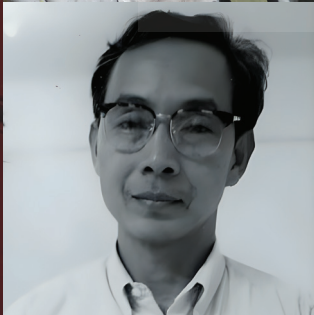
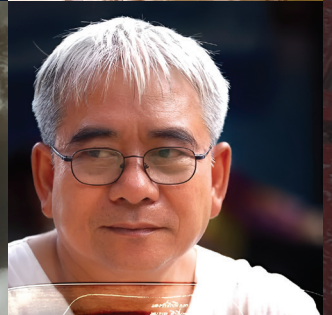
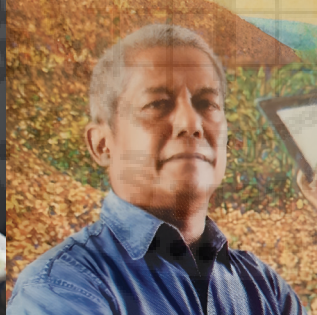
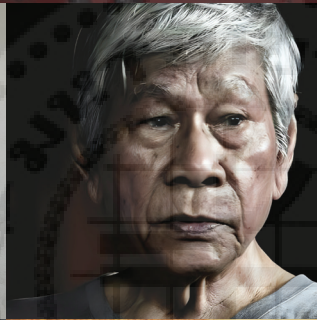




คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ย้อนรอยประวัติศาสตร์ศิลป์ ผ่านชีวิตศิลปินไทยร่วมสมัย

โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สัทธีธรรม โรหิตะสุข



ย้อนรอยประวัติศาสตร์ศิลป์ผ่านชีวิตศิลปินไทยร่วมสมัย

โดย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิทธิธรรม โรหิตะสุข



ได้รับการสนับสนุนการตีพิมพ์เผยแพร่จากโครงการผลิตหนังสือ ตำรา เอกสารคำสอนและ
เอกสารประกอบการสอน ประจำปีงบประมาณ 2567
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ



ย้อนรอยประวัติศาสตร์ศิลป์ผ่านชีวิตศิลปินไทยร่วมสมัย

ผู้เขียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิทธิธรรม โรหิตะสุข

ผู้จัดทำและประสานงานจัดพิมพ์ ฝ่ายวิจัยและนวัตกรรมการศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์
พิมพ์ครั้งที่ 1

ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาคุณภาพผลงาน

รองศาสตราจารย์ ดร.เสกสรรค์ ตันยาภิรมย์

รองศาสตราจารย์พดุงศักดิ์ คชสำโรง

รองศาสตราจารย์สุรชาติ เกษประสิทธิ์

คณะกรรมการประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จำนวนหน้า: 243 หน้า

จำนวนพิมพ์: 100 เล่ม

ปีที่พิมพ์: พุทธศักราช 2567

ภาพจิตรกรรมปกหน้า: ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิทธิธรรม โรหิตะสุข

งบประมาณสนับสนุน: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ISBN: 978-616-19-935-2

ISBN (E-book): 978-616-19-936-9

คำนำ

ย้อนกลับไปในช่วงที่ผู้เขียนเริ่มเข้าศึกษาต่อด้านทัศนศิลป์ในระดับปริญญาตรีที่คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กลุ่มวิชาที่สร้างความสนใจให้อย่างมากนอกเหนือจากวิชาการปฏิบัติแล้ว คือประวัติศาสตร์ศิลป์ สุนทรียศาสตร์ และศิลปวิจารณ์ จำได้ว่า ในวิชาสุนทรียศาสตร์ ซึ่งมี ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ เป็นผู้สอนนั้น อาจารย์ได้ให้ผู้เรียนอ่านหนังสือที่อาจารย์กำหนดให้จำนวน 4 เล่ม ภายใน 1 เทอม ซึ่ง 1 ใน 4 เล่มนั้น มีนิยายเรื่อง “ไฟศิลป์” หรือ “ไฟชีวิต” แปลจาก “Lust for Life” ของ เออวิง สโตน (Irving Stone) โดยสำนวนแปลของ กิตติมา อมรทัต เป็นวรรณกรรมว่าด้วยชีวประวัติของศิลปินชื่อก้องโลกนาม “วินเซนต์ ฟาน โค๊ะห์” (Vincent Van Gogh) ถือเป็นครั้งแรกในชีวิตของผู้เขียนที่ได้ ที่ได้อ่าน “ประวัติศิลปิน” แม้งานเล่มนี้จะถ่ายทอดออกมาในลักษณะนิยายที่มีการเสริมเติมรสชาติของวรรณกรรมไว้บ้าง แต่นอกจากความเพลิดเพลินแล้ว ก็นำความรู้ ความเข้าใจในบริบททางประวัติศาสตร์ศิลป์ และสุนทรียศาสตร์มาสู่ผู้อ่านด้วยอย่างไม่อาจปฏิเสธได้ จากหนังสือเล่มนี้ ผู้เขียนได้ขยับขยายประสบการณ์ไปอ่านหนังสือประเภท “ประวัติชีวิตศิลปิน” อีกหลายต่อหลายคน ทั้งศิลปินชาวไทยและต่างประเทศ เห็นได้ชัดว่า การอ่านงานในลักษณะนี้ มีข้อดีคือ ได้รู้ทั้งประวัติชีวิตของศิลปินที่เราชื่นชอบหรือสนใจ ขณะเดียวกันก็ได้รับรู้บริบททางประวัติศาสตร์ด้วย ซึ่งมีใช้แค่ประวัติศาสตร์ศิลปะ แต่หลายครั้งได้รวมไปถึงประวัติศาสตร์สังคม การเมือง เศรษฐกิจ วัฒนธรรม ไปด้วยกัน ทั้งยังเคยมีความฝันและตั้งใจไว้ว่า ในชีวิตของการเป็นนักวิชาการด้านศิลปะนี้ ต้องมีสักครั้งในชีวิตที่จะเขียนหนังสือว่าด้วยชีวประวัติของศิลปินสักคนให้สาธารณชนได้อ่าน ได้เข้าใจชีวิต แนวคิด การทำงานของศิลปิน ควบคู่ไปกับการถ่ายทอดเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ตามความเชื่อของผู้เขียนที่เชื่อว่า งานศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นมาในโลกนั้น ล้วนเป็นผลผลิตของสังคม การเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมทั้งสิ้น แม้โอกาสที่วันนี้ยังต้องใช้ระยะเวลาเพื่อก้าวเดินสู่สมประสงค์ความรู้ อีกพอสมควร หากแต่ระหว่างการเดินทางไปสู่เป้าหมายนี้ ก็มีโอกาสดี ๆ ที่เป็นช่องทางให้ได้ทดลองทำงานหนังสือวิชาการในลักษณะนี้ดู ด้วยการสนับสนุนของ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ในการผลิตหนังสือวิชาการ จึงเป็นที่มาของหนังสือ “ย้อนรอยประวัติศาสตร์ศิลป์ ผ่านชีวิตศิลปินไทยร่วมสมัย” เล่มนี้ ซึ่งผู้เขียนได้หยิบนำชีวิตของศิลปินไทยร่วมสมัยจำนวน 12 ท่าน มาถ่ายทอดบางแง่มุมที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดและการทำงาน เพื่อเป้าหมายให้ผู้่านได้รับรู้แง่มุมของชีวิตศิลปิน ขณะเดียวกันก็รับรู้เรื่องราวบางช่วงตอนในประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทย ผ่านการทำงานของศิลปินเหล่านี้ด้วยแน่นอนว่า ศิลปินจำนวน 12 ท่านที่หยิบยกมานี้ คงไม่อาจให้ถ่ายทอดเรื่องราว รายละเอียด และประเด็นมหาศาลที่ประกอบเข้าในรอยทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทยได้ทั้งหมด หากแต่ชีวิต และการทำงานบางแง่มุมของศิลปินจำนวน 12 ท่านนี้ คงจะพอให้ผู้่านได้รับรู้เรื่องราวประวัติศาสตร์ศิลปะบางช่วงตอนที่สัมพันธ์ไปกับบริบททางสังคม การเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ในฐานะที่เป็นแรงผลักดันให้เกิดการสร้างผลงานที่ฝากไว้ต่อสังคมและแวดวงศิลปะของไทยได้

ต้องกล่าวอีกว่า ศิลปินทั้ง 12 ท่านที่คัดสรรมาบรรจุเรื่องราวในหนังสือเล่มนี้ บางท่านเป็นศิลปินที่ก่อนหน้านี้ผู้เขียนได้เคยมีโอกาสศึกษา ค้นคว้า เรื่องราวชีวิต แนวคิดบางแง่มุมในการทำงานถ่ายทอดในวาระโอกาสต่าง ๆ มาก่อนบ้างแล้ว โดยเคยได้รับโอกาสให้เขียนถ่ายทอดบางแง่มุมชีวิตและการทำงานของศิลปินในสื่อบัตรประกอบนิทรรศการหรือกระทั่งศิลปินบางท่าน ผู้เขียนเคยได้รับโอกาสให้เขียนถ่ายทอดเรื่องราวของท่านลงในหนังสือที่พิมพ์ออกมาเพื่อเป็นที่ระลึกในวาระแห่งการลบล้างดับสูญของชีวิต แต่กระนั้นต้องกล่าวว่า การเขียนในวาระโอกาสนั้น มีข้อจำกัดบางประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในข้อจำกัดของพื้นที่หน้ากระดาษที่ถูกกำหนดไว้ค่อนข้างตายตัว ทำให้บางประเด็น บางแง่มุมจำต้องถูกตัดทอนไป ในวาระนี้ จึงได้ทำการหยิบนำข้อเขียนเหล่านั้นบางส่วนมาเพิ่มเติมเนื้อหา ปรับปรุง ขัดเกลา เรียบเรียงใหม่อีกครั้ง

รวมถึงบางบทได้เพิ่มเสนอประเด็นใหม่ ๆ เข้าไปเพื่อประโยชน์แก่ผู้อ่านอีกด้วย พร้อมทั้งเพิ่มภาพประกอบบางส่วนที่ช่วยสร้างความรู้ ความเข้าใจให้กับผู้อ่านได้มากยิ่งขึ้น นี่จึงเป็นแนวทางการทำงานของผู้เขียนที่มีต่อหนังสือเล่มนี้

ผู้เขียนขอขอบคุณศิลปินทุกท่านที่ปรากฏเรื่องราวชีวิตและการทำงานในหนังสือเล่มนี้ทุกท่าน ที่ชีวิตของท่านเหล่านี้ได้สะท้อนเรื่องราวที่มีคุณค่าแก่ทั้งผู้เขียนให้มีความตั้งใจในการทำงาน รวมถึงมีคุณค่าต่อผู้อื่นที่ได้มีโอกาสอ่านเรื่องราวเหล่านี้ ขอขอบคุณศิลปิน บรรณาธิการ ภัณฑารักษ์ และครอบครัวของศิลปินที่ได้ให้โอกาสผู้เขียนได้ศึกษาค้นคว้า และถ่ายทอดเรื่องราวชีวิตของศิลปินในวาระสำคัญ ๆ แห่งชีวิตของศิลปินหลายท่านในหนังสือเล่มนี้ ขอขอบคุณผู้บริหารคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ได้ให้การสนับสนุนการผลิตหนังสือวิชาการหลายเล่มในโครงการ ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาทั้งสิ้น ขอขอบคุณฝ่ายวิจัยและนวัตกรรมการศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ ผู้บริหารและเจ้าหน้าที่ฝ่ายฯทุกท่าน คณาจารย์และบุคลากรของสาขาวิชาศิลปะจินตทัศน์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ ตลอดจนผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในหนังสือเล่มนี้ทุกท่าน ผู้เขียนขอขอบคุณทุกท่านจากใจจริง และหากมีข้อผิดพลาดประการใดอันเนื่องจากหนังสือเล่มนี้ ผู้เขียนขอรับผิดขอไว้แต่เพียงผู้เดียว หวังเป็นอย่างยิ่งว่า หนังสือเล่มนี้ จะเป็นประโยชน์ต่อผู้อ่านไม่มากก็น้อย ขอขอบคุณครับ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิทธิธรรม โรหิตะสุข
สาขาวิชาศิลปะจินตทัศน์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ



สารบัญ

เรื่อง	หน้า
บทนำ : ย้อนรอยประวัติศาสตร์ศิลป์ ผ่านชีวิตศิลปินไทยร่วมสมัย	1
ดำรง วงศ์อุปราช	14
อารี สุทธิพันธุ์	38
จำง แซ่ตั้ง	64
ประเทือง เอมเจริญ	88
พิทักษ์ ปิยะพงษ์	108
สันติภาพ นาโค	120
ธรรมศักดิ์ บุญเขต	138
โชคชัย ตักโพธิ์	150
มณฑิรา บุญมา	164
วสันต์ สิทธิเขตต์	186
จิตติมา ผลเสวก	202
ประสาธ นรินทร์ประเสริฐ	216
บทสรุป	228
ขอขอบคุณ	230
บรรณานุกรม	231
เกี่ยวกับผู้เขียน	234

บทนำ

สนธิสัญญาเบาว์ริงที่ราชอาณาจักรสยามทำกับสหราชอาณาจักรในปี 1855 อนุญาตให้ชาวต่างชาติเข้ามาทำการค้าเสรีในกรุงเทพมหานครจึงเป็นตัวเร่งให้เกิดการขยายตัวของการค้าและการเข้ามาของชาวตะวันตก แนวคิดและวิทยาการตะวันตกมีบทบาทและขยายตัวมากยิ่งขึ้นในหมู่ชนชั้นนำ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 ทรงมีสัมพันธไมตรีและสนพระราชมหัทธยวิทยาการของตะวันตก ทรงเปลี่ยนแปลงคติความเชื่อที่ว่า การถ่ายรูป ปั้นรูปจะทำให้อายุสั้น โดยทรงมีพระราชดำรัสให้ปั้นพระบรมรูปของพระองค์ส่งไปถวายตอบแทนพระเจ้าแผ่นดินโปแลนด์ที่ 3 ที่ส่งเครื่องราชบรรณาการมาถวายพระองค์ ทั้งยังทรงอุปถัมภ์ “ขรัวอินโข่ง” ให้วาดภาพจิตรกรรมฝาผนังซึ่งต่างจากภาพตามคติประเพณีนิยมของไทย โดยสร้างเป็นภาพปริศนาธรรมและนำทัศนียภาพเชิงเส้นมาใช้กำหนดมิติของภาพตามคตินิยมศิลปะหลักวิชาตะวันตก

ต่อมาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงปฏิรูปประเทศให้ก้าวหน้าอย่างนานอารยประเทศ ทรงเสด็จประพาสต่างประเทศและนำบทเรียนมาใช้ปรับปรุงบ้านเมืองหลายด้าน ทรงก่อตั้งศาลาสหทัยสมาคมขึ้นเป็นพิพิธภัณฑ์เพื่อเก็บรวบรวมสิ่งของที่แสดงถึงอารยธรรมของราชอาณาจักรและเป็นเครื่องมือหนึ่งแสดงถึงการทัดทานอำนาจของอาณานิคมตะวันตก โดยมีชาวอังกฤษคือ เฮนรี อลาบาสเตอร์ ผู้เป็นที่ปรึกษาส่วนพระองค์เป็นผู้อำนวยการ รัชกาลที่ 5 และชนชั้นนำยังนิยมการถ่ายภาพอย่างแพร่หลาย เมื่อพระองค์เสด็จประพาสยุโรป ทรงมีปฏิสัมพันธ์กับจิตรกรและประติมากร โดยเสด็จฯ ประทับเป็นแบบให้จิตรกรวาดพระบรมสาทิสลักษณ์ ประสพการณ์เหล่านี้ส่งอิทธิพลสู่การออกแบบร้านถ่ายรูปหลวงและการประกวดภาพถ่ายในงานวัดเบญจมบพิตรด้วย การเสด็จประพาสยุโรปยังทำให้พระองค์ทรงได้ทอดพระเนตรการแสดงศิลปกรรม ทั้งจากในพิพิธภัณฑ์ศิลปะ รวมไปถึงเทศกาลศิลปะ ทรงจ้างชาวยุโรป อาทิ ชาวอิตาลีหรือเยอรมัน มาทำงานเป็นวิศวกร สถาปนิก ช่างศิลป์ เพื่อออกแบบสถาปัตยกรรมในประเทศไทยหลายแห่ง และ เพื่อถ่วงดุลอำนาจของยุโรปที่เข้ามาแผ่อิทธิพลในเอเชียขณะนั้น ดังกรณี มาริโอ ตามานุโย สถาปนิกชาว อิตาลี ผู้มีผลงานออกแบบสถานที่สำคัญหลายแห่ง อาทิ พระที่นั่งอนันตสมาคม วังบางขุนพรหม สถานีรถไฟหัวลำโพง ดึกไทยคู่ฟ้าทำเนียบรัฐบาล เป็นต้น

ชาวต่างชาติเหล่านี้ทำงานสืบต่อมาสู่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ซึ่งทรงสนพระราชมหัทธยในศิลปะทุกด้าน ส่งผลไปถึงบทบาทในวังของเจ้านายชั้นสูงอีกหลายพระองค์ที่มีฐานะเป็นผู้อุปถัมภ์ศิลปวัฒนธรรมอย่างชัดเจนเช่นเดียวกัน อาทิ วังปลายเนิน ที่ประทับของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หรือ วังบางขุนพรหม ที่ประทับของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต รัชกาลที่ 6 ทรงมีพระราชดำริตั้งกรมศิลปากรและโรงเรียนเพาะช่างเพื่อทำนุบำรุงพัฒนางานช่างและศิลปกรรม ทั้งยังสืบสานพระราชดำริของรัชกาลที่ 5 โดยว่าจ้างช่างศิลป์จากยุโรปมาทำงานสถาปัตยกรรมและงานตกแต่งต่าง ๆ อาทิ กาลิเลโอ คินี หรือ คาร์โล ริโกลี กระทั่งวันที่ 27 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2466 ประติมากรอิตาลีคนผู้ได้รับคัดเลือกให้รับราชการในสยามนามว่า คอร์ราโด เฟโรจี ได้เข้ามาปฏิบัติงานในตำแหน่งช่างปั้นของกรมศิลปากร

หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในช่วงเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2475 เป็นต้นมา เมื่อศิลปะได้ถูกมองว่าการอุปถัมภ์จากราชสำนักมาสู่รัฐและภาคเอกชนกล่าวได้ว่าความเปลี่ยนแปลงมากมายได้เกิดขึ้นกับวงการศิลปะ

ในประเทศไทยสิ่งหนึ่งที่เห็นได้ชัดเจน คือ การพัฒนาทางการศึกษาทางศิลปะ เพิ่มเติมจากโรงเรียนเพาะช่างที่ก่อตั้งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 สู่การเกิดขึ้นของโรงเรียนประณีตศิลปกรรม กรมศิลปากร ในช่วง พ.ศ. 2477 โดยการริเริ่มของ คอร์ราโด เฟโรจี (Corrado Feroci) ต้องกล่าวว่า ในช่วงต้นทศวรรษ 2470 เฟโรจีมีแนวคิดก่อตั้งโรงเรียนศิลปะชั้นสูงแบบยุโรป กระทั่งใน พ.ศ. 2477 โรงเรียนประณีตศิลปกรรม โรงเรียนศิลปะตามความตั้งใจของเฟโรจีได้ก่อตั้งสำเร็จภายใต้การสนับสนุนของ พระสาโรชรัตนนิมมานก์ หลวงวิจิตรวาทการ และพระยาอนุমানราชธน โดยเน้นการศึกษาตามแนวทางศิลปะหลักวิชาของตะวันตกผสมผสานกับหลักวิชาศิลปะแบบไทย นอกจากนี้เฟโรจีจะได้ลูกมือทำงานศิลปกรรมตามคำสั่งของรัฐบาลซึ่งแต่ก่อนต้องจ้างช่างชาวต่างชาติแล้ว โรงเรียนนี้ยังบ่มเพาะนักเรียนให้สร้างภาพเขียน ประติมากรรม ได้หลายขนาดหลากหลายรูปแบบอย่างเชี่ยวชาญ ทั้งตอบสนองงานของรัฐและแสดงฝีมือในการประกวดศิลปกรรม ผลงานสำคัญบางส่วนของเฟโรจีที่มีลูกศิษย์จากโรงเรียนนี้เป็นลูกมือ อาทิ อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย (2482) และอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ (2484)

ในช่วง พ.ศ. 2480 เป็นปีแรกที่กรมศิลปากรจัดให้มี “การประกวดประณีตศิลปกรรม” ขึ้นในงานฉลองรัฐธรรมนูญ กติกาเน้นสนับสนุนอุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของรัฐบาลคณะราษฎร ผลงานจากการประกวดนี้สะท้อนถึงความเชื่อมโยงระหว่างศิลปะกับบริบททางการเมืองในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองได้ชัดเจน การประกวดศิลปกรรมในทศวรรษ 2480 จึงเป็นพื้นที่แสดงงานศิลปะที่มีปัจจัยจากอุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของรัฐ ผลักดันอยู่เบื้องหลังมากกว่าจะเป็นพื้นที่แสดงออกทางศิลปะอย่างอิสระของศิลปินหรือภาคเอกชนอย่างแท้จริง โรงเรียนประณีตศิลปกรรมได้บ่มเพาะนักเรียนด้วยการเรียนการสอนแบบศิลปะชั้นสูงของยุโรปจนมีความเชี่ยวชาญในระดับที่สามารถสร้างภาพเขียน ประติมากรรม ได้หลายขนาดหลากหลายรูปแบบ สามารถถ่ายทอดสาระสำคัญของรัฐธรรมนูญหรือ หลัก 6 ประการของรัฐบาลคณะราษฎร ผ่านการนำเสนอ “ร่างกาย” ที่เต็มไปด้วยความอุดมสมบูรณ์ตามอุดมคติของยุคแห่งการสร้างชาติ ผู้ส่งงานศิลปะเข้าประกวดส่วนใหญ่คือนักเรียนจากโรงเรียนเพาะช่างและโรงเรียนประณีตศิลปกรรม ในการประกวดประณีตศิลปกรรม พ.ศ.2482 หลังจากจอมพล ป.พิบูลสงคราม ได้ชมการประกวดครั้งนี้และประทับใจผลงานศิลปะที่จัดแสดงจึงได้เข้าชมการเรียนการสอนของโรงเรียน กระทั่งใน พ.ศ. 2486 รัฐบาลได้ยกฐานะโรงเรียนนี้เป็น “มหาวิทยาลัยศิลปากร”

ในช่วงปลายทศวรรษ 2480 อันคาบเกี่ยวกันระหว่างช่วงสงครามและหลังสงคราม ผู้ประกอบอาชีพทางศิลปะของภาคเอกชนยังได้รวมตัวกันก่อตั้ง กลุ่มจักรวรรดิศิลปิน ขึ้นเพื่อสร้างอำนาจต่อรองกับนายทุนอันนำมาสู่การจัดแสดงศิลปะสมัยใหม่หลายประเภทในพื้นที่ของเอกชน แต่ด้วยภาวะที่การจัดงานและการจัดทำสิ่งพิมพ์ของกลุ่มขาดทุนจึงสลายตัวไปในที่สุด การแสดงของกลุ่มนี้ไม่ได้มีการประกวด แต่เปิดโอกาสให้ผู้ประกอบการได้พบลูกค้าโดยตรง

ในปี พ.ศ. 2486 เฟโรจี ยังต้องประสบเคราะห์กรรมถูกตำรวจจับกุมตัว เนื่องจากเป็นคนชาติอิตาลี ซึ่งอิตาลีขณะนั้นพ่ายแพ้แก่ฝ่ายสัมพันธมิตรในช่วงปลายสงครามโลกครั้งที่ 2 ถึงกระนั้น เฟโรจีได้รับความช่วยเหลือจากกรมศิลปากร เพราะทำคุณประโยชน์ให้แก่ประเทศไทยและกำลังทำภารกิจในการก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ด้วยเหตุนี้เมื่อได้รับการปลดปล่อย ท่านจึงขอโอนสัญชาติไทยและใช้ชื่อใหม่ คือ ศิลป พีระศรี ตั้งแต่เดือนมกราคม 2487 โดยผู้ตั้งชื่อนี้คือ พระยาอนุমানราชธน ส่วนหลวงวิจิตรวาทการเป็นผู้ดำเนินการช่วยเหลือทางราชการให้ศิลป พีระศรี พ้นจากเคราะห์กรรมแห่งชีวิตในครั้งนี้ นอกจากสอนและสร้างงานศิลปกรรมจำนวนมากแล้ว อาจารย์ศิลปยังเขียนตำราทฤษฎีศิลป์ เขียนพจนานุกรมอธิบายคำศัพท์ศิลปะ รวมถึงเขียนบทความวิชาการศิลปะเพื่อใช้สนับสนุนการเรียนการสอน

สอนและเผยแพร่เป็นความรู้แก่ประชาชนด้วย

ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี พัฒนามหาวิทยาลัยศิลปากรจากวิทยาลัยที่หลากหลาย ทั้งปูพื้นฐานการศึกษาศิลปะ ขั้นสูง เพื่อผลิตบุคลากรทางศิลปะ ริเริ่มแนวทางการบ่มเพาะให้ประชาชนไทยนิยมศิลปะ อีกทั้งผลักดันให้นานาชาติรู้จักศิลปะของไทย เห็นได้จากการริเริ่มจัดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นใน พ.ศ. 2492 การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป์ พีระศรี ตั้งแต่ พ.ศ. 2492 ถึง พ.ศ. 2505 ถือเป็นปฐมบทของแม่แบบการประกวดศิลปกรรมที่ส่งอิทธิพลสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน วัตถุประสงค์สำคัญ คือ เพื่อยกระดับศิลปะของไทยให้ทัดเทียมกับนานาชาติด้วยการจัดแข่งขันและแสดงนิทรรศการในลักษณะงานประจำปี จุดยืนของศาสตราจารย์ศิลป์ คือ ศิลปะของไทยที่จะก้าวหน้าทัดเทียมศิลปะของโลกนั้นต้องไม่ละทิ้งลักษณะหรือเอกลักษณ์แบบไทย จุดยืนนี้สอดคล้องกับแนวคิดในการเผยแพร่เรื่องความเป็นไทยในทศวรรษ 2490 ของปัญญาชนคนสำคัญคือ พระยาอนุมานราชธน ด้วยเหตุนี้ผลงานที่ได้รับรางวัลหรือได้คัดเลือกให้ร่วมแสดงยุคนี้จึงปรากฏออกมาในลักษณะผสมผสานกันระหว่างผลงานที่รูปแบบได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกกับเนื้อหาที่เน้นเสนอภาพตัวแทนของความเป็นไทยที่อิงอยู่กับภาพลักษณ์เชิงบวกของชาชนบทและพระพุทธศาสนา ทั้งยังเปิดให้ศิลปะไทยแบบประเพณีร่วมแสดงด้วย ในยุคนี้ชนชั้นนำเข้ามามีบทบาทกับการประกวดศิลปกรรมอย่างคึกคัก ทั้งในฐานะของคณะกรรมการจัดงาน คณะกรรมการตัดสิน และศิลปินสมัครเล่น ซึ่งทำให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและการประกวดศิลปกรรมอื่นในยุคนี้ได้รับการยอมรับและความเชื่อถือ ความสำเร็จอีกประการในยุคนี้ คือ โอกาสของศิลปินไทยจำนวนไม่น้อยที่สามารถเดินทางไปแสวงหาความรู้และประสบการณ์ทางศิลปะยังต่างประเทศ ลูกศิษย์ของศาสตราจารย์ศิลป์ หลายคนเมื่อส่งผลงานประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจนมีชื่อเสียงได้ขยายฐานะเป็นชนชั้นกลางที่ประกอบอาชีพรับราชการหรืออาชีพรับจ้างของเอกชน บางส่วนสะสมชื่อเสียงจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจนเป็นที่ยอมรับและได้รับการยกย่องเป็นศิลปินชั้นเยี่ยม

อย่างไรก็ตามในช่วงทศวรรษ 2490-ทศวรรษ 2500 ปัญหาที่วงการศิลปะต้องประสบที่สำคัญ คือ ผลงานศิลปกรรมที่จัดแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ไม่ค่อยจะมีหน่วยงานราชการหรือผู้มีทรัพย์สินใจซื้อไปประดับติดตั้งหรือสะสมกันนัก นี่เป็นปัญหาสำคัญ เนื่องจากศาสตราจารย์ศิลป์มีเจตนารมณ์ชัดเจนในการพยายามผลักดันให้ศิลปินและการทำงานศิลปะกลายเป็นอาชีพที่สามารถหล่อเลี้ยงชีวิตของผู้ที่จบการศึกษาจากสายนี้ได้ ดังที่ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เขียนในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 พ.ศ. 2493 ตอนหนึ่งว่า “ศิลปินเหล่านี้ต่างทำงานที่ยากลำบาก ยอมแบกเอาความเสียดสละไม่เห็นแก่ตนอย่างหนักไว้ก็เพื่อวัฒนธรรมแห่งชาติของเรานั่นเอง” (ศิลป์ พีระศรี. 2493: ไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์) ข้อเขียนชิ้นเดียวกันนี้ยังกล่าวถึงปัญหาทางเศรษฐกิจของอาชีพศิลปินอย่างชัดเจนว่า “ศิลปินต้องใช้เวลา ใช้เงินสร้างเป็นรูปปฏิมากรรมหรือรูปวิจิตรกรรมขึ้นแล้วนำออกแสดงและได้รับวาทสนับสุนนกระตุ้นน้ำใจมากมาย แต่รูปที่สร้างขึ้นก็ยังไม่ขาย เพราะขายไม่ได้ จริงอยู่อาจอันไพบเราะที่กล่าวลอบใจ อาจทำให้ศิลปินมีจิตใจดีขึ้นไม่น้อย แต่ถ้าต้องการจะอุดหนุนจนเจือศิลปะของเรา จำเป็นจะต้องให้ศิลปินของเราได้รับความเห็นใจจากราชการและเอกชน ด้วยการให้ผลในทางที่จะเป็นประโยชน์แก่ศิลปินได้อย่างเห็นง่าย ๆ...” (ศิลป์ พีระศรี. 2493: ไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์) ศาสตราจารย์ศิลป์ยังคงเรียกร้องความช่วยเหลือจาก “ชนชั้นสูง” ผู้มีทรัพย์สินสำคัญ ดังที่ว่า “เราปรารถนาอย่างยิ่งที่จะได้รับความกรุณาและช่วยเหลือ จากชนชั้นสูงด้วย เพราะโดยปกติเราใช้เงินให้หมดไปเพื่อความสนุกสนานได้ หากเราจะใช้เงินสักสองสามร้อยหรือสองสามพันบาทในปีหนึ่งเพื่อตกแต่งอาคารบ้านเรือนของเราให้สวยงามด้วยศิลปะแล้ว อย่างน้อยที่สุดหากที่ม่ายเย้มจะได้ทราบถึงรสนิยมอันดีและสูงซึ่งเรามีต่อศิลปะนั้นด้วย” (ศิลป์ พีระศรี. 2499: เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์) ข้อเขียนนี้สะท้อนถึงบรรยากาศในหมู่ชนชั้นสูงช่วงปลายทศวรรษ 2490 ได้เป็นอย่างดีว่า “กระแสความนิยมสินค้าหรือการเสพรับความบันเทิงจากวัฒนธรรมตะวันตกได้แพร่หลายในหมู่ชนชั้นสูงและรวมถึงชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ อย่างมาก เบื้องต้นหากพิจารณาจากบริษัทห้างร้านผู้แทน

จำหน่ายสินค้านำเข้าจากต่างประเทศที่ร่วมอุปถัมภ์การแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งชาติในช่วง 3 ปีแรก จะเห็นว่าส่วนใหญ่ล้วนแต่เป็นสินค้าราคาสูงและนิยมในหมู่ชนชั้นสูงผู้มีกำลังซื้อไม่น้อยเลยทีเดียว ข้อเขียนนี้ยังสะท้อนว่า การซื้องานศิลปะมาสะสมหรือประดับตกแต่งอาคาร บ้านเรือน และบริษัทของเอกชนนั้นยังไม่มีที่นิยมเช่นเดียวกับหน่วยงานของราชการ” (สิทธิธรรม โรหิตะสุข. 2557: 200)

ปัญหานี้ยังเชื่อมโยงไปสู่การขาดพื้นที่การจัดแสดงผลงานศิลปกรรมสมัยใหม่ที่มีมาตรฐานอย่างหอศิลป์ ความพยายามยกระดับให้อาชีพศิลปินเป็นที่ยอมรับและสามารถเลี้ยงชีพได้ด้วยการจำหน่ายผลงาน เป็นสาเหตุให้อาจารย์ศิลปตระหนักถึงความสำคัญของการมีหอศิลป์สมัยใหม่ที่จะยังผลให้การจัดแสดงและการจำหน่ายผลงานศิลปะเป็นไปอย่างมีมาตรฐาน เริ่มจากเปิดห้องทำงานของตนเป็นหอศิลป์ นำผลงานของลูกศิษย์มาจัดแสดงและจำหน่าย เมื่อมีแขกต่างประเทศมาเยี่ยมเพื่อนำเงินเป็นทุนการศึกษาให้ลูกศิษย์ ใน พ.ศ. 2501 ศาสตราจารย์ศิลปเขียนถึงความสนใจของผู้เข้าชมการแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งชาติในทุกปีที่ผ่านมาว่า “ได้มีผู้มาชมเป็นจำนวนพัน ๆ ทุก ๆ วันอาทิตย์มีประชาชนจำนวนมากพากันไปยังพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไปชมความงามที่เขากระหายใคร่เห็น โฉนเหล่านี้จะไม่สร้างอาคารถาวรหรือหอศิลป์สมัยใหม่ขึ้นไว้เพื่อแสดงผลงานศิลปะให้ประชาชนได้ชมกันบ้าง” (ศิลป พีระศรี. 2501: 5) การสนับสนุนศิลปินด้วยการซื้อผลงานและสร้างหอศิลป์สมัยใหม่ไว้เพื่อแสดงผลงานสำหรับศาสตราจารย์ศิลป ถือเป็นเรื่องที่สัมพันธ์กัน เนื่องจากหากมีหอศิลป์แล้วจะบังเกิดผลเป็นการ “กระตุ้นเตือนศิลปินไทยให้มีความตั้งใจสร้างงานศิลปะให้ดียิ่งขึ้น” (ศิลป พีระศรี. 2501: 5) ถือว่าเป็นการสร้างความเติบโตอย่างยั่งยืนให้กับวงการศิลปะไทยในอันที่ศิลปินจะสามารถกลายเป็นอาชีพได้เช่นเดียวกับอาชีพอื่น

ใน พ.ศ. 2504 ปรากฏข้อเขียนชื่อ “Comment on the Twelfth National Art Exhibition” หรือ “ข้อคิดเห็นในการแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12” ศิลป พีระศรี ได้เสนอแนวทางต่อภาครัฐด้วยว่า “เรายังใคร่ที่จะได้เห็นกระทรวงทบวงกรมต่าง ๆ ได้มีงบประมาณสักก้อนหนึ่ง สำหรับซื้องานศิลปกรรมไว้ตกแต่งอาคารสถานที่ราชการอีกด้วย เพราะการปฏิบัติดังกล่าวนี้ได้กระทำกันอยู่เป็นปกติในหลายประเทศ และคงจะได้ประโยชน์ไม่น้อย ถ้าหากจะมีการปฏิบัติทำนองนี้ในประเทศไทยบ้าง” (ศิลป พีระศรี. 2504: 10) เช่นเดียวกับหอศิลป์สมัยใหม่ที่ศาสตราจารย์ศิลปกล่าวว่า เป็นสิ่งแรกที่ชาวต่างประเทศถามว่าประเทศไทยมีขึ้นหรือยัง ซึ่งเขาได้แต่เพียงตอบซ้ำ ๆ เสมอว่า “เสียใจเสียใจจริง เรายังไม่มีหอศิลป์สมัยใหม่...เราอาจใช้เงินสักสองหรือสามล้านบาทสำหรับสร้างหอศิลป์ถาวรขึ้นมา เพื่อให้ประชาชนของเราได้นิยมชมชอบการแสดงผลงานของศิลปินร่วมสมัยได้ในที่สุด ในขั้นเริ่มต้นขอแค่เพียงอาคารที่เหมาะสมสักอาคารหนึ่งเท่านั้น มิฉะนั้นแล้ว การที่เราจะแข่งขันกับชาติอื่น ๆ เขาในเรื่องเกี่ยวกับศิลปะก็อาจเป็นไปได้เป็นอย่างดี” (ศิลป พีระศรี. 2504: 10)

บริบทของวงการศิลปะของไทยในช่วงนี้เองที่หนังสือ “ย้อนรอยประวัติศาสตร์ศิลป์ ผ่านชีวิตศิลปินไทยร่วมสมัย” เล่มนี้ จะได้นำเสนอถึงประวัติศาสตร์ชีวิตบางแง่มุมของศิลปินท่านแรก หนึ่งในลูกศิษย์ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ที่ในช่วงต้นทศวรรษ 2500 นอกจากเขาจะสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแล้ว เขาและเพื่อน ๆ กลุ่มหนึ่งยังเป็นหัวเรี่ยวหัวแรงสำคัญในการบุกเบิกให้เกิด “หอศิลป์เอกชน” ขึ้นในสังคมไทย เขาผู้นั้นคือ “ดำรง วงศ์อุปราช” ซึ่งบทความที่เกี่ยวกับเขาในหนังสือเล่มนี้ มิได้เน้นไปที่การกล่าวถึงผลงานศิลปกรรมของดำรงมากนัก แต่มุ่งเน้นกล่าวถึงบทบาทความเคลื่อนไหวของเขาที่มีต่อ “หอศิลป์สมัยใหม่” ในประเทศไทย ซึ่งเขาและกลุ่มเพื่อนเห็นว่า ควรจะมีพื้นที่หอศิลป์สำหรับแสดงผลงานเพื่อตอบสนองการแสดงผลงานของศิลปิน ทั้งนี้โดยไม่จำกัดอยู่เพียงแค่เวทีการแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติซึ่งมีกติกา

และการตัดสินใจจากคณะกรรมการจำนวนหนึ่ง ยังผลให้ผลงานที่น่าสนใจจำนวนมากไม่น้อยต้องถูกคัดออกไปไม่ได้แสดง ผลงานที่ถูกคัดออกเหล่านั้น จึงเป็นแรงผลักดันสำคัญในการพยายามบุกเบิกการก่อตั้งหอศิลป์ พื้นที่ศิลปะทางเลือก ซึ่งดำเนินการโดยความร่วมมือระหว่างกลุ่มศิลปินกับภาคเอกชนขึ้น บทบาทของดำรงยังมีในส่วนของการเป็นแกนนำในการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องให้เกิดการยอมรับในศิลปะรูปแบบใหม่ ๆ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งคนรุ่นใหม่ขณะนั้นให้ความสนใจ อาทิ ศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรมจนเกิดกรณี “ชักรกระดานหมายเลข 2” ขึ้นด้วย ต่อมาดำรงยังมีบทบาทสำคัญในหอศิลป์และพื้นที่ทางศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษ 2500 – ทศวรรษ 2510 กระทั่งต่อมา เขายังมีบทบาทสำคัญเป็นส่วนหนึ่งในการก่อตั้ง “หอศิลป์ พีระศรี” (The Bhirasri Institute of Modern Art) ขึ้นตามเจตนารมณ์ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อีกด้วย การนำเสนอชีวิตบางแง่มุมของ ดำรง วงศ์อุปราช ในประเด็นเหล่านี้ สามารถทำให้เห็นถึงรอยทางของการต่อสู้ ความท้าทาย การบุกเบิก ของศิลปินจำนวนหนึ่งที่ร่วมกับบุคคลชั้นสูงในสังคม ปัญญาชน ตลอดจนนักธุรกิจ ฯลฯ จนก่อให้เกิดหอศิลป์เอกชนในสังคมไทย และส่งผลเป็นคุณูปการสำคัญมากระทั่งจนถึงปัจจุบัน

ในช่วงปลายทศวรรษ 2490 ต่อเนื่องถึงทศวรรษ 2500 อีกเช่นกันที่ความเคลื่อนไหวในแวดวงศิลปะสมัยใหม่ของไทยมิได้จำกัดอยู่เพียงแคในเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและมหาวิทยาลัยศิลปากรเท่านั้น หากแต่ยังมีความเคลื่อนไหวจากศิลปินในพื้นที่อื่นด้วย ดังเช่นในแง่มุมบริบทของการศึกษาศิลปะสมัยใหม่ที่เกิดขึ้นในวิทยาลัยวิชาการศึกษา ประสานมิตร (ซึ่งต่อมาได้รับการยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ) จากการบุกเบิกของ **อารี สุทธิพันธุ์** อดีตนักศึกษาจากโรงเรียนเพาะช่าง ผู้ซึ่งต่อมาเป็นหนึ่งในนักศึกษาจากวิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตรที่ได้รับทุนให้ไปศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยอินเดียนา สหรัฐอเมริกา โดยได้รับความช่วยเหลือด้านเงินทุนจากองค์การเพื่อการพัฒนาระหว่างประเทศ อารีได้เดินทางไปศึกษาต่อที่สหรัฐอเมริกาในห้วงเวลาแห่งสงครามเย็นและการแบ่งบานของศิลปะลัทธิแอบสแตรก เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) กระทั่งเขาเป็นหนึ่งในลูกศิษย์ของ วิลเลียม ดี คูณิง (Williem de Kooning) จิตรกรนามธรรมนามอุโฆษร่วมยุคสมัยเดียวกันกับ Jackson Pollock , Clifford Still , Barnett Newman , Mark Rothko ฯลฯ เป็นต้น ใน “ย้อนรอยประวัติศาสตร์ศิลป์ ผ่านชีวิตศิลปินไทยร่วมสมัย” เล่มนี้จะได้นำเสนอภาพรวมแห่งชีวิตของอารี สุทธิพันธุ์ ผ่านสายตาของผู้เขียน ซึ่งเป็นหนึ่งในลูกศิษย์ของท่าน ผ่านกลวิธีการเขียนที่เป็นการย้อนความทรงจำไปตั้งแต่ครั้งได้เข้าห้องเรียนของอารี สุทธิพันธุ์ เป็นครั้งแรกในชีวิต จวบจนกระทั่งการเฝ้าติดตามบทบาทความเคลื่อนไหวทั้งการสอนและการทำงานศิลปะของท่านในช่วงปัจฉิมวัย

ในช่วงตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2490 ถึงทศวรรษ 2500 ยังเป็นห้วงเวลาปฐมบทของการเริ่มต้นบทบาท ความเคลื่อนไหวของ “ศิลปินนอกระบบสถาบันการศึกษา” ซึ่งศึกษาศิลปะด้วยตนเอง กรณีสำคัญในหน้าประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยไทย คือบทบาทของ **จำง แซ่ตั้ง** และ **ประเทือง เอมเจริญ** ซึ่งทั้งจำงและประเทือง ถือเป็นศิลปินนอกระบบสถาบันการศึกษาที่ต่อสู้และเคลื่อนไหวทางความคิดและการสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องยาวนานกระทั่งเป็นที่ยอมรับในวงการศิลปะ กรณีของจำง แซ่ตั้ง นอกจากจะทำงานศิลปะแล้ว เขายังเป็นนักเขียนปัญญาชนผู้นำปรัชญาจีนมาถอดความเผยแพร่เป็นภาษาไทยในยุคแรก ๆ ของสังคมไทย งานจิตรกรรมนามธรรมที่เน้นการแสดงออกของเขายังแตกต่างจากงานแนวเดียวกันของศิลปินที่เรียนในรั้วสถาบันการศึกษา เพราะจำง แซ่ตั้งได้หยิบนำอิทธิพลจากปรัชญาจีนมาเป็นแรงผลักดันในการสร้างผลงาน มิใช่เดินตามแนวคิดของศิลปะตะวันตกที่นิยมกันอยู่ในช่วงขณะนั้น นอกจากนี้เขายังทำงานผลงานวรรณศิลป์เข้ากับงานทัศนศิลป์ดังปรากฏใน “บทกวีรูปธรรม” ที่โดดเด่นของเขา ในหนังสือเล่มนี้จะนำเสนอถึงแง่มุมชีวิตและการทำงานของเขาผ่านการมองเข้าไปในงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ ซึ่งภาพทิวทัศน์ของ

จ่าง แซ่ตั้ง สามารถทำหน้าที่บอกเล่าความคิดและยังสะท้อนถึงประวัติชีวิตของเขาได้ในอีกทางหนึ่งด้วย ขณะที่ ประเทือง เอมเจริญ ผู้เป็นเพื่อนของจ่าง แซ่ตั้ง และได้รับแรงบันดาลใจจากจ่าง แซ่ตั้ง กระทั่งก้าวเข้าสู่เส้นทางการเป็นศิลปินเต็มตัว ต่อสู้กับการถูกดูหมิ่น กระทั่งได้รับการยอมรับในวงกว้าง นอกจากผลงานศิลปกรรมจำนวนมากแล้ว ในหนังสือเล่มนี้ จะนำเสนอถึงมรดกทางศิลปวัฒนธรรมที่ประเทืองมอบให้แก่วงการศิลปะด้วย ที่น่าสนใจคือ ทั้งจ่าง แซ่ตั้ง และประเทือง เอมเจริญ แม้จะเป็นศิลปินนอกรั้วสถาบันการศึกษา แต่พวกเขาและกลุ่มเพื่อนยังสามารถเชื่อมต่อกับศิลปินหัวก้าวหน้า จำนวนหนึ่งที่เรียนจบจากมหาวิทยาลัยที่เปิดกว้างทางความคิดและการแสดงออก กระทั่งเคลื่อนไหวนำเสนอผลงานศิลปะสู่สังคมร่วมกัน

หลังการเสียชีวิตของศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี เมื่อวันที่ 14 เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2505 ประเทศไทยได้สูญเสียบุคลากรสำคัญของวงการศึกษาศิลปะและสร้างสรรค์ศิลปะไป ในอีกด้านหนึ่งวงการศิลปะขณะนั้นเป็นช่วงเวลาแห่งการเติบโตของศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรมหลายรูปแบบ สาเหตุที่ศิลปินนิยมสร้างงานในลักษณะศิลปะแบบนามธรรมหรือกึ่งนามธรรมมากขึ้นในยุคนี้ อาจมาจากการที่นักศึกษาและศิลปินรุ่นใหม่ขณะนั้นเริ่มรับรู้ความเคลื่อนไหวด้านศิลปกรรมในต่างประเทศมากขึ้นจากการเผยแพร่ตำรา หนังสือ การเรียนการสอนของคณาจารย์มหาวิทยาลัย ศิลปากร ซึ่งหลายคนโดยเฉพาะกลุ่มที่เป็นศิลปินชั้นเยี่ยมมีประสบการณ์ศึกษาดูงานศิลปะสมัยใหม่ในต่างประเทศหลายวาระ รวมถึงภายหลังนักศึกษาศิลปะหลายคนได้หาโอกาสเดินทางไปศึกษาต่อด้านศิลปะทั้งในอเมริกาและยุโรปตามแนวทางของคณาจารย์และศิลปินรุ่นพี่มากขึ้น ดังกรณีของดำรง วงศ์อุปราช ที่สถาบันบริติช เคานซิล (British Council) สนับสนุนให้ “ได้รับทุนไปศึกษาศิลปะที่สเลด สคูล (Slade School, University College of London) ประเทศอังกฤษ ตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2505 และกลับมาประเทศไทยใน พ.ศ. 2506 จิตรกรรมของดำรงเปลี่ยนจากการนำเสนอวิถีชีวิตไทยมาเป็นจิตรกรรมแนวนามธรรม” (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 303) ในช่วงใกล้เคียงกันยังมีศิลปินหลายคนเดินทางสู่ต่างประเทศเพื่อหาประสบการณ์ทางศิลปะเพิ่มเติม อาทิ พีระ พัฒนะพีระเดช และ กำจร สุนพงษ์ศรี เดินทางไปศึกษาศิลปะต่อในสหรัฐอเมริกา อนันต์ ปาณินท์ ศึกษาและดูงานในประเทศฝรั่งเศส ประพนธ์ ศรีสุตา เดินทางไปศึกษาในประเทศเยอรมัน พริยะ ไกรฤกษ์ จบการศึกษาจากประเทศออสเตรีย หรือกรณี อินสนธิ์ วงสาม ซึ่งเดินทางไปหลายประเทศในยุโรปด้วยรถยนต์ไฮโดรเจกซ์แบบสกูตเตอร์ และศึกษาศิลปะยังต่างแดน เป็นต้น ศิลปินเหล่านี้เมื่อกลับมาแล้วแม้พัฒนาผลงานของตนในลักษณะศิลปะนามธรรม กึ่งนามธรรม ศิลปะตามลัทธิเน้นการแสดงออกหรือศิลปะตามแบบลัทธิเหนือจริงทั้งสิ้น นอกจากศิลปินจากมหาวิทยาลัยศิลปากรแล้ว ความเคลื่อนไหวของศิลปะนามธรรมยังเกิดขึ้นจาก อารี สุทธิพันธุ์ ซึ่งจบการศึกษาจากสหรัฐอเมริกา และจ่าง แซ่ตั้ง ศิลปินนอกกรอบสถาบันการศึกษาซึ่งหยิบนำปรัชญาจีนมาเป็นแรงขับเคลื่อนในการสร้างผลงานแนวทางดังกล่าวนี้ งานศิลปะนามธรรมยังได้รับการสนับสนุนจากกระบวนการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยศิลปากรอีกด้วย โดยเฉพาะในรายวิชา “องค์ประกอบศิลปะ” (Art Composition) ที่กำหนดหัวข้ออิสระให้แก่ผู้เรียน ผู้สอนเปิดโอกาสให้นักศึกษาทดลองทำงานศิลปะแบบนามธรรมจำนวนมาก ดังที่ สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้อ้างถึงคำกล่าวของ ปรีชา อรชุนกะ อดีตนักศึกษาศิลปะมหาวิทยาลัยศิลปากรในช่วงขณะนั้นที่กล่าวว่า “การศึกษาทักษะและทฤษฎีแบบศิลปะตามหลักวิชาได้อือเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับการสร้างงานนามธรรม” (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545: 70) โอกาสทางการศึกษาและการเติบโตทางความคิด รวมถึงประสบการณ์ที่มีต่อศิลปะในระดับนานาชาติทำให้ศิลปินรุ่นใหม่ขณะนั้นพยายามพัฒนารูปแบบทางศิลปะสมัยใหม่ของไทยให้ก้าวหน้า โดยเชื่อมโยงผลงานเข้ากับอิทธิพลเชิงรูปแบบซึ่งเป็นที่นิยมของศิลปินไทยขณะนั้นอย่างมากคือ การสร้างงานศิลปะนามธรรม (Abstract) กึ่งนามธรรม (Semi-Abstract) และศิลปะตามแบบลัทธิเหนือจริง (Surrealism)

การขยายตัวของงานศิลปะนามธรรมช่วงปลายทศวรรษ 2500 นอกจากจะมีสาเหตุจากโอกาสในการเดินทางไปต่างประเทศของศิลปินไทยและการจัดนิทรรศการของศิลปินต่างประเทศแนวนี้นี้ในไทยแล้ว อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญเช่นกันมีผลจากการเปิดภาควิชาภาพพิมพ์ขึ้นที่มหาวิทยาลัยศิลปากรอย่างเป็นทางการเมื่อ พ.ศ. 2509 ถือเป็นการเปิดการสอนศิลปะภาพพิมพ์ในประเทศไทยที่ประกอบไปด้วยเทคนิค วิธีการอันกว้างขวางตามมาตรฐานสากล ในปีนี้เอง คณะจิตรกรรม ประติมากรรม จึงได้เปลี่ยนชื่อเป็น คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ งานศิลปะภาพพิมพ์ได้รับความนิยมจากนักศึกษา คณาจารย์ และศิลปินอย่างมาก อาจารย์ในมหาวิทยาลัยศิลปากรบางคนเป็นผู้เชี่ยวชาญและทำงานศิลปะประเภทนี้ในแนวกึ่งนามธรรมด้วย ดังกรณี ชลูด นิ่มเสมอ ซึ่ง “มีอิทธิพลโดยตรงต่อศิลปินรุ่นใหม่ของไทยจำนวนมากขณะนั้น ตั้งแต่การเรียนการสอนในห้องเรียนที่เน้นการสร้างองค์ประกอบศิลป์อย่างอิสระ การสอนจิตรกรรมสมัยใหม่ และภาพพิมพ์ของชลูดได้อนุญาตให้นักศึกษาทดลองสร้างผลงานในลักษณะนามธรรม...ไม่น่าประหลาดใจที่ความสนใจในศิลปะนามธรรมของชลูดจะส่งอิทธิพลไปยังลูกศิษย์ของเขา” (Apinan Poshyananda. 1992: 119) ปัจจัยเช่นนี้เป็นส่วนสำคัญทำให้เวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงต้นทศวรรษ 2510 เป็นต้นมา เต็มไปด้วยผลงานศิลปะแนวนามธรรมหลากหลายรูปแบบ ทั้งผลงานที่ได้รับรางวัลและถูกคัดเลือกให้ร่วมแสดง

ขณะที่อีกด้านหนึ่ง ในบริบททางสังคม การเมือง ต้องกล่าวว่า ตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2510 เป็นต้นมา อาจกล่าวได้ว่าเป็นช่วงเวลาแห่งความตื่นตัวทางสังคม การเมืองของนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัย ทศวรรษเดียวกันนี้ ขบวนการนิสิตนักศึกษาทำงานขับเคลื่อนสังคมเชื่อมโยงเป็นเครือข่ายผ่านพื้นที่ของการสร้างกลุ่มในมหาวิทยาลัยหรือสื่อสิ่งพิมพ์ นิตยสาร “สังคมศาสตร์ปริทัศน์” ถือเป็นช่วงที่ “ส่วนใหญ่มีทั้งนักเรียนนอกและนักเรียนในที่เริ่มมี ‘จิตสำนึกขบถ’ มากขึ้น ทั้งนี้อาจเป็นผลมาจากการก่อเกิด สังคมศาสตร์ปริทัศน์ฉบับนิสิตนักศึกษา ฉบับบัณฑิต และจากการรวมตัวกันเป็นกลุ่มความคิดต่าง ๆ หลังปี พ.ศ.2510...” (สุชาติ สวัสดิ์ศรี. 2549: 74) กระแสความคิดทางศิลปะที่ขบวนการนิสิตนักศึกษา ปัญญาชนหัวก้าวหน้าช่วงเวลานั้นให้ความสนใจและตื่นตัวศึกษากัน กระแสหนึ่งที่สำคัญคือ “ศิลปะเพื่อชีวิต” ที่มีรากฐานมาจากงานของทศพร (นามปากกาของ จิตร ภูมิศักดิ์) ขึ้นสำคัญ คือ ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน เขียนและเผยแพร่ขึ้นในช่วงต้นทศวรรษ 2500 หรืองานบทวิจารณ์ศิลปะและวรรณกรรมของ บรรจง บรรเจิดศิลป์ (นามปากกาของ อุดม ศรีสุวรรณ) กระทั่งเกิดการปะทะกันทางอุดมการณ์ความคิดระหว่าง คตินิยม “ศิลปะเพื่อศิลปะ” (Art for Art sake) กับ ศิลปะเพื่อชีวิต (Art for Life sake)

ปัญหาหลายประการจากรัฐบาลเผด็จการทหาร อาทิ ความไม่เป็นธรรมทางสังคม ความยากจน การเอารัดเอาเปรียบทางเศรษฐกิจและการเมืองจากต่างชาติ ความไม่ชอบธรรมจากนักการเมืองในรัฐบาล ดังเช่น กรณีการนำพาหนะงบประมาณ และอาวุธของทางราชการเข้าไปล่าสัตว์ในเขตป่าทุ่งใหญ่ การเรียกร้องรัฐธรรมนูญ ฯลฯ ปัญหาเหล่านี้ส่งสมจนสูงแอมและก่อให้เกิดการเคลื่อนไหวของขบวนการนิสิตนักศึกษาประชาชนจนปะทุออกกลายเป็นเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 เหตุการณ์นี้จบลงด้วยชัยชนะของฝ่ายประชาชน ผู้นำรัฐบาลเผด็จการต้องออกไปนอกประเทศ หลังเหตุการณ์ยังตามมาด้วยบรรยากาศความเฟื่องฟูด้านประชาธิปไตย ปัญหาสังคมที่ส่งสมมาหลายด้านได้ถูกหยิบนำมาพิจารณา ขบวนการนิสิตนักศึกษา ปัญญาชน มีบทบาททางสังคมต่อสู้ใกล้ชิดกับประชาชนที่ทุกข์ยากและได้รับความไม่เป็นธรรม ช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ปรากฏว่ามีนักศึกษาและคณาจารย์ด้านศิลปะเข้าไปมีส่วนร่วมเคลื่อนไหวทางการเมือง ไม่ว่าจะเป็นการเดินทางหรือร่วมฟังปราศรัยต่าง ๆ ในช่วงนี้เอง ถกล ปรียาภคินตพงศ์ อาจารย์และศิลปินจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้มีความสนใจทางการเมือง พัทธ์กษ์ ปิยะพงษ์ และ สถาพร ไชยเศรษฐ์

อดีตนักศึกษาศิลปะผู้ซึ่งขณะนั้นทำงานอยู่ในแวดวงโฆษณา รวมถึงกลุ่มผู้ทำงานด้านศิลปวัฒนธรรมที่สนใจสังคมส่วนหนึ่ง มีความเห็นพ้องต้องกันว่า “คนทำงานศิลปะหลากหลายแขนงควรรวมตัวกันเป็นองค์กรเพื่อดำเนินกิจกรรมทางสังคม การเมือง และมีการหารือกันเพื่อร่วมก่อตั้งองค์กรในปลายปีพ.ศ. 2517 นำไปสู่การยกย่องและประกาศจัดตั้งองค์กร ‘แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย’ ครั้งแรก” (สิทธิธรรม โรหิตะสุข. 2557: 247) แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยเป็นการรวมตัวกันของบุคลากรในวงการศิลปะทั้งที่เป็นคณาจารย์ในสถาบันการศึกษา นักศึกษาศิลปะ นักการโฆษณา นักวิชาการ นักหนังสือพิมพ์ และศิลปินอิสระ นอกจากนี้ ถกกล ปริยาณิตพงศ์ ยังเคยกล่าวแสดงทัศนะไว้อีกว่า “เป็นความร่วมมือโดยไม่ยึดติดกับสถาบันทางศิลปะใดสถาบันหนึ่ง ทุกคนสามารถเข้ามาช่วยเหลือสังคมได้โดยใช้ผลงานศิลปะเป็นสื่อ” (อ้างจาก, สิทธิธรรม โรหิตะสุข. 2557: 247)

ในหนังสือ “ย้อนรอยประวัติศาสตร์ศิลป์ ผ่านชีวิตศิลปินไทยร่วมสมัย” จะได้กล่าวถึงบรรยากาศบางส่วนในช่วงเวลาดังกล่าวนี้นี้ ผ่านชีวิตศิลปินไทยร่วมสมัยบางท่าน ผู้ใช้งานศิลปะเป็นสื่อในการสะท้อนปัญหาสังคม การเมือง ในช่วงตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 และหลังจากนั้นอย่างต่อเนื่อง ประกอบด้วย **พิทักษ์ ปิยะพงษ์** นักการโฆษณาในยุคบุกเบิกของสังคมไทย แม้ขณะนั้นจะทำงานสัมพันธ์ในทางศิลปะเชิงพาณิชย์ แต่ให้ความสนใจกับการใช้งานศิลปะมาเป็นสื่อสะท้อนสังคมอย่างชัดเจน หนังสือเล่มนี้จะนำเสนอแง่มุมชีวิตและการทำงานของพิทักษ์ในช่วงเวลาวาระ 8 ทศวรรษ แห่งชีวิตของเขาและการคลุกคลีกับแวดวงศิลปะเพื่อสังคม เช่นเดียวกับ **สันติภาพ นาโค** ซึ่งเป็นนามที่ใช้ในการทำงานศิลปะของ **สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์** ศิลปินทัศนศิลป์และวรรณศิลป์สะท้อนสังคมที่ทำงานมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน สันติภาพ นาโค ทำงานศิลปะสะท้อนสังคมในช่วงเวลาเปลี่ยนผ่านสำคัญทางการเมืองในหลายช่วง กระทั่งในเวลาปัจฉิมวัย ผู้เขียนได้มีโอกาสทำหน้าที่เป็นภัณฑารักษ์ให้แก่ภัณฑารักษ์ของเขา ช่วงสั้น ๆ ของชีวิต ราว 2-3 ปี สันติภาพ นาโค และผู้เขียนได้สนทนากันบ่อยครั้ง ได้ร่วมกันทำงานกิจกรรมศิลปะบางชิ้น จบจนวนวาระสุดท้ายแห่งชีวิตของเขา บทความในหนังสือเล่มนี้ เริ่มต้นจากการเขียนเพื่อนำเสนอในภัณฑารักษ์ของเขา เพิ่มเติมเสริมข้อมูลเพื่อให้หนังสือเล่มนี้สมบูรณ์มากขึ้นจากความทรงจำในช่วงท้าย ๆ แห่งชีวิตของเขาที่ผู้เขียนรับรู้อย่างใกล้ชิด ซึ่งกล่าวได้ว่าทุกช่วงเวลาในชีวิตของเขา คือความตระหนักถึงความหมายของศิลปะสะท้อนสังคมอย่างแนบแน่น หนังสือเล่มนี้ยังนำเสนอถึงชีวิตของอีก 2 ศิลปิน ซึ่งเป็นอดีตสมาชิกแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ผู้อุทิศชีวิต การทำงานศิลปะ สื่อสะท้อนสังคม อย่าง **ธรรมศักดิ์ บุญเชิด** และ **โชคชัย ตักโพธิ์** เพื่อให้การอ่านชีวิตของศิลปินเหล่านี้ พาผู้อ่านย้อนไปสู่บรรยากาศของประวัติศาสตร์สังคม การเมือง ในบางแง่มุมด้วย ในด้านธรรมศักดิ์ บุญเชิด ได้นำเสนอถึงการทำงานศิลปะของเขาในภาพรวมอันเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กับการเป็นนักกิจกรรมทางการเมืองมาตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ 2510 จบจนวนวาระสุดท้ายของชีวิต การเขียนถึงเขาเริ่มต้นจากการได้รับโอกาสให้เขียนในวาระที่เขาได้รับการยกย่องให้ได้รับรางวัลเกียรติยศ “มนัส เคียรสิงห์” แต่ทว่าก่อนที่จะได้รับรางวัลนี้ด้วยตนเองนั้น ธรรมศักดิ์ได้ถึงแก่กรรมไปก่อน รางวัลนี้จึงยังมอบเพื่อเป็นเกียรติยศแก่เขาและครอบครัว ขณะที่การเขียนถึง โชคชัย ตักโพธิ์ นอกจากจะกล่าวถึงชีวิตของเขาบนเส้นทางการทำงานศิลปะแล้วยังหยิบงานจิตรกรรมของเขาชุดหนึ่งคือ “น้ำเปลี่ยนรูป” มาเพื่อนำเสนอถึงช่วงเวลาที่ผลงานของเขาพัฒนาจากงานศิลปะสื่อสะท้อนสังคม การเมือง สู่การค้นคว้า วิเคราะห์ แสวงหาภูมิธรรมและเรื่องราวจากห้วงภายใน ซึ่งเจตนารมณ์ยังคงมีต่างไปจากการทำงานศิลปะในช่วงต้น นั่นคือ การใช้งานศิลปะเป็นสื่อสะท้อนและขับเคลื่อนให้สังคมดำเนินไปสู่ความดีงาม

หลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ผ่านไปด้วยการสูญเสียทั้งชีวิตคนและประชาธิปไตย ส่งผลให้บรรยากาศการสร้างสรรคงานศิลปะ โดยเฉพาะแนวทางศิลปะสะท้อนสังคม การเมือง และปัญหาความไม่เป็นธรรมได้เงียบหายไปจากแวดวงทัศนศิลป์ที่ปรากฏอยู่บ้างในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติก็เป็นการนำเสนอผ่านการสร้างงานเชิงสัญลักษณ์

จนกระทั่ง “กว่าที่บรรยากาศการนำเสนองานเช่นนี้จะกลับมาอีกครั้งอาจกล่าวได้ว่าจนเวลาล่วงไปกระทั่งปลายปี พ.ศ. 2521 เลยทีเดียว” (สิทธิธรรม โรหิตะสุข. 2564: 211) ย้อนกลับไปในช่วงปลายทศวรรษที่ 2510 อีกเหตุการณ์หนึ่งที่สำคัญของวงการศิลปะของไทยคือ การเปิด “หอศิลป์ พีระศรี” (The Bhirasri Institute of Modern Art) อย่างเป็นทางการในวันที่ 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2517 จากพลังร่วมของหลายฝ่ายที่ช่วยกันสานต่อเจตนารมณ์ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งต่อมาในช่วงทศวรรษ 2520 จนถึงต้นทศวรรษ 2530 พื้นที่ศิลปะแห่งนี้ได้ดำเนินกิจกรรมความเคลื่อนไหวที่เป็นเสมือนกับจุดเปลี่ยนผ่านสำคัญจากศิลปะสมัยใหม่สู่ศิลปะร่วมสมัยด้วยการเปิดพื้นที่ให้ทั้งศิลปินไทยและต่างประเทศได้แสดงผลงานศิลปะหลากหลายประเภท หลายรูปแบบโดยไม่จำกัดอยู่ที่สถาบันใดสถาบันหนึ่ง ศิลปินไทยร่วมสมัยทั้งที่กลับจากการเดินทางข้ามน้ำข้ามทะเลไปศึกษาต่อยังต่างประเทศ ได้เสิร์ฟประสบการณ์ของศิลปะร่วมสมัยที่เคลื่อนไหวอย่างคึกคักในโลกตะวันตกมาตั้งแต่คริสต์ทศวรรษ 1960 อาทิ อภินันท์ โปษยานนท์, กมล เผ่าสวัสดิ์, จุมพล อภิสุข ฯลฯ เป็นต้น ขณะที่ศิลปินไทยแนวสะท้อนสังคม การเมือง หัวก้าวหน้าบางส่วนต้องหลีกเลี่ยงเข้าไปร่วมต่อสู้ในเขตป่าเขาหลัง 6 ตุลา หรือเก็บตัวอย่างเงียบ ๆ ในเขตเมือง ต่างเข้ามาร่วมเคลื่อนไหวจัดแสดงผลงานศิลปะหลายรูปแบบในพื้นที่หอศิลป์ พีระศรีแห่งนี้ทั้งในนามกลุ่มและเดี่ยวเช่นกัน

พื้นที่หอศิลป์ พีระศรีกลายเป็นพื้นที่ที่ศิลปินร่วมสมัยหลากหลายรุ่นมาทดลองสร้างสรรค์ทางความคิดและการแสดงออก โดยนำอิทธิพลทางศิลปะร่วมสมัยจากโลกตะวันตกหลากหลายแนวเข้ามาสร้างและเผยแพร่ในแวดวงศิลปะของไทย ไม่ว่าจะเป็น ศิลปะคอนเซ็ปชวล (Conceptual Art), ศิลปะแบบฉับพลัน (Happening Art), ศิลปะสื่อแสดง (Performance Art), วิดีโอศิลปะ (Video Art), ศิลปะติดตั้งจัดวาง (Installation Art) ฯลฯ ทั้งยังมีการจัดกิจกรรมศิลปะที่ชื่อ “เวทีสมัย” (มาจากคำว่า สมัย+ใหม่) ซึ่งเป็นกิจกรรมศิลปะที่จัดขึ้นเพื่อให้ศิลปินที่สนใจในแนวทางการทดลองสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยหลากหลายรูปแบบมาแสดงออกร่วมกัน

ในช่วงทศวรรษ 2520 อีกเช่นกัน ที่เกิดความเคลื่อนไหวสำคัญในวงการศิลปะคือการรวมตัวกันของบุคลากรในวงการศิลปะเพื่อก่อตั้ง “ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย” ขึ้นใน พ.ศ. 2522 ซึ่งชมรมฯ มีการจัดกิจกรรม “การแสดงผลศิลปกรรมแห่งประเทศไทย” ขึ้นในปีเดียวกันนี้ แนวคิดของการแสดงผลศิลปกรรมแห่งประเทศไทยสวนทางกับการแสดงผลศิลปกรรมแห่งชาติอย่างชัดเจน ที่สำคัญคือ การ “เปิดโอกาสให้ศิลปินร่วมแสดงความสามารถในทางศิลปกรรมโดยไม่จำกัดเพศ วัย ฐานะ ระดับการศึกษาและแนวทางศิลปะ...การแสดงผลงานครั้งนี้มิได้มีเป้าหมายเฉพาะเพื่อค้นหาหรือคัดเลือกงานที่มีคุณภาพเข้าแสดงเป็นหลัก แต่มีเป้าหมายเพื่อเปิดโอกาสให้คนส่วนใหญ่ซึ่งมีความแตกต่างกันหลายๆ ด้าน มีเวทีการแสดงผลออกอย่างกว้างขวาง” (คณะกรรมการดำเนินงานการแสดงผลศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1. 2522: เอกสารไม่ระบุเลขหน้าที่พิมพ์) การแสดงผลศิลปกรรมแห่งประเทศไทยยังเปิดโอกาสให้ศิลปินสามารถส่งผลงานเข้าแสดงได้โดยที่ไม่มีการตัดสินให้รางวัล ศิลปินสามารถส่งผลงานได้ไม่จำกัดจำนวน แต่จะมีคณะกรรมการเลือกแสดงตามความเหมาะสมของสถานที่ เวทีนี้เปิดให้ส่งผลงานเข้าแสดงได้หลายด้าน อาทิ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ ภาพถ่าย ภาพการ์ตูน หรือกระทั่งสามารถส่งภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นมาร่วมฉายได้ “ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยก่อตั้งขึ้นด้วยความร่วมมือกันของคณาจารย์ ศิลปิน นักวิชาการศิลปะ นักโฆษณา หลายสถาบัน ส่งผลให้สามารถจัดนิทรรศการสัญจรในส่วนภูมิภาคได้หลายจังหวัด” (สิทธิธรรม โรหิตะสุข. 2557: 266)

ในช่วงกลางทศวรรษ 2520 ต่อเนื่องถึงทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา ยังต้องกล่าวว่า การสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัย ได้กระจายไปสู่ภูมิภาคต่าง ๆ มากยิ่งขึ้น จากการที่ศิลปินไทยร่วมสมัยที่มีโอกาสเดินทางไปศึกษาต่อยังต่างประเทศได้เดินทางกลับมาและไปทำหน้าที่เป็นอาจารย์สอนในมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ดังเช่น กรณีของมณฑิร บุญมา ซึ่งเขาได้เดินทางไปเป็นอาจารย์สอนอยู่ช่วงหนึ่งที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ แนวคิดและประสบการณ์ของมณฑิร ส่งผลอย่างยิ่งต่อลูกศิษย์หลายคนของเขาในเวลาต่อมา ในหนังสือเล่มนี้ จะได้หยิบยกบางแง่มุมในชีวิตและผลงานของ มณฑิร บุญมา ซึ่งเป็นหนึ่งในศิลปินคนสำคัญของวงการศิลปะร่วมสมัยไทย โดยเฉพาะในห้วงเวลาของการเปลี่ยนผ่านจากศิลปะสมัยใหม่สู่ความเคลื่อนไหวของแนวคิดและแนวทางในการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัย แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยของ **มณฑิร บุญมา** เป็นสิ่งที่ผู้เขียนสนใจอย่างมาก เพราะช่วงใหญ่ ๆ ของเขาในการสร้างสรรค์ผลงาน มีการเน้นการสร้าง “ปฏิสัมพันธ์” ระหว่างผลงานกับผู้ชมอย่างชัดเจน ผู้ชมสามารถเข้าไปสัมผัสผลงานของเขาและใช้ประสาทสัมผัสที่มากกว่าการมองด้วยตา สัมผัสอื่น ๆ เพื่อนำไปสู่การตีความตามความคิดและประสบการณ์ของแต่ละคน ถึงกระนั้น แก่นแกนในการสร้างผลงานของเขาก็เน้นที่การนำแนวคิดเชิงพุทธมาผสานเข้ากับรูปแบบการนำเสนอที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะร่วมสมัยของตะวันตก รอยทางของการสร้างสรรค์ผลงานของมณฑิรจึงเป็นอีกหนึ่งหน้าสำคัญที่สะท้อนถึงการแสวงหาความเป็นไปได้ให้กับงานศิลปกรรมในเชิงพุทธศิลป์ร่วมสมัย

ในอีกด้านหนึ่ง ในหนังสือเล่มนี้ยังจะย้อนรอยบางช่วงเวลาของประวัติศาสตร์ศิลป์ผ่านการกล่าวถึงชีวิตและผลงานของศิลปินไทยร่วมสมัยอย่าง **วสันต์ สิทธิเขตต์** ผู้ซึ่งมีความชัดเจนในการแสดงออกผ่านงานศิลปะสะท้อน วิพากษ์วิจารณ์สังคม การเมือง และวัฒนธรรม ช่วงชีวิตการทำงานศิลปะของวสันต์ สิทธิเขตต์ นั้น สร้างผลงานออกมาจำนวนมากมายหลายชุด กล่าวได้ว่า วสันต์เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่มีเมื่อมีความเปลี่ยนแปลงหรือเกิดความเคลื่อนไหวทางสังคม การเมือง มักหยิบนำมาสื่อสะท้อนเป็นงานศิลปะอย่างต่อเนื่อง เป็นเหตุให้ช่วงเวลาหนึ่ง วสันต์ สิทธิเขตต์ มีผลงานออกมาอย่างสม่ำเสมอ บางปีเขาจัดงานแสดงเดี่ยวเกินกว่าหนึ่งครั้ง วสันต์ สิทธิเขตต์ ยังเป็นนักสร้างสรรค์ที่แสวงหาความเป็นไปได้ให้กับการทำงานศิลปะอยู่เสมอ แม้งานหลักของเขาจะเป็นงานจิตรกรรม แต่หลายต่อหลายครั้ง วสันต์ สิทธิเขตต์ ก็ใช้กลวิธีหลากหลายรูปแบบในการสื่อสะท้อนความคิด เขาคือหนึ่งในศิลปินที่มีบทบาทในกิจกรรม “เวทีสมัย” ของหอศิลป์ พีระศรี ขณะที่ในช่วงทศวรรษ 2530 เขาและเพื่อน ๆ ยังร่วมกันก่อตั้ง “กลุ่มอุกกาบาต” เพื่อนำเสนอผลงานศิลปะคอนเซ็ปชวลแนววิพากษ์วิจารณ์สังคม มีการนำเสนอผลงานหลายรูปแบบ โดยเฉพาะงานศิลปะสื่อการแสดงสดที่ค่อนข้างมีความโดดเด่นในกลุ่มนี้ ในนามศิลปินเดี่ยว นอกจากงานจิตรกรรมแล้ว วสันต์ สิทธิเขตต์ ยังทำงานศิลปะภาพพิมพ์, ประติมากรรม, ศิลปะสื่อแสดงสด, วิดีโอศิลปะ, ศิลปะติดตั้งจัดวาง รวมถึงมีงานเพลงและงานเขียนด้านวรรณกรรมทั้งบทกวีและเรื่องสั้นออกมาอีกจำนวนมาก การกล่าวถึงชีวิตและผลงานของวสันต์ สิทธิเขตต์ คงไม่สามารถกล่าวในรายละเอียดได้ทั้งหมด หากในหนังสือเล่มนี้ ได้เลือกนำเสนอ บางแง่มุมจากความทรงจำของผู้เขียนที่มีต่อผลงานศิลปะบางส่วนของวสันต์ สิทธิเขตต์ รวมไปถึงเขียนจากมุมมองของคนรุ่นใหม่ที่มีโอกาสได้สนทนา ติดตามการทำงานศิลปะและแง่มุมในการใช้ชีวิตของวสันต์ สิทธิเขตต์

ในห้วงเวลาที่วสันต์ สิทธิเขตต์ เริ่มสร้างผลงานศิลปะสู่สังคม เป็นช่วงเวลาใกล้เคียงกับที่ต่อมา หนึ่งในเพื่อนของเขา ได้ตัดสินใจเดินทางก้าวเข้าสู่เส้นทางของงานศิลปะด้วย เพื่อนคนนั้น คือ **จิตติมา ผลเสวก** หนึ่งในศิลปินหญิงคนสำคัญของวงการศิลปะร่วมสมัยไทยที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะสะท้อนสังคมอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะความโดดเด่นของเธอในการทำงานศิลปะสื่อแสดง และงานศิลปะชุมชน จิตติมา ผลเสวก เริ่มต้นชีวิตทางศิลปะจากการเรียนที่ วิทยาลัยช่างศิลป์

ในยุคสมัยช่วงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ที่คนหนุ่มสาวกลุ่มที่สนใจประเด็นทางสังคมให้ความสำคัญกับชีวิตในการแสวงหาคคุณค่าและความหมายในการดำรงอยู่ของชีวิต จิตติมา ผลเสวก เป็นหนึ่งในสายธารแห่งความคิดนั้น เธอหันเหจากการเรียนไปสู่การเป็นครูอาสาสมัครบนดอยที่ห่างไกล สอนหนังสือในถิ่นทุรกันดาร ควบคู่ไปกับการทำงานเขียนสารคดีเพื่อบอกเล่าสะท้อนเรื่องราวแห่งชีวิตจากพื้นที่ห่างไกลบนดอยสูง ต่อมาเธอได้หันมาทำงานในวงการหนังสือและแสดงผลงานภาพถ่าย กระทั่งได้เลือกหนทางของการทำงานศิลปะอย่างเข้มข้นเคียงคู่ไปกับคู่ชีวิตคือ ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง ทั้งสองเป็นส่วนหนึ่งของการทำงานสร้างรอยก้าวเดินอย่างมั่นคงให้กับแนวทางศิลปะสื่อการแสดงสดในสังคมไทย การนำเสนอชีวิตของ จิตติมา ผลเสวก ในหนังสือเล่มนี้ เกิดขึ้นจากความตั้งใจของผู้เขียน และการได้รับโอกาสในการเป็นอีกผู้หนึ่งที่เขียนเพื่อรำลึกถึงชีวิต แนวคิด และการสร้างสรรค์ศิลปะในห้วงเวลาหลังจากที่เธอล่องลับไปไม่นาน ซึ่งการสะท้อนเรื่องราวของ จิตติมา ผลเสวก ยังสามารถทำให้ผู้อ่านได้รับรู้เรื่องราวบางแง่มุมในรอยทางประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยอีกทางหนึ่งด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับในแวดวงการทำงานศิลปะสะท้อนสังคมผ่านงานศิลปะสื่อแสดงสดในช่วงทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา

ชีวิตและเจตนารมณ์ในการทำงานศิลปะเพื่อสะท้อนสังคมของ จิตติมา ผลเสวก และผองเพื่อน ยังส่งเป็นแรงผลักดันให้กับศิลปินรุ่นน้องอีกจำนวนไม่น้อยที่ก้าวเดินตามรอยทางการสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อเป็นกระบอกเสียงสะท้อนและวิพากษ์ปัญหาที่เกิดขึ้นกับสังคม ชุมชน หนึ่งในนั้นคือ ศิลปินนักแสงหานาม **“ประสาธ นิรันดร์ประเสริฐ”** ผู้ซึ่งทำงานทัศนศิลป์ในหลากหลายประเภท ทั้งจิตรกรรม ศิลปะภาพพิมพ์ สื่อผสม และรวมถึงยังทำงานเชิงกิจกรรมทางสังคมร่วมกับจิตติมา ผลเสวก อีกด้วย ประสาธ นิรันดร์ประเสริฐ คือหนึ่งในคนหนุ่มที่ศึกษาศิลปะด้วยความมุ่งมั่นต่อการเป็นศิลปิน เขาผ่านการศึกษากับ “ทวี รัชนิกร” มากระทั่งศึกษาต่อทางศิลปะในสถาบันมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลคลองหลวง ปทุมธานี จากนั้นได้เริ่มคลุกคลีกับกลุ่มศิลปินที่ทำงานและเคลื่อนไหวศิลปะในเชิงสะท้อน วิพากษ์สังคม ประสาธ นิรันดร์ประเสริฐ ยังมีลักษณะของศิลปินนักแสวงหาที่สร้างกิจกรรมการเดินทางที่เขาออกแบบมาเพื่อมุ่งหวังจะศึกษาความเป็นไปของสังคม ชุมชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในชุมชนที่ได้รับผลกระทบจากโครงการพัฒนาของภาครัฐ เรื่องราวชีวิตและการทำงานของประสาธ จึงเป็นอีกบทหนึ่งของผู้เขียนตั้งใจนำเสนอ ในฐานะเรื่องราวชีวิตของศิลปินเล็ก ๆ คนหนึ่ง ที่ต่อสู้ พยายาม ทำงานศิลปะ และนำเสนอผลงานแนวสะท้อนสังคมของเขาอย่างต่อเนื่อง

ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ เป็นบทนำสำหรับเนื้อหาของหนังสือ **“ย้อนรอยประวัติศาสตร์ศิลป์ ผ่านชีวิตศิลปินไทยร่วมสมัย”** โดยศิลปินที่ผู้เขียนเลือกมานำเสนอในหนังสือเล่มนี้ เป็นศิลปินไทยทั้งที่ล่องลับไปแล้วและทั้งที่ยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน (พ.ศ. 2567) ทั้งนี้ นอกจากศิลปินทั้ง 12 ท่านที่เลือกหยิบยกมาจะเป็นศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะอย่างต่อเนื่องจนเป็นที่ยอมรับแล้วนั้น ผู้เขียนยังเห็นว่า ชีวิต การทำงาน และบทบาทของศิลปินแต่ละท่านยังสามารถเชื่อมโยงเข้ากับประเด็นเฉพาะที่สำคัญและน่าสนใจในประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทยได้อีกด้วย ไม่ว่าจะเป็น ประเด็นเรื่องของความพยายามบุกเบิกหอศิลป์เอกชนและหอศิลป์สมัยใหม่ในบทบาทของ **ดำรง วงศ์อุปราช**, ประเด็นเรื่องของการผลักดันแนวคิดการศึกษาศิลปะและศิลปศึกษาตามแนวทางศิลปะสมัยใหม่ของ **อารี สุทธิพันธุ์**, ประเด็นเรื่องบทบาทของศิลปินนอกระบบสถาบันการศึกษาที่บุกเบิกแนวทางการสร้างสรรค์และการแสดงออกทางศิลปะที่แตกต่างจากขนบเดิมของการสร้างผลงานจนเป็นที่ยอมรับ ดังในกรณีของ **จ่าง แซ่ตั้ง** และ **ประเทือง เอมเจริญ** ซึ่งบทบาทของทั้งสองท่านนี้ยังเชื่อมโยงไปสู่เรื่องราวของศิลปินอย่าง **พิทักษ์ ปิยะพงษ์ สันติภาพ นาโค (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์) ธรรมศักดิ์ บุญเขต และ โชคชัย ตักโพธิ์** ซึ่งต่างก้าวเข้ามาสู่บทบาทของศิลปินทัศนศิลป์ที่สร้างผลงานไปพร้อมกับการขับเคลื่อนกิจกรรมทางสังคม การเมืองผ่านงานศิลปะ โดยเฉพาะในช่วงเวลาสำคัญที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์การต่อสู้และการเคลื่อนไหว

ทางการเมืองเพื่อเรียกร้องประชาธิปไตยช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ซึ่งศิลปินที่ผู้เขียนเลือกมานี้ ถือเป็นผู้ที่มีบทบาทอย่างยิ่งในการขับเคลื่อน นำเสนองานศิลปะสะท้อนสังคมสู่สาธารณชน นอกจากนี้ในช่วงดังกล่าวอาจถือได้ว่าเป็นช่วงเวลาของการเปลี่ยนผ่านจากศิลปะสมัยใหม่สู่ศิลปะร่วมสมัย กระทั่งต่อมา ศิลปินไทยที่ได้ไปศึกษาศิลปะยังต่างประเทศบางส่วนได้นำอิทธิพลจากศิลปะร่วมสมัยจากต่างแดนมาเป็นแรงผลักดันในการสร้างและนำเสนอผลงานสู่สาธารณชน **มณฑิธร บุญมา** ถือเป็นตัวอย่างเป็นของอีกศิลปินคนสำคัญของวงการศิลปะร่วมสมัยไทยที่ผู้เขียนเลือกหยิบยกมานำเสนอ ผลงานของเขาสะท้อนถึงการนำปรัชญา คำสอนทางพุทธศาสนา มาผนวกกับประสบการณ์ทั้งทางตรงและทางอ้อมในชีวิต สร้างเป็นผลงานพุทธศิลป์แนวร่วมสมัยที่มีมิติขยายมากไปกว่างาน 2 หรือ 3 มิติทั่วไป แต่เปิดสู่พรมแดนของการสร้างผลงานผ่านมิติทางความคิด เป็นผลงานศิลปะคอนเซ็ปชวล (Conceptual Art) ที่สร้างอิทธิพลมากมายให้กับศิลปินรุ่นต่อ ๆ มา อีกทั้งมณฑิธรรยังนำผลงานของเขาก้าวไปสู่การได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติอีกด้วย ขณะที่ชีวิต การทำงาน และบทบาทของศิลปินอย่าง **วสันต์ ลิทธิเชตต์ จิตติมา ผลเสวก และ ประสาท นิรันดร์ประเสริฐ** ก็เป็นเสมือนกับกรณีศึกษาบางอย่างที่สะท้อนถึงบรรยากาศของการทำงานศิลปะเพื่อสะท้อนปัญหาสังคมในช่วงตั้งแต่ทศวรรษ 2520 ต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน เป็นอิทธิพลทางความคิดและการแสดงออกที่สืบทอดมาจากศิลปินสะท้อนสังคมยุคก่อนหน้า หากแต่มีแนวทางในการนำเสนอที่แตกต่างหลากหลายออกไป

ที่กล่าวอธิบายมาข้างต้นนี้ เป็นเสมือนกับเกณฑ์ในการคัดเลือกหรือหยิบยกศิลปินไทยที่มานำเสนอในหนังสือเล่มนี้ นอกจากนี้ กล่าวได้ว่า ชีวิต เรื่องราวการทำงาน และบทบาทของศิลปินไทยบางท่านที่ผ่านมา ก็อาจจะยังไม่ได้ถูกหยิบยกมาเขียน ศึกษา หรือนำเสนอในวงกว้างบ่อยครั้งมากนัก ดังกรณีของ พัทธกษ ปิยะพงษ์, สันติภาพ นาโค (สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์), ธรรมศักดิ์ บุญเชิด หรือ ประสาท นิรันดร์ประเสริฐ จึงเป็นส่วนที่ผลักดันให้ผู้เขียนตั้งใจที่จะนำเสนอเรื่องราวของศิลปินเหล่านี้ ทั้งเพื่อเป็นสะพานเชื่อมระหว่างเรื่องราวของศิลปิน ช่วงเวลาบางช่วงในประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยไทยกับผู้อ่านที่สนใจและหวังว่าอาจจะนำไปสู่การต่อยอดหรือการศึกษา วิเคราะห์ ถึงประเด็นเรื่องราวของชีวิต ผลงาน และบทบาทของศิลปินเหล่านี้ รวมถึงคนอื่น ๆ ในมิติที่กว้างและลึกซึ้งขึ้นต่อไปในอนาคตแน่นอนว่า หนังสือเล่มนี้ มิใช่หนังสือประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยที่จะสามารถฉายสะท้อนภาพรวมและรายละเอียดที่เกิดขึ้นในทุกช่วงเวลาของประวัติศาสตร์ได้ทั้งหมด หากแต่เป็นการนำเสนอบางแง่มุมและบางช่วงตอนของรอยทางประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยผ่านการเขียนบอกเล่าเรื่องราวของชีวิตศิลปินไทยที่หยิบยกมาเพื่อให้ผู้อ่านได้มีโอกาสรับรู้ และหากสนใจในเวลา หรือประเด็นเรื่องราวใดเป็นพิเศษ ก็สามารถไปสืบค้นคว้าหาต่อยอดได้ต่อไป หรือหากเห็นว่า มีประเด็นเรื่องราวใดที่ผู้เขียนละเลย หรือยังไม่ได้กล่าวอธิบายในหนังสือเล่มนี้ และนำไปสู่การศึกษา ค้นคว้า ต่อยอดและนำเสนอเพื่อเป็นประโยชน์ต่อผู้อ่านผู้สนใจต่อไปก็จะเป็นประโยชน์และมีความหมายอย่างมาก รูปแบบการเขียนถึงศิลปินแต่ละคนที่หยิบยกมาในแต่ละบทต่อกันนี้อาจมีรูปแบบกลวิธีที่สอดคล้องหรือแตกต่างกันอยู่บ้าง เนื่องจากตั้งใจให้หนังสือเล่มนี้มีสีสันในรูปแบบการเขียนที่ต่างไปจากงานวิชาการล้วน ๆ เพื่อหวังให้ผู้อ่านได้อ่านอย่างเพลิดเพลินไปด้วยซึ่งไม่แน่ว่า จะสำเร็จตามความมุ่งหวังนั้นหรือไม่ แต่ก็ได้ใช้หนังสือเล่มนี้ในการทดลองและสร้างประสบการณ์ให้กับตัวผู้เขียนเองในทางหนึ่งด้วย หากมีข้อผิดพลาดประการใด ผู้เขียนจึงขอรับผิดขอแต่เพียงผู้เดียว ถัดจากนี้ จึงขอต้อนรับผู้อ่านทุกท่านเข้าสู่ **การย้อนรอยประวัติศาสตร์ศิลป์ ผ่านชีวิตศิลปินไทยร่วมสมัย**

เอกสารอ้างอิง

- ศิลป พีระศรี. (2493). *การประจักษ์แห่งศิลปะ* (พระยาอนุนามานราชชน, ผู้แปล). [สุจิตร์
การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 2]. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- ศิลป พีระศรี. (2499). *ศิลปะ* [สุจิตร์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 7]. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2499.
- _____. (2501). *ศิลปะเป็นสิ่งจำเป็นหรือ?* (เขียน ยิ้มศิริ, ผู้แปล) ใน สุจิตร์การแสดงศิลปกรรม
แห่งชาติ ครั้งที่ 9 พ.ศ.2501]. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- _____. (2504). *ข้อคิดเห็นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12*. (เขียน ยิ้มศิริ, ผู้แปล).
[สุจิตร์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 12]. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2548). *ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยาม ถึงศิลปะสมัยใหม่*.
กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว.
- สุธี คุณาวิชยานนท์. (2545). *จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่ ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะ จากประเพณีสู่
สมัยใหม่และร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: หอศิลปมหาวิทยาลัยศิลปากร.
- สุชาติ สวัสดิ์ศรี. (2549). *จากอักษรสาส์น ถึง สังคมศาสตร์ปริทัศน์*. กรุงเทพฯ: ศูนย์ศึกษาเศรษฐศาสตร์การเมือง
คณะเศรษฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2557). *ประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย ตั้งแต่ทศวรรษ
2480 – ทศวรรษ 2530*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2564). *พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ในศิลปะร่วมสมัยไทย*. กรุงเทพฯ:
สำนักหนังสือ 20 พฤษภาคม.



ดำรง วงศ์อุปราช

ภาพที่ 1 : ดำรง วงศ์อุปราช

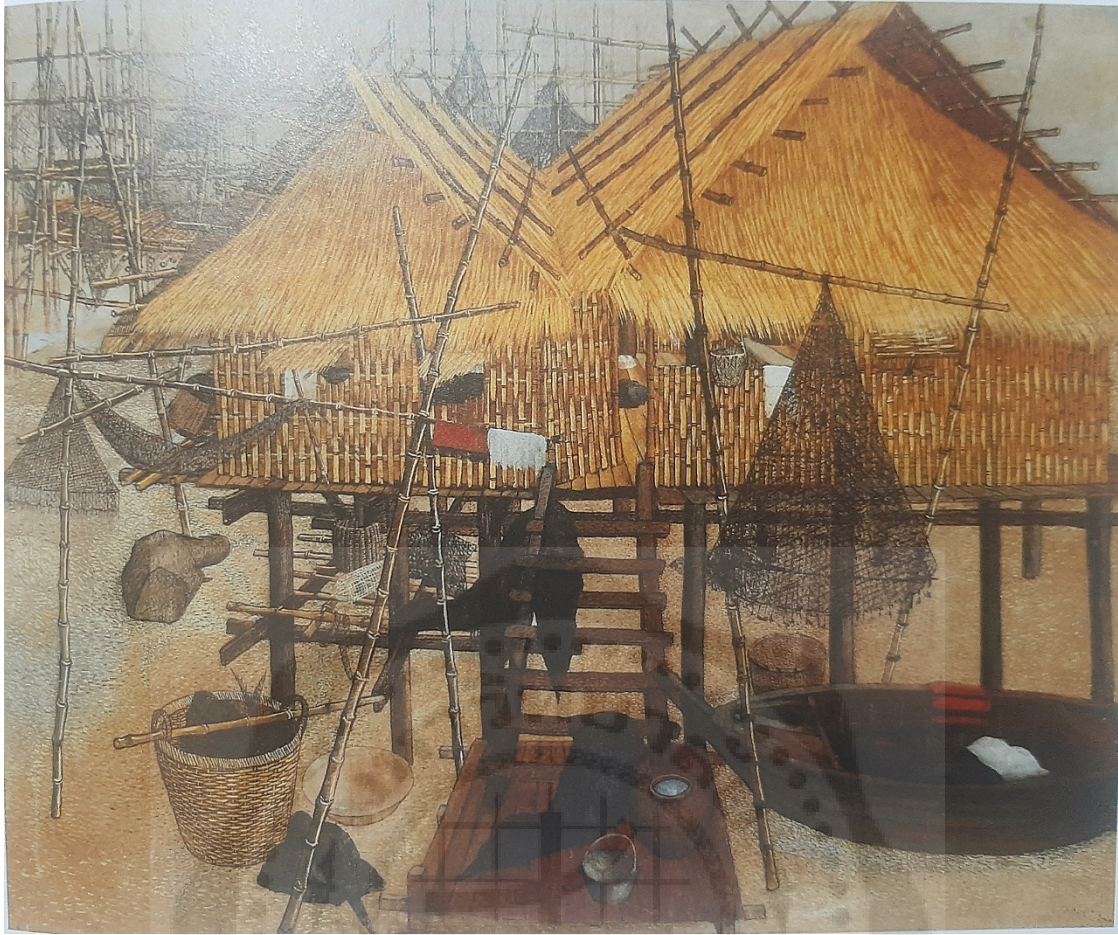
(ที่มาภาพ : ศูนย์ทัศนศิลป์ดำรง วงศ์อุปราช. (2545). หนังสือที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพ ผศ.ดำรง วงศ์อุปราช ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม กรุงเทพมหานคร วันที่ 13 สิงหาคม พ.ศ. 2545. นครปฐม: ศูนย์ทัศนศิลป์ดำรง วงศ์อุปราช)

ดำรง วงศ์อุปราช กับหอศิลป์สมัยใหม่ในประเทศไทย

“เป็นช่างเขียนหนุ่ม ซึ่งจะเป็นอื่นไปไม่ได้ นอกจากความเป็นไทย”

ความข้างต้นนี้ คือ ถ้อยความส่วนหนึ่งจากข้อเขียนของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี จากข้อเขียนชื่อ “คิดกันคนละอย่าง” หรือ “Extremities” ที่ตีพิมพ์ในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 11 จัดขึ้นระหว่างวันที่ 15 กุมภาพันธ์ – 25 มีนาคม พ.ศ. 2503 ซึ่งเขียนขึ้นมานำเสนอเนื้อหาหลักกล่าวถึง การแบ่งเป็น 2 ฝ่ายที่มีทัศนะแตกต่างกันอย่างชัดเจนในเรื่องศิลปะสมัยใหม่ ฝ่ายหนึ่ง คือ ประชาชนทั่วไป “ที่มีความเสียใจที่งานจิตรกรรมและประติมากรรมตามแบบประเพณีที่สร้างขึ้นเพื่อบรรยายเรื่องต่าง ๆ ในวรรณคดีนั้น ไม่มีใครทำกันอีก” (ศิลป์ พีระศรี, แปลโดย เขียน ยิ้มศิริ. 2503: 3) กับอีกฝ่ายหนึ่ง คือ ศิลปินและนักวิจารณ์ศิลปะ “ซึ่งส่งเสริมงานศิลปะแบบใหม่ ๆ แปลก ๆ ที่ไม่ค่อยจะมีใครเข้าใจ” (เรื่องเดียวกัน. 2503: 3) บทความยังเสนอว่าเราควรพิจารณางานศิลปะด้วยจิตใจที่ปราศจากความโน้มเอียง แต่ต้องพยายามเข้าใจความคิดและศิลปะแบบอื่นที่ไม่เข้ากับตัวเรา ทั้งยังยกตัวอย่างผลงานที่ส่งประกวดให้เห็นถึง “ความประสานกลมกลืน” ที่ทั้งศิลปะแบบประเพณีไทยและศิลปะสมัยใหม่ต้องให้ความสำคัญเช่นเดียวกัน ศาสตราจารย์ศิลป์ กล่าวอีกว่า แม้ผลงานทั้งหลายที่กล่าวมาจะได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกเพียงไร “แต่ก็ยังเป็นงานที่ดูเข้าใจได้ ที่สำคัญยิ่งกว่านั้นคือเป็นงานศิลปะซึ่งอาจค้นพบลักษณะของไทยเราได้” (เรื่องเดียวกัน. 2503: 5) ศิลปินผู้สร้างงานในแนวทางที่สอดคล้องกับแนวคิดของศาสตราจารย์ศิลป์และถูกยกเป็นตัวอย่าง อาทิ ชลูด นิ่มเสมอ ดำรง วงศ์อุปราช เขียน ยิ้มศิริ อาจเป็นเพราะเนื้อหาในผลงานทั้งภาพพิมพ์และจิตรกรรมของชลูดมุ่งเน้นอยู่กับการถ่ายทอดภาพวิถีชีวิตของหญิงชาวบ้านไทย ในหลายอิริยาบถภายใต้รูปแบบที่ตัดทอนรูปทรงและรายละเอียดให้เรียบง่ายและมีลักษณะตามแบบศิลปะบาบ์กนิยม ส่วนดำรง วงศ์อุปราช อาจารย์ศิลป์ ถึงกับกล่าวว่าดำรงนั้น “เป็นช่างเขียนหนุ่ม ซึ่งจะเป็นอื่นไปไม่ได้ นอกจากความเป็นไทย” (เรื่องเดียวกัน. 2503: 5) ซึ่งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 11 ประจำปี พ.ศ. 2503 นี้ ดำรง วงศ์อุปราชได้รับรางวัลเกียรติยศอันดับ 1 เหรียญทองด้วยผลงานประเภทจิตรกรรมชื่อ “หมู่บ้านชาวประมง” ที่ได้รับคำยกย่องจากอาจารย์ศิลป์อีกตอนหนึ่งว่า “ดำรงเขียนภาพให้มีส่วนละเอียดได้อย่างถูกต้องเหมือนอย่างศิลปินโบราณทีเดียว...ช่างเขียนมิได้เขียนภาพคน แต่ทว่าเรามีความรู้สึกประทับใจอย่างยิ่งในอันที่จะใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับชาวชนบทที่มีสุขภาพแข็งแรง เมื่อได้เห็นภาพของชนบทเช่นนั้น” (เรื่องเดียวกัน. 2503: 5)

จากข้างต้นจะเห็นได้ว่า ดำรง วงศ์อุปราช คือหนึ่งในลูกศิษย์ที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ยอมรับในฝีมือลายมือทางจิตรกรรม โดยเฉพาะความโดดเด่นในผลงานของเขาที่สามารถผสมผสานลักษณะเด่นของบรรยากาศในวิถีชีวิตชาวบ้านเข้ากับอิทธิพลของศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกได้อย่างลงตัว ซึ่งลักษณะเช่นนี้เองเป็นสิ่งที่อาจารย์ศิลป์มุ่งเน้นอย่างมากในการนำเสนอแนวทางของผลงานทั้งที่ได้รางวัลและได้รับการคัดเลือกให้ร่วมแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคศิลป์ พีระศรี (หมายถึง การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติสมัยที่ศาสตราจารย์ศิลป์มีชีวิตอยู่ คือ พ.ศ. 2492-2505)



ภาพที่ 2 : ภาพจิตรกรรม “หมู่บ้านชาวประมง” (2503) สีฝุ่นบนผ้าใบ, สมบัติของกรมศิลปากร
(ที่มาภาพ: สุจิตร์นิทรรศการ Damrong Wong-Uparaj A Retrospective of Versatility and Discipline จัดโดย มอนวิคและหอ
ศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร 20 เมษายน-15 สิงหาคม 2564. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร)

ดำรง วงศ์อุปราช เกิดเมื่อวันที่ 1 กันยายน พ.ศ. 2479 ที่อำเภอพาน จังหวัดเชียงราย เขาได้พำนักและศึกษา
อยู่ที่เชียงรายจนมีอายุได้ 15 ปี จากนั้นได้ย้ายไปศึกษาอยู่ที่จังหวัดลำปาง ใน พ.ศ. 2500 ดำรงได้เข้าศึกษา ณ คณะ
จิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร (กระทั่งจบการศึกษาใน พ.ศ. 2505) ในช่วงระหว่างที่เป็นนักศึกษา
นี้ ดังที่กล่าวไปแล้วว่า ดำรงได้ส่งผลงานเข้าร่วมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติหลายครั้ง และครั้งที่นำความสำเร็จอย่าง
สูงมาให้แก่เขา คือ การได้รับรางวัลเกียรตินิยมเหรียญทอง ประเภทจิตรกรรม ใน พ.ศ. 2503 นั่นเอง

ถึงกระนั้นที่น่าสนใจ คือ การได้รับรางวัลและการยอมรับในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ มิได้ส่งผลให้ดำรงยึดติด
อยู่กับความสำเร็จจากเวทีนี้ ตรงกันข้ามเขากับเพื่อนศิลปินหนุ่มกลุ่มหนึ่งจากรั้วมหาวิทยาลัยศิลปากรกลับตั้งคำถามกับเวที
การแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินี้ในหลายช่วงเวลา

ในช่วงแรกคือต้นทศวรรษ 2500 คือ ประมาณ พ.ศ. 2504 สิ่งที่น่าสนใจและเพื่อนศิลปินรุ่นหนุ่มของเขาเห็น คือ ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติซึ่งเป็นเวทีการแสดงและการประกวดศิลปกรรมหลักของประเทศไทยขณะนั้น มีการคัดเลือกและตัดสินผลงานโดยคณะกรรมการกลุ่มหนึ่ง แน่แน่นอนว่า ตามครรลองของการประกวดใด ๆ ทั่วไป จำต้องมีผลงานที่ได้รับคัดเลือกและย่อมมีผลงานที่ถูกคัดออก หากทว่าสิ่งที่ดำรงและเพื่อนศิลปินรุ่นใหม่จำนวนหนึ่งเห็นคือ ผลงานที่ถูกคัดออกจำนวนไม่น้อยจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ คือ ผลงานที่น่าสนใจ ผลงานเหล่านี้เป็นการสร้างสรรค์และการแสดงออกของศิลปิน หากไม่ได้แสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ก็ควรมีพื้นที่หอศิลป์สำหรับรองรับจัดแสดงผลงานเหล่านี้

ดำรงได้เคยเขียนถึงเรื่องนี้ไว้บางช่วงตอนว่า “ในต้นปี พ.ศ. 2504 ได้มีนักธุรกิจเพื่อนของคุณวิลาศ มณีวัต นักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงได้มาชวนผู้เขียน (ดำรง) ไปเปิด อาร์ต แกลเลอรี นักธุรกิจผู้นี้ชื่อ คุณสมัคร เจริญรัตน์ มีตึกแถวอยู่ที่วงเวียนมักกะสันซึ่งผู้เขียนก็ได้ชวนเพื่อน ๆ ไปร่วมการแสดงครั้งที่ 1 ในเดือนเมษายน 2504 โดยมีการตั้งชื่อ อาร์ต แกลเลอรีนี้ว่า “บางกอก อาร์ต เซนเตอร์” โดยมีพระประพนธ์ปัญญา เป็นผู้อำนวยการ ได้เชิญท่านศาสตราจารย์ศิลป์เป็นที่ปรึกษา และเชิญท่านเป็นประธานเปิดนิทรรศการครั้งที่ 1 ศิลปินที่ร่วมแสดงผลงานที่นี่ นอกจากผู้เขียนแล้วมี อาจารย์สวัสดิ์ ตันติสุข อินสนธ์ วงศ์สาม เปรี๊ยะ เปลี่ยนสายสืบ ทวี รัชนิกร นพรัตน์ สวัสดิ์สิทธิ์ พิชัย นิรันดร์ อนันต์ ปาณินท์ ประพันธ์ ศรีสุตา ชิเลนดา จอห์นสัน (ศิลปินอเมริกัน) ฯลฯ แกลเลอรีแห่งนี้เป็นหอศิลป์เอกชนแห่งแรกที่มีการแสดงผลงานและขายผลงานอย่างเป็นแบบแผน” (ดำรง วงศ์อุปราช. 2536: 85-86)

ซึ่งต้องกล่าวว่า ก่อนหน้านี้ การซื้อขายจำหน่ายภาพงานศิลปะในบ้านเรายังไม่มีแกลเลอรีเป็นเรื่องเป็นราว หากแต่เป็นร้านกรอรูปหรือร้านขายของที่ระลึกให้แก่นักท่องเที่ยวชาวต่างชาติที่อยู่ในย่านการค้าและการท่องเที่ยวของชาวต่างชาติอย่างย่านบางรัก ย่านราชประสงค์ หรือย่านสุริวงค์ ฯลฯ เท่านั้น¹

¹ผู้สนใจในประเด็นนี้ สามารถดูเพิ่มเติมได้จากงานศึกษาของ สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2560) ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย: มองผ่านความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชนและการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, หน้า 72-75.



ภาพที่ 3 : ภาพศิลปินสมาชิกบางส่วนของกลุ่ม “มักกะสัน” ถ่ายร่วมกันที่ บางกอก อาร์ต เซ็นเตอร์ เมื่อ พ.ศ. 2504 จากซ้ายไปขวา อนันต์ ปาณินท์, ดำรง วงศ์อุปราชา, พิชัย นิรันดร์, ซิเลندا จอห์นสัน และประพันธ์ ศรีสุตา (ที่มาภาพ: ภาพประกอบบทความของ ด.ว.อุปราชา (2516). “บทความเรื่อง 2504-2516,” ใน สุจิตร์ศุณย์ศิลป์เมฆพยับ. กรุงเทพฯ : มูลนิธิจุฬาลงกรณ์-พันธุ์ทิพย์)

สมาชิกของศิลปิน “กลุ่มมักกะสัน” (Makkasan Group) จึงถือเป็นกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ที่มีบทบาทในการบุกเบิก หอศิลป์เอกชนในบ้านเรา ครั้งหนึ่ง ดำรง วงศ์อุปราชา ภายใต้นามปากกา ด.ร.วงศ์ ยังเคยกล่าวถึงกลุ่มมักกะสันและเจตนารมณ์ ในการเคลื่อนไหวนี้ว่า “กลุ่มศิลปินหนุ่มมักกะสันก่อตั้งกลุ่มขึ้นมา ก็เนื่องมาจากปฏิกิริยาของเขาที่มีต่องานแสดงศิลปกรรม แห่งชาติ ศิลปินกลุ่มหนุ่มซึ่งส่วนใหญ่ขณะนั้นเป็นนักศึกษาชั้นสูงของมหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นกลุ่มศิลปินหนุ่มที่มีความคิด และแนวทางปฏิบัติก้าวหน้า ทุกครั้งที่มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจะมีผลงานศิลปถูกคัดออกมามากมาย มีผลงานไม่น้อย ที่ศิลปินกลุ่มนี้มีความเห็นว่าเป็นผลงานที่ถึงแม้จะไม่สมบูรณ์ลงตัวในแบบอย่างและเทคนิค แต่ก็ยังเป็นผลงานที่น่าสนใจ เป็นผลงาน ริเริ่มมีแนวทางสร้างสรรค์ใหม่ ศิลปินกลุ่มนี้ไม่เห็นด้วยที่คณะกรรมการไม่ให้โอกาสแก่ศิลปินที่มีแนวทางใหม่ คณะกรรมการ ซึ่งประกอบด้วยศิลปินส่วนใหญ่ที่อาวุโสตั้งมาตรฐานการตัดสินแบบไม่ก้าวหน้าทันวิวัฒนาการของศิลปะยึดอยู่กับมาตรฐานเก่า ข้ำซาก เช่นเรื่องฟอร์มและมิติ เป็นต้น มาตรฐานการตัดสินของคณะกรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจึงไปกับแนวทาง ศิลปะของศิลปินกลุ่มนี้ไม่ได้ (ด.ร.วงศ์. 2509) ทักษะที่ไม่ลงรอยทางความคิดระหว่างกลุ่มศิลปินหนุ่มกับรูปแบบในการตัดสิน ผลงานศิลปกรรมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่ไม่เปิดกว้างส่งผลให้ศิลปินกลุ่มนี้พยายามแสวงหาสถานที่จัดแสดงผล งานศิลปะตามแนวทางความคิดและการแสดงออกของตน ดังที่ ด.ร.วงศ์กล่าวเพิ่มเติมว่า

“ความคิดที่จะมีสถานที่แสดงผลงานของตนโดยไม่ต้องขึ้นต่อการตัดสินใจของคณะกรรมการการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติก็เกิดขึ้น ในสมัยนั้นมียานแสดงศิลปกรรมน้อยมาก นอกจากงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติแล้ว ศิลปินแทบไม่มีโอกาสแสดงผลงานเลย อีกทั้งงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยังมีนโยบายไม่กว้าง ไม่ค่อยส่งเสริมศิลปินหนุ่มและแนวทางใหม่ๆ เสียอีก การจัดงานแสดงศิลปของศิลปินกลุ่มนี้จึงเป็นการหาทางออกเพื่อการแสดงอย่างเสรีในการเสนอผลงานสู่ประชาชน” (ด.ร.วงศ์. 2509)

นี่จึงเป็นสาเหตุที่ทำให้เกิด “บางกอก อาร์ต เซนเตอร์” พื้นที่ศิลปะในรูปแบบ “หอศิลป์หรือแกลเลอรีเอกชน” ย่านวงเวียนมกษะสัน กรุงเทพฯ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า เป็นหอศิลป์เอกชนแห่งแรกในประเทศไทย ซึ่งการแสดงครั้งแรกของศิลปินกลุ่มนี้ถือได้ว่าได้รับความสนใจจากคนในวงการศิลปะพอสมควร ดังที่ ด.ร.วงศ์ กล่าวว่า “ได้รับการสนับสนุนจากวงการทั่วไปเป็นอย่างดี เป็นครั้งแรกที่ศิลปินเริ่มเสนอผลงานของตนต่อประชาชนโดยไม่ต้องแสดงอย่างเป็นทางการ” (ด.ร.วงศ์. 2509) อย่างไรก็ตาม ต่อมากลุ่มศิลปินมกษะสันได้ถอนตัวไปจากการดำเนินกิจกรรมในบางกอก อาร์ต เซนเตอร์ เนื่องจากเกิดขาดสภาพคล่องในรายได้จากการจำหน่ายผลงานและมีแนวทางความเห็นระหว่างศิลปินที่ไม่ตรงกันกับนายทุนเอกชนผู้สนับสนุน ดังที่งานศึกษาของ สิทธิธรรม โรหิตะสุข ได้เคยกล่าวถึงประเด็นนี้ไว้ว่า

“แม้ในช่วงแรกบางกอก อาร์ต เซนเตอร์ จะประสบความสำเร็จอย่างมากทั้งในเชิงความเคลื่อนไหวของการแสดงออกทางศิลปะและทางธุรกิจ แต่ถึงกระนั้น ด้วยเพราะการดำเนินการของหอศิลป์แห่งนี้ยังไม่ได้มีระบบการจัดการทางธุรกิจหรือการตลาดอย่างชัดเจน เพราะไม่ได้เน้นด้านการหาทำไรเป็นด้านหลัก มีเพียงรายได้มาจากการจำหน่ายภาพและหัตถ์เปอร์เซ็นต์ส่วนหนึ่งไว้เป็นค่าใช้จ่ายของหอศิลป์ผนวกกับเพราะกลุ่มลูกค้าก็เป็นกลุ่มเดิม ๆ ที่ให้การสนับสนุนกลุ่มศิลปินหนุ่ม จึงเป็นเหตุให้ความสำเร็จในด้านการสร้างความเคลื่อนไหวในวงการศิลปะนั้นไปกันไม่ได้กับความอยู่รอดทางธุรกิจที่มีความไม่แน่นอนสูง ผนวกกับค่าใช้จ่ายประจำจำนวนมากที่มีอยู่ของสถานที่ จึงเป็นสาเหตุให้เจ้าของสถานที่จำต้องหันไปเน้นการดำเนินการเชิงพาณิชย์มากขึ้น ด้วยเหตุนี้เอง จึงทำให้กลุ่มศิลปินเห็นว่าทิศทางของหอศิลป์เริ่มไม่ตรงกับวัตถุประสงค์ในการเปิดพื้นที่เพื่อการแสดงออกทางศิลปะรูปแบบใหม่ๆ” (สิทธิธรรม โรหิตะสุข. 2560: 81)²

²ดูประเด็นการอธิบายและการวิเคราะห์ถึงปัจจัยในการจำหน่ายผลงานในบางกอก อาร์ต เซนเตอร์ เพิ่มเติมได้จาก งานศึกษาของ สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2560). ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย: มองผ่านความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชนและการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530.กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, หน้า 76-82.



ภาพที่ 4 : ภาพโปสเตอร์การแสดงผลงานนิทรรศการของศิลปินรุ่นใหม่ ช่วง 9-25 เมษายน พ.ศ.2504

ณ บางกอก อาร์ต เซ็นเตอร์

(ที่มาภาพ: ภาพประกอบบทความของ ด.ว.อุปราช (2516). “บทความเรื่อง 2504-2516,”

ใน สื่อบัณฑิตศูนย์ศิลปเมฆพยัค. กรุงเทพฯ : มูลนิธิจุมภฏ-พันธุ์ทิพย์)

ถึงกระนั้น การเปิดบางกอก อาร์ต เซ็นเตอร์ นอกจากจะเป็นการบุกเบิกพื้นที่หอศิลป์เอกชนเพื่อแสดงผลงานศิลปกรรมของศิลปินอย่างเสรีแล้ว ยังส่งผลทำให้ดำรง วงศ์อุปราช และเพื่อนศิลปินได้มีโอกาสพบปะกับบุคคลหลายกลุ่มนอกเหนือจากคนในแวดวงศิลปะด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นนักประพันธ์ผู้มีชื่อเสียงอย่าง วิลาศ มณีวัต สือมวณชนต่างประเทศที่ออกสิ่งพิมพ์ในกรุงเทพฯ ดังกรณีหนังสือพิมพ์ บางกอก เวิร์ล (Bangkok World) ซึ่งมี ดาเรล เบอริแกน (Darrel Berrigan) เป็นบรรณาธิการ ซึ่งในหนังสือพิมพ์ฉบับนี้มีพื้นที่ให้กับคอลัมน์ทางศิลปะซึ่งเขียนโดย ไมเคิล สมิธ (Michael Smithies) รวมถึงกลุ่มผู้ซื้อผลงานศิลปะซึ่งในขณะนั้น ส่วนใหญ่ยังจำกัดอยู่ในกลุ่มชาวต่างชาติที่เข้ามาทำงานในประเทศไทย ไม่ว่าจะเป็น เจ้าหน้าที่ทางการทูต, นักธุรกิจ, หรืออาจารย์สอนภาษาในสถาบันภาษาของต่างประเทศ นอกจากนี้ยังมีบุคคลในวงสังคมชั้นสูงของไทย ซึ่งบุคคลหนึ่งที่ต่อมาได้มีบทบาทในการอุปถัมภ์ศิลปินรุ่นใหม่กลุ่มนี้และคนอื่น ๆ อีก คือ ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร



ภาพที่ 5 :ภาพ ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร (นั่งหัวโต๊ะ) ขณะจัดเลี้ยงและสนทนากับเหล่าศิลปิน ภายในวังสวนผักกาด

ในภาพมีดำรง วงศ์อุปราช (สวมเสื้อสูทผูกเนคไท) ร่วมอยู่ด้วย
(ที่มาภาพ: ได้รับความอนุเคราะห์ภาพถ่ายจาก คุณพีระ พัฒนะพีระเดช)

ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร ชายาในพระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนครสวรรค์ศักดิพินิต ทั้งพระองค์เจ้าจุมภวณัฏฐ์ บริพัตรฯ และ ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ ต่างมีความสนใจในศิลปะอย่างมาก “ได้สะสมผลงานศิลปะโบราณและศิลปะแนวประเพณี ไว้มากมายภายในวังสวนผักกาดถนนศรีอยุธยา กรุงเทพฯ ต่อมาได้ก่อตั้ง “มูลนิธิจุมภวณัฏฐ์-พันธุ์ทิพย์” เพื่อสนับสนุนงานด้านศิลปวัฒนธรรมและกิจกรรมสาธารณกุศลอีกด้วยขณะนั้น ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ ยังได้ให้ความสนใจกับศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยอย่างมาก ทั้งยังพยายามสนับสนุนศิลปินรุ่นใหม่ด้วยการซื้อผลงานที่น่าสนใจไปสะสม” (สิทธิธรรม โรหิตะสุข. 2560: 82) ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ได้มาชมนิทรรศการศิลปะของกลุ่มศิลปินที่บางกอก อาร์ต เซนเตอร์ ทำให้ได้รู้จักกับกลุ่มศิลปิน จากนั้นเมื่อกลุ่มศิลปินถอนตัวจากการดำเนินกิจกรรมที่บางกอก อาร์ต เซนเตอร์แล้ว ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ ได้เชิญดำรง วงศ์อุปราช และเพื่อน ๆ ไปสนทนาที่วังสวนผักกาดถึงแนวทางที่จะทำสถานที่แห่งนี้เป็นหอศิลป์เพื่อสนับสนุนศิลปิน ดำรง วงศ์อุปราช ได้เคยกล่าวถึงเรื่องนี้ว่า “ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร เจ้าของวังสวนผักกาด ซึ่งอยู่ใกล้กับแกลเลอรีนี้ (หมายถึง บางกอก อาร์ต เซนเตอร์, ผู้เขียน) ได้มาชมนิทรรศการ และได้ชวนผู้เขียนและเพื่อนไปวังสวนผักกาด หลังจากนั้นไม่นานก็มีการเปิดหอศิลปะของวังสวนผักกาด...” (ดำรง วงศ์อุปราช. 2536: 86) การเปิดหอศิลป์ที่วังสวนผักกาดได้รับความสนใจจากผู้คนในวงการศิลปะและผู้รักศิลปะอย่างรวดเร็ว ในวันที่ 15 มกราคม พ.ศ. 2505 หอศิลป์นี้ได้จัดการแสดงศิลปกรรมครั้งที่ 1 ขึ้น³ หอศิลป์วังสวนผักกาดนั้นนับได้ว่าเป็นหอศิลป์เอกชนในยุคบุกเบิกแห่งที่สองที่ดำรง วงศ์อุปราช มีบทบาทและส่วนร่วมในการดำเนินการ ดำรงยังนำผลงานศิลปกรรมที่ถูกคัดออกจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมาจัดแสดงที่หอศิลป์วังสวนผักกาดแห่งนี้ด้วย

³ดูเพิ่มเติมเกี่ยวกับหอศิลป์วังสวนผักกาดนี้ได้จาก งานศึกษาของ สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2560). ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย: มองผ่านความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชนและการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, หน้า 82-85

ในปี 2505 อีกเช่นกัน ที่ดำรง วงศ์อุปราช ได้รับการชักชวนจาก ร.ต.อ.สุวิทย์ ตุลายาน ให้ไปช่วยในการเปิดดำเนินการ “บางกะปิ แกลเลอรี” ซึ่งตั้งอยู่บริเวณถนนอโศก สุขุมวิท ซึ่งในยุคสมัยดังกล่าว ที่ดินแถบนั้นยังเรียกกันว่า “ทุ่งบางกะปิ” อยู่ ร.ต.อ.สุวิทย์ เป็นนายตำรวจหนุ่มที่รักงานศิลปะ มีพื้นฐานจากการได้ไปศึกษาต่างประเทศ ความสนใจนี้ทำให้เขาตัดสินใจตัดบ้านพักของตนเองเป็นแกลเลอรีจนเกิดเป็นบางกะปิ แกลเลอรีขึ้น ในที่สุดบางกะปิ แกลเลอรีได้เปิดกิจการขึ้นในปี 2505 โดยนิทรรศการครั้งแรก คือ นิทรรศการแสดงผลงานเดี่ยวของดำรง วงศ์อุปราช นั่นเอง กระทั่งการจากไปของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ในวันที่ 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2505 เหตุการณ์นี้ยังความโศกเศร้าให้แก่คนในวงการศิลปะอย่างมาก กลุ่มศิลปินหลัก ๆ ที่เคยจัดกิจกรรมอยู่ในหอศิลป์วังสวนผักกาดก็ต่างแยกย้ายกันไป บ้างก็เดินทางไปต่างประเทศ บ้างเป็นอาจารย์สอนศิลปะ และเป็นศิลปินอิสระ ขณะที่หอศิลป์วังสวนผักกาดยังคงเป็นแหล่งเรียนรู้ที่เปิดให้ประชาชนที่สนใจเข้าชมผลงานศิลปกรรมต่าง ๆ มากมายจนถึงปัจจุบัน ขณะที่บางกะปิ แกลเลอรี เปิดกิจการได้ถึง พ.ศ. 2510 ก็ต้องปิดตัวลงจากการเสียชีวิตโดยอุบัติเหตุทางรถยนต์ของ ร.ต.อ.สุวิทย์ ตุลายาน นั่นเอง

ในช่วงปี 2505 หลังการเสียชีวิตของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี สมาชิกของกลุ่มมักกะสันหลายคนได้เดินทางไปศึกษาดูงานหรือศึกษาศิลปะยังต่างประเทศ อาทิ ประพันธ์ ศรีสุตา เดินทางไปประเทศเยอรมัน, อินสนธ์ วงศ์สาม เดินทางไปยุโรปด้วยรถสตูดเตอร์ ขณะที่ในปีเดียวกันนี้เอง หลังจากผลงานเดี่ยวของตนเองที่บางกะปิ แกลเลอรี ดำรง วงศ์อุปราชได้รับทุนบริติช เคาน์ซิล จากรัฐบาลอังกฤษให้มีโอกาสเดินทางไปศึกษาศิลปะเพิ่มเติมที่ Slade School of Fine Art, University of London ประเทศอังกฤษ จนได้รับประกาศนียบัตรวิชาจิตรกรรม และต่อมาในปี พ.ศ. 2506 ได้เดินทางไปศึกษาดูงานอิสระในประเทศฝรั่งเศสและอิตาลี ในช่วงนี้เองที่ผลงานสร้างสรรค์ของดำรงเริ่มเปลี่ยนแปลงจากการผสมผสานความเป็นไทยเข้ากับอิทธิพลของศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกมาเป็นการสร้างงานศิลปะนามธรรม (Abstract Art) ที่โดดเด่นชัดเจนมากยิ่งขึ้น ในช่วงนี้ตั้งแต่ปี 2505-2506 นี้เองที่ดำรงได้มีโอกาสแสดงผลงานศิลปะของตนในต่างประเทศ ทั้งในลอนดอนและปารีส



ภาพที่ 6 : ภาพ “บางกะปิ แกลเลอรี” ของ สุวิทย์ ตุลยายน บริเวณถนนอโศก สุขุมวิท เปิดเมื่อปี พ.ศ. 2505 โดยมี ดำรง วงศ์อุปราช และเพื่อนศิลปินช่วยในการดำเนินกิจกรรมในช่วงแรก ๆ และเป็นสถานที่แสดงผลงานเดี่ยวครั้งแรกของดำรง (ที่มาภาพ: ภาพถ่ายได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณพีระ พัฒนะพีระเดช)

ในช่วง พ.ศ. 2507 ดำรง วงศ์อุปราชยังมีการแสดงนิทรรศการเดี่ยวอีกสองครั้ง คือ ที่ห้องนิทรรศการขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย และที่ USIS จังหวัดเชียงใหม่ ในช่วง พ.ศ. 2507 อีกเช่นกัน ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15 ที่จัดขึ้นระหว่างวันที่ 4 กรกฎาคม- 4 สิงหาคม 2507 ได้เกิดเหตุการณ์การเคลื่อนไหวประท้วงการแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นเป็นครั้งแรก โดยการเคลื่อนไหวครั้งนี้ มีดำรง วงศ์อุปราช เป็นแกนหลักสำคัญ จากกรณีผลงานจิตรกรรม “ชักกระดานหมายเลข 2” ของประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ซึ่งได้รางวัลเกียรติยศอันดับ 1 เหรียญทองประเภทจิตรกรรม เพียงชิ้นเดียว ในภาพนี้ ประพัฒน์นำเสนอเนื้อหาจากประเพณีของชาวบ้านไทยโบราณมาถ่ายทอดถึงกระนั้นประพัฒน์ได้เขียนภาพนี้ในลักษณะจิตรกรรมไทยแบบประเพณี แต่ผสมผสานวิธีการสร้างจิตรกรรมแบบศิลปะตะวันตกสมัยใหม่เข้าไปด้วย กล่าวคือ มีการสร้างระยะของภาพด้วยการใช้แสงและเงา พร้อมทั้งวางรูปแบบภาพโดยใช้ทัศนียภาพเชิงเส้น (Linear Perspective) ตามแบบแผนศิลปะของตะวันตก ถือได้ว่าภาพนี้มีส่วนผสมระหว่างเนื้อหาในแบบไทยประเพณีกับรูปแบบของศิลปะของตะวันตก ซึ่งก่อนหน้านั้น พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฯ รัชกาลที่ 9 พระองค์ได้ทรงซื้อผลงานจิตรกรรมชิ้นอื่นของประพัฒน์ไปเพื่อมอบเป็นของขวัญที่ระลึกให้แก่ชาวต่างประเทศ เมื่อผลงาน “ชักกระดานหมายเลข 2” ของประพัฒน์ได้รับรางวัลเหรียญทอง และมีเพียงรางวัลเดียว จึงเกิดความเคลื่อนไหวจากกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ที่ไม่พอใจคำตัดสินของคณะกรรมการซึ่งถูกมองว่า มีความลำเอียงและไม่ให้ออกแสดงผลงานศิลปะในแนวใหม่ จนเป็นเหตุให้ศิลปินรุ่นใหม่จำนวน 14 คน นำโดย ดำรง วงศ์อุปราช ประท้วงคณะกรรมการตัดสินและขอถอนผลงานจากการแสดงครั้งนี้⁴



ภาพที่ 7 : (จากซ้ายไปขวา) ดำรง วงศ์อุปราช, ปรีชา อรชุนกะ, กำธร วิกรวงศ์วัฒน์ และเปรี๊ญ เป็เลียนสายสืบ ขณะสนทนาเรื่อง การประท้วงการตัดสินภาพ “ชักรกระดานหมายเลข 2” ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15 พ.ศ. 2507 ภาพข่าวตีพิมพ์ใน หนังสือพิมพ์ Bangkok World ฉบับวันที่ 9 มิถุนายน พ.ศ. 2507

(ที่มาภาพ: ศูนย์ทัศนศิลป์ดำรง วงศ์อุปราช. (2545).

หนังสือที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพ ผศ.ดำรง วงศ์อุปราช ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม กรุงเทพมหานคร วันที่ 13 สิงหาคม พ.ศ. 2545. นครปฐม: ศูนย์ทัศนศิลป์ดำรง วงศ์อุปราช)

การประท้วงไม่ได้เป็นการประท้วงตัวของประพัฒน์ โยธาประเสริฐ แต่เป็นการประท้วงคณะกรรมการตัดสิน ซึ่ง ดำรง วงศ์อุปราช เคยให้สัมภาษณ์ไว้ในงานศึกษาของ รวitez มุสิกะปาน ไว้ช่วงตอนหนึ่งว่า “ผมไม่ได้ประท้วงประพัฒน์ แต่ประท้วงการตัดสินของกรรมการว่าจริง ๆ แล้วศิลปะสมัยใหม่ควรได้รับการ สนับสนุน ผิดห้วงนักวิชาการไทย แทนที่จะบอกว่าเป็นความขัดแย้งทางศิลปะ กลับบอกว่าเป็นเรื่องของการอิจฉา...เป็นการประท้วงกรรมการที่กุมบังเหียนอยู่ที่ เป็นพวกไม่พัฒนาตัวเองและออกจะไม่ยอมรับศิลปะนามธรรมด้วย...” (รวitez มุสิกะปาน.2543: 44)

¹ผู้สนใจสามารถดูการกล่าวถึงประเด็นนี้รวมถึงรายชื่อของคณะกรรมการตัดสินผลงานในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติปีนี้ และรายชื่อศิลปินที่ เข้าร่วมประท้วงได้ใน งานศึกษาของ สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2557). ประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย ตั้งแต่ทศวรรษ 2480 - ทศวรรษ 2530. (วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ หน้า 231-238.

นอกจากการประพาสแล้ว กลุ่มศิลปินยังขอถอนผลงานที่ได้รับการคัดเลือกให้เข้าร่วมแสดงครั้งนี้ด้วย ปรากฏว่ากรมศิลปากร หน่วยงานที่จัดการประกวดร่วมกับมหาวิทยาลัยศิลปากร “ได้ชี้ว่าจะลงโทษศิลปินเหล่านี้” (พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ. 2525: 35) แต่ในที่สุดไม่ได้มีการลงโทษเกิดขึ้น เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงลงมาไกล่เกลี่ยข้อขัดแย้งนี้ด้วยพระองค์เอง ทรงเชิญศิลปินกลุ่มที่เคลื่อนไหวประท้วงกับกลุ่มคณะกรรมการเข้าไป ในพระราชวังสวนจิตรลดาเพื่อร่วมรับประทานอาหารและทรงจัดเลี้ยงน้ำชา สวัสดิ์ ตันติสุข หนึ่งในกรรมการที่ได้รับเชิญเข้าวังครั้งนั้นยังให้สัมภาษณ์ว่า “ทรงรับสั่งให้ออกความคิดเห็นแนะนำ วิจารณ์ภาพเขียนฝีพระหัตถ์ศิลปะ ของพระองค์ ท่านทรงทำให้ผู้ที่เป็ศิลปิน และผู้ที่เกี่ยวข้องอยู่ในวงการศิลปะเห็นว่างานศิลปะนั้นสามารถติชมและ วิจารณ์ได้” (อ้างจาก, รวิเทพ มุสิกะปาน. 2543: 56)

ความขัดแย้งกรณีนี้ยุติลงหลังจากการไกล่เกลี่ยผ่านไป อย่างไรก็ตาม กรณีนี้สะท้อนถึงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ที่เริ่มมีปัญหาและถูกตั้งคำถามในประเด็นมาตรฐานของการตัดสิน ทั้งยังสะท้อนถึงการปะทะกันทางความคิดระหว่างกลุ่ม ศิลปินผู้ได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกเช่นกัน หากแต่ฝ่ายหนึ่ง (คณะกรรมการ) สนับสนุนให้นำศิลปะสมัยใหม่ มาผสมผสานกับเนื้อหาเรื่องราวที่ยังคงแสดงถึงความเป็นไทยกับอีกฝ่ายหนึ่ง (ศิลปินผู้ประท้วง) ที่พยายามสนับสนุนการ สร้างสรรค์งานศิลปะแบบกึ่งนามธรรมหรือนามธรรมที่เป็นที่นิยมในโลกตะวันตก ซึ่งในงานศึกษาของ สิทธิธรรม โรหิตะสุข แสดงทัศนะว่า “การปะทะกันของสองกลุ่มความคิดนี้เกิดขึ้นหลังการเสียชีวิตของศิลปิน พีระศรี ได้สองปี การไร้ซึ่งศิลปิน พีระศรี ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติน่าจะส่งผลไม่น้อยที่ทำให้การปะทะกันทางความคิดระหว่างศิลปินต่างรุ่นต่างความคิด กระทำได้ง่ายและรุนแรงขึ้น” (สิทธิธรรม โรหิตะสุข. 2557: 237)



ภาพที่ 8 : ภาพจิตรกรรม “ไม่ทราบชื่อ” (2508) สีน้ำมันและคอลลาจบนผ้าใบ, สมบัติของ คุณกิตติภรณ์ ชาลีจันทร์
(ที่มาภาพ: ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณกิตติภรณ์ ชาลีจันทร์)

กรณีการเคลื่อนไหวดังกล่าวนี้เห็นได้ถึงบทบาทของดำรง วงศ์อุปราช ในแง่ของความพยายามผลักดันให้วงการศิลปะสมัยใหม่ของไทยเปิดรับผลงานศิลปะแนวใหม่ ๆ ขณะนั้นที่ศิลปินหรือนักศึกษาศิลปะรุ่นใหม่ให้ความสนใจในการสร้างสรรค์ ซึ่งหลังจากตัวเขาเองกลับจากการศึกษา ดูงาน และการแสดงผลงานในต่างประเทศ ดำรงเป็นคนหนึ่ง ที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะนามธรรมอย่างโดดเด่นควบคู่ไปกับการเขียนบทความทางศิลปะลงในหนังสือพิมพ์อย่าง สยามรัฐ สยามนิกร และพิมพ์ไทย รวมถึงยังมีข้อเขียนตีพิมพ์ลงในสูจิบัตรการแสดงนิทรรศการกลุ่มต่าง ๆ อีกด้วย โดยนอกจากนามจริงแล้ว ยังมี การใช้นาม “ด.ร.วงศ์” ในการเขียนบทความทางศิลปะด้วย

ย้อนกลับมาที่บทบาทความเคลื่อนไหวด้านการผลักดันให้เกิดหอศิลป์ของดำรง หลังจากที่เขาและเพื่อน ๆ ได้ไปช่วยผลักดันในการดำเนินการก่อตั้ง “บางกะปิ แกลเลอรี” ของ ร.ต.อ.สุวิทย์ ตูลาณ แล้ว ในช่วง พ.ศ. 2509 ดำรง และเพื่อน ๆ ศิลปินรุ่นใหม่ซึ่งส่วนหนึ่งเคยเป็นสมาชิกของ “กลุ่มมกกะสัน” ด้วยนั้น ได้มาร่วมกันผลักดันให้เกิดพื้นที่ศิลปะที่ดำเนินการโดยศิลปินในนาม “หอศิลป์ปทุมวัน” (Patumwan Gallery) อีกพื้นที่หนึ่ง ท่ามกลางหอศิลป์เอกชน ซึ่งในขณะนั้นเริ่มมีจำนวนมากขึ้น หากแต่ปทุมวัน แกลเลอรี มิได้เกิดขึ้นมาเพื่อเป็นหอศิลป์เชิงพาณิชย์ล้วน ๆ หากแต่ต้องการสนับสนุนให้เกิดการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ ๆ ที่หลากหลายของศิลปินเพื่อพัฒนาวงการศิลปะเป็นสำคัญ ด้วยเหตุนี้ ในปี พ.ศ. 2509 จึงเกิดการก่อตั้ง “หอศิลป์ปทุมวัน” ขึ้น โดยได้รับการสนับสนุนพื้นที่จาก “คุณสุรพล ประเสริฐรัตน์” ซึ่งขณะนั้น เป็นนักศึกษาคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และเขามีอาคารย่านปทุมวันซึ่งเป็นของญาติ โดยชั้นล่างของอาคารเป็นร้านตัดเสื้อผ้าชื่อ “ร้านแพร” สุรพลได้ให้กลุ่มศิลปินสามารถไปทำแกลเลอรีแสดงผลงานศิลปะได้ โดยไม่คิดค่าใช้จ่ายเรื่องเช่าพื้นที่ หอศิลป์แห่งนี้ตั้งอยู่บริเวณ “วงเวียนปทุมวัน” โดยมี “พระ พัฒนะพระเดช” หนึ่งในกลุ่มศิลปินหนุ่มรุ่นใหม่รับหน้าที่เป็นฝ่ายดำเนินงาน บริหาร ธุรการ หอศิลป์นี้ มี ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร เป็นที่ปรึกษาพิเศษ ทั้งนี้กลุ่มศิลปินได้เชิญบุคคลผู้มีชื่อเสียงในสังคมหลายคนมาร่วมเป็นคณะกรรมการหอศิลป์⁵ ดำรง วงศ์อุปราชเป็นหนึ่งในคณะกรรมการหอศิลป์ นอกจากนี้เขายังทำหน้าที่เป็น “ฝ่ายศิลป์และวิชาการ” ของหอศิลป์แห่งนี้ด้วย

หอศิลป์ปทุมวันดำเนินกิจกรรมการจัดนิทรรศการโดยจัดเป็นลักษณะนิทรรศการกลุ่ม ซึ่งในการจัดนิทรรศการจิตรกรรมของหอศิลป์แห่งนี้ทั้ง 3 ครั้ง ดำรงได้ร่วมจัดแสดงผลงานในทุกครั้งกับศิลปินหลายคน อาทิ สวัสดิ์ ตันติสุข, มล.รองฤทธิ์ ปราโมช, มานิตย์ ภู่อารีย์, พิชัย นิรันดร์, ปรีชา อรชุนกะ, ประวัติ เล้าเจริญ, ประยุทธ พิภพ, ประพันธ์ ศรีสุตา, พระ พัฒนะพระเดช, จำ แซ่ตั้ง, ประเทือง เอมเจริญ, กำธร วิกิรวงศ์วนิช ฯลฯ พร้อมทั้งเขียนบทความลงในสื่อบัตรเพื่อสะท้อนถึงปัญหาของวงการศิลปะ ซึ่งปัญหาส่วนใหญ่ที่ดำรงนำเสนอในบทความนั้น มักเป็นการสะท้อนประเด็นการค้าที่ส่งผลถึงการทำงานของศิลปิน หรือการที่ศิลปินบางคนต้องตกเป็นทาสของนายทุน ดังที่ “ด.ร.วงศ์” ได้เปิดเผยถึงการ “เลี้ยงศิลปิน” ของแกลเลอรีในลักษณะเน้นเพื่อการค้าเป็นหลักไว้ในสื่อบัตรนิทรรศการจิตรกรรมครั้งที่ 1 ของหอศิลป์ปทุมวันว่า

“พ่อค้าภาพบางคนเคยบอกกับผู้เขียนว่า ‘ผมเลี้ยงศิลปินไว้ 5 คนขณะนี้’ ผู้เขียนเลยถามว่าเลี้ยงไว้ทำไม? ‘เลี้ยงไว้เขียนรูปขาย จะให้เขียนภาพแบบไหนก็ได้ อย่างแบบที่คุณเขียนก็ได้’ ผู้เขียนไม่เข้าใจว่าทำไมเขาเรียกคนเหล่านี้ว่าศิลปิน การจัดนิทรรศการของพวกเขาพ่อค้าส่วนใหญ่เต็มไปด้วยเจตนาสกปรก ภาพที่ขายได้ตั้งหลายปีมาแล้ว ยืมเอามาแสดงอีก แล้วติดคำว่า sold ไว้เพื่อจูงใจให้คนซื้อ บางร้านตีคำว่า sold ไว้บนกล่องกระดาษเปล่าเป็นต้น การโฆษณาที่กระตือรือร้นไปทาง ‘ขายได้ 15 ภาพแล้วจ้า’ วันรุ่งขึ้นอุตสาหไปแก้ข่าวอีกว่าไม่ใช่ 15 ภาพแต่เป็น 17 ภาพ ดังนั้นเป็นต้น การเขียนประวัติศิลปินก็ไม่ได้เสียจนหาความจริงไม่ได้ บางคนเกิดมาไม่เคยได้รางวัลก็เขียนว่าได้ทุกรางวัลก็มี เหลวแหลกเสียอะไรอย่างนี้” (ด.ร.วงศ์. 2509)

⁵ผู้สนใจสามารถดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน งานศึกษาของ สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2560). ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย: มองผ่านความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชนและการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, หน้า 92-97.



ภาพที่ 9 : ภาพหน้าปกสูจิบัตรการแสดงนิทรรศการศิลปกรรมครั้งที่ 1 วันที่ 5-25 กันยายน พ.ศ. 2509 ณ หอศิลป์ปทุมวัน
(ที่มาภาพ: สูจิบัตรได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณพีระ พัฒนะพีระเดช)

หรือในสูจิบัตรการแสดงนิทรรศการจิตรกรรมครั้งที่ 2 ของหอศิลป์ปทุมวัน ด.ร.วงศ์ ได้กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า “ปัจจุบันนี้มีแกลเลอรีเอกชนเกิดขึ้นหลายแห่งและส่วนใหญ่เพื่อการค้ามากเกินไป บางแห่งก็เอาเปรียบศิลปินอย่างขาดมนุษยธรรม นโยบายของแกลเลอรีให้เกิดการผลิตมากกว่าเนรมิตผลงาน อิทธิพลของการค้าแบบนี้ได้ทำให้ศิลปินมีอนาคตดีหลายคนละทิ้งอุดมคติ เข้าไปร่วมการผลิตงานเพื่อการค้า ศิลปินคนเดียวใช้นามแฝงต่าง ๆ การกระทำความแบบนี้ไม่ทำให้ศิลปะดีขึ้น มันเป็นเพียงการหาเงินเท่านั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่เรายังมีงานนิทรรศการศิลปะที่ดี แกลเลอรีที่ดีเพื่อการรับศิลปะและสุนทรีย์ที่เป็นคุณแก่ประชาชน...” (ด.ร.วงศ์. 2509)

จากข้างต้นเห็นได้ว่า บทบาทของดำรงและเพื่อน ๆ ศิลปินของเขายังไม่ต่างไปจากเมื่อครั้งที่ร่วมกันบุกเบิกก่อตั้ง “บางกอก อาร์ต เซนเตอร์” หรือต่อมาได้ร่วมดำเนินกิจกรรมใน “หอศิลป์วังสวนผักกาด” นั่นคือการแสวงหาและสร้างพื้นที่หอศิลป์ที่สามารถรองรับการแสดงผลงานในงานสร้างสรรค์ทางศิลปะของศิลปินเพื่อพัฒนาวงการศิลปะเป็นหลักมากกว่ามุ่งไปที่การหาผลกำไรในเชิงการค้า อย่างไรก็ตามต้องกล่าวว่า หอศิลป์ที่ศิลปินมุ่งมั่นสร้างและดำเนินกิจกรรมขึ้นเพื่อให้เกิดผลประโยชน์ในเชิงพัฒนาการต่อวงการศิลปะนั้นก็หลีกเลี่ยงไม่พ้นจะต้องหารายได้มาหล่อเลี้ยงจุนเจือจากการจำหน่ายผลงานศิลปะเช่นกัน ซึ่งในห้วงเวลาที่ผู้ซื้องานศิลปะไปสะสมยังมีจำกัดมากในวงแคบ ส่วนงานศิลปะที่ขายได้จำนวนมากอย่างที่หอศิลป์เชิงพาณิชย์ล้วน ๆ นำมาขายให้กลุ่มผู้ซื้อชาวต่างชาติก็เป็นภาพแนวตลาดน้ำ ภาพวัด ภาพวิวทิวทัศน์ชนบทที่สวยงามซึ่งเป็นที่นิยมของนักท่องเที่ยวหรือทหารชาวต่างชาติที่กำลังจะปลดประจำการซื้อไปเป็นของที่ระลึกก็ไม่ใช่นางานที่หอศิลป์ของศิลปินเหล่านี้นำมาแสดง

หากพิจารณาจากสุจิตร์การแสดงนิทรรศการจิตรกรรมทั้ง 3 ครั้งของหอศิลป์ปทุมวันก็จะพบว่า ผลงานศิลปะส่วนใหญ่เป็นงานศิลปะนามธรรมหรือกึ่งนามธรรมที่ผู้คนส่วนมากยากที่จะเข้าใจ ปัจจัยเหล่านี้จึงยากที่หอศิลป์ที่ศิลปินดำเนินการเหล่านี้จะอยู่รอดได้ ด้วยเหตุนี้ “หอศิลป์ปทุมวันจึงสามารถจัดกิจกรรมศิลปะอยู่ได้ในระยะเวลานั้น ๆ เท่านั้น การแบกภาระค่าใช้จ่ายในด้านต่าง ๆ ประกอบกับการไม่สามารถมีรายได้จากการขายผลงานเพียงพอต่อค่าใช้จ่ายส่งผลให้หอศิลป์แห่งนี้ต้องปิดตัวลงไปในที่สุดถือเป็นความเคลื่อนไหวสำคัญของการปิดตัวของหอศิลป์เอกชนปิดท้ายทศวรรษ 2500 เหลือไว้เพียงบทบาทสำคัญในการเคลื่อนไหววงการศิลปะเพื่อสนับสนุนการสร้างผลงานของศิลปินรุ่นใหม่ การนำเสนอแนวคิดและเจตนารมณ์ที่ชัดเจนต่อการต่อต้านศิลปะเพื่อการค้าเป็นหลัก และยังเป็นพื้นที่สนับสนุนผลงานของ ‘ศิลปินไร้สำนัก’ ที่ศึกษาผลงานศิลปะด้วยตนเอง (Self-Taught Artist) คนสำคัญในสังคมไทยคือ จ่าง แซ่ตั้ง และประเทือง เอมเจริญอีกด้วย” (สิทธิธรรม โรหิตะสุข. 2560: 97)



ภาพที่ 10 : (จากซ้ายไปขวา) พิระ พัฒนะพีระเดช, จ่าง แซ่ตั้ง, ดำรง วงศ์อุปราช และประเทือง เอมเจริญ ซึ่งเป็นศิลปินที่ร่วมมีบทบาทในการแสดงผลงานและเคลื่อนไหวกิจกรรม ณ หอศิลป์ปทุมวัน
(ที่มาภาพ: ภาพถ่ายได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณพิระ พัฒนะพีระเดช)

ในช่วง พ.ศ. 2509 ดำรงยังได้มีส่วนร่วมในการเปิดการสอนศิลปะที่ “เทคนิคโคราช” ในยุคแรก ๆ ด้วย ซึ่งเรื่องนี้ “ทวี รัชนิกร” อดีตสมาชิกศิลปินกลุ่มมกกะสันและเพื่อนสนิทของดำรงยังได้เคยเขียนเล่าถึงเรื่องนี้ว่า “พอเรียนจบศิลปากร เราเอง (หมายถึง ทวี) ไปสอนศิลปะที่วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา ดำรงได้รับทุนไปเรียนต่อในยุโรป ปี 2507 ผู้อำนวยการ อาจารย์ยัทยา ญ กลาง มีโครงการจะเปิดสอนศิลปะที่เทคนิคโคราช ดำรงจบการศึกษาจากอังกฤษ เราเรียนจบมารวมงานกัน เริ่มตั้งแต่วางโครงการ ร่างหลักสูตร ดำรงไม่ได้มาคนเดียว ยังนำเพื่อนทั้งอังกฤษ อินเดีย อเมริกัน มาทำหลักสูตร และเป็นอาจารย์สอนในปี 2509 นับเป็นสถาบันสอนศิลปะแห่งแรกที่เกิดขึ้นในภูมิภาค” (ทวี รัชนิกร. 2545: 186)

ที่น่าสนใจคือ ขณะที่ดำรงทำงานสอนที่เทคนิคโคราชในระยะสั้น ๆ นี้ เขายังเข้าไปมีส่วนร่วมในการเกิดขึ้นของหอศิลป์เอกชนที่นี้ด้วย หอศิลป์ที่ว่านี้คือ “S. and C. แกลเลอรี” ซึ่งเกิดจากการร่วมกันของ “ทวี รัชนิกร” และ “ไพฑูรย์ คงคา” ถึงกระนั้น ครั้งหนึ่ง ไพฑูรย์ คงคา ได้เขียนเล่าถึงหอศิลป์แห่งนี้ไว้บางช่วงตอนโดยกล่าวถึงบทบาทของดำรง วงศ์อุปราช ไว้ว่า “ประมาณปี พ.ศ. 2509 ห้องแสดงรูปเขียน เอส.แอนด์ ซี.แกลเลอรี แถวถนนอัษฎางค์ ตรงข้ามโรงแรมไทยโกศภรณ์ที่เกิดขึ้นด้วยความริเริ่มของ อ.ดำรง และ อ.ทวี รัชนิกร ซึ่งอาจเป็นอาร์ตแกลเลอรีแห่งแรกในจังหวัดหนึ่งของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ? สุธา อินทรภักดี เพื่อนักเรียนร่วมรุ่นและร่วมกินร่วนนอนมาด้วยกันซึ่งเป็นเจ้าของสถานที่ก็เห็นดีเห็นชอบและสนับสนุน เนื่องจากมีความรู้จักมักคุ้นกับศิลปินเขียนรูปและช่างปั้นอยู่หลายคน เอส.แอนด์ ซี. จึงเป็นเสมือนสถานที่รวบรวมงานแสดงจิตรกรรมศิลปะร่วมสมัยอันหลากหลายจากกลุ่มศิลปินในยุคเริ่มต้นของสงครามเวียดนาม ตลอดจนเป็นที่พบปะสังสรรค์เวลาที่มีการเปิดการแสดงในแต่ละครั้ง โดยจะขอเอ่ยนามศิลปินบางท่าน อาทิ จ่าง แซ่ตั้ง, ประเทือง เอมเจริญ, สาโรช จารักษ์, แนบ โสถิพันธุ์, ชวंग มูลพิณี, ประพันธ์ ศรีสุตา, พิระ พัฒนะพีระเดช, เทพศิริ สุขโสภา, ขวลิท ทัศพงษ์ (เป้า), จรูญ บุญสวน และแหลมสิงห์ ดิษฐพันธ์ ฯลฯ ครั้งนั้น อ.ดำรงให้เกียรติแต่งตั้งให้เราเป็นถึง ผอ.แกลเลอรี...” (ไพฑูรย์ คงคา. 2545: 187) ซึ่งดำรงได้ร่วมแสดงผลงานกับหลากหลายศิลปินที่แกลเลอรีแห่งนี้ด้วย

ในช่วงทศวรรษ 2510 ดำรง วงศ์อุปราช และพิระ พัฒนะพีระเดช ยังคงเคลื่อนไหวก่อตั้งหอศิลป์เอกชนเพื่อเปิดพื้นที่ให้ศิลปินได้มีโอกาสแสดงผลงานนอกเหนือจากเวทีการประกวดศิลปกรรมของรัฐที่มีข้อจำกัด ทั้งคู่ได้รับความอนุเคราะห์จาก “สุเมธ ชุมสาย ณ อยุธยา” สถาปนิกและจิตรกรผู้รักงานศิลปะ สุเมธมีกิจการของครอบครัวคือ “ร้านหนังสือเฉลิมนิจ” ซึ่งตั้งอยู่ในย่านการค้า “ศูนย์การค้าราชประสงค์” ที่กำลังเป็นพื้นที่การค้าย่านใหม่ของกรุงเทพมหานคร ร้านนี้มีเจ้าของคือ ม.ล.มานิจ ชุมสาย และเฉลิมขวัญ ชุมสาย ณ อยุธยา บิดาและมารดาของสุเมธ ในครั้งนี้ สุเมธได้สนับสนุนพื้นที่ชั้น 2 ของร้านเฉลิมนิจให้แก่กลุ่มศิลปินหนุ่มทำแกลเลอรีขึ้นเพื่อจัดแสดงงานและดำเนินกิจการโดยไม่คิดค่าเช่า เนื่องจากเลขที่ตั้งของร้าน คือ เลขที่ 20 สุเมธจึงตั้งชื่อแกลเลอรีว่า “แกลเลอรี 20” (Gallery 20) เรียกโดยย่อว่า G20⁶ แกลเลอรีนี้มีพิระ พัฒนะพีระเดช เป็นผู้จัดการและทำหน้าที่ประสานงานการจัดนิทรรศการ “นิทรรศการครั้งแรกของแกลเลอรีจัดขึ้นเมื่อวันศุกร์ที่ 29 ธันวาคม พ.ศ. 2510 และจัดแสดงถึงเดือนมกราคม พ.ศ.2511 โดยมี “พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเปรมบุรฉัตร” เสด็จมาเป็นองค์ประธานเปิดนิทรรศการนิทรรศการครั้งนี้มีศิลปินร่วมแสดง คือ อนันต์ ปาณินท์, ดำรง วงศ์อุปราช, พิระ พัฒนะพีระเดช, สุเมธ ชุมสายฯ และทวี รัชนิกร ซึ่งโดยส่วนใหญ่เป็นการแสดงผลงานในรูปแบบศิลปะนามธรรม” (สิทธิธรรม โรหิตะสุข. 2560: 105-106) ดำรงเองยังเป็นศิลปินที่เคยแสดงนิทรรศการเดี่ยวผลงานภาพพิมพ์ที่แกลเลอรีแห่งนี้ด้วย ถึงกระนั้นแกลเลอรี 20 เองสามารถดำเนินการอยู่ได้เพียง 2 ปีว่าก็ต้องยุติกิจการลงเนื่องจากประสบปัญหาด้านค่าใช้จ่าย เนื่องจากไม่สามารถจำหน่ายผลงานศิลปะได้เพียงพอกับค่าใช้จ่ายของแกลเลอรี

หลังจากการแสดงนิทรรศการเดี่ยวด้วยผลงานภาพพิมพ์ที่แกลเลอรี 20 ดำรงได้รับทุนจอห์น ดี.ร็อกกีเฟลเลอร์ ที่ 3 ให้ไปศึกษาและพำนักในสหรัฐอเมริกา โดยดำรงได้ศึกษาและจบปริญญาโทวิชาจิตรศิลป์จาก มหาวิทยาลัยเพนซิลวาเนีย สหรัฐอเมริกาในปี พ.ศ. 2512 จากนั้นในระหว่างปี พ.ศ. 2512-2513 ยังได้ศึกษาวิชาประวัติศาสตร์เพิ่มเติมที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย นิวยอร์ก สหรัฐฯ และยังได้เดินทางไปศึกษาดูงานศิลปะที่ประเทศเดนมาร์กและอีกหลายเมืองในประเทศเยอรมันด้วย ซึ่งในช่วงระหว่างนี้ดำรงยังได้จัดแสดงผลงานเดี่ยวในต่างประเทศอีกหลายครั้งด้วย กระทั่งในช่วงต้นปี พ.ศ. 2513 ดำรงได้เดินทางกลับประเทศไทย และพำนักอยู่ในกรุงเทพฯ ระยะเวลาหนึ่ง ก่อนที่ต่อมาจะได้ทำงานเป็นอาจารย์ประจำที่คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร นครปฐม จนถึง พ.ศ. 2539

ในกลางทศวรรษ 2510 อีกเช่นกันที่มีความเคลื่อนไหวในการเปิดพื้นที่ทางศิลปะให้แก่ศิลปิน ในช่วงนี้มี ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร ยังคงสนับสนุนกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ โดยอนุเคราะห์พื้นที่ที่ดินส่วนตัวให้แก่ศิลปินใช้เป็นที่พักและสตูดิโอสร้างงาน ยิ่งบริเวณ “บ้านเมฆพยับ” เลขที่ 90 ก ในซอยอรรถการประสิทธิ์ ถนนสาทรใต้ กรุงเทพมหานคร “ศิลปินผู้ที่อาศัยและทำงานศิลปะในบ้านเมฆพยับนี้เริ่มจาก ประพันธ์ ศรีสุตา ซึ่งเพิ่งเดินทางกลับจากประเทศเยอรมนี ดำรง วงศ์อุปราช เดินทางกลับจากอเมริกาในช่วง พ.ศ. 2513 เช่นเดียวกับ ถวัลย์ ดัชนี ซึ่งได้ติดตามมาในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ขณะที่ พระ พัฒนะพระเดช เพิ่งเดินทางกลับมาจากการศึกษาทุนยังสหรัฐอเมริกาผ่าน Museum Management ซึ่งเขาได้รับทุนจากมูลนิธิ John D. Rockefeller ในขณะที่เป็นศิลปินและผู้จัดการอยู่ที่หอศิลป์ปทุมวัน” (สิทธิธรรม โรหิตะสุข. 2560: 115) จากการเป็นบ้านพักและสตูดิโอของศิลปินรุ่นใหม่นี้ทำให้บ้านเมฆพยับเป็นแหล่งพบปะพูดคุยของศิลปินอีกหลายคน และเป็นสาเหตุให้ ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ มีแนวคิดที่จะสร้างพื้นที่ทางศิลปะให้ศิลปินได้มาทำ Art Workshop อย่างเป็นทางการ โดยเฉพาะในด้านการทำสตูดิโอศิลปะภาพพิมพ์ซึ่งอุปกรณ์มีราคาแพง ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ จึงได้สร้าง “ศูนย์ศิลปเมฆพยับ” (Mekpayab Art Centre) ขึ้นใน พ.ศ. 2515 แล้วเสร็จใน พ.ศ. 2516

ศิลปสถานแห่งนี้ พระ พัฒนะพระเดช ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้อำนวยการ ศูนย์ศิลปเมฆพยับมุ่งหวังให้เป็นแหล่งในการทำงานศิลปะ โดยเฉพาะงานศิลปะภาพพิมพ์ มีอุปกรณ์ที่ใช้สร้างงานได้ ศูนย์ศิลปเมฆพยับ ตั้งขึ้นโดย ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ และอยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ด้านค่าใช้จ่ายทั้งหมดโดย “มูลนิธิจุมพญ-พันธุ์ทิพย์” ทั้งนี้มีศิลปินที่แบ่งฝ่ายกันทำงานดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ ในศูนย์ศิลปะแห่งนี้ ซึ่งในส่วนของ ดำรง วงศ์อุปราช ทำหน้าที่เป็นทั้ง กรรมการบริหาร , เป็นฝ่ายวางแผน ร่วมกับ บาทหลวง เรย์ ซี.ดาวนส์ แห่งสำนักกลางนักเรียนคริสเตียน และยังเป็นฝ่ายเอกสาร การพิมพ์และเผยแพร่ ร่วมกับ ประยุทธ์ พักผล จึงไม่น่าแปลกนักที่ ในสูจิบัตรการเปิดศูนย์ศิลปเมฆพยับ จะปรากฏบทความเรื่อง “2504-2516” ของ ด.ว.อุปราช (อีกนามปากกาหนึ่งของ ดำรง) เพื่อเล่าเรื่องความเคลื่อนไหวในการก่อตั้งหอศิลป์ในประเทศไทย โดยเริ่มตั้งแต่ “บางกอก อาร์ต เซนเตอร์” จนถึง การเกิดศูนย์ศิลปเมฆพยับ

¹ผู้สนใจสามารถรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน งานศึกษาของ สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2560). ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย: มองผ่านความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชนและการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, หน้า105-107.



ภาพที่ 11 : ภาพ “ศูนย์ศิลปเมฆพายัพ”
(ที่มาภาพ: ภาพถ่ายได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณพีระ พัฒนะพีระเดช)

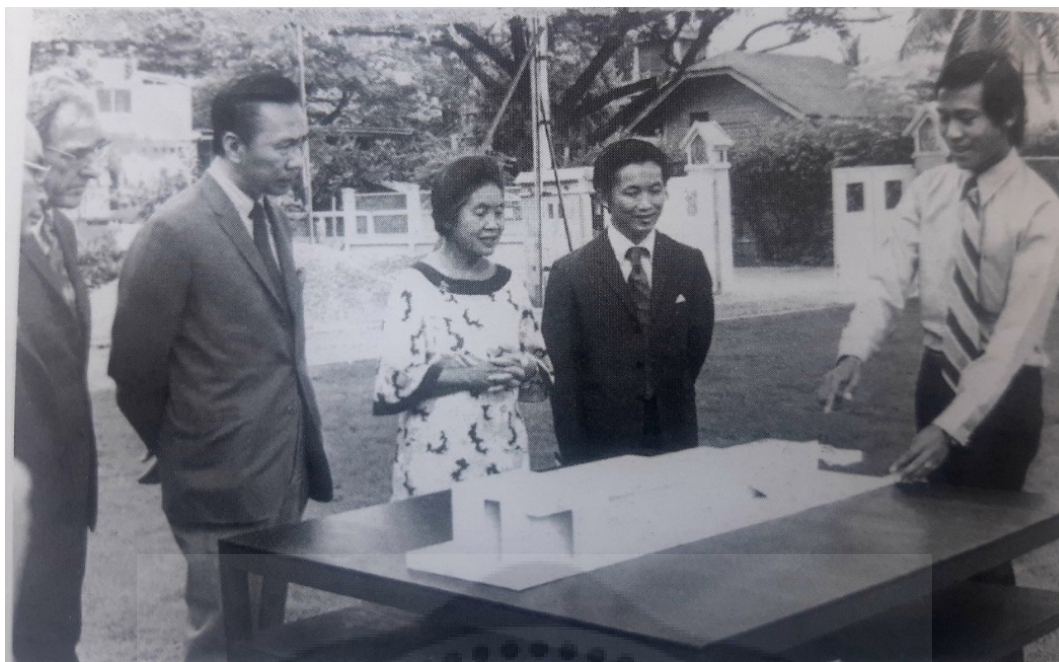
ต่อมาที่ดินส่วนหนึ่งของศูนย์นี้รวมถึงบริเวณข้างเคียงได้ถูกพัฒนาเป็น “หอศิลป์ พีระศรี” (The Bhirasri Institute of Modern Art) หลังจากที่ต้องย้ายสถานที่ก่อสร้างเดิมจากอาคารขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย บริเวณสนามเสือป่า ซึ่งติดปัญหาเนื่องจากทางกองอำนวยการรักษาความปลอดภัยแห่งชาติแจ้งความประสงค์จะขอเช่าที่ดินทั้งหมดบริเวณสนามเสือป่าเพื่อความสะดวกในการรักษาความปลอดภัยและความปลอดภัยทางทหาร⁷ จากเหตุนี้ นำมาซึ่งความพยายามในการเจรจารี้อีกกับอีกหลายหน่วยงานเพื่อจะแสวงหาสถานที่ก่อสร้างหอศิลป์สมัยใหม่ ตามเจตนารมณ์ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี

⁷สามารถรายละเอียดประเด็นนี้เพิ่มเติมได้จาก สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2560). ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย: มองผ่านความเคลื่อนไหวของ หอศิลป์เอกชนและการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, หน้า 116-130.

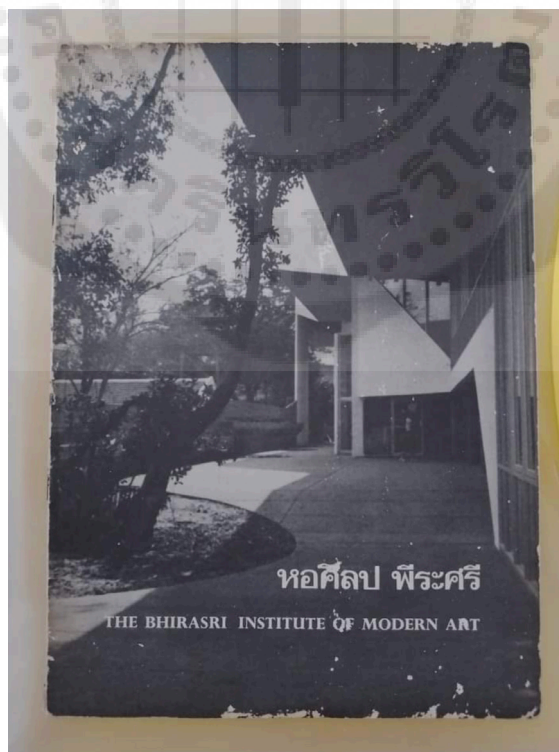


ภาพที่ 12 : ภาพดำรง วงศ์อุปราช (ซ้าย) และพระ พัฒน์พระเดช (กลาง) ขณะเข้าหารือเรื่องการจัดตั้งหอศิลป์กับ
ดร.ป๋วย อึ๊งภากรณ์ ณ ห้องทำงานของ ดร.ป๋วย ในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
(ที่มาภาพ: ภาพถ่ายได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณพระ พัฒน์พระเดช)

กระทั่งในที่สุด ทางดำรง วงศ์อุปราช และ พระ พัฒน์พระเดช ได้เข้าไปปรึกษาหารือกับอาจารย์ป๋วย อึ๊งภากรณ์ ผู้สนใจความเคลื่อนไหวในวงการศิลปะอย่างต่อเนื่อง และเป็นรองประธานกรรมการมูลนิธิหอศิลป์ พระศรี ด้วย จนนำมาสู่การเดินทางเข้ามาชมกิจกรรมและการดำเนินงานของศูนย์ศิลปเมฆพยับที่ได้รับการอุปถัมภ์โดย มูลนิธิจุฬาลงกรณ์-พันธุ์ทิพย์ เมื่ออาจารย์ป๋วยได้พบกับ ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ และกลุ่มศิลปินหนุ่มซึ่งพำนักและดำเนินกิจกรรมอยู่ที่ศูนย์ศิลปเมฆพยับ โดยเฉพาะดำรง และ พระ จึงเป็นเหตุให้โครงการจัดสร้างหอศิลป์สมัยใหม่เริ่มขึ้นอีกครั้ง โดยทั้งอาจารย์ป๋วยและม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ เห็นว่าพื้นที่บริเวณเดียวกันกับศูนย์ศิลปเมฆพยับ ประมาณ 4 ไร่ นั้นสามารถจัดสร้างเป็นหอศิลป์ได้ ต่อมาที่ประชุมมูลนิธิหอศิลป์ พระศรี จึงได้มีมติทำสัญญาเช่าที่ดินจากมูลนิธิจุฬาลงกรณ์-พันธุ์ทิพย์ เพื่อใช้ในการจัดตั้งหอศิลป์ พระศรี “ในราคาตารางวาละ 50 สตางค์ตลอดไป ซึ่งเป็นอัตราที่ถูกมากทั้งนี้เพราะประธานมูลนิธิหอศิลป์ฯ คือ ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร ตั้งใจจะให้การสนับสนุนหอศิลป์ พระศรีและกิจกรรมทางศิลปะของศิลปินไทยมากกว่าผลประโยชน์ที่จะได้รับ” (สิทธิธรรม โรหิตะสุข. 2560: 125) ในที่สุด พ.ศ. 2517 หอศิลป์ พระศรี จึงจัดตั้งขึ้นสำเร็จ โดยพิธีเปิดอย่างเป็นทางการสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ 7 “ได้เสด็จพระราชดำเนินมาทรงเปิดเมื่อวันที่ 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2517 ตรงกับวันครบรอบวันถึงแก่กรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พระศรี ปีที่ 12 ทั้งนี้ ดำรง วงศ์อุปราช ได้รับหน้าที่เป็นผู้อำนวยการหอศิลป์คนแรก โดยไม่ได้มีการรับเงินเดือนค่าจ้างแต่อย่างใด ซึ่งในช่วงระหว่างนี้ อย่างที่กล่าวไปแล้วว่า ดำรงมิได้พำนักอยู่ที่กรุงเทพฯ หากแต่เขาและครอบครัวอาศัยอยู่ที่บ้านพักอาจารย์ภายในสถานที่ทำงาน คือ มหาวิทยาลัยศิลปากร นครปฐม



ภาพที่ 13 : ภาพ มล.ตรีทศยุทธ เทวกุล (ขวาสุด) บรรยายรายละเอียดเกี่ยวกับแบบอาคารหอศิลป์ พีระศรี ต่อ ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร (กลางภาพ) โดยมี ดำรง วงศ์อุปราช คุณพิชัย รัตกุล, ศาสตราจารย์เรย์ ซี.ดาวน และคุณภุชงค์ เพ่งศรี ร่วมรับฟัง (ที่มาภาพ: ศูนย์ทัศนศิลป์ดำรง วงศ์อุปราช. (2545). หนังสือที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพ ผศ.ดำรง วงศ์อุปราช ณ เมรุ วัดมกุฏกษัตริยาราม กรุงเทพมหานคร วันที่ 13 สิงหาคม พ.ศ. 2545. นครปฐม: ศูนย์ทัศนศิลป์ดำรง วงศ์อุปราช)



ภาพที่ 14 : ภาพปกสูจิบัตรเนื่องในการเปิด หอศิลป์ พีระศรี 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2517 (ที่มาภาพ: ได้รับความอนุเคราะห์จาก มูลนิธิหอศิลป์ พีระศรี)

ในการทำหน้าที่สอนที่คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร นอกจากสอนนักศึกษาแล้ว ดำรงยังริเริ่มปรับอาคารเรียนให้เป็นศูนย์ทัศนศิลป์ซึ่งใช้ทั้งเรียน ปฏิบัติการ และให้นักศึกษาจัดแสดงนิทรรศการศิลปะอีกด้วย โดยศูนย์ทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร นครปฐม นี้มีหลักฐานว่ามีการจัดนิทรรศการศิลปะครั้งแรกในช่วงระหว่างวันที่ 17 ตุลาคม- 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2514 กล่าวได้ว่าศูนย์ทัศนศิลป์แห่งนี้ได้เริ่มดำเนินการก่อนที่จะเกิดศูนย์ศิลปะเมฆพยับและหอศิลป์ พีระศรี เสียอีก ซึ่งต่อยอดถึงเจตนารมณ์และการเห็นความสำคัญในการมี “หอศิลป์” ของดำรง วงศ์อุปราช ทั้งในฐานะพื้นที่จัดแสดงงานสร้างสรรค์ทางศิลปะของศิลปิน นักศึกษา ตลอดจนเป็นแหล่งการเรียนรู้ทางศิลปะและเสริมสร้างสุนทรียะให้แก่สาธารณชนทั่วไป กระทั่งใน พ.ศ. 2539 ดำรงเกษียณอายุราชการจากงานสอนประจำในมหาวิทยาลัย เขาได้ย้ายมาพำนักอาศัยที่อำเภอนครชัยศรี มีเวลาทุ่มเทให้กับงานศิลปะอย่างเต็มที่ และไม่ทิ้งเจตนารมณ์ในการสร้างแหล่งเรียนรู้ทางศิลปะให้กับสาธารณชน จึงได้เปิด “ศูนย์ทัศนศิลป์ ดำรง วงศ์อุปราช” (Damrong Visual Art Center) อันเป็นโครงการกุศล เพื่อเผยแพร่ให้การศึกษาด้านศิลปะร่วมสมัยแก่ศิลปินและประชาชนที่บ้านเลขที่ 77 / 7 ซอยสุขาภิบาล 4 ตำบลบางกระบือ อำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม และในปี พ.ศ. 2542 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช ยังได้รับการยกย่องให้เป็น “ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม)” อีกด้วย

ดำรง วงศ์อุปราช ถึงแก่กรรมเมื่อวันอังคารที่ 30 เมษายน พ.ศ. 2545 ณ โรงพยาบาลนครชัยศรี อำเภอ นครชัยศรี จังหวัดนครปฐม

คุณูปการของดำรง วงศ์อุปราช มิใช่มีเพียงแต่งานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมและงานวิชาการทางศิลปะเท่านั้น หากแต่ในทิวทัศน์ที่ผู้เขียนชี้ให้เห็นว่า ตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา ดำรง วงศ์อุปราช ยังได้เข้าไปเกี่ยวข้องและมีบทบาทสำคัญในการเป็นผู้หนึ่งที่พยายามขับเคลื่อน ผลักดันให้เกิดพื้นที่ทางศิลปะอย่าง หอศิลป์ หรือศูนย์ศิลปะต่าง ๆ เพื่อเปิดโอกาสให้เกิดการสร้างสรรคและแสดงผลงานศิลปะสู่สังคม เป็นแหล่งการศึกษา เรียนรู้ทางศิลปะ ซึ่งการบุกเบิกนี้ได้นำมาสู่พัฒนาการของการเกิดหอศิลป์และพื้นที่ศิลปะของเอกชนและของรัฐอีกมากมายให้กับวงการศิลปะร่วมสมัยและสังคมไทยในปัจจุบัน.

เอกสารอ้างอิง

- ด.ร.วงศ์. (2509). “ปฏิกริยาจากศิลปินกลุ่มหนึ่ง” ใน สื่อบัณฑิตนิทรรศการจิตรกรรมครั้งที่ 1 กลุ่มศิลปินร่วมสมัย
ปทุมวัน. กรุงเทพฯ: กลุ่มศิลปินร่วมสมัยปทุมวัน.
- ด.ว.อุปราช. (2516). “บทความเรื่อง 2504-2516” ใน สื่อบัณฑิตศูนย์ศิลปเมฆพยับ. กรุงเทพฯ : มูลนิธิจุมภฏ-พันธุ์ทิพย์.
- ดำรง วงศ์อุปราช. (2536). หอศิลป์ในประเทศไทย วารสารวัฒนธรรมไทย 31(3), 84-91.
กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.
- ทวี รัชนิกร. (2545). “ดำรงเพื่อนรัก” ใน หนังสือที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพ ผศ.ดำรง วงศ์อุปราช
วันที่ 13 สิงหาคม พ.ศ. 2545. นครปฐม: ศูนย์ทัศนศิลป์ดำรง วงศ์อุปราช.
- ไพฑูรย์ คงคา. (2545). “ระลึกถึง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช” ใน หนังสือที่ระลึกในการพระราชทาน
เพลิงศพ ผศ.ดำรง วงศ์อุปราช วันที่ 13 สิงหาคม พ.ศ. 2545. นครปฐม: ศูนย์ทัศนศิลป์ดำรง วงศ์อุปราช.
- วิเทพ มุสิกปาน. (2543) การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507
ถึงปี พ.ศ. 2524. (ปริญญาานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ศิลป พีระศรี. (2503) คิดกันคนละอย่าง (เขียน ยิ้มศิริ, ผู้แปล) ใน สื่อบัณฑิตการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
ครั้งที่ 11. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2503.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2557). ประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย ตั้งแต่ทศวรรษ 2480 –
ทศวรรษ 2530.(วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.
- _____. (2560). ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย: มองผ่านความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชนและ
การซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530.กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัย
ธรรมศาสตร์





อารี สุทธิพันธุ์

ภาพที่ 15 : อารี สุทธิพันธุ์

(ที่มาภาพ: ภาพถ่ายศาสตราจารย์อารี สุทธิพันธุ์ ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณภัทร มีสุวรรณ ผู้ถ่ายภาพ)

อารี สุทธิพันธุ์...อยู่ถึง 2024¹

1) 07.00 น. เข้าตู่ ครูผสมสีดอกเลา และ ดอกเข็มสีแดงที่กระจัดกระจายอยู่เต็มพื้นห้อง

หลังจากสัปดาห์แรกของเดือนมิถุนายน ปี พ.ศ. 2542 ผ่านไป นิสิตหลายคนของภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒที่มีโอกาสศึกษา เรียนรู้ และปฏิบัติการระบายสีน้ำในชั้นเรียนวิชาจิตรกรรมเบื้องต้น (Intro to Painting) ที่เริ่มชั้นเรียนตั้งแต่เวลา 07.00 น. นั้น ได้เผชิญหน้ากับหลายต่อหลายสิ่งที่แปลกออกไปจากความคุ้นเคยสิ่งที่พวกเขา/ เธอ ได้เผชิญหน้าและร่วมกันปฏิบัติกัน อย่างน้อยที่พอจะกล่าวได้ในพื้นที่นี้และน่าจะเป็นจุดร่วมของความไม่คุ้นชินของนิสิตใหม่ทั้งห้อง คือ

1. ชั้นเรียนที่นัดหมายและเริ่มเรียนตั้งแต่เวลา 07.00 น.
2. ก่อนการระบายสีน้ำ ผู้เรียนและผู้ระบายสีจะต้องเริ่มต้นจากการเตรียมกระดาษและกระดาษรองกระดาษเพื่อระบายสีน้ำ ทั้งหมดนี้ต้องผ่านกระบวนการในการ “ชิง” กระดาษเข้ากับกระดาษอย่างมีกลวิธีที่เป็นระบบและอธิบายได้
3. จานรองสี มีสองชนิดหลักๆ คือ จานสีที่ใช้ในสตูดิโอ (Studio Palette) และ จานสีสำหรับใช้ระบายสีผสมสี กับการเขียนกลางแจ้งหรือนอกสถานที่ (Outdoor Palette) :ซึ่งในชั้นเรียน 07.00 น. นั้น พวกเราใช้จานสีประเภทแรกในการปฏิบัติการ
4. ไม่มีหุ่นนิ่ง (Still Life) ตั้งอยู่ตรงกลางห้องหรือตั้งอยู่เบื้องหน้า (ที่มีอยู่บ้างก็เป็นพวกหุ่นไม่นิ่งเสียมากกว่า) จนหลายคนตั้งคำถามในใจว่า แล้วเราจะวาดรูป ระบายสีโดยมีอะไรเป็น “แบบ” ?
5. ชั้นเรียนจิตรกรรมเบื้องต้นชั้นนี้มีสิ่งที่ไม่พึงประสงค์อยู่ประมาณ 3 สิ่ง คือ ดินสอ ยางลบ และ สายสิญจน์!
6. ครูที่เป็นผู้สอนในชั้นเรียนนี้ สำหรับใครที่มาตรงเวลามากเห็นเขานั่งระบายสีอยู่กลางพื้นห้องอยู่ก่อนแล้ว (นั่นหมายความว่าเขามาก่อน 07.00 น.) และเมื่อพบว่ามิติดินก้าวเข้าไปในห้อง เขาจะเรียกให้พวกเราทุกคนไป “สูมหิว” พร้อมทั้งอธิบายและสาธิตกระบวนการระบายสีถึงสิ่งที่เขากำลังทำและกำลัง “ทดลอง” ในขณะที่ให้พวกเราชมไปด้วย เขาหรือครูผู้นี้ชื่อ “อารี สุทธิพันธุ์”

อารี สุทธิพันธุ์ คือ ผู้สอนในรายวิชานั้น ในห้องเรียนที่เริ่มต้นตั้งแต่ 07.00 น. แม้ ณ ขณะนั้น อารี สุทธิพันธุ์จะมีคำนำหน้านอกจาก “นาย” แล้ว ทราบว่าเขาคือ “ศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์” แต่ถึงอย่างไร เขามักจะเรียกแทนตัวเองกับผู้เรียนทุกคนเสมอว่า “ครู”

¹ปรับปรุงและเพิ่มเติมเนื้อหาจากการพิมพ์ครั้งแรกในชื่อบทความเดิมว่า “อารี สุทธิพันธุ์...ในบริเวณว่าง” (อยู่ถึง 2010) ในสื่อบัตรประกอบนิทรรศการ “เคลื่อนไหว” (Motion /Emotion) นิทรรศการศิลปะของศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์ เนื่องในวันสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ครั้งที่ 24 ปี 2554 ณ หอศิลป์ g23 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, อรรถชัย พงษ์สมุทร เป็นภัณฑารักษ์ โดยในครั้งนี้ นอกจากเพิ่มเติมเนื้อหาสาระแล้ว ยังเปลี่ยนชื่อบทความเป็น “อารี สุทธิพันธุ์...อยู่ถึง 2024” ด้วยการตั้งชื่อบทความตั้งแต่ “อารี สุทธิพันธุ์...ในบริเวณว่าง (อยู่ถึง 2010) และ “อารี สุทธิพันธุ์...อยู่ถึง 2024” เป็นการตั้งโดยได้รับแรงบันดาลใจจาก ชื่อหนังสือวิชาการของ อารี สุทธิพันธุ์ เล่มหนึ่ง ชื่อ “อยู่ถึง 2000” ซึ่งจัดพิมพ์ในปี 2000 โดยคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ครูอารี สุทธิพันธุ์ แต่งกายสุภาพเรียบร้อย สะอาดสะอ้าน เริ่มต้นด้วยการสร้างประเด็นทางความคิดให้แก่พวกเราในชั้นเรียน ด้วยการตั้งคำถามถึง “การระบายสี” ครูอารี สุทธิพันธุ์ เปิดเผย ความคิดของเขาเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมในขณะนั้นว่า “เพนติง อีส เพนติง (Painting is painting) เพนติง อีส น็อต ดรออิง แก็ก แก็ก” (Painting is not Drawing Gag- Gag) โดยอธิบายเพิ่มเติมว่า การ Painting หรือการสร้างงานจิตรกรรมนั้น คือ การ สร้างรูปทรงด้วยการระบายสี หากใช้ดินสอ “ร่างรูป” ก่อนแล้วหลังจากนั้นค่อยระบายสีเข้าไปในกรอบรูป หรือ “แบบ” นั้น ครูอารี สุทธิพันธุ์ จะเรียกขานมันในอีกชื่อหนึ่งว่า “คัลเลอร์อิง” (Coloring)

การเปิดเผยความคิดที่อิงเข้ากับกระบวนการคิดและกระบวนการสร้างงานในแบบศิลปะสมัยใหม่เช่นนี้แก่ผู้เรียนในชั้นขณะนั้นได้สร้างทั้งความแปลกใหม่ ความไม่พอใจ ความไม่เห็นด้วย ความท้าทาย และบางคนก็ไม่ได้คิดอะไร เขาว่าให้ทำอะไรก็ทำอย่างนั้น

อย่างไรก็ตาม ชั้นเรียนที่มีครูอารี สุทธิพันธุ์ เป็นผู้สอน ก็ได้ทำให้ใครบางคนที่รู้จักอารี สุทธิพันธุ์แต่เพียงชื่อและรู้แค่ว่าเป็นผู้เขียนหนังสือ “ศิลปนิยม” หนังสือตำราศิลปะยอดนิยม (ในขณะนั้น) ที่หาซื้อได้ไม่ยากนักหากแวะไปที่ร้านโอเดียนส์โตร์ สยามแควร์ (ปัจจุบันสาขานี้ปิดไปแล้ว) ต้องไปหาความรู้เพิ่มเติมว่า “อารี สุทธิพันธุ์” คือใคร ? และทำไมถึงได้สร้างความไม่คุ้นชินอันปั่นป่วนให้แก่พวกเราในชั้นเรียน 07.00 น. นัก

ในที่สุด เราก็เริ่มพยายามหาคำตอบและพบว่า อารี สุทธิพันธุ์ ครูที่มีผมสันสีดอกเลา ผู้นั้น คือ

1. อารี สุทธิพันธุ์ คือ ชาวจังหวัดราชบุรี เกิดเมื่อ 26 ธันวาคม พ.ศ. 2473
2. อารี สุทธิพันธุ์ คือ อดีตนักศึกษาเพาะช่าง
3. อารี สุทธิพันธุ์ เป็นนักศึกษาและอาจารย์รุ่นแรก ๆ ของ วิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตร (เปลี่ยนสถานะเป็น มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒเมื่อ 29 มิถุนายน พ.ศ. 2517)
4. อารี สุทธิพันธุ์ คือ นักศึกษาหนึ่งในจำนวน 150 คนจากวิทยาลัยวิชาการศึกษา ประสานมิตร ที่ได้รับทุนไปศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยอินเดียนา ประเทศสหรัฐอเมริกา โดยได้รับความช่วยเหลือด้านเงินทุนจากองค์การเพื่อการพัฒนาระหว่างประเทศ ซึ่งเป็นโครงการ 8 ปี ระหว่าง พ.ศ. 2497 ถึง พ.ศ. 2505 (ค.ศ. 1954- 1962)
5. อารี สุทธิพันธุ์ คือ คนไทยคนหนึ่งสำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยอินเดียนา โดยได้รับปริญญาโทสาขาวิจิตรศิลป์ ในปี พ.ศ. 2504
6. อารี สุทธิพันธุ์ เป็นลูกศิษย์คนหนึ่งของ วิลเลม ดี คูณิง (Willem de Kooning ศิลปิน จิตรกรนามอุโฆษ มีบทบาทอย่างมากในช่วงก่อนและจนถึงยุคสงครามเย็นที่สร้างสรรค์งานจิตรกรรมในแบบ แอบสแตรกต์ เอ็กเพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) ยุคสมัยเดียวกับ Jackson Pollock , Clifford Still, Barnett Newman, Mark Rothko ฯลฯ เป็นต้น

7.อารี สุทธิพันธุ์ กลับมายังประเทศไทยเมื่อปี พ.ศ. 2504 และแสดงผลงานจิตรกรรมของเขาที่สถาบันภาษา A.U.A ในปีเดียวกัน สร้างความแปลกใหม่ในแนวทาง Abstract Expressionism ไม่น้อย การระบายสีอย่างรุนแรง ฉับพลันบนผืนผ้าใบขนาดใหญ่ ผลงานในช่วงแรกนี้สร้างความ ตื่นตาตื่นใจและก่อเสียงวิพากษ์วิจารณ์พอสมควรอย่างที่เกิดขึ้นในผลงานชุด “สุสานรถเก่า” (2504) ทั้งในแง่บวก คือการเป็นผู้หนึ่งที่รื้อทางแนวคิดและการสร้างสรรค์งานศิลปะสมัยใหม่ในแบบศิลปะตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง งานจิตรกรรมแบบนามธรรมที่เน้นการแสดงออก หรือ Abstract Expressionism

ให้เข้ามาปรากฏและมีบทบาทในประเทศไทย ซึ่งสมัยนั้นถือว่าเป็นเรื่องแปลกใหม่พอสมควร ในแง่ลบก็เช่น งานประเพณีนี้เป็นงานประเพณีที่ผู้ไม่รู้เรื่อง ผู้วาดไม่มีทักษะในการวาดภาพเหมือน ฯลฯ

8. อารี สุทธิพันธุ์ เป็นผู้หนึ่งที่พยายามผลักดัน เผยแพร่แนวความคิดในการเรียนการสอนศิลปศึกษาให้แพร่หลายในประเทศไทย โดยเป็นผู้ร่วมบุกเบิกการเปิดหลักสูตรศิลปศึกษาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2511 ที่วิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตร ซึ่งขณะนั้นฯ พณฯ สุกิจ นิมมานเหมินทร์ รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ ต้องการให้ครูศิลปะระดับมัธยมศึกษาชั้น จบปริญญาตรีทางด้านศิลปศึกษา ช่วงเวลาดังกล่าว ผู้ที่เป็นหัวหน้าภาควิชาศิลปศึกษาคือ ดร.สุดใจ เหล่าสุนทร จึงมอบหมายให้ อารี สุทธิพันธุ์ ขับเคลื่อนเรื่องนี้ โดยหลักคิดและแนวทางการเรียนการสอนที่สำคัญ คือ การมีได้มุ่งผลิตคนเพื่อไปสร้างงานศิลปะหรือเป็นศิลปิน แต่มุ่งที่จะผลิตครูที่จะไปสร้างความเข้าใจ สร้างทักษะ สร้างกระบวนการเรียนการสอน การถ่ายทอดสะท้อนทางศิลปะ ซึ่งในแง่นี้ อำนาจ เย็นสบาย ได้เคยอธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า “...เริ่มจากเสนอให้วิทยาลัยวิชาการศึกษาเปิดสอนวิชาศิลปะเป็นวิชาบังคับ สำหรับผู้เข้าเรียนปริญญาตรีทางการศึกษาทุกสาขา คือ ประถมศึกษา มัธยมศึกษา อาชีวศึกษา และบริหารการศึกษาเป็นแห่งแรกในระดับอุดมศึกษาของไทย ซึ่งเงื่อนไขข้อนี้ในช่วงเวลานั้น สังคมทั้งในเมืองและในต่างจังหวัดกำลังต้องการเป็นอย่างยิ่ง จึงส่งผลกระทบทำให้แนวความคิดทางด้านศิลปะและศิลปศึกษาแพร่ขยายออกไปในสังคมไทยอย่างกว้างขวาง...

(อำนาจ เย็นสบาย. 2531: 248 – 253)

9. อารี สุทธิพันธุ์ มีลูกศิษย์ลูกหาหลายคนที่ย้ายจากวิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตร โดยลูกศิษย์รุ่นแรก ๆ ของเขามีบทบาทในการขับเคลื่อนสังคม การศึกษา ศิลปวัฒนธรรมทั้งในอดีตและในปัจจุบันพอสมควร หลายต่อหลายคนกลายเป็นผู้บริหารด้านการศึกษาที่มีบทบาท สำหรับ วิรุณ ตั้งเจริญ, อำนาจ เย็นสบาย, วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ(อินทร์อำ) , สุพจน์ โตนวล, วินัย โสมติ, สนิทนาถ เลิศไพโรจน์ และกาญจนา อินทรสุนานนท์ ฯลฯ ได้กลายเป็นผู้บุกเบิกและผลักดันจนก่อให้เกิดคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ขึ้นสำเร็จในปี พ.ศ. 2536 แน่นอนว่าคนสำคัญที่ผลักดันเรื่องนี้กับลูกศิษย์ก็คือ ครูอารี สุทธิพันธุ์

10. อารี สุทธิพันธุ์ เคยทำงานพิเศษครั้งสมัยที่เขาเรียนอยู่โรงเรียนเพาะช่าง โดยรับตำแหน่งเป็นช่างศิลป์ของ “บริษัท เอส จัน” บริษัทโฆษณาชื่อดังในอดีต ขณะที่อารี ทำงานอยู่นั้น ยังมีเด็กหนุ่มอีกคนที่ทำงานอยู่ที่นั่นเช่นกัน ภายหลังเด็กหนุ่มคนนี้ได้รับแรงผลักดันสำคัญจากภาพยนตร์เรื่อง Lust for Life (1956) ผลงานกำกับของ วินเซนต์ มินเนลลี (Vincent Minnelli) หนึ่งว่าด้วยอัตชีวประวัติช่วงสำคัญของ วินเซนต์ ฟานโก๊ะ (Vincent Van Gogh) จนทำให้เด็กหนุ่มตัดสินใจเลือกทุ่มเทใจกายความคิดในการเป็นศิลปิน ซึ่งภายหลังเราต่างรู้จักเด็กหนุ่มคนนั้นในนาม “ประเทือง เอมเจริญ” ศิลปินไร้สำนักและผู้มีบทบาทนำในกลุ่มธรรม นอกจากนั้นอารียังทำงานให้กับร้านพิมพ์ลิขสิทธิ์การตั้งอยู่ละแวกวัดมกุฏกษัตริยาราม ผู้ผลิตและจำหน่ายสื่ออุปกรณ์การเรียนสำหรับเด็ก โดยเจ้าของร้านคือ คุณพิชัย สันตภิรมย์ เป็นผู้ส่งอารี สุทธิพันธุ์ เล่าเรียนด้วยเงินเดือน ๆ ละ 260 บาท

11. อารี สุทธิพันธุ์ เกษียณอายุราชการในเดือนกันยายน พ.ศ. 2534 แต่ยังคงสอนศิลปศึกษา ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และยังคงเดินทางไปตามพื้นที่ต่างจังหวัดอีกมากมายเพื่อสอนศิลปะและระบายสีตามแบบ “ศิลปะอัยาศัย” (Leisure Art) ให้แก่ผู้สนใจ

12. อารี สุทธิพันธุ์ รักการตกปลาและนิยมอุปกรณ์ตกปลาที่มีคุณภาพดี



ภาพที่ 16 : ภาพ อารี สุทธิพันธุ์ กับผลงานจิตรกรรมนามธรรมในยุคแรก ช่วงประมาณปี พ.ศ. 2504
(ที่มาภาพ: ได้รับความอนุเคราะห์จาก ดร.พิบูลย์ มังกร)

13. อารี สุทธิพันธุ์ สร้างสรรค์งานจิตรกรรมภาพชุดรามเกียรติ์ โดยมีการระบายสีอย่างรวดเร็ว ทั้งรอยแปรงให้เห็นถึงการพยายามบันทึกความเคลื่อนไหวอันรวดเร็วของรามเกียรติ์ลงบนผืนผ้าใบ นอกจากผลงานชุดรามเกียรติ์จะทำลายต่อชนบการระบายสีในแบบศิลปะหลักวิชาแล้ว มันยังทำลายต่อชนบของการนำเอาตัวละครจากวรรณคดีไทยที่มักนิยมถูกสร้างสรรค์จากจิตรกรในแบบประณีต วิจิตรบรรจง มาสร้างสรรค์ใหม่โดยไม่เน้นรายละเอียดแต่เน้นถึง “ความเคลื่อนไหว” เป็นหลัก พวกเราที่เรียนในสมัยนั้น เรียกภาพรามเกียรติ์ภาพหนึ่งในผลงานชุดนี้ว่า “รามเกียรติ์ปล่อยพลัง” เพราะภาพรามเกียรติ์ของอารี สุทธิพันธุ์ ระบายด้วยสีแดงสด เคลื่อนไหวอยู่ในท่าทางที่รวดเร็ว สองมือดูท่าทางคล้ายกับมันประสานเข้าประกบกกัน คล้ายกับที่เด็กสมัยพวกเรามักเห็นตัวการ์ตูนของญี่ปุ่นกำลังแสดงท่าปล่อยพลังออกมา

14. หลังเกษียณอายุราชการ หากเป็นการสอนระดับปริญญาตรี อารี สุทธิพันธุ์ จะรับสอนเฉพาะนิสิตใหม่ชั้นปีที่ 1 เท่านั้น

15. อารี สุทธิพันธุ์ แนะนำให้นิสิตผู้เรียนที่เรียนกับตนเลือกและเข้าใจในอุปกรณ์การสร้างงานจิตรกรรมให้มีความรู้ถึงอุปกรณ์แต่ละชิ้นเป็นอย่างดี โดยให้เข้าใจถึงคุณสมบัติของกระดาษแต่ละชนิด การเตรียมกระดาษ ฟู่กัน จานสี ฯลฯ และพยายามให้ผู้เรียนเลือกอุปกรณ์ที่มีคุณภาพมาใช้ แม้ว่าจะอยู่ในการเรียนช่วงเริ่มต้นก็ตาม

16. อารี สุทธิพันธุ์ บอกกับทุกคนในชั้นเรียนและนอกชั้นเรียนเสมอว่า เขาไม่ใช่ “ศิลปิน” เขาเป็น “ครูศิลปะ” เขาจริงจังกับความคิดนี้มากและยังคงเป็นจุดยืนอันมั่นคงเข้มแข็ง ควบคู่ไปกับแนวปฏิบัติ ยังยืนยันทันทีจนถึงปัจจุบัน

17. อารี สุทธิพันธุ์ ใช้เวลาในการสอน บรรยาย สาธิต และปฏิบัติการทุกครั้งในชั้นเรียนหรือนอกห้องเรียนอย่างเต็มเวลาทุกครั้ง ไม่เคยสั่งงานแล้วออกไปนอกห้องเรียนหรือหายตัวไประหว่างช่วงเวลาการเรียนการสอน ไม่เคย

เข้ามาในห้องเรียนและเพียงส่งงานและนัดวันส่ง เพราะวันส่งงานของครูอารี สุทธิพันธุ์ มักเป็นวันสุดท้ายของการเรียนเสมอและโดยมาก ครูจะให้หนังสือหรือผู้เรียนให้เกรดด้วยการประเมินตนเอง

18. อารี สุทธิพันธุ์ นิยมตั้งคำถามกับผู้เรียน ทำทนายให้โกรธ ทำทนายให้เกิดข้อสงสัย และไม่ต้องการคำตอบสุดท้ายหรือคำตอบที่ถูกต้องที่สุดเพียงคำตอบเดียว

19. จากข้อ 17 และข้อ 18 ทำให้คำประกาศจุดยืนของอารี สุทธิพันธุ์ ที่กล่าวมาในข้อ 16 นั้นมีความหมายและคุณค่า จนไม่อาจกล่าวได้ว่าเป็นเพียงคำขี้มั่วและการกล่าวอ้างอย่างเลื่อนลอย

20. อารี สุทธิพันธุ์ เปิดโอกาสให้ลูกศิษย์วิพากษ์วิจารณ์ได้ มีความคิดที่แตกต่างจากตนได้ ถกเถียงได้ ทั้งในห้องเรียนและนอกห้องเรียน โดยครูอารีไม่เคยโกรธหรือเกลียดชังลูกศิษย์ที่ทำเช่นนั้นเลยแม้แต่น้อย อารี สุทธิพันธุ์ ชอบกล่าวอ้างถึงถ้อยความคิดสำคัญของ “วอลแตร์” (Voltaire) ที่กล่าวว่า “I May not agree with what you said, but I will fight to the Death for you to say it ” (ผมอาจจะไม่เห็นด้วยกับสิ่งที่คุณพูด แต่ผมจะสู้จนตายเพื่อให้คุณได้พูด) ซึ่งเขาก็ปฏิบัติตามความคิดนั้นอย่างเคร่งครัดจนจบงานปัจฉิมวัย

21. อารี สุทธิพันธุ์ เคยติดคุก! เปล่าเลย เขาไม่ใช่ฆาตกร ไม่ได้ขโมยของใคร และไม่ได้ทำผิดทุจริตอะไร เขาต้องติดอยู่ในเรือนจำของประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว อยู่เกือบ 1 คีน สาเหตุมาจากการได้รับเชิญจากองค์กร USAID เป็นตัวแทนผู้เชี่ยวชาญชาวไทยเดินทางไปประเทศลาวเพื่อคุมการสอบวิชาคณิตศาสตร์ของนักเรียนชาวลาว ในการสอบครั้งนั้น เขาสามารถจับผู้ทุจริตในการสอบได้ ซึ่งมันน่าจะเป็นเรื่องดีสำหรับการทำหน้าที่ครั้งนั้นของเขา แต่เรื่องกลับเป็นไปตรงกันข้าม เพราะผู้ที่ทำทุจริตนั้นเป็นลูกของนักการเมืองที่มีอิทธิพลในขณะนั้น จึงทำให้อารีต้องถูกจับ นอกจากอารีแล้ว ยังมี ดร.ทรงศักดิ์ ศรีกาฬสินธุ์ (อดีตอธิการบดีมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ) และ ดร.พล คำปึง ด้วย ผู้ที่ประสานงานและช่วยเหลืออารี สุทธิพันธุ์ และคณะให้รอดพ้นจากการจองจำและจากเงื้อมมือของอิทธิพลความอยู่ดีธรรมในครั้งนั้นได้ คือ คุณจรรยาพันธ์ อิศรางกูร ณ อยุธยา เอกอัครราชทูตไทยประจำ สปป.ลาวขณะนั้น เมื่อเดินทางกลับถึงประเทศไทย อารี ได้สร้างสรรค์ภาพจิตรกรรมกึ่งนามธรรมเพื่อบันทึกชีวิตและความเคลื่อนไหวในเรือนจำกับประสบการณ์ในครั้งนั้น

22. ในหนังสือ Modern Art in Thailand Nineteenth and Twentieth Centuries (1992) ผลงานชิ้นสำคัญของ อภินันท์ โปษยานนท์ ได้เขียนถึงผู้ชายที่ชื่อ อารี สุทธิพันธุ์ ซึ่งผู้เขียนได้ถอดความโดยสรุปไว้ดังนี้ว่า

อารี สุทธิพันธุ์ เป็นศิลปินคนหนึ่งที่ไม่ได้ศึกษาศิลปะจาก มหาวิทยาลัยศิลปากร สร้างสรรค์ผลงานศิลปะในแนวทาง Abstract Expressionism เขาศึกษายัง มหาวิทยาลัยอินเดียน่า ประเทศสหรัฐอเมริกา อารี สร้างงานจิตรกรรมในกระบวนแบบที่เน้นถ่ายทอดในเรื่องของ ความเคลื่อนไหว ขวนให้ถึงผลงานจิตรกรรมของ วิลเลม ดี คูณนิง (Willem de Kooning) ซึ่งศิลปินไทยในขณะนั้น ไม่ค่อยปรากฏการสร้างงานในลักษณะนี้ ผลงานจิตรกรรม Action Painting ในแบบกึ่งนามธรรมของเขาเช่น Mist (1960– 1) และ Landscape in Grey (1960–1) เป็นความก้าวหน้าอย่างยิ่งสำหรับแวดวงศิลปะในกรุงเทพฯ ภาพ “ผู้หญิง” (Women, 1960) ของเขาเป็นการผสมผสานระหว่าง โครงสร้างรูปคนกับความเป็นนามธรรม มันได้แสดงถึงสัญลักษณ์แห่งการดิ้นรนทางการสร้างสรรค์ที่ทำให้บนผืนผ้าใบถูกบรรจุไว้อย่างเต็มเปี่ยมและรุนแรงทั้งในรอยแปรง ความหนักแน่นของสี และเนื้อหา . ได้รับการยอมรับในเรื่องรูปทรงของภาพเปลือยที่แสดงให้เห็นถึงความเย้ายวน หากในขณะเดียวกัน ก็มีบริเวณที่หนาแน่นและเต็มไปด้วยการปลดปล่อย แสดงออกถึงพลังที่เกิดขึ้นจากการปะทะกันของรอยแปรง...(Apinan Poshyananda.1992: 109)

23.

24.

ฯลฯ

หมายเหตุ อีก 2 ข้อและเครื่องหมายไปยาลใหญ่ข้างท้าย เพื่อให้สำหรับผู้อ่านที่คิดอยากจะเพิ่มเติมอะไรไปเกี่ยวกับ อารี สุทธิพันธุ์ มากไปกว่านั้น ผู้เขียนยินดีและขอให้เป็นไปตามเสรีภาพของท่าน

อย่างไรก็ดี 22 ข้อข้างต้นคือหลัก ๆ ที่ผู้เรียนในห้องนั้น ไม่ว่าจะชอบจะรัก จะโกรธ จะไม่เห็นด้วย จะเกลียด (คงมีบ้าง) จะไม่ยอมรับในตัวตน ความคิดของอารี สุทธิพันธุ์ ไปค้นหาเพื่อทำความเข้าใจกับครูที่ชื่อ อารี สุทธิพันธุ์ ในขณะนั้น

เช้าวันหนึ่งพวกเราที่มาทันเวลากำลังเตรียมก้าวเข้าชั้นเรียน 07.00 น. ของครูอารี สุทธิพันธุ์ ก็ดีอกดีใจ แม้กระทั่งคนที่ไม่ค่อยชอบครูอารีก็ยิ่งแอบดีใจไปด้วย เพราะวันนั้น ในการเรียนครั้งที่สอง หรือที่สาม ไม่แน่ใจ ครูนำพู่กันเบอร์เล็กมาแจกจ่ายให้แก่ผู้เรียนทุกคน โดยแจกจ่ายในแบบ “ให้แล้วให้เลย” หลังจากนั้นก็ให้เราปฏิบัติการเช่นเดิม คือเตรียมกระดาษ ขึง เตรียมผสมสี เตรียมน้ำสีกาชาชนะบรรจุ และจึงกล่าวว่า

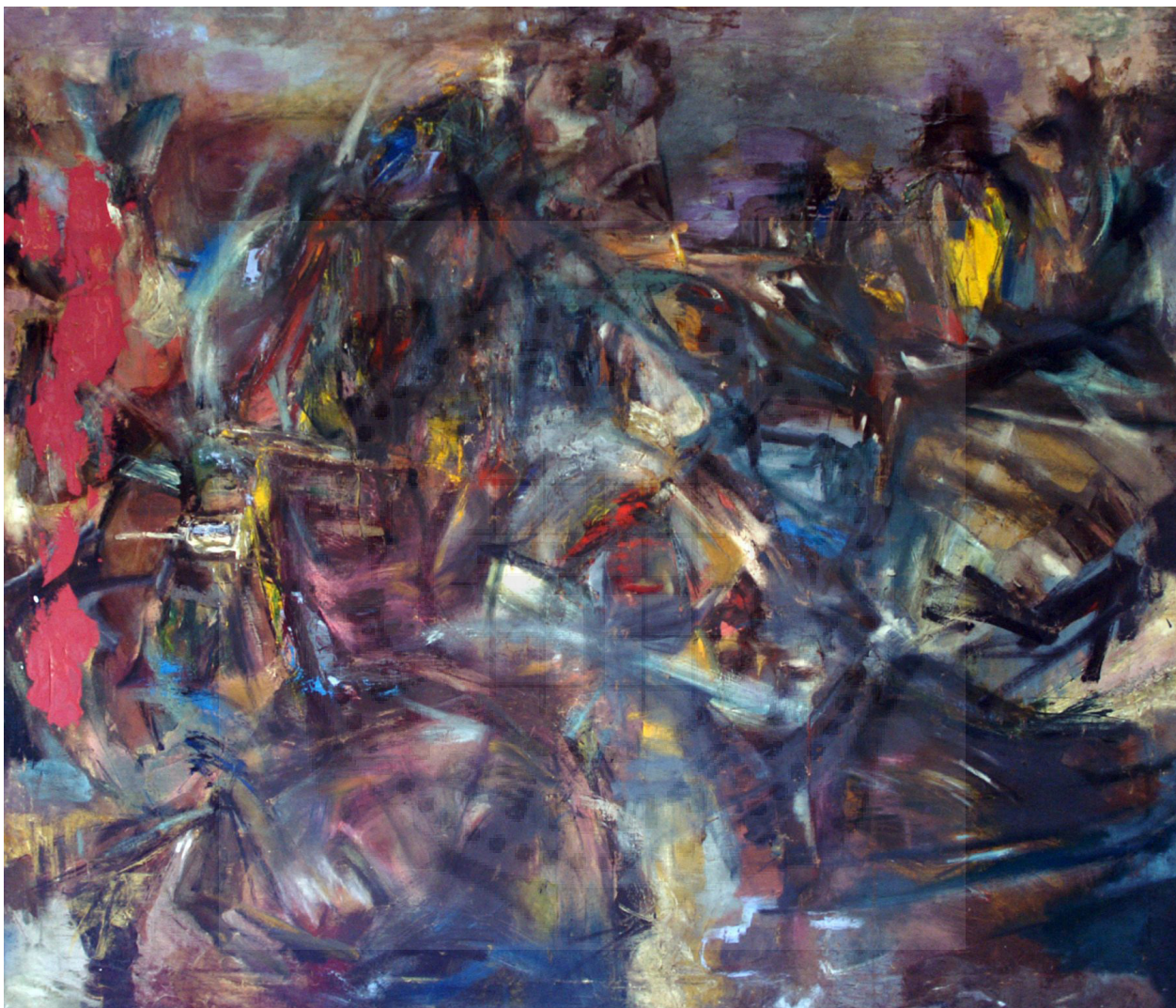
“วันนี้ผมจะให้พวกท่านฝึกปฏิบัติการใช้พู่กันเบอร์เล็ก ฝึกการลากเส้น ฝึกการระบายสี ไม่ได้ฝึกวาดรูป ขอให้เข้าใจตามนี้...”

เสียงของครูไม่นาน ครูก็หยิบดอกเข็มสีแดงจำนวนมากออกจากกระเป๋า เราเห็นครูโยนมันกระจัดกระจายเต็มพื้นห้อง พวกเราหลายคนงุนงงกับ “หุ่นไม่นิ่ง” ที่แดงเลือดอยู่เต็มพื้น

“เราฝึกการระบายเรียบ (Blending) มาแล้ว ต่อจากนี้ขอให้ฝึกการลากเส้น เส้นเล็กๆ ที่เราเห็นจากดอกเข็ม ผมมีวัตถุประสงค์ให้พวกเราฝึกลากเส้นด้วยพู่กันเล็กๆนี้ ไม่ได้ต้องการให้เราฝึกวาดรูปดอกเข็ม แต่ถ้าใครเกิดฝึกลากเส้นแล้วเราเห็นในภายหลังว่า เส้นที่ลากบนกระดาษที่เราฝึกนั้นมันเหมือนกับรูปทรงของดอกเข็ม ก็ถือว่าวันนี้เราโชคดี...”

บางคนในห้องเริ่มลงมือนำพู่กันจุ่มสีแดง ลากเส้นเล็กๆ ลงบนกระดาษ ลากเส้นจำนวนมากโดยไม่คิดว่ามันจะต้องเป็นรูปอะไร บางคนก็บรรจงวาดหุ่นไม่นิ่งที่แดงเลือดอยู่เต็มพื้นห้อง พยายาม “ฝนพู่กันให้เป็น (รูป) ดอกเข็ม” สิ่งปรากฏในหน้ากระดาษของทุกคนล้วนแตกต่างกัน ความคิดความรู้สึกก็ต่างกันด้วย บางคนคิดว่าตัวเองโชคดีที่วาดรูปดอกเข็มไม่สวยเหมือนแบบ บางคนคิดว่าตัวเองโชคดีที่วาดรูปดอกเข็มที่กระจายอยู่เต็มพื้นห้องให้ “เหมือน” เป็นกอบเป็นกำได้สำเร็จ บางคนก็คิดว่าตัวเองโชคดีเพราะได้ฝึกลากเส้นด้วยพู่กันเบอร์เล็ก ๆ นี้ มีความสุขกับการลากเส้นเล็กๆ เปลี่ยนสีจากสีแดง เป็นสีอื่น ๆ ไปเรื่อย ๆ ด้วยจุดประสงค์ คือ การลากเส้น

บางคนก็ไม่คิดอะไรเลย นอกจากวันนั้นได้พู่กันฟรี แจกโดย อารี สุทธิพันธุ์ กลับบ้านไปหนึ่งด้ามเท่านั้น!!



ภาพที่ 17 : ภาพจิตรกรรมนามธรรม “สุสานรอก่า” (2504) โดย อารี สุทธิพันธุ์
สมบัติของ หอสะสมศิลปกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
(ที่มาภาพ: ได้รับความอนุเคราะห์จาก ดร.พิบูลย์ มังกร)

(2) มองความท้าทายที่ใช้ชื่อว่า...ศิลปศึกษา กับคำประกาศของอารี สุทธิพันธุ์ จากอดีต สู่ปัจจุบัน

ในช่วงก่อนหน้าปี พ.ศ.2511 อารี สุทธิพันธุ์ เป็นผู้ที่มีส่วนสำคัญในการร่วมออกข้อสอบรูปแบบใหม่ (ในขณะนั้น) ที่เรียกกันว่า “ข้อสอบความถนัด” โดยได้รับโอกาสจาก ศาสตราจารย์ ดร.สุดใจ เหล่าสุนทร ซึ่งขณะนั้นเป็นหัวหน้าคณะวิชาการศึกษา วิทยาลัยวิชาการศึกษา และในภายหลังในปี พ.ศ. 2511 อาจารย์สุดใจ เหล่าสุนทร มีตำแหน่งเป็นหัวหน้าภาควิชาศิลปศึกษา ซึ่งเป็นภาควิชาที่เปิดใหม่ ครั้งแรกในประเทศไทย ช่วงเวลาดังกล่าว อารี สุทธิพันธุ์ ในฐานะครูต้องเผชิญกับความท้าทายนานัปการ ที่ชัดเจนที่สุดก็เห็นจะเป็นการทำหายกับการนำเสนอรูปแบบการเรียนการสอนในแบบที่มุ่งเน้นเสริมภาพของผู้เรียน และไม่ได้มีจุดศูนย์กลางของการเรียนรู้อยู่ที่ครูเพียงจุดเดียวอีกต่อไป อารี สุทธิพันธุ์ เคยสะท้อนถึงสภาพการณ์ดังกล่าวไว้ครั้งหนึ่งว่า

“อาจารย์ที่ร่วมกันจัดการเรียนการสอนระดับปริญญาตรีที่เพิ่งเปิดนี้ จบมาจากหลากหลายสถาบัน ทุกท่านมีความรู้ความสามารถในรูปแบบการศึกษาเดิม โดยเน้นที่ครูเป็นศูนย์กลาง ไม่ใช่แนวคิดของการศึกษาที่พัฒนาการที่เน้นนักเรียนเป็นศูนย์กลาง และนิยามการศึกษาคือความเจริญงอกงาม ดังนั้นปัญหาการเรียนการสอนระหว่างครูกับนักเรียนจึงมักเกิดขึ้นเสมอ ครูจะเอาอย่างนี้ บังคับอย่างนั้น นักเรียนไม่เอาด้วย เพราะเห็นว่ามันปิดกั้นเสรีภาพในการแสดงออกและดูจะเป็นเผด็จการมากเกินไป ปัญหาการเรียนการสอนระหว่างครูกับนักเรียนเกิดขึ้น...กว่าจะเข้ารูปเข้ารอยก็กินเวลาหลายปี แน่นนอน เมื่อมีสิ่งเกิดใหม่ในแวดวงศิลปะ ที่ไม่ใช่จิตรศิลป์หรือศิลปะรูปแบบตามแนวคิดของผลงานสำเร็จ แต่เป็นรูปแบบที่เน้นการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้เรียน โดยพยายามชี้ให้เห็นเสรีภาพในการเลือกรูปแบบ วิธีการที่เหมาะสมสำหรับนักเรียน ทำให้เกิดความคิดเห็น ตอบสนอง ทั้งในเชิงลบและเชิงบวก และดูเหมือนว่าจะเป็นทางลบเสียส่วนมาก อย่างเช่น บางคนสอบเข้าเรียนต่อถึง 4 คน สอบไม่ได้ มาหาผม ขอลาไปบวช หลังจากนั้นมาสอบใหม่ก็ไม่ได้อยู่ดี ก็ไม่รู้ว่าจะสอบยากไป หรือแนวคิดที่เน้นกระบวนการไม่ใช่ผลสำเร็จหรืออย่างไร”(อารี สุทธิพันธุ์. 2551: 12-13)

ถ้าหากว่าไปแล้ว เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2511 เช่นนี้ การท้าทายของทั้งครูและผู้เรียนที่มีความคิดหัวก้าวหน้าก็สอดคล้องกันดีกับสภาพการณ์ทางสังคม การเมือง เพราะหลังจากการอสัญกรรมของ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ผู้นำรัฐบาลเผด็จการทหารในช่วง พ.ศ. 2506 ดูเหมือนว่า บรรยากาศของสังคม การเมืองที่มีความผ่อนคลายในเรื่องของการปิดกั้นเสรีภาพในด้านต่าง ๆ ก็ส่งผลกระทบต่อคนหนุ่มสาวในรั้วสถาบันการศึกษาในขณะนั้นอยู่มากไม่น้อยในเรื่องของศิลปะ การเรียนการสอนทางด้านศิลปะและการเติบโตของศิลปศึกษาที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญก็ถือได้ว่าความเคลื่อนไหวนี้เป็นอีกปรากฏการณ์หนึ่งของสังคมแวดวงวิชาการศึกษาและศิลปะ แน่นนอนว่า ชื่อสำคัญชื่อหนึ่งของปรากฏการณ์นี้ที่ไม่อาจก้าวข้ามผ่านพ้นไปได้ก็คือ อารี สุทธิพันธุ์

ในปี พ.ศ. 2515 ก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 อารี สุทธิพันธุ์และคณะ ได้ทำการสรุปค่านิยมในศิลปศึกษาของไทยเอาไว้ 4 ประการ ดังนี้

1. ค่านิยมที่เน้นครูเป็นผู้ถ่ายทอดโดยตรง
2. ค่านิยมที่เน้นการเรียนแบบให้ทำตามตัวอย่าง
3. ค่าที่นิยมที่เน้นการใช้ความจำ
4. ค่านิยมที่เน้นการควบคุมและส่งเสริมลักษณะพิเศษของแต่ละบุคคล (อำนาจ เย็นสบาย .2552: 126)

เมื่อสรุปความคิดได้ดังนี้แล้ว จึงนำเสนอความคิดและประกาศความเชื่อทางศิลปศึกษาโดยกล่าวในปีเดียวกันว่า ผ่านความเชื่อ 6 ประการ ว่า

1. เชื่อว่าความสามารถสร้างสรรค์มีอยู่ในตัวนักเรียนทุกคนตามศักยภาพของตน
2. เชื่อว่าการจัดทักษะที่จำเป็นและเหมาะสมกับระดับชั้นและวัยของผู้เรียนเป็นสิ่งสำคัญยิ่ง
3. เชื่อว่าการส่งเสริมให้ผู้เรียนมีเสรีภาพในทางความคิด เป็นสิ่งสำคัญยิ่ง
4. เชื่อว่าประสบการณ์เป็นพื้นฐานในการแสดงออกทางศิลปะและความรู้สึกของนักเรียน
5. เชื่อว่าศิลปศึกษาจะช่วยให้ผู้เรียนมีรสนิยมสูงขึ้น
6. เชื่อว่าศิลปศึกษามีส่วนช่วยให้พลเมืองมีความเป็นอยู่ดีขึ้น และช่วยพัฒนาการทางด้านอื่น ๆ ด้วย (อำนาจ เย็นสบาย. 2552: 126–127)

ความเชื่อและคำประกาศถึงจุดยืนทางความคิดด้านศิลปศึกษาของอารี สุทธิพันธุ์ จากอดีตถึงปัจจุบัน จนถึงวันนี้ ก็ยังไม่อาจหลุดพ้นจากการตั้งอยู่ในนามของ “ความท้าทาย” โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในข้อ 3, 4 และ 6 แน่นนอนว่า การประกาศจุดยืนของศิลปศึกษาทั้ง 6 ประการของอารี สุทธิพันธุ์ นั้น ในตัวของมันเอง ในอดีตย่อมท้าทายและต้องเผชิญหน้ากับระบบการเรียนการสอนศิลปะของสังคมไทยที่นิยมศึกษาและปฏิบัติเพื่อนำไปสู่การอนุรักษ์หรือสืบทอดศิลปะแนวประเพณี แต่หากมองในวันนี้ สิ่งที่ยึดยืนและคำประกาศความคิดทางศิลปศึกษาของอารี สุทธิพันธุ์ ยังคงต้องเผชิญกับขอบเขตที่ขยายไปมากกว่าการทำลายกับระบบการเรียนการสอนเพื่อสืบทอดและอนุรักษ์ศิลปะประเพณีสู่กรอบเกณฑ์และความซับซ้อนทางสังคมที่เพิ่มเติมขึ้นมาอีกมากมาย

เพราะแม้วันนี้ เราจะเชื่อว่าการเรียนการสอนทางด้านศิลปศึกษานั้น ผู้เรียนจะมีเสรีภาพในการคิด การสร้างสรรค์ อยู่พอสมควร แต่ก็อย่าลืมว่า “เสรีภาพ” ที่เราเชื่อว่ามีอยู่ในโลกร่วมสมัยที่เคลื่อนไหวด้วยระบบดิจิทัลอย่างทุกวันนี้ นั้นมีหลายสิ่งหลายอย่างไม่น้อยเลยทีเดียว ไม่ว่าจะเป็นข้อมูล ความรู้ ประวัติศาสตร์ ความทรงจำ อุดมการณ์ หรือความคิด บางประการที่ก่อนจะมาถึงเราให้เรารู้และเชื่อว่ามีเสรีภาพนั้น มันได้ถูก “ตัดทอน” หรือ “ตัดตอน” กระทั่ง “ตัดต่อ” ไปให้บิดเบือนหรือเลือนหายไปแล้วก่อนหน้านี้ คำประกาศข้อ 3 ของอารี สุทธิพันธุ์ ถึงวันนี้ยังคงท้าทายว่า เราจะขับเคลื่อนมันไปได้ ทั้งครู และผู้เรียนอย่างไร

นั่นย่อมสืบเนื่องเชื่อมโยงกับคำประกาศข้อที่ 4 เช่นเดียวกันว่า ในสังคมร่วมสมัยที่ความทรงจำหลายสิ่งถูกตัดทอน ตัดตอน หรือตัดต่อ ไปนั้น การขับเคลื่อนทางด้านศิลปศึกษา ประสบการณ์ และพื้นฐานในการแสดงออกทาง

ศิลปะและความรู้สึกของนักเรียนจะถูกให้คุณค่าและสามารถเป็นพื้นที่แห่งความหมายที่มีเสรีภาพทางการแสดงออกทางความคิดได้อย่างแท้จริงแค่ไหนหรือไม่อย่างไร ?

ยิ่งคำประกาศข้อสุดท้ายยิ่งท้าทาย เพราะปฏิเสธไม่ได้ว่า ในวิกฤติทางด้านสังคม การเมือง เศรษฐกิจ และที่สำคัญคือการศึกษา คำประกาศทางศิลปศึกษาของอารีย่อมต้องเจอบททดสอบกับทุกยุคทุกสมัยที่การศึกษาในสังคมไทยยังเป็นการศึกษาที่ไม่ได้ถูกให้ความสำคัญ การศึกษาที่เป็นเพียงระบบเพื่อพอกให้ผู้คนเข้าสู่การเปลี่ยนแปลงทางชนชั้น การศึกษาที่มุ่งผลิตบุคลากรที่มีคุณภาพตามความเชื่อและอุดมการณ์ของรัฐ นอกเหนือไปจากนั้นถือเป็นความผิดพลาดการศึกษาที่แยกส่วน แยกศาสตร์ต่างๆ ออกจากกัน การศึกษาที่สร้างความเปื่อยเปื่อยในมนุษย์ ในศิลปะ ในวัฒนธรรม ในธรรมชาติ ในสิ่งแวดล้อม ในสิทธิมนุษยชน ฯลฯ

ศิลปศึกษาที่จะขับเคลื่อนและมีส่วนช่วยให้พลเมืองมีความเป็นอยู่ที่ดีขึ้นและช่วยพัฒนาการทางด้านอื่น ๆ นั้น จะแสดงทิศทางอย่างไร ศิลปศึกษาที่ผลิตครูและองค์ความรู้ทางศิลปะจากการค้นคว้า การทดลอง การแลกเปลี่ยนความคิด และการปฏิบัติการทั้งหลายนั้น จะทำอะไร ให้การสร้างสรรค์นั้นรู้เท่าทันต่อกลไกของระบบโลกทุนนิยมและไม่กลายเป็น “ผู้ทำลาย” ผ่านวาทกรรมของ “การสร้างสรรค์” นั้นเสียเอง

ก้าวต่อไปเกี่ยวกับเรื่องนี้ เบื้องต้นคงไม่พ้นการจบด้วยความคิดท้าทายที่ อารี สุทธิพันธุ์ เคยสะท้อนไว้ว่า “เราจะเลือกเอาอะไรจากอดีต จะเอาซีเก้ หรือจะเลือกเอาเปลวไฟ”

(3) อารี สุทธิพันธุ์ กับ สถานการณ์

หลายปีก่อน จำได้ว่าในการสอนของอารี สุทธิพันธุ์ ผู้เรียนจะได้ยินเสียงเพลงผ่านลำโพงขยายของเครื่องเสียง มันทรงเพลงเพลง “วอน” ของคณะเดอะ พีซ แบนด์ (The Peace Band) ซ้ำไปซ้ำมา ดูเหมือนครูจะชอบและประทับใจ เพลงนี้เป็นพิเศษ ในการอบรมสัมมนาเชิงปฏิบัติการการเรียนการสอนทางศิลปศึกษาให้แก่ครูกลุ่มสาระการเรียนรู้ทางศิลปะของโรงเรียนในสังกัดกรุงเทพมหานคร ที่จัดโดยคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สาขาวิชาศิลปะ จินตทัศน์ ได้เชิญครูอารี เป็นวิทยากร เมื่อถึงการปฏิบัติการ ครูให้ทุกคนที่เข้าร่วมถอดรองเท้า นำเท้าสองข้างทาบทับลงไปตามกระดานวาดเขียน ในมือถือสีเมจิกคนละด้าม เมื่อเพลง “วอน” เริ่มบรรเลง ผู้เข้าร่วมทุกคนหลับตาและเริ่มลากเส้นไปตามร่องรอยการทาบทับของสองเท้าที่อยู่บนกระดาน หลายคนชอบบอกชอบใจ หลายคนทำไปตามที่ครูบอก ขณะที่ผู้เขียนนั่งทำธุระส่วนตัวอยู่ในห้องน้ำของโรงแรมกลางกรุงแห่งนั้น ด้านนอกยังได้ยินผู้เข้าร่วมสัมมนาบางคนกล่าวว่า

“สอนอะไรวะ แง่ ไม่เห็นจะเข้าใจ”

มีอีกสิ่งหนึ่งที่ครูอารียืนยันและแสดงจุดยืนทางความคิดอย่างเข้มแข็งเสมอเกือบตลอดช่วงชีวิตการเป็นครูของเขา ใช่ว่า ! เขากล่าวว่า “มนุษย์ไม่มีสัญชาติญาณ” สำหรับเขา ไม่มีพฤติกรรมใดของมนุษย์ตั้งแต่เกิดยันตายที่จะเกิดขึ้นเองโดยที่ไม่ได้รับการสั่งสอน หรือรับการถ่ายทอดรูปแบบพฤติกรรมมาก่อนหน้า นอกจากนี้เขายังสรุปไว้ครั้งหนึ่งว่า

“...การสอนเท่านั้นที่ทำให้มนุษย์เปลี่ยนแปลงพฤติกรรม ส่งผลถึงบุคลิกภาพด้วยเรื่องการสอน นักการศึกษา
กลุ่มหนึ่งมีความเชื่อว่า การสอนคือการสร้างสถานการณ์ จะเป็นสถานการณ์จริงหรือจำลองก็ตาม ผู้เรียนจะ
ได้รับประสบการณ์ที่จัดให้นั้น คล้ายกับว่า ครูผู้สอนขุดบ่อไว้ลึกระดับคอโดยเฉลี่ย แล้วผลักนักเรียนตกน้ำ
นักเรียนต้องแก้ปัญหาด้วยตนเอง ต้องพยายามยืนทรงตัวให้ได้ พยายามเพื่อพ้นจากสถานการณ์นั้น จะด้วย
วิธีต่างๆกัน ตามความสามารถของตน การสอนโดยใช้วิธีการสร้างสถานการณ์นี้ เป็นวิธีสอนแบบหนึ่งที่นักเรียน
ได้รับประสบการณ์ฝังแน่น จำนวน...”(อารี สุทธิพันธุ์, 2551: 25)



ภาพที่ 18 : ภาพจิตรกรรมสีน้ำ “นางรำ” (2001) โดย อารี สุทธิพันธุ์ ผลงานศิลปะสะสมของสิทธิธรรม โรหิตะสุข
(ที่มาภาพ : ภาพถ่ายโดย สิทธิธรรม โรหิตะสุข)

ด้วยเหตุนี้กระมัง เป็นเหตุให้ชั้นเรียนของครูอารีจึงเป็นชั้นเรียนที่เต็มไปด้วยการยุงทางความคิด ยุงให้นำไปสู่ การปฏิบัติ การลาก การระบาย การตั้งข้อสงสัย ฯลฯ ทั้งหลายล้วนขึ้นอยู่กับสถานการณ์ที่ผู้สอนมีส่วนในการสร้างขึ้น

“...ยามเธอจากไปครานั้น รู้ไหมว่าเป็นเช่นไร วอนเธอกลับมารักใหม่ เพราะว่าหัวใจดวงนี้รักเพียงแคเธอ...”

เสียงเพลง “วอน” ดังขึ้นอีกรอบในห้องสัมมนา “แจะชอบอะไรกันนักกันหนา!” ผมคิด... ตอนนีครูที่เข้าร่วมสัมมนาหลายคนกำลังสนุกกับการนำแท่งเทียนไขมาจรดกับกระดาษและลากเส้นในแบบ “คอนทัวร์” (Contour) มือที่ถือแท่งเทียนกับสายตาและการรับรู้สัมพันธ์กัน ไม่มีการก้มมอง ไม่มีการยกแท่งเทียนออกขณะลากเส้น เหลือบมองเห็นครุสาว (สวย) คนหนึ่งกำลังตั้งใจใช้ดวงตาทั้งสองของเธอไ้มองไปตามโครงสร้างใบหน้าและรูปร่างของเพื่อนครูที่นั่งยังฝั่งตรงข้าม พร้อมกับมือที่ลากเส้นไปอย่างช้า ๆ ตามความสัมพันธ์ของการรับรู้...หลังจากการ “ลาก” เสร็จสิ้น เมื่อครูทั้งหลายใช้สีน้ำที่ผสมเตรียมไว้ระบายฉาบเคลือบทับลงบนกระดาษ หลายคนทำหน้าตามึน ๆ งง ๆ ขณะที่ครูบางคนแอบอมยิ้มอย่างมีความสุขตรงมุปาก เมื่อเห็นสิ่งที่บรรจบบนกระดาษของตนนั้น

ปรากฏเป็นลายเส้นที่ไหลเลื่อนเคลื่อนไหว นุ่มนวลดั่งเส้นสายใยของไหมพรม

(4) ผู้หญิง - ที่ว่าง - แสง - สี ของอารี สุทธิพันธุ์

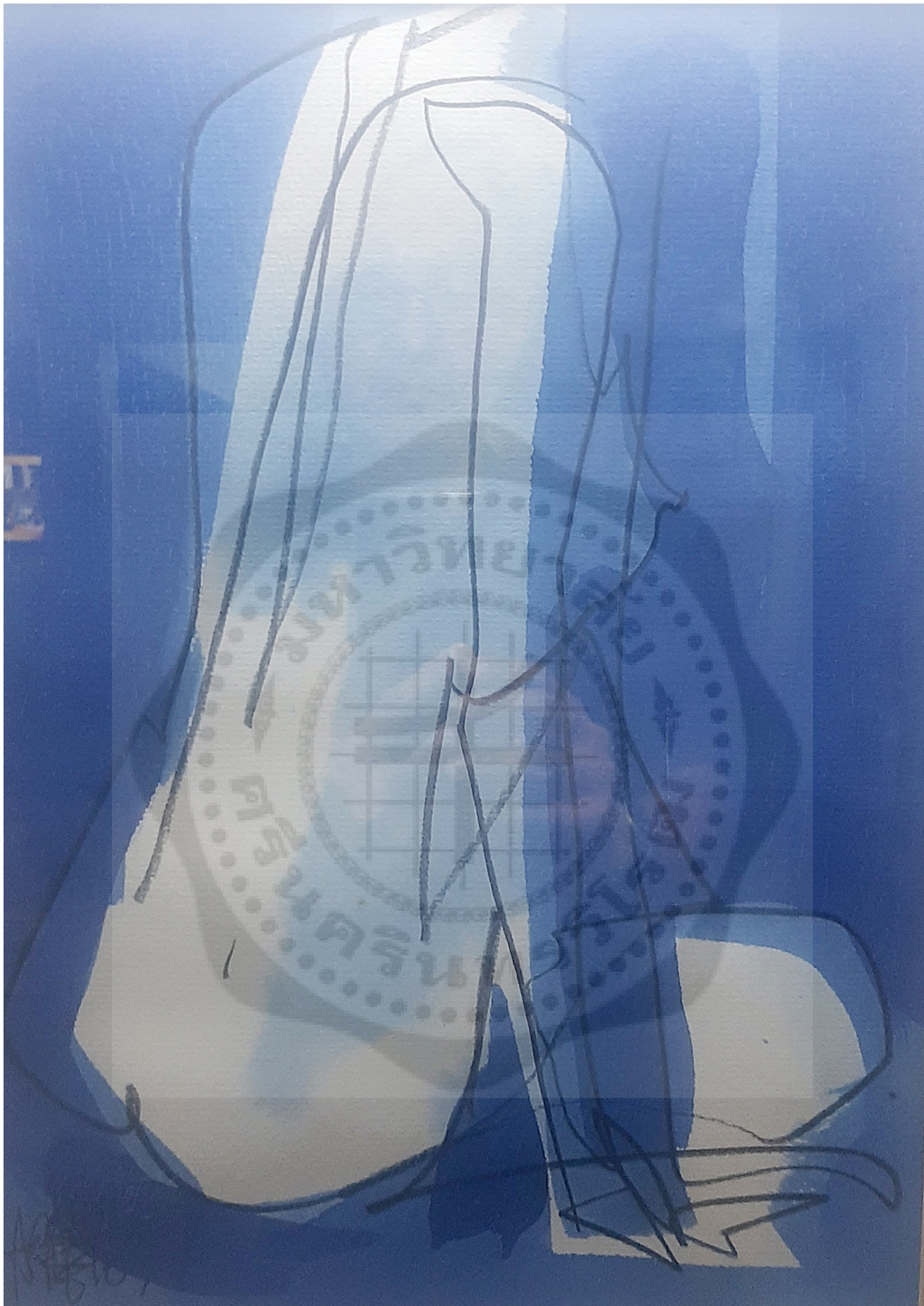
จำได้ว่าในเช้าวันนั้น วันที่สายตาหลายคู่กำลังจ้องมองหญิงวัยกลางคน ตั้งแต่เธอคนนั้นเดินก้าวเข้ามาในห้องปฏิบัติการจิตรกรรมที่พวกเราใช้เรียนกันอยู่ ดวงตาและใบหน้าของเธอบ่งบอกได้ถึงประสบการณ์ชีวิตที่ผ่านกาลเวลา มาพอสมควรบนถนนของชีวิต ใครหลายคนอาจเดินสวนกับเธออย่างไม่สะดุดใจอะไร แต่สำหรับวันนี้ วันที่เธอได้รับการนัดหมายจาก ครูอารี สุทธิพันธุ์ แน่นอน ! มันไม่ใช่นัดหมายใหม่เอี่ยมอะไร เพราะเป็นนัดหมายที่มีอยู่เกือบตลอดระยะเวลาเกิน 20 ปีเข้าไปแล้ว และอย่างที่บอก ผู้หญิงธรรมดาคนหนึ่ง que เดินบนถนนชีวิตคนนี้ คือ คนเดียวกันกับจุดกำเนิดของเส้นสายโค้งเว้าที่เคลื่อนไหวอยู่ในผลงาน “ภาพผู้หญิง” หรือ ภาพชุด “Colliwospa” (คอลโลวสป่า) ของครูอารี สุทธิพันธุ์ และของผู้เรียนอีกหลายร้อยคนที่เคยใช้สายตาจับจ้องการเคลื่อนไหวในท่วงท่า ลีลา ของเธออยู่หน้าชั้นเรียน

เสื้อผ้าอาภรณ์ในแบบเรียบง่ายของ “ป้าสมพิศ” ถูกเปลือยออกอย่างรวดเร็ว ในไม่ช้าเรือนร่างของ “ครู” พวกเราอีกคนหนึ่งก็เปลือยออกอย่างเปิดเผย ขณะนั้นผู้เรียนวัยหนุ่มรุ่น ๆ อย่างพวกเรารู้สึกไม่แปลกอะไรกับเรือนร่างที่ยืนเปล่าเปลือยอยู่เบื้องหน้า หลายคนก็มีเหตุผลต่างกันไป ส่วนใหญ่อาจเป็นเพราะเราได้รับรู้กันอยู่แล้วว่า การเข้ามาเรียนในวิชาจิตรกรรมนั้น การปฏิบัติเช่นนี้เป็นส่วนหนึ่งของการเรียนการสอนปกติ ที่สำคัญ เรือนร่างที่เปลือยเปล่าอยู่ตรงเบื้องหน้าของเราก็แสดงออกถึงความเป็นมืออาชีพ (แม้ว่าอาชีพค้าขายจะเป็นอาชีพหลักของป้าสมพิศ) ของการเป็นนางแบบสำหรับการเขียนภาพเปลือยที่มีประสบการณ์มายาวนาน และแน่นอนว่า นี่ไม่ใช่เรือนร่างเปลือยเปล่าของหญิงสาวในฝันที่หลายคนต่างจินตนาการตามแต่รสนิยมส่วนตัวของแต่ละคนอยู่ ผิดกับเพื่อนสาวในชั้นเรียนหลายคนที่ยังคงมีรอยยิ้มในมุปาก บ้างก็ตกตะลึงอึ้ง ที่ง ีเย็บไปสักพัก

สาระสำคัญของ Colliwospa ที่มีที่มาจาก คำสี่คำ นั่นคือ Color (สี)–Light (แสง)– Woman (ผู้หญิง)– Space (ที่ว่าง) Colliwospa ไม่ใช่การมุ่งเขียนภาพเปลือย และไม่ใช่ว่าการเขียนภาพ nude ที่เน้นความเหมือนจริงของแบบเบื้องหน้า เป็นสำคัญ สิ่งที่ต้องยกย้าได้ดีเกี่ยวกับเรื่องนี้ก็คือ เรือนร่างของ ป้าสมพิศ ที่หลายคนคิดว่าจะมานั่งเฉยๆ เป็น “แบบ” ให้กับพวกเรานั้น พอถึงเวลาปฏิบัติงาน เธอกลับรอฟังสัญญาณจากครูอารีที่ยืนอยู่หลังห้อง พอครูบอก เริ่ม! นั่นหมายถึงเธอ (ป้าสมพิศ)ต้องขยับร่างกายเปลือยเป็นท่วงท่าและลีลาที่เน้นให้เห็นส่วนโค้งส่วนเว้าและเส้นโครงสร้างของร่างกายอย่างชัดเจน เธอจะขยับเปลี่ยนท่าทางทุก ๆ 20 วินาที เธอเคลื่อนไหวเรือนร่างอย่างชำนาญ ส่วนพวกเรา (ผู้เรียน) เริ่มไปพร้อมกับเธอ แต่ของเรา คือ การเริ่มใช้สองตาจับจ้องสัมผัสไปทีละเส้นโครงสร้างตามเรือนร่างและท่วงท่าของป้าสมพิศ สองตาของเรามองจับจ้องโดยไม่เหลียวมามองกระดาด ในมือของเราถือแท่งเทียนไขลากเส้นแบบคอนทัวร์ (Contour) ครูของเราก็กทำพร้อมกับพวกเราบางครั้งเช่นกัน ความขวาก็เทียนไขที่มีสีกลมกลืนกับสีกระดาด ช่วยให้เราไม่ค่อยพะวงว่าที่ลากเส้นอยู่นั้นมันจะเหมือนหรือไม่เหมือน นั่นไม่ใช่เรื่องสำคัญของชั้นเรียนนี้ หลังจากนั้น เมื่อทุกคนได้ลากเส้นสายที่บรรจุอยู่บนกระดาดเป็นที่เรียบร้อยแล้ว เราจึงเห็นครูเริ่มอธิบายถึง เรื่องของ สี แสง เวลา และบริเวณว่างนั่นเองทำให้เราได้เริ่มตระหนักว่า ผู้หญิงที่ยืนอยู่เบื้องหน้าของเรา งานที่เธอทำให้กับครูอารี ตลอดหลายสิบปีที่ผ่านมา นั้นไม่ใช่การเป็น “แบบ” ภาพ nude แต่เธอเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการในการศึกษา การเรียนการสอน เรื่อง สี แสง เวลา และบริเวณว่างของครู

ใครหลายคนอาจเคยให้คุณค่าและความหมายของครูอารี สุทธิพันธุ์ ในอีกความหมายหนึ่งว่า อารี สุทธิพันธุ์ คือ คนที่สร้างสรรค์งานจิตรกรรมภาพผู้หญิงเปลือยไว้เป็นจำนวนมากที่สุดคนหนึ่งของประเทศนี้ ผู้เขียนเป็นคนหนึ่งที่เห็นด้วย แต่ก็ไม่ถึงกับทั้งหมดกับความคิดนี้ เปล่าเลย...ถูกแล้วแหละ ครูอารีสร้างงานเหล่านั้นไว้จริง เพราะหากย้อนค้นในบ้านของครูอารี (อยู่ย่านพระราม 9) คุณก็จะพบว่าภาพจิตรกรรมเกินกว่าพันภาพ กว่าครึ่งเป็นภาพผู้หญิงเปลือยแทบทั้งสิ้น แต่ภาพผู้หญิงเปลือยของเขานั้น แตกต่างตรงที่ นอกเหนือจากการชื่นชมในความงดงามของผู้หญิง นอกเหนือจากการให้คุณค่าและความหมายของผู้หญิงและศรัทธาที่เขามีต่อเพศหญิงแล้ว สาระของมันมีขอบเขตที่หลากหลายไปกว่าการเขียนภาพเปลือยของผู้หญิงเท่านั้น หากมันคือภาพที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อใช้ค้นคว้าและศึกษาเรื่อง สี แสง เวลา และบริเวณว่าง โดยใช้ภาพผู้หญิงเป็นตัวขับเคลื่อน Colliwospa คือ การระบายสีรูปผู้หญิงในบริเวณว่าง ที่อารี สุทธิพันธุ์ เริ่มต้นสร้างมาตั้งแต่ช่วงประมาณปี พ.ศ. 2530 ภาพผู้หญิงของเขาในช่วงตั้งแต่นั้นจะถูกตั้งชื่อว่า Colliwospa ทั้งหมด ครูอารียังใช้ภาพผู้หญิงในการเรียนการสอนในชั้นเรียนหลายประเด็น ไม่ว่าจะเป็นกระบวนการสร้างสรรค์จิตรกรรม การลาก การระบายสี หรือแม้แต่การทดลองเกี่ยวกับการเตรียมกระดาดก็ตาม ศิลปินทั่วไปที่ชอบสร้างงานรูปแบบนี้คงเขียนภาพผู้หญิงเปลือยไว้จำนวนมาก แต่ “ครูศิลปะ” ทำเกินกว่านั้นอีกมากมายหลายประการเช่นกัน ใครที่สนใจเรื่อง Colliwospa อาจศึกษาจากกระบวนการทัศนศิลป์วิจัยชิ้นสำคัญของ โกศล พิณกุล (จิตรกรรมสีน้ำมันภาพคน: กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพคนชุด “Colliwospa” ของ อารี สุทธิพันธุ์) ศิษย์คนหนึ่งของครูอารี สุทธิพันธุ์ และไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยกับเขาทั้งหมดก็ได้ ไม่มีใครเห็น “ผู้หญิงในบริเวณว่าง” เหมือนกันไปได้ทั้งหมดหรอก

บริเวณว่าง (Space) ก็เหมือนกับผู้หญิงทุกคนบนโลกนี้ พวกเธอทุกคนล้วน “เหมือนกัน” อย่างหนึ่ง ตรงที่ทุกคน “ไม่เหมือนกัน”



ภาพที่ 19 : ภาพจิตรกรรมสีน้ำ “Colliwospa” (2001) โดย อารี สุทธิพันธุ์ ผลงานศิลปะสะสมของสิทธิธรรม โรหิตะสุข
(ที่มาภาพ : ภาพถ่ายโดย สิทธิธรรม โรหิตะสุข)

(5) ที่เห็นและเป็นอยู่ เมื่อเดินทางไปกับครู...กลางแจ้ง

บางคนตื่นเต้น บางคนไม่เคย บางคนเบื่อ บางคนอยาก เมื่อรู้ว่า ห้องเรียน 07.00 น. ในคืนนั้น ห้องเรียนของพวกเราจะต้องเปลี่ยนจากห้องเรียนในมหาวิทยาลัยสู่วัดโพธิ์ (วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม) แม้ไม่มีเสียงต่อว่าสำหรับผู้มาสายกว่าเวลานัดหมาย แต่สำหรับผู้ไม่มานั้น ครูจะบอกพร้อมกับรอยยิ้มว่า “คนที่ไม่มาในวันนี้ เราจะถือว่า ท่าน...ไม่มา”

สำหรับคนที่มา หลายคนเบื้องต้นคงอยากรู้จะเห็นกับตาเวลาที่ครูอารีสร้างงานภาพ “วัด” และสอนในวัด อย่างที่ทราบกันว่า นอกจากผู้หญิงคนสำคัญที่ชื่อว่า Colliwospa แล้วนั้น “วัด” ก็เป็นอีกเรื่องหนึ่งที่ครูอารี ใช้เป็นรูปที่บรรจุอยู่ในบริเวณว่าง ใช้สอนและสร้างสรรค์ออกมาจำนวนมากเช่นกัน ทว่าไปแล้ว ไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์ระหว่างรูป และพื้นที่เวลาและบริเวณว่าง แสง และสี ทั้งหลายนี้ ล้วนแล้วแต่เป็นโครงสร้างทางความคิด การปฏิบัติการการเรียนการสอน และการสร้างสรรค์ผลงานของครูแทบทั้งสิ้น หากมองแบบผิวเผิน บางคนอาจกล่าวว่า มันช่างขัดแย้งกันเหลือเกินระหว่าง “ผู้หญิงเปลือย” กับ “วัด” ใคร ๆ ก็มีสิทธิ์จะคิด แต่ท้ายที่สุด ทั้งสองสิ่งก็ล้วนแล้วแต่เป็นส่วนหนึ่งของ “ภาพลักษณ์ทางทัศนศิลป์” (Images of Visual Art) คนกับสถานที่และสภาพแวดล้อมนั้นอาจเรียกได้ว่าสัมพันธ์กันในเชิงบริบท “วัด” จึงเป็นทั้งสถานที่ และเป็นภาพลักษณ์ที่ครูอารีใช้ในการถ่ายทอด สะท้อน ขับเคลื่อนเรื่องกระบวนการ แสง สี เวลา และบริเวณว่าง รูปและพื้นที่ ฯลฯ ไม่ต่างอะไรกับ “ผู้หญิง” ที่ได้กล่าวมาแล้ว นอกจากนี้ ครูอารี ยังได้เคยแสดงทัศนะถึงเรื่องนี้ไว้ในข้อเขียนที่ใช้ชื่อว่า “ทำไมผมจึงเขียนวัด” โดยกล่าวว่า

“...ในกรอบของวิชาชีพครู ผมจึงมองวัดเป็นศาสนสถานที่แสดงให้เห็นวัฒนธรรมและศิลปะที่มองเห็นสัมผัสได้เป็นแหล่งกระตุ้นให้สร้างสรรค์ภาพลักษณ์เฉพาะตน (Create your own Image) สามารถเข้าไปชื่นชมความงดงาม สอบทานการดำรงอยู่ของตน พิจารณาความงามของเครื่องเพชรขยายใหญ่อลังการนี้ จากฝีมือช่างที่ทำด้วยความศรัทธา นานเข้าเท่าใดไม่ต้องคำนึงถึง ขอให้ได้แสดงความรู้ ความสามารถเชิงช่างของกลุ่มตนเป็นใช้ได้ ดังนั้นจากความเข้าใจดังกล่าว ผมจึงเขียนวัด สร้างสรรค์ภาพลักษณ์วัดใหม่ด้วยสี เทคนิคต่างๆ ตามที่ผมสนใจและมีความถนัด และเห็นว่าน่าจะเป็นแนวสืบทอดวัฒนธรรมและศิลปะอีกทางหนึ่งของคนรุ่นหลังด้วย” (อารี สุทธิพันธุ์.2550)

ด้วยเหตุนี้ ผู้เขียนจึงไม่แปลกใจนัก แม้จะน่าสนใจว่า เหตุใดรูปวัดของครูอารี จึงไม่มี “คน” ปรากฏอยู่หรือถ้ามีก็น้อยภาพมาก นัยหนึ่งอาจเป็นเพราะว่า วัด ของ อารี สุทธิพันธุ์ ในงานทัศนศิลป์ เป็นภาพลักษณ์และเป็นสถานที่ที่เขาเลือกใช้โครงสร้างของมันผสมผสานเข้ากับ “การสอน” มากกว่าจะมุ่งหาความหมายหรือถ่ายทอดในเชิง “วิจิตรศิลป์” หรือในเชิง “พุทธศิลป์” อีกนัยหนึ่งก็คิดไปได้เช่นเดียวกันว่า “วัด” ในผลงานของครูอารี เป็นไปได้หรือที่จะไม่แทรกแฝงหรือซ่อนเร้น “ตัวบท” อื่น ๆ ที่นอกเหนือไปจากความเป็นภาพลักษณ์ทางทัศนศิลป์แค่นั้น เพราะในหลาย ๆ ภาพ “วัด” ของครูอารี ที่เราเห็นว่าภาพวัดนั้นได้ระบายสีอย่างฉับพลันรุนแรง ไม่เน้นในรายละเอียด เน้นให้เห็นเพียงโครงสร้างส่วนสำคัญ ๆ บางส่วนเท่านั้น บางภาพก็เห็นรูปวัดเพียงเลือนราง วัดในหลายภาพก็ถูกเคลือบฉาบทับและระบายสีด้วยโครงสีที่ร้อนแรงดังเปลวเพลิงเหมือนดังวัดแห่งนั้นกำลังมอดไหม้ด้วยไฟบรรลัยกัลป์ วัดในหลายภาพก็ตัดส่วนที่เป็นหลังคาทิ้งเสียหรือหักที่จริงแล้ว บางเวลาครูอารี อาจกำลังใช้ “วัด” เกินกว่าที่มันเป็นเพียงแค่ “สถานที่” อีกเช่นเคยก็เป็นได้ ใครเจอครูอารี แล้วสงสัยเรื่องนี้เหมือนผู้เขียนก็ขอให้รีบถามทันที เพราะครูเคยบอกว่า “ถ้าอ่านหนังสือเล่มไหนแล้วมีข้อสงสัย หากผู้เขียนยังไม่ตาย ก็จงรีบไปถามซะ!



ภาพที่ 20 : ภาพจิตรกรรมสีน้ำ “วัด” (2004) โดย อารี สุทธิพันธุ์ ผลงานศิลปะสะสมของสิทธิธรรม โรหิตะสุข
(ที่มาภาพ : ภาพถ่ายโดย สิทธิธรรม โรหิตะสุข)

หลายคนออกจะมึนงง เมื่อเห็นครูอารี หยิบกระดาดแข็งที่ตัดแต่งมาเป็นรูปโครงสร้างของวัดออกมาจาก กระเป๋าคูณารูปวัดที่ตัดเตรียมไว้แล้วนั้นมาทาบทับลงบนกระดาดแล้วจึงระบายสีลงไปในส่วนที่เป็นบริเวณว่าง ให้มัน ได้มีโอกาสใช้ความว่างทำหน้าที่อย่างมีความหมายสำคัญออกมา หลายคนแอบชอบใจที่เห็นครูทำอย่างนั้น ภาพก็คือภาพ กระบวนการเป็นเรื่องที่แต่ละคนก็ต่างคิดค้นกันออกมาเพื่อสร้างภาพลักษณ์ทางทัศนศิลป์ บางคนแข็งและเยาะหยันว่า ครูที่ว่าเก่งนักเก่งหนาเวลาวาดภาพวัดกลับไม่ได้วาดในชั่วขณะนั้น แต่ใช้กระดาดแข็งที่ตัดเตรียมเป็นโครงสร้างรูปวัดมา ทาบแทน เรื่องนี้ใครจะคิดอย่างไรก็แล้วแต่เถอะครับ แต่สำหรับผู้เขียน ครูศิลปะ หากไม่ทำอะไรที่เกินไปบ้าง เพื่อให้ได้ องค์ความรู้ใหม่ ๆ มาก็คงเรียก “ครูศิลปะ” ได้ไม่ค่อยเต็มปากนัก เรื่องที่ทำเกินไปบ้างก็คงรวมถึงการขยายขอบเขตของ ห้องเรียนให้มันนอกเหนือมากไปกว่าห้องเรียนสี่เหลี่ยมเท่านั้น ด้วยเหตุนี้ ครูจึงขับรถไปในหลายจังหวัด ไปกับลูกศิษย์ เพื่อไปนั่งเรียน นั่งสอน นั่งเขียนภาพร่วมกันอยู่เสมอ ไปอบรมให้กับครูศิลปะ หรือ ครูที่สอนวิชาอื่น ๆ ที่มีหัวใจศิลปะ



ภาพที่ 21 : ภาพจิตรกรรม “Colliwospa” (2563) โดย อารี สุทธิพันธุ์ ผลงานศิลปะสะสมของสิทธิธรรม โรหิตะสุข
(ที่มาภาพ : ภาพถ่ายโดย สิทธิธรรม โรหิตะสุข)

ครูสอน รักศรี ครูศิลปะตัวจริงเสียงจริงแห่งอำเภอชุมแสง จังหวัดนครสวรรค์ ผู้ว่ายชนมีไปแล้วคิดไม่ผิดที่เชิญครูกับพวกเราหลายคนไปร่วมอบรมครูศิลปะด้วยกัน ครูขับรถไปเอง ครูยังคงใช้วิธีแบบของครู เพียงแต่ครั้งนั้น พวกเราว่าครูมีความสุขพอสมควร ยิ่งครูรู้ว่า “ครูศิลปะ” เกือบส่วนใหญ่ในที่นี่หลายคนไม่ได้จบศิลปศึกษามา หลายคนไม่เคยเขียนรูปสีน้ำ สีน้ำมัน บางคนเป็นครูพลศึกษา บางคนสอนสุขศึกษา บางคนเป็นครูสังคมศึกษาเป็นครูภาษาไทย ที่ผู้บริหารโรงเรียนเห็นว่า “พอวาดรูปเป็น” หรือ “วาดรูปเก่ง” ก็เลยให้สอนในวิชาศิลปะไปด้วย ที่ผ่านมามีครูที่เข้าอบรมแล้วว่า ด้วยเพราะไม่เคยเรียนศิลปศึกษามาก่อน หลายโรงเรียนวิชาศิลปะ จึงเป็นวิชาที่นักเรียนทำอะไรก็ได้ ทำการบ้านทำงานวิชาอื่น ๆ เราเห็นครูสอนและครูอบรมอย่างเต็มที่ พวกเราได้เห็นว่า จริง ๆ แล้ว ยังมีคนอีกมากมายในประเทศนี้ที่พอพูดถึงศิลปะ แล้วเขาหวาดกลัว หวาดกลัวเพราะตัวเองไม่ได้เรียนจบมา เพราะตัวเองวาดรูปไม่เหมือน เพราะตัวเองวาดรูปไม่เก่ง เพราะตัวเองดูรูปเขียนต่าง ๆ แล้วไม่เข้าใจความหมายในภาพ เพราะตัวเองถูกบังคับให้สอนศิลปะไปด้วย

“น้อง ๆ สีนํ้ามันนี่เขาปืบกันยังงิ ผสมกันยังงิจะ” พี่สาวคนหนึ่งที่ชอบวิชาพลศึกษาควบคู่กับวิชาศิลปะถามผู้เขียนกับเพื่อนด้วยน้ำเสียงอารมณ์ดี พวกเราแนะนำพี่ ๆ ครูทุกคนโดยแบ่งกันเป็นกลุ่ม ๆ เรานั่งกันในลานวัดแห่งหนึ่งริมแม่น้ำ วันนี้ต้องยอมรับว่า ครูอารี เป็น “ศูนย์กลาง” ของชั้นเรียนกลางแจ้งนี้ ถ้าเป็นที่ห้องเรียนคลองแสนแสบ เราคงจะต่อว่าครูบ้างเหมือนกัน แต่สำหรับวันนี้ พวกเราหลายคนมีความสุข เมื่อเห็นครูที่เข้าร่วมการอบรมหลายคนเริ่มผสมสี ลากเส้น และระบายสีด้วยรอยยิ้มที่ปราศจากความเกรงกลัว

แน่นอนเรื่องนี้ทำให้ สำหรับเรื่องการศึกษาในสังคมไทย พวกเราหลายคน เห็นตรงกันว่า เราทั้งรักและหมั่นไส้ประเทศนี้อย่างมีอาจหลีกเลี่ยง กับประเทศที่เรารักแล้ว หลายครั้ง มันคงมีใช้แค่มานั่งชื่นชมด้อมด้อมกันเพียงอย่างเดียว เมื่อครูไม่ยอมแพ้ เราก็ไม่ยอมเช่นเดียวกัน

(6) อย่างแล้ว ! หากจะมีดอกยางเพิ่มขึ้นในห้องเรียน

“ท่านฟังให้ดิ้นะครับ ถ้าเรานำรถยนต์คันหนึ่งไปวิ่งบนลานน้ำแข็ง แล้วยางรถยนต์ของรถคันนั้นมันไม่มีดอกยาง มันจะเป็นยังไง ? มันวิ่งไปไม่ได้ ถึงวิ่งได้มันก็ทุลักทุเลมาก รถจะวิ่งไปบนน้ำแข็งหรือวิ่งไปบนถนน ก้าวไปข้างหน้าได้ จึงต้องมีดอกยาง เพื่อสร้างให้เกิดแรงเสียดทาน สังคมก็เหมือนกัน...”

มีหลายครั้งที่พวกเราได้ยินครูพูดหรือแสดงความคิดเรื่องการเมือง เรื่องสังคม ครั้งนั้นในห้องเรียน เมื่อครูพูดถึงนักการเมืองผู้ปกครองประเทศคนหนึ่ง ครูจึงยกตัวอย่างเรื่อง “รถไร้ดอกยางวิ่งบนน้ำแข็ง” มาเล่าให้พวกเราฟัง ผู้เขียนยังนึกถึงที่ครูชอบกล่าวถึงถ้อยความของวอลเตอร์ที่ว่า “แม้ผมจะไม่เห็นด้วยกับสิ่งที่ท่านพูด แต่ก็จะสู้จนตายเพื่อให้ท่านได้พูด” ที่เรานึกถึงมันได้ เพราะเราเห็นแล้วว่า ครูปฏิบัติเช่นนั้นจริง ๆ

ในงานจิตรกรรมทุกชิ้นของอารี สุทธิพันธุ์ ไม่ว่าจะเป็นช่วงปฐมบทอย่าง “สุสานรถเก่า” “ชุดรามเกียรติ์” ชุด “Colliwospa” ภาพ “วัด” ภาพ “ยักษ์” ภาพใบหน้าของบุคคลต่าง ๆ ฯลฯ ที่ครูมีโอกาสดำเนินทั้งใช้สอนและสื่อแสดงนั้น ไม่น้อยเลยที่เราอาจนำมาเชื่อมโยงเข้ากับปรากฏการณ์บางปรากฏการณ์ได้ไม่มากนักน้อย

ภาพจิตรกรรมรวมถึงแนวความคิดของอารี สุทธิพันธุ์ เชื่อมโยงประการแรกได้ว่า เขา คือ หนึ่งในหน่อเนื้อที่แตกแขนงออกมาจากกระบวนคิดของกระแสศิลปะสมัยใหม่ที่มีพัฒนาการต่อเนื่องมาตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20 และจากนั้นมา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง กับช่วงเวลาของการต่อสู้ในยุคสงครามเย็น การที่อารี ได้เดินทางไปร่วมปะทะสังสรรค์ เผชิญหน้ากับปรากฏการณ์การแสดงออกทางความคิดจากวาทกรรม “โลกเสรี” ของ สหรัฐอเมริกา และกระแสความนิยมและตื่นตัวของ ศิลปะ Abstract Expressionism ในสหรัฐอเมริกาอาจเป็นจุดสำคัญที่ทำให้ น่าคิดว่า อาจจะเป็นจุดพลิกผันของเขาในขณะนั้น อย่างที่ทราบกันว่า การต่อสู้กันของสงครามอุดมการณ์ในยุคสงครามเย็น ในปากฝั่งของโลกเสรีอย่างสหรัฐอเมริกา Abstract Expressionism ได้กลายเป็นเครื่องมือสำคัญชนิดหนึ่งที่ถูกใช้และผลักดันอย่างลับๆ โดยมีตัวกลางในการเชื่อมประสานอย่าง C.I.A. (Central Intelligence Agency) เพื่อใช้ในการต่อสู้กับ อุดมการณ์ในปากฝั่งโลกสังคมนิยม ซึ่งในขณะนั้นมีศิลปะในแบบ สังคมนิยม (Socialist Realism) ขับเคลื่อนอยู่อย่างชัดเจน ต่อเนื่อง ความรวดเร็ว สภาวะในแบบฉับพลัน ของ Abstract Expressionism กลายเป็นพลังสำคัญที่อาจเป็นไปได้ว่า อารี สุทธิพันธุ์ พบว่า มันไม่ใช่เพียงการแสดงออกอย่างนามธรรมแบบบริสุทธิ์ของศิลปินและ

การต่อสู้กันระหว่างอุดมการณ์โลกเสรีกับโลกสังคมนิยมเท่านั้น แต่อาจเป็นไปได้ว่า สำหรับเขาแล้ว นอกจาก Abstract Expressionism จะนำมาใช้เป็นเครื่องมือต่อสู้เชิงอุดมการณ์ในโลกยุคสงครามเย็นได้แล้ว ในความเคลื่อนไหวอันรวดเร็วฉบับลันดิงที่ปรากฏในงานของ วิลเลม ดี คูณิง นั้น มันยังเต็มไปด้วย “แรงเสียดทาน” อันเป็นรากฐานที่ทำให้ “ความเร็ว” หรือการ “ก้าวไปข้างหน้า” นั้นเกิดขึ้นได้เป็นอย่างดี เป็นไปได้ว่า ด้วยจุดนี้ อารี สุทธิพันธุ์ จึงมองว่า ในพากฝั่งศิลปะในประเทศไทย กระบวนการความคิดในแบบศิลปะสมัยใหม่ในโลกตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง Abstract Expressionism จึงอาจเป็นอาวุธสำคัญที่เขาจะนำไปใช้เพื่อให้ โลกของศิลปะในประเทศไทย ในสังคมไทยขณะนั้น ได้พบกับแรงเสียดทานเสียบ้าง ด้วยเหตุนี้ ทั้งกระบวนการเรียนการสอน รวมถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของอารี สุทธิพันธุ์ จึงเต็มไปด้วยการประกอบเข้าของแรงเสียดทานนานากรณี ไม่ว่าจะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในห้องเรียน คำถาม ข้อสงสัย การค้นแสวงหาคำตอบ การทดลอง การแก้ปัญหา การวิพากษ์ การวิจารณ์ การวิเคราะห์และการวิจัย ภาพทุกชุดของเขา ปฏิเสธไม่ได้ว่า ล้วนแล้วแต่ผ่านกระบวนการเหล่านี้มาแล้วทั้งสิ้น การก้าวไปข้างหน้าในทางความคิด ในการสอน ในผลงานของเขานั้น จึงเคลื่อนไปได้ด้วยดอกยางจำนวนไม่น้อย

(7) ศิลปะอัยยาศัย หลักสูตรใหม่ หรือว่า “ไลฟ์ โปรเจกต์” (Life Project)

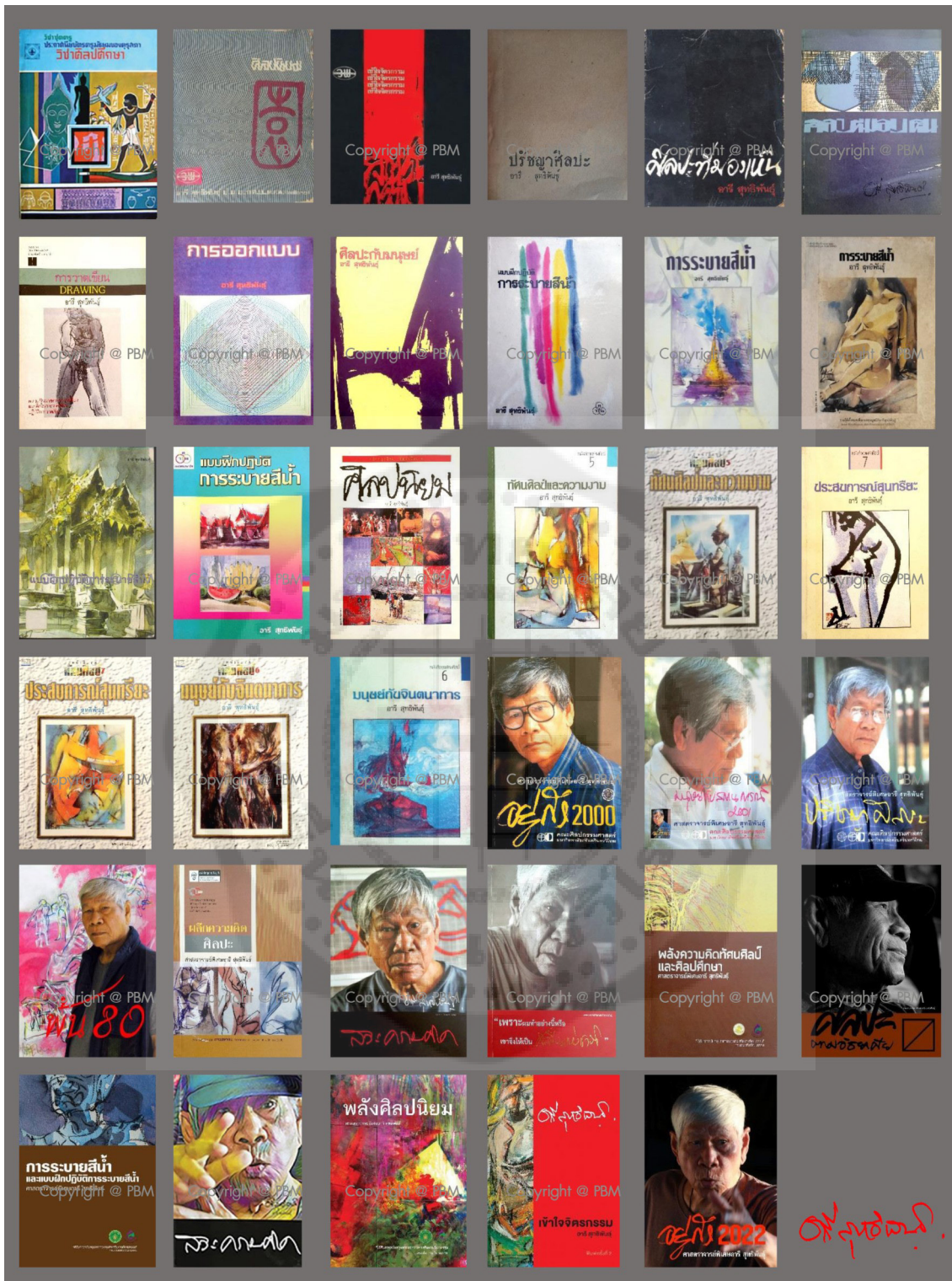
เป้าหมายปลายทางอยู่ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ครูอารีเดินทางด้วยการขับรถยนต์ด้วยตนเอง นี่เป็นอีกกิจกรรมของชีวิตที่ครูอารีให้คุณค่าและความหมายกับมันอย่างมาก “ความเร็ว” และดูเหมือนว่า ผู้ชายที่ชื่ออารี สุทธิพันธุ์ ไม่ว่าจะอยู่ในสถานะใดก็ตามแต่ “ความเร็ว” ยังคงเป็นสิ่งที่เขาให้ความสนใจและศึกษามันอย่างทุ่มเท ระหว่างเส้นทางไปอยุธยาและอีกหลายจังหวัด เป้าหมายสำคัญ คือ การสอนศิลปะให้กับบุคคลที่มีความสนใจ ไม่เลือกเพศ ไม่เลือกวัย และสถานที่ที่เกิดขึ้นบ่อยครั้ง “As you like it” นั่นคือคำเรียกขานแรกที่ครูอารีคิดขึ้นมาเพื่อพยายามจะอธิบายถึงกระบวนการแบบทั้งทางด้านความคิดและแนวการปฏิบัติที่ตนเองกระทำอยู่เป็นประจำในช่วงเวลาหลังเกษียณอายุราชการ เป็นต้นมา แน่แน่นอนว่ามันไม่ใช่คำอธิบายเกี่ยวกับความเป็นปัจเจกภาพของตัวเขา แต่เป็นการอธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้สอน ผู้เรียน กระบวนการคิด กระบวนการสอน และการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ในการเรียนศิลปะ การเปิดโอกาสให้กับประชาชนเต็มขั้นที่มีความรัก ความพร้อม ความสนใจในการระบายสีน้ำ จนกระทั่งขยายขอบเขตไปถึงการสนใจในศิลปะ และสุนทรียศาสตร์แห่งชีวิต และนั่นคือ As you like it ที่ในภายหลังเมื่อเดินทางมาถึงอยุธยา ได้มีกัลยาณมิตรแนะนำให้ครูอารี เรียกขานมันว่า Leisure Art หรือ “ศิลปะตามอัยยาศัย” ครูอารี เคยแสดงทัศนะต่อเรื่องนี้ว่า

ตั้งแต่ พ.ศ. 2535 เป็นต้นมา หลังจากหมดเวลาราชการแล้ว ผมมองว่าการจัดการศึกษานอกระบบ ตามอัยยาศัยในกรอบของศิลปะ น่าจะช่วยให้ผู้เรียนมีทัศนคติที่ดี ทัศนคติที่เห็นความสำคัญของตน เกิดเป็นแนวคิด พหุศิลปศึกษาใหม่ มีความคิดก้าวหน้ามาก มีศิลปะจินตทัศน์เกิดขึ้น เป็นแขนงวิชาในระดับอุดมศึกษา และมีศิลปะตามอัยยาศัย นอกระบบโรงเรียน (Imaging Art and Leisure Art) สำหรับสภาพเงื่อนไขและความจำเป็นในปัจจุบัน เรามีการย้ายระบบการศึกษาสู่ท้องถิ่น เรามีการบริหารส่วนตำบล สถาบันต่าง ๆ เรามีมหาวิทยาลัยที่พัฒนามาจากสถาบันราชภัฏทุกสาขา ทุกภาค ทุกจังหวัด เรามีการเปลี่ยนแปลงมากมายภายในช่วงเวลาและบริเวณกว้างนี้ เราน่าจะสมหัวกัน ร่วมกันคิดในกรอบของการจัดกิจกรรมทางศิลปะ ที่ส่งเสริมความสามารถในการแสดงออก ความสามารถในการทำงานความสามารถในการอยู่ร่วมกัน

ความสามารถในการยอมรับนับถือความสำคัญของแต่ละคน โดยถือพฤติกรรมของผู้เรียนเป็นสำคัญ ศิลปศึกษาที่ปรากฏในสาระสำคัญนั้น ระดับมัธยมศึกษาและระดับประถมศึกษา เท่าที่เห็นไม่มีส่วนมดแตกต่างกันเลย ดังนั้น ครูศิลปะน่าจะได้ร่วมกันกำหนดแนวคิด กำหนดพฤติกรรม กำหนดแนวทางส่งเสริมให้นักเรียนทุกคนได้เจริญงอกงาม (อารี สุทธิพันธุ์.2549)



ภาพที่ 22 : ภาพอารี สุทธิพันธุ์ ขณะกำลังสร้างสรรค์กระบวนการ “ลากและระบาย”
(ที่มาภาพ: ได้รับความอนุเคราะห์จาก ดร.พิบูลย์ มังกร)



ภาพที่ 23 : ภาพรวมผลงานหนังสือทางวิชาการบางส่วนของ อารี สุทธิพันธุ์
(ที่มาภาพ: ได้รับความอนุเคราะห์จาก ดร.พิบูลย์ มังกร)

การศึกษาของหลายคนจบสิ้นลงเมื่อได้รับปริญญาบัตร เมื่อพ้นจากรั้วโรงเรียนหรือมหาวิทยาลัย การงานของใครหลายคนหมดสิ้นลงไปเมื่อเกษียณอายุราชการหรือสิ้นลม สำหรับถ้อยความของอารี สุทธิพันธุ์ข้างต้นนั้น คงจะพอบอกได้เบื้องต้นว่า ในวัยเกษียณอายุราชการมันเป็นวันวัยที่อารี สุทธิพันธุ์ กำลังเริ่มต้นทำงานใหม่อีกงานของเขาอย่างจริงจัง อาจเป็นงานแห่งชีวิตของความเป็นครูและเป็นครูศิลปะที่อารีตั้งใจไว้เนิ่นนานในการขับเคลื่อน ปฏิเสธไม่ได้ว่าในกรอบของราชการ อาจเป็นอุปสรรค บ้างไม่มากนัก สำหรับครูหรือใครบางคน ที่หมายจะเริ่มต้นทำ “โครงการแห่งชีวิต” อารี สุทธิพันธุ์ ต่อสู้อย่างเต็มที่ตลอดทั้งชีวิต โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้เขียนมีทัศนะว่า ไม่ว่าจะเป็นหลักสูตร ไม่ว่าจะเป็นผลการผลักดัน การริเริ่ม การทดลองปฏิบัติกระบวนการเรียนการสอนทางด้านศิลปะ ศิลปะศึกษาในแบบที่ผู้เรียนเป็นไม่ได้มีครูผู้สอนเป็นศูนย์กลาง ในแบบที่ตระหนักถึงความสำคัญของผู้เรียน ในแบบที่ผู้สอนและผู้เรียนแลกเปลี่ยนเรียนรู้และแก้ปัญหาร่วมกัน ในแบบที่บุคลากรทางศิลปะนั้นสามารถอยู่ร่วมกับผู้อื่นในสังคมได้ มีส่วนร่วมในการช่วยเหลือชุมชน เป็นส่วนหนึ่งของชุมชนได้อย่างมั่นคง และที่สำคัญ ศิลปะ หรือศิลปะศึกษา ไม่ใช่เรื่องของคนบางกลุ่ม บางพวก ไม่ใช่เรื่องของเฉพาะแต่พวกที่เรียนหรือสอนทางด้านศิลปะเท่านั้น แต่เป็นเรื่องของคนทุกคน บทบาทของครูศิลปะกับชุมชนนั้นจึงเชื่อมโยงสัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้น

นอกจากนี้ ศิลปะตามอัธยาศัย ยังได้ขยายขอบเขตไปยังต่างจังหวัด ผู้เรียนบางคนนำไปถ่ายทอดให้แก่ผู้อื่นที่สนใจ ทั้ง ๆ ที่ครูอารีไม่ได้เดินทางไปด้วย “ศิลปะตามอัธยาศัย” ได้ขยายขอบเขตของ “ครูศิลปะ” ไปอีกก้าวหนึ่งแล้ว มันเป็นก้าวสำคัญที่ทุกคนมีส่วนร่วมและเกิดขึ้นกับทุกคนได้ ครูอารี เคยกล่าวถึง ครูศิลปะที่ “น่าจะ” ไว้อย่างน่าสนใจ จนอดไม่ได้ที่จะนำมาแลกเปลี่ยนในที่นี้ ครูกล่าวว่า

ภายในช่วงเวลาและบริเวณว่างนี้ ครูศิลปะควรตระหนักว่าเรา

- น่าจะต้องมีความเข้าใจเชิงความคิดคล้ายกันเกี่ยวกับหลักสูตรการเรียนการสอน น่าจะต้องมีความสามารถในการร่วมแก้ปัญหา กับนักเรียน ไม่ผลักไส ทอดทิ้ง ให้ค้นคว้าไปทำมาส่ง โดยไม่ได้กำหนดปัญหาอย่างชัดเจน
- น่าจะมีความสามารถในการสอนในวิชาที่มีการปฏิบัติจริง การลงมือทำจริง สามารถอธิบายขั้นตอนกระบวนการปฏิบัติได้
- น่าจะมีความสามารถในการรวมวิชาต่าง ๆ ที่ใกล้เคียงกันนำมาเชื่อมโยงกันให้เป็นหน่วย เป็นเอกภาพ และสามารถประเมินผลได้
- น่าจะต้องหาทางสนับสนุน เสริมสอนให้นักเรียนรู้จักเวลาและบริเวณว่าง การคิดอย่างมีเหตุผลในการกระทำกิจกรรมนั้นๆ เหมาะสมกับกาลเทศะ ในกรอบสาระที่กำหนดไว้
- น่าจะคิดให้ได้ว่า สังคมที่มุ่งยกย่องบุคคลที่มีผลงานสร้างสรรค์ดีเด่นและมีคุณธรรม น่าจะต้องมีจิตสำนึกสาธารณะ เห็นความสำคัญของส่วนรวมมากกว่าส่วนย่อย เข้าทำนองที่ว่า ไปช่วยเขาค้นเดียวหรือให้คนหลาย ๆ คนมาช่วยกัน

ความคาดหวังที่ผมใช้คำว่า “น่าจะ” นี้ คิด ๆ แล้วยังมีอีกมาก เพราะว่าครูศิลปะจะนำไปปฏิบัติไม่ได้ แต่เท่าที่ผ่านมาได้ทำไปแล้ว ผมอยากจะบอกว่า ผมได้สร้างคนที่มีความรู้ มีความคิด และมีความสามารถในระดับอุดมศึกษา เขาจบไปแล้ว เขามีงานทำ เขาอยู่ร่วมกับผู้อื่นได้ และเขาช่วยเหลือผู้อื่น เสียสละสำหรับสังคมได้ (อารี สุทธิพันธุ์, 2549)



ภาพที่ 24 : ภาพจิตรกรรม “Colliwospa” (2558) โดย อารี สุทธิพันธุ์ ผลงานศิลปะสะสมของสิทธิธรรม โรหิตะสุข
(ที่มาภาพ : ภาพถ่ายโดย สิทธิธรรม โรหิตะสุข)

“น่าจะ” ที่ครูอารีคิดนั้นยังมีอีกมากจริง ๆ อย่างไรก็ตาม ในช่วงเวลาและบริเวณว่างของอารี สุทธิพันธุ์ ตลอดชีวิต ไม่มากนักน้อย ผมเชื่อว่า “น่าจะ” ทั้งหลายเฉพาะที่เขากล่าวมาข้างต้นนั้น มัน “น่าจะ” ขยายขอบเขตไปได้พอสมควรไม่มากนัก และวันนี้นั้นไม่ได้ขยายผ่านครูศิลปะหรือครูที่จบจากระดับอุดมศึกษาแต่เพียงอย่างเดียว แต่มันเกิดและกำลังเติบโตไปจากกระบวนการความคิดและการปฏิบัติการของ ศิลปะตามอัธยาศัย

ศิลปะตามอัธยาศัย ที่ใคร ๆ อาจตั้งคำถามว่ามันคืออะไร ? ทำไปทำไม ? (ซึ่งถามมานานก็ดีแล้ว) สำหรับใครบางคนอาจมองว่ามันคือ หลักสูตรใหม่ แต่สำหรับผู้เขียนและใครอีกหลายคน มันคือ Life Project เป็นโครงการแห่งชีวิตที่เป้าหมายของมัน คือโครงการชีวิตที่ไม่ได้จำกัดลิขสิทธิ์ไว้ที่ ครูอารี สุทธิพันธุ์ เพียงผู้เดียวเท่านั้น

หรือใครว่าไม่จริง !

(8)

ในปีพุทธศักราช 2555 ศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์ ได้รับการยกย่องให้เป็น ศิลปินแห่งชาติ สาขาทันตศิลป์ ขณะที่เขายังคงแสวงหากระบวนการวิธีในการสอนศิลปศึกษาให้กับครูศิลปะและผู้สนใจตามอัครยาตย์ต่อไปอย่างไม่หยุดนิ่ง นวัตกรรมในการสอนใหม่ ๆ ยังคงถูกออกแบบและสร้างสรรค์มาปฏิบัติการอยู่เสมอ โดยเฉพาะในช่วงปัจจุบันของชีวิต ในวัย 94 (ปี 2567) มาแล้ว อย่างเช่น “กระบวนการนวดการลากและระบาย” ที่เขาและลูกศิษย์ช่วยกันอบรมเชิงปฏิบัติการให้กับสาธารณสุขชนทั้งในกรุงเทพฯ และส่วนภูมิภาคอย่างต่อเนื่อง ขณะเดียวกัน ครูอารี ยังได้สร้าง “หุบเขาแห่งดาว” ศูนย์ศึกษาธรรมชาติและยังเป็นที่รวบรวมผลงานศิลปะและวิชาการของท่านไว้ ที่จังหวัดสระบุรี ที่แห่งนี้ยังเป็น ที่พบปะของครูและลูกศิษย์เพื่อทำกิจกรรมทางศิลปะกันทุกปี

อารี สุทธิพันธุ์ ยังคงเชื่อมั่นใน “ความเคลื่อนไหว”



เอกสารอ้างอิง

- อำนาจ เย็นสบาย. (2531). *ศิลปวิจารณ์*. ต้นอ้อแถมมี: กรุงเทพฯ ฯ
- _____. (2552). *ศิลปวิจารณ์*. โครงการศูนย์ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- อารี สุทธิพันธุ์.(2549). *บทบาทของครูศิลปะในชุมชน*. [เอกสารการประกอบการสอน]. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- _____. (2550). *ทำไมผมจึงเขียนวัด*. [เอกสารการประกอบการสอน]]. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- _____. (2551) . 40 ปี ศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ 2511 – 2551 ใน *ครูศิลปศึกษา* กรุงเทพฯ: โครงการบริการวิชาการแก่ชุมชน มศว.
- .(2551). “มนุษย์กับสถานการณ์ ” ใน *ครูศิลปศึกษา*. กรุงเทพฯ: โครงการบริการวิชาการแก่ชุมชน มศว
- Poshayananda, Apinan. (1992). *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Singapore: Oxford University press.



จ่าง แซ่ตั้ง

ภาพที่ 24 : จ่าง แซ่ตั้ง
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จากพิพิธภัณฑ์จ่าง แซ่ตั้ง)

“บางส่วนเลี้ยวของชีวประวัติ” บทสะท้อนจากจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ จ่าง แซ่ตั้ง¹

“...ฉันเคย รับจ้าง เขียนรูปเหมือนให้กับพ่อแม่ชาวบ้าน ฉันเคย เขียนภาพทิวทัศน์ แต่ไม่รับจ้าง ฉันเคย สร้าง ภาพจิตรกรรม แต่ไม่รับจ้าง ฉันเคย เขียนบทกวี แต่ไม่รับจ้าง เพราะฉันต้องการที่ว่างของฉัน ฉันไม่อยากเป็น แต่ซีซ่าคนอื่น ฉันอยากมีตัวฉันเอง ฉันมีเมีย ฉันเลี้ยงดู เมียคือคู่ชีวิตของฉัน ฉันมีลูก ฉันเลี้ยงลูก ฉันห่วงใย ฉันให้การศึกษา ลูกไม่รัก ไม่เคารพฉัน ก็เรื่องของเขา คนอื่นไม่ชอบฉัน ก็เรื่องของเขา ฉันทำตัวให้ดีก็แล้วกัน ฉันจนแต่วัตถุธรรม อย่างจนคุณธรรมก็แล้วกัน...”

จ่าง แซ่ตั้ง²

บทนำ

สำหรับผู้เขียน ซึ่งในชีวิตนี้ไม่มีโอกาสได้พบ พุดคุย และเห็นรูปกายตัวเป็นๆ ของจ่าง แซ่ตั้ง การที่วันหนึ่งได้พบว่า ในเว็บไซต์อย่าง youtube มี คุณภูมิรพี แซ่ตั้ง หลานแท้ๆ ของจ่าง ได้บรรจุคลิปวิดีโอรายการ “พฤษสัจจะ” ซึ่งนำเสนอสารคดีชีวิตของจ่างไว้มีความยาวประมาณ 21 นาที 49 วินาที รวมไปถึงยังมีคลิปรายการ “ชีพจรลงเท้า” ตอน จ่าง แซ่ตั้ง และคลิปรายการ “บันทึกเมืองไทย ตอนที่ 553” ออกอากาศทางช่อง 9 อ.ส.ม.ท. คลิปรายการทางโทรทัศน์เหล่านี้จึงกลายเป็นร่องรอยทางประวัติศาสตร์อีกชิ้นหนึ่งที่มีคุณค่ายิ่ง ในคลิปรายการดังกล่าว เมื่อผู้เขียนเข้าไปชมครั้งแรก มันเป็นครั้งแรกที่ผู้เขียนมีโอกาสได้ยินเสียงจ่างขณะพุดคุย ได้เห็นจ่างขณะวาดรูปทิวทัศน์ธรรมชาติในบริเวณละแวกบ้านของเขา ได้เห็นครอบครัวของเขา ได้เห็นเขานั่ง เดิน และอยู่ท่ามกลางผลงานจิตรกรรมและบทกวีจำนวนมาก ผู้เขียนถามตนเองหลังชมคลิปรายการนี้จบว่า ทำไมตนเองถึงตั้งใจนักที่ได้เห็นชีวิตจ่างเป็นภาพเคลื่อนไหวครั้งแรกผ่านรายการนี้และต่อมาก็ยังกลับไปย้อนชมมันอีกสักรอบสองรอบเห็นจะได้

คำอธิบายเกี่ยวกับเรื่องนี้ค่อยๆ ปรากฏออกมาผ่านความคิดและความทรงจำของผู้เขียนทีละน้อย คำอธิบายประการแรก ความทรงจำได้พาผู้เขียนย้อนกลับไปในช่วงขณะที่ตนเองศึกษาศิลปะระดับปริญญาตรีอยู่ชั้นปีแรก ๆ ในรั้วมหาวิทยาลัย (ในช่วงต้นทศวรรษ 2540) แม้มาก่อนหน้านั้นผู้เขียนจะเคยได้ยินชื่อ จ่าง แซ่ตั้ง มาบ้าง แต่ตนเองกลับได้ยินชื่อและเรื่องราวรวมถึงผลงานของเขาแบบเข้มข้นขึ้นเมื่ออยู่ในชั้นเรียนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ วิชาสุนทรียศาสตร์ และวิชาศิลปวิจารณ์ ไม่น่าแปลกนักที่จะได้ยินชื่อและเรื่องราวของจ่างในชั้นเรียนเหล่านี้ เพราะอาจารย์ผู้สอนของผู้เขียน อย่างน้อยที่สำคัญ 2 คน ก็เป็นนักประวัติศาสตร์ศิลปะและนักวิจารณ์ศิลปะที่ผลิตงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย ออกมาสู่สังคมโดยที่ไม่เคยหลงลืมหรือละเลยที่จะบันทึกเรื่องราวของจ่าง แซ่ตั้งไว้ให้คนรุ่นหลังได้รับรู้ เพราะไม่ว่าจะเป็นในงานศึกษาชิ้นสำคัญของ วิรุณ ตั้งเจริญ เรื่อง ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย (2534) หรือ งานศิลปวิจารณ์ของ

¹ปรับปรุงเพิ่มเติมเนื้อหาและภาพประกอบจากการพิมพ์ครั้งแรก ในหนังสือ “ ‘จ่าง’ ศึกษา ในวาระ 30 ปี มติสภา จ่าง แซ่ตั้ง พ.ศ. 2533-2563” (2563), นวภู แซ่ตั้ง บรรณาธิการ. นครปฐม: สำนักพิมพ์ลูกหลาน จ่าง แซ่ตั้ง.

²ข้อเขียนไม่ปรากฏปีที่เขียน อ้างจาก, จิพย แซ่ตั้ง, “เพราะฉันต้องการ ที่ว่างของฉัน...” ใน สุจิตต์ประกอบนิทรรศการ จ่าง แซ่ตั้ง : เพราะฉันต้องการ ที่ว่างของฉัน (Tang Chang: It was my desire to have my very own space ณ หอศิลป์ ศุภโชค ดี อาร์ต เซนเตอร์. 5 กุมภาพันธ์ - 31 มีนาคม พ.ศ. 2556, หน้า 69.

อำนาจ เย็นสบาย จำนวนหนึ่งก็ได้บันทึกเรื่องราวของจ่าง แซ่ตั้งไว้ ผลงานของนักวิชาการทั้งสองที่กล่าวมา แม้จะมี
 สำนวนการเขียนหรือการใช้หลักฐานที่แตกต่างกัน แต่ล้วนจับแน่นจ่าง แซ่ตั้ง ออกมาในฐานะของ “ศิลปินไร้สำนัก”
 ผู้ซึ่งศึกษาศิลปะด้วยตนเอง (Self –thought artist) เป็นศิลปินผู้มีจุดยืนอันมั่นคงตลอดชีวิตที่ไม่ต้องการนำศิลปะมา
 เกี่ยวพันกับการค้ากำไรเชิงพาณิชย์ เป็นศิลปินที่มีเสรีภาพ มิตกอยู่ภายใต้การครอบงำของสถาบันการศึกษาทางศิลปะใด ๆ
 เป็นกวีจ่างที่สร้างสรรค์บทกวีหลายรูปแบบ โดยเฉพาะที่โดดเด่นมากคือ บทกวีรูปธรรม (Concrete poetry) ส่วนใน
 ทางจิตรกรรม จ่างทำงานเขียนภาพเหมือนรับจ้าง และต่อมาทุ่มเทกับงานวาดเส้นและจิตรกรรมสี ทั้งภาพทิวทัศน์
 และภาพนามธรรมจำนวนมาก งานของนักวิชาการทั้งสองยังให้ภาพการทำงานจิตรกรรมนามธรรมของจ่างว่าแตกต่าง
 จากศิลปินผู้สร้างงานศิลปะนามธรรมในสถาบันการศึกษาศิลปะช่วงขณะนั้น กล่าวคือ ขณะที่ศิลปินผู้สร้างงานศิลปะ
 นามธรรมจำนวนมากในช่วงทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530 ต่างได้รับอิทธิพลในเชิงการสร้างสรรค์ศิลปะนามธรรม
 จากรูปแบบงานศิลปะของโลกตะวันตก แต่จ่างสร้างงานจิตรกรรมนามธรรมโดยได้รับอิทธิพลจากปรัชญา วัฒนธรรม
 และศิลปะของจีน รวมไปถึงทั้งสองยังให้ภาพของจ่างที่แม้จะมีความขัดสนในทุนทรัพย์ แต่กลับสร้างสรรค์ผลงาน
 ศิลปะจำนวนมากอย่างต่อเนื่อง โดยอาศัยสื่ราคาไม่แพง หรือแม้กระทั่งใช้วัสดุธรรมชาติมาระบายสีแบบ Action Painting
 บนเฟรมผ้าใบหลากหลายขนาด ที่สำคัญ ไม่ใช่เฉพาะงานของนักวิชาการทั้งสองคนที่กล่าวมาเท่านั้น แต่ภาพของจ่าง
 อีกภาพหนึ่งที่ถูกฉายบันทึกลงในงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยแทบทุกชิ้นคือ ภาพของศิลปิน
 ที่สร้างงานสะท้อนภาพบรรยากาศทางสังคม การเมือง ทั้งสะท้อนภาพปัญหาสังคมที่สามัญชนทั้งหลายต้องเผชิญอยู่
 ทุกยุคทุกสมัยและบรรยากาศทางการเมืองที่ปิดกั้นเสรีภาพทางความคิดดังเช่นภาพจิตรกรรมของจ่างชื่อ “ตัดมือกวี้
 ควักตาจิตรกร” ที่สร้างขึ้นจากรูสสีของจ่างที่มีต่อเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 ซึ่งมักถูกอ้างอิงอยู่เสมอ
 ในงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย การได้ฟังเรื่องราวของจ่างในชั้นเรียนจากอาจารย์ผู้สอน
 ผวนวกกับต่อมาผู้เขียนได้ศึกษาเรื่องราวของจ่างจากงานศึกษาอื่นเพิ่มเติมอีกหลายชิ้นดังที่กล่าว ปฏิเสธมิได้ว่า ในความเห็น
 ส่วนตัวของผู้เขียนที่มีต่อจ่าง เขาคือศิลปินที่มีภาพของความขบถ มีวิธีการดำเนินชีวิตที่แปลกแยกต่อสังคมกระแสหลัก
 แต่น่าสนใจ และแอบเสียดายที่ไม่ได้มีโอกาสดูและสนทนากับเขาแบบตัวเป็น ๆ

คำอธิบายประการต่อมา ในคลิป์วิดีโอรายการสารคดีต่างๆ ที่ผู้เขียนกล่าวไปข้างต้น มีบางช่วงตอนที่ผู้เขียน
 สนใจเป็นพิเศษ นั่นคือ ผู้เขียนได้มีโอกาสเห็นจ่าง แซ่ตั้ง นั่งวาดภาพทิวทัศน์อยู่ในสวนหรือวิวธรรมชาติบริเวณใกล้ ๆ
 กับที่พักอาศัยของเขา มีภรรยาและลูก ๆ นั่งชมเขาวาดภาพอยู่ด้วย จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของจ่างมีใช้ภาพแนว เหมือนจริง
 หากแต่สะท้อนออกมาในลักษณะที่ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของเขาที่มีต่อธรรมชาติทั้งเบื้องหน้าและเบื้องลึกในจิตใจ
 ด้วยความที่ไม่มีทุนรอนซื้อหาวัสดุอุปกรณ์ราคาแพง จ่างมักใช้สีโปสเตอร์ราคาไม่แพงในการวาดภาพ หรือในช่วงแรก ๆ
 เขามักถ่ายทอดภาพทิวทัศน์ด้วยการใช้ลายเส้นลากบันทึกธรรมชาติ ซึ่งอีกนัยหนึ่ง จ่างมิได้เพียงแต่วาดภาพเพื่อให้
 เกิดภาพเท่านั้น แต่จ่างได้เคยสะท้อนความคิด รวมถึงมีนักวิชาการหลายคนได้วิเคราะห์การสร้างงานของจ่างโดย
 ผวนวกกับปรัชญาแบบเต๋าที่เขาศึกษาและสนใจว่า การวาดภาพของจ่างนั้น เป็นการปฏิบัติธรรม ปฏิบัติสมาธิ อย่างไรก็ตาม
 งานศึกษาส่วนใหญ่มุ่งเน้นศึกษาผลงานจิตรกรรมนามธรรมและบทกวีรูปธรรมของจ่าง รวมถึงศึกษาภาพใบหน้า (Self-Portrait)
 ของเขาจำนวนมากทั้งที่ส่งนัยยะถึงเบื้องลึกภายในและนัยยะทางสังคม การเมือง ในขณะที่จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ
 จ่างยังถูกนำมาวิเคราะห์ วิเคราะห์ หรือศึกษาในแง่มุมต่างๆ น้อยมาก ที่มีอยู่บ้างดังในกรณีวิทยานิพนธ์ที่น่าสนใจของ
 “อัจฉรา ตั้งพรประเสริฐ” เรื่อง การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง พ.ศ.2497-2532 (2546) ก็มุ่งเน้น
 วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ของเขาในเชิงรูปแบบและเทคนิควิธีการสร้างงานเป็นหลัก ด้วยเหตุนี้ การเห็นจ่างนั่ง
 วาดภาพทิวทัศน์ในบริเวณที่แวดล้อมด้วยธรรมชาติ แม้จะเป็นการเห็นผ่านภาพเคลื่อนไหวในคลิป์วิดีโอ แต่ก็ทำให้

ผู้เขียนเกิดแรงผลักดันที่อยากจะเขียนบทความสั้น ๆ สักชิ้น โดยใช้จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของจำง (ซึ่งแน่นอนว่าคงไม่ใช่ทุกภาพหรือทั้งหมด) มาเป็นตัวดำเนินเรื่องและเนื้อหาสาระหลัก

คำอธิบายประการสุดท้าย การได้เห็นจำงวาดภาพทิวทัศน์ผ่านภาพเคลื่อนไหวในคลิปปิดิโอ นอกจากจะทำให้ผู้เขียนสนใจนำจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของเขามาเป็นประเด็นหลักในการนำเสนอแล้ว การได้เห็นจำงนั่งวาดภาพบริเวณรอบ ๆ บ้าน หรือพื้นที่ใกล้เคียงกับบ้านพักของเขา ยังทำให้ผู้เขียนสนใจ “บ้านของจำง” เพราะนอกจากจะเป็นที่พักพิงแห่งชีวิตและจิตวิญญาณของเขาและครอบครัวแล้ว จากคำบอกเล่าที่เคยรับฟังมา บ้านจำง แซ่ตั้ง ช่วงยุคหนึ่งยังได้เป็นที่รวมตัวกันของคนทำงานศิลปะหลากหลาย ทั้งศิลปินในสถาบันการศึกษา ศิลปินไร้สำนัก ศิลปินอิสระ นักวิชาการ นักคิด นักเขียน อีกด้วย ภาพทิวทัศน์ของจำง เมื่อมองเข้าไปโดยผ่านบริบททางประวัติศาสตร์ของสถานที่แล้วนั้น จึงน่าจะกลายเป็นเครื่องมือในการอธิบายความเคลื่อนไหวของกลุ่มคนเหล่านี้ที่มารวมตัวกัน หรือแลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดกันที่บ้านจำงได้ไม่มากนักน้อย มากไปกว่านั้น ในช่วงหนึ่งจากคลิปรายการที่ผู้เขียนได้ชม จำงได้กล่าวว่า เขาในวัยปลาย 30 ได้เดินทางไปตามสถานที่ธรรมชาติต่าง ๆ กับเพื่อน ๆ ศิลปินเพื่อไปใช้ชีวิตศึกษาเรียนรู้ธรรมชาติทั้งในแง่ความงดงาม และการแสวงหาความหมายของชีวิต ไปสร้างงานศิลปะและบทกวี ซึ่งเรื่องนี้ทำให้ผู้เขียนนึกถึงหนังสือเล่มหนึ่งที่ได้มีโอกาสด่านเมื่อหลายปีมาแล้ว นั่นคือ หนังสือ “เว้งฟ้า” เป็นบทกวีและถ้อยความเรียงที่เขียนร่วมกันระหว่าง จำง แซ่ตั้ง และพจนา จันทรสันติ นอกจากข้อเขียนบทกวีแล้ว ภายในเล่มยังมีภาพจิตรกรรมทิวทัศน์และภาพธรรมชาติที่แสดงออกอย่างเสรีภาพระดับอยู่ด้วย เว้งฟ้าจึงเป็นผลสัมฤทธิ์อีกชิ้นหนึ่งที่เกิดมาจากการเดินทางของจำงและเพื่อน ๆ ด้วยเหตุนี้ นอกจากบ้านของจำงแล้ว ผู้เขียนยังตั้งใจจะใช้แรงผลักดันจากจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของจำงมาเป็นตัวนำไปสู่การศึกษาเบื้องต้นว่าด้วยการเดินทางของจำงและเพื่อนสู่แหล่งธรรมชาติ อันส่งผลไม่น้อยเช่นกันที่นำมาสู่การสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพทิวทัศน์และบทกวีจำนวนมากของเขา



ภาพที่ 25 : ภาพ จำง แซ่ตั้ง และผลงานในช่วงวัยหนุ่ม
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จากพิพิธภัณฑ์จำง แซ่ตั้ง)

คำอธิบายที่กล่าวมา ผู้เขียนได้นำมาประมวลและทำให้สรุปได้ว่า บทความชิ้นนี้จะศึกษาถึงงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของจำง โดยเฉพาะการใช้จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของจำงเป็นเครื่องมือในการสะท้อนถึงบางส่วนเสี้ยวชีวิตประวัติของจำง ผ่านสถานที่และการเดินทางของเขา สถานที่ของเขาในที่นี้ หมายถึง บ้าน (รวมถึงบริเวณบ้าน/หอคิลป์ของจำง) และการเดินทางของเขา อันหมายถึงการเดินทางไปตามแหล่งธรรมชาติของจำงและเพื่อน อย่างไรก็ตามต้องกล่าวว่า ข้อจำกัดของงานชิ้นนี้ มิได้มุ่งศึกษาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ทั้งหมดของจำง ซึ่งมีจำนวนมาก ทั้งนี้อาจมีการอธิบายหรือวิเคราะห์รูปแบบในการสร้างสรรค์อยู่บ้าง แต่นั่นมิใช่ประเด็นหลักของบทความนี้ เนื่องจากบทความนี้ นำจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของจำง แซ่ตั้ง มาใช้ในฐานะของบทสะท้อนไปสู่การศึกษาและอธิบายถึงบางส่วนเสี้ยวในชีวิตประวัติของเขาเท่านั้น



ภาพที่ 26 : ภาพจำง แซ่ตั้ง ขณะเดินใน “ละแวกบ้าน”
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จากพิพิธภัณฑ์จำง แซ่ตั้ง)

จ่างเคย เขียนภาพทิวทัศน์ แต่ไม่รับจ้าง : จากละแวกบ้าน ถึง ปรัชญาจีนโบราณ

จ่าง แซ่ตั้ง เกิดเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2477 จบการศึกษาระดับชั้นมูลจากโรงเรียนเทศบาลสองวัดพิชัยญาติ ต่อมาเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นเหตุให้ต้องออกจากโรงเรียนและไม่ได้ศึกษาต่ออีก กระทั่งเมื่ออายุ 9 ปี ได้เริ่มฝึกฝนการวาดภาพโดยใช้ถ่านหรือสีชอล์ก ต่อมาเมื่ออายุ 10 ปี เขาทำงานด้วยการรับแจวเรือจ้างให้คนนั่งข้ามฝั่งเพื่อหาทุนสำหรับซื้ออุปกรณ์วาดภาพมาฝึกฝน การฝึกฝนในระยะเริ่มแรก จ่างเริ่มต้นจากการคัดเขียนภาพเหมือน เขาเขียนภาพเหมือนของคนในครอบครัว จนเมื่อชำนาญจึงเริ่มทำงานรับจ้างเขียนภาพเหมือนเป็นหลัก แม้จะไม่ได้เข้าศึกษาต่อในโรงเรียน แต่จ่างก็หาเวลาศึกษาทั้งภาษาไทยและภาษาจีน หัดอ่านหนังสือจากหนังสือพิมพ์และหนังสืออ่านเล่นต่าง ๆ เมื่อการอ่านภาษาไทยเป็นไปได้ดี เขาเริ่มศึกษาโคลง กาพย์ กลอน อย่างจริงจัง ภายหลังเรื่องราวชีวิตในช่วงนี้ จ่างเคยบันทึกไว้บางช่วงตอนว่า

ตอนเด็กเด็กตัวฉันเองก็ชอบขีดเขียน ตามถนนพื้นซีเมนต์หรือฝาผนังบ้าน ทำความเลอะเทอะให้คนอื่น ก็คิดว่าควรจะเขียนบนแผ่นกระดาษบนผืนผ้าอย่างที่เราจะทำ แล้วก็มิประโยชน์แก่คนอื่นอื่นได้อีก ฉันเองไม่มีโอกาสที่จะเรียนอย่างคนอื่น ยืนดูคนอื่นเขียนก็โดนไล่ ฉันไม่เคยมีโอกาสมิครูที่จะมาสอน แต่มีครูที่เป็นธรรมชาติโลก และหนังสือภาพเขียนผลงานจิตรกรรมเอกของโลก ภายหลังก็มีหนังสือข้อเขียนเกี่ยวกับศิลปะของปราชญ์ แล้วก็สู้ศึกษาด้วยตนเองตลอดมา รู้บ้าง ไม่รู้บ้าง ต่อมาก็ซึกมีปัญหาที่จะต้องศึกษายิ่งขึ้นให้กว้างขึ้น จนกว่าจะรู้ หรือบรรลุถึงคุณค่าของศิลปะ ปัญญาของคน ที่มีมาตั้งแต่โบราณถึงปัจจุบันในวงการปัญญาได้บันทึกมา (จ่าง แซ่ตั้ง บันทึกไว้เมื่อ พ.ศ. 2523, อ้างจาก ทิพย์ แซ่ตั้ง. 2556: 72)

การรับจ้างเขียนภาพเหมือนเป็นงานที่เขาใช้หาเลี้ยงชีพ แต่การเขียนภาพเหมือนมิใช่งานศิลปะแนวเดียวที่จ่างสร้างขึ้น ในนิทรรศการ “จ่าง แซ่ตั้ง: เพราะฉันต้องการ ที่ว่างของฉัน” เมื่อ พ.ศ.2556 ได้ปรากฏหลักฐานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ระบายด้วยสีน้ำเงินหนึ่งชื่อ “ละแวกบ้าน” (Around my House) ระบุว่าสร้างเมื่อปี ค.ศ. 1952 (พ.ศ. 2495) ซึ่งขณะนั้นจ่างมีอายุ 18 ปี



ภาพที่ 27 : ภาพ “ละแวกบ้าน 1” (1952) จ่าง แซ่ตั้ง , สีน้ำบนกระดาษ
(ที่มาของภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก พิพิธภัณฑ์จ่าง แซ่ตั้ง)

ในสูจิบัตรประกอบนิทรรศการเดียวกันยังปรากฏภาพทิวทัศน์ที่ระบายด้วยสีน้ำ เป็นภาพละแวกบ้านหลายภาพ รวมไปถึงภาพสถานที่ต่าง ๆ อาทิ บ้านชาวประมง บ้านชาวสวน ตลาดพลู ทางรถไฟที่ตลาดพลู วัดพิชัยญาติ หรือกระทั่งบ้านเพื่อนศิลปินของเขาชื่อ “ประเทือง เอมเจริญ” ทั้งหมดระบุว่าวาดขึ้นในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1952-1959 (พ.ศ. 2495-2502) หรือในช่วงระหว่างที่จำอายุ 18 -25 ปี



ภาพที่ 28 : ภาพ “ละแวกบ้าน 6” (1956) สีน้ำบนกระดาษ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จากพิพิธภัณฑ์เจ้า แช่ตั้ง)



ภาพที่ 29 -30 : (ซ้าย) ภาพ “ตลาดพลู” (1959) สีน้ำบนกระดาษ
(ขวา) “บ้านเพื่อนฉัน ประเทือง เอมเจริญ” (1959) สีน้ำบนกระดาษ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จากพิพิธภัณฑ์เจ้า แช่ตั้ง)

นอกจากนี้ในช่วง พ.ศ.2502 ยังปรากฏภาพทิวทัศน์อีกจำนวนหนึ่งที่จำงวาดเป็นภาพลายเส้นด้วยปากกาอครีกลงบนกระดาษ ภาพทิวทัศน์ในช่วงระยะแรกของชีวิตกลุ่มนี้ไม่ได้อยู่ในกลุ่ม “งานรับจ้าง” เฉกเช่นการเขียนภาพเหมือนบุคคลต่าง ๆ การวาดภาพทิวทัศน์ของจำงเป็นไปเพื่อศึกษาและฝึกฝน มิใช่ฝึกฝนการวาดภาพเท่านั้น แต่ฝึกฝนเรียนรู้สรรพสิ่งในธรรมชาติด้วย นอกจากภาพทิวทัศน์แล้ว จำงยังสร้างสรรค์จิตรกรรมนามธรรมและกึ่งนามธรรมอีกมากมาย การสร้างงานหลาย ๆ แนวทางก็เพื่อให้ผลงานมีพัฒนาการอยู่ตลอด ในที่นี้ภาพทิวทัศน์จึงถือเป็นภาพอีกประเภทหนึ่งที่จำงสร้างขึ้น ขณะก้าวเดินสู่เส้นทางของศิลปินผู้สร้างสรรค์งานศิลปะ มิใช่เป็นเพียงช่างรับจ้างเขียนภาพเหมือนเท่านั้น

จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของจำง นอกจากจะสร้างขึ้นเพื่อตอบสนองความคิดและอุดมการณ์ในทางศิลปะแล้วยังเป็นจุดเริ่มต้นของงานสร้างสรรค์ที่ต่อมาสร้างความโดดเด่นเป็นแนวทางเฉพาะตัวให้แก่เขา ในทางวรรณศิลป์ด้วย นั่นคือบทกวีรูปธรรม (Concrete Poetry) ดังที่เคยมีบันทึกถึงเรื่องนี้ไว้ว่า

“ฉันหัดเขียนรูปมาจนถึงอายุยี่สิบกว่าปี ก็ไปฝึกเขียนภาพกับเพื่อนๆ ครึ่งหนึ่งจำงได้ไปเขียนภาพห้องนา กับเพื่อน ๆ ขณะที่นั่งพักบนกองฟาง นั่งบ้าง นอนบ้าง มองขึ้นไปบนท้องฟ้า เห็นดวงอาทิตย์กำลังสาดแสงไปทั้งผืนแผ่นดิน ผืนน้ำ จำงได้คิดว่า นี่เป็นไปได้อย่างไร คงไกลน่าดู รู้สึกเหมือนกำลังลอย จำงจึงเขียนความรู้สึกนี้ใส่กระดาษว่า ลอย ลอย ลอย ลอย ลอยไปเท่าแสงแดดส่องฉายไปถึง เมื่อมีคนมาพบในภายหลังและกล่าวว่า คือกวีนิพนธ์” (อำนาจ เย็นสบาย. 2534-35: 113)

การเดินทางไปวาดภาพนอกสถานที่ตามละแวกบ้านหรือแหล่งธรรมชาติต่าง ๆ ทำให้จำงมีโอกาสฝึกฝนทั้งการวาดภาพและเรียนรู้ธรรมชาติที่มีความสำคัญต่อโลกและมนุษย์ จำงอาศัยการเกิดถ้อยคำซ้ำ ๆ กันเพื่อสื่อสาร ถึงความรู้สึกจนเป็นจุดเริ่มต้นของบทกวีรูปธรรม จึงเป็นความสำคัญของภาพทิวทัศน์ของจำงที่เป็นเสมือนประตูลับสำคัญบนเส้นทางของทั้งความเป็นจิตรกรและกวี นอกจากนี้การเดินทางออกไปวาดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ซึ่งนอกจากสีน้ำแล้ว จำงยังใช้ปากกาอครีกลงบนกระดาษ วาดลงบนกระดาษ ยังเคยถูกวิเคราะห์ว่าเป็นพื้นฐานสำคัญที่พัฒนาผลงานเป็นงานบทกวีรูปธรรมของเขาอีกเป็นจำนวนมากด้วย ดังที่ นิพนธ์ ทวีกาญจน์ เคยกล่าวว่า “งานวาดเส้น คือ พื้นฐานสำคัญที่ทำให้กวีนิพนธ์เกิดขึ้น กวีนิพนธ์รูปในช่วงแรกเกิดจากงานวาดเส้นภาพทิวทัศน์ด้วยการวาดจุด ชีตเส้นเล็ก ๆ ต่อเนื่องตามทิศทางต่าง ๆ จุดเส้นเหล่านี้เหมือนอนุของสีและแสงที่รวมตัวกันเป็นมวลภาพขึ้นมา เราอาจรู้สึกถึงความหนาแน่นของพืชพันธุ์ ภาพนั้นเองจำงจึงนำตัวหนังสือมาใช้แทนตัวอักษร แทนจุด ซึ่งมีลักษณะนามธรรมมากเกินไป และผลงานกวีรูปธรรมจึงมีมากมายตั้งแต่ปี พ.ศ. 2501 เป็นต้นมา” (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2545: 5)

การวาดภาพทิวทัศน์ของจำงเป็นการเดินทางออกไปวาด ณ สถานที่จริง ไม่ว่าจะเป็นบริเวณละแวกบ้าน ชุมชน และสถานที่จริงตามแหล่งธรรมชาติต่าง ๆ อำนาจ เย็นสบาย เคยอธิบายถึงการสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของจำงไว้ครั้งหนึ่งว่า “กระบวนการแสดงออกในภาพทิวทัศน์ จำงไม่ได้เก็บรายละเอียดมากตามแบบธรรมชาติหรือเลียนแบบธรรมชาติด้วยการระบายสีเกลี่ยเรียบ ตรงกันข้ามจำงกลับถือความรู้สึกตนเองที่สัมผัส เป็นศูนย์กลางของการถ่ายทอดออกมาด้วยสีที่มีความขัดแย้ง และรอยแปรงที่ให้ความรู้สึกที่รวดเร็วฉับพลัน ประดุจลายเซ็นที่รวดเร็วซึ่งทำให้ความรู้สึกงดงามได้โดยไม่ต้องอาศัยการบรรจง” (อำนาจ เย็นสบาย. 2534-2535: 113)

เมื่อพิจารณาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของช่างช่วงยุคแรกที่สร้างขึ้นในช่วงประมาณ พ.ศ.2495 – ต้นทศวรรษ 2500 ส่วนใหญ่เป็นภาพทิวทัศน์บริเวณละแวกบ้านและสถานที่ที่ช่างคุ้นเคย (อาทิ ตลาดพลู หรือวัดพิชัยญาติ) ผู้เขียนได้มีโอกาสสนทนากับ “ทิพย์ แซ่ตั้ง” หนึ่งในบุตรชายของช่าง ผู้ที่ปัจจุบันเป็นทายาทซึ่งทำหน้าที่ดูแล บริหารจัดการ เผยแพร่ผลงานศิลปะและวรรณกรรมของช่าง (นอกจากตัวทิพย์แล้ว บุตรชายของเขาทั้งสองคน คือ นวภู และภูมิรพี แซ่ตั้ง ได้มีบทบาทไม่น้อยในการบริหารจัดการ และเผยแพร่ผลงานของช่างสู่สาธารณชน) สำหรับเรื่องจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ในช่วงแรกนี้ ทิพย์ได้ให้สัมภาษณ์กับผู้เขียนถึงเรื่องราวของ “ละแวกบ้าน” ของช่างผู้เป็นพ่อว่า

“บ้านเดิมของพ่อเมื่อเขากำเนิดนั้น อยู่บริเวณตลาดสมเด็จพระเจ้าตากสินบุรี ใกล้กับวัดดอนงคราม เป็นห้องแถวไม้ (ปัจจุบันบริเวณที่เขาว่านั้นติดกับสวนสมเด็จพระเจ้า) ตอนอยู่ที่ตลาดสมเด็จพระเจ้า พ่อเคยเปิดร้านให้เช่าหนังสือจีนและรับจ้างเขียนภาพเหมือน ร้านมีลักษณะเป็นเพิงหมาแหงน หนังสือจีนเหล่านี้น่าจะไปรับมาจากย่านเยาวราช ต่อมาเมื่อพ่ออายุประมาณ 18-19 ปี ขณะนั้นพ่อมีครอบครัวแล้ว ได้พบกับ ‘อาแป๊ะสม’ ซึ่งมีอาชีพเข็นรถเข็นขายน้ำจับเลี้ยง อยู่แถวท่าเรือ อาแป๊ะสมเป็นผู้แนะนำที่สำหรับปลูกบ้านให้แก่พ่อ อาแป๊ะสมผู้นี้ยังเป็นน้ำของประเทือง เอมเจริญ ซึ่งทำให้ต่อมาพ่อและอาประเทืองได้รู้จักและเป็นเพื่อนกัน บริเวณบ้านใหม่นี้อยู่ในสวนลึก เรียกกันว่า ซอยวัฒนา มีทางเข้าได้หลายทาง สามารถเข้าทางถนนตากสินก็ได้ หรือจะเข้าซอยสารภี 3 และมาทางเจริญนคร ซอย 42 ก็ได้ มีพื้นที่ประมาณ 37 ตารางวา บ้านหลังนี้พ่อและแม่อาศัยอยู่ได้สักพัก แม่ก็ได้คลอดลูกคนแรก ส่วนตัวพ่อต้องไปเกณฑ์ทหาร หลังปลดจากทหารเกณฑ์ก็มาเปิดร้านรับจ้างเขียนภาพเหมือนบริเวณค่ายทหาร ร.1 พัน 4 แถวสะพานแดง ร้านอยู่บริเวณนั้นได้ไม่นานก็ย้ายร้านมาอยู่แถวตลาดพลู ร้านนี้อยู่ละแวกที่เรียกกันว่า ‘วิกเตี้ย’ ซึ่งคนรุ่นเก่า ๆ ที่เคยอยู่แถวนั้น จะทราบกันว่า ร้านรับจ้างเขียนภาพเหมือนด้วยสีถ่าน คือร้านของช่างนี่เอง ช่วงนี้ประมาณปี พ.ศ. 2497-2500 นอกจากรับจ้างเขียนภาพเหมือนแล้ว พ่อยังสร้างงานแบบที่ไม่ใช่เพื่อรับจ้างหรือเพื่อขาย คือ วาดภาพทิวทัศน์และภาพแนวนามธรรม พ่อเขาอ่านหนังสือตลอด และพยายามที่จะหลีกเลี่ยงการทำซ้ำ พ่อพัฒนาตนเองไปเรื่อย ๆ งานจึงมีความหลากหลายมีทั้งภาพทิวทัศน์ภาพนามธรรมภาพใบหน้าตนเอง” (ทิพย์ แซ่ตั้ง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21/01/2562)



ภาพที่ 31 : ภาพถ่ายบริเวณ “ละแวกบ้าน” ของช่าง แซ่ตั้ง
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จากพิพิธภัณฑ์ช่าง แซ่ตั้ง)

ทิพย์ แซ่ตั้ง ยังเล่าเพิ่มเติมไว้ด้วยว่า การวาดภาพเหมือนซึ่งถือเป็นทักษะที่จำงฝึกฝนจนชำนาญ เป็นอีกส่วนสำคัญที่ส่งให้จำงพยายามสำแดงออกในงานสร้างสรรค์ประเภทอื่นด้วย ดังที่เขากล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า “คนสมัยก่อน คือถ้ารายได้น้อย ยากจน เขามีโอกาสถ่ายรูปตัวเองหรือครอบครัวไว้ ก็จะเป็นรูปขาวดำขนาดเล็กๆ เก็บรูปไว้นาน ๆ คุณภาพรูปก็เลื่อมไป พอมีคนในครอบครัวเสียชีวิต ต้องการรูปมาติดหน้าศพหรือเก็บไว้เป็นที่ระลึก เขาก็เอารูปมาจำงให้คุณพ่อเขียนขยาย พ่อเขียนรูปเหมือนได้เร็วและแม่นยำมาก สมัยก่อนคนจำงเค้ารับมารูปมาก บางทีจำงวันนี้พรุ่งนี้มารับ เพราะต้องรับนำรูปคนในครอบครัวไปติดหน้างานศพ บางวันเขียนรูปเหมือนได้หลายรูป เนื่องจากขนาดรูปถ่ายเดิมมันเล็กมาก เวลาพ่อเขียนก็ต้องเอากล้องส่องขยาย เวลามองผ่านกล้อง พ่อไม่ได้เห็นเฉพาะใบหน้าของคนที่จะวาด แต่เห็นร่องรอยอื่น ๆ ที่อยู่บนภาพด้วย ทั้งเขี้ยว ทั้งรอยต่าง รอยขีดข่วนต่าง ๆ หรือเม็ดสีจุดเล็ก ๆ ที่ประกอบกันเข้าจนเป็นภาพใบหน้าคน หลังจากทำงานรับจำงเสร็จ พ่อก็ออกไปทำงานตามอุดมการณ์ของตนเอง ไประบายออกในความรู้สึก เดินทางไปตามท้องนากับประเทือง เอมเจริญ ไปเขียนภาพ ไปเขียนบทกวี ไปสู่การสร้างงานจิตรกรรมหลาย ๆ แบบ ทั้งภาพทิวทัศน์ ภาพแบบนามธรรม หรืออย่างภาพใบหน้าตนเองที่ออกมาในหลายรูปแบบก็เช่นกัน ” (ทิพย์ แซ่ตั้ง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21/01/2562)

ภาพทิวทัศน์ในช่วงยุคแรกนี้ แม้จำงจะไม่เน้นเก็บรายละเอียดของภาพในแบบเหมือนจริง แต่จำงยังคงให้ความสำคัญกับการบันทึกลักษณะโครงสร้างของบ้านหรือสิ่งที่ปรากฏในสถานที่จริงเอาไว้ นัยหนึ่งวิเคราะห์ได้ว่า จำงวาดภาพทิวทัศน์เหล่านี้ในช่วงแรกทั้งเพื่อใช้ฝึกฝนฝีมือ เรียนรู้เรื่องแสงเงา บรรยากาศ รวมถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ถ่ายทอดลงในภาพ และยังใช้เป็นเสมือนการบันทึกสถานที่ซึ่งล้วนแต่มีความหมายต่อชีวิตของเขาเอาไว้ด้วย ภาพทิวทัศน์เหล่านี้ได้กลายเป็นหลักฐานสำคัญที่บันทึกสภาพบ้านและละแวกบ้านของจำงไว้ ขณะเดียวกัน ภาพทิวทัศน์ที่เป็นภาพลายเส้นปากกา ใช้จุดด้วยปากกาออแร้งลงหมึกดำหรือใช้ปากกาลูกลื่นชไนเดอร์ นอกจากจะใช้ฝึกฝนและบันทึกความงามของธรรมชาติไว้แล้ว อาจกล่าวได้ว่า จำงยังใช้การวาดภาพเหล่านี้เป็นเครื่องมือศึกษาหรือแสดงออกในเชิงปรัชญาที่เขาให้ความสนใจ คือปรัชญาเต๋าและเซ็น ปรัชญาดังกล่าวมีแนวคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะซึ่งสัมพันธ์และหลอมรวมตัวผู้สร้างเข้ากับธรรมชาติ ดังที่ พงนา จันทรสันติ เคยอธิบายไว้ครั้งหนึ่งว่า “การวาดภาพศิลปะของจิตรกรที่มีเต๋ายู่ในใจ จิตรกรผู้นั้นจะเป็นผู้ที่เฝ้ามองธรรมชาติและปรับตัวตนเองเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งกับธรรมชาติกลายเป็นหนึ่งเดียวกัน ทำให้จิตรกรเข้าใจถึงธรรมชาติอันแท้จริง เมื่อเฝ้ามองธรรมชาติจะพบเห็นทัศนียภาพของความงาม ความงามคือลัทธิ ความงาม คือ อนัตตา ที่ใดมีความรับรู้ถึงความงาม ที่นั่นปราศจากการยึดติดตัวตน จิตรกรจึงเป็นคนกลางที่ถ่ายทอดลัทธิความงามในธรรมชาติผ่านการสร้างสรรค์งานศิลปะ” (พงนา จันทรสันติ. 2533: 239)

ในอีกแง่หนึ่ง การวาดภาพทิวทัศน์ของจำงจึงเป็นการแสดงออกและถ่ายทอดในเชิงปรัชญาด้วย อย่างที่ทราบกันดีว่า นอกจากจำงจะทำงานจิตรกรรมและบทกวีแล้ว จำงยังเป็นอีกผู้หนึ่งที่แปลผลงานปรัชญาตะวันออกเหล่านี้เผยแพร่สู่สังคมไทยด้วย ในช่วงทศวรรษ 2510 จำงได้แปลปรัชญาจีนโบราณอย่าง คัมภีร์เต๋า หรือ เต๋า เต๋อ จิง รวมทั้งแปลอภิปรัชญาศิลปะของเต๋าดี้ หลักฐานหนึ่งที่สะท้อนว่าการวาดภาพของเขาคือการถ่ายทอดและแสดงออกในเชิงปรัชญาเหล่านี้ คือการแปล “หลักการวาดภาพของจิตรกรจีนเต๋าดี้” ซึ่งจำงแปลจากภาษาจีนเป็นภาษาไทย ตีพิมพ์ในสุจิตต์นิทรรศการ 5 ศิลปินร่วมสมัย ซึ่งจำงแสดงร่วมกับดำรง วงศ์อุปราช, ประเทือง เอมเจริญ, ประพันธ์ ศรีสุตา และพีระ พัฒนพีระเดช ณ ปทุมวันแกลเลอรี ใน พ.ศ. 2510 นอกจากนี้ สุชาติ สวัสดิ์ศรี ยังกล่าวถึงอิทธิพลของปรัชญาเหล่านี้ที่มีต่อการทำงานของจำงอีกว่า “อิทธิพลเริ่มต้นของจำง อาจกล่าวได้ว่า มีภูมิหลังมาจากหลักปรัชญาของจิตรกรเต๋าดี้ ซึ่งเป็นนักกวี จิตรกรจีน ซึ่งเต๋าดี้บอกว่า หลักในโลกต้นกำเนิดทุกสรรพสิ่งในโลก เกิดมาจากขีดหนึ่งขีด

ขีดที่ว่ำนั้นเกิดจากมนุษย์เอง จิตรกรรมและวรรณกรรม คือหนึ่งขีดที่เกิดจากจิต จ่างแสดงความเห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะ ปรัชญา และบทกวี ทุกสรรพสิ่งเริ่มต้นมาจากขีดหนึ่งขีดเช่นกัน ซึ่งจ่างได้พยายามค้นหาเพื่อให้เกิดหนึ่งขีด และสร้างขีดหนึ่งขีดด้วยหมึกดำและพู่กันลงบนกระดาษ” (สุชาติ สวัสดิ์ศรี, อ้างถึงใน อัจฉรา ตั้งพรประเสริฐ. 2546: 84)

ขณะที่ทิพย์ แซ่ตั้ง ได้ให้สัมภาษณ์ถึงเรื่องราวย้อนไปเมื่อครั้งที่พ่อของเขาเคยเล่าถึงการวาดภาพธรรมชาติให้ฟังว่า “พ่อเคยบอกว่า จิตรกรที่วาดภาพทิวทัศน์ธรรมชาติส่วนใหญ่ เวลาอยู่กับธรรมชาติก็จะถูกธรรมชาติครอบงำ ก็พยายามจะเลียนแบบธรรมชาติให้มาปรากฏอยู่บนภาพเขียนให้มากที่สุด แต่พ่อจะเลือกคัดมาแค่โครงสร้างแบบรวม ๆ และใส่ความรู้สึกเข้าไปในภาพจนกลายเป็นธรรมชาติกับความรู้สึกนึกคิดของพ่อ” (ทิพย์ แซ่ตั้ง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21/01/2562) ปรัชญาในการทำงานศิลปะของจิตรกรจีนเต๋าได้สะท้อนให้เห็นในภาพทิวทัศน์ของจ่างชัดเจนขึ้นเรื่อย ๆ ในช่วงต้นทศวรรษ 2500 จนกระทั่งถึงช่วงปลายของชีวิต (ช่วง พ.ศ.2533) การบันทึกสภาพบรรยากาศในธรรมชาติ สรรพสิ่งในละแวกบ้านหรือสถานที่ต่างๆ ดังที่ปรากฏในผลงานภาพทิวทัศน์ยุคแรกเริ่มคลี่คลาย เส้นหลายเส้นที่ถูกขีดขึ้นอย่างรวดเร็วด้วยหมึกดำ ดังตัวอย่างภาพทิวทัศน์ภาพหนึ่งในช่วง พ.ศ. 2527 หรือการระบายสีทับซ้อนกันหลายชั้น การระบายสีเป็นเส้นอย่างอิสระโดยตัดทอนโครงสร้างและรายละเอียดของรูปทรงไปจนเกือบจะเป็นภาพนามธรรม ดังที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของจ่างในช่วง พ.ศ. 2525-2532³ ภาพเหล่านี้วิเคราะห์ได้ว่าเป็นขอบบาทของปรัชญาจีนที่ส่งอิทธิพลมาสู่การสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์ของจ่าง ซึ่งสร้างสรรค์ขึ้นในช่วงเดียวกันกับที่เขาสร้างงานบทกวีรูปธรรมและงานจิตรกรรมนามธรรม รวมถึงภาพใบหน้าของเขาที่ถูกสร้างขึ้นอย่างมากมายหลายแบบด้วยเช่นกัน

จิตรกร ไล่ จับ แสงแดด : นัย (ใน) ทิวทัศน์

จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของจ่างที่สร้างขึ้นในช่วง พ.ศ.2525-2532 เป็นผลงานที่น่าสนใจมากอีกช่วงหนึ่ง ทิพย์ แซ่ตั้ง ได้เล่าถึงความเป็นมาของภาพทิวทัศน์ในช่วงเวลานี้ไว้ว่า “ประมาณช่วงปี พ.ศ. 2525 พ่อป่วยเป็นโรคความดันโลหิตสูงและหัวใจโต ใช้พลังเยอะมากในการวาดภาพอย่างแต่ก่อนไม่ค่อยได้ พ่อก็พยายามหาทางออกด้วยการออกไปวาดภาพทิวทัศน์ แต่นอกจากเรื่องอารมณ์ความรู้สึกแล้ว พ่อก็พยายามคิดสื่อสารและสร้างเงื่อนไขให้กับผลงาน อย่างภาพทิวทัศน์ในช่วงนี้ พ่อก็พยายามบันทึก ‘พื้นที่สีเขียว’ บริเวณละแวกบ้าน ก่อนที่มันจะกลายเป็นเมืองไปหมด ซึ่งในความรู้สึกของพ่อ พ่อรู้สึกว่าน่าเศร้า การมีถนนตัดเข้ามามาก ๆ ต้นไม้ สวนผลไม้ธรรมชาติ และวิถีคนสวน บ้านไม้ดั้งเดิมเปลี่ยนแปลงไปเป็นเมืองและเป็นตึกปูน รถราวิ่งเข้ามาเฉี่ยวชนคนแก่ เด็ก ๆ มีทั้งบาดเจ็บและตาย พ่อตั้งคำถามกับผมว่า นั่นคือความเจริญหรือความฉิบหาย” (ทิพย์ แซ่ตั้ง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21/01/2562)

³ ผู้สนใจสามารถดูผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ในช่วง พ.ศ. 2525-2532 ได้ในสูจิบัตรประกอบนิทรรศการ “จิตรกรไล่จับแสงแดด” นิทรรศการจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง จัดแสดงไปแล้วตั้งแต่ 25 มิถุนายน – 22 กรกฎาคม 2543 ณ Open Art Space (ปัจจุบันปิดตัวลงไปแล้ว) สูจิบัตรหรือภาพผลงานดังกล่าวสามารถสอบถามได้ที่ พิพิธภัณฑ์จ่าง แซ่ตั้ง.

คำบอกเล่าของทิพย์สะท้อนได้ว่า จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของจำงในช่วงแรก ๆ ของชีวิตนั้นถูกสร้างขึ้นเพื่อฝึกฝนตนเอง เรียนรู้ธรรมชาติ และบันทึกสภาพบ้านและละแวกบ้านไว้ด้วยความรับรู้ทั้งจากสายตาและความรู้สึก ส่วนภาพทิวทัศน์ในช่วงปลายของชีวิตนอกจากสร้างขึ้นเพื่อแสวงหาทางออกต่อการสร้างงานศิลปะอย่างไม่หยุดนิ่ง แม้จะเจ็บป่วยและต้องการบันทึกภาพธรรมชาติละแวกบ้านที่มีความหมายต่อจิตวิญญาณของเขาแล้ว อีกด้านหนึ่ง ภาพทิวทัศน์เหล่านี้ยังแฝงนัยสื่อสารทัศนะของจำงที่มีต่อความเป็นไปที่ระบบทุนนิยมได้คืบคลานเข้าไปในทุก ๆ ส่วนของสังคมอีกด้วย

ในช่วงนี้จำงวาดภาพทิวทัศน์ทั้งบริเวณละแวกบ้านและสถานที่ตามธรรมชาติอีกครั้งโดยใช้สีโปสเตอร์ระบายลงบนกระดาษ ซึ่งทิพย์ แซ่ตั้ง ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่า “ช่วงนั้นผมเริ่มทำงานรับจ้างพิมพ์หนังสือเล่ม ๆ เพื่อเก็ตบุ๊ก และสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ พวกกระดาษอาร์ตต่าง ๆ ที่ใช้สำหรับพิมพ์หนังสือซึ่งมีคุณภาพดี เมื่อเหลือก็จะนำมาให้พ่อวาดรูป ส่วนสีโปสเตอร์ก็เป็นสีของผมที่ใช้ทำงาน และราคามันค่อนข้างถูกก็จะนำมาให้พ่อใช้” (ทิพย์ แซ่ตั้ง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21/01/2562) นอกจากเส้นที่แสดงถึงความอิสระในการขีดระบายแล้ว จำงยังใช้การระบายสีแบบทับซ้อนกันหลายชั้น เขาเลือกโครงสร้างมาใช้ในการระบายสีภาพทิวทัศน์ช่วงนี้เป็นส่วนใหญ่ สีที่โดดเด่นมาก คือ “สีเหลือง” ซึ่งจำงใช้ระบายเป็นโครงสร้างหลักในหลายภาพ ซึ่งเรื่องนี้ทิพย์ แซ่ตั้ง ได้บอกเล่าเพิ่มเติมอีกว่า “พ่อตั้งใจเรื่องสีเหลือง เพราะมันท้าทาย พ่อสังเกตว่าในงานจิตรกรรมแบบ Masterpiece ในประวัติศาสตร์ศิลป์มันไม่ค่อยมีการใช้สีเหลืองที่เด่น ๆ ในงานมากนักสีเหลืองนี้ใช้ยาก พ่อพยายามท้าทายโดยการนำสีเหลืองมาทำงานในหลาย ๆ รูป การเขียนภาพละแวกบ้านของพ่อ นอกจากธรรมชาติและความรู้สึกของพ่อ บ่อยครั้งบริเวณที่พ่อจะวาดรูปนั้น สำหรับผมมันไม่สวย แต่สำหรับพ่อนั้น มันสวย จะวาดให้คนรู้สึกได้ว่า ภาพทิวทัศน์เหล่านั้นถ้ามองเข้าไปลึก ๆ แล้ว มันมีชีวิตชีวาของคน ที่อาศัยอยู่ มีความเคลื่อนไหว มีลมหายใจ มีการดำเนินชีวิต คือมันไปถึงถึงสิ่งเหล่านั้น” (ทิพย์ แซ่ตั้ง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21/01/2562)

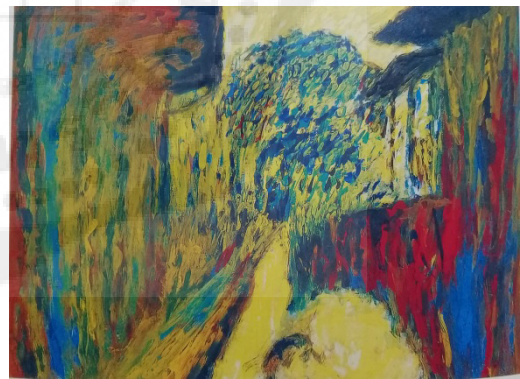


ภาพที่ 32 : ภาพ “ไม่มีชื่อ” (18 /8/1983) สีโปสเตอร์บนกระดาษ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จากพิพิธภัณฑ์จำง แซ่ตั้ง)

สีเหลืองหรือโครงสร้างสว่างที่จางเลือกใช้ระบายสีทิวทัศน์ของเขาในช่วงนี้ ยังอาจหมายถึงความพยายามของศิลปินคนหนึ่งที่จะบันทึกภาพของแสงแดดที่ส่องมากระทบกับสรรพสิ่งต่าง ๆ ทั้งธรรมชาติและบ้านเรือน เหมือนจะบ่งบอกว่า ธรรมชาติคือผู้ให้ที่แท้จริงที่มอบแสงสว่าง ความมีชีวิตชีวาให้แก่สรรพสิ่งต่าง ๆ บนโลกมนุษย์ เป็นแสงแดดที่หล่อเลี้ยงให้เกิดชีวิตอีกหลายชีวิต ไม่ว่ามนุษย์หรือแม้แต่ธรรมชาติก็ไม่สามารถจะขาดแสงแห่งความหมายนี้ไปได้ หากใช้มาเปลี่ยนแปลงโฉมใดที่มนุษย์ประดิษฐ์สร้างขึ้นมา จางเป็นจิตรกรคนหนึ่งที่ยกย่องแสงเหล่านี้มาใส่ไว้ในภาพผ่านสีสันทที่เขาเลือกใช้ เพื่อหมายที่จะบ่งบอกถึงความสำคัญยิ่งของแสงแดดนี้ต่อผู้ชมทุกคน ดังบทกวี “ไล่จับ” (5 ตุลาคม 2531) ที่เขาเขียนขึ้นในช่วงเดียวกันกับที่สร้างผลงานภาพทิวทัศน์ช่วงนี้ว่า

ไล่จับ

จิตรกร	ไล่จับ	แสงแดด	แสงแดด	แสงแดด
แสงแดด	แสงแดด	แสงแดด	แสงแดด	แสงแดด
แสงแดด	แสงแดด	แสงแดด	แสงแดด	แสงแดด
แสงแดด	แสงแดด	แสงแดด	แสงแดด	แสงแดด
ใส่ไว้ในภาพ.				



ภาพที่ 33 - 34 : (ซ้าย) ภาพ “ไม่มีชื่อ” (8 /8/1988) สีโปสเตอร์บนกระดาษ
(ขวา) ภาพ “ไม่มีชื่อ” (20 / 5 /1987) สีโปสเตอร์บนกระดาษ
(ที่มาภาพ: ได้รับความอนุเคราะห์จากพิพิธภัณฑ์จาง แซ่ตั้ง)

รูปแบบภาพทิวทัศน์ของจำงในช่วงนี้มักถูกวิเคราะห์ว่ามีความสอดคล้องกับงานจิตรกรรมแบบ จินตนิยม หรือลัทธิโรแมนติก (Romanticism) หรือบางครั้งก็พาให้นึกไปถึงจิตรกรรมแบบเอ็กเพรสชันนิสม์ (Expressionism) ที่เน้นการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกผ่านการสร้างรูปทรงหรือการระบายสี ด้วยเพราะการวาดรูปทรงที่ไม่เน้นรายละเอียดของสรรพสิ่งต่าง ๆ การระบายสีด้วยโคร่งสีที่แสดงออกมาตามอารมณ์ความรู้สึกหรือบางภาพอาจจะระบายสีสดจนผิดแผกจากความเป็นจริงไป ส่วนระยะของภาพ จำงได้ปล่อยให้สีและร่องรอยแปรงทำหน้าที่ปะทะกับดวงตาของผู้ชม ระยะและมิติของภาพจึงเกิดขึ้นจากการผสมสีด้วยตาผ่านการมอง ที่สำคัญการระบายสีแบบทับซ้อนกันหลายชั้นได้ทำให้สีที่ปรากฏในภาพแสดงมวลของน้ำหนักที่เข้มข้นและหนักแน่น ปฏิเสธมิได้ว่าภาพทิวทัศน์ในช่วงนี้หลายภาพจำงแสดงออกด้วยการระบายสีอย่างอิสระจนเกือบก้าวเข้าไปสู่การเป็นภาพนามธรรม ไม่ว่าภาพเหล่านี้จะถูกตีความว่าเป็นจินตนิยมหรือเป็นเอ็กเพรสชันนิสม์ แต่ในท้ายที่สุดหากพิจารณาจากความพยายามบันทึกพื้นที่ธรรมชาติไว้ก่อนการเปลี่ยนแปลงและวาดภาพเพื่อแสวงหาทางออกยามเจ็บป่วยแล้วนั้น ภาพเหล่านี้ยังคงสื่อถึงการแสดงออกทางปัญญาและเชื่อมโยงกับปรัชญาจีนโบราณที่ผสมผสานจิตวิญญาณของคนเข้ากับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเช่นเดิม

น่าสนใจว่า ปรัชญาการวาดภาพทิวทัศน์และภาพแนวอื่น ๆ รวมทั้งการสร้างงานวรรณกรรมของจำงในทุกช่วงของชีวิตมิได้ไหลเวียนวนอยู่แค่ในตัวเขาเท่านั้น หากแต่จำงยังเป็นครูที่ส่งผ่านปรัชญาเหล่านี้ไปสู่คนอื่น ๆ อีกด้วยการกล่าวถึงภาพทิวทัศน์ของจำงที่มักปรากฏภาพบ้านละแวกบ้าน และสถานที่ตามแหล่งธรรมชาติเป็นส่วนใหญ่ นั่นนอกจากจะกล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงของบ้านและสิ่งแวดล้อมได้อาศัยตัวตนและปรัชญาที่จำงศึกษายึดถืออยู่ด้วยแล้ว อีกสิ่งหนึ่งที่น่าสนใจและเป็นอีกประเด็นที่บทความเล็ก ๆ ชิ้นนี้พยายามกล่าวถึงพอสังเขปก็คือ แม้ภาพทิวทัศน์ละแวกบ้านของจำงจะไม่ได้ปรากฏภาพคนหรือกลุ่มคนเท่าไรนัก แต่เมื่อเราทราบแล้วว่า จำงมิได้ต้องการแค่ถ่ายทอดภาพทิวทัศน์ตามแบบที่ตาเห็น หากแต่ต้องการให้ภาพทิวทัศน์ของเขาส่งนัยถึงอารมณ์ความรู้สึก ถึงวิถีความเคลื่อนไหว และสีสันของชีวิตคนที่อยู่อาศัยแะเวียนมา-ไป ภายในภาพละแวกบ้านนั้น ไซ้! ด้วยเหตุนี้ ภาพทิวทัศน์ของเขาจึงสามารถนำพาเราไปศึกษาต่อในส่วนเสี้ยวของชีวิตประวัติได้อีกว่า ใครกันบ้างที่อยู่บ้านจำง ไปบ้านจำง ไปเพราะอะไร ไปทำอะไร และนอกจากบ้านแล้ว จำงและพวกเขา / เธอ ยังเดินทางไปที่แห่งไหนกันอีกบ้าง



ภาพที่ 35 : ภาพจ่าง แซ่ตั้ง และ หอศิลป์ กวี จ่าง แซ่ตั้ง
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จากพิพิธภัณฑ์จ่าง แซ่ตั้ง)

จากบ้านจ่าง สู่ หอศิลป์กวีจ่าง แซ่ตั้ง :

แม้ในจิตรกรรมภาพทัศนศิลป์ของจ่างส่วนใหญ่จะไม่ปรากฏภาพคนอยู่ในนั้นดังที่กล่าวข้างต้น แต่ในส่วนเสี้ยวชีวประวัติของจ่าง แซ่ตั้ง เป็นที่รับรู้กันว่า นอกจากเขาจะอาศัยอยู่กับลูกและเมียในบ้านแล้ว ยังมีคนที่เขามาร่วมพักอาศัยใช้ชีวิตทั้งศึกษา ทำงานศิลปะ กินอยู่ในชายคาเดียวกันอีกจำนวนหนึ่ง ในแง่หนึ่งพวกเขาเหล่านี้จึงอาจถือได้ว่าเป็นวิถีของความเคลื่อนไหว ทั้งในชีวิต บ้าน และละแวกบ้านของจ่างอย่างมีอาจปฏิเสธรได้ ทิพย์ แซ่ตั้ง ได้เล่าให้ผู้เขียนฟังเกี่ยวกับเรื่องนี้ซึ่งพอสรุปได้ว่า

“มีพวกพี่ ๆ มาอยู่กับพ่อที่บ้าน คือ พ่อแม่เอาลูกมาฝากให้มาเรียนวาดรูปกับพ่อ อย่างคุณแม่ของพี่ สมบูรณ์ หอมเทียนทอง เป็นเพื่อนสนิทกับพ่อ หรือคุณแม่ของพี่สมัยศ หาญอนันตสุข ซึ่งเป็นญาติกับเพื่อนสนิทของพ่อ พี่ ๆ เหล่านี้คือตั้งใจมาเรียนศิลปะกับพ่อเลย กินนอนอยู่ที่บ้าน ถือเป็นพี่ ๆ รุ่นแรกเลยที่มาอยู่บ้าน ซึ่งนอกจากจะมี สมบูรณ์ หอมเทียนทอง สมัยศ หาญอนันตสุขแล้ว รุ่นแรก ๆ ยังมี จุมพล อภิสุข กิตติศักดิ์ สุวรรณโกศล สุรชาติ กิตติธนา นิตยา ศักดิ์เจริญ ฯลฯ ซึ่งกลุ่มพี่ ๆ กลุ่มนี้จะมาอยู่ตั้งแต่ช่วงก่อนปี พ.ศ. 2516 วิธีสอนของพ่อก็มีหลายแบบ เท่าที่ผมจำได้คือการสอนทักษะและวิธีคิด วิธีคิดคือเล่าเรื่องประวัติศาสตร์และปรัชญาให้ฟัง ส่วนทักษะอาจเริ่มจากการให้ดูสิ่งของต่าง ๆ แล้วก็ให้คนเรียนใช้ปากกาในเดอร์ลีดาคูต ชิด จนกระทั่งเกิดเป็นภาพของรูปทรงต่าง ๆ พ่อผมรับจ้างเขียนภาพเหมือนเป็นอาชีพ ก็ให้ลูกศิษย์เรียนรู้ด้วย การเขียนภาพเหมือนตอนนั้นใช้สีถ่านเขียนเป็นการใช้พู่กันอุฐ้ำ ๆ อาจใช้นิ้วมือบ้าง ทำจนใบหน้าคนในภาพดูแล้วรู้สึกเป็นเนื้อคน มีความนุ่มนวล มีการตีเกล เพื่อวาดภาพ” (ทิพย์ แซ่ตั้ง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21/01/2562) นอกจากนี้ทิพย์ยังเล่าว่า คนที่มาอาศัยอยู่กับจางนั้นไม่ใช่มาอยู่ไม่กี่วันแล้วไป หรือไป ๆ มา ๆ แต่อยู่กันยาวเป็นระยะเวลา 6-7 ปี คนที่เรียนอยู่ตามสถาบันการศึกษาทั่วไปเรียนตามปกติ พอเรียนเสร็จก็กลับมาที่บ้าน มานั่งคุย นั่งปรึกษาปัญหาทั้งเรื่องการเรียนรวมถึงเรื่องปัญหาชีวิต ผู้ที่มาเรียนมาอยู่อาศัยกับจางได้มีโอกาสเปิดโลกศิลปะของตนจากบ้านหลังนี้ ดังเช่นกรณีของ สมบูรณ์ หอมเทียนทอง ซึ่งเคยให้สัมภาษณ์กับ ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์ ไว้ครั้งหนึ่งว่า

“คำว่า ศิลปะ น่าจะมารู้จักมันจริงๆ ตอนอายุประมาณสิบหกสิบเจ็ด ก่อนหน้านั้นไม่รู้จักรอก รู้แต่ว่าชอบเขียนรูปตั้งแต่เด็ก แต่จะเป็นอะไรต่อไปนี่เดายาก น่าจะเป็นช่างฝีมือมากกว่า เพราะว่าเห็นแต่รูปการ์ตูนงานศิลปะอย่างของปีกลีโซอะไรพวกนี้ไม่เคยเห็นเลย เพราะเราเป็นเด็กแถวตลาดทั่วไป พ่อแม่ก็ไม่ได้เป็นนักการศึกษาที่จะทำให้เรามีโอกาสเห็นอะไรพวกนี้ จนในที่สุดวันหนึ่งเราก็ได้พบกับ จาง แซ่ตั้ง โดยบังเอิญ... ถ้าไม่รู้จัก จาง แซ่ตั้ง ผมน่าจะเป็นช่างแน่นนอน อาจเป็นช่างเขียนโปสเตอร์ เขียนการ์ตูน เพราะไม่มีความเข้าใจว่าอะไรคือศิลปะ ก็แค่ฝึกเขียนให้สวย แต่พอมาเจอจาง เขาให้ดูภาพที่ดูไม่รู้เรื่องเลยอย่างภาพของปีกลีโซตอนนั้นเราก็งงว่าเขียนอย่างนี้นั้นจะสวยได้อย่างไร (หัวเราะ) มันเหมือนเขาให้อิทธิพลกับเรา และตัวเราก็ออมรับที่จะเปิดการเรียนรู้ของตัวเองด้วย ก็น่าจะเป็นจุดเปลี่ยนแปลง” (อ้างอิง, ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2562: 7)

ในช่วงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 ยังมีนักศึกษาศิลปะอีกกลุ่มที่มาอยู่อาศัยและเรียนรู้กับจางที่บ้านอีก ซึ่งเป็นนักศึกษาจากวิทยาลัยเพาะช่างที่รวมตัวกันตั้งเป็นชื่อ “กลุ่ม 10” อาทิ สุวัฒน์ สุภาพ อุสสาร คงคร้าม อีกคนหนึ่งที่มาอยู่กับจางประจำคือ กิตติศักดิ์ มีสมสืบ (นามจริงของ ศักดิ์สิริ มีสมสืบ) ซึ่งกลุ่มคนเหล่านี้จะมาอาศัยมาเรียนรู้มาเขียนรูปกับจางทั้งในและนอกสถานที่ กิตติศักดิ์ (ศักดิ์สิริ) เป็นนักศึกษาศิลปะผู้หนึ่งที่อยู่ใกล้ชิดกับจาง⁴ โดย “ตัวเขาเป็นเด็กมาจากนครสวรรค์ เมื่อมาเรียนกรุงเทพฯ ก็มาอาศัยพระอยู่เป็นเด็กวัดที่วัดมหาธาตุ ขณะนั้นบรรยากาศการเรียนในเพาะช่างมีความตื่นตัวในการเรียนรู้มาก เพราะเป็นช่วงที่มีความเคลื่อนไหวทางสังคม การเมือง การเรียกร้องประชาธิปไตยและการตื่นตัวทางความคิดกันมาก ที่สำคัญคือมีบรรยากาศที่รุ่นพี่ดูแลรุ่นน้องอย่างใกล้ชิด พาไปชมงานศิลปะ และชักชวนให้รุ่นน้องได้ไปพบเจอพูดคุยกับศิลปินอิสระ ซึ่งขณะนั้นนอกจาก ถวัลย์ ดัชนี ศิลปินอิสระชื่อดังจากรั้วมหาวิทยาลัยศิลปากร กลับจากต่างประเทศมา และมาทำงานศิลปะอยู่ในสตูดิโอของ “หอศิลปเมฆพยับ”

⁴ข้อมูลในส่วนต่อจากนี้มาจากการสัมภาษณ์ ศักดิ์สิริ มีสมสืบ โดยผู้เขียน เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562.

ย่านสาธร ซึ่งเหล่านักศึกษาศิลปะให้ความยกย่องนับถือและนิยมไปพบปะพูดคุยด้วยแล้ว ยังมีศิลปินไร้สำนัก คือ จ่าง แซ่ตั้ง และประเทือง เอมเจริญ ที่นักศึกษาศิลปะในยุคนั้นให้การยอมรับนับถือและแวะเวียนไปพบ ไปสนทนา ไปเรียนรู้ด้วยเสมอ ๆ ทั้งนี้สำหรับศักดิ์สิทธิ์แล้ว รุ่นพี่เพาะช่างอย่างโชคชัย ตักโพธิ์ เป็นคนชักนำให้เขาได้อ่านหนังสือวรรณกรรมและไปพบกับจ่าง ศักดิ์สิทธิ์ไปพบกับศิลปินอิสระทุกคนที่กล่าวมา แต่เขาถูกจี้จี้กับจ่าง เพราะเมื่อไปพบจ่างครั้งแรก นักศึกษาแต่ละคนก็นำผลงานที่ได้เกรด A หรือได้รางวัลจากเวทีนั้นเวทีนี้ไปให้อาจารย์ดูเพื่อขอคำแนะนำ แต่เมื่อจ่างดูผลงานเหล่านั้นแล้วก็วิจารณ์อย่างตรงไปตรงมาว่า ผลงานเหล่านั้นไม่มีตัวตนของคนวาดอยู่เลย ไม่มีค่า ซึ่งตัวศักดิ์สิทธิ์รู้สึกช็อคกับคำวิจารณ์นี้ เสมือนกับถูกแฉต้องอดตาย่างรุนแรง แต่ตัวเขาไม่โกรธ กลับรู้สึกชื่นชมความคิดและความตรงไปตรงมาของจ่าง ด้วยเหตุนี้ เขาจึงแวะเวียนไปหาจ่างบ่อยขึ้นจนมาอาศัยอยู่ด้วย สลับกับนาน ๆ ครั้ง ก็กลับไปอยู่ที่วัดมหาธาตุฯ บ้าง ตอนที่มาก็ได้เห็นงานประติมากรรม งานศิลปะของพวกพี่ ๆ ที่เคยอยู่กับอาจารย์ แล้วประทับใจ งานของสมยศ หาญอนันตสุข ของสมบูรณ์ หอมเทียนทอง ซึ่งขณะนั้นได้ทุนไปศึกษาต่อที่ประเทศเยอรมันแล้ว” (ศักดิ์สิทธิ์ มีสมสืบ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 26/02/2562)

ศักดิ์สิทธิ์และเพื่อนอีกสองคน คือ สุวัฒน์และอุสาศห์เรียนเพาะช่าง พอเรียนเสร็จก็กลับมาอยู่กับจ่าง ในวันเสาร์-อาทิตย์ก็วิ่งเฟรมวาดรูป ศึกษาและแลกเปลี่ยนความคิดเรื่องต่างๆ กันกับจ่าง สำหรับศักดิ์สิทธิ์แล้ว ไม่ใช่เฉพาะเรียนรู้เรื่องศิลปะกับจ่างเท่านั้น ดังที่เขาเล่าว่า “บางวันอาจารย์ปลูกตั้งแต่ตี 1 บ้าง ตี 3 บ้าง ขึ้นไปบนบ้าน ไปดูท้องฟ้า ดูเดือน ท่านคุยเรื่องกวี ห้องบทกวีให้ฟัง บางทีก็เปิดเพลงคลาสสิกให้ฟัง พวกเบโธเฟ่น ไชคอฟสกี ตัวเองปกติเป็นเด็กบ้านนอกก็ฟังแต่เพลงลูกทุ่ง อาจารย์จึงเปิดโลกทัศน์ให้กับเรา ห้องบทกวีเอกของจีนให้ฟัง ที่บ้านอาจารย์จะมีหนังสือเยอะ ทั้งหนังสือภาษาอังกฤษและจีน แต่หนังสือภาษาจีนจะมีมาก พวกหนังสือปรัชญาก็มาก พวกกรพินทรนารถ ฐาตุร กฤษณมูรติ รวมถึงปรัชญาจีน ตัวผมเอง (ศักดิ์สิทธิ์) อาจารย์เห็นว่า ชอบอยู่หนึ่งๆ นั่งฟังอาจารย์เรื่องกวี เรื่องหนังสือต่าง ๆ ได้นาน ๆ และมีนิสัยมาทางชอบขีดเขียนหนังสือ อาจารย์ก็จะคุยเรื่องกวีให้ฟัง เล่าเรื่องว่าศิลปินคนนั้นทำอะไร อาจารย์มหาวิทยาลัยคนไหนเก่ง คนไหนทำงานอะไรอยู่บ้าง อาจารย์จ่างแถมให้หมด เราก็รู้จักคนนั้นคนนี้ไปด้วย คือหลายเรื่องแม้ท่านไม่ได้เดินทางไปไหน แต่รู้จากการอ่าน จากการฟัง อาจารย์ยังสอนในเรื่องวิถีการใช้ชีวิตด้วย อาจารย์จะทำงานอยู่ตลอด ไม่เคยหยุดนิ่ง ตอนอยู่กับอาจารย์ ๆ ก็มีคนมาจ้างทำงานต่าง ๆ เช่น ทำโมเดล ทำภาพประกอบสารานุกรม แม้ภาพผมจะไม่ผ่าน เพราะผมไม่ถนัดเขียนพวกภาพเหมือนมาก ๆ แต่อาจารย์เห็นเราทำมาตั้งแต่แรก อาจารย์ก็แบ่งสตางค์ให้ด้วย ใครอยู่กับอาจารย์ ก็จะต้องช่วยทำงานที่บ้านด้วย ไม่ใช่อยู่เฉย ๆ จะมีนัดกันว่าวันไหนจะดึกแล้ว ทำความสะอาดกัน แต่ผมก็รู้สึกผิดนะจนทุกวันนี้ เพราะเวลาว่างพวกนี้ บางทีก็จะหลบ ๆ (หัวเราะ) บางทีอาจารย์ก็จะพาไปละแวกบ้าน อาจารย์ไปวาดรูปทิวทัศน์พวกสวนกล้วย มีน้ำขัง มีต้นไม้ต้นไม้ไร่ว่าเราก็ไปกับอาจารย์ด้วย ไปวาดด้วย ไปช่วยอาจารย์ด้วย บางทีอาจารย์ก็จะพาไปตอนที่ท่านขายแก๊งฮวย ไปปิ้งข้าวเกรียบขายที่สี่แยกบ้านแขกก็มี คือ เหมือนท่านสอนเราไปด้วยในตัวว่า ไม่ได้อยู่เฉย ๆ นะ คนเราต้องทำงานเลี้ยงครอบครัว ต้องมีความรับผิดชอบด้วย”(ศักดิ์สิทธิ์ มีสมสืบ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 26/02/2562)



ภาพที่ 36: ภาพจำลอง แสงตั้ง ขณะต้อนรับผู้มาเยี่ยมชมผลงาน ณ หอศิลป์ กวีจำลอง แสงตั้ง
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จากพิพิธภัณฑ์จำลอง แสงตั้ง)

ศักดิ์สิริ มีสมสืบ ยังได้เรียนรู้ “วิถี” จากจำลอง มากกว่า “วิธี” เขาได้เรียนรู้ทั้งวิธีการทำงาน ทั้งโลกทัศน์ และชีวทัศน์จากจำลอง จำลองเป็นครูที่สอนไม่ให้อยึดติดกับตัวบุคคล แม้แต่กับตัวของจำลองเองให้เรียนรู้กับคนเก่งคนอื่น ๆ ด้วย รวมถึงไม่ให้อยึดติดกับวัสดุในการทำงานศิลปะมากนัก ไม่ว่าวัสดุแบบไหนก็สามารถปรับมาใช้ในการสร้างงานศิลปะได้ทั้งสิ้น ดังที่ศักดิ์สิริเล่าว่า

“อาจารย์ทำงานตลอด แก่ยากจน แม้ไม่ค่อยมีสตางค์ แต่ก็หาวัสดุอื่น ๆ มาทดแทนได้เสมอ เช่นไปกันที่ตลาดไปซื้อผ้าปูที่นอนมาใช้แทนผ้าใบ Canvas หรือไปซื้อสีที่ใช้ทาเรือทะเลมาทำงาน อาจารย์ก็บอกว่า สีทาเรือทะเลเนี่ยทนโดนทั้งน้ำทะเลเค็ม ๆ โดนทั้งฝน ทั้งแดด ก็ยังทน สีโปสเตอร์ของพวกลูก ๆ ก็เอามาวาดรูปได้ แม้แต่โคลนก็ยังเอามาวาดรูปได้ คือไม่ให้ยึดติดกับวัสดุเลย แต่สามารถสร้างงานได้ตลอด อาจารย์ยังสอนแบบที่สมัยนี้เรียกกันว่า บูรณาการ เช่นอาจารย์จะพาเดินจากบ้าน นั่งเรือข้ามฟาก เดินลัดไปตามถนนจนไปโผล่ที่สุขุมวิท ไปร้านหนังสือ Asia Book ไปดูพวกหนังสือศิลปะกัน เดินคุยกันไป ไปผ่านน้ำคร่ำ ไปเจอดอกไม้ที่ขึ้นในน้ำคร่ำ อาจารย์ก็จะพูดสอนไปด้วย อย่าง

สวยงาม ก็ยังขึ้นในน้ำครำได้ มุมมองแบบนี้ คือสำหรับผมมันบูรณาการทุกอย่างเลย สอนได้ทั้งเรื่องศิลปะ วรรณกรรม และโลกทัศน์ชีวิต หรือมีอยู่ครั้งหนึ่ง ก็ได้เห็นที่แกไม่ยอมขายรูป ตอนนั้นเราหิวกันนะ กินข้าวกับไข่เค็ม กินกับถั่วลิสง เงินก็ไม่ค่อยมี มีคนญี่ปุ่นจะมาซื้อรูปอาจารย์ รูปหนึ่งเขาให้ราคาตั้งหลายหมื่น แต่อาจารย์ไม่ขาย ไม่ยอมขาย ตอนนั้นเราก็เศร้านะ เราชมชื่น ทำไมอาจารย์ไม่ยอมขาย แต่ก็ยังเป็นสิ่งที่เราได้พบเมื่ออยู่กับอาจารย์ อยู่กับอาจารย์จ่าง เราก็ไม่ได้เจอแต่กับอาจารย์ ยังได้เจอคนอื่น ๆ ด้วย มีคนแะมาหาอาจารย์ มาสัมภาษณ์ มาพูดคุยด้วย มีทั้งนักเขียน ศิลปิน อาจารย์ นักวิชาการ สื่อมวลชน เราก็ได้ฟัง ได้เรียนรู้ไปด้วย มีพวกพี่ ๆ เพื่อน ๆ ที่ทำงานศิลปะ งานเขียนกัน ก็มาหา มาคุยกับอาจารย์ พจนา จันทรสันติ⁵ ฟ้า พูลวรลักษณ์ วสันต์ สิทธิเขตต์ ใครต่อใครก็มาหาอาจารย์กัน” (ศักดิ์สิริ มีสมสืบ , การสื่อสารส่วนบุคคล, 26/02/2562)

ทิพย์ แซ่ตั้ง ยังเล่าเพิ่มเติมเรื่องนี้ว่า “บางทีพ่อจะปลุกพวกพี่ๆ แต่เช้ามืด เรียกให้ขึ้นไปดาดฟ้า ไปนั่งบรรยาย เรื่องต่าง ๆ นอกจากนั้นก็ไปวาดรูปนอกสถานที่กัน บางทีก็ละแวกบ้าน บางทีก็ไปชานเมือง ไปพระประแดง ไปทำน้ำ แก้วเจริญนคร ปากคลองตลาด ไปเขียนรูปตามถนนตอนกลางคืน” (ทิพย์ แซ่ตั้ง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21/01/2562) ทิพย์ยังกล่าวอีกว่า “นอกจากนี้ยังมีกลุ่มคนที่มุ่งมั่นทำงานศิลปะและงานวรรณกรรมแวะเวียนเข้ามาในบ้านมิได้ขาด ทั้งมาแบบขจรและขาประจำ อาทิ พจนา จันทรสันติ ประเสริฐ จันทำ วสันต์ สิทธิเขตต์ สมพงษ์ ‘ทวิ’ ไพวรินทร์ ขาวงาม แก้ว ลายทอง โดม วุฒิชัย ฯลฯ ซึ่งเข้ามาพบปะสนทนาแลกเปลี่ยนความคิด เรียนรู้เรื่องศิลปะและวรรณกรรมกับจ่าง ซึ่งช่วงนั้นคนมากันเยอะ เป็นแบบชวนกันมา อยากเข้ามาพบ เข้ามาคุย เข้ามาฟังว่าจ่างคิดอะไร อย่างไร ซึ่งพ่อก็จะให้เกียรติทุกคน นอกจากมาที่บ้านแล้ว ยังมีเดินทางไปร่วมกิจกรรมที่จ่างถูกเชิญไปพูดให้นักศึกษาฟัง ไปบรรยาย ตามที่ต่าง ๆ หรือบางครั้งถูกเชิญไปบรรยาย หรือไปอ่านบทกวีที่ต่างจังหวัด ก็จะไปร่วมกันหรือมีนัดไปเที่ยวตามสถานที่ ธรรมชาติต่าง ๆ ก็เตรียมอุปกรณ์ไปวาดรูปกัน อย่างเช่นไปตามชานเมือง ไปกาญจนบุรี บางแสนที่ชลบุรี เพชรบุรี เกาะเสม็ด ก็ไปวาดรูป วาดเส้น ไปนอนค้าง การเขียนรูปก็เหมือนกับเป็นบันทึกการเดินทางออกมาเป็นรูปภาพ สมัยก่อน ยังมีกิจกรรมแบบที่เป็นการตั้งแคมป์เล็ก ๆ มีคนหนุ่มสาวมานั่งฟังบทกวี อ่านบทกวีกัน ก็จะได้บทกวีมาจากการเดินทางเหล่านี้ด้วย” (ทิพย์ แซ่ตั้ง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21/01/2562)

⁵การเดินทางร่วมกันระหว่าง จ่าง แซ่ตั้ง และ พจนา จันทรสันติ เพื่อไปยังแหล่งธรรมชาติ ได้เคยนำมาสู่การบันทึกห้วงความคิดและความรู้สึกออกมาในรูปแบบความเรียง และมีภาพประดับรวมอยู่ด้วย ในหนังสือที่ทั้งคู่เขียนร่วมกันชื่อว่า “เวียงฟ้า” พิมพ์ครั้งที่ 1 ใน พ.ศ. 2530 จัดพิมพ์โดย สำนักพิมพ์วันใหม่.

จ่าง แซ่ตั้งยังเป็นเสมือนครูผู้สนับสนุนลูกศิษย์ในการทำงานด้วย อย่างศักดิ์สิริ มีสมสืบ ซึ่งหลังจบการศึกษาจากเพาะช่างในช่วง พ.ศ. 2519 แล้ว เขาก็กลับไปทำงานเป็นครูสอนศิลปะอยู่ที่บ้านเกิด เขาทิ้งเศษกระดาษซึ่งบรรจุผลงานที่ตนเองเขียนขึ้นระหว่างที่อยู่บ้านจ่างเอาไว้เป็นปึก ๆ จนกระทั่งเมื่อกลับไปหาจ่างอีกครั้ง “เราไปหาท่านอาจารย์เรียกเราไป ตอนนั้นเราเป็นครูแล้ว อาจารย์โยนเศษกระดาษมาให้เราปึกหนึ่งที่มีรวมกันไว้ ในนั้นคือสิ่งที่เราเขียน เป็นบทกวีที่เราเขียนแล้วทิ้งไว้ที่บ้านอาจารย์ อาจารย์บอกเราว่า ให้เอาไปพิมพ์เป็นเล่ม แกบอกเราว่า เราเป็นกวีได้ ให้เอาไปพิมพ์ เราก็เก็บกระดาษปึกนั้นมา นำมาเขียนเพิ่มอีกนิด ต่อมากระดาษปึกนั้นก็กลายเป็นหนังสือรวมเล่มบทกวีเล่มแรกคือ “ตุ๊กตาในรอยทราย” เป็นเรื่องที่เราประทับใจ อาจารย์ให้เราตรงนี้” (ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 26/02/2562)

ในปี พ.ศ. 2528 บ้านของจ่าง แซ่ตั้ง ได้เพิ่มสถานะใหม่โดยจ่างเปิดพื้นที่นี้เป็น “หอศิลป์ กวี จ่าง แซ่ตั้ง” โดยเปิดให้คนที่สนใจเข้ามาชมผลงานศิลปะและบทกวีในบ้านหลังเดียวกันนี้ การเปิดบ้านทำให้มีคนเข้ามาหลากหลายขึ้น นอกจากนักศึกษาศิลปะ ศิลปิน นักเขียน แล้ว ยังมีนักวิชาการจากมหาวิทยาลัยทั้งด้านศิลปะ วรรณกรรม และอื่นๆ รวมถึงสื่อมวลชน และคนทั่วไปอีกด้วย หอศิลป์กวีจ่างนี้ จ่างสร้างขึ้นโดยดัดแปลง “กั้นฝาผนังด้วยไม้ฉำฉา ทาสีขาวพอให้เรียบแว่นรูปได้ ด้านหลังที่ติดกับครัวและห้องน้ำเป็นที่รับประทานอาหารและนอน ดูไม่ต่างอะไรกับห้องเก็บของซึ่งเปิดที่บ้านเป็นหอศิลป์แทน โดยเปิดให้ชมฟรี แต่เปิดได้ไม่นานนัก หอศิลป์ก็ถูกปิดลง ด้วยฐานะทางการเงินแย่งลงทุกวัน...” (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542: 233) ทั้งนี้แม้ว่าในช่วงทศวรรษ 2520 ถึงช่วงกลางทศวรรษ 2530 จะถือได้ว่าเป็นยุคที่ตลาดหรือธุรกิจด้านศิลปะของกรุงเทพมหานครมีความเติบโตขึ้นมาก จากจำนวนแกลเลอรีทั้งที่บริหารจัดการโดยศิลปินและแกลเลอรีเชิงพาณิชย์จำนวนมาก ตลอดจนถึงเวทีการประกวดและการสนับสนุนศิลปะจากภาคเอกชนที่มีอย่างต่อเนื่อง แต่กระแสนี้ก็มิได้ส่งผลใด ๆ ต่อจ่าง แซ่ตั้ง ศิลปิน กวี นักสร้างสรรค์ และผู้ที่เป็นเสมือนครูที่ได้รับการยอมรับในสังคม เนื่องจากจ่างยังคงตั้งมั่นอยู่ในจุดยืนของเขา ที่ไม่ขายรูปเพื่อตอบสนองทางธุรกิจการค้า แม้ว่าจะมีหลายช่วงที่งานของเขามีโอกาสที่จะขายได้ในราคาแพงก็ตาม ช่วงปลายชีวิต ขณะที่จ่างล้มป่วยลง นอกจากภาพทิวทัศน์ที่วาดขึ้นจำนวนมากแล้ว จ่างยังเขียนภาพใบหน้าตนเองในหลายรูปแบบ กระทั่งในวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2533 จ่างได้เสียชีวิตลงด้วยโรคไตวาย รวมอายุได้ 56 ปี



ภาพที่ 38 : ภาพ จ่าง แซ่ตั้ง ณ หอศิลป์ กวี จ่าง แซ่ตั้ง
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จากพิพิธภัณฑ์จ่าง แซ่ตั้ง)

เมื่อครั้งผู้เขียนได้สัมภาษณ์ศักดิ์สิริ มีสมสืบ ถึงเมื่อครั้งที่เขาเคยอาศัย ศึกษาอยู่กับจ่าง แซ่ตั้ง ในช่วงท้าย ๆ ของการสนทนา ผู้เขียนถามว่า รูปเขียนที่เขา (ศักดิ์สิริ) วาดขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพทิวทัศน์ธรรมชาตินั้น เขาได้รับอิทธิพลในการใช้สี การระบายสี มาจากจ่างพอสมควรหรือไม่ ศักดิ์สิริตอบคำถามนี้ของผู้เขียนโดยสรุปว่า สิ่งที่เขาได้รับจากจ่าง แซ่ตั้ง นั้นไม่ใช่ “วิธี” แต่เป็น “วิถี” อันกินความหมายมากกว่าเฉพาะแต่การวาดรูปเท่านั้น สำหรับเขา การได้ศึกษา ได้เรียนรู้ ได้มีโอกาสช่วงหนึ่งของชีวิตที่อาศัยอยู่ร่วมชายคาเดียวกันกับจ่าง คือการได้เรียนรู้ ได้เปิดโลกทัศน์ ชีวทัศน์ ทางศิลปะ วรรณกรรม ปรัชญา การดำเนินชีวิต ศักดิ์สิริยังกล่าวว่า “เดี๋ยวนี้ผมก็ยังเป็น จากการได้เรียนรู้กับอาจารย์ ที่อาจารย์ให้เรา คือ มันหยุดนิ่งไม่ได้ ต้องหางานอะไรทำอยู่ตลอด”

จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของจ่าง บ้านและละแวกบ้านของจ่าง มิได้เป็นบทสะท้อนเฉพาะบางส่วนเสียชีวิตประวัติของตัวเขาเท่านั้น แต่ยังบรรจุ ผสมผสานส่วนเสี้ยวแห่งชีวิตประวัติของอีกหลายผู้คนที่ได้แรงบันดาลใจจากเขาเข้าไว้ด้วย

เอกสารอ้างอิง

หนังสือและวารสาร

นิพนธ์ ทวีกาญจน์. (2542). *ศิลปกรรมร่วมสมัย ทิศทางศิลปะ ศิลปศึกษา*. พระนครศรีอยุธยา : สถาบันราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.

_____. (2545). *เวลาอันยาวนานของจ่าง แซ่ตั้ง ภาพอักษรมีลมหายใจ เล่ม 4*. กรุงเทพฯ: ศิลป์สยามการพิมพ์.

พจนา จันทรสันติ. (2533). *วิถีแห่งเต๋าหรือคัมภีร์เต๋า เต็ก เก้งของปราชญ์เหลาจื้อ*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ธรรมสาร.

ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์. (4 มกราคม 2562). สมบูรณ์ หอมเทียนทอง ศิลปินร่วมสมัยระดับแนวหน้าผู้แสวงหามรรคมในพุทธศิลป์รอบตัว. *U.O.B.Art Around*. 6-11.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2534). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พรินต์ติ้งเฮาส์.

อัจฉรา ตั้งพรประเสริฐ. (2546). *การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง ตั้งแต่ พ.ศ. 2497-2532* (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ

อำนาจ เย็นสบาย. (2534-35). *จ่าง แซ่ตั้ง ภาพสะท้อนปัจเจกศิลปินบนถนนสายอุดมคติ, ดีเคด* *หมายเหตุแห่งศตวรรษ. 1(10): 107-116.*

สูจิบัตรประกอบนิทรรศการ

ทิพย์ แซ่ตั้ง. (บรรณาธิการ). *เพราะฉันต้องการ ที่ว่างของฉัน สูจิบัตรนิทรรศการ จ่าง แซ่ตั้ง : เพราะฉันต้องการ ที่ว่างของฉัน* ณ หอศิลป์ศุภโชค ดี อาร์ต เซนเตอร์. 5 กุมภาพันธ์ – 31 มีนาคม พ.ศ. 2556.

จิตรกร ไล่จับ แสงแดด. สูจิบัตรประกอบนิทรรศการ “จิตรกร ไล่จับ แสงแดด” ณ หอศิลป์ Open Art Space. 25 มิถุนายน – 22 กรกฎาคม พ.ศ. 2543

สัมภาษณ์

ทิพย์ แซ่ตั้ง. สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 21 มกราคม พ.ศ. 2562

สมพงษ์ ‘ทิว’. สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 28 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562

ศักดิ์ศิริ มีสมสืบ. สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 25 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562





ประเทือง เอมเจริญ

ภาพที่ 39 : ประเทือง เอมเจริญ
 (ที่มาภาพ : สุนจิภัทรนิทรรศการ ประเทือง เอมเจริญ “ร้อยริ้วสรรพสี่สาร”
 ดำเนินชีวิตและสังคม 2559 กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร)

มรดกทางศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ที่ฝากไว้จากรอยทางแห่งการสร้างสรรค์ของประเทือง เอมเจริญ¹

ประเทือง เอมเจริญ คือนามของศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ซึ่งปรากฏรูปรอยสัญลักษณ์อันสื่อสะท้อนถึงความสัมพันธ์อันยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ ชีวิต และสังคม ประเทือง เอมเจริญ ศิลปินไร้สำนักผู้ศึกษาศิลปะด้วยตนเอง ผู้ก้าวเข้าสู่โลกของศิลปะโดยสละละทิ้งซึ่งความสะดวกสบาย ทั้งเงินเดือนประจำและความมั่นคงจากงานเขียนภาพโฆษณาแห่งบริษัทเอสจันโฆษณาสู่การแสวงหาแรงบันดาลใจและแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของตนเอง ในที่สุดด้วยแรงผลักดันแรงกล้าจากวิถีศิลปินโพส-อิมเพรสชันนิสม์ (Post-Impressionism) คนสำคัญของโลกอย่าง “วินเซนต์ วิลเลียม ฟานโก๊ะห์” (Vincent Willem Van Gogh) ที่ประเทืองได้ชมจากภาพยนตร์ชีวประวัติเรื่อง “Lust for Life” (1956, กำกับโดย Vincente Minnelli) ฟานโก๊ะห์ในฉบับภาพยนตร์ที่รับบทโดย เคิร์ก ดักลาส (Kirk Douglas) เรื่องนี้ ยิ่งตอกย้ำให้เขามั่นใจในการก้าวเดินเข้าสู่หนทางของวิถีศิลปิน ไม่ว่าจะต้องเผชิญกับความยากลำบากเพียงใดก็ตาม กระทั่งสังคมได้รับรู้ถึงงานศิลปะของประเทืองอย่างต่อเนื่อง เขาคืออีกหนึ่งศิลปินไร้สำนักที่หยั่งยืนอยู่ในวิถีศิลปะอย่างเต็มภาคภูมิไม่ต่างจากเพื่อนของเขา คือ จ่าง แซ่ตั้ง นอกจากนี้ ประเทืองยังมีบทบาทสำคัญในการก่อตั้ง “กลุ่มธรรม” ซึ่งรวบรวมศิลปินจำนวนไม่น้อยที่มีหัวใจในการทำงานศิลปะเพื่อสะท้อนภาพของชีวิต ความไม่เป็นธรรม ตลอดจนปัญหาสังคม การเมืองในประเด็นต่าง ๆ จนได้รับการยอมรับในวงการศิลปะและสังคม

ประเทือง เอมเจริญ สร้างงานศิลปะที่โดดเด่นโดยเรียนรู้จากการสัมผัสกับธรรมชาติในโลกความเป็นจริง เขาเผชิญหน้ากับปรากฏการณ์ของธรรมชาติ เก็บนำทั้งสาระ ความประทับใจ และอารมณ์ความรู้สึกที่ได้จากธรรมชาติ มาปาดป้ายระบายสี สื่อสะท้อนเป็นผลงานจิตรกรรมทั้งในรูปแบบนามธรรมและกึ่งนามธรรม ผลงานยุคแรกของเขาในช่วงต้นทศวรรษ 2500 ปรากฏรูปรอยของสัญลักษณ์และการระบายสีที่แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ทั้งรุนแรง ร่าร้อน และอ่อนโยน เป็นผลงานยุคแรกที่ประเทืองในห้วงชีวิตวัยหนุ่มฉกรรจ์กำลังศึกษา ทดลอง แสวงหา และเปิดรับแรงผลักดัน แรงกระตุ้นเร้าจากธรรมชาติและประสบการณ์ชีวิตอันผ่านการเคี่ยวกรำอย่างเข้มข้น ทั้งความยากจน แร้นแค้น การถูกดูหมิ่น และการเผชิญหน้ากับอุปสรรคนานัปการที่ถาโถมเข้าสู่ชีวิตที่เลือกแล้วว่าจะเดินบนหนทางศิลปินอย่างมั่นคงไม่เปลี่ยนแปลง อิทธิพลจากศิลปะโพส-อิมเพรสชันนิสม์และเอ็กเพรสชันนิสม์ (Expressionism) ที่เขาได้รับชมจากผลงานศิลปินที่ชื่นชอบยังส่งผลถึงการระบายสีในผลงานช่วงแรกที่เน้นแสดงร่องรอยของรอยแปรงที่รุนแรง รวดเร็ว สีที่ใช้ระบายมีความเข้มข้น โคร่งสีหม่น ดำ น้ำเงินเข้มมักปรากฏอยู่ในผลงาน หากเป็นชิ้นที่มีความสว่างสดใส ประเทืองก็มักจะถ่ายทอดโดยแสดงรูปรอยของสัญลักษณ์ที่ถูกจัดวางไว้ภายใต้บรรยากาศที่คล้ายดั่งภาพฝัน

¹ปรับปรุงเพิ่มเติมเนื้อหาและภาพประกอบจากการพิมพ์ครั้งแรก ในสูจิบัตรประกอบนิทรรศการ 88 ปี ชาตกาล ประเทือง เอมเจริญ 12 ธันวาคม 2566 -6 มกราคม 2567 ณ หอศิลป์ร่วมสมัยราชดำเนิน กรุงเทพฯ



ภาพที่ 40 : ภาพผลงาน พลงสร้างสรรค(2545) โดย ประเทือง เอ็มเจริญ
(ที่มาภาพ : สื่อบัณฑิตประกอบนิทรรศการ 88 ปี ชาตกาล ประเทือง เอ็มเจริญ, 2567 ณ หอศิลป์ร่วมสมัยราชดำเนิน กรุงเทพฯ)

เมื่อก้าวเข้าสู่ทศวรรษ 2510 แม้เส้นทางศิลปินของประเทืองจะยากลำบากและเต็มไปด้วยความท้าทาย แต่ก็มี ความเปลี่ยนแปลงอันเกิดจากความมุ่งมั่นของเขา นั่นคือ การส่งงานจิตรกรรมชิ้นหนึ่งชื่อ “เลือดทองคอนกรีต” เข้าประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 17 ประจำปี พ.ศ. 2510 ปรากฏว่าผลงานชิ้นนี้ได้รางวัลเกียรติยศ เหรียญเงิน ซึ่งถือเป็นความสำเร็จที่เกินความคาดหมายของคนในวงการศิลปะในช่วงเวลานั้น เนื่องจากผู้ได้รางวัลในการแสดงนี้ส่วนใหญ่จะเป็นนักศึกษาและคณาจารย์ ทั้งจากมหาวิทยาลัยศิลปากรและสถาบันอุดมศึกษาที่มีการสอนทางศิลปะเท่านั้น ยากนักที่ศิลปินหนุ่มไร้สำนักจะสามารถคว้ารางวัลมาได้ แต่นั่นก็ถือเป็นดอกผลจากการทุ่มเททั้ง เลือดเนื้อและศรัทธาให้การสร้างงานศิลปะมาตลอดช่วงครึ่งทศวรรษหากนับตั้งแต่ พ.ศ. 2505 ที่เขาเริ่มสร้างงานอย่างจริงจังเป็นต้นมา รางวัลนี้สร้างความเปลี่ยนแปลงมาสู่ประเทืองในแง่ที่ผลงานและตัวตนของเขาเป็นที่รู้จักมากขึ้น ในวงการศิลปะ เงินรางวัลประมาณ 5,000 บาท แม้น้อยนักสำหรับยุคนั้น แต่ก็ยังไม่พอสำหรับหล่อเลี้ยงครอบครัว ของศิลปินในระยะยาว ถึงกระนั้นเขายังคงมุ่งมั่นสร้างผลงานต่อไป ผลงานช่วงต้นทศวรรษนี้โดดเด่นในเรื่องการ สะท้อนสภาวะความสัมพันธ์ระหว่างกายและจิตวิญญาณของเขาที่มีต่อธรรมชาติอย่างเห็นได้ชัด เส้น สี รูปทรงจาก ธรรมชาติถูกตัดทอนและต่อเสริมเติมสัญลักษณ์ การปาดป้ายระบายสีสันแสดงพลังเร้าร้อนไปพร้อม ๆ กับการ



ภาพที่ 41 : ภาพ ประเทือง เอมเจริญ ในวัยหนุ่ม
(ที่มาภาพ : ชูเกียรติ ฉาโรสง.(2544). เส้นสีแห่งชีวิต ประเทือง เอมเจริญ.กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ชนนิยม)

เสนอรูปรอยที่ประณิทธิจิตรบรรจงผสมผสานไว้ด้วยกันระหว่างกายและจิตวิญญาณของเขาที่มีต่อธรรมชาติอย่างเห็นได้ชัด เส้น สี รูปทรงจากธรรมชาติถูกตัดทอนและต่อเสริมเติมสัญลักษณ์ การปาดป้ายระบายสีสันแสดงพลังเร้าร้อนไปพร้อม ๆ กับการเสนอรูปรอยที่ประณิทธิจิตรบรรจงผสมผสานไว้ด้วยกัน

นอกจากจะใช้เวลาทั้งชีวิตทุ่มเทสร้างงานศิลปะของตนเองแล้ว ในช่วง พ.ศ. 2514 เขายังเป็นผู้นำในการก่อตั้ง “กลุ่มธรรม” ขึ้น มีวัตถุประสงค์ในการสร้างงานศิลปะเพื่อแสดงถึง “ความงามและความดีซึ่งมีอยู่ในธรรมชาติและชีวิตตามแนวทางของศิลปินแต่ละคน”(พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ. 2525: 40) กลุ่มธรรมมีแนวทางการนำศิลปะมาสะท้อนภาพความเป็นจริงของสังคม วิพากษ์ปัญหาสังคม การเมือง ความอยู่ดีธรรมที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ต่อสาธารณชน ในช่วงนี้ผลงานของประเทืองเองก็มีความเข้มข้นในเนื้อหาเชิงสังคมเป็นอย่างมาก ผลงานชิ้นสำคัญของเขาที่ชื่อ “ธรรม - อธรรม” (2516-17) สะท้อนบริบททางสังคม การเมือง การต่อสู้เพื่อเรียกร้องประชาธิปไตย ตลอดจนการต่อสู้กับความไม่เป็นธรรมทั้งปวงที่เกิดขึ้นในสังคมทั้งช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 แรงบันดาลใจที่เขาได้รับจากผลงานจิตรกรรมต่อต้านสงครามและเผด็จการอย่างงาน “Guernica” (1937) ของ

ปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso) ถูกนำมาวิเคราะห์ พัฒนา และต่อยอดเพื่อถ่ายทอดการขับเคลื่อนต่อสู้กันของ ธรรม - อธรรม ในสังคมไทย ดังที่ บัณฑิต จันทรโรจน์กิจ ได้อธิบายถึงเรื่องราวและสัญลักษณ์ในภาพของประเทือง ภาพนี้ไว้บางส่วนว่า “ในภาพยังมีสัญลักษณ์มากมาย เช่น มือถือมิดปิกไปที่กิ่งล่อ กล้วย ๆ นั้นมีใบหน้าที่โผล่พ้นมาเพียง ครั้งหนึ่ง มีกระบอกปืนแผ่พุ่งมาจากใจกลางภาพ มีดวงตาในมุมขวาที่จ้องมองมายังผู้ชมและมองเรื่องราวต่าง ๆ ขณะที่เบื้องล่างของภาพมีชิ้นส่วนของมือที่เปล่าเปลี่ยวและมีดอกไม้สีขาวร่วงหล่นอยู่บนอุ้งมือ ขณะที่มุมซ้ายมีใบหน้าที่ แสดงความเจ็บปวด กรีดร้อง แต่ไม่สามารถระบุเอกลักษณ์ได้ ภาพชิ้นนี้มีทั้งสีสันที่สดใสและสัญลักษณ์มากมายให้ ดีความและทำความเข้าใจกับแนวคิดของศิลปิน” (บัณฑิต จันทรโรจน์กิจ. 2559:113) ผลงานของเขานี้หลายชิ้น ในช่วงเวลาดังกล่าวยังแสดงสัญลักษณ์ที่สามารถตีความได้ถึง การต่อต้านความรุนแรงและความไม่เป็นธรรมในสังคม ได้อย่างทรงพลัง ภาพในช่วง พ.ศ. 2516-2519 ของประเทืองแสดงความเข้มข้น ทั้งในประเด็นเนื้อหาและการใช้ สัญลักษณ์ รวมถึงการใช้สีที่สัมพันธ์อยู่กับการนำศิลปะมาเป็นเครื่องมือสะท้อนต่อความไม่เป็นธรรมและการต่อสู้ใน สังคมอย่างชัดเจน



ภาพที่ 42 : ภาพผลงาน ไม่มีชื่อ (2515) โดย ประเทือง เอมเจริญ
(ที่มาภาพ : สื่อบัณฑิตประกอบนิทรรศการ 88 ปี ชาตกาล ประเทือง เอมเจริญ, 2567 ณ หอศิลป์ร่วมสมัยราชดำเนิน กรุงเทพฯ)

ผลงานในช่วงต่อมา คือ ทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530 มีความคลี่คลายปรากฏออกมาในรูปแบบนามธรรม และกึ่งนามธรรม สีสันมีความสดใส รอยแปรงที่ปาดป้ายบนผืนผ้าใบแสดงชีวิตชีวา อารมณ์ความรู้สึกเบิกบาน และความประณีตบรรจง นอกจากถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกจากการสัมผัสธรรมชาติแล้ว ในช่วงนี้ประเทืองยังนำสาระของสังขารสามมาผสานเข้ากับหลักธรรมะในผลงานอีกหลายชิ้นด้วย ครั้งหนึ่ง นิพนธ์ ทวีกาญจน์ ได้เคยแสดงความเห็นถึงทัศนคติที่ประเทืองมีต่อธรรมชาติไว้อย่างน่าสนใจว่า “ทัศนะของประเทืองที่มีต่อธรรมชาติมีลักษณะง่าย ๆ แต่แฝงไว้ด้วยความละเอียดอ่อนลึกซึ้ง เมื่อเขาลงมือทำงานศิลปะ ความรู้สึกที่นุ่มนวลอ่อนหวานของกระแสสายลม สายน้ำ ความกระจ่างสดใสของแสง พลังรุ่งโรจน์ของดวงอาทิตย์ ความมีชีวิตของพืชพันธุ์ ตลอดจนความแข็ง หยวบ ละเอียด ของหิน ดิน ก็หลั่งไหลลงไปในงานของเขาอย่างมีชีวิตจิตใจ มันสะท้อนให้เห็นแง่มุมต่าง ๆ ทั้งในด้าน ความงาม ความจริง ที่เปิดเผยตัวเองตามสังขารที่มีอยู่ในธรรมชาติ ไม่มีกฎเกณฑ์ใดเข้ามาทำให้งานของเขาต้องชะงักงัน ในการแสดงออก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องทฤษฎีสรี ทฤษฎีการจัดภาพ เขาใช้ความรู้สึกที่แท้จริงเป็นหลักเพื่อสร้างงานศิลปะ ให้เกิดขึ้น...” (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2559: 213) ซึ่งเรามิอาจปฏิเสธได้ว่า ตัวตนของประเทือง เอมเจริญ และผลงานของเขา กับการถ่ายทอดพลังอันบริสุทธิ์และยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ คือความสัมพันธ์อันแนบแน่นเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน



ภาพที่ 42 : ภาพ (ซ้าย) จ่าง แซ่ตั้ง (ขวา) ประเทือง เอมเจริญ สองเพื่อนมิตรศิลปินนอกระบบสถาบันการศึกษา
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณทิพย์ แซ่ตั้ง)

ถึงกระนั้น บทความนี้ไม่ได้เน้นนำเสนอการอธิบายหรือวิเคราะห์ผลงานศิลปะของประเทือง เอมเจริญเป็นหลัก เนื่องจากมีงานเขียนจำนวนมากไม่น้อยที่อธิบาย วิเคราะห์ วิจัยถึงผลงานของเขาไว้ในหลากหลายแง่มุมอย่างน่าสนใจพอสมควรแล้ว หากแต่สิ่งที่ผู้เขียนตั้งใจจะนำเสนอในบทความนี้ คือ การเสนอว่านอกจากผลงานศิลปะทั้งทัศนศิลป์และวรรณศิลป์จำนวนมากหลากหลายยุคสมัยของประเทืองจะถูกสร้างสรรค์ขึ้นและส่งทอดเป็นมรดกอันทรงคุณค่าให้แก่วงการศิลปะร่วมสมัยแล้ว บทวิถีชีวิตศิลปินของประเทืองเขายังมีคุณูปการอีกจำนวนหนึ่งที่กล่าวได้ว่า ถือเป็นเสมือนกับมรดกที่มอบให้แก่วงการศิลปะร่วมสมัยของไทยไว้ด้วยอีกเช่นกัน มรดกที่ว่านี้ไม่ได้สร้างโดยประเทืองเพียงคนเดียวแน่นอนว่า ย่อมรวมถึงผองเพื่อนและเม็ดเงินลงทุนทางศิลปะที่เขาโปรยหว่านไว้ด้วย แต่ก็ปฏิเสธมิได้ว่า เขาคือผู้มีบทบาทสำคัญและเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์ให้เกิดมรดกทางศิลปวัฒนธรรมนี้ไว้อย่างมีความหมาย



ภาพที่ 43 : ภาพผลงาน พลังชีวิต (2517) โดย ประเทือง เอมเจริญ
(ที่มาภาพ: สื่อบัตรประกอบนิทรรศการ 88 ปี ชาตกาล ประเทือง เอมเจริญ, 2567 ณ หอศิลป์ร่วมสมัยราชดำเนิน กรุงเทพฯ)

งดงามในความสัมพันธ์ ศิลปินไร้สำนัก และการศึกษาศิลปะนอกระบบ

เป็นที่ทราบกันดีว่า เมื่อกล่าวถึงชื่อของ จ่าง แซ่ตั้ง และประเทือง เอมเจริญ ไม่ว่าจะในวงการศิลปะหรือในงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทย ชื่อของทั้งสองมักปรากฏอย่างโดดเด่นในฐานะ “ศิลปินไร้สำนัก” หรือศิลปินที่ศึกษาศิลปะด้วยตนเอง (Self taught artist) แน่นอนว่า ศิลปินไทยในลักษณะนี้มีได้มีเพียงแค่จ่างกับประเทืองเท่านั้น แต่ปฏิเสธมิได้ว่า ในวงการศิลปะของไทย จ่างและประเทืองถือเป็นศิลปินไร้สำนักผู้มียุทธศาสตร์สำคัญในยุคแรก ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หากย้อนกลับไปในช่วงทศวรรษ 2490 -ทศวรรษ 2510 ซึ่งเป็นช่วงเวลา ที่สถาบันการศึกษาทางศิลปะมีบทบาทเป็นทั้งสถานศึกษาและตราประทับรับรองให้กับวิชาชีพของศิลปินอย่างเด่นชัด ไม่ว่าจะเป็นเวทีการประกวดศิลปกรรมหรือการแสดงนิทรรศการในศิลปสถานทุกประเภท สถาบันการศึกษากลายเป็น “สำนักวิชา” ที่ผู้จบการศึกษาจากที่ใด ก็อาจกล่าวได้ว่า เป็นศิษย์หรือศิลปินผู้มีสำนักห้อยท้ายไปโดยปริยาย เมื่อกล่าวถึงศิลปินไร้สำนักอย่างจ่าง แซ่ตั้ง และประเทือง เอมเจริญ ที่ผ่านมาก็มีคำอธิบายไปในทางที่สะท้อนว่า พวกเขาไม่ได้รับการยอมรับจากวงการศิลปะ โดยเฉพาะในช่วงที่สร้างผลงานยุคต้น ๆ หรือไม่ได้มีสถานะและโอกาสเทียบเท่ากับศิลปินที่มีสำนักวิชาการรับรอง แม้ข้อสะท้อนนี้จะมีส่วนจริงอยู่บ้าง แต่ก็ไม่ได้เป็นเช่นนั้นเสียทีเดียว เพราะมีหลักฐานร่วมสมัยที่แสดงให้เห็นว่า แม้จ่างและประเทืองจะมีสถานะเป็นศิลปินไร้สำนักและศึกษาศิลปะด้วยตนเองก็จริง แต่เขาทั้งสอง ก็ได้ตัดขาดตนเองออกจากความสัมพันธ์ที่มีต่อผู้คนจำนวนหนึ่งในสำนักวิชาเหล่านั้นโดยสิ้นเชิง ขณะเดียวกัน ผู้คนจำนวนหนึ่งจากสำนักวิชาเหล่านั้นก็กลับหาโอกาสก้าวเดินเข้าไปมีสัมพันธ์กับศิลปินไร้สำนักในเชิงการศึกษา การถกเถียง แลกเปลี่ยนแนวคิดในทางปรัชญาและศิลปะ รวมถึงสร้างมิตรภาพระหว่างกันอย่างงดงาม

ในหนังสือ “เส้นสีแห่งชีวิต ประเทือง เอมเจริญ” (2544) ซึ่งเขียนและเรียบเรียงโดย “ชูเกียรติ ฉาโสง” ได้ให้ภาพที่ชัดเจนยิ่งขึ้นเกี่ยวกับประเด็นข้างต้นของผู้เขียน จากหนังสือเล่มนี้ เราได้เห็นภาพของ “อุดม วงศ์พิทักษ์” ผู้เป็นนายชายของประเทือง ผู้ซึ่ง “ไม่เคยเรียนในสถาบันศิลปะใดมาก่อน แต่กลับสนใจวิชาศิลปะจนเรียนรู้ด้วยตนเองได้ในระดับหนึ่ง...กล่าวได้ว่าเป็นคนภายนอกยุคแรก ๆ ที่ก้าวเข้าไปคว้าวางวลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เพราะโดยมากผู้ได้รางวัลมักผ่านการศึกษาในสถาบันมีชื่อเสียงมาก่อนแทบทั้งสิ้น” (ชูเกียรติ ฉาโสง. 2544: 76)

“น้ำตม” ของประเทืองจึงเป็นตัวอย่างของ “ศิลปินไร้สำนัก” คนแรกที่เข้ามาในชีวิตของเขา ผู้ซึ่งให้แรงบันดาลใจในการสัมผัสกับธรรมชาติ มุมมองทางศิลปะ ช่วงเวลาในชีวิตที่ได้รับการชี้แนะและการสนทนากับ “น้ำตม” คือ อีกหนึ่งแรงผลักดันสำคัญที่ทำให้ประเทือง ผู้ซึ่งขณะนั้นเป็นช่างเขียนป้ายโฆษณาเชิงพาณิชย์มองเห็นถึงมุมมองที่แตกต่างและรู้สึกถึงแรงปรารถนาที่จะก้าวเดินไปทำงานศิลปะโดยไม่ยุ่งเกี่ยวกับงานพาณิชย์ศิลป์อีก หนังสือของชูเกียรติเล่มนี้ที่เกิดจากบทสนทาระหว่างเขา (ชูเกียรติ) กับ ประเทือง ยังได้นำเสนอเรื่องราวที่น่าสนใจอีกว่าการตัดสินใจเดินบนเส้นทางศิลปะของประเทืองนั้น เขาได้รับคำแนะนำจากศิลปินไร้สำนักอีกคน คือ จ่าง แซ่ตั้ง ที่แนะนำให้เขาขายของเพื่อหารายได้หล่อเลี้ยงชีวิตและครอบครัวไปด้วยขณะที่ทุ่มเทให้กับการทำงานศิลปะ อันเป็นสาเหตุให้เกิด “ร้านกาแฟ Art and Joy” ขึ้น ร้านกาแฟแห่งนี้เองที่ทำให้หนทางของศิลปินไร้สำนักได้พบกับมิตรภาพและมิได้ตัดขาดตนเองจากความสัมพันธ์ที่มีต่อศิลปินมีสำนักหลายต่อหลายคน ซึ่งร้านนี้ได้กลายเป็นสถานที่ชุมนุมกันกาแฟในวันหยุด และทำให้ประเทืองมีโอกาสได้พบกับมิตรภาพทั้งงดงามจากศิลปินบางคนที่ยังจบการศึกษาจากรัฐสถาบัน ไม่ว่าจะเป็น “ท่านบุญ-ไพบุลย์ สุวรรณบุญ”, สาโรช จารักษ์ ซึ่งมีวัยอาวุโสมากกว่าประเทือง ทั้งสองชอบมาชุกอยู่ที่บ้านของเขาและร่วมสนทนากับเขาและจ่าง ทั้งสองยังนำพาศิลปินจากรัฐสถาบันแวะเวียนมาพูดคุยอยู่เป็นระยะด้วย รวม

ไปถึงนักศึกษาจากคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาฯ อาทิ วิโรฒ ศรีสุโร และวรารุช เตมีบุตร ด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ “ท่านภูม” และ “สาโรช จารักษ์” แล้ว “ประเสริฐ เอ็มเจริญ” น้องชายคนเล็กยังชักนำพา “ชาวศิลปากร” อีกจำนวนหนึ่งมารู้จักกับประเทืองด้วย อาทิ กำจร สุนพงษ์ศรี หรือ ไพรัช โอศิริ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีพี่น้องเพื่อนมิตรจากเพาะช่างมาผูกพันและเป็นแรงสนับสนุนให้เขาในการทำงานศิลปะอีกด้วย อาทิ กมล ทัศนัญชลี, วิโรจน์ นัยบุตร (ไม่ร่วมธรรมชาติโอศก) เป็นต้น



ภาพที่ 44 : ภาพ (ขวา) จ่าง แซ่ตั้ง (กลาง) อ.ไพบุลย์ สุวรรณภู (ขวา) ประเทือง เอ็มเจริญ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณทิพย์ แซ่ตั้ง)

แม้เต็มไปด้วยความลำบาก แต่ทั้งจ่างและประเทืองไม่ได้เดินอย่างเดียวดายบนเส้นทางของการเป็นศิลปินไร้สำนัก การสัมพันธ์กับแวดวงของคนเขียนรูปเชิงพาณิชย์ ยังทำให้เขาได้พบกับเพื่อนมิตรอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งต่อมาได้ผันตัวหันมาทำงานศิลปะอย่างจริงจังด้วย ไม่ว่าจะเป็น สมชัย หัตถกิจโกศล, สุชาติ วัจนติลก และสมเกียรติ ปานะสิริศิลป์ เขาเหล่านี้ร่วมกลุ่มกับจ่างและประเทืองทำงานศิลปะ ตระเวนวาดรูปตามสถานที่ต่าง ๆ ทั้งวัดและท้องทุ่งตามธรรมชาติ รวมถึงเดินทางไปชมนิทรรศการศิลปะและร่วมวงสนทนากับเพื่อนมิตรศิลปินจากสายอื่น ๆ อีกด้วย



ภาพที่ 45 : ภาพ จ่าง แซ่ตั้ง อ.ไพบูลย์ สุวรรณภูมิ ประเทือง เอมเจริญ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณทิพย์ แซ่ตั้ง)

กลุ่มศิลปินอิสระไร้สำนักแต่เต็มไปด้วยมิตรภาพ ทั้งจากพวกเขาด้วยกัน ตลอดจนเครือข่ายความสัมพันธ์ที่มีต่อศิลปินจากสำนักต่าง ๆ ทั้งเพาะช่าง, ศิลปากร, จุฬาฯ ต่อมายังมีนักศึกษา คณาจารย์ คนรุ่นใหม่ที่มีหัวก้าวหน้าในยุคนั้น เดินทางเข้ามาศึกษาแนวคิดและศิลปะจากประเทืองอย่างต่อเนื่อง เหล่านี้ทำให้การก้าวเดินบนหนทางศิลปินเต็มตัวของประเทือง แม้จะยากลำบาก แต่ก็มิได้เป็นการเดินอย่างเดียวดายเสียทีเดียว กล่าวได้อีกว่า ทั้งจ่าง แซ่ตั้ง ประเทือง เอมเจริญ และผองเพื่อนศิลปินที่ศึกษาศิลปะนอกระบบรัฐสถาบัน คือ ศิลปินกลุ่มแรก ๆ ที่ทุ่มเททำงานศิลปะอย่างต่อเนื่อง และจริงจัง จนสามารถแผ้วถางหนทางของศิลปินไร้สำนักให้มียุติที่ยืนในวงการศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทย ทั้งยังทำให้ศิลปินก้าวพ้นจากพันธนาการของการติดยึดว่าจะต้องจบการศึกษาศิลปะจากรัฐสถาบันในระบบเท่านั้น คำว่า “ศิลปินไร้สำนัก” หรือ “ศิลปินที่ศึกษาศิลปะนอกระบบ” หรือ “ศิลปินที่ศึกษาศิลปะด้วยตนเอง” มีคุณค่าในประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยไทยได้นั้นก็เป็นเสมือนมรดกทางศิลปวัฒนธรรมที่คนกลุ่มนี้บุกเบิกมอบไว้ให้นั่นเอง



ภาพที่ 46 : ภาพ (จากซ้ายมาขวา) จ่าง แซ่ตั้ง, กมล ทัศนัญชลี, ประเทือง เอมเจริญ
 , สมเกียรติ ปาณะสิริศิลป์ และสมชัย หัตถกิจโกศล
 (ที่มาภาพ : ชูเกียรติ ฉาโธสง.(2544). เส้นสีแห่งชีวิต ประเทือง เอมเจริญ.กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ชนนิยม)



ภาพที่ 47 : ภาพ ประเทือง เอมเจริญ และจ่าง แซ่ตั้ง ร่วมกับ (นั่ง) พิระ พัฒนะพีระเดช (ยืน) ดำรง วงศ์อุปราช
 ในการแสดงนิทรรศการศิลปกรรม ณ หอศิลป์ปทุมวัน (Patumwan Gallery) ช่วง พ.ศ. 2510
 (ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณพิระ พัฒนะพีระเดช)



ภาพที่ 48 : ภาพ ประเทือง เอมเจริญ และสมาชิกบางส่วนของศิลปินกลุ่มธรรม
(ที่มาภาพ : ชูเกียรติ ฉาโสง.(2544). เส้นสีแห่งชีวิต ประเทือง เอมเจริญ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ชนนิยม)

กลุ่มธรรม กลุ่มศิลปะอิสระและเมล็ดพันธุ์ที่งอกงามของศิลปะสะท้อนสังคม

หลังจากประเทือง เอมเจริญ ได้รางวัลเกียรติคุณเหรียญเงินจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 17 ในปี พ.ศ. 2510 จากผลงานจิตรกรรม “เลือดทองคอนกรีต” เป็นช่วงเวลาที่เขาเริ่มมีชื่อเสียงในวงกว้าง กระทั่งในช่วง พ.ศ. 2514 ประเทืองและเพื่อนศิลปิน รวมถึงกลุ่มลูกศิษย์คนรุ่นใหม่จำนวนหนึ่งที่มาศึกษาศิลปะกับเขามีแนวคิดรวมตัวตั้งกลุ่มศิลปะอิสระขึ้นมาเพื่อนำเสนอผลงานของแต่ละคนสู่สาธารณชน ซึ่งชัยวัฒน์ วรรณานนท์ ผู้ผูกพันกับประเทืองมายาวนานเสนอชื่อ “กลุ่มธรรม” ซึ่งมาจาก “ธรรมชาติ” และได้รับความเห็นพ้องจากสมาชิกแต่ละคน กลุ่มธรรมจึงถือกำเนิดขึ้นและมีนิทรรศการศิลปะครั้งแรกที่ “อาคารอีทีโอ” ย่านคลองเตย ซึ่งนิทรรศการครั้งนี้จัดแสดงขึ้นระหว่างวันที่ 2 ธันวาคม 2514 – 2 มกราคม 2515 และได้รับความสนใจพอสมควร ขณะที่สมาชิกส่วนใหญ่ของกลุ่มถือได้ว่าเป็นศิลปินหน้าใหม่ในขณะนั้น² ประเทือง เอมเจริญ ได้กล่าวถึงนิทรรศการของกลุ่มธรรมครั้งนี้ไว้ว่า

²กลุ่มธรรมในช่วงระยะแรกนี้ ประกอบไปด้วยสมาชิก อาทิ ประเทือง เอมเจริญ วิโรจน์ นัยบุตร ล้วน เขจรศาสตร์ นิดิ วัฒยา วินัยศักดิ์ เจริญ บุญยิ่ง เอมเจริญ ภักดิ์ ลิ้มพงษ์ อัครนิทย์ วิเศษ สุพันธ์ กระจำวงศ์เพ็ญ ชัยวัฒน์ ภิกขุ และประเสริฐ เอมเจริญ, อ้างจาก อำนาจ เย็นสบาย. (2522). อิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่มีต่อศิลปกรรมไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492 ถึง พ.ศ. 2522. กรุงเทพฯ: หน่วยงานศึกษานิตเทศ กรมการฝึกหัดครู, หน้า 234.

ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ศิลปินทุกคนต่างมุ่งหวังที่จะสะท้อนความงาม ความดี ลัทธิธรรมที่มีอยู่ในธรรมชาติและชีวิตให้ออกมาปรากฏในผลงาน ตามภูมิปัญญาความสามารถของตนด้วยความบริสุทธิ์ใจ ซึ่งในการสร้างสรรค์การทำงานของมนุษยชาติทุกแขนงที่ถือกำเนิดมาจากจิตใจที่สะอาดบริสุทธิ์และเสียสละย่อมนำมาซึ่งประโยชน์สุขของมวลมนุษย์เสมอ ดุจการให้ดอกและพืชผลของพันธุ์ไม้ ซึ่งย่อมจะมีรสชาติและสีกลิ่นแตกต่างกัน แต่ก็นำมาซึ่งประโยชน์และความสมบูรณ์เสมอ (อำนาจ เย็นสบาย. 2522: 234)

ในช่วงแรกนี้กลุ่มธรรมเปิดให้สมาชิกแต่ละคนสร้างสรรค์ผลงานตามแนวคิดและแนวทางลักษณะเฉพาะของตนเอง โดยมุ่งเน้นเนื้อหาที่สะท้อนความดีงามหรือประโยชน์สุขของมวลมนุษยชาติ การแสดงนิทรรศการของกลุ่มธรรมครั้งที่ 2 เว้นจากครั้งแรกไปถึง 4 ปี คือในช่วงระหว่างวันที่ 27 กุมภาพันธ์ -19 มีนาคม พ.ศ. 2518 นิทรรศการนี้จัดขึ้นภายใต้ชื่อ “นิทรรศการภาพเขียนสมัยใหม่” โดยสถานที่จัดแสดง คือ “อาคารโรงกษาปณ์เก่า” ซึ่งต่อมาในช่วงต้นทศวรรษ 2520 บริเวณที่ตั้งของพื้นที่อาคารดังกล่าวได้พัฒนาปรับเป็น “พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ถนนเจ้าฟ้า” จวบจนถึงปัจจุบัน การแสดงครั้งนั้นมีศิลปินหลากหลายรุ่นเข้าร่วมแสดงผลงานกับกลุ่มมากขึ้น³ ทิศทางที่ปรากฏในผลงานเริ่มแสดงเนื้อหาในเชิงสะท้อนสังคมผสมผสานกับการสะท้อนภาพธรรมชาติ กระทั่งต่อมาเมื่อสถานการณ์ความขัดแย้งทางการเมืองระหว่างขบวนการนักศึกษากับฝ่ายรัฐและฝ่ายที่ต่อต้านขบวนการนักศึกษามีความเข้มข้นมากขึ้นประกอบกับเหตุการณ์ความไม่เป็นธรรมที่เกิดขึ้นกับภาคประชาชนในหลายเหตุการณ์ ส่งผลให้การแสดงนิทรรศการศิลปะของกลุ่มธรรมครั้งที่ 3 มีผลงานในเนื้อหาเชิงสะท้อนสังคมและความไม่เป็นธรรมเพิ่มมากขึ้น นิทรรศการเปิดขึ้นในวันที่ 5 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ณ หอศิลป์ พิระศรี ภายใต้ชื่อนิทรรศการ “ศิลปะของประชาชน”⁴ โดยมี ฯพณฯ นายสุรินทร์ มาศดิตถ์ รัฐมนตรีประจำสำนักนายกรัฐมนตรีเป็นประธาน หากแต่นิทรรศการครั้งนี้จัดขึ้นได้เพียงวันเดียวก็ต้องยุติลง เนื่องจากเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ขึ้นที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และในช่วงเช้าวันเดียวกันนี้ สมาชิกกลุ่มธรรมได้ทำการเก็บผลงานที่จัดแสดงอยู่ ส่วนผลงานที่เก็บไม่ทันก็มีการเผาทำลาย ขณะที่ผลงานส่วนหนึ่งที่ตกอยู่ในมือของเจ้าหน้าที่ถูกขนใส่รถบรรทุกโดยไม่ทราบว่าจะนำไปไว้ที่แห่งใด

³ผู้เข้าร่วมได้แก่ ประเทือง เอมเจริญ อธิศ คงคากุล อารี สุทธิพันธุ์ สมโภชน์ อุปอินทร์ สน สีมাত্রัง วิรุณ ตั้งเจริญ วิโรจน์ นัยบุตร สนั่น สมพันธ์ พิทักษ์ ปิยะพงษ์ พระชัยวัฒน์ วรรณานนท์ นิตี วัฒนา วินัย ศักดิ์เจริญ สุพันธ์ กระจ่างเพ็ญ หวัง ชีชิง เลิศศักดิ์ แดนทองไทย ไพฑูรย์ ดวงใจ ศรีไล กำไล สมชาย วัชรสมบัติ บรรหาร พันธุ์ศิริ ภักดิ์ ลิ้มพงษ์ และ บุญยัง เอมเจริญ. อ้างจาก, อำนาจ เย็นสบาย, เรื่องเดียวกัน, หน้า 224-225.

⁴นิทรรศการครั้งนี้ มีศิลปินเข้าร่วม ประกอบด้วย ประเทืองและบุญยัง เอมเจริญ ภักดิ์ ลิ้มพงษ์ หวัง ชีชิง เลิศศักดิ์ ทองแดนไทย ไพฑูรย์ ดวงใจ ศรีไล กำไล สมชาย วัชรสมบัติ บรรหาร พันธุ์ศิริ นิตี วัฒนา จิรพัฒน์ พิตรปรีชา อรรถนพ สาลี โชคชัย ตักโพธิ์ นนทศักดิ์ ปาณะศาลทูล พระปฐม จิตตโร ธรรมศักดิ์ บุญเชิด พิทักษ์ ปิยะพงษ์ สว่าง เจริญपालะ พายัพ พันธุ์ครุฑ เทียนชัย นกงาม ล้วน เขจรศาสตร์ วินัย ศักดิ์เจริญ สวัสดิ์ สุดเหลือ นิตยา ศักดิ์เจริญ. อ้างจาก, อำนาจ เย็นสบาย, เรื่องเดียวกัน, หน้า 225.

ผลงานศิลปะของประเทือง เอมเจริญ ในช่วงตั้งแต่หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึง 6 ตุลาคม 2519 สะท้อนความคิด ความรู้สึกที่มีต่อสภาพสังคม การเมือง และความเป็นธรรมในสังคมอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นภาพจิตรกรรมขนาดใหญ่ 200x586 เซนติเมตร นามว่า “ธรรม-อธรรม” (2516-2517) หรืออีกหลายภาพผลงาน อาทิ กรรมกร (2519), พระพุทธเจ้าทรงบำเพ็ญทุกขกิริยา (2519), รองเท้า กระบองนม หัวหมาเน่า (2519), จากก้อนหินถึงคณะรัฐมนตรี (2519), ผักบุ้งแดง ปิ่นเน่า (2519) ฯลฯ เป็นต้น ทั้งนี้ ประเทืองได้เคยกล่าวถึงการแสดงนิทรรศการครั้งที่ 3 ของกลุ่มไว้ว่า

“ในการสร้างสรรค์ศิลปะออกมารับใช้สังคม เรามุ่งสะท้อน ถ่ายทอดความเป็นจริงของสังคมในด้านต่าง ๆ ที่ผูกพันกับชีวิตและความเป็นอยู่ของผู้คน ธรรมชาติ และความคิดสร้างสรรค์ในเชิงกวี กลุ่มธรรมให้ศิลปินทุกคนทำงานได้อย่างอิสระตามแนวทางการคิดของตัวเอง โดยกำหนดว่า ผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาจะต้องมีรูปแบบที่รับรู้ได้ง่าย เพื่อเป็นการปูพื้นฐานทางศิลปะปัจจุบันให้ประชาชนในชาติ ซึ่งเป็นสิ่งที่อยู่ในความมุ่งหวังของศิลปินกลุ่มธรรมทุกคน” (อำนาจ เย็นสบาย. 2522: 235)



ภาพที่ 49 : ภาพปกสูจิบัตรการแสดงภาพเขียนและกวีของกลุ่มธรรม ครั้งที่ 3 ณ หอศิลป์ พิระศรี
(ที่มาภาพ : สูจิบัตรได้รับความอนุเคราะห์จากมูลนิธิหอศิลป์ พิระศรี)

ที่กล่าวมาเห็นได้ว่า การเกิดขึ้นของศิลปิน “กลุ่มธรรม” เริ่มจากการเปิดกว้างทางความคิดในเชิงสร้างสรรค์ มุ่งเน้นนำเสนองานศิลปะที่แสดงความสัมพันธ์กับธรรมชาติ วิถีชีวิต เพื่อนำไปสู่ความดีงาม กระทั่งพัฒนาเข้าสู่การสะท้อน ภาพความไม่เป็นธรรมที่เกิดขึ้นในสังคม ปฏิเสธมิได้ว่า ประเทือง เอมเจริญ คือ เสาหลักทางความคิดและการสร้างสรรค์ ของกลุ่มธรรม ประเทืองสร้างผลงานจนเป็นที่ยอมรับของคนหลากหลาย และอีกด้านหนึ่ง การยอมรับก็นำไปสู่การเกิด “เครือข่ายทางความคิดและความสัมพันธ์” กระทั่งนำไปสู่การรวมกลุ่มกันสร้างสรรค์งานศิลปะ หากพิจารณาจากรายชื่อ ของศิลปินที่เข้าร่วมในการแสดงนิทรรศการแต่ละครั้งจะพบว่า ประกอบไปด้วยศิลปินที่ศึกษาศิลปะนอกระบบ กลุ่มอาจารย์ และคนหนุ่มสาวรุ่นใหม่ที่ได้ศึกษาจากรัฐสถาบันต่าง ๆ ที่เข้ามาศึกษาหรือศรัทธาในการทำงานของประเทืองและผองเพื่อน รวมไปถึงยังมีศิลปิน นักคิด นักสร้างสรรค์ที่เป็นนักกิจกรรมเคลื่อนไหวทางสังคม ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นสมาชิกของ “แนวร่วม ศิลปินแห่งประเทศไทย” องค์กรศิลปะเพื่อสังคมที่สร้างขึ้นหลังเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 ด้วย อาทิ พัทธพงศ์ ปิยะพงษ์, โชคชัย ตักโพธิ์, ธรรมศักดิ์ บุญเชิด, สมชาย วัชรสมบัติ เป็นต้น เครือข่ายความคิดและความสัมพันธ์นี้ยังเชื่อมโยงให้ ประเทือง เอมเจริญ มีส่วนร่วมในองค์กรทางศิลปกรรมอย่าง “ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย” ที่ตั้งขึ้นในช่วง พ.ศ. 2522 อีกด้วย องค์กรนี้เปิดกว้างให้สร้างสรรค์ศิลปะโดยไม่มีการประกวดแข่งขัน และยังส่งผลงานไปแสดง ในส่วนภูมิภาค ในเวลาต่อมาหลังเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 ผ่านพ้นไป ในช่วง พ.ศ. 2526 กลุ่มธรรมเริ่มกลับมารวม ตัวกันจัดแสดงนิทรรศการต่อสาธารณชนอีกครั้งที่สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน (สถาบันเกอเธ่) จากนั้นจึงจัดนิทรรศการ ของกลุ่มตามวาระโอกาสจนกระทั่งครั้งล่าสุดคือ นิทรรศการศิลปะของกลุ่มธรรมครั้งที่ 12 ซึ่งจัดขึ้นในระหว่างวันที่ 5-25 ตุลาคม 2554 ณ หอศิลป์จามจุรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การเคลื่อนไหวของกลุ่มธรรมที่มีประเทืองเป็นเสมือนเสาหลักนั้น จึงเป็นอีกหนึ่งขบวนการของการโปรยหว่าน เมล็ดพันธุ์ทางศิลปะเชิงสะท้อนสังคมให้แก่วงการศิลปะร่วมสมัยไทย ศิลปินที่เคยเป็นศิลปินหน้าใหม่และร่วมแสดงผล งานกับกลุ่มธรรมตั้งแต่ระยะแรก ๆ หลายคนยังคงสร้างผลงานศิลปะนำเสนอต่อสังคมอย่างต่อเนื่องตราบนานวันนี้ คงไม่เกินไปนัก หากจะกล่าวว่า นอกจากผลงานทางศิลปะของเหล่าศิลปินกลุ่มธรรมแล้ว การสร้างกลุ่ม การเปิด พื้นที่ทางความคิดและการสร้างสรรค์ ตลอดจนความเคลื่อนไหวของกลุ่มธรรมที่มีในวงการศิลปะและสังคม ยังได้มอบ มรดก คือ เป็นส่วนหนึ่งในการสร้าง-บ่มเพาะเมล็ดพันธุ์ศิลปินร่วมสมัยจำนวนไม่น้อยทั้งจากนอกระบบและในระบบ การศึกษาให้แก่วงการศิลปะร่วมสมัยของไทยอีกด้วย

ประเทือง เอมเจริญ ในบทบาท “ครู” ผู้ถ่ายทอดและการสร้างแหล่งการเรียนรู้ทางศิลปะนอกระบบ

อีกประเด็นที่น่าสนใจกับชีวิตของศิลปินไร้สำนักทั้งจำ แซ่ตั้ง และประเทือง เอมเจริญ นั่นคือ แม้ทั้งสองจะ ไม่ได้ร่ำเรียนจบศิลปะจากสถาบันใดเลย แต่อีกด้านหนึ่ง พวกเขาเปิดพื้นที่ของตนเปิดกว้างให้เพื่อนมิตรและผู้คนอื่น ๆ ที่สนใจเข้ามาสนทนา สังสรรค์ ศึกษา เรียนรู้ความคิดและการสร้างงานศิลปะอยู่เสมอ กรณีของจำ มีคนรุ่นใหม่หลายคน เข้ามาเป็นศิษย์และผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนร่วมอาศัย ศึกษา ทำงานศิลปะ ใช้ชีวิตอยู่ร่วมชายคาเดียวกันกับครอบครัว ของเขา ขณะที่ประเทืองเองก็มีคนรุ่นใหม่เข้ามาสนทนา ศึกษาความคิด และศิลปะกับเขาเช่นเดียวกัน ดังที่ ชูเกียรติ ฉาโรสง ได้เคยนำเสนอข้อมูลจากการสนทนากับประเทืองไว้ว่า “หลังจากได้เหรียญเงินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เมื่อปี พ.ศ. 2510 แล้ว ประเทืองเองยังได้รับรางวัลเหรียญทองแดงในปีต่อ ๆ มา อีกหลายครั้ง...บรรดานักเรียน นักศึกษาจากรัฐวิทยาลัยช่างศิลป์ เพาะช่าง หรือสถาบันศิลปะอื่น ๆ เริ่มหลั่งไหลเข้าบ้านบางแคเพื่อฝากตัวเป็นศิษย์ เพราะเรื่องราวการต่อสู้ของเจ้าของบ้านหลังนี้เป็นที่รับรู้กันอย่างแพร่หลาย เนื่องจากมีหนังสือพิมพ์และนิตยสาร

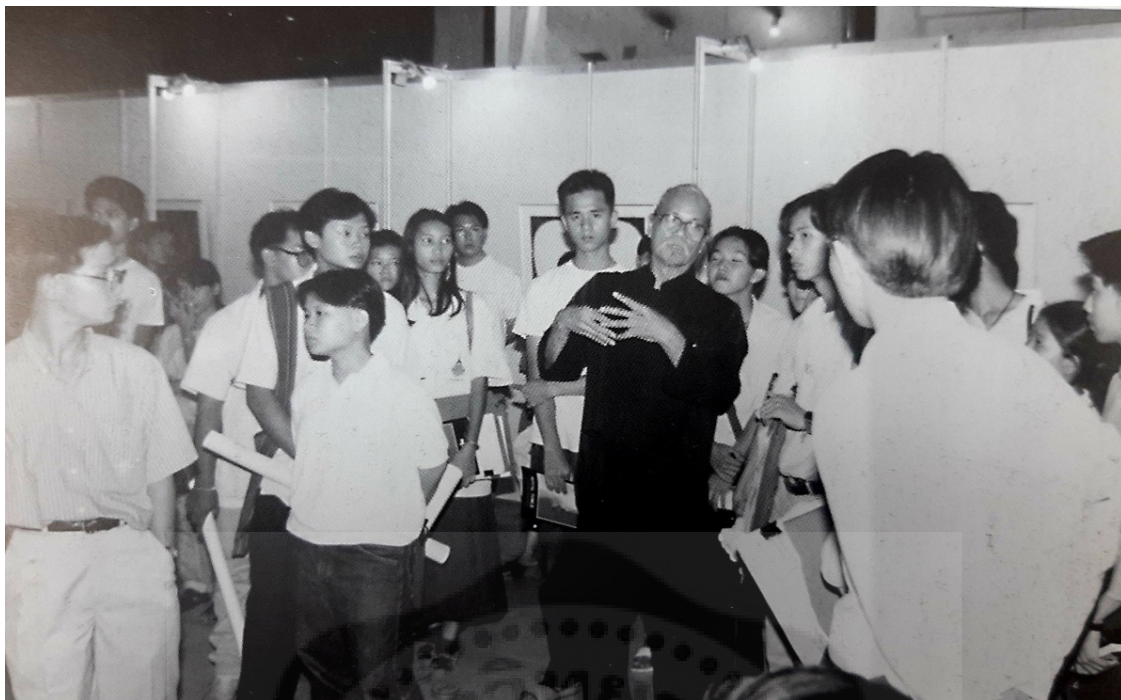
หลายฉบับนำผลงานเขาลงตีพิมพ์” (ซูเกียรติ ฉาโธสง. 2544: 136)



ภาพที่ 50 : ภาพประเทือง เอมเจริญ ขณะกำลังสาธิตการสร้างสรรค์งานศิลปะให้กับนักศึกษา
(ที่มาภาพ : สื่อบัณฑิตนิตยสาร ประเทือง เอมเจริญ “ร้อยริ้วสรรพสิทธิ์” ตำนานชีวิตและสังคม.2559กรุงเทพฯ
: มูลนิธิหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร)

ครั้งหนึ่ง โชคชัย ตักโพธิ์ ยังได้เขียนเล่าเรื่องราวในการร่วมศึกษาศิลปะกับประเทืองไว้บางช่วงตอนว่า

เมื่อครั้งที่พวกเรา “เด็กเพาะช่าง” ไปDrawing “ทุ่งนา” ย่านพุทธมณฑลพร้อมกับอาจารย์ประเทือง กติกา คือ ทุกคนต้องนั่งกลางแดดตั้งแต่ “เช้ายันบ่าย” เทคนิคที่ใช้คือ ปากกาคอแร้งจุ่มหมึกอินเดีย อิงค์ วิธีประเมินให้สังเกต 1. ปลายปากกามีน้ำหมึกเป็นหยดก่อนตรออิงค์ แปลว่า ไม่มีสติตามรู้ขั้นตอนขณะทำ 2.ใช้ผลงานตัวเอง สอนตัวเอง คือ ให้สังเกตผลลัพธ์ของการแสดงออกกระหว่าง ตากแดดร้อนแต่ทำงานด้วยใจสงบกับใจหงุดหงิด 3. นำผลงานทำด้วยใจสงบ (แม้ตากแดดยามเที่ยงวัน) เปรียบเทียบกับผลงานซึ่งนั่งवादได้ร่มไม้ และศิลปินชี้ให้เห็นความรู้ที่มากกระทบใจแท้จริง 2 อย่าง 1.นั่งตากแดดเขียนรูปได้ด้วยใจสงบ แปลว่า มีสมาธิ 2.อาการนามของร่องรอยแสดงออกกลายเป็นพลังแสงแดด พลังคือ สิ่งทำงานในที่นี้ คือ เส้น Drawing ทุ่งนา ทำงานสุนทรีย์ คือเส้นแต่ละเส้น กลายเป็นแสงอาทิตย์ เือบอบทั่วท้องทุ่ง (โชคชัย ตักโพธิ์. 2559: 63)



ภาพที่ 51 : ภาพประเทือง เอมเจริญ สนทนาถึงผลงานศิลปะกับนักศึกษาที่มาชมผลงานในนิทรรศการ
(ที่มาภาพ : ชูเกียรติ ฉาโสง.(2544). เส้นสีแห่งชีวิต ประเทือง เอมเจริญ.กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ชนนิยม)

การที่ประเทืองศึกษาศิลปะด้วยตนเองทั้งจากหนังสือ จากมิตรที่เป็นคณาจารย์ ศิลปิน จากการชมนิทรรศการ ศิลปะจากการสร้างงานและเดินเข้าหาความรู้อย่างทุ่มเท น่าจะเป็นเหตุผลที่ผลักดันให้เขาพยายามเปิดพื้นที่ของตน ให้ผู้ที่เปิดใจกว้างยอมรับในตัวศิลปินไร้สำนักเข้ามาเรียนรู้อยู่เสมอ ย้อนกลับไปในวันที่เขาต้องเข้าร้านหนังสือและแอบ พลิกอ่านหนังสือศิลปะต่าง ๆ รวมถึงถูกดูหมิ่นดูแคลนจากคนจำนวนไม่น้อยที่รำเรียนศิลปะในสถาบันหรือในช่วงยุคที่เขาและเพื่อนกลุ่มศิลปินไร้สำนักงานศิลปะของแต่ละคนมาวิพากษ์วิจารณ์กันอย่างคร่ำคร่ง สิ่งเหล่านี้ย่อมส่งผลให้เขาและเพื่อน ๆ เห็นความสำคัญของการเปิดโอกาสทางการศึกษาศิลปะให้แก่ผู้สนใจทั่วไป จึงไม่น่าแปลกใจนักที่ ทั้งจำและประเทืองต่างสร้างพื้นที่ศิลปะของตนให้กลายเป็นแหล่งเรียนรู้ทางศิลปะนอกระบบ ขณะที่จำเปิด พื้นที่บ้านของตนเป็นพิพิธภัณฑ์ ซึ่งแนวคิดนี้ได้รับการสืบทอดมายังลูกหลานของเขาจนถึงปัจจุบัน บ้านที่บางแคของ ประเทืองก็ได้กลายเป็น “ศิลปะสถานเอมเจริญ” ซึ่งเปิดกว้างให้นักเรียน เยาวชน ครู นักศึกษา และผู้คนทั่วไปที่สนใจ เข้ามาศึกษาเรียนรู้ได้ตามวาระโอกาสอย่างต่อเนื่องเช่นกัน กระทั่งในช่วงปลายของชีวิต ประเทืองและครอบครัวเอมเจริญ ได้เปิดพื้นที่ “หอศิลป์เอมเจริญ” เพื่อแสดงผลงานศิลปะของประเทือง เอมเจริญ บนเนื้อที่กว่า 8 ไร่ หอศิลป์ตั้ง อยู่ติดริมแม่น้ำแม่กลอง ที่ ต.สำโรง อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี ของประเทือง เอมเจริญ

หลังจากที่ประเทืองได้รับการเชิดชูเกียรติเป็น “ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะ (จิตรกรรม) ในพุทธศักราช 2548 ต่อมาในปี พ.ศ. 2550 หอศิลป์เอมเจริญ ได้มีพิธีเปิดอย่างเป็นทางการและเปิดให้สาธารณชนเข้าศึกษาเรียนรู้ ชมผลงานได้จวบจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้ ในหลักฐาน เอกสารร่วมสมัยเกี่ยวกับประเทืองไม่ว่าจะเป็นหนังสือ สัจจิตรนิทรรศการทั้งในนามเดี่ยวและกลุ่มหรือในกรณีหนังสือประกอบนิทรรศการ “ประเทือง เอมเจริญ ร้อยริ้วสรรพสี่สรร ตำนานชีวิตและสังคม” ที่จัดขึ้นระหว่างวันที่ 2 กันยายน-20 พฤศจิกายน 2559 ณ หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร โดยมีไพศาล จีรพงศ์วิษณุพร และณอม ชากัฏฐิ เป็นภัณฑารักษ์นั้น ได้มีการรวบรวมภาพผลงานแต่ละช่วงยุค ประกอบบทความบรรยายถึงชีวิตและผลงาน มากไปกว่านั้น สิ่งที่น่าสนใจ คือการได้เห็นภาพถ่ายจำนวนมากหลากหลายเหตุการณ์ที่ประเทืองสนทนา บรรยาย ให้ความรู้ความคิดทางศิลปะแก่ผู้คนมากมาย ทั้งในหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ ในสถานศึกษา ทั้งในกรุงเทพฯ และทั่วทุกภูมิภาค รวมไปถึงในต่างประเทศ ยังมีภาพที่เขา เพื่อนมิตร และลูกศิษย์เดินทางไปทำงานศิลปะร่วมกันตามทีต่าง ๆ เหล่านี้คือภาพประวัติศาสตร์ที่สะท้อนภาพของประเทือง เอมเจริญ ในฐานะ “ครู” ผู้ถ่ายทอดที่ตอกย้ำว่า มิใช่เพียงแต่ผลงานศิลปะของเขาเท่านั้น หากแต่ “ภูมิปัญญาทางความคิดและตัวตน” ของการเป็นผู้ถ่ายทอดของประเทืองและ “แหล่งการเรียนรู้ทางศิลปะ” ที่เขาสร้างขึ้นนั้นก็เปรียบเสมือนกับมรดกทางศิลปวัฒนธรรมที่สามารถส่งผ่านแรงบันดาลใจและไฟฝันให้แก่คนหลากหลายรุ่นที่ต้องการเดินบนเส้นทางของการสร้างสรรค์ศิลปะอย่างแน่วแน่ไม่ท้อแท้ต่อไปได้

ชีวิตและจิตวิญญาณของประเทือง เอมเจริญ มิใช่เพียงในฐานะศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยฝากไว้ให้แก่สังคมและโลกเท่านั้น แต่เขายังมีส่วนร่วมสร้างและมอบมรดกทางศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยไว้ให้แก่วงการศิลปะอีกด้วย ไม่ว่าจะเป็น การทุ่มเทชีวิตเป็นเดิมพันให้การสร้างสรรค์งานศิลปะบนวิถีของศิลปิน ปลดพันธนาการของศิลปินไร้สำนึกที่เคยถูกดูหมิ่นดูแคลนและไม่เป็นที่ยอมรับให้สามารถมีที่ยืนได้ในวงการศิลปะและในหน้าบ้านতিকทางประวัติศาสตร์ศิลปะ ปลดพันธนาการวิชาชีพศิลปินที่เคยเชื่อกันว่าจะต้องเป็นผู้ที่ผ่านการรับวุฒิปริญญาจากรั้วสถาบันการศึกษามาเท่านั้นถึงจะได้รับการยอมรับได้ การเปิดใจกว้างของประเทืองและสำนักที่มีต่อศิลปะและสังคมยังส่งผลให้เกิดการรวมกลุ่มศิลปะอิสระอย่างกลุ่มธรรม ซึ่งนอกจากสมาชิกของกลุ่มจะสร้างผลงานสะท้อนภาพของสังคมในแง่มุมต่าง ๆ ผ่านการจัดนิทรรศการศิลปะแล้ว กลุ่มศิลปะนี้ซึ่งมีประเทือง เอมเจริญ เป็นเสมือนเสาหลักยังมีส่วนในการเปิดโอกาสให้แก่ศิลปินหลากหลายรุ่น ทั้งศิลปินที่ศึกษาศิลปะด้วยตนเอง ศิลปินหน้าใหม่ ศิลปินและนักกิจกรรมทางสังคมหัวก้าวหน้า กลุ่มธรรมเป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่บ่มเพาะเมล็ดพันธุ์ศิลปินที่ทำงานศิลปะร่วมสมัยให้เป็นมรดกในด้านบุคลากรที่มีคุณค่าต่อวงการศิลปะร่วมสมัยของไทย ที่สำคัญ คือ ภูมิปัญญาทางความคิด การสร้างสรรค์ของประเทืองในฐานะครูผู้ถ่ายทอดยังเปิดกว้างสร้างการเรียนรู้ทางศิลปะให้แก่สาธารณชนอย่างต่อเนื่อง ทั้งยังมอบแหล่งการเรียนรู้ทางศิลปะให้เป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยแก่คนรุ่นหลังและสังคมไทยอย่างมีความหมาย นี่คือสิ่งที่เราได้จากศิลปินที่มีนามว่า ประเทือง เอมเจริญ

เอกสารอ้างอิง

- พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ. (2525). *ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475*. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- ชูเกียรติ ฉาโรสง. (2544). *เส้นสีแห่งชีวิต ประเทือง เอมเจริญ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ชนนิยม
- โชคชัย ตักโพธิ์. (2559). มหาวิทยาลัยชีวิตผู้ชายชุดดำ ‘ประเทือง เอมเจริญ’ “อาจจะรียูปะการา จะ” และ อาจารย์ผู้เกื้อหนุนอุทิศชีวิตเพื่อสร้างทางเลือก” , ใน ประเทือง เอมเจริญ ร้อยริ้วสรรพสี่สรร ตำนานชีวิต และสังคม. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, หน้า 59-69.
- บัณฑิต จันทรโรจนกิจ. (2559). ประเทือง เอมเจริญ กับศิลปะของเขาหลัง 14 ตุลาคม 2516 ในสูจิบัตร นิทรรศการ ประเทือง เอมเจริญ “ร้อยริ้วสรรพสี่สรร” ตำนานชีวิตและสังคม. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, หน้า 111-118.
- นิพนธ์ ทวีกาญจน์. (2559). “ประเทือง เอมเจริญ กับการแสดงศิลปะย้อนหลัง” สูจิบัตรนิทรรศการ ประเทือง เอมเจริญ “ร้อยริ้วสรรพสี่สรร” ตำนานชีวิตและสังคม. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลปวัฒนธรรมแห่ง กรุงเทพมหานคร, หน้า 209-217.
- อำนาจ เย็นสบาย. (2522). *อิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่มีต่อศิลปกรรมไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492 ถึง พ.ศ. 2522*. กรุงเทพฯ: หน่วยการศึกษานิเทศ กรรมการฝึกหัดครู.





พิทักษ์ ปิยะพงษ์

ภาพที่ 52 : พิทักษ์ ปิยะพงษ์

(ที่มาภาพ: ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์พงศา รวมทรัพย์ ผู้ถ่ายภาพ)

8 ทศวรรษ อาจารย์ปู่ พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์

80 ปี แห่งการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยกับสังคม ชุมชน¹

กล่าวได้ว่า บนเส้นทางศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย ที่เหล่าศิลปินหลากหลายวัยต่างตัดสินใจลงมาก้าวเดินแสวงหาหนทางและความเป็นไปได้ในการสื่อสารทางความคิด ความหวัง ความฝัน อารมณ์ความรู้สึกผ่านผลงานศิลปะ บนเส้นทางที่ยาวไกลสายนี้ มิได้มีเพียงเส้นทางที่ทอดยาวเป็นเส้นทางหลักสายเดียวเท่านั้น หากแต่บนเส้นทางสายหลักยังประกอบไปด้วยเส้นทางแห่งการสร้างสรรค์ที่แตกสายขยายหนทางให้ใครหลายคนที่มีความคิด ความมุ่งมั่น ในการแสดงออกที่แตกต่างหลากหลายได้เลือกทางเดินของตนเองที่นับไม่ถ้วน หนึ่งในเส้นทางที่แตกขยายมานับไม่ถ้วนนั้นมีชื่อว่า “เส้นทางสายศิลปะสะท้อนสังคม” ซึ่งหากนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 2510 เป็นต้นมา เมื่อศิลปินทัศนศิลป์จำนวนหนึ่งเริ่มสร้างงานศิลปะเพื่อตั้งคำถามและวิพากษ์วิจารณ์สังคม การเมือง ตลอดจนสะท้อนความเป็นไปของสังคม กระทั่งเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ซึ่งถือเป็นการเคลื่อนไหวเรียกร้องประชาธิปไตยและความเป็นธรรมของนิสิตนักศึกษา ประชาชน ครั้งใหญ่ มีการเคลื่อนไหวทั้งทางสังคม การเมือง กลุ่มก้อนทางความคิดของปัญญาชน ตลอดจนทางศิลปะและวัฒนธรรม เพื่อเรียกร้องประชาธิปไตย ความเป็นธรรม แสวงหาเสรีภาพทางความคิดและการแสดงออก กระทั่งหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ไม่นาน ได้เริ่มมีความเคลื่อนไหวของศิลปินจำนวนไม่น้อยที่สนใจสะท้อนภาพปัญหาและวิพากษ์วิจารณ์ความเป็นไปในด้านต่าง ๆ ของสังคมผ่านงานศิลปะ ในศิลปินจำนวนไม่น้อยนั้น มีชื่อของ “พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์” รวมอยู่ด้วย

พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ เกิดเมื่อวันที่ 30 เมษายน พ.ศ. 2484 ที่ตำบลเทพราช อำเภอบ้านโพธิ์ จังหวัดฉะเชิงเทรา ศึกษาชั้นประถมศึกษาจากโรงเรียนวัดล่าง “บวรวิทยายน 3” และระดับชั้นมัธยมศึกษาจากโรงเรียนบางปะกง และวิทยาลัยบางแสน จากนั้นเริ่มเข้าสู่เส้นทางการศึกษาศิลปะจากโรงเรียนเพาะช่าง หลังจบการศึกษา พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ ก้าวสู่เส้นทางของนักทำงานศิลปะ พาณิชย์ศิลป์สายการสร้างสรรค์งานโฆษณา เป็นทั้งครีเอทีฟ, Art Director, นักออกแบบ สื่อโฆษณา สื่อสิ่งพิมพ์ และตราสัญลักษณ์ของสินค้ามากมายจนชื่อของพัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง เมื่อเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 นั้น พัทธ์ชัยมิใช่เด็กนักศึกษาหนุ่มน้อยอีกแล้ว หากแต่เป็นคนหนุ่มวัย 32 ปี ที่ทำงานอยู่ในบริษัทโฆษณาอย่างมั่นคง ทว่าความสนใจในปัญหาทางสังคม ปัญหาความไม่เป็นธรรมที่เกิดขึ้นในสังคมได้ผลักดันให้พัทธ์ชัยและเพื่อน รวมถึงครูบาอาจารย์สายศิลปะในรั้วมหาวิทยาลัยอีกจำนวนหนึ่งเข้าร่วมขบวนการต่อสู้ด้วยงานศิลปะเพื่อเรียกร้องแสวงหาประชาธิปไตยและความเป็นธรรมนี้

¹ปรับปรุงเพิ่มเติมเนื้อหาและภาพประกอบจากการพิมพ์ครั้งแรกใน นิตยสารฟิลลิ่ง ฉบับที่1 เมษายน 2564



ภาพที่ 53 : ภาพพิทักษ์ ปิยะพงษ์ ขณะกำลังสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรมวาดสด
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์พงศ์ฯ รวมทรัพย์ ผู้ถ่ายภาพ)

ก่อนหน้าเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ไม่นาน ในช่วงประมาณปี พ.ศ. 2514-2515 พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ และผองเพื่อนที่เป็นนักสร้างสรรค์งานโฆษณาและศิลปะ อาทิ สถาพร ไชยเศรษฐ์ สกน สันสุริยะ ณรงค์ ศรีมีทอง ชัชวาล ปทุมวิทย์ บุญส่ง วัดถกกีฬัดถกรรม ได้ร่วมกันก่อตั้งกลุ่ม “จิตรกรอิสระ” ขึ้น กลุ่มนี้สนใจงานศิลปะและปัญหาต่างๆ ในสังคม เข้าร่วมฟังการอภิปรายต่าง ๆ และเข้าร่วมในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 (สิทธิเดช โรหิตะสุข.2552: 195) กระทั่งหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ไม่นาน จึงเกิดการรวมตัวของกลุ่มคนในวงการศิลปกรรมหลากหลายแขนงทั้งจากภายในและภายนอกสถาบันทางศิลปะ เป็นการรวมตัวกันด้วยเจตนารมณ์ต่อการสร้างงานศิลปะเพื่อสังคมด้วยจิตสำนึกร่วมที่ต้องการเห็นความเป็นธรรมในสังคม กลุ่มจิตรกรอิสระจึงได้เข้าร่วมในครั้งนี้ด้วย พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ จึงเป็นหนึ่งในผู้ร่วมก่อตั้ง “แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย” ร่วมกับศิลปิน นักพหุวิชาชีพ ศิลปิน นักวิชาการ นักต่อสู้เพื่อสังคม นักศึกษาศิลปะ คณาจารย์ อีกจำนวนไม่น้อย เพื่อให้องค์กรนี้มีบทบาทในการทำงานศิลปะตาม “คำประกาศของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย” ซึ่งบางช่วงบางตอนได้กล่าวถึงเจตนารมณ์ที่จะ “...สร้างศิลปวัฒนธรรมขึ้นใหม่ สร้างสรรค์ความดีงามเพื่อทุกคน ให้ได้รับแสงสว่างแห่งภูมิปัญญาและกระพือความรู้ในการต่อสู้ร่วมกัน สภาพชีวิตและความคิดในการยกย่องคุณค่าของชีวิตให้สูงขึ้น ทั้งนี้ การพัฒนาสังคมทุกด้านต้องมีความสัมพันธ์ต่อกัน เกื้อกูลส่งเสริมซึ่งกันและกัน ทั้งทางเศรษฐกิจ การเมือง การศึกษา และศิลปวัฒนธรรม” (จากบางส่วนของ ‘คำประกาศแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย’) (วงไหม เมืองล้านนา และ ลินส์ลวดี ยอดบางเตย.2551: 6)

งานของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยโดยส่วนใหญ่มีใช้งานที่แสดงความเป็นปัจเจกของใครของมัน หากแต่เป็นการสร้างงานศิลปกรรมแบบ “ร่วมหมู่” ซึ่งเน้นการทำงานศิลปะเป็นกลุ่ม สร้างสรรค์ภาพเขียนหรือคัตเอาต์ศิลปะ

การเมืองขนาดใหญ่ติดตั้งในพื้นที่สาธารณะ โดยเฉพาะภาพคัดเอาต์การเมืองที่สำคัญคือ เมื่อครบรอบเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ในปี 2518 และภาพคัดเอาต์เพื่อเคลื่อนไหวขับไล่ฐานทัพอเมริกาออกจากประเทศไทยในปี 2519 นอกจากภาพคัดเอาต์ขนาดใหญ่แล้ว ยังมีผลงานโปสเตอร์การเมืองที่ใช้เป็นสื่อประชาสัมพันธ์ของการเคลื่อนไหวในขบวนการนิสิต นักศึกษา ปัญญาชน ซึ่งโปสเตอร์เหล่านี้ ครั้งหนึ่ง สันธูสวัสดิ์ ยอดบางเตย อดีตสมาชิกแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยและอดีตผู้จัดการสถาบันปรีดี พนมยงค์ ได้เคยกล่าวไว้ใน “บันทึกความทรงจำบางเรื่อง พ.ศ. 2497-2550” ซึ่งเป็นหนังสือบันทึกความทรงจำในชีวิตของเขาว่า “ผู้ที่ทำหน้าที่ในการออกแบบโปสเตอร์การเมืองดังกล่าว ได้แก่ พัทธกษ ปิยะพงษ์ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด สิงห์น้อย พุสสวัสดิ์สถาพร โชคชัย ตักโพธิ์ บุญส่ง วัฒนกิจพัฒนกรรม เป็นต้น” (สันธูสวัสดิ์ ยอดบางเตย. 2551: 4) อย่างไรก็ตาม ยุคประชาธิปไตยแบ่งบานและการเติบโตของขบวนการนิสิต นักศึกษาประชาชนได้ถูกผู้เสียประโยชน์จากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 รวมไปถึงชนชั้นกลางและผู้มีอำนาจมองว่าเป็นภัยต่อความมั่นคง มีการใส่ร้ายป้ายสีขบวนการนักศึกษาหลายรูปแบบ โดยเฉพาะการกล่าวหาว่าขบวนการนักศึกษาไม่มีความจงรักภักดีต่อชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ นอกจากนี้ยังมีการลอบสังหารผู้นำชาวนา สังหารนักการเมืองที่เป็นฝ่ายของขบวนการนักศึกษา ตลอดจนมีการขว้างระเบิดใส่นักศึกษา ประชาชนที่เข้ามาเดินขบวนต่อต้านฐานทัพอเมริกาในไทย ผนวกกับชนวนเหตุที่สำคัญ คือ การเดินทางกลับมาประเทศไทยของจอมพลถนอม กิตติขจร ซึ่งได้บวชเป็นพระภิกษุที่วัดบวรนิเวศวิหารเหตุนี้ทำให้ศูนย์กลางนิสิตนักศึกษา ญาติวีรชนจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ตลอดจนกลุ่มชมรมต่าง ๆ ได้เริ่มชุมนุมเพื่อเรียกร้องให้ขับจอมพลถนอมออกจากประเทศไทยหรือมีการดำเนินคดีทางกฎหมาย การชุมนุมของขบวนการนักศึกษาในครั้งนี้ ได้ถูกฝ่ายตรงข้ามใช้สื่อกล่าวร้ายป้ายสีว่าเป็นภัยต่อความมั่นคง มีนักศึกษา ประชาชนหลายคนถูกลอบทำร้ายและสังหาร กระทั่งนำไปสู่เหตุการณ์นองเลือดในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 และตามมาด้วยบรรยากาศของความเงิบงัน การปิดกั้นเสรีภาพในการแสดงออกในสังคม

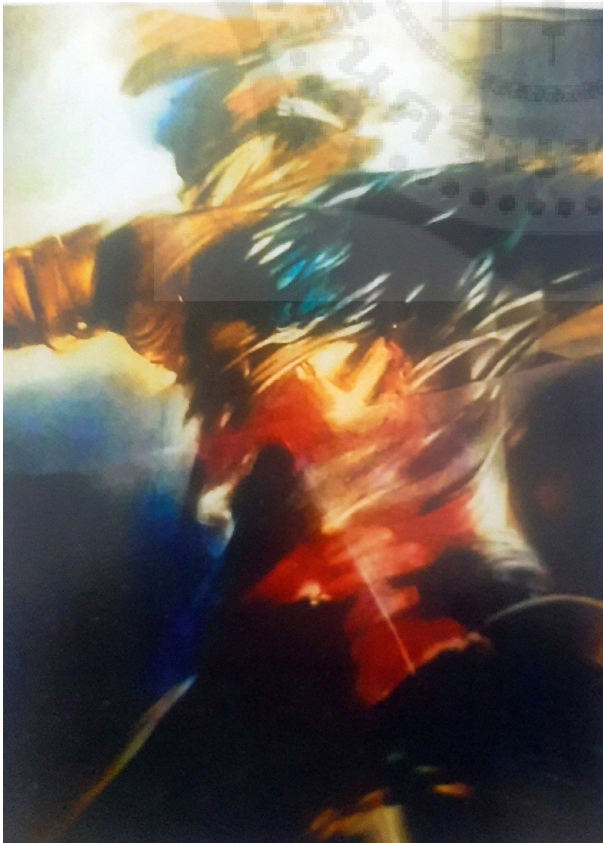
ในช่วงแห่งความเงิบงันทางสังคม การเมือง นิสิต นักศึกษา ปัญญาชนจำนวนหนึ่งตัดสินใจเข้าร่วมการต่อสู้ในเขตป่าเขา ขณะที่ในเมือง ศิลปินสะท้อนสังคมจำนวนหนึ่งเก็บตัวทำงานศิลปะของตน ไม่ได้แสดงออกในที่สาธารณะ ในช่วงนี้ต้นทศวรรษ 2520 นี้เอง พัทธกษ ปิยะพงษ์ และเพื่อนอีกจำนวนหนึ่ง ซึ่งอยู่ในเมือง ติดตามและมองเห็นสภาพปัญหาของสังคม นอกจากภาวะแห่งความเงิบงันของเสรีภาพแล้ว ยังมีปัญหาความอดอยากยากจน โรคภัยไข้เจ็บ ปัญหาการขาดโอกาสทางการศึกษาที่เท่าเทียม สภาพแวดล้อมของที่อยู่อาศัยที่แออัดยัดเยียดทรุดโทรมของคนจน ปัญหาความเสื่อมโทรม ความรุนแรง การถูกทอดทิ้ง ปัญหายาเสพติด ที่เกิดขึ้นกับเด็ก เยาวชน และสตรี สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ กระตุ้นให้ พัทธกษ ปิยะพงษ์ และเพื่อน พยายามทำงานศิลปะสะท้อนปัญหาเหล่านี้ออกมา และมองเห็นว่า นี่คือการสำคัญในด้านสิทธิมนุษยชน พัทธกษ ปิยะพงษ์ กับเพื่อนออกไปเขียนภาพความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคม นำเฟรมผ้าใบเข้าไปเขียนภาพในชุมชนแออัด จนภายหลังในช่วง พ.ศ. 2521 ผลงานเหล่านี้ได้นำมาสู่การจัด “นิทรรศการศิลปกรรมเนื่องในงานสัปดาห์สิทธิมนุษยชน” ซึ่งจัดขึ้นระหว่างวันที่ 4-10 ธันวาคม พ.ศ. 2521 ณ สถาบันสอนภาษา A.U.A. กรุงเทพฯ ผลงานที่โดดเด่นของพัทธกษในช่วงนี้ เป็นเหล่าผลงานจิตรกรรมแนวสะท้อนสังคมอาทิ “เด็กหญิงบุญทิ้ง” , “ตุ๊กตาจำ” , “ขอเสรีภาพ” , “เราต้องอยู่ดีกว่านี้แน่ป้า” ภาพจิตรกรรมของพัทธกษชุดนี้สะท้อนภาพออกมาในรูปแบบผสมผสาน ระหว่างบรรยากาศของภาพแบบสำนึกนิมิตกับการแทรกใส่สัญลักษณ์ที่ศิลปินต้องการสื่อเรื่องราวต่าง ๆ เพื่อตอบย้าถึงปัญหาสังคมเข้าไป พัทธกษเคยให้สัมภาษณ์กับศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ ในหนังสือ “ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย” (2537) เกี่ยวกับผลงานชุดนี้ไว้ว่า “...หลังจาก 6 ตุลา 19 ที่โดนทุบกัน ผม สันติ (อิศโรรุทกุล) สถาพร (ไชยเศรษฐ์) และพวกน้อง ๆ ประมาณ 5-6 คน ได้รวมตัวกันเขียนภาพ ไปเขียนที่สลัม เราเขียนกันน่ารักมากเลย ทำเฟรมที่นั่นแล้วตั้งเฟรมเขียนกันสดๆ ที่นั่นเหมือนจอหนังดูละ...จะเป็นภาพที่มีเป้าหมายในการแสดงออกเพื่อสะท้อน

ชีวิตในงานวันสิทธิมนุษยชน 10 ธันวาคม 2521 มีดอกเตอร์เกษม สุวรรณกุล จากทบวงมหาวิทยาลัยเป็นประธานเปิดงาน ซึ่งเป็นครั้งแรกที่ทำงานแบบนี้หลัง 6 ตุลาคม ที่เจ็บปวดมาเป็นเวลานาน พวกเราทำกัน 5-6 คนเท่านั้นเอง เพราะช่วงนั้นกระแสการเมืองยังอึมครึมอยู่...วันงานศิลปินต้องเดินอยู่ในกลุ่มของนักศึกษาแทรกอยู่กับประชาชนที่มาในงาน ไม่ใช่เรากลัว แต่เราไม่ต้องการที่จะเด่น เขาก็หาตัวศิลปินสัมภาษณ์ไม่เจอ พวกเรารู้ว่าในช่วงนั้น ผู้ที่มาสัมภาษณ์ไม่ใช่ลักษณะของมิตร เขาสัมภาษณ์เพื่อที่จะไล่ให้เราไปเป็นผุยมอง...” (ศุภชัย สิงห์ยะบุงคุย. 2537: 88)



ภาพที่ 54 : ภาพผลงาน ตุ๊กตาจ๋า โดย พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์
(ที่มาภาพ : “สุจิตร์นิทรรศการ 80 ปี เชิดชูเกียรติ งานศิลปะร่วมสมัย พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์”, 2564 ณ หอทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏราชชนครินทร์ ฉะเชิงเทรา)

ใน พ.ศ. 2522 พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ ยังเป็นหนึ่งในแกนนำสำคัญในการร่วมก่อตั้งองค์กรทางศิลปกรรม คือ “ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย” ซึ่งชมรมนี้มีจุดมุ่งหมายสำคัญเพื่อเปิดโอกาสให้ศิลปินได้แสดงความสามารถทางผลงานศิลปะ โดยไม่จำกัดเพศ วัย ฐานะหรือสถาบันการศึกษา ที่สำคัญ คือ ชมรมได้มีบทบาทในการจัด “การแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งประเทศไทย” ซึ่งเปิดรับงานศิลปกรรมมาร่วมแสดงทั้งในกรุงเทพฯ และเขตภูมิภาคโดยไม่มีการประกวดชิงรางวัล แต่จัดแสดงให้กับผลงานที่ส่งเข้ามาทั้งหมด และด้วยเหตุที่เวทีการแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งประเทศไทย เปิดกว้างให้กับการแสดงงานโดยไม่มีการประกวดทำให้ศิลปิน นักศึกษา คณาจารย์ต่าง ๆ จากทั่วประเทศส่งผลงานกันเข้ามาร่วมแสดงอย่างมากมาย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ศิลปินที่ทำงานศิลปะสะท้อน วิพากษ์วิจารณ์ปัญหาสังคมได้ส่งผลงานเข้ามาจัดแสดงในเวทีนี้อย่างมากจนอาจกล่าวได้ว่า ในช่วงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เวทีการแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ถือเป็นอีกพื้นที่หนึ่งทำงานในแนวทางนี้ได้นำเสนอเป็นจำนวนมาก นอกจากการแสดงผลงานแห่งประเทศไทยแล้ว ชมรมฯ ยังมีบทบาทจัดทำนิตยสาร “โลกศิลปะ” เพื่อเผยแพร่สาระ ข่าวสาร ความรู้ทางศิลปะให้แก่ประชาชนที่สนใจอีกด้วย ในช่วง พ.ศ. 2525-2526 พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ ยังรับหน้าที่เป็นประธานของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยอีกด้วย การแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งประเทศไทยยังเปิดพื้นที่ให้การแสดงผลงานของเยาวชน โดยต่อมาได้มี “การแสดงผลงานเยาวชนแห่งประเทศไทย” และ “การแสดงผลงานเด็กแห่งประเทศไทย” ด้วย ซึ่งพัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ มีบทบาทอย่างมากในกิจกรรมต่าง ๆ ของชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยนี้ นอกจากนี้เขายังแสดงผลงานศิลปกรรมร่วมกับกลุ่มศิลปินต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็น ร่วมแสดงงานศิลปะกับ “กลุ่มธรรม” แสดงผลงานศิลปกรรมในนิทรรศการศิลปะกับสังคม ที่จัดโดยสถาบันปรีดี พนมยงค์ ทุกปี รับหน้าที่เป็นประธานโครงการเขียนภาพสดขนาดใหญ่ในวาระครบรอบ 25 ปี เหตุการณ์ 14 ตุลาคม ณ ท้องสนามหลวง แสดงงานศิลปะสะท้อนเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ ฯลฯ และแม้จะทุ่มเทให้การสร้างผลงานศิลปะ แต่ขณะเดียวกัน พัทธ์ชัยก็ยังไม่ละทิ้งงานศิลปะในแวดวงโฆษณา หากแต่ยังแบ่งเวลาส่วนหนึ่งไปทำงานในลักษณะนี้อีกด้วย



ภาพที่ 55 : ภาพผลงาน หุนโล่กา โดย พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์
(ที่มาภาพ : “สูจิบัตรนิทรรศการ 80 ปี เชิดชูเกียรติ
งานศิลปะร่วมสมัย พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์”, 2564 ณ หอทัศนศิลป์
มหาวิทยาลัยราชภัฏวชิราวุธ นครินทร์ ฉะเชิงเทรา)

ในปี พ.ศ. 2547 พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ ได้รับรางวัลศิลปินดีเด่น จากวัฒนธรรมจังหวัดฉะเชิงเทรา และได้รับการยกย่องให้เป็นปราชญ์ชาวบ้านด้านทัศนศิลป์ ของจังหวัดฉะเชิงเทราเช่นกัน

ในปี พ.ศ. 2549 พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ และโชคชัย ตักโพธิ์ ได้รับรางวัลมนัส เติญสิงห์ “แดง” (Red Award) ศิลปินเกียรติยศ ซึ่งรางวัลดังกล่าวนี้จัดโดย ฝ่ายศิลปกรรม สถาบันปรีดี พนมยงค์ มอบให้แก่ศิลปินสาขาทัศนศิลป์ ที่ทำงานสะท้อนสังคม ประชาธิปไตย และความเป็นธรรม ชื่อรางวัลตั้งเป็นเกียรติให้กับ มนัส เติญสิงห์ หรือ แแดง ศิลปิน นักกิจกรรม อดีตนักศึกษาเพาะช่าง ผู้ถูกยิงเสียชีวิตพร้อมกับเพื่อนนักศึกษา ขณะทำหน้าที่เป็นหน่วยรักษาความปลอดภัย บริเวณหน้าหอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519

ในฐานะชาวตำบลเทพราช จังหวัดฉะเชิงเทรา ผู้เติบโตมาจากการเป็นลูกชาวนา พัทธ์ชัยได้ ซึมซับและผูกพันกับผืนแผ่นดินถิ่นเกิดอย่างแนบแน่น ในปี พ.ศ. 2558 เขาได้มีโอกาสดำเนินงานศิลปะชุด “ดิน...เทพราช” ภายใต้โครงการศิลปินรับเชิญศิลปกับสังคม 2558 ของสถาบันปรีดี พนมยงค์ ซึ่งได้เชิญ 2 ศิลปินที่เคยได้รับรางวัลมนัส เติญสิงห์ “แดง” คือ พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ และสมชาย วัชรสมบัติ มาจัดแสดงนิทรรศการศิลปกรรมชุด “ดิน...เทพราช” ในระหว่างวันที่ 19 มีนาคม -16 เมษายน พ.ศ. 2558 ณ สถาบันปรีดี พนมยงค์ อีกด้วย



ภาพที่ 56 : ภาพพัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ ขณะกำลังสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรมวาดสด
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์พงศา ร่มทรัพย์ ผู้ถ่ายภาพ)



ภาพที่ 57 : ภาพพิทักษ์ ปิยะพงษ์ กับภาพจิตรกรรมวาดสด
(ที่มาภาพ: ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์พงศา
รวมทรัพย์ ผู้ถ่ายภาพ)



ภาพที่ 58 : ภาพพิทักษ์ ปิยะพงษ์ ขณะกำลังสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรมวาดสด
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์พงศา รวมทรัพย์ ผู้ถ่ายภาพ)

นิทรรศการดังกล่าวได้นำเสนอผลงานศิลปะแนวสะท้อนสังคม โดยเฉพาะในประเด็นชีวิตและสังคมเกษตรกรรม ที่ได้รับผลกระทบจากสังคมอุตสาหกรรมที่ขยายคุกคามธรรมชาติและชีวิตของมนุษย์ กระทั่งก่อให้เกิดเป็นปัญหาด้านต่าง ๆ มากมาย สำหรับผลงานศิลปะชุดดิน...เทพราชนี้ จะสามารถเผยให้เห็นถึงการทำงานศิลปะอีกด้านหนึ่งของพิทักษ์ได้เป็นอย่างดี นั่นคือ นอกจากจะสามารถทำงานศิลปะสะท้อนสังคมด้วยวัสดุอุปกรณ์ทางศิลปะต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดีแล้ว ที่ผ่านมามีพิทักษ์ยังได้ใช้สื่อวัสดุจากธรรมชาติรอบ ๆ ตัว มาสร้างสรรค์เป็นผลงานสะท้อนความคิดของเขาอยู่เกือบตลอดเวลาด้วย โดยเฉพาะ “ดิน” ที่ถูกนำมาใช้สร้างสรรค์เป็นผลงาน ทั้งจิตรกรรม ศิลปะติดตั้งจัดวาง ศิลปะสื่อผสม ครั้งหนึ่งผู้เขียนเคยได้มีโอกาสไปเยี่ยมเยือนที่บ้านและสตูดิโอของศิลปินที่ตำบลเทพราช จังหวัดฉะเชิงเทรา ได้พบว่า อาจารย์พิทักษ์ได้นำดินมาปั้นเป็นหน้ากากเหมือนเป็นภาพตัวแทนของใบหน้าชาวนาและใบหน้าผู้คนที่รากฐานแห่งชีวิตแล้วล้วนเป็นส่วนหนึ่งของเนื้อในผืนแผ่นดินนั้น ใบหน้าที่ถูกปั้นด้วยดินเหล่านั้น ถูกติดตั้งจัดวาง แฝงฝังอยู่ในท้องนาและผืนแผ่นดินที่เราเหยียบย่ำ ผลงานชุด “ดิน...เทพราช” ยังเป็นอีกครั้งที่พิทักษ์พยายามใช้งานศิลปะของเขาในการสื่อสารสะท้อนบอกถึงความเปลี่ยนแปลงทางสังคม ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และผู้คน ที่ทั้งองคาพยพถูกคุกคามและทำให้เสื่อมโทรมจากการขยายตัวของสังคมอุตสาหกรรม



ภาพที่ 59 : ภาพ พิทักษ์ ปิยะพงษ์ ในบทบาทของ “อาจารย์ปู่” ผู้สอนศิลปะแก่เยาวชนในชุมชน
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์พงศา รวมทรัพย์ ผู้ถ่ายภาพ)



ภาพที่ 60 : ภาพ พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ ในบทบาทของ “อาจารย์ปู่” ผู้สอนศิลปะแก่เยาวชนในชุมชน
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์พงศา รามทรัพย์ ผู้ถ่ายภาพ)

อีกบทบาทหนึ่งของพัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ ที่เขาทำอย่างมุ่งมั่นมาตลอดชีวิตเช่นกัน คือ การเป็น “ครู” หรือ เป็น “อาจารย์ปู่” ของเด็ก ๆ เยาวชน ในชุมชน ด้วยบุคลิกที่เรียบง่าย สุภาพ และเปิดกว้าง พัทธ์ชัย หรือ อาจารย์ปู่ คือส่วนสำคัญของชุมชน เป็นผู้ใหญ่ใจดีของชุมชนและสังคมอีกคนหนึ่งที่ยกย่องใช้ศิลปะบอกกล่าวแก่เด็กและเยาวชน ให้ใช้ศิลปะและการทำเพื่อส่วนรวมเป็นที่พึ่งของชีวิต เมื่อย้อนไปในช่วงหลายปีก่อน บางบทสนทนาที่อาจารย์พัทธ์ชัย กล่าวแก่ผู้เขียน คือ ความเป็นห่วงเป็นใยเด็กๆ เยาวชนในชุมชน ที่หลายคนต้องเผชิญหน้ากับปัญหาครอบครัวแตกแยก ปัญหาการรุกรานของยาเสพติดที่หาซื้อได้ง่ายในปัจจุบัน ปัญหาการขาดที่พึ่งทางใจหรือการเอาใจใส่จากครอบครัว ปัญหาเหล่านี้จึงให้เด็กออกจากอ้อมอกของครอบครัว ออกจากการเฝ้ารู้เฝ้าเรียน สิ่งเหล่านี้ อาจารย์ปู่ พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ และอาจารย์รักษา ปิยะพงษ์ ผู้เป็นน้องชาย ได้ร่วมกันก่อตั้ง “สมาคมสร้างสรรค์ศิลป์น้อย” เพื่อพยายามสอนและใช้ ศิลปะเป็นเครื่องมือในการทำให้เด็ก ๆ เยาวชน หันมาให้ความสนใจ และมองศิลปะเป็นที่พึ่งทางใจและชีวิตในอีกทาง หนึ่งด้วย

ปลายเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2564 ผู้เขียนได้เดินทางไปยัง “หอทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์ ฉะเชิงเทรา” ต้องกล่าวว่า พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ ได้รับปริญญาศิลปกรรมบัณฑิตกิตติมศักดิ์จากสถาบันแห่งนี้ด้วย ขณะเดียวกัน สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ได้จัดกิจกรรมหลายครั้ง โดยเชิญ อาจารย์ปู่ พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ มาทำกิจกรรมศิลปะร่วมกับเด็กและเยาวชนในชุมชน ทั้งยังจัดกิจกรรมการแสดงผลงานศิลปกรรมของอาจารย์พัทธ์ชัย ให้สาธารณชนได้รับชมหลายต่อหลายครั้ง และในปี 2564 ในวาระ 80 ปี แห่งชีวิตของ อาจารย์ปู่ พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ สถาบันแห่งนี้ได้จัด “นิทรรศการ 80 ปี เชิดชูเกียรติ งานศิลปะร่วมสมัย อาจารย์ปู่ พัทธ์ชัย ปิยะพงษ์” ขึ้น ในช่วงระหว่าง วันที่ 15 มกราคม – 31 มีนาคม 2564 ณ หอทัศนศิลป์ฯ ดังที่กล่าวไป ผู้เขียนได้เข้าชมนิทรรศการครั้งนี้ ซึ่งได้คัดสรรค ผลงานศิลปะของพัทธ์ชัย ปิยะพงษ์ หลายยุคหลายสมัยมาจัดแสดง ตั้งแต่ผลงานการออกแบบโฆษณา ผลงานจิตรกรรม สะท้อนสังคมในช่วงต้นทศวรรษ 2520 หลายต่อหลายชิ้น ผลงานภาพวาดทิวทัศน์และลายเส้นในแนว Expressionism

ที่แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกของศิลปิน ผลงานชุด “ดิน...เทพราช” รวมถึงหน้ากากดินเทพราชด้วย นอกจากนี้ยังมีผลงานชุด “ปลา” ผลงานชุด “ประชาธิปไตย” และผลงานศิลปะนามธรรมอีกหลายชิ้นที่น่าสนใจเป็นพิเศษสำหรับผู้เขียน คือ งานศิลปะชุด “ขันยาเรือ” ผลงานแนวนามธรรมและกึ่งนามธรรม เป็นอีกครั้งที่พิทักษ์มุ่งใช้วัสดุที่ไม่ใช่สีจากอุตสาหกรรมมาเป็นวัสดุสร้างสรรค์งานศิลปะ งานชุดนี้เขาใช้ “ขัน” หรือผงชั้นสำหรับใช้ยาเรือหรือซ่อมเรืออุดรอยรั่วต่าง ๆ มาแทนสีนั่นเอง ซึ่งการใช้ขันมาแทนสีนี้ ต้องผ่านการต้มด้วยความร้อน นำขันร้อน ๆ นี้ลงไปเทบนผืนผ้าใบที่ร้อนเดือด ๆ บางครั้งทำให้ผ้าใบนั้นขาดวินไปบางส่วนก็มี ศิลปินต้องประคองเฟรมผ้าใบเพื่อรองรับขันร้อน ๆ ที่เลื่อนไหลมาดั่งกับลาวาภูเขาไฟ และยังต้องใช้กั้งไม้หรืออุปกรณ์อื่น ๆ วาดหรือปาดขันร้อน ๆ นั้นให้เป็นรูปทรงที่ต้องการอีกด้วย งานชุด “ขันยาเรือ” นี้แสดงถึงความสดใหม่ การรับมือกับวัสดุที่ทำลายศิลปินอย่างมาก ไม่แปลกนักที่ งานชุดขันยาเรือ , ชุด ดิน...เทพราช และอีกหลาย ๆ ชุด ซึ่งสร้างด้วยวัสดุจากธรรมชาติจะได้รับการสร้างสรรค์มาจากอาจารย์ปู พัทธักษ์ ปิยะพงษ์ เพราะเหล่านี้นล้วนสะท้อนถึงความคิดสร้างสรรค์ที่ไม่หยุดนิ่ง ของ “ครีเอทีฟ”, “ศิลปินสะท้อนสังคม” และ “ครูศิลปะแห่งชุมชน” ผู้สามารถหยิบจับวัสดุรอบ ๆ ชีวิตที่หลากหลายมาสร้างมาสื่อสารทางความคิดได้อยู่ตลอดเวลา

8 ทศวรรษ แห่งชีวิตของ พัทธักษ์ ปิยะพงษ์ จึงเป็นช่วงเวลา 80 ปี ที่มีคุณค่าและความหมาย ความหมายนั้นส่งผ่านออกมาด้วยงานศิลปะร่วมสมัย งานศิลปะ ทั้งเชิงความคิดและสุนทรีย์ ที่ศิลปินคนหนึ่งมิได้มุ่งหวังที่จะสร้างขึ้นมาเพื่อประโยชน์ของตนเองเป็นสำคัญ แต่เพื่อให้ศิลปะเป็นเครื่องบอกกล่าวเล่าความเป็นไป เป็นกระบอกเสียงสะท้อนสังคม อีกทั้งเพื่อเป็นที่พึ่งทางความคิดและจิตใจให้แก่ทุกชีวิตอีกด้วย

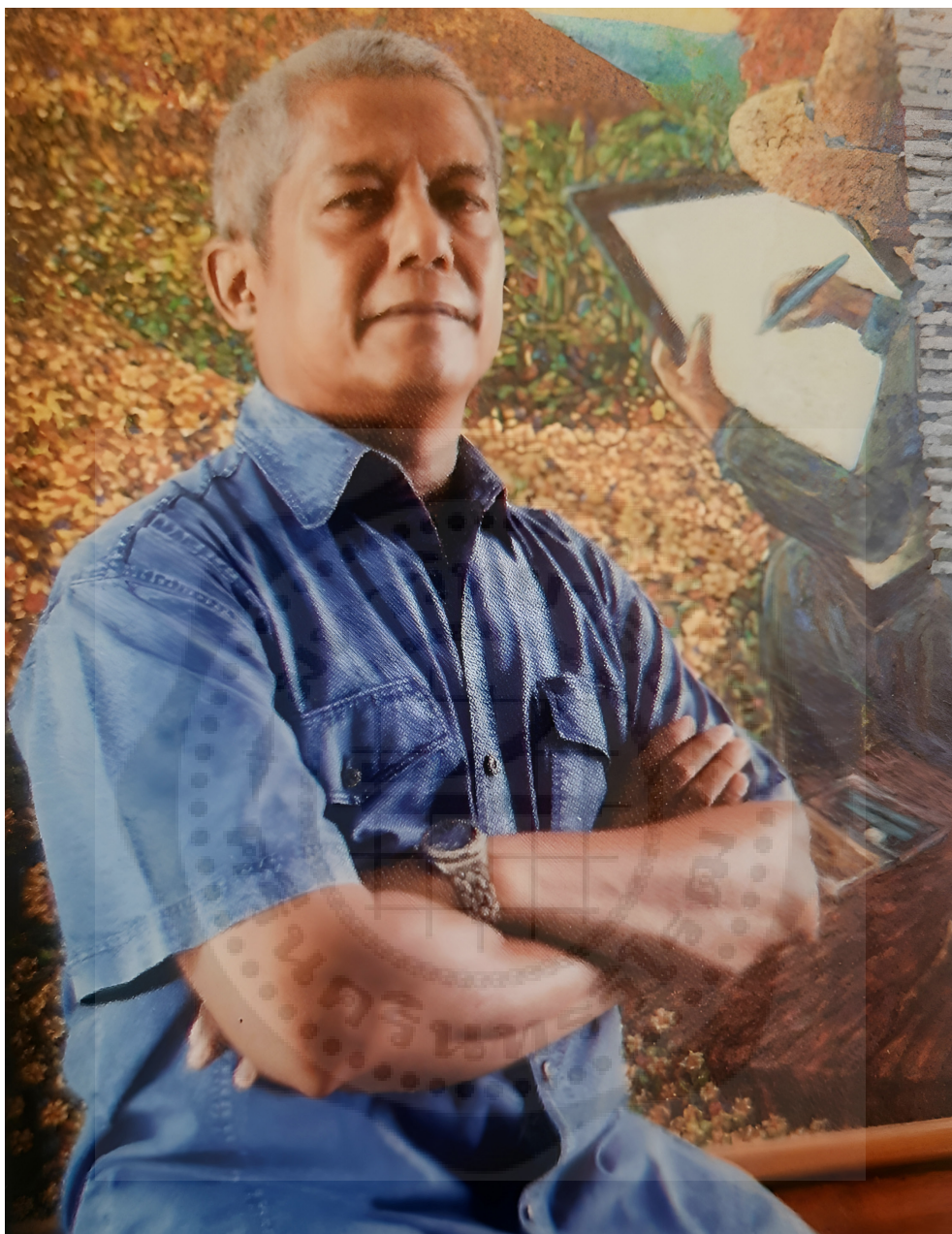


ภาพที่ 61 : ภาพ พัทธักษ์ ปิยะพงษ์ ในบทบาทของ “อาจารย์ปู” ผู้สอนศิลปะแก่เยาวชนในชุมชน
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์พงศา รวมทรัพย์ ผู้ถ่ายภาพ)

เอกสารอ้างอิง

- วงไหม เมืองล้านนา และสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. (2551). *สายธารธรรมศิลป์: แนวร่วมศิลป์แห่งประเทศไทย*
ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย สูศิลป์เพื่อสันติภาพ ประชาธิปไตย ความเป็นธรรม. กรุงเทพฯ:
 ฝ่ายศิลปกรรม สถาบันปรีดี พนมยงค์
- ศุภชัย สิงห์ยะบุษย์. (2537). *ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์
- สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. (2551). *บันทึกความทรงจำบางเรื่อง พ.ศ. 2497-2550*. เชียงใหม่:
 รักและเมตตาธรรมกรรม
- สิทธิเดช โรหิตะสุข. (2552). *กลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย: บทสำรวจสถานภาพและความเคลื่อนไหว*
ในช่วงปี พ.ศ. 2516-2530. กรุงเทพฯ: โครงการศูนย์ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย มหาวิทยาลัย
 ศรีนครินทรวิโรฒ





สุขสันต์ เหมือนนिरุทธิ์ (สันติภาพ นาโค)

ภาพที่ 62 : สุขสันต์ เหมือนนिरุทธิ์ (สันติภาพ นาโค)

(ที่มาภาพ : สัจจิบัตรนิทรรศการ “โลกของสุขสันต์ : ดินแดนของสันติภาพ, 2554. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ภาพถ่ายโดย สิทธิธรรม โรหิตะสุข)

สุขสันต์ในดินแดนของสันติภาพ(นาโค)

บนเส้นทางชีวิตและศิลปะของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์¹

วันที่ 6 เดือนตุลาคม พ.ศ.2554 เป็นวาระการครบรอบ 35 ปี ของเหตุการณ์นองเลือด 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 เหตุการณ์ทางสังคม การเมือง ที่เกิดขึ้นในประเทศนี้ที่การเคลื่อนไหว การเข่นฆ่า การปราบปราม ความสูญเสีย ได้อุบัติขึ้นมาจากหลายประเด็น ไม่ว่าจะเป็นประเด็นการเคลื่อนไหวของขบวนการนิสิต นักศึกษา ประชาชน เพื่อขับไล่ และต่อต้านการกลับมาประเทศไทยของอดีตผู้นำเผด็จการทหารที่กลับคืนประเทศ เกือบ 3 ปีให้หลังจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 ผ่านพ้นไป ประเด็นความขัดแย้งทางความคิด ทางอุดมการณ์ของฝ่ายรัฐกับฝ่ายปัญญาชนหัวก้าวหน้า การปะทะกันทางอุดมการณ์ความคิดระหว่างกลุ่มอิสระทางสังคม วัฒนธรรมและศิลปะ ที่มีเส้นทางของการแสวงหาเสรีภาพทางความคิด ต่อต้านความอยุติธรรมในสังคม ต่อต้านเผด็จการทางการเมือง กับ กลุ่มอนุรักษ์นิยม ที่มีเครื่องมือเพื่อใช้ในการเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมและศิลปะเช่นกัน อีกทั้งยังได้รับการสนับสนุนจากฝ่ายรัฐอย่างชัดเจน เปิดเผย

การเคลื่อนไหวของขบวนการความคิด อุดมการณ์ที่แตกต่างนำไปสู่การปลุกกระตม การล้อมปราบ และการปราบปราม ขบวนการนิสิต นักศึกษา ประชาชนที่มีความคิด ความเห็นและการแสดงออกที่ขัดกับอุดมการณ์ของฝ่ายที่ควบคุม อำนาจอธิปไตยและกลุ่มอนุรักษ์นิยม จนในที่สุดดูเหมือนสิ่งที่เกิดขึ้น คือ ฝ่ายขบวนการนิสิตนักศึกษา ปัญญาชน ประชาชน จำนวนไม่น้อยได้ถูกเข่นฆ่า ปราบปราม อย่างเปิดเผยในที่แจ้งท่ามกลางการโอบล้อมของประชาชนอีกจำนวนไม่น้อย เช่นกันที่มามุ่งล้อมวงดูการฆ่ากันระหว่างคนในประเทศเดียวกันอย่างกับว่านี่คือเรื่องปกติธรรมดาที่จักต้องเกิดขึ้น สำหรับคนกลุ่มที่ “เห็นต่าง” หรือ “รู้สึก” ต่างจากพวกของตน นั่นคือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในบริเวณโดยรอบ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และเขต กรุงเทพมหานคร แต่นั่น... ยังไม่ใช่ทั้งหมด

ในส่วนภูมิภาค ขบวนการนักศึกษา ประชาชน ที่ออกมาเคลื่อนไหวในพื้นที่เขตจังหวัดของตน ก็มีไม่น้อย เช่นกัน ส่วนใหญ่ถูกจำกัดปราบปรามจากฝ่ายเจ้าหน้าที่รัฐ ในเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือ ภาคอีสาน พื้นที่สำคัญที่เกิดการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องความเป็นธรรมในสังคม ในประเด็นต่าง ๆ ปฏิเสธไม่ได้ว่า จังหวัดนครราชสีมา หรือ โคราช นั้น เป็นพื้นที่สำคัญที่เกิดการรวมตัวและเคลื่อนไหวของกลุ่มนักศึกษา นักเขียน คณาจารย์ ปัญญาชน หรือแม้กระทั่งนักเรียน ประชาชนที่รวมตัวหรือตั้งเป็นกลุ่มอิสระเพื่อต่อสู้กับความอยุติธรรมทางสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คณาจารย์และนักศึกษาศิลปะ จากแผนกศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตเทคนิค ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จังหวัดนครราชสีมา หรือที่เรียกสั้น ๆ แบบคุ้นปากว่า “เทคนิคโคราช” ที่ในขณะนั้น มีอาจารย์ และศิลปินที่เป็นหัวหอกทางความคิดที่สำคัญอย่าง อาจารย์ทวี รัชนิกร เป็นหัวหน้าแผนกศิลปกรรม ก่อนและหลัง เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 นักศึกษาจากแผนกดังกล่าว หลายต่อหลายคน หลายกลุ่ม ได้มีบทบาทใช้งานศิลป วัฒนธรรมเป็นส่วนหนึ่งในการร่วมเคลื่อนไหวทางสังคม ร่วมกับในส่วนกลางและส่วนภูมิภาคต่าง ๆ ครู อาจารย์ นักศึกษาหลายคน เข้าร่วมเป็นสมาชิกของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย (2517) มีบทบาทในการเขียนภาพ

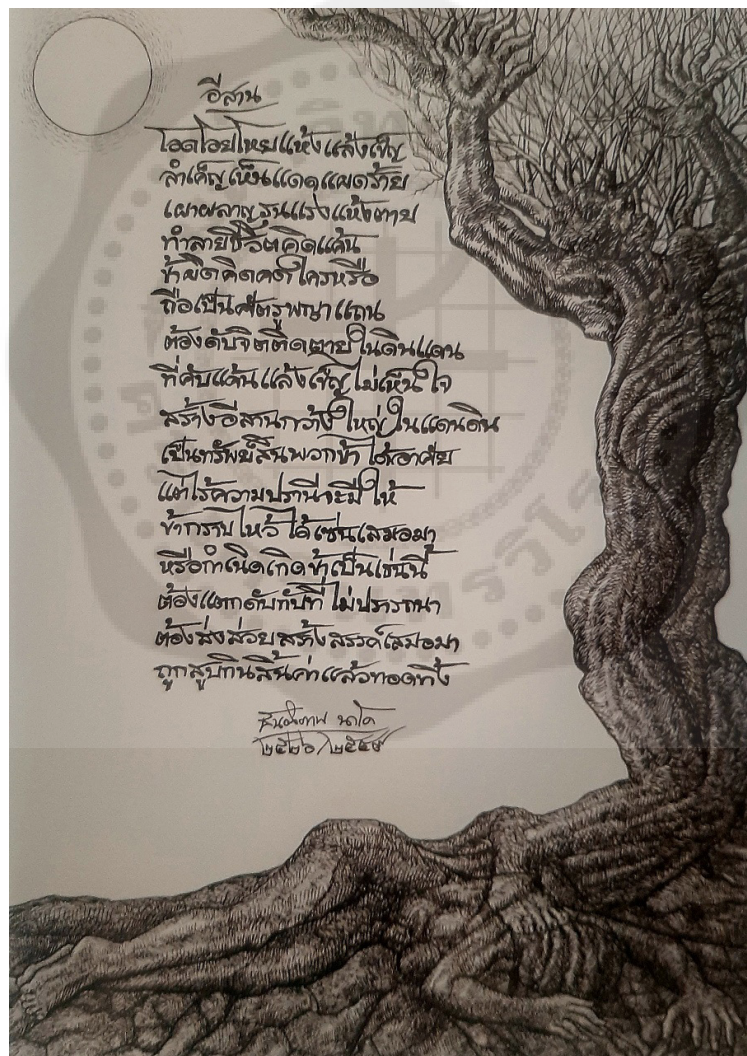
¹ปรับปรุงเพิ่มเติมเนื้อหาและภาพประกอบจากการพิมพ์ครั้งแรกใน สุจิตต์การแสดงนิทรรศการ “โลกของสุขสันต์ : ดินแดนของสันติภาพ” 23 กรกฎาคม – 29 ธันวาคม 2554 ณ หอศิลป์ ๒23 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, สิทธิธรรม โรหิตะสุข เป็นภัณฑารักษ์

“คัดเอาต์การเมือง” เพื่อร่วมแสดงในงานครบรอบ 2 ปี เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ที่เริ่มกิจกรรมเขียนภาพกัน ตั้งแต่ เดือนกันยายน พ.ศ.2518 และจัดแสดงบนถนนราชดำเนิน ในช่วงเดือนตุลาคม พ.ศ.2518 มีการปิดถนนจากสี่แยกคอกวัว ถึงช่วงอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ภายในงานมีการจัดกิจกรรมด้านศิลปวัฒนธรรมหลายแขนง อีกทั้งในเดือนมีนาคม พ.ศ.2519 แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ได้จัดแสดงภาพคัดเอาต์การเมืองต่อต้านจักรวรรดินิยม ขับไล่ฐานทัพอเมริกา ได้แสดงภาพโดยติดตั้งบริเวณต้นมะขามรอบสนามหลวง (วงสี่ไหม เมืองล้านนา และสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. 2551:1-3)อาจารย์และนักศึกษาศิลปะจากเทคนิคโคราชยังร่วมเคลื่อนไหวและสร้างผลงานภาพคัดเอาต์การเมืองโดยมีผลงานนำเสนอผ่านความคิดกันมามาก อาจเป็นเพราะในขณะนั้น โคราชเป็นบริเวณที่มีฐานทัพทหารอเมริกามาใช้พื้นที่เป็นฐานทัพนำไปสู่การขึ้นเครื่องบิน ไปทิ้งระเบิดประเทศเพื่อนบ้านในช่วงสงครามเวียดนาม ซึ่งการแสดงงานรอบสนามหลวงในครั้งนี้น่าจะเรียกได้ว่า ถูกคุกคามอย่างมากจากฝ่ายรัฐและฝ่ายต่อต้าน เพราะมีการเผาทำลายภาพคัดเอาต์และมีการคุกคามชีวิตของนักศึกษาศิลปะที่ร่วมวาดภาพด้วย



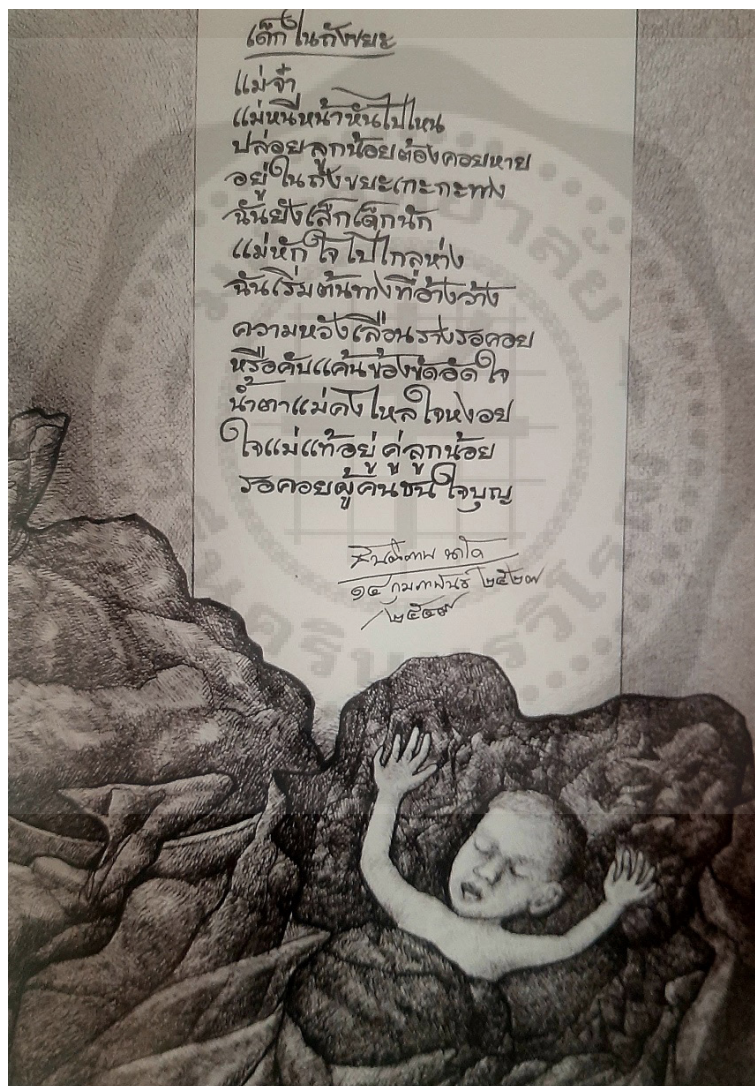
ภาพที่ 63 : ภาพจิตรกรรมและกวี “ไม่มีชื่อ” (2526) ปากกานกระดาศ โดยสันติภาพ นาโค
(ที่มาภาพ : สุจิตร์นิทรรศการ “โลกของสุขสันต์ : ดินแดนของสันติภาพ, 2554. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ)

นอกจากนี้ นักศึกษาบางกลุ่มได้ก่อตั้งกลุ่มศิลปวัฒนธรรมเพื่อออกไปเป็นกำลังสำคัญในด้านการเคลื่อนไหวเรียกร้องความไม่เป็นธรรมของกลุ่มคนผู้ใช้แรงงาน กรรมกรโรงงาน ดังเช่น กลุ่มบังคลาเทศน์ (Bangladesh Group) และในที่สุด เมื่อเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ขึ้น แผนกศิลปกรรมของเทคนิคโคราช จึงได้ชื่อว่าเป็นพื้นที่ที่ถูกผู้ควบคุมอำนาจรัฐจับตามองและเข้าปราบปราม กำจัดผลงานศิลปะจำนวนไม่น้อย มีการเผาและทำลายผลงานศิลปะในอาคารของแผนกศิลปกรรมหลังจากเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ไปเพียงไม่กี่วันและนำไปสู่การจับกุมอาจารย์และนักศึกษาหลายคน(สิทธิเดช โรหิตะสุข.2552:208-214) สองคนในหลายคนที่ถูกจับกุมซึ่งมี ทวี รัชนิกร ในฐานะของหัวหน้าแผนกศิลปกรรมและ อาจารย์อัคราจารย์อีกคนที่ถูกจับกุม คือ สุขสันต์ เหมือนนรินทร์



ภาพที่ 64 : ภาพจิตรกรรมและกวี “อีสาน” (2526/2549) ปากกานกระดาศ โดยสันติภาพ นาโค
(ที่มาภาพ : สื่อบัณฑิตนิตยสาร “โลกของสุขสันต์ : ดินแดนของสันติภาพ, 2554. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ)

เด็กชายสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เกิดที่จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 11 มกราคม 2494 ที่บ้านกลาง หมู่ที่ 3 ตำบลหนองแม่ไก่ อำเภोधักทอง จังหวัดอ่างทอง ตั้งแต่เป็นนักเรียน เด็กชายสุขสันต์ รอคอยที่จะเรียนหนังสืออยู่เพียงวิชาเดียว คือ วิชาศิลปะ เขาเห็นครูผู้สอนวาดภาพได้อย่างที่ใจต้องการ นั้นยังเป็นแรงผลักดันให้สุขสันต์เฝ้าเฝ้าเฝ้าเฝ้าในการขีดเขียน วาดภาพ และฝึกฝนจนมีความปรารถนาที่จะศึกษาต่อในวิชาศิลปะ เด็กชายสุขสันต์มีบิดาทำงานเป็นลูกจ้างอยู่ในกรมชลประทาน โดยบิดาย้ายไปทำงานในเขื่อนหรือเขตชลประทานต่าง ๆ เขาจึงต้องย้ายชีวิตตนเองไปตามสถานที่ทำงานของบิดาที่เปลี่ยนไปจนเมื่อถึงวัยหนุ่ม หลังจากที่บิดาได้ลาออกจากงานชลประทานอยู่ที่เขื่อนลำพระเพลิง โคราซ และทำงานเป็นลูกจ้างในแคมป์ของทหารอเมริกัน ดินแดนโคราซถิ่นอีสานจึงเป็นแห่งหนึ่งที่เขาได้เข้าศึกษาต่อเป็นนักศึกษาวิชาศิลปะของแผนกศิลปกรรม ณ เทคนิคโคราซแห่งนั้น ที่ซึ่งทำให้เขาได้ร่ำเรียนในวิชาศิลปะตามที่หัวใจปรารถนา

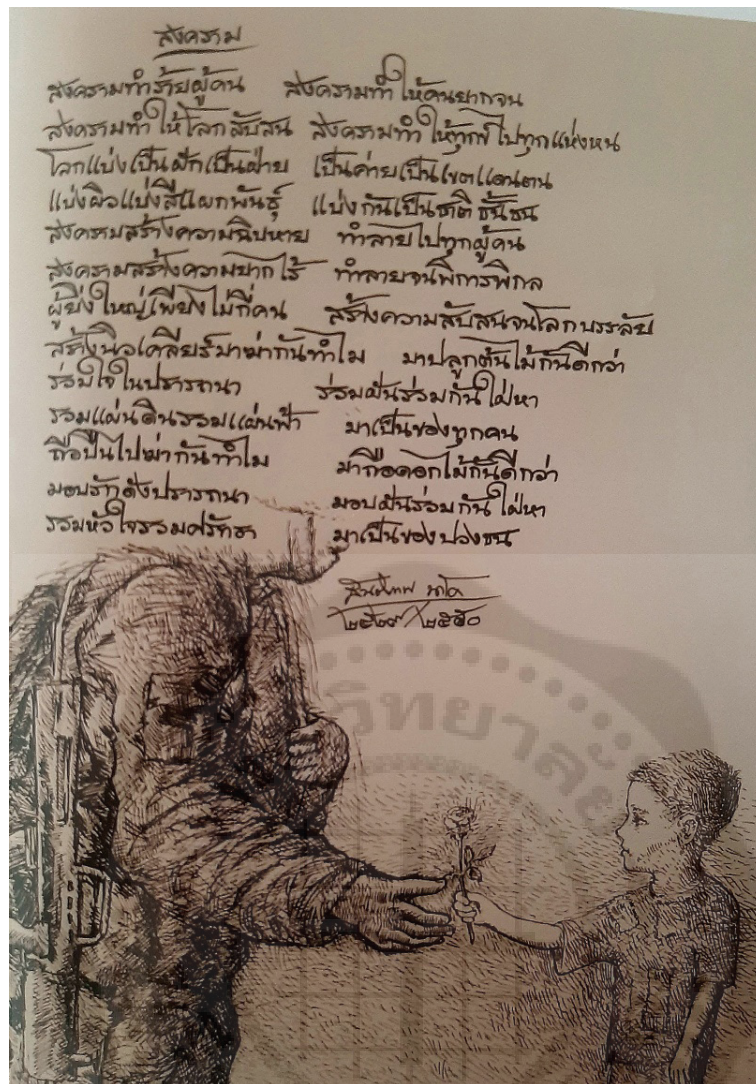


ภาพที่ 65 : ภาพจิตรกรรมและกวี “เด็กในถังขยะ” (2527/2549) ปากกานกระดาศ โดยสันติภาพ นาโค
(ที่มาภาพ : สุกิจิตรีนิทรรศการ “โลกของสุขสันต์ : ดินแดนของสันติภาพ, 2554. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒ)

อย่างไรก็ตาม การได้เป็นนักศึกษาศิลปะของแผนกศิลปกรรมเทคนิคโคราชในหัวเวลายี่มี ทวี รัชนิกร เป็นครูและผู้นำทางความคิดนั้น คงไม่ใช่เพียงแค่การไปเรียนวาด ๆ เขียน ๆ ระบายสี สร้างงานศิลปะไปตามใจตนเองแต่เพียงอย่างเดียว เพราะความก้าวหน้าของความคิดทางสังคม การตื่นตัวในการอ่านหนังสือ การเสพรับชมผลงานศิลปะ วัฒนธรรมของสังคมต่างบริบท การถกเถียง แลกเปลี่ยนความคิด การวิพากษ์วิจารณ์ การเปิดโอกาสให้นักศึกษาได้สร้างสรรค์ ทดลอง ค้นคว้าหาแนวทางในการสร้างสรรค์ศิลปะในรูปแบบใหม่ ๆ ตลอดจนกระแสของความคิดและการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อทำหน้าที่ “รับใช้สังคมและประชาชน” คือ กระแสสำคัญที่ครอบคลุมบรรยากาศในการเรียน การสอน การสร้างสรรค์ การแสดงออกทางศิลปะในแผนกศิลปกรรมของเทคนิคโคราชในช่วงเวลานั้น จึงไม่แปลกเลยที่ การเคลื่อนไหวทางสังคมหลายต่อหลายประเด็นจะมีนักศึกษาศิลปะของแผนกนี้หลายส่วนเข้าไปมีส่วนร่วมด้วยเสมอ ๆ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ เป็นหนึ่งในนักศึกษาที่เคยโดนหัวประท้วงเพื่อการเรียกร้องเสรีภาพของนักศึกษาจากผู้บริหารวิทยาลัยฯ มาแล้ว นอกจากนี้เขายังเข้าร่วมกลุ่มบังคลาเทศกับเพื่อนร่วมรุ่นและเพื่อนรุ่นพี่รุ่นน้อง ไม่ว่าจะเป็น สุรพล ปัญญาวิริยะ เทิดเกียรติ พรหมนอก มงคล อุทก เมธิ บุรีภักดี ทองกราน ทานา ฯลฯ กลุ่มบังคลาเทศ ได้กลายเป็นกลุ่มศิลปวัฒนธรรมที่สำคัญที่เคลื่อนไหวทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อสังคมในเขตภาคอีสาน ในช่วงเวลาตั้งแต่ก่อนปี พ.ศ. 2516-2519 หัวเวลายี่เองที่ วิชาศิลปะและการสร้างผลงานศิลปะของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้เปลี่ยนไปจากความคิดของเด็กชายสุขสันต์คนเดิม เพราะเขาเชื่อมั่นและศรัทธาต่อจุดยืนสำคัญที่ว่า ศิลปะจักต้องทำหน้าที่รับใช้สังคม รับใช้ประชาชน คนที่ทุกข์ยาก รับใช้และถ่ายทอดเรื่องราวของคนที่ยากจนและพบกับความไม่เป็นธรรม ไม่ว่าจะกรณีใด ๆ ก็ตาม

ก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 สุขสันต์เรียนจบจากเทคนิคโคราชและได้สมัครเป็นอาจารย์อัตราจ้างของวิทยาลัยในปี พ.ศ.2515 ในช่วงปี พ.ศ.2516 สุขสันต์ ได้รับการชักชวนจาก วิสา คัญทัพ กวีและศิลปินเพื่อสังคมคนสำคัญ ให้เข้าร่วมกลุ่มเรียกร้องรัฐธรรมนูญ และเมื่อเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ขึ้น สุขสันต์และกลุ่มเพื่อนยังเป็นแกนนำสำคัญในการนำประชาชนที่เรียกร้องประชาธิปไตยร่วมเคลื่อนไหว ณ บริเวณลานย่าโม ในดินแดนโคราชแห่งนั้นเอง

ชัยชนะของขบวนการนักศึกษาประชาชนในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ได้ตอกย้ำความคิดในเชิงศิลปะกับสังคมของสุขสันต์ มากยิ่งขึ้น เขาจริงจังกับการวาดภาพจิตรกรรม และยังสนใจในการเขียนเรื่องสั้นอีกด้วย สุรชัย จันทิมาธร แห่งวงคาราวาน และยังเป็นนักเขียนผู้มีนามปากกาว่า ท.เสน เจนจิต ได้เป็นแรงผลักดันสำคัญให้สุขสันต์สร้างงานเขียนเรื่องสั้น เรื่องสั้นเรื่อง “ขาของฉัน” ของเขา สร้างขึ้นมาด้วยแรงผลักดันจากเหตุการณ์ที่ มงคล อุทก เพื่อนสมาชิกกลุ่มบังคลาเทศและวงคาราวาน ได้ประสบอุบัติเหตุทางรถยนต์จนทำให้ขาข้างหนึ่งของมงคลขาด เรื่องสั้นเรื่อง “หัว” ของเขาเขียนขึ้นในปี พ.ศ.2518 ได้ผ่านการพิจารณาในลงตีพิมพ์ในนิตยสารสังคมศาสตร์ปริทัศน์ ในยุคสมัยที่สุชาติ สวัสดิ์ศรีเป็นบรรณาธิการ นอกจากนี้ ในปี พ.ศ.2518 ในฐานะสมาชิกสายเทคนิคโคราชของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย สุขสันต์ ได้ร่วมเขียนภาพคัตเอาต์การเมือง เพื่อจัดนิทรรศการศิลปะครั้งสำคัญ ในวาระครบรอบ 2 ปี เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ณ บริเวณถนนราชดำเนิน และรวมถึงการแสดงคัตเอาต์การเมืองเพื่อต่อต้านจักรวรรดินิยมและฐานทัพอเมริกาในช่วงเดือนมีนาคม พ.ศ.2519 ดังที่ได้กล่าวไปในข้างต้นด้วย



ภาพที่ 66 : ภาพจิตรกรรมและกวี “สงคราม” (2529/2550) ปากกานกระดาศ โดยสันติภาพ นาโค
(ที่มาภาพ : สุกิบัตรนิทรรศการ “โลกของสุขสันต์ : ดินแดนของสันติภาพ, 2554. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ)

การเคลื่อนไหวทางการเมือง โดยใช้ผลงานทางศิลปวัฒนธรรมตลอดจนการทำหน้าที่เป็นนักเคลื่อนไหว นักกิจกรรมทางสังคมร่วมกับผองเพื่อนในช่วงเวลาระหว่างปี พ.ศ.2515 – 2519 อย่างต่อเนื่อง ทำให้สุขสันต์ ถูกจับตามองจากเจ้าหน้าที่ฝ่ายความมั่นคงของรัฐ การเคลื่อนไหวเรียกร้องประชาธิปไตย การประท้วงต่อต้านเผด็จการในโคราช เริ่มทวีความเข้มข้นมากขึ้น มีการปราบปรามจากฝ่ายรัฐอยู่อย่างต่อเนื่อง แม้กระทั่งนักเรียนโรงเรียนราชสีมาวิทยาลัย อย่าง มานะ อินทรสุริยะ ที่ออกไปติดโปสเตอร์การเมืองต่อต้านจักรวรรดินิยม ก็ถูกสังหารอย่างโหดเหี้ยม หรือที่ จังหวัดนครปฐม เพื่อนร่วมรุ่นและร่วมสถาบันของสุขสันต์หากแต่อยู่คนละแผนกอย่าง วิชัย เกษศรีพงศ์ฯ และ ชุมพร ทุมไย สองพนักงานการไฟฟ้าส่วนภูมิภาคและสมาชิกแนวร่วมต่อต้านเผด็จการแห่งชาติที่ร่วมเคลื่อนไหวติดโปสเตอร์การเมืองเพื่อต่อต้านการกลับมาของเผด็จการ ได้ถูกสังหารด้วยการรุมซ้อมและนำศพไปแขวนคออย่างโหดร้ายทารุณ จนเมื่อเหตุการณ์ได้ทวีความตึงเครียดมากขึ้น และนำไปสู่การนองเลือด การสังหารหมู่ในวันที่ 6 ตุลาคม 2519 นิสิตนักศึกษาประชาชนปัญญาชนหัวก้าวหน้าบางส่วนถูกจับขังจำนวนไม่น้อยตัดสินใจเดินทางเข้าสู่เขตพงไพรร่วม

กับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยเพื่อเป็นนักรบประชาชนต่อสู้เพื่อความเป็นธรรมในสังคมต่อไป บางส่วนลี้ภัยไปยังต่างประเทศและถิ่นทุรกันดารในชนบท ศิลปินหลายคนนำเอาสีมาทาทัບผลงานศิลปะการเมืองของตน บางคนทำลายภาพเขียนของตนเอง ในวันที่ 10 ตุลาคม 2519 เจ้าหน้าที่ฝ่ายความมั่นคงของรัฐได้เข้ามาทำลายภาพเขียนจำนวนมาก ในอาคารของแผนกศิลปกรรมเทคนิคโคราช มีการจับกุมอาจารย์และนักศึกษาบางส่วน และนำไปสู่การจับกุม ทวี รัชนิกร และสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ดังที่กล่าวมาข้างต้นแล้วในที่สุด

สุขสันต์ถูกนำตัวเข้าไปคุมขังอยู่ในห้องขังของสถานีตำรวจ สภ.อ เมืองโคราช ก่อนที่จะถูกส่งตัวไปเรือนจำบางเขน แต่เนื่องจากเรือนจำอยู่ระหว่างก่อสร้างและปรับปรุง เขาจึงถูกส่งตัวกลับมาอยู่ที่ห้องขังของ สภ.อ. โคราชเป็นเวลา 4 เดือน หลังจากนั้นจึงถูกส่งตัวไปคุมขังยังเรือนจำบางเขนอีกครั้ง ในห้องขัง เขายังคงเขียนภาพ แต่ถึงโดนจับกุมก็ยังไม่พ้นกับการถูกเล่นงานจากอำนาจรัฐ เมื่อมีเพื่อนและภรรยา (อาจารย์เสาวลักษณ์ เหมือนนิรุทธ์) มาเยี่ยมเขาได้นำรูปเขียนในห้องขังให้เพื่อนได้ชม มีนักข่าวของหนังสือพิมพ์ดาวสยามได้ถ่ายรูปและนำไปขึ้นพาดหัวของหนังสือพิมพ์ว่าเขายังคงเขียนภาพทางการเมืองเพื่อปลุกกระแสมั่วว่าจะอยู่ในห้องขังก็ตาม... ความคิดทางสังคมต่าง ๆ เขาได้เก็บงำเอาไว้ เพื่อรอคอยวันแห่งอิสรภาพที่จะมาถึง...

24 กันยายน พ.ศ.2520 สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้รับอิสรภาพจากห้องขัง เขาไม่รีรอที่จะเลือกเส้นทางชีวิตในการเป็น “ครูศิลปะ” ควบคู่ไปกับการทำงานศิลปะของตนเอง โดยสถานศึกษาเริ่มแรกที่เขาสอบบรรจุเข้าไปทำงานในยุคที่ความต้องการครูศิลปะมีมากล้น คือ โรงเรียนเขวไร่ อยู่อำเภอโกสุมพิสัย จังหวัดมหาสารคาม ภายหลัง “ครูสุข” ได้กลับมาเป็นครูศิลปะที่โรงเรียนบ้านไผ่ (ข.ก. 5) อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น สถานที่ซึ่งกลายเป็นที่ทำงานจนกระทั่งเขาและภรรยาเข้าโครงการเกษียณอายุราชการก่อนเวลา (Early Retired) อำเภอบ้านไผ่ยังเป็นที่ตั้งของบ้านพักและสถานที่ทำงานศิลปะของเขาตลอดเวลา 30 ปีกว่านี้ จนถึงปัจจุบัน

ดูเหมือนว่า เส้นทางศิลปะของสุขสันต์ จะมีจุดเปลี่ยนสำคัญ เมื่อครั้งที่เขาส่งผลงานศิลปะเข้าร่วมใน “การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย” การแสดงศิลปะที่จัดขึ้นโดย “ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย” (2522 – 2530) ผลงานที่เขาส่งไปร่วมกับการแสดงครั้งแรก ๆ มีจำนวนไม่น้อย มีเรื่องราวและรูปแบบหลายแนวทาง ได้รับถ้อยคำวิจารณ์ซึ่งกลายเป็นแรงผลักดันและจุดเปลี่ยนสำคัญจาก อาจารย์ถกล ปรียาคุณพิพงศ์ สมาชิกชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ซึ่งกล่าวแก่เขาว่า “สุขสันต์ทำงานแบบ อยากได้มากเกินไป... ต้องการมากเกินไป” ถ้อยคำในขณะนั้น ได้ทำให้สุขสันต์พยายามที่จะไม่ทำงานศิลปะโดยเน้นที่ปริมาณชิ้นงาน แต่เน้นที่การนำเสนอ สื่อสารเนื้อหาที่ต้องการแสดงทัศนะ ซึ่งไม่พ้นที่จะเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับความคิด ความรู้สึก มุมมองที่เขามีต่อวิถีชีวิต คนยากไร้ ความแห้งแล้ง วิถีชีวิตของธรรมชาติที่เกิดจากน้ำมือของมนุษย์ การต่อต้านการแบ่งแยกชนชั้น การต่อต้านสงคราม และเรียกหาสันติภาพ การวิพากษ์ความเป็นไปของเมืองใหญ่ ความรักของคนยาก ความรักที่เชื่อมโยงเข้ากับสังคม ฯลฯ ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ เป็นประเด็นทางสังคมที่สุขสันต์ ให้ความสนใจ สุขสันต์เริ่มเขียนบทกวีชิ้นแรกในช่วงปี พ.ศ. 2525 ในชื่อบทกวี “ยายยายถั่ว” และเริ่มวาดภาพลายเส้นผสมผสานกับการเขียนบทกวี ส่งผลงานเข้าร่วมการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ครั้งหนึ่งเขาได้ส่งผลงานทั้งในนามของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ และอีกชิ้นงานหนึ่งเขาลงชื่อว่า “สันติภาพ” ภายหลัง อาจารย์สันติ อิศโรวุธกุล อดีตประธานแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย สมาชิกชมรมศิลปกรรมไทย ศิลปิน และนักวิชาการด้านศิลปะ ได้ติดต่อเตือนนามปากกาของเขา โดยใส่คำว่า “นาโค” เข้าไปหลังคำว่า สันติภาพ โดยให้ความเห็นว่า เขาเห็นงานของสุขสันต์ส่วนใหญ่จะถ่ายทอดชีวิต รูปของ “ชาวนา” และ “วัวควาย”

ตั้งแต่นั้น สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ จึงได้ใช้อีกนามหนึ่งในการสร้างงานศิลปะ และเขียนบทกวี ว่า “สันติภาพ นาโค” ซึ่งจริง ๆ แล้ว นาโค ในภาษาไทยแปลความหมายได้ว่า “นาค” แต่นาโคในนามปากกาของเขาเชื่อมโยงกับวิถีของชาวนาอย่างแท้จริง



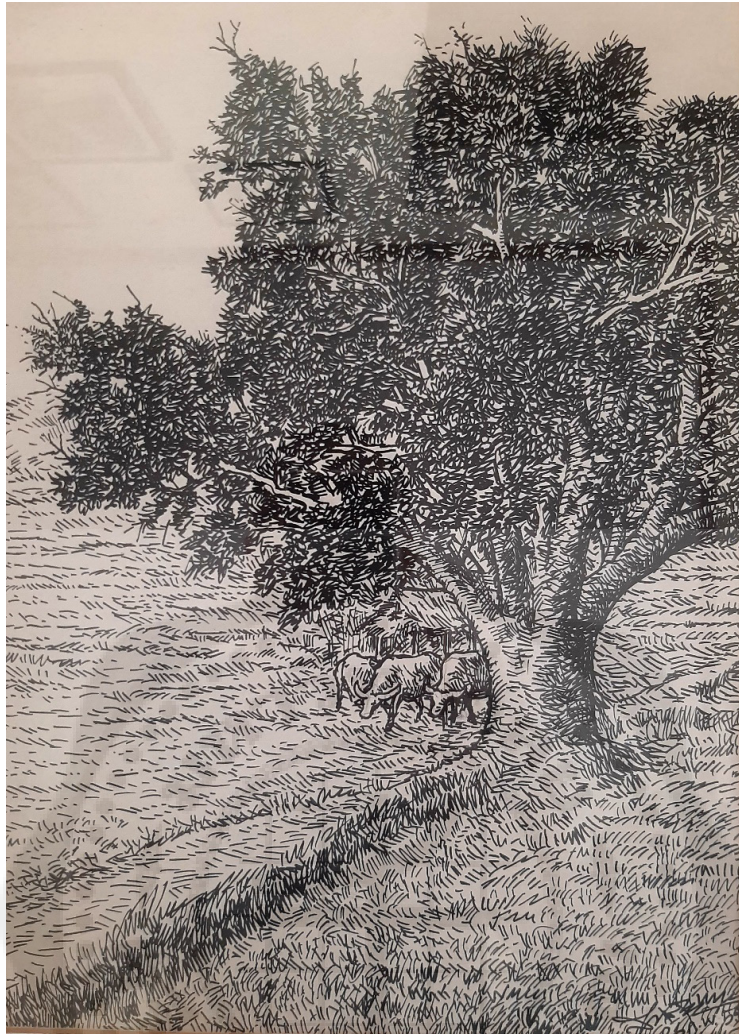
ภาพที่ 67 : ภาพ “คนบนรถไฟชั้น 3” (2537) ปากกานกระดาศ โดยสันติภาพ นาโค
ผลงานศิลปะสะสมของ สิทธิธรรม โรหิตะสุข
(ที่มาภาพ : ภาพถ่ายโดย สิทธิธรรม โรหิตะสุข)

ในนาม “สันติภาพ นาโค” สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้ใช้มันสร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบและเอกลักษณ์เฉพาะที่สำคัญ กล่าวคือ การผสมผสานระหว่างงานจิตรกรรมด้วยกลวิธีวาดเส้น ด้วยสื่ออย่างปากกา แท่งถ่าน ดินสอถ่าน พร้อมทั้งบรรจุบทกวี บทกลอนที่เขาแต่งขึ้น ภายในกรอบภาพเดียวกันด้วย ในช่วงธันวาคม ปี พ.ศ.2526 ผลงานบทกวีของเขาในนามสันติภาพ นาโค ได้ถูกรวบรวมลงในนาม “เพลงขลุ่ยเหนือทุ่งข้าว” โดยสำนักพิมพ์กระดาศสาอันมีอาจารย์ผดุง พรหมมูล เป็นหนึ่งในผู้ก่อตั้ง และในปี พ.ศ.2526 อีกเช่นกัน หลังจากการกลับคืนสู่เมืองของเหล่านิสิตนักศึกษาปัญญาชนและศิลปิน ศิลปินบางส่วนได้พบปะและรวมกลุ่มกันทำงานศิลปะจัดแสดง หลายกลุ่มเป็นกลุ่มที่ตั้งขึ้นใหม่ สำหรับสุขสันต์ เขาได้เข้าร่วมกับกลุ่ม “คนเดินดิน” (Earth Walker Group) ที่มีสมาชิกส่วนใหญ่มาจากกลุ่มบังคลาเทศน์เดิม อาทิ สุรพล ปัญญาวิชระ เทิดเกียรติและอุดม พรหมนอก เมธี บุรีภักดี มงคล อุทก เลอพงษ์ พุฒิชาติ ทองกราน ทานา โดยกลุ่มคนเดินดินนี้ ยังคงมีจุดยืนในการสร้างงานศิลปะเพื่อสะท้อนสังคม ปัญหาสังคมอย่างชัดเจน



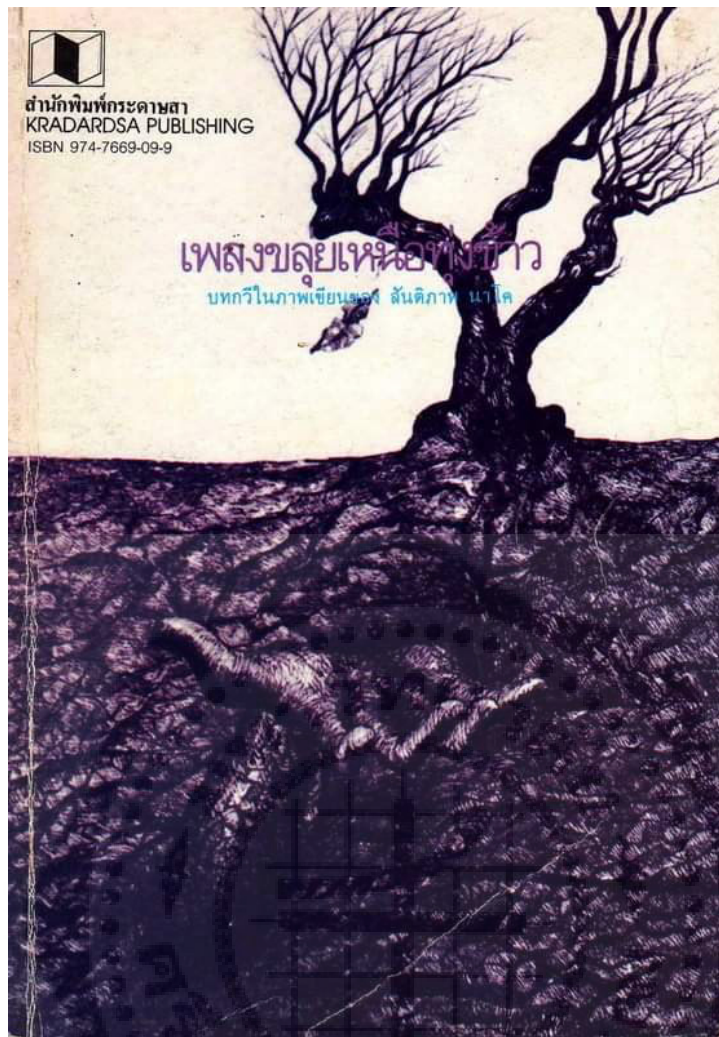
ภาพที่ 68 : ภาพจิตรกรรมลายเส้น “ชานา” (2552) ดินสอดำบนกระดาษ โดยสันติภาพ นาโค
ผลงานศิลปะสะสมของ สิทธิธรรม โรหิตะสุข
(ที่มาภาพ : ภาพถ่ายโดย สิทธิธรรม โรหิตะสุข)

สิ่งที่โดดเด่นอย่างมากในผลงานจิตรกรรมวาดเส้นของสุขสันต์ คือ การถ่ายทอด รูปทรงของ “คน” รูปทรงคน ในผลงานวาดเส้นของเขา มีรูปลักษณะและการเคลื่อนไหว คล้ายดังได้รับอิทธิพลมาจากศิลปินหญิงชาวเยอรมันคนสำคัญในช่วงต้นทศวรรษที่ 20 คือ แคธีร์ คอลวิทซ์ (Kathe Kollwitz, 1867 - 1945) ผู้สร้างงานศิลปะภาพพิมพ์และผลงานวาดเส้นสะท้อนความทุกข์เข็ญของมนุษย์ในภาวะสงคราม ซึ่งทว่าไปแล้ว ผลงานทั้งศิลปะภาพพิมพ์และงานวาดเส้นของคอลวิทซ์เองก็ส่งอิทธิพลมาถึงขบวนการนักศึกษาและศิลปินหัวก้าวหน้าในประเทศไทยช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และก่อนและหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ไม่น้อยเลยทีเดียว



ภาพที่ 69 : ภาพจิตรกรรม “ทุ่งนา” (2550) ปากกานกระดาศ โดยสันติภาพ นาโค
ผลงานศิลปะสะสมของ สิทธิธรรม โรหิตะสุข
(ที่มาภาพ : ภาพถ่ายโดย สิทธิธรรม โรหิตะสุข)

ในดินแดนการสร้างสรรค์ภายใต้นาม “สันติภาพ นาโค” และในนามจริงนั้น สุขสันต์ พยายามอย่างยิ่งที่จะสร้างผลงานของเขาให้สื่อสารออกมาได้ง่าย ๆ ไม่ซับซ้อน ผู้ชมสามารถเสพรับและเข้าใจได้ไม่ยาก หากดูจากรูปพร้อมกับอ่านบทกวีของเขาประกอบ สิ่งนี้เป็นความตั้งใจอย่างยิ่งที่เขาที่จะให้งานศิลปะที่ตนเองสร้างขึ้นสามารถสื่อสารกับชาวบ้าน ชาวนา ในจุดยืนที่สุขสันต์ กล่าวไว้ว่า “เพื่อเป็นการทดแทนบุญคุณต่อชาวนาผู้ยากไร้ที่มีต่อศิลปินอย่างเขา” ซึ่งหากวิเคราะห์จุดยืนของสุขสันต์ในแง่นี้ ไม่ยากนักที่จะบอกว่า มันได้เป็นเสมือนกับอิทธิพลทางความคิดที่ถูกส่งผ่านต่อเนื่องมาจาก “กระแสความคิดเรื่องหนี้สังคม” (ดูประเด็นนี้เพิ่มเติมได้ใน, ประจักษ์ ก้องกีรติ. 2548: 97-98) ที่ครอบคลุมและเป็นตัวขับเคลื่อนคนหนุ่มสาว ปัญญาชน นิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยให้ก้าวเดินไปทำกิจกรรม “พัฒนาชนบท” หรือ “ค่ายอาสา” ต่าง ๆ ในถิ่นที่ห่างไกล อันเป็นกระแสการเคลื่อนไหวที่สำคัญของนิสิตนักศึกษาในช่วงก่อนเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516



ภาพที่ 70 : ภาพหน้าปก “เพลงขลุ่ยเหนือทุ่งข้าว” (2526) รวมบทกวีของ สันติภาพ นาโค จัดพิมพ์โดย สำนักพิมพ์กระดาดสา
(ที่มาภาพ : ภาพถ่ายโดย สิทธิธรรม โรหิตะสุข)

ครูสุข หรือ สุขสันต์ เหมือนนिरุทธ์ หรือ สันติภาพ นาโค สร้างผลงานศิลปะของเขาทุกวันอย่างต่อเนื่อง แน่นนอน ส่วนใหญ่คืองานวาดเส้นที่บรรจุใส่บทกวีที่มีถ้อยสัมผัสเพื่อความเรียบง่ายต่อการรับรู้เข้าใจ เขาใช้กลวิธีดังกล่าวนี้ บันทึกเรื่องราว ความเป็นไปของสังคม ผ่านกาลเวลา ผ่านเหตุการณ์ เขาบันทึกมันทุกวัน พิสูจน์ได้จากผลงานเกินกว่า 700 ชิ้น ใน “บ้านศิลป์” บ้านพักที่ร่มครึ้มไปด้วยต้นไม้ของเขาในอำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น สถานที่ที่สุขสันต์ใช้ชีวิตอยู่กับภรรยาคุ่มทุกซ์คุ้ยาก ผู้เป็นเสมือนดวงใจและโลกของเขา “อาจารย์ เสาวลักษณ์ เหมือนนिरุทธ์”

ย้อนกลับไป ในช่วงต้นปี พ.ศ. 2554 ใช้เวลา 5 ชั่วโมงกว่า ๆ ผมและคณะเดินทางมายังอำเภอบ้านไผ่ เพื่อพบกับสุขสันต์ เหมือนนिरุทธ์ หรือ สันติภาพ นาโค เสียงในสายโทรศัพท์พูดด้วยความเป็นห่วง เพราะเราไปผิดทิศทางจากที่เขาบอกไว้เบื้องต้น จนกระทั่งถึงหน้าบ้านของเขา เมื่อเข้าไปเราได้พบกับสุขสันต์ และอาจารย์เสาวลักษณ์ ซึ่งขณะนั้นกำลังป่วยอยู่ ก่อนการพูดคุย ก่อนการทำงานใด ๆ ร่วมกัน เราจึงได้เห็นว่า กิจวัตรของสุขสันต์ในดินแดนของสันติภาพ (นาโค) นั้น ไม่ได้มีแต่การสร้างงานศิลปะเพียงอย่างเดียว เขายังทำหน้าที่เป็นคู่วิตที่คอยดูแลภรรยาที่เจ็บ

ป่วยอย่างใกล้ชิด แม้ในยามทุกข์ ความตื่นเต้นและแววตาในประกายของเขา เปล่งขึ้นทันทีเมื่อพูดถึงเรื่องศิลปะ ขณะนั้น เขากำลังมุ่งมั่นกับการนำผลงานไปจัดแสดงและติดตั้งในโรงพยาบาล สถานที่ซึ่งแวดล้อมไปด้วยประชาชนคนทุกข์ยาก คนเจ็บป่วย คนไร้ที่พึ่งพิง คนทุกชั้นชน การนำงานศิลปะไปมอบให้โรงพยาบาลเพื่อติดให้ประชาชนได้ชม สุขสันต์ ได้รับแนวคิดนี้มาจาก “อาจารย์สนาม จันทร์เกาะ” อาจารย์สอนศิลปะคนสำคัญของแดนดินถิ่นอีสาน และศิลปินสมาชิกกลุ่มอีสานที่สร้างงานศิลปะเพื่อสังคมอย่างต่อเนื่องเช่นกัน สุขสันต์เลือกที่จะใช้ฝีมือของเขา วาดภาพทิวทัศน์ ภาพดอกไม้ ภาพทิวทัศน์ ภาพทิวทัศน์และถ่ายทอดความเข้าใจของประชาชนที่มาใช้บริการในโรงพยาบาล สิ่งนี้เป็นงานอีกหนึ่งงานที่เขายังคงทำด้วยจุดยืนที่จะนำศิลปะมาใช้สังคม ประชาชน โดยไม่ได้หวังรางวัลและผลตอบแทนใด ๆ

อีกสิ่งหนึ่งที่เขายังคงทำต่อเนื่องมาแล้วเป็นเวลาหลายปี ก็คือ การนำเอาบทกวี บทกลอนของเขามาสอดใส่ ท่วงทำนองกลายเป็นเพลง บทเพลงที่แม้ยังไม่ได้มีโอกาสบันทึกเสียง หากแต่มันได้ถูกเล่นและสื่อสารกับผู้ชมและผู้ฟัง ผ่านการจัดนิทรรศการศิลปะและแสดงดนตรีเพื่อประชาชนอย่างเรียบง่ายในชื่อการแสดงว่า “แผ่นภาพ กวีเพลง” ซึ่งเป็นการนำเอาผลงานจิตรกรรมวาดเส้นและบทกวีที่ใส่ท่วงทำนองนำมันเดินทางไปยังสถานที่ต่าง ๆ ทั้งที่ถูกรับเชิญ และทั้งที่ใจอยากจะสื่อสาร เขาเรียกมันว่า “แผ่นเพลง” นำมาตั้ง สะพายกีตาร์และขับร้องถ่ายทอดมันออกมา 5 – 10 เพลง ที่แต่ละประเด็น เรื่องราว ถ่ายทอดปัญหาของสังคมในหลายมิติ ถ่ายทอดความคิด ความรู้สึกของเขาที่มีต่อโลก และมนุษย์ “แผ่นภาพกวีเพลง” จึงเป็นการแสดงออกและสื่อสารผลงานศิลปะของเขาที่ช่วยเหลือเลี้ยงคุณค่าและความหมายของชีวิตในฐานะของคนทำงานศิลปะในวันนี้



ภาพที่ 71 : ภาพการนำเสนอ “แผ่นภาพกวีเพลง” โดยสันติภาพ นาโค วันที่ 1 สิงหาคม 2556

ณ โรงเรียนอรัญประเทศ

จังหวัดสระแก้ว

(ที่มาภาพ : ถ่ายภาพและได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณชนวิญ์ ปรีชาจารย์)

ก่อนจากกันในการเยี่ยมเยียนและทำงานร่วมกันในระยะเวลานั้น ๆ ก่อนที่ผลงานของเขาจะถูกนำมาจัดแสดงในหอศิลป์ g23 ภายในมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ในช่วงเดือนกรกฎาคม 2554 ครูสุขได้พาพวกเราไปรับประทานอาหารกลางวันที่บ้านกาแฟของเพื่อนลูกชายของเขา นอกจากโรงพยาบาลบ้านไผ่แล้ว ที่นั่นยังเป็นอีกสถานที่หนึ่งที่รูปภาพของสุขสันต์ได้ไปติดตั้งจัดแสดงให้ผู้เข้าชมได้รับประทานอาหารได้รับชม เราได้พบกับลูกศิษย์ที่เมื่อเห็นครูสุขนั่งทานข้าวอยู่ที่นั่นก็รีบเดินมาคารวะด้วยความเคารพและศรัทธาในตัวตนและผลงานของครูสุข พี่คนหนึ่งกล่าวว่า ครูสุข คือแรงบันดาลใจสำคัญที่บ่มเพาะความคิดทางสังคมให้เขา นั่นคือประโยคที่ผมได้ยินจากสองหูของตนเอง หลังมือที่ย่างอันเรียบง่าย เราไปส่งครูสุขที่บ้าน ก่อนถึงปลายทาง ครูสุขกล่าวกับผมว่า “ตอนนี้ต้องดูแลสุขภาพ จะเจ็บไม่ได้ ป่วยไม่ได้ ตายยังไม่ได้ เราต้องดูแลเขา (อาจารย์เสาวลักษณ์ เหมือนนิรุทธ์) ถ้าเราเป็นอะไรไปอีกคนแล้วเขาจะอย่างไร”

ตลอดเวลาที่ผมอยู่กับครูสุขในช่วงสั้น ๆ สีหน้าครูสุขเป็นกังวลอยู่ตลอดเวลา ขณะสัมภาษณ์เขาจะคอยมองนาฬิกาเสมอ ๆ ว่าถึงเวลาที่จะไปซื้อหาและจัดเตรียมอาหารให้คู่ชีวิตแล้วหรือยัง เมื่ออยู่ในรถกับพวกเราก็ก่อกัน ถึงแม้ว่าเวลาพูดถึงศิลปะและการทำงานของเขาดวงตาสองดวงของสันติภาพ นาโค จะเปล่งประกายเปี่ยมไปด้วยพลัง แต่สีหน้าที่ไม่เคยคลายกังวลของเขา ทุกวินาทีแห่งความเป็นห่วงคนรักที่รออยู่ที่บ้าน ดวงหน้า ดวงตาและความรู้สึกแบบนั้น...

งานศิลปะชิ้นไหน ๆ ของเขา ก็ไม่สามารถจะถ่ายทอดบรรยายได้เทียบเท่า

อย่างไรก็ตาม ก่อนการเปิดนิทรรศการ “โลกของสุขสันต์-ดินแดนของสันติภาพ” ณ หอศิลป์ g23 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒจะเริ่มขึ้น ในวันที่ 13 มิถุนายน 2554 ครูสุขได้โทรศัพท์มาถึงผม แจ้งข่าวว่า เขาได้เสียคู่ชีวิตคืออาจารย์เสาวลักษณ์ เหมือนนิรุทธ์ ไปแล้ว แต่ไม่ต้องห่วงทุกอย่างเขาจัดการอยู่ทางนี้ ส่วนเรื่องนิทรรศการ ขอให้ผมช่วยดำเนินการต่าง ๆ ให้เรียบร้อยและจะได้พบกัน ผมพูดไม่ออก แต่ก็ทำหน้าที่ของเราต่อไป กระทั่ง 23 กรกฎาคม 2554 วันเปิดนิทรรศการของสันติภาพ นาโค เขาได้เชิญ “อาจารย์สุชาติ สวัสดิ์ศรี” หรือ “สิงห์สนามหลวง” ที่เขาเคารพนับถือมากกล่าวเปิดนิทรรศการ ในวันเปิดคับคั่งไปด้วยเพื่อนมิตรของเขา รวมไปถึง “อาจารย์สันติ อิศโรธกุล” ผู้ตั้งนาม “สันติภาพ นาโค” ให้แก่เขาด้วย ในคำวันนั้น สันติภาพ นาโค ยังคงทำหน้าที่นำเสนอ “แผ่นภาพ กวีเพลง” ให้ผู้ชมงานของเขาได้รับรู้รับฟังเช่นเดิม

หลังนิทรรศการครั้งนั้นเสร็จสิ้นไป สันติภาพ นาโค กลับสู่ดินแดนบ้านไผ่ของเขา เขายังคงทำงานศิลปะที่เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตต่อไป บางวันที่เจียบเหงา สันติภาพ นาโค โทรศัพท์มาหาผมให้เป็นเพื่อนคุย เราคุยกันทั้งเรื่องสัพเพเหระและเรื่องศิลปะที่จริงจัง มีอยู่ 2 ครั้ง ผมเชิญเขามาเป็นวิทยากรบรรยายแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและกวี รวมถึงนำเสนอ “แผ่นภาพกวีเพลง” ให้กับเด็กและเยาวชนในโรงเรียนที่จังหวัดสระแก้วและจังหวัดตากที่จังหวัดสระแก้วได้บันทึกไว้ว่า คือวันที่ 1 สิงหาคม 2556 ณ โรงเรียนอรัญประเทศ การเดินทางไปสระแก้ว ผมพา สันติภาพ นาโค ไปพักที่ วิทยาลัยโพธิวิชชาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ซึ่งขณะนั้นมี รองศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย เป็นทั้งผู้ก่อตั้งและคณบดี เมื่อเขาได้รับทราบถึงแนวคิดในการก่อตั้งวิทยาลัยนี้ พร้อมทั้งได้เห็นพื้นที่ของวิทยาลัยและห้องสมุดที่อำเภอดอนจาน นคร จังหวัดสระแก้ว เขาจึงตัดสินใจมอบผลงานศิลปะในนิทรรศการ “โลกของสุขสันต์-ดินแดนของสันติภาพ” จำนวนหนึ่งให้กับวิทยาลัยโพธิวิชชาลัย มศว เพื่อเป็นประโยชน์ทางการศึกษาและศิลปวัฒนธรรม ปัจจุบันผลงานจิตรกรรมและกวีเหล่านี้ของเขายังคงติดตั้งจัดแสดงอยู่ภายในบริเวณห้องสมุดของวิทยาลัยโพธิวิชชาลัย จังหวัดสระแก้ว

ในปี พ.ศ. 2555 สันติภาพ นาโค หรือสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ยังได้รับการยกย่องให้เป็น “ศิลปินมรดกอีสาน สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรมสื่อผสม) ประจำปี 2555” อีกด้วย

ครั้งล่าสุดที่ผมและเขาพบกันแบบตัวเป็น ๆ คือ ผมและนักเขียนรุ่นน้อง “ธนวิญ ปรินาจารย์” ได้เชิญให้เขามาแสดงดนตรีใน “เทศกาลศิลปะนานาชาติ” นิทรรศการศิลปะกับสังคม ที่สถาบันปรีดี พนมยงค์ ในครั้งนั้นเป็นวาระ 40 ปี 14 ตุลา จัดขึ้นในปี พ.ศ. 2556 ซึ่งเขายังคงนำเสนอ “แผ่นภาพกวีเพลง” ได้อย่างมีพลังและเต็มไปด้วยสาระความหมาย



ภาพที่ 72 : ภาพการนำเสนอ “แผ่นภาพกวีเพลง” โดยสันติภาพ นาโค วันที่ 1 สิงหาคม 2556 ณ โรงเรียนอรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว

(ที่มาภาพ : ถ่ายภาพและได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณธนวิญ ปรินาจารย์)

หลังจากกิจกรรมครั้งนั้นผ่านพ้นไป ผมยังคงเป็นเพื่อนคุยทางโทรศัพท์กับเขาอยู่เป็นระยะ ๆ เราสนทนากันสั้นบ้าง ยาวบ้าง บางครั้งเพียงแค่นึกถึงนาที่ บางครั้งยาวเป็นชั่วโมง ในบทสนทนาช่วงหลัง ๆ ช่วงปี พ.ศ. 2557 ทำให้ทราบว่า เขาตรวจพบมะเร็งในต่อมลูกหมาก รักษาตัวอยู่ที่โรงพยาบาลบ้านไผ่เป็นระยะ ๆ ในช่วงที่ร่างกายไม่แข็งแรง เขาได้ลูกชายคนเดียว “สันติภาพ เหมือนนิรุทธ์” มาคอยดูแลอย่างใกล้ชิด ได้วาดลายเส้นบ้าง แต่ช่วงหลังอาจไม่มากนัก กระทั่งวันอังคารที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2558 ผมได้ทราบข่าวจากทั้ง “พีไพลินทร์ ขาวงาม” และ “อาเป๊ยก-สุรพล ปัญญาวิริยะ” ว่า ครูสุข สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ ได้จากพวกเราไปแล้วอย่างสงบ

วันอาทิตย์ที่ 25 มกราคม 2558 อาจารย์อำนาจ เย็นสบาย และผม เราออกจากกรุงเทพมหานคร รับประทานอาหารเพื่อให้ทันส่ง “ครูสุข” กลับคืนสู่ธรรมชาติ ณ วัดคัมจัดสรร (วัดหลวงปู่สี) อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น เราไปทันได้ใส่กำไลรูปแทนดอกไม้จันทร์เข้าไปในเปลวไฟที่ลุกโชน

เมื่อกลับมา ผมหยิบหนังสือรวมบทกวีเล่มแรกของ สันติภาพ นาโค “เพลงขลุ่ยเหนือทุ่งข้าว” (2526) ซึ่งจัดพิมพ์โดย สำนักพิมพ์กระต๊อสา มาเปิดพลิกดูอีกครั้ง คือนั้น ผมเขียนบทกวีให้ครูสุขบทหนึ่ง ชื่อ “ในเปลวไฟ”



ภาพที่ 73 : ภาพ “สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์” (สันติภาพ นาโค)
(ที่มาภาพ : ถ่ายภาพและได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณธนวิฏ์ ปรินาจารย์)

ในเปลวไฟ

ฉันมาท้นส่งครูครั้งสุดท้าย
เพื่อกลับคืนสู่ธรรมชาติ
เตาเผาศพอันร้อนระอุกำลังจะถูกปิด
ดอกไม้จันทร์ที่ยังไม่ไหม้ไฟหมดลงแล้ว
เหลือเพียงก้อนรูปให้โยนเข้ากองเพลิงแทนคำกล่าวลา
เปลวไฟสีเหลือง ส้ม แดงสुकฤทท่ม่วงไวรัญญาณ
คำสอนสุดท้ายที่ส่งความหมายมากกว่าภาพวาดมายา
ตั้งบทกวีไว้ฉันทลักษณ์และอักษร
สะท้อนว่าชีวิตต้องสูญสลายตามกาลเวลา
ที่คงอยู่คือ ความเคลื่อนไหวของหมื่นล้านลายเส้น!
เสียง “เพลงขลุ่ยเหนือทุ่งข้าว” ยังแว่วดัง
ผลึกความคิดจากบทเพลงกวีแห่งความหวังยังเจิดจ้า
แม้กายครูจะถูกเผาไหม้ในเปลวไฟ
แต่จิตวิญญาณและหัวใจที่ครูให้ยังตรึงตรา
วันนี้...ผู้คนมากมายมาส่งครูครั้งสุดท้าย
ครูยังส่องแสงจากเปลวไฟ สะท้อนไว้เปล่งประกายในแววดา

แต่ ครูสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ (สันติภาพ นาโค)

25 มกราคม 2558

เอกสารอ้างอิง

- ประจักษ์ ก้องกีรติ. (2548). *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- วงศ์ใหม่ เมืองล้านนาและสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. (2551). *สายธารธรรมศิลป์: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย สู่วิถีเพื่อสันติภาพ ประชาธิปไตยและความเป็นธรรม*. กรุงเทพฯ: ฝ่ายศิลปกรรม สถาบันปรีดี พนมยงค์.
- สิทธิเดช โรหิตะสุข. (2552). *กลุ่มศิลปินวัฒนธรรมในประเทศไทย: บทสำรวจสถานภาพและความเคลื่อนไหว ในช่วงปี พ.ศ. 2516-2530* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ







ธรรมศักดิ์ บุญเขต

ภาพที่ 74 : ธรรมศักดิ์ บุญเขต

(ที่มาภาพ : หนังสือที่ระลึกในการประกาศเกียรติรางวัลมนัส เติยรสิงห์ ‘แดง’ ครั้งที่ 6 ประจำปีพุทธศักราช 2565.
กรุงเทพฯ: มูลนิธิไวยวนา.)

ธรรมศักดิ์ บุญเขต กับบางช่วงเวลาสำคัญของวงการศิลปะร่วมสมัยไทย¹

ในวันที่ 13 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2565 ที่ผ่านมา ชื่อของธรรมศักดิ์ บุญเขต ได้ปรากฏขึ้นในข่าวความเคลื่อนไหวของแวดวงศิลปะร่วมสมัยไทยอีกครั้ง แต่ทว่าชื่อนั้น คือ ข่าวเศร้าที่วงการศิลปะและเพื่อนมิตรต้องรับรู้ถึงการจากไปอย่างไม่มีวันหวนกลับของธรรมศักดิ์ บุญเขต ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยมาอย่างต่อเนื่องเกือบทั้งชีวิตเลยทีเดียวที่ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับศิลปะที่มีเนื้อหาสะท้อนสังคม การเมือง หรือ Political Art ซึ่งสื่อแสดงออกมาผ่านรูปแบบต่าง ๆ ที่หลากหลาย ที่สำคัญการสร้างสรรค์ผลงานต่อเนื่องมาตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ 2510 เป็นต้นมาของเขานั้น เป็นการสร้าง เคลื่อนไหว และนำเสนอในบางช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่านที่สำคัญของวงการศิลปะร่วมสมัยไทยอีกด้วย

ธรรมศักดิ์ บุญเขต เกิดเมื่อวันที่ 5 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2488 ที่จังหวัดนครศรีธรรมราช ศึกษาศิลปะจากโรงเรียนเพาะช่างและคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ธรรมศักดิ์ บุญเขต คือ อาจารย์พิเศษสอนศิลปะและศิลปินผู้สนใจในปัญหาความไม่เป็นธรรมด้านต่าง ๆ ในสังคม เขามีความเชี่ยวชาญทั้งด้านจิตรกรรม ศิลปะภาพพิมพ์ ประติมากรรม ศิลปะสื่อผสม ฯลฯ ผลงานส่วนใหญ่ทั้งงานจิตรกรรมและภาพพิมพ์ของเขาที่มีเนื้อหาสะท้อนสังคมในช่วงแรกถูกนำเสนอสู่สาธารณชนในรูปแบบของภาพปกและภาพประกอบในนิตยสารแนวก้าวหน้าหลายฉบับ ฉบับหนึ่งที่สำคัญ คือ นิตยสาร “เฉียงเหนือ” มี “อาจารย์ศรีศักดิ์ นพรัตน์” เป็นเจ้าของและบรรณาธิการ ศรีศักดิ์ นพรัตน์ เป็นหนึ่งในอาจารย์ของ “วิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา” หรือที่เรียกขานกันว่า “เทคโนโคราช” สถาบันการศึกษาที่ในช่วงหนึ่งได้ผลิตศิลปิน นักคิด นักเขียน และนักสร้างสรรค์งานศิลปะ โดยเฉพาะแนวสะท้อนสังคมเป็นจำนวนมาก ซึ่งธรรมศักดิ์ บุญเขต ก็เป็นหนึ่งในอาจารย์พิเศษผู้สอนศิลปะของสถาบันแห่งนี้ในช่วงทศวรรษ 2510 ด้วย ทั้งอาจารย์ศรีศักดิ์ นพรัตน์ และอาจารย์ทวี รัชนิกร ยังถือได้ว่าเป็นอาจารย์ผู้สนใจในปัญหาสังคมและบ่มเพาะการเรียนการสอนให้ผู้เรียนตระหนักและแสดงออกผ่านงานศิลปะร่วมสมัยอย่างจริงจัง

ช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 กระแสคิดที่ขบวนการนิสิตนักศึกษา ปัญญาชนหัวก้าวหน้าให้ความสนใจและตื่นตัวในการศึกษากัน คือ “ศิลปะเพื่อชีวิต” ที่มีรากฐานจากงานชิ้นสำคัญของ “ทีปกร” (นามปากกาของ จิตรภูมิศักดิ์) คือ “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน” ซึ่งเผยแพร่ในช่วงทศวรรษ 2500 หรืองานบทวิจารณ์ศิลปะและวรรณกรรมของ บรรจง บรรเจิดศิลป์ (นามปากกาของ อุดม ศรีสุวรรณ) กระทั่งหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เมื่อฝ่ายนิสิต นักศึกษา ประชาชนได้รับชัยชนะในการเรียกร้องประชาธิปไตย กล่าวได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่แนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตกลายเป็นแรงขับเคลื่อนอยู่เบื้องหลังการเคลื่อนไหวเรียกร้องความเป็นธรรมในสังคม ศิลปะแนวเพื่อชีวิต ศิลปะสะท้อนสังคม ศิลปะแนวทาง “Political Art” ในรูปแบบต่าง ๆ จึงถูกสร้างขึ้นและรวมถึงมีการนำงานศิลปะไปใช้เป็นเครื่องมือในการเคลื่อนไหว ประท้วง เรียกร้องความไม่เป็นธรรมด้านต่าง ๆ อีกมากมายในสังคม กระแสเช่นนี้เองที่ผลักดันให้เกิดการรวมตัวกันขององค์กรทางศิลปกรรมอย่าง “แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย” ในช่วงปลาย พ.ศ. 2517

¹ปรับปรุงเพิ่มเติมเนื้อหาและภาพประกอบจากการพิมพ์ครั้งแรกใน หนังสือที่ระลึกในการประกาศเกียรติรางวัลมนัส เศียรสิงห์ ‘แดง’ ครั้งที่ 6 ประจำปีพุทธศักราช 2565. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโชยวนา.

เป็นการรวมตัวกันของนักศึกษา ปัญญาชน ศิลปิน คนทำงานศิลปะ นักโฆษณา นักออกแบบ คณาจารย์ศิลปะ นักวิชาการ ศิลปะในสถาบันต่าง ๆ ที่ตื่นตัวและสนใจในปัญหาสังคม การเมือง การเรียกร้องความเป็นธรรมผ่านงานศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ² แน่นอนว่า ธรรมศักดิ์ บุญเชิด คือหนึ่งในสมาชิกของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยที่มาจากสายของนักศึกษาและอาจารย์จาก “เทคโนโลยีราชมงคล”



ภาพที่ 75 : ภาพ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด ในวัยหนุ่ม
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณอารยะ บุญเชิด)

ในฐานะสมาชิกของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยงานสำคัญที่ธรรมศักดิ์ได้สร้างไว้คือการเป็นหนึ่งในศิลปินที่เขียนภาพ “คัตเอาต์การเมือง” โครงการดังกล่าวนี้เกิดขึ้นในช่วงเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2518 เพื่อสร้างภาพคัตเอาต์การเมืองติดตั้งแสดงบนถนนราชดำเนินตลอดสาย การเขียนภาพคัตเอาต์การเมืองของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยนี้เป็นการทำงานศิลปะแบบ “ร่วมหมู่” ที่ศิลปินมาร่วมกันสร้างร่วมกันทำ ขณะเดียวกัน ทั้งวี รัชนิกร สนาม จันทรเกา และธรรมศักดิ์ บุญเชิด ยังเป็นแกนสำคัญในการเคลื่อนไหวเผยแพร่ผลงานศิลปะสะท้อนสังคมในพื้นที่โคราชอีกด้วย ซึ่งโคราชขณะนั้นเป็นจังหวัดหนึ่งที่มีฐานทัพทหารอเมริกันในช่วงสงครามเวียดนามมาตั้งอยู่และมีทหารอเมริกันจำนวนมากในพื้นที่ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด และเหล่า ศิลปิน นักศึกษา ที่สนใจทำงานศิลปะสะท้อนสังคมได้เคลื่อนไหวต่อต้านและขับไล่ฐานทัพอเมริกันทั้งในพื้นที่กรุงเทพฯ และโคราชอย่างจริงจังอีกด้วย ธรรมศักดิ์ได้เคยให้สัมภาษณ์กับ ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ ถึงการทำงาน คัตเอาต์การเมืองในช่วงนี้บางช่วงตอนว่า

² ดูการศึกษาถึงแนวคิดของ “แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย” เพิ่มเติมได้ใน สิทธิเดช โรหิตะสุข.(2552). กลุ่มศิลปินพัฒนาธรรมในประเทศไทย: บทสำรวจสถานภาพและความเคลื่อนไหวในช่วงปี พ.ศ. 2516-2530” กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และใน สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2564). พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ในศิลปะร่วมสมัยไทย. กรุงเทพฯ: สำนักหนังสือ 20 พฤษภา.

“ที่ทำโปสเตอร์เป็นแผ่น ๆ นั้น ผมควบคุมให้นักศึกษาไปทำไอดีเดียวด้านนี้เลย แล้วก็คัดเลือกงานนักศึกษาออกมาบ้าง หรือบางทีเอางานนักศึกษาในส่วนที่ดีมา믹ซ์กันใหม่ ส่วนของผมก็มีขึ้นสองชิ้น พอดีที่เทคโนโลยีคราชาจารย์ทวี (รัชนิกร) ก็มีความคิดด้านนี้สานรับกันด้วย มันจึงออกมาเป็นเรื่องเป็นราว” (คุภชัย สิงห์ยะบุศย์. 2537: 38)



ภาพที่ 76 : ภาพ จิตรกรรมคัตเอาต์การเมืองเดือนตุลา ของ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด
ในช่วงขณะเป็นสมาชิกแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณอารยะ บุญเชิด)

กล่าวได้ว่า ในช่วงตั้งแต่ พ.ศ. 2517 – 2519 ก่อนเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 สมาชิกของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ได้สร้างงานทั้งคัตเอาต์การเมือง โปสเตอร์การเมือง งานประชาสัมพันธ์นิตยสารการเมือง รวมถึงกิจกรรมทางศิลปะแบบร่วมหมู่ต่าง ๆ สู่สังคมเป็นจำนวนมาก สันธูสวัสดิ์ ยอดบางเตย หนึ่งในสมาชิกของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ได้เคยกล่าวไว้ว่า “ผู้ที่ทำหน้าที่ในการออกแบบโปสเตอร์การเมืองดังกล่าวได้แก่ พิทักษ์ ปิยะพงษ์ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด สิงห์น้อย พุสวัตต์สถาพร โชคชัย ตักโพธิ์ บุญส่ง วัดถกกีฬัดกรรม เป็นต้น” (วงศ์ใหม่ เมืองล้านนา และสันธูสวัสดิ์ ยอดบางเตย. 2551: 4) ในช่วงเดียวกันนี้ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด ยังได้มีส่วนร่วมในการทำงานสื่อสิ่งพิมพ์ของนิตยสาร/วารสารแนวก้าวหน้าของขบวนการนิสิตนักศึกษาปัญญาชนอีกหลายฉบับ ไม่ว่าจะเป็น การเป็นผู้ออกแบบปกให้กับ “นิตยสาร ปุณฺชน” หนังสือรายเดือนที่รวมเรื่องราวของศิลปะ วรรณกรรมและสังคมเผยแพร่ไว้ ซึ่ง “ปุณฺชน” นี้มี “วินัย อุกฤษณ์” เป็นบรรณาธิการ ธรรมศักดิ์ยังเป็นผู้ออกแบบตราสัญลักษณ์ของ “กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว” รวมถึงปกอัลบั้มของ “วงคาราวาน” ในช่วงแรก ๆ อีกด้วย



ภาพที่ 77 : ภาพ ตัวอย่างภาพปกนิตยสาร “ปู้ดพูน” ผลงานออกแบบของ ธรรมศักดิ์ บุญเจ็ด
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณอารยะ บุญเจ็ด)



ภาพที่ 78 : ภาพจิตรกรรม “จักรวรรดินิยม” (อเมริกันอันตราย) ของ ธรรมศักดิ์ บุญเจ็ด
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณอารยะ บุญเจ็ด)

ในช่วงวันที่ 5 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ก่อนเหตุการณ์นองเลือด ธรรมศักดิ์ยังได้นำผลงานจิตรกรรมแนววิพากษ์สังคม การเมืองของเขา อาทิ งานจิตรกรรมชื่อ “จักรวรรดินิยม” (อเมริกันอันตราย) และผลงานชิ้นอื่น ๆ อีกรวม 5 ชิ้น มาจัดแสดงร่วมกับ “กลุ่มธรรม” ในนิทรรศการศิลปกรรมครั้งที่ 3 ของกลุ่มธรรม จัดแสดง ณ หอศิลป์ พีระศรี หากแต่ผลงานหลายชิ้นต้องม้วนถูกเผาทำลายไป ดังที่งานศึกษาของ ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ กล่าวว่า “...และในคืนวันนั้นเอง ก็ได้กลายเป็นคืนที่ประเทศไทยได้สูญเสียผลงานทัศนศิลป์ที่มีคุณค่าไปอย่างมากที่สุด จากการเผาทำลายของศิลปินด้วยตนเอง เพราะเกรงภัยจากสภาพการณ์ทางสังคมและการเมืองที่ระส่ำระสายและได้เริ่มเข้าสู่วิกฤติภาวะในช่วงเวลานั้น” (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. 2537: 44) ผลงานศิลปะแนววิพากษ์สังคมการเมืองที่โดดเด่นในช่วงนี้ของธรรมศักดิ์มีหลายชิ้น อาทิ กงล้อประวัติศาสตร์ (ภาพพิมพ์แกะไม้) พรรคสัตว์สังคม (จิตรกรรม) รวมไปถึงงานภาพตัดเอาท์การเมือง โปสเตอร์การเมือง ผลงานภาพพิมพ์และวาดเส้นอีกจำนวนมาก กระทั่งเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ได้มีความพยายามเข้าไปจับกุมอาจารย์ของ เทคโนโคราช ธรรมศักดิ์สามารถหลุดรอดจากการจับกุมครั้งนั้นมาได้ และเป็นหนึ่งในปัญญาชนหลายคนที่ตัดสินใจเข้าไปร่วมต่อสู้ในเขตป่าเขา ธรรมศักดิ์ร่วมต่อสู้อยู่ในเขตป่าเขาระยะหนึ่ง หลังจากนั้น ชื่อของ ธรรมศักดิ์ บัญญัติ กับความเคลื่อนไหวทางศิลปะได้กลับมาปรากฏอีกครั้งในแวดวงการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยในช่วงกลางทศวรรษ 2520



ภาพที่ 79 : ภาพ ธรรมศักดิ์ บัญญัติ กับผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ “กงล้อประวัติศาสตร์”
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณอารยะ บัญญัติ)

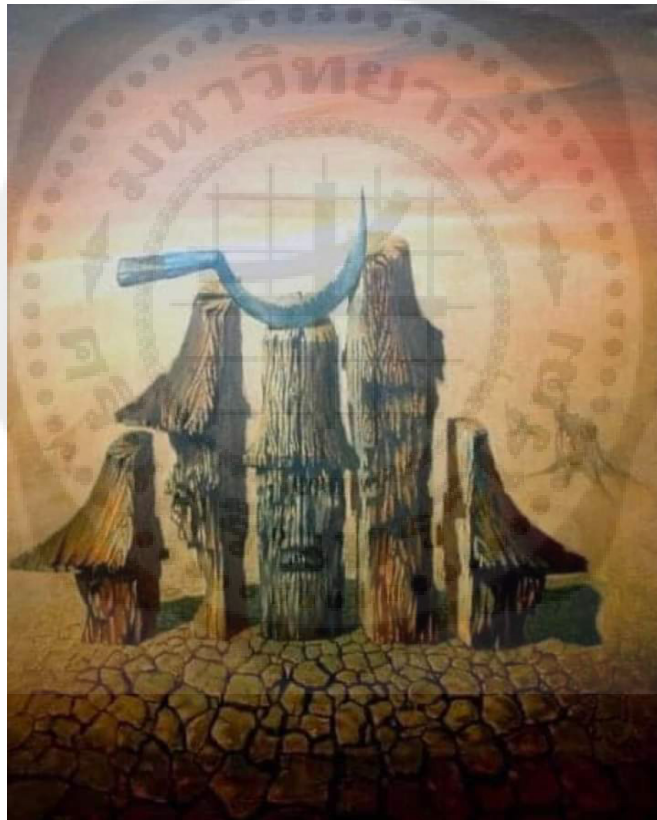
ธรรมศักดิ์เล่าเรื่องราวผ่านหน้า Facebook ที่ระยะหลัง ๆ เขาใช้เป็นช่องทางในการแสดงผลงานศิลปะของตนเองสู่สาธารณะชนถึงเหตุการณ์ในชีวิตช่วงหลัง 6 ตุลาคม 2519 ไว้บางช่วงตอนว่า “...ลี้ภัยการเมืองในสมัย 6 ตุลา 2519 เคยเข้าป่าเขาแก้ว เขตพัทลุง ตรัง...ผมอยู่ในป่ามาหนึ่งเดือน ออกจากป่ากลับมาบ้านพ่อแม่ที่นครศรีธรรมราช อยู่บ้านนี้เกือบปี ไม่กล้าไปไหน หลังจากเปลี่ยนนายๆ มาเป็น เกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์ ถึงเข้ามายังกรุงเทพฯ ไปหาเพื่อนเก่า ศรีศักดิ์ นพรัตน์ ทำงานอยู่ที่แอดวานส์ มีเดีย สนธิ ลิ้มทองกุล เป็นผู้บริหาร ผมก็เข้าไปทำเป็นฝ่ายศิลปะของที่นี่จากการนำเข้าของศรีศักดิ์ นพรัตน์ ทำอยู่ที่นี่ได้ประมาณสามเดือน เขาให้มาทำเป็นบรรณาธิการฝ่ายศิลปะ หนังสือพิมพ์อาทิตย์รายวัน ปี 2521 เขียนภาพบนหน้าบทความการเมือง ทำได้ประมาณสามเดือน โดนยื่นซองขาว ภาพบทความการเมืองปี 2521 ก็ถึงเอวังนะละนี่...” (ข้อมูลจากเฟสบุ๊ก : Thammasak Booncherd Art เผยแพร่เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน 2554)



ภาพที่ 80 : ภาพ ผลงานจิตรกรรมเชิงวิพากษ์สังคม ของ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณอารยะ บุญเชิด)

รัฐบาลในสมัยของพลเอกเกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์ มีการเสนอร่างพระราชบัญญัตินิรโทษกรรมผู้ต้องหาคดี 6 ตุลาคม 2519 รวมไปถึงผู้ที่เข้าไปเคลื่อนไหวต่อสู้ในเขตป่าเขาด้วย “ส่งผลให้นักศึกษา ปัญญาชน และศิลปินบางส่วนที่มีความคิดขัดแย้งหรือมีแนวทางในการพัฒนา ปณิธิสังคมที่ต่างจากนโยบายและแนวปฏิบัติของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยได้เริ่มเดินทางทยอยออกจากเขตป่าเขา” (สิทธิธรรม โรหิตะสุข. 2564: 212) เมื่อศิลปินแนวสะท้อนสังคมซึ่งล้วนเป็นส่วนหนึ่งของขบวนการนิสิตนักศึกษาทยอยเดินทางออกจากเขตป่าเขา ต่อมาในช่วงระยะหนึ่งศิลปิน

เหล่านั้ได้เริ่มกลับมาารวมตัวกันเป็นกลุ่มทางศิลปะบ้าง เช่นในกรณีของ กลุ่มคนเดินดิน (Earth walker Group) ซึ่งสมาชิกส่วนใหญ่มาจากกลุ่มบังคลาเทศน์เดิม หรือบางส่วนก็ทำงานศิลปะในฐานะศิลปินเดี่ยวตามวาระโอกาสในพื้นที่ต่าง ๆ ขณะเดียวกัน กลางทศวรรษ 2520 ยังเป็นช่วงที่ศิลปินซึ่งมีโอกาสเดินทางไปศึกษาต่อยังต่างประเทศ ได้เดินทางกลับมาประเทศไทย ศิลปินนักเรียนนอกเหล่านั้ได้นำประสบการณ์การเรียน การชม และการศึกษางานศิลปะร่วมสมัยที่เคลื่อนไหวอยู่ในต่างประเทศ ซึ่งแสดงออกหลากหลายรูปแบบมาทดลองสร้างและนำเสนอในพื้นที่ทางศิลปะของไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ได้นำแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปะหลังสมัยใหม่ที่มีบทบาทอยู่ในวงจรศิลปะของโลกตะวันตกตั้งแต่ทศวรรษ 1960 เป็นต้นมา ก็ได้เริ่มนำมาทดลองสร้างสรรค์และนำเสนอในวงจรศิลปะร่วมสมัยของไทยในช่วงทศวรรษ 1980 อย่างจริงจังนี้เอง³ หอศิลป์ พีระศรี ในซอยอรรถการประสิทธิ์ ยังคงเป็นพื้นที่ทางศิลปะที่รองรับการเสนอผลงานศิลปะร่วมสมัยของศิลปินในช่วงเวลาเปลี่ยนผ่านที่สำคัญเช่นนี้ ไม่ว่าจะเป็นงานของศิลปิน อาทิ กมล เผ่าสวัสดิ์, อภินันท์ โปษยานนท์, จุมพล อภิสุข, ศิลปินกลุ่มคนเดินดิน, ศิลปินกลุ่มกั๊กกัน, วสันต์ สิทธิเขตต์ ฯลฯ รวมไปถึงงานของธรรมศักดิ์ บุญเขต เองด้วย



ภาพที่ 81 : ภาพ ผลงานจิตรกรรมเชิงวิพากษ์สังคม ของ ธรรมศักดิ์ บุญเขต
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณอารยะ บุญเขต)

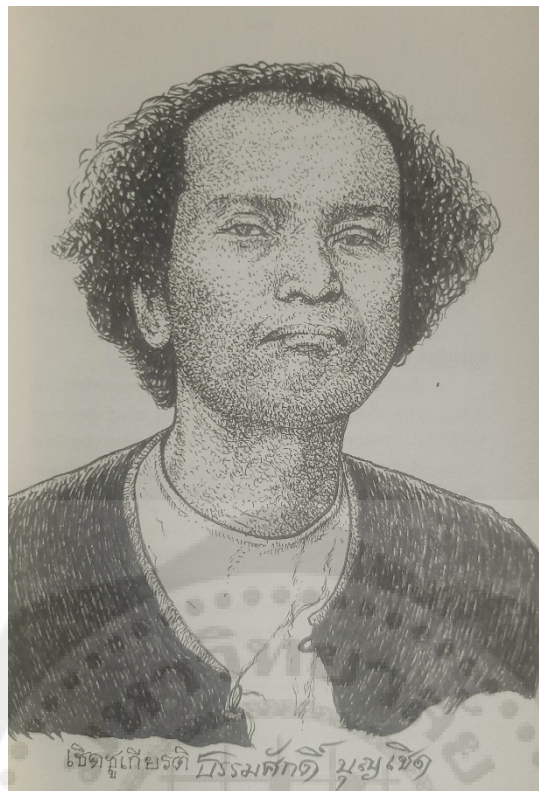
³ดูรายละเอียดในประเด็นนี้เพิ่มเติมได้ใน สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2564). พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ในศิลปะร่วมสมัยไทย. กรุงเทพฯ: สำนักหนังสือ 20 พฤษภา.

ที่หอศิลป์ พีระศรี⁴ ซึ่งตั้งแต่ พ.ศ. 2519 เป็นต้นมา มี ฉัตรวิชัย พรหมทัตตเวที เป็นผู้อำนวยการ และในช่วงปลายทศวรรษ 2520 มีคณะทำงานอย่าง จุมพล อภิสุข, นำทอง แซ่ตั้ง ฯลฯ รวมถึงศิลปินอีกหลายคนเข้าไปช่วยจัดกิจกรรมนั้น เป็นช่วงที่มีนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยทั้งจากศิลปินไทยและต่างประเทศผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนมาจัดแสดงอย่างต่อเนื่อง รวมไปถึงกิจกรรมศิลปะในเชิงทดลองอย่าง “เวทีสมัย” (สมัย+ ใหม่) ด้วย ธรรมศักดิ์ บุญเชิด ซึ่งในช่วงปลายทศวรรษ 2520 เช่นเดียวกัน ได้สนใจทำงานศิลปะในเชิงคอนเซ็ปทวล (Conceptual Art) ทดลองสร้างงานศิลปะในแบบ Environment Art, ศิลปะติดตั้งจัดวาง (Installation Art) รวมถึงศิลปะฉับพลัน (Happening Art) อยู่ก่อนแล้ว จึงได้มาร่วมกับกิจกรรม “เวทีสมัย” ของหอศิลป์ พีระศรี ด้วย ทศวรรษ 2520 นี้เป็นช่วงเวลาที่ธรรมศักดิ์ทำงานศิลปะสื่อเสนออย่างสม่ำเสมอ ทั้งนิทรรศการกลุ่มที่น่าสนใจอย่าง “การแสดงศิลปะกับความคิด” ณ หอศิลป์ พีระศรี, การแสดงศิลปกรรมนานาชาติ, การแสดงจิตรกรรมและภาพถ่ายอาเซียน, การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ฯลฯ

ในช่วงทศวรรษ 2530 ธรรมศักดิ์ยังคงทำงานศิลปะอย่างต่อเนื่อง ตามวาระต่าง ๆ มีนิทรรศการเดี่ยวชื่อ “Wall Hanging” (2530) แสดงที่หอศิลป์ พีระศรี นิทรรศการชุด Lines On Wall (2533) แสดงที่หอศิลป์คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร และนิทรรศการ Happening and Installation (2533) ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ มีงานหลายชิ้นในช่วงนี้ที่น่าสนใจ ผลงานสื่อแสดงชิ้นหนึ่ง ธรรมศักดิ์ได้ทำงานจิตรกรรมวาดสด (Live Painting) กิจงานศิลปะสื่อแสดง (Performance Art) โดยการชี้จรรยาให้ล้อบทับลงไปในกองสี หลังจากนั้นจึงชี้จรรยาวนไปเวียนมาบนผืนผ้าใบขนาดใหญ่ ให้สีที่ติดอยู่ที่ล้อจรรยาประทับระบายลงไปในผืนผ้าใบแทนแปรงพู่กัน นอกจากนี้ ผลงานอีกชิ้นหนึ่งที่น่าสนใจอย่างมากเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2533 เนื่องในวาระโอกาสครบรอบ 45 ปี วันสันติภาพ ซึ่งเขาทำงานผสมผสานระหว่างศิลปะแบบฉับพลันและศิลปะสื่อแสดงสดในบริเวณสนามหลวงช่วงระหว่างกระทรวงยุติธรรมกับวัดมหาธาตุ “โดยนำเมล็ดข้าวโพดกว่า 20 กิโลกรัมไปโรยให้เป็นรูปสัญลักษณ์ของสันติภาพ เมื่อโรยเสร็จจึงปล่อยให้ฝูงนกพิราบมารุมกินเมล็ดข้าวโพดจนหมด” (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. 2537:104) ในช่วงปลายทศวรรษ 2540 ผู้เขียนยังได้มีโอกาสพบเจอกับเขาเป็นครั้งแรก เมื่อธรรมศักดิ์รวบรวมผลงานจิตรกรรมนามธรรมจำนวนมากมาจัดแสดงนิทรรศการเดี่ยวที่หอศิลป์จามจุรี ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในช่วงปลายของชีวิต ธรรมศักดิ์ บุญเชิด ยังคงทำงานศิลปะอย่างต่อเนื่อง บางวาระโอกาสยังเข้าร่วมสร้างงานศิลปะในพื้นที่การชุมนุมเพื่อเรียกร้องประชาธิปไตยหรือการเคลื่อนไหวประท้วงต่อต้านเผด็จการต่าง ๆ นอกจากนี้ เขาใช้พื้นที่สื่อ Online ร่วมสมัยอย่าง Facebook และ Youtube ในการสื่อเสนอผลงานหลากหลายประเภทที่สร้างขึ้นภายในบ้านพักและสตูดิโอย่านบางบัวทอง จังหวัดนนทบุรี ไม่ว่าจะเป็นงานประติมากรรมหล่อไฟ งานประติมากรรมแบบเคลื่อนไหว (Kinetic Sculpture) งานจิตรกรรมนามธรรม งานศิลปะสื่อผสม และงานศิลปะติดตั้งจัดวาง ซึ่งเขาสร้างสรรค์ขึ้นแทบจะทุกวันจนเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตและลมหายใจ

⁴ผู้สนใจสามารถดูการศึกษาถึง หอศิลป์ พีระศรี เพิ่มเติมได้ใน สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2560). ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย: มองผ่านความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชนและการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.



ภาพที่ 82 : ภาพ “ธรรมศักดิ์ บุญเชิด” (2565) จิตรกรรมลายเส้นโดย สิ้นธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณสิ้นธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย)

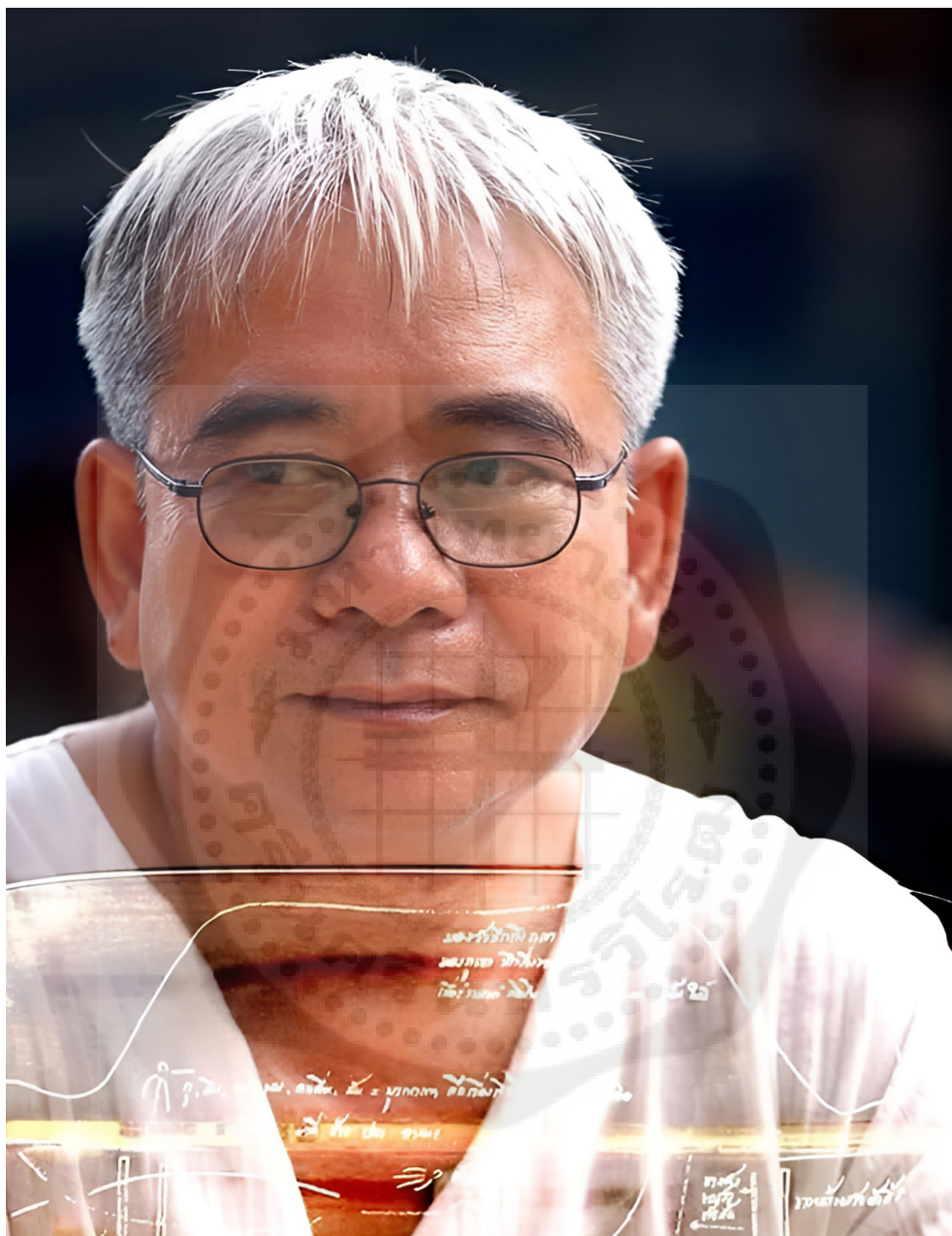
แม้วันที่ 13 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2565 จะเป็นวันที่ธรรมศักดิ์ บุญเชิด ลาจากโลกนี้ไปเป็นสัจธรรมหนึ่งของชีวิตที่ไม่มีใครสามารถหลีกเลี่ยงได้ แต่ก่อนจะลาจากโลกนี้ไป ธรรมศักดิ์ บุญเชิด ได้แสดงให้เห็นถึงสังคมและวงการศิลปะร่วมสมัยไทยได้เห็นว่า ตลอดระยะเวลา 77 ปีแห่งชีวิตของเขา ได้สร้างสรรค์และได้ฝากฝังผลงานศิลปะร่วมสมัยอันเป็นสื่อทางวัฒนธรรมและยังดำรงชีวิตของศิลปินที่มีจิตวิญญาณผูกพันกับจุดยืนของศิลปะกับสังคมอย่างแน่วแน่และมั่นคงอีกด้วย.

เอกสารอ้างอิง

- วงศ์ใหม่ เมืองล้านนาและสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. (2551). *สายธารธรรมศิลป์: แนวร่วมศิลป์แห่งประเทศไทย ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย สู่วิถีศิลปะเพื่อสันติภาพ ประชาธิปไตยและความเป็นธรรม*. กรุงเทพฯ: ฝ่ายศิลปกรรม สถาบันปรีดี พนมยงค์.
- ศุภชัย สิงห์ยะบุษย์. (2537). *ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- สิทธิเดช โรหิตะสุข. (2552). *กลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย: บทสำรวจสถานภาพและความเคลื่อนไหวในช่วงปี พ.ศ. 2516-2530*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2560). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย: มองผ่านความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชน และการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- _____. (2564). *พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ในศิลปะร่วมสมัยไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักหนังสือ 20 พฤษภาคม







โชคชัย ตักโพธิ์

ภาพที่ 83 : โชคชัย ตักโพธิ์

(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์โชคชัย-อาจารย์อรทัย ตักโพธิ์)

“น้ำเปลี่ยนรูป” บทสะท้อน ชีวิต ศิลปะ ธรรมะ ธรรมชาติ

บทวิพากษ์ทางสร้างสรรค์ของ โชคชัย ตักโพธิ์

บนเส้นทางที่ห่างไกลจากกรุงเทพมหานครไปมากกว่า 500 กิโลเมตร คือ การเดินทางที่มีเป้าหมายเพื่อไปให้ถึงยังบ้านหลังหนึ่ง ซึ่งมีได้เป็นเพียงแต่ที่พำนักพักพิงของชายผู้หนึ่งกับครอบครัวเท่านั้น หากยังมีความหมายของการเป็นศิลปะสถานอันเป็นพื้นที่เพื่อใช้สร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์และจัดเก็บ แสดงผลงานของเขาในหลากหลายรูปแบบจากหลายช่วงของชีวิตการทำงานอีกด้วย

หลังจาก 500 กว่ากิโลเมตรผ่านไป ผู้มาเยือนทั้งหลายก็ได้รับการต้อนรับด้วยรอยยิ้มและเสียงถามไถ่ถึงระยะทางอันแสนไกลของการเดินทางจากศิลปินผู้สร้างงานศิลปะที่ผูกพันกับสังคมอย่างต่อเนื่องมาเป็นระยะเวลา มากกว่า 30 ปีบนหนทางชีวิต และเป็นผู้ที่ออกมาต้อนรับให้ผู้มาเยือนทุกคนให้ได้ก้าวเข้าสู่บ้านหลังเล็กอันแสนร่มรื่นด้วยนานาพันธุ์ไม้พื้นถิ่น เมื่อเดินลึกเข้าไปในตัวบ้าน จึงได้พบกับห้องโถงโปร่งที่หน้าต่างเข้าตัดป้ายไว้อย่างชัดเจนว่า “ศิลปะสถานโชคชัย ตักโพธิ์ วิถี” (Chokchai Tukpoe Way Art Place) อันบ่งบอกถึงความเป็นศิลปะสถานที่ส่งความหมายของพื้นที่สื่อแสดงผลงานศิลปะซึ่งผ่านกระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องผูกพันกับวิถีชีวิตอย่างแน่นแฟ้นของศิลปินทัศนศิลป์

โชคชัย ตักโพธิ์ ผู้ที่ย้อนกลับไป เขาเกิดเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน พ.ศ. 2496 ได้จากบ้านเกิดจากอำเภอศรีสงคราม จังหวัดนครพนม มุ่งมั่น มุ่งหน้าเข้าสู่กรุงเทพฯ เมืองใหญ่เพื่อสอบเข้าศึกษาศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่าง (ศึกษาในสาขาภาพพิมพ์เมื่อ พ.ศ.2513 และต่อระดับปริญญาตรีในสาขาจิตรกรรมสากล สำเร็จการศึกษาเมื่อ พ.ศ. 2519) ขณะเขายังเป็นนักศึกษาเพาะช่างยังได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมวิทยาเขตเพาะช่างถึง 36 รางวัล

แม้ว่าความตั้งใจในเบื้องต้นจะรับรู้เพียงว่า การศึกษาศิลปะนั้นก็เพื่อจะนำความรู้และทักษะฝีมือไปประกอบอาชีพอย่างเขียนรูปโปสเตอร์ตามโรงภาพยนตร์ แต่แล้วเมื่อบรรยากาศในการศึกษาศิลปะของ โชคชัย ตักโพธิ์ ไม่ได้ประกอบไปด้วยการศึกษาความรู้และการฝึกฝนฝีมือทางศิลปะเพียงอย่างเดียว หากยังประกอบไปด้วยการรุ่มลุ่มจากเหตุการณ์ทางสังคม การเมือง การต่อสู้ ความเคลื่อนไหวทางความแตกต่างของความคิดของอุดมการณ์ทางการเมืองจากคนหนุ่มสาวจำนวนมากในสังคม ที่รู้เห็นถึงสภาพสังคมที่เต็มไปด้วยการเอารัดเอาเปรียบจากผู้ที่ยิ่งใหญ่กว่าสู่ผู้คนอย่างชาวไร่ชาวนา รวมถึงกรรมาชีพผู้เร่ร่อนที่ต่างถูกกดขี่จากนโยบายทางการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ และการปฏิบัติต่อประชาชนโดยใช้กลไกอัน อุดมธรรม กระทั่งถึงเวลาเมื่อคนหนุ่มสาวแห่งยุคสมัยมารวมตัวกันเพื่อต่อสู้กับความไม่เป็นธรรมนี้ โชคชัย ตักโพธิ์ ก็เป็นอีกหนึ่งคนหนุ่มที่ทุ่มเทความคิดและริเริ่มแรงเข้าร่วมเคลื่อนไหวในกิจกรรมต่าง ๆ ของสังคมในขณะนั้น เพื่อเรียกร้องประชาธิปไตยเอาออกมาจากน้ำมือของเผด็จการในหลายเหตุการณ์ ไม่ว่าจะเป็น 14 ตุลาคม 2516 หรือ 6 ตุลาคม 2519 ซึ่งในช่วงระหว่างเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 โชคชัย ได้ทำงานศิลปะบันทึกเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ทางการเมืองนี้ไว้จนเป็นที่ยอมรับจากเพื่อนมิตรและอาจารย์ทางศิลปะ

¹ปรับปรุงเพิ่มเติมเนื้อหาและภาพประกอบจากการพิมพ์ครั้งแรก ใน คอลัมน์ดวงใจวิจารณ์ นิตยสารขวัญเรือน ฉบับที่ 870 ประจำเดือนกุมภาพันธ์ 2551.

ในช่วง พ.ศ. 2516 ได้เข้าร่วมแสดงผลงานในนิทรรศการศิลปกรรม ณ หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ ต่อมาในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 โชคชัยยังได้เข้าเป็นหนึ่งในสมาชิกของ “แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย” เพื่อทำงานศิลปกรรมสะท้อนสังคม ขับเคลื่อนกิจกรรมทางการเมืองโดยใช้งานศิลปวัฒนธรรม เป็นหนึ่งในศิลปินที่ร่วมสร้างผลงานภาพคัตเอาต์การเมืองเดือนตุลา บนเสาไฟกินรี เกาะกลางถนนราชดำเนินกลาง ในช่วง พ.ศ. 2518 ทั้งยังได้เข้าร่วมกิจกรรมทางศิลปะเพื่อสังคม การเมือง อย่างต่อเนื่องจนถึงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519



ภาพที่ 84 : ภาพคัตเอาต์การเมืองเดือนตุลา (2518) ขนาดไม้อัด 4 แผ่นต่อ, สีน้ำพลาสติกบนไม้อัด
จัดแสดง เสาไฟกินรีคู่เกาะกลางถนนราชดำเนินกลาง
(ที่มาภาพ : หนังสือรางวัลนลัส ศิырสิงห์ ‘แดง’ ครั้งที่ 2 ประจำปี 2549.กรุงเทพฯ : สถาบันปรีดี พนมยงค์)

แม้ว่าเหตุการณ์ทางสังคม การเมืองเหล่านั้นจะผ่านพ้นไป แต่โชคชัย ตักโพธิ์ ก็ยังคงมุ่งมั่นในวิถีของการเป็นผู้สร้างสรรค์งานศิลปะกับสังคมอย่างต่อเนื่องตั้งแต่นั้น คู่เคียงไปกับบทบาทสำคัญอีกประการหนึ่ง คือ การเป็นอาจารย์ผู้สอนถ่ายทอดความรู้ทางศิลปะที่วิทยาลัยอาชีวศึกษาอุบลราชธานี จนเกษียณอายุราชการจากสถาบันการศึกษาแห่งนี้ ซึ่งกล่าวได้ว่า เขา คือ อาจารย์ผู้สอนที่พลิกกระบวนการเรียนการสอนศิลปะให้แก่สถาบันแห่งนี้จนกลายเป็นสถาบันอาชีวศึกษาที่มีการเรียนการสอนศิลปะที่เข้มแข็งอีกแห่งหนึ่งในภาคอีสาน โชคชัยได้เล่าถึงเรื่องการสอนที่สถาบันนี้ไว้กับอาจารย์ถนอม ซากักดี และผู้เขียน(สิทธิธรรม)เพื่อบันทึกไว้ในนิตยสาร “โลกศิลปะ” ฉบับเดือนพฤศจิกายน - ธันวาคม 2548 ไว้ช่วงตอนหนึ่งว่า

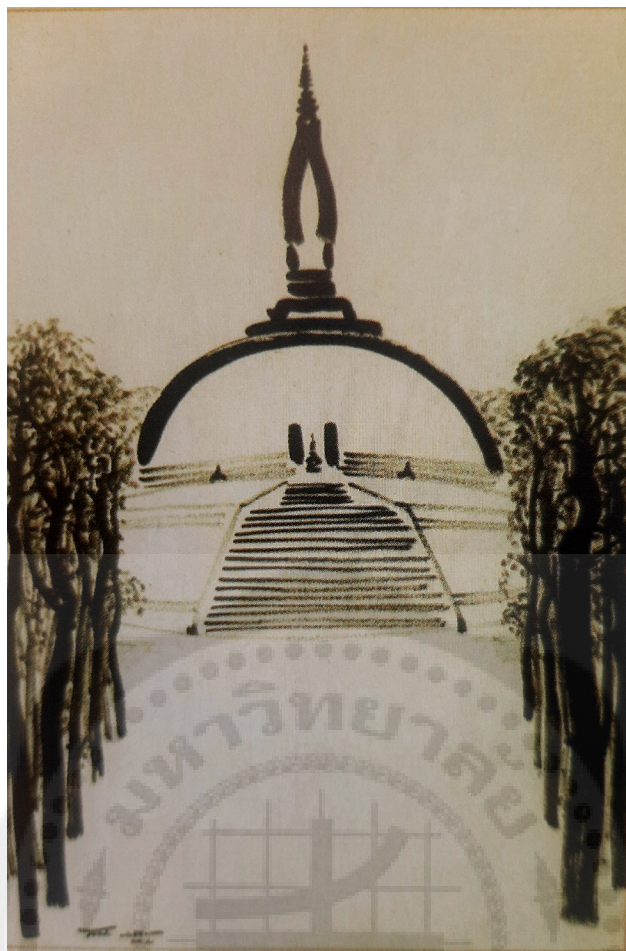
“เวลาเรียนการวาดทิวทัศน์ก็พานักศึกษาออกไปเรียนตามท้องไร่ท้องนา ได้รู้เห็นทบทวนประสบการณ์การเรียนรู้ของเขา แม้ว่านักศึกษาเหล่านั้นจะเป็นลูกชาวไร่ชาวนาจน ๆ ก็จริง แต่การกลับไปถ่ายทอดความรู้สึกในการรับรู้ในสถานะของนักเรียน ก็จะทำให้เขาเข้าใจมากขึ้นในการถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก การรับรู้ และความจริงที่

ปรากฏเบื้องหน้า...หรือวิชาประติมากรรมก็ให้นักศึกษาไปเอาดินเหนียวที่แม่น้ำมูลมาเป็นวัสดุการเรียนการสอน...ประหยัด และให้นักศึกษาเรียนรู้รสชาติดินของตัวเองด้วย และเราก็ได้ศึกษาด้วยเช่นกัน” (กันทร ทรรณณ. 2548: 24)



ภาพที่ 85 : ภาพจิตรกรรมลายเส้นชุด “หนองป่าพง” (2543) โดย โชคชัย ดักโพธิ์
(ที่มาภาพ : หนังสือรางวัลมนัส เศียรสิงห์ ‘แดง’ ครั้งที่ 2 ประจำปี 2549, กรุงเทพฯ : สถาบันปรีดี พนมยงค์)

ศิลปะสถานโชคชัย ดักโพธิ์ วิถี นั้น แม้ว่าจะไม่ได้เป็นที่เก็บรวบรวมผลงานศิลปะทุกชุดทุกชิ้นของเขอย่างครบถ้วนกระบวนความ แต่ก็ทำให้เห็นผลงานชุดสำคัญของเขารวมไปกับร่องรอยทางความคิดต่อเรื่องต่าง ๆ ที่เข้ามากระทบกับชีวิตและความคิดของศิลปิน จนแปรสภาพออกมาเป็นชิ้นงานศิลปะ ไม่ว่าจะเป็น ผลงานชุด “หนองป่าพง” (2543) ซึ่งศิลปินได้แรงผลักดันในการสร้างผลงานจากการเข้าไปศึกษา รับรู้ถึงความคิดทางธรรม ของหลวงปู่ชา สุภัทโท จนถึงธรรมชาติแห่งวัดหนองป่าพง อำเภอวารินชำราบ จังหวัดอุบลราชธานี การได้เข้าไปในวัดป่า ได้รับรู้ถึงคำสอนที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์ระหว่างชีวิต ธรรมะ ธรรมชาติ ที่ปรากฏอยู่ แม้กระทั่งที่ติดตามต้นไม้แต่ละต้นในวัดป่าแห่งนั้น ในที่สุดก็ได้แปรรูปออกมาเป็นชิ้นงานทัศนศิลป์ที่เรียบง่ายงดงาม ดังที่เขาเล่าถึงเรื่องนี้ไว้ว่า “ตอนนั้นกำลังเตรียมวิชาปั้น ก็เลยอยากเข้าไปวัดป่าแห่งนี้ อันที่จริงก็ต้องการเข้าไปจับผิดว่าทำไมคนถึงเล่าลือกันนักหนา ถึงขนาดมีชาวต่างประเทศมาบวชเรียนจำพรรษากันมากมาย...พอเข้าไปในพื้นที่วัดป่า ก็ได้เห็นว่าต้นไม้แต่ละต้นนั้นมีคำสอนของหลวงปู่ชาเต็มไปหมด...เป็นคำธรรมง่าย ๆ สอดคล้องสัมผัสกับความเป็นจริงที่เป็นอยู่” (กันทร กันทรารณณ. 2548: 25) ด้วยเหตุนี้ จากเดิมที่ตั้งใจจะไปจับผิด แปรเปลี่ยนเป็นจับถูกทิศทาง จากบ้านของเขาและวัดหนองป่าพง จึงกลายมาเป็นเส้นทางแห่งชีวิตการสร้างสรรคศิลปะ กระทั่งเกิดเป็นผลงานชุด “หนองป่าพง” (2543) ที่เรียบง่าย สะท้อนความสงบ งดงามของวัดป่าแห่งนี้



ภาพที่ 86-87 : ภาพจิตรกรรมลายเส้นชุด “หนองป่าพง” (2543) โดย โชคชัย ตักโพธิ์
(ที่มาภาพ : หนังสือรางวัลมนัส เศียรสิงห์ ‘แดง’ ครั้งที่ 2 ประจำปี 2549.กรุงเทพฯ : สถาบันปรีดี พนมยงค์)

นอกจากนี้ยังมีผลงานชุด “ผาแต้ม แต้มสี” (2545) ซึ่งโชคชัย ได้ผสมความใกล้ชิดกับความเป็นไปในวิถีของธรรมชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบันดลใจจาก “ผาแต้ม” พื้นที่ธรรมชาติสำคัญแห่งลุ่มแม่น้ำโขงที่เต็มไปด้วยวิถีธรรมชาติ วิถีสังคมและวิถีทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ที่ผ่านกระบวนการเปลี่ยนแปลงส่งผ่านให้เห็นทั้งรูปรอยของศิลปะที่ปรากฏก่อนประวัติศาสตร์ จนถึงวิถีคนและธรรมชาติท่ามกลางความโอบล้อมและแทรกแซงไปด้วยความครุกรุ่นของเหตุการณ์ทางการเมืองและสงครามอันยังไม่รู้จักจบสิ้น

ในปี พ.ศ. 2545 -2546 โชคชัยได้นำเสนอนิทรรศการผลงานสีน้ำและผลงานวาดเส้นในชุด “ผาแต้ม-แต้มสี” ณ หอศิลปนิทรรศการศรียัง วังสวนผักกาด กรุงเทพฯ และหอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น จังหวัดขอนแก่น ขณะที่ในปี พ.ศ. 2546 เช่นกัน เขายังได้มีนิทรรศการเดี่ยว “นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัย โชคชัย ตักโพธิ์ : กระบวนทัศน์ 3 ทศวรรษ” จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพฯ รวมไปถึงยังมีผลงานร่วมแสดงในนามนิทรรศการกลุ่มอีกเป็นจำนวนมาก ทั้งยังเป็นหนึ่งในสมาชิกของ “กลุ่มลองติจูด 105” ขับเคลื่อนทำกิจกรรมศิลปะสร้างสรรค์ และกิจกรรมศิลปะเพื่อเด็กและเยาวชนในชุมชนต่าง ๆ ร่วมกับเพื่อนศิลปินหลายคนอีกด้วย

สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นเหตุปัจจัยสำคัญที่มีผลทำให้ผลงานศิลปะของโชคชัย ตักโพธิ์ ที่ผ่านมา มีรูปรอยปรากฏให้เห็นถึงความผสมผสานระหว่างชีวิตกับธรรมชาติเสมอมา ทั้งในความคิดและการใช้วัสดุในการถ่ายทอดผลงาน

ในปี พ.ศ. 2549 โชคชัย ตักโพธิ์ ยังได้รับเกียรติยกย่องให้ได้รับรางวัล “มนัส เสียรสิงห์ ‘แดง’ ศิลปินเกียรติยศ” (Red Award) จาก คณะกรรมการรางวัลมนัส เสียรสิงห์ ‘แดง’ ซึ่งรางวัลดังกล่าวนี้จัดขึ้นโดย สถาบันปรีดี พนมยงค์ เพื่อมอบให้กับศิลปินทัศนศิลป์ดีเด่นทางด้าน สันติภาพ ประชาธิปไตย และความเป็นธรรม ซึ่งในปีเดียวกันนั้น โชคชัย ตักโพธิ์ ได้รับรางวัลเกียรติยศคู่กับ อาจารย์พิทักษ์ ปิยะพงษ์

กระทั่งก่อนสิ้นปี พ.ศ. 2550 ปีแห่งความเปลี่ยนแปลง ปีแห่งการต่อยอดให้เห็นถึงยุคสมัยแห่งความรุนแรง ซับซ้อนวุ่นวายในสังคมร่วมสมัยขึ้นเรื่อย ๆ ก็เป็นปีเดียวกันกับที่ โชคชัย ตักโพธิ์ ได้ขนานนำชุดผลงานทัศนศิลป์ของเขา มาจัดแสดงต่อสาธารณชนในสังคม ในชื่อชุดว่า “น้ำเปลี่ยนรูป” ซึ่งจัดแสดง ณ หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯ ย่านถนนผ่านฟ้า กรุงเทพฯ

“น้ำเปลี่ยนรูป” ของ โชคชัย ตักโพธิ์ ในที่นี้มาจากต้นธารความคิดของเขาก็คือว่า

“ศาสนามีส่วนสำคัญในการทำงานศิลปะของผมด้วยเช่นกัน โดยความสนใจส่วนตัวแล้วผมสนใจศาสนาในแง่ของ “จิต” ผมได้ข้อคิดมาจากคำนำในหนังสือ ปรัชญามหาญาณ ของ เสถียร โพธิ์นันทะที่ว่า “น้ำเปลี่ยนรูปร่างตามภาชนะที่มันอาศัยอยู่” ผมตีความว่า “น้ำ” นี้คือ “จิต” ดังเช่นคำสอนของหลวงปู่เทสก์ เทสรังสี ที่กล่าวว่า จิต คือความไม่มีอะไรเหมือนน้ำนิ่งเฉย ๆ พอมีลมพัด ผิวน้ำก็เกิดขึ้น ปรงแต่งให้เกิด -ความรู้สึก-นึก-คิด ผมตีความ “น้ำเปลี่ยนรูปร่างตามภาชนะที่มันอาศัยอยู่” ว่าหมายถึง ในที่ “อะไรก็ได้” ที่จิตอาศัยอยู่ จากนั้นจึงโยงคำว่า “อะไรก็ได้” เข้าสู่บริบทของการทำงานในแง่ “เนื้อหา” งานศิลปะของผม คือ “อะไรก็ได้” ที่มากระทบความรู้สึก งานของผมจึงไม่ยึดติดกับภาชนะตายตัว ที่อาจจะค้นพบในขณะทำงาน โดยไม่ยึดติดเป็นสโลว์ส่วนตัว เหมือนเป็นภาชนะตายตัวที่ทำให้น้ำนั้นมีเพียงรูปแบบเดียว แต่ขึ้นอยู่กับอะไรก็ได้ เปลี่ยนแปลงไปตลอดเวลาตามสิ่งที่มากระทบ...” (โชคชัย ตักโพธิ์. 2550)



ภาพที่ 88 : ภาพเมล็ดยางนา หนึ่งในผลงานชุด “น้ำเปลี่ยนรูป” โดย โชคชัย ดักโพธิ์
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์โชคชัย-อาจารย์อรทัย ดักโพธิ์)

จากแนวความคิดของศิลปินที่ทำการหยิบยกมานั้น เมื่อประกอบเข้ากับการได้มีโอกาสเสพชมผลงาน จึงทำให้ทราบในเบื้องต้นได้ว่า “น้ำเปลี่ยนรูป” ที่เขาว่านั้น มิใช่การถ่ายทอดให้ผู้เสพชมผลงานศิลปะมุ่งเน้นไปที่การรับรู้ได้เห็นถึง “น้ำ” ในความหมายของ “ของเหลว” ดังที่เราทั้งหลายทราบสถานะของมันดีอยู่แล้วไม่ หากแต่เป็น “น้ำ” ที่ปรากฏออกมาในสภาพ “ความเป็นตัวแทน” ในนัยยะ ของ “จิต” ดังที่เขาว่า และโชคชัยปล่อยให้ “น้ำ” หรืออีกนัยหนึ่ง ก็คือ “ชิ้นงานสร้างสรรค์” ของเขา ให้เปลี่ยนแปลงรูปร่างไปตามสิ่งที่กระทบความคิด อารมณ์และความรู้สึก ถ่ายทอดรูปแบบและวิธีการไปตาม “จิต” ที่ผนวกเข้ากับความคิด มิใช่ให้ “น้ำ” หรือผลงานนั้นอยู่เพียงในภาชนะเดิมอย่างที่ไม่เปลี่ยนแปลง เสมือนอย่างคนทำงานศิลปะบางคนที่หลงใหลเกาะกินอยู่กับการเปลี่ยนน้ำ เข้าไปในภาชนะเดิม ๆ ซ้ำไปซ้ำมาอย่างไม่รู้จักเปลี่ยนแปลงแม้ว่าจะมี “ความเปลี่ยนแปลง” มากน้อยเพียงใดต่อชีวิตก็ตาม มองผิวเผินอาจดูเหมือนเข้มแข็ง แต่หากมองพิจารณาในอีกด้านก็อาจมองเห็นถึง “กับดัก” ที่พันธนาการผู้สร้างสรรค์ไว้ ไม่ยอมขยับเขยื้อนเคลื่อนย้าย “น้ำ” ให้มันเปลี่ยนรูปไปตามภาชนะอื่นๆบ้างตามความเป็นจริงของชีวิต

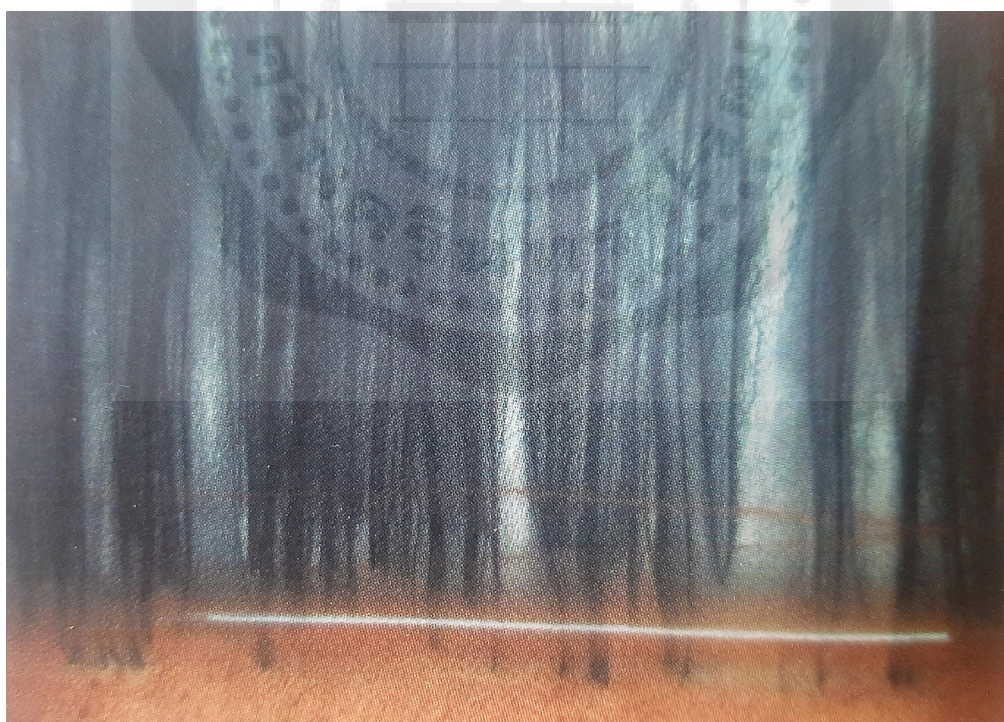
ผลงานของโชคชัย ชุด “น้ำเปลี่ยนรูป” นี้ จึงไม่ได้มี “รูปของน้ำ” ให้เห็น แต่กลับกลายเป็นรูปทรงต่าง ๆ ขององค์ประกอบจากธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมหลายต่อหลายสิ่ง ไม่ว่าจะเป็น รูปทรงของ “เมล็ดยางนา” ที่ศิลปินผู้ผูกพันกับป่าได้เห็นความเคลื่อนไหวและกระบวนการแตกหน่อเติบโตจนกระทั่งการหล่นร่วง ล่องลอยของมันไปตามพื้นที่ต่าง ๆ เมล็ดพันธุ์ที่เขากล่าวไว้ว่ามันเป็นเสมือน “ผู้ให้” แก่ชีวิตอื่นที่เต็มไปด้วยคุณประโยชน์



ภาพที่ 89 : หนึ่งในผลงานชุด “น้ำเปลี่ยนรูป” โดย โชคชัย ดักโพธิ์
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์โชคชัย-อาจารย์อรทัย ดักโพธิ์)

รูปทรงเมล็ดยางนาของศิลปินจึงถูกสร้างสรรค์ขึ้นด้วยการขีด ลาก เส้น ทั้งด้วยความประณีตละเอียดอ่อน ไปจนถึงบางรูปทรงที่ปรากฏให้เห็นเส้นที่ลากด้วยความรวดเร็วบนระนาบอย่างอิสระ ไม่ใช่การบันทึกลอกเลียนรูปทรงที่ศิลปินเห็นจากเบื้องหน้าให้เห็นถึงรายละเอียด แต่เป็นการถ่ายทอดรูปทรงที่ศิลปินได้ผ่านการรับรู้จากการผ่าน การเห็น ผ่านประสบการณ์ ผ่านความคิดที่ได้รู้ถึงบทบาทหน้าที่และทัศนะความคิดที่มีต่อรูปทรงนั้นให้ออกมาปรากฏ โดดเด่นบนระนาบรองรับ เมล็ดยางนา ที่เปรียบได้กับ “น้ำ” คือ จิต ที่เปลี่ยนจาก “ความคิด” มาเป็น “รูปทรงทาง ศิลปะ” นั่นเอง

ในบางชิ้นงาน เราได้เห็น รูปทรง 3 สิ่ง ประกอบเข้าภายในระนาบ คือ รูปทรงของเมล็ดยางนา รูปทรงของ องค์พระที่นั่งวิปสนากรรมฐาน และรูปทรงของใบหน้า ที่แสดงถึงความเปลี่ยนแปลงซึ่งปรากฏบนใบหน้าที่แตกต่างกัน ออกไปในแต่ละชิ้น ในที่นี้อาจวิเคราะห์ได้ว่า รูปเมล็ดยางนาและใบหน้าของคนที่อยู่คนละด้านของกรอบภาพนั้น ส่ง ผ่านไปถึงความหมายแห่งความเป็นตัวแทนของ ธรรมชาติและวิถีความเป็นไปของชีวิตมนุษย์ รูปทรงของพระที่อยู่ ตำแหน่งกึ่งกลาง อาจเป็นตัวแทนของ ธรรมะ อันเป็นวิถีปรัชญาความคิดที่ศิลปินมีความเกาะเกี่ยวสัมพันธ์ และงาน ศิลปะของเขาก็ส่งผ่านให้เห็นถึงสภาพแบบ “คาบโลก คาบธรรม” ซึ่งทั้ง 3 สิ่งนี้ล้วนเป็น ความสัมพันธ์ที่มีใช้มีอยู่แต่ ในเฉพาะพื้นที่การสร้างสรรคทางศิลปะของโชคชัยเท่านั้น แต่เป็นความสัมพันธ์ที่เกาะเกี่ยวกันอยู่ในทุกพื้นที่ของวิถี การดำเนินชีวิต โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวิถีคิดและการปฏิบัติของสังคมโลกในพากฝั่งตะวันออกด้วยแล้ว ยิ่งมีร่องรอย ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจน



ภาพที่ 90 - 91 : หนึ่งในผลงานชุด “น้ำเปลี่ยนรูป” โดย โชคชัย ตักโพธิ์
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์โชคชัย-อาจารย์อรทัย ตักโพธิ์)

นอกจากนี้ อีกหลายชิ้นงาน ยังปรากฏให้เห็นถึงการขีดลากเส้นด้วยแท่งถ่านเกรยองค์ (Crayon) อย่างอิสระ เมื่อเส้นจำนวนมากถูกลากขึ้นกลายเป็นเส้นที่เคลื่อนไหวเต็มกรอบภาพ รูปของป่า ก็เกิดขึ้น รูปของป่าที่ถูกศิลปินใช้ถ่านเกรยองค์ ลากจนเกิดเป็นเส้นสีดำที่ในทางหนึ่งก็ส่งให้เห็นถึงความมืดของป่านั้น หากแต่บางชิ้นงาน ตรงด้านล่างของภาพ ในส่วนของพื้น ศิลปินได้เว้นให้ผู้ชมได้เห็น เส้นสีขาวทั้งจากการเว้นให้เห็นสีขาวของกระดาดด้วยเทคนิคทางจิตรกรรมและสีขาวที่มาจากการระบายลากด้วยสีที่บดพื้นหลังลงไป เป็นเสมือนกับรูปทรงที่ผุดโผล่เข้ามาในผืนภาพอันส่งไปถึงความคิดและการตีความได้เช่นกันว่าสีขาวนั้น อาจเป็นไปได้ทั้งขาวของอากาศอันเป็นเส้นหมอกที่ลอยลอยอยู่ในป่าอันมืดครึ้ม เป็นความเป็นไปในธรรมชาติ หรือบางทีสีขาวท่ามกลางความมืดครึ้มที่ปกคลุมอยู่นั้น อาจเป็นเส้นทางการนำของวิถีแห่งธรรมที่เป็นเสมือนกับแสงสว่างนำทางให้กับตัวศิลปินหรือผู้คนที่กำลังตกอยู่ท่ามกลางความมืดมิดก็เป็นได้



ภาพที่ 92 : หนึ่งในผลงานชุด “น้ำเปลี่ยนรูป” โดย โชคชัย ตักโพธิ์
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์โชคชัย-อาจารย์อรทัย ตักโพธิ์)

ผลงานอีกหลายชิ้นที่จัดแสดง นอกเหนือจากรูปทรงที่กล่าวมาแล้ว ยังมีการถ่ายทอดให้ปรากฏรูปทรงของก้อนหินที่ถูกลากเส้น ตัดทอนให้เห็นเป็นความเคลื่อนไหวอันฉับไว รวมไปถึงรูปทรงของสิ่งสารพัดที่ผสมผสานเข้ากับจิตรกรรมที่ระบายด้วยดินบ้าง สีต่าง ๆ ที่ถูกผสมเข้าและระบายสร้างแบบจิตรกรรมนามธรรม ให้เห็นถึงการทับซ้อน การไหล และร่องรอยอันอิสระที่อยู่ภายใต้การควบคุมของผู้สร้างงานให้เป็นไปตามความคิดของตนที่ต้องการสื่อแสดง

ที่น่าสนใจ คือ มีผลงานหลายชิ้นที่เป็นรูปทรงของเมล็ดข้าว ซึ่งถือได้ว่าเป็นเมล็ดพันธุ์ที่นอกไปจากการรับรู้ถึงการเป็นพันธุ์พืชที่เป็นอาหารหล่อเลี้ยงคนในสังคมแล้ว เมล็ดข้าวยังสื่อสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตทางสังคมและวัฒนธรรม เป็นเมล็ดพันธุ์ที่มีมิติแห่งการต่อสู้ทั้งในตัวของมันเองและการต่อสู้ของ “คน” ที่มีชีวิตสัมพันธ์กับการปลูกข้าวและพึ่งพิงอยู่กับเมล็ดพันธุ์ที่หล่อเลี้ยงชีวิตและชุมชน



ภาพที่ 93 : ภาพโซคชัย ตักโพธิ์ กับการทำงานศิลปะ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์โซคชัย-อาจารย์อรรถัย ตักโพธิ์)

ศิลปินขยายขนาดของเมล็ดข้าวให้มีรูปทรงเด่นชัดและวางไว้ในตำแหน่งตรงกึ่งกลางภาพและในรูปทรงของเมล็ดข้าวเองนั้น ในที่สุดก็ได้แปรสภาพเป็นพื้นที่ที่บรรจุเรื่องราวต่าง ๆ ไว้ ผ่านการเล่าเรื่องด้วยการขีดเขียนรูปทรงต่าง ๆ ขึ้นของศิลปิน โดยการลากเส้นสร้างรูปทรงของเขานั้นได้รับอิทธิพลจากภาพวาดของมนุษย์ถ้ำ ซึ่งศิลปินอย่างโซคซัย ผู้อยู่ใกล้ขีดในพื้นที่ประวัติศาสตร์อย่างผาแต้ม ได้รับรู้และนำเอาวิถีของศิลปะในพื้นที่นั้นมาถ่ายทอดและผสมผสานเข้ากับรูปทรงที่ตนสร้างขึ้นมาสื่อแสดงให้ปรากฏได้ กระทั่งสามารถเห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างวิถีของชุมชนศิลปะ และยิ่งตอกย้ำให้เห็นความพยายามที่จะสื่อสารถึงเนื้อหา ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ในเมล็ดข้าวแต่ละเมล็ดที่มีเรื่องราวของตนเอง

นอกจากนี้ในผลงานชุดเมล็ดข้าวทุกภาพ ตรงบริเวณกึ่งกลางภาพศิลปินได้นำตะเกียบมาปะติดประสมอยู่ตรงกลางเมล็ดข้าวแต่ละเมล็ด ซึ่งสามารถบ่งบอกได้ดีถึงความโยงใยในแง่ของความสัมพันธ์เชิงความหมายระหว่างความเป็นอาหารที่ทั้งหล่อเลี้ยงร่างกายและหล่อเลี้ยงวิถีชุมชน สังคม และวัฒนธรรมของเมล็ดข้าวในแต่ละชิ้นงานไปพร้อม ๆ กัน

นิทรรศการทัศนศิลป์ “น้ำเปลี่ยนรูป” ของโซคซัย ตักโพธิ์ นี้จึงแสดงให้เห็นอย่างน่าสนใจว่า ศิลปะและงานสร้างสรรค์นั้น มิได้มีบทบาทเป็นเพียงวัตถุที่เห็นเป็นรูปทรง สี สัน องค์กรประกอบและตอบสนองเพียงคุณประโยชน์ในแง่แสดงสุนทรียภาพเชิงความงดงามเท่านั้น หากแต่ขึ้นอยู่กับการที่ศิลปินผู้สร้างสรรค์ว่าจะทำหน้าที่อย่างไรเพื่อสร้างสรรค์ผลงานโดยขยายมิติของสุนทรียภาพในเชิงความงามไปสู่มิติในแง่ของการสร้างงานให้สามารถแสดงบทบาทเป็นวัตถุทางวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดสะท้อนภาพให้เห็นถึงความเกาะเกี่ยว เชื่อมโยง สัมพันธ์กับมิติของชีวิต ของชุมชน ของสังคม ของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมได้ นอกเหนือไปกว่านั้น ยังหมายรวมถึงการแสดงออกถึงทัศนะความคิด ความเห็นที่มีต่อสิ่งที่เกิดขึ้นในสังคมที่มากกระทบกับความคิด ความรู้สึก วิพากษ์ออกมาแลกเปลี่ยนกับสาธารณชนอย่างเคารพต่อความเปลี่ยนแปลงทั้งในชีวิตและตัวตนของศิลปินรวมถึงภาวะแวดล้อมภายนอก

โซคซัย ตักโพธิ์ คือศิลปินที่กำลังทำหน้าที่นี้อย่างเข้มแข็ง มั่นคง

เป็นความเข้มแข็งมั่นคง ที่อยู่ในนัยยะของ “น้ำ” ที่พร้อมจะ “เปลี่ยนรูป”
มิใช่อยู่นิ่งเฉยในภาชนะซ้ำเดิมแห่งการยึดติดไม่ !!

เอกสารอ้างอิง

กันทร ทรรมณ. (นามแฝง 2548). เรียนรู้ชีวิต ศิลปะจากสังคม และต้นไม้วัดหนองป่าพง
โลกศิลปะ (พฤศจิกายน-ธันวาคม), หน้า 23-25.

คณะกรรมการรางวัลมนัส เคียรสิงห์ 'แดง'. (2549). หนังสือรางวัลมนัส เคียรสิงห์ 'แดง' ครั้งที่ 2
ประจำปีพุทธศักราช 2549. กรุงเทพฯ : สถาบันปรีดี พนมยงค์.







มณฑิร บัญมา

ภาพที่ 94 : มณฑิร บัญมา

(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณไพศาล อธิพงษ์วิชัยพร ผู้ถ่ายภาพ)

แม้ข้าพเจ้าจะไม่เคยเรียนในห้องเรียนศิลปะของ มณเฑียร บุญมา แต่...

มันเป็นเช้าวันหนึ่งในช่วงต้นปี พ.ศ. 2542 หลังจากที่ข้าพเจ้า (ผู้เขียน) รู้ตัวว่า มีรายชื่อติดอยู่ในผู้ที่มิสิทธิเข้าสอบสัมภาษณ์ในการสอบตรงเพื่อเข้ามหาวิทยาลัยหลังจากผ่านการสอบข้อเขียนและการสอบภาคปฏิบัติมาแล้วก่อนหน้านี้ ภายในห้องสอบสัมภาษณ์ของภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จำได้ว่า มีคณะกรรมการสัมภาษณ์ซึ่งแต่ละท่านต่อมา คือ ครูบาอาจารย์ที่ข้าพเจ้าเคารพทั้งสิ้น ศ.ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ, รศ.อำนาจ เย็นสบาย และ รศ.ดร.สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง คือ อาจารย์ที่สอบสัมภาษณ์นักเรียนมัธยมมุ่งเข้าเรียนอย่างข้าพเจ้าในวันนั้น คำถามหลัก ๆ มีอยู่ประมาณ 4-5 คำถาม มีคำถามหนึ่งที่ข้าพเจ้าจำได้แม่น คือ ใครคือศิลปินทัศนศิลป์ที่คุณชื่นชอบ และเพราะอะไรถึงชอบ ข้าพเจ้าเอ่ยชื่อศิลปินไทยจำนวน 3 คน หนึ่งในนั้น มีชื่อ “มณเฑียร บุญมา” ผ่านไปประมาณเกือบ 20 ปี ข้าพเจ้ามาทราบภายหลังว่า ข้าพเจ้าเป็นเพียงคนเดียวในจำนวนผู้เข้าสัมภาษณ์ทั้งหมดที่เอ่ยชื่อศิลปินท่านนี้ออกมาพร้อมอธิบายเหตุผลที่ชอบและคำตอบนี้เป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้กรรมการสัมภาษณ์คัดเลือกข้าพเจ้าให้เข้าเรียนที่สถาบันแห่งนี้

ข้าพเจ้าเป็นเด็กที่เรียนสายสามัญมาโดยตลอด ได้มีโอกาสฝึกทักษะปฏิบัติทางศิลปะมาไม่มากนัก หากเทียบกับเพื่อนร่วมรุ่นซึ่งส่วนใหญ่จบวิชาศิลปะมาจากสายอาชีวศึกษาก่อนหน้านี้ หากไม่บังเอิญชื่นชอบฟังเพลงและติดตามเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีจากนิตยสารอย่างสีส่น (Season Magazine) คงยากนักที่เด็กนักเรียนอย่างข้าพเจ้าจะเคยได้ยินชื่อหรือรับรู้เรื่องราวของ “มณเฑียร บุญมา”

ในนิตยสารสีส่นหลายปีที่เดียว ที่มีคอลัมน์สัมภาษณ์ศิลปินร่วมสมัยของไทย เจ้าของคอลัมน์ คือ ศิลปินและนักวิจารณ์ศิลปะซึ่งต่อมาเป็นผู้หนึ่งที่ข้าพเจ้าเคารพนับถือและคุ้นเคย นั่นคือ ไพศาล ธีรพงษ์วิชญ์พร หนึ่งในสมาชิกของกลุ่มศิลปิน “กลุ่มกึ่งหัน” ที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะแนวเหนือจริงเพื่อสะท้อนวิพากษ์วิจารณ์ความเป็นไปของสังคมในประเด็นต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง ในคอลัมน์ดังกล่าวนี้ มีอยู่ 2 ครั้งเห็นจะได้ ที่ข้าพเจ้าได้อ่านบทสัมภาษณ์แนวความคิดของมณเฑียร บุญมา รวมถึงได้ชมผลงานของเขาผ่านรูปที่นำมาตีพิมพ์ในหน้านิตยสารนี้ ผลงานชุดสำคัญ ๆ ของมณเฑียร ได้รับการบอกเล่าถึงแนวความคิดที่น่าสนใจ อาทิ ชุด อโรคยาศาล, บ้านแห่งความหวัง (House of Hope) ฯลฯ ทำให้ข้าพเจ้าซึ่งขณะนั้น แม้ไม่ได้มีความรู้หรือเข้าใจในแนวความคิดหรือกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะประเภทศิลปะจัดวางมากนัก แต่ก็อ่านแนวคิดของเขาจนจบด้วยความสนใจทุกครั้งที่มีเรื่องของมณเฑียรมาลง เรื่องราวและผลงานของมณเฑียรที่ไพศาลนำมาถ่ายทอดผ่านบทสัมภาษณ์เหล่านั้น เปิดโลกทัศน์ของข้าพเจ้าทางศิลปะไม่น้อยเลยทีเดียว ทำให้รู้ว่า นอกจากภาพจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ ภาพถ่าย แล้ว ยังมีงานศิลปะที่ใช้สื่อวัสดุต่าง ๆ มาจัดวางเพื่อสื่อสะท้อนแนวคิดและความหมายต่อผู้ชมอีกด้วย ที่สำคัญ คือ สำหรับข้าพเจ้าซึ่งไม่ได้มีความโดดเด่นในด้านทักษะทางศิลปะ แต่จะสอบเข้าเรียนด้านนี้ในมหาวิทยาลัย การอ่านเรื่องราวและชมรูปผลงานของมณเฑียรอย่างในชุดอโรคยาศาลหรือบ้านแห่งความหวัง ยังกระตุ้นให้ข้าพเจ้าสนใจอีกว่า งานประเภทนี้สามารถสื่อสะท้อนเรื่องราวของศาสนา ชีวิต ความหวัง การเยียวยาความป่วยไข้และจิตใจได้ โดยใช้ทักษะทางความคิดเป็นสำคัญ ด้วยเหตุนี้เอง เด็กมัธยมศึกษามุ่งทางเกณนักเรียนขาขึ้น จึงตอบอาจารย์ผู้สัมภาษณ์อย่างมั่นใจไปว่า หนึ่งในศิลปินที่ชื่นชอบ คือ มณเฑียร บุญมา

นำเสียดายนัก ที่เมื่อเข้ามาเรียนในร่วมมหาวิทยาลัยอาจารย์มณฑิรก็มาจากไปเสียก่อน ถือเป็นการจากไปก่อนวัยอันควรและเป็นหนึ่งในความสูญเสียที่ยิ่งใหญ่ของวงการศิลปะร่วมสมัยไทย

มณฑิร บุญมา เกิดเมื่อวันที่ 25 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2496 ที่กรุงเทพมหานคร บิดาชื่อ นายสุรรัตน์ บุญมา มารดาชื่อนางจิรวรรณ บุญมา มีพี่น้องรวมกัน 6 คน มณฑิรเป็นบุตรชายคนที่ 2 เขาใช้ชีวิตในวัยเด็กที่กรุงเทพมหานคร ก่อนจะย้ายตามครอบครัว เนื่องจากคุณพ่อไปทำงานรับราชการ ที่จังหวัดอุดรธานี ในงานศึกษาของ วรเทพ อรรถบุตร ยังคงกล่าวถึงประวัติชีวิตในช่วงวัยนี้ของมณฑิรไว้เพิ่มเติมอีกว่า

“เมื่ออายุ 13 ปี มณฑิร ย้ายตามบิดา ที่มาทำงานเป็นล่ามในฐานะทัพที่จังหวัดอุดรธานี เขาเรียนต่อประถมปลายที่โรงเรียนเทศบาล 2 เรียนระดับมัธยมต้นที่โรงเรียนอุดรพิทยานุกูล ช่วงเวลาในเรียนโรงเรียนมัธยม เขาพบกับครูประเทือง อุประ ซึ่งจบการศึกษาจากวิทยาลัยเพาะช่าง ครูประเทือง เห็นความมุ่งมั่นของมณฑิร กับเพื่อนจุมพญ์ ปัญญามงคล ครูประเทืองจึงช่วยติวพิเศษให้ทั้งสอง ในช่วงเย็น และแนะนำให้ไปสอบเรียนต่อเรียนระดับ ปวช. ที่วิทยาลัยเพาะช่าง ประกอบกับช่วงเวลาดังกล่าวนั้นอยู่ในช่วงมรสุมทางการเมือง ที่นักศึกษาและประชาชนมีความตื่นตัวอย่างสูง มณฑิรและเพื่อนร่วมรุ่น จึงเป็นกลุ่มศิลปินในวัยเรียนที่พยายามริเริ่มหาพื้นที่ในการแสดงผลงานและติดตามศิลปินทั้งในสถาบัน และนอกสถาบัน อาทิ จ่าง แซ่ตั้ง, ประเทือง เอมเจริญ และชาญ อาครมสธนา ด้วยสภาพแวดล้อมที่ทำให้นักศึกษาต้องติดตามข่าวสารบ้านเมือง และถกเถียงทางความคิดในแบบปัญญาชน ความสนใจทางด้านสังคมของมณฑิร และมองเพื่อน อย่าง โชคชัย ตักโพธิ์ชาติ กอบจิตติ รวมทั้งนิพนธ์ ชันแก้ว ถือเป็นส่วนสำคัญแก่การแสดงออกและหล่อหลอมทัศนคติในภายหลัง...” (วรเทพ อรรถบุตร. 2564: 125)

เป็นที่ทราบกันว่า มณฑิรมีความมุ่งมั่นจริงจังในการทำงานศิลปะอย่างมากตั้งแต่สมัยเรียนเพาะช่างแล้ว เขาถึงกับเคยประกาศกับเพื่อน ๆ ขณะเรียนที่เพาะช่างไว้ว่า “หากเราไม่ประสบความสำเร็จเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียง เราจะทำตัวตาย” มณฑิรใช้เวลาศึกษาและทำงานศิลปะอย่างคร่ำเคร่งที่เพาะช่างอยู่ 3 ปี จากนั้นจึงตั้งใจที่จะสอบเข้าศึกษาต่อที่คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร หากแต่ต้องพลาตหวังในช่วงต้น ดังที่วรเทพ อรรถบุตร อ้างถึงข้อเขียนของสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย ซึ่งกล่าวเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

“ในบรรยากาศอันอึมครึมทางการเมือง ภายหลังจาก มณฑิรพลาตหวังในการสอบเข้าคณะจิตรกรรม เขาออกไปทำงานเป็นครูสอนศิลปะ แผนกวิชาจิตรศิลป์ ที่โรงเรียนสิทธิธรรมศาสตร์ จังหวัดอุบลราชธานี ก่อนจะกลับมาเรียน เมื่อสอบเข้าได้สำเร็จ เนื่องจากการเป็นกลุ่มนักศึกษาที่มุ่งมั่น และมีฝีมือในการสร้างสรรค์ระดับคุณภาพ มีความสามารถทางภูมิปัญญา เป็นอย่างยิ่ง ด้วยความไม่ยอมอยู่นิ่ง ออกแสวงหาโอกาสสำหรับฝึกปรือตนเอง อย่างสม่ำเสมอ ทำให้กลุ่มนักศึกษาเหล่านี้เป็นที่ยอมรับ และมีอิทธิพลต่อนักศึกษาเพาะช่างคนอื่น ๆ ค่อนข้างสูง” (วรเทพ อรรถบุตร. 2564: 126)

มณฑิรเข้าศึกษาต่อที่คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในรุ่นเดียวกับ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ การเรียนที่คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ไม่ได้เป็นเพียงช่วงเวลาที่มีมณฑิรศึกษาหรือทุ่มเทในเชิงทักษะฝีมือเท่านั้น แต่ยังถือเป็นช่วงที่เขา “ทดลองทางความคิด” อีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นช่วงที่เขาทดลองสร้างงานศิลปะ Erotic ด้วยการใช้กล้องถ่ายภาพชอกรักแล้ว ซอกเข่า ซอกแขนของเพื่อน ๆ ในระยะใกล้ ๆ เพื่อให้ดูคล้ายกับภาพจุด

ซ่อนเร้น จากนั้นล้างอัดภาพออกมาพร้อมระบายสีเพิ่มเติมแล้วจึงนำไปส่งอาจารย์ ซึ่งอาจารย์ก็ไม่ให้ผ่าน หรือการต่อ
โตะด้วยการใช้แนวคิดตามหลักทัศนียภาพเชิงเส้น (Perspective) แทนการวาด ซึ่งปรากฏว่าโตะที่ต่อออกมากลับ
ใช้งานไม่ได้จริง หลักการ Perspective ในทัศนะของเขาขณะนั้นจึงเป็นข้อพิสูจน์ว่าใช้สำหรับการสร้างภาพลวงตา
เชิง 2 มิติเท่านั้น การทดลองเหล่านี้ล้วนเป็นการทดลองทางความคิด เป็เสมือนสารตั้งต้นของการพัฒนาผลงานใน
แนวทางศิลปะคอนเซ็ปชวล (Conceptual Art) ของเขาในเวลาต่อมา ท้ายสุดมณฑิรซึ่งที่จริงแล้วมีทักษะฝีมือใน
ทางจิตรกรรมอย่างยอดเยี่ยม จึงทำงานสร้างสรรค์ศิลป์นิพนธ์เพื่อจบการศึกษาด้วยงานประเภทจิตรกรรม โดยใช้ชื่อ
ชุดผลงานว่า “กฎเกณฑ์สังคม” (2521) โดยหยิบนำสัญลักษณ์ เครื่องหมายต่าง ๆ ที่ปรากฏในสังคมที่ทำหน้าที่
ในการกำกับ บังคับ ควบคุม คนในสังคมให้อยู่ภายใต้กฎระเบียบ ดังเช่น เครื่องหมายสัญลักษณ์จราจร ซึ่งหลังจาก
ทดลองทางความคิดในขณะศึกษาอยู่อย่างต่อเนื่อง การเลือกที่จะทำงานเพื่อใช้จบการศึกษาในจิตรกรรมสีน้ำมันชุดนี้
จึงเป็นเสมือนการสื่อสะท้อนถึงความกดดัน อัตฉัน และเสมือนกับเป็นการตั้งคำถามกับวิถีความเป็นไปในชีวิตมนุษย์
ที่แห่งหนึ่งก็ต้องอาศัยและอยู่ภายใต้กฎเกณฑ์สังคมที่กำหนดเพื่อให้คนในสังคมอยู่ร่วมกันได้อย่างสงบสุข แต่ขณะเดียวกัน
กฎเกณฑ์ทางสังคมที่มนุษย์สร้างขึ้นเหล่านั้น หลายครั้งก็นำมาซึ่งข้อห้ามต่าง ๆ มากมายอันนำไปสู่ความกดดัน บีบรัด
และไร้ซึ่งเสรีภาพ มณฑิร ยังได้เคยกล่าวถึงแนวความคิดในการทำงานชุดนี้ไว้ด้วยว่า

“การสะท้อนให้รู้สึกถึงกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ของสังคม ในเมืองใหญ่ที่มี อิทธิพลยิ่งใหญ่เหนือมนุษย์ผู้ที่สร้างกฎ
เกณฑ์นั้นขึ้นมาเอง จนเป็นสิ่งที่ควบคุมบังคับสร้างความอึดอัด ไม่เป็นอิสระแก่มนุษย์ในสังคม โดยอาศัยเครื่องหมาย
จราจรที่ใช้อยู่ในสังคมปัจจุบันเป็นสัญลักษณ์แทนกฎเกณฑ์ในการสื่อความคิดและอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ จุดเริ่ม
ต้นในการทำงานจิตรกรรมวิทยานิพนธ์ชุดนี้ข้าพเจ้าได้อาศัยสื่อเครื่องหมายจราจรเป็นสัญลักษณ์แทนกฎเกณฑ์ข้อ
บัญญัติระเบียบต่าง ๆ ที่มนุษย์สร้างขึ้น โดยนำมากำหนดโครงสร้างขึ้นใหม่ภายใต้โครงสร้างทางความคิดส่วนตัวของ
ข้าพเจ้า ในลักษณะตรงข้ามกับความเคยชินที่ถูกใช้อยู่” (ธนากร ต่วนศิริ. 2548: 40)



ภาพที่ 95 : ภาพ มณฑิร บุญมา กับผลงานจิตรกรรมในชุด “กฎเกณฑ์สังคม” (2521)
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก หอจดหมายเหตุมณฑิร อเตอลิเยร์ Montien Atelier)

หลังจบการศึกษา มณฑิรทำงานเป็นผู้ช่วยฝ่ายศิลป์ของหนังสือพิมพ์บางกอกโพสต์ และเป็นเจ้าหน้าที่ของหอศิลปมหาวิทยาลัยศิลปากรอยู่ช่วงหนึ่ง ก่อนที่ต่อมาเขาจะได้ก้าวสู่งานในฐานะอาจารย์ประจำวิทยาลัยช่างศิลป์ ในช่วงนี้เองที่มณฑิรได้สร้างสรรค์ผลงานที่ยังคงสะท้อนถึงประเด็นทางสังคม โดยเฉพาะประเด็นการรุกรานของระบบทุนนิยมที่มีส่วนสำคัญทำให้สังคมเกษตรกรรม สังคมชนบท และสิ่งแวดล้อมธรรมชาติต้องถูกสั่นคลอน ซึ่งประเด็นเหล่านี้ปรากฏในผลงานชุด New Civilization (ราว พ.ศ. 2521-2524) และชุด Changing World (ราว พ.ศ. 2525-2526) ซึ่งล้วนสร้างขึ้นขณะที่เขาสอนที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ลาดกระบัง ซึ่งสถาบันแห่งนี้เอง ได้เป็นจุดก่อกำเนิดของกลุ่มศิลปะที่มณฑิรรวมกลุ่มกับอาจารย์และเพื่อนศิลปินก่อตั้งขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2525 นั่นคือ “กลุ่มไวท์” (White Group) กลุ่มศิลปะนี้เน้นการใช้สื่อ “สีน้ำ” ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหลากหลายรูปแบบหลายประเด็น และต่อมายังมีผลงานจัดแสดงในนามกลุ่มอย่างต่อเนื่อง ซึ่งความน่าสนใจในความเป็นศิลปินที่ช่างคิด ช่างทดลองและท้าทายของมณฑิร ยังทำให้เขาสร้างสรรค์ผลงานสีน้ำที่แปลกแตกต่างและนำไปเชื่อมโยงกับแนวทางการสร้างสรรค์แบบศิลปะคอนเซ็ปชวล ในช่วงนี้นอกจากจะเป็นอาจารย์สอนที่วิทยาลัยช่างศิลป์แล้ว มณฑิรยังศึกษาต่อในระดับปริญญาโทที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรอีกด้วย ในขณะที่สอนที่วิทยาลัยช่างศิลป์ยังเป็นช่วงที่มณฑิร “ริเริ่มในการทำงานสื่อผสมที่นำไปวางไว้ในสิ่งแวดล้อม” (วรเทพ อรรถบุตตร. 2564: 137) ในช่วงทศวรรษ 2520 จึงเป็นช่วงที่มณฑิรสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะของการทดลองผสมผสานวัสดุที่หลากหลายนำเสนอในรูปแบบทั้งประติมากรรมสื่อประสมและศิลปะติดตั้งจัดวาง ประเด็นที่มุ่งนำเสนอส่วนใหญ่จะสะท้อนถึงสังคมเกษตรกรรม สังคมชนบท สภาพแวดล้อมหรือวิถีชีวิตดั้งเดิมที่เปลี่ยนแปลงหรือถูกปะทะจากสังคมและวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ที่ถูกขับเคลื่อนด้วยอำนาจของทุนนิยมเป็นหลัก รวมถึงยังมีผลงานที่สร้างด้วยการระบายสีลงบนภาพถ่ายเพื่อสะท้อนถึงสารเคมีที่ปนเปื้อนอยู่ในอาหารการกิน ซึ่งกระบวนการวิถีสักขณนี้ยังปรากฏโดดเด่นในผลงานปี พ.ศ. 2525 ของเขาที่ชื่อ “รอยยิ้มสยาม” (A man who admire Thai art) ด้วย ผลงานนี้เป็นภาพถ่ายภาพเหมือนตนเอง (Self-Portrait) และนำเสนอระบายวาดเป็นลวดลายเหมือนหัวโขนทับลงไปบนภาพเหมือนรอยยิ้มของเขา ผลงานนี้

สะท้อนถึงภาพลักษณ์ของความเป็นไทยที่มีถูกนำเสนอผ่านรอยยิ้มอันแสดงถึงมิตรไมตรี ความโอบอ้อมอารี รอยยิ้มนี้ยิ่งถูกผลิตสร้างขึ้นเพื่อนำไปใช้ส่งเสริมภาพลักษณ์อุตสาหกรรมการท่องเที่ยวของภาครัฐ ขณะที่อีกด้านหนึ่งภายใต้รอยยิ้มเหล่านี้ได้ฉาบเคลือบทับปัญหาสังคมด้านต่าง ๆ ไว้มากมาย



ภาพที่ 96 : ภาพถ่ายและจิตรกรรม “รอยยิ้มสยาม” (A Man who admire Thai Art, 2525)
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก หอจดหมายเหตุมณเฑียร อเตอลิเยร์ Montien Atelier)

ในปี พ.ศ. 2528 มณเฑียรได้รับทุนรัฐบาล (ก.พ.) เพื่อไปศึกษาต่อด้านประติมากรรมที่ยุโรปในระหว่างปี พ.ศ. 2528-2531 โดยได้ระงับการเรียนปริญญาโทที่มหาวิทยาลัยศิลปากรไว้ชั่วคราว จากทุนนี้ในช่วงต้น มณเฑียรเริ่มศึกษาที่กรุงโรม ประเทศอิตาลีก่อน แต่ภายหลังด้วยความสนใจในการเรียนการสอนแบบ Studio Practice มณเฑียรจึงหันเหไปเรียนที่ฝรั่งเศส

กฤติยา กาวีวงศ์ และเกรกอรี กัลป์ลิแกน ยังได้กล่าวถึงช่วงที่มณเฑียรศึกษาที่ฝรั่งเศสไว้ด้วยว่า “มณเฑียรได้เรียนกับประติมากรหัวก้าวหน้าอย่างโคลด วิโซซ์ (Claude Viseaux) พร้อม ๆ กับศึกษาแนวทดลองขั้นสูง สาขา conceptual photography ที่ Université de Paris 8 ภายใต้การปรึกษาของ ฌ็อง-หลุยส์ บูชีเยร์ (Jean-Louis Boissier) และเป็นศิลปินผู้บุกเบิกงานศิลปะจัดวาง” (กฤติยา กาวีวงศ์และ เกรกอรี กัลป์ลิแกน. 2556: 86) ซึ่งน่าจะมีส่วนช่วยผลักดันและพัฒนาการทำงานศิลปะคอนเซปวาลของมณเฑียร โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแนวทางศิลปะจัดวาง (Installation Art) ซึ่งยิ่งแสดงความโดดเด่นมากขึ้นหลังจากมณเฑียรเดินทางกลับมาจากการศึกษาต่อครั้งนี้ ในงานศึกษาของ วรเทพ อรรคบุตร ยังได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับประเด็นนี้ไว้เพิ่มเติมอีกว่า

“จุดเปลี่ยนแปลงสำคัญในชีวิตศิลปินของมณฑิรกลับเกิดขึ้นในช่วงระหว่างสามปีที่ศึกษาอยู่ที่ประเทศฝรั่งเศส ที่นั่นมณฑิรได้ศึกษาแนวคิดปรัชญาศิลปะที่ช่วยพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์ทางปัญญาและแนวคิดทางการทำงานศิลปะ ซึ่งมีส่วนสำคัญมากกว่าเทคนิคในการทำงานอันเป็นสิ่งผิวเผินที่จะจำกัดรูปแบบการสร้างงานศิลปะเท่านั้น...แนวทางที่จะช่วยพัฒนาการทำงานศิลปะร่วมสมัยในความเห็นของมณฑิร คือการไม่ยึดติดกับรูปแบบและเกณฑ์ของความงามแบบอดีต แต่ควรจะรู้จักการสนิมแห่งยุคสมัยทั้งในแง่ของต้นกำเนิดเดิม ของวัฒนธรรมประเพณีทั้งของไทยและร่วมสมัยของโลกปัจจุบัน ในผลงานช่วงพุทธทศวรรษ 2530 ปรากฏให้เห็นการเปลี่ยนแปลงจากผลงานของเขาหลายชิ้น...การเรียนรู้ที่ประเทศฝรั่งเศสได้เปิดโอกาสให้มณฑิรทำงานเชิงทดลองหลาย ๆ แบบ โดยไม่ยึดติดกับรูปทรง จึงส่งผลให้มณฑิรเรียนรู้ว่าทางออกและทางเลือกที่เป็นไปได้อีกมากมายของการทำงานศิลปะนั้นมีมากมาย และการเรียนการสอนแบบสตูดิโอทำให้มณฑิรได้พูดคุย แลกเปลี่ยนทัศนะกับศิลปิน ยิ่งพอได้เห็นการทำงานของศิลปินอาชีพที่แสดงงานในพิพิธภัณฑ์ศิลปะอย่างจริงจัง จึงเกิดแรงทะยานอันมุ่งมั่น ภายในใจของมณฑิรที่ต้องการจะเป็นศิลปินอาชีพ” (วรเทพ อรรคบุตร. 2564: 145-146)

ในปี พ.ศ. 2531 หลังกลับจากการศึกษาต่อที่ฝรั่งเศส มณฑิรกลับมาทำงานชดใช้ทุนรัฐบาลด้วยการเป็นอาจารย์ประจำที่คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ซึ่งเขาสอนอยู่ที่สถาบันแห่งนี้กระทั่งถึงช่วง พ.ศ. 2538 ในช่วงนี้มณฑิรต้องเดินทางสลับไปมาระหว่างกรุงเทพฯ - เชียงใหม่ เนื่องจากต้องมาดูแลภรรยาของเขาที่ล้มป่วยลง ภรรยาของมณฑิร คือ “จันทร์แจ่ม มุกดาประกร” ซึ่งทั้งคู่พบรักกันตั้งแต่สมัยเรียนที่คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ขณะที่สอนที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ในช่วงทศวรรษ 2530 มณฑิรยังคงทำงานศิลปะจัดแสดงตามวาระต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง ทั้งผลงานประติมากรรม สื่อประสม และศิลปะจัดวาง ผลงานทั้งหมดยังคงสะท้อนประเด็นปัญหาทางสังคมด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการรุกรานของอุตสาหกรรม, ปัญหาการค้าประเวณี, ปัญหาสภาพแวดล้อมธรรมชาติที่ถูกทำลาย ฯลฯ ซึ่งเหล่านี้ล้วนเป็นผลกระทบจากการพัฒนาตามแบบแผนของแผนการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมของภาครัฐที่เป็นการพัฒนากระแสหลักในช่วงทศวรรษดังกล่าว ซึ่งการทำงานศิลปะเชิงความคิดของมณฑิรช่วงนี้ยังมีบทบาทเคลื่อนไหวร่วมกับเหล่าอาจารย์ เพื่อนศิลปิน และกลุ่มลูกศิษย์ที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ขณะนั้นด้วย ดังกรณีของการร่วมกันผลักดันให้เกิด “เทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม” (Chiangmai Social Installation) ในช่วง พ.ศ. 2535 ซึ่งเป็นโครงการศิลปะในพื้นที่สาธารณะ ผลงานของมณฑิรที่โดดเด่นในช่วงทศวรรษนี้มีหลายชุดชิ้นงาน อาทิ Venus of Bangkok (2535) อันเป็นผลงานประติมากรรมที่สร้างขึ้นเพื่อเสียดสี วิพากษ์วิจารณ์ปัญหาของชนบทที่จำต้องเดินทางเข้ามาทำงานในกรุงเทพฯ เพื่อหาเลี้ยงชีพ เมืองหลวงกลายเป็นจุดศูนย์กลางของการทำมาหากิน ไม่เว้นกระทั่งการค้าประเวณี วัสดุสำเร็จรูปทั้งถังโลหะที่ใช้ผสมปูน ก่อสร้างสินค้าที่ประทับคำว่า Bangkok ล้วนสะท้อนถึงปัญหาการหลั่งไหลาโถมของคนในชนบทที่เข้ามาใช้ชีวิตแออัดแน่นอยู่ในกรุงเทพฯ อย่างไม่มีทางเลือกอื่นใดในชีวิต



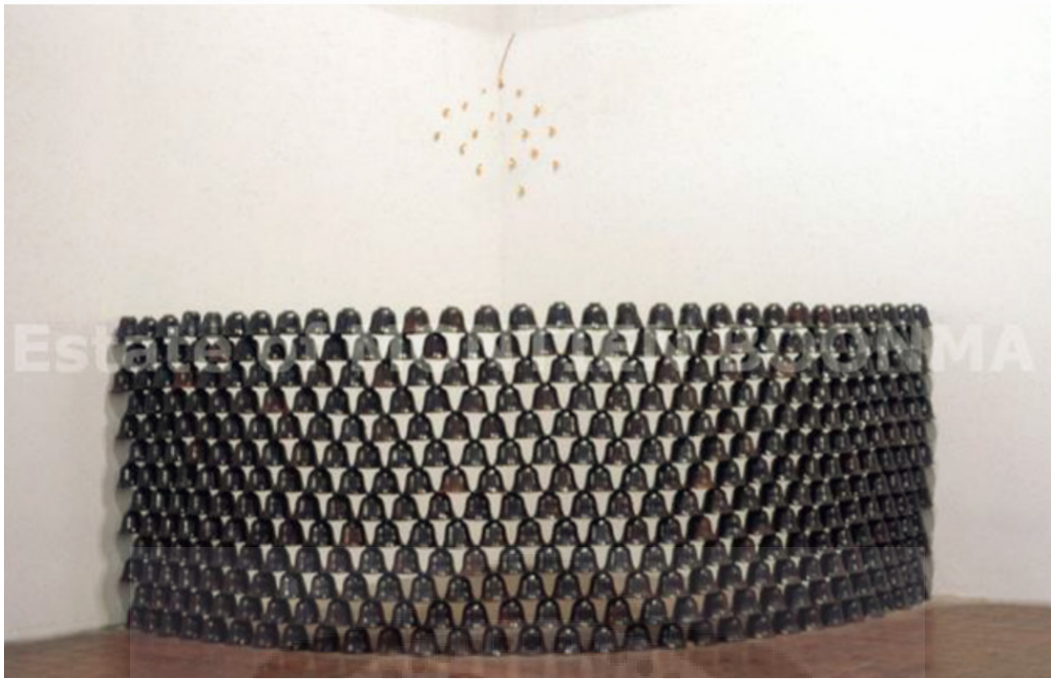
ภาพที่ 97 : ภาพผลงานประติมากรรมสื่อประสมชื่อ “Concrete Construction: Hand and Stupa (2533)”
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก หอจดหมายเหตุมณเฑียร อเตอลิเยร์ Montien Atelier)

หรือผลงานประติมากรรมสื่อประสมชื่อ “Concrete Construction: Hand and Stupa (2533)” ที่มณเฑียร นำถ้ำบรรจุปูนมาวางเรียงกันในรูปทรงคล้ายฐานของเจดีย์ ส่วนบริเวณโครงสร้างเขาใช้เหล็กเส้นชนิดเดียวกับที่ใช้ในเสาเข็มสำหรับการก่อสร้างอาคารมาดัดและผูกโยงเป็นรูปทรงของเจดีย์ ที่น่าสนใจ คือ ในจุดต่าง ๆ ของเหล็กเส้นที่ผูกเป็นรูปทรงเจดีย์นั้น เขานำมือกำลังในดินจนออกมาเป็นรูปร่างคล้ายกับมือกำลังกำเหล็กเส้นเหล่านั้นอยู่ สิ่งเหล่านี้สื่อสะท้อนถึงมิติทางวัฒนธรรมและการดำเนินชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไป ผู้คนในสังคมที่มีวิถีชีวิตที่เคยผูกพันใกล้ชิดกับสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจในเชิงศาสนาและวัฒนธรรมมาสู่การปะทะเผชิญกับการต่อสู้ดิ้นรนในสังคมอุตสาหกรรมที่มุ่งเน้นการขายแรงงานเพื่อเป็นทางรอดของชีวิต รูปทรงเจดีย์ที่ปรากฏในผลงานของมณเฑียรช่วงนี้ น่าจะมาจากการที่เขาใช้ชีวิตเป็นอาจารย์สอนที่เชียงใหม่ ซึ่งในตัวเมืองเริ่มเห็นความเปลี่ยนแปลงต่อการขยายตัวในการเติบโตของสิ่งก่อสร้างสมัยใหม่ อย่าง ตึก อาคารพาณิชย์ที่เริ่มรุดคืบผุดขึ้นมาเป็นดอกเห็ดโผล่เบียดเสียดเบียดบังเหล่าโบราณสถาน วัด เจดีย์ ที่ตั้งอยู่ก่อนหน้าอย่างชัดเจน



ภาพที่ 98 : ภาพผลงานประติมากรรมและศิลปะจัดวาง วิปัสสนา-ภาชนะ (Vipassana-Vessel, พ.ศ. 2536)
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก หอจดหมายเหตุมณเฑียร อเตอลิเยร์ Montien Atelier)

ในช่วงทศวรรษ 2530 เช่นกัน นอกเหนือจากการทำงานศิลปะเพื่อสะท้อนถึงประเด็นทางสังคมด้านต่าง ๆ แล้ว มณเฑียรยังให้ความสนใจกับการผสมผสานการตั้งคำถามกับแนวคิดเชิงพุทธปรัชญาเข้ากับการสร้างสรรค์ผลงานอีกด้วย ปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่สัมพันธ์กับชีวิตของเขาน่าจะมาจากการทราบข่าวว่าภรรยาของเขาป่วยด้วยโรคมะเร็งเต้านมในช่วง พ.ศ. 2534 มณเฑียรต้องการที่จะให้ภรรยาหายจากอาการป่วย มีคำแนะนำจากพระที่นับถือว่า เขากับภรรยาควรแยกกันอยู่คนละที่ถือเป็นเสมือนการแก้เคราะห์กรรมในเรื่องนี้ ช่วงของการทำงานสอนและงานศิลปะ กับการต้องเดินทางมาเพื่อดูแลภรรยาและลูกในช่วงวันหยุด อาจกล่าวได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่มีมณเฑียรหันมาสนใจในเรื่องของการเยียวยาและสะท้อนความรู้สึกภายในมากยิ่งขึ้น กระทั่งเขาต้องสูญเสียภรรยาไปจากโรคมะเร็งเต้านมในช่วง พ.ศ. 2537 กล่าวได้ว่า การนำพาทั้งตนเองและผลงานเดินทางเข้าสู่ความสนใจในหลักธรรมะจึงเป็นสิ่งที่ปรากฏในผลงานของเขาอย่างชัดเจนในช่วงกลางทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา



ภาพที่ 99 : ภาพผลงาน “Lotus Sound” (2535) ของมณฑิเยร์ บุญมา
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก หอจดหมายเหตุมณฑิเยร์ อเตอลิเยร์ Montien Atelier)

สอดคล้องกับที่ วรเทพ อรรถบุตร ได้กล่าวเพิ่มเติมไว้ว่า “นับว่าการทำงานของเขาในช่วงเวลานี้ คือ การเยียวยาตนเองให้สงบ ด้วยการโน้มนำตนเองเข้าสู่หลักธรรมะเพื่อคลายความทุกข์ หวังความรู้สึกและเวลาดังกล่าว ยังสะท้อนผ่านงานที่สร้างขึ้นขณะอยู่ในจังหวัดเชียงใหม่ เมืองสำคัญที่เต็มไปด้วยศาสนสถานและโบราณสถาน โดยมณฑิเยร์มุ่งเน้นการสร้างประติมากรรมที่มีโครงสร้างโปร่งและเกี่ยวพันกับศาสนา นอกจากนั้นมณฑิเยร์ใช้เวลาว่างบางส่วนไปกับการนั่งสมาธิ สวดมนต์และไปทำบุญที่วัด กระทั่งเป็นที่มาของการสร้างสรรค์ผลงานที่ได้แรงบันดาลใจจากการปฏิบัติสมาธิวิปัสสนา ร่วมแสดงในเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคมได้แก่ ภาชนะ-สมาธิ (Vessel-Meditation, พ.ศ. 2535-2536) วิปัสสนา-ภาชนะ (Vipassana-Vessel, พ.ศ. 2536-2537) และ Body Temple (พ.ศ. 2538-2539)” (วรเทพ อรรถบุตร. 2564: 152) นอกจากนี้ ยังมีงานที่โดดเด่นในการสะท้อนถึงการตีความถึงหลักพุทธปรัชญาอีกหลายชิ้น ไม่ว่าจะเป็น “เสียงแห่งดอกบัว” (Lotus Sound, 2535) ซึ่งเป็นการนำระฆังนับร้อยใบมาจัดวางตั้งเรียงกันเป็นรูปลักษณะของก้านแพง การจัดวางผลงานของเขาในลักษณะนี้สะท้อนได้ทั้งความรู้สึกมั่นคงและเปราะบางในคราวเดียวกัน การวางระฆังเรียงเป็นก้านแพงยังแสดงทั้งรูปทรงของระฆังและช่องว่างสะท้อนได้ถึงความเป็นแก่นสารและความว่างเปล่า ทั้งยังมีการซ่อนการเปิดเทปเสียงการแสดงธรรมไว้ในผลงาน ขณะที่เบื้องหลังก้านแพงระฆัง ยังเป็นก้านแพงที่ติดกัน กลีบ เกสรของดอกบัวไว้ด้วย เหล่านี้ล้วนเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อสะท้อนให้ผู้ชมตีความถึงหลักธรรมคำสอนของพุทธศาสนาผนวกเข้ากับการใช้วัสดุจากภูมิปัญญาท้องถิ่นมานำเสนอในงาน เมื่อผลงาน Lotus Sound ชิ้นนี้ได้ถูกเชิญไปร่วมแสดงในมหกรรมศิลปะ Asia Pacific Triennial ครั้งที่ 1 ในปี พ.ศ. 2536 “ระหว่างการจัดตั้งผลงานก่อนพิธีเปิดงานชั้นระฆังดินเผาได้ร่วงหล่นลงมา มณฑิเยร์ไม่ได้แสดงท่าทีตกใจหรือผิดหวังต่อสิ่งที่เกิดขึ้นแม้แต่น้อย เพียงแต่ยอมรับด้วยความปล่อยวางแล้วเริ่มเรียงระฆังดินเผาใหม่จนเสร็จสิ้นทันพิธีเปิด” (วรเทพ อรรถบุตร. 2564: 154)



ภาพที่ 100 : ภาพผลงาน A Pleasure of Being, Crying, Dying and Eating (2536) ของมณฑิร บุญมา
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก หอจดหมายเหตุมณฑิร อเตอลิเยร์ Montien Atelier)

ซึ่งในงานลักษณะศิลปะจัดวางคล้ายกันนี้ยังได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นอีกภายหลัง ดังเช่นในชุด Vessel Meditation (2536) จัดแสดงในเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม ซึ่งเป็นการนำขามเซรามิกส์มาเรียงเป็นกำแพงรูปทรงกลมสี่เหลี่ยมสะท้อนถึงการตั้งคำถามกับการบริโภคที่มากเกินไปจนทำให้เกิดการป่วยไข้ หรืออีกชุดหนึ่งที่โดดเด่นคือ A Pleasure of Being, Crying, Dying and Eating (2536) ที่จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพฯ มณฑิรได้นำขามเซรามิกส์ไปจัดวางตั้งเรียงขึ้นเป็นรูปลักษณะกำแพง ด้วยพื้นที่ของหอศิลป์ที่อยู่ไม่ไกลจากถนนราชดำเนินและใกล้กับสะพานพระปิ่นเกล้าจึงเกิดแรงสั่นสะเทือนบ่อยครั้ง ทำให้ระหว่างการจัดแสดงผลงานชิ้นนี้ขามเซรามิกส์บางส่วนได้ทลายลงมา และเป็นเช่นเดิมคือ มณฑิรไม่ได้ทุกข์ร้อนใดกับการทลายลงของผลงานชิ้นนี้ขณะแสดง แต่กลับมองเห็นว่า นี่คือการปรากฏการณ์ที่สะท้อนสังคมของประเทศไทยและชีวิตที่สุดท้ายแล้วเราไม่สามารถควบคุมความเปลี่ยนแปลงใด ๆ ของสรรพสิ่งได้อย่างแท้จริง งานชิ้นนี้สะท้อนถึงสังคมของประเทศไทยและชีวิตที่วางอยู่บนความมั่นคงและเปราะบาง ความแน่นอนคือความไม่แน่นอน และวันหนึ่งสรรพสิ่งล้วนต้องสูญสลายเพื่อหมุนเวียนเปลี่ยนผ่าน



ภาพที่ 101 : ภาพผลงาน “Body Temple” (2538-2539) ของ มณฑิเร บุนนาค
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก หอจดหมายเหตุมณฑิเร อเตอลิเยร์ Montien Atelier)

หลังจากภรรยาเสียชีวิต ในปี พ.ศ. 2537 มณฑิเรตัดสินใจย้ายกลับมาทำงานสอนที่กรุงเทพฯ เพื่อดูแลลูกชาย โดยสอนที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และต่อมาได้ย้ายมาสอนที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ถึงกระนั้น ในช่วงปลายทศวรรษ 2530 เขายังคงทำงานศิลปะเพื่อร่วมจัดแสดงในเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคมที่จัดต่อเนื่องขึ้นเป็นครั้งที่ 3 (พ.ศ. 2538-2539) อยู่ดังผลงานชุด “Body Temple” ซึ่งเป็นการนำกล่องไม้วางเปล่ารูปทรงคล้ายโลงศพหลายใบมาวางตั้งเรียงซ้อนกันกระทั่งเป็นรูปโครงสร้างคล้ายกับสถูป มณฑิเรได้รับแรงบันดาลใจจาก “อโรคยาศาล” ซึ่งเป็นสถานที่รักษาโรคคล้ายตั้งโรงพยาบาลชุมชนในอารยธรรมของขอมโบราณ นอกจากนี้ เขายังนำสมุนไพรมากมายมาฉาบทาลงบนเนื้อของกล่องไม้ทั้งด้านนอกและด้านใน ซึ่งนอกจากจะทำให้เกิดสีที่แตกต่างกันแล้วยังทำให้กลิ่นของสมุนไพรมีกระจายไปทั่วผลงานให้ผู้ชมสัมผัสรับรู้ได้อีกด้วย ผลงานของเขายังมีที่ว่างเพื่อเชิญชวนผู้ชมให้นำตัวมาอยู่ภายใต้โครงสร้าง ซึ่งปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างผลงานและผู้ชมเช่นนี้ได้สะท้อนนัยยะของการพยายามเยียวยารักษาความป่วยไข้ ไม่ใช่เฉพาะแต่ในตัวตนและจิตวิญญาณของมณฑิเรเท่านั้น แต่หมายรวมถึงผู้ที่เข้ามาชมและสัมผัสกับผลงานของเขาด้วย กระทั่งในช่วงท้ายของการแสดงงาน Body Temple นี้ มณฑิเรยังได้นิมนต์พระมาทำพิธีสวดอุทิศส่วนกุศลและจุดไฟเผาผลงานไปด้วย นี่คือการสะท้อนที่ผลงานชิ้นนี้ของเขาได้สื่อถึงพุทธปรัชญาที่ว่าด้วยความเป็นไปในสังขารของชีวิต จากแก่นสาร สู่การเยียวยา และความว่างเปล่าไม่ยึดติดต่อสิ่งใดอีก ซึ่งในช่วงที่ผู้เขียน (สิทธิธรรม) ทำงานวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท ได้เคยสัมภาษณ์ “ไพศาล ธีรพงษ์วิญญูพร” เกี่ยวกับผลงานลักษณะนี้ของมณฑิเร โดยไพศาลได้แสดงทัศนะไว้ช่วงหนึ่งว่า

“...พอมาสอนที่เชียงใหม่ เป็นช่วงที่แกเริ่มมีปัญหาครอบครัว คือ ภรรยาป่วยเป็นโรคมะเร็ง ทำให้เป็นผลต้องเข้าวัดบ่อยมาก เพื่อทำบุญต่าง ๆ และด้วยที่เมืองเชียงใหม่จะมีวัดอยู่เป็นจำนวนมาก ในช่วงแรกมณฑิเรก็เข้าไปคลุกคลีกับชาวบ้านแถบมหาวิทยาลัย เพื่อดูวิถีชีวิตของเขาวัดต่าง ๆ ในท้องถิ่นของเขา เช่น สุ่มไก่ หรือซากกะโหลกควายก็จะหยิบสิ่งเหล่านี้มาใช้ซึ่งมันจะสัมพันธ์กับชีวิตของชาวบ้าน ในช่วงนั้นก็จะฟังเรื่องราวก่อนของท้องถิ่น หลังจากนั้นจึงมีเรื่องศาสนาเข้ามา งานช่วงนั้นคือมีรูปทรงสถูป แต่ศิลปินไม่ได้ทำรูปทรงแบบศิลปินคนอื่นอย่างที่บอกว่า เชียงใหม่จะผูกพันกับวัด วัดมีจำนวนมาก มันจะมีทั้งวัดที่บูรณะแล้วและวัดที่ยังไม่บูรณะ ยังเป็นซาก วัดที่ถูกทิ้งจะเป็นชั้นล่อนๆ ของตึก ซึ่งการเรียงอิฐ มันจะต้องซ้อนเป็นตาราง มณฑิเรได้นำวิธีเรียงก้อนอิฐแบบนี้มาทำ

เป็นงานหลายชิ้นมากอย่างเช่น ชิ้นที่เรียกว่า “สตูป” เป็นกรอบเฟรมเป็นฐานขึ้นไปเลียนแบบสตูป จากล่างกว้างและขึ้นไปหาแคบ ด้วยความที่เริ่มสนใจวัดวาอาราม ก็เอาเนื้อหา ขนบวิถีชีวิตของวัดที่เกี่ยวกับชีวิตคนเข้ามาใช้ ช่วงที่ภรรยาป่วย ก็ไม่ได้เข้าวัดไปเฉย ๆ แต่ก็มี การเข้าไปทำพิธีกรรมที่พุทธศาสนิกชนทำกัน เช่น การรดน้ำ กรวดน้ำ ทำบุญ ตักบาตรใส่ชีวิตโคกระบือ ก็เอามาใช้กับชีวิตจริง โดยมณฑิรเล็กกินสัตว์ใหญ่ เหลือแต่กินสัตว์เล็ก ๆ เช่น เป็ด ไก่ ก็พยายามเล็กกัน แต่หมู วัว ก็เล็กเลย.....งาน อโรคยาศาล เกิดขึ้นในช่วงนี้ เพราะด้วยความอยากจะศึกษาหาความรู้เกี่ยวกับวัด ขนบต่าง ๆ จึงไปอ่านค้นคว้า แล้วจึงได้ไปพบกับเรื่องราวของ “อโรคยาศาล” ของทางขอม ซึ่งมันจะเป็นเหมือนสถานพยาบาล ไม่ใช่แค่วัด ซึ่งก็ตรงกับวิถีชีวิตของศิลปิน ซึ่งมีภรรยาป่วยและต้องการเยียวยาขณะเดียวกัน สภาพจิตใจของศิลปินเองก็ต้องการเยียวยาเช่นกัน มณฑิรจึงนำรูปทรง โครงสร้างของมัน โดยเอาลักษณะภายนอก มาเลียนแบบสร้างชิ้นใหม่ เป็นงานชุด อโรคยาศาล ซึ่งภายในก็จะร้อยล้อมบรรจุด้วยสมุนไพรไทยที่มีคุณสมบัติเป็นยา เช่น พื้ทะเลลายโจร และแต่ละอย่างก็จะช่วยรักษาอาการแก้เจ็บคอ แก้หวัด ซึ่งนอกจากคนชมจะมองด้วยตาได้แล้ว ยังสามารถเดินเข้าไปภายในตัวงาน สูดดมกลิ่นสมุนไพรต่าง ๆ ได้ด้วย ไม้ที่ใช้มาเรียงต่อกัน เป็นตัวงานก็ถูกทาสีสมุนไพรที่ละลายน้ำ และนำมาฉาบเคลือบไว้ โดยเนื้อหาภาพรวมแล้วก็เพื่อให้งานชิ้นนี้เป็นคล้ายกับสถานรักษาพยาบาล ความเจ็บป่วยของคน” (สิทธิเดช โรหิตะสุข. 2549: 143-144)

จึงอาจกล่าวได้ว่าผลงาน Body Temple นี้ เป็นเสมือนกับจุดสำคัญที่ต่อเนื่องไปถึงผลงานชิ้นหรือชุดต่อ ๆ ไปของมณฑิรหลังจากนี้ที่มีการจัดวางและสื่อสะท้อนถึงความหมายในลักษณะใกล้เคียงกัน ดังเช่นในผลงาน “อโรคยาศาล” (2539), Temple of Mind : Nature Breath (2539), ศาลาแห่งสติ (Sala of Mind), บ้านแห่งความหวัง (House of Hope, 2540)



ภาพที่ 102 : ภาพผลงาน Temple of Mind : Nature Breath (2539), ของ มณฑิร บุญมา
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก หอจดหมายเหตุมณฑิร อเตอเลีย Montien Atelier)

ซึ่งในผลงาน House of Hope นี้ ถือเป็นผลงานแรกที่ได้ทำให้ผู้เขียนได้มีโอกาสรู้จักกับผลงานของ มณเฑียร บุญมา จากการอ่านข้อเขียนของไพศาล ธีรพงษ์วิชัย ซึ่งในช่วงที่ผู้เขียนทำวิทยานิพนธ์ปริญญาระดับปริญญาโท โดยศึกษาผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินไทยจำนวนหนึ่งที่สร้างสรรค์ผลงานแนวทางนี้อย่างต่อเนื่อง มณเฑียร บุญมา คือหนึ่งในศิลปินที่ผู้เขียนเล็งเห็นว่าผลงานบางชุดบางชิ้นของเขามาเป็นกรณีศึกษาในการวิเคราะห์ถึงแนวคิดและกระบวนการในการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม ด้วยเหตุนี้จึงได้มีโอกาสศึกษาและสัมภาษณ์ถึงผลงานนี้อีกครั้ง ผลงานชุด “House of Hope” นี้ เป็นผลงานที่มณเฑียรสร้างขึ้นที่หอศิลป์ Deitch projects แห่งเมืองนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา ซึ่งเกี่ยวกับที่มาของผลงานชิ้นนี้ ไพศาล ธีรพงษ์วิชัย ได้กล่าวไว้ครั้งหนึ่งว่า “แรกเริ่มเดิมทีนั้น ต้องมีการกล่าวย้อนไปถึงงาน Contemporary Art in Asia: Traditions Tensions อันเป็นนิทรรศการที่ได้เลือกสรรผลงานศิลปะยุคใหม่ของศิลปินหนุ่มสาวของเอเชียรวม 20 กว่าคน จาก 5 ประเทศไปเปิดแสดงที่นิวยอร์ก ตั้งแต่วันที่ 2 ตุลาคม 2539 ถึง 5 มกราคม 2540 สักเล็กน้อย เนื่องจากนิทรรศการชื่อยาว มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงเดี่ยวครั้งนี้ของอาจารย์มณเฑียร...กล่าวคือ ในขณะที่นิทรรศการข้างต้นกำลังจัดแสดงอยู่ที่นิวยอร์กนั้น ปรากฏว่า Jeffrey Deitch ผู้เป็นเจ้าของ Deitch Projects ศิลปสถานย่านโซโฮ (soho)...ได้แวะเวียนไปเยี่ยมชมนิทรรศการดังกล่าว... และผลงานชุด “ศาลาแห่งสติ (sala of the mind) กับ “อโรคยาศาล” (Arokhayasala : Temple of The Mind) ของมณเฑียร บุญมา ดูเหมือนจะสะกิดความสนใจของเจฟฟรีย์ ได้เป็นอย่างดี ไม่กี่วันถัดมา เจฟฟรีย์ จึงขออนุญาตคุยกับอาจารย์มณเฑียร กระทั่งได้ออกปากเชิญชวนให้...นำผลงานชุดใหม่ไปจัดแสดงยังศิลปสถานของเขา ซึ่งตั้งอยู่บนถนนแกรนด์ (อ้างจาก, สิทธิเดช โรหิตะสุข. 2549: 149) ในที่สุด “House of Hope ก็สามารถเปิดแสดงได้ตั้งแต่วันที่ 2-25 ตุลาคม 2540 โดยมีผู้ช่วยคนสำคัญคือ อภิสิทธิ์ หนองบัว และไพศาล ธีรพงษ์วิชัย พร้อมทีมงานอีกส่วนหนึ่งทั้งจากไทย และที่นิวยอร์ก

สำหรับแนวความคิดในการสร้างผลงาน House of Hope นั้น ไพศาล ธีรพงษ์วิชัย ได้เคยให้สัมภาษณ์กับผู้เขียนไว้ดังนี้ว่า

“House of Hope มีความหมายตรง ๆ คือ บ้านแห่งความหวัง เปรียบเสมือนเวลาที่เราเข้าไปในโบสถ์ วัด เข้าไปขอพร ส่วนใหญ่มองว่าคนไทยไปแสวงหาความหวังไปเมื่อหมดความหวังกับชีวิต คนเข้าวัดคือคนที่ไปหาความหวังไปขอพร ไปขอกับเบื้องบน ซึ่งเป็นอะไรก็ไม่รู้ เพื่อสร้างความหวังให้กับตัวเอง มันไม่มีรูปทรงเหมือนกับบ้านที่มณเฑียรสร้างรูปทรงขึ้นมาภายนอกมันมีรูปทรงให้เห็นว่าเป็นบ้าน แต่พอไปจับมันจะเป็นเส้นลูกประคำที่ห้อยลงมา มันเคลื่อนไหว ไหลไปไหลมา ก็จะไม่แน่นอน ถ้าหากว่าจับต้องแล้ว มันไม่มั่นคง ไม่คงที่ มันก็ดูไม่แน่นอน มันก็จะเหมือนกับเวลาที่ไปขอพร แล้วส่วนตรงทางขึ้นที่เป็นบันได แกกก็มาสร้างความชุ่มชื้นให้กับพื้นดิน ด้านใต้จะมีสีแดง แกกจะเป็นชั้นบันไดพุดง่าย ๆ ก็เหมือนบันไดสวรรค์ ถ้าคุณเข้าวัด คุณจะมองเห็นหลังคาเป็นสีแดง สีแดงจะลงรักปิดทอง เป็นเหมือนดวงดาว สวรรค์ แกกก็เอาข้างบนมาอยู่ข้างล่างแทนเหมือนกับว่า แทนที่จะขึ้นอย่างเดียว ก็ดึงมันลงมา คนเราต้องการความหวังที่จับต้องได้ก็เลียนแบบตรงนี้แล้วปรับค่ามัน แต่ที่ได้กลับมาก็คือกลิ่นอยู่ที่ผนังทั้งสองด้าน ซึ่งใช้สมุนไพรหลายตัว เวลาคนดูบางคนเข้าไปแล้วก็จะสงสัยว่าทำไมสมุนไพรที่ทามีสีแดง สีเขียว ก็ไปดม มันเหมือนเรื่องราวในชีวิตคนเราที่ใช้สติพิจารณาค้นหาความเป็นเหตุผลของมัน งานนี้ก็คงคอนเซ็ปต์ในเรื่องการรักษาการเยียวยาสุขภาพร่างกายส่วนตัวเอง (สิทธิเดช โรหิตะสุข. 2549: 150)

นอกจากนั้น ไพศาล ธีรพงษ์วิษณุพร ยังได้กล่าวเพิ่มเติมไว้ในบทบันทึกของเขาในนิตยสาร สีสนั ว่า

พอมาถึงงานชุด *House of Hope* ก็คือเรื่องของความหวังที่เราจับต้องไม่ได้ *Idea* มันมาจากเม็ดยา (ยาลูกกลอน) ที่ทำเป็นแบบลูกประคำสำหรับใช้เวลาสวดมนต์ เหมือนกับอะไรที่มันไหลต่อเนื่องเวลาที่เราสวดมนต์ เวลาที่เราอ่อนวอน มันเป็นบางสิ่งบางอย่างที่วิ่งขึ้นไปหาข้างบนคล้าย ๆ กับการที่เราส่งกระแสจิตขึ้นไปขออะไรจากข้างบน.....มันเป็นของที่...เหมือนกับว่ามันมีอยู่ แต่ไม่มี ก็เหมือนกับบ้านหลังนี้ใน *House of Hope* เป็นบ้านที่ดูเหมือนใหญ่โต แต่มันไม่มีความแน่นอน อย่างถ้าเผื่อเอามือไปปิดไปโดน มันก็จะโยกไหว เอาเข้าจริง ๆ แล้ว มันสัมผัสได้ เดี่ยวก็พัง เดี่ยวก็ทลาย มันรับน้ำหนักรับแรงอะไรไม่ค่อยได้...เนื้อหามันก็เป็นเรื่องของยา เรื่องของความหวัง เรื่องของกลิ่น ทุกอย่างมันไม่แน่นอนไม่มีรูปทรงที่แน่นอน ถึงได้เรียกว่า *House of Hope* มันเป็นนามธรรมเสียมากกว่า เหมือนกับของอะไรที่มันใหญ่โต แต่เราจับต้องไม่ได้ เหมือนกับที่เราคิดว่าพระเจ้ามันมีอยู่ แต่เราไม่เคยรู้ ไม่เคยปรากฏให้เห็นมันเป็นเรื่องของความหวังตลอด...เหมือนกับ...เราเข้าไปอยู่ใน *space* หนึ่ง มันอยู่ในสถานะที่เหมือนกับจับต้องอะไรไม่ได้ มีแต่ความรู้สึก เป็นความสุขความปิติเฉย ๆ เท่านั้น (อ้างจาก, ลิทธิเดช โรหิตะสุข. 2549: 150)



ภาพที่ 103 : ภาพผลงาน บ้านแห่งความหวัง *House of Hope* (2540), ของ มณฑิร บุษมา
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก หอจดหมายเหตุมณฑิร อเตอลิเยร์ Montien Atelier)



ภาพที่ 104 : ภาพ มณฑิร บุญมา กับผลงาน “บ้านแห่งความหวัง” (House of Hope, 2540)
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณไพศาล อีรพงศ์วิชัยพร ผู้ถ่ายภาพ)

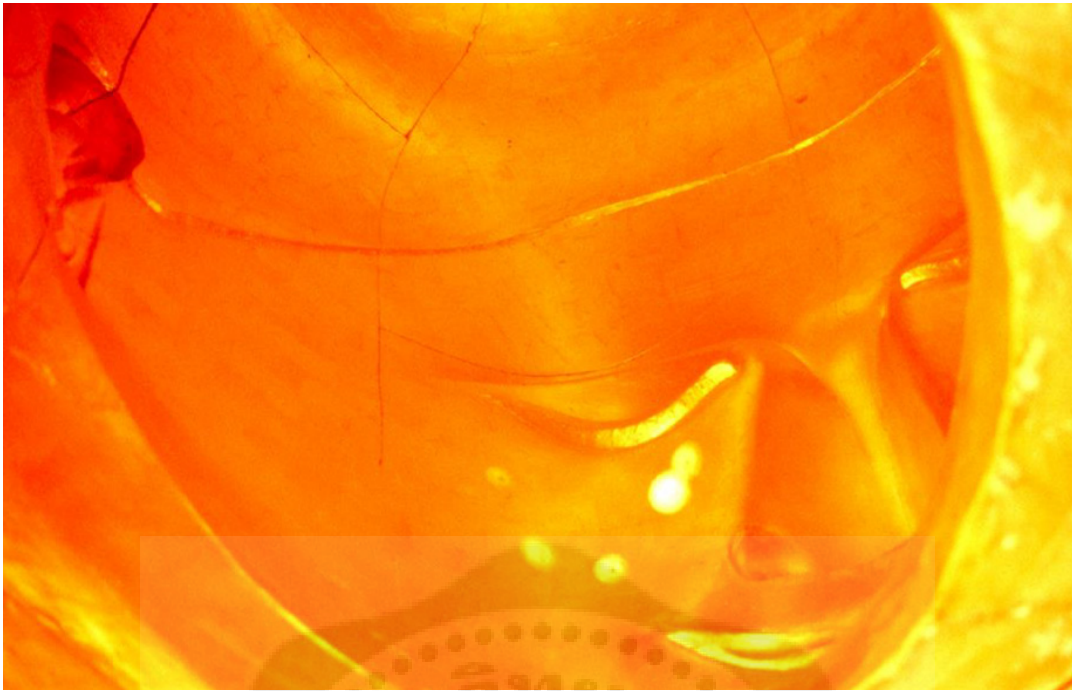
นอกจากผลงาน House of Hope แล้ว ผลงานอีกชุดหนึ่งที่ผู้เขียนสนใจ ประทับใจ และหยิบนำมาเป็นกรณีศึกษาเมื่อครั้งเขียนวิทยานิพนธ์ปริญญาโทในครั้งนั้น คือ ผลงาน “Melting Void / Mold of the mind” (2541) ซึ่งผลงานนี้ เป็นงานประติมากรรมที่มณฑิรนำแบบหล่อแม่พิมพ์ของพระพุทธรูปมาจัดแสดงแทน ภายนอกผลงานจึงเป็นโครงสร้างของแม่พิมพ์ปูนปลาสเตอร์ที่ใช้หล่อแบบพระพุทธรูปที่มีพื้นผิวและร่องรอยขรุขระไม่เรียบร้อย แต่ภายในนั้นคือ พระพุทธรูปผิวราบเรียบ ซึ่งงานชุดนี้ยังคงสะท้อนได้ถึงพุทธปรัชญาที่เน้นการให้ความสำคัญกับแก่นแท้ภายใน ทั้งยังเป็นการวิพากษ์ความเป็นไปของสังคมที่ว่า ผู้คนส่วนใหญ่ให้ความสนใจกับความงามภายนอกของพระพุทธรูปหรือยึดติดที่รูปแบบ มากกว่าหลักธรรมคำสอนหรือแก่นแท้ของศาสนาจากภายใน มณฑิร บุญมา ได้กล่าวถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์งาน ไว้ว่า

“ในผลงานชุด ‘Melting Void’ / Molds for the Mind” ปี 2541 เกิดขึ้นจากข้าพเจ้ามีความประทับใจเป็นอย่างมากในรูปลักษณะของแม่แบบพิมพ์ปูนปลาสเตอร์พระพุทธรูปที่ใช้ในการสร้างรูปขึ้นสำหรับการหล่อพระพุทธรูปโลหะ รูปลักษณะภายนอกของแม่พิมพ์นี้มีรูปร่างที่ขัดแย้ง โดยสิ้นเชิงกับรูปลักษณะพื้นผิวที่ว่างภายในของแม่พิมพ์ และโดยลักษณะที่เป็นแม่พิมพ์ที่มีลักษณะเนกาทีฟภายในแม่พิมพ์พระปฏิมานี้ได้สร้างมิติและความรู้สึกอย่างใหม่ให้เกิดขึ้น ข้าพเจ้าปรารถนาให้ที่ว่างภายในองค์พระปฏิมาเป็นที่พักแห่งจิตใจ สติ ของผู้คนที่ปรารถนาให้สภาวะของจิตนั้นเข้าสู่มิติของความสงบผ่อนคลาย ผลงานแสดงครั้งนี้ประกอบด้วยแม่พิมพ์ พระพุทธรูปปลาสเตอร์ติดตั้งบนขาเหล็ก ซึ่งภายในแม่พิมพ์เคลือบด้วยสุมุไพรและทองคำเปลว และมีภาพร่างผลงาน (มณฑิร บุญมา. 2541)



ภาพที่ 105 : ภาพผลงานชุด 'Melting Void' / 'Molds for the Mind' ของมณฑิร บุญมา (2541)
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก หอจดหมายเหตุมณฑิร อเตอลิเยร์ Montien Atelier)

มณฑิร บุญมา ยังได้เคยให้สัมภาษณ์กับไพศาล อธิพงษ์วิเศษนุพร ถึง แนวความคิดในผลงานชุดนี้ เพิ่มเติมอีกว่า “งานชุดนี้นั้นเกิดขึ้นมาเนื่องจากการที่ผมได้ไปคลุกคลีอยู่กับภิลลิตี หนองบัว ซึ่งเป็น assistant ที่คอยช่วยผมทำงานหลาย ๆ ชุด ที่บ้านของเขามีโรงหล่อพระพุทธรูป ผมก็เคยเอางานไปหล่อที่นั่นบ่อยมาก แล้วผมก็ได้เห็นพวกแม่พิมพ์พระแต่ตอนนั้นก็ยังไม่ได้คิดว่าจะเอามาทำอะไร จนช่วงที่ผมไปติดตั้งงานที่ประเทศกรีซ มันไม่รู้อย่างไร...ผมก็คิดถึงงานชุดนี้ขึ้นมาได้...พวกช่างปั้นหล่อพระทั่วไป เขาจะไม่ถือว่าแม่พิมพ์พวกนี้เป็นงานที่สมบูรณ์ของเขา มันเป็นเพียงกระบวนการหนึ่งที่เขากำลังทำอยู่ เหมือนกับการทำขนมครก สิ่งที่เราต้องการก็คือขนมครกที่สุกเป็นชิ้นแล้วเท่านั้น แต่ผมกลับถือว่าไอ้ส่วนที่ยังเป็นแป้งเป็นน้ำ ยังไม่สุกเป็นขนมครกนั้นแหละคือวัสดุที่ผมหยิบมาทำเป็นงานของผม ผมไปเอาช่วงตรงกลางของเขามาทำเป็นงาน... (อ้างจาก, สิทธิเดช โรหิตะสุข. 2549: 155)



ภาพที่ 106 : ภาพ มุมมองภายในผลงาน Melting Void: Molds for the Mind (2541)
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก หอจดหมายเหตุมณเฑียร อเตอลิเยร์ Montien Atelier)

มณเฑียร บุญมา ยังได้ให้สัมภาษณ์ถึงแนวความคิด กับไพศาล อธิพงษ์วิชัย ต่อไปอีกว่า

“ประเด็นที่ผมอยากบอกก็คือว่า ผู้คนทั่วไปนี้มักมองพระพุทธรูปเพียงแต่ความงามของตัวองค์พระ แต่ไม่เข้าใจลึกซึ้งถึงพุทธปรัชญาคำสอนที่แท้จริง แล้วทำไมเราถึงมองรูปร่างเฉพาะที่เปลือกนอกเท่านั้น อย่างเวลาที่เรากำลังความรู้สึกกับใครสักคนไม่ใช่ไปพิจารณาว่าคนนี้แต่งตัวดีไม่ดียังไร ผมต้องการให้สัมผัสแล้วเอาอารมณ์ความรู้สึกของคนเข้าไปจับ ไม่ใช่แค่การสัมผัสรับรู้เพียงแง่ของรูปร่างรูปทรง...นี่เป็นประเด็นเดียวกับที่ผมเอาแม่พิมพ์มาทำในงานชุดนี้แหละ ผิวด้านนอกของแม่พิมพ์แต่ละชิ้นมันจะหยาบขรุขระ มีรอยตะปุ่มตะป่ำ ความรู้สึกเบื้องต้นที่ผมต้องการเสนอพื้นผิวข้างนอกให้มีความหยาบ เพราะต้องการให้มันเป็นสัญลักษณ์ของสิ่งที่มีลักษณะเป็นพวกอวิชชา หรืออย่างของที่ผมเอามาติดเชื่อมมายึดอยู่รอบ ๆ ก็เป็นเครื่องมือที่เขาไว้ใช้จับของร้อน...โลกข้างนอกที่มนุษย์เราอาศัยอยู่นี้ มันเป็นโลกของความร้อนรุ่ม ความรุนแรง ความฉาบฉวย ความอยากได้ ไล่ Form ต่าง ๆ ที่เห็น มันให้ความรู้สึกของการบีบรัดของความอยาก ข้างนอกจึงเป็นเรื่องของการต่อสู้ดิ้นรนแต่พอคุณมุดเข้าไปข้างในคุณก็จะพบกับมิติอีกมิติ...คือผมไม่ได้ต้องการทำมาแค่ข้างนอกหยาบข้างในเรียบอะไรแค่นั้น แต่ว่า...ปัญหาของผมคือผมอยากจะทำอะไรที่มันให้ความรู้สึกที่ขัดแย้งรุนแรง ตึงเครียดเหมือนกับที่ตัวผมเองพบเจอในชีวิตประจำวัน เราทุกคนล้วนอยากเป็นคนดี เราไม่อยากจะไปยุ่งกับเรื่องอบายทั้งหลายแต่มันก็ปน ๆ อยู่ในชีวิตเรา ซึ่งอบายพวกนี้ ทางหนึ่งก็คือตัวที่ทำให้เราพยายามหาทางหลุดพ้น บางครั้งช่วยทำให้เราเข้าใจชีวิตมากขึ้น ไม่ใช่ว่าเข้าใจจากตำรา หรือสิ่งที่สอนในโรงเรียน...บางชั้นผมปิดทอง บางชั้นก็ทาด้วยชาดหรือสมุนไพรพอกคนดูมุดเข้าไป ก็จะสัมผัสกับความเจ็บ ความนิ่ง ได้กลิ่นของสมุนไพรเหล่านั้นจะเหมือนการเข้าไปเพื่อจะค้นหา...แม่พิมพ์พวกนี้ เป็นเพียงแค่ form ที่ผมใช้อธิบายเรื่องของมิติ หรือบางสิ่งบางอย่างที่มนุษย์เชื่อที่ศรัทธา มันเป็นสิ่งที่ให้ความหวัง เป็นสิ่งที่ดูเหมือนช่วย แต่ดูเหมือนกรง หรือสิ่งที่มีอิทธิพลเหนือเรา หมายความว่ามนุษย์เราเนี่ย มันอยู่ภายใต้ความเชื่อทางศาสนา หรือในอะไรหลาย ๆ อย่างที่

กลุ่มเราอยู่ ทั้งในสติ ในความฝัน ในจินตนาการ มันจะมีอะไรบางอย่างที่คอยกดทับ ครอบคลุมเราอยู่เป็นชั้น ๆ แล้ว บางครั้งเราก็อยากจะออกไปให้พ้น...ซึ่งแม้พิมพ์แต่ละชั้นผมก็จะเจาะรูเอาไว้เป็นกลุ่ม ๆ รูพวกนี้...แต่ละกลุ่มก็จะแทน เกี่ยวกับกลุ่มดาวของวันวิสาขบูชา วันอาสาฬหบูชา วันมาฆบูชา คือ เป็นอะไรที่เกี่ยวกับประวัติพระพุทธเจ้า แล้วรูที่ เจาะเอาไว้มันก็จะสัมพันธ์กับ...มันสะท้อนให้เห็นถึงมิติของความหวังของเวลาที่อยู่ภายใน space อันนั้น...สำหรับ ผมแล้ว รูพวกนั้นมันเป็นทางออก เป็นรูที่ช่วยให้เราหลุดพ้นออกไปข้างนอกซึ่งเราจะสามารถแปลงตัวให้สลายออกไป กลายเป็นละอองเล็ก ๆ ที่จะล่องลอยลอดผ่านไปยังข้างนอก มันเป็นเรื่องของspace ที่ซ่อนอยู่ใน space อีกที่ เหมือน เต๋าหรือที่หลอมอะไรบางอย่าง (อ้างจาก, ลิทธิเดช โรหิตะสุข. 2549: 155-156)

งานชุด Melting Void นี้ถือเป็นผลงานอีกชุดของผมที่ชื่นชอบมาก เป็นเพราะว่า งานชุดนี้สะท้อนได้ทั้ง เรื่องของการตั้งคำถามและกระตุ้นเตือนให้ผู้คนมุ่งไปที่แก่นของหลักธรรมคำสอนมากกว่าการยึดติดจากรูปแบบหรือ พิธีกรรมต่าง ๆ ขณะเดียวกัน ยังตอกย้ำให้เห็นถึงจุดยืนในการทำงานศิลปะของเขาตั้งแต่วัยหนุ่มที่ยังคงแน่วแน่ ในการท้าทายกับประเด็นปัญหาในสังคม ซึ่งสังคมไทยทุกยุคทุกสมัยต้องเผชิญกับการรุกรานของเหล่าพุทธพาณิชย์ อวิชชา ต่าง ๆ โดยอาศัยความโลภ ความอยากได้ อยากมี อยากเป็นเป็นช่องทางในการหลอกลวงผู้คนให้หลงมกมาย ต่อสิ่งที่มิใช่แก่นแท้แห่งธรรม

ผมได้รู้จักนามและผลงานบางส่วนช่วงท้าย ๆ ของชีวิตมณฑิร บุญมา ก็จากบทสัมภาษณ์และบทความใน นานิตยสารสี่สัปดาห์ตั้งแต่ก่อนเข้ามหาวิทยาลัย น่าเสียดายนักที่พอเข้าศึกษาต่อด้านทัศนศิลป์ในมหาวิทยาลัยได้ไม่นาน ข่าวคราวการเสียชีวิตก่อนวัยอันควรของมณฑิร บุญมา ก็เป็นที่รับรู้ในวงการศิลปะร่วมสมัย ยิ่งความเศร้าโศกและ เป็นการสูญเสียที่ยิ่งใหญ่อีกครั้งหนึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยไทย และในระดับนานาชาติ จริง ๆ ได้พอทราบมา บ้างว่า อาจารย์มณฑิรเริ่มป่วยหนักจากสัญญาณเตือนที่ท่านเป็นลมหรือมีอาการวูบบ่อยครั้ง บางครั้งเกิดขึ้นขณะ สอน ระหว่างดัดตั้งผลงาน หรือช่วงเดินทางไปแสดงงานยังต่างประเทศ กระทั่งอาการป่วยจากโรคมะเร็งหนักขึ้น ใน ช่วงท้ายของชีวิต แม้นอนรักษาตัวอยู่ที่โรงพยาบาล มณฑิรยังคงร่างความคิดเพื่อทำงานศิลปะของเขา กระทั่งถึงแก่ กรรมในวันที่ 17 สิงหาคม พ.ศ. 2543 ที่โรงพยาบาลศิริราช ขณะมีอายุเพียง 47 ปี

ภายหลังการเสียชีวิตของเขา มีการจัดนิทรรศการศิลปะผลงานย้อนหลังเพื่อรำลึกถึงมณฑิร บุญมา ไม่ว่าจะเป็น นิทรรศการ “ตายก่อนดับ” (2546) ซึ่งจัดขึ้นโดยสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม โดยชื่อนิทรรศการนั้นมาจาก อภินันท์ โปษยานนท์ ซึ่งเป็นภัณฑารักษ์ที่ผลักดันมณฑิรไปสู่เวทีศิลปะระดับโลก “ได้เลือก อ้างอิงคำสอนของหลวงปู่ชา ที่มณฑิรชื่นชม และสอดคล้องกับความหมกมุ่นครุ่นคิดเรื่องภาวะที่โลกมนุษย์ มีอาจอาจเอื้อม คือภาวะตายก่อนตาย หมายถึงการตายจากไปจากกิเลส และความอยากอันเป็นที่มาของวิสัย ตายก่อนดับ อันเป็นชื่อของนิทรรศการครั้งดังกล่าว” (วรเทพ อรรถบุตร. 2564: 168) จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ หรือต่อมาในปี พ.ศ. 2549 งานของเขายังถูกจัดสรรโดยภัณฑารักษ์ สุธี และลักขณา คุณาวิชยานนท์ ไป จัดแสดงในเทศกาล ศิลปะนานาชาติ เวนิส เบียนนาเล่ ครั้งที่ 51 ณ ประเทศอิตาลี ภายใต้ชื่อนิทรรศการ “คนตายอยากอยู่ คนอยู่อยากตาย” (Those Dying Wishing to stay, Those Living Preparing to Leave) ซึ่งเป็นการ นำเสนอผลงานของมณฑิรที่สะท้อนถึงภาวะ “คนตายอยากอยู่” ขณะที่ผลงานของ “อารยา ราษฎร์จำเริญสุข” ได้ สะท้อนถึงสภาวะของ “คนอยู่อยากตาย” ที่สำคัญต่อมา ทายาทซึ่งคือลูกชายของเขา “จุมพจน์ บุญมา” พร้อมด้วย โสมสุดา เปี่ยมสัมฤทธิ์ ภัณฑารักษ์ ได้ทำการปรับปรุงบ้านเก่าของมณฑิรย่านตึกวานนท์ ถนนพหลโยธิน ที่ร้างไปหลังจากเขา

เสียชีวิตใน พ.ศ. 2543 ให้บริเวณชั้นสองของบ้านกลายมาเป็น “Montien Atelier” อันเป็นเสมือนพิพิธภัณฑ์และหอจดหมายเหตุ เก็บสะสมบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ รวมถึงงานศิลปะส่วนหนึ่งของเขา เพื่อเปิดให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาชีวิตและการทำงานศิลปะของมณฑิร บุญมา นอกจากนี้ยังมีผู้สนใจศึกษาวิจัยเกี่ยวกับผลงานของเขา ไม่ว่าจะโดยตรงหรือผ่านประเด็นต่าง ๆ อีกมากมายทั้งในงานศึกษาไทยและต่างประเทศ

มณฑิร บุญมา ยังไม่เพียงได้มอบมรดกให้แก่วงการศิลปะร่วมสมัยไทยและนานาชาติเพียงเฉพาะผลงานศิลปะจำนวนมากของเขาเท่านั้น แต่ในการสอนยังได้ผลิตลูกศิษย์อีกหลายคนซึ่งต่อมากลายเป็นศิลปินทัศนศิลป์ร่วมสมัยที่มีผลงานและชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติเช่นกัน แน่นอนว่า ในข้อเขียนชิ้นนี้คงไม่สามารถกล่าวถึงชีวิตและแนวคิดในการทำงานผลงานศิลปะทุกชิ้นของเขาได้ทั้งหมด แต่ผู้เขียนขอเป็นส่วนหนึ่งในการใช้ข้อเขียนในหนังสือเล่มนี้บันทึกถึงการศึกษาชีวิตและผลงานบางส่วนของเขา แม้ว่าผู้เขียนจะไม่เคยเรียนในห้องเรียนศิลปะของมณฑิร บุญมา

แต่ขอคารวะความมุ่งมั่นในการทำงานศิลปะของเขา และขอนับถือเขาเป็น “ครู” อีกคนหนึ่งของชีวิต.



ภาพที่ 107 : ภาพ มณฑิร บุญมา ขณะติดตั้งผลงาน Lotus Sound กับนาวัน ลาวัลย์ชัยกุล พ.ศ. 2536

(ที่มาของภาพ : สุจิตร์นิทรศการตายก่อนดับ การกลับมาของมณฑิร บุญมา
 , กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, 2546)

เอกสารอ้างอิง

- กฤติยา กาวิวงศ์ เกรกอรี่ กัลลิแกน และโสมสุดา เปี่ยมสัมฤทธิ์. (2556). *Unbuilt/Rareworks*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิ เจมส์ เอช ดับบลิว ทอมป์สัน.
- ธนากร ต่วนศิริ. (2548). *การศึกษาผลงานของมณฑิเร บุนนาค และ กมล เผ่าสวัสดิ์ เพื่อสร้างสรรค์งานศิลปะสะท้อนสังคม*. (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- สิทธิเดช โรหิตะสุข. (2549). *การศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย*. (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.
- วรเทพ อรรคบุตร. (2564). *มณฑิเร บุนนาค: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล*. (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยและสร้างสรรค์ศิลปกรรมศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.







วสันต์ สิทธิเขตต์

ภาพที่ 108 : วสันต์ สิทธิเขตต์
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณวสันต์ สิทธิเขตต์)

บันทึกไว้ถึง วสันต์ สิทธิเขตต์

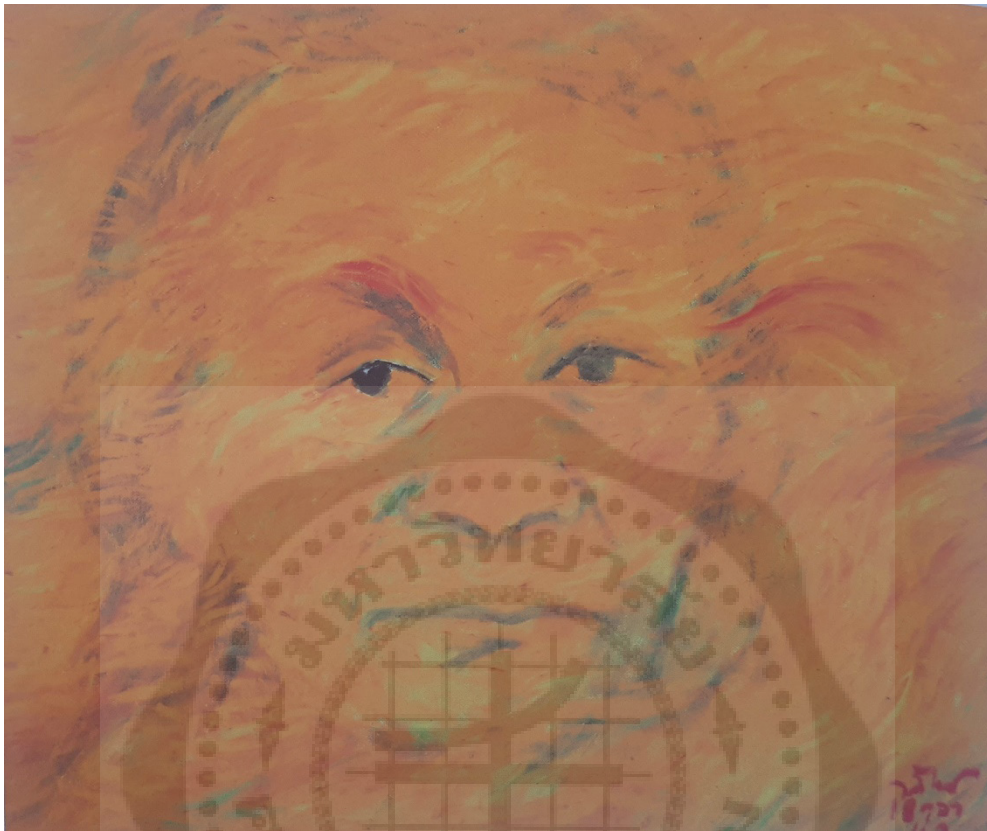
และบางทัศนะใน “วสันต์ กับ ‘ฉันคือเธอ’”

มันเป็นช่วงหัวค่ำของคืนหนึ่งในเดือนธันวาคม พ.ศ. 2542 ผมเลือกใช้วิธีการเดินเป็นประจำเพื่อออกจากมหาวิทยาลัยที่ตั้งอยู่ท้ายซอยสุขุมวิท 23 (ประสานมิตร) เมื่อถึงหน้าปากซอยก็จะรอขึ้นรถเมล์ประจำทางเพื่อเดินทางกลับบ้าน แต่สำหรับคำนี้ เมื่อเดินถึงหน้าปากซอย ผมเดินข้ามฝั่งด้วยสะพานลอยเพื่อไปยังซอยสุขุมวิท 20 ซึ่งตั้งอยู่เยื้องกับซอยสุขุมวิท 23 มุ่งหน้าไปยัง “บางกอกแกลเลอรี” (Bangkok Gallery) ศิลปะสถานซึ่งคำนี้เป็นครั้งแรกที่ผมจะได้ไปเยือนสถานที่แห่งนี้ อันที่จริงนี้ไม่ใช่ครั้งแรกที่ผมไปชมนิทรรศการศิลปะ เพราะก่อนหน้านี้ตั้งแต่ช่วงสมัยเรียนมัธยมปลายก็ได้เคยหาโอกาสไปดูนิทรรศการศิลปะตามหอศิลป์อยู่บ้างแต่ไม่มากนัก หากแต่คำนี้ เป็น “ครั้งแรก” ที่ผมจะได้ไปดูงานศิลปะใน “วันเปิดนิทรรศการ” ซึ่งตั้งแต่ก้าวเข้ามาเป็นนักศึกษาด้านศิลปะไม่นาน ผมยังไม่เคยได้ไป “งานเปิด” ไหนสักครั้ง ที่ไปชมนิทรรศการศิลปะก็ไปในช่วงหลังจากวันเปิดงานผ่านพ้นไปแล้วทั้งสิ้น เดินจากปากซอยสุขุมวิท 20 มาเพียงนิด ก็ถึงหน้าบางกอก แกลเลอรี แกลเลอรีขนาดย่อมที่คำนั้นเปิดไฟสว่างไสว ด้านหน้าและด้านในเต็มไปด้วยผู้คนจำนวนมาก ซึ่งแน่นอนว่า ผมไม่รู้จักใครเลย แฉกด้านหน้าแกลเลอรียังมีกลุ่มรถโบราณจอดอยู่ 2-3 คัน ซึ่ง คนจำนวนไม่น้อยที่ที่ยืนสังสรรค์อยู่ด้านหน้าและเข้าไปชมงานกันอยู่ด้านในอย่างขวกไขว่ คงจะมีความตั้งใจไม่ต่างจากผมนัก นั่นคือ มาร่วมชมนิทรรศการภาพจิตรกรรมชุดใหม่ (ขณะนั้น) ในชื่อนิทรรศการ “อลหม่าน” (Chaos) ของศิลปินไทยนาม “วสันต์ สิทธิเขตต์” เจ้าของงานผู้ซึ่งยืนปะปนสนทนากับผู้คนมากมายในงานนี้

เมื่อเดินเข้าไปในนิทรรศการ จึงพบกับผลงานชิ้นขนาดกลางและขนาดย่อมจำนวนไม่น้อย แฉกเรียงรายกันอยู่ ภาพนักการเมือง รัฐมนตรีใส่สายสะพายกำลังสังสรรค์และเสพสังวาสอย่างเมามันขณะเซ็นสัญญาสัมปทานหรือภาพพระสงฆ์ที่กำลังเสพเมถุนกับหญิงสาวเปลือยเปล่า ภาพการโกงกินทุจริตคอร์รัปชัน ภาพสังคมร่วมสมัยที่ผู้คนโดยเฉพาะนักการเมือง ข้าราชการ “อลหม่าน” กับการเสพความโลภโมโหสัน และได้สร้างให้ชีวิตสามัญชนคนหาเช้ากินค่ำอย่างประชาชนต้อง “อลหม่าน” ปั่นป่วนเสมือนตกนรกด้วยความทุกข์ทรมาน เมื่อหยิบสุจิตร์ประกอบนิทรรศการนี้ซึ่งพิมพ์ออกมาเป็นรูปแบบเสมือนกับ “สมุดข่อย” ก็พบว่า ภายในได้บรรจุทั้งภาพผลงานและเรื่องราวในเชิงวิพากษ์วิจารณ์สังคมด้วยลีลาจุดเด่น โฉ่งแจ้ง ทำท่าย เพี้ยนผู้บางคนของศิลปินเริ่มหยิบกีตาร์มาบรรเลงบทเพลง ปะทะกับเสียงผู้คนที่ยืนชมงานพร้อมกับพูดคุยสนทนากันอย่างออกรส ผลงานและบรรยากาศคำคั้นนั้น จึงดู “อลหม่าน” ไม่ต่างไปจากชื่อนิทรรศการ

ผมยอมรับว่า เมื่อชมผลงานในนิทรรศการชุดนี้ ความแรงและความดุดันของเนื้อหาในผลงานส่วนใหญ่ได้สร้างแรงสั่นสะเทือนทางความคิด หัวใจเต้นแรง รอยแปรงหยาบ ๆ กับสีสันและรูปทรงที่ดูไม่นานก็พอจะตีความถึงเรื่องราวความหมายที่ศิลปินต้องการสื่อได้ไม่ยากนัก ทอดสายตาไล่เรียงมาทีละภาพ ๆ ช่างทำท่ายผู้ชมอย่างน่าสนใจ น่าแปลกนัก ที่เมื่อเดินทางออกจากบางกอกแกลเลอรีคืนนั้น ภาพหนึ่งที่กลับตรึงอยู่ในความรู้สึก จนฝังอยู่ในความทรงจำกระทั่งถึงต้น พ.ศ.2567 ที่ผมกำลังนั่งเขียนถ้อยความต่าง ๆ อยู่ที่นี่ กลับเป็นภาพชิ้นหนึ่ง มันเป็นภาพที่วาดด้วยโครงสร้างสีเหลืองสดสว่างทั้งภาพ รอยแปรงระบัดระบายเป็นเส้นของความเคลื่อนไหวที่ส่งนัยถึง “ทุ่งนาข้าว” ซึ่งภายใต้เส้นสายที่ระบายด้วยรอยแปรงให้เสมือนกับเป็นแรงกระเพื่อมไหวของทุ่งชาวนั้น บริเวณกึ่งกลางภาพมีภาพใบหน้าของ “แม่” เขียนด้วยเส้นสีที่แสดงโครงสร้างที่หนักแน่นประทับอยู่ บางส่วนเลือน บางส่วนชัด โดยเฉพาะภาพแววตาของ

แม่ที่มองมายังผู้ชม มีพลัง มีชีวิต และทำให้ภาพที่ชื่อ “ผมเห็นแม่ในทุ่งข้าวสีทอง” (I See My Mom in Rice Field, 2542) ภาพนี้ยังคงประทับอยู่ในความทรงจำและความรู้สึกของผมตราบจนถึงวันนี้



ภาพที่ 109 : ภาพ “ผมเห็นแม่ในทุ่งข้าวสีทอง” (2542) สีอะครีลิคบนผ้าใบ, 50x60 cm. โดย วสันต์ สติเชตต์
(ที่มาภาพ : สื่อบัณฑิตนิตยสารศิลปกรรมร่วมสมัย “ฉันคือเธอ” (I Am You, 2561). กรุงเทพฯ: หอศิลป์วัฒนธรรมแห่ง
กรุงเทพมหานคร.)

นอกจากภาพ “ผมเห็นแม่ในทุ่งข้าวสีทอง” แล้ว ยังมีภาพ “คิดถึงพ่อ” (Think of Father, 2542) ภาพของชายหัวโล้นผู้เป็นพ่อยืนร่างเปลือยเปล่า แขนข้างหนึ่งยื่นออกไปให้ลูกน้อยซึ่งสื่อนัยถึงตัวของเขาเอง ได้เกาะแขนและห้อยโหนตัวอย่างมีความสุข นี่คืออีกภาพที่แสดงถึงความผูกพันของเขากับมีต่อครอบครัว ต่อความทรงจำ ต่อความรู้สึกในฐานะมนุษย์คนหนึ่งได้อย่างงดงาม



ภาพที่ 110 : ภาพ “จิตร์ ภูมิศักดิ์” (2544) สีอะคริลิคและดินเหนียวบนกระดาษฟาง, 100x70 cm. โดย วสันต์ สิทธิเขตต์
(ที่มาภาพ : สุธิบัตรนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย “ฉันคือเธอ” (I Am You, 2561). กรุงเทพฯ: หอศิลป์วัฒนธรรมแห่ง
กรุงเทพมหานคร.)

แม้นิทรรศการ “อลหม่าน” จะเป็นครั้งแรกที่ได้ชมผลงานจิตรกรรมจริง ๆ ของวสันต์ สิทธิเขตต์ แต่ชื่อของวสันต์นั้น ผมรู้จักมาบ้างก่อนหน้านี้แล้ว ทั้งจากหน้านิตยสารแนวดนตรี-ศิลปะ อย่าง “สีสัน” มากไปกว่านั้น งานศิลปะแรกของเขาที่ผมได้มีโอกาสเสพรู้กลับไม่ใช่งานทัศนศิลป์ หากแต่เป็นบทเพลงจากอัลบั้ม “รัฐสภาดายาห์หมดแล้ว” (2538) ซึ่งผมซื้อเทปคาสเซตชุดนี้มาจากร้านเทปใต้ดินแถว ๆ บ้าน ด้วยเหตุนี้ ผมในช่วงขณะนั้นจึงคงเป็นอีกคนหนึ่งที่คาดหมายและคาดหวังไว้ก่อนหน้านี้แล้วว่า งานชุดอลหม่านของวสันต์ หรือ กระทั่ง “ความเป็นวสันต์ สิทธิเขตต์” จะต้องแสดงออกทางศิลปะในเชิงที่ดิบ หยาบ รุนแรง ทำลาย ซึ่งคนที่คาดหวังตั้งใจไว้แบบนี้ ก็ไม่ได้ผิดคาดแต่อย่างใด สิ่งเดียวที่เกิดขึ้นจากคำคืนในวันเปิดของวันนั้นจนถึงวันนี้สำหรับผมกลับเป็น “ความผิดคาด” กับตนเองมากกว่า ที่รู้สึกว่ ภาพ “ผมเห็นแม่ในทุ่งข้าวสีทอง” ของเขานั้นมีพลัง และพลังที่ว่านั้น สามารถสะท้อน กระตุกความคิด ความรู้สึกให้เข้าไปแสวงหาหนทางการเดินหน้าสู่สังคมที่งดงามและสังคมที่ดีกว่าได้ไม่แพ้ภาพอื่น ๆ เช่นกัน

เมื่อไปชมงานนิทรรศการและได้เห็นผลงานจริงของวสันต์แล้ว ต่อจากนั้นผลงานของวสันต์ก็ค่อย ๆ ทอยเข้ามาสู่สายตา ความสนใจ และการรับรู้ตามวาระโอกาสมากขึ้นเรื่อย ๆ ได้ศึกษางานของเขาผ่านสูจิบัตรเก่า ๆ รวมถึงบทความ บทวิจารณ์ บทสัมภาษณ์จากสื่อต่าง ๆ แน่ใจว่า งานส่วนใหญ่ของวสันต์ที่ปรากฏอยู่ตามสื่อมักจะเป็นแนวที่ดิบ หยาบ รุนแรง และท้าทายสายตาผู้ชม จำได้ว่า อีกสักเกือบ 2 ปีต่อมา หลังจากได้ชมนิทรรศการชุดอลหม่านแล้วนั้น นิทรรศการเดี่ยวของเขาอีกชุดที่ผมประทับใจ คือ นิทรรศการชื่อ “We come from the same way” (2544) ซึ่งผมเดินทางไปชมนิทรรศการนี้ที่ “นาทอง แกลเลอรี” เมื่อครั้งยังตั้งอยู่ในอาคารสหกรณ์เคหสถาน ใกล้กับสถานีรถไฟสามเสน งานชุดนี้สื่อสารออกมาไม่ซับซ้อนด้วยสื่อะคริลิคและดินที่วาดระบายลงบนกระดาษซึ่งทำจากฟาง ภาพร่างกายท่อนล่างของผู้หญิงที่กึ่งกลางภาพเผยให้เห็นช่องคลอดที่มีสีระชะของบุคคลต่าง ๆ ซึ่งเป็นที่รู้จักหลุดไหลออกมาอย่างโดดเด่น บุคคลเหล่านั้น อาทิ จิตร ภูมิศักดิ์, วินเซนต์ ฟาน โค๊ะ, พระสันตะปาปาจอห์น ปอล ที่ 2 กระทั่งตัวของวสันต์เอง นี่เป็นผลงานอีกชุดที่วสันต์สื่อสารอย่างเรียบง่ายและมีพลัง สื่อสะท้อนว่า ไม่ว่าจะเป็นอย่างใดก็ตาม มนุษย์ล้วนกำเนิดมาจากช่องทางเดียวกันทั้งสิ้น การพูดถึงเพศแม่ผู้ให้กำเนิดชีวิตของเขายังแฝงนัยยะของการวิพากษ์วิจารณ์เสียดสีการทำสงครามเข่นฆ่ากันของมนุษย์ที่ไม่รู้จักจบจักสิ้น ทั้ง ๆ ที่เขาสะท้อนให้เห็นผ่านงานจิตรกรรมชุดนี้ว่าเราทุกคนล้วนมาจากช่องทางเดียวกัน สำหรับผม งานชุดนี้ “ไม่ได้แรง” มากนัก หากเทียบกับงานชุดที่ผ่านมาของเขา แต่ในทัศนะของผมกลับเห็นว่า ทั้ง “ผมเห็นแม่ในทุ่งข้าวสีทอง” กับเหล่าผลงานชุด “We come from the same way” มีพลังในแง่ของการกระตุ้นเตือนให้มนุษย์ตระหนักและสำนึกต่อวิถีการดำเนินชีวิต ภาพแม่ของเขาในทุ่งข้าว อาจเป็นไปได้ทั้งความทรงจำ ความผูกพันของศิลปินที่มีต่อบุพการี แต่ในอีกด้านหนึ่ง มันคือการสื่อสะท้อนว่า แม่ในผลงานของเขาอีกนัยหนึ่ง คือ ภาพตัวแทนของ “แม่โพสพ ข้าวทุกเมล็ด แผ่นดินทุกผืน เหล่าสรรพธรรมชาติคือผู้ให้กำเนิดและหล่อเลี้ยงชีวิตผู้คนอย่างแท้จริง และนี่คือสิ่งที่เราควรให้ความเคารพ รักษา ภาพแม่ในทุ่งข้าวและภาพสีระชะของมนุษย์ที่หลุดไหลมาจากช่องคลอด กระตุ้นให้เราตระหนัก สำนึก และขยายต่อสะท้อนใจต่อความโหดร้ายของสงครามที่มนุษย์กระทำต่อกัน ทั้ง ๆ ที่ “ที่มา” และจุดกำเนิดของมนุษย์ ไม่ได้แตกต่างกันเลย



ภาพที่ 111 : ภาพจากผลงานสื่อแสดงและวิดีโอศิลปะชุด “Top Boot On My Head” (2536) โดย วสันต์ สิทธิเขตต์ (ที่มาภาพ : สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย “ฉันคือเธอ” (I Am You, 2561). กรุงเทพฯ: หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร.)

ในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ผมยังได้ใกล้ชิดกับการชมผลงานของเขามาก เนื่องจากวสันต์ยังมีผลงานแสดงเดี่ยวชุด “This world is not a Theatre” (2544) จัดแสดงอยู่ที่ Si-Am Art Space ศิลปะสถานย่านพระราม 4 ซึ่งผมได้มีโอกาสเข้าไปทำงานเป็นลูกจ้างตั้งแต่ในช่วงปีท้าย ๆ ของการเรียนมหาวิทยาลัยและทำต่อจากนั้นอีกหลายปี ที่นี้ผมมีหน้าที่จัดและประสานงานการจัดนิทรรศการศิลปะต่าง ๆ ของศิลปิน รวมถึงช่วยทำข่าวประชาสัมพันธ์ด้วย ผมจึงได้มีโอกาสชมผลงานชุดนี้ของวสันต์แทบจะทุกวันขณะที่แสดงอยู่ ผลงานจิตรกรรมชิ้นขนาดใหญ่ราว 200x200 เซนติเมตร แขนงเรียงรายเต็มพื้นที่ วสันต์วิพากษ์วิจารณ์โจมตีนโยบายการทำสงครามในอิรักของอเมริกาอย่างรุนแรง เขามีวิธีการนำเสนองานจิตรกรรมที่น่าสนใจ เช่น การใช้ตัวอักษรที่เป็นรูปคำต่าง ๆ มาป้อนลงบนผืนผ้าใบจนกลายเป็นใบหน้าของผู้คนที่ดำเนินนโยบายการทำสงครามที่บ้าคลั่ง



ภาพที่ 112 : ภาพจากผลงานสื่อแสดงและวิดีโอศิลปะชุด “How to Make a Good ART for Get Win Award” (2536)

โดย วสันต์ สิทธิเขตต์

(ที่มาภาพ : สื่อบัณฑิตนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย “ฉันคือเธอ” (I Am You, 2561). กรุงเทพฯ: หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร.)

จำได้ว่าที่ Si-Am Art Space นี่เองที่ผมได้มีโอกาสศึกษางานของวสันต์ชุดเก่า ๆ ผ่านสื่อบัตร ไม่ว่าจะเป็นชุด “นिरยกธา” (Inferno) (2534), ชุด “ฉันทวิวัฒน์ธรรมไทย” (2537), ชุด “Blue October” (2539) ฯลฯ นอกจากนี้ ด้วยความอนุเคราะห์จาก อาจารย์ถนอม ชวภาคี ซึ่งมีวิดีโอเทป VHS บันทึกผลงานสื่อการแสดงและวีดิทัศน์ของ วสันต์หลายชุดที่สร้างขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2536 ผมจึงได้มีโอกาสชมผลงานสื่อแสดงของเขาผ่านม้วนวิดีโอ ไม่ว่าจะเป็นชุด “เรื่องของกู” (Story of I), Top Boot on My Head, ไปให้ถึงดาวอังคาร, Self-Kidnapper, How to Make a Good ART for Get Win Award และ Manning Myself Around ยังจำความรู้สึกได้ว่า ผลงานสื่อแสดงของเขาทุกชุด กระตุ้นเร้าความคิด ความรู้สึก ได้อย่างรุนแรง อย่าง Top Boot on My Head ที่เขานำรองเท้า Top Boot ของทหาร วางอยู่บนหัวขณะเดินไปตามสถานที่สาธารณะต่าง ๆ หรือ Manning Myself Around ที่เขาผูกตัวเองไว้กับเบ็ด ด้านหน้าผูกเงินไว้เป็นเหยื่อล่อ สองมือสองแขนไขว่คว้าแต่ไม่อาจไปถึง ขณะที่ How to Make a Good ART for Get Win Award ยั่วล้อ เสียดสี เวทีการประกวดศิลปกรรมที่มีอย่างดาษดื่นและเต็มไปด้วยการผูกขาดคณะกรรมการตัดสินรวมถึง แนวทางที่ซ้ำซากของผลงานที่ได้รางวัล เหล่านี้คือผลงานที่แสดงถึงความกล้าท้าทายในการเป็นศิลปินนักวิพากษ์ของ วสันต์ ซึ่งทว่าไปเป็นสิ่งที่เขาทำต่อเนื่องมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 2520 แล้ว



ภาพที่ 113 : ภาพผลงานหนังสือวรรณกรรมบางส่วนของ วสันต์ สิทธิเขตต์
(ที่มาภาพ : ภาพถ่ายโดย สิทธิธรรม โรหิตะสุข)

ไม่ใช่เฉพาะแต่งงานจิตรกรรม แต่ในโลกของศิลปะ วสันต์แสวงหาความเป็นไปได้ในการทดลอง สร้างสรรค์ และเสนอความคิดของเขาในเกือบ ๆ ทุกสื่อที่ทำได้ อาทิ จิตรกรรม ภาพพิมพ์ ประติมากรรม สื่อผสม ภาพถ่าย สื่อแสดงสด วิดีโอศิลปะ ศิลปะจัดวาง งานวรรณกรรม งานเพลง รวมไปถึงงานกิจกรรมการเคลื่อนไหวทางสังคมและ ศิลปวัฒนธรรม ซึ่งเขาเริ่มมีบทบาทมาตั้งแต่ครั้งเข้าเป็นนักศึกษาศิลปะที่ วิทยาลัยช่างศิลป์ในช่วงปี พ.ศ. 2518 ในช่วงนั้นเด็กหนุ่มชื่อวสันต์ สิทธิเขตต์ เดินทางจากจังหวัดนครสวรรค์บ้านเกิดมาเรียนศิลปะที่วิทยาลัยช่างศิลป์ หากแต่ เรียนได้เพียง 4-5 เดือน เขาก็ตัดสินใจลาออก ด้วยความตั้งใจเพื่อกลับไปวาดภาพชีวิตของชาวนาและคนยากจนที่อยู่ รอบ ๆ บ้านยาย กระทั่งในปี พ.ศ. 2519 เขากลับมาศึกษาที่วิทยาลัยช่างศิลป์อีกครั้ง เริ่มเข้าร่วมในกิจกรรมทางสังคม การเมืองต่าง ๆ กระทั่งเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 อันเป็นจุดสำคัญที่ทำให้วสันต์ยังหันมาสนใจทำงานศิลปะสื่อ สะท้อนและวิพากษ์วิจารณ์สังคม การเมืองอย่างจริงจัง ในช่วงนั้นนอกจากศึกษาที่ช่างศิลป์และทำงานศิลปะแล้ว ในปี พ.ศ. 2520 เขายังมีนิทรรศการศิลปะแสดงเดี่ยวครั้งแรกในชีวิตที่วิทยาลัยครุนครสวรรค์ ในนิทรรศการ “One Man Show” รวมถึงเขายังใช้ความสามารถในการเขียนภาพปก ภาพประกอบหนังสือให้กับสำนักพิมพ์ต่าง ๆ จำนวนไม่น้อยอีกด้วย กระทั่งในปี พ.ศ. 2524 วสันต์เรียนจบจากวิทยาลัยช่างศิลป์ เริ่มก้าวเดินบนวิถีทางของชีวิตศิลปินอย่างเต็มตัวตั้งแต่ บัดนั้นเป็นต้นมา ซึ่งนอกจากจะทำงานศิลปะหลากหลายประเภทจัดแสดงทั้งในนามเดี่ยวและกลุ่มอย่างต่อเนื่องแล้ว วสันต์ยังมีผลงานด้านวรรณกรรมจำนวนมากและบทเพลงออกมาอีกด้วย ผลงานวรรณกรรมของเขา อาทิ รวมบทกวี “คนไม่มีสมอง” (2527), รวมบทกวี “จดหมายถึงโจร” (2529), รวมเรื่องสั้นและบทละคร “เขาและเธอ” (2531), รวม บทกวี “คนหน้าซิด” (2531), “รวมวรรณกรรมร่วมสมัย “เมืองละเมอ” (2531), เทปเพลงกวี “ไม่หรือใช่” (2532), นิยาย “คนมิติเดียว” (2532), รวมบทกวีและเรื่องสั้น “อะไร” (2533) ฯลฯ

ในช่วงปลายทศวรรษ 2520 วสันต์ยังได้จัดแสดงนิทรรศการ “Sickness Age” ที่หอศิลป์ พีระศรี ที่ศิลป สถานแห่งนี้เองที่ต่อมาเขาเป็นหนึ่งในผู้ร่วมจัด “เวทีสมัย” (สมัย+ใหม่) ที่หอศิลป์ พีระศรี อันเป็นกิจกรรมการแสดงผลงาน ศิลปะเชิงการทดลองในช่วงปลายทศวรรษ 2520 ต่อเนื่องถึงต้นทศวรรษ 2530 และในทศวรรษ 2530 นี้เอง วสันต์ ยังเป็นหนึ่งในสมาชิกของ “กลุ่มอุกกาบาต” กลุ่มศิลปะที่แสดงออกในเชิงศิลปะหลากหลายรูปแบบเพื่อวิพากษ์วิจารณ์ประเด็น ปัญหาสังคม มีสมาชิกอื่น อาทิ สมพงษ์ ตรี, ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง มงคล เปลี่ยนบางช้าง มานะ ภูพิชิต ถนอม ชาภักดี มานิต ศรีวานิชภูมิ จิตติมา ผลเสวก ฯลฯ นอกจากนี้ วสันต์ยังมีบทบาทเป็นส่วนสำคัญในการเคลื่อนไหวงาน กิจกรรมศิลปะกับสังคมอีกหลายกิจกรรม อาทิ กิจกรรมเชิงอนุรักษ์ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมกับกลุ่มศิลปินรักษ์ผืนป่า ตะวันตก, การเรียกร้องเคลื่อนไหวให้เกิดหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, การก่อตั้งพรรคศิลปิน, การทำหนังสือ ตะลึง ในผลงานชุด Truth is Elsewhere ฯลฯ ซึ่งทว่าไป นับตั้งแต่ทศวรรษ 2520 ถึงปัจจุบัน หากจะไล่เรียงนิทรรศการ ศิลปะทั้งในนามเดี่ยวและกลุ่มของวสันต์ สิทธิเขตต์ ก็ดูจะมีจำนวนมากเกินกว่าจะระบุในพื้นที่อันจำกัดนี้ได้ บางปี เขาแสดงนิทรรศการเดี่ยวเกินกว่า 2 ครั้ง และ นับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา วสันต์ยังได้รับเชิญไปแสดงผลงาน นิทรรศการศิลปะทั้งเดี่ยวและกลุ่ม รวมถึงทำกิจกรรมศิลปะในระดับนานาชาติหลายประเทศอีกด้วย ผลงานของเขา จำนวนไม่น้อยได้รับการสะสมจากพิพิธภัณฑ์ศิลปะ, คอลเลกชันส่วนตัว ทั้งในและต่างประเทศ

ในวันที่ 23 มีนาคม – 27 พฤษภาคม พ.ศ. 2561 หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ได้จัดนิทรรศการศิลปะ “ฉันคือเธอ” (I Am You) ซึ่งเป็นการรวบรวมผลงานชุดและชิ้นสำคัญ ๆ ของวสันต์ สิทธิเขตต์ รวมถึงนำเสนอเรื่องราวแนวคิดในการทำงานของเขาให้แก่สาธารณชนได้เสพชมและศึกษา นิทรรศการครั้งนี้มี ศาสตราจารย์ ดร.อภินันท์ โปษยานนท์ เป็นภัณฑารักษ์รับเชิญ และมี อุดุลญา ฮุนตระกูล เป็นภัณฑารักษ์ร่วม การจัดนิทรรศการครั้งนี้ สะท้อนถึงชีวิตและผลงานของวสันต์ มิใช่เพียงในมิติของศิลปินร่วมสมัย หากแต่ยังขยายไปสู่การสะท้อนถึงมิติของการเป็นนักเคลื่อนไหวทางสังคมอีกด้วย ดังที่ อภินันท์ โปษยานนท์ ได้กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

ARTIST PARTY THAILAND 2006

พรรคศิลปิน

**กระจายอำนาจ กวาดล้างอิทธิพลมืดมาเฟีย
ยึดทรัพย์นักการเมืองโจร ปกครองตนเอง**

4 ปี
ปีครบ
2548-2551

4 ปี
ปีครบ
2552-2555

1. ยึดทรัพย์และที่ดินจากบรรดาเศรษฐีชั้นดี
นักการเมืองโจรที่คดโกงมาแบ่งปันให้
ประชาชนที่ยากไร้ทุกคน
2. ยึดธนาคาร, บริษัทเอกชนที่ค้ำถ้ำไถเงินคว
งเลื้อยให้ประชาชนถือหุ้นทุกคนคว่ำค่าเทียม
3. ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมทุกท้องถิ่น สร้างหอ
ศิลป์-ทุกชุมชน สนับสนุนศิลปินทุกพันธุ์
4. สร้างกฎแห่งมนุษยใหม่ ใช้กฎอาญาเดียว
คือผู้นำทำร้ายผู้อื่นทวงกายใจ,คนคดโกง,
คนโกง คนคดโกงคือศัตรูของมวลมนุษย์
ต้องรับโทษสถานเดียว ทุกคนถือกฎแห่งความรัก
เมตตาเอื้ออาทร ด้วยเห็นทุกชีวิตเกิดมาร่วมทุกข์
ความเห็นแก่ตัวและความรังแกคือความชั่วร้าย
5. ยกเลิกกองทัพทหาร/ตำรวจ เปลี่ยนอาชีพให้ไป
ดูแลสวนดอกไม้ ดัดอาวุธกองทัพประชาชน
ไม่มีโลกหน้า ไม่มีพันธสัญญาโลกใด
หลุดลี้ภัยพ้นวิโคณิยมลวงโลก
6. มีกฎการดำรงชีพที่ไม่เป็นธรรมทุกฉบับ เลิก ค.อ.
เลิกกฎหมายทาส 11 ฉบับฯทุกคนต้องมีส่วนร่วม
การทำงานสุจริต ทำงานการยึด
ไม่มีใครทิ้งใครไว้ข้างหลังคน
อยู่ร่วมกันแต่เอาเปรียบคนอื่น
7. ทุกคนต้องได้รับการศึกษาฟรี
ตั้งแต่เกิดจนถึงสู่สถาน
เรียนรู้คุณค่าความหมายของชีวิตที่แท้
รู้ปกป้องโลกสิ่งแวดล้อมอนุรักษ์ธรรมชาติให้เป็น
8. สร้างบางอิทธิพลเหนือ เจ้าพ่อมาเฟีย
บ่อนหนัก,สื่อที่มีมุมมองมาสังกรดเป่าคำ
สมลงประชาชนให้หมดสิ้นไป
9. ปฏิวัติการเกษตร ชาวนาต้องมีที่ดิน หนึ่งแสน
ต้องปลอด ทุกคนต้องมีบ้านอยู่อาศัยใช้
รักษาชีวิตตลอดชีพปลูกอย่างยั่งยืนใหม่
จิตสำนึกใหม่ "ทรัพย์สินส่วนตัวคือโจร"
ทุกชีวิตอาศัยโลกนี้เพียงชั่วขณะทุกสิ่งต้อง
แบ่งปัน ทุกคนช่วยเหลือ ปกป้องรักษาทรัพย์สิน
สมบัติของส่วนรวม

(นาย วสันต์ สิทธิเขตต์)
หัวหน้าพรรคศิลปิน

**ขอโลกกลับใช้พื้นเมืองไทย
สร้างสังคมไทยที่เป็นธรรม**

พรรคศิลปิน หัวใจคือไม่ปกครอง

ภาพที่ 114 : ภาพโปสเตอร์แสดงนโยบายของ “พรรคศิลปิน” โดย วสันต์ สิทธิเขตต์
(ที่มาภาพ : สุจิตต์นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย “ฉันคือเธอ” (I Am You, 2561). กรุงเทพฯ: หอศิลป์วัฒนธรรมแห่ง
กรุงเทพมหานคร.)

“วสันต์ คือ นักต่อสู้ทางสังคม ดังนั้น งานศิลปะของเขาจึงแยกไม่ออกจากความเป็นนักกิจกรรมทางสังคม การศึกษางานวสันต์สามารถเห็นร่องรอย เหตุการณ์ทางสังคม การเมืองในเมืองไทยและต่างประเทศ งานวิพากษ์ สังคมการเมืองผ่านภาพเขียน ภาพพิมพ์ บทกวี บทประพันธ์ ดนตรี Facebook ล้วนแต่เป็นพยานวัตถุบันทึกร่องรอย ของประวัติศาสตร์แน่นอนผู้ชมอาจจะท้อใจ ไม่ลบอารมณ์กับงานบางชิ้นที่อาจสะท้อนความไร้ศีลธรรม หยาบเข้า สามานย์ของมนุษย์ บางภาพเล่าถึงพระอาบัติ นักการเมืองปลิ้นปล้อน การทารุณ ช่มชืด ซึ่งเนื้อหาเหล่านี้ได้ปรากฏ อยู่ตามสื่อสิ่งพิมพ์และสื่อดิจิทัลอย่างแพร่หลาย วสันต์เพียงสะท้อนสิ่งที่เป็นส่วนหนึ่งในชีวิตของเรา วสันต์ถูกมองว่า เป็นของแสดงของนักอนุรักษ์นิยม เพราะชอบตกแต่งวัฒนธรรมไทย รวมถึงค่านิยมที่วางขีดจำกัดของการแสดงออก ขงวาทวสันต์สวมใส่จึงเป็นการตั้งคำถามอะไรคือแก่นสาระของความเป็นไทย วสันต์ยังเป็นยาขมของพรรคการเมือง และรัฐบาล เนื่องจากการเป็นนักเคลื่อนไหวทางสังคม เขาขึ้นเวทีวิพากษ์วิจารณ์ ประท้วงตั้งแต่เรื่องบุกรุกป่า สร้าง เขื่อน โรงไฟฟ้าถ่านหิน ไปจนถึงต่อต้านคอร์รัปชัน ฉ้อโกง และเผด็จการ อาวุธประจำตัวของเขา คือ ฝี่แปรง และฝี่ปาก เมื่อปี 2548 วสันต์ก่อตั้งพรรคศิลปินเพื่อต่อต้านอำนาจ หลายคนบอกไร้สาระ น่าขำ แต่อีกหลายคนก็มองว่า นโยบาย ของพรรคศิลปินเป็นทางเลือกที่น่าคิด ประวัติศาสตร์เป็นวงจรที่มักเกิดซ้ำแล้วซ้ำเล่า ถ้าเราใช้เวลาพิจารณาผลงานของ วสันต์ จะเห็นว่าเป็นกระจำสะท้อนของสังคม การเมืองไทยได้อย่างน่าสนใจยิ่ง เพราะวสันต์ได้สะท้อนเหตุการณ์ดีเลว ผ่านสายตาและ ฝี่แปรงของตัวเอง ซึ่งเปรียบเสมือนส่วนหนึ่งของตัวเราเอง” (ลักขณา คุณาวิชยานนท์ บรรณาธิการ. 2561: 7)

เมื่อได้ชมและใช้เวลาพิจารณาผลงานของวสันต์ สิทธิเขตต์ ในนิทรรศการครั้งนี้ โดยส่วนตัว ผมกลับมีความสนใจ ในผลงานยุคแรก ๆ ของเขาเป็นพิเศษ มันเป็นความรู้สึกเดียวกันกับเมื่อครั้งเห็นภาพใบหน้าแม่ของเขาปรากฏ ในทุ่งข้าว หรือภาพเขาในวัยเยาว์ห้อยโหนเกาะแขนผู้เป็นพ่อเล่นอย่างสนุกสนาน หากความรู้สึกและห้วงความคิดนี้ ยังโน้มน้าสะท้อนให้เห็นถึงรากฐานของหลักฐานร่องรอยในการสังสมประสบการณ์การ “สังเกต” การ “ครุ่นคิดคำนึง” การ “ศึกษาวิเคราะห์” และการคิดในเชิงวิพากษ์ของวสันต์อย่างน่าสนใจก่อนจะเกิดเป็นผลงานเชิงวิพากษ์ที่โด่งดังใน หลายชุดต่อ ๆ มาภายหลัง ไม่ว่าจะเป็นในชุด “นิรยกลา”, ชุด “Sickness Age” , ชุด “ฉันทวิวัฒน์ธรรมไทย” , ชุด “Blue October” หรือชุด “อลหม่าน” ฯลฯ

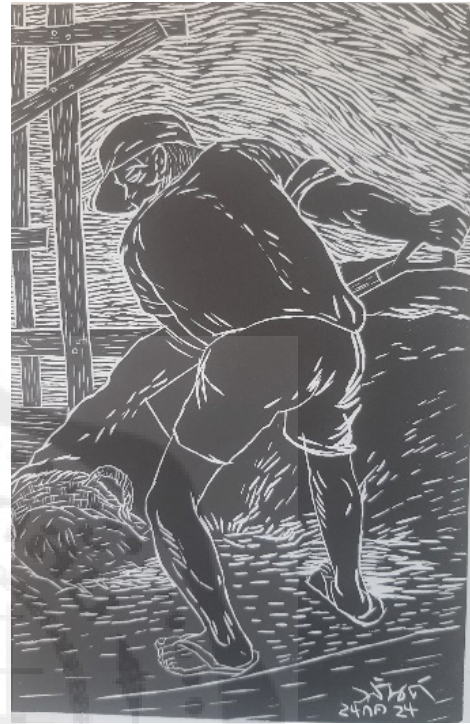
กล่าวได้ว่า เมื่อพิจารณาในนิทรรศการศิลปะแบบรวบรวมย้อนหลังนี้ ผลงานชุดแรก ๆ ของเขากลับแสดงให้เห็นถึงพลังทางความคิดและการแสดงออกที่สดใหม่ เต็มไปด้วยชีวิตชีวา เป็นการแสวงหาแนวทางในการสะท้อน สังคมตามสายตาของศิลปินด้วยการนำชีวิตของตนไปสังเกตการณ์ ไปคลุกคลีเป็นการ “นำชีวิตไปศึกษาชีวิต” อย่างเข้มข้น เหล่านี้ได้ปรากฏในภาพจิตรกรรมสีน้ำและภาพวาดลายเส้นจำนวนมากที่เขาสร้างสรรค์ขึ้นจากการเข้าไปสังเกตและ บันทึกวิถีชีวิตของสามัญชนคนธรรมดาในบริเวณรอบท้องสนามหลวง หรือในเขตการก่อสร้างของกรมกรคนงาน ย่านลาดกระบัง ภาพวาดลายเส้นและจิตรกรรมสีน้ำที่ถูกขีดขีดวาดระบายขึ้นอย่างรวดเร็วด้วยความชำนาญ ในแง่หนึ่ง คือความงามที่ศิลปินบันทึกความเคลื่อนไหวของชีวิตเหล่านี้ในขณะเดียวกัน เนื้อ “นัย” ของภาพเหล่านี้ คือ ความเป็นไป ของวิถีสามัญชนที่น่าพาให้คิดไปถึงปัญหาใหญ่หลวงมากมายที่พวกเขาเหล่านั้นต้องพบเผชิญ และปัญหาเหล่านั้น ในที่สุดแล้ว ยังได้ให้ “บทเรียน” แก่ศิลปินหนุ่มในขณะนั้นอย่างวสันต์ ทำให้เขาได้สังสมประสบการณ์ของชีวิต การวิเคราะห์ และการวิพากษ์ที่เข้มข้นขึ้นเรื่อย ๆ จนแสดงออกเป็นดอกผลของแนวความคิดในผลงานยุคต่อ ๆ มาอีกด้วย



ภาพที่ 115 : ภาพจิตรกรรมสีน้ำ “แผงขายผ้าที่สนามหลวง” (2524), 37x55 cm. โดย วสันต์ สิริพิเชตต์
(ที่มาภาพ : สื่อบัณฑิตนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย “ฉันคือเธอ” (I Am You, 2561). กรุงเทพฯ: หอศิลปวัฒนธรรมแห่ง
กรุงเทพมหานคร.)

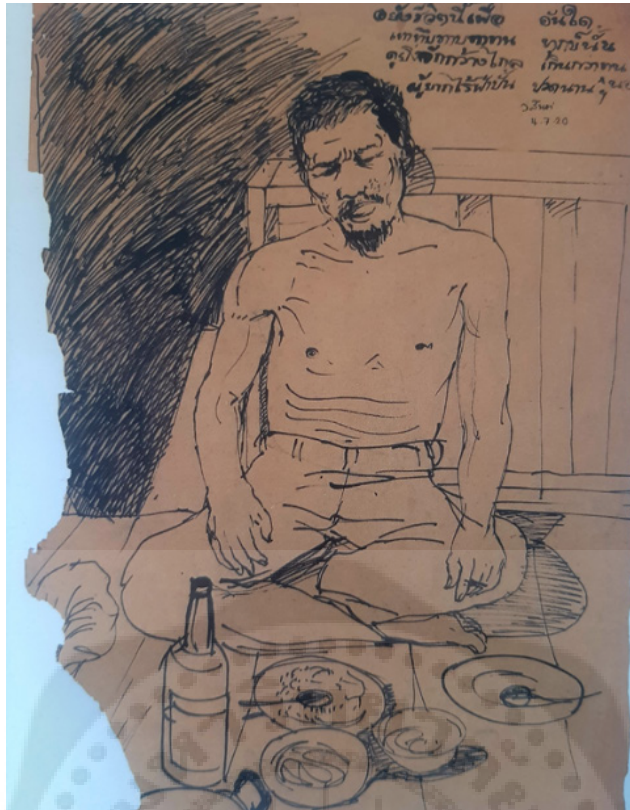


ภาพที่ 116 : ภาพจิตรกรรมสีน้ำ “คนงานก่อสร้างช่างศิลป์ลาดกระบัง” (2524), 37x55 cm. โดย วสันต์ สิริพิเชตต์
(ที่มาภาพ : สื่อบัณฑิตนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย “ฉันคือเธอ” (I Am You, 2561). กรุงเทพฯ: หอศิลปวัฒนธรรมแห่ง
กรุงเทพมหานคร.)



ภาพที่ 117 : ภาพพิมพ์แกะไม้ (ซ้าย) “คนทำทอง” (2521), 41x31 cm. (ขวา) “คนงาน” (2524) 79x59 cm.
โดยวสันต์ สิทธิเขตต์
(ที่มาภาพ : สื่อบัณฑิตนิตยสารศิลปกรรมร่วมสมัย “ฉันคือเธอ” (I Am You, 2561). กรุงเทพฯ: หอศิลปวัฒนธรรมแห่ง
กรุงเทพมหานคร.)

ภาพลายเส้นจำนวนหนึ่งยังได้ถูกนำไปขยายต่อเป็นผลงานภาพพิมพ์แกะไม้อีกจำนวนไม่น้อย ซึ่งต้องกล่าวว่า งานภาพพิมพ์แกะไม้นี้ เป็นผลงานที่แสดงออกถึงความชำนาญและเอกลักษณ์เฉพาะตัวของวสันต์อยู่พอสมควร ร่องรอยการขีด การแกะไม้ ที่แสดงความเคลื่อนไหวของเส้นที่หยาบกร้าน รุนแรง เส้นหนา เส้นบาง ที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกอย่างโดดเด่นในผลงาน ชวนให้นึกถึงอิทธิพลทางศิลปะตามแนวทางของศิลปินกลุ่ม German Expressionism ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 อย่างไม่อาจปฏิเสธได้ เขายังมักทำภาพปกและภาพประกอบหนังสือผลงานวรรณกรรมของเขา ด้วยงานภาพพิมพ์แกะไม้นี้จนกลายเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่น



ภาพที่ 118 : ภาพลายเส้น “คนงานโรงเหล้า” (2520) 54x39 cm. โดยवंสันต์ สิทธิเขตต์
(ที่มาภาพ : สุนัขบัตรนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย “ฉันคือเธอ” (I Am You, 2561). กรุงเทพฯ: หอศิลป์วัฒนธรรมแห่ง
กรุงเทพมหานคร.)

นอกจากนี้ หลังจากที่เคยประทับใจกับภาพ “ผมเห็นแม่ในทุ่งข้าวสีทอง” มาเมื่อหลายปีก่อนแล้ว ในนิทรรศการครั้งนี้ ยังมีโอกาสได้ชมผลงานยุคแรก ๆ ที่มีความหมายอย่าง “ย่ากับตระกร้าเขียนหมาก” (2518) หรือภาพ “รูปพี่ชายกับแม่ศิลปิน” (2529) ภาพจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบที่ระบายสีแบบแสดงให้เห็นร่องรอยแปรงพู่กันที่รวดเร็วแบบ Brush Stroke รูปทรงและเนื้อหาเรื่องราวที่เรียบง่าย หากทว่าส่งพลังทั้งทางสายตา ความคิด และห้วงอารมณ์ความรู้สึกมหาศาล ในแง่หนึ่ง ปฏิเสธมิได้ว่า นี่คือการสะท้อนภาพของ “ครอบครัว” ศิลปิน แต่ในอีกด้านหนึ่ง ผลงานในลักษณะนี้ของเขาเป็นเสมือนบันไดก้าวแรกสู่ก่อนผลึกทางความคิดที่ส่งสะท้อนจากเรื่องราวส่วนตัวสู่การวิพากษ์ปัญหาทางสังคมอย่างท้าทายในเวลาต่อมา



ภาพที่ 119 : ภาพจิตรกรรม “รูปพี่ชายกับแม่” (2529) สีน้ำมันบนผ้าใบ, 60x60 cm. โดย วสันต์ สิทธีเชตต์
(ที่มาภาพ : สฐิบัตรนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย “ฉันคือเธอ” (I Am You, 2561). กรุงเทพฯ: หอศิลป์วัฒนธรรมแห่ง
กรุงเทพมหานคร.)

เบื้องหลังชีวิตของวสันต์ที่มาจากครอบครัวเกษตรกร ผนวกกับอิทธิพลจากการอ่านแนวคิด ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน ของทีปกร (จิตร ภูมิศักดิ์) ตลอดจนการได้รับอิทธิพลจากหนังสือ “ไฟศิลป์” (Lust for Life) ของ เออร์วิง สโตน (Irving Stone) รวมไปถึงหนังสือและวรรณกรรมแนวสะท้อนสังคมอีกเป็นจำนวนมาก เหล่านี้ ล้วนประกอบสร้างเข้ากับชีวิต การแสวงหา และการสร้างสรรค์ในยุคแรก ๆ ของการทดลอง การสั่งสมทางศิลปะช่วง ปลายทศวรรษ 2510 ต่อเนื่องถึงทศวรรษ 2520 จนนำสู่ผลงานเชิงวิพากษ์ในอีกหลายทศวรรษ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ใน การสะท้อนปัญหาของวิถีคนเกษตรกรรม และปัญหาสิ่งแวดล้อม ซึ่งสำหรับงานในเนื้อหากลุ่มนี้ วสันต์เสนอวิธีการ ในการสะท้อนบอกเล่าปัญหาได้อย่างน่าสนใจ ดังที่ปรากฏใน ผลงานจากนิทรรศการ “ธรรมชาติตาย” (Nature is Dying, 2537) จัดแสดงที่ บางกอก อาร์ต แกลเลอรี ที่ผมได้มีโอกาสชมผลงานและอ่านบันทึกคำสัมภาษณ์ของเขา ในหน้านิตยสาร หรือนิทรรศการผลงานชุด “ชานา คือชานา” (2541) ที่เขาวาดภาพลายเส้นใบหน้าจำนวนมากของ ชานามาเสนอผนวกเข้ากับรูปแบบของศิลปะจัดวางจัดแสดง ณ หอศิลป์ตาดู เป็นต้น

สำหรับผม นิทรรศการ I Am You จึงเป็นทั้งนิทรรศการศิลปะ และการแสดงหลักฐานร่องรอยทางประวัติศาสตร์ ในการก้าวเดินบนเส้นทางชีวิตศิลปินสะท้อนสังคมร่วมสมัยของวสันต์ สิทธิเขตต์ ได้อย่างดี การได้ชมผลงานยุคแรก ๆ ช่วงตั้งแต่สมัยเรียนวิทยาลัยช่างศิลป์ ต่อเนื่องถึงยุคแห่งการแสวงหาและการสั่งสมเกี่ยวร่ำประสบการณ์ทางความคิด และทางศิลปะในช่วงทศวรรษ 2520 จึงกลายเป็นส่วนสำคัญที่ทรงพลังของนิทรรศการ I Am You ครั้งนี้ ที่ช่วยให้เห็นการเริ่มต้นประกอบร่างสร้างความคิดและช่วยเติมเต็มให้กับผลงานยุคอื่นทศวรรษอื่นได้อย่างมีนัยยะ และความหมาย ผมนึกไปถึงบทกวีบทหนึ่งของเขาที่ผมชอบ วสันต์เขียนไว้ว่า

“ฉันรักชีวิต

เพราะชีวิตเป็นสิ่งเดียวที่มนุษย์มีอยู่

ฉันรักธรรมชาติ

เพราะธรรมชาติสอนฉันเรื่องชีวิต

ฉันรักความฝัน

เพราะความฝันเป็นลมหายใจแห่งวิญญาณกระหาย

ฉันรักความจริง

เพราะความจริงคือความฝันที่ปรากฏรูปร่าง

ฉันรักการกระทำ

เพราะการกระทำเป็นสิ่งที่ทำให้มีชีวิต

ฉันรักการขบถ

เพราะการขบถทำให้การมีอยู่มีความหมาย

ฉันรักเธอ

เพราะเธอคือส่วนหนึ่งในความฝันของฉัน

(จาก รวมบทกวีรักและบทเพลง ‘ห้วงสีนเหา’ , สำนักพิมพ์พ่อแม่ /บรรณาธิการ สมบัติ จิตสกุลชัยเดช, 2531)

เอกสารอ้างอิง

- ลักษณ์ คุณาวิชยานนท์. (2561). *สู่จิตร์ประกอบนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย ฉันคือเธอ: I Am You* โดยวัฒน์ สิริเชตต์. กรุงเทพฯ : หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร.
- สมบัติ จิตสกุลชัยเดช. (2531). *ห้วงสึเนหา รวมบทกวีรักและบทเพลง*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ พ่อแม่





จิตติมา ผลเสวก

ภาพที่ 120 : จิตติมา ผลเสวก

จิตติมา ผลเสวก แสดงศิลปะสื่อแสดงสดในนิทรรศการ “Let me dance ปลอ่ยให้ฉันรำรำ”
ณ พีเพิล แกลเลอรี หอศิลป์ กทม. 2 มิถุนายน 2561, วรกร พัวพันธ์ ถ่ายภาพ
(ที่มาภาพ: ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณชนวิฐ ปรีชาจารย์)

จิตติมา ผลเสวก บทรอยทางแห่งการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยไทย¹

วันที่ 11 มีนาคม พ.ศ. 2566 แม้จะเป็นอีกหนึ่งวันธรรมดาสามัญ หากแต่ช่วงเวลาบ่ายสามโมงสี่สิบแปดนาทีก่อนวันดังกล่าว สำหรับแวดวงคนทำงานศิลปะร่วมสมัยไทยแล้ว กลับเป็นยามบ่ายที่มีชาวเคร้า ชาวสารที่เคลื่อนไหวอยู่ในหน้าต่างโซเซียลมีเดียของเหล่าพี่น้องผองเพื่อน ต่างส่งข้อความหรือรูปภาพเพื่อไว้อาลัยให้กับการจากไปของพี่เลน-จิตติมา ผลเสวก ผู้หญิงตัวเล็ก แต่ใจใหญ่คนนี้ หัวใจที่หัวใจใหญ่ของเธอ คือ หัวใจที่มอบและทุ่มเทให้กับการทำงานศิลปะวัฒนธรรมเพื่อสะท้อนสังคมมาเกือบตลอดชีวิต หัวใจที่เป็นรากฐานของการสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อเป็นกระบอกเสียงให้กับชุมชน/สามัญชนผู้ได้รับความไม่เป็นธรรมในประเด็นต่าง ๆ ทั้งยังหมายรวมไปถึงการใช้งานศิลปะเป็นอาวุธทางวัฒนธรรมเพื่อต่อสู้เปลี่ยนแปลงสังคมให้กับบรรดาชาติ สิ่งแวดล้อมที่พูดไม่ได้ และถูกทำลายจากกลไกของการพัฒนาที่ไม่เคารพต่อศักดิ์ศรีของทั้งความเป็นมนุษย์และธรรมชาติอันเป็นรากฐานสำคัญของการดำรงชีวิต เมื่อจิตติมา ผลเสวก ใช้หัวใจ ความคิดและร่างกายของเธอ ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อเป็นกระบอกเสียงสะท้อนสังคมต่อความอยุติธรรมเหล่านี้มาตลอดเกินกว่า 30 ปีแห่งชีวิต ยามบ่ายแห่งชาวเคร้าในวันที่ 11 มีนาคม 2566 จึงเป็นวันแห่งความสูญเสีย ทั้งในฐานะเพื่อน พี่ น้อง คนที่รักเคารพ คนที่เฝ้าติดตามผลงาน ในฐานะศิลปินสามัญชนคนหนึ่ง ผลงานศิลปะของเธอคืออีกรอยทางของการก้าวเดินในจุดเปลี่ยนผ่านและเป็นความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย

เลน-จิตติมา ผลเสวก เกิดที่อำเภอบ่อียง (ปัจจุบัน คือ อ.เมืองสงขลา) จังหวัดสงขลา เมื่อวันที่ 26 มิถุนายน พ.ศ. 2502 เธอได้ย้ายตามบิดาที่รับราชการเข้ามาอยู่ในกรุงเทพฯ ตั้งแต่เรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โดยมาจบชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนศิษย์วัฒนา ย่านบางกอกน้อย และเรียนต่อชั้นมัธยมศึกษาที่โรงเรียนปัญญาวรคุณ ต่อมาชีวิตของจิตติมาได้เริ่มก้าวเดินบนเส้นทางของศิลปะ เธอเข้าศึกษาต่อที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ห่วงเวลาที่ศึกษาอยู่ที่สถาบันแห่งนี้ นอกจากจิตติมาจะทุ่มเทให้กับการเรียนวิชาศิลปะแล้ว เธอยังใช้เวลาไปกับการอ่านหนังสือ ศึกษาเรื่องราวทางสังคม และเริ่มต้นทำกิจกรรมทางสังคมต่าง ๆ อีกด้วย ที่วิทยาลัยแห่งนี้ เธอยังได้พบกับ ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง เพื่อนผู้ต่อมาได้กลายเป็นคู่ชีวิต ผู้ใช้ชีวิตทุ่มเททำงานศิลปะสะท้อนสังคมเคียงข้างกับจิตติมา การอ่านหนังสือและศึกษาเรื่องราวปัญหาของสังคมขณะนั้น ได้ผลักดันให้จิตติมาตั้งใจจะเดินทางไปใช้ชีวิตทำงานใกล้ชิดกับชาวบ้านในพื้นที่ชนบททางไกล กระทั่งในที่สุด ช่วง พ.ศ.2526 เธอได้ตัดสินใจขึ้นไปใช้ชีวิตกับชาวลาวฮูเซเล ที่บ้านห้วยโป่ง อ.เวียงป่าเป้า จ.เชียงราย และสอนหนังสือให้เด็ก ๆ ชีวิตในช่วงนี้ ต่อมาเธอได้นำมาถ่ายทอดในงานเขียนสารคดีรวมเป็นหนังสือชื่อ “คอปือฮักก้า เรื่องเล่าจากขุนเขา” จิตติมาเล่าถึงชีวิตในช่วงนี้ไว้อีกว่า “ไปช่วยสอนหนังสือ ดิฉันมีรุ่นพี่คนหนึ่งทำงานกรมประชาสัมพันธ์ เขาทำงานในหมู่บ้านนี้ ก็เลยให้เขาฝากขึ้นไป ช่วยสอนหนังสือบ้าง ไม่สอนบ้าง เพราะเขาจะมีครูชาวเข่า ซึ่งเป็นครูประจำของกรมประชาสัมพันธ์ ดิฉันเหมือนไปเรียนรู้วิถีชีวิตชาวบ้านมากกว่า ดิฉันเรียนไม่จบช่างศิลป์ ความจริงก็เรียนถึงปี 5 แล้ว ตอนขึ้นไปอยู่บนดอยยังเหลือวิชาที่ยังเก็บไม่หมด บอกครูว่าจะกลับมาเก็บ แต่ปรากฏว่าขึ้นไปแล้วขึ้นไปเลยไม่ลงมาเก็บ อาจารย์ที่ช่างศิลป์ก็เลยเขียนจดหมายไปบอกให้ลงมาเรียนให้จบก่อน แต่ดิฉันตัดสินใจว่าไม่เรียนแล้ว” (Art eye view.2558: online)

¹ปรับปรุงเนื้อหาและภาพประกอบเพิ่มเติมจากการพิมพ์ครั้งแรกใน จิตติมา ผลเสวก .(2565). “รวมบทกวี ปลอ่ยให้ฉันรำไร”,ธนวัฏปริชาจารย์ บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ: โครงการศิลปะชุมชน.

อาจกล่าวได้ว่า การเดินทางไปศึกษาชีวิตของชาวบ้านบนดอยในพื้นที่ห่างไกลหรือการตัดสินใจไม่เรียนต่อที่วิทยาลัยช่างศิลป์ มิใช่เป็นเหตุที่เกิดจากความว่างเปล่า หากแต่มีปัจจัยจากการอ่านหนังสือ การศึกษาเรื่องราวทางสังคม และความต้องการแสวงหาในชีวิตเป็นแรงผลักดันสำคัญให้จิตติมาเลือกเดินทางเส้นนั้นอย่างมั่นคง ดังที่เธอเคยให้สัมภาษณ์ว่า “มันบอกไม่ถูก แต่ช่วงนั้นอ่านหนังสือเยอะ และได้รับอิทธิพลจากบรรยากาศในช่วงนั้น ช่วง 6 ตุลาที่นักศึกษาเข้าป่า เมื่อก่อนเราอยู่ในบรรยากาศแบบนั้น ที่บ้านก็จะมีพี่ ๆ นักศึกษามาสมุทหั่วกัน แล้วตอนหลังเขาก็หายไป เราไม่รู้เรื่องนี้มาตลอด ประกอบกับอ่านหนังสือ ช่วงนั้นเราเป็นวัยแสวงหา รู้สึกว่าห้องเรียนน่าเบื่อ ไม่มีอะไร แค่วางไปทำงาน ซึ่งเราไม่ต้องการแบบนั้น เราอยากไปหาสิ่งที่มีนัยมีความหมายกับชีวิตมากกว่า คิดอยู่นานว่าไปไหนดี ทำอะไรดี ในที่สุดก็ตัดสินใจว่าจะจะไปไกล ๆ ไปอยู่ตามหมู่บ้าน อยู่กับคนที่เขาทุกข์ยาก ประมาณนั้น” (Art eye view. 2558: online) ต่อมา ในช่วง พ.ศ. 2528 จิตติมายังได้สมัครเข้าร่วมเป็นอาสาสมัครในโครงการอาสาสมัครเพื่อสังคม (ปัจจุบันคือ มูลนิธิอาสาสมัครเพื่อสังคม) ทำงานในหมู่บ้านนาสีนวน อ.ชุมพวง จ.นครราชสีมา มีหน้าที่เก็บข้อมูลสมุนไพรจากหมอชาวบ้านส่งให้นายแพทย์โกมาตร จึงเสถียรทรัพย์ นายแพทย์ประจำโรงพยาบาลชุมพวงในขณะนั้น

จากนั้นจิตติมาเดินทางกลับมาที่กรุงเทพฯ เลือกทำงานหลายแห่ง ส่วนใหญ่เป็นงานสื่อสิ่งพิมพ์ เช่น เป็นฝ่ายศิลป์ของนิตยสารวัยหวาน กองบรรณาธิการนิตยสารไฮคลาส รวมถึงเริ่มทำงานเขียนหลายประเภท เธอเขียนบทวิจารณ์สารคดี และบทความส่งให้นิตยสารต่าง ๆ อาทิ วัยหวาน ชีวิตต้องสู้ ลลนา แพรว มติชน เนชั่นรายสัปดาห์ สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ศิลปวัฒนธรรม เมืองโบราณ เทคโนโลยีชาวบ้าน และทำงานศิลปะอิสระ การทำงานศิลปะอิสระของจิตติมาน่าจะเริ่มต้นในช่วง พ.ศ. 2533 จากการแสดงผลงานภาพถ่ายผสมผสาน ในนิทรรศการ “ภาพลักษณ์และจินตนาการ” (Image and Imagine) ของศิลปินและช่างภาพ 4 คน ณ สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน (เกอเธ่) และสำนักข่าวสารออเมริกัน (USIS) จ.เชียงใหม่ จากนั้นในช่วง พ.ศ. 2535 เธอและคู่ชีวิต ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง ได้ร่วมกันจัดนิทรรศการ “ในสำนึก” ณ ชมรมศิลปะรังผึ้ง กรุงเทพฯ ซึ่งในปีเดียวกันนี้ ยังมีนิทรรศการภาพถ่ายขาวดำจัดแสดงที่ภูเก็ต รวมถึงร่วมแสดงผลงานศิลปะใน “นิทรรศการศิลปะในงานมหกรรมประชาชน 2535” ซึ่งจัดขึ้นที่ศาลาพระแก้วจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยด้วย ใน พ.ศ. 2536 จิตติมาเริ่มทำกิจกรรมศิลปะกับศูนย์บ้านตึก (Concrete House) ซึ่งเปิดทำการในปีนั้นเช่นกัน รวมถึงทำกิจกรรมศิลปะในเทศกาลศิลปะ “กรุงเทพฯ นอกคอก” (Bangkok Outsider) จัดโดยชมรมศิลปะรังผึ้งและเครือข่ายเพื่อนศิลปิน ต่อมาใน พ.ศ. 2537 เธอยังเป็นหนึ่งในศิลปินที่แสดงร่วมกับศิลปินนานาชาติใน “นิทรรศการแฟกซ์ศิลปินนานาชาติ (International Fax Arts) หัวข้อ “นาครพิข : ภัยแห่งชุมชน” ณ ศูนย์บ้านตึก ซึ่งงานนี้ถือเป็นนิทรรศการและกิจกรรมศิลปะเชิงทดลองด้วยการทำงานศิลปะผ่านเครื่องโทรสาร (Fax) ที่นิยมใช้กันแพร่หลายในช่วงเวลาขณะนั้น



ภาพที่ 121 : ภาพ“Lay down Project : Logical Sickness” ร่วมกับ ไพศาล เปี้ยนบางช้าง ณ New Zero Art Space
 กรุงยงกุง ประเทศเมียนมาร์ 23 มกราคม 2557
 (ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณธนวัฏ ปรีชาจารย์)

ในช่วงปลายทศวรรษ 2530 จิตติมาได้เริ่มทำงานศิลปะสื่อการแสดงสด (Performance Art) ควบคู่ไปกับศิลปะประเภทอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นภาพถ่ายและสื่อผสม ใน พ.ศ. 2538 เธอเป็นหนึ่งในกลุ่มศิลปินหญิงที่ร่วมกับ “ศูนย์บ้านตึก” และมูลนิธิเพื่อนหญิง จัดนิทรรศการศิลปะ “ประเวณี-ประเพณี” (Tradisexion) เนื่องในวาระวันสตรีสากล 8 มีนาคม 2538 ซึ่งงานนี้ถือเป็นอีกนิทรรศการศิลปะสำคัญที่หยิบนำประเด็นของการเรียกร้องสิทธิให้กับผู้หญิงมาสื่อสารผ่านงานศิลปะร่วมสมัย ในงานนั้นนอกจากการสร้างงานภาพถ่ายและศิลปะสื่อการแสดงสดชุด “ผู้หญิงห้ามขึ้น” แล้ว จิตติมายังทำหน้าที่เป็นบรรณาธิการให้กับหนังสือประกอบนิทรรศการด้วย ในปีเดียวกันนี้จิตติมาได้เข้าร่วมเป็นหนึ่งในสมาชิกกลุ่ม “อุกกาบาต” (U-Kabat Group) ซึ่งเป็นการรวมตัวของศิลปินหลายแขนง ทั้งวรรณกรรม บทกวี เพลง ทัศนศิลป์ ภาพถ่าย ศิลปะแสดงสด นำเสนอเรื่องราวเชิงสังคม การเมือง วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม สุขภาวะ กลุ่มอุกกาบาตถือเป็นกลุ่มทางศิลปะอีกกลุ่มหนึ่งที่สร้างสรรค์ผลงานและมีความเคลื่อนไหวที่โดดเด่นมากในช่วงตั้งแต่กลางทศวรรษ 2530 ถึงช่วงทศวรรษ 2540 ภายใต้คำประกาศ “ผู้ก่อการร้ายทางวัฒนธรรม” (Cultural Terrorist) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเคลื่อนไหวด้วยการนำเสนอานศิลปะสื่อการแสดงสด การอ่านบทกวีแบบ Action Poetry การทำงานศิลปะแนวทดลอง สื่อสิ่งพิมพ์ การบันทึกเสียงการอ่านบทกวีในเทปคาสเซต ฯลฯ ซึ่งจิตติมาถือเป็นสมาชิกที่มีบทบาทในกลุ่มนี้ กลุ่มอุกกาบาตยังเข้าไปมีบทบาทในกิจกรรมทางศิลปะหรือชุดงานศิลปะของศิลปินในพื้นที่เฉพาะ (Site Specific) หรือในพื้นที่สาธารณะ (Public space) อีกหลายงานที่สำคัญ ไม่ว่าจะเป็นเทศกาลศิลปะกรุงเทพฯ นอกคอก, ร่วมแสดงสดในนิทรรศการภาพถ่ายแนวคอนเซ็ปชวลชุด “สงครามไร้เลือด” (This Bloodless war) ของมานิต ศรีวานิชภูมิ, กิจกรรมการเคลื่อนไหวเพื่อประท้วง/ต่อต้านสงครามและเรียกร้องสันติภาพ, ร่วมกิจกรรมศิลปะที่จัดโดยศูนย์บ้านตึกเหล่านี้ เป็นตัวอย่างการทำกิจกรรมเคลื่อนไหวในนามกลุ่มซึ่งมีจิตติมาเป็นกำลังสำคัญในการขับเคลื่อนอยู่อย่างต่อเนื่อง



ภาพที่ 122 :ภาพ จิตติมา ผลเสวก ขณะกำลังแสดงศิลปะสื่อแสดงสด “เทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติ เอเชียโทเปีย”

ณ สวนสันติชัยปราการ 27 พฤศจิกายน 2548, ชวิน ถวัลย์กัญชวาท : ถ่ายภาพ

(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณชนวิภา วิชาจารย์)

การทำงานศิลปะสื่อการแสดงสดของจิตติมา ผลเสวก เริ่มมีความโดดเด่นและต่อเนื่องตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2530 ดังที่กล่าวข้างต้น ซึ่งต่อมาเธอยังได้ใช้การแสดงออกแนวทางนี้เข้าร่วมกับโครงการหรือเทศกาลศิลปะร่วมสมัยที่สำคัญอีกมากมาย ไม่ว่าจะเป็นนิทรรศการศิลปะป็นหญิงนานาชาติ หรือ “Womanifesto” ซึ่งเป็นนิทรรศการศิลปะป็นหญิงนานาชาติที่ริเริ่มโดยกลุ่มศิลปินหญิงชาวไทย โครงการนี้รวบรวมศิลปินหญิงที่มีชื่อเสียงในระดับนานาชาติจากทั้งภาคพื้นเอเชีย และยังมีศิลปินหญิงจากทวีปยุโรปและอเมริกาเข้าร่วมด้วย จิตติมาเป็นหนึ่งในศิลปินที่เข้าร่วมในนิทรรศการนี้อย่างต่อเนื่องในช่วงทศวรรษ 2540 ขณะที่อีกหนึ่งวาระสำคัญคือกิจกรรมศิลปะที่จัดโดยศูนย์บ้านตึก และเครือข่ายศิลปินในวันเสาร์ที่ 6 กรกฎาคม พ.ศ. 2539 คืองาน “ชีวลิลป์” (Live Art) ครั้งที่ 1 ซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นการจัดงานให้กับศิลปะสื่อการแสดงสด หรือ Performance Art เป็นการเฉพาะครั้งแรก ๆ ในประเทศไทย งานนี้ยังจัดขึ้นอีกครั้งเป็น “ชีวลิลป์ : ศิลปะสื่อการแสดงประเทศไทยครั้งที่ 2” ในวันที่ 12 กรกฎาคม พ.ศ. 2540 ที่ศูนย์บ้านตึก เช่นเดิม ศิลปินที่เข้าร่วมประกอบด้วย จุมพล อภิสุข, ไซแสง ปัญญาวิชระ, ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง, จิตติมา ผลเสวก, สมพงษ์ ทวี, ณัฐวุฒิ ชุกกลิ่น และมงคล เปลี่ยนบางช้าง งานชีวลิลป์ที่จิตติมามีส่วนร่วมนี้ ถือเป็นความพยายามเคลื่อนไหวในการจัดงานกิจกรรม เปิดพื้นที่ให้กับศิลปะสื่อการแสดงสดเป็นการเฉพาะ ก่อนที่ต่อมาจะพัฒนาเป็น “เทศกาลศิลปะสื่อการแสดงสดเอเชีย” หรือ Asiatopia ที่เกิดขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2541 เป็นต้นมา ซึ่งจิตติมาเป็นศิลปินหญิงที่เข้าร่วมแสดงศิลปะสื่อการแสดงสดในเทศกาลดังกล่าวอย่างต่อเนื่อง

กล่าวได้ว่า นับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา นามของจิตติมา ผลเสวก (และแน่นอนในหลายครั้ง ชื่อของเธอปรากฏพร้อมกับคู่ชีวิตศิลปิน ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง) คือ นามของศิลปินหญิงที่ใช้งานศิลปะเป็นสื่อสะท้อน บอกเล่าและวิพากษ์ถึงปัญหาสังคมและความยุติธรรมที่เกิดขึ้นกับผู้ที่ถูกเอาเปรียบหรือได้รับความไม่เป็นธรรม อยู่เสมอ ผลงานของเธอนำเสนอสู่สาธารณชน ทั้งในการร่วมกับกลุ่มศิลปะและในแนวทางของการแสดงเดี่ยว ทั้งแสดงกับ ศิลปะสถานในกรุงเทพฯ และในพื้นที่ชุมชนที่ห่างไกล ทั้งในประเทศและต่างประเทศ หากพิจารณาในแง่มุมทางประวัติศาสตร์ ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยแล้ว ช่วงตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2520 ต่อเนื่องถึงทศวรรษ 2540 เป็นช่วงที่งานศิลปะสื่อ การแสดงสดมีความเคลื่อนไหวในการสร้างสรรค์และนำมาทดลองผสมผสานกับแนวทางอื่น ๆ เพื่อนำเสนองานศิลปะ ที่เน้นความคิดรวบยอด หรือ ศิลปะคอนเซ็ปต์ชวล (Conceptual Art) อย่างมาก ทั้งจากกลุ่มศิลปินที่ได้รับประสบการณ์ จากการศึกษายังต่างประเทศ อาทิ จุมพล อภิสุข, อภินันท์ โปษยานนท์, กมล เผ่าสวัสดิ์ เป็นต้น หรือจากกลุ่มศิลปิน ที่ทำงานเชิงสะท้อนสังคมที่เริ่มแสดงผลงานสู่สาธารณชนอีกครั้งหลังกลับจากการต่อสู้ในเขตป่าเขาหรือหลบภัยเผด็จการ ตั้งแต่ช่วง 6 ตุลาคม 2519 อาทิ ศิลปินกลุ่มคนเดินดิน (Earthwalker Group), ธรรมศักดิ์ บุญเชิด, สันติ อิศโรธกุล, สรพล ปัญญาวิริยะ, สันธูสวัสดิ์ ยอดบางเตย เป็นต้น ศิลปินเหล่านี้ได้นำแนวทางการทำงานศิลปะสื่อการแสดงสดมา นำเสนอสู่สาธารณชน โดยเฉพาะที่หอศิลป์ พีระศรี (ซึ่งนอกจากนิทรรศการที่หอศิลป์แล้ว ยังมีกิจกรรม ‘เวทีสมัย’ ที่จัดขึ้น โดยหอศิลป์ พีระศรีด้วย), ชมรมศิลปะรวมฝั่ง รวมถึงในวาระเชิงศิลปะกับสังคมอื่น ๆ ซึ่งมีศิลปินที่สร้างงานศิลปะ สื่อการแสดงสดในช่วงเวลานี้อีกจำนวนไม่น้อย โดยเฉพาะในกลุ่มที่ทำงานศิลปะเชิงสะท้อน วิพากษ์สังคม อาทิ วสันต์ สิทธิเขตต์, ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง, สมพงษ์ ทวี, มงคล เปลี่ยนบางช้าง กระทั่งมีการรวมกลุ่มกันดังในกรณีกลุ่ม อุกกาบาตในเวลาต่อมา และมีการสร้างกิจกรรมสำคัญเพื่อนำเสนอศิลปะสื่อการแสดงสดเป็นหลัก อาทิ งานชีวศิลป์ หรือ เทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติ เอเชียโทเปีย เป็นต้น จึงกล่าวได้ว่า การทำงานศิลปะสื่อการแสดงสดของ จิตติมา ผลเสวก เป็นอีกส่วนสำคัญในความเคลื่อนไหวและพัฒนาการของศิลปะสื่อการแสดงสดกับศิลปะร่วมสมัยไทย อย่างมีอาจปฏิเสธได้

อีกประเด็นหนึ่งที่จิตติมาให้ความสนใจอย่างมาก คือปัญหาชุมชนและปัญหาของระบบนิเวศที่เกิดจากผลกระทบของการพัฒนาในแนวทางที่ไม่สอดคล้องกับวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของชุมชน



ภาพที่ 123 : ภาพ จิตติมา ผลเสวก กับงานศิลปะสื่อแสดงสดสะท้อนประเด็นปัญหาสังคม ชุมชนทุ่งนา
ต.บ้านนา อ.วชิรบุรี จ.พิจิตร มกราคม 2560, มานะ ภูพิชิต : ถ่ายภาพ
(ที่มาภาพ :- ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณธนวิฏ์ ปรินาจารย์)

ในช่วงปลายทศวรรษ 2540 หรือประมาณปี พ.ศ. 2548 จิตติมา ผลเสวก ไพศาล เปลียนบางช้าง และเพื่อนศิลปินจำนวนหนึ่งได้สำรวจและทำแผนที่พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์อุ้งราไวยเกะลันตา จ.กระบี่ หลังจากในปี พ.ศ. 2547 พื้นที่ชุมชนดังกล่าวนี้ได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์สึนามิ คณะศิลปินได้ดำเนินโครงการศิลปะชุมชนบ้านไต่บาหลิวณ เกะลันตา จ.กระบี่ ซึ่งต่อมาได้ดำเนินโครงการศึกษา เผยแพร่ เพื่อฟื้นฟูวิถีเผ่าชนคนแห่งทะเล มีการลงพื้นที่ใน 5 จังหวัดภาคใต้ฝั่งอันดามัน นอกจากการทำงานศิลปะในพื้นที่ชุมชนและดำเนินกิจกรรมของโครงการแล้ว เธอและเพื่อน ๆ ยังได้คัดสรรนำภาพถ่ายวิถีชีวิตจากการเข้าพื้นที่ศึกษาชุมชนมาทำเป็นหนังสือภาพ “เผ่าชน คน ทะเล” พร้อมจัดเป็นนิทรรศการภาพถ่ายขึ้นที่สวนสันติชัยปราการ ป้อมพระสุเมรุ และภายในร้านแซ็กโซโฟน ย่านอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิอีกด้วย ต่อมาการทำงานศิลปะชุมชนของเธอและเพื่อน ๆ ยังขยายต่อไปอีกในหลายพื้นที่ ในช่วงปี พ.ศ. 2551 จิตติมา กับไพศาล เปลียนบางช้าง ได้ร่วมกันทำ Lay Down Project ขึ้น ซึ่งเป็นโครงการต่อเนื่องที่คู่ชีวิตคู่นี้ทำงานร่วมกัน โครงการ Lay down ของทั้งคู่ นอกจากในไทยแล้ว ยังได้เดินทางสัญจรไปในประเทศต่าง ๆ ได้แก่

เมียนมาร์ อินโดนีเซีย สิงคโปร์ และญี่ปุ่น เพื่อใช้งานศิลปะบอกเล่าสะท้อนถึงความรักและการเรียกร้องสันติภาพ ครั้งหนึ่งจิตติมาได้เคยให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับโครงการ Lay Down นี้ไว้บางส่วนว่า “...’ศาล (หมายถึงไพศาล เปลี่ยนบางช้าง) เขาเป็นคนชอบฟังเพลง หนึ่งในจำนวนเพลงที่เขาชอบ คือ Love and peace or else ของวง U2 ซึ่งพูดถึงเรื่องความรักและสันติภาพ เขาเลยชวนทำโครงการนี้ Lay Down Project เป็นโครงการแสดงสดของเราสองคนที่พูดถึงความรักและสันติภาพ ตระเวนไปตามที่ต่าง ๆ เริ่มแรกที่ตลาดนัดสวนจตุจักร ต่อด้วยเชียงใหม่ พอถึงช่วงนั้นดิฉันกำลังทำโครงการศิลปะด้านสิ่งแวดล้อม และเคยไปทำงานที่แม่น้ำสาละวิน เมื่อข่าวโครงการสร้างเขื่อนสาละวินกลับมาอีกครั้ง งานแสดงสดที่เชียงใหม่เราเลยชวนกันทำเรื่องสาละวิน เพราะเรามองว่าถ้ามีการสร้างเขื่อน สงครามเกิดแน่ มีรบกันแน่ สันติภาพเกิดไม่ได้หรอก แล้วเรื่องสิ่งแวดล้อมก็ถือเป็นเรื่องสันติภาพนะ จากนั้นเราก็ได้รับเชิญไปทำงานที่หมู่บ้านสุรวาจิ อำเภอบางละมุง จังหวัดชลบุรี ที่อินโดนีเซีย ไปเป็นศิลปินในที่พำนัก โดยครั้งนั้นเราหยิบเรื่องราวและวิถีชีวิตของหมู่บ้านมาทำงานศิลปะแสดงสด เพราะเป็นหมู่บ้านที่วิถีชีวิตเปลี่ยนไปเยอะ หลังจากนั้นเราถูกเชิญไปญี่ปุ่น เมื่อเราทำงานของโครงการที่เขาเชิญไปทำเสร็จ เราก็เลยทำงานภายใต้ Lay Down Project ต่อด้วย ที่นาగాโนะ เราทำเรื่องความรุนแรงที่เกิดขึ้นในโลก จากนั้นเราก็ไปอย่างกึ่งที่พม่า ไปสิงคโปร์ แล้วกลับไปอย่างกึ่งอีกครั้ง...แล้วเราก็คุยกันว่า เราจะไปเวียดนามต่อ แม้หลังจากนั้น ศาลเขาจะป่วยแล้วแต่เขาก็ยังไปไหนมาไหนได้ และเขาก็มีเพื่อนศิลปินอยู่ที่นั่น แต่ไม่ทันได้ทำ เพราะบางช่วงเขาต้องพักรักษาตัว” (Art eye view. 2558: online)



ภาพที่ 124 : ภาพ “Lay down Project : Post - Primitive of Modernis” ร่วมกับ ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง
ในโครงการ Jatiwangi Artists in Residence Festival ประเทศอินโดนีเซีย 3 กรกฎาคม 2553
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณธนวิฐ ปรินาจารย์)



ภาพที่ 125 : ภาพ จิตติมา ผลเสวก บ้านโต๊ะบาหลิว เกาะลันตา จ.กระบี่ 3 พฤษภาคม 2560, วรกร พัวพันธ์: ถ่ายภาพ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จากคุณธนวิฏ์ ปรินาจารย์)

ขณะที่โครงการศิลปะชุมชน (Community Art Project) ที่จิตติมาเป็นแกนหลักสำคัญในการทำงาน เธอและเพื่อนยังคงใช้การทำงานศิลปะสื่อการแสดงสดผสมผสานกับศิลปะอีกหลายรูปแบบสื่อสะท้อนเป็นกระบอกเสียงให้แก่ชาวบ้านในชุมชนที่ได้รับผลกระทบจากโครงการที่ส่งผลเสียต่อวิถีชุมชน ทรัพยากรธรรมชาติ รวมถึงการต่อสู้กับความอยุติธรรมที่เกิดขึ้นกับชนชาติพันธุ์ต่าง ๆ ซึ่งเมื่อปี พ.ศ. 2547 ที่จิตติมาได้ร่วมเป็นหนึ่งในศิลปินเพื่อทำงานศิลปะติดตั้งและแสดงสดในนิทรรศการศิลปะแลกเปลี่ยน ไทย-พม่า สาละวิน ณ ริมฝั่งแม่น้ำสาละวิน พรมแดนไทยพม่า หมู่บ้านท่าตาฝั่ง อ.แม่สะเรียง จ.แม่ฮ่องสอน กิจกรรมนี้ได้กลายเป็นแรงบันดาลใจให้เธอคิดทำโครงการศิลปะชุมชนขึ้นในเวลาต่อมา ไม่ว่าจะเป็นโครงการศิลปะชุมชนแม่น้ำโขง : สายน้ำเราร่วมกัน ซึ่งจัดขึ้นหลายครั้ง เช่น ที่บ้านตามุย อ.โขงเจียม จ.อุบลราชธานี, บ้านคกแก้ว อ.ปากซม และ อ.เชียงคาน จ.เลย, ริมแม่น้ำโขง อ.เชียงของ จ.เชียงราย, เมืองหลวงพระบาง ไชยะบุรี เวียงจันทน์ สปป.ลาว, ที่เมืองทวาย ประเทศเมียนมาร์ เป็นต้น แม้ในวันที่คู่ชีวิตอย่างไพศาล เปลี่ยนบางข้าง ล่วงลับไป (ไพศาลถึงแก่กรรมในวันที่ 15 กรกฎาคม พ.ศ. 2558) แต่จิตติมาและผองเพื่อนยังสานต่อโครงการศิลปะชุมชนอย่างต่อเนื่อง เช่นเดียวกับการทำงานศิลปะสื่อแสดงสดร่วมในวาระต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือสะท้อนต่อปัญหาสังคม อาทิ เทศกาลศิลปะนานาชาติ (นิทรรศการศิลปะกับสังคม จัดโดยสถาบันปรีดี พนมยงค์) เทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปีย, เทศกาลศิลปะน่าน, งานศิลปะสร้างสรรค์ กวีสโมสร (หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร), แสดงสดในงาน Asian Action 2016 ณ Galeria Labirynt, BWA ZIELONA GORA, NATURA PERFORMANCE, Gdansk Brzezno, park haffnera, plac zkolumnada ประเทศโปแลนด์ และร่วมใน Zebra Project, แสดงสดในงานศิลปินหญิงไทย-นอร์เวย์ โครงการ It's Personal บริเวณแม่น้ำโขง อ.เชียงของ จ.เชียงราย และหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, แสดงสดและเสวนา “ใจแผ่นดิน...แผ่นดินใจ” ณ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, จัดมหกรรมหลงรักทวาย ร่วมกับเครือข่ายภาคประชาคมทวาย เสริมสิขาลัย

และกลุ่มศิลปะชุมชน ณ แบบบูการ์เด็น เมืองทวาย และแสดงสดในพื้นที่ต่าง ๆ ในเมืองทวาย รัฐตะนาวศรี ประเทศเมียนมาร์ รวมถึงจัดนิทรรศการภาพวาดและภาพถ่าย แสดงสดกลุ่มในงานหลงรักทวาย ณ หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ฯลฯ

ในปี พ.ศ. 2561 จิตติมาได้จัดแสดงนิทรรศการเดี่ยวผลงานทั้งภาพถ่ายจากกระบวนการศิลปะชุมชน-ศิลปะจัดวาง และศิลปะสื่อแสดงสดของเธอในชื่อนิทรรศการว่า “Let Me Dance ปลอ่ยให้ฉันรำรำ” ณ พิพิธภัณฑ์หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ขณะที่ในปีเดียวกัน จิตติมาได้รับการคัดเลือกให้เป็นหนึ่งในศิลปินที่ร่วมแสดงในงานเทศกาลศิลปะนานาชาติ “บางกอก อาร์ต เบียนนาเล่” (Bangkok Art Biennale) เธอได้นำชุดผลงานศิลปะติดตั้งจัดวาง “เรือแห่งความหวัง” และงานศิลปะสื่อการแสดงสดร่วมแสดงในครั้งนี้ ในปี พ.ศ. 2562 โครงการศิลปะชุมชนที่เธอเป็นแกนหลักสำคัญ ร่วมกับผองเพื่อนอีกจำนวนหนึ่ง ได้จัดมหกรรมศิลปะชุมชน “โลกอีกใบยังมีอยู่” ครบรอบ 15 ปี โครงการศิลปะชุมชน ณ หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นการรวบรวมผลงานให้เห็นถึงแนวคิด กระบวนการ การปฏิบัติการศิลปะชุมชนของโครงการในพื้นที่และประเด็นต่าง ๆ ร่วมกับการเสวนา กิจกรรมดังกล่าวยังมีการจัดสัญจรไปยังสาขาวิชาทัศนศิลป์ สำนักวิชาสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่อีกด้วย ต่อมาในปี พ.ศ. 2563 มหกรรมศิลปะชุมชนได้จัดขึ้นอีกครั้งที่ 2 ภายใต้ชื่อ “Neo colonialism อาณานิคมใหม่” EP1 #ไอโซะแห่งทุน ณ ตลาดจะนะ ชายทะเลสวนกง อ.จะนะ จ.สงขลา, Harbour at Hub Hoe Hin ถนนนครนอก อ.เมือง จ.สงขลา, ร้านอันสับบาร์ ถนนบุรีวานิช อ.เมือง จ.สตูล และปากบารา จ.สตูล



ภาพที่ 126 : ภาพ“สายใยแม่น้ำโขง” ในโครงการศิลปะชุมชน “แม่น้ำโขง : สายน้ำเราร่วมกัน ครั้งที่ 5”

ณ บ้านตามุย อ.โขงเจียม จ.อุบลราชธานี 24 กุมภาพันธ์ 2558, คำปิ่น อักษร : ถ่ายภาพ

(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จากคุณธนวิฏ์ ปรินาจารย์)



ภาพที่ 127 : “เทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติ เอเชียโทเปีย 2023”
ณ หอศิลป์ กทม. 6 มกราคม 2566, อนุชา เหมมมาลา : ถ่ายภาพ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก คุณธนวิฐ ปรีชาจารย์)

ที่กล่าวมาข้างต้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งในงานแสดงศิลปะ การอ่านบทกวี และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือ ศิลปะสื่อการแสดงสดของจิตติมาที่จำนวนไม่น้อยเป็นการทำงานเพื่อนำศิลปะไปสนับสนุนการเคลื่อนไหวของภาคประชาชน จนกล่าวได้ว่า นอกจากจิตติมา ผลเสวก จะถือเป็นศิลปินอีกหนึ่งคนที่เป็นตัวจักรสำคัญของการทำงานและสร้างพัฒนาการให้กับศิลปะสื่อการแสดงสดในวงการศิลปะร่วมสมัยไทยแล้ว เธอยังมีบทบาทเป็นนักกิจกรรมเคลื่อนไหวของภาคประชาสังคมอย่างมั่นคงและต่อเนื่องอีกด้วย ยังไม่นับรวมผลงานการเขียน ทั้งสารคดีในรูปของหนังสือ บทความ สารคดีทางโทรทัศน์ และงานบรรณาธิการ ที่ทั้งหมดล้วนมีแนวทางในการต่อสู้ เชื่อมร้อยวิถีของสังคม โลก และผู้คน ให้ผสานสอดคล้องไปพร้อมกับการเคารพในธรรมชาติ วิถีวัฒนธรรม ชุมชน ศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ ความรักและสันติภาพ การงานแห่งชีวิตเหล่านี้เองที่จิตติมาได้สร้างและทำขึ้นมาเพื่อให้คุณค่าความหมายแก่ชีวิต ทั้งของเธอและแก่ส่วนรวมมาโดยตลอด ในปี พ.ศ. 2560 สถาบันปรีดี พนมยงค์ ได้มอบรางวัล “มนัส เติรสิงห์” ดีเด่นให้แก่จิตติมา ผลเสวก ซึ่งรางวัลนี้มีการมอบในทุก ๆ 5 ปี ให้แก่ศิลปินทัศนศิลป์ที่ทำงานสะท้อนสังคมอย่างต่อเนื่องมาเกินสิบปี

คำประกาศเกียรติคุณ รางวัลมนัส ศียรสิงห์ “แดง”

ประจำปีพุทธศักราช 2560

จิตติมา ผลเสวก

ศิลปินดีเด่น

จิตติมา ผลเสวก เกิดเมื่อวันที่ 26 มิถุนายน พ.ศ. 2502 ที่อำเภอบ่อียง จังหวัดสงขลา ได้ย้ายตามบิดาที่รับราชการเข้ามาอยู่ในกรุงเทพฯ ตั้งแต่เรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 จิตติมาจบการศึกษาระดับประถมศึกษาจากโรงเรียนศิษย์วัฒนา บางกอกน้อย ระดับมัธยมศึกษาจากโรงเรียนปัญญารักษ์ หลังจากนั้น ชีวิตของจิตติมาได้เริ่มต้นเข้าสู่เส้นทางการศึกษาศิลปะที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ที่วิทยาลัยศิลปะแห่งนี้ จิตติมาได้ทุ่มเทให้กับการศึกษาศิลปะ การอ่านหนังสือ การศึกษาเรื่องราวทางสังคมและการทำกิจกรรมต่าง ๆ กระทั่ง พ.ศ. 2526 ได้ตัดสินใจขึ้นไปใช้ชีวิตกับชาวบ้านลาฮูเชลที่บ้านห้วยโป่ง อำเภอเวียงป่าเป้า จังหวัดเชียงราย เพื่อสอนหนังสือเด็กๆ และได้นำประสบการณ์มาถ่ายทอดเป็นหนังสือเรื่อง “คอปือฮักก้า เรื่องเล่าจากขุนเขา” ใน พ.ศ. 2528 จิตติมาเป็นอาสาสมัครในโครงการอาสาสมัครเพื่อสังคม (ปัจจุบันคือ มูลนิธิอาสาสมัครเพื่อสังคม) ทำงานในหมู่บ้านนาสีนวน อำเภอชุมพวง จังหวัดนครราชสีมา กระทั่งใน พ.ศ. 2529 ได้เริ่มทำงานในวงการนิตยสาร อาทิ นิตยสารวัยหวาน นิตยสารไฮคลาส หลังจากนั้นได้เขียนบทกวี สารคดีและบทความส่งตามนิตยสารต่างๆ อาทิ ลลนา แพรว มติชน เนชั่นรายสัปดาห์ สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ และทำงานเขียนอิสระมาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากผลงานเขียนแล้ว จิตติมายังทุ่มเทชีวิตให้กับการสร้างสรรค์งานศิลปะเชิงทัศนศิลป์หลากหลายแนวทางเพื่อสะท้อนสังคมอย่างต่อเนื่อง ผลงานศิลปะของจิตติมามีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคม เรียกร้องสิทธิอันชอบธรรมให้แก่สตรีและมนุษยชน สิทธิของทรัพยากรธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ตลอดจนคนผู้เสียเปรียบในสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวทางศิลปะสื่อแสดงสด ศิลปะชุมชน และศิลปะเชิงความคิดรวบยอดที่จิตติมาสร้างมาอย่างมุ่งมั่นและต่อเนื่อง ทั้งงานเดี่ยว งานร่วมกับกลุ่ม องค์กรศิลปะ หรือวาระการเคลื่อนไหวศิลปะกับสังคมต่างๆ อาทิ การแสดงศิลปะในฐานะสมาชิกของกลุ่มอุกกาบาต นิทรรศการศิลปะในมหกรรมประชาชน นิทรรศการศิลปะกรุงเทพฯ นอกคอก นิทรรศการศิลปะเพื่อสิทธิทางวัฒนธรรม นิทรรศการกลุ่มศิลปินหญิง “ประเพณี ประเพณี” เทศกาลศิลปะ Womanifesto เทศกาลศิลปะแสดงสดเอเชียโทเปีย งานศิลปะเพื่อแม่น้ำมูน ศิลปะสู่หมู่บ้านด่านเขื่อนแก่งเสือเต้น นิทรรศการภาพถ่ายเผ่าชน คน ทะเล นิทรรศการภาพวาด ดนตรี กวี แสดงสดและเสวนา “ใจแผ่นดิน...แผ่นดินใจ” นิทรรศการแลกเปลี่ยนไทย-พม่า สาละวิน เป็นต้น และที่สำคัญคืองานที่จิตติมาร่วมสร้างสรรค์กับคู่ชีวิตศิลปินเพื่อสังคมผู้ล่วงลับ คือ ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง ตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 2550 เป็นต้นมาได้แก่ โครงการ Lay down ในประเทศไทย เมียนมาร์ อินโดนีเซีย ญี่ปุ่น และโครงการศิลปะชุมชนที่สะท้อนเรื่องราวทางสังคม สันติภาพ เป็นกระบอกเสียงให้แก่ชาวบ้านในชุมชนที่ได้รับผลกระทบจากโครงการที่ส่งผลเสียต่อวิถีชุมชน ทรัพยากรธรรมชาติ รวมถึงการต่อสู้กับความอยุติธรรมที่เกิดขึ้นกับชนชาติพันธุ์ต่างๆ ได้แก่ โครงการศิลปะชุมชนแม่น้ำโขง : สายน้ำเราร่วมกัน ซึ่งจัดขึ้นหลายครั้ง เช่น ที่บ้านตามุย อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี บ้านคกแก้ว อำเภอปากชม จังหวัดเลย ริมแม่น้ำโขง อำเภอเชียงของ จังหวัดเชียงราย เมืองหลวงพระบาง ไชยะบุรี

เวียงจันทน์ สปป.ลาว เป็นต้น รวมทั้งโครงการศิลปะชุมชนบ้านโตะบาหลิว ณ เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ และที่ทวาย ประเทศเมียนมาร์ แม้ในวันที่คู่ชีวิตอย่างไพศาล เปลี่ยนบางช่วง ล่วงลับไป แต่จิตติมาและผองเพื่อนยังสานต่อโครงการศิลปะชุมชนอย่างต่อเนื่อง โครงการศิลปะจำนวนไม่น้อยที่จิตติมาเป็นผู้ริเริ่มหรือร่วมมีบทบาทสำคัญนั้น ยังขยายไปสู่การนำเสนอในระดับนานาชาติอีกด้วย ดังที่ผลงานของจิตติมาได้เคยจัดแสดงเพื่อสะท้อนปัญหาทางสังคมในนานาประเทศ อาทิ เยอรมนี ออสเตรเลีย แคนาดา โปแลนด์ จีน ญี่ปุ่น เมียนมาร์ สิงคโปร์ นอกจากนี้จิตติมายังได้สร้างผลงานในรูปแบบอื่นๆ ได้แก่ สารคดีโทรทัศน์เมลิ็ดข่าวเล่าเรื่อง และคนไทยพลัดถิ่น รวมไปถึงงานเขียนหนังสือเล่ม งานบรรณาธิการ งานคอลัมน์สัปดาห์และงานด้านข้อมูลต่างๆ ที่จิตติมาสร้างทำอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

ในฐานะผู้สร้างงานศิลปะที่มีความมุ่งมั่นอย่างแน่วแน่ ซื่อสัตย์ และจริงใจ จนเป็นที่ประจักษ์ รางวัลมนัส ศีयरสิงห์ “แดง” จึงขอประกาศเกียรติคุณให้ จิตติมา ผลเสวก เป็นศิลปินทัศนศิลป์ดีเด่น ทางด้านสันติภาพ ประชาธิปไตย และความเป็นธรรม

ประกาศมา ณ วันที่ 23 กันยายน พุทธศักราช 2560

ในช่วงปลายของชีวิต จิตติมายังคงเดินทางไปยังพื้นที่ต่าง ๆ เน้นใช้ชีวิตอิสระ เยี่ยมเยือน พำนักรับเพื่อนและชาวบ้านในชุมชนที่เธอเคยทำงานมาในอดีต ควบคู่ไปกับการทำงานศิลปะสะท้อนสังคมหลากหลายแนวทาง

วันที่ 11 มีนาคม พ.ศ. 2566 จิตติมา ผลเสวก ถึงแก่กรรมจากโรคมะเร็งกระเพาะปัสสาวะ

จากวันนั้น ดวงวิญญาณของเธอโบยบินไปสู่การเดินทางครั้งใหม่ ไปหาดวงวิญญาณของคนที่เธอรัก ปลอ่ยให้เธอรำยรำ...

และเรา...ยังคงคิดถึงเธอ เลน- จิตติมา ผลเสวก.

เอกสารอ้างอิง

Art Eye View. (2558). หัวใจยังแสดงสด ของ “จิตติมา ผลเสวก” คู่ชีวิตศิลปินและนักเคลื่อนไหว
“ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง”, เผยแพร่ในเว็บไซต์เมื่อ 22 กรกฎาคม 2558, สืบค้นจาก www.mgonline.com
เมื่อ 5 พฤษภาคม 2566.สืบค้นเมื่อ 16/02/2567





ประสาธ นรินทรประเสริฐ

ภาพที่ 128 : ประสาธ นรินทรประเสริฐ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ประสาธ นรินทรประเสริฐ)

วิถีแห่งศิลปินนักแสดงหา...ประสาท นิรันดร์ประเสริฐ¹

ย้อนกลับไปในช่วงปี พ.ศ. 2546 ขณะนั้นผมจบการศึกษาศิลปะในระดับปริญญาตรีได้สักพักหนึ่งแล้ว อีกกิจกรรมหนึ่งที่ทำจนเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต คือ การตระเวนชมนิทรรศการศิลปะที่จัดแสดงอยู่ในหอศิลป์ซึ่งกระจายตัวอยู่ตามพื้นที่ต่าง ๆ ในหลายตรอกซอกมุมของกรุงเทพมหานคร และไม่ห่างจากละแวกที่ตั้งของมหาวิทยาลัยที่ผมเรียนจบมานัก ขณะนั้นภายในซอยสุขุมวิท 20 เป็นที่ตั้งของ “บางกอก อาร์ต แกลเลอรี” แกลเลอรีและสตูดิโอทำงานศิลปะของคุณหงษ์จร เสน่ห์งามเจริญ ที่ผมได้ไปแวะเวียนชมนิทรรศการศิลปะของหลากหลายศิลปินอยู่เป็นประจำ ซึ่ง ณ ศิลปสถานแห่งนี้เองที่ทำให้ผมได้รู้จักนามของ “ประสาท นิรันดร์ประเสริฐ” พร้อมกับชมผลงานจิตรกรรมของเขาเป็นครั้งแรกในชื่อนิทรรศการว่า “คนเราแสวงหาอะไร” นิทรรศการนี้ถือเป็นนิทรรศการเดี่ยวครั้งแรกในชีวิตของเขาอีกด้วย ผลงานจิตรกรรมชุดนี้ เชื่อมโยงมาจากผลงานศิลปินพ้องของเขาที่ถ่ายทอดแรงบันดาลใจจากสรรพสิ่งรอบ ๆ ตัวศิลปิน ทั้งจากสิ่งแวดล้อมบริเวณชุมชนที่อยู่อาศัย ธรรมชาติ สังคม ความคิด ความรู้สึกของเขาที่มีต่อโลกทั้งภายในและภายนอกที่น่าสนใจ คือ ผลงานจิตรกรรมชุดนี้วาดระบายลงบนกระดาษหนังสือพิมพ์ซึ่งศิลปินนำมาผนึกเชื่อมต่อกันด้วยกาว จนเป็นระนาบรองรับสำหรับใช้ทำงานจิตรกรรม หลังจากนิทรรศการนี้ผ่านพ้นไป ผมจึงได้เห็นชื่อของประสาท นิรันดร์ประเสริฐ เคลื่อนไหวอยู่ในวิถีแห่งการสร้างสรรค์งานศิลปะอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะในนิทรรศการหรือกิจกรรมที่มีการใช้งานศิลปะเป็นกระบอกเสียงสะท้อนปัญหาสังคม ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม เรื่อยไปจนถึงงานศิลปะชุมชน กระทั่งช่วงเวลาหนึ่ง สายลมแห่งมิตรภาพได้พัดพาให้หลายปีก่อน ผมได้เริ่มมีโอกาสรู้จักและสนทนากับ พี่ตุ๋-ประสาท นิรันดร์ประเสริฐ ศิลปินรุ่นพี่อีกผู้หนึ่งที่กล่าวได้ว่า ชีวิตของเขาหยั่งยืนอยู่กับการเป็นศิลปินโดยแท้ ก้าวเดินอยู่บนบาทวิถีแห่งการสร้างสรรค์งานศิลปะเพื่อสะท้อนมุมมองทางสังคมอย่างต่อเนื่องและจริงจัง

ประสาท นิรันดร์ประเสริฐ เกิดที่จังหวัดขอนแก่น แต่การศึกษาในช่วงต้นของเขานั้นห่างไกลออกมาจากบ้านเกิดพอสมควร ประสาทเริ่มต้นศึกษาชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนอัสสัมชัญ ธนบุรี และต่อมาชีวิตของเด็กหนุ่มคนนี้ได้มีเป้าหมายด้วยการเข้าเป็น “ยุวนิส” หรือการเตรียมตัวเพื่อที่จะเป็นนักบวชในคริสต์จักรต่อไป ประสาทใช้ชีวิตการเป็น “ยุวนิส” และเรียนชั้นมัธยมศึกษาต่อที่โรงเรียนอัสสัมชัญ ศรีราชา จนจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ต่อมาเป้าหมายของเขาในการเป็นยุวนิสได้เปลี่ยนแปลงไป จากศรีราชา ประสาทจึงมุ่งหน้าสู่โคราช นครราชสีมา เขาใช้วุฒิการศึกษา ม.3 นี้ไปเข้าศึกษาต่อที่คณะศิลปกรรม “วิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา” หรือที่เรียกขานกันว่า “เทคโนโคราช” สถาบันการศึกษาที่ในช่วงหนึ่งได้ผลิตศิลปิน นักคิด นักเขียน และนักสร้างสรรค์งานศิลปะ โดยเฉพาะแนวสะท้อนสังคมเป็นจำนวนมาก ประสาทเข้าเรียนด้านสถาปัตยกรรมศาสตร์ที่สถาบันแห่งนี้ถึงกระนั้น นอกจากความรู้ในด้านสถาปัตย์ฯ แล้ว ห้วงเวลาที่เขาศึกษาอยู่ที่ เทคโนโคราช เขายังได้มีโอกาสเรียนกับ อ.ทวี รัชนิกร ศิลปินคนสำคัญ ผู้เป็นทั้งครูและเป็นหัวหน้าคณะศิลปกรรมอยู่ในขณะนั้นด้วย อ.ทวี รัชนิกร ถือเป็นครูศิลปะคนสำคัญของศิลปินจำนวนมากไม่น้อย โดยเฉพาะเป็นผู้บ่มเพาะความคิด ความสนใจในปัญหาสังคมด้านต่างๆ ให้แก่นักศึกษาศิลปะ เปิดโอกาสให้นักศึกษาได้เรียนรู้และทดลองแนวทางการสร้างสรรค์ใหม่ๆ ที่ท้าทายขนบทางศิลปะอย่างหลากหลาย กระทั่ง อ.ทวี เกษียณอายุราชการและมีโครงการเปิดหอศิลป์ของตนเอง ประสาทยังเป็นลูกศิษย์อีกผู้หนึ่งที่ไปช่วยเฝ้าหอศิลป์และแวะเวียนไปหาอาจารย์เป็นประจำ ช่วงนั้นประสาทจบ ปวส.ด้านสถาปัตย์ฯ แล้วและทำงานเป็นฟรีแลนซ์ในด้านเดียวกันนี้อยู่ในโคราช

¹ปรับปรุงเนื้อหาและภาพประกอบเพิ่มเติมจากการพิมพ์ครั้งแรก ใน นิตยสารฟิลลิ่ง ฉบับที่4 เดือน เมษายน 2565



ภาพที่ 129 : ภาพ ประสาท นิรันดร์ประเสริฐ สร้างสรรค์ผลงานศิลปะขณะเดินทาง
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ประสาท นิรันดร์ประเสริฐ)

ครั้งหนึ่งเขาได้เอยกับ อ.ทวี ถึงสิ่งที่ตั้งใจไว้ว่า เขาอยากเรียนศิลปะ (หมายถึงด้านทัศนศิลป์) ซึ่ง อ.ทวี บอกให้เขามาเรียนกับท่านได้ ไม่ต้องไปเรียนที่ไหนหรอก แต่ประสาทบอกกับอาจารย์ว่า นอกจากความรู้ทางศิลปะแล้ว เขายังอยากได้เพื่อน ได้สังคม จากคนที่เรียนศิลปะด้วยกันด้วย อาจารย์เข้าใจ และนี่เองเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ประสาทกลับไปเริ่มต้นใช้ชีวิตเป็นนักศึกษาศิลปะอีกครั้ง แม้ว่าขณะนั้น เขจะมีวัยเฉียดๆ 30 ปี แล้วก็ตาม!

ประสาทเริ่มต้นชีวิตนักศึกษาศิลปะในวัยเกือบ 30 ปีของเขาที่ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี (คลองหก) ปทุมธานี ในช่วงนี้ นอกจากจะศึกษาและทำงานศิลปะตามที่ตั้งใจอย่างจริงจังแล้ว เขายังเข้าร่วมกิจกรรมศิลปะกับสังคมในวาระต่าง ๆ อยู่เสมอ ที่สำคัญ คือ การเข้าร่วมเคลื่อนไหวเรียกร้องให้มีการจัดสร้างหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร บริเวณสี่แยกปทุมวัน ในช่วงประมาณปี พ.ศ. 2544 ร่วมกับศิลปิน อาจารย์ นักศึกษาศิลปะหลายสถาบันและประชาชนจำนวนมากที่ออกมาเคลื่อนไหวในห้วงเวลานั้นเช่นกัน การออกมาร่วมเคลื่อนไหวเรื่องหอศิลป์นี้เอง ทำให้ประสาทได้พบปะสนทนาและทำงานร่วมเคลื่อนไหวกับศิลปินผู้ทำงานสะท้อนสังคมหลายคน ไม่ว่าจะเป็น วสันต์ สิริพิพัฒน์ ไพศาล เปี้ยนบางช้าง จิตติมา ผลเสวก หงษ์จร เสน่ห์งามเจริญ กระทั่งในที่สุด หงษ์จร เสน่ห์งามเจริญ ได้มีโอกาสเห็นผลงานของเขาและชักชวนให้ไปจัดแสดงนิทรรศการเดี่ยวครั้งแรกในชีวิตที่ชื่อ “คนเราแสวงหาอะไร” ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นนั่นเอง

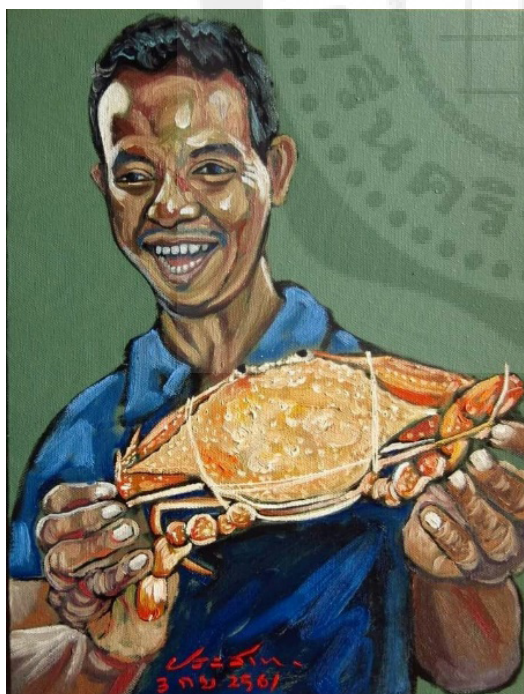


ภาพที่ 130 : ภาพการทำงานศิลปะของประสาธ นรินทร์ประเสริฐ ในสตูดิโอ จ.ราชบุรี
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ประสาธ นรินทร์ประเสริฐ)

ในนิทรรศการ “คนเราแสวงหาอะไร” ครั้งนั้น ประสาธไม่ได้มีทุนรอนมากนัก เขาจึงเลือกใช้กาวมาฉีกแผ่นกระดาษหนังสือพิมพ์เข้าด้วยกัน ประกอบสร้างขึ้นเป็นระนาบรองรับในการทำงานจิตรกรรม ขณะแสดงผลงานเขาไม่สามารถขายรูปได้เลย เพิ่งจะมาขายได้ในช่วงหลัง เมื่อขายผลงานไม่ได้ เขาทุนรอนในการสร้างสรรค์ผลงาน ประสาธจึงต้องแสวงหาแนวทางในการทำงานศิลปะตามเครื่องมือเครื่องมือที่มีอยู่ใกล้ตัว อาศัยว่า พ่อของเขาเป็นช่างไม้ มีไม้และเครื่องมือแกะไม้อยู่ เขาเลยสนใจหันมาลองทำงานศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ (Woodcut) ดู นอกจากนี้ ประสาธยังมีแรงผลักดันจากการได้ชมนิทรรศการภาพพิมพ์แกะไม้ของศิลปินแนวเอ็กเพรสชันนิสม์ชื่อดังชาวเยอรมันอย่าง Georg Baselitz ที่มหาวิทยาลัยศิลปากรนำผลงานของเขามาจัดแสดง งานภาพพิมพ์แกะไม้ของ Baselitz ผวนกับการได้เคยชื่นชมผลงานศิลปะภาพพิมพ์ของเพื่อนร่วมรุ่นที่เทคโนโลยีโคราซอย่าง “จรัสศรี รูปขำดี” ทำให้ในที่สุด ประสาธได้เลือกใช้เทคนิคภาพพิมพ์แกะไม้มาเป็นสื่อทำงานศิลปะในช่วงเวลาต่อมา กระทั่งผลงานศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ของเขาจำนวนมากถูกนำมาจัดนิทรรศการเดี่ยวอีกครั้งในปี พ.ศ. 2550 ภายใต้ชื่อนิทรรศการเดิมคือ “คนเราแสวงหาอะไร” ณ หอศิลป์จามจุรี ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นิทรรศการนี้เขานำงานภาพพิมพ์แกะไม้มาจัดแสดงทั้งในรูปแบบของงาน 2 มิติ และบางส่วนได้ประกอบผสานเข้าด้วยกันเป็นงานศิลปะแบบติดตั้งจัดวาง (Installation) ด้วย



ภาพที่ 131 : ภาพตัวอย่างงานจิตรกรรม ประเด็นวิถีชุมชน สิ่งแวดล้อม ของ ประสาท นรินทร์ประเสริฐ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ประสาท นรินทร์ประเสริฐ)



ภาพที่ 132 : ภาพตัวอย่างงานจิตรกรรม ประเด็นวิถีชุมชน สิ่งแวดล้อม ของ ประสาท นรินทร์ประเสริฐ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ประสาท นรินทร์ประเสริฐ)

ประสาหมุ่งเดินทางในวิถีศิลป์อย่างมุ่งมั่น เขานำผลงานทั้งจิตรกรรมและศิลปะภาพพิมพ์ไปจัดแสดงตามหอศิลป์หรือพื้นที่ทางศิลปะในจังหวัดต่าง ๆ ซึ่งแต่ละที่ ๆ ไปนั้น เขาก็ได้ใช้ชีวิต เดินทาง และทำงานศิลปะ ศึกษาเรียนรู้สภาพของชุมชน สังคม ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมไปในตัวด้วย อาทิ จังหวัดกระบี่ ซึ่งประสาได้นำผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของเขาไปจัดแสดงนิทรรศการเล็ก ๆ ที่นั่น พร้อมทั้งเดินทางไปตามสถานที่ต่าง ๆ ทั้งชุมชนและแหล่งธรรมชาติ กระทั่งในที่สุด ได้กลายเป็นจุดสำคัญต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะที่ถือได้ว่าเป็นช่วงสำคัญอีกช่วงหนึ่งในชีวิตของเขาเลยทีเดียว



ภาพที่ 133 : ภาพตัวอย่างงานจิตรกรรม ประเด็นวิถีชุมชน สิ่งแวดล้อม ของ ประสาท นรินทร์ประเสริฐ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ประสาท นรินทร์ประเสริฐ)



ภาพที่ 134 - 135 : ภาพตัวอย่างงานจิตรกรรม เนื้อหาสะท้อนวิพากษ์ถึงประเด็นชุมชน สิ่งแวดล้อม และความเสื่อมสลายของทรัพยากรธรรมชาติ ของ ประสาท นรินทร์ประเสริฐ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ประสาท นรินทร์ประเสริฐ)

แม้ประสาทจะมีพื้นเพเป็นคนขอนแก่น ผ่านการร่ำเรียนมาทั้งในกรุงเทพฯ-ชลบุรี-โคราช-ปทุมธานี แต่การได้มีโอกาสเดินทางไปแสดงผลงานหรือทำงานศิลปะในจังหวัดกระบี่ ได้พบเห็นธรรมชาติ ผู้คนและชุมชนที่งดงาม ทำให้เขามีความประทับใจในภาคใต้ ช่วงเวลากว่า 10 ปี เขาเดินทางไป-มา ในจังหวัดต่าง ๆ ในภาคใต้อย่างสม่ำเสมอ การมีโอกาสพบกับเพื่อนที่เป็นสื่อมวลชนด้านสิ่งแวดล้อม ร่วมทำงานหรือเคลื่อนไหวเกี่ยวกับการสะท้อนปัญหาจากโครงการด้านการพัฒนาที่ส่งผลกระทบต่อวิถีชุมชนและสิ่งแวดล้อม ผนวกกับการได้ไปร่วมงานกับนักกิจกรรม นักเคลื่อนไหว ศิลปินที่ทำงานศิลปะชุมชนซึ่งเคลื่อนไหวในเรื่องการสะท้อนปัญหาสิ่งแวดล้อม ไม่ว่าจะเป็นการคัดค้านเรื่องการสร้างท่าเรือน้ำลึกที่ปากบารา ซึ่งทำให้เขาร่วมเดินประท้วงคัดค้านจากจังหวัดสตูลไปยังสงขลา หรือกรณีปัญหาสิ่งแวดล้อมที่อำเภอจะนะ จังหวัดสงขลา ฯลฯ เหล่านี้ล้วนแล้วแต่ส่งผลทางความคิดและเป็นแรงผลักดันให้ประสาทสนใจงานศิลปะที่เขาสร้างไปใช้เป็นเครื่องมือสะท้อนปัญหาเหล่านี้สู่สังคมมากยิ่งขึ้น



ภาพที่ 136 : ภาพการเดินทางด้วยจักรยานเพื่อทำงานศิลปะสะท้อนเรื่องราวของชุมชน สิ่งแวดล้อม วิถีชีวิตในภาคใต้ (ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ประสาท นรินทร์ประเสริฐ)



ภาพที่ 137 : ภาพตัวอย่างงานจิตรกรรม เนื้อหาสะท้อนวิพากษ์ถึงประเด็นชุมชน สิ่งแวดล้อม และความเสื่อมสลายของทรัพยากรธรรมชาติ ของ ประสาท นรินทร์ประเสริฐ (ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ประสาท นรินทร์ประเสริฐ)

ในที่สุดประสาทตัดสินใจเดินทางด้วยการขี่จักรยานทั่วภาคใต้เพื่อทำงานศิลปะงานจิตรกรรมบันทึกภาพทะเล ภาพวิถีชีวิต ของชุมชนกับธรรมชาติของจังหวัดภาคใต้ เพื่อสะท้อนให้ผู้ชมเห็นว่าความงดงามของทรัพยากรธรรมชาติ เหล่านี้ กำลังจะหมดไปด้วยน้ำมือของมนุษย์และโครงการที่อ้างการพัฒนา แต่ได้เข้ามารุกรานทรัพยากรธรรมชาติ และทำให้เกิดผลกระทบกับชุมชนในระยะยาว การเดินทางครั้งนี้ ประสาทเดินทางด้วยตนเอง เริ่มต้นจากเงินทุนส่วนตัว ของเขาซึ่งมีไม่มากนัก จักรยานที่ใช้ก็ซื้อจากรุ่นน้องที่เป็นเจ้าของร้านจักรยานซึ่งขายให้เขาในราคาต้นทุน เขาเลือก ใช้สีน้ำในการบันทึกภาพธรรมชาติเสียเป็นส่วนใหญ่ ใช้เวลา 6 เดือนเต็มที่ได้เดินทางด้วยจักรยานโดยไม่ได้อีกกลับบ้านเลย จากเส้นทางภาคใต้ยังขี่ข้ามไปถึงดินแดนฝั่งมาเลเซียด้วย การพักแรมระหว่างการเดินทางก็ใช้วิธีการแบบประหยัด คือ กางเต็นท์และพักกับเพื่อนมิตรหรือชาวบ้านระหว่างทาง ระหว่างนั้นได้บอกเล่าเรื่องการเดินทาง การทำงานศิลปะ ผ่าน Facebook เป็นระยะๆ ขณะเดียวกัน แม้การเดินทางครั้งนี้ เขาพยายามพึ่งตนเองให้มากที่สุด แต่เมื่อมีผู้ได้อ่าน และติดตามการเดินทางของเขาจาก Facebook ผู้ติดตามจำนวนหนึ่ง ที่ไม่รู้จักกันเป็นการส่วนตัว ก็ได้ร่วมสนับสนุน ค่าใช้จ่ายในการเดินทางให้กับเขาด้วย แม้จะเป็นจำนวนเงินไม่มากนัก และเขาเองก็ไม่ได้เปิดรับการบริจาคหรือเปิดรับ สนับสนุนเงินทุนจากผู้คนแต่อย่างใด แต่ด้วยเหตุผลที่ประสาทเล่าว่า “คนสนับสนุน เขาบอกกับผมว่า ถึงไม่เคยรู้จักกัน แต่คุณได้ทำในสิ่งที่ผมอยากจะทำ แต่ไม่มีโอกาสได้ทำ” นั่นจึงทำให้เขามีกำลังใจในการเดินทางและทำงานครั้งนี้ จนสำเร็จ



ภาพที่ 138 : ภาพผู้ชมผลงานในนิทรรศการ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ประสาท นิรันดระประเสริฐ)

แรกทีเดียว ประสาทตั้งใจจะแค่บันทึกภาพธรรมชาติและวิถีชีวิตของผู้คนที่พบนระหว่างการเดินทางด้วยจักรยานโดยใช้สีน้ำและจัดแสดงเท่านั้น แต่ในความคิดของเขา ซึ่งมีเป้าหมายอยากจะสื่อสารถึงสิ่งที่ “มากกว่าความสวยงามและเทคนิคของการวาดสีน้ำ” นั่นคือ การกระตุ้นความคิดให้ผู้คนหันมาสนใจและตระหนักในปัญหาการทำลายธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมซึ่งมาในรูปแบบต่าง ๆ โดยเฉพาะจากโครงการของภาครัฐและภาคเอกชนที่กระทำไปโดยไม่คำนึงถึงผลกระทบต่อวิถีชีวิต วิถีวัฒนธรรมของชุมชนทั้งในระยะสั้นและระยะยาว ด้วยเหตุนี้การจัดแสดงผลงานภาพสีน้ำของเขาจึงถูกนำมาขบคิดใหม่อีกครั้งเพื่อแสวงหาวิธีการนำเสนอที่จะนำไปสู่ความตั้งใจ เช่นที่ว่ามันให้ได้มากที่สุด ในที่สุดเขาเลือกวิธีการ “ฉีก” ภาพผลงานสีน้ำของเขาออกเป็น 2 ส่วน โดยฉีกตรงบริเวณกึ่งกลางให้ภาพแยกขาดออกจากกัน จากนั้นจึงนำภาพทั้งสองส่วนมาใส่อยู่ในกรอบเดียวกัน เขาเล่าว่า “ตอนฉีกครั้งแรก ๆ นี่น้ำตาจะไหลนะ” แต่ด้วยความตั้งใจที่จะแสวงหาความเป็นไปได้ให้ผลงานสร้างคำถาม กระตุ้นความคิดและอารมณ์ของผู้ชม การฉีกภาพสีน้ำของเขาจำนวนมากและนำมาติดตั้งจัดแสดง จึงกลายมาเป็นจุดเด่นที่ผู้ชมพูดถึงและทำให้ภาพที่เคยบรรจุแต่สีสันของรูปทรงและทิวทัศน์ที่สวยงาม สามารถส่งนัยที่สะท้อนถึงปัญหาของชุมชนที่ถูกกรุกรานทำลายและการล่มสลายของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมได้อย่างเข้มข้นอีกด้วย ผลงานสีน้ำธรรมชาติชุดที่ฉีกนี้ เขาได้นำไปจัดแสดงนิทรรศการหลายแห่ง ไม่ว่าจะเป็นที่หอศิลป์ขนาดใหญ่ สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี หรือที่นราธิวาส เขาเล่าว่า “ไปจัดแสดงหลายที่ คนให้ความสนใจในสิ่งที่เราต้องการจะบอกมากขึ้น อย่างไปแสดงที่นราธิวาสนี่ คนชอบกันมาก” งานชุดนี้ ยังเคยถูกนำมาจัดแสดงที่หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานครร่วมกับงานศิลปะในประเด็นชุมชนอื่น ๆ อีกด้วย



ภาพที่ 139 : ภาพศิลปินกำลังสนทนากับผู้ชมถึงผลงานในนิทรรศการ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ประสาท นรินทร์ประเสริฐ)



ภาพที่ 140 -141 : (ซ้าย) ประสาท นรินทร์ประเสริฐ กับ จิตติมา ผลเสวก ศิลปินผู้เป็นหนึ่งในแรงบันดาลใจในการทำงานศิลปะเพื่อสังคมชุมชน และ (ขวา) ภาพการทำงานศิลปะเพื่อร่วมเคลื่อนไหวในกิจกรรมเชิงอนุรักษ์และศิลปะชุมชน (ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ประสาท นรินทร์ประเสริฐ)

จิตติมา ผลเสวก เป็นศิลปิน นักเขียน นักกิจกรรมเคลื่อนไหวทางศิลปะชุมชนคนสำคัญอีกคนหนึ่งที่มีส่วนผลักดันให้ประสาทได้มีโอกาสทำงานศิลปะชุมชนเพื่อสื่อสารท่อนถึงเรื่องราว วิถีชีวิต วัฒนธรรม และปัญหาที่เกิดขึ้นกับชุมชนอย่างต่อเนื่องอีกด้วย “ตอนนั้นพี่เลน (จิตติมา) แกจะไปทำงานศิลปะชุมชนที่เกาะเต่า ก็ยากให้ผมไปทำงานภาพพิมพ์แกะไม้ด้วย จากนั้นก็ได้ซึมซับการทำงานศิลปะชุมชนกับพี่เลนและเพื่อน ๆ ต่อมาก็ร่วมเดินทางไปทำงานกันอีกหลายที่ พี่เลนก็ชวนให้ร่วมทำโครงการศิลปะชุมชนด้วย ทั้งภาคใต้ ภาคเหนือ ไปถึงสาละวิน ทวาย ฯลฯ ทำให้สนใจงานศิลปะชุมชนที่มีโอกาสได้เข้าไปพูดคุยกับคนในชุมชนด้วย” การเข้าไปพบปะ สนทนา และใช้ชีวิตกับคนในชุมชนชาวเลที่ภาคใต้ ยังนำมาสู่การสร้างผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันที่น่าสนใจของประสาทอีกด้วย โดยเฉพาะการวาดรูปของชาวเลกับผลผลิตความอุดมสมบูรณ์ที่ได้จากธรรมชาติ ภาพชาวเลทั้งเดี่ยวและกลุ่มกำลังถือปลาหรือกำลังดำเนินวิถีชีวิตประจำวันของชาวเลที่ส่งผ่านรูปทรงที่เรียบง่ายกลายเป็นงานจิตรกรรมอีกกลุ่มหนึ่งที่ประสาทถ่ายทอดออกมาได้อย่างน่าสนใจ

นอกจากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมแล้ว ในวิถีแห่งศิลปินนักแสวงหาที่ไม่ยึดติดกับเนื้อหาหรือรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเพียงเพื่อหวังให้ผู้คนจดจำงานของเขาได้และนำสู่ผลประโยชน์เชิงพาณิชย์เท่านั้น ส่งผลให้ประสาทขยายขอบเขตการใช้งานศิลปะของเขาเพื่อบอกเล่าถึงปัญหาสังคมด้านอื่น ๆ ทั้งที่เกิดขึ้นในประเทศและในพื้นที่อื่นๆ ของโลกด้วยอีกหลายต่อหลายชุด ดังกรณี การบาดเจ็บล้มตายของผู้เรียกร้องประชาธิปไตยในพม่า หรือความทุกข์ทรมาน ความโหดร้ายจากสงคราม ทั้งในซีเรียและในพื้นที่อื่น ๆ ของโลกด้วย



ภาพที่ 142 : ภาพจิตรกรรมสะท้อนความโหดร้ายของสงครามในต่างประเทศ โดย ประสาท นรินทร์ประเสริฐ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ประสาท นรินทร์ประเสริฐ)

นอกจากนี้ ประสาทยังคงแสวงหาวิธีนำเสนอผลงานที่หลากหลาย งานจิตรกรรมและภาพพิมพ์ของเขาหลายชุด ไม่ได้ใช้วิธีแขวนติดตั้งบนกำแพงเท่านั้น แต่ยังนำรูปแบบของศิลปะติดตั้งจัดวางมาใช้ในการนำเสนอด้วย กระทั่งใน พ.ศ. 2561 ประสาทได้เป็นหนึ่งในผู้ได้รับรางวัล 50 ปี มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป ในรางวัลด้านการรังสรรค์ศิลปกรรม ซึ่งประกาศและมอบรางวัลในวันที่ 5 สิงหาคม พ.ศ. 2561 ณ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ในคำประกาศรางวัล ได้กล่าวถึงการทำงานศิลปะของประสาทที่มีถ้อยความว่า



ภาพที่ 143 : ภาพประสาท นรินทร์ประเสริฐ กับนิทรรศการผลงานจิตรกรรม เนื้อหาสะท้อนวิพากษ์ถึงประเด็นชุมชน
สิ่งแวดล้อม และความเสื่อมสลายของทรัพยากรธรรมชาติ
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ประสาท นรินทร์ประเสริฐ)

“ท่านได้อุทิศตนทำงานศิลปะที่สะท้อนปัญหาผลกระทบด้านสิ่งแวดล้อม ภายใต้ความคาดหวังว่างานศิลปะ จะมีส่วนช่วยให้จิตใจคนคล้อยตามและตระหนักถึงสิ่งที่ถูกต้องในการดำเนินชีวิต ท่านมักสร้างงานศิลปะในลักษณะ ที่มีนัยยะแอบแฝง นอกจากนี้ท่านกับเพื่อนศิลปินในโครงการ ศิลปะชุมชน (Community Arts) และเสมสิกขาลัย ได้เดินทางไปเมืองทวาย ภาคตะนาวศรี ประเทศพม่า เพื่อร่วมใช้ชีวิตกับชาวบ้านและจัดกิจกรรมเชิงปฏิบัติการงาน ศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้แก่เด็ก ๆ และเยาวชน บ้านกาโลนทา หนึ่งในพื้นที่โครงการสร้างเขื่อน สร้างโรงไฟฟ้าและทำเรื่อน้ำลึกในประเทศนั้น สร้างสรรค์ชิ้นงานเพื่อนำออกแสดงนิทรรศการ “หลังรักทวาย” ขึ้นในประเทศไทย จนเป็นงานที่ทำให้ได้รับรู้และช่วยกันสร้างสมดุลในการพัฒนาและรักษาสีสิ่งแวดล้อม”

ช่วงหนึ่งที่ได้สนทนากัน ประสาทยังเล่าให้ผมฟังเกี่ยวกับวิถีการทำงานศิลปะของเขาด้วยว่า

“การทำงานของผม อย่างเรื่องสงคราม เรื่องปัญหาสังคมช่วงโควิดต่างๆ ผมจะไม่ชี้หน้า แต่จะนำภาพเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในสังคมมาถ่ายทอดด้วยรูปแบบงานศิลปะ อยากให้คนดูได้คิดเอาเอง แต่ละวันผมปล่อยให้ความคิด ความรู้สึกมันพาไป พอเราได้พบ ได้เห็น ได้รู้เรื่องราวต่างๆ และมันมากระทบกับความคิดความรู้สึกของเรา เราก็ถ่ายทอดมันออกมา งานของผมจึงเปลี่ยนไปตลอด มีคนบอกผมว่า ที่ผมขายงานไม่ค่อยได้ เพราะงานเปลี่ยนไปตลอด แต่ผมก็ปล่อยการทำงานของตัวเองให้ไปตามความรู้สึกจากข้างในมากกว่า ใช้งานศิลปะในการปลดปล่อยตนเองจากความอัดอั้นคับข้อง จากปัญหาทางสังคมต่างๆ ในฐานะคนทำงานศิลปะ”

หลังจากความรู้สึกข้างในเหล่านี้กระมัง ที่ไหลเวียนหล่อเลี้ยงความคิด ความรู้สึกของประสาทในฐานะศิลปิน และส่งผ่านมาเป็นผลงานสร้างสรรค์หลายต่อหลายชุดอย่างต่อเนื่องสู่สังคม เป็นบทสะท้อนที่ยืนยันถึงวิถีแห่งศิลปิน นักแสวงหา นามว่า ประสาท นรินทรประเสริฐ.



ภาพที่ 144 : ภาพ ประสาท นรินทรประเสริฐ ภายในสตูดิโอสร้างสรรค์งานศิลปะ จราชบุรี
(ที่มาภาพ : ได้รับความอนุเคราะห์จาก ประสาท นรินทรประเสริฐ)

บทสรุป

เนื้อหาและเรื่องราวของศิลปินไทยร่วมสมัย 12 คน โดยสังเขปที่นำเสนอมาในหนังสือ “ย้อนรอยประวัติศาสตร์ศิลป์ผ่านชีวิตศิลปินไทยร่วมสมัย” คือความตั้งใจของผู้เขียนที่ตอกย้ำว่า การศึกษาหรือการแสวงหาคำอธิบายทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในประเทศไทยนั้น เราสามารถศึกษาผ่านเรื่องราวชีวิต แนวคิด ในการทำงานศิลปะหรือบทบาทของศิลปินแต่ละคนที่มีต่อวงการศิลปะได้ การศึกษาประวัติศาสตร์ชีวิตของศิลปินแต่ละคน ยังสามารถเชื่อมโยงให้เราได้เห็นรอยทางของประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในภาพใหญ่ได้เช่นกัน และลำพังการศึกษาหรือทำความเข้าใจกับคำอธิบายหรือข้อมูลทางประวัติศาสตร์จากวิธีการนำเสนอในแบบไล่เรียงตามลำดับเวลา (Timeline) นั้นอาจจะไม่เพียงพอให้เราได้เห็นแง่มุมหรือมิติทางประวัติศาสตร์อื่น ๆ ที่น่าสนใจได้ จากการนำเสนอเนื้อหาในหนังสือเล่มนี้ที่ผ่านมา ผู้อ่านคงจะเห็นเช่นกันแล้วว่า หนังสือเล่มนี้ย่อมไม่ใช่ “หนังสือชีวประวัติ” ของศิลปินแต่ละคนที่จะสามารถเก็บรวบรวมเรื่องราวและข้อมูลทั้งหมดของศิลปินที่หยิบยกมาได้ หากแต่เป็นการ “ย้อนรอย” ในบางบทบาท บางเรื่องราว บางแง่มุม ของศิลปินแต่ละคนที่ล้วนต่างมีร่องรอยทางการก้าวเดิน การเคลื่อนไหว การสร้างสรรค์ที่มีส่วนหรืออยู่ในบางช่วงสำคัญของการเปลี่ยนผ่านทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยไทย

การทำงานในหนังสือเล่มนี้ เป็นเสมือนการกระตุ้นเตือนตนเองของผู้เขียน ว่านี่คือก้าวแรกของการเริ่มทำตามความตั้งใจในทางวิชาการของผู้เขียน นั่นคือการนำเสนอแง่มุม เรื่องราว ของศิลปิน และในอนาคตอาจหมายรวมถึงบุคลากรในวงการศิลปะด้านอื่น ๆ ที่ล้วนเคลื่อนไหวอยู่ในวงจรของ ระบบนิเวศน์ (Eco-System) ในวงการศิลปะร่วมสมัยไทยด้วย และท้ายสุดคงเป็นจุดเริ่มต้นดังที่ได้กล่าวไว้ในบทนำว่า มันคืองานที่อาจนำไปสู่การได้มีโอกาสเขียนเรื่องราวที่ผู้เขียนจะได้ “เล่าเรื่องราวดี ๆ และมีคุณค่าในเชิงความรู้และความหมาย” ให้กับผู้คนอื่น ๆ ได้รับรู้ด้วย

ในอีกด้านหนึ่ง การนำเสนอเรื่องราวบางแง่มุมแห่งชีวิตของศิลปินไทยร่วมสมัยทั้ง 12 คนที่กล่าวมา ผู้อ่านคงจะพอได้เห็นถึงแนวความคิด ความเคลื่อนไหว และพัฒนาการของวงการศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของไทยไม่มากนักน้อย ไม่ว่าจะเป็นในด้านของ พัฒนาการในเชิงพื้นที่การแสดงออกทางศิลปะอย่างหอศิลป์, พัฒนาการด้านทัศนศิลป์ศึกษา, ความเคลื่อนไหวและคุณภาพการของศิลปินนอกระบบสถาบันการศึกษาทางศิลปะ, พัฒนาการและความเคลื่อนไหวของศิลปะสะท้อน วิพากษ์สังคม การเมือง, พัฒนาการของผลงานสร้างสรรค์ที่ผสมผสานเรื่องราวของพุทธศาสนา พุทธปรัชญา เข้ากับแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะร่วมสมัย, การเคลื่อนไหวของศิลปินที่มีแนวคิด เจตนารมณ์ ในการทำงานศิลปะเพื่อเป็นกระบอกเสียงสะท้อนปัญหาของชุมชนท้องถิ่น ธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อม

เหล่านี้ที่กล่าวมาอาจไม่ใช่ปรากฏการณ์หรือความเคลื่อนไหวทั้งหมดที่เกิดขึ้นในวงการศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยไทย แต่เป็นส่วนหนึ่งในร่องรอยทางที่มีส่วนในการประกอบสร้างให้วงการศิลปะของไทยก้าวหน้าและเติบโตมาได้อย่างทุกวันนี้

ผู้เขียนยังหวังว่า หนังสือเล่มนี้จะเป็นประโยชน์ และเป็นสิ่งที่ส่งให้ผู้เขียนคนอื่น ๆ ได้มีโอกาสหยิบนำเรื่องราวในลักษณะเช่นนี้หรือต่างไปจากนี้ออกมานำเสนอสู่การรับรู้มากขึ้นด้วย เพราะในความรักที่มีให้กับการเขียน ผู้เขียนก็มีให้กับการอ่านด้วยเช่นกัน หากไม่มีการอ่าน ก็คงไม่มีการเขียน

นี้อาจไม่ใช่บทสรุปที่ดีนักสำหรับหนังสือเล่มหนึ่ง แต่ก็เป็นการเขียนบทสรุปที่มาจากใจจริง

ในฐานะของทั้งคนทำงานศิลปะ คนสอนศิลปะ และคนเขียนเรื่องราวทางศิลปะเล็ก ๆ คนหนึ่ง.



ขอขอบคุณ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์

คุณกิตติกรณ์ ชาลีจันทร์

คุณจุมพษ์ บุญมา

คุณฉัตรวิชัย พรหมทัตตเวที

คุณเฉลิมชัย วรศกฤตธนา

คุณทีฆภัฏ สนธิสุข

คุณทิพย์ แซ่ตั้ง

อาจารย์ธวัช ปรึกษาจารย์

คุณนวกู แซ่ตั้ง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปิยวดี มากพา

คุณพีระ พัฒนะพีระเดช

ดร.พิบูลย์ มังกร

อาจารย์พงศา รวมทรัพย์

พิพิธภัณฑจำ แซ่ตั้ง

คุณไพศาล อีรพงษ์วิษณุพร

คุณภัทร มีสุวรรณ

คุณไมตรี หอมทอง

คุณวรเทพ อรรคบุตร

คุณสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย

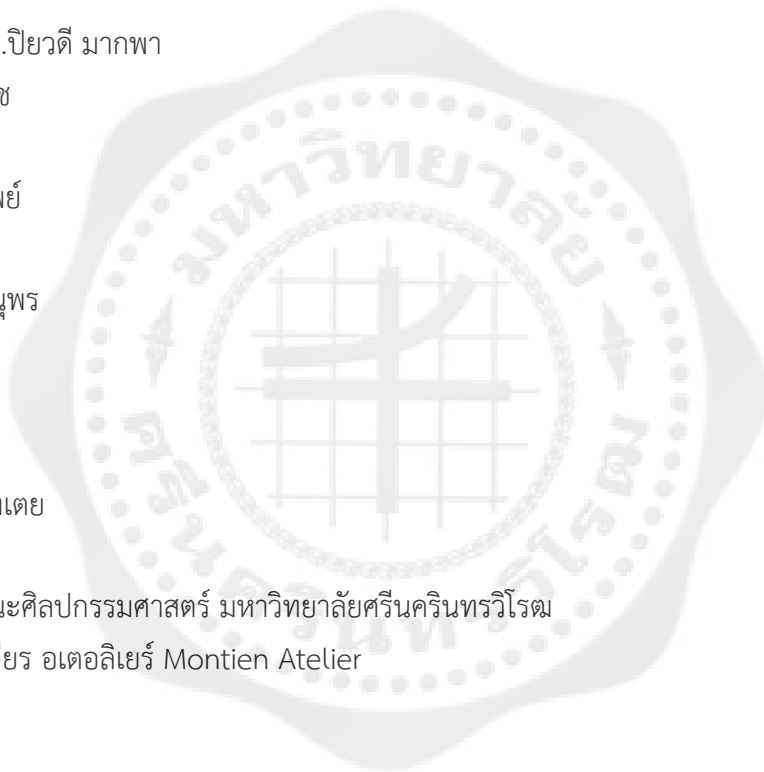
คุณสุจิตรา พุ่มพื้ง

สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

หอจดหมายเหตุ มณฑลอยุธยา อเตอลิเยร์ Montien Atelier

คุณอารยะ บุญเชิด

อาจารย์อรทัย ตักโพธิ์



บรรณานุกรม

กฤติยา กาวิวงศ์, เกรกอรี่ กัลลิแกน และโสมสุดา เปี่ยมสัมฤทธิ์. (2556). *Unbuilt/Rareworks*. กรุงเทพฯ:

มูลนิธิ เจมส์ เอช ดับบลิว ทอมป์สัน.

กันทร ทารมณ (นามปากกา, 2548). *เรียนรู้ชีวิต ศิลปะจากสังคม และต้นไม้วัดหนองป่าพง*

โลกศิลปะ (พฤศจิกายน - ธันวาคม), หน้า 23-25.

คณะกรรมการรางวัลมนัส เคียงสิงห์ ‘แดง’. (2549) *หนังสือรางวัลมนัส เคียงสิงห์ ‘แดง’ ครั้งที่ 2*

ประจำปีพุทธศักราช 2549. กรุงเทพฯ : สถาบันปรีดี พนมยงค์.

ด.ร.วงศ์.(นามปากกา, 2509). “ปฏิกริยาจากศิลปินกลุ่มหนึ่ง” ใน *สัจนิพนธ์การจิตรกรรมครั้งที่ 1 กลุ่มศิลปิน*

ร่วมสมัยปทุมวัน. ไม่ระบุเลขหน้า. กรุงเทพฯ: กลุ่มศิลปินร่วมสมัยปทุมวัน.

ด.ว.อุปราช (นามปากกา, 2516). “บทความเรื่อง 2504-2516,” ใน *สัจนิพนธ์ศิลปะเมฆพยับ*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิ

จุมภฏ-พันธุ์ทิพย์.

ดำรง วงศ์อุปราช. (2536). “หอศิลปะในประเทศไทย,” ใน *วารสารวัฒนธรรมไทย* ปีที่ 31 ฉบับที่ 3

(ธันวาคม 2536).หน้า 84-91. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

ชูเกียรติ ฉาโธสง.(2544). *เส้นสีแห่งชีวิต ประเทือง เอมเจริญ*.กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ชนนิยม

โชคชัย ตักโพธิ์. (2559). “มหาวิทยาลัยชีวิตผู้ขายชุดดำ ‘ประเทือง เอมเจริญ’ “อาจจะริบหรี่การา จะ”

และอาจารย์ผู้เกื้อหนุนชีวิตเพื่อสร้างทางเลือก”, ใน *ประเทือง เอมเจริญ ร้อยริ้วสรรพสิทธิ์*

ตำนานชีวิตและสังคม. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, หน้า 59-69.

ทวี รัชนิกร. (2545). “ดำรงเพื่อนรัก,” ใน *หนังสือที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพ ผศ.ดำรง วงศ์อุปราช*

วันที่ 13 สิงหาคม พ.ศ. 2545. นครปฐม: ศูนย์ทัศนศิลป์ดำรง วงศ์อุปราช.

ธนากร ต่วนศิริ. (2548). *การศึกษาผลงานของมณเฑียร บุญมา และ กมล เผ่าสวัสดิ์ เพื่อสร้างสรรค์*

งานศิลปะสะท้อนสังคม. วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์: ศิลปะสมัยใหม่

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ประจักษ์ ก้องกีรติ. (2548). *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชน*

ก่อน 14 ตุลา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ไพฑูรย์ คงคา. (2545). “ระลึกถึง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช,” ใน *หนังสือที่ระลึกใน*

การพระราชทานเพลิงศพ ผศ.ดำรง วงศ์อุปราช วันที่ 13 สิงหาคม พ.ศ. 2545.

นครปฐม: ศูนย์ทัศนศิลป์ดำรง วงศ์อุปราช.

พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ.(2525). *ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475*. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดี

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พจนา จันทรสันติ. (2533). *วิถีแห่งเต๋าหรือคัมภีร์เต๋า เต็ก เก้งของปราชญ์เหลาจื้อ*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์

ธรรมสาร.

- ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์. (2562). “สมบูรณ์ หอมเทียนทอง ศิลปินร่วมสมัยระดับแนวหน้าผู้แสวงหา
นามธรรมในทุกสรรพสิ่งรอบตัว,” ใน *U.O.B.Art Around (4) มกราคม: 6:11*.
- นิพนธ์ ทวีกาญจน์. (2542). *ศิลปกรรมร่วมสมัย ทศนะทางศิลปะ ศิลปศึกษา*. พระนครศรีอยุธยา :
สถาบันราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.
- นิพนธ์ ทวีกาญจน์. (2545). *เวลาอันยาวนานของจ่าง แซ่ตั้ง ภาคอักษรมีลมหายใจเล่ม 4*. กรุงเทพฯ:
ศิลปสยามการพิมพ์.
- นิพนธ์ ทวีกาญจน์.(2559). “ประเทือง เอมเจริญกับการแสดงศิลปะย้อนหลัง,” ใน *สูจิบัตรนิทรรศการ
ประเทือง เอมเจริญ “ร้อยริ้วสรรพสัณฐาน” ตำนานชีวิตและสังคม*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอ
ศิลปวัฒนธรรมแห่ง กรุงเทพมหานคร, หน้า 209-217.
- รวีเทพ มุสิกะปาน. (2543). *การศึกษาปัญหาความขัดแย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี
พ.ศ. 2507 ถึงปี พ.ศ. 2524*. ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาศิลปศึกษา
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ลักขณา คุณาวิชยานนท์. (บรรณาธิการ, 2561). *สูจิบัตรประกอบนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย
ฉันคือเธอ: I Am You โดยวสันต์ สิทธิเขตต์*. กรุงเทพฯ : หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2534). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พรีนติ้งเฮาส์.
- วรเทพ อรรถบุตร. (2564). *มณฑิร บุญมา: ภาพตัวแทนท้องถิ่นและความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัย
สากล*.วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยและสร้างสรรค์ศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- วงศ์ใหม่ เมืองล้านนาและสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. (2551).*สายธารธรรมศิลป์: แนวร่วมศิลปินแห่ง
ประเทศไทย ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย สู่ศิลปะเพื่อสันติภาพ ประชาธิปไตย
และความเป็นธรรม*. กรุงเทพฯ: ฝ่ายศิลปกรรม สถาบันปรีดี พนมยงค์.
- ศิลป พีระศรี. (2503) “คิดกันคนละอย่าง,” แปลโดย เขียน ยัมศิริ. ใน *สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
ครั้งที่ 11*. หน้า 3-9. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2503.
- ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. (2537). *ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. (2551). *บันทึกความทรงจำบางเรื่อง พ.ศ. 2497-2550*. เชียงใหม่:
รักและเมตตาวรรณกรรม
- สมบัติ จิตสกุลชัยเดช. (บรรณาธิการ, 2531). *ห้วงสีนหา รวมบทกวีรักและบทเพลง*. กรุงเทพฯ:
สำนักพิมพ์พ่อแม่.
- สิทธิเดช โรหิตะสุข.(2552). *กลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย: บทสำรวจสถานภาพและความ
เคลื่อนไหวในช่วงปี พ.ศ. 2516-2530*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2557). *ประวัติศาสตร์การประกวดศิลปกรรมในประเทศไทยตั้งแต่ทศวรรษ 2480
ถึงทศวรรษ 2530*.วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

- สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2560). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย: มองผ่านความเคลื่อนไหวของหอศิลป์ เอกชนและการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2564). *พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ในศิลปะร่วมสมัยไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักหนังสือ 20 พฤษภา
- อัจฉรา ตั้งพรประเสริฐ. (2546). *การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของจำเริญ แซ่ตั้ง ตั้งแต่ พ.ศ. 2497-2532*. วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ.
- อำนาจ เย็นสบาย. (2522). *อิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่มีต่อศิลปกรรมไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492 ถึง พ.ศ. 2522*. กรุงเทพฯ: หน่วยการศึกษานิเทศ กรมการฝึกหัดครู.
- _____. (2534-35). “จำเริญ แซ่ตั้ง ภาพสะท้อนปัจเจกศิลปินบนถนนสายอุดมคติ,” ใน *ดีเคด หมายเหตุแห่งศตวรรษ*. 1 (10): 107-116.
- _____. (2531). *ศิลปวิจารณ์. ต้นอ้อแถมมี: กรุงเทพฯ* ๓
- _____. (2552). *ศิลปวิจารณ์. โครงการศูนย์ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย - มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ*
- อารี สุทธิพันธ์. (2549). *บทบาทของครูศิลปะในชุมชน.เอกสารการสอน, เขียนเมื่อ 11 กุมภาพันธ์ 2549*
- _____. (2550). *ทำไมผมจึงเขียนวัด.เอกสารการสอน, เขียนเมื่อ 24 มกราคม 2550*
- _____. (2551). “40 ปี ศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ 2511 – 2551,” ใน *ครูศิลปศึกษา*. กรุงเทพฯ: โครงการบริการวิชาการแก่ชุมชน มศว.
- _____. (2551). “มนุษย์กับสถานการณ์,” ใน *ครูศิลปศึกษา*. กรุงเทพฯ: โครงการ บริการวิชาการแก่ชุมชน มศว
- Art Eye View. (2558). *หัวใจยังแสดงสด ของ “จิตติมา ผลเสวก” คู่ชีวิตศิลปินและนักเคลื่อนไหว “ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง”, เผยแพร่ในเวปไซด์เมื่อ 22 กรกฎาคม 2558, สืบค้นจาก www.mgsonline.com เมื่อ 5 พฤษภาคม 2566*.
- Poshayananda, Apinan. (1992). *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Singapore: Oxford University press.

สุจิตต์ประกอบนิทรรศการ

- จิตรกร ไล่จับ แสงแดด. *สุจิตต์ประกอบนิทรรศการ “จิตรกร ไล่จับ แสงแดด” ณ หอศิลป์ Open Art Space*. 25 มิถุนายน – 22 กรกฎาคม พ.ศ. 2543
- ทิพย์ แซ่ตั้ง. (บรรณาธิการ). “เพราะฉันต้องการ ที่ว่างของฉัน...” ใน *สุจิตต์ประกอบนิทรรศการ จำเริญ แซ่ตั้ง : เพราะฉันต้องการ ที่ว่างของฉัน ณ หอศิลป์ศุภโชค ดี อาร์ต เซนเตอร์*. 5 กุมภาพันธ์ – 31 มีนาคม พ.ศ. 2556.



ประวัติและผลงาน

ชื่อ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิทธิธรรม โรหิตะสุข

E-mail sometime_555@yahoo.com , may20books@gmail.com , sittidech@g.swu.ac.th

ประวัติการศึกษา

2529-2541	โรงเรียนอัสสัมชัญ สมุทรปราการ
2542-2545	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ 2) ภาควิชาทัศนศิลป์: จิตรกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
2546-2549	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์: ศิลปะสมัยใหม่ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
มิถุนายน 2554 – กรกฎาคม 2558	อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปัจจุบัน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาศิลปะจีนตทัศน์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผลงานวิจัยที่ตีพิมพ์เผยแพร่เป็นรูปเล่มรายงานการวิจัยแล้ว

- สิทธิเดช โรหิตะสุข. (2552). *กลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย: บทสำรวจสถานภาพและความเคลื่อนไหวในช่วงปี พ.ศ. 2516-2530*. กรุงเทพฯ: โครงการศูนย์ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย-มศว.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2560). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย: มองผ่านความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชนและการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2564). *การศึกษาแนวคิดและความเคลื่อนไหวของนิทรรศการศิลปะกับสังคมที่จัดโดยสถาบันปริดี พนมยงค์ พ.ศ. 2538-2560*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิไชยวนา.
- อำนาจ เย็นสบาย และ สิทธิเดช โรหิตะสุข. (2550). *ชุมชนต้นแบบ: โครงการศึกษากระบวนการสร้างฐานข้อมูลชุมชนแบบชุมชนมีส่วนร่วม ของชุมชนต้นแบบบ้านบ่อลูกรัง จังหวัดสระแก้ว*. กรุงเทพฯ: ฝ่ายเครือข่ายการเรียนรู้-มศว.

การนำเสนอผลงานทางวิชาการในการประชุมวิชาการและการสัมมนาทางวิชาการระดับชาติหรือนานาชาติ

- สิทธิเดช โรหิตะสุข. *การศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย*. ใน, การประชุมวิชาการเพื่อนำเสนอผลงานปริญญานิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 29 สิงหาคม 2551 ณ โรงแรม อมารี เอเทรียม กรุงเทพฯ.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. *การประกวดศิลปกรรมก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 : ปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจภายใต้บทบาทการอุปถัมภ์โดยราชสำนักใน, การประชุมวิชาการระดับชาติ เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ครั้งที่ 7 : ความกลัว ความหวัง จินตนาการ การเปลี่ยนแปลง, 24 มกราคม 2557 ณ มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์ นครศรีธรรมราช.*
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. *สถาปนิกเลือนน้ำเงินกับศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย:แนวคิดและบทบาทของสถาปนิกชั้นหม่อมเจ้าในช่วง พ.ศ. 2475- 2505*, ใน การประชุมวิชาการระดับชาติ เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ครั้งที่ 11 เปิดโลกสุนทรีย์ในวิถีมนุษยศาสตร์8 กันยายน 2560 ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร กรุงเทพฯ.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. *จากการประมวลศิลปกรรม ประส. สู่พื้นที่ศิลปะทางเลือกใหม่และนักสะสมงานศิลปะ : ผลกระทบจากวิกฤติเศรษฐกิจใน พ.ศ. 2540*. ใน การประชุมวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ ศูนย์กลาง-ชายขอบ-ตัวตน-คนอื่น ผ่านมุมมองประวัติศาสตร์ศิลป์, 22 กรกฎาคม 2561 ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร กรุงเทพฯ.

บทความวิจัย – บทความวิชาการ- บทความจากผลงานสร้างสรรค์ที่ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารวิชาการระดับชาติ และการแสดงนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ระดับนานาชาติ

- สิทธิเดช โรหิตะสุข.(2552). การสำรวจสถานภาพและความเคลื่อนไหวของกลุ่มทางศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย ที่มีการแสดงออกโดยการใช้กิจกรรมทางด้านวรรณกรรมและสื่อสิ่งพิมพ์เป็นตัวขับเคลื่อนหลัก พ.ศ.2516-2530. วารสารนิทัศน์ภาษาและการสื่อสาร, 14(15): 129-154.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2552). สถานภาพของการประกวดศิลปกรรมในงานศึกษาประวัติศาสตร์ ศิลปะไทยและต่างประเทศ. วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ, 15 (2): 119-128.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2558). การประกวดรูปเขียนเกี่ยวกับการทหารและการเกษตรกรรม การอุตสาหกรรมและ ทิวทัศน์งามตามธรรมชาติของประเทศไทย กับการเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจของ จอมพล ป.พิบูลสงคราม. วารสารประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 40: 33-51.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2559). ย้อนร่องรอยการจำหน่ายผลงานศิลปะของไทยช่วงสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ .วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ, 17(2): 9-17.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2559). หม่อมเจ้าหญิงพิไลเลขา ดิศกุล กับศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย. วารสารอักษรศาสตร์ , 45(1): 245-288.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2560). ความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชนและการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ช่วง พ.ศ. 2500 ถึง พ.ศ. 2509. รัฐศาสตร์สาร, 38 (2): 30-72.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2560). ความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชนและการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ช่วง พ.ศ. 2510 ถึง พ.ศ. 2519. วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 39 (1): 178-221.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2560). ความพยายามสร้าง “พื้นที่ของตลาดงานศิลปะ” ในช่วงปลายทศวรรษ 2480 ถึง ทศวรรษ 2490. วารสารประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 42: 131-150.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2561). หม่อมเจ้าการวิก จักรพันธุ์กับศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 40 (2): 11-48.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2562). พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร กับการอุปถัมภ์ ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย. วารสารประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 44:68-91.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2562). Spontaneous and Interlace (Into the nature). The 9th International Festival of Arts And Culture, 2019. G23 Gallery, Srinakharinwirot University
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2563). พระสาโรชรัตนนิมมานก์กับศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย. วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 42 (1): 222-237.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2565). แนวคิดและความเคลื่อนไหวของนิทรรศการศิลปะกับสังคมที่จัดโดยสถาบันปรีดี พนมยงค์ พ.ศ. 2538-2560. วารสารอักษรศาสตร์และไทยศึกษา, 44 (1): 79-95.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2565). “ใหม่กับเก่า” ในจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัดนสถาน : เอกลักษณ์แห่งการผสมผสาน ของศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 9 จากการอุปถัมภ์ของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร.วารสารวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 13 (1) : 81-97.

- สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2565). *ร่องรอยของความโดดเดี่ยว (Traces of Solitude)*. นิทรรศการแสดงผลงานสร้างสรรค์นานาชาติ ครั้งที่ 4 ประจำปี 2565 (The 4th International Arts and Design Collaborative Exhibition 2022).
- กิตตินันท์ บุตะเคียน, สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2565). *การถ่ายทอดความรู้ของนักวาดการ์ตูนไทย. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*, 26(2), 1-18.
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2565). *Momentary / Memento*. โครงการเครือข่ายศิลปวัฒนธรรมการอบรมเชิงปฏิบัติการและมหกรรมศิลปะ ดนตรี และการแสดง ครั้งที่ 10 (The 10th International Festival of Arts and Culture 2022). G23 Gallery, Srinakharinwirot University.
- พิพัฒน์ จรัสเพชร, จักรพงษ์ แพทย์หลักฟ้า และสิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2566). “บ้าน” ในพงไพรและการปรับตัวทางวัฒนธรรมของชาวม้งในแห่งเทือกเขาบรรทัด. *วารสารสถาปัตยกรรม การออกแบบและการก่อสร้าง (JADC)* , 5(3)
- Chunyu Zhang, Sitthidham Rohitasuk and Kittikorn Nopudomphan.(2567.) *The Blending of Architecture Form and Culture in Harbin Middle East Railway Period. Journal of Multidisciplinary in Humanities and Social Science* ISSN: 2697-6471 (Online) in Vol.7 No.1 (January- February 2024).
- Fengyuan Zhou, Denpong Wongsarot and Sitthidham Rohitasuk. (2567). *Digital Technology and Information Expression in the Painting work of Chinese Artist Born in 1990s in the Era of Globalization. Journal of Multidisciplinary in Humanities and Social Science* ISSN: 2697-6471 (Online) in Vol.7 No.3 (May-June 2024).
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข.(2567). *การศึกษาแนวคิดและบทบาทของนิยายสารศิลปะในประเทศไทยตั้งแต่ทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2550 ที่มีต่อวงการศิลปะร่วมสมัยไทย. วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ*, 51 (1): 102- 114.

บทความวิชาการที่ตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารกึ่งวิชาการ

- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2556). *แนวคิดและบทบาทของนักเรียนนายร้อยสารวัตรทหาร– นักเรียนนายสิบสารวัตรทหาร กองพันพลพรรคพระนครในขบวนการเสรีไทย. หนังสือที่ระลึกงานรำลึกครบรอบ 68 ปี วันสันติภาพไทย วันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2556. กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานคร และสถาบันปรีดี พนมยงค์.*
- สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2558). *ป่วย อังภาภรณ์, ศิลป์ พีระศรี และหอศิลป์ พีระศรี จากข้อเขียนในสุจิตร์ สุธงส์ร่วมในการก่อตั้งหอศิลป์ในประเทศไทย. ปาจารย์สาร. 39 (21, หน้า 39*

ทุนวิจัยที่ได้รับ

1. กลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย : บทสำรวจสถานภาพและความเคลื่อนไหวในช่วงปี พ.ศ. 2516-2530. ทุนวิจัยจากโครงการบริการวิชาการแก่ชุมชน ภายใต้โครงการจัดตั้งศูนย์ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย – มศว ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2551. (หัวหน้าโครงการวิจัย) งานวิจัยดำเนินการเสร็จสิ้นแล้ว
2. ประวัติศาสตร์ความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชนและนายหน้าค้างานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ตั้งแต่ทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530. ทุนวิจัยเงินรายได้ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2558. (หัวหน้าโครงการวิจัย) งานวิจัยดำเนินการเสร็จสิ้นแล้ว
3. พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร: ในฐานะองค์อุปถัมภ์ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย พ.ศ.2505-2542. ทุนวิจัยเงินรายได้วิทยาลัยโพธิวิชชาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ.2561. (หัวหน้าโครงการวิจัย) งานวิจัยดำเนินการเสร็จสิ้นแล้ว
4. การศึกษาบทบาทของพระยาอนุมานราชชนและพระสาโรชรัตนนิมมานก์ที่มีต่อวงการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย. ทุนวิจัยเงินรายได้ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2562. (หัวหน้าโครงการวิจัย) งานวิจัยดำเนินการเสร็จสิ้นแล้ว
5. การศึกษาแนวคิดและความเคลื่อนไหวของนิทรรศการศิลปะกับสังคมที่จัดโดยสถาบันปรีดี พนมยงค์ พ.ศ. 2538-2560. ทุนสนับสนุนการวิจัยจาก มูลนิธิไชยวณา งบประมาณประจำปี 2562 (หัวหน้าโครงการวิจัย) งานวิจัยดำเนินการเสร็จสิ้นแล้ว
6. การศึกษาบทบาทของหม่อมราชวงศ์พันธุ์ทิพย์ บริพัตร ที่มีต่อวงการศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย. ทุนวิจัยเงินรายได้ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 (หัวหน้าโครงการวิจัย) งานวิจัยดำเนินการเสร็จสิ้นแล้ว
7. การศึกษาแนวคิดและบทบาทของนิตยสารศิลปะในประเทศไทยตั้งแต่ทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2550 ที่มีต่อวงการศิลปะร่วมสมัยไทย. ทุนวิจัยเงินรายได้ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2566 (หัวหน้าโครงการวิจัย) งานวิจัยดำเนินการเสร็จสิ้นแล้ว

เอกสารประกอบการสอน

สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2559). *เอกสารประกอบการสอนรายวิชา การสร้างพลังร่วมมองครทางวัฒนธรรมและศิลปะ*. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยโพธิวิชชาลัย มศว.

เอกสารคำสอน

สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2564). *เอกสารคำสอน รายวิชา พัฒนาการศิลปะหลังสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ผลงานหนังสือรวมเล่มบทความ – ความเรียงที่ตีพิมพ์เผยแพร่แล้ว

สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2564). พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ในศิลปะร่วมสมัยไทย. กรุงเทพฯ

: สำนักหนังสือ 20 พฤษภาคม.

สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2554). เรื่องที่แล่วมา ...กับเวลาที่ผ่านไป: รวมความเรียงและข้อเขียนคัดสรร. กรุงเทพฯ:

สำนักหนังสือ 20 พฤษภาคม.

สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2553). ศิลปะ: ก้าวที่พ้นผ่านจากม่านควัน รวมบทความบันทึกความเคลื่อนไหวทางศิลปะจากการขับเคลื่อนเครือข่ายศิลปินเพื่อศิลปะปลอด (บริษัท) บุหรี่. กรุงเทพฯ: มูลนิธิธรรมาภรณ์เพื่อการไม่สูบบุหรี่.

สิทธิเดช โรหิตะสุข. (2551). หมายเหตุจากหมู่บ้าน: บทความวิชาการและบทบันทึกปฏิบัติการโครงการ

ศิลปะกับชุมชน ณ โรงเรียนบ้านภักดีแผ่นดิน อำเภอดอนจาน จังหวัดสกลนคร กรุงเทพฯ:

ฝ่ายเครือข่ายการเรียนรู้ มศว

ทัศนศิลป์วิจารณ์

มีบทวิจารณ์ศิลปะ (ทัศนศิลป์) ตีพิมพ์ในนิตยสาร อาทิ Art Record , โลกศิลปะ, ขวัญเรือน, วารสารวิชา และสื่อสิ่งพิมพ์ สื่อบัตรประกอบนิตยสารมากกว่า 60 บทวิจารณ์, เป็นนักวิจารณ์ศิลปะในโครงการศิลปกรรม Brand new Art Critic 2010 , นักวิจารณ์ทัศนศิลป์ในกิจกรรมโครงการ ทัศนศิลป์วิจารณ์ : สันติภาพในงานศิลปะ เนื่องในวาระครบรอบ 110 ปี รัชบุรุษอาวุโสปรดิ พนมยงค์ ฯลฯ

ประสบการณ์การแสดงผลงานทางศิลปะ (นิทรรศการเดี่ยว : Solo Exhibition)

2566 - Traces of Solitude Painting Exhibition at XSPACE Gallery, BKK.

2565 - Spontaneous and Interlace at Kinokuniya Book Store, Siam Paragon, BKK.

2564 - Broken Silence Reminiscence Painting Exhibition at Kalwit Studio and Gallery, BKK.

2563 - IMPROVIBRATION Abstract Painting Exhibition at Palette Artspace, BKK.

2555 - ธรรมชาติสะท้อน : The Reflection of Nature at Gallery Project 151, NAN Thailand

2546 - More than I can say : Collages and Assemblage 2002-2003

at Es@Space Seameo- Spafaa

2545 - Move to Sensitive Space at Space Contemporary Art Bangkok (Conceptual Photography , Installation and Video)

ประสบการณ์ การแสดงผลงานศิลปะในต่างประเทศ

2547 - please sent to me in K0-N-NI-CHI-WA Japan-Thailand Exchange Exhibition ณ Gallery BE and be , เมือง Nagoya , จังหวัด Aichi , ประเทศญี่ปุ่น (Interactive Art Project)

2552 - ภาพยนตร์สั้น เรื่อง “พวกเขาคงไม่ล่วงรู้หรอกว่า...มันเป็นจุดจบของโลกใบนี้” (Don't they Know , it's the end of the World) และ เรื่อง “ลมกระพือ” (Blowing Wind) ร่วมฉายในเทศกาล Asian Art Film Program , Independent Video from Asia 2009 ณ Matsushiro Art Museum เมือง Nagano ประเทศญี่ปุ่น (Curated by Chitose Miyashita)

2553 - สารคดีสั้นเรื่อง “รูการูญ” (Roo...Garoon) ร่วมฉายในเทศกาล Asian Art Film Program, Independent Video from Asia 2009 ณ Matsushiro Art Museum เมือง Nagano ประเทศญี่ปุ่น (Curated by Chitose Miyashita)

การแสดงนิทรรศการศิลปะ (แยกตามประเภทของลักษณะงานที่จัดแสดง)

Painting

- 2544 - Lek-4 Art Exhibition at Phra Nakorn Bar And Gallery Bangkok
 - Visual Art Exhibition 7 ณ หอศิลปกรรมศรีนครินทร์วิโรฒ
 - Art and Drama ณ หอศิลปมหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ นครปฐม
- 2545 - นิทรรศการศิลปะ “กำลังจะมีความสุข” ณ The Reader Book Art and Coffee
- 2546 - 11 Young Artist Exhibition ณ สีปยะ แกลเลอรี นครสวรรค์
- 2547 - นิทรรศการจิตรกรรม “วาดเล่น With เอเลี่ยน” (ร่วมกับ วีรยุทธ โพธิ์ศรี)
ณ หอศิลป์ไซ-แอม อาร์ต สเปซ
- 2548 - The Flows of Life Art Exhibition at Atriums The All Season Place , Bangkok
 - Strip of Passion ณ หอศิลป์บางบัวทอง นนทบุรี
 - นิทรรศการศิลปกรรม 75 ปี อารี สุทธิพันธุ์ ณ หอศิลป์เพาะช่าง กรุงเทพฯ
- 2549 - ร่วมจัดงานจิตรกรรมใน “เทศกาลศิลปะร่วมสมัยประสามิตร 2549”
ณ ศูนย์ศิลปะ ฮอฟ อาร์ต (Hof Art Gallery) กรุงเทพฯ
- 2551 - นิทรรศการ “ศิลปะ...ที่เรารัก” ณ The Seven Art Gallery กรุงเทพฯ
- 2552 - การแสดงนิทรรศการศิลปะ – สาธารณะ – รัก 2552 ณ หอศิลป์เฉลิมพระเกียรติ
มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรดิตถ์ , จังหวัดอุดรดิตถ์
- 2553 - นิทรรศการศิลปะ “ที่หนี ที่ไหน” (Escape ! Where ??) ณ แฮ็กโซโฟน ผับ แอนด์
เรสทัวรองค์ กรุงเทพฯ
 - Contemporary Art Exhibition ณ Creative Art House by Toyota กรุงเทพฯ
- 2557 - นิทรรศการศิลปะรวมมิตร “Beautiful Quiteness” ณ ร้านหนังสือเดินทาง กรุงเทพฯ
 - นิทรรศการศิลปะ “เล่าเรื่องเมืองในดิน” ณ หอนิทรรศน์รัตนโกสินทร์ กรุงเทพฯ
 - นิทรรศการทัศนศิลป์กับศิลปะอาเซียน ครั้งที่ 2 ณ หอศิลปมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม
 - นิทรรศการศิลปะ Until We Meet Again ณ ศูนย์การเรียนรู้เมืองฉะเชิงเทรา

- 2558 - นิทรรศการศิลปะ The Yard Mini Art Exhibition ณ The Yard Bangkok
- 2559 - นิทรรศการศิลปะ “ใจแผ่นดิน แผ่นดินใจ” The Heart of the land ณ หอศิลป์วัฒนธรรม
แห่งกรุงเทพมหานคร (BACC)
- นิทรรศการทัศนศึกษา- ทัศนศึกษา ศิลปะเพื่อการศึกษา (ร่วมกับ อาจารย์พิบูลย์ มังกร) ณ ศูนย์เรียนรู้
ศิลปะ โรงเรียนราชประชานุเคราะห์ 56 อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน
- 2560 - นิทรรศการ Happy Painterly Expression : ศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์ และ
ลูกศิษย์ ณ The Seven Art Gallery สาทร 5 กรุงเทพฯ
- นิทรรศการศิลปะ “ร้อยความรักดีแห่งศรีนครินทร์” ณ หอศิลป์ g23 มศว ประสานมิตร
 - นิทรรศการจิตรกรรม “Abstract Poetry” (ร่วมกับ 4 ศิลปิน) ณ Hemlock Art café
And Restaurant กรุงเทพฯ
 - ศิลปินรับเชิญในนิทรรศการ “Poetic Painting” ของสมพงษ์ ทวี’ และชิตะวา มุนินโท
ณ ร้าน Sherbet เอกมัย กรุงเทพฯ
- 2562 - นิทรรศการจิตรกรรม 3S: Spectacle Subconscious Spontaneous ณ หอศิลป์ศุภโชค
ดิ อาร์ต เซนเตอร์ กรุงเทพฯ
- 2563 - นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย Encountering Image ณ หอศิลป์วัฒนธรรม
แห่งกรุงเทพมหานคร (BACC)
- 2564 - นิทรรศการศิลปะ SMOG DAY ณ Show DC กรุงเทพฯ
- นิทรรศการทัศนศิลป์ 91 ปี อารี สุทธิพันธุ์ ณ 333 BABABA Gallery, Bkk.
- 2565 - นิทรรศการศิลปะ Visual Art. SWU Art Exhibition 2022 ณ Palette Artspace กรุงเทพฯ
- นิทรรศการแสดงผลงานสร้างสรรค์นานาชาติ ครั้งที่ 4 ณ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยี
ราชมงคลรัตนโกสินทร์
 - ร่วมแสดงผลงานจิตรกรรม “Momentary Memento” ในโครงการ The 10th International
Festival of Arts and Culture 2022 ณ หอศิลป์ G23 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- 2566 - นิทรรศการ Enliven Xspace Art Hall Vol.2 ณ Xspace Gallery, BKK.
- นิทรรศการ Artful Home: Living with Art ณ Townhouse Space, Aree BKK.
 - นิทรรศการ Chronicle of Colors (ร่วมกับ วสันต์ สิทธิเขตต์ และวราวุฒิ อินทร) ณ
Palette Artspace, MMAD, Seacon Square, BKK.
- 2567 - นิทรรศการ Our Imaginative Boundaries (with 15 artists from Japan, Serbia, Thailand
Part of Bangkok Design Week 2024) ณ FOFA Gallery, Srinakharinwirot University.
- นิทรรศการ The Ambiguous Passion ณ FOFA Gallery, Srinakharinwirot University.

Video Art ,Short Film , Screening and Documentary

- 2545 - **Move to sensitive space** ,1st Showed at Space Contemporary Art Bangkok
- 2547 - **Contemporary Love** (Collaborated with Kaewkaw na Chaingmai and Chayanee Anuraktiphan) 1st Showed at Central World Plaza Campas Bangkok
- **The Corner** (มุม) 1st Showed at Fuse Camp # 20 TK Park Bangkok
- 2548 - **ชุมชนมาบตาพุด กับ ผลกระทบจากนิคมอุตสาหกรรม** (Map-ta-poot Community with the Problems from Industry Association), บทสารคดี และควบคุมการผลิต (Screening and Produced)
- 2550 - **ความเดิมตอนที่แล้ว : อำนาจสูงสุดของประเทศนั้น...เป็นของราษฎรทั้งหลาย**
(1st Showed on Art and Social Exhibition 2007 at Pridi Banomyong Institute Bangkok)
- 2551 - **Don't they know , it's the end of the World**, included in 19 : An inconvenience foot...Project, showed at 12th Thai short film and video festival (Marathon short Film)
- **Remaining Memory** , included in “**Nothing to Say**” Project (Curated by Thansaka phansitthiworakul) , 1st showed on Art and social Festival 2008 at Pridi Banomyong Institute Bangkok , 13th Thai short Film and Video Festival
 - **Blowing Wind** (Collaborated with Kanthi Anantagant)
Showed at Fuse Camp # 16 TK Park Bangkok , Art and Social Festival 2008 at Pridi Banomyong Institute Bangkok , 13th Thai short Film and Video Festival
- 2552 - **Roo...Garoon**, (Parts of Smart Art Project 2009) at TK Park Bangkok and LIDO Theater Bangkok , 13th Thai short film and Video Festival
- **สันติภาพ สันติพราย (Peace – Pry Peace)** ร่วมกับ พราย ปฐมพร ปฐมพร และบลูต้า ใน คอนเสิร์ต อภิวินน์สู่สันติ : change to Peace Concert
- 2553 - **แดนเสมอดาว (Dan – Samur – Dao)** ภาพยนตร์สารคดี
- **Aesthetics for Life (สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต)** ผลงานกำกับของ วรวัชรณ ตั้งเจริญ (มีส่วนร่วมในการ เขียนบทสารคดี / คำโครงเรื่อง / เสียงบรรยาย และ นำแสดง)

Photography , Collages , Montage and Installation

- 2543 – But – S.O.P. (Serious on Presentation) at Space Contemporary Art Bangkok
- 2544 – Photograph is Progress and Heaven Garden (Curated by Hans George Berger)
at Goethe Institute Bangkok
- นิทรรศการภาพถ่าย “เปิดบริสุทธิ์” ณ หอศิลปกรรมศรีนครินทรวิโรฒ
- 2546 - Thailand a New Vision (26 Young Thai Photographer Explore the Kingdom)
ณ หอศิลปมหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ
- Point Art Exhibition at Space Contemporary Art Bangkok
- Visual Art Thesis Exhibition ณ เดอะสเปซ แกลเลอรี กรุงเทพฯ
- 2548 - Art Exhibition by 4 Artist at Jane Art Café Bangkok
- Smart Art Project 2005 : S.A.P.Without Smoke ณ สวนสันติชัยปราการ กรุงเทพฯ
- 2549 - นิทรรศการศิลปะ Blow Up (Photograph and Video Installation ร่วมกับ นพวรรณ ศิริเวชกุล
และ เอกลักษณ์ นักร้องสุข) ณ หอศิลป์ตาดู กรุงเทพฯ
- การแสดงนิทรรศการศิลปะกับสังคม 2549 ณ สถาบันปรีดี พนมยงค์ กรุงเทพฯ
- 2550 - 18 + Photography Exhibition at Saxophone Pub and Restaurant , Bangkok
- ร่วมแสดง The 9th International Art Exhibition ณ หอศิลปกรรมศรีนครินทรวิโรฒ
- 2550 Blur Border : Joint Art Exhibition Japan / Thailand ณ หอศิลปกรรมศรีนครินทรวิโรฒ

Performance Art

- 2544 - Music Dance and Drama in the Park (Performance Art)
At Santichaiprakarn Park Bangkok
- การแสดงศิลปกรรมกลางแจ้งเดือนตุลา (Installation and Performance Art)
ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์
- Performance Art in Goethe Art and Fun Fair at Goethe Institute Bangkok
- 2545 - ร่วมเป็นผู้ช่วยศิลปินในมหกรรมศิลปะสื่อการแสดงสดอาเซียน
(Assistance of Liliane Zumkemi) ณ สวนสันติชัยปราการ กรุงเทพฯ
- 2546 - Performance Art in Philosophical Tea Project (In the Kea Word of Theodor Adorno
: Curated by Thanom Chapakdee) at Goethe Institute Bangkok
- 2547 - การแสดงศิลปกรรมพลอด (บริษัท) บุหรี่ (Performance Art) ณ สวนสันติชัยปราการ กรุงเทพฯ

Selected Curator and Project Director of Exhibition and Community Art Project

- 2551 - ภัณฑารักษ์ “หมายเหตุจากหมู่บ้าน” (Remarks from Village) โครงการศิลปะกับชุมชน (Community Project) โดย 6 ศิลปิน ณ โรงเรียนบ้านรักดี แผ่นดิน ตำบลหนองหมากฝ้าย อำเภอวัฒนานคร จังหวัดสระแก้ว
- 19 : An Inconvenient Foot... (7 Video Artist and 12 Uttaradit Province Student Group created 19 Short Films , Short Documentary , Video art and Animation)
- 2552 - ศิลปะ – สาธารณะ – รัก 2552 (Art – Public – Love 2009)
- ณ สวนสาธารณะเฉลิมพระเกียรติเทศบาลเมืองอุดรดิตถ์ และจัดนิทรรศการศิลปะ – สาธารณะ – รัก 2552 ณ หอศิลป์เฉลิมพระเกียรติ อุดรดิตถ์
- 2552 - 2553 - เทศกาลศิลปะใจเมืองน่าน ร่วมกับ ใจเมืองเกลเลอรี่ กลุ่มประสาสมัคร และ โครงการศูนย์ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย – มศว ณ ถนนผากอง อำเภอเมือง จ.น่าน
- 2553 - ร่วมจัดนิทรรศการและโครงการ “น่านได้ศิลปกรรมสายธารแห่งชีวิต” ณ จังหวัดน่าน
- โครงการศิลปะกับสังคม (ศิลปะติดตั้งจัดวาง) จิตวิญญาณปรีดี พนมยงค์ เพื่อชาติ และราษฎรไทย (ทัศนศิลป์ : สันติภาพ) ณ สถาบันปรีดี พนมยงค์
 - ภัณฑารักษ์นิทรรศการ จากต้นน้ำสู่ปลายน้ำ : นิทรรศการน่านได้ศิลปกรรมสายธารแห่งชีวิต ณ หอศิลป์ตาตุ , หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร กทม.
- 2554 - ภัณฑารักษ์นิทรรศการศิลปะและกิจกรรม “พวกเราตื่น...พร้อมหน้ากัน”
- แลกเปลี่ยนทัศนะ ความคิด ชีวิต ศิลปะ บันดาลใจจาก อัลบั้มปีศาจจวสาน ของ พิเชษฐ์ นิ่มสุวรรณ ณ BKK Art House อาคารหอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
- นิทรรศการศิลปะชุมชน “บุญยืน : น่านได้ศิลปกรรมสายธารแห่งชีวิต” ณ วัดบุญยืน พระอารามหลวง อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน
 - ภัณฑารักษ์นิทรรศการ “โลกของสุขสันต์ –ดินแดนของสันติภาพ” นิทรรศการศิลปะของ สุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ (สันติภาพ นาโค) ณ หอศิลป์ g23 มศว ประสานมิตร กทม.
- 2556 - ภัณฑารักษ์ นิทรรศการจิตรกรรม “ธรรมชาติและผู้คน บนเส้นทาง...เทพศิริ สุขโสภา”
- นิทรรศการศิลปะ เนื่องในวาระ 7 ทศวรรษแห่งชีวิตของเทพศิริ สุขโสภา ณ หอศิลป์ g23
- ภัณฑารักษ์ (ร่วมกับ วรวัชรณ ตั้งเจริญ) นิทรรศการจิตรกรรมและบทกวี ธรรมะ ธรรมดา ธรรมชาติ 2 โดย 7 ศิลปิน และ 7 กวี ณ หอศิลป์ g23 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- 2557 - ภัณฑารักษ์ นิทรรศการ “ก่อนเวลาหลับ : In Search of lost memories” นิทรรศการศิลปะครั้งที่ 7 จิตรกรรมและหนังทดลอง ของ สุชาติ สวัสดิ์ศรี ณ หอศิลป์ g23 มศว ประสานมิตร
- ภัณฑารักษ์ นิทรรศการ “The lost paradise of Childhood” ณ หอศิลป์ g23 มศว ประสานมิตร
- 2560 - นิทรรศการจิตรกรรม “ร้อยภาพต่อ ทอหนึ่งศตวรรษ ป่วย อึ้งภากรณ์” โดย เทพศิริ สุขโสภา
- ณ หอศิลป์ g23 มศว ประสานมิตร
- 2566 - ร่วมเป็นทีมภัณฑารักษ์นิทรรศการ “ศิลปะ-ไทย-เวลา เยือนย้อนหลังหอศิลป์ พีระศรี”
- ณ หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร



ดำรง วงศ์อุปราช
อารี สุทธิพันธุ์
จ่าง แซ่ตั้ง
ประเทือง อมเจริญ
พิทักษ์ ปิยะพงษ์
สันติภาพ นาโค
ธรรมศักดิ์ บุญเชิด
โชคชัย ตักโพธิ์
มณฑิยา บุญมา
วสันต์ สิทธิเขตต์
จิตติมา พลเสวก
ประสาค นิรันดร์ประเสริฐ

ย้อนรอยประวัติศาสตร์ศิลป์ ผ่านชีวิตศิลปินไทยร่วมสมัย

“เนื้อหาและเรื่องราวของศิลปินไทยร่วมสมัย 12 ท่าน
โดยสังเขปที่นำเสนอมาในหนังสือ

ย้อนรอยประวัติศาสตร์ศิลป์

ผ่านชีวิตศิลปินไทยร่วมสมัย

คือความตั้งใจของผู้เขียนที่ตอกย้ำว่า

การศึกษาหรือการแสวงหาคำอธิบายทางประวัติศาสตร์
ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในประเทศไทยนั้น

เราสามารถศึกษาผ่านเรื่องราวชีวิต แนวคิด

ในการทำงานศิลปะ หรือบทบาทของศิลปินแต่ละคน
ที่มีต่อการวงการศิลปะได้

การศึกษาประวัติศาสตร์ชีวิตของศิลปินแต่ละคน

ยังสามารถเชื่อมโยงให้เราได้เห็น

รอยทางของประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่

และร่วมสมัยในภาพใหญ่ได้เช่นกัน และลำพังการศึกษา

หรือทำความเข้าใจกับคำอธิบายหรือข้อมูลทางประวัติศาสตร์
จากวิธีการนำเสนอในรูปแบบไล่เรียงตามลำดับเวลา (Timeline)

นั้นอาจจะไม่เพียงพอให้เราได้เห็นแง่มุม

หรือมิติทางประวัติศาสตร์อื่น ๆ ที่น่าสนใจได้ ”

E-Book



9 786166 199369