03

ศิลปะแห่งการพรางและการพรางในศิลปะ[1]

สุธี คุณาวิชยานนท์[2]

รับบทความ: 10 ธันวาคม 2567 / แก้ไข: 28 กุมภาพันธ์ 2568 / ตอบรับตีพิมพ์: 3 มีนาคม 2568

https://doi.org/10.69598/sbjfa275506

---

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “ศิลปะแห่งการพรางและการพรางในศิลปะ” ได้รับทุนสนับสนุนจากกองทุนวิจัยและสร้างสรรค์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

[2] ศาสตราจารย์ ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: popsutee@gmail.com

บทคัดย่อ

บทความนี้ศึกษาการใช้การพรางและลายพรางในศิลปะร่วมสมัย โดยเริ่มต้นจากที่มาทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของการพราง ซึ่งเกี่ยวข้องกับการพรางของสิ่งมีชีวิตในธรรมชาติและการทหาร ต่อมาเป็นการสำรวจการใช้การพรางและลายพรางในบริบทของศิลปะร่วมสมัยและหลังอาณานิคม วัตถุประสงค์หลักของการศึกษาคือการสำรวจแนวคิดและแนวปฏิบัติของการพรางที่ปรากฏในวัฒนธรรมและศิลปะ เพื่อทำความเข้าใจวิธีที่ศิลปินร่วมสมัยนำการพรางมาใช้ในการวิพากษ์สังคม การเมือง และอำนาจ การวิจัยนี้อาศัยการทบทวนวรรณกรรมและการใช้กรอบคิดของศิลปะร่วมสมัย ศิลปะในลัทธิหลังสมัยใหม่และหลังอาณานิคมในการวิเคราะห์ผลงานศิลปะของศิลปินร่วมสมัยทั้งไทยและต่างประเทศ 5 คน ดังนี้ แอนดี้ วอร์ฮอล หลิว ป๋อหลิน เมลลา ยาร์สมา อิมรอน ยูนุ และสุธี คุณาวิชยานนท์ ผลการศึกษาแสดงให้เห็นว่าการพรางในศิลปะสามารถสะท้อนถึงความซับซ้อนของอัตลักษณ์ การวิจารณ์การควบคุมของอำนาจรัฐ และการตอบโต้ต่อความไม่เป็นธรรมทางสังคม ข้อค้นพบนี้ช่วยเสริมสร้างความเข้าใจในแนวทางศิลปะร่วมสมัยและศิลปะหลังอาณานิคม โดยชี้ให้เห็นว่าการพรางและลายพรางไม่ได้เป็นเพียงวิถีในธรรมชาติ หรือวัฒนธรรมในการทหารและแฟชั่นของพลเรือนเท่านั้น แต่ยังเป็นเครื่องมือที่ศิลปินใช้เพื่อสร้างบทสนทนาและท้าทายการเล่าเรื่องของวัฒนธรรมกระแสหลักที่ครอบงำสังคม

คำสำคัญ: ศิลปะร่วมสมัย / ลายพราง / อัตลักษณ์ / ศิลปะหลังอาณานิคม

วิธีอ้างอิง

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2568). ศิลปะแห่งการพรางและการพรางในศิลปะ. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 13*(1), 61-112. https://doi.org/10.69598/sbjfa275506

© 2568 ลิขสิทธิ์ โดย ผู้เขียน สาธาณะชนสามารถนำบทความไปใช้ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา (CC BY 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

03

Art of Camouflage and Camouflage in Art[1]

Sutee Kunavichayanont[2]

Received: December 10, 2024 / Revised: February 28, 2025 / Accepted: March 3, 2025

https://doi.org/10.69598/sbjfa275506

[1] This article is a part of research “Art of Camouflage and Camouflage in Art” was financially supported from The Research and Creativity Grants Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University.

[2] Professor, Art Theory Department, The Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: popsutee@gmail.com

Abstract

This article explores the use of camouflage in contemporary art, tracing its historical and cultural origins linked to nature and military practices. It then delves into the application of camouflage in the contexts of contemporary and post-colonial art. The primary objective is to investigate the concepts and practices of camouflage in both cultural and artistic realms, aiming to understand how contemporary artists employ it to critique social, political, and power dynamics. This research employs a literature review and applies the conceptual frameworks of contemporary art, postmodern art, and post-colonial art to analyse the works of five contemporary artists, both Thai and international: Andy Warhol, Liu Bolin, Mella Jaarsma, Aimron Yunu, and Sutee Kunavichayanont. Findings indicate that camouflage in art reflects the complexities of identity, critiques of state power control, and responses to social injustices. These discoveries enhance our understanding of contemporary and post-colonial art, highlighting that camouflage and patterns of concealment are not merely strategies rooted in nature, military culture, or civilian fashion. Instead, they serve as tools for artists to foster dialogues and challenge the narratives of dominant mainstream culture in society.

Keywords: Contemporary Art / Camouflage / Identity / Post-colonial Art

Citation

Kunavichayanont, S. (2025). Art of Camouflage and Camouflage in Art. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 13*(1), 61-112. https://doi.org/10.69598/sbjfa275506

© 2025 by the author(s). This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY-4.0) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

1. ความสำคัญ และที่มาของปัญหา

คำว่า “camouflage” มีรากศัพท์มาจากภาษาฝรั่งเศส “camouflet” ในศตวรรษที่ 16 หมายถึงการล้อเล่นหรือการกลั่นแกล้ง ต่อมาในศตวรรษที่ 19 ได้เปลี่ยนเป็น “camoufler” ที่หมายถึงการแต่งหน้าในละครหรือการปลอมตัวเพื่อจุดประสงค์ต่าง ๆ และพัฒนากลายเป็น “camouflage” ในความหมายทางการทหารช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 ซึ่งเน้นการซ่อนหรือปิดบังวัตถุจากศัตรู (Behrens, 2004: 25)

ในยุคปัจจุบัน “camouflage” มีสองมิติความหมายหลัก ได้แก่ การพรางในแง่กริยา เช่น การซ่อนหรือปลอมตัว และในแง่นวัตกรรมที่เกี่ยวข้องกับลายพราง (camouflage pattern) ซึ่งเป็นลวดลายที่ช่วยกลมกลืนกับสภาพแวดล้อม เช่น พื้นที่ธรรมชาติที่มีต้นไม้จำนวนมาก ปรากฏการณ์การพรางมีทั้งในธรรมชาติและวัฒนธรรมมนุษย์ สัตว์ใช้การพรางเพื่อการล่าหรือหลีกเลี่ยงผู้ล่า ส่วนมนุษย์พัฒนาการพรางทั้งในรูปแบบการล่าสัตว์ การทำสงคราม และการสร้างนวัตกรรม เช่น การออกแบบลายพรางสำหรับการทหาร

ในวัฒนธรรมร่วมสมัย ลายพรางไม่เพียงแต่เป็นสัญลักษณ์ในแวดวงทหาร แต่ยังแพร่กระจายเข้าสู่วัฒนธรรมประชานิยม เช่น เครื่องแต่งกายในชีวิตประจำวัน ทำให้ความหมายและบทบาทของลายพรางขยายตัวไปไกลกว่าการใช้งานในเชิงยุทธศาสตร์

ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 ศิลปินในโลกตะวันตกมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาการพรางเพื่อการทหาร เช่น การประยุกต์แนวทางของศิลปะคิวบิสม์ในการสร้างลวดลายยุ่งเหยิงเพื่อพรางตา (Behrens, 2004: 274-276) ต่อมาในศิลปะร่วมสมัย ลายพรางได้รับการตีความใหม่ โดยศิลปินยุคหลังสมัยใหม่ใช้ลายพรางเพื่อสำรวจอัตลักษณ์และวัฒนธรรมที่ซับซ้อน เช่น ผลงานของแอนดี้ วอร์ฮอล (Andy Warhol ค.ศ.1928-1987) ที่ใช้ลายพรางในภาพเหมือนตัวเองเพื่อสะท้อนบุคลิกภาพที่หลากหลาย เมลลา ยาร์สมา (Mella Jaarsma ค.ศ.1960) นำเสนอการผสมผสานระหว่างการปกปิดและแสดงตนผ่านผลงานที่คล้ายผ้าคลุมฮิญาบ ที่ประดับด้วยสัญลักษณ์จากองค์กรต่าง ๆ ซึ่งสะท้อนถึงการบริโภคสัญญะและการแสดงตัวตนในสังคม หลิว ป๋อหลิน (Liu Bolin ค.ศ.1973) ใช้การพรางร่างกายของตนเองในภาพถ่ายเพื่อสลายเส้นแบ่งระหว่างศิลปะและความจริง และตั้งคำถามเกี่ยวกับการสูญเสียอัตลักษณ์ในสังคมบริโภคนิยม

การพรางยังมีความสัมพันธ์กับศิลปะหลังอาณานิคม แม้ประเทศไทยจะไม่เคยตกเป็นอาณานิคมโดยตรง แต่แรงกดดันจากลัทธิอาณานิคมตะวันตกในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ส่งผลให้ผู้นำไทยปรับตัวให้สอดคล้องกับอารยธรรมตะวันตก กระบวนการนี้สะท้อนในงานศิลปะร่วมสมัยไทยที่ใช้การพรางเป็นเครื่องมือในการตรวจสอบอิทธิพลของโครงสร้างอำนาจ เช่น ผลงานของ อิมรอน ยูนุ (ค.ศ.1985) ที่สะท้อนประวัติศาสตร์ของพื้นที่ชายแดนใต้ผ่านลายพรางทหาร และจิตรกรรมลายพรางแผนที่ของ สุธี คุณาวิชยานนท์ (ค.ศ.1965) ที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับความคลุมเครือของพรมแดนทางภูมิศาสตร์และวัฒนธรรม

การศึกษาแนวคิดการพรางในศิลปะร่วมสมัยจึงไม่เพียงแค่สำรวจมิติทางศิลปะ แต่ยังเป็นกระบวนการทำความเข้าใจพัฒนาการของวัฒนธรรมและสังคมในบริบทที่เชื่อมโยงตั้งแต่ระดับนานาชาติจนถึงการสร้างสรรค์ในระดับท้องถิ่นของไทย

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1 ศึกษา ‘ศิลปะแห่งการพราง’ แนวคิดและแนวปฏิบัติเกี่ยวกับการพรางในธรรมชาติและวัฒนธรรม

2.2 ศึกษา ‘การพรางในศิลปะ’ แนวคิดและแนวปฏิบัติทางศิลปะร่วมสมัยที่เกี่ยวกับ ‘การพราง’ และ ‘ลายพราง’

3. ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษา ‘ศิลปะแห่งการพราง’ และ ‘การพรางในศิลปะ’ ที่เกี่ยวกับประวัติที่มา คำจำกัดความ นิยามศัพท์แนวความคิด และแนวทางปฏิบัติของการพรางในธรรมชาติ วัฒนธรรม และทัศนศิลป์ร่วมสมัย โดย ศึกษาผลงานของศิลปินร่วมสมัยดังนี้ แอนดี้ วอร์ฮอล หลิว ป๋อหลิน เมลล่า ยาร์สม่า อิมรอน ยูนุ และ สุธี คุณาวิชยานนท์

4. ทบทวนวรรณกรรม กรอบแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

4.1 ศิลปะแห่งการพราง: จากธรรมชาติสู่การทหาร

สัตว์ แมลง และพืชหลายชนิดมีวิธีการทำให้ตนเองกลมกลืนกับสภาพแวดล้อม การพรางมีหลายวิธี เช่น การพรางที่เกี่ยวข้องกับสีและลวดลาย การพรางด้วยการกำจัดเงา การทำให้ไขว้เขว้ และการตกแต่งตนเอง ดังมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.1.1 การพรางด้วยสีที่คลุมเครือ ซ่อนเร้น และกลืนไปกับพื้นหลัง (cryptic coloration and background matching) คือการพรางตัวให้กลมกลืนไปกับสภาพแวดล้อม กลมกลืนทั้งสีสัน ลวดลาย และพื้นผิว (ภาพที่ 1)

4.1.2 การพรางด้วยสีหรือลวดลายที่ยุ่งเหยิง (disruptive coloration/pattern) การประดับด้วยลวดลายและสีที่ยุ่งเหยิง และ/หรือมีลักษณะที่ตัดกันอย่างรุนแรง จะสามารถสร้างการอำพราง เพราะเส้นรอบนอกของรูปร่างถูกทำลาย (Stevens & Merilaita, 2009: 481-488) (ภาพที่ 2)

4.1.3 การกำจัดเงา (eliminating shadow) เรือนร่างที่รับแสงแดดจนก่อให้เกิดเงาคมชัดขนาดใหญ่ จะตกเป็นเป้าสายตาให้มองเห็นได้อย่างง่ายดาย การกลบเกลื่อนเงาจึงเป็นอีกหนึ่งกรรมวิธีที่ใช้ในการอำพราง (Sherbrooke, 2003: 117-118) (ภาพที่ 1)

4.1.4 ลายที่ทำให้ไขว้เขว (distraction / distractive marking) วิธีการนี้จะเน้นขนาดของลวดลายที่เล็กคมชัดและตัดกันรุนแรง หลีกเลี่ยงเส้นรอบนอกของรูปร่างที่ชัดเจนของตัวสัตว์ และมักจะต้องอยู่กระจายออกไป ลวดลายทำให้เส้นรอบนอกของเหยื่อถูกรบกวน ทำให้มองเห็นได้ไม่ถนัดเท่าใดนัก (Stevens & Merilaita, 2009: 481-488) (ภาพที่ 3)

4.1.5 การตกแต่งตัวเอง (self-decoration) สัตว์บางชนิดใช้วิธีการนำวัสดุต่าง ๆ ในสภาพแวดล้อมมาตกแต่งปกคลุมตนเองให้กลมกลืนไปกับพื้นที่รอบตัว (Forbes, 2009: 50-51) (ภาพที่ 4)

ภาพที่ 1

การพรางตัวของกิ้งก่า Draco dussumieri

หมายเหตุ. กิ้งก่า Draco dussumieri พรางด้วยการมีสีของลำตัวที่คลุมเครือ ซ่อนเร้นและกลืนไปกับพื้นหลัง และยังมีร่างกายที่แบนเรียดพื้นซึ่งตรงกับลักษณะของการกำจัดเงา จาก *Camouflage,* by Y. S. Krishnappa, 2005, Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21284364). CC BY-SA 3.0

ภาพที่ 2

เสือดาวมีลวดลายและสีที่กลมกลืนไปกับทุ่งหญ้าแห้ง

หมายเหตุ. รูปร่างของเสือดาวถูกอำพราง และเส้นรอบนอกของมันถูกทำลาย เข้าข่ายของการพรางด้วยสีหรือลวดลายที่ยุ่งเหยิง จาก *Panthera pardus pardus*, by L. Kaffer, 2007, Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2650050). CC BY-SA 3.0

ภาพที่ 3

นกฮูกหิมะมีลักษณะลายที่ทำให้ไขว้เขว

หมายเหตุ. ขนนกฮูกหิมะสีขาวสะอาดและมีลายดำคล้ายถูกแต้มด้วยจุดสีดำเล็ก ๆ กระจายแบบห่าง ๆ ลักษณะนี้เมื่ออยู่ในสภาพแวดล้อมที่มีต้นไม้ที่ถูกปกคลุมด้วยหิมะ และหิมะที่มีเงากระจัดกระจาย การมองเห็นตัวนกฮูกจะถูกทำให้ตาลายความแม่นยำในการมองเห็นและรับรู้ลดหรือช้าลง สิ่งนี้ถูกเรียกว่าลายที่ทำให้ไขว้เขว จาก *Distractive markings*, by B. Bouton, 2012, Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=64518304). CC BY-SA 2.0

ภาพที่ 4

การอำพรางแบบการตกแต่งตัวเองของปูบางชนิดใช้ฟองน้ำปกคลุมตัวเองเพื่อหลบซ่อนจากผู้ล่า

หมายเหตุ. จาก *Hyastenus elatus,* by R. Ling, 2005, Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1887190). CC BY-SA 2.

จากการพรางในธรรมชาติสู่การพรางในการทหาร

มนุษย์นำลักษณะของการพราง อำพรางหรือลายพรางในธรรมชาติมาใช้ในวัฒนธรรม เช่น ในการล่าสัตว์ตั้งแต่ยุคโบราณ มนุษย์จะใช้โคลนทาตัว นำกิ่งไม้ใบไม้มาปกคลุมตัวเพื่อให้กลมกลืนกับธรรมชาติ ทำให้เหยื่อมองไม่เห็น ช่วยให้ล่าสัตว์ได้สำเร็จ ต่อมามนุษย์นำภูมิปัญญาของการพรางมาใช้ในการทำศึกสงคราม

การพรางด้วยสีและลวดลายในธรรมชาติที่ถูกการทหารนำไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบชุดทหาร ลายพรางมากที่สุดมี 2 ลักษณะคือ การพรางด้วยสีที่คลุมเครือ ซ่อนเร้น และกลมกลืนไปกับพื้นหลัง และการพรางด้วยสี / ลวดลายที่ยุ่งเหยิง การใช้สีที่มีทั้งแบบกลมกลืน และมีทั้งแบบยุ่งเหยิงจนทำให้เรือนร่างของผู้สวมใส่ หรือยานพาหนะทางการทหารถูกอำพรางให้กลมกลืนไปกับสภาพแวดล้อม

ลายพรางที่ได้รับความนิยมมากที่สุดในอดีตคือ ลายที่ประกอบด้วยรูปทรงอิสระหลายชิ้นทับซ้อนกัน ประกอบด้วยสี 4 สี กลุ่มสีที่คุ้นตาที่สุดคือ กลุ่มสีเขียวที่ประกอบด้วยสีเขียวเข้มบริเวณพื้นหลัง ทับด้วยสีน้ำตาล เขียวอ่อน และดำ สีเหล่านี้คือการเลียนแบบสีในป่า สีเขียวเข้มจะคล้ายสีของใบไม้ สีน้ำตาลจะคล้ายสีของใบไม้แห้งหรือกิ่งไม้ สีเขียวอ่อนจะคล้ายกับใบไม้ที่ต้องแสงแดด และสีดำจะคล้ายกับเงาของพุ่มไม้ ลายพรางทหารเข้าข่ายของการพรางด้วยสี / ลวดลายที่ยุ่งเหยิง หรือ disruptive pattern (ภาพที่ 5)

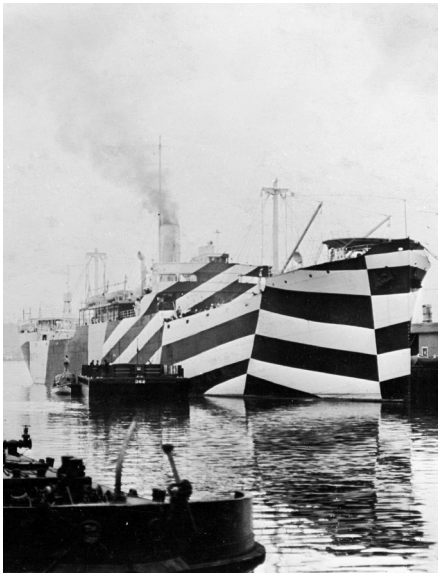
ภาพที่ 5

กองกำลังภายในประเทศของรัสเซียสวมเครื่องแบบลายพรางที่คล้ายกับลาย The U.S. Woodland

หมายเหตุ. ลาย U.S. Woodland ออกแบบโดยสหรัฐอเมริกา สิ่งนี้เป็นหลักฐานยืนยันถึงความนิยมของลายพรางลายนี้ที่แพร่กระจายไปทั่วโลก ไม่เว้นแม้แต่รัสเซียที่เป็นคู่แข่งในทุกด้านกับสหรัฐอเมริกา จาก *U.S. Woodland*, by V. V. Kuzmin, 2012, Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=27869774). CC BY-SA 4.0

การพรางในการทหาร

ในสงครามโลกครั้งที่ 1 (ระหว่าง ค.ศ.1914-1918) กองทัพเรือนิยมทาสีเรือรบด้วยสีเทาเพื่อให้กลมกลืนกับท้องทะเล ศิลปินชาวสหราชอาณาจักรที่ชื่อว่า นอร์แมน วิลคินสัน (Norman Wilkinson ค.ศ.1878-1971) ได้นำเสนอการใช้ลายพรางแบบลายตา (dazzle camouflage) ซึ่งทำในสิ่งที่ตรงกันข้ามกับการพยายามทำให้มองไม่เห็น วิลคินสันเสนอกองทัพเรือให้ทำให้เรือเป็นที่เห็นชัดแต่เล็งเป้าได้ลำบาก ลวดลายที่ออกแบบให้เกิดเส้นและแผ่นระนาบที่บิดหักไปมา ทำให้รูปร่างของเรือถูกแยกส่วน ซึ่งมีผลให้ฝ่ายศัตรูสับสน และเกิดความไม่แน่ใจว่าเรือกำลังหันหัวเรือไปในทิศทางใด (Borsarello, 2004: 164) (ภาพที่ 6)



ภาพที่ 6

เรือ USS West Mahomet ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 ที่ถูกระบายสีให้เป็นลายพรางแบบลายตา

หมายเหตุ. จาก *Dazzle camouflage,* by Wikimedia Commons, 1918, (https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18552961). in public domain

ในสงครามโลกครั้งที่ 2 กองทัพในตะวันตกพัฒนาวิธีคิดและกลวิธีเกี่ยวกับการพรางอย่างเป็นระบบมากขึ้น หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ศาสตร์ของการพรางในแวดวงการทหารยังคงวิวัฒน์ไป การพรางถูกนำไปใช้ในการอำพรางอาวุธยุทโธปกรณ์ ในยุคร่วมสมัย ลายพรางได้ถูกออกแบบมีลักษณะเป็นพิกเซล (pixel) ด้วยระบบดิจิทัล (Farrell, 2022: 521)

4.2 ศิลปะแห่งการพราง: ลายพรางในวัฒนธรรม

ในโลกตะวันตก หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 งานออกแบบทางการทหารได้ส่งอิทธิพลไปถึงความนิยมทางแฟชั่นในหมู่พลเรือน ภาพยนตร์ฮอลลีวูดและสื่อสารมวลชนมีส่วนในการผลักดันให้งานออกแบบทางการทหารได้รับความนิยมอย่างมาก นอกจากนั้นแล้ว เสื้อผ้าแนวทหารยังมีนัยของการวิจารณ์การเมืองและเคลื่อนไหวเพื่อล้มล้างอำนาจของรัฐ ดังเห็นได้จากกลุ่มการเมืองที่หลากหลายอุดมการณ์ทั้งฝ่ายซ้ายและขวา ล้วนแล้วแต่นิยมใส่กางเกงทหาร (Sims, 2004: 404)

จากกระแสที่คนหนุ่มสาวตื่นตัวทางการเมืองในคริสต์ทศวรรษ 1960-1970 เสื้อผ้าแนวทหารได้กลายเป็นนัยที่สื่อถึงการประท้วง คนหนุ่มสาวในช่วงเวลาดังกล่าวรู้สึกต่อต้านจารีตของผู้ใหญ่และผู้มีอำนาจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคนหนุ่มสาวในสหรัฐฯ ที่ประท้วงต่อต้านสงครามเวียดนาม การนำลายพรางของการทหารมาปรับบริบทใหม่ให้กลายเป็นการประกาศจุดยืนทางการเมืองของผู้สวมใส่ที่ต้องการประท้วงผู้มีอำนาจ (Sims, 2004: 410) ดังนั้นการกระทำดังกล่าวจึงเป็นการทำให้อำนาจของรัฐและ/หรือของผู้มีอำนาจเสื่อมพลังลงในทางสัญลักษณ์ (ภาพที่ 7)

ภาพที่ 7

(ซ้าย) กลุ่มทหารผ่านศึกหลายคนสวมเสื้อเครื่องแบบทหารสีเขียว และลายพรางเคลื่อนไหวประท้วงสงคราม ใน ค.ศ. 1972 (ขวา) ชายหนุ่มสวมชุดลายพรางทหารเข้าร่วมความเคลื่อนไหวประท้วงเรื่องการเหยียดผิว BLM (Black Life Matter) ใน ค.ศ. 2020

หมายเหตุ. (ซ้าย) การประท้วงสงครามเวียดนามระหว่างที่มีการจัดประชุมของพรรครีพลับลิกัน ที่ศูนย์ประชุมหาดไมอามี รัฐฟลอริดา สหรัฐอเมริกา จาก Why Could I Have Done? What Should I Have Done?, by J. Wohlgemuth, 2022, *The Veteran: Vietnam Veterans Against the War, 52*(1), 18. (https://www.vvaw.org/pdf/v52n1.pdf). Copyright by The Veteran: Vietnam Veterans Against the War; (ขวา) การประท้วงที่ the Forest Recreation Ground นอตติงแฮม จาก *Nottingham's Anti-Racism Protest in Photos*, by T. Morley, & M. Hans, 2020, LetLion (https://leftlion.co.uk/features/2020/06/nottingham-black-lives-matter-protest-photo-gallery/). Copyright 2023 by LeftLion

จวบจนปัจจุบัน ลายพรางยังคงปรากฏในแฟชั่นของคนทุกเพศ ทุกวัย และทุกระดับชั้น โดยลายพรางแบบทหารเหล่านั้น อาจไม่ได้เกี่ยวข้องใด ๆ กับอุดมการณ์ หรือทัศนคติทางสังคมและการเมืองของผู้สวมใส่แม้แต่น้อย

4.3 การพรางกับศิลปะร่วมสมัย และศิลปะในลัทธิหลังสมัยใหม่

ลายพรางในศิลปะ

ในช่วงก่อนและระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 ศิลปิน สถาปนิก และนักออกแบบหลายคนในโลกตะวันตกได้เข้าร่วมในการพัฒนาการพรางสำหรับการทหารสมัยใหม่ เช่น จิตรกรในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ร่วมพัฒนาการพรางให้แก่กองทัพของสหรัฐอเมริกา ใน ค.ศ.1915 กองทัพฝรั่งเศสก่อตั้งหน่วยงานที่รับผิดชอบโดยตรงต่อเรื่องการพราง ศิลปินที่รับหน้าที่พัฒนานวัตกรรมการพราง ได้ศึกษาเทคนิคและวิธีการวาดภาพที่มีลักษณะของการอำพรางจากกลุ่มศิลปินแนวคิวบิสม์ (Cubism) เพื่อให้การบินสอดแนมเพื่อสำรวจพื้นที่ของฝ่ายตรงข้ามเป็นไปอย่างยากลำบากและถูกลดทอนความแม่นยำ ศิลปินได้ช่วยอำพรางด้วยการระบายสีรูปทรงที่ยุ่งเหยิงลงบนวัตถุที่ต้องการจะปกปิด (Behrens, 2004: 274)

ในสหราชอาณาจักรยุคสงครามโลกครั้งที่ 1 ศิลปินแนะนำให้กองทัพใช้แหลายพรางคลุมวัตถุที่ต้องการซ่อนเร้น และไม่ให้ข้าศึกมองออกว่าเป็นสิ่งใด และยังแนะนำให้กองทัพวาดและระบายสีเรือด้วย ‘จิตรกรรมลายตา’ (dazzle painting) เป็นลายที่มีสีและน้ำหนักที่ตัดกันรุนแรง ซึ่งทำให้ศัตรูเกิดความสับสน งงงวยและตาลายกับขนาด ความเร็ว และระยะห่างของเรือ (Behrens, 2004: 278)

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ศิลปินร่วมสมัยสนใจในการพรางและลายพราง แต่ไม่ได้เป็นไปในเชิงร่วมพัฒนาให้กับการทหาร ศิลปินร่วมสมัยนำลายพรางมาใช้ในการวิพากษ์สังคมและอำนาจรัฐดังที่จะกล่าวถึงในลำดับต่อไป

การพรางกับศิลปะร่วมสมัย และศิลปะในลัทธิหลังสมัยใหม่

ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) ถูกท้าทายอย่างรุนแรงในช่วงเวลาที่ศิลปะหลังสมัยใหม่ (Post-Modern Art) ถือกำเนิดตั้งแต่คริสต์ทศวรรษ 1960 และชัดเจนมากขึ้นในคริสต์ทศวรรษ 1970 ศิลปะหลังสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัย มีลักษณะร่วมกันหลายประการ เช่น มีความต้องการล้มล้างกรอบคิดและแนวปฏิบัติของศิลปะสมัยใหม่ ต้องการละลายการแบ่งลำดับชั้นของศิลปะ เชิดชูวัฒนธรรมประชานิยม ผสมผสานวัฒนธรรมเก่าใหม่และหลากหลายภูมิภาคเข้าด้วยกัน มีเนื้อหาและจุดมุ่งหมายเกี่ยวกับการตั้งคำถามและท้าทายอำนาจของสถาบันในสังคม เรียกร้องสิทธิ์ในการแสดงออกทางความคิด อัตลักษณ์ วัฒนธรรม สังคม การเมือง เพศ และชนชั้นที่หลากหลาย (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2561: 194-235)

กรอบคิดสำคัญของศิลปะร่วมสมัย และศิลปะในลัทธิหลังสมัยใหม่ที่ผู้วิจัยจะนำไปใช้ในการวิเคราะห์การพรางในศิลปะมี 4 ประเด็น ดังนี้

4.3.1 การล้มล้างการรับรู้ ความเข้าใจและความหมาย

การล้มล้างการรับรู้ ความเข้าใจและความหมาย เป็นประเด็นหลักในงานศิลปะร่วมสมัยและหลังสมัยใหม่ ศิลปินท้าทายการตีความความเป็นจริงแบบดั้งเดิม ดังที่นักประวัติศาสตร์และนักวิจารณ์ศิลป์ เช่น ฮัล ฟอสเตอร์ (Hal Foster ค.ศ.1955) (2013: 65-85) ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า ศิลปะหลังสมัยใหม่มักจะวิพากษ์การสันนิษฐานความจริงเชิงภาววิสัยของลัทธิสมัยใหม่ ศิลปะหลังสมัยใหม่ใช้การประชดประชัน การเลียนแบบ/ผสมผสาน และการแยกส่วน (irony, pastiche, and fragmentation) เพื่อขัดขืนความคาดหวังของผู้ชม ในการสำรวจแนวทางปฏิบัติแบบหลังสมัยใหม่ ลินดา ฮัทชอน (Linda Hutcheon ค.ศ.1947) (1988: 114-140) เน้นย้ำแนวคิดเรื่องการล้อเลียน (parody) ว่าเป็นกลไกหนึ่งที่ทำให้ความหมายถูกล้มล้าง สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นในผลงานศิลปะร่วมสมัยที่มีการหยิบยืมสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม และทำการวิพากษ์อุดมการณ์ที่หยั่งรากเป็นสถาบัน (ภาพที่ 8)

ภาพที่ 8

Marcel Duchamp, Fountain, 1917, Readymade porcelain urinal, 62.5 cm. high

หมายเหตุ. ผลงานชิ้นนี้เป็นตัวอย่างแรก ๆ ของการล้มล้างกรอบคิดของศิลปะสมัยใหม่ โดยบ่อนทำลายแนวคิดเรื่องเป็นต้นแบบต้นฉบับในศิลปะ ด้วยการเปลี่ยนบริบทใหม่ให้กับวัตถุจากผลผลิตทางอุตสาหกรรมที่ผลิตสำเร็จรูปจำนวนมากในสังคมร่วมสมัย จาก *Fountain (Duchamp)*, by M. Duchamp, 1917, Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)#/media/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg). in public domain

4.3.2 การสำรวจตัวตนและการไม่เปิดเผยตัวตน

ในสังคมร่วมสมัย อัตลักษณ์กลายเป็นของที่เลื่อนไหล กระจัดกระจาย เปลี่ยนแปลงได้ และในหลายกรณีมีลักษณะปกปิดหรือลดความสำคัญของตัวตน ซึ่งสะท้อนถึงทฤษฎีหลังสมัยใหม่ที่ปฏิเสธต่ออัตลักษณ์ที่เป็นหนึ่งเดียว แน่วแน่ และมั่นคง (Butler, 1990: 3-17) ศิลปินร่วมสมัยหลายคนใช้ผลงานของตน เป็นเวทีในการสำรวจจุดตัดที่ซับซ้อนของเพศสภาพ เพศวิถี เชื้อชาติ และชนชั้น การสำรวจอัตลักษณ์มักมาพร้อมกับการสืบค้นไปสู่ภาวะนิรนาม โดยตั้งคำถามว่า ทำไมอัตลักษณ์บางอย่างจึงมองไม่เห็น หรือถูกกีดกันออกไปจากการเล่าเรื่องทางวัฒนธรรม (Hall, 1997: 225-226)

ภาวะนิรนาม (anonymity) ความนิรนามเป็นองค์ประกอบสำคัญของการลดความเป็นตัวตน เช่น การอยู่ในเงาสลัว อยู่ในฝูงชน หรือใส่หน้ากาก สภาพการณ์เหล่านั้นเอื้อให้บุคคลทำพฤติกรรมที่ต่างไปจากปกติของตน ภายใต้ภาวะนิรนามบุคคลมักกล้าแสดงออกในสิ่งที่ตัวตนจริงในสถานการณ์ปกติไม่กล้าทำ (รวิตา ระย้านิล, 2563) การที่ศิลปินไม่เปิดเผยตัว จะทำให้ตัวศิลปินสามารถท้าทายอำนาจรัฐโดยไม่ต้องเกรงกลัวการจับกุมดำเนินคดี ภาวะนิรนามสร้างความตระหนักถึงการที่รัฐทำลายความเป็นปัจเจกบุคคลของคนธรรมดา และคนด้อยโอกาส ให้กลายเป็นคนไม่มีตัวตน ตัวตนของคนเหล่านั้นถูกทำให้ไร้ค่า ปรากฏเป็นเพียงตัวเลข สถิติ หรือหน่วยที่เหมือน ๆ กัน ที่สะดวกต่อการนับจำนวน ควบคุม และสั่งการ (ภาพที่ 9)

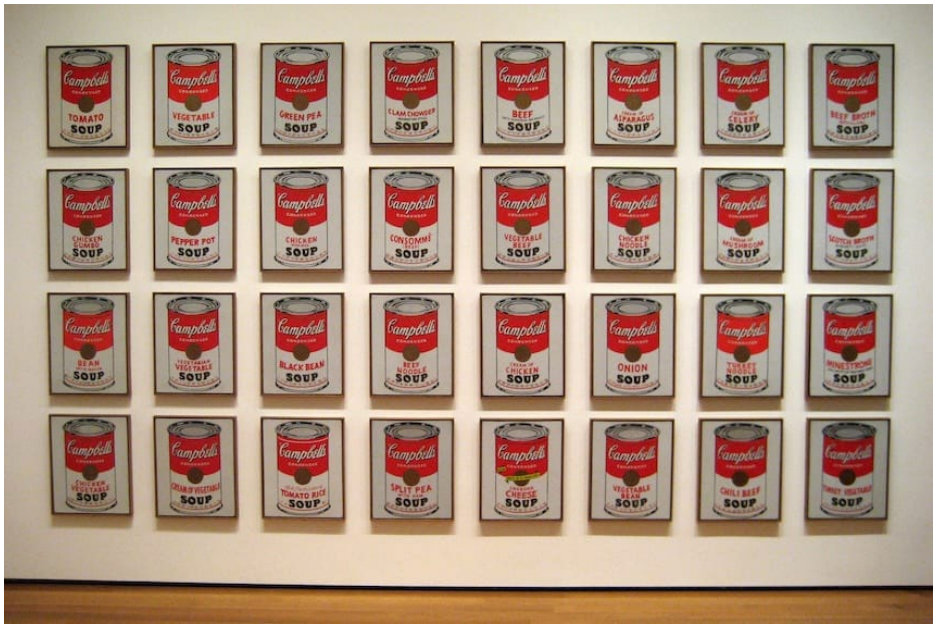
ภาพที่ 9

Yinka Shonibare, Scramble for Africa, 2003, 14 life-size fiberglass mannequins, 14 chairs, table, Dutch wax printed cotton textile, 132 x 366 x 280 cm

หมายเหตุ. ผลงานชื่อ Scramble for Africa ที่ใช้หุ่นโชว์ไร้ศีรษะของ Yinka Shonibare พูดถึงการลบอัตลักษณ์ส่วนบุคคลในประวัติศาสตร์ยุคอาณานิคม ซึ่งชาวอาณานิคมถูกลิดรอนสิทธิ์ส่วนตัว ความเป็นตัวตน และความเป็นมนุษย์ จาก *Scramble for Africa, 2003*, by Y. Shonibare, 2003 (https://yinkashonibare.com/artwork/scramble-for-africa-2003/). Copyright by Yinka Shonibare CBE.

4.3.3 การวิพากษ์ลัทธิบริโภคนิยมและสื่อมวลชน

ในงานศิลปะร่วมสมัยและหลังสมัยใหม่ มักจะวิพากษ์ลัทธิบริโภคนิยม และสื่อมวลชน โดยมีประเด็นของการทำให้ศิลปะกลายเป็นสินค้า และประเด็นของการแพร่กระจายที่ทรงอิทธิพลของสื่อมวลชน ซึ่งมีผลต่อความเข้าใจและการรับรู้ทางวัฒนธรรมอย่างมาก ดังที่ ฌอง โบดริยาร์ด (Jean Baudrillard ค.ศ.1929-2007) ได้ตั้งทฤษฎีไว้ในแนวคิดเรื่อง สภาวะล้ำจริง (hyperreality) ในสังคมที่ขับเคลื่อนด้วยลัทธิบริโภคนิยม ขอบเขตระหว่างความเป็นจริงและการเป็นภาพตัวแทน (representation) ถูกทำให้คลุมเครือมากขึ้น สภาวะล้ำจริงคือ สภาวะที่มีการใช้สัญญะ (sign) จนสัญญะเป็นจริงยิ่งกว่าความจริง แต่ในขณะเดียวกันสัญญะก็ซ่อนความจริงไว้เบื้องหลัง สภาวะล้ำจริงจึงเป็นมายาคติ (สุภางค์ จันทวานิช, 2559: 303) การบริโภคในสังคมสมัยใหม่เป็นไปตามการจัดการด้านสัญญะ จนกลายเป็นการบริโภคแบบสินค้า-สัญญะ (commodity-sign) การบริโภคคุณค่าในแง่สัญญะ (sign-value) สิ่งที่บริโภคมีคุณค่าเพราะมันสามารถแสดงสถานภาพ (status) ซึ่งเป็นการบริโภคที่นอกเหนือไปจากการบริโภคคุณค่าของประโยชน์ใช้สอยของสินค้า (สุภางค์ จันทวานิช, 2559: 306-307) (ภาพที่ 10)



ภาพที่ 10

Andy Warhol, Campbell's Soup Cans, 1962, The Museum of Modern Art Collection

หมายเหตุ. แอนดี้ วอร์ฮอลนำเสนอการทำซ้ำผลิตภัณฑ์ ผลงานของเขาเกี่ยวกับวัฒนธรรมของความเด่นดัง ได้เน้นย้ำถึงการทำให้ทุกสิ่งทุกอย่างกลายเป็นสินค้า การวิพากษ์ในลักษณะนี้เชื่อมโยงไปสู่วาทกรรมยุคหลังสมัยใหม่ ด้วยการใช้ภาษาโฆษณาของสื่อมวลชนเพื่อตรวจสอบและถอดรื้อแนวคิดและวิธีการของวัฒนธรรมบริโภคนิยม จาก *How Andy Warhol's Campbell's Soup Cans Harnessed the Consumerist Zeitgeist*, by H. Cane, 2024, Widewalls (https://www.widewalls.ch/magazine/andy-warhol-campbells-soup-cans). Copyright by Willy Gobetz

4.3.4 การตีความใหม่ต่อบริบททางประวัติศาสตร์และการเมือง

ศิลปะร่วมสมัยและหลังสมัยใหม่มีส่วนร่วมกับประวัติศาสตร์และการเมือง โดยนำเรื่องเล่าหลักของสถาบันต่าง ๆ มาตีความใหม่ คารา วอลเกอร์ (Kara Walker ค.ศ.1969) ศิลปินชาวอเมริกันผิวสีที่นำประวัติศาสตร์เกี่ยวกับทาสและความรุนแรงจากปัญหาการเหยียดสีผิวและเชื้อชาติในสหรัฐอเมริกามาตีความใหม่ โดยใช้ภาพประชดและภาพวิตถาร เพื่อล้มล้างภาพตัวแทนประวัติศาสตร์แบบเดิมที่มักจะถูกทำให้บริสุทธิ์ดูดี การนำประวัติศาสตร์มาตีความใหม่แบบหลังสมัยใหม่ ได้ท้าทายอุดมการณ์ดั้งเดิมที่ถูกครอบงำมานาน โดยกระตุ้นให้ผู้ชมตั้งคำถามว่า ประวัติศาสตร์ถูกสร้างขึ้นมาอย่างไร และใครเป็นผู้กำหนดและควบคุมเรื่องราวเหล่านั้น (Hutcheon, 1988: 105-123) (ภาพที่ 11)

ภาพที่ 11

Kara Walker, Study for White Riot, 1997, paper collage on paperboard, 33.6 x 80.9 cm.

หมายเหตุ. ผลงานเป็นลักษณะภาพเงาของศิลปินชาวอเมริกันผิวสีผู้นี้นำประวัติศาสตร์เกี่ยวกับทาสและความรุนแรงจากปัญหาการเหยียดสีผิวและเชื้อชาติในสหรัฐอเมริกามาตีความใหม่ โดยใช้ภาพประชดและภาพวิตถาร เพื่อล้มล้างภาพตัวแทนประวัติศาสตร์แบบเดิมที่มักจะถูกทำให้บริสุทธิ์ดูดี จาก *Kara Walker: 5 Facts to Know,* by S. Bubmann, 2020, Bby's Magazine (https://www.barnebys.co.uk/blog/kara-walker-5-facts-to-know). Copyright by Christie's

4.4 การพรางกับศิลปะหลังอาณานิคม

ลัทธิหลังล่าอาณานิคม เป็นกรอบทางทฤษฎีที่ตรวจสอบผลกระทบจากลัทธิล่าอาณานิคมที่มีต่อสังคมในประเทศที่เคยตกเป็นอาณานิคม และประเทศที่เป็นจักรวรรดิหรือเจ้าอาณานิคม ทั้งในทางวัฒนธรรม การเมือง และสังคม แม้ว่าการปกครองอาณานิคมอย่างเป็นทางการจะสิ้นสุดลงแล้วก็ตาม ลัทธิหลังอาณานิคมท้าทายพลวัตของความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างอดีตผู้ล่าอาณานิคมและผู้ถูกล่าอาณานิคม ลัทธิหลังล่าอาณานิคมมุ่งเน้นไปที่ความต่อเนื่องของอำนาจทางโครงสร้างของจักรวรรดิที่ยังคงมีอิทธิพลต่ออัตลักษณ์ วัฒนธรรม และการแสดงออกทางศิลปะ (Bhabha, 2004: 145-174) ในศิลปะร่วมสมัย ศิลปินจำนวนมากมักใช้แนวความคิดแบบหลังอาณานิคม เพื่อสำรวจความผสมผสานทางวัฒนธรรม การต่อต้าน และความซับซ้อนของเอกลักษณ์ของชาติ

ในกรณีของประเทศไทย แม้ว่าประเทศไทยจะไม่เคยตกเป็นอาณานิคมอย่างเป็นทางการ แต่ก็ต้องเผชิญกับแรงกดดันอย่างหนักจากลัทธิอาณานิคมตะวันตกในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 และต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ในช่วงเวลานี้สถาบันกษัตริย์ไทยได้นำการปฏิรูปแบบสมัยใหม่มาใช้ ซึ่งนำไปสู่การทำให้วัฒนธรรมทันสมัยแบบตะวันตก (Anderson, 1978: 193-257) ธงชัย วินิจจะกูล นักวิชาการผู้เขียนหนังสือ Siam Mapped ชี้ให้เห็นว่าการหลีกเลี่ยงการล่าอาณานิคมของไทยทำให้ประเทศไทยมีภูมิคุ้มกันต่อลัทธิจักรวรรดินิยมตะวันตก เขาโต้แย้งว่าชนชั้นนำของไทยนำวาทกรรมอาณานิคมตะวันตกมาใช้อย่างมีกลยุทธ์เพื่อปรับปรุงความทันสมัยในขณะที่ยังคงรักษาอำนาจอธิปไตย ดังนั้น ด้วยการกระทำดังกล่าวทำให้ประเทศไทยเป็นทั้งผู้ถูกกระทำ (ถูกรุกรานจากนักล่าเมืองขึ้น) และเป็นผู้กระทำ (ใช้วิธีการแบบล่าเมืองขึ้นกับประเทศเพื่อนบ้านและหัวเมืองประเทศราช) (Winichakul, 1994: 125-150)

ในงานวิจัยเรื่อง ศิลปะแห่งการพราง และการพรางในศิลปะ ผู้วิจัยจะใช้กรอบคิดสำคัญของศิลปะหลังอาณานิคม เพื่อการวิเคราะห์การพรางในศิลปะ โดยมี 5 ประเด็น ดังนี้

4.4.1 การปรับตัวและการขัดขืนทางวัฒนธรรม

ศิลปะหลังอาณานิคมมักสะท้อนถึงความตึงเครียดระหว่างการรับและปรับตัว กับการต่อต้านขัดขืนอิทธิพลของอาณานิคม ศิลปินจากภูมิภาคที่เคยตกเป็นอาณานิคม เช่น เอล อนัตสุย (El Anatsui ค.ศ.1944) ศิลปินที่เกิดในกาน่า ใช้วัสดุและสัญลักษณ์ในท้องถิ่นที่วางเคียงคู่กับการบังคับในยุคอาณานิคม สะท้อนถึงการต่อสู้เพื่อรักษาเอกราชทางวัฒนธรรม และการดำเนินต่อไปในโลกหลังอาณานิคม (Schipor-Baban, 2021: 491-498.) (ภาพที่ 12)

ภาพที่ 12

El Anatsui, Between Earth and Heaven, 2006, Medium: Aluminum, copper wire, 220.3 × 325.1 × 20.3 cm. Collection of The Metropolitan Museum of Art.

หมายเหตุ. ศิลปินชาวกานาผู้นี้สร้างสรรค์ผลงานโดย ดัดแปลงวัสดุจากยุคอาณานิคม เช่น ฝาขวดเหล้า วัสดุที่เชื่อมโยงไปถึงการค้าและการกอบโกยทรัพยากรจากอัฟริกาในยุคอาณานิคม เขานำวัสดุเหล่านั้นกลับมาใช้ในจุดมุ่งหมายใหม่ เขาทำให้มันกลายเป็นรูปแบบของการเฉลิมฉลองประเพณีของชาวแอฟริกันด้วยการนำมาถักทอให้คล้ายกับสิ่งทอของอัฟริกันพร้อม ๆ ไปกับการวิพากษ์มรดกตกทอดจากอาณานิคม จาก *Between Earth and Heaven*, by E. Anatsui, 2006, The Metropolitan Museum of Art (The MET) (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/319872). Copyright by El Anatsui. Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York

ศิลปะหลังอาณานิคมมักสนใจสำรวจและวิพากษ์ประวัติศาสตร์ที่ซับซ้อน พลวัตของความสัมพันธ์เชิงอำนาจ (Power Dynamics หมายถึง ปฏิสัมพันธ์ของอำนาจระหว่างบุคคลหรือกลุ่มต่าง ๆ การใช้ความต่างของอำนาจเพื่อกดขี่อีกฝ่าย และความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกันระหว่างสองฝ่าย) และอัตลักษณ์ที่ถูกหล่อหลอมโดยลัทธิอาณานิคม ศิลปะหลังอาณานิคมนิยมใช้อุปลักษณ์เพื่อแสดงถึงกลยุทธ์ในการอยู่รอด การต่อต้าน และการปรับตัว เพื่อตอบสนองต่อระบบการปกครองที่กดขี่และแสวงหาประโยชน์ ศิลปินหลังอาณานิคมสร้างผลงานที่สามารถสร้างบทสนทนาที่ทรงพลัง ซึ่งทำให้อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมถูกตีความใหม่ และโครงสร้างอำนาจถูกเปิดเผย

4.4.2 การปกปิดและการลบล้างประวัติศาสตร์

ประเด็นที่สำคัญประเด็นหนึ่งในศิลปะหลังอาณานิคมคือ การวิพากษ์และสำรวจว่าประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และอัตลักษณ์ของชนพื้นเมืองที่ถูกปกปิด ซ่อนเร้น หรือถูกลบล้างโดยอำนาจของอาณานิคม อย่างไรก็ตาม ศิลปินเคนยา/อเมริกันอย่าง วานเกชี่ มูตู (Wangechi Mutu ค.ศ.1972) สำรวจว่าประวัติศาสตร์แอฟริกันถูกเขียนขึ้นใหม่หรือถูกละเลยไปอย่างไร โดยสร้างผลงานที่ผสมผสานความแปลกมหัศจรรย์เข้ากับประวัติศาสตร์ (Gonzalez, 2020: 44-45) (ภาพที่ 13) ในผลงานของศิลปินอย่าง เอล อนัตสุย การใช้วัสดุและลวดลายที่เลียนแบบการพรางตัวเป็นดั่งการวิพากษ์ว่าวัฒนธรรมของชนพื้นเมืองถูกซ่อนหรือทำให้มองไม่เห็นโดยอำนาจอาณานิคมอย่างไร อนัตสุยดึงความสนใจไปที่วิธีที่ประวัติศาสตร์อาณานิคมถูกทำให้ดูสะอาดสะอ้าน ท้าทายให้ผู้ชมพิจารณาใหม่ถึงสิ่งที่ถูกซ่อนหรือสูญหายไป การปกปิดเหล่านี้ได้รับการนำเสนอผ่านภาพอุปลักษณ์และสัญลักษณ์ ที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อฟื้นฟูประวัติศาสตร์ชายขอบ และนำมันไปสู่การรับรู้สาธารณะ

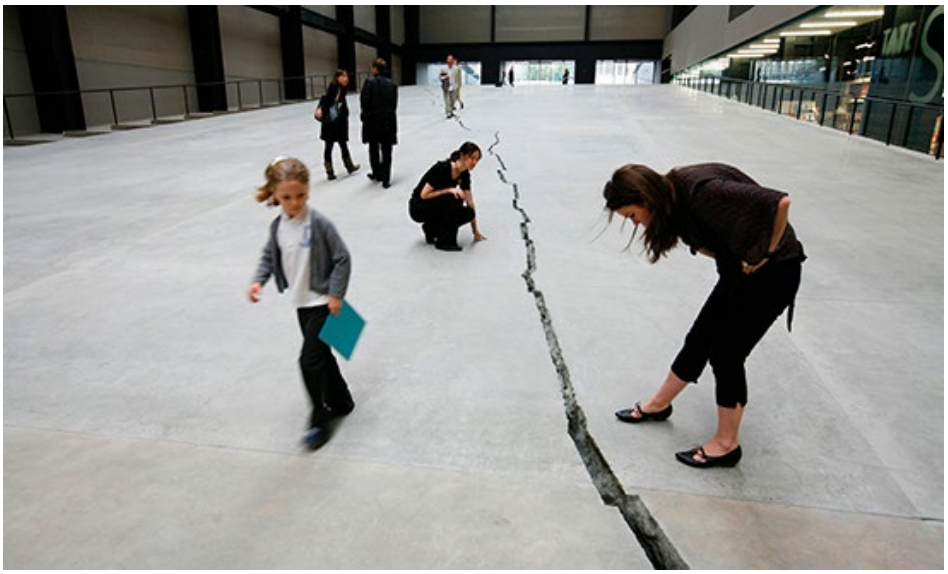
ภาพที่ 13

Wangechi Mutu, Yo Mama, 2003, Ink, mica flakes, acrylic, pressure-sensitive film, cut-and-pasted printed paper, and painted paper on paper, 150.2 × 215.9 cm.

หมายเหตุ. มูตูสร้างจิตรกรรมที่สำรวจว่าประวัติศาสตร์แอฟริกันถูกเขียนขึ้นใหม่หรือถูกละเลยไปอย่างไร โดยสร้างผลงานที่ผสมผสานความแปลกมหัศจรรย์เข้ากับประวัติศาสตร์ ในภาพ Yo Mama อีฟ ผู้เป็นสตรีคนแรกของโลกตามคัมภีร์ไบเบิลถูกมูตูวาดให้มีใบหน้าของนักสตรีนิยมชาวไนจีเรียน กำลังประหารงูในสวนอีเดนเขตร้อนที่เป็นภูมิประเทศแบบอัฟริกัน นับได้ว่าเป็นการนำวัฒนธรรมกระแสหลักของตะวันตกมาเล่าเป็นประวัติศาสตร์ฉบับใหม่ผ่านสายตาของคนชายขอบ จาก *The New Museum will chart the full breadth of Wangechi Mutu's practice since the mid-1990s,* by E. Anapur, 2023, Widewalls (https://www.widewalls.ch/magazine/wangechi-mutu-new-museum). Copyright by Wangechi Mutu

4.4.3 การวิพากษ์ลัทธิทหารและมรดกแห่งความรุนแรงในยุคอาณานิคม

ศิลปะหลังอาณานิคมมักวิพากษ์ความรุนแรงของลัทธิล่าอาณานิคม โดยเน้นไปที่การสำรวจมรดกทางประวัติศาสตร์และใช้การแสดงออกแบบร่วมสมัย ศิลปินจากโคลัมเบียอย่าง ดอริส ซัลซีโด (Doris Salcedo ค.ศ.1958) นำเสนอ ความบอบช้ำทางร่างกายและจิตใจ ที่เกิดจากการแทรกแซงทางทหาร ผลกระทบจากความรุนแรงในยุคอาณานิคม และมรดกที่เหลืออยู่ในสังคมหลังอาณานิคม (Burke, 2015: 62) (ภาพที่ 14)



ภาพที่ 13

ผลงานศิลปะจัดวางของ Doris Salcedo ชื่อ Shibboleth (2007)

หมายเหตุ. คนดูกำลังสนใจชมผลงานที่สร้างขึ้นในโถง Turbine Hall ที่ Tate Modern ลอนดอน ใน ค.ศ.2007 ผลงานเผยให้เห็นความแตกแยกในสังคมที่ถูกแยกออกจากกันเนื่องจากลัทธิล่าอาณานิคม โดยใช้พื้นที่ทางกายภาพในงานศิลปะจัดวาง เพื่อปลุกความรู้สึกของการพลัดถิ่นและการสูญเสีย จาก *Doris Salcedo-Where hope resides,* by Radio Papasse, 2010 (https://www.radiopapesse.org/en/archive/interviews/doris-salcedo-where-hope-resides). Copyright by Doris Salcedo

ในผลงานของศิลปินร่วมสมัยจากโมรอคโคอย่าง ฮัสซัน ฮัจจาจ (Hassan Hajjaj ค.ศ.1961) ลวดลายพรางตัวถูกนำมาวางเคียงกับการออกแบบที่มีสีสันและมีความเฉพาะเจาะจงทางวัฒนธรรม ผลงานของเขาวิพากษ์การควบคุมโดยกองทัพของเจ้าอาณานิคม การผสมผสานนี้เน้นย้ำถึงการปะทะกันระหว่างขนบธรรมเนียมพื้นเมืองและลัทธิทหารของอาณานิคม สะท้อนถึงการต่อสู้เพื่ออิสรภาพ การต่อต้าน และการอยู่รอดที่ยังคงดำเนินต่อไป

4.4.4 ล้มล้างการจับตาควบคุมและการจ้องมองแห่งอำนาจ

ศิลปินหลังอาณานิคมมักท้าทายการจ้องมอง (gaze) ของอำนาจอาณานิคม โดยล้มล้างการสอดแนมที่บังคับใช้กับประชาชนที่อยู่ในอาณานิคม นักทฤษฎีด้านวัฒนธรรมภาพชาวอเมริกันอย่าง นิโคลาส เมียรซอฟ (Nicholas Mirzoeff ค.ศ.1962) ได้ตั้งข้อสังเกตว่าการจับตาควบคุม (surveillance) ทำหน้าที่เป็นเครื่องมือในการควบคุมสังคม ในบริบทของอาณานิคมและหลังอาณานิคมได้อย่างไร ศิลปินตอบโต้ด้วยการทวงคืนอำนาจในการกำหนดวิธีที่พวกเขาจะถูกมองเห็นและถูกนิยามให้ค่า (Mirzoeff, 2011: 85-110)

ศิลปินหลังอาณานิคมใช้ศิลปะเพื่อการล้มล้างการจ้องมอง และท้าทายกลไกของการเฝ้ามองและควบคุมแบบอาณานิคม ศิลปินใช้อุปลักษณ์เพื่อสื่อถึงวิธีที่ผู้ถูกล่าอาณานิคมถูกทำให้มองเห็นหรือมองไม่เห็นขึ้นอยู่กับประโยชน์หรือภัยคุกคามที่พวกเขามีต่อโครงสร้างอำนาจของเจ้าอาณานิคม (ภาพที่ 15)

ภาพที่ 15

Shirin Neshat, Women of Allah, 1994, Ink on photograph, 30.5 × 22.9 cm

หมายเหตุ. ภาพถ่ายสตรีมุสลิมชาวอิหร่านแต่งกายด้วยฮิญาบ มีปืนยาววางอยู่ด้านข้าง อักษรอาหรับมีความหมายว่า “ส่งมือมา ฉันจะจับมือ” Neshat วิพากษ์การจ้องมองที่มุ่งเป้าไปที่สตรีมุสลิม โดยกล่าวถึงวิธีการที่ตัวตนของพวกเธอที่ถูกทำให้เอ็กโซติก (exotic) แปลกตาและถูกทำให้เป็นการเมือง ผ่านมุมมองทั้งแบบตะวันตกและแบบปิตาธิปไตย จาก *Women of Allah*, by S. Neshat, 1994, The Metropolitan Museum of Art (The MET) (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486834). Copyright by Shirin Neshat

4.4.5 เปิดโปงความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ซ่อนเร้นและความอยุติธรรมทางสังคม

ศิลปะหลังอาณานิคมพยายามอย่างกระตือรือร้นที่จะเปิดโปงโครงสร้างทางอำนาจที่ซ่อนเร้นและความอยุติธรรมทางสังคมที่ยังคงมีอยู่ในสังคมหลังอาณานิคม ศิลปินเปิดโปงการใช้อำนาจในการเอารัดเอาเปรียบระหว่างกลุ่มประเทศโลกเหนือกับกลุ่มประเทศโลกใต้ (Global North and Global South) ประเด็นที่ถูกเน้นคือความไม่เท่าเทียมกันทางเศรษฐกิจ ความเจริญ อำนาจ และลัทธิอาณานิคมใหม่ (Demos, 2013: 1-35) ศิลปินอย่างอ้าย เว่ยเว่ย (Ai Weiwei ค.ศ.1957) ไม่เพียงแต่วิพากษ์อำนาจตะวันตกเท่านั้น แต่ยังวิพากษ์รัฐบาลจีนในบริบทหลังอาณานิคม ว่ากดขี่ในรูปแบบที่คล้ายคลึงกันอย่างไรอีกด้วย ศิลปินในแนวหลังอาณานิคมท้าทายให้ผู้ชมมองลึกไปกว่าพื้นผิวและค้นพบความไม่เท่าเทียมและโครงสร้างอำนาจที่ซ่อนเร้น ซึ่งยังคงส่งผลกระทบต่อสังคมหลังอาณานิคม (ภาพที่ 16)

ภาพที่ 16

Ai Wei Wei, A Study of Perspective – White House, 1995-2003, C-type print, 38.9 x 59 cm.

หมายเหตุ. ผลงานภาพถ่ายของ Ai Wei Wei ท้าทายและวิพากษ์โครงสร้างทางอำนาจที่ซ่อนเร้นทั้งของมหาอำนาจตะวันตกและจีน จาก *The Artist as Activist: Ai Wei Wei,* by C. Y. Lu, 2010, Tate (https://media.tate.org.uk/aztate-prd-ew-dg-wgtail-st1-ctr-data/images/ai-2.width-840.jpg). Copyright by Ai Wei Wei

วิธีการวิจัย (Research Methodology)

ประเภทของการวิจัย การวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัย แบบการวิจัยเชิงพรรณนา (แบบเชิงความสัมพันธ์) สาขาทัศนศิลป์ วิธีการศึกษาเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้วิธีการศึกษาจากกรณีศึกษา โดยศึกษาคุณลักษณะและองค์ประกอบสำคัญของ ศิลปะแห่งการพราง และการพรางในศิลปะ โดยมีวัตถุประสงค์เบื้องต้นเพื่อให้ทราบรายละเอียด และข้อเท็จจริงเกี่ยวกับเรื่องดังกล่าว โดยมีข้อมูลเกี่ยวกับกรณีและเรื่องที่จะศึกษาพร้อมมูลทุกด้านตรงกับจุดประสงค์และขอบเขตของการวิจัย

เครื่องมือวิจัย ผู้วิจัยใช้เอกสารหรือข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary Data Analysis) และวิเคราะห์เนื้อหาจากภาพผลงาน และเอกสารต่าง ๆ การวิจัยมุ่งเน้นที่การสังเกตและบันทึกข้อมูลจากผลงานศิลปะ จากการวิจัยในเรื่องนี้จะช่วยให้เข้าใจลักษณะและรูปแบบของปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในประเด็นที่วิจัย จากอดีตสู่ปัจจุบัน การวิจัยนี้เป็นเครื่องมือสำคัญในการรวบรวมและอธิบายข้อมูลที่เกี่ยวกับปรากฏการณ์ในอดีตและปัจจุบัน โดยมีเป้าหมายหลักในการให้ความเข้าใจ และชี้ให้เห็นคุณค่าของสิ่งที่ศึกษา

การวิเคราะห์ และผลการวิเคราะห์ข้อมูล (Analysis Results)

ผู้วิจัยเสนอเนื้อหาที่เป็นการบรรยายแนวทางการวิเคราะห์ข้อมูล และตามด้วยผลการวิเคราะห์ข้อมูลและการแปลความหมาย นำกรอบคิดจากการทบทวนวรรณกรรม 4.1 ศิลปะแห่งการพราง: จากธรรมชาติสู่การทหาร 4.2 ศิลปะแห่งการพราง: ลายพรางในวัฒนธรรม สังคม และการเมือง 4.3 การพรางในศิลปะร่วมสมัย และศิลปะในลัทธิหลังสมัยใหม่ 4.4 การพรางในศิลปะหลังอาณานิคม มาวิเคราะห์กลุ่มตัวอย่างทั้ง 5 คน การวิเคราะห์มีดังต่อไปนี้

แอนดี้ วอร์ฮอล ศิลปินชาวอเมริกันผู้มีชื่อเสียงระดับโลก วอร์ฮอลสร้างชื่อเสียงจากผลงานที่เป็นพ็อพ อาร์ต (Pop Art) ตั้งแต่คริสต์ทศวรรษ 1960 จวบจนเสียชีวิตใน ค.ศ.1987 ศิลปะในโลกวิจิตรศิลป์ (fine arts) ที่ถือได้ว่าเป็นศิลปะชั้นสูง (high art) ของเขามีประเด็นเนื้อหาที่สื่อถึงการเฉลิมฉลองพ็อพพูล่าคัลเจอร์ (popular culture หรือวัฒนธรรมประชานิยม) ในสังคมทุนนิยม และบริโภคนิยม ที่ถูกจัดว่าเป็น ศิลปะระดับล่าง (low art) ผลงานของวอร์ฮอลยังถูกตีความด้วยว่า ไม่เพียงแค่สนับสนุนวัฒนธรรมประชานิยมอย่างผิวเผิน แต่ยังมีนัยของการวิพากษ์และเหน็บแนมสังคมทุนนิยมอย่างลึกซึ้ง

ผลงานในชุดท้าย ๆ ของเขาก่อนที่จะเสียชีวิตใน ค.ศ.1987 เช่น Camouflage Last Supper (ภาพที่ 17) ผลงานชุดลายพรางใน ค.ศ.1986 วอร์ฮอลใช้ระบบพิมพ์ซิลค์สกรีนที่มาจากแวดวงอุตสาหกรรม พิมพ์ลายพรางบนแคนวาสมหึมา แล้วพิมพ์ทับด้วยภาพพระเยซูแวดล้อมด้วยสาวกในการเสวยพระกระยาหารมื้อสุดท้าย เป็นภาพที่วอร์ฮอลนำมาจากจิตรกรรมต้นฉบับของ ลีโอนาโด ดาวินชี (Leonardo da Vinci) ภาพ The Last Supper ค.ศ.1495-1498 จิตรกรรมสีปูนเปียกบนผนังยาว 879 ซม. อยู่ที่นครมิลาน ประเทศอิตาลี

ภาพที่ 17

Andy Warhol, Camouflage Last Supper, 1986, Silkscreen ink and acrylic on canvas, 198.1 × 777.2 cm.
หมายเหตุ. ภาพถ่ายบางส่วนของจิตรกรรมที่ติดตั้งในนิทรรศการ Andy Warhol: From A to B and Back Again, Whitney Museum of American Art, New York ระหว่าง 12 November 2018 – 31 March 2019 จาก *Warhol: From A to B and Back Again,* by J. Spalding, 2018, Studio International (https://www.studiointernational.com/andy-warhol-from-a-to-b-and-back-again-review-whitney-museum-new-york). Copyright by Jill Spalding

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.1 ‘ศิลปะแห่งการพราง: จากธรรมชาติสู่การทหาร’ ภาพพระเยซูและสาวกถูกอำพรางให้จมกลืนอยู่ท่ามกลางลายพรางทหาร ตรงกับลักษณะการพรางที่อยู่ในธรรมชาติและการทหารที่วิธีการพรางด้วยสีและลวดลายที่คลุมเครือ ซ่อนเร้น และกลืนไปพื้นหลัง ลายพรางที่นำมาใช้เป็นลายพราง The US Woodland ซึ่งเป็นลายพรางที่ใช้วิธีการพรางด้วยสี / ลวดลายที่ยุ่งเหยิง หรือ Disruptive pattern (ข้อ 4.1.1 และ 4.1.2)

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.2 ‘ศิลปะแห่งการพราง: ลายพรางในวัฒนธรรม สังคมและการเมือง’ ลายพรางที่วอร์ฮอลนำมาใช้จะสื่อถึงอำนาจรัฐและการทหาร (ข้อ 4.2.1) และการทำให้ภาพสำคัญทางศาสนาทับซ้อนกับลายพรางทหาร และลายพรางทับซ้อนกับใบหน้าของเทพีเสรีภาพและฉลากสินค้า และใบหน้าของตนเองที่เป็นพลเรือน ถือได้ว่าเป็นการทำให้อำนาจในทางสัญลักษณ์ของลายพรางทหารเสื่อมคลายลงกลายเป็นสิ่งที่สามานย์ดาษดื่น (ข้อ 4.2.3)

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.3 ‘การพรางในศิลปะร่วมสมัย และลัทธิหลังสมัยใหม่’ วอร์ฮอลได้ล้มล้างการรับรู้ ความเข้าใจและความหมายดั้งเดิม (ข้อ 4.3.1) โดยการเปลี่ยนให้ผลงานบรมครูของศิลปินระดับโลก จิตรกรรมของศาสนจักรที่สูงส่งศักดิ์สิทธิ์กลายเป็นภาพที่ถูกผลิตซ้ำดุจเดียวกับสินค้าที่ถูกผลิตซ้ำออกมาเป็นจำนวนมาก

ภาพ Camouflage State of Liberty ค.ศ. 1986 (ภาพที่ 18) ภาพใบหน้าของสุภาพสตรี ‘ลิเบอร์ตี้’ ของอนุสาวรีย์ที่เป็นสัญลักษณ์ของมหาอำนาจโลกเสรีอย่างสหรัฐอเมริกาอำพรางอยู่ในลายพรางทหาร มุมซ้ายล่างปรากฏเป็นตราสัญลักษณ์สินค้าและธงชาติอเมริกา การวิเคราะห์แบบแรก ผลงานชิ้นนี้บ่งบอกถึงความเป็นเสรีทุนนิยมของดินแดนแห่งนี้ เป็นการวิพากษ์ลัทธิบริโภคนิยม และทุนนิยมที่ทุกสิ่งถูกทำให้กลายเป็นสินค้า (ข้อ 4.3.3) และทำให้อำนาจของรัฐและการทหารเสื่อมลงในทางสัญลักษณ์ (ข้อ 4.2.3) ความเป็นอัตลักษณ์ที่เป็นหนึ่งเดียวถูกทำให้กลายเป็นของที่ผลิตซ้ำได้ไม่รู้จบ การวิเคราะห์แบบที่ 2 การที่เทพีเสรีภาพกับลายพรางทหารทับซ้อนกัน เป็นการสื่อถึงความเป็นจักรวรรดินิยมของชาติมหาอำนาจอย่างสหรัฐอเมริกา กระบวนการเผยแพร่และปลูกฝังแนวคิดเกี่ยวกับเสรีภาพและประชาธิปไตยแบบอเมริกันให้กับนานาประเทศมักจะสอดแทรกด้วยกลไกที่เกี่ยวข้องกับอำนาจทางการทหาร ดังนั้นในผลงานชิ้นนี้ เทพีเสรีภาพจึงอำพรางอยู่ในลายพรางทหาร หรือคิดในอีกมุมหนึ่ง ลายพรางทหารต่างหากที่พรางตัวอยู่เบื้องลึกของเทพีเสรีภาพ หรืออาจสรุปได้ว่า เสรีภาพแบบอเมริกันมักจะมีเรื่องของอำนาจที่แฝงฝังอยู่เสมอ (ข้อ 4.2.1)

ภาพที่ 18

Andy Warhol, Camouflage State of Liberty, 1986a, Silkscreen ink and acrylic on canvas, 180 × 180 cm.
หมายเหตุ. จาก *Statue of Liberty*, by A. Warhol, 1986, Sotheby’s (https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-evening-auction-3/andy-warhol-statue-of-liberty). Copyright by Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/ Artists right Society (ARS)

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.3.2 ‘การสำรวจตัวตนและการไม่เปิดเผยตัวตน’ Camouflage Self-Portrait ค.ศ. 1986 (ภาพที่ 19) เป็นภาพใบหน้าของวอร์ฮอลบนผืนผ้าใบขนาดใหญ่ถึง 208.3 x 208.3 ซม. เน้นย้ำตัวตนของศิลปินที่เป็นคนดังระดับ ‘เซเลบเบอร์ตี้’ จารีตของการเขียนภาพเหมือนบุคคลคือการอวดโฉม แต่ในผลงานชุดนี้มีการอำพราง ทำให้เกิดความตึงเครียดที่คลุมเครือระหว่างอวดโฉมหน้าบุคคลกับการซ่อนเร้นในลายพรางทหาร ที่มีลักษณะของความเป็นนิรนาม

ภาพที่ 19

Andy Warhol, Camouflage Self-Portrait, 1986b, Silkscreen ink and acrylic on canvas, 208.3 x 208.3 cm., หมายเหตุ. จาก *Camouflage Self-Portrait (1986)*, by A. Warhol, 1986, Internet Archive (https://archive.org/details/andywarhol_202103). CC0 1.0 Universal

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.4.1 ‘การปรับตัวและการขัดขืนทางวัฒนธรรม’ สหรัฐฯ เป็นอิสระจากเจ้าอาณานิคมทางยุโรปตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 แต่ก็ไม่สามารถสลัดอิทธิพลทางวัฒนธรรม และวิธีคิดแบบคนผิวขาวนับถือศาสนาคริสต์แบบยุโรปไปได้ ภาพพระกระยาหารมื้อสุดท้ายที่เป็นศาสนศิลป์ของอิตาลี และภาพประติมากรรมรูปเทพีเสรีภาพที่เป็นของขวัญจากประเทศฝรั่งเศสใน ค.ศ.1886 ที่อำพรางอยู่ในลายพรางทหารจึงถือได้ว่าเป็นทั้งการพยายามปรับตัวให้วัฒนธรรมของยุโรปที่เป็นเจ้าอาณานิคมเข้ากับความเป็นอเมริกันที่อยู่ในอีกทวีปหนึ่ง และเป็นทั้งการพยายามขัดขืนต่อวัฒนธรรมที่มาจากยุโรปด้วยการพิมพ์ทับด้วยลายพรางทหาร

การตีความในอีกแบบที่ต่างออกไปคือ ผลงานทั้ง Camouflage Last Supper และ Camouflage State of Liberty คือการแสดงความเป็นเจ้าอาณานิคม หรือจักรวรรดิยุคร่วมสมัยของสหรัฐฯ ที่แผ่อำนาจในทุกด้าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งอำนาจทางการทหารไปเกือบทั่วยุโรป (ที่เห็นได้ชัดคือบทบาทนำของสหรัฐฯ ในนาโต้ และเกือบทั่วโลกตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา) ซึ่งประเด็นหลังนี้จะตรงกับกรอบคิดของศิลปะหลังอาณานิคมในข้อ 4.4.3 ‘การวิพากษ์ลัทธิทหารและมรดกแห่งความรุนแรงในยุคอาณานิคม’ ด้วยเหตุนี้สหรัฐฯ จึงเป็นผู้ถูกกระทำ และผู้กระทำ ดั่งที่ ธงชัย วินิจจะกูล วิพากษ์สยาม ในสมัยรัชกาลที่ 4-6 ว่ามีลักษณะเป็นทั้งผู้ถูกกระทำและผู้กระทำเช่นเดียวกัน

หลิว ป่อหลิน ศิลปินชาวจีน เจ้าของฉายา ‘มนุษย์ล่องหน’ (The Invisible Man) ป่อหลินเติบโตในประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน ประเทศที่มีระบอบการปกครองแบบคอมมิวนิสม์ เขาเติบโตเป็นผู้ใหญ่ในช่วงที่จีนเปลี่ยนผ่านจากประเทศยากจนล้าหลังสู่การเปิดประเทศและพัฒนาด้านอุตสาหกรรมจนกลายเป็นประเทศที่มั่งคั่งมีการเติบโตทางเศรษฐกิจที่ก้าวกระโดด สังคมจีนโอบรับความเป็นสังคมบริโภคนิยมและทุนนิยมอย่างเต็มใจและเต็มตัว แม้ว่าประชาชนจีนจะมีเสรีภาพในการทำธุรกิจและสร้างความร่ำรวยให้กับตนเอง แต่รัฐบาลพรรคคอมมิวนิสต์ยังใช้อำนาจรัฐควบคุมความคิดทางการเมืองของประชาชนอย่างเข้มงวด

ป่อหลินเป็นศิลปินที่สร้างผลงานภาพถ่ายแนวคอนเซ็ปชวล โดยการถ่ายภาพคน (ป่อหลินมักจะใช้ตัวเองเป็นแบบ) ที่เรือนร่างหัวจรดเท้าถูกระบายสีวาดภาพให้กลมกลืนแทบจะเป็นเนื้อเดียวกับสภาพแวดล้อม ผลงานของป่อหลิน สะท้อนสังคมจีนได้อย่างลึกซึ้งและแหลมคม กล่าวคือภาพถ่ายของเขาสะท้อนถึงสังคมจีนที่ลักษณะเป็นบริโภคนิยมอย่างสุดขั้ว และรัฐยังคงไม่ปล่อยให้ประชาชนหลุดพ้นไปจากการสอดส่องและตรวจจับ

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.1 ‘ศิลปะแห่งการพราง : จากธรรมชาติสู่การทหาร’ การเขียนภาพระบายสีเป็นภาพเหมือนจริงของสภาพแวดล้อมที่อยู่ด้านหลังของป่อหลิน มีลักษณะเดียวกับวิธีการพรางตัวของสัตว์และทหาร ด้วยการเปลี่ยนสีและลายให้กลมกลืนไปพื้นหลัง (ข้อ 4.1.1) และยังสอดคล้องกับการตกแต่งตัวเองของสัตว์และทหาร (ข้อ 4.1.5) เพื่อให้เรือนร่างถูกอำพรางทางสายตาจนกลืนหายไปกับสภาพแวดล้อม

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.2 ‘ศิลปะแห่งการพราง : ลายพรางในวัฒนธรรม สังคม และการเมือง’ การพรางตนเองในผลงานของป่อหลิน ไม่ได้ใช้ลายพรางทหารที่ใช้ในชุดทหาร มีแต่ใช้วิธีการระบายสี และการตกแต่งตัวเองเพื่อให้กลมกลืนไปกับพื้นหลังเท่านั้นที่คล้ายกับการพรางของทหาร

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.3 ‘การพรางในศิลปะร่วมสมัย และศิลปะในลัทธิหลังสมัยใหม่’ ผลงานของป่อหลิน มีแง่มุมที่สะท้อนถึงการสำรวจตัวตน และการไม่เปิดเผยตัวตน (ข้อ 4.3.2) อัตลักษณ์ในสังคมร่วมสมัยเป็นสิ่งที่เลื่อนไหล กระจัดกระจายเปลี่ยนแปลงได้ ในหลายกรณีอัตลักษณ์มีลักษณะปกปิด และลดความสำคัญของตัวตน ดั่งที่พบในภาพถ่ายของป่อหลิน ตัวตนของปัจเจกบุคคลถูกปกปิดและ ‘เบลนอิน’ (blending in) ให้กลืนหายไปกับสภาพแวดล้อม จนความสำคัญของตัวตนสูญหายไป วิเคราะห์ในแง่มุมนี้ การพรางเพื่อลดความเป็นปัจเจกปกปิดตัวตนที่แท้จริง หรือการใช้ภาวะนิรนามทำให้บุคคลหรือในที่นี้อาจหมายถึงศิลปิน กล้าที่จะท้าทายอำนาจรัฐ ดังนั้นสิ่งนี้จึงเป็นการกระทำที่มาจากความตั้งใจที่ซ่อนเร้นจากการจับจ้องของอำนาจ

นอกจากนี้ผู้วิจัยพบว่า การตีความในอีกลักษณะที่แตกต่างออกไป พบว่าผลงานของป่อหลินสะท้อนถึงภาวะนิรนามของคนธรรมดาที่ถูกรัฐกีดกันออกไปจากการเล่าเรื่องทางวัฒนธรรม ถูกทำให้ไร้ค่าหรือไร้ตัวตน หรือมีตัวตนแต่ไร้ความหมาย ไร้ความสำคัญ หรือเป็น ‘โนบอดี้’ (no body) ที่สังคมมองข้ามไม่เห็นความสำคัญ ประชาชนเป็นเพียงตัวเลข สถิติ หรือหน่วยที่เหมือน ๆ กัน ที่สะดวกต่อการนับจำนวน ควบคุม และสั่งการ เช่น ในผลงานชื่อ Hiding in the City No. 99 - Three Goddesses ค.ศ.2011 ป่อหลินแฝงเร้นอย่างไร้ตัวตนท่ามกลางภาพทหารเดินสวนสนามอยู่ในจัตุรัสที่ยิ่งใหญ่ในกรุงปักกิ่งที่เป็นศูนย์รวมอำนาจการปกครองสูงสุดของสาธารณรัฐประชาชนจีน (ภาพที่ 20)

ภาพที่ 20

Liu Bolin, Hiding in the City No. 99 - Three Goddesses, 2011, Archival pigment print, 118 x 150 cm.

หมายเหตุ. จาก *Hiding in the City,* by B. Liu, 2011a, Eli Klein Gallery (https://www.galleryek.com/artists/liu-bolin/series/hiding-in-the-city?view=slider#26). Copyright by Eli Klein Gallery

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.3.3 ‘การวิพากษ์ลัทธิบริโภคนิยมและสื่อมวลชน’ ในผลงานชื่อ Hiding in the City No.96 - Supermarket No.3 ค.ศ.2011 ภาพถ่ายที่แสดงให้เห็นตัวตนของคนที่กลืนหายไปในชั้นวางสินค้าในซุเปอร์มาร์เก็ตสมัยใหม่ สื่อให้เห็นถึงภาวะที่ทุกสิ่งทุกอย่างรวมถึงความเป็นมนุษย์ถูกทำให้กลายเป็นสินค้าสำหรับบริโภค แสดงถึงตัวตนในฐานะปัจเจกที่มลายหายไปในสังคมที่ท่วมท้นด้วยสินค้าอันเป็นผลผลิตของอุตสาหกรรม ภายใต้กระแสที่รุนแรงของวัตถุนิยมและบริโภคนิยม ภาพถ่ายของโบลินทำให้ผู้ชมตระหนักว่าขอบเขตระหว่างความเป็นจริงและการเป็นภาพตัวแทนถูกทำให้คลุมเครือ และความเป็นปัจเจกของมนุษย์ถูกซ่อนเร้นอยู่ภายในบริบททางสังคม การเมือง และเศรษฐกิจ (ภาพที่ 21)

ภาพที่ 21

Liu Bolin, Hiding in the City No. 96 - Supermarket No. 3, 2011, Archival pigment print, 118 x 150 cm.
หมายเหตุ. จาก *Hiding in the City*, by B. Liu, 2011b, Eli Klein Gallery (https://www.galleryek.com/artists/liu-bolin/series/hiding-in-the-city?view=slider#22). Copyright by Eli Klein Gallery

ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ภูมิภาคบางส่วนของประเทศจีนเคยตกเป็นเมืองขึ้นของญี่ปุ่น และต้องเผชิญกับภัยคุกคามจากชาติมหาอำนาจตะวันตกที่ต่างแยกชิงกันเป็นใหญ่ในประเทศจีน ชาวจีนจึงเคยประสบกับความขมขื่นทางประวัติศาสตร์เช่นเดียวกับเมืองขึ้นประเทศอื่น ๆ ทั่วโลก

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สหรัฐฯ กลายเป็นประเทศมหาอำนาจ จีนที่เคยอ่อนแอมากถึงขนาดเคยตกเป็นเมืองขึ้นของญี่ปุ่น และตกเป็นเบี้ยล่างของมหาอำนาจตะวันตก เริ่มพัฒนาตนเองให้ทันสมัยจนกลายเป็นมหาอำนาจใหม่ในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 21 จีนกับสหรัฐฯ เริ่มแข่งขันกันในทุกด้าน สหรัฐฯ ที่เป็นจักรวรรดิที่ยิ่งใหญ่พยายามทุกวิถีทางในการสกัดจีน

ดังนั้นการนำกรอบคิดแบบลัทธิหลังอาณานิคมมาวิเคราะห์ผลงานของป่อหลินจึงมีความเชื่อมโยงกันการวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.4.1 ‘การปรับตัวและการขัดขืนทางวัฒนธรรม’ ในผลงานชื่อ Hiding in New York No.1 - Wall Street Bull ค.ศ.2011 ป่อหลินนำเสนอภาพสะท้อนความตึงเครียดระดับปัจเจกระหว่างคนธรรมดา (เป็นได้ทั้งคนจีนธรรมดาและ/หรือคนธรรมดาทั่วโลก) กับอำนาจของทุนระดับโลกอย่างสหรัฐฯ ในภาพถ่ายนี้ ป่อหลินกลืนหายไปในประติมากรรมรูปกระทิง สัญลักษณ์ของเศรษฐกิจดี ที่ติดตั้งอยู่บริเวณหน้าตลาดหลักทรัพย์วอลล์สตรีท ในมหานครนิวยอร์ก ที่เป็นศูนย์กลางของตลาดหุ้นของโลก เมื่อเทียบกับทุนระดับโลกอย่างสหรัฐฯ คนธรรมดากลายเป็นคนไร้ตัวตนที่ถูกทับถมกลืนหายไปในความยิ่งใหญ่ของทุนนิยม (ภาพที่ 22)

ภาพที่ 22

Liu Bolin, Hiding in New York No. 1 - Wall Street Bull, 2011, Archival pigment print, 118 x 150 cm.
หมายเหตุ. จาก *Hiding in the City,* by B. Liu, 2011c, Eli Klein Gallery (https://www.galleryek.com/artists/liu-bolin/series/hiding-in-the-city?view=slider#20). Copyright by Eli Klein Gallery

ในผลงานอีก 2 ชิ้น ป่อหลินถ่ายภาพกับสินค้าจำพวกน้ำอัดลมของอเมริกันที่วางอยู่เต็มชั้นวางสินค้า และอีกภาพสินค้าที่เป็นตุ๊กตาของที่ระลึกจากอุตสาหกรรมบันเทิงของสหรัฐฯ ที่ผลิตจากโรงงานในจีนถูกจัดวางอยู่แบบแน่นขนัดบนชั้นวางสินค้า ผลงานชิ้นแรก Hiding in the City No.96 - Supermarket No.3 นอกจากจะสื่อถึงความเป็นปัจเจกที่มลายหายไปในสังคมอุตสาหกรรมแล้ว อีกนัยหนึ่งคือการสื่อถึงการปรับตัวเพื่อการอยู่รอดของจีนทั้งในระดับประเทศและในระดับบุคคลเพื่อให้เข้ากับวัฒนธรรมทุน/บริโภค

นิยมของจักรวรรดิอเมริกันอีกด้วย สำหรับผลงานอีกชิ้น Hiding in New York No.7 - Made in China จะมีประเด็นคล้ายคลึงกับชิ้นแรก แต่ที่เพิ่มเติมขึ้นมาคือ ผลงานชิ้นนี้สื่อถึงกลยุทธการปรับตัวและการต่อสู้ทางวัฒนธรรมและการค้า เนื่องจากจีนมีแรงงานราคาถูกจำนวนมาก ในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 21 จีนจึงเป็นโรงงานผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมอเมริกันราคาถูก ป้อนให้แก่ตลาดในสหรัฐฯ และประเทศอื่นทั่วโลก (ภาพที่ 23)

ภาพที่ 23

Liu Bolin, Hiding in New York No. 7 - Made in China, 2012, Archival pigment print, 112.5 x 150 cm.
หมายเหตุ. จาก *Hiding in the City*, by B. Liu, 2011d, Eli Klein Gallery (https://www.galleryek.com/artists/liu-bolin/series/hiding-in-the-city?view=slider#15). Copyright by Eli Klein Gallery

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.4.4 ‘การล้มล้างและท้าทายการจับตาควบคุม และการจ้องมองแห่งอำนาจ’ ผลงานชื่อ Hiding in the City No. 16 - People's Policeman ป๋อหลินนำเสนอการจับตาควบคุมและการจ้องมองแห่งอำนาจในลักษณะเดียวกับที่เจ้าอาณานิคมปฏิบัติต่อเมืองขึ้น แต่สำหรับกรณีของป๋อหลิน อำนาจที่คอยจับตาควบคุมสังคมและปัจเจกบุคคลคืออำนาจของรัฐจีน ป๋อหลินใช้อุปลักษณ์เพื่อสื่อถึงวิธีที่ปัจเจกบุคคลถูกทำให้มองเห็นหรือมองไม่เห็น มีตัวตนหรือไม่มีตัวตน ขึ้นอยู่กับประโยชน์หรือภัยคุกคามที่พวกเขามีต่อโครงสร้างอำนาจของรัฐ (ภาพที่ 24)

ภาพที่ 24

Liu Bolin, Hiding in the City No. 16 - People's Policeman, 2006, Archival pigment print, 160 x 100 cm.

หมายเหตุ. จาก *Hiding in the City,* by B. Liu, 2011e, Eli Klein Gallery (https://www.galleryek.com/artists/liu-bolin/series/hiding-in-the-city?view=slider#37). Copyright by Eli Klein Gallery

เมลล่า ยาร์สมา ศิลปินสตรีชาวเนเธอร์แลนด์ที่แต่งงานกับศิลปินอินโดนีเซีย และใช้ชีวิตเป็นศิลปินอยู่ในเมืองยอกยาการ์ตา ประเทศอินโดนีเซีย พื้นฐานและบ้านเกิดของยาร์สมาคือประเทศเนเธอร์แลนด์ ประเทศร่ำรวยใน ‘กลุ่มประเทศโลกเหนือ’ (Global North Countries) ที่เจริญและพัฒนาแล้ว อดีตเจ้าอาณานิคมที่ปกครองประเทศอินโดนีเซีย ประเทศกำลังพัฒนาใน ‘กลุ่มประเทศโลกใต้’ (Global South Countries) งานศิลปะของยาร์สมา คือการถ่ายทอดประสบการณ์ส่วนตัวในฐานะสตรีฝรั่งผิวขาวที่แต่งงานสร้างครอบครัวกับมุสลิมพื้นเมืองในอินโดนีเซีย ซึ่งสะท้อนถึงความซับซ้อนของความเป็นหลังอาณานิคมในสังคมอินโดนีเซียได้อย่างลุ่มลึก

ผลงานยาร์สมามีลักษณะผสมผสานระหว่างประติมากรรม 3 มิติกับอาภรณ์สำหรับให้มนุษย์สวมใส่ ลักษณะของชิ้นงานเมื่อคลุมร่างกายมนุษย์จะดูคล้ายฮิญาบที่เป็นผ้าคลุมสำหรับสตรีมุสลิม การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.1 ‘ศิลปะแห่งการพราง : จากธรรมชาติสู่การทหาร’ พบว่าเข้าข่ายของการใช้สีแบบคลุมเครือและซ่อนเร้นแบบทหาร โดยการใช้สีเขียวและลายพรางทหาร ที่ตรงกับข้อ 4.1.1 และการพรางด้วยสีที่ยุ่งเหยิงในข้อ 4.1.2 และมีการตกแต่งตัวเองแบบข้อ 4.1.5 แต่ไม่ได้ใช้ในลักษณะซ่อนเร้นให้กลืนไปกับพื้นหลังแบบสัตว์ในธรรมชาติ หรือแบบที่ทหารปฏิบัติในการทหาร แต่เป็นการใช้เพื่อวิพากษ์กิจการทหาร และการรบที่เป็นวิถีชีวิตที่เป็นส่วนหนึ่งของความเป็นมนุษย์ เช่น ในผลงาน The Warrior (ภาพที่ 25) และ The Healer ค.ศ.2003 (ภาพที่ 26) และการตกแต่งตนเองด้วยการใช้วัตถุทาง

วัฒนธรรมมาสร้างเป็นเปลือกเพื่อซ่อนตัวตนในเมือง เช่น ในผลงาน Shelter Me I ค.ศ.2005 (ภาพที่ 27) และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในผลงาน Shelter Me II ค.ศ.2005 (ภาพที่ 28) ตัวคนถูกซ่อนเร้นด้วยการตกแต่งเปลือกนอกจนอำพรางไปกับสิ่งของข้างถนนไปอย่างแนบเนียนยิ่ง

ภาพที่ 25

Mella Jaarsma, The Warrior, 2003, Indonesian military costumes, model, seaweed, miso soup, DVD Life size costume

หมายเหตุ. จาก *The Warrior, The Healer, The Feeder,* by M. Jaarsma, 2003 (https://mellajaarsma.com/installation/the-warrior-the-healer-the-feeder/). Copyright by Mella Jaarsma

ภาพที่ 26

Mella Jaarsma, The Healer, 2003, Chinese and Indonesian traditional medicine, medical drink (jamu), model, DVD, Life size costume

หมายเหตุ. จาก *The Warrior, The Healer, The Feeder,* by M. Jaarsma, 2003 (https://mellajaarsma.com/installation/the-warrior-the-healer-the-feeder/). Copyright by Mella Jaarsma

ภาพที่ 27

Mella Jaarsma, Shelter Me I, 2005, Chinese shrine, Indonesian military costumes, model, DVD 210 x 70 x 60 cm.

หมายเหตุ. จาก *Shelter Me,* by M. Jaarsma, 2005 (https://mellajaarsma.com/installation/shelter-me/). Copyright by Mella Jaarsma

ภาพที่ 28

Mella Jaarsma, Shelter Me II, 2005, wood, bark, book, model, DVD, 195 x 60 x 60 cm.,

หมายเหตุ. จาก *Shelter Me*, by M. Jaarsma, 2005 (https://mellajaarsma.com/installation/shelter-me/). Copyright by Mella Jaarsma

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.2 ‘ศิลปะแห่งการพราง : ลายพรางในวัฒนธรรม สังคม และการเมือง’ ผลงานของยาร์สมา มีใช้ลายพรางเพื่อสื่อถึงอำนาจรัฐ/การทหาร (ข้อ 4.2.1) และยังถูกใช้เพื่อเป็นสื่อนัยของการประท้วงต่ออำนาจนิยม (ข้อ 4.2.2) และในขณะเดียวกันเป็นการใช้ลายพรางในลักษณะที่ทำให้อำนาจเสื่อมพลังลงในทางสัญลักษณ์ (ข้อ 4.2.3) เช่น ผลงาน The Warrior ค.ศ.2003 อาภรณ์ในลักษณะผ้าคลุมทำจากเศษผ้าจากชุดทหารอินโดนีเซียถูกถักทอขึ้นผสมผสานไปกับชิ้นส่วนของชุดทหาร โดยมีชายผ้าทำจากแผ่นสาหร่ายยาวพาดลงไปต้มเป็นน้ำซุปอยู่ในกระทะที่ตั้งอยู่บนเตาแก๊ส คนดูสามารถตักไปรับประทานได้ ความดุดันของการทหารที่มักจะเชื่อมโยงกับพลังอำนาจในการทำลายถูกทำให้อ่อนโยนราวกับ ‘ผู้ให้’ ที่เปี่ยมด้วยความเมตตา

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.3.1 ‘การล้มล้างการรับรู้ความเข้าใจและความหมาย’ ในผลงานชื่อ Hello Native ค.ศ.1999 (ภาพที่ 29) ลักษณะของฮิญาบถูกนำมาเปลี่ยนบริบทใหม่ จากเดิมที่ใช้ผ้าเนื้อนุ่มอ่อนโยนสะอาดสะอ้าน เปลี่ยนมาเป็นวัสดุธรรมชาติที่ทำจากชิ้นส่วนของสัตว์ที่ดูดิบเถื่อนน่าพรั่นพรึง เช่น หนังตีนกบตากแห้ง ตีนไก่ หนังจิงโจ้ และหนังปลา คนที่สวมใส่และยืนเป็นแบบในนิทรรศการมีหลากหลายเชื้อชาติและสีผิว ผลงานชิ้นนี้แสดงถึงการเชื่อมสัมพันธ์กันของความแตกต่างหลากหลายทางวัฒนธรรม ดังที่เห็นได้จากวัฒนธรรมการบริโภคกบเป็นอาหารของชาวจีนในอินโดนีเซีย แต่กบเป็นของสกปรกสำหรับมุสลิมอินโดนีเซีย

ภาพที่ 28

Mella Jaarsma, Hello Native, 1999, Frog, fish, chicken feet, kangaroo skin, model, Life size costume, Collection of Queensland Art Gallery, Brisbane

หมายเหตุ. จาก *Hi Inlander*, by M. Jaarsma, 1999 (https://mellajaarsma.com/installation/coba-misal-ini-tahun-2021/). Copyright by Mella Jaarsma

นอกจากประเด็นของความแตกต่างทางวัฒนธรรมแล้ว การที่ยาร์สมานำผ้าคลุมลักษณะคล้ายฮิญาบมาเปลี่ยนบริบทในลักษณะล้มล้างความเข้าใจและความหมายเดิมอย่างสิ้นเชิงแล้วนำเสนอเป็นศิลปะในนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย ได้เป็นการเปิดประเด็นถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจในสังคมมุสลิมที่สถาบันศาสนามีส่วนกำหนดว่าอะไร และส่วนใดของสตรีที่ต้องถูกปกปิดไม่ให้เห็น และอะไรที่เปิดเผยให้เห็นได้ในที่สาธารณะ (ข้อ 4.3.1)

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.3.2 ‘การสำรวจตัวตน และการไม่เปิดเผยตัวตน’ ความเป็นไปได้แบบแรก คือ ผลงานของเธอแสดงถึงภาวะนิรนาม ที่แสดงความไร้ตัวตนในฐานะปัจเจก ด้วยการหลบซ่อน อำพรางตัวตนหรือความเป็นปัจเจก ซึ่งเป็นด้านตรงข้ามกับการสร้างตัวตนให้โดดเด่น ด้วยการนำ ‘ชุด (อาภรณ์)’ ‘เปลือก’ หรือ ‘เชลเตอร์ (shelter ที่แปลว่า กำบัง/ที่หลบภัย)’ มาปกคลุม ปกปิด หรือ self-decoration ซึ่งอาจเป็นการกระทำด้วยความสมัครใจ หรืออาจถูกสังคมกำหนดให้ต้องกระทำก็เป็นได้

ความเป็นไปได้แบบที่ 2 การพรางในผลงานของยาร์สมา คือการสร้างอัตลักษณ์/สร้างตัวตน อัตลักษณ์เป็นที่สร้างและเปลี่ยนได้ การเปลี่ยนอัตลักษณ์ด้วยการเปลี่ยนเปลือก หรืออาภรณ์ หรือการตกแต่งตัวเอง อาภรณ์กลายเป็นเครื่องแสดงตัวตนในฐานะสมาชิกของกลุ่มทางสังคม วัฒนธรรม และการเมือง เช่น การประดับ หรือการแต่งตัวที่ประกอบด้วยตราสัญลักษณ์ของกลุ่มบุคคลต่าง ๆ การใช้ลวดลายที่แสดงถึงวัฒนธรรมพื้นถิ่น ชุดและลายพรางทหาร ดังที่เห็นได้อย่างชัดเจนในผลงานชื่อ Follower ค.ศ.2002 (ภาพที่ 30)

ภาพที่ 30
Mella Jaarsma, Follower, 2002, Embroidered emblems, model, Life size costume
หมายเหตุ. จาก *The Follewer*, by M. Jaarsma, 2002 (https://mellajaarsma.com/installation/the-follower/). Copyright by Mella Jaarsma

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.3.3 ‘การวิพากษ์ลัทธิบริโภคนิยมและสื่อมวลชน’ ผลงานชื่อ Follower ค.ศ.2002 แสดงถึงการบริโภคแบบสินค้า-สัญญะ ตราสัญลักษณ์ของกลุ่มและสินค้าต่าง ๆ เปรียบเสมือนการบริโภคแบรนด์ (brand) ที่ใช้แสดงสถานภาพเพื่อ ‘อวด’ ตัวตนด้านที่ต้องการนำเสนอสู่สายตาสาธารณชน แต่ในขณะเดียวกัน อาภรณ์ของยาร์สมาก็ทำหน้าที่ ‘ซ่อน’ ตัวตนด้านที่ต้องการจะปิดบังจากผู้คน ราวกับว่ามันเป็นเสื้อเกราะที่ใช้ปกป้อง กำบัง พร้อมกับเป็นการประกาศว่าตนเป็นสมาชิกของกลุ่มใด ในบางกรณี การเป็นสมาชิกของกลุ่มทางสังคมคือเกราะกันภัยอย่างหนึ่ง

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.4 ‘การพรางในศิลปะหลังอาณานิคม’ ประเทศอินโดนีเซียเคยเป็นเมืองขึ้นของประเทศเนเธอร์แลนด์ (ตั้งแต่ในราวคริสต์ศตวรรษที่ 17 ถึงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลง) การที่ยาร์สมาสตรีชาวเนเธอร์แลนด์ เดินทางมาศึกษาด้านศิลปะที่อินโดนีเซีย แต่งงานกับศิลปินชายชาวพื้นเมือง สร้างครอบครัว มีลูก และเป็นศิลปินในเมืองยอกยาการ์ตาตั้งแต่คริสต์ทศวรรษ 1980 จนถึงปัจจุบันจึงมีนัยสำคัญอย่างยิ่งต่อการทำศิลปะที่มีประเด็นเชื่อมโยงกับลัทธิหลังอาณานิคม เพราะยาร์สมามีสถานะที่เป็นลูกผสมทางวัฒนธรรม เธอเป็นทั้งคนใน (คนอินโดนีเซีย อดีตคนในอาณานิคม) และคนนอก (คนเนเธอร์แลนด์ อดีตเจ้าอาณานิคม)

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.4.1 ‘การปรับตัวและการขัดขืนทางวัฒนธรรม’ ในผลงานชื่อ Lords of the Tea I and II (ภาพที่ 31) และ Tea Men ค.ศ.2012 (ภาพที่ 32) อาภรณ์ที่ยาร์สมาสร้างขึ้นจากการประกอบกันของป้ายบรรจุภัณฑ์ของชาที่ประกอบด้วยฉลาก ชื่อแบรนด์สินค้า ภาพประกอบ และงานตกแต่งทางด้านกราฟิกต่าง ๆ หลากหลายยี่ห้อจากอดีตถึงปัจจุบัน สะท้อนให้เห็นประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ด้านการค้า และด้านวัฒนธรรมอันซับซ้อนระหว่างเจ้าอาณานิคมและอาณานิคม ซึ่งลำพังทางฝ่ายอาณานิคมก็มีความทับซ้อนด้านชนชาติ และวัฒนธรรมอยู่ภายในเป็นอย่างมาก เพราะดินแดนแห่งนี้ประกอบด้วยชนพื้นเมืองที่นับถือศาสนาอิสลาม ฮินดู ผี และพุทธ แล้วยังมีชาวจีนที่อพยพมาตั้งรกรากอีกด้วย และเมื่อมีเจ้าอาณานิคมที่เป็นชาวคริสต์ผิวขาวจากยุโรปมามีอำนาจนำในการวางระบบระเบียบการปกครอง และวางรากฐานสร้างอารยธรรมใหม่ให้กับอินโดนีเซีย การปรับตัวและการขัดขืนทางวัฒนธรรมระหว่างทุกกลุ่มจึงเกิดขึ้น ผลงานในชุดนี้ของยาร์สมาจึงถูกอ่านได้ว่าอาภรณ์ที่ประกอบขึ้นจากฉลากชาที่ปกปิดบุคคลที่สวมใส่อยู่คือ อุปลักษณ์ที่แสดงถึงกลยุทธในการอยู่รอดด้วยการต่อต้านอย่างเงียบ ๆ ด้วยการหลบ และค่อย ๆ ปรับตัว แม้ว่าผลงานของยาร์สมาจะมีลักษณะของการสร้างอาภรณ์มาอำพรางตัวตนของบุคคล แต่กลับทำให้ประวัติศาสตร์ อัตลักษณ์ และโครงสร้างอำนาจที่สืบทอดมาถึงปัจจุบันถูกเปิดเผยออกมา

ภาพที่ 31

Mella Jaarsma, Lords of the Tea I and II, 2012, Embroidered emblems, wood, stainless steel, enamel tea sets
หมายเหตุ. จาก *Lords of the Tea I and II*, by M. Jaarsma, 2012a (https://mellajaarsma.com/installation/lords-of-the-tea-i-and-ii/). Copyright by Mella Jaarsma

ภาพที่ 31

Mella Jaarsma, Tea Men, 2012, Embroidered emblems, wood, stainless steel, enamel tea sets
หมายเหตุ. จาก *Tea Men*, by M. Jaarsma, 2012b (https://mellajaarsma.com/installation/tea-men/). Copyright by Mella Jaarsma

ผลงานทุกชุดของยาร์สมาที่มีลักษณะของการสร้างอาภรณ์มาปกคลุม ล้วนแล้วแต่จุดประเด็นของการ ‘ล้มล้างการจับตาควบคุมและการจ้องมองแห่งอำนาจ’ (ข้อ 4.4.4) ผลงานเหล่านั้นแสดงถึงการหลบซ่อน และการอำพรางในหลายรูปแบบดังที่ได้วิเคราะห์ไปก่อนหน้านี้ ทั้งนี้เพื่อให้บุคคลพ้นจากการถูกจับจ้อง แต่พร้อมกันนั้น อาภรณ์ที่ถูกสร้างขึ้นอย่างหลากหลาย คือการตอบโต้การจ้องมองของอำนาจนิยม ซึ่งในอดีตคือเจ้าอาณานิคม แต่หลังจากการประกาศอิสรภาพ อำนาจนิยมที่มาแทนที่คืออำนาจของรัฐ อาภรณ์ที่สร้างโดยยาร์สมาแสดงถึงอำนาจในการกำหนดวิธีที่บุคคลจะถูกมองเห็นและถูกนิยามให้ค่า

อิมรอน ยูนุ ศิลปินไทยมุสลิมเชื้อสายมลายูชาวนราธิวาส พื้นฐานการใช้ชีวิต ศาสนา เชื้อชาติ และสภาพแวดล้อมของศิลปินผู้นี้ ส่งผลต่อการทำงานศิลปะของเขาอย่างมาก จิตรกรรมในชุดที่มีการใช้ลายพรางจะเป็นผลงานที่สะท้อนให้เห็นถึงความรู้สึกนึกคิดของตัวศิลปินและประชาชนใน 3 จังหวัดชายแดนใต้ของไทย (ปัตตานี นราธิวาส และยะลา) ที่มีต่อสถานการณ์ความไม่สงบที่มีมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน ซึ่งถูกยกระดับไปสู่ความรุนแรงที่ยืดเยื้อตั้งแต่เดือนมกราคม ค.ศ.2004 โดยคู่ขัดแย้งคือรัฐไทยกับกลุ่มที่ก่อความไม่สงบหลายกลุ่ม สาเหตุของความขัดแย้งมีหลายมิติที่ทับซ้อน เช่น ความแตกต่างของวัฒนธรรมและเชื้อสาย ประชากรส่วนใหญ่ของประเทศนับถือศาสนาพุทธ ประชากรส่วนใหญ่ในพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนใต้ นับถือศาสนาอิสลามและมีเชื้อสายมลายู รัฐฝ่ายปกครองในส่วนกลางมีนโยบายและแนวทางการบริหารที่ขาดความเข้าใจและเข้าไม่ถึงวัฒนธรรมเฉพาะของคนในพื้นที่

เหตุการณ์ความไม่สงบเริ่มเมื่อ ค.ศ.2004 ในขณะที่อิมรอนมีอายุ 19 ปี จากการที่ศิลปินมีประสบการณ์ตรงจากความตึงเครียดในพื้นที่ ทำให้เขานำสิ่งเหล่านั้นมาถ่ายทอดในจิตรกรรม การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.1 ‘ศิลปะแห่งการพราง : จากธรรมชาติสู่การทหาร’ พบว่าอิมรอนใช้ลายพรางทหารตรงกับลักษณะการพรางที่อยู่ในธรรมชาติและการทหารที่วิธีการพรางด้วยสีและลวดลายที่คลุมเครือ ซ่อนเร้น และกลืนไปพื้นหลัง ลายพรางที่นำมาใช้คล้ายกับลายพรางที่ชื่อว่าลาย The U.S. Woodland ซึ่งเป็นลายพรางที่ใช้วิธีการพรางด้วยสี/ลวดลายที่ยุ่งเหยิง หรือ Disruptive pattern (ข้อ 4.1.1 และ 4.1.2) (ภาพที่ 33)

ภาพที่ 33

อิมรอน ยูนุ, ภาพเหมือนศิลปิน, 2007, เทคนิค สื่อผสม, 50 x 50 cm.

หมายเหตุ. จาก *Self portrait,* by A. Yunu, 2007a, Instagram (https://www.instagram.com/p/Cp7ezKhp0Br/). Copyright by Aimron Yunu

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.2 ‘ศิลปะแห่งการพราง: ลายพรางในวัฒนธรรม สังคมและการเมือง’ พบว่า ในผลงานชื่อ ตะโกน ค.ศ.2007 (ภาพที่ 34) ลายพรางทหารที่อิมรอนนำมาใช้เป็นพื้นหลังของภาพใบหน้าชายหนุ่มอิสลามมลายูกำลังอ้าปากตะโกนร้องสุดเสียงเข้าข่ายของ ‘การสื่อถึงอำนาจรัฐ/การทหาร’ ในข้อ 4.2.1 โดยเฉพาะอย่างยิ่งในฐานะของสื่อเพื่อการประท้วงตามลักษณะของ ‘การสื่อนัยของการประท้วงต่ออำนาจนิยม’ ในข้อ 4.2.2

ภาพที่ 34
อิมรอน ยูนุ, ตะโกน, 2007, สีน้ำมันบนผ้าลายพราง, 102 x 160 cm.
หมายเหตุ. จาก *shout,* by A. Yunu, 2007b, Instagram (https://www.instagram.com/p/Cp9wj_EpP0c/?img_index=1). Copyright by Aimron Yunu

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.3.4 ‘การตีความใหม่ต่อบริบททางประวัติศาสตร์และการเมือง’ ผลงานชุดบ้าน ที่สร้างใน ค.ศ.2024 (ภาพที่ 35-36) ศิลปินได้เปลี่ยนบริบทหรือตีความใหม่ต่อลายพรางทหาร และลายบาติกแบบปักษ์ใต้ โดยวาดลวดลายดอกไม้แบบบาติกมลายูเป็นภาพบ้านที่ถูกรายล้อมด้วยลายพรางทหาร เพื่อวิพากษ์ความรุนแรงจากรัฐไทย ความขัดแย้งทางประวัติศาสตร์ ความขัดแย้งในพื้นที่ชายแดนไทยอันเกิดจากความแตกต่างทางศาสนา และวัฒนธรรม

ภาพที่ 35

อิมรอน ยูนุ, บ้าน, 2024, สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 30 x 40 cm. หมายเหตุ. จาก *Home*, by A. Yunu, 2024a, Instagram (https://www.instagram.com/p/C_nAcBaSm4V/). Copyright by Aimron Yunu

ภาพที่ 31

อิมรอน ยูนุ, บ้าน, 2024, สีอะคริลิคบนผ้าใบ, 30 x 40 cm. หมายเหตุ. จาก *Acrylic on canvas,* by A. Yunu, 2024b, Instagram (https://www.instagram.com/p/C_pDOEAyPnw/). Copyright by Aimron Yunu

แม้ว่าไทยจะไม่เคยเป็นเมืองขึ้น และ 3 จังหวัดชายแดนใต้ของไทยจะไม่เคยอยู่ในสถานะของเมืองขึ้นของสยามและไทย แต่ความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างรัฐผู้มีอำนาจในส่วนกลางกับประชาชนและผู้มีอำนาจในท้องถิ่นของ 3 จังหวัดชายแดนใต้ของไทย ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงรัตนโกสินทร์ และไทยสมัยใหม่ มีลักษณะพิเศษเช่น ความห่างไกลกันระหว่างกรุงเทพฯ ส่วนกลางที่เป็นศูนย์กลางอำนาจการปกครองกับ 3 จังหวัดชายแดนใต้ของไทย ประกอบกับความแตกต่างกันระหว่างศาสนา วัฒนธรรม และชาติพันธุ์ ที่กระตุ้นให้เกิดการเปรียบเทียบว่าคล้ายกับการปกครองของอาณานิคม โดยมีรัฐผู้มีอำนาจในส่วนกลางเป็นเจ้าอาณานิคม และฝ่ายท้องถิ่นของ 3 จังหวัดชายแดนใต้ของไทยเป็นอาณานิคม

จากเหตุผลข้างต้น ประกอบกับเหตุการณ์ความสงบใน 3 จังหวัดชายแดนใต้ของไทย ซึ่งมีการหยิบยกประเด็นของกระแสความเคลื่อนไหวของคนบางกลุ่มที่ประสงค์จะต่อสู้กับรัฐไทยเพื่อแยกดินแดนในบริเวณ 3 จังหวัดชายแดนใต้ไทยให้เป็นอิสระ ทำให้การวิเคราะห์ผลงานของอิมรอนด้วยกรอบคิดของข้อ 4.4 ‘การพรางในศิลปะหลังอาณานิคม’ มีมิติที่ลุ่มลึกและแหลมคมมากขึ้น

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.4.1 ‘การปรับตัวและการขัดขืนทางวัฒนธรรม’ ผลงานชุด บ้าน (ภาพที่ 35-36) ที่เป็นภาพบ้านลายบาติกที่ค่อนข้างกลมกลืนไปกับลายพรางทหารเป็นอุปลักษณ์ของการพรางให้รอดจากอำนาจและความรุนแรง

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.4.2 ‘การปกปิดและลบล้างประวัติศาสตร์’ ผลงานชุด บ้าน (ภาพที่ 35-36) มีการวิพากษ์และสำรวจว่าประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และอัตลักษณ์ของคนใน 3 จังหวัดชายแดนใต้ไทยที่เคยถูกปกปิด ซ่อนเร้น หรือถูกลบล้างโดยอำนาจของรัฐและส่วนกลาง ดังเห็นได้จากภาพของบ้านที่อัดแน่นด้วยลวดลายบาติกพื้นเมืองพรางตัวอยู่ท่ามกลางลายพรางทหารที่ยุ่งเหยิง

จิตรกรรมของอิมรอน เช่น ภาพเหมือนศิลปิน (ภาพที่ 33) แสดงถึงความขุ่นเคืองใจ และ ตะโกน ค.ศ.2007 (ภาพที่ 34) แสดงถึงการระเบิดออกของอารมณ์ที่มีผลมาจากการแทรกแซงทางทหาร ที่นำมาซึ่งความรุนแรง และผลงานชุด บ้าน ที่ศิลปินนำเสนอลวดลายดอกไม้ที่มักปรากฏในเทคนิคบาติกที่มีหลอมรวมธรรมชาติเข้ากับประเพณีของคนพื้นเมือง ที่ทั้งพรางและขัดแย้งกับลายพรางทหารที่เป็นอุปลักษณ์ของฝ่ายอำนาจรัฐ ผลงานของอิมรอนเป็นภาพที่สะท้อนถึงการเอาตัวรอด การขัดขืน และการดิ้นรนเพื่อเป็นอิสระจากอำนาจรัฐ ซึ่งตรงกับประเด็น ‘การวิพากษ์ลัทธิทหารและมรดกแห่งความรุนแรงในยุคอาณานิคม’ ในข้อ 4.4.3 และยังมีลักษณะของการเปิดโปงพลวัตของความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ถูกซ่อนเร้นและความอยุติธรรมทางสังคมที่ดำรงอยู่ในชายแดนใต้ของไทย ตรงกับ ‘เปิดโปงความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ซ่อนเร้นและความอยุติธรรมทางสังคม’ ในข้อ 4.4.5

สุธี คุณาวิชยานนท์ ศิลปินผู้นี้สร้างสรรค์ผลงานที่มีเนื้อหาสะท้อนสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ผลงานศิลปะของสุธีมักจะมีนัยของการวิพากษ์อำนาจนิยม อัตลักษณ์ ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมกระแสหลักที่ทรงพลังครอบงำทั้งในและนอกประเทศไทย

ตั้งแต่ ค.ศ.2022 สุธีสร้างงานจิตรกรรมที่นำลายพรางทหารมาสวมลงในแผนที่ไทยและประเทศต่าง ๆ การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.1 ‘ศิลปะแห่งการพราง : จากธรรมชาติสู่การทหาร’ ในผลงานชุดประเทศไทยลายพราง ใน ค.ศ.2024 (ภาพที่ 37) ที่มี 4 ชิ้น แต่ละชิ้นเป็นรูปแผนที่ประเทศไทยเหมือนกัน แต่มีสีต่างกันดังนี้ ชิ้นแรกสีโทนเขียวทหาร ชิ้นที่ 2 สีโทนเหลือง ชิ้นที่ 3 สีโทนแดง และชิ้นที่ 4 สีโทนส้ม สุธีใช้ลายพรางทหารตรงกับลักษณะการพรางที่อยู่ในธรรมชาติและการทหารที่วิธีการพรางด้วยสีและลวดลายที่คลุมเครือ ซ่อนเร้น และกลืนไปพื้นหลัง ผลงานชุดนี้สุธีระบายสีลงบนผืนผ้าใบลินินที่ติดปะลงแผ่นพลาสวูดที่ตัดแบบ ‘ดายคัท’ (die cut/die cutting) เป็นรูปแผนที่ประเทศไทย รูปแผนที่ดายคัทจะถูกติดตั้งบนพื้นหลังที่เป็นภาพพิมพ์ลายพรางที่มีลวดลายและโทนสีเดียวกับรูปแผนที่ดายคัท รูปแผนที่ประเทศไทยลายพรางจะถูกพรางตาให้กลมกลืนไปกับพื้นหลัง ลายพรางที่นำมาใช้เป็นลายพรางที่ชื่อ The U.S. Woodland ซึ่งเป็นลายพรางที่ใช้วิธีการพรางด้วยสีที่คลุมเครือ ซ่อนเร้น และกลมกลืนไปกับพื้นหลัง (ข้อ 4.1.1) และตรงกับการพรางด้วยลวดลายที่ยุ่งเหยิง หรือ Disruptive pattern (ข้อ 4.1.2)

ภาพที่ 37

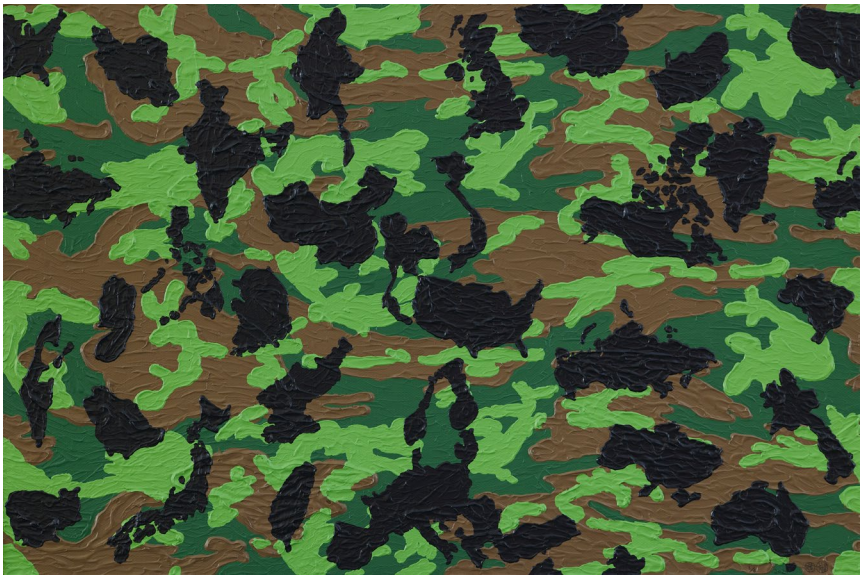
สุธี คุณาวิชยานนท์, (จากซ้ายไปขวา) ประเทศไทยลายอีอาร์ดีแอล (สงครามเย็น), 2024, ประเทศไทยลายพรางสีเหลือง, 2024, ประเทศไทยลายพรางสีแดง, 2024, ประเทศไทยลายพรางสีส้ม, 2024, สีอะคริลิคบนผ้าใบลินินบนพลาสต์วูด ติดตั้งบนภาพพิมพ์บนผ้าใบ, แต่ละชิ้นมีขนาด 229 x 124.5 x 2.5 cm.

หมายเหตุ. จาก *Conceal : Maps, Boundary, Camouflage and Power,* by S. Kunavichayanont, 2024a, La Lanta Fine Art, Copyright by Sutee Kunavichayanont

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.2 ‘ศิลปะแห่งการพราง: ลายพรางในวัฒนธรรม สังคมและการเมือง’ พบว่าในผลงานชื่อ ลายพราง (ประเทศไทยและเพื่อนบ้าน) หมายเลข 2 ค.ศ.2023 (ภาพที่ 38) และ ระเบียบโลกใหม่ 2567 ค.ศ.2024 (ภาพที่ 39) ลายพรางถูกใช้เพื่อการสื่อถึงอำนาจรัฐ/การทหาร ตรงกับข้อ 4.2.1 ซึ่งมีนัยที่สื่อไปถึงการประท้วงต่ออำนาจนิยมตรงกับข้อ 4.2.2 อีกด้วย

ภาพที่ 38

สุธี คุณาวิชยานนท์, ลายพราง (ประเทศไทยและเพื่อนบ้าน) หมายเลข 2, 2023, สีอะคริลิคบนลินิน, 170 x 120 cm.
หมายเหตุ. จาก *Camouflage (Thailand and Her Neighbors) No.2,* by S. Kunavichayanont, 2023, La Lanta Fine Art, Copyright by Sutee Kunavichayanont



ภาพที่ 39

สุธี คุณาวิชยานนท์, ระเบียบโลกใหม่ 2567, 2024, (ภาพรายละเอียด) สีอะคริลิคบนผ้าใบลินินบนพลาสท์วูด, 80 x 120 cm.
หมายเหตุ. จาก *The New World Order 2024,* by S. Kunavichayanont, 2024b, La Lanta Fine Art, Copyright by Sutee Kunavichayanont

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.3.1 ‘การล้มล้างการรับรู้ความเข้าใจและความหมาย’ สุธีใช้การหยิบยืมภาพลักษณ์ของแผนที่ และเปลี่ยนความหมายดั้งเดิม เขาได้เปลี่ยนจากแผนที่ที่แสดงขอบเขต พื้นที่ และเขตแดนของประเทศชาติ มาเป็นการแสดงความหมายทางวัฒนธรรมด้วยเรื่องเล่าทางสังคมและการเมือง เช่น

(1) การสวมใส่ลายพรางลงในแผนที่ประเทศไทย โดยมีการแยกแผนที่ประเทศไทยออกเป็น 4 สี ซึ่งเป็นตัวแทนของอุดมการณ์ทางการเมืองซึ่งมีความขัดแย้งกันอย่างรุนแรงในรอบ 10 ปีที่ผ่านมา (ในราว ค.ศ.2005 ถึงปัจจุบัน) ดังนี้ ลายพรางเขียวทหารสื่อถึงอำนาจนิยม ลายพรางเหลืองสื่อถึงอนุรักษ์นิยม ลายพรางแดงสื่อถึงเสรีนิยมเก่าของไทย และลายพรางส้มสื่อถึงเสรีนิยมใหม่ของไทย (ในผลงานชุดประเทศไทยลายพราง ใน ค.ศ.2024) (ภาพที่ 37)

(2) แผนที่ประเทศไทยกับเมียนมาร์ ลาว กัมพูชา มาเลเซีย และเวียดนามในลายพรางในผลงานชื่อ ลายพราง (ประเทศไทยและเพื่อนบ้าน) หมายเลข 2 ค.ศ.2023 (ภาพที่ 38) ความเป็นประเทศถูกทำให้คลุมเครือ มีทั้งที่เห็นชัดและไม่ชัดเจน เส้นพรมแดนระหว่างประเทศต่าง ๆ ถูกทำให้คลุมเครือ ลวดลายและสีในลักษณะของลายพรางได้ทำให้แผนที่ประเทศต่าง ๆ ถูกอำพรางกันและกัน จนยากที่จะระบุความเป็นรัฐชาติต่าง ๆ ได้อย่างชัดเจน

(3) ในผลงานชื่อ ระเบียบโลกใหม่ 2567 ค.ศ.2024 (ภาพที่ 39) สุธีได้ปรับเปลี่ยนลวดลายของสีดำของลายพรางทหารลาย The US Woodland ให้กลายเป็นแผนที่ประเทศต่าง ๆ โดยเน้นประเทศมหาอำนาจ และประเทศที่กำลังอยู่ในกระแสความขัดแย้ง เช่น สหรัฐอเมริกา รัสเซีย จีน ยูเครน อิหร่าน อิสราเอล ดินแดนของปาเลสไตน์ ไต้หวัน เกาหลีเหนือ/ใต้ ญี่ปุ่น และไทย เป็นต้น จิตรกรรมลายพรางทหารได้กลายเป็นแผนที่โลกฉบับใหม่ที่แสดงถึงความตึงเครียดในทางภูมิรัฐศาสตร์

ในผลงานชุดนี้ สุธีได้เปลี่ยนบริบทหรือตีความใหม่ต่อลายพรางทหาร แผนที่โลกทั้งภูมิศาสตร์กายภาพ และภูมิรัฐศาสตร์ หรือระเบียบโลก ถือได้ว่าเป็นการนำเรื่องเล่าหลักของสถาบันต่าง ๆ มาตีความใหม่ ทั้งนี้เพื่อวิพากษ์อำนาจนิยม สงคราม ความขัดแย้ง ความรุนแรง และชาตินิยม ทั้งในระดับภายในประเทศไทย และระดับนานาชาติ ซึ่งตรงกับ ‘การตีความใหม่ต่อบริบททางประวัติศาสตร์และการเมือง’ ในข้อ 4.3.4

สุธีใช้การพรางและลายพราง เพื่อตรวจสอบโครงสร้างทางอำนาจของรัฐไทยที่ได้ใช้แนวคิดและวิธีการแบบเดียวกับลัทธิอาณานิคมของตะวันตกมาหล่อหลอมอัตลักษณ์ไทยใหม่ เช่น นำศิลปวัฒนธรรมและวิทยาการของยุโรปมาใช้ปรับปรุงสยาม/ประเทศไทยให้เป็นสมัยใหม่เพื่อรักษาอำนาจอธิปไตย แนวคิดของการพรางและลายพราง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกรณีของการนำลายพราง The US Woodland มาใช้ในผลงานของสุธีสะท้อนให้เห็นถึงความคิดคำนึงในประเด็นแบบหลังอาณานิคม ที่เกี่ยวกับการอยู่รอด การรับ/ปรับตัว และการขัดขืนทางวัฒนธรรมท่ามกลางอิทธิพลของกระแสโลก

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.4 ‘การพรางในศิลปะหลังอาณานิคม’ ผู้วิจัยพบว่าในผลงาน ลายพราง (ประเทศไทยและเพื่อนบ้าน) หมายเลข 2 (ภาพที่ 38) แผนที่ไทยและประเทศเพื่อนบ้าน และในผลงาน ระเบียบโลกใหม่ 2567 (ภาพที่ 39) ภาพแผนที่โลก อยู่ในลายพรางที่กลมกลืน (blending in) เพื่อหลบหลีกจักรวรรดินิยมหรือประเทศนักล่าเมืองขึ้นที่เป็นดุจดั่งสัตว์ผู้ล่า (predator) ตรงกับ ‘การปรับตัวและการขัดขืนทางวัฒนธรรม’ ในข้อ 4.4.1

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.4.2 ‘การปกปิดและลบล้างประวัติศาสตร์’ พบว่าประเด็นของการวิพากษ์และสำรวจประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และอัตลักษณ์ของชนพื้นเมืองที่ถูกปกปิด ซ่อนเร้น หรือถูกลบล้างโดยอำนาจของอาณานิคมตะวันตก และอำนาจของสยาม/ประเทศไทย ปรากฏในผลงาน ลายพราง (ประเทศไทยและเพื่อนบ้าน) หมายเลข 2 (ภาพที่ 38) แผนที่ประเทศไทยและประเทศเพื่อนบ้านในลายพราง ถูกทำให้คลุมเครือ สะท้อนถึงดินแดน อาณาจักร และชุมชนคนพื้นเมืองต่าง ๆ ในอดีต (ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 19) ที่ไม่มีเขตแดนชัดเจน พื้นที่ทางวัฒนธรรมจึงทับซ้อนกัน เพราะยังไม่มีแผนที่สมัยใหม่ที่เป็นระบบจากตะวันตกมากำหนดภูมิประเทศได้อย่างแม่นยำ ต่อมาจักรวรรดินิยมได้มีบทบาทในการขีดเส้นแดนให้ชัดเจนกลายเป็นระเบียบโลกใหม่ และในสมัยสงครามเย็นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ภูมิภาคแถบนี้กลายเป็นสมรภูมิสงครามตัวแทน ลายพรางทหารในแผนที่จึงบ่งบอกถึงความรุนแรงที่เกิดขึ้นในยุคดังกล่าวอีกด้วย

การวิเคราะห์ด้วยข้อ 4.4.3 ‘การวิพากษ์ลัทธิทหารและมรดกแห่งความรุนแรงในยุคอาณานิคม’ พบว่าผลงานที่ชื่อว่า ลายพราง (ประเทศไทยและเพื่อนบ้าน) หมายเลข 2 (ภาพที่ 38) ที่แสดงแผนที่ไทยและประเทศเพื่อนบ้านในลายพรางมีลักษณะของการวิพากษ์ลัทธิทหารและมรดกจากความรุนแรงในยุคอาณานิคมในภูมิภาคดังกล่าว แม้ว่าสยาม/ประเทศไทยจะรอดพ้นจากการเป็นเมืองขึ้น แต่ก็มีประสบการณ์ร่วมกันกับประเทศเพื่อนบ้าน แผนที่ในลายพรางชิ้นนี้แสดงถึงความคลุมเครือของเขตแดนทั้งในทางภูมิศาสตร์ และวัฒนธรรมของรัฐชาติในภูมิภาคดังกล่าวที่เป็นผลต่อเนื่องมาจากยุคล่าอาณานิคมสู่ยุคหลังอาณานิคม และในผลงานที่ชื่อว่า ระเบียบโลกใหม่ 2567 (ภาพที่ 39) แผนที่ใหม่แสดงถึงภูมิรัฐศาสตร์โลกที่ถูกครอบงำด้วยลัทธิทหารและความรุนแรงที่มีผลบางส่วนมาจากประวัติศาสตร์โลกในยุคอาณานิคม และยังเปิดโปงความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างกลุ่มประเทศต่าง ๆ ของกลุ่มประเทศโลกเหนือกับกลุ่มประเทศโลกใต้ ซึ่งตรงกับลักษณะของข้อ 4.4.5 ที่เกี่ยวกับการ ‘เปิดโปงความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ซ่อนเร้นและความอยุติธรรมทางสังคม’

นอกจากนั้นแล้ว ลักษณะสำคัญใน ข้อ 4.4.5 ยังปรากฏในผลงานชุด ประเทศไทยลายพราง (ภาพที่ 37 เพราะแสดงถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างกลุ่มอุดมการณ์ทางการเมืองทั้ง 4 กลุ่มด้วยการแสดงถึงแผนที่ประเทศไทยในลายพราง 4 แบบ/สี และผลงาน ลายพราง (ประเทศไทยและเพื่อนบ้าน) หมายเลข 2 (ภาพที่ 38) เปิดโปงพลวัตของความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ถูกซ่อนเร้นอยู่ทั้งภายในประเทศไทยและทั้งกับประเทศเพื่อนบ้าน

อภิปรายผล

การพรางในสิ่งมีชีวิตถูกมนุษย์นำไปประยุกต์ใช้ในการทหาร และในกลุ่มของพลเรือน ลายพรางทหารกลายเป็นส่วนหนึ่งของแฟชั่น กลายเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกนักออกแบบ ศิลปิน และนักเคลื่อนไหวทางสังคมนำไปใช้เพื่อการสื่อสารทางศิลปะและวัฒนธรรม

ศิลปินทั้ง 5 คนที่เป็นกลุ่มตัวอย่างมีผลงานศิลปะที่นำศิลปะแห่งการพรางมาใช้ในการทำงานศิลปะร่วมสมัยเพื่อเป็นอุปลักษณ์ในการสื่อสารดังนี้

แอนดี้ วอร์ฮอล ใช้ลายพรางทหารเพื่อสื่อถึงอำนาจและความรุนแรงของรัฐและสังคมอเมริกันพร้อม ๆ กับการทำให้อำนาจนั้นเสื่อมคลายลง ด้วยการนำไปทำซ้ำด้วยเทคนิคซิลค์สกรีน ให้คล้ายกับอุตสาหกรรมการผลิตสินค้าที่ดาษดื่นผิวเผิน หลิว ป่อหลิน ใช้วิธีการวาดภาพลงบนร่างกายคนเพื่อพรางตัวตนให้จมกลืนไปกับสภาพแวดล้อมแล้วถ่ายภาพบันทึกให้กลายเป็นศิลปะภาพถ่าย แสดงถึงการพรางเพื่อให้เข้าสู่ภาวะนิรนาม ที่ว่าด้วยเรื่องการไร้ตัวตน คนที่ถูกมองข้าม คนธรรมดาที่ไร้ค่า และไร้ความสำคัญ แม้ว่าภาพถ่ายของป่อหลินจะนำเสนอการพรางตัวตนที่ทำให้คนดูเกือบจะมองไม่เห็น แต่แท้ที่จริงผลงานของเขามีนัยของการเรียกร้องให้สังคมหรือรัฐได้มองเห็น หรือรับรู้/ยอมรับความเป็นปัจเจกของคนธรรมดา

เมลล่า ยาร์สมา สร้างอาภรณ์ 3 มิติที่คนสวมใส่ได้เป็นเครื่องมือสำหรับซ่อนเร้นเรือนร่างทางกายภาพ และแสดงถึงมิติของการอำพรางเพื่อตอบโต้ในทางสัญลักษณ์ และเพื่อให้ปัจเจกบุคคลรอดพ้นไปจากการถูกจับจ้องของสังคมและอำนาจรัฐ อิมรอน ยูนุ นำลายพรางทหารมาเป็นอุปลักษณ์ของอำนาจและความรุนแรงจากรัฐไทย เพื่อสื่อนัยถึงการรุกล้ำความสงบและสันติสุขของชาวไทยมุสลิมเชื้อสายมลายูที่นำเสนอในรูปสัญลักษณ์ของรูปทรงบ้านและลายดอกไม้ในงานย้อมบาติกของชาวมลายู สุธี คุณาวิชยานนท์ ใช้ลายพรางทหารมาสวมใส่ลงในแผนที่ไทยเพื่อเป็นสื่อในการนำเสนอความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างกลุ่มอุดมการณ์ทางการเมืองในไทย และสร้างแผนที่โลกใหม่ในลายพรางทหารเพื่อแสดงถึงภูมิรัฐศาสตร์โลกที่เต็มไปด้วยความขัดแย้ง

บทสรุป

จากการพรางของสิ่งมีชีวิตในธรรมชาติที่เป็นไปเพื่อดิ้นรนให้อยู่รอด ทั้งในฐานะผู้เป็นเหยื่อและผู้ล่า สู่วัฒนธรรมการพรางของมนุษย์ซึ่งมีจุดมุ่งหมายไม่แตกต่างจากธรรมชาติ นั่นคือ การล่าสัตว์ การป้องกันตนเองจากสัตว์ร้าย ซึ่งการล่าสัตว์ของมนุษย์มีทั้งที่เป็นไปเพื่อการหาอาหาร การหาสิ่งอำนวยการดำรงชีวิต เช่น เครื่องนุ่งห่ม และยารักษาโรคซึ่งเป็นความจำเป็นของชีวิต และทั้งที่เป็นไปเพื่อความบันเทิง เพื่อการกีฬา และการแสดงสถานะทางสังคม และยังมีการพรางสำหรับการทหารที่เกี่ยวข้องกับ

ความมั่นคง การป้องกัน อำพราง และสู้รบ ตั้งแต่ครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 20 มนุษย์ได้วิวัฒน์ให้การพรางไปสู่ความซับซ้อน ทั้งกระบวนการ วัสดุ เทคนิค การออกแบบ และการนำไปใช้ในจุดมุ่งหมายอื่น เช่น การสื่อความหมายในทางวัฒนธรรม อาทิ ลายพรางในแฟชั่นเพื่อความสวยงาม หรือเพื่อการแสดงตัวตนในทางสังคม เช่น การสวมใส่เสื้อผ้าลายพรางแบบการทหารเพื่อแสดงถึงบุคลิกที่เข้มแข็งและมุ่งมั่นให้กับผู้สวมใส่ ในกรณีของลายพรางในแฟชั่น การใช้ลายพรางจึงไม่ได้เป็นไปเพื่อการอำพรางซ่อนตัว แต่ผู้สวมใส่กลับหวังผลไปในทางตรงกันข้าม นั่นคือการสวมใส่เพื่ออวดโฉมให้คนเห็นและจ้องมอง

นอกจากนั้นแล้ว การพรางและลายพรางยังทำหน้าที่เป็นอุปลักษณ์ในศิลปะร่วมสมัยและลัทธิหลังสมัยใหม่ ซึ่งถูกนำไปสะท้อนปัญหาในทางสังคม ทั้งปัญหาของลัทธิบริโภค/ทุนนิยม การสำรวจตัวตนและการไม่เปิดเผยตัวตน การตีความใหม่ต่อบริบททางประวัติศาสตร์และการเมืองในโลกร่วมสมัย และจากมิติของลัทธิหลังอาณานิคม การพรางและลายพรางได้ถูกนำมาใช้ในการแสดงถึงการปรับตัวและขัดขืนทางวัฒนธรรม การปกปิดและลบล้างประวัติศาสตร์ การวิพากษ์ลัทธิทหารและมรดกแห่งความรุนแรงในยุคอาณานิคม การล้มล้างการจับตาควบคุมและจ้องมองแห่งอำนาจ และช่วยในการเปิดโปงความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ซ่อนเร้นและความอยุติธรรมทางสังคมอีกด้วย

รายการอ้างอิง

รวิตา ระย้านิล. (2563, 22 พฤษภาคม). *Anonymity-ภาวะนิรนาม.* คณะจิตวิทยา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. https://www.psy.chula.ac.th/th/feature-%20%20articles/anonymity/

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2561). *ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย: ตะวันตกและไทย.* โครงการหนังสือและตำรา ทฤษฎีศิลป์ ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุภางค์ จันทวานิช, (2559). *ทฤษฎีสังคมวิทยา* (พิมพ์ครั้งที่ 7). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Anapur, E. (2023, March 1). *The New Museum will chart the full breadth of Wangechi Mutu's practice since the mid-1990s.* Widewalls. https://www.widewalls.ch/magazine/wangechi-mutu-new-museum

Anatsui, E. (2006). *Between Earth and Heaven* [Photograph]. The Metropolitan Museum of Art (The Met) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/319872

Anderson, B. (1978). Studies of the Thai state: The state of Thai studies. In E. B. Ayal (Ed.), *The Study of Thailand: Analyses of Knowledge, Approaches, and Prospects in Anthropology, Art History, Economics, History, and Political Science* (pp. 193–257). Ohio University Center for International Studies.

Behrens, R. R. (2004). Culture, Art: Introduction. In H. Blechman (Ed.), *Disruptive pattern material: an encyclopedia of camouflage* (pp. 274-280). Firefly Books.

Bhabha, H. K. (2004). *The Location of Culture* (2nd ed.). Routledge.

Borsarello, J. F. (2004). Military: Dazzle. In H. Blechman (Ed.), *Disruptive pattern material: an encyclopedia of camouflage* (pp. 164). Firefly Books.

Bouton, B. (2012). *Distractive markings* [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=64518304

Bubmann, S. (2020, August 5). *Kara Walker: 5 Facts to Know* [Photograph]. Bby's Magazine https://www.barnebys.co.uk/blog/kara-walker-5-facts-to-know

Burke, E. (2015). *Unsettling Space: Trauma and Architecture in Contemporary Art* [Master's thesis, University of Tasmania]. UTAS Research Repository. https://figshare.utas.edu.au/articles/thesis/Unsettling_space_trauma_and_architecture_in_contemporary_art/23239058?file=40955873

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.

Cane, H. (2024, October 14). *How Andy Warhol's Campbell's Soup Cans Harnessed the Consumerist Zeitgeist* [Photograph]. Widewalls. https://www.widewalls.ch/magazine/andy-warhol-campbells-soup-cans

Chantavanich, S. (2016). *Theory of Sociology* (7th ed.). Chulalongkorn University Press. [in Thai]

Demos, T. J. (2013). *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Duke University Press.

Duchamp, M. (1917). *Fountain (Duchamp)* [Photograph]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)#/media/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg

Farrell, T. (2022). Digitize or Die: The Quixotic Battle for Camouflage Patterns in the United States Military. *Washington University Law Review*, *100*(2), 517-544. https://ssrn.com/abstract=4252775

Forbes, P. (2009). *Dazzled and Deceived: Mimicry and Camouflage.* Yale University Press.

Foster, H. (2013). *The Art-Architecture Complex*. Verso.

Gonzalez, A. L. (2020). *Stellar Transfigurations of Disabled Bodies: Wangechi Mutu and Afrofuturism* [Master's thesis, Montclair State University]. Montclair State University Digital Commons. https://digitalcommons.montclair.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1482&context=etd

Hall, S. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices.* Sage Publications.

Hans, M. (2020). *Nottingham's Anti-Racism Protest in Photos* [Photograph]. LetLion. https://leftlion.co.uk/features/2020/06/nottingham-black-lives-matter-protest-photo-gallery/

Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* Routledge.

Jaarsma, M. (1999). *Hi Inlander* [Online image]. https://mellajaarsma.com/installation/coba-misal-ini-tahun-2021/

_____. (2002). *The Follewer* [Online image]. https://mellajaarsma.com/installation/the-follower/

_____. (2003). *The Warrior, The Healer, The Feeder* [Online image]. https://mellajaarsma.com/installation/the-warrior-the-healer-the-feeder/

_____. (2005). *Shelter Me* [Online image]. https://mellajaarsma.com/installation/shelter-me/

_____. (2012a). *Lords of the Tea I and II* [Online image]. https://mellajaarsma.com/installation/lords-of-the-tea-i-and-ii/

_____. (2012b). *Tea Men* [Online image]. https://mellajaarsma.com/installation/tea-men/

Kaffer, L. (2007). *Panthera pardus pardus* [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2650050

Krishnappa, Y. S. (2005). *Camouflage* [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21284364

Kunavichayanont, S. (2018). *Modern & Contemporary Art: The Western World and Thailand.* Art Theory Book Project, Art Theory Department, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts. [in Thai]

_____. (2023). *Camouflage (Thailand and Her Neighbors) No.2* [Acrylic on linen]. La Lanta Fine Art, Bangkok.

_____. (2024a). *Conceal : Maps, Boundary , Camouflage and Power* [Acrylic on linen-cotton canvas on plastwood]. La Lanta Fine Art, Bangkok.

_____. (2024b). *The New World Order 2024* [Acrylic on linen canvas on plastwood]. La Lanta Fine Art, Bangkok.

Kuzmin, V. V. (2012). *U.S. Woodland* [Photograph]. Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=27869774

Ling, R. (2005). *Hyastenus elatus* [Photograph]. Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1887190

Liu, B. (2011a). *Hiding in the City* [Archival pigment print]. Eli Klein Gallery. https://www.galleryek.com/artists/liu-bolin/series/hiding-in-the-city?view=slider#26

_____. (2011b). *Hiding in the City* [Archival pigment print]. Eli Klein Gallery. https://www.galleryek.com/artists/liu-bolin/series/hiding-in-the-city?view=slider#22

_____. (2011c). *Hiding in the City* [Archival pigment print]. Eli Klein Gallery. https://www.galleryek.com/artists/liu-bolin/series/hiding-in-the-city?view=slider#20

_____. (2011d). *Hiding in the City* [Archival pigment print]. Eli Klein Gallery. https://www.galleryek.com/artists/liu-bolin/series/hiding-in-the-city?view=slider#15

_____. (2011e). *Hiding in the City* [Archival pigment print]. Eli Klein Gallery. https://www.galleryek.com/artists/liu-bolin/series/hiding-in-the-city?view=slider#37

Lu, C. Y. (2010, Semtember 1). *The Artist as Activist: Ai Wei Wei* [Photograph]. Tate. https://media.tate.org.uk/aztate-prd-ew-dg-wgtail-st1-ctr-data/images/ai-2.width-840.jpg

Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality.* Duke University Press.

Neshat, S. (1994). *Women of Allah* [Photograph]. The Metropolitan Museum of Art (The MET). https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486834

Radio Papasse. (2010). *Doris Salcedo-Where hope resides* [Photograph]. https://www.radiopapesse.org/en/archive/interviews/doris-salcedo-where-hope-resides

Rayanil, R. (2020, May 22). *Anonymity*. Faculty of Psychology, Chulalongkorn University. https://www.psy.chula.ac.th/th/feature-%20%20articles/anonymity/ [in Thai]

Schipor-Baban, R. (2021). The Issue of Cultural Memory in Postcolonial Art. History and Recontextualization in El Anatsui's Creation. *Învăţământ, Cercetare, Creaţie*, *7*(1), 491-498. https://icc-online.arte-ct.ro/vol_07/52.pdf

Sherbrooke, W. (2003). *Introduction to horned lizards of North America*. University of California Press.

Shonibare, Y. (2003). *Scramble for Africa* [Photograph]. https://yinkashonibare.com/artwork/scramble-for-africa-2003/

Sims, J. (2004). Culture, Fashion: Military Styling. In H. Blechman (Ed.), *Disruptive pattern material: an encyclopedia of camouflage* (pp. 404-407). Firefly Books.

Spalding, J. (2018, November 14). *Warhol: From A to B and Back Again.* Studio International. https://www.studiointernational.com/andy-warhol-from-a-to-b-and-back-again-review-whitney-museum-new-york

Stevens, M., & Merilaita, S. (2009). Defining disruptive coloration and distinguishing its functions. *Philosophical transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological sciences, 364*(1516), 481–488. https://doi.org/10.1098/rstb.2008.0216

Warhol, A. (1986a). *Statue of Liberty* [Silkscreen ink and acrylic on canvas]. Sotheby's. https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-evening-auction-3/andy-warhol-statue-of-liberty

_____. (1986b). *Camouflage Self-Portrait (1986)* [Silkscreen ink and acrylic on canvas]. Internet Archive. https://archive.org/details/andywarhol_202103

Wikimedia Commons. (1918). *Dazzle camouflage* [Photograph]. https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18552961

Winichakul, T. (1994). Siam Mapped: *A History of the Geo-Body of a Nation.* University of Hawaii Press.

Wohlgemuth, J. (2022). Why Could I Have Done? What Should I Have Done?. *The Veteran: Vietnam Veterans Against the War, 52*(1), 1-32. https://www.vvaw.org/pdf/v52n1.pdf

Yunu, I. [@aimron.studio]. (2007a). *Self portrait* [Online image]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Cp7ezKhp0Br/

_____. (2007b). *shout* [Online image]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Cp9wj_EpP0c/?img_index=1

_____. (2024a). *Home* [Online image]. Instagram. https://www.instagram.com/p/C_nAcBaSm4V/

_____. (2024b). *Acrylic on canvas* [Online image]. Instagram. https://www.instagram.com/p/C_pDOEAyPnw/

Zhou Yan Contemporary Chinese Art Archive. (n.d.) *A Study of Perspective (Selection)* [Photograph]. Digital Kenyon https://digital.kenyon.edu/zhou/593/