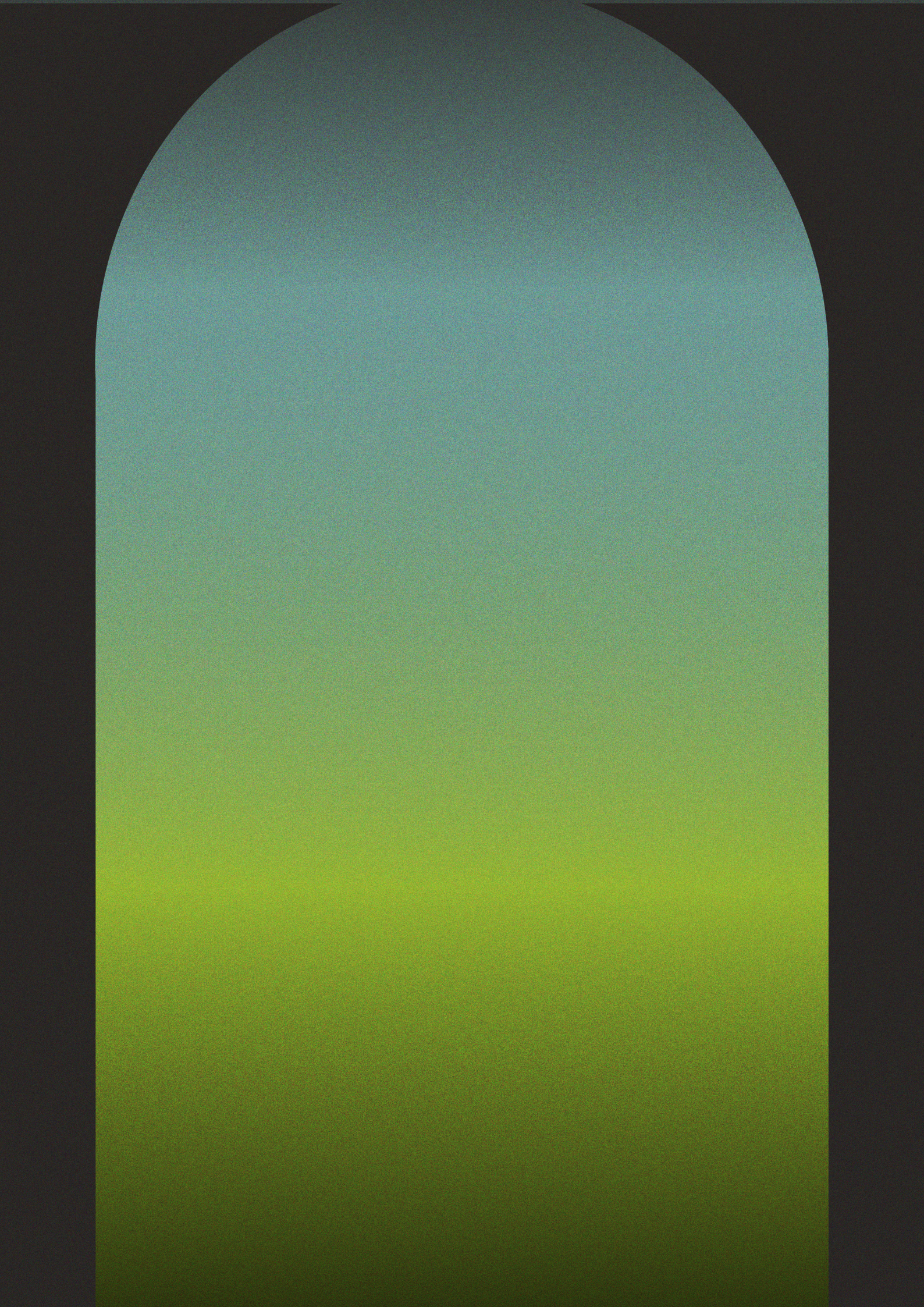
Silpa Bhirasri

(Journal of Fine Arts)

Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University



VOLUME 14 ISSUE 1
JANUARY - JUNE 2026
ISSN(Online): 2697 - 6293



วารสารศิลป์ พีระศรี

ปีที่ 14 ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน 2569
Vol. 14 No. 1, January - June 2026

วารสารวิชาการ โดย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร
Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Art, Silpakorn University
ISSN (Online): 2697-6293

ออกแบบและจัดหน้า:
เจมมิกา สินธวาลัย
Layout & Design:
Gemmica Sinthawalai

ติดต่อ:
วารสารศิลป์ พีระศรี
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตวังท่าพระ
31 ถนนหน้าพระลาน แขวงพระบรมมหาราชวัง
เขตพระนคร กรุงเทพฯ 10200
โทร. 0-2221-0820 โทรสาร 0-2225-8991
Email: warasansilpabhirasri@gmail.com
Website: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/index

กองบรรณาธิการ

บรรณาธิการที่ปรึกษา

ศาสตราจารย์เกียรติคุณพิษณุ ศุภนิมิตร	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เถาทอง	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขุมาล นิธิภัทรอนันต์	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

กองบรรณาธิการ

รองศาสตราจารย์ทิพเนตร์ แย้มมณีชัย	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
อาจารย์ ดร.ตฤณภัทร ชัยสิทธิศักดิ์	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง	คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์	คณะสถาปัตยกรรม ศิลปะและการออกแบบ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
ศาสตราจารย์ ดร.สมพร ธุรี	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

รองศาสตราจารย์ ดร.สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองศาสตราจารย์กันจณา ดำโสภี	คณะสถาปัตยกรรม ศิลปะและการออกแบบ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
อาจารย์ ดร.โลเวล สการ์	คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อาจารย์ดอนนี ตริฮานอนโด	วิทยาลัยทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยเทลคอม อินโดนีเซีย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์บี อาเจย์ ชาร์มา	มหาวิทยาลัยชิตการา ปัญจาบ อินเดีย
อาจารย์ ดร.ภาณุ แสง-ชูโต	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

กองจัดการวารสาร

นางสาววรีรัตน์ วันดี	สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
นายอนันท์ ใจทัน	สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
นายธรณินทร์ ดวงสินธ์	สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

Editors

Advising

Emeritus Professor Pishnu Supanimit	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Emeritus Professor Preecha Thaothong	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University

Editor-in-Chief

Assistant Professor Sukumala Nithipattaraahnan, Ph.D.	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University

Editorial Board

Associate Professor Tippanet Yaemmaneechai	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Professor Piyasaeng Chantarawongpaisarn	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Trinnapat Chaisitthisak, Ph.D.	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Professor Pornrat Damrhung	Faculty of Arts, Chulalongkorn University
Professor Ariya Kittichareonwiwat	School of Architecture, Art and Design, King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang
Professor Somporn Tulee Ph.D	Faculty of Fine and Applied Arts, Rajamangala University of Technology Thanyaburi

Associate Professor Sathit Thimwatbunthong Ph.D.	Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot Universit
Associate Professor Kunjana Dumsopee	School of Architecture, Art and Design, King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang
Lowell Skar Ph.D.	Faculty of Arts, Chulalongkorn University
Donny Trihanondo	Visual Arts Program, Telkom University, Indonesia
Assistant Professor B Ajay Sharma	Chitkara University, Punjab, India
Panu Saeng-Xuto Ph.D.	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University

Management Division

Vareerat Wandee	Office of Administration, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Anan Jaitan	Office of Administration, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Thoranin Duangsin	Office of Administration, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University

บทบรรณาธิการ

วารสารศิลป์ พีระศรี ปีที่ 14 ฉบับที่ 1 ยังคงยืนยันจุดยืนของคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ว่า ศิลปินมิใช่เพียงผู้สร้างสรรค์ผลงาน หากเป็นผู้สร้างองค์ความรู้ผ่านการสร้างสรรค์ การคิด การทดลอง การลงมือปฏิบัติ การสังเกต และการใคร่ครวญอย่างต่อเนื่อง ล้วนเป็นกระบวนการเดียวกับการแสวงหาความรู้ที่ทำให้การสร้างสรรค์ทางทัศนศิลป์ก้าวข้ามการผลิตวัตถุทางศิลปะ ไปสู่การสร้างความเข้าใจใหม่ต่อโลก มนุษย์ และสังคม ศิลปะจึงมิใช่เพียงผลลัพธ์ของความคิด หากเป็นวิธีคิด เป็นวิธีตั้งคำถาม และเป็นวิธีค้นพบความหมายของประสบการณ์ ผ่านภาษาเฉพาะของทัศนศิลป์ที่ถ่ายทอดด้วยภาพ วัสดุ พื้นที่ กระบวนการ และการรับรู้ ซึ่งเปิดมิติของความรู้ที่ศาสตร์อื่นไม่อาจอธิบายได้ในลักษณะเดียวกัน

บทความที่ตีพิมพ์ในฉบับนี้สะท้อนบทบาทของศิลปินในฐานะผู้สร้างองค์ความรู้ผ่านการปฏิบัติอย่างหลากหลาย ตั้งแต่การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะและการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม การนำทฤษฎีร่วมสมัยมาสู่การสร้างสรรค์ การต่อยอดภูมิปัญญาท้องถิ่นผ่านการออกแบบ การสำรวจอัตลักษณ์และวิถีชีวิตร่วมสมัย ตลอดจนการตีความความทรงจำ ภูมิทัศน์ และวัสดุธรรมชาติในฐานะพื้นที่แห่งประสบการณ์ ทุกบทความแสดงให้เห็นว่าการสร้างสรรค์มิใช่เพียงปลายทางขององค์ความรู้ หากเป็นกระบวนการผลิตองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นพร้อมกับการสร้างงาน และยืนยันสถานะของศิลปินในฐานะนักวิจัยผู้ใช้ภาษาของศิลปะในการค้นพบความหมายใหม่ของโลก

วารสารศิลป์ พีระศรี มุ่งเป็นพื้นที่ทางวิชาการที่สนับสนุนการสร้างองค์ความรู้บนฐานการปฏิบัติทางศิลปะ เปิดพื้นที่ให้ศิลปิน นักวิจัย และนักวิชาการได้แลกเปลี่ยนกระบวนทัศน์ร่วมกัน และผลักดันให้ทัศนศิลป์เป็นศาสตร์ที่สามารถสร้างบทสนทนากับศาสตร์อื่น ตลอดจนมีบทบาทต่อการพัฒนาสังคมและวัฒนธรรมในระดับนานาชาติ

กองบรรณาธิการหวังเป็นอย่างยิ่งว่า บทความในวารสารฉบับนี้จะช่วยตอกย้ำว่า การสร้างสรรค์คือการแสวงหาความรู้ และศิลปินคือผู้สร้างองค์ความรู้ผ่านภาษาของศิลปะ อันเป็นจุดยืนสำคัญที่วารสารศิลป์ พีระศรี ยังคงยึดมั่นและผลักดันอย่างต่อเนื่อง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขุมาล นิธิภัทรอนันต์
บรรณาธิการ
วารสารศิลป์ พีระศรี
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

Editorial

Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), Volume 14, Issue 1, reaffirms the Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University's commitment to the view that artists are not merely creators of artworks but producers of knowledge through creative practice. Thinking, experimentation, making, observation, and reflection are integral to the process of inquiry, enabling artistic practice to move beyond the production of objects toward the generation of new understandings of the world, humanity, and society.

Art is therefore not simply the outcome of thought; it is a mode of inquiry. It provides a means of asking questions, exploring experience, and constructing meaning through the distinctive language of visual art. Expressed through images, materials, space, process, and perception, this language reveals forms of knowledge that cannot be articulated in the same way by other disciplines.

The articles presented in this issue demonstrate the diverse ways in which artists generate knowledge through practice. They explore subjects ranging from art history and cultural exchange to the application of contemporary theory in artistic practice, the reinterpretation of local wisdom through design, investigations of identity and contemporary life, and interpretations of memory, landscape, and natural materials as sites of lived experience. Collectively, these contributions demonstrate that artistic creation is not merely the culmination of knowledge but a dynamic process of knowledge production. They also reaffirm the artist's role as a researcher who employs the language of art to generate new ways of understanding the world.

Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts) is dedicated to fostering a scholarly platform for practice-based research in the visual arts. It provides a forum for artists, researchers, and scholars to exchange ideas while advancing visual art as a field of inquiry capable of engaging in dialogue with other disciplines and contributing to broader cultural and societal development at both national and international levels.

The Editorial Board sincerely hopes that the articles in this issue will further affirm that artistic creation is a process of inquiry and knowledge production, and that artists are producers of knowledge through the language of art. This conviction remains central to the mission of the journal and continues to guide its ongoing development.

Assistant Professor Dr. Sukhumal Nithiphat-Anan
Editor-in-Chief, Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)
Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts
Silpakorn University

สารบัญ / Table of Content

Between Calligraphy and Image: The Interfusion of Pictorial Text and Oil Painting in the Works of Ding Yanyong 1 - 32

Shuyu Chen, Jirawat Vongphantuset, Eakachat Joneurairatana4

ระหว่างอักษรวิจิตรและภาพ: การหลอมรวมระหว่างอักษรภาพกับจิตรกรรมสีน้ำมันในผลงานของ ติง เหยี่ยนยง1

ชูหยวี เฉิน, จิรวัฒน์ วงศ์พันธุเศรษฐ์, เอกชาติ จันอุไรรัตน์

กระบวนการใช้ทฤษฎีหลังโครงสร้างนิยมเพื่อการสร้างสรรค์ผลงานทางทัศนศิลป์ 33 - 54

รณภพ เตชะวงศ์

The Process of Applying Poststructuralist Theory to the Creation of Visual Art

Ronnaphob Techawong

การออกแบบลวดลายผ้าทอพื้นเมือง เพื่อเสริมสิริมงคล 12 ปีนักษัตร โดยสะท้อนเอกลักษณ์ อำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์ 55 - 82

โสภิตา จอจันทร์, พัชรวัฒน์ สุริยงค์

Designing Local Woven Fabric Patterns to Enhance the Auspiciousness of the 12 Chinese Zodiac Signs, Reflecting the Unique Identity of Fak Tha District, Uttaradit Province

Sopita Jojan, Patcharawat Suriyong

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อผสมร่วมสมัยสะท้อนวิถีชีวิตความเป็นไทยในยุคปัจจุบัน 83 - 116

พรรณพัชร คีรีเดช, ศิริก้อย ชุตาทวีสวัสดิ์

Thai Contemporary Art Reflecting Modern Thai Lifestyles

Pannapach Keereedej, Sirikoy Chutataweesawas

สารบัญ / Table of Content

ศักยภาพของลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ทะเลอันดามัน: การเรียนรู้วิวรรธน์แห่งศิลปะสมัยใหม่สู่ศิลปะหลังสมัยใหม่และศิลปินผู้ทรงอิทธิพลต่อศิลปะหลังสมัยใหม่ **117 - 144**

พิสิฐ ตั้งพรประเสริฐ, ดวงนภา ศรีนันทวงศ์, ดวงรัตน์ ด่านไทยนำ, บัญชา สุพรรณาลัย

Learning the Evolution of Modern Art into Postmodern Art and the Artists Who Influenced Postmodern Art

Pisit Tangpornprasert, Duangnapa Srinanavong, Duangrat Danthainam, Bancha Suphannalai

บทบันทึกความทรงจำในภาพวาดของชาวบ้านแพะดินแดง อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่ **145 - 174**

อภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์, ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์

A Record of Memories in the Paintings of Villagers from Pae Din Daeng, Hod District, Chiang Mai Province

Apirak Jianpinidnun, Chaiyosh Isavorapant

ดินและวัสดุธรรมชาติในฐานะความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย: การเปิดเผยพลังของความเปราะบางในวัสดุและภูมิทัศน์ผ่านปรากฏการณ์วิทยา **175 - 208**

เดือนฉายผู้ชนะ ภู่ประเสริฐ, วิชัย สิทธิรัตน์, พิษณุ ศุภนิมิตร, ปรีชา เถาทอง, ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์

Soil and Natural Materials as Memories of Devastated Places: Revealing the Power of Fragility in Materials and Landscapes through Phenomenology

Duenchayphoochana Phooprasert, Vichai Sithiratn, Pishnu Supanimit Preecha Thaothong, Chaiyosh Isavorapant

01

Between Calligraphy and Image: The Interfusion of Pictorial Text and Oil Painting in the Works of Ding Yanyong[1]

Shuyu Chen[2]
Jirawat Vongphantuset[3]
Eakachat Joneurairatana[4]

Received: August 26, 2025 / Revised: April 21, 2026 / Accepted: June 18, 2026

https://doi.org/10.69598/sbjfa281291

---

[1] This article is a part of the research "The Transformation from Shang Dynasty Oracle-Bone Script to Modern Oracle-Bone Calligraphy Design in China".

[2] Ph.D. Candidate, Program in Design Arts (International Program), Faculty of Decorative Arts, Silpakorn University, e-mail: shuyu_c@su.ac.th

[3] Assistant Professor, (International Program), Faculty of Decorative Arts, Silpakorn University, e-mail: jirawatv@yahoo.com

[4] Professor, (International Program), Faculty of Decorative Arts, Silpakorn University, e-mail: ejeak9@gmail.com

Abstract

This article examines how Ding Yanyong (1902–1978) reconstructed oil painting as a medium for Pictorial Text. In this study, Pictorial Text refers to a historically continuous yet morphologically heterogeneous formation in Chinese culture that includes prehistoric pictorial marks, pictorial signs, and the strongly iconic forms of oracle-bone and bronze inscriptions, emphasizing a continuum between image and writing rather than a fully systematized script. Through a comparative art-historical approach that combines formal analysis of representative oil paintings from the 1950s–1970s with cross-cultural comparison, the article arrives at three main findings. First, Ding did not merely quote archaic scripts as motifs, but transformed the pictographic logic of Pictorial Text into compositional principles within oil painting. Second, cultural motifs, compositional structure, and calligraphic expression were structurally integrated, allowing oil painting to function as a site of inscription rather than as a purely Western pictorial medium. Third, in comparison with artists such as Cy Twombly and Antoni Tàpies, Ding's later works reveal a distinct cross-cultural method grounded in the principle of li xiang yi jin yi, through which image, brushstroke, and meaning were brought into a coherent pictorial visual system. The article therefore argues that Ding's later oil paintings should be understood not simply as a general Sino–Western hybrid idiom, but as a culturally grounded reconstruction of modern painting through the logic of Pictorial Text.

Keywords: Ding Yanyong, Calligraphy, Pictorial Text, Oil Painting, Sino-Western Painting

Citation

Chen, S., Vongphantuset, J., & Joneurairatana, E., (2026). Between Calligraphy and Image: The Interfusion of Pictorial Text and Oil Painting in the Works of Ding Yanyong, *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 14*(1), 1-32. https://doi.org/10.69598/sbjfa281291



© 2026 by the author(s).. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0

01

ระหว่างอักษรวิจิตรและภาพ: การหลอมรวมระหว่างอักษรภาพกับจิตรกรรมสีน้ำมันในผลงานของ ติง เหยี่ยนยง[1]

ซูหยวี เฉิน[2]
จิรวัฒน์ วงศ์พันธุเศรษฐ์[3]
เอกชาติ จันอุไรรัตน์[4]

รับบทความ: 26 สิงหาคม 2568 / แก้ไข: 21 เมษายน 2569 / ตอบรับตีพิมพ์: 18 มิถุนายน 2569

https://doi.org/10.69598/sbjfa281291

[1] บทความฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง “การเปลี่ยนแปลงจากอักษรจารึกบนกระดูกสัตว์สมัยราชวงศ์ซาง สู่การออกแบบอักษรประดิษฐ์ร่วมสมัยของจีน”

[2] สาขาศิลปะการออกแบบ (นานาชาติ) คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: shuyu_c@su.ac.th

[3] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ (นานาชาติ) คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: jirawatv@yahoo.com

[4] ศาสตราจารย์ (นานาชาติ) คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: ejeak9@gmail.com

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาว่า ติง เหยี่ยนยง (丁衍庸, ค.ศ. 1902–1978) ได้สร้างการตีความใหม่ให้แก่จิตรกรรมสีน้ำมันในฐานะสื่อของ “อักษรภาพ” (Pictorial Text) อย่างไร ในบทความนี้ “อักษรภาพ” หมายถึงรูปแบบเชิงสัญญะทางทัศนภาพในวัฒนธรรมจีนที่มีความต่อเนื่องทางประวัติศาสตร์แต่มีความหลากหลายทางรูปแบบ ครอบคลุมตั้งแต่ร่องรอยเชิงภาพก่อนประวัติศาสตร์ เครื่องหมายเชิงภาพ ไปจนถึงรูปอักษรที่มีลักษณะเชิงภาพอย่างเด่นชัดในอักษรจารึกบนกระดูกสัตว์และอักษรสำริด โดยเน้นความต่อเนื่องระหว่างภาพกับอักษร มากกว่าการถือว่าเป็นระบบอักษรที่สมบูรณ์ บทความนี้ใช้วิธีการทางประวัติศาสตร์ศิลป์เชิงเปรียบเทียบ โดยผสานการวิเคราะห์เชิงรูปแบบของจิตรกรรมสีน้ำมันตัวแทนในช่วงทศวรรษ 1950–1970 เข้ากับการเปรียบเทียบข้ามวัฒนธรรม และนำไปสู่ข้อค้นพบสำคัญสามประการ ประการแรก ติงมิได้เพียงนำอักษรโบราณมาใช้เป็นลวดลาย หากยังแปลงตรรกะเชิงภาพของ “อักษรภาพ” ให้กลายเป็นหลักการจัดองค์ประกอบภายในจิตรกรรมสีน้ำมัน ประการที่สอง ลวดลายทางวัฒนธรรม โครงสร้างองค์ประกอบ และการแสดงออกเชิงอักษรวิจิตรได้รับการบูรณาการอย่างเป็นระบบ ทำให้จิตรกรรมสีน้ำมันมิได้เป็นเพียงสื่อแบบตะวันตก หากยังทำหน้าที่เป็นพื้นที่แห่งการจารึกด้วย ประการที่สาม เมื่อเปรียบเทียบกับศิลปินอย่างไซ ทวอมบลี และอันโตนี ตาเปียส จะเห็นว่าผลงานระยะหลังของติงเผยให้เห็นวิธีการข้ามวัฒนธรรมที่มีลักษณะเฉพาะ ซึ่งตั้งอยู่บนหลัก li xiang yi jin yi และทำให้ภาพ พู่กัน และความหมายประสานกันเป็นระบบทัศนภาพที่สอดคล้องกัน ดังนั้น บทความนี้จึงเสนอว่า ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันระยะหลังของติงไม่ควรถูกเข้าใจเพียงในฐานะรูปแบบผสมผสานจีน–ตะวันตกโดยทั่วไป หากควรถูกมองว่าเป็นการสร้างจิตรกรรมสมัยใหม่ขึ้นใหม่บนฐานตรรกะของ “อักษรภาพ” ที่หยั่งรากอยู่ในวัฒนธรรมจีน

คำสำคัญ: ติง เหยี่ยนยง, คัลลิกราฟี, อักษรภาพ, จิตรกรรมสีน้ำมัน, จิตรกรรมจีน-ตะวันตก

วิธีอ้างอิง

ชูหยวี เฉิน, จิรวัฒน์ วงศ์พันธุเศรษฐ์, และ เอกชาติ จันอุไรรัตน. (2569). ระหว่างอักษรวิจิตรและภาพ: การหลอมรวมระหว่างอักษรภาพกับจิตรกรรมสีน้ำมันในผลงานของ ติง เหยี่ยนยง. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 14*(1), 1-32. https://doi.org/10.69598/sbjfa281291

©2569 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

1. Introduction

Ding Yanyong, in his capacities as a painter, calligrapher and art educator, occupies a distinguished place in the history of modern Chinese art. His oeuvre not only spans oil painting, traditional Chinese painting and calligraphy, but also transcends the boundaries of Eastern and Western aesthetic paradigms. In twentieth-century China, he was celebrated as the "Oriental Matisse", a title that reflected both his admiration for Henri Matisse and his pioneering role in introducing modern Western aesthetics into Chinese painting. In the later phase of his career, as he turned to the study and practice of traditional Chinese painting, he earned the sobriquet "Modern Bada Shanren", invoking the legacy of the seventeenth-century painter Bada Shanren (Zhu Da), whose austere and symbolic brush style profoundly shaped the aesthetics of later Chinese art.

In his oil-painting practice, Ding Yanyong placed particular emphasis on the reconstruction of formal language and the distillation of spiritual content. He did not merely imitate Western painting techniques; rather, through a profound dialogue and integration of the Chinese cultural traditions of shu (书; calligraphy), hua (画; painting) and wen (文; literary tradition), he sought to establish a modern oil-painting idiom firmly grounded in Chinese national heritage. Of particular interest is Ding's creative rearticulation of Pictorial Text in his oil paintings, where early Chinese pictorial and inscriptional forms are reconfigured within a modern visual language. This appropriation is evident not only at the level of symbol and form but is also woven into his compositions, his use of colour and the rhythmic deployment of line, thereby engendering a pictorial tension that is simultaneously visible and "readable".

2. Objective

This article sets out to investigate Ding Yanyong's unique visual language by addressing the following questions:

(1) How did Ding's early exposure to European modernism inform his later oil-painting style?

(2) In what ways did Ding integrate the structural logic of Chinese Pictorial Text into his imagery, composition, and line work?

(3) How does Ding's practice illustrate a cross-cultural reconstruction of oil painting as a medium for Pictorial Text?

3. Research Methodology

This study involves documentary analysis of existing literature and Ding Yanyong's own writings, along with visual analysis of his paintings. Following the model of comparative case analysis in cross-cultural art studies, the study juxtaposes Ding's work with both Chinese and Western art traditions. Field research included examination of Ding's artworks (reproductions and, where possible, museum originals) and organization of visual data by thematic elements.

This study analyzes a selection of Ding's paintings from the 1950s–1970s. Through a comparative lens, Ding's paintings are also considered alongside Western artists (notably Henri Matisse, Cy Twombly, and Antoni Tàpies), not simply to identify similarities and differences, but to clarify how oil painting may be reconstructed as a medium for pictorial text in a cross-cultural context. In line with Michael Sullivan's proposition that East–West art should focus on historical influence rather than pure aesthetics, the method emphasizes how Ding's artistic choices should be understood within a broader process of cross-cultural transformation.

4. Scope

This study concentrates on Ding Yanyong's oil-painting practice insofar as it engages with Pictorial Text. Chronologically, it foregrounds the phase in which Ding explicitly transposed pictographic systems into painting, provisionally defined as representative oil works produced in the 1950s–1970s, while also taking his earlier, Western-modernist formative stage into account to trace the trajectory of stylistic development. Sample sources will consist of publicly available museum catalogues, exhibition catalogues, scholarly publications, and verified private collections.

The specific selection criteria are as follows:

Works whose composition or formal design directly cite or reinterpret pictorial texts;

Works that contain seals, inscriptions, or writing-like strokes that demonstrate the translation of calligraphic brush-technique into oil painting;

Works that exemplify distinct phases of Ding's practice (early Western-influenced phase, middle period of Pictorial Text experimentation, and later stage of imagistic refinement);

The proposed sample comprises 10–15 representative works, selected to cover both thematic and technical diversity while remaining manageable for close formal and conceptual analysis. This scope aims to ensure a solid documentary basis and to systematically reveal how Ding translated the formal resources of ancient Pictorial Text into a modern oil-painting visual vocabulary. The representative works selected for analysis are listed in Table 1.

Table 1

Representative works by Ding Yanyong analyzed in this study

No.	Title	Date	Medium	Dimensions	Current repository/ Source
1	Grapes, persimmons and flowers in a vase	1970	Oil on canvas	60 x 45 cm	Art Museum of the Chinese University of Hong Kong
2	Farewell My Concubine I	1971	Oil on canvas	40 x 30 cm	The Li Ching Cultural & Educational Foundation
3	The Origin of a Civilization	1955	Oil on wood panel	60.2 x 45.5 cm	The Li Ching Cultural & Educational Foundation
4	Tiger Head	1965	Oil on wood panel	42 x 29 cm	The Li Ching Cultural & Educational Foundation
5	Landscape	1966	Oil on masonite	46 x 30 cm	The Li Ching Cultural & Educational Foundation
6	Three Horsemen	1968	Oil on wood panel	60.5 x 50.4 cm	The Li Ching Cultural & Educational Foundation
7	Vase with Flowers	1955	Oil on wood panel	50 x 45 cm	The Li Ching Cultural & Educational Foundation
8	Fish and Sheep	1968	Oil on masonite	50.6 x 45.4 cm	Sotheby's Hong Kong
9	Hong Hu IV	1960s	Oil on wood panel	40 x 29.5 cm	China Guardian Auctions
10	Portrait of a Woman with Tiger Head	1967	Oil on canvas	58.8 x 44.5 cm	Christie’s Shanghai
11	Bone Script II	1963	Oil on wood panel	60.3 x 50.5 cm	The Li Ching Cultural & Educational Foundation
12	Xiang	1964	Oil on masonite	61 x 45.5 cm	The Li Ching Cultural & Educational Foundation

5. Literature review

5.1 The Scholarly Background and Definition of Pictorial Text

Although no single standardized English term has been universally established as an exact equivalent of what Chinese scholarship calls tuxiang wenzi (图像文字; pictorial text), related discussions have long existed in Chinese academic contexts. Recent studies of image-text relations have increasingly rejected any absolute opposition between image and writing. Li (2025) critiques the traditional binary model, while Zhao (2020) emphasizes the heterogeneity and mutual permeability of image and text. At the same time, archaeological research has directly used the designation tuxiang wenzi for some early visual signs found in Neolithic archaeological contexts, thereby recognizing their dual status as visual forms and signifying traces rather than equating them with a fully developed writing system (Wang & Liu, 2012). Earlier still, Zhang Tianfang (1887—1966), in the preface to In Interpreting Pictorial Texts, treated tuxiang wenzi as an object requiring specific formal analysis, stressing its historical depth, broad distribution, and morphological complexity rather than leaving it as a vague label (Zhang, 1992).

On this basis, this article uses Pictorial Text as a term of art to denote a historically continuous yet morphologically heterogeneous visual-signifying formation in Chinese culture, encompassing prehistoric pictorial marks, pictorial signs on pottery, and the strongly iconic forms of oracle-bone and bronze inscriptions, as well as their modern reactivation in painting. The term emphasizes a continuum between image and writing rather than a fully systematized script. In this sense, it not only clarifies the conceptual range of tuxiang wenzi in relation to earlier scholarship, but also makes the term more analytically workable for examining how Ding Yanyong reorganized early Chinese visual-signifying resources within modern oil painting.

5.2 Visual Language Construction in Ding Yanyong's Early Career

Ding Yanyong studied in Japan during the 1920s, enrolling in the Western Painting Department of the Tokyo School of Fine Arts. In May 1922, the inaugural Exhibition of Contemporary French Art was held in Tokyo and Osaka, at a time when European modernism was in full ascendancy (Nakagawa, 2018). The bold use of colour in Fauvism and Impressionism, the deconstruction and reconfiguration of space and form in abstract art, and the primal imagery of prehistoric pictographs all left a profound imprint on Ding's early visual language.

Henri Matisse (1869–1954) proved especially influential (Figure 1); even in Ding's later oeuvre, vestiges of Matisse's brushwork and chromatic techniques remain discernible (Figure 2). In compositional terms, Ding adopted Matisse's use of simultaneous viewpoints to construct a flattened pictorial space, yet he further assimilated principles from Chinese literati painting, such as liu bai (留白; the use of void) and xushi xiangsheng (虚实相生; the interplay between void and solid). These principles enabled him to organise space around a central focal subject while softening and dissolving the peripheries. Rather than relying on traditional linear perspective, he employed a flat and decorative schema that represents both an extension of and a distinctly Chinese reinterpretation of Matisse's spatial concepts.

Throughout this period, Ding sought a simple and childlike visual idiom, embracing spontaneity to express authenticity through rawness that resonated with Matisse's modernist ideals of formal freedom and spiritual ease. Thus, Matisse not only provided critical formal inspiration but also instigated a fundamental reorientation of Ding's artistic philosophy. Ding's training in Japan therefore laid both a firm technical foundation and the seeds of cultural heterogeneity that would underpin his subsequent practice.

After returning to China in 1925, Ding Yanyong did not follow the Western realist path as many of his contemporaries who had studied abroad did. Instead, he began to recognise the expressive potential that could arise from integrating Western painting techniques with the aesthetic principles of traditional Chinese calligraphy and painting. As he later remarked in both his teaching and artistic practice: "My views on art changed drastically. From that moment on, I no longer painted realistically; instead, I focused all my efforts on the expressive power of line." (Ding, 1932) His oil paintings did not rely on light and shadow to model form. Instead, he used line to structure the composition and applied colour to convey rhythm, establishing a distinctive paradigm for the development of modern Chinese art.



Figure 1

Henri Matisse, Petit Intérieur Bleu (Little Blue Interior), 1952, Color Aquatint on Arches Paper, 50.3 x 42.3 cm.

Note. Adapt from *Masterworks Fine Art Gallery* (work page: Henri Matisse, Petit Intérieur Bleu, c.1952, ID# W-8858). (https://www.masterworksfineart.com/artists/henri-matisse/aquatint/petit-interieur-bleu-little-blue-interiorc1952/id/W-8858)

Copyright by Masterworks Fine Art Gallery



Figure 2

Ding Yanyong, Grapes, persimmons and flowers in a vase, 1970, Oil on canvas, 60 x 45 cm

Note. Adapt from *Online Archives of Modern Chinese Art of The Li Ching Cultural & Educational Foundation. (https://www.tingyinyung.org/detail.php?lang=tw&id=1&id2=12&Page=2&Page2=53).*

Copyright by Art Museum of the Chinese University of Hong Kong

5.3 Integration of the Spiritual Core of Chinese Cultural Traditions

5.3.1 Ding Yanyong's Return to Chinese Artistic Traditions in the Mainland Context

Within the broader history of modern Chinese art, Ding Yanyong's development on the mainland can be understood in relation to a larger artistic effort to negotiate the tensions between imported Western media, inherited Chinese traditions, and the search for a modern cultural language. Rather than remaining within a simple framework of stylistic borrowing, many Chinese artists of the Republican period moved between international modernist vocabularies and indigenous artistic resources in order to redefine the terms of modernity itself (Andrews & Shen, 2012). Ding's early formation belongs to this context, but his subsequent return to Chinese artistic traditions gave his practice a particularly distinctive direction.

Although Ding Yanyong spent many years studying abroad, he never severed his connection to the cultural roots of China. Immersed in Chinese traditional culture throughout his life, he consistently embodied its spiritual essence in his artistic practice. From the 1920s to the 1940s, Ding Yanyong initially took part in the early Chinese movement to modernize art through Western-style oil painting, and later turned toward traditional Chinese calligraphy and painting, integrating the expressive brushwork of Chinese painting with the structural concepts of Western art. His works are infused not only with the spirit of classical calligraphy but also with a wide array of visual elements drawn from pictorial text, folk art, and other forms of indigenous imagery.

Guangdong is a coastal province in southern China, located just north of Hong Kong and Macau, and is one of the country's most populous and economically dynamic regions. It is the cultural heartland of Cantonese language and traditions, notably Cantonese opera and distinctive folk arts that helped shape the upbringing and aesthetic sensibilities of many modern Guangdong painters. Together with contemporaries such as Guan Liang (1900–1986) and Tan Huamu (1895–1976), artists of the Guangdong school, Ding grew up immersed in the visual world of ancestral halls, temples, and traditional opera stages (Figure 3). This folk aesthetic environment became deeply ingrained in his artistic sensibility, leaving what he once described as "a legacy of tradition embedded in the body." (Cai, 2024) Even after encountering Western modernism during his studies in Japan, Ding continued to infuse his work with the ethos of folk art and literati painting. Though his oil paintings inherited the

vibrant colourism of Fauvism, they were equally animated by the qiyun (气韵; spiritual resonance) and yiqu (意趣; poetic charm) characteristic of Chinese art. His approach, which merged the vivid palette of folk art with the expressive strategies of modernism, can be understood as both a creative continuation and an elevation of tradition. It laid a foundation that would profoundly influence his later oil-painting practice.

5.3.2 Ding Yanyong's Hong Kong Years and the Reconfiguration of Modernist Practice

After moving to Hong Kong in 1949 amid the political upheavals of the time, Ding entered a new phase that marked an important turning point in his later artistic development. The artistic environment in Hong Kong, however, cannot be understood simply as an extension of earlier mainland developments, but must be situated within its own questions of cultural position, modernity, and historical circumstance (Clarke, 2001). In this new phase of life, shaped by teaching and sustained artistic reflection, he appears to have deepened his return to Chinese cultural resources. At the same time, this development also unfolded within a Hong Kong artistic environment in which the search for a modern visual language often involved both the absorption of Western modernist forms and a renewed return to Chinese artistic traditions (Zhu, 2017). Moreover, the Hong Kong context cannot be reduced to a straightforward embrace of international modernism. Recent scholarship has shown that local modernist discourse was also entangled with Chinese cultural nationalism and projects of cultural remaking (Du, 2022). It was in this context that his engagement with archaic scripts, inscriptional forms, and brush-based expression became more than a matter of formal quotation and developed into a deeper structural component of his later art.

Ding Yanyong not only studied oil painting but also delved deeply into Chinese ink painting and seal carving, mastering each discipline in its own right before allowing them to intersect and mutually inform one another. Ultimately, he achieved a synthesis in which oil painting, ink, and seal carving coalesced into a singular artistic language. This distinctive trajectory illustrates Ding's enduring reverence for traditional Chinese techniques and aesthetics, even within the realm of oil painting. He consistently sought to integrate the spirit of brush and ink into new artistic forms.

Gao Meiqing, former head of the Department of Fine Arts at the Chinese University of Hong Kong, observed that Ding's dual-track artistic career "rendered the spirit of tradition,

evolving into the quintessence of Chinese art." (Gao, 1995) While he rose to prominence in his early years through Fauvist-inspired oil painting, Ding later returned to the tradition of Chinese ink painting. Throughout this artistic trajectory, he consistently maintained the spiritual essence of traditional culture. Rather, he revitalised it through cross-cultural engagement, allowing tradition to evolve and flourish within a modern context.

In sum, while absorbing the innovations of Western modern art, Ding Yanyong consistently emphasised and promoted the spiritual essence of traditional Chinese culture. He applied his mastery of the Chinese brush and cultivated artistic sensibility to the practice of oil painting. As the Belgian sinologist Pierre Ryckmans (1935–2014) once remarked, Ding "naturally integrated the unique spiritual cultivation of the Chinese painter and the brushwork technique into oil painting, combining these strengths seamlessly with the new modes of expression in Western art" (Ryckmans, 1963), thereby transcending the conventional boundaries between Eastern and Western artistic traditions.

Seen from this perspective, Ding Yanyong's Hong Kong years should not be understood simply as a late regional episode, but as a crucial stage in the continued reconfiguration of modern Chinese art. Recent curatorial discussions have suggested that Guangdong and Hong Kong should be viewed within a shared regional history of modern art and visual culture (M+, 2025). In this sense, Ding's later works were formed not only through his personal return to Chinese artistic traditions, but also within a wider regional history. The following section therefore turns from this historical framework to a closer analysis of how pictorial text became structurally embedded in Ding's oil paintings.



Figure 3

Ding Yanyong, Farewell My Concubine I, 1971, Oil on canvas, 40 x 30 cm

Note. Adapt from *Online Archives of Modern Chinese Art of The Li Ching Cultural & Educational Foundation.* (https://www.tingyinyung.org/detail.php?lang=tw&id=1&id2=443&keyword=&Page=1&Page2=24).

Copyright by The Li Ching Cultural & Educational Foundation

6. Research results

In many of Ding Yanyong's animal-themed oil paintings, the forms are radically simplified and the lines bear a strong decorative quality, reminiscent of the totemic exaggeration characteristic of bronze inscriptions. These works are not incidental but represent Ding's deliberate artistic experimentation, transforming the pictographic nature of Chinese characters into a visual idiom grounded in imagery. These compositions can be understood as "pictographic paintings" rooted in the structural logic of ancient script.

On one level, Ding's images draw upon the intrinsic physical features of animals; on another, they incorporate the compositional strategies and proportional relationships found in early Chinese writing. When juxtaposed with oracle bone and bronze script characters such as "fish" "tiger" or "ox", his paintings reveal a striking resemblance in outline treatment and dynamic posture. This visual resonance, which may be described as a pictorial "overlap", constitutes a reenactment of Ding's translational approach to the visual logic embedded within pictorial texts.

Table 2

Common pictorial texts representing animals in Ding Yanyong's oil paintings

	fish	tiger	horse	ox	sheep
Oracle bone script					
Bronze script					

6.1 The Specific Influence of Pictorial Text on Ding Yanyong's Oil Painting

A defining feature of pictorial text lies in its pictographic logic, through which the image simultaneously presents form and conveys meaning. These characters represent an early intersection between visual symbols and linguistic structures within the Chinese cultural system. In a parallel manner, Ding Yanyong's oil paintings frequently depart from representational depiction and move toward a more imagistic mode of visual expression. Ding Yanyong's tiger-themed oil paintings, spanning nearly two decades, demonstrate his direct appropriation and imagistic transformation of various pictorial texts, particularly the pictographic characters of oracle bone and bronze scripts. Born in 1902, the Chinese Year of the Tiger, Ding forged an enduring bond with this motif. Whether in his Hong Hu series paintings or in the seals reading Ding Hu that recur throughout his oeuvre, his deep affection for the tiger remains unmistakable.

6.1.1 Cultural Motifs

Around 1955, he began to explore this motif in oil painting, initially by rendering the incised characters on oracle bones and shells as visual forms in works such as The Origin of a Civilization (1955) (Figure 4), Oracle Bone, Ox Head and Shell (1955) and Tiger (1955). By 1963's Hu, Ding's practice had become more expansive: he depicted the tiger's full form in white linework against an orange-and-black ground, employing bold, high-contrast strokes reminiscent of primitive totemic designs. In Tiger Head (1965) (Figure 5), he enlarged the tiger's head and intensified the archaic ambience of the background, using oil-painting techniques to evoke the tactile patina of ancient bronze vessels.

Rather than reproducing the tiger's external likeness, Ding consciously simplified its form, constructing the composition through pure line and imagery. Through his naively vigorous brushwork, he achieved a modern aesthetic of simplification that unites the expressive logic of oil painting with the pictorial sensibility of Chinese script.

In works such as Landscape (1966) (Figure 6), Ox and Horse (1966), and Three Horsemen (1968) (Figure 7), he distilled figures into combinations of geometric forms and curves, shifting from realism to legibility. Facial features and bodily structures are organised according to the structural logic of pictorial writing, producing intentionally distorted head and body proportions while maintaining semantic coherence. This approach reflects the principle of omitting form to preserve meaning, allowing the images to remain pictorial yet readable as visual text. The result is a rare condition of image and text convergence within a Sino–Western hybrid idiom.

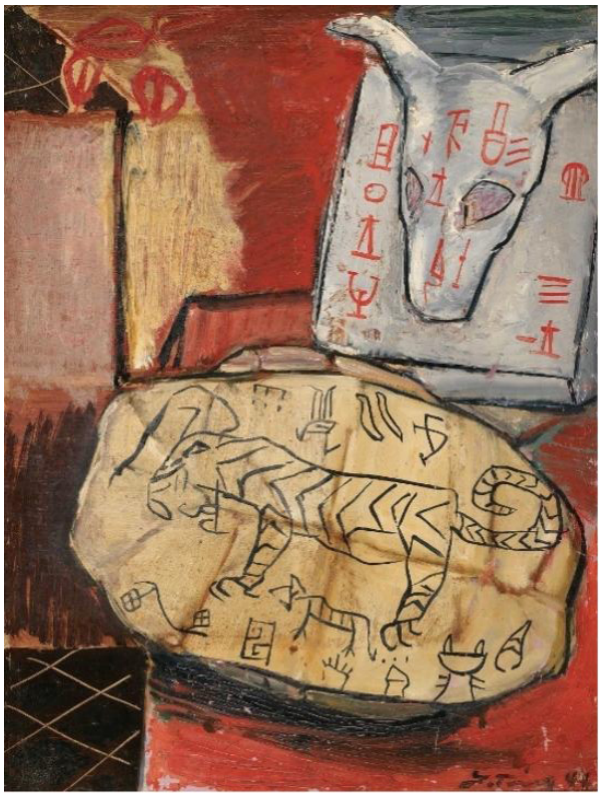


Figure 4

Ding Yanyong, The Origin of a Civilization, 1955, Oil on wood panel, 60.2 x 45.5 cm

Note. Adapt from *Online Archives of Modern Chinese Art of The Li Ching Cultural & Educational Foundation.* (https://www.tingyinyung.org/detail.php?lang=tw&id=1&id2=14&Page=1&Page2=5).

Copyright by The Li Ching Cultural & Educational Foundation

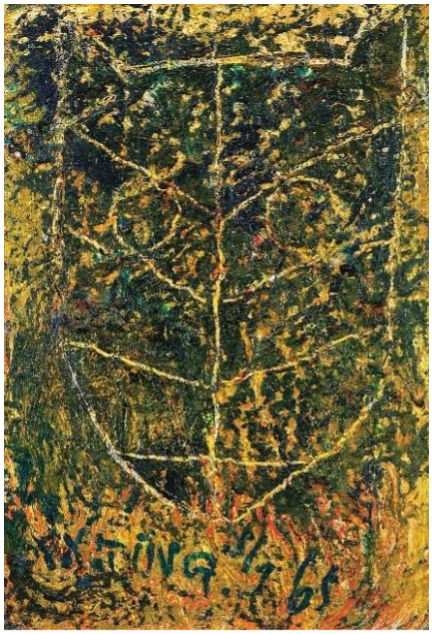


Figure 5

Ding Yanyong, Tiger Head, 1965, Oil on wood panel, 42 x 29 cm

Note. Adapt from *Online Archives of Modern Chinese Art of The Li Ching Cultural & Educational Foundation.* (https://www.tingyinyung.org/detail.php?lang=tw&id=1&id2=14&Page=1&Page2=15).

Copyright by The Li Ching Cultural & Educational Foundation

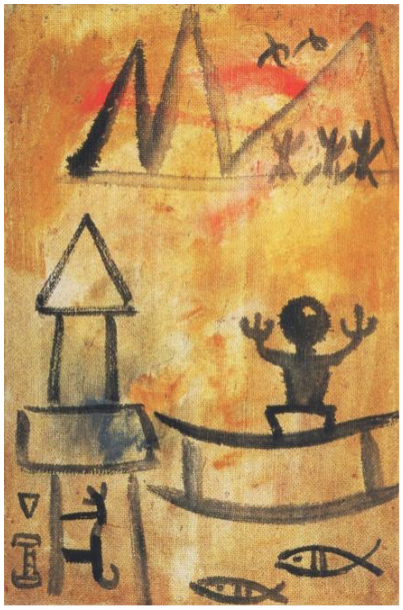


Figure 6

Ding Yanyong, Landscape, 1966, Oil on masonite, 46 x 30 cm

Note. Adapt from *Online Archives of Modern Chinese Art of The Li Ching Cultural & Educational Foundation.* (https://www.tingyinyung.org/detail.php?lang=tw&id=1&id2=13&Page=1&Page2=8).

Copyright by The Li Ching Cultural & Educational Foundation



Figure 7

Ding Yanyong, Three Horsemen, 1968, Oil on wood panel, 60.5 x 50.4 cm

Note. Adapt from *Online Archives of Modern Chinese Art of The Li Ching Cultural & Educational Foundation. (*https://www.tingyinyung.org/detail.php?lang=tw&id=1&id2=14&Page=2&Page2=67).

Copyright by The Li Ching Cultural & Educational Foundation

6.1.2 Composition

Ding Yanyong's spatial arrangement in oil painting was clearly inspired by the structural principles of Chinese pictorial text. Unlike Western oil painting, which emphasizes three-dimensional space and chiaroscuro perspective, Ding's compositions foreground planar construction and the tension between visual masses. The overall structure often resembles the symmetrical, vertically balanced format seen in seal script and stone inscriptions. In Vase with Flowers (1955) (Figure 8), the vase is positioned at the compositional center as the work's central focus. Intentional areas of negative space flank the motif, and discrete pictographic characters are inscribed as accents, recalling the page layout of a traditional Chinese calligraphic scroll.

Furthermore, Ding Yanyong introduced the structural principles of pictographic script and seal-carving compositional principles into his oil-painting practice, pursuing a visual expression that is both formally succinct and semantically profound. In Fish and Sheep (1968) (Figure 9), he renders the scene through radically simplified symbolic forms:

the subjects are outlined with bold, rounded strokes that convey a naïve yet exuberant character. The composition borrows the layout conventions of seal inscriptions, setting stark black, ink-like lines against a blue-toned field. The sharp chromatic contrast evokes the rustic beauty of a carved seal and conveys the weighty texture of ancient stone engravings. Ding was particularly drawn to the pictographic essence of the Chinese character “fish”: in juxtaposing “fish” with “sheep”, he creates the composite character xian (鮮; fresh), a fusion of form and meaning that both challenges the viewer’s imagination and underscores the imagistic potency of traditional pictographs.

He deliberately dissolved the sense of spatial depth and treated the canvas as a symbolic field, a gesture that parallels the ritual, documentary, and totemic functions embodied in Chinese pictographic texts. This planar approach does not signify a lack of perspective but articulates an alternative visual logic. Each painting functions as a “visual stele inscription,” in which the viewer does not enter the pictorial space but instead reads it as a linguistic construct.



Figure 8

Ding Yanyong, Vase with Flowers, 1955, Oil on wood panel, 50 x 45 cm

Note. Adapt from *Online Archives of Modern Chinese Art of The Li Ching Cultural & Educational Foundation.* (https://www.tingyinyung.org/detail.php?lang=tw&id=1&id2=12&Page=1&Page2=3).

Copyright by The Li Ching Cultural & Educational Foundation



Figure 9

Ding Yanyong, Fish and Sheep, 1968, Oil on masonite, 50.6 x 45.4 cm

Note. Adapt from *BidtoArt.* (https://bidtoart.com/art/ding-yanyong-fish-and-goat). Copyright by Sotheby's Hong Kong

6.1.3 Calligraphic Expression

Ding Yanyong's brushwork lines are not merely formal elements but embody the act of writing itself. Rather than constructing form through masses, he animated the composition through the dynamic energy of line. His brushstrokes do not describe external appearances; they function as inscriptions that reveal the convergence of painting and writing. This calligraphic intent resonates with traditional Chinese writing techniques such as cantou yanwei (蚕头燕尾; silkworm-head, swallow-tail) and wulouhen zhuihuasha (屋漏痕锥画沙; roof-leak mark, awl-hammered sand), which emphasise nuanced stroke beginnings and endings.

Particularly in his use of oil paint, Ding intentionally subdued the texture of the brushstroke to emulate the fluidity of ink, creating the impression of "writing" rather than "painting" on the canvas. In his animal-themed works, the lines often display fei bai (飞白; flying-white effect) and dun cuo (顿挫; rhythmic pauses and thrusts), with perceptible variations in pressure at the beginning and end of each stroke. Such modulation of line recalls the disciplined control of brushwork characteristic of seal script (Figure 10).

By translating calligraphic brush-spirit into oil-painting line, he enacts the dynamic rhythm inherent in pictorial text: every stroke carries its own cadence and breath.

Moreover, in his figure paintings and other subjects, Ding integrated calligraphic elements and seal symbols to create a distinctly writ-like aesthetic (Figure 11). He captured his subjects' spirit with economical strokes, abandoning excessive realism; he would then inscribe running-script signatures and affix seals, fusing calligraphic energy with painterly mood. As Zong Baihua (1897–1986) remarked, "Chinese painting rests upon calligraphy… the spirit of both arises from the brushstroke" (Zong, 1996), Ding's integration of calligraphic principles into painting brought a calligraphic ethos to Western oil techniques, giving his work both cultural depth and rhythmic vitality.

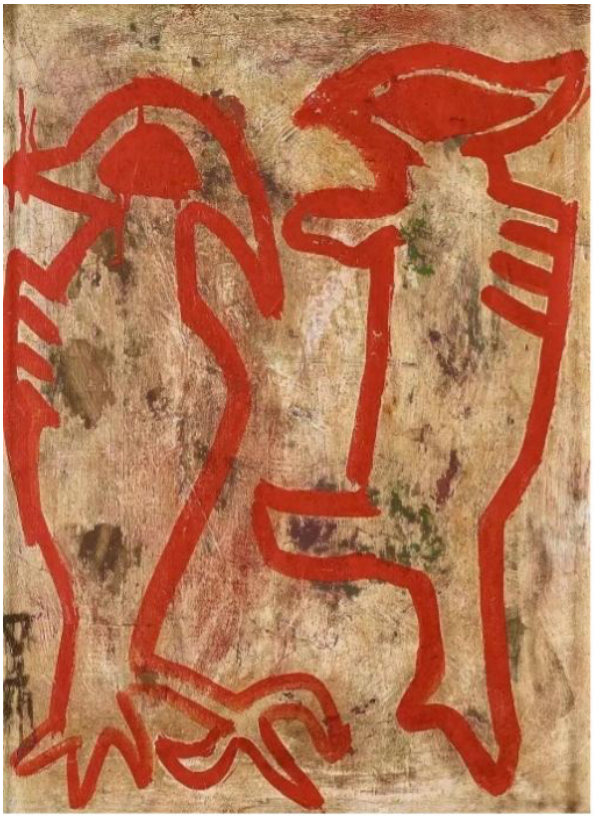


Figure 10

Ding Yanyong, Hong Hu IV, 1960s, Oil on wood panel, 40 x 29.5 cm

Note. Adapt from *China Guardian Auctions.* (https://www.cguardian.com.hk/tc/auction/auction-details.php?id=215726).

Copyright by China Guardian Auctions

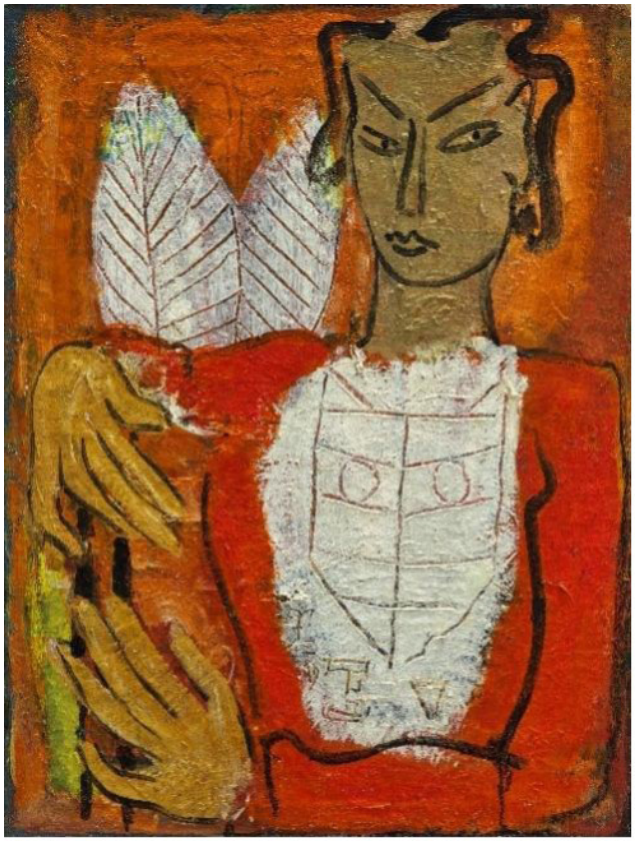


Figure 11

Ding Yanyong, Portrait of a Woman with Tiger Head, 1967, Oil on canvas, 58.8 x 44.5 cm

Note. Adapt from *Christie's.* (https://www.christies.com/en/lot/lot-6526726).

Copyright by Christie's Shanghai

6.2 The Cross-cultural Reconstruction of Oil Painting as a Medium for Pictorial Text

Since the twentieth century, painting has undergone unprecedented cultural interchange and collision under the twin forces of modernity and globalization. As one of the most symbolically charged media, oil painting has not only carried Western aesthetic values but has also served as a primary vehicle through which non-Western artists articulate local spirit and engage in cross-cultural dialogue. Within this historical context, cross-cultural and interdisciplinary modes of practice have progressively become new avenues for artistic exploration. Cross-cultural art history emphasizes breaking mono-cultural perspectives and, through comparative inquiry, revealing the dialogues and mutual permeations between regional art traditions. As Michael Sullivan (1916–2013) argued, studies of East–West artistic exchange should concentrate on the historical significance of works and the processes of reciprocal influence rather than solely on aesthetic judgement (Sullivan, 1989).

Guided by this premise, the present chapter employs comparative case analysis not simply to identify convergences and divergences between Ding Yanyong and Western painters, but to establish a more specific cross-cultural framework for understanding how image, writing, materiality, and inscription interact in modern painting. Within this framework, Cy Twombly and Antoni Tàpies serve as comparative reference points through which the distinctive formation of Ding Yanyong's oil-painting practice as a medium for pictorial text may be more clearly understood.

6.2.1 Pictograph to Pictorial Meaning

Ding Yanyong's oil paintings are not representational works in the conventional Western sense; rather, they constitute an imagistic system that more closely echoes the ancient Chinese method of generating characters by — yi xiang shi yi (以象示意; to indicate meaning through imagery). The deeper basis of this shift lies in the classical Chinese aesthetic idea of li xiang yi jin yi (立象以尽意; to give pictorial form to phenomena). Within traditional Chinese systems of painting and writing, the xiang (象; pictorial form) is neither mere photographic imitation nor ethereal abstraction but a form that carries affect and communicates spiritual access. In constructing pictorial structure, Ding Yanyong did not seek the faithful replication of external detail. Instead, he employed the xiang as a medium to express yi (意; meaning), thereby formulating an artistic language that unites material presence with inner intention. In this sense, his paintings embody what Clive Bell (1920) termed "significant form."

Western art has pursued comparable inquiries. The American abstract painter Cy Twombly (1928–2011) is renowned for his characteristic scrawled, graffiti-like gestures; many of his works are, in effect, writing within painting and painting within writing. Twombly himself also remarked that his paintings are sometimes more like writing than painting. His canvases frequently feature meandering lines and isolated words that elude literal reading yet convey an unrestrained emotional force (Figure 12). His spontaneous script-like marks evoke memory and emotion, their expressive energy resonating with the gestural vitality of Chinese calligraphy. By drawing on the calligraphic tradition to deconstruct the formal potential of script, Twombly produced communicative images that stand between graffiti and Chinese character (Figure 13).

Twombly's example is illuminating here because it brings into focus a shared concern with the threshold between image and writing, even though Ding Yanyong and Twombly approached that threshold from very different cultural premises.

6.2.2 Materiality and Inscription

In his handling of materials, Ding Yanyong often applied thick layers of pigment to create a coarse, tactile surface. Combined with his bold linear modelling, this impasto evokes the texture of rubbings taken from ancient stone steles or bronze inscriptions. Such palpable materiality reinforces the sense of inscription and historical resonance within his work. This is not a matter of chance but reflects Ding's conscious transposition of the material culture of ancient carved writing into the operations of painting on canvas or panel.

For example, in works such as Bone Script II (1963) (Figure 14) and Xiang (1964) (Figure 15), the backgrounds are roughly treated and chromatically restrained, while forms are usually rendered in flat, single-color passages and then defined by forceful linear contours. The colour is not used to create a sense of spatial depth but to emphasise the flatness of form, thereby reinforcing its function as a symbolic sign within the composition. Within this framework, Ding Yanyong's oil painting transcends the boundaries of mere pictorial practice and moves toward the realm of inscription. This shift exemplifies his transformation of the tangible tradition of pictorial text into a mode of modern artistic expression.

A comparable material inquiry can be found in the work of Antoni Tàpies (1923–2012). From the 1950s onward, he incorporated Chan Buddhist ideas and calligraphic gesture into his practice, often building heavy, multi-textured grounds and then applying incised marks and signs. He mixed natural materials such as sand, earth, and charcoal into the paint to create a rough surface, and then hand-incised letters, numbers, and crosses so that they appear carved into the ground, producing an effect in which figuration and symbol coexist (Figure 16). Critics have noted surfaces filled with incisions, abrasions, and graffiti-like marks, and Tàpies himself emphasised the inseparability of bodily gesture and making, akin to a calligrapher whose bodily movement directs the work's energetic trajectory (Chen, 2020). Tàpies is equally revealing in this respect, since his work helps situate Ding's handling of materiality and inscription within a broader cross-cultural problem of how surface, sign, and symbolic form may be reconfigured through modern painting.

6.2.3 Comparative Synthesis

The foregoing comparison indicates that, despite their different cultural premises, Ding Yanyong, Cy Twombly, and Antoni Tàpies may be brought into dialogue within a cross-cultural framework of painting. Ding proceeds from the pictographic principles of Chinese character formation to shape imagistic signs in oil; Twombly combines Western abstract expression with calligraphic impetus so that the line itself carries semantic energy; and Tàpies builds a dialogue across East and West, between matter and spirit, through dense material surfaces and incised signs. Under this framework of cross-cultural reconstruction, oil painting and pictorial text can illuminate one another and cohere into a new integrative mechanism.

This demonstrates that both Eastern pictographic script and Western abstract writing embody a common logic between image and text: lines themselves can bear meaning rather than merely serve as formal delineation. The translational mechanism employed in Ding Yanyong's paintings can thus be read not only as an artistic strategy but also as an act of cultural identification. He did not reject Western technique but embedded the most primordial visual signs of Pictorial Text from China within the structural matrix of Western form, making his oil paintings multilayered reenactments of language, culture, and history. This constitutes not only a formal innovation but also a cultural reinscription that reasserts the value of Chinese tradition within a globalised artistic discourse.

Further, it was within these historical currents that Ding Yanyong, grounded in deep Chinese tradition, absorbed the structural principles and techniques of Western modern painting and reconstructed a distinctive pictorial visual system (Figure 17).



Figure 12

Cy Twombly, Untitled (Bacchus 1st Version II, 2004, acrylic, oilstick and crayon on wood panel, 265.6 x 200.1 cm

Note. Adapt from *Christie's.* (https://www.christies.com/en/lot/lot-6452770).

Copyright by Christie's



Figure 13

Cy Twombly, Six Latin Writers and Poets: six plates (Bastian 61-66), 1976, colors with embossing, 64.5 x 50.8 cm

Note. Adapt from *Christie's.* (https://www.christies.com/en/lot/lot-5615477).

Copyright by Christie's



Figure 14

Ding Yanyong, Bone Script II, 1963, Oil on wood panel, 60.3 x 50.5 cm

Note. Adapt from *Online Archives of Modern Chinese Art of The Li Ching Cultural & Educational Foundation.* (https://www.tingyinyung.org/works.php?lang=tw&id=1&id2=14&Page=1).

Copyright by The Li Ching Cultural & Educational Foundation



Figure 15

Ding Yanyong, Xiang, 1964, Oil on masonite, 61 x 45.5 cm

Note. Adapt from *Online Archives of Modern Chinese Art of The Li Ching Cultural & Educational Foundation.* https://www.tingyinyung.org/detail.php?lang=tw&id=1&id2=14&Page=1&Page2=30).

Copyright by The Li Ching Cultural & Educational Foundation



Figure 16

Antoni Tàpies, Cara, 1991, Painting on Synthetic textile, 148 x249 cm

Note. Adapt from *Museu Tàpies.* (https://museutapies.org/en/exposicio/antoni-tapies-certeses-sentides/). Copyright by Fundació Antoni Tàpies

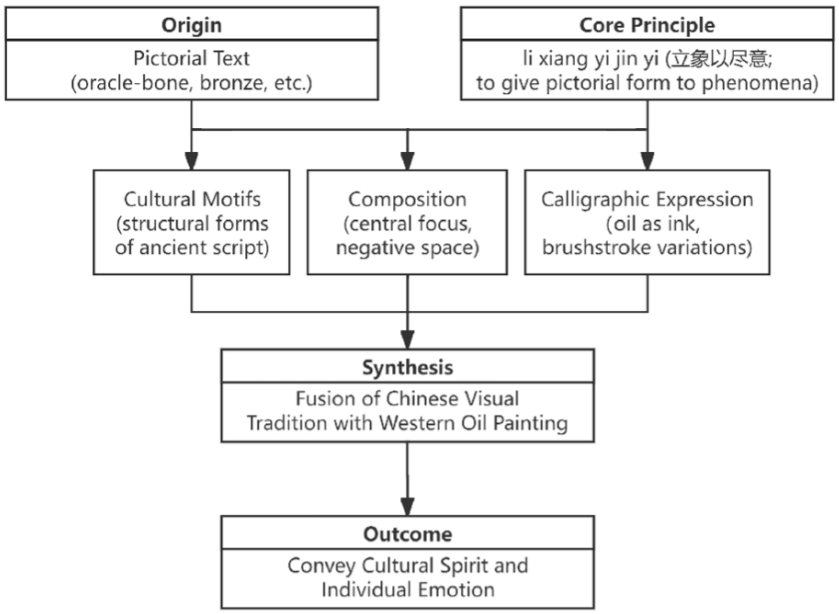


Figure 17

The pictorial visual system of Ding Yanyong's oil paintings

Note. A schematic showing the origin in pictorial text and the core principle of *li xiang yi jin yi*, articulated through three operational dimensions—cultural motifs, composition, and calligraphic expression. These converge in a synthesis that fuses Chinese visual tradition with Western oil painting, yielding outcomes that convey cultural spirit and individual emotion.

7. Conclusion

This article has shown that Ding Yanyong's oil-painting practice represents more than a formal synthesis in that it embodies a profound process of cultural rewriting. He did not seek a superficial blend between East and West, but internalized the formal logic and aesthetic spirit of ancient Chinese pictorial texts within the structural foundation of oil painting. Through this transformation, painting becomes not only a medium of visual expression but also a space for cultural inscription in which emotion and meaning are renewed. His canvases are not simply images, but visual forms in which Chinese artistic thought is preserved and reinterpreted within a modern context.

From a cross-cultural perspective, Ding's creative method differs from that of Western artists such as Cy Twombly and Antoni Tàpies. While Twombly and Tàpies approached Chinese art and philosophy as external sources of inspiration, Ding reinterpreted Western painting through a Chinese cultural lens. His pictorial visual system is grounded in the principle of li xiang yi jin yi and shows how brushstroke, color, and composition collaborate to generate a coherent field of visual significance. In his work, the expressive spirit of calligraphy and the material structure of oil painting were brought into a unified relation, giving this system a form that moves across cultural boundaries while remaining rooted in Chinese artistic thought.

The contribution of this article lies in clarifying that Ding's later oil paintings should not be understood simply as a Sino–Western hybrid idiom in a general sense. By approaching his work through the concept of pictorial text, this article has shown more specifically how cultural motifs, compositional structure, and calligraphic expression were structurally integrated within his oil paintings. In this sense, Ding Yanyong's pictorial text practice opens a new dimension in the study of modern art and cross-cultural dialogue. By transforming the ideographic logic of ancient Chinese writing into a visual language of modern painting, he established a model that reconciles cultural identity with artistic innovation.

Future research may expand the corpus of works under discussion and place Ding's later practice in closer comparison with contemporaneous developments in Hong Kong art and modern Chinese painting. His work demonstrates that artistic modernity is not achieved through imitation or stylistic convergence, but through reinterpretation grounded in one's own cultural tradition. Within this synthesis of reflection and creation lies the enduring value of Ding's contribution to twentieth-century art history and to the continuing study of modern visual culture.

References

蔡涛. (2024). 大世界小剧场：丁衍庸的晚年“戏画”. 美术学报, (01), 35–45.

杜英. (2024). 当冷战现代主义遭遇文化民族主义——关于香港现代文学美术协会及其文化再造运动的考察与思考. 中国比较文学, 0(3), 139–160.

丁衍庸. (1932). 自述. 艺术旬刊, 1(7), 7–10.

高美庆. (1995). 丁衍庸书画集. 香港: 一点画室.

李克曼. (1963, 11月29–30日). 写在丁衍镛教授画展前. 华侨日报. 香港.

李玉平. (2025). 文字与图像二元对立之批判分析. 文艺争鸣, (03), 50–56.

王树明, 刘红英. (2012). 蒙城尉迟寺发现图像文字及其相关问题研究. 华夏考古, (04), 33–49, 113.

中川三千代. (2018). 日仏芸術社による地方都市でのフランス美術展の展開. 美術教育学研究, 50, 257–264.

张天方. (1992). 图像文字研读. 台北: 文史哲出版社.

赵炎秋. (2020). 图像中的表象与思想: 艺术视野下的文字与图像关系研究. 文艺理论研究, 40(01), 108–117.

朱琦. (2017). 香江入画：20世纪的香港美术. 美术, (9), 88–92.

宗白华. (1996). 宗白华全集 (第2卷). 合肥: 安徽教育出版社.

Andrews, J. F., & Shen, K. (2012). *The art of modern China*. University of California Press.

Bell, C. (1920). *Art* (3rd ed). Frederick A. Stokes Company.

Cai, T. (2024). A Small Theatre in the Great World: Ding Yanyong’s late theatrical paintings. *Journal of Fine Arts* (01), 35–45. [in Chinese]

Chen, M.-H. (2020). The nondualistic aesthetics of qi in Antoni Tàpies’ holistic conception of art. *Philosophy East and West*, 70(1), 84–115. https://doi.org/10.1353/pew.2020.0012

Clarke, D. (2001). Hong Kong art: *Culture and decolonization*. Duke University Press.

Du, Y. (2022). When American Cold War modernism met Chinese cultural nationalism: Revisiting Modern Literature and Art Association Hong Kong and its remaking movement of Chinese culture. *Comparative Literature in China*, 0(3), 139–160. https://doi.org/10.16234/j.cnki.cn31-1694/i.2022.03.018 [in Chinese]

Ding, Y. (1932). Autobiographical Statement. *Yishu Xunkan* 1(7): 7–10. [in Chinese]

Gao, M. (1995). *Ding Yanyong Shuhua Ji*. Hong Kong Yidian Studio. [in Chinese]

Li, Y. (2025). A critical analysis of the binary opposition between text and image. *Contention in Literary and Art Circles*, (03), 50–56. [in Chinese]

M+. (2025). *Canton Modern: Art and visual culture*, *1900s–1970s*. https://www.mplus.org.hk/en/exhibitions/canton-modern-art-and-visual-culture/

Nakagawa, M. (2018). The development of French art exhibitions in local cities by the Japan-France Art Association. *Journal of the Society for Art Education in University*, 50, 257–264. https://doi.org/10.19008/uaesj.50.257 [in Japanese]

Ryckmans, P. (1963, November 29–30). Prefatory remarks on Professor Ding Yanyong's exhibition. *Overseas Chinese Daily* News. Hong Kong. [in Chinese]

Sullivan, M. (1989). *The meeting of Eastern and Western art: Revised and expanded edition*. University of California Press.

Wang, S., & Liu, H. (2012). Research on the discovery of pictorial texts at the Yuchisi site in Mengcheng and related issues. *Huaxia Archaeology,* (4), 33–49, 113. https://doi.org/10.16143/j.cnki.1001-9928.2012.04.006 [in Chinese]

Zhang, T. (1992). *In Interpreting Pictorial Texts*. Wenshizhe Press. [in Chinese]

Zhao, Y. (2020). Representation and thought in images: A study of the relationship between words and images from an artistic perspective. *Theoretical Studies in Literature and Art,* 40(1), 108–117. [in Chinese]

Zhu, Q. (2017). Hong Kong art in the twentieth century. *Meishu*, (9), 88–92. https://doi.org/10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.003375 [in Chinese]

Zong, B. (1996). *Collected Works of Zong Baihua* (Vol. 2). Anhui Education Press. [in Chinese]

02

กระบวนการใช้ทฤษฎีหลังโครงสร้างนิยมเพื่อการสร้างสรรค์ผลงานทางทัศนศิลป์[1]

รณภพ เตชะวงศ์ [2]

รับบทความ: 23 กันยายน 2568 / แก้ไข: 4 กุมภาพันธ์ 2569 / ตอบรับตีพิมพ์: 29 เมษายน 2569

https://doi.org/10.69598/sbjfa281998

---

[1] บทความนี้ได้รับทุนจากกลุ่มวิจัยสร้างสรรค์การทดลองทางทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

[2] รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น email: tronna@kku.ac.th

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์หลัก 2 ประการ ได้แก่ 1) เพื่อศึกษาทฤษฎีในสกุลความคิดหลังโครงสร้างนิยม (Poststructuralism) 2) เพื่อนำแนวคิดจากทฤษฎีดังกล่าวบางส่วนมาประยุกต์ใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ การดำเนินการวิจัยอาศัยกระบวนการทดลองเชิงสร้างสรรค์โดยเน้นการตีความเชิงทฤษฎีร่วมสมัยเพื่อแปรเปลี่ยนเป็นภาษาทางศิลปะผลการวิจัยสรุปได้ว่า ทฤษฎีหลังโครงสร้างนิยมเปิดมุมมองใหม่ต่อการสร้างสรรค์ โดยชี้ให้เห็นถึงความเป็นไปได้ในการรื้อความหมายเดิมและการสร้างความหมายใหม่ เช่น ภาพจิตรกรรมทิวทัศน์แบบสองมิติ เมื่อนำมาสร้างใหม่เป็นงานสามมิติ จิตรกรรมยังสามารถนำเสนอคุณค่าและเนื้อหาของภาพจิตรกรรมแบบเดิมอีกหรือไม่ และการใช้ทฤษฎีการรื้อสร้างในการอ่านใหม่และตีความใหม่ที่มุ่งเน้นการทบทวน ไต่สวน และตีความใหม่ เพื่อเผยให้เห็นความหลากหลายการรับรู้ใหม่ที่แตกต่างออกไปจากการรับรู้แบบเดิม และเปิดพื้นที่ให้เกิดการสร้างพื้นที่ของการรับรู้เพื่อนำไปสู่การสร้างความหมายใหม่ สร้างความหมายที่ไม่หยุดนิ่ง หรือสัญลักษณ์เปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา มีความเป็นไปได้ที่จะมีหลายความหมาย

ทั้งนี้ กระบวนการดังกล่าวนำไปสู่การกำหนดแนวทางสร้างสรรค์สำคัญ 2 ประการ ได้แก่ (1) การสำรวจและนำเสนอ สถานะของความทรงจำ ทั้งส่วนบุคคล ผู้อื่น และความทรงจำร่วม ผ่านวัตถุและสิ่งของ เช่น จิตรกรรมทิวทัศน์ หนังสือประวัติศาสตร์ และเอกสารสำคัญ และ (2) การนำเสนอ สถานะและความสำคัญของพื้นที่ ผ่านภาพจิตรกรรมทิวทัศน์และภาพถ่าย โดยเฉพาะพื้นที่ที่ปรากฏเป็นฉากหลังในงานจิตรกรรมทิวทัศน์ ภาพถ่ายบุคคลขนาด 1x2 นิ้ว ผลงานสร้างสรรค์ที่ได้จากกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ประกอบด้วยทั้งหมด 4 ชุด ได้แก่ 1) ชุดภาพถ่าย 2) ชุดจิตรกรรม 3) ชุดเอกสารและหนังสือ และ 4) ชุดภาพถ่ายพื้นหลังสีฟ้า อันนำไปสู่ความเป็นไปได้ในการนำทฤษฎีในต่างสาขามาประกอบใช้ในการทดลองการสร้างสรรค์ศิลปะ

คำสำคัญ: ทฤษฎีหลังโครงสร้างนิยม, ทฤษฎีการรื้อสร้าง, การทดลองเชิงสร้างสรรค์

วิธีอ้างอิง

รณภพ เตชะวงศ์. (2569). กระบวนการใช้ทฤษฎีหลังโครงสร้างนิยมเพื่อการสร้างสรรค์ผลงานทางทัศนศิลป์. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 14*(1), 33-54. https://doi.org/10.69598/sbjfa281998

©2569 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

02

The Process of Applying Poststructuralist Theory to the Creation of Visual Art[1]

Ronnaphob Techawong[2]

Received: September 23, 2025 / Revised: February 4, 2026 / Accepted: April 29, 2026

https://doi.org/10.69598/sbjfa279923

---

[1] This article was funded by the Experiment in Visual Arts Research Group, Khon Kaen University.

[2] Associate Professor, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University. email: tronna@kku.ac.th

Abstract

This article has two primary objectives: (1) to examine theoretical frameworks within the tradition of poststructuralism, and (2) to apply selected concepts from these theories to the process of artistic creation. The research employs a practice-based creative methodology, emphasizing contemporary theoretical interpretation and its transformation into artistic language.

The findings indicate that poststructuralist theory offers new perspectives on artistic creation by revealing the potential for dismantling established meanings and generating new ones. For instance, when a two-dimensional landscape painting is reconfigured into a three-dimensional work, questions arise as to whether painting can continue to convey the values and content associated with traditional pictorial forms. Through the application of deconstruction as a method of rereading and reinterpretation focusing on revision, interrogation, and recontextualization the research exposes diverse modes of perception that differ from conventional understandings. This process opens conceptual spaces for new forms of perception, leading to the production of new meanings, in which meaning is non-fixed, fluid, and capable of multiple interpretations.

These processes contribute to the formulation of two principal creative approaches: (1) the exploration and presentation of the status of memory—personal, interpersonal, and collective through objects and materials such as landscape paintings, history books, and archival documents; and (2) the articulation of the status and significance of space through landscape painting and photography, particularly spaces that function as backgrounds in landscape imagery and in 1 × 2 inch portrait photographs.

The creative outcomes of the research consist of four bodies of work: (1) a photographic series, (2) a series of paintings, (3) a collection of documents and books, and (4) a series of photographs with blue backgrounds. These outcomes demonstrate the potential for integrating theories from diverse disciplines into experimental processes of artistic creation.

Keywords: Poststructuralism, Deconstruction, Creative Experiments

Citation

Techawong, R. (2026). The Process of Applying Poststructuralist Theory to the Creation of Visual Art, *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 14*(1), 33-54. https://doi.org/10.69598/sbjfa281998

© 2026 by the author(s).. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0

บทนำ

ถ้อยคำของ Jiddu Krishnamurti (เจ กฤษณมูรติ) ที่ว่า เรากำลังพูดถึงกระบวนการทางจิตที่เกิดจากความทรงจำ คำถามที่ลึกซึ้งกว่านั้นคือ ตัวตน ตัวฉัน หรืออัตตา กระบวนการทั้งหมดซึ่งเป็นเพียงความเคลื่อนไหวของความทรงจำนี้ จะยุติลงได้หรือไม่ ไม่ใช่ด้วยระเบียบวินัย การบังคับควบคุม หรือการพึ่งพิงอำนาจที่ยิ่งใหญ่ใด ๆ เนื่องจากทั้งหมดนั้นก็เป็นเพียงตัวตนในอีกรูปแบบหนึ่ง ไม่มีใครสามารถบอกได้ว่าเราจะสลายตัวตนได้อย่างไร แต่หากเรามีสติรู้เท่าทันความจริงภายในโดยปราศจากปฏิกิริยา เฝ้ามองความคิดที่เกิดขึ้น เห็นพัฒนาการของมัน และตระหนักว่ากิจกรรมในชีวิตประจำวันล้วนมีพื้นฐานจากกระบวนการเหล่านี้ สิ่งนั้นอาจหมายถึงอิสรภาพที่แท้จริง แนวคิดดังกล่าวได้กลายเป็นแรงบันดาลใจในการตั้งคำถามทางศิลปะและการสร้างสรรค์ กล่าวคือ เราจะสามารถออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์เพื่อตอบสนองต่อคำถามเชิงปรัชญาเกี่ยวกับตัวตน และความทรงจำ ได้อย่างไร โดยเฉพาะต่อสิ่งที่ไม่ถูกนำเสนอ สิ่งที่ไม่ปรากฏ สิ่งที่ถูกละเลยหรือกดทับไว้ ซึ่งอาจเรียกรวมว่า ความเป็นอื่น (the Other) อันมีลักษณะเชิงนามธรรม คำถามเช่นนี้ทำให้เกิดความท้าทายต่อการสร้างสรรค์ศิลปะ เนื่องจากองค์ความรู้หรือทฤษฎีเชิงศิลปะแบบดั้งเดิมไม่สามารถให้คำตอบที่เพียงพอได้ การตั้งคำถามต่อสิ่งที่ปรากฏในตัวเรา ไม่ว่าจะเป็นความคิด ความทรงจำ หรือองค์ความรู้ จึงเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญของการแสวงหาความหมายใหม่ กระบวนการดังกล่าวไม่เพียงมุ่งตรวจสอบว่ามนุษย์สามารถตั้งคำถามและตอบคำถามต่อสิ่งเหล่านี้ได้หรือไม่ หากยังต้องพิจารณาว่าเราจะสามารถถ่ายทอดหรือสร้างให้คำถามเหล่านั้นปรากฏเป็นรูปธรรมผ่านงานสร้างสรรค์ทางศิลปะได้อย่างไร ดังนั้น การแสวงหาความรู้เพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่จึงจำเป็นต้องอาศัยทฤษฎีร่วมสมัยที่สามารถเปิดพื้นที่ในการตีความ และนำไปสู่การสร้างทัศนะใหม่ต่อการรับรู้สิ่งต่าง ๆ อันจะช่วยให้การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ครั้งนี้สามารถนำเสนอคำตอบเชิงศิลปะต่อประเด็นที่ความรู้และกรอบคิดดั้งเดิมไม่สามารถอธิบายหรือคลี่คลายได้อย่างเพียงพอ

เนื้อหา

กรอบแนวคิดและลักษณะการวิจัย การวิจัยเชิงคุณภาพสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะสำคัญ ได้แก่ (1) การวิจัยเพื่อศึกษาลักษณะทั่วไปของปรากฏการณ์ และ (2) การวิจัยที่มุ่งเน้นลักษณะเฉพาะเจาะจง เช่น การศึกษาสาเหตุ ปัจจัยกำหนด กระบวนการ หรือผลกระทบของปรากฏการณ์นั้น ๆ การศึกษาปรากฏการณ์ดังกล่าวจำเป็นต้องดำเนินการอย่างรอบด้านและคำนึงถึงบริบท (Context) ที่สัมพันธ์กับการเกิดขึ้นและการดำรงอยู่ของปรากฏการณ์ หนึ่งในวิธีการที่สอดคล้องกับแนวทางดังกล่าวคือ การวิจัยกรณีศึกษา (Case Study) ซึ่งมุ่งวิเคราะห์เชิงลึกในประเด็นหรือเรื่องใดเรื่องหนึ่งอย่างเฉพาะเจาะจง โดยเน้นการเข้าใจรายละเอียดทุกมิติมากกว่าการวิเคราะห์เชิงปริมาณ

การศึกษาลักษณะนี้จึงเหมาะสำหรับการสร้างความเข้าใจเบื้องต้น รวมทั้งเพื่ออธิบายโครงสร้างความหมาย และพลวัตของปรากฏการณ์อย่างเป็นระบบเบเนดิกต์ แอนเดอร์สัน (อ้างใน เกษียร เตชะพีระ, 2561) ชี้ให้เห็นว่า วิธีการอุดมคติในการเริ่มต้นงานวิจัยที่มีคุณค่า คือการตั้งต้นจากปัญหาหรือคำถามที่ผู้วิจัยยังไม่ทราบคำตอบ จากนั้นจึงเลือกใช้เครื่องมือทางปัญญาที่เหมาะสม เช่น การวิเคราะห์วาทกรรม ทฤษฎีชาตินิยม การสำรวจภาคสนาม หรือแนวทางอื่น ๆ ซึ่งอาจไม่ให้คำตอบโดยตรง แต่ช่วยเปิดพื้นที่ใหม่ทางความคิดและการตีความปรากฏการณ์อย่างมีนัยสำคัญ ดังนั้น กรอบแนวคิดของการวิจัยครั้งนี้จึงตั้งอยู่บนฐานของ การวิเคราะห์เชิงคุณภาพ โดยผสานแนวทางการศึกษาปรากฏการณ์ในเชิงลึก ผ่านกรณีศึกษาและการวิเคราะห์บริบท เพื่อค้นหาความหมาย กระบวนการ และความสัมพันธ์เชิงซ้อนขององค์ประกอบต่าง ๆ ซึ่งจะนำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ใหม่ทั้งในเชิงทฤษฎีและเชิงปฏิบัติการ

ความเป็นมาและแนวความคิดในการสร้างสรรค์ มีที่มาจากประสบการณ์หลากหลายแนวทาง ซึ่งล้วนสัมพันธ์กับความทรงจำและการเรียนรู้ด้านศิลปะ ความรู้ที่สะสมกลายเป็นความทรงจำมาจากทั้งตัวอักษรในหนังสือที่เกิดจากการอ่าน และจากประสบการณ์ปฏิบัติจริง เช่น การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสีน้ำมันในแนวเรื่องทิวทัศน์ หุ่นนิ่ง และภาพบุคคล โดยอิงกับรูปแบบของจิตรกรรมอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) ที่เกิดขึ้นในโลกตะวันตกช่วงทศวรรษ 1860 ซึ่งเป็นการปฏิวัติทางความคิดที่ท้าทายขนบเดิมในประวัติศาสตร์ศิลปะ อันสะท้อนให้เห็นว่าศิลปินไม่เพียงแต่อยู่กับสิ่งที่ตาเห็น หากยังตีความและรื้อแบบแผนเก่าเพื่อนำเสนอสิ่งใหม่ทางศิลปะ อีกแรงบันดาลใจหนึ่งมาจากถ้อยคำของ กฤษณมูรติ ที่ชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างความทรงจำ ความคิด และอัตตา โดยตั้งคำถามว่า ความเคลื่อนไหวของความทรงจำอันเป็นกระบวนการของตัวตนนั้น สามารถยุติลงได้หรือไม่หากปราศจากการบังคับควบคุมหรือการยึดโยงกับอำนาจใด ๆ การพิจารณาตนเองเช่นนี้เปิดพื้นที่สู่การสร้างสรรค์ที่มุ่งสำรวจสิ่งที่ไม่ปรากฏ สิ่งที่ถูกกดทับ หรือ ความเป็นอื่น (the other) ในฐานะประเด็นเชิงนามธรรมที่ท้าทายต่อการสร้างสรรค์

ประเด็นดังกล่าวนำไปสู่การตั้งคำถามสำคัญว่า ความทรงจำ ความคิด และความรู้นั้นสามารถถูกทบทวนและสร้างเป็นองค์ความรู้ใหม่ได้อย่างไร เนื่องจากกรอบทฤษฎีและสุนทรียศาสตร์แบบเดิมไม่สามารถอธิบายหรือรองรับประเด็นใหม่ในปัจจุบันได้อย่างเพียงพอ การสร้างความรู้ใหม่จึงต้องอาศัยทฤษฎีร่วมสมัยเป็นเครื่องมือเพื่อออกแบบกระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์

ในประวัติศาสตร์ศิลปะ การเปลี่ยนแปลงมิได้ดำเนินไปตามลำดับเส้นตรง หากแต่เต็มไปด้วยการแตกแขนงและการทำลายกรอบความคิดเดิม การเลียนแบบความจริงจากปลายพู่กันถูกท้าทายและแทนที่ด้วยสื่อใหม่ เช่น การถ่ายภาพ ภาพเคลื่อนไหว หรือเทคโนโลยีภาพสามมิติ กระบวนการเล่าเรื่องจึงเปลี่ยนผ่านจากวาจา สู่ตัวหนังสือ ภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว และภาพดิจิทัลสามมิติ สะท้อนการขยายตัวของระบบสัญลักษณ์และความหมายที่เกิดจากสื่อหลากหลายรูปแบบ

ในงานวิจัยสร้างสรรค์นี้มีการนำแนวคิดของ ดีคอนสตรัคชั่น (Deconstruction) มาประยุกต์ใช้ ซึ่งบางครั้งถูกเรียกว่า โพสต์-สตรัคเจอรัลลิสม์ (Post-structuralism) และ นีโอ-คอนสตรัคทิวิสม์ (Neo-construction) กำเนิดของคำนี้เริ่มมาจากการเรียกรูปแบบหนึ่งของวิธีการเขียนบทประพันธ์ฝรั่งเศสชื่อ The French Lietuenant's Woman โดย จอห์น โฟวส์ (John Fowls) ที่เอ่ยถึงความยุ่งยากของสังคม และมีเนื้อหาที่ผู้เขียนสร้างขึ้นเพื่อต้องการให้ผู้อ่านตีความหมายก้นบึ้งที่แท้จริงว่าวรรณกรรมชิ้นนี้ ต้องการนำเสนออะไร เพื่อหาแก่นแท้ของวรรณกรรมนั้น มิใช่ตัวเนื้อหา วิธีการเช่นนี้ได้ค่อย ๆ แพร่ ขยายสู่วงการปรัชญา จิตรกรรม ศิลปะแขนงอื่น ๆ และวงการสถาปัตยกรรม ความสัมพันธ์ของเรื่องโครงสร้างกับรูปทรง (form) ของอาคาร เป็นเรื่องสำคัญอันหนึ่งที่นักดีคอนสตรัคชั่น อย่าง ฌาคส์ เดอร์ริดา (Jacques Derrida) ผู้ที่เรียกได้ว่าเป็นบิดาของนักดีคอนสตรัคชั่น และมาร์ค วิกลีย์ (Mark Wigley) เอ่ยถึงว่าการทำให้ลักษณะทางกายภาพของโครงสร้างอาคารเปลี่ยนรูปไป หรือ (Metaphysics) นั้นเกิดจากภายใน เพื่อที่จะให้ได้มาซึ่งรูปทรงที่ดูเหมือนไม่มีโครงสร้างหรือหาโครงสร้างที่แน่นอนไม่ได้ ทำให้พื้นที่ว่าง (Space) ภายในอาคารจะมีลักษณะผิดแผกไปตามโครงสร้างที่มิอาจคาดเดาได้ตามไปด้วย อย่างไรก็ดี ศิลปะ วรรณกรรม หรือปรัชญายังไม่เคยให้ความกระจ่างในการอธิบายแนวความคิดของการออกแบบสถาปัตยกรรม และความหมาย ของดีคอนสตรัคชั่นได้อย่างชัดเจน กลับสร้างแต่ความสลับซับซ้อนทางความคิด ความคลุมเครือ แม้ว่านักทฤษฎีได้พยายามหาคำนิยามและความหมายของดีคอนสตรัคชั่นเอาไว้มากมายจนนับไม่ถ้วน แต่ไม่มีนิยามใดเลยที่ครอบคลุมความหมายที่แท้จริงของคำนี้ได้ (พรพรรณ ชินณพงษ์, 2556)

ในบริบทนี้ แนวคิดหลังโครงสร้างนิยม (Poststructuralism) จึงมีบทบาทสำคัญ โดยเปิดโอกาสให้การคิดและการสร้างสรรค์หลุดพ้นจากกรอบศูนย์กลาง ความจริงหนึ่งเดียว หรือเอกลักษณ์ตายตัว แนวคิดดังกล่าวไม่เพียงส่งอิทธิพลในสาขาปรัชญา แต่ยังขยายไปสู่วรรณกรรม ศิลปะ การเมือง และการวิพากษ์วัฒนธรรม ขณะที่ทฤษฎีการรื้อสร้าง (deconstruction) มิได้หมายถึงการทำลาย (destruction) แต่คือการรื้อค้น อ่านใหม่ และทำความเข้าใจใหม่ เพื่อเปิดเผยความคิดที่ถูกกดทับโดยวาทกรรมเก่า และสร้างความเป็นไปได้ใหม่ในการตีความโลก (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2560) ดังนั้น งานวิจัยสร้างสรรค์นี้จึงมี

ความมุ่งหมายที่จะนำแนวคิดในสกุลหลังโครงสร้างนิยม โดยเฉพาะทฤษฎีการรื้อสร้าง มาเป็นกรอบสำคัญในการออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เนื้อหาสำคัญที่มุ่งนำเสนอประกอบด้วย (1) การสำรวจสถานะของความทรงจำ ทั้งส่วนบุคคล ผู้อื่น และความทรงจำร่วม ผ่านวัตถุและสิ่งของ และ (2) การสำรวจสถานะและความสำคัญของพื้นที่ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมและภาพถ่าย

การทบทวนวรรณกรรมพบข้อสำคัญว่า การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยในยุคปัจจุบันมิได้จำกัดอยู่เพียงในขอบเขตของความงามหรือรูปแบบที่สวยงามเพียงอย่างเดียว แต่ยังเป็นกระบวนการทางความคิดและการตีความสัญญะเชิงลึก ซึ่งศิลปินต้องอาศัยกระบวนการค้นคว้า การสืบสวนและการวิเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็นระบบ เพื่อให้ได้ข้อสรุปหรือความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่ลึกซึ้ง กระบวนการนี้มีลักษณะคล้ายกับกระบวนการวิจัย โดยเริ่มจากการสังเกต ตรวจสอบเหตุและผล และค่อย ๆ สร้างข้อสรุปจากสิ่งที่ศึกษา จากนั้นจึงนำแนวคิดและผลการศึกษาเหล่านี้มาประยุกต์ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ทางทัศนศิลป์ ในแง่ของการใช้วัตถุ สิ่งของ หรือวัสดุในการสร้างงาน ศิลปินร่วมสมัยมักมองหาความหมายเชิงสัญญะที่ซ่อนตัวในวัตถุนั้น ๆ เพื่อใช้เป็นตัวแทน (representation) ของแนวคิด โดยลดความฟุ่มเฟือยของการใช้ภาพแทนที่ซ้ำซ้อน การใช้สัญลักษณ์ (symbol) หรือมายาคติ (mythology) จากอดีตเป็นเพียงแนวทางในการสร้างบริบทความหมาย แต่สิ่งสำคัญคือการเลือกวัตถุหรือองค์ประกอบที่สามารถสื่อความหมายได้ชัดเจนเพียงเล็กน้อยแต่ทรงพลัง แตกต่างจากแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่มุ่งเน้นความน้อยของวัตถุและรูปทรงโดยไม่จำเป็นต้องสื่อความหมายเชิงสัญญะ

แนวคิดเรื่องดีคอนสตรัคชั่น (Deconstruction) ของ ฌากส์ แดร์ริดา (Jacques Derrida) และนักคิดกลุ่มหลังโครงสร้างนิยม (Poststructuralism) มีความสำคัญต่อกระบวนการสร้างสรรค์เช่นนี้ เพราะเสนอให้ศิลปินรื้อถอนโครงสร้างและแนวคิดเดิม เปิดโอกาสให้เกิดการตีความใหม่ การรื้อสร้าง (deconstruction) ไม่ใช่การทำลาย แต่เป็นกระบวนการวิเคราะห์และถอดรื้อความหมายเชิงอุดมการณ์และวาทกรรมเดิม เพื่อให้เสียงหรือความหมายที่ถูกละเลยสามารถปรากฏออกมาได้ (Derrida, อ้างใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2560)

การประยุกต์แนวคิดเหล่านี้ในงานศิลปะร่วมสมัยสามารถเห็นได้ชัดเจนในการสร้างผลงานที่ใช้วัตถุสิ่งของ หรือความทรงจำส่วนบุคคลเป็นองค์ประกอบหลัก เช่น การใช้หนังสือ ตำราเรียน เอกสารสำคัญส่วนตัว ภาพถ่ายส่วนตัวและบุคคลอื่น หรือวัตถุที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันส่วนตัว มาเป็นสัญลักษณ์ของความทรงจำและอัตลักษณ์ของตัวเองหรือชุมชน ศิลปินสามารถเลือกองค์ประกอบเพียงเล็กน้อยแต่มีความหมายลึกซึ้ง เพื่อสื่อสารประสบการณ์ทั้งในเชิงส่วนบุคคลและสังคม การใช้แนวคิดโครงสร้างนิยมและหลังโครงสร้างนิยมยังช่วยให้การสร้างสรรค์งานสามารถวิเคราะห์และตีความตัวบท (textuality) ได้ลึกซึ้งขึ้น ตัวอย่างเช่น การใช้รหัสเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic Code) และรหัสเชิงอรรถลักษณ์ (Semantic Code) ตามแนวคิดของโรล็องด์ บาร์ตส์ (Barthes,1974) ช่วยให้ศิลปินสร้างระบบการอ่านและตีความที่เปิดกว้าง การเลือกวัตถุและการจัดวางองค์ประกอบในพื้นที่สาธารณะหรือในผลงานสื่อประสมสามารถสื่อความหมายหลายชั้น (multi-layered meanings) และทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการตีความตามบริบทและประสบการณ์ของตนเอง

ในแง่ของตัวบทและบริบททางสังคม หลังโครงสร้างนิยมเสนอให้ศิลปินตระหนักถึงอำนาจของวาทกรรม (discourse) ที่กำหนดความรู้ ความจริง และตัวตนของผู้คน (Foucault, อ้างใน ธัญญา สังขพันธานนท์, 2559) การสร้างงานที่คำนึงถึงบริบทนี้ช่วยให้ศิลปินสามารถตั้งคำถามกับอำนาจเดิมและเปิดพื้นที่ให้ความหมายของผู้ถูกละเลยปรากฏออกมา การเลือกใช้วัตถุ สิ่งของ หรือสัญลักษณ์ที่ถูกละทิ้งหรือถูกมองข้ามในอดีต จึงสามารถสร้างบทสนทนาใหม่ระหว่างตัวงาน ผู้สร้าง และผู้ชม เมื่อเชื่อมโยงกับกระบวนการสร้างสรรค์งานของผู้วิจัย การนำแนวคิดหลังโครงสร้างนิยมและการรื้อสร้างมาใช้ ก่อให้เกิดการทดลองสร้างสรรค์งานศิลปะในลักษณะดังนี้

1. การเลือกวัตถุเพียงเล็กน้อยแต่ทรงพลัง เพื่อสื่อสารความหมายและแนวคิดหลักของงาน

2. การจัดวางองค์ประกอบในเชิงสัญญะ โดยคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุ สัญลักษณ์ และบริบททางวัฒนธรรม

3. การตีความและรื้อสร้างความหมายเดิม เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการตีความ และให้เสียงของสิ่งที่ถูกละเลยปรากฏออกมา

4. การสร้างความเชื่อมโยงระหว่างประสบการณ์ส่วนบุคคลและสังคม ผ่านการใช้วัตถุและความทรงจำ เพื่อสะท้อนความเป็นอื่น (the Other) และความซับซ้อนของอัตลักษณ์

ดังนั้น การทบทวนวรรณกรรมและงานวิจัยสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องชี้ให้เห็นว่า การประยุกต์แนวคิดหลังโครงสร้างนิยม การรื้อสร้าง และสัญวิทยา ไม่เพียงแต่ช่วยให้เข้าใจความหมายและตัวบทของงานศิลปะ แต่ยังเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างผลงานศิลปะในเชิงทดลอง และเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในการสร้างความหมายร่วมกับศิลปิน

ตารางที่ 1

การเลือกวัตถุและการจัดวางองค์ประกอบในเชิงสัญญะ ความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุ สัญลักษณ์ และบริบททางวัฒนธรรม ตามขั้นตอนข้อที่ 1 - 2

วัตถุ วัสดุ หรือสิ่งอื่น ๆ	การจัดการและการจัดวาง	สัญญะที่ปรากฏ
หนังสือประวัติศาสตร์ศิลปะ	แยกส่วนประกอบจัดเรียงในหลอดแก้ว	ความทรงจำของความรู้ที่หายไป ความสำคัญในเชิงวัตถุตามบริบททางวัฒนธรรมลดลง
ภาพถ่ายตัวเอง และบุคคลอื่น ขนาด1x2 นิ้ว	นำมาขูดลบใบหน้าทิ้ง ถ่ายภาพบุคคลโดยถ่ายเฉพาะฉากหลังสีฟ้า	อัตลักษณ์ที่หายไป ความสำคัญในเชิงวัตถุตามบริบททางวัฒนธรรมลดลง
ภาพจิตรกรรมทิวทัศน์	แยกส่วนประกอบจัดเรียงซ้อนกันและบรรจุในขวดแก้ว	ความทรงจำของความงามที่หายไปการมองจิตรกรรม เปลี่ยนไปจากปกติ

ตารางที่ 2

กระบวนการใช้ทฤษฎีการรื้อสร้าง (deconstruction) เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ในขั้นตอนข้อที่ 3 - 4

วัตถุ วัสดุ หรือสิ่งอื่น ๆ	ทำลายบางส่วน	สิ่งที่เหลืออยู่
หนังสือ ภาพผลงานจิตรกรรม ภาพถ่าย อื่น ๆ	เครื่องมือ อุปกรณ์ที่สามารถทำลายโครงสร้างที่สำคัญของวัตถุนั้น เช่น ตัวอักษร ภาพพื้นหลัง โครงสร้างของงานจิตรกรรม	วัตถุภายหลังถูกทำลาย เหลือสิ่งที่ถูกทำให้หายไป หรือหลุดออก และสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่นำไปสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

ตารางที่ 3

กระบวนการใช้ทฤษฎีการรื้อสร้าง (deconstruction) เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ แนวทางที่หนึ่ง

วิธีการ	จุดประสงค์	ผลลัพธ์
1. ทดลองสร้างแนวคิดแนวเรื่องที่มีความสัมพันธ์กับหน้าที่ของทฤษฎี	ค้นหาวัตถุเพื่อนำมาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ ที่มีความหมายตามกรอบทฤษฎีที่ได้ศึกษา	ได้ตัวอย่างวัตถุที่จะนำมาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์
2. ออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์	ทำลายโครงสร้างที่สำคัญบางส่วนขึ้นอยู่กับวัตถุชนิดต่าง ๆ	ทำลายความเป็นรูปธรรม = กายภาพ และ นามธรรม = ความหมายที่ติดตัววัตถุ หรือสิ่งอื่น ทำให้ความหมายเดิมของวัตถุนั้นเปลี่ยนแปลงไป
3. สร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์	นำวัตถุจากข้อ 2 นำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ	สร้างสิ่งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรมในเนื้อหาที่เปลี่ยนไปจากความหมายเดิมที่ติดตัวมา
4. วิเคราะห์และสรุปเป็นรายงานวิจัยสร้างสรรค์	เพื่อได้ข้อสรุปจากการทดลองวิจัยสร้างสรรค์	ได้ข้อสรุปจากการทดลองวิจัยสร้างสรรค์และข้อเสนอแนะ

กระบวนการและขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงาน

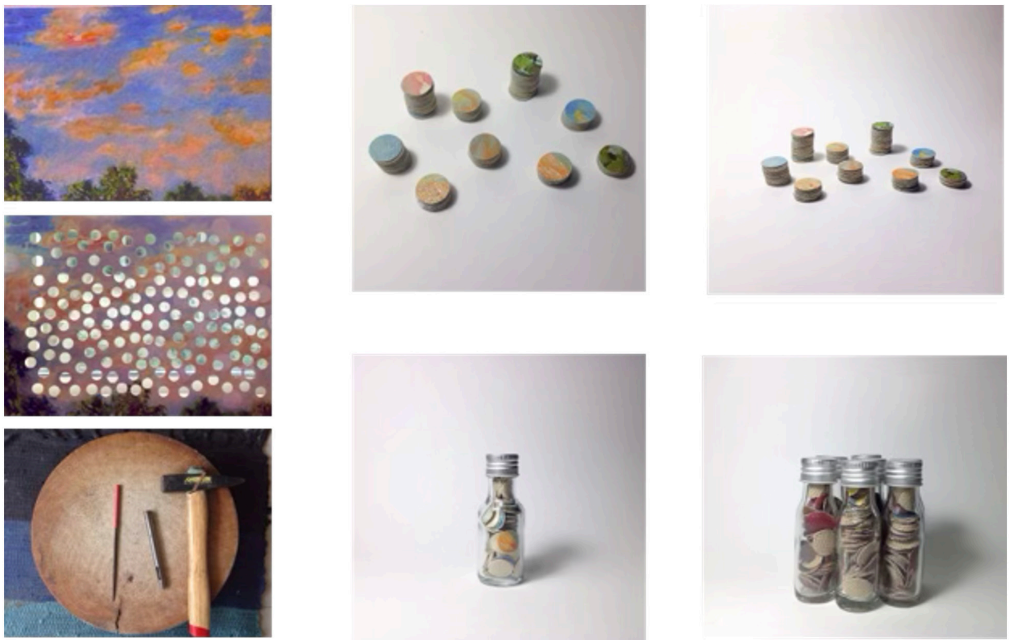
กระบวนการและขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงาน มีขั้นตอนดังนี้ 1. ศึกษาทฤษฎีหลังโครงสร้างนิยม โดยแยกออกเป็นกลุ่มชุดความหมายที่สนใจและสามารถนำไปประกอบสร้างความหมายในการสร้างสรรค์ผลงานในแต่ละชิ้นหรือชุดได้ 2. นำชุดความหมายมาวิเคราะห์เพื่อค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์ 3.ทดลองปฏิบัติงานสร้างสรรค์ตามชุดความหมายที่ได้กำหนดแนวทางไว้ 4. วิเคราะห์ผลงานในแต่ละชิ้น หรือชุดเพื่อพัฒนาหาแนวทางที่เหมาะสมทั้งรูปแบบ เทคนิค เวลา งบประมาณ รวมถึงข้อจำกัดอื่น ๆ ภายหลังทำการศึกษาข้อมูลวรรณกรรมตามบทที่ 2 แล้ว สามารถนำเสนอแนวทางในการสร้างสรรค์ได้สองแนวทาง ดังนี้

แนวทางที่หนึ่ง

การรื้อสร้างที่เข้าใจกัน หมายถึง ปฏิบัติการที่มีลักษณะเฉพาะเกี่ยวกับการอ่าน และวิธีการของการวิจารณ์ที่มีลักษณะของการสืบสวนเชิงวิเคราะห์ การรื้อสร้างไม่ใช่ศัพท์คำพ้องกับคำว่า การทำลาย (destruction) แต่ในความเป็นจริงมันมีความใกล้เคียงกันมากกับความหมายเดิมของคำว่า การวิเคราะห์

(analysis) ซึ่งในความหมายในเชิงศัพท์มูลวิทยา (etymology) ที่หมายถึง การเปลี่ยนกลับหรือทำให้มีผลกลับกัน (to undo) การรื้อสร้าง เป็นแนวความคิดที่มีลักษณะกลับหัวกลับหางกับขนบจารีตอภิปรัชญาของตะวันตก การรื้อสร้างเป็นทฤษฎีที่จัดอยู่ในกลุ่มสำนักคิดหลังโครงสร้างนิยม ที่มีรากฐานจากแนวคิดทางปรัชญาที่เน้นเรื่องของการอ่านใหม่ (re-reading) ในงานเขียนทางปรัชญา และเป็นทฤษฎีการวิเคราะห์ภาษาที่มุ่งพินิจความซับซ้อนของการตีความหมาย ซึ่งนอกจากจะต้องมีการศึกษาความหมายในตัวอักษรที่ปรากฏให้เห็นอยู่แล้ว ยังจะต้องมีการศึกษาถึงความหมายของสิ่งที่ถูกมองข้ามไปหรือละไว้ในฐานที่เข้าใจกันอีกด้วย

ในแนวทางที่หนึ่งนี้ จึงถือได้ว่า เป็นการทำลายคุณค่าและความหมายของผลงานจิตรกรรม และลักษณะการมองชมภาพจิตรกรรมได้สูญหายไปด้วยการตอกเจาะซึ่งไม่ใช่การทำลายโดยสิ้นเชิง แต่เป็นกระบวนการสร้างรูปแบบใหม่ให้กับงานจิตรกรรมที่ไม่ได้เห็นในลักษณะเช่นนี้มาก่อน หากมองในเชิงปรากฏการณ์ของสิ่งที่เกิดขึ้นสัมพันธ์กับทฤษฎีคือ ทฤษฎีถอดรื้อโครงสร้างทำให้เรามองเห็น สิ่งอื่นที่ไม่เคยถูกทำให้เห็น หรือปรากฏ ทั้งที่มันมีอยู่ในสิ่ง ๆ นั้น เป็นการทำลายโครงสร้างอำนาจ กฎเกณฑ์ ประเพณีของงานจิตรกรรมทิวทัศน์ ที่มุ่งเน้นสิ่งสำคัญให้ปรากฏอยู่ในระยะหน้า มิติความลึกของภาพ ความสัมพันธ์ของบรรยายกาศของสีในระยะหน้าและระยะหลังให้หายไป จากสิ่งที่มันได้สร้างและอำพรางความหมายอยู่ตลอดเวลา เป็นการเสนอการมองจิตรกรรมในรูปแบบใหม่ ที่แยกมิติต่าง ๆ ออกจากกัน



ภาพที่ 1

ชิ้นส่วนภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ของผู้วิจัยในยุคเริ่มต้น เทคนิคสีน้ำมัน ที่ถูกตอกเจาะทั้งภาพ เส้นผ่าศูนย์กลาง ขนาด 1 ซม. นำไปบรรจุขวด เป็นการนำเสนอภาพสองมิติสู่งานสามมิติ

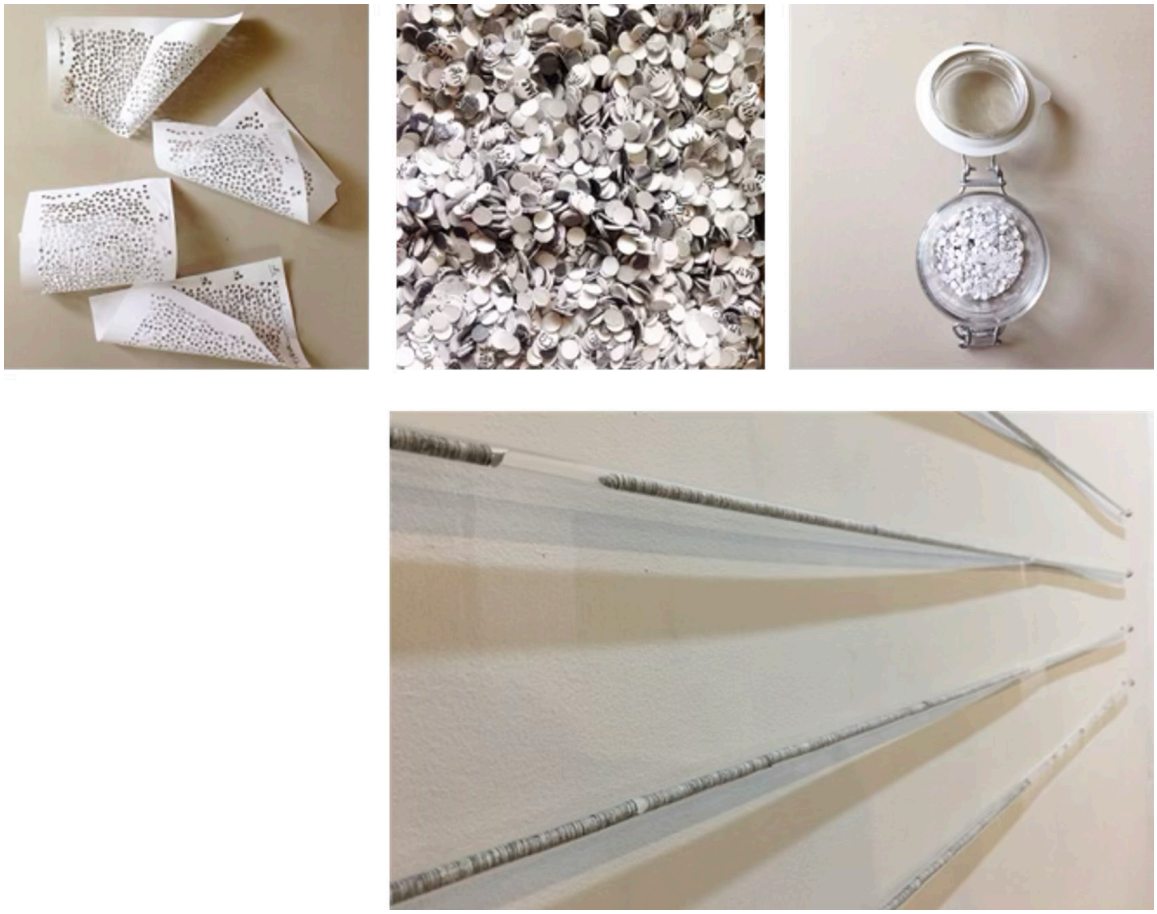
หมายเหตุ. ผลงานจิตรกรรมจากผู้วิจัย



ภาพที่ 2

ภาพถ่ายบุคคลของผู้วิจัยใช้สำหรับสมัครงานและทำหนังสือเดินทาง ขนาด 1 นิ้ว ที่ถูกตอกเจาะนำมาบรรจุไว้ในหลอดแก้ว เป็นการนำเสนออัตลักษณ์และความสำคัญของวัตถุที่หายไป

หมายเหตุ. ภาพถ่ายจากผู้วิจัย



ภาพที่ 3

เอกสารร่างรายงานวิจัยของผู้วิจัย และหนังสือประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก ที่ถูกนำมาตอกเจาะ บรรจุลงในโหลแก้วและหลอดแก้ว เป็นการนำเสนอวิธีการการอ่านเอกสารและหนังสือที่ไม่สามารถอ่านได้ในรูปแบบเดิม จนทำให้วัตถุขาดความหมายและหน้าที่ในสิ่งที่เคยเป็นแต่เดิม

แนวทางที่สอง

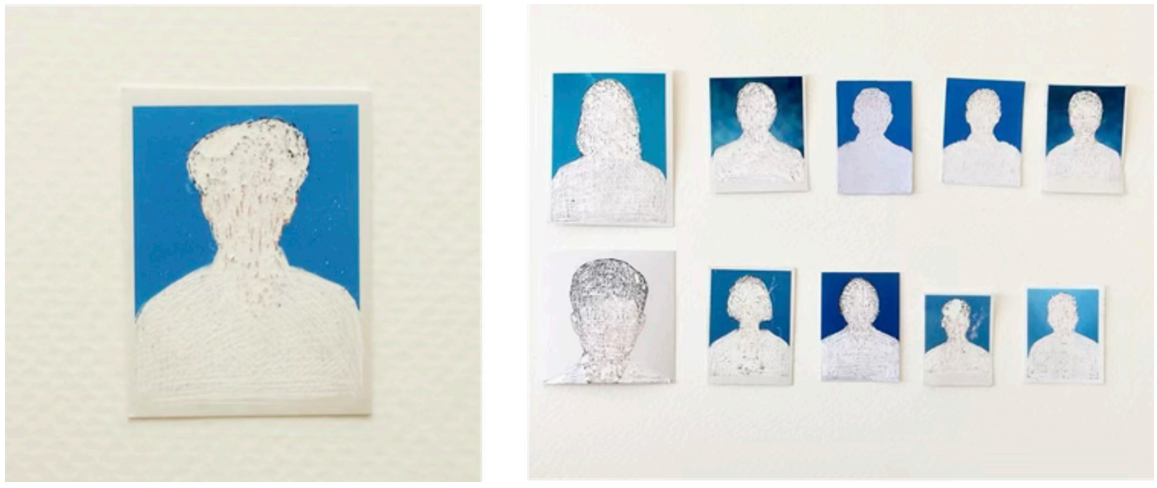
ในแนวทางที่สอง ผลงานภาพจิตรกรรมทิวทัศน์และหุ่นนิ่งนั้น มีกระบวนการ ขั้นตอนในการสร้าง คือ การเขียนภาพจิตรกรรม ทั้งหุ่นนิ่ง ทิวทัศน์ หรือภาพคน สิ่งที่จำเป็นในการเขียนภาพจิตรกรรมนั้นคือ ความเข้าใจในเรื่องมิติ ระยะ ใกล้ กลาง ไกล ซึ่งจิตรกรต้องใช้ความรู้ความชำนาญในการเข้าใจน้ำหนักเพื่อสร้างมิติ ระยะ ตื้นลึกโดยใช้สีและการผสมค่าน้ำหนักสีเพื่อให้เกิดมิติ ระยะ ปรากฏเป็นภาพลวงตาให้มีความลึกเกิดขึ้นบนระนาบสองมิติ บนผืนผ้าใบ การมีอยู่ของฉากหลัง มีเพียงเพื่อให้ตัวผลงานจิตรกรรมมีความสมบูรณ์ในพื้นที่กรอบสี่เหลี่ยมเพียงเท่านั้นเอง แต่ไม่มีปรากฏความหมาย หรือเนื้อหาที่สำคัญ ฉะนั้น ในแนวทางที่สองนี้ จึงเป็นการใช้ทฤษฎีในการถอดรื้อโครงสร้าง เพื่อทดลองสร้างเป็นกระบวนการที่มุ่งเน้นทำลายพื้นที่ภาพของสิ่งที่ปรากฏอยู่เบื้องหน้า อันเป็นสาระสำคัญที่สุดของภาพผลงานจิตรกรรม เพื่อให้เหลือเพียงพื้นที่ ที่เป็นฉากหลัง หรือระยะหลัง อันเป็นส่วนประกอบที่ไม่สำคัญของภาพเท่านั้น เป็นความพยายามที่จะทำให้ทุกสิ่งที่ปรากฏบนผืนผ้าใบ มีคุณค่าเท่าเทียมกัน ไม่ว่าจะเป็นภาพวัตถุที่เป็นเนื้อหาด้านหน้า หรือภาพท้องฟ้าอันเป็นระยะที่ไกลออกไป ภายหลังการปรากฏของพื้นที่ที่เหลืออยู่ หลังจากการทำลายด้วยการเจาะตอกพื้นที่ภาพออกไปแล้วนั้น ทำให้เรามองเห็นการมีอยู่ของพื้นที่ ที่ไม่ปรากฏเป็นความหมายสำคัญในผลงานจิตรกรรม กลับเป็นสิ่งที่เหลืออยู่เพื่อที่จะสร้างคุณค่าและความหมายใหม่ในตัวมันเองอีกครั้ง โดยในกระบวนการในแนวทางที่สองนี้ ประกอบด้วย ผลงาน 2 ชุด ได้แก่

1. ภาพจิตรกรรมสีน้ำมัน ภาพหุ่นนิ่งและภาพทิวทัศน์ 2. ภาพถ่ายบุคคลหน้าตรงขนาด 1 นิ้ว และ 2 นิ้ว และภาพถ่ายเฉพาะฉากหลังสีฟ้า ในแนวทางที่สองนั้นถือเป็นการทดลองที่นำไปสู่การเป็นการทดลองเพื่อสำรวจสถานะและความสำคัญของพื้นที่ในผลงานจิตรกรรมและภาพถ่ายและความทรงจำของความงามที่หายไปเปลี่ยนวิธีการมองจิตรกรรมไปจากปกติ



ภาพที่ 4

ภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ของผู้วิจัยในยุคเริ่มต้น เทคนิคสีน้ำมันบนผ้าใบ ผ่านการเจาะรูในบริเวณที่เป็นภาพระยะหน้า โดยให้เหลือเพียงพื้นที่ว่างที่เป็นภาพระยะหลังสุดในภาพ เช่น ท้องฟ้า พื้นที่ใหม่จึงปรากฏตัวให้เห็นอีกครั้ง ส่วนที่สำคัญของความงามได้ถูกทำให้หายไปและนำมาบรรจุลงในโหลแก้วชนิดต่าง ๆ



ภาพที่ 5

กลุ่มภาพถ่ายขนาดหนึ่งนิ้วและนิ้วครึ่งของผู้วิจัยและของผู้ที่นำมาบริจาคให้กับนิทรรศการ ที่ถูกนำมาลบภาพใบหน้าออก เหลือเพียงฉากพื้นหลังสีฟ้า ทำให้อัตลักษณ์ของบุคคลเลือนหายไป

หมายเหตุ. ภาพถ่ายจากผู้วิจัยและภาพถ่ายบุคคลอื่นที่บริจาคให้กับการจัดแสดงนิทรรศการ

อภิปรายผล

การออกแบบกระบวนการและขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงาน เริ่มจากการศึกษาทฤษฎีหลังโครงสร้างนิยม โดยแยกออกเป็นกลุ่มชุดความหมายที่สนใจและสามารถนำไปประกอบสร้างความหมายในการสร้างสรรค์ผลงานในแต่ละชิ้นหรือชุดได้ จากนั้นนำชุดความหมายมาวิเคราะห์เพื่อค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์ ทดลองปฏิบัติงานสร้างสรรค์ตามชุดความหมายที่ได้กำหนดแนวทางไว้ วิเคราะห์ผลงานในแต่ละชิ้น หรือชุดเพื่อพัฒนาหาแนวทางที่เหมาะสมทั้งรูปแบบ เทคนิค เวลา งบประมาณ รวมถึงข้อจำกัดอื่น ๆ โดยภายหลังทำการศึกษาข้อมูลวรรณกรรมตามบทที่ 2 แล้ว สามารถนำเสนอแนวทางในการสร้างสรรค์ได้สองแนวทาง ดังนี้

ตารางที่ 4

กระบวนการใช้ทฤษฎีการรื้อสร้าง (deconstruction) เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

กระบวนการในการออกแบบการสร้างสรรค์		
วัตถุ วัสดุ หรือสิ่งอื่นๆ	**ทำลาย บางส่วน**	**สิ่งที่เหลืออยู่**
หนังสือ ภาพผลงานจิตรกรรม ภาพถ่าย อื่น ๆ	เครื่องมือ อุปกรณ์ ที่สามารถทำลายโครงสร้างที่ สำคัญของวัตถุนั้นให้หายไป เช่น ตุ๊ดตู่ คัทเตอร์ กรรไกร กระดาษทราย	วัตถุภายหลังถูกทำลาย เหลือสิ่งที่ถูกทำให้หายไป หรือ หลุดออก และสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่ นำไปสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ



วิเคราะห์ทฤษฎีที่นำมาใช้ในการออกแบบการสร้างสรรค์	
ทฤษฎีหลังโครงสร้างนิยม (Poststructuralism) การทดลองใหม่ ๆ เพื่อนำไปสู่ความคิดใหม่ เกี่ยวกับความแตกต่างจากแนวประเพณีเดิม เช่น จิตรกรรมต้องมีมิติความลึก ดูได้ด้านเดียว มีความเป็นระนาบ 2 มิติ นำเสนอด้วยการแขวนกับผนัง **ทฤษฎีการรื้อสร้าง (deconstruction)** เป็นการไต่สวน ทบทวน รื้อค้น อ่านใหม่ ทำความเข้าใจใหม่ เพื่อเปิดเผยให้เห็นถึงความหลากหลายทางความคิดที่ถูกกดทับเอาไว้โดยวาทกรรมชุดเก่า และถูกนำไปใช้สร้างวาทกรรมในสังคม	
แนวทางสร้างสรรค์ที่หนึ่ง	**แนวทางสร้างสรรค์ที่สอง**
สำรวจสถานะของความทรงจำทั้งของตนเอง ผู้อื่น และความทรงจำร่วม ผ่านวัตถุสิ่งของต่าง ๆ ดังนี้ • ความทรงจำผ่านภาพผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ • ความทรงจำผ่านหนังสือที่อ่านแล้ว • ความทรงจำผ่านเอกสาร • ความทรงจำผ่านภาพถ่าย	สถานะและความสำคัญของพื้นที่ในผลงานจิตรกรรมและภาพถ่าย ดังนี้ • พื้นที่ที่ปรากฏเป็นระยะหลังในผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ • พื้นที่สีฟ้าที่ปรากฏในภาพถ่ายบุคคล ขนาด 1x2 นิ้ว

ในการสร้างสรรค์ศิลปะในอดีต มักมุ่งเน้นไปที่การผลิตวัตถุศิลปะผ่าน เทคนิคและกรรมวิธีเชิงช่าง ซึ่งสืบเนื่องและมีความสำคัญในโลกประวัติศาสตร์ศิลปะ อันปรากฏเป็นสกุลช่าง และลัทธิทางศิลปะต่าง ๆ มาจนถึงปัจจุบัน เหมือนกับว่าศิลปะได้พยายามก้าวข้ามข้อจำกัดของลัทธิและรูปแบบเดิมอยู่ตลอดเวลา สิ่งที่ค้นพบจากกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ในชุดนี้ คือ ความเป็นไปได้ในการสร้างรูปแบบใหม่ที่ ไม่จำเป็นต้องเริ่มต้นจากแนวความคิดเชิงศิลปะแบบดั้งเดิม ซึ่งเคยถูกถือเป็นหัวใจสำคัญของการสร้างสรรค์เสมอมา กระบวนการนี้เริ่มต้นด้วยการใช้แนวคิดทฤษฎีร่วมสมัยเป็นจุดตั้งต้น จากนั้นจึงออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์ในลักษณะของ การทดลองเชิงความคิด (conceptual experimentation) เพื่อนำไปสู่การผลิตงานศิลปะหลากหลายลักษณะ การทำงานในลักษณะนี้เปิดโอกาสให้ผู้สร้างสรรค์ได้ ทดสอบข้อดีและข้อจำกัด ของแต่ละแนวทาง ก่อนจะพัฒนาเป็นความคิดที่ชัดเจนและเป็นรูปธรรมในภายหลัง งานวิจัยสร้างสรรค์ชุดนี้จึงชี้ให้เห็นว่า ทฤษฎีสามารถนำมาใช้เป็นกรอบการออกแบบผลงานได้จริง และช่วยให้ผู้สร้างสรรค์ ก้าวข้ามกรอบเดิม ๆ ของความคิดและวิธีการสร้างสรรค์เป้าหมายสูงสุดของการสร้างสรรค์จึงไม่ใช่การผลิตซ้ำในขนบเดิม หากแต่เป็นการเปิดพื้นที่ให้เกิด สิ่งใหม่ ทั้งในเชิงเนื้อหา แนวคิด รูปแบบ และกระบวนการสร้างสรรค์ ซึ่งสามารถสรุปผลการศึกษาในลักษณะตารางภาพได้ดังนี้

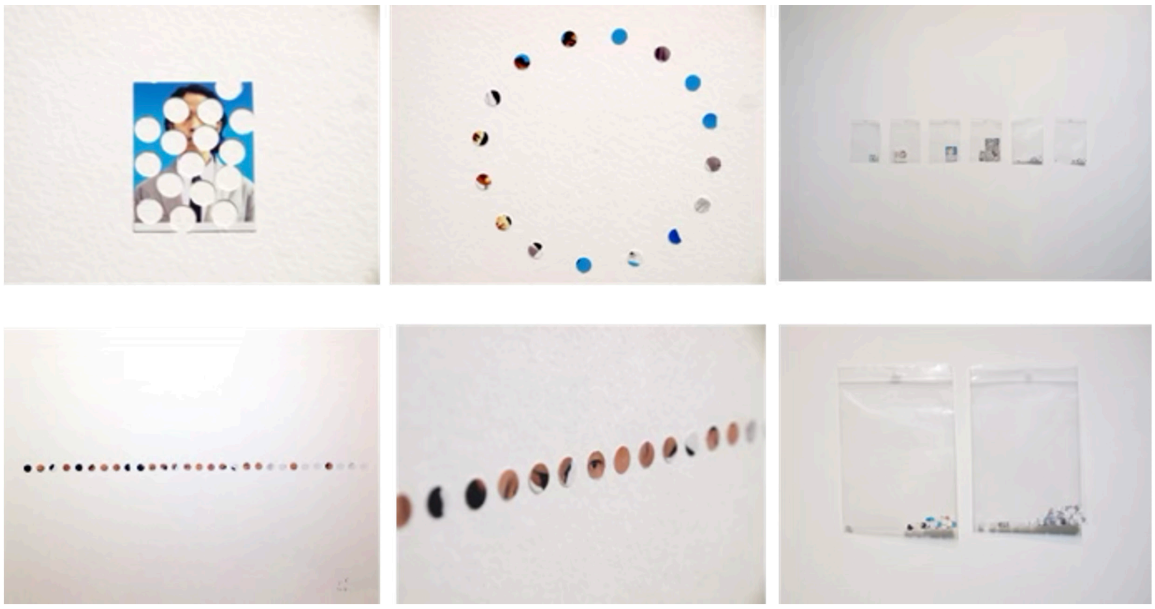
ตารางที่ 5

รูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์

INPUT	PROCESS	OUTPUT
ทฤษฎี	ทฤษฎีหลังโครงสร้างนิยม (Poststructuralism) ทฤษฎีการรื้อสร้าง (Deconstruction)	กรอบแนวคิด
กรอบแนวคิด	การรื้อสร้างเพื่อทำลาย วาทกรรม รูปแบบ, ความหมาย เพื่อสร้างความหมายใหม่ในวัตถุเดิม	ออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์
ออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์	ใช้วัสดุ วัตถุในชีวิตประจำวัน	รูปแบบกระบวนการสร้างสรรค์
ทดลองแนวคิด รูปแบบ เทคนิค	การตก เจาะ การนำบางสิ่งออก การหลงเหลือสิ่งใหม่	ชุดภาพถ่าย ชุดจิตรกรรม ชุดเอกสารและหนังสือ ชุดภาพถ่ายพื้นหลังสีฟ้า
วิเคราะห์	วิเคราะห์แนวคิด รูปแบบ ความหมาย ในผลงานสร้างสรรค์	นิทรรศการ ซ้อน - ทับ
สรุป	สรุปจากวัตถุประสงค์	ตีพิมพ์บทความวิจัยสร้างสรรค์

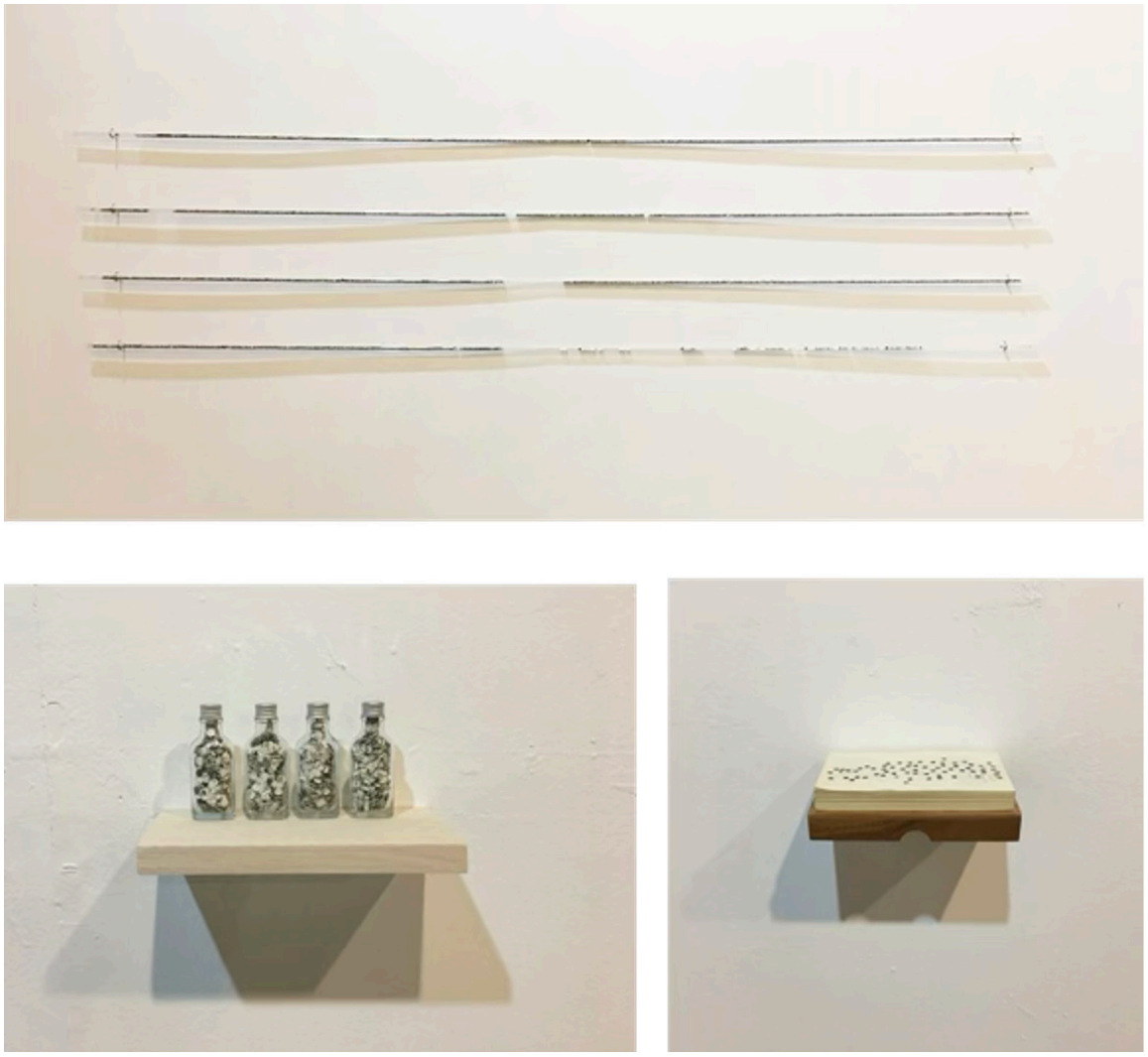
ภาพผลงานสร้างสรรค์และแนวความคิด

แนวคิดของงานศิลปะชุดนี้มุ่งสำรวจความทรงจำ ความคุ้นเคยจนเป็นเรื่องปกติทั้งในเชิงส่วนบุคคลและเชิงสังคมโดยใช้กระบวนการรื้อสร้าง (Deconstruction) และแนวคิดหลังโครงสร้างนิยม (Poststructuralism) เป็นกรอบสำคัญ เพื่อตั้งคำถามต่อความรู้เดิมและการรับรู้ที่ถูกทำให้เป็นข้อเท็จจริง กระบวนการสร้างสรรค์ดังกล่าวทำหน้าที่ทั้งทบทวนและขยายขอบเขตความหมาย เช่น ภาพจิตรกรรมทิวทัศน์แบบสองมิติ เมื่อนำมาสร้างใหม่เป็นงานสามมิติ จิตรกรรมยังสามารถนำเสนอคุณค่าและเนื้อหาของภาพจิตรกรรมแบบเดิมอีกหรือไม่ ภาพพื้นหลังของภาพถ่ายและผลงานจิตรกรรมมีความหมายและมีความสำคัญต่อการสร้างความหมายอันสำคัญให้กับภาพรวมหรือไม่ หนังสือที่มีคุณค่าเชิงความรู้เมื่อถูกทำลายแล้วนำมาสร้างใหม่การรับรู้ผ่านการอ่านในแบบเดิม จะยังสามารถเข้าใจในคุณค่าของเนื้อหาหนังสือได้อีกหรือไม่ ภาพถ่ายติดบัตรขนาดเล็ก ซึ่งเป็นภาพถ่ายที่นำไปใช้ประกอบเอกสารสำคัญ เช่น ใบสมัคร หรือเอกสารทางราชการ เมื่อถูกแยกส่วนประกอบ ยังหลงเหลือความสำคัญได้อีกหรือไม่ โดยวัตถุที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์นี้ ล้วนถูกผลิตสร้างทั้งวาทกรรม และบางสิ่งกลายเป็นสัญญะ เช่น หนังสือ คือความรู้ แต่เมื่ออ่านไม่ได้ หนังสือยังจะให้ความรู้ได้อีกหรือไม่ ภาพถ่ายติดบัตรพื้นหลังสีฟ้าสดใส ความสดใสในหลาย ๆ เฉดของสีฟ้า ที่มีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย มีความสำคัญต่อตัวภาพถ่ายหรือไม่ ภาพถ่ายติดบัตรเป็นสัญญะประเภทหนึ่งที่มีความสำคัญในตัวมันเอง การมีข้อห้ามต่าง ๆ ในการแต่งกาย นั่งหน้าตรง ไม่สวมแว่น ต่างหู สีหน้าเรียบเฉย ซึ่งแตกต่างจากภาพถ่ายแบบทั่วไปที่มีความไม่เป็นทางการมากกว่า



ภาพที่ 6

ผลงานชุดที่ 1 (ชุดภาพถ่ายขนาด 1 นิ้ว ของผู้วิจัย) ชื่อผลงาน รูปฉัน เทคนิค ตอก เจาะ และปะติด



ภาพที่ 7

ผลงานชุดที่ 2 (ชุดเอกสารรายงานวิจัย, หนังสือประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก) ชื่อผลงาน หนังสือ เทคนิค ตอก เจาะ เอกสาร, หนังสือ บรรจุขวดโหล, หลอดแก้ว ขนาด ผันแปรตามพื้นที่

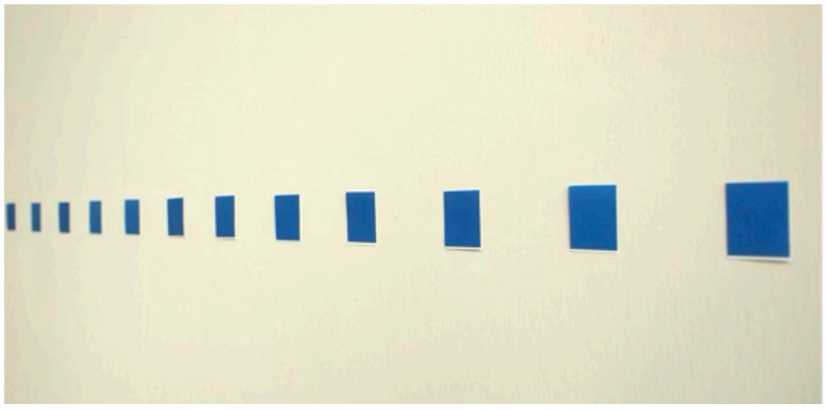






ภาพที่ 8

ผลงานชุดที่ 3 (ชุดจิตรกรรม) ชื่อผลงาน พื้นที่ว่างในจิตรกรรม เทคนิค ตอก เจาะ ภาพจิตรกรรม เทคนิคสีน้ำมัน บรรจุขวดโหล ขนาด ผันแปรตามพื้นที่





ภาพที่ 9

ผลงานชุดที่ 4 (ภาพถ่ายสีฟ้า) ชื่อผลงาน พื้นที่สีฟ้า เทคนิค ภาพถ่าย ขนาดชิ้นละ 3.2 x 4.0 ซม.

บทสรุป

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง กระบวนการใช้ทฤษฎีหลังโครงสร้างนิยมเพื่อการสร้างสรรค์ผลงานทางทัศนศิลป์ มีวัตถุประสงค์หลัก 2 ประการ ได้แก่ (1) เพื่อศึกษาทฤษฎีในสกุลความคิดหลังโครงสร้างนิยม (Poststructuralism) และ (2) เพื่อนำแนวคิดจากทฤษฎีดังกล่าวบางส่วนมาประยุกต์ใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ผลการวิจัยสร้างสรรค์ได้นำเสนอว่า กระบวนการสร้างสรรค์ได้อาศัยการออกแบบเชิงแนวคิดบนฐานทฤษฎีสำคัญ 2 ประการ คือ

1. ทฤษฎีหลังโครงสร้างนิยม (Poststructuralism) ที่เปิดโอกาสให้เกิดการทดลองใหม่ ๆ เพื่อนำไปสู่การสร้างความหมายที่แตกต่างจากขนบเดิมแสดงถึงความหมายไม่หยุดนิ่ง หรือสัญลักษณ์เปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา มีความเป็นไปได้ที่จะมีหลายความหมาย เช่น ภาพจิตรกรรมทิวทัศน์แบบสองมิติ เมื่อนำมาสร้างใหม่เป็นงานสามมิติ จิตรกรรมยังสามารถนำเสนอคุณค่าและเนื้อหาของภาพจิตรกรรมแบบเดิมอีกหรือไม่ก่อให้เกิดการรับรู้เชิงมิติที่แตกต่างหลากหลายยิ่งขึ้น

2. ทฤษฎีการรื้อสร้าง (Deconstruction) ที่มุ่งเน้นการทบทวน ไต่สวน และตีความใหม่ เพื่อเผยให้เห็นความหลากหลายการรับรู้ใหม่ที่แตกต่างออกไปจากการรับรู้แบบเดิม และเปิดพื้นที่ให้เกิดการสร้างพื้นที่ของการรับรู้เพื่อนำไปสู่การสร้างความหมายใหม่ ความหมายไม่หยุดนิ่งของความหมาย หรือสัญลักษณ์เปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา มีความเป็นไปได้ที่จะมีหลายความหมาย

การรื้อสร้าง เป็นวิธีการวิเคราะห์เพื่อแสดงถึงความขัดแย้ง ความไม่แน่นอน และการกดทับความหมายที่ซ่อนอยู่ในโครงสร้างของวัตถุ จากกรอบทฤษฎีดังกล่าว ได้นำไปสู่แนวทางการสร้างสรรค์ 2 ลักษณะสำคัญ ได้แก่ แนวทางที่หนึ่ง การสำรวจสถานะของความทรงจำ ทั้งในระดับบุคคล ผู้อื่น และความทรงจำร่วม ผ่านวัตถุสิ่งของ เช่น จิตรกรรมทิวทัศน์ (Landscape painting) หนังสือประวัติศาสตร์ศิลปะที่ใช้ในการสอน โดยอาศัยการแทรกแซงเชิงกายภาพ เช่น การขูด ขีด ตัด เจาะ หรือทำลายบางส่วนของวัตถุเพื่อสร้างสภาวะ การหายไป และ การเกิดขึ้นใหม่ ซึ่งถูกนำไปใช้เป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์งานศิลปะ

แนวทางที่สอง การนำเสนอสถานะและความสำคัญขององค์ประกอบ ผ่านสื่อจิตรกรรมภาพทิวทัศน์และภาพถ่าย โดยมุ่งสำรวจความหมายของพื้นที่ที่ปรากฏในลักษณะฉากหลัง ได้แก่ พื้นที่ระยะหลังในจิตรกรรมทิวทัศน์ ฉากหลังสีน้ำเงินในภาพถ่ายบุคคลขนาด 1x2 นิ้ว ผลลัพธ์การสร้างสรรค์ ที่เกิดจากทั้งสองแนวทาง ประกอบด้วยผลงานจำนวน 4 ชุด ได้แก่ 1) ชุดภาพถ่าย 2) ชุดจิตรกรรม 3) ชุดเอกสารและหนังสือ และ4) ชุดภาพถ่ายพื้นหลังสีฟ้า

ผลงานทั้ง 4 ชุด สะท้อนถึงการทดลองทางศิลปะที่เชื่อมโยงแนวคิดหลังโครงสร้างนิยมกับการปฏิบัติการทางทัศนศิลป์ร่วมสมัย อันนำไปสู่ความเป็นไปได้ในการนำทฤษฎีในต่างสาขามาประกอบใช้ในการทดลองการสร้างสรรค์ศิลปะ

บรรณานุกรม

เกษียร เตชะพีระ. (2561). *ชาติไทย, เมืองไทย, แบบเรียนและอนุสาวรีย์*. ฟ้าเดียวกัน.

กฤติยา กาวีวงศ์, มนุพร เหลืองอร่าม. (2559). *กว่าจะเป็นร่วมสมัย.* โรงพิมพ์ภาพพิมพ์.

จณัญญา เตรียมอนุรักษ์. (2554). *ศิลปะสมัยใหม่ ความรู้ฉบับพกพา*. สำนักพิมพ์ open worlds.

จันทนี เจริญศรี. (2545). *โพสต์โมเดิร์นกับสังคมวิทยา*. วิภาษา.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2555). *สัญวิทยา*. วิภาษา.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2555). *สัญวิทยาโครงสร้างนิยม หลังโครงสร้างนิยมกับการศึกษารัฐศาสตร์*. วิภาษา.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2560). *บทแนะนำสกุลความคิดหลังโครงสร้างนิยม*. สำนักพิมพ์สมมติ.

ธัญญา สังขพันธานนท์. (2559). *แว่นวรรณคดีทฤษฎีร่วมสมัย*. บริษัท เอดิสัน เพรส โปรดักส์ จำกัด.

ธีรยุทธ บุญมี. (2546). *โลก MODERN & POST MODERN*. สำนักพิมพ์สายธาร.

ธีรยุทธ บุญมี. (2558). *การปฏิวัติสัญศาสตร์ของโซซูร์เส้นทางสู่โพสต์โมเดอร์นิสม์*. วิภาษา.

นพพร ประชากุล. (2544). *มายาคติ [Mythologies]*. โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

พรพรรณ ชินณพงษ์. (2556). *DE+CONSTRUCTION=? *. 20 แนวความคิดทางสถาปัตยกรรมใน ศตวรรษที่ 20*. โรงพิมพ์ภาพพิมพ์.

พิพัฒน์ พสุธารชาติ. (2553). *ความจริงในภาพวาด บทวิจารณ์ว่าด้วยสุนทรียศาสตร์ของไฮเดกเกอร์ และแดร์ริดา*. วิภาษา.

รติพร ชัยปิยะพร. (2560). *ว่าด้วยเรื่องศิลปะ*. เดอะเกรทไฟน์อาร์ต จำกัด.

สันต์ สุวัจฉราภินันท์. (2563). *13 บทวิจารณ์สถาปัตยกรรม.* บริษัทภาพพิมพ์ จำกัด.

อรรถสิทธิ์ สิทธิดำรง, พิพัฒน์ พสุธารชาติ. (2558). *กลิ่นไอ การเมือง และภาพยนตร์ อ่าน “งานศิลปะ ในยุคของการผลิตซ้ำแบบจักรกล” ของวอลเตอร์ เบนยามิน*. วิภาษา.

Barthes, R. (1974). S/Z. Hill and Wang.

Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*. Johns Hopkins University Press.

Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge*. Routledge.

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.

Saussure, F. de. (1960). *Course in General Linguistics*. Peter Owen.

03

การออกแบบลวดลายผ้าทอพื้นเมือง เพื่อเสริมสิริมงคล 12 ปีนักษัตร โดยสะท้อนเอกลักษณ์ อำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์[1]

โสภิตา จอจันทร์[2]
พัชรวัฒน์ สุริยงค์[3]

รับบทความ: 23 กันยายน 2568 / แก้ไข: 20 กุมภาพันธ์ 2569 / ตอบรับตีพิมพ์: 29 เมษายน 2569

https://doi.org/10.69598/sbjfa282023

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาตรีเรื่อง “การออกแบบลวดลายผ้าทอพื้นเมือง เพื่อเสริมสิริมงคล 12 ปีนักษัตร โดยสะท้อนเอกลักษณ์อำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์”

[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์, คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ ศิลปะและการออกแบบ มหาวิทยาลัยนเรศวร, email: anuchits@nu.ac.th

[3] นิสิตสาขาวิชาออกแบบผลิตภัณฑ์และบรรจุภัณฑ์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ ศิลปะและการออกแบบ มหาวิทยาลัยนเรศวร

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์การวิจัย เพื่อศึกษาความเชื่อเรื่อง 12 ปีนักษัตรควบคู่ไปกับภูมิปัญญาผ้าทออำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์ เพื่อออกแบบลวดลายผ้าทอ ผลิตภัณฑ์ ตราสินค้า และบรรจุภัณฑ์ และเพื่อพัฒนาต้นแบบของผลิตภัณฑ์และบรรจุภัณฑ์ วิธีดำเนินการวิจัยใช้ วิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เริ่มจากการทบทวนวรรณกรรม และการสัมภาษณ์แบบเฉพาะเจาะจงกับช่างทอผ้า ผู้ประกอบการ และอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านผ้าทอในพื้นที่ และออกแบบพัฒนาจากข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญก่อนการผลิตต้นแบบ ผลการวิจัย พบว่า ความเชื่อเรื่อง 12 นักษัตรมาจากอารยธรรมจีนโบราณที่ใช้สัตว์ใกล้ชิดมนุษย์เป็นสัญลักษณ์แทนปีเกิด เพื่อจำแนกบุคคลและทำนายชีวิต แพร่หลายในภูมิภาคอาเซียน โดยเฉพาะประเทศที่นับถือศาสนาพุทธ นับปีนักษัตร คือ ชวด ฉลู ขาล เถาะ มะโรง มะเส็ง มะเมีย มะแม วอก ระกา จอ และกุน ในส่วนผ้าทอพื้นเมืองอำเภอฟากท่าเกิดจากบรรพบุรุษที่อพยพจากหลวงพระบาง มาตั้งถิ่นฐานริมแม่น้ำปาด ทอผ้าเป็นเครื่องนุ่งห่มประจำวันและงานประเพณี ใช้เทคนิคจกและขิดจากวัสดุด้ายและไหม มีจุดเด่นคือผ้าซิ่นตีนจกลาย “ข้าวพันก้อน” จากนั้น กำหนดกลุ่มเป้าหมายคือผู้หญิงอายุ 30-40 ปี ในเขตเมืองใหญ่ที่มีกำลังซื้อสูงและให้ความสำคัญกับคุณค่าทางใจของผลิตภัณฑ์มากกว่าราคาจึงออกแบบลวดลายผ้า 12 ปีนักษัตรร่วมกับ "ลายข้าวพันก้อน" แนวคิด "Wear Your Star...Define Your Style" สื่อถึงความร่วมสมัย (Contemporary) และ ความเชื่อ (Belief) บนสีพื้นที่มีความหมายมงคล คือ สีขาว ฝ้ายสื่อถึงความบริสุทธิ์และความสมบูรณ์ สีครั่ง สะท้อนถึงพลังอำนาจและความรุ่งเรือง และสีฮ่อมสื่อถึงความสุขุมและความสงบ จากนั้นผลิตต้นแบบผลิตภัณฑ์ 5 ชนิด ได้แก่ ปลอกหมอน หน้ากากกันฝุ่น ผ้าคลุมไหล่ กระเป๋าใส่ของ และกระเป๋าใส่เหรียญ ชนิดละ 3 ชิ้น ตามลวดลายที่ออกแบบ นอกจากนี้ยังกำหนดชื่อตราสินค้า 1 แบบ ชื่อ "สิริวัตถา (Siriwattha)" ที่สะท้อนถึงเครื่องนุ่งห่มที่เป็นมงคล ออกแบบตราสัญลักษณ์สื่อถึงลายข้าวพันก้อน ที่เป็นลายทอที่นิยมของอำเภอฟากท่า สะท้อนถึงการปั้นก้อนข้าวเหนียวเพื่อใส่บาตรพระสงฆ์ สีตราสินค้าคือ ขาวครีมและฮ่อม ผลิตต้นแบบบรรจุภัณฑ์ที่ใช้ได้กับสินค้าทุกชนิด ได้แก่ ป้ายห้อยสินค้า ฉลาก กระดาษห่อและถุงหิ้วกระดาษ

คำสำคัญ: การออกแบบสิ่งทอ, ลวดลายผ้าทอพื้นเมือง, 12 นักษัตร, สิริมงคล, อำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์

วิธีอ้างอิง

โสภิตา จอจันทร์ และ พัชรวัฒน์ สุริยงค์. (2569). การออกแบบลวดลายผ้าทอพื้นเมือง เพื่อเสริมสิริมงคล 12 ปีนักษัตร โดยสะท้อนเอกลักษณ์อำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 14*(1), 55-82. https://doi.org/10.69598/sbjfa282023

©2569 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

03

Designing Local Woven Fabric Patterns to Enhance the Auspiciousness of the 12 Chinese Zodiac Signs, Reflecting the Unique Identity of Fak Tha District, Uttaradit Province[1]

Sopita Jojan[2]
Patcharawat Suriyong[3]

Received: Spetember 23, 2025 / Revised: February 20, 2026 / Accepted: April 29, 2026

https://doi.org/10.69598/sbjfa282023

[1] This article is part of an undergraduate thesis titled "Designing Local Woven Fabric Patterns to Enhance the Auspiciousness of the 12 Chinese Zodiac Signs, Reflecting the Unique Identity of Fak Tha District, Uttaradit Province"

[2] Assistant Professor, Faculty of Architecture, Art and Design, Naresuan University, Email: anuchits@nu.ac.th

[3] Undergraduate Student in Product and Packaging Design Program Faculty of Architecture, Art and Design Naresuan University

Abstract

This research aimed to investigate the belief in the 12 zodiac signs alongside the traditional textile wisdom of Fak Tha District, Uttaradit Province, in order to design textile patterns, products, a brand identity, and packaging, as well as to develop their physical prototypes. The study employed a qualitative research methodology, commencing with a literature review and purposive interviews with local weavers, entrepreneurs, and regional textile experts. The design and development processes were subsequently refined based on expert recommendations prior to prototype production. The findings revealed that the belief in the 12 zodiac signs originated from ancient Chinese civilization, utilizing animals closely associated with humans as birth-year symbols to categorize individuals and predict their destinies. This belief is widely prevalent in the ASEAN region, particularly in Buddhist countries, and comprises the Rat, Ox, Tiger, Rabbit, Dragon, Snake, Horse, Goat, Monkey, Rooster, Dog, and Pig. Regarding the traditional woven fabrics of Fak Tha District, their origins trace back to ancestors who migrated from Luang Prabang to settle along the Pat River. Fabrics were traditionally woven for daily wear and cultural ceremonies using Jok and Khit techniques with cotton and silk yarns. A highly distinctive feature is the Teen Jok (woven hem) tube skirt featuring the "Khao Phan Kon" (a thousand lumps of rice) pattern. Based on these insights, the target demographic was defined as urban women aged 30-40 with high purchasing power who prioritize the emotional value of products over their price. Consequently, textile patterns integrating the 12 zodiac signs with the "Khao Phan Kon" motif were designed under the concept "Wear Your Star...Define Your Style." This concept merges contemporary aesthetics with traditional beliefs, utilizing auspicious background colors: cotton white for purity and completeness, lac red for power and prosperity, and indigo (Hom) for calmness and tranquillity Subsequently, five types of product prototypes were produced based on the designed patterns, with three items per category: pillowcases, dust masks, shawls, tote bags, and coin purses. Additionally, the brand name "Siriwattha" was established to signify auspicious clothing. The logo was designed to reflect the popular "Khao Phan Kon" pattern of Fak Tha District, symbolizing the molding of sticky rice balls for offering food to monks, utilizing creamy white and indigo as the primary brand colors. Finally, versatile packaging prototypes applicable to all product lines were developed, including hang tags, labels, wrapping paper, and paper shopping bags.

Keywords: Textile Design, Traditional local woven patterns, 12 Chinese zodiac signs, Auspiciousness, Fak Tha District, Uttaradit Province.

Citation

Jojan, S. & Suriyong, P., (2026). Designing Local Woven Fabric Patterns to Enhance the Auspiciousness of the 12 Chinese Zodiac Signs, Reflecting the Unique Identity of Fak Tha District, Uttaradit Province. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 14*(1), 55-82. https://doi.org/10.69598/sbjfa282023

© 2026 by the author(s). This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

บทนำ

ประเทศไทยมีรากฐานวัฒนธรรมสิ่งทอที่เข้มแข็งและสืบทอดมายาวนาน สะท้อนผ่านภูมิปัญญาหลากหลายตามปัจจัย 4 ในการดำรงชีวิต ดังนั้นภูมิปัญญาการทอผ้าก็เป็นเอกลักษณ์เด่นเฉพาะถิ่นของชาวไทยในแต่ละภูมิภาคในเรื่องของเครื่องนุ่งห่ม ตั้งแต่งานจกที่มีความประณีตของภาคเหนือ ผ้ามัดหมี่ของภาคอีสาน ผ้ายกของภาคกลาง จนถึงผ้าบาติกของภาคใต้ สำหรับภาคเหนือหนึ่งในพื้นที่ซึ่งมีความโดดเด่นการภูมิปัญญาทอผ้า คือ อำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์ ซึ่งมีพื้นที่ติดต่อกับ สปป.ลาว ทำให้เกิดลักษณะสังคมพหุวัฒนธรรมและความร่วมมือในชุมชนที่เข้มแข็ง โดยเฉพาะกลุ่มสตรีตำบลฟากท่าที่ได้สืบสานภูมิปัญญาผ่านลวดลายเอกลักษณ์ เช่น ลายข้าวพันก้อน หรือ ลายน้ำไหลบายศรี ผู้ผลิตผ้าทอฟากท่าหลายราย ที่มีลวดลายสวยงามและประณีตโดดเด่นจนได้รับการคัดสรรเป็นผลิตภัณฑ์ OTOP ระดับ 5 ดาว อย่างต่อเนื่อง (องค์การบริหารส่วนจังหวัดอุตรดิตถ์, 2565) ในหลายชุมชนจึงเกิดการรวมกลุ่มที่เข้มแข็งนี้สอดคล้องกับปัจจัยความสำเร็จของวิสาหกิจชุมชนที่ต้องอาศัยการมีส่วนร่วมของสมาชิกและการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นเอกลักษณ์ คุณภาพดี เพื่อให้เกิดการยอมรับในระดับสากล (เพ็ญศิริ ไพจิตร, 2568) แสดงถึงศักยภาพในการอนุรักษ์ควบคู่กับการปรับประยุกต์ลวดลายให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาด

นอกจากต้นทุนทางวัฒนธรรมด้านหัตถกรรมแล้ว คติความเชื่อเรื่อง "ปี 12 นักษัตร" นับเป็นอารยธรรมร่วมที่แพร่หลายในภูมิภาคอาเซียนและกลุ่มประเทศที่นับถือศาสนาพุทธ เช่น ไทย ลาว พม่า โดยปรากฏในรูปแบบของการนับเวลาและความเชื่อเรื่องโชคลางที่เชื่อมโยงถึงรากเหง้าทางชาติพันธุ์ (พระมหายงยุทธ ธีรธมฺโม, 2559) ซึ่งมีรากฐานจากจีนโบราณที่ใช้สัตว์ 12 ชนิดเป็นสัญลักษณ์แทนปีเกิดเพื่อทำนายโชคชะตาและจำแนกอุปนิสัยบุคคล เช่น ความเชื่อว่าผู้เกิดปีหนูเป็นสัตว์นำโชค หรือปีฉลูมีความมานะอดทน (พระครูวรวิริยคุณ, 2553) สำหรับคนไทย ความเชื่อนี้มีความผูกพันลึกซึ้งต่อวิถีชีวิตและการเสริมสิริมงคล ดังนั้นการนำแนวคิด 12 นักษัตรมาผสมผสานกับภูมิปัญญาผ้าทอ จึงเป็นกลยุทธ์หนึ่งที่สามารถสร้างอัตลักษณ์ใหม่ที่เชื่อมโยงสินค้าเข้ากับความเชื่อเรื่องโชคลางให้เป็นคุณค่าทางจิตใจของผู้บริโภคยุคใหม่ ทั้งนี้ การบูรณาการดังกล่าวมีเป้าหมายเพื่อออกแบบลวดลายผ้าทอรูปแบบใหม่อย่างร่วมสมัย ที่ผสานความงดงามเป็นเอกลักษณ์ของผ้าทอฟากท่า ความเชื่อความศรัทธาเข้ากับวิถีชีวิตร่วมสมัย เพื่อดึงดูดกลุ่มผู้บริโภคที่ให้ความสำคัญกับการเสริมดวงชะตาและคุณค่าทางใจ การเปลี่ยนผ่านจากผ้าผืนสู่ผลิตภัณฑ์ไลฟ์สไตล์ (Lifestyle Product) เช่นนี้ เป็นแนวทางสำคัญในการสร้างนวัตกรรมจากทุนวัฒนธรรม (อรรถพนธ์ พงษ์เลาหพันธุ์ และคณะ, 2563) ซึ่งไม่เพียงแต่สร้างความแปลกใหม่ให้กับผ้าทอฟากท่า แต่ยังช่วยยกระดับมูลค่าผลิตภัณฑ์และขยายโอกาสทางการตลาด ซึ่งจะส่งผลโดยตรงต่อการสร้างรายได้ที่เพิ่มขึ้นให้กับเศรษฐกิจฐานราก สอดคล้องกับแนวทางการพัฒนาผู้ประกอบการ OTOP ยุคใหม่ที่ต้องขับเคลื่อนด้วยความคิดสร้างสรรค์เพื่อก้าวข้ามกับดักสินค้าแบบดั้งเดิม (กรมประชาสัมพันธ์, 2567)

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเชื่อตามปีนักษัตร 12 นักษัตรและลวดลายเอกลักษณ์ผ้าทอ พื้นเมืองอำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์
2. เพื่อออกแบบลวดลายผ้าทอพื้นเมืองอำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์ ตามความเชื่อเสริมสิริมงคล 12 ปีนักษัตร ออกแบบผลิตภัณฑ์จากลายผ้า ตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์
3. เพื่อผลิตต้นแบบผลิตภัณฑ์จากลายผ้าทอ ตราสินค้า และบรรจุภัณฑ์ ที่สะท้อนเอกลักษณ์ของอำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้แบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนหลัก ได้แก่ การศึกษาความเชื่อและภูมิปัญญาท้องถิ่น การออกแบบลวดลายและผลิตภัณฑ์ และการพัฒนาผลิตภัณฑ์ต้นแบบ ตราสินค้า และบรรจุภัณฑ์ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 การศึกษาความเชื่อและภูมิปัญญาผ้าทอพื้นเมืองอำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์

ในขั้นแรก ผู้วิจัยได้ศึกษาความเชื่อเกี่ยวกับปีนักษัตรทั้ง 12 นักษัตร รวมถึงการสืบทอดความเชื่อดังกล่าวในสังคมไทย โดยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสืบค้นข้อมูลจากสื่อออนไลน์ นอกจากนี้ ยังได้ศึกษาเรื่องราวประวัติ ความเป็นมา และความสำคัญของภูมิปัญญาการทอผ้าพื้นเมืองอำเภอฟากท่า โดยเฉพาะลวดลายเอกลักษณ์ท้องถิ่น ผ่านการศึกษาจากงานวิจัย เอกสาร และการสัมภาษณ์ โดยมีการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเฉพาะเจาะจง สัมภาษณ์ช่างทอผ้า ผู้ประกอบการในร้านทอผ้า รวมถึงอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านการศึกษาวิจัยผ้าทอฟากท่าในพื้นที่จังหวัดอุตรดิตถ์

ขั้นตอนที่ 2 การออกแบบลวดลายและผลิตภัณฑ์ตามความเชื่อเสริมสิริมงคล 12 นักษัตร

การออกแบบลวดลายผ้าทอพื้นเมืองในขั้นตอนนี้มุ่งเน้นการผสมผสานความเชื่อเรื่องปีนักษัตรกับลวดลายเอกลักษณ์ของอำเภอฟากท่า โดยมีลายหลักคือลาย “ข้าวพันก้อน” ร่วมกับแนวคิดการออกแบบเชิงร่วมสมัย (Contemporary) ที่ใช้โทนสีธรรมชาติ (Earth Tone) เพื่อสะท้อนอัตลักษณ์ของท้องถิ่น สำหรับการกำหนดแนวคิดการออกแบบ (Design Concept and Mood tone) ได้แบ่งกลุ่มปีนักษัตรออกเป็น 3 กลุ่มตามความหมายเชิงสัญลักษณ์ของสี ได้แก่ กลุ่มที่ 1 สี Soft White (สีผ้าฝ้ายดิบ) สื่อถึงความดี ความสมบูรณ์ และการมองโลกในแง่ดี ได้แก่ ปีระกา ปีมะแม ปีฉลู และปีกุน กลุ่มที่ 2 สี Sangria (สีครั่ง/เปลือกประดู่) สื่อถึงความแข็งแรง อำนาจ และลาภยศ ได้แก่ ปีขาล ปีมะเมีย ปีมะโรง และปีมะเส็ง กลุ่มที่ 3 สี Pageant Blue (สีฮ่อม/มะเดื่อ) สื่อถึงความจงรักภักดี ความสุขุม และความสงบ ได้แก่ ปีชวด ปีวอก ปีจอ และปีเถาะ

ขั้นตอนที่ 3 การพัฒนาผลิตภัณฑ์ ตราสินค้า และบรรจุภัณฑ์

เมื่อได้แนวทางการออกแบบแล้วจึงเข้าสู่กระบวนการสร้างแบบร่าง หลังจากได้แบบร่างเบื้องต้นแล้ว ผู้วิจัยได้สอบถามจากผู้เชี่ยวชาญเพื่อทำการประเมิน ก่อนเข้าสู่การปรับแก้และพัฒนาแบบร่างให้สมบูรณ์ (Final Sketch) เมื่อผ่านการปรับปรุงแล้วจึงได้สร้างผลิตภัณฑ์ต้นแบบ (Mockup) ตามที่กำหนดไว้ และนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญอีกครั้งเพื่อประเมินความเหมาะสม ความถูกต้อง และข้อบกพร่อง ก่อนปรับแก้ให้เป็นไปตามกรอบแนวคิดที่ตั้งไว้

การทบทวนวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ความเชื่อตามปีนักษัตร 12 นักษัตร

การศึกษาว่าด้วยนักษัตรในภูมิภาคอาเซียนสะท้อนให้เห็นความเชื่อและรากฐานทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน โดย พระมหายงยุทธ ธีรธมฺโม (2559) อธิบายว่ากำเนิดนักษัตรมีที่มาจากสองแนวคิดหลัก ได้แก่ แนวคิดของกรีก–ตุรกี และแนวคิดของนักปราชญ์จีน อย่างไรก็ตาม ประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากระบบนักษัตรแบบจีนมากกว่า ทั้งนี้ ประเทศที่นับถือพุทธศาสนามักให้ความสำคัญกับการใช้นักษัตรในการนับเวลาและความเชื่อเรื่องโชคลาง เช่น ไทย ลาว พม่า เวียดนาม และกัมพูชา ส่วนประเทศมุสลิม เช่น มาเลเซีย อินโดนีเซีย และบรูไน มีการรับความเชื่อบางส่วนผ่านชาวจีน ขณะที่ฟิลิปปินส์ซึ่งนับถือคริสต์เป็นหลักไม่ปรากฏการใช้นักษัตร ความเชื่อเหล่านี้ยังเป็นหลักฐานถึงร่องรอยความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมและศาสนาที่หล่อหลอมภูมิภาคมาอย่างยาวนาน (พระมหายงยุทธ ธีรธมฺโม, 2559) นอกจากนี้ งานวิจัย “The Evolution of Local Southeast Asian Astronomy and the Influence of China, India, the Islamic World and the West” โดย Ôhashi & Orchiston (2021) ให้ข้อสรุปว่าระบบดาราศาสตร์และตารางเวลาในอาเซียนมีการปะปนของอิทธิพลทั้งจีน อินเดีย อิสลาม และตะวันตก ซึ่งช่วยขยายความเข้าใจเรื่องมากกว่านักษัตรเพียงอย่างเดียว แต่รวมถึงวิธีนับวัน เดือน ปี และการใช้ปฏิทินท้องถิ่นที่สืบทอดมาจากหลายแหล่ง อีกทั้งบทความ Astrological and Divinatory Practices in Burma: Mapping the Beidin Category (Ferguson & Candier, 2022) ศึกษาในเมียนมาร์ พบว่าความเชื่อดวงดาว โชคลาง และการพยากรณ์ (Divination) ถูกผสมผสานเข้ากับความเชื่อทางพุทธศาสนาและการเมืองอย่างลึกซึ้ง โดยใช้แนวคิดว่าเวลา (Time) และจังหวะโหราศาสตร์นั้นมีบทบาทต่อชีวิตประจำวันและเหตุการณ์ทางสังคม ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับความเชื่อเรื่องตุงนักษัตรในล้านนา ที่ผู้คนเชื่อว่าการถวายตุงและปีเกิดสัมพันธ์กับบุญกุศลและโชคลาภ (Ferguson & Candier, 2022; พระปลัดพงศ์ศิริ พุทฺธิวโส และพิงพร ศรีแก้ว, 2566)

สำหรับประเทศไทย ในมิติของท้องถิ่นทางเหนือ พระปลัดพงศ์ศิริ พุทฺธิวโส และพิงพร ศรีแก้ว (2566) ได้ทำการศึกษาความเป็นมาและชื่อนักษัตรที่ปรากฏบนตุงล้านนา โดยผลการศึกษาพบว่า ชาวล้านนามีความเชื่อว่าการถวายตุงเป็นพุทธบูชาถือเป็นสิ่งสูงสุด และมักนำตุงไปถวายเพื่อประดับวัดวาอารามในงานพิธีสำคัญต่าง ๆ ทั้งนี้มีความเชื่อว่าการถวายตุงจะก่อให้เกิดบุญกุศลอันยิ่งใหญ่ อันนำไปสู่การได้ขึ้นสวรรค์ เนื่องจากตุงถูกเปรียบเสมือนบันไดที่นำไปสู่พระเกษแก้วจุฬามณีเจดีย์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ดังนั้น

ชาวล้านนาจึงนิยมทำตุงเป็นขั้น ๆ คล้ายบันได โดยเฉพาะอย่างยิ่งการถวายตุงประจำปีเกิดหรือพระธาตุประจำปีเกิด ซึ่งถือเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจและเป็นแบบอย่างที่ปฏิบัติสืบต่อกันมา นอกจากนี้ ตุงนักษัตรหรือตุงตัวเส็ง ซึ่งนำสัญลักษณ์ปีนักษัตรมาใช้เป็นองค์ประกอบสำคัญในงานสร้างสรรค์ ถูกใช้เพื่อเสริมสร้างความเชื่อมั่นและความเป็นสิริมงคล รวมทั้งเป็นการสร้างบุญกุศลแก่ตนเองและครอบครัวในการดำรงชีวิต อีกทั้งยังมีบทบาทในการอนุรักษ์และสืบสานวัฒนธรรมประเพณีล้านนาให้คงอยู่สืบไป ตลอดจนทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางในการถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นแก่ชุมชน เพื่อให้การใช้ตุงในลักษณะต่าง ๆ เป็นไปอย่างถูกต้องและเหมาะสมสำหรับชนรุ่นหลัง การศึกษาตุงล้านนาในครั้งนี้จึงสะท้อนให้เห็นถึงมิติด้านคติชนวิทยาที่เชื่อมโยงกับวิถีชีวิตของชาวล้านนาอย่างชัดเจน (พระปลัดพงศ์ศิริ พุทธิวโส และพิงพร ศรีแก้ว, 2566)

2. ลวดลายเอกลักษณ์ ผ้าทอพื้นเมือง อำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์

ผ้าทออำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์ มีประวัติความเป็นมายาวนานกว่า 200 ปี อันสืบเนื่องจากการอพยพของบรรพบุรุษจากเมืองหลวงพระบางมาตั้งถิ่นฐานบริเวณลุ่มน้ำปาด ภูมิปัญญาการทอผ้าถูกพัฒนาขึ้นเพื่อใช้ในครัวเรือน และได้รับแรงบันดาลใจจากภูมิประเทศและสิ่งแวดล้อมท้องถิ่น เช่น “ผ้าซิ่นตีนจกลายภูเขา” ที่สะท้อนภูมิทัศน์ภูเขาสลับซับซ้อน (อังกาบ บุญสูง, 2552) วิถีวัฒนธรรมดังกล่าวยังคงอยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์ไทยวนและไทยลาว เช่น พวน โซ่ง ผู้ไท และครั่ง ซึ่งสืบทอดเทคนิคการทอผ้าด้วยวิธีจกและขิดเพื่อตกแต่งผ้าให้มีความวิจิตร ใช้ทั้งในชีวิตประจำวันและในงานประเพณีสำคัญ (รจนา และคณะ, 2553) ในการศึกษาหลักการออกแบบลวดลายผ้าทอของไทย พบว่ากระบวนการสร้างสรรค์ลวดลายมีรากฐานผูกพันกับคติความเชื่ออย่างลึกซึ้ง เฉกเช่นเดียวกับการรังสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนัง ดังจะเห็นได้จากศิลปะการทอผ้าของล้านนาที่มักนำสัญลักษณ์ของสัตว์มงคล อาทิ นาค นก หงส์ ตลอดจนลวดลาย 12 นักษัตร มาผ่านกระบวนการลดทอนรูปทรงและจัดระเบียบองค์ประกอบศิลป์ใหม่ให้กลายเป็นลวดลายเรขาคณิตที่งดงาม ควบคู่ไปกับเอกลักษณ์เชิงช่างของพื้นที่ภาคเหนือตอนล่าง ที่โดดเด่นด้านการจัดวางตำแหน่งลวดลายโดยเน้นความวิจิตรบรรจงบริเวณชายผ้าหรือ "ตีนซิ่น" ผ่านเทคนิคการทอขั้นสูงอย่างการทำ "ตีนจก" และ "ขิด" ซึ่งการผสานคติสัญลักษณ์ทางความเชื่อเข้ากับเทคนิคการทออันซับซ้อนนี้ ถือเป็นกุศโลบายสำคัญในการเพิ่มมูลค่าทางศิลปะและตอกย้ำอัตลักษณ์ของงานหัตถกรรมสิ่งทอในภูมิภาคให้ทรงคุณค่ามาอย่างยาวนาน (เกษม มานะรุ่งวิทย์, 2564) นอกจากนั้น จากผลงานวิจัยเรื่อง Potential Areas for Design and Its Implementation to Enable the Future Viability of Weaving Practices in Northern Thailand โดย Chudasri, Walker, และ Evans (2020) เสนอกรอบแนวทางออกแบบในการสนับสนุนความยั่งยืนด้านการทอผ้าของช่างทอในชนบทภาคเหนือ โดยเน้นทั้งการพัฒนาการผลิต รูปแบบผลิตภัณฑ์ การตลาด และการถ่ายทอดองค์ความรู้ระหว่างรุ่น ซึ่งสามารถนำมาปรับใช้กับผ้าทอฟากท่าเพื่อรักษาความเป็นต้นแบบและขยายตลาด (Chudasri et al., 2020) อีกทั้งงานวิจัย Increasing the Economic Value-added of Mekong Basin Woven Textiles โดย ชฎาพร แนบชิด และคณะ (2567) ศึกษาชุมชนผ้าทอลุ่มน้ำโขง พบว่า การใช้ทรัพยากรชีวภาพท้องถิ่นและภูมิปัญญาโบราณในการย้อมสีธรรมชาติและออกแบบลวดลายใหม่สามารถเพิ่มมูลค่าเชิงเศรษฐกิจให้ผลิตภัณฑ์ผ้าได้ (ชฎาพร และคณะ, 2567) ซึ่งสอดคล้องกับการยกระดับคุณภาพและตัวแบบของอังกาบ บุญสูง (2552) ที่ใช้สีแดงเป็นสีที่นิยมและออกแบบบรรจุภัณฑ์ร่วมกับการออกแบบลวดลายตามประเพณีแห่ข้าวพันก้อน (อังกาบ, 2552)

วัสดุหลักที่ใช้ผลิตผ้าทอฟากท่า คือ ด้ายและไหม มีการใช้เครื่องมือพื้นบ้าน เช่น กี่ทอผ้า กระสวย กวัก เฟือย เถาเก็บลาย เป็นต้น (สรัญญา ภักดีสุวรรณ, 2552) กระบวนการผลิตแบบดั้งเดิมเริ่มตั้งแต่การปลูกฝ้าย เก็บปุยฝ้าย ปั่นด้าย ย้อมด้ายด้วยวัสดุธรรมชาติ เช่น มะเกลือ ประดู่ ครั่ง และต่อด้วยการทอด้วยเทคนิคจก ขิด และมัดหมี่ เพื่อสร้างลวดลายอันประณีตและร่วมสมัย ดังผลงานวิจัยของ พัดชา อุทิศวรรณกุล (2561) ที่เน้นว่าการผสมผสานการออกแบบร่วมสมัยกับเทคนิคโบราณเป็นแนวทางสำคัญที่จะช่วยให้ทอผ้าพื้นบ้านยั่งยืนไม่ถูกทดแทนโดยสินค้าอุตสาหกรรม ในขณะเดียวกันตลาดผู้บริโภคที่เปลี่ยนแปลงโดยมีแนวโน้มต้องการสินค้าที่มีเรื่องเล่า และที่มาของผลิตภัณฑ์ที่ชัดเจน เช่น สีธรรมชาติ ลวดลายประจำถิ่น

ปัจจุบันผ้าทอฟากท่าไม่เพียงแต่ใช้ในเครื่องนุ่งห่ม เช่น ผ้าถุง ผ้าคลุมไหล่ ผ้าพันคอ แต่ยังถูกนำมาแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์พื้นเมือง และบรรจุภัณฑ์เพื่อจำหน่ายในตลาดทั้งในระดับท้องถิ่นและขยายออกไป โดยลวดลายร่วมสมัย เช่น ข้าวพันก้อน ดาวคู่ พญานาค และลายน้ำไหล ยังคงมีบทบาทเป็นสัญลักษณ์ของภูมิปัญญาและอัตลักษณ์ที่เชื่อมต่ออดีตกับปัจจุบัน การวิจัยเพิ่มเติมโดย Chudasri et al. (2020) และ ชฎาพร และคณะ (2567) ชี้ให้เห็นว่าการสนับสนุนองค์ความรู้แบบมีส่วนร่วม (Participatory Design) นโยบายสนับสนุนชุมชน และการตลาดที่ให้เห็นคุณค่าเชิงวัฒนธรรมของผลิตภัณฑ์ เป็นปัจจัยที่สำคัญต่อการอนุรักษ์และพัฒนาให้ผ้าทอฟากท่าอยู่ได้ในบริบทร่วมสมัย

ผลการวิจัย

1. ความเชื่อตามปีนักษัตร 12 นักษัตรและลวดลายเอกลักษณ์ผ้าทอ พื้นเมืองอำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์

ความเชื่อเรื่อง 12 นักษัตรมีรากฐานจากอารยธรรมจีนโบราณที่ใช้สัตว์ใกล้ชิดกับมนุษย์เป็นสัญลักษณ์แทนปีเกิด เพื่อจำแนกบุคคลและทำนายชีวิต ซึ่งแพร่หลายในภูมิภาคอาเซียน โดยเฉพาะในประเทศที่นับถือพระพุทธศาสนา เช่น ไทย ลาว เมียนมาร์ เวียดนาม กัมพูชา และสิงคโปร์ ซึ่งรับอิทธิพลด้านศาสนาและวัฒนธรรมร่วมกัน โดยมีมาตรฐานการนับปีนักษัตรและสัญลักษณ์แทนในปัจจุบัน คือ ชวด ฉลู ขาล เถาะ มะโรง มะเส็ง มะเมีย มะแม วอก ระกา จอ และกุน ในส่วนผ้าทอพื้นเมืองอำเภอฟากท่าเกิดจากบรรพบุรุษที่อพยพจากเมืองหลวงพระบาง มาตั้งถิ่นฐานริมแม่น้ำปาด และใช้ภูมิปัญญาท้องถิ่นทอผ้าเป็นเครื่องนุ่งห่มในชีวิตประจำวันและงานประเพณี โดยอาศัยเทคนิคจกและขิด ใช้วัสดุด้ายและไหม ผลิตผ้าที่มีสีสันสดใสและคงทน เอกลักษณ์สำคัญคือผ้าซิ่นตีนจกลาย “ข้าวพันก้อน” ซึ่งยังคงสืบทอดเป็นผลิตภัณฑ์พื้นเมืองที่สะท้อนอัตลักษณ์ท้องถิ่นได้อย่างโดดเด่น

2. การออกแบบลวดลายผ้าทอพื้นเมืองอำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์ ตามความเชื่อเสริมสิริมงคล 12 ปีนักษัตร ออกแบบผลิตภัณฑ์จากลายผ้า ตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์

2.1 ออกแบบลวดลายผ้าและผลิตภัณฑ์ จากการเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องปีนักษัตร และผลิตภัณฑ์ผ้าทอพื้นเมืองในพื้นที่อำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์ โดยขั้นตอนการออกแบบเริ่มต้นจากการวิเคราะห์ Customer Persona เพื่อใช้เป็นแนวทางในการกำหนดและวิเคราะห์ลักษณะทั่วไปของกลุ่มเป้าหมายหลัก ทั้งในด้านพฤติกรรม ความต้องการ และบริบททางสังคมวัฒนธรรม อันนำไปสู่การกำหนดแนวคิดการออกแบบ (Design Concept) อารมณ์และโทนของงาน (Mood & Tone Personality) ให้มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับกลุ่มเป้าหมายอย่างมีประสิทธิภาพ โดยรายละเอียดจากการวิเคราะห์ดังกล่าวแสดงไว้ในตารางที่ 1

ตารางที่ 1

การวิเคราะห์บุคลิกภาพลูกค้าเป้าหมาย (Customer Persona) สำหรับงานออกแบบลายผ้า

ข้อมูลประชากร			
เพศ	หญิง	**รายได้**	30,000 - 45,000 บาท/เดือน
ช่วงอายุ	30 - 40 ปี	**สถานภาพ**	โสด หรือมีคู่
อาชีพ	พนักงานบริษัท, นักออกแบบกราฟิกอิสระ, คอนเทนต์ครีเอเตอร์	**ที่พักอาศัย**	กรุงเทพมหานคร หรือเมืองใหญ่ในต่างจังหวัด
ข้อมูลทางจิตวิทยาและค่านิยม (Psychographics and Values) และส่วนวิเคราะห์			
ค่านิยมหลัก	ชอบงานฝีมือ ผลิตภัณฑ์ที่มีการเล่าเรื่อง ให้ความสำคัญกับเอกลักษณ์มากกว่ากระแส จึงแสวงหาสินค้าที่ไม่ได้เป็นเพียงแค่ของใช้สอย แต่มีการเล่าเรื่องราวและความหมายซ่อนอยู่ในการสร้างสรรค์ของศิลปิน		
วิถีชีวิต	ชื่นชอบการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น, นิทรรศการศิลปะ, และคาเฟ่ที่มีเอกลักษณ์ตกแต่งร้านเฉพาะตัว		
ความสนใจ	มีความสนใจศิลปะ งานออกแบบ งานหัตถกรรม การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมและสุขภาวะ (Wellness) สอดคล้องกับผลิตภัณฑ์ที่ผสมผสานระหว่างงานฝีมือดั้งเดิมและความร่วมสมัย มีเรื่องราว สร้างความประทับใจและความสุขทางจิตใจ		
สไตล์	แต่งตัวเรียบง่ายแต่มีลูกเล่น เพิ่มเอกลักษณ์ด้วยเครื่องประดับหรืออุปกรณ์ตกแต่งที่มีเอกลักษณ์สะท้อนตัวตน		
ความเชื่อ	เชื่อในพลังงานเชิงบวก การคิดบวก และโชคชะตาเฉพาะบุคคล แต่ไม่ได้มากจนงมงาย แต่รู้สึกสบายใจและมั่นใจจากการได้ใช้สิ่งที่สอดคล้องกับความเชื่อส่วนตัว เช่น สีมงคล สัญลักษณ์ปีนักษัตร สร้อยหินที่เป็นสีที่ชอบและแฝงความหมายที่ดี		
เป้าหมาย	การแต่งตัวบอกถึงเอกลักษณ์ ต้องการสนับสนุนช่างฝีมือและผลิตภัณฑ์ไทยแท้ การซื้อสะท้อนค่านิยมและมีส่วนช่วยขับเคลื่อนสังคม		
ปัญหา	ความท้าทายในการมุ่งหาสินค้าที่มีคุณภาพสูงและมีเอกลักษณ์ซึ่งไม่ได้ผลิตในปริมาณมาก และสินค้าที่มีสไตล์แต่แฝงด้วย เรื่องราวทางวัฒนธรรม หรือบริบทสังคม เบื่อหน่ายกับแฟชั่นที่มาเร็วไปเร็วและสินค้าทั่วไป		
แรงจูงใจในการซื้อ (Motivations for Purchasing) และส่วนวิเคราะห์			
สุนทรียภาพ	ต้องมีความทันสมัยและมีรสนิยม ไม่ดูไม่โบราณหรือล้าสมัยเกินไป นำมาผสานลวดลายปีนักษัตรที่มีการลดทอนรายละเอียด		
การเล่าเรื่อง	สร้างเรื่องราวของผลิตภัณฑ์ เพื่อสร้างจุดเด่นและเกิดความผูกพันทางอารมณ์ระหว่างเธอกับผลิตภัณฑ์		
ความเชื่อมโยงส่วนบุคคล	ซื้อสินค้าตามปีนักษัตรของตัวเองเพื่อความเป็นสิริมงคลและความเป็นส่วนตัว และยังซื้อเป็นของขวัญที่มีความหมายให้เพื่อนด้วยองค์ประกอบของปีนักษัตรเพิ่มความเป็นส่วนตัวและคุณค่าทางอารมณ์		
ประโยชน์ใช้สอย	ผลิตภัณฑ์ที่งานได้หลากหลาย ทั้งสำหรับชุดทำงานและชุดลำลอง สามารถเข้ากับการแต่งตัวและไลฟ์สไตล์		
สื่อและช่องทาง (Media and Channels) และส่วนวิเคราะห์			
สื่อออนไลน์	Instagram และ Pinterest (สำหรับสร้างแรงบันดาลใจการใช้ชีวิต), Facebook (สำหรับข่าวสารแบรนด์) แพลตฟอร์มที่เน้นภาพเป็นสิ่งจำเป็นในการนำเสนอดีไซน์และเรื่องราวของผลิตภัณฑ์		
สื่อออฟไลน์	ร้านค้างานฝีมือขนาดเล็ก, ตลาดนัดงานคราฟต์ งานแสดงสินค้าดีไซน์, และร้านค้าชั่วคราว (Pop-up shops) ซึ่งสามารถสร้างประสบการณ์การได้เห็นและสัมผัสผลิตภัณฑ์จริง		
ผู้มีอิทธิพล	ไมโครอินฟลูเอนเซอร์และผู้สร้างคอนเทนต์ที่เน้นเรื่องศิลปะ, การใช้ชีวิตอย่างยั่งยืน, หรือการเดินทางที่เน้นความแท้จริง เธอเชื่อถือคำแนะนำจากบุคคลที่มีสุนทรียะและค่านิยมใกล้เคียงกัน		

ตารางที่ 2

การกำหนดแนวคิดการออกแบบ (Design Concept) อารมณ์และโทนของงาน (Mood & Tone Personality)

Design Concept	Wear Your Star...Define Your Style	
Mood Tone Personality	Contemporary (ร่วมสมัย)	Belief (ความเชื่อ)
Design Support	ผ้าทอลายฟากท่าที่สามารถสวมใส่ให้เข้ากับแนวทางการแต่งกายที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้อย่างร่วมสมัย	ความเชื่อเรื่องปีนักษัตรกับการออกแบบลวดลายผ้าทอฟากท่า เลือกลายผ้าให้กับตนเอง หรือของฝากให้เหมาะกับปีนักษัตรได้

หลังจากการกำหนดแนวคิดออกแบบ ต่อไปคือขั้นตอนการร่างแบบลวดลายผ้า โดยแบบร่างเบื้องต้น ในภาพที่ 1 ซึ่งผู้เชี่ยวชาญให้ข้อเสนอแนะว่า ลวดลายสัตว์ในแบบร่างนิ่งเกินไป และขาดความเป็นธรรมชาติ จึงพัฒนาแบบร่างครั้งที่ 2 ในภาพที่ 2 โดยปรับลักษณะท่าทางของสัตว์ให้เคลื่อนไหวมากขึ้น อย่างไรก็ตามจากการประเมินพบว่า สัตว์บางตัวมีลักษณะเป็นการ์ตูนเกินไป ซึ่งไม่สอดคล้องกับแนวทางของงานออกแบบที่ต้องการสะท้อนอัตลักษณ์ท้องถิ่นและความงดงามตามธรรมชาติ จึงปรับปรุงแบบร่างครั้งที่ 3 ในภาพที่ 3 ซึ่งได้รับการพิจารณาว่ามีความเหมาะสมทั้งด้านความงามและบริบทเชิงวัฒนธรรม และจึงถูกเลือกเพื่อผลิตลวดลายผ้าทอในขั้นตอนถัดไป



ภาพที่ 1

ภาพแบบร่างลวดลายผ้าทอ ครั้งที่ 1

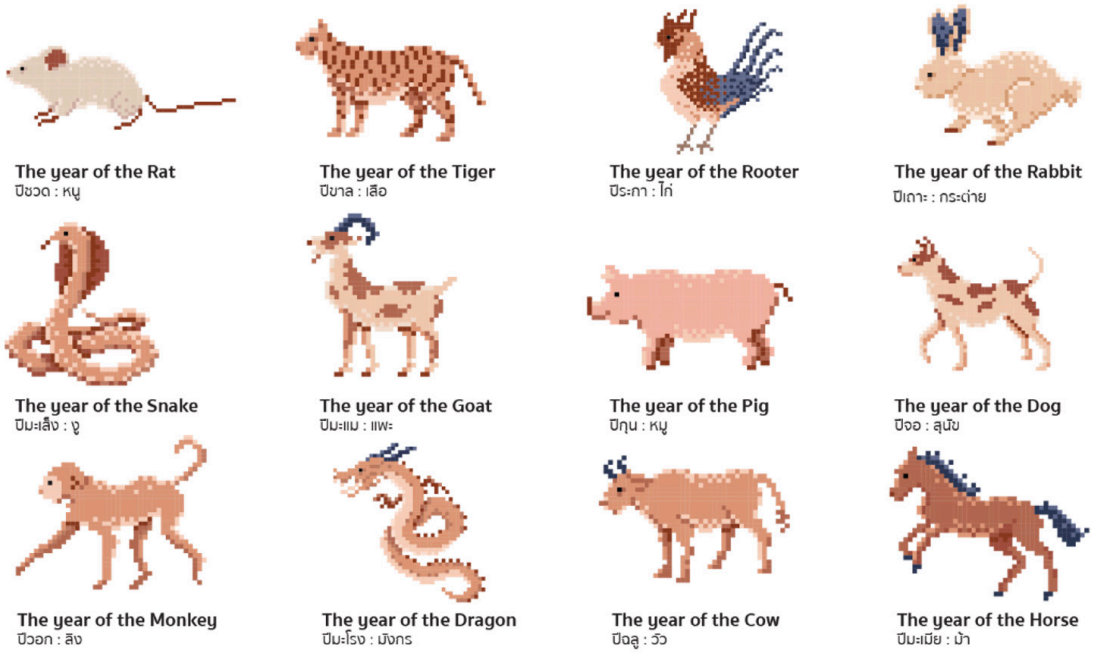
ที่มา: พัชรวัฒน์และ โสภิตา (2567)



ภาพที่ 2

ภาพแบบร่างลวดลายผ้าทอ ครั้งที่ 2

ที่มา: พัชรวัฒน์และ โสภิตา (2567)



ภาพที่ 3

ภาพแบบร่างลวดลายผ้าทอ ครั้งที่ 3 ซึ่งเป็นแบบที่จะนำไปผลิต

ที่มา: พัชรวัฒน์และ โสภิตา (2567)

หลังจากพัฒนาลวดลายแล้วเสร็จ ได้นำต้นแบบไปให้กลุ่มทอผ้าในชุมชนทดลองทอ ซึ่งสามารถทอได้สำเร็จ อย่างไรก็ตาม ผู้เชี่ยวชาญด้านสิ่งทอได้ให้ข้อเสนอแนะว่า หากต้องการประยุกต์ใช้เชิงพาณิชย์ควรปรับเปลี่ยนเป็นการพิมพ์ลายผ้า ซึ่งจะลดเวลาและต้นทุนการผลิตได้ ดังนั้น คณะผู้วิจัยจึงตัดสินใจเลือกใช้เทคนิคการพิมพ์ลายผ้าแทนการทอ ลงบนผ้า 3 สี ได้แก่ สี Soft White (สีผ้าฝ้ายดิบ) สื่อถึงความบริสุทธิ์และความสมบูรณ์ เหมาะสำหรับปีระกา มะแม ฉลู และกุน กลุ่มที่ 2 สี Sangria (สีครั่ง/เปลือกประดู่) สะท้อนถึงพลังอำนาจและความรุ่งเรืองสำหรับปีขาล มะเมีย มะโรง และมะเส็ง และกลุ่มที่ 3 สี Pageant Blue (สีฮ่อม/มะเดื่อ) สื่อถึงความสุขุมและความสงบสำหรับปีชวด วอก จอ และเถาะ การกำหนดโทนสีตามความเชื่อนี้ไม่เพียงช่วยให้ลูกค้าเลือกผลิตภัณฑ์ที่ตรงกับปีเกิดของตนเองเท่านั้น แต่ยังเป็นการสร้างเรื่องราวและคุณค่าให้ผลิตภัณฑ์ ซึ่งเป็นกลยุทธ์การสร้างความผูกพันทางอารมณ์กับผู้บริโภค ทั้งนี้ ผ้าพิมพ์ลายยังสามารถส่งมอบให้แก่ผู้ประกอบการกลุ่มทอผ้าอำเภอฟากท่าเพื่อนำไปตัดเย็บเป็นผลิตภัณฑ์ได้เช่นเดิม



ภาพที่ 4
ตัวอย่างการวางลวดลายปีระกา มะแม ฉลู และกุน ลงบนผ้าพื้นสีขาวหม่น Soft white
ที่มา: พัชรวัฒน์และ โสภิตา (2567)



ภาพที่ 5
ตัวอย่างการวางลวดลายปีขาล มะเมีย มะโรง และมะเส็ง ลงบนผ้าพื้นสีครั่ง
ที่มา: พัชรวัฒน์และ โสภิตา (2567)



ภาพที่ 6
ตัวอย่างการวางลวดลายปีชวด สอก จอ และเถาะ ลงบนผ้าพื้นที่ฮ่อม
ที่มา: พัชรวัฒน์และ โสภิตา (2567)

เปรียบเทียบลวดลายผ้าทอก่อนและหลังพัฒนา ที่คงเอกลักษณ์ของผ้าทอฟากท่า คือ ลายข้าวพันก้อน ที่เป็นลวดลายสะท้อนถึงประเพณีถวายข้าวพันก้อน (ข้าวเหนียวปั้น) ของชาวฟากท่า ในการบูชาพระเวสสันดรชาดก โดยนำมาออกแบบร่วมกับลายสิบสองนักษัตร สลับกันไปมา ปิดท้ายด้วยลายตีนจกบริเวณชายผ้า รายละเอียดการออกแบบแสดงไว้ในตารางที่ 3

ตารางที่ 3

แสดงการเปรียบเทียบผลิตภัณฑ์เดิมกับ ลวดลายและผลิตภัณฑ์ที่ออกแบบใหม่

	
ที่มา: ณัชพล (2567)	ที่มา: พัชรวัฒน์และ โสภิตา (2567)
1. ลวดลาย **แบบเดิม** เป็นผ้าซิ่นตีนจกลายพญานาคที่ทอลายข้าวพันก้อน ซึ่งเป็นลายที่เป็นเอกลักษณ์และนิยมสูงสุด สะท้อนถึงประเพณีการถวายข้าวพันก้อน (ข้าวเหนียวปั้น) อำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์ **แบบใหม่** ประยุกต์ลวดลายข้าวพันก้อนมาออกแบบร่วมกับลาย 12 นักษัตรให้มีความร่วมสมัยมากขึ้น เลือกใช้โทนสีที่มีความเป็นมงคล คือ ขาวหม่น สีแดงครั่ง และสีฮ่อม มีลายตีนจกบริเวณชายผ้า	
	
ที่มา: ฐานิดาผ้าทอ (2565)	ที่มา: พัชรวัฒน์และ โสภิตา (2567)
2. ผลิตภัณฑ์ **แบบเดิม** จำหน่ายเพื่อตัดเย็บเป็นเสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่ม ใช้ห่มไหล่ นุ่งเป็นผ้าถุง **แบบใหม่** พัฒนาผลิตภัณฑ์ไลฟ์สไตล์ เช่น ผ้าคลุมไหล่ หน้ากาก กระเป๋าเงิน ปลอกหมอนอิง กระเป๋าใส่เหรียญ	



ภาพที่ 7
ภาพรวมการวางแสดงผลิตภัณฑ์ทั้งหมด ตั้งแต่ผ้าพิมพ์ลาย และผลิตภัณฑ์อื่น
ที่มา: พัชรวัฒน์และ โสภิตา (2567)

2.2 ออกแบบตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์

2.2.1 ออกแบบตราสินค้า เลือกใช้คำว่า “สิริวัตถา” เป็นชื่อตราสินค้าซึ่งถูกสร้างขึ้นจากการผสมผสานหลักการทางภาษาศาสตร์และปรัชญาเชิงสัญลักษณ์ โดยเป็นการ สระสนธิ ระหว่างคำสันสกฤตสองคำ ได้แก่ "สิริ" ซึ่งหมายถึง ความดีงาม ความเป็นมงคล และความรุ่งเรือง และคำว่า "วัตถา" ซึ่งมาจากคำว่า "วัตถะ" หมายถึง ผ้าหรือเครื่องนุ่งห่ม การสนธิคำนี้ก่อให้เกิดคำใหม่ที่มีความหมายอันลึกซึ้งว่า "ผ้าอันเป็นมงคล" หรือ "เครื่องนุ่งห่มแห่งความรุ่งเรือง" การเลือกใช้ชื่อนี้สะท้อนเจตจำนงของแบรนด์ในการนำเสนอผลิตภัณฑ์สิ่งทอที่มีคุณค่าทางความงามและคุณภาพสูง ควบคู่ไปกับการสื่อสารคุณค่าทางวัฒนธรรมและความเชื่อเชิงบวก ซึ่งเป็นการสร้างความผูกพันทางอารมณ์กับผู้บริโภคและยกระดับภาพลักษณ์ของสินค้าให้มีความสง่างามและเป็นที่น่าจดจำในเชิงอัตลักษณ์

เมื่อได้ชื่อตราสินค้า จึงนำมาใช้ออกแบบตราสัญลักษณ์เพื่อใช้ในการประชาสัมพันธ์และจัดจำหน่ายในอนาคต ข้อความภาษาอังกฤษเลือกใช้ตัวอักษรแบบมีเชิง (Serif Style) กลุ่ม Didone แต่เลือกให้มีบุคลิกภาพร่วมสมัย โดยนำมาปรับรายละเอียดเพิ่มเติมเพื่อให้มีลูกเล่นมากขึ้น และข้อความภาษาไทยเลือกใช้ฟอนต์ Prompt ซึ่งเป็นแบบไม่มีเชิง (Sans-Serif Style) ที่มีบุคลิกภาพทันสมัยมากขึ้น ที่สำคัญคืออ่านง่าย สามารถใช้ได้ทั้งในตราสัญลักษณ์และข้อมูลในฉลากบรรจุภัณฑ์ โดยได้ร่างแบบและประเมินแบบร่างตราสัญลักษณ์ครั้งที่ 1 เมื่อวิเคราะห์ร่วมกับผู้เชี่ยวชาญ ได้ข้อเสนอแนะว่าตราสัญลักษณ์สื่อถึงความเป็นงานหัตถกรรม แต่ยังไม่สามารถแสดงเอกลักษณ์ของผลงานและที่มาของผ้าทอฟากท่าได้อย่างชัดเจน ผู้ออกแบบ

จึงได้นำข้อเสนอแนะดังกล่าวมาปรับปรุงในแบบร่างครั้งที่ 2 โดยเพิ่มความละเอียดของเส้นใยการทอให้มากขึ้น แต่ผลการประเมินยังคงชี้ให้เห็นว่าตราสัญลักษณ์ยังขาดอัตลักษณ์ของผลงาน หลังจากนั้น ผู้ออกแบบจึงได้นำข้อเสนอแนะจากการประเมินครั้งที่ 2 มาปรับปรุงเป็นแบบร่างครั้งที่ 3 โดยใช้รูปลวดลาย "ข้าวพันก้อน" ซึ่งเป็นลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์ของผ้าทอพื้นเมืองอำเภอฟากท่าเป็นองค์ประกอบหลัก เพื่อให้ตราสัญลักษณ์สามารถสะท้อนอัตลักษณ์ของผลิตภัณฑ์ได้อย่างเด่นชัดและมีประสิทธิภาพมากขึ้น ตามภาพที่ 8



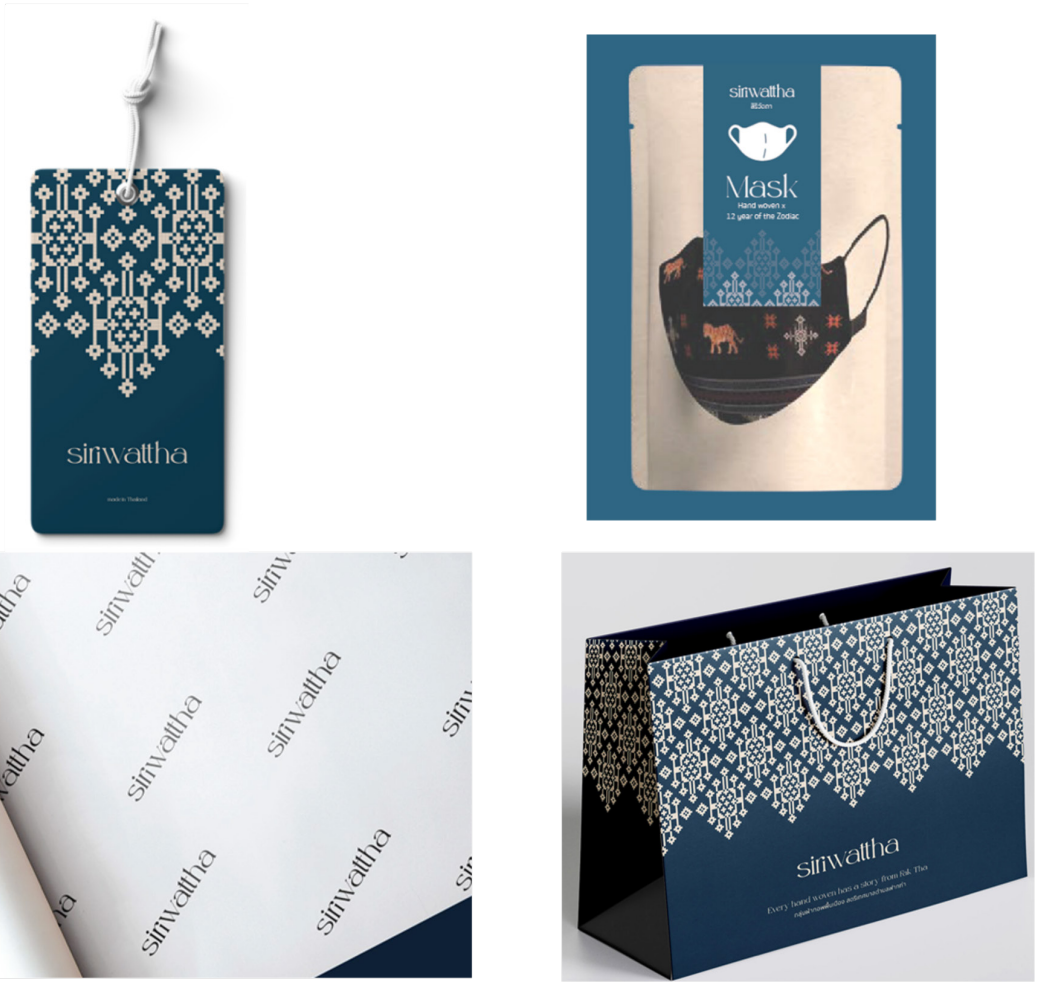
ภาพที่ 8

แสดงขั้นตอนการพัฒนาตราสัญลักษณ์จนได้แบบที่เลือก คือแบบที่ 3 ซึ่งได้แนวคิดจากลายข้าวพันก้อน สื่อถึงผ้าทอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์

ที่มา: พัชรวัฒน์และ โสภิตา (2567)

2.2.2 ออกแบบบรรจุภัณฑ์ การออกแบบบรรจุภัณฑ์สำหรับตราสินค้าสิริวัตถา (Siriwattha) ยึดหลักการสร้างอัตลักษณ์ที่โดดเด่นและมีความยืดหยุ่นสูง (Flexible Identity) โดยใช้ "ลวดลายข้าวพันก้อน" เป็นองค์ประกอบหลักในการจัดวางกราฟิกบนพื้นหลังสีกรมท่าเข้ม ซึ่งเป็นสีที่สะท้อนถึงความหรูหราและมีความเป็นสากล แนวคิดสำคัญของการออกแบบนี้คือการสร้างสรรค์รูปแบบที่ ไม่จำเพาะเจาะจง กับชนิดของผลิตภัณฑ์ใดผลิตภัณฑ์หนึ่ง แต่สามารถประยุกต์ใช้ได้กับสินค้าทุกประเภทภายใต้แบรนด์ได้อย่างกลมกลืน ทั้งนี้ บรรจุภัณฑ์ทั้งหมดแสดงไว้ในภาพที่ 10 ประกอบด้วย:

- ป้ายห้อยสินค้า (Hang Tag): ใช้สำหรับระบุข้อมูลสำคัญของผลิตภัณฑ์
- กระดาษห่อสินค้า (Wrapping Paper): เพื่อสร้างประสบการณ์พิเศษให้กับลูกค้าตั้งแต่ขั้นตอนการเปิดสินค้า
- สติกเกอร์ (Sticker): ใช้ปิดผนึกหรือประดับตกแต่ง
- ถุงหิ้วกระดาษ (Paper Bag): สำหรับอำนวยความสะดวกในการขนส่งสินค้าและทำหน้าที่เป็นสื่อประชาสัมพันธ์



ภาพที่ 8

บรรจุภัณฑ์ทั้งหมด ได้แก่ ป้ายห้อยสินค้า สติ๊กเกอร์แปะซอง กระดาษห่อสินค้า และถุงหิ้วกระดาษ

ที่มา: พัชรวัฒน์และ โสภิตา (2567)

อภิปรายผล

1. ความเชื่อตามปีนักษัตร 12 นักษัตรและลวดลายเอกลักษณ์ผ้าทอ พื้นเมืองอำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์

จากผลการวิจัยเกี่ยวกับแนวคิดเรื่อง ความเชื่อเรื่องปีนักษัตร ในฐานะวัฒนธรรมร่วม (Shared Culture) ที่แพร่หลายในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ไม่ได้ถูกรับมาโดยตรงจากจีน แต่มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบททางสังคมและคติความเชื่อท้องถิ่นในแต่ละพื้นที่ โดยการศึกษาของ Martin Stuart-Fox (1998) และสุริยา สมุทคุปต์ (2550) ได้ให้ความเห็นไว้ว่าการที่ผ้าทออำเภอฟากท่ามีรากฐานมาจากหลวงพระบางและนำลวดลายปีนักษัตรมาปรับใช้นั้น สอดคล้องกับกรอบแนวคิดนี้ที่แสดงถึงพลวัตทางวัฒนธรรมในระดับภูมิภาค นอกจากนั้น การนำลวดลายปีนักษัตรมาผสมผสานกับลายผ้าพื้นถิ่นอย่างลาย "ข้าวพันก้อน" ของอำเภอฟากท่า จึงเป็นการสร้าง "ความหมายสองชั้น" ที่สะท้อนทั้งอัตลักษณ์ของชุมชน (Community Narrative) และตัวตนของผู้สวมใส่ (Personal Identity) ซึ่งเป็นไปตามแนวคิดของ Helen Brown และ Annabelle Berg (2012) ที่ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับการตีความสิ่งทอในฐานะเครื่องสะท้อนตัวตน การกระทำนี้ไม่เพียงแต่เป็นการอนุรักษ์ แต่ยังเป็นการต่อยอดภูมิปัญญาศิลปหัตถกรรมของพื้นถิ่นไว้ด้วย ในเชิงเศรษฐศาสตร์วัฒนธรรม (Cultural Economics) ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างมูลค่าเพิ่มและความยั่งยืนให้กับชุมชนฟากท่าต่อไปในอนาคต ดังที่งานวิจัยของ ยงยุทธ ชูวงษ์ (2558) และวรเดช จันทรศร (2560) ได้เคยกล่าวไว้ โดยเป็นการขยายฐานลูกค้าจากกลุ่มที่ชื่นชอบงานฝีมือดั้งเดิมไปสู่กลุ่มที่มองหาผลิตภัณฑ์ที่มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ การแสดงออกถึงรื่องราวที่มาของสินค้า และการผสมผสานแนวทางการออกแบบที่ร่วมสมัยมากขึ้น

2. บุคลิกภาพของกลุ่มเป้าหมายสำหรับออกแบบ

ในส่วนการวิเคราะห์บุคลิกภาพลูกค้าเป้าหมาย (Customer Persona) ซึ่งเป็นกลุ่มผู้หญิงอายุ 30 - 40 ปีในเขตเมืองใหญ่ที่มีกำลังซื้อสูงและให้ความสำคัญกับคุณค่าทางจิตใจ (Emotional Value) ของผลิตภัณฑ์มากกว่าปัจจัยด้านราคา โดยมีคุณลักษณะเด่นคือความชื่นชอบงานฝีมือ การเล่าเรื่องราวผ่านตัวผลิตภัณฑ์ และการแสวงหาเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่สะท้อนรสนิยมแบบเรียบง่ายแต่มีลูกเล่น นอกจากนี้ยังให้ความสำคัญกับความเชื่อส่วนบุคคลในเชิงสัญลักษณ์มงคล ซึ่งปัจจัยเหล่านี้ล้วนเป็นแรงจูงใจสำคัญในการตัดสินใจซื้อ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในผลิตภัณฑ์ที่สามารถประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้อย่างหลากหลาย การกำหนดกลุ่มเป้าหมายนี้สอดคล้องกับแนวโน้มของ เศรษฐศาสตร์เชิงสร้างสรรค์ (Creative Economy) ที่มุ่งเน้นผู้บริโภคที่มีจิตตระหนักรู้ (Conscious Consumer) โดยในงานวิจัยของ Ray & Rieder (2018) และ Hoyer & MacInnis (2008) ชี้ให้เห็นว่าผู้บริโภคกลุ่มนี้ให้ความสำคัญกับ คุณค่าเชิงจริยธรรม (Ethical Values) และความยั่งยืนของผลิตภัณฑ์ ทำให้พวกเขาเบื่อหน่ายกับแฟชั่นที่มาเร็วไปเร็วและมองหาสินค้าที่มีคุณภาพและเรื่องราวมากกว่า นอกจากนั้น ในการซื้อสินค้าของกลุ่มเป้าหมายนี้ยังได้รับอิทธิพลจาก เศรษฐศาสตร์แห่งความหมาย (Meaning Economy) โดยพวกเขาแสวงหาความสุขทางใจและความหมายที่ผลิตภัณฑ์มอบให้ การเลือกซื้อสินค้าที่มีสัญลักษณ์และความเชื่อส่วนบุคคล เช่น ลายปีนักษัตร ตามแนวคิดของ Aron &

Aron (1997) เป็นการสร้างความผูกพันทางอารมณ์ (Emotional Attachment) ซึ่งแสดงให้เห็นว่ามูลค่าของสินค้าไม่ได้ขึ้นอยู่กับวัสดุเพียงอย่างเดียว แต่รวมถึงคุณค่าทางวัฒนธรรมและความเชื่อที่ถูกถ่ายทอดผ่านขั้นตอนรังสรรค์อีกด้วย การเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายนี้ผ่านช่องทางสื่อออนไลน์ เช่น Instagram หรือ Pinterest รวมถึงช่องทางออฟไลน์อย่างตลาดงานฝีมือหรือแหล่งจำหน่ายสินค้าเชิงวัฒนธรรม จึงเป็นการใช้กลยุทธ์การตลาดที่เน้นการสร้างประสบการณ์ (Experience-based Marketing) และการเล่าเรื่อง (Storytelling) เพื่อสร้างความผูกพันธ์ให้กับลูกค้าในยุคที่ผู้บริโภคต้องการมีส่วนร่วมกับแบรนด์มากกว่าแค่การเป็นผู้ซื้อ

3. การกำหนดแนวคิดการออกแบบ การออกแบบลวดลาย ต่อยอดสู่ผลิตภัณฑ์ ตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์

จากการวิเคราะห์บุคลิกภาพลูกค้าเป้าหมาย นำมาสู่การกำหนดแนวคิดหลักของงานออกแบบภายใต้แนวคิด "Wear Your Star...Define Your Style" ซึ่งผสานอารมณ์และโทนแบบร่วมสมัย (Contemporary) และความเชื่อ (Belief) เข้าไว้ด้วยกัน แนวคิดนี้มีจุดประสงค์เพื่อเชื่อมโยงผ้าทอลายโบราณเข้ากับวิถีการแต่งกายของกลุ่มเป้าหมายในปัจจุบัน ทำให้ผลิตภัณฑ์สามารถประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้ และยังตอบสนองต่อแรงจูงใจในการซื้อที่ขับเคลื่อนด้วยความเชื่อ โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องปีนักษัตร รวมถึงสีมงคล ซึ่งเป็นแนวทางที่สอดคล้องกับแนวคิดการตลาดแบบ การสร้างความผูกพันทางอารมณ์ (Emotional Attachment) ที่มุ่งเน้นการสร้างความรู้สึกเชื่อมโยงระหว่างลูกค้ากับแบรนด์ (Aron & Aron, 1997) ส่วนของการออกแบบลวดลายใช้การผสมผสานระหว่างลวดลายปี 12 นักษัตรแนวกึ่งสมจริงเข้ากับลาย "ข้าวพันก้อน" ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของผ้าทอฟากท่า โดยจัดวางบนพื้นลงบนผ้า 3 สี ได้แก่ สี Soft White (สีผ้าฝ้ายดิบ) สื่อถึงความบริสุทธิ์และความสมบูรณ์ เหมาะสำหรับปีระกา มะแม ฉลู และกุน กลุ่มที่ 2 สี Sangria (สีครั่ง/เปลือกประดู่) สะท้อนถึงพลังอำนาจและความรุ่งเรืองสำหรับปีขาล มะเมีย มะโรง และมะเส็ง และกลุ่มที่ 3 สี Pageant Blue (สีฮ่อม/มะเดื่อ) สื่อถึงความสุขุมและความสงบสำหรับปีชวด วอก จอ และเถาะ การกำหนดโทนสีตามความเชื่อนี้ไม่เพียงช่วยให้ลูกค้าเลือกผลิตภัณฑ์ที่ตรงกับปีเกิดของตนเองเท่านั้น แต่ยังเป็นการสร้างเรื่องราวและคุณค่าทางจิตใจให้กับผลิตภัณฑ์ ซึ่งเป็นกลยุทธ์สำคัญในการสร้างความผูกพันทางอารมณ์กับผู้บริโภคซึ่งเป็นโทนสียอดนิยมของกลุ่มเป้าหมาย อย่างไรก็ตาม แม้ว่าการทดลองทอลวดลายดังกล่าวจะประสบความสำเร็จ แต่ข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญด้านแฟชั่นและสิ่งทอระบุว่า เพื่อให้สามารถผลิตเชิงพาณิชย์และลดต้นทุนได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด ควรปรับเปลี่ยนกระบวนการผลิตเป็นการพิมพ์ลายผ้า ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ Liu, Wang, & Wu (2018) เรื่องการพัฒนาอุตสาหกรรมสิ่งทอที่เน้นการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีการพิมพ์ดิจิทัลเพื่อเพิ่มความเร็วในการผลิตและลดต้นทุนเมื่อเทียบกับกระบวนการทอดั้งเดิม โดยที่ยังสามารถคงความแม่นยำของลวดลายที่ซับซ้อนไว้ได้ การตัดสินใจเลือกใช้เทคนิคการพิมพ์ลายผ้าจึงสะท้อนให้เห็นถึงการปรับตัวของงานออกแบบเชิงวัฒนธรรมเข้ากับหลักการทางเศรษฐศาสตร์และการผลิตสมัยใหม่ ซึ่งไม่เพียงช่วยให้ผลิตภัณฑ์เข้าถึงตลาดได้ง่ายขึ้น แต่ยังสามารถส่งมอบผลิตภัณฑ์ที่สร้างสรรค์ให้กับกลุ่มทอผ้าในชุมชนเพื่อสร้างรายได้และขับเคลื่อนเศรษฐกิจท้องถิ่นได้อย่างยั่งยืน เพื่อทดลองศึกษาศักยภาพของผ้าพิมพ์ลายโดยการนำมาตัดเย็บเป็นผลิตภัณฑ์ตัวอย่าง เช่น หมอนอิง ผ้าคลุมไหล่ กระเป๋าสตางค์ หน้ากากผ้า และกระเป๋าใส่เหรียญ เป็นแนวทางที่สอดคล้องกับหลักการสร้างมูลค่า

เพิ่ม (Value-added Creation) ให้แก่ผลิตภัณฑ์สิ่งทอ การที่ผู้ประกอบการสามารถนำวัสดุพื้นฐานอย่างผ้ามาแปรรูปเป็นสินค้าสำเร็จรูปที่มีประโยชน์ใช้สอยหลากหลาย จะช่วยขยายตลาดและเข้าถึงกลุ่มผู้บริโภคที่กว้างขึ้น และการนำเทคนิคการพิมพ์ลายผ้ามาใช้แทนการทอ เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการผลิตเชิงพาณิชย์นั้น โดยมีผลการศึกษาจากหลายแหล่งยืนยันตรงกันว่า เทคโนโลยีการพิมพ์ดิจิทัลช่วยขจัดขั้นตอนการเตรียมแม่พิมพ์ (Screen preparation) ซึ่งเป็นต้นทุนคงที่ (Fixed Cost) หลักของการพิมพ์ระบบเก่า ส่งผลให้สามารถผลิตงานจำนวนน้อยได้ในต้นทุนที่ต่ำกว่า (Economies of scale for short runs) และลดระยะเวลาตั้งแต่การออกแบบจนถึงได้สินค้าจริง (Lead time) ลงอย่างมาก (Kalwar et al., 2024; Petrak et al., 2025) ที่ชี้ให้เห็นว่าเทคโนโลยีการพิมพ์ดิจิทัลบนสิ่งทอเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยลดต้นทุนและระยะเวลาในการผลิต โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับผลิตภัณฑ์ที่มีลวดลายซับซ้อนและมีขนาดเล็ก ซึ่งเหมาะสำหรับการผลิตสินค้าแฟชั่นและของใช้ในชีวิตประจำวัน

การสร้างตราสินค้า "สิริวัตถา" ใช้หลักการผสมผสานองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้ากับหลักการออกแบบสมัยใหม่ โดยชื่อแบรนด์ที่มาจากคำสนธิในภาษาสันสกฤต (สิริ + วัตถา) เพื่อสื่อความหมายถึง "ผ้าอันเป็นมงคล" สะท้อนให้เห็นถึงกลยุทธ์การตั้งชื่อที่มุ่งสร้าง คุณค่าทางอารมณ์และจิตวิญญาณ ให้แก่ผู้บริโภค การกระทำเช่นนี้สอดคล้องกับแนวคิดของ "การตลาดเชิงความหมาย" (Meaningful Marketing) ที่ชี้ให้เห็นว่าผู้บริโภคในยุคปัจจุบันไม่ได้ตัดสินใจซื้อจากคุณสมบัติของผลิตภัณฑ์เพียงอย่างเดียว แต่ยังให้ความสำคัญกับเรื่องราว ความเชื่อ และอัตลักษณ์ที่แบรนด์เป็นตัวแทน (Holt, 2004) การเลือกใช้ชื่อที่สละสลวยและมีความหมายลึกซึ้งเช่นนี้จึงช่วยยกระดับภาพลักษณ์ของสินค้าหัตถกรรมให้มีความสง่างามและน่าจดจำ การออกแบบตราสัญลักษณ์มีการเลือกใช้ฟอนต์อย่างมีนัยสำคัญ โดยฟอนต์ภาษาอังกฤษแบบมีเชิง (Serif) สไตล์ Didone สื่อถึงความหรูหราและความคลาสสิก ในขณะที่ฟอนต์ภาษาไทย "Prompt" ซึ่งเป็นแบบไม่มีเชิง (Sans-Serif) ช่วยให้ตราสินค้าดูทันสมัยและเข้าถึงง่าย การผสมผสานนี้สร้างความสมดุลระหว่าง "ความเป็นสากล" กับ "ความเป็นไทยร่วมสมัย" ซึ่งเป็นการตลาดที่ตรงเป้าหมายสำหรับกลุ่มผู้บริโภคในเมืองใหญ่ที่ให้ความสำคัญกับการผสมผสานวัฒนธรรม นอกจากนี้ การนำลาย "ข้าวพันก้อน" มาเป็นลวดลายหลักร่วมกับโทนสีขาวและสีกรมท่า ยังเป็นการสร้าง อัตลักษณ์ทางสายตา (Visual Identity) ที่มีความโดดเด่นและเป็นระบบเดียวกันในทุกองค์ประกอบของบรรจุภัณฑ์ ทั้งป้ายห้อยสินค้า, กระดาษห่อสินค้า, สติกเกอร์, และถุงหิ้ว ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยด้านการสร้างแบรนด์ที่เน้นย้ำถึงความสำคัญของการสร้าง "ระบบอัตลักษณ์ที่ครบวงจร" (Holistic Brand Identity) เพื่อสร้างประสบการณ์ที่สอดคล้องและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันให้กับผู้บริโภคในทุกจุดสัมผัส (Keller & Richey, 2006)

4. ผลกระทบเชิงชุมชน

ในการพัฒนาลวดลายผ้าทอฟากท่าร่วมกับเรื่องความเชื่อเรื่องปีนักษัตร สามารถส่งผลกระทบเชิงเศรษฐกิจ การแปรรูปผ้าทอลาย "ข้าวพันก้อน" และ "12 นักษัตร" สู่ผลิตภัณฑ์เชิงไลฟ์สไตล์ของกลุ่มเป้าหมาย ทั้งหมด 5 ชนิด หรือสามารถต่อยอดเป็นผลิตภัณฑ์อื่นได้ในอนาคต นับเป็นกลยุทธ์การสร้างมูลค่าเพิ่มที่สำคัญต่อเศรษฐกิจฐานรากในชุมชน ที่ปรับเปลี่ยนผลิตภัณฑ์รูปแบบการใช้งานเดิม ด้วยการเพิ่มทาง

เลือกในการใช้งานให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตและความชื่นชอบของกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (Creative Economy) ของ John Howkins (2001) ที่ระบุว่าการเปลี่ยนสินทรัพย์ทางวัฒนธรรมให้เป็นสินค้าที่มีความคิดสร้างสรรค์คือกุญแจสำคัญในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจยุคใหม่ ผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่าการขยายไลน์สินค้าจากผ้าผืนเดิมที่มีราคาสูงและซื้อยาก มาเป็นสินค้าชิ้นเล็ก เช่น หน้ากาก หรือกระเป๋าใส่เหรียญ ช่วยเพิ่ม "ความถี่ในการซื้อ" และขยายฐานลูกค้าไปยังกลุ่มที่มีกำลังซื้อปานกลางได้ ซึ่งสอดรับกับงานวิจัยในบริบทไทยของ พัดชา อุทิศวรรณกุล (2561) ที่ได้วิเคราะห์ไว้ในงานวิจัยเรื่อง ว่าการออกแบบผลิตภัณฑ์ชุมชนต้องหนีจากกับดัก "ของฝาก" สู่ "ของใช้ในชีวิตประจำวัน" เพื่อสร้างกระแสเงินสดหมุนเวียนที่ยั่งยืน การมีตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ที่ชัดเจนยังช่วยให้วิสาหกิจชุมชนอำเภอฟากท่าสามารถกำหนดราคา (Price Setting) ได้สูงขึ้นจากคุณค่าทางใจ ซึ่งจะส่งผลโดยตรงต่อรายได้ที่เพิ่มขึ้นของครัวเรือนสมาชิกผู้ทอผ้า และลดความเสี่ยงจากการพึ่งพาตลาดแบบเดิมเพียงอย่างเดียว นอกจากนั้น การผสานแนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อของปี 12 นักษัตรที่เปรียบเสมือนตัวแทนของบุคคลหรือกลุ่มเป้าหมายนั้นยิ่งมีโอกาสสร้างความผูกพันธ์กับผลิตภัณฑ์และวางตลาดในเศรษฐกิจสายมู (Faith-based Economy) ได้อีกด้วย ดังเช่น งานวิจัยของ ยอดดนัย สุขเกษม (2563) ที่รายงานผลศึกษา เกี่ยวกับเศรษฐกิจสายมู ที่เป็นการนำทุนทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ เช่น ความเชื่อ ไสยเวท และตำนานท้องถิ่น มาถอดรหัสและสร้างเป็นเรื่องราว (Storytelling) เพื่อดึงดูดการท่องเที่ยวและสร้างผลิตภัณฑ์ชุมชน สะท้อนให้เห็นว่าความเชื่อท้องถิ่นสามารถเปลี่ยนเป็นมูลค่าทางเศรษฐกิจในระบบเศรษฐกิจสร้างสรรค์ได้อย่างไร ตลอดจนต่อยอดเชิงท่องเที่ยวเป็นเส้นทางท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมของอำเภอฟากท่าเชื่อมโยงกับอำเภออื่นที่มีรากเหง้าและแหล่งวัฒนธรรมงดงามของจังหวัดอุตรดิตถ์ในอนาคตได้อีกด้วยเช่นกัน

บทสรุป

งานวิจัยชิ้นนี้เริ่มต้นด้วยการวิเคราะห์ แนวคิดเรื่องนักษัตรในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากจีนและมีการปรับใช้ให้เข้ากับบริบททางพุทธศาสนา เช่นในไทย ลาว และพม่า ซึ่งใช้เพื่อการนับเวลาและความเชื่อเรื่องโชคลาง งานวิจัยยังชี้ว่าความเชื่อเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของระบบดาราศาสตร์และปฏิทินที่ซับซ้อน ซึ่งผสานอิทธิพลจากหลายแหล่งวัฒนธรรมในประเทศไทย โดยเฉพาะในวัฒนธรรมล้านนา มีความเชื่อว่าการถวาย "ตุงนักษัตร" หรือตุงตามปีเกิด เป็นพุทธบูชาสูงสุดที่นำไปสู่สวรรค์ และถือเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจที่สืบทอดกันมา ตุงนักษัตรยังถูกใช้เพื่อเสริมความเป็นสิริมงคล สร้างบุญกุศล และเป็นสื่อในการอนุรักษ์และถ่ายทอดภูมิปัญญาให้คงอยู่กับชุมชนอย่างยั่งยืน ในส่วนของผ้าทออำเภอฟากท่าจังหวัดอุตรดิตถ์ มีประวัติยาวนานกว่า 200 ปี โดยมีต้นกำเนิดจากการอพยพของบรรพบุรุษจากเมืองหลวงพระบางมาตั้งถิ่นฐานริมแม่น้ำปาด ภูมิปัญญาการทอผ้าจึงถูกส่งต่อมารุ่นสู่รุ่นด้วยเทคนิคแบบจกและขิด ซึ่งสร้างลวดลายวิจิตรบรรจง เช่น "ผ้าชิ่นตีนจกลายภูเขา" และ "ลายข้าวพันก้อน" ซึ่งสะท้อนเอกลักษณ์ท้องถิ่นอย่างเด่นชัด การผลิตผ้าจะใช้วัสดุธรรมชาติ ทั้งด้ายและไหมที่ผ่านกระบวนการย้อมสีจากวัสดุท้องถิ่น เช่น มะเกลือและครั่ง ผ้าทอนี้ไม่เพียงแต่ใช้ในชีวิตประจำวันและงานประเพณีเท่านั้น แต่ปัจจุบันยังถูกนำไปแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์และบรรจุภัณฑ์หลากหลายชนิดเพื่อขยายตลาด การพัฒนาผ้าทอฟากท่าให้ยั่งยืน

สามารถทำได้โดยการประยุกต์ใช้แนวทางจากงานวิจัยที่เน้นการพัฒนาการผลิต รูปแบบผลิตภัณฑ์ การตลาด และการถ่ายทอดองค์ความรู้ระหว่างรุ่น นอกจากนี้ การผสมผสานการออกแบบร่วมสมัยกับเทคนิคดั้งเดิม ยังเป็นแนวทางสำคัญที่จะช่วยให้งานหัตถกรรมพื้นบ้านอยู่รอดในตลาดปัจจุบันที่ไม่ถูกแทนที่ด้วยสินค้าอุตสาหกรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคที่ผู้บริโภคให้ความสนใจกับสินค้าที่มีเรื่องเล่าและที่มาที่ชัดเจน การสนับสนุนองค์ความรู้แบบมีส่วนร่วมและนโยบายที่ส่งเสริมคุณค่าเชิงวัฒนธรรมของผลิตภัณฑ์ จึงเป็นปัจจัยสำคัญที่จะช่วยรักษาและพัฒนาผ้าทอฟากท่าให้ยั่งยืนในบริบทร่วมสมัย

ในกระบวนการออกแบบ เริ่มต้นด้วยการวิเคราะห์บุคลิกภาพลูกค้าเป้าหมาย ซึ่งเป็นกลุ่มผู้หญิงอายุ 30-40 ปีในเขตเมืองใหญ่ที่มีกำลังซื้อสูงและให้ความสำคัญกับ คุณค่าทางจิตใจ ของผลิตภัณฑ์มากกว่าราคา งานวิจัยของ Ray & Rieder และ Hoyer & MacInnis ชี้ให้เห็นว่าผู้บริโภคกลุ่มนี้เป็น ผู้มีจิตสำนึก ที่ต้องการสนับสนุนสินค้าที่มีคุณภาพและเรื่องราว ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิด "เศรษฐศาสตร์แห่งความหมาย" ที่ผู้บริโภคแสวงหาความสุขทางใจและความผูกพันทางอารมณ์จากผลิตภัณฑ์ตามแนวคิดของ Aron & Aron การเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายนี้จึงเน้นการตลาดที่สร้าง ประสบการณ์ และ การเล่าเรื่อง ผ่านช่องทางออนไลน์และออฟไลน์ เพื่อตอบสนองความต้องการของลูกค้าที่อยากมีส่วนร่วมกับแบรนด์ จากนั้น นำมาสู่การกำหนดแนวคิดหลักของงานออกแบบคือ "Wear Your Star...Define Your Style" ที่ผสานอารมณ์และโทนแบบร่วมสมัย (Contemporary) และความเชื่อ (Belief) เข้าไว้ด้วยกัน โดยกำหนดชื่อตราสินค้า "สิริวัตถา" จากคำสนธิในภาษาสันสกฤตเพื่อสร้างคุณค่าทางอารมณ์ และออกแบบอัตลักษณ์ทางสายตาด้วยการใช้ฟอนต์ที่ผสมผสานความคลาสสิกและความทันสมัย การใช้ลายข้าวพันก้อนเป็นลายหลักและโทนสีขาว-กรมท่าเป็นการสร้างระบบอัตลักษณ์ที่ครบวงจร เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกันในทุกองค์ประกอบของบรรจุภัณฑ์ เช่น ป้ายห้อย, กระดาษห่อ, สติกเกอร์ และถุงหิ้ว แม้ว่าการทดลองทอผ้าลายดังกล่าวจะสำเร็จ แต่เพื่อการผลิตเชิงพาณิชย์และลดต้นทุนตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ คณะผู้วิจัยจึงตัดสินใจเปลี่ยนกระบวนการเป็นการ พิมพ์ลายผ้า ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ Liu, Wang & Wu และ Venkatesan & Anitha ที่ยืนยันว่าการพิมพ์ช่วยลดต้นทุนและเพิ่มความรวดเร็วในการผลิตผลิตภัณฑ์ ซึ่งสามารถนำไปตัดเย็บเป็นสินค้าตัวอย่างได้หลากหลาย เช่น หมอนอิงและกระเป๋า เพื่อแสดงให้เห็นถึงศักยภาพในการสร้างมูลค่าเพิ่มและการเข้าถึงตลาด

ทั้งนี้ ในการศึกษาในระยะต่อไปอาจให้ความสำคัญเรื่อง "เทคนิคการผลิตแบบผสมผสาน เช่น การใช้เทคโนโลยีพิมพ์ลายดิจิทัลเพื่อควบคุมต้นทุน ควบคู่ไปกับการทอ การปัก หรือการทำลวดลายตีนจกด้วยมือในบางจุดประดับ เพื่อยังคงผิวสัมผัสและกลิ่นอายของผ้าทอดั้งเดิมไว้ นอกจากนี้ ควรมีการศึกษารูปแบบการมีส่วนร่วมและผลกระทบต่อชุมชนทอผ้าฟากท่า เมื่อลวดลายถูกนำไปผลิตในระบบอุตสาหกรรม ว่าชุมชนในฐานะเจ้าของภูมิปัญญาจะสามารถรับผลประโยชน์ร่วมได้อย่างไร เพื่อให้เกิดความยั่งยืนที่แท้จริงด้านการอนุรักษ์ภูมิปัญญาการทอผ้าและการสร้างอาชีพกับกลุ่มคนหลากหลายกลุ่มในพื้นที่ ท้ายที่สุดควรมีการวิจัย พฤติกรรมผู้บริโภคเชิงลึกหลังการผลิตและจัดจำหน่ายจริง เพื่อประเมินว่ากลุ่มเป้าหมายยังคงตระหนักถึงคุณค่าของงานออกแบบที่ผสานวัฒนธรรมชุมชนกับผู้บริโภคยุคใหม่ รวมถึงเรื่องราวของแบรนด์สิริวัตถาผ่านผลิตภัณฑ์ที่ใช้เทคนิคการพิมพ์ลาย ได้ตรงตามที่ผู้วิจัยตั้งสมมติฐานไว้หรือไม่ อย่างไร

บรรณานุกรม

กรมประชาสัมพันธ์. (2567, 24 พฤษภาคม). OTOP 4.0: ยกระดับสินค้าภูมิปัญญาไทยด้วยนวัตกรรมและเทคโนโลยี สู่ตลาดสากล. https://www.prd.go.th/th/content/category/detail/id/31/iid/386169

เกษม มานะรุ่งวิทย์. (2564). สื่อสัญลักษณ์ ความเชื่อสู่อัตลักษณ์ผ้าทอไทย-ลาว. *วารสารศิลปศาสตร์ (วังนางเลิ้ง) มทร. พระนคร, 1*(1), 56-74.

ชฎาพร แนบชิด, ปาณิภรณ์ ธีระวงศนันท์, และวิไลวรรณ อุดหนุน. (2567). การเพิ่มมูลค่าเชิงเศรษฐกิจของผ้าทอลุ่มน้ำโขงจากความหลากหลายของทรัพยากรชีวภาพและภูมิปัญญาท้องถิ่นชุมชน. *Journal of Humanities & Social Sciences*, *22*(1), 21-40.

ณัชพล ปลาสรวรรณ. (2567). *ภูมิปัญญาผ้าซิ่นลายข้าวพันก้อน: ข้อมูลภูมิปัญญาจาก นางบุญเทียน สิงดา* [เอกสารอัดสำเนา]. แพร่: ศูนย์หม่อนไหมเฉลิมพระเกียรติฯ แพร่.

ยงยุทธ ชูวงษ์. (2558). *เศรษฐกิจสร้างสรรค์และการพัฒนาท้องถิ่น*. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ยอดดนัย สุขเกษม. (2563). เศรษฐกิจสร้างสรรค์กับการใช้มรดกวัฒนธรรมเชิงความเชื่อ: กรณีศึกษาตำนานวัดเขาอ้อ อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พระครูวรวิริยคุณ (ปราโมทย์ ปสุโต). (2553). การศึกษาวิเคราะห์ความเชื่อเรื่องปีนักษัตรของชาวล้านนา. (วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พระปลัดพงศ์ศิริ พุทฺธิวโส และ พิงพร ศรีแก้ว. (2566). การวิเคราะห์ความเชื่อของคนพะเยาจากนิทานพื้นบ้าน และตำนานพื้นบ้าน จังหวัดพะเยา. *วารสารบัณฑิตแสงโคมคำ, 8*(2), 406-422.

พระมหายงยุทธ ธีรธมฺโม. (2559). บทบาทของพระสงฆ์กับการอนุรักษ์ประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่น: กรณีศึกษา อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก. (วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พัดชา อุทิศวรรณกุล. (2561). *นวัตกรรมผลิตภัณฑ์ไลฟ์สไตล์จากทุนวัฒนธรรมไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เพ็ญศิริ ไพจิตร. (2568). การบริหารวิสาหกิจชุมชนสู่ความสำเร็จ. *วารสารเกษตร มสธ., 7*(1), 22-31.

รจนา จันทราสา, กนิษฐา เรืองวรรณศักดิ์ และภานุ พัฒนปณิธิพงศ์. (2553). *รายงานการวิจัยเรื่องการศึกษาและพัฒนาเอกลักษณ์ลวดลายบ้านเชียงเพื่อประยุกต์ใช้กับผลิตภัณฑ์ผ้าแปรรูปเพ้นท์บาติกเพื่อพัฒนารูปแบบเป็นผลิตภัณฑ์หัตถกรรมของที่ระลึกจังหวัดอุดรธานี.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

วรเดช จันทรศร. (2560). *การจัดการวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน*. สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์ (NIDA).

สรัญญา ภักดีสุวรรณ. (2552). การออกแบบลวดลายผ้าไหมมัดหมี่ของจังหวัดมหาสารคามในบริบทวัฒนธรรมร่วมสมัย (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ฐานิดาผ้าทอ - กลุ่มทอผ้าบ้านนาไร่เดียวผ้าจกโบราณอำเภอฟากท่า จ.อุตรดิตถ์. (2567, 15 มกราคม). ลวดลายผ้าทอโบราณที่สะท้อนถึงภูมิปัญญาและวิถีชีวิตของชุมชน... [รูปภาพแนบ]. Facebook. https://www.facebook.com/photo.php?fbid=911668690383222

สุริยา สมุทคุปต์. (2550). *มานุษยวิทยาวัฒนธรรมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้: กรณีศึกษาเรื่องวัฒนธรรมร่วมในภูมิภาค.* สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

องค์การบริหารส่วนจังหวัดอุตรดิตถ์. (2566, 25 สิงหาคม). อบจ.ออนทัวร์ กลุ่มเครือข่ายอาชีพของ อบจ. อุตรดิตถ์ กลุ่มทอผ้ามัดหมี่บ้านนาขุม [วิดีโอ]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=aXB8lSYHeSo

อรรถพนธ์ พงษ์เลาหพันธุ์, พัดชา อุทิศวรรณกุล, ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์, อารยะ ศรีกัลยาณบุตร, ตฤศ หริตวร, ศมิสสร สุทธิสังข์, ศิวรี อรัญนารถ และชัชวาลย์ พึ่งพระ. (2563). การพัฒนาผลิตภัณฑ์สิ่งทอแฟชั่นไลฟ์สไตล์จากทุนวัฒนธรรมพื้นถิ่นจังหวัดน่าน เพื่อการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์. *ศิลปกรรมสาร, 13*(2), 102-119.

อังกาบ บุญสูง. (2552). การศึกษารวบรวมข้อมูลเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นผ้าทอพื้นเมืองอำเภอฟากท่า จังหวัดอุตรดิตถ์. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร.

Aron, A., & Aron, E. N. (1997). Self-expansion motivation and including others in the self. In P. G. Dykstra (Ed.), *The psychology of love and Intimacy*. Psychology Press.

Brown, H. (2012). *Textile and Identity: The Social and Personal Meaning of Cloth.*

Chudasri, D., Walker, S., & Evans, M. (2020). Potential Areas for Design and Its Implementation to Enable the Future Viability of Weaving Practices in Northern Thailand. *International Journal of Design, 14*(1), 95–111.

Ferguson, J. M., & Candier, A. (2022). “Astrological and Divinatory Practices in Burma: Mapping the Beidin Category.” *Journal of Burma Studies, 26*(1-2).

Holt, D. B. (2004). *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*. Harvard Business School Press.

Hoyer, W. D., & MacInnis, D. J. (2008). *Consumer behavior.* Cengage Learning.

Howkins, J. (2001). *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*. London: Allen Lane.

Kalwar, M. A., Khan, M. A., Wadho, M. H., Panhwar, M. A., & Kalwar, Z. A. (2024). Cost and benefit analysis of newly installed digital printing department by using system dynamics modeling technique. *Jordan Journal of Mechanical and Industrial Engineering, 18*(1), 47-57. https://doi.org/10.59038/jjmie/180104

Keller, K. L., & Richey, K. S. (2006). The importance of a holistic brand identity. *Journal of Brand Management, 13*(5), 329-338.

Liu, H., Wang, W., & Wu, X. (2018). Research on the application of digital printing technology in textile industry. *Journal of Textile Science & Engineering, 8*(1), 1-5.

Ôhashi, Y., & Orchiston, W. (2021). The Evolution of Local Southeast Asian Astronomy and the Influence of China, India, the Islamic World and the West. *In Exploring the History of Southeast Asian Astronomy: A Review of Current Projects and Future Prospects and Possibilities*. Cham: Springer.

Petrak, S., Mahnić Naglić, M., Glogar, M., & Tomljenović, A. (2025). Assessment of textile material properties and the impact of digital ink-jet fabric printing on 3D simulation as a sustainable method for garment prototyping. *Sustainability, 17*(4), 1388. https://doi.org/10.3390/su17041388

Ray, R., & Rieder, A. (2018). *The conscious consumer: How to make ethical fashion choices*. The MIT Press.

Stuart-Fox, M. (1998). *The Buddhist Kingdom of Laos: A World-Class Culture and a Legacy of Misrule*. White Lotus Press.

04

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อผสมร่วมสมัยสะท้อนวิถีชีวิตความเป็นไทยในยุคปัจจุบัน

พรรณพัชร คีรีเดช[1]
ศิริก้อย ชุตาทวีสวัสดิ์[2]

รับบทความ: 5 พฤศจิกายน 2568 / แก้ไข: 11 กุมภาพันธ์ 2569 / ตอบรับตีพิมพ์: 29 เมษายน 2569

https://doi.org/10.69598/sbjfa282930

---

[1] นิสิตปริญญาโท สาขาวิชาศิลปศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
e-mail: toonpannapach@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา สาขาวิชาศิลปศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์นี้ มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาความหมาย รูปแบบและองค์ประกอบศิลปะหนังใหญ่วัดขนอนในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย 2) เพื่อศึกษาความเป็นวิถีชีวิตไทยในปัจจุบันสะท้อนผ่านเทคนิคไทย และ 3) เพื่อสร้างสรรค์และวิเคราะห์เนื้อหาและองค์ประกอบผลงานจิตรกรรมสื่อผสม ชุด : วิธีไทยในปัจจุบัน การวิจัยแบ่งออกเป็น 3 ระยะ คือ ระยะที่ 1 การลงพื้นที่สำรวจเก็บข้อมูลและศึกษาหนังใหญ่วัดขนอนทั้งในด้านรูปแบบและเทคนิควิธีการทำหนังใหญ่ รวมถึงการศึกษาผลงานศิลปินไทยและศิลปินตะวันตกที่มีความเกี่ยวข้องในด้านรูปแบบเนื้อหา และเทคนิควิธีการทำงาน ระยะที่ 2 การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง การออกแบบร่างและการทดลองใช้วัสดุ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย จำนวน 3 ชิ้น และระยะที่ 3 การสร้างสรรค์ผลงานจริง ผลการวิจัย พบว่า 1) การศึกษารูปแบบศิลปะหนังใหญ่วัดขนอนสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย ซึ่งเป็นการนำเทคนิคไทยแบบดั้งเดิมมาประยุกต์ใช้ร่วมกับรูปแบบศิลปะตะวันตก ผ่านการแกะสลักหนังและการระบายสีอะคริลิค 2) การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยโดยการใช้หนังใหญ่วัดขนอนและรูปแบบศิลปะตะวันตก ซึ่งได้ทดลองเทคนิควิธีการเพื่อผสมผสานศิลปะไทยและศิลปะตะวันตก และได้เทคนิคการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการแกะสลักหนังและสีอะคริลิค ร่วมกับการติดตั้งกล่องไฟด้านหลังผลงานเพื่อนำเสนอร่องรอยการแกะสลักหนัง ซึ่งจากการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยทั้ง 3 ชิ้น พบว่าผลงานได้นำเสนอแนวทางการสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ผ่านการใช้เทคนิควิธีการดั้งเดิมร่วมกับการใช้วัสดุและเทคนิควิธีการร่วมสมัย อีกทั้งยังเป็นการนำเสนอการเรื่องราววิถีชีวิตความเป็นไทยที่เกิดการเปลี่ยนแปลงจากการเข้ามาผสมผสานของวัฒนธรรมตะวันตกจนเกิดเป็นวิถีชีวิตรูปแบบใหม่ โดยมีความแตกต่างจากผลงานของศิลปินที่เกี่ยวข้องในด้านเทคนิคและด้านแนวคิด โดยเฉพาะในด้านเทคนิคการสร้างสรรค์ผลงาน ที่ถือเป็นการนำรากเหง้าความเป็นไทยผสมผสานสู่งานจิตรกรรมร่วมสมัย ซึ่งส่งผลต่อการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยร่วมกับสร้างสรรค์ผลงานศิลปะรูปแบบใหม่

คำสำคัญ: จิตรกรรมไทยร่วมสมัย, วิถีไทย, หนังใหญ่วัดขนอน

วิธีอ้างอิง

พรรณพัชร คีรีเดช และ ศิริก้อย ชุตาทวีสวัสดิ์. (2569). การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อผสมร่วมสมัยสะท้อนวิถีชีวิตความเป็นไทยในยุคปัจจุบัน. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 14*(1), 83-116. https://doi.org/10.69598/sbjfa282930

© 2569 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

04

Thai Contemporary Art Reflecting Modern Thai Lifestyles

Pannapach Keereedej[1]
Sirikoy Chutataweesawas[2]

Received: November 5, 2025 / Revised: February 11, 2026 / Accepted: April 29, 2026

https://doi.org/10.69598/sbjfa282930

[1] Master's student, Master of Art Education Department of Art, Music, and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University. E-mail toonpannapach@gmail.com

[2] Adviser, Department of Art, Music, and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University

Abstract

This research project, titled “Thai Contemporary Art Reflecting of Modern Thai Lifestyles” has three objectives 1) To study about Nang Yai Shadow Play at Wat Khanon for use in the creation of Thai contemporary art. 2) To study Thai lifestyle as reflected through Thai technique. 3) To create Thai contemporary artworks on the topic of “Thai Lifestyle in Modern Times.” This research is divided into three phases: Phase 1 Fieldwork and study of related artworks; explore Nang Yai Shadow Play at Wat Khanon in form and technique, then study about Thai and Western related artworks. Phase 2 Literature reviewing, Sketching and experimenting materials to create three Thai contemporary artworks. Research on Thai lifestyles in area of society, family, and economy – both in past and present. Phase 3 Creating the final artworks in this project. The study concludes that 1) The study about Nang Yai Shadow Play at Wat Khanon can be adapted for the creation of Thai contemporary art. This involves applying Thai traditional art combination with Western art, through leather carving and acrylic painting. 2) The creation of Thai contemporary art using Nang Yai Shadow Play at Wat Khanon and Western Art was carried out through experimental techniques to merge Thai and Western Art. The process resulted in methods using leather carving and acrylic painting, combined with the installation of light boxes behind the artworks to present the leather carved details. From the artworks in this research, it was found that the artwork presents a new artistic creation through integration of Thai traditional techniques with contemporary material and technique. Moreover, the artworks present Thai new lifestyle that has changed from the past due to the integration of Western culture. Thai contemporary art represents in both technical and conceptual frameworks. These techniques represent the integration of Thai cultural roots into contemporary Art, which helps conserve traditional Thai art and create new forms of artistic expression.

Keywords: Thai Contemporary Art, Thai Lifestyle, Nang Yai Shadow Play at Wat Khanon

Citation

Keereedej, P. & Chutataweesawas, S., (2026). Thai Contemporary Art Reflecting Modern Thai Lifestyles, *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 14*(1), 83-116. https://doi.org/10.69598/sbjfa282930

© 2026 by the author(s). This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

บทนำ

ปัจจุบัน วิถีชีวิตความเป็นไทยได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งเข้ามามีบทบาทและมีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิตของคนในสังคมไทยเป็นอย่างมาก ทำให้วัฒนธรรมและภูมิปัญญาไทยเลือนหายออกไปจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทย (ประทวน วันนิจ และ มนูญ สอนโพนงาม, 2565: 119) ทำให้ความสนใจในวัฒนธรรมไทยลดลงและหันมาสนใจในวัฒนธรรมตะวันตกแทน แม้บางวัฒนธรรมได้มีการอนุรักษ์จากหน่วยงานและชุมชนต่าง ๆ แต่บางวัฒนธรรมกลับถูกละเลยและแทบหายสาบสูญไปเพราะไม่ได้มีการสืบทอด (ธิดารัตน์ แผลงไพรี และคณะ, 2565: 388) และมีแนวโน้มที่จะค่อย ๆ ห่างหายออกจากวิถีชีวิตของคนไทยมากขึ้น โดยเฉพาะมรดกทางวัฒนธรรมที่มีความเก่าแก่ และเป็นแหล่งรวบรวมความรู้เกี่ยวกับภูมิปัญญาและศิลปะไทย จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องอนุรักษ์ไว้ไม่ให้สูญหายผ่านการสืบสานเทคนิควิธีการ หรือการสร้างสรรค์ผ่านการผสมผสานความร่วมสมัยที่ถือเป็นการปรับตัวของศิลปวัฒนธรรมไทยให้สามารถดำรงอยู่ได้ในความเป็นไทยยุคปัจจุบัน

หนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี เป็นศิลปวัฒนธรรมไทยที่เก่าแก่และหาชมได้ยาก อีกทั้งยังได้รับการขึ้นทะเบียนให้เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมระดับชาติในด้านศิลปะการแสดง (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2562) เนื่องจากเป็นศิลปวัฒนธรรมที่ได้รวบรวมศาสตร์ความรู้หลากหลายแขนง ทั้งหัตถศิลป์ คีตศิลป์ ดุริยางค์ศิลป์ และนาฏศิลป์ (วิภาภรณ์ อรุณปลอด, 2561: 111) แต่ในปัจจุบัน พบว่า ศิลปวัฒนธรรมหนังใหญ่นั้นเสื่อมความนิยมลง ซึ่งเป็นผลมาจากการเข้ามามีอิทธิพลของเทคโนโลยีและวัฒนธรรมสมัยใหม่ โดยเฉพาะเทคโนโลยีภาพเคลื่อนไหว (ธิติยา เฮงญาณเสวี, 2557: 801) ทำให้รูปแบบและเทคนิคการสร้างสรรค์หนังใหญ่วัดขนอนไม่ได้รับความสนใจจากคนไทยเท่าที่ควร ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาข้อมูลวิถีชีวิตความเป็นไทยในภาคกลาง เพื่อผสมผสานรูปแบบวิถีชีวิตความเป็นไทยทั้งในอดีตและปัจจุบันเข้ากับศิลปวัฒนธรรมไทย

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยสะท้อนวิถีชีวิตความเป็นไทยในยุคปัจจุบัน ได้แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมที่ผสานศิลปวัฒนธรรมไทย คือ หนังใหญ่วัดขนอน โดยได้นำรูปแบบการจัดวางองค์ประกอบและลวดลายจากหนังใหญ่วัดขนอน มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นจิตรกรรมไทยที่บอกเล่าเรื่องราววิถีไทยในอดีต ร่วมกับศิลปะตะวันตกรูปแบบศิลปะลัทธิประชานิยม (Pop Art) ทั้งเทคนิคการสร้างสรรค์ผลงานและการจัดวางองค์ประกอบ โดยนำรูปแบบศิลปวัฒนธรรมไทยและตะวันตกนี้มาผสมผสานและบอกเล่าผ่านผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์และวิเคราะห์เนื้อหาและองค์ประกอบผลงานจิตรกรรมสื่อผสม ชุด : วิถีไทยในปัจจุบัน
2. เพื่อศึกษาความหมาย รูปแบบและองค์ประกอบศิลปะหนังใหญ่วัดขนอนในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย
3. เพื่อศึกษาความเป็นวิถีชีวิตไทยในปัจจุบันสะท้อนผ่านเทคนิคไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อผสมร่วมสมัยสะท้อนวิถีชีวิตความเป็นไทยในยุคปัจจุบัน ประกอบด้วยระยะการดำเนินการวิจัย 3 ระยะ ได้แก่ ระยะที่ 1 การลงพื้นที่และการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง โดยมีขอบเขตด้านเนื้อหา ได้แก่ การศึกษาวิถีชีวิตความเป็นไทยและรูปแบบศิลปะไทย ระยะที่ 2 การทดลองวัสดุ และระยะที่ 3 การสร้างสรรค์ผลงานจริง

ระยะที่ 1 การลงพื้นที่และการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง

ศิลปวัฒนธรรมไทย: หนังใหญ่วัดขนอน

หนังใหญ่วัดขนอน เป็นศิลปวัฒนธรรมไทยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงเพื่อบอกเล่าเรื่องราวของรามเกียรติ์ในตอนต่าง ๆ ซึ่งหนังใหญ่ถือเป็นอุปกรณ์ที่สำคัญสำหรับการแสดง โดยมีลักษณะเป็นแผ่นหนังที่ถูกตรึงด้วยไม้สองด้าน แล้วเจาะลวดลายด้วยเครื่องมือเจาะหนังเป็นเรื่องราวต่าง ๆ (ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ, ม.ป.ป.) เมื่อถึงเวลาแสดง ผู้แสดงจะถือหนังใหญ่ด้านหน้าแสงไฟและร่ายรำประกอบคำร้องและเสียงบรรเลง จึงทำให้เกิดแสงเงาบริเวณที่มีการเจาะรูจนเกิดเป็นลวดลาย หนังใหญ่วัดขนอนจึงถือเป็นการผสมผสานศิลปะในหลายแขนง ได้แก่ ศิลปะการออกแบบลวดลาย การแกะสลักลวดลายลงบนหนังวัว วรรณศิลป์ผ่านบทพากย์ระหว่างการแสดง นาฏศิลป์ผ่านการร่ายรำของผู้เชิดหนังใหญ่ และดนตรีไทย



ภาพที่ 1 - 3

การลงพื้นที่สำรวจหนังใหญ่วัดขนอน ประเภทหนังกลางวัน และหนังกลางคืน รวมทั้งลักษณะการแกะสลักหนัง

ลักษณะของหนังใหญ่สามารถจำแนกได้ 2 ลักษณะ คือ หนังใหญ่ที่ใช้แสดงกลางวันและกลางคืน เรียกว่า หนังกลางวัน และหนังใหญ่ที่ใช้แสดงเฉพาะกลางคืน เรียกว่า หนังกลางคืน ความแตกต่างของหนังใหญ่สองประเภทนี้ คือ หนังกลางคืน มีสีพื้นเป็นสีดำ และมีช่องสีขาวที่เกิดจากการเจาะหนังและมีแสงลอดผ่านจากช่องที่เกิดจากการเจาะหนัง ส่วนหนังกลางวัน มีสีพื้นเป็นสีดำแต่จะมีสีสันอื่น ๆ แทรก เช่น สีขาว สีเขียว สีเหลือง และสีแดง ซึ่งทำให้หนังใหญ่มีความโดดเด่นและมีสีสันสดใสมากกว่าหนังกลางคืน นอกจากการจำแนกหนังใหญ่ตามสีแล้ว หนังใหญ่สามารถจำแนกได้ตามเนื้อเรื่อง โดยสามารถแบ่งได้ 7 ประเภท ได้แก่ (วิภาภรณ์ อรุณปลอด, 2561: 118)

1. หนังครู คือ หนังที่ใช้สำหรับไหว้ครูก่อนเริ่มการแสดง มี 3 ตัว ได้แก่ พระฤๅษี พระนารายณ์ และพระอิศวร



ภาพที่ 4 - 6
ตัวอย่างหนังใหญ่วัดขนอนประเภทหนังครู ได้แก่ พระอิศวร พระฤๅษี พระนารายณ์
หมายเหตุ ภาพจากการเก็บข้อมูล ณ วัดขนอน

2. หนังเฝ้า คือ หนังที่ใช้สำหรับตอนฉากเข้าเฝ้า มักทำท่าพนมมือ หากมีอาวุธมักแนบไว้กับรักแร้



ภาพที่ 7
ตัวอย่างหนังใหญ่วัดขนอนประเภทหนังไหว้
หมายเหตุ ภาพจากการเก็บข้อมูล ณ วัดขนอน

3. หนังคเนจร คือ หนังที่ตัวละครแสดงท่าทางการเดิน มักใช้เมื่อถึงบทที่กล่าวถึงการเดินทางหรือการยกทัพ



ภาพที่ 8
ตัวอย่างหนังใหญ่วัดขนอนประเภทหนังคเนจร
หมายเหตุ ภาพจากการเก็บข้อมูล ณ วัดขนอน

4. หนังง่า คือ หนังที่ประกอบด้วยตัวละครเพียงตัวเดียว ทำท่าทางแสดงการต่อสู้ โดยมักทำท่ายกเท้าคล้ายโขน





ภาพที่ 9 - 11
ตัวอย่างหนังใหญ่วัดขนอนประเภทหนังง่า
หมายเหตุ ภาพจากการเก็บข้อมูล ณ วัดขนอน

5. หนังเมือง คือ หนังที่มีฉากหลังประกอบ โดยอาจเป็นฉากพระราชวัง วิหาร บ้านเรือน ป่าไม้





ภาพที่ 12 - 14
ตัวอย่างหนังใหญ่วัดขนอนประเภทหนังเมือง
หมายเหตุ ภาพจากการเก็บข้อมูล ณ วัดขนอน

6. หนังจับ คือ หนังที่มีตัวละครมากกว่า 2 ตัวขึ้นไป โดยมีลักษณะเป็นภาพจับจิตรกรรมไทย โดยส่วนมากแสดงท่าทางต่อสู้ หรือเกี้ยวพาราสี





ภาพที่ 15 - 17
ตัวอย่างหนังใหญ่วัดขนอนประเภทหนังจับ
หมายเหตุ ภาพจากการเก็บข้อมูล ณ วัดขนอน

7. หนังเบ็ดเตล็ด คือ หนังอื่น ๆ ที่ไม่สามารถนำมารวมกับประเภทอื่น ๆ ได้



ภาพที่ 18 – 19
ตัวอย่างหนังใหญ่วัดขนอนประเภทหนังเบ็ดเตล็ด
หมายเหตุ ภาพจากการเก็บข้อมูล ณ วัดขนอน

รูปแบบหนังใหญ่วัดขนอนที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ หนังง่า หนังเมือง หนังจับ และหนังเบ็ดเตล็ด เนื่องจากหนังใหญ่ทั้ง 3 ประเภทนี้ มีลักษณะของตัวละครและฉากหลังที่สามารถนำมาดัดแปลงท่าทาง จัดวางองค์ประกอบให้เหมาะสมได้ โดยหนังง่าและหนังจับ เป็นหนังที่มีลักษณะตัวละครโดดเด่น จึงนำตัวละครหรือภาพจับที่ปรากฏบนหนังใหญ่มาจัดวางและใส่เรื่องราววิถีชีวิตความเป็นไทยในปัจจุบัน สำหรับหนังเมือง นำลักษณะสถาปัตยกรรมมาใช้ และดัดแปลงลักษณะเพื่อใส่เรื่องราววิถีชีวิตความเป็นไทยในปัจจุบัน อีกทั้งนำมาใช้บริเวณฉากหลังของผลงาน เพื่อเป็นการเล่าเรื่องวิถีชีวิตความเป็นไทยในอดีต สำหรับหนังเบ็ดเตล็ด นำองค์ประกอบบางส่วนมาตัดทอนและใส่ลงบนผลงาน เพื่อให้องค์ประกอบของผลงานมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น หนังใหญ่ที่ไม่ได้นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ หนังครู หนังไหว้ และหนังคเนจร เป็นหนังที่มีลักษณะตัวละครเพียงตัวเดียว ไม่มีการแสดงท่าทาง เมื่อตัดทอนรูปทรงของตัวหนังเพื่อใส่เรื่องราววิถีชีวิตความเป็นไทยในปัจจุบัน ทำให้เห็นลักษณะของตัวหนังไม่ชัดเจน

การศึกษาผลงานของศิลปินตะวันตกที่เกี่ยวข้อง เน้นการศึกษารูปแบบศิลปะที่สื่อสารเรื่องราวในชีวิตประจำวันและลักษณะการใช้ชีวิตของคนในสังคมปัจจุบัน จึงได้เลือกใช้รูปแบบศิลปะลัทธิประชานิยม (Pop Art) เนื่องจากศิลปินในลัทธิมีแนวคิดในการนำเสนอสิ่งของเครื่องใช้และวิถีชีวิตของผู้คนในสังคม โดยได้ศึกษาผลงานของศิลปินที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ Andy Warhol, Roy Lichtenstein และผลงานศิลปะลัทธิบาศกนิยม (Cubism) ซึ่งทำการศึกษาในด้านแนวคิด เทคนิควิธีการ และทัศนธาตุที่ใช้ในผลงาน

ระยะที่ 2 การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง การออกแบบร่างและการทดลองใช้วัสดุ
ขั้นตอนที่ 1 การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง

วิถีชีวิตความเป็นไทยในอดีต

ด้านสังคม

สมัยอยุธยาการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมเกิดขึ้นผ่านการค้าขายกับชาวต่างชาติ จึงทำให้บริเวณเมืองท่ามีความหลากหลายทางวัฒนธรรมมากกว่าบริเวณอื่น เนื่องจากการแลกเปลี่ยนสินค้าและการขนส่งสินค้าในสมัยก่อนใช้การขนส่งทางน้ำเป็นหลัก นอกจากนี้ยังเริ่มมีการกำหนดหน้าที่ของชนชั้นต่าง ๆ ไว้อย่างชัดเจน สำหรับบทบาทหน้าที่ในสังคมนั้น เพศชายมีบทบาทในชนชั้นปกครองมากกว่า ในขณะที่เพศหญิงจะมีบทบาทในการดูแลบ้านเรือนและครอบครัว ประชากรส่วนใหญ่ทำอาชีพเกษตรกรรม ลักษณะการเป็นอยู่แบบพอมีพอกิน หมู่บ้านเป็นศูนย์กลางของสังคม (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 2)

ด้านเศรษฐกิจ

สภาพเศรษฐกิจในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นสามารถแบ่งสภาพเศรษฐกิจออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ เศรษฐกิจแบบพอยังชีพ และเศรษฐกิจแบบตลาดและการส่งออก (นันทนัช ชีวรติธรรม, 2540: 23-25) คือ ผู้คนส่วนใหญ่ทำการเกษตรและงานฝีมือเพื่อใช้ในการดำรงชีวิตเป็นหลัก แต่ในทางกลับกันผลผลิตทางการเกษตรบางชนิดเป็นสินค้าส่งออกที่สำคัญที่ชาวต่างชาติต้องการ ซึ่งส่งผลให้สภาพเศรษฐกิจของไทยในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้นค่อนข้างรุ่งเรือง

ด้านครอบครัว

การใช้ชีวิตของครอบครัวไทยในอดีตค่อนข้างเรียบง่าย เนื่องจากสภาพแวดล้อมเต็มไปด้วยธรรมชาติและเทคโนโลยีที่ยังไม่พัฒนามากพอ จึงส่งผลให้การดำเนินชีวิตของคนในครอบครัวไทยเน้นการนำวัสดุจากธรรมชาติมาใช้สอยและสร้างสรรค์เป็นข้าวของเครื่องใช้ภายในบ้าน ซึ่งก่อให้เกิดเป็นภูมิปัญญาที่ถูกส่งต่อไปยังรุ่นสู่รุ่น โดยครอบครัวไทยส่วนมากมีลักษณะเป็นครอบครัวแบบขยาย (Extended) ซึ่งเน้นการอยู่อาศัยร่วมกันเป็นครอบครัวใหญ่ (ณรงค์ เส็งประชา, 2544: 34-35)

วิถีชีวิตความเป็นไทยในปัจจุบัน

วิถีชีวิตความเป็นไทยในปัจจุบัน กล่าวถึงลักษณะทางสังคม เศรษฐกิจ และครอบครัวที่เปลี่ยนแปลงไปเนื่องจากการเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตก โดยสามารถแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ คือ ด้านสังคม ด้านเศรษฐกิจ และด้านครอบครัว

ด้านสังคม

กรุงเทพมหานครถือเป็นจังหวัดที่เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและได้รับอิทธิพลจากชาติตะวันตกมากที่สุด เนื่องจากเป็นเมืองหลวงของประเทศไทย และเป็นแหล่งรวมความเจริญ ความสะดวกสบายต่าง ๆ จึงทำให้เห็นการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมได้เด่นชัดที่สุด ซึ่งการผสมผสานระหว่างสองวัฒนธรรมหรือการเกิดพหุวัฒนธรรมนั้น ส่งผลกระทบต่อรูปแบบวัฒนธรรมไทยที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม โดยสามารถสรุปผลของวัฒนธรรมเป็น 3 รูปแบบได้ ดังนี้ (พัชราพร ดีวงษ์, 2562 อ้างถึงใน ณัฐนันท์ เลิศประดิษฐ์, 2563: 19)

1. วัฒนธรรมรวมตัว (Cultural Homogenization) วัฒนธรรมในรูปแบบดั้งเดิมค่อย ๆ เลือนหายออกไป เนื่องจากการเข้ามามีอิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งทำให้ผู้คนในสังคมหันเหความสนใจไปยังวัฒนธรรมสากล
2. วัฒนธรรมแตกตัว (Culture Heterogenization) การพยายามรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมเอาไว้ ซึ่งทำให้ไม่สามารถนำวัฒนธรรมเหล่านั้นมาผสมรวมกับวัฒนธรรมอื่น ๆ ได้
3. วัฒนธรรมลูกผสม (Culture Hybridization) การผสมผสานวัฒนธรรมทั้งสองวัฒนธรรมหรือมากกว่า โดยเป็นการยากที่จะแยกวัฒนธรรมทั้งสองออกจากกัน ถือเป็นการปรับตัวทางวัฒนธรรมตามกระแสการเปลี่ยนแปลงของโลกที่เหมาะสมที่สุด

ด้านเศรษฐกิจ

สภาพเศรษฐกิจของไทยในปัจจุบันมีความแตกต่างจากสภาพเศรษฐกิจของไทยในอดีตเป็นอย่างมาก พบว่า มีการผลิตและส่งออกสินค้าซึ่งมาจากสังคมชนบทมากขึ้น เมื่อเทียบกับการส่งออกสินค้าในอดีตที่มักเกิดขึ้นบริเวณเมืองท่าเป็นหลัก สืบเนื่องจากกระแสโลกาภิวัตน์ และการเปลี่ยนแปลงข้อมูลข่าวสารที่มีความรวดเร็ว จึงทำให้สังคมชนบทได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตก (กันทนา ใจสุวรรณ, 2563: 30-31) ทั้งในด้านกระบวนการผลิตและด้านความทันสมัย

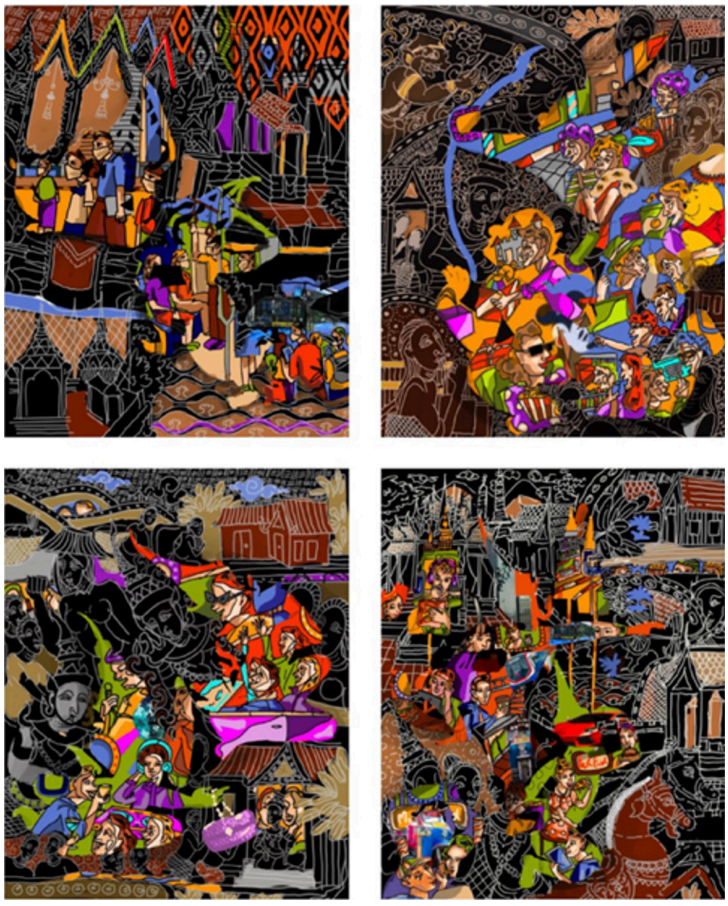
ด้านครอบครัว

ครอบครัวของคนไทยในปัจจุบันมีลักษณะโครงสร้างที่เปลี่ยนแปลงไป จากการอยู่อาศัยเป็นครอบครัวใหญ่เริ่มแยกออกเป็นการอยู่อาศัยแบบครอบครัวเดี่ยว ซึ่งสืบเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมและการรับค่านิยมเข้ามามากขึ้น ในด้านการใช้ชีวิตพบว่าครอบครัวคนไทยในปัจจุบันนิยมบริโภควัตถุสิ่งของที่เกิดจากการผลิตทางอุตสาหกรรม เมื่อเปรียบเทียบลักษณะครอบครัวในสังคมเมืองและสังคมชนบท พบว่า มีความแตกต่างในด้านการดำเนินชีวิตลดลง เนื่องจากคนในครอบครัวทั้งสังคมเมืองและสังคมชนบทสามารถเข้าถึงสื่อและเทคโนโลยีต่าง ๆ ได้ง่ายมากขึ้น (กันทนา ใจสุวรรณ, 2563: 36) ซึ่งการเข้ามาของเทคโนโลยีนั้น ยังส่งผลกระทบต่อคติความเชื่อ และประเพณีวัฒนธรรมที่ถูกส่งต่อจากรุ่นสู่รุ่น

ศิลปะร่วมสมัย

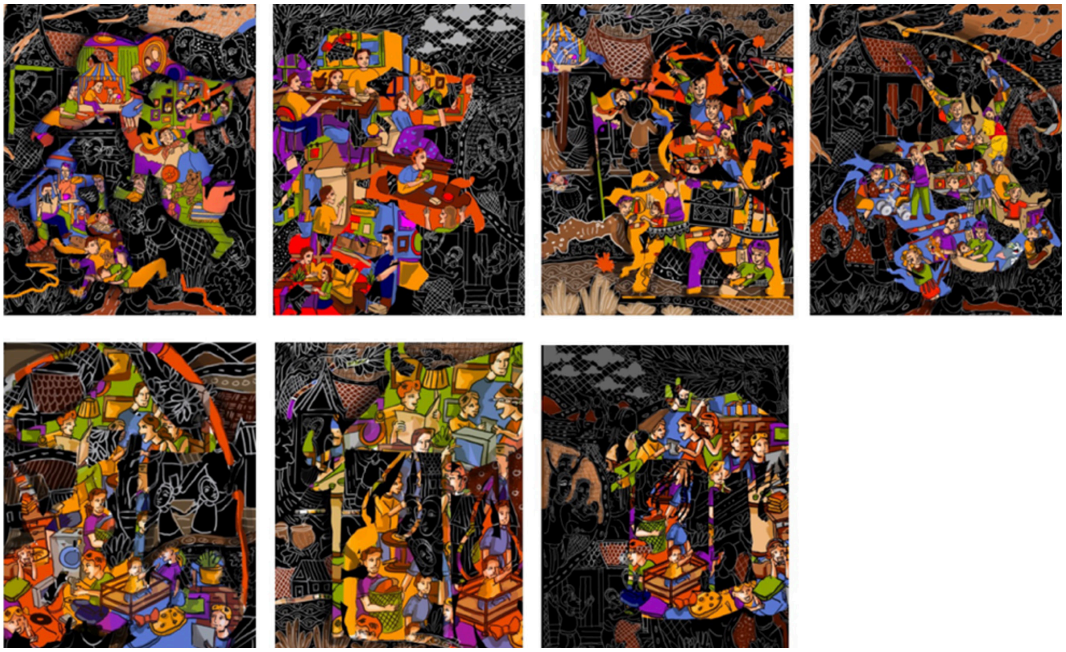
ผลงานศิลปะร่วมสมัยเป็นผลงานที่เกิดขึ้นหลังจากการล่าอาณานิคม ซึ่งหนึ่งในรูปแบบศิลปะที่จัดเป็นผลงานศิลปะร่วมสมัย คือ ผลงานที่แสดงถึงการผสมผสานระหว่างสองวัฒนธรรมขึ้นไป เนื่องจากมีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางวัฒนธรรมเกิดขึ้น โดย Guptabutra (2018: 47) กล่าวว่า ศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยมักนำวัตถุซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงออกทางวัฒนธรรม เนื่องจากเป็นสัญลักษณ์ที่คุ้นเคยและสามารถจดจำเป็นรูปแบบวัฒนธรรมได้ แต่ในทางกลับกัน เนื้อหาหรือเรื่องราวของวัฒนธรรมสามารถนำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานได้เช่นกัน

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องทำให้เกิดเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยที่นำเสนอวิถีชีวิตความเป็นไทยในอดีตและปัจจุบัน ที่เกิดการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตก โดยการใช้เทคนิคการแกะสลักหนัง ซึ่งได้จากการศึกษาหนังใหญ่วัดขนอน เพื่อนำเสนอลักษณะวิถีชีวิตความเป็นไทยในอดีต จนนำไปสู่การออกแบบร่างภาพผลงานจำนวน 19 ผลงาน ที่เกี่ยวข้องในด้านสังคม ด้านครอบครัว และด้านเศรษฐกิจ โดยการใช้เทคนิคการร่างภาพดิจิทัล



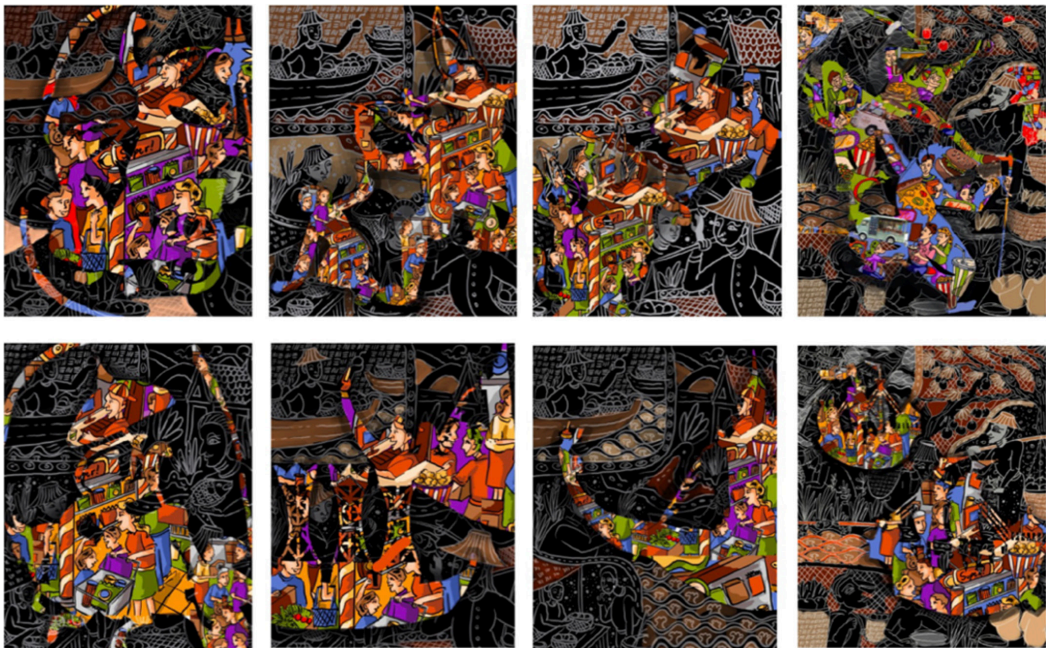
ภาพที่ 20

ภาพร่างผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยในด้านสังคม นำเสนอเรื่องราววิถีชีวิตความเป็นไทยในปัจจุบันผ่านสถานการณ์ Covid – 19, การคมนาคม, การท่องเที่ยว, วัตถุสิ่งของในชีวิตประจำวัน



ภาพที่ 21

ภาพร่างผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยในด้านครอบครัว นำเสนอเรื่องราววิถีชีวิตความเป็นไทยในปัจจุบัน โดยใช้บ้านและวัตถุสิ่งของภายในบ้าน ของเล่น รวมทั้งลักษณะการอยู่อาศัยและการเลี้ยงดูเด็ก



ภาพที่ 22

ภาพร่างผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยในด้านเศรษฐกิจ นำเสนอเรื่องราววิถีชีวิตความเป็นไทยในปัจจุบันผ่านร้านสะดวกซื้อ อาหาร ของใช้ และลักษณะการซื้อขายสินค้า



ภาพที่ 23 - 25
ภาพร่างผลงานที่ผ่านการแก้ไขจำนวน 3 ชิ้น

ขั้นตอนที่ 2 การออกแบบร่าง

การออกแบบร่างภาพผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย จำนวน 19 ภาพ โดยผลงานแต่ละชิ้นสื่อความหมายถึงลักษณะเศรษฐกิจ สังคม และครอบครัว ของคนไทยในอดีตและคนไทยในปัจจุบัน และนำเสนอให้อาจารย์ที่ปรึกษาพิจารณาปรับแก้เพื่อใช้สร้างเป็นผลงานจริง หลังจากนำแบบร่างให้อาจารย์ที่ปรึกษาตรวจ จึงได้แบบร่างที่ผ่านการแก้ไขแล้ว จำนวน 3 ชิ้น โดยมีรายละเอียดดังนี้

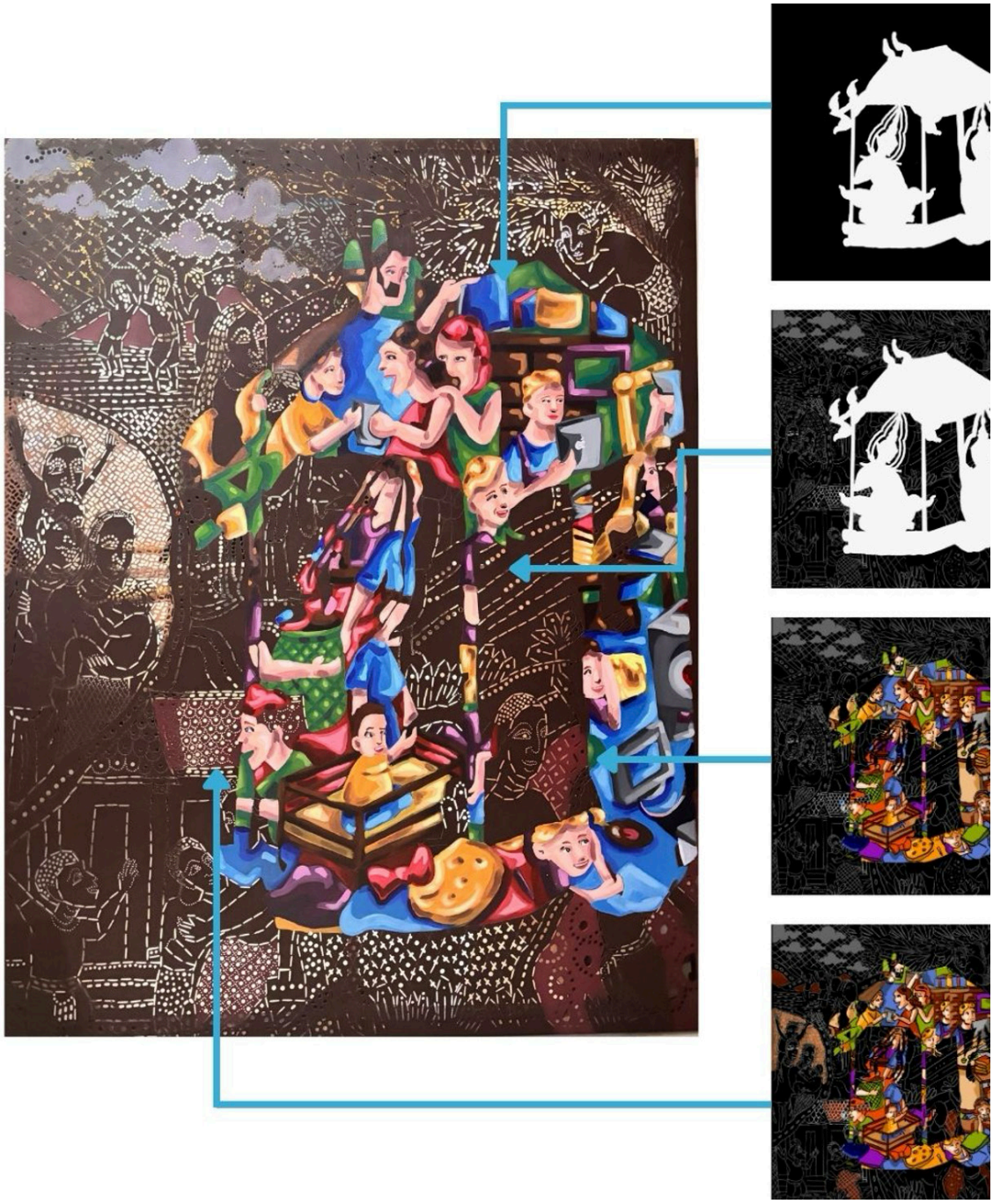


ภาพที่ 26
ขั้นตอนการออกแบบร่างผลงานชิ้นที่ 1



ภาพที่ 27

ภาพร่างผลงานจิตรกรรมชิ้นที่ 1 และหนังใหญ่วัดขนอนประเภท หนังง่า และหนังคเนจร นำมาเป็นข้อมูลในการออกแบบภาพร่าง โดยนำลักษณะท่าทางการสู้รบและการเดินทางมาดัดแปลงเพื่อสื่อถึงการก้าวไปข้างหน้าของสังคมไทยในปัจจุบัน



ภาพที่ 28
ขั้นตอนการออกแบบร่างผลงานชิ้นที่ 2



ภาพที่ 29

ภาพร่างผลงานจิตรกรรมชิ้นที่ 2 และหนังใหญ่วัดขนอนประเภท หนังเมือง นำมาเป็นข้อมูลในการออกแบบภาพร่าง โดยนำลักษณะของบ้านเรือน และธรรมชาติรอบข้างมาดัดแปลงเพื่อสื่อถึงลักษณะการเป็นอยู่ของคนในอดีต



ภาพที่ 30
ขั้นตอนการออกแบบร่างผลงานชิ้นที่ 3



ภาพที่ 31

ภาพร่างผลงานจิตรกรรมชิ้นที่ 3 และหนังใหญ่วัดขนอนประเภท หนังเมือง และหนังคเนจร ที่นำมาเป็นข้อมูลในการออกแบบภาพร่าง โดยนำลักษณะของยานพาหนะ และป่าไม้มาดัดแปลงเพื่อสื่อถึงลักษณะการประกอบอาชีพที่ได้ผลผลิตมาจากธรรมชาติ

ขั้นตอนที่ 3 การทดลองวัสดุ

ผู้วิจัยได้ทดลองสร้างผลงานจิตรกรรมสื่อผสมร่วมสมัยโดยแกะสลักลวดลายลงบนหนังสังเคราะห์ โดยใช้หนังผสมกับการระบายสี ซึ่งจากการทดลองสร้างสรรค์ผลงาน พบว่า การตอกหนังและติดลงไปบนแผ่นเฟรม เป็นการทำเทคนิคที่เหมาะสมกับผลงาน เนื่องจากแนวคิดในการทำงานใช้หนังใหญ่วัดขนอนเป็นตัวแทนที่สื่อถึงวิถีชีวิตความเป็นไทยในอดีต แต่ในทางกลับกันการติดหนังลงบนเฟรม ทำให้มองเห็นลวดลายของหนังที่ใช้ตุ๊ดตู่ตอกลงไปไม่ชัดเจน เนื่องจากเป็นเพราะพื้นของเฟรมและขนาดการเจาะตุ๊ดตู่ ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับลักษณะของหนังใหญ่วัดขนอน พบว่าหากไม่มีพื้นหลังทำให้แสงส่องจากด้านหลังและเห็นลวดลายได้ชัดเจนกว่า ดังนั้น ในการทำงานจริง ผู้วิจัยจึงใช้หนังแทนผ้าใบ ตอกหนังและระบายสีลงไปบนแผ่นหนังโดยตรงแทน





ภาพที่ 32 - 33
การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นทดลองด้วยเทคนิคการแกะสลักหนัง

ระยะที่ 3 การสร้างสรรค์ผลงานจริง

ขั้นตอนที่ 1 การเตรียมวัสดุ

ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานจริง โดยได้ทำการเตรียมโครงเฟรมขนาด 120 x 150 ซม. จำนวน 3 โครงเฟรม จัดเตรียมหนังสังเคราะห์ อุปกรณ์ตอกหนัง ได้แก่ ตุ๊ดตู่ตอกหนังขนาดต่าง ๆ เขียงไม้มะขาม คัตเตอร์ และค้อน เพื่อเตรียมสร้างสรรค์ลวดลายลงบนหนังสังเคราะห์ โดยวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานแต่ละชิ้น ประกอบด้วย

วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้สร้างสรรค์ผลงาน

หนังสังเคราะห์สีน้ำตาลเข้ม ขนาด 130 x 160 ซม.	เขียงไม้มะขาม	สีอะคริลิค
โครงเฟรม ขนาด 120 X 150 ซม.	ปากกาคาร์บอน	พู่กัน จานสี
ตุ๊ดตู่ตอกหนังวงกลม ขนาดกลางและขนาดเล็ก	ค้อนไม้	
ตุ๊ดตู่ตอกหนังเส้นตรง ขนาดกลาง	คัตเตอร์	

ขั้นตอนที่ 2 การทำผลงานภาพรวม

ผู้วิจัยนำโครงเฟรมและหนังสังเคราะห์มาทำเป็นเฟรม และใช้ปากกาคาร์บอนสำหรับการร่างภาพลงบนหนัง ซึ่งปากกาดังกล่าวสามารถใช้ผ้าชุบน้ำเช็ดออกได้หลังจากทำผลงานเสร็จเรียบร้อยแล้ว

ขั้นตอนที่ 3 การตอกหนัง

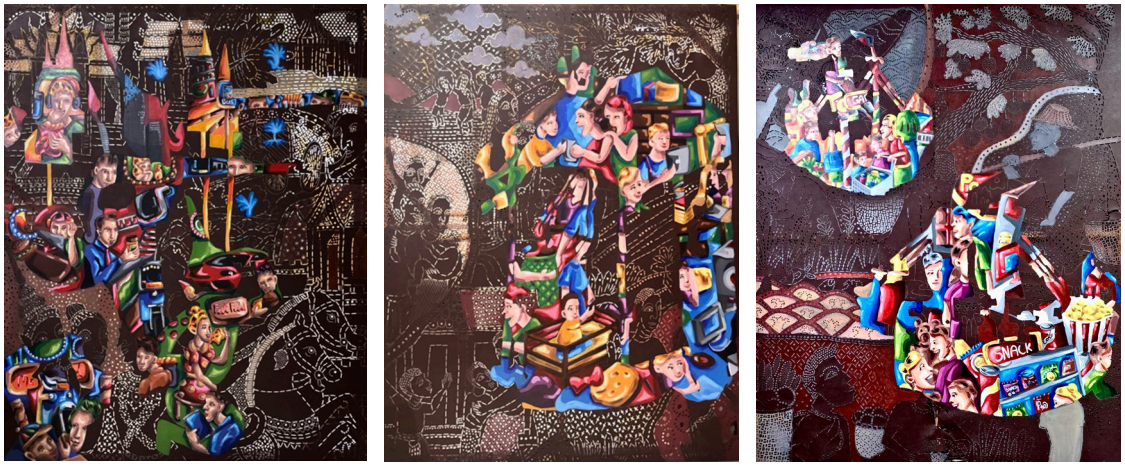
ผู้วิจัยนำหนังออกจากโครงเฟรม และใช้ตุ๊ดตู่ตอกหนัง เขียงไม้มะขาม คัตเตอร์ และค้อน ตอกลวดลายตามรอยที่ได้ร่างเอาไว้

ขั้นตอนที่ 4 การลงสีผลงาน

นำหนังสังเคราะห์ที่ตอกลวดลายเสร็จเรียบร้อยแล้วขึงกลับไปยังโครงเฟรมอันเดิม ลงสีบริเวณผลงานส่วนที่ใช้รูปแบบศิลปะลัทธิประชานิยม (Pop Art) โดยใช้สีอะคริลิคลงสีทับลงไปบนหนัง และทำการเก็บรายละเอียดให้เรียบร้อย

ขั้นตอนที่ 5 การเก็บรายละเอียดผลงาน

เก็บรายละเอียดของผลงานให้เรียบร้อย และใช้ผ้าชุบน้ำเช็ดคราบปากกาเขียนหนังออก



ภาพที่ 34 - 36

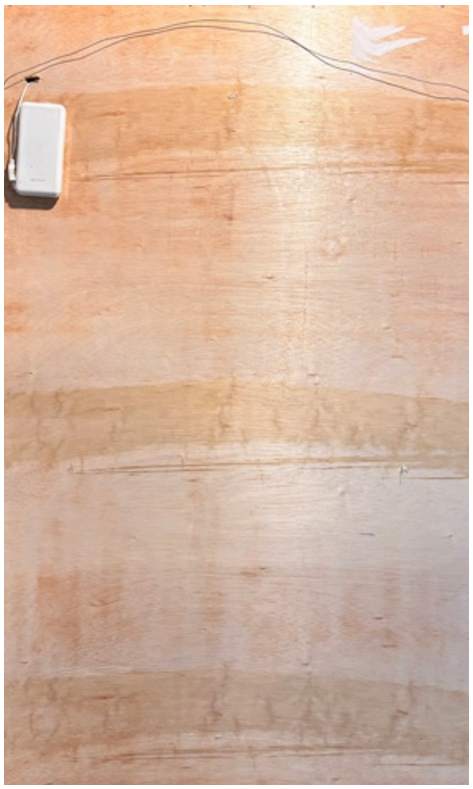
ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยทั้ง 3 ผลงาน หลังจากการเก็บรายละเอียดเรียบร้อยแล้ว

หมายเหตุ ภาพที่ 34 ได้รับรางวัลชมเชยจากการประกวดวาดภาพ MR.DIY 2025

ขั้นตอนที่ 6 การสร้างและติดตั้งกล่องไฟด้านหลังผลงาน

หลังจากเก็บรายละเอียดผลงานเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยได้ติดตั้งไฟด้านหลังผลงานเพื่อนำเสนอการแกะสลักหนัง จึงได้สร้างกล่องไฟติดด้านหลังผลงาน โดยสร้างกล่องไฟ 3 รูปแบบ ดังนี้

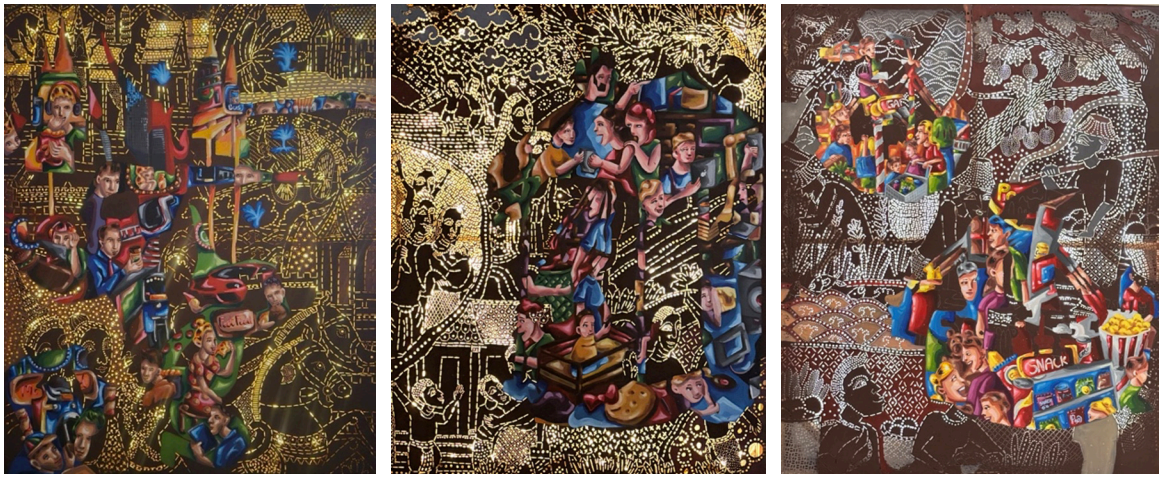
1. รูปแบบที่ 1 การใช้หลอดไฟวงกลมติดด้านหลังผลงาน ผู้วิจัยนำไฟวงกลมความยาว 5 เมตร จำนวน 2 เส้น ติดด้านหลังผลงาน พบว่า ผลงานมีความสว่างในปริมาณน้อย ทำให้เห็นลวดลายการแกะสลักหนังไม่ชัดเจน
2. รูปแบบที่ 2 การใช้หลอดไฟวงกลมติดด้านหลังงานร่วมกับการใช้แผ่นฟลอยด์ ผู้วิจัยนำไฟวงกลมความยาว 5 เมตร จำนวน 2 เส้น ติดด้านหลังผลงาน โดยเน้นบริเวณที่มีการแกะสลักหนัง หลังจากนั้นนำไม้กระดานขนาด 120 x 150 ซม. ติดฟลอยด์ห่ออาหารทั่วทั้งแผ่น เพื่อกระจายแสงสว่าง จากนั้นนำไม้กระดานติดด้านหลังผลงาน และเชื่อมต่อสายไฟกับเพาเวอร์แบงก์
3. รูปแบบที่ 3 การสร้างกล่องไฟโดยใช้ไฟ LED ผู้วิจัยได้สร้างกล่องไฟด้วยการใช้แผ่นอะคริลิคขนาด 120 x 150 ซม. จำนวน 1 แผ่น และใช้ไม้กระดานสร้างกล่องพร้อมทั้งติดตั้งไฟ LED จำนวน 4 เส้น ไว้ด้านในกล่อง จากนั้นทำการยึดติดกล่องไปเข้ากับเฟรม และติดตั้งรางถ่าน 2 กล่องด้านหลังผลงาน





ภาพที่ 37 - 38

ด้านหลังผลงานหลังจากการติดตั้งไฟ และการติดตั้งกล่องไฟ



ภาพที่ 39 - 41
ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยทั้ง 3 ผลงาน หลังจากการติดตั้งไฟทั้ง 3 รูปแบบ โดยเรียงตามลำดับ

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผลการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยสะท้อนวิถีชีวิตความเป็นไทยในยุคปัจจุบัน ผู้วิจัยได้นำประเด็นที่เกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ วิถีชีวิตความเป็นไทยในด้านสังคม ด้านครอบครัว และด้านเศรษฐกิจ ทั้งในอดีตและปัจจุบัน หนังใหญ่วัดขนอน และรูปแบบศิลปะลัทธิประชานิยม (Pop Art) สร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมสื่อผสมร่วมสมัย จำนวน 3 ผลงาน ซึ่งนำเสนอประเด็นการผสมผสานระหว่างสองวัฒนธรรมในด้านสังคม ด้านครอบครัว และด้านเศรษฐกิจ โดยมีรายละเอียดดังนี้

ผลงานชิ้นที่ 1 สังคมไทยในปัจจุบัน



ภาพที่ 42
ผลงานชิ้นที่ 1 สังคมไทยในปัจจุบัน

แนวคิดของผลงานสื่อถึงการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตกจนเกิดเป็นพหุวัฒนธรรม ซึ่งส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงลักษณะสังคมไทยในปัจจุบัน ทั้งในด้านการใช้ชีวิตที่มีความเร่งรีบและความสะดวกสบายที่เพิ่มมากขึ้น โดยผลงานใช้รูปแบบหนังใหญ่วัดขนอนเพื่อสื่อถึงลักษณะสังคมไทยในอดีต และใช้รูปแบบศิลปะลัทธิประชานิยม (Pop Art) เข้ามาผสมผสานลงบนลวดลายหนังใหญ่เพื่อนำเสนอการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมทั้งสอง

ภาพจับจิตรกรรมไทยที่เลือกนำมาใช้สร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยได้เลือกหนังใหญ่ประเภทหนังคเนจรและหนังง่า โดยนำลักษณะภาพจับที่มีท่าทางก้าวเดินเพื่อสื่อถึงการเดินไปข้างหน้าของสังคมไทย ในส่วนของศิลปะลัทธิประชานิยม (Pop Art) เป็นการนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับสังคมไทย โดยใช้วัฒนธรรมตะวันตกที่มักพบเห็นได้ในปัจจุบัน เช่น การทานอาหารจานด่วน (Fast Food) การใช้เครื่องมือสื่อสารและอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกซ์ การใช้ยานพาหนะที่เพิ่มความรวดเร็วและความสะดวกสบายในการเดินทาง รวมทั้งป้ายโฆษณาต่าง ๆ เพื่อสื่อให้เห็นลักษณะสังคมไทยที่เต็มไปด้วยความเร่งรีบ เมื่อเปรียบเทียบกับบริเวณหนังใหญ่ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ลวดลายของหนังใหญ่เพื่อนำเสนอวิถีชีวิตความเป็นไทยในอดีต เช่น การเดินทางโดยการใช้สัตว์เป็นยานพาหนะ สภาพบ้านเรือน และสิ่งแวดล้อมที่มีความแตกต่างจากสังคมไทยในปัจจุบัน

การใช้ทัศนธาตุในการสร้างสรรค์ผลงาน พบว่าผลงานมีการใช้จุดที่เกิดจากพื้นผิวของผลงานซึ่งมีลักษณะเรียงต่อกันจนเกิดเป็นเส้นและรูปร่างรูปทรงที่หลากหลาย อีกทั้งจุดที่เกิดขึ้นยังส่งผลต่อลักษณะพื้นผิวของผลงานที่เกิดขึ้นจากการเว้นช่องว่างระหว่างจุดแต่ละจุด ส่งผลให้พื้นผิวในแต่ละบริเวณของผลงานมีความแตกต่างกัน และช่วยเน้นจุดเด่นของผลงานให้เกิดความแตกต่างและชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะส่วนการระบายสีของผลงานช่วยส่งเสริมให้จุดเด่นของผลงานให้มีความชัดเจน รูปทรงที่เกิดจากการใช้สีมีลักษณะเป็นสามมิติ สร้างความแตกต่างจากรูปร่างที่เกิดจากการใช้จุด ในด้านการจัดองค์ประกอบของผลงานมีลักษณะแบบอสมมาตร การจัดวางจุดเด่นของภาพใช้ความแตกต่างกันระหว่างค่าน้ำหนักสีและพื้นหลัง ส่งผลให้ผลงานมีความน่าสนใจในการใช้ทัศนธาตุและการจัดองค์ประกอบของผลงาน

ผลงานชิ้นที่ 2 ครอบครัวยุคใหม่



ภาพที่ 43
ผลงานชิ้นที่ 2 ครอบครัวยุคใหม่

แนวคิดของผลงานสื่อถึงการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตก โดยเน้นการนำเสนอเกี่ยวกับลักษณะครอบครัวคนไทยที่เกิดการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากการเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตก ในด้านการดำเนินชีวิตของคนในครอบครัว และด้านการเลี้ยงดูบุตร ซึ่งยังคงใช้รูปแบบหนังใหญ่วัดขนอนและรูปแบบศิลปะลัทธิประชานิยม (Pop Art) เพื่อสื่อถึงการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตกที่ส่งผลมาถึงสถาบันครอบครัว

รูปแบบของผลงานที่ผู้วิจัยได้นำมาผสมผสานลงในผลงาน ได้เลือกใช้หนังใหญ่ประเภทหนังเมือง ซึ่งมีลักษณะของบ้านเป็นส่วนประกอบ เพื่อต้องการนำเสนอเกี่ยวกับลักษณะครอบครัวที่เปลี่ยนแปลงไป สำหรับศิลปะลัทธิประชานิยม (Pop Art) ผู้วิจัยได้นำเสนอเรื่องราวการใช้ชีวิตของครอบครัวไทยในปัจจุบัน ในด้านการใช้ชีวิตที่เร่งรีบของคนในครอบครัว และข้าวของเครื่องใช้ในบ้านที่มีความทันสมัยมากกว่าในอดีต ทั้งด้านการดำเนินชีวิตที่เรียบง่าย และข้าวของเครื่องใช้ที่มาจากธรรมชาติ จึงทำให้ผลงานแสดงความแตกต่างของครอบครัวไทยที่เปลี่ยนไปได้อย่างชัดเจน

การใช้ทัศนธาตุในการสร้างสรรค์ผลงาน มีความโดดเด่นจากการสร้างจุดที่เรียงต่อกันมีช่องว่างระหว่างจุดแต่ละจุด จนเกิดรูปร่างและพื้นผิวที่ปรากฏบนผลงาน การใช้สีในผลงานส่งผลต่อองค์ประกอบศิลป์ของผลงานจากการเลือกใช้ความแตกต่างระหว่างพื้นที่สีและส่วนพื้นหลัง จุดเด่นของวัตถุใช้สีสันที่โดดเด่นช่วยขับเน้นให้วัตถุในภาพมีลักษณะเป็นรูปทรงสามมิติ ซึ่งแตกต่างจากรูปร่างที่เกิดจากการใช้จุดที่มีลักษณะเป็นสองมิติ อีกทั้งการเลือกใช้สียังส่งผลให้เกิดความแตกต่างระหว่างพื้นหลังและจุดเด่นซึ่งนำไปสู่การสร้างความโดดเด่นของผลงาน

ผลงานชิ้นที่ 3 ค้าขายอย่างไทย



ภาพที่ 44
ผลงานชิ้นที่ 3 ค้าขายอย่างไทย

แนวคิดของผลงานสื่อถึงลักษณะเศรษฐกิจของไทยที่เปลี่ยนแปลงไปจากการเข้ามามีอิทธิพลของชาติตะวันตก โดยใช้รูปแบบการค้าขายของคนไทยในอดีตและคนไทยในปัจจุบันเพื่อนำเสนอการผสมผสานระหว่างสองวัฒนธรรม ซึ่งยังคงใช้หนังใหญ่วัดขนอนในการนำเสนอเรื่องราวการค้าขายของคนไทยในอดีตและใช้รูปแบบศิลปะลัทธิประชานิยม (Pop Art) เพื่อนำเสนอการค้าขายของคนไทยในปัจจุบัน

ผู้วิจัยได้เลือกใช้หนังเมือง และหนังคเนจร เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยเลือกใช้หนังใหญ่ประเภทหนังเมือง ที่มีลักษณะเกี่ยวข้องกับธรรมชาติ เนื่องจากเศรษฐกิจของไทยในอดีตมักใกล้ชิดกับธรรมชาติและการเกษตร สำหรับการนำเสนอเศรษฐกิจของไทยในปัจจุบัน ผู้วิจัยใช้ห้างสรรพสินค้าเป็นสัญลักษณ์ เนื่องจากห้างสรรพสินค้าเป็นแหล่งรวบรวมของใช้จำเป็นและสิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ อีกทั้ง

รูปแบบบรรจุภัณฑ์ของสินค้ายังมีลักษณะการออกแบบตามวัฒนธรรมตะวันตก จึงถือเป็นสถานที่ที่สามารถนำเสนอการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตกในด้านเศรษฐกิจได้ดี เมื่อเปรียบเทียบเศรษฐกิจของไทยในอดีตและในปัจจุบัน พบว่า การผสมผสานวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตกส่งผลต่อด้านเศรษฐกิจของไทย อีกทั้งยังส่งผลต่อวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยซึ่งทำให้คนในสังคมไทยมีความสะดวกสบายในการดำเนินชีวิตมากยิ่งขึ้น

การใช้ทัศนธาตุในการสร้างสรรค์ผลงาน มีความโดดเด่นในด้านการใช้จุดซึ่งนำไปสู่การเกิดทัศนธาตุการเกิดเส้นและพื้นผิวของผลงานจากการสร้างช่องว่างระหว่างจุดแต่ละจุด รวมทั้งการสร้างรูปร่างของวัตถุสิ่งของที่เกิดจากการใช้จุดเรียงต่อกันจนเกิดเป็นรูปร่างสองมิติ การจัดองค์ประกอบศิลป์ของผลงานเกิดการสร้างจุดเด่นเนื่องจากการเลือกใช้ขนาดรูปร่างและการเลือกใช้สีที่แตกต่างกันส่งผลต่อลักษณะของวัตถุที่เป็นสามมิติซึ่งแตกต่างจากวัตถุพื้นหลังที่เป็นสองมิติ ที่นำไปสู่การสร้างความแตกต่างระหว่างพื้นหลังและจุดเด่น

อภิปรายผล

ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยทั้ง 3 ชิ้น มีลักษณะเทคนิคที่คล้ายคลึงในด้านการแกะสลักหนัง และมีผลงานของศิลปินที่เกี่ยวข้องบางผลงานที่นำการผสมผสานระหว่างสองวัฒนธรรมที่แตกต่างกันมานำเสนอลงบนผลงาน แม้จะใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างสองวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างกัน แต่ผลงานที่เกี่ยวข้องใช้การผสมผสานของสองวัฒนธรรมเพื่อเสียดสีอิทธิพลของชาติตะวันตกมากกว่าการสะท้อนความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ในด้านการสร้างสรรค์ผลงาน จากการศึกษารูปแบบหนังใหญ่วัดขนอน และการศึกษาผลงานของศิลปินที่ได้นำวัสดุหนังมาใช้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย โดยผลงานของศิลปินที่ใช้หนังตะลุงเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ ชูศักดิ์ ศรีขวัญ, ไพโรจน์ ทองวั่น และสิทธิพงศ์ ปานสมทรง ผลงานของศิลปินที่ใช้หนังใหญ่เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ กฤษณวงศ์ ศิวะพราหมณ์สกุล ซึ่งการสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้หนังที่ได้รับแนวความคิดการสร้างสรรค์ผลงานจากหนังตะลุง และหนังใหญ่ ที่เป็นผลงานหัตถศิลป์ที่มีคุณค่าของไทย ถือเป็นการนำรากเหง้าของงานช่างประเพณีไทยมาใช้สร้างสรรค์ผลงาน (ธิติยา เฮงญาณเสวี, 2557: 801) ซึ่งเป็นการรื้อฟื้นคุณค่างานหัตถศิลป์ไทยในรูปแบบจิตรกรรมไทยร่วมสมัยเพื่อให้เข้ากับบริบทสังคมไทยในปัจจุบัน ผ่านการผสมผสานกับเทคนิควิธีการหรือแนวคิดที่มีความร่วมสมัย ส่งผลให้การสร้างสรรค์ผลงานโดยการใช้เทคนิคการแกะสลักหนัง เป็นการรักษาผลงานหัตถศิลป์ไทยผ่านการประยุกต์ใช้ร่วมกับแนวคิดสมัยใหม่

การสร้างสรรค์ผลงานนอกจากการใช้เทคนิคการแกะสลักหนังซึ่งได้แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานจากหนังใหญ่วัดขนอน การนำเสนอวิถีชีวิตความเป็นไทยในปัจจุบันผ่านการนำรูปแบบศิลปะลัทธิประชานิยม (Pop Art) มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน ทำให้นอกจากแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานมีความแตกต่างกันยังส่งผลให้ทัศนธาตุของผลงานมีความหลากหลาย โดยเฉพาะสีของผลงาน โดยบริเวณที่นำเสนอวิถีชีวิตความเป็นไทยในปัจจุบันมีโทนสีที่หลากหลายและมีสีสันที่สดใสกว่าบริเวณที่

นำเสนอวิถีชีวิตความเป็นไทยในอดีต ซึ่งสอดคล้องกับสภาพสังคมไทยในอดีตและปัจจุบัน ที่พบว่าในอดีตมักใช้วัสดุที่หาได้ในธรรมชาติ แตกต่างจากปัจจุบันที่มีการผลิตสินค้าที่ใช้โทนสีสดใส ซึ่งเป็นผลมาจากการรับวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาใช้ในชีวิตประจำวัน

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานผ่านการใช้หนังใหญ่วัดขนอน เพื่อนำเสนอการผสมผสานระหว่างสองวัฒนธรรม ได้แก่ วัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตก จนเกิดเป็นศิลปวัฒนธรรมไทยรูปแบบใหม่ที่แตกต่างจากอดีต ผู้วิจัยได้เลือกใช้รูปแบบศิลปะลัทธิประชานิยม (Pop Art) เป็นการนำเสนอวิถีชีวิตความเป็นไทยในปัจจุบัน ช่วยให้เห็นสภาพความเป็นจริงของวิถีชีวิตในปัจจุบันได้ชัดเจนยิ่งขึ้น เนื่องจากศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะรูปแบบลัทธิประชานิยม (Pop Art) นิยมนำสิ่งของอุปโภคบริโภคที่สามารถพบเห็นได้ในชีวิตประจำวันมาใช้สร้างสรรค์ผลงาน (ณรงค์ศักดิ์ นิลเขต, 2555: 93) โดยได้ศึกษาผลงานของศิลปินที่เกี่ยวข้องในลัทธิ ได้แก่ Andy Warhol, Roy Lichtenstein และศึกษาผลงานของศิลปินในลัทธิบาศกนิยม (Cubism) ซึ่งได้ศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงาน เทคนิควิธีการ และทัศนธาตุที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน จึงทำให้ได้รูปแบบผลงานศิลปะที่สามารถเป็นตัวแทนการสื่อสารถึงวิถีชีวิตไทยในปัจจุบันที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตกได้อย่างชัดเจน

การสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 3 ชิ้น ผู้วิจัยพบปัญหาเกี่ยวกับกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานจากการแกะสลักหนัง โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการลงสีผลงานก่อน แล้วจึงทำการแกะสลักหนัง ซึ่งส่งผลให้ผลงานเต็มไปด้วยฝุ่นผงติดอยู่เป็นจำนวนมาก และไม่สามารถทำความสะอาดออกได้หมด ทำให้ในการทำงานชิ้นต่อมาผู้วิจัยจึงแกะสลักหนังให้เสร็จเรียบร้อยก่อน แล้วจึงทำการลงสีผลงาน ซึ่งจากการสลับขั้นตอนการทำงานพบว่า ผลงานสะอาด มีฝุ่นผงเล็กน้อย นอกจากนี้ในการแกะสลักหนัง ยังพบปัญหาเรื่องความเรียบร้อยและความละเอียดของผลงาน ซึ่งผู้วิจัยได้แก้ไขปัญหาด้วยการเก็บรายละเอียดของส่วนที่ทำการแกะสลักหนังในขั้นตอนสุดท้ายของการทำงาน และเพิ่มรายละเอียดในการแกะสลักหนังเพิ่มมากยิ่งขึ้นในผลงานชิ้นถัดไป ปัญหาสุดท้ายในการสร้างสรรค์ผลงาน คือ การติดตั้งไฟด้านหลังผลงาน พบปัญหาเกี่ยวกับความสว่างของไฟที่ติดตั้งด้านหลังผลงาน ซึ่งได้มีการปรับแก้และทดลองใช้ไฟหลากหลายรูปแบบ เพื่อหาวิธีการสร้างกล่องไฟที่มีความสว่างมากที่สุด

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้

ผลงานจิตรกรรมสื่อผสมร่วมสมัยในการวิจัยครั้งนี้ ได้นำเสนอรูปแบบศิลปวัฒนธรรมไทยร่วมกับการนำเสนอวัฒนธรรมตะวันตก โดยการใช้หนังใหญ่วัดขนอนซึ่งถือเป็นหนึ่งในมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญของไทยร่วมกับใช้รูปแบบศิลปะลัทธิประชานิยม (Pop Art) เพื่อนำเสนอการผสมผสานระหว่างทั้งสองวัฒนธรรม โดยการใช้การแกะสลักหนังร่วมกับการวาดภาพระบายสี จึงทำให้การสร้างสรรค์ผลงานนี้สามารถเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีแนวคิดในการนำเสนอการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตก โดยอาจนำเสนอวิถีชีวิตความเป็นไทยในด้านอื่นที่เกิดการผสมผสานระหว่างสองวัฒนธรรม ซึ่งนำไปสู่การสะท้อนรูปแบบวิถีชีวิตความเป็นไทยที่ขึ้นในปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะในการศึกษาครั้งต่อไป

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ด้วยการแกะสลักหนัง ควรเปลี่ยนโครงเฟรม โดยอาจให้เค้าโครงของผลงานมีลักษณะคล้ายกับหนังใหญ่ และใช้การแขวนผลงานเพื่อให้แสงสามารถส่องมาจากด้านหลัง และเห็นร่องรอยการแกะสลักหนังได้ชัดเจน

หนังที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานเป็นหนังสังเคราะห์ที่ค่อนข้างบาง จึงทำให้พบปัญหาหนังขาดได้ง่าย ซึ่งหนังสังเคราะห์ในปัจจุบันมีหลายประเภทและมีลักษณะพื้นผิวให้เลือกหลากหลาย จึงควรเลือกประเภทของหนังที่มีความแข็งแรง คงทน เพื่อป้องกันการชำรุดเสียหายของผลงานในระหว่างการทำงานและการเก็บรักษาผลงานให้นานยิ่งขึ้น

บทสรุป

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อผสมร่วมสมัยเพื่อนำเสนอวิถีชีวิตความเป็นไทยในยุคปัจจุบันที่เกิดจากการผสมผสานวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตก โดยนำเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงานจากหนังใหญ่วัดขนอนมาใช้นำเสนอวิถีชีวิตความเป็นไทยในอดีต และผสมผสานรูปแบบศิลปะลัทธิประชานิยม (Pop Art) เพื่อนำเสนอวิถีชีวิตความเป็นไทยในปัจจุบัน ซึ่งการสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้หนังใหญ่วัดขนอนถือเป็นการนำรากเหง้าทางวัฒนธรรมกลับมาใช้ใหม่ และถือเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมผ่านการปรับเปลี่ยนให้มีความร่วมสมัย การสร้างสรรค์ผลงานดังกล่าวจึงเป็นการรวบรวมองค์ความรู้ทั้งในด้านเทคนิคการสร้างสรรค์ผลงานจากศิลปวัฒนธรรมไทยและการนำเสนอวิถีชีวิตความเป็นไทยในอดีตและปัจจุบัน ซึ่งสามารถนำไปต่อยอดทั้งในด้านการนำเสนอวิถีชีวิตความเป็นไทยในด้านอื่น ๆ หรือการพัฒนาเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงานผ่านการใช้หนังหรือวัสดุอื่นที่มีความหลากหลาย

บรรณานุกรม

กันทนา ใจสุวรรณ. (2563). วิถีชีวิตคนชนบทไทย ยุค 4.0. *วารสารปัญญาปณิธาน, 5*(1), 29-41. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/PPJ/article/view/242886/165436

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2562). หนังใหญ่วัดขนอน. https://ich-thailand.org/heritage/detail/629d76f2472e28a00d0bac35

ณรงค์ เส็งประชา. (2544). *วิถีไทย*. โอเดียนสโตร์.

ณรงค์ศักดิ์ นิลเขต. (2555). *วัฒนธรรมป๊อปในศิลปะป๊อปไทย ช่วง พ.ศ. 2523 – 2553* [วิทยานิพนธ์ปริญญา มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร]. คลังปัญญามหาวิทยาลัยศิลปากร https://sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/13274?locale-attribute=th

ณัฐนันท์ เลิศประดิษฐ์. (2563). *พหุวัฒนธรรมในจิตรกรรมสื่อประสม* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. คลังปัญญาจุฬาฯ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. https://doi.org/10.58837/CHULA.THE.2020.733

นันทนัช ชีวรติธรรม. (2540). *ผลกระทบของสนธิสัญญาเบอร์นี พ.ศ.2369 ต่อเศรษฐกิจไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น* [วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. คลังปัญญาจุฬาฯ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. https://doi.org/10.58837/CHULA.THE.1997.1089

ธิดารัตน์ แผลงไพรี, นัชชา ภูอองทอง, นารีรัตน์ คงเนียม, สาวิตรี บิดาทุม, และ นันทพันธ์ คดคง. (2565). ภูมิปัญญาท้องถิ่น : คุณค่าที่สังคมละเลย. *วารสารการบริหารนิติบุคคล และนวัตกรรมท้องถิ่น, 8*(8), 387-398. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/jsa-journal/article/download/255006/176537

ธิติยา เฮงญาณเสวี. (2557). การใช้วัสดุหนังในศิลปะไทยร่วมสมัย. *วารสารวิชาการ Veridian E-Journal ฉบับมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ และศิลปะ, 7*(1), 801 – 811. https://he02.tci-thaijo.org/index.php/Veridian-E-Journal/article/view/27408/23377

ประทวน วันนิจ และมนูญ สอนโพนงาม. (2565). วิกฤตวัฒนธรรมเปลี่ยนผ่านวิถีชีวิตสังคมไทยในยุคดิจิทัล. *วารสารวนัมฎองแหรกพุทธศาสตรปริทรรศน์, 9*(2), 117-126. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/Vanam_434/article/view/259582

วิภาภรณ์ อรุณปลอด. (2561). หนังใหญ่วัดขนอน: ภูมิหลังสภาพการณ์ และ การสืบสานมรดกทางวัฒนธรรม. *วารสารวิชาการ นวัตกรรมสื่อสารสังคม, 6*(2), 110-122. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/jcosci/article/view/169428

ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ. (ม.ป.ป.). *งานศิลปหัตถกรรมประเภทหนังใหญ่ - ตอกหนัง*. จาก https://cms.sacit.or.th/cms/uploads/categories/59b109c700b500daa9ef3a6769bc8c6f/_0876b473b87bf72cc9623016ecc2c515.pdf

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2546). *จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่*. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

Aroonplod, W. (2018). Nang Yai Shadow Play at Khanon Temple: Background, condition and heritage. *The Journal of Social Communication Innovation, 6*(2), 110-122. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/jcosci/article/view/169428 [In Thai]

Chewaratithum, N. (1997). *The impact of the Burney Treaty of 1826 on Thai economy during the early Bangkok period* [Master's thesis, Chulalongkorn University]. Chula Digital Collections. https://doi.org/10.58837/CHULA.THE.1997.1089 [In Thai]

Department of Cultural Promotion. (2019). *Nang Yai Wat Khanon*. https://ich-thailand.org/heritage/detail/629d76f2472e28a00d0bac35 [In Thai]

Eisenman, H. J. (2022). *Pop art*. Salem Press Encyclopedia, 2022, Research Starters. https://research.ebsco.com/c/3q5j6g/viewer/html/wdhpn36kef

Guptabutra, T. (2018). The Study of Form and Content of Intangible Culture in Thai Contemporary Art. *Humanities, Arts and Social Sciences Studies, 18*(1), 29-56. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/hasss/article/view/121283/92526

Hengyannasewee, T. (2014). Leathercraft in Thai Contemporary Art. *Veridian E-Journal, Silpakorn University (Humanities, Social Sciences and arts), 7*(1), 801-811. https://he02.tci-thaijo.org/index.php/Veridian-E-Journal/article/view/27408/23377 [In Thai]

Jaisuwan, K. (2020). Folkways of Thai Rural People in 4.0 Era. *Panna Panithan Journal, 5*(1), 29-41. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/PPJ/article/view/242886/165436 [In Thai]

Kunavichayanont, S. (2003). *Jak Siam Kaw Su Thai Mai (From Old Siam to New Thai,)* Silpakorn University. [In Thai]

Lertpradit, N. (2020). *Multiculturalism in mixed media painting* [Master's thesis, Chulalongkorn University]. Chula Digital Collections. https://doi.org/10.58837/CHULA.THE.2020.733 [In Thai]

Nilkhet, N. (2012). *Pop culture in Thai pop art during 1980 - 2010 A.D.* [Master's thesis, Silpakorn University]. Silpakorn University Repository. https://sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/13274?locale-attribute=th [In Thai]

Phaengpairee, T., Poongthong, N., Khongniam, N., Bidathum, S., & Kodkong, N. (2022). Local Wisdom: Value Neglected by Society. *Journal of Legal Entity Management and Local Innovation, 8*(8), 387-398. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/jsa-journal/article/download/255006/176537 [In Thai]

Sengpracha, N. (2001). *Thai Living*. Odeonstore. [In Thai]

The Support Arts and Crafts International Centre of Thailand. (n.d.). *NangYai Shadow Play*. https://cms.sacit.or.th/cms/uploads/categories/59b109c700b500daa9ef3a6769bc8c6f/_0876b473b87bf72cc9623016ecc2c515.pdf [In Thai]

Wannit, N., & Sonphonngam, M. (2022). Cultural Crisis Changing the Way of Life Thai Society in The Digital Age. *Journal of Buddhist Studies Vanam Dongrak, 9*(2), 117-126. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/Vanam_434/article/view/259582 [In Thai]

05

การเรียนรู้วิวรรธน์แห่งศิลปะสมัยใหม่สู่ศิลปะหลังสมัยใหม่และศิลปินผู้ทรงอิทธิพลต่อศิลปะหลังสมัยใหม่

พิสิฐ ตั้งพรประเสริฐ[1]
ดวงนภา ศรีนันทวงศ์[2]
ดวงรัตน์ ด่านไทยนำ[3]
บัญชา สุพรรณาลัย[4]

รับบทความ: 19 พฤศจิกายน 2568 / แก้ไข: 8 พฤษภาคม 2569 / ตอบรับตีพิมพ์: 9 มิถุนายน 2569

https://doi.org/10.69598/sbjfa283279

---

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ หลักสูตรศิลปศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร email: bangkokgraphic.com@gmail.com

[2] อาจารย์หลักสูตรศิลปศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร email: Srinanavong_D@su.ac.th

[3] อาจารย์ประจำสาขาการออกแบบกราฟิกและมัลติมีเดีย คณะวิศวกรรมศาสตร์และเทคโนโลยีอุตสาหกรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา email: duangrat.da@ssru.ac.th

[4] อาจารย์ประจำแผนการเรียนศิปกรรมและการออกแบบ ร.ร.สาธิตมหาวิทยาลัยศิลปากร (มัธยมศึกษา) มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเกี่ยวกับวิวัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่สู่ศิลปะหลังสมัยใหม่ รวมถึงการนำเสนอศิลปินผู้ทรงอิทธิพลต่อการพัฒนาศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ โดยอ้างอิงจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เช่น หนังสือ เอกสาร ตำรา และสื่อเทคโนโลยีร่วมสมัยที่น่าเชื่อถือ การศึกษานี้ให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์บทบาทของศิลปะในการแสดงออกทางวัฒนธรรม การปฏิเสธความเป็นทางการของศิลปะดั้งเดิม และการพัฒนากระบวนการเรียนรู้ทางศิลปะ ทั้งในเชิงการศึกษาและศิลปศึกษาที่ส่งเสริมให้ศิลปินรุ่นใหม่มีอิสระในการสร้างสรรค์ผลงาน ศิลปะสมัยใหม่ถูกสอนในเชิงการแสดงออกทางความคิด ขณะที่ศิลปะหลังสมัยใหม่สนับสนุนการเรียนรู้แบบวิพากษ์ โดยมุ่งเน้นการสำรวจประสบการณ์และมุมมองที่แตกต่างกันของศิลปินสามารถสรุปลักษณะเด่นที่สำคัญของศิลปะสมัยใหม่ได้โดยสังเขป 4 ลักษณะ ได้แก่ 1) เป็นศิลปะที่มีการใช้สีสดใสและใช้ฝีแปรงหนาๆ 2) มีการแสดงออกทั้งรูปร่างและรูปทรงที่เป็นนามธรรม 3) มีการสำรวจแนวคิดใหม่ เช่น การเคลื่อนไหว เวลา และพื้นที่ และ 4) ปฏิเสธคุณค่ากระแสหลักและเทคนิคดั้งเดิมในอดีต

ศิลปะหลังสมัยใหม่จุดเริ่มต้นเริ่มส่อเค้าจากศิลปะลัทธิคติดาดา (ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20, ค.ศ.1916-1923) ซึ่งเป็นกลุ่มผู้นำยุคแรก ๆ ของศิลปะหลังสมัยใหม่ ภาพรวมเป็นการต่อต้านสังคมและกฎเกณฑ์ความงามของศิลปะแบบดั้งเดิม โดยใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการกบฏต่อทุกสิ่งที่เคยมีมาในอดีต โดยนำสาระวัตถุสำเร็จรูปมาใช้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เช่น ผลงานประติมากรรมสำเร็จรูปโถปัสสาวะของมาร์เซล ดูชอง ซึ่งถือว่า เป็นผู้ที่มีอิทธิพลต่อศิลปินในศตวรรษที่ 20 และ 21

ลักษณะเฉพาะของศิลปะหลังสมัยใหม่ภาพรวม คือ 1) การต่อต้านและปฏิเสธแนวคิด วิธีการที่ถูกต้องในการสร้างงานศิลปะแบบดั้งเดิมและใช้จินตภาพจากวัฒนธรรมสมัยนิยมนำมาสร้างสรรค์งานศิลปะ 2) พหุนิยมเป็นชุดแนวคิดที่มีความแตกต่างจากแนวคิดในสังคม งานศิลปะหลังสมัยใหม่เป็นการสำรวจแนวคิดเกี่ยวกับความเป็นจริงเชิงอัตวิสัย คือ การยึดตนเองเป็นศูนย์กลาง ศิลปะหลังสมัยใหม่จึงมุ่งเน้นเอกลักษณ์ของศิลปินและเห็นว่าประสบการณ์ การตีความของแต่ละบุคคลต่อประสบการณ์นั้นมีค่า 3) มีการประชดประชันและการเสียดสี ทั้งใช้แนวทางที่ตลกขบขันในการสร้างงานศิลปะ ศิลปะหลังสมัยใหม่ได้รับแรงบันดาลใจจากรูปแบบศิลปะยุคก่อนๆ เช่น ลัทธิบาศกนิยม ลัทธิเหนือจริงและลัทธิคติดาดา

ศิลปินที่มีอิทธิพลต่อศิลปะหลังสมัยใหม่ อาทิ รอเบิร์ต เราเชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg, ค.ศ. 1925–2008) แอนดี วอร์โฮล (Andy Warhol, ค.ศ. 1928-1987) บาร์บารา ครูเกอร์ (Barbara Kruger, b. 1945) เจฟฟ์ คูนส์ (Jeff Koons, b. ค.ศ. 1955) แคโรลี ชนีมันน์ (Carolee Schneemann, ค.ศ. 1939–2019) ฌอง-มิเชล บาสเกีย (Jean-Michel Basquiat, ค.ศ. 1960-1988) และคนอื่น ๆ อีกหลายคน

คำสำคัญ: ศิลปะสมัยใหม่, ศิลปะหลังสมัยใหม่, ลัทธิคติดาดา, อิทธิพลศิลปิน, วิวัฒนาการศิลปะ

วิธีอ้างอิง

พิสิฐ ตั้งพรประเสริฐ์, ดวงนภา ศรีนันทวงศ์, ดวงรัตน์ ด่านไทยนำ และ บัญชา สุพรรณาลัย. (2569). การเรียนรู้วิวรรธน์แห่งศิลปะสมัยใหม่สู่ศิลปะหลังสมัยใหม่และศิลปินผู้ทรงอิทธิพลต่อศิลปะหลังสมัยใหม่. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 14*(1), 117-144. https://doi.org/10.69598/sbjfa283279

©2569 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

05

Learning the Evolution of Modern Art into Postmodern Art and the Artists Who Influenced Postmodern Art

Pisit Tangpornprasert[1]
Duangnapa Srinanavong[2]
Duangrat Danthainam[3]
Bancha Suphannalai[4]

Received: November 19, 2025 / Revised: May 8, 2026 / Accepted: June 9, 2026

https://doi.org/10.69598/sbjfa283279

[1] Assistant Professor, Art Education Program, Faculty of Education, Silpakorn University. email: bangkokgraphic.com@gmail.com

[2] Lecturer in Art Education Program, Faculty of Education, Silpakorn University. email: Srinanavong_D@su.ac.th

[3] Lecturer in Graphic Design and Multimedia, Faculty of Engineering and Industrial Technology, Suan Sunandha Rajabhat University. email: duangrat.da@ssru.ac.th

[4] Lecturer in the Fine Arts and Design program, Silpakorn University Demonstration School (Secondary Education)

Abstract

This article aims to study the evolution from modern art to postmodern art into postmodern art, including the presentation of influential artists who played a significant role in the development of postmodern art. The research draws on various sources such as books, documents, textbooks, and media of contemporary. This study emphasizes the analysis of the role of art in cultural expression, the rejection of traditional art formalities, and the development of artistic learning processes. Both in terms of education and art studies, these processes encourage new generations of artists to freely create their works. Modern art is taught with a focus on intellectual expression, while postmodern art supports critical learning, emphasizing the exploration of artists' diverse experiences and perspectives. The key characteristics of modern art can be summarized in 4 main points: 1) It is art that uses bright colors and thick brush strokes. 2) It expresses both form and abstract form. 3) It explores new ideas such as movement. time and space, and 4) reject the mainstream values and traditional techniques of the past.

For postmodern art, the starting point seems to be from Dadaism. (early 20th century, 1916-1923) which was the earliest group of leaders of postmodern art The overall picture is a rebellion against society and the beauty rules of traditional art. Using art as a tool to rebel against everything that has existed in the past. By using ready-made objects to create works of art, such as Marcel Duchamp's ready-made urinal sculpture, which is considered an influence on artists in the 20th and 21st centuries.

The main characteristics of postmodern art are: 1) resistance and rejection of ideas; The correct way to create traditional art and use imagery from popular culture to create art. 2) Pluralism is a set of ideas that are different from ideas in society. Postmodern art explores the idea of subjective reality, i.e. egocentrism. Postmodern art therefore focuses on the identity of the artist and sees the experience The individual's interpretation of the experience is valuable. 3) Irony and sarcasm. Both use a humorous approach to creating art. Postmodern art draws inspiration from earlier art styles such as Cubism. Surrealism and Dadaism

Artists who have influenced postmodern art include Robert Rauschenberg (1925–2008), Andy Warhol (1928–1987), Barbara Kruger (b. 1945), Jeff Koons (b. 1955), Carolee Schneemann (1939–2019), Jean-Mi Jean-Michel Basquiat (1960-1988), and many others.

Keywords: Modern art, Postmodern art, Dadaism, Artistic influence, Evolution of art

Citation

Tangpornprasert, P., Srinanavong, D., Danthainam D., & Suphannalai, B., (2026). The Evolution of Modern Art into Post-modern Art and the Artists Who Influenced Postmodern Art. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 14*(1), 117-144. https://doi.org/10.69598/sbjfa283279

© 2026 by the author(s). This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

บทนำ

อดีตราวกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถือว่าเป็นช่วงของศิลปะที่เรียกว่า “ศิลปะสมัยใหม่” (Modern Art) รวมทั้งเป็นจุดเริ่มต้นของความเป็นปัจเจกชนของศิลปินในการรังสรรค์ผลงานศิลปะและการแสดงออกอย่างอิสระ มีทั้งเสรีภาพในการคิด การทดลอง การค้นคว้า อย่างหลากหลาย ศิลปินในยุคนั้นต่างปรับเปลี่ยนมุมมองของตนและเห็นว่า ศิลปะนั้นมีคุณค่าและควรหลีกหนีจากการรับใช้สังคม ความเชื่อ ศาสนา ฯลฯ ในช่วงศตวรรษดังกล่าวนับว่า เป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในวงการศิลปะ ศิลปินสมัยใหม่ต่างปฏิเสธกรอบแนวคิดแบบดั้งเดิม หันกลับมาแสดงออกเพื่อตอบสนองหลักคิดของตน ตามแนวคิดที่แพร่หลายมาตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 คือ “ศิลปะเพื่อศิลปะ” (Art for art sake) ซึ่งคำๆ นี้เป็นคำที่ต้องการอธิบายถึงงานศิลปะที่เกิดจากความเป็นปัจเจกชนของศิลปินว่า มีคุณค่า บริสุทธิ์ และปฏิเสธการทำงานตามความชอบของผู้ว่าจ้างในระบบทุนนิยม การรังสรรค์ผลงานจึงเกิดรูปแบบศิลปะที่หลากหลายในรูปลักษณ์ของลัทธิศิลปะรูปแบบต่างๆ มากมาย จนกระทั่งถึงช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 (ค.ศ. 1950) จึงวิวรรธน์เข้าสู่ศิลปะหลังสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยต่อไป

“ศิลปะ” คือ ภาพสะท้อนเส้นทางแห่งมนุษย์ในสังคมที่แปรเปลี่ยนตามยุคสมัย วิวัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ไปสู่ศิลปะหลังสมัยใหม่ ไม่เพียงเป็นการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบและเทคนิคในงานสร้างสรรค์เท่านั้น แต่ยังเป็นจุดเปลี่ยนที่เชื่อมโยงความคิด กระบวนทัศน์ และแรงผลักดันทางสังคม วัฒนธรรม อัตลักษณ์ และการเมืองในระดับมหภาค ปัจจุบัน ศิลปะมิใช่เพียงวัตถุเพื่อการมองเห็น แต่คือพื้นที่ส่งต่อความคิด ความหมาย และเสียงจากหลากหลายกลุ่มชน ทุกมิติของการเปลี่ยนแปลงในศิลปะล้วนเป็นกระบวนการเติบโตจากรากฐานเดิม สู่ขอบเขตใหม่ที่ขยายศักยภาพและบทบาทของศิลปินและผู้รับสารในสังคมร่วมสมัย

ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) เกิดขึ้นปลายศตวรรษที่ 19 ในสังคมที่เทคโนโลยีอุตสาหกรรมพัฒนาอย่างรวดเร็ว ผู้คนเริ่มประสบชีวิตด้วยมุมมองใหม่ ๆ ได้รับแรงบันดาลใจจากวิทยาศาสตร์ และปรัชญาแห่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคม เช่น ปรากฏการณ์เรเนซองส์ที่นำหลัก Perspective Drawing และองค์ความรู้ทางวิทยาศาสตร์มาปรับกับศิลปะ ทำให้เทคนิคและรูปแบบของศิลปะถูกสำรวจและทดลองอย่างอิสระ John G. Rand ผู้คิดค้นสีน้ำมันแบบหลอดช่วยส่งเสริมศิลปินให้อิสระในการสร้างสรรค์ผลงานมากขึ้น ปรากฏการณ์นี้ผลักดันให้ศิลปินรุ่นใหม่เกิดขึ้นมากมาย เช่น Pablo Picasso, Claude Monet, Édouard Manet, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat, Vincent van Gogh, Henri Matisse, Gustav Klimt และ Salvador Dalí

ศิลปินกลุ่มนี้ได้สร้างขอบเขตใหม่ของศิลปะ ตั้งแต่ Post-Impressionism, Semi-Abstract, Surrealism, Abstract Expressionism จนถึงการทดลองทางเทคนิคเช่น Action Painting หรือ Bricolage ที่ใช้องค์ประกอบอันหลากหลายมาเป็นเครื่องมือส่งสารผ่านงานศิลปะโดยไม่ยึดติดกับแนวคิดเก่า ๆ “Art for art’s sake” กลายเป็นปรัชญาสำคัญแห่งยุคที่เน้นการสร้างสรรค์อิสระ เปิดกว้างต่อการแสดงออกของศิลปินแต่ละคน

ทว่ายุคสมัยใหม่มิได้หยุดอยู่เพียงการพัฒนาเทคนิคในงานวาดภาพแต่เกิดการตั้งคำถามต่อคุณค่าดั้งเดิมของศิลปะ เกิดกลุ่มศิลปินที่ไม่ยอมรับระเบียบหรือแนวทางจากอดีต เช่น กลุ่มคติดาดาในช่วงปี ค.ศ. 1916-1923 โดย Marcel Duchamp นำภาชนะธรรมดา (Ready-Made Object) มาสร้างเป็นผลงานศิลปะ (“Fountain” ค.ศ.1917) สะท้อนแนวคิดต่อต้านศิลปะวิจิตรแบบเดิม ๆ และเปิดพื้นที่วิพากษ์สังคมอย่างตรงไปตรงมา Dadaism ถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ส่งเสริมแนวคิดเสรีในศิลปะ ย้ำให้เห็นว่างานศิลปะสามารถเป็นอะไรก็ได้ขึ้นอยู่กับการสร้างความหมายโดยศิลปินและผู้ชม



ภาพที่ 1

Fountain by Marcel Duchamp, 1917

ที่มา: https://shorturl.asia/IADOx (เข้าถึงเมื่อ 04 ธันวาคม 2568)

เมื่อเข้าสู่ยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern Art) ศิลปะยิ่งขยายขอบเขตและความหมายอย่างกว้างไกล ยุคนี้เน้น “Pluralism” หรือความหลากหลายทางความคิด มุมมอง และการตีความ ศิลปะจึงมิได้ผูกติดกับมาตรฐานกลางหรือกระบวนทัศน์ใดอีกต่อไป ผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่จำนวนมากผสมผสานระหว่างแนวคิด รูปแบบ และวัฒนธรรมสมัยนิยม เช่น การใช้ภาพสินค้าชื่อดังในชีวิตประจำวัน การวิพากษ์ปัญหาสังคมผ่านตัวหนังสือและภาพถ่าย การพัฒนาเทคนิค Collage, Montage, Assemblage ฯลฯ สำคัญคือศิลปินยุคนี้ต่างเห็นคุณค่าของประสบการณ์เฉพาะบุคคล เป็นพื้นที่สำหรับการนำเสนออัตลักษณ์ การเสียดสี การยั่วเย้า และการตั้งคำถามต่อขนบศิลปะ

ศิลปินผู้ทรงอิทธิพลในยุคหลังสมัยใหม่ อาทิ Robert Rauschenberg (Combines), Andy Warhol (Pop Art, Campbell's Soup Cans), Barbara Kruger (ภาพ–ตัวหนังสือ: "I shop therefore I am"), Jeff Koons (ประติมากรรม Balloon Dog, Rabbit: Neo-Pop), Carolee Schneemann (Body Art), Jean-Michel Basquiat (Contemporary Urban) ฯลฯ ล้วนมีบทบาทสำคัญในการตีขอบเขตใหม่ให้กับศิลปะ เน้นการใช้สื่อใหม่ เทคนิคใหม่ และประเด็นปัญหาในสังคมร่วมสมัย ผลงานของศิลปินเหล่านี้มิได้มีหน้าที่เพียงสร้างความงามหรือรูปลักษณ์เท่านั้น แต่กำลังตั้งคำถาม และวิพากษ์ต่อคุณค่าของสังคมการบริโภคและวัฒนธรรมร่วมสมัยโดยตรง



ภาพที่ 2

New York, New York, created by Jean-Michel Basquiat in 1981.

ที่มา: https://shorturl.asia/3kYFp (เข้าถึงเมื่อ 04 ธันวาคม 2568)

เมื่อมองในมิติทางสังคมและวัฒนธรรม การเปลี่ยนผ่านจากศิลปะสมัยใหม่ไปสู่ศิลปะหลังสมัยใหม่ สะท้อนถึงความเปลี่ยนแปลงของโลกยุคอุตสาหกรรมสู่โลกยุคข้อมูลข่าวสาร ผู้คนเข้าถึงสื่อและเทคโนโลยีมากขึ้น สามารถผลิต ร่วมสร้าง และเผยแพร่เนื้อหาศิลปะแบบไร้ขอบเขต ทำให้ประเด็นทางศิลปะมิได้ถูกควบคุมโดยสถาบันหรือสายศิลปินกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งอีกต่อไป ประเด็นเรื่อง เพศ ชาติพันธุ์ สังคม การเมือง การบริโภค และความหลากหลายทางวัฒนธรรมกลายเป็นหัวใจสำคัญของยุคนี้

ผลงานตัวอย่างเช่น “Fountain” (Duchamp), “Campbell’s Soup Cans” (Warhol), “I shop therefore I am” (Kruger), “Balloon Dog” (Koons), “Untitled” (Basquiat) ฯลฯ ถูกนำเสนอผ่านแกลเลอรี่ พิพิธภัณฑ์ และพื้นที่ออนไลน์ สร้างบทสนทนาและความขัดแย้งทางความคิดได้อย่างกว้างขวาง การวิเคราะห์ความหมายและแนวทางของผลงานเหล่านี้จึงเป็นเครื่องมือสำคัญในการเปิดพื้นที่สังคมและวัฒนธรรมให้เกิดการเรียนรู้ ถ่ายทอดประสบการณ์ และสร้างจินตนาการใหม่อย่างต่อเนื่อง



ภาพที่ 3

I shop therefore I am by Barbara Kruger, 1987

ที่มา: https://shorturl.asia/2MpnC (เข้าถึงเมื่อ 04 ธันวาคม 2568)

กล่าวโดยสรุป บทนำของบทความนี้ต้องการนำเสนอภาพรวมเรียนรู้การเติบโตและเปลี่ยนผ่านของศิลปะในแต่ละยุค ตั้งแต่จุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ผ่านยุคหลังสมัยใหม่ที่เน้นเสรีภาพ ความหลากหลายและการตั้งคำถามต่อขอบเขตเดิมทั้งในแง่รูปลักษณ์ เทคนิค และคุณค่า ศิลปินในแต่ละยุค คือ ผู้ถ่ายทอดประสบการณ์ความคิดสร้างสรรค์ ผลักดันบทบาทของศิลปะให้กลายเป็นพื้นที่การเรียนรู้และสื่อสารระหว่างปัจเจกบุคคล สังคม และวัฒนธรรมอย่างไร้ขอบเขต เป้าหมายสูงสุดของงานศิลปะ คือ การกระตุ้นให้มนุษย์ตั้งคำถาม เข้าใจ และเปิดรับประสบการณ์ใหม่ ๆ ในทุกยุคทุกสมัย

การก้าวเข้าสู่ศิลปะสมัยใหม่

ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นช่วงแห่งยุคปฏิวัติอุตสาหกรรม และเป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่ทำให้วิถีการดำเนินชีวิตของมนุษย์เปลี่ยนแปลงไป มีกระบวนการผลิตสิ่งต่าง ๆ ได้อย่างรวดเร็วและเป็นจำนวนมากที่เรียกว่า “สายการประกอบ” คือ ระบบสายพาน (Assembly Line) การพัฒนาด้านอุตสาหกรรม วิทยาศาสตร์ เศรษฐกิจ การปกครองในระบอบประชาธิปไตย ฯลฯ ได้ส่งผลต่อกระบวนการคิด ความเชื่อ การเมือง เศรฐกิจ วัฒนธรรมและศาสตร์ต่างๆ โดยเฉพาะศาสตร์ด้านศิลปะได้ส่งผลกระทบต่อหลักการคิด การเปลี่ยนแปลงไปสู่การแสดงออกที่แตกต่างกันอย่างมากมาย (สิทธิธรรม โรหิตะสุข, 2564: 7)

การปฏิวัติอุตสาหกรรม (Industrial Revolution) เกิดขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 ถึงต้นศตวรรษที่ 19 นับว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในกระบวนการผลิตและโครงสร้างทางเศรษฐกิจ โดยเริ่มจากในสหราชอาณาจักรและต่อมาได้แพร่ขยายไปยังสหรัฐอเมริกาและประเทศพัฒนา ซึ่งเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านจากเศรษฐกิจเกษตรกรรมที่ใช้แรงงานคนไปสู่เศรษฐกิจอุตสาหกรรมที่มีลักษณะเฉพาะ คือ การใช้เครื่องจักรและการผลิตในโรงงาน (Jeff, 2024)

ผลกระทบจากการปฏิวัติอุตสาหกรรมดังกล่าวได้เป็นสาเหตุสำคัญในการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในทุก ๆ ด้าน โดยเฉพาะด้านสังคมซึ่งมีผลกระทบต่อการดำรงชีวิตทำให้เมืองต่าง ๆ เจริญรุ่งเรืองและขยายตัวขึ้นอย่างรวดเร็ว ผู้คนต่างเริ่มหันหลังให้กับถิ่นฐานของตนก้าวเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรม ฯลฯ จึงเป็นสาเหตุหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางสังคม

สำหรับทางด้านศิลปะได้เกิดการเปลี่ยนแปลงมีการค้นพบ เช่น ในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) ศิลปินได้นำหลักการทัศนมิติมาใช้ในการเขียนภาพทัศนียวิทยา (Perspective Drawing) ปี ค.ศ. 1666 เซอร์ ไอแซก นิวตัน (Sir Isaac Newton, ค.ศ. 1642-1727) นักฟิสิกส์ได้ค้นพบคุณสมบัติของแสง สีขาว การหักเหของแสง ได้ทดลองให้แสงผ่านแท่งแก้วปริซึมพบว่า เกิดเป็นสเปกตรัมของแสงสีต่าง ๆ 7 สี ที่เรียกว่าสีรุ้ง รวมทั้ง จอห์น จี. แรนด์ (John G. Rand, ค.ศ. 1801-1873) จิตรกรชาวอเมริกัน ได้ประดิษฐ์หลอดสีจากดีบุกทำให้เก็บสีน้ำมันไว้ได้นาน ศิลปินสามารถนำสีออกไปวาดภาพนอกห้องทำงานศิลปะ นับว่าเป็นการปฏิวัติวงการศิลปะโดยเฉพาะหลอดสีของแรนด์ ถือว่าเป็นส่วนสำคัญที่ก่อให้เกิดศิลปะแบบ “อิมเพรสชันนิสม์”

จากปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ทัศนะต่าง ๆ ของศิลปิน รูปแบบของงานศิลปะ ฯลฯ ได้มีการพัฒนา มีความชัดเจนมากขึ้น แปลกใหม่ แตกต่าง หลากหลายและห่างไกลจากศิลปะในอดีตอย่างสิ้นเชิง รูปลักษณ์ความแปลกใหม่ดังกล่าว นับว่าเป็นการก้าวเดินสู่แนวทางการศึกษา ค้นคว้า เชิงทดลอง สิ่งใหม่ๆ ปฏิเสธคุณค่าสุนทรียะแบบคลาสสิกที่นิยมเทคนิคแบบดั้งเดิมตามหลักวิชาการ ทำให้เกิดรูปแบบศิลปะรูปธรรมใหม่จนถึงศิลปะนามธรรม สุนทรียะจึงขึ้นอยู่กับรูปแบบ ลัทธิ การแสดงออก

ด้านรูปทรง อารมณ์ แสง สีและทัศนธาตุ มีทั้งแบบเหมือนจริง กึ่งเหมือนจริง เหนือจริง จนถึงนามธรรม กระบวนการขับเคลื่อนศิลปะสมัยใหม่ที่สำคัญ ได้แก่ อิมเพรสชันนิสม์ เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ ลัทธิบากศกนิยม ลัทธิโฟวิสม์ ลัทธิคติดาดา ลัทธิเหนือจริง ลัทธิแนวนามธรรม ฯลฯ ศิลปินสมัยใหม่ที่ทรงอิทธิพล ได้แก่ ปาโบล ปีกัสโซ (Pablo Picasso, ค.ศ. 1881-1973) วาซิลี คันดินสกี (ค.ศ. 1866 -1944) ซาลวาดอ ดาลี (Salvador Dali, ค.ศ. 1904-1989) มาร์เซล ดูชอง (Marcel Duchamp, ค.ศ. 1887-1968) ฯลฯ (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ, 2566: 5) งานศิลปะดังกล่าว ได้มีบทบาทก้าวเดินบนถนนแห่งศิลปะอันยาวนานมากว่าหนึ่งศตวรรษ และได้พัฒนารูปแบบศิลปะให้มีความหลากหลายซึ่งไม่เคยปรากฏมีมาก่อน

ลักษณะเด่นของศิลปะสมัยใหม่

สรุปโดยสังเขปได้ ดังนี้ ศิลปะสมัยใหม่โดยรวมมีลักษณะสำคัญ 4 ลักษณะ กล่าวคือ 1) เป็นศิลปะที่มีการใช้สีสดใสและใช้ฝีแปรงหนา ๆ 2) มีการแสดงออกทั้งรูปร่างและรูปทรงที่เป็นนามธรรม 3) มีการสำรวจแนวคิดใหม่ๆ เช่น การเคลื่อนไหว เวลาและพื้นที่ และ 4) ปฏิเสธคุณค่ากระแสหลักและเทคนิคแบบดั้งเดิม (DeGuzman, 2023) ซึ่งสามารถอธิบายได้ ดังนี้

1. การใช้สีที่สดใสและใช้ฝีแปรงหนาๆ อาทิ ลัทธิประทับใจยุคหลัง (Post-Impressionism) เช่น ผลงานของ ปอล เซซาน (Paul Cézanne, ค.ศ. 1839-1906) ฟินเซนต์ ฟาน ก็อก (Vincent van Gogh, ค.ศ. 1853-1890) อองรี มาตีส (Henri Matisse, ค.ศ. 1869-1954) ฯลฯ



ภาพที่ 4

The Dance by Henri Matisse, 1931

ที่มา: ภาพถ่ายโดย พิสิฐ ตั้งพรประเสริฐ (ผู้เขียน)

2. การแสดงออกทั้งรูปทรงและรูปร่างที่เป็นนามธรรม สามารถแสดงออกด้วยรูปแบบตัดทอนทั้งรูปแบบกึ่งนามธรรม (Semi-Abstract) เช่น ลัทธิบาศกนิยม ได้แก่ ผลงานของ ปาโบล ปีกัสโซ (Pablo Picasso, ค.ศ. 1881-1973) ชอร์ช บราก (Georges Braque, ค.ศ. 1882-1963) ชอง เมตแซงเช (Jean Metzinger, ค.ศ. 1883-1956) การแสดงออกในรูปแบบเหนือความเป็นจริงในลัทธิเหนือจริง (Surrealism) เช่น ผลงานของ ซาลวาดอ ดาลี (Salvador Dali, ค.ศ. 1904-1989) เรอเน่ มากริตต์ (René Magritte, ค.ศ. 1898-1967) ฯลฯ และการแสดงออกรูปแบบนามธรรมที่แสดงเฉพาะทัศนธาตุ องค์ประกอบของภาพ และการแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกในแนวนามธรรม เช่น ผลงานของ วาชิลี คันดินสกี (Wassily Kandinsky, ค.ศ. 1866 -1944) พีต มอนดรีอัน (Piet Mondriaan ค.ศ. 1872- 1944) เป็นศิลปะแบบนามธรรมเรขาคณิตหรือลัทธิสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม (Abstract Expressionism) ได้แก่ผลงานของ แจ็กสัน พอลล็อก (Jackson Pollock, ค.ศ.1912–1956) ที่เรียกว่า “กัมมันตจิตรกรรม (Action Painting) ผลงานจิตรกรรมของ เอดวาร์ด มุงก์ (Edvard Munch, ค.ศ. 1863-1944) เอก็อน ชีเลอ (Egon Schiele, ค.ศ. 1890-1918) วิลเลม เดอ คูนิง (Willem de Kooning, ค.ศ. 1904–1997) ฯลฯ เป็นต้น



ภาพที่ 5

Jealousy by Edvard Munc, 1913

ที่มา: ภาพถ่ายโดย พิสิฐ ตั้งพรประเสริฐ (ผู้เขียน)

3. มีการสำรวจแนวคิดใหม่ๆ เช่น การเคลื่อนไหว เวลาและพื้นที่ ศิลปินสมัยใหม่ต่างมีความคิดอิสระ มีความต้องการแสดงออกในรูปแบบที่แปลกใหม่ ด้วยการสำรวจแนวคิดใหม่ๆ เพื่อพัฒนางานตามที่ศิลปินคิด ทดลอง เกิดศิลปะรูปลักษณ์ใหม่ เกิดการเคลื่อนไหวในช่วงที่ต่างเวลาและขับเคลื่อนไป เช่น ผลงานของ พอล เซซาน (Paul Cézanne, ค.ศ. 1839-1906) ฟินเซนต์ ฟาน ก๊อก (Vincent Van Gogh, ค.ศ. 1853-1890) วาชิลี คันดิสกี (Wassily Kandinsky, ค.ศ. 1866-1944) ปาโบล ปีกัสโซ (Pablo Picasso, ค.ศ. 1881-1973) อองรี มาติส (Henri Matisse, ค.ศ. 1869-1954) กุสตาฟ คริมท์ (Gustav Klimt, ค.ศ. 1862-1918) ซานวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali, ค.ศ. 1904-1989) ฯลฯ ต่างมีการแสดงออกหลากหลายรูปแบบ แตกต่างกัน



ภาพที่ 6

Montagne Sainte-Victoire by Paul Cézanne, 1888-1890.

ที่มา: ภาพถ่ายโดย พิสิฐ ตั้งพรประเสริฐ (ผู้เขียน)

4. ปฏิเสธคุณค่ากระแสหลักและเทคนิคดั้งเดิมตามหลักวิชาการ หลีกหนีแนวการเขียนภาพที่เกี่ยวกับศาสนาสู่เรื่องราวชีวิตสามัญชน ธรรมชาติและเนื้อหาทั่ว ๆ ไป เช่น ผลงานของ โกลด โมเน (Claude Monet, ค.ศ. 1840-1920) เอดูอาร์ มาเน (Édouard Manet ค.ศ. 1832-1883) ปอล โกแกง (Paul Gauguin, ค.ศ. 1848-1903) ชอร์ช เซอรา (Georges Seurat, ค.ศ.1859-1891) ฯลฯ

ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า ศิลปะสมัยใหม่เป็นคำที่ใช้เรียกการสร้างงานศิลปะตั้งแต่ช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 จนถึงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 ผลงานมีลักษณะเป็นสากล ทั้งเป็นการเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของศิลปิน เน้นความคิดสร้างสรรค์เป็นสำคัญ ลักษณะสำคัญของงานศิลปินสมัยใหม่จะมีปฏิกิริยาโต้ตอบต่อโลกภายนอกเฉพาะตน เพื่อการค้นหาความฝันและสร้างโลกทัศน์ใหม่ด้วยวัสดุและเทคนิควิธีการใหม่ ๆ แปลกไปจากเดิม ศิลปะสมัยใหม่จึงมีรูปแบบเฉพาะของศิลปินแต่ละคน แต่ละกลุ่ม ซึ่งมีแนวคิด เทคนิค วิธีการที่แตกต่างกันอย่างหลากหลายการแสดงออกอาจสะท้อนความประทับใจในความงามตามธรรมชาติ, สิ่งแวดล้อม, สภาพสังคมหรือแสดงสภาวะทางอารมณ์ของศิลปิน ฯลฯ การสนับสนุนงานศิลปะไม่จำกัดอยู่ที่ชนชั้นสูงหรือนายทุน แต่สามารถตอบสนองต่อประชาชนโดยทั่วไป ด้วยสาเหตุดังกล่าวศิลปะสมัยใหม่จึงมีผลกระทบอันยาวนานต่อการวิวรรธน์วัฒนธรรมทางการมองเห็นและยังคงมีอิทธิพลต่อศิลปะหลังสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยในปัจจุบัน



ภาพที่ 7

Heavy Sea at Pourville by Claude Monet, 1897

ที่มา: ภาพถ่ายโดย พิสิฐ ตั้งพรประเสริฐ (ผู้เขียน)

การวิวรรธน์เข้าสู่ศิลปะหลังสมัยใหม่ (Postmodern Art)

ทัศนะศิลปะสมัยใหม่ดังกล่าวข้างต้นได้ดำเนินมานานกว่าหนึ่งร้อยปี จนกระทั่งถึงช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 (ค.ศ. 1950) ได้เกิดการเคลื่อนไหวทางศิลปะระรอกใหม่ที่เริ่มมีการขัดแย้งและมีปฏิกิริยาต่อต้านกับงานศิลปะสมัยใหม่ที่เกิดขึ้นมาช้านาน แนวคิดศิลปะที่เกิดขึ้นใหม่นี้เรียกว่า “ศิลปะหลังสมัยใหม่”

จุดเริ่มต้นของศิลปะหลังสมัยใหม่เริ่มส่อเค้าจากศิลปะลัทธิคติดาดา (Dadaism) ซึ่งเป็นกลุ่มผู้นำยุคแรก ๆ ของศิลปะหลังสมัยใหม่ ลัทธิศิลปะดังกล่าวเกิดขึ้นในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 (ค.ศ.1916-1923) ภาพรวมเป็นการต่อต้านสังคมและกฎเกณฑ์ความงามของศิลปะแบบดั้งเดิมที่ยอมรับกันทั่วไป โดยใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการกบฏต่อทุกสิ่งที่เคยมีมาในอดีต ท้าทายแนวความคิดศิลปะในยุคเดียวกัน โดยนำสาระวัตถุสำเร็จรูปมาใช้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ทำให้ศิลปะลักษณะดังกล่าวถูกตั้งคำถามต่อแนวความคิดอันเกี่ยวกับโลกของศิลปะและก่อให้เกิดการถกเถียงกันมากมาย ตัวอย่างเช่น ศิลปินชาวฝรั่งเศส มาร์เซล ดูชอง (Marcel Duchamp, ค.ศ. 1887-1968) กับผลงานชื่อ น้ำพุ (Fountain, ค.ศ. 1917) ประติมากรรมสำเร็จรูป (โถปัสสาวะ) ได้นำมาจัดแสดง ดูชอง ได้ให้คำจำกัดความของศิลปะหลังสมัยใหม่ว่า สามารถจินตนาการถึงอนาคตของศิลปะหลังสมัยใหม่และการเปลี่ยนแปลงของโลกแห่งศิลปะจะมีการเคลื่อนไหวเพื่อเข้าสู่ประวัติศาสตร์ศิลปะหน้าใหม่ (Artlex, 2023) ผลงานของ ดูชอง เป็นที่รู้จักกันดีจากผลงานชุด Readymades ซึ่งเป็นคำที่ดูชองป์คิดขึ้นเอง ผลงานส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับขบวนการศิลปะคิวบิสม์ มโนทัศนศิลป์ (Conceptual Art) และลัทธิคติดาดา

ศิลปะคติดาดา เป็นขบวนการทางศิลปะที่มีหลักปรัชญาและการสร้างสรรค์ผลงานที่มีความหลากหลาย เน้นความสนใจของศิลปินเฉพาะบุคคล แต่สิ่งที่เหมือนกัน คือ มีทัศนคติในทางลบโดยใช้ศิลปะเพื่อการประชดประชัน แดกดัน เยาะเย้ย ถากถาง ชอบความตื่นเต้น เร้าใจและเป็นปรปักษ์ต่อหลักสุนทรียภาพและลัทธิศิลปะต่างๆ ศิลปินคติดาดาเป็นศิลปินในยุโรปมีหลายสาขา หลายเชื้อชาติ โดยเฉพาะศิลปินที่อาศัยอยู่ ณ เมืองซูริก ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ได้รวมตัวกันจากสาเหตุสงครามโลกครั้งที่ 1 ทำให้เกิดสภาวะเสื่อมโทรมในทุกๆ ด้าน ประชาชนเกิดความทุกข์ยาก สำหรับแนวผลงานของคติดาดาจะเป็นการนำศิลปะลัทธิต่างๆ มาผสมผสานปนเป นำวัสดุสำเร็จรูปมาสร้างสรรค์ผลงาน ศิลปะแนวคิดดังกล่าวได้แผ่ขยายไปในประเทศต่างๆ ศิลปิน เช่น มาร์เซล ดูชอง, ฟรองซีส กาเปีย, จิตรกรชาวฝรั่งเศส แมน เรย์ จิตรกรชาวอเมริกัน ได้นำแนวคิดดังกล่าวไปเผยแพร่ในอเมริกาจนเป็นคติดาดาใหม่ซึ่งก็คือศิลปะประชานิยม (Pop Art) ในยุโรปความคิดของ อังเดร เบรอตง กวีชาวฝรั่งเศส ทำให้เกิดลัทธิเหนือจริง ปัจจุบันแนวคิดคติดาดา ยังมีอิทธิพลแฝงในเรื่องการสร้างสรรค์งานที่แปลก แหวกแนวและการให้ความสนใจกับวัสดุรอบๆ ตัว ซึ่งเห็นว่ามีคุณค่า โดยนำมาใช้ร่วมเพื่อสร้างผลงานศิลปะร่วมสมัยในปัจจุบัน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2541: 90-91) ศิลปะคติดาดา กลายเป็นกระแสลัทธิทางศิลปะที่เคลื่อนไหวไปยังยุโรปอย่างรวดเร็ว เช่น ในปารีส เบอร์ลิน อิตาลี ไอร์แลนด์ เนเธอร์แลนด์ สหรัฐอเมริกา ฯลฯ เพราะลัทธิดังกล่าวค่อนข้างมีอิสระเสรี ไร้กฎข้อบังคับในการสร้างผลงาน รวมทั้งต่อต้านขนบเดิม ๆ สังคม สงคราม

และการเมืองจึงส่งผลให้ผลงานศิลปะคติดาดาถูกสร้างสรรค์จากวิธีคิดที่หลากหลาย ไม่จำกัดวัสดุสำหรับการรังสรรค์และไม่ติดอยู่ในกรอบเดิม สำหรับด้านสุนทรียภาพของผลงานได้สร้างความหมายใหม่ อาทิ สิ่งของ วัตถุธรรมดาๆ ในชีวิตประจำวันสามารถเป็นผลงานศิลปะได้ เพียงนำมาตั้งชื่อและจัดแสดง เป็นต้น

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า รูปแบบศิลปะที่สืบเนื่องมาจากอิทธิพลของคติดาดา นั้นมีขบวนการทางศิลปะในวงกว้าง ซึ่งประกอบด้วยรูปแบบศิลปะแปลกใหม่มากมาย อาทิ ศิลปะประชานิยม (Pop Art) ศิลปะมโนทัศนศิลป์ (Conceptual Art) ศิลปะสตรีนิยม (Feminist Art) ศิลปะของศิลปินหนุ่มชาวอังกฤษ (Young British Artists) ศิลปะการติดตั้ง (Installation Art) มัลติมีเดีย (Multimedia) วิดีโออาร์ต (Video Art) และศิลปะการแสดง (Performing Arts) ฯลฯ ซึ่งอยู่ในช่วงของศิลปะระลอกใหม่ที่เรียกว่า “ศิลปะหลังสมัยใหม่” โดยมีลักษณะทั่วไป คือ การให้ความสนใจการแสดงออกด้วยเทคนิค การสร้างสรรค์จากวัสดุต่างๆ รอบๆ ตัว อย่างงานของ อ็อตโต ฟรอยด์ลิช (Otto Freundlich) ชื่องาน การจัดองค์ประกอบ (composizione, ค.ศ. 1911) เพื่อการสื่อความหมาย ความเข้าใจใหม่ๆ เช่น อาจใช้ข้อความอย่างเด่นชัดเพื่อเป็นองค์ประกอบ

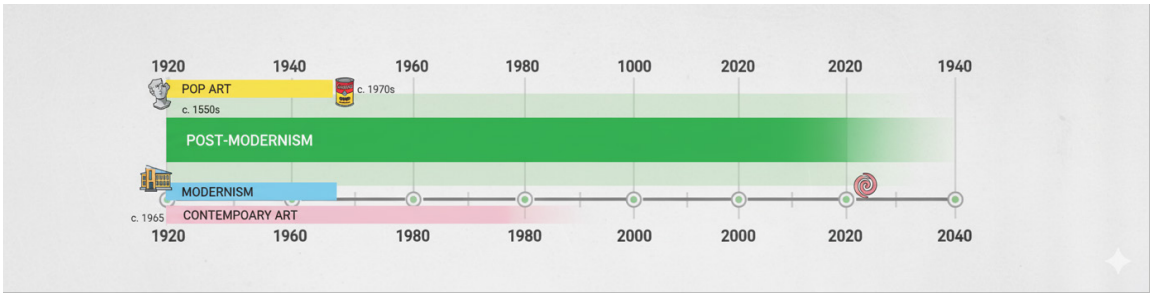


ภาพที่ 8

Composizione by Otto Freundlich, 1911

ที่มา: ภาพถ่ายโดย พิสิฐ ตั้งพรประเสริฐ (ผู้เขียน)

หลักการตัดปะ ศิลปะการแสดง การรีไซเคิล (Recycle) รูปแบบและแนวเรื่องในอดีตสู่บริบทหลังสมัยใหม่ถือว่า เป็นการทลายกำแพงระหว่างศิลปะในอดีตสู่ศิลปะอิทธิพลวัฒนธรรมสมัยนิยม ศิลปะหลังสมัยใหม่จึงเกิดขึ้นเพื่อตอบสนองละทิ้งต่อลัทธิสมัยใหม่ไว้เบื้องหลังเป็นประวัติภาพแห่งความทรงจำ โดยก้าวผ่าน ครอบงำ วิถีแห่งศิลปะใหม่ในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 ถึงต้นศตวรรษที่ 21 (ภาพที่ 9)



ภาพที่ 9
ช่วงเวลาของศิลปะหลังสมัยใหม่
ที่มา: Generate AI โดย พิสิฐ ตั้งพรประเสริฐ (Generate 5 ธันวาคม 2568)

ลักษณะเฉพาะของศิลปะหลังสมัยใหม่

แม้รูปแบบศิลปะภายใต้แนวคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่จะมีรูปแบบที่หลากหลาย แต่ก็มีลักษณะทั่วๆ ไปบางประการร่วมกัน ดังนี้

1. แนวคิดต่อต้านอำนาจนิยม ลัทธิหลังสมัยใหม่ปฏิเสธแนวคิดที่ว่า มีวิธีที่ถูกต้องเพียงวิธีเดียวในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ศิลปินหลังสมัยใหม่ใช้ภาพจากวัฒนธรรมสมัยนิยมสร้างสรรค์งานศิลปะที่วิพากษ์วิจารณ์กระแสสื่อมวลชนในชีวิตประจำวัน เช่น หนังสือการ์ตูน โฆษณา และโทรทัศน์

2. พหุนิยม เป็นชุดแนวคิดที่มีความแตกต่างจากแนวคิดในสังคม งานศิลปะหลังสมัยใหม่เป็นการสำรวจแนวคิดที่ซับซ้อนเกี่ยวกับความเป็นจริงเชิงอัตวิสัย คือ การยึดตนเองเป็นศูนย์กลางหรือเป็นที่ตั้งการตอบสนองต่อแนวคิดที่ว่า ศิลปะควรเน้นความจริงเชิงวัตถุวิสัย คือ ความชัดเจน ศิลปะหลังสมัยใหม่จึงมุ่งเน้นมุมมองที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปินและเห็นว่าประสบการณ์ส่วนบุคคล การตีความของแต่ละบุคคลต่อประสบการณ์นั้นมีค่ามาก

3. การประชดประชันและการเสียดสี ศิลปะหลังสมัยใหม่จะได้รับแรงบันดาลใจจากรูปแบบศิลปะยุคก่อนๆ เช่น ลัทธิเขียนภาพแบบบาศกนิยม (Cubism) ลัทธิเหนือจริง (Surrealism) และลัทธิคติดาดา (Dada) ลัทธิหลังสมัยใหม่ใช้แนวทางที่ตลกขบขันในการสร้างงานศิลปะ เช่นเดียวกับผลงานประติมากรรมโถปัสสาวะกระเบื้องเคลือบของ มาร์เซล ดูชอง ชื่อ “น้ำพุ” (Fountain, ค.ศ. 1917) ซึ่งเป็นที่ถกเถียงกันในสังคมเป็นอันมาก ศิลปะหลังสมัยใหม่ถือว่า ได้สร้างปรากฏการณ์ทางวัตถุและแนวคิดที่มีอยู่ภายใต้วัฒนธรรมของตน (MasterClass, 2021)

ศิลปะหลังสมัยใหม่ได้ครอบคลุมสิ่งที่ถือว่า เป็นรูปแบบดั้งเดิมของศิลปะ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพถ่าย แต่ได้รวมถึงภาพปะติด (Collage) การต่อประกอบ (Assemblage) คือ การนำวัสดุ 3 มิติมาต่อประกอบกัน เช่น งานประติมากรรม การตัดต่อ (Montage) การทำเอง (Bricolage) Bricolage คือ เทคนิคการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่จากวัสดุต่าง ๆ ที่อยู่ใกล้ตัวให้เปลี่ยนแปลงจากเดิมอาจเพิ่มเข้า-นำออก หรือปรับเปลี่ยน ปรับปรุงขึ้นใหม่ การหยิบยืม (Appropriation) ของเดิมมารังสรรค์ใหม่ ศิลปะการทำให้ง่าย (Simplification of Art) และศิลปะการแสดง (Performance Art) เพื่อสร้างความหมาย ข้อมูลในเชิงลึก เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมได้โต้ตอบกับผลงานของศิลปะหลังสมัยใหม่ ทั้งการนำแนวคิด (Ideas) รูปแบบ (Styles) แนวเรื่อง (Theme) ฯลฯ จากอดีตเพื่อการตรวจสอบใหม่ด้วยการนำมาใช้ใหม่ในรูปแบบของศิลปะแบบหลังสมัยใหม่

ศิลปินที่ทรงอิทธิพลต่อศิลปะหลังสมัยใหม่ ขอกล่าวถึงบางท่าน ดังนี้

รอเบิร์ต เราเชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg, ค.ศ. 1925–2008) เป็นจิตรกรและศิลปินกราฟิกชาวอเมริกัน เกิดที่พอร์ต อาร์เทอร์ (Port Arthur) รัฐเท็กซัส สหรัฐอเมริกา จบการศึกษาจากสถาบันศิลปะแคนซัสซิตี (Kansas City Art Institute) สถาบันการศึกษาจูเลียน (Académie Julian) วิทยาลัยแบล็กเมาน์เทน (Black Mountain College) เข้าร่วมกับสมาคมนักศึกษาศิลปะแห่งนิวยอร์ก (Art Students League of New York) เราเชนเบิร์กอาศัยและทำงานในนิวยอร์กซิตีและบนเกาะแคปติวา รัฐฟลอริดา เป็นศิลปินผู้ทรงอิทธิพลและได้รับการยกให้เป็นศิลปินหลังสมัยใหม่คนแรก ๆ ในการแสวงหาแนวทางใหม่ในการทำงานศิลปะเป็นการหลอมรวมวัสดุและวิธีการทำงานศิลปะที่หลากหลายไว้ด้วยกัน

เราเชนเบิร์ก สร้างสรรค์ผลงานศิลปะหลากหลายรูปแบบตลอดระยะเวลากว่าหกทศวรรษ ไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ ภาพถ่าย และการแสดง (Performance) เราเชนเบิร์กปรากฏตัวในวงการศิลปะอเมริกันในช่วงเวลาที่ลัทธิแอ็บสแตร็กต์เอ็กซ์เพรสชันนิสม์กำลังเฟื่องฟู และตลอดการทำงานเราเชนเบิร์กได้ท้าทายจิตรกรรมแอ็บสแตร็กต์แบบใช้ท่าทาง และแบบอย่างของศิลปินผู้กล้าหาญและแสดงออกถึงตัวตนอย่างเต็มที่ ซึ่งเป็นแบบอย่างที่ได้รับการยกย่องจากขบวนการนั้น (MoMA, 2026)

กำจร สุนพงษ์ศรี (2558, 491-493) ได้กล่าวถึง เราเชนเบิร์ก ไว้ว่า เป็นศิลปินที่เสนอแนวคิดในการทำลายหลักการเขียนภาพที่ตั้งอยู่พื้นฐานบนกรอบสี่เหลี่ยม เราเชนเบิร์ก ได้ฉีกกฎเกณฑ์โดยการสร้างรูปลักษณ์ศิลปะแนวใหม่ด้วยการนำวัสดุสำเร็จรูปจริงมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน นำเสนอแนวทางใหม่ด้วยการสร้างศิลปะจากสิ่งที่พบเห็นทั่ว ๆ ไป โดยมีแนวคิดการสร้างผลงานตามแนวคิดทฤษฎีคติดาดาเจตนาเปิดเส้นทางใหม่ให้แก่วงการศิลปะด้วยการสร้างผลงานหลายความคิด หลากหลายรูปแบบ จนกระทั่งนักวิจารณ์ได้เรียกแนวงานของ เราเชนเบิร์ก ว่า New Dada หรือ Neo Dada ปัจจุบัน คือ ศิลปะประชานิยม (Pop art) สำหรับ เราเชนเบิร์ก เรียกผลงานของตนว่า “จิตรกรรมผสมผสาน” (Combined Painting) โดยนำวัสดุหลายชนิดมาประกอบกันในงานจิตรกรรมตัวอย่าง เช่น ผลงานชื่อ “Monogram” สร้างขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1955-1959 ประกอบด้วยแพะสตัฟฟ์ ยางรถยนต์ แสงไฟฟ้าและนกสตัฟฟ์ ได้นำมาปะติดปะต่อกันเป็นผลงานศิลปะ

นักวิจารณ์ ยอร์ก ฟอน อุธมันน์ (Jorg von Uthmann) ได้กล่าวถึงผลงานดังกล่าวว่า เป็นผลงานที่มีชื่อเสียงมากที่สุดชิ้นหนึ่ง ผลงานชิ้นนี้ได้ลงในหนังสือพิมพ์ฮัฟฟิงตันโพสต์ (Huffington Post, ค.ศ. 1965) โดยมี พอนตัส ฮัลเตน (Pontus Hultén) ได้ซื้อผลงานศิลปะชิ้นดังกล่าวไปเพื่อสะสมไว้ในพิพิธภัณฑ์สมัยใหม่ในสตอกโฮล์ม



ภาพที่ 10

Composizione by Otto Freundlich, 1911

ที่มา: ภาพถ่ายโดย พิสิฐ ตั้งพรประเสริฐ (ผู้เขียน)

เราเชนเบิร์ก ได้ก้าวข้ามขีดจำกัดของการแสดงออกเชิงนามธรรมและรวมเอาสิ่งของวัตถุในชีวิตประจำวันมาร่วมรังสรรค์งานศิลปะที่เรียกว่า "ผสมผสาน" เช่น ผลงานชื่อ “สัมผัส” (Rhyme, ค.ศ. 1956) มีเนคไทติดบนผืนผ้าใบ งานซิลค์สกรีน เช่น Retroactive I (ค.ศ. 1963) รวมภาพถ่ายจากสื่อมวลชน นับว่าเป็นการเปิดโอกาสใหม่ๆ ให้กับงานศิลปะของตน ด้วยเทคนิคผสม ประกอบด้วยสีน้ำมัน, เนกไท, กระดาษ, สีเคลือบ (Enamel) แกรไฟต์และสีพอลีเมอร์สังเคราะห์บนผืนผ้าใบ เราเชนเบิร์ก ทำงานศิลปะเป็นจำนวนมากหลายชิ้นที่พัฒนามาจากแนวทางแบบ “เรดี้เมด” (Readymades) หรือศิลปะสำเร็จรูปของ มาร์เซล ดูชอง (Marcel Duchamp) ด้วยการทดลองและลบกฎเกณฑ์เดิมๆ ของการสร้างสรรค์งานศิลปะในอดีตอย่างสิ้นเชิง เราเชนเบิร์ก จึงเป็นหนึ่งในศิลปินคนสำคัญของกระแสการเคลื่อนไหวของศิลปะนีโอดาดา

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า เราเชนเบิร์ก เป็นศิลปินผู้ได้รับการยกย่องว่า เป็นศิลปินหลังสมัยใหม่คนแรก ๆ ของวงการศิลปะอเมริกัน หรือ “ศิลปินแนวทดลอง” ที่ชอบคิดค้นหาแนวทางใหม่ๆ ในการทำงานศิลปะแขนงต่าง ๆ อันหลากหลาย ได้แก่ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ ภาพถ่าย สื่อผสมและศิลปะการแสดง มานานกว่าหกทศวรรษ มีชื่อเสียงจากการนำวัสดุเหลือใช้มาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมกับ

สีน้ำมัน ฯลฯ เป็นการสร้างสรรค์งานศิลปะแบบผสมผสานระหว่างจิตรกรรมสองมิติกับประติมากรรมสามมิติที่เรียกว่า Combine Painting โดยรวมสิ่งของในชีวิตประจำวันนำมาเป็นวัสดุเพื่อการสร้างงานศิลปะ นอกจากนี้ยังชื่นชอบการทำงานศิลปะในแนวทาง Ready Made หรือ “ศิลปะสำเร็จรูป” ที่มีแนวคิดมาจากดูชอง, และเราเชนเบิร์กเคยกล่าวว่า “ผมคิดว่า รูปภาพจะเหมือนกับโลกแห่งความเป็นจริงมากกว่าเมื่อมันสร้างมาจากโลกแห่งความเป็นจริง” เราเชนเบิร์ก มีอิทธิพลต่อ แอนดี วอร์โฮล (Andy Warhol, ค.ศ. 1928-1987) แกฮาร์ด ริชเตอร์ (Gerhard Richter, ค.ศ. 1932) เอ็ดเวิร์ด รุสชา (Edward Ruscha, เกิด ค.ศ. 1937)

แอนดี วอร์โฮล (Andy Warhol) เกิดที่พิตต์สเบิร์ก รัฐเพนซิลเวเนีย สหรัฐอเมริกา ค.ศ. 1928 เสียชีวิต ค.ศ. 1987 ที่นิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา เป็นศิลปินสัญชาติอเมริกัน แนวงานเป็นแบบศิลปะประชานิยม (Pop Art) มีผลงานทั้งด้านจิตรกรรม, ภาพพิมพ์, ประติมากรรม, การถ่ายภาพ, ผู้กำกับภาพยนตร์, โปรดิวเซอร์ วอร์โฮลได้รับอิทธิพลจาก รอเบิร์ต เราเชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg) แจสเปอร์ จอห์น (Jasper Johns) มาเซล ดูชอง (Marcel Duchamp) แฟรงค์ สเตลล่า (Frank Stella) ฯลฯ

วอร์โฮลสำเร็จการศึกษาศิลปะที่มหาวิทยาลัยคาร์เนกี เมลลอน (Carnegie Mellon University) ในพิตต์สเบิร์ก สาขาพาณิชยศิลป์ (Commercial Art) ระหว่างที่ศึกษา วอร์โฮลได้เข้าร่วมกิจกรรมคลับเต้นรำสมัยใหม่ (Modern Dance Club) และสมาคมศิลปะโบซาร์ (Beaux Arts Society) รวมทั้งดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการฝ่ายศิลป์ของนิตยสารศิลปะสำหรับนักเรียน ได้วาดภาพปกนิตยสารปี ค.ศ. 1948 และภาพประกอบปี ค.ศ.1949 ในปีเดียวกันวอร์โฮลสำเร็จการศึกษาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาการออกแบบ และได้ย้ายไปนิวยอร์กซิตี และเริ่มอาชีพการวาดภาพประกอบและภาพโฆษณาลงในนิตยสาร



ภาพที่ 11

Campbell's Soup Cans by Andy Warhol, 1962

ที่มา: https://shorturl.asia/boUez (เข้าถึงเมื่อ 11 ตุลาคม 2568)

วอร์โฮลถือว่าเป็นบุคคลสำคัญของศิลปะป๊อปอาร์ต ชาวอเมริกัน ผลงานเป็นการสำรวจความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงออกทางศิลปะ การโฆษณาและวัฒนธรรมผู้มีชื่อเสียงที่เจริญรุ่งเรืองในทศวรรษ 1960 โดยครอบคลุมสื่อหลากหลาย ได้แก่ การวาดภาพ, ซิลค์สกรีน, ภาพถ่าย, ภาพยนตร์และประติมากรรม ผลงานชิ้นที่รู้จักกันมากที่สุด ได้แก่ ภาพพิมพ์ผ้าไหมชื่อ “กระป๋องซุปของแคมเบลล์” (Campbell's Soup Cans, ค.ศ. 1962) มาริลีน ดิปติช (Marilyn Diptych, ค.ศ.1962) รวมทั้งภาพยนตร์แนวทดลองเรื่อง “เอ็มไพร์” (Empire, ค.ศ. 1964) และ “สาว ๆ เชลซี” (Chelsea Girls, ค.ศ.1966) ตลอดจนกิจกรรมจากสื่อมัลติมีเดีย Exploding Plastic Inevitable (ปี ค.ศ. 1966–67) คือ การแสดงดนตรีสด แสง สี เสียง ร่วมกับการฉายภาพยนตร์บนเวทีซึ่งได้กลายเป็นรากฐานของการแสดงสด (Tate, 2024) วอร์โฮลเริ่มจัดแสดงผลงานเดี่ยวครั้งแรกในปี ค.ศ. 1952 แต่ไม่ประสบความสำเร็จ ต่อมาจัดนิทรรศการกลุ่มครั้งแรกในปี ค.ศ. 1956 และนิทรรศการย้อนหลังในปี ค.ศ. 1957 ฯลฯ อีกมากมาย ผลงานของวอร์โฮลมีมูลค่าสูง เช่น “Silver Car Crash” ขายได้ 105 ล้านเหรียญ (ค.ศ. 2013) และ “Shot Sage Blue Marilyn” ขายได้ 195 ล้านเหรียญ (ค.ศ. 2022) ซึ่งเป็นการประมูลแพงที่สุดของศิลปินชาวอเมริกัน Tate (2024)

วอร์โฮลได้เปิดสตูดิโอศิลปะชื่อ “The Factory” (ค.ศ. 1964) เพื่อการสร้างภาพบุคคลด้วยสีสันสดใสของคนดัง เช่น มิก แจ็กเกอร์ (Mick Jagger) มาริลีน มอนโร (Marilyn Monroe) และเอลิซาเบธ เทย์เลอร์ (Elizabeth Taylor) วอร์โฮล ได้ทดลองสร้างภาพยนตร์และวิดีโออาร์ต ซึ่งในเวลาต่อมา หากถ้ามีประเด็นที่จะต้องถกเถียงกัน สตูดิโอของวอร์โฮล The Factory ในนิวยอร์ก ได้กลายเป็นแหล่งรวมบุคคลที่มีชื่อเสียงของบรรดาปัญญาชน, นักเขียนบทละครเวที, ผู้มีชื่อเสียงในฮอลลีวูดและผู้อุปภัมภ์งานศิลปะ

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า วอร์โฮล เป็นศิลปินที่สะท้อนสังคมอย่างตรงไปตรงมาด้วยการแสดงออกทางจิตรกรรม การพิมพ์ซิลสกรีน ฯลฯ โดยนำระบบการผลิตในอุตสาหกรรมมาใช้กับผลงาน ด้วยเทคนิคการพิมพ์ผ่านผ้าใหม (Silk screen) ซึ่งเป็นกระบวนการผลิตแรก ๆ ที่คิดขึ้นมาเพื่อการผลิตสินค้าได้คราวละมาก ๆ งานของ วอร์โฮล มีรูปแบบศิลปะเชิงพาณิชย์ เทคนิคในการทำงานได้ตอกย้ำในเรื่องมาตรฐานของการผลิตจำนวนมากทางอุตสาหกรรม วอร์โฮล ถือว่าเป็นศิลปินชั้นนำระดับซูเปอร์สตาร์ของอเมริกาหรือของโลก นอกจากจะเป็นศิลปินที่มีผลงานยอดเยี่ยมเป็นที่ชื่นชอบแล้ว วอร์โฮล ยังเป็นดาวสังคมของนครนิวยอร์กอีกด้วยซึ่งอาจเรียกได้ว่า ทั้งชีวิตและผลงานเป็นแบบ "ป๊อป" ลักษณะเฉพาะของ วอร์โฮล ที่ทุกคนรู้จัก คือ การทำงานจิตรกรรมด้วยเทคนิคการพิมพ์ผ้าใหมซึ่งเทคนิคดังกล่าวเป็นวิธีการสร้างงานพิมพ์ในระดับอุตสาหกรรม มักจะใช้ในแวดวงโฆษณาสินค้า เช่น โปสเตอร์ บิลบอร์ดและการพิมพ์ลวดลายลงบนเสื้อยืด ในสมัยนั้นเทคนิคดังกล่าวถือว่า เป็นเทคนิคค่อนข้างใหม่ วอร์โฮล ได้ใช้เทคนิคอุตสาหกรรมพิมพ์ภาพดารา นักร้องและคนดังระดับมหาชน เช่น ภาพมาริลิน มอนโร, อลิซาเบธ เทย์เลอร์, เอลวิส เพรสลีย์ และพิมพ์ภาพผลงานจิตรกรรมระดับคลาสสิกที่มีชื่อเสียงระดับโลก เช่น ภาพโมนาลิซา, ภาพกำเนิดวีนัสของ ซันโดร บอตตีเชลลี (Sandro Botticelli, ค.ศ. 1455-1510) ภาพทั้งหมดนี้ วอร์โฮล นำมาพิมพ์ด้วยสีฉูดฉาดจำนวนมากซ้ำ ๆ เรียงต่อกันคล้ายแบบสินค้าอุตสาหกรรมที่ผลิตซ้ำ ๆ ได้ทีละมาก ๆ เป็นต้น

บาร์บารา ครูเกอร์ (Barbara Kruger, b. 1945) เป็นศิลปิน ช่างภาพ จิตรกร ครูและผู้กำกับศิลป์ชาวอเมริกันจากนิวยอร์กซิตี เกิดในครอบครัวชนชั้นแรงงานในเมืองนวร์ก รัฐนิวเจอร์ซีย์ สหรัฐอเมริกา ปัจจุบัน ครูเกอร์ อาศัยและทำงานในนิวยอร์กและลอสแอนเจลิส ดำรงตำแหน่งศาสตราจารย์กิตติมศักดิ์โรงเรียนศิลปะและสถาปัตยกรรม UCLA (UCLA School of the Arts and Architecture) ปี ค.ศ. 2021 ครูเกอร์ ถูกรวมอยู่ในรายชื่อ 100 บุคคลที่มีอิทธิพลมากที่สุดประจำปีของนิตยสาร Time

ปี ค.ศ. 1965 ครูเกอร์ ได้เข้าศึกษา ณ โรงเรียนการออกแบบพาร์สันส์ (Parsons School of Design) โดยศึกษาศิลปะและการออกแบบกับ ไดแอน อาร์บัส (Diane Arbus, เกิด ค.ศ.1923) ช่างภาพ, จิตรกร และ มาร์วิน อิสราเอล (Marvin Israel, ค.ศ.1924-1984) ช่างภาพ, ผู้กำกับศิลป์, จิตรกร, ครูชาวอเมริกัน ได้ส่งผลและมีอิทธิพลทางความคิดแก่ ครูเกอร์ โดยนำทั้งภาพ ภาษาและสัญลักษณ์มาใช้ในการสื่อสาร รวมทั้งได้เขียนคอลัมน์ภาพยนตร์ โทรทัศน์และเพลงให้กับอาร์ตฟอรัม (Artforum) นิตยสาร REALLIFE ต่อมาในช่วงปลายทศวรรษ 1960s ครูเกอร์ สนใจบทกวีและได้เข้าร่วมการอ่านบทกวี เขียนบทกวี ทางด้านผลงาน ครูเกอร์ นิยมใช้ตัวอักษรวางร่วมกับเนื้องาน โดยใช้คำสรรพนาม เช่น "ฉัน" "คุณ" และ "เรา" ฯลฯ เป็นข้อความประกอบผลงาน ครูเกอร์ พยายามกระตุ้นให้ผู้ชมตั้งคำถามเกี่ยวกับสิ่งที่เห็นและได้ยินในสื่อหลัก รวมทั้งพิจารณาว่า ข้อความเหล่านี้ได้หล่อหลอมอัตลักษณ์และสังคม ครูเกอร์ได้กล่าวถึงแรงผลักดันในการทำงานว่า “ฉันพยายามสร้างผลงานที่ผสมผสานความคิดความปรารถนาเข้ากับการวิพากษ์วิจารณ์แห่งความรู้” โดยผ่านการผสมผสานระหว่างภาพ ข้อความ ที่ลงตัวจากนิตยสาร โทรทัศน์ วิดีโอและหนังสือพิมพ์ ซึ่งเป็นแนวปฏิบัติของ ครูเกอร์ ที่ใช้เวลาอันยาวนานเพื่อกำหนดความหมายให้กับภาพที่แสดง เป็นภาพแห่งความศรัทธา ศีลธรรมและอำนาจ (MoMA, 2024) ปลายทศวรรษ 1970 ครูเกอร์ ได้สื่อสารกับผู้ชมอย่างทรงพลังและตรงไปตรงมาผ่านภาษาภาพที่เป็นเอกลักษณ์ โดยใช้ภาพข้อความ และเทคโนโลยีเป็นเครื่องมือในการสื่อสารเพื่อเปิดเผยและตั้งคำถามต่อโครงสร้างอำนาจและโครงสร้างทางสังคม พลังแห่งภาพและการสังเกตการณ์ที่เฉียบคมในประเด็นเรื่อง คุณค่า เพศ ภาวะที่บุคคลหรือกลุ่มคนถูกกีดกันจากสังคม ครูเกอร์มีชื่อเสียงโด่งดังในช่วงต้นทศวรรษ 1980 จากการสร้างภาพขาวดำขนาดใหญ่ที่มักมีกรอบสีแดงและซ้อนทับด้วยภาษาที่สื่อสารโดยตรง ในช่วงหลายทศวรรษต่อมาศิลปินได้ปรับเปลี่ยนภาษาภาพที่เป็นเอกลักษณ์ไปสู่รูปแบบที่หลากหลาย ตั้งแต่ภาพพิมพ์หิน ภาพพิมพ์สกรีน และการพิมพ์ดิจิทัล ไปจนถึงงานติดตั้งขนาดใหญ่บนผนังและพื้นที่ใช้พลังของภาพเคลื่อนไหวผ่านวิดีโอและงานจอ LED ขนาดใหญ่ (Zwirner, 2026)

ครูเกอร์ ถือว่าเป็นศิลปินแนวความคิด ชาวอเมริกันและนักตัดต่อภาพที่เกี่ยวข้องกับ Pictures Generation กล่าวคือเป็นการหยิบฉวยและตัดต่อภาพจากสื่อต่าง ๆ ซึ่งเป็นที่รู้จักจากผลงานคอลลาจประกอบด้วยภาพถ่ายขาว-ดำ ทับซ้อนด้วยคำบรรยายเป็นข้อความตัวเอนหนา (Futura Bold Oblique) ซึ่งออกแบบโดยครูเกอร์ การใช้สีขาวบนพื้นสีแดงและใช้วลีในผลงานประกอบด้วยสรรพนามดังกล่าว ผลงานจึงแสดงถึงโครงสร้างทางวัฒนธรรม อำนาจ อัตลักษณ์ บริโภคนิยมและเรื่องเพศ สื่อทางศิลปะที่แสดงออก ได้แก่ ภาพถ่าย ประติมากรรม การออกแบบกราฟิก สถาปัตยกรรม ตลอดจนการติดตั้งวิดีโอและเสียง

เจฟฟ์ คูนส์ (Jeff Koons, ค.ศ. 1955-) เกิดที่ยอร์ก รัฐเพนซิลวาเนีย เป็นศิลปินชาวอเมริกัน จบการศึกษาที่สถาบันศิลปะแมริแลนด์ (Maryland Institute College of Art) ปี ค.ศ.1976 ในบัลติมอร์ สหรัฐอเมริกาและโรงเรียนสถาบันศิลปะชิคาโก (School of the Art Institute of Chicago) คูนส์อาศัยและทำงานในนิวยอร์กซิตีและเริ่มมีชื่อเสียงในช่วงกลางทศวรรษ 1980s และได้รับการยอมรับในช่วงทศวรรษ ปี ค.ศ. 1980 เป็นต้นมา ผลงานของ คูนส์ ได้แรงบันดาลใจจากสิ่งของในชีวิตประจำวัน เช่น ของเล่นเด็ก ตัวการ์ตูน ตุ๊กตากระเบื้องและของตกแต่งในงานปาร์ตี้ แคมเปญโฆษณาและสินค้าอุปโภค บริโภค คูนส์ เป็นนักต่อต้านสมัยใหม่ ฉลาดหลักแหลม เป็นคนที่ชอบเอาใจผู้ชมและส่งเสริมผลงานของตนเองทำให้กลายเป็นบุคคลที่มีความแตกต่างอย่างมากในโลกของศิลปะ ผลงานของ คูนส์ มีราคาสูงที่สุดในบรรดาศิลปินที่ยังมีชีวิตอยู่ (The Art Story, 2024) คูนส์ ได้รับการยอมรับจากผลงานที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมสมัยนิยมและประติมากรรมที่แสดงภาพสิ่งของในชีวิตประจำวัน รวมถึงรูปสัตว์บอลลูนที่ผลิตด้วยสแตนเลสที่มีพื้นผิวแบบกระจกเงา ผลงานของ คูนส์ จำหน่ายได้เป็นจำนวนมาก อาทิ การประมูลสองรายการ (สำหรับผลงานของศิลปินที่ยังมีชีวิต) ผลงานชื่อ “Balloon Dog” (Orange) ปีค.ศ. 2013 ด้วยราคา 58.4 ล้านเหรียญสหรัฐและผลงานชื่อ “Rabbit” ปี ค.ศ. 2019 ราคา 91.1 ล้านเหรียญสหรัฐ

คูนส์ จัดนิทรรศการเดี่ยวครั้งแรกปี ค.ศ. 1980 ในเวลาต่อมาผลงานของ คูนส์ได้รับการจัดแสดงในแกลเลอรีและสถาบันสำคัญ ๆ ทั่วโลก ผลงานของ คูนส์ จัดแสดงในนิทรรศการสำคัญๆ ซึ่งจัดโดย พิพิธภัณฑ์ศิลปะอเมริกันวิทนีย์ (Whitney Museum of American Art, ค.ศ. 2014) เซ็นเตอร์ ปงปิดู ปารีส (Centre Pompidou Paris, ค.ศ. 2015)) และพิพิธภัณฑ์กุกเกนไฮม์ บิลเบา (Guggenheim Museum Bilbao, ค.ศ. 2015) นิทรรศการล่าสุด ชื่อ “ส่องแสง” (Shine) ณ ปาลาซโซ สโตรซซี (Palazzo Strozzi) ฟลอเรนซ์ อิตาลี (ค.ศ. 2023) ฯลฯ ทำให้ คูนส์ เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางจากผลงานประติมากรรมอันเป็นเอกลักษณ์ “Rabbit and Balloon Dog” รวมถึงรูปปั้นดอกไม้ขนาดใหญ่ Puppy (1992) ซึ่งจัดแสดง ณ Rockefeller Center และติดตั้งถาวรที่ กุกเกนไฮม์ บิลเบา เป็นต้น (Koons, 2024)

คูนส์ ได้รับการยอมรับในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะอันโด่งดัง ตัวอย่างผลงานเด่น ๆ เช่น ผลงานชื่อ ไมเคิล แจ็กสันและบับเบิ้ล (Michael Jackson และ Bubbles, ค.ศ. 1988) และรูปกระต่าย (Rabbit, ค.ศ. 1986) ซึ่งทำลายสถิติการประมูลงานศิลปะที่แพงที่สุดดังกล่าว ในปี ค.ศ. 2019 คูนส์ ได้เปิดการแสดงโดยได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานศิลปินรุ่นก่อนๆ เช่น ดูชองและวอโฮล ด้วยชุดชื่อ Equilibrium ซึ่งจัดแสดงลูกบาสเก็ตบอลที่ลอยอยู่ในน้ำ ผลงานของ คูนส์ ได้นำศิลปะหลังสมัยใหม่ไปสู่อีกระดับหนึ่งด้วยการผสมผสานศิลปะที่ไร้ค่าและวัฒนธรรมสมัยนิยมในรูปแบบที่คาดไม่ถึง



ภาพที่ 12
Rabbit by Jeff Koons ,1986
ที่มา : https://shorturl.asia/kZTyh
(เข้าถึงเมื่อ 11 ตุลาคม 2568)

การแสดงออกของ คูนส์ มีอิทธิพลของศิลปะแบบประชานิยม (Pop art) ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual art) และศิลปะแบบเรียบง่าย (Minimalism) โดยใช้แนวเรื่องและหัวข้อจากวัฒนธรรมสมัยนิยม เช่น ของเล่น เครื่องประดับและการโฆษณา ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะประชานิยม รวมทั้งศิลปะแบบเรียบง่าย คูนส์ มักใช้สิ่งของธรรมดา ๆ ในชีวิตประจำวัน เช่น เครื่องดูดฝุ่นและลูกบาสเกตบอล มาใช้ในงานศิลปะ โดยการสานต่อประเพณีที่ศิลปิน มาร์เซล ดูชอง ใช้เป็นครั้งแรกในต้นศตวรรษที่ 20 ดูชอง ซึ่งถือว่าเป็นบิดาแห่งศิลปะแนวความคิด ดูชอง เลือกวัตถุต่าง ๆ เช่น ชั้นวางขวด พลั่วและโถปัสสาวะ โดยเรียกสิ่งเหล่านี้ว่า “งานศิลปะสำเร็จรูป” โดยอธิบายว่าการเลือกวัตถุเหล่านี้เป็นการสร้างสรรค์ด้วยการละเลย หน้าที่ ประโยชน์ของวัตถุนำมาเสนอเป็นงานศิลปะ ดูชอง ได้ทำให้วัตถุเหล่านั้นมีความหมายใหม่ (Tate, 2023)

ดังนั้น คูนส์ จึงถือว่าเป็นศิลปินศิลปะประชานิยมใหม่ (Neo-Pop) ที่ทำงานเป็นแก่นสาร จึงไม่น่าแปลกใจที่จะพบผลงานศิลปะของ คูนส์ เป็นจำนวนมากและนับว่า คูนส์ เป็นศิลปินหลังสมัยใหม่ในระดับตำนานคนหนึ่ง ผลงานอาจประดิษฐ์จากเครื่องประดับเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่สามารถหาได้ตามร้านขายของรอบ ๆ บ้าน เป็นส่วนประกอบสำหรับสร้างสรรค์ผลงาน แนวการสร้างสรรค์มีลักษณะผสมผสานระหว่างวิจิตรศิลป์และวัฒนธรรมสมัยนิยม โดยกล่าวถึงสังคมร่วมสมัยที่มนุษย์อาศัยอยู่ในปัจจุบันได้มากมาย คูนส์ ได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานของ Salvador Dali จนกระทั่งเขาได้พบกับขบวนการศิลปะประชานิยม

โดยเฉพาะผลงานของ แอนดี วอร์ฮอล ทำให้ทิศทางศิลปะเริ่มเข้าสู่แนวทางศิลปะประชานิยมใหม่ คูนส์ได้รับการยกย่องว่าเป็นทั้ง นักเทคโนโลยีและศิลปินในสาขาเดียวกันตลอดจนได้รับการยกย่องอีกว่าเป็นผู้คิดค้นเทคนิคการประดิษฐ์อันเป็นเอกลักษณ์ที่สร้างแรงบันดาลใจให้กับศิลปินคนอื่น ๆ ไปทั่วโลก

นอกจากนี้ยังมีศิลปินหลังสมัยใหม่อีกหลายท่านที่มีชื่อเสียงและทรงอิทธิพลต่อศิลปินรุ่นต่อ ๆ มา อาทิ แคโรลี ชนีมันน์ (Carolee Schneemann, ค.ศ. 1939–2019) ศิลปินศิลปะแสดงสด, ศิลปะเชิงทดลอง, ภาพยนตร์ ผลงานหลากสื่อต่างแขนง ทั้งงานจิตรกรรม, สื่อผสม, มัลติมีเดียและศิลปะแสดงสด ที่ใช้ร่างกายเป็นสื่อในการแสดงออกที่เรียกว่า “บอดีอาร์ต” (Body Art) โดยมีแนวคิดว่า ต้องการนำร่างกายเป็นวัสดุส่วนหนึ่งในงานศิลปะ

ฌอง-มิเชล บาสเกีย (Jean-Michel Basquiat, ค.ศ. 1960-1988) ศิลปินชาวอเมริกัน เป็นที่รู้จักในฐานะศิลปินกราฟฟิตี้อัจฉริยะแห่งยุค 80s โดยมี แอนดี วอร์โฮล เป็นฮีโร่ และ วอร์โฮล ได้สนับสนุนการสร้างสรรค์ผลงาน มีทั้งงานกราฟฟิตี้ จิตรกรรม วาดเส้น สื่อผสม ภาพปะติด บทกวี ศิลปะแสดงสด ดนตรี และศิลปะจากเครื่องถ่ายเอกสาร บาสเกีย มีชื่อเสียงในระดับสากลแม้ไม่ได้เรียนศิลปะมาจากสถาบันใด

เดเมียน เฮิร์สต์ (Damien Hirst, 1965-ปัจจุบัน) ศิลปินและนักสะสมงานศิลปะชาวอังกฤษ มีชื่อเสียงมากในวงการศิลปะสหราชอาณาจักรในช่วงทศวรรษ ผลงานใช้ความตายของสัตว์เป็นแก่นของการสร้างปี ค.ศ. 1990 ผลงานศิลปะ เช่น ซากศพของปลาฉลามเสือขนาดใหญ่จัดอยู่ในตู้กระจกหรือชิ้นส่วนของซากศพวัวถูกหั่นใส่ในตู้กระจกหลายตู้

ซินดี้ เชอร์แมน (Cindy Sherman, ค.ศ. 1954-ปัจจุบัน) เป็นศิลปินชาวอเมริกัน ผลงานประกอบด้วยภาพภาพถ่ายตนเองในอิริยาบทต่างๆเป็นภาพที่แสดงบทบาทของผู้หญิงในอุดมคติโดยได้รับแรงบันดาลใจจากภาพยนตร์ในปี ค.ศ. 1950 และ ค.ศ. 1960 ผลงาน Untitled Film Stills (ค.ศ. 1977-1980) เป็นชุดภาพถ่ายขาว-ดำ จำนวน 70 ภาพ แต่ละภาพได้แสดงถึงตัวละครในจินตนาการต่าง ๆ

มารีนา อับราโมวิช (Marina Abramović, ค.ศ. 1946-ปัจจุบัน) ศิลปินชาวเซอร์เบีย เป็นศิลปินแนวความคิดและการแสดงสด ผลงานครอบคลุมถึงศิลปะบนเรือนร่าง ศิลปะแห่งความอดทน ความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงกับผู้ชม เป็นผู้บุกเบิกแนวคิดใหม่เกี่ยวกับอัตลักษณ์ โดยนำการมีส่วนร่วมของผู้สังเกตการณ์ ผลงานมุ่งเน้นการเผชิญหน้ากับความเจ็บปวด เลือดและขีดจำกัดทางกายภาพของร่างกาย อับราโมวิชทำงานมานานกว่าสี่ทศวรรษและเรียกตัวเองว่า “คุณย่าของศิลปะการแสดง”

อภิปรายผล

บทความนี้ นำเสนอการศึกษาเรียนรู้วิวัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่สู่ศิลปะหลังสมัยใหม่ โดยเน้นการเปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบ เทคนิค และมุมมองต่อบทบาทของศิลปินในสังคมร่วมสมัย จุดเด่นของศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) คือ การปฏิเสธขนบเดิม มุ่งเน้นอิสรภาพในการสร้างสรรค์และทดลองแนวคิดใหม่ ๆ เช่น การใช้สีสด ฝีแปรงหนา การสำรวจนามธรรมและการเคลื่อนไหว ผลงานของศิลปินยุคนี้มีอิทธิพลสำคัญต่อการก้าวสู่ศิลปะหลังสมัยใหม่ แนวคิด “Art for art’s sake” กลายเป็นรากฐานให้อิสระทางความคิดและการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีในงานศิลปะ

เมื่อเข้าสู่ศิลปะหลังสมัยใหม่ (Postmodern Art) เกิดการขยายขอบเขตของความหมายและวิธีการสร้างผลงาน โดยได้รับอิทธิพลจากแนวคิด Dadaism ซึ่งต่อต้านความงามและระเบียบแบบเดิม ผ่านการใช้วัตถุที่พบเห็นในชีวิตประจำวัน (Ready-made object) ผสานกับการใช้สัญลักษณ์จากวัฒนธรรมสมัยนิยม เช่น ผลงานของ Marcel Duchamp และศิลปินอื่น ๆ การเปลี่ยนแปลงนี้สร้างพื้นที่ใหม่ให้ศิลปะเป็นเครื่องมือเสียดสี วิพากษ์ และตั้งคำถามสังคม รวมถึงกระตุ้นให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับเนื้อหาและจินตนาการมากขึ้น

ลักษณะเด่นของศิลปะหลังสมัยใหม่ ได้แก่ การต่อต้านวิธีคิดแบบเดิมในศิลปะ การเน้น Pluralism หรือความหลากหลายแห่งแนวความคิด การใช้สัญลักษณ์ หรือวัตถุจากวัฒนธรรมร่วมสมัย และการแสดงออกถึงอารมณ์และประสบการณ์เฉพาะบุคคลของศิลปินสำคัญ เช่น ผลงานของ Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Barbara Kruger, Jeff Koons, Carolee Schneemann และ Jean-Michel Basquiat ล้วนสร้างสรรค์ผลงานที่มีอิทธิพลในระดับสากล นับว่าเป็นการเปิดพื้นที่แห่งบทสนทนาระหว่างศิลปะกับปัญหาสังคม วัฒนธรรมและการเมืองในแต่ละยุค

ผลงานในยุคหลังสมัยใหม่จึงมิใช่เพียงสิ่งสวยงาม หรือวัตถุเพื่อชมเฉย ๆ หากแต่เป็นพื้นที่ที่เน้นการสร้างความหมายใหม่ กระตุ้นให้สังคมเกิดคำถามและบทสนทนาอย่างต่อเนื่อง สะท้อนวาทกรรมและอัตลักษณ์ที่เปลี่ยนแปลงของมนุษย์ในแต่ละยุค ให้คุณค่าแก่ความคิดสร้างสรรค์ มุมมองที่แตกต่าง และความหลากหลายทางประสบการณ์

กล่าวโดยสรุป การศึกษานี้ทำให้เราเข้าใจว่าศิลปะ คือ กระบวนการเปลี่ยนแปลงทางความคิดและวัฒนธรรม แรงบันดาลใจในการสร้างผลงานมิได้จำกัดอยู่เพียงหมวดหมู่หรือรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง แต่เกิดจากการผสมผสาน การตั้งคำถาม และการแสวงหาความหมายใหม่อย่างไม่มีที่สิ้นสุด ศิลปะจึงยังคงเป็นพลังสำคัญที่ขับเคลื่อนสังคมให้ก้าวไปข้างหน้าและเปิดรับโลกทัศน์ใหม่ในทุกยุคทุกสมัย

ศิลปะสมัยใหม่และศิลปะหลังสมัยใหม่ ได้ส่งผลกระทบต่อกระบวนการเรียนรู้ทางศิลปะอย่างชัดเจน การศึกษาเกี่ยวกับศิลปะในปัจจุบันไม่ได้จำกัดเพียงการศึกษาประวัติศาสตร์ และเทคนิคการสร้างสรรค์ แต่ยังรวมถึงการทำความเข้าใจแนวคิดและบทบาทของศิลปินที่เชื่อมโยงกับการเมือง สังคม และวัฒนธรรม การเรียนรู้ทางศิลปะในศตวรรษที่ 20 และ 21 จึงเน้นการตีความและวิเคราะห์ผลงานศิลปะในเชิงประสบการณ์ส่วนตัวและการวิพากษ์ทางสังคม ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญในการพัฒนาศิลปศึกษาสมัยใหม่ การศึกษาทางศิลปะในปัจจุบัน จึงมุ่งเน้นการสร้างบทเรียนที่ให้นักเรียนและนักศึกษาได้เข้าใจถึงความหลากหลายของสื่อศิลปะ รวมถึงการตีความผ่านการผสมผสานสื่อและเทคนิคร่วมสมัยต่อไป

บทสรุป

การก้าวเข้าสู่ศิลปะสมัยใหม่อยู่ในช่วงราวกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งมีสาเหตุหลายประการ อาทิ ผลของการปฏิวัติอุตสาหกรรมได้ส่งผลกระทบต่อกระบวนการคิด ความเชื่อ การเมือง เศรษฐกิจ วัฒนธรรมและศาสตร์ต่าง ๆ เช่น ด้านศิลปะการนำหลักการเขียนภาพทัศนียวิทยามาใช้ (ในยุคเรเนสซองส์), การค้นพบคุณสมบัติของแสงสีขาวอันเกิดจากการหักเหของแสงเกิดเป็นแสงสีต่าง ๆ 7 สี, รวมทั้ง จอห์น จี. แรนด์, ได้ประดิษฐ์หลอดสีน้ำมันจากดีบุก ฯลฯ เหตุการณ์เหล่านี้ได้ส่งผลกระทบต่อหลักการคิด การเปลี่ยนแปลงไปสู่การแสดงออกด้านศิลปะที่แตกต่างกันอย่างมากมาย อาทิ มีการใช้สีที่สดใส ใช้ฝีแปรงหนา ๆ (ของศิลปินแนวประทับใจยุคหลัง) มีการแสดงออกที่แปลกใหม่ไม่เหมือนในอดีต รูปแบบศิลปะได้แปรเปลี่ยนไปมีทั้งรูปร่างรูปทรงกึ่งนามธรรมและนามธรรม เกิดแนวคิดใหม่ ๆ เกิดรูปแบบแปลกใหม่หลากหลาย โดยเฉพาะการปฏิเสธคุณค่ากระแสหลักและเทคนิคดั้งเดิม

ต่อมาได้วิวรรธน์เข้าสู่ศิลปะหลังสมัยใหม่ ราวกลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 (ค.ศ. 1950) เกิดการเคลื่อนไหว ขัดแย้ง ต่อต้าน กับงานศิลปะที่มีมาก่อน โดยมีจุดเริ่มต้นจากศิลปะลัทธิคติดาดา ซึ่งเป็นกลุ่มผู้นำยุคแรก ๆ (ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20, ค.ศ.1916-1923) ได้ต่อต้านสังคมและกฎเกณฑ์แห่งความงามของศิลปะในอดีต และใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการกบฏ ภาพรวมของศิลปะหลังสมัยใหม่จึงเป็นการต่อต้านศิลปะสมัยใหม่ ทั้งแนวคิดและวิธีการรังสรรค์ผลงาน โดยใช้จินตภาพจากวัฒนธรรมสมัยนิยมนำมาสร้างงานศิลปะ แสดงชุดแนวคิดใหม่แตกต่างจากแนวคิดเดิม ยึดตนเองเป็นศูนย์กลางและเห็นว่า ประสบการณ์การตีความ ของแต่ละบุคคลต่อประสบการณ์นั้นมีค่า นิยมการประชดประชัน เสียดสี ศิลปะหลังสมัยใหม่จึงเป็นการสร้างปรากฏการณ์ทางวัตถุและแนวคิดที่มีอยู่ภายใต้วัฒนธรรมแห่งตน

ศิลปินที่ทรงอิทธิพลต่อศิลปะหลังสมัยใหม่มีหลายท่าน อาทิ รอเบิร์ต เราเชนเบิร์ก เป็นหนึ่งในศิลปินหลังสมัยใหม่คนแรก ๆ ผู้ทรงอิทธิพล แนวผลงานเป็นแบบ Combined Painting และ แนว Ready Made หรือ “ศิลปะสำเร็จรูป” วอร์โฮลเป็นศิลปินป๊อปอาร์ต ที่สะท้อนภาพสังคม ผลงานเป็นการนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงออกทางศิลปะโฆษณาและวัฒนธรรมผู้มีชื่อเสียง ด้วยสื่ออันหลากหลาย มีรูปแบบศิลปะเชิงพาณิชย์, เจฟฟ์ คูนส์ เป็นศิลปินศิลปะประชานิยมใหม่ (ชาวอเมริกัน) ที่มีชื่อเสียง ผลงาน

ได้รับแรงบันดาลใจจากสิ่งของในชีวิตประจำวันและคนดัง ผลงานมีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมสมัยนิยม โดยมีอิทธิพลของศิลปะแบบประชานิยม (Pop Art) ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) และศิลปะแบบเรียบง่าย (Minimalism)

นอกจากนี้ยังมีศิลปินอีกหลายท่านที่มีอิทธิพลแก่ศิลปินหลัง ได้แก่ บาร์บารา ครูเกอร์, แคโรลี ชนีมันน์, โจเซฟ โคสุท, ซินดี้ เชอร์แมน, มารีนา อับราโมวิช, เดเมียน เฮิร์สต์, แฟรงก์ เกห์รี, ฌอง-มิเชล บาสเกีย และคนอื่น ๆ

จากการศึกษาและการวิเคราะห์วิวัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่สู่ศิลปะหลังสมัยใหม่ จะเห็นได้ว่าศิลปะไม่ได้เป็นเพียงการสร้างสรรค์ที่สวยงามหรือแสดงออกทางความคิดเท่านั้น แต่ยังเป็นเครื่องมือทางการศึกษาที่สำคัญในการทำความเข้าใจโลกและสังคมรอบตัว ศิลปะช่วยให้ผู้เรียนและผู้สนใจศิลปะสามารถเรียนรู้วิธีการวิพากษ์และการสื่อสารอย่างสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นทักษะที่มีความสำคัญในยุคปัจจุบัน

บรรณานุกรม

Artlex. (2023). *Postmodernism Art Movement–History, Artists and Artwork*. https://shorturl.asia/DPeYI

DeGuzman, K. (2023). *What is Modern Art-Definition, History and Examples*. https:// shorturl.asia/JIjUG

Jeff, Klassen. (2024). *Industrial Revolution*. https://www.ebsco.com/research-starters/social-sciences-and-humanities/industrial-revolution

Kamjorn Sunphongsri. (2015). *Modern Art.* Bangkok: Chulalongkorn University Press. (in Thai)

Koons, Jeff. (2024). *Jeff Koons.* https://shorturl.asia/UhEoe

MasterClass. (2021). *Postmodern Art Guide: A Brief History of Postmodernism*. https://www.masterclass.com/articles/postmodern-art-guide#71opCIjB0l3QSHVuvSIPIs

MoMa. (2024). *Barbara Kruger*. https://shorturl. asia/H6kaU

_____. (2026). *Robert Rauschenberg American, 1925-2008.* https://www.moma.org/artists/4823-robert-rauschenberg

Royal Institute. (1998). *English - Thai Art Terms Dictionary.* 2nd ed. Bangkok: Royal Institute. (in Thai)

Sittitham Rohitasuk. (2021). *Postmodern Art Development. Teaching Material Project for the 2021 Academic Year.* Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University. (Duplicated Copy). (in Thai)

Thienchai Tangpornprasert. (2023). *Past-Present: On the Path of Aesthetics.* Bangkok: Amarin. (in Thai)

The Art Story. (2024). *Jeff Koons*. https://shorturl.asia/OrJAe

Tate. (2023). *Jeff Koons: Banality, Decadence and Easyfun*. https://shorturl.asia/Knqp7

____. (2024). *Andy Warhol 1928–1987*. https://shorturl.asia/AtgzX

____. (2024). Andy Warhol. Tate. Retrieved May 30, 2026, from https://www.tate.org.uk/art/artists/andy-warhol-2121

Zwirner, David. (2026). *Barbara Kruge: Untitled (Pride and Contempt*). https://www.davidzwirner.com/artists/barbara-kruger

06

บทบันทึกความทรงจำในภาพวาดของชาวบ้านแพะดินแดง อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่[1]

อภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์[2]
ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์[3]

รับบทความ: 23 ธันวาคม 2568 / แก้ไข: 13 พฤษภาคม 2569 / ตอบรับตีพิมพ์: 18 มิถุนายน 2569

https://doi.org/10.69598/sbjfa283864

---

[1] บทความวิชาการจากงานวิจัยและผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะเรื่อง “เสียงสะท้อนของความเปลี่ยนแปลงทางระบบนิเวศลุ่มแม่น้ำปิงในผลงานศิลปะบนพื้นที่เฉพาะ อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่” โดยได้รับทุนจากทุนพัฒนานักวิจัยรุ่นใหม่ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ประจำปี พ.ศ. 2567

[2] อาจารย์ประจำภาควิชาทัศนศิลป์ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ email: apirakj27@gmail.com

[3] ที่ปรึกษาโครงการ ศาสตราจารย์ประจำภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร email: chaiyosh@gmail.com

บทคัดย่อ

บทความวิชาการชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ทำการวิเคราะห์ความทรงจำในภาพวาดของชาวบ้านแพะดินแดง อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่เกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านที่อยู่อาศัยริมแม่น้ำปิงในอดีต และ 2) เพื่อเผยแพร่และบันทึกความทรงจำในภาพวาดของชาวบ้าน ก่อนที่จะเกิดความเปลี่ยนแปลงทางระบบนิเวศในชุมชนอันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการอนุญาตให้มีการสัมปทานดูดทรายจากแม่น้ำปิงในอำเภอฮอด ซึ่งภาพวาดทั้งหมดล้วนใช้สีและลายเส้นที่เรียบง่าย ทว่าแสดงให้เห็นถึงระบบนิเวศวิทยาวัฒนธรรม (cultural ecology) ของชุมชนในอดีตและความเป็นปึกแผ่นของสังคมชนบท ที่ล้วนมีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ ศิลปะ และวัฒนธรรมของชุมชน

ภาพวาดจากความทรงจำทั้ง 7 ภาพในบทความนี้เป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพในงานวิจัยเรื่อง “เสียงสะท้อนของความเปลี่ยนแปลงทางระบบนิเวศลุ่มแม่น้ำปิงในผลงานศิลปะบนพื้นที่เฉพาะ อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่” โดยเก็บข้อมูลจากชาวบ้านแพะดินแดงผู้มีประสบการณ์ร่วมกับแม่น้ำปิงมาโดยตลอด ไม่ว่าจะเป็นผู้นำชุมชน ผู้สูงอายุ แม่ค้าขายปลา ชาวประมงน้ำจืด และชาวบ้านในชุมชน ซึ่งทุกท่านล้วนเป็นผู้ที่มีความผูกพันกับสายน้ำปิงมาตั้งแต่ยังเยาว์วัย

ผลจากการวิเคราะห์เนื้อหา องค์ประกอบ รูปแบบของภาพทั้งหมดพบว่าภาพทุกภาพล้วนแสดงออกถึงความผูกพันกันของผู้คนกับธรรมชาติ ภาพสถานที่ต่าง ๆ อยู่ในฐานะของ “ตำแหน่งแห่งที่ที่มีความหมาย” (meaningful locations) โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับ “แม่น้ำปิง” ที่ถูกวาดขึ้นอย่างเรียบง่ายจากความทรงจำนั้น แตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดในปัจจุบันซึ่งส่งผลด้านลบต่อชุมชนในหลากหลายมิติ ภาพวาดทุกภาพจึงแสดงให้เห็นถึงสำนึกร่วม (Collective Consciousness) ของคนในชุมชนที่เคยมีร่วมกัน บทความชิ้นนี้จึงมุ่งทำหน้าที่เป็นดั่งเสียงสะท้อนจากชุมชนไปสู่สาธารณะชน แวดวงวิชาการ รวมถึงผู้มีส่วนได้ส่วนเสียกับการสัมปทานดูดทรายหากมีการผลักดันวาระของชุมชนเพื่อการแก้ไขปัญหาสิ่งแวดล้อมของชุมชนแพะดินแดงในอนาคต

คำสำคัญ: ความเปลี่ยนแปลงทางระบบนิเวศลุ่มแม่น้ำปิง, การดูดทรายในแม่น้ำปิง, ภาพวาดจากความทรงจำ, นิเวศวิทยาวัฒนธรรม, สำนึกร่วม

วิธีอ้างอิง

อภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์ และ ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์. (2569). บทบันทึกความทรงจำในภาพวาดของชาวบ้านแพะดินแดง อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 14*(1), 145-174. https://doi.org/10.69598/sbjfa283864

©2569 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

06

A Record of Memories in the Paintings of Villagers from Pae Din Daeng, Hod District, Chiang Mai Province[1]

Apirak Jianpinidnun[2]
Chaiyosh Isavorapant[3]

Received: December 23, 2025 / Revised: May 13, 2026 / Accepted: June 18, 2026

https://doi.org/10.69598/sbjfa283864

[1] This academic article, derived from research and artistic creations "Echoes of ecological change in the Ping River Basin in Site-specific Art, Hot District, Chiang Mai Province" was funded by the Chiang Mai University Young Researcher Development Grant, 2024.

[2] Lecturer at the Department of Visual Art, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University. email: apirakj27@gmail.com

[3] Project Advisor, Lecturer at the Department of Art Theory, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University. email: chaiyosh@gmail.com

Abstract

This academic article aims to 1) analyze the memories depicted in villagers paintings in Ban Phae Din Daeng, Hod District, Chiang Mai Province, regarding the past lives of villagers living along the Ping River, and 2) to disseminate and document these memories in the villagers paintings prior to the ecological changes in the community resulting from the granting of concessions for sand dredging from the Ping River in Hod District. Simple shades and lines in this series of paintings elaborately represent cultural ecology of pure authenticity as well as unity of the community as the origin of the local history, art and culture.

The 7 paintings in this paper are the products of qualitative data collection in the research "Echoes of ecological change in the Ping River Basin in Site-specific Art, Hot District, Chiang Mai Province". The inspiration is derived from life of Phae Din daeng Villagers: community leaders, elders, fishmongers, fishers, and folks, who have had strong bond with the river ever since their birth.

The analysis of the content, composition, and form of all the images reveals that they all express the interconnectedness of people and nature. Various locations are depicted as "meaningful locations," particularly the "Ping River," simply painted from memories of old days, which totally different with current changes that have negative impacts on the community in various ways. Therefore, all the paintings demonstrate a collective consciousness that the people in the community once shared. This paper is a voice of the community to communicate their problems with the public, academic circle, and the stake holders in the sand mining, which will positively contribute to an agenda to tackle the environment issue in Phae Din daeng Village in the future.

Keywords: Ping River Basin Ecological Changes, Sand Mining in the Ping River, Painting from Memory, Cultural Ecology, Collective Consciousness

Citation

Jianpinidnun, A. & Isavorapant, C., (2026). A Record of Memories in the Paintings of Villagers from Pae Din Daeng, Hod District, Chiang Mai Province. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 14*(1), 145-174. https://doi.org/10.69598/sbjfa283864

© 2026 by the author(s). This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

บทนำ

ความสำคัญของอำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่ทั้งในทางประวัติศาสตร์ สังคม และวัฒนธรรมที่มีมาแต่โบราณกำลังถูกลดทอนคุณค่าและความสำคัญลงอย่างต่อเนื่อง นับตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2500 เป็นต้นมาได้เกิดความเปลี่ยนแปลงของระบบนิเวศขึ้นกับลุ่มแม่น้ำปิงที่เป็นเส้นทางคมนาคมหลักของดินแดนล้านนาเดิม จนถึงปัจจุบันที่เริ่มมีการสัมปทานดูดทรายจากแม่น้ำปิงในอำเภอฮอด ก่อให้เกิดผลกระทบต่อระบบนิเวศทั้งทางสภาพแวดล้อมและทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนที่อาศัยอยู่ในชุมชนมาอย่างยาวนาน

จากการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของอำเภอฮอดและสัมภาษณ์ชาวบ้านในหมู่บ้านแพะดินแดง อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่ซึ่งอยู่ใกล้กับบ่อดูดทรายขนาดใหญ่ 2 แห่ง พบว่าหมู่บ้านแห่งนี้มีความสำคัญกับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมท้องถิ่นมาแต่โบราณ เห็นได้จากประชากรส่วนใหญ่ในชุมชนที่เป็นกลุ่มคนดั้งเดิมของอำเภอฮอด ต้นตระกูลโยกย้ายถิ่นฐานมากจากบ้านฮอดหลวงและบ้านแควมะกอกก่อนการสร้างเขื่อนภูมิพลในปีพุทธศักราช 2504 และเมื่อเริ่มมีการสร้างเขื่อน “หมู่บ้านในเขตอำเภอฮอดในปัจจุบัน เช่น แควมะกอก แพะดินแดง หลวงฮอด วังลุง ห้วยทราย ต่างขยับขึ้นมาให้พ้นเขตน้ำท่วมแต่อยู่ริมน้ำ...” (สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2528: 43) อีกทั้งชุมชนยังเป็นที่ตั้งของวัดหลวงฮอด วัดประจำตำบลซึ่งเป็นที่ประดิษฐานพระเจ้าเขียว พุทธรูปเก่าแก่ศิลปะล้านนาที่เป็นดั่งศูนย์รวมจิตใจของคนในชุมชน และเนื่องจากคนในชุมชนเลือกตั้งรกรากอยู่ติดลำน้ำปิงมาแต่โบราณ สินค้าหลักของชุมชนจึงเป็นปลาแม่น้ำที่จับได้จากแม่น้ำปิง ผู้คนในพื้นที่จึงมีวิถีชีวิตที่ผูกพันกับระบบนิเวศในพื้นที่ทั้งในอดีตและปัจจุบัน

จากข้อมูลโดยสำนักงานเจ้าท่าภูมิภาคสาขาเชียงใหม่ (สำนักงานเจ้าท่าภูมิภาคสาขาเชียงใหม่, 2568) พบว่า จำนวนผู้ได้รับอนุญาตให้ขุดลอกร่องน้ำทางเรือเดินวัตถุประสงค์เพื่อจำหน่าย ในพื้นที่อำเภอฮอดมีจำนวนรวม 19 ราย แบ่งออกเป็นผู้ได้รับอนุญาตในตำบลนาคอเรือ จำนวน 5 ราย ตำบลบ้านตาล จำนวน 3 ราย ตำบลหางดง 2 ราย และตำบลฮอดซึ่งเป็นที่ตั้งของหมู่บ้านแพะดินแดงมีจำนวน 9 ราย นับเป็นจำนวนเกือบครึ่งหนึ่งของผู้ได้รับอนุญาตทั้งหมด



ภาพที่ 1
ท่าทรายขนาดใหญ่ที่มองเห็นได้จากผาวิ่งชู้ สถานที่ท่องเที่ยวสำคัญของอำเภอฮอด

ความเปลี่ยนแปลงของระบบนิเวศลุ่มแม่น้ำปิงมาพร้อมกับเสียงเครื่องจักรขนาดใหญ่ ความดังของเสียงรถบรรทุกขนส่งทราย รถขุดทราย และเรือดูดทรายได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน ในขณะที่ความคับข้องใจของผู้คนในชุมชนกลับไม่สามารถเปล่งเสียงออกมาได้ บทความวิชาการชิ้นนี้จึงมุ่งทำหน้าที่เป็นดั่งเสียงสะท้อนจากผู้คนในอำเภอฮอดไปยังผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการทำลายระบบนิเวศผ่านการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม โดยมีการสัมภาษณ์เชิงคุณภาพ และกิจกรรมการวาดภาพจากความทรงจำเป็นเครื่องมือสำคัญที่ใช้ในการวิจัย ซึ่งภาพวาดจากความทรงจำนี้สามารถถ่ายทอดภาพของสถานที่และกิจกรรมของผู้วาดในช่วงเวลาก่อนที่ทุกคนจะสามารถบันทึกภาพถ่ายได้อย่างง่ายดายด้วยโทรศัพท์มือถือดังเช่นทุกวันนี้ ภาพวาดจากความทรงจำจึงเป็นข้อมูลสำคัญที่จะนำไปสู่การวิเคราะห์ เนื้อหา องค์ประกอบรูปแบบของภาพทั้งหมดต่อไป

ภาพวาดจากความทรงจำ / แผนที่ทางวัฒนธรรม (Cultural Mapping)

> ผมถือโอกาสบอกเขาว่าผมหลงใหลในศิลปะและอยากขอคำแนะนำจากเขา รูปภาพที่แขวนอยู่ในสตูดิโอของเขายังคงติดตรึงอยู่ในใจผม “วาดเส้นสิหนุ่มน้อย” แองค์ (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 2323-2410) บอกผม “วาดเส้นสิ ไม่ว่าจะวาดจากความทรงจำหรือวาดจากธรรมชาติ เธอก็จะเป็นศิลปินที่ดีได้” (Meshkinfamfard, 2558: 1)

ในวงการศิลปะ ประโยคข้างต้นเป็นที่รู้จักแพร่หลายผ่านคำบอกเล่าของเดอการ์ (Edgar Degas, 2377-2460) เกี่ยวกับคำแนะนำที่เขาได้รับจากแองค์ จิตรกรนีโอคลาสสิกที่เขานับถือ ในช่วงที่เดอการ์ยังเป็นจิตรกรฝึกหัดทั้งสองได้พบกันเพียงไม่กี่ครั้ง แต่คำแนะนำจากแองค์เกี่ยวกับการวาดภาพจากความทรงจำนั้น ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญอย่างยิ่งต่อการพัฒนาผลงานของเดอการ์จนประสบความสำเร็จและสามารถก้าวข้ามคำแนะนำจากศิลปินอาวุโสได้

สาเหตุอีกประการหนึ่งที่ทำให้การวาดภาพจากความทรงจำของเดอการ์ได้กลายมาเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่สำคัญของเขาคือปัญหาทางสายตา ในจดหมายของเดอการ์ที่ส่งถึงเพื่อน ๆ เขาได้เล่าถึงอาการทางสายตาที่เกิดขึ้นกับเขา ไม่ว่าจะเป็นการเล็งเป้ายิงปืนด้วยตาข้างขวาที่ไม่ชัดเจนในช่วงที่ถูกเกณฑ์ไปเป็นกองกำลังป้องกันชาติ (National Guard) ดวงตาที่สู้แสงรุนแรงกลางแจ้งไม่ได้ระหว่างการเดินทางท่องเที่ยวในอเมริกา ซึ่งทั้งหมดอาจเกี่ยวโยงไปถึงภาวะตากลัวแสง (photophobia) อาการเหล่านี้ส่งผลให้การสร้างสรรค์ผลงานของเขาแตกต่างไปจากกลุ่มเพื่อนศิลปินในขณะนั้นที่ให้ความสำคัญการวาดภาพกลางแจ้ง (plein air) แสง สี ห้วงเวลา และบรรยากาศของภาพวาดทิวทัศน์

ภาพวาดทิวทัศน์ของเดอการ์นั้นวาดขึ้นในสตูดิโอจากความทรงจำของเขาระหว่างการท่องเที่ยวในเขตชนบท ทำให้แสง สี และบรรยากาศในผลงานมีความแตกต่างไปจากแสงธรรมชาติในแบบที่ศิลปินอิมเพสชั่นนิสคนอื่น ๆ เห็น กระบวนการที่แตกต่างนี้นำไปสู่การวาดภาพนักบัลเลต์อันโด่งดัง โดยเดอการ์ได้ไปเยี่ยมชมโรงละครโอเปราเพียงไม่กี่ครั้ง ก่อนที่เขาจะจินตนาการฉากบัลเลต์นั้นขึ้นมาในใจและวาดภาพออกมาในสตูดิโอด้วยความช่วยเหลือจากนางแบบที่มาช่วยจัดแสดงท่าทางการเต้นบัลเลต์ให้

แม้ว่าในปัจจุบันจะมีนักประวัติศาสตร์ศิลป์บางท่านออกมาโต้แย้งถึงเรื่องการวาดภาพจากจินตนาการของเดอการ์ว่า “งานวิจัยในปัจจุบันได้เปิดเผยให้เห็นมากขึ้นเรื่อย ๆ ว่าภาพวาดการแสดงบัลเลต์ของเขามีรากฐานมาจากประสบการณ์ตรงมากกว่าจินตนาการ” (DeVonyar & Kendall, 2002: 157) แต่อย่างไรก็ตามการวาดภาพจากความทรงจำโดยศิลปินมืออาชีพมักถูกแต่งแต้มด้วยจินตนาการประสบการณ์การทำงาน และแรงบันดาลใจเสมอ ดังจะเห็นได้จากผลงานภาพเปลือย “Breakfast after Bath” ของเดอการ์ ซึ่งแสง บรรยากาศ ฉากหลัง และองค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพสร้างขึ้นจากจินตนาการไปจนถึงแรงบันดาลใจจากนวนิยายของ เอมิล โซลา (Émile Zola, 2383-2445) โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับภาพ “Coastal Landscape” ในปี 1892 ซึ่งพื้นหญ้าและแนวหินผากระตุ้นการมองภาพแบบมานุษยรูป (anthropomorphism) แก่ผู้ชม รวมถึงการสร้างความสับสนระหว่างผัสสะ (synesthesia) ที่เกิดขึ้นเหมือนผู้ชมสามารถสัมผัสผืนหญ้านั้นได้เมื่อมองภาพ (Adams, 2022: 99)



ภาพที่ 2

Edgar Degas. Coastal Landscape. 1892. Pastel over monotype on tan paper. 46 x 55 cm

Note. From *Coastal Landscape 674,* Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coastal_Landscape_674.jpg

เดอการ์ยืนยันว่า “การลอกเลียนสิ่งที่คุณเห็นนั้นดีเสมอ แต่จะดีกว่ามากหากคุณวาดสิ่งที่มีเพียงความทรงจำเท่านั้นที่มองเห็น และเมื่อนั้นตัวคุณจะเกิดความเปลี่ยนแปลง จินตนาการจะทำงานควบคู่ไปกับความทรงจำ และคุณจะสร้างสรรค์เฉพาะสิ่งที่ประทับใจเป็นพิเศษออกมา...” (Meshkinfamfard, 2558: 4)

ในทางกลับกัน ภาพวาดจากความทรงจำของผู้ที่ไม่ได้เป็นศิลปินไม่ได้เป็นไปเพื่อการสร้างสรรค์หรือพัฒนาการทางศิลปะ แต่เป็นไปเพื่อการให้ข้อมูลและสื่อสารประสบการณ์ส่วนตัวให้ตรงกับความทรงจำได้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ ดังนั้นการสื่อสารและการแสดงออกที่เกี่ยวข้องกับความทรงจำของชาวบ้านผ่านการวาดภาพในบทความชิ้นนี้อาจมีลักษณะของ “แผนที่ทางวัฒนธรรม” ซึ่งเป็นเครื่องมือสำหรับการเก็บข้อมูลอย่างหนึ่งทางมานุษยวิทยาได้ด้วยเช่นกัน

Nancy Duxbury (2015) ศาสตราจารย์จาก Simon Fraser University และนักวิจัยด้านสังคมศาสตร์ได้ให้นิยามแผนที่ทางวัฒนธรรมไว้ว่า แผนที่ทางวัฒนธรรมคือวิธีการสอบถามข้อมูลและเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งของระเบียบวิธีวิจัยในการวางผังเมือง การสร้างความยั่งยืนทางวัฒนธรรม และการพัฒนาชุมชนที่ทำให้เห็นถึงวิธีการที่เรื่องราว แนวทางปฏิบัติ ความสัมพันธ์ ความทรงจำ และพิธีกรรมในท้องถิ่นได้สถาปนาให้สถานที่ (Places) นั้น ๆ อยู่ในฐานะของ “ตำแหน่งแห่งที่ที่มีความหมาย” (meaningful locations)

มาลี สิทธิเกรียงไกร อาจารย์ประจำศูนย์ศึกษาชาติพันธุ์และการพัฒนา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ผู้ที่นำการวาดภาพแผนที่ทางวัฒนธรรมมาใช้เป็นเครื่องมือในการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับระบบนิเวศของชาวบ้านอธิบายว่าในภาพแผนที่ทางวัฒนธรรมนั้น “...สิ่งที่ปรากฏมันคือความรู้ท้องถิ่น เพราะว่าแม่น้ำมันเปลี่ยนแปลงไป มันไม่ใช่แค่กระแสน้ำ แต่มันหมายถึงความรู้และวิถีชีวิตของชาวบ้านก็จะเปลี่ยนแปลงไป...” (มาลี สิทธิเกรียงไกร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 มิถุนายน 2568) ความเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับชาวบ้านในพื้นที่นั้น ผู้เก็บข้อมูลในฐานะของคนนอกจะสามารถเข้าใจข้อมูลได้เพียงบางส่วนเท่านั้น ดังนั้นการวาดรูปจึงช่วยแสดงลักษณะสำคัญของระบบนิเวศ วัตถุสิ่งของเครื่องมือดำรงชีพของชาวบ้านได้มากกว่าการอธิบายด้วยคำพูด โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับสิ่งที่ไม่มีอยู่อีกแล้วในปัจจุบัน และการวาดภาพแบบกลุ่มของชาวบ้านยังเป็นการสร้างพื้นที่ของการระดมความรู้และแลกเปลี่ยนความคิดเห็นระหว่างกันอีกด้วย

“ด้วยเหตุนี้ การทำแผนที่ทางวัฒนธรรมจึงมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้เกิดการตระหนักและเข้าใจความหมายของพื้นที่กับเรื่องราวของท้องถิ่น ความทรงจำ การปฏิบัติ และพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในพื้นที่ ซึ่งต้องการการมีส่วนร่วมของชุมชนเพื่อร่วมกันให้ข้อคิดเห็น ข้อเสนอแนะ รวมทั้งแบ่งปันความรู้และประสบการณ์...” (มาลี, 2567)

จากคำอธิบายของมาลีเราจะพบจุดเชื่อมโยงที่สำคัญระหว่างภาพวาดจากความทรงจำของเดอการ์กับแผนที่ทางวัฒนธรรมคือ การถ่ายทอดความทรงจำผ่านการวาดภาพ ภาพที่ได้แม้ว่าจะแตกต่างจากความเป็นจริงไปไม่มากก็น้อยตามทักษะฝีมือทางศิลปะของผู้วาด แต่ลักษณะพิเศษที่มีเหมือนกันคือเป็นภาพของ “สิ่งที่ประทับใจเป็นพิเศษ” ดังที่เดอการ์ได้กล่าวไว้ และเมื่อพิจารณาจากรูปแบบและแนวคิดข้างต้นแล้ว แนวทางการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามของผู้เขียนจึงอาจมีความเกี่ยวเนื่องกับการวาดภาพจากความทรงจำและแผนที่ทางวัฒนธรรม ซึ่งผู้เขียนจะทำการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้ต่อไป

ความทรงจำที่ดีนั้นงดงามเสมอ

กระบวนการลงพื้นที่ภาคสนาม การสัมภาษณ์เชิงคุณภาพ การเก็บข้อมูลภาพและเสียง และกิจกรรมการวาดภาพจากความทรงจำจะมีกลุ่มประชากรตัวอย่างหรือผู้เข้าร่วมงานวิจัยตามหลักเกณฑ์ของคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ดังนี้

1) เกณฑ์ในการคัดเข้า เป็นชาวบ้านในชุมชนแพะดินแดง อำเภอฮอด และ/หรือ ชุมชนใกล้เคียงบ่อดูดทรายจากลุ่มแม่น้ำปิง ผู้รับรู้ถึงความเปลี่ยนแปลงของระบบนิเวศในพื้นที่ อันเป็นผลมาจากการขุดทรายจากลุ่มแม่น้ำปิง หรือชาวบ้านผู้ที่มีความทรงจำเกี่ยวกับแม่น้ำปิงในอดีตก่อนเกิดความเปลี่ยนแปลงทางระบบนิเวศ ผู้มีอายุตั้งแต่ 20 ปีขึ้นไป สัญชาติไทย เพศหญิง จำนวนอย่างน้อย 4 ท่าน และเพศชาย จำนวนอย่างน้อย 3 ท่าน รวมอย่างน้อย 7 ท่าน แต่ไม่เกิน 10 ท่านเพื่อป้องกันความซ้ำซ้อนของข้อมูล

2) เกณฑ์ในการคัดออก เมื่อกลุ่มประชากรตัวอย่างหรือผู้เข้าร่วมงานวิจัยที่ไม่สามารถให้ความยินยอมที่แท้จริงได้ ให้ข้อมูลในการตอบที่ไม่สมบูรณ์ ปฏิเสธการให้ข้อมูล ต้องการถอนตัวออกจากการวิจัย และเป็นผู้สูงอายุเกิน 60 ปีที่เป็นโรคร้ายแรง มีปัญหาด้านการพูดการฟังและการมองเห็น กล้ามเนื้ออ่อนแรง สมองเสื่อม ซึมเศร้า มีความทรงจำที่ไม่ดีเกี่ยวกับแม่น้ำ หรือเคยประสบอุบัติเหตุทางน้ำมาก่อน

3) เกณฑ์ในการยุติการเข้าร่วมการวิจัย กลุ่มประชากรตัวอย่างหรือผู้เข้าร่วมการวิจัยสามารถถอนตัวได้ทุกเมื่อโดยไม่ต้องให้เหตุผล และจะไม่มีผลกระทบใด ๆ ต่อตัวผู้เข้าร่วมการวิจัย

ขั้นตอน กระบวนการการได้มาของข้อมูล และภาพวาดจะเริ่มจาก

1) การอธิบายถึงที่มาของงานวิจัยและประเด็นปัญหาระบบนิเวศลุ่มแม่น้ำปิงที่เปลี่ยนแปลงไป

2) ขอความคิดเห็นจากผู้เข้าร่วมงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเด็นปัญหาโดยรับฟังความคิดเห็นในทุกแง่มุมทั้งด้านบวกและด้านลบ

3) เมื่อทราบความคิดเห็นที่มีต่อประเด็นปัญหาในปัจจุบันแล้ว จึงเริ่มกิจกรรมการวาดภาพจากความทรงจำในอดีต

4) กิจกรรมอยู่ในรูปแบบกิจกรรมกลุ่มขนาดเล็ก และแบบกิจกรรมเดี่ยวในชุมชน เพื่อสร้างบรรยากาศของการแสดงความคิดเห็นและข้อเสนอแนะร่วมกัน รวมทั้งการแบ่งปันความรู้และประสบการณ์ของคนในชุมชน







ภาพที่ 3 - 5

กิจกรรมการวาดภาพจากความทรงจำทั้งแบบกลุ่มและแบบเดี่ยวที่จัดขึ้นในชุมชน

5) ภาพวาดจะอยู่ภายใต้โจทย์ “ความทรงจำในอดีตเกี่ยวกับแม่น้ำปิงก่อนมีการให้สัมปทานดูดทราย”

6) หลังการวาดภาพเสร็จสิ้นมีการสัมภาษณ์ขอข้อมูลจากผู้วาดเพิ่มเติมหลังการวาดภาพเสร็จสิ้น เพื่อนำมาประกอบเป็นข้อมูลสำหรับการวิเคราะห์ภาพต่อไป

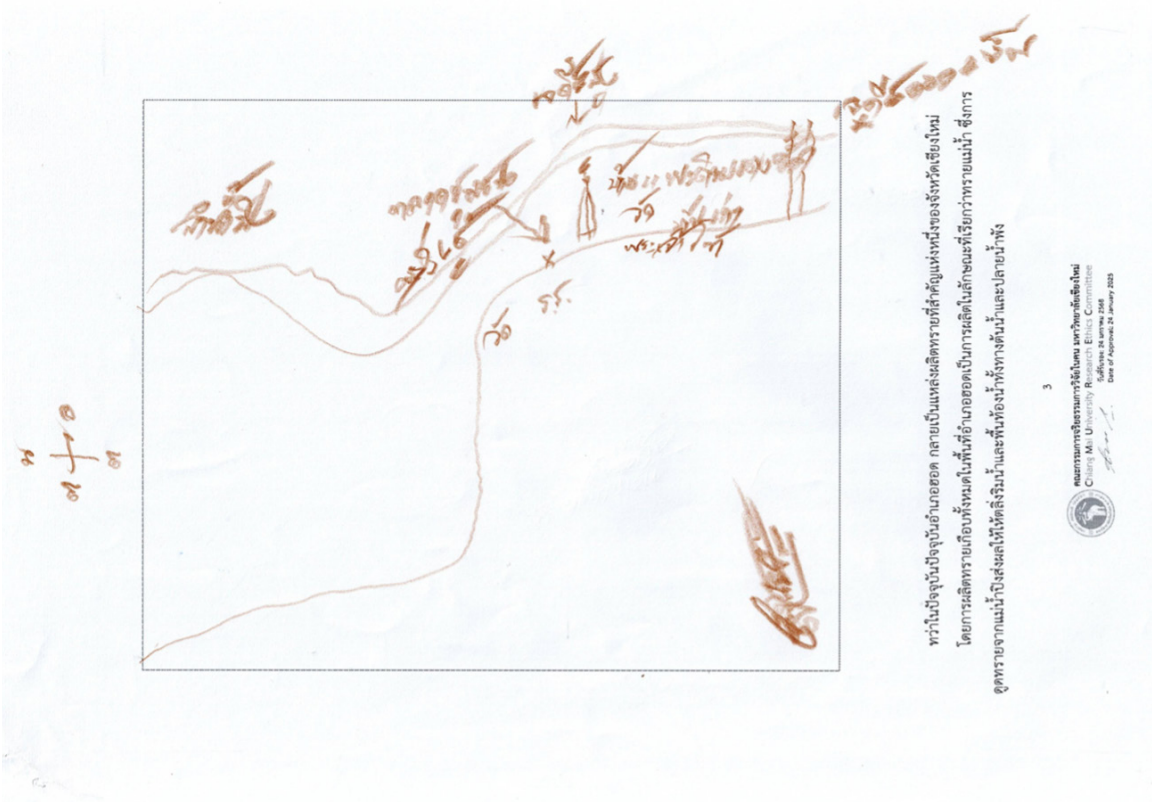
7) การวิเคราะห์ภาพแต่ละภาพจะวิเคราะห์จากเนื้อหาที่มีความแตกต่างกันไปตามช่วงวัยจากมากไปน้อย เพศจากกลุ่มชายไปหญิง อาชีพ และประสบการณ์ของผู้ให้ข้อมูลตามลำดับ

ผลการวิเคราะห์รูปแบบทางศิลปะของกลุ่มตัวอย่างทุกคนซึ่งไม่เคยผ่านการฝึกฝนทางศิลปะมาก่อน ในเบื้องต้นพบว่า รูปแบบของภาพทั้งหมดสามารถเปรียบเทียบได้กับพัฒนาการการสร้างสรรค์ศิลปะของเด็กในวัย 3 – 7 ขวบ ซึ่งประภัสร นิยมธรรม (2523) ผู้เขียนหนังสือ ศิลปะของเด็กเชิงจิตวิทยา ได้ชี้ให้เห็นว่า

“พลังผลักดันทางศิลปะเป็นสากล ไม่ว่าจะเป็นเด็กจากเชื้อชาติใด ภาษาใด ยิ่งกว่านั้นจากการศึกษาภาพวาดของเด็กจากส่วนต่าง ๆ ของโลกไม่ว่าจะเป็น เกาหลี ไทย อเมริกัน ฯลฯ เด็กจะวาดของอย่างเดียวกันในลักษณะแบบเดียวกัน เมื่ออยู่ในวัยเดียวกัน” (ประภัสร, 2523: 1)

รูปแบบการสร้างสรรค์ศิลปะโดยพื้นฐานของกลุ่มตัวอย่างจึงมีความคล้ายคลึงกัน แต่ในรายละเอียดจะแตกต่างกันไปตามประสบการณ์ทางศิลปะของกลุ่มตัวอย่างแต่ละคนหลังช่วงปฐมวัย และเมื่อวิเคราะห์พฤติกรรมการแสดงออกทางศิลปะของกลุ่มตัวอย่างผ่านกรอบคิดนี้แล้วจะพบว่า ภาพทั้งหมดถูกวาดขึ้นอย่างง่าย ๆ ไม่มีความซับซ้อนของการลงน้ำหนัก แสงเงา มีการระบายสีเพียงบางภาพในจุดที่เป็นพื้นที่ใหญ่อย่างพื้นดินและแม่น้ำ แม้ว่าภาพแต่ละภาพจะมีการใช้สีแตกต่างกัน แต่ทั้งหมดล้วนมีการใช้สีวาดเป็นเส้นอย่างเรียบง่าย ไม่ได้มีลักษณะของการ “ขีดเขี่ย (Scribbling)” แต่เป็นการ “ขีดเขียน (Drawing)” ที่มีการใช้รูปทรง ซึ่งเป็น “...ผลจากการสั่งสมประสบการณ์และการปะทะกับสิ่งแวดล้อมอยู่ตลอดเวลา” (ประภัสร, 2523: 16) มีการออกแบบ “...ที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของรูปที่แสดงออกหรือแสดงภาพที่สมดุลย์กัน” (ประภัสร, 2523: 21) มีการเขียนรูปคน ที่แม้บางภาพจะดูไม่เหมือนคน แต่ยังคงมีความรู้สึกหรือให้ความรู้สึกที่เหมือนคน มีการเขียนศีรษะ ใบหน้า มีแขนขาเป็นส่วนประกอบเล็กน้อย และยังมีการสร้างสมดุลให้กับขาที่อยู่ด้านล่าง ซึ่งการวาดภาพคนในแต่ละภาพจะขึ้นอยู่กับความคิดทางสุนทรียภาพของผู้วาดแต่ละบุคคล องค์ประกอบที่สำคัญที่สุดคือมีการเขียนเป็นรูปร่างและเรื่องราวซึ่งเข้าใจได้ มีการประกอบกันของรูปทรงของสิ่งต่าง ๆ เช่น ดวงอาทิตย์ ต้นไม้ แม่น้ำ ทุ่งนา ลานทราย สัตว์ต่าง ๆ คน และวัตถุสิ่งของ ซึ่งกลุ่มตัวอย่างแต่ละท่านจะใส่สิ่งต่าง ๆ ลงในภาพเท่าที่ตนเองจะจำได้ และจะแตกต่างกันไปในลายละเอียดตามช่วงวัย เพศ อาชีพ และประสบการณ์ โดยมีสาระสำคัญดังนี้

1) ภาพวาดโดยชายคนที่ 1 อาชีพ พระภิกษุ อายุ 50–60 ปี



ภาพที่ 6

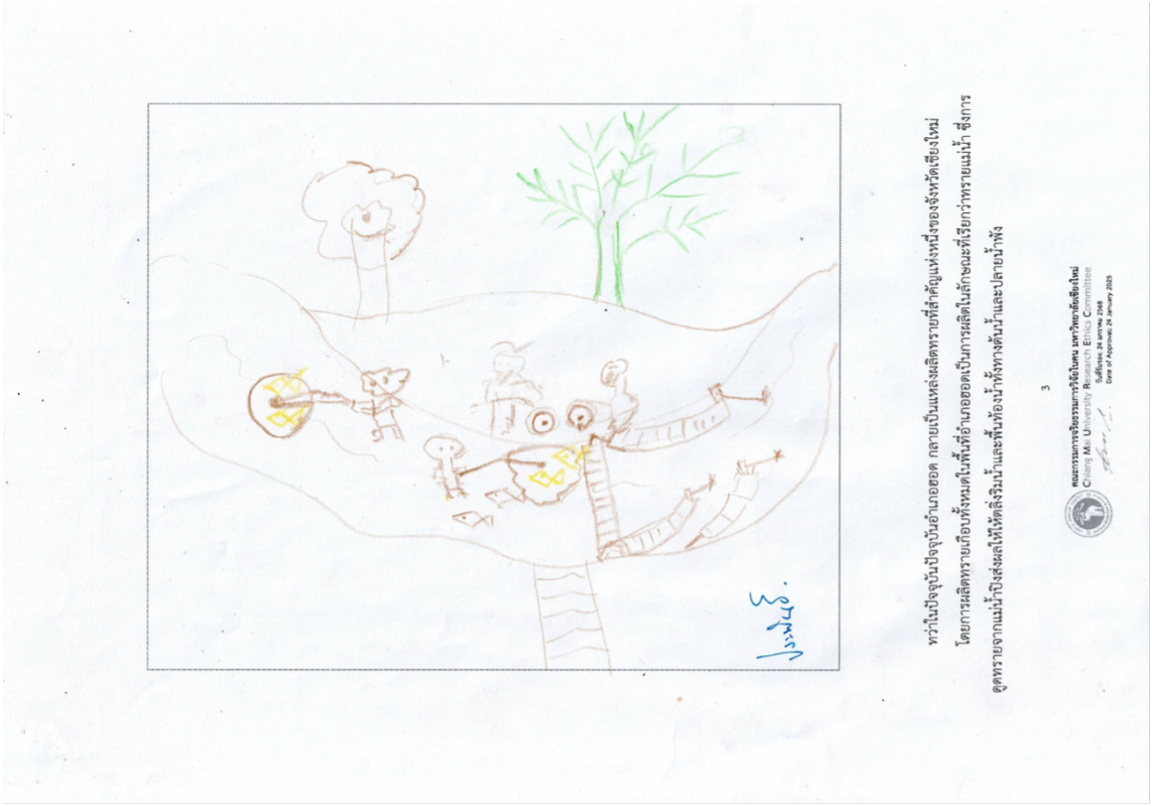
ภาพวาดของชายคนที่ 1

ภาพวาดชิ้นนี้ใช้สีเพียงสีเดียวในการวาด แสดงภาพจากมุมสูงบนอากาศ (bird's-eye view) มีการใช้ตัวอักษรกำกับ ทำให้ภาพวาดชิ้นนี้มีลักษณะเช่นเดียวกับแผนที่ มีสัญลักษณ์บอกทิศทาง มีชื่อแม่น้ำ ถนน และสถานที่สำคัญต่าง ๆ ในชุมชน ทั้งหมดนี้คือภาพวาดเส้นทางการเดินบิณฑบาตของผู้ให้ข้อมูลเมื่อครั้งเข้ามาจำวัดในชุมชนแพะดินแดงในอดีต ปรากฏภาพแม่น้ำ ถนน สะพาน และเจดีย์ซึ่งวาดด้วยลายเส้นที่เรียบง่าย เนื้อหาส่วนใหญ่ในภาพเป็นการระบุตำแหน่งที่ตั้งโบราณสถานสำคัญของอำเภอฮอดด้วยตัวอักษรมากกว่าการวาดภาพ ได้แก่ วัดเจดีย์สูง วัดพระเจ้าโท้ และวัดดอกเงิน โดยวัดทั้งหมดนี้ล้วนตั้งอยู่ริมแม่น้ำปิง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าแม่น้ำปิงนั้นเคยเป็นเส้นทางคมนาคมสำคัญของชุมชนในอดีต อีกทั้งยังแสดงให้เห็นความเจริญรุ่งเรืองของชุมชนในอดีตผ่านซากโบราณสถานและโบราณวัตถุที่ขุดค้นพบ

สำหรับผู้วาด ภาพของถนนสื่อถึงความเปลี่ยนแปลงสำคัญที่เกิดขึ้นในชุมชนคือ ความปลอดภัยในการเดินบิณฑบาต เมื่อเริ่มมีรถบรรทุกและรถพ่วง 18 ล้อเข้ามาวิ่งขนส่งทรายผ่านชุมชนแพะดินแดงเกือบตลอดเวลา พระและเณรจึงต้องระวังอุบัติเหตุรถชนที่อาจเกิดขึ้น เนื่องจากเวลาบิณฑบาตเป็นช่วงเช้าก่อนพระอาทิตย์ขึ้น ผู้วาดภาพจึงต้องเตือนสามเณรเสมอให้มองซ้ายขวาก่อนข้ามถนนแม้จะไม่ได้ยินเสียงรถบรรทุกก็ตาม

ผู้วาดภาพยังตั้งข้อสังเกตอีกว่า ทางชุมชน อำเภอ และบริษัทที่ได้รับสัมปทานได้ทำข้อตกลงร่วมกันว่าการขนส่งทรายจะทำได้ในเวลา 6.00 น. ถึง 18.00 น. การขนส่งทรายในช่วงเวลา 4.00 น. ถึง 5.00 น. ของการบิณฑบาตจึงไม่เป็นไปตามข้อตกลงร่วมกัน รวมถึงการไม่คลุมผ้าใบหลังรถบรรทุก ทำให้ทรายและฝุ่นปลิวไปยังบ้านเรือนและถนนในชุมชน ซึ่งอาจเป็นอันตรายต่อสุขภาพและความปลอดภัยของคนในชุมชน (ชายคนที่ 1, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กุมภาพันธ์ 2568)

2) ภาพวาดโดยชายคนที่ 2 อาชีพ หาปลาและทำสวน อายุ 40-50 ปี



ภาพที่ 7

ภาพวาดของชายคนที่ 2

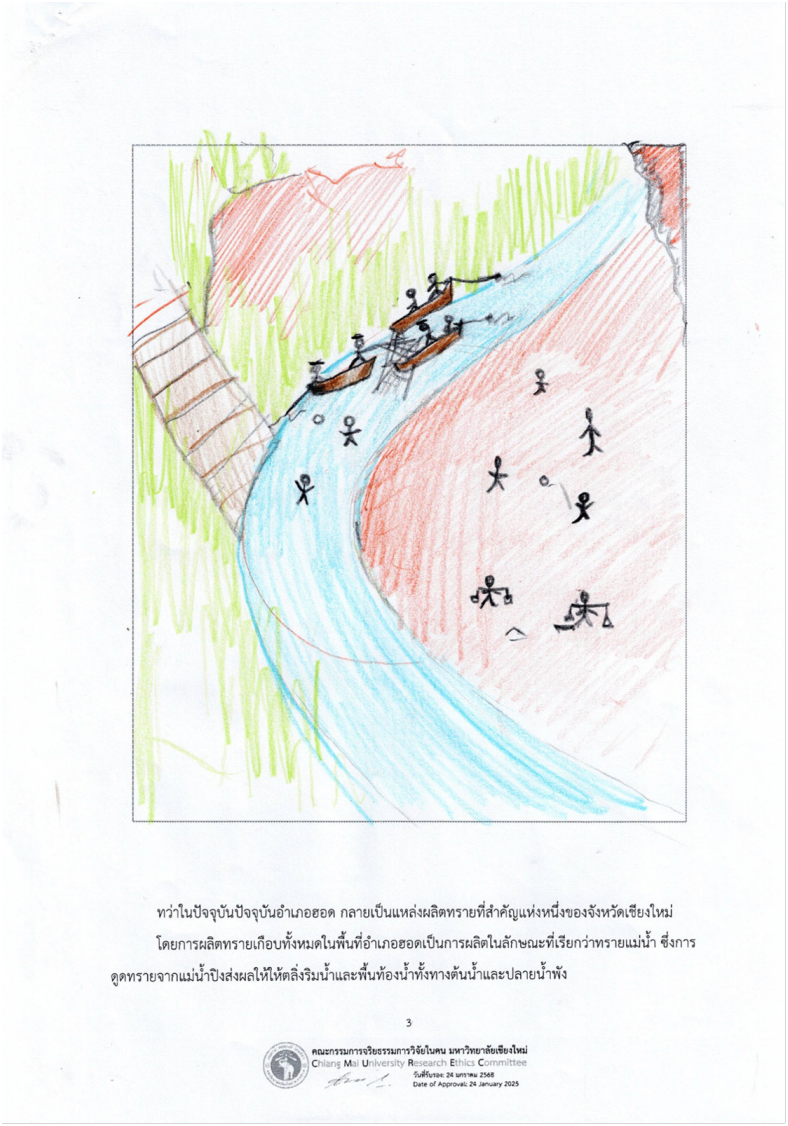
ภาพชิ้นที่ 2 วาดขึ้นจากมุมมองแบบวัตถุที่อยู่ใกล้จะอยู่ด้านล่างของภาพและสิ่งที่อยู่ไกลออกไปจะอยู่ด้านบนของภาพตามลำดับ ในภาพแสดงความหลากหลาย (variety) ของต้นไม้และท่าทางของผู้คนในแม่น้ำ ทำให้ภาพมีความน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง

ภาพนี้วาดขึ้นจากความทรงจำของชายหาปลาในวัยเด็ก สถานที่ในภาพคือท่าน้ำประจำหมู่บ้านที่ชาวประมงมักจะจอดเรือหาปลา ยืนทอดแห ลงน้ำหาปลาแบบที่ชาวฮอดเรียกว่าการ “ลักแน่ง” หรือการวางตาข่ายขวางทางน้ำเพื่อดักปลา (ชายคนที่ 2, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กุมภาพันธ์ 2568) ผู้วาดแสดงความอุดมสมบูรณ์ของแม่น้ำปิงในอดีตผ่านภาพปลาในแม่น้ำและภาพผู้คนออกเรือหาปลา เหวี่ยงแหจับปลา ในบางฤดูชาวบ้านจะร่วมกันสร้างสะพานไม้ไผ่เพื่อข้ามไปยังเกาะทรายฝั่งตรงข้ามท่าน้ำหมู่บ้าน ซึ่งเป็นสถานที่สำคัญของชุมชนสำหรับการขุดบ่อน้ำเพื่อหาน้ำสะอาดมาใช้อุปโภคบริโภคในครัวเรือน ทรายละเอียดของแม่น้ำปิงในบริเวณนี้ทำหน้าที่เป็นตัวกรองสิ่งสกปรกขนาดเล็ก ทรายแม่น้ำในอดีตจึงมีคุณประโยชน์ต่อชุมชนอย่างยิ่ง

“น้ำปิงเป็นทราย และก็น้ำใส มีช่วงน้ำขุ่นตอนหน้าฝน อาบน้ำได้ คนสมัยก่อนนี่เปิ้น (เขา) กิ๋นน้ำบ่อที่เกาะได้ เปิ้นขุดน้ำบ่อ” (ชายคนที่ 2, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กุมภาพันธ์ 2568)

ในขณะที่ปัจจุบันการสัมปทานดูดทรายทำให้แม่น้ำปิงขุ่นขึ้น เมื่อมีการดูดทรายทางต้นน้ำ ทรายบางส่วนที่ตกตะกอนแล้วจึงมีแต่โคลนเศษซากใบไม้ หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า “น้ำเป็นขี้มูก” น้ำที่ไหลมาปลายน้ำจึงนำมาอุปโภคไม่ได้ รวมถึงทางน้ำที่เปลี่ยนไปยังส่งผลให้ตลิ่งพัง น้ำลึกขึ้น และใต้น้ำเหลือเพียงโขดหิน ปัจจุบันชาวบ้านจึงไม่สามารถหาปลาแบบลักแน่งและยืนทอดแหได้อีก ข้อดีเพียงอย่างเดียวของการดูดทรายตามความเห็นของชายหาปลาคือ น้ำที่ลึกขึ้นทำให้น้ำจากเขื่อนภูมิพลท่วมหมู่บ้านยากขึ้นเท่านั้น

3) ภาพวาดโดยชายคนที่ 3 อาชีพ พนักงานมหาวิทยาลัย อายุ 30–40 ปี



ภาพที่ 8
ภาพวาดของชายคนที่ 3

ผู้วาดภาพชิ้นนี้เกิดและเติบโตที่หมู่บ้านแพะดินแดง หลังจากนั้นได้ศึกษาต่อที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ จนปัจจุบันได้รับการบรรจุเป็นพนักงานประจำของมหาวิทยาลัย คุณพ่อและคุณปู่เป็นคนหาปลา รวมถึงมีคุณลุงเป็นปราชญ์ชุมชน ประกอบกับผู้วาดภาพมีความสนใจด้านประวัติศาสตร์ชุมชนและเคยทำงานวิจัยเกี่ยวกับศิลปะและวัฒนธรรมของเมืองฮอดบ้านเกิด จึงทำให้มีความรู้เกี่ยวกับเมืองฮอดเป็นอย่างดี

ภาพที่วาดขึ้นนั้นมีผู้คนมากมายทำกิจกรรมต่าง ๆ ร่วมกัน การวางภาพบุคคลไว้ตรงกลางนั้นแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของคนเหล่านั้น มีการลงสีไว้เต็มภาพ แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของสถานที่ เช่น บันไดท่าน้ำสีน้ำตาล ต้นไม้ใบหญ้าริมน้ำใช้สีเขียว แม่น้ำสีฟ้าสะอาด ลานทรายสีน้ำตาล และผาวิ่งชู้สีน้ำตาลเข้ม

ผู้วาดภาพเล่าว่า ในอดีต ฮอดเป็นเมืองสำคัญของอาณาจักรล้านนาในฐานะเมืองท่า เนื่องจากการเดินทางในอดีตที่ใช้ทางน้ำเป็นหลัก แม่น้ำปิงจึงเป็นเส้นทางคมนาคมสำคัญรวมถึงการชักลากไม้สัก ฮอดซึ่งเป็นจุดพักการเดินทางจึงมีความเจริญรุ่งเรืองอย่างสูง เห็นได้จากหลักฐานทางโบราณคดีและวัดโบราณจำนวนมากในเมืองฮอด “ย่าผมเคยบอกว่า วัดเมื่อก่อนอย่างน้อยมีเป็นร้อย วัดคนสมัยก่อนเค้ามองไม่ได้เหมือนสมัยนี้ คำที่เค้าใช้เรียกวัด คือมีสถูป เจดีย์ อันนี้ก็เรียกวัดละ” (ชายคนที่ 3, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 พฤษภาคม 2568) วัดโบราณ เช่น วัดดอกเงิน วัดเจดีย์สูง ที่หลงเหลือในปัจจุบันจึงเป็นเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น

จากคำบอกเล่าของผู้เฒ่าผู้แก่ แม่น้ำปิงในอดีตไม่ได้กว้างมากนัก แต่หลังการสร้างเขื่อน ภูมิทัศน์ของแม่น้ำปิงเริ่มเปลี่ยน แม่น้ำปิงกว้างขึ้น สายน้ำเริ่มไม่สามารถพัดพาเอาหินดินทรายลงไปหลังเขื่อนได้ ทรายที่ทับถมอยู่มากมายจึงเป็นจุดเริ่มต้นของการให้สัมปทานดูดทรายในพื้นที่ ในขณะที่ปลาน้ำจืดบางชนิดที่จำเป็นต้องพึ่งน้ำนิ่งในการวางไข่ แต่การดูดทรายส่งผลให้น้ำลึกขึ้นและเชี่ยวกราดจนปลาไม่สามารถวางไข่ได้ ส่งผลให้ปลามีปริมาณลดลง ชาวประมงต้องออกหาปลาไกลกว่าเดิม ต้นทุนค่าน้ำมันที่เพิ่มขึ้นจึงกระทบต่อรายได้ของชาวประมง

ในอดีต การหาปลาของคุณพ่อผู้วาดภาพกับชาวประมงคนอื่น ๆ นั้นจะมีวิธีการที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวแพะดินแดงคือ “การสุ่มแห” หรือการล้อมวงทอดแหพร้อมกันด้วยเรือ 4 ถึง 5 ลำ ซึ่งวันหนึ่งสร้างรายได้ไม่ต่ำกว่าสามถึงสี่พันบาท สะท้อนให้เห็นว่าชาวประมงในเมืองฮอดเคยมีรายได้ดี (ชายคนที่ 3, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 พฤษภาคม 2568) เช่นเดียวกับในอดีตที่การประมง การเกษตร การค้าขายคึกคักตลาดชุมชนคับคั่งไปด้วยผู้คน ฮอดจึงเป็นจุดศูนย์กลางการแลกเปลี่ยนสินค้าของผู้คนหลากหลายเชื้อชาติทั้งคนพื้นเมือง หรือไทยวน และคนกะเหรี่ยง หรือปกาเกอะญอ ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้จากโคลงนิราศเมืองฮอดในคัมภีร์ใบลานที่กล่าวไว้ว่า

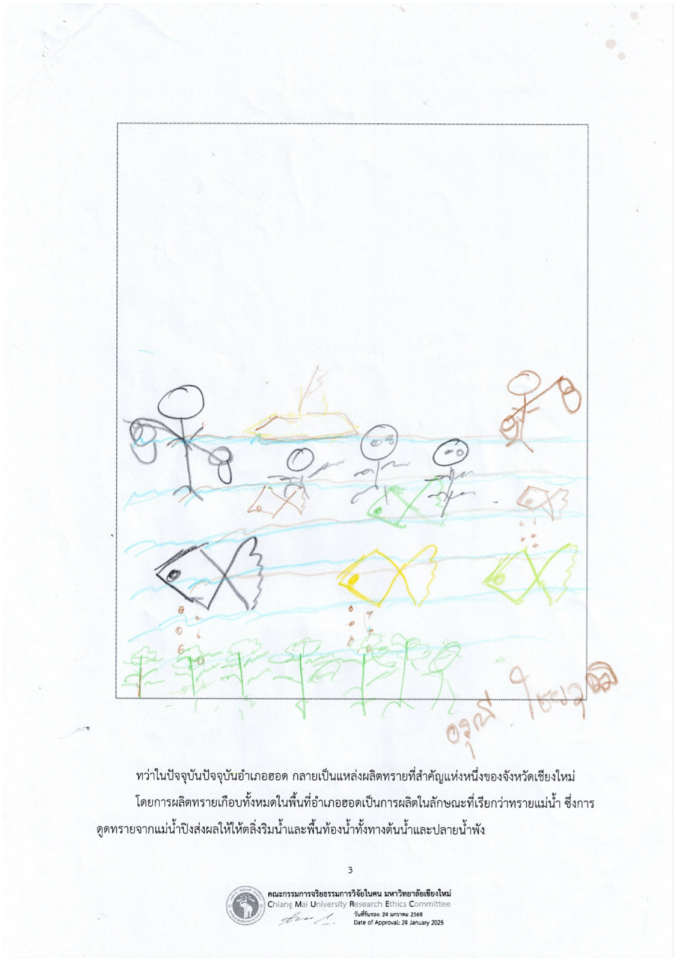
> “มานอนเมืองฮอดข่วง ชลธี ปลดเปล่าคนไหนหนี ไป่รู้
> เขานี้มั่งมูลมี จาวเจ้า แหล่เฮย ก็ย่อมจูมเจือผู้ เผ่าอั้น อูกอูย
> เพราะเรือยุทธิเยศด้า เทียวเทิง มีกาดแลงลีเลิง จุมื้อ
> จาวเจียงใหม่ไหลเถิง เมืองฮอด เรียมเฮย
> สนุกสนั่นขายและซื้อ พร่องถ้วนเป็นเศรษฐี
> เมียเรียมจำจู้จู้บ สาวเศรษฐี ยังมากมวลหลายหลี ฮอดหั้น
> ชะเลชะลัดพ่ายพังหนี แก้มม่าน มานี หามีคนใดดั้น เพศเพียงรอยเรือ” (Hodcity, 2559)

และเมื่อผู้คนมีรายได้ดี มีคุณภาพชีวิตที่ดี จึงมีเงินพอสำหรับการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา ดังจะเห็นได้จากวัตถุโบราณอันทรงคุณค่า รายละเอียดงดงาม เช่น ภาพพระบฏ พระพุทธรูปสัมริด พระแก้ว ฯลฯ แม่น้ำปิงจึงเป็นเหมือนจุดเริ่มต้นของความเจริญรุ่งเรือง เมื่อมีปลา มีการเดินเรือ มีรายได้ มีความศรัทธา ชุมชนจึงมีความเข้มแข็ง ทั้งทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม

กับคำถามที่ว่าความเปลี่ยนแปลงของระบบนิเวศในขณะนี้ จะส่งผลกับเราในระยะยาวในอนาคตมากน้อยแค่ไหนอย่างไร ผู้วาดภาพตอบได้อย่างน่าสนใจว่า

“ถ้าของภาคธุรกิจ คนมันหวังผลประโยชน์ เค้าไม่สนใจอยู่แล้วว่าคนในชุมชนจะเปลี่ยนไปแค่ไหน มันก็เห็นชัด ๆ แล้วว่าปัจจุบันอะไรที่มันหายไปแล้วบ้าง อย่างที่ผมบอกไปแล้วว่า ความเข้มแข็งของชุมชนในแง่ของศาสนา การนับถือผี และก็ประเพณี มันยังอยู่ อันนั้นน่ะไม่มีใครทำอะไรมันได้ ต่อให้จะเปลี่ยนผ่านไปแค่ไหนก็ตาม ผมเชื่อแบบนั้นนะ แต่ว่า ภูมิทัศน์ สภาพแวดล้อม ระบบนิเวศต่าง ๆ เปลี่ยนแน่ ๆ หายไปแน่ ๆ” (บทสัมภาษณ์ชายคนที่ 3, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 พฤษภาคม 2568)

4) ภาพวาดโดยหญิงคนที่ 1 อาชีพ แม่ค้า อายุ 50-60 ปี



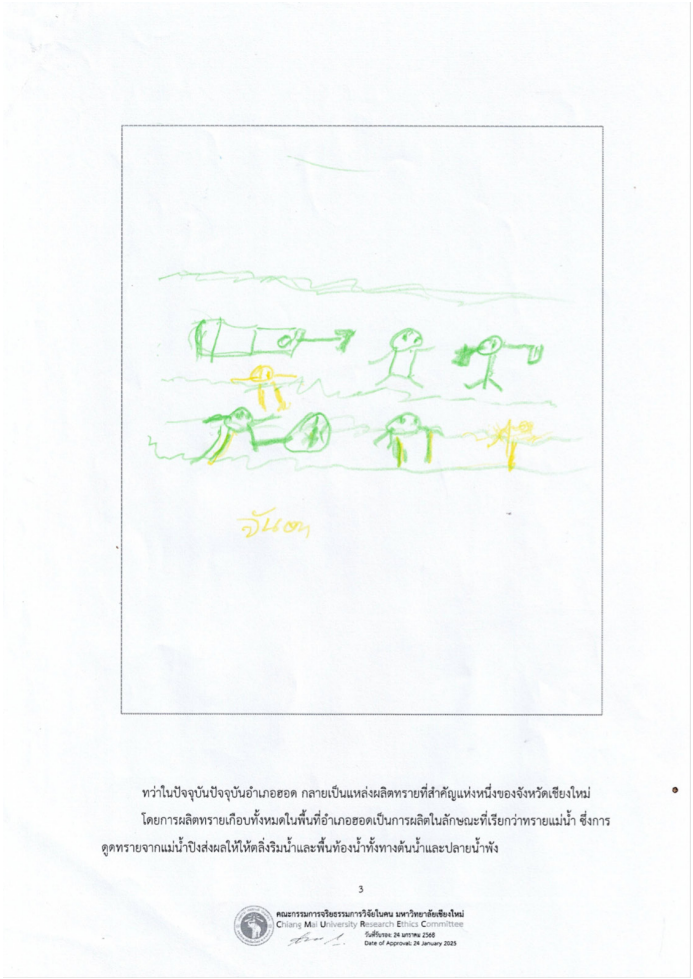
ภาพที่ 9
ภาพวาดของหญิงคนที่ 1

ภาพวาดโดยหญิงชาวบ้านแพะดินแดง ทำอาชีพค้าขายอาหารในตลาดชุมชน ภาพวาดแสดงกิจวัตรประจำวันในวัยเด็กก่อนที่จะเกิดความเปลี่ยนแปลงของแม่น้ำปิงเช่นในปัจจุบัน ลายเส้นแสดงออกอย่างเรียบง่าย ใช้ระบบการซ้ำ (repetition) ของเส้นและรูปทรง เช่น รูปปลาที่มีรูปทรงขนาดใหญ่ ต้นไม้จำนวนมาก สะท้อนให้เห็นถึงความอุดมสมบูรณ์ ผู้วาดมีการใช้สีที่แตกต่างกันไป ทำให้ภาพเกิดความผันแปร (variation) สร้างความหลากหลายให้กับภาพ

แสดงภาพตัวเธอเองในอดีตกำลังหาบน้ำสะอาดจากแม่น้ำปิงไปใส่ตุ่มไว้ใช้ที่บ้าน มีปลาตัวใหญ่ว่ายอยู่มากมายในน้ำที่ใสสะอาด “ตอนเป็นเด็ก ๆ นี่กระโดด เล่นน้ำปิง ว่ายข้ามไปข้ามมา...ตอนสมัยแม่เป็นสาวยังตักน้ำปิงมาใช้อยู่ มีทรายอยู่กลางน้ำ เราก็ไปขุดทรายละก็ตักน้ำในบ่อมากินได้ แต่เดี๋ยวนี้กินไม่ได้แล้ว สกปรก” ส่วนด้านล่างของภาพมีต้นมะเดื่อริมน้ำ “ว่ายน้ำเล่น ลอยคอ ว่ายเก็บมะเดื่อ ลูกมะเดื่อเมื่อก่อนมันจะไหลมากับแม่น้ำปิง มีต้นมะเดื่อ ก็ว่ายไปเก็บมะดื่อเล่นกัน” เป็นภาพความทรงจำส่วนตัวที่งดงาม กลับกันกับปัจจุบันนี้ที่ “คนถ้าไม่ไปหาปลา ไม่มีใครลงน้ำปิงเลยนะ” (หญิงคนที่ 1การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กุมภาพันธ์ 2568)

เธอยังสะท้อนปัญหาที่เกิดขึ้นกับบ้านริมน้ำบางหลังที่ทรุดตัวเนื่องจากตลิ่งริมแม่น้ำทรุดตัวไปตามทางน้ำที่เปลี่ยนแปลงไป ปลาที่หายากมากขึ้น ถนนในหมู่บ้านทรุดด้วยน้ำหนักของรถบรรทุกทราย เสียงรถดังจนผู้สูงอายุในหมู่บ้านนอนไม่หลับ รถบรรทุกขนทรายก่อให้เกิดอันตรายกับผู้สัญจรไปมาในชุมชน ซึ่งเธอให้ข้อมูลว่า แต่ละวันมีรถบรรทุกวิ่งไม่ต่ำกว่า 30 – 40 คัน เนื่องจากทั่วตำบลฮอดทั้ง 5 หมู่บ้านมีการดูดทรายอยู่ทุกหมู่บ้าน (หญิงคนที่ 1, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กุมภาพันธ์ 2568)

5) ภาพวาดโดยหญิงคนที่ 4 อาชีพ แม่บ้าน อายุ 60-70 ปี



ภาพที่ 10
ภาพวาดของหญิงคนที่ 2

เนื่องจากผู้วาดภาพเป็นผู้สูงอายุและไม่มีทักษะในการวาดภาพมาก่อน ลักษณะของรูปทรงที่แตกต่างจากความเป็นจริงทำให้ภาพวาดชิ้นนี้ไม่สมบูรณ์แบบในระดับที่ผู้ชมจะเข้าใจได้ด้วยการรับชมภาพเพียงอย่างเดียว ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ได้ช่วยให้เราเข้าใจถึงความผูกพันของผู้วาดภาพกับแม่น้ำปิงมากขึ้น

แม่น้ำปิงในอดีตนั้นใสสะอาด น้ำเต็มตลิ่ง ใช้อาบได้ ใช้อุปโภคบริโภคได้ “อันนี้แม่หาบน้ำ อันนี้กำลังจะโดดน้ำ อันนี้เรือ ...แม่วาดไม่ค่อยเป็น” (บทสัมภาษณ์หญิงคนที่ 4, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กุมภาพันธ์ 2568) อย่างไรก็ตามภาพนี้กลับแสดงออกถึงความสุขและความทรงจำอันงดงามในอดีตได้เป็นอย่างดี

6) ภาพวาดโดยหญิงคนที่ 2 อาชีพ แม่บ้าน อายุ 30-40 ปี



ภาพที่ 11
ภาพวาดของหญิงคนที่ 3

หญิงสาวคนนี้มีลูกสาวที่ชอบวาดรูป จึงทำให้เธอมีโอกาสได้สอนลูกสาววาดภาพและได้วาดรูปร่วมกับลูกสาวอยู่เสมอ ทักษะและฝีมือจึงมีมากกว่าผู้ให้ข้อมูลท่านอื่น ๆ ภาพวาดของเธอมีจุดที่โดดเด่นคือภาพเจดีย์โบราณริมแม่น้ำปิง บริเวณทางใต้ของหมู่บ้านแถบวัดพระเจ้าโท้ เช่น วัดเจดีย์สูง วัดดอกเงิน เป็นต้น ทัศนมิติ (perspective) ในภาพมีหลายแบบในภาพเดียวกัน ทำให้ภาพดูแตกต่างจากความเป็นจริง มีการซ้ำรูปทรงของวัตถุต่าง ๆ ในภาพมากมาย สีที่ใช้วาดรูปทรงล้วนอ้างอิงจากความเป็นจริงอย่างเรียบง่าย ทำให้ภาพวาดมีความสดใส

“อันนี้เป็นวัดเก่า วัดเก่าที่มันพังแล้ว หลายร้อยปีแล้วเจ้า เพราะว่าทางโซนโน้นเป็นจะเป็นวัดเก่านัก ... ละเป็นก็ปลูกผักปลูกไม้ตามข้างปิงกินกันส่วนมาก ละตอนนี้พอน้ำแห้งมันก็ปลูกยาก น้ำก็บ่ค่อยมี” (หญิงคนที่ 2, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กุมภาพันธ์ 2568)

ภาพวาดนี้จึงสะท้อนให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองของฮอดในอดีต รวมถึงความสำคัญของแม่น้ำปิง ที่เป็นที่ตั้งของแหล่งอารยธรรมและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีภาพท้องฟ้าที่สดใส แม่น้ำใสสะอาด ความอุดมสมบูรณ์และความสุขของผู้คนในอดีตปรกฏอย่างแจ่มชัดในภาพวาดจากความทรงจำชิ้นนี้

7) ภาพวาดโดยหญิงคนที่ 3 อาชีพ แม่ค้าขายปลา อายุ 30-40 ปี



ภาพที่ 12
ภาพวาดของหญิงคนที่ 4

ภาพวาดชิ้นนี้ใช้ทัศนมิติแบบมุมมองจากมุมสูง แต่วางทิศทางของวัตถุไว้อย่างหลากหลายในภาพเดียวกัน ดังจะเห็นได้จากกลุ่มคนด้านบนของภาพและคนทอดแหด้านล่าง ผู้วาดลงสีแม่น้ำปิงด้วยสีฟ้าอ่อน ทิศทางของเส้นและสีสร้างความเคลื่อนไหว (movement) ให้กับน้ำในแม่น้ำได้ สีที่มีทั้งโทนร้อนและโทนเย็นสร้างความสดใส มีชีวิตชีวาให้กับภาพ

“มาขายปลา และก็แต่ก่อนหมู่พ่อแม่พี่น้องมาเซาะหาปลากัน เหลือกินก็ขาย ได้นัก (มาก) ก็ขาย สมัยก่อนขายง่าย แต่ตอนนี้ราคาแพงเพราะหายากขึ้น” (หญิงคนที่ 3, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กุมภาพันธ์ 2568)

พ่อแม่พี่น้องของเธอจับปลามาก่อน เธอจึงมาค้าขายกับแม่และรับช่วงต่อร้านหลังจากแม่เลิกขาย พ่อทำอาชีพหาปลามาก่อน ตอนเป็นเด็กเล่นน้ำปิงมาตลอด ไปหาปลากับพ่อแม่ น้ำปิงไม่ลึกและใสสะอาด มีปลามากมาย คนหาปลามีเยอะ ในขณะที่ปัจจุบันน้ำไม่สะอาดและมีเศษหญ้า ปลาหายากและปริมาณลดลงทำให้ราคาแพงขึ้น ปลาที่ขายในปัจจุบันมีทั้งปลาจากแม่น้ำปิงที่รับมาจากคนหาปลาในชุมชน เช่น ปลากด ปลาอีกา ปลากระสูบ ปลาแขยง ปลาค้าว ปลาเนื้ออ่อน และปลาเพาะเลี้ยงในกระชัง เช่น ปลานิล (หญิงคนที่ 3, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กุมภาพันธ์ 2568)

ในอดีตมีประเพณีของชุมชนที่ชาวบ้านชื่นชอบมากมาย เช่น หาปลาแล้วปิ้งกินริมน้ำ การแข่งเรือระหว่างหมู่บ้านในช่วงเดือนพฤศจิกายน มวยทะเล วอลเลย์บอลชายหาด ฟุตบอล แต่เมื่อลำน้ำปิงเปลี่ยนแปลงไปประเพณีและวัฒนธรรมท้องถิ่นเหล่านี้ก็ค่อย ๆ เลือนหายไป

ในภาพวาดทั้งหมด แม่น้ำปิงนั้นเต็มไปด้วย “ความหมาย” สำหรับผู้วาดภาพทั้งเจ็ดคน ซึ่งตรงตามนิยามของแผนที่ทางวัฒนธรรม ความเรียบง่ายของลายเส้น สีสันที่สดใส เป็นตัวแทนของความสุขในอดีตที่ค่อย ๆ เลือนหายไปพร้อมกับความเปลี่ยนแปลงของสายน้ำ โดยผลงานทุกชิ้นต่างมีจุดร่วมกันที่ชัดเจนคือวัฒนธรรมดั้งเดิมของชุมชนที่กลายเป็นเพียงความทรงจำ กลายเป็นวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าในประวัติศาสตร์ของชุมชน

แต่หากพิจารณารูปแบบของผลงานทั้งหมดในทางศิลปะแล้วจะพบว่า ภาพวาดทุกชิ้นล้วนวาดขึ้นด้วยข้อจำกัดด้านทักษะฝีมือไปจนถึงอุปกรณ์ที่ใช้ แต่การออกแบบรูปทรงและการเล่าเรื่องราวในภาพจะเชื่อมโยงกับประสบการณ์ในอดีตของแต่ละกลุ่มตัวอย่างอย่างชัดเจน ตัวอย่างสำคัญได้แก่ ภาพของพระภิกษุ ที่เป็นคนต่างพื้นที่ ย้ายเข้ามาจำพรรษาในหมู่บ้านแพะดินแดง และไม่ได้มีประสบการณ์วัยเด็กกับแม่น้ำปิง เนื้อหาส่วนใหญ่ในภาพจึงเป็นการระบุตำแหน่งที่ตั้งโบราณสถานสำคัญของอำเภอฮอดด้วยตัวอักษรมากกว่าการวาดภาพ และที่สำคัญคือไม่มีการแสดงออกถึงการปฏิสัมพันธ์ของคนกับแม่น้ำ ซึ่งแตกต่างจากกลุ่มตัวอย่างที่มีอาชีพหาปลาและขายปลา รวมถึงผู้ที่มีครอบครัวอยู่ในพื้นที่มาแต่เดิม ซึ่งภาพของกลุ่มตัวอย่างนี้ในทุกช่วงวัยจะเล่าเรื่องกิจกรรมทางน้ำที่เกิดขึ้นในชุมชน ปรากฏภาพคนอยู่ในแม่น้ำทุกภาพ แต่กิจกรรมจะแตกต่างกันไปตามเพศและช่วงวัย กลุ่มประชากรตัวอย่างหญิงในวัย 50 – 60 ปีจะวาดภาพการหาบน้ำจากแม่น้ำปิงไปใช้ในครัวเรือน เพราะในอดีตแม่น้ำมีความใสสะอาดมากกว่าสมัยของวัยหนุ่มสาว ประกอบกับการขุดน้ำบ่อเป็นหน้าที่ของผู้ชายที่มีแรงมากกว่าเป็นหลัก ผู้หญิงจึงมีหน้าที่หาบน้ำตามธรรมเนียมการแบ่งหน้าที่ของชุมชนในอดีต ในส่วนของเพศชายจึงถ่ายทอดภาพการหาปลาแบบต่าง ๆ เป็นหลัก ดังจะเห็นได้จากภาพวาดของชายอายุ 40 – 50 ปี

ในขณะที่ภาพของกลุ่มประชากรตัวอย่างทั้งชายและหญิงในวัย 30 - 40 ปีที่มีประสบการณ์การวาดภาพมากกว่ากลุ่มตัวอย่างคนอื่น ๆ จะแสดงออกถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นที่มีมาแต่เดิมเช่นเดียวกับภาพวาดของกลุ่มตัวอย่างอื่น ทว่ามีกิจกรรมสันทนาการริมแม่น้ำเสริมเข้ามา เนื่องจากวัฒนธรรมการละเล่นต่าง ๆ นี้เพิ่งมีในชุมชนไม่นานก่อนที่เกิดความเปลี่ยนแปลงกับลุ่มแม่น้ำปิงของชุมชน ภาพบรรยากาศการใช้พื้นที่ลานทรายและริมฝั่งแม่น้ำเพื่อจัดประเพณีและวัฒนธรรมชุมชนของกลุ่มประชากรตัวอย่างนี้จึงสามารถสะท้อนปัญหาความเปลี่ยนแปลงและความหมายของพื้นที่ได้ชัดเจนมากกว่ากลุ่มตัวอย่างอื่น ๆ

อย่างไรก็ตามเมื่อเราได้ทำการการวิเคราะห์ตีความภาษาภาพเขียนที่มีความสอดคล้องไปกับลักษณะเฉพาะของแต่ละอาชีพจะพบว่าภาพทุกภาพแสดงให้เห็นถึงลักษณะสำคัญของวัตถุสิ่งของเครื่องมือดำรงชีพของชาวบ้าน รวมถึงระบบนิเวศของพื้นที่ได้มากกว่าการอธิบายด้วยคำพูด โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับสิ่งที่ไม่มีอยู่อีกแล้วในปัจจุบัน เช่นเดียวกันกับภาพเขียนในยุคดึกดำบรรพ์ ที่แม้ว่าวิธีคิดของผู้สร้างศิลปะถ้ำจะแตกต่างจากคนในยุคหลังทั้งในส่วนของการดำรงชีวิต ภูมิลำเนา และสังคม แต่การทำมาหากินและเครื่องมือเครื่องใช้จำนวนมากก็ยังหลงเหลือตกทอดสืบมาจนถึงปัจจุบัน ดังจะเห็นได้จากศิลปะถ้ำซึ่งพบใกล้แหล่งน้ำขนาดใหญ่ เช่น ผาแต้ม อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี ที่มีภาพเครื่องมือการทำประมงและภาพปลาจำนวนมาก (อพิสิทธิ์, 2549: 8-10) ไม่ต่างไปจากภาพของกลุ่มประชากรตัวอย่าง

รูปแบบการแสดงออกทางศิลปะที่ให้ความสำคัญกับพื้นที่แห่งความหมายของกลุ่มตัวอย่างทั้งหมดนี้ อาจเป็นดั่งเสียงสะท้อนของผู้คนที่ผูกพันกับธรรมชาติมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ เพราะผลงานทั้งสองล้วนเป็นผลงานศิลปะที่เกิดจากจุดเริ่มต้นเดียวกัน นั่นก็คือ ธรรมชาติ

นิเวศวิทยาวัฒนธรรม

จากการวิเคราะห์ทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นเราจึงสรุปได้ว่า รูปแบบภาพวาดของชาวบ้านแพะดินแดงคือ “แผนที่ทางวัฒนธรรมที่ใช้กระบวนการของการวาดภาพจากความทรงจำ” ในขณะที่การการวาดภาพจากความทรงจำแบบศิลปะตะวันตกนั้นมีเกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินและมีส่วนสำคัญต่อพัฒนาการทางศิลปะมาช้านาน แต่คำถามที่สำคัญคือ แล้วผลงานของชาวบ้านเหล่านี้จะมีคุณค่าเพียงพอต่อแวดวงวิชาการด้านศิลปะหรือไม่ เมื่อผู้วาดขาดทักษะฝีมือทางศิลปะ การวิเคราะห์เนื้อหาของผลงานอาจทำให้เราได้เห็นถึงคุณค่าของผลงานทั้ง 7 ชิ้นนี้มากขึ้น

การวิเคราะห์เนื้อหาในภาพวาด ใช้วิธีการเก็บข้อมูลที่ได้จากการศึกษาบริบททางประวัติศาสตร์ สังคม วัฒนธรรม และระบบนิเวศของอำเภอฮอด โดยนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ผ่านแนวคิดเรื่องนิเวศวิทยาวัฒนธรรม ซึ่งในทางนิเวศวิทยา นิเวศวิทยาวัฒนธรรม คือ “การศึกษาเกี่ยวกับวิธีการที่วัฒนธรรมถูกใช้โดยผู้คนในการปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อม” (ชูศักดิ์, 2561: 8) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่าง

ระบบนิเวศวิทยากับองค์ประกอบทางวัฒนธรรม เช่น ภาษา ศาสนา และความเป็นชาติพันธุ์ เป็นต้น โดย “วัฒนธรรม” เป็นผลผลิตของปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม มีการเรียนรู้และถ่ายทอดผ่านระบบสัญลักษณ์ซึ่งก็คือ ภาษา อันเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดขนบธรรมเนียมประเพณีและความชำนาญเฉพาะทางของคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งซึ่งมีความแตกต่างไปตามพื้นที่และก่อให้เกิดการรวมกลุ่มในพื้นที่

ในกรณีของชุมชนแพะดินแดง หากวิเคราะห์เนื้อหาของภาพจากกรอบความคิดทางนิเวศวิทยาแล้วจะพบว่า สิ่งแวดล้อมทางกายภาพอย่างแม่น้ำปิงนั้นมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของคนในชุมชน ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสายน้ำมีส่วนสำคัญต่อการพัฒนาเมืองฮอดมาโดยตลอด แม่น้ำปิงจึงเป็น “ตำแหน่งแห่งที่ที่มีความหมาย” ซึ่งล้วนเกี่ยวพันกับวิถีชีวิตและภูมิทัศน์รอบตัวคนในชุมชน ดังจะเห็นได้จากภาพวาดของชาวบ้านเกี่ยวกับการขุดทรายหาน้ำสะอาด วัฒนธรรมการจับปลาแบบลักแน่งและการสุ่มแห การละเล่นบนเกาะทรายกลางน้ำ การแข่งเรือในฤดูน้ำหลาก ฯลฯ ทั้งหมดล้วนถ่ายทอดผ่านคำบอกเล่าและแนวทางการปฏิบัติจากรุ่นสู่รุ่น จนกระทั่งมีการสัมปทานดูดทรายในพื้นที่

ถึงแม้ว่าการวิเคราะห์และพิจารณาผลงานในทางรูปแบบแล้วจะพบว่าผลงานทั้งหมดขาดความสมบูรณ์ทางสุนทรียศาสตร์และความงาม แต่อย่างไรก็ตามผลงานทั้ง 7 ชิ้นนี้กลับเต็มไปด้วยความสำคัญในด้านเนื้อหาทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา ร่องรอยทางประวัติศาสตร์ของชุมชน พัฒนาการทางสังคมที่เกิดขึ้นควบคู่ไปกับแม่น้ำปิงมาตั้งแต่อดีต ภาพวาดของหญิงคนที่ 2 และชายคนที่ 1 แสดงถึงความสำคัญของโบราณสถานที่อยู่คู่กับชุมชนมาช้านาน จากการสำรวจของผู้เขียนพบว่า พื้นที่เพื่อการเกษตรของคนในชุมชนนั้นมีการใช้งานร่วมกันกับพื้นที่ทางโบราณคดีอย่างใกล้ชิด แต่ชาวบ้านจะไม่มีการรุกล้ำทำลายโบราณสถาน นั่นอาจเป็นเพราะวัฒนธรรมและความเชื่อทางศาสนาที่เข้มแข็งของคนในชุมชนตามคำบอกเล่าจากชายคนที่ 3



ภาพที่ 13
การออกเรือหาปลาของชาวบ้านในปัจจุบัน

เมื่อพิจารณาวัฒนธรรมท้องถิ่นที่สัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมของคนในชุมชนแล้วจะพบว่า พฤติกรรมของคนในชุมชนแพะดินแดงนั้นยังคงมีความเป็นปึกแผ่น (solidarity) อยู่ ดังจะเห็นได้จากภาพตำแหน่งแห่งที่ที่มีความหมายของชาวบ้านแต่ละคนที่ต่างเหมือนกันและปรากฏอยู่ในภาพวาดแต่ละชิ้น เช่น แม่น้ำปิง โบราณสถาน หรือแม้แต่ท่าน้ำของหมู่บ้าน ทุกคนต่างใช้พื้นที่นี้ร่วมกันมาแต่โบราณ ดังจะพบเห็นได้จากภาพวาดกิจกรรมที่ชาวบ้านทำร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็นการหาน้ำดื่ม การจับปลา การละเล่นริมหาดทราย ภาพของวัฒนธรรมการกินอยู่ร่วมกับธรรมชาตินี้พบได้ในผลงานแทบทุกชิ้นในการเก็บรวบรวมข้อมูลครั้งนี้

เมื่อทำการวิเคราะห์สภาพสังคมของชาวบ้านในภาพและคำบอกเล่าทั้งหมดแล้วผู้เขียนพบว่า หมู่บ้านแพะดินแดงมีความคล้ายคลึงกับสังคมที่อยู่ก้ำกึ่งระหว่างสังคมแบบ Mechanical Solidarity ที่ “การดำรงอยู่แบบนี้เป็นความเป็นปึกแผ่นบนพื้นฐานของความเหมือนหรือคล้ายคลึงกัน เช่น การเป็นชาวนาเหมือนกัน การเป็นเครือญาติกัน และการนับถือศาสนาเดียวกัน เป็นต้น” (อานันท์, 2551: 9) กับสังคมสมัยใหม่ในปัจจุบันที่ “...การมาอยู่ร่วมกันเพราะต่างกัน เช่น การมีอาชีพต่างกัน ซึ่งทำให้ต้องมาแบ่งงานกันทำ เพราะต้องพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน” (อานันท์, 2551: 10) ดังที่เราจะเห็นได้จากแม่ค้าปลาที่ต้องพึ่งพาการจับปลาของชาวประมงน้ำจืดในหมู่บ้านและปลาจากกระชังของพ่อค้าคนกลาง มีชาวบ้านที่เข้ามาทำงานในตัวเมืองเชียงใหม่ มีพระสงฆ์ ฯลฯ อย่างไรก็ตาม สังคมทั้งสองแบบนี้ก็ตั้งอยู่บนพื้นฐานของการ “...มีจุดร่วมอยู่ในด้านของจิตใจ ซึ่งหมายถึงความรู้สึกนึกคิดที่มีเหมือนกัน ที่ Durkheim (Emile Durkheim, 1858-1917) เรียกว่า สำนึกร่วม (Collective Consciousness)...” (อานันท์, 2551: 9) แม้ว่าการอยู่ร่วมกันในสังคมของชาวบ้านแพะดินแดงจะเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา แต่เรากลับพบว่า ในภาพวาดและคำอธิบายของทุกคนต่างปรากฏ “สำนึกร่วม” เป็นสาระสำคัญของผลงาน แม้ว่าสำนึกร่วมนั้นจะอยู่บนพื้นฐานของหลักการทางสังคมที่แตกต่างกันก็ตาม แต่ทุกคนต่างมีประสบการณ์ร่วมกับแม่น้ำปิงอันเป็นตำแหน่งแห่งที่ที่มีความหมายของทุกคน

บทสรุป

ในอดีตการใช้พื้นที่และทรัพยากรทางนิเวศในสังคมชนบทนั้นเป็นไปอย่างเรียบง่าย พฤติกรรมต่าง ๆ ของผู้คนจึงสร้างความเปลี่ยนแปลงแก่พื้นที่น้อยมาก ส่งผลให้ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมยังคงสืบทอดต่อเนื่องกันมาได้อย่างคงที่ ในขณะที่สังคมเมืองมีความหลากหลาย ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีเป็นไปในทางเศรษฐกิจและสังคม การผลิตอย่างต่อเนื่องจึงก่อให้เกิดการบริโภคที่มากขึ้น ส่งผลให้ความสัมพันธ์เชิงพื้นที่ของผู้คนขยายตัวออกไปสู่ชนบท ซึ่งตามมาด้วยปัญหาการรุกล้ำ ทำลาย สร้างความเสื่อมโทรมให้พื้นที่นิเวศทางบกและลุ่มแม่น้ำ เช่นเดียวกับที่มีการสัมปทานดูดทรายจากแม่น้ำปิงในอำเภอฮอด

กระบวนการสร้างสรรค์ภาพวาดของคนในชุมชนแพะดินแดง ได้แสดงให้เห็นว่าการนำปฏิบัติการทางศิลปะเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการเก็บรวบรวมข้อมูลนั้นสามารถสร้างการมีส่วนร่วมของผู้คนในชุมชนมากขึ้น การรวมกลุ่มวาดภาพได้สร้างพื้นที่ของการแลกเปลี่ยนความทรงจำของผู้คนในชุมชน การถ่ายทอดข้อมูลจากความทรงจำของแต่ละคนจึงมีความเป็นธรรมชาติ ลื่นไหลไปกับผลงานที่วาดออกมา ผลงานฉายภาพของความสุข ความผูกพันระหว่างคนกับธรรมชาติ ความเข้มแข็งของชุมชนในอดีต แม้ว่าในปัจจุบันทุกคนในชุมชนจะประสบปัญหาจากการสัมปทานดูดทรายที่พวกเขาไม่อาจหยุดยั้งได้ แต่ในฐานะของผู้ได้รับผลกระทบโดยตรง ภาพวาดทั้งหมดได้เผยให้เห็นถึง “สำนึกร่วม” ของผู้คนในชุมชนที่ถูกถ่ายทอดผ่านผลงานศิลปะ

ข้อค้นพบในผลงานเกี่ยวกับ “สำนึกร่วม” ซึ่งเป็นองค์รวมของความเชื่อและอารมณ์ความรู้สึกที่พลเมืองโดยทั่วไปในสังคมเดียวกันมีอยู่ร่วมกัน (วินัย ผลเจริญ, 2556: 47) สะท้อนสังคม ค่านิยม พฤติกรรม รวมถึงจารีตประเพณีที่สั่งสมกันมาจนเป็นวัฒนธรรมของชุมชนได้นี้ ไม่มีใครรู้หรือเป็นเจ้าของสำนึกร่วมได้นอกจากผู้คนในสังคมแพะดินแดงที่เป็นองค์ประกอบร่วมเท่านั้นที่รู้และเป็นเจ้าของมโนธรรมเหล่านั้น

แน่นอนว่าผลงานภาพวาดเหล่านี้อาจเกิดขึ้นโดยปัจเจก ทว่าเป็นไปไม่ได้เลยที่บุคคลนั้นจะไม่เคยมีประสบการณ์ร่วมในทางสังคมและวัฒนธรรมที่บุคคลนั้นเป็นส่วนหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับผลกระทบมากมายที่เกิดจากสัมปทานดูดทราย ที่ส่งผลด้านลบต่อชุมชนในหลากหลายมิติ ทั้งด้านเศรษฐกิจปากท้องของคนในชุมชน ด้านสุขภาพและความเป็นอยู่ และมิติด้านสิ่งแวดล้อม เสียงของชาวบ้านที่ดังสะท้อนผ่านผลงานภาพวาดชิ้นเล็ก ๆ นี้ ได้ทำให้เราเห็นถึงสำนึกร่วมและวัฒนธรรมท้องถิ่นของคนในชุมชนแพะดินแดงที่มีร่วมกัน

อานันท์ (2552: 15) ยังได้อธิบายแนวคิด สำนึกร่วม ของเดอไคม์เพิ่มเติมไว้ว่า แม้ในช่วงแรกความคิดของเดอไคม์จะมีลักษณะของการให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมในฐานะเป็นตัวกำหนด (Cultural Determinism) และผูกติดกับระบบคุณค่าร่วม (shared values) ต่าง ๆ จนกลายเป็นข้อจำกัดทางความคิด ทว่าในงานช่วงหลังเขาได้พยายามแก้ไขข้อจำกัดนี้ โดยเดอไคม์ได้หันมาให้ความสำคัญกับปัญหาของสำนึกร่วมในสังคมที่อยู่ในสภาวะไม่ปกติ และปัญหาของความเปลี่ยนแปลง เพื่อจะดูว่าเมื่อสังคมไม่ปกติ หรือเบี่ยงเบนไปนั้นเป็นอย่างไร และการเบี่ยงเบนจะนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงอย่างไร

เมื่อสังคมไม่ได้สมบูรณ์ในตัวเอง เคลื่อนไหว และเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา เช่นเดียวกับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับแม่น้ำปิง ปัญหาต่าง ๆ ที่ถูกสะท้อนผ่านคำบอกเล่าของชาวบ้านแพะดินแดง ที่บางครั้งคนนอกก็ไม่สามารถเข้าใจหรือรับรู้ความทุกข์จากปัญหาเหล่านั้นได้เท่าคนในชุมชน เพราะบนพื้นที่เชิงปฏิบัติการจริง สังคมจะไม่สมบูรณ์และไม่มีทางที่จะก้าวไปสู่จุดสุดท้ายอย่างสมบูรณ์ในแบบที่ควรจะเป็นได้ เราจึงควรเน้นสภาวะความเป็นจริง ไม่ใช่สังคมในอุดมคติ (Utopia) ดังนั้นหากมองตามกรอบแนวคิดของเดอไคม์แล้วจะพบว่า แนวทางการแก้ปัญหาที่สำคัญที่สุด จึงเป็นหน้าที่ของผู้มีส่วนร่วมในชุมชนที่

จะ “สามารถสร้างดุลยภาพภายในได้อย่างไร และมีองค์ประกอบภายในอะไรบ้าง ที่มาช่วยให้เกิดการสร้างดุลยภาพ หรือมาคานซึ่งกันและกัน หรือว่าช่วยเหลือกันอย่างไร” (อานันท์, 2551: 16) ผ่านการมองสังคมในเชิงกระบวนการ (process) มากกว่าการเป็นโครงสร้างที่ตายตัว

แน่นอนว่ากระบวนการแก้ปัญหาจากสัมปทานดูดทรายนี้ไม่อาจทำได้ด้วยคนนอก แต่อย่างไรก็ตามกระบวนการการเก็บข้อมูลจากภาพวาดจากความทรงจำหรือแผนที่ทางวัฒนธรรมนี้อาจเป็นจุดเริ่มต้นของการนำกระบวนการทางศิลปะมาเป็นส่วนหนึ่งของการแก้ปัญหาผ่านการมีส่วนร่วมของคนในชุมชน ภาพวาดที่สะท้อนความเป็นจริงของอดีตโดยผู้คน “...แน่นอนว่าเราเป็นคนตัวเล็กนิดเดียวไปเปลี่ยนท่าดูดทรายไม่ได้ แต่ว่าเราอาจจะทำให้ชาวบ้านมีสำนึกร่วมในการดูแลสิ่งแวดล้อม อันนี้อาจจะเป็นแค่จุดเริ่มต้น” (มาลี สิทธิเกรียงไกร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 มิถุนายน 2568) ซึ่งต่อจากนี้ผู้เขียนหวังเป็นอย่างยิ่งว่า ภาพวาดจากคนเพียงไม่กี่คนในชุมชนนี้อาจจะนำไปสู่การสร้างกระบวนการต่อรองกับรัฐเพื่อแก้ปัญหาให้กับชาวบ้านอย่างยั่งยืนได้

ท่ามกลางกระแสโลกแบบเสรีนิยมในปัจจุบัน “สำนึกร่วม” อาจถูกมองในเชิงลบว่าคือสิ่งที่ถูกพยายามสร้างขึ้นมาเพื่อกำหนดผู้คนในสังคมให้เดินไปในทิศทางเดียวกัน มีการออกกฎและพยายามสร้างวัฒนธรรมต่าง ๆ ขึ้นมาควบคุมพฤติกรรมของผู้คนในทางอ้อม เป็นไปเพื่อให้สังคมเป็นปกติและมีบรรทัดฐานไปในทิศทางเดียวกัน ลดทอนความหลากหลายของสังคม หลีกเลี่ยงที่จะยอมรับในความไม่ปกติ ไม่เปิดรับและแลกเปลี่ยนความคิดอย่างสร้างสรรค์ ทว่าปัญหาทางเศรษฐกิจและสังคมที่มาพร้อมกับภัยพิบัติ สถานการณ์โรคระบาดซึ่งเกิดขึ้นทั่วโลก สงครามในภูมิภาคต่าง ๆ มลพิษจากหมอกควันข้ามแดน หรือเหตุการณ์น้ำท่วมซ้ำซากสารพิษปนเปื้อนจากเหมืองแร่ในแม่น้ำกกและแม่น้ำโขงรวมถึงความเปลี่ยนแปลงของระบบนิเวศที่เกิดขึ้นในอำเภอฮอด ภาพวาดของชาวบ้านแพะดินแดงทั้งหมดนี้ได้ทำให้ความสำคัญของสำนึกร่วมกลับมามีคุณค่าขึ้นอีกครั้ง

บรรณานุกรม

ชูศักดิ์วิทยาภัค.(2561).*นิเวศวิทยามนุษย์:การศึกษาสิ่งแวดล้อมในมิติขิงสังคมและวัฒนธรรม*.ศูนย์บริหารงานวิจัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ประภัสร นิยมธรรม. (2523). *ศิลปะของเด็กเชิงจิตวิทยา*. หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.

มาลี สิทธิเกรียงไกร. (2567). *แผนที่ทางวัฒนธรรม : ความรู้นิเวศชุมชนลุ่มน้ำโขง*. ศูนย์ศึกษาชาติพันธุ์และการพัฒนา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (2528). *ลักษณะทางสังคมเศรษฐกิจบริเวณอ่างเก็บน้ำเขื่อนภูมิพล*. สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สำนักงานเจ้าท่าภูมิภาคสาขาเชียงใหม่. (2568). *ข้อมูลจำนวนผู้ได้รับอนุญาตให้ขุดลอกร่องน้ำทางเรือเดินวัตถุประสงค์เพื่อการจำหน่ายในพื้นที่ อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่*.

อพิสิทธิ์ ธีระจารุวรรณ. (2549). *รูปเขียนดึกดำบรรพ์ “สุวรรณภูมิ” 3,000 ปีมาแล้ว ต้นแบบงานช่างเขียนปัจจุบัน*. มติชน.

อานันท์ กาญจนพันธ์. (2551). *ทฤษฎีสังคมและวัฒนธรรมของ Emile Dukheim ในช่องว่างทางความคิด*. บลูมมิ่ง ครีเอชั่น.

Adams, A. (2022). *Degas.* Prestel.

DeVonyar, J. & Kendall, R. (2002). *Degas and the Dance.* Herry N. Abrams.

Duxbury, N. (2015, June). *Cultural Mapping as Cultural Inquiry.* https://www.researchgate.net/publication/291333030

Ganjanapan, A. (2008). *Emile Durkheim's Social and Cultural Theory in the Cognitive Gap*. Blooming Creations.

Hodcity. (10 กรกฎาคม 2559). *ตำนานเมืองฮอด*. https://hodcity.wordpress.com/2016/07/10/ตำนานเมืองฮอด/

Marine Office, Chiang Mai Branch. (2025). *Data on the number of persons authorized to dredge waterways for commercial purposes in Hod District, Chiang Mai Province.*

Meshkinfamfard, S. (2015, August). *Degas: Painting from Memory and Imagination.* https://meshkinfam.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/08/degas-painting-from-memory-v1-7.pdf

Niyomtham, P. (1980). *The Art of Children from a Psychological Perspective. Educational Supervision Unit*, Department of Teacher Training.

Sitthikriengkrai, M. (2024). *Cultural mapping: Local Ecological Knowledge on the Mekong River Basin*. Center for Ethnic Studies and Development, Faculty of Social Sciences, Chiang Mai University.

Social Research Institute, Chiang Mai University. (1985). *Socioeconomic characteristics of the Bhumibol Dam reservoir area*. Social Research Institute, Chiang Mai University.

Thiracharuwan, A. (2006). *Ancient Paintings of Suvarnabhumi, 3,000 Years Ago: A Prototype for Modern Painting.* Matichon.

Wikimedia Commons (2022). *Coastal Landscape 674*. [Online image]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coastal_Landscape_674.jpg

Wittayapak, C. (2018). *Human Ecology: The study of the environment in social and cultural dimensions.* Research Administration Center, Chiang Mai University.

07

ดินและวัสดุธรรมชาติในฐานะความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย: การเปิดเผยพลังของความเปราะบางในวัสดุและภูมิทัศน์ผ่านปรากฏการณ์วิทยา

เดือนฉายผู้ชนะ ภู่ประเสริฐ[1]
วิชัย สิทธิรัตน์[2]
พิษณุ ศุภนิมิตร[3]
ปรีชา เถาทอง[4]
ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์[5]

รับบทความ: 27 ธันวาคม 2568 / แก้ไข: 10 พฤษภาคม 2569 / ตอบรับตีพิมพ์: 18 มิถุนายน 2569

https://doi.org/10.69598/sbjfa283940

---

[1] นักศึกษาปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
e-mail: duenchayphoochana@gmail.com

[2] ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชาประติมากรรม คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
email: sithiratn.v@gmail.com

[3] ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชาภาพพิมพ์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
email: pishnusup@gmail.com

[4] ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
email: taothongpsg@gmail.com

บทคัดย่อ

บทความนี้สำรวจบทบาทของวัสดุธรรมชาติในฐานะ “ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย” โดยวิเคราะห์ผ่านกรอบปรากฏการณ์วิทยาที่มุ่งทำความเข้าใจ การเปิดเผยตัวของความจริง (Unconcealment) ในสภาวะของความเปราะบางทั้งในระดับวัสดุและภูมิทัศน์ การศึกษานี้เลือกผลงานของศิลปินร่วมสมัย 5 คน คือ เอวา เฮสส์, มณเฑียร บุญมา, ริชาร์ด ลอง, คาสึโอะ คาโดนากะ และวูล์ฟกัง ไลบ์ เพื่อทำความเข้าใจว่าความเสื่อมสลาย การเปลี่ยนผ่าน และการสลายตัวของวัสดุสามารถทำหน้าที่เป็น “ผู้เผยความจริงของพื้นที่” ได้อย่างไร

การวิเคราะห์ชี้ให้เห็นสามมิติสำคัญ ได้แก่ (1) ความเปราะบางเชิงวัสดุ ซึ่งเผยให้เห็นธรรมชาติของสภาวะที่พร้อมแตกหัก เสื่อม หรือเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ทำให้วัสดุกลายเป็นร่องรอยของเวลาที่กำลังเผยตัว (2) ความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์ ซึ่งปรากฏผ่านร่องรอยของการเดิน การเคลื่อนย้าย การตัดแบ่ง หรือการกัดกร่อนของผืนดิน ทำให้ภูมิทัศน์กลายเป็นพื้นที่ของการเปิดโลก ผ่านประสบการณ์ทางกายภาพของผู้ชม (3) มิติของความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย ซึ่งวัสดุธรรมชาติทำหน้าที่เป็นฐานรองรับการเปลี่ยนรูปและการสูญสลายในระยะยาว ทำให้ความทรงจำของพื้นที่ที่เปราะบางถูกเปิดเผยผ่านกระบวนการของเวลา ไม่ใช่ผ่านการเล่าเรื่องโดยตรง

ผลการศึกษาชี้ว่า วัสดุธรรมชาติและวัสดุเปราะบางไม่เพียงเป็นองค์ประกอบของงานศิลปะ หากแต่มีบทบาทเชิงภววิทยา (Ontological Role) ในการเปิดเผยความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ วัสดุ และภูมิทัศน์ที่กำลังเปลี่ยนแปลงหรือถูกทำลายในโลกสมัยใหม่ บทความนี้จึงนำเสนอว่าความเปราะบางมิใช่ความอ่อนแอ แต่เป็นพลังในการเผยความจริงที่ทำให้ศิลปะร่วมสมัยสามารถสร้างพื้นที่สำหรับการระลึก การรับรู้และการฟื้นฟูความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับโลกที่กำลังถูกคุกคาม

คำสำคัญ: ความเปราะบางของวัสดุ / ความทรงจำของภูมิทัศน์ / พื้นที่ที่ถูกทำลาย / วัสดุธรรมชาติ / ปรากฏการณ์วิทยา

วิธีอ้างอิง

เดือนฉายผู้ชนะ ภู่ประเสริฐธม, วิชัย สิทธิรัตน์, พิษณุ ศุภนิมิตร, ปรีชา เถาทอง และ ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์. (2569). ดินและวัสดุธรรมชาติในฐานะความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย: การเปิดเผยพลังของความเปราะบางในวัสดุและภูมิทัศน์ผ่านปรากฏการณ์วิทยา. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 14*(1), 175-208. https://doi.org/10.69598/sbjfa283940

© 2569 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

07

Soil and Natural Materials as Memories of Devastated Places: Revealing the Power of Fragility in Materials and Landscapes through Phenomenology

Duenchayphoochana Phooprasert[1]
Vichai Sithiratn[2]
Pishnu Supanimit[3]
Preecha Thaothong[4]
Chaiyosh Isavorapant[5]

Received: December 27, 2025 / Revised: May 10, 2025 / Accepted: June 18, 2026

https://doi.org/10.69598/sbjfa283940

[1] Doctoral Student in Visual Arts, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University.
email: duenchayphoochana@gmail.com

[2] Professor Emeritus, Department of Sculpture, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University.
email: sithiratn.v@gmail.com

[3] Professor Emeritus, Department of Printmaking, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University.
email: pishnusup@gmail.com

4 Professor Emeritus, Department of Thai Art, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University.
email: taothongpsg@gmail.com

Abstract

This article investigates the role of natural materials as embodied memories of devastated places, analyzed through a phenomenological framework that emphasizes the process of unconcealment the revealing of truth through states of material and environmental fragility. Drawing on the works of five contemporary artists: Eva Hesse, Montien Boonma, Richard Long, Kazuo Kadonaga, and Wolfgang Laib. The study examines how decay, transformation, and material dissolution function as mechanisms that disclose the hidden conditions of place.

The analysis identifies three key dimensions: (1) Material fragility, which reveals the intrinsic instability of substances that crack, dissolve, or transform over time, allowing materiality to emerge as a trace of temporal unfolding; (2) Landscape fragility, manifested through marks of walking, cutting, displacement, or erosion, turning the landscape into a field of world disclosure that is accessed through embodied encounters; (3) The memory of devastated places, in which natural materials operate as long-term substrates of change, making visible the latent histories of rupture and disappearance without relying on narrative representation.

The findings suggest that natural and fragile materials function not merely as components of artistic form but serve an ontological role in revealing the shifting relationships between humans, materials, and landscapes threatened in the contemporary world. Rather than signifying weakness, fragility emerges as a productive force of revelation, enabling contemporary art to open spaces for remembrance, recognition, and the re-negotiation of human earth relations within environments marked by loss and transformation.

Keywords: Material Fragility/ Landscape Memory/ Devastated Places/ Natural Materials/ Phenomenology

Citation

Phooprasert, D., Sithiratn, V., Supanimit, P., Thaothong, P., & Isavorapant, C., (2026). Soil and Natural Materials as Memories of Devastated Places: Revealing the Power of Fragility in Materials and Landscapes through Phenomenology. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 14*(1), 175-208. https://doi.org/10.69598/sbjfa283940

© 2026 by the author(s). This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

บทนำ

ในช่วงไม่กี่ทศวรรษที่ผ่านมา ภูมิทัศน์จำนวนมากทั่วโลกกำลังเผชิญการแปรเปลี่ยนอย่างรุนแรงจากการพัฒนาเมือง เกษตรเชิงเดี่ยว และอุตสาหกรรมสกัดทรัพยากร ซึ่งไม่เพียงสร้างความเสื่อมถอยทางสิ่งแวดล้อม แต่ยังเผยให้เห็น “ความเปราะบางของพื้นที่” ที่ปรากฏผ่านชั้นดิน ร่องรอยทางกายภาพ และสภาวะที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา สภาวะเปราะบางดังกล่าวไม่ได้มีนัยเพียงความอ่อนแอของวัสดุ หากเป็นกลไกที่ทำให้โลกเปิดเผยตัวเองผ่านการแตก ร่วน ยุบตัว หรือการสลายของสสารที่ไม่เคยหยุดนิ่ง

การทำความเข้าใจสภาวะดังกล่าวในบทความนี้ตั้งอยู่บนกรอบคิดเชิงปรัชญาของมาร์ติน ไฮเดกเกอร์ (Martin Heidegger) ซึ่งเสนอว่าวัสดุไม่เคยเป็นเพียงวัตถุที่มองเห็นได้ด้วยสายตาเท่านั้น หากแต่มี “ความเป็นสิ่ง” (thingness) ที่ซ่อนอยู่ภายใน และมักถูกละเลยในโลกสมัยใหม่ที่ให้ความสำคัญกับการผลิต การใช้ประโยชน์ และการควบคุมวัตถุเป็นหลัก ภายใต้กรอบคิดนี้ ความเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์ รวมถึงการแตก ร่วน ยุบตัว หรือการสลายของดิน จึงมิใช่เพียงการเสื่อมสภาพทางกายภาพ แต่เป็นช่วงเวลาที่วัสดุกำลังเผยความจริงของตนเองอย่างเฉพาะตัว (unconcealment)

ในประเด็นนี้ ไฮเดกเกอร์ได้กล่าวไว้อย่างชัดเจนในบทความ Poetry, Language, Thought โดยอธิบายว่าสภาวะของ “ความเป็นสิ่ง” ของวัตถุมักถูกทำให้เลือนหายไปในกระบวนการรับรู้ของมนุษย์ ดังที่เขากล่าวว่า

> “the thing as thing remains proscribed, nil, and in that sense annihilated” (Heidegger, 1971: 168)

ซึ่งสะท้อนว่าวัตถุในฐานะ “สิ่ง” มักถูกลดทอนจนไม่ปรากฏต่อสายตา และสูญเสียการรับรู้ถึงการดำรงอยู่ของมันเอง

เมื่อพิจารณาภายใต้แนวคิดดังกล่าว ความเปราะบางของดินที่ปรากฏในรูปของรอยแตกหรือการยุบตัว ไม่เพียงเผยให้เห็นร่องรอยของการเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์ แต่ยังเผยให้เห็นสภาวะความจริงของวัสดุที่เคยถูกปกปิด สภาวะที่ผลงานศิลปะเช่นเดียวกันที่สามารถเรียกคืนให้ปรากฏขึ้นอีกครั้งผ่านการจัดวางและการรับรู้ที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น ประโยคนี้สะท้อนแก่นความคิดสำคัญของไฮเดกเกอร์เกี่ยวกับ “ความจริง” (aletheia) ในฐานะ การไม่ปกปิดตัวเองของโลก (unconcealment) ซึ่งมิใช่ความจริงเชิงข้อมูลหรือข้อเท็จจริง แต่คือสภาวะที่สิ่งต่าง ๆ เปิดเผยตัวเองผ่านความเปลี่ยนแปลงและสภาพเฉพาะของมัน

ดังนั้น การแตกหัก การสลาย หรือความเปราะบางของวัสดุธรรมชาติ จึงทำหน้าที่เป็น “การเปิดเผยความจริงของภูมิทัศน์” มากกว่าจะเป็นเพียงคุณสมบัติทางกายภาพของสสาร การศึกษาวัสดุที่มีความเปราะบางจึงมีความสำคัญยิ่งต่อศิลปะร่วมสมัย เพราะทำให้ศิลปินสามารถทำงานกับ “พื้นที่ของการเปิดเผย” ที่สสารทำหน้าที่เปิดโลกออกมาในแบบที่ไม่ได้ผ่านการควบคุมของมนุษย์อย่างสมบูรณ์ วัสดุอย่างดิน เถ้า ผง ธุลี หรือวัตถุที่กำลังเสื่อมสลายจึงไม่ใช่เพียงสื่อ แต่เป็นร่องรอยของภูมิทัศน์ที่กำลังเปลี่ยนแปลงอย่างไม่หยุดนิ่ง

บทความนี้จึงตั้งคำถามว่า วัสดุธรรมชาติที่มีความเปราะบางสามารถทำหน้าที่เป็น “ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย” ผ่านประสบการณ์เชิงปรากฏการณ์ได้อย่างไร และท้ายที่สุดต้องการชี้ว่า “ความเปราะบาง” ไม่ได้หมายถึงความอ่อนแอ หากเป็นพลังที่ทำให้โลกเปิดเผยตัวเองผ่านร่องรอย ความทรงจำ และภูมิทัศน์ที่อยู่ระหว่างการแปรเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา

ภูมิทัศน์ที่ถูกทำลายและการปรากฏของวัสดุเปราะบางในงานศิลปะร่วมสมัย

การทำความเข้าใจ “ภูมิทัศน์ที่ถูกทำลาย” (devastated landscape) ในบริบทศิลปะร่วมสมัย จำเป็นต้องมองเกินกว่าภาพความเสื่อมโทรมหรือร่องรอยของอุตสาหกรรมและสิ่งแวดล้อม วัสดุธรรมชาติที่ศิลปินนำมาใช้ เช่น ดิน ผง เถ้า หรือเศษซากต่างๆ จึงไม่ใช่เพียงตัวแทนของความสูญเสีย แต่เป็น “ตัวกลางทางประสบการณ์” ที่บันทึกแรงงานของเวลา สภาพแวดล้อม และผลกระทบระหว่างมนุษย์กับพื้นที่ที่กำลังเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง วัสดุเหล่านี้เผยให้เห็นชั้นของประวัติศาสตร์ที่แฝงอยู่ตลอดเวลา

คุณสมบัติของวัสดุที่แตก ร่วน ยุบตัว หรือเสื่อมสภาพง่าย ทำให้เห็นความไม่มั่นคงที่ฝังอยู่ในภูมิทัศน์ร่วมสมัย การที่สสารสามารถเปลี่ยนรูปได้อย่างต่อเนื่องทำให้ตระหนักว่า “ความเปราะบาง” ไม่ได้หมายถึงความอ่อนแอ หากแต่เป็นพลังของโลกที่กำลังแปรสภาพ โลกที่ไม่คงที่ ไม่เสถียร และอยู่อย่างผันผวนระหว่างเวลาและสภาวะแวดล้อมที่กระทบซ้อนอยู่เสมอ ความเปราะบางจึงเผยให้เห็นว่าภูมิทัศน์อยู่ในช่วง “ระหว่างการเกิดขึ้นและการสลายไป” และสสารทำหน้าที่บันทึกความเปลี่ยนแปลงนี้โดยตรง

ในหนังสือ The Age of the World Picture หรือ Die Zeit des Weltbildes ไฮเดกเกอร์กล่าวว่าการรับรู้โลกที่ปรากฏอยู่ เกิดจากการเปิดเผย (unconcealment) ของสิ่งต่างๆ ที่เผยความจริงของตนผ่านการปรากฏและการแปรสภาพพร้อมกัน วัสดุที่เสื่อมสลายจึงไม่ใช่จุดสิ้นสุดของสิ่งใด แต่เป็น “ช่องทาง” ที่ทำให้โลกเผยโครงสร้างเชิงความจริงของตนออกมา วัสดุเปราะบางในงานศิลปะร่วมสมัยจึงเป็นจุดที่ “โลก” เปิดออกต่อสายตาของผู้ชม ไม่ใช่ผ่านการเล่าเรื่อง แต่ผ่านสถานะของสสารที่กำลังเปลี่ยนตัวเองต่อหน้าเรา ความเปราะบางจึงทำให้ผู้ชมรับรู้เวลาที่กำลังทำงานอยู่ภายในวัตถุในรูปแบบต่างๆ ของการเกิดขึ้นอย่างช้าๆ และการย่อยสลายที่ย้อนกลับคืนไม่ได้ ซึ่งไฮเดกเกอร์เรียกว่า “ทำให้โลกปรากฏ” (Heidegger, 1950/1967: 11–15)

ด้วยเหตุนี้ การใช้วัสดุที่เสื่อมสลายง่ายในงานศิลปะร่วมสมัยจึงไม่ใช่เพียงกลวิธีทางสุนทรียศาสตร์ แต่ทำให้ผู้ชมตระหนักถึงความไม่มั่นคงของภูมิทัศน์ร่วมสมัยเอง วัสดุเปราะบางทำหน้าที่เป็นกลางระหว่างผู้ชมกับพื้นที่ที่ถูกทำลาย เป็นการเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมสัมผัสความเปลี่ยนแปลงของโลกอย่าง “ตรงไปตรงมา” ผ่านการรับรู้ทางกายภาพที่ไม่สามารถทดแทนได้ด้วยภาพหรือถ้อยคำเพียงอย่างเดียว

ความเปราะบางในที่นี้จึงไม่ใช่ภาวะของการสูญสลายเฉยๆ แต่คือพลังที่ทำให้เข้าใจว่า ภูมิทัศน์ที่ถูกทำลายกำลังเผยความทรงจำของผืนดิน ทั้งสิ่งที่ยังหลงเหลืออยู่และสิ่งที่กำลังสลายไปพร้อมกัน การเปิดพื้นที่ให้ “เวลา” ปรากฏตัวในฐานะกระบวนการของการทำงานอยู่กับวัตถุอย่างต่อเนื่อง สร้างความตึงเครียดระหว่างสิ่งที่ยังอยู่และสิ่งที่กำลังจะหายไป ซึ่งเป็นเงื่อนไขสำคัญของการอ่านภูมิทัศน์ผ่านวัสดุธรรมชาตินั่นเอง

จากประสบการณ์ของผู้เขียน การทำงานกับดินและวัสดุธรรมชาติทำให้เห็นว่าความไม่มั่นคงของวัสดุไม่ใช่ข้อบกพร่อง แต่เป็นพื้นที่ที่โลกเปิดเผยตัวเองผ่านการเปลี่ยนแปลงเล็กๆ ที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง รอยแตกร้าว การยุบตัว หรือการสลายตัว ทำให้รู้สึกถึงการดำรงอยู่ของเวลา และความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายของศิลปินกับวัสดุที่ไม่เคยหยุดเคลื่อนไหว สภาวะนี้สอดคล้องกับแนวคิดของไฮเดกเกอร์เรื่องการเปิดเผย (aletheia) ที่มองว่าความจริงไม่ใช่สิ่งตายตัว แต่เกิดขึ้นผ่านกระบวนการปรากฏตัวของสสารเอง การทำงานกับวัสดุเปราะบางจึงเป็นการรับฟัง “เสียงของโลก” ที่เผยตัวผ่านการเปลี่ยนแปลงของมันอย่างช้าๆ และไม่อาจย้อนกลับได้

ท้ายที่สุด หัวข้อนี้ย้ำให้เห็นว่าวัสดุในงานศิลปะร่วมสมัยไม่ได้ทำหน้าที่เป็นองค์ประกอบของรูปทรงเท่านั้น แต่เป็นพื้นที่ที่ภูมิทัศน์เผย “ความเปราะบางของโลก” ออกมา ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับการวิเคราะห์ทัศนะของศิลปินในหัวข้อต่อไป

ความเปราะบางในฐานะการเปิดเผยตัวของวัสดุและภูมิทัศน์ในมุมมองปรากฏการณ์วิทยา

ในบริบทของภูมิทัศน์ร่วมสมัย “ความเปราะบาง” ไม่ได้หมายถึงเพียงลักษณะของวัสดุที่แตกสลายง่ายเท่านั้น แต่เป็น “เงื่อนไขของการเปิดเผยตัวตน” ที่เกิดขึ้นผ่านการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องของเวลาและสภาพแวดล้อม วัสดุที่เสื่อมโทรม แห้ง แตกร้าว หรือหลุดลอก ล้วนแสดงถึงความสัมพันธ์เชิงลึกระหว่างโลก มนุษย์ และเวลา แม้ว่ารอยเหล่านี้อาจถูกจดจำในฐานะสัญลักษณ์ของความทรงจำ แต่ในที่นี้ ความเปราะบางถูกมองในฐานะกระบวนการมากกว่าสภาวะตายตัว นั่นคือการแสดงตัวของวัสดุขณะที่มันกำลังเปลี่ยนรูป แตก ร่วง หรือคลี่ตัวออก ซึ่งทำให้ผู้ชม “เห็นโลกทำงาน” อยู่เบื้องหลังอย่างต่อเนื่อง

ในแนวคิดเรื่อง “การเปิดเผยตัวตน” (unconcealment/aletheia) ไฮเดกเกอร์เสนอว่า การที่สิ่งใดสิ่งหนึ่งปรากฏในฐานะ “ความจริง” ไม่ได้เกิดจากการมองเห็นด้วยสายตาเท่านั้น แต่เกิดจากการที่สิ่งนั้นเผยตัวเองออกมาผ่านสภาวะเฉพาะของโลกและเวลา

ในบทความ The Age of the World Picture ไฮเดกเกอร์กล่าวว่า สิ่งที่ปรากฏขึ้นอย่างแท้จริง คือ สิ่งที่เปิดเผยตัวเองผ่านการบ่งบอกบางประการ ไม่ใช่เพียงสิ่งที่อยู่ในสายตาของมนุษย์เท่านั้น (Heidegger, 1960/2003: 65) ซึ่งหมายความว่า เมื่อตัววัสดุธรรมชาติทำให้ปรากฏ หรือทำให้สลายหายไป วัสดุจึงเผย “โลก” และ “ดิน” (earth) พร้อมกัน การกัดเซาะ การยุบตัว หรือการเปลี่ยนสถานะทางกายภาพของวัสดุกลายเป็นกระบวนการเปิดเผย มากกว่าการเสื่อมสลายเพียงอย่างเดียว ความเปราะบางจึงไม่ใช่ “การสิ้นสุด” ของวัตถุ แต่เป็น “เงื่อนไขของการปรากฏ” ของโลก ณ ช่วงเวลาหนึ่งที่เฉพาะเจาะจง เช่น เมื่อดินร่วนตัวเองออกให้เห็นชั้นตะกอน หรือเมื่อรอยสัมผัสค่อยๆ ปรากฏขึ้นทีละน้อย เป็นต้น

จากมุมมองนี้ วัสดุจึงไม่ใช่เพียง “สิ่งของ” ที่มนุษย์ควบคุมได้ แต่เป็น “ผู้กระทำร่วม” (agent) ที่ทำงานเคียงข้างเวลา ธรรมชาติ และพื้นที่ สภาวะเปราะบางจึงทำหน้าที่เผยให้เห็นความจริงของโลกผ่านรูปแบบที่ไม่สามารถควบคุมหรือทำซ้ำได้

ภายใต้กรอบคิดนี้ ความเปราะบางทำให้เกิดความสัมพันธ์เชิงเวลาระหว่างผู้ชม วัสดุ และภูมิทัศน์ การแตกร้าว ยุบตัว หรือหลุดลอก เกิดขึ้นพร้อมกับการปรากฏและการหายไป ทำให้ผู้ชมรับรู้ “การทำงานของการเปิดเผย” (unconcealment) ที่ไม่ได้ขึ้นกับคุณสมบัติของวัสดุเพียงอย่างเดียว แต่ขึ้นกับพลวัตของโลกและเวลา

ดังนั้น ความเปราะบางของวัสดุจึงไม่ใช่สภาวะของการเสื่อม แต่เป็นพื้นที่ที่โลกเผยตัวเองให้เห็นผ่านการเปลี่ยนแปลงที่ไม่อาจย้อนกลับได้ และทำให้มนุษย์เห็นความเชื่อมโยงระหว่างร่างกาย เวลา ธรรมชาติ และโลกในสภาวะที่กำลังแปรผันไปเรื่อยๆ “สิ่งที่กำลังปรากฏ” และ “สิ่งที่กำลังคลายตัว” ล้วนเป็นหัวใจของการเข้าใจภูมิทัศน์ร่วมสมัยในฐานะสิ่งที่ไม่มั่นคงและแปรเปลี่ยนอยู่เสมอ วัสดุที่เสื่อมสลายจึงเผยให้เห็นพลังของโลกที่ดำรงอยู่ และทำให้ร่องรอยของการเปลี่ยนผ่านกลายเป็นสาระสำคัญของวัตถุที่ไม่ใช่เพียงสื่อทางศิลปะ แต่เป็น “การทำงานของโลก” ที่ปรากฏผ่านวัสดุโดยตรง

จากการศึกษาทั้งแนวคิดทางปรากฏการณ์วิทยาและประสบการณ์ตรงของผู้เขียนในการทำงานกับวัสดุที่เปลี่ยนแปลงง่าย เช่น ดินและร่องรอยที่ปรากฏอยู่บนพื้นผิวทำให้ตระหนักว่า “ความเปราะบาง” ไม่ได้เป็นเพียงคุณสมบัติทางกายภาพ แต่เป็นกระบวนการเปิดเผยบางสิ่งในโลกที่เราไม่เคยมองเห็นมาก่อน วัสดุที่แตกหักบุบสลายเป็นไปตามเงื่อนไขของเวลา ทำให้เห็นว่าความจริงของภูมิทัศน์ไม่ได้อยู่ในความมั่นคง แต่กลับอยู่ในการเปลี่ยนแปลงที่ไม่เคยหยุดนิ่งของตัวมันเอง ในการทำงานศิลปะพบว่าความเปราะบางของวัสดุทำให้ “โลก” เปิดเผยตัวตนออกมาผ่านร่องรอยและการสลายหายไป ซึ่งสะท้อนในสิ่งที่

ไฮเดกเกอร์เรียกว่า การเปิดเผย (aletheia) ความจริงที่ปรากฏขึ้นเมื่อสิ่งต่างๆ ยอมให้เราเห็นความเป็นไปของมันในเวลานั้นจริงๆ

ดังนั้น ความเปราะบางจึงไม่ใช่เพียงสภาวะของวัสดุ แต่เป็น พื้นที่สนทนาระหว่างมนุษย์ เวลา ธรรมชาติ และโลก ที่กำลังแปรเปลี่ยน สิ่งนี้ทำให้รับรู้ว่า “สิ่งที่กำลังสลาย” และ “สิ่งที่ยังคงอยู่” ล้วนสำคัญต่อการทำความเข้าใจภูมิทัศน์ร่วมสมัย ไม่ว่าจะเป็นร่องรอยที่เกิดจากธรรมชาติหรือจากมนุษย์ วัสดุที่กำลังเสื่อมสลายได้เผยให้เห็นความจริงของโลกที่ไม่เสถียร และยังทำให้มองเห็นความเชื่อมโยงระหว่างร่างกายและวัตถุในฐานะสิ่งที่ดำรงอยู่ร่วมกันในช่วงเวลาหนึ่งอย่างไม่อาจแยกออกจากกันได้ สุดท้ายแล้วความเปราะบางจึงกลายเป็นวิธีหนึ่งในการมองโลก และเป็นกระบวนการที่ทำให้เข้าใจบทบาทของวัสดุในงานศิลปะว่าไม่ใช่เพียงตัวกลาง แต่เป็นผู้เปิดเผยความหมายบางอย่างที่ไม่สามารถเห็นได้ด้วยสายตาเพียงอย่างเดียว

กรณีศึกษาผลงานของอานา เมนดิเอต้า (Ana Mendieta, 1948–1985) ร่างกาย ดิน และความเปราะบางในฐานะการเปิดเผยของภูมิทัศน์

อานา เมนดิเอต้า เป็นศิลปินลูกครึ่งคิวบา อเมริกัน ที่ได้รับการยอมรับในฐานะผู้บุกเบิก Land Art, Body Art และ Feminist Art ผ่านการผสานร่างกายเข้ากับภูมิทัศน์อย่างลึกซึ้ง ผลงานของเธอสำรวจประเด็นเรื่องเพศ อัตลักษณ์ การพลัดถิ่น และความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายกับผืนดิน โดยเฉพาะในชุด Silueta Series (1973–1980) ซึ่งเธอสร้างร่องรอยร่างกายลงบนผืนดิน โคลน ทราย หรือหิน เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการกลับคืนสู่ธรรมชาติและการค้นหารากเหง้าทางวัฒนธรรม (Best, 2007: 57–59)

ความเปราะบางในผลงานของเมนดิเอต้าปรากฏในสองระดับที่แยกจากกันไม่ได้คือความเปราะบางของร่างกายผู้หญิงที่ไม่ปรากฏตรงๆ และความเปราะบางของผืนดินที่บันทึกร่องรอยของร่างกายไว้ชั่วครู่ ที่สำคัญคือร่องรอยนี้ไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงสัญลักษณ์ของตัวตน แต่เป็นกระบวนการที่ทำให้ “ภูมิทัศน์เปิดเผยตัวตนของมันเอง” อย่างที่ Best เรียกว่า “the serial spaces” ของเมนดิเอต้าว่า “ร่างดิน” ที่แปรสภาพอยู่เสมอ (Best, 2007: 58) ซึ่งสอดคล้องกับกรอบปรากฏการณ์วิทยาที่ว่า ความจริงของวัสดุจะปรากฏได้ผ่านการเปลี่ยนแปลง

ผลงานในภาพคือหนึ่งในชุด Silueta Series (Mexico, 1976) ซึ่งเมนดิเอต้าใช้ร่างกาย “กด หรือฝัง” ลงบนดินให้เกิดรูปร่างคล้ายเงาร่างผู้หญิง แล้วบันทึกผ่านภาพถ่ายหรือฟิล์ม ผลงานชุดนี้สำรวจความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายผู้หญิง ธรรมชาติ ประวัติศาสตร์ความรุนแรง ด้วยการทำให้ดินเป็นสิ่งมีชีวิต มากกว่าเป็นวัตถุในลักษณะครอบงำหรือควบคุม (ภาพที่ 1)



ภาพที่ 1
Ana Mendieta, Untitled (Silueta Series, Mexico), 1976. 33 mm
Earth-body sculpture.
ที่มา: *(Best, 2007: 68)*

ในบทความ The Serial Spaces of Ana Mendieta, Best อธิบายชัดเจนว่า เมนดิเอต้าแตกต่างจาก Land Artists ผู้ชายร่วมสมัยซึ่งมักใช้เครื่องจักรหนักและทำงานเชิง “ครอบงำภูมิประเทศ” แต่การทำงานของเมนดิเอต้าคือการ “เข้าไปแตะ” ดินอย่างอ่อนโยนและสัมพันธ์เชิงพิธีกรรม (Best, 2007: 67) โดย Best ใช้คำของ Smithson ที่เรียกโลกว่า “mother earth” เพื่ออธิบายการเข้าไปแตะดินของเมนดิเอต้าว่าเป็นการคืนสถานะของธรรมชาติในฐานะ “ร่างผู้หญิง” แทนการทำให้ดินเป็นวัตถุทางอำนาจแบบความเป็นเพศชาย (Best, 2007: 67) ซึ่งส่งผลให้ร่องรอยและร่างของศิลปินเป็นทั้งการสัมผัสและการมอบตัวให้แก่ผืนดิน มากกว่าจะควบคุมดินให้เป็นรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง

ในบทความยังบอกอีกว่าเมนดิเอต้าผสานความรู้สึกเชิงนิเวศ (ecological sensibility) เข้ากับการวิพากษ์โครงการอาณานิคม (anti-colonial stance) โดยมองว่าการครอบงำธรรมชาติเป็นตรรกะเดียวกับการครอบงำร่างกายผู้หญิงในประวัติศาสตร์ เธอชี้ว่าในประวัติศาสตร์ตะวันตก ดินถูกมองเป็น “ผู้หญิง” ที่ต้องถูกครอบครอง ทำเครื่องหมาย หรือยึดครองอาณาเขต ซึ่งเมนดิเอต้าต่อต้านผ่านการกลับไปใช้พิธีกรรมแบบพื้นเมืองและการเชื่อมโยงกับผืนดิน (Best, 2007: 68)

จากข้อมูลในบทความ Silueta Series จึงเป็นเหมือนทางเลือกอีกแบบหนึ่งของการอยู่กับโลกของเธอในลักษณะที่ไม่ใช่การครอบครองพื้นที่ แต่เป็นการฝากร่างไว้ชั่วคราว แล้วปล่อยกลับคืนสู่ดิน ร่างผู้หญิงที่นอนฝังบนพื้นในภาพจึงทั้งดูเหมือนร่องรอยการฝัง (ศพ หรือเหยื่อ) ดินโดยรอบเหมือนกำลังโอบอุ้ม (แม่ หรือเทพี) และ กระบวนการที่คล้ายกับพิธีกรรมการคืนร่างให้ผืนดิน (ผู้ปกครอง) พร้อมๆ กัน การตีความจากภาพนี้จึงไม่ใช่ภาพสัญลักษณ์เดียว แต่เป็นภาพของ “feminized nature” ที่เต็มไปด้วยประวัติศาสตร์ความรุนแรงและพลังสร้างสรรค์ในเวลาเดียวกัน

การตีความในกรอบปรากฏการณ์วิทยาจะพบว่า ร่องรอยที่กำลังสลายคือ “presence of absence” คือการปรากฏของสิ่งที่ไม่อยู่แล้ว ความเปลี่ยนแปลงของดิน เช่น โคลนแห้ง รอยยุบ น้ำพัด หรือใบไม้กลบ ทำให้ภูมิทัศน์เผยโครงสร้างของมันเองอย่างไม่มีตัวกลาง สิ่งนี้สอดคล้องกับแนวคิดที่ว่า “ความจริงคือการเปิดเผยผ่านความไม่คงรูป”

หลายพื้นที่ที่เมนดิเอต้าทำงานเป็นพื้นที่ที่มีประวัติศาสตร์การยึดครอง การย้ายถิ่น และความรุนแรงทางรัฐ การประทับร่างลงบนพื้นที่เหล่านี้จึงเป็นมากกว่างานเชิงสัญลักษณ์ แต่เป็นการทำให้ภูมิทัศน์ “บาดเจ็บขึ้นมาให้เห็นอีกครั้ง” ในลักษณะพิธีกรรม ซึ่งในกรอบคิดของไฮเดกเกอร์ ความเปราะบางไม่ใช่การเสื่อมเพียงอย่างเดียว แต่เป็นพลังแห่งการ “ไม่ปิดบัง” วัสดุที่เปราะบางที่แสดงรอยแตกร้าว คือการเปิดเผยประวัติศาสตร์ภายในของโลกผ่านรูปแบบที่ไม่คงที่ ดังนั้นความเปราะบางจึงเป็นเงื่อนไขที่ทำให้วัสดุเผยให้เห็นกระบวนการของเวลา ภูมิทัศน์เผยร่องรอยของความสูญเสีย และผู้ชมตระหนักถึงความไม่มั่นคงของพื้นที่ ซึ่งทั้งหมดนี้ตรงกับวิธีที่เมนดิเอต้าทำงานร่วมกับโลก ไม่ใช่เหนือโลก หรือพยายามที่จะควบคุมมัน

การตีความในมุมมองของความเปราะบาง จะเห็นว่า ความเชื่อมโยงร่างกายผู้หญิง ดิน และการมองของผู้ชม สิ่งที่ปรากฏชัดเจนในเชิงภาพลักษณ์คือ ร่องรอยโค้ง นุ่ม และเว้าตามสรีระผู้หญิงเน้นความหมายของเพศหญิง แต่รอยลึกและโคลนที่แตกระแหงทำให้ภาพนี้คล้ายร่องศพหรือพื้นที่อันตราย ผู้ชมจึงรับรู้ทั้งการโอบอุ้มและการสูญเสียไปในเวลาเดียวกัน และนี่คือหัวใจของ “feminized nature” ในงานของเธอ

กล่าวโดยสรุป งานของเมนดิเอต้าสามารถเปิดเผยถึงความเปราะบางในฐานะพื้นที่ของโลก ซึ่งมีทั้งการต่อต้านศิลปะแนวแลนด์อาร์ตแบบที่ผู้ชายเป็นใหญ่ ไม่ใช้เครื่องจักร และไม่แปรรูปดิน การเชื่อมโยงดินกับร่างผู้หญิงและประวัติศาสตร์อาณานิคม และการใช้ความเปราะบางและความชั่วคราวเพื่อเปิดเผยความจริงของภูมิทัศน์ ดังนั้น ความเปราะบางจึงไม่ใช่เพียงคุณสมบัติของวัสดุ แต่คือกระบวนการที่ทำให้โลกเผยตัวตนผ่านการสลาย การปรากฏ และการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง และนี่เป็นสภาวะสำคัญของการอ่านภูมิทัศน์ที่ถูกทำลายผ่านงานศิลปะของเมนดิเอต้า

ศักยภาพของวัสดุธรรมชาติในการเปิดเผยความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย

วัสดุธรรมชาติที่เปราะบาง ดิน ผง เถ้า เกสร ไม้ หรือวัตถุที่เสื่อมสภาพได้ง่าย ไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงองค์ประกอบทางกายภาพของงานศิลปะ หากแต่เป็น “พื้นที่ของการเปิดเผย” ความทรงจำที่ซ่อนอยู่ในภูมิทัศน์ที่ถูกเปลี่ยนแปลงหรือถูกทำลายผ่านเวลา ในเชิงปรากฏการณ์วิทยา ความเปราะบางของวัสดุเหล่านี้ทำหน้าที่เปิดให้เห็นเงื่อนไขของโลกที่ไม่มั่นคง ทั้งการสลายตัว การเคลื่อนย้าย และร่องรอยของการดำรงอยู่ที่ไม่เคยหยุดนิ่ง บทนี้จึงมุ่งสำรวจศักยภาพของวัสดุธรรมชาติในการเปิดเผย “ความจริงของภูมิทัศน์” ผ่านสามมิติหลัก ได้แก่ (1) ความเปราะบางเชิงวัสดุซึ่งเผยให้เห็นร่างกายของสสารและการแตกสลาย (2) ความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์ที่ปรากฏผ่านร่องรอย การเดินทาง และการแปรผันของพื้นที่ และ (3) ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลายซึ่งเผยผ่านการก่อตัวใหม่ของวัสดุ พิธีกรรม และสภาวะของความไม่คงทน แนวคิดทั้งสามนี้จะถูกวิเคราะห์ผ่านผลงานของศิลปินร่วมสมัย ได้แก่ เอวา เฮสส์ มณเฑียร บุญมา ริชาร์ด ลอง คาสึโอะ คาโดนากะ และวูล์ฟกัง ไลบ์ เพื่อทำความเข้าใจว่าความเปราะบางสามารถทำหน้าที่เป็นพลังในการเปิดเผยภูมิทัศน์ที่สูญสลายได้อย่างไร

1. ความเปราะบางเชิงวัสดุ ร่างกายของสสารและการสลายตัว

ในหัวข้อนี้เป็นการวิเคราะห์ผลงานของเอวา เฮสส์ (Eva Hesse, 1936–1970) ศิลปินร่วมสมัยชาวอเมริกันเชื้อสายยิว เยอรมัน เฮสส์เกิดที่เมืองฮัมบวร์ก ประเทศเยอรมนี และอพยพไปยังสหรัฐอเมริกาในวัยเด็กเพื่อหลีกหนีการกดขี่ของนาซี ประสบการณ์การย้ายถิ่น ความสูญเสีย และความไม่มั่นคงในชีวิตช่วงต้นมีอิทธิพลอย่างลึกซึ้งต่อแนวคิดและการสร้างสรรค์งานศิลปะของเธอ เฮสส์ทำงานในนิวยอร์กช่วงทศวรรษ 1960 ซึ่งเป็นยุคที่ศิลปะมินิมัลมีบทบาทสำคัญ แต่เธอเลือกพัฒนางานในทิศทางที่แตกต่าง โดยผสานโครงสร้างซ้ำและรูปแบบเรขาคณิตเข้ากับวัสดุที่ไม่เสถียร เช่น ลาเท็กซ์ ไฟเบอร์กลาส เชือก และยาง ซึ่งมีคุณสมบัติเปราะบางและเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา แม้ช่วงเวลาการทำงานของเธอจะสั้นมากก่อนจะเสียชีวิตเมื่ออายุ 34 ปี ผลงานของเฮสส์ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางว่าเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของประติมากรรมร่วมสมัย เพราะเป็นการเปิดพื้นที่ให้ความเปราะบางและกระบวนการของวัสดุกลายเป็นหัวใจของประสบการณ์ทางศิลปะ

เมื่อพิจารณาผลงานของเอวา เฮสส์ ความเปราะบางไม่ได้ปรากฏในฐานะ “ลักษณะทางกายภาพ” เท่านั้น แต่ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างเชิงภววิทยาที่ทำให้วัสดุและโลกเผยตัวเองออกมา ความเปราะบางจึงเป็นสภาวะที่วัสดุอยู่ในระหว่างความมั่นคงและการสลาย ระหว่างการปรากฏและการหายไป ซึ่งถือเป็นช่วงเวลาที่ความจริงของวัสดุเปิดเผยมากที่สุด ผลงานของเฮสส์จึงกลายเป็นพื้นที่ที่วัสดุทำงานในแบบที่ไม่ผ่านการควบคุมเชิงมนุษย์ แต่แสดงภาวะของตนเองในฐานะสิ่งที่กำลังก่อรูปอยู่ตลอดเวลา

ในบริบทนี้ ความเปราะบางจึงไม่ใช่เพียงความเสื่อมสภาพ แต่เป็น “จุดที่โลกเผยตัว” ในความหมายของไฮเดกเกอร์ที่ว่าจุดที่สิ่งหนึ่งหลุดออกจากสถานะวัตถุที่มั่นคงและเข้าสู่การเป็นสิ่งที่ “กำลังเกิดขึ้น” อยู่เสมอ ซึ่งในที่นี้ก็คือช่วงเวลาที่วัสดุกำลังเปลี่ยนรูป ไม่ว่าจะเป็นการแห้ง การแตก หรือการคลายตัว ล้วนคือช่วงเวลาที่ศิลปะของเฮสส์พาผู้ชมเข้าไปสัมผัสความจริงที่โลกไม่เคยหยุดทำงานเลยแม้เสี้ยววินาทีเดียว

ด้วยเหตุนี้Contingent(1969)จึงกลายเป็นกรณีศึกษาที่สำคัญในประเด็นความเปราะบางเชิงวัสดุ ผลงานชิ้นนี้ท้าทายเงื่อนไขพื้นฐานของประติมากรรมสมัยใหม่อย่างตรงไปตรงมา เฮสส์มิได้สร้างรูปทรงที่เสถียร แต่เปิดพื้นที่ให้วัสดุแสดง “สภาวะของตน” ผ่านการเปลี่ยนรูป และแสดงเงื่อนไขของโลกที่ดำรงอยู่ภายในผืนผ้าที่ห้อยลงมาอย่างไม่แน่นอน วัสดุไม่ได้ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างพยุงรูปทรงให้มั่นคง แต่ดำรงอยู่ในฐานะ “สภาวะ” ที่พร้อมจะหลุดล่อนตลอดเวลา ตามที่นักประวัติศาสตร์ศิลป์ได้ชี้ไว้ว่าวัสดุของเฮสส์ถูกกำหนดล่วงหน้าให้ “ตาย” ภายในช่วงเวลาอันจำกัด (Eichhorn, 2016) ทำให้ผลงานไม่อาจคงสภาพเดิมได้เลยแม้กระทั่งระหว่างจัดแสดง (ภาพที่ 2)



ภาพที่ 2

Eva Hesse, Contingent, 1969. Cheesecloth, latex, fiberglass

ที่มา: *(Henderson. (2020). Women and Sculpture. Livi Henderson. Retrieved from https://livihenderson.wordpress.com/)*

การเปิดเผยความจริงของตัววัสดุจึงไม่ได้เกิดจากรูปทรงที่มั่นคง แต่เกิดขึ้นเมื่อสิ่งหนึ่ง “ถอนตัว” (withdraws) จากความเป็นวัตถุที่ใช้งานได้ การเสื่อมสภาพของวัสดุ สีที่เปลี่ยนไป ความเปราะบางที่เพิ่มขึ้น โครงสร้างที่หย่อนยานลง คือกระบวนการที่ทำให้ผลงานเผย “ความจริงของการดำรงอยู่” ซึ่งไม่ใช่การคงอยู่แบบนิ่ง แต่เป็นการอยู่ผ่านการแปรสภาพอย่างไม่หยุดยั้ง งานของเฮสส์จึงไม่ใช่วัตถุศิลปะที่มีรูปแบบตายตัว แต่เป็น “เหตุการณ์” ที่เผยให้เห็นพลังของเวลา การเปลี่ยนผ่าน และการสลายตัวในฐานะโครงสร้างของโลกทางวัสดุ

สิ่งที่โดดเด่นในผลงานของเฮสส์คือการที่วัสดุกลายเป็น “ผู้กระทำร่วม” (co actor) ไม่ใช่เพียงวัตถุดิบ เธอเลือกใช้ลาเท็กซ์ ผ้ากอซ ไฟเบอร์กลาส ซึ่งเป็นวัสดุที่ไม่มั่นคงโดยเนื้อแท้ วัสดุเหล่านี้มีอายุสั้น เปลี่ยนสีเมื่อสัมผัสอากาศ แตกหักเมื่อเวลาผ่านไป และยืดหยุ่นในระดับที่ไม่สามารถควบคุมได้ แต่นี่คือความตั้งใจที่ลึกกว่าการทดลองกับวัสดุทั่วไปเพราะเฮสส์กำลังสร้าง “สนามของเวลาที่มองเห็นได้” (visible field of time) ผ่านการแสดงตัวของวัสดุเหล่านั้น ความเปราะบางจึงเป็นแรงกระทำที่มาจากโลกไม่ใช่จากศิลปิน และเพราะวัสดุไม่คงที่ ผู้ชมจึงถูกบังคับให้เผชิญกับสภาวะชั่วคราวของงานอยู่เสมอ

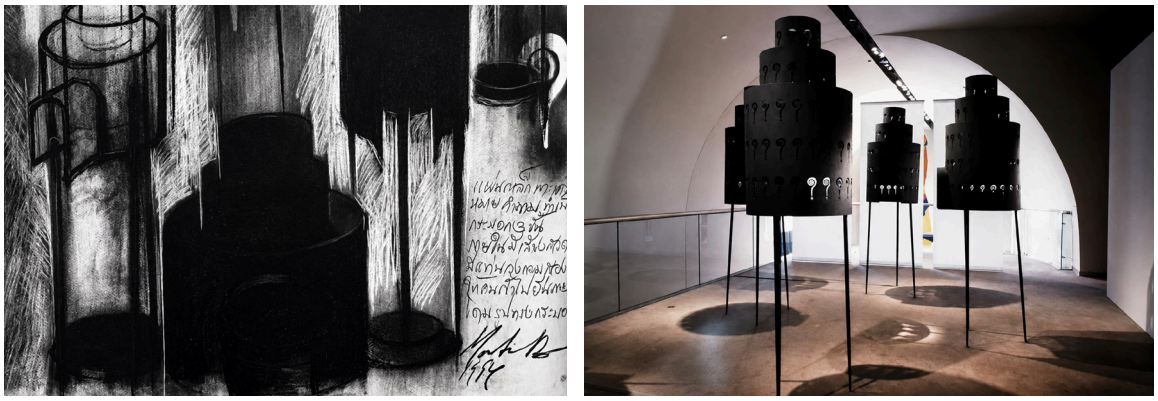
ด้วยเหตุนี้ “ความเปราะบาง” ในงานของเฮสส์จึงสามารถถูกมองว่าเป็น “เอกสารสำคัญ” (Fragility as Archive) ความเปราะบางไม่ใช่สัญลักษณ์ของความอ่อนแอ แต่เป็น “กลไกการเก็บรักษาความทรงจำ” ของวัสดุ การเสื่อมสภาพของลาเท็กซ์ไม่ใช่เพียงการสูญเสียความมั่นคงของรูปทรง แต่เป็นการเปิดเผยข้อมูลที่ถูกฝังอยู่ในเนื้อวัสดุ ได้แก่ ประวัติศาสตร์ของวัสดุเอง ลาเท็กซ์ที่เสื่อมเพราะได้รับออกซิเจนและแสงสะท้อนให้เห็นชีวประวัติทางเคมี แรงภายนอกที่ทำให้วัสดุเปลี่ยนสภาพอันได้แก่อุณหภูมิ ความชื้น เวลา การจัดเก็บ และสภาวะพื้นที่จัดแสดง ตลอดจนลักษณะของการสลายตัวที่ไม่เคยเหมือนเดิมในแต่ละบริบท เปรียบได้กับภูมิทัศน์ที่ถูกทำลายซึ่งไม่มีร่องรอยใดเสื่อมสลายในแบบเดียวกัน

กระบวนการเสื่อมสภาพดังกล่าวทำให้ผลงานกลายเป็น “พื้นที่เก็บข้อมูล” (archival field) ของเวลาและแรงที่มากระทำต่อวัสดุอย่างต่อเนื่อง ไม่ต่างจากดินหรือภูมิทัศน์ที่บันทึกร่องรอยของการเปลี่ยนแปลงผ่านการทับถมและการพังทลาย เฮสส์จึงสร้างผลงานที่ไม่ได้ทำหน้าที่เป็นสิ่งแทนความทรงจำ หากแต่เป็นตัวความทรงจำเองในฐานะร่องรอยของการสลายที่เกิดขึ้นตรงหน้าอย่างไม่มีเสถียรภาพ

ความแตกต่างของแต่ละชิ้น ความหย่อน ความแข็ง ความกรอบจึงไม่ใช่ข้อบกพร่อง แต่คือหลักฐานของสภาพแวดล้อมที่กำลังกระทำต่อวัสดุอย่างต่อเนื่อง ทั้งอุณหภูมิ แสง ความชื้น น้ำหนัก และแรงโน้มถ่วง ศิลปะไม่ได้เสนอความคงอยู่ แต่เสนอ “การอยู่ระหว่างทาง” ของวัสดุ และนี่คือความหมายลึกของความเปราะบางในเชิงปรากฏการณ์วิทยา ในงานของเธอ ผู้ชมไม่ได้เห็นวัตถุในสภาพสมบูรณ์ แต่เห็นวัตถุในสภาพกำลังแปรผัน ซึ่งสอดคล้องกับสิ่งที่ไฮเดกเกอร์กล่าวไว้ว่าความจริงคือการเปิดเผยที่เกิดขึ้นจากกระบวนการ ไม่ใช่จากรูปทรงสำเร็จรูป

จากผลการวิเคราะห์ผลงานชุดนี้เห็นได้ว่า “ความเปราะบางทำหน้าที่เป็นคลังข้อมูล” ของแรงกระทำทุกชนิดที่วัสดุได้เผชิญ เช่นเดียวกับภูมิทัศน์ที่บันทึกการพังทลายและการทับถม ความเปลี่ยนแปลงเล็กๆ หรือการหายไปของบางส่วน ล้วนเป็นหลักฐานของเวลาที่ผ่านเข้ามาสัมผัสวัสดุ ความทรงจำนี้ไม่ได้อยู่ในรูปของเรื่องเล่า แต่ฝังอยู่ในเนื้อของวัสดุโดยตรง ลักษณะของผลงานจึงไม่มีลักษณะเป็นการ “เล่าเรื่องความทรงจำ” แต่เป็น “ความทรงจำที่กำลังก่อตัวต่อหน้าเรา” และในระดับนี้ ความเปราะบางจึงทำงานไม่ต่างจากภูมิทัศน์ที่ถูกทำลาย เพราะทั้งสองต่างเผยประวัติศาสตร์ผ่านร่องรอยที่ไม่มั่นคงเช่นเดียวกัน กล่าวได้ว่า ความเปราะบางไม่ใช่เพียงคุณสมบัติของวัตถุ แต่คือ “กลไกของโลก” ที่เผยความจริงผ่านการสลายตัวของวัสดุ นั่นเอง

ในบริบทเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ผลงานของมณเฑียร บุญมา (Montien Boonma, 1953–2000) มักถูกยกให้เป็นตัวอย่างสำคัญของศิลปินผู้ทำให้ “ความเปราะบางของวัสดุ” กลายเป็นภาษาทางศิลปะที่ลุ่มลึกและทรงพลัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานชุด Masks of Mine (1994) และ Sala of Mind (1995) ซึ่งถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญในภูมิทัศน์ศิลปะร่วมสมัยไทย เพราะเป็นช่วงที่ศิลปินหันมาสนใจ “สภาพพร่องของวัสดุ” (material depletion) ไม่ใช่เพื่อสร้างอารมณ์เศร้าหมอง แต่เพื่อเปิดเผย “โครงสร้างภายใน” ของจิตใจ ร่างกาย และสถานที่ ผ่านเสียง แสง เงา และร่องรอยที่เกิดขึ้นชั่วคราว ผลงานเหล่านี้จึงทำให้ความเปราะบางกลายเป็นวิธีการเปิดเผยความจริงของพื้นที่ได้อย่างเด่นชัดที่สุดในช่วงทศวรรษนั้น (ภาพที่ 3-4)



ภาพที่ 3 - 4
ซ้าย: ภาพร่างผลงาน Masks of Mine (Sketch for Masks of Mind) ปี 1994
ขวา: ศาลาแห่งจิต (Sala of Mind) เหล็ก กราไฟท์ และเทปบันทึกเสียง ปี 1995
ที่มา: (อภินันท์ โปษยานนท์, 2548: 78-79)

มณเฑียร บุญมา (Montien Boonma, 1953–2000) เป็นศิลปินร่วมสมัยชาวไทยผู้มีบทบาทสำคัญในการเชื่อมโยงศิลปะเข้ากับมิติทางจิตวิญญาณและการเยียวยา ผลงานของเขามักใช้วัสดุธรรมชาติและวัสดุที่เกี่ยวข้องกับร่างกายและชีวิตประจำวัน เช่น ดิน สมุนไพร ระฆัง เหล็ก และวัตถุพิธีกรรม โดยวัสดุเหล่านี้ไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงองค์ประกอบเชิงรูปแบบ แต่เป็นสื่อกลางที่เชื่อมโยงประสบการณ์ของมนุษย์กับความเปราะบางและการเปลี่ยนแปลง มณเฑียรได้รับอิทธิพลจากพุทธปรัชญาและประสบการณ์ส่วนตัวเกี่ยวกับความเจ็บป่วยและความสูญเสีย ซึ่งสะท้อนออกมาในผลงานเชิงจัดวางที่เน้นบรรยากาศ การรับรู้ และการภาวนามากกว่าการมองเห็นเพียงผิวเผิน ผลงานของเขาได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติว่าเป็นหมุดหมายสำคัญของศิลปะร่วมสมัยไทย ที่เปิดพื้นที่ให้ศิลปะทำหน้าที่เป็นกระบวนการเยียวยาและตระหนักรู้ถึงสภาวะของการดำรงอยู่

ในผลงานนี้ของมณเฑียรกลายเป็นกรณีศึกษาที่พลิกความเข้าใจเรื่อง “ความเปราะบาง” โดยสิ้นเชิง เพราะเขาไม่ได้เลือกใช้ดิน ผง หรือเถ้า ซึ่งเป็นวัสดุที่ถูกเชื่อมโยงกับความเปราะบาง แต่กลับเลือกเหล็ก กราไฟต์ และเทปบันทึกเสียง วัสดุที่โดยสามัญสำนึกถูกมองว่าแข็งแรง ทนทาน และอยู่ตรงข้ามกับความเปราะบางโดยสิ้นเชิง แต่ในโครงสร้างของงาน วัสดุเหล่านี้กลับทำหน้าที่เป็น “ร่างกายของความไม่มั่นคง” ที่เผยให้เห็นสภาวะชั่วคราวของประสบการณ์และความทรงจำ มากกว่าจะยืนยันความยั่งยืนของวัตถุทางกายภาพ ซึ่งโดยทัศนะของผู้เขียนมองว่านี่คือความสามารถเฉพาะตัวในงานของมณเฑียร ที่เปลี่ยนวัสดุแข็งให้กลายเป็นตัวกลางของความเปราะบางเชิงประสบการณ์อย่างทรงพลัง

โครงสร้างเหล็กใน Sala of Mind ไม่ได้ทำหน้าที่เพียงรองรับน้ำหนัก แต่ทำหน้าที่คล้าย “โครงกระดูกของพื้นที่พิธีกรรม” ที่กำหนดจังหวะการเคลื่อนไหวของผู้ชม บังคับให้เดินผ่านและรับรู้ถึงความหนัก ความเย็นและความทึบของโลหะผ่านผัสสะโดยตรง การรับรู้นี้สอดคล้องกับกรอบคิดเชิงปรากฏการณ์วิทยาที่มองว่าความจริงมิได้ดำรงอยู่ในตัววัตถุเพียงลำพัง แต่เกิดขึ้นจาก “การปะทะกันระหว่างผู้ชมกับโลกของวัสดุ” เมื่อเสียงจากเทปบันทึกไม่ว่าจะเป็นเสียงสวด เสียงลมหายใจ หรือเสียงรบกวนที่แผ่วเบาดังขึ้นท่ามกลางโครงสร้างเหล็ก วัตถุที่ดูมั่นคงกลับกลายเป็นเพียงฉากรองรับเหตุการณ์ชั่วคราวนั้นทันที เสียงที่เกิดขึ้นและดับไปจึงทำให้ตระหนักว่างานศิลปะในบริบทนี้ไม่ได้ดำรงอยู่ในฐานะวัตถุถาวร แต่ในฐานะ “เหตุการณ์” ที่เกิดขึ้นในระดับประสบการณ์ซึ่งทำให้เห็นว่าการรับรู้เช่นนี้คือ “สมาธิภาคสนาม” ซึ่งผู้ชมถูกบังคับให้เผชิญหน้ากับเวลาและความว่างเปล่าผ่านการเคลื่อนไหวของร่างกายตนเองภายในพื้นที่นั้น

ร่องรอยที่ติดอยู่บนพื้นผิวจึงดูเหมือนอยู่ในภาวะเคลื่อนไหวตลอดเวลา กราไฟต์ที่พร่างลงราวกับฝุ่นจากอดีตที่แตะต้องได้แต่ไม่มีทางจับไว้ได้หมด เสียงบนเทปที่ดังขึ้นเพียงครู่เดียวแล้วถูกกลืนโดยความเงียบ เหล็กที่แม้แข็งแรงกลับเผยสัญญาณของการพร่องผ่านสนิมและรอยกัดกร่อน สิ่งเหล่านี้ทำให้ตระหนักว่า “ความเปราะบางในงานมณเฑียรคือความเปราะบางที่เกิดขึ้นตรงหน้า” เป็นภาวะที่ผู้ชมเผชิญด้วยร่างกายตนเอง มากกว่าจะเป็นคุณสมบัติของวัสดุตามแบบแผนทางศิลปะดั้งเดิม

เมื่อพิจารณากราไฟต์และผงควัน รวมทั้งร่องรอยการขีดเขียนที่กระจายบนผนังและพื้นผิวภายในงาน หลายองค์ประกอบดูราวกับ “เศษซากของเหตุการณ์ที่ยังอุ่นอยู่” แม้จะเป็นเพียงคราบบางๆ แต่กลับทำหน้าที่คล้ายเถ้าถ่านของพิธีกรรม เป็นหลักฐานของการกระทำ การสวดภาวนา หรือการปรากฏตัวของร่างกายบางร่างที่เคยเกิดขึ้นในพื้นที่นั้น สิ่งเหล่านี้ทำให้ความเปราะบางในงานมณเฑียรดำรงอยู่ในระดับที่ละเอียดมาก คือระดับที่ผู้ชมรับรู้ว่า “ความทรงจำกำลังเลือนหายต่อหน้า” ไม่ใช่จากการมองเห็นการสลายตัวของวัสดุ แต่จากประสบการณ์ที่ร่างกายรู้สึกได้โดยตรงว่าทุกองค์ประกอบกำลังเคลื่อนออกจากสภาพที่สมบูรณ์อยู่เสมอ และนี่คือความเปราะบางที่ดำรงอยู่ในระดับประสบการณ์ มากกว่าคุณสมบัติทางกายภาพของวัสดุใดวัสดุหนึ่ง

ด้วยเหตุนี้ “ความเสื่อมสภาพเชิงประจักษ์” จึงเป็นการอธิบายคุณลักษณะที่เกิดขึ้นในงานมณเฑียร เพราะการเสื่อมสภาพไม่ใช่การแตกร้าวหรือย่อยสลายของวัสดุ แต่เป็นการเสื่อมสภาพที่ปรากฏผ่านประสบการณ์ที่ไม่อาจยึดเหนี่ยว เช่น เสียงที่จางลง เงาที่เคลื่อนตัว และฝุ่นที่พร้อมจะปลิวไปในวินาทีถัดไป ความเปราะบางจึงไม่ใช่เพียงเงื่อนไขของวัสดุ แต่เป็นกลไกที่ทำให้ผู้ชมเผชิญหน้ากับความไม่มั่นคงของโลกเชิงประสบการณ์โดยตรง ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของผลงานของมณเฑียร นั่นเอง

จากมุมมองเชิงปรากฏการณ์วิทยา ผลงานของมณเฑียรชี้ให้เห็นว่า ความเปราะบางไม่ได้ขัดแย้งกับความมั่นคงของวัสดุ แต่เกิดขึ้นในระดับการปรากฏของโลก เหล็กที่มั่นคงกลายเป็นกรอบเวลาให้ผู้ชมรับรู้ถึง “ความไม่มั่นคงของเสียง” เทปบันทึกที่ควรเป็นสื่อถาวรกลับเน้นย้ำความล้มเหลวของการจับบันทึก เพราะสิ่งที่ถูกบันทึกคือเสียงของขณะเวลาที่ไม่อาจย้อนคืน เมื่อผู้ชมเดินออกจากงาน สิ่งที่เหลืออยู่มิใช่วัตถุ แต่เป็น “หน่วยความจำเชิงพิธีกรรม” (ritual memory unit) ที่ฝังตัวอยู่ในประสบการณ์ของความทรงจำผู้ชมเองกับเสียงที่เลือนหาย ความมืดทึบของโลหะ และความตระหนักถึงความเปราะบางของสภาวะจิตใจในพื้นที่นั้น

ข้อค้นพบสำคัญจากการอ่านงานชุดนี้คือ การนำเสนอ “ความเปราะบางเชิงวัสดุ” ในรูปแบบของความขัดแย้ง วัสดุที่แข็งที่สุดในงานได้แก่เหล็กและเครื่องบันทึกเสียงทำหน้าที่เปิดเผยความไม่คงที่ของประสบการณ์ ในขณะที่สิ่งที่ไร้น้ำหนักอย่างเสียงและเงาทำหน้าที่เป็นผู้ถือครองความทรงจำของสถานที่ ด้วยเหตุนี้ Sala of Mind จึงไม่ใช่เพียงงานติดตั้งเกี่ยวกับศาสนาหรือจิตวิญญาณ แต่เป็น “แบบจำลองของคลังความทรงจำที่เปราะบาง” ซึ่งความทรงจำของพื้นที่มิได้อาศัยสิ่งปลูกสร้างถาวร แต่อาศัยการสั่นไหวของเสียง เงา และฝุ่นกราไฟต์ที่พร้อมจะเลือนหาย แต่กลับเข้มข้นในระดับประสบการณ์ของผู้ชมเอง

แม้เอวา เฮสส์ และมณเฑียร บุญมาจะทำงานในบริบทของวัสดุและภูมิทัศน์ที่ต่างกัน แต่ทั้งคู่เผยให้เห็นว่า “ความเปราะบางเชิงวัสดุ” คือกลไกสำคัญในการทำให้ความจริงและความทรงจำของพื้นที่ปรากฏขึ้นอย่างไม่ผ่านตัวกลาง เพียงแต่แตกต่างกันในระดับของการดำรงอยู่ เฮสส์ทำให้ความเปราะบางปรากฏผ่าน “ร่างกายของสสาร” โดยวัสดุเมื่อเสื่อมสภาพจะเผยให้เห็นเวลาที่กดทับอยู่ในเนื้อวัสดุเอง

ความเปลี่ยนแปลงจึงเป็นร่องรอยของการดำรงอยู่ (trace of being) ในขณะที่มณเฑียรทำให้ความเปราะบางปรากฏผ่าน “เหตุการณ์ที่กำลังเลือนหาย” ซึ่งทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงความไม่มั่นคงของโลกเชิงปรากฏการณ์มากกว่าความไม่มั่นคงของตัววัสดุเอง หากงานของเฮสส์ทำให้ “วัสดุกลายเป็นร่างกายที่บันทึกเวลา” งานของมณเฑียรก็คือการทำให้ “เวลากลายเป็นร่างกายที่บันทึกเหตุการณ์” การมองงานของมณเฑียรเป็นการตระหนักในทุกองค์ประกอบภายในงานที่ต่างล้วนอยู่ในภาวะ “กำลังจะหายไปเสมอ” นั่นเอง

2. ความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์ การเดินทาง ร่องรอย และพื้นที่ที่แปรผัน

ความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์มิได้หมายถึงเพียงความเสื่อมสภาพของพื้นที่ แต่คือสภาวะที่ภูมิทัศน์ยอมเปิดเผยความจริงของตนเองผ่านการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยที่เกิดขึ้นตลอดเวลา ไม่ว่าจะเป็นการจัดวางของหญ้าที่ถูกกดทับ การกระจัดตัวของหิน หรือแม้แต่การไหลตัวของฝุ่น ผู้ชมงานอาจมองสิ่งเหล่านี้เป็นเพียงร่องรอยทางกายภาพ แต่เหตุการณ์เล็กๆ เหล่านี้คือ “เหตุการณ์” (event) ที่ทำให้โลกเผยโครงสร้างเชิงเวลา ความไม่มั่นคง และพลังของการเปลี่ยนรูปให้เห็นอย่างชัดเจน

ในกรอบของปรากฏการณ์วิทยา การเปิดเผยความจริง (aletheia) ของภูมิทัศน์เกิดขึ้นได้ก็เพราะพื้นที่อยู่ในสภาวะอ่อนไหวพอจะรับแรงของมนุษย์ การเดินผ่านพื้นหญ้าเพียงเล็กน้อยก็สามารถทำให้พื้นที่ตอบสนองด้วยรูปแบบที่ไม่คงที่ การตอบสนองนี้เองที่ทำให้ภูมิทัศน์กลายเป็น “หน่วยความจำชั่วคราว” ของความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับโลก ความทรงจำจึงไม่ได้ถูกเก็บในรูปของวัตถุแข็งทึบ หากอยู่ในระดับของการแปรผันตลอดเวลา

ในบริบทนี้ งานของริชาร์ด ลองจึงเป็นกรณีศึกษาที่สำคัญ เพราะเขาไม่ได้สร้างวัตถุลงในพื้นที่ แต่ใช้การเดินและการเคลื่อนย้าย ตัวเองซึ่งเป็นการแตะต้องที่เบาที่สุดในการทำให้ภูมิทัศน์เผยให้เห็น “ความเปราะบาง” ของตนเองผ่านเส้นทางเพื่อให้เห็นการแปรเปลี่ยนต่อเนื่องของโลก การศึกษาผลงานของเขาช่วยเปิดมุมมองใหม่ต่อความทรงจำของพื้นที่ในฐานะสภาวะที่เกิดขึ้นเพียงชั่วครู่และไม่เคยถูกทำซ้ำได้ ดังเช่นในงาน A Line Made by Walking (1967) (ภาพที่ 5) ที่ร่องรอยทั้งหมดล้วนเกิดจากการเคลื่อนที่ผ่านพื้นที่ และถูกพื้นที่ตอบสนองด้วยการเปลี่ยนรูปเพียงชั่วคราว ก่อนจะกลืนหายกลับสู่สภาวะของโลก



ภาพที่ 5
Richard Long, A Line Made by Walking, 1967.
ที่มา: (Roelstraete, D., 2010: 23)

ริชาร์ด ลอง (Richard Long, เกิด ค.ศ. 1945) เป็นศิลปินร่วมสมัยชาวอังกฤษผู้บุกเบิกศิลปะเชิงภูมิทัศน์ (Land Art) โดยใช้ “การเดิน” เป็นวิธีการสร้างงานแทนการผลิตวัตถุถาวร ผลงานของเขาเน้นร่องรอยที่เปราะบางและพร้อมเลือนหายจากการเคลื่อนที่ของร่างกายมนุษย์บนผืนดิน ซึ่งทำให้ภูมิทัศน์เปิดเผยตัวเอง (unconcealment) ผ่านความไม่มั่นคง การเปลี่ยนแปลง และสภาวะชั่วคราว มากกว่าการปรากฏในฐานะรูปทรงถาวร

ความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์ในงานของริชาร์ด ลอง เกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ที่ละเอียดอ่อนระหว่างร่างกายมนุษย์กับโลกทางกายภาพ และเวลาที่ไม่อาจควบคุมได้ ซึ่งไม่ได้ถูกมองเป็นเพียง “ความเสื่อมสภาพของพื้นที่” แต่เป็นความเปราะบางในความหมายของ “สภาวะที่พื้นที่ยอมเปิดเผยความจริงเพราะกำลังอยู่ในภาวะเปลี่ยนแปลง” ความไม่มั่นคงของผิวดิน หญ้า ทราย หิน หรือฝุ่นที่ลอยขึ้นเพียงชั่วขณะ ต่างเป็นตัวแปรที่โลกใช้ในการตอบสนองต่อการปรากฏตัวของมนุษย์ การเดินทางของลองจึงเป็นการสร้างงานศิลปะที่ไม่ใช่รูปทรงถาวร แต่เป็น “เหตุการณ์ชั่วคราวของการเปิดเผย” (event of unconcealment) ซึ่งเป็นหัวใจของปรากฏการณ์วิทยาแบบไฮเดกเกอร์ในระดับภูมิทัศน์

เมื่อพิจารณาความเปราะบางในระดับภูมิทัศน์อย่างใกล้ชิดจะพบว่า พื้นที่ไม่ใช่ฉากหลัง แต่เป็น “ผู้ร่วมกระทำ” (co agent) ที่สร้างร่องรอยขึ้นเพราะมีสภาวะอ่อนไหวพอจะรับแรงกดทับหรือแรงเคลื่อนไหวจากร่างกายมนุษย์ ร่องรอยจึงไม่ใช่สิ่งที่มนุษย์ “สร้าง” ลงไปจากภายนอกเท่านั้น แต่เป็นผลลัพธ์ของการปะทะกันระหว่างสิ่งที่เปราะบาง กล่าวคือ ร่างกาย พื้นที่ และเวลา ที่ดำเนินไปอย่างไม่หยุด ด้วยเหตุนี้ความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์ในงานของลอง จึงทำให้ “ภูมิทัศน์กลายเป็นผู้บันทึกชั่วคราวของความทรงจำ” ซึ่งมีสถานะเป็นความทรงจำในช่วงเปลี่ยนผ่าน มากกว่าจะเป็นสัญญะถาวรที่ถูกจารึกบนพื้นผิว

A Line Made by Walking (1967) ถือเป็นจุดเริ่มต้นที่เผยให้เห็นรากฐานสำคัญของศิลปะของลองในการใช้ “การเดิน” เป็นวิธีสร้างงานโดยไม่เพิ่มสิ่งใหม่ลงในภูมิทัศน์ แต่ดึงความจริงที่ซ่อนอยู่ให้ปรากฏผ่าน “การกดทับ” ที่เบาที่สุด เส้นทางบนหญ้าที่เกิดจากการเดินซ้ำไม่ใช่วัตถุ แต่เป็นเหตุการณ์ที่พื้นที่ยอมเปลี่ยนสภาพให้เห็นเพียงชั่วครู่ก่อนจะคืนกลับไปสู่สภาวะเดิม ร่องรอยนี้คือการผสานกันระหว่างความเปราะบางของพื้นหญ้าและน้ำหนักร่างกายของมนุษย์ที่แปรเปลี่ยนไปตามจังหวะการเดิน

หากมองด้วยกรอบคิดของไฮเดกเกอร์ความจริงของสิ่งหนึ่งจะปรากฏได้เพราะอีกสิ่งหนึ่งถูกปิดบัง (concealment) และในงานชิ้นนี้ “ความเขียวแน่น” ของหญ้าถูกปิดบังเพื่อเปิดเผยความจริง (aletheia) ของร่างกายมนุษย์ ร่องรอยบนหญ้าจึงยืนยันว่าการดำรงอยู่ของมนุษย์ฝากไว้บนโลกอย่างอ่อนละมุนแต่ไม่ถาวร นั่นเท่ากับว่าเส้นทางนี้เป็นทั้ง “ความทรงจำ” และ “การหายไปของความทรงจำ” ในเวลาเดียวกัน ความสำคัญของผลงานจึงไม่ได้อยู่ที่เส้นทางที่ถูกกดทับเพียงอย่างเดียว แต่อยู่ที่การทำให้เห็นว่าภูมิทัศน์ไม่เคยคงรูป ตลอดเวลาพื้นที่กำลัง “รักษาตัวเองและเสื่อมสลายไปพร้อมกัน” คล้ายร่างกายมนุษย์ นี่คือร่องรอยที่ดูเล็กน้อยและหายเร็ว แต่กลับเป็น “หลักฐานของการปรากฏตัว” ที่สำคัญในเชิงปรากฏการณ์วิทยานั่นเอง

หาก A Line Made by Walking เปิดเผยความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายมนุษย์กับผิวดินผ่านการ “กดทับ” หญ้าซ้ำไปมา ผลงาน A Line in Bolivia, Kicked Stones (1981) และ Dusty Boots Line, The Sahara (1968) ก็คือการขยายความคิดออกไปสู่ภูมิทัศน์ที่กว้างกว่าและรุนแรงกว่าเดิม (ภาพที่ 6-7)





ภาพที่ 6 - 7

Richard Long, A Line in Bolivia, Kicked Stones,1981.

Richard Long, Dusty Boots Line, The Sahara, 1968.

ที่มา: (Roelstraete, D., 2010: 32-33)

A Line in Bolivia, Kicked Stones (1981) ผลงานนี้เกิดจากการที่ริชาร์ด ลอง เดินผ่านภูมิประเทศในโบลิเวียและใช้เท้าเตะก้อนหินที่มีอยู่แล้วในพื้นที่ให้เรียงเป็นเส้นตรง วัสดุและกระบวนการสร้างอาศัยการกระทำเพียงเล็กน้อยของร่างกายมนุษย์ ทำให้รูปทรงที่ปรากฏมีความเปราะบางและไม่ถาวร ลักษณะของหินที่เรียงตัวเป็นเส้นดังกล่าวทำหน้าที่เปิดเผยโลกของวัสดุและภูมิทัศน์ (unconcealment) ผ่านการจัดวางที่พร้อมจะสลายกลับคืนสู่สภาพเดิม

เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดจะพบว่าลองขยายกรอบจากการเดินไปสู่การ “แตะต้องโลก” ด้วยแรงเพียงเล็กน้อยที่สุด คือการเตะก้อนหินให้เคลื่อนออกจากตำแหน่งเดิม สิ่งที่ปรากฏจึงไม่ใช่ร่องรอยที่เกิดจากน้ำหนักร่างกายบนผิวดินเหมือนงานแรก แต่เป็นการเปิดเผยสภาวะอ่อนไหวของสสารเอง ก้อนหินกลายเป็นพยานที่บันทึกการเคลื่อนที่ของมนุษย์แบบละเอียดที่สุด การสูญเสียตำแหน่งเดิมของหินจำนวนมากรวมกันกลายเป็นเส้นทางใหม่ซึ่งมีสถานะเป็น“ร่องรอยของการเคลื่อนที่ที่ไม่มีร่างกายปรากฏ” (disembodied path) การเลื่อนตำแหน่งเพียงเล็กน้อยของหินจำนวนมากเช่นนี้ ทำให้เห็นชัดเจนว่าภูมิทัศน์พร้อมจะเปลี่ยนรูปด้วยแรงที่น้อยที่สุดเสมอ ความเปราะบางในงานนี้จึงไม่ใช่เพียงผิวดิน แต่เป็นความเปราะบางของสสารที่พร้อมเคลื่อนตัวด้วยแรงเพียงน้อยนิด การรวมตัวของก้อนหินที่เคยอยู่ในสมดุลถูกทำลายโดยมนุษย์ แต่ในเวลาเดียวกันก็พร้อมถูกคืนสู่สภาวะเดิมด้วยแรงลม ฝน หรือการทับถมของดิน และนี่คือสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงภูมิทัศน์ที่โต้กลับอยู่ตลอดเวลา ไม่ยอมให้งานศิลปะ “ถูกเก็บรักษา” แต่พยายามทำลายมันด้วยพลังของธรรมชาติเอง จากการอ่านงานชิ้นนี้จึงทำให้พบว่าโลกไม่ได้เป็นฉากนิ่ง แต่เป็นคู่สนทนาที่ตอบโต้การกระทำของมนุษย์อย่างต่อเนื่อง

ในมุมมองเชิงปรากฏการณ์วิทยา ผลงานนี้ยิ่งเข้มข้นขึ้น เพราะร่องรอยคือผลของ “ความสัมพันธ์ระหว่างความเปราะบางของมนุษย์และความเปราะบางของโลก” เส้นทางปรากฏขึ้นเพราะกำลังจะเลือนหาย ความทรงจำเชิงภูมิทัศน์จึงมีสถานะเป็นหน่วยความจำที่อยู่ได้เพราะรอการลบเลือน และความจำประเภทนี้คือความจำที่ “ดำรงอยู่ในช่วงเปลี่ยนผ่าน” มากกว่าจะตั้งอยู่บนความถาวร

ผลงานชิ้นถัดมา Dusty Boots Line, The Sahara (1968) ผลงานนี้สร้างขึ้นจากร่องรอยรองเท้าที่เต็มไปด้วยฝุ่นทรายขณะศิลปินเดินผ่านทะเลทรายซาฮารา เส้นที่เกิดขึ้นเป็นเพียงร่องรอยชั่วคราวบนผืนทราย ซึ่งสามารถถูกลบเลือนได้ง่ายจากลมและเวลา งานสะท้อนความเปราะบาง (fragility) ของการปรากฏตัวของมนุษย์ และเผยให้เห็นภูมิทัศน์ในฐานะพื้นที่ที่ความจริงเกิดขึ้นผ่านการเปลี่ยนแปลงและการหายไป ความเปราะบางถูกผลักไปถึงจุดที่ “ร่องรอยแทบไม่สามารถถูกทำให้เป็นรูปทรงได้เลย” กล่าวคือ เส้นทางไม่สามารถถูกกดทับเหมือนหญ้า และหินไม่อาจคงที่เหมือนในโบลิเวีย ความเปราะบางกลับยิ่งสูงขึ้น เพราะสิ่งที่โลกร่วมกับมนุษย์ใช้สร้างร่องรอยคือ “ฝุ่น” ซึ่งเป็นสสารที่ไม่สามารถจับรูปทรงได้แม้เพียงชั่ววินาที ร่องรอยไม่ได้เกิดจากวัตถุเคลื่อน แต่เกิดจากการฟุ้งตัวของฝุ่นในเวลาจริง เป็นร่องรอยแบบปรากฏการณ์วิทยาที่เกิดขึ้นจากการสัมผัสเบาที่สุดของการเดิน

ในมุมมองปรากฏการณ์วิทยา ฝุ่นที่ลอยขึ้นแล้วตกกลับลงมาเป็นร่องรอยที่ยืนยันสภาวะของโลกในขณะนั้น ไม่ใช่รูปทรงที่สามารถเก็บรักษาได้ ในงานนี้เขาไม่ได้เพียงสร้าง “เส้น” แต่กำลังทำให้เห็นถึง “การกระจายตัวของเวลา” การที่ร่างกายมนุษย์เดินผ่านภูมิทัศน์ที่อ่อนไหวจนสามารถแสดงการเคลื่อนไหวของโลกออกมาในรูปของฝุ่น ทำให้ความเปราะบางของภูมิทัศน์ถึงที่สุดกลายเป็นสภาวะที่ร่องรอยไม่มีรูปทรง ไม่อาจถูกทำให้เป็นวัตถุหรือเก็บเป็นหลักฐานได้ ในระดับนี้ การรับรู้ร่องรอยเป็นไปได้ก็แต่ในขณะที่ผู้ชมจะต้องอยู่ร่วมกับเหตุการณ์ในช่วงเวลานั้นจริงๆ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิด being in the world ของ

ไฮเดกเกอร์ งานนี้จึงเป็นงานที่ทำให้เห็นว่าหน่วยความจำของภูมิทัศน์อาจปรากฏในรูปแบบ “ร่องรอยของเวลาแบบชั่วคราว” มากกว่ารอยบนพื้นที่ และนี่คือระดับสูงสุดของ “ความทรงจำแบบไม่เสถียร” ในงานของเขานั่นเอง

กล่าวโดยสรุป ผลงานของริชาร์ด ลองทำให้เห็นอย่างชัดเจนว่า หน่วยความจำของภูมิทัศน์มิได้ตั้งอยู่บนสิ่งที่คงอยู่ แต่ตั้งอยู่บนการปรากฏของสิ่งที่กำลังสลายไป รอยทางเดินในงานของเขามีสถานะเป็น “การไม่อยู่ที่เผยตัวแรงที่สุด” (the most present absence) เพราะดำรงอยู่อย่างเต็มที่ได้ก็เพียงในขณะกำลังหายไปเท่านั้น รอยทางเดินจึงไม่ใช่วัตถุ ไม่ใช่รูปทรง และไม่ใช่งานศิลปะในฐานะสิ่งที่ถูกสร้าง แต่เป็น “เหตุการณ์ของความจริง” ที่โลกเผยตัวผ่านความไม่เสถียรของตัวมันเอง ความเปราะบางที่ปรากฏจึงไม่ใช่เพียงคุณลักษณะของวัสดุ แต่เป็นโครงสร้างเชิงภววิทยาที่ทำให้ Being เปิดเผยผ่านการเปลี่ยนรูปที่ไม่เคยหยุด (unceasing becoming) และนี่เองที่ทำให้ภูมิทัศน์ “ระลึกถึงตัวมันเอง” ผ่านสิ่งที่มันทำหายไปเสมอ ความทรงจำจึงมีอยู่เพราะเสื่อมสลาย ไม่ใช่เพราะคงสภาพ และการสลายไปกลายเป็นรูปแบบสูงสุดของการเผยความจริงในผลงานของเขา

ภายใต้กรอบความคิดเรื่องความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์ การเดินทาง ร่องรอย และพื้นที่ที่แปรผันสามารถศึกษาได้ผ่านงานของคาสึโอะ คาโดนากะ (Kazuo Kadonaga, 1946–) ได้เช่นกัน คาโดนากะเป็นศิลปินชาวญี่ปุ่นที่ทำงานกับวัสดุธรรมชาติ งานของเขาเผยให้เห็นความเปราะบาง (fragility) ของวัสดุในฐานะสภาวะที่กำลังเกิดขึ้น ไม่ใช่ผลลัพธ์ที่เสร็จสมบูรณ์ การปรากฏของรูปทรงจึงทำหน้าที่เป็นการเปิดเผยโลก (unconcealment) ผ่านการเคลื่อนตัวอย่างเงียบงันของวัสดุเอง

ผลงานของคาสึโอะ คาโดนากะสามารถทำความเข้าใจได้ผ่านกรอบความคิดเรื่อง “ภูมิทัศน์” ในฐานะกระบวนการของสสารที่กำลังก่อรูปผ่านเวลาและสภาวะแวดล้อมอย่างต่อเนื่อง ในหนังสือ Getting Back into Place ของ Edward S. Casey (1993) สร้างความเข้าใจว่างานชุด Wood No. 5 CH (1984) ไม่ได้สะท้อนเพียงความไม่เสถียรของวัสดุธรรมชาติ แต่เป็นการเปิดให้รับรู้โครงสร้างเชิงเวลาของภูมิทัศน์ซึ่งไม่ได้เกิดจากการกระทำของมนุษย์โดยตรง แต่ปรากฏผ่านการเคลื่อนไหวภายในของวัสดุเอง (Casey, 1993)

ภายใต้กรอบความคิดดังกล่าว งานจึงดำรงอยู่ในฐานะ “สนามของการเกิดขึ้นของสสาร” (emergent field of material becoming) ที่แรงภายในของวัสดุค่อยๆ เปิดเผยตัวผ่านร่องรอยของเวลา การแปรผัน และการเปลี่ยนแปลงอย่างละเอียดอ่อน ความเปราะบางในที่นี้จึงไม่ใช่สภาวะอ่อนแอ แต่เป็นกลไกของการเปิดเผย (unconcealment) ซึ่งทำให้ภูมิทัศน์สามารถ “เขียนเวลาให้มองเห็น” ผ่านชั้นไม้ที่บิดงอ เกิดรอยแตก และผ่อนคลายอย่างต่อเนื่องภายใต้แรงของโลก

ด้วยเหตุนี้ Wood No. 5 CH (1984) จึงถูกนำมาเป็นกรณีศึกษาหลักในหัวข้อนี้ เนื่องจากเป็นผลงานที่ทำให้เห็นอย่างชัดเจนว่า “ภูมิทัศน์สามารถถือกำเนิดจากภายในวัสดุ” ได้โดยไม่ต้องมีภูเขาหุบเหวหรือระยะไกลใดๆ ปรากฏต่อสายตา ความเปราะบางในงานชิ้นนี้จึงไม่ใช่เพียงภาพแทนของธรรมชาติ แต่เป็นพลังที่ทำให้กระบวนการดังกล่าวปรากฏขึ้นต่อหน้าผู้ชมโดยตรง (ภาพที่ 8)



ภาพที่ 8

Kazuo Kadonaga, Wood No. 5 CH, 1984.

ที่มา: Nonaka-Hill Gallery, Los Angeles, Retrieved from https://www.nonaka-hill.com/search/?search=Kazuo+Kadonaga

Wood No. 5 CH (1984) ทำจากท่อนซีดาร์ขนาดใหญ่ที่คาโดนากะนำไปผ่านกระบวนการเชิงช่างอย่างเป็นระบบ ทั้งการรีด การบีบอัด การควบคุมความชื้น และการปล่อยให้ไม้ค่อยๆ คลายแรงดึงตัวเอง กระบวนการเหล่านี้ทำให้ท่อนไม้สูญเสียรูปทรงเดิมและค่อยๆ เปลี่ยนเป็นรูปทรงที่ไม่เสถียร ปรากฏเป็นเส้นริ้วและชั้นไม้บิดตัวราวกับการพับซ้อนของชั้นดินในทางธรณีวิทยา ผิวไม้ในงานนี้จึงไม่ใช่ “ผิวของประติมากรรม” ที่เสร็จสมบูรณ์ แต่เป็น “ผิวของภูมิทัศน์ที่กำลังปรากฏตัว” ซึ่งสะท้อนถึงสภาวะของโลกที่ไม่มีวันมั่นคงและไม่สามารถควบคุมได้ทั้งหมด แม้เราจะพยายามจัดการมันด้วยทักษะทางช่างอย่างไรก็ตาม

ในกรอบคิดของมาร์ติน ไฮเดกเกอร์ วัตถุไม่ได้มีความหมายเพียงจาก “สิ่งที่เป็น” แต่จาก “วิธีที่ปรากฏต่อเรา” ในประสบการณ์การรับรู้ของมนุษย์ ใน Being and Time (1927/2008) ไฮเดกเกอร์อธิบายว่า

“การดำรงอยู่ของสิ่งหนึ่งคือกระบวนการ “การเปิดเผยตัวเอง” หรือ “การไม่ปกปิด” (unconcealment) ของความจริงที่เดิมนั้นซ่อนเร้นอยู่ การที่สิ่งของแตกหัก เสื่อมสภาพ หรือเบี่ยงเบนจากการใช้งานเดิม จึงทำให้เราเห็นความจริงอีกด้านหนึ่ง” Heidegger, 1927/2008)

ซึ่งจากการศึกษาพบว่า การแปรรูปของท่อนซีดาร์ใน Wood No. 5 CH มีลักษณะของการคลายตัว การยืดตัว และการบิดเบี้ยวที่ไม่ได้ทำให้ไม้ “กลายเป็นศิลปะ” ในฐานะรูปทรงที่เสร็จสมบูรณ์ แต่ทำให้ไม้ “ปรากฏในฐานะโลกที่กำลังเปลี่ยนรูป” สิ่งที่แสดงออกมาจึงไม่ใช่เป็นการเปลี่ยนแปลงวัสดุ แต่เป็นการเกิดขึ้นของความจริงที่กำลังก่อตัวอยู่ต่อหน้าผู้ชม ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องการเปิดเผยความจริงของไฮเดกเกอร์โดยตรง

นอกจากนั้น ผลต่อการมองเมื่อผู้ชมยืนต่อหน้าท่อนซีดาร์ขนาดยาวนี้ จะรับรู้ถึงความไม่มั่นคงที่แทรกอยู่ในตัวสสาร รอยยุบ รอยแยก การโก่งตัวของเส้นไม้ และชั้นไม้ที่บิดตัวซ้อนทับกัน ล้วนเป็นร่องรอยที่ทำให้วัสดุดิบชิ้นนี้กลายเป็นสภาวะของ “ภูมิประเทศที่ผุกร่อน” และเปลี่ยนแปลงไปตามเวลา ความเปราะบางในที่นี้จึงไม่ได้หมายถึงการเสียหายหรือการเสื่อมค่า แต่คือกระบวนการเปลี่ยนไปของตัวเนื้อไม้เอง แตกต่างกับในยุคที่การแปรรูปไม้และการควบคุมธรรมชาติถูกทำซ้ำอย่างเป็นระบบ ในผลงานชุดนี้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าคาโดนากะไม่ทำหน้าที่ในฐานะผู้ควบคุมแต่เพียงฝ่ายเดียว แต่ทำหน้าที่จัดวางเงื่อนไขให้ไม้ได้เปิดตัวตนตามกฎทางวัตถุของตัวมันเอง ร่องรอยที่เกิดขึ้นจึงเทียบได้กับการเกิดชั้นดิน ขณะที่การเปลี่ยนแปลงในเนื้อไม้เองก็กลายเป็นหลักฐานของความไม่มั่นคงที่ฝังอยู่ในโลกวัตถุอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

การจำลองภูมิประเทศในงานของคาโดนากะจึงไม่ได้เกิดจาก “การเลียนแบบภูมิประเทศ” ภายนอก แต่เกิดจากความเป็นภูมิประเทศที่อยู่ในตัวไม้เอง ร่องรอยที่เห็นอาจเทียบได้กับชั้นหินที่บอกประวัติของโลก แต่ในที่นี้คือประวัติของสสาร การเติบโต การสะสมแรงดัน การหดตัว การคายความชื้น ซึ่งทั้งหมดถูกรวบเป็นภาพเดียวในช่วงเวลาที่ผู้ชมยืนเผชิญหน้ากับงาน สิ่งนี้สอดคล้องกับแนวคิดปรากฏการณ์วิทยาของไฮเดกเกอร์ที่กล่าวว่า วัตถุทำให้ “โลกของมันปรากฏออกมา” ผ่านสภาวะของการดำรงอยู่ ไม่ใช่ผ่านสัญลักษณ์ที่มนุษย์สร้างขึ้นล่วงหน้า งานศิลปะหรือวัตถุจึงทำหน้าที่เปิดเผยความจริงของโลกด้วยตนเองผ่านการปรากฏ (unconcealment) (Heidegger, 1971/2002) มากกว่าจะเป็นเครื่องมือแสดงความหมายที่ศิลปินพยายามใส่เข้าไป

นอกจากนี้ การจัดวางไม้บนพื้นในระนาบต่ำมาก จนผู้ชมต้องก้มมองใกล้ หรือเดินตามความยาวของงาน ยังทำให้การรับรู้ไม่ได้เกิดจากการมองจากระยะห่าง หรือระยะปกติเวลาที่ดูงานศิลปะ แต่เกิดจากการ “อยู่ร่วมกับวัตถุ” ด้วยร่างกายของผู้ชมเอง ความสัมพันธ์เชิงเวลาและพื้นที่ที่เกิดขึ้นนี้คล้ายการเดินในภูมิประเทศจริงๆ ผู้ชมไม่ได้เพียงมองประติมากรรมไม้ แต่เหมือนกำลังสำรวจแนวสันเขา ร่องหุบเขา และเส้นชั้นความสูงบนผิวโลก แม้ว่าทั้งหมดจะเกิดขึ้นบนผิวไม้ที่ถูกบิดตัวตามธรรมชาติเท่านั้นก็ตาม

เมื่อมองผ่านมุมมองปรากฏการณ์วิทยา Wood No. 5 CH จึงไม่ได้เป็นเพียงประติมากรรมไม้ที่จัดวางอยู่ในพื้นที่แกลเลอรี แต่เป็น “ภูมิทัศน์ภายในตัววัตถุ” ที่กำลังเปิดเผยให้ผู้ชมมองเห็นโลกในมุมที่ปกติอาจละเลยไป ซึ่งโดยทัศนะของผู้เขียนเห็นว่าคาโดนากะทำให้สสารกลายเป็นสื่อที่เชื่อมระหว่างเวลาภายในและเวลาภายนอก ระหว่างการเปลี่ยนรูปของไม้และการเปลี่ยนรูปของโลก การรับรู้จึงเกิดขึ้นแบบองค์รวม ผู้ชมไม่ได้เห็นเพียงรูปทรง แต่เห็น “สภาวะของการดำรงอยู่” ที่กำลังเกิดขึ้นผ่านเนื้อไม้ตรงหน้านั่นเอง

ด้วยเหตุนี้ความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์ในผลงานของคาโดนากะจึงไม่ใช่ความเปราะบางของธรรมชาติที่ถูกทำลายโดยมนุษย์เช่นเดียวกับในงานของริชาร์ด ลอง แต่เป็นความเปราะบางที่อยู่ใน “ภาวะการเป็นโลกของสสาร” เอง คือความไม่มั่นคง การแปรเปลี่ยน และการคลายตัวของแรงที่ดำรงอยู่ในทุกชิ้นส่วนของโลก ตั้งแต่ระดับจุลภาคไปจนถึงระดับภูมิประเทศขนาดใหญ่ ผลงานนี้จึงช่วยเปิดมุมมองใหม่ให้ตระหนักว่า ภูมิทัศน์ไม่จำเป็นต้องอยู่ภายนอกเราเสมอไป แต่อาจอยู่ในเนื้อไม้หนึ่งท่อน หรือในรอยเล็กๆ ที่กำลังปรากฏต่อสายตาในขณะนั้นก็ได้

กล่าวโดยสรุป ผลงานของคาโดนากะทำให้เข้าใจว่าความเปราะบางไม่ได้เป็นสิ่งที่ต้องหลีกเลี่ยงหรือซ่อมแซม แต่เป็นภาวะพื้นฐานของการดำรงอยู่ เป็นการเคลื่อนไหวที่ช้า ลึก และต้องรอให้ผู้ชมเข้ามารับรู้ด้วยตนเอง เช่นเดียวกับที่ไฮเดกเกอร์กล่าวว่า “สิ่งที่ดูธรรมดาที่สุด มักคือสิ่งที่เผยโลกออกมาได้อย่างลึกซึ้งที่สุด” ผลงานชิ้นนี้ไม่เพียงเผยโลกของไม้ แต่เผยให้เห็น “ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ วัสดุ และเวลา” ในฐานะกระบวนการเดียวกัน กระบวนการที่กำลังเกิดขึ้นต่อหน้าเราและพร้อมจะเปลี่ยนรูปอยู่เสมอ

3. ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย การก่อตัวใหม่ของวัสดุและพิธีกรรม

ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลายมักไม่หลงเหลืออยู่ในรูปของวัตถุ แต่ปรากฏในร่องรอยที่เปราะบางที่สุดของธรรมชาติ เช่น ละอองเกสรดอกไม้ ซึ่งบันทึกวัฏจักรของฤดูกาล การดำรงอยู่ และการเปลี่ยนแปลงของภูมิประเทศได้อย่างละเอียดอ่อน วัสดุเหล่านี้เมื่อถูกแยกออกจากบริบทเดิมและนำมาจัดวางใหม่ในพื้นที่ศิลปะ จึงไม่ใช่เพียงการเคลื่อนย้ายวัสดุ แต่เป็นกระบวนการทำให้ความทรงจำของภูมิทัศน์ที่สูญหาย “ปรากฏขึ้นอีกครั้ง” ผ่านการก่อตัวใหม่ของสสาร

ในมุมมองของผู้เขียน กระบวนการดังกล่าวมีลักษณะคล้ายพิธีกรรม ไม่ได้มุ่งเล่าเรื่องโดยตรง แต่ทำให้สิ่งที่เปราะบางที่สุดกลับมามีสถานะและเสียงในระดับที่ละเอียดที่สุด ผลงาน Pollen from Hazelnut ของวูล์ฟกัง ไลบ์ เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของการทำให้วัสดุธรรมชาติที่แทบไร้น้ำหนัก กลายเป็นพื้นที่ของการปรากฏตัวของความทรงจำและการรับรู้

วูล์ฟกัง ไลบ์ (Wolfgang Laib, 1950–) เป็นศิลปินร่วมสมัยชาวเยอรมัน ผู้ทำงานกับวัสดุธรรมชาติ เช่น ละอองเกสร ข้าว น้ำนม และขี้ผึ้ง รากฐานความคิดของเขาเติบโตจากครอบครัวแพทย์และประสบการณ์ใกล้ชิดธรรมชาติในวัยเด็ก แม้จะสำเร็จการศึกษาด้านการแพทย์ แต่ไลบ์เลือกละทิ้งเส้นทางดังกล่าวในช่วงปลายทศวรรษ 1970 เพื่อมุ่งสู่ศิลปะในฐานะการค้นหาความจริงของการดำรงอยู่ ผ่านวัสดุที่เรียบง่าย เปราะบาง และเชื่อมโยงกับวัฏจักรของธรรมชาติและชีวิตมนุษย์

ผลงานชุด Pollen from Hazelnut เริ่มต้นในปี 1975 เป็นต้นมา แสดงให้เห็นว่าการทำงานกับเกสรดอกไม้ของไลบ์ไม่ใช่วิธีสร้างผลงาน แต่คือกระบวนการที่มีโครงสร้างแบบ “พิธีกรรม” อย่างแท้จริง การเข้าไปในภูมิทัศน์จริง เก็บเกสรด้วยมือวันต่อวัน และเฝ้าติดตามจังหวะของธรรมชาติ ทำให้วัสดุธรรมชาติกลายเป็นร่องรอยของเวลา การกระทำ และการอยู่ร่วมกับโลกในลักษณะนี้เป็นการทำให้ “การปฏิบัติ” กลายเป็นตัวกลางที่เปิดให้ภูมิทัศน์เผยตัวในรูปแบบที่ไม่ผ่านการสร้างสัญลักษณ์ แต่ผ่านจังหวะของการกระทำที่สม่ำเสมอ ซึ่งสอดคล้องอย่างลึกซึ้งกับแนวคิดของไฮเดกเกอร์เรื่อง “การเปิดเผยความจริง” ที่เกิดจากการอยู่ร่วมและการทำซ้ำ ไม่ใช่จากการมองเพียงผิวเผิน (ภาพที่ 9-11)



ภาพที่ 9

Wolfgang Laib, Pollen from Hazelnut, 2020.

ที่มา Schmidt, M. (2012). Wolfgang Laib’s “Pollen from Hazelnut”. Architectural Digest. Retrieved from https://www.architecturaldigest.com/story/wolfgang-laib-pollen-from-hazelnut-moma





ภาพที่ 10

Wolfgang Laib, Pollen from Hazelnut, 2013.
ที่มา (Museum of Modern Art (MoMA). Retrieved from https://www.wsj.com/articles/SB10001424127887324539304578259744275661164)

ภาพที่ 11

Wolfgang Laib, hazelnut pollen collected by the artist over many years..
ที่มา (Museum of Modern Art (MoMA). Retrieved from https://www.wsj.com/articles/SB10001424127887324539304578259744275661164)

ในผลงาน Pollen from Hazelnut วัสดุที่เบาที่สุดในธรรมชาติถูกจัดวางจนกลายเป็นผิวพื้นที่หนาแน่น ถือเป็น “การก่อตัวใหม่ของวัสดุ” (material reformation) ที่ไม่ได้เปลี่ยนสารแต่เปลี่ยนสภาวะการรับรู้ เกสรที่ล่องลอยจนแทบมองไม่เห็นในธรรมชาติ เมื่อถูกเก็บรวบรวมด้วยมือและนำกลับมาวางใหม่อย่างพิถีพิถัน กลับปรากฏเป็น “พื้นผิวของภูมิทัศน์” ที่เข้มข้นจนผู้ชมต้องใช้ร่างกายเข้าไปสัมพันธ์ และนี่คือจุดที่งาน ของไลบ์ทำให้เราตระหนักว่า ความหมายของภูมิทัศน์อาจอยู่ในสิ่งที่เล็กที่สุด ไม่ใช่อยู่ในสิ่งใหญ่โตเสมอไป

ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลายจึงปรากฏผ่านวิธีที่วัสดุถูกย้ายออกจากบริบทเดิม เกสรหนึ่งกำมือคือเศษของหนึ่งฤดูกาลที่ไม่กลับมาอีกเมื่อเวลาผ่านไป กระบวนการนำวัสดุเหล่านี้เข้าสู่พิพิธภัณฑ์ไม่ได้เป็นการ “จำลองธรรมชาติ” แต่เป็นการเก็บคืนเศษของภูมิประเทศที่หายไปซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่อง dwelling ที่มองว่าการอยู่ร่วมกับโลกคือการตระหนักถึงความเปราะบางของธรรมชาติอย่างแท้จริง การทำงานของไลบ์จึงเป็นการอยู่อาศัยแบบหนึ่ง เป็นการอยู่กับความเปราะบางที่กำลังถูกรักษาไว้ด้วยความระมัดระวัง

สิ่งที่ทำให้งานของไลบ์มีพลังพิเศษ คือการที่วัสดุดำรงอยู่ใน “สถานะของการรอคอย” (state of waiting) เสมือนพิธีกรรมที่ยังไม่สมบูรณ์ ผู้ชมต้องเข้าใกล้อย่างช้าและระมัดระวัง ความนิ่งนี้เปลี่ยนพื้นที่จัดแสดงให้กลายเป็นพื้นที่พิธีกรรมร่วม ที่ซึ่งผู้ชมค่อยๆ ปรับจังหวะร่างกายของตนให้สอดคล้องกับจังหวะของงาน การลังเล การชะลอการเดิน และความระมัดระวังที่งานบังคับให้เกิดขึ้น คือส่วนหนึ่งของ “ความทรงจำ” ที่ถูกสร้างขึ้นในปัจจุบันจากตัวงาน เป็นความทรงจำที่ไม่ได้ผูกกับอดีต แต่กับการรับรู้เชิงพิธีกรรมตรงหน้า นั่นทำให้งานเป็นตัวอย่างสำคัญของการที่ “ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย” สามารถถูกทำให้ปรากฏใหม่ผ่านวัสดุที่แทบจะไร้น้ำหนัก ผลงานนี้จึงเสนอว่าภูมิทัศน์ไม่จำเป็นต้องถูกจดจำผ่านรูปทรงที่ยิ่งใหญ่ แต่สามารถถูกจดจำผ่านสิ่งที่เล็กที่สุดและพร้อมจะหายไปง่ายที่สุด เพราะในที่สุด ความเปราะบางก็ไม่ใช่ข้อจำกัดของธรรมชาติ แต่เป็นภาษาของมันเอง

เมื่อพิจารณางานของไลบ์ผ่านกรอบปรากฏการณ์วิทยาจะพบว่าความหมายของงานไม่ได้อยู่ที่วัสดุ แต่อยู่ที่ “การเปิดเผยสภาวะของการดำรงอยู่” ที่เกิดขึ้นเมื่อผู้ชมเข้าไปอยู่ร่วมกับงานด้วยประสบการณ์ตรง เกสรที่แทบไร้น้ำหนักทำหน้าที่เป็นตัวเปิดเผยความจริงในลักษณะของ “การไม่ปกปิด” เฉพาะเมื่อมันถูกตั้งอยู่ในบริบทของการรับรู้ การจัดวางแบบพิธีกรรมบังคับให้ผู้ชมใช้ความเงียบและความระมัดระวังในการเข้าใกล้ดังได้กล่าวถึงแล้ว ซึ่งทำให้งานกลายเป็นพื้นที่ของการอยู่ร่วมกันกับความเปราะบางของโลกด้วยความอ่อนโยน กล่าวได้ว่างานของไลบ์เผยความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลายที่ไม่ได้ถูกเก็บในรูปทรง แต่ถูกเก็บใน “จังหวะของความเปราะบาง” ซึ่งมนุษย์ต้องเรียนรู้ที่จะอยู่ร่วมกับมันนั่นเอง

ตารางที่ 1

ตารางแสดงการเชื่อมโยงศักยภาพของดินและวัสดุเปราะบางในศิลปะร่วมสมัย

ศิลปิน	วัสดุที่ใช้	วิธีการทำงาน	ประเด็นปรากฏการณ์วิทยาที่เปิดเผย	ศักยภาพของดินและวัสดุเปราะบางในศิลปะร่วมสมัย
Eva Hesse	ยางลาเท็กซ์ ไฟเบอร์ เชือก	วัสดุเผยการดำรงอยู่ผ่านพลวัตของแรงโลก แทนการถูกกำกับด้วยการควบคุมของศิลปิน	ร่องรอยของการดำรงอยู่ที่กำลังสลายตัว	ความเสื่อมของวัสดุไม่ใช่การสูญเสีย แต่เป็นกระบวนการที่สสารเปิดเผยประวัติของเวลา และทำให้ความเป็นจริงของวัตถุปรากฏผ่านการเปลี่ยนรูป
Montien Boonma	เหล็ก กระไฟต์ เทป เสียง ฝุ่น	วัสดุแข็งถูกทำให้เกิดความไม่มั่นคงของรูปทรง ผ่านเงา เสียง และน้ำหนัก	พื้นที่ของการรับรู้อันสั่นไหว	ความเปราะบางอยู่ใน “การรับรู้” ไม่ใช่วัสดุ เสียงที่ดับลง ฝุ่นที่ค่อยๆ จาง ทำให้ผู้ชมเผชิญ “ความไม่มั่นคงของโลก” ผ่านผัสสะโดยตรง
Richard Long	ดิน หญ้า ก้อนหิน ฝุ่น	ศิลปิน “เปิดเผยพื้นที่” ผ่านการเดิน พื้นที่ไม่ได้ถูกใช้ แต่ “ตอบสนอง” ต่อการเดิน	ภูมิทัศน์ในฐานะเหตุการณ์ของการเดินทาง	ร่องรอยเกิดขึ้นเพราะมันกำลังจะเลือนหาย จึงทำให้ “ความจริงของภูมิทัศน์” ปรากฏชัดที่สุดในช่วงเวลาที่ไม่เสถียรและไม่อาจทำซ้ำได้
Kazuo Kadonaga	ไม้ซีดาร์	การปล่อยให้แรงภายในของวัสดุทำงาน รูปทรงเกิดขึ้นจากภาวะของวัสดุ ไม่ใช่การสร้าง	ชั้นผิวของวัสดุที่ทำให้เวลาเป็นรูปธรรม	ไม้เผยให้เห็น “ภูมิประเทศภายในวัตถุ” ผ่านแรงดัน ความชื้น และการเปลี่ยนตัวของมันเอง เป็นตัวอย่างของความจริงที่เปิดเผยโดยไม่ต้องอาศัยรูปทรงหรือการเล่าเรื่องจากมนุษย์
Wolfgang Laib	เกสรดอกไม้	การจัดวางวัสดุธรรมชาติในสภาวะนิ่ง	ความเงียบ ความนิ่ง และพิธีกรรมของวัสดุ	เกสรทำให้ภูมิทัศน์ที่ถูกทำลายกลับมาปรากฏใหม่ผ่านกระบวนการเก็บสะสมและการจัดวางอย่างพิธีกรรม เป็น “ความจริงของพื้นที่” ที่เผยตัวผ่านความเบาและความเสี่ยงต่อการสลาย

หมายเหตุ. ตารางแสดงการเชื่อมโยงศักยภาพของดินและวัสดุเปราะบางในศิลปะร่วมสมัย โดย เดือนฉายผู้ชนะ ภู่ประเสริฐ, 2568.

จากการศึกษาสามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

จากการศึกษาผ่านกรอบคิดปรากฏการณ์วิทยาและบทบาทของวัสดุธรรมชาติในศิลปะร่วมสมัย พบว่า “ความเปราะบาง” มิได้เป็นเพียงคุณลักษณะทางกายภาพของวัสดุ แต่เป็นกลไกพื้นฐานที่ทำให้ “โลกเปิดเผยตัวเอง” (unconcealment) ต่อสายตาและร่างกายของผู้ชม วัสดุธรรมชาติไม่ว่าจะเป็น ดิน เส้นใย ไม้ ฝุ่น เสียง หรือเกสร ล้วนทำงานในฐานะสื่อที่เผยให้เห็นความจริงของเวลาและสภาวะของภูมิทัศน์ที่มนุษย์มักละเลยไป ภายใต้กรอบนี้ สามารถสรุปประเด็นสำคัญจากผลงานของศิลปินทั้งห้าคนได้ดังนี้

1.“ร่องรอยของการดำรงอยู่ที่กำลังสลายตัว” ผลงานของเอวา เฮสส์เผยให้เห็นว่าวัสดุอย่างยางพาราและเส้นใยไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงวัตถุในกระบวนการสร้างสรรค์ แต่เป็น “ร่างกายของเวลา” ที่แสดงการยุบตัวและเสื่อมสภาพอย่างต่อเนื่อง ความเปราะบางจึงไม่ใช่ความอ่อนแอ แต่คือการเปิดเผยสภาวะไม่จีรังที่มักถูกปฏิเสธ วัสดุเหล่านี้หน้าที่บันทึก “เวลาที่กำลังเกิดขึ้น” มากกว่าการจดจำอดีต ความเสื่อมที่ค่อยๆ ปรากฏคือเหตุการณ์ของความจริง ตามแนวคิดของไฮเดกเกอร์ ว่าสิ่งต่างๆ เปิดเผยตัวผ่านรอยแยกของมันเอง ซึ่งผลงานของเฮสส์ทำให้ผู้ชมเผชิญกับความจริงนี้โดยตรง

2. “พื้นที่ของการรับรู้อันสั่นไหว” ในผลงานของมณเฑียร บุญมา ความเปราะบางไม่ได้เกิดจากวัสดุที่แตกหักง่าย แต่เกิดขึ้นในระดับ “ประสบการณ์” ผ่านเสียง ความมืด และร่องรอยของกราไฟต์ สิ่งเหล่านี้ทำงานร่วมกันจนเกิดเป็นสภาวะที่ผู้ชมต้องรับรู้อย่างละเอียดอ่อน ความเปราะบางในงานของมณเฑียรคือความเปราะบาง “ตรงหน้า” ที่เกิดขึ้น ณ ขณะนั้น เสียงที่กำลังดับ เงาที่เคลื่อนตัว ฝุ่นที่พร้อมปลิวหายไป ทั้งหมดคือรูปแบบของความจริงที่กำลังปรากฏและถอยกลับพร้อมกัน งานจึงทำหน้าที่เป็นสนามประสบการณ์ที่เผยให้เห็นความไม่มั่นคงของโลกในระดับที่ละเอียดกว่าโครงสร้างของวัสดุเอง

3. “ภูมิทัศน์ในฐานะร่องรอยของการเดินทาง” ริชาร์ด ลองไม่ได้สร้างภูมิทัศน์ขึ้นใหม่ แต่เปิดเผยภูมิทัศน์ผ่านการเดินและการทำให้พื้นดินตอบสนองต่อร่างกายมนุษย์ ร่องรอยจากการเดินบนเส้นทางบนหญ้า ก้อนหินที่ถูกเตะออกจากตำแหน่ง หรือฝุ่นที่ฟุ้งขึ้น คือเหตุการณ์ชั่วครู่ของการเปิดเผย ไม่ใช่ผลงานในฐานะวัตถุถาวร ภูมิทัศน์ในผลงานของลองจึงเป็นสภาวะที่กำลังเปลี่ยนรูปเสมอ ความทรงจำของพื้นที่เกิดขึ้นในขณะที่กำลังเลือนหายไป สิ่งนี่คือความเปราะบางเชิงภูมิทัศน์ที่ทำให้เราตระหนักว่าโลกไม่เคยอยู่ในสภาพคงที่เลยแม้สักวินาทีเดียว

4. “ชั้นผิวของวัสดุที่ทำให้เวลาเป็นรูปธรรม” ในงานของคาโดนากะทำให้เห็นว่าภูมิทัศน์ไม่จำเป็นต้องอยู่ภายนอกเรา แต่อาจอยู่ภายในวัสดุหนึ่งชิ้น เช่นท่อนไม้ที่กำลังบิดตัว ขยายตัว และคลายแรงดันจากภายใน Wood No. 5 CH จึงไม่ใช่ประติมากรรมที่เสร็จสมบูรณ์ แต่เป็น “โลกที่กำลังเผยตัว” ผ่านแรงของเวลาและสสาร การเปลี่ยนรูปของไม้ไม่ใช่การถูกสร้างโดยศิลปิน แต่เป็นการเกิดขึ้นจากกฎของโลกที่ทำงานอยู่ภายในวัสดุ สิ่งนี้ทำให้ถูกมองว่าความเปราะบางในงานของคาโดนากะเป็นรูปแบบหนึ่งของ “เวลาในเนื้อวัสดุ” ที่ทำให้เราเห็นการก่อรูปของโลกในระดับจุลภาค มันคือภูมิประเทศภายในวัตถุที่กำลังเผยตัวอย่างช้าๆ

5. “ความเงียบ ความนิ่ง และพิธีกรรมของวัสดุ” ในผลงานของวูล์ฟกัง ไลบ์ วัสดุที่เบาที่สุด เช่น เกสรดอกไม้ กลับมีพลังในการเปิดเผยภูมิทัศน์ที่หายไปเกือบทั้งหมด เกสรทำงานไม่ใช่เพียงในฐานะวัสดุ แต่เป็นร่องรอยของฤดูกาลและพื้นที่ที่อาจไม่หลงเหลืออยู่แล้ว การเก็บเกสรด้วยมือและการโรยทีละชั้น ทำให้กระบวนการสร้างงานกลายเป็นพิธีกรรมที่ชะลอเวลาและเปิดพื้นที่ให้ผู้ชม “อยู่กับโลก” อย่างเงียบ และละเอียดอ่อนในลักษณะของการอยู่อาศัย (dwelling) ความเปราะบางจึงกลายเป็นวิธีเผยให้เห็นว่าภูมิทัศน์อาจถูกเก็บรักษาได้ผ่านสิ่งที่เล็กที่สุด ผลงานของไลบ์ทำให้เราตระหนักว่า “ความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย” ยังสามารถปรากฏใหม่ผ่านจังหวะของวัสดุเล็กที่สุดนี้

บทสรุป

การศึกษาครั้งนี้ทำให้ผู้เขียนตระหนักอย่างลึกซึ้งว่า วัสดุธรรมชาติและวัสดุเปราะบางไม่เพียงเป็นวัตถุดิบของศิลปิน แต่เป็น “โครงสร้างความรู้” ที่มีศักยภาพในการเปิดเผยโลกในฐานะกระบวนการที่กำลังแปรผันอยู่เสมอ วัสดุเหล่านี้ทำงานเหมือนระบบภาษาที่บันทึกความเปลี่ยนแปลงของโลก ตั้งแต่ระดับรอยแตกเล็กๆ ไปจนถึงการสลายตัวของภูมิทัศน์ขนาดใหญ่ โดยไม่ต้องพึ่งพารูปทรงถาวรหรือสัญลักษณ์ที่มนุษย์สร้างขึ้น

“ความเปราะบาง” ในมุมมองของปรากฏการณ์ไม่ได้เป็นเพียงเงื่อนไขของวัสดุ แต่เป็นกลไกการเรียนรู้ของมนุษย์ในการรับรู้โลกที่ไม่มั่นคงของเราเอง การที่วัสดุเปลี่ยนรูปทำให้เข้าใจว่าเวลาไม่ได้อยู่ภายนอกวัตถุ แต่ทำงานผ่านวัตถุเหล่านั้นอยู่ตลอดเวลา การสังเกตความเปลี่ยนแปลงของวัสดุจึงไม่ใช่เพียงการมองผลงานศิลปะ แต่เป็นการมองโลกในฐานะสิ่งที่ “กำลังเกิดขึ้น” อย่างต่อเนื่อง

ในทัศนะของผู้เขียนพบว่าศิลปะร่วมสมัยในยุคปัจจุบันอาจต้องการ “ความเปราะบาง” แบบนี้มากกว่าที่เคยเพราะโลกในทุกวันนี้คือโลกที่เต็มไปด้วยการล่มสลายและการเปลี่ยนรูปอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ การมองวัสดุธรรมชาติเป็นผู้กระทำร่วม (co-agent) ทำให้ตระหนักว่างานศิลปะไม่จำเป็นต้องประกาศตัวด้วยความมั่นคงหรือความถาวร แต่สามารถสร้างความหมายผ่านสิ่งที่กำลังจะหายไป หรือผ่านปรากฏการณ์เล็กๆ ที่เกิดขึ้นเพียงชั่วครู่ ความคิดนี้เองที่ให้มองว่าเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะร่วมสมัยโดยเฉพาะศิลปะที่ต้องการตอบสนองต่อโลกที่เปลี่ยนแปลงรวดเร็วและเปราะบางอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

สิ่งที่ค้นพบใหม่จากการศึกษาครั้งนี้คือ “ทฤษฎีการรับรู้แบบช้า” (slow perception) ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อผู้ชมต้องเผชิญกับวัสดุที่ไม่เสถียร ต้องชะลอการรับรู้ ต้องใส่ใจร่องรอยเล็กๆ และต้องยอมรับว่าสิ่งที่เห็นอาจไม่อยู่เช่นนั้นในวินาทีถัดไป นี่คือรูปแบบหนึ่งของการอยู่อาศัย (dwelling) ที่ศิลปะร่วมสมัยสามารถสร้างได้ การทำให้ผู้ชมอยู่กับโลกอย่างระมัดระวัง อ่อนโยน และตระหนักถึงผลของเวลา

ดังนั้น บทสรุปนี้ชี้ให้เห็นว่า ดินและวัสดุธรรมชาติในสถานะที่เปราะบางที่สุด ไม่เพียงเป็นผู้ถือครองความทรงจำของพื้นที่ที่ถูกทำลาย แต่ยังเป็น “คู่สนทนาทางปรากฏการณ์วิทยา” ของมนุษย์ ผู้เขียนเชื่อว่าวัตถุเหล่านี้จะมีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนาศิลปะร่วมสมัยต่อไป เพราะมันช่วยให้ศิลปะทำหน้าที่ไม่ใช่เพียงสร้างสรรค์ แต่รับฟังโลกและทำให้โลกเผยความจริงที่ละเอียดที่สุดออกมาอย่างที่วิธีการอื่นไม่อาจทำได้

บรรณานุกรม

อภินันท์ โปษยานนท์. (2548). *ตายก่อนดับ การกลับมาของ มณเฑียร บุญมา*. กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม.

Best, S. (2007). *The serial spaces of Ana Mendieta*. Art History, Blackwell.

Casey, E. S. (1993). *Getting back into place: Toward a renewed understanding of the place-world*. Bloomington: Indiana University Press.

Eichhorn, M. (2016). *Maria Eichhorn: 5 Weeks, 25 Days, 175 Hours*.Chisenhale Gallery.

Heidegger, M. (1950/1967). *Die Zeit des Weltbildes* (桑木務,Trans.). Tokyo: Risōsha. (Original work published 1950)

Heidegger, M. (1971). *Poetry, language, thought* (A. Hofstadter, Trans.). Harper & Row.

Heidegger, M. (2002). *Poetry, language, thought* (A. Hofstadter, Trans.). Harper Perennial. (Original work published 1971)

Heidegger, M. (2008). *Being and time*. (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). New York: Harper Perennial Modern Thought. (Original work published 1927)

Henderson, L. (2020). *Women and sculpture*. Livi Henderson. https://livihenderson.wordpress.com/ Retrieved December 10, 2025.

Hesse, E. (1969). *Contingent [Sculpture].* San Francisco Museum of Modern Art. Retrieved December 3, 2025, from https://www.sfmoma.org/artwork/85.456

Long, R. (1967). *A line made by walking [Photograph]*. Retrieved December 3, 2025, from https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149

Nonaka-Hill. (2018). *Kazuo Kadonaga [Exhibition]*. https://www.nonaka-hill.com/search/?search=Kazuo+Kadonaga. Retrieved December 3, 2025.

Roelstraete, D. (2010). *Richard Long: A line made by walking*. London: Afterall Books.

Schmidt, M. (2012). *Wolfgang Laib's "Pollen from Hazelnut"*. Architectural Digest. Retrieved December 3, 2025, from https://www.architecturaldigest.com/story/wolfgang-laib-pollen-from-hazelnut-moma

วารสารศิลป์ พีระศรี

เกี่ยวกับวารสาร

วารสารศิลป์ พีระศรีเป็นวารสารทางวิชาการ จัดตั้งโดยคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรจากวันแรกที่ตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2556 วารสารมีความมุ่งมั่นในการสร้างพื้นที่เพื่อนำเสนอและรวบรวมองค์ความรู้ทางด้านทัศนศิลป์ ดังนั้นจึงเปิดกว้างในการรับบทความทางวิชาการ บทความวิจัย บทความงานสร้างสรรค์ บทวิจารณ์ บทความปริทัศน์ และงานแปลทางวิชาการ จากทั้งผู้ทรงคุณวุฒิ นักวิชาการ อาจารย์ นักศึกษา ศิลปิน ภัณฑารักษ์ นักวิจารณ์ ผู้มีประสบการณ์ และผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานทัศนศิลป์ในด้านต่าง ๆ นำมากระตุ้นบรรยากาศการแลกเปลี่ยน เรียนรู้ เปิดมุมมองใหม่ ๆ ที่หลากหลาย และขยายขอบเขตความรู้ด้านทัศนศิลป์ รวมทั้งเป็นแหล่งทรัพยากรในการเรียนการสอนทางด้านศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย

เป้าหมายและขอบเขต

วารสารศิลป์ พีระศรี มีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นพื้นที่เผยแพร่ผลผลิตทางวิชาการด้านทัศนศิลป์ โดยมุ่งเน้นการนำเสนอองค์ความรู้จากกระบวนการปฏิบัติงานทางทัศนศิลป์ (Art Practice-Based Research) งานวิจัยค้นคว้าที่สร้างบทวิพากษ์ ข้อค้นพบ และมุมมองใหม่ทางทฤษฎีศิลป์ ประวัติศาสตร์ศิลปะ ปรัชญา สุนทรียศาสตร์ การออกแบบวัฒนธรรมทางสายตา และประเด็นอื่นที่เกี่ยวข้องกับงานทัศนศิลป์

กำหนดตีพิมพ์

วารสารมีกำหนดเผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ ได้แก่

ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม – มิถุนายน

ฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม – ธันวาคม

นโยบายการเผยแพร่

วารสารศิลป์ พีระศรีมีนโยบายในการเปิดให้สาธารณชน (Open Access) สามารถเข้าถึงเนื้อหาที่ตีพิมพ์ในวารสารได้อย่างอิสระ และไม่มีค่าใช้จ่าย เพื่อประโยชน์ต่อการศึกษา ค้นคว้า แลกเปลี่ยน และเผยแพร่ความรู้อย่างกว้างขวาง

ไม่มีค่าธรรมเนียมในการตีพิมพ์บทความ

สำหรับการส่งบทความตีพิมพ์ในวารสารศิลป์ พีระศรี ไม่มีค่าใช้จ่ายใด ๆ ในทุกขั้นตอน

ลิขสิทธิ์และการอนุญาตใช้งาน

บทความที่เผยแพร่ในวารสารศิลป์ พีระศรี ลิขสิทธิ์เป็นของผู้เขียนและวารสาร สาธารณะชนสามารถนำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0)

ทัศนะและข้อคิดเห็นในบทความเป็นของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นพ้อง และไม่รับผิดชอบต่อข้อคิดเห็นเหล่านั้น

ผู้สนับสนุน

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

นโยบายการนำบทความไปฝากในคลังปัญญา

วารสารศิลป์ พีระศรี มีนโยบายสนับสนุนให้ผู้เขียนนำบทความไปฝากในเว็บไซต์ แพล็ตฟอร์มสื่อสังคม หรือคลังปัญญาสถาบันต่างๆ ที่เข้าถึงได้โดยเสรี (Open access repositories) เพื่อเป็นประโยชน์ต่อผู้เขียนในการเผยแพร่งานวิชาการให้สาธารณชนมองเห็นได้มากขึ้น

รายการตรวจสอบต้นฉบับก่อนส่งบทความ

ในขั้นตอนการส่งบทความ ผู้แต่งต้องตรวจสอบและปฏิบัติตามข้อกำหนดรายการตรวจสอบการส่งทุกข้อ ดังต่อไปนี้ และบทความอาจถูกส่งคืนให้กับผู้แต่งกรณีที่ไม่ปฏิบัติตามข้อกำหนดทั้งหมด

✓	บทความต้องไม่เคยเผยแพร่ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ในระหว่างการเสนอไปเพื่อพิจารณาลงตีพิมพ์ในวารสารฉบับอื่น
✓	เนื้อหาของบทความสอดคล้องกับเป้าหมายและขอบเขตของวารสาร
✓	รูปแบบการเขียนบทความและการอ้างอิงเป็นไปตามที่วารสารกำหนด สามารถดูได้ที่ “คำแนะนำผู้เขียน” และ “คู่มือการอ้างอิงแบบ APA 7th edition
✓	บทคัดย่อ และคำสำคัญ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ
✓	แหล่งอ้างอิงจากเว็บไซต์ต้องระบุ url สามารถตรวจสอบและเข้าถึงได้
✓	รายการอ้างอิงหรือบรรณานุกรมให้โดยเรียงจากภาษาไทย ภาษาที่ไม่ใช่อักษรโรมัน (หากมีใช้อ้างอิง) และภาษาที่ใช้อักษรโรมัน ตามลำดับ รวมทั้งให้แปล (translated) บรรณานุกรมที่เป็นภาษาไทย และภาษาที่ไม่ใช่อักษรโรมัน เป็นภาษาอังกฤษทุกฉบับที่นำมาอ้างอิง เรียงลำดับตามตัวอักษร A-Z
✓	ไฟล์บทความจะต้องบันทึกเป็นนามสกุล .doc หรือ .docx หรือไฟล์นามสกุลที่สามารถเปิดได้ใน Microsoft Word และแนบไฟล์ .pdf มาด้วย
✓	จัดส่งภาพประกอบเป็นไฟล์ .jpeg, png หรือ .tiff แยกต่างหากจากไฟล์บทความ เพื่อให้ภาพมีคุณภาพคมชัดในการจัดการไฟล์เผยแพร่ ภาพควรมีความละเอียด 300 dpi

แนวทางการจัดเตรียมต้นฉบับบทความ

เรียบเรียงต้นฉบับบทความให้มีความยาวระหว่าง 10-25 หน้ากระดาษ A4 (ไม่รวมภาพประกอบ) ใช้รูปแบบอักษร Prompt สำหรับชื่อเรื่อง ขนาด 18 point ชื่อผู้แต่ง ขนาด 11 point สำหรับเนื้อหาให้ใช้รูปแบบอักษร TH Sarabun PSK ขนาด 16 point ส่วนตัวเลขให้ใช้เลขอารบิกทุกกรณี ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยให้บันทึกไฟล์ต้นฉบับบทความเป็นนามสกุล .doc หรือ .docx หรือไฟล์นามสกุลที่สามารถเปิดได้ใน Microsoft Word และแนบไฟล์ .pdf มาด้วย

ทั้งนี้ผู้แต่งสามารถดาวน์โหลดเทมเพลตรูปแบบบทความได้ที่
https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1jK2s34RApaZfu9PNk34jUzKP8fdN3woy
รูปแบบอักษร
https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1iYN-Jf9D52Q6SZh4BGk0lboFaqAu0LTK

โครงสร้างบทความประกอบไปด้วยลำดับดังต่อไปนี้

ชื่อบทความ

ควรตั้งให้มีความกระชับและคลอบคลุมเนื้อหาของบทความ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

ชื่อผู้เขียนบทความ

ระบุชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ หน่วยงานหรือสถาบันการศึกษาของผู้เขียน กรณีหากบทความเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ให้ใส่ชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ หน่วยงานของอาจารย์ที่ปรึกษาถัดจากชื่อผู้เขียน โดยให้ระบุแหล่งทุนหากวิทยานิพนธ์หรืองานวิจัยนี้ได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานใด ๆ ก็ตาม รวมทั้งระบุอีเมลของผู้แต่งให้ครบทุกท่าน (ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ)

บทคัดย่อ

บทคัดย่อภาษาไทยและภาษาอังกฤษ มีความยาวตั้งแต่ 350 คำแต่ไม่เกิน 500 คำ บรรจุภายในหนึ่งย่อหน้า บทคัดย่อควรแสดงในเห็นถึง 1) ที่มา 2) วัตถุประสงค์ 3) วิธีการวิจัย/ศึกษา 4) ผลลัพธ์/อภิปรายผล 5) ข้อเสนอ/ข้อค้นพบ

คำสำคัญ

คำหรือวลีสั้นๆ อย่างน้อย 3 คำ แต่ไม่เกิน 5 คำ โดยเรียงลำดับความสำคัญของคำสืบค้น และควรเป็นคำที่ช่วยสืบค้นเข้าถึงงานวิจัยนั้นๆ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

เนื้อหาบทความ

เนื้อหาแบ่งเป็นหัวข้อ เพื่อให้อ่านได้ง่ายและเป็นระบบเช่น 1) บทนำ 2) วัตถุประสงค์ 3) วิธีการศึกษา 4) ผลลัพธ์ 5) อภิปราย 6) บทสรุป 7) รายการอ้างอิง

ภาพและตาราง

กรณีที่นำภาพประกอบหรือตารางมาจากแหล่งข้อมูลหรือเอกสารอื่น ๆ มาใช้โดยตรง หรือมีการปรับเปลี่ยน ให้เขียนชื่อภาพ คำบรรยาย และระบุแหล่งที่มา รวมทั้งข้อมูลเกี่ยวกับลิขสิทธิ์และการอนุญาตใช้งานไว้ใต้ภาพ (สามารถดูวิธีการอ้างอิงได้ใน “คู่มือการอ้างอิงแบบ APA 7th edition”) โดยให้กำกับหมายเลขของภาพประกอบ ตารางและคำบรรยายเชื่อมโยงกับเนื้อหาในบทความที่อ้างถึง

ส่วนไฟล์ภาพประกอบให้สร้างแฟ้มแยกออกมาจากไฟล์เนื้อหาบทความ โดยระบุชื่อไฟล์ภาพสามารถเชื่อมโยงกับหมายเลขที่ตรงกับเนื้อหาในบทความ ความละเอียดของภาพไม่ต่ำกว่า 300 dpi/inch7.

การเขียนอ้างอิง

วารสารศิลป์ พีระศรีใช้การอ้างอิงรูปแบบนามปีแทรกในเนื้อหา หรือ APA 7th Edition โดยมีลักษณะดังนี้

-วิธีอ้างอิงในเนื้อหา ให้ระบุชื่อผู้แต่ง ปีที่ตีพิมพ์และเลขหน้า เช่น (ศิลป์ พีระศรี, 2501: 15) ในกรณีที่มีผู้เขียน 2 คน (Bhirasri & May, 1948: 2-4) ในกรณีที่มีผู้เขียน 3 คนขึ้นไป (Bhirasri et al., 1944: 20-24)

-หากมีเชิงอรรถเสริมความ ให้ปรากฏด้านล่างของหน้านั้นๆ (Footnote) สามารถดูรายละเอียดได้ใน “คู่มือการอ้างอิงแบบ APA 7th edition”

-บรรณานุกรม/รายการอ้างอิง ให้เรียงตามตัวอักษร โดยเรียงจากภาษาไทย ภาษาที่ไม่ใช่อักษรโรมัน (หากมีใช้อ้างอิง) และภาษาที่ใช้อักษรโรมัน ตามลำดับ รวมทั้งให้แปล (translated) บรรณานุกรมที่เป็นภาษาไทย และภาษาที่ไม่ใช่อักษรโรมัน เป็นภาษาอังกฤษทุกฉบับที่นำมาอ้างอิง แล้วเรียงลำดับตามตัวอักษร A-Z สามารถดูรายละเอียดได้ใน “คู่มือการอ้างอิงแบบ APA 7th edition”

ตัวอย่างอ้างอิงในเนื้อหา

หนังสือ

ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล. (2560). *พจนานุกรมศิลปะประยุกต์.* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เนื้อหาในหนังสือ

Steyerl, H. (2017). *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War.* New York, 121-122.

บทความในวารสาร

วสมน สาณะเสน. (2562). การแสดงอัตลักษณ์ทางชาติพันธ์ของชาวไทยมุสลิมผ่านทางสถาปัตยกรรมมัสยิด. *วารสารศิลป์ พีระศรี 6*(2): 205-206.

บทความออนไลน์

Baur, R. & Felsing, U. (2016). Researching Visual Application Respectful of Cultural Diversity. *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal 3*(1). pp. 1-19. https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/07/SVACij_Vol3_No1-2016-Baur-Felsing-Researching-Visual-Application-Respectful-of-Cultural-Diversity.pdf

เนื้อหาในเว็บไซต์

Takac, B. (2020, May 23). *How 20th century art dealt with wounding, scarring, and healing.* Widewalls. https://www.widewalls.ch/magazine/psychic-wounds-warehouse-dallas

ทั้งนี้สามารดูรายละเอียดการเขียนอ้างอิงและบรรณานุกรมทั้งหมดได้ที่ “คู่มือการอ้างอิงแบบ APA 7th edition” https://drive.google.com/drive/u/2/folders/1v2GTdI6tyBwU9R70779HEa6a30EPAoFf

นโยบายตรวจสอบการคัดลอกผลงาน

การคัดลอกผลงานผู้อื่นหรือตนเองไม่ว่ากรณีใด ๆ ก็ตาม จะไม่รับการพิจารณาตามกระบวนการคัดเลือก ทุกบทความจะได้รับการตรวจจับการคัดลอกจากซอฟท์แวร์ (CopyCatch)

นโยบายส่วนบุคคล

ชื่อและที่อยู่ของผู้เขียนบทความจะถูกใช้งานอย่างรัดกุมเฉพาะส่วนการบริหารจัดการภายในวารสารเท่านั้น และจะไม่เปิดเผยแก่บุคคลอื่น ๆ จนกว่าจะได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่สู่สาธารณะ

การส่งต้นฉบับบทความ

ผู้เขียนสามารถส่งบทความเข้าสู่กระบวนการพิจารณาตีพิมพ์ผ่านระบบวารสารออนไลน์ (Thaijo) ได้ที่ https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/submission/wizard

สอบถามรายละเอียดเพิ่มเติม

วารสารศิลป์ พีระศรี
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตวังท่าพระ
31 ถนนหน้าพระลาน แขวงพระบรมมหาราชวัง
เขตพระนคร กรุงเทพฯ 10200
โทร. 0-2221-0820 โทรสาร 0-2225-8991
Email: warasansilpabhirasri@gmail.com

กระบวนการพิจารณาบทความ

1. การกลั่นกรอง: บทความที่ยื่นส่งมาจะได้รับการพิจารณาจากกองบรรณาธิการเพื่อคัดกรองเข้าสู่กระบวนการประเมิน หากมีพบว่าบทความใดไม่ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสารหรือมีการคัดลอก (Plagiarism) ละเมิดจริยธรรมการตีพิมพ์ (Publication Ethics) บทความนั้น ๆ จะถูกปฏิเสธในขั้นตอนนี้

2. การประเมินจากผู้ทรงคุณวุฒิ: บทความที่ผ่านขั้นตอนการกลั่นกรอง กองบรรณาธิการจะสรรหาผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้องจำนวน 3 ท่าน ที่ไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้เขียน เพื่อดำเนินการประเมินบทความในลักษณะทางลับทั้งสองทาง (Double-Blind review)

3. การแจ้งผลการประเมิน: หลังจากกองบรรณาธิการได้รับผลการประเมิน ผู้เขียนจะได้รับแจ้งผลรวมทั้งคำวิจารณ์และข้อเสนอแนะจากทั้งผู้ประเมินและบรรณาธิการ โดยมีผลแจ้ง 4 แบบ ได้แก่ ผ่าน ผ่านปรับแก้เล็กน้อย ผ่านปรับแก้มาก และไม่ผ่าน กรณีที่ผ่านโดยไม่มีเงื่อนไขจะเข้าสู่กระบวนการตีพิมพ์ในทันที

4. การปรับปรุง: หากผู้เขียนได้รับผลให้มีการปรับปรุง ผู้เขียนจะต้องแก้ไขบทความตามที่ผู้ทรงคุณวุฒิได้แสดงความเห็นและข้อเสนอแนะ และส่งกลับมาให้กองบรรณาธิการพิจารณา ภายในระยะเวลา 1 เดือน ในกรณี ผล ผ่านปรับแก้มาก บทความที่ได้รับการปรับปรุงจะถูกส่งให้ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินอีกครั้งหนึ่ง

5. การเผยแพร่บทความ: บทความที่ผ่านการประเมินจะได้รับการเผยแพร่บนระบบวารสารศิลป์ พีระศรี ออนไลน์ โดยจัดลำดับตามวันออกหนังสือตอบรับจากวารสาร

จริยธรรมการตีพิมพ์

วารสารศิลป์ พีระศรี ให้ความสำคัญกับมาตรฐานจริยธรรมการตีพิมพ์ในระดับสากล โดยใช้แนวทางและปฏิบัติตามหลักการของ COPE (Committee On Publication Ethics) ดังนี้

บทบาทและหน้าที่ของผู้เขียนบทความ

1.ผู้เขียนต้องรับรองว่าเป็นบทความใหม่ ไม่เคยตีพิมพ์ในที่ใดมาก่อน รวมทั้งไม่ได้อยู่ในขั้นตอนการพิจารณาเพื่อตีพิมพ์ในวารสารอื่น
2.ผู้เขียนบทความต้องเขียนบทความให้ถูกต้องหลักเกณฑ์ และรูปแบบที่วารสารกำหนด
3.ผู้เขียนต้องไม่คัดลอกผลงาน (Plagiarism) ของผู้อื่น หากมีการกล่าวถึงข้อความหรือนำผลงานใดๆของผู้อื่นมาใช้ รวมทั้งงานก่อนหน้าของผู้เขียนบทความเอง ต้องอ้างอิงทุกครั้งตามที่วารสารกำหนดไว้
4.ผู้เขียนต้องรายงานตามข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นจากการค้นคว้าวิจัย ไม่ให้ข้อมูลอันเป็นเท็จ บิดเบือน ปลอมแปลง หรือมีเจตนาปกปิด
5.รายชื่อผู้เขียนบทความที่ปรากฏ ต้องมีส่วนร่วมในการดำเนินการจริง
6.ผู้เขียนบทความต้องเปิดเผยแหล่งทุนที่สนับสนุนในการวิจัย วิทยานิพนธ์หรือบทความนั้น ๆ เพื่อป้องกันการมีผลประโยชน์ทับซ้อน
7.ผู้เขียนต้องแสดงหลักฐานจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัย ในกรณีที่มีการค้นคว้าหรือใช้ข้อมูลจากการวิจัยในคนหรือสัตว์
8.หากการค้นคว้าวิจัยเกี่ยวข้องกับการใช้อาสาสมัคร ผู้เข้าร่วม หรือผู้ให้สัมภาษณ์ ผู้วิจัยหรือผู้เขียนบทความต้องคำนึงถึงหลักจริยธรรมการวิจัยในคน และต้องได้รับการยินยอมจากบุคคลนั้นๆ

บทบาทและหน้าที่ของผู้ประเมินบทความ

1.ผู้ประเมินต้องรักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทความให้ผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้องทราบโดยเด็ดขาด ตลอดระยะเวลาการประเมินบทความ
2.ผู้ประเมินควรรับประเมินบทความที่มีเนื้อหาสอดคล้องกับความเชี่ยวชาญทางวิชาการของตนเอง และควรแจ้งแก่บรรณาธิการทราบและปฏิเสธบทความนั้น ๆ หากไม่ได้สอดคล้อง
3.ผู้ประเมินต้องแจ้งบรรณาธิการ หากตรวจพบว่าบทความที่ได้รับการประเมินมีคัดลอกผลงานผู้อื่น หรือผลงานของผู้เขียนเอง และการละเมิดจริยธรรมการตีพิมพ์ผลงาน
4.ผู้ประเมินต้องประเมินบทความโดยยึดมาตรฐานคุณภาพทางวิชาการเป็นที่ตั้ง โดยปราศอคติใดๆ ผู้ประเมินต้องแสดงความเห็น ข้อเสนอแนะ อย่างชัดเจน เป็นระบบ และให้แนวทางปรับปรุงต้นฉบับอย่างเป็นรูปธรรม
5.ผู้ประเมินควรแจ้งบรรณาธิการและปฏิเสธการประเมินบทความ ถ้าพบว่ามีผลประโยชน์ทับซ้อนกับผู้เขียนหรือเงื่อนไขอื่นๆที่เกี่ยวข้อง
6.ผู้ประเมินต้องไม่แสวงหาผลประโยชน์จากบทความที่ตนเองทำการประเมิน
7.ผู้ประเมินต้องรักษาเวลาตามกรอบที่กำหนดไว้

บทบาทและหน้าที่ของบรรณาธิการ

1.บรรณาธิการมีหน้าที่ในการกลั่นกรองและรับรองคุณภาพของบทความให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร

2.บรรณาธิการมีหน้าที่ในการคัดเลือกผู้ประเมินบทความที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญกับบทความที่ประเมิน

3.บรรณาธิการต้องพิจารณาบทความโดยยึดมาตรฐานคุณภาพทางวิชาการเป็นที่ตั้ง โดยปราศอคติใดๆ

4.ในกระบวนการพิจารณาบทความจนถึงการตีพิมพ์ บรรณาธิการต้องรักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลใดๆ ที่เกี่ยวข้องของบทความ ผู้เขียน ผู้ประเมินทั้งกระบวนการพิจารณา ให้ผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้องทราบโดยเด็ดขาด

5.บรรณาธิการต้องทำหน้าที่ตรวจสอบบทความไม่ให้เกิดการคัดลอกผลงานของผู้อื่นๆ (Plagiarism) และพร้อมหยุดกระบวนการหากมีการตรวจพบ

6.บรรณาธิการต้องไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อนระหว่างผู้เขียน ผู้ประเมิน และผู้บริหารวารสาร

7.บรรณาธิการต้องดูแลไม่ให้เกิดการแทรกแซงกระบวนการดำเนินการของวารสารและกระบวนการพิจารณาบทความ

8.บรรณาธิการต้องรักษามาตรฐานวารสารและพัฒนาให้มีคุณภาพ

Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts

About the Journal

The Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts is an academic journal initiated by the Faculty of Painting, Sculpture, and Graphic Arts, Silpakorn University. The journal has been publishing articles since 2013. It remains committed to creating a space for accumulated knowledge and introducing works of fine arts and issues related to art, such as design, history, art theory, culture, and humanities. Therefore, the journal welcomes academic articles, research articles, creative articles, critical articles, review articles, and academic translations from experts, academics, professors, students, artists, curators, critics, and experienced personnel in the field of art. The journal aims to encourage an atmosphere of exchange, learning, and new perspectives to expand the boundaries of visual art knowledge. Furthermore, the journal also serves as a source of information for teaching and learning for passionate art enthusiasts in the contemporary art scene in Thailand.

Objectives and Scope

The Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts aims to provide a platform for academic research in Fine Art, with a focus on presenting the process of 'Art Practice-Based Research.' The journal selects articles that initiate new discussions, critiques, and findings, offering a unique perspective on art theory, art history, philosophy, aesthetics, design, visual culture, and other related issues in visual arts.

Publication Schedule

The journal publishes two editions per year:
Issue 1 January – June (Published at the end of June)
Issue 2 July – December (Published at the end of December)

Publishing Policy

The Silpa Bhirasri Journal has an 'Open Access' policy, allowing the public to access published content freely and free of charge. The policy aims to be beneficial for studying, researching, exchanging, and disseminating knowledge.

No fee for Publishing Articles

There is no charge in any stage of submitting articles to the Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts.

Copyright & License

Articles published in the Silpa Bhirasri Journal are copyrighted by both the journal and the author. The public can republish under the terms of the Creative Commons License Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. (CC BY-NC-ND 4.0) and require attribution rights, non-commercial and non-modified.

The journal's editorial team does not have to agree with the views and comments in the author's article, nor are they responsible for the comments.



Supporter

Faculty of Painting Sculpture And Graphic Arts, Silpakorn University

Repository Policy

Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts) has a policy to encourage authors to deposit, share and disseminate their articles on websites, social media platforms, or the open-access repositories of various institutions. This policy aims to benefit authors by increasing the visibility and unlimited accessibility of their academic work to the public.

Submission Preparation Checklist

As part of the submission process, authors are required to check off their submission's compliance with all of the following items, and submissions may be returned to authors that do not adhere to these guidelines.

✓	The article must not have been published elsewhere previously and should not be under consideration for publication elsewhere.
✓	The content of the article must align with the objectives and scope of the journal.
✓	The author's name and affiliation must be specified in both Thai and English, along with the author's email address.
✓	The article should include an abstract and keywords in both Thai and English.
✓	The journal specifies the required writing and citation formats. Please refer to the "Author's Guide" and "APA 7th Edition Reference Guide" for details.
✓	Arrange citations and references in the following order: from Thai to non-Roman languages, and then to Roman languages. Also, translate Thai and non-Roman references into English and organize them alphabetically from A to Z.
✓	Citations and references should include URLs from credible and accessible websites.
✓	Save the article file as a .doc or .docx format, or any other format compatible with Microsoft Word. Additionally, attach a .pdf version of the article.
✓	To maintain image quality, please send images in a separate file. Images should have a resolution of 300 dpi.

The article structure consists of the following:

Article Title

The title should be concise and reflect the article's contents, written in both Thai and English.

Author's Name, Institution and E-mail

Specify the author's name, surname, academic title, institution, and university. If the article is a thesis, include the advisor's name, surname, academic title, and institute after the author's name. Also, include the funding source if the research is sponsored by an organization. Lastly, provide all authors' email addresses in both Thai and English.

Abstract

The abstract should be written in Thai and English, consisting of 350 to 500 words in a single paragraph. It should cover the information source, objective, research/study methodology, results/discussion, and proposal/findings.

Keywords

Include 3 to 5 keywords in order of importance. These keywords should help in accessing the research and should be provided in both Thai and English.

Article Content

Divide the content into sections for easy reading and organization, such as 1) Introduction, 2) Objective, 3) Study Method, 4) Results, 5) Discussion, 6) Conclusion, 7) References.

Images and tables

When using or modifying images and tables from other sources, provide the name, description, and source. Include copyright and licensing information beneath the image. (Reference instructions can be found in "APA 7th Edition Reference Guide"). Number each image or table and provide a description related to the referenced article.

The author must create a separate file for the images, naming each image with the corresponding numbers in the article. The resolution of the images should be at least 300 dpi.

Citation

The Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts follows the APA 7th Edition citation style. Here are the guidelines:

- To cite information, include the author's name, year of publication, and page number. For example: (Bhirisri, 1958: 15). If there are two authors, use the format (Bhirasri & May, 1948: 2-4). For three authors, use (Bhirasri et al., 1944: 20-24).

- Footnotes, if present, should appear at the bottom of the page. For more details, refer to the "APA 7th Edition Reference Guide."

- Bibliography or references should be alphabetically arranged, starting from Thai, followed by non-Roman languages, and then Roman languages. Translate Thai and non-Roman languages into English and sort them alphabetically from A to Z. For more information, consult the "APA 7th Edition Reference Guide."

Reference Examples

Books

Chantarawongpaisarn, P. (2017). *Dictionary of Applied Arts.* Chulalongkorn University

Book Content

Steyerl, H. (2017). *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War.* New York, 121-122.

Journal Articles

Sanasen, W. (2019). The Presentation of Thai Muslim's Ethnic Identities through Mosques in Thailand, *Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts 6*(2): 205-206.

Online Article

Baur, R. & Felsing, U. (2016). Researching Visual Application Respectful of Cultural Diversity. *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal 3*(1). pp. 1-19. https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/07/SVACij_Vol3_No1-2016-Baur-Felsing-Researching-Visual-Application-Respectful-of-Cultural-Diversity.pdf

Content from Websites

Takac, B. (2020, May 23). *How 20th century art dealt with wounding, scarring, and healing.* Widewalls. https://www.widewalls.ch/magazine/psychic-wounds-warehouse-dallas

Additional "Author's Guide" can be found at:

https://drive.google.com/drive/u/2/folders/1v2GTdI6tyBwU9R70779HEa6a30EPAoFf

Plagiarism Policy:

The journal does not accept plagiarism of other authors or other works by the author themselves. Every article will be checked by the CopyCatch software.

Copyright Notice:

Articles published in the Silpa Bhirasri Journal copyrights belong to the author and the journal. The editorial team does not have to agree with the views and comments in the author's article, nor are they responsible for the comments.

Privacy Policy:

The names and addresses of the authors will be used concisely within the journal's management sector and will not be disclosed to others until they are publicly published.

Submitting Article Manuscripts:

Submit the article via Thaijo.com. Instruction can be found at https://drive.google.com/file/d/1WVYr95GwopWkcnLJsGwAyeTsnivs1cBn/view

Article Submission:

Authors can submit articles for consideration through the online journal system at any time.

Contact:

The journal's editorial team will primarily contact the author through the online system. Authors should provide up-to-date user information. It is essential to use an email address in the ThaiJo system that the author can regularly access.

Peer-Review Process
Criteria for Reviewing Articles:
Review Process:

1. Screening: All submitted articles will be carefully reviewed by the editorial team. Articles that are inconsistent with the objectives and scope of the journal, or those that violate publication ethics by containing plagiarism, will be rejected at this stage.

2. Evaluation by Experts: If an article passes the screening stage, the editorial team will enlist 3 experienced experts knowledgeable about the article's topic. To ensure impartiality, the experts must not have conflicts of interest with the author. They will conduct a double-blind review.

3. Notification of Assessment: After the editorial team receives the reviews, the author will be notified of the outcome, along with comments and suggestions from both the reviewers and the editor. The author will receive one of four types of notifications: pass, pass with minor adjustments, pass with major adjustments, or fail. If the article passes without further adjustments, it will proceed to the publishing stage.

4. Improvement: If the author receives a notification recommending adjustments, they must edit the article based on the comments and suggestions. The author must resubmit the revised article within one month. If major adjustments are necessary, the experts will re-evaluate the article.

5. Article Publication: Once an article has been evaluated, it will be published in the Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts online. The articles will be ranked according to the acceptance letter issued by the journal.

Publishing Ethics:

The Silpa Bhirasri Journal adheres to international standards of publishing ethics by implementing the guidelines and policy of COPE (Committee on Publication Ethics) as follows:

Roles and Responsibilities of Authors:

1. The author must ensure the article is original and has not been published elsewhere. The article should not be under consideration for publication in any other journal.
2. The author must write the article in accordance with the journal's format.
3. The author must not plagiarize others' work. Should the author mention text or others' work, including the author's previous work, they must include references as required by the journal.
4. The author must state facts from their research. Do not provide falsified, inaccurate, or concealed information.
5. All authors listed in the article must be involved in the process.
6. The author must disclose any research, thesis, or article funding to avoid conflicts of interest.
7. If the author's research involves using data from people or animals, please provide evidence from the Research Ethics Committee.
8. If the author's research involves volunteers, participants, or interviewees, consider the ethics of researching people and obtain their consent.

Roles and Responsibilities of Reviewers:

1. The reviewer must maintain confidentiality and not disclose any information related to the article throughout the evaluation process.
2. The reviewer should accept articles that correspond to their academic expertise. If the article is outside of the reviewer's area of expertise, notify the editor and decline the article.
3. The reviewer must notify the editor if the assessed article contains plagiarized content from other authors or previous works by the author and violates the publication ethics.
4. The reviewer must evaluate the article based on academic qualitative standards. The reviewer must not be biased and provide systematic comments, suggestions, and guidelines for improving the manuscript.

5. The reviewer must notify the editor and decline the article should they discover a conflict of interest with the author or any other relevant conditions.
6. The reviewer must refrain from exploiting the article they are responsible for assessing.
7. The reviewer must respect the set time frame.

Roles and Responsibilities of the Editor:

1. The editor is responsible for moderating and ensuring the quality of the article in accordance with the objective and scope of the journal.
2. The editor is responsible for selecting reviewers based on expertise and knowledge of the related article.
3. The editor must consider articles based on academic qualitative standards without bias.
4. The editor must maintain confidentiality and not disclose any information regarding the article, the author, reviewers, or the process during the consideration process leading up to publication. Sharing information with unrelated personnel is strictly prohibited.
5. The editor must ensure the article is not plagiarized and stop the process if plagiarism is detected.
6. The editor must not have a conflict of interest with the author, reviewer, and journal executives.
7. The editor must ensure there is no interference with the journal's evaluation process.
8. The editor must maintain the journal's standards and continuously improve the quality of the journal.

Silpa Bhirasri
(Journal of Fine Arts)
Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University



Contact Information

Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)
Faculty of Painting, Sculpture, and Graphic Arts
Silpakorn University, Wang Tha Phra Campus
31 Na Phra Lan Road. Phraboromaharachawang,
Phra Nakorn, Bangkok 10200
Tel. +66-2221-0820 Fax +66-2225-8991
Email: Warasansilpabhirasri@gmail.com
Website: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/index