พื้นที่ทับซ้อนของความร่วมสมัย: พัฒนาการศิลปะในภูเก็ต ช่วงทศวรรษที่ 2510 - 2560

THE HETEROTOPIA OF CONTEMPORALITY: A DEVELOPMENT OF PHUKET ART IN THE DECADE FROM 2510 B.E. TO 2560 B.E.

จักรพันธ์ เชาว์ปรีชา / JAKRAPHAN CHAOPREECHA
สาขาดิจิทัลมีเดียดีไซน์ วิทยาลัยการคอมพิวเตอร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ต
DEPARTMENT OF DIGITAL MEDIA DESIGN, COLLEGE OF COMPUTING,
PRINCE OF SONGKLA UNIVERSITY, PHUKET CAMPUS.

ณิชา โตวรรณเกษม / NICHA TOVANKASAME*
สาขาเอเชียศึกษา คณะวิเทศศึกษา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ต
DEPARTMENT OF ASIAN STUDIES, FACULTY OF INTERNATIONAL STUDIES,
PRINCE OF SONGKLA UNIVERSITY, PHUKET CAMPUS.

Received : November 20, 2024
Revised : June 4, 2025
Accepted : June 10, 2025

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาปัจจัยการเกิดพื้นที่ของแรงต้านระหว่างอุดมการณ์ทางศิลปะ ผู้วิจัยไม่ได้มุ่งเน้นศึกษาความขัดแย้งที่เกิดจากความเห็นที่แตกต่างกันของแต่ละบุคคล แต่ศึกษากรอบสังคมและเศรษฐกิจที่ส่งผลให้ศิลปินต้องพยายามดำรงอุดมการณ์ของตนเองและทำให้เกิดการซ้อนทับของพื้นที่ทางสังคมของศิลปินกลุ่มต่าง ๆ พื้นที่ศิลปะจึงกลายเป็นพื้นที่แห่งการต่อต้านกันทางอุดมการณ์ที่เรียกว่าเฮทเทอโรโทเปียในที่สุด งานวิจัยชิ้นนี้ใช้วิธีวิจัยทางมานุษยวิทยา ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ศิลปินเพื่อทำความเข้าใจประวัติศาสตร์การพัฒนาวงการศิลปะภายใต้บริบทของเศรษฐกิจการท่องเที่ยว ซึ่งส่งผลให้เกิดการขยายตัวของกลุ่มศิลปินที่ต้องการสร้างสมดุลระหว่างความต้องการสื่อสารสุนทรียะและความจำเป็นทางเศรษฐกิจ งานวิจัยนี้พบว่ากลไกการเกิดเฮทเทอโรโทเปียมีผลมาจาก 1) การเชื่อมโยงศิลปะกับระบบเศรษฐกิจการท่องเที่ยวตั้งแต่ทศวรรษที่ 2510 ทำให้เกิดศิลปะร่วมสมัยที่มีรูปแบบแตกต่างกันตามช่วงเวลา 2) แรงผลักดันภายในตัวศิลปินที่มีความขัดแย้งระหว่างความต้องการทางสุนทรียะกับความจำเป็นทางเศรษฐกิจ ปัจจัยนี้ส่งผลให้เกิดความพยายามในการต่อสู้เพื่ออุดมการณ์ของตนเอง 3) กรอบเวลาของการพัฒนาเมืองที่กลายเป็นกรอบของพื้นที่ทางสังคมศิลปะ

คำสำคัญ: ศิลปะร่วมสมัย, เฮทเทอโรโทเปีย, มานุษยวิทยาศิลปะ, ประวัติศาสตร์ศิลปะภูเก็ต, เศรษฐกิจการท่องเที่ยว

Abstract

This research studied the emergence of spaces where artistic ideologies dispute. The researchers did not focus on conflicts arising from personal ideologies but rather on the social and economic frameworks that compelled artists to uphold their ideologies, ultimately leading to a multiplicity of

* ผู้นิพนธ์หลัก E-mail : nicha.t@phuket.psu.ac.th

social spaces. These art spaces became spaces of ideological contention known as heterotopias. This research studied the process of forming heterotopias through anthropological research methods. The researcher interviewed artists to understand the history of the development of the art scene within the context of the tourism economy, which led to the expansion of groups of artists seeking to balance aesthetic communication and economic necessity. This research found that the mechanisms for the emergence of heterotopias, which resulted from: 1) The integration of art with the tourism economy since the 1960s that gave rise to contemporary art with styles that varied across different periods; 2) The internal conflicts artists faced between aesthetic pursuits and economic survival, prompting them to defend their artistic ideologies; and 3) The timeframe of urban development that became the framework of artistic social space.

Keywords: Contemporary Art, Heterotopia, Art Anthropology, History of Art in Phuket, Tourism Economy

บทนำ

คำว่า “เฮทเทอโรโทเปีย” (heterotopia) หรือพื้นที่อุดมคติทับซ้อนถูกใช้เพื่ออธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเมื่อพื้นที่ทางสังคมหนึ่ง ๆ มีการปะทะกันของอุดมคติ (utopia) ที่หลากหลาย (Foucault & Miskowiec, 1986, p. 25) เกิดเป็นพื้นที่ทับซ้อนของสิ่งที่กำลังจะเป็น[1] ที่มีหลายทางเลือกและมีความเชื่อมโยงกับโครงสร้างเชิงอำนาจทางสังคม โดยทั่วไปทฤษฎีพื้นที่ทับซ้อนมักอธิบายพื้นที่กายภาพที่มีการเปลี่ยนแปลง สืบเนื่องจากแนวคิดอุดมคติที่ปรากฏในพื้นที่จินตภาพ (Foucault, 2020, p. 178) อุดมคติเหล่านี้มีการเชื่อมโยง ส่งอิทธิพลต่อกันและกัน เกิดการผสมผสานข้ามอุดมคติและส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงบนพื้นที่กายภาพในที่สุด (Foucault, 1994, p. xx)

งานวิจัยนี้อธิบายปัจจัยการเกิดพื้นที่ทับซ้อนทางสังคม (heterotopia of social space) ซึ่งเกิดจากการพัฒนาเศรษฐกิจการท่องเที่ยวและส่งผลต่อการแตกแขนงทางอุดมการณ์ของศิลปิน การแตกแขนงนี้มีปัจจัยจากการเปลี่ยนแปลงของแนวคิดทางศิลปะในระดับสากล ความต้องการของตลาดศิลปะการท่องเที่ยว องค์ความรู้ด้านศิลปะและข้อจำกัดทางกายภาพของเมืองที่ไม่สามารถรองรับการแสดงออกของกลุ่มคนที่หลากหลายได้ เนื่องจากที่ดินมีราคาสูงขึ้นจากความต้องการของตลาด จนเกินกว่าที่ศิลปินจะเช่าหรือซื้อเพื่อใช้แสดงงานของตนเอง ในขณะที่ภาครัฐไม่ได้ให้การสนับสนุนในการสร้างหอศิลป์ที่สมบูรณ์ อาจกล่าวได้ว่าพื้นที่ทับซ้อนเป็นผลลัพธ์ของสังคมร่วมสมัยที่ถูกบีบอัดด้วยความเร่งรีบในการพัฒนาและเกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคม งานวิจัยนี้ศึกษาสังคมของศิลปินในจังหวัดภูเก็ตที่มีอุดมคติของศิลปะภายใต้กรอบแนวคิด “ร่วมสมัย” ซึ่งถูกนำมาใช้เพื่อเชื่อมโยงศิลปินต่างกลุ่มที่มีการพัฒนาแนวคิดทางศิลปะแตกต่างกัน ในแต่ละช่วงเวลาของการพัฒนาเมืองให้มาอยู่ร่วมในพื้นที่ทางสังคมเดียวกัน ส่งผลให้เกิด “สภาวะของแรงต้าน” ระหว่างกลุ่มศิลปิน โดยไม่ได้นำเสนอบทสนทนาที่มีความขัดแย้ง (conflict) แต่นำเสนอบทสัมภาษณ์และข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ที่ทำให้เห็นรูปแบบศิลปะที่ยึดเกาะกับการพัฒนาทางเศรษฐกิจ และกลายเป็นพื้นที่ของการแข่งขันมากกว่าพื้นที่สร้างสรรค์ สิ่งนี้ทำให้เกิดแรงต้าน (resistance) และการกดทับ (oppression) ซึ่งมีลักษณะจับต้องได้ยาก (elusive) และละเอียดอ่อน (subtle)

จังหวัดภูเก็ตเป็นพื้นที่ที่มีการพัฒนาทางด้านเศรษฐกิจตั้งแต่ยุคเหมืองแร่ จนมาถึงยุคอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวที่เริ่มต้นในช่วงปลายทศวรรษที่ 2520 การพัฒนาอย่างก้าวกระโดดทางเศรษฐกิจทำให้เกิดการย้ายเข้าของคนต่างถิ่นจำนวนมาก โดยเฉพาะกลุ่มแรงงานในอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว การทำงานศิลปะจึงเกิดขึ้นพร้อม ๆ กับอุตสาหกรรมบันเทิง ซึ่งเป็นพื้นที่ผ่อนคลายสำหรับกลุ่มแรงงาน ต่อมาจึงพัฒนาเป็นการรับจ้างเขียนภาพให้กับ

1 สภาวะของสิ่งที่กำลังจะเป็นคือ สภาวะที่วัตถุหรือแนวคิดใดแนวคิดหนึ่งมีแนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงไปสู่สิ่งอื่นหรือเปลี่ยนแปลงไปสู่สิ่งใหม่ งานนี้ใช้คำว่าสิ่งที่กำลังจะเป็นกับแนวคิดทางศิลปะ เนื่องจากแนวคิดทางศิลปะมีการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องและส่งผลให้เกิดการแตกแขนงของอุดมการณ์ทางความคิด

นักท่องเที่ยวชาวต่างชาติในช่วงทศวรรษที่ 2530 และพัฒนาเป็นกลุ่มศิลปินที่ทำงานตามแนวคิดของตนเองในที่สุด ในปี พ.ศ. 2566 ศิลปินกลุ่มหนึ่งในจังหวัดภูเก็ตได้รวมตัวกันเพื่อจัดตั้งสมาคมศิลป์ภูเก็จ และทำงานร่วมกับองค์การบริหารส่วนจังหวัด (อบจ.) ยื่นขอเสนอต่อสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (สศร.) ให้ภูเก็ตเป็นพื้นที่จัดงานไทยแลนด์เบียนนาเลในปี พ.ศ. 2568 และได้รับเลือกในที่สุด พร้อมกันนั้นได้มีการขอใช้พื้นที่ศาลาประชาคมให้ใช้เป็นหอศิลป์ร่วมสมัยชั่วคราว จะเห็นได้ว่าศิลปินภูเก็ตกลุ่มหนึ่งได้พยายามผลักดันให้เกิดการพัฒนาวงการศิลปะ โดยใช้กรอบแนวคิดศิลปะร่วมสมัยในช่วงปี พ.ศ. 2567 และก่อให้เกิดกระแสถกเถียงถึงความหมายและรูปแบบของศิลปะร่วมสมัยในกลุ่มศิลปินทั่วไป และยังเกิดการอภิปรายในกลุ่มศิลปินกลุ่มต่าง ๆ ถึงกระบวนการทำงานที่เปิดโอกาสให้กลุ่มศิลปินที่มีแนวคิดหลากหลายและมีความแตกต่างทางความคิดได้เข้าร่วม สภาวะแรงต้านกันระหว่างความคิดของกลุ่มศิลปินจึงเกิดขึ้นและส่งผลให้เกิดทั้งการเพิกเฉยต่อการสร้างความร่วมมือระหว่างกัน และเกิดการต่อต้านทางความคิดทั้งที่ไม่แสดงออกและแสดงออกอย่างชัดเจน

จากการลงพื้นที่วิจัยเบื้องต้นผู้วิจัยพบว่า การเกิดแรงต้านระหว่างกันภายใต้ชุดความคิดที่มีต่อศิลปะร่วมสมัยไม่ได้เกิดจากความเห็นที่แตกต่างระหว่างกลุ่มศิลปินที่มีต่อแนวคิดทางศิลปะเป็นหลัก แต่เป็นผลลัพธ์ของกรอบสังคมร่วมสมัยในภูเก็ตที่ถูกพัฒนาอย่างก้าวกระโดด ผู้วิจัยใช้ลำดับเหตุการณ์ตามช่วงเวลา (timeline) ของการพัฒนาวงการศิลปะในจังหวัดภูเก็ตเพื่ออธิบายชุดความคิดทางศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ต่างกัน แต่ยังคงอยู่ร่วมกันในปัจจุบันจนเกิดเป็นชุดความคิดที่ซ้อนทับกัน การทำความเข้าใจประวัติศาสตร์ศิลปะท้องถิ่นจึงมีความสำคัญต่อการทำความเข้าใจปัญหาในการพัฒนาวงการศิลปะ งานวิจัยนี้ใช้กระบวนการศึกษาทางมานุษยวิทยาศิลปะ โดยมีเป้าหมายเพื่ออธิบายโครงสร้างและกระบวนการที่ทำให้เกิดเฮทเทอโรโทเปียของพื้นที่สังคมศิลปะร่วมสมัยในจังหวัดภูเก็ต

งานศึกษานี้แบ่งเนื้อหาออกเป็น 5 ส่วนหลักได้แก่ 1) กรอบแนวคิดของศิลปะร่วมสมัย 2) ความเชื่อมโยงของศิลปะกับสังคมผ่านระบบเศรษฐกิจ 3) การขยายตัวของพื้นที่ศิลปะภายหลังเหตุการณ์สึนามิ 4) การแตกแขนงของอุดมคติทางศิลปะภายใต้บริบทเมืองท่องเที่ยว และ 5) สรุปผลการวิจัยซึ่งจะอภิปรายถึงปัจจัยของการเกิดเฮทเทอโรโทเปีย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการของแนวคิดศิลปะร่วมสมัยในภูเก็ตในช่วงทศวรรษ 2510 - 2560
2. เพื่อศึกษาปัจจัยของการเกิดการปะทะระหว่างกลุ่มแนวคิดทางศิลปะในภูเก็ต
3. เพื่อศึกษาปัจจัยของการเกิดพื้นที่ทับซ้อนในพื้นที่ทางสังคมของวงการศิลปะร่วมสมัย[2]

อุปกรณ์และวิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาพัฒนาการศิลปะร่วมสมัยภูเก็ตในช่วงทศวรรษที่ 2510 - 2560 โดยใช้แนวทางมานุษยวิทยาศิลปะซึ่งมุ่งทำความเข้าใจประวัติศาสตร์และกรอบสังคม ที่ส่งผลต่อการขับเคลื่อนวงการศิลปะ กรอบสังคมนี้ได้รับผลกระทบจากเหตุและปัจจัยที่มาจากทั้งภายในและภายนอก ได้แก่ สำนึกร่วมในท้องถิ่น กระบวนการของรัฐชาติ กระแสโลกาภิวัตน์ และการพัฒนาทางเศรษฐกิจ ผู้วิจัยได้เริ่มศึกษาจากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมในพื้นที่ของการผลิตงานศิลปะที่ส่งเสริมการท่องเที่ยวและสร้างอัตลักษณ์ให้กับเมือง ส่วนสำคัญของงานวิจัยนี้คือการศึกษาประวัติศาสตร์เมืองที่ส่งผลกระทบต่อรูปแบบของงานศิลปะในบริบทจังหวัดภูเก็ต โดยผู้วิจัยได้ค้นคว้าหลักฐานทางประวัติศาสตร์ร่วมสมัยของเมืองภูเก็ตและการผลิตงานศิลปะจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากนั้นจึงศึกษาการพัฒนาแนวคิดทางศิลปะในจังหวัดภูเก็ตโดยการสัมภาษณ์ศิลปินในยุคต่าง ๆ และสัมภาษณ์คณาจารย์จากสถาบันการศึกษาด้านศิลปะ สาเหตุที่เลือกศึกษาพัฒนาการศิลปะที่เริ่มจากปี พ.ศ. 2510 เนื่องจากเป็นช่วงเวลาที่มีผู้ริเริ่มทำงานศิลปะที่สอดคล้องกับการพัฒนาทางเศรษฐกิจในยุคนั้น นอกจากนี้ผู้ให้ข้อมูลที่มีประสบการณ์ร่วมในสมัยนั้นยังมีชีวิตอยู่ วิธีการรวบรวมข้อมูลเชิงหลักฐานนี้จึงเป็นการศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์บอกเล่า (oral history) ซึ่งเป็นการบันทึกเรื่องราวของกลุ่ม

2 ผู้วิจัยใช้พื้นที่จังหวัดภูเก็ตเป็นกรณีศึกษาหลัก อย่างไรก็ตามความเข้าใจในปรากฏการณ์นี้สามารถนำไปใช้เพื่อทำความเข้าใจพื้นที่เฮทเทอโรโทเปียในจังหวัดอื่น ๆ ที่มีบริบทสังคมและเศรษฐกิจใกล้เคียงกัน งานนี้เป็นการทำความเข้าใจทฤษฎีจากกรณีศึกษาหรือเป็นการให้เหตุผลแบบอุปนัย (inductive reasoning)

ศิลปินและการแสดงความเห็นส่วนตัวของศิลปินเกี่ยวกับงานศิลปะในยุคสมัยต่าง ๆ การศึกษาประวัติศาสตร์บอกเล่านี้มีการปกปิดชื่อผู้ให้ข้อมูลด้วยเหตุผลว่าศิลปินอาจให้ข้อมูลชุดความจริงที่มีความเห็นต่างจากศิลปินท่านอื่น ๆ และอาจส่งผลกระทบต่อสถานะทางอาชีพและสังคมของผู้ให้ข้อมูลในอนาคตได้ เมื่อได้ข้อมูลแล้วผู้วิจัยจึงวิเคราะห์และจัดระเบียบข้อมูลโดยแบ่งรูปแบบของศิลปะ จากยุคสมัยและปรากฏการณ์ทางสังคมของภูเก็ต และนำข้อมูลไปอภิปรายผลเพื่อทำความเข้าใจปัจจัยของการเกิดเฮทเทอโรโทเปีย

กรอบแนวคิดของศิลปะร่วมสมัย

ที่ผ่านมามีนักวิชาการอธิบายความหมายของศิลปะร่วมสมัยในหลายมิติ อาทิเช่น ศิลปะร่วมสมัยคือศิลปะที่เกิดจากความรู้สึกร่วมของกลุ่มคน ณ ช่วงเวลาปัจจุบัน อันสะท้อนถึงความเป็นโลกและการเปลี่ยนผันของโลก (วรเทพ อรรคบุตร, 2561, น. 122) ศิลปะร่วมสมัยคือศิลปะที่มีความเป็นปัจจุบัน อีกทั้งยังเชื่อมโยงกับอดีตและนำไปสู่อนาคต (Wilson & Lack, 2016, p. 76) ศิลปะร่วมสมัยเป็นคำที่ใช้เพื่อแสดงถึงความสัมพันธ์กับแนวคิดหลังโครงสร้างนิยม (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2545, น. 127) เป็นต้น

ในประเทศไทย กลุ่มศิลปินที่มีการพัฒนาแนวคิดในการทำงานศิลปะตามแนวคิดร่วมสมัย ก็มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบงานให้มีความเชื่อมโยงกับชีวิตผู้คนในสังคมมากขึ้น เช่น การใช้วัตถุในชีวิตประจำวันในกลุ่มศิลปะสื่อผสม (ทักษิณา พิพิธกุล, สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง และ ณาณวิทย์ กุญแจทอง, 2561, น. 2580 - 3594) การลดทอนศิลปะประเพณีเพื่อให้เกิดรูปแบบของงานศิลปะสมัยใหม่ (วรรณกวี โพธะ, 2557, น. 1340 - 1352) การใช้ภาษาเขียนซึ่งมีเนื้อหาสะท้อนสังคมเพื่อสร้างแนวคิด สร้างกระบวนการทำงาน และสร้างการสื่อสารกับผู้ชม (สุธิดา มาอ่อน, 2566, น. 221 - 244) ในช่วงทศวรรษที่ 2540 - 2560 กลุ่มศิลปินที่ทำงานด้านศิลปะกับสังคมยังขยายขอบเขตของการทำงานศิลปะด้วยตัวคนเดียว ไปสู่การทำงานร่วมระหว่างศิลปินต่างสาขา ไปสู่การทำงานในพื้นที่ร่วมระหว่างพื้นที่ภายในกับภายนอกหอศิลป์ และไปสู่การทำงานร่วมระหว่างศิลปินกับนักวิชาการ (สิทธิธรรม โรหิตะสุข, 2565, น. 79 - 95) สรุปได้ว่าศิลปะร่วมสมัยมีความเกี่ยวข้องกับช่วงเวลา มีความเป็นปัจจุบัน เชื่อมโยงกับอดีต และนำเสนอความน่าจะเป็นของโลก ศิลปะร่วมสมัยอาจสะท้อนประเด็นทางสังคม สร้างการมีส่วนร่วมของผู้ชมในวงกว้าง และก้าวข้ามข้อจำกัดของรูปแบบสื่อ

อดีต ———— ปัจจุบัน ———— อนาคต (สิ่งที่กำลังจะเป็น) (อุดมการณ์)

ภาพที่ 1 กรอบแนวคิด “ศิลปะร่วมสมัย”
ที่มา : จักรพันธ์ เชาว์ปรีชา และ ณิชา โตวรรณเกษม, (2567).

ปัจจัยที่สำคัญของศิลปะร่วมสมัยคือ สถานะของผลงานศิลปะที่มีความเชื่อมโยงกับสังคมปัจจุบัน มีความเชื่อมโยงกับสังคมในอดีต และมีการนำเสนอความเป็นอนาคตหรืออุดมคติทางความคิดของศิลปิน หากกรอบแนวคิดด้านสังคม เวลา และพื้นที่มีความสอดคล้องกับผลงานศิลปะ ผลงานชิ้นนั้นจะมีคุณสมบัติความเป็นศิลปะร่วมสมัย ผู้วิจัยจะนำกรอบแนวคิดความร่วมสมัยนี้ไปใช้ เพื่ออธิบายความเป็นศิลปะร่วมสมัยของผลงานศิลปะในจังหวัดภูเก็ตในช่วงเวลาต่าง ๆ

ความเชื่อมโยงระหว่างศิลปะกับสังคมผ่านระบบเศรษฐกิจ

1) ศิลปะเพื่องานด้านเอ็นเตอร์เทนเมนต์

งานศิลปะในยุคแรก[3]ของภูเก็ตมีจุดเริ่มต้นจากอิทธิพลของอุตสาหกรรมภาพยนตร์โลก โดยมีกลุ่มช่างเขียนโปสเตอร์หนังเป็นกลุ่มที่ริเริ่มฝึกฝนการทำงานศิลปะเป็นกลุ่มเฉพาะเล็ก ๆ จนขยายไปสู่การเกิดกลุ่มศิลปินด้านอื่น ๆ ในเวลาต่อมา แม้ว่ารายได้หลักของจังหวัดจะมาจากอุตสาหกรรมการทำเหมืองแร่ดีบุกมาตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 19 และเติบโตขึ้นในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 และสงครามเกาหลีจนกลายเป็นสินค้าที่มีความต้องการสูงจากตลาดโลก ราคาดีบุกกลับมีความผันผวนมากและมีแนวโน้มลดลงในช่วงปี พ.ศ. 2510 ส่งผลให้หลายตระกูลสำคัญ ๆ ที่ทำธุรกิจเหมืองแร่ในภูเก็ตหันมาทำธุรกิจที่สร้างทางเลือกให้กับตนเองมากขึ้น (ศุภการ สิริไพศาล, 2560, น. 135) จนเมื่อภูเก็ตได้กลายเป็นจุดหมายปลายทางของอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว ซึ่งสอดคล้องกับการมีอยู่ของทรัพยากรสิ่งแวดล้อมทางทะเล กลุ่มธุรกิจต่าง ๆ

3 งานศิลปะในยุคแรกในที่นี้กล่าวถึงยุคที่รูปแบบกระบวนการผลิตศิลปะเริ่มเปลี่ยนไปตามระบบเศรษฐกิจ เป็นระบบที่เริ่มมีศิลปิน ผู้ชม สื่อและผู้สนับสนุนผลงานศิลปะที่มีระบบแลกเปลี่ยนสินค้าในตลาดและใช้เงินเป็นศูนย์กลางการแลกเปลี่ยน งานศิลปะในที่นี้จึงไม่ได้หมายถึงงานประเพณีเช่น การแกะรูปเคารพในศาสนา การเขียนยันต์ การตัดเย็บเสื้อผ้า หรืองานศิลปะที่แทรกสอดอยู่ในวัฒนธรรมดั้งเดิม

จึงได้ขยายกิจการของตนเองออกไป โดยเริ่มต้นจากโอกาสที่ตนเองได้ถือสัมปทานเหมืองแร่และเป็นเจ้าของที่ดินหลายแห่ง และต่อยอดทำธุรกิจเพื่อการท่องเที่ยวครบวงจร ได้แก่ โรงแรม ร้านอาหาร การบริการคมนาคมขนส่ง รวมถึงธุรกิจบันเทิง การเติบโตของอุตสาหกรรมใหม่ที่ปรากฏขึ้นทำให้เกิดการจ้างงานด้านศิลปะและออกแบบตกแต่งเพื่อส่งเสริมธุรกิจหลักควบคู่กันไป

โรงภาพยนตร์ในภูเก็ตถือกำเนิดขึ้นจากการลงทุนของกลุ่มตระกูลเชื้อสายจีนโพ้นทะเล ส่วนใหญ่เป็นเจ้าของเหมืองแร่ดีบุก ได้แก่ โรงภาพยนตร์เฉลิมตันของตระกูลเฉลิมตัน โรงภาพยนตร์พิทักษ์ของตระกูลตัณฑวนิช และโรงภาพยนตร์นิมิตของตระกูลถาวรว่องวงศ์ เป็นต้น เมื่อกระแสการตอบรับจากผู้บริโภคในภูเก็ตเพิ่มมากขึ้นจำนวนโรงภาพยนตร์ใหม่ ๆ จึงเกิดขึ้นในเมืองภูเก็ต อาทิเช่น โรงภาพยนตร์เริงจิตที่ตั้งอยู่ใจกลางเมืองบริเวณวงเวียนหอนาฬิกาเมือง โรงภาพยนตร์เพิร์ลที่ดำเนินกิจการคู่กับลานโบว์ลิ่งและโรงแรมในเครือของตระกูล ณ ระนอง และโรงภาพยนตร์พาราไดซ์ซึ่งต่อมาได้มีการปรับเปลี่ยนเป็นโรงภาพยนตร์โคลีเซียมพาราไดซ์และยังคงเปิดบริการจนถึงปัจจุบัน โรงภาพยนตร์เหล่านี้นอกจากจะฉายภาพยนตร์ไทยแล้ว ยังได้ซื้อลิขสิทธิ์การฉายภาพยนตร์จากบริษัทต่างชาติ ซึ่งมีทั้งหนังฝรั่ง หนังจีน และหนังอินเดีย ระยะเวลาของการฉายภาพยนตร์หนึ่งเรื่องจะอยู่ที่ 1-2 สัปดาห์ แต่หากเรื่องใดได้รับความนิยมจากผู้ชมมากอย่างเช่นหนังอินเดียเรื่องช้างเพื่อนแก้วที่เข้าฉาย ณ โรงหนังนิมิตเมื่อปี พ.ศ. 2517 ก็จะได้เข้าฉายนานถึง 2 เดือน โรงภาพยนตร์เหล่านี้กลายเป็นสถานที่ผ่อนคลายจากการทำงานของคนงานในเหมืองแร่ ชาวเมือง และยังเป็นแหล่งบันเทิงของครอบครัวและผู้คนทุกรุ่นอายุในยุคสมัยนั้น

จากการสัมภาษณ์ช่างพีร์ อดีตช่างเขียนโปสเตอร์หนังวัย 70 ปี ได้เล่าว่าโรงภาพยนตร์เป็นเสมือนโรงเรียนสอนศิลปะขนาดย่อมของกลุ่ม “ช่างศิลป์” ที่สั่งสมฝีมือด้านงานศิลปะเชิงพาณิชย์ในยุคแรกของภูเก็ต ลักษณะของงานจะเป็นการทำป้ายโฆษณาภาพยนตร์ติดตั้งหน้าโรงหนังบริเวณแยกสำคัญในตัวเมือง และข้างรถกระบะหรือรถบรรทุกที่แล่นไปเพื่อประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ใหม่ ๆ ตามท้องถนน ช่างพีร์ได้เล่าว่าตนเองนั้นทำงานในโรงภาพยนตร์เริงจิตซึ่งมีเจ้าของปัจจุบันเป็นรุ่นที่ 3 และได้เลิกกิจการโรงภาพยนตร์ไปแล้ว โดยยังคงเหลือไว้แต่อาคารโล่งมีเวทีใหญ่และขั้นบันไดที่อดีตเคยเป็นที่นั่งแบ่งเป็นชั้นตามลักษณะโรงภาพยนตร์ที่มีมาตรฐาน ช่างพีร์ได้อธิบายถึงวิธีการทำงานในช่วงที่เป็นช่างเขียนโปสเตอร์ว่า

> *“ทางกรุงเทพฯ จะบอกว่าเดือนนี้จะมีฉายหนังกี่เรื่อง แล้วจะส่งโปสเตอร์มาก่อน จากนั้นเราก็จะเอาโปสเตอร์หรือโชว์การ์ดหน้าโรงเป็นรูปถ่ายแผ่นเล็กแต่ละฉากของหนังมาเป็นตัวอย่างหนัง (teaser) มาถึงก็มาใส่ในกรอบแล้วพิมพ์ชื่อเรื่องและชื่อนักแสดง ติดอยู่ที่หน้าตู้โชว์ เมื่อก่อนเขาดูแลแบบพี่น้อง เจ้าของโรงหนังเป็นผู้มีพระคุณ เวลาลุงเขียนรูป เขาก็ชวนกินข้าวที่สำนักงานเลย เรียกเจ้าของร้านว่าป้าหรือซ้อ เมื่อก่อนจะไปเรียนศิลปะจากมหาวิทยาลัยต่าง ๆ เมื่อ 50-60 ปีก่อน ตามต่างจังหวัดมันไม่มีนะ ฝึกจากโรงหนัง มันได้วิชาชีพ ช่วงที่เรียนคือเป็นคนชอบขีดเขียน เมื่อก่อนมีป้าที่รู้จักกันเขาแนะนำให้ไปหาศึกษากับคนวาดรูปที่เริงจิต เป็นพี่น้องของแกชื่ออาจารย์อยู่บ่อ พอไปถึงก็ฝากตัวเป็นศิษย์ แกบอกว่าก่อนจะจับพู่กันได้ ต้องไปล้างพู่กันก่อน ให้ดูหน่วยก้านให้เป็นลูกมือ เมื่อก่อนต้องทำตาราง หรือตีสเกล ดูแล้วว่าตีตารางตรงตั้งฉาก จากนั้นก็ฝึกร่างรูปใหญ่จากแบบจริง ถ้ารูปใหญ่ก็ต้องขยายสเกลให้ใหญ่ขึ้น ยุคก่อนมันต้องใช้ความสามารถ จากนั้นก็เริ่มให้รู้จักสี เริ่มจับพู่กันแล้วให้ลองเขียนปาก ดูว่าใช้ได้ก็จะเป็นจมูกและตามลำดับ แล้วลองเขียนเสื้อผ้าที่มีขนาดใหญ่ที่สุด เรื่องที่เล่านี้ใช้เวลาเป็นปีนะ พอเป็นปีพอร่างเป็นรูปเป็นร่างได้แล้วก็ให้เขียนป้าย เมื่อก่อนโรงหนังจะมีป้ายตั้งตามจุดต่าง ๆ ของตำบลเล็ก ๆ ประมาณ 3-4 เมตร พอทำได้แล้วก็มาเขียนป้ายรถแห่ พอเขียนได้ถ้าอยากจะหาประสบการณ์ก็ต้องเดินสายไปวาดที่พังงา ไปทำความรู้จักกับช่างเขียนป้ายโปสเตอร์ที่อื่น ๆ ไปแลกเปลี่ยนวิธีการเขียนภาพหรือแลกวิชากันข้ามจังหวัด”* (พีร์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 พฤษภาคม 2567)

ปัจจุบันอาชีพช่างเขียนโปสเตอร์หนังค่อย ๆ หมดความสำคัญลงเนื่องจากมีระบบการพิมพ์ด้วยเครื่องคอมพิวเตอร์เข้ามาแทนที่ ช่างหลายคนก็หันไปทำอาชีพอื่นทั้งที่เกี่ยวข้องและไม่เกี่ยวข้องกับงานด้านศิลปะ เช่น ช่างเป็ยกและช่างสุวิทย์ที่เปิดแกลเลอรีขนาดเล็กเพื่อจัดแสดงภาพเขียนสีน้ำ จากการสัมภาษณ์ช่างสุวิทย์พบว่าการวาดภาพ

สีน้ำเป็นความสนใจส่วนตัว และใช้ความรู้และทักษะที่ฝึกฝนจากอาชีพเขียนโปสเตอร์หนัง ช่างสุวิทย์เขียนโปสเตอร์หนังที่โรงหนังพิทักษ์ ทั้งในยุคแรกที่โรงหนังตั้งอยู่บริเวณธนาคารกรุงไทยบนถนนรัษฎาในปัจจุบัน และยุคที่สอง ณ บริเวณโรงแรมคอร์ตยาร์ดในปัจจุบัน ในช่วงเวลาฝึกเขียนรูป ช่างสุวิทย์เรียนรู้ด้วยวิธีครูพักลักจำจากช่างเขียนโปสเตอร์หนังชื่อแอ๊ด (ตอนนี้เสียชีวิตไปแล้ว) ช่างแอ๊ดเป็นช่างที่ลาออกจากโรงภาพยนตร์พิทักษ์ไปอยู่ศาลาเฉลิมไทยที่กรุงเทพฯ จากนั้นก็เปลี่ยนไปเขียนภาพบุคคล (portrait) ที่พัทยา ช่างสุวิทย์ยังเล่าว่าหลังจากเริ่มวาดสีน้ำเขาได้เปลี่ยนรูปแบบจากการวาดภาพบุคคลเป็นเขียนภาพวิวทิวทัศน์ เป็นภาพที่ตนเองชื่นชอบและใช้ทักษะน้อยกว่าการเขียนภาพบุคคล ช่างสุวิทย์เล่าถึงสาเหตุของการเลิกอาชีพช่างเขียนโปสเตอร์ว่า เขาเริ่มเห็นว่าสังคมและเศรษฐกิจในภูเก็ตเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วมากเพราะการเข้ามาของการท่องเที่ยว เขาจึงออกจากวงการตอนอายุ 40 กว่าปีและลองไปทำอาชีพอื่นประกอบกับการวาดสีน้ำ ทำให้เห็นว่าช่างเขียนโปสเตอร์ส่วนใหญ่เมื่อไม่มีงานจ้างก็ต้องเปลี่ยนอาชีพไป บางกรณีช่างเขียนโปสเตอร์ยังสามารถยึดถืออาชีพเดิมจนถึงปัจจุบันอย่างเช่น ช่างสมลักษณ์ยังคงทำงานที่โรงภาพยนตร์โคลีเซียมพาราไดซ์ภูเก็ต เป็นช่างอายุรุ่นราวคราวเดียวกับช่างพีร์ ผลงานของช่างสมลักษณ์ยังคงปรากฏอยู่ที่ป้ายรถแห่โฆษณาภาพยนตร์ในปัจจุบัน

จะเห็นได้ว่าศิลปินในยุคนี้เรียกแทนตัวเองว่าช่างและไม่ได้มีการเรียนศิลปะจากสถาบันศิลปะ การทำงานศิลปะมีความเชื่อมโยงกับธุรกิจเอนเตอร์เทนเมนต์ซึ่งเข้ามาพร้อม ๆ กับการพัฒนาเทคโนโลยีสื่อและมีกลุ่มลูกค้าเป็นคนงานเหมืองแร่ในยุคท้าย ๆ และเป็นบุคคลทั่วไป การทำงานของช่างโปสเตอร์ยังมีความเชื่อมโยงกับเครือข่ายช่างเขียนโปสเตอร์ต่างจังหวัดทำให้มีการเคลื่อนย้ายของกลุ่มแรงงานช่างและการเผยแพร่ความรู้ ผู้วิจัยมองว่าผลงานศิลปะในยุคนี้มีแนวคิดที่เชื่อมโยงกับสังคมเศรษฐกิจในช่วงเวลานั้นจึงมีคุณสมบัติของความเป็นศิลปะร่วมสมัย และเป็นยุคที่วางรากฐานให้กับวงการศิลปะภูเก็ตในช่วงเวลาต่อมา

2) *ศิลปะเพื่อการท่องเที่ยวและการโรงแรม*

ต่อมาในช่วงปี พ.ศ. 2525 พัฒนาการด้านศิลปะของภูเก็ตค่อย ๆ เติบโตขึ้นเรื่อย ๆ ศิลปินจากทั่วประเทศเริ่มอพยพมาภูเก็ตเพราะเห็นโอกาสของการขายงานศิลปะให้แก่นักท่องเที่ยว สถาบันการศึกษาด้านศิลปะในจังหวัดภูเก็ตก่อตั้งขึ้นในช่วงที่อุตสาหกรรมท่องเที่ยวกำลังรุ่งเรือง โดยมีการเปิดสอนหลักสูตรศิลปะในมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต โรงเรียนอาชีวศึกษาภูเก็ต และวิทยาลัยชุมชนภูเก็ตตามลำดับ ในปี พ.ศ. 2527 วิทยาลัยชุมชนภูเก็ตเริ่มเปิดสอนหลักสูตรอนุปริญญา สาขาศิลปะประยุกต์ เป็นหลักสูตรประกาศนียบัตร 2 ปี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้บัณฑิตที่จบจากหลักสูตรนี้ได้เข้าสู่ตลาดแรงงานที่ต้องการช่างศิลป์ เช่น ช่างศิลป์ในโรงแรม ห้างสรรพสินค้า โรงพิมพ์ ตลอดจนประกอบกิจการส่วนตัว ได้แก่ ร้านป้ายโฆษณา สตูดิโอเขียนภาพ งานผ้าบาติก และได้มีการปรับปรุงหลักสูตรฯ ในปี พ.ศ. 2539 เพื่อขยายตลาดแรงงานไปสู่งานด้านคอมพิวเตอร์กราฟิก และการออกแบบสื่อโฆษณา (หลักสูตรอนุปริญญา สาขาศิลปะประยุกต์, 2539, น. 11)

จากการสัมภาษณ์สมศักดิ์ อาจารย์เกษียณวัย 70 ปี ซึ่งเป็นอดีตหัวหน้าหลักสูตรฯ อธิบายว่าศิลปินที่เชิญมาเป็นอาจารย์พิเศษส่วนใหญ่เป็นช่างศิลป์ มีประสบการณ์จากการทำงานเชิงศิลป์ที่ส่งเสริมอุตสาหกรรมท่องเที่ยวและการบริการ เนื่องจากในยุคนั้นไม่มีคอมพิวเตอร์และเครื่องพิมพ์ที่อำนวยความสะดวกได้เหมือนทุกวันนี้ เมื่อโรงแรมต้องจัดกิจกรรมที่ใช้ช่างฝีมือในการตกแต่งเวที ทาสีป้ายโฆษณา แกะสลักน้ำแข็ง และจัดดอกไม้ นักศึกษาวิทยาลัยชุมชนจะได้เป็นผู้จัดทำและได้มีโอกาสเรียนรู้จากการทำงานในสถานประกอบการจริง นักศึกษามักได้รับการประเมินเชิงบวกจากผู้จัดการโรงแรม ส่งผลให้จำเป็นต้องขยายหลักสูตรศิลปะในวิทยาลัยชุมชนภูเก็ต นักเรียนส่วนใหญ่มาจากจังหวัดใกล้เคียงเพราะสามารถหางานทำที่ภูเก็ตได้หลังสำเร็จการศึกษา หลังจากนั้นคณาจารย์วิทยาลัยชุมชนภูเก็ตได้ส่งหลักสูตรศิลปะประยุกต์ระดับปริญญาตรีให้กับทบวงมหาวิทยาลัย แต่ทบวงแนะนำให้เปิดหลักสูตรวิจิตรศิลป์แทน (สมศักดิ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 พฤษภาคม 2562) อาจารย์ของวิทยาลัยฯ ตัดสินใจไม่พัฒนาหลักสูตรของตนไปสู่ระดับปริญญาตรี เพราะกังวลว่านักศึกษาสาขาวิจิตรศิลป์อาจถูกจำกัดอยู่เพียงการเป็นศิลปินเท่านั้น แทนที่จะเข้าไปเกี่ยวข้องกับงานบริการด้านศิลปะในอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว ใน พ.ศ. 2537 วิทยาลัยชุมชนได้ย้ายเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์และจัดการเรียนการสอนวิชาศิลปะอย่างต่อเนื่อง แต่ในภายหลังมหาวิทยาลัยได้เน้นการสอนสาขาวิชาการท่องเที่ยวจนต้องยุติหลักสูตรศิลปะประยุกต์ ขณะเดียวกันหลักสูตรศิลปะยังได้รับการ

พัฒนาต่อเนื่องในมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ตและโรงเรียนอาชีวศึกษาภูเก็ตจนถึงปัจจุบัน แต่ก็ไม่ได้จัดตั้งเป็นคณะวิชาทางด้านศิลปะ และเป็นเพียงสาขาวิชาที่บรรจุอยู่ในคณะมนุษยศาสตร์และวิทยาศาสตร์เท่านั้น

นอกจากนี้อุตสาหกรรมผ้าบาติกยังเกิดขึ้นในช่วงกลางทศวรรษที่ 2530 อาจารย์ชูชาติ ระวิจันทร์[4] อาจารย์วิทยาลัยครูภูเก็ตหรือมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ตในปัจจุบัน ได้ทดลองนำเทคนิคและสีบาติกมาสร้างเป็นผลงานศิลปะ อาจารย์ชูชาติได้วาดรูปใต้ท้องทะเลประกอบด้วยฝูงปลาและปะการัง และใช้สีสดใสซ้อนกันจำนวนหลายชั้นเพื่อให้เกิดการเหลือบสีเช่นเดียวกับภาพที่เห็นใต้ท้องทะเล รูปแบบภาพบาติกใต้ท้องทะเลนี้ได้ถูกสอนต่อไปยังกลุ่มลูกศิษย์ในช่วงปี พ.ศ. 2535 จึงเกิดการดัดแปลงบาติกให้กลายเป็นสินค้าแฟชั่น และได้รับความนิยมอย่างสูงในกลุ่มนักท่องเที่ยวและชาวภูเก็ตเองในช่วงทศวรรษที่ 2530 และ 2540 นักเรียนนักศึกษาศิลปะในช่วงนั้นจำนวนมากจึงได้มีโอกาสฝึกการทำงานศิลปะ วาดเทียน ลงสี จากการฝึกงานในโรงงานผ้าบาติก

สังเกตได้ว่าศิลปะในยุคนี้เป็นการทำงานช่างและงานศิลปะประยุกต์เพื่อการท่องเที่ยว ผู้สอนไม่มีความต้องการพัฒนาการเรียนการสอนไปสู่การทำงานวิจิตรศิลป์ เนื่องจากงานศิลปะเพื่อการท่องเที่ยวนั้นมีความเชื่อมโยงกับสังคมและเศรษฐกิจมากกว่า ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่าศิลปะที่เชื่อมโยงกับสังคมนั้นกลับมีคุณสมบัติของความเป็นศิลปะร่วมสมัยตามที่กล่าวมาในช่วงต้นและมีความเป็นปัจจุบัน นอกจากนี้การทำงานแกะสลัก งานจัดพื้นที่หรือสเปซ ยังมีคุณสมบัติของการเป็นเป็นศิลปะจัดวางขึ้นอยู่กับมุมมองแนวคิด และวัตถุประสงค์ของศิลปิน เพียงแต่เน้นการตอบสนองต่อภาคธุรกิจมากกว่าเน้นการแสดงออกทางความรู้สึกของศิลปิน

3) *ศิลปะรีโปรดักส์ (reproduction art) กับศิลปะออริจินัล (original art)*

การแบ่งแยกชนชั้นของรูปแบบศิลปะเกิดขึ้นพร้อมกับคำนิยามของศิลปะรีโปรดักส์และศิลปะออริจินัล ย้อนกลับมาในช่วงต้นทศวรรษที่ 2520 เริ่มมีนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติจ้างศิลปินให้เขียนรูปที่คัดลอกจากต้นฉบับ ศิลปินจึงรับเขียนรูปโดยเปิดแกลเลอรีเพื่อรับและขายงานในพื้นที่แหล่งท่องเที่ยว ศิลปะในรูปแบบนี้ถูกเรียกกันในกลุ่มศิลปินท้องถิ่นว่างานรีโปรดักส์ ซึ่งย่อมาจากคำว่ารีโปรดักชัน (reproduction)

> *“ในช่วงนั้นร้านรับวาดรูปที่ป่าตองมีแค่เพียงสองร้าน ได้ค่าจ้างรูปละ 10,000 - 30,000 บาท ศิลปินวาดใหม่ในช่วงแรก ๆ อาจจะวาดรูปหนึ่งโดยใช้เวลา 15 วัน แต่พอวาดนานขึ้นจนผสมสีได้รวดเร็วไม่ต้องทดสอบสีบนพื้นขาวก่อนก็สามารถลดเวลาได้จนเหลือวันละ 1 รูป ในช่วงเวลานั้นราคาที่ได้ถือว่าสูงมาก อย่างไรก็ตามได้เริ่มมีศิลปินเข้ามาเปิดร้านรับวาดรูปจำนวนมากจนทำให้เกิดการตัดราคากัน ราคาศิลปะแบบทำซ้ำนี้จึงลดลงในที่สุด ผมจึงชวนกับเพื่อนให้มาลองทำงานออริจินัลกันเองดูโดยเริ่มจากที่ไม่มีความรู้มาก่อน ก็ศึกษาว่าเขามีวิธีคิดมีกระบวนการสร้างกันยังไง ผลงานชุดแรกที่ทำเสร็จก็เอาไปจัดแสดงที่กรุงเทพฯ”* (สัญญา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 สิงหาคม 2567)

งานออริจินัลหมายถึงงานที่เกิดจากความคิดของศิลปินเองไม่ได้ผลิตซ้ำจากผลงานคนอื่น ในช่วงกลางทศวรรษที่ 2530 พื้นที่ทางศิลปะในจังหวัดเกิดแรงต้านต่อกันระหว่างงานรีโปรดักส์และงานออริจินัล แรงต้านนี้เกิดขึ้นทั้งในมิติของเศรษฐกิจและมิติทางวัฒนธรรม ศิลปินมีการขายผลงานออริจินัลในราคาที่สูงกว่าเนื่องจากมองว่าเป็นความคิดของบุคคลไม่มีการผลิตทำซ้ำ และศิลปินกลุ่มหนึ่งยังมองว่างออริจินัลมีคุณค่าทางความคิดที่สูงกว่าจึงเกิดการแบ่งแยกประเภทผลงานและกลุ่มศิลปินเป็นต้นมา งานในกลุ่มออริจินัลมีหลากหลายรูปแบบตั้งแต่ภาพทิวทัศน์ ภาพบุคคล ไปจนถึงภาพที่มีลักษณะตามลัทธิเอ็กซ์เพรสชันนิสม์นามธรรม (Abstract Expressionism) เน้นการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกด้วยการใช้เนื้อสี (hue)

อย่างไรก็ตามศิลปินกลุ่มหนึ่งก็ยังให้คุณค่ากับงานรีโปรดักส์ เนื่องจากการทำงานหลายชิ้นมีความละเอียดและใช้ความพยายามมากในการสร้างสรรค์ผลงาน

> *“ผมเคยร่วมงานกับกลุ่มทำงานรีโปรดักส์เพื่อจัดงานถนนคนเดินบนแหลมพรหมเทพ ศิลปินรีโปรดักส์*

4 อาจารย์ชูชาติ ระวิจันทร์ได้ถึงแก่กรรมในปี พ.ศ. 2545 ผู้วิจัยไม่ได้มีโอกาสสัมภาษณ์แต่ใช้ข้อมูลจากนิทรรศการจัดโดยมหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ตเพื่อระลึกถึงผลงานของอาจารย์ นิทรรศการจัดในเดือนกรกฎาคมปี พ.ศ. 2567

มีจำนวนเป็นร้อยคนในจังหวัดภูเก็ตโดยเฉพาะแถวป่าตองและราไวย์ ศิลปินรีโปรดักส์มีฝีมือดีค่อนข้างใส่ใจรายละเอียดในการวาดและผลิตผลงานอย่างสม่ำเสมอ ทำให้เวลาชวนมาร่วมแสดงงานพวกเค้าจะค่อนข้างให้ความสำคัญกับการแสดงชิ้นงาน ในขณะที่ศิลปินออริจินัลหลายคนอาจจะให้คุณค่ากับความคิดแต่ไม่ได้ใช้ทักษะในการสร้างผลงาน ซึ่งจริง ๆ ถ้าศิลปินรีโปรดักส์ต้องการทำงานออริจินัลเขาก็ทำได้" (อภิชาติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 26 กรกฎาคม 2567)

ในช่วงพุทธทศวรรษที่ 2540 ศิลปินที่ทำงานรีโปรดักส์จำนวนมากเปิดแกลเลอรีส่วนตัวในพื้นที่การท่องเที่ยวมากขึ้น เช่น พื้นที่บริเวณราไวย์ ป่าตอง กมลา และย่านเมืองเก่าภูเก็ต เป็นต้น ศิลปินหลายท่านมีการผลิตงานทั้งที่เป็นงานออริจินัลและรีโปรดักส์ควบคู่กันไป รวมถึงรับสอนศิลปะแก่ผู้ที่สนใจ บางแกลเลอรียังมีบริการรับทำกรอบรูป ศิลปะในยุคนี้จึงมีการพัฒนาจากรูปแบบของงานช่างฝีมือ ไปสู่งานศิลปะที่นำเสนอความรู้สึกนึกคิดของศิลปินที่มีความเป็นปัจเจกบุคคลมากขึ้น ศิลปินเริ่มมีการจัดแสดงผลงานในแกลเลอรีเอกชนเพื่อขายงานออริจินัลนอกจากการรับจ้างเขียนภาพตามการว่าจ้างของนักท่องเที่ยว อย่างไรก็ตาม ปัจจัยที่เร่งให้เกิดการเปลี่ยนแปลงคือราคาของผลงานศิลปะรีโปรดักส์ที่ลดลง เนื่องจากอุปทานของงานรีโปรดักส์ที่สูงขึ้น ศิลปินจึงหันไปทำงานออริจินัลของตนเองมากขึ้น ผู้วิจัยมีความเห็นว่าศิลปะออริจินัลที่เกิดขึ้นก็ยังคงเป็นศิลปะเชิงพาณิชย์ และไม่ได้สืบทอดแนวคิดในการสร้างงานศิลปะที่ชัดเจน ศิลปินต่างวาดภาพตามที่ตนเองต้องการโดยไม่ได้อธิบายแนวคิดหรือกระบวนการทางความคิดในการสร้างชิ้นงาน นอกจากนี้ศิลปินทั้งที่ผลิตงานรีโปรดักส์และงานออริจินัลต่างก็ผลิตงานภายใต้เงื่อนไขของระบบเศรษฐกิจการท่องเที่ยว จึงอนุมานได้ว่าศิลปะที่ถูกเรียกว่าออริจินัลเองและศิลปะรีโปรดักส์ก็มีคุณสมบัติความร่วมสมัยในระดับเดียวกับศิลปะเพื่องานด้านเอ็นเตอร์เทนเมนต์และการท่องเที่ยว

การขยายตัวของพื้นที่ศิลปะภายหลังเหตุการณ์สึนามิ

ภายหลังเหตุการณ์สึนามิ ศิลปินในจังหวัดภูเก็ตเริ่มได้รับทุนสนับสนุนมากขึ้นเพื่อแสดงงานศิลปะในเมือง ด้วยเหตุผลจากภาครัฐว่าศิลปะสามารถช่วยฟื้นฟูเมืองและเยียวยาความรู้สึกด้านลบจากเหตุการณ์ภัยพิบัติ ในวันที่ 26 ธันวาคม พ.ศ. 2547 ได้เกิดเหตุการณ์สึนามิในพื้นที่ติดทะเลฝั่งอันดามัน พื้นที่อำเภอป่าตองได้รับความเสียหายมากที่สุดและมีผู้เสียชีวิตจำนวนมาก ภัยพิบัตินี้ทำให้คนทั้งในจังหวัดและนอกจังหวัดภูเก็ตเข้ามาร่วมช่วยเหลือผ่านโครงการต่าง ๆ

ภายหลังจากเหตุการณ์ภัยพิบัติ ศิลปินเริ่มรวมตัวภายใต้ชื่อศิลปินกลุ่มอันดามันเพื่อร่วมกันสร้างสรรค์งานศิลปะที่สะท้อนความรู้สึกของศิลปินที่มีต่อเหตุการณ์สึนามิภายใต้การสนับสนุนของกระทรวงวัฒนธรรมศิลปินจาก 6 จังหวัดที่ได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์สึนามิ ได้แก่ ภูเก็ต พังงา ระนอง กระบี่ ตรัง และสตูล ที่ได้ร่วมกันจัดนิทรรศการชื่อ "ดอกไม้บานที่อันดามัน" นิทรรศการนี้ถูกจัดขึ้นเพื่อใช้ศิลปะเยียวยาความรู้สึกของคนในพื้นที่ที่ประสบภัยพิบัติ และจัดแสดงวันที่ 1 - 30 สิงหาคม พ.ศ. 2548 ณ พิพิธภัณฑ์ภูเก็ตไทยหัว จังหวัดภูเก็ต (สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, 2548a) ศิลปินเข้าร่วมแสดงงานจำนวน 51 คน ผลงานเป็นภาพเกี่ยวกับธรรมชาติ สัตว์ทะเล สัตว์ป่า และวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้จำนวน 39 ภาพ ภาพถ่ายเกี่ยวกับทะเลและวัฒนธรรมท้องถิ่น 6 ภาพ และเป็นภาพเขียนเชิงนามธรรม (abstract) จำนวน 6 ภาพ

หลังจากการนิทรรศการดังกล่าว ศิลปินในจังหวัดภูเก็ตจึงเริ่มมีแนวคิดที่จะใช้ศิลปะเพื่อประสานกับการพัฒนาเมือง ศิลปินเริ่มสร้างกิจกรรมทางด้านศิลปะในพื้นที่เมืองมากขึ้น ในเดือนกันยายนถึงเดือนตุลาคมปี พ.ศ. 2548 ศิลปินภูเก็ตได้จัดนิทรรศการจิตรกรรม "สถาปัตยกรรมชิโน - โปรตุกีส" และใช้พื้นที่พิพิธภัณฑ์ภูเก็ตไทยหัวเป็นที่แสดงงานเช่นเดิม โดยเป็นการดำเนินงานภายใต้กลุ่มอาร์ติสสึนามิ (Artist Tsunami) เพื่อฟื้นฟูการท่องเที่ยวชายฝั่งอันดามัน (สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, 2548b) ผลงานทั้งหมดเป็นภาพจิตรกรรมรูปอาคารชิโนยูโรเปียนในย่านเมืองเก่าภูเก็ตจำนวน 50 ภาพโดยศิลปินจำนวน 50 คนวาดในสไตล์ของตนเอง แต่ไม่มีการนำเสนอภาพที่เป็นนามธรรม ภาพเขียนทั้งหมดแสดงรูปลักษณ์ของอาคารเก่าอย่างชัดเจน ศิลปินที่ร่วมแสดงงานจำนวน 25 คนมาจากภาคกลางและภาคเหนือ และมีศิลปินที่พำนักอาศัยในภูเก็ตจำนวนเพียง 15 คน อาจกล่าวได้ว่านิทรรศการนี้เป็นส่วนเสริมสร้างความคิดท้องถิ่นนิยมและใช้แนวคิดนี้กับศิลปินทั้งที่เป็นคนในและคนนอก

ในปี พ.ศ. 2549 กลุ่มศิลปินได้มีความพยายามประสานงานให้เกิดโครงการก่อสร้างหอศิลป์ขึ้นในภูเก็ต แต่เนื่องจากจังหวัดไม่สามารถจัดสรรพื้นที่ให้ได้ อย่างไรก็ตามภาครัฐได้เสนอให้นำศิลปะไปร่วมกับกิจกรรมถนนคนเดินในย่านเมืองเก่าภูเก็ตซึ่งมีวัฒนธรรมหลัก คือวัฒนธรรมของกลุ่มลูกหลานชาวจีนโพ้นทะเลที่เรียกว่าบาบ๋า ศิลปะกลายเป็นโปรแกรมเพื่อนำเสนอเนื้อหาของวัฒนธรรม เทศบาลเมืองมีแนวคิดในการจัดถนนสายศิลปะที่มีกิจกรรมทั้งการท่องเที่ยว การขายสินค้าและอาหาร การสอนศิลปะให้กับเด็ก และมีการนำเสนอเนื้อหาวัฒนธรรมในชีวิตประจำวัน เช่น เสื้อผ้า เครื่องนุ่งห่ม ของใช้ในชีวิตประจำวัน เป็นต้น (ศิลา, 2549, น. 24 - 28) ศิลปะจึงเริ่มถูกนำเสนอในพื้นที่สาธารณะและถูกใช้เป็นเครื่องมือส่งเสริมการท่องเที่ยว ศิลปินเองก็มีการปรับตัวนอกจากจะเปิดแกลเลอรีส่วนตัวแล้วก็ยังมีความพยายามสร้างงานที่สามารถจัดแสดงในพื้นที่เปิดภายนอกอาคาร หรือปรับเป็นกิจกรรมให้นักท่องเที่ยวเข้ามามีปฏิสัมพันธ์ด้วยได้

แนวคิดการผนวกศิลปะเข้ากับวัฒนธรรมท้องถิ่นเพื่อสนับสนุนการท่องเที่ยวมีความชัดเจนมากขึ้นเรื่อย ๆ ศิลปินในภูเก็ตจึงมองว่า ถึงแม้จะปราศจากหอศิลป์แต่ศิลปินสามารถขับเคลื่อนกิจกรรมทางศิลปะเข้าสู่สังคมได้ (Phuket Art Club, 2561) ผลงานศิลปะยังถูกนำไปจัดแสดงในห้างสรรพสินค้า เช่น การแสดงงานศิลปะนามธรรม พ.ศ. 2552 ณ ห้างสรรพสินค้าจังซีลอน ตำบลป่าตอง ศิลปินมีการจัดแสดงผลงานในบริเวณลานกว้างในห้างสรรพสินค้า โครงสร้างไม้แบบเบาถูกติดตั้งชั่วคราวเพื่อแขวนชิ้นงาน (การสังเกตแบบมีส่วนร่วม, 29 กันยายน 2552) การจัดแสดงศิลปะเริ่มถูกการผนวกกับการระดมทุนเพื่อการกุศล เช่น การจัดแสดงผลงานในห้างสรรพสินค้าไลม์ไลท์โดยกลุ่ม Phuket Artist Group ภายใต้ชื่อว่า “วิถีอันดามัน สีสันเมืองเก่า พ.ศ. 2560” มีการระดมทุนเพื่อซื้อเครื่องมือแพทย์ (Limelight, 2560)

นอกจากนี้ในช่วงปลายทศวรรษที่ 2550 แนวคิดการใช้ศิลปะเพื่อสนับสนุนการพัฒนาเมืองสร้างสรรค์ (Creative City) เริ่มมีความชัดเจนมากขึ้นเนื่องจากจังหวัดภูเก็ตได้รับเลือกให้เป็นหนึ่งในเครือข่ายเมืองสร้างสรรค์ด้านอาหารของยูเนสโก (UNESCO) ในปี พ.ศ. 2558 (Phuket Gastronomy, ม.ป.ป.) องค์การปกครองส่วนท้องถิ่นต่างกล่าวถึงแนวคิดการพัฒนาเมืองสร้างสรรค์ในมิติด้านต่าง ๆ ด้วยทุนทางวัฒนธรรมโดยใช้แนวคิดแบ่งเป็นสี่หมวดได้แก่ “อาหาร อาคาร อาภรณ์ และอารมณ์” องค์การปกครองท้องถิ่นเชื่อว่าจะสามารถใช้ศิลปะเป็นตัวช่วยในการขับเคลื่อนการพัฒนาภายใต้หมวดของ “อารมณ์” ในปี พ.ศ. 2566 องค์การบริหารส่วนจังหวัด (อบจ.) จึงได้ทดลองปรับพื้นที่ศาลาประชาคมให้กลายเป็นหอศิลป์ร่วมสมัย และจัดนิทรรศการ “ภูเก็ตเมืองศิลปะแห่งการสร้างสรรค์” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสนับสนุนการพัฒนาเมืองสร้างสรรค์ (องค์การบริหารส่วนจังหวัดภูเก็ต, 2566) นิทรรศการนี้จัดแสดงผลงานศิลปิน 67 คนโดยมีรูปแบบทั้งจิตรกรรมและประติมากรรม ในจำนวนนี้เป็นศิลปินต่างชาติ 17 คน ศิลปินไทย 40 คนทั้งที่อาศัยในภูเก็ตและมาจากภาคอื่น ๆ รูปแบบแนวคิดทางศิลปะมีความอิสระมากขึ้นไม่เพียงนำเสนอเรื่องวัฒนธรรมท้องถิ่นแต่ยังรวมถึงงานศิลปะนามธรรม ศิลปะประชานิยม (pop art) ศิลปะจัดวาง (installation art) และศิลปะพุทธศิลป์ที่มีการลดทอนรายละเอียดและปรับให้มีความทันสมัยในรูปแบบลัทธิเหนือจริง (surrealism) อย่างไรก็ตามองค์การบริหารส่วนจังหวัดภูเก็ตยังนำเสนอแนวคิดความเป็นรัฐชาติอย่างชัดเจน สังเกตได้จากการใช้ปกหลังของสูจิบัตรเป็นรูปอนุสาวรีย์ประจำจังหวัด และในกระบวนการสร้างงาน ได้มีการนำศิลปินจากต่างถิ่นไปเยี่ยมชมแหล่งประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของภูเก็ตเพื่อนำไปใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างชิ้นงาน

จึงอาจกล่าวได้ว่า ความเป็นท้องถิ่นนิยมที่ปรากฏในกระบวนการจัดทำนิทรรศการนี้เป็นแนวคิดจากบนลงล่างเพื่อการส่งเสริมวัฒนธรรมและการพัฒนาเมืองท่องเที่ยวโดยภาครัฐ มากกว่าเป็นแนวคิดเพื่อส่งเสริมความเป็นท้องถิ่นจากการมีส่วนร่วมของคนในเพื่อสร้างการพัฒนาจากภายใน ผู้วิจัยมีความเห็นว่าปรากฏการณ์นี้เป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลให้เกิดการปะทะทางอุดมคติและเกิดการแตกแขนงของความคิดด้านศิลปะในจังหวัดภูเก็ต เมื่อภาครัฐสนับสนุนให้ศิลปินแสดงออกถึงความเป็นท้องถิ่นนิยม ศิลปินกลุ่มอื่น ๆ ซึ่งต้องการนำเสนอแนวคิดใหม่ก็จะแยกกลุ่มของตนเองออกไปโดยไม่ได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐ นอกจากนี้ภาครัฐยังไม่สนับสนุนให้เกิดการสร้างหอศิลป์ แต่กลับรวมงานศิลปะเข้ากับถนนคนเดิน เป็นการลดคุณค่าของศิลปะในความรู้สึกของศิลปิน ศิลปินบางท่านที่ถนัดเขียนงานนามธรรม (abstract) กลับต้องหัดวาดรูปขนมพื้นถิ่นเพื่อแสดงทักษะให้นักท่องเที่ยวได้ชม และถึงแม้ปัจจุบันในปี พ.ศ. 2566 จะ

มีการจัดหอศิลป์ชั่วคราว แต่ก็ไม่ได้สนับสนุนให้เกิดการแสดงงานของศิลปินรุ่นใหม่อย่างเป็นระบบ เฉพาะสมาชิกสมาคมศิลป์ภูเก็จจะได้รับการพิจารณาเพื่อได้แสดงงานก่อน และต้องทำงานภายใต้หัวข้อที่สมาคมฯ กำหนด ในยุคนี้วงการศิลปะจึงถูกกดทับด้วยอำนาจรัฐ และผลักไสให้ศิลปินต้องหาทางผลิตผลงาน แสดงงาน และขายงานด้วยตนเอง

การแตกแขนงของอุดมคติทางศิลปะภายใต้บริบทเมืองท่องเที่ยว

การแตกแขนงของรูปแบบทางศิลปะเกิดขึ้นในช่วงหลังเหตุการณ์สึนามิ เมื่อวงการศิลปะเริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้นจากกระแสการบริโภคของกลุ่มนักท่องเที่ยวต่างชาติ ภูเก็ตจึงกลายเป็นแหล่งพบปะของกลุ่มศิลปิน ผู้บริโภคงานศิลปะ นักสะสมงานศิลปะ (art collector) และตัวแทนจำหน่ายงานศิลปะ (art dealer) จำนวนแกลเลอรีของกลุ่มศิลปินจากต่างถิ่นที่ย้ายมาอยู่ในย่านเมืองเก่าภูเก็ตบริเวณถนนพังงา ย่านเมืองเก่ามีปริมาณเพิ่มขึ้นมากกว่า 10 แห่งในช่วงปี 2550 จากการสัมภาษณ์คุณเบน หนึ่งในศิลปินที่เปิดแกลเลอรีขายงานศิลปะในย่านเมืองเก่าภูเก็ตเล่าว่า *“ภูเก็ตเป็นแหล่งใหญ่ของการซื้อขายงานศิลปะไปแล้ว จริง ๆ มีพวกต่างชาติที่เป็นอาร์ตดีลเลอร์หรือคิวเรเตอร์ (ภัณฑารักษ์) มาเดินเข้าออกแกลเลอรีร้านนู้นนี่เหมือนนักท่องเที่ยวปกตินี่แหละเยอะมาก เราดูไม่ออกหรอก นอกจากว่าเขาจะเริ่มสนใจและถามรายละเอียดของงาน (ศิลปะ) นั่นแหละถึงได้รู้ว่าเป็นอาร์ตดีลเลอร์”* (เบน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 มีนาคม 2567)

ศิลปินจำนวนหนึ่งที่มีความสามารถทางภาษาและสามารถสื่อสารกับภัณฑารักษ์ หรือผู้ค้างานศิลปะจากต่างประเทศได้โดยตรงจะสามารถเข้าถึงระบบศิลปะในระดับนานาชาติ โดยไม่ต้องพึ่งพาระบบศิลปะของภูเก็ต ในขณะเดียวกันก็มีศิลปินจำนวนหนึ่งที่มีความต้องการจะเข้าถึงโลกศิลปะต่างชาติผ่านตลาดการท่องเที่ยว ทำให้รูปแบบงานศิลปะที่ถูกผลิตขึ้นในภูเก็ตมีความหลากหลายมากขึ้น นอกจากนี้นักท่องเที่ยวยังได้นำข้อมูลสื่อและวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาในภูเก็ตตั้งแต่ทศวรรษที่ 2530 ทำให้คนรุ่นใหม่ในภูเก็ตจำนวนมากเติบโตขึ้นมาภายใต้บริบทวัฒนธรรมนานาชาติ และส่งผลให้มีระบบวิธีคิดและการแสดงออกแตกต่างกับคนภูเก็ตรุ่นพ่อแม่ของพวกเขาอย่างสิ้นเชิง เนื้อหาส่วนนี้จะอธิบายความหลากหลายของศิลปินรุ่นใหม่กลุ่มต่าง ๆ ที่มีแนวคิดในการทำงานแตกต่างออกไปจากกลุ่มศิลปินที่มีแนวคิดท้องถิ่นนิยม ผู้วิจัยคัดเลือกข้อมูลของกลุ่มศิลปินที่มีการผลิตงานและมีการสร้างกิจกรรมระหว่างสมาชิกในกลุ่มอย่างชัดเจนและต่อเนื่องจำนวน 3 กลุ่ม

1) *ศิลปะกราฟิตี*

ศิลปินกลุ่มนี้เกิดขึ้นจากสาเหตุสองประการ คือ หนึ่งการย้ายเข้าของคนต่างถิ่นทั้งในระดับประเทศและระดับนานาชาติ และสองการเข้ามาของสื่อสมัยใหม่ ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2530 การท่องเที่ยวทำให้เกิดการเคลื่อนย้ายของกลุ่มคนและความรู้ นักท่องเที่ยวต่างชาตินำวารสารและแนวคิดทางศิลปะเข้ามาพร้อมทั้งพำนักอาศัยอยู่ในภูเก็ตเป็นระยะเวลานาน (expatiate) หลายคนแต่งงานกับชาวไทยและเริ่มตั้งถิ่นฐานในจังหวัดภูเก็ต กลุ่มเด็กรุ่นใหม่จำนวนมากจึงเป็นลูกครึ่งและเติบโตในสังคมนานาชาติ พวกเขาใช้ภาษาอังกฤษได้ดีและเรียนรู้ผ่านสื่อสมัยใหม่ สิ่งเหล่านี้ทำให้สังคมภูเก็ตถูกพัฒนาเป็นสังคมนานาชาติอย่างรวดเร็ว

ศิลปินกราฟิตีเริ่มต้นเข้าวงการด้วยการเล่นเสก็ตบอร์ด ฟังดนตรีแร็ป ฮิปฮอป และเริ่มต้นวาดรูปกราฟิตี โดยใช้สีสเปรย์ เพื่อให้เส้นจากสีสเปรย์มีขนาดเล็กจึงใช้หัวพ่นน้ำหอมแทนหัวพ่นสีสเปรย์ทั่วไป และเริ่มต้นเรียนรู้วัฒนธรรมสตรีทอาร์ต หรือกราฟิตีอาร์ต (วิทย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 มิถุนายน 2567) กราฟิตีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมฮิปฮอปซึ่งเป็นที่นิยมตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษที่ 2540 ในกลุ่มเด็กภูเก็ตที่เล่นกีฬาเอ็กซ์ตรีม ลานกีฬาจึงกลายเป็นที่พบปะกลุ่มเด็กที่มีความสนใจร่วมกัน และพัฒนาทักษะที่จำเป็นสำหรับการสร้างผลงานฮิปฮอปได้แก่ เอ็มซี (MC) กราฟิตี (graffiti) ดีเจ (DJ) และบีบอย (B - Boy) เด็กที่ถนัดในงานทั้งสี่ด้านเหล่านี้จะสร้างความร่วมมือกัน ดีเจสร้างทำนองและจังหวะดนตรี เอ็มซีแต่งท่อนแร็ป บีบอยเต้นประกอบการแสดงดนตรีในช่วงพักจากการร้อง และกราฟิตีเป็นผู้สร้างฉากหลังเวที เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง การแสดงดนตรีฮิปฮอปไม่ได้รับการยอมรับในช่วงเริ่มต้น แต่กลุ่มฮิปฮอปก็มีความพยายามนำเสนอผลงานของตนเองในพื้นที่สาธารณะ อาทิเช่น ถนนสายวัฒนธรรม ณ ถนนถลางย่านเมืองเก่าภูเก็ต ในปี พ.ศ. 2547 กลุ่มเซ้าท์ไซด์ภูเก็ต (SOUTHSIDE PHUKET) ซึ่งในตอนนั้นยังไม่ได้เซ็นต์สัญญากับค่ายเพลงใด ๆ ได้ทดลองทำกราฟิตีเป็นฉากให้กับการแสดงและแสดงดนตรีฮิปฮอปใน

ย่านเมืองเก่า กราฟิตียังถูกใช้ในการออกแบบเสื้อผ้าของนักดนตรี การแสดงนี้เป็นครั้งแรกที่ศิลปินฮิปฮอปได้แสดงความเป็นตัวตนในพื้นที่ของเมือง ก่อนที่วงจะได้เซ็นสัญญากับค่ายเพลงและกลายเป็นวงที่มีชื่อเสียงระดับประเทศในเวลาต่อมา (สมชาย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 กันยายน 2567)

ศิลปินกราฟิตีจะมีความสัมพันธ์ระหว่างกันในระดับนานาชาติ ศิลปินกราฟิตีจากต่างประเทศเมื่อมาเที่ยวภูเก็ตก็จะมองหากลุ่มกราฟิตีภูเก็ตเพื่อทำความรู้จักกัน กราฟิตีเป็นเสมือนพื้นที่ปลอดภัยในความรู้สึกของพวกเขา ดังนั้นศิลปินกราฟิตีจึงมีแท็กและสติกเกอร์เพื่อใช้แนะนำตัวเวลาเดินทางไปยังเมืองต่าง ๆ ศิลปินกราฟิตีจึงถูกเชื่อมโยงกันอย่างเหนียวแน่นถึงจะมีจำนวนน้อยกว่าจำนวนศิลปินด้านอื่น ๆ (แนท, การสื่อสารส่วนบุคคล, 1 กันยายน 2567) ในปัจจุบันศิลปินกราฟิตีภูเก็ตมีสมาชิกรุ่นใหม่เพิ่มขึ้นจำนวนมากและมีรูปแบบการทำงานที่แตกต่างกัน อาทิเช่น การออกแบบตัวอักษรสามมิติ การเขียนแท็ก[5] การออกแบบคาแรกเตอร์ เป็นต้น นอกจากนี้ศิลปินจะสร้างวิธีการทำงานร่วมกับศิลปินกราฟิตีคนอื่นโดยปรับตัวอักษรหรือคาแรคเตอร์ให้เข้ากับแนวคิดหลักของงาน

จะเห็นได้ว่าศิลปะกราฟิตีเป็นเรื่องของการเชื่อมโยงระหว่างกลุ่มคนข้ามพื้นที่ทางกายภาพ การเชื่อมโยงนี้เกิดขึ้นทั้งระหว่างศิลปินด้วยกันเองและระหว่างศิลปินต่างสาขาในกลุ่มดนตรีฮิปฮอป กีฬาเอ็กซ์ตรีม และการเต้นบีบอย ด้วยเหตุนี้ศิลปะกราฟิตีจึงเป็นวัฒนธรรมร่วมสมัยของภูเก็ตที่เกิดขึ้นจากการย้ายถิ่นของกลุ่มคนในระดับนานาชาติและการเชื่อมโยงระหว่างเมืองท่องเที่ยวอย่างภูเก็ตกับเมืองอื่น ๆ ในโลกที่มีการเดินทางถึงระหว่างกัน

2) *ศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรม*

ในช่วงปี พ.ศ. 2545 ศิลปินรุ่นใหม่เริ่มย้ายเข้ามาพำนักในภูเก็ต และเริ่มผลิตผลงานที่มีลักษณะแตกต่างไปจากงานวาดภาพพุทธศิลป์ ภาพธรรมชาติ และศิลปะรีโปรดักส์ ศิลปินกลุ่มนี้เปิดแกลเลอรีที่แสดงงานนามธรรมหรือกึ่งนามธรรม เช่น เซนสตูดิโอ (Zen Studio) 1979 อาร์ตสตูดิโอ (1979 Art Studio) ราไวย์อาร์ตวิลเลจ (Rawai Art Village) และดรออิ้งรูม (Drawing Room) ผลงานกลุ่มนี้แบ่งออกเป็นสามลักษณะคือ 1) กลุ่มศิลปะนามธรรม ผลงานศิลปะกลุ่มนี้เน้นการแสดงออกความรู้สึกผ่านเส้น สี และแสงเงาโดยไม่ได้เน้นเรื่องเล่าที่ปรากฏในภาพเขียน 2) กลุ่มศิลปะกึ่งนามธรรม ศิลปะกลุ่มนี้ใช้ระบบการสื่อสารเชิงสัญญะ (semiotic) คือมีการใช้รูปร่าง รูปทรง ที่บ่งบอกความหมายและจัดวางองค์ประกอบให้โดยไม่ต้องมีลักษณะเสมือนจริง หลายครั้งผลงานมีการเหน็บแนมและล้อเลียนประเด็นทางสังคม 3) ศิลปะที่เน้นการใช้วัสดุ (material-based art) ศิลปะกลุ่มนี้มีการใช้วัสดุที่หลากหลายและปล่อยให้ผู้ชมนึกถึงเรื่องราวและความทรงจำส่วนตัวผ่านการปฏิสัมพันธ์กับวัสดุเหล่านั้น การรับรู้ผลงานประเภทนี้จึงไม่ใช่การรับรู้เรื่องราวของภาพแต่เป็นเนื้อหาความเป็นมาของวัสดุ และนำเสนอวัฒนธรรมร่วมสมัยที่เน้นทำความเข้าใจปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับวัตถุ ศิลปินอาจใช้วัตถุในชีวิตประจำวัน เช่น ตะกร้า ไม้ เครื่องจักสาน และนำวัตถุเหล่านี้มาจัดวางใหม่เพื่อให้เกิดการสร้างรูปประโยคที่ใช้สนทนากับผู้ชม

ในปี พ.ศ. 2559 ภาพวาดแนวกึ่งนามธรรมได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของการโปรโมตการท่องเที่ยว ศิลปินจากเซ็นสตูดิโอได้เชิญกลุ่มศิลปินจากทั่วประเทศเพื่อเข้าร่วมโครงการ Food Art Old Town (F.A.T) โครงการนี้เป็นการประชาสัมพันธ์จังหวัดภูเก็ต ในฐานะที่ได้เข้าร่วมเป็นเครือข่ายเมืองสร้างสรรค์ด้านอาหารของ UNESCO เพื่อสร้างการรับรู้เครือข่ายเมืองสร้างสรรค์ เซ็นสตูดิโอจึงเริ่มโครงการและเชิญศิลปิน 12 คนมาร่วมวาดรูปบนผนัง 12 จุดโดยศิลปินสามารถตีความวัฒนธรรมของจังหวัดเพื่อนำเสนอผ่านรูปแบบเชิงสัญญะตามที่ตนเองต้องการ ศิลปินมีการใช้ภาพเชิงสัญญะที่แตกต่างกันไป อาทิเช่น ศิลปินอเล็กซ์ เฟซใช้ขนมเต่าแดงแสดงถึงความเป็นมงคล ศิลปินรักกิจ ควรหาเวชใช้ตะเกียงเก้าดวงซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนเทพกิวหองไต่เต่หรือเทพเจ้าที่เป็นประธานของประเพณีถือศีลกินผัก ศิลปินนามว่า P7 ใช้สีสันและองค์ประกอบจากขนมหวานท้องถิ่นมาประกอบกับภาพเสือ เป็นต้น จากโครงการนี้ทำให้ย่านเมืองเก่าของภูเก็ตเริ่มมีภาพสตรีทอาร์ตปรากฏและเป็นจุดเช็คอินเพื่อถ่ายรูปในช่วงระยะเวลาหนึ่ง

5 แท็ก (tag) เป็นการเขียนชื่อศิลปินหรือชื่อกลุ่มของตนเองด้วยอักษรประดิษฐ์ การเขียนแท็กมักใช้สีเดียว เขียนด้วยปากกาสักหลาดหรือมาร์กเกอร์โดยเน้นการแสดงชื่อในพื้นที่สาธารณะเพื่อแสดงขอบเขตการทำงานในเมืองของกลุ่มตนเอง

อย่างไรก็ตามผลงานศิลปะที่ผลิตในสตูดิโอส่วนใหญ่ยังมีลักษณะเป็นภาพวาดบนผ้าใบ มีจำนวนผลงานศิลปะจัดวางหรืองานจัดแสดงปรากฏอยู่น้อย ศิลปินหลายท่านให้ความเห็นว่าศิลปินเลือกสร้างงานวาดบนผ้าใบเป็นหลักเนื่องจากขายและขนส่งไปได้ง่าย ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเศรษฐกิจในอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวยังเป็นหนึ่งในสาเหตุหลักที่ทำให้ศิลปินดำรงรูปแบบผลงานและวิธีการใช้สื่อของตนเอง

3) *อาร์ตแอนด์คราฟท์และศิลปะเพื่อสิ่งแวดล้อม*

ในช่วงปลายทศวรรษที่ 2540 มีกลุ่มศิลปินที่ทำงานศิลปะแบบสื่อผสม (mixed - media art) ทดลองนำวัสดุจากธรรมชาติหรือเศษวัสดุที่หาได้ตามชายหาด เช่น เศษไม้จากซากเรือ และอวนจับปลา มาประกอบสร้างเป็นงานศิลปะที่มีรูปแบบใหม่ต่างไปจากเดิม อาทิเช่น กลุ่มศิลปินราไวย์อาร์ตวิลเลจ (Rawai Art Village) เป็นกลุ่มศิลปินจำนวน 4 คนรวมตัวกันเพื่อขอเช่าพื้นที่เพื่อเปิดแกลเลอรีส่วนตัวและมีลักษณะเป็นชุมชนศิลปิน (artist community) ที่มีความชื่นชอบธรรมชาติและดำเนินวิถีชีวิตตามบริบทของคลื่นลมและท้องทะเล ศิลปินตื่นเช้าเพื่อเก็บเศษไม้จากซากเรือประมงและสะสมไว้เป็นระยะเวลา 2 ปี และนำมาสร้างเป็นบ้านด้วยตนเองสำหรับอยู่อาศัย ศิลปินมีการสร้างสรรค์งานศิลปะที่ให้ความสำคัญกับวัสดุธรรมชาติและตระหนักถึงกระบวนการนำวัสดุเหลือใช้กลับมาสร้างเป็นผลงาน กลุ่มศิลปินราไวย์อาร์ตวิลเลจมีความพยายามจะทำงานศิลปะในรูปแบบของงานจิตรกรรม งานศิลปะจัดวาง และงานศิลปะสื่อผสม เพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างบริบทของพื้นที่กับกลุ่มคนทั้งชาวไทยและต่างประเทศ โดยมีการเปิดพื้นที่แกลเลอรีเป็นชุมชนสาธารณะที่รวมงานศิลปะทุกแขนงให้เข้าชม อาร์ตวิลเลจมีการจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการเกี่ยวกับงานสร้างสรรค์จากเศษวัสดุให้ผู้ชมได้ลองทำ และมีการจัดงานรื่นเริงและการแสดงดนตรีประจำสัปดาห์จนเป็นที่รู้จักในกลุ่มผู้สนใจในงานศิลปะ งานคราฟต์ และวิถีวัฒนธรรมทางทะเล ศิลปินกลุ่มนี้พยายามนำเสนอรูปแบบที่ต่างไปจากขนบการใช้วัสดุแบบเดิม และให้ความสำคัญกับสภาวะของวัตถุ (materiality) ซึ่งเมื่อนำมาสร้างเป็นงานศิลปะแล้วสามารถสื่อสารและแสดงออกถึงความงามและความรู้สึก การทำงานรูปแบบนี้คำนึงถึงการพิจารณารูปแบบและคุณสมบัติของเศษวัสดุหรือวัตถุที่ได้จากธรรมชาติเป็นเรื่องสำคัญ

การสร้างสรรค์งานศิลปะจากเศษวัสดุเป็นเสมือนข้อความที่สะท้อนถึงผลลัพธ์ของโลกทุนนิยมแห่งการผลิตเพื่อบริโภคขนาดใหญ่ โดยเฉพาะในช่วงที่อุตสาหกรรมการท่องเที่ยวของจังหวัดภูเก็ตมีการพัฒนาอย่างรวดเร็ว เพื่อสร้างสิ่งอำนวยความสะดวกและเพื่อรองรับจำนวนนักท่องเที่ยวที่เข้ามาท่องเที่ยวระยะสั้นมากกว่าล้านคนต่อปี จนเกิดกลุ่มแรงงานย้ายถิ่นเข้ามาทำงานจำนวนมากในภูเก็ต บริบทของการท่องเที่ยวภูเก็ตในช่วงปลายทศวรรษที่ 2540 จุดประเด็นศิลปะเพื่อการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมในมิติต่าง ๆ เพื่อสร้างการรับรู้และตระหนักถึงปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากผลกระทบของการเติบโตทางเศรษฐกิจของภูเก็ต บางครั้งก็แฝงด้วยเนื้อหาของศิลปะที่สะท้อนกิจกรรมของมนุษย์ที่ส่งผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อม ตัวอย่างศิลปินอีกกลุ่มคือผู้ผลิตงานศิลปะประเภทอาร์ตแอนด์คราฟต์ที่เกิดจากกลุ่มคนในพื้นที่หาดกะตะ - กะรน ยกตัวอย่าง ศิลปินท่านหนึ่งเป็นชาวกะตะตั้งแต่กำเนิดและได้เรียนรู้ที่จะนำเศษวัสดุประเภทไม้ ไปสร้างเป็นงานศิลปะและงานออกแบบในรูปแบบต่าง ๆ นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมอื่นเสริมในพื้นที่ร้านของตนเอง อาทิเช่น การจัดกิจกรรมให้เด็กในพื้นที่เก็บขยะบริเวณชายหาดเพื่อมาแลกกับการเรียนเซิร์ฟ (surf) หรือเรียนการทำภาพพิมพ์โดยใช้ไม้ที่เป็นเศษวัสดุ เป็นต้น รูปแบบนี้เป็นลักษณะของการทำงานศิลปะร่วมกับคนในชุมชนเพื่อสร้างความเข้าใจวิถีของการอยู่ร่วมกับสิ่งแวดล้อม

นอกจากนี้ยังมีกลุ่ม Aunty Pree Art and Craft ที่ทำกิจกรรมสัมมนาเชิงปฏิบัติการเพื่อสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ผ้าจากวัสดุธรรมชาติ โดยการพิมพ์ผ้าจากดอกไม้และใบไม้ที่หาได้ในท้องถิ่น (eco print) ร่วมกับกลุ่มวิสาหกิจชุมชนภูษาเลที่ทำผ้ามัดย้อมจากสีธรรมชาติและทำผ้าบาติกด้วยลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ศิลปินกลุ่มนี้เน้นการทำศิลปะบนผืนผ้า (fabric art) การออกแบบเสื้อผ้าที่แสดงออกถึงวัฒนธรรมการเล่นกระดานโต้คลื่น (surfing) และวิถีของการอาศัยอยู่ร่วมกับธรรมชาติอย่างเข้าใจและเคารพซึ่งกันและกัน โดยคำนึงถึงสภาวะของวัสดุที่นำมาใช้ วิถีชีวิตและช่วงเวลาของผู้คนในบริบทท้องถิ่น รวมถึงระบบนิเวศวิทยาของพื้นที่มากกว่าการสร้างงานศิลปะและออกแบบตามกระแสนิยมที่เน้นการผลิตเร็วเพื่อออกจำหน่ายตามฤดูกาลของท้องตลาด (fast fashion) รูปแบบของศิลปะอาร์ตแอนด์คราฟท์จึงมีความผสมผสานระหว่างงานศิลปะและงานช่างฝีมือที่ต้องอาศัยกระบวนการทดลอง

เป็นระยะหนึ่งจนตกผลึกและได้องค์ความรู้ งานศิลปะแนวนี้จึงกลายเป็นผลผลิตของกลุ่มสิ่งแวดล้อมนิยม (environmentalism) ที่ใช้งานศิลปะเพื่อเป็นเครื่องมือสำหรับการเคลื่อนไหวต่อต้านประเด็นที่สร้างความไม่ชอบธรรมต่อชุมชนและสิ่งแวดล้อม สร้างการขับเคลื่อนสังคมที่เชื่อมโยงกับศิลปะเพื่อต่อสู้กับระบบคิดในการพัฒนาเศรษฐกิจอย่างรวดเร็ว โดยมีการผลักดันให้เกิดพื้นที่ศิลปะและการอยู่ร่วมกับสิ่งแวดล้อมอย่างสมดุล

ศิลปินทั้งสามกลุ่มที่กล่าวมา ได้แก่ ศิลปะกราฟิตี ศิลปะเชิงนามธรรมและกึ่งนามธรรม ศิลปะแบบอาร์ตแอนด์คราฟท์ และศิลปะเพื่อสิ่งแวดล้อม เป็นตัวอย่างของกลุ่มทางความคิดศิลปะที่มีการแตกแขนงออกไปจากกลุ่มจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ ศิลปินเหล่านี้มีการปรับความคิดตามสังคมปัจจุบันที่มีการคำนึงถึงไลฟ์สไตล์ของสังคมนานาชาติและวิถีชีวิตที่สอดคล้องกับธรรมชาติมากขึ้น อย่างไรก็ตามระบบเศรษฐกิจจากการท่องเที่ยวก็ยังเป็นกรอบสังคมหลักที่เชื่อมโยงกับการทำงานของศิลปินทุกกลุ่ม ซึ่งกรอบเศรษฐกิจนี้กลายเป็นพื้นที่ของสังคมร่วมสมัยที่ถูกพัฒนาต่อเนื่องมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 2510

สรุปและอภิปรายผล

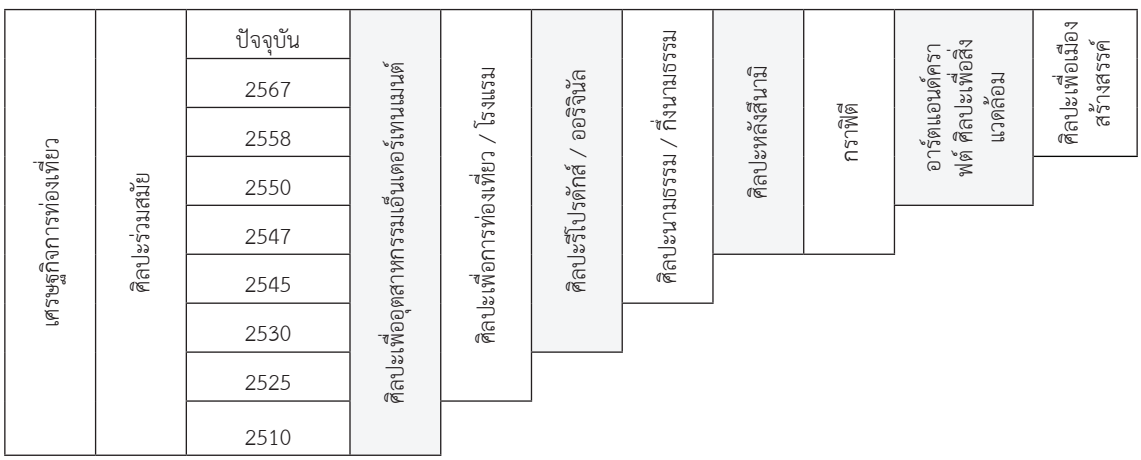
ผู้วิจัยต้องการถกเถียงในเชิงภววิทยา เพื่ออธิบายคุณสมบัติของความร่วมสมัยร่วมกันของผลงานศิลปะในภูเก็ต ศิลปินในภูเก็ตไม่ได้คำนึงถึงปรัชญาของคำว่าศิลปะร่วมสมัย หากแต่มีการสร้างงานศิลปะตามทักษะและแนวคิดทางปรัชญาศิลปะของแต่ละบุคคล ศิลปินจึงมีการทำงานที่แตกต่างกันและต่างต้องการพื้นที่สร้างงานและเผยแพร่งานของตนเอง การปะทะกันระหว่างกลุ่มเกิดขึ้นเป็นระยะ ๆ เมื่อภาครัฐใช้งบประมาณเพื่อจัดสรรพื้นที่ทางศิลปะ เช่น การจัดถนนคนเดิน การจัดหอศิลป์ชั่วคราว หรืองานแสดงศิลปะเฉพาะกิจ ศิลปินหลายท่านมองว่าการใช้งบประมาณที่มาจากภาษีควรเอื้อเฟื้อให้กับศิลปินทุกกลุ่มอย่างเท่าเทียม อย่างไรก็ตามการปะทะของศิลปินเกิดขึ้นชัดเจนมากขึ้นเมื่อภาครัฐได้ริเริ่มจัดงานศิลปะร่วมสมัยที่ใช้งบประมาณสูง คำว่า “ศิลปะร่วมสมัย” ถูกเริ่มพูดถึงและอยู่ในความคิดของศิลปินท้องถิ่นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2548 ตามชื่อสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (สศร.) ที่สนับสนุนงบประมาณในการจัดนิทรรศการศิลปะภายหลังเหตุการณ์สึนามิ และในปี พ.ศ. 2567 หน่วยงานท้องถิ่นได้ริเริ่มประสานงานกับ สศร. เพื่อจัดงานมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติและต้องการรวมกลุ่มการทำงานของศิลปินหลากสาขา ศิลปินต่างกล่าวว่าผลงานของตนนั้นจัดอยู่ในกลุ่มศิลปะร่วมสมัย ถึงแม้ศิลปินบางกลุ่มอาจจะไม่ได้สร้างผลงานที่สอดคล้องกับแนวคิดร่วมสมัยในแบบตะวันตก ผู้วิจัยจึงพยายามหาข้อสรุปอย่างเป็นกลางว่าศิลปะแต่ละกลุ่มนั้นมีคุณสมบัติของความร่วมสมัยอย่างไรบ้าง และมีความเห็นว่าการสร้างงานเพื่อสะท้อนสังคมเศรษฐกิจเป็นกรอบของความร่วมสมัยหลักที่ยึดโยงศิลปินแต่ละกลุ่มเข้าด้วยกัน อย่างไรก็ตามเมื่อภาครัฐนำแนวคิดร่วมสมัยมาใช้เพื่อขับเคลื่อนวงการศิลปะท้องถิ่นกลับพบว่าเกิดการแบ่งแยกและขัดแย้งภายใน ศิลปินต่างคำนึงถึงพื้นที่การแสดงงานและโอกาสในการผลิตงานภายใต้ข้อจำกัดของทุนสนับสนุน และข้อจำกัดด้านพื้นที่เพื่อแสดงผลงานศิลปะ พื้นที่ทางสังคม (social space) ที่มีความเป็นเฮทเทอโรโทเปียจึงมีความชัดเจนมากขึ้นจากแรงต้านทางความคิดของศิลปิน

งานวิจัยนี้ค้นพบเฮทเทอโรโทเปียที่มีลักษณะเฉพาะซึ่งสรุปได้ดังนี้ 1) องค์ประกอบของโลกศิลปะในท้องถิ่นไม่สมบูรณ์ ขาดแคลนหอศิลป์ สื่อที่อธิบายเนื้อหางานศิลปะ หน่วยงานการศึกษาด้านศิลปะขั้นสูง และขาดการสนับสนุนจากภาครัฐอย่างเหมาะสม ศิลปินจึงต้องพึ่งพาพื้นที่เศรษฐกิจเพื่อยังชีพและสร้างต้นทุนเพื่อผลิตผลงาน 2) เฮทเทอโรโทเปียที่เกิดขึ้นนี้จึงไม่ได้เป็นความขัดแย้งและผลลัพธ์ของการปะทะที่ปรากฏในพื้นที่กายภาพ (geographical space) แต่ถูกย้ายไปสู่พื้นที่ทางสังคม (social space) ที่ถูกขับเคลื่อนด้วยระบบเศรษฐกิจ 3) การปะทะระหว่างศิลปินจึงไม่ได้ปรากฏอย่างชัดเจนในพื้นที่ของโลกศิลปะเนื่องจากถูกย้ายไปสู่พื้นที่เศรษฐกิจ การสำรวจการปะทะนี้จึงต้องรวมกรอบแนวคิดทางศิลปะและแนวคิดทางเศรษฐกิจเข้าด้วยกัน การปะทะที่เกิดขึ้นจึงไม่ใช่เพียงการปะทะทางความคิด แต่ยังเป็นการปะทะเพื่อให้ได้มาซึ่งต้นทุนทางเครือข่ายสังคมและทุนทางเศรษฐกิจ เพื่อให้ศิลปินได้แสดงงานและขายงานศิลปะ ศิลปินต้องเข้าถึงระบบอุปถัมภ์ที่มีหน่วยงานภาครัฐ ออแกไนเซอร์ผู้จัดถนนคนเดิน และอิเวนต์การท่องเที่ยวเป็นกลุ่มสำคัญ 4) พื้นที่โลกศิลปะจึงกลายเป็นพื้นที่ว่างเปล่าและหลายครั้งศิลปะไม่ได้ทำงานกับสังคมในรูปแบบร่วมสมัยเพื่อชี้ชวนให้ผู้ชมสำรวจตัวตนและสังคม แต่อาจกลายเป็นสิ่งประดับกิจกรรมทางเศรษฐกิจภายใต้คำว่า “โปรโมตการท่องเที่ยว”

5) บทความวิจัยนี้จึงพยายามวิพากษ์เพื่อชี้ให้เห็นปรากฏการณ์การปะทะที่เสมือนไม่มีความขัดแย้งในโลกศิลปะ แต่ในขณะเดียวกันก็ไม่สามารถสร้างระบบโลกศิลปะและสร้างความร่วมมือระหว่างศิลปินต่างกลุ่ม ต่างช่วงวัยขึ้นมาได้ ซึ่งหากการพัฒนาวงการศิลปะท้องถิ่นในอนาคตยังไม่สามารถหลุดจากกรอบแนวคิดนี้ โลกศิลปะที่สนับสนุนการเกิดของศิลปินรุ่นใหม่และสร้างศิลปะที่ทำงานกับสังคมจะเกิดขึ้นได้ยาก พื้นที่ศิลปะจะเป็นเพียงพื้นที่ขายงานเท่านั้น

เพื่ออธิบายปัจจัยของการเกิดเฮทเทอโรโทเปียนี้ผู้วิจัยจึงแบ่งการตอบคำถามงานวิจัยออกเป็นสามประเด็นตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย ได้แก่ ประเด็นที่หนึ่ง ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาการพัฒนาการของแนวคิดศิลปะร่วมสมัยในภูเก็ตในช่วงทศวรรษ 2510 - 2560 เพื่อให้เกิดความเข้าใจแนวคิดทางศิลปะในพื้นที่ที่มีลำดับชั้นและการซ้อนทับกัน จากการศึกษาประวัติศาสตร์ทำให้เห็นว่าโลกทัศน์ของศิลปินแต่ละกลุ่มมีประสบการณ์ผ่านสังคมในรูปแบบแตกต่างกัน สังคมภูเก็ตมีการพัฒนาอย่างรวดเร็ว ในขณะที่วงการศิลปะภูเก็ตมีอายุเพียง 60 ปี ช่างเขียนโปสเตอร์หลายท่านยังมีชีวิตและยังทำงานศิลปะอย่างต่อเนื่อง ศิลปินรุ่นกลางและรุ่นใหม่ผ่านการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ต่างกันทำให้เกิดชุดความคิดทางสังคมที่ซ้อนทับกันและส่งผลต่ออุดมการณ์ทางศิลปะที่หลากหลาย

ตารางที่ 1 แสดงการซ้อนทับกันของช่วงเวลาที่เกิดศิลปะกลุ่มต่าง ๆ ภายใต้ระบบเศรษฐกิจการท่องเที่ยว



ที่มา : จักรพันธ์ เชาว์ปรีชา และ ณิชา โตวรรณเกษม, (2567).

ระบบการผลิตงานศิลปะในจังหวัดภูเก็ตมีความสอดคล้องกับการพัฒนาทางเศรษฐกิจมาโดยตลอดตั้งแต่ยุคอุตสาหกรรมบันเทิงจนมาถึงยุคที่มีความหลากหลายของศิลปะในปัจจุบัน ซึ่งหากวิเคราะห์ว่าศิลปะของภูเก็ตมีความผูกพันกับความเป็นปัจจุบันของระบบเศรษฐกิจ อาจกล่าวได้ว่าศิลปะของภูเก็ตตั้งแต่ยุคศิลปะเพื่ออุตสาหกรรมบันเทิงก็จัดเป็นศิลปะร่วมสมัย เฮทเทอโรโทเปียของสังคมศิลปะในภูเก็ตจึงไม่ใช่พื้นที่ที่เกิดขึ้นใหม่แต่เป็นพื้นที่ดั้งเดิม ศิลปินแต่ละกลุ่มมีอุดมการณ์ที่แตกต่างกันและแสดงออกถึงอนาคตที่ตนเองคาดหวังผ่านการทำงานศิลปะ อาทิเช่น ศิลปินที่วาดรูปธรรมชาติจินตนาการถึงอนาคตของเกาะที่มีธรรมชาติอุดมสมบูรณ์ ศิลปินที่สื่อสารผ่านภาพเชิงสัญญะก็มองเห็นถึงอนาคตที่มีการวิพากษ์และแก้ปัญหาทางสังคมที่เกิดในปัจจุบัน ศิลปินกราฟิตีเล็งเห็นอนาคตที่สังคมยอมรับวัฒนธรรมนานาชาติ และศิลปินที่ทำงานด้านสิ่งแวดล้อมก็มองหาการอยู่ร่วมกันระหว่างชุมชนกับธรรมชาติ

ภายหลังกลางทศวรรษที่ 2540 รูปแบบศิลปะมีการแตกแขนงออกไปมากเนื่องจากการพัฒนาสื่อ เทคโนโลยี และสังคม แต่รูปแบบศิลปะที่เกิดขึ้นยังคงเชื่อมโยงกับการเปลี่ยนแปลงของเศรษฐกิจ เศรษฐกิจการท่องเที่ยวของภูเก็ตไม่ได้มีลักษณะรวมศูนย์แต่มีการกระจายไปสู่กลุ่มคนต่าง ๆ ในระดับจุลภาคเนื่องจากระบบมีอิสระของการแลกเปลี่ยนสินค้า และมีการเคลื่อนย้ายของนักท่องเที่ยวที่มีลักษณะเป็นปัจเจกบุคคล นักท่องเที่ยวจึงเป็นผู้กระทำการ (actant) ที่สนับสนุนให้เกิดความหลากหลายของรูปแบบศิลปะผ่านการสนับสนุนผลงานทั้งโดยทางตรงและทางอ้อม ด้วยเหตุผลทางเศรษฐกิจภูเก็ตจึงยังเป็นศูนย์รวมของศิลปินที่มีความหวังจะได้พบกับภัณฑารักษ์ หรือนักค้าผลงานศิลปะต่างชาติ

ที่เข้ามาท่องเที่ยวหรือพำนักอาศัยชั่วคราวและส่งผลให้พื้นที่ศิลปะกลายเป็นพื้นที่แข่งขันทางการค้า

ประเด็นที่สอง ปัจจัยของการเกิดการปะทะระหว่างกลุ่มแนวคิดทางศิลปะไม่เพียงเกิดจากความแตกต่างทางปรัชญาในการสร้างงานศิลปะแต่เกิดจากปัจจัยร่วมที่มาจากระบบเศรษฐกิจ การพึ่งพาระบบเศรษฐกิจในการขับเคลื่อนวงการศิลปะนั้น ส่งผลให้เกิดพื้นที่ทางสังคมศิลปะที่มีการแข่งขันสูง ศิลปินต้องพยายามหารายได้เพื่อเปิดสตูดิโอของตนเองในย่านการท่องเที่ยว สตูดิโอเหล่านี้เริ่มปิดตัวลงในช่วงทศวรรษที่ 2560 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ค่าเช่าอาคารเพิ่มขึ้นสูงจนถึงสิบเท่าจากในยุคปี 2540 นอกจากนี้การขาดแคลนหอศิลป์ทำให้ศิลปินต้องแสดงงานตามห้างสรรพสินค้าหรือถนนคนเดินซึ่งมีพื้นที่จำกัด ต้องมีค่าใช้จ่ายและแรงงานในการจัดสรรพื้นที่ และต้องมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับผู้มีอำนาจในการจัดสรรพื้นที่ดังกล่าวเพื่อได้รับอนุญาตในการจัดนิทรรศการ ศิลปินบางกลุ่มเลือกที่จะขอทุนจากภาครัฐเพื่อจัดนิทรรศการโดยอ้างถึงการส่งเสริมวัฒนธรรมและเชิญชวนศิลปินเฉพาะที่รู้จักกันมาแสดงงานในพื้นที่ที่ตนเองจัดสรร สิ่งนี้ทำให้เกิดระบบผูกขาด (monopoly) และเกิดโครงสร้างเชิงอำนาจ (power structure) ในวงการศิลปะภูเก็ต

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าศิลปินไม่เพียงต่อสู้กับอุดมการณ์ทางศิลปะที่ต่างกัน แต่ยังมีการต่อสู้กับแรงผลักดันภายในที่ต้องการสร้างสมดุลระหว่างความต้องการทางเศรษฐกิจกับความต้องการทางสุนทรียะ ศิลปินส่วนใหญ่ไม่ได้เริ่มต้นทำงานศิลปะเพราะต้องการเงิน แต่ต้องการคุณค่าในตนเองและคุณค่าของงานศิลปะ ในทางกลับกันระบบเศรษฐกิจกลายเป็นโครงสร้างหลักของระบบศิลปะที่ศิลปินต้องยอมรับและปรับตนเองให้เข้าสู่การขายงานศิลปะ วิธีการหาทุน และการสร้างโปรไฟล์ของตนเอง สิ่งนี้สร้างความขัดแย้งภายในตัวตนของศิลปินเองโดยที่มองไม่เห็นและรับรู้ได้ยาก ทำให้ศิลปินมีความรู้สึกต้องการต่อสู้กับบางสิ่งเพื่อความถูกต้องโดยที่ไม่เข้าใจว่าสิ่งนั้นคืออะไร เฮทเทอโรโทเปียจึงเกิดจากแรงผลักดันและความรู้สึกอันรุนแรงที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของศิลปินด้วย

จากที่กล่าวมาจึงนำไปสู่การอธิบายคำถามในประเด็นที่สาม ปัจจัยของการเกิดพื้นที่ทับซ้อนในพื้นที่ทางสังคมของวงการศิลปะร่วมสมัยประกอบด้วยอะไรบ้าง เมื่อสังคมศิลปะเกิดการเชื่อมโยงเป็นพื้นที่จินตภาพขนาดใหญ่ กรอบเวลา (timeframe) ก็ถูกเปลี่ยนมาเป็นกรอบของพื้นที่ทางสังคมที่เชื่อมโยงข้ามพื้นที่กายภาพ ศิลปินเกิดและเรียนรู้งานศิลปะในช่วงเวลาที่แตกต่างกันทำให้มีกระบวนการคิดและสร้างงานขึ้นกับช่วงเวลาของสังคมเมืองที่ตนเองได้มีประสบการณ์ในการใช้ชีวิต กรอบนี้เป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้พื้นที่เฮทเทอโรโทเปียมีความเป็นพลวัตและจับต้องได้ยาก เพราะเป็นกรอบทางจินตภาพ นอกจากนี้เมื่อพื้นที่ศิลปะถูกผนวกเข้ากับพื้นที่ทางเศรษฐกิจ ปัจจัยที่ทำให้เกิดแรงต้านภายในพื้นที่ศิลปะจึงเป็นปัจจัยร่วมทางเศรษฐกิจ ผลงานศิลปะจึงต้องมีคุณสมบัติที่สามารถสร้างมูลค่าและคุณค่าร่วมกับอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว ศิลปินจึงต้องใช้ต้นทุนทางสังคมที่เชื่อมกับอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวเป็นต้นทุนร่วมในการสร้างงานศิลปะ เช่น โอกาสในการได้รับจัดสรรพื้นที่แสดงงานบนถนนคนเดิน การได้รับทุนจากภาครัฐเพื่อจัดทำชิ้นงานประกอบการแสดงตามเทศกาลของเมือง และการสร้างเครือข่ายกับเจ้าของโรงแรม เป็นต้น และเมื่อระบบเศรษฐกิจกลายเป็นระบบหลักศิลปินจึงกลายเป็นกลุ่มแรงงานในการผลิตโดยอัตโนมัติซึ่งส่งผลต่อการรับรู้โครงสร้างทางสังคมของระบบการผลิตสินค้า เช่น ชนชั้นทางสังคม (social class) อัตลักษณ์ทางสังคม (social identity) และเพศสภาพ (gender) ปัจจัยเหล่านี้สร้างแรงต้านระหว่างกลุ่มได้มากกว่าความขัดแย้งที่เกิดจากแนวคิดทางศิลปะ

งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาปัจจัยของการเกิดการปะทะกันในพื้นที่ศิลปะร่วมสมัย บทความชิ้นนี้จึงยังไม่รวมถึงการศึกษากลไกการแลกเปลี่ยนระหว่างกลุ่มศิลปินที่เกิดขึ้นภายใต้การปะทะ และส่งผลให้เกิดการเคลื่อนไหวในวงการศิลปะ ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่ากลไกการแลกเปลี่ยนดังกล่าวควรได้รับการศึกษาในงานวิจัยต่อไป รวมถึงการศึกษาเพื่อพัฒนาหรือแก้ปัญหาของเฮทเทอโรโทเปียต้องพิจารณาโครงสร้างของระบบการผลิตในอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวควบคู่ไปกับการศึกษาสุนทรียะร่วมของคนในสังคม (social aesthetics) เพื่อที่จะสามารถหาทางออกในการจัดสรรพื้นที่ให้กับกลุ่มที่มีความคิดทางศิลปะที่หลากหลาย และสนับสนุนให้ทุกกลุ่มเข้าถึงพื้นที่การแสดงออกทางความคิดอย่างเท่าเทียมกัน

เอกสารอ้างอิง

ทักษิณา พิพิธกุล, สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง และ ญาณวิทย์ กุญแจทอง. (2561). การสร้างสรรค์จิตรกรรมสื่อประสมของศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ระหว่างปี พ.ศ. 2520 - 2559. *Veridian E Journal สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์และศิลปะ,* 11(3), น. 3580 - 3594. https://he02.tci - thaijo.org/index.php/Veridian - E - Journal/article/view/176498

วรรณกวี โพธะ. (2557). รอยพระพุทธบาทในศิลปะร่วมสมัยไทย : กรณีศึกษา พิชัย นิรันต์ และ พัดยศ พุทธเจริญ. *Veridian E Journal สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ,* 7(3), น. 1340 - 1352. https://he02.tci - thaijo.org/index.php/Veridian - E - Journal/article/view/17711

วรเทพ อรรคบุตร. (2561). *และแล้วความรู้สึก 'ร่วมสมัย' ก็ปรากฏ: ศิลปะร่วมสมัย 101*. คอมม่อน (Commonbooks).

ศิลา. (2549). เปิดกุญแจแห่งศิลป์ มุ่งสู่ถนนสายศิลปะ. *Phuket Bulletin*, 5(9), น. 24 - 28.

ศุภการ สิริไพศาล. (2560). *พัฒนาการของกลุ่มทุนและเครือข่ายธุรกิจท้องถิ่นในภาคใต้จากอดีตจนถึงปัจจุบัน*. โครงการวิจัยชุด ความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมของไทยในปริทรรศน์ประวัติศาสตร์ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว). ศักดิ์โสภาการพิมพ์. น. 135

สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2565). แนวคิดและความเคลื่อนไหวของนิทรรศการศิลปะกับสังคมที่จัดโดยสถาบันปรีดี พนมยงค์ พ.ศ. 2538 - 2560. *วารสารอักษรศาสตร์และไทยศึกษา,* 44(1), น. 79 - 95.

สุธิดา มาอ่อน. (2566). ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการใช้ภาษาข้อความกับแนวคิดในงานศิลปะร่วมสมัย. *วารสารวิชาการศิลปะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร,* 14(2), น. 221 - 244.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2545). *จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่ : ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย*. หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย. (2548a). *นิทรรศการศิลปะ "ดอกไม้บานที่อันดามัน" 1 - 30 สิงหาคม 2548 [สูจิบัตร].* สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย. (2548b). *นิทรรศการจิตรกรรม "สถาปัตยกรรมชิโน - โปรตุกีส" วันที่ 5 กันยายน - 5 ตุลาคม 2548 [สูจิบัตร].* สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

หลักสูตรอนุปริญญา สาขาศิลปะประยุกต์. (2539). วิทยาลัยชุมชนภูเก็ต มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

องค์การบริหารส่วนจังหวัดภูเก็ต. (2566). *ภูเก็ตเมืองศิลปะแห่งการสร้างสรรค์ [สูจิบัตร].* องค์การบริหารส่วนจังหวัดภูเก็ต.

Phuket Art Club. (2561). *ครบรอบ 1 ปีกลุ่มภูเก็ตอาร์ตคลับ ศิลปกรรมร่วมสมัยครั้งที่ 4 [สูจิบัตร].* Phuket Art Club.

Limelight. (2560). *2017 Art Charity วิถีอันดามัน สีสันเมืองเก่า [สูจิบัตร].* Limelight.

Phuket Gastronomy. (ม.ป.ป.). *Welcome to Phuket City of Gastronomy*. Phuket Gastronomy. https://phuketgastronomy.com/frontpage

Foucault, M. (1994). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Vintage Books.

Foucault, M. (2020). *Aesthetics, Methods, and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954 - 84: Volume Two.* Penguin Books.

Foucault, M. & Miskowiec, J. (1986). Of Other Spaces. *Diacritics,* 16(1), 22 - 27.

Wilson, S. & Lack, J. (2016). *Tate Guide to Modern Art Terms.* Tate Publishing.