1 ความเชื่อ 1 ความคิด 2 อารมณ์ กับการเป็น 1 กัญญา เจริญศุภกุล

หากเหลียวมองดูงานศิลปะไทยที่เกี่ยวข้องกับการเมืองในวันนี้แล้วจะพบว่านับตั้งแต่ปีปลายยุครัฐบาลทักษิณเป็นต้นมา ศิลปินจำนวนไม่น้อยที่ไม่เคยมีประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการเมืองโดยตรง ก็เริ่มที่จะมีการแสดงออกทางความคิดที่มีการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองยิ่งขึ้นอาทิ นิพันธ์ โอฬารนิเวศน์, นที อุตฤทธิ์ เป็นต้น แต่ทั้งนี้บ่อยครั้งอาจจะพบว่าบทบาทของศิลปินกับนักเคลื่อนไหวแทบจะเป็นสิ่งหนึ่งสิ่งเดียวกัน ในขณะที่กิจกรรมทางศิลปะได้แตกแขนงออกไปผ่านสื่อต่างๆ นับแต่มีการใช้ร่างกายผ่านแนวทางศิลปะสื่อแสดงสด และขยายขอบวงออกไปจนถึงการแสดงอื่นๆ อาทิ ดนตรี วรรณกรรม จิ้ว ฯลฯ กิจกรรมที่มีผู้เข้าร่วมเป็นจำนวนมากๆ ซึ่งผู้เข้าร่วมกิจกรรมจะเป็นผู้ชมในความหมายเดิมหรือไม่นั้นอาจไม่ใช่ประเด็นที่จะกล่าวถึงในบทความนี้ มิฉะนั้นคงจะต้องมีการตีความซ้ำและความหมายของผู้ชมเองที่เริ่มที่จะเปลี่ยนแปลงไปพร้อมๆ กับการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไปของศิลปะ

บทบาทของศิลปินนักเคลื่อนไหวนั้น เป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่แฝงมาในรูปของกิจกรรมมากกว่าที่จะเป็นนิทรรศการ มีการเคลื่อนตัวออกจากขนบปฏิบัติทางศิลปะเดิมๆ โดยเฉพาะสื่อที่เคยเป็นพื้นฐานและกระแสหลักอย่างเช่น จิตรกรรม รูปแบบก็เป็นไปโดยใช้การนำตัวเองเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของสังคม ชุมชน หรือแม้กระทั่งการชุมนุม สร้างสรรค์สื่อศิลปะหรือกิจกรรมที่สะท้อนความคิดความเห็นทางการเมืองของศิลปินโดยสอดรับกับเงื่อนไขของเวลาและสถานการณ์ การแสดงออกซึ่งบทบาทของศิลปินในฐานะของปัจเจกบุคคลที่มีพื้นฐานของความคิดทางการเมืองสังคมเรียกร้องโหยหาความเสมอภาค ความเท่าเทียมกัน ดลอดจนความเป็นธรรมบนพื้นฐานความคิดความเชื่อตามแนวทางทางเสรีนิยมตะวันตก หรือแม้จะเป็นแนวคิดสังคมนิยมแต่ก็ยังไม่ปฏิเสธที่จะเลือกเอาแนวทางการเคลื่อนไหวแบบเสรีนิยมตะวันตกมาใช้อยู่นั่นเอง

ลิขสิทธิ์ของ สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร

การเข้าร่วมในกิจกรรมของศิลปินนักเคลื่อนไหวที่ใกล้เคียงกับเวลาของปัจจุบันที่สุดน่าจะเห็นได้จากการที่ วสันต์ สิทธิเขตต์กับการเข้าร่วมชุมนุมกับพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตย กับกิจกรรมที่หลากหลายประเภทตั้งแต่การใช้สื่อพื้นฐานอย่างจิตรกรรม ไปจนถึงการขึ้นเวทีร่วมปราศรัย ร้องเพลง อ่านบทกวี ฯลฯ ในขณะที่หากมองย้อนไปในอดีตก็จะพบบางตัวอย่างเช่น ผลงานภาพถ่ายชุด This Bloodless War (พ.ศ. 2540) โดยศิลปินมานิต ศรีวานิชภูมิ ในลักษณะที่ร่วมมือกับกลุ่มศิลปินสื่อแสดงสดบนถนนสีลม โดยในเวลาใกล้เคียงกันนั้นก็มีกิจกรรมต่อเนื่องอย่างโครงการ Asiatopia ที่เน้นศิลปะในแนวทางสื่อแสดงสด โครงการนี้เองก็ริเริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2541 โดยศิลปินจุมพล อภิสุข และคุณจันทวิภา ภรรยา ในนามของศูนย์บ้านตึก (Concrete House) และมูลนิธิ เอ็ม เพาเวอร์ ซึ่งพื้นที่ศิลปะที่พบนั้นจะแปรเปลี่ยนไปตามสภาวการณ์ทางสังคมการเมืองในช่วงเวลาในขณะนั้นเสียเป็นส่วนใหญ่

ความเชื่อที่ว่าศิลปะกับสังคมเป็นสิ่งที่เคียงคู่กันนั้นมีมาแต่อดีตกาล เพียงแต่ว่าจะคู่กับสถาบันอะไรนั้นเป็นอีกเรื่องหนึ่ง ศาสนาหรือการเมืองหรือแม้แต่ตัวศิลปะเองก็ตาม[1] การที่ศิลปะขยับตัวออกจากพื้นที่เดิมๆ ในธรรมเนียมปฏิบัติอย่างปราสาทราชวัง พิพิธภัณฑ์ศิลปะ หอศิลป์ หรือแกลเลอรี่จึงไม่ได้เป็นปรากฏการณ์ใหม่ในสังคมศิลปะไทย แม้ว่าเรื่องพื้นที่ศิลปะนี้หากพิจารณาตามเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์ศิลปะเคียงคู่กับประวัติศาสตร์สังคมแล้ว จะพบว่าวิวัฒนาการเรื่องแนวคิดของพื้นที่ศิลปะ แนวคิดเรื่องความหมายของสาธารณะ ตลอดจนในธรรมเนียมปฏิบัติจริงๆ จะยังไม่เคยปรากฏอย่างเป็นรูปธรรมหรือมีรากฐานที่มั่นคงเพียงพอในสังคมไทยก็ตาม แต่ว่ารูปแบบและแนวคิดของศิลปะที่กระจายตัวออกไปหาผู้ชมนั้น หาได้หยุดที่ความขาดแคลนพื้นที่ศิลปะและ

การขาดแคลนความรู้เรื่องพื้นที่ศิลปะแต่อย่างใดไม่ ในทางกลับกันกลับกลายเป็นข้อทีกทักที่สมเหตุสมผลเสียอีกในการที่จะนำศิลปะไปสู่พื้นที่ของชุมชน หรือพื้นที่สาธารณะ ด้วยเหตุที่มันสอดคล้องกับการดำเนินไปของวิวัฒนาการศิลปะ โดยไม่เคยได้ถูกนำมาถกเถียงว่าการเข้าไปในลักษณะดังกล่าวเป็นการรุกรานชุมชนหรือสาธารณชนหรือไม่ หรือแม้แต่การพิจารณาบทบาทของศิลปินผู้สร้างเองด้วยว่าดำรงตนอยู่ในสถานะของผู้แบ่งปันหรือผู้ให้ก็ยังไม่ทราบแน่ชัด[2]

แต่กระนั้น ก็ยังมีศิลปินไทยอีกจำนวนไม่น้อยที่ยังคงเลือกเอาขนบเดิมๆ อย่างจิตรกรรมกับพื้นที่ทางการที่อยู่ในขนบปฏิบัติอย่างหอศิลป์หรือแกลเลอรี่เป็นสถานที่แสดงความเจตนารมณ์ทางศิลปะและความคิดอ่าน ความเชื่อที่เขาและเธอมีต่อประเด็นทางสังคมการเมือง การดำเนินการในลักษณะนี้ปรากฏในหลักฐานทางประวัติศาสตร์การเมืองสมัยใหม่ของไทยอาทิ ผลงาน กรุงเทพฯ 2500 (พ.ศ. 2500) โดยสมโภชน์ อุปอินทร์ ที่มีส่วนหนึ่งของภาพปรากฏภาพใบหน้าของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ผลงานที่เป็นจิตรกรรมแนวกึ่งเหมือนจริงผสมแนวคิวบิสม์ซึ่มของตะวันตก นอกจากนี้ก็จะพบในผลงานที่เป็นรูปแบบนามธรรมหลายชิ้นหลายวาระของศิลปิน จ่าง แซ่ตั้ง ที่ไม่มีภาพลักษณ์ของผู้ใดผู้หนึ่งโดยตรง ภาพส่วนใหญ่เน้นไปที่การสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดในลักษณะของจิตรกรรมนามธรรมตามกระแสศิลปะในยุคสมัยนั้น หรือหากไม่เป็นนามธรรมก็เริ่มที่จะรูปแบบที่เรียกว่าเหนือจริง เช่นผลงานที่ชื่อ ส้นตีนกับปืน (พ.ศ. 2514) โดย สมยศ หาญอนันทสุข[3] ซึ่งเป็นการแสดงออกที่เกรี้ยวกราดในสมัยเมื่อครั้งยังเป็นนักศึกษาชั้นปีที่ 4 คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร จากตัวอย่างที่กล่าวมานี้จะพบพื้นฐานร่วมประการหนึ่งคือเป็นแนวทางศิลปะที่สะท้อนออกมาบนสื่อที่เป็นจิตรกรรมเสียเป็นส่วนใหญ่[4]

การส่งข้อความทางการเมืองในรูปความคิดอ่านผ่านผลงานศิลปะนี้ดำเนินเรื่อยมา และได้มีการปรับตัวออกจากสื่อจิตรกรรมไปสู่การทดลองใช้เทคนิคใหม่ๆ เข้ามานำเสนอ อย่างเช่นในผลงาน “ยามฉันมองตาคุณอบอุ่นดวงใจ” (พ.ศ. 2547) โดยสรรเสริญ มิลินทสูต[5] ที่เป็นการทดลองเอาเทคนิคภาพพิมพ์สามมิติมาใช้ ดูเผินๆ แล้วอาจพบว่าเป็นเพียงภาพธงไตรรงค์ แต่หากมองเหลือบไปมาแล้วจะพบถ้อยคำ 5 บรรทัดตามลายริ้วธงชาติซึ่งเป็นคำพูดของอดีตนายกรัฐมนตรี พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร ว่า

ขอให้ช่วยกันหน่อยช่วยกันคิดถึง
บ้านเมืองสักนิด
ผมเองก็ไม่ได้อยู่ทำหน้าที่จนตาย
กรุณาอย่าเกลียดผม
แล้วทำให้เสียประเทศชาติ

หรือผลงาน “เพลงยาวอยุธยากับความหวังของคนตาบอด” (พ.ศ. 2549) โดยนิพันธ์ โอฬารนิเวศน์[6] ที่ศิลปินได้นำเอาเนื้อเพลงที่กล่าวถึงอาเพศก่อนกรุงศรีอยุธยาจะแตก มาใช้เป็นตัวดำเนินเรื่องถึงความคิดที่เขามีความรู้สึกต่อสถานการณ์ของบ้านเมือง ภาพของบ้านเมืองในช่วงสองปีก่อนที่ว่าในแง่มุมหนึ่งแล้วปรากฏการณ์ที่เป็นภาพที่นิพันธ์รับรู้ อาจจะไม่แตกต่างอะไรกับเนื้อเพลงที่เขารับฟังถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับช่วงปลายกรุงศรีอยุธยา

จากตัวอย่างในผลงานของสรรเสริญก็ดี นิพันธ์ก็ดี จะพบว่าการนำเอาอารมณ์ความรู้สึกก็ดี การนำเอาเรื่องราวก็ดี หรือแม้แต่การนำเอาเพียงแค่สัญลักษณ์บางส่วนมาใช้ในงานศิลปะเพื่อส่งข้อความทางการเมืองของศิลปินผู้สร้างนั้น ศิลปไทยได้ดำเนินมาอย่างต่อเนื่องโดยตัวอย่างตั้งแต่ สมโภชน์ อุปอินทร์ เรื่อยมาจนถึงนิพันธ์ โอฬาร-นิเวศน์นี้ ทำให้เห็นได้ว่าศิลปินอีกจำนวนไม่น้อยที่ยังคงยึดบทบาทของการเป็นศิลปินเพียงอย่างเดียว หาได้ตื่นเต้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร สงวนลิขสิทธิ์

ไปกับกระแสศิลปินนักเคลื่อนไหวไปเสียทั้งหมด ช่วงเวลาตั้งแต่สมโภชน์จนมาถึงนิพันธ์บอกความจริงประการหนึ่ง คือว่าในรอบ 50 ปีที่ผ่านมา ประเด็นทางการเมืองในศิลปะไทยได้ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง มีความหลากหลายทั้งรูปแบบและความชัดเจนทางความคิด โดยไม่มีกระแสใดเป็นกระแสหลักเสียทีเดียว หน้าที่ของศิลปะในศิลปินกลุ่มนี้จึงดำเนินไปภายใต้กรอบคิดของศิลปะในลักษณะที่ไม่เน้นการกระตุ้นเร่งเร้า (non provocative art) แต่เป็นเรื่องส่วนตัวที่สะท้อนภาพของความเป็นปัจเจกจากภายในมากกว่า ผลงานในลักษณะดังกล่าวได้สะท้อนบุคลิกภาพด้านหนึ่งของสังคมไทย ที่ยังมีรากฐานความเชื่อทางสังคมในลักษณะยืดหยุ่นและประนีประนอม หลีกเลี่ยงการปะทะและการใช้ความรุนแรง

ในช่วงรอยต่อของผลงานศิลปะที่สะท้อนแนวคิดทางสังคมการเมือง จากกลุ่มที่ยึดเอาการสร้างสรรค์บนพื้นฐานของจิตรกรรม มาจนถึงกลุ่มที่ทดลองสะท้อนความคิดในสื่อที่แตกต่างออกไปนั้น ศิลปินหญิง กัญญา เจริญศุภกุลนั้นเป็นอีกผู้หนึ่งที่ได้มีการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่สะท้อนแนวคิดทางสังคมการเมือง ทั้งที่อยู่ในขนบปฏิบัติเดิมอย่างจิตรกรรมหรือภาพพิมพ์และการเข้าสู่กระบวนการทดลองที่สะท้อนออกมาในแนวทางที่แตกต่างออกไป

ผลงานที่ดำเนินอยู่บนพื้นฐานของสื่อจิตรกรรมก็ได้แก่ ผลงานจิตรกรรมชุด "ธงพฤษภา" (พ.ศ. 2535) จิตรกรรมในแนวทางกึ่งนามธรรม ทำขึ้นในช่วงเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ ผลงานจิตรกรรมที่เขียนด้วยความรู้สึกปฏิเสธที่ตัวเธอมีต่อการใช้ความรุนแรงของรัฐบาลที่มีต่อประชาชน และแม้จะไม่ได้อยู่ในฐานะของผู้เข้าร่วมในเหตุการณ์ ไม่ได้เข้าร่วมในการเรียกร้องในช่วงดังกล่าว หากในฐานะของการเป็นประชาชนคนหนึ่งที่ไม่เห็นด้วยกับความไม่ชอบธรรมของการรัฐประหารในวันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2533 ของคณะ รสช. ตลอดจนการเข้ามาสู่อำนาจของคณะทหารผู้ก่อการเสียเอง เรื่อยมาจนถึงการใช้ความรุนแรงในการปราบปรามประชาชนในเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2535 ซึ่งเป็นทั้งที่มาของเหตุการณ์พฤษภาทมิฬและที่มาของจิตรกรรมธงพฤษภาด้วย

มหาวิทยาลัยศิลปากร ลิขสิทธิ์

กัญญาเลือกเอาจิตรกรรมเป็นสื่อสะท้อนความรู้สึกนึกคิดของตนเอง เป็นการส่งข้อความทางการเมืองผ่านสื่อจิตรกรรมในฐานะของคนทำงานศิลปะ ร่องรอยภาพลักษณ์ของธงไตรรงค์ที่เป็นสัญลักษณ์ของชาติในระบอบการปกครองใหม่ที่ถูกเน้นย้ำยิ่งขึ้นในช่วงของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในช่วงที่เรียกว่าการสร้างชาติ[7] ที่ผลกระทบต่อความรู้สึกนึกคิดดังกล่าวยังคงปรากฏเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน[8] ถูกนำมาทาทับด้วยสีอะคริลิคทาบ้านผสมดินที่ทำให้เกิดคราบไคล

ถึงแม้ว่าแนวงานในผลงานจิตรกรรมชุดนี้ของกัญญาจะดูประหนึ่งว่าเป็นแนวงานที่อยู่นอกกระแสหลัก หากเปรียบเทียบกับโจทย์ของศิลปะร่วมสมัยประกอบกับเงื่อนไขของเวลาในขณะนั้น ด้วยเหตุที่กระแสงานศิลปะไทยแนวนามธรรมนั้นดูจะได้รับความนิยมสูงสุดในช่วง พ.ศ. 2504-2519 ซึ่งผ่านพ้นไปนานแล้วก็ตาม แต่หากพิจารณาผ่านบริบททางศิลปะไทยแล้ว จะพบว่าบ่อยครั้งแนวคิดในการแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกยังคงดำเนินต่อมาเป็นระยะจนถึงปัจจุบันแม้จะไม่ต่อเนื่องนัก[9] ความเป็นไปได้ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะว่า ในช่วงเวลานั้นแนวทางศิลปะแบบแนวคิดหรือคอนเซ็ปชวลยังไม่สามารถฝังรากลึกในสังคมศิลปะไทยได้

แม้ว่าประเด็นเรื่องธงชาติกับความเป็นสัญลักษณ์ดูจะเป็นสิ่งที่ดำเนินคู่กัน แต่หากมองภาพลักษณ์ของธงชาติไทยในผลงานชุดนี้ของกัญญาในแบบที่ไม่ต้องจับคู่แล้ว อาจพบว่าธงชาติไทยในจิตรกรรมชุดนี้ไม่ได้แสดงความหมายเชิงสัญญะมากเท่ากับความหมายของการแสดงอารมณ์ความรู้สึก เนื่องจากว่าภาพเชิงประจักษ์ที่เลือนลางและเปรอะเปื้อนของธงไตรรงค์ กลับกลายเป็นภาษาศิลปะที่ข้ามพรมแดนของการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมมากกว่าที่จะดำรงอยู่ภายในภาษาศิลปะ อีกทั้งยังสามารถแปลความหรือถอดรหัสความหมายทาง

วัฒนธรรมได้ชัดเจนไม่ว่าจะในแง่ของความรู้สึก หรือในแง่ของความคิดรวบยอด ทั้งนี้เพราะเหตุที่ว่าข้อมูลต่างๆ ที่ปรากฏบนธงไตรรงค์หรือธงชาติโดยธรรมชาตินั้นกินพื้นที่ความหมายที่กว้างขวาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งภายใต้สภาวะของความขัดแย้งหรือสภาวะของความไม่แน่นอนทางสังคมการเมือง

นับแต่ปี พ.ศ. 2535 จวบจนปัจจุบัน แนวทางในผลงานของกัญญาได้เปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก เรียกได้ว่าจากศิลปะแนวนามธรรมมาสู่ศิลปะแนวคิดหรือคอนเซ็ปชวล จากผลงานที่เป็นภาพพิมพ์ที่สะท้อนความรู้สึกอารมณ์มาสู่ผลงานการจัดวางที่มีการกำหนดกรอบคิดที่ชัดเจน อย่างไรก็ดี การผละออกจากแนวคิดเดิมโดยการถูกกระตุ้นจากปัจจัยภายนอก โดยเฉพาะการเคลื่อนไหวของกระแสศิลปะภายใต้สภาวะของแนวคิดเรื่องนานาชาตินิยมใหม่ในยุคคริสต์ทศวรรษที่ 1990s ที่สนับสนุนให้เกิดอำนาจและการยอมรับศิลปะแบบตะวันตกมากขึ้น[10] รวมถึงปรากฏการณ์ของการละทิ้งสื่อศิลปะ โดยเฉพาะสื่อภาพพิมพ์นั้น ดูจะเป็นปรากฏการณ์ร่วมสมัยที่เป็นที่ยอมรับในสังคมศิลปะไทยเสียแล้ว[11]

แม้ว่าประเด็นของการเปลี่ยนแปลงแนวงานในผลงานของกัญญา หรืออาจรวมไปถึงศิลปินภาพพิมพ์ของไทยอีกหลายคนจะยังไม่สามารถหาข้อสรุปที่ชัดเจนได้ว่าเป็นหนทางที่ดีที่สุด แต่ประเด็นที่น่าสนใจที่เกิดขึ้นควบคู่กันและยังไม่เปลี่ยนแปลงคือ สำนึกทางการเมืองในเรื่องประชาธิปไตยของกัญญาที่ยังคงมั่นคง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อนำผลงานชุดธงพฤษภา (พ.ศ. 2535) มาพิจารณาควบคู่กับผลงานชุด พิราบไทย พ.ศ. 2551 เมื่อไหร่จะไม่พิลาป (เสียที) ที่เธอได้นำเอาส่วนหนึ่งของผลงานเก่าที่ชื่อ White Pigeons (พ.ศ. 2541-2542) มาทบทวนบริบทเสียใหม่ ผลงานที่แต่เดิมถูกจัดวางไว้รอบๆ ลานเสาชิงช้าในโครงการศิลปกรรม กรุงเทพเมืองฟ้าอมร (พ.ศ. 2541-2542) กับแนวคิดศิลปะจัดวางแบบเฉพาะที่เฉพาะกาล (site specific installation)

มหาวิทยาลัยศิลปากร สงวนลิขสิทธิ์

ประติมากรรมสามมิติรูปนกพิราบกับความเป็นพื้นที่เฉพาะกาลในโครงการกรุงเทพเมืองฟ้าอมรนั้น มีความหมายภายในสำหรับคนท้องถิ่นที่มีความผูกพันกับพื้นที่แสดงงานคือ ลานเสาชิงช้า บริเวณหน้าวัดสุทัศน-เทพวราราม การนำเอาประติมากรรมจัดวางที่มีอยู่เดิมมาใช้ ในบริบทของพื้นที่ใหม่ที่เป็นพื้นที่ปิดนำเสนอในเชิงสัมพัทธ์กับจิตรกรรมนามธรรมและผลงานที่สร้างขึ้นใหม่บางส่วน ได้สะท้อนร่องรอยของเรื่องราวในปัจจุบัน ความหมายใหม่นั้นจึงไม่ปรากฏวาระของเรื่องพื้นที่ หากดำรงความหมายในเชิงปรากฏการณ์มากกว่า ร่องรอยการแตกหักและบุบสลายบางส่วนของนกตัวเดิมถูกนำมาใช้โดยปราศการการแต่งแต้ม ได้สะท้อนให้เห็นถึงความไม่สมบูรณ์และความโรยราของสัญลักษณ์เพื่อความสันติสุขเหล่านั้น

ความหมายของประติมากรรมรูปนกพิราบแปรเปลี่ยนไปสู่ความหมายสากลที่สะท้อนเรื่องภราดรภาพกับความหวังเล็กๆ ที่อยากเห็นความเป็นธรรมในสังคม ภาพที่เธอออธิบายถึงการประท้วงชุมนุมของกลุ่มพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตยเพื่อเรียกร้องความชอบธรรมนั้น เปรียบได้กับฝูงนกพิราบที่แสวงหาความสงบมากกว่าที่จะไปหาเรื่องหาราว การเข้าร่วมเป็นผู้สังเกตการณ์ในบางครั้ง การส่งกำลังใจไปให้ในครั้งนี้จึงเป็นเพียงความรู้สึกแผ่วเบาที่แน่วแน่มั่นคง และยังคงไม่เปลี่ยนแปลงตลอดระยะเวลาร่วม 20 ปีที่ผ่านมา แม้ว่ารูปลักษณ์ของศิลปะจะเปลี่ยนไปสิ้นเชิงแล้วก็ตาม

อรรฆย์ ฟองสมุทร
พฤษภาคม 2551

[1] อ่านเพิ่มเติมในธเนศ วงศ์ยานนาวา, สภาวะสมัยใหม่กับศิลปะ : ความลักลั่นที่คงเส้นคงวา (ศิลปะชุมชน เสียงสะท้อน : 476 กิโลเมตร, กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อุษาคเนย์, พ.ศ. 2551 หน้า 48-74)

[2] ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างกิจกรรมโครงการ กรุงเทพเมืองฟ้าอมร (พ.ศ. 2541-2542) หรือโครงการ City on the move (พ.ศ. 2542) ที่มีการนำเสนอศิลปะรูปแบบต่างๆ เข้าไปในพื้นที่ชุมชนหรือพื้นที่สาธารณะ แม้จะด้วยแนวคิดของโครงการที่แตกต่างกัน แต่วัตถุประสงค์ในเรื่องการนำเอาศิลปะไปสู่พื้นที่ของสาธารณชนนั้นไม่แตกต่างกัน

[3] จากบทสัมภาษณ์สมยศ หาญอนันทสุข ตอนหนึ่งว่า *" ... จริงๆ แล้วมันรวมๆ นะ เราเพียงแต่ว่าเราหาจุดไหนจุดนึงที่เราเอามาทำ จริงๆ แล้วมันเป็นการเมืองไทยมากกว่า ถึงแม้ตอนนั้นจะมีอเมริกาเข้ามาเรื่องเวียดนาม เราก็มุ่งไปทางการเมืองไทยมากกว่า การที่รัฐบาลเราไปยอมให้พวกอเมริกาเข้ามาตั้งฐานทัพในเมืองไทยเพื่อจะไปทำลายเวียดนาม เราแอนตี้กันมาก ... ไอ้พวกรายละเอียดนี่มันเป็นแฟนตาซีของเรา แต่ไอ้ตีนเนี่ยมันเป็นส่วนนึงของมนุษย์ใช่ไหม มันเป็นส่วนหนึ่งของร่างกาย แต่นี่เราไม่ได้เขียนคนทั้งตัว ทีนี้ในตอนนั้นสำหรับเราไอ้คำว่าตีนเนี่ยมันแรงไง มันแรงในความหมายของบ้านเรา เราก็เลยเอาอันนี้มาเป็น subject ส่วนปืนมันก็บอกถึงความโหดร้าย ..."* (สัมภาษณ์โดยประณิชา กัลป์ยานมิตร วันที่ 25 ตุลาคม พ.ศ. 2549); ดูรายละเอียดผลงานในสูจิบัตรนิทรรศการจิตรกรรม สมยศ หาญอนันทสุข พ.ศ. 2514-2539, กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อมรินทร์, พ.ศ. 2539)

[4] หากพิจารณาจากแผนภูมิวิวัฒนาการศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 แล้วจะพบว่ามีความใกล้เคียงกับรูปแบบผลงานที่นำเสนอและช่วงเวลาซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงกระแสศิลปะในช่วงเวลานั้นๆ ได้อย่างดี (อ่านเพิ่มเติมในเอกสารโครงการศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 ร่วมจัดโดยสถาบันไทยคดีศึกษา, ศรีบุญพับริเคชั่น : กรุงเทพฯ พ.ศ. 2525, หน้า 104) ซึ่งบทสรุปเรื่องแนวงานในแผนภูมิดังกล่าวก็ไม่ครอบคลุมผลงาน "ส้นตีนกับปืน" ของสมยศ หาญอนันทสุข ที่มีแนวงานที่แตกต่างออกไปจากการจัดหมวดหมู่ดังกล่าว

[5] ดูรายละเอียดผลงานในสูจิบัตรนิทรรศการ Fullness โดยสรรเสริญ มิลินทสูต, จัดพิมพ์โดยนำทองแกลเลอรี่, พ.ศ. 2547

[6] ดูรายละเอียดผลงานในสูจิบัตรนิทรรศการ Monologue / Dialogue โครงการความร่วมมือระหว่างศิลปินไทยและศิลปินจากสหราชอาณาจักร, จัดพิมพ์โดยหอศิลปมหาวิทยาลัยกรุงเทพ และ บริติช เคาน์ซิล กรุงเทพฯ, พ.ศ. 2549

[7] อ่านเพิ่มเติมในธงไตรรงค์ช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 โดย ชนิดา เผือกสม

[8] ดังจะเห็นได้จากการที่มีการเผยแพร่ข่าวแสดงถึงความไม่พอใจของประชาชนจำนวนมากที่มีการนำเอาชื่อของ พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร มาใช้บนผืนธงชาติไทยในการแข่งขันฟุตบอลที่ประเทศอังกฤษ

[9] เป็นที่น่าสังเกตว่า หากพิจารณาอย่างเป็นธรรมแล้ว การที่กัญญา เจริญศุภกุลสร้างผลงานที่เป็นศิลปะแนวนามธรรมในปี พ.ศ. 2535 นั้นมิได้เป็นการดำเนินออกจากขนบปฏิบัติแต่อย่างใด เพราะหากพิจารณาผ่านผลงานก่อนหน้านี้จะพบว่า เธอเป็นศิลปินที่มีผลงานในแนวทางนามธรรมในการถ่ายทอดอารมณ์และความคิด (อ่านเพิ่มเติมในเอกสารโครงการศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 ร่วมจัดโดยสถาบันไทยคดีศึกษา, ศรีบุญพับริเคชั่น : กรุงเทพฯ พ.ศ. 2525, หน้า 155)

มหาวิทยาลัยศิลปากร ลิขสิทธิ์

[10] อ่านเพิ่มเติมใน Olu Oguibe, A Brief Note on Internationalism ใน Global Visions : Towards a New Internationalism in the Visual Arts, Jean Fisher (ed.), Kala Press in association with INIVA, London, 1994

[11] อ่านเพิ่มเติมใน จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, ย้ายออกไปโตในสวนอื่น : ข้อสังเกตต่อการสร้างสรรค์งานภาพพิมพ์ของไทย (การวิจารณ์ทัศนศิลป์ : ข้อคิดของนักวิชาการไทย, กรุงเทพฯ : บริษัท กิจไพศาลการพิมพ์และซัพพลายส์ จำกัด, พ.ศ. 2549, หน้า 17-38)

มหาวิทยาลัยศิลปากร สงวนลิขสิทธิ์

1 Belief 1 Thought 2 Emotions with Being the 1 Kanya Charoensupkul

If you look around and observe Thai art on the topic of politics today, you will find that, since the late period of the Thaksin government, many artists who had never directly touched upon this topic before have begun to express their critical views on political situations, for example, Nipan Oranniwesna and Natee Utarit. It is also found that in many times the role of the artist and the role of the activist are almost blended. Art activities are branching out to several media, starting from the use of body through performing art, and expanding into other modes of expression, such as music, literature, Chinese opera, etc. Whether a large number of participants in these activities can be considered as audience in the traditional definition is not the point to be mentioned in this article. That needs the reinterpretation of the meaning of the word 'audience,' which is changing in line with the art movement.

The role of the artist-activist is a new phenomenon occurring in activities rather than in exhibitions. There is a move away from the traditional art convention, especially the use of basic and mainstream media like painting. Instead, artists bring themselves to be a part of a society, a community, or even a protest, and create art media or activities which reflect their political opinions according to specific time and situations. Artists present their role as an individual with political and social standpoint emphasizing on the call for democracy, equality and justice based on the western liberal concepts. Even if the artists adhere to the socialist concept, the western liberal approach is still adopted in their movements.

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ Chiang Mai University

The most recent participation of the artist-activist in this kind of events should be Wasan Sittikett's joining in the protest of the People's Alliance for Democracy (PAD). He engaged in various activities, from the use of basic media like painting to appearance on stage to give a speech, to sing, to read poems, etc. Looking back in the past, you can find some examples in the same category from Manit Sriwanichpoom's "This Bloodless War" photography works, in cooperation with a group of performance artists on Silom Road. In the similar time, there was an ongoing activity called Asiatopia, with a focus on performing art. The project was initiated in 1998 by the artist Chumpon Apisuk and his wife Chantawipa Apisuk, under the name of the Concrete House and the Empower Foundation. The art venues were constantly changing, mostly depending on the social and political situation at the time.

The belief that art should be closely connected with society can be traced back to the old times, but the question of which institution should be matched with art is another story, no matter it is religion, politics, or even art itself.[1] Therefore, the move away from traditional art venues like

palaces, art museums, art halls, or galleries is not a new phenomenon in the Thai art community. Considering from art history together with social history, the concept on art space, its public meaning, as well as the common practice have not fully developed, and never have a firm ground in Thai society. However, the forms and the concepts of the arts which have spread to the audience are not limited by the lack of art spaces or the lack of knowledge on this topic. Instead, it has become a reasonable claim to bring art to community or public area as it is in accordance with the development of Thai art, without any controversy about whether this entering is an invasion of the community or the public. Whether the artists take the role of sharers or givers is also not clearly defined.[2]

Nevertheless, quite a large number of Thai artists still choose conventional forms like painting and conventional spaces like art halls or galleries as a place to express their artistic intentions and socio-political ideologies. The evidence can be found along the Thai modern political history; for example, Sompoch Upa-in's "Bangkok 2500" (1957), paintings in semi-realistic style combined with cubism, a part of which depicts the face of Field Marshal Plaek Pibulsongkhram. There were also many abstract works in various collections from Chang Saetang, which have no specific image of anyone. Most works focused on the reflection of thoughts and feelings like other abstract paintings in that period. Those which were not abstract showed some signs of surrealism such as Somyos Harn-anantasuk's "Heels and Guns"[3] (1971), an infuriated expression at the time when he was the fourth year student at the Faculty of Painting, Silpakorn University. From the above examples, it can be seen that the common characteristic among them is that most works were presented through the form of painting.[4]

มหาวิทยาลัยศิลปากร ศูนย์วิทยทรัพยากร

The conveyance of political messages through works of art has been continuing and transforming from the form of painting to other new experimental techniques; for example Sansern Milindasuta's "I feel warmth when I look into your eyes" (2004)[5], which was an experiment of 3D printing technique. At first sight, it is just a picture of the tri-colored Thai national flag, but if you glance around it, you will find the message in five lines along the pattern of the flag. It is the words from former Prime Minister Pol. Lt. Col. Thaksin Shinawatra:

Please just give a hand. Just think of
Our country.
I'm not going to take this role until I die.
Please don't hate me
And bring damage to our country.

Another example is Nipan Oranniwesna's "Ayudhaya's prophecy poem and the hope of the blind man" (2006)[6]. The artist used the poem which depicts bad omens before the fall of Ayudhaya

as a plot-runner to present his opinions towards Thailand's situation. The image of Thailand as seen by Nipan two years ago can be very similar to the image of the late Ayudhaya period depicted in the poem.

From the example of Sansern's and Nipan's works, it can be seen that the presentation of feelings and emotions, stories, or even some parts of symbols in works of art to convey the artists' political message is a continuing trend. Examples from Sompoch Upa-in to Nipan Oranniwesna confirm that many artists still attach to their original role as an artist, not following the trend of the artist-activist. The period from Sompoch to Nipan gives us an obvious fact that in the last 50 years, politics has been the recurrent theme in Thai art through various forms and concepts, and no trends can be truly considered as the mainstream. The duty of art in this group is under the framework of non-provocative art in the form of private works which reflect individuality. These works also reveal a personality of Thai society, which is still based on the belief in flexibility and reconciliation and avoids confrontations and violence.

In the transforming period of these socio-political works, from paintings to experimentation in different media, Kanya Chareonsupkul is another artist who created the works on this theme, both in conventional media like paintings and prints, and through experimentation in different approaches.

มหาวิทยาลัยศิลปากร ลิขสิทธิ์

Her paintings include the "May Flag" collection (1992), the semi-abstract works created during the Black May crisis. It showed her disagreement with the government's use of violence towards the protesters. Even though she did not participate in that event and did not join the protest, it is the voice of a Thai citizen who realized the lack of righteousness in the military coup d'etat on February 23, 1990, by the National Peace Keeping Council (NPKC), as well as the coup makers' rise to power and the use of violence to wipe out the protest in May 1992, leading to the Black May and the "May Flag" painting collection.

Kanya chose painting as the media to reflect her thoughts and feelings. It is the conveyance of political message through painting media by the artist. The image of tri-color flag, which was highly publicized as the sign of the nation ruled by new regime in Field Marshal Plaek Pibulsongkhram's government, or as called the modernization period[7], and still has influence in today's time[8], was painted with acrylics mixed with dirt to make stains.

The theme of this painting collection seems out of the mainstream, in comparison with the topic in contemporary art and the time condition in that period, since the trend of Thai abstract art had reached its peak in 1961-1976, which was a long time ago. However, considering from the Thai art context, the expression of feelings and emotions can be found in periodical basis until today though it is not a continual trend.[9] One of the possible reasons is that because during that time conceptual art had not been deeply rooted in the Thai art community.

The national flag and symbolism seems to be a perfect match, but if observed without the inclination to match up, it seems that the image of Thai national flag in Kanya's collection is not intended to convey symbolic meaning as much as emotional meaning. This is because the visual image of faded and stained tri-color flag has become the art language which goes beyond the cultural border rather than just existing in the cultural context. Moreover, its cultural meaning can be interpreted or decoded clearly both on the level of emotions and the level of its concept since the information presented on the tri-color or the national flag covers a large scope of meanings, especially under social and political conflicts or uncertain circumstances.

From 1992 to now, Kanya's works have been dramatically changing, from abstract art to conceptual art, from printing works which express feelings and emotions to installation arts with clear framework. However, the shift from old ideas due to motivation from external factors, especially the art movement under the concept of new internationalism in 1990s, which promotes the influence and more acceptance of the western art[10], as well as the abandonment of some art media, especially printmaking, seems to have become a contemporary phenomenon widely accepted in the Thai art community[11].

There is still no conclusion whether the shift of direction in Kanya's works or the works of many other Thai printmaking artists is the best decision. However, another point which is in line with the above topic and remains unchanged is Kanya's firm political consciousness in supporting democracy, as seen from the May Flag collection (1992), in comparison with Thai Pigeons 2008 When Will You (Finally) Stop Moaning? collection, in which she reviewed a part of her old collection, White Pigeons (1998-1999), in the new context. It is the collection which was previously installed around the area of the Giant Swing in the Bangkok Art Project 1998 (1998-1999) as a site specific installation art.

มหาวิทยาลัยศิลปากร ศูนย์วิทยทรัพยากร

Three-dimension pigeon sculpture and site specification in the Bangkok Art Project brought a special meaning to local residents, who have close ties with the installation area at the Giant Swing in front of Suthat Thepwararam Temple. The presentation of the old installation sculptures in the new context, which is a closed space, in relative connection with abstract paintings and some new works, results in the portrayal of today's situation. Therefore, the new meaning is not site-related, but exists in the phenomenal level instead. Cracks and damage on the same pigeon sculpture are used without any re-decoration and reflect imperfection and deterioration of this sign of peace.

The meaning of the pigeon sculpture has transformed into an international concept of fraternity, including with some little hope to see justice in society. Kanya portrayed the image of the protest for justice by the People's Alliance for Democracy (PAD) in comparison with a flock of

pigeons which call for peace rather than intend to look for troubles. Some participation as an observant and this giving of courage is the expression of a gentle but strong feeling unchanged for the last 20 years in spite of the absolute change in her forms of art.

Ark Fongsmut
July 2008

มหาวิทยาลัยศิลปากร สงวนลิขสิทธิ์

[1] See Tanet Wongyannawa, Modernity and Art: A Constant Incongruity (Community Art, the Echo: 476 Kilometers, Bangkok: Usakanei Publishing, 2008, pp. 48-74)

[2] This can be seen from activities in the Bangkok Art Project 1998 (1998-1999) and City on the Move Project (1999), which presented various forms of art in community or public area. The two projects have different concepts, but the same objective to bring art to the public area.

[3] From the interview of Somyos Harn-anantasuk: *" ... actually it's in general, but I sought a specific point to create my work. Actually, it's about Thai politics. There was a trend about American politics on Vietnam War at that time, but I rather focused on Thai politics. The fact that our government allowed the Americans to build a military base in Thailand to destroy Vietnam led to strong resistance. ... All those details are my own fantasy. The foot is a part of human body, isn't it? It's a part of our body, but I didn't draw the full human body. At that time I thought the foot is a strong symbol, a rude image in Thai culture, so I chose it to be a subject in my work, while the gun represents cruelty. ..."* (interviewed by Pranicha Kalyanamit, October 25, 2006); see more details of the work in the brochure of the painting exhibition Somyos Harnanandhasuk 1971-1996, Bangkok : Amarin Publishing, 1996).

[4] From the chart of art development after 1932, there are some similarities among the forms of works in each period, reflecting the trend of art at a certain time. (Read more in the document from the Art after 1932 Project, co-organized by Thai Khadi Research Institute, Sribun Publication: Bangkok 1982, p. 104). The conclusion from the chart does not include Somyos Harn-anantasuk's "Heels and Guns," which has a separate theme from other works being categorized.

มหาวิทยาลัยศิลปากร ศูนย์วิทยทรัพยากร

[5] See more details of the work in the brochure for the Fullness exhibition by Sansern Milindasuta, published by Numthong Gallery, 2004.

[6] See more details of the work in the brochure for Monologue/Dialogue exhibition, a cooperative project between Thai and UK artists, published by Bangkok University Gallery and British Council Bangkok, 2006.

[7] See Tri-color Flag after the 1932 Revolution (p.) in by Chanida Peuksom.

[8] This can be seen from the news of many Thai people showing frustration with the painting of Pol. Lt. Col. Thaksin Shinawatra's name on the Thai national flag in a football match in England.

[9] It should be noted that, if considered from an objective point of view, Kanya Chareonsupakul's abstract works in 1992 was not an escape from the convention since her previous works had

also used abstraction to transfer her emotions and thoughts. (Read more in the document from the Art after 1932 Project, co-organized by Thai Khadi Research Institute, Sribun Publication: Bangkok 1982, p. 155)

[10] See Olu Oguibe, A Brief Note on Internationalism in Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts, Jean Fisher (ed.), Kala Press in association with INIVA, London, 1994.

[11] See Chakrapan Wilasineekul, Growing in Other Gardens: Observations from Thai Printmaking Works (Visual Arts Criticism: Thoughts from Thai Academics, Bangkok: Kijpaisal Publishing and Supplies, Co. Ltd., 2006, pp. 17-38).

มหาวิทยาลัยศิลปากร สงวนลิขสิทธิ์