Research Articles

Received : 06 October 2022
Revised : 29 October 2023
Accepted : 16 December 2023

ความสำนึกร่วมในพัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทย : หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ.2475-2550[1]

Common Awareness in The Development of Thai Visual Arts and Criticism : Important Milestones During 1932-2007.

สุริยะ ฉายะเจริญ
Suriya Chayacharoen
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
Faculty of Fine and Applied Arts, Bangkokthonburi University
E-mail : jumpsuri@gmail.com

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ในการวิเคราะห์พัฒนาการของทัศนศิลป์และการวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ของไทยเพื่อให้เห็นถึงสำนึกร่วมภายใต้หมุดหมายสำคัญช่วง พ.ศ. 2475 ถึง พ.ศ. 2550 ที่มีบทบาทการสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทยในแต่ละช่วงเวลา

ผลการวิจัย พบว่า พัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทยในช่วง พ.ศ.2475-2550 มีปัจจัยร่วมที่เกิดจากความสำนึกร่วมของสังคมที่แตกต่างกันไปตามช่วงเวลาและสถานการณ์ของสังคม วัฒนธรรม การเมือง และเศรษฐกิจของไทย

ซึ่งสรุปตามผลการวิจัยได้ว่า หมุดหมายที่หนึ่ง ช่วง พ.ศ.2475-2499 งานทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทยสัมพันธ์กับสำนึกร่วมเรื่องความเป็นสมัยใหม่ สำนึกร่วมเรื่องความเป็นประชาธิปไตย และสำนึกร่วมเรื่องการผสมผสานอิทธิพลตะวันตกกับศิลปะไทยประเพณี-ชีวิตไทยในอดีต หมุดหมายที่สอง ช่วง พ.ศ.2500-2429 งานทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทยสัมพันธ์กับสำนึกร่วมเรื่องความเป็นไทย สำนึกร่วมความเป็นสมัยใหม่ เสรีนิยม ปัจเจกนิยม สำนึกร่วมแนวทางศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน และสำนึกร่วมในสิทธิ เสรีภาพ และประชาธิปไตย หมุดหมายที่สาม ช่วง พ.ศ.2530-2450 สำนึกร่วมความเป็นไทยและความเป็นท้องถิ่นในกระแสโลกาภิวัตน์ สำนึกร่วมมิติ

[1] ทุนจากคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.) ภายใต้โครงการวิจัยเรื่อง “ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ.2475-2550”

ทางพระพุทธศาสนาในงานทัศนศิลป์สำนึกร่วมการสร้างทัศนศิลป์ที่สะท้อนและวิพากษ์วิจารณ์สังคม และสำนึกร่วมความเป็นนานาชาติ

คำสำคัญ : ความสำนึกร่วม, ทัศนศิลป์ไทย, การวิจารณ์ไทย, หมุดหมาย

Abstract

The purpose of this research was to analyze the development of visual arts and the criticism of visual arts in Thailand in order to reveal common awareness under the important milestones from 1932 to 2007 that played a role in the creation of visual works. Thai art and criticism in each period.

The results of the research revealed that the development of visual arts and Thai criticism during the period 1932-2007 There are common factors arising from common awareness of society that vary according to the time and situation of Thai society, culture, politics and economy.

It can be concluded from the research that the first milestones between 1932-1956 Visual arts and Thai criticism are related to common awareness of modernity, common awareness of democracy and common awareness of combining western influences with traditional Thai art-Thai life in the past. Second milestones from 1957-1886 Thai visual arts and criticism are related to common awareness of Thainess, common awareness of modernity, liberal individualism, common awareness of art for life, art for people and common awareness of rights, liberties and democracy. Third milestones 1987-1907 common awareness Thai and locality in globalization, common awareness Buddhist dimension in visual arts common awareness creating visual arts that reflect and critique society and a sense of being international.

Keyword : common awareness, Thai visual arts, Thai criticism, milestones

1. บทนำ

การวิจัยความสำนึกร่วมในพัฒนาการทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทย: หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ.2475-2550 มีเป้าหมายสำคัญในการวิเคราะห์ความเปลี่ยนแปลงของงานทัศนศิลป์และการวิจารณ์ทัศนศิลป์ของไทยในรูปของพัฒนาการ (evolution) ซึ่งไม่ใช่การเขียนขึ้นเพื่อผลิตซ้ำ

งานวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะหรือประวัติการวิจารณ์ในกระแสของเวลา (timeline) โดยทำการศึกษาว่าศิลปะกับการวิจารณ์มีพัฒนาการที่เชื่อมโยงกันและสัมพันธ์กับสำนึกในสังคม เพื่อให้เกิดเข้าใจสังคมไทยโดยผ่านงานทัศนศิลป์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้ ยังแสวงหาปรากฏการณ์ที่เป็น “หมุดหมาย” (milestones) ที่สำคัญในแต่ละช่วงเวลาที่มีผลต่อความเปลี่ยนแปลงในด้านของสังคม การเมือง และศิลปะ โดยเฉพาะการดำเนินการทางนโยบายวัฒนธรรมในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 ถึงช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 ถึงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 และช่วงวิกฤตเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” พ.ศ.2539 - 2540 เป็นต้น โดยการวิเคราะห์ได้ยึดความสัมพันธ์กับหมุดหมายที่เอื้อให้เกิดการศึกษาในทางลึก และช่วยให้มองเห็นเอกภาพของความเปลี่ยนแปลงที่ชี้ให้เห็นว่างานทัศนศิลป์มิอาจดำรงอยู่อย่างเป็นเอกเทศ (autonomy) โดยไม่ขึ้นกับปัจจัยภายนอกหรือเชื่อมโยงกับสังคม โดยสุดท้ายแล้ว การวิจัยนี้ได้นำไปสู่การสกัดบทเรียนจากอดีตที่ทำให้เห็นถึง “ความสำนึกร่วม” อันเป็นสาระสำคัญของการวิจัยนี้

2. วัตถุประสงค์

การวิจัยนี้นำเสนอผลการวิเคราะห์พัฒนาการของทัศนศิลป์และการวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ของไทยเพื่อสกัดให้เห็นถึงสำนึกร่วมในสังคมไทยภายใต้หมุดหมายสำคัญช่วง พ.ศ. 2475 ถึง พ.ศ. 2550 อันเป็นองค์ความรู้ที่กระตุ้นให้เห็นถึงความสำนึกร่วมของสังคมที่มีบทบาทกับงานทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทยในแต่ละช่วงเวลา ซึ่งแสดงถึงรากฐานทางปัญญาและวัฒนธรรมของชาติที่ส่งผลต่อการพัฒนาสังคมไทยมาโดยตลอด

3. ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยนี้กำหนดหมุดหมาย (milestones) ที่สำคัญในแต่ละช่วงเวลาที่มีผลต่อความเปลี่ยนแปลงในด้านของสังคม การเมือง และศิลปะ โดยเฉพาะการดำเนินการทางนโยบายวัฒนธรรมในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 ถึงช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 ถึงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 และช่วงวิกฤตเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” พ.ศ.2539 - 2540 เป็นต้น โดยการวิเคราะห์ยึดความสัมพันธ์ระหว่างผลงานทัศนศิลป์และการวิจารณ์กับหมุดหมายที่กำหนด

4. วิธีดำเนินการวิจัย

วิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่สำรวจ ศึกษา และวิเคราะห์เอกสารชั้นต้น ผลงานทัศนศิลป์ต้นแบบ ศึกษาเอกสารสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้อง สัมภาษณ์ผู้รู้ ศิลปิน นักวิจารณ์ และนักวิชาการ แล้วนำไปสู่

การเรียบเรียงและวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของงานทัศนศิลป์ไทยและการวิจารณ์ที่เชื่อมโยงกับแต่ละหมุดหมายอย่างมีนัยสำคัญ และสกัดออกมาเป็นประเด็นความสำนึกร่วมในพัฒนาการของงานทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทย

5. ประโยชน์ของการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นองค์ความรู้ที่กระตุ้นให้เห็นถึงความสำนึกร่วมของสังคมที่มีบทบาทกับงานทัศนศิลป์และการวิจารณ์ของไทยในแต่ละช่วงเวลา ซึ่งแสดงถึงรากฐานทางปัญญาและวัฒนธรรมของชาติที่ส่งผลต่อการพัฒนาสังคมไทยอย่างต่อเนื่อง

6. การวิเคราะห์/ผลการวิจัย

หมุดหมายที่ 1 ระหว่าง พ.ศ.2475-2499

หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองมาเป็นระบอบประชาธิปไตยในปี พ.ศ. 2475 รัฐบาลจากคณะราษฎรใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือสื่อสารอุดมการณ์และนโยบายของรัฐสมัยใหม่ โดยมีรูปแบบที่ต่างจากศิลปะแบบประเพณีที่นิยมสร้างกันมาแต่เดิมด้วยการส่งเสริมรูปแบบงานศิลปะในรูปแบบใหม่ที่มีเนื้อหาส่งเสริมและสนับสนุนนโยบายของรัฐเป็นสำคัญ ซึ่งความเป็นสมัยใหม่ในช่วงเวลานั้นคือการปรับเปลี่ยนความเป็นไทยเชิงจารีตกับการส่งเสริมระบอบการปกครองใหม่ที่เรียกว่าประชาธิปไตยอันมีรัฐธรรมนูญเป็นกฎหมายสูงสุดสำหรับประเทศ

ระหว่างปี พ.ศ. 2476-2783 รัฐบาลจัดงานฉลองรัฐธรรมนูญเพื่อเผยแพร่ประชาสัมพันธ์หรือโฆษณาชวนเชื่อให้ประชาชนรู้สึกและเข้าใจความหมายของระบอบรัฐธรรมนูญและหลัก 6 ประการของคณะราษฎร (เอกราช ความสงบ เศรษฐกิจ ความเสมอภาค เสรีภาพ และการศึกษา) การประกวดประณีตศิลปกรรมที่ถือว่าเป็นเวทีประลองฝีมือด้านทัศนศิลป์อย่างเป็นทางการของชาติครั้งแรกหลัง พ.ศ.2475 มุ่งเน้นนำเสนองานศิลปะเป็นเครื่องมือโฆษณาประชาสัมพันธ์ทางการเมืองให้กับรัฐ เช่น ประติมากรรมชื่อ ทหารขว้างลูกระเบิดหรือนักรบ (2480) ของพิมาน มูลประมุข (พ.ศ.2455-2535) และประติมากรรมชื่อหลักเศรษฐกิจ (2480) ของสิทธิเดช แสงหิรัญ (พ.ศ.2459-2500) เป็นต้น ซึ่งในปีเดียวกันนั้น จอมพล ป.พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี ริเริ่มสร้างอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย จากงานออกแบบของหม่อมหลวงปุ่ม มาลากุล (พ.ศ.2453-2516) ขณะที่ประติมากรรมนูนสูงบริเวณฐานของปีกทั้งสี่อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย (ภาพที่ 1) ที่ออกแบบและควบคุมการสร้างโดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (พ.ศ.2435-2505) และมีลูกศิษย์จากโรงเรียนประณีตศิลปกรรม กรมศิลปากร เป็นผู้ปั้น ถือได้ว่าเป็นงานศิลปกรรมที่แสดงภาพแทนของความเป็นประชาธิปไตยอย่างเด่นชัดในสายตาของประชาชนไทยชิ้นแรก (แจนนิส วงศ์สุรวัฒน์, 2530)

รูปที่ 1 ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี, ประติมากรรมนูนสูงที่ฐานปีกทั้งสี่ของอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย
ที่มา : วิโชค มุกดามณี และสุธี คุณาวิชยานนท์ (2540)

ต่อมา หลังการสถาปนามหาวิทยาลัยศิลปากรในปี พ.ศ.2486 แล้ว ในปี พ.ศ.2492 มีการแสดงจากการประกวดงานศิลปกรรมแห่งชาติ (National Exhibition of Art) โดยการผลักดันของรัฐบาล กรมศิลปากร และศาสตราจารย์ศิลป์ เพื่อยกระดับศิลปะของประเทศไทยให้มีมาตรฐานเท่าเทียมศิลปะในระดับนานาชาติ โดยเป็นที่สังเกตว่า ผลงานจากประกวดงานศิลปกรรมแห่งชาติจะหลีกเลี่ยงเนื้อหาทางการเมืองอย่างชัดเจน (สิทธิธรรม โลหิตะสุข, 2558) ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า ศาสตราจารย์ศิลป์มีความต้องการให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นเวทีแสดงงานทัศนศิลป์ที่เน้นคุณภาพของผลงานในรูปแบบเฉพาะตัวของศิลปินมากกว่าเป็นงานศิลปะที่มีเนื้อหาเชื่อมโยงกับนโยบายรัฐโดยตรง ผลงานที่เด่น เช่น ประติมากรรมชื่อเสียงขลุ่ยทิพย์ (2492) ดินแดนแห่งความยิ้มแย้ม (2493) และ แม่กับลูก (2494) ของเขียน ยิ้มศิริ ส่วนจิตรกรรมที่ได้รับรางวัลในการประกวดศิลปกรรมแห่งชาตินั้น เห็นได้ชัดว่า ศิลปินไทยได้รับอิทธิพลศิลปะลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) ลัทธิโพสต์-อิมเพรสชั่นนิสม์ (Post-Impressionism) และคิวบิสม์ (Cubism) มาปรับใช้ให้เหมาะสมกับการแสดงออกทางศิลปะส่วนบุคคล (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548) อาทิ งานจิตรกรรมชื่อ วิถีแห่งฝัน (2492) ของมีเซียม ยิมอินซอย (พ.ศ.2449-2531) ภูเขาทอง (2494) ของทวี นันทขว้าง (พ.ศ.2468-2534) และ จันทบุรี (2497) ของประยูร อุลุชาฎะ (พ.ศ.2471-2543) นางแบบ (องค์ประกอบศิลป์) (2499) และ น้ำเงินเขียว (2499) ของเฟื้อ หริพิทักษ์ (พ.ศ. 2453 - 2536) เป็นต้น

ครึ่งหลังของทศวรรษ 2490 ศาสตราจารย์ศิลป์ได้รับมอบหมายให้ออกแบบ พระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์ ตามนโยบายของรัฐที่จัดสร้างพุทธานุสรณียสถาน ซึ่งท่านได้เสนอว่า การออกแบบเน้นพระพุทธรูปแบบอุดมคติ (Idealistic) ที่สามารถแสดงให้มหาชนได้รู้สึกและสัมผัสถึงพระธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธองค์ได้ (โครงการศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี สรรเสริญ, 2552) โดยเจตนา นาควัชระ (2546) วิจารณ์ว่า แม้ประติมากรรมชิ้นนี้จะถูกสร้างด้วยวัสดุที่แข็งแกร่งดูประหนึ่งว่าจะทานความเคลื่อนไหวใด ๆ แต่ก็สร้างให้เกิดความรู้สึกที่กำลังเคลื่อนไหวได้

หมุดหมายที่ 2 ระหว่าง พ.ศ.2500-2529

หลัง พ.ศ.2500 เกิดแนวคิดรื้อฟื้นความเป็นไทยและประเพณีนิยมขึ้นในสังคม สอดรับกับที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี สนใจงานศิลปกรรมโบราณของประเทศไทยด้วยการมุ่งให้ลูกศิษย์ประยุกต์ใช้ศิลปกรรมไทยกับศิลปะตะวันตกให้เกิดเป็นเอกลักษณ์ของตัวเองเพื่อให้พ้นอิทธิพลที่เกิดจากการเลียนแบบและคงกลิ่นอายความเป็นไทย ผลงานที่โดดเด่น เช่น งานจิตรกรรม หมู่บ้านชาวประมง ของดำรง วงศ์อุปราช (พ.ศ. 2479 – 2545) และประติมากรรม หญิงสาวกำลังหวีผม ของเขียน ยิ้มศิริ (พ.ศ. 2465 – 2514) เป็นต้น (ศิลป์ พีระศรี, 2546) ต่อมา ในปี พ.ศ.2517 ธนาคารกรุงเทพเป็นผู้สนับสนุนเงินทุนรางวัลการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงเน้นงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณีและร่วมสมัยขึ้นเป็นครั้งแรก ในปี พ.ศ.2519 คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรได้ก่อตั้งภาควิชาศิลปะไทยภายใต้การผลักดันของชลูด นิ่มเสมอ (พ.ศ.2472-2558) โดยบัณฑิตรุ่นแรก เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ สร้างผลงานจิตรกรรมชื่อ มุมหนึ่งของชีวิตไทย และรุ่นที่สอง ปัญญา วิจินธนสาร สร้างผลงานจิตรกรรมชื่อ วิกฤตการณ์ปัจจุบัน ได้รับรางวัลที่หนึ่ง เหรียญทอง จากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ต่อมาทั้งคู่ได้ริเริ่มโครงการสร้าง จิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ในช่วง พ.ศ. 2527 อันเป็นงานทัศนศิลป์ที่พัฒนาจิตรกรรมฝาผนังไทยสมัยใหม่ที่โดดเด่น

ขณะเดียวกัน เกิดกระแสความนิยมทัศนศิลป์ในแนวนามธรรม (Abstract Art) ที่เป็นตัวแทนของความทันสมัย ซึ่งมีอิสระทั้งด้านรูปแบบและความหมายสอดรับกับแนวคิดศิลปะบริสุทธิ์ที่ไม่มีเนื้อหาและแนวคิดที่ต่อต้านความเป็นไทยและไม่แสดงถึงข้อวิพากษ์วิจารณ์ทางสังคม ทำได้รับการยอมรับในด้านของการประกวดศิลปกรรมและเชิงพาณิชย์ในช่วงเวลานั้น (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2561) เช่น ผลงานจิตรกรรมของ อารี สุทธิพันธุ์ (เกิดเมื่อ พ.ศ. 2473) ผลงานจิตรกรรมชื่อ 18-30 ก.ค. 2458 (2508) ของดำรง วงศ์อุปราช ไม่มีชื่อ (2510) ของปรีชา อรชุนกะ และ ความสัมพันธ์ (2515) ของอิทธิ คงคากุล เป็นต้น แต่กรณีงานจิตรกรรมนามธรรมของจ่าง แซ่ตั้ง (พ.ศ. 2477-2533) กลับแตกต่างด้วยการที่จ่างได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาปรัชญาตะวันออกและรากเหง้าทางศิลปวัฒนธรรมจีนของตัวเอง แล้วสร้างเป็นงานจิตรกรรมขึ้น จึงกล่าวได้ว่า จ่างเป็นศิลปินไทยคนเดียวที่เขียนภาพแนวนามธรรมโดยไม่ใช้ลัทธิทางศิลปะสมัยใหม่ตะวันตกเป็นปัจจัย

ด้านการวิจารณ์ทัศนศิลป์ เห็นได้ว่า ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี มีบทบาทสำคัญในการวิจารณ์ศิลปะในวาระต่าง ๆ โดยมุ่งเน้นว่า ศิลปินไทยควรสร้างสรรค์ศิลปะที่บริสุทธิ์ที่ควรมีหน้าที่ในการจูงจิตใจของมนุษย์ให้งอกงามให้เกิดพุทธิปัญญาอันสูงส่ง งานศิลปะที่ดีต้องมีสุนทรียภาพที่ให้คุณค่าทางความงามและอารมณ์สะเทือนใจ ความงามในทางศิลปะมีความหมายเท่ากับความดี และเห็นว่าอิทธิพลของศิลปะแบบตะวันตกอาจนำไปสู่การลอกเลียนได้ ศิลปินไทยต้องประยุกต์ความรู้ตะวันตกเข้ากับศิลปะไทยจะทำให้เกิดงานศิลปะที่มีเอกลักษณ์ของตนเองได้ (ศิลป์ พีระศรี, 2546)

อีกด้านหนึ่งกระแสสำนึกเรื่อง “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน” ของจิตร ภูมิศักดิ์ (พ.ศ. 2473-2509) ที่พิมพ์ครั้งแรกในปี พ.ศ.2500 และกลับมาพิมพ์ใหม่อีกครั้งในปี พ.ศ.2515 กลายเป็นหนังสือสำคัญของขบวนการศิลปะเพื่อชีวิตนับตั้งแต่หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 (อำนาจ เย็นสบาย, 2553ก) จิตรชี้ว่า แนวคิดศิลปะบริสุทธิ์ทำให้เกิดช่องว่างระหว่างศิลปินกับประชาชน ศิลปะต้องสัมพันธ์และรับใช้ชีวิตของประชาชนในการต่อสู้กับความเลวร้ายของชีวิตและสร้างสรรค์ชีวิตใหม่ให้ดีงามกว่าอดีต ศิลปะเพื่อประชาชนส่งผลให้ประชาชนเกิดสำนึกถึงความเป็นจริงของชีวิตและสังคมจากการสะท้อนชีวิตจริงและคุณค่าของประชาชนออกมาอย่างซื่อสัตย์ ศิลปะจึงเป็นหอกอันแหลมคมที่แทงศัตรูของประชาชนและโคมไฟที่ส่องสว่างนำทางให้ประชาชนไปสู่สภาพชีวิตที่ดีกว่าเดิม (ทีปกร, 2540) ซึ่งหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 ประเทือง เอมเจริญ (พ.ศ. 2478-2565) สร้างงานจิตรกรรมชื่อ ธรรมะ อธรรม (2516) (ภาพที่ 2) เป็นผลงานที่โดดเด่นมากในการสะท้อนการต่อสู้ทางการเมืองของนิสิตนักศึกษาประชาชนโดยนำสัญลักษณ์ต่าง ๆ มาจัดองค์ประกอบให้เหมือนฉากละคร อภินันท์ โปษยานนท์ วิจารณ์ว่า ผลงานชิ้นนี้เป็นงานทัศนศิลป์สมัยใหม่ที่มีพลังที่สุดในการประกาศต่อต้านความรุนแรง (Apinan Poshyananda, 1992) ขณะที่ จ่าง แซ่ตั้ง สร้างงานจิตรกรรมชื่อ ตัดมือกวี ควักตาจิตรก (ภาพที่ 3) แสดงภาพเหมือนตัวเองเต็มตัวในท่านั่ง ไม่มีลูกตา และมือสองข้างขาดหายไป แสดงออกด้วยฝีแปรงที่หยาบ ๆ สื่อถึงอารมณ์ที่เต็มไปด้วยความพลุ่งพล่านรุนแรง (Apinan Poshyananda, 1992) อันเกิดจากความสะเทือนใจกับโศกนาฏกรรมในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 ซึ่งสุธี คุณาวิชยานนท์ (สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2562) เห็นว่า ผลงานชิ้นนี้แสดงความรู้สึกสะเทือนใจของศิลปินจากเหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมือง และเป็นผลงานที่มีคุณค่าทางสุนทรียภาพสูงแสดงให้เห็นถึงอารมณ์ความรู้สึกสะเทือนใจอย่างไม่เสแสร้ง

รูปที่ 2 ประเทือง เอมเจริญ และธรรมะ อธรรม (2516)
ที่มา : วิโชค มุกดามณี และสุธี คุณาวิชยานนท์ (2540)

ต่อมาเดือนตุลาคม พ.ศ.2518 กลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยร่วมกันสร้าง ภาพคัตเอาท์การเมืองรำลึก 2 ปีเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ติดตั้งบนเกาะกลางบนถนนราชดำเนินจำนวน 48 ภาพ นับเป็นปรากฏการณ์ครั้งแรกที่มีการแสดงภาพคัตเอาท์การเมืองขนาดใหญ่บนพื้นที่สาธารณะของกรุงเทพฯ สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย (สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2561) แสดงทัศนะว่า ภาพคัตเอาท์นี้สะท้อนความรู้สึกของศิลปินต่อเหตุการณ์ทางสังคมการเมือง เพื่อชี้นำทางความคิดให้กับประชาชนและกระตุ้นให้เห็นคุณค่าของการต่อสู้เพื่อเสรีภาพในสังคม ขณะที่ อำนาจ เย็นสบาย (2524) และ พิริยะ ไกรฤกษ์ (2526) นักวิจารณ์และนักวิชาการไทย ชี้ไปในทิศทางเดียวกันว่า งานทัศนศิลป์และความเคลื่อนไหวของกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยแสดงบทบาทในการปลุกสำนึกทางสังคมเด่นชัดและก้าวหน้าที่สุดในยุคนั้น ส่วนสุธี คุณาวิชยานนท์ (2552) เรียกผลงานในแนวนี้ว่า ศิลปะสัจนิยมสังคม (Social Realism) ซึ่งมีรูปแบบพ้องกับแนวคิดสังคมนิยม เนื้อหาชัดเจนด้านการปลุกเร้าความรู้สึกที่มีต่อสังคม แสดงออกถึงพันธกิจของศิลปินที่มีต่อสังคมอย่างจริงจัง

ในช่วงทศวรรษ 2520 สงครามลัทธิทางการเมืองคลี่คลายลง ศิลปินแนวเพื่อชีวิตทบทวนตัวเองและขยายขอบเขตแนวคิดให้มีความหลากหลายมากขึ้น (อำนาจ เย็นสบาย, 2553ข) อาทิ ผลงานทัศนศิลป์ของศิลปินกลุ่มกังหันที่ผสมผสานแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตเข้ากับรูปแบบศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสม์ โดยนำเสนอในบริบทของการสะท้อนความรู้สึกที่มีต่อสภาพสังคมของชาวนาคนยากไร้ ผู้ถูกกดขี่จากนายทุนโดยมีนัยยะของการวิพากษ์วิจารณ์ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534) เช่น งานจิตรกรรม เพลงกดขี่แห่งท้องทุ่ง (2524) ของไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร และศิลปินนอกกลุ่มกังหัน เช่น จิตรกรรมชื่อ ชาวนาไทย 1 (2520) ของธรรมศักดิ์ บุญเชิด (พ.ศ.2488-2565) (ศิลปินนอกกลุ่มกังหัน) และ โครงสร้างสังคม (2521) ของสมชัย หัตถกิจโกศล (พ.ศ.2477-2543) เป็นต้น สดชื่น ชัยประสาธน์

(2539) วิเคราะห์ว่า ผลงานในแนวนี้เกิดจากการที่ศิลปินได้ยืมรูปแบบศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ตะวันตกมารับใช้ตามแนวความคิดของตน

ผู้วิจัยสังเกตว่า การวิจารณ์ทัศนศิลป์หลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ถึงทศวรรษ 2520 มีจำนวนมากขึ้นกว่าในยุคก่อนหน้า นักวิจารณ์ส่วนใหญ่เป็นอาจารย์ที่สอนทางด้านศิลปะในระดับมหาวิทยาลัย ที่โดดเด่นที่สุดในช่วงนี้คือ พิษณุ ศุภนิมิต, วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, อำนาจ เย็นสบาย และวิรุณ ตั้งเจริญ สื่อสิ่งพิมพ์ที่สนับสนุนในการตีพิมพ์บทความวิจารณ์ทางด้านทัศนศิลป์ที่โดดเด่น ได้แก่ หนังสือพิมพ์สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ นักวิจารณ์ในฝ่ายที่เชื่อแนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะที่สำคัญ คือ พิษณุ ศุภนิมิตภายใต้นามปากกา พิษณุ ศุภ และวิบูลย์ ลี้สุวรรณ ขณะที่ในฝ่ายที่ถือแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน เช่น อำนาจ เย็นสบาย โดยใช้ชื่อจริงและนามปากกา วลิดา อินสอนลา และวิรุณ ตั้งเจริญ ซึ่งเขียนลงหนังสือพิมพ์สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์และหนังสือพิมพ์มติชนรายวัน นอกจากนี้ยังมีหนังสือที่เขียนขึ้นโดยมีลักษณะในเชิงประวัติและวิจารณ์ทางทัศนศิลป์อยู่บ้างที่น่าสนใจ ได้แก่ ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์: อิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่มีต่อศิลปกรรมไทย ตั้งแต่ปี 2502-2522 (อำนาจ เย็นสบาย, 2524), ศิลปกรรมหลัง 2475 (พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ, 2526) และ ทัศนะวิจารณ์ ผลงานวิจารณ์ศิลปกรรมระหว่าง 2516-2526 (อำนาจ เย็นสบาย และ วิรุณ ตั้งเจริญ, 2529)

หมุดหมายที่ 3 ระหว่าง พ.ศ.2475-2499 พ.ศ.2530-2550

ช่วง พ.ศ.2530-2550 งานทัศนศิลป์ไทยเกิดขึ้นอย่างหลากหลาย อันเป็นผลจากกระแสโลกาภิวัตน์ ศิลปินไทยจำนวนไม่น้อยที่ได้เดินทางไปศึกษา ดูงาน และแสดงงานยังต่างประเทศ กลับมาประยุกต์ศิลปะและวัฒนธรรมไทยและวิเคราะห์สภาพสังคมไทยเพื่อนำไปการสร้างผลงานในรูปแบบใหม่ ๆ ที่เชื่อมโยงกับสำนึกร่วมเรื่องความเป็นไทย ขณะที่การเปิดกว้างในการสร้างสรรค์ทัศนศิลป์ก็ทำให้ศิลปินมีความกล้าหาญในการสร้างงานทัศนศิลป์ที่สะท้อนความเป็นไปของสังคม การเมือง และวัฒนธรรมร่วมสมัย ด้วยเทคนิคและวิธีการที่หลากหลายน่าสนใจ และเมื่องานทัศนศิลป์ของศิลปินไทยในช่วงเวลานี้ได้นำไปสู่สาธารณะ โดยเฉพาะในบริบทนานาชาติแล้ว ก็ได้แสดงออกอย่างมีเอกลักษณ์ที่ไม่เหมือนใคร ซึ่งส่งผลให้ศิลปินไทยที่มีโอกาสไปแสดงผลงานต่างประเทศก็จะได้รับการยอมรับจากมหาชนไทยว่ามีคุณภาพเทียบเท่าได้กับศิลปินในระดับสากลด้วย

ต้นทศวรรษ 2530 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, ปัญญา วิจินธนสาร และคณะศิลปินที่ได้ร่วมกันวาดภาพ *จิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป* กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ได้ต่อยอดแนวทางจิตรกรรมฝาผนังมาสู่งานทัศนศิลป์ส่วนตัวที่สื่อถึงความเป็นไทย เนื้อหาอิงกับพระพุทธศาสนา แต่สะท้อนความเป็นไปของสังคมปัจจุบันตามแนวคิดของศิลปิน งานทัศนศิลป์ของเฉลิมชัยและปัญญากลายเป็นกระแสการสร้างงานศิลปะแนวไทยสมัยใหม่ที่นำรูปแบบจิตรกรรมไทยโบราณมาผสมผสานกับรูปแบบศิลปะสมัยใหม่ เช่นเดียวกับงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี (พ.ศ.2482-2557) ศิลปินในยุคก่อนหน้าที่

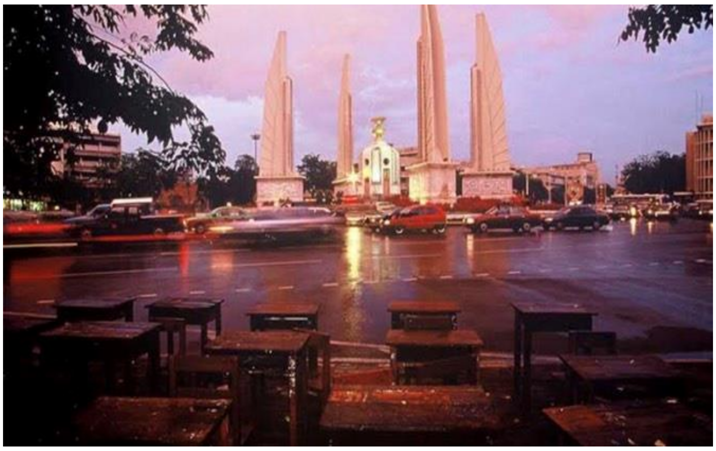
โดดเด่นอย่างมาก ส่วนอีกด้านหนึ่ง มณเฑียร บุญมา (พ.ศ.2496 - 2543) โดดเด่นด้วยการสร้างงานจากวัสดุธรรมดาและงานศิลปะจัดวาง (Installation Art) ด้วยการนำกลิ่นอายของท้องถิ่นไทยมาสร้างสรรค์ใหม่ เช่น ผลงานชื่อ สองทุย (ภาพที่ 4) รอยมือกับถังปูนและพลั่ว (2532) และ เรื่องราวของการแปรเปลี่ยนรูป-สภาพชีวิตของชนบท เจดีย์ดินแดง (2532) และ เจดีย์กล่องผงซักฟอก (2532) เป็นต้น (มณเฑียร บุญมา, 2548) ซึ่งจักรพันธ์ วิลาสินีกุล (สัมภาษณ์, 26 ตุลาคม 2562) ชี้ว่างานทัศนศิลป์ของมณเฑียรอาจได้รับอิทธิพลศิลปะแบบอาร์เต้ โพเวร่า (Arte Povera)) ที่มุ่งใช้วัสดุธรรมดาในชีวิตประจำวันหรือในท้องถิ่นมาประกอบสร้างใหม่ต่างจากหน้าที่เดิมของวัสดุด้วยกระบวนการของความคิด ส่วนฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช สร้างงานศิลปะเชิงแนวความคิด (Conceptual Art) ที่สอดรับกับแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational Aesthetic) เน้นประสบการณ์ตรงของผู้ชมที่มีต่อพื้นที่ศิลปะ อาทิ ฤกษ์ฤทธิ์ทำก๋วยเตี๋ยวผัดไทยในหอศิลป์กลางกรุงนิวยอร์กแล้วให้ผู้มาชมได้รับประทานและสังสรรค์กันโดยเน้นสุนทรียภาพไปที่กิจกรรมของผู้ที่อยู่ในที่นั้นที่มีปฏิสัมพันธ์กัน เช่น ผลงานชื่อ untitled 1998 (pad thai) (2533), untitled (tomorrow is another day) (2539) และ untitled 1999 (caravan) (2542) เป็นต้น

รูปที่ 4 มณเฑียร บุญมา, สองทุย (2532)
ที่มา : มณเฑียร บุญมา (2532)

ขณะเดียวกัน กระแสงานทัศนศิลป์ที่สะท้อนสังคมร่วมสมัยตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เกิดจากศิลปินมีความเชื่อว่า ศิลปะเป็นสื่อที่สะท้อนทัศนคติของตัวเองที่มีต่อปรากฏการณ์ทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรม โดยนำเสนอในเชิงวิพากษ์วิจารณ์และตั้งคำถาม เพื่อกระตุ้นให้มหาชนเกิดการ

ขบคิดอันเป็นรากฐานของปัญญาควบคู่ไปกับสุนทรียภาพร่วมสมัยด้วย เช่น จิตรกรรมชุด นิรยกถา ในปี พ.ศ.2534 ของวสันต์ สิทธิเขตต์ที่มีเนื้อหาเชิงวิพากษ์วิจารณ์ที่เข้มข้นตรงไปตรงมา และ Lord Buddha visits Bangkok (2535) งานจิตรกรรมที่สื่อถึงความเลวร้ายของสังคมและการเมืองไทยเวลานั้น (Joyce Van Fenema, 1996) อิโอลา เลนซี (Iola Lenzi) วิจารณ์ว่า งานจิตรกรรมนี้กระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกร่วมกับศิลปินที่สะเทือนใจต่อความวิปริตของสังคมไทยอย่างรุนแรง (วสันต์ สิทธิเขตต์, 2561) นอกจากนี้ จิตรกรรมชื่อ ยิ้มสยาม (2538) ของชาติชาย ปุยเปีย สื่อถึงการเสียดสีนโยบายโฆษณาชวนเชื่อวัฒนธรรมไทยแบบทางการ (ทัศนะของทาคาดะ มิเนโอะ ใน จักรพันธ์ วิลาสินีกุล และคนอื่นๆ, 2547) และจิตรกรรมและภาพพิมพ์ชุด ธง: พฤษภาคม 2535 ของกัญญา เจริญศุภกุล สะท้อนความรุนแรงและความสูญเสียในเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ พ.ศ.2535

ช่วง พ.ศ.2539-2540 เกิดวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” เป็นแรงบันดาลใจสำคัญให้มานิต ศรีวานิชภูมิ สร้างงานภาพถ่ายชุด สงครามไร้เลือด สะท้อนวิกฤตเศรษฐกิจในช่วงนั้น โดยหยิบยืมองค์ประกอบภาพถ่ายสงครามมาสร้างในบริบทใหม่ ต่อมาในปี พ.ศ.2544 มานิตแสดงผลงานชุด ปิศาจสีชมพู โดยนำพิ้งค์แมนเข้าไปอยู่ในภาพถ่ายในเหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมือง ซึ่งอิโอลา เลนซี วิจารณ์ว่า อากัปกิริยาของพิ้งค์แมนสะท้อนภาพไทยมุงที่ไม่แสดงอาการยินดียินร้ายขณะเห็นภาพที่น่าสยดสยอง (มานิต ศรีวานิชภูมิ และคณะ, 2548) ขณะที่สุธี คุณาวิชยานนท์ แสดงศิลปะจัดวางชื่อ ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ถนนราชดำเนิน) (2543) (ภาพที่ 5) ด้วยการนำชุดโต๊ะนักเรียนที่แกะสลักเป็นเรื่องราวในประวัติศาสตร์การเมืองไทยติดตั้งบนฟุตบาทถนนราชดำเนินกลาง เพื่อตั้งคำถามกับประวัติศาสตร์ที่คนไทยแกล้งลืมหรือเลือกที่จะจดจำอันนำไปสู่การรับรู้ประวัติศาสตร์ที่พร่าเลือนในปัจจุบัน

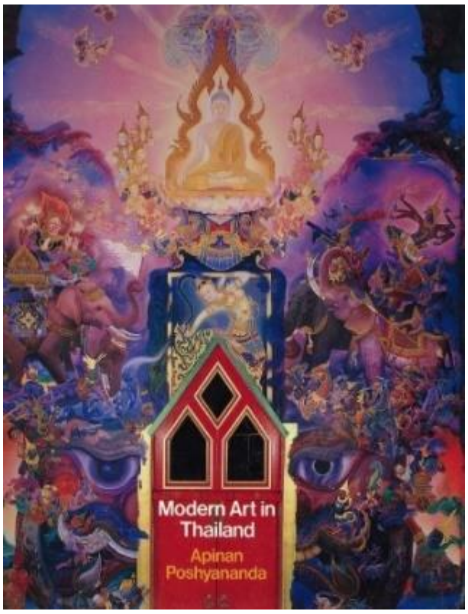


รูปที่ 5 สุธี คุณาวิชยานนท์, ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ถนนราชดำเนิน) (2543)
ที่มา : มานิต ศรีวานิชภูมิ และคณะ (2544)

ส่วนอารยา ราษฎร์จำเริญสุข สร้างงานสื่อศิลปะวิดีโอ (Video Art) และสื่อวิดีโอจัดวาง (Video Installation) ที่ทำให้ผู้ชมต้องตื่นตะลึงด้วยการแสดงของเธอร่วมกับศพของมนุษย์ เช่น Thai Medley I (2545) และ Thai Medley II (2545) อารยาอ่านบทร้อยกรองจากวรรณคดีไทยการพรรณนาถึงความรักและการพลัดพรากของชายและหญิงอย่างนอบน้อมอ่อนโยน ท่ามกลางศพที่นอนเรียงรายและห่มคลุมด้วยผ้าที่มีลายดอกไม้คล้ายกับชุดที่เธอสวมใส่เพื่อปลอบประโลมการพลัดพรากและสื่อถึงความคิดถึงคำนึงหา (มณเฑียร บุญมา และ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, 2548) ต่อมา พ.ศ.2546 ธนะ เลาหกัยกุล แสดงนิทรรศการศิลปะจัดวาง มะเร็ง (2546) โดยจัดห้องแสดงงานให้มีบรรยากาศและความรู้สึกที่แทนค่าความหมายตามธาตุดิน น้ำ ลม และไฟ (อ้างอิงธาตุ 4 ของร่างกายมนุษย์) ด้วยการนำวัตถุสำเร็จรูปต่าง ๆ มาจัดวางใหม่ (ธนะ เลาหกัยกุล, 2546) ผู้วิจัยเห็นว่า ธนะมุ่งแสดงให้เห็นถึงคุณค่าของสุนทรียภาพชั่วขณะอันสัมพันธ์กับเรื่องของความไม่เที่ยง (อนิจจัง) ทางพระพุทธศาสนา

ขณะที่ พ.ศ.2549 นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ทำงานศิลปะข้ามสาขากับผู้กำกับชาวอินเดียสร้างภาพยนตร์เพลงขนาดสั้นชื่อ Navins of Bollywood, 2006 โดยนาวินเป็นผู้แสดงอย่างแนบเนียนราวกับเป็นดาราภาพยนตร์อินเดีย (สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, 2557) ส่วนสาครินทร์ เครืออ่อน สร้างโครงการศิลปะนาข้าวขั้นบันได หรือ Terraced Rice Fields Art Project (2550) ด้วยการนำวัฒนธรรมการลงแขกทำนาไทยที่พึ่งพาอาศัยกันระหว่างมนุษย์กับมนุษย์และความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติมาใช้ในบริบทใหม่

ในด้านของการวิจารณ์ทัศนศิลป์นั้น ช่วง พ.ศ.2530-2539 มีหนังสือที่อธิบายถึงงานพัฒนาการของทัศนศิลป์ในประเทศไทยมากขึ้นและมีการสอดแทรกประเด็นในเรื่องของการวิจารณ์ไว้ด้วย เช่น ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย ของวิรุณ ตั้งเจริญ (2534) หนังสือ Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries ของอภินันท์ โปษยานนท์ (Apinan Poshyananda, 1992) (2535) (ภาพที่ 6) และหนังสือ ศิลปวิจารณ์ ของสุชาติ เถาทอง (2537) นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยเรื่องจิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ.2507-2527 ของสดชื่น ชัยประสาธน์ (2539) ซึ่งนับเป็นงานเขียนที่วิจารณ์เชิงการเปรียบเทียบที่มีความโดดเด่นและความสมบูรณ์เล่มหนึ่ง



รูปที่ 6 Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries
ที่มา : Apinan Poshyananda (1992)

ขณะที่บทวิจารณ์ที่ปรากฏในสูจิบัตรนิทรรศการที่มีอยู่จำนวนมากเกิดจากการเขียนของกลุ่มคนในวงการศิลปะที่หลากหลาย ตั้งแต่ภัณฑารักษ์ นักวิจารณ์ นักวิชาการ กรรมการตัดสินการประกวด และศิลปิน ในรูปของบทสัมภาษณ์ บทความวิชาการ บทบรรยาย บทวิจารณ์ หรือข้อเขียนในลักษณะเรื่องสั้น ซึ่งบทความที่ปรากฏในสูจิบัตรนี้มักมีเนื้อหาที่เข้มข้น บางครั้งมีการวิเคราะห์อย่างลึกซึ้ง จัดได้ว่าเป็นงานวิจารณ์ที่มีคุณค่า นอกจากนี้ การวิจารณ์ยังปรากฏในหนังสือพิมพ์รายสัปดาห์หลายฉบับ เช่น ผู้จัดการรายสัปดาห์ และเนชั่นสุดสัปดาห์ อย่างไรก็ตามในช่วงเกิดวิกฤตเศรษฐกิจในปี พ.ศ.2540 พื้นที่สำหรับการวิจารณ์ทัศนศิลป์ก็ลดลง หลังจากสถานการณ์คลี่คลายแล้ว โดยเฉพาะ เนชั่นสุดสัปดาห์ มีถนอม ชาภักดี เป็นนักวิจารณ์ประจำ ถนอม มักวิจารณ์ทัศนศิลป์โดยเน้นเนื้อหาและเน้นบริบทที่เกี่ยวข้องกับการเมือง เศรษฐกิจ ศิลปวัฒนธรรม และชีวิตของมนุษย์มากกว่าอธิบายเนื้อหาด้านความงามของผลงานศิลปะแต่เพียงอย่างเดียว ซึ่งย่อมทำให้เข้าถึงคุณค่าของศิลปะอย่างแท้จริง (ถนอม ชาภักดี, 2557)

ในช่วงทศวรรษ 2540 มีหนังสือที่อธิบายถึงพัฒนาการทัศนศิลป์ในประเทศไทยมากขึ้นและยังสอดแทรกประเด็นในเรื่องของการวิจารณ์ไว้บ้าง เช่น ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9 โดยวิโชค มุกดามณี และสุธี คุณาวิชยานนท์ (2540) หนังสือ 5 ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ 2492-2541 โดยเป็นงานเขียนเชิงวิจารณ์ของ นักวิชาการ และนักวิจารณ์หลายท่าน ประกอบภาพผลงานทัศนศิลป์ที่ได้รับรางวัลศิลปกรรมแห่งชาติในรอบ 50 ปี ขณะที่หนังสือ ศิลปะปริทัศน์ เชิงอรรถการวิจารณ์ ที่เขียนโดยถนอม ชาภักดี (2545) เป็นการวิจารณ์ของศิลปินร่วมสมัยรายบุคคลด้วยภาษาที่เข้าใจง่ายและมักทิ้งประเด็น

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

งานวิจัยการวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ที่สำคัญช่วงทศวรรษ 2540 คือหนังสือ พลังการวิจารณ์: ทัศนศิลป์ (2547) ซึ่งเป็นบทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์ทางทัศนศิลป์ โดยจักรพันธ์ วิลาสินีกุล ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง และวันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร จากโครงการวิจัยเรื่อง “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ถือเป็นงานวิจัยที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์บทวิจารณ์ทัศนศิลป์จนนำไปสู่การสังเคราะห์เกิดเป็นชุดข้อมูลและองค์ความรู้ในด้านของการวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่โดดเด่นที่สุด จักรพันธ์ชี้ว่า ผู้ที่อยู่ในวงการทัศนศิลป์ไทยสามารถมีมากกว่าหนึ่งบทบาท คือ อาจเป็นทั้งศิลปิน อาจารย์ นักวิจารณ์ หรือกรรมการตัดสินงานประกวดในคน ๆ เดียวกันก็ได้ (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล และคณะ, 2547) และผลพวงจากโครงการดังกล่าวยังนำมาเป็นฐานข้อมูลดิจิทัลในเว็บไซต์ www.thaicritic.com เพื่อเผยแพร่ให้ผู้สนใจทำการค้นคว้าในวงกว้างในรูปของสื่อออนไลน์ผ่านระบบอินเตอร์เน็ตด้วย ถนอม ชาภักดี เห็นว่า โครงการวิจัยนี้ช่วยเกื้อหนุนให้เกิดกระแสการวิจารณ์ที่หลากหลายมากขึ้นกว่าเดิม และทำให้พื้นที่การวิจารณ์ทัศนศิลป์เป็นลักษณะของการสนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นที่แพร่กระจายสู่สาธารณะมากขึ้นกว่าในอดีต (ถนอม ชาภักดี, 2557) เจตนา นาควัชระ ชี้ว่า นักวิจารณ์หรือนักวิชาการด้านศิลปะไม่ควรสนใจเพียงศิลปะในสาขาตัวเองแต่เพียงอย่างเดียว แม้ว่าความเชี่ยวชาญเฉพาะสาขาจะเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างมาก แต่ความหลากหลายของศิลปะเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการวิจารณ์ที่นำไปสู่การเกิดพลังทางปัญญาได้หากมีการเรียนรู้ศิลปะข้ามสาขา การวิจารณ์จึงเป็นการสกัดเอาความยิ่งใหญ่ของงานศิลปะทั้งหลายเพื่อนำมาเป็นฐานในการสร้างพลังทางปัญญา (เจตนา นาควัชระ, 2546)

รูปที่ 7 พลังการวิจารณ์: ทัศนศิลป์ (2547)
ที่มา: จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง, และ วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร (2547)

8. สรุปและอภิปรายผล

การวิจัยนี้สามารถสรุปและอภิปรายผลตามช่วงเวลาของ 3 หมุดหมาย ดังนี้

8.1 ความสำนึกร่วมในบทบาทของทัศนศิลป์และการวิจารณ์ หมุดหมายที่ 1 ช่วง พ.ศ. 2475-2499

8.1.1 สำนึกร่วมเรื่องความเป็นสมัยใหม่

งานทัศนศิลป์ที่โดดเด่นที่สุดในประเด็นสำนึกร่วมความเป็นสมัยใหม่ในหมุดหมายนี้ก็คือ อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ที่ออกแบบโดยหม่อมหลวงปุ่ม มาลากุล ซึ่งเป็นอนุสาวรีย์ที่ออกแบบด้วยการจัดวางรูปทรงที่เป็นสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่เชื่อมโยงกับตัวเลขในการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 อันถือเป็นยุคใหม่ของประเทศ ขณะที่ประติมากรรมนูนประดับอนุสาวรีย์อนุสาวรีย์ประชาธิปไตยที่ออกแบบและสร้างสรรค์โดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และลูกศิษย์ และงานประติมากรรมจากการประกวดประณีตศิลปกรรมในงานฉลองรัฐธรรมนูญ มีรูปแบบเป็นงานประติมากรรมแบบเหมือนจริงที่เน้นโครงสร้างที่หนาหนักให้อารมณ์ที่เข้มแข็ง สื่อถึงคนไทยในยุคสมัยใหม่ที่มุ่งสร้างชาติให้ทันสมัยโดยเริ่มจากการมีการศึกษาที่ดี การรู้จักหน้าที่ในตัวเอง และความมีร่างกายที่แข็งแรง ทัศนศิลป์เหล่านี้ล้วนส่งเสริมและสร้างบรรยากาศของสังคมไทยสมัยใหม่ในช่วงเวลานั้น นอกจากนี้ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติที่เริ่มขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ.2492 ทำให้ศิลปินและนักศึกษาศิลปะมีเวทีแสดงผลงานศิลปะ และยังเป็นการเปิดโอกาสให้ประชาชนเข้าถึงสัมผัสผลงานศิลปะรูปแบบใหม่ที่ต่างจากศิลปกรรมประเพณีนิยมเชิงจารีตที่ประดับอยู่แต่ในวัดและวังเท่านั้น และสังเกตได้ว่าศิลปินไทย

ที่ชนะการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติมักได้รับอิทธิพลจากศิลปะแบบเหมือนจริงและศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตก เช่น ศิลปะลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ โพสต์-อิมเพรสชั่นนิสม์ และคิวบิสม์ เป็นต้น ซึ่งความเป็นตะวันตกถือเป็นต้นแบบของตัวแทนความทันสมัยในสังคมไทยในช่วงเวลานั้นอย่างเด่นชัด

8.1.2 สำนึกร่วมเรื่องความเป็นประชาธิปไตย

สำนึกร่วมในเรื่องความเป็นประชาธิปไตยหลัง พ.ศ.2575 มีความชัดเจนอย่างมากจากการเน้นย้ำจากนโยบายของรัฐ ซึ่งแม้ว่าในยุคจอมพล ป. พิบูลยสงคราม การสร้างสำนึกร่วมเรื่องประชาธิปไตยจะมีกลิ่นอายของลัทธิชาตินิยมหรือทหารนิยมก็ตาม แต่สิ่งที่ชัดเจนคือการที่รัฐบาลเน้นนโยบายที่สอดรับกับหลัก 6 ประการของคณะราษฎร (เอกราช, ปลอดภัย, เศรษฐกิจ, เสมอภาค, เสรีภาพ และการศึกษา) ไปพร้อมกับการสร้างศิลปะและวัฒนธรรมใหม่ในสังคมไทย ซึ่งอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยถือเป็นตัวแทนที่สำคัญในการสื่อถึงความเป็นประชาธิปไตยอันเป็นผลผลิตจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ขณะที่ประติมากรรมนูนประดับอนุสาวรีย์อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย สื่อความหมายไปถึงสิทธิและเสรีภาพตามหน้าที่ของพลเมืองอย่างเท่าเทียมกัน สังเกตได้จากตัวละครเป็นบุคคลในอาชีพต่าง ๆ ของสังคมไทยที่ต่างทำกิจกรรมของตัวเองอย่างเข้มแข็ง รวมไปถึงงานประติมากรรมจากการประกวดประณีตศิลปกรรมในงานฉลองรัฐธรรมนูญที่ส่งเสริมให้ประชาชนรับรู้และให้ความสำคัญกับระบอบการปกครองใหม่ที่มีรัฐธรรมนูญเป็นหลักของประเทศ

8.1.3 สำนึกร่วมเรื่องการผสมผสานอิทธิพลตะวันตกกับศิลปะไทยประเพณี-ชีวิตไทยในอดีต

สำนึกร่วมเรื่องการผสมผสานอิทธิพลจากประเทศตะวันตกเข้ากับศิลปะไทยประเพณีหรือชีวิตไทยในอดีตเห็นชัดในงานประติมากรรมของ เขียน ยิ้มศิริ ที่มีกลิ่นอายของการผสมผสานความเป็นไทยในด้านของเนื้อหาและรูปแบบกับการตัดทอนรูปทรงแบบศิลปะสมัยใหม่ตะวันตกที่โดดเด่นในด้านของสุนทรียภาพเป็นอย่างสูง และสัมพันธ์กับเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประเพณีและวิถีชีวิตไทย เช่น เสียงขลุ่ยทิพย์ (2492), ดินแดนแห่งความยิ้มแย้ม (2493) และ แม่กับลูก (2494) นอกจากนั้น ยังมีผลงานจิตรกรรมของประสงค์ ปัทมานุช ที่ผสมผสานอิทธิพลศิลปะแบบคิวบิสม์ตะวันตกกับงานจิตรกรรมไทยและสถาปัตยกรรมไทย เช่น งานจิตรกรรมชื่อ วัดพระแก้วที่ฉันพบ (2493) เป็นต้น

8.2 ความสำนึกร่วมในบทบาทของทัศนศิลป์และการวิจารณ์ หมุดหมายที่ 2

8.2.1 สำนึกร่วมเรื่องความเป็นไทย

บทความของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และประยูร อุลุชาฎะที่ค้นคว้าด้านศิลปกรรมไทยโบราณมีบทบาทอย่างสูงต่อการฟื้นฟูความเป็นไทยทางด้านทัศนศิลป์ที่ส่งผลไปสู่การเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยศิลปากรที่เน้นให้ค้นหาอัตลักษณ์ของความเป็นไทยเพื่อสร้างสรรค์เป็นงานทัศนศิลป์ไทยแนวใหม่ขึ้น ซึ่งเป็นทั้งการโหยหาอดีตที่งดงามและพันธกิจในการพัฒนาด้านอัตลักษณ์ชาติ ทำให้ศิลปินไทยในยุคต้นทศวรรษ 2500 ได้ประยุกต์ความรู้จากตะวันตกมาผสมผสานกับรูปแบบ เนื้อหาชีวิตไทยและงานศิลปกรรมไทยแนวประเพณีเพื่อสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ไทยสมัยใหม่หรือร่วมสมัยขึ้นอย่างมี

เอกลักษณ์ เช่น ผลงานของดำรง วงศ์อุปราช, เขียน ยิ้มศิริ, มานิต ภู่อารีย์, ชลูด นิ่มเสมอ, ประหยัด พงษ์ดำ, ถวัลย์ ดัชนี, เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ และปัญญา วิจินธนสาร เป็นต้น เพราะฉะนั้น งานทัศนศิลป์ที่ปรากฏในการประกวดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ และการแสดงงานจิตรกรรมบัวหลวงได้แสดงออกถึงกลิ่นอายความเป็นไทยในลักษณะแง่ของความสงบสุขและเรียบง่าย สร้างมายาคติแบบโหยหาอดีตเพื่อให้เกิดสำนึกความภาคภูมิใจในความเป็นไทยที่มีรากเหง้าทางศิลปวัฒนธรรมอันเข้มแข็งที่ต้องอนุรักษ์และพัฒนาเพื่อให้เกิดความเจริญรุ่งเรืองให้กลายเป็นศิลปะไทยแบบร่วมสมัย

8.2.2 สำนึกร่วมความเป็นสมัยใหม่ เสรีนิยม ปัจเจกนิยม

กระแสทัศนศิลป์แนวนามธรรมตะวันตกที่เข้ามาในวงการทัศนศิลป์ไทยในช่วงทศวรรษ 2500-2520 สร้างสำนึกร่วมให้กับกลุ่มศิลปิน นักวิจารณ์ และกลุ่มผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานทัศนศิลป์ในฐานะของตัวแทนความเป็นสมัยใหม่ เสรีนิยม และปัจเจกนิยม ผลงานมีรูปแบบและเนื้อหาที่อิสระจากประเด็นทางสังคมและการเมือง นำเสนอถึงสุนทรียภาพที่เกิดจากมโนทัศน์เฉพาะตัวของศิลปินที่เป็นสากล ไม่ได้มีเนื้อหาเชิงวิพากษ์วิจารณ์ ศิลปินไทยจำนวนมากที่สร้างสรรค์ทัศนศิลป์แนวนามธรรมได้รับการตอบรับทั้งจากการประกวดงานศิลปกรรมและนักสะสมศิลปะจนเกิดเป็นกระแสหลักสอดคล้องกับแนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะและศิลปะบริสุทธิ์ แม้ว่าศิลปะสมัยใหม่ตะวันตกจะมีอิทธิพลอย่างมากต่อการสร้างงานทัศนศิลป์แนวนามธรรมของไทย แต่ในบางกรณีการสร้างงานทัศนศิลป์แนวนามธรรมของศิลปินไทยก็อาจเกิดขึ้นจากการผสมผสานอิทธิพลปรัชญาตะวันออกและพระพุทธศาสนาเข้ากับการสร้างสรรค์ด้วย ซึ่งจ่าง แซ่ตั้ง ถือเป็นศิลปินที่โดดเด่นอย่างมากในกรณีนี้ อย่างไรก็ตาม ทัศนศิลป์แนวนามธรรมก็มักได้รับการวิจารณ์อย่างมากในด้านของการวางบทบาทที่ตัดขาดจากสำนึกทางด้านสังคมและการเมืองในช่วงเวลานั้น

8.2.3 สำนึกร่วมแนวทางศิลปะเพื่อชีวิตศิลปะเพื่อประชาชน

หนังสือ ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน ของจิตร ภูมิศักดิ์ เป็นงานเขียนเชิงวิจารณ์ที่มีอิทธิพลอย่างมากในการนำไปสู่สำนึกร่วมแนวทางศิลปะเพื่อชีวิตศิลปะเพื่อประชาชนในช่วงทศวรรษ 2510 ถึง 2520 สำนึกร่วมดังกล่าวนี้เปลี่ยนแนวคิดของทัศนศิลป์ไปสู่การเป็นเครื่องมือและอาวุธในการต่อสู้กับอำนาจเผด็จการและความอยุติธรรมในสังคมตามแนวคิดลัทธิสังคมนิยม เพื่อให้เกิดความดีงามตามสังคมอุดมคติ ศิลปินและนักวิจารณ์ที่มีสำนึกในแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน จึงให้คุณค่าแก่งานทัศนศิลป์ที่สะท้อนความจริงและปัญหาต่าง ๆ ในสังคมและการเมืองด้วยความความจริงใจ และอาจกล่าวได้ว่า อำนาจ เย็นสบาย ถือเป็นนักวิจารณ์ที่โดดเด่นที่สุดในแนวทางนี้ ซึ่งงานทัศนศิลป์แนวนี้ไม่ได้สร้างขึ้นเพื่อแสดงคุณค่าทางสุนทรียะเป็นสำคัญ แต่มีพันธกิจหลักในการเป็นสื่อที่ทำหน้าที่สะท้อนสังคม วิพากษ์วิจารณ์ และชี้แนะสังคมอย่างจริงใจทั้งในด้านดีงามและด้านเลวทราม เพื่อให้เกิดการขับเคลื่อนเปลี่ยนแปลงสังคมให้ดีกว่าในอดีต โดยศิลปินมักใช้ประเด็นปัญหาในสังคมมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ เช่น บาดแผลจากเหตุการณ์ทางการเมือง ความอยุติธรรม ปัญหาเรื่องชนชั้น ความยากจน ปัญหาเกษตรกรถูกเอาเปรียบจากนายทุน ปัญหาสิ่งแวดล้อม ฯลฯ เช่นผลงานของ

ประเทือง เอมเจริญ, จ่าง แซ่ตั้ง, แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย, ศิลปินกลุ่มธรรม และศิลปินกลุ่มกังหัน

8.2.4 สำนึกร่วมในสิทธิ เสรีภาพ และประชาธิปไตย

เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 คือปรากฏการณ์ทางสังคมที่ทำให้เกิดความสำนึกร่วมในเรื่องของสิทธิเสรีภาพและประชาธิปไตยอันส่งผลสะเทือนทางด้านสังคมและการเมืองไทยจากพลังของประชาชนจำนวนมากในการแสดงออกเพื่อเรียกร้องสิทธิและเสรีภาพทางการเมืองของประชาชนตามระบอบประชาธิปไตย สำนึกร่วมนี้มีผลอย่างเด่นชัดในพัฒนาการด้านทัศนศิลป์ โดยเกิดการรวมตัวกันของอาจารย์ นิสิตนักศึกษา และศิลปินทั้งในและนอกสถาบันการศึกษาหลากหลายแห่งที่ร่วมกันสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ทั้งในแบบเดี่ยวและกลุ่มเพื่อสะท้อนความคิด ความรู้สึก และวิพากษ์วิจารณ์สังคมอย่างตรงไปตรงมาโดยมีเป้าหมายเพื่อเรียกร้องสิทธิ เสรีภาพ และการเปลี่ยนแปลงสังคมไทยให้มีความเป็นประชาธิปไตยมากขึ้น ศิลปินด้านทัศนศิลป์ที่มีความเคลื่อนไหวตามสำนึกร่วมในเรื่องของสิทธิเสรีภาพ และประชาธิปไตยที่โดดเด่น คือ ศิลปินกลุ่มธรรมและกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย สังเกตว่า ผลงานภาพถ่ายของนักหนังสือพิมพ์ที่บันทึกเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 และเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ก่อให้เกิดความสำนึกร่วมในเรื่องของสิทธิ เสรีภาพ และประชาธิปไตยเป็นอย่างมาก เพราะภาพถ่ายสามารถสร้างผลสะเทือนทางอารมณ์โดยตรงที่เด่นชัดและแพร่หลายมากกว่าผลงานทัศนศิลป์ที่แสดงออกมาในเชิงสัญลักษณ์ ดังนั้น สำนึกร่วมในเรื่องของสิทธิ เสรีภาพ และประชาธิปไตยจึงเป็นสำนึกร่วมที่สำคัญในยุคการเบ่งบานของเสรีภาพในสังคมไทย (หลัง พ.ศ.2516 ถึง 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519) ผลงานทัศนศิลป์และงานวิจารณ์ทัศนศิลป์จึงมีหน้าที่สำคัญในการสร้างปัญญาและชี้นำให้ประชาชนได้ตระหนักรู้ถึงสิทธิ เสรีภาพ และความเสมอภาค และให้ตระหนักรู้ด้วยว่า ประชาชนเป็นเจ้าของประเทศและอำนาจที่แท้จริงเป็นของประชาชนไม่ใช่ของใครหรือกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง

8.3. ความสำนึกร่วมในบทบาทของทัศนศิลป์และการวิจารณ์ หมุดหมายที่ 3

8.3.1 สำนึกร่วมความเป็นไทยและความเป็นท้องถิ่นในกระแสโลกาภิวัตน์

สำนึกร่วมความเป็นไทยและความเป็นท้องถิ่นในกระแสโลกาภิวัตน์ได้รับการตีความที่ไม่ได้เจริญรอยตามความเป็นไทยแบบประเพณีนิยมที่มีแต่เดิมไปทั้งหมด เช่น การเล่าเรื่องในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีปที่มีโครงเรื่องพุทธประวัติตามแบบประเพณี แต่ใช้สีในเชิงวิทยาศาสตร์ที่ให้ความรู้สึกสมัยใหม่ และการใส่ตัวละครหลายตำแหน่งที่เป็นตัวละครร่วมสมัยที่เป็นการใช้คติตามแบบประเพณีนิยม แต่สร้างสรรค์ตามแรงบันดาลใจและความคิดของศิลปินร่วมสมัย ซึ่งส่งอิทธิพลมาสู่งานจิตรกรรมในช่วงทศวรรษ 2540 ของปัญญา วิจินธนสาร ที่ใช้สัญลักษณ์จากภาพไทยมาจัดวางตามองค์ประกอบสมัยใหม่ด้วยแนวคิดของตัวเอง และรวมไปถึงพระอุโบสถ สิ่งก่อสร้าง และงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ที่ต่อยอดความเป็นไทยแนวประเพณีไปสู่รูปลักษณ์แบบเฉพาะตามความคิดของศิลปินเอง

ขณะที่ในด้านของความเป็นไทยแบบท้องถิ่นคือการโหยหากลับไปสู่วัฒนธรรมท้องถิ่นที่สัมพันธ์กับเกษตรกรรมและวิถีชีวิตสามัญ เช่น ผลงานทัศนศิลป์ในนิทรรศการ เรื่องราวจากท้องทุ่ง และ

ไทย-ไทย ของมณเฑียร บุญมา ที่ใช้วัสดุธรรมชาติในท้องถิ่นของไทย วัตถุทางการเกษตร และวัตถุใช้สอยในชีวิตปกติมาจัดการใหม่ เพื่อเป็นสื่อสำหรับแสดงสุนทรียภาพพร้อมด้วยความหมาย โดยใช้ความเป็นวัสดุท้องถิ่นเป็นสื่อในการนำเสนอเนื้อหาสาระให้ออกมาเป็นงานประติมากรรม สื่อผสม และศิลปะจัดวาง ความโดดเด่นตรงนี้ทำให้ผลงานของมณเฑียรโดดเด่นอย่างมากในเวทีนานาชาติ เพราะนำเสนอตัวตนความเป็นท้องถิ่นในรูปแบบร่วมสมัยกับกระแสศิลปะสากล

8.3.2 สำนึกร่วมมิติทางพระพุทธศาสนาในงานทัศนศิลป์

สำนึกร่วมมิติทางพระพุทธศาสนาในงานทัศนศิลป์สัมพันธ์กับการตีความและการอรรถาธิบายหลักธรรมคำสอนของพระพุทธศาสนาในรูปแบบใหม่ที่ทำให้เกิดความเข้าใจง่ายและเข้าถึงกับมหาชนทุกระดับชั้น เช่น การตีความผ่านงานเขียนและเทศนาของพุทธทาสภิกขุ พระโพธิญาณเถร (ชา สุภัทโธ) หรือการอธิบายพุทธธรรมในเชิงวิชาการของพระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตฺโต) (สมณศักดิ์ในช่วง พ.ศ.2536-2546) ซึ่งศิลปินไทยหยิบยืมและประยุกต์ใช้แนวคิดของพุทธธรรมยุคใหม่กับการสร้างสรรค์ร่วมสมัยอย่างกว้างขวางและหลากหลาย ที่สามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ คือ กลุ่มแรกเป็นศิลปินที่หยิบยืมคำสอนและสัญลักษณ์ในงานศิลปะไทยแบบจารีตมาสร้างสรรค์ใหม่ที่แสดงออกความเป็นแฟนตาซีหรือแสดงออกในเชิงสัญลักษณ์ เช่น ประติมากรรมกับสิ่งแวดล้อมของชลูด นิ่มเสมอ งานจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม (บ้านดำ) ของถวัลย์ ดัชนี งานจิตรกรรมและงานศิลปกรรมในพื้นที่วัดร่องขุ่น จ.เชียงราย ของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ และงานจิตรกรรมของปัญญา วิจินธนสาร เป็นต้น งานทัศนศิลป์ในกลุ่มนี้มีลักษณะที่เข้าถึงกับมหาชนได้ง่าย มีรูปแบบที่สวยงาม มีเทคนิคประณีต ทำให้เข้าถึงและได้รับการตอบรับจากมหาชนอย่างมาก ส่วนกลุ่มที่สอง คือ กลุ่มศิลปินที่หยิบเอาหลักธรรมคำสอนเฉพาะเรื่องมาสร้างสรรค์ด้วยเทคนิควิธีการร่วมสมัย เน้นให้ผู้ชมตีความและขบคิด เช่น งานประติมากรรมและศิลปะจัดวางของมณเฑียร บุญมา และงานวาดเส้น ประติมากรรม ศิลปะจัดวาง และศิลปะเชิงแนวความคิดของคามิน เลิศชัยประเสริฐ เป็นต้น

8.3.3 สำนึกร่วมการสร้างทัศนศิลป์ที่สะท้อนและวิพากษ์วิจารณ์สังคม

การเปลี่ยนผ่านจากยุคสงครามลัทธิการเมืองที่สลายไปพร้อมกับการเข้ามาของกระแสโลกาภิวัตน์มีผลต่อเศรษฐกิจและสังคมทำให้ศิลปินไทยจำนวนมากมีสำนึกร่วมกันในการแสดงออกทางด้านศิลปะที่สะท้อนและวิพากษ์วิจารณ์สังคมไทยร่วมสมัย ศิลปินเหล่านี้ใช้งานศิลปะเป็นเสมือนกระจกส่องสะท้อนความเป็นไปของสังคมในบริบทต่าง ๆ ร่วมกับทำหน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์เพื่อชี้นำสังคมไทยให้มหาชนได้ขบคิดถึงสถานการณ์ที่เกิดขึ้น ณ ช่วงเวลานั้น ซึ่งศิลปินมักมุ่งเน้นแนวความคิดที่เข้มแข็งให้มีความสำคัญเท่ากับทักษะฝีมือ เพราะศิลปินเหล่านี้เชื่อว่าเนื้อหาสาระที่ตัวเองนำเสนอต่อสังคมได้แสดงออกมาอย่างจริงใจและสามารถนำให้มหาชนได้ขบคิดให้เกิดปัญญาควบคู่ไปกับสุนทรียภาพแนวใหม่ด้วย เช่น วสันต์ สิทธิเขตต์ที่นำเสนองานทัศนศิลป์หลากหลายรูปแบบเพื่อวิพากษ์สังคมที่เหลวแหลกศีลธรรมที่เสื่อมถอย การเมืองที่เต็มไปด้วยการทุจริต วัฒนธรรมไทยที่ยึดติดกับชนชั้น และเศรษฐกิจทุนนิยมที่กดขี้คนยากคนจนให้เป็นผู้ด้อยโอกาส งานจิตรกรรม ยิ้มสยาม ของชาติชาย ปุยเปีย ที่เสียดสี

นโยบายโฆษณาชวนเชื่อในวัฒนธรรมไทยของรัฐบาล กัญญา เจริญศุภกุล สร้างงานจิตรกรรมรูปธงชาติไทยที่ฉีกขาดและเปรอะเปื้อนสะท้อนความรุนแรงที่เกิดขึ้นกับประชาชนในเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ 2535 ผลงานภาพถ่ายชุด สงครามไร้เลือด ของมานิต ศรีวานิชภูมิ สะท้อนสภาพของชนชั้นกลางในเมืองที่ได้รับผลจากวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้ง และ ภาพถ่ายชุด ปิศาจสีชมพู ที่วิพากษ์วิจารณ์การเพิกเฉยต่อประวัติศาสตร์และความรุนแรงของสังคมไทย เช่นเดียวกับสุธี คุณาวิชยานนท์ ที่วิพากษ์ถึงปัญหาและกับรับรู้ทางประวัติศาสตร์และการเมืองไทยของสังคมผ่านงานชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ถนนราชดำเนิน) เป็นต้น นอกจากนี้ โครงการวิจัยเรื่อง “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” มีความโดดเด่นมากในการกระตุ้นให้เห็นถึงคุณค่างานวิจารณ์ของนักวิจารณ์ไทยในฐานะของการส่องทางให้กับศิลปะและสังคม ซึ่งการวิจัยนี้ทำให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างพัฒนาการทัศนศิลป์ บทวิจารณ์ และความเป็นไปของสังคม เพื่อเป็นรากฐานทางปัญญาให้กับสังคมไปพร้อมกับการยกระดับการรับรู้ทางสุนทรียภาพให้กับมหาชนด้วย

8.3.4 สำนึกร่วมความเป็นนานาชาติ

กระแสโลกาภิวัตน์ทำให้ศิลปินไทยให้ความสนใจในมิติด้านการสร้างสรรค์และการนำเสนองานศิลปะในเวทีนานาชาติมากยิ่งขึ้น ประกอบกับการคมนาคมและการสื่อสารที่รวดเร็วกว่าอดีต ทำให้ศิลปินไทยรับรู้และเรียนรู้ความเป็นนานาชาติได้ง่ายผ่านการศึกษาในสถาบันศิลปะ การเดินทางไปศึกษาต่อยังต่างประเทศ การไปทัศนศึกษาดูงานต่างประเทศ และการได้รับเชิญไปแสดงงานศิลปะในต่างประเทศและระดับนานาชาติ ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นตัวกระตุ้นให้ศิลปินไทยมีสำนึกร่วมในการผลักดันผลงานทัศนศิลป์ให้ก้าวทันกับกระแสศิลปะร่วมสมัยของโลก ทำให้เกิดการยอมรับในภาคส่วนสนับสนุนศิลปิน เช่น ผู้สนับสนุนในภาคบริษัทหรือรัฐที่เป็นเจ้าภาพในการจัดนิทรรศการศิลปะ ตำแหน่งของภัณฑารักษ์ บทบาทของนักวิจารณ์ศิลปะ และคุณูปการของนักสะสมศิลปะที่ช่วยให้ศิลปินสามารถเลี้ยงชีพได้ เป็นต้น และจากการเรียนรู้และยอมรับภาคส่วนเหล่านี้ก็ทำให้ผลงานของศิลปินไทยได้ก้าวเข้าไปมีบทบาทในเวทีนานาชาติระดับมืออาชีพมากขึ้น อภินันท์ โปษยานนท์ ถือว่าเป็นผู้ที่มีบทบาทที่โดดเด่นในการเป็นผู้สนับสนุนศิลปินไทยในฐานะของภัณฑารักษ์ที่เชื่อมโยงหรือนำศิลปินไทยไปแสดงผลงานศิลปะยังต่างประเทศ นอกเหนือจากเป็นผู้เขียนหนังสือเล่มสำคัญที่อธิบายถึงงานทัศนศิลป์สมัยใหม่ของไทยในช่วงกลางทศวรรษ 2530 ขณะที่ศิลปินที่โดดเด่น เช่น ผลงานศิลปะของมณเฑียร บุญมา ได้รับเป็นผลงานสะสมทั้งในส่วนนักสะสมบุคคล หอศิลป์ และพิพิธภัณฑ์ศิลปะทั่วโลก ส่วนฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ศิลปินไทยที่สร้างงานศิลปะเชิงสัมพันธ์ด้วยการประกอบอาหารในหอศิลป์โดยให้ผู้ชมมีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์กับกิจกรรมที่เกิดขึ้น ซึ่งเป็นการสร้างประวัติศาสตร์ทัศนศิลป์แนวใหม่ในระดับสากล ขณะที่นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ได้ประยุกต์ใช้สื่อที่หลากหลายจัดแสดงงานศิลปะในเวทีนานาชาติอย่างต่อเนื่อง โดยผลงานของนาวินมีกลิ่นอายแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่ผสมผสานพหุวัฒนธรรม ส่วนสุรสีห์ กุศลวงศ์ สร้างงานศิลปะที่นำรูปแบบตลาดนัดของไทยไปจัดแสดงในต่างประเทศ และสาครินทร์ เครืออ่อน สร้างโครงการศิลปะที่ทำนาข้าวขั้นบันไดหน้าปราสาทโบราณ ณ ประเทศเยอรมันนี โดยนำคณะทำงานและ

เกษตรกรไทยไปร่วมกันปลูกข้าวนาขั้นบันได ทำให้ผู้ชมเกิดความสนใจและเข้ามีส่วนร่วมกับกระบวนการทางศิลปะด้วย ในด้านการวิจารณ์ทัศนศิลป์นั้น พบว่านักวิจารณ์จำนวนไม่น้อยมีสถานะในวงการศิลปะมากกว่าหนึ่งบทบาท ซึ่งอาจจะเป็นนักวิจารณ์ควบคู่ไปกับการเป็นศิลปิน นักวิชาการ หรืออาจารย์สอนศิลปะด้วย ซึ่งประเด็นใหญ่ที่มักได้รับความสำคัญคือการให้คำจำกัดความและการอธิบายถึงความเป็นศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยในสังคมไทย

9. ข้อเสนอแนะงานวิจัย

การวิจัยนี้อยู่ภายใต้การศึกษาพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทยในกรอบเวลาช่วง พ.ศ. 2475-2550 เพื่อค้นหาความสำนึกร่วมของสังคมที่มีบทบาทร่วมกับพัฒนาการด้านพัฒนาการและการวิจารณ์ทัศนศิลป์ของไทย ซึ่งไม่อาจยกตัวอย่างผลงานทัศนศิลป์และบทวิจารณ์ที่มีจำนวนมากได้ทุกชิ้นงาน แต่เป็นการยกตัวอย่างเฉพาะชิ้นงานที่โดดเด่นและสัมพันธ์กับประเด็นทางสังคม ณ ช่วงเวลานั้นๆ โดยผู้วิจัยท่านอื่นอาจมีการขยายความหรือตีความในประเด็นที่หลากหลายได้ด้วยบริบทต่างๆ ที่สัมพันธ์กับการศึกษาวิจัยนั้น ๆ

10. เอกสารการอ้างอิง

โครงการศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี สรรเสริญ. (2552). *ศิลป พีระศรี สรรเสริญ.* โครงการศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี สรรเสริญ.

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง, และ วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร. (2547). *พลังการวิจารณ์ : ทัศนศิลป์.* มิ่งมิตร.

เจตนา นาควัชระ. (2546). *ศิลป์ส่องทาง.* คมบาง.

แจนนิส วงศ์สุรวัฒน์. (2530). *การวิเคราะห์เชิงวิจารณ์รูปแบบและสัญลักษณ์ของอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยในแง่ศิลปโดยพิจารณาเน้นที่ภาพรูปจำหลักโดยรอบของปีกทั้งสี่ของอนุสาวรีย์.* ทุนอุดหนุนจากศูนย์วิจัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ถนอม ชาภักดี. (2545). *ศิลปะปริทัศน์ เชิงอรรถการวิจารณ์.* เนชั่น มัลติมีเดีย กรุ๊ป จำกัด (มหาชน).

ถนอม ชาภักดี. (2557). *การสร้างสรรค์สื่อเรื่อง กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยช่วงปี พ.ศ.2530-2550: ภายใต้บริบทของโลกกาภิวัฒน์และโลกศิลปะ* [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทีปกร. (2540). *ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน.* นกฮูก.

ธนะ เลาหกัยกุล. (2546). *เส้น สี รูปทรง สังคมของการจัดวาง 40 ปี.* อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

พิริยะ ไกรฤกษ์ และ เผ่าทอง ทองเจือ. (2526). *ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475.* สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มณเฑียร บุญมา และ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข. (2548). *คนตายอยากอยู่ คนอยู่อยากตาย.* สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

มณเฑียร บุญมา. (2532). *ผลงานสื่อประสมของมณเฑียร บุญมา "เรื่องราวจากท้องทุ่ง".* กรมศิลปากร.

มณเฑียร บุญมา. (2548). *ตายก่อนดับ: การกลับมาของมณเฑียร บุญมา.* สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

มานิต ศรีวานิชภูมิ, สุธี คุณาวิชยานนท์, และ อิ๋ง กาญจนะวณิชย์. (2544). *นิทรรศการประวัติศาสตร์และความทรงจำ. จัดแสดง ณ หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 15 สิงหาคม - 1 กันยายน 2544.* หอศิลป์วิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มานิต ศรีวานิชภูมิ, สุธี คุณาวิชยานนท์, อิ๋ง กาญจนะวณิชย์, วสันต์ สิทธิเขตต์, ชาติชาย ปุยเปีย, นพไชย อังควัฒนะพงษ์, สาครินทร์ เครืออ่อน, และ สันติ ทองสุข. (2548*). นีโอ-ชาตินิยม : นิทรรศการศิลปการเมืองร่วมสมัย.* สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วรเทพ อรรคบุตร. (2548). *เข้านอก/ออกใน*. สเกล.

วสันต์ สิทธิเขตต์. (2561). *นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย "ฉันคือเธอ". จัดโดยหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร*. แปลน พริ้นท์ติ้ง จำกัด.

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

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

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

ศิลป์ พีระศรี. (2546). *ศิลปวิชาการ : ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี*. มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีอนุสรณ์.

สดชื่น ชัยประสาธน์. (2539). *จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ.2507-2527.* สยามสมาคม.

สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม. (2557). *เอกะทศวรรษ ศิลปาธร.* สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

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

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2546). *จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่.* บ้านหัวแหลม.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2552). ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อการเมือง: จากสัจนิยมราชา ถึง สัจนิยมสังคมและกลับสู่ สัจนิยมราชาวีรบุรุษ. *ศิลปวัฒนธรรม,30* (7), 84-110.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2561). *ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย: ตะวันตกและไทย.* ทวีวัฒน์การพิมพ์ จำกัด.

อำนาจ เย็นสบาย และ วิรุณ ตั้งเจริญ. (2529). *ทัศนะวิจารณ์ ผลงานวิจารณ์ศิลปกรรมระหว่าง 2516-2526.* กรมการนิเทศการศึกษา หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.

อำนาจ เย็นสบาย. (2524). *ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์.* หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.

อำนาจ เย็นสบาย. (2553ก). *พลวัตศิลปกรรมไทย.* ต้นอ้อ.

อำนาจ เย็นสบาย. (2553ข). *ศิลปพิจารณ์ 1.* ต้นอ้อ.

Apinan Poshyananda. (1992). *Modern art in Thailand: nineteenth and twentieth centuries.* Singapore: Oxford University Press.

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