอยลูกค้าอยู่ คล้ายกับหมอโรคจิตเจาะจะนำเสนอมติการบำบัดทางใจและทางออกของอารมณ์แต่ไม่เหมือนกับหมอนวด เขาจะไม่ได้ช่วยอะไรทางกายภาพเลย ลูกค้าอาจจะรู้สึกสบายใจชั่วคราว ขณะที่พวกเขาสามารถหนีได้ทั้งเสือและจระเข้ แต่หมอดูหรือหมอผี พวกนี้ นี่และที่เราควรระวังมากที่สุดก็ว่าได้ (เพ็ญวิติ นพเกตุ. 2544:31-32)

จากที่หยิบยกมาข้างต้น ดูเหมือนว่า หมอดูหรือนักพยากรณ์โชคชะตา จะเป็นส่วนสำคัญที่ขับเคลื่อนผลงานชุดนี้ เปิดประเด็นให้แก่ผู้ชมได้เป็นอย่างมาก คล้ายกับกมลต้องการจะสื่อสะท้อนว่า การที่ผู้คนในสังคมได้ถูกครอบคลุมนด้วยมายาคติทางไสยศาสตร์ ความเชื่อ เรื่องการดวง ดูโชคชะตา ราศีต่าง ๆ นั้น เป็นกับดักหรือหลุมพรางให้เราตกลงไปและเป็นวิธีการแก้ปัญหาที่มีอยู่อย่างเป็น”รูปธรรม”ด้วยการแก้ไขโดยใช้วิธีแบบ”นามธรรม” ซึ่งสร้างสภาวะความปลอดภัยให้เกิดขึ้นได้เพียงชั่วคราวช่วยยามกับชีวิตในแบบที่ผู้คนแม้จะหลุดหรือสามารถแก้ไขหลีกเลี่ยงได้จากปัญหาหนึ่งแต่ก็ต้องเดินทางไปพบกับอีกหลาย ๆ ปัญหาที่วนเวียนไปอย่างไม่วันสิ้นสุด

ซึ่งกมล เผ่าสวัสดิ์ ได้กล่าวถึงแนวความคิดในงานชุดนี้ของเขาเพิ่มเติมต่อไปอีกว่า

งานแสดงในครั้งนี้ เรื่องที่ผมอยากแสดงถึงมันมีอยู่นิดเดียว คือเรื่องของอาการของอารมณ์ของคนที่ต้องการอยู่สภาวะที่ต้องตัดสินใจหรือเลือกในสิ่งที่ไม่อยากเลือกในทางใดทางหนึ่ง มันเป็นภาวะอารมณ์ที่กลืนไม่เข้าคายไม่ออก อึดอัด ตัวตนคงจับต้องยากอะไรก็ไม่ใช่ ภูมิธรรมเป็นอย่างไรไม่ชัดเจนก็เลยจำเป็นต้องสร้างสถานการณ์ หมายถึงตัวผลงานที่จะเชื่อมต่อกับสภาพความจริงที่ปรากฏในชีวิตจริงของแต่ละคน สำหรับผมมันมีความสำคัญเรื่องราวในชีวิตจริงของเราหลายครั้งเราปล่อยปะละเลย เพราะเราเห็นว่ามันเป็นเรื่องไร้สาระ ลม ๆ แล้ง ๆ และมันก็รุกรามไปเป็นเรื่องอื่น จนเราหาต้นตอของสาเหตุไม่ได้ และเราก็ต้องแก้ปัญหาที่ปลายเหตุตลอดทำเป็นเล่นไป อารมณ์นั้นมันจะไปจะมาก็น่าใจหาย แต่ก็น่าสนใจมีชีวิตดี หรือบางทีมันก็มาเราได้เหมือนกัน บ่อยครั้งที่เรามีอาการประสาทตกโดยไม่รู้สาเหตุ และจะอย่างไร จะปรึกษาใคร ก็ไม่รู้จะเริ่มต้นอย่างไรก็ต้องพึ่งพาคนที่จะให้คำปรึกษาหรือชี้แนะ(หมอ) โดยที่เราไม่ต้องพูดหรือเอ่ยปากก็ทำให้เราระงับใจ (บ้าง.....ไม่ได้ใช้ทุกครั้งไป) หรือปิดให้เป็นเรื่องเวรกรรมตามแต่จะสรุป แต่อย่างไรก็ดี ก็ทำให้เรามีชีวิต และความหวังต่อไปดูไปก็ไร้สาระ แต่มันก็เป็นความหวังอีกเหมือนกันไม่ใช่หรือ? งานนี้ผมคงเล่นบทบาทเป็นคนกลาง หรือนายหน้า แล้วแต่จะเรียก แต่มันก็คงจะมีผลไม่ทางใดก็ทางหนึ่งต่อสิ่งที่นำเสนอออกมาเป็นสิ่งที่เรียกว่าศิลปะในศตวรรษนี้ (กมล เผ่าสวัสดิ์. 2544:41)

จากที่หยิบยกมาข้างต้น ทำให้เราวิเคราะห์เนื้อหาแนวความคิดของกมล เผ่าสวัสดิ์ ต่อผลงานชุด หนีเสือปะจระเข้ ได้ว่ามีความสัมพันธ์และมีบทบาทต่อการเป็นภาพสะท้อนของปัญหาจากสภาพของสังคมโลกาภิวัตน์ ที่มีความเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรม วิถีชีวิต ฯลฯ ปัญหาการปรับตัวอย่างผิดทิศทางต่อความเปลี่ยนแปลงนี้ทำให้สังคมและผู้คนตกอยู่ภายใต้สภาวะอันซับซ้อน วุ่นวาย และเกิดวิกฤติสังคม ภายในจิตใจของตนแม้ว่าภายนอกเราจะเห็นการพัฒนาทางวัตถุเติบโตในอัตราสูงก็ตาม ด้วยเหตุนี้ กมล จึงสร้างและปรับเปลี่ยนพื้นที่แสดงงานศิลปะให้กลายเป็นพื้นที่ที่เขาใช้บรรจุวัสดุสำเร็จรูป โครงสร้าง ตกแต่ง เพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดสร้างเงื่อนไข และกิจกรรมให้ผู้ชมเข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับกิจกรรมที่เขาสะท้อนและมีความเห็นความมั่นใจเป็นกิจกรรมที่เป็นเสมือนการแก้ปัญหา หรือคุ้มครองตนจากความรู้สึกว่าไม่ปลอดภัยในเวลาเพียงชั่วครู่ชั่วยาม โดยใช้กิจกรรมทางการทำนาย การดูหมอก พยากรณ์โชคชะตา ต่าง ๆ ที่เป็นวิธีการแก้ปัญหาในภาวะที่กลืนไม่เข้าคายไม่ออกสถานการณ์ลวงของกมล ที่เป็นปรากฏการณ์อันเกิดจากเงื่อนไขในศิลปะกับพื้นที่เฉพาะที่เขาเป็นผู้สร้างขึ้นนั้น ผนวกกับความสนใจต่อกิจกรรมนั่ง (ดูหมอก) จากผู้ชม จึงทำให้หนีเสือปะจระเข้ คือหลุมพราง หรือสถานการณ์ลวงที่ศิลปินสร้างขึ้นเพื่อใช้เปิดเปลือยความอับจนหนทางและการหลีกเลี่ยงต่อการเผชิญและการสู้กับปัญหา สังคมระหว่างเพื่อนมนุษย์ด้วยกันเอง

การวิเคราะห์การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผลงานของกมล เผ่าสวัสดิ์ ชุดนี้เป็นการนำเอาวัสดุสำเร็จรูป เข้ามาจัดวางในห้องแสดงงาน ตกแต่ง ประดับพื้นที่การแสดงผลงาน ให้เป็นพื้นที่ใหม่ตามที่ต้องการ ผู้ชมสามารถเข้ามามีปฏิสัมพันธ์ได้กับผลงานที่ก่อกำเนิดเข้ามาในห้องแสดงงาน ก็ถือได้ว่าเริ่มเข้ามามีปฏิสัมพันธ์ในระดับหนึ่งแล้วระดับของการมีปฏิสัมพันธ์จะเพิ่มมากขึ้น ก็ต่อเมื่อผู้ชมได้เข้ามามีส่วนร่วมกับกิจกรรม หรือเกมส์ต่าง ๆ ที่ศิลปินตั้งวัสดุเอาไว้ เพื่อมุ่งหวังที่จะสร้างหรือทำให้วัสดุสำเร็จรูป เหล่านั้นขับเคลื่อนเป็นสถานการณ์ เช่นการตั้งโต๊ะให้หมอดูมาบริการทำนายโชคชะตา แก่ผู้ชม รวมถึงศิลปินได้ใช้กลวิธีที่ทำให้มีต่อเนื่องมายาวนาน นั่นคือ การใช้วิดีโอ ศิลปินมาจัดวาง เพื่อให้การเปลี่ยนแปลงในพื้นที่นั้นมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

กฤติยา กาวีวงศ์ ได้กล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์ของกมล เผ่าสวัสดิ์ ไว้ดังนี้ว่า

หนังสือปะจระเข้ นั้น เขาใช้ศิลปะจัดวาง และวิดีโอ ในการสืบค้นถึงวิธีหลาย ๆ รูปแบบที่จะเข้าใจ และต่อตรงกับชะตาชีวิตของคนเรา นอกจากนั้น ยังได้นำเอา “เครื่องปรุง” หลาย ๆ ส่วน ที่เขาเคยใช้ในงานที่ผ่านมา เช่นการให้คนดูเข้ามามีส่วนร่วมในงาน , ประเด็นเกี่ยวกับเรื่องส่วนตัว และสาธารณะ (เปลี่ยนแกลเลอรีให้เป็นห้องดูหมอล และห้องนั่งเล่น และให้คนดูมาทำกิจกรรมส่วนตัวในที่สาธารณะ) และการทำงานแบบต่อต้านศิลปะ (ให้ข้าวของเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันแบบชาวรัสเซียมาจัดวาง) ทั้งนี้เพื่อที่จะสามารถลบเส้นแบ่งระหว่างความเป็นศิลปะ กับชีวิตประจำวัน บทบาทของกมล ณ จุดนี้เปรียบเสมือนกับเป็นผู้อำนวยความสะดวก มากกว่าเป็นศิลปินที่เป็นเจ้าแห่งรูปทรง และความคิด เนื่องจากเขาได้ทำงานร่วมกับอินที่เรีย สำหรับห้องนั่งเล่น (แกลเลอรีชั้นหนึ่ง) และหมอล สำหรับแกลเลอรีชั้นสอง เพราะว่าทุก ๆ ส่วนมีความสำคัญเท่ากันหมด ถ้าขาดส่วนใดส่วนหนึ่งไปผลงานของเขาก็ขาดความสมบูรณ์ (กฤติยา กาวีวงศ์, 2544 :14)

นอกจากนี้ อภินันท์ โปษยานนท์ ยังได้แสดงทัศนะเพิ่มเติมเกี่ยวกับประเด็นกระบวนการสร้างสรรค์ ของกมล เผ่าสวัสดิ์ ในผลงานชุดนี้ไว้ว่า

งานแสดงนิทรรศการศิลปะของกมล เผ่าสวัสดิ์ ชุด “หนังสือปะจระเข้” ณ โปรเจ็ค 304 นั้น ศิลปินได้เชิญให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในแกลเลอรี ซึ่งถูกเปลี่ยนให้เป็นห้องนั่งเล่น และห้องสำหรับผู้สนใจมาให้หมอลดูตรวจดวงชะตาวิชาชี กมลเป็นที่รู้จักดีในนามของศิลปินแนวคอนเซ็ปชวล(conceptual art) และ ศิลปะแบบจัดวาง (Installation art) ในยุคแรก ๆ ของเมืองไทย ผู้ซึ่งมีงานแสดงมากมายในเอเชีย ออสเตรเลีย และอเมริกา งานของเขามักจะเป็น งานที่ใช้สถานการณ์เป็นหลัก และทำงานเฉพาะกับสถานที่ (Site specific work) ซึ่งเน้นให้คนดูเข้ามามีส่วนร่วม การสื่อสารระหว่างผู้ชมมีความสำคัญอย่างยิ่ง ผลงานแนวแฮพเพนนิ่ง(Happening) และการแสดงสด (Performance art) ของเขามักจะกระตุ้นให้เราได้ขบคิดเกี่ยวกับสิ่งที่แฝงอยู่ในงาน ซึ่งถูกมองอย่างคาด ๆ ว่าเป็นการทำงานศิลปะในเชิงต่อต้าน (เพ็ญวดี นพเกตุ, 2544:31)

ถนอม ชามักดี ยังได้กล่าวถึงประเด็น พฤติกรรมและการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมงานชุด หนังสือปะจระเข้ นี้ไว้ว่า

กับผลงานชุดความคิด หนังสือปะจระเข้ (Dilemma) เขาได้นำเอาสภาวะที่เชื่อว่าเกือบทุกคนเคยเผชิญมาแล้วเกี่ยวกับการตัดสินใจในการหนีจากสถานการณ์หนึ่งที่คิดว่ามันเลวร้าย แต่ต้องไปเจอกับอีกสถานการณ์หนึ่งที่เลวร้ายกว่า เหมือนคำพังเพยของไทยที่ว่า หนังสือปะจระเข้ กมล ได้นำเอาแนวคิดข้างต้นนี้มาสร้างสถานการณ์จำลองขึ้นภายใน Project 304 โดยเฉพาะที่ห้องแสดงชั้น 2 ที่แขวนโครงเหล็กขึ้นไปอย่างทุกลักษณะนั้น จึงได้รู้ว่าเขาได้สร้างบรรยากาศอึดครึ้ม มั่ว ๆ สลัว ๆ เอาไว้ พร้อมกับตั้งเค้าโครงเหล็กเป็นโต๊ะ เก้าอี้สำหรับ “หมอล” (จริง ๆ) โดยให้คนที่มาชมงานตกอยู่ภายใต้ความไม่ชัดเจนอึดครึ้มของห้องที่เขาจัดไว้ แล้วก็มีแม่หมอลนั่งเป็นเจ้าที่ให้เข้าไปใช้บริการ ซึ่งก็ได้ผลเกินคาดปรากฏว่าห้องแสดงชั้นล่างแทบจะไม่มีใครเหลียว ผู้คนแห่กันขึ้นไปจ้องคิวกันดูดวงชะตาของตัวเองจนแน่นห้อง ภายในห้องนั้น มีสไลด์ฉายไปบนผนังสีดำ เป็นรูปพื้นผิวของดาวอังคาร ที่ดูขรุขระแห้งแล้ง พร้อมกับมีเสียงจากวิทยุเทป เหมือนเสียงน้ำหยดเป็นจังหวะ รอบ ๆ ห้องก็จะมีเชิงปักดอกไม้บนโต๊ะหมอล ซึ่งเป็นโครงเหล็กดูหนักแน่น ตรงกลางโต๊ะศิลปินทำเป็นตู้ไปสองชั้นมา ภายในตู้ชั้นจะใส่เพชร(ปลอม) หลายแท่งส่องประกาย กระหายอยากครอบครอง ฝ่ายแม่หมอลก็จะพรรณากฎเกณฑ์เสียงเรียงนาม วัน เดือน ปี เกิดตามแบบฉบับ พร้อมกับเขียนกราฟชีวิตไล่เสียงตกทำนาย ไปเหมือนเล่านิทาน ฟังแล้วเพลิดเพลินดี ประมาณว่า ดูหมอลเสร็จแล้ว ยิ่งกว่าอยู่ในภาวะ หนังสือปะจระเข้ อีก 5 ตัวด้วยซ้ำ (ถนอม ชามักดี, 2545:24-25)

จากที่หยิบยกมาข้างต้นนี้ ลักษณะของการเข้ามามีส่วนร่วมในผลงานชุด หนึ่งสี่อะจะระเซ่ ของกมล เผ่าสวัสดิ์ เป็นการสร้างศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยอยู่ในระดับกลางที่ผู้ชมสามารถก้าวเข้าไปในพื้นที่ หรือสถานการณ์ ของศิลปิน และนั่นถือเป็นการเริ่มมีปฏิสัมพันธ์ในเบื้องต้น แต่หลังจากนั้น การที่จะเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์ในชั้นอื่น ๆ ผู้ชมสามารถตัดสินใจได้ด้วยตัวเองว่าจะเลือกที่จะเข้ามามีส่วนร่วม หรือไม่ จะเข้าไปใช้บริการจากหมอดูหรือไม่ ก็สามารถเลือกและตัดสินใจเองได้ ตัววัสดุหรือพื้นที่ไม่ได้สร้างเงื่อนไขหรือบีบบังคับให้ผู้ชมจะต้องมีปฏิสัมพันธ์ในชั้นนี้อย่างหลีกเลี่ยง ไม่ได้

สรุปการวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของกมล เผ่าสวัสดิ์

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

มีการนำเสนอเพื่อสะท้อนเรื่องราวของปัญหาสังคมร่วมสมัย โดยเน้นด้าน การวิพากษ์ หรือเสียดสี หรือสร้างงานเพื่อสะท้อนเรื่องราวของความเชื่อโชคลาง หรือไสยศาสตร์ เพื่อที่จะหลีกเลี่ยงหรือแก้ปัญหาด้วยวิธีการไม่เผชิญกับปัญหาโดยตรง แต่เลือกที่ฟังและที่ปลดปล่อยด้วยการใช้เรื่องการพยากรณ์โชคลางตรวจดวงชะตา และการที่จะดำเนินการปฏิบัติไปตามการทิศทางการแก้ไขตามคำแนะนำของหมอดูแทนการแก้ปัญหาจากวิธีการดำเนินชีวิตของตนเอง

ด้านลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมกับผลงานนั้น เป็นการปฏิสัมพันธ์ที่อยู่ในระดับกลาง กล่าวคือ ในเบื้องต้นผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการเข้าไปในพื้นที่เฉพาะของศิลปิน แต่กับการเข้าร่วมกิจกรรมเชิงปฏิสัมพันธ์ ผู้ชมสามารถเลือกหรือตัดสินใจได้ด้วยตัวเองว่าจะเข้าร่วมหรือไม่ หากไม่เข้าร่วมก็สามารถชม “สาร” ที่ปรากฏออกมาจากการเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมคนอื่น ๆ แต่หากเข้าร่วมเองผู้ชมผู้นั้นก็จะสามารถรับประสบการณ์ ตีความหรือผลิต “สาร” และความหมายออกมาได้ด้วยตนเอง หรือแม้กระทั่งหลุดหลงไปกับสถานการณ์ที่ศิลปินสร้างขึ้นโดยไม่รู้ตัว หรือติดต่อการตีความในเชิงที่มันเป็นผลงานทัศนศิลป์แล้วก็ตาม



ภาพประกอบ 67 ผลงานชุด “ ยืน ” (ตั้งแต่ 2543) โดย ศิลปิน จุมพล อภิสุข



ภาพประกอบ 68 ผลงานชุด “ ยืน ” (ตั้งแต่ 2543) โดย ศิลปิน จุมพล อภิสุข



ภาพประกอบ 69 ผลงานชุด “ยืน” (ตั้งแต่ 2543) โดย ศิลปิน จุมพล อภิสุข

การวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ของ จุมพล อภิสุข

1. ผลงานชุด “โครงการ ยืน” (standing)

การวิเคราะห์ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ผลงาน โครงการ “ยืน” (standing) ของ จุมพล อภิสุข ถือได้ว่าเป็นงานศิลปะที่จัดอยู่ในแนวทางการทำงานศิลปะเพื่อการแสดงสด (performance art) อย่างชัดเจน จุมพลได้สร้างงานโครงการนี้มาตั้งแต่ ปี พ.ศ.2543 และทำในหลายประเทศ หลายวาระโอกาส ไม่ว่าจะเป็นการจัดแสดงที่ประเทศเยอรมัน เกาหลี ออสเตรเลีย ญี่ปุ่น และกรุงเทพ ประเทศไทย

ศิลปะการแสดงสดชุดนี้ ศิลปินสร้างขึ้นในพื้นที่สาธารณะทั้งหมด และมีแนวความคิดในเชิงการสร้างศิลปะแนวทดลอง (Experimental Art) ดังที่

จุมพล อภิสุข ได้กล่าวเกี่ยวกับแนวความคิดของโครงการ “ยืน” ไว้ดังนี้ว่า

การยืนนิ่งๆ นานนับชั่วโมง ทำให้กล้ามเนื้อเมื่อยตึง ตั้งแต่ปลายเท้าขึ้นมาถึงหัวร้าวรานไปถึงต้นคอ แม้ว่าผมเองยังไม่เคยรู้สึกเจ็บปวดมากก็ตาม กระนั้นการทำงานชุดยืนนี้ นับว่าเป็นการแสดงที่ผมได้รับความเพลิดเพลินอยู่ด้วยและมันเป็น การทำให้ร่างกายตนเองเป็นพื้นที่หนึ่งในที่สาธารณะที่ในขณะที่เดียวกันผมก็ได้รับความเพลิดเพลินจากการเฝ้ามอง กิจกรรมต่างๆ ที่เกิดขึ้นรอบๆ ตัวผม...ต้นไม้มันจะเฝ้ามองดูสิ่งเดียวกันเช่นผมหรือไม่...สำหรับการทำงานชุดนี้ ผมยังรู้สึกว่า ยังน่าจะทำงานชุดนี้ต่อไปอีกสักกระยะหนึ่ง จนกว่าผมจะรู้สึกว่าได้รับบทเรียนที่เพียงพอไม่ว่าจะเป็นเชิงทฤษฎี ปรัชญา หรือ ประสบการณ์ในการทำงาน หรือจนกว่า ผมจะรู้สึกว่ามั่นใจในความเข้มแข็งของตนเอง ทุกวันนี้ แม้ว่าร่างกายของผม อาจจะไม่อ่อนโยนให้ยืนนานๆ ได้ แต่ผมก็น่าจะฝึกหัด ทดลอง ให้มากขึ้น โดยหวังว่าต่อไปมันอาจจะกลายเป็นหนทาง รักษาร่างกายผมก็เป็นได้ ผมจะลองทำอีก (จุมพล อภิสุข. 2545 :3)

จากข้อมูลด้านบนเห็นได้ว่า การยืนของจุมพล เป็นการยืนที่เขานำไปสัมพันธ์กับบริบท สิ่งแวดล้อมของพื้นที่สาธารณะ ยืนเป็นการแสดง และนำไปสู่แนวความคิดที่จะให้ร่างกายของตนที่ยืนอยู่นั้น เป็นอีกพื้นที่หนึ่งในสาธารณะ กระบวนการคิดเช่นนี้ นาวีเคราะห์ว่าการมองทุกๆ สิ่ง ทั้งวัตถุ ทั้งการเคลื่อนไหว และสรรพสิ่งต่างๆ ล้วนแล้วแต่เป็นพื้นที่ หรือเป็นสัญญาณ (sign) ที่ส่งให้เราสามารถตีความได้ถึงเรื่องต่างๆ ร่างกายของศิลปินที่ยืนกางร่ม อยู่ยาวนานนับชั่วโมง เป็นการสังเกต เฝ้ามอง ความเป็นไปของชุมชน สาธารณะ และแม้แต่การรับรู้ต่ออาการเจ็บปวด อันเนื่องมาจากการยืน ก็เป็นอีกสภาวะหนึ่งที่ศิลปินต้องการรับรู้

นอกจากนี้ การยืนในโครงการของจุมพล ยังปรากฏว่า มีผู้คนเข้ามาร่วมถ่ายรูป มาร่วมยืน หรือทำกิจกรรมรอบๆ ข้างเขา ทำให้โครงการยืนนั้นมีความเคลื่อนไหว แม้ศิลปินจะใช้กลวิธีการยืนนิ่งๆ เพียงอย่างเดียวก็ตาม

การวิเคราะห์ด้านลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

จุมพล อภิสุข ได้ทำการกล่าวถึงที่มาของการสร้างผลงานโครงการยืน ซึ่งเชื่อมโยงกับการเริ่มมีปฏิสัมพันธ์ในงานของเขา โดยกล่าวว่า

ส่วนใน Standing Series เนี่ยมันมีสิ่งที่ขาดหายไปอันหนึ่งที่ไม่ได้พูดถึงเลย คือก่อนหน้าที่จะเริ่มทำ Standing Series นี้ มันจะมีงานที่ถนนราชดำเนินเป็นงานที่จัดโดยแนวร่วมศิลปิน ไม่แน่ใจซึ่งงานแต่เป็นมหกรรมศิลปะ หลังงานกรุงเทพ เมืองฟ้าอมร แล้วรู้สึกมันจะเป็นงานรำลึกถึงเหตุการณ์พฤษภาฯ อะไรทำนองนั้น รู้สึกมันแสดงเดือนพฤษภาคม แล้วผมก็ทำงานชุดหนึ่งเป็นงานsculpture ชื่อว่า “ซึ่งน้ำหนักของแสง” ก็เป็นตาซึ่งแล้วหล่อตัวถาดมันด้วยเทียนไข พอหล่อแล้วก็จุดไฟ แล้วก็ให้แผ่นป้ายให้คนมาจดน้ำหนักที่มันปรากฏอยู่บนตาซึ่ง ก็มีคนมาจดเยอะเหมือนกัน ที่นั่นตอนที่เราไปทำตอนนั้นเรารู้สึกว่าถ้าเราเอาอันนั้นไปตั้งเฉยๆ แล้วให้คนมาทำเราก็ไม่รู้ว่าคนมาอะไรมั้ง แล้วคนคงจะไม่สนใจ เราก็เลยไปยืนกางร่มให้แสงเทียนก็คิดง่าย ๆ ตอนนั้นยังไม่ได้คิดถึงชุด standing ที่นี้พอยืนแล้วมันลงไม่ได้เพราะคนมันมาเรื่อย เราก็ยืนไปเรื่อย แล้วคนก็มาทำตลอด พวกทำ performance เขาก็ทำของเขาไปก็ไม่เลิกกันซะที เราก็ยืนไปตลอดจนกระทั่งเขาเสร็จกันหมด พอเสร็จกันหมดคนก็ยิ่งมากันอีก เราก็เลยยืนไปตลอด รู้สึกวันนั้นยืนนานมาก หลายชั่วโมง แล้วมันก็เลยทำให้เราได้ไอเดียมาสนใจว่าถ้าเราไม่ยืน งานนี้มันก็เป็น sculpture ธรรมดา มันก็คงไม่ทำให้คนคิดอะไรเท่าไร พอมีคนยืนปั๊บมันมีความหมาย นัยยะของความหมายที่เราบอกว่าช่วยวัดน้ำหนักของแสงมันก็ทำให้คนคิดมากขึ้น เพราะเรามีคนไปยืนกางร่มให้แสงสว่าง ถัดมาไม่กี่เดือนหลังจากนั้นก็ไป Dresden มันก็ทำให้เราเลือก site ที่มีทั้งห้องประชุม ทั้งใน public ให้เราเลือกเอาที่ต้องอยู่ในที่ๆ สถานีวิทยุของเขาถ่ายทอดได้ คือคนที่จัดเนี่ย เป็นคนจากสถานีวิทยุก็มาจัด performance art แล้วถ่ายทอดผ่านสถานีวิทยุ มันเป็นวิทยุชุมชน เป็นศิลปินทำ ที่นี้พอเราไปดูในห้องประชุมเราก็ไม่อยากจะทำ เพราะเอน July อากาศข้างนอกมันกำลังสวย ก็คิดว่าทำข้างนอกดีกว่า แล้วพอเรามี Amanda Heng ไปด้วย แล้วก็ Arahmiani ไปด้วยเผอิญ Arahmiani เขาจะทำในร่ม เราก็คิดว่าถ้าจันเราทำข้างนอก ก็เลยไปหาพื้นที่ๆ จะทำงาน มันไม่รู้ว่าจะไปทำในที่สาธารณะยังไง จนมาเจอเก้าอี้ตัวนั้นที่อยู่ในงาน ก็เจออะไรที่เหมาะสม ก็เลยยืมเก้าอี้เขามาแล้วมานั่งทำงานแล้วมันก็ได้ผลอย่างที่มีออกมาใน VDO พอได้ผลแล้วก็ทำให้เรารู้สึกมั่นใจว่าเออ...งานอย่างนั้นมันเวิร์ค พอรู้ว่ามันเวิร์คต่อจากนั้นก็ไปที่เกาหลี ก็เลยคิดว่าจะไปลองทำในพื้นที่ที่มันแตกต่างเพราะว่าที่นั่นมันเป็น National Park ก็เป็นป่า เป็นเขา แล้วดูซิว่าจะมีคนมาดูเราหรือเปล่า ก็มีคนมาดูใช้ได้ อาจจะเยอะกว่า และ reaction ของคนเกาหลีมันน่ารัก คนเกาหลีเขากลัวเราเจ็บ เขากลัวว่าเราร้อนเกินไป เขากลัวเราจะเหนื่อย กลัวเราจะหิวน้ำ ซึ่งไม่เหมือนกับ Dresden เราไม่ได้ใส่ใจในเรื่องนี้ เขาสนุก แต่คนเกาหลีเขามาเช็ดเหงื่อให้เรา เอาน้ำมาให้เรามาพักรักให้เราด้วยความห่วงใย ซึ่งมันต่างจากญี่ปุ่น ที่ญี่ปุ่นเนี่ยเขามาล้อเล่นกับเรา มันก็มิกซ์ มีคนมาเล่น มาถึงผมเรา จะดูว่าเรามี

reaction ยังไง ก็คล้ายๆ กับที่กรุงเทพฯ มันเป็น public ที่ไม่คุ้นเคยกับการทำงานแบบนี้ เพราะฉะนั้นที่ Dresden กับเกาหลีมันค่อนข้างจะชัดเจนว่า audience ของเขา เขาค่อนข้างส่วนที่ Australia ก็ไม่มีอะไร มันมีแต่ Artist เพราะว่าพื้นที่ 100 ตร.กม. มันก็มีแต่พวกเรา 8-9 คนกับเจ้าของไร แต่ที่นั่นมันเป็นการทดลองทำกับตัวเองล้วนๆ แล้วแต่ความตั้งใจในการทำ VDO ก็เกิดจากชุดนั้น มันเป็นการถ่ายทำมากกว่าเป็น Performance เราก็บอกข่าวกับเพื่อนๆ ศิลปิน เขาก็มาร่วมของเขาเองก็ไม่ได้เชิญชวนอะไร ปกติการทำ performance เราก็จะนึกถึง action ในชุดนั้นมันทำให้เราได้อีกส่วนหนึ่ง คือเราไม่ต้องทำ แต่ว่าการที่เราทำตัวเป็นเงื่อนไขเฉยๆ จริงๆ มันยากกว่าการทำ เพราะเราจะต้องอดทนให้มันมี performer เราต้องเล่นกับเวลาของเราเอง แล้วเราจะต้องมีความรู้สึกตลอดเวลาเราทำงาน เพราะถ้าเรารู้สึกว่าเรามันก็จะไม่ใช้การทำงาน แต่ที่เราารู้สึกว่ามันเป็นภาระหน้าที่ของเราที่เราต้องทำงานเหมือนกับคนกวาดถนน เหมือนคนที่จะต้องไปตัดให้พระเจ้าแผ่นดิน บนหลังช้างมันเป็นหน้าที่ (จุมพล อภิสุข. 2545 : 21-22)

การมีปฏิสัมพันธ์กับการยืนของ จุมพล จากข้างต้นจะเห็นได้ว่า ขึ้นอยู่กับ ลักษณะบุคลิกของผู้ชมในแต่ละประเทศ และแต่ละบุคคล ว่าจะแสดงออกมาในลักษณะเช่นไร นอกจากนี้การมีปฏิสัมพันธ์จะมากหรือน้อย และมีระดับการปฏิสัมพันธ์มากหรือน้อยขนาดไหนนั้น ยังเกี่ยวข้องกับความคุ้นเคยของผู้คน กับการแสดงศิลปะร่วมสมัยด้วย

บางครั้ง ความคุ้นเคยมาก หรือมีความรู้ และประสบการณ์ในการเสพงานประเภทนี้มากๆ อาจมีผลทำให้ผู้ชม หรือคนในชุมชนรู้สึกและคิดว่าการยืนของเขาเป็นการแสดงสดที่ธรรมดา เป็นประติมากรรมด้วยร่างกาย ที่ไม่กระตุ้นเร้าผู้ชมให้มาร่วมปฏิสัมพันธ์มากนัก

แต่กับประเทศ หรือชุมชนที่ไม่คุ้นเคย กับการยืนในลักษณะเช่นนี้ อาจทำให้ผู้ชม หรือชุมชน รู้สึกถึงความแปลกใหม่ และกระตุ้นให้ทดลองที่จะเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์ และการมีปฏิสัมพันธ์นั้นบางครั้งก็เป็นการเข้าร่วมสนับสนุน บางครั้งก็เป็นการเข้ามาล้อเล่น และบางครั้งก็เป็นการเข้าไปสัมผัสกับร่างกายของศิลปินที่ยืนนิ่งๆ อยู่ เพราะการยืนนั้นก็ต้องยอมรับว่าน่าจะถูกเฝ้ามองด้วยหลายความคิดจากผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นการเฝ้ามองว่าเมื่อไหร่ศิลปินจะเลิกยืน หรือจับเวลาว่าศิลปินใช้เวลาในการยืนหมดไปเท่าไร

แต่ถึงกระนั้น การยืนของศิลปินในพื้นที่สาธารณะนั้น ก็เป็นการแปรสภาพร่างกายของตนให้เป็นวัตถุ หรือพื้นที่หนึ่ง ซึ่ง “เปิด” ให้สาธารณชน เข้ามาปฏิสัมพันธ์ แม้กระทั่ง การเฝ้ามอง เดินผ่าน ศิลปิน โดยไม่สนใจ ไม่ต่างกับวัตถุชิ้นหนึ่ง การกระทำเช่นนั้นก็อาจถือว่าการร่วมปฏิสัมพันธ์กับศิลปินและการยืนมองของศิลปินแล้วก็เป็นได้

สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุด “โครงการ ยืน” ของ จุมพล อภิสุข

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ศิลปินสร้างงานศิลปะสื่อการแสดงสด ให้พื้นที่สาธารณะด้วยการยืนกางร่มเป็นเวลานาน ยืนนิ่งๆ และมีความต้องการที่จะยืนและให้เสมือนว่าร่างกายของตนนั้นเป็นอีกพื้นที่หนึ่งในพื้นที่สาธารณะนั้นๆ และแม้ว่าศิลปินจะได้รับความเจ็บปวดบ้าง จากการยืนเป็นระยะเวลานาน แต่ระหว่างนี้ เขาก็ใช้ร่างกายที่แปรสภาพเป็นอีกหนึ่งพื้นที่ในการเฝ้ามองความเป็นไป ความเคลื่อนไหวต่างๆ ที่เกิดขึ้นรอบๆ ตัว อีกทั้งการยืนนิ่งๆ ของศิลปิน ยังส่งผลให้เกิดแรงกระตุ้นกับผู้ชมในการเข้ามาร่วมปฏิสัมพันธ์ในบางครั้ง ซึ่งแต่ละคนก็มีการปฏิสัมพันธ์ในแบบที่แตกต่างกัน

เนื้อหาในผลงานโครงการ “ยืน” นี้ จึงวิเคราะห์ได้ว่า เป็นการสื่อสารระหว่างศิลปิน ผู้ชมในชุมชน หรือกับบริบทต่างๆ ของพื้นที่ในการจัดแสดง

ด้านลักษณะการปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ในกรณีของผู้ชมนั้น การมีปฏิสัมพันธ์กับโครงการอื่นสามารถทำได้ ขึ้นอยู่กับการเลือกและการตัดสินใจของแต่ละคน แต่ทั้งนี้สำหรับในกระบวนการทำงานของศิลปิน เมื่อจุมพลมีแนวคิดที่พยายามจะให้ร่างกายของตนเป็นพื้นที่หนึ่งในพื้นที่ๆ เขาแสดงสด ก็เท่ากับว่าผู้ชมที่อยู่บริเวณโดยรอบนั้น แม้จะโดยตั้งใจหรือไม่ตั้งใจ แต่การกระทำของแต่ละคนก็สามารถเป็นปฏิริยาในเชิงการร่วมมือปฏิสัมพันธ์กับงาน

แต่ระดับของการมีปฏิสัมพันธ์ก็ขึ้นอยู่กับการตัดสินใจของแต่ละคนว่าจะมีส่วนร่วมให้กับผลงานมากน้อยเพียงใด



ภาพประกอบ 70 ผลงานชุด “ในเส้นทาง – กระเป๋าเดินทาง” (2541 – 2543) โดยศิลปิน จุมพล อภิสุฯ

2. ผลงานชุด “โครงการในเส้นทาง – กระเป๋าดินทาง”

การวิเคราะห์ด้านเนื้อหา /แนวความคิด

ผลงานศิลปะ “โครงการในเส้นทาง – กระเป๋าดินทาง” ของจุมพล อภิสุข นั้น จัดได้ว่าเป็นผลงานศิลปะในประเภทคอนเซ็ปชวล (conceptual Art) ผสมผสานกับศิลปะที่เน้นกระบวนการ (process art) และยังไปถึงการที่เราสามารถจัดให้โครงการชุดนี้เป็นศิลปะระบบ public art ได้อีกเช่นกัน ก่อนที่จะกล่าวว่า เหตุใดงานโครงการในเส้นทาง – กระเป๋าดินทาง จึงมีลักษณะเป็นงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่ใช้กระบวนการความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์อันสอดคล้องกับศิลปะหลากหลายแนวทางดังที่กล่าว

ผู้วิจัยขอหยิบยกคำกล่าวของ จุมพล อภิสุข ที่ครั้งหนึ่งได้เคยกล่าวถึงงานชุด “Enroute” นี้ว่า

“Enroute” เป็นกระบวนการทำงานที่ต่อเนื่องถึง 3 ปีผมทำงานตามโครงการนี้ในทุกที่ๆ ผมเดินทางไปแสดงตามคำเชิญของเทศกาลต่างๆ ซึ่งทำให้ผมมีโอกาสสัมผัสโดยตรงกับผู้คนในชุมชนต่างๆ ของเมืองในประเทศหลายประเทศ ได้คุยกับเขา จับมือกับเขา สนทนาแลกเปลี่ยน เรื่องที่เกี่ยวกับโครงการซึ่งนับว่าเป็นกำไรชีวิตอย่างหนึ่ง และสำหรับผู้ที่ยินยอมให้ผมถ่ายรูปโดยประกอบกับกระเป๋า enroute ทุกคนจะได้รับรูปถ่าย 1 รูป ซึ่งเป็นรูปที่ผมคิดเพื่อนำมาขยายเป็นใบปิด ที่จะนำไปปิดในที่ต่างๆ ในพื้นที่บริเวณนั้น มีนักศึกษาศิลปะมากกว่า 10 คน ที่กรุงเทพและที่อังกฤษได้ร่วมงานกับผมตามโครงการนี้ในทุกกระบวนการตั้งแต่การตั้งจุดถ่ายรูปในที่สาธารณะ ชักชวนผู้ที่ผ่านไปมาให้มาถ่ายรูปกับกระเป๋า นำฟิล์มไปอัดมาคัดภาพ แล้วนำไปขยายเป็นขนาดโปสเตอร์ ออกเดินไปตามถนนด้วยกันพร้อมทั้งใส่กาวย่น นำภาพเหล่านั้นไปปิดแสดงตามป้ายรถเมล์ ผนังเสไฟฟ้า หน้าบาร์ หรือร้านอาหาร ฯลฯ มีสองสามครั้งที่มีคนเดินมาบอกว่า เขารู้สึกตื่นเต้นมากที่เห็นรูปตนเองปิดอยู่ที่โน่นที่นี้ และมีคนๆ หนึ่งบอกว่าเขาชอบมากที่เห็นโปสเตอร์รูปถ่ายตนเองปิดอยู่ท่ามกลางผนังโปสเตอร์คอนเสิร์ตของวง The Vampire Opera Rock Band ซึ่งผมจำได้ว่าผมไม่รู้เรื่องนี้เลย แต่ต่อมาก็ทราบว่ามีอาสาสมัครของโครงการคนหนึ่ง มีบ้านอยู่พื้นที่ดังกล่าวและเขาคงแอบเอาโปสเตอร์ไปปิด ผมรู้สึกสนุกสนานกับโครงการนี้มาก และพอใจกับสภาพของความ “สด” และ “มีชีวิตชีวา” ในระหว่างการทำงานมากเช่นกัน (จุมพล อภิสุข. 2545 : 2)

จากคำกล่าวในข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยสังเกตถึงประเด็นหนึ่งว่า การกล่าวถึงแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ของจุมพลนี้นั้น ศิลปินกล่าวถึง “กระเป๋าดินทาง” น้อยมาก ซึ่งในกรณีนี้อาจวิเคราะห์ได้ในเบื้องต้นว่า หรือแท้จริงแล้วกระเป๋าดินทางที่พิมพ์ข้อความว่า “en route” นั้น เป็นเพียงแค่เครื่องมือ หรือวัสดุชิ้นหนึ่งที่เขาใช้เป็น “พาหนะ” ที่แตกต่างจากพาหนะในการเดินทางอย่างเครื่องบิน หรือรถยนต์

พาหนะอย่างเครื่องบิน หรือรถยนต์ สามารถนำจุมพล อภิสุข เดินทางไปเยือนยังประเทศต่างๆ ได้ทั้งตามที่เขาต้องการ หรือตามคำเชิญในการไปเข้าร่วมแสดงงานในประเทศนั้นๆ

แต่กระเป๋าดินทาง “en route” ได้มีบทบาทเป็นพาหนะในการเป็นอุปกรณ์ หรือเครื่องมือชิ้นหนึ่งที่สามารถนำศิลปินเข้าไปสัมผัส รับรู้ สื่อสาร หรือแลกเปลี่ยนกิจกรรม ความรู้ ความเข้าใจระหว่างกันชุมชน ที่มีบริบทแตกต่างกัน

กระเป๋าดินทางของเขา ทำให้เห็นจากข้อมูลภาพในเอกสารมันไม่เคย หรือไม่ได้เผยออกมาเลยว่า ภายในกระเป๋าดินทาง en route นั้นได้บรรจุสิ่งใดไว้ ด้วยเหตุนี้กระเป๋าดินทางใบนี้ของศิลปิน จึงทำงานที่เป็นภาพตัวแทนเป็นวัตถุทางศิลปะที่ศิลปินกำหนดให้กระเป๋าดินทางใบนี้เป็นเสมือน “สื่อ” ชุดกระบวนการทางความคิดเชิงศิลปะคอนเซ็ปชวล ของเขาเข้าไปสร้างสถานการณ์ สร้างความเคลื่อนไหว สร้างแรงกระตุ้นในการสื่อสาร เพื่อนำให้คนในชุมชนเข้ามาปฏิสัมพันธ์กับสื่อตัวนี้ (กระเป๋าดินทาง) ที่มีผู้คอยกำกับ หรือสนับสนุนบอกเล่า และขยายทิศทางของการสื่อสาร ซึ่งเป็นภาระของศิลปินที่นำมันเดินทางไปตามที่ต่างๆ ด้วย

การถ่ายรูป ร่วมกับกระเป๋ และทุกคนได้รับแจกรูปถ่ายนั้น เป็นส่วนที่ทำให้เกิด “กิจกรรม”อื่นๆ ที่ผู้ชมร่วมกันทำ หรือศิลปินผู้กำหนดวางแผนเกิดขึ้นมา

อาจวิเคราะห์ได้อีกว่า กระเป๋าเดินทางที่เดินทางไปพร้อมกับศิลปินนี้ ผสมกับการเข้ามามีปฏิสัมพันธ์ของชุมชน ได้เป็นสื่อสะท้อนที่ทำให้เราเห็นถึงสภาพความแตกต่างในเชิงบริบททางสังคม วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม วิถีการดำเนินชีวิต ฯลฯ ของผู้คนในชุมชนแต่ละพื้นที่

ความมีชีวิตชีวา ที่ จุมพล อภิสุข ได้กล่าวไว้ดังที่หยิบยกไปแล้วข้างต้นนั้น อาจเกิดขึ้นจากหลายแนวทาง ทั้งจากการเชิญชวนของศิลปินที่ต้องสื่อสารกับชุมชน เพื่ออธิบายให้แต่ละคนเข้าใจในความคิดของเขา รวมถึงในระหว่างกระบวนการที่มีความต่อเนื่องมาถึง 3 ปี ยิ่งทำให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงทั้งเรื่องของกระแสโลก ระบบความคิดของผู้คน การเปลี่ยนสภาพของสถานที่ สิ่งเหล่านี้ล้วนเหลือแต่เป็นศิลปะเน้นกระบวนการที่ต้องอาศัยการเสพรับ ด้วยการมองจากเรื่องของ พื้นที่ เวลา บริบทและความเปลี่ยนแปลงของทุกๆ สิ่งประกอบกันเข้า

การวิเคราะห์ลักษณะที่ปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ศิลปินได้เดินทางไปพร้อมกับกระเป๋าเดินทางที่พิมพ์คำว่า en route ซึ่งโครงการนี้ศิลปินได้ทำต่อเนื่องมาเป็นระยะเวลา 3 ปี เขาเดินทางไปยังประเทศต่างๆ อย่างเวียดนาม อังกฤษ ออสเตรีย ออสเตรเลีย และในประเทศไทย ในช่วงระหว่าง พ.ศ. 2541-2543

การเลือกใช้วัสดุอย่าง “กระเป๋าเดินทาง” ผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ประเด็นหนึ่งว่า กระเป๋าเดินทาง อาจมีส่วนทำให้ผู้ที่อนุญาตให้ศิลปินถ่ายรูป ได้นึกและตีความถึงเรื่องของการเดินทางทั้งของศิลปิน กระเป๋า และอาจย้อนกลับมาที่ตนเอง (ผู้ร่วมปฏิสัมพันธ์)

การถ่ายรูปร่วมกับกระเป๋า ได้ทำให้ศิลปินและชุมชนที่เขาเข้าไปนั้น ต่างสามารถที่จะแลกเปลี่ยนถ่ายทอดความคิด หรือซักถามข้อสงสัยซึ่งกันและกัน งานชุดนี้ของศิลปิน จึงกระตุ้นให้ผู้ชมหรือชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมกับการทำงานของศิลปิน โดยสุดท้ายแล้ว ผู้ที่ได้มีโอกาสถ่ายรูปกับกระเป๋าของศิลปินนั้นอาจจะล่วงรู้ หรือไม่ก็ตามที่ ถึงเหตุผลของศิลปิน แต่อย่างน้อยในเงื่อนไขของพื้นที่ เวลา และความแตกต่างอื่นๆ ที่จะพึงมีศิลปินได้ทำให้ช่วงเวลานั้นเกิดการสื่อสาร เชื่อมโยง ความแตกต่างระหว่างกัน อาจเป็นช่วงเวลาสั้น หรือยาว ก็ขึ้นอยู่กับปรากฏการณ์ทางการสื่อสาร ที่ศิลปิน หรือผู้ร่วมงานเองก็อาจจะล่วงรู้ หรือวางแผนได้

สรุปการวิเคราะห์ผลงานชุด “โครงการในเส้นทาง – กระเป๋าเดินทาง ของ จุมพล อภิสุข ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

กระเป๋าเดินทาง en route เป็นเครื่องมือ หรือพาหนะที่เป็นสัญลักษณ์ หรือตัวแทน ชุดกระบวนการคิดทางศิลปะของศิลปิน ที่ใช้เดินทางเพื่อเข้าไปสื่อสารกับผู้คนในชุมชน ภายใต้ความแตกต่างพื้นที่ เวลา บริบท สิ่งแวดล้อม ฯลฯ

เกิดการแลกเปลี่ยน ระหว่างกัน เป็นการทำงานต่อเนื่อง ที่ระยะเวลา 3 ปี ในการทำโครงการ อาจเป็นส่วนหนึ่งของเนื้อหาที่เปิด หรือกระตุ้นให้คนที่มีโอกาส หรือสนใจเข้าร่วมปฏิสัมพันธ์นั้น คิดหรือจินตนาการถึงเรื่องราวของการเดินทางทั้งของตนเอง และผู้อื่น

แม้ว่าที่มาของแนวความคิดจะเริ่มจากการกำหนดของศิลปิน แต่การเดินทางไปตามที่ต่างๆ แลกเปลี่ยน และสื่อสารท่ามกลางความหลากหลายเชิงบริบททางสังคม และวัฒนธรรม ได้มีส่วนทำให้เนื้อหาในโครงการนี้ สามารถสื่อสารสะท้อนได้ถึงความแตกต่าง ความหลากหลาย ทางสังคมที่สามารถเชื่อมผสานกันได้ในช่วงระยะเวลาหนึ่ง ด้วยกลวิธีทางการสื่อสาร และกระบวนการทำงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่เน้นการนำเสนอกระบวนการในการทำงาน

ด้านลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

จุดเด่นของโครงการนี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า อยู่ตรงที่ความหลากหลายของผู้ที่เข้าร่วมปฏิสัมพันธ์ อันเนื่องมาจากการเดินทางในช่วงระยะเวลา 3 ปี พร้อมกระเป๋า en route ของศิลปินไปในหลายประเทศ หลายวาระ โอกาส ความหลากหลายนี้มีผลทำให้การปฏิสัมพันธ์ของแต่ละคน ย่อมมีความแตกต่างกัน หรือสอดคล้องกันบ้าง ตามการรับรู้ ตามประสบการณ์ ตามรูปแบบการใช้ชีวิต ตามช่วงเวลา และความเหมาะสมของแต่ละคน

ผลงานโครงการนี้ มีระดับของการปฏิสัมพันธ์ที่อยู่ในระดับปานกลาง กล่าวถึง ผู้ชมสามารถเลือกหรือตัดสินใจได้ด้วยตนเองว่าจะเข้ามาปฏิสัมพันธ์กับผลงานได้มากน้อยเพียงใด และการมีปฏิสัมพันธ์นั้นก็กระทำได้เพียงวิธีไม่กี่วิธีนั่นคือ ถ่ายรูปพร้อมกับกระเป๋าของศิลปิน แต่กิจกรรมหลังจากนั้น ผู้ชมก็สามารถชมและเก็บรูปไว้เป็นที่ระลึกได้



ภาพประกอบ 71 ผลงานชุด “ Smell Like Arts “ โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์

การวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของ สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์

1. ผลงานชุด “Smells like Arts”

การวิเคราะห์เนื้อหา แนวความคิด

ผลงานสุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ นั้น ศิลปินมีพื้นฐานมาจากการทำงานศิลปะภาพพิมพ์ก่อนในช่วงระยะแรกของการสร้างสรรค์ และหลังจากที่ได้มีโอกาสไปศึกษาด้านศิลปะที่ประเทศเยอรมันนี้ จึงเริ่มมีความเปลี่ยนแปลงในทางกระบวนการคิดทางการสร้างสรรค์ของศิลปิน

ผลงานชุด private and public ที่จัดแสดงช่วงเวลาที่เขากลับมาประเทศไทย ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ เป็นเสมือนจุดเริ่มต้นต่อการเชื้อเชิญให้ผู้ชมก้าวเข้าสู่การมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานและแนวความคิดของเขา

แนวความคิดหนึ่งที่เกี่ยวข้องเป็นโครงสร้างสำคัญที่สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ ใช้ในการเป็นเครื่องมือต่อการถ่ายทอดผลงานก็คือ แนวคิดในการสร้างงานศิลปะในพื้นที่เฉพาะโดยการจำลองสถานการณ์ หรือเปลี่ยนพื้นที่การแสดงผลงานให้กลายเป็นสถานการณ์เฉพาะที่เขาเป็นผู้กำหนด สร้างเงื่อนไขขึ้นใน private and public ศิลปินแปลงพื้นที่การแสดงงาน ซึ่งถือว่าเป็นพื้นที่ที่มีนัยของความเป็นสาธารณะด้วยการแปลงมันเป็นพื้นที่ที่จัดวางวัสดุสำเร็จรูปต่างๆ ที่มีส่วนเชื่อมโยงถึงความเป็นส่วนตัวของศิลปินเอง เป็นวัสดุที่มีนัยยะบ่งบอกถึงเรื่องราวในวัยเยาว์ของศิลปิน

พื้นที่ทางการแสดงผลงาน ถูกศิลปินสร้างเงื่อนไขและกำหนดให้แสดงบทบาทแห่งความเหลื่อมซ้อนกันทั้งในสถานะของความเป็นส่วนตัวและสถานะของความเป็นหอศิลป์ที่มีความเป็นสาธารณะ และผู้ชมสามารถเข้าไปอยู่ในพื้นที่ หรือสถานการณ์ของศิลปินได้ ในฐานะที่เข้ามาเป็นผู้มาเยือนและผู้สังเกตการณ์ที่สามารถสัมผัสกับวัสดุของศิลปินได้ด้วย

สำหรับผลงานชุด Smells like Arts ที่จัดแสดงขึ้นที่ศิลปินสถาน About café ก็เช่นกัน

จากการสัมภาษณ์ อนุม ช่างักดี โดยผู้วิจัยเกี่ยวกับแนวความคิดของสุรสีห์ กุศลวงศ์ ในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ เขากล่าวว่า

การที่เราจะวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของสุรสีห์ กุศลวงศ์ นั้น อันที่จริง เรามีอาจจะแยกชุดใดชุดหนึ่งออกมามีกันได้ เพราะผลงานของเขาในช่วงหลังๆ ทุกชุดส่วนแล้วแต่มีความเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงกัน ทั้งการให้คนเข้ามามีส่วนร่วม มีปฏิสัมพันธ์กับผลงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการมีปฏิสัมพันธ์ภายใต้แนวคิดของศิลปินที่สำคัญคือการจำลองสถานการณ์ของศิลปินในพื้นที่เฉพาะ หรือในพื้นที่การแสดงผลงาน...มันเป็นวิธีคิดคล้ายๆ กับการทำภาพยนตร์ ภาพยนตร์ก็คือการจำลองสถานการณ์ลงบนแผ่นฟิล์ม โดยมีตัวแสดงเป็นตัวขับเคลื่อนสถานการณ์ผลงานของศิลปินในลักษณะการสร้างสถานการณ์นี้ ก็เปรียบกับศิลปินเป็นผู้สร้าง หรือจำลองสถานการณ์เฉพาะลงบนพื้นที่การแสดงผลงาน โดยทั้งศิลปินและผู้ชมต่างมีบทบาทเป็นผู้แสดง และเป็นผู้ร่วมแสดง ถ่ายเทกันโอบมา...ต่อกรณีของผลงานชุด Smells like Arts ของสุรสีห์ ก็เช่นกัน สุรสีห์ ได้ทำการจำลองสถานการณ์เปลี่ยนพื้นที่การแสดงผลงานคือ About café ให้กลายเป็นสภาพห้องทำงาน หรือสตูดิโอของวินเซนต์ แวนโก๊ะ (Vincmt Van Gogh) จิตรกรคนสำคัญแห่งยุคโพสต์-อิมเพรสชันนิสต์ (post-impressionism) ...บ้านของเขานี้ หรือที่เรียกกันว่า “บ้านสีเหลือง” (yellow house) โดยสุรสีห์ จำลองให้พื้นที่ของ About café มีวัสดุติดตั้งต่างๆ ที่คล้ายคลึงกับห้องทำงานของ แวน โก๊ะ มีที่นั่ง มีที่นอน และนอกจากนี้ศิลปินยังเสริมด้วยการมีโต๊ะพูล (pool table) มีห้องรับแขกให้ผู้ชมเข้ามาสามารถสัมผัสกับสิ่งต่างๆ ที่เขาจัดวางเอาไว้ได้” (อนุม ช่างักดี. 2549 : สัมภาษณ์)

จากการให้สัมภาษณ์ข้างต้น ทำให้เราเห็นว่า ศิลปินมีแนวความคิดหลักในการทำงานคือ การจำลองสถานการณ์บนพื้นที่ทางศิลปะ การจำลองพื้นที่การทำงานของศิลปินอย่าง วินเซนต์ แวน โก๊ะ ให้ผู้ชมสามารถเข้ามาสัมผัสในบริบทใหม่ที่เกิดภายใต้การกำหนดของศิลปิน อาจถือว่าเป็นความพยายามของศิลปินที่จะเชื่อเชิญให้ผู้ชมงานศิลปะได้พบและเผชิญกับประสบการณ์ในการชมผลงานศิลปะแบบใหม่ที่มีรูปแบบแตกต่างไปจากการเดินชมด้วยสายตาในห้องสี่เหลี่ยมบางๆ เช่นเดิม

จากสภาพที่มองจากภายนอกคล้ายกับคลับที่ภายในผู้ชมจะได้พบกับการแสดงผลงานศิลปะในรูปแบบใหม่ คือ สถานการณ์ที่ผู้ชมสามารถดื่ม นั่ง นอน แลกเปลี่ยน พูดคุย และเล่นเกมได้ โดยทั้งหมดนี้เป็นการใช้วัสดุเพื่อที่จะกำหนดพฤติกรรมของผู้ชมให้ตกอยู่ภายใต้สถานการณ์และแปรสภาพให้ผู้ชมเป็นผู้แสดง เป็นการผลักดันให้ผู้ชมมีบทบาทเพิ่มขึ้นในผลงานของศิลปิน

การที่ สุรสีห์ ตั้งชื่อผลงานนี้ว่า smells like arts หรือ “คล้ายๆ ว่าจะเป็นศิลปะ” นั้น จึงเชื่อมโยงได้กับการสร้างสรรค์ของเขาที่พยายามจะทำให้งานศิลปะเข้าสู่ผู้ชมด้วยการใช้กิจกรรมที่ผู้ชมคุ้นเคย เป็นการลดทอนสถานะของงานศิลปะจากที่ในสังคมไทยมีความเชื่อว่าศิลปะนั้นสามารถเข้าใจได้ยาก แยกส่วนออกจากวิถีชีวิตประจำวัน ศิลปินได้สร้างสถานการณ์ส่วนนี้ เพื่อให้ผู้ชมได้พบประสบการณ์ที่ศิลปะกับกิจกรรมในวิถีการดำเนินชีวิตประจำวันนั้น เป็นสิ่งที่ผสมผสานกัน

ถึงกระนั้น สถานการณ์ที่ศิลปินจำลองขึ้น ก็ต้องถือว่าในระยะเวลานั้น แม้สามารถเป็นตัวสะท้อนได้ดีถึง การที่สังคม แวดวงศิลปะร่วมสมัยใหม่เข้าสู่จุดที่เป็นวิกฤตการณ์ของศิลปะหลักวิชา หรือ “Academic Crisis” ที่รูปแบบ และรูปลักษณะในการสร้างสรรค์ศิลปะเปลี่ยนไปสู่แนวการทดลอง การแสดงผลงานในพื้นที่ทางเลือก แต่ Smells like Arts ของสุรสีห์ ที่จำลองสถานการณ์ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นนั้น ก็ยังแสดงให้เห็นถึงการห่างไกลในเชิงบริบทการใช้ชีวิตประจำวันของสาธารณะชนของสังคมไทยส่วนมากเพราะเนื่องจาก พื้นที่และการจำลองสถานการณ์ของศิลปินที่จะเชื่อมโยงให้เป็นพื้นที่ทางศิลปะนั้น สุดท้ายผู้ชมแม้จะสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานได้ แต่วิธีการมีปฏิสัมพันธ์ผนวกกับพื้นที่ที่ใช้ในการแสดงงานนั้น มีความแยกส่วนจากบริบทโดยรอบอยู่พอสมควร ทำให้ผลงานชุดนี้จะมีเพียงผู้ชมบางกลุ่มที่รู้จัก หรือเข้าใจในกิจกรรมของ Amout cafe เท่านั้น ที่จะสามารถกล้าเข้าไปร่วมปฏิสัมพันธ์ได้ วิธีชีวิต หรือกิจกรรมต่างๆ ที่ศิลปินสร้างขึ้นเพื่อที่จะลดทอนสถานะทางความเชื่อที่ว่า ศิลปะเป็นสิ่งสูงส่ง จึงยังไม่สามารถขับเคลื่อนได้เท่าที่ควร เพราะรูปลักษณะ หรือบริบทของพื้นที่ทางศิลปะนั้น ยังทำได้เพียงให้ผู้คนภายนอก คิดว่าชุดการแสดงศิลปะของสุรสีห์ เป็นคลับहरुที่เปิดใหม่บนถนนสายเก่า (ถนนไมตรีจิต) เท่านั้น

การวิเคราะห์การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผู้ชมสามารถเข้าไปทำกิจกรรมต่างๆ ภายใต้พื้นที่ที่ศิลปินสร้างสถานการณ์ ผ่านการติดตั้งจัดวาง การใช้วัสดุต่างๆ เอาไว้ได้ ซึ่งมีจุดที่น่าสนใจว่า สถานการณ์ของศิลปินไม่ว่าสุดท้ายผู้ชมจะล่วงรู้ หรือนึกถึงว่ามันเป็นส่วนที่จำลองมาจากห้องทำงานของแวน โก๊ะ หรือไม่ก็ตาม หากแต่กิจกรรมต่างๆ ที่ศิลปินกำหนดผ่านวัสดุของเขาไว้นั้น ก็มีส่วนต่อการสะท้อนสภาพของสังคมได้ในระดับหนึ่ง

การเปลี่ยนพื้นที่ทางศิลปะ ให้กลายเป็นคลับ หรือเป็นพื้นที่กินดื่ม พุดคุย และเล่นเกมส์ ระหว่างผู้ชมด้วยกันนั้น อาจวิเคราะห์ได้ว่า ศิลปินต้องการจะใช้พื้นที่ทางศิลปะ หรือ “คล้ายๆ ว่าจะเป็นศิลปะ” นี้ เป็นพื้นที่แห่งการหลีกหนี (escape) ต่อสภาวะอันเคร่งเครียด รุนแรง ของสังคมให้แก่ผู้ชม ปฏิสัมพันธ์ต่างๆ จากผู้ชม จึงอาจมีส่วนกระตุ้นให้ผู้ชมได้ปลดปล่อย หรือผ่อนคลายจากความเคร่งเครียดในการดำเนินชีวิตประจำวัน ถือได้ว่าเป็นการสร้างงานศิลปะเพื่อการสนองความต้องการของคนที่ศิลปะน่าจะมีส่วนในการช่วย หรือเปิดพื้นที่ให้กับคนได้มีปฏิสัมพันธ์ในเชิงการผ่อนคลาย การพุดคุย หรือแสดงออกต่อกันทางความสัมพันธ์ที่อาจเปลี่ยนความแปลกหน้าเป็นความสัมพันธ์ที่นำผู้คนจากคนละทิศ คนละถิ่น มาใกล้ชิดกันมากขึ้น

สรุปการวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ชุด Smells like Arts ของสุรสีห์ กุศลวงศ์ ด้านเนื้อหา แนวความคิด

ศิลปินสร้างงานโดยการจำลองสถานการณ์เข้ามาอยู่ในพื้นที่เฉพาะหรือพื้นที่ทางศิลปะ ซึ่งสถานการณ์ของศิลปิน นั้น จะเห็นได้ว่าเป็นสถานการณ์ที่ผ่านออกมาในรูปของการสร้าง หรือกำหนดให้เกิดกิจกรรมที่ผู้ชมมีความคุ้นเคย ไม่ว่าจะเป็นการดื่มกิน การพุดคุย การพักผ่อน การให้ผู้ชมมีกิจกรรม เล่นเกมส์ร่วมกัน เพื่อสะท้อนถึงความเชื่อมโยงอันแนบแน่นระหว่างความเป็นศิลปะกับวิถีในการดำเนินชีวิตประจำวัน

ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผู้ชมสามารถก้าวเข้าไปในพื้นที่ หรือสถานการณ์จำลองของศิลปินที่เปลี่ยนบทบาทของผู้ชมให้เป็นผู้แสดง ในสถานการณ์ของเขา ระดับในการปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมกับผลงานอยู่ในระดับสูง หากแต่ก็มีปัญหาตรงจุดที่ว่า มีเพียงผู้ชมที่เข้าใจ หรือรู้จักสถานะและการดำเนินกิจกรรมของพื้นที่แสดงงานเท่านั้นที่จะกล้าหรือมีความมั่นใจต่อการเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กันชุดความคิดและสถานการณ์ของศิลปิน เพราะพื้นที่แสดงงานกับชุมชนยังมีการแยกส่วน หรือขาดการสื่อสารกันอย่างชัดเจน



ภาพประกอบ 72 ผลงานชุด “ห้องน้ำกรุงเทพฯ” (2543) โดย ศิลปิน สุรสีห์ กุศลวงศ์

2. ผลงานชุด “ห้องน้ำกรุงเทพฯ” (2541)

การวิเคราะห์เนื้อหา แนวความคิด

ผลงานชุด “ห้องน้ำกรุงเทพฯ” เป็นผลงานที่สุรสีห์ กุศลวงศ์ สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเข้าร่วมแสดงในนิทรรศการศิลปะ “กรุงเทพเมืองฟ้าอมร” (Bangkok Art Project) ที่เป็นการจัดนิทรรศการศิลปะขึ้นภายในพื้นที่สาธารณะคือ บริเวณสวนต่างๆ รอบเกาะรัตนโกสินทร์ กรุงเทพมหานคร ซึ่งผลงานชุดนี้ถือว่าเป็นผลงานอีกชิ้นหนึ่งของสุรสีห์ ที่ศิลปินสร้างงานในแนวทางของศิลปะปฏิสัมพันธ์แล้วรูปแบบการปฏิสัมพันธ์ผ่านวัตถุหรือพื้นที่ทางศิลปะ รวมถึงรูปแบบกลวิธีในการมีปฏิสัมพันธ์ยังเป็นสิ่งที่ใกล้ชิดและคุ้นเคยของมวลชนเป็นอย่างมากด้วย

สุรสีห์ กุศลวงศ์ ได้กล่าวถึงแนวความคิดในผลงานชุดนี้ไว้ว่า

ข้าพเจ้าต้องการจะติดตั้งห้องน้ำสาธารณะบริเวณลานคนเมืองใกล้ศาลาว่าการกรุงเทพฯ โดยมีโครงสร้างทำด้วยอลูมิเนียมและแผ่นพลาสติก ซึ่งล้อมรอบห้องน้ำไฟเบอร์ที่แยกไว้สำหรับผู้หญิงและผู้ชายจำนวนหกห้อง สิ่งหนึ่งที่สำคัญสำหรับข้าพเจ้า คือ ความคิดที่เราไม่ควรจะสร้างงานศิลปะแยกออกจากโลกของความเป็นจริงที่เราอยู่ ในช่วงระหว่างแปดสัปดาห์ของนิทรรศการผู้คนทั่วไปไม่เพียงแต่จะ “ดู” แต่ยังสามาร “ใช้” ห้องน้ำนี้ได้เหมือนเป็นเรื่องปกติทั่วไปในชีวิตและสังคมของเรา ข้าพเจ้าคิดว่าห้องน้ำกรุงเทพฯ อาจเป็นการเปิดความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับชีวิตประจำวันอีกทางหนึ่งได้ โครงการห้องน้ำกรุงเทพฯ นี้ไม่ได้เป็นงานศิลปะในที่สาธารณะ แต่เป็น “งานศิลปะสำหรับสาธารณชน (สุรสีห์ กุศลวงศ์. 2541 : 14)

จากข้างต้นจะเห็นว่า สุรสีห์ กุศลวงศ์ ต้องการนำเสนอใจความของสารที่เป็นหลัก คือ การค้นหาวิถีต่อการเชื่อมโยงผู้คน สาธารณะ ให้สามารถใกล้ชิดกับศิลปะ อาจเป็นเสมือนจุดมุ่งหมายที่ศิลปินกำลังบอกให้ผู้คนในสังคมได้รับรู้ว่า แนวทางการสร้างสรรค์งานศิลปะ มิได้มีแต่การแสดงผลงานหรืองานประติมากรรมในหอศิลป์ หรือพิพิธภัณฑ์ที่ต้องรอคอยการเข้าไปชมด้วยการมองดูจากผู้ชมเพียงเท่านั้น งานศิลปะกับพื้นที่ก็เป็นอีกแนวทางหนึ่งที่สามารถนำศิลปะเข้าไปสู่ผู้ชมได้ เข้าไปสู่พื้นที่สาธารณะชุมชน และเข้าไปมีบทบาท ทั้งเป็นงานศิลปะหรือมีประโยชน์ใช้สอยที่คนสามารถสัมผัส ใช้งาน หรือให้บริการกับคนได้อย่างชัดเจน

ห้องน้ำสาธารณะ จึงมีบทบาทมากกว่าการเป็นห้องน้ำที่ให้บริการแก่สาธารณะชนเพื่อมาปลดทุกข์ ถ่ายทุกข์ เพราะเมื่อศิลปินสร้างและแปรสภาพความหมายหรือสถานะให้ห้องน้ำของเขาเป็นศิลปะวัตถุ หรือศิลปะกับพื้นที่เฉพาะที่คนสามารถเข้ามาใช้มีปฏิสัมพันธ์ได้ นโยบายของการให้บริการ การเป็นที่รองรับของเสีย หรือเป็นที่ปลดทุกข์ ระบายทุกข์ (ของเสียจากร่างกาย) จึงอาจจะซ่อนได้ว่าศิลปินก็ต้องมีความต้องการที่จะให้บทบาทของศิลปะในสังคมเป็นเช่นนั้นเหมือนกัน

ผลงานศิลปะที่สอดคล้องกับแนวคิดแบบศิลปะหลังสมัยใหม่ที่มุ่งเข้าไปหาชุมชน หรือพื้นที่สาธารณะ กระตุ้นให้เกิดปฏิสัมพันธ์ เปลี่ยนสถานะจากความเป็น High Art มาเป็นเพียงห้องน้ำสาธารณะที่ใครก็สามารถเข้ามาใช้บริการได้ ให้อายุของเสียจากร่างกายทั้งอุจจาระ ปัสสาวะ ได้ทุกเพศ ทุกวัย ของสุรสีห์ อาจเป็นการแก้ปัญหาช่องว่างของศิลปะกับสังคมที่ศิลปินสร้างงานให้ประชาชน “ใช้” งานศิลปะได้ มีบทบาทกับชีวิตได้ แม้จะเป็นเพียง “สถานการณ์เฉพาะ” ที่เกิดขึ้นในระยะเวลาแปดสัปดาห์ก็ตาม ซึ่งการที่ผู้ชมเข้าไปใช้บริการของห้องน้ำกรุงเทพ นี้ ก็เปรียบเสมือนกับผู้ชมแต่ละคนก็กลายเป็นผู้แสดง หรือผู้ขับเคลื่อนสารของผลงานด้วยในอีกทางหนึ่ง

การวิเคราะห์การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

การที่ศิลปินเลือกใช้ห้องน้ำเป็นชุดการสร้างสรรค์ทางศิลปะ เป็นส่วนหนึ่งที่มีผลต่อการปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมที่สามารถกระทำกับงานศิลปะในสถานะของ “ผู้ใช้บริการ” ซึ่งนอกจากภายในจะมีส้วมไว้คอยบริการแล้ว ผู้ชมยังสามารถชมผลงานที่ศิลปินติดตั้งไว้ เช่น รูปภาพ ข้อความต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะที่อยู่บริเวณรอบๆ ผนังกันได้อีกด้วย

การเข้าไปใช้ห้องน้ำกรุงเทพ ของ สุรสีห์ นั้น จึงมีผลทำให้เกิดกิจกรรมหรือวัตรปฏิบัติของผู้คน หรือมนุษย์ อย่างเช่นการเข้าห้องน้ำสาธารณะถูกเพิ่มขยายขอบเขตของสถานะเชิงบทบาทหน้าที่ของมันไปสู่การเป็นสถานการณ์ที่มีผู้ร่วมเล่นร่วมแสดงคือผู้ชม

กิจกรรมที่ปฏิบัติ หรือมีปฏิสัมพันธ์ออกไปกับผลงานหรือกับการใช้บริการห้องน้ำของ สุรสีห์ จึงเป็นทั้งการเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ทั้ง 2 ด้านให้แก่ผู้ชม นั่นคือ

1. เปลี่ยนประสบการณ์ของการชมผลงานศิลปะ
2. เปลี่ยนประสบการณ์ของการใช้บริการห้องน้ำสาธารณะ

ซึ่งการเปลี่ยนแปลงทั้ง 2 ด้านนี้ เกิดขึ้นจากการมีปฏิสัมพันธ์กันของผู้ชม และทำให้การเข้าไปใช้บริการห้องน้ำของสุรสีห์ เป็นการให้บริการที่มีนัยยะส่งถึงความเป็น “การแสดง” ที่แทรกแฝง ซ่อนทับอยู่ ด้วยเพราะองค์ประกอบ จากทั้งสัญลักษณ์ของห้องน้ำที่เปลี่ยนไป สถานที่ตั้ง และศิลปะวัตถุที่บรรจุติดตั้งอยู่ภายใน

สรุปการวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ชุด ห้องน้ำกรุงเทพฯ ของ สุรสีห์ กุศลวงศ์ ด้านเนื้อหา แนวความคิด

ศิลปินสร้างงานศิลปะชิ้นนี้ขึ้น เพื่อมุ่งหวังให้เป็นศิลปะสำหรับสาธารณะชน เป็นการเชื่อมなきิจกรรม หรือวิถีชีวิตประจำวันของคนมาใช้เป็นเงื่อนไข หรือข้อกำหนดในการสร้างงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างชีวิต และศิลปะ

ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมสามารถทำได้อยู่ในระดับสูง เพราะการเข้าห้องน้ำสาธารณะเป็นประสบการณ์ของทุกคนที่สามารถกระทำได้ และมีความคุ้นเคย ทุกเพศ ทุกวัย การมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานชุดนี้ ยังส่งผลต่อการขยายบทบาทของผู้ชม นอกจากการเป็นผู้ชมแล้วยังเป็นผู้ใช้บริการ และเป็นผู้ร่วมกันแสดงในสถานการณ์ที่ศิลปินจำลองการเข้าไปใช้บริการห้องน้ำสาธารณะของคน ไว้ในพื้นที่ทางศิลปะที่อยู่ภายใต้ชุดความคิดและผลงานทางศิลปะของเขาที่เชื่อว่า “ห้องน้ำ กรุงเทพฯ” นี้



ภาพประกอบ 73 ผลงานชุด “Free for All (Massage) “ โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ กุลศลวงค์

3. ผลงานชุด “Free – For – All” (Massage)

ด้านเนื้อหา แนวความคิด

ผลงานชุด “Free-For-All” (Massage) ของสุรสิทธิ์ กุลศลวงค์ นี้ เป็นผลงานที่ศิลปินสร้างขึ้นเพื่อใช้จัดแสดงในเทศกาลศิลปะนิทรรศการ “เมืองมีขา” (Cities on the move) โดยจัดขึ้นในสามพื้นที่ก็คือ หอศิลป์ project 304 และหอศิลป์คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร และ About café

ผลงานดังกล่าวเป็นการเปลี่ยนพื้นที่การแสดงผลงานศิลปะให้แตกต่างคล้ายกับบ้าน และมีหมอนวดแผนโบราณมาบริการนวดให้แก่ผู้เข้าชมฟรี โดยไม่เสียค่าใช้จ่ายใดๆ

ปิ่นอนงค์ ปานชื่น ได้ทำการกล่าวถึงแนวคิดของศิลปะที่ให้สัมผัสอย่างกระชับในบทความที่มีชื่อว่า “จะเป็นอย่างไร...ถ้ากรุงเทพฯ มีขา” ในหนังสือพิมพ์กรุงเทพธุรกิจ ใจความว่า

“เป็นศิลปินไทยที่สนใจเรื่อง space กับ spaced ผู้เข้าร่วมโครงการชิตี่ ออน เดอะมูฟ มาแล้วทุกครั้ง บอกว่ากรุงเทพฯ บ้านเรา มีแต่เรื่องเร่งรีบวุ่นวายชวนปวดหัวมากพอแล้ว จึงอยากให้คนกรุงลดความเร็วลงด้วยการเชิญเข้ามาในแกลลอรีที่ตกแต่งบรรยากาศให้เหมือนบ้าน และคล้ายเคียงกันกับ บริการนวดฟรี”...เรื่องการบริการนวดฟรีนั้น ไอเดียมาจากกรุงเทพฯ ของเราเป็นเมืองที่บ้าบอคอแตกมากพออยู่แล้ว ฉะนั้น การนวดจะช่วยทำให้เราช้าลง ผ่อนคลาย และหลุดออกไปกับความสับสน” (ปิ่นอนงค์ ปานชื่น. 2542 : 4)

จากสิ่งที่หยิบยกมาข้างต้น ทำให้เห็นภาพของความคิดศิลปิน ที่ค่อนข้างจะมีความคล้ายคลึงกันอย่างหนึ่ง ในจุดที่ผ่านมา เขาพยายามสร้างผลงานศิลปะที่มุ่งหวังจะเป็นสื่อหรือพาหนะในการพาผู้ชม หรือคนในสังคมร่วมสมัย

ให้หลุดหนีจากสภาพความวุ่นวาย เมืองที่มีสภาวะหลายประการที่ซ้อนทับกันอยู่ภายใต้วิถีการดำเนินชีวิตในระบบทุนนิยมที่มีผู้คนต่างต้องเร่งรีบ และทำให้ชีวิตตกอยู่ในกลไกของ “ความเร็ว” (speed) ที่มากขึ้นตามภาระหน้าที่ของแต่ละคน

ไม่ว่าจะเป็นการสร้างพื้นที่ๆ ให้ผู้คนมากขึ้น คี๋ม พุดคุย ผ่อนคลาย อย่างที่ปรากฏใน Smells like Arts การสร้างพื้นที่ให้บริการคนเข้าไปปลดทุกข์ ระบายทุกข์ ผสานกับการชมงานศิลปะอย่างในผลงาน “ห้องน้ำกรุงเทพฯ” จนกระทั่งถึง “Free For All” (Massage) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในนิทรรศการเมืองมีชา (อีกส่วนคือการแจกของฟรี หรือการเปิดตลาดนัด Free Market) ก็ยังตอกย้ำให้เห็นถึง การทำงานที่ศิลปินเป็นผู้เลือกกิจกรรมที่ผู้คนมีความคุ้นเคย และเป็นกิจกรรมที่สามารถสร้างปฏิสัมพันธ์ได้ในกลุ่มคนทุกเพศ ทุกวัย ทุกสถานะ มาใช้เป็นเงื่อนไข หรือข้อกำหนดในการสร้างสถานการณ์เฉพาะขึ้นมาบนพื้นที่ทางศิลปะ

ในการให้บริการนวดแผนโบราณฟรีแก่ผู้เข้ามาชมงาน ถือได้ว่านอกจากเป็นการกลายขนบและประสบการณ์ในการชมผลงานทัศนศิลป์ของผู้ชมที่ได้ผลในช่วงหนึ่งแล้ว ตัวกิจกรรมหรือสถานการณ์ของศิลปินที่ถูกจำลองขึ้นนั้น ยังสามารถลดทอนอำนาจของพื้นที่ทางศิลปะให้กลายเป็นพื้นที่ๆ สามารถสร้างความคลุมเครือ สงสัย จากตัวกิจกรรมได้ เนื่องจากโดยปกติ พื้นที่ทางศิลปะในขนบของการแสดงผลงานศิลปะสมัยใหม่นั้น จะมีรูปลักษณะในการจัดตั้ง จัดวางผลงาน รวมถึงรูปแบบกลวิธีในการชมมีเงื่อนไข มีกติกา ที่ชัดเจน การเข้ามานั่งเล่น นอนพักผ่อน หรือนอนยืดเส้นสายที่เมื่อยล้า จึงเป็นการกระทำที่ต้องห้ามมาโดยตลอด จนกระทั่งหลากหลายศิลปินไทย มีการสร้างงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ขึ้น ในพื้นที่ทางศิลปะในระดับนานาชาติขึ้น จึงเริ่มมีการถูกต่อรองอำนาจและเกิดสภาวะแห่งการรวมขอม หรือผ่อนปรนกันมากขึ้น

จากจุดนี้น่าสนใจตรงที่ว่า การกลับมาของ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช นาวัน ลาวัญชัยกุล สุรสิทธิ์ กุลศลวงค์ หรือแม้แต่ มณเฑียร บุญมา จึงเป็นการกลับมาที่ไม่ได้นำเฉพาะแต่ชื่อเสียงของศิลปินไทยที่ไปสร้างความโดดเด่นในเวทีที่ศิลปะร่วมสมัยระดับชาติเท่านั้น แต่เป็นการกลับมาพร้อมกับนำเอาข้อกำหนด หรืออำนาจแห่งการต่อรองทางพื้นที่ศิลปะที่ได้รับการยอมรับมานานในบริบททางศิลปะร่วมสมัยของตะวันตกเข้ามาด้วย เป็นการเข้ามาพร้อมๆ กับความสับสน และความขัดแย้งระหว่างขนบธรรมเนียมปฏิบัติแบบสมัยใหม่ ที่มีความแข็งแกร่งและสามารถสร้างกำแพงปกป้องอำนาจของหอศิลป์ หรือพิพิธภัณฑ์ให้ดำรงความเป็นสถาบันให้คงอยู่ กับอีกสภาวะหนึ่ง คือ สภาวะแห่งความจำยอมที่จำต้องเปิดรับความแปลกใหม่ในการนำเสนอผลงาน จะไม่เปิดก็ไม่ได้ เพราะผลงานและสื่อการแสดงสถานการณ์ของศิลปินไทยรุ่นใหม่เหล่านี้ ได้รับการยอมรับอย่างสูงในโลกตะวันตก

การเปลี่ยนแปลงในการนำงาน หรือสถานการณ์จำลองของศิลปินเหล่านี้เข้ามา จึงเป็นยอมรับภายใต้ “การเห็น” แบบอย่างหรือปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในความเคลื่อนไหวของศิลปะหลังสมัยใหม่แห่งโลกตะวันตก เป็นการยอมรับ แม้จะต้องเผชิญกับการที่อำนาจของหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ หรือพื้นที่ทางศิลปะจะถูกท้าทาย ถูกต่อรอง หรือถูกลดทอน กลายอำนาจที่เป็นกลาง และควบคุมผู้ชมลงไป

งาน Free-For-All (Massage) ของ สุรสิทธิ์ กุลศลวงค์ ก็สอดคล้องกับประเด็น หรือปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นดังที่กล่าวเช่นเดียวกัน

เมื่อเป็นเช่นนี้ ความพยายามที่จะนำผู้คน หรือผู้ชม เข้าไปสู่สภาวะแห่งการหลีกหนี หลุดพ้นจากความวุ่นวายของสังคมเมืองใหญ่อย่างกรุงเทพฯ และสามารถได้รับการบริการนวดฟรีเพื่อผ่อนคลายกล้ามเนื้อ ความเมื่อยล้าจากการเดินทาง หรือการทำงาน จึงมีใช้แต่ผู้ชมเท่านั้นที่จะได้รับการผ่อนคลายจากบริการนี้ แต่สถานะของพื้นที่ทางศิลปะก็ยังได้รับการถูกกระทำให้ผ่อนปรนต่อผู้ชม และสอดคล้องกับวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนร่วมสมัย

มากกว่าขนบธรรมเนียมการชม หรืออำนาจการควบคุม การแยกส่วน และการตั้งสถานะ หรือเงื่อนไขของพื้นที่ทางศิลปะสมัยใหม่ สถาบันทางศิลปะให้เป็นศูนย์กลางของผู้ชม และควบคุมพฤติกรรมต่างๆ ดังที่ผ่านมา

การวิเคราะห์การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

การได้รับการบริการโดยการนัดจากหมอนวดแผนโบราณ ภายใต้พื้นที่ทางศิลปะ เป็นสถานการณ์เฉพาะที่ศิลปินสร้างและกำหนดขึ้น ผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานได้ด้วยการใช้บริการนั้น

หากแต่งงานครั้งนี้ เป็นการให้บริการที่แตกต่างจากการให้บริการในห้องน้ำกรุงเทพฯ ดังที่ศิลปินเคยสร้างมา

การให้บริการในห้องน้ำสาธารณะ แม้จะถือว่าการให้บริการภายใต้การกำหนดพื้นที่ การออกแบบ และการจำลองสถานการณ์ของศิลปิน แต่ถึงกระนั้นก็เป็นการใช้บริการ หรือการมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานที่มีวัสดุ หรือการจัดแต่งวัตถุ พื้นที่ให้เป็นตัวเคลื่อนไหวปฏิกิริยาเชิงปฏิสัมพันธ์จากผู้ชม ซึ่งแตกต่างจากกรณีของ “Free For All” (Massage) ที่สิ่งอันเป็นตัวหลักต้นสถานการณ์ หรือกระตุ้น และเป็นที่มาต่อการเกิดปฏิกิริยาเชิงปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม นั้น คือ “หมอนวดแผนโบราณ” ที่เป็นบุคคลที่ทำอาชีพนี้ในชีวิตประจำวัน จนเกิดมีการตั้งคำถามขึ้นมาว่า แล้วหมอนวดเหล่านี้ รับรู้ หรือไม่ว่าตนได้กลายเป็นวัตถุทางศิลปะ หรือวัตถุทางทัศนศิลป์ภายใต้ชุดความคิดของศิลปินไปเสียแล้ว

ดังที่ ถนอม ชากักดี ได้แสดงทัศนะต่อประเด็นนี้ไว้ว่า

ผลงานหมอนวดแผนโบราณ ของ สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์...ที่นำหมอนวดแผนโบราณ มาผนวกให้กับผู้เข้าไปชื่นชมผลงานศิลปะสัมผัสได้ครั้งนี้ใน Project 304 และ About café นั้น เป็นการใช้อำนาจของสถานะความเป็นศิลปินไปรุกรานพื้นที่ทางความจริงของคนอื่น (หมอนวด) ให้เป็น Visual Art object โดยที่ผู้มาสร้างปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่แห่งการเล่นทางศิลปะ ไม่ได้รับรู้ถึงกระบวนการทางความคิดของศิลปินเลย แล้วลักษณะเช่นนี้ ใครคือผู้ครอบครองความเป็นเจ้าของผลงานแนวคิดนี้ ศิลปินหรือหมอนวด” (ถนอม ชากักดี. 2542 : 58)

จากทัศนะและคำถามทั้งท้ายของถนอม ชากักดี ต่อประเด็นนี้ ทำให้เราได้เห็นว่า แม้ตัวกิจกรรม หรือสถานการณ์ของศิลปินจะสามารถสร้างปฏิกิริยาเชิงปฏิสัมพันธ์ให้แก่ผู้ชมได้ และอีกส่วนหนึ่งก็สามารถลดทอนอำนาจของความเป็นศูนย์กลางของพื้นที่ หรือสถาบันทางการแสดงศิลปะลงได้ แต่ถึงกระนั้น ชุดอำนาจอีกชุดหนึ่งที่เกิดขึ้นมากลับเป็นอำนาจจาก “ความเป็นศิลปิน” เอง ที่กลายเป็นผู้สร้าง ผู้กำหนด และบงการชีวิตอื่นๆ ให้กลายเป็นเพียง Visual Art object หรือเป็น co-performer ในสถานการณ์ของตน ซึ่งชุดของอำนาจในลักษณะนี้ หากศิลปินมียอมทำความเข้าใจกับผู้ที่จะเข้ามาร่วมในการผลักดัน หรือร่วมในการสร้างสถานการณ์จำลองให้เกิดในชุดการแสดงทางศิลปะเป็นอย่างดีแล้ว สุดท้ายอาจส่งผลให้กระบวนการทำงานของศิลปิน หรือสถานการณ์ที่เกิดขึ้นเป็นเพียง “การเล่น” ที่เกิดขึ้นเพียงชั่วครั้งคราว และหายไป พร้อมกับกลืนเลือนทั้งจากคนร่วมสร้างสถานการณ์อย่างหมอนวด หรือผู้ชมเอง และไม่สามารถผลักดันให้ผลงานไปถึงความตั้งใจ หรือแนวความคิดของศิลปินดังที่

สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ ได้กล่าวถึงแนวความคิดของเขาไว้ว่า โดยให้สัมภาษณ์กับสุธิดา ธารรักประเสริฐ ไว้ว่า

เมื่อคน เดินทางมาดูงานศิลปะใน Gallery แล้วเหนื่อย เราควรได้นั่งพัก ควรมีที่นั่งคุย มีพื้นที่ที่ไม่เคยมีสิทธิที่จะนอนให้ได้พักผ่อน ต้องการให้ประสบการณ์แก่ผู้ชมงานเหมือนกันเป็นบ้าน บ้านที่มีความหมายไม่มีเมืองไหนที่ไม่มีบ้าน ไม่มีเมืองไหนที่ไม่มีโลกส่วนตัว ความหมายของศิลปะบางครั้งชวนปวดหัว ดูแล้วไม่เข้าใจ จึงนำคนขนาดมานวดเพื่อคลายเครียด กรุงเทพฯ เป็นเมืองที่เครียด ยิ่งมาเจอเรื่องเครียดก็ยิ่งไปกันใหญ่ หากให้เวลาคนได้หยุดนั่งพักสักนิดก็จะสามารถผ่อนคลายความเครียดลงได้ และหากพอใจที่จะดูงานศิลปะเมื่อใดก็ดูเมื่อนั้น อยากให้ผู้ชม Relax มากที่สุด ไม่ใช่สักแต่ว่ามาดูแล้วรีบๆ ดูเพียงแค่ว่าบอกกับคนอื่นได้ว่า คุณได้เสพงานศิลปะแล้ว มันไม่เกิดประโยชน์อะไร เมื่อร่างกายและจิตใจของเราพร้อมแล้วการเปิดรับศิลปะด้วยความเข้าใจ คงไม่ใช่เรื่องยาก (สุธิดา ธารรักประเสริฐ, 2542 : 80)

สรุปการวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ชุด “Free-For-All” (Massage) ของ สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์

ด้านเนื้อหา แนวความคิด

ศิลปินมีแนวความคิดในการสร้างงานศิลปะเพื่อมุ่งหวังที่นำผู้ชมไปสู่สภาวะแห่งการผ่อนคลาย จากความวุ่นวายในการใช้ชีวิตประจำวัน หรือผลงานให้ผู้ชมสามารถปรับตนเข้ากับบริบทของพื้นที่ทางศิลปะที่สามารถสัมผัสกับงานศิลปะได้โดยง่าย

ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผู้ชมในบทบาทของผู้ใช้บริการสามารถมีปฏิสัมพันธ์ได้ในระดับสูง เพราะต้องเข้าไปให้หมอนวดนวดฟรีภายใต้สถานการณ์จำลองของศิลปิน และเนื่องจากการนวดแผนโบราณ ยังเป็นกิจกรรมที่ผู้คนในสังคมคุ้นเคย จึงทำให้ผู้ชมสามารถเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์ได้โดยง่าย ในทางกลับกันนอกจากการเป็นทั้งผู้ชม เมื่อแรกเข้าแล้ว เมื่อเริ่มตัดสินใจเข้าไปร่วมก็กลายเป็นผู้ให้บริการและนัยยะหนึ่งก็ถูกขยายสถานะให้กลายเป็นผู้ร่วมแสดงภายใต้สถานการณ์ของศิลปินอีกทางหนึ่ง

การถ่ายเท และเคลื่อนไหวในสถานะและบทบาทที่เกิดขึ้นและสร้างความเปลี่ยนแปลงให้แก่ผู้ชม เคลื่อนไหวดังที่ผู้วิจัยได้ทำรูปประกอบไว้แสดงถึงความเปลี่ยนแปลงใน 3 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1	ระยะที่ 2	ระยะที่ 3
ผู้ชม----->	ผู้ให้บริการ (มีปฏิสัมพันธ์)	-----> ผู้ร่วมแสดง

-----	Free-For-All (Massage)	-----



ภาพประกอบ 74 ผลงานชุด “ตลาดนัด” โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์



ภาพประกอบ 75 ผลงานชุด “ ตลาดนัด ” โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์

4. ผลงานชุด “Free-For-All” (ตลาดนัด – Free Market)

การวิเคราะห์เนื้อหา แนวความคิด

ผลงาน “Free-For-All” (ตลาดนัด) เป็นผลงานอีกส่วนหนึ่งจากโครงการ “Free-For-All” ของสุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ ที่มีทั้งการเปิดบริการนวดแผนโบราณในพื้นที่ทางศิลปะให้แก่ผู้ชมฟรี รวมถึงส่วนที่สร้างชื่อให้กับเขาในเวทีศิลปะระดับนานาชาติ ต่อมาก็คือ Free-For-All ในส่วนของการเปิดและเปลี่ยนพื้นที่ทางศิลปะหรือพื้นที่เฉพาะให้กลายเป็นตลาดนัด หรือ Free Market โดยศิลปินนำเอาสิ่งของต่างๆ ที่มีอยู่ในตลาดนัดมาทำการติดตั้งจัดวางบนพื้นที่ของสถาบันศิลปะ และสร้างสถานการณ์จำลองขึ้นมา ให้มีการแลกเปลี่ยนค้าฟรี บางครั้งก็นำมาขาย หรือมีเงื่อนไขว่าจะต้องนำสิ่งอื่นสิ่งใดมาแลก

ผลงานชุดนี้ ถูกศิลปินนำไปสร้างและจัดแสดงในหลายๆ ประเทศ ในส่วนของประเทศไทย “Free-For-All” (ตลาดนัด) นี้ ไปจัดแสดงในนิทรรศการศิลปะ “เมืองมีขา” (cities on the move) ณ หอศิลป์คณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร Project 304 และ About cafe ร่วมกันกับการให้บริการนวด โดยในครั้งนั้น สุรสิทธิ์ ปิดให้หอศิลป์กลายเป็น Market Gallery ที่ให้คาก็ได้มาติดตั้งจัดวางวัสดุต่างๆ ขายไอเดีย แลกเปลี่ยนผลงานศิลปะ หรือนำของมาขายได้ในหอศิลป์

ไอเดียต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ภายใน Market Gallery นี้ มีตัวอย่างเช่น แฟชั่นโชว์ ของนักศึกษา มีการพิมพ์เสื้อยืดรูปซูเปอร์แมน แต่เป็นหน้าของศิลปินคือ วิฑูรย์ สุวรรณกุลสง ที่นำเสนอแนวความคิด กับความฝัน เรื่องซูเปอร์ฮีโร่ (super Hero) Love point Love Project ผลงานของ สมพงษ์ ลีระศิริ ที่ชวนเพื่อนมานั่งเป็นหมอดูไพ่ยิปซีให้บริการ ฯลฯ เป็นต้น

การแสดงครั้งนี้ เปรียบเสมือนกับศิลปินเป็นผู้สร้างสถานการณ์ โดยมีจุดสำคัญการตรงส่วนที่ “ศิลปินนำเอาพื้นที่ทางศิลปะที่ตนต้องใช่มามอบ หรือเปิดโอกาสให้กับคนอื่น ๆ ได้นำเอาความคิดสร้างสรรค์ต่างๆ มานำเสนอ”

Markect Gallery ของสุรสีห์ จึงเป็นบทวิพากษ์ทางอ้อมที่ส่งกลับไปยังประเด็นปัญหาของการขาดแคลนพื้นที่ในการแสดงออกทางศิลปะของคนรุ่นใหม่ หรือการไม่เปิดโอกาสให้คนอื่นสามารถมีพื้นที่ที่จะใช้แสดงออกเชิงความคิดสร้างสรรค์ได้เลย ศิลปินเชื่อว่า ความคิดสร้างสรรค์นั้นมิอยู่ในตัวคนทุกคน และใครๆ ก็สามารถทำงานศิลปะได้ Free-For-A; (ตลาดนัด) นี้ โดยมากศิลปินจะจัดแสดงผลงานในต่างประเทศ

สุรสีห์ กุศลวงศ์ เคยให้สัมภาษณ์กับ เจอโรม ซานส์ (Jerome Sans) ไว้ว่า

ผมต้องการให้ผู้คนเข้ามามีส่วนร่วมมากที่สุดเท่าที่จะทำได้กับผลงานตลาดนัดมีของที่ราคาถูก อาจจะมีผลทำให้คนลืมไปว่ามันเป็นงานศิลปะและมีความสุขอยู่กับช่วงเวลานั้น” (Jerome Sans. 2545 : 11)

จุดหนึ่งที่นำย้อนไปถึงในการวิเคราะห์ผลงานชุดนี้ คือการย้อนไปสู่จุดเริ่มต้นของงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่เขาสร้างขึ้นคือชุด “Private and public” เนื่องจากการแปลงพื้นที่สาธารณะอย่างหอศิลป์ให้กลายเป็นพื้นที่ๆ บรรจุวัสดุที่เป็นสื่อถึงตัวของศิลปินในวัยเยาว์

กรณีนี้ สุรสีห์ กุศลวงศ์ ได้ให้สัมภาษณ์กับ เจอโรม ซานส์ ไว้ว่า

แม่ของผมเป็นนักบัญชีอยู่ที่ศาลากลางจังหวัด (อยุธยา) แต่ถึงแม้ว่างานของเธอจะเกี่ยวข้องกับ เงิน แต่เธอไม่เคยได้รับเงินจำนวนมากเลย มีลูกชาย 5 คนที่ต้องดูแล แม่ผลสอนว่าทำอย่างไรถึงจะใช้ชีวิตอย่างยืดหยุ่น และทำอย่างไรที่จะทำให้ครอบครัวอยู่รอด...ทุกวัน หลังจากเลิกงาน เธอจะอบขนมเพื่อขายหรือตัดชุดให้แก่เด็กประถม การยืดหยุ่นนี้เองที่เป็นอิทธิพลส่งมาถึงการทำงานศิลปะของผม นี่เองจึงเป็นคำถามที่ว่าทำไมงานของผมไม่ใช่แค่งานแบบ Pook Minimal แต่เป็นงานมินิมอลที่มีความอลหม่าน (chos Minimal) ด้วย...ผมเรียนศิลปะตามระบบของตะวันตกแต่เรื่องการใช้ชีวิตผมเรียนรู้จากแม่ (Jerome Sans. 2545 : 22)

การนำเอาสิ่งของมาแลกเปลี่ยน มาแจก และทำให้เกิดกิจกรรมสาธารณะขึ้นมาอย่างตลาดนัด ในทางกลับกัน กิจกรรมสาธารณะนี้ มีนัยยะซ่อนถึงความเป็นส่วนตัวของศิลปินอยู่

ซึ่งประเด็นนี้ วิเคราะห์จากการที่สุรสีห์ กุศลวงศ์ ได้ให้สัมภาษณ์กับ เจอโรม ซานส์ ไว้ว่า

เมื่อผมเรียนศิลปะในกรุงเทพ ผมใช้สินค้าหรือวัสดุ อุปกรณ์ ที่นำเข้าจากต่างประเทศ ไม่ว่าจะเป็นสื่ออะคริลิกจากอเมริกา หรือฝรั่งเศส แต่เมื่อพบจบการศึกษาและได้เดินทางไปไกล ไปจากสังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรมแบบไทย...ทำให้ผมเริ่มคิดถึงความหมายของสิ่งต่างๆ เช่น จะทำอย่างไรที่เราจะใช้วัสดุที่มีอยู่ในประเทศของเรา มันถือเป็นสาระสำคัญสำหรับเราที่จะส่งหรือนำวัสดุจากประเทศเราไปในที่ต่างๆ และสามารถให้มันเป็นตัวบอกเล่าถึงประวัติศาสตร์และเรื่องราวต่างๆ (Jerome Sans. 2545 : 24)

ความเป็นส่วนตัวของศิลปินที่มุ่งจะนำวัสดุ หรือกิจกรรมที่เขาคุ้นเคยและมีความสนใจในเรื่องของความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นจากตลาดนัด ทำให้เขาสร้างสถานการณ์จำลองขึ้นมาแปรผันจากความเป็นส่วนตัวให้กลายเป็นความสาธารณะขึ้น

ผลงานของสุรสีห์ มักจะมีส่วนในการลดทอนอำนาจในเรื่องของพื้นที่ และรวมไปถึงเรื่องของราคาด้วย การแจกฟรี การแลกเปลี่ยน หรือการนำมาขายในราคาถูก และยังเป็นการแปรวัสดุอย่างตะกร้า หน้ากาก กระเป๋ ฯลฯ ให้กลายเป็นวัตถุทางศิลปะนั้น ล้วนแล้วแต่มีส่วนในการกระตุ้นให้ผู้ชมสามารถสัมผัส และมีส่วนร่วมกับการงานศิลปะได้มากขึ้น ลดช่องว่างระหว่างศิลปะกับผู้ชม

สถานการณ์จำลองของศิลปินที่สร้างขึ้นบนพื้นที่ศิลปะ ยังมีส่วนที่ทำให้ผู้ชมถูกถ่ายสถานะให้เปลี่ยนเป็นผู้แสดง หรือผู้ร่วมเล่นภายใต้สถานการณ์ของเขาที่มีศิลปินเป็นผู้ควบคุม

กิจกรรมลักษณะนี้ ในทางหนึ่งยังเป็นเสมือนการวิพากษ์ หรือต่อต้านระบบทุนนิยม (Anti-capitalism) อีกด้วย เพราะการให้ผู้ชมใช้ไม่สอยสินค้าที่ถูกใจได้ตามใจชอบ การนำของต่างๆ มาแลกเปลี่ยนเพื่อนำสินค้าของสุรสีห์ไป หรือการขายในเงื่อนไขราคาที่ไม่แพงนัก ถือว่าเป็นการใช้สถานการณ์ หรือความเป็นศิลปิน เข้าไปท้าทายต่อระบบการค้าขายงานศิลปะที่มักมีราคาสูง และมีคนกลางคือนักค้างานศิลปะ (Art Dealer) เป็นผู้ควบคุม หากแต่ใน Free-For-All (ตลาดนัด) ของเขา ศิลปินและผู้ชม ได้กระทำการกิจกรรม หรือ กิจกรรมต่างๆ ร่วมกัน และควบคุมกำหนดทิศทาง ความเป็นไปของผลงาน หรือสถานการณ์ด้วยตนเอง

การวิเคราะห์การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผู้ชมสามารถสัมผัส และร่วมกับการกิจกรรมหรือสถานการณ์ของศิลปินได้ด้วยการเข้าไปร่วมกิจกรรมตลาดนัดที่ศิลปินนำสินค้ามาแจก มาให้แลกเปลี่ยน หรือมาขายในราคาถูก ผู้ชมสามารถเข้าไปในระบบการซื้อขาย หรือรับแจกผลงานศิลปะได้ โดยเข้าไปหาตัวผลงานได้โดยตรง ตามการชักชวนของศิลปิน เป็นการตัดตัวกลาง หรือระบบการซื้อขายงาน ตามขนบแบบศิลปะสมัยใหม่ที่ต้องมีผู้ค้างานศิลปะ (Art Dealer) ออกไป

นอกจากนี้ สถานะของผู้ชมยังถูกถ่ายขยายไปเป็นผู้แสดงในสถานการณ์จำลองของศิลปิน

การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม ยังกลายเป็นการเปลี่ยน หรือท้าทายอำนาจและเงื่อนไขของสถาบัน พิพิธภัณฑสถานศิลปะที่ตัวเงื่อนไขจากสถานการณ์ได้ทำการต่อรองกับอำนาจของสถาบัน พื้นที่ทางศิลปะ โดยเปิดโอกาสให้ศิลปินตะโกน ร้องเรียก ชักชวนผู้ชมให้เข้าร่วมปฏิสัมพันธ์ในกิจกรรมตลาดนัดจำลองของเขา ผู้ชมเองก็สามารถพูดคุย ซื้อขาย หยิบจับผลงานศิลปะ เลือกซื้อหา หรือสอยของที่ต้องการได้ตามใจชอบ

ซึ่งปรากฏการณ์เช่นนี้ ทำให้ชุดความคิดและการแสดงทางศิลปะปฏิสัมพันธ์มีบทบาทในการลดทอนอำนาจความเป็นศูนย์กลางของสถาบัน หรือพื้นที่ทางศิลปะให้ลดลง ผสานให้ผู้คนเข้ามาสัมผัสและลดช่องว่างระหว่างศิลปะกับผู้ชมได้มากขึ้นอย่างชัดเจน

สรุปการวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ชุด Free-for-All (ตลาดนัด) ของ สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ ด้านเนื้อหา แนวความคิด

ศิลปินสร้างสถานการณ์จำลอง โดยการใช้กิจกรรมตลาดนัดมาเพื่อเปิดโอกาสให้คนสามารถเข้ามาใกล้ชิดกับผลงานศิลปะ จับจ่าย หรือรับแจกติดตัวไปได้ง่ายขึ้น เป็นการนำศิลปะเข้าไปผูกเชื่อมกับวิถีการดำเนินชีวิตประจำวันของผู้คน

นอกจากนี้ “ตลาดนัด” ยังเป็นสถานการณ์จำลองที่ตัวกิจกรรมมีส่วนต่อการบอกเล่า เรื่องราว บริบททางสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมของไทย ในบริบทตะวันตกได้อีกด้วย ทั้งเรื่องของความขัดแย้ง ความอลหม่าน หรือความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในห้วงเวลาของการติดต่อ สื่อสาร แลกเปลี่ยนกัน

เป็นการปลดปล่อย ผู้ชมให้หลุดพ้นจากอำนาจ และเงื่อนไขของสถาบัน พื้นที่ทางศิลปะที่มักจะกำหนดให้พื้นที่และกติกาต่างๆ ควบคุม ผู้ชมเฝ้ามอง (Gaze) การกระทำต่างๆ โดยไม่เปิดโอกาสให้กับผู้ชมเป็นผู้กำหนดทิศทางของชุดความคิดทางศิลปะได้มากเท่าที่ควร

ด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผู้ชมสามารถเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานได้ในระดับสูง หรือในระดับที่สามารถเปลี่ยนแปลงงาน หรือเปลี่ยนแปลงวัตถุทางศิลปะที่ติดตั้งจัดวางอยู่ได้ ผ่านการแลกเปลี่ยน การหยิบ การแจกจ่าย การซื้อขายในราคาถูก

สถานะความเป็นผู้แสดงของผู้ชม ภายใต้สถานการณ์ของศิลปินจึงมีผลให้การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม มีส่วนสำคัญต่อการขับเคลื่อนผลงานและกระบวนการต่างๆ ไปได้ ผลงานตลาดนัดนี้ จะขาดการมีปฏิสัมพันธ์จากผู้ชมไม่ได้เลย



ภาพประกอบ 76 ผลงานชุด “ Lily Ovary , February 14 “ (2537) โดย ศิลปิน ไชยสิทธิ์ จันทราทิพย์



ภาพประกอบ 77 ผลงานชุด “ Lily Ovary , February 14 “ (2537) โดย ศิลปิน ไชยสิทธิ์ จันทราทิพย์



ภาพประกอบ 78 ผลงานชุด “Lily Ovary , February 14 “ (2537) โดย ศิลปิน ไซมิด จันทราทิพย์

การวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ของ ไซมิด จันทราทิพย์

การวิเคราะห์เนื้อหา / แนวความคิด

1. ผลงานชุด “Lily Ovary February 14. (1994)

ไซมิด จันทราทิพย์ ถือได้ว่าเป็นศิลปินไทยร่วมสมัยที่มีบทบาทมากอีกคนหนึ่งต่อการเคลื่อนไหว สื่อแสดง ผลงานทางทัศนศิลป์ หลากหลายรูปแบบสู่การรับรู้ของสาธารณชน และผลงานของเขาแม้จะไม่ใช่ว่าทุกชุด แต่ก็มี การสร้างงานศิลปะแบบปฏิสัมพันธ์ ซึ่งผลงานของเขา แม้ว่าจะจัดแสดงผ่านไปตั้งแต่ปี พ.ศ. 2537 แล้ว แต่ถึงวันนี้ ผลงานชุด “Lily Ovary February,14” ก็ยังคงอยู่ในการพูดถึงของผู้คนในแวดวงทัศนศิลป์ไทยร่วมสมัยจนถึงปัจจุบัน

“Lily Ovary February, 14” ไซมิด จัดแสดงขึ้น และงานชุดนี้บรรจุอยู่ในโครงการศิลปะ เทศกาล วัด สุสาน บ้าน อาคาร ถนน สะพาน กำแพง แม่น้ำ ลำคลอง พื้นที่ว่าง ครั้งที่ 2 โดยผลงานชุดนี้ ปรากฏออกมาในลักษณะงานศิลปะสื่อการแสดงชุด ที่ผสมผสานเข้ากับการสร้างสถานการณ์ อันมีผลต่อการทำให้ ผู้ชมเข้าไปมีส่วนร่วม ทั้งที่โดยรู้ตัว หรือไม่ก็ตาม

อุทิศ อติมานะ ได้กล่าวถึงผลงานชุดนี้ของไซมิด จันทราทิพย์ ไว้ว่า

ไซมิด ก้าวไปสู่ความท้าทายอย่างใหม่...โดยเขาจัดพิธีแต่งงานกับเจ้าสาวของเขา ซึ่งเป็น “หุ่น” ไร้ชีวิต เพื่อถากถางระบบ คุณค่าปัจจุบันที่นิยมวัตถุ ณ โบสถ์คริสต์จักรที่หนึ่ง ของจังหวัดเชียงใหม่ในวันแห่งความรัก (14 กุมภาพันธ์ 2537) ดู เหมือนว่า กระบวนการแต่งงาน พิธีกรรม การตกแต่งสถานที่ ศาสนาจารย์ ฯลฯ เป็นปรากฏการณ์ตามความเป็นจริง ใน วัฒนธรรมพวกเรานั้น แม้แต่การเชิญญาติมิตร เพื่อนฝูง เข้าร่วมพิธีกิจกรรมในสิ่งนี้เท่ากับการเปลี่ยนรูปของ ขนบประเพณี ที่มีอยู่จริงในสังคม ไปสู่หน้าที่ใหม่ เป็นหน้าที่เพื่อการพิจารณาความหมายและสุนทรียภาพอีกหน้าที่หนึ่ง เสียอย่างกระชับว่า “ศิลปะ” นั่นเอง สำหรับปฏิกริยาของคนดู ส่วนหนึ่งไม่เห็นด้วยที่จะยอมรับการใช้ปรากฏการณ์จริงใน ชีวิตเป็นศิลปะ บางคนคิดเลยไปถึงการหลอกลวง การทำลายศิลปะ การทำลายศาสนา ฯลฯ แต่กิจกรรมครั้งนี้ ถูกสรุป ความอย่างน่าพิง จากศาสนาจารย์ ผู้ประกอบพิธีในวันนั้นที่ว่า ถ้าศิลปะไม่แยกออกจากชีวิตจริง ศิลปะมีใช้ละคร หาก ศิลปะคือการดำเนินชีวิตให้งดงาม นั่นคือพระประสงค์ของพระเจ้าผู้เป็นเจ้า... (อุทิศ อติมานะ. 2537 : เอกสารไม่ระบุเลข หน้าที่พิมพ์)

จากที่หยิบมาข้างต้น จะเห็นได้ว่าผลงานของโฆเซ คิลปินได้สร้างงานเพื่อสะท้อนในเชิงการตั้งคำถามกับผู้ชม หรือผู้เข้าร่วมในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ “ความรัก” ภาพลักษณ์ของความรักในสังคมบริโภค หรือ “ค่านิยมของความรัก” ในยุคสมัยที่ความรักถูกดัดแปลงกลายเป็นภาคีกรรม หรือเป็นส่วนหนึ่งของการนำเสนอ การออกแบบที่แต่ละผู้คนต่างสรรค์สร้าง “ความรัก” ให้ออกมา ปรากฏสู่สายตาการรับรู้ของคนอื่นตามแบบฉบับ หรือลักษณะเฉพาะที่คนๆ นั้น อยากจะให้ตัวเองเป็นเช่นไร

ซึ่งเกี่ยวกับแนวความคิดของผลงานชุดนี้ โฆเซ คิลปิน ยังได้กล่าวไว้อีกว่า “สภาพจิตวิญญาณของมนุษย์ปัจจุบันกลับหาไม่พบ สัญลักษณ์แห่งการสร้างเพื่อทดแทนก็เกิดขึ้น นำไปสู่การแสวงหาความรักจากสิ่งที่ไร้วิญญาณ” (โฆเซ คิลปิน, 2537 :เอกสารไม่ระบุเลขหน้าตีพิมพ์)

ในการนี้ ความรักจากสิ่งที่ไร้วิญญาณในการแสดงออกของโฆเซ ก็คือ หุ่นยาง หรือตุ๊กตายาง ที่ใส่ชุดเจ้าสาวสีขาว ดังกับเป็นเจ้าสาวที่แท้จริงของเขา ซึ่งถ้าหากเปรียบเทียบกับชีวิตและการแสดงออกของผู้คนในสังคมทั่วไป แง่นี้ โฆเซ อาจกำลังต้องการที่จะวิพากษ์การหลงใหลต่อวัตถุ หรือวิถีแห่งการบริโภคนิยมของคนในสังคมที่ไร้ซึ่งความมั่นคงทางจิตใจ เต็มไปด้วยความอลหม่าน และถูกครอบคลุมนำด้วยตามคติมากมายหลายชุดที่คอยกำหนดบทบาทให้ผู้คน จำต้องเดินไปตามวิถีที่วัตถุเหล่านั้นเป็นตัวกำหนด แม้จะต้องการหรือไม่ก็ตาม

ตุ๊กตายาง หรือ เจ้าสาวของเขาในศิลปะสื่อการแสดงสร้างชุดนี้ จึงคล้ายกับ เป็น “ภาพแทน” หรือ “สัญลักษณ์” ที่ศิลปินใช้ในสถานการณ์เพื่อกระตุ้นเร้าให้ผู้คนได้เกิดความรู้สึกแปลกใจ รู้สึกถึงความหลอกลวง ศิลปินใช้สถานการณ์เฉพาะของพิธีการแต่งงานนี้เป็นเครื่องมือต่อการสร้างกลลวงให้ผู้คนเข้ามาตกอยู่ภายใต้ความลวงอีกชั้นหนึ่ง ซึ่งนั่นก็คือภาพลักษณ์แห่งความรักภายใต้พิธีกรรม ซึ่งก็ถือว่าเป็น ภาพแทนอีกชุดหนึ่งที่มอบบทบาทอย่างมากต่อสังคมมนุษย์

การวิเคราะห์ลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม

โฆเซ คิลปิน เชิญชวนผู้คนให้มาร่วมในพิธีแต่งงานของเขา ณ โบสถ์คริสต์จักรแห่งหนึ่งในจังหวัดเชียงใหม่ ในวันที่ 14 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2537 ไม่มีใครล่วงรู้ได้เลยว่า ในเย็นย่ำของวันนั้น เจ้าสาวของเขาจะเป็น “ตุ๊กตายาง” ที่เขาเข้าพิธีแต่งงานด้วย เขาทำพิธีตามขั้นตอนทุกประการกับศาสนาจารย์ กอดประคองจูบเจ้าสาว (ตุ๊กตายาง) ของเขาด้วยความรักใคร่ ด้วยเหตุที่มีผู้เข้าร่วมในพิธีอย่างคับคั่ง และทุกคนที่มานอกเสียจากบทบาท และสถานะของการเป็นผู้ชมแล้ว ก็ยังถือว่าเป็น “แขกผู้มีเกียรติ” ที่เข้าร่วมอยู่ในพิธีกรรมในโบสถ์แห่งนั้นด้วย

ศิลปะสื่อการแสดงสดของเขาภายใต้สถานการณ์บนพื้นที่เฉพาะครั้งนี้ จึงมีใช้เพียงแต่โฆเซ กับ ตุ๊กตายางที่เป็นเจ้าสาวของเขาเท่านั้นที่ศิลปินแปรสภาพให้กลายเป็นสื่อ หรือวัตถุแห่งการรับรู้ทางศิลปะ เพราะเหล่าผู้ชม ที่เข้ามาเป็นแขก หรือเข้าร่วมร่วมสังเกตการณ์ในพิธีที่ตกอยู่ภายใต้สถานการณ์ที่ศิลปินสร้างขึ้น ก็ได้แปรบทบาทเพิ่มขึ้นจากการเป็นผู้ชม ไปสู่บทบาทของการเป็น “ผู้ร่วมแสดง” (co-performance) และถือเป็นส่วนสำคัญต่อการขับเคลื่อน ผลงานชิ้นนี้ให้ไปสู่ผลสำเร็จตามกระบวนคิดของศิลปินได้ เพราะถ้าหากปราศจากผู้ชม ซึ่งก้าวเข้ามาเป็นผู้ร่วมแสดง และร่วมปฏิสัมพันธ์แล้ว งานในครั้งนี้ก็คงจะไม่สำเร็จ

จากจุดนี้ จึงทำให้เห็นได้ว่า การสร้างสถานการณ์เฉพาะให้กลายเป็นชุดในการนำเสนอทางศิลปะของศิลปินนั้น ในแง่หนึ่งก็มีผลสำคัญต่อการถ่ายทอดบทบาท หรือสถานะของความเป็นศิลปิน เป็นผู้แสดง หรือสถานะ

ของการเป็นผู้ชมให้มีการไหลถ่ายเทกันไปมาได้ ซึ่งถือเป็นลักษณะอีกประการหนึ่งของงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่เห็นได้อย่างชัดเจน ซึ่งการไหลถ่ายเทบทบาทหรือสถานะเช่นนี้ มีส่วนต่อการทลายสภาวะความเป็นศูนย์กลางของศิลปินให้บางลง หรือเลื่อนหายไปได้ และให้ความสำคัญกับผู้ชมในแง่ที่ผู้ชม ผู้สังเกตการณ์ หรือสาธารณะชนสามารถมีบทบาทต่อการร่วมกันขับเคลื่อนผลงานศิลปะด้วยตัว หรือประสบการณ์ของแต่ละบุคคล แต่ละกลุ่ม หรือแต่ละบริบทได้

สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานชุด “Lily Ovary February, 14” (2537) โดย โฆษิต จันทราทิพย์

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

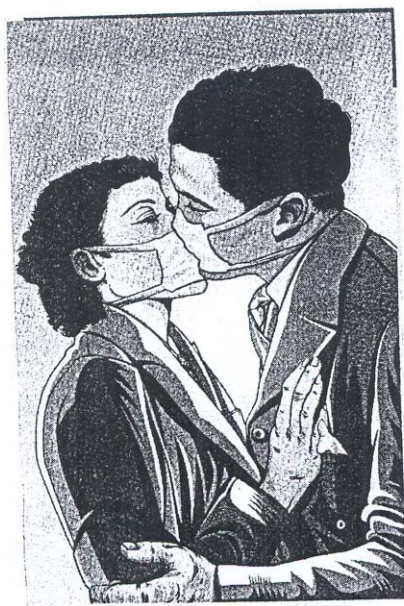
ศิลปินต้องการถ่ายทอด หรือสะท้อนผลงานเชิงวิพากษ์ วิจารย์สังคมต่อการถูกครอบงำจากความลุ่มหลงทางวัตถุนิยม ในขณะที่ความเป็นตัวตน หรือการแสดงหาจิตใจ หรือจิตวิญญาณของมนุษย์ได้หายไปจากวิถีการดำรงชีวิต ชีวิตถูกปรับเปลี่ยน หรือถูกกำหนดให้มนุษย์ปฏิบัติ หรือดำเนินแนวทางชีวิต ภายใต้กฎเกณฑ์ และภาพลักษณ์ หรือมายาคติเป็นส่วนสำคัญต่อการกำหนด ทั้งนี้ศิลปินใช้เรื่องราวของ “ความรัก” เป็นสื่อในการถ่ายทอดผลงานชิ้นนี้ การที่เขาเชิญชวนให้ผู้คนมาร่วมในพิธีแต่งงานกับเจ้าสาวที่เป็นตุ๊กตานั่น ผู้ชมอาจคิด หรือตีความว่ากำลังตกอยู่ในหลุมพราง หรือกลลวงของศิลปิน และศิลปินก็อาจจะต้องการแสดงและสะท้อนให้เห็นว่า ในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์นั้น แท้จริงแล้ว ก็ต่างแทรกแฝง และผสมผสานไปด้วยกลลวง ความเป็นมายา หรือการสร้างภาพตัวแทนเพื่อผลิต หรือออกแบบภาพลักษณ์ให้เป็นไปตามที่แต่ละคนต้องการ

ด้านลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

“Lily Ovary February, 14” ศิลปินได้สร้างสถานการณ์เฉพาะขึ้นมาเพื่อทำพิธีการแต่งงานตามขั้นตอน แต่ส่วนที่เป็นกลลวง หรือกลวิธีในการนำเสนอของเขาคือ การกำหนดให้เจ้าสาวที่เข้าพิธีกรรมเป็นวัตถุสำเร็จรูปอย่าง ตุ๊กตาทายาง

จุดเด่นของผลงานชิ้นนี้ คือความสามารถเปลี่ยนแปลงสถานะของผู้ชม หรือผู้สังเกตการณ์ให้กลายเป็น “ผู้ร่วมแสดง” (co-performance) กับเขา ศิลปินเป็นผู้เปิดการแสดงในขณะที่ผู้ชมซึ่งตกอยู่ภายใต้สถานะของการเป็นผู้ร่วมแสดง ทั้งที่รู้ตัวและไม่รู้ตัว ก็มีบทบาทต่อจากศิลปินในการขับเคลื่อนผลงานต่อไปให้บรรลุตามแผนกระบวนการของศิลปิน ไม่ว่าจะเป็นปฏิกิริยาที่แสดงออกมา ทั้งในเชิงความคิด เชิงอารมณ์ หรือการสร้างบรรยากาศที่คล้ายกับการแต่งงานที่มีเจ้าสาวเป็นคนจริงๆ

ผลงานชุดนี้ เป็นศิลปะสื่อการแสดงสด ที่มีระดับการปฏิสัมพันธ์อยู่ในระดับสูง เพราะทั้งกระบวนการสร้างสรรค์ ต้องการและจำเป็นจะต้องได้รับความมีส่วนร่วมของผู้ชม อีกทั้ง เมื่อผู้ชมก้าวเข้ามาสู่บริเวณพิธีกรรมการแต่งงาน ไม่ว่าจะโดยตั้งใจ จะรู้ หรือไม่ล่วงรู้ถึงแผนการแสดงสดของศิลปิน อย่างไรก็ตาม แต่ก็ถือว่าได้ก้าวเข้ามาอยู่ในสถานการณ์ของศิลปิน และได้มีส่วนร่วมต่อการเป็นผู้ร่วมแสดงให้แก่งานแสดงสดของศิลปินเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ซึ่งก็หมายถึงการเริ่มและขับเคลื่อนการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกันและกันนั่นเอง



ภาพประกอบ 79 ผลงานชุด “จูบ” (2548) โดย ศิลปิน โฆเซิต จันทราทิพย์

2. ผลงานชุด “จูบ” (Kiss), (2548)

การวิเคราะห์เนื้อหา / แนวความคิด

ผลงานนิทรรศการ “จูบ” ของ โฆเซิต จันทราทิพย์ จัดแสดง ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขต กัลยาณมิตร แบ่งงานออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกคือผลงานภาพถ่ายที่ผ่านกระบวนการทางกายภาพด้วยระบบดิจิทัล จนผ่านออกมาเป็นรูปแบบที่เหนือเฉพาะโครงสร้างคล้ายคลึงกับภาพที่ปรากฏในสมุติระบายนี้อย่างเด็ก และทำให้นึกถึงงานจิตรกรรมแบบที่เน้นเส้นขอบ ให้มีความคมชัด (Hard-Edge) ซึ่งผลงานของเขาปรากฏเพียงเส้นของรูปทรงและพื้นหลังสีขาวที่ทำงานร่วมกันอย่างลงตัว

ส่วนที่สอง ศิลปินได้นำเอาภาพเหล่านั้นมาย่อและ copy เป็นจำนวนมาก วางเรียงกันบนโต๊ะด้วยาว ศิลปินจัดเตรียมสีเมจิกครบชุดหลายกล่องไว้ให้ผู้ชมได้ร่วมกันระบายสีให้แก่ภาพ “จูบ” ระหว่างบุคคล หรือจูบที่อยู่ในเหตุการณ์ต่างๆ เพื่อเก็บไว้เป็นที่ระลึก หรือจะมอบกลับคืนให้แก่ศิลปินเพื่อติดตั้งจัดแสดงบริเวณด้านหน้าหอศิลป์อีกทางหนึ่ง

ดูเหมือนว่า “จูบ” ที่คล้ายกับเป็นสัญลักษณ์ที่บอกถึงความคิดของโฆเซิตในแง่ที่เขาเห็นว่า การจูบนั้นเป็นกระบวนการแสดงออกทางความรักอย่างหนึ่ง และนอกเหนือไปกว่านั้น การจูบยังมีมิติที่ซับซ้อน แตกต่างหลากหลาย ลึกลงไปอีก ไม่ว่าจะเป็นการจูบกันของชายหรือหญิงที่มีผ้าครอบจมูกปิดไว้สอดคล้องกับสภาวะแห่งวัฒนธรรมความกลัวในสังคมร่วมสมัยที่เต็มไปด้วยเชื้อโรคระบาดเช่นนี้ การจูบกันของเกย์และเลสเบี้ยนที่แสดงถึงเสรีภาพในเรื่องเพศภายใต้สังคมที่ปิดกั้น การจูบกันเพื่อแสดงถึงภาพลักษณ์ต่อความสัมพันธ์ทางการเมืองระหว่างผู้ปกครอง การจูบแบบดิบเถื่อนของสิ่งมีชีวิตด้วยกัน หรือแม้กระทั่งการจูบของโฆเซิตกับเจ้าสาวตุ๊กตาก็ยังคง

ปรากฏเป็นภาพลักษณ์ที่ต่อเนื่องมาจนถึงผลงานชุดนี้ที่ศิลปินยังมุ่งแสวงหาหรือต่อประเด็นต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับความรักนิทรศการ “จูบ” ยังเป็นเหมือนบทวิพากษ์อีกชิ้นหนึ่งที่เป็นการแสดงออกให้เห็นว่า แม้การจูบจะเป็นไปได้ทั้งจริง ลวง มายา ช้อล หวาดกลัว ดิบเถื่อน หรือใคร่ปรารถนาเพียงใด กระนั้นในสังคมของเราเองการจูบก็ยังคงเป็นสิ่งที่ถูกปกปิด เก็บกด ปิดกั้นกำบังไว้ไม่แน่ใจหรือคล้ายกับเขากำลังพยายามจะบอกแก่เราว่า กระทั่งการแสดงออกอย่างการจูบยังถูกปิดกั้นเป็นพื้นที่ที่ต้องห้ามในสังคมของเรา แล้วจะหวังอะไรกับเรื่องราวต่างๆ ที่ประชาชนอย่างเราอาจไม่มีทางล่วงรู้และสำคัญต่อความเป็นความตายของทุกชีวิตอีกมากที่ต้องถูกผู้ที่มีอำนาจทั้งหลายปกปิดปิดเบือน สร้างกำแพงบดบังข้อเท็จจริงสร้างพื้นที่ต้องห้ามไม่ให้รับรู้วิพากษ์วิจารณ์ หรือตรวจสอบ”

การวิเคราะห์ลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของงานนิทรศการจูบนี้ จะอยู่ในส่วนที่สองของนิทรศการ นั่นคือการตั้งโต๊ะที่ศิลปินจัดวาง ภาพถ่าย ของเขาและ copy ออกมาซ้ำกัน เป็นจำนวนมาก ซึ่งภาพที่ copy ก็คือ ภาพทั้งหมดทุกชิ้นที่จัดแสดงอยู่ในนิทรศการบริเวณกำแพง

ผู้ชมถูกเชิญให้ร่วมกันระบายสีด้วยสีเมจิกที่ศิลปินจัดเตรียมไว้ให้ ตามความสมัครใจและระบายได้ตามจำนวน หรือสีสันที่ผู้เข้าร่วมสามารถกำหนดขึ้นได้เอง

เนื่องจากภาพถ่ายที่ติดตั้งจัดแสดงอยู่ที่กำแพงนั้น ไม่มีสีนอกจากโครงเส้นรูปทรงสีดำ และพื้นขาว ในส่วนนั้น ผู้ชมไม่สามารถทำอะไรได้กับมันได้ ศิลปินได้ copy ภาพเหล่านั้นขึ้นมา เพื่อกำหนดให้ผู้ชมเป็นผู้ใส่สีสันต่างๆ ลงไปตามความชอบและพึงพอใจ หรือจะวาดโครงรูปทรงใดต่อเติมลงในภาพก็สามารถทำได้

ในที่นี่ “การระบายสี” ที่ศิลปินกำหนดให้ผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์ได้นั้น อาจเป็นความต้องการของศิลปินที่จะให้ผู้ชม “ตีความ” การจูบในบริบทต่างๆ ผ่านกลวิธีที่ใครๆ ก็สามารถทำได้ง่าย ดังเช่นการระบายสี

สีที่แตกต่างกัน โครงสร้างที่ถูกต่อเติมเสริมแต่ง หรือภาพลักษณ์ที่เปลี่ยนไป ผู้ชมมีส่วนทำให้ผลงานของศิลปินมีความเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลง นอกจากเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบแล้ว หลีกเลียงมิได้ที่จะวิเคราะห์ว่า “สาร” ที่อยู่ในภาพการจูบตามบริบทต่างๆ นั้นก็อาจจะถูกตีความหลากหลายและเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย

การมีปฏิสัมพันธ์ในการระบายสีภาพ จูบ ต่างๆ แบบกันนั้น ยิ่งทำให้ผู้ชมใช้เวลาไปกับผลงานศิลปะมากขึ้นไปกว่าการชมด้วยสายตาเพียงอย่างเดียว ซึ่งหมายถึง ผู้ชมก็สามารถที่จะทำการพิจารณา รับสาร หรือตีความสาร ดึงประสบการณ์ของตัวเองลงไปในผลงานศิลปินได้

มากขึ้น และอย่างเป็นรูปธรรม

สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานชุด “จูบ” (Kiss) ของ โฆเซิต จันทราทิพย์

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ภาพจูบของศิลปินนั้น ในแต่ละภาพมีความหลากหลายเชิงบริบทอยู่ในตัว ไม่ว่าจะเป็นภาพจูบของหนุ่มสาวที่ต่างฝ่ายต่างใส่ที่ป้องกันฝุ่น ภาพการจูบของชาวเกย์ ภาพการจูบก้นระหว่างสัตว์ ภาพการจูบก้นของนักการเมือง ภาพการจูบก้นของดารา หรือแม้กระทั่งภาพการจูบระหว่างโฆเซิต และเจ้าสาวตุ๊กตาทองของเขา

ทั้งหมดนี้ ศิลปินใช้การจับเป็นเครื่องมือต่อการเชื่อมโยงไปถึงเรื่องของการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ที่มีความแตกต่างกันตามบริบทต่างๆ ของการจับนั้น การจับของนักการเมือง อาจเป็นไปเพื่อการสร้างและขยายอำนาจ เป็น การจับที่เต็มไปด้วยความหลง ความกตัญญู หรือการหวังผลประโยชน์ข้อได้เปรียบแฝงอยู่ การจับของสัตว์ด้วยกัน อาจหมายถึงการแสดงออกอย่างดิบเถื่อน แต่ก็เป็นการโหยหาธรรมชาติ การจับกันของชาวเกย์ หรือกลุ่มลิสเบียน อาจหมายถึงการแสดงออก ซึ่งความมีเสรีภาพภายใต้สังคมที่มักชอบปกปิด หรือบิดเบือนความเป็นจริงต่อการรับรู้

โดยภาพรวม โฆเซิต แสดงเนื้อหาในเชิงสังคม และการวิพากษ์ เสียดสี ยิ่งล้อสังคม โดยใช้การจับ หรือ ภาพลักษณ์ของการจับในบริบทที่แตกต่าง เพื่อให้ผู้ชมตีความตามประสบการณ์ในแต่ละภาพลักษณ์ที่ให้เห็น

ด้านลักษณะมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผลงานชุดนี้ ศิลปินสามารถเชื้อเชิญผู้ชมเข้าร่วม หากแต่ผู้ชมก็สามารถเข้าร่วมหรือไม่ก็ได้ตามความสมัครใจ หากแต่การเข้าร่วมของผู้ชม ก็มีความหมายที่ว่า จะมีผลทำให้สารในผลงานนั้นมีความเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลง และขยายขอบเขตมากไปกว่าความคิดเบื้องต้นของศิลปิน ทั้งยังสร้างความหลากหลายให้แก่ผลงานต่อการตีความ ภาพจับในบริบทต่างๆ อีกด้วย ผลงาน มีระดับในการปฏิสัมพันธ์ในแบบ “ปานกลาง” คือ ผู้ชมสามารถเข้าร่วมหรือไม่ก็ได้ ก็ไม่เข้าร่วมก็สามารถชมผลจากการปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมคนอื่นๆ ได้ แต่ถ้าเลือกที่จะเข้าร่วมก็สามารถ สร้าง ตีความ หรือผลิต “สาร” หรือความหมายในผลงานด้วยตัวเองได้ตามประสบการณ์อีกทางหนึ่ง



ภาพประกอบ 80 ผลงานชุด “ ศิลปะเชิดชูพลเมืองดี แต่ คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล “ (2544)
โดย ศิลปิน ไกรสร ประเสริฐ



ภาพประกอบ 81 ผลงานชุด “ ศิลปะเชิดชูพลเมืองดี แต่ คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล “ (2544)
โดย ศิลปิน ไกรสร ประเสริฐ

การวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ของ ไกรสร ประเสริฐ

1. ผลงานชุด “นิทรรศการศิลปะเชิดชูพลเมืองดี แต่คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล”

การวิเคราะห์เนื้อหา / แนวความคิด

ผลงานนิทรรศการศิลปะเชิดชูพลเมืองดี แต่ คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล ของไกรสร ประเสริฐ ที่จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพฯ ในช่วงระหว่างวันที่ 10-13 มกราคม 2544 นั้น ถือได้ว่าเป็นผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ครั้งที่ 2 ของศิลปิน หลังจากที่ยกย่องหน้านั้น เขาได้เคยจัดแสดงผลงานนิทรรศการ “ศิลปะกรรมหลังความตาย” (Art After Death) มาแล้ว ซึ่งในครั้งนั้น เขาได้รับแรงผลักดันจากการรับรู้ถึงการเสียชีวิตของคนขับรถสามล้อเครื่องที่ชื่อว่า นายชำนาญ ลอรพะพงษ์ ที่ต้องเสียชีวิตบริเวณข้างวัดหนึ่ง ซอยอุดมภาค 42 ซึ่งศิลปินได้จัดแสดงผลงานชุดนี้ ซึ่งภายหลังการเสียชีวิตของคนขับรถสามล้อเครื่อง 100 ขึ้น โดยได้จัดแสดงตุง (ธง) เพื่อบูชาคนตายห้อยแขวนอยู่ริมรั้ววัดดังกล่าว ซึ่งนิทรรศการศิลปะในพื้นที่สาธารณะสิ่งนี้ ได้มีส่วนเชื่อมโยงถึงนิทรรศการศิลปะเชิดชูพลเมืองดี แต่ คริสโตเฟอร์ฯ เป็นอย่างมาก

ซึ่งเกี่ยวกับเรื่องนี้ กณิกนันท์ สุลิลา ผู้ทำการวิเคราะห์ผลงานศิลปะของไกรสร ประเสริฐ ได้เคยกล่าวถึงแนวความคิดของไกรสร ประเสริฐ ไว้ดังนี้ว่า

ระหว่างการเตรียมจัดนิทรรศการ บันทึกศิลปะกรรมหลังความตาย ไกรสร ประเสริฐ ได้ทราบข่าวของคริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล ที่เป็นพลเมืองดี ได้ประสบอุบัติเหตุจากรถจักรยานยนต์พุ่งเข้าชนจนได้รับบาดเจ็บสาหัส ขณะที่เข้าช่วยเหลือสองสามีภรรยา ที่รถจักรยานยนต์ล้มคว่ำในตอนดึกของวันที่ 22 มิถุนายน 2543 บนถนนเพชรเกษม อำเภอชะอำ จังหวัดเพชรบุรี ไกรสร ประเสริฐ มีแนวคิดที่จะนำเรื่องราวของคริสโตเฟอร์ มาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ซึ่งตอนนั้นไกรสร ประเสริฐก็ยังไม่รู้ว่าจะทำออกมาในรูปแบบไหน และจากการที่มีโอกาสได้ไปเยี่ยมคริสตที่โรงพยาบาลศิริราช และได้ขออนุญาตคุณพ่อของคริสเพื่อจะนำเรื่องราวมาสร้างสรรค์งานศิลปะ ตอนนั้นคริสนอนอยู่บนเตียง ดูโทรทัศน์อยู่ตลอดเวลา ทำให้เกิดความคิดว่า ถ้ามีประชาชนร่วมส่งกำลังใจมาให้คริสและครอบครัวมากๆ น่าจะเป็นสิ่งที่ดี โดยการส่งกำลังใจนี้ผ่านกระบวนการทางด้านศิลปะ ประชาชนมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและให้กำลังใจคริส เพื่อให้เน้นถึงคุณงามความดีที่มีความเอื้ออาทรต่อเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน เป็นตัวอย่างที่ดีในสังคม (กณิกนันท์ สุลิลา, 2546 : 9-10)

หากมองจากจุดที่ผู้วิจัยหยิบยกมาข้างต้นนั้น จะพบว่า การนำเสนอของ ไกรสร ประเสริฐ มีความน่าสนใจที่เขาสามารถหยิบนำประเด็นที่พบเห็นหรือรับรู้จากสื่อ จากข่าวสารต่างๆ ที่เห็นว่าเป็นเรื่องของการกระทำ ความเอื้ออาทร เสียสละต่อมนุษย์ผู้อื่น มายกย่องด้วยกลวิธีการนำเสนอทางศิลปะ เพื่อขยายและต่อยอดให้ข่าวสารในสังคมที่มักจะรับรู้และเลือนหายกันไปในเวลารวดเร็วทันนั้น สามารถมีบทบาทต่อการเป็นประเด็นให้แกสังคมได้อย่างต่อเนื่อง หรือมากกว่าช่วงเวลาที่เขาโทรทัศน์และสื่ออื่นๆ จะนำเสนอ ผนวกกับที่คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล นั้น ก็เป็นดาราโทรทัศน์ ที่ในขณะนั้นก็มีชื่อเสียง เป็นที่รู้จักต่อสังคมมากขึ้น เมื่อเขาต้องประสบกับเหตุการณ์เช่นนี้ จึงเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ เป็นแรงกระตุ้นแก่ประชาชนทั่วไป ที่ต้องการจะมีส่วนร่วมในการให้กำลังใจ หรืออวยพรให้อาการบาดเจ็บของคริส นั้น หายหรือฟื้นตัวได้ในเร็ววัน

จากงานชุดศิลปะกรรมหลังความตาย สิ่งนั้นก็มีความน่าสนใจที่ ไกรสร ประเสริฐ สามารถทำให้ความตาย ของคนๆ หนึ่งที่โดยปกติ เวลาศิลปินจะนำมาถ่ายทอดเป็นงานศิลปะ ก็มักจะมีรูปลักษณะที่ปรากฏออกมาเป็นภาพนามธรรม หรือแม้ถ้าเป็นภาพที่มีโครงสร้างชัดเจน ถึงกระนั้นผู้ชมก็สามารถรับรู้ได้เพียงแค่การมองด้วยตาเปล่า

ความตายจึงเป็นการสูญเสีย จึงเป็นเพียงความโศกเศร้า หดหู่ และเป็นเครื่องเตือนใจมนุษย์ในศิลปกรรมหลังความตาย ไกรสร ประเสริฐ ได้ทำการเปิดมิติของการถ่ายทอดเรื่องราวของความตายผ่านงานศิลปะ ให้มีความสำคัญ และสามารถสื่อสารสะท้อน ถ่ายทอด และส่งผ่านเรื่องราวของความตาย และเหตุผลที่มาของความตายให้แก่ผู้ชม ในชุมชนได้ตระหนักและรับรู้มากขึ้น

ความตายในผลงานของ ไกรสร เป็นความตายที่ศิลปินสนใจต่อการที่จะถ่ายทอดให้ผู้อื่นเห็นถึงคุณค่าของการมีชีวิตอยู่ เพื่อเสียสละ หรือเพื่อช่วยเหลือผู้อื่นที่ถูกเอาเปรียบ รังแก ด้วย มิใช่การตายแล้วตายเลย ยกย่องกันเพียงแค่ว่าพูด แต่ส่งต่อไปถึงการนำเสนอให้ผู้ชมในชุมชนได้ตระหนักว่า ไม่ว่าจะเป็นผู้ใดก็สามารถที่จะเสียสละเพื่อผู้อื่นได้ และแม้ว่าร่างกายจะหมดลมหายใจไปแล้ว แต่คุณงามความดีที่กระทำต่อผู้อื่นนั้น ยังคงถูกส่งต่อให้ผู้ชมเห็นแนวทางต่อการปฏิบัติเช่นนี้ อันจะเป็นประโยชน์ต่อไป

งานที่ไกรสร ทำให้กับ คริสโตเฟอร์ ก็ไม่แตกต่างกัน ถึงแม้คริส จะไม่ถึงแก่เสียชีวิต แต่ผลงานของไกรสร นั้น ศิลปินได้กระตุ้นผู้ชมและประชาชนด้วย การสร้างลักษณะการมีส่วนร่วมขึ้นมา เพื่อให้ทุกคนสามารถสัมผัส มีส่วนต่อการกระทำ หรือส่งกำลังใจให้แก่คริส เป็นวิธีการหนึ่งที่จะทำให้ประชาชนคนสามัญมีส่วนใกล้ชิด กับบุคคลอย่างคริส ที่เป็นดาราโทรทัศน์ และแสดงความเป็นห่วง ได้โดยวิธีที่ง่ายที่สุด

ถือได้ว่าผลงานนิทรรศการชุดนี้ เป็นงานปฏิสัมพันธ์ที่ดึงและผลานนำเอาศิลปะมารับใช้ หรือตอบสนองความต้องการของคนในสังคมได้อย่างชัดเจน ผู้ชมสามารถรับรู้ถึงเนื้อหาสาระ หรือแนวความคิดของศิลปินได้โดยง่าย ไม่ซับซ้อน เพราะเนื้อหานั้นมาจากเรื่องราวที่ประชาชนให้ความสนใจ และติดตามอยู่แล้ว

ทั้งหมดนี้ จึงเป็นเหตุให้แนวความคิดศิลปะเชิงชุมชนเมืองดีของเขาได้รับความร่วมมือเป็นอย่างดีจากผู้ชม เป็นการผสมผสานกันระหว่างพื้นที่ เวลา และบุคคล ไกรสร อาจมิใช่นักสร้างสถานการณ์ แต่เป็นการนำเอาสถานการณ์ที่เกิดขึ้นแล้ว มาสร้างสรรค์เพื่อหวังจะให้เกิดเป็น “ปรากฏการณ์” ของการมีส่วนร่วม หรือกระตุ้นให้ประชาชน ผู้ชมตระหนักถึงเรื่องพลเมืองดี

อย่างไรก็ตาม งานศิลปะของไกรสร ประเสริฐ ก็เกิดขึ้นมาและถูกนำเสนอตีความคู่กับสื่อ อยู่เกือบตลอดเวลา เรื่องราวของคุณงามความดีที่เขานำมาสื่อสารสะท้อนและสร้างการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมนั้น มักจะเป็นเรื่องราวที่เขาได้รับรู้จากสื่อเชกเช่น ผู้คนในสังคมร่วมสมัยทั่วไป ที่บริโภคสื่อเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตด้วยเหตุผลนี้ จึงทำให้ครั้งหนึ่ง

ถนนอม ชาภักดี ได้เคยกล่าวแสดงทัศนะ เกี่ยวกับผลงานศิลปะเชิดชูพลเมืองดี ของไกรสร ประเสริฐ ว่า

แนวความคิดการนำวีรกรรมของบุคคลที่ต่อสู้เพื่อสิ่งที่ถูกต้องดีงามกับสังคมมาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะ เพื่อส่งสื่อให้สาธารณชนได้รับรู้อีกทางหนึ่งนั้นเป็นสิ่งที่ดี แต่วิธีการสร้างสรรค์โดยหยิบหรือเลือกเอาบุคคลที่ทำความดีที่มีอยู่แล้ว จนเป็นกระแสในสังคมจากสื่อต่างๆ นั้น บางทีก็เหมือนกับการทำศิลปะจากกระแสของสื่อ เพราะบุคคลที่ทำความดีในสังคมที่ถูก “ลิ้ม” นั้นมีมากมายที่ผู้คนยังไม่รู้ หรือสื่อไม่กล่าวถึง บางทีการที่ศิลปินจะหยิบจับนำเรื่องราว เนื้อหามานำเสนอในผลงานของตนเอง ก็ต้องตระหนักด้วยว่า จะสร้างสรรค์ขึ้นมาเพื่อสนองอะไร ดีไม่ดีผลงานที่นำเสนอออกที่เป็นการกระทำซ้ำกับสื่ออื่นๆ นั้น ก็ไม่ต่างไปจากวิธีการนำเสนอแบบหนังสือพิมพ์ ชาวหัวสีรายวัน อย่างที่กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า ลักษณะการสร้างสรรค์ผลงานเช่นนี้เป็นการจัดขึ้นในพื้นที่เฉพาะ (site specific) ซึ่งพื้นที่เฉพาะนี้ เป็นพื้นที่มีเหตุการณ์มีเรื่องราวของมันเป็นอยู่แล้ว สิ่งสำคัญไม่ใช่แค่ศิลปินนำเอารูปภาพหรือคำเชิดชูไปติดตั้งให้คนที่เดินผ่านไปผ่านมาได้อ่านเท่านั้น เพราะถ้าเป็นเช่นนั้นก็ไม่ต่างไปจากการจัดบอร์ดนิทรรศการเหตุการณ์ แล้วความเป็นบริบททางศิลปะอยู่ตรงไหน (ถนนอม ชาภักดี. 2545 : 34)

การวิเคราะห์ลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ในนิทรรศการศิลปะเชิดชูพลเมืองดี แค คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล ไกรสร ประเสริฐ ได้ทำการจัดพิมพ์โปสการ์ดจำนวนมากขึ้นเพื่อแจกจ่ายให้กับประชาชนทั่วประเทศ ได้มีส่วนร่วมเขียนข้อความในการให้กำลังใจแก่คริส ซึ่งเกี่ยวกับกระบวนการนี้ กณิกนันท์ สุสิลา ได้กล่าวขยายเพิ่มเติมไว้ว่า

ไกรสร ประเสริฐ ได้พิมพ์โปสการ์ดขึ้นเพื่อแจกให้ประชาชนทั่วประเทศ มีส่วนร่วมเขียนโปสการ์ดให้กำลังใจคริสและครอบครัว โปสการ์ดมีประชาชนเขียนให้กำลังใจทั้งหมดรวบรวมได้ประมาณ 6,000 กว่าใบ เมื่อโปสการ์ดหมดลงแต่ยังมีประชาชนจำนวนมากยังต้องการเขียนข้อความให้กำลังใจ คริส ไกรสร ประเสริฐ ได้นำผ้าอย่างที่ใช้ปูเตียงคนไข้นำมาให้ประชาชนได้เขียนข้อความดังกล่าวแทน...ไกรสร ประเสริฐ ได้จัดนิทรรศการอีกครั้งที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า กทม. ในวันที่ 10 มกราคม 2544 โดยมีพณฯ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ประธานองคมนตรีและรัฐบุรุษ ให้เกียรติเป็นประธานเปิดนิทรรศการ ในนิทรรศการไกรสร ประเสริฐ ได้นำโปสการ์ดที่ประชาชนเขียนให้กำลังใจทั้งหมดติดแสดงไว้ที่ผนังห้องแสดงงาน มีเตียงคนไข้ 1 เตียงมาตั้งแสดงด้วย ซึ่งผ้าปูเตียงก็คือ ผ้าผืนที่ประชาชนได้ช่วยกันเขียนข้อความถึงคริสไว้นั่นเอง บนเตียงมีหมอนพิมพ์ภาพใบหน้าของคริสไว้เหมือนกำลังจ้องมองไปที่โทรทัศน์ที่ฉายวิดีโอเกี่ยวกับข้อความที่ประชาชนเขียนให้กำลังใจคริสให้ได้ชมด้วย” (กณิกนันท์ สุสิลา. 2546 : 10)

จะเห็นได้ว่า ไกรสร ประเสริฐ พยายามผสมการนำเสนอานด้วยกลวิธีต่างๆ ศิลปินนำโปสการ์ดไปจัดแสดงแจกจ่ายตามห้างสรรพสินค้าชื่อดังก่อนหลายแห่ง หลังจากนั้นจึงนำผลที่ได้มาผ่านกระบวนการสร้างสรรค์เพื่อให้สามารถจัดเป็นนิทรรศการได้อีกในหอศิลป์ โดยเขากลับไปใช้กระบวนการสร้างงานศิลปะ ภาพพิมพ์ และศิลปะติดตั้งจัดวาง มาเพื่อสนับสนุนและเพื่อจัดรูปแบบนิทรรศการให้มีความรัดกุม และมีระบบระเบียบยิ่งขึ้น

กระบวนการทำงานศิลปะของ ไกรสร ถือได้ว่าเป็นการสร้างงาน โดยใช้แนวทางแบบศิลปะคอนเซ็ปชวล ที่พยายามหาหลากหลายวิธีการ เพื่อตอบสนองแนวความคิดหลักของตนเอง โดยงานคอนเซ็ปชวล ของเขาแทรกแฝงการให้ความสำคัญกับชุมชน ในแบบกระบวนการคิดของศิลปะ Public Art และ Process Art อยู่ด้วย

งานของไกรสร ประเสริฐ ชุตินี้ หากจะวิเคราะห์ดูว่า เหตุใดผลงานของเขาจึงสามารถเชิญชวนผู้ชม และประชาชนส่วนมากมีปฏิสัมพันธ์กับโครงการได้เป็นจำนวนมาก ก็อาจแยกได้ถึงข้อได้เปรียบ ซึ่งประกอบด้วย

- เหตุการณ์ อุบัติเหตุของคริส นั้น เป็นข่าวที่มีประชาชนสนใจอยู่เป็นอย่างมาก ซึ่งเป็นเวลาที่ควบคู่กับที่ ไกรสร ทำงานชุดนี้ขึ้นมา จึงคล้ายกับว่า งานศิลปะของเขาเป็นการหาทางออกต่อการติดต่อสื่อสารระหว่างประชาชน กับ คริส

- งานของเขามีผู้รับรู้อย่างมาก เนื่องจากสื่อทำข่าวอุบัติเหตุของคริสอยู่ในช่วงเวลาเดียวกัน การประชาสัมพันธ์จึงง่ายต่อการเข้าถึงการรับรู้ของประชาชน เพราะสื่อเองก็สนใจที่จะกระจายข่าวการทำงานของไกรสร ให้ผู้คนรับทราบ เหมือนกับว่าเขาเป็นตัวกลางที่คอยสื่อสารระหว่างประชาชนกับ คริส ในกรณีที่ฝ่ายหนึ่งเป็นผู้ให้ (กำลังใจ คำอวยพร) ฝ่ายหนึ่งเป็นผู้รับ (คริส)

- กระบวนการในการที่ประชาชนจะเข้ามามีส่วนร่วมนั้นมีความง่าย และไม่ซับซ้อน การเขียนโปสเตอร์เป็นกิจกรรมที่ประชาชนส่วนใหญ่มีประสบการณ์ในจุดนี้มาอยู่ก่อน

- สถานที่ที่ศิลปินไปกระจายโปสเตอร์ และบอกเล่าแนวความคิดให้แก่ประชาชนเป็นพื้นที่สาธารณะที่มีผู้คนนิยมไปรวมตัวกัน เพื่อจับจ่ายซื้อของ หรือทำกิจกรรมกันทุกกลุ่ม ทุกเพศทุกวัย คือ ห้างสรรพสินค้า เช่น ซีคอนสแควร์ ที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก

- คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล เป็นดาราโทรทัศน์ที่มีประชาชนรู้จักและเคยรับชมผลงานของคริส มาก่อนบ้างไม่มากนัก

- วัฒนธรรมความคิด ความเชื่อของผู้บริโภคสื่อ และความบันเทิงส่วนใหญ่ของสังคมไทยยังคงยึดติดกับความคิดที่ว่า “ดารา” หรือนักแสดงตามโทรทัศน์ คือ “คนของประชาชน” อาจเป็นเหตุทำให้เมื่อดาราคนหนึ่งเกิดประสบกับเคราะห์ร้ายขึ้นมา ทำให้ประชาชนส่วนหนึ่งคิดว่าเป็นเหตุเคราะห์ร้ายที่เกิดขึ้นกับคนใกล้ชิด หรือคนในครอบครัวของเขาด้วย

ทั้งหมดนี้ อาจเป็นส่วนหนึ่งที่ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ถึงเหตุหรือแรงจูงใจที่ทำให้ผลงานนิทรรศการเชิดชูพลเมืองดี แต่ คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล ของศิลปิน ไกรสร ประเสริฐ ได้รับความสนใจในการเข้าร่วมมีปฏิสัมพันธ์ของประชาชนเป็นจำนวนมาก ซึ่งจำนวนนี้ก็อาจตรวจสอบในเบื้องต้นได้จากจำนวนโปสเตอร์ ที่ศิลปินนำมาแจกจ่ายนั่นเอง

สรุปการวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ชุด “นิทรรศการศิลปะเชิดชูพลเมืองดี แต่ คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล ของ ไกรสร ประเสริฐ

ด้านเนื้อหา / แนวความคิด

ศิลปินมีความต้องการที่จะนำเสนอเรื่องของการกระตุ้นให้ผู้คนทำความดี ความเสียสละช่วยเหลือผู้อื่นในสังคม และต้องการให้ศิลปะเป็นสื่อกลางในการให้ประชาชนส่งกำลังใจให้แก่ผู้ที่เสียสละจนตนเองต้องได้รับการบาดเจ็บ ศิลปินอาจสร้างงานเพื่อไม่ต้องการให้การนำเสนอเรื่องของการเสียสละเป็นเพียงสิ่งที่ปรากฏขึ้นชั่วคราวช่วยยามเท่านั้น

ด้านลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ศิลปินต้องการใช้กลวิธีทางศิลปะหลากหลายรูปแบบเข้าไปผสมผสานกับการเป็นสื่อกลางให้ประชาชนส่งกำลังใจ หรือสื่อสารถึงความเป็นห่วงเป็นใยที่มีต่อคริส

ผลงานชุดนี้ถือได้ว่ามีระดับของการมีปฏิสัมพันธ์ที่อยู่ในระดับสูง เพราะสามารถตรวจสอบได้จากจำนวนโปสเตอร์ในเบื้องต้นว่า มีผู้เข้ามามีส่วนร่วมกับผลงานกับผลงานของศิลปินเป็นจำนวนมาก ด้วยวิธีปฏิสัมพันธ์ที่ง่ายและประชาชนมีความคุ้นเคยกับวิธีเช่นนี้อยู่แล้ว

สรุปการวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างของศิลปินไทย จำนวนทั้งหมด 29 ชุดผลงาน ผู้วิจัยสามารถสรุปผลได้ดังต่อไปนี้

1. เนื้อหา / แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินไทยนั้น จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า เนื้อหา / แนวความคิดที่ถูกนำมาใช้ในการสร้างและนำเสนอผลงานมีความเกี่ยวข้องกับเนื้อหาเชิงสังคม วัฒนธรรม การเมือง การวิพากษ์วิจารณ์ระบบหรือสถาบันของรัฐและสถาบันทางศิลปะ ประเด็นการนำเอาบริบทหรือสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมชุมชนท้องถิ่น สิทธิมนุษยชน พุทธศาสนา การวิพากษ์วิจารณ์วิกฤติเศรษฐกิจ หรือความเปลี่ยนแปลงระบบของสังคมชุมชนจากเกษตรกรรมเป็นอุตสาหกรรม การสร้างประชาธิปไตยและโอกาสในการมีส่วนร่วมให้กับผู้ชมได้ชมและปฏิสัมพันธ์กับงานศิลปะ รวมไปถึงประเด็นเรื่องของเพศ ซึ่งทั้งหมดทุกชุดผลงานล้วนแล้วแต่มีความทับซ้อนกันและมีประเด็นเรื่องต่างๆที่มีความเชื่อมโยงกันอยู่

อย่างไรก็ดี ในทุกๆชุดผลงาน ล้วนเป็นการหยิบนำประเด็นต่างๆที่เกิดขึ้นในสังคมร่วมสมัยมานำเสนอมากกว่าที่จะนำเสนอเนื้อหาส่วนตัวของศิลปิน ในแง่นี้อาจจะมีบางชุดผลงานที่การสร้างสรรค์มีที่มาหรือจุดเริ่มของการสร้างมาจากเนื้อหาหรือประสบการณ์ส่วนตัวของศิลปิน อาทิ เรื่องของโรคภัยไข้เจ็บหรือสุขภาพ ในงานของ มณฑิยา บุญมา ที่เกิดจากประสบการณ์ในการต้องเผชิญกับโรคร้ายด้วยตนเองและคนใกล้ชิด หรือ ผลงานของ

นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล เกือบทุกชุดที่นำมาวิเคราะห์ ศิลปินที่มีมาในเนื้อหาหรือแนวความคิดจากเรื่องราวและประสบการณ์ใกล้ตัวในชุมชนของศิลปินหรือเป็นเรื่องส่วนตัวเช่นการเดินทางของ อินสนธิ์ วงสาม ในงานชุด"สุดขอบฟ้า " หรือ เรื่องราวส่วนตัวต่อชีวิตและการเชิดชูการกระทำความคิดของคริสโตเฟอร์ เบญจกุล ในผลงานของไกรสร ประเสริฐ หากแต่เนื้อหาที่มีที่มาจากเรื่องราวหรือประสบการณ์ส่วนตัวนี้ ในที่สุดมันได้ถูกแปรสภาพ ขยายความและมีขอบเขตสามารถเข้าไปเชื่อมโยงกับประเด็นร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในสังคม เป็นเนื้อหาส่วนตัวที่ค่อยๆ ดกกลายและถูกถ่ายทอดให้กลายเป็นเนื้อหาเชิงสังคมไปโดยปริยาย

จากการศึกษา วิเคราะห์ผลงานทั้ง 29 ชุดผลงานครั้งนี้ จึงทำให้ทราบว่า ศิลปินทั้งหมดที่เป็นกลุ่มตัวอย่างสร้างผลงานเป็นเนื้อหาในเชิงสังคม (Social Function) แทบทั้งสิ้น จะต่างกันไปเพียงประเด็นและกลวิธีในการนำเสนอเท่านั้น

การใช้เนื้อหาเชิงสังคมเพื่อมาสร้างเป็นผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ หากวิเคราะห์แล้ว น่าจะมีผลมาจากเรื่องราวทางสังคมนั้น ผู้ชม ชุมชนหรือประชาชนนั้น สามารถเข้าใจ รับรู้ได้ง่ายกว่าการนำเอาเรื่องราวส่วนตัวมาสร้างผลงาน อีกทั้งประเด็นทางสังคมแต่ละประเด็นก็จะสามารถสร้างความสนใจและกระตุ้นให้เกิดการมีปฏิสัมพันธ์จากผู้ชมที่มีความแตกต่างหลากหลายกลุ่มกันไป แตกต่างกันไปทั้งความคิดและเชิงปริมาณจำนวนผู้ชมที่เข้าร่วมปฏิสัมพันธ์

2. การสร้างกลวิธีการมีปฏิสัมพันธ์ของศิลปินต่อผู้ชมผลงาน

การสร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างของศิลปินไทยที่ทำการศึกษา วิเคราะห์ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า การสร้างการปฏิสัมพันธ์ของศิลปินนั้น มีการใช้กลวิธีที่แตกต่างกันหลายวิธีด้วยกัน ซึ่งสามารถแยกออกได้ดังนี้

2.1 การสร้างการมีปฏิสัมพันธ์ผ่านอุปกรณ์ เครื่องมือที่อยู่ภายในวัตถุศิลปะ วัสดุทางธรรมชาติ หรือ ประติมากรรม ที่ศิลปินสร้างขึ้น ประกอบด้วยผลงาน 14 ชุดดังนี้

- 2.1.1 อโรคยาศาล (2539) ศิลปิน มณเฑียร บุญมา
- 2.1.2 Temple of Mind : Nature Breath (2539) ศิลปิน มณเฑียร บุญมา
- 2.1.3 House of Hope (2540) ศิลปิน มณเฑียร บุญมา
- 2.1.4 Melding Void (2542) ศิลปิน มณเฑียร บุญมา
- 2.1.5 Navin Production co.,ltd (2537-2540) ศิลปิน นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล
- 2.1.6 Navin Gallery Bangkok (2538-2541) ศิลปิน นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล
- 2.1.7 หนูนม (2545) ศิลปิน พินรี สัณทพิทักษ์
- 2.1.8 Temporary Insanity (2548) ศิลปิน พินรี สัณทพิทักษ์
- 2.1.9 ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ 1-2 (2540- 1) ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
- 2.1.10 พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย (2540) ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
- 2.1.11 ตำนานแห่งท้องทุ่ง (2540) ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
- 2.1.12 ข้างกระต๊อบใจ (2540) ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
- 2.1.13 ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (2543-2544) ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
- 2.1.14 ในเส้นทาง-กระเป๋าดินทาง (2541-2543) ศิลปิน จุมพล อภิสุข

2.2 การสร้างการมีปฏิสัมพันธ์ผ่านการจำลองพื้นที่หรือการสร้างสถานการณ์จำลองของศิลปินเพื่อให้เกิดปฏิกิริยาเชิงปฏิสัมพันธ์จากผู้ชม ประกอบด้วยผลงาน 17 ชุดดังนี้

- 2.1.15 Please Donated your ideas for a dispirited Artist (2536) ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
- 2.1.16 Navin Production Co.ltd (2537-2540) ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
- 2.1.17 Navin Gallery Bangkok (2538-2541) ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
- 2.1.18 สุดขอบฟ้า (2546-2548) ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
- 2.1.19 นอน / ฤดูฝน (2534/2545) ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช
- 2.1.20 ไม่มีชื่อ (คอร์ด ดี) (2538-2547) ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช
- 2.1.21 ไม่มีชื่อ (ผัดไทย) (2533-2548) ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช
- 2.1.22 ไม่มีชื่อ (พรุ้งนี้จะหยุดพูดและจากไป , พรุ้งนี้จะกลายเป็นแคว้นหนึ่งเท่านั้น) (2545) ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช
- 2.1.23 หนีเสือปะจระเข้ (2544) ศิลปิน กมล เผาสวัสดิ์
- 2.1.24 ยืน (ตั้งแต่ 2543) ศิลปิน จุมพล อภิสุข
- 2.1.25 ในเส้นทาง-กระเป๋าดินทาง (2541-2543) ศิลปิน จุมพล อภิสุข
- 2.1.26 Smell like Arts ศิลปิน สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์
- 2.1.27 ห้องน้ำกรุงเทพฯ (2543) ศิลปิน สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์
- 2.1.28 Free –For-All (Massage) ศิลปิน สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์
- 2.1.29 ตลาดนัด ศิลปิน สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์
- 2.1.30 Lily Ovary ,February 14 (2537) ศิลปิน โฉมิต จันทราทิพย์
- 2.1.31 ศิลปะเชิดชูพลเมืองดี แต่ คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล (2544) ศิลปิน ไกรสร ประเสริฐ

จะเห็นได้ว่า บางชุดผลงานลักษณะการสร้างการปฏิสัมพันธ์ของศิลปินให้แก่ผู้ชม ก็มีลักษณะที่คล้ายคลึงหรือมีประกอบอยู่ทั้ง 2 ประเด็น

3. การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมกับผลงาน

การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมกับผลงาน สามารถแบ่งเป็นระดับการมีปฏิสัมพันธ์ได้ 3 ระดับ คือ

- ระดับน้อย คือ สามารถทำได้ด้วยการชม หรือการเข้าไปในบริเวณผลงานเพื่อรับเสียง รับกลิ่น ต่างๆ จากผลงานได้ อาทิ ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของมณฑิร บุญมาในทุกๆชุด
- ระดับปานกลาง คือ ผู้ชมสามารถที่จะเลือกเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์หรือร่วมกับสถานการณ์ของศิลปิน หรือไม่ได้ แต่ถ้าร่วมก็จะเกิดความเปลี่ยนแปลงในผลงาน ความหมายหรือการตีความ อาทิ ผลงานของ นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล ในทุกชุด ผลงานของสุธี คุณาวิชยานนท์ ผลงานของจุมพล อภิสุข ผลงานของไกรสร ประเสริฐ
- ระดับสูง คือ ศิลปินสร้างเงื่อนไขหรือสถานการณ์เพื่อให้ผู้ชมมีสามารถหลีกเลี่ยงต่อการมีปฏิสัมพันธ์ หรือให้ตกอยู่ในฐานะผู้ร่วมแสดงในผลงานของศิลปิน ไม่ว่าจะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม อาทิ ในผลงานของ นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล (Navin Gallery Bangkok) ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช กมล เผาสวัสดิ์ พินรี สันตพิทักษ์ (หนูนม) หรือ สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ (ในทุกชุด)

บทที่ 4

การพัฒนาการสร้างสรรค์

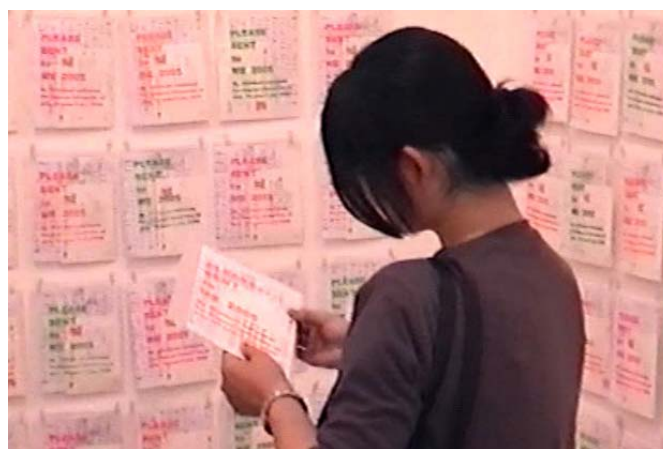
จากการที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างทั้ง 29 ชิ้น / ชุดโครงการ ในประเด็นของเนื้อหา / แนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ ซึ่งในระหว่างการศึกษาวิเคราะห์ และเริ่มต้นในการทำผลงานวิจัยฉบับนี้นั้น ผู้วิจัยได้สามารถนำเอาองค์ความรู้ รวมถึงผลของการศึกษา วิเคราะห์มาใช้เป็นแรงผลักดันต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ตามแนวทางของผู้วิจัย เป็นจำนวนทั้งสิ้น 4 ชุดโครงการด้วยกัน ได้แก่

1. โครงการ “please sent to me 2005”

ลักษณะผลงาน “ศิลปะติดตั้งจัดวาง แนวปฏิสัมพันธ์



ภาพประกอบ 82 สื่อวัสดุ “ซองพลาสติก จำนวน 300 ซอง ไปรษณีย์ จำนวน 300 ใบ คำอธิบายการ
ส่งผลงานเป็นภาษาญี่ปุ่น



ภาพประกอบ 83 สื่อวัสดุ “ซองพลาสติก จำนวน 300 ซอง ไปรษณีย์ จำนวน 300 ใบ คำอธิบายการ
ส่งผลงานเป็นภาษาญี่ปุ่น

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ที่มาของความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานชุดโครงการนี้มาจาก การที่ในเดือนมิถุนายน ระหว่างวันที่ 20 มิถุนายน 2548 ถึงวันที่ 3 กรกฎาคม 2548 ผู้วิจัยพร้อมเพื่อนร่วมชั้นในระดับบัณฑิตศึกษาศาสาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ ได้รับโอกาสให้ร่วมเดินทางไปกับคณาจารย์ในสาขาวิชาศิลปะจิตทัศน์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ยังมหาวิทยาลัยศิลปกรรมนาโกย่า (Na Goya University Arts) แห่งเมื่อนาโกย่า (Na Goya) จังหวัดไอชิ (Aichi) ประเทศญี่ปุ่น เพื่อร่วมการสัมมนาเชิงปฏิบัติทางทัศนศิลป์ร่วมกับคณาจารย์และนักศึกษาของมหาวิทยาลัยแห่งนั้น พร้อมทั้งจัดนิทรรศการศิลปะภายใต้ชื่อนิทรรศการว่า “Kon-ni-chi-wa” จัดแสดง ณ Gallery Be and be ภายในมหาวิทยาลัย

จากจุดนี้ได้เป็นโอกาสวันที่ผู้วิจัยนอกจากกำลังอยู่ในระหว่างการศึกษาค้นคว้า เรื่องของศิลปะปฏิสัมพันธ์แล้วยังถือได้ว่ามีโอกาสในการทดลองสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ซึ่งถือได้ว่าเป็นผลงานในระยะแรกที่เริ่มสร้าง

โดยผู้วิจัยได้สนใจว่าประเทศที่กำลังจะเดินทางไปนั้นคือญี่ปุ่น ซึ่งถือได้ว่ามีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับประเทศไทยหลายด้าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่เห็นได้ชัดคือ เรื่องราวของวัฒนธรรมที่ผู้คนดำเนินอยู่ในสังคมภายใต้การรับวัฒนธรรม แบบผสมมาทั้งจากไทย-ตะวันตก-และวัฒนธรรมจากญี่ปุ่น ไม่ว่าจะเป็นเรื่องแฟชั่น การแต่งกาย ดนตรี ภาพยนตร์ รวมถึงวัตถุ สิ่งของต่างๆ ที่อยู่ในสังคมไทย บางส่วนในสังคมร่วมสมัยก็ได้รับอิทธิพลทางความคิด และรูปแบบมาจากวัฒนธรรมของญี่ปุ่นและได้รับความนิยมในสังคมไทย เช่น อาหารญี่ปุ่น การตุ๋นญี่ปุ่น ละครญี่ปุ่น เพลงญี่ปุ่น ขนมเค้ก หรือของเล่นจากญี่ปุ่น เป็นต้น

จากจุดนี้ เป็นส่วนผลักดัน และประเด็นที่ผู้วิจัยเห็นว่า วัฒนธรรมและสังคมของไทย และญี่ปุ่น มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กันอยู่ จึงมีความคิดที่จะสร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์เพื่อสร้างกระบวนการ “การแลกเปลี่ยน” การสัมพันธ์กัน ระหว่างคนไทยกับคนญี่ปุ่น ไม่ได้เชื่อมกันด้วยการเดินทางไปมาหาสู่กัน แต่เป็นการแลกเปลี่ยน เชื่อมโยงกันด้วยสิ่งของ หรือผลิตภัณฑ์ที่เป็นผลผลิตทางสังคม วัฒนธรรม

จากข้างต้น ผู้วิจัยจึงได้ทำการคิดรูปแบบ และกลวิธีในการสร้างงานศิลปะที่มุ่งให้มีการมีปฏิสัมพันธ์เป็นส่วนสำคัญของการสร้างสรรค์

กระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงาน

ก่อนเดินทางไปยังประเทศญี่ปุ่น ผู้วิจัยได้คิดค้นรูปแบบที่จะให้เกิดการแลกเปลี่ยนอย่างอิสระระหว่างคนไทยกับคนญี่ปุ่น และด้วยอุปสรรคด้านระยะทาง จึงทำให้ผู้วิจัยเห็นว่า “การส่งจดหมายน่าจะเป็นกลวิธีที่เหมาะสม และแม้จะช้ากว่าการส่งอีเมลล์แต่มีข้อได้เปรียบตรงที่ ผู้คน (ผู้ชม) จาก 2 ประเทศ จะได้มีโอกาสส่งสิ่งของใดๆ หากัน ได้มากกว่าการแลกเปลี่ยนด้วยบทสนทนาผ่านเสียงมือ หรือระบบอินเทอร์เน็ตเพียงอย่างเดียว

ขั้นที่ 1 ผู้วิจัยได้ทำการขอความช่วยเหลือจากนักศึกษาแลกเปลี่ยนชาวญี่ปุ่นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เธอมีชื่อว่า ยูโกะ นาคานิโนะ (yuko nakano) มาเป็นผู้ช่วยในการเขียนคำอธิบายแนวความคิด กลวิธี และกระบวนการเป็นภาษาญี่ปุ่น หลังจากที่ผู้วิจัยได้บอกเล่าแนวความคิดต่อการ “แลกเปลี่ยน” นี้ให้เธอได้ฟัง หลังจากยูโกะ ได้เขียนให้ผู้วิจัยแล้ว จึงนำไปถ่ายเอกสาร จำนวน 300 ชุด เพราะเป็นจำนวนที่คาดหมายจากจำนวนนักศึกษา และผู้ที่เข้าชมผลงานใน Gallery Be and be ภายในระยะเวลา 1 อาทิตย์ นอกจากนี้ยังสามารถนำไปจากประเทศไทยได้สะดวก เพราะจะมีน้ำหนักไม่มากเกินไป รวมถึงเวลาติดตั้งแล้วก็ทำให้ผลงานมีจำนวนเหมาะสมกับพื้นที่การแสดงผลงาน

ขั้นที่ 2 ผู้วิจัยได้จัดซื้อโปสการ์ด ของบริษัทไปรษณีย์ไทย จำนวน 300 ใบ และได้ขอความร่วมมือจากนิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และนักศึกษา สาขาวิชาศิลปะภาพถ่าย จากคณะศิลปกรรมฯ มหาวิทยาลัยรังสิต รวมทั้งสิ้น 300 คน เพื่อเขียนที่อยู่ของตนในช่องผู้รับ หลังจากที่ได้ผู้วิจัยได้ทำการอธิบายกระบวนการว่า จะนำโปสการ์ดเหล่านี้ไปบรรจุในซองพลาสติก พร้อมคำอธิบาย เพื่อติดตั้งที่ประเทศญี่ปุ่น หากผู้ชม (ชาวญี่ปุ่น) สนใจและต้องการจะมีปฏิสัมพันธ์ก็สามารถดึงซองกลับไปได้ และถ้าอยากมีปฏิสัมพันธ์เพิ่มเติมก็สามารถเลือกทำได้ด้วยการ “ส่งของ” สิ่งใดก็ได้ที่มีขนาดใส่ในซองได้มาให้แก่ผู้รับชาวไทย โดยถ้าผู้ชมชาวไทยได้รับ ก็สามารถเลือกที่จะมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกันได้ด้วยการ ส่งของ “ชนิดเดียวกัน” หากแต่ต่างรูปแบบทางวัฒนธรรมกัน กลับไปให้ผู้ส่งชาวญี่ปุ่น อาทิ ถ้าผู้ชมชาวญี่ปุ่นส่งการ์ตูนญี่ปุ่นมาให้ ผู้รับชาวไทยถ้าอยากมีส่วนร่วม สื่อสารต่อก็สามารถส่งการ์ตูนของคนไทยกลับไป เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดนี้ ผู้วิจัย ไม่ได้กำหนดเงื่อนไขในเชิงบังคับให้รับ-ส่ง กัน การปฏิสัมพันธ์จะเกิดขึ้นต่อกัน ก็ต่อเมื่อผู้ชมและผู้รับตัดสินใจด้วยตัวเอง

ขั้นที่ 3 นำคำอธิบายภาษาญี่ปุ่น โปสการ์ด ที่เขียนที่อยู่ของนักศึกษาไทยเรียบร้อยแล้ว จำนวน 300 ชุด บรรจุลงในซองพลาสติกจำนวน 300 ใบ ที่เตรียมไว้ และพิมพ์สกรีนหน้าซองเป็นชื่อโครงการว่า “please sent to me 2005” by sittidech Rohitasuk At NaGoya University of Arts 20 June – 3 July 2005 และจัดลงกระเป๋ารวมวัสดุติดตั้งสำหรับแขวนบนกำแพง

ขั้นที่ 4 ติดตั้งผลงาน ณ Gallery Be and be ด้วยวิธีการแขวนด้วยเอ็นและติดซองงานด้วยการใช้คลิปหนีบกระดาษหนีบเพื่อให้ผู้ชมสามารถดึงกลับได้ง่าย ทั้ง 300 ชุดนั้น ติดตั้งทั้งบนกำแพง และวางลงบนแท่นสีขาวด้วย

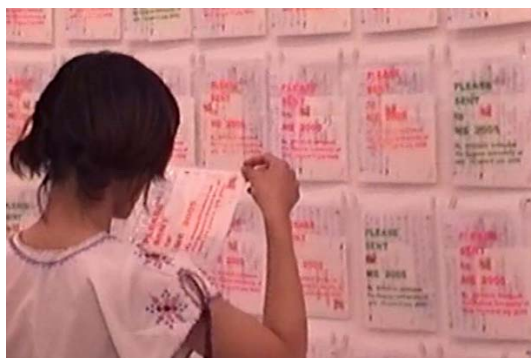


ภาพประกอบ 84 สื่อวัสดุ “ซองพลาสติก จำนวน 300 ซอง โปสการ์ด จำนวน 300 ใบ คำอธิบายการส่งผลงานเป็นภาษาญี่ปุ่น



ภาพประกอบ 85 สื่อวัสดุ “ซองพลาสติก จำนวน 300 ซอง โปสการ์ด จำนวน 300 ใบ คำอธิบายการส่งผลงานเป็นภาษาญี่ปุ่น

ขั้นที่ 5 ทำการบันทึกภาพการมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานในวันเปิดนิทรรศการ ซึ่งปรากฏในเบื้องต้นว่า ภายในวันเปิดมีผู้สนใจหยิบซองไปจากกำแพงถึง 60 ซอง (ตรวจสอบจากการนับซองที่เหลือในภายหลัง) ผู้ชมส่วนมากจากการสอบถาม ก็สามารถเข้าใจคำอธิบายพอสมควร แต่บางคนผู้วิจัยก็ต้องอธิบายเพิ่มเติม จนถึงวันสุดท้ายของนิทรรศการ (1 สัปดาห์ต่อมา) ปรากฏว่ามีผู้หยิบซองไปประมาณ 150 ซอง ส่วนที่เหลือผู้วิจัยได้ขอความร่วมมือจากเจ้าหน้าที่หอศิลป์ เพื่อวางไว้บนชั้นหนังสือ หรือที่วางโปสการ์ดประชาสัมพันธ์



ภาพประกอบ 86 สื่อวัสดุ “ซองพลาสติก จำนวน 300 ซอง โปสการ์ด จำนวน 300 ใบ คำอธิบายการส่งผลงานเป็นภาษาญี่ปุ่น



ภาพประกอบ 87 สื่อวัสดุ “ซองพลาสติก จำนวน 300 ซอง โปสการ์ด จำนวน 300 ใบ คำอธิบายการส่งผลงานเป็นภาษาญี่ปุ่น

ผลสรุปของงานในด้านกระบวนการสร้างสรรค์

จากซองที่ถูกผู้ชมชาวญี่ปุ่นหยิบกลับไปถึงกว่า 150 ซอง ทำให้ผู้วิจัยคาดหวังว่า คงจะมีผู้รับชาวไทยได้รับจดหมาย หรือสิ่งของจากผู้ชมชาวญี่ปุ่น แม้จะไม่ได้ทั้งหมดแต่ก็น่าจะได้สัก 50 คน เป็นอย่างมาก หากแต่ผลสรุปมีผู้รับชาวไทยได้รับซองและจดหมายกลับคืนเป็นจำนวนทั้งสิ้น 2 ซอง ด้วยกัน โดยได้รับจดหมายพร้อมทั้งการพูดคุยผ่านตัวอักษรภาษาอังกฤษ และเบอร์อีเมล ซึ่งผู้ชมชาวไทยได้ทำการติดต่อกลับไปตามการตัดสินใจด้วยตนเอง



ภาพประกอบ 88 สื่อวัสดุ “ซองพลาสติก จำนวน 300 ซอง โปสเตอร์ จำนวน 300 ใบ คำอธิบายการ
ส่งผลงานเป็นภาษาญี่ปุ่น



ภาพประกอบ 89 สื่อวัสดุ “ซองพลาสติก จำนวน 300 ซอง โปสเตอร์ จำนวน 300 ใบ คำอธิบายการ
ส่งผลงานเป็นภาษาญี่ปุ่น

ผลสรุปในด้านกระบวนการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

แม้ว่าผู้วิจัยจะได้รับจดหมาย ซึ่งถือว่าการเพิ่มระดับปฏิสัมพันธ์ให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้นเพียง 2 ของเท่านั้น หากแต่ถือได้ว่า ทุกๆ ส่วนของกระบวนการทั้งที่เกิดขึ้นในมหาวิทยาลัยศิลปกรรมนาโกย่า จนกระทั่งถึงประเทศไทย แนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยได้มีการสื่อสาร การบอกเล่า การได้รับทั้งความสนใจและไม่สนใจ การได้รับการการปฏิสัมพันธ์จากนักศึกษาและผู้ชมชาวญี่ปุ่น และชาวไทยที่ให้ความร่วมมือ จนทำให้ผลงานโครงการนี้สำเร็จลงได้

2 ของ ที่ผู้รับชาวไทยได้รับ คือเป็นภาพสะท้อนของการแลกเปลี่ยนและกลวิธีที่ผู้วิจัยเลือกใช้ที่ต้องปรับปรุงพัฒนาให้เกิดการมีปฏิสัมพันธ์ ระหว่างงานกับผู้ชมให้มากยิ่งขึ้น เพื่อสื่อสารความคิดให้ขยายไปสู่ผู้ชมจำนวนมาก และบรรลุวัตถุประสงค์ตามที่ผู้วิจัยตั้งไว้ให้มากกว่านี้

2. โครงการ “peace sent to me 2005” At pridi Banomyong Institute

ลักษณะผลงาน ศิลปะติดตั้งจัดวาง และศิลปะปฏิสัมพันธ์



ภาพประกอบ 90 สื่อวัสดุ ของพลาสติก จำนวน 300 ของ คำอธิบาย แนวความคิด และกระบวนการสร้างสรรค์ เป็นภาษาไทย บทกวีของผู้วิจัย จำนวน 1 บท และสิ่งของต่างๆ จากผู้วิจัย เช่น หนังสือเก่าสติกเกอร์ ฯลฯ และทุกอย่างมีเนื้อหาที่เชื่อมโยงกับ “ความสันติ”

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้วิจัยมีความต้องการที่จะสร้าง และพัฒนาผลงานปฏิสัมพันธ์ในชั้นและระยะต่อไป แต่เพราะผลงานของผู้วิจัยต้องอาศัยผู้ชมมามีปฏิสัมพันธ์กับชิ้นงาน จึงทำให้ผู้วิจัยพยายามหาโอกาสในการจัดแสดงผลงานตามวาระพิเศษ หรือตามพื้นที่ต่างๆ

จนกระทั่งในช่วงเดือนตุลาคม 2548 ผู้วิจัยได้รับโอกาสจากคุณสินสวัสดิ์ ยอดบางเตย แห่งฝ่ายศิลปกรรม สถาบันปรีดี พนมยงค์ ให้เข้าร่วมแสดงผลงานศิลปะที่สถาบันฯ เนื่องในวาระครบรอบ 60 ปี สันติภาพไทย : สันติภาพโลก

จากจุดดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยตอบรับเข้าร่วมและพยายามจะสร้างผลงานในชุดและขั้นต่อไป โดยมาสรุปตรงที่การสร้างผลงานขั้นนี้ ผู้วิจัยจะนำผลงานชุด please sent to me 2005 ที่มหาวิทยาลัยศิลปกรรมนาโกย่า มาเปลี่ยนแปลง เชื่อมโยง แต่ยังนำเสนอแสดงด้วยการ “ส่ง” สิ่งของต่างๆ ให้แก่ผู้ชมเช่นเคย จากคำว่า please ในงานชุดที่แล้วผู้วิจัยเปลี่ยนเป็นคำที่ออกเสียงใกล้เคียงกัน และให้คำนั้นสอดคล้องกับประเด็นของนิทรรศการคือ สันติภาพ จึงเปลี่ยนจาก please เป็น peace ซึ่งแปลว่า “สันติภาพ”

หากแต่แตกต่างกันตรงที่การแลกเปลี่ยนครั้งนี้ เป็นการแลกเปลี่ยนสิ่งของผู้วิจัยเองกับผู้ชมโดยตรง ชื่อโครงการจาก please sent to me 2005 จึงถูกเปลี่ยนเป็น “peace sent to you” 2005 แทน

ผู้วิจัยเห็นว่า สิ่งต่างๆ รอบๆ ตัว เราทั้งสิ่งของในวิถีชีวิตประจำวัน หรือสื่อต่างๆ ที่เป็นสื่อสาธารณะ มีบางส่วนที่สามารถสื่อความหมาย หรือสะท้อนให้ผู้ที่ได้พบเห็น สามารถเกิดแรงกระตุ้น และนึกถึงเรื่องราวของความรัก ความสันติได้ไม่มากนักน้อย หรือไม่ว่าจะสังเกตหรือไม่ก็ตาม หากแต่ในโลกและสังคมร่วมสมัยที่ความรุนแรงระหว่างคนในสังคม เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ทั้งจากการทำร้ายกันและกัน สงคราม ความไม่สงบ การกดขี่ ข่มเหง การเอารัดเอาเปรียบ ฯลฯ ทั้งๆ ที่รอบๆ ตัว ของเรามีสื่อต่างๆ ที่บ่งบอกถึงเรื่องราวความรัก ความสันติมากมาย แต่คนในสังคมส่วนใหญ่ ที่มีวิถีที่เร่งรีบ กลับมองข้ามไปและไม่สนใจ

ผู้วิจัย จึงมีความตั้งใจที่จะสร้างผลงานโดยการรวบรวมสื่อหรือสิ่งของที่อยู่รอบๆ ตัว ของผู้วิจัยเองที่ได้มาจากการเก็บสะสม การซื้อหา หรือการได้รับมาจากผู้อื่นมามอบ แลกเปลี่ยนให้แก่ผู้ชมได้หยิบกลับไป และรับรู้เรื่องราวจากสิ่งของเหล่านั้นโดยอิสระ

กระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงาน

ขั้นที่ 1 ผู้วิจัยได้ไปดูสถานที่ ณ สถาบันปรีดี พนมยงค์ และเลือกที่ๆ เหมาะสมคือด้านหน้าทางเข้า ห้องแสดงผลงานซึ่งเป็นกำแพงขนาดกว้างทั้งด้าน ชาย – ขวา ซึ่งสามารถเรียกและกระตุ้นความสนใจให้แก่ผู้ชมได้ เป็นส่วนแรกของนิทรรศการ

ขั้นที่ 2 ผู้วิจัยทำการรวบรวมสิ่งของต่างๆ ที่ผู้วิจัยตีความว่าสามารถสื่อสารในเรื่องของความรัก ความสันติได้มาเพื่อบรรจุลงในซองพลาสติก จำนวน 300 ซอง พร้อมด้วยบทกวีที่เกี่ยวข้องกับสันติภาพอีก 1 บท ที่ผู้วิจัย ทำการแต่งขึ้น พร้อมคำอธิบายสิ่งของต่างๆ อย่างเช่น หนังสือกลอนมือสองที่เป็นกลอนเนื้อหาความรัก สติกเกอร์ที่มีข้อความเกี่ยวกับความรัก โปสเตอร์ที่มีเนื้อหาหรือรูปภาพที่แสดงถึงความรัก การให้การช่วยเหลือผู้ด้อยโอกาส

หนังสือเอกสารต่างๆ ที่มีบทความเกี่ยวกับความสันติ รูปภาพครอบครัว ทั้งของตนเอง และรูปภาพของเพื่อนๆ ที่แสดงถึงความสัมพันธ์อันดีต่อกันและกัน ทั้งหมดบรรจุใส่ซอง

ขั้นที่ 3 นำซองมาติดตั้งบนกำแพงทั้งสองด้าน ด้านละ 150 ซอง พร้อมบันทึกภาพการมีปฏิสัมพันธ์ในวันเปิดนิทรรศการ ซึ่งปรากฏว่าในวันเปิดนิทรรศการได้รับการปฏิสัมพันธ์จากผู้ชมเป็นอย่างมาก ภายในวันเดียวมีผู้สนใจดึงเอาซองกลับไปจากกำแพงถึงกว่า 100 ซอง มีทั้งผู้ชมทั้งไทยและต่างประเทศ ต่างคนต่างเลือกดูสิ่งของที่ตนเองอยากติดตัว หรือสนใจอยากจะได้เก็บไว้จนกระทั่งจบนิทรรศการมีผู้ให้ความสนใจปฏิสัมพันธ์ด้วยการดึงซองกลับไปถึง 220 ซอง (ตรวจสอบจากการนับซองที่เหลือหลังจบนิทรรศการ)



ภาพประกอบ 91 สื่อวัสดุ ซองพลาสติก จำนวน 300 ซอง คำอธิบาย แนวความคิด และกระบวนการสร้างสรรค์ เป็นภาษาไทย บทกวีของผู้วิจัย จำนวน 1 บท และสิ่งของต่างๆ จากผู้วิจัย เช่น หนังสือเก่าสติกเกอร์ ฯลฯ และทุกอย่างมีเนื้อหาที่เชื่อมโยงกับ “ความสันติ”



ภาพประกอบ 92 สื่อวัสดุ ซองพลาสติก จำนวน 300 ซอง คำอธิบาย แนวความคิด และกระบวนการสร้างสรรค์ เป็นภาษาไทย บทกวีของผู้วิจัย จำนวน 1 บท และสิ่งของต่างๆ จากผู้วิจัย เช่น หนังสือเก่าสติกเกอร์ ฯลฯ และทุกอย่างมีเนื้อหาที่เชื่อมโยงกับ “ความสันติ”

ผลสรุปของงานในด้านกระบวนการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยสามารถรวบรวมสิ่งของที่เกี่ยวข้องกับความรัก ความสันติ ความสัมพันธ์อันดีต่อกันของคนในสังคมได้แม้มีปัญหาบ้างคือ สิ่งของต่างๆ บางครั้งขาดความหลากหลายและมีความซ้ำแบบกันมาก

ผลสรุปในการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผลงานชุด peace sent to you 5005 ณ สถาบันปรีดี พนมยงค์ กรุงเทพ นี้ ได้รับความสนใจในเชิงปฏิบัติการมีปฏิสัมพันธ์มากกว่างานชุด / โครงการที่ผ่านมา โดยผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์สาเหตุเป็นข้อๆ ดังนี้

1. มีคำอธิบายที่ผู้วิจัยเขียนขึ้นเองเป็นภาษาไทยที่ถนัด และมีความชัดเจน สื่อสารและบอกเล่าวิถีการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมได้ง่ายกว่า

2. กระบวนการในการร่วมมีปฏิสัมพันธ์ มีขั้นตอนไม่ซับซ้อนเท่ากับงานชุดที่แล้ว เพราะผู้ชมสามารถดึงของที่บรรจุของที่ตนสนใจไปเก็บเป็นที่ระลึกหรือเปิดอ่านได้เลย จึงมีความง่าย

3. เนื้อหาในผลงานมีความสอดคล้อง เชื่อมกับประเด็นและวาระในการจัดนิทรรศการอย่างชัดเจน คือเรื่องสันติภาพ

4. เนื่องจากนิทรรศการครั้งนี้จัดขึ้นในสถาบันที่เป็นที่รู้จักและเป็นวาระการจัดที่มีความสำคัญคือ การครบรอบ 60 ปี สันติภาพไทย : สันติภาพโลก จึงมีการประชาสัมพันธ์ที่ทั่วถึงตามสื่อต่างๆ มากมายทำให้ผู้ชมมาจากกลุ่มที่หลากหลาย

ถึงกระนั้น ปัญหาก็คือระดับในการปฏิสัมพันธ์ยังอยู่ในระดับที่ไม่สูงมากนัก ซึ่งผู้วิจัยจะทำการปรับปรุงและแก้ปัญหา รวมถึง “เปลี่ยนประเด็น” จาก การส่ง-การแลกเปลี่ยน ให้พัฒนาและขยายออกไปในเรื่องอื่นๆ อีกต่อไป

3. โครงการ “บางเรื่องของคุณโยชิตะ” (Some story of yoshida tanaka)

ลักษณะผลงาน ศิลปะติดตั้งจัดวาง และเป็นศิลปะปฏิสัมพันธ์



ภาพประกอบ 93 สื่อวัสดุ ชุดโต๊ะน้ำชาของญี่ปุ่น ภาพถ่าย วีดีโอการสัมภาษณ์ สื่อญี่ปุ่น และข้อเขียนของ
คุณโยชิตะ ทานากะ

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

โครงการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัย แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงประเด็นให้มีความ
เรียบง่ายมากขึ้น แต่ยังคงเป็นการนำเสนอเรื่องราวของวัฒนธรรม ความแตกต่างเชิงบริบท สังคม วัฒนธรรม
หากแต่ผู้วิจัยเปลี่ยนกลวิธีการนำเสนอจากการส่งของ แลกเปลี่ยนจดหมายสิ่งของ หรือแจกของเพื่อ
ติดต่อสื่อสารและสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผลงานกับผู้ชมเป็นการนำเสนอประเด็นดังกล่าว ผ่านการเข้าไป
ศึกษาชีวิตของคนที่มาจากอีกวัฒนธรรม อีกประเทศหนึ่ง

คุณโยชิตะ ทานากะ เป็นหญิงชาวญี่ปุ่นอายุ 45 ปี และมีอาชีพเป็นครูสอนอยู่ในโรงเรียนประถมชื่อ
kawarajyou Junior High school (โรงเรียนประถม คารารัจจุ) ตลอดชีวิตนอกจากการเป็นครูในเมืองโอซาก้า
(Osaka) นี้ เธอยังได้เดินทางไปท่องเที่ยว หรืออาศัยอยู่ตามประเทศต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น กรีซ อินเดีย ฯลฯ จนใน
ที่สุดเธอได้กลายมาเป็นนักศึกษาแลกเปลี่ยนที่รัฐบาลญี่ปุ่นส่งให้เธอสามารถเลือกที่จะไปศึกษาแลกเปลี่ยนใน
มหาวิทยาลัยที่ใดก็ได้ เธอเลือกกรุงเทพฯ ประเทศไทย ที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้วิจัยพบเธอ เพราะ
ทำงานอยู่ที่สาขาวิชาศิลปะจิตทัศน์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ และเธอเข้ามาเรียนศิลปะในชั้นเรียนเดียวกับรุ่น
น้องของผู้วิจัย คือ นิสิตชั้นปีที่ 3 สาขาวิชาศิลปะจิตทัศน์

เหตุใด จึงกล่าวว่า เธอมีส่วนเชื่อมโยงกับงานโครงการที่ผ่านมา ก็เพราะว่า ในวันหนึ่งอาจารย์ของ
ผู้วิจัยคือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมศักดิ์ ชวลาวัฒน์ ได้รับทราบข่าวว่า ศาสตราจารย์ จุมเป ซุกิเอะ (professor
Jumpe Sukie) ศาสตราจารย์ด้านเซรามิกส์ ของมหาวิทยาลัยศิลปกรรมนาโกย่าได้ถึงแก่กรรม หลังจากเมื่อปีที่
ผ่านมา (2547) ทางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้เชิญอาจารย์จุมเป มาเพื่อรับพระราชทานดุษฎีบัณฑิต
กิตติมศักดิ์ จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในวันพระราชทานปริญญาบัตร ในสาขา
ทัศนศิลป์

เมื่ออาจารย์ของผู้วิจัย ได้ทราบจึงต้องการเขียนจดหมายเพื่อแสดงความเสียใจแก่ครอบครัวของ
อาจารย์จุมเป จึงได้ถามผู้วิจัยให้ไปบอกแก่คุณโยชิตะ ทานากะ เพื่อเล่าเรื่อง และให้เธอช่วยเขียนจดหมาย
ฉบับนั้น ซึ่งคุณโยชิตะ ได้ทำการเขียนตามคำบอกของอาจารย์ผู้วิจัย หลังจากนั้นคุณโยชิตะ ก็กลับไปเรียน
ตามปกติ

ผู้วิจัยสังเกตอย่างหนึ่งว่า ทุกๆ ครั้งที่นักศึกษาแลกเปลี่ยนเดินทางมา เราคนไทยมักจะต้อนรับ พาไปเที่ยวตามที่ต่างๆ หรือบางครั้งก็ไม่ได้ให้ความสนใจต่อเบื้องหลังในการเดินทางของชีวิตนักเรียนเหล่านั้น รวมไปถึงทัศนคติที่นักศึกษาแลกเปลี่ยนเหล่านั้น มีแก่เมืองไทยเท่าที่ควร

เมื่อได้ทราบว่าในช่วงเดือนมีนาคม 2549 คณะคณาจารย์ และนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปกรมนาโกย่า จะเดินทางมาประเทศไทยอีกครั้งเพื่อร่วมสัมมนาเชิงปฏิบัติการทางทัศนศิลป์กับคณาจารย์ในสาขาวิชาศิลปะจินตทัศน์ และนิสิตบัณฑิตศึกษารุ่นเดียวกับผู้วิจัย จึงทำให้เกิดแนวความคิดที่จะทำงานชุด “บางเรื่องของคุณโยชิตะ” ขึ้นมา เพราะเหล่าคณาจารย์จากนาโกย่า ล้วนเป็นศิษย์ของศาสตราจารย์จุมเป ซุกิเอะ และคุณโยชิตะ ก็มีส่วนเชื่อมโยงกับพวกเขา เพราะเคยร่วมจัดหมายแสดงความเสียใจเพื่อช่วยเหลืออาจารย์ของผู้วิจัย สิ่งเล็กน้อยนี้ ทำให้ผู้วิจัยสนใจเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างคนในสังคม ทั้งที่มาจากวัฒนธรรมเดียวกัน และต่างกัน แม้ว่าคณาจารย์ และนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปกรมนาโกย่า กับคุณโยชิตะ จะไม่รู้จักกันมาก่อนเลย แต่ก็มีเรื่องบางเรื่อง (จดหมายที่คุณโยชิตะเขียนถึงจุมเป) ทำให้คนสองฝ่ายที่ไม่รู้จักกันนี้มีความเชื่อมโยงกันอยู่ แม้ว่าจะไม่มากก็ตาม

สำหรับผู้วิจัย ยิ่งเป็นคนที่มีความแตกต่างทางสังคม วัฒนธรรม ฯลฯ กับคุณโยชิตะ การรู้จักตัวตนภาพลักษณ์ และบทบาทเบื้องหน้า ทำให้ความรู้จักกันนั้นเป็นเพียงการรู้จักกันที่ขาดการสนใจ การศึกษา ผู้วิจัยเสมือนว่าการรู้จักกันนั้น อาจเป็นคนละเรื่องกันกับความเชื่อมโยงที่คนในสังคมจะมากมีปฏิสัมพันธ์กันในช่วงเวลาของชีวิต เป็นระยะใกล้ที่มีความแปลกหน้า แทรกแฝงอยู่

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะสร้างศิลปะปฏิสัมพันธ์ ระยะหลัง ในโครงการที่ 3 นี้ ด้วยการศึกษาสัมภาษณ์ทัศนะ การเดินทาง ชีวิตที่ผ่านมาของคุณโยชิตะ ทั้งทัศนะต่อสังคม วัฒนธรรม ประเพณี ไทย และญี่ปุ่น ขยายไปจนถึงทัศนะทางเศรษฐกิจ และการเมือง รวมไปถึงเกร็ดเล็กเกร็ดน้อยในชีวิต

ซึ่งการได้เข้าไปสัมภาษณ์ และบันทึกเอาไว้ ทำให้ผู้วิจัยได้เดินทางไปยังที่พักของคุณโยชิตะ ในย่านราชเทวี เมื่อเข้าไปกลับรู้สึกถึงความทับซ้อนกันอยู่ทางวัฒนธรรม คุณโยชิตะสนใจศาสนาพุทธ บูชาพระพุทธรูป โดยตั้งเป็นโต๊ะหมู่บูชา มีวัตถุมงคล และพระสงฆ์ของไทยที่เอนนับถือ ในขณะเดียวกัน การเลือกอยู่อย่างโดดเดี่ยว เดินทางไปเรื่อยๆ และยังมีวิถีชีวิตตามแบบคนญี่ปุ่น ทำให้ “บางเรื่องของคุณโยชิตะ” เป็นเรื่องส่วนตัวที่สามารถขยายความให้เราเห็นภาพสะท้อนของชีวิต ความแตกต่างทางสังคม วัฒนธรรม ตลอดจนถึงความสัมพันธ์ของคนในสังคมร่วมสมัยเป็นบทเล็กๆ ที่ผู้วิจัยสนใจ และทดลองถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยจัดแสดงร่วมกับคณาจารย์ นักศึกษาไทย - ญี่ปุ่น ณ สถาบันปริดี พนมยงค์ อีกครั้ง

กระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงาน

ขั้นที่ 1 ติดต่อกับและทำการนัดสัมภาษณ์ คุณโยชิตะ ทานากะ ที่ห้องพักของเธอในกรุงเทพฯ ย่านราชเทวี โดยการสัมภาษณ์ มีการบันทึกด้วยเครื่องอัดเทปเสียง และวิดีโอภาพเคลื่อนไหว

ขั้นที่ 2 ขออนุญาตเพื่อถ่ายภาพมุมต่างๆ ในที่พักของคุณโยชิตะ ที่ผู้วิจัยเห็นว่า มีความเกี่ยวข้องกับสื่อสารเรื่องวัฒนธรรม ความขัดแย้ง และความแตกต่าง พร้อมทั้งถ่ายรูปร่วมกันระหว่างคุณโยชิตะ กับผู้วิจัย



ภาพประกอบ 94 สื่อวัสดุ ชุดโต๊ะน้ำชาของญี่ปุ่น ภาพถ่าย วีดีโอการสัมภาษณ์ สื่อญี่ปุ่น และข้อเขียนของ คุณโยชิตะ ทานากะ

ขั้นที่ 3 ขอความร่วมมือจากคุณโยชิตะ ต่อการเขียนบทความด้วยภาษาไทย ขนาดไม่ยาวนัก ประมาณ 3 หน้ากระดาษ โดยคุณโยชิตะ เล่าถึงชีวิตและประสบการณ์ระหว่างอยู่ในประเทศไทย

ขั้นที่ 4 เลือกมุมของสถาบันปรีดี พนมยงค์ เพื่อทำการติดตั้งผลงานโดยผู้วิจัยเลือกติดตั้งในมุมนอกสุดของห้องนิทรรศการ

ขั้นที่ 5 ผู้วิจัยได้ทำการพยายามจำลองแบบห้องรับแขกของคุณโยชิตะ โดยตัดทอนบางส่วนตามความเหมาะสม ผู้วิจัยเลือกติดภาพถ่ายต่างๆ ของห้องคุณโยชิตะไว้บนกำแพง นำวีดีโอที่บันทึกการสัมภาษณ์มาฉาย และจัดหาโต๊ะน้ำชา และเสื่อแบบญี่ปุ่นมาจัดวางในห้องศิลป์ ผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการเข้ามาใช้พื้นที่แห่งนี้ในการนั่งพัก นั่งสนทนา และยังได้รับชมเรื่องราวของคุณโยชิตะ ผ่านวีดีโอภาพเคลื่อนไหว ภาพนิ่ง และข้อเขียนของเธอ



ภาพประกอบ 95 สื่อวัสดุ ชุดโต๊ะน้ำชาของญี่ปุ่น ภาพถ่าย วีดีโอการสัมภาษณ์ สื่อญี่ปุ่น และข้อเขียนของ คุณโยชิตะ ทานากะ



ภาพประกอบ 96 สื่อวัสดุ ชุดโต๊ะน้ำชาของญี่ปุ่น ภาพถ่าย วีดีโอการสัมภาษณ์ สื่อญี่ปุ่น และข้อเขียนของ
คุณโยชิตะ ทานากะ



ภาพประกอบ 97 สื่อวัสดุ ชุดโต๊ะน้ำชาของญี่ปุ่น ภาพถ่าย วีดีโอการสัมภาษณ์ สื่อญี่ปุ่น และข้อเขียนของ
คุณโยชิตะ ทานากะ



ภาพประกอบ 98 สื่อวัสดุ ชุดโต๊ะน้ำชาของญี่ปุ่น ภาพถ่าย วีดีโอการสัมภาษณ์ สื่อญี่ปุ่น และข้อเขียนของ
คุณโยชิตะ ทานากะ



ภาพประกอบ 99 สื่อวัสดุ ชุดโต๊ะน้ำชาของญี่ปุ่น ภาพถ่าย วีดีโอการสัมภาษณ์ สื่อญี่ปุ่น และข้อเขียนของ คุณโยชิโกะ ทานากะ

ผลสรุปในด้านกระบวนการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยทำการสร้างพื้นที่จำลองของคุณโยชิโกะขึ้นมาเพื่อให้เข้ามานั่ง นอน หรือเดินอยู่ในพื้นที่จำลอง ที่ผู้วิจัยได้จำลองทั้งสถานการณ์การเผชิญหน้าการพูดคุยกับคุณโยชิโกะ รวมถึงตัดทอนบางส่วนจากบ้านพักของเธอ

มีผู้ชมไม่มากนัก ที่เข้าร่วมในพื้นที่ บ้างก็มาฟัง มาชม และมาอ่านเรื่องที่เกี่ยวข้องกับคุณโยชิโกะ และหลังจากนั้น ก็ใช้พื้นที่เป็นที่นั่งคุยกัน หรือนั่งพัก เป็นการปฏิสัมพันธ์ที่มีระดับไม่สูงมากนัก ถ้าเทียบกับสองโครงการที่ผ่านมา แต่มีความเปลี่ยนแปลงคือ กลวิธีในการนำเสนอ

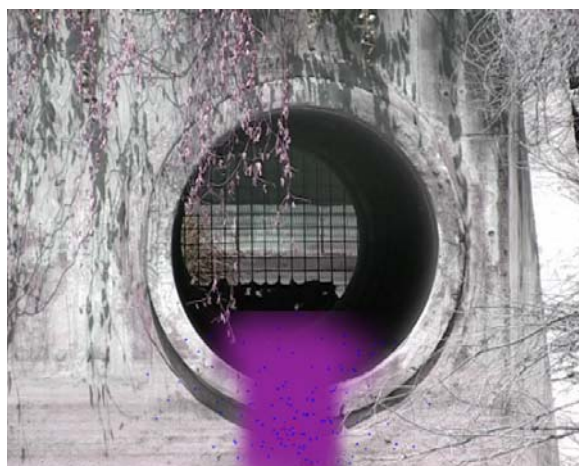
4. โครงการ “ลูกไก่ในกำมือ”

ลักษณะผลงาน ศิลปะปฏิสัมพันธ์ด้วยการใช้สื่อวีดิโอศิลปะ เสียง และผลงานศิลปะติดตั้งจัดวาง



ภาพประกอบ 100 สื่อวัสดุ สื่อวีดิโอทางศิลปะที่ถ่ายทำจากการลงพื้นที่บริเวณชุมชนรอบเขตนิคม

อุตสาหกรรมมาบตาพุด จังหวัดระยอง ผ้าดิบขนาด 6 x 6 เมตร สีพลาสติก สีเมจิก และศิลปะภาพถ่าย



ภาพประกอบ 101 สื่อวัสดุ สื่อวีดิโอทางศิลปะที่ถ่ายทำจากการลงพื้นที่บริเวณชุมชนรอบเขตนิคม

อุตสาหกรรมมาบตาพุด จังหวัดระยอง ผ้าดิบขนาด 6 x 6 เมตร สีพลาสติก สีเมจิก และศิลปะภาพถ่าย



ภาพประกอบ 102 สื่อวัสดุ สื่อวีดิโอทางศิลปะที่ถ่ายทำจากการลงพื้นที่บริเวณชุมชนรอบเขตนิคม

อุตสาหกรรมมาบตาพุด จังหวัดระยอง ผ้าดิบขนาด 6 x 6 เมตร สีพลาสติก สีเมจิก และศิลปะภาพถ่าย

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

เมื่อราวเดือนพฤษภาคม – มิถุนายน 2549 ผู้วิจัยได้รับโอกาสจากโครงการชุมชนเป็นสุขภาคตะวันออก และแหล่งการเรียนรู้ดอกแก้วบ้านดิน จังหวัดสระแก้ว ให้เข้าไปลงพื้นที่ศึกษาเรื่องราวผลกระทบของชุมชนชายฝั่งทะเลที่ได้รับจากการปล่อยน้ำและอากาศเสียมาจากนิคมอุตสาหกรรมจนเป็นผลทำให้เกิดโรคภัยไข้เจ็บแก่คนในชุมชนการเกษตรไม่สามารถทำได้ ผลเหมือนในอดีต การประมงเดินฝั่ง หรือประมงชายฝั่ง ประสบปัญหาจากน้ำทะเลที่เสีย และสัตว์น้ำที่ตายจากสารเคมี ริมหาดที่กลายเป็นที่ทิ้งกากอุตสาหกรรมเคมีจากโรงงานอุตสาหกรรมที่ไร้ความรับผิดชอบ ตลอดจนถึงปัญหาที่ดิน ความไม่เป็นธรรมจากเวนคืน ที่ชาวบ้านได้รับค่าที่ดินทำกินเพียงน้อยนิด จนไม่สามารถหาที่ทำกินใหม่ได้ ต้องออกจากพื้นที่รวมไปถึงที่ดิน ที่เคยใช้ทำกินในอดีต ก็ถูกคว้านซื้อจากนายทุนอุตสาหกรรมและเมื่อซื้อแล้ว ชาวบ้านก็ต้องเข้าไปเช่าทำ หรือถูกติดป้ายห้ามเข้าในพื้นที่ทำกินของตนเอง ชาวบ้านจำเป็นต้องขาย เพราะข้อมูลจากรัฐที่จะพัฒนาพื้นที่ดังกล่าวให้เป็นแหล่งอุตสาหกรรม เนื่องจากมีข้อได้เปรียบในด้านการขนส่งทางทะเล เหตุการณ์เหล่านี้เกิดขึ้นมาตั้งแต่ปี พ.ศ.2524 คนแก่ชาวอยู่กับพื้นที่และปัญหาในขณะที่คนหนุ่มสาวรุ่นใหม่ก็กลายเป็นตัวจักร คนงานในนิคมอุตสาหกรรมละทิ้งการทำประมงเข้าสู่โรงงาน และบ้างก็ย้ายถิ่นฐานไปทำงานอยู่ในหัวเมืองอื่นหรือเข้าสู่กรุงเทพมหานคร มีนักเรียนโรงเรียนหนึ่งเคยอาเจียน และเป็นลม ขณะเดินทางมาเรียน หลายต่อหลายคน นิคมอุตสาหกรรมไม่ย้ายโรงเรียนผู้เป็นชุมชนเจ้าของพื้นที่กลับต้องย้ายเสียเอง จากการลงพื้นที่ทำให้พบว่าปัญหาโรคผิวหนังพบมาก ชุมชนไม่สามารถใช้น้ำฝนได้ บ้านที่ใช้ได้คือบ้านที่มีเครื่องกรองน้ำเท่านั้น

ปัญหาต่างๆ เหล่านี้ผลักดันให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษา และนำมาพัฒนาเป็นชุดความคิดทางศิลปะ ปฏิสัมพันธ์ โดยสุดท้ายก็ได้วางแผนกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงาน และได้ร่วมแสดงนิทรรศการ “เบ่ง” (Blow up) ณ หอศิลป์ตาดู อาคารบาเซโลน่า กรุงเทพฯ ร่วมกับอีก 2 ศิลปิน คือ เอกลักษณ์ นักร้อง และ นพวรรณ ศิริเวชกุล

โครงการชื่อ “ลูกไก่ในกำมือ” เป็นชื่อโครงการที่เปรียบเสมือนการวิพากษ์บทบาทและมุมมองของผู้มีอำนาจรัฐที่จะกระทำกับประชาชน อย่างไรก็ตามก็ทำได้ โดยไม่ฟังเสียง ไม่ศึกษาบริบท ผลกระทบในมิติระบบด้านให้เสียก่อน โดยเฉพาะในมิติของสังคม วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม และสุขภาวะของชุมชน หากมุ่งมองแต่มิติเชิงเศรษฐกิจ ปริมาณเงินตราที่ได้จากการลงทุนของนายทุนทั้งประเทศและนายทุนข้ามชาติ ที่เข้ามาตั้งโรงงานและไร้ซึ่งความรับผิดชอบต่อชุมชน

แม้ชุมชนมาตาพูด จะไม่ใช่พื้นที่ห่างไกลมากนัก จากศูนย์กลางของความเจริญด้านเทคโนโลยี แต่นั่นก็สำคัญเท่ากันว่า คนในชุมชนก็ถูกเอารัดเอาเปรียบ และถูกแบ่งแยกตัดขาดให้คล้ายตาอยู่ในสภาพของคนชายขอบ ที่ไม่มีสิทธิ์ต่อสู้กับการรุกรานของความเจริญทางอุตสาหกรรมแบบไร้จริยธรรม ไม่ได้หมายถึงอุตสาหกรรมทั้งหมด หรือทั้งระบบ แต่กับสิ่งที่เกิดขึ้น นี่เป็นอีกกรณีศึกษาหนึ่งที่สำคัญของความยุติธรรมที่รัฐหรือนายทุนมีต่อชุมชน บางบ้านคนยากจน จนเป็นสาเหตุและแรงผลักดันให้ผู้วิจัยสร้างผลงานปฏิสัมพันธ์ชุด “ลูกไก่ในกำมือ” ขึ้น

กระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงาน

ขั้นที่ 1 ลงพื้นที่เพื่อศึกษา สัมภาษณ์ เก็บข้อมูล และสำรวจบริเวณที่ได้รับผลกระทบจากโรงงานอุตสาหกรรมต่างๆ ในชุมชนบริเวณรอบนิคมอุตสาหกรรมมาตาพูด จังหวัดระยอง

ขั้นที่ 2 ลงพื้นที่อีกครั้ง เพื่อถ่ายบันทึกภาพเคลื่อนไหวเพื่อนำไปเสริมแต่งโครงภาพด้วยคอมพิวเตอร์กราฟิก (computer graphic) อีกครั้ง ตามรูปแบบที่วางแผนไว้ ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกให้ผู้ช่วยถ่ายภาพของปล่องควันจากโรงงาน และท่อน้ำทิ้งที่อยู่ใกล้กับหาดทรายและชุมชน

ขั้นที่ 3 จะนำภาพเคลื่อนไหวที่ได้มาตกแต่ง เสริมด้วยคอมพิวเตอร์กราฟิก โดยปล่องควันก็จะใส่ควันสีม่วง ท่อระบายน้ำทิ้งก็จะใส่น้ำสีม่วง รวมถึงทะเลและหาดก็จะตกแต่งสีให้เป็นสีม่วง ซึ่งสีม่วงนี้ในหลักสากล หมายถึง สีของเขนพื้นที่อุตสาหกรรม

ขั้นที่ 4 ที่ตำบลมาบตาพุด ผู้วิจัยได้นำผ้าดิบขนาด 6 x 6 เมตร ไปปู ณ หาดทรายใกล้กับโรงงานอุตสาหกรรม และโรงงานไฟฟ้าถ่านหินของมาบตาพุด หลังจากนั้นจึงใช้สีพลาสติกสีแดงวาดลงไปเป็นเส้นที่มีเค้าโครงมาจากเส้นในแผนที่ฯ ใช้เป็นสัญลักษณ์ หรือตำแหน่งของตำบลมาบตาพุด และถ่ายภาพร่วมกับผ้าดิบผืนนั้น

ขั้นที่ 5 นำภาพเคลื่อนไหวของปล่องไฟ ท่อน้ำทิ้ง และทะเลมาฉายผ่านเครื่องโปรเจ็คเตอร์ บนพื้นที่ปูผ้าดิบขนาด 6 x 6 ผืนเดิมลงไปเพื่อเป็นวัสดุที่ใช้แทนสัญลักษณ์คือพื้นที่ชุมชนมาบตาพุด

ขั้นที่ 6 นำสีเมจิก จำนวน 500 แท่ง คละสี ไปวางเรียงรายกระจายอยู่บนผืนผ้า เพื่อให้ผู้ชมสามารถเติมข้อความบรรยายสีวาดภาพ เดิน หรือนั่งชม นั่งฟังเสียงจากวีดิโอศิลปะได้



ภาพประกอบ 103 สื่อวัสดุ สื่อวีดิโอทางศิลปะที่ถ่ายทำจากการลงพื้นที่บริเวณชุมชนรอบเขตนิคม

อุตสาหกรรมมาบตาพุด จังหวัดระยอง ผ้าดิบขนาด 6 x 6 เมตร สีพลาสติก สีเมจิก และศิลปะภาพถ่าย



ภาพประกอบ 104 สื่อวัสดุ สื่อวีดิโอทางศิลปะที่ถ่ายทำจากการลงพื้นที่บริเวณชุมชนรอบเขตนิคม

อุตสาหกรรมมาบตาพุด จังหวัดระยอง ผ้าดิบขนาด 6 x 6 เมตร สีพลาสติก สีเมจิก และศิลปะภาพถ่าย



ภาพประกอบ 105 สื่อวัสดุ สื่อวีดิโอทางศิลปะที่ถ่ายทำจากการลงพื้นที่บริเวณชุมชนรอบเขตนิคม
อุตสาหกรรมมาบตาพุด จังหวัดระยอง ผ้าดิบขนาด 6 x 6 เมตร สีพลาสติก สีเมจิก และศิลปะภาพถ่าย



ภาพประกอบ 106 สื่อวัสดุ สื่อวีดิโอทางศิลปะที่ถ่ายทำจากการลงพื้นที่บริเวณชุมชนรอบเขตนิคม
อุตสาหกรรมมาบตาพุด จังหวัดระยอง ผ้าดิบขนาด 6 x 6 เมตร สีพลาสติก สีเมจิก และศิลปะภาพถ่าย

ผลสรุปในด้านกระบวนการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้ทำการเปลี่ยนแปลงทั้งเรื่องราว เนื้อหา รวมไปถึงกลวิธีในโครงการนี้อย่างชัดเจน ในด้านกระบวนการสร้างสรรค์มีความคล้ายคลึงกับผลงานชุด “บางเรื่องของคุณโยชิตะ” คือต้องมีการเข้าไปศึกษาสัมภาษณ์ ลงพื้นที่ และสำรวจพื้นที่ เพื่อสุดท้ายจะนำมาสร้างเป็นพื้นที่ และสถานการณ์จำลองภายใต้ชุดความคิดและการสร้างสรรค์ทางศิลปะ

เนื้อหาในผลงานเป็นเนื้อหาเชิงสังคมอย่างชัดเจน และใช้การปฏิสัมพันธ์เพื่อวิพากษ์ ผลกระทบหรือปัญหาที่เกิดขึ้น นอกจากนี้ยังมีการพัฒนาสื่อด้านวีดิโอศิลปะ จากการใช้ภาพบันทึกสัมภาษณ์ในงานของโครงการที่ 3 มาสู่การเริ่มใช้กลวิธีทางคอมพิวเตอร์กราฟิกเข้ามามีบทบาทในการสร้างแต่งสีภาพ และเพิ่มเสียงเข้าไป

ผลสรุปด้านการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม

ผู้ชมมีระดับการปฏิสัมพันธ์ที่ค่อนข้างสูง คือสามารถเดินเข้าไปในพื้นที่จำลอง (ผืนผ้า) และทำกิจกรรมบางกิจกรรมในนั้นได้ เช่น นั่งนอน ดูวิดีโอศิลปะ ฟังเสียง เขียนข้อความ วาดภาพ เขียนความรู้สึกของตนที่มีต่อเนื้อหา หรือภาพในผลงาน หรือมีอิสระที่จะสามารถเขียนเรื่องอื่นลงไป หรือเลือกที่จะไม่เขียนก็ได้

การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมในโครงการนี้ มีผู้เข้าร่วมมากพอสมควร และปฏิกิริยาต่างๆ ที่เกิดจากการปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม ในส่วนของผู้วิจัยเองล้วนแล้วแต่มีผลกับการตีความ เนื้อหาในแนวทางที่หลากหลาย อาทิ การถูกบังคับให้ต้องย่ำผ้าเข้าไปเพื่อชมวิดีโอ ก็เปรียบเทียบกับผู้คนในเมืองใหญ่ที่วิถีการดำเนินชีวิตของเราในปัจจุบันนั้น ล้วนแล้วแต่ดำเนินอยู่บนความทุกข์ยาก เคราะห์กรรมของผู้อื่นๆ ในสังคมแทบทั้งสิ้น โดยที่เราไม่รู้ตัว ไฟฟ้าที่เราใช้ต้องแลกมากับน้ำทะเล และอากาศ สารตะกั่วจากโรงไฟฟ้า ถ่านหินที่ชาวบ้านได้รับ ผลกระทบทางอุตสาหกรรมที่เราใช้ล้วนมาจากโรงงานที่เข้ามาบูรณาการ แยกที่ดินทำกินและคนหนุ่มสาวออกไปจากชุมชนอย่างไม่มีวันหวนกลับ เป็นต้น

นอกจากนี้ การเปิดโอกาสให้คนชมสามารถเขียนข้อความ วาดภาพ หรือแสดงทัศนคติลงในผืนผ้าที่เปรียบกับพื้นที่ของมาตาฟุต ก็มีความเชื่อมโยงกับโครงการที่ผ่านมาๆ มาของผู้วิจัยใน 3 โครงการแรก กล่าวคือการเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้มีปฏิสัมพันธ์กับผลงาน กับเนื้อหาด้วยการ “สื่อสาร” ส่งสาร แลกเปลี่ยน แสดงความคิดเห็น หรือสร้างความเชื่อมโยงให้แก่นักกายได้ความแตกต่างทั้งทางด้านพื้นที่และเวลา แม้ว่าจะเป็นเพียงชั่วขณะหนึ่งเท่านั้น ซึ่งสุดท้ายไม่ว่าจะปฏิสัมพันธ์ในการสร้างความเชื่อมโยง เกี่ยวข้องกันเช่นไร ก็ต้องจบลงที่ความแปลกหน้าต่อกันอยู่เสมอ

สรุปผลการวิเคราะห์การพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัย

จากการพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัย จำนวนทั้งหมด 4 ชุดโครงการ สามารถสรุปผลได้ดังต่อไปนี้

1. แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้วิจัยสร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยมีการใช้แนวคิดและที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานอยู่ 3 ประเด็นด้วยกัน คือ

1.1 การนำเสนอเรื่องราวความแตกต่างเชิงบริบททางวัฒนธรรม โดยในการพัฒนาผลงานได้เน้นถึงความแตกต่างเชิงวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมญี่ปุ่น และวัฒนธรรมจาก 2 ประเทศที่มีการทับซ้อนของผสม มี 2 ชุดผลงาน คือ

1.1.1 ผลงานชุด “Please sent to me 2005” At Nagoya University of Arts”

1.1.2 ผลงานชุด “บางเรื่องของคุณโยชิเดะ” (Some Story of Yoshida Tanaka)

1.2 การนำเสนอเรื่องราวของความรัก ความสัมพันธ์อันดีต่อการปฏิสัมพันธ์ทางสังคม และสันติภาพมี 1 ชุด ผลงานคือ

1.2.1 ผลงานชุด “peace sent to me 2005” at pridi banomyong institute

1.3 การนำเสนอเรื่องราวของการวิพากษ์วิจารณ์ ปัญหาเรื่องสิ่งแวดล้อม ผลกระทบของภาคอุตสาหกรรมต่อชุมชนท้องถิ่น มี 1 ชุด ผลงานคือ

1.3.1 ผลงานชุด “ลูกไก่ในกำมือ”

2. กระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยใช้กระบวนการและกลวิธีในการนำเสนอ สามารถแบ่งเป็นประเด็นในเรื่องของกลวิธีในการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมใน 3 กลวิธีหลักด้วยกัน คือ

2.1 กระบวนการสร้างการปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมด้วยกลวิธีการส่งของ การสร้างเงื่อนไข การแลกเปลี่ยนผ่านการติดต่อด้วยสื่อต่างๆ มี 2 ชุดผลงานคือ

2.1.1 ผลงานชุด “please sent to me 2005” At Nagoya University of Arts

2.1.2 ผลงานชุด “peace sent to me 2005” At Pridi Banomyong Institute

2.2 กระบวนการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมด้วยกลวิธีการสร้างจำลองพื้นที่ หรือสถานการณ์ในพื้นที่เฉพาะให้เป็นผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ มี 2 ชุด ผลงาน คือ

2.2.1 ผลงานชุด “บางเรื่องของคุณโยชิตะ” (some story of yoshida tanaka)

2.2.2 ผลงานชุด “ลูกไก่ในกำมือ”

2.3 กระบวนการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมด้วยกลวิธีการใช้สื่อเทคโนโลยีร่วมสมัย เช่น วิดีโอ ศิลปะ หรือเสียงให้ผู้ชมสามารถชม ฟัง และโต้ตอบตามเงื่อนไขที่ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้มี 1 ชุด ผลงานคือ

2.3.1 ผลงานชุด “ลูกไก่ในกำมือ”

สำหรับระดับในการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมกับผลงานในผลงานทั้ง 4 ชุดโครงการของผู้วิจัยนั้น ประมวลจากการสำรวจหลังจากที่จัดกิจกรรมในทุกๆ ครั้งแล้ว สามารถกล่าวได้ว่า อยู่ในระดับที่มีการปฏิสัมพันธ์ในแบบที่ผู้ชมสามารถตัดสินใจด้วยตนเองได้ว่า จะมีปฏิสัมพันธ์หรือไม่ และจะมีปฏิสัมพันธ์ครบตามเงื่อนไขหรือไม่อย่างไร

- ในผลงานชุด Please Sent to Me 2005 At Nagoya University of Arts ผู้ชมสามารถเลือกที่จะหยิบของที่ผู้วิจัยติดตั้งไว้หรือไม่ก็ได้ โดยการหยิบนั้น ผู้ชมสามารถเลือกเองอย่างเสรีด้วยเช่นกันว่า จะมีส่วนร่วมในการติดต่อด้วยสื่อหรือมีปฏิสัมพันธ์หรือไม่ ถ้าไม่ก็เก็บของนั้นกลับบ้านไปเป็นที่ระลึก แต่ถ้าต้องการที่จะมีปฏิสัมพันธ์ก็ส่งสิ่งของ ติดต่อด้วยแลกเปลี่ยนกันไป ส่วนผู้รับก็สามารถทำตามเสรีภาพต่างๆ ในการมีปฏิสัมพันธ์ด้วยเช่นกัน

- ในผลงานชุด peace sent to me 2005 At pridi Banomyong Institute ผู้ชมสามารถเลือกของที่ตนเองต้องการได้อย่างเสรี สามารถเลือกและทดลองเปิดซองแต่ละซอง ถ้าไม่ชอบซองใดก็สามารถติดกลับคืนได้ การแจกซองผลงานนี้ได้มีเงื่อนไขใดๆ ต่อจากนั้น ผู้วิจัยลดความซับซ้อนของกระบวนการลงมากกว่างานชุดแรก แต่มุ่งเน้นสื่อสารเนื้อหาให้สอดคล้องกับวาระการครบรอบ 60 ปี สันติภาพไทย : สันติภาพโลก ตามความประสงค์ของผู้จัดงาน และเพื่อมุ่งสื่อสารถึงความหมายจากสื่อวัสดุที่นำมาแจกต่างๆ มากกว่า โดยใช้บทบาทการแพร่กระจายผ่านการแจก หรือผ่านการสร้างเงื่อนไขในการสร้างปฏิสัมพันธ์ให้แก่ผู้ชม

- ในผลงานชุด “บางเรื่องของคุณโยชิตะ” (some story of yoshida tanaka) จัดได้ว่าเป็นผลงานที่มีระดับการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม “น้อยที่สุด” เพราะเป็นเพียงการสร้างพื้นที่และสถานการณ์การพูดคุยระหว่างผู้วิจัยกับคุณโยชิตะจำลองขึ้นมาอย่างเรียบง่ายภายในพื้นที่มุมเล็กๆ ของห้องแสดงงาน ผู้ชมสามารถที่จะเข้ามาชม บางคนชมด้วยสายตาจากภายนอก แต่บางคนก็เข้ามานั่งอยู่ในชุดรับแขกที่จัดเตรียมไว้ สักระยะเพื่ออ่านข้อความของคุณโยชิตะ ชมภาพรอบๆ

กลุ่มผู้ชมบางกลุ่ม ก็อาศัยพื้นที่นั้น เป็นที่พักผ่อน นั่งพัก หลังจากชมผลงานของศิลปินผู้อื่น

การมีปฏิสัมพันธ์ในผลงานชุดนี้ จึงเป็นเพียงการมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการที่ผู้วิจัยทำเพียงสร้างพื้นที่ส่วนตัวของคุณโยชิตะ จำลองสถานการณ์การพูดคุยมาเพื่อให้วัสดุเหล่านั้นทำหน้าที่ “เชื้อเชิญ” ผู้ชมอย่างเรียบง่าย และไม่มีเงื่อนไขการแลกเปลี่ยนใดๆ เพิ่มเติมมากไปกว่าการเข้ามาในพื้นที่เพื่อชมและอ่านความคิดเชิงสังคม วัฒนธรรม การเมือง ฯลฯ ของคุณโยชิตะ

- ในผลงานชุด “ลูกในกำมือ” เป็นผลงานที่มีการสร้างเงื่อนไขต่างๆ เพื่อเพิ่มระดับของการมีปฏิสัมพันธ์ให้แก่ผู้ชมให้มากที่สุด โดยเริ่มจากการเลือกที่ใช้วิดีโอทางศิลปะที่มีทั้งภาพเคลื่อนไหวและเสียง เพื่อให้ผู้ชมได้มีโอกาสมีปฏิสัมพันธ์ตั้งแต่ก้าวเข้ามาเป็นพื้นที่จำลองของผู้วิจัย รวมถึงการเข้าที่จะมาชมผลงานวิดีโอทางศิลปะ ผู้วิจัยก็ปูพื้นด้วยผ้าขนาด 6 x 6 เมตร ที่บนผืนผ้ามีการลากเส้นให้เป็นแนวตามตามแนวนอนของบริเวณชุมชนตำบลมาตาพุด ผู้ชมจึงเสี่ยงมิได้ที่จะต้องเดินเข้ามาในผืนผ้าใบนั้น จึงเป็นการเพิ่มระดับการมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการขยายขอบเขตของพื้นที่จำลอง ให้มีการสร้างเงื่อนไขในการมีปฏิสัมพันธ์แก่ผู้ชมให้มากขึ้น ส่วนเรื่องของการที่ผู้ชมเหล่านั้นจะเขียน จะวาดภาพใดๆ ลงไปในผืนผ้าหรือไม่ และเขียนไปในแนวทางใดก็สามารถทำได้เป็นอย่างดีเป็นอิสระ

สรุปผลการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัย

การพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัยผ่านงานทั้ง 4 ชุดโครงการนั้น เป็นการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานที่มีที่มาและระยะเวลาที่ใช้ตลอดช่วงของการศึกษาวิเคราะห์ ค้นคว้า เรื่องราวตามหัวข้อที่ตั้งไว้ของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ โดยใช้ฐานข้อมูลที่ได้จากการศึกษา ค้นคว้า การวิเคราะห์ผลงาน และแนวคิดในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยเองเป็นแรงผลักดันต่อการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ดังกล่าว

ทั้งนี้ ผลงานทั้ง 4 ชุดโครงการ ผู้วิจัยจำเป็นที่จะต้องเลือกโอกาสและวาระสำคัญที่มีประเด็นต่างๆ และมีพื้นที่ที่มีความแตกต่างกัน เพื่อหวังผลในการขยายกลุ่มผู้ชมทั้งต่างพื้นที่ ต่างวัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้จึงเป็นเหตุให้ผลงานชื่อโครงการทั้ง 4 ชุด เป็นผลงานที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อพัฒนาการสร้างสรรค์ในการทำปริญญานิพนธ์ พร้อมควบคู่ไปกับการสร้างเพื่อร่วมจัดแสดงในหอศิลป์ต่างๆ ตามวาระที่ได้รับโอกาสด้วย

การเลือกที่จะนำเสนอผลงานภายใต้แนวคิดของความแตกต่าง การแลกเปลี่ยน การส่ง การติดต่อระหว่างกัน เพื่อสื่อสารเรื่องของความสัมพันธ์ ความแปลกแยกทางวัฒนธรรม เป็นความสนใจของผู้วิจัยทั้งโดยส่วนตัว และมีความสนใจเพราะเหตุที่มาจากที่ได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์จากกลุ่มตัวอย่าง

แนวคิดและเนื้อหาทั้งเรื่องของสังคม วัฒนธรรม สันติ หรือปัญหาสิ่งแวดล้อม เป็นเนื้อหาที่ใกล้ตัวประชาชน สามารถสื่อสารแนวความคิดและกระตุ้นการร่วมมือมีปฏิสัมพันธ์ได้ง่าย และมีความร่วมสมัย กระตุ้นต่อการรับรู้ เข้าใจ และสามารถติดตามประสบการณ์ของผู้ชม หลังจากมีปฏิสัมพันธ์ได้อย่างหลากหลาย

ผู้วิจัย สร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ทั้ง 4 ชุดโครงการ นอกจากเพื่อพัฒนาการสร้างสรรค์ตามระเบียบวิจัยและพัฒนาของการนำปริญญานิพนธ์เพื่อสื่อสารความคิดตามที่สนใจแล้ว ยังเพื่อการให้ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัย เป็นการทดลองเพื่อพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะในแนวทางศิลปะปฏิสัมพันธ์เอง และมุ่งหวังที่จะให้ผลงานสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมและผลงานศิลปะ ให้กระบวนการของศิลปะปฏิสัมพันธ์สามารถส่งผลให้เกิดการลดช่องว่างระหว่างผลงานศิลปะ ศิลปินและผู้ชมได้ต่อไป

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย จากกรณีศึกษาผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์จากศิลปินไทย 10 คน รวมผลงานทั้งหมด 29 ชิ้น และ ผลงานการพัฒนาการสร้างสรรค์งานศิลปะปฏิสัมพันธ์ตามแนวทางของผู้วิจัยอีก 4 ชุด โครงการนั้น ผู้วิจัยสามารถสรุปผลได้ดังนี้

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยได้ตั้งจุดมุ่งหมายไว้ดังนี้คือ

1. เพื่อศึกษาแนวความคิดกระบวนการสร้างสรรค์ ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทของศิลปะร่วมสมัยไทย
2. เพื่อศึกษา วิเคราะห์ ผลงานการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง ของศิลปินไทยร่วมสมัย ในประเด็น
 - 2.1 เนื้อหา / แนวความคิดของผลงาน
 - 2.2 ลักษณะการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างชุดผลงานกับผู้ชม ชุมชนและสาธารณชน
3. เพื่อนำผลที่ได้จากการศึกษา ค้นคว้า และวิเคราะห์ มาเป็นฐานข้อมูลต่อการผลักดันให้ผู้วิจัยเกิดการ

พัฒนาเป็นผลงานสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ตามแนวทางและแนวความคิดของผู้วิจัย

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา วิเคราะห์ ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินไทยจำนวนทั้งสิ้น 10 ท่าน จากผลงานกลุ่มตัวอย่างทั้งหมดจำนวน 29 ชุด ประกอบด้วย
 1. ผลงานชุด “ อโรคยาศาล “ (2539) โดยศิลปิน มณฑิรา บุญมา
 2. ผลงานชุด “ Temple of Mind : Nature Breath “ (2539) โดยศิลปิน มณฑิรา บุญมา
 3. ผลงานชุด “ House of Hope “ (2540) โดย ศิลปิน มณฑิรา บุญมา
 4. ผลงานชุด “ Melding Void “ (2542) โดยศิลปิน มณฑิรา บุญมา
 5. ผลงานชุด “ Please Donate your ideas for a dispirited Artist (2536) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัญชัยกุล
 6. ผลงานชุด “ Navin Production co.,LTD “ (2537 – 2540) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัญชัยกุล
 7. ผลงานชุด “ Navin Gallery Bangkok “ (2538-2541) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัญชัยกุล
 8. ผลงานชุด “ สุดขอบฟ้า “ (2546 – 2548) โดย ศิลปิน นาวัน ลาวัญชัยกุล
 9. ผลงานชุด “ หนูนม “ (2545) โดย ศิลปิน พินรี สันต์พิทักษ์
 10. ผลงานชุด “ Temporary Insanity “ (2548) โดย ศิลปิน พินรี สันต์พิทักษ์
 11. ผลงานชุด “ ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ 1-2 “ (2540 – 1) โดยศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
 12. ผลงานชุด “ พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย “ (2540) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์

13. ผลงานชุด “ตำนานแห่งท้องถิ่น” (2540) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
14. ผลงานชุด “ข้างกระทืบโลง” (2540) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
15. ผลงานชุด “ห้องเรียนประวัติศาสตร์” (2543-2544) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
16. ผลงานชุด “นอน / ฤดูฝน” (2534 / 2545) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช
17. ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (คอร์ด ดี) , (2538 – 2547) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช
18. ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (ผัดไทย) , (2533 – 2548) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช
19. ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ” (พรุ้งนี้จะหยุดพูดและจากไป , พรุ้งนี้จะกลายเป็นแคว้นหนึ่งเท่านั้น) , (2545) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช
20. ผลงานชุด “หนีเสือปะจระเข้” (2544) โดย ศิลปิน กมล เผ่าสวัสดิ์
21. ผลงานชุด “เย็น” (ตั้งแต่ 2543) โดย ศิลปิน จุมพล อภิสุข
22. ผลงานชุด “ในเส้นทาง – กระเป๋าเดินทาง” (2541 – 2543) โดย ศิลปิน จุมพล อภิสุข
23. ผลงานชุด “Smell Like Arts” โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ ฤศลวงค์
24. ผลงานชุด “ห้องน้ำกรุงเทพ ฯ” (2543) โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ ฤศลวงค์
25. ผลงานชุด “Free for All (Massage)” โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ ฤศลวงค์
26. ผลงานชุด “ตลาดนัด” โดย ศิลปิน สุรสิทธิ์ ฤศลวงค์
27. ผลงานชุด “Lily Ovary , February 14” (2537) โดย ศิลปิน โฆษิต จันทราทิพย์
28. ผลงานชุด “จูบ” (2548) โดย ศิลปิน โฆษิต จันทราทิพย์
29. ผลงานชุด “ศิลปะเชิดชูพลเมืองดี แต่ คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล” (2544) โดย ศิลปิน ไกรสร ประเสริฐ

2. โดยในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา วิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย จากผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างข้างต้นในประเด็น

1. เนื้อหา / แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน
2. กระบวนการในการสร้างการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม

3. นำผลจากการศึกษา วิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างของศิลปินไทยมาใช้เป็นแรงผลักดันต่อการพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ตามแนวทางและรูปแบบของผู้วิจัย

สรุปผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การดำเนินการศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษา แนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย เป็นการวิจัยในลักษณะของการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) โดยในการนำเสนอข้อมูลเป็นการวิจัยในแบบพรรณนาวิเคราะห์ และหลังจากนั้นจึงนำผลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาและสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ตามแนวทางและรูปแบบของผู้วิจัย ประกอบกับการแสดงผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่สร้างขึ้น

จากการศึกษา วิเคราะห์ ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างจำนวน 29 ชุดผลงาน ของศิลปินไทย จำนวน 10 ท่าน ปรากฏผลจากการศึกษาดังนี้

1. เนื้อหา / แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินไทยนั้น จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า เนื้อหา / แนวความคิด ที่ถูกนำมาใช้ในการสร้างและนำเสนอผลงานมีความเกาะเกี่ยวกับเนื้อหาเชิงสังคม วัฒนธรรม การเมือง การวิพากษ์วิจารณ์ระบบหรือสถาบันของรัฐและสถาบันทางศิลปะ ประเด็นการนำเอาบริบทหรือสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมชุมชนท้องถิ่น สิทธิมนุษยชน พุทธศาสนา การวิพากษ์วิจารณ์วิกฤติเศรษฐกิจ หรือความเปลี่ยนแปลงระบบของสังคมชุมชนจากเกษตรกรรมเป็นอุตสาหกรรม การสร้างประชาธิปไตยและโอกาสในการมีส่วนร่วมให้กับผู้ชมได้ชมและปฏิสัมพันธ์กับงานศิลปะ รวมไปถึงประเด็นเรื่องของเพศ ซึ่งทั้งหมดทุกชุดผลงานล้วนแล้วแต่มีความทับซ้อนกันและมีประเด็นเรื่องต่างๆที่มีความเชื่อมโยงกันอยู่

อย่างไรก็ดี ในทุกชุดผลงาน ล้วนเป็นการหยิบนำประเด็นต่างๆที่เกิดขึ้นในสังคมร่วมสมัยมานำเสนอ มากกว่าที่จะนำเสนอเนื้อหาส่วนตัวของศิลปิน ในแง่นี้อาจจะมีบางชุดผลงานที่การสร้างสรรค์มีที่มาหรือจุดเริ่มของการสร้างมาจากเนื้อหาหรือประสบการณ์ส่วนตัวของศิลปิน อาทิ เรื่องของโรคภัยไข้เจ็บหรือสุขภาพ ในงานของมณฑิยา บุญมา ที่เกิดจากประสบการณ์ในการต้องเผชิญกับโรคร้ายด้วยตนเองและคนใกล้ชิด หรือ ผลงานของนาวัน ลาวัณย์ชัชกุล เกือบทุกชุดที่นำมาวิเคราะห์ ศิลปินมีที่มาในเนื้อหาหรือแนวความคิดจากเรื่องราวและประสบการณ์ใกล้ตัวในชุมชนของศิลปินหรือเป็นเรื่องส่วนตัวเช่นการเดินทางของ อินสนธิ์ วงสาม ในงานชุด”สุดขอบฟ้า “ หรือ เรื่องราวส่วนตัวต่อชีวิตและการเชิดชูการกระทำความดีของคริสโตเฟอร์ เบญจกุล ในผลงานของ ไกรสร ประเสริฐ หากแต่เนื้อหาที่มีที่มาจากเรื่องราวหรือประสบการณ์ส่วนตัวนี้ ในที่สุดมันได้ถูกแปรสภาพ ขยายความและมีขอบเขตสามารถเข้าไปเชื่อมโยงกับประเด็นร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในสังคม เป็นเนื้อหาส่วนตัวที่ต่อยอดกลายและถูกถ่ายทอดให้กลายเป็นเนื้อหาเชิงสังคมไปโดยปริยาย

จากการศึกษา วิเคราะห์ผลงานทั้ง 29 ชุดผลงานครั้งนี้ จึงทำให้ทราบว่า ศิลปินทั้งหมดที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง สร้างผลงานเป็นเนื้อหาในเชิงสังคม (Social Function) แทบทั้งสิ้น จะต่างกันก็เพียงประเด็นและกลวิธีในการนำเสนอเท่านั้น

การใช้เนื้อหาเชิงสังคมเพื่อมาสร้างเป็นผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ หากวิเคราะห์แล้ว น่าจะมีผลมาจากเรื่องราวทางสังคมนั้น ผู้ชม ชุมชนหรือประชาชนนั้น สามารถเข้าใจ รับรู้ได้ง่ายกว่าการนำเอาเรื่องราวส่วนตัวมาสร้างผลงาน อีกทั้งประเด็นทางสังคมแต่ละประเด็นก็จะสามารถสร้างความสนใจและกระตุ้นให้เกิดการมีปฏิสัมพันธ์จากผู้ชมที่มีความแตกต่างหลากหลายกลุ่มกันไป แตกต่างกันไปทั้งความคิดและเชิงปริมาณจำนวนผู้ชมที่เข้าร่วมปฏิสัมพันธ์

2. การสร้างกลวิธีการมีปฏิสัมพันธ์ของศิลปินต่อผู้ชมผลงาน

การสร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างของศิลปินไทยที่ทำการศึกษา วิเคราะห์ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า การสร้างการปฏิสัมพันธ์ของศิลปินนั้น มีการใช้กลวิธีที่แตกต่างหลายวิธีด้วยกัน ซึ่งสามารถแยกออกได้ดังนี้

2.1 การสร้างการมีปฏิสัมพันธ์ผ่านอุปกรณ์ เครื่องมือที่อยู่ภายในวัตถุศิลปะ วัสดุทางธรรมชาติ หรือ ประติมากรรม ที่ศิลปินสร้างขึ้น ประกอบด้วยผลงาน 14 ชุดดังนี้

2.1.1 อโรคยาศาล (2539) ศิลปิน มณฑิยา บุญมา

- 2.1.2 Temple of Mind : Nature Breath (2539) ศิลปิน มณฑิยา นุญมา
- 2.1.3 House of Hope (2540) ศิลปิน มณฑิยา นุญมา
- 2.1.4 Melding Void (2542) ศิลปิน มณฑิยา นุญมา
- 2.1.5 Navin Production co.,ltd (2537-2540) ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
- 2.1.6 Navin Gallery Bangkok (2538-2541) ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
- 2.1.7 หุ่นนม (2545) ศิลปิน พินรี สัตตพิทักษ์
- 2.1.8 Temporary Insanity (2548) ศิลปิน พินรี สัตตพิทักษ์
- 2.1.9 ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ 1-2 (2540- 1) ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
- 2.1.10 พยัคฆร้ายแห่งเอเชีย (2540) ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
- 2.1.11 ตำนานแห่งท้องทุ่ง (2540) ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
- 2.1.12 ช้างกระต๊อบ (2540) ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
- 2.1.13 ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (2543-2544) ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
- 2.1.14 ในเส้นทาง-กระเป๋าดินทาง (2541-2543) ศิลปิน จุมพล อภิสุข

2.2 การสร้างการมีปฏิสัมพันธ์ผ่านการจำลองพื้นที่หรือการสร้างสถานการณ์ จำลองของศิลปินเพื่อให้เกิดปฏิกิริยาเชิงปฏิสัมพันธ์จากผู้ชม ประกอบด้วย ผลงาน 17 ชุดดังนี้

- 2.2.1 Please Donated your ideas for a dispirited Artist (2536) ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
- 2.2.2 Navin Production Co.ltd (2537-2540) ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
- 2.2.3 Navin Gallery Bangkok (2538-2541) ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
- 2.2.4 สูดขอบฟ้า (2546-2548) ศิลปิน นาวัน ลาวัณย์ชัยกุล
- 2.2.5 นอน / ฤดูฝน (2534/2545) ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
- 2.2.6 ไม่มีชื่อ (คอร์ด ดี) (2538-2547) ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
- 2.2.7 ไม่มีชื่อ (ผัดไทย) (2533-2548) ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
- 2.2.8 ไม่มีชื่อ (พุ่มนี้จะหยุดพูดและจากไป , พุ่มนี้จะกลายเป็นแคว้นหนึ่งเท่านั้น) (2545)
ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
- 2.2.9 หวีเสื่อปะจระเข้ (2544) ศิลปิน กมล เผ่าสวัสดิ์
- 2.2.10 ยืน (ตั้งแต่ 2543) ศิลปิน จุมพล อภิสุข
- 2.2.11 ในเส้นทาง-กระเป๋าดินทาง (2541-2543) ศิลปิน จุมพล อภิสุข
- 2.2.12 Smell like Arts ศิลปิน สุรสีห์ กุศลวงศ์
- 2.2.13 ห้องน้ำกรุงเทพฯ (2543) ศิลปิน สุรสีห์ กุศลวงศ์
- 2.2.14 Free –For-All (Massage) ศิลปิน สุรสีห์ กุศลวงศ์
- 2.2.15 ตลาดนัด ศิลปิน สุรสีห์ กุศลวงศ์
- 2.2.16 Lily Ovary ,February 14 (2537) ศิลปิน โฆสิต จันทราทิพย์
- 2.2.17 ศิลปะเชิดชูพลเมืองดี แต่ คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล (2544) ศิลปิน ไกรสร ประเสริฐ

จะเห็นได้ว่า บางชุดผลงานลักษณะการสร้างการปฏิสัมพันธ์ของศิลปินให้แก่ผู้ชม ก็มีลักษณะที่คล้ายคลึงหรือมีประกอบอยู่ทั้ง 2 ประเด็น

3. การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมกับผลงาน

การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมกับผลงาน สามารถแบ่งเป็นระดับการมีปฏิสัมพันธ์ได้ 3 ระดับ คือ

- ระดับน้อย คือ สามารถทำได้ด้วยการชม หรือการเข้าไปในบริเวณผลงานเพื่อรับเสียง รับกลิ่น ต่างๆ จากผลงานได้ อาทิ ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของมณฑิธร บุญมาในทุกๆชุด
- ระดับปานกลาง คือ ผู้ชมสามารถที่จะเลือกเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์หรือร่วมกับสถานการณ์ของศิลปิน หรือไม่ได้ แต่ถ้าวางก็จะเกิดความเปลี่ยนแปลงในผลงาน ความหมายหรือการตีความ อาทิ ผลงานของ นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล ในทุกชุด ผลงานของสุธี คุณาวิชยานนท์ ผลงานของจุมพล อภิสุข ผลงานของไกรสร ประเสริฐ
- ระดับสูง คือ ศิลปินสร้างเงื่อนไขหรือสถานการณ์เพื่อให้ผู้ชมสามารถหลีกเลี่ยงต่อการมีปฏิสัมพันธ์หรือให้ตกอยู่ในฐานะผู้ร่วมแสดงในผลงานของศิลปิน ไม่ว่าจะเป็นรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม อาทิ ในผลงานของ นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล (Navin Gallery Bangkok) ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช กมล เผ่าสวัสดิ์ พินรี สันตพิทักษ์ (หนูนม) หรือ สุรสีห์ กุศลวงศ์ (ในทุกชุด)

ผลจากการศึกษา วิเคราะห์ ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างจำนวน 29 ชิ้น จากศิลปินไทย จำนวน 10 ท่าน ที่ได้กล่าวมานั้น ได้นำมาสู่การใช้ผลจากการศึกษามาเป็นแรงผลักดันในการพัฒนาสร้างสรรค์ ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ตามแนวทางและรูปแบบของผู้วิจัยจำนวน 4 ชุดโครงการ สามารถสรุปได้ดังนี้

1. แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้วิจัยสร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยมีการใช้แนวคิดและที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ ผลงานอยู่ 3 ประเด็นด้วยกัน คือ

1.1 การนำเสนอเรื่องราวความแตกต่างเชิงบริบททางวัฒนธรรม โดยในการพัฒนาผลงานได้ เน้นถึงความแตกต่างเชิงวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมญี่ปุ่น และวัฒนธรรมจาก 2 ประเทศที่มีการทับซ้อนของผสม มี 2 ชุดผลงาน คือ

1.1.1 ผลงานชุด “Please sent to me 2005” At Nagoya University of Arts”

1.1.2 ผลงานชุด “บางเรื่องของคุณโยชิเดะ” (Some Story of Yoshida Tanaka)

1.2 การนำเสนอเรื่องราวของความรัก ความสัมพันธ์อันดีต่อการปฏิสัมพันธ์ทางสังคม และ สันติภาพมี 1 ชุด ผลงานคือ

1.2.1 ผลงานชุด “peace sent to me 2005” at pridi banomyong institute

1.3 การนำเสนอเรื่องราวของการวิพากษ์วิจารณ์ ปัญหาเรื่องสิ่งแวดล้อม ผลกระทบของ ภาควิชาการต่อชุมชนท้องถิ่น มี 1 ชุด ผลงานคือ

1.3.1 ผลงานชุด “ลูกไก่ในกำมือ”

2. กระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยใช้กระบวนการและกลวิธีในการนำเสนอ สามารถ แบ่งเป็นประเด็นในเรื่องของกลวิธีในการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมใน 3 กลวิธีหลักด้วยกัน คือ

2.1 กระบวนการสร้างการปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมด้วยกลวิธีการส่งของ การสร้างเงื่อนไข การ แลกเปลี่ยนผ่านการติดต่อดังต่อไปนี้ มี 2 ชุดผลงานคือ

2.1.1 ผลงานชุด “please sent to me 2005” At Nagoya University of Arts

2.1.2 ผลงานชุด “peace sent to me 2005” At Pridi Banomyong Institute

2.2 กระบวนการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมด้วยกลวิธีการสร้างจำลองพื้นที่ หรือสถานการณ์ในพื้นที่เฉพาะให้เป็นผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ มี 2 ชุด ผลงาน คือ

2.2.1 ผลงานชุด “บางเรื่องของคุณโยชิเดะ” (some story of yoshida tanaka)

2.2.2 ผลงานชุด “ลูกไก่ในกำมือ”

2.3 กระบวนการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมด้วยกลวิธีการใช้สื่อเทคโนโลยีร่วมสมัย เช่น วีดีโอ ศิลปะ หรือเสียงให้ผู้ชมสามารถชม ฟัง และโต้ตอบตามเงื่อนไขที่ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้มี 1 ชุด ผลงานคือ

2.3.1 ผลงานชุด “ลูกไก่ในกำมือ”

สำหรับระดับในการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมกับผลงานในผลงานทั้ง 4 ชุดโครงการของผู้วิจัยนั้น ประมวลจากการภาพรวมหลังจากที่จัดกิจกรรมในทุกๆ ครั้งแล้ว สามารถกล่าวได้ว่า อยู่ในระดับที่มีการปฏิสัมพันธ์ในแบบที่ผู้ชม สามารถตัดสินใจด้วยตนเองได้ว่า จะมีปฏิสัมพันธ์หรือไม่ และจะมีปฏิสัมพันธ์ครบตามเงื่อนไขหรือไม่อย่างไร

- ในผลงานชุด Please Sent to Me 2005 At Nagoya University of Arts ผู้ชมสามารถเลือกที่จะหยิบของที่ผู้วิจัยติดตั้งไว้หรือไม่ก็ได้ โดยการหยิบนั้น ผู้ชมสามารถเลือกเองอย่างเสรีด้วยเช่นกันว่า จะมีส่วนร่วมในการติดต่อสื่อสารหรือมีปฏิสัมพันธ์ต่อหรือไม่ ถ้าไม่ก็เก็บของนั้นกลับบ้านไปเป็นที่ระลึก แต่ถ้าต้องการที่จะมีปฏิสัมพันธ์ก็ส่งสิ่งของ ติดต่อกันแลกเปลี่ยนกันไป ส่วนผู้รับก็สามารถทำตามเสรีภาพต่างๆ ในการมีปฏิสัมพันธ์ด้วยเช่นเดียวกัน

ปัญหาในการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม ผู้วิจัย วิเคราะห์ว่า เป็นที่พื้นที่การแสดงงานที่เป็นพื้นที่ในหอศิลป์ของมหาวิทยาลัย ซึ่งถือว่า มีจำนวนผู้ชมน้อยไม่หลากหลายกลุ่มเท่าที่ควร จนเป็นเหตุทำให้เกิดการตอบรับน้อย รวมถึง การที่ผู้ชมต้องแบกรับภาระในการจ่ายค่าส่งของ แลกเปลี่ยนของผ่านระบบไปรษณีย์ด้วยตนเอง แม้จะไม่ใช้ค่าใช้จ่ายที่สูงมากนัก แต่ก็อาจเป็นภาระที่กลายเป็นองค์ประกอบที่ผู้ชมไม่สามารถมีปฏิสัมพันธ์ได้อย่างเต็มที่

- ในผลงานชุด peace sent to me 2005 At pridi Banomyong Institute ผู้ชมสามารถเลือกของที่ต้องการได้อย่างเสรี สามารถเลือกและทดลองเปิดของแต่ละช่อง ถ้าไม่ชอบของใดก็สามารถติดกลับคืนได้ การแจกของผลงานมิได้มีเงื่อนไขใดๆ ต่อจากนั้น ผู้วิจัยลดความซับซ้อนของกระบวนการลงมากกว่างานชุดแรก แต่มุ่งเน้นสื่อสารเนื้อหาให้สอดคล้องกับวาระการครบรอบ 60 ปี สันติภาพไทย : สันติภาพโลก ตามความประสงค์ของผู้จัดงาน และเพื่อมุ่งสื่อสารถึงความหมายจากสื่อวัสดุที่นำมาแจกต่างๆ มากกว่า โดยใช้บทบาทการแพร่กระจายผ่านการแจก หรือผ่านการสร้างเงื่อนไขในการสร้างปฏิสัมพันธ์ให้แก่ผู้ชม

ปัญหาในการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม ผู้วิจัยพบว่า ผลงานชุดนี้ แม้ว่าจะมีความต่อเนื่องในเรื่องของการส่งของ ให้แก่ผู้ชม หากแต่การสร้างสรรคของผู้วิจัยต่างหากที่ไม่มีความต่อเนื่อง เพราะ ผลงานชุดแรก พบปัญหาว่าภาระในการส่งอาจจะมีมาก เพราะเป็นการส่งของข้ามประเทศ แต่กับผลงานชุดนี้ เป็นการจัดแสดงในประเทศไทย ผู้วิจัยกลับเลือกที่จะหยุดการส่งของแลกเปลี่ยนระหว่างผู้ชม น่าจะมีการทดลองต่อแต่ก็ไม่ได้ทำ ซึ่งเป็นปัญหาของผู้วิจัยเอง สำหรับการแจกของ ก็ยังคงพบปัญหาว่า ด้วยพื้นที่หอศิลป์ แม้จะมีผู้เข้าร่วมปฏิสัมพันธ์ด้วยการหยิบของไปเป็นจำนวนมาก แต่ก็ยังเป็นเพียงกลุ่มผู้ชมที่แคบ และมีความคุ้นเคยกับสถานที่การแสดงเป็นอย่างดีอยู่แล้ว

- ในผลงานชุด “บางเรื่องของคุณโยชิตะ” (some story of yoshida tanaka) จัดได้ว่าเป็นผลงานที่มีระดับการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม “น้อยที่สุด” เพราะเป็นเพียงการสร้างพื้นที่และสถานการณ์การพูดคุยระหว่างผู้วิจัยกับคุณโยชิตะจำลองขึ้นมาอย่างเรียบง่ายภายในพื้นที่มุมเล็กๆ ของห้องแสดงงาน ผู้ชมสามารถที่จะเข้ามาชม บางคนชมด้วยสายตาจากภายนอก แต่บางคนก็เข้านั่งอยู่ในชุดรับแขกที่จัดเตรียมไว้ สักระยะเพื่ออ่านข้อความของคุณโยชิตะ ชมภาพรอบๆ

กลุ่มผู้ชมบางกลุ่ม ก็อาศัยพื้นที่นั้น เป็นที่พักผ่อน นั่งพัก หลังจากชมผลงานของศิลปินผู้อื่น

การมีปฏิสัมพันธ์ในผลงานชุดนี้ จึงเป็นเพียงการมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการที่ผู้วิจัยทำเพียงสร้างพื้นที่ส่วนตัวของคุณโยชิตะ จำลองสถานการณ์การพูดคุยมาเพื่อให้วัสดุเหล่านั้นทำหน้าที่ “เชื้อเชิญ” ผู้ชมอย่างเรียบง่าย และไม่มีเงื่อนไขการแลกเปลี่ยนใดๆ เพิ่มเติมมากไปกว่าการเข้ามาในพื้นที่เพื่อชมและอ่านความคิดเชิงสังคม วัฒนธรรม การเมือง ฯลฯ ของคุณโยชิตะ

ปัญหาในการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม ผู้วิจัยพบว่า เบื้องต้นผู้ชมโดยมากไม่เข้าใจว่าเหตุใดผู้วิจัยจึงเลือกนำเสนอเรื่องราวของคุณโยชิตะ จนต้องอาศัยการอธิบายในวันเปิดนิทรรศการ ซึ่งในกรณีนี้ อาจสร้างความเข้าใจลำบากสำหรับผู้ชมที่มาชมนิทรรศการในภายหลัง

-ในผลงานชุด “ลูกในกำมือ” เป็นผลงานที่มีการสร้างเงื่อนไขต่างๆ เพื่อเพิ่มระดับของการมีปฏิสัมพันธ์ให้แก่ผู้ชมให้มากที่สุด โดยเริ่มจากการเลือกที่ใช้วิดีโอทางศิลปะที่มีทั้งภาพเคลื่อนไหวและเสียง เพื่อให้ผู้ชมได้มีโอกาสมีปฏิสัมพันธ์ตั้งแต่ก้าวเข้ามาเป็นพื้นที่จำลองของผู้วิจัย รวมถึงการเข้าที่จะมาชมผลงานวิดีโอทางศิลปะ ผู้วิจัยก็ปูพื้นด้วยผ้าขนาด 6 x 6 เมตร ที่บนผืนผ้ามีการลากเส้นให้เป็นแนวตามตามแนวนอนที่ของบริเวณชุมชนตำบลมาตาพุด ผู้ชมจึงเสี่ยงมิได้ที่จะต้องเดินเข้ามาในผืนผ้าใบนั้น จึงเป็นการเพิ่มระดับการมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการขยายขอบเขตของพื้นที่จำลอง ให้มีการสร้างเงื่อนไขในการมีปฏิสัมพันธ์แก่ผู้ชมให้มากขึ้น ส่วนเรื่องของการทำงานที่ผู้ชมเหล่านั้นจะเขียน จะวาดภาพใดๆ ลงไปในผืนผ้าหรือไม่ และเขียนไปในแนวทางใดก็สามารถทำได้เป็นอย่างดี

ปัญหาในการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม ผู้วิจัยพบว่า งานชุดนี้ มีปัญหาในส่วนของตัวสื่อวิดีโอศิลปะที่ผู้วิจัยนำมาฉายมากกว่า เพราะ เบื้องต้นผู้วิจัยมีความต้องการจะนำเสนอเรื่องราวผลกระทบทางสิ่งแวดล้อมของชุมชนชาวเลจากโรงงานอุตสาหกรรมที่ปล่อยมลภาวะมาสู่ชุมชน หากแต่ภาพต่างๆ ที่นำมาฉายและผ่านการตกแต่งด้วยเทคนิคแอนิเมชัน (animation) นั้น ทำให้ภาพออกมาดูสว่าง มีสีที่ดึงดูดผู้คน และจากการสอบถามผู้ชมในระหว่างการจัดแสดงนิทรรศการ ผู้ชมโดยมากชมภาพแล้วไม่สามารถรับรู้หรือเห็นได้ถึงความเสี่ยงของพื้นที่ริมชายฝั่ง ทำให้ในส่วนของเนื้อหาไม่สามารถสื่อความหมายได้ตรงตามที่ต้องการ นัก สำหรับในส่วนของการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม ผลงานชุดนี้ได้รับการตอบรับค่อนข้างมาก เพราะดูได้จาก ผืนผ้าขนาด 6x6 ที่ปูไว้ให้คนเหยียบ นั่ง และสามารถเขียนข้อความลงไปได้ มีผู้ชมให้ความสนใจเป็นอย่างมาก เพราะมีข้อความทั้งที่เขียนความเห็นถึงเรื่องราวของสิ่งแวดล้อม เขียนเล่นๆ ไม่สัมพันธ์กับเนื้อหาในงาน หรือเขียนวิจารณ์ผลงานก็มี

สรุปผลการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัย

การพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัยผ่านงานทั้ง 4 ชุดโครงการนั้น เป็นการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานที่มีที่มาและระยะเวลาที่ใช้ตลอดช่วงของการศึกษาวิเคราะห์ ค้นคว้า เรื่องราวตามหัวข้อที่ตั้งไว้ของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ โดยใช้ฐานข้อมูลที่ได้จากการศึกษา ค้นคว้า การวิเคราะห์ผลงาน และแนวคิดในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยเองเป็นแรงผลักดันต่อการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ดังกล่าว

ทั้งนี้ ผลงานทั้ง 4 ชุดโครงการ ผู้วิจัยจำเป็นที่จะต้องเลือกโอกาสและวาระสำคัญที่มีประเด็นต่างๆ และมีพื้นที่ที่มีความแตกต่างกัน เพื่อหวังผลในการขยายกลุ่มผู้ชมทั้งต่างพื้นที่ ต่างวัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้จึงเป็นเหตุให้ผลงานชื่อโครงการทั้ง 4 ชุด เป็นผลงานที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อพัฒนาการสร้างสรรค์ในการทำปริญญานิพนธ์ พร้อมควบคู่ไปกับการสร้างเพื่อร่วมจัดแสดงในหอศิลป์ต่างๆ ตามวาระที่ได้รับโอกาสด้วย

การเลือกที่จะนำเสนอผลงานภายใต้แนวคิดของความแตกต่าง การแลกเปลี่ยน การส่ง การติดต่อระหว่างกัน เพื่อสื่อสารเรื่องของความสัมพันธ์ ความแปลกแยกทางวัฒนธรรม เป็นความสนใจของผู้วิจัยทั้งโดยส่วนตัว และมีความสนใจเพราะเหตุที่มาจากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์จากกลุ่มตัวอย่าง

แนวคิดและเนื้อหาทั้งเรื่องของสังคม วัฒนธรรม สันติ หรือปัญหาสิ่งแวดล้อม เป็นเนื้อหาที่ใกล้ตัวประชาชน สามารถสื่อสารแนวความคิดและกระตุ้นการร่วมมือปฏิสัมพันธ์ได้ง่าย และมีความร่วมสมัย กระตุ้นต่อการรับรู้ เข้าใจ และสามารถติดตามประสบการณ์ของผู้ชม หลังจากมีปฏิสัมพันธ์ได้อย่างหลากหลาย

ผู้วิจัย สร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ทั้ง 4 ชุดโครงการ นอกจากเพื่อพัฒนาการสร้างสรรค์ตามระเบียบวิจัยและพัฒนาของการนำปริญญานิพนธ์เพื่อสื่อสารความคิดตามที่สนใจแล้ว ยังเพื่อการให้ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัย เป็นการทดลองเพื่อพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะในแนวทางศิลปะปฏิสัมพันธ์เอง และมุ่งหวังที่จะให้ผลงานสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมและผลงานศิลปะ ให้กระบวนการของศิลปะปฏิสัมพันธ์สามารถส่งผลให้เกิดการลดช่องว่างระหว่างผลงานศิลปะ ศิลปินและผู้ชมได้ต่อไป

อภิปรายผล

การศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ (Interactive Art) ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย ที่ผ่านการศึกษา วิเคราะห์โดยผู้วิจัยด้วยการใช้ผลงานศิลปะของศิลปินไทยร่วมสมัย 10 ท่าน เป็นจำนวน 29 ชุดโครงการนั้น ได้ทำการศึกษา วิเคราะห์ใน 2 ประเด็นหลัก คือ

1. เนื้อหา แนวความคิดในการสร้างสรรค์
2. กระบวนการสร้างการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม

ซึ่งจากการศึกษา วิเคราะห์ดังที่ทำการนำเสนอไปในบทที่ 3 (การวิเคราะห์ผลงาน) นั้น ได้ทำให้ผู้วิจัยได้รับทราบถึงผลของการศึกษาที่มีความน่าสนใจต่อการศึกษาด้านศิลปะร่วมสมัยในบริบทสังคมไทย

จากการศึกษา วิเคราะห์ ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์จากกลุ่มตัวอย่างจำนวน 29 ชิ้น ของศิลปินไทยจำนวน 10 ท่าน ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ เนื้อหา / แนวความคิด และ กระบวนการในการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมนั้น ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบว่า การสร้างงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทยนั้น มีความแตกต่างจากการสร้างงานหรือขอบเขตความหมายและรูปแบบของศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะตะวันตกเป็นอย่างมาก

ทั้งนี้เนื่องจากในบริบทศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยของตะวันตกนั้น ศิลปินจะตีความศิลปะปฏิสัมพันธ์เป็นงานศิลปะที่อาศัยการใช้สื่อเทคโนโลยีที่ทันสมัยเข้ามามีส่วนร่วมกับการเป็นแรงกระตุ้นหรือสร้างเงื่อนไขให้ผู้ชมเข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับผลงาน และนอกจากนี้ การสร้างการปฏิสัมพันธ์ยังขยายเกินความไปถึงการนำไปใช้เป็นกลวิธีในการนำเสนอองค์ความรู้ คำอธิบาย ของศาสตร์ สถาบัน องค์กรทั้งภาครัฐและองค์กรธุรกิจ หลักสูตรการศึกษา ห้องสมุดอิเล็กทรอนิกส์ พิพิธภัณฑ์ ฯลฯ โดยผ่านระบบอินเทอร์เน็ต ที่ผู้ชมสามารถเข้าไปโต้ตอบ มีปฏิสัมพันธ์ หรือสร้างคำถาม ตอบคำถาม หรือสนทนากันผ่านหน้าต่างของจอคอมพิวเตอร์ ปัจจุบันเหล่านี้ ผู้วิจัยวิเคราะห์ถึงการที่กลวิธีหรือกระบวนการในการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้คนกับผลงานศิลปะที่ได้รับความนิยมและความสนใจ รวมถึงมีการใช้และตอบสนองกันอย่างแพร่หลาย ก็เป็นเพราะว่า ภายใต้บริบทของสังคมตะวันตกนั้น ผู้คนให้ความสำคัญกับการศึกษา การอ่าน หรือการค้นคว้า ทั้งการค้นคว้าด้วยระบบแบบดั้งเดิม และการค้นคว้าผ่านระบบการสื่อสารสารสนเทศที่ใช้เครือข่ายอินเทอร์เน็ต

ในการสร้างงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยของตะวันตก เทคโนโลยี และเครื่องมืออิเล็กทรอนิกส์ต่างๆ จึงกลายเป็นปัจจัยสำคัญให้กับศิลปินที่จะหยิบใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างผลงาน ทั้งนี้เหตุผลอีกประการหนึ่ง เป็นเพราะ บริบทสังคมและวัฒนธรรมจากโลกตะวันตกนั้น มีความเกี่ยวข้องกับสัมพันธ์กับกิจกรรมหรือการดำเนินชีวิตที่โยงใยกับกระบวนการคิดในเชิงวิทยาศาสตร์ (Scientific Thinking) มีการใช้อุปกรณ์เทคโนโลยีเข้ามาตอบสนองความสะดวกสบายในการดำเนินชีวิตและวิทยาศาสตร์มีบทบาทอย่างมากในสังคมตะวันตก ภูมิปัญญาท้องถิ่น วัสดุท้องถิ่น ความเชื่อในเรื่องราวที่อยู่นอกขอบเขตปริมาตรของฐานคิดแบบวิทยาศาสตร์ และกิจกรรมเชิงวัฒนธรรมหรือความสัมพันธ์จึงล้วนแล้วแต่กลายเป็น "ความเป็นอื่น" ในบริบทสังคมตะวันตกและถูกกีดกันมิให้ปรากฏออกมาสู่การรับรู้ของคนในสังคมเท่าใดนัก ซึ่งสอดคล้องกับที่ครั้งหนึ่ง ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร ได้กล่าวแสดงทัศนะเพิ่มเติมเกี่ยวกับประเด็นนี้ว่า

ความรู้ว่าด้วยการพัฒนาแห่งยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ไม่ยอมรับในความรู้ ความคิด ความเห็นของคนในประเทศ"ด้อยพัฒนา "ว่ามีฐานะคุณค่า และศักดิ์ศรีเท่าเทียมกับของตัวเอง ไม่มีที่ว่างให้กับสิ่งที่เรียกว่าภูมิปัญญาชาวบ้าน วัฒนธรรมพื้นบ้าน / วัฒนธรรมชุมชนแต่อย่างใด สิ่งเหล่านี้ถูกมองว่าไม่มีเหตุผล ไม่เป็นวิทยาศาสตร์ ด้อยกว่า ต่ำกว่า ความรู้ของประเทศตะวันตก (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. 2543 : 54-55)

ปรากฏการณ์ทางความคิดเช่นนี้ จึงส่งผลต่อการที่ภายหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ชุดความคิดบริบทสังคมของตะวันตกในลักษณะเช่นที่กล่าวนี้ได้กลายเป็น อำนาจ (power) ชุดหนึ่ง ที่ได้สร้างและถูกสถาปนาขึ้นให้กลายเป็นแม่แบบของการพัฒนา และมีส่วนสำคัญต่อการลดทอนให้ภูมิปัญญาท้องถิ่น หรือความคิดเชิงวัฒนธรรมที่มีความเกี่ยวข้องโยงกับเรื่องของ ความเชื่อ ความศรัทธา โสยศาสตร์ ฯลฯ ของประเทศโลกที่สาม กลายเป็น "ความเป็นอื่น" หรือถูกกีดกัน สถาปนาให้อยู่ภายใต้สถานะของ "ความด้อยพัฒนา "

สิ่งเหล่านี้แม้จะไม่เกิดขึ้นทั้งหมด แต่ก็แสดงให้เห็นว่า ความรู้เชิงวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี และการนำเสนอภาพลักษณ์ของเรื่องราวต่างๆ ด้วยการใช้เครื่องมืออิเล็กทรอนิกส์ ดิจิตอล หรือระบบเครือข่ายอินเทอร์เน็ตนั้น มีบทบาทอย่างมากต่อโลกตะวันตก และผู้คนนิยมเสพรับ จนส่งผลให้การสร้างศิลปะร่วมสมัยที่ศิลปินมีความต้องการในการที่จะสร้างปฏิสัมพันธ์เชิงปฏิสัมพันธ์ให้เกิดขึ้นร่วมกับผลงานนั้น มีการใช้เทคโนโลยีทางวิทยาศาสตร์เข้ามาผนวกเป็นส่วนมาก จนทำให้เกิดศิลปะในแนวทางต่างๆ ที่เชื่อมโยงกับเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ อาทิ งานศิลปะสื่อวิดีโอ (Video Art) อินเทอร์เน็ต อาร์ต (Internet Art) คอมพิวเตอร์ อาร์ต (Computer Art) เป็นต้น

หากแต่สำหรับศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทสังคมและศิลปะร่วมสมัยไทยแล้วนั้น มีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ด้วยเหตุที่ จากผลการศึกษา วิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างทั้ง 29 ชุดโครงการของศิลปินไทยจำนวน 10 ท่าน รวมไปถึงผลงานชุดหรือโครงการอื่นๆที่เข้ามาประกอบการศึกษา ทำให้ทราบว่า ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทยนั้น เริ่มขึ้นจากสภาวะของสังคมที่มีบทบาทต่อภาคประชาชนในเรื่องต่างๆ

ดังเช่นในกรณีของการเคลื่อนไหวทางสังคมของภาคประชาชนที่มีต่อสถานการณ์ทางการเมือง ในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 หรือเหตุการณ์พฤษภาทมิฬใน พ.ศ.2535 ที่ศิลปินในด้านต่างๆได้ก้าวเข้ามาสู่การใช้เป็นเครื่องมือในการถ่ายทอด สื่อสาร หรือใช้เป็นสื่อแสดงถึงความเห็น ทศณะ และใช้ต่อการเรียกร้อง ประท้วง ชุมนุม และเหตุการณ์ทางการเมืองที่เกิดขึ้นในสังคมไทยเหล่านี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ที่เกิดขึ้นในปี พ.ศ.2516-2519 ได้เกิดความร่วมมือกันระหว่างภาคศิลปินและภาคประชาชนในการร่วมกันสร้างงานศิลปะ และศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่ผู้คนสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมได้เพราะถูกแสดงในสถานที่การชุมนุม ดังเช่น ละครการเมือง ศิลปะสื่อการแสดงสด หรือการร่วมกันวาดภาพคัตเอาต์การเมืองต่างๆ ถือได้ว่า เหตุการณ์ดังกล่าวเป็นการก่อรูปทางความคิดของกระแสศิลปะเพื่อชีวิตในสังคมไทยอีกทางหนึ่งด้วย ซึ่งสอดคล้องกับที่ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวขยายความถึงประเด็นนี้ไว้ว่า

ตั้งแต่ก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ได้ก่อให้เกิดกระแสศิลปะเพื่อชีวิต (art for life's sake) หรือศิลปะสังคมนิยม (social realism / socialist realism) ขึ้นในสังคมทั้งด้านวรรณกรรมและทัศนศิลป์ โดยมีบทบาทโดดเด่นอยู่ที่งานวรรณกรรม ไม่ว่าจะเป็นนิยาย เรื่องสั้น หรือบทกวี รวมทั้งวงดนตรีหรือเพลงเพื่อชีวิต พร้อมกันนั้น ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตก็ได้แสดงบทบาทขึ้นด้วย ...แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยได้มีบทบาทสำคัญเข้าร่วมขบวนการนิสิตนักศึกษาและประชาชน ผลักดันการเปลี่ยนแปลงสังคม รวมทั้งการใช้ทัศนศิลป์ปลุกกระแสมุมมองให้เกิดขึ้นด้วย ศิลปะมีสภาพเป็นพาหนะ (vehicle) เพื่อก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในสังคม ศิลปะหรือทัศนศิลป์ดังกล่าว ส่วนใหญ่ล้วนเป็นศิลปะเฉพาะกิจ เช่น โปสเตอร์ คัทเอ๊าท์ แบนเนอร์ แต่อย่างไรก็ตาม ปรากฏการณ์ดังกล่าวได้ก่อให้เกิดทัศนศิลป์สร้างสรรค์ "ศิลปะเพื่อชีวิต" สืบต่อมา (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547 : 21-23)

อีกสิ่งหนึ่งที่ผู้วิจัยทราบจากผลของการศึกษา ค้นคว้า พบว่า ศิลปะปฏิสัมพันธ์เกิดขึ้นจากการที่ศิลปินนิยมสร้างงานจากเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสังคม เป็นการสร้างงานภายใต้เนื้อหาเชิงสังคม (social function) ในหลากหลายประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ วัฒนธรรม การเมือง เศรษฐกิจ เพศ สิทธิมนุษยชน หรือการนำเสนอแง่มุมจากประเด็นของวัสดุที่เป็นผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมท้องถิ่นของชุมชน หรือ สังคมเกษตรกรรม

บางครั้งยังพบว่าศิลปินได้นำเอาเรื่องราว ประสบการณ์ส่วนตัวของศิลปิน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการเผชิญกับโรคภัย เรื่องสุขภาพ เรื่องความเชื่อทางพุทธศาสนาใช้เป็นโครงสร้างหลักในการนำเสนอแนวความคิดของผลงาน

เนื้อหาหรือแนวความคิดของผลงานที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับเรื่องของสังคมตามที่คุณวิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ เช่นนี้ ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่า มีผลต่อศิลปินค่อนข้างชัดเจน เนื่องจาก ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทสังคมไทย รวมไปถึงศิลปะร่วมสมัยของสังคมไทย ยังไม่ค่อยมีการสร้างหรือเสกชมผลงานที่นำเสนอผ่านเครือข่ายอินเทอร์เน็ตหรือนำเสนอผ่านเครื่องมือ อุปกรณ์ทางเทคโนโลยีมากนัก จึงทำให้เนื้อหาเชิงสังคมมีบทบาทต่อการที่ศิลปินจะนำมาใช้ในการถ่ายทอดผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ได้เหมาะสมกว่า เพราะเนื้อหาประเภทดังกล่าวนี้ ผู้ชมหรือชุมชนจะสามารถรับรู้ เข้าใจ หรือให้ความสนใจมากกว่าการใช้เนื้อหาส่วนตัวของศิลปินมาเป็นโครงหลักในการสร้างงาน

รวมไปถึงการใช้เนื้อหาเชิงสังคมนั้น มีผลทำให้การนำเสนอศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินสามารถก้าวเข้าไปสร้างความสนใจในการนำเสนอหรือแสดงผลงานในเวทีหรือพื้นที่ทางศิลปะระดับนานาชาติ

เนื้อหาเชิงสังคม วัฒนธรรมในผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินไทยนั้น ในอีกทางหนึ่งได้กลายเป็นเสมือนอำนาจในการที่ศิลปินใช้ชุดความคิดทางศิลปะเข้าไปต่อรองกับพื้นที่ทางศิลปะในโลกตะวันตก

การสร้างศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมท้องถิ่นของไทย การใช้วัสดุท้องถิ่นมาชูเป็นประเด็นทางเนื้อหา การนำเสนอเรื่องราวของปรัชญาความคิดเชิงพุทธศาสนา การสร้างกิจกรรมปฏิสัมพันธ์ที่ผู้คนในสังคมตะวันตกไม่คุ้นเคย สิ่งเหล่านี้มีผลทำให้ศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินไทย ได้กลายสภาพเป็นชุดความคิดและการแสดงออกเชิงอำนาจทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่สามารถใช้ความเป็นท้องถิ่นหรือสิ่งที่ผู้คนในสังคมตะวันตกมองว่าเป็น "ความเป็นอื่น" สามารถเข้าไปต่อรองกับพื้นที่ศิลปะระดับนานาชาติได้ หากแต่ทั้งนี้ทั้งนั้น ผู้วิจัยมีทัศนะว่า เราไม่ควรไปหลงอยู่กับสภาวะของความตื่นตาตื่นใจหรือความตื่นเต้นที่ผู้คนในสังคมตะวันตกมอบให้กับศิลปะปฏิสัมพันธ์ในสังคมไทยมากนัก เพราะไม่แน่ว่า ความตื่นเต้นหรือความตื่นตาตื่นใจนั้น เกิดขึ้นมาจากสิ่งใด จะเกิดขึ้นมาจากความต้องการที่จะเรียนรู้ ศึกษา ความแตกต่างหลากหลายทางวัฒนธรรมของชนชาติอื่น หรือแท้จริงแล้ว อาจเป็นความตื่นเต้นในฐานะของ "ความเป็นอื่น" อีกก็เป็นได้

เมื่อแนวความคิดหรือเนื้อหาที่ศิลปินนำมาใช้สร้างนั้น มีความเกี่ยวข้องกับสังคม วัฒนธรรม ชุมชน ภายใต้บริบทสังคมไทย จึงมีผลต่อเนื่องไปถึงการใช้วัสดุของศิลปิน การกำหนดพื้นที่ การสร้างเงื่อนไขเชิงปฏิสัมพันธ์ จึงมีความแตกต่างจากโลกตะวันตกไปด้วย เช่นจากการศึกษา วิเคราะห์ พบว่ามีการใช้วัสดุจากท้องถิ่นที่ผู้คนในสังคมไทยคุ้นเคย ดังเช่น การใช้สมุนไพรในผลงานของ มณฑิร บุญมา การใช้ประติมากรรมที่ผู้ชมสามารถเข้าไปสัมผัสได้ การปรุงอาหารที่มีนัยยะของการต่อต้านความเป็นสถาบันทางศิลปะ พิพิธภัณฑสถานในผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช การจัดให้มีบริการนวดแผนโบราณให้แก่ผู้ชมในผลงานของสุรสีห์ กุศลวงศ์ หรือการเขียนโปสเตอร์ส่งกำลังใจให้แก่นักแสดง ดาราที่ประสบอุบัติเหตุ ในผลงานของไกรสร ประเสริฐ ฯลฯ เป็นต้น ซึ่งกระบวนการสร้างการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมหรือชุมชนเช่นนี้ วิเคราะห์ได้ว่า ในบริบทของสังคมไทย การจะให้ผู้ชมหรือชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในเรื่องใดๆนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องคำนึงถึงวิถีการดำเนินชีวิตของคนในชุมชนหรือสังคมด้วย จากผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างทั้ง 29 ชุดโครงการ ปรากฏว่า กระบวนการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมล้วนแล้วแต่เป็นกิจกรรมที่ประชาชนมีความคุ้นเคย มีความถนัดในการร่วมหรือการตอบสนองกับกลวิธีของศิลปิน เช่น การดมกลิ่นของสมุนไพรในผลงานของ มณฑิร บุญมา การใช้บริการนวดแผนโบราณในผลงานของสุรสีห์ กุศลวงศ์ การร่วมรับประทานอาหารและการทานอาหาร การเล่นดนตรี ในผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช การใช้บริการหมอดูตรวจดวงชะตาในผลงานของ กมล เผ่าสวัสดิ์ การเข้าไปดูภาพระบายสีหรือเป่าลมประติมากรรมในผลงานของ สุธิ์ คุณาวิชยานนท์ การใช้ผ้าขาวม้า หรือการสร้างงานศิลปะบนรถแท็กซี่ ในผลงานของนาวัน ลาวัณย์ชัยกุล การเข้าไปร่วมในพิธีแต่งงาน พิธีกรรมในผลงานของโสมจิต จันทราทิพย์ หรือ การเข้าไปสัมผัสกับความอ่อนนุ่มในประติมากรรมของ พินรี สันตพิทักษ์ ซึ่งกระบวนการนำเสนอที่เน้นการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมเช่นนี้ เป็นการสร้างปฏิสัมพันธ์โดยใช้ลักษณะหรือวัสดุที่สอดคล้องกับเรื่องราว บริบท ทางสังคม วัฒนธรรม ความเป็นท้องถิ่น และทำให้มีผลแตกต่างไปจากผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินร่วมสมัยในโลกตะวันตกอย่างสิ้นเชิง

จากผลการศึกษายังพบว่า มีงานศิลปะบางชุดโครงการที่สามารถใช้กระบวนการในการสร้างปฏิสัมพันธ์นั้นให้มีผลต่อการขยายกลุ่มผู้เสพชมผลงานศิลปะไปสู่วงกว้างได้มากยิ่งขึ้น อย่างที่ปรากฏในโครงการศิลปะเชิดชูพลเมืองดี คริสโตเฟอร์ เบญจกุล ของศิลปินไกรสร ประเสริฐ ผลงาน Navin Gallery Bangkok ของนาวัน ลาวัณย์ชัยกุล หรือ ผลงานชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์ ของศิลปิน สุธิ์ คุณาวิชยานนท์ เป็นต้น ซึ่งกรณีนี้

สอดคล้องกับแนวคิดหลักของสุนทรีศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (relational aesthetics) ที่ นิโกลาส์ บูริโยต์ (Nicolas Bourriaud) ได้เคยแสดงทัศนะโดยกล่าวว่า

โลกศิลปะประกอบไปด้วยคนเลี้ยวหนึ่งในสังคมได้แก่ ศิลปิน นักวิจารณ์ ภัณฑารักษ์ ฯลฯ ที่สร้างกำแพงกันระหว่าง มวลชนและปกป้องรักษาความสูงส่งทางปัญญาของศิลปะ วาดวงล้อมกรอบให้กลุ่มคนผู้ติดตามชื่นชมในวงการ ศิลปะยังกระจุกตัวกันอยู่ในพื้นที่อันคับแคบอยู่เช่นเดิม แนวคิดหลักทั้งใน Relational Aesthetics และ Post Production จึงเป็นการปรับช่องว่างของพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะให้ขยายวงกว้างมากขึ้น เพื่อเปิดโอกาสสำหรับการ แสดงออก “แบบแผน” อันหลากหลายที่หยิบยื่นมาจากวิถีชีวิตประจำวัน (นิโกลาส์ บูริโยต์. 2548 : 30-34)

การใช้เนื้อหาเชิงสังคมและกระบวนการสร้างการปฏิสัมพันธ์ที่ผู้คนในสังคมไทยคุ้นเคยนั้น มีความเหมาะสมมากกว่ากับบริบทศิลปะร่วมสมัยในสังคมไทย เพราะจะเห็นได้ว่า ผลงานส่วนใหญ่ไม่ค่อยมีการหยิบใช้เครื่องมือ หรือสื่ออิเล็กทรอนิกส์มาเป็นหลักในการนำเสนอมากนัก ถ้าจะมีใช้บ้างก็เพื่อเสริมให้ผลงานและการมีปฏิสัมพันธ์และการสื่อสารเสนอแนวคิดนั้นสมบูรณ์และชัดเจนยิ่งขึ้น อาทิ การใช้กลไกแมคคาไนคและระบบเซ็นเซอร์ ในผลงานของสุธี คุณาวิชยานนท์ และ พินรี สัณทพิทักษ์ หรือ การใช้สื่อวิดีโอศิลปะเข้ามาประกอบในพื้นที่และสถานการณ์เฉพาะในผลงานของกมล เผ่าสวัสดิ์ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม แม้เนื้อหา แนวความคิดของศิลปินจะเกี่ยวข้องกับสัมพันธ์กับเรื่องของสังคม แต่ทว่าในการเปิดพื้นที่การแสดงของศิลปินแต่ละครั้ง ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ก็มีแนวการนำเสนอเชิงพื้นที่ใน 2 แนวทางด้วยกัน กล่าวคือ

1. จัดแสดงในหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์
2. จัดแสดงในพื้นที่ชุมชน หรือพื้นที่เฉพาะ (site specific)

ซึ่งจากผลของการศึกษา วิเคราะห์ ในส่วนกระบวนการสร้างปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมนั้น ทำให้พบว่า การจัดแสดงผลงานในแนวทางที่ 1 หรือการจัดแสดงในหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์นั้น มีผู้ชมเข้ามามีปฏิสัมพันธ์น้อยกว่า เนื่องจาก ผู้ชมที่เข้ามาชมผลงานศิลปะในสังคมไทยส่วนมากจะมีเพียงเฉพาะกลุ่มคนที่อยู่ในแวดวงศิลปะ ซึ่งก็ไม่ใช่ทั้งหมดทุกคน ทำให้เกิดปัญหาในเรื่องผลตอบรับของการเข้าร่วมปฏิสัมพันธ์ยังไม่ขยายไปสู่ประชาชนหรือสาธารณชนในวงกว้างมากนัก

ซึ่งแตกต่างกับในการนำเสนอผ่านแนวทางที่ 2 คือ การจัดแสดงผลงานหรือเคลื่อนย้ายผลงานออกสู่พื้นที่ชุมชนหรือ พื้นที่เฉพาะที่ศิลปินนำผลงานออกนำเสนอ พื้นที่ในลักษณะนี้จะสามารถและเหมาะสมในการกระตุ้นให้เกิดการมีปฏิสัมพันธ์ได้มากกว่าพื้นที่ในแนวทางที่ 1 เพราะเหตุที่ว่า พื้นที่สาธารณะ พื้นที่ของชุมชนหรือพื้นที่เฉพาะที่ศิลปินกำหนดไว้นั้น มักจะมีความสอดคล้องกันกับเนื้อหาหรือแนวความคิดที่ศิลปินใช้สร้างสรรค์ผลงานและสื่อสารผลงาน ดังในกรณีที่ปรากฏในผลงานชุด “ห้องเรียนประวัติศาสตร์” ของ สุธี คุณาวิชยานนท์ ที่ศิลปินนำเสนอเรื่องของการเมืองไทยในศตวรรษที่ 20 และเหตุการณ์ที่ถูกกด ปิดกั้น จากอำนาจรัฐ ดังเช่นเหตุการณ์การปฏิวัติทางการเมืองการปกครองใน พ.ศ.2475 กรณีดังกล่าวศิลปินเลือกใช้พื้นที่ถนนราชดำเนิน ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีประวัติศาสตร์และเกิดเหตุการณ์ในการต่อสู้เรียกร้องทางการเมืองระหว่างภาคประชาชนกับภาครัฐหลายต่อหลายครั้ง ด้วยเหตุนี้ ผลงานห้องเรียนประวัติศาสตร์จึงมีผลตอบรับจากการปฏิสัมพันธ์จากประชาชนเป็นอย่างมาก และมีกลุ่มคนที่หลากหลายมีส่วนร่วม เพราะพื้นที่แสดงงาน เนื้อหาในผลงาน ประกอบกับกระบวนการที่ศิลปินเลือกใช้ ประชาชนมีความคุ้นเคย จึงทำให้งานชุดนี้ ได้รับปฏิสัมพันธ์

จากผู้คน หรืออย่างในกรณีผลงานศิลปะเชิดชูพลเมืองดี ของไกรสร ประเสริฐ ที่ไปจัดติดตั้งแสดงงานในลานของห้างสรรพสินค้า ก็เป็นพื้นที่เปิดที่มีผู้ชมทุกเพศ ทุกวัย และหลากหลายกลุ่มสามารถเข้าร่วมได้ ผนวกกับเนื้อหาของงานก็เป็นการเขียนข้อความให้กำลังใจดารานักแสดงที่ประสบอุบัติเหตุจากการช่วยเหลือคน ทำให้ประชาชนมีความคุ้นเคยกับสื่อในตัวเนื้อหาที่ศิลปินนำมาใช้เป็นอย่างดี อีกทั้งการใช้โปสเตอร์ ยังเป็นวัสดุที่ในภายหลังศิลปินสามารถตรวจสอบได้ถึงจำนวนของผู้เข้าร่วมการมีปฏิสัมพันธ์อีกด้วย ซึ่งสอดคล้องกับที่ เด่นพงษ์ วงศาโรจน์ ได้เคยกล่าวแสดงทัศนะเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

การให้ความสำคัญกับความเสมอภาคของชุมชน รวมถึงชนิดของสื่อวัสดุและกลวิธีในการสร้างสรรค์ที่เลือกใช้ ทำให้ผู้สร้างงานในกลุ่มศิลปะหลังสมัยใหม่ให้ความสนใจกับพื้นที่ (site) ในการติดตั้งและการสร้างสรรค์ผลงานของตนเป็นสำคัญ จึงปรากฏผลงานศิลปะที่แสดงความสัมพันธ์กับพื้นที่ทั้งด้านกายภาพและบริบทของแต่ละพื้นที่ ซึ่งในบางครั้งปรากฏผลงานที่ต้องการความสัมพันธ์ในลักษณะปฏิกิริยาตอบโต้ (reaction) จากผู้คนที่มาต่องานศิลปะด้วยเช่นกัน (เด่นพงษ์ วงศาโรจน์, 2543 : 65-66)

ด้วยเหตุนี้ จากการศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย ในประเด็นของเนื้อหา แนวความคิด และ กระบวนการสร้างการมีปฏิสัมพันธ์แก่ผู้ชม จึงมีผลซึ่งกล่าวโดยสรุปจากการศึกษา วิเคราะห์ ผ่านผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างทั้ง 29 ชิ้น ได้ว่า

1. ในด้านเนื้อหา เนื้อหาเชิงสังคม หรือเนื้อหาที่มีความเกี่ยวข้องกับสังคม และเป็นเนื้อหาที่มีความเกี่ยวข้องกับวิถีการดำเนินชีวิตของมนุษย์ในหลากหลายประเด็นนั้น มีความเหมาะสมกว่าในการสร้างการปฏิสัมพันธ์ที่จะให้เกิดขึ้น และ เนื้อหาส่วนตัว หรือ เนื้อหาที่มาจากเรื่องราวเฉพาะตัวของศิลปิน หรือรูปแบบในเชิงนามธรรม อาจจะไม่มีความเหมาะสมต่อการนำกระบวนการแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์มานำเสนอ เนื่องจากผู้ชม ชุมชน หรือประชาชน อาจจะไม่สนใจ อาจจะไม่คุ้นเคยหรือ อาจจะยากต่อการรับรู้และการเข้าไปมีส่วนร่วมของผู้ชมได้เท่ากับเนื้อหาในเชิงสังคม

2. ในด้านกระบวนการสร้างปฏิสัมพันธ์แก่ผู้ชม สามารถอภิปรายผลได้ว่า ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย ศิลปินจะใช้กระบวนการหรือวัสดุที่ผู้ชม ประชาชน ค่อนข้างอยู่ในกิจกรรมของวิถีชีวิตประจำวัน เป็นกิจกรรมที่สามารถเข้าไปมีส่วนร่วมได้โดยง่าย และมีความสอดคล้องกันกับเนื้อหา รวมถึงพื้นที่ในการจัดแสดงผลงาน ถ้าเป็นพื้นที่สาธารณะ พื้นที่ชุมชน หรือพื้นที่เฉพาะที่ศิลปินกำหนดขึ้นและมีความสอดคล้องกับเนื้อหาของผลงาน ก็จะเหมาะสมและได้รับการตอบรับ ตอบสนองต่อการร่วมปฏิสัมพันธ์จากผู้ชมมากกว่า การจัดแสดงศิลปะปฏิสัมพันธ์ในหอศิลป์ หอศิลป์ทางเลือก หรือ พิพิธภัณฑ์ ซึ่งจะมีผลตอบรับน้อยกว่ามาก เนื่องจาก มีจำนวนผู้เข้าชมที่เฉพาะกลุ่มและไม่มีความหลากหลายในกลุ่มผู้ชม นอกเหนือไปจากกลุ่มคนทำงานศิลปะด้วยกันเองเสียเป็นส่วนใหญ่

แม้ว่าบางผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์จะยังไม่สามารถขยายไปสู่ประชาชนกลุ่มใหญ่ได้ ก็เพราะว่ามีปัจจัยและองค์ประกอบทางปัญหาของศิลปะร่วมสมัยไทยที่ไร้ซึ่งสถานะในสังคมไทยกว้างอย่างทุกวันนี้

ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ที่ผู้วิจัยนำมาศึกษา วิเคราะห์ ในประเด็นดังที่กล่าวนั้น แสดงให้เห็นว่า เป็นจุดเริ่มของการสร้างแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ในเบื้องต้นสามารถลดช่องว่างระหว่างผลงานศิลปะพื้นที่ทางศิลปะ กิจกรรมทางศิลปะ และ ศิลปินกับผู้ชมหรือประชาชน ได้ระดับหนึ่ง และคงต้องอาศัยระยะเวลาในการสร้างผลงานรวมถึงความสนใจในการสร้างผลงานจากศิลปินในทุกๆรุ่นต่อไป

ในส่วนของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัย ก็เช่นเดียวกัน ซึ่งในผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ทั้ง 4 ชุดโครงการ ผู้วิจัยสามารถอภิปรายผลที่เกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์ได้ดังนี้

1. ในด้านเนื้อหา ผู้วิจัยได้เลือกใช้การนำเสนอเนื้อหาเพื่อสังคม แต่ในบางชิ้นก็ทดลองใช้เนื้อหาส่วนตัวในเบื้องต้นและเชื่อมโยง แปรสภาพให้มุ่งสู่การนำเสนอในเรื่องราวของสังคมด้วย ดังเช่น ในผลงานชุด “บางเรื่องของคุณโยชิเดะ” ที่เป็นการนำเนื้อหามาจากตัวของเพื่อนนักศึกษาของผู้วิจัย แต่นอกจากเนื้อหาส่วนตัวแล้วยังพยายามโยงเข้ากับการนำเสนอเรื่องราวเชิงทัศนะทางสังคม วัฒนธรรมและความแตกต่าง ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า นอกจากเรื่องราวของวัฒนธรรม ความแตกต่างทางวัฒนธรรมแล้ว ในโครงการชุดหลังสุด คือ “โครงการลูกไก่ในกำมือ” ผู้วิจัยได้ใช้เนื้อหาเพื่อสังคมในการนำเสนอผ่านรูปแบบศิลปะปฏิสัมพันธ์อย่างชัดเจน คือการวิพากษ์สะท้อนเรื่องราวของผลกระทบทางสิ่งแวดล้อมจากโรงงานอุตสาหกรรม

ซึ่งในด้านเนื้อหา พบว่า มีผู้ชมที่สามารถเข้าใจได้ไม่ยากนักถึงเนื้อหาหรือแนวความคิดที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ

2. ในด้านกระบวนการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม พบว่า การแลกเปลี่ยน สิ่งของในผลงานชุดแรก ที่มีผลตอบรับมาน้อย เพราะ ภาระส่วนใหญ่ในเรื่องค่าใช้จ่าย จะตกอยู่กับผู้ชม อีกทั้งการส่งสิ่งของยังต้องอาศัยเวลา ไม่สามารถทำการปฏิสัมพันธ์ได้ในทันทีทันใด จึงอาจเป็นเหตุทำให้เกิดความสนใจหรือการถูกกระตุ้นทำให้เกิดการปฏิสัมพันธ์น้อยลง ถึงกระนั้น กระบวนการในการปฏิสัมพันธ์ที่ผู้วิจัยเลือกมานั้น ผู้ชมก็สามารถมีส่วนร่วมโดยไม่ยากจนเกินไป

และในผลงานทั้ง 4 ชุด ปัญหาหนึ่งที่ตรงกันก็คือ ผู้วิจัยสร้างสรรคงานในหอศิลป์ ซึ่งทำให้มีจำนวนผู้ชมค่อนข้างจำกัดทั้งปริมาณและกลุ่มของผู้ชม

ข้อเสนอแนะ

ศิลปะปฏิสัมพันธ์เป็นการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอีกแนวทางหนึ่งที่จะสามารถพัฒนาและลดช่องว่างของการชมผลงานทัศนศิลป์ระหว่างผลงานศิลปะ ศิลปินกับผู้ชมหรือประชาชนได้มากขึ้น และเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ที่สามารถกระทำได้หลายรูปแบบ ไม่มีข้อกำหนดตายตัว รวมถึงผู้สร้างสามารถเลือกใช้วัสดุ อุปกรณ์ หรือกลวิธีในการสร้างปฏิสัมพันธ์ได้ตามที่ต้องการหรือตามความเหมาะสม อย่างไรก็ตาม การกระทำการสร้างสรรค์ใด ผู้สร้างก็จะมีปฏิเสณมิได้ว่าจะต้องคำนึงถึงการศึกษา บริบทของพื้นที่การแสดง เชิงสังคม วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม ฯลฯ ในมิติที่มีความกว้างขวางและเชิงลึก เพื่อที่จะให้ผลงานสามารถก่อให้เกิดปฏิสัมพันธ์เชิงการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมให้สามารถบรรลุผลหรือสื่อเสนอไปตามที่ศิลปินต้องการ

ผลงานวิจัยฉบับนี้ มีข้อบกพร่องที่ผู้วิจัยเห็นว่า ผู้วิจัยยังละเลยอยู่มากในเรื่องเกี่ยวกับการวิพากษ์แนวความคิดของศิลปินในการสร้างงาน รวมถึงยังบกพร่องต่อการศึกษาทฤษฎี องค์ความรู้ที่มีความเกี่ยวข้องหรือเชื่อมโยงกับการศึกษาเรื่องศิลปะปฏิสัมพันธ์ จึงคิดว่าผลงานวิจัยฉบับนี้ จะนำไปสู่การวิพากษ์ ตรวจสอบ หรือแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นจากการศึกษา วิเคราะห์ของผู้วิจัยต่อไป

สำหรับในส่วนของการพัฒนาการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยนั้น ผู้วิจัยได้มีโอกาสทดลอง เผชิญกับปัญหาทั้งในเชิงแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งประสบการณ์ต่างๆ ผู้วิจัยจะได้ทำการแก้ปัญหาและพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของตนต่อไป และหวังเป็นอย่างยิ่งว่า แนวทางในการศึกษาค้นคว้า วิเคราะห์ ทดลอง พัฒนาการสร้างสรรค์ที่ปรากฏอยู่ในผลงานวิจัยฉบับนี้นั้น จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจในเรื่องราวของศิลปะปฏิสัมพันธ์ และผู้ที่ต้องการจะพัฒนาผลงานทัศนศิลป์วิจัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปะปฏิสัมพันธ์ต่อไป

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กฤติยา กาวีวงศ์. (2544). จากบทเพลงศิลปะที่ตายแล้ว ถึง หนีเสือปะจระเข้ , ใน *Dilemma* .กรุงเทพฯ ฯ
: Project304
- _____. (2547). สี่แยกระหว่างพระพุทธเจ้ากับดูของปี , ใน *สุจิตต์ประกอบนิทรรศการ*
ไร้แก่นสาร.เชียงใหม่ : หอศิลป์วัฒนธรรมเชียงใหม่
- . (2548, 10 ธันวาคม). กฤติยา กาวีวงศ์ สัมภาษณ์โดย สิทธิเดช โรหิตะสุข.
ที่Project 304 กรุงเทพฯ
- กณิกนันท์ สุธิสสา. (2546). *บทวิจารณ์ผลงานศิลปะของไกรสร ประเสริฐ* . กรุงเทพฯ ฯ : เอกสารประกอบ
ยังไม่ได้รับการตีพิมพ์
- จันทน์ เจริญศรี. (2544). *โพสต์โมเดิร์น และ สังคมวิทยา*. กรุงเทพฯ ฯ : วิชาษา
- จุมพล อภิสุข. (2545). *Mystory* . กรุงเทพฯ ฯ : หอศิลป์ตาตุ
- _____. (2548). เอเชียโทเปีย , ใน *สุจิตต์ประกอบเทศกาลเอเชียโทเปีย ประจำปี 2548* . นนทบุรี
: ศูนย์บ้านตึก
- ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2543). *วาทกรรมการพัฒนา*. กรุงเทพฯ ฯ : วิชาษา
- เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. (2543). ศิลปะและพื้นที่ , ใน *ศิลปะและพื้นที่* . กรุงเทพฯ ฯ : สันติศิริการพิมพ์
- ตติยา สาครพันธ์. (2548). *ศิลปะสร้างสรรค์ : กรณีศึกษางานศิลปะของบาร์บารา ครูเกอร์*.
กรุงเทพฯ ฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- ถนอม ชากักดี. (2539). นาวัน ลาวัลย์ชัยกุล กับ ศิลปะแบบ Process Art ,ใน *เนชั่น สุดสัปดาห์* ,
2-8 กุมภาพันธ์ 2539 .กรุงเทพฯ ฯ : เนชั่นสุดสัปดาห์
- _____. (2539). เชียงใหม่จัดวางสังคม ในบริบทของศิลปิน , ศิลปะ , วัฒนธรรม และสังคม ,
ใน *ดอกเบี๋ยการเมือง ฉบับวันที่ 10 พฤศจิกายน – 16 ธันวาคม 2539* .กรุงเทพฯ ฯ : ดอกเบี๋ยการเมือง
- _____. (2542). เมืองมีชา มหกรรมการค้าปลีกละลายแม่น้ำ ภายใต้เงื่อนไขทางทัศนศิลป์ ,
ใน *เนชั่นสุดสัปดาห์ ฉบับวันที่ 21-27 ตุลาคม 2542 , ฉบับวันที่ 28 ตุลาคม-3 พฤศจิกายน 2542*
ฉบับวันที่ 4-10 พฤศจิกายน 2542 และ 11-17 พฤศจิกายน 2542 .กรุงเทพฯ ฯ : เนชั่นสุดสัปดาห์
- _____. (2545). *ศิลปะปริทัศน์ เชิงอรรถการวิจารณ์* . กรุงเทพฯ ฯ : เนชั่นบุ๊ก
- ธนากร ต่วนสิริ. (2548). *การศึกษางานของมณฑิยา บุญมา และ กมล เผ่าสวัสดิ์ เพื่อสร้างสรรค์งานศิลปะ*
สะท้อนสังคม . กรุงเทพฯ ฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- ธนาวิ โชติประดิษฐ์. (2548). สังเกตการณ์เอเชียโทเปีย (2541-2547) , ใน *สุจิตต์ประกอบเทศกาล*
เอเชียโทเปีย ประจำปี 2548.นนทบุรี : ศูนย์บ้านตึก
- ธีรยุทธ บุญมี. (2546). *โลก Modern and Post Modern* . กรุงเทพฯ ฯ : สายธาร
- นพพร สุวรรณพานิช. (2547). เต้านมอาหรับ อินดู ไทยและคริสเตียน , ใน *ตะวันตก-ตะวันออก*.
กรุงเทพฯ ฯ : แสงดาว

- นิพนธ์ โอพารนิเวศน์. (2546). บทนำโครงการนิทรรศการศิลปกรรม แบนด์ นิว ใน *สุจิตร์ประกอบ*
นิทรรศการแบนด์ นิว 2546 . กรุงเทพฯ : หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ
- บัณฑิต จันทรโณกิจ. (2548). กว่าจะรู้สึกร่วมสมัย : สุนทรียศาสตร์การเมืองในงานศิลปะของ
 ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช , ใน *สุจิตร์ประกอบนิทรรศการไร้แก่นสาร*. เชียงใหม่ :
 หอศิลป์วัฒนธรรมเชียงใหม่
- _____. (2549). ให้สัมภาษณ์กับสิทธิเดช โรหิตะสุข เมื่อวันที่ 27 กรกฎาคม 2549
 ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ กรุงเทพฯ
- ปิ่นอนงค์ ปานศิริ. (2542). จะเป็นอย่างไรนะ..ถ้ากรุงเทพฯ มีขา, ใน *กรุงเทพธุรกิจ* ฉบับวันที่ 10 ตุลาคม 2542.
 กรุงเทพฯ : กรุงเทพธุรกิจ
- พินรี สันทพิทักษ์.(2540). *Egg , Breast , Bodies , I , Electra* .กรุงเทพฯ : About Café
- _____. (2543). *Womanly Abstract*. กรุงเทพฯ : นำทองแกลเลอรี
- _____. (2549). ให้สัมภาษณ์กับ สิทธิเดช โรหิตะสุข เมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2549
 ณ บ้านพักชอย ชอยสวนพลู กรุงเทพฯ
- ไพศาล ธีรพงศ์วิษ. (2539). อุทิศ อติมานะ เลี้ยวหนึ่งของคลื่นขบวนจิตว่างสังคม , ใน *นิตยสารสีสัน* ปีที่ 8
 ฉบับที่ 5 มกราคม 2539 . กรุงเทพฯ : สีสันแม็กกาซีน
- _____. (2539). การกลับมาอีกครั้งของ สุรสิทธิ์ กุลลงค์ , ใน *นิตยสารสีสัน* ปีที่ 8 ฉบับที่ 9 มิถุนายน
 2539. กรุงเทพฯ : สีสันแม็กกาซีน
- _____. (2540). ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช หนุ่มไทยในกระแสเคลื่อนไหวของศิลปะอเมริกา , ใน
นิตยสาร สีสัน ปีที่ 9 ฉบับที่ 5 มีนาคม-เมษายน 2540.กรุงเทพฯ : สีสันแม็กกาซีน
- _____. (2541). ฝนตกขี้หนูไหล และ สุธี คุณวิษยานนท์ , ใน *นิตยสารสีสัน* ปีที่ 10
 ฉบับที่ 7 สิงหาคม 2541.กรุงเทพฯ : สีสัน แม็กกาซีน
- ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง. (2547, 10 ตุลาคม). สัมภาษณ์โดย สิทธิเดช โรหิตะสุข ที่ เวิร์กช็อปทอสมามหลวง
 กรุงเทพฯ
- ยุทธศักดิ์ รัตนปัญญา. (2546). *การศึกษาวิเคราะห์ผลงานศิลปะของมณฑลเศียร บุญมา*. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย
 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- ยุทธธร บุญสนิท. (2546) “ภาวะสังคมหลังสมัยใหม่” , ใน *วารสารปาริชาติ* . ปีที่ 15
 ฉบับที่ 2 ตุลาคม 2545-มีนาคม 2546. สงขลา : มหาวิทยาลัยทักษิณ
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2539). *โลกศิลปะ* .กรุงเทพฯ : ดันฮ็อกรัมมี่
- วิทยากร เชียงกูล. (2536). *ขบวนการนักศึกษาไทย 2475 ถึง 14 ตุลาคม 2516*. กรุงเทพฯ : ดันฮ็อกรัมมี่
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2547). *ศิลปะหลังสมัยใหม่* . กรุงเทพฯ : อีแอนด์ไอคิว
- _____. (2548). *ทัศนศิลป์ศึกษา* .กรุงเทพฯ : อีแอนด์ไอคิว
- วรรณจิรา บุญยสุรัตน์. (2547). ศิลปินสนทนา, ใน *สุจิตร์ประกอบนิทรรศการไร้แก่นสาร*.
 เชียงใหม่ : หอศิลป์วัฒนธรรมเชียงใหม่
- สุธี คุณวิษยานนท์. (2549, 20 มิถุนายน) สัมภาษณ์โดย สิทธิเดช โรหิตะสุข ที่สำนักงานหอศิลป์
 คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพฯ.

- สมพร รอดบุญ. (2548, 23 ธันวาคม). สัมภาษณ์โดย สิทธิเดช โรหิตะสุข ที่ ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร
วังท่าพระ กรุงเทพฯ
- อำนาจ เย็นสบาย.(2543). สังคมท่ามกลางความแปรผัน ศิลปะท่ามกลางความเปลี่ยนแปลง กับกระแสศิลปะ
หลังสมัยใหม่ในบริบทสังคมไทย , ใน *ศิลปะและพื้นที่* .กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์
- อุทิศ อติมานะ. (2548). “ เกริ่นนำถึง คามิน เลิศชัยประเสริฐ และฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช “ , ใน *สุจิตร์ประกอบ
นิทรรศการไร้แก่นสาร*. เชียงใหม่ : หอศิลป์วัฒนธรรมเชียงใหม่
- อภิรักษ์ โปษยานนท์. (2544). คำสั่งจากคุณหมอ , ใน *Dilemma* . กรุงเทพฯ : Project 304
- อรรถชัย พongสมุทร. (2546). คุณชอบยี่ห้ออะไร ? , ใน *สุจิตร์ ประกอบนิทรรศการ แบรินด์ นิว 2546*
กรุงเทพฯ : หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ
- _____. (2548) 26 ธันวาคม). สัมภาษณ์โดย สิทธิเดช โรหิตะสุข ที่ Rose Court สาทร กรุงเทพฯ
- ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช. (2549, 19 กรกฎาคม). สัมภาษณ์โดย สิทธิเดช โรหิตะสุข ที่ ณ Gallery Ver กรุงเทพฯ
- Bourriaud,Nicolas. (2548). “ Relational Aesthetics “ ใน *เข้านอก-ออกใน* .กรุงเทพฯ : สเกล
- Chapakdee ,Thanom. (2006). “ Public Art and Collaboration : The Role of Intergration “ in
Public Art In (ter) Vention : Thailand : Fly with me Project
- Demavivas,Karen. (2548). ฐานปฏิบัติการยูโทเปีย , ใน *เข้านอก-ออกใน* .กรุงเทพฯ : สเกล
- Devanport,Rhana .(2004) .” Repetition and the Sensual Form “ (Translated by Alisa Phuchaum)
in *Temporary Insanity* . Bangkok : The James H.W Thomson Foundation
- Lenzi,Lola.(2004) . No HARD LINES Gender Politics in Contemporary Southeast Asian
Visual art : does woman's vernacular exist ? (Translated by Alisa Phuchaum)
in *Temporary Insanity* . Bangkok : The James H.W.Thomson Foundation
- Milford –Lutzker, Mary-Ann. (2004). Metaphor and Meaning in the Art of Pinnaree Sanpitak
(Translated by Alisa Phuchaum) In *Temporary Insanity* . Bangkok : The James H.W
Thomson Foundation
- Poshyananda,Apinan. (2004).” Harmony and Hysteria through the eye of FBI (Female
Body Inspector ,Translated by Alisa Phuchaum) in *Temporary Insanity* .
Bangkok : The James H.W.Thomson Foundation
- Sans, Jerome. (2002) . *Surasi Kusolwong* . Thailand : Alliance francaise

ภาคผนวก

ทุนการศึกษา

- 2545 - ทุนการสร้างสรรค์ศิลปกรรม มูลนิธิรัฐบุรุษ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์

ประสบการณ์การทำงาน

- สิงหาคม 2544- พฤษภาคม 2547 ภัณฑารักษ์หอศิลป์ ไซ-แอม อาร์ต สเปส กรุงเทพฯ
- มิถุนายน 2547-ปัจจุบัน เจ้าหน้าที่บริหารงานศิลปกรรม ศูนย์ศิลปวิทยบริการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

นิทรรศการเดี่ยว

- 2546 - More than I can Say “ Collages and Assemblage 2002-2003 At Es@Space Seameo-Spafa (ศูนย์ภูมิภาคโบราณคดีและวิจิตรศิลป์)
- 2545 - Move to Sensitive Space At Space Contemporary Art Bangkok

นิทรรศการกลุ่ม

- 2543 - But-S.O.P. (Serious on Presentation) At Space Contemporary Art
- 2544 - Photography is Progress and Heaven Garden (Curated by Hans George Berger) At Goethe Institute Bangkok
- Lek-4 Art Exhibition At Phanakorn Bar and Gallery
 - Music Dance and Drama in the Park (Performance Art) ณ สวนสาธารณะสันติชัยปราการ ป้อมพระสุเมรุ กรุงเทพฯ
 - การแสดงศิลปกรรมกลางแจ้งเดือนตุลา (Installation, Performance) ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ กรุงเทพฯ
 - Visual Art Exhibition 7 ณ หอศิลปกรรมศรีนครินทรวิโรฒ
 - นิทรรศการภาพถ่าย “เปิดบริสุทธิ์” ณ หอศิลปกรรมศรีนครินทรวิโรฒ
 - การจัดงานจิตรกรรม Art and Drama ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ นครปฐม
 - Performance Art in Goethe Art and Fun Fair At Goethe Institute BKK.
- 2545 - นิทรรศการศิลปะ “กำลังจะมีความสุข” ณ The Reader Book and Coffee
- ร่วมแสดงมหกรรมศิลปะสื่อการแสดงสดอาเซียน(Asiatopia) ครั้งที่ 4 (Assistance and Collaboration of Lilian Zumkemi)
- 2546 - Thailand A New Vision(26 Young Thai Photographer Explore the Kingdom) ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร
- 11 Young Artist Exhibition ณ ศิลปะ แกลเลอรี นครสวรรค์
 - Visual Art Thesis Exhibition 7 At The Silom Galleria Bangkok
 - Point Art Exhibition At Space Contemporary Art Bangkok
 - Performance Art in Philosophical Tea Project (In the Kea Word of Theodor Adorno Curated by Thanom Chapakdee) At Goethe Institute

- 2547 - นิทรรศการศิลปะ”รักร่วมสมัย”(Contemporary Love, Collaborated with Kaewkaw na Chiangmai and Chayanee Anuraktiphan)
At Central World Plaza Campas , Bangkok
- การแสดงศิลปกรรมปลอด(บริษัท)นุหรี (Performance Art)
ณ สวนสาธารณะสันติชัยปราการ ป้อมพระสุเมรุ กรุงเทพฯ
- นิทรรศการจิตรกรรม” วาดเล่น With เอเลี่ยน” (ร่วมกับ วีรยุทธ โพธิ์ศรี)
At Si-Am Art Space Bangkok
- 2548 - “The Flows of Life“ Art Exhibition At Atriums, The All Season Place BKK.
- Art Exhibition By 4 Artist At Jane Art Café Bangkok
- “Strip of Passion” Painting Exhibition ณ หอศิลป์บางบัวทอง นนทบุรี
- KO-N-NI-CHI-WA (Japan-Thailand Exchange Exhibition)
At Gallery BE and be, Nagoya ,Aichi , Japan
- การแสดงศิลปกรรม Smart Art Project 2005 : S.A.P.Without Smoke
(Photography) ณ สวนสาธารณะสันติชัยปราการ ป้อมพระสุเมรุ กรุงเทพฯ
- การแสดงนิทรรศการ”ศิลปะกับสันติภาพ : 60 ปี สันติภาพไทย สันติภาพโลก”
ณ สถาบันปรีดี พนมยงค์ ทองหล่อ กรุงเทพฯ
- นิทรรศการศิลปกรรม “ 75 ปี อารี สุทธิพันธุ์ “ ณ หอศิลป์เพาะช่าง
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ กรุงเทพฯ
- 2549 - ร่วมแสดงงานจิตรกรรมใน เทศกาลศิลปะร่วมสมัยประจำปี 2549
ณ ศูนย์ศิลปะ Hof Art Gallery กรุงเทพฯ
- นิทรรศการศิลปะ “ Blow Up” (ร่วมกับ นพวรรณ ศิริเวชกุล และ
เอกลักษณ์ นัถ์ถิสุข) ณ หอศิลป์ตาตุ กรุงเทพฯ
- ร่วมแสดงนิทรรศการศิลปะกับสังคม 2549 ณ สถาบันปรีดี พนมยงค์ กรุงเทพฯ
- ศิลปินรับเชิญ ในนิทรรศการศิลปะ Katsura Life in กรุงเทพฯ โดยศิลปิน
Katsura Tanaka ณ หอศิลป์กรมศรึนครินทรวโรฒ

Workshop

- 2543-2546 - A Closer look at Elephant Head by 50 Young Thai Photographer
ณ หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
- 2545 - “ Superstition in the City “ (Video Workshop) Collaborated with
Saskia Britenlecher ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ กล้วยน้ำไท(BUG.)
- ร่วมปฏิบัติการศิลปะ กับ The Royal Danish Academy of Fine Arts
ณ หอศิลป์กรมศรึนครินทรวโรฒ
- 2548 - “ KO-NI-CHI-WA” (Visual Art Workshop Between Japan-Thailand)
At Nagoya University of Arts , Nagoya City , Aichi , Japan
- 2549 - “ SWU and Nagoya University of Arts - Workshop and Art Exhibition
ณ สถาบันปรีดี พนมยงค์ ,ทองหล่อ , กรุงเทพฯ

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายสิทธิเดช ไหวหิระสุข
วันเดือนปีเกิด	20 พฤษภาคม 2524
สถานที่เกิด	จังหวัดสมุทรปราการ
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	เจ้าหน้าที่บริหารงาน
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2529-2541	โรงเรียนอัสสัมชัญ สมุทรปราการ
พ.ศ. 2542-2545	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ 2) ภาควิชาทัศนศิลป์: จิตรกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ. 2546-2549	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ