

## สำนึกร่วมจากมิติท้องถิ่นสังคมไทยในบริบทร่วมสมัยของงานทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทย ช่วงพุทธทศวรรษ 2530-2540

### Common Awareness from the Local Dimension of Thai Society in the Contemporary context of Thai Visual Arts and Criticism During the 1987-1997

สุริยะ ฉายะเจริญ<sup>1</sup>

Suriya Chayacharoen<sup>1</sup>

Received : June 24, 2022

Revised : July 24, 2022

Accepted : August 30, 2022

<sup>1</sup> อาจารย์ประจำสาขาการจัดการศิลปกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

อีเมล : jumpsuri@gmail.com

<sup>1</sup> Lecturer in Fine and Applied Arts Management Faculty of Fine and Applied Arts, Bangkok Thonburi University

E-mail : jumpsuri@gmail.com

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งในโครงการวิจัยระหว่าง พ.ศ.2561-2562 เรื่อง “ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมายเหตุที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475 ถึง 2550” ได้รับทุนสนับสนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย โดยมีศาสตราจารย์เกียรติคุณ เจตนา นาควัชระ เป็นที่ปรึกษาโครงการ และศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สดชื่น ชัยประสาธน์ เป็นหัวหน้าโครงการ

### บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์วิเคราะห์สำเนักร่วมจากพัฒนาการที่โดดเด่นและการหยาบยืมนื้อหาจากท้องถิ่นสังคมไทยกับกระแสศิลปะร่วมสมัยนานาชาติในงานทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทย ช่วงทศวรรษ 2530-2540 พบว่า สำเนักร่วมจากมิติท้องถิ่นสังคมไทยในกระแสโลกาภิวัตน์คือสำเนักร่วมที่แสดงให้เห็นถึงการตีความใหม่ด้วยการโยนหากลับไปสู่วัฒนธรรมท้องถิ่นที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตสามัญในสังคมไทยหรือเชื่อมโยงกับปรัชญาพุทธศาสนาเพื่อสร้างสื่อศิลปะสำหรับแสดงสุนทรียภาพด้วยความหมายใหม่ผ่านรูปแบบงานประติมากรรม สื่อผสม ศิลปะจัดวาง และศิลปะที่ผู้ชมมีส่วนร่วม ขณะที่ศิลปินสร้างงานทัศนศิลป์สะท้อนและวิพากษ์วิจารณ์สังคมไทยให้เสมือนกระจกส่องสะท้อนความเป็นไปของสังคมในบริบทต่าง ๆ เพื่อชี้แนะสังคมไทยให้มหาชนได้ขบคิดถึงสถานการณ์ที่เกิดขึ้นตามทัศนะ

เชิงปัจเจก นอกจากนี้ ศิลปินไทยสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานที่สอดคล้องกับกระแสศิลปะนานาชาติมากยิ่งขึ้นจากความสะดวกด้านการคมนาคมและการสื่อสารที่รวดเร็วขึ้น ศิลปินไทยรับรู้และเรียนรู้ความเป็นนานาชาติผ่านการศึกษา การศึกษาต่อต่างประเทศ การทัศนศึกษาต่างประเทศ และการแสดงงานศิลปะในระดับนานาชาติ สิ่งเหล่านี้เป็นตัวกระตุ้นให้ศิลปินไทยมีสำเนักร่วมในการผลักดันงานทัศนศิลป์ให้ก้าวทันกับกระแสศิลปะร่วมสมัยได้มากขึ้นกว่าเดิม ส่วนการวิจารณ์ทัศนศิลป์นั้น พบว่า นักวิจารณ์จำนวนไม่น้อยมีสถานะในวงการศิลปะมากกว่าหนึ่งบทบาท ซึ่งอาจจะเป็นนักวิจารณ์ควบคู่ไปกับการเป็นศิลปิน นักวิชาการ หรืออาจารย์ด้วย โดยประเด็นใหญ่ที่ได้รับความสำคัญคือนิยามศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยในสังคมไทยที่พบมากในรูปของหนังสือ ตำรา บทความ และบทวิจารณ์

**คำสำคัญ :** สำเนักร่วม, ท้องถิ่นสังคมไทย, บริบทร่วมสมัย, งานทัศนศิลป์, การวิจารณ์

## Abstract

This article aims to analyze common awareness from outstanding developments and borrowing of content from local Thai society and international contemporary art trends in visual arts and Thai criticism of the 1970-1997. In globalization it is common awareness that shows a new interpretation with a yearning for a return to local culture in relation to ordinary life in Thai society or in connection with Buddhist philosophy. To create an artistic medium for expressing aesthetics with a new meaning through forms of sculpture, mixed media, installation and art that engages the audience. While the artist creates visual arts that reflect and criticize Thai society as a mirror reflecting the situation of society in different contexts. To guide Thai society for the public to reflect on the situation that arises according to individual perspectives. In addition, Thai artists create

and present works that are more in line with international art trends due to the convenience of transportation and faster communication. Thai artists perceive and learn internationally through education, study abroad, study abroad, and international art exhibitions. These are the things that motivate Thai artists to have a collective consciousness in pushing their visual arts to keep up with the current of contemporary art more than in the past. As for the visual arts criticism, it is found that many critics have more than one role in the art industry. This could be a critic alongside an artist, academic, or teacher. The major issue that has been given importance is the definition of modern art and contemporary art in Thai society which is found mainly in the form of books, textbooks, articles and critiques.

**Keywords:** common awareness, local Thai society, contemporary context, visual arts, criticism

## บทนำ

ในช่วงพุทธศตวรรษ 2530-2540 เป็นช่วงเวลาประเทศไทยก้าวเข้าสู่สนามเศรษฐกิจในระดับภูมิภาคและนานาชาติมากขึ้นด้วยนโยบายของรัฐบาลที่เปลี่ยนสนามรบในยุคสงครามเย็นก่อนหน้านี้ให้เป็นสนามการแข่งขันด้านการค้าอันเป็นการกระตุ้นเศรษฐกิจของไทยให้พุ่งทะยานด้วยความหวังจะเป็นหนึ่งในประเทศที่เป็นผู้นำแห่งเอเชีย แต่ในช่วงกลางทศวรรษ 2530 เกิดการรัฐประหารขึ้นอันนำมาสู่ศกนาฏกรรมที่เรียกว่า “พฤษภาทมิฬ 2535” ก่อนเกิดวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจต้มยำกุ้งที่สะท้อนเศรษฐกิจโลกไปพร้อม ๆ กัน ซึ่งในช่วงเวลา 2 ทศวรรษนี้ จึงเป็นทั้งโอกาสและวิกฤตของสังคมไทยที่มีพลวัตทั้งด้านสังคม การเมือง เศรษฐกิจ และศิลปวัฒนธรรม สอดคล้องกับผลพวงกระแสโลกาภิวัตน์ ในขณะที่วงการทัศนศิลป์ไทยนั้นเริ่มเกิดผลงานศิลปะที่หลากหลาย ศิลปินไทยจำนวนไม่น้อยมีโอกาสเดินทางไปศึกษา ฝึกงาน และแสดงงานยังต่างประเทศ และกลับมาประยุกต์ใช้ในรูปแบบใหม่ ๆ ที่เชื่อมโยงกับสำนึกร่วมเรื่องความเป็นท้องถิ่นไทย ศิลปินมีความกล้าหาญในการสร้างงานทัศนศิลป์ที่สะท้อนความเป็นไปของสังคม การเมือง และวัฒนธรรมร่วมสมัยด้วยเทคนิคและวิธีการที่น่าสนใจ ซึ่งส่งผลให้ศิลปินไทยที่มีโอกาสไปแสดงผลงาน

ต่างประเทศและได้รับการยอมรับจากมหาชนไทยว่ามีคุณภาพเทียบเท่าได้กับศิลปินในระดับสากลด้วย ในเวลาดังกล่าวนี้เป็นโอกาสที่ศิลปินไทยเริ่มก้าวไปสู่โลกศิลปะร่วมสมัยของนานาชาติอย่างแท้จริงด้วยการในการปรับประยุกต์ศิลปะและวัฒนธรรมท้องถิ่นกับอิทธิพลของนานาชาติจนเกิดเป็นศิลปะและวัฒนธรรมแบบลูกผสม (hybrid) ตัวอย่างที่โดดเด่น เช่น จิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีปที่ประเทศอังกฤษ ของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ปัญญา วิจิตรนสาร และคณะศิลปิน ที่เริ่มสร้างขึ้นในช่วง พ.ศ.2527 นำไปสู่การสร้างงานจิตรกรรมไทยรูปแบบใหม่ที่ค่อย ๆ ฉีกออกจากขนบดั้งเดิมทีละน้อย ๆ อันเป็นพัฒนาการต่อเนื่องที่ได้รับการสนับสนุนมาจากศิลปินที่ประสบความสำเร็จในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงในช่วงทศวรรษ 2520 รวมถึงการบุกเบิกงานทัศนศิลป์ของไทยให้ไปสู่รสชาติของมณฑลเชียร บุญมา ด้วยวัสดุและเนื้อหาจากท้องถิ่นและแก่นพุทธธรรมในรูปแบบงานประติมากรรมสื่อผสม (mixed media) และศิลปะจัดวาง (installation art) หรือแม้แต่ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ได้สร้างทัศนศิลป์สอดคล้องต่อแนวทางศิลปะเชิงความคิด (conceptual art) ที่อยู่ในกระแสศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ

## มนต์ขลังท้องถิ่นในทัศนศิลป์ไทยยุคโลกาภิวัตน์

ทศวรรษ 2530 ถึงทศวรรษ 2540 คือยุคที่เกิดการนำเสนอประเด็นในด้านอัตลักษณ์ความเป็นท้องถิ่น (localization) สู่อุตสาหกรรมศิลปะ เป็นโลกาภิวัตน์ที่ชัดเจนขึ้นกว่าอดีต ซึ่งประเด็นดังกล่าวนี้มีผลกระทบต่อศิลปินไทยที่ต่อยอดความเป็นท้องถิ่นได้อย่างชาญฉลาด สำหรับในกรณีนี้ ปฏิเสธไม่ได้ว่า มณฑิธร บุญมา ศิลปินไทยมีความโดดเด่นด้วยการสร้างงานจากวัสดุธรรมชาติและงานศิลปะจัดวาง (installation art) มณฑิธรนำกลิ่นอายของท้องถิ่นไทยมาสร้างสรรค์เป็นผลงานจนมีชื่อเสียงในระดับนานาชาติ นิทรรศการเดี่ยวครั้งแรกชื่อ เรื่องราวจากท้องทุ่ง ในปี พ.ศ.2532 มณฑิธรใช้การประกอบกันของวัสดุพื้นบ้านของไทย เช่น ดิน ฟางข้าว กระจสบข้าว เขาควย ขนไก่ และ สุ่มไก่ มาประกอบขึ้นเป็นรูปทรงใหม่ที่แปลกตา โดยสื่อความหมายแฝงผ่านหน้าที่การใช้งานเดิมของวัสดุ (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546) เช่น ผลงานชื่อ สองทวย (ภาพ 1) รอยมือกับถักปูนและปลิว (2532) และ เรื่องราวของการแปรเปลี่ยนรูป-สภาพชีวิตของชนบท (2532) เป็นต้น ต่อมา มณฑิธรแสดงนิทรรศการเดี่ยวครั้งที่สองชื่อ ไทย-ไทย ในปี พ.ศ. 2533 เขานำภาพลักษณ์ของเจดีย์และสถาปัตยกรรมไทยมาสร้างสรรค์เป็นงานจิตรกรรม ประติมากรรม และเทคนิคผสม ด้วยวัสดุพื้นบ้านและวัสดุทั่วไป เช่น ดิน โคลน ผงซักฟอก เทียนไข และน้ำตาเทียนมาสร้างสรรค์ขึ้น ผลงานที่โดดเด่น เช่น เจดีย์ดินแดง (2532) ที่เป็นงานจิตรกรรมที่สร้างจากดินแดง ถ่าน ผงซักฟอก และคราม ผลงานศิลปะจัดวางชื่อ เจดีย์กล่องผงซักฟอก (2532) และ เจดีย์-กล่องที่ใช้ดินและผงซักฟอกฉาบทา บนกล่องกระดาษแล้วเรียงเป็นรูปคล้ายสถูปเจดีย์ (2532) และประติมากรรม สถูป (2533) ที่สร้างขึ้นจากเหล็กเส้นดัดเป็นรูปร่างคล้ายสถูปเจดีย์แล้วมีรอยมือปูนซีเมนต์ติดอยู่ และถักปูนซีเมนต์สามใบเป็นฐาน สื่อว่างานชิ้นนี้เป็นดังอนุสาวรีย์หรือสถูปของคนงานที่ใช้แรงงานในสังคมที่ไม่เคยมีใครสร้างให้ (มณฑิธร บุญมา, 2548)

ภาพ 1

มณฑิธร บุญมา; สองทวย (2532)



หมายเหตุ. จาก ผลงานสื่อประสมของมณฑิธร บุญมา “เรื่องราวจากท้องทุ่ง”, โดย มณฑิธร บุญมา, 2532, กรมศิลปากร.

พ.ศ.2538 มณฑิธรได้สร้างผลงานศิลปะแนวจัดวางชื่อ ลมหายใจของธรรมชาติ : อโรคยศาลา (Nature's Breath : Arokhayasala) ด้วยวัสดุโลหะรูปสี่เหลี่ยมคล้ายตะแกรงภายในโปร่งมาจัดวางประกอบขึ้นเป็นแนวตั้ง โดยมีประติมากรรมดินเผารูปปอดของมนุษย์ห้อยย้อยลงในส่วนพื้นที่ด้านบน และฉาบทาผลงานด้วยสมุนไพรไทยที่มีกลิ่นหอม ศิลปินนำเสนอพื้นที่จำลองที่ได้แรงบันดาลใจจากอโรคยศาลา (Arokaya Sala) ในอารยธรรมขอมที่เป็นเสมือนโรงพยาบาลรักษาโรคและอาการป่วย อาบด้วยกลิ่นสมุนไพรที่ทำให้ผู้ดูสามารถได้รับกลิ่นและเกิดความรู้สึกสงบเมื่อเดินเข้าไปในใจกลางของผลงานและสูดลมหายใจเข้าไปเหมือนการบำบัดและการพักผ่อนอย่างมีสติ (Asia Society, 2004)

สังเกตได้ว่า งานทัศนศิลป์ของมณฑลเตียร์ได้รับอิทธิพลจากงานศิลปะแบบอาร์เต้ โปเวร่า (Arte Povera) (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, 2562) ที่มุ่งใช้วัสดุธรรมดาในชีวิตประจำวันหรือในท้องถิ่นมาประกอบสร้างภายใต้บริบทใหม่ที่ต่างจากหน้าที่เดิมของวัสดุนั้นด้วยกระบวนการของความคิดคนแรก ๆ ของไทย ซึ่งลักขณา คุณาวิทยานนท์ ชี้ว่า ช่วงทศวรรษ 2530 มณฑลเตียร์เป็นผู้บุกเบิกศิลปะร่วมสมัยของไทยให้ก้าวสู่กระแสนานาชาติด้วยการใช้วัสดุในท้องถิ่นนำเสนอสื่อประสมและศิลปะแนวจัดวางจนได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติ และแนวทางดังกล่าวยังส่งอิทธิพลต่อศิลปินไทยรุ่นหลังต่อมาจนถึงปัจจุบัน (อภิรักษ์ โปษยานนท์ และคณะ, 2555)

ในช่วงเดียวกัน ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช ศิลปินไทยที่ใช้ชีวิตอยู่ในสหรัฐอเมริกาสร้างงานศิลปะเชิงแนวความคิด (Conceptual art) ที่สอดคล้องกับแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational Aesthetic) ที่เน้นประสบการณ์ตรงของผู้ชมที่มีต่องานศิลปะ ฤกษ์ฤทธิทำก๊วยเตี้ยวผัดไทยในหอศิลป์กลางกรุงนิวยอร์ก แล้วให้ผู้มาชมได้รับประทานและสังสรรค์กัน ผู้ชมจะไม่เห็นวัตถุศิลปะตามที่คุ้นเคยในหอศิลป์นั้น เพราะเขาต้องการให้ผู้ชมได้รับประสบการณ์ตรงจากกิจกรรมที่เกิดขึ้น (ภาพ 2) เช่น ผลงานชื่อ untitled 1998 (pad thai) (2533), untitled (tomorrow is another day) (2539) และ untitled 1999 (caravan) (2542) เป็นต้น การประกอบอาหารให้เป็นงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิเป็นการปรับตัวทางความคิดมากกว่าเป็นเรื่องทักษะฝีมือด้วยการเสนอแนวทางศิลปะที่ผู้ชมมีส่วนร่วม (participation art) อันเป็นกระแสนานาชาติยุคหลังสมัยใหม่ที่สำคัญ (เจตนา นาควัชระ, 2546) ต่อมา พ.ศ.2536 ฤกษ์ฤทธิได้แสดงผลงานชื่อ Untitled (Twelve seventy one) ในเทศกาลศิลปะนานาชาติเวนิส เบียนนาเล่ ครั้งที่ 45 (45th Venice Biennale) ผลงานมีลักษณะเป็นก๊วยเตี้ยวเรือ ตัวเรือ

ทำด้วยเหล็กสแตนเลสที่มีความหมายล้อไปกับประวัติศาสตร์ของอิตาลี จีน และไทย โดยชื่อตัวเลขของผลงานเชื่อมโยงกับปี ค.ศ.1271 ที่มารโคโปลอนำเส้นทางสายไหมตะวันออกของประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีนกลับมาที่ประเทศอิตาลี แล้วพัฒนาเป็นเส้นทางมักกะโรนีและสปาเกตตี้ ส่วนคนไทยก็ประยุกต์เป็นก๊วยเตี้ยวเรือแบบไทย ๆ และยังเชื่อมโยงกับแผนผังกรุงเทพฯ ที่มีเครือข่ายการคมนาคมทางน้ำคล้ายกับเมืองเวนิส จนได้ชื่อว่า “เวนิสตะวันออก” (สุธี คุณาวิทยานนท์, 2546) ซึ่งการนำเสนอศิลปะเชิงแนวความคิดทำให้ฤกษ์ฤทธิเป็นศิลปินไทยที่ก้าวเข้าสู่ศิลปินระดับแนวหน้าของวงการศิลปะนานาชาติตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา

ภาพ 2

ฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช; Untitled 1990 (2533)



หมายเหตุ. From Rirkrit Tiravanija and the Politics of Cooking (INTERVIEW BY WILLIAM HANLEY), Rirkrit Tiravanija, 2017 <https://www.surfacemag.com/articles/rirkrit-tiravanija-talks-politics-cooking-ceramics/>

นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ศิลปินไทยเชื้อสายอินเดียชาวเชียงใหม่มีผลงาน A Blossom in the Middle of the Heart (City) (2538) เป็นส่วนหนึ่งใน โครงการนาวิน แกลเลอรี กรุงเทพฯ (Navin Gallery Bangkok) (ภาพ 3) ที่จำลองพื้นที่ทางศิลปะในศิลปะสถานต่าง ๆ ให้เข้ามาอยู่ในรถแท็กซี่ เกิดเป็นพื้นที่และงานศิลปะเคลื่อนที่ได้ โครงการนี้เป็นการร่วมมือระหว่างนาวินและทีมงานกับคนขับรถแท็กซี่ใน กรุงเทพฯ และรวมไปถึงเครือข่ายต่าง ๆ นาวินร่วมมือกับจิตรกรแนวไทยประเพณีให้ตกแต่งเพดานด้านในหลังคารถแท็กซี่ด้วยภาพจำลองจิตรกรรมฝาผนังฝีมือ ขรัว อิน โข่ง จิตรกรเอกในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นาวินเลือกใช้ภาพดอกบัวขนาดใหญ่ชูดอกบานเหนือบึงน้ำที่มีผู้คนมุงดูด้วยความประหลาดใจเพื่ออุปมามุมมองของชาวตะวันตกที่มีต่อสังคมไทยร่วมสมัย ในด้านหนึ่งรถแท็กซี่จึงมีสถานะคล้ายวิหารเคลื่อนที่อันมีจิตรกรรมฝาผนังประดับอยู่ภายในด้วย (Navin Production Co, Ltd, n.d)

ภาพ 3

นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล; A Blossom in the Middle of the Heart (City) (2538)

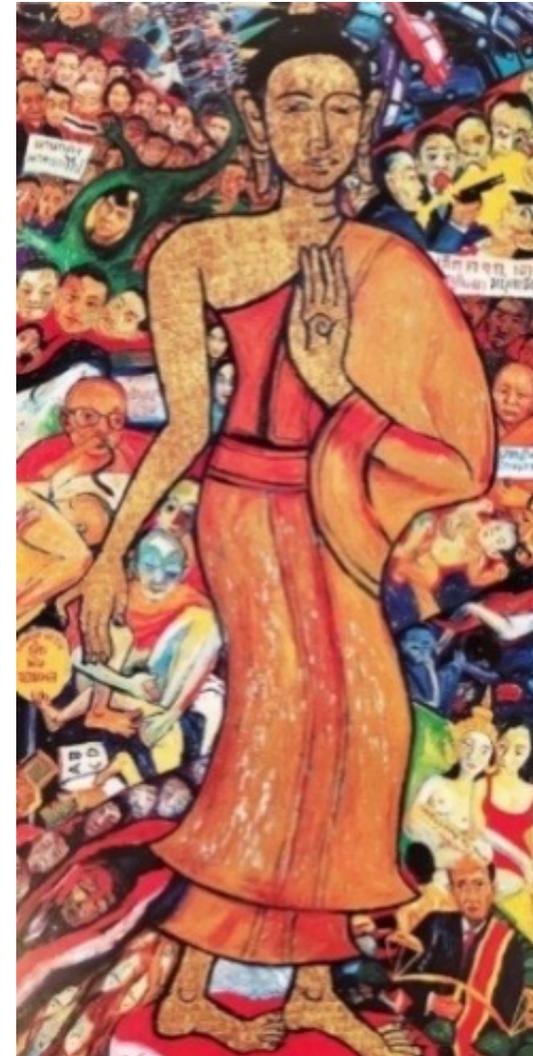


ต่อมา พ.ศ.2549 นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ทำงานศิลปะข้ามสาขากับผู้กำกับชาวอินเดียในการสร้างภาพยนตร์เพลงขนาดสั้นชื่อ Navins of Bollywood, 2006 ซึ่งนาวินเป็นผู้แสดงหลักอย่างแนบเนียนราวกับเป็นดารารายานต์อินเดีย โดยในภาพยนตร์เล่าถึงการค้นหาและพบบุคคลชื่อ “Navin” ที่มีอยู่มากมายในสื่อออนไลน์จนกลายเป็นเครือข่ายของชื่อ “Navin” อย่างมหัศจรรย์ และมีการดำเนินภาพคล้ายกับการเดินทางค้นหาตัวตนที่เชื่อมโยงกับทั่วโลก แล้วถ่ายทอดออกมาเป็นภาพยนตร์เพลงแบบบอลลีวูด (Bollywood) (ชล เจนประภาพันธ์โน สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, 2557) ต่อมานาวินยังนำเค้าโครงจากภาพยนตร์ดังกล่าวมาสร้างเป็นประติมากรรมเหมือนตัวเองและจิตรกรรมที่จัดวางองค์ประกอบคล้ายคัตเอาต์ภาพยนตร์อีกด้วย

หมายเหตุ. From A Blossom in the Middle of the Heart (City), 1997: Navin Gallery Bangkok, Bangkok, Navin Production Co. Ltd., n.d, <https://www.surface.com/articles/rirkrit-tiravanija-talks-politics-cooking-ceramics/>

### การวิพากษ์วิจารณ์สังคมไทยผ่านงานทัศนศิลป์ร่วมสมัย

กระแสนงานทัศนศิลป์ที่สะท้อนสังคมร่วมสมัยตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เกิดจากศิลปินมีความเชื่อว่า ศิลปะเป็นสื่อที่สะท้อนทัศนคติของตัวเอง ที่มีต่อปรากฏการณ์ทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรม โดยนำเสนอในเชิงวิพากษ์วิจารณ์และตั้งคำถาม เพื่อกระตุ้นให้มหาชนเกิดการขบคิดอันเป็นรากฐานของปัญญาควบคู่ไปกับสุนทรียภาพร่วมสมัย ด้วย ตัวอย่างเช่น การแสดงจิตรกรรมชุด นิรยกลา ในปี พ.ศ.2534 ของวสันต์ สิทธิเขตต์ที่โดดเด่นด้วยเนื้อหาเชิงวิพากษ์วิจารณ์ที่เข้มข้นตรงไปตรงมา มีเนื้อหาเชิงสั่งสอนและเตือนสติให้เกิดความสำนึกถึงบาปและบทลงโทษอันเกิดจากการทุจริตของคนในสังคม และงานจิตรกรรมอีกชิ้น คือ Lord Buddha visits Bangkok (2535) (ภาพ 4) ของวสันต์ที่แสดงในเทศกาลศิลปะร่วมสมัยเอเชียแปซิฟิกทริเอนเนียลครั้งที่ 1 (The 1st Asia Pacific Triennial of Contemporary Art) ประเทศออสเตรเลีย สร้างขึ้นในช่วงเวลาเดียวกันกับเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ พ.ศ. 2535 โดดเด่นด้วยพระพุทธรูปเจ้าในปางลีลาแบบสุโขทัยประทับยืนกลางภาพอยู่บนพื้นที่เต็มไปด้วยเลือดสีแดงสดด้วยอาการสงบท่ามกลางสถานการณ์ที่เต็มไปด้วยความอึกที่กวนวายของผู้คนที่อยู่รายรอบ วสันต์สื่อถึงความเลวร้ายของสังคมและการเมืองไทยในช่วงเวลานั้น (Joyce Van Fenema, 1996) ซึ่งอีโอลา เลนซี (Iola Lenzi) วิจารณ์ว่า งานจิตรกรรมนี้กระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกร่วมกับศิลปินที่สะท้อนใจต่อความวิปริตของสังคมไทยอย่างรุนแรง (วสันต์ สิทธิเขตต์, 2561)



ภาพ 4

วสันต์ สิทธิเขตต์; Lord Buddha visits Bangkok (2535)

หมายเหตุ. From Southeast Asian Art Today, Joyce Van Fenema, 1996, Roeder.

จิตรกรรมชื่อ ยิ้มสยาม (2538) ของชาติชาย ปุยเปีย เป็นหนึ่งในผลงานที่นำไปแสดงนิทรรศการ Contemporary Art in Asia: Tradition/Tension ณ นิวยอร์ก แวนคูเวอร์ เพิร์ธ และไทเป ซึ่งนักวิจารณ์ได้ตีความงานจิตรกรรมรูปเหมือนของศิลปินที่กำลังฝึกยิ้มอยู่ว่าแสดงถึงการเสียดสีนโยบายโฆษณาชวนเชื่อวัฒนธรรมไทยแบบทางการ (ทัศนะของทาคาคะ มินโอะ ใน จักรพันธ์ วิลาสินีกุล และคณะ, 2547) อีโอลา เลนซี วิจารณ์ว่า งานชิ้นนี้แสดงถึงความแปลกแยกและความขัดแย้งในภาพลักษณ์ที่เป็นมายาคติของความเป็นไทยโดยดึงเอาคำว่า “ยิ้มสยาม” มาสื่อถึงความเป็นไทยรองรับความต้องการของนโยบายรัฐและความคาดหวังของต่างชาติ รอยยิ้มที่ผิดปกตินี้เป็นการยิ้มของบุคคลที่เสียดสีมากกว่าจะเป็นการยิ้มที่ให้ความรู้สึกที่เย้ยหยันและเสียดสีความเป็นไทยที่ฉาบทาไปด้วยความสิ้นหวัง (อีโอลา เลนซี ใน มานิต ศรีวานิชภูมิ และ คณะ, 2548)

วิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจเป็นแรงบันดาลใจสำคัญให้มานิต ศรีวานิชภูมิสร้างผลงานภาพถ่ายชุด สงครามไร้เลือด (2540) ที่สะท้อนวิกฤตเศรษฐกิจในช่วงนั้น โดยหยิบยืมองค์ประกอบและภาพเล่าเรื่องเพื่อวิพากษ์สถานการณ์อันเลวร้ายอันมีผลจากวิกฤตเศรษฐกิจช่วงปี.ศ.2539-2540 ที่แสดงถึงภาพของคนไทยที่กำลังประสบปัญหาและเหตุการณ์อันเลวร้าย ต่อมา พ.ศ.2544 มานิตแสดงผลงานชุด ปีศาจสีชมพู โดยนำฟังก์แมนเข้าไปอยู่ในภาพถ่ายเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 การสังหารนักศึกษาในวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 และเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ พ.ศ.2535 อากัปกิริยาของฟังก์แมนที่เข้าไปอยู่ในภาพความรุนแรงที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ไทย สะท้อนภาพไทยมุงที่ไม่แสดงอาการยินดียินร้ายขณะเห็นภาพที่น่าสยดสยอง (อีโอลา เลนซี ใน มานิต ศรีวานิชภูมิ และคณะ)

## กลืนอายุปรัชญาพุทธศาสนาเชิงสังเคราะห์

กล่าวได้ว่าตั้งแต่ทศวรรษ 2530 กระแสทางสังคมที่สัมพันธ์กับระบบเศรษฐกิจทุนนิยม การเมืองแบบโลกเสรี และการก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสารสนเทศทำให้ประเด็นด้านความเชื่อพุทธศาสนาของไทยที่เป็นแบบประเพณีนิยมแต่เดิมค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปสู่กระบวนการของพุทธปรัชญาเชิงตีความ เกิดการเผยแผ่ความรู้พุทธปรัชญาที่เป็นการตีความและการอธิบายที่หลากหลายกว่าชุดความเชื่อแบบดั้งเดิม ซึ่งในกรณีเช่นนี้ก็ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ของศิลปินไทยจำนวนมากไม่น้อย

ตัวอย่างสำคัญ เช่น อารยา ราษฎร์จำเริญสุข สร้างงานสื่อศิลปะวิดีโอ (Video Art) และสื่อวิดีโอจัดวาง (Video Installation) ที่ทำให้ผู้ชมต้องตื่นตะลึงด้วยการแสดงของเธอร่วมกับศพของมนุษย์ในงานศิลปะวิดีโอชื่อ Reading for Male and Female Corpses (2541) และ Lament (2541) อารยาเคลื่อนไหวร่างกายและอ่านหนังสือวรรณกรรมให้ศพฟังราวกับว่าเธอกำลังส่งผ่านสุนทรียภาพทางวรรณกรรมให้กับผู้ที่ล่วงลับ ในงานชื่อ Thai Medley I (2545) และ Thai Medley II (2545) อารยาอ่านบทร้อยกรองจากวรรณคดีไทยด้วยน้ำเสียงที่แผ่วเบาอย่างอ่อนน้อมอ่อนโยน ท่ามกลางศพที่นอนเรียงรายและหม่อมคลุมด้วยผ้าที่มีลายดอกไม้คล้ายกับชุดที่เธอสวมใส่ ซึ่งบทบรรยายในวรรณคดีมีการพรรณนาถึงความรักและการพลัดพรากของชายและหญิง ผลงานในชุดนี้มุ่งสื่อสารให้กับผู้ที่จากไปได้ยินเพื่อปลอบประโลมการพลัดพรากและสื่อถึงความคิดถึงค่านึงหา (มณฑิยา บุญมา และ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, 2548)

ผลงานชื่อ Conversation I, Conversation II, Conversation III (2548) (ภาพที่ 5) Death Seminar (2548) และ The Class (2548) แสดงในเทศกาลศิลปะนานาชาติ เวนิส เบียนนาเล่ ครั้งที่ 51 คู่กับผลงานของมณฑิยา บุญมา อารยานำเสนอเป็นผลงานสื่อวิดีโอแนวศิลปะจัดวาง (Video Installation) ที่ใช้เครื่องโปรเจกเตอร์ฉายไปที่จอจำนวน 5 ชุด เรียงคู่ขนานไปกับผนัง ซุ้มโค้ง ทางเดิน และหลุมศพ ตามความยาวของระเบียงโบสถ์คาทอลิก ซาน ฟรานเชสโก เดลลา วินญา (San Francesco della Vigna) โดยในผลงานมีการใช้

ศพของมนุษย์เป็นองค์ประกอบสำคัญในผลงานด้วย ดังนั้น ผลงานของอารยาจึงทำให้ผู้ชมเกิดคำถามถึงความหมิ่นเหม่ทางศีลธรรมและธรรมเนียมต่าง ๆ ว่าศิลปินกำลังใช้ศพในฐานะเป็นเพียงวัตถุทางศิลปะหรือไม่ หากแต่เมื่อได้ชมผลงานในชุดนี้โดยตลอดแล้ว กลับให้ความรู้สึกถึงความสุขภาพและท่วงทำนองของเสียงอ่านหนังสือที่เปล่งออกมาที่เป็นน้ำเสียงที่อ่อนโยนทำให้เกิดความสงบอย่างน่าประหลาดใจยิ่ง (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546) เจตนา นาควัชระ (2546) ชี้ว่า การแสดงออกทางร่างกายและการออกเสียงของอารยาแปร่งเพี้ยนและเปี่ยมเบนไปจากแบบแผน แต่ความบกพร่องเช่นนี้กลับดึงดูดให้เกิดความน่าสนใจและทำให้เกิดคุณค่าทางทัศนศิลป์ร่วมสมัยที่เน้นไปที่ความคิดของศิลปินมากกว่าทักษะฝีมือ

ภาพ 5

อารยา ราษฎร์จำเริญสุข; *Coversation I, II, III* (2548)



หมายเหตุ. From Subjective Histories of Sculpture: Araya Rasdjarmrearnsook, YouTube, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=o5VX6OAd-a3M&fbclid=IwAR3x3a1Uk80zz7Vgxj3wt6rMG5-UdKO5Masf5SlpoX8Z-BlewUWgTdli67rc>



ภาพ 6

ชนะ เลาทภัยกุล;  
ศิลปะจัดวางชุด  
“มะเร็ง” (2546)

หมายเหตุ. จาก เส้น สี รูปทรง สังคมของการจัดวาง 40 ปี, ชนะ เลาทภัยกุล, 2564, อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ในปี พ.ศ.2546 ชนะ เลาทภัยกุล แสดงนิทรรศการศิลปะจัดวาง มะเร็ง (2546) (ภาพ 6) จากที่เขาพบว่าตัวเองเป็นโรคมะเร็งและจัดแสดงผลงานศิลปะ โดยชนะจัดห้องแสดงงานภายในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ ให้มีบรรยากาศและความรู้สึกที่แตกต่างกัน โดยมีการแทนค่าความหมายแต่ละห้องตามธาตุดิน น้ำ ลม และไฟ (อ้างอิงธาตุ 4 ของร่างกายมนุษย์) วัตถุสำเร็จรูปต่าง ๆ ที่นำมาแสดงมีความหมายสัมพันธ์กับการมีชีวิตที่ต้องอยู่ร่วมกับโรคมะเร็ง เช่น เมล็ดข้าวสารจำนวนนับไม่ถ้วนแทนค่าเซลล์ในร่างกาย กระดองปูแทนเซลล์มะเร็ง ตะเกียงมีรูปทรงคล้ายร่างกายมนุษย์ แสงตะเกียงหมายถึงชีวิต เมื่อแสงดับ ก็เหมือนชีวิตดับ เป็นต้น วัตถุทุกชิ้นที่จัดแสดงผู้ชมสามารถบริจาคเงินเพื่อแลกเปลี่ยนกับสิ่งของตัวเองหยิบกลับไปบ้านได้ เงินทั้งหมดที่ได้รับจากการบริจาคมะเร็งก็นำไปบริจาคให้กับมูลนิธิที่ศึกษาค้นคว้าเรื่องของมะเร็งเพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อสังคมต่อไป เพราะฉะนั้น ระยะเวลาในการแสดงผลงานแบบเต็มรูปแบบจึงมีระยะเวลาเพียง 1 วันเท่านั้น (ชนะ เลาทภัยกุล, 2546) ผู้วิจัยเห็นว่า ชนะมุ่งแสดงให้เห็นถึงคุณค่าของสุนทรียภาพช่วงขณะอันสัมพันธ์กับเรื่องของความไม่เที่ยง (อนิจจัง) ทางพระพุทธศาสนา นับเป็นการแสดงศิลปะแนวจัดวางที่สำคัญที่สุดของชนะในประเทศไทยก่อนที่เขาจะเสียชีวิตลงด้วยโรคมะเร็งในเวลาต่อมา

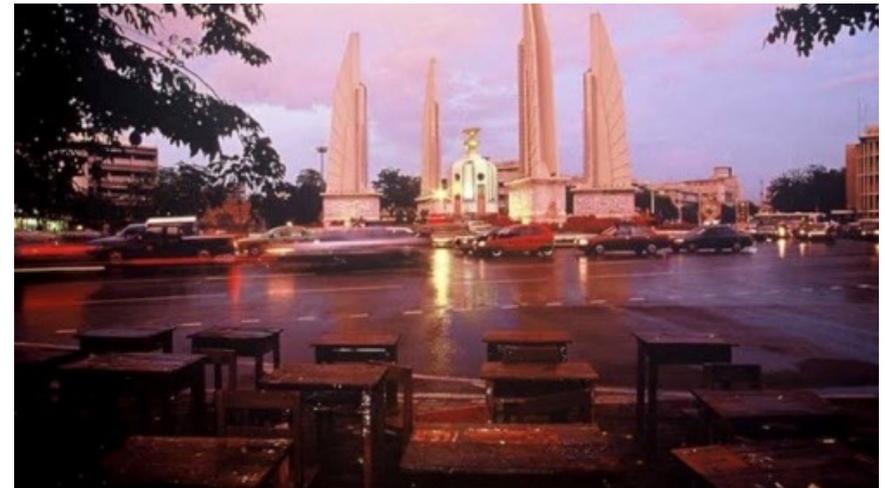
### การข้ามสื่อเพื่อสร้างปรากฏการณ์มีส่วนร่วม

นับจากการแสดงผลงานศิลปะเชิงแนวคิดของฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช ที่นำไปสู่แนวทางศิลปะเชิงสัมพันธ์ที่มีผู้ชมมีส่วนร่วมกับพื้นที่จัดแสดงผลงานศิลปะ ก็ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงปฏิบัติการทางทัศนศิลป์ของไทยที่เริ่มมีเรื่องของการปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมมากขึ้น เช่น สุธี คุณาวิชยานนท์ สร้างงานศิลปะจัดวางที่ผู้ชมเข้าไปมีส่วนร่วมกับประติมากรรมลูกโป่งยางพารารูปสัตว์ที่มีลักษณะแปบลง อันเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงว่า สัตว์ที่สำคัญในสังคมไทยกำลังใกล้สูญพันธุ์อันเนื่องจากการพัฒนาอย่างรวดเร็วของอุตสาหกรรมและการพัฒนาชุมชนเมืองในประเทศไทย อาทิ ผลงาน ตำนานแห่งท้องทุ่ง (The Myth from Rice Field : Breath Donation) (2541) ที่แสดงในนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยลิเวอร์พูล ไบน์เนี่ยล ประเทศอังกฤษ (Liverpool Biennial of Contemporary Arts, Liverpool) หรือ ช้างเผือก (The White Elephant) (2542) ที่สะท้อนถึงวิกฤตการณ์จำนวนช้างไทย ผู้ชมสามารถเติมลมเข้าไปในผลงานเพื่อทำให้ลูกโป่งยางพารารูปสัตว์ที่มีลักษณะแปบลงได้พองขึ้นได้ ซึ่งผู้วิจัยตีความว่า สุธีอาจเปรียบสถานการณ์ของสัตว์ที่ล้มลงคล้ายกับประเทศไทยหลังเกิดวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้ง การบริจาคมหาใจอาจเปรียบได้กับความร่วมมือร่วมใจกันของคนไทยในการช่วยให้ประเทศได้ฟื้นคืนชีวิตขึ้นมาอีกครั้ง

ต่อมา พ.ศ.2543 สุธีแสดงผลงานศิลปะจัดวางบนฟุตบอลถนนราชดำเนินกลางชื่อ ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ถนนราชดำเนิน) (2543) (ภาพ 7) เพื่อตั้งคำถามกับประวัติศาสตร์ที่คนไทยแก่งเลื่อมหรือเลือกที่จะจดจำอันนำไปสู่การรับรู้ประวัติศาสตร์ที่พร่าเลือนในปัจจุบันด้วยการจัดโต๊ะนักเรียนวางเรียงกันคล้ายกับห้องเรียนตรงหน้าอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย พื้นของโต๊ะแต่ละตัวแกะสลักเป็นร่องคล้ายกับแม่พิมพ์แกะไม้ แสดงภาพและเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติศาสตร์การเมืองของไทย ซึ่งโอลา เลนซี วิจารณ์ว่า ผลงานนี้เรียกร้องการมีส่วนร่วมกับผู้ดูให้มีปฏิสัมพันธ์กับผลงาน โดยศิลปินไปไกลกว่าการสร้างงานศิลปะเพื่อการเล่าเรื่อง แต่เป็นการกระตุ้นให้ผู้ชมผลงานได้เข้ามามีส่วนร่วมในการปฏิบัติการกับผลงานศิลปะแนวจัดวาง โดยสุธีเชื่อว่า อำนาจของประชาชนในการตรวจสอบและสร้างประวัติศาสตร์ในแบบของตัวเองควรเป็นอิสระจากนโยบายของรัฐและการกระทำเช่นนี้เป็นการสร้างชาติได้ในอีกลักษณะหนึ่ง (มานิต ศรีวานิชภูมิ และคณะ, 2548; 117)

ภาพ 7

สุธี คุณาวิชยานนท์: ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ถนนราชดำเนิน) (2543)



หมายเหตุ.จาก นิทรรศการประวัติศาสตร์และความทรงจำ, มานิต ศรีวานิชภูมิ และคณะ, 2544, หอศิลป์วิถีนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรสีห์ กุศลวงศ์ ศิลปินไทยอีกคนที่มีชื่อเสียงในระดับนานาชาติที่  
 การจำลองตลาดนัดขายข้าวของเครื่องใช้ราคาถูกแบบตลาดล่างที่เห็น  
 โดยทั่วไปในประเทศไทยมาจัดวางใหม่ในบริบทของศิลปะร่วมสมัย  
 ในงานศิลปะชุด “Free for All 1998” (2541) ในเทศกาลศิลปะ  
 นานาชาติเบียนนาเล่ ออฟ ซิดนีย์ (11th Biennale of Sydney)  
 สุรสีห์ให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์กับผลงาน โดยให้ผู้ชมที่สนใจ  
 อยากได้วัตถุชิ้นไหนก็ให้ใช้คันเบ็ดมาเกี่ยวของสิ่งนั้นไปคล้ายกับการ  
 ตกปลา เมื่อได้วัตถุที่ต้องการแล้วผู้ชมก็สามารถนำไปบ้านของ  
 ตัวเองได้โดยไม่ต้องจ่ายเงิน (สุรสีห์ คุณาวิทยานนท์, 2546) ผลงานนี้  
 สะท้อนรูปแบบของเศรษฐกิจระดับท้องถิ่นในสังคมไทยที่บริโภควัตถุ  
 ราคาไม่สูงเพียงเพื่อดำรงชีวิตได้และอีกด้านหนึ่งก็สะท้อนถึงความ  
 อื้อเพื่อเผื่อแผ่ที่ตรงข้ามกับสังคมแบบบริโภคนิยมและวัตถุนิยมที่  
 เห็นว่าเงินนั้นมีค่ามากกว่าสิ่งใด

ในปี พ.ศ.2550 สาครินทร์ เครืออ่อน ได้รับการคัดเลือกไป  
 แสดงงานศิลปะในเทศกาลศิลปะนานาชาติด็อกคิวเมนต้า ครั้งที่ 12  
 (Documenta 12) ณ เมืองคาสเซิล (Kassel) ประเทศเยอรมนี แสดง  
 งานศิลปะภายใต้ชื่อ โครงการศิลปะนาข้าวขั้นบันได หรือ Terraced  
 Rice Fields Art Project (2550) (ภาพ 8) บริเวณเนินดินขนาดใหญ่  
 ภายนอกปราสาทวิลเฮล์มส์เฮอห์ (Schloss Wilhelmshöhe) โดย  
 นำวัฒนธรรมการลงแขกทำนาไทยที่พึ่งพาอาศัยกันระหว่างมนุษย์  
 กับมนุษย์และความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติมาใช้ในบริบท  
 ใหม่ สะท้อนปัญหาการอยู่ร่วมกันอย่างแปลกแยกในสังคมทุนนิยม  
 ปัจจุบันของทวีปยุโรป การปลูกข้าวในพื้นที่นี้เป็นการกระตุ้นการมี  
 ส่วนร่วมของผู้คนในสังคมผ่านกิจกรรมทางศิลปะที่อ้างอิงไปถึงระบบ  
 การเกษตรแบบธรรมชาติของไทย โดยรับความร่วมมือจากอาสาสมัคร  
 ทั้งชาวไทย ชาวเยอรมัน และชาวต่างชาติที่เข้ามาช่วยให้กระบวนการ  
 ทำนาได้ดำเนินควบคู่ไปกับเทศกาลศิลปะนานาชาติ



ภาพ 8

สาครินทร์ เครืออ่อน; Terraced Rice Fields Art Project (2550)

หมายเหตุ. From THAI ARTIST FAILED MISERABLY, OR DID HE NOT?  
 – SAKARIN KRUE-ON, Public Delivery, 2007, <https://publicdelivery.org/sakarin-krue-on-terraced-rice-fields/>

### บรรยากาศการวิจารณ์ทัศนศิลป์ไทย

ในช่วง พ.ศ.2530-2539 มีหนังสือที่อธิบายถึงงานพัฒนาการของทัศนศิลป์ในประเทศไทยมากขึ้นและมีการสอดแทรกประเด็นในเรื่องของการวิจารณ์ไว้ด้วย เช่น ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย ของวิรุณ ตั้งเจริญ (2534) หนังสือ Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries ของอภินันท์ โปษยานนท์ (Apinan Poshyananda, 1992) (2535) และหนังสือ ศิลปวิจารณ์ ของสุชาติ ฤทธิทอง (2537) นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยเรื่อง จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลลิสม์ในประเทศไทย พ.ศ.2507-2527 ของสดชื่น ชัยประสาธน์ (2539) ซึ่งศึกษาประเด็นเซอร์เรียลลิสม์ที่มีอิทธิพลต่องานจิตรกรรมและวรรณกรรมในประเทศไทยช่วง พ.ศ.2507-2527 นับเป็นงานเขียนที่วิจารณ์เชิงการเปรียบเทียบที่มีความโดดเด่นและความสมบูรณ์เล่มหนึ่ง

ขณะที่บทวิจารณ์ที่ปรากฏในสูจิบัตรนิทรรศการที่มีอยู่จำนวนมากเกิดจากการเขียนของกลุ่มคนในวงการศิลปะที่หลากหลาย ตั้งแต่ภัณฑารักษ์ นักวิจารณ์ นักวิชาการ กรรมการตัดสินการประกวด และศิลปิน ในรูปของบทสัมภาษณ์ บทความวิชาการ บทบรรยาย บทวิจารณ์ หรือข้อเขียนในลักษณะเรื่องสั้น ซึ่งบทความที่ปรากฏในสูจิบัตรนี้มักมีเนื้อหาที่เข้มข้น บางครั้งมีการวิเคราะห์อย่างลึกซึ้งจัดได้ว่าเป็นงานวิจารณ์ที่มีคุณค่า เช่น บทความเรื่อง “พัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย : ประเพณีนิยมในด้านที่กลับกัน” (2536) โดยอภินันท์ โปษยานนท์ เป็นต้น

การวิจารณ์ทัศนศิลป์ยังปรากฏในหนังสือพิมพ์รายสัปดาห์หลายฉบับ เช่น เนชั่นสุดสัปดาห์ ฤทธิทอง ช่างกดี เป็นนักวิจารณ์ประจำ (โครงการวิจัยเรื่องการวิจารณ์ศิลปะ : รอยต่อระหว่างวัฒนธรรมลายลักษณ์กับวัฒนธรรมเสมือนจริง, 2561) ฤทธิทองนักวิจารณ์ทัศนศิลป์โดยเน้นเนื้อหาและเน้นบริบทที่เกี่ยวข้องกับการเมือง เศรษฐกิจ ศิลปวัฒนธรรม และชีวิตของมนุษย์ ตลอดจนสาระสำคัญที่สะท้อนออกมาจากผลงานศิลปะมากกว่าอธิบายเนื้อหาด้านความงามของผลงานศิลปะแต่เพียงอย่างเดียว ซึ่งการวิจารณ์ในประเด็นเนื้อหาและบริบททางการเมืองและสังคมที่เกี่ยวข้องยอมทำให้เข้าถึงคุณค่าของศิลปะอย่างแท้จริง (ฤทธิทอง ช่างกดี, 2557) นอกจากนี้มีบทวิจารณ์ทัศนศิลป์ “ศิลปะพิจารณา” ของ วิรุณ ตั้งเจริญ และอำนาจ เย็นสบาย ในหนังสือ มติชนสุดสัปดาห์ ที่แสดงออกด้วยการวิจารณ์และความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะของไทย เช่นเดียวกับบทวิจารณ์ของ “ไพศาล ธีรพงษ์วิษณุพร” ในนิตยสารสีสรรที่มีการตีพิมพ์อย่างต่อเนื่อง ขณะที่ในสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์มีบทวิจารณ์ของ มานิต ศรีวานิชภูมิ สลับกับไพศาล เปลี่ยนบางช้าง ที่ลงอย่างต่อเนื่องด้วยเช่นกัน ซึ่งทั้งหมดนี้อาจกล่าวได้ว่า ในช่วงทศวรรษ 2530 ถึง ทศวรรษ 2540 การวิจารณ์ทัศนศิลป์ในไทยนั้น มีความโดดเด่นและมีผลกระทบต่อวงการศิลปะร่วมสมัยค่อนข้างมากทีเดียว

ในช่วงทศวรรษ 2540 มีหนังสือที่อธิบายถึงพัฒนาการทัศนศิลป์ในประเทศไทยมากขึ้นและยังสอดแทรกประเด็นในเรื่องของการวิจารณ์ไว้บ้าง เช่น ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9 โดยวิโชค มุกตามณี และ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2540) หนังสือ 5 ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ 2492-2541 โดยหอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (2544) เป็นงานเขียนเชิงวิจารณ์ของ นักวิชาการ และนักวิจารณ์หลายท่าน ประกอบภาพผลงานทัศนศิลป์ที่ได้รับรางวัลศิลปกรรมแห่งชาติในรอบ 50 ปี ขณะที่หนังสือ ศิลปะปริทัศน์ เชิงอรรถการวิจารณ์ ที่เขียนโดยถนอม ชากักดี (2545) เป็นการวิจารณ์ของศิลปินร่วมสมัยรายบุคคลด้วยภาษาที่เข้าใจง่ายและมักทิ้งประเด็นคำถามให้ขบคิดต่อ

ส่วนหนังสือเรื่อง จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่ : ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่ของสุธี คุณาวิชยานนท์ (2546) นั้น ถือเป็นหนังสือที่แสดงถึงพัฒนาการทัศนศิลป์ไทยนับตั้งแต่เริ่มสร้างกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงทศวรรษ 2540 โดยเสนอเป็นข้อสรุปเชิงสังเขปถึงงานทัศนศิลป์และกระแสทางศิลปะที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมและการเมืองไทย และหนังสือเรื่อง ศิลปะในประเทศไทยจากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่ของวิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2548) ซึ่งเป็นหนังสือที่อธิบายถึงพัฒนาการงานศิลปกรรมของไทยตั้งแต่อดีตจนถึงทศวรรษ 2530 หนังสือเข้านอก/ออกใน: รวมบทสัมภาษณ์และบทความศิลปะร่วมสมัย (พ.ศ. 2546-2548) เกิดจากบทความและบทสัมภาษณ์ นักเขียน ศิลปิน และนักวิจารณ์หลายท่าน โดยมีวรเทพ อรรถบุศุตร (2548) เป็นบรรณาธิการนั้น มีความโดดเด่นในแง่การนำเสนอประเด็นที่เข้มข้นด้านทัศนศิลป์ต่างจากที่เคยมีก่อนหน้านี้

งานวิจัยการวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ที่สำคัญมากในช่วงทศวรรษ 2540 คือหนังสือ พลังการวิจารณ์ : ทัศนศิลป์ (2547) ซึ่งเป็นบทวิเคราะห์และสรุพนิตยสารทางทัศนศิลป์ โดยจักรพันธ์ วิลาสินีกุล ดวงฤทัย เอสสะนาชาติ และวันทนี ศิริพัฒนานันทกุล จากโครงการวิจัยเรื่อง “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ถือเป็นงานวิจัยที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์บทวิจารณ์ทัศนศิลป์จนนำไปสู่การสังเคราะห์เกิดเป็นชุดข้อมูลและองค์ความรู้ในด้านของการวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่โดดเด่นที่สุด จักรพันธ์ได้ตั้งข้อสังเกตว่า ผู้ที่อยู่ในวงการทัศนศิลป์ไทยสามารถมีมากกว่าหนึ่งบทบาท คือ อาจเป็นทั้งศิลปิน อาจารย์ นักวิจารณ์ หรือกรรมการตัดสินงานประกวดในคน ๆ เดียวกันก็ได้ เช่น กรณีของอิทธิพล ตั้งโฉลก ซึ่งเป็นอาจารย์สอนศิลปะในมหาวิทยาลัยศิลปากรและเป็นศิลปินที่แสดงผลงานด้วย อิทธิพล ได้กลับมาทบทวนผลงานจิตรกรรมของตัวเองแล้วเห็นว่าอาจเข้าถึงผู้ชมได้ยาก เขาจึงเขียนอธิบายและวิจารณ์ตัวเองใน “บทวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของนายอิทธิพลโดย ผศ.อิทธิพล” ตีพิมพ์ในสูจิบัตรแสดงงานของเขาเอง เป็นต้น (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล และคณะ, 2547) ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าการมีสถานะอันทับซ้อนระหว่างศิลปินผู้สร้างและนักวิจารณ์ที่มีหน้าที่ตีความผลงานศิลปะของอิทธิพลนั้น อาจนำมาสู่ข้อถกเถียงถึงบทบาทที่เที่ยงตรงในการวิจารณ์ว่าผู้วิจารณ์สามารถวิจารณ์ผลงานตนเองที่ครอบคลุมในบริบทใดบ้างหรืออาจเป็นเพียงแค่การอธิบายแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินเท่านั้น เป็นต้น

ผลพวงจากโครงการวิจัยเรื่อง “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ยังนำมาเป็นฐานข้อมูลดิจิทัลในเว็บไซต์ [www.thaicritic.com](http://www.thaicritic.com) เพื่อเผยแพร่ให้ผู้สนใจทำการค้นคว้าในวงกว้างในรูปแบบของสื่อออนไลน์ผ่านระบบอินเทอร์เน็ตด้วย โดยได้รับการสนับสนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย ทั้งนี้ ถนอม ช่างกิติ นักวิจารณ์ที่โดดเด่นที่สุดคนหนึ่งในวงการทัศนศิลป์ไทย เห็นว่า โครงการวิจัยช่วยเกื้อหนุนให้เกิดกระแสการวิจารณ์ที่หลากหลายมากขึ้นกว่าเดิม และทำให้พื้นที่การวิจารณ์ทัศนศิลป์เป็นลักษณะของการสนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นที่แพร่กระจายสู่สาธารณะมากขึ้นกว่าในอดีต

นักวิชาการที่มีบทบาทในการผลักดันการวิจารณ์ศิลปะที่โดดเด่นที่สุด คือ เจตนา นาควัชระ ผู้เป็นหัวหน้าโครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ที่ศึกษาการวิจารณ์ศิลปะใน 4 สาขา คือ วรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการละคร และสังคีตศิลป์ ซึ่งเน้นแนวคิดศิลปะส่องทางให้แก่กันและการวิจารณ์ก็ส่องทางให้แก่กันด้วย เจตนาชี้ว่านักวิจารณ์หรือนักวิชาการด้านศิลปะไม่ควรสนใจเพียงศิลปะในสาขาตัวเองแต่เพียงอย่างเดียว แม้ว่าการเชี่ยวชาญเฉพาะสาขาจะเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างมากก็ตาม เพราะความหลากหลายของศิลปะเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการวิจารณ์ที่นำไปสู่การเกิดพลังทางปัญญาได้หากมีการเรียนรู้ศิลปะข้ามสาขา การวิจารณ์จึงเป็นการสกัดเอาความยิ่งใหญ่ของงานศิลปะทั้งหลายเพื่อนำมาเป็นฐานในการสร้างพลังทางปัญญา (เจตนา นาควัชระ, 2546)

ในช่วง 2 ทศวรรษนี้มีการวิจารณ์ทัศนศิลป์จำนวนมากที่ปรากฏในสื่อสิ่งพิมพ์ประเภทต่าง ๆ ซึ่งเมื่อพิจารณาจากจำนวนงานวิจารณ์และผู้วิจารณ์งานทัศนศิลป์ กล่าวได้ว่า ทศวรรษ 2540 เป็นยุคทองของงานวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในกรณีนี้ ผู้วิจัยสนับสนุนแนวคิดของจักรพันธ์ วิลาลินีกุล (2547) ที่ชี้ว่า ผู้ที่อยู่ในวงการทัศนศิลป์ไทยสามารถมีบทบาทหลายด้าน ที่สำคัญ นักวิจารณ์ที่มีความสามารถทางด้านปฏิบัติงานทัศนศิลป์ด้วยนั้น ก็จะยิ่งทำให้การอธิบายบทวิจารณ์สามารถเจาะลึกถึงสาระทางด้านรูปแบบ เทคนิค และวิธีการสร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น และจะเข้าถึงผู้รับสารได้ดียิ่งขึ้นหากมีความสามารถด้านการใช้ภาษาด้วย

## สรุป

ความเป็นไทยและความเป็นท้องถิ่นในกระแสโลกาภิวัตน์คือ สำเนียงที่แสดงให้เห็นถึงการตีความใหม่ที่ไม่ได้เจริญรอยตามความเป็นไทยแบบประเพณีนิยมไปเสียทั้งหมด ตัวอย่างเช่น การเล่าเรื่องในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป ที่มีโครงเรื่องพุทธประวัติตามแบบประเพณี แต่ใช้สีในเชิงวิทยาศาสตร์ที่ให้ความรู้สึกสมัยใหม่ และการใส่ตัวละครหลายตำแหน่งที่เป็นตัวละครร่วมสมัย ทำให้งานจิตรกรรมฝาผนังนี้ใช้คติตามแบบประเพณีนิยม แต่สร้างสรรค์ตามแรงบันดาลใจและความคิดของศิลปินร่วมสมัย

ความเป็นไทยแบบท้องถิ่นก็คือการโหยหากลับไปสู่วัฒนธรรมท้องถิ่นที่สัมพันธ์กับเกษตรกรรมและวิถีชีวิตสามัญ เช่น ผลงานทัศนศิลป์ในนิทรรศการ เรื่องราวจากท้องทุ่ง และ ไทย-ไทย ของมณฑิร บุญมาที่ใช้วัสดุธรรมชาติในท้องถิ่นของไทย วัตถุทางการเกษตร และวัตถุใช้สอยในชีวิตประจำวันมาจัดการใหม่ เพื่อเป็นสื่อสำหรับแสดงสุนทรียภาพพร้อมด้วยความหมาย โดยใช้ความเป็นวัสดุท้องถิ่นเป็นสื่อในการนำเสนอเนื้อหาสาระอย่างไม่เคยมีมาก่อนด้วยรูปแบบงานประติมากรรม สื่อผสม และศิลปะจัดวาง ซึ่งความโดดเด่นตรงนี้ทำให้ผลงานของมณฑิรโดดเด่นอย่างมากในเวทีนานาชาติ เพราะนำเสนอตัวตนความเป็นท้องถิ่นในรูปแบบร่วมสมัยกับกระแสศิลปะสากล

ส่วนความเป็นไทยที่เชื่อมโยงกับปรัชญาพุทธศาสนาก็ถือเป็นอีกกระแสหนึ่งที่ศิลปินไทยนิยมสร้างสรรค์ โดยใช้วิธีการนำเสนอแบบศิลปะร่วมสมัยที่แพร่หลายในสากลอย่างเช่น งานศิลปะจัดวาง งานศิลปะวิดีโอ หรืองานศิลปะเชิงแนวคิด เช่น งานศิลปะวิดีโอของ อารยา ราชภรณ์จำเริญสุข ที่ใช้ศพมนุษย์มาเป็นสื่อในการแสดงร่วมกันกับตัวเอง โดยศิลปินมีทัศนคติกับความตายอย่างอุเบกขาด้วยการแสดงออกทางพฤติกรรมและท่วงท่าของคำพูดที่อ่อนน้อมและเคารพกับศพที่เป็นบริบทสำคัญในผลงาน และงานศิลปะจัดวางชุด “มะเร็ง” ของธนะ เลหาภัยกุล ที่ทำให้สำนึกในเรื่องของความไม่แน่นอนในชีวิตและมรณานุสติตามหลักพุทธธรรม เป็นต้น

การสร้างทัศนศิลป์สะท้อนและวิพากษ์วิจารณ์สังคมในกระแสโลกาภิวัตน์ทำให้ศิลปินไทยจำนวนมากมีสำนึกร่วมกันในการแสดงออกทางด้านศิลปะที่สะท้อนและวิพากษ์วิจารณ์สังคมไทยด้วยการใช้งานศิลปะเป็นเสมือนกระจกส่องสะท้อนความเป็นไปของสังคมในบริบทต่าง ๆ ร่วมกับทำหน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์เพื่อชี้แนะสังคมไทยให้มหาชนได้ขบคิดถึงสถานการณ์ที่เกิดขึ้น ณ ช่วงเวลานั้น ซึ่งศิลปินมักมุ่งเน้นแนวความคิดที่เข้มแข็งให้มีความสำคัญเท่ากับทักษะฝีมือ เพราะศิลปินเหล่านี้เชื่อว่าเนื้อหาสาระที่ตัวเองนำเสนอต่อสังคมได้แสดงออกอย่างจริงใจและสามารถนำให้มหาชนได้ขบคิดให้เกิดปัญญาควบคู่ไปกับสุนทรียภาพแนวใหม่ด้วย

ขณะที่กระแสโลกาภิวัตน์ทำให้ศิลปินไทยให้ความสนใจในมิติด้านการสร้างสรรค์และการนำเสนองานศิลปะในเวทีนานาชาติมากยิ่งขึ้น ประกอบกับการคมนาคมและการสื่อสารที่รวดเร็วกว่าอดีตทำให้ศิลปินไทยรับรู้และเรียนรู้ความเป็นนานาชาติได้ง่ายผ่านการศึกษาในสถาบันศิลปะ การเดินทางไปศึกษาต่อต่างประเทศ การไปทัศนศึกษาดูงานต่างประเทศ และการได้รับเชิญไปแสดงงานศิลปะในต่างประเทศและระดับนานาชาติ ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นตัวกระตุ้นให้ศิลปินไทยมีสำนึกร่วมในการผลักดันผลงานทัศนศิลป์ให้ก้าวทันกับกระแสศิลปะร่วมสมัยของโลก

การเรียนรู้ที่สำคัญของวงการทัศนศิลป์ไทยจากความเป็นนานาชาติอีกประการก็คือการยอมรับในภาคส่วนสนับสนุนศิลปินให้ประสบความสำเร็จทั้งในระดับประเทศและในเวทีนานาชาติ เช่น ผู้สนับสนุนในภาคบริษัทหรือรัฐที่เป็นเจ้าภาพในการจัดนิทรรศการศิลปะ ภัณฑารักษ์ที่มีบทบาทส่งเสริมในด้านนิทรรศการศิลปะให้มีความน่าสนใจ บทบาทของนักวิจารณ์ศิลปะที่สร้างและส่งเสริมความรู้ให้กับมหาชน และคุณูปการของนักสะสมศิลปะที่ช่วยให้ศิลปินสามารถเลี้ยงชีพได้ เป็นต้น และจากการเรียนรู้และยอมรับภาคส่วนเหล่านี้ก็ทำให้ผลงานของศิลปินไทยได้ก้าวเข้าไปมีบทบาทในเวทีนานาชาติระดับมืออาชีพมากขึ้น ซึ่งอภินันท์ โปษยานนท์ ถือว่าเป็นผู้ที่มิบทบาทที่โดดเด่นในการเป็นผู้นับสนุนศิลปินไทยในฐานะของภัณฑารักษ์ที่เชื่อมโยงหรือนำศิลปิน

ไทยไปแสดงผลงานศิลปะยังต่างประเทศ นอกเหนือจากเป็นผู้เขียนหนังสือเล่มสำคัญที่อธิบายถึงงานทัศนศิลป์สมัยใหม่ของไทยในช่วงกลางทศวรรษ 2530

ตัวอย่างที่โดดเด่น เช่น ผลงานศิลปะของมณฑลเชียร บุญมา ได้รับเป็นผลงานสะสมทั้งในส่วนนักสะสมบุคคล หอศิลป์ และพิพิธภัณฑ์ศิลปะทั่วโลก ส่วนฤกษ์ฤทธิ ตีระวนิช ศิลปินไทยที่สร้างงานศิลปะเชิงสัมพันธ์ด้วยการประกอบอาหารในหอศิลป์โดยให้ผู้ชมมีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์กับกิจกรรมที่เกิดขึ้น ซึ่งเป็นการสร้างประวัติศาสตร์ทัศนศิลป์แนวใหม่ในระดับสากล ขณะที่นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ได้ประยุกต์ใช้สื่อที่หลากหลายจัดแสดงงานศิลปะในเวทินานาชาติอย่างต่อเนื่อง โดยผลงานของนาวินมีกลิ่นอายแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่ผสมผสานพุทธวัฒนธรรม ส่วนสุรสีห์ กุศลวงศ์ สร้างงานศิลปะที่นำรูปแบบตลาดนัดของไทยไปจัดแสดงในต่างประเทศ ทำให้เกิดความน่าสนใจทั้งในด้านของรูปแบบผลงานที่แปลกปลอมจากพื้นที่และกิจกรรมที่เกิดขึ้น จนได้รับเชิญไปแสดงผลงานหลายประเทศ และสาครินทร์ เครืออ่อน สร้างปรากฏการณ์ในงานศิลปะนานาชาติที่ประเทศเยอรมนีด้วยโครงการศิลปะที่ทำนาข้าวขั้นบันไดหน้าปราสาทโบราณ โดยสาครินทร์นำคณะทำงานและเกษตรกรไทยไปร่วมกันปลูกข้าวนาขั้นบันไดแบบไทยบนพื้นที่ที่มีความแตกต่างจากแผ่นดินแม่ ซึ่งทำให้ผู้ชมเกิดความสนใจและเข้ามามีส่วนร่วมกับกระบวนการทางศิลปะด้วย

ขณะที่ในด้านการวิจารณ์ทัศนศิลป์นั้น พบว่านักวิจารณ์จำนวนไม่น้อยมีสถานะในวงการศิลปะมากกว่าหนึ่งบทบาท ซึ่งอาจจะเป็นนักวิจารณ์ควบคู่ไปกับการเป็นศิลปิน นักวิชาการ หรืออาจารย์สอนศิลปะด้วย ซึ่งประเด็นใหญ่ที่มักได้รับความสำคัญคือการให้คำจำกัดความและการอธิบายถึงความเป็นศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยในสังคมไทย โดยพบมากทั้งในรูปของหนังสือ ตำรา บทความ และบทวิจารณ์ ขณะที่การวิจารณ์ทัศนศิลป์สามารถแบ่งได้ 2 ประเภท คือ (1) การวิจารณ์ในแนวอธิบายภาพรวมของศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย และ (2) การวิจารณ์ที่เน้นวิจารณ์เฉพาะผลงานของศิลปินแต่ละคน

## เอกสารอ้างอิง

- เจตนา นาควัชระ. (2546). *ศิลปะส่องทาง*. คมบาง.
- โครงการวิจัยเรื่อง การวิจารณ์ศิลปะ: รอยต่อระหว่างวัฒนธรรมลายลักษณ์กับวัฒนธรรมเสมือนจริง. (2561, 21 ธันวาคม). *บรรณานุกรมบทวิจารณ์ สาขาทัศนศิลป์*. TRF Criticism Project. [http://www.thaicritic.com/?page\\_id=62](http://www.thaicritic.com/?page_id=62)
- จักรพันธ์ วิชาสินีกุล, ดวงฤทัย เอเสนาชาติตั้ง, และ วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกุล. (2547). *พลังการวิจารณ์ : ทัศนศิลป์*. มิ่งมิตร.
- ถนอม ช่างกิติ. (2545). *ศิลปะปริทัศน์ เชิงอรรถการวิจารณ์*. เนชั่น มัลติมีเดีย กรุ๊ป จำกัด (มหาชน).
- ถนอม ช่างกิติ. (2557). *การสร้างสรรค์สื่อเรื่อง กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ.2530-2550: ภายใต้บริบทของโลกกาภิวัตน์และโลกศิลปะ*. [วิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ธนะ เลาทภัยกุล. (2546). *เส้น สี รูปทรง สังคมของการจัดวาง 40 ปี*. อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- มณฑลเชียร บุญมา และ อารยา ราชภูริจำเริญสุข. (2548). *คนตายอยากอยู่ คนอยู่อยากตาย*. สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.
- มณฑลเชียร บุญมา. (2532). *ผลงานสื่อประสมของมณฑลเชียร บุญมา “เรื่องราวจากห้องทุ่ง”*. กรมศิลปากร.
- มณฑลเชียร บุญมา. (2548). *ตายก่อนดับ : การกลับมาของมณฑลเชียร บุญมา*. สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.
- มานิต ศรีวานิชภูมิ, สุธี คุณาวิชยานนท์ และ อิง กาญจนะวณิชย์. (2544). *นิทรรศการประวัติศาสตร์และความทรงจำ* จัดแสดง ณ หอศิลป์วิทยานิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 15 สิงหาคม - 1 กันยายน 2544. หอศิลป์วิทยานิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- มานิต ศรีวานิชภูมิ, สุธี คุณาวิชยานนท์, อิง กาญจนะวณิชย์, วสันต์ สิทธิเขตต์, ชาติชาย ปุ้ยเปีย, นพไชย อังควัฒนะพงษ์, สาครินทร์ เครืออ่อน และ สันติ ทองสุข. (2548). *นีโอ-ชาตินิยม : นิทรรศการศิลปการเมืองร่วมสมัย*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วรเทพ อรรถบุตร. (2548). *เข้านอก/ออกใน*. สเกล.

วสันต์ สิทธิเขตต์. (2561). *นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย “ฉันคือเธอ”* จัดโดยหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร. ใน *ลักษณะ คุณาวิชยานนท์ (บ.ก.), นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย “ฉันคือเธอ”*. แพลน พรินต์ติ้ง จำกัด.

วิโชค มุกดามณี และ สุธี คุณาวิชยานนท์. (2540). *ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9*. คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2548). *ศิลปะในประเทศไทยจากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่*. ศูนย์หนังสือลาดพร้าว.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2534). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย*. โอเดียนสโตร์.

สดชื่น ชัยประสาน. (2539). *จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลลิสม์ในประเทศไทย พ.ศ.2507-2527*. สยามสมาคม.

สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม. (2557). *เอกะทศวรรษ ศิลปอาธร*. ใน *เขมชาติ เทพไชย (บ.ก.), เอกะทศวรรษ ศิลปอาธร*. สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

สุชาติ เถาทอง. (2537). *ศิลปะวิจารณ์*. โอเดียนสโตร์.

หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2544). *5 ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ 2492-2541*. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อภิรักษ์ โพษยานนท์, และ คณะ. (2555). *ศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9: นิทรรศการศิลปะไทยแท้ จากท้องถิ่นสู่อินเตอร์*. อมรินทร์ พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

Asia Society. (2004). *Nature's Breath: Arokhayasala*. <http://sites.asiasociety.org/arts/boonma/nature/b0.html>

Navin Production Co. Ltd. (n.d). *A Blossom in the Middle of the Heart (City), 1997: Navin Gallery Bangkok.*. [https://publicdelivery.org/sakarin-krue-on-terraced-rice-fields/](http://navinproduction.com/achives_detail.php?id=174Poshyananda, A. (1992). Modern art in Thailand: nineteenth and twentieth centuries. Oxford University Press.</a></p><p>Public Delivery. (2007). <i>THAI ARTIST FAILED MISERABLY, OR DID HE NOT? – SAKARIN KRUE-ON</i>. <a href=)

Sculpture Center. (2014, April 15). *Subjective Histories of Sculpture: Araya Rasdjarmrearnsook*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=o5VX6OAda3M&fbclid=IwAR3x3a1Uk80zz7VgXj3wt6rMG5-UdKO5Masf5SlpoX8ZBlewUWgTdli67rc>

Tiravanija, Rirkrit. (2017, December 19). *Rirkrit Tiravanija and the Politics of Cooking (INTERVIEW BY WILLIAM HANLEY)*. *Surfacemag*. <https://www.surfacemag.com/articles/rirkrit-tiravanija-talks-politics-cooking-ceramics/>

Van Fenema, Joyce. (Ed.). (1996). *Southeast Asian Art Today*. Roeder.