

## บทที่ 1

### บทนำ

#### ที่มาและความสำคัญ

การพูดถึงเรื่องศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่น มักจะทำให้นึกถึงท้องถิ่นกับการเปลี่ยนแปลงเข้าสู่ระบบทุนนิยมและการที่ศิลปะของท้องถิ่นถูกแปรเป็นสินค้าทั้งสำหรับการท่องเที่ยวและในตลาดการค้าศิลปะนานาชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วง 2 ทศวรรษที่ผ่านมา การเพิ่มจำนวนขึ้นของการค้าศิลปะของประเทศนอกตะวันตกในโลกศิลปะนานาชาติ ส่งผลให้นักมานุษยวิทยาและภัณฑารักษ์ชาวตะวันตกหันมาสนใจ “ที่มา” และ “บุคคล” ที่ผลิตศิลปะเหล่านั้นมา บ้างก็สนใจการเปลี่ยนแปลงความหมายของศิลปะแบบจารีตประเพณีดั้งเดิมของแต่ละท้องถิ่น เมื่อถูกแปรเป็นศิลปวัตถุและถูกนำไปแขวนไว้บนผนังของหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยในโลกศิลปะตะวันตก (Clifford 1988; Karp and Levine 1990; Myers 1995; Stoller 2003; Hart 2006; Graburn 2006; Price 2006)

งานเขียนเหล่านี้มักจะอธิบายความหมายของศิลปะที่แปรเปลี่ยนไปจากบริบทของท้องถิ่นสู่บริบทของศูนย์กลางของศิลปะที่หมายถึง “โลกศิลปะตะวันตก” และมักให้ความสนใจศิลปะของกลุ่มสังคมดั้งเดิมมากกว่า เช่น ศิลปะของชนเผ่าต่างๆ (Morphy and Perkins 2006) อีกทั้งยังจัดประเภทให้ศิลปะในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อยู่ในกลุ่มศิลปะของสังคมดั้งเดิม (Taylor 2004:4) ทั้งๆที่ศิลปะของเอเชีย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้นมีลักษณะที่แตกต่างไปจากศิลปะของสังคมดั้งเดิม

ลักษณะอย่างหนึ่งของศิลปะในประเทศกำลังพัฒนา เอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีการแบ่งแยกระหว่างศิลปะของชนชั้นนำ (elite) กับศิลปะของชาวบ้าน (folk art) (Fisher 1994) ตลอดจนการรับศิลปะจากตะวันตกอย่างเป็นทางการเป็นรูปธรรม จากการตั้งสถาบันศิลปะของศิลปินชาวตะวันตกที่ดำเนินการเรียนการสอนตามประเทศแม่แบบอาทิ ประเทศไทย รัฐบาลแบบการเรียนศิลปะ จากประเทศอิตาลี, ประเทศเวียดนาม จากประเทศฝรั่งเศส, ประเทศอินโดนีเซีย จากประเทศฮอลแลนด์, ฟิลิปปินส์ จากประเทศสหรัฐอเมริกา เป็นต้น จนนำมาสู่เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบศิลปะของแต่ละประเทศ ด้วยเหตุที่ศิลปะรูปแบบใหม่มีความแตกต่างออกไปจากศิลปะดั้งเดิมหรือศิลปะแบบจารีตประเพณีของแต่ละประเทศอย่างมาก จนนำมาสู่การตั้งคำถามถึงอิทธิพลและการครอบงำของตะวันตกที่มีต่อศิลปะดั้งเดิมของประเทศต่างๆ

(Fisher 1994:113) ไม่ว่าจะ เป็น เรื่องความเป็นชาติกับอัตลักษณ์ของชาติ อุดมการณ์กับการเมือง และเรื่องของจารีตประเพณีกับสมัยใหม่ที่ปรากฏในงานศิลปะร่วมสมัย

เช่นเดียวกับการปรากฏขึ้นของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ส่งผลให้ศิลปะแบบประเพณีของไทยถูกมองว่าเป็น “อดีต”, “ประวัติศาสตร์” ตรงข้ามกับศิลปะที่นำเข้ามาจากตะวันตกที่ถูกมองว่าเป็น “สากล”, “สมัยใหม่” รวมไปถึง “หลังสมัยใหม่” ขณะเดียวกันคำว่า “ประเพณี” กลายเป็นคำที่ใช้เรียกแทนศิลปะในอดีตหรือกลายเป็นคำจำกัดความของอดีต โดยไม่แสดงถึงความต่อเนื่องของอดีตและละเลยต่อบัจจุบันที่เป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ (Clark 1998 :71) ดังจะเห็นได้จากผลงานของนักศึกษาศิลปะในประเทศไทย ช่วงต้นทศวรรษที่ 2490 ในยุคแรกที่มีการเรียนศิลปะตะวันตก ผลงานศิลปะโดยมากมีรูปแบบตามศิลปะตะวันตก ไม่ว่าจะ เป็นแบบลัทธิประทับใจ (impressionism), บาศกนิยม (cubism), แบบเหมือนจริง (realism) เป็นต้น ผลงานเหล่านี้มักได้รับการวิจารณ์ว่าเป็นศิลปะตะวันตกมากเกินไป สะท้อนจากคำกล่าวของศิลปิน พีระศรีว่า (1959:15)

การได้รับการศึกษาสมัยใหม่ทำให้เกิดการลอกเลียนแบบรูปแบบ (style) จากสิ่งที่เห็นในหนังสือภาพศิลปะจากตะวันตก เนื่องจากศิลปะสมัยใหม่ ตรงข้ามกับประเพณีเป็นอย่างสิ้นเชิง ศิลปินรุ่นใหม่ต้องการเป็นอิสระจึง ปฏิเสธอดีต ขณะเดียวกันก็ยอมรับทุกอย่างที่เป็นของใหม่ ทำให้ผลงานของศิลปินเหล่านี้ขาดลักษณะเฉพาะตน เพราะว่าศิลปินลอกเลียนแบบงานของตะวันตกมาจนดูไม่ออกเลยว่าเป็นงานของเอเชียหรือของไทย ถ้าไม่ได้ดูที่ชื่อและเชื้อชาติของศิลปิน

สอดคล้องกับความเห็นปัญญาชนไทยในขณะนั้นอย่าง คีตกฤทธิ์ ปราโมช (2493 อ้างถึงในพิริยะและเผ่าทอง 2525:30) ที่กล่าวว่า “...ภาพแต่ละภาพนั้นล้วนแต่ตะโกนกู่ก้องด้วยเสียงอันดังว่า โทแก๊งหรือแวนก๊อค หรือซัลวาดอร์ ดาลี อย่างบาดหูบาดตาเป็นที่สุด...” จากคำกล่าวทั้งสองเป็นตัวอย่างที่สะท้อนให้เห็นถึงปัญหาสำคัญที่ที่ศิลปะและศิลปินไทยต้องเผชิญคือ “ความเป็นไทย” ในงานศิลปะ แม้ว่าจะ เป็นผลงานศิลปะที่สร้างขึ้นด้วยรูปแบบของศิลปะตะวันตก อีกทั้งคำกล่าวด้วยท่วงทำนองเสียดสีของคีตกฤทธิ์ที่ว่า “อย่างบาดหูบาดตาที่สุด” ยังสะท้อนถึงความขัดแย้งระหว่างสุนทรียศาสตร์แบบตะวันตกกับสุนทรียศาสตร์แบบไทย (Thai aestheticism) ในทัศนะของคีตกฤทธิ์เห็นว่าในฐานะที่เป็นศิลปินไทยควรตระหนักถึงความ เป็นไทยในผลงานศิลปะ

จึงเห็นได้ว่าศิลปินไทยต้องเผชิญกับมโนทัศน์เรื่องความเป็นไทยกับศิลปะตะวันตก วิธีการหนึ่งที่ศิลปินใช้เพื่อแสดงตัวตนของพวกเขาในผลงานศิลปะที่สร้างขึ้นตามแบบตะวันตกคือ การผสมผสานศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตกเข้ากับศิลปะแบบดั้งเดิม ไม่ได้หมายความว่ารูปแบบจากศิลปะประเพณีจะหายไป แต่จะปรากฏในบริบทปัจจุบัน ความเป็นไทยในงานศิลปะไทยร่วมสมัย จึงไม่เพียงแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของศิลปิน แต่ยังมีนัยถึงอัตลักษณ์แห่งชาติอีกด้วย นักวิชาการเรียกรูปแบบศิลปะนี้ว่า “neotraditionalism/neotradition art” (Fisher 1994; Clark 1998; Taylor 2004) การผสมผสานนี้เกิดขึ้นในหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการนำเรื่องราวที่เขียนในแบบจารีตมาเขียนขึ้นใหม่บนผืนผ้าใบ โดยใช้เทคนิควิธีแบบตะวันตก เช่น การเขียนด้วยสีน้ำมัน หรือการหยิบเอาลักษณะทางวัฒนธรรมบางอย่างมาจัดองค์ประกอบใหม่ ศิลปะในรูปแบบนี้จึงเป็นเสมือนสะพานเชื่อมโยงระหว่างศิลปะไทยในอดีตให้เข้ากับกระแสศิลปะนานาชาติในปัจจุบัน (Cate 2003:43) วิธีการผสมผสานรูปแบบทางศิลปะเช่นนี้ สะท้อนให้เห็นว่าอัตลักษณ์ของท้องถิ่น ไม่ได้เผชิญหน้ากับโลก (global) ในความคิดแบบชั่วคราวข้ามเท่านั้น แต่สิ่งที่เกิดขึ้นในท้องถิ่นได้รับอิทธิพลจากตะวันตกในทางกลับกันตะวันตกก็ได้รับอิทธิพลจากท้องถิ่นด้วยเช่นกัน (Kearney 1995)

ผู้เขียนเสนอให้พิจารณาในโลกศิลปะไทยในฐานะที่เป็นเป็นเวทีที่แสดงออกถึงอุดมการณ์ ความคิดเรื่อง “ความเป็นไทย” ในสังคม ซึ่งนำมาสู่การประทะต่อรองความหมายของ “ชาตินิยม”, “ความเป็นไทย”, “ความเป็นสมัยใหม่” และ “ความเป็นท้องถิ่น” แสดงให้เห็นว่าความหมายของ “ความเป็นไทย” ไม่ได้มีเพียงหนึ่งเดียว ความพยายามในการสร้างอัตลักษณ์แห่งชาติที่มีลักษณะเฉพาะในศิลปะไทยได้ส่งผลให้รูปแบบศิลปะของกลุ่มคนต่างๆ ที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยมากมายหลายกลุ่มถูกละเลยไป อย่างไรก็ตามการเติบโตขึ้นของกระแสความคิดแบบท้องถิ่นนิยม การเชิดชูท้องถิ่นในช่วง 2 ทศวรรษที่ผ่านมาได้ส่งอิทธิพลต่อการทำงานศิลปะด้วยเช่นกัน ศิลปินไม่ได้ตระหนักเพียงแค่อัตลักษณ์แห่งชาติ หากยังตระหนักถึงความเป็นตัวตนในระดับท้องถิ่นที่ผูกพันกับรัฐชาติ ความหมายของศิลปะไทยไม่ได้ผูกติดอยู่เฉพาะศิลปะแบบทางการหรือแบบกรุงเทพฯ หากยังหมายรวมถึงศิลปะวัฒนธรรมของท้องถิ่น, ชาติพันธุ์ที่อยู่ในประเทศไทย

ดังสามารถเห็นได้จากกระแสศิลปะที่สำคัญในโลกศิลปะไทยในช่วง 2 ทศวรรษล่าสุด คือ การที่ศิลปินนำ “ความเป็นไทย” หรือ “เอกลักษณ์ไทย” (Thai identity) ในรูปแบบต่างๆ ทั้งที่ถูกรื้อฟื้นมาจากวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่นมาเป็นสื่อในการทำงานศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นศิลปะวัฒนธรรมจากภาคกลาง, ภาคเหนือ, ภาคใต้ และภาคอีสาน ทั้งที่ปรากฏในโลกศิลปะไทยและในเวทีศิลปะโลกระดับนานาชาติ ในเวทีศิลปะในประเทศไทยรูปแบบศิลปะที่ได้รับอิทธิพลจาก

ท้องถิ่น ศิลปะที่มีกลิ่นอายของ “ความเป็นไทย” มักจะประสบความสำเร็จในเวทีการประกวด ศิลปะไทย โดยเฉพาะในเวทีโลกศิลปินไทยส่วนมากมักจะใช้ “ความเป็นไทย” เป็นสื่อในการ แสดงออกทางศิลปะ อาทิ ผลงานศิลปะในแนวจิตวาง โดยฤกษ์ฤทธิ ตีรวานิช ที่นำเสนอผ่าน กว๊านเตี้ยมัดไทย, ขนมหจีนแกงเขียวหวาน ผลงานของสุรสิทธิ์ กุศลวงค์ ศิลปินไทยอีกท่านที่สร้าง ชื่อเสียงในเวทีนานาชาติ ผลงานของสุรสิทธิ์ส่วนมากมักจะใช้ “อัตลักษณ์ไทย” เป็นสื่อในการ นำเสนอผลงานศิลปะแบบจิตวาง ไม่ว่าจะเป็นร้านขายของโชว์ห่วย, มวยไทย, การนวดแผนไทย เป็นต้น เช่นเดียวกับสาครินทร์ เครืออ่อน นำเสนอผลงานนาข้าวขั้นบันไดแห่งเมืองคาสเซิล “Ripe Project: Village and Harvest Time” ที่เชิญชวนชาวเยอรมันไป “ลงแขก” ในงานนิทรรศการ ศิลปะนานาชาติ Documenta ครั้งที่ 12<sup>1</sup> (2005) ที่เมือง Kassel ประเทศเยอรมันนี้<sup>2</sup> ในขณะที่ ถาวร โกอุดมวิทย์ เป็นภัณฑารักษ์ ร่วมกับศิลปิน 5 คน ไมเคิล เซาวนาคัย, สาครินทร์ เครืออ่อน, สุดศิริ ปุยอ็อก, ศุภร ชูทรงเดช และวันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกุล นำโครงการนาวาสู่สวรรค์ กัมปะนี (Gondola al Paradiso Co.,Ltd.) ในงานมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ เวนิส เบียนนาเล่ (Venice Biennale)<sup>3</sup> ครั้งที่ 53 ปี 2009 นำเสนอศาลาไทย ซึ่งถูกจัดให้คล้ายสำนักงานบริการ การท่องเที่ยว นำเสนอบริบทของความเป็นไทยในแง่ต่างๆที่ถูกบันทึกไว้ด้วยภาพยนตร์ เว็บไซต์ คู่มือ ป้ายโฆษณาชวนเชื่อ สิ่งพิมพ์ ภาพถ่าย ประติมากรรม และศิลปะแสดง (performance art)

การแสดงออกถึง “ความเป็นไทย” ในผลงานศิลปะมีหลายระดับ แงหนึ่งสัมพันธ์กับ นโยบายของรัฐ อีกส่วนหนึ่งก็เกิดขึ้นจากระดับปัจเจกและบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากการสร้างงานศิลปะต้องสร้างมาจากศิลปิน ศิลปินเป็นผู้เลือกที่จะสร้างสรรค์ผลงานส่วนบุคคล ฉะนั้นการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยจึงไม่สามารถแยกอาณาบริเวณของศิลปะออกจากบริบททางสังคมวัฒนธรรม การเมือง รวมถึงบริบทของรัฐไทยได้ การนำวิธีการศึกษาทาง

<sup>1</sup>Kassel คือเมืองหนึ่งในเยอรมันนี ที่มีการจัดงานศิลปะนานาชาติที่ชื่อว่า Documenta ทุกๆ 4 ปี โดยมีการเชิญศิลปินจากทั่วโลกมาร่วมสร้างงานศิลปะ ดูเพิ่มได้ใน [www.documenta.de](http://www.documenta.de)

<sup>2</sup>ดูเพิ่มใน ปิ่น (นามแฝง), “กรุงเทพแกลเลอรี” ,จุดประกายวันอาทิตย์, ปีที่ 20 ฉบับที่ 6970 วันอาทิตย์ที่ 22 กรกฎาคม พ.ศ. 2550.

<sup>3</sup>มหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ เวนิส เบียนนาเล่ ถือเป็นงานที่ยิ่งใหญ่และมีอิทธิพล สูงสุดงานหนึ่งของโลกที่มีประวัติศาสตร์มานาน โดยประเทศไทยได้ส่งศิลปินไทยเข้าร่วมเพื่อเป็นตัวแทน ประเทศมาแล้ว 3 ครั้ง ที่ผ่านมามีศิลปินชั้นนำที่แสดงบนเวทีนี้ อาทิ มณฑิยา บุญมา, อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, กมล เผ่าสวัสดิ์, ธวัชชัย พันธุ์สวัสดิ์, อัมฤทธิ ชูสุวรรณ, นิพันธ์ ใฝ่ฟารนิเวศน์ เป็นต้น ดูรายละเอียดได้ใน [www.gondolaalparadiso.com](http://www.gondolaalparadiso.com)

มานุษยวิทยาใช้ในการศึกษาศิลปะ จึงช่วยทำให้มองเห็นวิธีการที่ศิลปะถูกผลิตขึ้นมา มากไปกว่าการเน้นที่การศึกษาที่รูปทรงหรือคุณลักษณะทางสุนทรียศาสตร์ (Taylor 2004:5) เนื่องจากศิลปะอยู่ในพื้นที่ของการผลิตและการแย่งชิงความหมายที่แตกต่างหลากหลาย ทั้งในเรื่องของอัตลักษณ์และคุณค่าทางวัฒนธรรม (Marcus and Myers 1995:II) การทำความเข้าใจศิลปะในประเทศไทยจึงต้องพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่าง “รัฐ” กับ “ท้องถิ่น” และ “ท้องถิ่น” กับ “ตะวันตก” นักมานุษยวิทยาที่ศึกษาศิลปะในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ล้วนเห็นตรงกันว่า การศึกษาศิลปะในภูมิภาคนี้ไม่สามารถแยกออกจากบริบททางสังคมวัฒนธรรม รวมถึงวิถีคิดของแต่ละท้องถิ่นได้ และไม่สามารถใช้วิธีการตัดสินคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ตามแบบประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกมาใช้ในการทำความเข้าใจศิลปะของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้ (Phillips 1994; George 1998; Taylor 2004)

ในงานวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ ผู้เขียนมุ่งการศึกษาไปที่ “ศิลปินล้านนา” ซึ่งเป็นศิลปินท้องถิ่น มีพื้นเพมาจากภาคเหนือของประเทศไทย แต่ได้รับการศึกษาในระดับสูงในสถาบันการศึกษาศิลปะทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ แล้วกลับไปเป็นศิลปินในภูมิภาค สิ่งที่น่าสนใจคือกลุ่มศิลปินกลุ่มนี้มีบทบาทสำคัญเป็นศิลปินระดับแนวหน้าของประเทศไทย ดังที่ถวัลย์ ดัชนี สะท้อนออกมาในคำกล่าวของเขาว่า

ตอนที่ลุงอยู่เพาะช่าง ดำรง [วงศ์อุปราช] เข้าปี 1 ที่ศิลปากร เขารู้จัก พี่อินสนธิ์ [วงศ์สาม] เพราะฉะนั้นงานศิลปะของภาคเหนือมันจึงเริ่มตั้งแต่ตอนนั้น มีครูทิว [นันทขว้าง] อินสนธิ์ ประพันธ์ [ศรีสุตา] ซึ่งเป็นคนลำพูน ส่วนดำรงและลุงมาจากเชียงราย เป็นกลุ่มศิลปินภาคเหนือที่มีกลิ่นอายของภาคเหนือ ดำรงเขียนชาวบ้าน กระท่อมसान ครูทิวก็เขียนแบบของตัวเอง พี่อินสนธิ์แกะไม้แบบพม่า ลุงก็เขียนกระท่อม เราก็เติบโตมาจากสายวัฒนธรรมหนึ่งที่หลักหนีไปจากบ้านไทยภาคกลาง หรือว่าการลอกแบบฝาผนัง วัดโพธิ์ วัดพระแก้ว วัดพุทธโสธรวิชัย ซึ่งเป็นงานคลาสสิก เรานำเสนอเรื่องชาวบ้าน ไม่ว่าจะดำรง ลุง พี่อินสนธิ์ได้รางวัลต่างๆ เพราะว่าเริ่มมีกลิ่นอายวัฒนธรรมทางเหนือ

(ถวัลย์ 2547:18)

ผลงานของศิลปินเหล่านี้แสดงออกถึงวัฒนธรรมล้านนาซึ่งเป็นวัฒนธรรมพื้นถิ่นของพวกเขา แต่ในขณะเดียวกันก็ถูกมองว่าแสดงออกถึงความเป็นไทย ทั้งที่ประวัติศาสตร์ศิลปะแบบทางการไม่ได้รวบรวมให้ศิลปะพื้นถิ่นเข้าเป็นส่วนหนึ่งของเอกลักษณ์แห่งชาติไทย ศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นและชาติพันธุ์ต่างๆ ในไทยจึงอยู่ตรงข้ามกับศิลปะแบบทางการของกรุงเทพฯ และมักจะถูกเรียกว่าเป็นศิลปะพื้นบ้าน (folk art) หรือในกรณีนี้ที่ Apinan Poshyananda (1995:205) เรียกศิลปะล้านนาว่าเป็นศิลปะชายขอบ (marginalized art)

แม้ว่าศิลปะล้านนาจะถูกมองว่าเป็นศิลปะชายขอบ แต่เมื่อศิลปินได้หยิบเอาลักษณะทางวัฒนธรรมล้านนามาสร้างเป็นผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย กลายเป็นผลงานศิลปะที่กลับได้รับการยอมรับในฐานะที่เป็นวิจิตรศิลป์ (fine arts) และยังได้รับการยอมรับจากรัฐ อาทิ การยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ไม่ว่าจะเป็น ถวัลย์ ดัชนี, อินธิศน วงศ์สาม เป็นต้น ตลอดจนพรชัย ใจมา ได้รับรางวัลศิลปาธร รวมไปถึงการที่ผลงานศิลปะในรูปแบบนี้ได้รับรางวัลยอดเยี่ยมจากการประกวดศิลปกรรมในประเทศไทย เช่น การประกวดจิตรกรรมบัวหลวง เป็นต้น

ผู้เขียนมองว่าปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งที่สะท้อนถึงการเชื่อมโยงระหว่าง “ความเป็นท้องถิ่น”, “ความเป็นไทย” (ที่สถาปนาโดยรัฐ) และความเป็นสากล โจทย์หลักของงานวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้จึงอยู่ที่การทำความเข้าใจว่าศิลปินล้านนาที่สร้างผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยปะทะต่อรองความหมายของ “ความเป็นไทย” อย่างไร และศิลปินในฐานะที่เป็นผู้สร้างผลงานศิลปะ ซึ่งถือว่าเป็นวัตถุทางวัฒนธรรมหนึ่งที่มีทั้งคุณค่าทางสังคมวัฒนธรรมและมีมูลค่าทางการตลาด ศิลปินจะมีส่วนร่วมในการสร้างประวัติศาสตร์ศิลปะของพวกเขาเองได้อย่างไร

### วิธีการศึกษาศิลปะทางมานุษยวิทยา (Anthropological Approaches to Art)<sup>1</sup>

จุดเริ่มต้นของงานวิจัยนี้เกิดขึ้นมาจากความสนใจและความชื่นชมที่ผู้เขียนมีต่อในผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ที่มีกลิ่นอายของวัฒนธรรมและวิถีชีวิตล้านนาของตัวผู้เขียนเอง ผู้เขียนมองว่างานศิลปะรูปแบบนี้ แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลทางสังคมวัฒนธรรมของสังคมไทยที่แวดล้อมในตัวศิลปินอยู่ และจะเป็นเครื่องยืนยันได้เป็นอย่างดีว่าศิลปินไม่สร้างศิลปะเพื่อศิลปะหรือศิลปะ

---

<sup>1</sup>ในส่วนนี้ผู้ศึกษาอาศัยงานของ Morphy, Howard and Perkins, Morgan. “The Anthropology of Art: A Reflection on Its History and Contemporary Practice” *In* The Anthropology of Art. USA: Blackwell Publishing, 2006. เป็นแกนกลางในการทบทวนแนวคิดในการศึกษา โดยผู้ศึกษาจะแทรกการทบทวนวรรณกรรมที่ศึกษาศิลปะตามที่ตนเองเห็นว่าสำคัญและเกี่ยวข้องกับประเด็นที่กำลังอยู่เข้าไปในการถกเถียงเป็นระยะๆ

บริสุทธิ์เท่านั้น เพราะว่าศิลปินสร้างงานศิลปะที่แสดงออกถึงศิลปวัฒนธรรม ประเพณีของท้องถิ่น แม้จะไม่ได้รับใช้สังคมโดยตรง แต่ถือว่ามีคุณค่าของสิ่งเหล่านี้ จนหยิบเลือกมาเป็น ส่วนประกอบในผลงาน ผู้เขียนไม่ได้สนใจงานศิลปะในฐานะที่ผลงานที่คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ แต่สนใจที่กระบวนการผลิตงานงานศิลปะ ตั้งแต่การทำงานของศิลปิน วิธีคิด และการแสดงออก ของศิลปินผ่านผลงานของพวกเขา

การศึกษาศิลปะแบบไทยประเพณีและศิลปะร่วมสมัยของผู้เขียนอาศัยกรอบ การศึกษามานุษยวิทยาศิลปะ (Anthropology of Art) และงานชาติพันธุ์วรรณาศิลปะ (Ethnography of art) ในการวางกรอบของการศึกษา ผู้เขียนจะสำรวจการศึกษามานุษยวิทยา ศิลปะและงานชาติพันธุ์วรรณาศิลปะพร้อมๆกับการสำรวจงานวิจัยเกี่ยวกับศิลปะในประเทศไทย

นักมานุษยวิทยาส่วนใหญ่กล่าวตรงกันว่ามานุษยวิทยามักไม่ค่อยศึกษาศิลปะ กล่าวคือศิลปะไม่เคยเป็นแกนกลางการศึกษาของมานุษยวิทยา ในทางตรงกันข้ามการศึกษาทาง ประวัติศาสตร์ศิลปะกลับนิยมใช้วิธีการศึกษาแบบมานุษยวิทยาเข้าไปศึกษาศิลปะ (Westermann 2003; Morphy and Perkins 2006 ) ถ้าพิจารณาจากกรอบการศึกษาที่ใช้ในการศึกษาศิลปะ แอฟริกัน, ศิลปะของคนพื้นถิ่นอเมริกัน (Native American art) และศิลปะ Oceanic วิธีการศึกษา ทางมานุษยวิทยาเป็นวิธีที่ถูกใช้ในการศึกษาศิลปะทั้งจากนักมานุษยวิทยาและจากนัก ประวัติศาสตร์ศิลปะจนยากที่จะแยกพรมแดนของการศึกษามานุษยวิทยาและประวัติศาสตร์ ศิลปะ<sup>1</sup>

ทั้งนี้ทั้งนั้นไม่ได้หมายความว่ามานุษยวิทยาจะไม่ศึกษาศิลปะเลย<sup>2</sup> เพียงแต่มีจำนวน น้อยเมื่อเทียบกับการศึกษาในแนวทางอื่นๆ เช่น ศาสนา ความเชื่อ เครือญาติ การเมือง เพศสภาพ เศรษฐกิจ เป็นต้น Morphy and Perkins (2006:2-3) ให้เหตุผลที่มานุษยวิทยาไม่นิยม การศึกษาว่าเป็นเพราะการมองศิลปะด้วยกรอบความคิดแบบศิลปะตะวันตก ซึ่งทำให้ความหมาย ของศิลปะถูกมองในแบบที่แยกขาดจากสังคม โดยมองว่าเป็นสิ่งที่ใช้กำหนดบทบาทได้ใน โครงสร้างทางชนชั้น (class structure) ของสังคมทุนนิยมตะวันตก (Bourdieu 1984) ละเลยต่อ

<sup>1</sup> ดูเหมือนว่านักมานุษยวิทยาในไทยยังไม่ได้ก้าวข้ามพรมแดนนี้ไปได้มากนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานศิลปะร่วมสมัย

<sup>2</sup> การศึกษาทางศิลปะก็ยังขาดหายไปในงานของทางมานุษยวิทยาสะท้อนให้เห็นจากงาน ศึกษาเรื่อง The Kula ของ Malinowski's (1922) ที่เต็มไปด้วยการแสดง (performances) , มหกรรมของ การเดินทางและการแลกเปลี่ยนสินค้า แต่กลับมีการบอกเล่าถึงศิลปะในการเดินทางของกูลาอย่างจำกัด (the art of Kula voyages) เช่น การมองข้ามเครื่องแต่งกายของผู้หญิงไป

กระบวนการทางศิลปะ (artistic process), รูปแบบหรือวิธีการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ด้วยมุมมองแบบนี้ศิลปวัตถุ (art object) จึงกลายเป็นสัญลักษณ์หรือเป็นสิ่งที่รองรับทุนทางสัญลักษณ์ที่ชนชั้นปกครองลงทุนด้วยเงินและสร้างคุณค่าขึ้นมา เพื่อใช้ในการสนับสนุนสถานภาพของชนชั้นนำ

เนื่องจากรากฐานของประวัติศาสตร์ศิลปะมาจากตะวันตก เพราะฉะนั้นจึงทำให้ มุมมองที่มีต่อศิลปะเน้นที่กระบวนการสร้างคุณค่าแบบตะวันตก และเน้นที่บริบททางสังคมของ ยุโรปและอเมริกัน ด้วยกรอบความคิดแบบนี้ศิลปะตะวันตกจึงไม่เพียงอยู่เหนือกว่าศิลปะจาก ประเทศอื่นๆที่ไม่ใช่ตะวันตก (Eurocentric biases) แต่ยังจำกัดการนิยามศิลปะของประเทศอื่นๆ อีกด้วย (Morphy and Perkins 2006:3) การพูดถึงศิลปะสมัยใหม่จึงจำกัดอยู่เฉพาะในสังคมยุโรป และอเมริกัน โดยไม่พูดถึงศิลปะสมัยใหม่ รวมถึงความก้าวหน้าทางศิลปะของประเทศอื่นๆ

การมองศิลปวัตถุตามกรอบความคิดแบบตะวันตก ทำให้วัตถุทางชาติพันธุ์ (ethnographic objects) ถูกจัดให้อยู่ในลำดับล่างสุด เมื่อเทียบกับความยิ่งใหญ่ของศิลปะใน อารยธรรมตะวันตก (the great “art” traditions of Western civilization) มิเช่นนั้นก็จะถูกจัดว่า เป็นศิลปะดั้งเดิม (primitive art) โดยละเอียดต่อบริบททางวัฒนธรรมของวัตถุนั้นๆ ด้วยการมอง เช่นนี้จึงทำให้ศิลปะในแต่ละสังคมมีคุณค่าไม่เท่ากัน กล่าวคืองานที่มีที่มาจากวัฒนธรรมอื่น (other culture) ซึ่งหมายถึงงานที่ไม่ใช่ตะวันตกถูกแยกออกและถูกครอบงำตามประวัติศาสตร์ ศิลปะยุโรป-อเมริกัน (Morphy and Perkins 2006) แม้ในแวดวงตลาดการค้าศิลปะเองก็เห็นพ้อง กับกรอบความคิดของประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกเช่นเดียวกัน ดังในกรณีของภาพเขียนของ ชาวอะบอริจินที่แสดงออกถึงพิธีกรรม ความเชื่อของพวกเขา แต่เมื่อนำมาจัดในนิทรรศการศิลปะ ในนิวยอร์ก นักวิจารณ์ศิลปะก็มองว่าภาพเขียนเหล่านี้ว่ามีลักษณะของ neo-expressionism โดยที่ไม่ได้สนใจบริบทในการสร้างผลงานในวัฒนธรรมของชาวอะบอริจินเลย (Myers 1995) ฉะนั้นแม้จะดูเหมือนว่าตลาดศิลปะโลกให้การเปิดรับต่อศิลปะจากท้องถิ่นต่างๆทั่วโลก แต่ศิลปะ เหล่านี้กลับถูกพูดถึงด้วยแนวคิดแบบประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก โดยละเลยความเป็นท้องถิ่น ของศิลปินไป

นักมานุษยวิทยาเองก็เป็นส่วนหนึ่งของกระแสความคิดนี้ เนื่องจากความนิยมศึกษา สังคมอื่นๆที่ไม่ใช่ยุโรป นักมานุษยวิทยาจึงไม่ค่อยสนใจศิลปะของยุโรปหรือของอเมริกา โดยส่วนมากนิยมศึกษาศิลปะอื่นๆที่ไม่ใช่ศิลปะตะวันตก โดยเน้นไปที่บทบาทของศิลปะใน วัฒนธรรมนั้นๆ (Westermann 2003: viii) ในแง่วิธีการศึกษาก็กลับศึกษาผ่านแนวคิดเรื่อง



สุนทรียศาสตร์แบบยุโรป (western aesthetics<sup>1</sup>) มองว่าศิลปะจากสังคมอื่นๆ เหล่านี้เป็น “ศิลปะดั้งเดิม” และ “exotic” (เช่น Boas 1927; Layton 1991) งานเขียนทางชาติพันธุ์วรรณา ส่วนใหญ่ของนักมานุษยวิทยาจึงเป็นเรื่องศิลปะดั้งเดิมหรือศิลปะชนเผ่า (tribal art) (Clifford 1988; Errington 2003) เช่น ศิลปะแอฟริกัน (Steiner 1995; Stoller 2001, 2003; Vogel 2006) และศิลปะAborigin<sup>2</sup> (Benjamin 1990; Myers 1989, 1995)

ความท้าทายของของนักมานุษยวิทยาตะวันตกในการศึกษาศิลปะของสังคมอื่นๆ อย่างหนึ่ง คือการเชื่อมโยงวิถีคิดทางมานุษยวิทยาเข้ากับการศึกษาศิลปะ ซึ่งจะนำมาสู่การทำทนาย และสันคลอนกรอบความคิดศิลปะตะวันตกที่มียุโรปเป็นศูนย์กลาง (Marcus and Myers 1995) อย่างไรก็ตาม ในระยะสองทศวรรษให้หลังเริ่มมีการศึกษาจำนวนหนึ่งที่ใช้มุมมองของพื้นที่ในการวิเคราะห์ศิลปะของสังคมอื่นๆ และไม่ใช่สุนทรียศาสตร์แบบตะวันตกเข้าไปตัดสิน แต่มองจากสุนทรียศาสตร์ภายในสังคมนั้นๆ อาทิ Phillips (1992) ศึกษาศิลปะไทยร่วมสมัยจากสุนทรียศาสตร์ของไทย ด้วยมุมมองจากศิลปะไทยที่ให้ความหมายต่อศิลปะไทยเอง (รวมถึงงานของ George 1998, 1999; Taylor 2004)

วิธีการศึกษาศิลปะในทางมานุษยวิทยามีความหลากหลายเท่ากับตัวสาขาวิชาเลยทีเดียว แต่ก็ยังไม่มีทฤษฎีมานุษยวิทยาที่ใช้ในการศึกษาศิลปะโดยตรง อย่างไรก็ตามสามารถจะสรุปได้ว่าวิธีการศึกษาศิลปะในทางมานุษยวิทยาอยู่ในบริบทของสังคมการผลิต (producing society) กล่าวคือ การทำความเข้าใจศิลปะของสังคมควรพิจารณาว่า ศิลปะถูกผลิตขึ้นที่ใดเป็นครั้งแรก มากกว่าการดูว่ามีสมาชิกของสังคมอื่นเข้าใจศิลปะนั้นๆ ว่าเป็นอย่างไร หลังจากนั้นอาจตีความในเรื่องเงื่อนไขของมนุษย์ (human condition) หรือการเปรียบเทียบตัวแบบของสังคมเพิ่มเติม กระนั้นสิ่งแรกๆ ที่ควรทำก็คือการวางให้ศิลปะอยู่ในบริบททางชาติพันธุ์ (ethnographic context) (Morphy and Perkins 2006:15)

ในช่วงศตวรรษที่ 19 การศึกษาโบราณวัตถุแพร่หลายเป็นวงกว้างในยุโรป ซึ่งเป็นผลมาจากยุคแสงสว่างทางปัญญา (Enlightenment)<sup>3</sup> วิธีการศึกษาศิลปะแบบนี้ไม่เพียงส่งอิทธิพล

<sup>1</sup>งานที่พูดถึงสุนทรียศาสตร์โดยตรงดู Coote and Shelton (1992)

<sup>2</sup>ชาวพื้นเมืองออสเตรเลียมักจะถูกใช้เป็นตัวอย่งในการพูดถึงสังคมดั้งเดิม (primitive societies)

<sup>3</sup>Enlightenment เป็นช่วงเวลาที่ชาวยุโรปตื่นตัวแสวงหาความรู้อย่างกว้างขวาง นับตั้งแต่ครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 17 จนถึงสิ้นคริสต์ศตวรรษที่ 18 จึงเรียกว่า “ยุคแสงสว่างทางปัญญา” หรือ

ต่อศิลปะลัทธิสมัยใหม่ (Modernism)<sup>1</sup> แต่ยังนำมาสู่ความสนใจในเรื่องความแปลกประหลาดของผู้อื่น (the exoticism of otherness)<sup>2</sup> อันเนื่องมาจากการค้นพบดินแดนใหม่ๆ ชนเผ่าแปลกๆ วิถีชีวิตและสังคมที่แตกต่างไป ชาวยุโรปที่ทำให้เกิดการเปรียบเทียบ (comparative perspective)<sup>3</sup> สังคมของตนเองกับสังคมอื่นๆ โดยจัดให้วัฒนธรรมของยุโรปอยู่ในขั้นตอนสูงสุดหรือขั้นอารยธรรมตามทฤษฎีวิวัฒนาการ<sup>4</sup> (Morphy and Perkins 2006:3)

ช่วงต้นศตวรรษที่ 19 ด้วยวิธีการของทฤษฎีวิวัฒนาการ นักมานุษยวิทยาจัดให้ศิลปะรวมอยู่กับวัตถุทางวัฒนธรรม (material culture objects) ตามทฤษฎีวิวัฒนาการ (Rivers 1906; Tylor 1871,1878; Frazer 1925) เน้นที่การศึกษารูปทรง (form) ของศิลปวัตถุ การวิเคราะห์ที่

---

“ยุคภูมิปัญญา” มโนทัศน์สำคัญในโลกทัศน์แบบ Enlightenment คือ Humanism, Rationality, Universalism (จูไรรัตน์และยุพา มปป.:13)

<sup>1</sup> ในทางศิลปะ Modernism เริ่มต้นตั้งแต่ช่วงปลายศตวรรษที่ 18 และศตวรรษที่ 19 ศิลปะสมัยใหม่ส่วนหนึ่งทำทลายรสนิยมของชนชั้นกลาง ด้วยรูปแบบใหม่ที่ดูแปลกประหลาดไปจากระเบียบแบบแผนดั้งเดิม อาทิ การค้าหาจิตวิญญาณ อิทธิพลจากศิลปะของสังคมดั้งเดิม (primitive art) เช่นงานของปิกัสโซ่ (Pablo Picasso) ได้รับอิทธิพลจากศิลปะแอฟริกันและศิลปะอียิปต์ หรืองานของโกแกง (Gauguin), โมเนต์ (Monet) ที่ได้รับอิทธิพลจากภาพพิมพ์ญี่ปุ่น

<sup>2</sup> มุมมองเรื่อง “ความแปลกประหลาด” (exotic) เป็นมุมมองชาวตะวันตก (แองโกล-แซกซัน) ที่มีต่อสังคมหรือเผ่าพันธุ์ โดยมองว่าเผ่าพันธุ์ของตนมีอารยธรรม (Civilized) สูงกว่าเผ่าพันธุ์อื่นๆ เมื่อได้เดินทางไปยังดินแดนอื่นๆ และพบเห็นสิ่งที่ต่างไป จึงสนใจที่จะศึกษาเรื่องราวทางสังคมวัฒนธรรมของชนชาติอื่นๆ ที่พวกเขามองว่า “ล้าหลัง” (primitive) หรือแปลกประหลาด (พทยา 2516:89)

<sup>3</sup> comparative perspective หมายถึงการเปรียบเทียบชนดั้งเดิมที่ยังมีชีวิตอยู่กับสังคมยุคโบราณหรือมองสังคมดั้งเดิมเป็นตัวแทนหรือตัวอย่างของสังคมในอดีต (จูไรรัตน์ มปป.:34)

<sup>4</sup> นักมานุษยวิทยาวิวัฒนาการส่วนใหญ่เชื่อว่ามนุษย์ทุกคนมีต้นกำเนิดเหมือนกัน ความแตกต่างของสังคมจึงอยู่ที่การพัฒนา ซึ่งแต่ละสังคมอยู่ในขั้นตอนของกระบวนการที่แตกต่างกัน ลักษณะของกระบวนการวิวัฒนาการเป็นเส้นตรงจากต่ำไปหาสูง สังคมมนุษย์ทุกแห่งทั่วโลกจะต้องผ่านขั้นตอนต่างๆ ของกระบวนการเปลี่ยนแปลงเหมือนกันหมด เช่น Tylor แบ่งวิวัฒนาการทางสังคมวัฒนธรรมออกเป็นสามขั้นด้วยกันคือ ยุคคนป่า (savagery), ยุคคนอารยชน (barbarism) และยุคอารยธรรม (civilization) (ยศ 2548:22-24)

รูปทรงเป็นการแยกศิลปะออกมาจากบริบททางสังคม<sup>1</sup> (Haddon 1894; Balfour 1888) ตัวอย่างที่ชัดเจนสุดในตามความคิดนี้ก็คือ แผนผังรูปของ Pitt Rivers (1906 อ้างถึงใน Morphy and Perkins 2006:4) ที่แสดงให้เห็นพัฒนาการของรูปทรงของอาวุธ โดยเรียงจากรูปทรงของกิ่งไม้แบบเรียบง่ายสู่รูปทรงที่มีความซับซ้อนมากขึ้นจากรูปธรรมหรือนามธรรม (แผนผังนี้วางกิ่งไม้แบบเรียบง่ายไว้ตรงกลาง และล้อมรอบด้วยรูปทรงอื่นๆที่ซับซ้อนขึ้น)

เช่นเดียวกับ Franz Boas ที่สนใจกับปัญหาของรูปทรงในการวิเคราะห์เรื่องศิลปะที่ไม่ใช่ศิลปะยุโรป (non-European art) โบแอสเห็นว่าการศึกษารูปทรงของศิลปะจะแสดงให้เห็นถึงแบบแผนทางประวัติศาสตร์ (historical pattern) และเห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มต่างๆ ซึ่งตอบได้กับการพัฒนาเป็นลำดับขั้นของทฤษฎีวิวัฒนาการ ในหนังสือ Primitive Art (1927) โบแอส ชี้ให้เห็นถึงพื้นฐานสำคัญในการศึกษาชนพื้นเมืองมีอยู่สองประการคือ (1) เข้าใจว่ามีในทุกๆเผ่าพันธุ์ (race) และในทุกๆรูปแบบทางวัฒนธรรมจะมีพื้นฐานทางกระบวนการทางความคิดเหมือนกัน (2) คือการพิจารณาปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมเป็นผลมาจากเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์<sup>2</sup>

แต่ถึงอย่างไรมานุษยวิทยาในอเมริกาก็ไม่ได้ศึกษาศิลปะเท่าใดนัก เพราะว่าศิลปะถูกแยกส่วนออกไปจากการศึกษากระแสหลัก กล่าวคือศิลปะถูกรวมเข้ากับการศึกษาวัฒนธรรมทางวัตถุ แม้กระทั่งนักมานุษยวิทยาพิพิธภัณฑณ์เองก็ไม่ได้มีที่ทางสำหรับศิลปะเท่าใดนัก ดังกล่าวสะท้อนให้เห็นได้จากพิพิธภัณฑณ์ Pitt Rivers ที่ไม่ได้มีพื้นที่สำหรับศิลปะ กล่าวคือศิลปะถูกลดความสำคัญลงไปในการจัดแสดงในพิพิธภัณฑณ์ที่มักจะแสดงวัฒนธรรมทางวัตถุและวิถีการดำรงชีวิตด้วยภาพสามมิติหรือแสดงเรื่องคติชนวิทยา (Morphy and Perkins 2006:7)

<sup>1</sup>วิธีการตั้งศิลปะออกมาจากสังคมและเน้นการวิเคราะห์รูปแบบตามลำดับวิวัฒนาการนี้เป็นแนวทางการศึกษาหลักของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในไทยด้วยเช่นกัน โดยริเริ่มมาจากการศึกษาของของสุภัทรดิศ ดิศกุล ซึ่งได้นำเอาวิธีการศึกษารูปแบบและวิวัฒนาการศิลปะของศาสตราจารย์ฟิลิปป์ สแตรน์ จากโรงเรียนลูฟว์ ประเทศฝรั่งเศสมาเผยแพร่ (รุ่งโรจน์ 2551:106) อย่างไรก็ตามงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะยุคใหม่ให้ความสำคัญกับบริบททางสังคมมากขึ้น อาทิ สุทธิคุณาธิษฐานนธ์ (2545), ชาตรี ประกิตนันทการ (2547)

<sup>2</sup>“one the fundamental sameness of mental processes in all races and in all cultural forms of present day; the other the consideration of every cultural phenomenon as the result of historical happenings” (Boas 1927:1 อ้างใน Morphy and Perkins 2006:4)

หลังจากนั้นการวิพากษ์วิจารณ์ทฤษฎีวิวัฒนาการยังมีส่วนทำให้แนวคิด ทฤษฎี ตลอดจนประเด็นและรูปแบบการทำวิจัยภาคสนามทางมานุษยวิทยาเริ่มมีวิธีการปรับตัวเปลี่ยนแปลงและพัฒนาขึ้นในเวลาต่อมา การเปลี่ยนทางวิธีวิทยาที่สำคัญต่อการศึกษาทางมานุษยวิทยาอย่างยิ่งก็คือการเปลี่ยนจากศึกษาจากข้อมูลพิพิธภัณฑ์หรือจากบันทึกของพ่อค้ามิชชันนารี เจ้าหน้าที่ราชการ มาเป็นการทำวิจัยภาคสนามเป็นเวลานาน (long term field research) การทำวิจัยภาคสนามนี้จะแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างส่วนต่างๆ ของสังคม ในฐานะที่เป็นจุดใดจุดหนึ่งของเวลา แต่กระนั้นการศึกษาศิลปะและวัฒนธรรมเชิงวัตถุไม่ได้รับประโยชน์จากการทำวิจัยภาคสนามมากนัก เนื่องจากการได้รวมเอาการศึกษาศิลปะอยู่ในส่วนประกอบหนึ่งของวัฒนธรรม (Morphy and Perkins 2006:8)

ทางฝั่งอังกฤษ การทำวิจัยภาคสนามนำมาสู่การ“ปฏิวัติ” ทางทฤษฎีที่สำคัญ คือทำให้เกิดทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ (structural functionalism) โดย Radcliffe-Brown (1952,1977) และ Malinowski (1922,1979) แนวคิดเรื่อง comparative science of society ของ Radcliffe-Brown ส่งอิทธิพลอย่างมากต่อมานุษยวิทยาในอังกฤษ Radcliffe-Brown ได้สร้างพื้นที่ให้กับวิชามานุษยวิทยาด้วยการแยกออกจากสาขาวิชาอื่นๆ โดยเน้นที่การศึกษาองค์กรทางสังคมด้วยวิธีที่ไม่คำนึงถึงมิติเวลา (synchronic study of social organization) และการศึกษาเปรียบเทียบโครงสร้างสังคม ความคิดนี้ส่งผลต่อวิธีการศึกษาศิลปะที่ละเอียดรูปทรงของวัตถุ แต่ไปให้ความสำคัญในเรื่องหน้าที่และสัญลักษณ์ในฐานะที่แสดงถึงความเป็นหนึ่งเดียวกันของตระกูล (clan) นอกจากนี้ยังเห็นว่าศิลปะเป็นเพียงองค์ประกอบปลีกย่อยของสถาบันทางสังคมและละเอียดต่อศิลปินหรือคนสร้างสรรค์งาน เช่น Parson (อ้างถึงใน ยศ 2548:247 ) เสนอว่า ศิลปะมีหน้าที่หลักในการสร้างความสมดุลระหว่างงานกับการใช้เวลาว่างเพื่อการพักผ่อน

ในบทความของ Radcliffe-Brown (1927) แม้ว่าจะกล่าวถึงศิลปะออสเตรเลียสมัยใหม่ แต่ก็ไม่ลงในรายละเอียดมากนัก ขณะที่ Margaret Preston ได้นำเอาความเป็นพื้นถิ่นของออสเตรเลียมาเป็นแรงบันดาลใจทางสุนทรียศาสตร์และนำความงามแบบ Aboriginal เป็นความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของตนเอง ซึ่งเป็นประเด็นที่นักมานุษยวิทยาอย่าง Radcliffe-Brown ไม่ได้เขียนอะไรถึงเลย

อย่างไรก็ตาม ในช่วงเวลานี้เริ่มมีงานชาติพันธุ์วรรณนาทางศิลปะเพิ่มมากขึ้น (ethnographies of art) อาทิ ทางฝั่งอเมริกา Melville Herskovits (ลูกศิษย์ของโบแอส) ศึกษาศิลปะแอฟริกันและศิลปะแบบแอฟริกัน-อเมริกัน (African and African American art) นักมานุษยวิทยาใน British colonial อย่าง Mills (1926, 1937) และ Rattray (1954)

นักมานุษยวิทยาสำนักฝรั่งเศสก็มี Marcel Griaule และ Germaine Dieterlen ศึกษาศิลปะแอฟริกันและเป็นผู้ริเริ่มศึกษาในแนวทาง visual anthropology นอกจากนี้ในเบลเยียมมี Luc de Heusch (1958, 1972, 1982) และ Daniel Biebuyck (1969, 1973) ในออสเตรเลียก็มีการศึกษามานุษยวิทยาศิลปะเช่น Ronald Berndt รวมถึงนักมานุษยวิทยาสมัครเล่นอย่าง Charles Mountford นอกจากนี้ยังมีนักมานุษยวิทยาพิพิธภัณฑ์ 1 อย่าง William Fagg (1981, 1982) (Morphy and Perkins 2006:8)

โดยสรุปในช่วงก่อนทศวรรษที่ 1960s นักมานุษยวิทยาก็ยังมองว่าศิลปวัตถุเป็น “วัตถุในพิธีกรรม” (ritual objects), วัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ในการใช้สอย (functional artifacts), เป็นของที่แสดงถึงเกียรติยศ (prestige items) หรือเป็นเครื่องแสดงสถานะ (markers of status) และแสดงถึงสุนทรียศาสตร์ (aesthetic contemplation)

ในช่วงทศวรรษที่ 1960s ได้มีการฟื้นฟูความสนใจทางศิลปะในแวดวงนักมานุษยวิทยาอีกครั้ง โดยมีสาเหตุหลัก 2 ประการคือ ประการแรก ได้แก่ การเปลี่ยนแปลงระเบียบวิธีในการวิจัยทางมานุษยวิทยา ประการที่สอง คือกระแสศิลปะตะวันตกและทฤษฎีศิลปะที่เริ่มมีวิธีคิดทางมานุษยวิทยามากขึ้น การเคลื่อนไหวทางความคิดทั้งสองประการนี้ได้ช่วยสร้างบรรยากาศให้การศึกษามานุษยวิทยาศิลปะเติบโตขึ้นและยังทำให้เกิดมุมมองใหม่ๆ ทั้งภายในสาขาวิชาเองรวมถึงในโลกศิลปะอีกด้วยด้วยมานุษยวิทยา ในฐานะที่เป็นสาขาวิชาเติบโตอย่างรวดเร็วภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2<sup>2</sup> และยังทำให้เกิดการศึกษาในแนวทางใหม่ๆ เพิ่มขึ้น ประกอบกับในฝั่งอังกฤษมีการเปลี่ยนจุดสนใจจากการเน้นที่ความสัมพันธ์ทางสังคม (social relations) และ

---

<sup>1</sup>งานเกี่ยวกับพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยหรือหอศิลป์ ในไทย ดู ชาญวิทย์ ตีระประเสริฐ (2549) ศึกษาในกรอบความคิดของวัฒนธรรมประชานิยม

<sup>2</sup>หลังสงครามโลกครั้งที่สอง ประเทศต่างๆที่ตกเป็นอาณานิคมพากันอิสระภาพ ในปลายทศวรรษที่ 1930 ปากีสถาน อินเดีย และอิสราเอลได้รับอิสระภาพ และในช่วงสองทศวรรษหลังจากนั้นมีประเทศเกิดใหม่อีกหลายแห่ง เช่น ลิเบีย ตูนิเซีย สาธารณรัฐคองโก เป็นต้น ขณะที่การขยายอำนาจทางการเมืองลดบทบาทลง การขยายอำนาจทางเศรษฐกิจมีบทบาทมากขึ้น ซึ่งนำมาสู่ปัญหาสังคมอีกมากมาย อาทิ การขยายตัวของเมืองที่ทำให้สังคมภาคชนบทเล็กลง สินค้าสมัยใหม่ที่เข้ามาแทนที่งานของช่างฝีมือเดิมและยังทำลายแบบแผนการผลิตทางการเกษตร วิฤตการณ์ที่เกิดขึ้นนี้นำมาสู่การตั้งคำถามต่อการศึกษาศังคมแบบไม่คำนึงถึงมิติเวลา (synchronic approach) นักมานุษยวิทยาอังกฤษจึงต้องหันมาศึกษาปัญหาการเปลี่ยนแปลง รวมถึงการเพิ่มมิติทางประวัติศาสตร์ในการศึกษา (จูไรต์นั มปป.:71-72)

การวิเคราะห์โครงสร้างทางสังคม (the analysis of social structure) มาเป็นศึกษาเรื่องตำนาน ปรัมปรา (myth), ศาสนา และพิธีกรรมเพิ่มขึ้น ทางฝั่งอเมริกาก็มีการเปลี่ยนแปลงคล้ายๆกันและ ยังได้เปรียบเพราะมีความหลากหลายและมีจำนวนของนักคิดมากกว่า นอกจากนี้ยังเพิ่มความ สนใจในเรื่องจิตวิทยามากขึ้น เช่น การศึกษาของ Ruth Fulton Benedict, Margaret Mead เป็นต้น

อิทธิพลจากงานเขียนของ Clifford Geertz ในเรื่องการสร้างความหมายทาง วัฒนธรรม (meaning-making) และทฤษฎีโครงสร้างของ Levi-Strauss ซึ่งมองวัฒนธรรมในฐานะ ที่เป็นระบบของความหมาย (system of meaning) ในการศึกษาศิลปะจึงเน้นที่วิเคราะห์ ความหมายของรูปทรงหรือรูปทรงที่มีความหมาย เชื่อมโยงกับวิธีการทางประวัติศาสตร์และจาก การศึกษาสัญลักษณ์ของ Victor Turner (symbolism anthropology) สนใจความหมายที่แตกต่าง กันของสัญลักษณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสัญลักษณ์ในบริบทของพิธีกรรมและมีการเชื่อมโยง จุดมุ่งหมายของพิธีกรรมกับการแสดง วัตถุศิลปะที่มักจะรวมอยู่ในการประกอบพิธีกรรมมีตั้งแต่ การเขียนภาพบนเรือนร่าง (body painting), เครื่องราง และหน้ากาก เป็นต้น ดังนั้นจึงเป็น การศึกษาพิธีกรรมในเชิงสัญลักษณ์ (ดูเพิ่มใน Forge 1973,1979; Fernandez 1982,1986; Turner 1973, 1986; Witherspoon 1977; Munn 1973, 1986) แต่ก็ยังนิยมการศึกษาศิลปะ ดั้งเดิม (primitive art) และความเป็นของแท้ของศิลปะดั้งเดิม (authentic primitive art)<sup>1</sup>

งานเหล่านี้มีอิทธิพลต่อนักมานุษยวิทยาไทยเช่นกัน เช่น ปรีดา (2536) และ เสมอชัย (2539) กล่าวคือ งานของปรีดา (2536) อานจิตกรรมไทยประเพณีในช่วงต้น รัตนโกสินทร์ในฐานะที่เป็นภาษาระบบหนึ่ง ที่มีการใช้รหัสแบบจำกัด เนื่องจากเป็นภาษาที่เน้น การต่อยอดความคิดบางชุดที่เป็นที่ยอมรับกัน ภาษาของจิตรกรรมไทยต่อยอดความคิดใน การจำแนกประเภทของโลกและมนุษย์ออกเป็นบริเวณศูนย์กลางและบริเวณที่อยู่รอบนอก ความคิดเช่นนี้เป็นโลกทัศน์ที่สามารถอธิบายรูปแบบและลักษณะเด่นของงานศิลปะของกลุ่มคนที่ ควบคุมงานศิลปะนั้น คล้ายกับงานของเสมอชัย (2539) ที่ศึกษาสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทย ระหว่างพุทธศตวรรษที่19 ถึง 24 โดยอธิบายความหมายของสัญลักษณ์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรม ฝาผนังไทยในวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา รวมถึงงานจิตรกรรมกลุ่มที่อาจเกี่ยวข้องกัน ในวัฒนธรรมสุโขทัยและล้านนาและยังแสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมพุทธศิลป์ของไทยกลุ่มต่างๆก่อรูป

<sup>1</sup>ความนิยมศึกษาศิลปะของสังคมดั้งเดิม สะท้อนให้เห็นจากการสร้างพิพิธภัณฑ์ศิลปะของ สังคมดั้งเดิม (the Museum of Primitive Art) เปิดในปี 1957 และในปี 1960 มี Ph.D. ประวัติศาสตร์ ศิลปะใน “primitive art” (Meso-American) (Errington 2003: 222)

และมีพัฒนาการ จนเกิดแบบแผนเฉพาะตัวขึ้นมาได้อย่างไร ภายใต้เงื่อนไขทางวัฒนธรรมและกระแสดังกล่าว ในแต่ละช่วงเวลา การศึกษาในแนวทางนี้จึงเน้นที่ความหมายของวัตถุและความคิด (โครงสร้างความคิดตามความหมายของ Levi-Strauss) โดยการวิเคราะห์ที่รูปทรงของวัตถุในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ที่เป็นเครื่องแสดงถึงระบบความหมาย ดังการวิเคราะห์ของปริตตา (2536) ที่มองว่าจิตรกรรมเป็นสื่อในการแสดงความคิดทางวัฒนธรรมและการจัดระเบียบทางสังคม

ช่วงกลาง 1980s จนถึงปัจจุบัน ประเด็นความสนใจเรื่องความเป็นของแท้ถูกแทนที่ด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์ทางสังคมของศิลปะดั้งเดิม งานเกี่ยวกับศิลปะมีความหลากหลายมากขึ้น กว้างขวางขึ้นในประเด็นต่างๆ อาทิ ประติมากรรมและจิตรกรรมถูกมองว่าอยู่ในการเมืองของเป็นระบบของภาพตัวแทน (politics of representation) (Morphy 1991; Cole 1985; Price 1989; Karp and Levine 1990; Myers 1995) สุนทรียศาสตร์ของร่างกาย (the aesthetics of the body, Boone 1986) กระบวนการสร้างมูลค่า/คุณค่า (Munn 1986; Gell 1992), ความทรงจำทางสังคม (social memory, Kuchler 2002), การกำหนดพื้นที่ (the demarcation of space, Blier 1987), วัฒนธรรมทางสายตา (visual culture) ศึกษาวัตถุกับภาพทางสายตาที่มนุษย์สร้างขึ้น อาทิ การศึกษาภาพยนตร์ ภาพถ่าย เป็นต้น (Phillips 2003:243)

นอกจากนี้มานุษยวิทยามาสงวนใจเรื่องการทำให้เป็นสินค้า (commoditization) การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและกระบวนการโลกาภิวัตน์ (processes of globalization) จากอิทธิพลของงานเขียนของ Arjun Appadurai (1986)<sup>1</sup> และ Daniel Miller (1987) ผลกระทบดังกล่าวนำมาสู่การศึกษากระบวนการทางการค้าและการแลกเปลี่ยน, วาทกรรมว่าด้วยกระบวนการโลกาภิวัตน์ รวมถึงกระบวนการสร้างความคิดเกี่ยวกับพรมแดนทางวัฒนธรรม การศึกษาศิลปะในประเด็นนี้เน้นที่การแลกเปลี่ยนและวาทกรรมมากกว่าจะสนใจคุณลักษณะและสถานภาพของวัตถุในฐานะที่เป็นศิลปะ (Errington 2003:222) แต่ก็ยังเน้นที่การศึกษา “ความเป็นของแท้ของศิลปะของสังคมดั้งเดิม” (authentic primitive art) ที่เปลี่ยนแปลงไปจากศิลปะแบบจารีต/ประเพณีของประเทศต่างๆ ทั้งในเรื่องของรูปทรงและหน้าที่ อันเนื่องจากการเข้าสู่ระบบเศรษฐกิจโลกและการซื้อขายในฐานะที่เป็นของที่ระลึกของนักท่องเที่ยว (Errington 2003; Price 1989; Stoller 2003)

<sup>1</sup>Arjun Appadurai (1986) ได้สำรวจการเดินทางของวัตถุข้ามพรมแดนและความหมาย

ความสนใจประเด็นเรื่องการขายศิลปวัตถุและงานช่าง (craft) เป็นวิธีหลักที่ใช้ในการชี้ให้เห็นถึงการเข้าสู่ระบบเศรษฐกิจโลกของสังคมขนาดเล็กและยังเป็นวิธีการสำคัญที่ทำให้ภาพลักษณ์ของสังคมเหล่านั้นถูกสร้างขึ้นจากจินตนาการของ “คนนอก” ขณะเดียวกันพิพิธภัณฑสถานชาติพันธุ์ก็กลายเป็นที่รวบรวมการซื้อขายแลกเปลี่ยนงานช่างของคนพื้นเมืองในระดับโลก นับตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ประเด็นเหล่านี้เป็นประเด็นที่นักมานุษยวิทยาเคยมองข้ามไป เนื่องจากแต่เดิมนักมานุษยวิทยาสนใจศึกษาลักษณะของสังคมขนาดเล็กก่อนการเข้ามาของอาณานิคมยุโรป (European colonization) การศึกษาประเด็นนี้ในปัจจุบันชี้ว่าการค้าขายกับยุโรปได้ทำลายภาพลวงตาของคนป่าที่บริสุทธิ์

ช่วงปลายศตวรรษที่ 20 ความสนใจในการศึกษาศิลปะได้ขยายขอบเขตออกไปมากกว่า การศึกษาศิลปะดั้งเดิมและศิลปะของชนเผ่า<sup>1</sup> ไปสู่การวิเคราะห์วิธีการเข้าสู่ตลาดของศิลปะ เทคโนโลยีในการผลิตในยุคโลกาภิวัตน์ รวมถึงการสร้างวาทกรรมใหม่ๆ ที่อยู่ในการผลิต เช่น ชื่อของศิลปินที่ผลิตงานศิลปะ แทนที่คำว่าความเป็นของแท้ (authenticity) และ “primitivism” เช่น การวิเคราะห์ศิลปะที่ผลิตขึ้นมาเพื่อขาย (Errington 2003:228) รวมถึงศิลปะในโลกที่ 4<sup>2</sup> ผู้คนที่อาศัยอยู่ในโลกที่ 4 ที่ผลิตงานศิลปะ อาทิจานของ Grabum (1976) ได้ชี้ให้เห็นว่าการซื้อขายแลกเปลี่ยนศิลปะและวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้น (artifacts) เป็นส่วนประกอบของความสัมพันธ์ร่วมสมัยระหว่างสังคมของพื้นเมืองกับสังคมอื่นๆ ที่ไม่ใช่สังคมพื้นเมือง ส่วนงานของ Ruth Phillips (1998) ใน Trading Identities ยกย่องการสร้างสรรค์ของชาวพื้นเมืองอเมริกัน ลบความต่างระหว่าง high art และ low craft แสดงคุณค่าของลูกปัดที่ชาวพื้นเมืองอเมริกันทำขายเพื่อเป็นของที่ระลึกในการท่องเที่ยว (tourist art/souvenirs) ที่น้ำตก Niagara ซึ่งถูกมองว่าเป็นไม่ใช่ของดั้งเดิม/แท้ (inauthentic) และเป็นสิ่งที่พิพิธภัณฑสถานและนักวิชาการมองข้ามไม่ให้ความสนใจ

นอกจากนั้นยังมีงานที่พยายามศึกษาทำความเข้าใจเกี่ยวกับ ศิลปกรรมต่างๆ ว่า ศิลปกรรมทั้งหลายได้รับการก่อตัวขึ้นมาอย่างไร งานเขียนของนักสังคมวิทยา Becker ในเรื่อง Art Worlds (1982) เสนอว่า เราต้องเข้าใจการสร้างงานศิลปะในฐานะที่เป็นกระบวนการที่มาร่วมกันของส่วนต่างๆ ไม่ได้เกิดขึ้นโดดๆ โดยมองอย่างเป็นระบบ ผู้ที่ถูกเรียกว่าศิลปินเป็นเพียงส่วนหนึ่งในการผลิตของ “งานศิลปะต่างๆ” ยังรวมถึงการสนับสนุนคนอื่นๆ ทั้งจากคนรับใช้หรือ

<sup>1</sup> Errington (2003) เรียกว่า “Post tribal art”

<sup>2</sup> โลกที่ 4 หมายถึงชนกลุ่มน้อยที่เป็นกลุ่มคนขายขอบที่อาศัยอยู่ในโลกที่สอง



จากผู้จัดการไปจนถึง นักวิจารณ์ ผู้ซื้อ แกลเลอรี ภัณฑารักษ์พิพิธภัณฑ์ศิลปะ ผู้ชม ผู้จัดพิมพ์ที่นำภาพไปลงตีพิมพ์ในหนังสือ นักวิชาการด้านศิลปะ ผู้ผลิตสี และคนขายเฟรม เป็นต้น นั่นคือการดูที่กระบวนการศิลปะทั้งหมดและคนที่เกี่ยวข้องทั้งหมด หรือที่ Becker เรียกว่า “form of social organization” ซึ่งต่างไปจากการศึกษาศิลปะทางสังคมวิทยาแบบเดิมที่เน้นที่นิยามว่าศิลปะเป็นสิ่งพิเศษ Becker ไม่ได้เรียกการศึกษาของเขาว่าเป็นสังคมวิทยาศิลปะ (Sociology of Art) แต่เป็นการประยุกต์สังคมวิทยาให้เข้ากับการศึกษางานศิลปะ

### มานุษยวิทยาศิลปะกับศิลปะไทย

สำหรับการศึกษาของนักมานุษยวิทยาในไทย ก็มีความคล้ายคลึงกับนักมานุษยวิทยาในโลกตะวันตก ในแง่ที่นิยมศึกษาชุมชนชนบทที่ห่างไกลจากศูนย์กลาง และนิยมศึกษาศิลปะพื้นบ้าน และมักจะพูดถึงการเปลี่ยนแปลงของศิลปะพื้นบ้านจากบริบททางสังคมวัฒนธรรม<sup>1</sup> (ศรีศักร 2525; ปราณี 2525; สุดแดน 2534; บุญรัตน์ 2541) หรือไม่ก็เป็นการศึกษาสังคมในอดีต (ศรัณย์ 2534; ปริตตา 2536; เสมอชัย 2539)<sup>2</sup> ส่วนการศึกษาศิลปะร่วมสมัยเรียกว่าแทบจะไม่มีการศึกษาศิลปะร่วมสมัยในงานวิชาการภาษาไทย<sup>3</sup> ที่มีก็เป็นการศึกษาของนักมานุษยวิทยาชาวต่างชาติ (Phillips 1992; Cate 2003) และพบในงานวิชาการสาขาอื่นๆ (Henderson 1998; Poshyananda 1992)

<sup>1</sup>ประเด็นเรื่องศิลปะพื้นบ้านยังได้รับความนิยมในงานวิชาการสาขาอื่นๆ เช่น วัฒนธรรม วัฒนาพันธุ์และคณะ (2544) ศึกษาการเปลี่ยนแปลงศิลปะพื้นบ้านล้านนา, ศักดิ์ชัย เกียรตินาคินทร์ (2546) ศึกษาเปลี่ยนแปลงการผลิตเครื่องปั้นดินเผา ทางด้านเศรษฐกิจการค้าที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของเครื่องปั้นดินเผา

<sup>2</sup>การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะก็เป็นการศึกษาค้นคว้าความเป็นมาของของโบราณวัตถุสถานเพื่อนำไปสู่ความเข้าใจอดีต (พิริยะ 2544:8)

<sup>3</sup>แม้กระทั่งในการประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยา (ครั้งที่ 5 ปี 2550) เมื่อจะมีการบรรยายถึงศิลปะร่วมสมัย ได้เชิญอาจารย์สายัณห์ แดงกลม นักวิชาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะมาร่วมบรรยาย (ซึ่งส่วนหนึ่งก็สะท้อนให้เห็นถึงความเกี่ยวข้องในการศึกษาศิลปะในทางประวัติศาสตร์ศิลปะกับทางมานุษยวิทยา) พื้นที่ในการศึกษาศิลปะร่วมสมัยของไทย อยู่ในแวดวงของนักวิชาการทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ เช่น สายัณห์ แดงกลม, วิรุณ ตั้งเจริญ (2534), สดชื่น ชัยประสาธน์ (2539), สุธี คุณาวิชยานนท์ (2545), วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ (2548)

การศึกษาศิลปะร่วมสมัยในไทย โดยนักวิชาการต่างชาติ เริ่มตั้งแต่งานรุ่นบุกเบิกที่สำคัญได้แก่ Herbert Phillips (1991) ที่ให้ภาพศิลปะสมัยใหม่ในไทยและแสดงให้เห็นภาพรวมของกลุ่มคนและหน่วยงานต่างๆที่เกี่ยวข้องกับศิลปะ ตั้งแต่ความเป็นมาของศิลปิน แกลลอรี่ อิทธิพลจากการค้าและการท่องเที่ยว<sup>1</sup> ที่มีส่วนช่วยในการผลักดันให้วงการศิลปะของไทยเติบโตขึ้น งานชิ้นสำคัญๆรุ่นต่อมาได้แก่งานของ Henderson (1998) และ Cate (2003) ทั้งสอง ต่างมองว่าศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม และมองว่าศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงออกถึงความเป็นไทย ต่างกันที่การศึกษาของ Henderson (1998) ศึกษาไกลทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการผลิตงานศิลปะในประเทศไทยในช่วงปี 2523-2541 (ค.ศ. 1980-1998) ให้ภาพรวมของวัฒนธรรมการศึกษาศิลปะในไทยในช่วง 18 ปี ตั้งแต่การผลิต การจัดจำหน่าย การตอบรับจากสังคม ปฏิสัมพันธ์ รูปแบบ และการอุปถัมภ์งานศิลปะ กลุ่มคนที่เกี่ยวข้องกับการวงการศิลปะ ตลอดจนความเสื่อมและความเติบโตของสถาบันทางศิลปะ ควบคู่ไปกับการพิจารณาบริบททางสังคม โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการสร้างอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมไทยที่ส่งผลต่อการฟื้นฟูศิลปะประเพณี และตีความการใช้สัญลักษณ์ในงานศิลปะที่ใช้สื่อถึงภาพลักษณ์ของประเทศไทย ส่วนงาน Cate (2003) เน้นที่ศึกษาการสร้างจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีป ประเทศลอนดอนของกลุ่มศิลปินไทย 26 คน ซึ่งแสดงให้เห็นศิลปะร่วมสมัยของไทยที่อยู่ในช่วงระยะเวลาเปลี่ยนผ่านที่สำคัญในช่วงทศวรรษที่ 1980s และ 1990s งานจิตรกรรมฝาผนังที่สร้างขึ้นในรูปแบบศิลปะแบบไทยประเพณี (neotraditionalism) ที่เขียนขึ้นที่วัดในเมือง Wimbledon ประเทศอังกฤษ แสดงให้เห็นถึงศิลปะสมัยใหม่ของไทยที่ผสมผสานระหว่างศิลปะไทยกับศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตก นอกจากนั้นการเขียนศิลปะไทยที่วัดที่ประเทศอังกฤษยังเป็นสิ่งหนึ่งที่สะท้อนถึงพื้นที่ของศิลปะไทยในโลกศิลปะนานาชาติ

อย่างไรก็ตามจะเห็นได้ว่างานทั้งสามชิ้นนี้อธิบายให้ภาพของโลกศิลปะไทยที่แตกต่างกันงานของ Phillips (1991) และ Henderson (1998) อธิบายให้เห็นถึงบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับโลกศิลปะของไทย ทั้งนโยบายของรัฐ การเติบโตทางเศรษฐกิจ นอกจากนั้นงานของ Phillips (1991) ยังแสดงให้เห็นถึงโลกของศิลปินไทยกระบวนการเป็นศิลปินไทย สอดคล้องกับงานของ Cate (2003) ที่เน้นถึงบทบาทของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

---

<sup>1</sup>งานชิ้นนี้เขียนขึ้นเพื่อใช้ประกอบการแสดงนิทรรศการศิลปะไทย อย่างไรก็ตามผู้เขียนมองว่างานชิ้นนี้ค่อนข้างมีประโยชน์ในการพูดถึงลักษณะของศิลปะแบบประเพณีที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างศิลปะตะวันตกกับศิลปะไทย

การศึกษาถึงรูปแบบงานศิลปะร่วมสมัยในการศึกษาของผู้เขียน จึงเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยเพิ่มพูนช่องว่างทางวิชาการของการศึกษามานุษยวิทยาศิลปะไทย ด้วยการเปิดพื้นที่ของการศึกษาศิลปะให้มากไปกว่าการศึกษาสังคมในชนบทหรือการศึกษาศิลปะในอดีต และเปิดเผยให้เห็นโลกของศิลปะไทยร่วมสมัย รวมถึงขยายกรอบความคิดในการศึกษาศิลปะเพิ่มมากขึ้นไปจากการวิเคราะห์การเปลี่ยนแปลงทางสังคม ระบบสัญลักษณ์ ซึ่งเป็นการเน้นวิเคราะห์ที่ตัวผลงานศิลปะ ส่วนงานของผู้ศึกษาจะให้ความสำคัญกับผู้สร้างงานศิลปะหรือศิลปินที่มีส่วนร่วมในการสร้างวาทกรรมทางประวัติศาสตร์ศิลปะ

### กรอบความคิดหลักของวิทยานิพนธ์

แม้ว่างานชาติพันธุ์วรรณนาส่วนมากจะเป็นเรื่องศิลปะดั้งเดิม แต่ในปัจจุบันมีงานที่กล่าวถึงศิลปะร่วมสมัยของประเทศต่างๆมากขึ้น ศิลปะร่วมสมัยในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เองก็เพิ่งเป็นจุดสนใจของการศึกษาศิลปะไม่นานนัก (Tylor 2000)<sup>1</sup> อาทิ George (1998, 1999), Taylor (2004), Cate (2003) เป็นต้น สิ่งที่นักมานุษยวิทยาศึกษาศิลปะเอเชียที่ต่างไปจากนักประวัติศาสตร์ศิลปะก็คือ นักมานุษยวิทยาศึกษาศิลปะผ่านกรอบความคิดและสุนทรียศาสตร์ตามมุมมองภายในสังคมที่ศึกษา ไม่ได้อธิบายด้วยกรอบความคิดแบบประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก

ยกตัวอย่างเช่น “Designs on Indonesia's Muslim Communities” ของ Kenneth George ซึ่งกล่าวถึง การสร้างพระคัมภีร์อัลกุรอาน ฉบับเอกราช (Al-Qur'an Mushaft Istiqlal) ในระหว่างปี ค.ศ.1991-1995 (อินโดนีเซียเฉลิมฉลองครบรอบ 50 ปีแห่งการได้เอกราชในปี 1995) การสร้างพระคัมภีร์นี้ได้รับการสนับสนุนอย่างเป็นทางการจากรัฐบาลซูฮาร์โต แต่ขณะเดียวกันผู้เกี่ยวข้องก็มีทั้งบรรดาศิลปิน ผู้รู้ในทางศาสนาอิสลามและเจ้าหน้าที่รัฐบาล โดยมี Pirous เป็นผู้นำคนสำคัญในฝ่ายศิลปิน George เห็นว่าการสร้างพระคัมภีร์อัลกุรอานฉบับนี้เป็นเวทีที่แสดงออกถึงอุดมการณ์ต่างๆ ในสังคมอินโดนีเซีย และยังนำมาสู่การปะทะต่อรอง “ความหมาย” ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของ “ชาตินิยม” “ความเป็นมุสลิม” หรือ “ความเป็นสมัยใหม่” สำหรับคนกลุ่มต่างๆที่เกี่ยวข้อง เช่น สำหรับรัฐบาล การที่นำลวดลายจากชุมชนมุสลิมต่างๆ มาประดับตกแต่งก็สื่อความถึงความ เป็น “อินโดนีเซีย” ที่ประกอบขึ้นจากกลุ่มชาติพันธุ์ กลุ่มภาษาที่แตกต่างกันในเกาะต่างๆ แต่ทั้งหมดมีแกนหลักร่วมกันคือศาสนาอิสลาม สำหรับกลุ่มศิลปิน การเลือกใช้ลวดลาย

<sup>1</sup> ก่อนหน้านี้ความสนใจในศิลปะของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มักเป็นศิลปะในสมัยโบราณ เช่นงานของ Standley J. O'Conor

จากเกาะต่างๆ แสดงถึงการท้าทายโดยตรงกับการครอบงำของวัฒนธรรมชาวที่อวดอ้างตนเองเป็น กระแสหลักของวัฒนธรรมมุสลิมอินโดนีเซีย Pirous เองถึงกับเลิกใช้ลายจากจังหวัดอาเจห์ (Aceh) ในเกาะสุมาตรา อันเป็นถิ่นกำเนิดของตัวเองมาใช้ในส่วนแรกและส่วนสุดท้ายของ พระคัมภีร์ เพื่อวิเคราะห์ผ่านแนวคิด ปริณทลสาธารณะ (Public Sphere) George มองว่ารัฐ มีนโยบายทางวัฒนธรรมที่สนับสนุนศิลปะผ่านพื้นที่สาธารณะที่เกี่ยวข้องกับการสร้างพระคัมภีร์ อัลกุรอาน ฉบับเอกราช (Al-Qur'an Mushaft Istiqlal)

งานสำคัญอีกชิ้นหนึ่งของ George ได้แก่ "Signature Work: Bandung" เป็นเรื่องว่า ด้วยเหตุการณ์ที่ Pirous ตามหาภาพเขียนที่ถูกขโมยไป แล้วลงเอยด้วยการค้นพบกระบวนการ ปลอมภาพเขียนของเขา ซึ่งกระทำโดยหลานของเขาเอง แม้จนถึงช่วงเขียนในบาทลิกียังลอกเลียน ปลอมภาพเขียนของเขาไว้ขายเป็นของที่ระลึกสำหรับนักท่องเที่ยวต่างชาติ George มองว่า ลายเซ็น A.D. Pirous ทำให้ผลงานศิลปะขายได้ไม่ว่าจะเป็นของแท้หรือของปลอม สิ่งที่สำคัญที่ทำให้ กระบวนการนี้เกิดขึ้นได้คือการที่ผลงานศิลปะถูกทำให้เป็นสินค้าที่ไม่เพียงไหลเวียนเฉพาะใน ประเทศแต่ยังรวมถึงต่างประเทศด้วย สะท้อนว่าผลงานศิลปะของอินโดนีเซียนั้นไม่ได้อยู่ในระดับ ท้องถิ่นอย่างเดียว (local) แต่ยังเกี่ยวข้องกับกระบวนการโลกาภิวัตน์ (globalization) อีกด้วย

ส่วนงานของ Nora A. Taylor ใน "Painters in Hanoi" (2004) กล่าวถึง ประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ในศตวรรษที่ 20 ของเวียดนาม อธิบายถึงชีวิตทางสังคมของทั้ง ผลงานจิตรกรรมและจิตรกรผู้สร้างงาน ที่ไม่สามารถแยกขาดจากบริบททางสังคมการเมืองได้ ตั้งแต่กระบวนการที่จะมาเป็นศิลปินผ่านการศึกษาจากโรงเรียนศิลปะในสมัยอาณานิคม การแสดงอัตลักษณ์ของศิลปิน การสร้างกลุ่มศิลปะ (art communities) รวมทั้งการที่ผลงานศิลปะ เข้าไปสู่ตลาดการค้าศิลปะระดับโลก การที่งานถูกขายออกไปต่างประเทศจนทำให้งานออกไปจาก บริบทของท้องถิ่น นอกจากนี้ยังอธิบายถึงความเป็นสมัยใหม่และอิทธิพลจากการเป็นอาณานิคมที่ ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะ เช่น การตั้งโรงเรียนศิลปะบทบาทของรัฐที่มีต่อศิลปะ รวมถึง บทบาทของการท่องเที่ยวและตลาดศิลปะนานาชาติที่ส่งผลกระทบต่อศิลปะเวียดนาม อีกทั้งการเป็นงานเขียนทางชาติพันธุ์วรรณนาที่รวบรวมข้อมูลมาจากศิลปิน นักวิจารณ์ศิลปะ และนักสะสม ทำให้เห็นโลกศิลปะของเวียดนามที่แตกต่างไปจากประวัติศาสตร์ศิลปะเวียดนาม แบบเดิม

งานของ George ที่ศึกษาในประเทศอินโดนีเซีย และ Taylor ที่ศึกษาในประเทศ เวียดนาม ทำให้ผู้เขียนเห็นว่าลักษณะศิลปะของสองประเทศนี้มีส่วนคล้ายกับศิลปะร่วมสมัยใน ประเทศไทย ทั้งในเรื่องการฝึกฝนจากโรงเรียนศิลปะที่รับหลักสูตรมาจากตะวันตก (เวียดนามจาก

ฝรั่งเศส อินโดนีเซียจากเนเธอร์แลนด์ ส่วนไทยจากอิตาลี) มีส่วนสำคัญหลายอย่างที่คล้ายคลึงกับการศึกษาของผู้เขียน ไม่ว่าจะการศึกษาที่จิตรกร และผลงานจิตรกรรม ต่างกันที่ George เน้นการศึกษาไปตัวบุคคลคนเดียว ศิลปินคนเดียวคือ A.D. Pirous แต่งงานศึกษาของ Taylor ที่ศึกษากลุ่มศิลปินในเวียดนาม นอกจากนั้นงานทั้งสองชิ้นนี้ยังแสดงให้เห็นว่าการศึกษาศิลปะ ไม่สามารถแยกขาดออกไปจากบริบททางสังคม เศรษฐกิจ การเมืองได้ เนื่องจากบริบทเหล่านี้ ล้วนมีส่วนร่วมในการกำหนดรูปแบบของการงานศิลปะ ดังเช่นการสร้างงานในยุคสังคมนิยมของเวียดนาม แต่ในขณะเดียวกัน ศิลปินเองยังสร้างความหมายส่วนตนลงในผลงานศิลปะด้วยเช่นกัน ดังกรณีของ Pirous ที่อินโดนีเซีย

จึงเห็นได้ว่ามานุษยวิทยาศิลปะในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 ไม่ได้ศึกษาศิลปวัตถุตามการนิยามศิลปะในแบบประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกหรือตามตลาดศิลปะนานาชาติ และไม่ได้นิยามวัตถุตามทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่งโดยเฉพาะ ในทางตรงข้ามมานุษยวิทยาศิลปะเห็นว่าการสร้างศิลปะเป็นกิจกรรมพิเศษของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ของผู้ผลิตและความสามารถของผู้อื่นในการตอบสนองหรือใช้ศิลปวัตถุหรือการใช้วัตถุในฐานะที่เป็นศิลปะ อีกทั้งยังมีข้อถกเถียงเรื่องการรื้อสร้าง (deconstructing) การจัดลำดับชั้นทางศิลปะและแทนที่ด้วย มโนทัศน์ที่แตกต่าง เช่น การเป็นภาพตัวแทน, สุนทรียศาสตร์ เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดล้วนสัมพันธ์กับวัตถุภายใต้กฎของศิลปะ (rubric of art) นอกจากนี้ยังยอมรับว่าการศึกษาศิลปะยังอยู่ภายใต้การศึกษาวัฒนธรรมเชิงวัตถุ (anthropology of material culture) (ดู Miller 2005)

นอกจากนั้นการศึกษาศิลปะในทางมานุษยวิทยา ไม่ได้ศึกษาในทฤษฎีใดทฤษฎีเดียว หากแต่เป็นการศึกษาข้ามสาขา (interdisciplinary) ที่รวมเอาวิธีทางประวัติศาสตร์ศิลปะ, การศึกษาด้านสายตา (visual studies), การศึกษาวัฒนธรรมทางวัตถุ, มานุษยวิทยาศิลปะและมานุษยวิทยาทางสายตา (visual anthropology) เข้าด้วยกัน การทำความเข้าใจความหมายของงานศิลปะจึงต้องทำความเข้าใจในบริบทที่กว้างที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ การทำความเข้าใจความหมายของการผลิตจะไม่เพียงพอถ้าปราศจากความเข้าใจเบื้องต้นเกี่ยวกับภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ สังคมและวัฒนธรรม

สำหรับงานวิจัยของผู้ศึกษา ผู้เขียนอาศัยกรอบการศึกษามานุษยวิทยาศิลปะ โดยใช้งานตีพิมพ์ที่อยู่ในยุค 1980 จนถึงปัจจุบันที่สนใจการศึกษาการเมืองของภาพตัวแทน โดยมองว่าวัตถุเป็นสื่อกลางที่จะทำให้เข้าถึงกลไกทางสังคมและการเป็นภาพตัวแทนของวัตถุ วิเคราะห์จากวาทกรรมและจากปฏิบัติการทางสังคมที่อยู่รอบวัตถุ (Westermann 2003: xviii; Errington 2003: 221) ในงานของ Myers (1995) ซึ่งให้เห็นถึงการเป็นภาพตัวแทนของภาพเขียนสื่อครีติคของ

ชาวอะบอริจิน ว่ากลายเป็นภาพตัวแทนของวัฒนธรรมของชาวอะบอริจินได้อย่างไร ท่ามกลาง การสร้างภาพตัวแทนของทั้งนักมานุษยวิทยาและนักวิจารณ์ศิลปะเมื่อภาพเขียนได้ไปอยู่ในโลก ศิลปะนานาชาติ ความหมายของภาพเขียนจึงไม่ได้ถูกควบคุมโดยศิลปินผู้วาดภาพเท่านั้น แต่ถูก ควบคุมจากสนามทางวัฒนธรรม (cultural arena) ที่กว้างขึ้น เนื่องจากงานเหล่านี้ถูกนำไปแสดง ในนิทรรศการศิลปะและถูกขาย กระบวนการผลิตภาพเขียนนี้จึงเกี่ยวข้องกับท้องถิ่นและรัฐ ซึ่งมี ส่วนสำคัญในการสนับสนุนภาพเขียนเหล่านี้ และยังมีส่วนช่วยในการเพิ่มมูลค่าให้กับภาพเขียนใน ตลาดศิลปะด้วยและวงการศิลปะที่มีส่วนสำคัญในการสร้างราคาให้สูงขึ้น จากคำวิจารณ์ของนัก วิจารณ์ศิลปะ นอกจากนั้น Myers ยังแสดงถึงการผลิต การหมุนเวียน (circulation) และการ บริโภควัตถุจากมิติของการผลิตและการเป็นภาพตัวแทนวัฒนธรรม (representing culture) ของ ชาวอะบอริจิน เอง เนื่องจากเนื้อหาที่ปรากฏในภาพเขียนเหล่านี้ยังคงเป็นเรื่องราวที่มีที่มาจาก พิธีกรรมทางศาสนาในวัฒนธรรม Aboriginal โดยอธิบายผ่านความคิดเรื่อง “global cultural ecumene” ของ Appadurai และ Breckemridge (1988:1)

ผู้เขียนมองว่าภาพเขียนของศิลปินจากล้านนาเป็นภาพตัวแทนของศิลปินในฐานะ บัณฑิตบุคคลที่เลือกแสดงออกถึงวัฒนธรรมพื้นบ้านล้านนา (Lanna folk culture) ขณะเดียวกันใน โลกศิลปะของประเทศไทย กลับถือถือว่าสิ่งที่ภาพของวัฒนธรรมพื้นบ้านล้านนา เป็นภาพตัวแทน ของความเป็นไทย/วัฒนธรรมไทย กรอบความคิดเรื่องภาพตัวแทน จึงมีส่วนช่วยในการทำความเข้าใจ การที่ภาพเขียนของศิลปิน เป็นทั้งภาพตัวแทนของวัฒนธรรมพื้นบ้านล้านนาและกลายเป็น สิ่งที่แสดงถึงความเป็นไทยในความหมายของรัฐได้อย่างไร ผ่านปฏิบัติการและวาทกรรมที่ เกี่ยวข้อง

นอกจากแนวคิดต่างๆข้างต้นแล้ว แนวคิดที่สำคัญต่อการศึกษาศิลปะของผู้เขียนอีก ประการหนึ่ง ได้แก่ การยกระดับฐานะทางศิลปะ ผลงานที่ให้แนวทางแก่ผู้ศึกษาอย่างสำคัญ อาทิ งาน Myers (1995) และ Errington (2003) ที่สนใจเรื่องการยกระดับฐานะของงานศิลปะพื้นบ้าน มาสู่การเป็นวิจิตรศิลป์ (fine art) หรือ ศิลปะชั้นสูง (high art) ซึ่งคล้ายคลึงกับกรณีของรูปแบบ ของศิลปะไทยร่วมสมัย เนื่องจากในประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านไม่เคยอยู่ใน การศึกษาระดับสูงและยังถูกมองว่าเป็น “พื้นบ้าน” แยกแยะออกจากความเป็นสมัยใหม่ แต่เมื่อ ศิลปินหยิบเอาเรื่องราววัฒนธรรมพื้นบ้านมาแสดงออกในงานจิตรกรรมร่วมสมัย ก็เท่ากับเป็นการ เลื่อนสถานะของพื้นบ้านให้กลายเป็นงานที่แสดงออกถึงความเป็นสากลและกลายเป็นงาน ศิลปะที่อยู่ในกระแสหลัก

นอกจากนี้ เพื่อที่จะศึกษาศิลปะในบริบทที่กว้างที่สุด ผู้เขียนเห็นว่าแนวทางการศึกษาของ Becker เรื่อง Art World (1982) จะช่วยเพิ่มเติมข้อมูลทางด้านโลกศิลปะไทยให้ งานวิจัยนี้ เพราะถึงแม้ว่าศิลปะจะเกิดขึ้นมาจากศิลปินในฐานะปัจเจก แต่ในกระบวนการผลิตงานศิลปะ ประกอบไปด้วยผู้สนับสนุนมากมายทั้งจากส่วนบุคคล และจากภายนอกหมายถึงองค์กรต่างๆ ในสังคมไทยที่เกี่ยวข้องกับโลกศิลปะ ในไทย รวมถึงการค้าขายผลงานศิลปะ อาทิ สถาบันการศึกษาศิลปะ การประกวดงานศิลปะ ภัณฑารักษ์ หอศิลป์ ซึ่งช่วยให้คนธรรมดาเป็นนักเรียนศิลปะและในท้ายที่สุดกลายเป็นศิลปิน อีกทั้งโลกศิลปะไทยก็ไม่ได้อยู่อย่างโดดเดี่ยว หากยังสัมพันธ์กับโลกศิลปะนานาชาติอีกด้วย ศิลปะสมัยใหม่ของไทยก็ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก และศิลปินเองก็มีการนำผลงานไปแสดงที่ต่างประเทศหรือได้รับรางวัลจาก การประกวดศิลปะในต่างประเทศอีกด้วย อย่างไรก็ตามงานของ Becker เป็นการศึกษาศิลปะโดยมองเป็นระบบ ไม่ให้ความสำคัญกับรายละเอียดและบทบาทของศิลปินที่มีต่อโลกศิลปิน จึงต้องอาศัยงานของ Taylor (2004) มาช่วยในการอธิบาย

ส่วนที่สำคัญที่สุดในการศึกษากลุ่มศิลปินจากล้านนาในวิจัยนี้ คือการทำความเข้าใจ การสร้าง “ชุมชนศิลปะ” (art communities) ตามการศึกษาของ Taylor (2004) เนื่องจากกลุ่มศิลปินเหล่านี้มีถิ่นที่ตั้งเดิมมาจากจังหวัดเชียงใหม่และลำพูน และได้เดินทางมาเรียนที่มหาวิทยาลัยศิลปากร หลังจากเรียนจบก็กลับไปอยู่อาศัยในท้องถิ่นดั้งเดิม แน่นนอนว่ากลุ่มศิลปินเหล่านี้ย่อมมีปฏิสัมพันธ์และมีการรวมกลุ่มกัน ทั้งจากการเป็นรุ่นพี่รุ่นน้องที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้เขียนสนใจการรวมกลุ่มของกลุ่มศิลปินล้านนาว่ามีอิทธิพลต่องานศิลปะอย่างไรบ้าง เช่น การรวมกลุ่มในแสดงนิทรรศการศิลปะ, การรวมกลุ่มแสดงงานจากการแสดงงานในแกลเลอรีเดียวกัน เป็นต้น และประเด็นเรื่องการสร้างลำดับชั้น (hierarchy) ระหว่างงานศิลปะหรือศิลปิน ทั้งจากโลกศิลปะนานาชาติกับโลกศิลปะกรุงเทพฯ และโลกศิลปะในภาคเหนือ

โดยทั่วไปการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยนั้น ให้ความหมายของ “ศิลปะไทย” หรือ “ศิลปะประเพณี” ว่าหมายถึง ศิลปะที่พบในดินแดนประเทศไทยตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์หรือศิลปะโบราณก่อนที่ชนชาติไทยจะรวมตัวกัน นอกจากนั้นยังจัดให้ศิลปะไทยเป็นศิลปะประจำชาติ มีสุนทรียภาพแบบไทย มีลักษณะเป็นแบบแผนสืบทอดต่อกันมาจนถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ (ฤทัยรัตน์ 2546:4)<sup>1</sup> การเน้นที่ความเป็นเอกลักษณ์ของชาตินี้เองที่เป็น

<sup>1</sup>แบบแผนของจิตรกรรมไทย ดูได้ใน สมชาติ มณีโชติ (2529), จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2543:135-145)

ส่วนหนึ่งที่ทำให้การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะมีลักษณะหยุดนิ่ง เน้นความเป็นเอกภาพไม่สัมพันธ์กับความเป็นจริงและละเลยต่ออิทธิพลของต่างชาติและอิทธิพลของศิลปินวัฒนธรรมพื้นถิ่นที่เข้ามาปะทะสังสรรค์ในด้านรูปแบบและวิธีคิดในงานศิลปกรรม

นอกจากนี้แนวทางหลักๆที่ใช้ในการศึกษาและการเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย โดยมากเป็นการศึกษาที่แยกศิลปะออกจากบริบททางสังคม กล่าวถึงเฉพาะอาณาบริเวณศิลปะ แต่เพียงอย่างเดียว (วิบูลย์ 2548; สันติ 2548) และเน้นการศึกษารูปแบบของศิลปะและแบ่งแยกการศึกษาศิลปะสมัยใหม่หรือร่วมสมัยออกจากการศึกษาศิลปะพื้นบ้านหรือศิลปะพื้นถิ่นของกลุ่มชนต่างๆที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย (วิบูลย์ 2535) ปัจจุบันจะมีงานส่วนหนึ่งที่พยายามเชื่อมโยงการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะควบคู่ไปกับบริบททางสังคมวัฒนธรรม การเมือง เศรษฐกิจ แต่ก็เป็นการวิเคราะห์โดยเน้นการอธิบายจากรัฐ (ชาติรี 2547; Henderson 1998) แม้ว่าจะงานเหล่านี้จะมีคุณูปการในการแสดงให้เห็นว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยไม่สามารถแยกอาณาบริเวณของศิลปะออกจากบริบททางสังคมวัฒนธรรม การเมือง รวมถึงบริบทของรัฐไทยได้ เนื่องจากการทำงานศิลปะรวมถึงผลงานศิลปะ ส่วนหนึ่งเกิดขึ้นมาจากระดับปัจเจก ศิลปินเป็นผู้สร้างงานที่มาจากส่วนบุคคล แง่หนึ่งก็แสดงออกถึงสังคมวัฒนธรรมที่อยู่แวดล้อมศิลปินและยังสัมพันธ์กับนโยบาย การสนับสนุนของรัฐ แต่ก็มักไม่ให้ความสำคัญกับศิลปินในฐานะที่มีส่วนร่วมในการสร้างประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

แม้ว่าโดยทั่วไปประวัติของศิลปินจะปรากฏอยู่ในสูจิบัตรประกอบการแสดงนิทรรศการศิลปะของศิลปิน หนังสือประวัติศิลปินที่ปรากฏส่วนมากมักเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงและศิลปินแห่งชาติ อาทิ ถวัลย์ ดัชนี, เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, ช่าง มุลพินิจ, มณฑิร บุญมา, จักรพันธ์ โปษยกฤต, เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ เป็นต้น และล้วนแต่กล่าวถึงศิลปินในลักษณะปัจเจก เน้นถึงประวัติชีวิต, วิธีคิด, วิธีการทำงานส่วนบุคคล ในขณะที่ผลงานศิลปะของศิลปินที่มีชื่อเสียงที่ได้รับการยกย่องเชิดชูจากรัฐ ได้รับการเก็บสะสม โดยการแขวนไว้บนผนังหอศิลป์แห่งชาติ มีเพียงป้ายกระดาษสีเหลี่ยมผืนผ้าเล็กๆเขียนชื่อศิลปิน, ชื่อผลงาน และขนาดไว้ด้านล่างผลงาน ผู้เขียนเห็นว่าศิลปินในฐานะที่เป็นผู้ทำงานศิลปะ ไม่เพียงสร้างผลงานศิลปะไว้เพียงเพื่อเก็บสะสมหรือเพื่อเป็นวัตถุสร้างมูลค่า แต่ศิลปินเป็นส่วนหนึ่งที่ร่วมสร้างประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยมีบทบาทโดดเด่น เคลื่อนไหวในโลกศิลปะไทย ที่ทั้งส่งผลกระทบและก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านวิธีคิดและวิธีการทำงานศิลปะ

ผู้เขียนต้องการเชื่อมโยงช่องว่างระหว่างผลงานศิลปะ กับประสบการณ์ที่มาจากศิลปิน ด้วยเหตุนี้งานศึกษาทางชาติพันธุ์วรรณนาทางศิลปะจึงมีความสำคัญที่จะช่วยเขียน



ประวัติศาสตร์ศิลปะบนฐานของความคิดของศิลปินและทำให้การศึกษานี้ต่างไปจากการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะแบบเดิม ด้วยการแสดงให้เห็นถึงบทบาทของศิลปินในการสร้างประวัติศาสตร์ศิลปะ ผู้เขียนจึงเสนอโมโนทัศน์ คำว่า “ชุมชนศิลปะ” (art communities) เพื่อแสดงให้เห็นถึงเครือข่ายความสัมพันธ์ทางสังคมของศิลปิน ผู้เขียนเห็นว่าการเป็นศิลปินในประเทศไทยสัมพันธ์กับกระบวนการทางสังคมที่ซับซ้อน การเป็นศิลปินจึงไม่ได้เกิดขึ้นมาจากความสามารถส่วนบุคคลหรือพรสวรรค์ของศิลปินเพียงอย่างเดียวแต่การเป็นศิลปินต้องอาศัยการฝึกฝนทักษะต่างๆจากสถาบันศิลปะ (Becker 1982:14) และเกี่ยวพันกับการสร้างความสัมพันธ์ในรูปแบบหนึ่ง

เดิมการเรียนรู้ศิลปะในประเทศไทยนั้นจะต้องไปศึกษางานกับครูช่างหรือเรียกว่าไปฝึกงานกับครูช่าง ทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มภายในครูช่างของแต่ละแห่ง อาจเป็นการรวมกลุ่มของเครือข่ายที่ช่วยกันสร้างผลงานของแต่ละกลุ่ม (ศรัณย์ 2534; จุลทัศน์ 2543) เช่นเดียวกันกับการเรียนศิลปะสมัยใหม่ในสถาบันศิลปะในประเทศไทย นำมาสู่ความเป็นชุมชนศิลปะที่มีพื้นฐานจากสถาบันการศึกษา ดังคำกล่าวของถวัลย์ ดัชนี (ข้างต้น) ที่แสดงให้เห็นถึงการพูดถึงศิลปะในล้านนา โดยการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินรุ่นพี่ รุ่นน้องที่จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากรและมีพื้นเพมาจากภาคเหนือเหมือนกัน ถวัลย์ ดัชนี ในฐานะที่เป็นศิลปินคนหนึ่งที่จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร กล่าวถึงศิลปะล้านนา จำกัดเฉพาะศิลปินที่จบการศึกษามาที่เดียวกัน จนดูราวกับว่าในภาคเหนือของประเทศไทยจะมีเพียงศิลปินกลุ่มนี้เพียงกลุ่มเดียวเท่านั้น ทั้งที่ในความเป็นจริงแล้วชุมชนศิลปะในประเทศไทย รวมถึงในภาคเหนือเองนั้นก็ยังมีหลายกลุ่ม การนิยามของถวัลย์ไม่เพียงแต่แสดงถึงความสัมพันธ์ทางสังคมของศิลปินที่เกิดขึ้นจากความสัมพันธ์แบบรุ่นพี่รุ่นน้องในคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร แต่ยังสะท้อนความสัมพันธ์เชิงอำนาจของวงการศิลปะไทยในการสร้างช่วงชั้นทางศิลปะอีกด้วย

อย่างไรก็ตาม การเป็นชุมชนศิลปะในที่นี้ ผู้เขียนไม่หมายรวมถึงการเป็นชุมชนที่เกิดขึ้นจากการรวมตัวอย่างเป็นทางการด้วยการตั้งองค์กรหรือชมรม ผู้เขียนต้องการอธิบายภาพความเป็นชุมชนศิลปะที่เกิดขึ้นมาจากเรียนศิลปะในสถาบันศิลปะของศิลปิน เพื่อดูว่าสถาบันศิลปะมีส่วนในการสร้าง ความเป็นชุมชนศิลปะอย่างไร และความเป็นชุมชนศิลปะสร้างความเป็นแม่แบบ (originality) ของชุมชนของตนในโลกศิลปะไทยได้อย่างไร ด้วยเหตุนี้ผู้ศึกษาเลือกกลุ่มศิลปินล้านนา ได้แก่ พรชัย ใจมา, อานันท์ ราชวังอินทร์, ทรงเดช ทิพย์ทอง, ลิปิกร มาแก้ว, ลิขิต นิสีทนากการ, วีระศักดิ์ สัสดี, ชัยวัฒน์ คำฝัน เป็นต้น ซึ่งเป็นกลุ่มศิลปิน ซึ่งเป็นศิลปินรุ่นกลางและรุ่นใหม่ (emerging artist) ที่กำลังมีบทบาทอยู่ในแวดวงศิลปะในปัจจุบัน อีกทั้งศิลปินเหล่านี้ล้วน

มีพื้นเพเป็นคนล้านนาและยังได้รับการฝึกฝนทักษะทางศิลปะมาจากที่เดียวกันคือการเรียน  
ภาควิชาศิลปะไทย<sup>1</sup> มหาวิทยาลัยศิลปากร

### ขอบเขตของกลุ่มผู้ให้ข้อมูล

ผู้เขียนพบว่าในโลกศิลปะไทย ผู้ที่สร้างงานศิลปะทั้งในด้านจิตรกรรม ประติมากรรม  
นิยมเรียกตนเองและถูกเรียกว่า “ศิลปิน” ซึ่งตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า “artist” และไม่นิยม  
เรียกว่าเป็น “จิตรกร” หรือ “ประติมากร” และคำว่า “ศิลปิน” ก็เป็นคำเรียกผู้ที่ทำงานศิลปะใน  
แขนงต่างๆ อาทิ ด้านดนตรี วรรณกรรม ทัศนศิลป์ เป็นต้น

อย่างไรก็ตามในประเทศไทยแต่เดิมไม่ได้เรียกผู้ที่สร้างงานศิลปะว่าศิลปิน แต่เรียกว่า  
“ช่าง” จนเมื่อนายศิลป์ พีระศรี (ชื่อเดิมโคราโด เฟชี) ตั้งโรงเรียนประณีตศิลปะและเปลี่ยนเป็น  
มหาวิทยาลัยศิลปากรในเวลาต่อมา ถือว่าเป็นครั้งแรกที่มีการมาฝึกฝนทางด้านเทคนิควิธีศิลปะ  
แบบหลักวิชา (academic art) ตามหลักสูตรของอิตาลี ซึ่งถือว่าเป็นครั้งแรกและเป็นครั้งแรกในไทย  
ที่ถ้าผ่านการศึกษแบบนี้จะทำให้เปลี่ยนจาก “ช่าง” (artisan) มาเป็น “ศิลปิน” (artist)  
(Poshyananda 1992: 31) แม้ว่าข้อแตกต่างตรงนี้จะไม่ชัดเจนในปัจจุบัน เพราะว่าสถาบันศิลปะ  
ในประเทศไทยมีเพิ่มมากขึ้น เพราะฉะนั้นคำว่าศิลปินจึงมีนัยที่หลากหลายมากขึ้น

ในการศึกษานี้ผู้เขียนจึงใช้คำว่า “ศิลปิน” โดยเน้นเฉพาะกลุ่มศิลปินล้านนาที่ได้รับการ  
การฝึกฝนทางศิลปะจากภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์  
มหาวิทยาลัยศิลปากร สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย ส่วนมากเป็นศิลปินชั้นนำ ศิลปิน  
รุ่นใหม่ก็ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปะ

### ระเบียบวิธีวิทยา

Morphy and Perkins (2006:15) กล่าวว่า สิ่งที่สำคัญที่สุดของการศึกษาศิลปะด้วย  
วิธีทางมานุษยวิทยา ก็คือการจัดวางให้ศิลปะอยู่ในบริบททางชาติพันธุ์ ฉะนั้นในการศึกษานี้จึงไม่  
พิจารณาผลงานศิลปะในฐานะที่มีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ แต่จะทำความเข้าใจความหมายของ  
ศิลปะในบริบททางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ และการเมืองของสังคมไทย โดยการวิเคราะห์  
การสร้าง ความหมายของผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยที่แสดงออกถึงวัฒนธรรมล้านนาที่ถูกสร้าง  
ขึ้นโดยกลุ่มคนต่างๆที่เกี่ยวข้องกับศิลปะ ได้แก่ ศิลปิน นักประวัติศาสตร์ศิลปะ นักวิจารณ์ศิลปะ

<sup>1</sup>ภาควิชาศิลปะไทย จะสะกดชื่อภาคโดยไม่มีสระอะ โดยหมายถึงศิลปะที่มีลักษณะ  
ประเพณีไทย โดยที่จะมีลักษณะศิลปะร่วมสมัยผสมอยู่ด้วยหรือไม่ก็ได้

ภัณฑารักษ์ เป็นต้น การวิเคราะห์ของผู้เขียนจึงเป็นการวิเคราะห์วาทกรรม ความหมายของผลงานศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นโดยกลุ่มคนที่เกี่ยวข้องกับผลงานศิลปะ ไม่ได้วิเคราะห์ลงไปในผลงานศิลปะโดยตรง ซึ่งต่างไปจากการวิเคราะห์ของปริตตา (2536) ที่เน้นวิเคราะห์ที่ความหมายของลวดลายการจัดวางตำแหน่งของรูปทรงในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ที่มีความหมาย

โดยปกติเรามักจะเห็นผลงานศิลปะในแบบที่เสร็จสมบูรณ์และทำความเข้าใจศิลปะผ่านผลงานศิลปะ หมายความว่าศิลปินเผยให้เห็นตัวตนของพวกเขาผ่านผลงาน ฉะนั้นเวลาที่นึกถึงงานศิลปะ ก็จะมีนึกถึงชื่อของศิลปินไปพร้อมๆ กัน เช่น พูดถึงภาพดอกทานตะวันในแจกัน ก็ไม่พูดถึงแค่ตัวภาพ ความงามของภาพ แต่พูดถึงความสามารถของแวนโก๊ะ ผู้ที่เขียนภาพด้วยอย่างไรก็ตามผู้เขียนมองว่าการรู้จักศิลปินผ่านผลงานศิลปะทำให้เห็นได้เพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น โดยเฉพาะการชม/ดูผลงานศิลปะในงานนิทรรศการศิลปะหรือในหอศิลป์ แม้เราจะเห็นผลงานแขวนอยู่ แต่ผลงานเหล่านั้นถูกแขวนอย่างโดดเดี่ยว ปราศจากบริบทอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับตัวงานศิลปะและศิลปิน สิ่งที่อยู่ด้านล่างภาพที่แขวนอยู่ก็มีเพียงป้ายชื่อผลงาน, ชื่อศิลปิน, ขนาด และเทคนิคการเขียน ในงานแสดงแบบนี้จะพบเจอศิลปินได้ในวันเปิดงาน

งานศึกษานี้จะเผยให้เห็นอีกด้านของผลงานศิลปะมากกว่าที่ถูกแสดงอยู่ในงานนิทรรศการ โดยย้อนกลับไปจุดเริ่มต้นของการสร้างงานศิลปะ นั่นคือผู้ที่ผู้สร้างงานศิลปะหรือศิลปินเพื่อดูว่างานศิลปะถูกผลิตอย่างไร หรือดูว่ากระบวนการสร้างรูปทรง (form) ว่ามาจากไหน เนื่องจากรูปทรงจะเป็นส่วนหนึ่งที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของบุคคล (ตัวศิลปิน) และยังบ่งบอกถึงความเป็นสังคมเดียวกัน

ผู้เขียนมองว่าการผลิตงานศิลปะมิได้เกิดจากความสามารถส่วนตัวของแต่ละบุคคลเพียงอย่างเดียว แต่การเป็นศิลปินต้องอาศัยการฝึกฝนทักษะต่างๆ จากสถาบันศิลปะ (Becker 1982:14) ด้วยเหตุนี้ ผู้ศึกษาเลือกกลุ่มศิลปินล้านนา (professional artist) ประมาณ 10 คน ได้แก่ ประสงค์ ลือเมือง, อินสนธิ วงศ์สาม, ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ, พรชัย ใจมา, อานันท์ ราชวังอินทร์, ทรงเดช ทิพย์ทอง, ลิปิกร มาแก้ว, ลิขิต นิสันทนาการ, สุรทิน ตาตานี, วีระศักดิ์ สัสดี เนื่องจากศิลปินเหล่านี้ล้วนมีพื้นเพเป็นคนล้านนาและยังได้รับการฝึกฝนทักษะศิลปะมาจากที่เดียวกันคือการเรียนที่มหาวิทยาลัยศิลปากร

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่าในการเขียนภาพ ศิลปินได้รวบรวมประมวลผล ทั้งความคิด ประสบการณ์ แล้วจึงถ่ายทอดหรือแสดงออกการรับรู้ของตนไปตามแนวทางที่ตนเองถนัด ฉะนั้นแม้ว่าจะเขียนเรื่องเดียวศิลปินแต่ละคนจึงถ่ายทอดออกมาไม่เหมือนกัน ในภาษาศิลปะเรียกว่า “มีแนวทางเป็นของตนเอง” แนวทางในที่นี้หมายถึงทั้งการการเขียนภาพ, การปั้น รวมถึง

เทคนิควิธีในการเขียน เช่น ถนัดเขียนในเชิงลวดลาย เขียนแบบสองมิติ/สามมิติ หรือเขียนแบบเหมือนจริง (realistic) เป็นต้น การสังเกตการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานไม่เพียงทำให้เห็นถึงกลไกการทำงานของศิลปิน แต่ยังทำให้เข้าใจถึงการคิดและการเขียน เนื่องจากเมื่อศิลปินได้เขียนลงไปบนผืนผ้าใบเท่ากับเป็นการสรุปความคิดรวบยอด ผลงานศิลปะที่เกิดขึ้นจึงเป็นการแสดงออกถึงโลกทัศน์ทั้งหมดของศิลปิน

จากแนวความคิดว่า “ศิลปะเป็นเรื่องชีวิตของศิลปิน” (ชลูด 2549:1)<sup>1</sup> ประวัติชีวิตศิลปินจึงเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่จะทำให้เข้าใจถึงวิธีการคิด มุมมองที่ศิลปินมีต่อโลกหรือสิ่งต่างๆ รวมถึงเส้นทางที่จะมาเป็นศิลปินของแต่ละบุคคล รวมถึงประสบการณ์ชีวิต ชนชั้น เพศของศิลปิน เพื่อที่จะเข้าใจถึงโลกของศิลปินและเพื่อจะนำมาสู่ความเข้าใจโลกของวัตถุในชีวิตประจำวันที่ศิลปินหยิบยกขึ้นมาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงออกในทางศิลปะ ดังนั้นการเข้าใจถึงผลงานศิลปะผู้เขียนจึงต้องทำความเข้าใจว่าศิลปินสร้างผลงานขึ้นมาได้อย่างไร โดยเชื่อมโยงกับชีวิตของศิลปิน และกับสังคมที่แวดล้อมศิลปิน และแสดงให้เห็นถึงชีวิตของศิลปิน นอกจากนี้ผู้ศึกษายังสนใจการสร้าง “ชุมชนศิลปะ” (art communities) (Taylor 2004) ของกลุ่มศิลปินล้านนาที่เป็นกรณีศึกษา เพื่อดูว่าการรวมกลุ่มของศิลปิน มีส่วนช่วยในการสร้างผลงานศิลปะหรือสนับสนุนศิลปะอย่างไรบ้าง เช่น การรวมกลุ่มในการแสดงนิทรรศการศิลปะ เป็นต้น

ในเบื้องต้นผู้ศึกษายังพบว่าเรื่องเล่าชีวิตของศิลปิน จะได้รับการเล่าต่อกันมา โดยเฉพาะในแวดวงของนักศึกษาคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากรและในหมู่ศิลปินด้วยกันเอง เรื่องเล่ากลายมาเป็นเหมือนตำนานที่เล่าขานกัน ไม่เพียงแต่เป็นเรื่องที่เล่าต่อกันมา แต่ยังแฝงไปด้วยอุดมคติ และเป็นแบบอย่างของการเป็นศิลปินให้แก่นักศึกษาศิลปะรุ่นใหม่ๆ

แม้ว่าศิลปินจะมีการจะแสดงออกในทางศิลปะจะแตกต่างกันไปในแนวทางของแต่ละบุคคล แต่เรื่องราวที่ศิลปินหยิบเลือกมาแสดงออกคือศิลปะวัฒนธรรม วิถีชีวิตล้านนา สิ่งที่เขาเลือกมาแสดงออกย่อมสะท้อนให้เห็นถึงจินตนากรรมของพวกเขาในฐานะที่มีต่อวัฒนธรรมตนเอง

จากจุดร่วมตรงนี้ผู้เขียนจึงต้องอาศัยข้อมูลจากเอกสาร ทั้งในเรื่องของประวัติศาสตร์ท้องถิ่นล้านนา การรื้อฟื้นหรือการฟื้นฟูวัฒนธรรมท้องถิ่น รวมถึงประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยของไทย เพื่อจะทำให้ถึงภาพกว้างของอิทธิพลทางความคิด กระแสทางความคิดจากบริบททางสังคมทั้งภายในและภายนอกประเทศและแสดงออกถึงความคิดในการสร้างสรรค์ที่พ้นออกไปจากระดับ

<sup>1</sup>ศิลปะก็เหมือนชีวิต ศิลปะไม่ใช่สิ่งที่แยกจากตัวเรา มันเกิดและเติบโตพร้อมกับเรา พร้อมกับความสามารถที่เรามีอยู่ เหนือสิ่งอื่นใดศิลปะของเราจะสะท้อนตัวเราเองที่เชื่อมโยงกันแล้วกับสิ่งแวดล้อมทั้งทางกายภาพและทางวัฒนธรรมรวมทั้งกระแสความนึกคิดของปวงชนด้วย (ชลูด 2549:1)

ปัจเจก ผู้เขียนพยายามอธิบายให้เห็นถึงภาพที่กว้างขึ้นในลักษณะปรากฏการณ์ร่วมกันของกระแสทางความคิดและการแสดงออกของงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยที่ใช้วัฒนธรรมล้านนาเป็นสื่อในการแสดงออก ผ่านกรณีศึกษาจากกลุ่มศิลปินล้านนาในกลุ่มนี้ นอกจากนี้กระแสความเคลื่อนไหวทางศิลปะจากต่างประเทศก็เป็นสิ่งที่ไม่อาจละเลยได้ เนื่องจากภาพเขียนของศิลปินได้เดินทางไปแสดงงานที่ต่างประเทศด้วย โดยเฉพาะประเทศในเอเชีย เราจึงไม่อาจมองภาพศิลปะเฉพาะที่ปรากฏในภาคเหนือหรือในประเทศไทยได้ การเดินทางข้ามชาติของผลงานศิลปะ ตลอดจนผู้คนผู้ดูงานซื้องานศิลปะที่มีทั้งคนไทยและต่างประเทศ ปัจจัยทางเศรษฐกิจเหล่านี้ล้วนมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่จะทำให้ศิลปินและวงการศิลปะเติบโตและเป็นส่วนหนึ่งของโลกศิลปะไทย

โดยสรุปวิธีการศึกษาของผู้เขียนแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกศึกษาจากเอกสารเริ่มจากงานเขียนทางชาติพันธุ์วรรณนาในเรื่องมานุษยวิทยาศิลปะ เพื่อที่จะสร้างกรอบความคิดในการศึกษาศิลปะในทางมานุษยวิทยา ซึ่งเป็นกรอบการศึกษาหลักของผู้เขียน และศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ศิลปะไทยร่วมสมัย ทั้งจากตำราวิชาการ รวมถึงสูจิบัตรในงานแสดงศิลปะ เนื่องจากสูจิบัตรเป็นเหมือนกับสมุดบันทึกภาพผลงาน ประวัติ และวิถีคิดของศิลปินที่ใช้ในการสร้างผลงานชุดนั้นๆ

ส่วนที่สองศึกษาจากภาคสนาม ด้วยวิธีการศึกษาอย่างมีส่วนร่วม โดยการสัมภาษณ์ศิลปินเป็นหลัก เพื่อที่จะทำความเข้าใจต่อแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์และแนวความคิดในการสร้างผลงานศิลปะ เหตุผลที่ศิลปินหยิบเอาเรื่องราว วัฒนธรรมล้านนามาใช้แสดงออกและดูว่าเนื้อหา/รูปแบบ/รูปทรงของงานศิลปะถูกสร้างขึ้นได้อย่างไร

### สนามของการศึกษา

การศึกษาในงานวิจัยชิ้นนี้ ไม่ได้ใช้วิธีการศึกษาภาคสนามในชุมชนอย่างเป็นทางการ เวลานานตามขนบของนักมานุษยวิทยา เนื่องจากวิธีการทำงานศิลปะที่ต้องทำคนเดียว เพื่อแสดงออกถึงความเป็นปัจเจกบุคคล (individuality) ศิลปินต่างมีสตูดิโอทำงานศิลปะส่วนตัว และอาศัยอยู่คนละพื้นที่ สำหรับผู้ศึกษาสตูดิโอทำงานศิลปะของศิลปะแต่ละบุคคลจึงเป็นพื้นที่หรือเป็นสนามของการศึกษาในชิ้นนี้ เนื่องจากสตูดิโอศิลปะเป็นพื้นที่ที่งานศิลปะถูกสร้างขึ้นมา (construction site) (Sullivan 2005:84)

แม้ว่าสนามของการศึกษามีได้เป็นพื้นที่ทางกายภาพสามารถระบุได้ชัดเจน อย่างเป็นหมู่บ้านหรือตำบล อำเภอ แต่ผู้ศึกษามองว่าเป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่ศิลปินเหล่านี้แสดงออกร่วมกันนั่นคือวัฒนธรรมล้านนา แม้ว่าจะอาศัยอยู่ในเขตพื้นที่ที่ต่างกัน ตามการจัดแบ่ง

พื้นที่ของรัฐ อย่างไรก็ตามสตูดิโอของศิลปิน ก็คือบ้านของศิลปินที่อยู่ในบริเวณรอบจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน และเชียงราย อาทิ อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ เป็นต้น งานวิจัยชิ้นนี้จึงมีลักษณะหลากหลายพื้นที่ (multi-sited) (Marcus 1995; Yukti 2007) ที่ผู้เขียนต้องเดินทางไปตามพื้นที่เหล่านั้นด้วย นอกจากนี้จะต้องเดินทางไปตามสตูดิโอของศิลปินแล้ว ศิลปินเหล่านี้เองก็ไม่เพียงอยู่ในท้องถิ่นเท่านั้น หากยังเดินทางมาเรียนศิลปะที่มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพฯมีการติดต่อสัมพันธ์กับกลุ่มศิลปินคนอื่นๆและยังคงนำผลงานศิลปะมาจัดในแกลเลอรีที่กรุงเทพฯอีกด้วย

พื้นที่ที่สำคัญต่อผลงานศิลปะอีกพื้นที่หนึ่งก็คือ พื้นที่ที่ใช้ในการแสดงผลงานศิลปะ ได้แก่ แกลเลอรี (art gallery), พิพิธภัณฑ์ศิลปะ เป็นต้น ผู้เขียนมองว่าพื้นที่ในการแสดงนิทรรศการเป็นส่วนสำคัญหนึ่งของการเป็นศิลปิน เนื่องจากเป็นที่ที่ศิลปินจะนำผลงานที่สร้างขึ้นมาในสตูดิโอส่วนตัวมาจัดแสดงต่อสังคม ซึ่งจะเห็นได้ว่าศิลปินเหล่านี้สร้างผลงานจากท้องถิ่นและตัวผลงานเองก็แสดงออกถึงวัฒนธรรมล้านนา แต่เมื่อผลงานศิลปะเหล่านี้ถูกจัดแสดงในแกลเลอรีศิลปะสมัยใหม่ เป็นส่วนหนึ่งแสดงให้เห็นการยกระดับฐานะของศิลปะจากท้องถิ่นมาเป็นงานวิจิตรศิลป์ (fine art) อีกด้วย จึงเห็นได้ว่าการแสดงผลงานศิลปะในแกลเลอรีเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างภาพตัวแทนและการสร้างความหมายของงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยเหล่านี้ (Myers 1994) นอกจากนั้นแกลเลอรียังเป็นพื้นที่สำคัญที่ใช้ในการซื้อขายผลงานศิลปะ เมื่อมีการแสดงผลงานศิลปะแต่ละครั้งพื้นที่นี้ยังเป็นแหล่งพบปะของศิลปินและกลุ่มนักเรียนศิลปะรุ่นน้องที่มหาวิทยาลัยอีกด้วย

ในส่วนนี้ผู้เขียนใช้วิธีการสังเกตการณ์ในระหว่างที่มีการจัดแสดงผลงานศิลปะ เพื่อดูว่าพื้นที่การแสดงผลงานได้ถูกใช้ นอกเหนือไปจากการจัดแสดงผลงานอย่างไรบ้าง อาทิ การพูดคุย ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ที่มาดูผลงานกับศิลปินและดูว่ากลุ่มคนกลุ่มใดบ้างที่เข้ามาดูผลงานศิลปะในงานแสดง นอกจากนี้พื้นที่ในการทำงานศิลปะและพื้นที่ในจัดแสดงผลงานศิลปะแล้ว ผู้เขียนยังสนใจประเด็นเรื่องการเรียนการสอนของภาควิชาศิลป์ไทยที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เพื่อจะดูว่ากระบวนการเรียนการสอนส่งผลต่อการสร้างผลงานศิลปะของศิลปินอย่างไรบ้าง ทั้งทางด้านความคิดสร้างสรรค์และเทคนิควิธี

## เนื้อหาในวิทยานิพนธ์

บทที่ 1 นำเสนอถึงโจทย์การวิจัย และวิธีวิทยาของการศึกษาศิลปะในแนวทงมานุษยวิทยา

บทที่ 2 เป็นการทบทวรรณกรรมและงานศึกษาเกี่ยวกับพัฒนาการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย ซึ่งจำเป็นต่อการเข้าใจเบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะไทยร่วมสมัย ในมิติประวัติศาสตร์ศิลปะ, เศรษฐกิจ, การเมือง, กระแสท้องถิ่น แสดงถึงการอ่าน “ความเป็นไทย” ที่ปรากฏในงานศิลปะไทยร่วมสมัยที่แตกต่างกันในแต่ละยุคสมัย ตามกระบวนการของการปรับเปลี่ยนความสัมพันธ์เชิงอำนาจ เพื่อนำไปสู่สภาพความเข้าใจอัตลักษณ์ในทางศิลปะที่จะกล่าวถึงในบทที่ 3, 4 และ 5

บทที่ 3 นำเสนอกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ทางศิลปะของศิลปะประเพณีสมัยใหม่ที่มีการแสดงออกถึงท้องถิ่น ผ่านสถาบันการศึกษาศิลปะ โดยมีมหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นตัวอย่างของการสร้างอัตลักษณ์ทางศิลปะในรูปแบบนี้ ด้วยวิธีการศึกษาจากประวัติศาสตร์และการสัมภาษณ์ศิลปินไทยที่มีชื่อเสียงและมีบทบาททางความคิดในวงการศิลปะไทย แสดงถึงการก่อตัวทางความคิด, อุดมการณ์ในการทำงานศิลปะระหว่างศิลปะสมัยใหม่กับศิลปะไทย ตลอดจนวิธีการผสมผสานระหว่างศิลปะสมัยใหม่กับศิลปะประเพณี จนเกิดเป็นศิลปะประเพณีสมัยใหม่ ที่เกิดขึ้นภายในคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งในท้ายที่สุดอุดมการณ์ที่สร้างขึ้นในสถาบันศิลปะแห่งนี้ได้กลายมาเป็นมาตรฐานทางศิลปะ ทั้งทางด้านสุนทรียศาสตร์, คุณค่า และมูลค่าของศิลปะไทย เหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการทงานศิลปะแบบล้านนาขึ้นมา

บทที่ 4 นำเสนอภาพการสร้าง “ความเป็นล้านนา” และการเปลี่ยนแปลงของ “ความเป็นล้านนา” ที่อยู่ในภาคเหนือ เพื่อดูว่าศิลปะล้านนาถูกสร้างขึ้นมาอย่างไร นอกจากนั้นยังนำเสนอกระบวนการต่อรองและการปะทะความหมายของ “ความเป็นไทย” และ “ความเป็นล้านนา” ของศิลปินไทย ในการเรียนรู้ศิลปะในสถาบันการศึกษาศิลปะ โดยเริ่มต้นจากในระดับภูมิภาค มาถึงส่วนกลางในกรุงเทพฯ ซึ่งศิลปินล้านนาจะไม่เพียงจะได้เรียนรู้ทั้งเทคนิควิธีการทงานศิลปะแบบตะวันตกในรูปแบบต่างๆ แต่ยังสามารถเรียนรู้ถึงศิลปะแบบภาคกลางหรือศิลปะแบบอัตลักษณ์แห่งชาติ โดยแสดงให้เห็นถึงกระบวนการสร้างความหมายเพื่อยืนยันตัวตน “ความเป็นล้านนา” ที่แตกต่างไปจากตัวตนอื่นๆ ผ่านผลงานศิลปะและพื้นที่ในการแสดงผลงานศิลปะ โดยได้รับอิทธิพลจากกระบวนการเรียนการสอนศิลปะจากภาควิชาศิลปะไทย มหาวิทยาลัย

ศิลปากร ที่เป็นส่วนหนึ่งที่ผลักดันให้ศิลปินล้านนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยแสดงออกถึงตัวตน ที่มีที่มาจากท้องถิ่นภาคเหนือ

บทที่ 5 นำเสนอภาพผลงานศิลปะของกลุ่มศิลปินภาคเหนือ และดูว่าจินตนาการ ของศิลปินล้านนาในฐานะที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมจะแสดงออกถึงวัฒนธรรมล้านนาอย่างไรบ้าง ในผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย

บทที่ 6 บทสุดท้าย สรุปความเชื่อมโยงของเนื้อหาในแต่ละบท เพื่อแสดงถึง กระบวนการสร้างความหมายของอัตลักษณ์ในศิลปะไทยอย่างเป็นพลวัต จากนั้นนำผลการศึกษา ที่ได้รับไปเปรียบเทียบกับการศึกษาศิลปะในแนวทางมานุษยวิทยา เพื่อพิจารณาปัญหาสำคัญใน เชิงมนทัศน์

สำนักหอสมุด