# ศิลปะร่วมสมัยไทยภายใต้แนวคิดหลังอาณานิคมในทศวรรษที่ 1990

ชญาน์วัต ปัญญาเพชร
นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

## บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง “ศิลปะร่วมสมัยไทย[1] ภายใต้แนวคิดหลังอาณานิคมในทศวรรษที่ 1990” เน้นศึกษาการทำงานศิลปะของศิลปินไทยจำนวน 3 ท่าน ได้แก่ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล และสุธี คุณาวิชยานนท์ ภายใต้พื้นฐานการศึกษาทฤษฎีหลังอาณานิคม

เนื่องจากการศึกษาหลังอาณานิคมนั้นมีแนวคิดที่หลากหลาย งานวิจัยนี้จึงหยิบแนวคิดบางส่วนที่เป็นรูปแบบเชิงภาพรวมแนวคิดหลักของหลังอาณานิคมคือ 1. แนวคิดบูรพาคตินิยม ที่ว่าด้วยการสร้างตัวแทนตะวันออกในสายตาของตะวันตกจากพื้นฐานวิธีคิดแบบทวิลักษณ์ 2. แนวคิดลูกผสม ที่นำมาอธิบายลักษณะการผสมผสานทางวัฒนธรรมเพื่อใช้ต่อรองปรัชญาสารัตถนิยมที่แฝงอยู่ในความคิดอาณานิคม 3. แนวคิดชาติในยุคสมัยใหม่ที่เป็นผลพวงจากลัทธิอาณานิคม

1 ผู้วิจัยต้องการใช้คำว่า “ศิลปะร่วมสมัยไทย” (Thai Contemporary Art) หมายถึง รูปแบบศิลปะที่ปรากฏขึ้นในยุคปัจจุบัน มีลักษณะถึงอัตลักษณ์ไทยที่หลากหลาย โดยไม่ได้เน้นถึงรูปแบบศิลปะไทยประเพณี ศิลปะไทยประจำชาติ และศิลปะไทยสมัยใหม่ที่พัฒนามาจากรากเหง้าประเพณีไทย

ความสัมพันธ์ระหว่างปฏิบัติการศิลปะของศิลปินทั้ง 3 ท่านกับทฤษฎีหลังอาณานิคม บ่อยครั้งพบว่ามักเกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวัน สัญลักษณ์ชาติ อัตลักษณ์ วัฒนธรรมของชาติ เชื้อชาติหรือชาติพันธุ์ โดยใช้กลวิธีการนำเสนอที่หลากหลายในรูปแบบผลงานศิลปะและความคิด ปฏิบัติการศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์พบว่ามีแนวคิดการสร้างความเป็นอื่นและการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม ส่วนปฏิบัติการศิลปะของสุธีและนาวินเป็นทั้งการตอบสนองต่อความคิดชาตินิยม และเป็นการวิพากษ์ ท้าทาย หรือต่อรอง “ความเป็นไทย” หรือชาตินิยมทางวัฒนธรรมกระแสหลักไปพร้อมๆ กัน

**คำสำคัญ** : หลังอาณานิคม, ศิลปะร่วมสมัยไทย, ความเป็นไทย

# Thai Contemporary Art under Postcolonialism in 1990s

Chayawat Panyaphet
Graduate Student, Department of Art Theory, Silpakorn University

## Abstract

The research “Thai Contemporary Art under Postcolonialism in 1990s” focuses on the artistic practice of three Thai artists as Rirkrit Tiravanija, Navin Rawanchaikul and Sutee Kunavichayanont to situating in postcolonial theory.

Even the postcolonial theory have varied kinds of nation. This research aim to choose some pillars of the theory: 1. Orientalism - the image constructing of the East from the West based on binary opposition. 2. Nation of hybridity – the cultural hybridity to negotiating the essentialistof colonial discourse. 3. Nation – a part of Modernism aftermath colonialism.

The relationship between artistic practice of the artists and postcolonial theory fluently relate to everyday live, symbols of nation, identities, nation cultures, race and ethnography in which they‘ve representedmany way in artworks and ideas. Rirkrit’s artistic practice occurs the concept of the others and the cultural hybridity. Navin and Suttee’s artistic practice simultaneously responds, challenges and counters discourse of Thainess or nationalist discourse of Thai culture.

**Keyword** : Postcolonialism, Thai Contemporary Art, Thainess

## บทนำ

การล่าอาณานิคมที่เกิดขึ้นประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้สร้างระบบชุดความรู้หรือความเชื่อที่ว่าด้วยอาณานิคมซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับแนวคิดยุโรปเป็นศูนย์กลาง (Eurocentrism) และภาวะสมัยใหม่ (Modernity) และยังผูกติดความคิดเรื่องเชื้อชาติที่เติบโตมาพร้อมกับลัทธิจักรวรรดินิยมยุโรป ที่เจ้าอาณานิคมนำมาอ้างสิทธิ์อันชอบธรรมในฐานะผู้มีอารยธรรมอันเจริญก้าวหน้าหรือเป็นผู้ศิวิไลซ์ อันเป็นเหตุให้เกิดการสร้างภาวะที่แตกต่างระหว่างเจ้าอาณานิคมและเมืองขึ้น ซึ่งสามารถพบได้ในกระบวนการด้านประวัติศาสตร์ การเมือง วัฒนธรรม และศิลปะ

แนวคิดหลังอาณานิคม (Postcolonialism) เป็นแนวคิดที่พยายามรื้อถอนความคิดของตะวันตกที่เข้าไปสร้างอำนาจต่อตะวันออก แม้ว่าลัทธิอาณานิคมได้สิ้นสุดลงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 แต่ลัทธิอาณานิคมยังคงส่งผลกระทบมาถึงปัจจุบัน นักคิดหลังอาณานิคมได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากนักคิดหลังโครงสร้างนิยม โดยนักคิดหลังโครงสร้างนิยมคนที่มีอิทธิพลต่อความคิดนักคิดหลังอาณานิคมคือ มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) ฌากส์ แดร์ริดา (Jacques Derrida) และ ฌากส์ ลาก็อง (Jacques Lacan) ส่วนนักคิดผู้เป็นเสาหลักทฤษฎีหลังอาณานิคมนิยมที่สำคัญมี 3 คน ได้แก่ เอ็ดเวิร์ด ซาอิด (Edward Said) กายาตรี จักรวรตี สปิวัค (Gayatri Chakravorty Spivak) และโฮมิ บาบา (Homi Bhabha)

การนำทฤษฎีหลังอาณานิคมมาประยุกต์ใช้เพื่ออธิบายถึงปรากฏการณ์สภาพหลังอาณานิคมจำเป็นต้องเข้าใจบริบทของสังคมนั้นๆ เนื่องจากความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนของประวัติศาสตร์ในอดีตของแต่ละพื้นที่กับลัทธิการล่าอาณานิคมในแต่ละแห่งนั้นมีความแตกต่างกัน โดยเฉพาะประเทศไทยที่ไม่เคยตกเป็นเมืองขึ้น อาจทำให้เกิดความรู้สึกตะขิดตะขวงไม่มากไม่น้อย อย่างไรก็ตามการใช้ทฤษฎีหลัง

อาณานิคมทำความเข้าใจสังคมไทยจึงเป็นการเปิดมุมมองใหม่ที่ต่างจากมุมมองกระแสหลักภายในประเทศ

พัฒนาการศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยเติบโตมาพร้อมกับประวัติศาสตร์การสร้างชาติไทย ซึ่งเกิดขึ้นจากอิทธิพลอำนาจภายใน และอำนาจภายนอก คือจากตะวันตกในทศวรรษ 1990 เป็นยุคของสังคมโลกาภิวัตน์ซึ่งเกิดขึ้นพร้อมกันทั่วโลก ทำให้สังคมไทยเกิดการแลกเปลี่ยนอำนาจอิทธิพลจากต่างประเทศ ซึ่งเป็นปฏิกิริยาทั้งการเปิดรับและต่อต้านในเวลาเดียวกัน วงการศิลปะร่วมสมัยไทยมีการสร้างความสัมพันธ์ต่อวงการศิลปะตะวันตกหรือนานาชาติที่ชัดเจนมากขึ้น ดังเห็นได้จากการที่ศิลปินไทยเริ่มเป็นที่ยอมรับจากเวทีศิลปะนานาชาติผ่านการแสดงผลงานศิลปะ

ดังที่กล่าวมา งานวิจัยนี้ได้เลือกศิลปินไทยที่เป็นที่รู้จักในวงการศิลปะร่วมสมัย 3 คน ได้แก่ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิชนาวิน ลาวัลย์ ชัยกุล และสุธี คุณาวิชยานนท์ ซึ่งเป็น ผู้ผลิตภาพตัวแทนของอัตลักษณ์ไทยออกสู่ต่างประเทศ ดังนั้นการนำทฤษฎีหลังอาณานิคมมาประยุกต์ใช้ทำความเข้าใจปฏิบัติการสุนทรียะของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย ในฐานะกระบวนการผลิตความหมายของวาทกรรมหนึ่ง ประกอบการวิจารณ์เพื่อเปิดมุมมองใหม่ จึงเป็นไปได้กับศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย

## วาทกรรมศิวิไลซ์กับการสร้างผลงานศิลปกรรมไทย

ประวัติศาสตร์การล่าอาณานิคมมีความเกี่ยวข้องกับสยามหรือไทย เป็นที่ทราบกันดีในหมู่คนไทยซึ่งถูกสั่งสอนมาว่า สยามหรือประเทศไทยในปัจจุบันไม่เคยตกเป็นเมืองขึ้นแก่ชาติมหาอำนาจตะวันตก ชาติของเราสามารถรอดพ้นเงื้อมือการล่าอาณานิคมได้จากการที่เป็นรัฐกันชน (Buffer State) ระหว่างประเทศอังกฤษ

และฝรั่งเศส ด้วยพระมหากรุณาธิคุณของกษัตริย์หรือชนชั้นนำในช่วงเวลานั้น เป็นความทรงจำที่น่าภูมิใจของคนทั้งประเทศ อย่างไรก็ตามสยามได้รับผลกระทบหรือสูญเสียอย่างมหาศาลจากการล่าอาณานิคม ธงชัย วินิจจะกูล (2544, 56–65) เสนอ “ประวัติศาสตร์ราชาชาตินิยม” ที่กล่าวถึงความทรงจำของคนในชาติอันซับซ้อนนี้ระหว่างสยามกับการล่าอาณานิคมว่าเป็นการเน้นการคุกคาม แต่ไม่กล่าวถึงการสมยอมให้ความร่วมมือที่ได้ประโยชน์ร่วมกันกับประเทศเจ้าอาณานิคม เช่น สนธิสัญญาเบาริ่ง ลัทธิสภาพนอกอาณาเขต เหตุการณ์ ร.ศ. 112[1] และเน้นการไม่เสียเอกราช แต่ไม่กล่าวถึงถึงภาวะที่ถูกครอบงำบงการ ซึ่งเรียกได้ว่าสยามเป็นอาณานิคมโดยอ้อมหรืออาณานิคมอำพราง (Crypto-colonialism) อนึ่งในช่วงเวลาเดียวกันในยุคของการล่าอาณานิคมที่เกิดขึ้นพร้อมกันทั่วโลก สยามยังอำพรางการแผ่ขยายอำนาจรวมศูนย์กับหัวเมืองประเทศราชต่างๆ ระเบียบโลกใหม่ที่เปลี่ยนไปทำให้กษัตริย์หรือชนชั้นนำของสยามจำเป็นต้องปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัยที่มีโลกทางฝั่งตะวันตกเป็นแกนศูนย์กลาง และเพื่อหนีจากภัยคุกคามการล่าอาณานิคม

ด้วยความอยากทัดเทียมเจริญก้าวหน้าอย่างตะวันตกของชนชั้นนำสยามเพื่อเข้าสู่ประชาคมโลก จึงมีความพยายามสร้างความคิดตรรกะเหมือนกับเจ้าอาณานิคมตะวันตก คือศิวิไลซ์ (Civilization) โดยการทำให้บ้านเมืองพัฒนา ทำให้ทันสมัย นอกจากนี้กระบวนการทำให้ทันสมัย (Modernization) ที่เกิดขึ้นจากชนชั้นนำยังแฝงด้วยการเปรียบเทียบคนอื่น (Others) ทั้งคนอื่นภายในสังคมตนเองและยุโรป ดังที่เพื่อเป็นการรู้จักสถานะของตนเอง ดังที่สะท้อนอยู่ในบันทึกการเดินทางของชนชั้นนำที่ได้เดินทางออกไปตรวจราชการหรือท่องเที่ยวภายในราชอาณาจักรสมัยรัชกาลที่ 5 เช่น หัวเมืองประจำมณฑล ขอบชายแดน และสถานที่ชนบท เราพบว่าบันทึกเหล่านั้นเต็มไปด้วยข้อมูลเชิงมานุษยวิทยา ชาติพันธุ์ และภูมิศาสตร์บอกเล่าเรื่องราววิถีชีวิตความเป็นอยู่อันแปลกประหลาดของผู้คน มองว่าชาติพันธุ์

1 สยามเสียดินแดนให้ฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงแก่ฝรั่งเศส

เหล่านี้เป็นคนป่าและคนบ้านนอก เช่นเดียวกับวิธีการใช้สายตามองของนักจักรวรรดินิยมตะวันตกที่มองอาณานิคมทั้งหลายว่าเป็นบ้านป่าเมืองเถื่อน (Orientalist Gaze) ในทางตรงกันข้ามสายตาชองชนชั้นสยามที่มองยุโรปด้วยความอยากรู้ น่าสงสัย มีสถานะที่สูงกว่า เป็นสายตาที่ตรงกันข้ามสวนทางกัน (Occidentalist Gaze) ทั้งสองมุมมองนี้แสดงให้เห็นถึงการเปรียบเทียบสำนึกความก้าวหน้า และศิลปะได้กลายเป็นเครื่องมือสำคัญเพื่อใช้ในการแปรค่าความศิวิไลซ์ โดยที่ชนชั้นนำได้เป็นผู้นำช่างหรือศิลปินจากยุโรปมาสร้างพระราชวัง เขียนภาพจิตรกรรมประดับตกแต่งในพระราชวัง สร้างรูปหล่อและอนุสาวรีย์เหมือนกับราชสำนักในยุโรป (ธงชัย 2546, 5)

## พัฒนาการศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย

การเปลี่ยนแปลงการปกครองโดยการยึดอำนาจของกลุ่มคณะราษฎรซึ่งเป็นกลุ่มปัญญาชนสยามที่เคยไปศึกษาเล่าเรียนมาจากประเทศยุโรป รัฐบาลที่ขึ้นมามีอำนาจในช่วงหลังการปฏิวัติ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 มีความพยายามสร้างศิลปะและวัฒนธรรมที่มีลักษณะเสมอภาคมากขึ้นกว่าศิลปะและวัฒนธรรมของชนชั้นสูงในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามโรงเรียนศิลปะแบบตะวันตกเป็นสิ่งใหม่ที่แสดงความเป็นอารยประเทศ ดังนั้นเมื่อนายคอร์ราโด เฟโรชี (ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี) ประติมากรชาวอิตาเลียนที่เข้ามาทำงานกรมศิลปากรในปลายรัชสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นผู้เริ่มก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรม จึงได้รับการสนับสนุนให้ก่อตั้งจากกรมศิลปากรที่ทำงานภายใต้รัฐบาลขณะนั้น และต่อมากลายเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร การเรียนการสอนแบบอะเคเดมิค ตะวันตกของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้ผลิตช่างหรือศิลปินไทยที่มีความสามารถเป็นผู้ทำงานภายใต้สถาบันศิลปะที่รับใช้อุดมการณ์ของรัฐ เช่น การสร้างอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย และอนุสาวรีย์ของบุคคลผู้มีความสำคัญในประวัติศาสตร์ในอดีตที่พยายามรื้อฟื้นกระตุ้นประวัติศาสตร์รากเหง้าความเป็นไทย

หลวงวิจิตรวาทการอธิบดีกรมศิลปากรในสมัยนั้นเป็นผู้ตอบสนองแนวคิดชาตินิยมของจอมพล ป. เป็นผู้สร้างวาทกรรม “ความเป็นไทย” ในแง่ของศิลปะไทยที่มีความเจริญรุ่งเรืองมาแต่โบราณ เป็นการสืบทอดความคิดปัญญาชนในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์เพื่อให้คนไทยมีความภาคภูมิใจในชาติของตน และเน้น “ความเป็นไทย” ในแง่ของจิตใจมุ่งมั่งถึงความก้าวหน้าเพื่อร่วมกันสร้างชาติไทย (สายชล 2548)

การเริ่มต้นจัดแสดงศิลปกรรมแห่งชาติของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นพื้นที่ศิลปะที่ช่วยเผยแพร่ความเป็นไทยและศิลปะสมัยใหม่ (Rama IX Art Museum, ออนไลน์) การจัดแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งแรกๆ ผลงานที่ถูกคัดเลือกให้แสดงมีรูปแบบศิลปะที่ไม่ค่อยหลากหลายมากนักเช่น แบบเหมือนจริง ประเพณี ศาสนา จิตวิญญาณ ต่อมาภายหลังผลงานที่เข้าร่วมเริ่มมีความหลากหลาย ศิลปินเริ่มพยายามแสวงหาตามแนวทางของตน ในช่วงเวลาใกล้เคียงกันที่มีการเริ่มต้นจัดนิทรรศการศิลปกรรมแห่งชาติ “ความเป็นไทย” ที่เป็นรากฐานทางอุดมการณ์การเมืองของไทยถูกกลับมารื้อฟื้นโดยปัญญาชนไทยที่สำคัญอีกคนหนึ่ง คือ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ผู้ที่นำ “ความเป็นไทย” มาปรับอธิบายความหมายด้วยให้สามารถอยู่รอดได้กับการเปลี่ยนแปลงความคิดทางสังคม และสร้างทรรศนะคติต่อวิถีชีวิตคนไทยได้คลอบคลุมลึกซึ้ง โดยมุ่งเน้นมโนทัศน์เรื่อง “ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์” (สายชล 2548)

หลังจากศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีถึงแก่กรรม การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเริ่มไม่เป็นที่ยอมรับในความคิดระหว่างศิลปะไทยและศิลปะที่ไม่ใช่ไทย ศิลปินไทยหัวก้าวหน้าที่ทำศิลปะสมัยใหม่เกิดความไม่พอใจกรรมการการตัดสินผลงานศิลปกรรมแห่งชาติที่ให้รางวัลผลงานแบบศิลปะไทยประเพณี พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบันทรงเข้ามามีบทบาทต่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเมื่อทรงทราบเรื่องความขัดแย้งดังกล่าวจึงโปรดเกล้าฯ ให้ทั้งสองฝ่ายไปร่วมรับ

พระราชทานอาหารกลางวันเพื่อให้ทั้งสองฝ่ายปรองดอง (วิบูลย์ 2548, 297) พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงสนพระราชหฤทัยสร้างสรรค์จิตรกรรม แสดงออกพระอารมณ์อย่างอิสระที่เป็นแนวทางศิลปะสมัยใหม่ และพระราชทานผลงานจิตรกรรมฝีพระหัตถ์ร่วมในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 13 การที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงฯ ทรงสร้างงานจิตรกรรมในแนวก้าวหน้าและทรงเห็นความสำคัญของการแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติ ถือว่าเป็นการทำให้ศิลปะสมัยใหม่เป็นที่ยอมรับจากประชาชน และทำให้การสร้างสรรค์ศิลปะนามธรรมถูกยอมรับเป็นวงกว้างมากขึ้นกับศิลปินในประเทศ

ในทศวรรษ 1960 ศิลปินไทยมีโอกาสไปเรียนรู้แลกเปลี่ยนในประเทศตะวันตกมากขึ้น การเห็นผลงานศิลปะต่างชาติจากนิทรรศการศิลปะและสูจิบัตรต่างๆ ยิ่งเป็นการกระตุ้นให้ศิลปินเหล่านี้กลายเป็นกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าแสวงหาวิธีนำเสนอศิลปะสมัยใหม่ที่ต่างกันไป ศิลปินไทยบางคนใช้แรงบันดาลใจจากอัตลักษณ์ไทยโดยเฉพาะพุทธศาสนาเป็นต้นทางแสดงออกด้วยภาษาศิลปะตะวันตกที่เป็นรูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Art) หรือศิลปะนามธรรม สิ่งนี้สะท้อนถึงศิลปะสมัยใหม่ไทยที่เป็นการผสมผสานระหว่างแนวคิดความบริสุทธิ์ ซึ่งเป็นหัวใจพุทธศาสนาเข้ามาอยู่ร่วมกับศิลปะนามธรรมแบบตะวันตก

การยึดอำนาจซ้ำแล้วซ้ำอีกเพื่อสืบทอดอำนาจเผด็จการกับสงครามภูมิภาคอินโดจีนในปลายทศวรรษ 1960 ถึงต้นทศวรรษ 1970 นับแต่รัฐบาลของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ประเทศไทยมุ่งเน้นการพัฒนาประเทศให้มีความทันสมัยตามแบบตะวันตก โดยใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติตามแนวทางของธนาคารโลก นโยบายนี้มุ่งเน้นส่งเสริมการลงทุนจากต่างประเทศ เป็นการเริ่มต้นพัฒนาจากสังคมเกษตรกรรมไปสู่สังคมอุตสาหกรรมของสังคมไทย ในขณะเดียวกันจอมพลสฤษดิ์ยังเป็นผู้ส่งเสริมพุทธศาสนาและพยายามฟื้นฟูบทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ รวมถึงผลิตซ้ำศิลปวัฒนธรรมจารีตประเพณีของชนชั้นสูงให้กลายเป็นศิลปวัฒนธรรมแห่งชาติ

การสืบทอดเผด็จการทหารของจอมพลสฤษดิ์มาถึงจอมพลถนอม กิตติขจร ที่ใช้อำนาจกดทับเสรีภาพของประชาชนทำให้เกิดการประท้วงจากนักศึกษาขับไล่ทายาทรัฐบาลเผด็จการทหารในเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 แต่เพียง 3 ปีต่อมาในเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 รัฐบาลและกลุ่มอนุรักษ์นิยมเกิดความวิตกถึงผลกระทบจากอุดมการณ์สังคมนิยมของจีนที่กำลังล้มระบบสถาบันประเทศเพื่อนบ้าน จึงใช้การโฆษณาชวนเชื่อต่อต้านความเคลื่อนไหวคอมมิวนิสต์ภายในประเทศ และสร้างภาพความเป็นอื่นต่อนักศึกษาและกลุ่มผู้ประท้วง บรรยากาศทางการเมืองอันร้อนระอุในช่วงเวลานั้นเป็นแรงผลักดันให้ศิลปินไทยสนใจสังคมการเมือง แต่อีกส่วนหนึ่งกลับหันหลังกับปัญหาการเมืองที่วุ่นวาย ศิลปะไทยถูกแยกเป็นสองแนวคิด คือ “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน” ที่พยายามสะท้อนปัญหาสังคมในขณะนั้นโดยนำเสนอเรื่องราวชนบท ความยากจน และการกดขี่ทางการเมือง ส่วนอีกกลุ่มหนึ่ง คือ“ศิลปะเพื่อศิลปะ” กลุ่มศิลปินศิลปากรที่ปลีกตัวจากความวุ่นวายทางการเมือง ผลิตผลงานศิลปะรูปแบบนามธรรมและไทยประเพณี

ตั้งแต่หลังทศวรรษที่ 1970 การเมืองไทยตกอยู่ภายใต้รัฐบาลทหารเกือบทศวรรษ ถึงกระนั้นการเติบโตทางเศรษฐกิจยังดำเนินไปอย่างรวดเร็วต่อเนื่องสืบมาจากแผนพัฒนาเศรษฐกิจที่เน้นถึงความก้าวหน้าตามแผนตะวันตก เศรษฐกิจแบบทุนนิยมทำให้ทุกอย่างกลายเป็นสินค้า (Commodification) รวมถึงงานศิลปะกลายเป็นสิ่งที่มีมูลค่าสามารถแลกเปลี่ยนซื้อขายอย่างเป็นระบบ การสะสมงานศิลปะเพิ่มขึ้นตามเศรษฐกิจของประเทศทั้งภาครัฐและเอกชน มีสถาบันที่รองรับการขยายตัววงการศิลปะ เช่น หอศิลป์ แกลเลอรี่ เปิดขึ้นใหม่หลายแห่ง มีคอลัมน์เกี่ยวกับงานศิลปะในหนังสือพิมพ์หรือมีนิตยสารที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศิลปะ เกิดผู้อุปถัมภ์งานศิลปะและองค์กรได้แก่สถาบันแหล่งเงินทุนหลักทรัพย์ ธนาคารเป็นผู้ส่งเสริมงานศิลปะ โดยการจัดนิทรรศการศิลปะ ซื้อผลงานสะสม และว่าจ้างประดับตกแต่งในอาคาร

จากสภาพเศรษฐกิจที่เติบโตจากทศวรรษที่ผ่านมาทำให้ชนชั้นกลางที่มีฐานะมีมากขึ้นและนิยมส่งลูกหลานไปเรียนต่างประเทศ ในทศวรรษ 1980 ศิลปินไทยจำนวนหนึ่งกลับมาจากต่างประเทศนำรูปแบบศิลปะมโนทัศนศิลป์ (Conceptual Art) ศิลปะจัดวาง (Installation Art) ศิลปะผสานสิ่งแวดล้อม (Environmental Art) ศิลปะเพอฟอร์มานซ์ (Performance Art) ศิลปะวิดีโอ (Video Art) เข้ามาท้าทายคำจำกัดความนิยามศิลปะ “ความเป็นไทย” ในช่วงเวลาเดียวกันที่ศิลปะไทยประเพณีถูกฟื้นฟูกลับมาอีกครั้งโดยเรียกว่า “ศิลปะประเพณีไทยร่วมสมัย” (Thai Neo-traditional Art) ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับการกลับไปหาชนบท พุทธศาสนา พระราชวงศ์จักรี ศิลปะรูปแบบนี้ยิ่งกระตุ้นให้เกิดความรักชาติและสร้างความรู้สึกเป็นเอกภาพภายในชาติ (Rama IX Art Musuem, ออนไลน์) สอดรับกับนโยบายอนุรักษ์นิยมของชาติที่ส่งเสริมให้ประชาชนกลับมาสนใจคุณค่ารากเหง้าวัฒนธรรมไทย

ช่วงทศวรรษ 1990 เป็นช่วงที่เศรษฐกิจไทยเติบโตอย่างรวดเร็วตามเศรษฐกิจโลก ประเทศไทยได้รับการขนานนามว่าเสือเศรษฐกิจตัวใหม่แห่งเอเชียหรือ นิกส์ หรือประเทศอุตสาหกรรมใหม่ (NICs, New Industrialized) ตลาดเวทีศิลปะนานาชาติต่างหันมาสนใจดึงศิลปินไทยเข้าร่วมแสดงมหกรรมศิลปะตามที่ต่างๆ ในทางตรงกันข้ามภาครัฐพยายามสนับสนุนและสร้างภาพของวัฒนธรรมไทยเพื่อรับมือกับกระแสวัฒนธรรมข้ามชาติ โดยการสร้างภาพลักษณ์เสน่ห์แปลกถิ่น (Exotic) ทางวัฒนธรรม เพื่อใช้ส่งเสริมอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวดึงดูดชาวต่างชาติเป็นการสร้างรายได้เข้าประเทศจากทุนวัฒนธรรมที่มีอยู่ อย่างไรก็ตามเศรษฐกิจไทยที่ดูเหมือนจะไปได้ดีกลับตกต่ำอย่างกระทัน กระตุ้นให้เกิดความคิดชาตินิยมและต่อต้านการครอบงำจากอำนาจจักรวรรดินิยมทางเศรษฐกิจ นักวิชาการไทยต่างหันมาวิเคราะห์และวิพากษ์ผลที่เกิดกระทบจากอิทธิพลตะวันตกที่ส่งผลเสียต่อวัฒนธรรมในชาติ ศิลปินบางกลุ่มพยายามลุกขึ้นมาปกป้องวัฒนธรรมที่ตนเองมีอยู่ หรือพยายามต่อสู้กับกระแสศิลปะนานาชาติด้วยผลงานศิลปะที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์ของชาติไทย

# บูรพาคตินิยมและการสร้างความเป็นอื่น ในการสร้างสรรค์งานศิลปะ

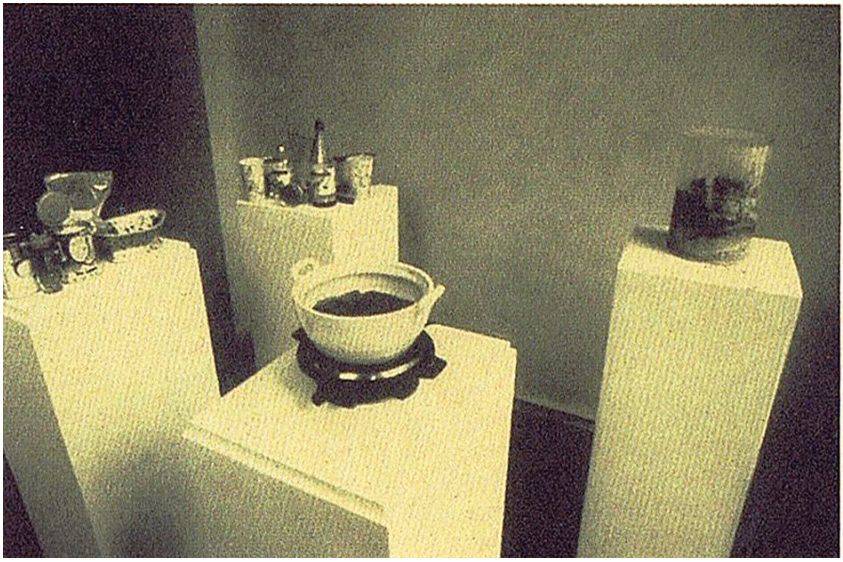
บูรพาคตินิยม (Orientalism) ของเอ็ดวาร์ด ซาอิด (Edward Said) ได้ใช้แนวคิดเรื่องวาทกรรมของมิเชล ฟูโกต์ (Michael Foucault) และเรื่องอำนาจที่อยู่ในงานเขียน The Archeology of Knowledge (โบราณคดีของความรู้) และ Discipline and Punish (วินัยและการลงทัณฑ์) มาใช้อธิบายบูรพาคตินิยมในฐานะวาทกรรมที่เป็นกุญแจสำคัญในการทำความเข้าใจวัฒนธรรมยุโรปที่เป็นผู้ผลิตสร้างความเป็นตะวันออก

บูรพาคตินิยมของซาอิดเผยให้เห็นว่าตะวันตกใช้ความศิวิไลซ์มาเป็นเหตุผลรับรองความชอบธรรมเพื่อครอบครองและครอบงำอาณานิคมหรือตะวันออก โดยที่ตะวันออกถูกสร้างขึ้นบนความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมแบบทวิลักษณ์ (Binary Position) และตะวันตกได้ผลิตซ้ำความรู้เกี่ยวกับตะวันออกอยู่เสมอภายใต้สถาบันต่างๆ ในรูปแบบสื่อจำนวนมาก เป็นการการตอกย้ำภาพลักษณ์ที่ถูกสร้างขึ้น ประดุจว่าเป็นความจริงหรือเป็นธรรมชาติที่อยู่ในรูปแบบสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม ซาอิดยังเผยให้เห็นว่ากระบวนการการครอบงำของลัทธิจักรวรรดินิยมส่งผลกระทบมาถึงชีวิตร่วมสมัย อันเป็นผลจากภาพความเป็นตะวันออกที่ถูกทำให้ยอมจำนน จึงเป็นการช่วยให้ตะวันตกแข็งแกร่งและทำให้ลัทธิอาณานิคมสามารถดำรงอยู่มาได้ตลอด

จากการศึกษาชีวประวัติและผลงานศิลปินไทยร่วมสมัยในทศวรรษ 1990 ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวานิช เป็นศิลปินคนเดียวที่สร้างปฏิบัติการศิลปะสัมพันธ์กับวาทกรรมอาณานิคม เพราะว่าฤกษ์ฤทธิ์เติบโตและใช้ชีวิตในต่างประเทศเป็นส่วนใหญ่ ผ่านการฝึกฝนเรียนรู้ศิลปะทางตะวันตกมาอย่างดี การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจึงมีส่วนเกี่ยวข้องกับบริบทศิลปวัฒนธรรมตะวันตกโดยตรง อย่างเช่น

ผลงาน *untitled 1989 ( )* ที่ฤกษ์ฤทธิ์ได้รับแรงบันดาลใจจากการเห็นศิลปวัตถุโบราณของไทยในพิพิธภัณฑ์ของสถาบันศิลปะแห่งชิคาโก้ ผลงานชิ้นนี้เป็นการวิพากษ์วิจารณ์วัฒนธรรมการสะสมสิ่งของวัตถุของตะวันตก

วัฒนธรรมการสะสมวัตถุสิ่งของที่อยู่ในพิพิธภัณฑ์ซึ่งเป็นมรดกตกทอดจากการล่าอาณานิคม ทำหน้าที่สร้างความรู้เกี่ยวกับตะวันออก ดังที่ซาอิดกล่าวว่า “ตะวันออกกลายเป็นวัตถุสำหรับการศึกษา” สำหรับไว้แสดงในพิพิธภัณฑ์ นำมาสร้างใหม่เป็นสำนักงาน ภาพประกอบทางทฤษฎีชีววิทยา ภาษา เผ่าพันธุ์ และประวัติศาสตร์แก่เหล่ามวลมนุษย์และจักรวาล กรณีตัวอย่างเศรษฐกิจและทฤษฎีสังคมเพื่อการพัฒนา การปฏิวัติ ลักษณะทางวัฒนธรรม ศาสนาประจำชาติ (Said 2003, 7-8)



**ภาพที่ 1** *ผลงาน untitled ( ) ในปี ค.ศ. 1989*

ต่อมาความคิดในผลงาน untitled 1989 ( ) ได้ส่งต่อมาสู่ผลงานถัดมาคือ untitled 1990 (Pad Thai) ที่ฤกษ์ฤทธิ์พยายามสลายเส้นแบ่งศิลปะกับชีวิตประจำวัน เนื่องจากความคิดในการสร้างผลงานศิลปะกลายเป็นวัตถุตั้งแสดงที่ตัดขาดจากชีวิตประจำวัน

วาทกรรมบูรพาคตินิยมได้ผลิตภาพตัวแทน (Representation) ที่เป็นการสร้างความคิดเหมารวม (Stereotype) ให้ตะวันออกดูล้าหลัง ด้อยค่า ป่าเถื่อน ไม่มีการใช้เหตุผล เผด็จการ ลึกลับ แปลก แฟนตาซี สร้างมายาคติเรื่องเผ่าพันธุ์ เพศ ยัดเยียดความจริงแก่ตะวันออกโดยตั้งอยู่บนความคิดยุโรปเป็นศูนย์กลาง (Eurocentrism) ทั้งหมดนี้เป็นประเด็นที่ค้นพบในผลงานฤกษ์ฤทธิ์ untitled 1991 (White Out) ฤกษ์ฤทธิ์พิมพ์ตัวอักษรว่า Miss Saigon กับ King and I จากชื่อละครบรอดเวย์ลงบนกระดาษสีขาวด้วยเครื่องพิมพ์ดีด จากนั้นจึงลบตัวอักษรสีดำโดยการพิมพ์ตัวอักษรสีขาวถอยหลังย้อนทับไปอีกทีซึ่งเรียกเทคนิคนี้ว่าไวท์เอ้าท์ (white out) เพื่อใช้ลบคำผิดจากการพิมพ์ดีด untitled 1993 (Shall We Dance) ฤกษ์ฤทธิ์เปิดแผ่นเสียงเพลงชื่อ “Shall We Dance” จากละคร King and I ซึ่งเป็นเพลงประกอบตอนที่กษัตริย์สยามเต้นรำกับแอนนา หรือหม้อกะทะไฟฟ้าที่ถูกใช้เป็นส่วนหนึ่งในผลงานผัดไทยและถูกนำมาใช้อีกในหลายครั้งกับผลงานชิ้นอื่นๆ ฤกษ์ฤทธิ์สนใจความหมายถึงการใช้หม้อกระทะไฟฟ้ายี่ห้อเวสเบนด์ (West Bend) ที่มีรูปทรงสีดำแดงเข้ามาร่วมในผลงานชิ้นนี้ โดยอ้างอิงถึงผลงานศิลปะวิดีโอ “The East It Red the West is Bending” ของศิลปินหญิง มาร์ธา รอสเลอร์ (Martha Rosler) ผลงานชิ้นนี้เป็นการวิจารณ์ถึงความเป็นตะวันออกที่ถูกดัดแปลงให้เป็นตะวันตก เช่น การนำกระทะจีนมาเคลือบสารไม่ให้ติดหม้อ หรือการนำกระทะจีนที่ใช้ไฟเป็นตัวทำความร้อนแต่ถูกนำมาแทนที่ด้วยไฟฟ้า และสร้างภาพลักษณ์ให้กระทะไฟฟ้าชิ้นนี้บ่งบอกถึงชาติจีนจากการทำผิวสีแดง หลังจากที่ฤกษ์ฤทธิ์หยิบหม้อกะทะไฟฟ้าเวสเบนด์มาใช้เพื่อสื่อถึงภาพตัวแทนของโลกตะวันออกที่ถูกสร้างขึ้นจากตะวันตก

**ภาพที่ 2** *ผลงานชุด ผัดไทย ที่มีชื่อเสียงของฤกษ์ฤทธิ์*

**ภาพที่ 3** *หม้อกระทะไฟฟ้ายี่ห้อ West Bend ที่เป็นส่วนหนึ่งในผลงาน untitled 1990 (Pad Thai)*

ผลงาน “ผัดไทย” เป็นผลงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ที่มีชื่อเสียงมากในเวทีศิลปะตะวันตก นักวิจารณ์ศิลปะ นักวิชาการ และศิลปินของไทยเห็นว่าฤกษ์ฤทธิ์ประสบความสำเร็จในระดับนานาชาติด้วยเหตุผลที่คล้ายคลึงกัน สุธี คุณาวิชยานนท์ (2545, 160) เสนอว่า “ในผลงานยุคแรกๆ ของฤกษ์ฤทธิ์ มีการใช้เสน่ห์แบบไทยๆ

(“เสน่ห์แบบเป็นอื่น” ซึ่งเป็นเสน่ห์ลึกลับและเป็นสิ่งอื่นสำหรับคนอื่นคนไกลอย่างคนต่างชาติต่างวัฒนธรรม ในภาษาอังกฤษจะตรงกับคำว่า Exotic หรือ Exoticism ที่หมายถึง ลัทธิความคิดดังกล่าว) อาหารไทยที่มีชื่อเสียงไปทั่วโลกและความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่อย่างการทำอาหารเลี้ยงผู้คนฟรีๆ แบบไทยๆ ถูกนำไปเสนอในสังคมอื่นที่ไม่ค่อยจะคุ้นเคยกับสิ่งเหล่านี้ กลายเป็นสิ่งพิเศษและแปลกน่าพิศวงสำหรับสภาพแวดล้อมนอกเมืองไทย คล้ายคลึงกับ ถนอม ชาภักดี (2540, 66-67) ที่แสดงความคิดเห็นว่า “ผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ที่แสดง.... ต่างได้รับการตอบกลับเป็นอย่างดี เพราะผู้เสพงานของเขานั้นอิ่มอร่อยไปกับความ Exotic ของอาหารที่ฝรั่งถวิลหา อย่างที่ Jerry Saltz นักวิจารณ์ศิลปะที่เขียนวิจารณ์ลงใน Art in America ฉบับดังกล่าว ได้แวะเวียนเข้าไปกินอาหารถึง 11 ครั้ง แล้วก็บอกว่าลืมไปว่ามันเป็นงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์”

กลวิธีการสร้าง “ความเป็นอื่น” โดยภาพลักษณ์ Exotic ของฤกษ์ฤทธิ์เกิดขึ้นจากส่วนหนึ่งที่ใช้รูปแบบความแตกต่างทางวัฒนธรรม และเป็นการเปลี่ยนบริบทวัฒนธรรมไทยๆ เข้าสู่บริบทศิลปะ ดังที่ ประชา สุวีรานนท์ (2554, 53) เสนอถึงความเป็นไทยบนพื้นที่ชาติพันธุ์ที่ประยุกต์ใช้จากสี่เหลี่ยมสัญศาสตร์ ของคลิฟฟอร์ด[2] บนพื้นฐานกลุ่มพวกและชนชั้น ความเป็นไทยจะวางอยู่บนสองแกน คือ แท้ (Authentic) และเทียม (En-authentic) ทำให้เกิดความสูงต่ำทางลำดับชั้นไม่เท่ากัน โดยแบ่งออกได้เป็นสี่แบบ คือ 1. ไทยประเพณี (Traditional Art) สืบทอดมาจากชนชั้นสูงและรัฐ มีความเป็นศิลปะและความแท้ 2. ไทยพื้นบ้าน (Folk Thai) มีความแท้แต่ไม่ประณีตบรรจง

2 สี่เหลี่ยมสัญศาสตร์ของคลิฟฟอร์ดเป็นการแบ่งประเภทการสะสมวัตถุศิลปะ คือ ศิลปวัตถุ (Art) กับวัตถุทางวัฒนธรรม (Cultural Artifact) และนำมาแบ่งด้วยการจับคู่ตรงข้ามอีกที คือ การแบ่งสิ่งที่ไม่เป็นศิลปะ (Non-art) กับไม่เป็นวัฒธรรม (Non-culture) จึงทำให้เกิดเป็นสี่เหลี่ยมที่ถูกแบ่งด้วยแกนตั้งและแกนนอน คือ 1. ผลงานชิ้นเอกที่เป็นของแท้ (Authentic- Masterpiece) 2. ผลงานทางวัฒนธรรมที่เป็นของแท้ (Authentic- Artifact) 3. ผลงานชิ้นเอกที่เป็นของไม่แท้ (Inauthentic- Masterpiece) 4. ผลงานทางวัฒนธรรมที่เป็นของไม่แท้ (Inauthentic- Artifact)

สัมพันธ์กับวิถีชีวิตแบบเรียบง่าย 3. ไทยๆ (Vernacular Thai) เป็นไทยแบบชายขอบเพราะทั้งไม่แท้และไม่เทียม เกิดขึ้นในกระแสบริโภคนิยมในสังคมสมัยใหม่ 4. ไทยร่วมสมัย (Contemporary) เป็นศิลปะ แต่ไม่มีความแท้และดำรงอยู่เหนือวัฒนธรรม เป็นการนำเสนอในบริบทใหม่

ยุคโลกาภิวัตน์ซึ่งเป็นโลกหลังระบบอาณานิคมที่ให้ความสำคัญกับการเปิดรับกระแสวัฒนธรรมความหลากหลาย รวมถึงวงการศิลปะตะวันตกที่พยายามเปิดโอกาสให้ศิลปินที่ไม่ใช่ยุโรปหรือไม่ใช่ตะวันตก หรือจากประเทศที่ไม่พัฒนาเข้ามาสร้างความเคลื่อนไหวอย่างเปิดกว้างในกระแสศิลปะตะวันตก ถนอม ชาภักดี อ้างถึงในวรเทพ อรรคบุตร และคณะ (2548, 99) แสดงความคิดเห็นว่า “จากกระแสของการเปลี่ยนแปลงสังคม การเมือง เศรษฐกิจ วัฒนธรรม ที่เรียกว่าโลกาภิวัตน์นี่เองที่ทำให้การแสวงหาสิ่งใหม่จากพื้นที่ชายขอบของกลุ่มประเทศตะวันตกในเรื่องของศิลปะคึกคักขึ้นมา ซึ่งการมุ่งหน้าสู่ตะวันตกหรือนานาชาตินั้นไม่ใช่เรื่องยุ่งยากอีกต่อไป เพียงแต่ศิลปินต้องทำความเข้าใจบทบาทของตัวเองให้ชัดเจนอย่างที่ได้กล่าวมาแล้วว่า ศิลปินในยุคปัจจุบันนี้ไม่ใช่มีหน้าที่เฉพาะการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอย่างเดียว แต่ต้อง ‘นำเสนอ’ ตัวเองให้เป็นด้วย” ส่วนศาสตราจารย์เจตนา นาควัชระ (2546, 229-230) ให้ความเห็นที่คล้ายกันว่า “การที่ศิลปินไทยเดินเข้าสู่กระแสโลกาภิวัตน์จึงอาจไม่จำเป็นที่ต้องออกแรงกายแรงใจมากนัก เพราะเพียงจับกระแสได้ก็ปรับตัวได้ง่าย....กิจกรรมที่กลายเป็นศิลปะ การทำผัดไทยให้คนดูกินฟรีในนิทรรศการเป็นการปรับวัฒนธรรมไทยให้เข้ากับกระแสวัฒนธรรมของโลก และยังเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความละเอียดอ่อนของวัฒนธรรมไทยด้วย”

ความสำเร็จของกลวิธีการใช้ Exotic ของฤกษ์ฤทธิ์โดยการใช้อัตลักษณ์ไทยๆ มาปรับเปลี่ยนเข้าสู่บริบทงานศิลปะ ถูกเรียกจากนักวิจารณ์ศิลปะในเมืองไทยว่า “โกอินเตอร์” สายัณห์ แดงกลม (2552, 67) ให้ความคิดเห็นเชิงคลุมเครือต่อคำนี้ว่า “กระบวนการโกอินเตอร์นั้นเก็บงำเงื่อนไขบางอย่างที่บ่อนแซะและแทะมโนทัศน์เรื่องความหลากหลายทางวัฒนธรรม....การโกอินเตอร์จึงไม่ได้มีเพียงความหมายในกายภาพ แต่รวมถึงการปรับเปลี่ยนมโนทัศน์ตรงพื้นที่ที่ตั้งอยู่ เป็นความย้อนแย้งที่ว่าจะทัดเทียมเขา....การ ‘โกอินเตอร์’ ไม่ใช่การแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมเพื่อความหลากหลาย แต่กลับกลายเป็นการ ‘โอนถ่ายวัฒนธรรมเก่าแก่เพื่อหวังจะมีทางเลือกมากขึ้น พร้อมกับปลอกค้ำคอว่า ‘สากล’”

ในทางตรงข้าม อุทิศ อติมานะ[3] กลับมองว่า กลวิธี Exotic ซึ่งถูกยอมรับในเวทีศิลปะนานาชาตินั้นเป็นความต้องการที่สมยอมกันระหว่างโลกศิลปะตะวันตกซึ่งยังคงยึดติดกับวัฒนธรรมยุโรปเป็นศูนย์กลางกับกลุ่มประเทศที่ไร้อำนาจหรือประเทศที่เคยเป็นเมืองขึ้น (รวมถึงประเทศไทยที่ได้รับผลกระทบอาณานิคม) ปัจจัยความต้องการของศิลปะตะวันตกมีอยู่สองปัจจัย คือ 1. ความต้องการของเวทีตลาดศิลปะโลก 2. ความรู้ทางวิชาการในตะวันตกที่ก้าวหน้า ส่วนประเทศกลุ่มไร้อำนาจหรือกำลังพัฒนาที่ผลิตศิลปินชายขอบต่างรู้ว่าการใช้กลวิธีของความแตกต่างจากวัฒนธรรมของตนเองช่วยกลายเป็นใบเบิกทางความก้าวหน้าสู่อาชีพศิลปินในยุคโลกาภิวัตน์เกิดขึ้นทั่วโลก ไม่ได้เกิดขึ้นแค่สังคมไทยเพียงอย่างเดียว อย่างไรก็ตามกลวิธีการใช้ความแปลกใหม่หรือ Exotic ที่แตกต่างนี้ย่อมมีลักษณะต่างกัน คือ การที่ศิลปินเพียงใช้เปลือกรูปแบบวัฒนธรรมสร้างความแตกต่าง และความแตกต่างที่สามารถส่งสารการวิจารณ์เพื่อสร้างสำนึกสาธารณะ

3 อุทิศ อติมานะ, สัมภาษณ์, วันที่ 24 มีนาคม 2558

## การข้ามสายพันธ์/ลูกผสม/พันธุ์ทาง (Hybridity) : การต่อรองวาทกรรมอาณานิคมและวัฒนธรรมบริสุทธิ์

การผสมผสานทางวัฒนธรรมถูกพูดถึงบ่อยครั้งในแนวคิดหลังอาณานิคม หนังสือ Location of Culture (1994) ของ โฮมิ บาบา (Homi Bhabba) กล่าวถึงแนวคิดการข้ามสายพันธุ์บนพื้นฐานทางทฤษฎีหลังโครงสร้างนิยม เพื่อตอบโต้ข้อหวงห้ามแนวคิดของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ฝังอยู่ในปรัชญาทวิลักษณ์ตะวันตกทั้งวิทยาศาสตร์ตลอดจนถึงศิลปะ ที่เป็นการสร้างนิยามวัฒนธรรม “ความเป็นอื่น” หรือสถานะผู้ที่อยู่ข้างนอก ในขณะเดียวกันก็ตอบรับความแตกต่างทางวัฒนธรรม บาบาเสนอว่า วัฒนธรรมในสังคมหลังอาณานิคมไม่ได้ตั้งอยู่บนความคิดขั้วตรงข้ามหรือด้านใดด้านหนึ่ง แต่อยู่บน “แนวขอบ” (Boundary)

บาบาใช้นิยามความหมายคำว่า ลูกผสม (Hybridity) มาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ตกเป็นอาณานิคมและเจ้าอาณานิคม ชี้ให้เห็นผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นจากโครงสร้างร่วมกันทั้งสองฝ่าย หรือกระบวนการอำนาจอาณานิคมได้เข้าไปจัดการแปรค่าอัตลักษณ์ของผู้เป็นเมืองขึ้นด้วยกรอบความคิดที่เป็นสากล โดยสร้างกรอบกำหนดบรรทัดฐานให้ผู้ตกเป็นเมืองขึ้นประพฤติตาม ผลลัพธ์ที่ออกมาคือความล้มเหลว แต่กลับผลิตบางสิ่งที่คล้ายคลึงหรือใหม่กว่า จึงสนับสนุนให้เกิดการลอกเลียน (Mimicry) หรือการผลิตซ้ำทางด้านวัฒนธรรม ข้อกำหนด สถาบัน และคุณค่าต่างๆ ของเจ้าอาณานิคมที่มีความคลุมเครือ (Ambivalent) บาบาอ้างอิงถึงสภาวะ uncanny จากทฤษฎีจิตวิเคราะห์เพื่อนำมาใช้สลายตรรกะความคิดทวิลักษณ์ในวาทกรรมอาณานิคมหรือวาทกรรมชาตินิยมที่มีลักษณะคลุมเครือเช่นเดียวกัน

นอกจากนี้แนวคิดลูกผสมยังเชื่อมโยงกับแนวคิดพื้นที่ที่สาม (Third Space) ซึ่งบาบาเสนอว่า อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมจะเกิดขึ้นในพื้นที่ที่ไม่ชัดเจน มีความ

ขัดแย้งที่อยู่ในตัวเอง เปิดโอกาสให้เกิดพื้นที่ตำแหน่งอื่นขึ้นมาใหม่ หรือความเป็นลูกผสมที่ทำให้มองเห็นถึงว่าวัฒนธรรมแท้บริสุทธิ์ไม่ได้มีอยู่จริง ดังนั้นแนวคิดพื้นที่ที่สามถูกใช้เพื่อการต่อรองปฏิเสธการถูกให้นิยามตัวตนของผู้คนด้วยการจับคู่ความแตกต่าง ภายใต้ปรัชญาทวิลักษณ์ที่อยู่ในแนวคิดแบบอาณานิคมหรือโลกสมัยใหม่ซึ่งเป็นผู้ผลิตจารีตวัฒนธรรมเชิงเดี่ยวต่างๆ เช่น เพศ ชนชั้น สถาบันการเมือง เป็นต้น ทั้งหมดนี้มาจากความเชื่อถึงจุดกำเนิดและเรื่องเล่าต่างๆ (ของชาติ) ซึ่งเป็นตัวกำหนดบรรทัดฐานหรือข้อจำกัดในสังคม

ท่ามกลางความวุ่นวายซับซ้อนของอัตลักษณ์ร่วมสมัย บาบาสนใจกระบวนการผลิตความแตกต่างทางวัฒนธรรม (Cultural Difference) ของผู้คนชายขอบกลุ่มน้อยหรือผู้อพยพย้ายถิ่นฐานในฐานะตัวแทนของการข้ามสายพันธุ์หรือการผสมผสานทางวัฒนธรรม (Cultural Hybridity)

ฤกษ์ฤทธิ์เป็นตัวอย่างศิลปินเชื้อสายไทยพลัดถิ่นที่สร้างผลงานศิลปะจากปัจจัยการใช้ชีวิตบนพรมแดนรอยต่อทางวัฒนธรรมที่มาจากการอาศัยอยู่เมืองนอกค่อนชีวิต ในโลกศิลปะตะวันตกฤกษ์ฤทธิ์ไม่เคยถูกจัดทำเนียบว่าเป็นศิลปินไทย แต่ถูกมองว่าเป็นศิลปินที่เดินทางเร่ร่อนไปทั่วโลก (Global Art Normad) โดยมีความเป็นพลเมืองโลก (Cosmopolitan) (Renate Dohmen 2013, Online) คือยืดหยุ่นต่อวัฒนธรรมต่างๆ

ประสบการณ์การเดินทางไปยังที่ต่างๆ หรือการพลัดถิ่นของฤกษ์ฤทธิ์แสดงถึงจุดยืนที่ไม่ต้องการยึดติดกับพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่งทั้งกายภาพและวัฒนธรรม ทั้งหมดนี้เป็นประเด็นที่สะท้อนอยู่ในผลงานศิลปะของเขา เช่น untitled 1996 (Tomorrow is Another Day) ซึ่งเป็นโครงสร้างไม้จำลองเหมือนกับอพาร์ทเม้นท์ตอนอาศัยอยู่ในนิวยอร์ค untitled (Rucksack Installation) ประกอบด้วยข้าวของเครื่องใช้มากมายสำหรับการไปเดินทาง สิ่งของต่างๆ ทั้งหมดนี้บ่งบอกถึงสิ่งของเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันและการนำเสนอถึงการใช้ประโยชน์ได้จริง Atlas ภาพถ่าย

บันทึกประสบการณ์ศิลปินที่มาจากการเดินทางไปยังสถานที่ต่างๆ untitled 1999 (Further East) ร่มกระดาษสีขาวเขียนเส้นทางการเดินทางจากลอสแองเจอลิสไปถึงฟิลาเดเฟียในประเทศสหรัฐอเมริกา ผลงานชิ้นนี้ทำขึ้นเพื่อหาทุนแก่นักศึกษาศิลปะของคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เพื่อส่งเสริมการเดินทางไปศึกษางานศิลปะในประเทศสหรัฐอเมริกา

**ภาพที่ 4** *ผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ที่สะท้อนถึงการเป็นนักเดินทาง*

อัตลักษณ์ลูกผสมของฤกษ์ฤทธิ์สามารถพิจารณาในหลากมิติ เช่น ลักษณะการนำเสนอรูปแบบทางความคิดที่เป็นตะวันตกแต่ในขณะเดียวกันสามารถปลุกกระตุ้นความรู้สึกถึงตะวันออก ทั้งความเป็นรูปธรรมในผลงานซึ่งมีลักษณะกำกวมไม่สามารถจัดประเภทให้ลงตัว มีความเป็นได้ทั้งงานศิลปะแบบประติมากรรมหรือสิ่งของเครื่องใช้ เป็นไปได้ทั้งพื้นที่ในห้องสี่เหลี่ยมสีขาวหรือพื้นที่สาธารณะข้างนอกซึ่งสะท้อนถึงสถานะในระหว่าง (In-between) หรือเป็นพื้นที่ทับซ้อนที่เรียกว่าพื้นที่ที่สาม (Third Space) ส่วนในระดับนามธรรมนักวิจารณ์ศิลปะตะวันตกกล่าวถึงฤกษ์ฤทธิ์ว่าเป็นศิลปินเชิงแนวคิดที่มีลักษณะการเป็นผู้ให้เช่นในวัฒนธรรมท้องถิ่นของอเมริกาแบบหนึ่งที่เรียกว่า “Potlatch-Conceptualist” (Saltz 1996, 82) ส่วนในเมืองไทยกลับถูกมองในฐานะความมีอัธยาศัยไมตรีและเมตตาที่เป็นนิสัยของคนไทย

เพื่อเข้าใจการผสมผสานทางวัฒนธรรมของผลงานศิลปะนิคอส พาพาสเทอร์-เกียอะดิส แบ่งรูปแบบลูกผสมที่เป็นการแปรสภาพทางวัฒนธรรม (Cultural Transformation) ไว้ 3 ระดับ ได้แก่ 1. รูปธรรมที่มองเห็นหรือความแตกต่างภายใต้อัตลักษณ์ที่เป็นผลลัพธ์ของผสมกับส่วนประกอบต่างชาติ 2. ในด้านกระบวนที่ความแตกต่างทางวัฒนธรรมถูกแปรสภาพหรือการถูกแปรสภาพภายในวัฒนธรรมแม่ 3. สามารถเชื่อมโยงกับกระบวนการสุนทรียะและทำให้สามารถนำมาเทียบเคียงเปรียบเทียบกับเทคนิคนักศิลปะสมัยใหม่ เช่น การปะติด (Collage) มอนทาจ (Montage) การผสมหลากวัสดุ (Bricolage) (Papastergiadis, 2012, 117)

สถานะภาพของศิลปินสามารถจัดได้ว่าเป็นชนกลุ่มน้อยหรือคนชายขอบระหว่างสังคมตะวันตกและสังคมไทย หรือเป็นผู้ที่มีสถานะข้างในและข้างนอกของสังคมนั้น ในขณะเดียวกันสายตาของผู้ที่อยู่ภายนอกอย่างฤกษ์ฤทธิ์ที่มองเข้ามาสู่ข้างในกลับสร้างความเป็นไปได้ใหม่ที่จะนำเสนอมุมมองใหม่ และเป็นการวิจารณ์วัฒนธรรมและสังคมของตนเองที่เข้าไปสัมพันธ์เกี่ยวข้อง โดยใช้กระบวนการสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational Aesthetic)[4] อันมาจากชีวิตประจำวันของศิลปินที่ล้วนแต่เป็นการใช้ของเดิมหรือสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมท้องถิ่นดั้งเดิมมาสร้างใหม่ให้คลุมเครือ เช่น untitled 1992 (Free) ฤกษ์ฤทธิ์เลี้ยงแกงเขียวหวาน 2 หม้อ โดยหม้อหนึ่งเป็นแกงสีแดงที่ใช้วัตถุดิบในท้องถิ่นหาได้ในนิวยอร์ก อีกหม้อหนึ่งสีเขียวใช้วัตถุดิบของกินที่นำเข้าจากไทย untitled 1993 (Cured) ฤกษ์ฤทธิ์ได้ร่วมแสดงงานผลงานศิลปะกับภายในกลุ่มศิลปินตะวันตกหน้าใหม่มากมายในนิทรรศการที่ชื่อ “Fever” ฤกษ์ฤทธิ์สร้างเต็นท์ที่มีสัดส่วนตามขนาดห้องชงชาญี่ปุ่นด้วยผ้าคล้ายจีวรพระสีส้ม และภายในเต็นท์ได้ทำพื้นที่ให้ผู้ชมได้เข้ามานั่งดื่มชาญี่ปุ่นอันเหมือนกับการทำสมาธิซึ่งเป็นความตั้งใจของฤกษ์ฤทธิ์ที่ต้องการเสนอพื้นที่ทางเลือกท่ามกลางพื้นที่ศิลปะตะวันตก untitled 1993 (1271) เป็นการตีความหมายวัฒนธรรมการกินด้วยเส้นก๋วยเตี๋ยวเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์การเดินทางของมาร์โคโปโลที่เริ่มต้นจากอิตาลีไปสู่จีนและมาสู่ไทย untitled 1995 (Back of Postcard Reads) เป็นผลงานหลากสื่อมากมายที่ถูกจัดวาง เช่นศิลปะหลอดไฟนีออนของแดน ฟลาวิน (Dan Flavin) โคมไฟที่เป็นของสะสมในพิพิธภัณฑ์ เต็นท์สีจีวร เตียงพับ และวิดีโอผลงาน เชื้อเชิญให้ผู้ชมเข้ามา

4 ผลงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ได้รับขนานนามว่าเป็นตัวแทนศิลปะเชิงสัมพันธ์ (Relational Art) หรือสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์จากนักวิจารณ์ศิลปะชาวฝรั่งเศสและภัณฑารักษ์ นิโคลาส บูริโยด์ (Nicolas Bourriaud) เป็นการนำศิลปะสร้างการเชื่อมโยงกับบริบททางสังคม โดยที่ศิลปินจะเป็นผู้จำลองปฏิบัติการความจริงที่อยู่ในสังคมด้วยสถานการณ์ การพบปะ หรือเหตุการณ์ต่างๆ ในผลงานศิลปะ ศิลปะเชิงสัมพันธ์ได้สร้างความสัมพันธ์รูปแบบใหม่กับผู้ชมจากเดิมที่พื้นที่แสดงงานศิลปะเป็นเพียงแค่พื้นที่ให้ผู้ชมงานเดินผ่านผลงานวัตถุที่ไม่มีชีวิตจากการเพ่งมอง แต่ผลงานศิลปะเชิงสัมพันธ์ได้สร้างสภาพแวดล้อมทางสังคมที่ทำให้ผู้ชมได้เข้ามาอยู่รวมกัน เป็นการเผชิญหน้าเกิดปฏิสัมพันธ์ในกิจกรรม สถานการณ์ หรือผลงานที่ศิลปินเป็นผู้สร้างขึ้น

นั่งพักผ่อนดูวิดีโอเรื่องการเย็บผ้าท้องถิ่นชาวม้ง และมีผ้าห่มและหมอนซึ่งเป็นฝีมือผลิตจากแรงงานของชนกลุ่มม้งลาวที่เข้ามาอพยพลี้ภัยการเมืองในประเทศสหรัฐอเมริกา untitled 1996 (Traffic) ฤกษ์ฤทธิ์สนใจเมืองหลวงใหญ่อย่างกรุงเทพที่ผจญกับการจราจรติดขัดพร้อมกับบริบทความคิดเรื่องรถแท็กซี่ทั่วโลกที่เป็นพาหนะโดยสารที่ได้แทรกแซงทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนในพื้นที่สาธารณะ untitled 1999 (Royal Thai Pavilion) ฤกษ์ฤทธิ์ท้าทายความสัมพันธ์ทางการเมืองในบริบทโลกศิลปะโดยการนำเสนอศาลาไทยที่ไม่เคยมีในนิทรรศการเวนิซเบียลนาเล่ในฐานะผลงานประติมากรรมเป็นต้นอ่อนไม้สักนำเข้าจากอัมสเตอร์ดัมมาปลูกในสวนของนิทรรศการ untitled 1999 (Young Man If My Wife Make It...) ผัดไทยปลอมทำจากเรซิ่น ฤกษ์ฤทธิ์ตั้งชื่อผลงานจากประสบการณ์เมื่อเขาถูกเชิญไปร่วมสัมมนากับศิลปินไทยที่เชียงใหม่ ในเหตุการณ์ครั้งนั้นเขาถูกตั้งคำถามจากศิลปินไทยคนหนึ่งในทำนองว่าผลงานศิลปะผัดไทยต่างจากผัดไทยทั่วไปอย่างไร การตั้งชื่อผลงานชิ้นนี้จึงเป็นการโต้กลับการถูกวิจารณ์ดังกล่าว และเปลี่ยนภาพลักษณ์ที่เคยชินของศิลปิน

*ภาพที่ 5 ผลงาน untitled 1999 (Royal Thai Pavilion)*
*มีนัยยะท้าทายการเมืองในโลกศิลปะตะวันตก*

ในอีกมุมหนึ่งฤกษ์ฤทธิ์สนใจที่จะถ่ายทอดและวิจารณ์สภาพบรรยากาศสังคมในเมืองไทยที่ศิลปินเคยมีประสบการณ์ตรงและผ่านหูผ่านตาอันเป็นเรื่องของภายในประเทศ เช่น ผลงานภาพถ่ายหลายชิ้นที่เป็นภาพถ่ายภายในประเทศไทย ทั้งกิจกรรมพระสงฆ์ภายในวัด อาคารบ้านเรือนในเมืองไทย จิตรกรรมปะติดกับหน้าข่าวหนังสือพิมพ์ไทย หรือผลงานวาดเส้นภาพเหตุการณ์สำคัญตามข่าวหน้าหนังสือพิมพ์ไทย หรือตุ๊กตาหุ่นเชิดห่มผ้าสีส้ม ชื่อผลงาน Bad Monk ที่ทำขึ้นเพื่อการกุศล โดยอ้างอิงเหตุการณ์กรณีข่าวฉาวของอดีตพระสงฆ์ชื่อดังรูปหนึ่งในเมืองไทย

ผลงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์สะท้อนให้เห็นถึงเรื่องการเมืองภายในธรรมเนียมศิลปะซึ่งมาจากส่วนหนึ่งที่ฤกษ์ฤทธิ์ใช้ภาพลักษณ์ไทยภายนอกเพื่อต่อรองวัฒนธรรมตะวันตก และภาพภายนอกของความเป็นพลเมืองโลกหรือผู้พลัดถิ่นที่สามารถวิจารณ์วัฒนธรรมตะวันตกหรือความคิดยุโรปเป็นศูนย์กลาง เรเนท โดห์เมน อ้างถึง บัณฑิต เจริญโรจนากิจ (Dohmen 2013, Online) ว่า ฤกษ์ฤทธิ์กลายเป็นแบบอย่างของศิลปินไทยรุ่นใหม่ผู้ซึ่งกำลังค้นหาความอิสระจากข้อจำกัดต่างๆ ของความเป็นไทยที่ผูกติดกับจินตภาพของชาติ คือ ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์...ศิลปินร่วมสมัยไทยเริ่มต้นท้าทายศิลปะไทยประเพณีใหม่ที่เป็นภาพผูกมัดของวัฒนธรรมไทย ฤกษ์ฤทธิ์จึงเป็นผู้หนึ่งที่เป็นผู้ท้าทายจากข้างนอก

## ความหมายของ “ความเป็นชาติ”อันกำกวมของศิลปะร่วมสมัยไทย

ความคิดเรื่องชาตินั้นไม่ได้เกิดขึ้นเองแต่เป็นสิ่งประดิษฐ์ทางสังคมที่มีแนวคิดให้คนมากมายหรือคนแต่ละคนกลายเป็นหนึ่งเดียว (Many to One) แต่การที่จะทำให้คนมาอยู่ด้วยกันได้หรือมีความคิดไปในทางเดียวกันจำเป็นต้องมีการทำกิจกรรมแสดงออกร่วมกันผ่านพิธีกรรมหรือสัญลักษณ์ เช่น ธงชาติ เพลงชาติ การเฉลิมฉลองวันสถาปนาชาติ การเขียนประวัติศาสตร์ของชาติลงในตำราเรียน ทั้งหมดนี้เป็นส่วนหนึ่งที่อีริค ฮอบสบอว์ม (Eric Hobsbawm) เรียกว่า ประเพณีประดิษฐ์ (Invent ofTradition) (Bhabba 1990, 49) อันเป็นการผลิตซ้ำเชิงสัญลักษณ์เพื่อกระตุ้นให้รู้สึกถึงความเป็นชาติที่สืบเนื่องยาวนานมาจากอดีตสู่ปัจจุบัน การประดิษฐ์ของประเพณีจึงเป็นการเขียนประวัติศาสตร์เรื่องเล่าให้คนในชาติเชื่อว่าตนเองมีจุดกำเนิดรู้สึกถึงเอกภาพที่ทุกคนมีประวัติศาสตร์ร่วมกัน

เบน แอนเดอร์สัน อ้างถึงใน ชาญวิทย์และคณะ (2552, 9) เสนอว่าชาติเป็นเพียงแค่ความคิดซึ่งเรียกว่า ชุนชนจินตกรรม (Imagined Community) ช่วยให้คนในชาติอันหลากหลายสามารถจินตนาการร่วมกันถึงความเป็นชาติโดยพร้อมเพรียงกัน ซึ่งเกี่ยวข้องกับประเด็นเวลาและสถานที่ โดยยกตัวอย่างถึงการอ่านนิยายและหนังสือพิมพ์ที่เป็นสื่อกลาง ที่ช่วยให้คนในชาติสามารถรู้ว่าตัวตนอยู่แห่งหนใดในชุมชนร่วมกับคนอื่นในเวลาเดียวกัน แม้ว่าจะไม่เคยพบกันมาก่อน แต่โฮมิ บาบามองว่าความพยายามที่จะทำให้คนในชาติหลายคนมาเป็นหนึ่งเดียวกลับมีความขัดแย้งจากการกระทำหรือปฏิบัติการที่เกี่ยวข้องกับมิติเวลาสองแบบ คือ ปฏิบัติการเชิงสั่งสอน (Pedagogical) ที่ใช้การเล่าเรื่องหรือเขียนจุดกำเนิดของชาติอย่างมีเสถียรภาพเพื่อให้ประวัติศาสตร์เดินหน้าไปอย่างต่อเนื่อง และสะสมเพิ่มพูนเป็นระยะๆ (Bhabba 1994, 145) ส่งต่อเรื่องเล่ามาสู่ปัจจุบันจากคนรุ่น

ต่อรุ่น ทำให้คนในชาติรู้สึกถึงความเที่ยงแท้ยั่งยืน หรือเป็นการสร้างประวัติศาสตร์แนวเส้นตรง รวมศูนย์คนในสังคมให้เป็นหนึ่งหน่วยเดียวกัน แต่ปฏิบัติการนี้กลับเป็นวิธีสวนทางกับวิถีปฏิบัติอีกของชาติอีกแบบหนึ่ง คือ ปฏิบัติการแสดงออก (Performative) ที่หมายถึงวิธีการใช้สัญลักษณ์ต่างๆ ของชาติหรือภาพตัวแทนที่มีการแสดงออกอย่างไร้ขอบเขตเพื่อสะท้อนถึงชาติอย่างมีนัยยะ และถูกผลิตซ้ำในหลายแบบอย่างต่อเนื่องจากประชาชนเพื่อสร้างความรู้สึกถึงความเป็นพวกพ้องเดียวกัน กลวิธีการสร้างเรื่องเล่าที่เป็นการเขียนชาติจึงเป็นความคิดที่กำกวม (Conceptual Ambivalence) เพราะจุดหนึ่งคือการยึดติดกับจุดกำเนิด แต่อีกด้านหนึ่งเป็นการหลีกเลี่ยงจุดยึดติด ปฏิบัติการเชิงสั่งสอนนั้นทำให้ผู้คนกลายเป็นวัตถุ (Object) ทางประวัติศาสตร์ที่สร้างภาพความเป็นเอกภาพต่อเนื่อง แต่ในทางตรงข้ามปฏิบัติการแสดงก็ส่งเสริมให้ผู้คนมีตัวตนขึ้น (Subject) ภายใต้ความหลากหลายที่เผยให้เห็นข้อกำหนดและบรรทัดฐานทั้งเชื้อชาติ ชนชั้น แรงงาน หรือความเป็นชายขอบที่ถูกสร้างจากในชาติตนเอง

นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล และสุธี คุณาวิชยานนท์ ทั้งสองคนเป็นศิลปินที่แสดงถึงการใช้ภาพตัวแทนหรือสัญลักษณ์ของชาติต่างๆ ภายใต้อัตลักษณ์ไทยและเป็นคนไทยที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ (นาวินมีเชื้อสายไทย-อินเดีย ส่วนสุธีมีเชื้อสายไทย-จีน) เนื้อหาผลงานของศิลปินทั้งสองเป็นการกล่าวย้ำวิจารณ์ สังคมร่วมสมัย หรือสะท้อนถึงวัฒนธรรมไทยที่ถูกปรับเปลี่ยนตามกระแสความก้าวหน้า รวมถึงการให้ความสำคัญแก่ศิลปวัฒนธรรมของชาวบ้านเช่น ผลงานชุด There is No Voice ของนาวินประกอบด้วยภาพถ่ายขาวดำของคนแก่ตามชนบทในขวดยาที่ใช้แล้วจำนวนหลายร้อยชิ้น สะท้อนถึงคนชายขอบที่ถูกละเลยจากคนรุ่นหลังในสังคมไทย

โครงการ Navin Production ของนาวินสนใจการใช้ผลงานศิลปะเข้าถึงผู้ชมในวงกว้าง และเป็นการวิจารณ์วัฒนธรรมการบริโภคที่อยู่ในสังคมไทยและการทำ

วัตถุศิลปะให้เป็นสินค้า โครงการ Treated, Ozonated and Bottled เป็นการนำน้ำเสียของคลองแม่ข่าในจังหวัดเชียงใหม่มาบรรจุลงขวดแปะฉลากเพื่อสื่อถึงศิลปะในฐานะการผลิตแบบมวลชล (Mass Product) ที่ผลิตแต่สิ่งเหมือนกันแต่ไม่มีประโยชน์ และเป็นการตั้งคำถามว่าอะไรคือคุณค่าของงานศิลปะ โครงการ Navin Gallery Bangkok ที่ใช้รถแท็กซี่เป็นแกลเลอรี่แสดงงานศิลปะวิ่งบริการทั่วกรุงเทพฯ โดยร่วมมือกับศิลปินหลายคนสร้างผลงานศิลปะภายในรถแท็กซี่ที่จอดรับผู้ชมหน้าพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงพื้นที่ศิลปะที่ง่ายขึ้นและท้าทายบทบาทสถาบันศิลปะในประเทศไทย

ภายหลังนาวินเริ่มนำประสบการณ์ชีวิตประจำวันที่เป็นอัตลักษณ์ไทยๆ หรือวัฒนธรรมไทยแบบชาวบ้าน เช่น รถตุ๊กตุ๊ก ผ้าขาวม้า การ์ตูนเล่มละบาท โปสเตอร์ภาพยนตร์ มาเป็นส่วนหนึ่งในโครงการศิลปะต่างๆ ของนาวิน

**ภาพที่ 6**
*ผลงานรูปถ่ายคนแก่ในชนบทใส่ขวดเปล่าของนาวิน*

**ภาพที่ 7** *นิทรรศการ เมืองมีขา (City on The Moves)*

นิทรรศการ City On The Moves ที่จัดขึ้นเมืองตามเมืองใหญ่ทั่วโลกนาวินและฤกษ์ฤทธิ์ส่งรถตุ๊กตุ๊ก 2 คัน จากเมืองไทยเข้าร่วมแสดงเป็นผลงานศิลปะ โดยคันหนึ่งวิ่งรอบเมืองและอีกคันถูกจัดวางติดตั้งในพิพิธภัณฑ์พร้อมกับภาพจิตรกรรมเลียนแบบโปสเตอร์ภาพยนตร์ไทยหรือภาพคัทเอ้าท์ เนื้อหาในภาพคัทเอ้าท์เป็นเรื่องแต่งขึ้นจากศิลปินโดยมีเนื้อหาเชื่อมโยงสองพื้นที่ระหว่างคนในท้องถิ่น (สถานที่จัดนิทรรศการ) กับคนไทย (ศิลปินและเพื่อนศิลปิน) และเมื่อนิทรรศการนี้ถูกจัดในเมืองถัดไปเนื้อหาของภาพคัทเอ้าท์ก็จะถูกปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมตามพื้นที่นั้น ผลงานชุดนี้ได้สะท้อนถึงการแทรกซึมของสภาพแวดล้อมสังคมกรุงเทพฯ ไปสู่เมืองหลวงต่างๆ ที่ถูกจัดนิทรรศการ

Navin and His Gang Visit Vancouver ผลงานศิลปะของนาวินที่ใช้การ์ตูนเล่มละบาทเป็นครั้งแรก เป็นเรื่องราวของนาวินและเพื่อนที่เดินทางเหาะข้ามทวีปบนเสื่อมหัศจรรย์ ในห้องนิทรรศการนาวินปูเสื่อที่นำเข้าจากเมืองไทยและฉายวิดีโอในห้องแกลเลอรี่ให้ผู้ชมได้พักผ่อนพูดคุย นาวินให้ความหมายถึงเสื่อ คือพื้นที่การติดต่อสื่อสารต้อนรับในสังคมไทย หลังจากนั้นรูปแบบการ์ตูนเล่มละบาทปรากฏในผลงานในชิ้นถัดมา เช่น “ไม่เป็นไรแมน” ที่เป็นเรื่องยอดมนุษย์ได้รับแรงบันดาลใจจากแฝดสยาม ในนิทรรศการนี้ยังมีบาร์เหล้าค๊อกเทลซึ่งมีเมนูเป็นชื่อผีไทย หรือผลงานชุด Another Day in Sydney ที่ใช้การสัมภาษณ์จากคนขับแท็กซี่ในเมืองซิดนีย์มาทำหนังสือการ์ตูน และนำเสนอชีวิตเมืองหลวงที่เป็นแหล่งพบปะผู้คนอันหลากหลาย ผลงานชุด PhaKhao Mar on Tour นาวินหยิบประโยชน์การใช้สอยของผ้าขาวม้าในสังคมไทยผ่านเรื่องราวการใช้ผ้าขาวม้าของลุงปันที่เป็นชาวบ้านอาศัยอยู่ในชนบทมาตีความใหม่เป็นคุณค่าที่ดูสากลด้วยวิธีการต่างๆ ทั้งในส่วนของผู้ชมที่นำผ้าขาวม้านำกลับไปบ้านสร้างสรรค์วิธีการใช้ด้วยตนเอง หรือศิลปินที่นำผ้าขาวม้าตัดเป็นชุดสูทกลายเป็นแฟชั่นร่วมสมัยเพื่อเทียบเคียงวัฒนธรรมโอตาคุ[5] ของญี่ปุ่น

ความเป็นสินค้าในฐานะงานศิลปะของนาวินสะท้อนอัตลักษณ์หรือเอกลักษณ์ไทยที่ปรับเปลี่ยนไปตามกระแสโลกาภิวัตน์ ทำให้ความเป็นไทยถูกเปลี่ยนความหมายใหม่สอดรับกับความหลากหลายและกระแสบริโภคในแบบทุนนิยม เกษียร เตชะพีระ (ประชา และเกษียร 2554) เสนอถึงวัฒนธรรมการบริโภคความเป็นไทยในยุคโลกาภิวัตน์ถูกแปรสภาพให้มีลักษณะเป็นเพียงเรื่องของจิตวิญญาณอันกลวงเปล่าภายในจิตใจของผู้บริโภค มาจากความสามารถในการเพิ่ม

5 “โอตาคุ” เป็นคำที่ใช้เรียกกับคนหรือกลุ่มคนที่เป็นผู้บริโภค หลงใหล คลั่งไคล้ในการ์ตูนแอนิเมชั่น โมเดลการ์ตูน วิดีโอเกม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของอุตสาหกรรมและวัฒนธรรมบันเทิงที่เติบโตมาพร้อมกับสังคมญี่ปุ่น ต่อมาวัฒนธรรมการบริโภคของโอตาคุแพร่หลายมากขึ้นทั่วโลกกลายเป็นอุตสาหกรรมที่ส่งออกและทำรายได้มหาศาลให้ญี่ปุ่น

สัญญะ (Sign) ความเป็นไทยในวัฒนธรรมหรือวัตถุสินค้าที่ไม่ได้เป็นไทย เป็นการทดแทนความเป็นไทยในด้านความรู้สึกซึ่งทำให้ผู้บริโภคไม่รู้สึกว่ากำลังบริโภคในสิ่งที่ไม่เป็นไทยอยู่ ในขณะเดียวกันก็เป็นการคงรักษาความเป็นไทยจึงมีภาพลักษณ์เป็นสองหรือทวิอัตลักษณ์ (Double Identity)

**ภาพที่ 8** *ผลงานชุดผ้าขาวม้าของนาวิน*

นาวินกลับมาให้ความสำคัญกับคุณค่าศิลปะในชาติตนเองและท้องถิ่น โดยใช้อินสนธิ์ วงศ์สาม เป็นตัวแทน ผลงานสุดขอบฟ้า (Fly Me to the Another World) ที่นำเสนอเป็นภาพจิตรกรรมแบบโปสเตอร์ภาพยนตร์ไทยขนาดใหญ่เล่าเรื่องประวัติศาสตร์ชีวิตเรื่องราวการเดินทางและการทำงานศิลปะของอินสนธิ์ วงศ์สาม ผลงานชุดนี้สะท้อนภาพความคล้ายคลึงกันในชีวิตระหว่างนาวินกับอินสนธิ์ คือการมีปฏิสัมพันธ์สู่ต่างชาติภายนอก (นาวินแสดงงานศิลปะในต่างประเทศบ่อยครั้งและผลงานชุดสุดขอบฟ้าถูกแสดงครั้งแรกในประเทศอิตาลีจากการถูกรับเชิญไปแสดงที่นั่น) แต่สุดท้ายคือการกลับมาหาจุดกำเนิดที่บ้านเกิด (อินสนธิ์กลับมาใช้ชีวิตและทำงานศิลปะในลำพูนหลังจากที่เคยใช้ชีวิตโชกโชนในต่างประเทศ)

**ภาพที่ 9** *"สุดขอบฟ้า" นำเสนอชีวิตของอินสนธิ์ วงศ์สาม ที่เชื่อมต่อกับประวัติศาสตร์ศิลปะไทยร่วมสมัย*

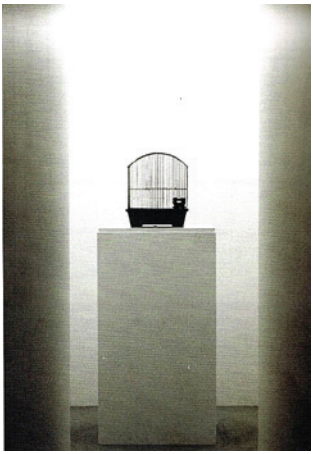
ผลงานสุดขอบฟ้าเป็นการเรียนรู้ตัวตนชีวิตร่วมสมัยของนาวินผ่านประวัติศาสตร์ชีวิตของอินสนธิ์ วงศ์สาม ที่เผยให้เห็นว่าชีวิตของอินสนธิ์เป็นส่วนหนึ่งของพัฒนาการประวัติศาสตร์ศิลปะไทยที่ประกอบด้วยอิทธิพลปัจจัยต่างๆ ทั้งภายในและนอกประเทศในช่วงทศวรรษที่ 1950-1960 เช่น การเป็นลูกศิษย์ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของอินสนธิ์ที่ใช้รูปแบบนามธรรมของศิลปะสมัยใหม่สากลที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก ความตั้งใจเดินทางไปต่างประเทศของอินสนธิ์เพื่อไปแสดงงานศิลปะที่บ้านเกิดของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้อุปถัมภ์ศิลปะต่างๆ ทั้งภายในและนอกประเทศที่ช่วยเหลือให้อินสนธิ์สามารถแสดงผลงานศิลปะสมัยใหม่ของไทยสำเร็จที่อิตาลี เป็นต้น ผลงานสุดขอบฟ้าจึงเป็นการย้อนกลับมาให้ความสำคัญของศิลปะในบ้านเกิดที่บ่งบอกถึงการกลับไปหารากเหง้าของตัวเองที่เชื่อถึงความเป็นอุดมคติของความเป็นแก่นแท้ยั่งยืนในชาติ อย่างไรก็ตามงานชิ้นนี้ถูกวิจารณ์ว่านาวินใช้ประโยชน์จากเรื่องราวของอินสนธิ์ที่นำมาสร้างเรื่องเล่าขึ้นใหม่ (Rawanchaikul 2008, 324)

ปรัชญาคำสอนพุทธศาสนาถูกหล่อหลอมเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของสังคมไทยมาจากความสัมพันธ์ของอำนาจรัฐและศาสนาพุทธในเมืองไทย พุทธศาสนากระแสหลักของไทยนั้นถูกปกครองโดยคณะสงฆ์ไทยฝ่ายเถรวาทที่อยู่ภายใต้ควบคุมของรัฐ ซึ่งให้ความสำคัญความคิดทางโลกียธรรมที่มุ่งสอนให้ประชาชน

ประพฤติตนในศีลธรรม หรือมีคุณธรรมแบบที่ยึดมั่นและจงรักภักดีต่อชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ มีความสามัคคีกันและพร้อมที่จะเสียสละเพื่อชาติ ฯลฯ ศาสตราจารย์อภินันท์ โปษยานนท์ (Poshyananda 1996, 104) เสนอว่า แนวคิด “ความบริสุทธิ์” ของพุทธศาสนาในเมืองไทยยังคงเป็นศูนย์กลางในการสร้างความรู้สึกของความเป็นเนื้อเดียวกันและความกลมกลืนในประเทศไทย

ผลงานศิลปะของนาวินและสุธีให้ความสำคัญกับเนื้อหาหลักธรรมหัวใจคำสอนทางพุทธศาสนา คือ อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา ซึ่งเป็นความคิดของพุทธศาสนาในระดับโลกุตรธรรม ซึ่งสวนทางกับความคิดพุทธศาสนากระแสหลักในชาติไทยอันมุ่งเน้นโลกียธรรมให้คนในชาติยึดถือประพฤติตนตามศีลธรรม ในผลงานชุด The Zero Space Which is Not Empty นาวินเขียนคำว่า I, My, Me, Mine และ Myself บนผนังห้องสีขาวในแกลเลอรี่ และบังคับให้ผู้ชมเดินเข้ามาในห้องทีละคนเพื่อได้พิจารณาถึงการมีอยู่ของตัวตนของผู้ชมที่กลายเป็นส่วนหนึ่งของผลงานนาวิน และผลงานชุด A Dialogue with Oneself ที่พัฒนามาจากผลงานชุดก่อนหน้าซึ่งนาวินเปลี่ยนวัตถุในห้องนิทรรศการโดยไม่ซ้ำกันทุกวันเพื่อให้ผู้ชมรับรู้และตระหนักถึงการมีอยู่ของวัตถุกับตัวเอง

การอยู่ห่างไกลจากบ้านเกิดเมืองนอนเป็นเหตุให้เกิดความรู้สึกถึงการกลับมาค้นหาวัฒนธรรมที่ตนเองมีอยู่ เวลาและจิต 1. และทุกขณะจิตของสุธีเป็นชุดผลงานที่ทำขึ้นในช่วงที่ไปศึกษาต่อในออสเตรเลียและเป็นช่วงที่เริ่มศึกษาพุทธศาสนาในฐานะรากเหง้าความเป็นไทย ผลงานถูกนำเสนอด้วยจิตรกรรมหลากสื่อผสมบนกระดาษจำนวนมหาศาลเพื่อสะท้อนสภาวะจิตที่มีการเปลี่ยนแปลงในทุกช่วงขณะบทสนทนาระหว่างตัวตนผลงานศิลปะจัดวางเครื่องพิมพ์ 2. พิมพ์คำว่า “ตัวกูของกู” อย่างต่อเนื่องวนเวียนไปอย่างไม่รู้จบพุทธภูมิปัญญาหนังสือสำเนา ภาพถ่ายพระพุทธรูปที่เริ่มจางหายไปในแต่ละหน้าซึ่งเกิดการถ่ายสำเนาเอกสารต่อๆ กันไปโดยศิลปินให้ความหมายถึงการเปลี่ยนแปลงหรือความว่างเปล่าไม่มีตัวตน



**ภาพที่ 10** *เนื้อหาปรัชญาพุทธศาสนา อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา สะท้อนอยู่ในผลงานของนาวินและสุธี*

ผลงานของสุธีส่วนใหญ่แสดงถึงปฏิบัติการเชิงสั่งสอน (Pedagogical) บ่อยครั้งที่ใช้สัญลักษณ์ไทยต่างๆ ที่เข้าใจง่ายสะท้อนถึงความรู้สึกเกี่ยวกับวิกฤตกาลภายในสังคมไทยเพื่อต้องการตระหนักหรือรู้เท่าทันถึงชาติไทยที่เป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นอันปราศจากสาระแก่นแท้ (Essence) หรือตัวตนที่เที่ยงแท้และยั่งยืนตนเองที่ไม่ควรจะยึดมั่นถือมั่นในชาติไทย สุธีใช้รูปร่างช้างเผือกที่เป็นสัญลักษณ์เคยปรากฏบนผืนธงชาติไทยถูกนำเสนอผ่านวัสดุต่างๆ ที่ดูเสื่อมสลายไม่มั่นคงจากน้ำแข็ง ผงปูนขาว ยางพารา หินอ่อนที่แตกหัก เป็นต้น

ต่อมาการใช้สัญลักษณ์ต่างๆ ที่หมายถึงชาติของสุธีถูกนำมาผนวกกับการใช้เทคนิคที่ทำให้ผลงานศิลปะเคลื่อนไหวได้ จนพัฒนาไปสู่วิธีที่สามารถทำให้ผลงานศิลปะมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมและสามารถผลิตนัยยะการสร้างสำนึกร่วมภายในชาติผ่านกิจกรรม อย่างเช่น ผลงานชุด ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ประติมากรรมรูปทรงคนพนมมือที่ติดมอเตอร์เคลื่อนไหวมีกลไกให้สามารถโค้งคำนับและเปิดศีรษะ

กลวงเปล่าอันหมายถึงการสั่งสอนในวัฒนธรรมไทยที่ทำตามๆ กันมา หรือในผลงานชุดยุบหนอ-พองหนอ เชิญชวนให้ผู้ชมเป่าลมกับประติมากรรมยางพาราที่สร้างเป็นรูปทรงจากสัญญะไทยต่างๆ เช่น พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชียใช้รูปทรงเสือที่หมายถึงการขนานนามประเทศไทยเป็นเสือเศรษฐกิจตัวใหม่แห่งเอเชีย ตำนานจากท้องทุ่งที่ใช้ควายสื่อถึงสังคมกสิกรรมไทย ช้างกระทืบโลงที่เป็นชื่อของสมุนไพรลมหายใจสยาม (แฝด) อ้างอิงถึงแฝดสยาม (อินจัน) ที่มีตัวติดกันเป็นตัวแทนความแปลกประหลาดของสยามในสายตาตะวันตก

**ภาพที่ 11**
*รูปทรงช้างที่ทำจากวัสดุไม่คงทนที่สุธีมักหยิบนำมาใช้ในงานศิลปะ*

**ภาพที่ 12**
*พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย*

ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ถนนราชดำเนิน) ของสุธี ที่เป็นส่วนหนึ่งของนิทรรศการศิลปกรรมกลางแจ้งประชาธิปไตยในงาน 100 ปี นายปรีดี พนมยงค์ สุธีจัดวางโต๊ะนักเรียนไม้แบบเก่าจำนวน 14 ตัวริมถนนราชดำเนิน บนโต๊ะแกะสลักภาพพิมพ์ผิวนูนให้ผู้ชมสามารถใช้กระดาษวางทาบบนโต๊ะแล้วฝนภาพด้วยดินสอ ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับความคิดชาตินิยมของประวัติศาสตร์การเมืองไทย เช่น ความต้องการก้าวหน้าของบ้านเมืองให้เท่าเทียมกับตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 5 การเคลื่อนไหวเพื่อประชาธิปไตยของกลุ่ม รศ.130 การเปลี่ยนแปลงการปกครอง 24 มิถุนายน 2475 ของคณะราษฎร์ ขบวนการเสรีไทย เหตุการณ์เดือนตุลา และ เหตุการณ์พฤษภาคมทมิฬ เป็นต้น

ในผลงานชุดนี้สุธีอยากให้ผู้ชมหรือประชาชนจดจำเหตุการณ์ที่สำคัญในอดีตเหล่านี้ที่ถูกลืมเลือนไปตามกาลเวลา แต่ภายหลังสุธีพบว่าผลงานชุดนี้สามารถสร้างความทรงจำของประวัติศาสตร์ชาติแบบใหม่ที่ผู้ชมสามารถประติดประต่อด้วยตัวเอง (ผู้ชมบางคนอาจเอากระดาษไปวางและฝนโต๊ะเรื่อง 14 ตุลา ไปผสมกับเรื่องพฤษภาทมิฬอีกโต๊ะหนึ่งในกระดาษแผ่นเดียวกัน) แซนดร้า เครท (Sandra Cate) วิจารณ์ถึงผลงานห้องเรียนประวัติศาสตร์ว่า เป็นการอ้างอิงถึงวัฒนธรรมทางสายตาที่ฝังอยู่ในชีวิตประจำวันไทย แต่ก็แสดงให้เห็นถึงคำถามและท้าท้ายเรื่องการศึกษาที่ทำให้เกิดบิดเบือนและลดทอนประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมไทย (Adams and Gillogly 2011, 217)

**ภาพที่ 12** *ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ถนนราชดำเนิน)*

## สรุป

ปรากฏการณ์ในช่วงทศวรรษ 1990 ที่เป็นยุคโลกาภิวัตน์และหลังอาณานิคม ศิลปินไทยทั้ง 3 ท่านที่เลือกเป็นตัวแทนแนวความคิดดังกล่าวได้แก่ ฤกษ์ฤทธิ์ นาวิน และสุธี เป็นตัวแทนในศิลปะร่วมสมัยไทยมักนำเสนอภาพตัวแทนอัตลักษณ์ไทยจากชีวิตประจำวันด้วยบริบทใหม่ในศิลปะร่วมสมัย ในกรณีของฤกษ์ฤทธิ์ ศิลปินไทยผู้อาศัยอยู่ต่างประเทศเป็นหลักและมีสถานะผู้ที่อยู่ตรงขอบ (Border) ระหว่างความเป็นตะวันตกและตะวันออก (ไทย) ปฏิบัติการศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ผลิตซ้ำภาพตัวแทนอัตลักษณ์ไทยทำให้เกิดสร้างการต่อรองท้าทายอำนาจตะวันตกและไทย อีกทั้งความสำเร็จในเวทีศิลปะนานาชาติของฤกษ์ฤทธิ์ที่ใช้รูปแบบศิลปะร่วมสมัยทำให้ฤกษ์ฤทธิ์เป็นต้นแบบที่ศิลปินไทยปรารถนา ในกรณีของนาวินและสุธีที่เป็นศิลปินไทยอาศัยอยู่ในประเทศ นาวินนำเสนองานศิลปะที่กลายเป็นสินค้าผสมผสานอัตลักษณ์ไทยๆ หรือศิลปวัฒนธรรมแบบชาวบ้าน ส่วนผลงานศิลปะของสุธีที่มักใช้สัญลักษณ์ของชาติในเชิงการเมืองปฏิบัติการศิลปะของทั้งคนแสดงถึงพลวัตรที่ถ่ายโอนไปมาระหว่างกรอบปฏิบัติการเชิงสั่งสอน (Pedagogical) กับกรอบปฏิบัติการแสดงออก (Performative) ภายในชาติ ซึ่งมีลักษณะกำกวมทั้งการยินยอมและต่อต้านวาทกรรมชาตินิยมทางวัฒนธรรมหรือ “ความเป็นไทย” ปฏิบัติการศิลปะของทั้ง 3 ท่านนี้ยังแสดงให้เห็นว่า วาทกรรมของนักชาตินิยมเป็นสิ่งบอบบาง แตกแยก หรือขัดแย้ง มากกว่าที่จะเป็นเรื่องดีงามและสร้างภาพลักษณ์ของการรวมเข้าหากัน

# บรรณานุกรม

เกษม เพ็ญภินันท์ และคณะ. 2552. *ความหลากหลายทางสังคม วัฒนธรรมในมนุษยศาสตร์.* กรุงเทพมหานคร: วิภาษา.

เจตนา นาควัชระ. 2546. *ศิลป์ส่องทาง : รวมบทความวิชาการ.* กรุงเทพมหานคร: คมบาง.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริและคณะ. 2552. *ชุมชนจินตกรรม บทสะท้อนว่าด้วยกำเนิดและการแพร่ขยายของชาตินิยม.* กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

ถนอม ชาภักดี. 2540. “ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช Chef-Conceptual Artist.” *เนชั่นสุดสัปดาห์* 28 กุมภาพันธ์, 66 - 67.

ธงชัย วินิจจะกูล. 2544. “ประวัติศาสตร์ไทยแบบราชาชาตินิยม : จากยุคอาณานิคมอำพรางสู่ราชาชาตินิยมใหม่หรือลัทธิเสด็จพ่อของกระฎุมพีไทยในปัจจุบัน.” *ศิลปวัฒนธรรม* 23, 1 (มกราคม), 56–65.

_____. 2546. “ภาวะอย่างไรหนอที่เรียกว่าศิวิไลซ์: เมื่อชนชั้นนำสยามสมัยรัชกาลที่ 5 แสวงหาสถานะของตนเอง ผ่านการเดินทางและพิพิธภัณฑ์ทั้งในและนอกประเทศ.” *รัฐศาสตร์สาร* 24, 2, 1-66.

ประชา สุวีรานนท์ และเกษียร เตชะพีระ. 2554. *อัตลักษณ์ไทย: จากไทยสู่ไทยๆ.* กรุงเทพมหานคร: ฟ้าเดียวกัน.

พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ. 2526. *ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475.* กรุงเทพมหานคร: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วรเทพ อรรคบุตร และคณะ. 2548. *เข้านอก ออกใน เข้านอก/ออกใน: รวมบทสัมภาษณ์และบทความศิลปะร่วมสมัย (พ.ศ.2546-2548).* กรุงเทพมหานคร: สเกล.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2548. *ศิลปะในประเทศไทย: จากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่.* กรุงเทพมหานคร: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว.

สายชล สัตยานุรักษ์. 2548. “การสร้างความเป็นไทยกระแสหลักและความจริงที่ความเป็นไทยสร้าง.” ในเวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทยครั้งที่ 2 มิติใหม่ของการวิจัยทางมนุษยศาสตร์แบบสหวิทยาการและบูรณาการ ระหว่างวันที่ 10-11 สิงหาคม 2548. เชียงใหม่: โรงแรมโลตัสปางสวนแก้ว.

สายัณห์ แดงกลม. 2552. “ลับแลในมนุษยศาสตร์ไทย” ในความหลากหลายทางสังคมวัฒนธรรมในมนุษยศาสตร์, เกษม เพ็ญภินันท์, บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร : วิภาษา, 67.

สุธี คุณาวิชยานนท์. 2545. *จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่ ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย.* กรุงเทพมหานคร: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

Bhabba, Homi. 1990. *Nation and Narration.* London: Routledge.

_____. 1994. *The Location of Culture.* London: Routledge.

*Everyday Life in Southeast Asia.* 2011. Edited by Kathleen M. Adams and Kathleen A. Gillogly. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Papastergiadis, Nikos. 2012. *Cosmopolitanism and Culture.* Cambridge: Polity Press.

Poshyananda, Apinan. 1996. *Contemporary Art in Asia: Traditions, Tensions.* New York: Asia Society Galleries.

Rama IX Art Museum. 2015. 6 Decades of Thai Art Exhibition. Retrieved February 2015. from http://www.rama9art.org/artisan/6decade/index.html

Rawanchaikul, Navin. 2008. *Navin's Sala: Navin Production's International Art & Life Magazine.* Chiangmai: Navin Production.

Dohmen, Renate. 2013. Towards a Cosmopolitan Critically? Relational Aesthetics, Rirkrit Tiravanija and Transnational Encounter with Pad Thai. Retrieved 2014, from https://openartsjournal.files.wordpress.com/2013/07/oaj_issue1_dohmen.pdf

Said, Edward. 2003. *Orientalism.* London: Penguin Books.

Saltz, Jerry. 1996. "A Short History of RirkritTiravanija." *Art in America* 84, 2 (February): 82.