อันตรธาน: ปฏิบัติการภัณฑารักษ์เกี่ยวกับเรื่องเล่าขนาดย่อมในอุษาคเนย์

นางกฤติยา กาวีวงศ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2559
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

MISSING LINKS: CURATORIAL PRACTICE AND SMALL NARRATIVES IN SOUTHEAST ASIA

Mrs. Gridthiya Gaweewong

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2016

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	อันตรธาน: ปฏิบัติการภัณฑารักษ์เกี่ยวกับเรื่องเล่าขนาดย่อมในอุษาคเนย์
โดย	นางกฤติยา กาวีวงศ์
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์กมล เผ่าสวัสดิ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์กมล เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เกษม เพ็ญภินันท์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ธเนศ วงศ์ยานนาวา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กฤติยา กาวีวงศ์ : อันตรธาน: ปฏิบัติการภัณฑารักษ์เกี่ยวกับเรื่องเล่าขนาดย่อมในอุษาคเนย์ (MISSING LINKS: CURATORIAL PRACTICE AND SMALL NARRATIVES IN SOUTHEAST ASIA) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ.กมล เผ่าสวัสดิ์, 205 หน้า.

วิทยานิพนธ์ชิ้นนี้เป็นการศึกษาแบบสหศาสตร์ที่บูรณาการความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย ปฏิบัติการภัณฑารักษ์และอาณาบริเวณศึกษา เพื่อวิเคราะห์แนวทางปฏิบัติการภัณฑารักษ์ (the curatorial) เกี่ยวกับเรื่องเล่าขนาดย่อม (small narratives) ในอุษาคเนย์นำไปสู่การสร้างสรรค์นิทรรศการและปฏิบัติการภัณฑารักษ์ศิลปะร่วมสมัยในบริบทของภูมิภาค จากปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยเห็นปัญหาในสามระดับ คือ ระดับท้องถิ่น ระดับภูมิภาค และระดับนานาชาติ

จากปัญหาทางประวัติศาสตร์ไทยกระแสหลักที่มองว่าไทยเป็นศูนย์กลางและไม่ตกอยู่ในภาวะอาณานิคมเหมือนกับประเทศอื่น ๆ ในภูมิภาค ตลอดจนกระแสความคิดเรื่องชาตินิยมและอนุรักษ์นิยม อันส่งอิทธิพลต่อการจัดวางตำแหน่งแห่งที่ของศิลปะร่วมสมัยในบริบทภูมิภาค ในแง่หนึ่งทำให้ไทยโดดเดี่ยวตนเองจากภูมิภาค แต่ในอีกด้านหนึ่งก็มีความพยายามในการแสวงหาการยอมรับในเวทีนานาชาติ จากวิธีปฏิบัติการภัณฑารักษ์โดยสร้างนิทรรศการชื่อว่า “Missing Links” ผ่านกรอบความคิดเรื่องอาณานิคมอำพราง (crypto-colonialism) และการวิเคราะห์ข้อมูลที่ศึกษาในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยค้นพบแนวทางการรื้อถอนแนวคิดอาณานิคมอำพราง (de-cyptocolonization) เพื่อจัดวางตำแหน่งแห่งที่ของศิลปะร่วมสมัยไทยให้หลุดจากกรอบคิดที่มีตะวันตกเป็นศูนย์กลาง และหันกลับมายึดโยงมุมมองแบบภูมิภาคนิยม ผ่านปฏิบัติการภัณฑารักษ์ โดยงานวิจัยนี้นำเสนอการเชื่อมโยงผ่านประเด็นเกี่ยวกับความเป็นสมัยใหม่ (modernity) สภาวะของเมือง (urban conditions) การพลัดถิ่น (diaspora) และอัตลักษณ์ (identity) ทั้งนี้กระบวนการปฏิบัติการภัณฑารักษ์จึงเผยให้เห็นถึงร่องรอยของความเชื่อมโยงระหว่างไทยกับภูมิภาคอุษาคเนย์ผ่านการคัดสรรผลงานศิลปะที่แสดงให้เห็นถึงสภาวะดังกล่าว

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2559 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5486801335 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS

KEYWORDS: CURATORIAL PRACTICE / SMALL NARRATIVES / SOUTHEAST ASIAN CONTEMPORARY ART / EXHIBITION HISTORY / CONTEMPORANEITY / CYPTO-COLONIALISM

GRIDTHIYA GAWEEWONG: MISSING LINKS: CURATORIAL PRACTICE AND SMALL NARRATIVES IN SOUTHEAST ASIA. ADVISOR: ASSOC. PROF. KAMOL PHAOSAVASDI, 206 pp.

This research comprises a multidisciplinary look at the history of contemporary art exhibitions, curatorial practices, and area studies. It aims to investigate curatorial practice and the production of small narratives in the Southeast Asian context and leads to curating contemporary art within a regional perspective. This research discovered three problems in Thai contemporary practices, namely the local, regional and international levels. These problems stem from the national centric historigraphy, and the discourse of being independent from colonization, unlike its neighbors in the Southeast Asia. The others are nationalism and the conservative idea about this independency, which has led to our being unable to situate ourselves and contemporary art in the region. Thai contemporary art became national centric, focusing on local identity, and reproducing Thainess. These discourses created isolation and disconnectivity from the regional context. But on the other hand, Thai contemporary art sought endorsement from the international level. To recontextualize Thai contemporary art in the regional perspective

The researcher proposes to curate the Southeast Asian contemporary art exhibition in Thailand entitled, “Missing Links” based on the post colonialism and crypto-colonialism frameworks. The result of the curatorial practice and the analysis of theories and the case studies led the researcher to discover the de-cyptocolonizing process, and find the strategy to connect Thai contemporaray art with the region through multiple themes such as modernity, urban conditions, diaspora and identity. This curatorial practice shall unravel the traces of that ‘missing link’, and find the connection between Thailand and the Southeast Asian region through the selected art works that render such conditions.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study:	Fine and Applied Arts	Student's Signature	.....
Academic Year:	2016	Advisor's Signature	.....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยการสนับสนุนจากทุกท่านที่ได้ให้ความเกื้อหนุน อนุเคราะห์ให้คำปรึกษา อำนวยความสะดวก ช่วยเหลือทั้งแรงกายและแรงใจรวมทั้งเวลาให้แก่ผู้วิจัยตลอดช่วงการทำงานวิจัยสร้างสรรค์เป็นเวลาหกปีที่ผ่านมา ผลงานชิ้นนี้ไม่สามารถบรรลุเป้าหมายได้ โดยปราศจากความช่วยเหลือของกลุ่มคนและองค์กรต่อไปนี้

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กลุ่มภารกิจสนับสนุนบัณฑิตศึกษา ฝ่ายวิชาการบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หอศิลป์บ้านจิม ทอมป์สัน มูลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สันและกลุ่มเพื่อนภัณฑารักษ์ในภูมิภาค คณาจารย์ในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ รศ. ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รศ.กมล เผ่าสวัสดิ์ และ ผศ.ดร.เกษม เพ็ญภินันท์ ทำหน้าที่ดั่งอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ทั้งให้คำแนะนำในส่วนของโครงสร้าง แนวคิดและความเห็นที่มีประโยชน์ต่อวิทยานิพนธ์และคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้แก่ รศ. ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ ผศ. ดร.เกษม เพ็ญภินันท์ ผศ. ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ และกรรมการสอบภายนอก รศ. ธเนศ วงศ์ยานนาวา

คุณวุฒิ ณัธิเมธิกุล ประธานมูลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน คุณพินรี สัณฑ์พิทักษ์ คุณภาวพันธ์ บุนนาค บู๊ทช์ ผศ.ดร.ยุกติ มุกดาวิจิตร ดร.ถนอม ชาภักดี ดร.ทัศนัย เศรษฐเสรี อาจารย์อุทิศ อะติมานะ ดร.ดิสพล จันศิริ ดร.ชาญวิทย์ เกษตรศิริ นักปฏิบัติการภัณฑารักษ์อุษาคเนย์ที่เป็นแรงบันดาลใจและกัลยาณมิตร T.K. Sabapathy, Dr. John Clark, Dr. David The: National University of Singapore, Singapore. Dr. Patrick Flores, University of Philippines, Manila. Ute Meta Bauer, Center of Contemporary Art Singapore. Ade Darmawan, Hafiz, Ruangrupa, Ong Ken Seng and Tay Tong TheatreWorks Rachel Weiss, Dr. Nora Taylor: The School of the Art Institute of Chicago. Dr. Carol Becker, Columbia University. Dr. Alexadra Munroe Guggenheim Museum, Jay Levenson Museum of Modern Art New York, Shimizu Toshio, Kim Sung Jung: Asian Culture Complex, South Korea. Furuichi Yasuko

ทีมงานหอศิลป์บ้านจิม ทอมป์สัน ศิริพร เมืองกุศล ดวงกมล เกษภาษา ครรธารัตน์สุขเจริญพงษ์ โสมสุดา เปี่ยมสัมฤทธิ์ รินรดา ณ เชียงใหม่ กิติมา จารีประสิทธิ์ กษมาพร แสงสุระธรรมเพ็ญวดี นพเกตุ มานนท์ กานต์ชนิต โพธิ์สวัสดิ์ แมรี่ ปานสง่า ศิลปินที่เข้าร่วมนิทรรศการ Missing links ทีมโปรเจ็ค 304 แกลเลอรี่เวอร์ เทนทาเคิล มนุพร เหลืองอร่าม อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล อริญช์ รุ่งแจ้ง ห้อง 5/5 PRC สุดท้ายขอบคุณ คุณพ่อคุณแม่และพี่น้องในครอบครัว “กาวีวงศ์”

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ 1

สารบัญตาราง ..... ง

สารบัญภาพ ..... จ

สารบัญแผนภาพ ..... ซ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 9

1.3 ขอบเขตงานวิจัย 9

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย 9

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 13

บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎี และวรรณกรรมปริทัศน์ 14

2.1 กรอบแนวคิด และทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาวิจัย 14

2.1.1 ทฤษฎีปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของศิลปะร่วมสมัย 14

2.1.2 กว่าจะร่วมสมัยกับสภาวะร่วมสมัย 26

2.1.3 ศิลปะร่วมสมัยและความคิดเรื่องร่วมสมัยในอุษาคเนย์ 31

2.1.4 ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในศิลปะร่วมสมัยของไทยในบริบทอุษาเนย์ 38

2.2. เรื่องเล่าขนาดย่อม (Small Narratives) 42

2.3 วรรณกรรมปริทัศน์และผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องปฏิบัติการภัณฑารักษ์ 51

บทที่ 3 ประวัติศาสตร์นิทรรศการที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย 65

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

3.1 กรณีศึกษาโครงการเชียงใหม่จัดวางสังคม (CHIANGMAI SOCIAL INSTALLATION).....66

3.2 กรณีศึกษา โครงการ Flying Circus โดย TheatreWorks สิงคโปร์ 74

3.3 กรณีศึกษาที่สาม เทศกาล OK. Video - Jakarta Video Art Festival จาการ์ต้า ประเทศอินโดนีเซีย.....81

3.4 วิเคราะห์จากกรณีศึกษา.....88

บทที่ 4 บทสะท้อนประสบการณ์ของกฤติยา กาวีวงศ์ ในฐานะภัณฑารักษ์ในประเทศไทยและภูมิภาค.....92

4.1 ประสบการณ์ภัณฑารักษ์ในประเทศไทยช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1990 92

4.2 ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในช่วงต้นทศวรรษที่ 2000 100

4.3 ประสบการณ์ภัณฑารักษ์ในต่างประเทศช่วงปลายทศวรรษที่ 2000 102

4.4 ประสบการณ์ในช่วงทศวรรษที่ 2010 107

บทที่ 5 การสร้างสรรค์นิทรรศการ “Missing Links” 119

5.1 ปฐมบทของ “Missing Links” 121

5.2 กรอบและแนวคิดในการสร้างสรรค์นิทรรศการ “อันตรธาน” ว่าด้วยปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในอุษาคเนย์..... 123

5.3 โครงสร้างของนิทรรศการ..... 125

5.4 กระบวนการคัดสรรศิลปินสำหรับนิทรรศการ “Missing Links” จากเรื่องเล่าขนาดย่อม” 132

5.5 การออกแบบนิทรรศการ..... 143

5.6 การนำเสนอนิทรรศการและผลงานของศิลปิน..... 153

5.6.1 นิทรรศการภาคที่ 1: ความเป็นสมัยใหม่ และสภาวะเมือง..... 153

5.6.2 นิทรรศการภาคที่ 2 การพลัดถิ่นและอัตลักษณ์ 162

5.7 กิจกรรมทางการศึกษา..... 169

บทที่ 6 บทวิเคราะห์..... 173

6.1 วิเคราะห์ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ นิทรรศการ “Missing Links” 173

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

6.2 ปมปัญหาของบริบทการทำงาน 177
6.2.1 ประเด็นระดับท้องถิ่น 177
6.2.2 ประเด็นระดับภูมิภาค 179
6.2.3.ประเด็นระดับนานาชาติ 182
6.3 ข้อค้นพบจากปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในนิทรรศการ “Missing Links” มีดังต่อไปนี้ 183
บทที่ 7 สรุปและข้อเสนอแนะ 186
7.1 สรุปผลจากการวิจัยสู่องค์ความรู้ในปฏิบัติการภัณฑารักษ์ 186
7.2 ข้อเสนอแนะ 188
รายการอ้างอิง 190
ภาคผนวก 199
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 205

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 4.1 ตารางแสดงประสบการณ์ภัณฑารักษ์กับแนวคิดตั้งแต่ทศวรรษ 1990 – ปัจจุบัน 112

ตารางที่ 5.1 วิธีการค้นหางานศิลปะเพื่อนำมาแสดง 136

ตารางที่ 5.2 Missing Links : Artists in consideration : Check List First Draft 137

ตารางที่ 5.3 ภาคแรก: ความเป็นสมัยใหม่ และสภาวะเมือง แสดงตั้งแต่วันที่ 22 พฤษภาคม – 31 กรกฎาคม 2015 143

ตารางที่ 5.4 ภาคสอง : การพลัดถิ่นและอัตลักษณ์ แสดงตั้งแต่วันที่ 1 สิงหาคม – 31 ตุลาคม 2015 143

ตารางที่ 5.5 การเชื่อมโยงนิทรรศการตามเรื่องเล่าของศิลปินและแนวทางที่วางนิทรรศการ “Missing Links” Part 1 145

ตารางที่ 5.6 การเชื่อมโยงนิทรรศการตามเรื่องเล่าของศิลปินและแนวทางที่วางนิทรรศการ “Missing Links” Part 2 150

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 3.1 บรรยากาศของโครงการเชียงใหม่จัดวางสังคม 66

ภาพที่ 3.2 บรรยากาศของโครงการเชียงใหม่จัดวางสังคม 67

ภาพที่ 3.3 บรรยากาศโครงการ Flying Circus โดย TheatreWorks 74

ภาพที่ 3.4 โครงการ OK. Video – Jakarta Video Art Festival 84

ภาพที่ 3.5 บรรยากาศโครงการ OK. Video – Jakarta Video Art Festival 84

ภาพที่ 4.1 Installationviews ของนิทรรศการ hidden agenda, december (1996), Project 304 96

ภาพที่ 4.2 Installation views ของนิทรรศการแสดงผลงานเดี่ยวของ ไมเคิล เชาวนาศัย Welcome to my land, hope you will come again (1997)..... 96

ภาพที่ 4.3 Installation views นิทรรศการ alien{gener}ation, 2000 ณ หอศิลป์วิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 101

ภาพที่ 4.4 Installation views นิทรรศการ alien{gener}atio, 2000 ณ หอศิลป์วิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย..... 101

ภาพที่ 4.5 Installation views ของนิทรรศการ Politic of fun 105

ภาพที่ 4.6 นิทรรศการ Traces, 2009 ที่ หอศิลป์บ้านจิม ทอมป์สัน..... 108

ภาพที่ 5.1 Souliya Phoumvivong. Time Never Comes Back, 2011. single-channel video, colour, 7.11 mins., Laos..... 146

ภาพที่ 5.2 The Maw Naing, Again and Again, 2005, single-channel video, colour, 11.30 mins., Myanmar..... 146

ภาพที่ 5.3 Jompet Kuswidananto, War of Java, Do you Rememver? *2, 2010 single-channel video, colour, 05.53 mins., Indonesia..... 147

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ภาพที่ 5.4 Maria Taniguchi, Untitled (Celestial Motors), 2012 single-channel video, colour, no sound, 6 mins., Philippines. 147

ภาพที่ 5.5 Uudam Tran Nguyen, Waltz of the Machine Equestrians, 2012, single-channel video, colour, 04.35 mins., Vietnam. 148

ภาพที่ 5.6 Studio Revolt + Khmer Arts, Neang Neak (Serpent Goddess), 2012 HD video, Dance, 03.50 mins., Cambodia/USA 151

ภาพที่ 5.7 Nipan Oranniwesna, The storm continues to rage outside and the wind seeps relentlessly across the land from the same direction, 2014-2015, single-channel video, 35 mins., Thailand..... 151

ภาพที่ 5.8 Brian Gothong Tan, Imelda Goes To Singapore, 2006, single-channel video, 02.35 mins., Singapore. 152

ภาพที่ 5.9 Chirs Chong Chan Fui, Block B, 2008, single-channel video, colour, 20 mins., Malaysia/Canada. 152

ภาพที่ 5.10 Video still, สุริยะ ภูมิวงศ์ ชื่องาน Time Never Comes Back จากสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว, 2011, 7.11 นาที..... 154

ภาพที่ 5.11 Video still, เท หม่อ หน่าย ผลงานชื่อ Again and Again สาธารณรัฐแห่งสหภาพพม่า, 2005, 11:30 นาที. 155

ภาพที่ 5.12 Video still, จอมเปท คุสวิดานันโต War of Java, Do you Remember? *2, video, 5:52 นาที, 2010 156

ภาพที่ 5.13 Video still, มาเรีย ทานิคูชิ Untitled (Celestial Motors) สาธารณรัฐฟิลิปปินส์, 2012 เป็นผลงานวีดีโอสั้น 6:38 นาที..... 158

ภาพที่ 5.14 Video still, อูดัม ทราน เหงียน,Waltz of the Machine Equestrians ประเทศเวียดนาม, 2012 , 4:35 นาที 159

ภาพที่ 5.15 Video still, Neang Neak (Serpent Goddess)..... 163

ภาพที่ 5.16 Video still, Neang Neak (Serpent Goddess)..... 164

หน้า

ภาพที่ 5.17 Video still, นิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ "The storm continues to rage outside and the wind sweeps relentlessly across the land from the same direction" ประเทศไทย, 2014-2015, 35:05 นาที 164

ภาพที่ 5.18 Video still, ไบรอัน โกถอง ทาน Imelda Goes To Singapore ประเทศสิงคโปร์, 2006, 2:35 นาที 166

ภาพที่ 5.19 รูปภาพที่ 30 Video still, คริส ของ ชาน ฟุ, BLOCK B, ประเทศมาเลเซีย, 2008 เวลา 20 นาที 166

ภาพที่ 5.20 บรรยากาศการงานเสวนา กิจกรรมครั้งที่ 1 170

ภาพที่ 5.21 บรรยากาศการงานเสวนา กิจกรรมครั้งที่ 2 170

ภาพที่ 5.22 บรรยากาศการงานเสวนา กิจกรรมครั้งที่ 3 172

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภาพ

หน้า

แผนภาพที่ 2.1 สรุปกรอบความคิดโดยผู้วิจัย.....29

แผนภาพที่ 5.1 ความสัมพันธ์ของกรอบและแนวคิดในการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ในนิทรรศการ “Missing Links”..... 125

แผนภาพที่ 5.2 แผนภูมิแสดงการแยกแนวความคิดของนิทรรศการ “Missing Links” 130

แผนภาพที่ 5.3 การออกแบบนิทรรศการ Missing Link ภาคแรก: ความเป็นสมัยใหม่ และสภาวะเมือง..... 144

แผนภาพที่ 5.4 การออกแบบนิทรรศการ Missing Link ภาคสอง : การพลัดถิ่นและอัตลักษณ์..... 149

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยกำเนิดขึ้นในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ซึ่งช้ากว่าประเทศอื่น ๆ ในภูมิภาคอุษาคเนย์ที่อยู่ภายใต้อาณานิคมตะวันตก แต่ศิลปะสมัยของไทยมีพัฒนาการอย่างก้าวกระโดดในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1990 อภินันท์ โปษยานนท์ อธิบายถึงสาเหตุดังกล่าวว่า ในช่วงหลังจากศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เสียชีวิตในปี ค.ศ. 1962 ศิลปินไทยหลายคนเริ่ม “โก อินเตอร์” โดยเดินทางไปยุโรปเพื่อค้นหาความฝันและความสำเร็จ[1] หลังจากนั้นศิลปินไทยอีกหลายรุ่นได้เดินทางไปทั้งยุโรปและสหรัฐอเมริกาในช่วงสงครามเย็น ต่อมาศิลปินร่วมสมัยจากประเทศไทยเริ่มมีบทบาทสำคัญในเวทีนานาชาติในคริสต์ทศวรรษที่ 1990 ซึ่งเป็นยุคสมัยที่สำคัญในการก่อร่างงานศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคอุษาคเนย์ มากไปกว่านั้น David Teh (เดวิด เทห์) นักทฤษฎีศิลป์ชาวออสเตรเลีย ใช้อุปลักษณ์ในการพูดถึงความก้าวหน้าของศิลปะร่วมสมัยของไทยว่า เป็นการย่ำอยู่กับที่ อยู่ในสภาวะละล้าละลัง โดยใช้อนุสาวรีย์ของพระเจ้าตากสินที่ศิลป์ พีระศรีสร้างในปี ค.ศ. 1950-1953 โดยอ้างคำวิจารณ์ของอภินันท์ โปษยานนท์ ในหนังสือ “Modern Art In Thailand” ที่ให้ความเห็นงานชิ้นนี้ว่าถูกวิจารณ์โดยนักวิจารณ์หลายคนว่าอิริยาบทของผู้ที่กำลังขี่ม้าและตำแหน่งของขาม้าเหมือนจะวิ่งไปข้างหน้า แต่หางไม่ขยับนั้นเปรียบเหมือนการเดินทางที่ไม่มีการเคลื่อนไหว เป็นสภาวะกลืนไม่เข้าคายไม่ออกของประเทศที่ประสบในเวลาต่อมา[2] กระนั้นศิลปะร่วมสมัยของไทยก็ยังสามารถสร้างแรงกระเพื่อมและก่อให้เกิดการรับรู้ต่อวงการศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคโดยเฉพาะอย่างยิ่งในอินโดนีเซีย ดังที่ Agung Kurniawan (อากุง กุเนียวาน) ศิลปินและผู้อำนวยการ “Kedai Kebun Forum” องค์กรศิลปะอิสระจากยอกยาการ์ตา เปรียบเทียบสถานการณ์ระหว่างประเทศของเขากับไทยในเวทีเสวนาเกี่ยวกับงานศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคที่ Art Stage Singapore

---

[1]อภินันท์ โปษยานนท์, “ไทยท้องถิ่น<->ไทยอินเตอร์” ศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9 นิทรรศการศิลปะไทยเท่ จากท้องถิ่นสู่อินเตอร์ (กรุงเทพมหานคร : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง ,2555), หน้า 27.

[2] เดวิด เทห์, “และแล้วความเคลื่อนไหวไม่ปรากฏ,” แปลโดยวริศา กิตติคุณเสรี, อ่าน ปีที่ 3, (มกราคม- มีนาคม,2554), หน้า 142-162.

ว่า “งานศิลปะร่วมสมัยอินโดนีเซียไม่มีความเป็น “อินเตอร์” เท่าศิลปะจากจีนและประเทศไทย”[3] นอกจากนี้จากการแลกเปลี่ยนเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยระดับภูมิภาคในอุษาคเนย์และงานนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยหลาย ๆ นิทรรศการที่จัดขึ้นในภูมิภาคทั้งในแผ่นดินใหญ่และหมู่เกาะ มักไม่ได้รวมศิลปินไทยเข้าไปในนิทรรศการ ผู้วิจัยเห็นว่าการที่งานศิลปะร่วมสมัยของไทยนั้นไม่ได้รับการ “นับรวม” เข้าเป็นส่วนหนึ่งของภูมิภาคเท่าที่ควร ทำให้งานศิลปะร่วมสมัยของไทยถูกตัดขาดออกไปจากภูมิทัศน์ทางศิลปะร่วมสมัยของภูมิภาค ซึ่งเป็นประเด็นที่กระตุ้นให้ผู้วิจัยกลับมาสำรวจจุดเชื่อมต่อที่ขาดหายไป ในที่นี้ผู้วิจัยใช้คำเรียกว่า “อันตรธาน” (Missing Links) เพื่อสะท้อนปรากฏการณ์ระหว่างศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในไทยกับบริบทอุษาคเนย์ ซึ่งเน้นทิศทางที่มุ่งสู่ “อินเตอร์” หรือเวทีนานาชาติมากกว่าที่จะยึดโยงและสร้างบทสนทนากับศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคจนทำให้งานศิลปะร่วมสมัยของไทยโดดเดี่ยวไปจากดินแดนแถบนี้ ศิลปะร่วมสมัยของไทยถึงมีความย้อนแย้งในตัวเอง ในขณะที่ด้านหนึ่งเน้นการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ความเป็นไทยและแสวงหาความเป็นไทย แต่อีกด้านกลับปรารถนาที่จะได้รับการยอมรับและก้าวสู่ความเป็นสากลหรือที่คนไทยเรียกว่า “โก อินเตอร์”

อภินันท์ โปษยานนท์แสดงให้เห็นว่าหนึ่งในสาเหตุที่ทำให้สยามหรือไทยเป็นเช่นนี้คือยุคอาณานิคม โดยการตอกย้ำถึงปรากฏการณ์ของศิลปะร่วมสมัยของไทยที่มีการย้อนแย้งระหว่าง “การแสวงหาความเป็นไทยและแสวงหาความเป็นอินเตอร์” ในบทความ “ไทยท้องถิ่น ไทยอินเตอร์” เขาอภิปรายว่า ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านรสนิยมในราชสำนักของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) เนื่องจากมีการปรับปรุงประเทศเพื่อให้ “ศิวิไลซ์” มีความทัดเทียมประเทศที่มาล่าอาณานิคม ซึ่งแสดงความมีอำนาจนำได้แผ่อิทธิพลเข้ามาในภูมิภาคอุษาคเนย์ เนื่องจากประเทศเพื่อนบ้านได้ตกอยู่ภายใต้อาณานิคมตะวันตก ทำให้มีการสร้างพระราชวังที่มีการผสมผสานสยามกับยุโรป รวมทั้งการดำรงชีวิต เครื่องแต่งกาย และศิลปวัฒนธรรม นโยบายตั้งรับของรัชกาลที่ 5 ในการรับมือกับอาณานิคมนี้ ทำให้เกิดกระแสใหม่ๆ อย่างมากในราชสำนักและข้าราชบริพาร มีการนำศิลปินและสถาปนิกจากยุโรปเพื่อสร้างสถาปัตยกรรมในเมืองหลวง ในขณะเดียวกันทรงเสด็จประพาสยุโรปสองครั้งในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20[4]

มากไปกว่านั้นอภินันท์ โปษยานนท์ ยังอภิปรายเกี่ยวกับประสบการณ์ของรัชกาลที่ 5 ต่องานศิลปะสมัยใหม่ว่า พระองค์ทรงทอดพระเนตรมหกรรมศิลปะนานาชาติเวนิส เบียนนาเล่ อิตาลี

---

[3] Agung Kurniawan, ศิลปินและผู้อำนวยการ Kedai Kebun Forum ในงานเสวนา Reflection on Indonesian Art ที่ Art Stage Singapore, (14 January 2011).

[4] อภินันท์ โปษยานนท์, “ไทยท้องถิ่น<->ไทยอินเตอร์,” หน้า 24

(ค.ศ.1897 และค.ศ. 1907) และมหกรรมศิลปะนานาชาติ มานน์ไฮน์ เยอรมนี (ค.ศ. 1907) พร้อมกับการนำงานศิลปะและงานหัตถกรรมจากสยามไปร่วมแสดงงานมหกรรมสินค้านานาชาติในทวีปยุโรป ซึ่งหมายถึงการก้าวสู่การเป็นส่วนหนึ่งของเวทีโลกตั้งแต่นั้นมา[5] อภินันท์ตั้งคำถามถึงอัตลักษณ์ของความเป็นสยามในช่วงรัชกาลที่ 5 ว่า เป็นการยืมวัฒนธรรมและการกลมกลืนไปกับอิทธิพลของอาณานิคมเพื่อแสดงภาพลักษณ์ของอารยะธรรมต่อสาธารณะหรือเป็นการดูดซึมและปรับตัวที่มีความเชื่อมโยงกับประเพณีและมรดกอย่างแรงกล้า[6]

นอกจากอิทธิพลของอาณานิคมในช่วงศตวรรษที่ 19 แล้ว ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ได้ เกิดกระแสชาตินิยมทั่วโลก ซึ่งแพร่กระจายในภูมิภาคเอเชียเช่นกัน อันก่อให้เกิดแนวคิดอนุรักษ์นิยมและชาตินิยมในสยาม พิริยะ ไกรฤกษ์ตั้งข้อสังเกตุว่า ยุคสมัยรัชกาลที่ 6 ทรงเริ่มมีนโยบายอนุรักษ์นิยมโดยสังเกตจากความเห็นของพระองค์โดยใช้นามแฝงอัศวพาหุ ทรงตำหนิว่าเพราะอิทธิพลตะวันตกและความที่ชาวสยามรับเอารสนิยมแบบตะวันตกมาใช้[7] อภินันท์ โปษยานนท์เห็นว่าความเห็นนี้ทำให้ความหลงใหลในยุโรปไม่ได้รับความนิยมอีกต่อไป รัชกาลที่ 6 ทรงแสดงให้เห็นความต้องการผสมผสานกลมกลืนกับคุณค่าทางวัฒนธรรมและความเป็นท้องถิ่นกลับมา จึงก่อตั้งกรมศิลปากรและโรงเรียนเพาะช่างขึ้นมาในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกันที่ประเทศเพื่อนบ้านที่ตกอยู่ภายใต้อาณานิคม เริ่มนำแนวทางในการทำงานศิลปะแบบยุโรปมาผสมผสานกับเนื้อหาท้องถิ่น เช่น สำนักศิลปะในโบโรด้า บอมเบย์ มะนิลา จาการ์ต้าและฮานอย ต่อมางานศิลปะได้เริ่มมีบทบาทเกี่ยวข้องกับสังคมการเมืองมากขึ้น ในช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี ค.ศ. 1932 จอมพล แปลก พิบูลสงครามนำงานศิลปะแนวโฆษณาชวนเชื่อจากอิตาลี เยอรมันและญี่ปุ่น เข้ามาดัดแปลงเพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างความรักชาติและเสริมแนวคิดชาตินิยม โดยมีหลวงวิจิตรวาทการเป็นอธิบดีกรมศิลปากร อันมีนโยบายแห่งชาติและยุทธศาสตร์วัฒนธรรมเพื่อส่งเสริมชาติใหม่ผ่านโครงการศิลปะสาธารณะ โดยมีศิลป์ พีระศรีและลูกศิษย์เป็นผู้ได้รับมอบหมายให้ทำงานเพื่อรับใช้โครงการใหม่ๆ ที่รัฐบาลสนับสนุน ต่อมาเขาได้มีบทบาทสำคัญในวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคแรกของการสร้างมหาวิทยาลัยศิลปากรที่มีการสนับสนุนศิลปะแนวใหม่อย่างเป็นทางการ แทนที่จะตามกระแสศิลปะนานาชาติและภูมิภาคที่เน้นงานยุคหลังอาณานิคม กลับส่งเสริมให้ศิลปินย้อนกลับไปดูการสะท้อนความเป็นไทย โดยใช้เรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตแบบท้องถิ่น ความเชื่อ

---

[5] เรื่องเดียวกัน, หน้า 25

[6] เรื่องเดียวกัน, หน้า 24

[7] พิริยะ ไกรฤกษ์, “Civilization-at-any-price,” ศิลปะในประเทศไทยหลังปี 2475, (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525) อ้างอิงใน เรื่องเดียวกัน,หน้า 25.

ทางศาสนา (พุทธ) และความอิ่มเอิบของชีวิต แนวคิดนี้ถูกผลิตซ้ำจนกระทั่งถึงยุคทศวรรษที่ 1960 หลังจากที่ศิลป์ พีระศรีเสียชีวิต ศิลปินไทยหลายคนเริ่ม “โก อินเตอร์” โดยเดินทางไปยุโรปและสหรัฐอเมริกา หากเทียบกับศิลปินในภูมิภาคที่ผ่านการศึกษากับเจ้าอาณานิคม ศิลปินไทยมีข้อจำกัดด้านโอกาสในการเรียนรู้ศิลปะนานาชาติและประวัติศาสตร์ศิลป์ ทำให้ศิลปินกว่าสิบคนเดินทางไปศึกษาต่อต่างประเทศ

อีกทั้งอภินันท์มองว่างานศิลปะมีแนวโน้มของการถอยหลัง “กลับสู่ท้องถิ่น” ในช่วงหลังเหตุการณ์ตุลาปี ค.ศ. 1973 ถึง ปี ค.ศ. 1976 เนื่องจากศิลปินหลายคนเน้นเรื่องเล่าที่เป็นการต่อต้านรัฐบาลและเนื้อหาเป็นเรื่องสังคมการเมือง ซึ่งอภินันท์มองว่าแนวคิดเหล่านั้นห่างไกลจากความเป็นอินเตอร์ หากแต่ความสนใจของกระแส “กลับสู่ท้องถิ่น” ในปลายทศวรรษที่ 1980 กลับอยู่ในความสนใจของนานาชาติและกลายเป็นเส้นทางเดินสู่วงการศิลปะระดับโลกของศิลปินไทย ที่นำเรื่องราวของท้องถิ่นแสดงถึง “มนต์ขลังและความแปลกใหม่ไม่เหมือนใคร” เช่น งานของมณเฑียร บุญมาและฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ศิลปินที่ทำงานศิลปะโดยใช้อาหารไทยไปแสดงที่กรุงนิวยอร์คและเวนิส ทำให้งานศิลปะร่วมสมัยของไทย ตลอดจนวัฒนธรรมไทยได้รับการกล่าวขวัญ กระทั้งกลายเป็นกระแสอย่างรวดเร็ว จึงมีการเปิดประตูต้อนรับศิลปะจากไทย และอุษาคเนย์ตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมา ในท้ายที่สุดทำให้ศิลปินไทยหลายคนไปแสดงงานศิลปะร่วมสมัยทั่วโลกตั้งแต่นั้นมา[8]

การที่ศิลปะร่วมสมัยของไทยก้าวสู่ “อินเตอร์” ทำให้ชาติไทยโดดเดี่ยวตัวเองและขาดการเชื่อมต่อกับบริบทอุษาคเนย์นั้น สืบเนื่องจากหลักฐานเชิงประจักษ์ที่แสดงให้เห็นว่างานศิลปะร่วมสมัยของไทยเกิดพัฒนาการแบบก้าวกระโดด เพราะไม่ยึดโยงกับแนวคิดแบบภูมิภาคนิยม แต่กลับเชื่อมต่อกับระดับนานาชาติแทน เพราะไทยปฏิเสธสถานะความเป็นเมืองขึ้นของอาณานิคมแบบเพื่อนบ้านและตอกย้ำความเป็นเอกราชของสยามที่ไม่ได้ตกเป็นเมืองขึ้นของตะวันตก โดยพยายามจะเป็นส่วนหนึ่งของมหาอำนาจตะวันตก อย่างไรก็ดีการทำให้เป็นสมัยใหม่ของสยามในสมัยรัชกาลที่ 5 ด้วยสยามเองนั้น เป็นกุศโลบายของรัชกาลที่ 5 ที่ต้องการให้ประเทศอยู่รอดจากอาณานิคมโดยการยอมรับอิทธิพลของตะวันตก ผ่านการปรับตัวโดยใช้งานสถาปัตยกรรม ศิลปะและรสนิยมแบบยุโรป วิธีการของรัชกาลที่ 5 หากมองผ่านกรอบทฤษฎีหลังอาณานิคม เป็นสภาวะที่ ปีเตอร์ แจ็คสัน เรียกว่า “กึ่งอาณานิคม” ซึ่งแสดงให้เห็นถึงกลุ่มของมโนทัศน์หนึ่งที่ถูกใช้เพื่ออธิบายลักษณะความเป็นใต้อาณานิคมของสยาม/ไทย ในความสัมพันธ์กับตะวันตกยุคใหม่ ซึ่งในกลุ่มนี้มีนักวิชาการหลายคนเช่น

[8] เรื่องเดียวกัน, หน้า 26-28

Michael Herfeld[9] เรียกมโนทัศน์กลุ่มนี้ว่า “จักรวรรดินิยมวัฒนธรรม” (cultural imperialism) “อาณานิคมภายใน” (internal colonialism) “อัตตาณานิคม” (auto-colonialism) หรือ “อาณานิคมอำพราง” (crypto-colonialism) ปีเตอร์ แจ็คสันตั้งคำถามสำคัญในหนังสือ “The Ambiguities Allure of the West : Trace of Colonial in Thailand” ว่าวัฒนธรรม ความรู้ และอัตลักษณ์ถูกสร้างในสยาม/ไทยสมัยใหม่ภายใต้ระเบียบโลกของตะวันตก ที่นำโดยยุโรปและอเมริกาถือกำเนิดในศตวรรษที่ 19 โดยการนำทฤษฎีหลังอาณานิคมมาวิเคราะห์และการวิจัยเชิงวิพากษ์มาใช้ในไทยศึกษา ซึ่งเขาพูดถึงลักษณะเด่นของกรอบแนวคิดหลังอาณานิคมนี้ โดยอ้าง Peter Hallaward (2001) ว่าเป็นการรวมสิ่งที่เป็นลูกผสม เชื่อมระหว่างสองสิ่งอันใกล้เคียง ข้ามวัฒนธรรม อยู่ระหว่างกลางไม่แน่ชัด ต่อต้านอำนาจนำ บังเอิญเอาไว้ด้วย ซึ่งปีเตอร์ แจ็คสันเห็นว่ากรอบนี้เป็นก้อนความคิดที่จะช่วยทำความเข้าใจรูปแบบอันหลากหลายของความเป็นลูกผสมทางวัฒนธรรมตลอดจนปัญญาระหว่างไทยและตะวันตกว่า เป็นผลของความไม่เท่าเทียมทางอำนาจระหว่างตะวันตกผู้ถือครองอำนาจนำประเทศที่เป็นรองทั้งทางการเมืองและเศรษฐกิจอย่างสยาม/ไทย ใช้เพื่อต่อสู้กับประวัติศาสตร์ชาตินิยมซึ่ง ปฏิเสธการเปรียบเทียบประเทศกับเพื่อนบ้านที่เคยเป็นอาณานิคมอื่น ๆ[10]

ปีเตอร์ แจ็คสันกล่าวว่า การอ่อนด้อยเชิงทฤษฎี แต่เต็มไปด้วยข้อมูลเชิงประจักษ์ในไทยศึกษาเป็นผลจากแนวคิดกระแสหลักที่ว่านี้ จึงทำให้เกิดความโดดเดี่ยวของอาณาบริเวณศึกษา จากทฤษฎีนี้ทำให้ไทยตัดขาดตัวเองในการจัดวางความสัมพันธ์กับภูมิภาค แต่หันไปหาตะวันตกแทน[11] การโดดเดี่ยวนี้กลับถูกตอกย้ำอีกครั้งในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 สถานการณ์ทางการเมืองในช่วงสงครามเย็น เนื่องจากประเทศไทยเลือกที่จะยืนอยู่ข้างมหาอำนาจทางตะวันตกนั่นคือสหรัฐอเมริกาเพื่อต่อสู้กับประเทศกลุ่มคอมมิวนิสต์ในลุ่มแม่น้ำโขงในสงครามเวียดนาม ดังนั้นการที่สยาม/ไทยเลือกที่จะวางตำแหน่งของตนให้เป็นเอกราชจากเจ้าอาณานิคมในช่วงล่า อาณานิคม ที่จริงแล้วตกอยู่ในสภาวะที่เฮิซเฟลด์เรียกว่า “อาณานิคมอำพราง” ซึ่งวาทกรรมชาตินิยมของ “อิสรภาพ” และ “เสรีภาพ” ได้กลายเป็นหน้ากากบังหน้า การเป็นมิตรกับสหรัฐในช่วงสงครามเย็นเป็นการแสดงให้เห็นถึงจุดยืนของสยาม/ไทย ทั้งยังตอกย้ำถึงการอยู่ใต้อาณัติของตะวันตกซึ่ง Herzfeld อธิบายว่า “ศตวรรษครึ่งกว่าๆ ที่ผ่านมา ประเทศไทยเต้นรำไปกับอำนาจตะวันตกและก็เอาอย่างตะวันตกในแง่

---

[9] Michael Herzfeld (ไมเคิล เฮิรซเฟลด์), 2002 อ้างถึงใน. ปีเตอร์ เอ แจ็คสัน, “ความคลุมเครือของอำนาจกึ่งอาณานิคมในประเทศไทย,” รัฐศาสตร์สาร แปลโดยปรีดี หงษ์สตัน. 34,1 (มกราคม-เมษายน 2556): 1-40.

[10] เรื่องเดียวกัน, หน้า 1-40.

[11] เรื่องเดียวกัน, หน้า 1-40.

หลักๆ ซึ่งเป็นราคาที่ต้องจ่ายในฐานะการไม่ตกเป็นอาณานิคมทางตรง”[12]

หากจะนำแนวคิดของ Herzfeld มาใช้ในการมองภาพรวมของงานศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยในศตวรรษที่ 20 งานศิลปะร่วมสมัยยังอยู่ในแนวคิดของ “การเต้นรำไปกับอำนาจตะวันตก” เนื่องจากประเด็นเรื่อง “การเมืองของการแสดงภาพแทน” (Politics of representation) และ “อัตลักษณ์” (Identity) ได้กลายเป็นประเด็นสำคัญในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 สำหรับงานศิลปะร่วมสมัยของไทย ซึ่งต้องการยอมรับและเป็นส่วนหนึ่งของเวทีโลก หรือ “โก อินเตอร์” แต่ในทางกลับกันก็เริ่มมีการแสวงหา “ความเป็นไทย” อีกครั้งอย่างเด่นชัดในช่วงทศวรรษที่ 1990 ซึ่งได้ขยายไปสู่ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในยุคโลกาภิวัตน์สืบเนื่องจากที่ Paul O’Neil กล่าวว่าเกิดการแพร่กระจายของศิลปะร่วมสมัยออกจากศูนย์กลางโลกตะวันตก จึงเกิดมหกรรมศิลปะนานาชาติ เช่น เบียนนาเล่หรือเทรียนนาเล่ ทั่วโลกจึงทำให้เกิดภัณฑารักษ์อิสระขึ้น[13] ในเอเชีย ผลงานศิลปะร่วมสมัยของไทยได้ทยอยก้าวไปสู่เวทีโลก ด้วยผลงานที่ไม่ได้อยู่ในกรอบทฤษฎีหลังอาณานิคมเหมือนกับศิลปินจากภูมิภาคอุษาคเนย์ หากแต่อยู่ภายใต้กรอบของงานศิลปะแนวหลังสมัยใหม่นิยมและท้องถิ่นนิยม ซึ่งยังคงเป็นเรื่องเล่าเกี่ยวกับอัตลักษณ์และการแสวงหาความเป็นไทย ผู้วิจัยเรียกว่าเป็น “เรื่องเล่ากระแสหลัก” หรือ “เรื่องเล่าขนาดใหญ่” เรื่องเล่าในงานศิลปะร่วมสมัยของไทยยังคงอยู่ติดอยู่ในกรอบนี้เอง มันอาจพ้องกับสิ่งที่โลกาภิวัตน์ต้องการเห็น ดังเช่นที่ อภินันท์ โปษยานนท์ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ผลงานศิลปินไทยที่ไปปรากฏอยู่ในเวทีโลก ส่วนใหญ่มักเกี่ยวกับชีวิตประจำวัน ความเป็นเมือง (นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล) วัฒนธรรมไทย (ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช) ความเป็นไทยที่ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพุทธ (มณเฑียร บุญมา, คามิน เลิศชัยประเสริฐ) และปฏิกิริยาต่อสังคมจากความไร้เสถียรภาพทางการเมือง (วสันต์ สิทธิเขตต์) และเศรษฐกิจที่มีการผกผันอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมา[14]

การกระจายตัวของมหกรรมศิลปะนานาชาติในช่วงทศวรรษที่ 1990 ถือได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่ศิลปิน นักประวัติศาสตร์ศิลป์และภัณฑารักษ์งานศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคได้พบปะ แลกเปลี่ยนกันทั้งในประเทศญี่ปุ่นและออสเตรเลีย มีการนำแนวคิดหลังอาณานิคมมาเป็นกรอบในการตั้งคำถาม และสร้างวาทกรรมเกี่ยวกับยุคหลังสมัยใหม่นิยมที่มีความเป็นพหุสมัยใหม่นิยม (multimodernism) โดย

---

[12] Michael Herzfeld 2004, 321-2, อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 17.

[13] Paul O’Neil, The Culture of Curating and Curating of Culture(s), (Cambridge: MIT Press, 2012).

[14] อภินันท์ โปษยานนท์, เรื่องเดียวกัน, หน้า 28.

Jim Supangkat (จิม สุปังกัต) แห่งอินโดนีเซียและการนำเสนอแนวคิดมุมมองแบบภูมิภาคนิยม โดย T.K. Sabapathy (ทีเค สับบาปาตี) ในการประชุมทางวิชาการครั้งสำคัญของมหกรรมศิลปะนานาชาติ Asia Pacific Triennale ครั้งที่ 2 ปี ค.ศ. 1996 ที่ Queensland Art Gallery ที่เมืองบริสเบน ประเทศออสเตรเลีย[15] ความพยายามในการสร้างวาทกรรมหลังอาณานิคมที่เกิดขึ้นระหว่างภูมิภาคอุษาคเนย์กับเอเชียนี้ ถือว่าเป็นการแสดงความต้องการร่วมตัวกันเพื่อเชื่อมต่อความสัมพันธ์ระหว่างภูมิภาคที่ขาดหายไปตั้งแต่ช่วงก่อนอาณานิคมซึ่งมักเกิดในประเทศแถบเอเชียแปซิฟิค

สำหรับภายในภูมิภาคอุษาคเนย์ แม้จะมีความพยายามรื้อฟื้นความสัมพันธ์กันอีกครั้งโดยการใช้เครื่องมือของรัฐในช่วงปี ค.ศ. 1967 ผ่านองค์กร ASEAN (Associaltion of Southeast Asian Nation) ก่อให้การปฏิสัมพันธ์ระหว่างภูมิภาค หากแต่ไม่เป็นผลที่น่าพอใจในด้านการจัดการเกี่ยวกับส่วนสังคมและวัฒนธรรม แม้ว่ามีกิจกรรมด้านศิลปะสมัยใหม่เริ่มขึ้นก่อนการก่อตั้ง ASEAN แล้วก็ตาม โดยการจัดนิทรรศการครั้งสำคัญที่งานประชุมสุดยอดที่บันดุง (Bandung) ปี ค.ศ. 1955[16] และหลังจากการก่อตั้ง ASEAN ปฏิสัมพันธ์ระหว่างรัฐต่อรัฐเกิดขึ้นจากการจัดสัมมนา การแสดงนิทรรศการภาพเขียน สีน้ำ ฯลฯ ที่หมุนเวียนไปแต่ละประเทศในหมู่สมาชิก ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศที่เริ่มจากรัฐต่อรัฐเป็นการทำงานจากบนสู่ล่าง ซึ่งไม่ก่อให้เกิดพลังในการเปลี่ยนแปลงสังคมและความเข้าใจในภูมิภาคได้เท่าที่ควร ดังนั้นในต้นศตวรรษที่ 21 ความพยายามในการเชื่อมต่อกันทางศิลปะร่วมสมัย มีการนำกลไกใหม่คือ ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ การทำนิทรรศการศิลปะและมหกรรมศิลปะนานาชาติ ที่เน้นแนวคิดภูมิภาคนิยมและเชื่อมต่อกับเวทีสากล โดยมีสิงคโปร์และอินโดนีเซียเป็นตัวละครที่สำคัญ สำหรับประเทศไทย การรับรู้และความต้องการในการเชื่อมโยงกับภูมิภาคนั้นเริ่มกระเตื้องขึ้นจากกระแสประชาคมเศรษฐกิจอาเซียน ในช่วงปี ค.ศ. 2015 แต่กระนั้นปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่เกิดขึ้นในประเทศไทยยังไม่ส่งสัญญาณให้เห็นอย่างชัดเจนว่ามีทิศทางที่จะปรับไปสู่มุมมองแบบภูมิภาคนิยม หากแต่ยืนยันทิศทางเดิมที่หันหลังไปสู่ความเป็นชาตินิยมและอนุรักษ์นิยมมากขึ้นกว่าเดิมในช่วงหลังรัฐประหาร ปี ค.ศ. 2014 ในขณะเดียวกันก็ยังคงมุ่งสู่การโกอินเตอร์เช่นที่เคยปฏิบัติมาในอดีต

---

[15] Caroline Turner and Rhana Devenport ed, Present Encounters, Paper from the Conference, the second Asia Pacific of Contemporary Art Triennale, Queensland Art Gallery & Griffith University, Brisbane, Australia, 27 – 29 September, 1996.

[16] Patrick D. Flores, Past Periphery, Curation in Southeast Asia, (Singapore :NUS Museum, 2008).

สภาวะละล้าละลังในการถอยหลังกลับสู่ความเป็นชาตินิยม อนุรักษ์นิยมและการก้าวไปข้างหน้า โดยพยายามที่จะก้าวสู่เวทีโลกหรือ “โก อินเตอร์” ตลอดเวลากว่าศตวรรษที่ผ่านมาทำให้ศิลปะร่วมสมัยไทยโดดเดี่ยว ตัดขาดตนเองออกจากแนวคิดและมุมมองภูมิภาคนิยมโดยอัตโนมัติ ซึ่งมันทำให้ความรู้สึกร่วมที่เรามีต่อภูมิภาคและความสัมพันธ์กับภูมิภาคได้ขาดหายไป ดังนั้นงานวิจัยชิ้นนี้ต้องการเชื่อมต่อระหว่างไทยกับภูมิภาคโดยใช้กลไกปฏิบัติการภัณฑารักษ์ เพื่อสร้างนิทรรศการที่นำเสนองานศิลปะที่ทำงานเผยให้เห็นถึงตัวเชื่อมต่อที่ขาดหายไปในระหว่างกระบวนการเปลี่ยนผ่านทางสังคมของไทยและภูมิภาค ตั้งแต่ยุคก่อนสมัยใหม่ ยุคอาณานิคมและยุคสงครามเย็น จนถึงสภาวะร่วมสมัย ผ่านงานศิลปะแบบภาพเคลื่อนไหว (moving images) และผ่านปฏิบัติการภัณฑารักษ์สร้างสรรค์นิทรรศการศิลปะที่คัดสรรผลงานศิลปะร่วมสมัยโดยศิลปินจากภูมิภาคอุษาคเนย์ โดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับเรื่องเล่าขนาดย่อมและแนวคิดกึ่งอาณานิคม มาวิเคราะห์ ประกอบกับการวางตำแหน่งแห่งที่ของประเทศไทยในงานปฏิบัติการณ์ภัณฑารักษ์ที่เน้นมุมมองแบบภูมิภาคนิยม เพื่อที่จะปรับมุมมองของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของไทยจากอดีตที่มักจะอยู่ในกรอบรัฐชาติและทวิลักษณ์ระหว่างคู่ความเป็นท้องถิ่นกับอินเตอร์หรือเวทีนานาชาติ

ในปฏิบัติการภัณฑารักษ์ครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกที่จะสร้างสรรค์นิทรรศการที่ประกอบด้วย สองภาคในหัวข้อว่า “อันตรธาน” (Missing Links) เนื่องจากต้องการนำเสนอนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยเผยให้เห็นถึงจุดที่ขาดหายไปซึ่งเคยมีความเชื่อมโยงระหว่างไทยกับภูมิภาคอุษาคเนย์ ความสัมพันธ์ที่สูญหายไปจากการรับรู้ของประวัติศาสตร์ชาตินิยม ตลอดจนรวมไปถึงประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย อันเกิดขึ้นจากการเปลี่ยนผ่านสังคมจากยุคก่อนสมัยใหม่สู่ยุคร่วมสมัย ที่กินเวลากว่าร้อยปี “อันตรธาน” (Missing Links) คือสิ่งที่ขาดหายไปจากความสัมพันธ์ของไทยกับภูมิภาคอุษาคเนย์ตั้งแต่ยุคก่อนสมัยใหม่ อันหมายถึงความเชื่อเรื่องผี พิธีกรรม วัฒนธรรม ประเพณีดั้งเดิมที่คนในอุษาคเนย์เคยปฏิบัติมาแต่โบราณ ในช่วงก่อนที่จะก้าวสู่ความเป็นสมัยใหม่ อีกส่วนหนึ่งคือความสัมพันธ์ในสภาวะร่วมสมัยที่หลายประเทศมีร่วมกันในระดับชีวิตประจำวัน ผ่านความเป็นสมัยใหม่ สภาวะเมือง การพลัดถิ่นและอัตลักษณ์ ซึ่งประเด็นเหล่านี้ไม่เพียงแต่เป็นปัญหาในภูมิภาคเท่านั้น หากแต่มันเกิดขึ้นทุกที่ในโลกปัจจุบัน เห็นได้ชัดคือการเชื่อมต่อกันด้วยอินเทอร์เน็ตและโลกออนไลน์

การสร้างสรรค์นิทรรศการแบ่งออกเป็นสองภาค ภาคแรกเสนอประเด็นความเป็นสมัยใหม่และสภาวะเมือง ภาคที่สองกล่าวถึงประเด็นการพลัดถิ่นและอัตลักษณ์ ทั้งนี้ผู้วิจัยคัดสรรผลงานของศิลปินที่แสดงออกผ่านงานศิลปะที่เป็นภาพเคลื่อนไหว (moving images) นำเสนอเรื่องเล่าขนาดย่อมที่หายไปจากความทรงจำของตัวเขาและความทรงจำร่วมในสังคม ในขณะเดียวกันผู้วิจัยจะนำ

ปฏิบัติการภัณฑารักษ์แบบ “The Curatorial” ที่แสดงนัยยะถึงกิจกรรมทางการเมืองของสังคมวัฒนธรรม ที่ต้องการจะตั้งคำถามกับแนวคิดที่ว่าประเทศไทยมีลักษณะพิเศษไม่เหมือนใครและไม่มีประวัติศาสตร์สมัยใหม่ร่วมกับเพื่อนบ้านอุษาคเนย์ ในช่วงอาณานิคมและหลังอาณานิคม ซึ่งคือยุคสงครามเย็นที่เป็นสาเหตุทำให้ไทยตัดขาดและโดดเดี่ยวตัวเองจากบริบทของภูมิภาคอุษาคเนย์ เพื่อต้องการแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่เป็นกลไกในการตรวจสอบและสร้างความเชื่อมโยงกับภูมิภาคอันซับซ้อน ตลอดจนความหลากหลายทางวัฒนธรรมของอุษาคเนย์และของโลกในสภาวะร่วมสมัย

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษา วิเคราะห์ แนวทางในการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ จากการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในบริบทอุษาคเนย์ ผ่านนิทรรศการ

1.2.2 เพื่อสร้างสรรค์นิทรรศการและนำเสนอปฏิบัติการภัณฑารักษ์ศิลปะร่วมสมัยในอุษาคเนย์

1.3 ขอบเขตงานวิจัย

ศึกษาการคัดสรรงานประวัติศาสตร์นิทรรศการศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย และการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ที่ผสมกันระหว่างศิลปะร่วมสมัยกับอาณาบริเวณศึกษา โดยเน้นภูมิภาคอุษาคเนย์ โดยใช้กรณีศึกษาการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของนิทรรศการศิลปะระดับท้องถิ่น ภูมิภาคและนานาชาติ ตั้งแต่ยุคหลังสงครามเย็น ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1990 จนถึงปัจจุบัน

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพและวิจัยเอกสาร เพื่อนำมาสร้างสรร์แนวทางในการคัดสรรและนำเสนอรูปแบบของการจัดนิทรรศการหรือกิจกรรมเชิงศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยของไทย พร้อมทั้งศึกษากรณีศึกษาตัวอย่างที่เกิดขึ้นในช่วง 30 ปี ที่ผ่านมา โดยวิเคราะห์โอกาสและบริบทในการนำเสนอกิจกรรมหรือนิทรรศการระดับนานาชาติหรือภูมิภาค จากนั้นจะสรุปผลการวิจัย เพื่อนำไปสร้างสรรค์ต่อไป วิธีการดำเนินการวิจัยมีดังนี้

1.4.1 วิจัยวรรณกรรม สืบค้นข้อมูล รวบรวมและศึกษาเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎี แนวความคิด ประวัติศาสตร์ เกี่ยวกับการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ (curatorial practice) ประวัติศาสตร์นิทรรศการ (exhibition history) การคัดสรรงาน (selection process) งานศิลปะ

ร่วมสมัย ความเป็นสมัยใหม่ สภาวะร่วมสมัย ตั้งแต่หลังยุคสงครามเย็นจนถึงยุคโลกาภิวัตน์ และการขยายตัวของงานศิลปะร่วมสมัยระดับนานาชาติ

1.4.1.2 ข้อมูลอ้างอิง เอกสารชั้นต้นที่เกี่ยวข้องกับบริบททางด้านภัณฑารักษ์และนิทรรศการที่จัดขึ้นในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ในช่วงเวลาตั้งแต่สงครามเย็นจนถึงปัจจุบัน เช่น ข้อมูลจาก Archives ของเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม ในความดูแลของอุทิศ อะติมานะ

1.4.1.3 นิทรรศการที่เป็นกรณีศึกษา ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ระบุไว้

1.4.1.4 แนวทางการคัดสรรงานศิลปะของภัณฑารักษ์และแนวความคิด บริบทและศิลปินที่เข้าร่วมแต่ละโครงการหรือนิทรรศการ

1.4.1.5 หนังสือ ตำรา เอกสาร สื่อดิจิตอล สูจิบัตรที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อการศึกษาและบันทึกภาพเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้อง จากห้องสมุดคณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หอวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดวิลเลี่ยมวอร์เร็น มูลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน

1.4.2 ใช้กรณีศึกษา แสดงตัวอย่างในการเน้นแนวคิดในการคัดสรรงานศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคอุษาคเนย์ ซึ่งมักนำเสนอนิทรรศการที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับประเด็นอัตลักษณ์ ท้องถิ่น มีลักษณะข้ามพรมแดน ในบริบทของโลกาภิวัตน์ คือ เทศกาลศิลปะ วัด และสุสาน เชียงใหม่จัดวางสังคม เชียงใหม่ ประเทศไทย เทศกาล Flying Circus, TheatreWorks สิงคโปร์และ เทศกาลวีดีโอ อาร์ต OK Video Festival, Rungrupa (รวงรูปา), จาร์กาต้า อินโดนีเซีย

1.4.3 ศึกษาถึงบริบทเฉพาะทางสังคมและปัจจัยที่ทำให้ศิลปินทำงานศิลปะเกี่ยวกับเรื่องเล่าขนาดย่อม กรณีศึกษา คืองานศิลปะร่วมสมัยในอุษาคเนย์ ที่ได้รับอิทธิพลจากแนวความคิดนี้โดยมีการเก็บข้อมูลจากการเข้าร่วมสังเกตการณ์ งานสัมมนา และเข้าร่วมบรรยายดังต่อไปนี้

1.4.3.1 เข้าร่วมสังเกตการณ์งานสัมมนางานประชุมระดับนานาชาติ มหกรรมศิลปะนานาชาติ

1.4.3.1.1 ผู้วิจัยเข้าร่วมฟังเสวนาหัวข้อ “Reflection on Indonesian Art” ที่ Art Stage Singapore วันที่ 14 มกราคม ค.ศ. 2011 เวลา 19.00 น. ผู้ร่วมเสวนาประกอบด้วย Alia Swastika, Agung Hujatnikajenong, Agung Kurniawan ดำเนินการอภิปรายโดย C-Arts

1.4.3.1.2 สังเกตการณ์มหกรรมศิลปะนานาชาติ Singapore Biennale 2015 ประเด็นเรื่อง If the World Changes...ที่ Singapore Art Museum สิงคโปร์

1.4.3.1.3 สังเกตการณ์ นิทรรศการศิลปะจากเอเชียใต้และตะวันออกเฉียงใต้ ภายใต้หัวข้อ No Countries ณ Guggenheim Museum มลรัฐนิวยอร์ค สหรัฐอเมริกา ปี ค.ศ. 2014

1.4.3.1.4 การบรรยายโดย Benedict Anderson, Keynote speech, ณ Asian Culture Complex จัดวันที่ 3 เมษายน ปี ค.ศ. 2015 ณ เมืองกวางจู เกาหลีใต้

1.4.3.1.5 สังเกตการณ์มหกรรมศิลปะนานาชาติ Venice Biennale, ปี ค.ศ. 2015

1.4.3.1.6 David Teh, ใครแคร์?กลไกและกระแสมูลค่าของงานภัณฑารักษ์ในประเทศไทย (Who Cares? The Curatorial Function and its Currency in Thailand) 25 มกราคม พ.ศ. 2560 เวลา13.00–15.00 น. ณ ห้องอเนกประสงค์ ชั้น 1 หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร (แปลไทยโดยชานนท์ แพร่พิพัฒน์มงคล และนนท์ คุณกิตติ)

1.4.3.2 เข้าร่วมสัมมนาในไทยและต่างประเทศ

1.4.3.2.1 “Art and Community - Beyond Relational Aesthetics,” Japan Foundation Symposium, Japan Foundation, Tokyo 2011.

1.4.3.2.2. “State ideology and the rise of small narratives in Discourse of Moving Images on 21stcentury Thailand,” Hong Ik University, Korea 2012.

1.4.3.2.3 “Artist’s in the Wonderland,” Kuandu Biennale, Taipei University of Fine Arts Museum,Taipei, Taiwan 2012.

1.4.3.2.4 Forum "Towards FUTURE RESIDENCY in Japan and Asia,” organized by Tokyo Wonder Site, Tokyo, 2012.

1.4.3.2.5 Asian Arts Space Network, Asian Cultural Complex, organized by Ministry of Culture, Sports and Tourism, Gwangju, South Korea, August 2102.

1.4.3.2.6 Asian Curatorial Conferences organized by Center of Contemporary Art, Kitakushu and Japan Foundation, CCA, Kitakushu, Japan, September 2012.

1.4.3.2.7 “MAP: Regarding South and Southeast Asia,” organized by the Guggenheim Museum, Jim Thompson Art Center, Bangkok, 28 November 2012.

1.4.3.2.8 Symposium: “No Country: Regarding South and Southeast Asia,” The Solomon R. Guggenheim Museum and the Queens Museum of Art, Queens Museum of Art, New York, 18 April 2014.

1.4.3.2.9 “Writing Southeast Asian Art Workshop,” NanyangTechnology University, Center for Contemporary Arts, National Gallery, Singapore Research program, 7-8 December, 2015.

1.4.3.2.10 Archives Fever in Contemporary Art and Art Practices and Institutions, symposium of Exhibition Histories in Asia, Asia Culture Complex, Gwangju, South Korea, 11 December 2015.

1.4.3.2.11 Center of Curatorial Leadership, Museum of Modern Art and Columbia Business School, International Program, Museum of Modern Art, New York,USA, 1-15 October, 2016.

1.4.3.2.12 Southeast Asia Forum, Singapore Art Stage,“The Free and the Brave: Privately Founded and Funded Institutions,” โดย Aron Seeto (Artistic Director, Museum of Contemporary Art (MACAN), Jakarta, Zoe Butt (Artistic Director, New Art Factory, Ho Chi Minh City), Gridthiya Gaweewong (Artistic Director, Jim Thompson Art Center/ Guest curator, MAIIAM Contemporary Art Museum), ดำเนินรายการโดย by Chuong Dai Vo, (Researcher, Asian Art Archive, Hong Kong), 12 January 2017.

1.4.3.2.13 Hong Kong Art Basel/ Salon, “Towards Regional Re-Mapping | Developing Connections,” at the auditorium, (Esther Lu, (Director, Taipei Contemporary Art Center, Taipei) Gridthiya Gaweewong, (Artistic Director, Jim Thompson Art Centre, Bangkok), Suman Gopinath, (Independent Curator, Bangalore), Alia Swastika, (Curator, Program Director, Ark Galerie, and Independent Researcher, Yogyakarta), Qinyi Lim, (Independent Curator and Writer, Singapore), 24 March 2017.

1.4.3.3 บรรยายและแลกเปลี่ยนความคิดเห็น

1.4.3.3.1 A Siam Society Lecture “Contemporary Thai Art Series” Detecting “small narratives” in Thai contemporary art that reflects wider global issues,” 24 September 2013.

1.4.3.3.2 Curatorial Intensive in Manila, Independents Curator International, NY, Metropolitan Museum of Manila, 2016.

1.4.4 เริ่มกระบวนการวิเคราะห์ ตีความ จากทฤษฎี และข้อมูลที่ได้ศึกษาทั้งจากเอกสาร วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องและทดลองออกแบบและจัดแสดงนิทรรศการ จัดสัมนนา และอภิปราย โดยทดลองจัดนิทรรศการเกี่ยวกับอุษาคเนย์ที่เป็นปฐมบทของโครงการ หัวข้อ “TRACES” ณ หอศิลป์บ้านจิม ทอมป์สัน

1.4.5 ออกแบบและจัดแสดงนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยในบริบทอุษาคเนย์

1.4.6 สรุปผล บทวิเคราะห์ และนำเสนอเข้าเป็นรูปเล่ม

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ได้รวบรวมแนวทางในการคัดสรรงานศิลปะ แนวความคิดด้านสุนทรียศาสตร์ร่วมสมัย เพื่อให้ทราบถึงสำนึกร่วมของชุมชนในไทยผ่านเรื่องเล่าขนามย่อมที่มีความสัมพันธ์กับอุษาคเนย์ ทั้งยังเป็นการถอดบทเรียนและสร้างองค์ความรู้จากการวิจัยครั้งนี้ไปพัฒนาแนวความคิดเพื่อทำการสร้างสรรค์ คัดสรรตลอดจนนำเสนอนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยตั้งแต่ยุคหลังสงครามเย็นจนถึงปัจจุบัน

1.5.2. ได้ฐานข้อมูลและเป็นการถอดบทเรียนสำหรับวงการศิลปะร่วมสมัย และการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย ถือได้ว่าเป็นการแนะแนวที่จะเป็นประโยชน์ต่อกระบวนการบริหารจัดการในองค์กรศิลปวัฒนธรรมระดับต่าง ๆ ในประเทศไทยและภูมิภาคอุษาคเนย์ อันอาจนำไปสู่การพัฒนาเป็นแบบการเรียนการสอนหรือสร้างประโยชน์ด้านอื่น

บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎี และวรรณกรรมปริทัศน์

ในการศึกษาการสร้างสรรค์ หัวข้อ อันตรธาน : ปฏิบัติการภัณฑารักษ์เกี่ยวกับเรื่องเล่าขนาดย่อมในอุษาคเนย์ ผู้วิจัยได้ใช้การวิจัยเอกสารและทบทวนวรรณกรรมเป็นหลัก โดยนำข้อมูลจากตำรา บทความ บทวิจัย หนังสือ ข้อมูล สูจิบัตร นิทรรศการ และบทความจากเว็บไซต์ ที่มีความเกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัยครั้งนี้ เพื่อตอบคำถามของข้อสมมุติฐานประเด็นแรกที่ว่าในยุคเปลี่ยนผ่านของประเทศไทยและภูมิภาคอุษาคเนย์จากสภาวะความเป็นสมัยใหม่สู่ยุคปัจจุบันมีการปะทะกันระหว่างโลกแบบประเพณีนิยมและโลกสมัยใหม่ ในวงการศิลปะร่วมสมัยมีความพยายามสืบค้นหาสิ่งที่ขาดหายไปในช่วงเปลี่ยนผ่านนั้นด้วยวิธีปฏิบัติการภัณฑารักษ์โดยย้อนไปศึกษาถึงกรอบแนวคิด ทฤษฎีที่มีอิทธิพลต่อแนวคิดในการทำงาน และปฏิบัติการภัณฑารักษ์ยุคเปลี่ยนผ่านของประวัติศาสตร์ศิลป์ในไทยที่มีความสัมพันธ์กับอุษาคเนย์ ตั้งแต่ยุคสมัยใหม่จนถึงยุคโลกาภิวัตน์ โดยอภิปรายดังต่อไปนี้

2.1 กรอบแนวคิด และทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาวิจัย

ในการศึกษาหัวข้อ “อันตรธาน”(Missing Links) การปฏิบัติการภัณฑารักษ์และเรื่องเล่าขนาดย่อมอุษาคเนย์นั้น มีกรอบแนวคิดในการวิจัยหลายประเด็นเกี่ยวกับสภาวะร่วมสมัยในปัจจุบันและศิลปะร่วมสมัยในบริบทของไทย ภูมิภาคและระดับโลก ซึ่งผู้วิจัยมองว่าเป็นสิ่งจำเป็นในการทำความเข้าใจถึงสถานการณ์ก่อนหน้าที่จะเกิดบริบทนี้ เพื่อที่จะจัดวางตำแหน่งแห่งที่ของผลงานตัวเองในบริบทนี้จึงขอแยกหัวข้อออกมาดังต่อไปนี้

2.1.1 ทฤษฎีปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของศิลปะร่วมสมัย

ภัณฑารักษ์เป็นคำที่แปลมาจากภาษาอังกฤษคำว่า “curator” Karsten Schubert กล่าวว่า มีรากศัพท์จากภาษาลาติน “cura” แปลว่า “to care” หรือ “to keep” หมายถึง ผู้ดูแลรักษา ในอดีตตำแหน่งนี้ทำหน้าที่เป็นคนดูแลรักษาสิ่งของที่อยู่ในพิพิธภัณฑ์ ซึ่งสมัยก่อนนั้นมีหลากหลายตั้งแต่พิพิธภัณฑ์ธรรมชาติ โบราณสถาน สวนสัตว์หรือสวนรุกขชาติ และแน่นอนพิพิธภัณฑ์ศิลปะ ซึ่งเกิดขึ้นค่อนข้างช้ากว่าแขนงอื่น ในส่วนของภัณฑารักษ์ศิลปะร่วมสมัยนั้นไม่ใช่เป็นปรากฏการณ์ใหม่ หากแต่เกิดขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 ในประเทศสหรัฐอเมริกา คำว่า “curator” ถูกเรียกหลายแบบ เช่น “Austellungmacher” (exhibition maker) ในภาษาเยอรมัน แปลว่า “คนทำนิทรรศการ” ซึ่งเน้นการปฏิบัติ เป็นความหมายค่อนข้างตรงไปตรงมา ส่วนในภาษาฝรั่งเศส คือคำ

ว่า “commissaire” ถือว่าเรียกตามหน้าที่ของคนทำงานในกรอบของสถาบัน ส่วนภาษาอังกฤษเรียกว่า “keeper” หรือ “conservator” ซึ่งแสดงให้เห็นหน้าที่ของภัณฑารักษ์ในฐานะที่เป็นคนดูแลสิ่งของ[17]

ทำไมถึงมีการศึกษาหน้าที่ของภัณฑารักษ์มากขึ้นในช่วงเวลายี่สิบปีผ่านมา จากการกระจายตัวของงานมหกรรมนานาชาติ การกำเนิดเบียนนาเล่และเทศกาลศิลปะหลาย ๆ แห่งทั่วโลก ทำให้เกิดความต้องการภัณฑารักษ์ เพื่อทำหน้าที่กำหนดทิศทาง คัดสรรและทำงานอย่างใกล้ชิดกับศิลปิน ตัวอย่างของงานเบียนนาเล่ในปัจจุบันสำหรับพิพิธภัณฑ์ศิลปะนั้น ภัณฑารักษ์มักจะเป็นที่รู้จักกันว่าเป็นผู้ทำหน้าที่คัดสรรและตีความผลงานศิลปะสำหรับทำนิทรรศการ แต่ตอนนี้เป็นมากกว่านั้น คือ เป็นผู้ผลิต, เป็น commissioner, ผู้วางแผนนิทรรศการ, นักการศึกษา, ผู้จัดการและเป็นผู้จัดการเขียนบทนิทรรศการ wall text บทความในสูจิบัตรและบทความต่าง ๆ ที่เกี่ยวเนื่องกับมีเดีย ทั้งในโซเชียลมีเดียและสื่อมวลชน ในศตวรรษที่ 21 ภัณฑารักษ์ยังต้องเป็นคนที่ต้องประสานงานกับนักข่าวและสาธารณะชน อันหมายถึงผู้ชม มีการให้สัมภาษณ์ จัดดำเนินการเสวนา ทั้งยังต้องหาทุนในการจัดนิทรรศการ หาทุนทำงานกับองค์กรที่ให้ทุนช่วยเหลือ (sponsor) ตลอดจนผู้อุปถัมภ์พิพิธภัณฑ์หรือนิทรรศการที่ดูแล ทำงานกับโรงเรียน มหาวิทยาลัย จัดการบรรยาย สัมมนา การอบรมเชิงปฏิบัติการ ฝึกอบรมนักศึกษาฝึกงาน หรือหาคนมาทำงานกับพิพิธภัณฑ์ จึงเห็นได้ว่าบทบาทของภัณฑารักษ์นั้นมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา มีการพัฒนาและขยาย ดังนั้น ฝีมือและความถนัดของภัณฑารักษ์นั้นต้องมีการพัฒนาและขยายเพื่อรองรับความต้องการและสิ่งที่ท้าทายในอนาคต [18]

ในอดีตงานภัณฑารักษ์ทำหน้าที่เป็นคนดูแลสิ่งของในพิพิธภัณฑ์ ตั้งแต่ยุคนั้นเป็นต้นมาภัณฑารักษ์ศิลปะสมัยใหม่ยังคงผูกติดอยู่กับสถาบันศิลปะ การบันทึกการทำงานและหนังสือเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ภัณฑารักษ์ (แม้แต่ในโลกภาษาอังกฤษ) ไม่เคยมีการตีพิมพ์เกิดขึ้นมาก่อน จึงกลายปัญหาสำหรับวงการนี้ทั่วโลก ทั้ง ๆ ที่ภัณฑารักษ์ที่สร้างการเปลี่ยนแปลงปฏิบัติการภัณฑารักษ์

---

[17] Karsten Schubert, “Paris and London 1760-1870,” In The Curator’s Egg, The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day, (London :Rindinghouse, 2009).

[18] Adrian George, The Curator's Handbook, Museum Commercial Galleries Independent Space, (London : Thames and Hudson, 2015), p 2

ในฐานะที่เป็นภัณฑารักษ์อิสระหรือภัณฑารักษ์รับเชิญ เป็นกลุ่มที่สร้างความเคลื่อนไหวและให้คำนิยามใหม่ๆ กับงานภัณฑารักษ์ร่วมสมัย จนกระทั่งช่วงต้นศตวรรษที่ 21 องค์กรภัณฑารักษ์อิสระสากล (Independent Curator Internationals, ICI) ได้สัมภาษณ์ภัณฑารักษ์ที่มีชื่อเสียงและทำงานน่าสนใจ 50 คน ซึ่งทำนิทรรศการในช่วงหลังศตวรรษที่ 20 ในหนังสือชื่อ “Words of Wisdom A Curator’s Vade Mecum on Contemporary Art”[19] โดยได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับคำนิยามของภัณฑารักษ์ของแต่ละคน เช่น Herald Szeemann, Jean Hubert Martin, Mary Jane Jakob, Okwui Enwezor, Hans Ulrich Obrist, Hou Hanru, Yuko Hasegawa และอภินันท์ โปษยานนท์ เป็นต้น ICI ส่งคำถามไปให้ภัณฑารักษ์เหล่านี้ตัวอย่างคำถามคือ นิทรรศการควรจัดอย่างไร, คนดูคือใคร, อะไรคือสิ่งที่สำคัญที่สุดในนิทรรศการเพราะอะไร, หน้าที่รับผิดชอบของภัณฑารักษ์คืออะไร, อะไรคือเครื่องมือที่สำคัญสำหรับภัณฑารักษ์ศิลปะร่วมสมัย, เวลาที่เลือกจัดนิทรรศการ, การเปลี่ยนแปลงของการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในช่วงยี่สิบห้าปีที่ผ่านมาคืออะไร, และการเดินทางสำคัญอย่างไรสำหรับภัณฑารักษ์ เป็นต้น[20] Hans Ulrich Obrist “ภัณฑารักษ์ ซุปเปอร์สตาร์” ชาวสวิส ซึ่งทำงานเป็นผู้อำนวยการฝ่ายนิทรรศการต่างประเทศของ Serpentine Gallery ลอนดอนเป็นอีกคนที่เห็นถึงปัญหา การรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ภัณฑารักษ์ จึงได้ทำการสัมภาษณ์ภัณฑารักษ์ กลุ่มหัวก้าวหน้ากลุ่มแรกที่ทำงานนิทรรศการของศิลปินสมัยใหม่ระดับโลกหลายคน ในหนังสือ “A Brief History of Curating” ซึ่งตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 2008 กล่าวว่า หน้าที่ของภัณฑารักษ์คือการอนุรักษ์ จัดหา สนับสนุนและการแสดง[21] มากไปกว่านั้นหนังสือเล่มนี้ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวในวงการศึกษาเกี่ยวกับปฏิบัติการภัณฑารักษ์กระจายออกไปกว้างขวางมากขึ้น

จุดเปลี่ยนระหว่างภัณฑารักษ์ในอดีตกับสมัยใหม่ยังคงเป็นหัวข้อของการศึกษาอย่างต่อเนื่อง Paul O’ Neil ศึกษา The Culture of Curating and Curating of Culture(s) เกี่ยวกับการเปลี่ยนผ่านของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่เคลื่อนตัวออกจากสถาบัน สู่การเป็นภัณฑารักษ์อิสระในช่วงทศวรรษที่ 1960 สู่ช่วงทศวรรษที่ 1980 เขามองว่าจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงและเห็นภาพชัดขึ้นคือช่วงปี ค.ศ. 1987– ค.ศ. 2011 แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงบทบาทที่ชัดเจนของ

---

[19] Carin Kuoni, Words of Wisdom : a curator’s vade mecum on contemporary art, (New York : Independent Curators International, 2001), p.12.

[20] Ibid, p.19.

[21] Hans Ulrich Obrist(ed.), A Brief History of Curating, (Switzerland : JPR RIngier, 2008) อ้างอิงวิภาช ภูริชานนท์, “โบราณคดีขอภัณฑารักษ์,” ดำรงวิชาการ, 12, 12, (กรกฎาคม-ธันวาคม 2557), หน้า 11-38.

ปฏิบัติการภัณฑารักษ์แบบโบราณที่เน้นการดูแลคอลเล็คชั่น สู่การสร้างโมเดลใหม่ของงานภัณฑารักษ์ที่มีส่วนในการสร้างวาทกรรม โดยการเริ่มเปิดสถาบันอบรมเกี่ยวกับวิชานี้ที่ Le Megasin ที่ Glenoble ฝรั่งเศส ในปี 1987 และที่ Whitney Independent Study Program (ISP) เปิดสอน Art History/Museum Studies ที่นิวยอร์คในปีเดียวกัน โดยเปลี่ยนเป็นวิชา Curatorial and Critical Studies ในสถาบันนี้เองที่ Hal Foster เริ่มมาเป็นอาจารย์เปิดสอนภาคทฤษฎีด้วย ทั้งได้นำแนวคิดที่ว่า “นิทรรศการควรจะคำนึงถึงทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติและนำเสนอข้อโต้แย้งแบบวิพากษ์อีกด้วย” และ “มองว่าสถาบันแห่งนี้ต้องการทดลองทำงานนิทรรศการแนวทางเลือกที่ต้องการท้าทายแนวปฏิบัติของสถาบัน”[22]

นอกจากการศึกษาวาทกรรมของงานภัณฑารักษ์จะเกี่ยวข้องกับการศึกษาประวัติศาสตร์นิทรรศการแล้ว Paul O’ Neil ยังมองว่าเป็นศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับศาสตร์ต่าง ๆ หลายแขนง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการปฏิบัติการทางวัฒนธรรมแบบวิพากษ์นั้นมันได้ขยับไปเหนือเส้นเขตแดนของศาสตร์ตนเอง การศึกษาของ O’Neil ต่างจากงานของ Hans Obrist ในแง่ที่ไม่ได้เจาะจงภัณฑารักษ์รายบุคคล แต่เขาเน้นประเด็นที่เป็นข้อถกเถียง การแสดงออก การต่อสู้กันระหว่างภัณฑารักษ์ ศิลปิน และการวิจารณ์ ซึ่งเขาได้รับแนวคิดของ Jurgen Habermas เกี่ยวกับวาทกรรมว่าเป็นการรวบรวมภาษา (collection of utterness) ที่ “เกิดขึ้นในบริบทของสังคมเฉพาะและมักจะอยู่ภายใต้ข้อจำกัดของเวลาและพื้นที่” วิธีดำเนินการวิจัยคือ ทบทวนวรรณกรรมของข้อมูลระดับทุติยภูมิของ “ภาษาที่ใช้” คือ สิ่งพิมพ์ แนวคิด (statements) เกร็ดเล็กเกร็ดน้อย (anecdotes) เอกสารทางการ หรือไม่เป็นทางการในช่วงเวลานั้น งานของเขาแบ่งออกเป็นสามส่วน ช่วงแรกคือประวัติศาสตร์นิทรรศการตั้งแต่ปีทศวรรษที่ 1920 เป็นต้นมา เพื่อต้องการชี้ให้เห็นว่าโลกตะวันตกมีความผิดพลาดในการปฏิบัติการภัณฑารักษ์อย่างไร ในการจัดนิทรรศการ ด้านการออกแบบนิทรรศการ และการจัดพื้นที่ในงานนิทรรศการ[23] รวมทั้งการมองงานภัณฑารักษ์ในยุคทศวรรษที่ 1960 ว่าเริ่มตระหนักถึงระบบการให้ข้อมูล มียุทธศาสตร์ในการจัดนิทรรศการและภาษาในการสื่อสาร เพราะว่างานเริ่มจะมีความเป็นมโนทัศน์นิยมมากขึ้น ยุทธศาสตร์นี้เริ่มมีนัยยะที่ท้าทายความเป็นเอกเทศของศิลปะว่ามันเป็นการประกอบสร้างของอุดมการณ์ ในขณะเดียวกันปฏิบัติการภัณฑารักษ์ก็เริ่มเกิดขึ้นในฐานะที่เป็นงานสร้างสรรค์ กึ่งเอกเทศและมีรูปแบบของความเป็น “ผู้ประพันธ์” ที่สร้างการสื่อสารและผลิตงาน อันทำให้เกิดโครงสร้างของประสบการณ์งานศิลปะ ก่อให้เกิดผลกระทบต่อ

---

[22] Paul O’Neill, The Culture of Curating and Curating of Culture(s), (Cambridge: MIT Press, 2012)

[23] Hans Ulirich Obrist, อ้างถึงในวิภาช ภูริชานนท์, เรื่องเดียวกัน, หน้า 12.

การสร้างการรับรู้และสื่อสารกับผู้ชม สิ่งที่มองเห็นชัดคือ ความคิดของภัณฑารักษ์ ซึ่งทำงานก้าวข้ามความสนใจของศิลปินและงานศิลปะ เปิดพื้นที่ให้เกิดการวิพากษ์ ปะทะและโต้เถียงกัน การวิเคราะห์งานภัณฑารักษ์

ในยุคทศวรรษที่ 1960 ก่อให้เกิดการสลายความ “ลึกลับ” น่าค้นหาของงานศิลปะ กลายเป็นการถกเถียงกันของการประกอบสร้างงานศิลปะและนิทรรศการที่ผลิตความหมายและคุณค่า ในยุคทศวรรษที่ 1970 นั้นเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านที่สำคัญต่อการสร้างภัณฑารักษ์อิสระ เช่น Lucy Leppard, Seth Siegelaub และ Harald Szeemann ซึ่งเป็นกลุ่มภัณฑารักษ์สำคัญที่สร้างวาทกรรม สถาปนาการผลิตและการสร้างงานศิลปะแนวใหม่ ปลายช่วงปีทศวรรษที่ 1980 งานของภัณฑารักษ์นั้นโดดเด่นขึ้นมา โดยได้สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นอัตวิสัย ผ่านนิทรรศการที่ถูก “คิวเรท” ส่งผลให้ มี “curator’s moment” เริ่มสร้างพื้นที่ในการวิพากษ์ สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดของภัณฑารักษ์ กลายเป็นศูนย์กลางของนิทรรศการกลุ่มและอยู่ในสถานะของ “ผู้ประพันธ์” จึงเกิดคำใหม่ขึ้นมาคือ “curator as author”[24] ต่อมาในยุคโลกาภิวัตน์ การขยายตัวของมหกรรมศิลปะนานาชาติ ซึ่งจัดทุกสองปี เช่น เบียนนาเล่ต่าง ๆ ผุดขึ้นทั่วโลก ทำให้เกิดภัณฑารักษ์อิสระได้รับเชิญและเดินทางไปทั่วโลก เพื่อจัดนิทรรศการระดับโลกเช่นนี้ Paul O’ Neil เรียกปฏิบัติการแบบใหม่ว่า ภัณฑารักษ์ในฐานะที่เป็นศิลปิน “curator as artists” ในปีทศวรรษที่ 1990 ถือได้ว่าเป็นยุคทองของนิทรรศการที่ถูก “คิวเรท” โดยภัณฑารักษ์ ทำให้บทบาทของภัณฑารักษ์นั้นผงาดขึ้นมาชัดเจนมากขึ้น ในยุคนี้เป็นยุคที่ผู้คนพูดถึงประเด็นของความเป็นโลก การทำงานข้ามพรมแดน และพลวัตรของคิวเรเตอร์ ที่สร้างกระแสและประเด็นเหล่านี้ขึ้นมา ยกตัวอย่าง นิทรรศการนานาชาติ Le Magicien De La Terre (1989) โดย Jean Hubert Martin ที่ พิพิธภัณฑ์ศิลปะปอมปิดู ปารีส และ Documenta X (2002) ณ เมืองคาซเซล เยอรมนี, นิทรรศการ Dreams and Conflicts (2003) โดย Francisco Bonami นิทรรศการชุดนี้กลายเป็นพื้นที่แห่งการปะทะสังสรรค์กันทางความคิดเกี่ยวกับการขยายขอบเขตของงาน ด้วยเหตุที่มีงานจากโลกที่สาม หรือ “คนอื่น” เข้ามาร่วมแสดงด้วย

นอกจากนั้นการปฏิบัติการภัณฑารักษ์สำหรับเทศกาลศิลปะระดับใหญ่ระดับโลกยังมีการทำงานของวาทกรรมเชิงโครงสร้าง ซึ่งมักจะพูดถึงขั้วตรงข้ามที่ขัดแย้งกัน เช่น ศูนย์กลางกับชายขอบ (globalism and globalization) ท้องถิ่นและความเป็นสากล ความเป็นลูกผสมและการกระจายเป็นชิ้นส่วนต่าง ๆ (hybridity and fragmentation) ปรากฏการณ์เบียนนาเล่นี้สะท้อนให้

[24] Paul O’ Neil, The curature of culating and curating of culture(s), p.1-4.

เห็นถึงความหลากหลายของการปฏิบัติการศิลปะทั่วโลก มากไปกว่านั้นมหกรรมศิลปะนานาชาติที่เกิดขึ้นทั่วโลกได้ตอกย้ำให้เห็นถึงข้อจำกัด และการทำงานแบบภัณฑารักษ์คนเดียวที่ต้องรับผิดชอบมหกรรมศิลปะระดับโลกได้กลายเป็นสถานที่ในการสถาปนาศิลปะบางประเภท และสะท้อนให้เห็นถึงการทำงานของปริมณฑลศิลปะที่อยู่ในโครงสร้างของอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นพื้นที่ที่รองรับภัณฑารักษ์ได้เพียงไม่กี่คนที่อยู่ในกลุ่มที่สูงสุดของโลกศิลปะร่วมสมัยเท่านั้น ทำให้ภัณฑารักษ์รุ่นใหม่ตระหนักเห็นปัญหาว่า ในขณะเดียวกันการปฏิบัติการดังกล่าวกลายเป็นข้อจำกัด จึงทำให้เกิดการขยับไปสู่รูปแบบใหม่ในปฏิบัติการภัณฑารักษ์ขึ้น นั่นคือการทำงานเป็นกลุ่มและพยายามสร้างบทสนทนาขึ้นมาสำหรับปฏิบัติการภัณฑารักษ์ (dialoging model of curating)[25]

อีกสถานะหนึ่งของภัณฑารักษ์คือ ในฐานะที่เป็นศิลปิน (Curator as artists) เป็นการรวมปฏิบัติการภัณฑารักษ์กับการปฏิบัติการศิลปะเข้าด้วยกัน ในช่วงทศวรรษที่ 1990 เป็นการขยายขอบเขตของนิทรรศการให้กว้างออกไป โดยการเพิ่มการสร้างบทสนทนาการศึกษาและ discursive approach ในการจัดทำนิทรรศการ เน้นการนำเสนอปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่มีความเข้าใจในการจัดแสดงนิทรรศการ ผสมกับเน้นผลกระทบของการทำงานของศิลปิน ที่เริ่มทำงานแนวนี้มาตั้งแต่ยุคทศวรรษที่ 1970 ซึ่ง Paul แสดงให้เห็นว่าการปฏิบัติการภัณฑารักษ์นั้นเป็นศาสตร์ที่ใหม่มากสำหรับศิลปะร่วมสมัยและเป็นการสร้างพื้นที่ใหม่ที่แสดงให้เห็นถึงมติที่ไม่เป็นเอกฉันท์ (discensus) ของความคิดและการทำงานศิลปะ เปิดโอกาสให้มีการปะทะและโต้แย้งในเวลาเดียวกันโดยผ่านนิทรรศการกลุ่ม ซึ่งเป็นพื้นที่ในการนำเสนอแนวคิด การอธิบายอย่างละเอียดโดยภัณฑารักษ์ในพื้นที่ของงานศิลปะร่วมสมัย ปฏิบัติการเช่นนี้เป็นสิ่งที่ทำให้เกิดการสื่อสารระหว่างเครือข่ายสามส่วนคือ ศิลปิน ภัณฑารักษ์ และคนดู การทำงานเช่นนี้ทำให้เกิดการถกเถียงกันเกี่ยวกับการสร้างสรรค์สุนทรียศาสตร์ การแบ่งแยกงานศิลปะ รูปแบบและการปฏิบัติการ แสดงให้เห็นว่าต่างจากวงการวัฒนธรรมอื่น ๆ [26]

Hans Ulrich Obrist เขียนหนังสือเกี่ยวกับการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของเขา ชื่อว่า “Ways of Curating”[27] หลังจากสัมภาษณ์ภัณฑารักษ์รุ่นใหญ่มาในหนังสือเล่มแรก คราวนี้ Hans Ulrich Obrist เขียนถึงประสบการณ์ของตัวเองที่ทำงานด้านภัณฑารักษ์มาตั้งแต่สมัยเริ่มต้นการทำงานในประเทศสวิสเซอร์แลนด์บ้านเกิดของเขา โดยเปรียบเทียบทำเลของประเทศที่ตั้งอยู่ในใจ

---

[25] Paul O’Neill, Ibid, p. 5-6

[26] Paul O’Neill, Ibid, p. 6.

[27] Hans Ulrich Obrist, Ways of Curating, (London : Penguin Books, 2014).

กลางของยุโรป มีสถานะเปรียบดั่งรัฐกันชนและเป็นกลาง ทำให้การคัดเลือกหรือคัดสรร นั้นเป็นสิ่งที่จำเป็นและสำคัญสำหรับคนสวิส เขาพูดถึงการทำงานกับศิลปินหลาย ๆ คนและการทำนิทรรศการในหลายบริบท เช่น การเริ่มทำนิทรรศการในห้องครัวของตัวเอง ทำงานกับ “คำสั่ง (Instruction) ของศิลปิน” ในนิทรรศการชื่อ “DO IT” การทำงานกับ archives การรวบรวมองค์ความรู้ (ซึ่งส่วนใหญ่เขาใช้วิธีสัมภาษณ์) การมีระบบที่ปรึกษาหรือพี่เลี้ยง (mentors) การทำงานกับเทศกาลเบียนนาเล่ทั่วโลก เช่น โครงการ Utopia Station[28] การทำงานที่ใช้เวลาเป็นตัวตั้ง เช่น การทำงานมาราธอนสัมภาษณ์ศิลปิน 24 ชั่วโมง เป็นต้น ในช่วงสุดท้ายของเล่มนี้ เขายกตัวอย่างผลงานนิทรรศการที่จัดขึ้นโดย Jean Froncois Lyotard ชื่อว่า “Les Immeriaux” เป็นนิทรรศการที่ Lyotard นักปรัชญาฝรั่งเศสทำงานในฐานะภัณฑารักษ์ร่วมกับพิพิธภัณฑ์เซ็นทรัล จอร์จ ปอมปิดู ในปี ค.ศ. 1986 Obrist เห็นว่านิทรรศการนี้เป็นงานที่สำคัญอย่างมากสำหรับโลกศิลปะหลังสมัยใหม่ และกลายเป็นหมุดหมายสำคัญสำหรับศิลปินฝรั่งเศสที่มีชื่อเสียงในยุคทศวรรษที่ 1990 คือกลุ่มศิลปินที่ทำงานแนว Relational Aesthetics เช่น Philippe Parreno (ฟิลิป เพราโน) และ Dominique Gonzalez-Foerster (โดมินิค กอนซาเลซ) อีกทั้งเขายังเน้นย้ำให้เห็นถึงความสำคัญของนิทรรศการศิลปะที่มีแนวคิดเชิงห้องทดลองปฏิบัติการ (Laboratory) และพูดถึง Curating the Future ว่าปฏิบัติการภัณฑารักษ์นั้นเหมือนเป็นการคัดสรรและจัดแสดงอนาคตอีกด้วย [29]

ในการศึกษาสายความคิดของภัณฑารักษ์นั้นมีสัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับประวัติศาสตร์นิทรรศการศิลปะ Kate Fowle (เคท ฟาวล์) ผู้อำนวยการ Independent Curators International (ICI) มองว่าการศึกษาเกี่ยวกับภัณฑารักษ์ร่วมสมัย ต้องย้อนกลับไปมองพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่และกลับมาพิจารณาเรื่องเล่าทางประวัติศาสตร์ (historical narratives) การละเลยต่อการนำเสนอเรื่องเล่าแบบนี้แสดงให้เห็นทางเลือกของโครงสร้างพื้นฐานของพิพิธภัณฑ์ การร่วมมือระหว่างประเทศที่เผยให้เห็นถึงนัยยะที่แสดงให้เห็นถึงตำแหน่งหลาย ๆ จุดของพิพิธภัณฑ์ร่วมสมัยที่เชื่อมโยงระหว่างพื้นที่กับแนวคิด ปรากฏว่าทุกคนพูดอย่างสอดคล้องกัน เรื่องประวัติศาสตร์ร่วมสมัยและการเขียนประวัติศาสตร์ความคิดร่วมสมัย Fowle ตั้งคำถามว่า ภัณฑารักษ์ร่วมสมัยคืออะไร คิดอะไรอยู่ และอะไรคือความคิดที่โดดเด่นของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ร่วมสมัย[30] คำถามของ Fowle

---

[28] Utopia Station เป็นส่วนหนึ่งของเทศกาลมหกรรมศิลปะนานาชาติ เวนิส เบียนนาเล่ ปี ค.ศ. 2005 โดยทำงานในฐานะภัณฑารักษ์ร่วมกับฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช และ มอลลี่ เนสบิท

[29] Hans Ulrich Obrist, Ways of Curating.

[30] Kate Fowle อ้างถึงใน Terry Smith, Thinking Contemporary Curating, (New York : Independent Curators International, 2012), p.8-9.

จุดประกายให้ Terry Smith (แทรี่ สมิธ) นักทฤษฎีศิลป์ไปคิดต่อและวิเคราะห์ถึงความคิดและบทบาทของภัณฑารักษ์ว่าคิดอะไร มองอาชีพนี้พิเศษอย่างไรเมื่อจะนำงานศิลปะไปแสดง ความคิดของภัณฑารักษ์สามารถอธิบายและแยกแยะความต่างระหว่างวิธีคิดของการวิจารณ์ศิลปะ, ประวัติศาสตร์ศิลปะ, ปฏิบัติการศิลปะ (Art Making) อย่างไร รวมทั้งปฏิบัติการภัณฑารักษ์ต่างจากการทำงานของภัณฑารักษ์ในพิพิธภัณฑ์ และการแสดงนิทรรศการศิลปะกับสถาบันศิลปะเอกชนและรัฐต่างกันอย่างไร ในเมื่อนิทรรศการทุกนิทรรศการได้แสดงให้เห็นถึงวิธีคิดของภัณฑารักษ์ต่อสถานการณ์ พวกเขาได้ปลุกปล้ำกับความคิด พัฒนาวิธีการ จุดประกายให้เกิดดุลยพินิจ (insight) และสร้างวาทกรรมด้วยการใช้ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ การนำเสนอ curator talk ด้วยความรู้สึกที่เต็มไปด้วยหลงใหล (passion) และด้วยความตั้งใจที่จะสื่อสารกับสาธารณชน Terry Smith จึงตั้งคำถามว่า ทำไมความคิดของภัณฑารักษ์ที่เป็นรูปธรรมนี้จึงไม่ค่อยถูกยกขึ้นมาพูดและส่งผ่านให้กระจายไปในวงกว้าง[31]

หลังจากที่ภัณฑารักษ์แยกตัวออกจากสถาบันศิลปะมาทำงานอย่างเป็นอิสระจากกรอบของรัฐ-ชาติหรือของสถาบันศิลปะเอง เพื่อมาทำนิทรรศการศิลปะที่อยู่ในกรอบของมหกรรมศิลปะนานาชาติ ที่เป็นนิทรรศการขนาดใหญ่ๆ เช่น Documenta หรือ Biennale ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1980 เป็นต้นมา เห็นได้ว่าวาทกรรมทางศิลปะและแนวคิดการจัดนิทรรศการเริ่มปรับสู่โลกวิชาการมากขึ้น ทั้งแนวคิดโครงสร้างนิยม หลังโครงสร้างนิยม หลังสมัยใหม่ และหลังอาณานิคม และโลกนิยม (Globalism) ได้ถูกใช้เป็นกรอบในการจัดนิทรรศการใหญ่ๆ การนำเอางานศิลปะชั้นสูงมาวางเทียบเท่ากับงานชนพื้นเมืองจากเผ่าต่าง ๆ ทั่วโลก รวมไปถึงงานศิลปะจากชายขอบ ในนิทรรศการ Le Magician De La Terre โดย Jean Hubert Martin ภัณฑารักษ์ชาวฝรั่งเศส ในปี ค.ศ. 1989 ได้ส่งสัญญาณให้โลกได้รับรู้ว่ามีการเปลี่ยนแปลงบางอย่างเกี่ยวกับมุมมองแบบหลังอาณานิคมและหลังโครงสร้างนิยม ในปีเดียวกัน นิทรรศการ Havana Biennale ที่คิวบา ก็ผงาดขึ้นมาเพื่อส่งเสริมและแสดงผลงานศิลปะจากประเทศโลกที่สามเท่านั้น เพื่อเป็นการท้าทายแนวคิดของงานมหกรรมศิลปะเวนิส เบียนนาเล่ อันเป็นการประกาศศักดาของ ฟิเดล คาสโตร และรัฐบาลคิวบา ซึ่งเป็นผู้สนับสนุนอย่างเป็นทางของเบียนนาเล่ทุนน้อย แต่มีพลังงานและแรงที่จะต้านกระแสการมียุโรปเป็นศูนย์กลางของเบียนนาเล่ที่เก่าแก่ที่สุดของโลกศิลปะ เช่น เวนิส เบียนนาเล่ นิทรรศการต่าง ๆ ที่กล่าวมา ก็ยังอยู่ในโลกของศิลปะเท่านั้น ยังไม่สามารถก้าวข้ามความเป็น “ห้องสี่เหลี่ยมสีขาว” ออกมาสู่ประชาชนทั่วไปได้ แนวคิดที่จะก้าวข้ามโลกของสุนทรียศาสตร์และโลกศิลปะได้เริ่มขึ้น ผ่านปฏิบัติการภัณฑารักษ์ร่วมสมัยซึ่งทำงานเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวทางการเมืองและสังคมมากขึ้น ดังเช่นที่ Maria Lind (มาเรีย ลินด์) เรียกว่า “ความเป็นภัณฑารักษ์” (The Curatorial) ที่ใช้จากกรณีศึกษางานศิลปะ

---

[31] Ibid.

ที่ทำโดยกลุ่มศิลปินต่อต้านโลกเอดส์ Group Materials ซึ่งทำงานโดยใช้สื่อสารมวลชนเพื่อให้เข้าถึงคนหมู่มาก ทำให้งานของเขาได้เคลื่อนตัวออกไปจากโลกศิลปะ แต่ในขณะเดียวกันก็ยังทำงานร่วมกับนิทรรศการมหกรรมศิลปะนานาชาติอีกด้วย ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในยุคปลายทศวรรษที่ 1990 นี้ยังเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยสนใจเพื่อนำมาเป็นกรอบการวิจัยในการศึกษาครั้งนี้

ข้อเสนอของ Maria Lind ว่าด้วย “ความเป็นภัณฑารักษ์” (The curatorial) ได้สร้างแรงกระเพื่อมเป็นวงกว้างในวงการภัณฑารักษ์ทั่วโลก ที่ผ่านมานั้นจะเห็นได้ว่ามีการศึกษาประเด็นหลากหลายและมีการใช้วิธีวิทยา (methodology) ที่ต่างกัน ตั้งแต่งานแนวประวัติศาสตร์พิพิธภัณฑ์ภัณฑารักษ์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย อาทิในงานของ Paul O’Neill และ Karsten Schubert การศึกษาการบริหารจัดการและภาคปฏิบัติ ในงานของ Adrian George งานวิจัยเน้นสัมภาษณ์ภัณฑารักษ์ เช่น ผลงานของ Hans Ulrich Obrist แต่แนวคิดของ Maria Lind ภัณฑารักษ์ชาวสวีเดน ได้ต่อยอดและขยายขอบเขตแนวคิดของภัณฑารักษ์อิสระในยุคแรก โดยเสนอแนวคิดใหม่เกี่ยวกับปฏิบัติการภัณฑารักษ์ว่าเป็นมากกว่าแค่จัดนิทรรศการเท่านั้น หากแต่มีนัยยะสำคัญคล้ายกิจกรรมทางสังคม ในผลงานชื่อว่า “Performing the Curatorial Within Beyond Art” Lind พูดถึงปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในฐานะที่เป็นการเคลื่อนไหวทางการเมืองผ่านการจัดนิทรรศการ เธอได้จัดสัมมนาภายใต้ชื่อเดียวกัน ในปี ค.ศ. 2010, 2011, 2012 “โครงการวิจัยศึกษาเกี่ยวกับการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่อยู่ภายในบริบทของศิลปะ เพื่อที่จะก้าวให้พ้นจากพรมแดนของมันไปสู่สหศาสตร์ ที่เรียกว่า “ความเป็นภัณฑารักษ์” โดยศึกษาผ่านศิลปินที่ทำงานแนวการเมือง มากไปกว่านั้น เธออ้างถึงงานศึกษาของ Doug Ashford ศึกษาผลงานของ Group Materials กลุ่มศิลปินจากนิวยอร์ค ที่ทำงาน ช่วงปี ค.ศ. 1979 – ปี ค.ศ. 1996 เน้นแนววิพากษ์สังคม สร้างงานศิลปะแบบจัดวางที่มีความโดดเด่นทางสุนทรียศาสตร์ โดยเน้นประเด็นรณรงค์เกี่ยวกับโรคเอดส์ Ashford กล่าวถึงแนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมพลัดถิ่น (Cultural Displacement) โดยมองว่าการสร้างบริบทของการแสดงงานศิลปะ เป็นคำถามของการปฏิบัติการภัณฑารักษ์และเป็นการสร้างปฏิสัมพันธ์กับสังคม ซึ่งงานศิลปะก็เป็นส่วนหนึ่งที่สามารถเปลี่ยนแปลงโลกได้ ความเป็นอัตวิสัยสามารถค้นพบใหม่ได้ หรือแม้กระทั่งเปลี่ยนแปลงรูปใหม่ได้ โดยการเปลี่ยนแปลงสภาวะของการปฏิสัมพันธ์ในสังคม นี่คือสิ่งที่ Group Materials เชื่อว่า การแสดงงานศิลปะนั้นสามารถเป็นกิจกรรมทางการเมืองได้ พวกเขาไม่ได้ทำงานแบบ engaging others แต่เป็นการสร้างการมีส่วนร่วม และสร้างกิจกรรมที่ก่อให้เกิดการรวมตัวของทุกคน Ashford มองว่าขณะนี้สถาบันศิลปะต่างยอมรับการทำงานศิลปะที่มีการเชื่อมโยงกับการเมือง

ซึ่งสมัยอดีตมีการแบ่งแยกอย่างชัดเจน[32] Kavin Chua (เควิน ฉั่ว) นักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวสิงคโปร์ ได้อ้างผลงานชิ้นนี้ของ Lind ในบทความชื่อ “การจัดนิทรรศการศิลปะเอเชียสมัยใหม่ในอุษาคเนย์” โดยกล่าวว่า Lind นิยาม “ความเป็นภัณฑารักษ์” ว่า “แบบวิธีจัดนิทรรศการที่มีประสิทธิภาพเป็นตัวเร่งการพัฒนาทางความคิดก่อกำเนิดการหักเหการเปลี่ยนแปลงและแรงตึงแย้งทางความคิด” เธอได้นำเอาคำว่า“ความเป็นการเมือง” (the political) ของ Chantal Mouffe (ชองตาล มูฟฟ์) ซึ่งหมายถึงสภาวะแห่งการเป็นปฏิปักษ์ซึ่งเป็นรากฐานของการเมืองมาประยุกต์ใช้กับการจัดนิทรรศการในเชิงการเมืองนี้ “ความเป็นภัณฑารักษ์” คือ สิ่งที่พยายามสร้างแรงเสียดทานและนำเสนอแนวคิดใหม่ๆ ไม่ว่าจะมาจากภัณฑารักษ์ ศิลปิน อาจารย์หรือบรรณาธิการ” หากแต่เควินได้มองว่าสิ่งที่ Lind กล่าวถึงนั้นความเป็นภัณฑารักษ์ ได้เปลี่ยนนัยยะการจัดนิทรรศการจากผลงานของภัณฑารักษ์เพียงผู้เดียว กลายเป็นกระบวนการผลิตความรู้โดยคนจำนวนมากและเควินเข้าใจว่า มันไม่ได้เป็นเพียงการสร้างภาพตัวแทนของศิลปะในฐานะที่เป็นอดีตไปแล้ว แต่เป็นการนำเสนอและทดสอบงานศิลปะในโครงแบบใหม่ นิทรรศการจึงสามารถกำหนดการเปลี่ยนแปลงในเวลาปัจจุบันด้วย[33]

ในหนังสือ Curatorial philosophy แสดงให้เห็นถึงความต่างของ “Curating” กับ “Curatorial Project” ว่าการ “Curating” นั้นเป็นศาสตร์ของการจัดนิทรรศการศิลปะตามแบบที่รับรู้กันสมัยก่อน ส่วน Curatorial นั้นได้ขยายขอบเขตของ Curating ออกไปไกลกว่าเดิมมาก มากจนเข้าไปอยู่ใน กระแส Critical Curation ซึ่งได้กระเพื่อมขึ้นหลังจากที่ Maria Lind ได้นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับ The curatorial นอกจากนั้นได้ขยายความว่า “เราจะเรียกปฏิบัติการแบบนี้ว่า The Curatorial ได้หรือไม่ สิ่งที่แสดงให้เห็นว่าเป็นปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ไม่ว่าจะเป็นภัณฑารักษ์อิสระ เรียนศิลปะ หรือเรียนประวัติศาสตร์ศิลป์ มันชัดเจนมากกว่า Curating เพราะกระบวนการเป็นมากกว่าการทำนิทรรศการ ซึ่งรวมการว่าจ้างศิลปินให้ทำงานชิ้นใหม่ (commission) ได้ก้าวพ้นกำแพงของสถาบันศิลปะและสิ่งที่เรียกกันว่า “โปรแกรม” หรือกิจกรรมการศึกษา ถ้าเราเรียกว่าเป็น Expanded Exhibition ในฐานะที่บทบาทมีหลายมิติ ที่รวมทั้งการวิพากษ์ การตัดต่อ การให้การศึกษา การหาทุน ซึ่ง Maria Lind ชี้ให้เห็นว่า มันต่างจากงาน Curating เพราะเป็นผลพวงจาก

---

[32] Maria Lind ed, Performing the Curatorial Within and Beyond Art, (Berlin : Sternberg Press, 2012).

[33] เควิน ฉั่ว, “การจัดนิทรรศการศิลปะเอเชียสมัยใหม่ในอุษาคเนย์,” กว่าจะเป็นร่วมสมัย, อ้างอิงในเกษม เพ็ญภินันท์, กฤติยา กาวีวงศ์, และมนุพร เหลืองอร่าม,บรรณาธิการ, (กรุงเทพฯ : สำนักงานศิลปะร่วมสมัย, 2559), หน้า 217-218.

เครือข่าย แทนที่จะเป็นนำเสนอเพียง Curatorial อย่างเดียว[34] Maria Lind อธิบายเพิ่มเติมว่า การทำงาน Curating นั้นเป็นธุรกิจตามปกติหมายถึงเป็นการทำงานในแบบของปฏิบัติการศิลปะที่ทำให้งานศิลปะไปสู่สาธารณะ ในการจัดนิทรรศการ การจัดโปรแกรมฉายหนัง ฯลฯ แต่ปฏิบัติการภัณฑารักษ์แนว The Curatorial ไปไกลเกินกว่านั้น ในแง่ที่ว่าได้แสดงนัยยะให้เห็นถึงระเบียบวิธี (methodology) ที่ทำให้ศิลปะอยู่ในฐานะจุดเริ่มต้นโดยจัดวางตำแหน่งแห่งที่ของความสัมพันธ์กับบริบทที่เฉพาะเจาะจงและเวลา รวมทั้งการตั้งคำถามที่ท้าทายบรรทัดฐาน (status quo) ว่าเป็นแบบนั้นจากการตั้งคำถามที่หลากหลายให้ curators, editor นักการศึกษาและคนที่ทำหน้าที่สื่อสารมวลชน ซึ่งหมายความว่า The Curatorial สามารถใช้และร่วมแสดงโดยผู้คนที่มีความหลากหลายในระบบนิเวศวิทยาของศิลปะ นี่คือความแตกต่างของ Curating และ Curatorial ซึ่งส่วนหลังเป็นสิ่งที่ Chantal Mouffe (ชองตาล มูฟฟ์) เห็นว่าเป็นความสัมพันธ์ทางการเมืองที่แสดงให้เห็นความเป็นไปได้ต่อการเปลี่ยนแปลง[35]

หลังจากที่ Maria Lind ได้เสนอแนวคิด The Curatorial ส่งผลให้ภัณฑารักษ์หลายคนในยุโรปและอเมริกาได้พัฒนา หนึ่งในนั้นคือ Irit Rogoff (ไอริท รอกอฟฟ) ซึ่งนำเสนออีกแนวคิดหนึ่งที่เน้นการรื้อสร้างบทบาทของศิลปะอันหนึ่ง คือการขยับความคิดที่มั่นคงมากกว่าความพยายามที่จะรับรู้เป็นอันดับแรกแล้วก็ยกเลิกบทบาทต่าง ๆ ของโลกศิลปะ Rogoff กล่าวว่า “The Curatorial เป็นความคิดเชิงวิพากษ์ที่ไม่รีบปรากฏออกมาเป็นรูปเป็นร่าง แต่มันเปิดโอกาสให้เราได้อยู่กับคำถามจนกว่ามันจะชี้ให้เราเห็นถึงทิศทางบางอย่างที่เราไม่คาดคิดมาก่อน The Curatorial เป็นโอกาสที่เปิดให้เราหลุดไปจากงานศิลปะที่เคยอยู่ในกรอบ การถูกจำแนกแยกแยะตามสไตล์หรือการทำงานของมันที่จำกัดขอบเขตความสามารถของมันในงานสำรวจสิ่งที่เราอาจยังไม่เคยรู้ หรือสิ่งที่ยังไม่ได้เป็นวัตถุที่เกิดขึ้นในโลกนี้มาก่อน”[36] มากไปกว่านั้น Tim Griffin (ทิม กริฟฟิธ) ได้ทิ้งคำถามสำหรับภัณฑารักษ์ว่า curating นั้นเป็นเพียงการสะท้อนจากการส่องกระจกของเวลา แต่ไม่ใช่ความหมายของการคิวเรทสภาวะร่วมสมัย (curating contemporaneity) ส่วน Agamben (อากัมเบน) นักปรัชญาและศิลปิน ได้ตั้งคำถามท้าทายภัณฑารักษ์ถึง“ความจำเป็นพื้นฐานสำหรับปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในการวางตำแหน่งแห่งที่ของตัวเองในสภาวะร่วมสมัย ซึ่งยังคงตกอยู่ในความมืดมิด ยังไม่ถูกทำให้เป็นทฤษฎี

---

[34] Maria Lind ed, Performing the Curatorial Within and Beyond Art, (Berlin : Sternberg Press, 2012), p. 50.

[35] Jen Hoffman, อ้างถึงใน Terry Smith, Thinking Contemporary Curating , p. 51.

[36] Irit Rogoff, “Smuggling”- An Embodied Crticality, อ้างถึงใน Ibid., p 52.

และไร้ชีวิตชีวา” [37]

นอกเหนือจากนั้น Irit Rogoff และ Jean-Paul Martinon ได้ร่วมกันทำโปรแกรมการศึกษาระดับปริญญาเอก ในนามว่า “Curatorial/Knowledge” ที่ Goldsmith College เพราะตระหนักถึงความแตกต่างระหว่างปฏิบัติการสองขั้วของ “Curating” กับ “The Curatorial” ที่ฝั่งหนึ่งหันเข้าสู่ตลาด ส่วนอีกฝั่งหนึ่งให้ความสำคัญกับสปิริตของความเป็นนักกิจกรรมในบริบทของโลกศิลปะและการศึกษาศิลปะ พวกเขากล่าวว่า หาก Curating คือการมุ่งสู่ความเป็นมืออาชีพของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ อันเกี่ยวเนื่องกับการจัดนิทรรศการและการแสดงแบบอื่น ๆ แต่ Curatorial นั้นเป็นปฏิบัติการที่ต่างระดับกัน จากการสำรวจทุกประเด็นที่เกิดขึ้นโดยตั้งใจและไม่ตั้งใจของภัณฑารักษ์ ทั้งยังเห็นว่าเป็นกิจกรรมเกี่ยวกับองค์ความรู้ ดังนั้น การชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างนี้จึงเป็นการเน้นย้ำให้เห็นถึงการเปลี่ยนกระบวนทัศน์ของการจัดกิจกรรมไปสู่กิจกรรมในตัวเอง และถือว่าเป็นการบัญญัติกฎ การแสดงที่เกินจริง Curating คือการผลิตเวลาแห่งสัญญาของสิ่งที่จะมาไถ่ถอนในทางตรงข้าม The Curatorial คือการขัดจังหวะกระบวนการผลิตนี้ ทำให้เกิดความโกลาหลและผลิตเรื่องเล่าที่ส่งผลกระทบต่อสภาวะในชั่วขณะนั้น ซึ่งทำให้เกิดการสนทนาขึ้น ในช่วงขณะนั้นกิจกรรมได้ส่งสัญญาณเพื่อจะบอกว่า “ดูสิ มันเป็นแบบนี้ไง” (Look, that is how it is) ดังนั้น The curatorial คือความโกลาหลที่ก่อให้เกิดบทสนทนาและเรื่องเล่า ภายในความโกลาหลนี้เองที่งานศิลปะไม่ได้กลายเป็นกระบวนการขัดจังหวะอีกต่อไป ไม่ว่าจะโดยจิตสำนึกหรือสภาวะจิตไร้สำนึกที่เกิดขึ้นจากองค์ความรู้ภายในก็ตาม[38]

จากกรอบความคิดและทฤษฎีปฏิบัติการภัณฑารักษ์ตั้งแต่ทศวรรษที่ 1960 ในต่างประเทศภัณฑารักษ์เริ่มเป็นอิสระจากสถาบันและผันบทบาทตัวเองมาเป็นผู้ดูแลสิ่งของและคลังสะสมในพิพิธภัณฑ์เป็นผู้ทำนิทรรศการ พัฒนามาเป็นการ Curating หรือเน้นการทำนิทรรศการทั้งในและนอกสถาบัน กระทั่งพัฒนาถึง “ความเป็นภัณฑารักษ์” (The Curatorial) ในทศวรรษที่ผ่านมาส่งผลให้งานภัณฑารักษ์ไม่ได้เป็นเพียงการสร้างสรรค์นิทรรศการ แต่เป็นการผลิตกระบวนการสร้างเรื่องเล่าที่ก่อให้เกิดการตั้งคำถามและบทสนทนาใหม่ ซึ่งผู้วิจัยต้องการที่จะนำกรอบคิด The Curatorial มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นิทรรศการและกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องต่อไป

---

[37] Ibid., pp. 54-55.

[38] Jean- Paul Martinon, The Curatorial: A Philosophy of Curating, (London : Bloomsbury, 2013), p.ix.

2.1.2 กว่าจะร่วมสมัยกับสภาวะร่วมสมัย

สภาวะร่วมสมัย (Contemporaneity) คืออะไร Terry Smith (แทรี่ สมิธ) นักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวออสเตรเลียอธิบายว่า หมายถึงกิจกรรมที่เกิดขึ้นพร้อมกัน มีความย้อนแย้งกัน ในบริบทของศิลปะนั้นมักจะมีการเข้าใจผิดคิดว่าสิ่งที่เกิดขึ้นในปัจจุบันคือความเป็นร่วมสมัย แต่ก็มีการตั้งคำถามและปฏิเสธการเหมารวมครั้งนี้ ความย้อนแย้งคือ สภาวะร่วมสมัยเกิดขึ้นจากการยอมรับสิ่งที่มีความเป็นปัจจุบันและแสดงออกถึงความเป็นไปได้ ในขณะเดียวกันก็ยืนยันถึงความสัมพันธ์ที่เท่าเทียมกับทุกอย่างที่เกิดขึ้นชั่วขณะตลอดจนสิ่งที่เกิดขึ้นล่าสุด แต่ยังมีความคลุมเครือ นักปฏิบัติน่าจะเห็นว่าประการนี้สามารถนำมาใช้กับสถานการณ์ที่ต่างกัน ซึ่งอะกัมเบนได้เตือนว่า “A Blind contemporaneity” ผลของมันคือการเปิดกว้างของโอกาสที่น่าจะนำไปสู่คุณลักษณะของสภาวะร่วมสมัยใหม่ได้กลายเป็นข้อจำกัด[39] ในบทความ Terry Smith อ้างคำตอบของ Hal Foster (ฮอล ฟอสเตอร์) ต่อแบบสอบถามว่าด้วยสภาวะร่วมสมัยคืออะไร ถามโดยหนังสือ October (ฉบับที่ 130 ปี ค.ศ. 2009) โดยเขากล่าวว่าประเภทของ “งานศิลปะร่วมสมัย” ไม่ใช่เป็นสิ่งใหม่ สิ่งที่ใหม่คือลักษณะของการดำรงอยู่ที่เต็มไปด้วยความหลากหลายของคุณลักษณะและเนื้อหา ที่เสนอให้เห็นถึงการปฏิบัติการที่เกี่ยวข้องกับความเป็นปัจจุบัน ที่ล่องลอยอยู่ระหว่างความมุ่งมั่นทางประวัติศาสตร์คำนิยามของแนวคิดและการตัดสินคุณค่า ขณะเดียวกันก็มีความย้อนแย้งกันอยู่ในที เพราะศิลปะร่วมสมัยในตัวมันเอง ได้กลายเป็นวัตถุของสถาบัน” Foster ทิ้งคำถามไว้ว่า การเป็นอิสระและเอกเทศของศิลปะเป็นความจริงหรือเป็นเพียงจินตนาการ”[40]

Terry Smith ยังกล่าวต่อไปว่ามีการเข้าใจผิดในการคิดว่าสภาวะร่วมสมัยนั้นหมายถึงเวลาที่เป็นปัจจุบันเท่านั้น แต่ไม่ได้หมายความว่าการที่เราอยู่ร่วมสมัยกับศิลปินแล้วจะถือว่าเป็นงานศิลปะร่วมสมัยที่อยู่ในเวลาเดียวกันกับเราและแบ่งปันเวลาชั่วขณะนั้นร่วมกัน แม้เราจะไม่ได้อยู่ร่วมเวลาเดียวกันกับศิลปิน แต่งานศิลปะก็สามารถเปิดโอกาสให้เราเห็นถึงความเป็นไปได้ในการแบ่งปันเวลาร่วมกัน ไม่ว่างานนั้นจะทำขึ้นมาในอดีตหรือจินตนาการว่ามาจากเวลาช่วงอื่น แต่ได้แสดงให้เห็นถึงการให้ความใส่ใจว่าเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นชั่วขณะ และไม่ได้มีค่าน้อยกว่างานที่ทำขึ้นในช่วงเวลาอื่น การแลกเปลี่ยนนี้เกิดขึ้นในบางพื้นที่ บางเวลา มักจะเกิดขึ้นเสมอและจะเกิดขึ้นในอนาคตด้วย ทุกวันนี้สภาวะร่วมสมัยนั้นมีพลังมากกว่าสิ่งที่มีความมุ่งมั่นทางประวัติศาสตร์ ในฐานะที่กลายเป็นสิ่งที่ให้คำนิยามของชีวิตที่อยู่ในสภาวะร่วมสมัย (definer of contemporary life) ดังนั้น

---

[39] Terry Smith, Curthing Contemporaneity, Thinking Contemporary Curating, ICI, 2012;142

[40] Ibid., p.143.

การเป็นหนึ่งในสัญญาณสำคัญที่บ่งบอกว่าเราไม่ได้เป็นสมัยใหม่ทั้งหมด แต่คุณลักษณะของ “สภาวะร่วมสมัย” ไม่ได้อยู่ในกรอบเวลาของวันนี้ หรือกระแสปัจจุบันที่อาจถลำเข้าไปอยู่ในสภาวะที่ผิดยุคผิดสมัย (anachronism) สภาวะสมัยใหม่ที่เฉพาะเจาะจงได้ปรากฏอยู่ตั้งแต่ยุคแรกของจิตสำนึกความเป็นมนุษย์ (the dawn of human consciousness) ในแต่ละครั้งที่เกิดขึ้น สภาวะนี้ถูกชี้ให้เห็นถึงเวลาและสถานที่ที่มันเกิดขึ้น [41]

มากไปกว่านั้น Terry Smith ได้ให้คำนิยามของคำว่า “ร่วมสมัย” ว่าเป็น “การสร้างถิ่นที่”(Place Making) อันเป็นการนำเสนอภาพของโลก การสร้างเครือข่าย และการเชื่อมต่อซึ่งเป็นสิ่งที่ศิลปินทุกวันนี้สนใจ ทั้งยังถือว่าเป็นสิ่งสำคัญสำหรับสภาวะร่วมสมัยที่สามารถเอาชนะความแตกต่างของสไตล์ กระบวนการทำงาน สื่อ รวมถึงอุดมการณ์ต่าง ๆ ด้วยงานศิลปะที่ร่วมสมัย หากจะแยกแยะให้เห็นอย่างชัดเจน สิ่งที่ท้าทายที่สุดต่อการทำงานศิลปะที่อาจเพียงพอต่อความต้องการของสภาวะร่วมสมัยคือ การพยายามหาร่องรอยของมูลค่าว่าอะไรคือศิลปะร่วมสมัย Smith ศึกษาและพยายามแยกแยะและอธิบายความแตกต่างระหว่างการทำงาน และวิธีคิดของภัณฑารักษ์กับนักวิจารณ์ นักประวัติศาสตร์ศิลป์ โดยใช้งานนิทรรศการศิลปะ โดยยกตัวอย่าง ภัณฑารักษ์สามคนที่เป็นตัวแทนของความคิดและแนวคิดของการทำงานศิลปะจากกรอบคิดและทฤษฎีสามกรอบด้วยกัน ได้แก่ Kirk Varnedoe, Okwui Enwezor และ Nicholas Bourdilard เขาได้ขยายความของกรอบคิดสามส่วนนี้ โดยอธิบายกรอบแรกว่าเป็นการต่อยอดของแนวคิดสมัยใหม่นิยมในงานร่วมสมัย จากพัฒนาการของความเป็นเอกเทศของศิลปิน หมายถึงการที่ศิลปะพัฒนามาจากสิ่งที่ไม่ได้เป็นศิลปะซึ่งถูกข่มหรือกดทับ แนวคิดที่สองคือ แนวคิดหลังอาณานิคมอันเป็นแนวคิดที่ก่อรูปขึ้นมาในประวัติศาสตร์ของมนุษย์ ช่วยพัฒนาให้ศิลปินได้กลายเป็นประเด็นหรือหัวข้อในการทำงาน ทั้งยังทำให้ศิลปินและศิลปะได้กลายเป็นองค์อธิปัตย์ (to be subject) ที่ยอมจำนน แนวคิดที่สามคือ สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ เป็นคำที่ศิลปินเพิ่งเสนอขึ้นมาในโลกศิลปะ โดยเน้นที่กระบวนการทำงานแม้จะยังไม่สมบูรณ์แต่กลับทำให้ผลงานศิลปะมีความน่าสนใจ[42]

แนวคิดของ Varnedoe เสนอคำนิยามของศิลปะร่วมสมัยว่าเป็นมุมมองที่เริ่มเป็นที่ประจักษ์ตั้งแต่ทศวรรษที่ 1980-1990 เพราะงานศิลปะเริ่มแตกต่างไปจากที่เคยเป็นอยู่จากยุคสมัยใหม่ ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมามีการใช้ศัพท์คำนี้เสมอ ซึ่งมักจะใช้ร่วมกับคำว่า “สมัยใหม่” แต่ที่ผ่านมาเราได้ยินแต่คำว่า “ร่วมสมัย” เขาสงสัยว่าความเปลี่ยนแปลงของมันเป็นเพียงภาพลวงตาหรือเรื่องจริง แล้วมันเกิดขึ้นที่เดียวหรือหลายแห่ง จนเกิดเป็นกระแสสามแบบ คือ Remodernist, Reto Sensationalist และ Spectacularist ที่รวมตัวกันจนแผ่อิทธิพลไปสู่งานศิลปะในยุโรปและอเมริกา

---

[41] Ibid., pp.144-145.

[42] Ibid., p.28.

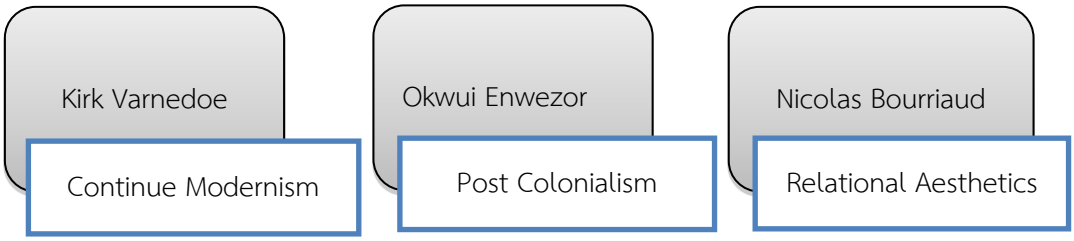
ในโลกศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย นั่นคือสิ่งที่ Vernedoe เรียกว่าเป็นรอยต่อของยุคสมัยใหม่ในงานร่วมสมัย ในขณะที่ Enwezor ใช้แนวคิดแบบหลังอาณานิคมและหลังสมัยใหม่ โดยเน้นศิลปะที่สร้างขึ้นจากกลุ่ม Nationalist, Independent และ Critical Proposal ที่เกิดจากประเทศที่เคยตกอยู่ภายใต้อาณานิคม ซึ่งก้าวเข้ามาอยู่ในโลกศิลปะ โดยผ่านกลไกเบียนนาเล่หรือนิทรรศการศิลปะนานาชาติที่ก้าวข้ามพรมแดน จากการที่นิทรรศการสัญจรไปทั่วโลกแสดงให้เห็นถึงศิลปะของการข้ามพรมแดนและการเปลี่ยนผ่าน (Transnationality, Transitionality) ส่วนงานของ Bourdilard เป็นการนำเสนอปรากฏการณ์แบบสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational Aesthetics) ที่ศิลปินส่วนใหญ่นำเสนอโอกาสการก่อรูปใหม่ของศิลปะ โดยเน้นการแลกเปลี่ยนสื่อสารต่อคนไปทั่วโลก ส่งผลให้เกิดการกระจายตัวอย่างรวดเร็วผ่านสื่อโซเชียลมีเดีย มีการทำงานแบบ DIY (Do It Yourself) และเป็นการสลายขั้วของงานศิลปะชั้นสูงเข้ากับงานศิลปะชั้นต่ำ มีการเผชิญหน้ากันทางการเมือง เน้นการทำงานแบบชั่วขณะตามสถานที่และเวลาที่เฉพาะเจาะจง เน้นผลกระทบ ที่ได้รับจากสภาวะอันไม่แน่นอนของความร่วมสมัยในโลกที่เปราะปรางในปัจจุบัน[43] ซึ่งในท้ายที่สุด Terry Smith ได้ชี้ให้เห็นว่า ภัณฑารักษ์กลุ่มที่ทำงานแนวนี้ได้พยายามสร้างความหมายใหม่ของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่ขยายขอบเขตของนิทรรศการศิลปะให้เป็นนิทรรศการที่มีการขยายรูปแบบ (extended exhibition หรือ expanded exhibition) ดังตัวอย่างงานของภัณฑารักษ์อเมริกัน Don Cameron และ ภัณฑารักษ์สวีเดน Maria Linds ซึ่งเป็นนิทรรศการที่เน้นการสร้างบทสนทนา เปิดประสบการณ์ให้ผู้ชมและนำพาให้ผู้ชมได้เห็นเบื้องลึกของงานศิลปะทั้งยังนำพาทั้งผู้ชม ศิลปิน และภัณฑารักษ์ได้ค้นพบและมองทะลุงานศิลปะไปอีกมิติหนึ่ง[44]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[43] Ibid., pp.33-34.

[44] Terry Smith อ้างแล้ว 35

กรอบการศึกษาแนวคิดสภาวะร่วมสมัย(contemporaneity) ของ Terry Smith



แผนภาพที่ 2.1 สรุปกรอบความคิดโดยผู้วิจัย

(Terry Smith, Curating Contemporaneity, Thinking Contemporary Curating, (ICI,2012;) p.142.

จากแนวคิดของ Terry Smith เกี่ยวกับการให้คำนิยามและการพยายามอธิบายถึงความเป็นร่วมสมัย วาทกรรมดังกล่าวนี้ก็เป็นสิ่งที่ถกเถียงกันในแวดวงศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคด้วยเช่นกัน หากพิจารณางานเขียนเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยในอุษาคเนย์จะเห็นได้ว่ามีภัณฑารักษ์และนักประวัติศาสตร์ศิลป์หลายคนได้นำคำว่า “ร่วมสมัย” มาใช้แทนคำว่า “หลังสมัยใหม่” เช่น บัณฑิต จันทร์โรจนกิจนักรัฐศาสตร์ และภัณฑารักษ์ Patrick Flores (แพททริค ฟลอเรซ) Isabel Ching (อิสซาเบล ชิง) ทั้งนี้บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ เขียนบทความเกี่ยวกับแนวคิด “ร่วมสมัย” โดยใช้ทฤษฎีของ Raymond Williams นักสังคมวิทยา ที่เสนอแนวคิดเกี่ยวกับ Structure of Feelings บัณฑิตศึกษางานของ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ในการพูดถึงสภาวะร่วมสมัย เขาอ้างความเห็นของ Williams ดังนี้ *“การสร้างสรรค์งานศิลปะถูกกำหนดในปัจจุบันขณะหนึ่งเสมอ ในปัจจุบันขณะที่กำลังก้าวล่วงไปเป็นอดีตนี้เองที่ยังไม่มีชื่อเรียก ไม่มีตำแหน่งแห่งที่ทางประวัติศาสตร์ เพราะไม่รู้ว่าจะนับเข้าเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์หรือไม่ และยังหาจุดอ้างอิงที่แน่นอนไม่ได้ อย่าไรก็ดี ดัชนีชี้วัดว่ามีสิ่งใหม่กำเนิดขึ้น มักจะอยู่ในพื้นที่ของศิลปะและวรรณกรรมว่า โครงสร้างความรู้สึก (Structure of feeling) กำลังก่อตัวขึ้น”*[45]

การยกตัวอย่างงานศิลปะของศิลปินที่มาจากประเทศที่ไม่ใช่ยุโรปและอเมริกาถือว่าเป็น “คนอื่น”(Others) ในบริบทของศิลปะสมัยใหม่ที่มีตะวันตกเป็นศูนย์กลาง บัณฑิตกล่าวว่างานศิลปะจากประเทศฝั่งเอเชียและภูมิภาคอื่น ๆ นั้นมีลักษณะพื้นถิ่นเฉพาะตัว และมีการพัฒนารูปแบบ

---

[45] Raymond WIlliams, 1977; 129-31,33 อ้างถึงในบัณฑิต จันทร์โรจนกิจ, กว่าจะร่วมสมัย: สุนทรียศิลปการเมืองในงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช, สูจิบัตร Nothing; A Retrospective of Rirkrit Tiravanija and Kamin Lertchaiprasert, (Bangkok : PLAN.b, 2547), p.62.

ศิลปะตั้งแต่ช่วงก่อนสมัยใหม่ ได้ผงาดขึ้นมาท้าทายโลกศิลปะที่ถูกครอบงำโดยวิธีคิดที่มีตะวันตกเป็นศูนย์กลาง ดังนั้นเขาจึงวางตำแหน่งแห่งที่ของฤกษ์ฤทธิ์ในโลกศิลปะตะวันตกในฐานะที่เป็นศิลปินไทยที่มีการทำงานศิลปะแบบร่วมสมัย ซึ่งทำให้เขากลายเป็น “the other within” ที่ทำงานแบบตัวป่วน เช่น งานผัดไทยในพิพิธภัณฑ์ ได้ไปก่อกวนระเบียบ องค์ความรู้ และระเบียบของการปฏิบัติงานศิลปะแบบร่วมสมัยที่มีตะวันตกเป็นศูนย์กลาง ทำให้งานของงานฤกษ์ฤทธิ์ได้กลายเป็นสิ่งที่ไม่สามารถให้คำนิยามได้ในงานศิลปะร่วมสมัย ซึ่งบัณฑิตเห็นว่ามีความสอดคล้องกับทฤษฎีของ Raymond Williams ซึ่งอธิบายว่า *“เรากำลังเผชิญกับโครงสร้างของอารมณ์แห่งยุคสมัย ซึ่งอาจสามารถนิยามได้ในอนาคตอันใกล้ ปัจจุบันขณะที่เราอยู่นี้กำลังล่วงผ่านไปสู่ความเป็นอดีต และกลายมาเป็นความรู้สึกร่วมสมัยในห้วงเวลาของมัน ซึ่งเขาเรียกงานของฤกษ์ฤทธิ์ว่าเปรียบเหมือนเราปะทะกับโครงสร้าง ความรู้สึกร่วมสมัย “เพื่อจะรู้สึกร่วมสมัย”* [46]

Patrick Flores (แพทริค ฟลอเรซ) นักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวฟิลิปปินส์เสนอให้ใช้คำว่า “ความคิดร่วมสมัย” (contemporaneity) แทนคำว่า “สภาวะหลังสมัยใหม่” และ “สภาวะร่วมสมัย” Patrick Flores เริ่มใช้คำนี้ในปี ค.ศ. 2009 ในการเขียนอีเมล์ถึง Joan Kee (โจน คี) นักประวัติศาสตร์ศิลป์เอเชียอเมริกัน ผู้เชี่ยวชาญศิลปะอุษาคเนย์ โดย Kee ยกคำพูดของ Flores มาไว้ดังนี้ “ไม่ว่าจะนิยามความร่วมสมัยเป็นสภาวะ ยุคสมัย กระบวนทัศน์ หรือแม้กระทั่งตัวแทนของคำศัพท์ที่ถูกถกเถียงคล้ายๆ กันเช่นสภาวะหลังสมัยใหม่ สุดท้ายแล้วสภาวะร่วมสมัยบังคับให้ศิลปินและนักเขียนย้อนกลับไปพิจาณาความเป็นปัจจุบันในมุมมองใหม่” Kee ยังมองเห็นว่า “สภาวะหลังสมัยใหม่” ถูกใช้อย่างหละหลวมจนแปรความหมาย จากเมื่อก่อนสื่อถึงสิ่งที่ซ้ำซ้อนและด้อยค่าในระบบความคิดวิพากษ์เชิงสมัยใหม่นิยม ปัจจุบันกลายเป็นโลกทัศน์ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความแยกย่อยและการหยิบยืมวัฒนธรรมอย่างเสรีโดยไม่คำนึงถึงความเป็นเอกภาพหรือสารัตถะ[47]

ส่วน Isabel Ching (อิซาเบล ชิง) ภัณฑารักษ์ชาวสิงคโปร์ ได้ตรวจสอบสภาวะร่วมสมัย (contemporaneity) ในงานเขียนของเธอเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยจากเมียนมาร์ โดยสำรวจแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยในเมียนมาร์นี้ โดยย้อนกลับไปดูประวัติศาสตร์ของเมียนมาร์หลังยุคอาณานิคมจนถึงปัจจุบัน และคลี่ให้เห็นถึงปัญหาที่เป็นอุปสรรคต่อการเคลื่อนตัวของงานศิลปะจากเมียนมาร์ให้ก้าวพ้นพรมแดนสู่ความเป็นปัจจุบันหรือในสภาวะขณะนี้ ซึ่งเธอไม่ได้มองว่ามันเป็นเพียงการถูกโดดเดี่ยวจากการควบคุมทางการเมืองเท่านั้น หากแต่การจำกัดในการเข้าถึงข้อมูล การเคลื่อนไหว ความคิด และการสร้างงานศิลปะ การเข้าไม่ถึงตลาดต่างหากที่เป็นปัญหาใหญ่ รวมทั้งการ

---

[46] เรื่องเดียวกัน, หน้า 77.

[47] โจน คี, “บทนำศิลปะร่วมสมัยในอุษาคเนย์ : ปมปัญหาที่น่าขบคิด,” ใน กว่าจะร่วมสมัย, หน้า 32.

มีรัฐบาลที่ขาดความอดทนอดกลั้นและการขาดโครงสร้างพื้นฐานของการอุปถัมภ์ศิลปิน สนับสนุนให้เกิดความหลากหลายในการสร้างงานศิลปะ มากไปกว่านั้น Ching ยังนำเสนอเสียงของศิลปะร่วมสมัยในเมียนมาร์ในหลายมิติด้านการสร้างสรรค์ การเจรจาเพื่อหาพื้นที่ และการตอบรับที่สร้างความซับซ้อนต่อกระบวนการคิดเกี่ยวกับสภาวะร่วมสมัยและสภาวะความเป็นโลก (globality)[48]

2.1.3 ศิลปะร่วมสมัยและความคิดเรื่องร่วมสมัยในอุษาคเนย์

ถึงแม้ว่ากำเนิดของงานศิลปะสมัยใหม่ในอุษาคเนย์นั้นไม่พร้อมเพรียงกัน ส่วนใหญ่ก่อตัวขึ้นมาปลายศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 จากผลพวงของการทำให้เป็นสมัยใหม่โดยตรงจากเจ้าอาณานิคม เช่น ประเทศฟิลิปปินส์เริ่มต้นก่อนและอาณานิคมทางอ้อม (หรือกึ่งอาณานิคมตามแนวคิดของ Herzfeld) เช่นกรณีประเทศไทย ซึ่งเริ่มที่หลังสุด สภาวะเช่นนี้ใกล้เคียงกับที่ Jim Supankat (จิม สุปังกัต) นักประวัติศาสตร์ศิลป์และภัณฑารักษ์ชาวอินโดนีเซีย กล่าวในการประชุมวิชาการ Asia Pacific Triennale ที่ Queensland Gallery บริสเบน ออสเตรเลีย ปี ค.ศ. 1996 ว่ามันเป็นสภาวะของ “พหุสมัยใหม่นิยม” (Multimodernism) ซึ่งสะท้อนให้เห็นจากการปรับสภาพของสังคม การเมือง วัฒนธรรมและการรับรู้เกี่ยวกับ “เวลา” ของผู้คนเปลี่ยนที่ไป แต่ดูเหมือนว่าศิลปะร่วมสมัยหลายประเทศในภูมิภาคอยู่ในช่วงเวลาเดียวกันในช่วงทศวรรษ 1990 สำหรับคำนิยามของความคิดเรื่องร่วมสมัย (contemporaneity) Kee และ Flores ได้อธิบายถึงการเลือกที่จะใช้คำนี้แทนที่ “สภาวะหลังสมัยใหม่” และ “สภาวะร่วมสมัย” ในวารสาร *Third Text* ฉบับพิเศษ เกี่ยวกับนิยามความร่วมสมัยในอุษาคเนย์ ซึ่งไม่ได้เน้นช่วงเวลา สภาวะหรือกระบวนทัศน์แต่ “สุดท้ายสภาวะความร่วมสมัยบังคับให้ศิลปินและนักเขียน ย้อนกลับไปพิจารณาความเป็นปัจจุบันในมุมมองใหม่” Joan Kee เสนอว่า “สภาวะหลังสมัยใหม่” ถูกใช้อย่างหละหลวมจนแปรความหมายจากเมื่อก่อนที่ใช้สื่อถึงสิ่งที่ซ้ำซ้อนและด้อยค่าในระบบความคิดวิพากษ์เชิงสมัยใหม่ ปัจจุบันกลายเป็นแนวคิดที่อยู่บนพื้นฐานของความแยกย่อยและการหยิบยืมทางวัฒนธรรมอย่างเสรี โดยไม่คำนึงถึงความเป็นเอกภาพหรือสารัตถะ ในช่วงทศวรรษที่ 1990 แนวคิดนี้มักอ้างอิงกับแนวคิดโลกาภิวัตน์และโลกนิยม (globalism) และการปรับเปลี่ยนสู่กระแสโลก (global turn) ซึ่งอาจให้นิยามใหม่ว่าเป็นจิตสำนึกใหม่ที่ให้ความสำคัญกับสิ่งที่อยู่บนชายขอบและ “ด้านนอก” ของโลกที่พัฒนาแล้วโดยมองจาก “ด้านใน” ศูนย์กลางของโลกศิลปะนานาชาติ การแปรเปลี่ยนนี้ได้สอดคล้องกับแนวคิดของ Arjun Appadurai

---

[48] อิซาเบล ชิง, “ศิลปะจากเมียนมาร์ : หลากความเป็นไปได้ของสำนึกร่วมสมัยหรือไม่,” เรื่องเดียวกัน, หน้า 294.

(อรชุน อัปปาดูรัย) ซึ่งเสนอว่าประวัติศาสตร์ชายขอบในการสร้างความเชื่อมโยงให้เราเห็นรูปแบบการปฏิสัมพันธ์ในวงกว้างยิ่งๆ ขึ้นไป[49] มีความสำคัญ อีกทั้ง Joan Kee ยังกล่าวถึงปัญหาสำคัญที่ทำให้ศิลปะจากอุษาคเนย์ถูกผลักให้เป็นชายขอบ อันเกิดขึ้นจากการศึกษา เศรษฐกิจ การเมืองและวัฒนธรรม Joan Kee อ้างงานของ C.J. Wee Wan-Ling นักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวสิงคโปร์ ซึ่งชี้ให้เห็นว่างานศิลปะจากอุษาคเนย์ที่มักจะถูก “ละเลย” จากนิทรรศการศิลปะระดับโลกแม้ว่างานศิลปะที่อยู่ภายใต้กรอบของราชการและงานที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนานั้นไม่ได้รับการยอมรับจากโลกศิลปะสมัยใหม่ หากแต่ในสภาวะร่วมสมัยได้เปิดโอกาสให้ผลงานเช่นนี้ผงาดขึ้นมาได้ สภาวะที่ถูกละเลยอีกอย่างหนึ่งคือ ศิลปะจากอุษาคเนย์มักถูก “กลืนหาย” และอยู่ภายใต้เงาของศิลปะจากเอเชียตะวันออก เนื่องจากการขาดหายไปของศิลปะอุษาคเนย์ในนิทรรศการ พิพิธภัณฑ์ และที่อาจสำคัญที่สุดคือหลักสูตรระดับมหาวิทยาลัย[50]

การนิยามความหมายและความเป็นศิลปะร่วมสมัยอุษาคเนย์นั้นไม่ใช่เรื่องง่าย เนื่องจากความซับซ้อนหลาย ๆ ส่วนดังที่กล่าวข้างต้น มันอาจจะง่ายกว่าในการสร้างคำนิยามจากสิ่งที่เป็นปัญหาหรือสิ่งที่เป็นภาพลบ (negative) เช่น อะไรที่ไม่ใช่คุณลักษณะของงานศิลปะในอุษาคเนย์มากกว่าจะบอกว่าศิลปะอุษาเนย์คืออะไร Joan Kee เสนอว่าความหลากหลายในภูมิภาคนั่นเอง ที่ทำให้ศิลปะร่วมสมัยอุษาคเนย์แสดงให้เห็นลักษณะความเป็นท้องถิ่นซึ่งส่งผลให้มีความพยายามฉีกตัวจากกรอบคิดแบบรัฐชาติและนานาชาติ ทำไมกรอบคิดแบบรัฐชาติไม่สามารถนำมาใช้ได้ เช่น กลุ่มคนชาวจีนโพ้นทะเลนานยาง (nanyang) ที่สนใจปกป้องวัฒนธรรมจีนมากกว่าวัฒนธรรมประเทศที่ตนอาศัยอยู่ จึงกลายเป็นแนวคิดภูมิภาคนิยมที่ไม่ถูกจำกัดโดยภูมิศาสตร์การเมืองในช่วงสงครามเย็นหรือความสัมพันธ์ทางการเมืองในยุคนั้นเช่น ASEAN ซึ่งเป็นฐานคติที่ ที เค สับบาปาตีนำมาใช้ในการสนับสนุนการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลป์อุษาคเนย์เชิงภูมิภาคนิยมแทน (regionalism)[51]

การศึกษาศิลปะร่วมสมัยในอุษาคเนย์ เป็นการข้ามศาสตร์ระหว่างประวัติศาสตร์ศิลป์กับอาณาบริเวณศึกษา ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงสงครามเย็น สำหรับทฤษฎีเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัย (contemporary art) หมายถึง ศิลปะที่สร้างขึ้นโดยศิลปินที่ทำงานในเวลานี้ (here and now) มี

---

[49] Arjun Appadurai, Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization, (Mineapolis : University of Minnesota Press,1996), อ้างถึงใน Joan Kee, เรื่องเดียวกัน, หน้า 32.

[50] เรื่องเดียวกัน, หน้า 34.

[51] เรื่องเดียวกัน, หน้า 35.

เนื้อหาเกี่ยวข้องกับสภาวะร่วมสมัย โดยไม่จำกัดเทคนิคหรือแนวความคิดในโลกยุคโลกาภิวัตน์ ศิลปะร่วมสมัยในอุษาคเนย์ได้เกิดสภาวะการเป็นชายขอบขึ้น ซึ่งเหตุผลหนึ่งที่เป็นรากฐานที่สำคัญคือ ความซับซ้อนภายในภูมิภาค Joan Kee เห็นว่าความซับซ้อนมาจากความหลากหลายอันล้นหลามซึ่งเกิดจากศาสนาจำนวนมากมาย ไม่ว่าจะเป็น คาทอลิก, ฮินดู, อิสลามและพุทธ สอดคล้องกับภัณฑารักษ์จากญี่ปุ่น Junichi Shioda (จุนอิจิ ชิโอดะ) ที่ชี้ให้เห็นว่าฐานคติเริ่มต้นสำหรับการศึกษาศิลปะอุษาคเนย์จำเป็นต้องยอมรับและทำความเข้าใจความหลากหลายทางวัฒนธรรมนี้[52] เพราะความหลากหลายทางวัฒนธรรมของอุษาคเนย์ ทำให้ตำแหน่งแห่งที่ของงานศิลปะจากภูมิภาคนี้ แทนที่จะได้รับการ “ยอมรับ” ในโลกศิลปะร่วมสมัย ไม่ได้ส่งผลให้เกิดการปลดแอกความโดดเด่นและซับซ้อนของภูมิภาค แต่กลับถูกเหมารวมเข้าไปอยู่ในกรอบหนึ่งที่ถูกนำเสนอความคิดที่ตายตัว ด้วยการสนับสนุนของมหาอำนาจใหม่ในเอเชีย แปซิฟิค ตั้งแต่ยุคทศวรรษที่ 1980 เป็นต้นมาในรูปแบบนิทรรศการ สัมมนา หนังสือและบรรยายต่าง ๆ โดยเฉพาะญี่ปุ่นตั้งแต่ยุคทศวรรษที่ 1980 ที่ได้รื้อฟื้นแนวคิดเพื่อสนับสนุนความเป็นภูมิภาคนิยมเอเชีย (Asian Regionalism) โดยผลิตซ้ำแนวคิดแบบศูนย์กลางและชายขอบซึ่งเป็นสิ่งกีดกันศิลปินที่ไม่ใช่ตะวันตกเข้าสู่เวทีนานาชาติ ในงานเขียนของ Joan Kee ได้อ้างงานของ C.J. Wee Wan-Ling นักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวสิงคโปร์ ผู้มองว่าแนวคิดนี้อาจมาจากฐานคิดของลัทธิจักรวรรดินิยมญี่ปุ่น ดังที่ Okakura Tenshin กล่าวในช่วงทศวรรษที่ 1930 ถึง “เอเชียเป็นหนึ่งเดียว” หรือ (ONE ASIA) ซึ่งถูกหยิบมาใช้โดย Asian Art Exhibition ที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะฟูกูโอกะ ในปี ค.ศ. 1979 เขามองว่าเป็นการสะท้อนให้เห็นความไม่สามารถก้าวข้ามหรือทำลายแนวคิดความเป็นสมัยใหม่ที่หมดยุคไปแล้ว[53]ภัณฑารักษ์ของพิพิธภัณฑ์ศิลปะฟูกูโอกะที่จัดนิทรรศการศิลปะเอเชีย ได้ชี้ให้เห็นว่าร่องรอยของกระบวนทัศน์เก่าๆ ยังหลงเหลืออยู่ภายใต้กรอบของพิพิธภัณฑ์แห่งนี้ ดังที่เขียนไว้ในปี ค.ศ. 1994 พูดถึงว่า “เกิดปัญหาร้ายแรงขึ้น เนื่องจากมีการควบรวมหมวดหมู่ทางวัฒนธรรม ภูมิศาสตร์ และการเมือง จนอุษาคเนย์กลายเป็นสิ่งที่ตายตัว แทนที่จะแสดงให้เห็นความผันแปรของศิลปินและศิลปะ” ในขณะเดียวกันมีอีกองค์กรหนึ่งของรัฐบาลกลางญี่ปุ่นเกี่ยวกับศิลปวัฒธรรม คือมูลนิธิญี่ปุ่นได้เปิดศูนย์เอเชียขึ้นตอนต้นทศวรรษที่ 1990 ได้ตั้งคำถามในการนำเสนอศิลปะจากอุษาคเนย์ในรูปแบบที่ก้าวหน้ากว่าแนวคิดทางประวัติศาสตร์ศิลป์ (ที่เริ่มโดย George Coedes (จอร์จ เซเดย์) นักประวัติศาสตร์ศิลป์และนักโบราณคดีชาวฝรั่งเศส ทำงานในไทย

---

[52] Junichi Shioda, “Glimpses into the future of Southeast Asian Art: A Vision of What Art Should Be,” In Art in Southeast Asia 1997; Glimses into the Future (Tokyo :Museum of Contemporary Art, Tokyo and The JapanFoundation, 1997), อ้างถึงในเรื่องเดียวกัน, หน้า 35.

[53] C.J. Wee Wan-Ling อ้างถึงในโดย “บทนำ ศิลปะร่วมสมัยในสมัยอุษาคเนย์,” หน้า 36.

และเขมร Ananda Coomaraswamy (อนันดา คูมาราสวามิ เป็นนักปรัชญาและนักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวเบงกาลี ผู้เชี่ยวชาญศิลปะเอเชียทำงานในพิพิธภัณฑ์ศิลปะบอสตันยุคต้นทศวรรษที่ 20)

ในทางตรงข้ามเอเชีย แปซิฟิค กลับใช้อีกมุมมองหนึ่ง คือ พหุวัฒนธรรมนิยม เป็นหลักในการสะสมและแสดงงานศิลปะจากภูมิภาคเอเชียแปซิฟิค (Asian Pacific Triennale) ซึ่งจัดขึ้นมาครั้งแรกปี 1993 ที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะควีนส์แลนด์ ออสเตรเลีย[54] (ต่อไปนี้จะเรียกว่า APT) จึงเห็นได้ว่างานศิลปะร่วมสมัยในเอเชียแปซิฟิค ในช่วงปี ค.ศ. 1990 นั้นถูกขับเคลื่อนด้วยองค์กรจากต่างประเทศ เช่น ญี่ปุ่นและออสเตรเลีย ที่พยายามแข่งขันกันเพื่อเป็นผู้นำทางด้านศิลปวัฒนธรรมควบคู่ไปกับทางเศรษฐกิจและการเมืองในภูมิภาคนี้ โดยศิลปินและภัณฑารักษ์จากประเทศอุษาคเนย์ได้รับอานิสงส์จากนโยบายต่างประเทศของทั้งสองประเทศอย่างมากในการสร้างความเป็นพลวัตให้กับภูมิภาค แต่ในขณะเดียวกันเวทีภายในภูมิภาคเองกลับชะงักเนื่องจากมุมมองแบบภูมิภาคนิยมที่ถูกนำเสนอในเวทีใหญ่ที่ APT โดย ทีเค สาบาปาตี ในปี ค.ศ. 1993 ไม่ได้รับการตอบรับเท่าที่ควรสาเหตุอาจเป็นเพราะว่าในช่วงเวลานั้นยังขาดองค์ความรู้ ผู้เชี่ยวชาญและความสนใจของวงการศิลปะร่วมสมัยเพิ่งเริ่มอยู่ในระหว่างตั้งไข่ หลังจากที่ขาดการพัฒนาและสนับสนุนจากรัฐและเอกชนมาเป็นเวลานานในช่วงสงครามเย็น ทำให้ภาพของการทำงานร่วมกันระหว่างภูมิภาคนั้นยังไม่ชัดเจน

ช่วงเวลาเปลี่ยนผ่านของศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยในอุษาคเนย์ นักวิชาการหลายคนมองว่ายุคทศวรรษที่ 1990 มีการศึกษาและความพยายามในการสร้างคำนิยามของ “ศิลปะร่วมสมัยในอุษาคเนย์” เช่น Joan Kee นักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวเอเชียอเมริกันให้ความเห็นว่า เป็นสิ่งที่ซับซ้อนและมีความหลากหลาย[55] ในขณะที่ David Teh นักทฤษฎีศิลป์ชาวออสเตรเลียกล่าวว่าศิลปะสมัยใหม่ในภูมิภาคไม่ได้มีจุดเริ่มต้นทางประวัติศาสตร์หรือวาทกรรมเรื่องเล่าขนาดใหญ่ (historical milestones and meta-narratives debate) หรือแม้กระทั่งศัพท์ทางวิพากษ์และมีการปฏิบัติกับการประกอบสร้างทางศิลปะอย่างน้อยนิด มันเหมือนกับเป็นเป้าที่วิ่งตลอดเวลา ดังนั้นไม่ว่าจะมีความพยายามในการเริ่มต้นก็ยังไม่รู้ว่าจะเริ่มตรงไหน[56] ถึงแม้ว่าการพยายามจะตีความหรือแสดงภาพแทนของภูมิภาคผ่านนิทรรศการศิลปะที่จัดขึ้นโดยประเทศที่มีฐานะทางเศรษฐกิจเหนือกว่า

---

[54] เรื่องเดียวกัน, หน้า 37.

[55] Joan Kee, เรื่องเดียวกัน.

[56] David Teh, “The Curatorial Conundrum,” Paul O’Neill, Mick Wilson, Lucy Steeds, eds, in The Curatorial Conundrum What to Study? What to Research? What to Practice?, (Cambridge : MIT Press, 2016).

เช่น ญี่ปุ่นหรือออสเตรเลียในช่วงต้นทศวรรษที่ 1990 แต่ประเทศในภูมิภาคเองไม่สามารถก้าวข้ามความเป็นพรมแดนของตนได้ สังเกตจากการรวบรวมผลงานของศิลปะสมัยใหม่จากสามประเทศในช่วงหลายปีที่ผ่านมา เช่น สิงคโปร์ นิทรรศการแสดงที่ National Museum Singapore ชื่อหัวข้องาน “A Changed Wolrd Singapore Art 1950s – 1970s : Dialogues” ปี ค.ศ 2013 นิทรรศการ “The Philippine Contemporary: Scaling the Past and the Possible” ที่ฟิลิปปินส์ โดย The Met, Manila ในปี ค.ศ. 2013[57] และงาน “ไทยเท่ จากท้องถิ่นสู่อินเตอร์” ที่หอศิลปวัฒนธรรม กรุงเทพ ปี ค.ศ. 2014 ทั้งสามนิทรรศการนี้มีโครงสร้างนิทรรศการคล้ายๆ กันที่เน้นเรื่องเล่าขนาดใหญ่คือ แสดงให้เห็นถึงภาพรวมของประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยจากประเทศของตนตั้งแต่ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ตามลำดับเวลาก่อนหลังและตามหัวข้อ (Chronological order) ที่ตั้งอยู่ในกรอบของรัฐ ชาติและอุดมการณ์รัฐ สำหรับกรณีสิงคโปร์นั้นนิทรรศการศิลปะที่อยู่ในคลังสะสมของพิพิธภัณฑ์แห่งชาตินำเสนอการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วที่เกิดขึ้นในสิงคโปร์หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เน้นการที่ศิลปินมีส่วนร่วมและรู้สึกในการเปลี่ยนแปลงสังคมของสิงคโปร์อย่างไร เริ่มจากงานที่ผลิตขึ้นหลังสงครามที่บ่งบอกถึงสำนึกของศิลปินและสำนึกของความเป็นชาติ เริ่มปรากฏขึ้นมาจนถึงช่วงปีทศวรรษที่ 1970 เมื่ออัตลักษณ์ของชาติที่ประกอบสร้างเริ่มแข็งแรงและศิลปินเริ่มสร้างภาษาภาพที่เริ่มเป็นสากลมากขึ้น[58] นิทรรศการสามชุดนี้ตอกย้ำให้เห็นถึงภาพของความหลากหลาย ความเหมือน ความต่างและความซับซ้อนของศิลปะจากภูมิภาคนี้ ที่มีต้นกำเนิดของศิลปะสมัยใหม่ในอุษาคเนย์เวลาต่างกัน แต่เริ่มผนวกรวมกันในยุคโลกาภิวัตน์

จุดเปลี่ยนที่สำคัญในการสร้างวาทกรรมเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยในอุษาคเนย์ คือการเกิดขึ้นของงานมหกรรมศิลปะนานาชาติ เบียนนาเล่ (Biennale) และไทรเอ็นเนี่ยล (Triennial) ที่บริสเบน ออสเตเลียและญี่ปุ่น ทำให้เกิดการรวมตัวของนักวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ ภัณฑารักษ์ศิลปิน ได้พบปะพูดคุย ถกเถียงกันถึงสถานภาพของศิลปะในภูมิภาคนี้ ในเวทีสัมมนาที่สำคัญของ APT ปี ค.ศ. 1993 ก่อให้เกิดแนวคิดเรื่องภูมิภาคนิยมทางศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยปรากฏขึ้นมา โดยที เค สา-บาปาตี ประมวลมาจากกรอบของอาเซียนที่มีการเชื่อมโยงและรวมตัวโดยรัฐเพื่อเจรจาต่อรองทางการเมือง เศรษฐกิจและสังคมวัฒนธรรม ทำให้เห็นความแตกต่างที่อยู่ระหว่างและภายใน

---

[57] John A. Magsaysay, “The Met’s new guards 4 the future of Philippe contemporary art,” [ออนไลน์], 2 February 2013 http://www.philstar.com/modern-living/2013/02/02/903709/mets-new-guards-future-philippine-contemporary-art

[58] Asian Art Archive, [online]. แหล่งที่มา http://www.aaa.org.hk/en [วันที่เข้าถึง15 มีนาคม 2560]

แต่ละประเทศของภูมิภาค แต่สิ่งที่ภูมิภาคมีร่วมกันคือ ประวัติศาสตร์เชิงจินตกรรมและคุณค่าที่ยึดถือร่วมกัน สาบาปาตี นำมาจากสนธิสัญญาของความร่วมมืออาเซียน ลงนามปี ค.ศ. 1967 ที่กล่าวว่า “สำนึกต่อความสัมพันธ์ที่มีอยู่ร่วมกันของภูมิภาคนี้” คือ การมีประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์และวัฒนธรรม ที่หลอมรวมประชาชนเข้าด้วยกัน เขาจึงเสนอการทำความเข้าใจศิลปะในภูมิภาคนี้ด้วยการใช้มุมมองแบบภูมิภาคนิยมและคิดว่าการพยายามหาอัตลักษณ์ร่วมของภูมิภาคกลับกลายเป็นปัญหาและน่ากังขา ยกตัวอย่างสองกรณีคือ พิพิธภัณฑ์ศิลปะฟูกูโอกะ ญี่ปุ่นและเทศกาลศิลปะเอเชียแปซิฟิค ออสเตรเลีย (APT) ซึ่งกรณีแรกเน้นย้ำความต้องการแสวงหาอัตลักษณ์ร่วมและสร้างความเป็นหนึ่งเดียวของเอเชีย ส่วนกรณีที่สอง ปฏิเสธแนวคิดนี้ โดย Caroline Turner (แคโรลีน เทิร์นเนอร์) ได้เขียนไว้ ว่า *“ไม่มีอัตลักษณ์ร่วมของเอเชียหรือแม้กระทั่งอัตลักษณ์ของเอเชียแปซิฟิค ”*[59] นอกจากนี้สาบาปาตียังชี้ให้เห็นว่านักวิชาการสายศิลปะร่วมสมัยอุษาคเนย์ที่อ่านงานและอ้างอิงงานของนักวิชาการภายในภูมิภาคที่เริ่มตั้งคำถามต่อความเป็นสมัยใหม่ และความเป็นจริงแท้ต่อนักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวตะวันตกในเวทีศิลปะร่วมสมัยระดับภูมิภาค[60] Supankat นักวิจารณ์และภัณฑารักษ์อินโดนีเซีย กล่าวถึง ศิลปะร่วมสมัยโดยอ้างนักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวดัชท์ว่า ไม่เคยได้รับการนิยามได้อย่างชัดเจน แต่นักประวัติศาสตร์ศิลป์เห็นพ้องต้องกันว่ามันมีความเกี่ยวพันกับพัฒนาการศิลปะนานาชาติ นับแต่หลังทศวรรษที่ 1970 เป็นต้นมา โดยอ้าง เคล้าศ์ ฮอนเนฟฟ์ ที่ระบุในหนังสือ contemporary art ว่าศิลปะร่วมสมัยคือความเปลี่ยนแปลงอย่างผกผันจากกลุ่มแนวหน้าไปเป็นกลุ่มแนวหลัง เพราะมันเปลี่ยนแปลงรับกระแสสังคมและวัฒนธรรมจากโลกภายนอกศิลปะเข้ามาอยู่เสมอ[61]

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตุว่า ถึงแม้ Supangkat พยายามจะใช้วิธีการมองศิลปะร่วมสมัยในอุษาคเนย์แบบพหุสมัยใหม่นิยม หากแต่เขายังติดกับแนวคิดแบบขั้วตรงข้าม (binary opposition) ในการทำความเข้าใจถึงสภาวะสมัยใหม่และร่วมสมัยในอุษาคเนย์ Supangkat มองว่าเราไม่สามารถเข้าใจถึงศิลปะร่วมสมัยได้ หากเราไม่มองย้อนกลับไปศึกษางานศิลปะสมัยใหม่ที่อยู่โลกของตะวันตกและชี้ว่าอุษาคเนย์มีปัญหาในการตีความและเข้าใจผิดต่องานศิลปะสมัยใหม่ที่เข้ามาในภูมิภาค เนื่องจากมีความคลุมเคลือระหว่างความเชื่อมโยงของศิลปะแบบสมัยใหม่และร่วมสมัย Supangkat

---

[59] Caroline Turner, Traditions and Change:Contemporary art of Asia and the Pacific, Asia Pacific Triennale, (Brisbane: University of Queensland Press,1993) อ้างถึงใน ที เค สาบาปาตี “การพัฒนามุมมองแบบภูมิภาคนิยม,” ใน กว่าจะเป็นร่วมสมัย, หน้า 45-49.

[60] เรื่องเดียวกัน, หน้า 45-49.

[61] จิม สุปังกัต, “ศิลปะร่วมสมัยกับพหุสังคมสมัยใหม่นิยม,” ใน กว่าจะเป็นร่วมสมัย, หน้า 52.

ตั้งคำถามว่าทำไมโลกตะวันตกถึงก้าวมาสู่สมัยใหม่นิยม โดยทอดผ่านสภาพความเป็นจริงของมันเอง แต่ทำไมสังคมอื่นนอกโลกตะวันตกไม่สามารถทำเช่นนั้นได้ เขาชี้ให้เห็นว่าโลกนอกตะวันตก เช่น อุษาคเนย์รับเอาทั้งสองสภาวะเข้ามาในประเทศตนเองช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองเป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้อง เนื่องจากฟิลิปปินส์และอินโดนีเซีย ซึ่งเคยเป็นอาณานิคมตะวันตกได้รับอิทธิพลมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 ส่งผลให้เกิดวัฒนธรรมลูกผสม ก่อให้เกิดอิทธิพลของความเป็นสมัยใหม่ตั้งแตศตวรรษที่ 18 ดังนั้นหากอธิบายเชิงวิวัฒนาการมันจึงกลายเป็นสภาวะสมัยที่แตกต่างกันเขาเรียกว่า “สภาวะสมัยใหม่ที่หลากหลาย” หรือ “พหุสมัยใหม่นิยม” (multimodernism) ซึ่งเป็นแนวคิดสมัยใหม่นิยมที่ใช้หลักเกณฑ์หลากหลายในการมองสภาพความเป็นจริง ในความเชื่อแบบพหุนิยมนี้ ความเป็นจริงมีหลายชั้นและประกอบด้วยแก่นสารที่ไม่ได้มีเพียงแก่นสารเดียว สรุปคือความเป็นจริงและการสะท้อนความเป็นจริงประกอบด้วยทั้ง “ความเป็นหนึ่งเดียว” และ “ความหลากหลาย” อยู่ในเวลาเดียวกัน ซึ่ง Supangkat มองว่ามโนทัศน์นี้เหมาะสำหรับการสร้างความกระจ่างให้แก่สภาวะสมัยใหม่ และกระแสสมัยใหม่นิยมนอกโลกตะวันตก[62]

จึงเห็นได้ว่า Supangkat มีความพยายามในการก้าวข้ามความเป็นขั้วตรงข้ามระหว่างความเป็นตะวันตกและตะวันออก ความเป็นท้องถิ่นและสากลในศิลปะร่วมสมัย โดยการนำเสนอมโนทัศน์เกี่ยวกับ “พหุสมัยใหม่นิยม” ตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษที่ 1990 ในเวทีการอภิปรายว่าด้วยศิลปะร่วมสมัยจากเอเชีย แปซิฟิค ณ เมืองบริสเบน ออสเตรเลีย โดยเขากล่าวว่าแนวคิดนี้ยังไกลจากการเรียกร้องให้อภิปรายถึงแนวคิดสมัยใหม่นิยม เพราะมีระยะห่างระหว่างกระแสพหุสมัยใหม่นิยมกับอัตลักษณ์ของชาติด้วย เพราะสภาวะพหุสมัยใหม่ไม่ได้ขึ้นอยู่กับเขตแดนของรัฐชาติ แต่สามารถดำรงอยู่ในฐานะสภาวะสมัยใหม่ที่ทับซ้อนกันได้ด้วย โดยขึ้นอยู่กับสังคมและชุมชนที่หลากหลาย เขามองว่าแนวคิดนี้สัมพันธ์กับสภาพที่ซับซ้อนและยุ่งยากของศิลปะร่วมสมัย ทั้งที่อยู่ในพัฒนาการกระแสหลักและบริบทของโลกที่สามที่เต็มไปด้วยความสับสน ซึ่งอาจนำไปสู่ความเข้าใจผิดและตีความผิด ดังนั้น ศิลปะร่วมสมัยจึงต้องได้รับการประเมินคุณค่าและถูกตั้งคำถาม เนื่องจากมีความสัมพันธ์กับพัฒนาการแบบเป็นเส้นตรง ที่เต็มไปด้วยความขัดแย้งจากศิลปะสมัยใหม่นิยมมาสู่ศิลปะร่วมสมัย Supangkat เสนอแนวคิดในการตั้งคำถามใหม่โดยใช้กรอบที่เขาเสนอคือ การค้นหาความเชื่อมโยงระหว่างงานศึกษาที่วางอยู่บนแนวคิดพหุสมัยใหม่นิยมกับศิลปะร่วมสมัย มุ่งเป้าหมายไม่เพียงแต่ทำความเข้าใจเรื่องที่ว่าจะสามารถนิยามให้เป็นจริงที่แตกต่างในศิลปะร่วมสมัยให้เหมาะสมได้อย่างไร แต่ยังรวมถึงการนำเสนอความเป็นจริงด้วยวิธีการที่หลากหลายในการเผชิญหน้าระหว่าง

---

[62] เรื่องเดียวกัน, หน้า 56-57.

โลกตะวันตกและตะวันออก ซึ่งเขาหวังว่ามันจะทำให้การถกเถียงเรื่องขั้วตรงข้ามสิ้นสุดลง[63]

วาทกรรมเกี่ยวกับภูมิภาคนิยมที่เสนอโดย T.K. Sabapathy (ที เค สาบาปาตี) ในช่วงต้นทศวรรษที่ 1990 และ Jim Supangkat (จิม สุปังกัต) เสนอเกี่ยวกับแนวคิดพหุสมัยใหม่นิยมที่วางอยู่ในบริบทของศิลปะร่วมสมัยในอุษาคเนย์นี้ ดูเหมือนว่าเป็นการท้าทายมุมมองของตะวันตกต่อภูมิภาคเอเชีย การนำเสนอความจริงด้วยวิธีที่หลากหลายเพื่อที่จะทำให้การถกเถียงเรื่องขั้วตรงข้ามสิ้นสุดลงตามที่ Supangkat เสนอนั้นได้ส่งต่อไปที่งานภัณฑารักษ์จากประเทศไทย คือ อภินันท์ โปษยานนท์ ที่มีความพยายามนำเสนอความเป็น “พหุสมัยใหม่นิยม” ต่อชาวตะวันตกโดยการทำนิทรรศการเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของเอเชียสู่เวทีนานาชาติในยุคนั้น แต่แทนที่นิทรรศการจะนำความหลากหลายและแตกต่างของงานศิลปะร่วมสมัยจากภูมิภาคนี้เพื่อที่จะสามารถท้าทายและเปลี่ยนมุมมองของชาวโลกต่อภูมิภาคได้ แต่ก็ติดกับดักของความเป็นสิ่งที่จับจ้องของตะวันตก (oriental gaze) และยิ่งตอกย้ำแนวคิดเกี่ยวกับความงามแบบแปลกถิ่น (exotic) มากขึ้นไปกว่าเดิม นี่คือปัญหาของการนำเสนอของงานศิลปะร่วมสมัยจากดินแดนถิ่นที่ห่างไกลจากตะวันตกต่อเวทีโลก ซึ่งผู้วิจัยได้ขบคิดและพยายามหาวิธีในการสร้างนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยจากอุษาคเนย์อีกแบบหนึ่งที่สามารถก้าวข้ามจากความงานแบบแปลกถิ่นเชื่อมโยงกับชาวโลกได้ในระดับรากหญ้าในระดับชีวิตประจำวันและสามารถแบ่งปันความรู้สึกร่วมของมนุษย์ที่อยู่ในโลกปัจจุบัน

2.1.4 ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในศิลปะร่วมสมัยของไทยในบริบทอุษาเนย์

ความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนศิลปะร่วมสมัยของไทยกับอุษาคเนย์ที่ปรากฏผ่านเรื่องเล่าขนาดย่อมและนำสู่โจทย์ของการศึกษาว่าเรื่องเล่ามีส่วนสำคัญต่อนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยอย่างไรวิธีการประกอบสร้างแนวคิดหลักและวิธีการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยของศิลปินไทยรวมทั้งศิลปินในภูมิภาคอุษาคเนย์ของนิทรรศการ หลักการในการคัดสรรงานศิลปะเป็นไปในทิศทางใด งานวิจัยชิ้นนี้ต้องการสืบค้นผลงานนิทรรศการและปฏิบัติการภัณฑารักษ์ไทยที่มีการเชื่อมโยงกับอุษาคเนย์ ประมาณสามโครงการ จากการทำงานในระดับรากหญ้า ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมาแม้ว่าการทำงานแบบการแลกเปลี่ยนอย่างเป็นทางการของอาเซียนจะเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องมาตั้งแต่ยุคสงครามเย็นแล้วก็ตาม กระนั้นในช่วงทศวรรษที่ 1990 เริ่มมีการทำงานระดับรากหญ้าระหว่างศิลปินด้วยกันโดยผ่านกลไกของงานเทศกาลศิลปะที่จัดขึ้นโดยศิลปิน ซึ่งอาจเรียกได้ว่าศิลปินกลุ่มนี้ทำหน้าที่เป็นภัณฑารักษ์ (artist as curator) เช่น “เทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม” นำโดยอุทิศ อะติมานะและคณะ, “เทศกาลเอเชียโทเปีย” โดยจุมพล อภิสุข, “โครงการห้วยขวางเมกาซิตี้”

---

[63] เรื่องเดียวกัน, หน้า 56-57.

โดยมานิต ศรีวานิชภูมิ, “เทศกาลหนังทดลองกรุงเทพ” โดยอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุลและคณะ ช่วงเวลานี้เป็นช่วงที่ศิลปินในภูมิภาคและศิลปินนานาชาติได้เริ่มเข้าร่วมแสดงในเทศกาลดังกล่าวอย่างคับคั่ง ช่วงปีทศวรรษที่ 2000 ศิลปินในภูมิภาคเริ่มได้รับเชิญมาแสดงนิทรรศการศิลปะในประเทศไทย เช่น นิทรรศการแสดงเดี่ยวของ Mella Jaarsma (เมลล่า ยาร์สมา) ศิลปินชาวดัชท์ที่อาศัยอยู่ในอินโดนีเซีย ณ หอศิลป์วิทยทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ภายใต้การดูแลของอภินันท์ โปษยานนท์ ผู้อำนวยการและภัณฑารักษ์ ในนิทรรศการชื่อ “I Eat you eat me” ปี ค.ศ. 2000 และนิทรรศการแสดงเดี่ยวของศิลปินหญิงอินโดนีเซีย Arahmaiani Fiesal ณ หอศิลป์ บ้านจิม ทอมป์สัน ในนิทรรศการชื่อ “Stitching the Wound” ปี ค.ศ. 2006 รวมทั้งการแลกเปลี่ยนและร่วมมือระหว่างหอศิลป์ทางเลือกระหว่างไทยกับสิงคโปร์ ได้แก่นิทรรศการโดยหอศิลป์ทางเลือก “Plastic Kinetic Worms” แสดงนิทรรศการศิลปินสิงคโปร์และไทย ณ โปรเจ็ค 304 ตลอดจนการทำงานแบบศิลปินในพำนัก ที่ได้รับเชิญมาอยู่และอาศัยที่ประเทศไทยและศิลปินไทยเดินทางไปแสดงงานและเข้าร่วมโครงการศิลปินในที่พำนัก พร้อมกับทำวิจัยไปในภูมิภาคเป็นต้น

หากจะมองถึงงานนิทรรศการที่เกี่ยวกับมุมมองแบบภูมิภาคนิยมแล้วนั้น ยังไม่มีภัณฑารักษ์คนไหนทำงานอย่างจริงจังที่สอดคล้องกับมุมมองนี้ ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าสาเหตุหนึ่งก็คือการจัดวางตำแหน่งแห่งที่ของไทยในภูมิภาคนี้ที่โดดเดี่ยวตัวเองและมักจะอิงกับโลกตะวันตกมากเกินไป ทำให้ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ผ่านการแสดงนิทรรศการศิลปะส่วนใหญ่ไม่ได้มีการเชื่อมโยงกับภูมิภาคภายในภูมิภาค หากแต่ต้องการเชื่อมโยงกับภูมิภาคในฐานะที่เป็น “ตัวแทน” ต่อชุมชนโลกาภิวัตน์ แต่ในขณะเดียวกันความต้องการแสดงถึงความเป็น “นานาชาติ” หรือ “อินเตอร์” ก็มีความขัดแย้งจากการเน้นแนวคิดที่อยู่ในกรอบของชาตินิยมและแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของ “ความเป็นไทย”อย่างล้นเกิน ตัวอย่างเช่น ผลงานนิทรรศการของอภินันท์ โปษยานนท์ ที่ผ่านมาในช่วงกลางทศวรรษที่ 1990 ซึ่งเขาทำหน้าที่เป็นผู้อำนวยการหอศิลป์วิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และในฐานะภัณฑารักษ์รับเชิญระดับนานาชาติเข้าร่วมสัมมนาและบรรยายตามมหกรรมศิลปะทั่วโลกในช่วงเริ่มต้นของยุคโลกาภิวัตน์ แต่บทบาทและกรอบคิดในการทำงานของเขาเปลี่ยนไปเมื่อได้รับตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการ สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งทำให้ติดอยู่กับความเป็นรัฐชาติอย่างปฏิเสธไม่ได้ ซึ่งเบเนดิกท์ แอนเดอร์สันได้ตั้งข้อสังเกตุว่า เหตุไฉนอภินันท์ถึงเปลี่ยนจากภัณฑารักษ์ที่ทำงานแบบข้ามพรมแดนกลับกลายเป็นคนที่ทำงานแบบชาตินิยมในช่วงทศวรรษที่ 2000 ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตุว่าอาจเป็นเพราะการทำงานและหน่วยการต้นสังกัดของอภินันท์ ในฐานะภัณฑารักษ์ช่วงทศวรรษที่ 1990 ที่หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, พิพิธภัณฑ์ศิลปะและเทศกาลศิลปะนานาชาติในต่างประเทศนั้น ก่อให้เกิดความเป็นเอกเทศและอิสระในการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ทำให้เขามีอิสรภาพในจัดนิทรรศการและสามารถกำหนดหัวข้อเองได้ในการ

แสดงออกถึงความคิดและปฏิกิริยาของเขาในปฏิบัติการภัณฑารักษ์ได้อย่างเป็นอิสระ ต่อมาเมื่อเขาได้ก้าวไปสู่องค์กรของรัฐ เช่น สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ทำให้อภินันท์ผู้อยู่ในฐานะนักวิชาการ อาจารย์ประจำที่มีอิสระภาพทางวิชาการ ได้เปลี่ยนการทำงานให้มาอยู่ในกรอบของการเป็นตัวแทนของรัฐ ผลงานจากการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของเขาจึงเกิดเรื่องเล่าที่ย้อนแย้งกันระหว่างเรื่องเล่าขนาดใหญ่และเรื่องเล่าขนาดเล็ก ซึ่งในยุคทศวรรษที่ 1990 นิทรรศการส่วนใหญ่เกี่ยวกับอุษาคเนย์ในเวทีนานาชาติเกิดขึ้นเพราะอภินันท์ได้รับเชิญไปในฐานะภัณฑารักษ์รับเชิญ สร้างนิทรรศการที่เกี่ยวข้องกับเอเชียและอุษาคเนย์ในต่างประเทศ ถึงแม้ว่าเนื้อหาและเรื่องเล่าจะเกี่ยวข้องกับภูมิภาคเอเชียจริง แต่เวทีที่จัดแสดงนั้นกลับอยู่ในประเทศแถบเอเชีย แปซิฟิคและตะวันตกแทบทั้งสิ้น เช่น งาน “Traditions / Tensions” ที่ Asia Society นิวยอร์ค สหรัฐอเมริกา ปี ค.ศ. 1996 ต่อมาในช่วงทศวรรษที่ 2000 นิทรรศการแสดงศาลาไทย ที่เวนิส เบียนนาเล่ สิงคโปร์ ปี ค.ศ. 2005 งาน “ตู ตา เฟท” (Touta Fait Thai) ที่ฝรั่งเศส ปี ค.ศ. 2006 เป็นต้น ซึ่งผลงานนิทรรศการยุคหลังนี้กลับมีเนื้อหาและเรื่องราวเกี่ยวกับความเป็นไทยที่ต้องต่อรองกับความเป็นโลกาภิวัตน์แทบทั้งสิ้น หากมองในฐานะปฏิบัติการภัณฑารักษ์ อาจเห็นว่าผลงานนิทรรศการของอภินันท์นั้นเป็นจุดเริ่มต้นในการเปิดทางให้กับศิลปะร่วมสมัยของไทยและอุษาคเนย์ โดยเน้นกรอบคิดแบบชาตินิยมและหลังสมัยใหม่ ซึ่งเน้นการพูดถึงอัตลักษณ์ของความเป็นไทย แม้จะเต็มไปด้วยกรอบคิดแบบนี้ แต่งานนิทรรศการของอภินันท์มักจะแสดงออกถึงนัยยะที่มีการวิพากษ์สังคม การเมืองและเหตุการณ์ในสภาวะร่วมสมัย โดยการแดกดัน แสดงออกถึงความเป็นอัตลักษณ์อย่างล้นเกิน

ในส่วนของการทำงานอีกแนวหนึ่ง คือระดับรัฐต่อรัฐ ถึงแม้ว่าในอาเซียนมีความเชื่อมโยงกัน แต่ก็เป็นการทำงานแบบรัฐต่อรัฐมาเป็นเวลานาน ส่วนใหญ่มีการจัดสัมมนา นิทรรศการศิลปะ และทำโครงการแลกเปลี่ยนศิลปินตามกรอบของอาเซียนเท่านั้น ซึ่งศิลปินและตัวแทนส่วนใหญ่เป็นอาจารย์ในมหาวิทยาลัยที่มีการเรียนการสอนศิลปะ เช่นมหาวิทยาลัยศิลปากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น ต่อมาเริ่มมีการทำงานร่วมกันในส่วนของงานศิลปะร่วมสมัยโดยการริเริ่มของสิงคโปร์ เนื่องจากสิงคโปร์เริ่มนำกระบวนการคิดแบบภูมิภาคนิยมเข้ามาจัดการบริหารศิลปวัฒนธรรมและสร้างนโยบายศิลปะของประเทศตั้งแต่ช่วงต้นศตวรรษที่ 21 เป็นต้นมา สิ่งที่ชัดที่สุดคือกำเนิด “สิงคโปร์ เบียนนาเล่” (Singapore Biennale) ในต้นทศวรรษ 2000 ซึ่งช่วงแรกให้ความสนใจกับศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ โดยมีภัณฑารักษ์ญี่ปุ่น Fumio Nanjo (ฟูมิโอ นานโจ) เป็นหัวหน้าภัณฑารักษ์และทีมงาน ต่อมาในปี ค.ศ. 2013 สิงคโปร์เริ่มหันมามองภูมิภาคอย่างจริงจัง โดยการทำเบียนนาเล่ ที่เน้นอุษาคเนย์ โดยเชิญภัณฑารักษ์รุ่นเยาว์ประมาณ 20 กว่าคนจากภูมิภาค ร่วมจัดนิทรรศการสิงคโปร์ เบียนนาเล่ ภายใต้หัวข้อ “If the world changed” ภัณฑารักษ์ไทยที่ได้รับเชิญเข้าร่วมโครงการคืออรรฆ ฟองสมุทรและอังกฤษ อริยโสภณ ได้ร่วมคัดสรรศิลปินจากไทยให้เข้าแสดง

นิทรรศการครั้งนี้ด้วย การกำหนดบทบาทของสิงคโปร์ในภูมิภาคให้กลายเป็นผู้มีอำนาจในการสร้างเรื่องเล่าขนาดใหญ่ของศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในอุษาคเนย์ได้ตอกย้ำโดยการเปิดตัว National Gallery เมื่อปีที่ผ่านมา โดยจัดแสดงนิทรรศการเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของงานศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของอุษาคเนย์จากคลังสะสมของพิพิธภัณฑ์ แต่กระนั้นมุมมองแบบชาตินิยมยังคงดำเนินต่อไปในนิทรรศการที่ปรากฏให้เห็น แม้ว่าจะเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในอุษาคเนย์ นิทรรศการเปิดตัวของ National Gallery สิงคโปร์ก็ยังคงเรื่องเล่าเกี่ยวกับภูมิภาคอุษาคเนย์ โดยเน้นย้ำมุมมองจากการสร้างรัฐชาติใหม่ เน้นการเปรียบเทียบศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยที่มีการวางโครงเรื่องแบบใช้เวลาเป็นตัวกำหนดสลับกับเรื่องเล่าหลาย ๆ เรื่องที่เชื่อมโยงกันในภูมิภาคผ่านประวัติศาสตร์ การเมืองและสังคม ในนิทรรศการเกี่ยวกับภูมิภาคผลงานของศิลปินชื่อดังในอุษาคเนย์ เช่น Raden Saleh ศิลปินสมัยใหม่ รุ่นบุกเบิกของอินโดนีเซีย ได้ถูกวางอยู่ในห้องเดียวกันกับ Juan Luna, Fernando Amorsolo ศิลปินจากฟิลิปปินส์และขรัวอินโข่ง จากประเทศไทย การเล่าเรื่องที่เป็นคู่ขนานกันดำเนินมาจนถึงช่วงปีทศวรรษที่ 2000 โดยศิลปินไทยและคนอื่น ๆ ในภูมิภาคมีส่วนหนึ่งในการประกอบสร้างภูมิทัศน์ทางศิลปะและวัฒนธรรมของอุษาคเนย์ โดยมีพิพิธภัณฑ์ศิลปะแห่งชาติของสิงคโปร์ เป็นเจ้าภาพและบทบาทในการสร้างเรื่องเล่าแบบนี้

คำถามที่เกิดขึ้นในขณะนี้คือทำอย่างไรให้ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในมุมมองภูมิภาคนิยมสามารถก้าวข้ามเรื่องเล่าขนาดใหญ่ที่เน้นชาตินิยม และอัตลักษณ์ของแต่ละชาติในอุษาคเนย์ ให้เกิดการขับเคลื่อนของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ร่วมสมัยได้เผยภาพความเป็นจริงของอุษาคเนย์ที่เต็มไปด้วยความแตกต่างทางวัฒนธรรม ชาติพันธุ์ การเมือง เศรษฐกิจและประวัติศาสตร์ ซึ่งนำพาให้เกิดความสลับซับซ้อนมาจนถึงปัจจุบัน แต่กระนั้นก็ยังคงมีลักษณะร่วมบางอย่างในภูมิภาคที่สามารถแบ่งปันกันได้ในระดับเรื่องเล่าขนาดย่อมที่เกิดในชีวิตประจำวันทั้งภาคของเมืองและชนบท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.2. เรื่องเล่าขนาดย่อม (Small Narratives)

หากการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ส่วนใหญ่อยู่ในกรอบของสถาบันศิลปะและพิพิธภัณฑ์ ผลิตนิทรรศการส่วนใหญ่เป็นไปเพื่อรองรับอุดมการณ์ของรัฐชาติ ทำให้นิทรรศการตกอยู่ภายใต้แนวคิดการทำงานแบบสมัยใหม่นิยม ซึ่งมักจะอยู่ในกรอบของความเป็นสมัยใหม่ที่เน้นเรื่องเล่าขนาดใหญ่เป็นแนวคิดที่ถูกท้าทายโดยทฤษฎีหลังสมัยใหม่ หรือที่ เกษม เพ็ญภินันท์ เรียกว่า “กระแสสมัยใหม่” เกษม อธิบายถึงคุณลักษณะของแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่เริ่มเข้ามาสู่วงวิชาการ ทางสถาปัตยกรรมที่ตั้งคำถามต่อความสมบูรณ์ของรูปทรงเรขาคณิตของแนวคิดสมัยใหม่นิยม (modernism) ด้วยการทะลายและสลายความสมบูรณ์ดังกล่าว (de-form) จนถึงความไร้รูปทรงทางสถาปัตยกรรม ซึ่งผลพวงที่ตามมาคือการวิพากษ์แนวคิดสมัยใหม่ได้ลุกลามไปแขนงวิชาการต่าง ๆ และได้แพร่กระจายในโลกศิลปะและวรรณกรรมวิจารณ์ ก่อนที่จะมีการเคลื่อนไหวทางสังคม จนถึงการวิพากษ์ต่อยุคสมัยใหม่และยุคแห่งการรู้แจ้ง ซึ่งเป็นที่มาของความชอบธรรม ระบบเหตุผลและการยืนยันตัวเองทางด้านความรู้ ความเข้าใจตนเองของผู้คนตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 จนถึงปัจจุบัน นอกจากนั้นมันยังถูกนำไปใช้ในการอธิบายปรากฏการณ์ร่วมสมัยจำนวนมาก[64] คำนิยามที่ง่ายสุดของกระแสหลังสมัยใหม่ คือ การวิพากษ์ตนเองของยุคสมัยใหม่ ซึ่งก่อตัวขึ้นมาจาก 1) พลวัต ความก้าวหน้าและพัฒนาการของความเป็นจริงทางสังคมวัฒนธรรมในยุคสมัยใหม่ซึ่งก่อตัวจากการแปรสภาพทางเศรษฐกิจในระบบทุนนิยม และ 2) แง่มุมที่ย้อนแย้งกันเองขององค์ความรู้สมัยใหม่ ที่มีรากเหง้าจากปัญหาทั้งหมดจากความชอบธรรมขององค์ความรู้สมัยใหม่ที่มีระบบเหตุผลรองรับ ด้วยความเข้าใจว่าระบบเหตุผลจะนำพามนุษย์ไปสู่สภาวะการเจริญวัยทางวุฒิปัญญา ในทางตรงข้าม ระบบเหตุผลกลับทำให้เกิดสภาวะปิดกั้น กีดกันและทำให้เป็นอื่นของสิ่งที่ไม่ได้อยู่หรือนอกเหนือระบบเหตุผล ความรู้และความเป็นปกติวิสัยทางความคิด ซึ่งปกคลุมความเป็นจริงทางสังคมวัฒนธรรมที่เป็นอยู่ให้เป็นไปในทิศทางเดียว ความเป็นจริงทางความคิดที่นักคิดแนวหลังสมัยใหม่ให้ความสนใจ วิพากษ์ ตรวจสอบและเผยให้เห็นสิ่งต่าง ๆ ที่ถูกซ่อนเร้น ปกปิดและปิดกั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สิ่งที่แตกต่าง สิ่งที่เป็นอื่นและสิ่งที่ไม่เป็นปกติ ให้เป็นประเด็นทางสังคมวัฒนธรรม รวมทั้งสร้างคำอธิบายเพื่อนิยามนัยยะและความหมายของกระแสหลังสมัยใหม่ตามมาอีกด้วย ประเด็นที่ถกเถียงกันในวงวิชาการที่สำคัญคือ อัตลักษณ์และความเป็นอื่น ความแตกต่างหลากหลาย ลักษณะพหุนิยมของสังคมวัฒนธรรม ความเป็นชายขอบ

---

[64] เกษม เพ็ญภินันท์, “หลังสมัยใหม่กับการศึกษารัฐศาสตร์และรัฐประศาสนศาสตร์,” รายงานผลการดำเนินการ (ฉบับสมบูรณ์) เรื่องรัฐศาสตร์และรัฐประสานศาสตร์แนวหลังสมัยใหม่นิยม. อัมพร ธำรงลักษณ์ บรรณาธิการ. (กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2552), หน้า 284.

เพศสภาพ เชื้อชาติ เผ่าพันธุ์ คนพลัดถิ่น สื่อ เป็นต้น ซึ่งต่อมาได้พัฒนาเนื้อหาทางความคิดไปสู่ทฤษฎีต่าง ๆ ที่อยู่ภายใต้คำว่าหลังหรือ post ต่าง ๆ[65]

ผู้วิจัยสนใจแนวคิดของ Jean Francois Lyotard (ฌอง ฟร็องซัวส์ เลียวตาร์ด, ปี ค.ศ.1924-1998) นักปรัชญาชาวฝรั่งเศส หนึ่งในนักปรัชญาและนักทฤษฎีชาวฝรั่งเศสที่สำคัญ ในผลงานของเขาชื่อว่า “The Post Modern Condition : A Report of Knowledge” ซึ่งพูดถึงเรื่องกระแสสมัยใหม่กับเกมทางภาษา ความรู้ ความชอบธรรมและการไม่มีมาตรประเมิน เขาพูดถึงยุคสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ว่าเป็นปัญหาความขัดแย้งทางการเล่าเรื่องเชิงเนื้อหาสาระขององค์ความรู้ที่อิงกับความชอบธรรมของกฎเกณฑ์ของกรอบทฤษฎีและแนวคิด หรือบรรทัดฐานที่กำหนดแนวทางที่ความเป็นศาสตร์แขนงต่าง ๆ ต้องนำมายึดถือเป็นเกณฑ์ปฏิบัติ เขาตั้งคำถามต่อกฎเกณฑ์และความเป็นมาตรฐานซึ่งมองว่าไม่มีใครสามารถจัดวางกฎเกณฑ์กติกาและเมื่อใดก็ตามที่คิดว่าสามารถค้นพบกฎเกณฑ์หรือสร้างสิ่งนั้นขึ้นมา ก็มักจะพบว่ามีความย้อนแย้งต่อกัน ซึ่งเขาเรียกว่าเป็น “สภาวการณ์หลังสมัยใหม่” และ Lyotard ให้คำนิยามต่อกระแสหลังสมัยใหม่ว่าเป็น “การขัดขืนต่อการเล่าเรื่องที่อิงอยู่กับพลังที่ผลักดันเนื้อหาของมันให้มีความชอบธรรมในตัวมันเอง”[66]

เกษม อธิบายแนวคิดของ Lyotard เรื่องของการนำเสนอองค์ความรู้สมัยใหม่ว่ามีปัญหาเรื่อง “ความไม่สามารถมีมาตรประเมิน” (incommensurability) เมื่อมันขึ้นอยู่กับเกมภาษา ปัญหาที่เกิดขึ้นกับองค์ความรู้สมัยใหม่ต้องการเพียงองค์ความรู้เดียวที่สถาปนาความจริงขึ้นมา โดยกีดกันองค์ความรู้อื่น ๆ ด้วยการนำเสนอความจริงที่สมเหตุสมผลกว่า ตั้งวางอยู่บนพื้นฐานทางญาณวิทยาและความเป็นศาสตร์ที่กำกับและอ้างอิงความสมเหตุสมผล ด้วยกรอบคิด ทฤษฎี และมรรควิธี นอกจากนั้น องค์ความรู้นี้ต้องสอดรับและสนองตอบต่อความเป็นชาติและรัฐที่ร้อยรัดองค์ความรู้ต่าง ๆ เข้ากับการก่อสร้างรูปแบบทางสังคม การเมืองและรัฐชาติสมัยใหม่ เพื่อยืนยันสถานะและตำแหน่งแห่งที่ของมนุษย์ในโลกสมัยใหม่ ดังนั้น Lyotard ถือว่าองค์ความรู้สมัยใหม่ถือกำเนิดบนพื้นฐาน “การเล่าเรื่องที่มีความชอบธรรมและสมเหตุสมผลในตัวมันเอง” (grand narrative) ซึ่งวางอยู่บนแนวทางสองสิ่งคือ ความเป็นปรัชญาที่การเล่าเรื่องมักวางอยู่บนเหตุผลและความเป็นการเมืองวางอยู่บนเสรีภาพของมนุษย์ สำหรับหนังสือ The Post Modern Condition เขาตั้งคำถามต่อคุณลักษณะขององค์ความรู้สมัยใหม่ที่ก่อให้เกิดสภาวการณ์หลังสมัยใหม่ ที่ได้ยึดองค์ความรู้นี้มาเป็น

---

[65] เรื่องเดียวกัน, หน้า 290.

[66] Jean Francois Lyotard, “The Postmodern Condition: A Report of Knowledge,” (Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press,1984) อ้างถึงในเรื่องเดียวกัน, หน้า 293.

เกณฑ์ ด้วยการนำเสนอภาพร่างที่นำเสนอความจริงที่สามารถโต้แย้งได้ เขาเสนอทางเลือกต่อการผลิตสร้างความรู้หลังสมัยใหม่ด้วย “การเล่าเรื่องเพื่อนำเสนอสาระ” (little narrative) ซึ่งหมายถึงการเล่าเรื่องในลักษณะที่นำเสนอเรื่องราวโดยไม่ต้องอ้างอิง หรือผูกโยงกับความชอบธรรมขององค์ความรู้ หากเพียงแต่ให้เห็นแง่มุมและความเป็นไปได้ที่ความรู้เรื่องนั้น ๆ มีความแตกต่างหลากหลาย และไม่มีความจริงเพียงหนึ่งเดียวที่ยึดกุมความชอบธรรม ซึ่งเขาเรียกสภาวการณ์นี้ว่า “ความรู้หลังสมัยใหม่” ซึ่งเป็นการตั้งคำถามกลับต่อองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่เป็นอยู่และอธิบายสภาวการณ์นี้ว่าเป็น“สภาวการณ์หลังสมัยใหม่”[67]

ธเนศ วงศ์ยานนาวา ขยายความสภาวการณ์หลังสมัยใหม่ในบริบทของประวัติศาสตร์ ว่าเป็นเรื่องของความแตกต่างทางเวลาแสดงสถานะที่แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างการแบ่งอดีตออกจากปัจจุบัน ซึ่งสภาวะสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ก็เป็นการแบ่งเวลานั่นเอง สภาวะทั้งสองนี้เกี่ยวข้องกับเวลาโดยตรง เวลาเป็นสิ่งที่กำหนดความเป็นไปของมนุษย์ ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นเวลาช่วงไหน มันเป็นอะไรที่ครอบคลุมพื้นที่อีกด้วย เมื่อกล่าวถึงสภาวะสมัยใหม่จึงไม่ใช่เพียงแค่สมัยใหม่นิยมในทางสถาปัตยกรรมและศิลปะเท่านั้น[68] หากแต่เกี่ยวข้องเศรษฐกิจการเมือง วัฒนธรรมเช่นกัน[69] ประเด็นสำคัญในสภาวะสมัยใหม่ ไม่ใช่สิ่งที่ปรากฏอยู่แค่ศิลปะสมัยใหม่แบบมิได้แสดงออกมาในรูปของภาพตัวแทน (representation) เท่านั้น หากแต่ยังปรากฏอยู่ในความคิดแบบ Descartes เรื่องของ Anamorphosis ที่เป็นการสร้างภาพจากแนวคิดและเทคนิค[70] ธเนศ วงศ์ยานนาวาให้ความเห็นว่าความล้มเหลวในการต่อสู้เพื่อให้ได้มาถึงความเป็นสมัยใหม่เป็นสาเหตุและปูทางไปสู่สภาวะหลังสมัยใหม่ ซึ่งเขามองว่าสภาวะหลังสมัยใหม่เป็นสิ่งที่เก่ากว่าสภาวะสมัยใหม่โดยเฉพาะอย่างยิ่งในทางศิลปะ ธเนศขยายความว่ามีการใช้คำว่าสภาวะหลังสมัยใหม่ในความหมายที่ต่างกัน อันสามารถแสดงถึงความก้าวหน้า ในลักษณะต่อต้านสถาบันหลักของสังคมหรือมีความหมายถึงการสิ้นสุดอะไร

---

[67] เรื่องเดียวกัน, หน้า 297-299.

[68] Maurice Berger, ed. , Postmodernism A Virtual Discussion, (Baltimore: University of Maryland, 2003), p. 23. อ้างถึงใน ธเนศ วงศ์ยานาวา, การรวมศูนย์ศิลปะของการกระจายตัวของศิลปะและการเมืองจากสภาวะหลังสมัยใหม่สู่สภาวะสมัยใหม่, (กรุงเทพฯ : คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2549), หน้า 2.

[69] เรื่องเดียวกัน, หน้า 2.

[70] Dalia Judovits, “ Vision, Representation, and Technology in Descartes,” In Modernity and Hegemony of Vision, edited by David Michael Levin, (Berkley: University of California Press, 1993), p. 69 อ้างถึงในเรื่องเดียวกัน, หน้า 11.

บางอย่าง[71] หรือจะแสดงสถานะต่อต้านแนวคิดด้านสุนทรียะ (anti aesthetics) ของกระฎุมพี นอกจากนั้นสภาวะหลังสมัยใหม่ยังอยู่ในฐานะที่เป็นผลผลิตของระบบทุนนิยมขั้นปลาย ลักษณะหลังสมัยใหม่ในฐานะสไตล์ ตามแบบที่ปรากฏอยู่ในงานสถาปัตยกรรม รูปแบบในการเล่าเรื่อง (narration) ที่ต่างไปจากเวลาแบบเส้นตรงที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์และวรรณกรรม[72] ธเนศ กล่าวถึงกลุ่มนักวิชาการที่วิจารณ์สภาวะหลังใหม่ในทางลบคือ นักสังคมวิทยาชาวอเมริกัน Daniel Bell ที่จัดให้สภาวะหลังสมัยใหม่อยู่ในแนวคิดที่ต่อต้าน Rationality และนักคิดฝรั่งเศส Jean Baudrillard เพราะทำให้เรื่องของ “ความหมาย” เป็นสิ่งที่ไม่มีอีกต่อไป คนที่ต่อต้านสภาวะสมัยใหม่ที่โดดเด่นมากที่สุดคือ นักปรัชญาเยอรมัน Jergen Habermas ที่ได้เชื่อมโยงความคิดแบบหลังสมัยใหม่หรือที่รู้จักกันในนามหลังโครงสร้างนิยมของฝรั่งเศสไปผูกติดกับความคิดแบบอนุรักษ์นิยมรุ่นเยาว์มากกว่าที่จะเป็นอนุรักษ์นิยมใหม่ ซึ่ง Habermas หมายถึง ปัญญาชนและนักวิชาการอเมริกันความคิดแบบนี้เป็นการปูทางไปสู่ความคิดแบบนาซี แต่ก็ไม่สามารถเชื่อมโยงกับประเทศอื่นได้[73] ส่วน Fredric Jameson พิจารณาสภาวะหลังสมัยใหม่เป็นรูปแบบของการพัฒนาของระบบทุนนิยมขั้นปลายและสังคมบริโภค[74] ธเนศ วงศ์ยานนาวา เห็นพ้องกับเกษม เพ็ญภินันท์ในการให้ความสำคัญกับนักปรัชญาที่ได้รับการอ้างอิงมากที่สุดในเรื่องของหลังสมัยใหม่ คือ Jean Francois Lyotard ซึ่งแนวคิดนี้เป็นที่รู้จักกันในนามของหลังโครงสร้างนิยมในแง่นี้ จึงทำให้สองแนวคิดนี้ผูกติดกัน แต่ Lyotard ก็ไม่ใช่พวกหลังโครงสร้างนิยม สำหรับ Lyotard แล้ว สภาวะหลังสมัยใหม่เป็นการต่อต้านการลักษณะอภิบรรยาย (metanarrative) อันหมายถึงการบรรยายที่เน้นถึงพลังหลักหรือตัวแปรอิสระตัวใดตัวหนึ่งที่สามารถอธิบายสภาวะต่าง ๆ โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงเวลาและสถานที่[75] ธเนศอภิปรายเพิ่มเติมถึงปฏิกิริยาต่อต้านจารีต ที่เกิดขึ้นในสภาวะหลังสมัยใหม่ว่าเป็นความพยายามหลุดออกจากความเป็นจารีตประเพณี ทำให้เมื่อกาลเวลาผ่านไปนวัตกรรมใหม่ๆ กลับสถาปนาตัวเอง กลายเป็นจารีตที่กลับมาเป็นปฏิปักษ์ต่อสิ่งใหม่ๆ เสียเอง ดังนั้นแรงต้านกลายเป็นสิ่งที่ไม่ปรารถนา แต่ภายในสภาวะสมัยใหม่เองก็จำเป็นต้องผลิตสิ่งใหม่ๆ ดังนั้น สิ่งใหม่ๆ จึงเป็นสิ่งที่ขัดแย้งกันภายในสภาวะสมัยใหม่

---

[71] Fredric Jameson, “ Transformation of the Image in Postmodernity,” In The Cultural Turn : Selected writing on the Postmodern, 1983-1998, (London : Verso, 1998), p. 93, อ้างถึงในเรื่องเดียวกัน, หน้า 14.

[72] เรื่องเดียวกัน, หน้า 17.

[73] เรื่องเดียวกัน, หน้า 17.

[74] Margaret A. Rose, Parody: Ancient, Modern and Post-Modern, (Cambridge : Cambridge University Press, 1993), pp. 198-205, อ้างถึงในเรื่องเดียวกัน, หน้า 18.

[75] เรื่องเดียวกัน, หน้า 17.

ทำให้สภาวะหลังสมัยใหม่ในกรอบของสภาวะสมัยใหม่จึงเต็มไปด้วยความขัดแย้งและยอกย้อน (paradox) ในความคิดของ Lyotard สภาวะหลังสมัยใหม่ไม่ได้เป็นสิ่งที่ตามหลังสภาวะสมัยใหม่แต่อย่างใด แต่มันเป็นสภาวะที่คงที่หรือที่อาจเรียกได้ว่าเป็นสภาวะที่ถาวร ดังนั้นสภาวะหลังสมัยใหม่จึงเป็นทั้งสภาวะอดีตและปัจจุบัน ซึ่งหมายความว่าสรรพสิ่งต่าง ๆ ไม่ว่าจะอยู่ที่ใดในโลก ต่างก็อยู่ในพื้นที่ของหลังสมัยใหม่เพราะสภาวะสมัยใหม่เป็นเพียงโลกในอุดมคติที่ยังไม่มีใครไปถึง[76]

สำหรับการเปลี่ยนรูปแบบผลงานศิลปะสมัยใหม่ สู่โลกหลังสมัยใหม่ ในสหรัฐอเมริกาปรากฏให้เห็นในช่วงทศวรรษที่ 1960 ทศวรรษที่ 1970 และไม่ถึงทศวรรษต่อมาศิลปะแบบที่ขยายขอบเขตในแบบศิลปะจัดวางมีปรากฏให้เห็นในงานของศิลปินที่ได้รับการศึกษาจากสหรัฐอเมริกา ซึ่งเป็นดินแดนที่แนวคิดหลังสมัยใหม่ได้รับความนิยมอย่างเฟื่องฟูอย่างมากจนกระทั่งราวปลายทศวรรษที่ 1980 แนวทางศิลปะแบบนี้ได้รับอิทธิพลอย่างกว้างขวาง[77] ธเนศ กล่าวว่าช่วงหลังสมัยใหม่เป็นยุคสิ้นสุดของความเป็นเอกเทศของศิลปะ ซึ่งไม่สามารถที่จะดำรงอยู่ได้ด้วยตัวของมันเอง หากแต่ต้องพึ่งพาพื้นที่อื่นเช่นเศรษฐกิจและความเป็นสถาบันของศิลปะซึ่งก็คือ พิพิธภัณฑ์[78] ผู้วิจัยเห็นว่ากระบวนการนี้ได้กระทำผ่าน “การคัดสรร” และปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ประเด็นนี้จึงทำให้ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ก็เปลี่ยนแปลงไปด้วยจากการที่ภัณฑารักษ์มีหน้าที่เพียงการอนุรักษ์วัตถุและงานศิลปะในพิพิธภัณฑ์เท่านั้น คำนิยามและบทบาทของปฏิบัติการภัณฑารักษ์เปลี่ยนแปลงไปอย่างมากและเกิดให้มีการเปลี่ยนแปลงปฏิบัติการของภัณฑารักษ์ให้กลายเป็นส่วนสำคัญใน “การคัดสรร” ผลงานศิลปะให้เข้ามาอยู่ในคลังสะสมของพิพิธภัณฑ์หรือคัดสรรงานศิลปะเพื่อวิจัย และจัดนิทรรศการศิลปะในท่ามกลางแนวคิดของกระแสหลังสมัยใหม่ที่ตั้งคำถามต่อองค์ความรู้แบบสมเหตุสมผลที่มีกฎเกณฑ์ตายตัว สร้างความชอบธรรมและการจัดนิทรรศการเช่นกันกับความเชื่อมโยงระหว่างปรัชญาและทฤษฎีสังคมวิทยา ที่มีอิทธิพลกับความคิดของศิลปะที่เปลี่ยนไปในแต่ละยุคสมัย ซึ่งเกิดขึ้นจากผลของการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างสังคมที่เกิดการทับซ้อนของความเป็นก่อนสมัยใหม่ หลังสมัยใหม่และร่วมสมัย นำมาสู่พื้นที่แห่งสภาวะร่วมสมัยในปัจจุบัน สำหรับทฤษฎี “เรื่องเล่า” Alexandra Green (อะเล็กซานดรา กรีน) อธิบายว่าเป็นจุดสำคัญที่คนเริ่มหันมาสนใจในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 โดยมีนัก

---

[76] เรื่องเดียวกัน, หน้า 18.

[77] สุธี คุณาวิชานนท์, จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่ ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณี สู่สมัยใหม่และร่วมสมัย, (กรุงเทพฯ : หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545), หน้า 110 อ้างถึงในเรื่องเดียวกัน, หน้า 32.

[78] Martha Buskirk, The Contingent Object of Contemporary Art, (Cambridge: MIT Press, 2003), pp. 168-169, อ้างถึงในเรื่องเดียวกัน, หน้า 31.

คิดและนักวิจารณ์คนสำคัญคือ Roland Barthes, Gerald Genetter, Roberts Scholes รวมทั้งหลาย ๆ คนหันมาสนใจหน้าที่ของเรื่องเล่าในงานวรรณกรรม ซึ่งในช่วงปี ค.ศ. 1980 ได้ขยายตัวไปไกลเกินโลกของวรรณกรรมไปสู่แวดวงวิชาการอื่น ๆ รวมถึงในประวัติศาสตร์ศิลป์ด้วย กระทั่งกลายเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์เรื่องเล่าเกี่ยวกับโครงสร้างของเรื่องเล่า โดยเน้นความสำคัญเรื่องเวลาที่แสดงออกและกลายมาเป็น “ทฤษฎีวัฒนธรรมสายตา” (visual narratives) ในเวลาต่อมา หนึ่งในนักวิชาการที่สำคัญคือ Ira Westergard (ไอรา เวสเตอร์การ์ด) อธิบายว่านักประวัติศาสตร์ศิลปะได้นำเอาทฤษฎีเรื่องเล่าไปใช้สองแบบคือ เรื่องเล่าในฐานะที่เป็นภาพลวงตาและเรื่องเล่าที่บ่งบอกถึงตำแหน่งแห่งที่ของการเป็นภาพแทนในตัวมันเอง[79]

Alexandra Green ได้อ้างนักวิชาการอีกหลายคน คือ Gerald Prince, Wendy Steiner และ Werner Wolf ขยายความว่า เรื่องเล่าในตะวันตกได้ก้าวพ้นความเป็นทวิลักษณ์ของเรื่องเล่าและไม่มีเรื่องเล่า (narratives VS non-narrative) พวกเขามองว่าเรื่องเล่าเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่อย่างต่อเนื่องและการจะมองว่า เรื่องเล่าไหนเป็นเรื่องเล่าที่เข้มข้นหรือบางเบา (strong or weak) มันขึ้นอยู่กับปัจจัย (element) ที่แสดงออกมา นอกจากนั้นสิ่งสำคัญของเรื่องเล่าประกอบไปด้วยสามส่วน หนึ่งคือประสบการณ์ (การรับรู้เกี่ยวกับเวลา) สอง การเป็นตัวแทน (การสร้างเรื่องเล่าที่รับรู้ได้) และสามคือจุดประสงค์ของภาพนั้น นอกจากนั้นยังรวมถึงความเป็นเอกภาพของงาน ประเด็นที่นำเสนอ ลำดับเวลา causality อุดมการณ์ก็เป็นส่วนสำคัญในยุทธศาสตร์การใช้เรื่องเล่า ถ้าหากมีปัจจัยพวกนี้อยู่ในผลงาน นั่นคือสิ่งที่เรียกว่าเรื่องเล่าที่เข้มข้น (strong narrative) ส่วนเรื่องเล่าที่เบาบาง (weak narrative) เน้นเรื่องลำดับเวลา causality และ theology แทนที่จะแสดงออกมาอย่างตรงไปตรงมา ส่วนการอ้างอิงของเรื่องเล่า (narrative reference) นั้นเป็นการเผยให้เห็นเรื่องเล่าที่เบาบางมากเพราะว่าขาดความเป็นชั่วขณะ นอกจากนั้นคืองานที่ปราศจากเรื่องเล่า (non – narrative) หมายถึงงานที่ไม่มีเจตนาจะเล่าเรื่อง หรือสร้างการเชื่อมโยงกับอะไรก็ตาม[80] นอกจากนั้น นักวิชาการกลุ่มนี้ยังมีความเห็นพ้องกับแนวคิดของ Marie-Laure Ryan เกี่ยวกับเรื่องเล่าว่ามันเป็น “fuzzy set” (ตรรกะศาสตร์ความคลุมเคลือ) ซึ่งสิ่งสำคัญคือความเป็นชั่วคราวหรือชั่วขณะ ซึ่งจะถูกจัดให้อยู่ภายใต้ลักษณะหรือบุคลิกของสิ่งที่แสดงออก แม้ว่าจะมีความเห็นไม่เป็นเอกฉันท์กับสิ่งที่ประกอบสร้างความสำคัญของเรื่องเล่า แต่ว่าสิ่งสำคัญที่เปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัดคือ การเปลี่ยนจากการหา

---

[79] Alexandra Green, ed., Rethinking Visual Narratives From Asia, Intercultural and Comparative Perspectives, (Hong Kong : Hong Kong University Press, 2013), p. 2.

[80] Werner Wolf, “Narrative and Narrativity : A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the visual art” Word 4 Image, 19, pp. 180-197 Cited in Ibid., p. 3.

ความหมายและประเมินค่าของเรื่องเล่าจากภาพ (image) มาเป็นการพิจารณาการประกอบสร้างการรับรู้ (considering its construction for perception) วิธีนี้ Poland Barthes (โรลองค์ บาร์ต) มองว่าเป็นการให้ความสำคัญกับคนดูหรือคนอ่านมากกว่า ในยามที่พวกเขาได้มีปฏิสัมพันธ์กับผลงานและเรื่องเล่า เพราะพวกเขาถูกกระตุ้นรหัสทั้งห้า (activate five codes) ดังนั้นในทางทฤษฎีจึงเป็นการจัดวางคนดูอยู่บนเบื้องหน้าแทน และในวิธีนี้เอง Alexander Green มองว่าเป็นการให้ความสำคัญกับวิธีที่ภาพได้ถูกอธิบายผ่านเรื่องเล่า เพื่อที่จะทำให้เกิดการรับรู้นั้น ภาพมีหน้าที่กระตุ้นการตอบสนองของคนดูในบริบทของวัฒนธรรมของพวกเขา ซึ่งมองว่าวิธีนี้เป็นวิธีที่ เป็นโมเด็ลในการศึกษาเรื่องเล่าในเอเชีย[81] ผู้วิจัยเห็นว่าการวิจัย Alexander Green นั้น เป็นมุมมองของนักวิชาการตะวันตกที่พยายามศึกษาเรื่องเล่าในเอเชีย โดยผ่านมุมมองของประวัติศาสตร์ศิลป์ แม้ว่าจะมีการศึกษาเกี่ยวกับเรื่องเล่าในวัฒนธรรมสายตาเริ่มมาในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 แต่การศึกษาศิลปะจากเอเชียในตะวันตก เพิ่งเริ่มในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 และทศวรรษที่ 1990 โดยส่วนใหญ่เป็นการศึกษาผลงานจากเอเชียตะวันออกในยุคโบราณ เช่น ภาพเขียนจีนสมัยราชวงศ์ชิงและญี่ปุ่น สมัยเมจิ สำหรับอุษาคเนย์ Green ศึกษาเรื่องรามเกียรติ์ในชวา กำเนิดเรื่องเล่าพุทธประวัติที่พุกาม ในต้นศตวรรษที่ 11 หรือการประกอบสร้างเรื่องเล่าหลายมิติในพุทธศาสนานิยามเถรวาทในไทย โดยใช้กรณีศึกษาคือภาพพระเวสสันดรในอีสานและลาวตอนใต้เป็นต้น จึงเห็นได้ว่าไม่มีการศึกษาเรื่องเล่าในศิลปะร่วมสมัยจากเอเชียหรืออุษาคเนย์ในยุคนั้น จนกระทั่งมีการรวบรวมบทความเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในอุษาคเนย์ โดย Nora Taylor (นอร่า เทเลอร์) ในปี ค.ศ. 2010

เรื่องเล่าในความหมายของ Green ที่มองว่าเหมือนกับ Fuzzy Set หรือเป็นทฤษฎีตรรกศาสตร์คลุมเคลือนั้น ในเรื่องเล่าแบบบางเบาที่เน้นความเป็นชั่วขณะ นันเป็นแนวคิดที่พ้องกันกับแนวคิด “การเล่าเรื่องเพื่อนำเสนอสาระ” (little narrative) ที่เกิดขึ้นในสภาวะหลังสมัยใหม่ตามทัศนะของ Lyotard เกษม เพ็ญภินันท์ ได้อธิบายถึงการวิพากษ์แนวคิดสมัยใหม่นิยมและยุคแห่งการรู้แจ้ง ซึ่งเป็นที่มาของความชอบธรรมในการใช้ระบบเหตุผลและการยืนยันตัวเองด้านความรู้และความเข้าใจตนเองตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 ซึ่งก่อให้เกิดปัญหา เพราะคิดว่าระบบเหตุผลจะนำพามนุษย์ไปสู่สภาวะเจริญวัยทางวุฒิปัญญา แต่ในทางตรงข้ามเหตุผลกลับทำให้เกิดสภาวะปิดกั้น กีดกัน และทำให้เกิดสภาวะความเป็นอื่นของสิ่งที่ไม่ได้อยู่หรืออยู่นอกเหนือระบบเหตุผล ความรู้และความเป็นปกติวิสัยของความคิด ซึ่งปกคลุมความเป็นจริงทางสังคม วัฒนธรรม ที่เป็นอยู่ให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน นักคิดหลังสมัยใหม่ได้สนใจวิพากษ์ ตรวจสอบและเผยให้เห็นถึงสิ่งต่าง ๆ ที่ถูกซ่อนเร้น ปกปิด ปิดกั้น

---

[81] Ibid, p. 3.

นอกจากจะนำเสนอแนวคิดทางปรัชญาเกี่ยวกับแนวคิดหลังสมัยใหม่แล้ว Lyotard ยังได้ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ โดยทำนิทรรศการ “ศิลปะและสื่อที่พิพิธภัณฑ์สมัยใหม่” ปอมปิดู ในช่วงทศวรรษที่ 1980 เป็นนิทรรศการที่ส่งอิทธิพลให้กับภัณฑารักษ์และศิลปินรุ่นหลังในเวลาต่อมา ซึ่งนิทรรศการที่ Lyotard ทำหน้าที่เป็นภัณฑารักษ์นี้ เขาได้จัดการรื้อโครงสร้าง การวางโครงนิทรรศการ การออกแบบและเรื่องเล่า ให้ผลงานศิลปะได้ปลุกเร้าความรู้สึกและสร้างประสบการณ์ใหม่ให้กับผู้ชมอีกด้วย

นอกจากการศึกษาเรื่องเล่าทางฝั่งตะวันตกแล้ว อีกฟากหนึ่งของเอเชียใต้ได้มีการศึกษาเกี่ยวกับเรื่องเล่าในกรอบของหลังอาณานิคม โดยนักวิชาการชาวเบงกาลี Dipesh Chakrabarty ได้ศึกษาวิจัยเกี่ยวกับยุโรปโดยมองผ่านประวัติศาสตร์สมัยใหม่ของอินเดีย ในหนังสือ “Provincializing Europe, Postcolonial Thought and Historical Difference” เขาเห็นว่ายุโรปเป็นผลผลิตของยุคสมัยใหม่ด้วยเช่นกัน กล่าวคือยุโรปไม่ได้เกิดขึ้นมาด้วยตัวของเอง หากแต่ประกอบด้วยชาตินิยมจากประเทศโลกที่สามอีกด้วย ดังนั้นจึงเปรียบเสมือนพื้นที่ในจินตนาการ เขาต้องการสร้างปมปัญหาของอินเดียและในขณะเดียวกันก็พยายามรื้อสร้างความเป็นยุโรป ด้วยการเน้นย้ำให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ของยุคสมัยใหม่ที่เต็มไปด้วยความกำกวม ความขัดแย้ง การใช้กำลังและการอ้างถึงความเท่าเทียมกันในชนชั้นกระฎุมพี สิทธิมนุษยชนและความต้องการในการได้มาซึ่งอธิปไตยของรัฐชาติ ซึ่งในบางครั้งทำให้เกิดการต่อสู้อย่างปฏิเสธไม่ได้ของกลุ่มคนชายขอบ แนวคิดนี้อยู่ในกรอบของการศึกษาแบบ Subaltern Studies[82] เขาใช้คำว่า Transition Narrative ในการอ้างถึง “อินเดีย” ว่าอธิบายตัวเองอย่างไรในการเขียนประวัติศาสตร์ เพราะมันเป็นทั้งองค์ประธานและวัตถุแห่งประวัติศาสตร์ (subject and object of history) ที่มักจะถูกเรียกอย่างเหมารวมว่าเป็น “คนอินเดีย” หากแต่ในความเป็นจริงแล้วมันเป็นหัวข้อ (subject) ที่ต้องแยกกัน คนอินเดียประกอบไปด้วยชนชั้นนำที่มีความสมัยใหม่และชนชั้นล่างที่ยังไม่ทันสมัย อันที่จริงควรแบ่งแยกออกจากกัน หากจะพูดถึงอินเดียในเรื่องเล่าขนาดใหญ่ที่ชื่นชมความเป็นรัฐชาติและเรื่องเล่าขนาดใหญ่นี้ สามารถเป็นยุโรปแบบเกินจริง (hyperreal Europe) ซึ่งเป็นยุโรปที่ถูกประกอบสร้างด้วยนิทาน ทั้งจักรวรรดินิยมและชาตินิยม ต่างถูกครอบครอง ดังนั้นประวัติศาสตร์ของอินเดียในแง่นี้ ก็กลายเป็นหัวข้อการศึกษาสมัยใหม่ของประวัติศาสตร์ยุโรปสมัยใหม่ ซึ่งมักจะนำเสนอว่าเป็นคนที่ยากไร้และมักจะพ่ายแพ้ ในเรื่องเล่าที่อยู่ช่วงเปลี่ยนผ่านนี้ยังคงไม่สมบูรณ์อย่างน่าเศร้า (the transition narrative will always remains grievously incomplete)[83] ถึงแม้ว่า Peter Jackson จะมองว่ามันยังไม่เป็นที่นิยมในวงการอาณาบริเวณศึกษา

---

[82] Dipesh Chakrabarty, Provincializing Europe : postcolonial Thought and Historical Difference, (Princeton : Princeton University Press, 2000), p.42-43.

[83] Ibid., p.41.

ก็ตาม แต่แนวคิดหลังอาณานิคมที่ Jackson นำเสนอในงานไทยศึกษา ผู้วิจัยต้องการจะทดลองนำทฤษฎีหลังอาณานิคมมาเป็นเครื่องมือในการสร้างเป็นกรอบคิดแนวคิดสำหรับนิทรรศการ “อันตรธาน” (Missing Links) และนำมาใช้ในการวิเคราะห์ผลงานนิทรรศการอีกด้วย

ในส่วนของแนวคิดเกี่ยวกับหลังสมัยใหม่และปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ได้มีการทำงานร่วมกันระหว่างนักปรัชญาฝรั่งเศสกับโลกของพิพิธภัณฑ์เริ่มขยายตัวในช่วงปีทศวรรษที่ 1980 ทำให้นักปรัชญาได้เริ่มเข้ามาอยู่ในส่วนของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ดังเช่น Jean Francois Lyotard (ฌอง ฟรองซัวร์ เลียวตาร์ด) ได้รับเชิญให้จัดนิทรรศการที่เกี่ยวกับวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย Lyotard ยังทำหน้าที่เป็นภัณฑารักษ์รับเชิญให้กับนิทรรศการที่จัดขึ้นในปี ค.ศ. 1985 โดยเป็นนิทรรศการที่เกี่ยวกับเทคโนโลยีและศิลปะที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะ เซ็นทรัล จอร์จ ปอมปิดู กรุงปารีส ร่วมกับ Thierry Chaput ผู้อำนวยการของ Centre de Creation Industrielle ชื่อนิทรรศการ “Les Immateriaux” ภัณฑารักษ์ชาวสวิส Hans Obrist อภิปรายว่านิทรรศการนี้สำคัญมากสำหรับศิลปะร่วมสมัยในประเทศฝรั่งเศสเพราะเป็นงานที่ศิลปินฝรั่งเศสชื่อดังในช่วงปีทศวรรษที่ 1990 เช่น Dominique Gonzalez – Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Perrano ได้ดูนิทรรศการนี้ ตอนที่พวกเขาเป็นนักศึกษาศิลปะ ซึ่งพูดถึงจนถึงทุกวันนี้ นิทรรศการนี้แสดงในระหว่างวันที่ 28 มีนาคม – 15 กรกฎาคม ปี ค.ศ. 1985 เป็นนิทรรศการแรกที่กล่าวถึงการมาถึงของสังคมดิจิตอลในอนาคต และต้องการค้นหาผลพวงของการเปลี่ยนแปลงจากวัตถุที่เป็นสิ่งของไปสู่การไร้ซึ่งรูปแบบของวัตถุ เช่น ข้อมูลทางดิจิตอล เทคโนโลยีหรือแม้กระทั่งอีกนัยหนึ่งก็คือความเปลี่ยนแปลงจากสมัยใหม่ไปสู่หลังสมัยใหม่ ชื่อนิทรรศการอาจแปลได้ว่า “non materials” หรือการไร้ซึ่งวัตถุสะท้อนให้เห็นถึงสิ่งที่ Lyotard ไม่เพียงแต่ปรับเปลี่ยนวัตถุที่เราใช้ แต่เป็นความหมายที่แท้จริงของคำว่า “วัตถุ” ในด้านการออกแบบนิทรรศการ (exhibition design) ภัณฑารักษ์สร้างพื้นที่แบบเขาวงกต บังคับให้มีพื้นที่ทางเข้าและทางออกเพียงด้านเดียว แต่ภายในพื้นที่แสดงเขาใช้วิธีเปิดพื้นที่ให้คนเข้าไปดูงานได้หลาย ๆ ทิศทาง ไม่มีการบังคับทางเดิน เขาไม่ได้สร้างผนังถาวร หากแต่ใช้ผนังชั่วคราวที่วางเป็นชิ้นๆ ต่อกันภายในห้องแสดง คนดูต้องถือหูฟัง เพื่อฟังเสียงที่ถูกถ่ายทอดผ่านวิทยุ ที่มักจะมีเสียงพร่าเลือนไปตามอาณาเขตต่าง ๆ ภายในห้องนิทรรศการ เมื่อพวกเขาเดินไปมาระหว่างนิทรรศการได้อย่างอิสระตามพื้นที่ต่าง ๆ ซึ่ง Lyotard เรียกว่า “ไซต์” (site) เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ดูงานที่หลากหลายเนื้อหาและประเด็นคำถาม ตั้งแต่ภาพเขียนจนถึงเรื่องดาราศาสตร์ ซึ่งเป็นสิ่งที่เขาได้สะท้อนสภาวะหลังสมัยใหม่ ดังที่เขาเขียนในสูจิบัตรว่า “เราต้องการปลุกเร้าความรู้สึกไม่ใช่ปลูกฝังความเชื่อ นิทรรศการนี้เป็นการสร้างโครงเรื่องแบบหลังสมัยใหม่ ไม่มีพระเอก ไม่มีตำนาน พื้นที่ที่จัดแสดงแบบเขาวงกตนี้ถูกจัดการตามคำถาม คนดูอยู่ในโลกส่วนตัวที่สามารถเลือกเดินดูงานได้ด้วยตัวเองไปตามสายใยที่ดึงเขาไว้และเสียงที่เรียกเข้าไปหา” Lyotard รวบรวมการแสดงวัตถุ

หลายประเภทเข้าด้วยกัน เช่น งานศิลปะของใช้ประจำวัน เครื่องมือสื่อสารเทคโนโลยี และอุปกรณ์วิทยาศาสตร์ ทำให้นิทรรศการนี้กลายเป็นนิทรรศการที่มีอิทธิพลต่องานของ Hans Obrist ในแง่ที่สร้างความประหลาดใจอาจกล่าวได้ว่าเป็นการทำนิทรรศการที่เน้นความเป็นสหศาสตร์ อีกทั้ง Lyotard ได้ทำสูจิบัตรนิทรรศการที่มีลักษณะคล้ายกล่องเครื่องมือขนาดเท่ากับแมกกาซีนด้านในประกอบด้วยกระดาษหลายชิ้นที่ไม่ได้เข้าเล่ม คนดูสามารถหยิบชิ้นไหนมาอ่านก็ได้ มันเป็นสูจิบัตรที่ไม่ได้เน้นการให้การศึกษา และไม่เรียงเรื่องราวและเวลาแบบเส้นตรง (not didactic and linear) Hans Obrist ยังเน้นย้ำว่านิทรรศการนี้ได้เปลี่ยนภูมิทัศน์ของศิลปะหลายส่วน ไม่เพียงแต่การทำนิทรรศการเท่านั้น หากแต่มันส่งผลกระทบไปสู่บรรดานักปรัชญา นักวิทยาศาสตร์ และศิลปินก็ได้รับอิทธิพลมากเช่นกัน[84]

จึงเห็นได้ว่านอกจากผลงานทางด้านงานวิชาการของ Lyotard เกี่ยวกับแนวคิดหลังสมัยใหม่และการตั้งคำถามกับการสร้างองค์ความรู้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการล่มสลายของเรื่องเล่าขนาดใหญ่ ที่นำมาสู่การปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของนิทรรศการดังกล่าว โดยสลายเรื่องเล่าที่เกี่ยวกับตำนาน วีรบุรุษต่าง ๆ ก่อให้เกิดกระแสการทำงานแนวใหม่ และสร้างอิทธิพลต่อคนรุ่นหลังมากพอๆ กับการที่เขาได้นำแนวคิดเชิงทฤษฎีมาถ่ายทอดมาเป็นนิทรรศการสำคัญในช่วงทศวรรษที่ 1980 ด้วยการทำหน้าที่เป็นภัณฑารักษ์ร่วมของนิทรรศการที่สำคัญที่สุดต่อศิลปินฝรั่งเศสและภัณฑารักษ์ชั้นนำของยุโรปที่ต่อมาได้เริ่มขบวนการทำงานแนวใหม่ ที่เรียกว่าสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ในช่วงปีทศวรรษที่ 1990

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.3 วรรณกรรมปริทัศน์และผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องปฏิบัติการภัณฑารักษ์

การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย แบ่งออกเป็นสามกลุ่มที่ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับปฏิบัติการภัณฑารักษ์ คือ *กลุ่มที่หนึ่ง* การศึกษาในประเทศไทย *กลุ่มที่สอง* การศึกษาภัณฑารักษ์ในภูมิภาคอุษาคเนย์โดยเน้นศึกษาเพียงประเทศเดียวโดยภัณฑารักษ์ในหรือต่างประเทศ และ*กลุ่มที่สาม* การวิจัยปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในอุษาคเนย์โดยใช้มุมมองภูมิภาคนิยม โดยกลุ่มที่หนึ่งเป็นการศึกษาเกี่ยวกับปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในประเทศไทย เนื่องจากคำนี้ไม่ได้ปรากฏอยู่ในสารบบของวงการศิลปะร่วมสมัยประเทศไทย และไม่มีการเรียนการสอนเกี่ยวกับวิชานี้ หรือแม้กระทั่งความเป็นมืออาชีพของภัณฑารักษ์ไม่ได้รับการยอมรับในประเทศไทยจนกระทั่งทศวรรษที่ 1990 จึงเริ่มมีการใช้คำว่าภัณฑารักษ์ในวงการศิลปะร่วมสมัยหรือคำว่าคัดสรร ดังนั้นจึงไม่มีการกล่าวถึงหรือศึกษาวิจัยเกี่ยวกับประเด็นนี้ หลังจากมีการเปิดสอนระดับปริญญาโท โดยวิทยาลัยนวัตกรรม

[84] Hans Ulrich Obrist, Ways of Curating, Penguin Books, 2014; 163-169

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สาขาบริหารจัดการวัฒนธรรม, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเปิดสอนบริหารจัดการวัฒนธรรม และมหาวิทยาลัยมหิดล เปิดสอนวัฒนธรรมศึกษาและพิพิธภัณฑ์ศึกษา จึงนำมาสู่ความสนใจทำวิจัยด้านนี้แต่ก็เน้นการบริหารจัดการวัฒนธรรม มากกว่าที่จะเน้นเรื่องของปฏิบัติการภัณฑารักษ์และการทำนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยเช่น ในงานวิจัยของ พรพรรณ ฉวีวรรณ ศึกษาเรื่อง “บทบาทของภัณฑารักษ์ศิลปะในประเทศไทย” จากปัญหาของภัณฑารักษ์ศิลปะที่เกิดขึ้นในไทยและตะวันตกนั้นยังไม่เป็นที่เข้าใจอย่างถ่องแท้ในบทบาทและหน้าที่ของภัณฑารักษ์ เธอจึงต้องการศึกษาบทบาทของภัณฑารักษ์ศิลปะ เพื่อหาแนวทางบทบาทภัณฑรักษ์ศิลปะในบริบทของสังคมไทย โดยกำหนดบทบาทของภัณฑารักษ์ศิลปะไว้ 2 ด้านคือบทบางเชิงวิชาการและเชิงพาณิชย์ โดยจำแนกออกเป็นหน้าที่ของภัณฑารักษ์ในการเป็นผู้เลือกสรรและวางแผน (curate) ออกแบบการจัดแสดงศิลปะ เผยแพร่ (disseminate) และ ส่งเสริมงานศิลปะและศิลปิน (promote)[85]

ผลงานวิจัยของพรพรรณ ฉวีวรรณอธิบายถึงคำว่าภัณฑารักษ์ ซึ่งได้ปรากฏให้เห็นในพิพิธภัณฑ์ของสยามตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 โดย Henry Alabaster (เฮนรี่ อลาบาสเตอร์)[86] และประวิช ชุมสาย เป็นผู้ดูแลพิพิธภัณฑ์ในยุคนั้น โดยได้แต่งตั้ง สิบเอกทัด สิริสัมพันธ์ให้เป็น “กุเรเตอร์” คนแรกในประวัติศาสตร์พิพิธภัณฑ์ของไทย ในยุคเปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อมีการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติและงานศิลปะสมัยใหม่ได้เข้ามาในเมืองไทยนั้น อาจารย์ศิลป์ พีระศรีเป็นผู้มีบทบาทอย่างสูงในการสนับสนุนและเผยแพร่งานศิลปะ[87] แต่ในขณะนั้นยังไม่มีการใช้คำเรียกว่า “ภัณฑารักษ์” ในบริบทของศิลปะสมัยใหม่ หากแต่มีคำว่า “กรรมการ” พิจารณาการประกวดงานศิลปกรรมแห่งชาติเท่านั้น พรพรรณอภิปรายถึงศิลปะสมัยใหม่ในยุคต่อมา หลังจากศิลป์พีระศรีสิ้นชีวิตลงในช่วงทศวรรษที่ 1960 มีภัณฑารักษ์หน้าใหม่เกิดขึ้นเป็นลูกศิษย์ของอาจารย์ ศิลป์ พีระศรี มีบทบาทในการก่อตั้งและอยู่เบื้องหลังการเปิดตัวหอศิลป์หลาย ๆ แห่งในช่วงปลายทศวรรษที่ 1960 และต้นทศวรรษที่ 1970 คือ ดำรง วงศ์อุปราช ศิลปินหัวก้าวหน้าที่สำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากรและไปศึกษาต่อ ณ ประเทศอังกฤษ เขาเป็นแกนนำในการสร้างหอศิลป์ พีระศรี และเป็น

---

[85] พรพรรณ ฉวีวรรณ, “บทบาทของภัณฑารักษ์ศิลปะในประเทศไทย,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2553), หน้า 13.

[86] เฮนรี่ อลาบาสเตอร์ เป็นคนอังกฤษเข้ามาทำงานในสยามตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 โดยทำรังวัด เพื่อตัดถนนเจริญกรุง ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ลาออกจากการเป็นรองกงสุลอังกฤษประจำประเทศไทยและกลับมาทำงานรับใช้สยามในหลายภาคส่วนเช่นการไปรษณีย์ และงานพิพิธภัณฑ์ เขาดูแลกิจการพิพิธภัณฑ์ตั้งแต่ยุคบุกเบิก

[87] พรพรรณ ฉวีวรรณ, <u>บทบาทหน้าที่ของภัณฑารักษ์ศิลปะในประเทศไทย.</u>

ผู้อำนวยการและภัณฑารักษ์คนแรกของสถาบันแห่งนี้ โดยพรพรรณได้ศึกษาถึงภัณฑารักษ์รุ่นต่อจากนั้นในช่วงทศวรรษที่ 1980 เป็นต้นมาคือ ศิลปินที่กลายเป็นภัณฑารักษ์และอาจารย์สอนหนังสือในสถาบันการศึกษา เช่น อภินันท์ โปษยานนท์, สมพร รอดบุญและวิโชค มุกดามณี[88]

ผลงานวิจัยของพรพรรณสะท้อนให้เห็นว่าในความคิดของสังคมไทยยังไม่เข้าใจและไม่รู้ว่าบทบาทและหน้าที่ของภัณฑารักษ์คืออะไร จึงเกิดการศึกษาวิจัยขึ้นมา แต่กระนั้น ก็ยังมีการเข้าใจผิด โดยผู้วิจัยว่ามีแบ่งประเด็นในการศึกษาที่จัดวางและกำหนดบทบาทของภัณฑารักษ์ไว้สองแบบคือเชิงวิชาการและเชิงพาณิชย์โดยจำแนกว่า “คนค้างานศิลปะ” (art dealer) คือภัณฑารักษ์ เพราะพรพรรณได้เลือกสัมภาษณ์ผู้ค้างานศิลปะ เช่น ผู้อำนวยการ 100 ต้นสนแกลเลอรี่ ความสนใจด้านการบริหารจัดการศิลปะทำให้การวิจัยจากสถาบันนี้เน้นไปเรื่องของหลักการจัดการและ logistic มากกว่าจะย้ำให้เห็นถึงความคิดและหลักการของปฏิบัติภัณฑารักษ์ สอดคล้องกับผลงานของอ้อมแก้ว กัลยาณพงศ์ ได้ทำการวิจัยเชิงคุณภาพเรื่อง “การบริหารและจัดการนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย กรณีศึกษามหกรรมศิลปะเวนิส เบียนนาเล่ ในปี พ.ศ. 2553 โดยใช้การสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่าง 5 กลุ่ม ได้แก่กลุ่มผู้บริหาร, ศิลปิน, ภัณฑารักษ์, ผู้ประสานงานและกลุ่มผู้ให้การสนับสนุนวงการศิลปะ โดยศึกษาบทบาทหน้าที่ของภัณฑารักษ์ศิลปะและแนวคิดโครงการที่ถูกคัดเลือกเพื่อเป็นตัวแทนไปแสดงงานในเวทีโลก เช่น มหกรรมศิลปะเวนิส เบียนนาเล่ โดยมีวัตถุประสงค์คือ เพื่อปรับปรุงและพัฒนาคุณภาพการบริหารจัดการมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติเวนิส เบียนนาเล่ ในส่วนการจัดการของประเทศไทยและศึกษาปัญหาและอุปสรรคในการบริหารจัดการมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ เวนิส เบียนนาเล่ ในส่วนของการจัดการของประเทศไทย” ซึ่งอ้อมแก้วได้วางขอบเขตไว้โดยศึกษารูปแบบโครงการบริหารจัดการศิลปะของประเทศไทย โดยเริ่มตั้งแต่ครั้งที่ 1–4[89]

ความสนใจเกี่ยวกับเวนิส เบียนนาเล่นั้นจุดประกายให้ทางกระทรวงวัฒนธรรม ได้ทำการวิจัยเกี่ยวกับประเด็นนี้ด้วยเช่นกัน เพื่อต้องการหาแนวทางในการสร้างเทศกาลศิลปะและมหกรรมศิลปะระดับโลกเช่นเวนิส เบียนนาเล่ จากผลงานของพรรณี วิรุณานนท์ ซึ่งค้นคว้าวิจัยเรื่อง “การพัฒนาแนวความคิดการจัดมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติในพื้นที่สาธารณะของประเทศไทย” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อทำการศึกษา รวบรวม และทบทวนแนวคิดการจัดมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติของประเทศต่าง ๆ ที่สำคัญ ซึ่งประยุกต์ใช้สถานที่ต่าง ๆในสังคม มาจัดมหกรรมศิลปะร่วมสมัยและ

---

[88] เรื่องเดียวกัน.

[89] อ้อมแก้ว กัลยาณพงศ์, “การบริหารและจัดการนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย กรณีศึกษามหกรรมศิลปะเวนิส เบียนนาเล่,” (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2553), หน้า 1-4.

เชื่อมโยงกับอุตสาหกรรมท่องเที่ยว และเพื่อนำองค์ความรู้การวิจัยครั้งนี้มาพัฒนายุทธศาสตร์การจัดการมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ ในพื้นที่สาธารณะของประเทศไทยที่มีลักษณะสอดคล้องกับสังคมไทย โดยผ่านกระบวนการเป็นที่ยอมรับของผู้ทรงคุณวุฒิและสามารถนำไปพัฒนาเป็นแผนธุรกิจ โดยใช้วิธีวิจัยแบบทบทวนวรรณกรรมการสัมภาษณ์เชิงลึก การสัมภาษณ์กลุ่ม และลงพื้นที่โดยไปศึกษาพื้นที่กรณีศึกษาจากต่างประเทศในเอเชียคือ เซี่ยงไฮ้ เบียนนาเล่, จีน สิงคโปร์ เบียนนาเล่, สิงคโปร์ และกวางจู เบียนนาเล่, โซล มีเดีย ซิตี้ โซล, เกาหลีใต้ พร้อมกับวิเคราะห์และกำหนดกรอบแนวคิดในการจัดมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติในพื้นที่สาธารณะประเทศไทย หลังจากนั้นได้ลงสำรวจพื้นที่ที่มีศักยภาพในการจัดมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติในพื้นที่สาธารณะในประเทศไทย โดยนำผลมาจากการทำแผนธุรกิจมาร่วมประกอบการพิจารณา[90]

ในการศึกษาวิจัยสามชิ้นที่กล่าวมาแล้วนี้แสดงให้เห็นว่าเป็นเรื่องพื้นฐานการจัดการบริหารวัฒนธรรมมากกว่า ซึ่งหากมองในกรอบของทฤษฎีปฏิบัติการภัณฑารักษ์นี่คือสิ่งที่เรียกว่าเป็นการสร้างสรรค์นิทรรศการ (curating exhibition) เท่านั้น เพราะผู้วิจัยต้องการศึกษาว่าการทำนิทรรศการที่ดีนี้ต้องทำอย่างไรและมีกระบวนการในการจัดการอย่างไร งานวิจัยของพรรณี วิรุณนนท์ ซึ่งได้รับทุนวิจัยจากกระทรวงวัฒนธรรมนั้นเป็นโครงการที่นำไปสู่แนวคิดของนโยบายระดับประเทศในยุคที่ให้ความสำคัญกับ “อุตสาหกรรมทางวัฒนธรรม” เพื่อตอบโจทย์การพัฒนาประเทศด้วยเศรษฐกิจของอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมที่จะเชื่อมโยงกับการท่องเที่ยว จึงมีส่วนของการทำแผนธุรกิจและการใช้แผนนี้เป็นส่วนประกอบในการพิจารณาว่าจะทำมหกรรมศิลปะในพื้นที่สาธารณะหรือไม่

ในส่วนของประวัติศาสตร์และที่มาของคำว่า “ภัณฑารักษ์” ของประเทศไทย วิภาช ภูริชานนท์ ศึกษาเกี่ยวกับโบราณคดีของภัณฑารักษ์ โดยพิจารณาการใช้คำว่า “ภัณฑารักษ์” ซึ่ง มีข้อจำกัดในประเทศไทย เพราะเห็นว่ายังผูกติดอยู่กับพิพิธภัณฑ์ พร้อมกับบทบาทที่เป็นคนดูแลรักษาวัตถุทางประวัติศาสตร์หรืองานศิลปกรรม นิยามนี้จำกัดคำว่าภัณฑารักษ์ให้อยู่เพียงขอบเขตประวัติศาสตร์ศิลปะ ในขณะเดียวกันเขาเห็นว่าการเข้ามาของคิวเรเตอร์หรือภัณฑารักษ์ในรูปแบบใหม่ที่ทำงานกับศิลปะร่วมสมัยนั้น มีความเป็นสหศาสตร์มากขึ้น อาจขยายขอบเขตไปสู่ทิศทางใหม่ ดังนั้น เขาเห็นว่าการเรียกภัณฑารักษ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัยว่า “คิวเรเตอร์” จะช่วยทำให้เกิดการขีดเส้นแบ่งอย่างดีระหว่างการทำงานสองลักษณะที่มีความต่างกันอย่างที่สุด และมองว่าในโลกตะวันตก

---

[90] พรรณี วิรุณานนท์และคณะ. โครงการวิจัยเรื่องการพัฒนาแนวความคิดการจัดมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติในพื้นที่สาธารณะของประเทศไทย, (กรุงเทพฯ : สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยกระทรวงวัฒนธรรม 2552), หน้า 1-2.

การคิวเรทในฐานะกิจกรรมในวัฒนธรรมร่วมสมัย แสดงให้เห็นถึงความเป็นเอกเทศของกิจกรรม ดังกล่าวจากประวัติศาสตร์ศิลปะและพิพิธภัณฑ์ เขาได้ชี้ให้เห็นเชิงปรัชญาและประวัติศาสตร์โดยใช้วิธีวิทยาของโบราณคดีเชิงปรัชญาเพื่อขุดค้นหาความหมายของคำว่า “มิวเซียม” และ “คิวเรเตอร์” ที่เกิดขึ้นในตะวันตกและเปรียบเทียบในไทย ให้เห็นถึงผังวงศาวิทยาของศาสตร์นี้ คำว่า “กุเรเตอร์” ในรัชกาลที่ 5 หายไป แต่มีคำว่า “ภัณฑารักษ์” เข้ามาแทนในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติในช่วงปี พ.ศ. 2440-2445 โดยมีหน้าที่เป็นผู้แนะนำทางวิชาการ มีร้อยเอกสแตนเลย์ เอส ฟลาวเวอร์ ดำรงตำแหน่ง “ภัณฑารักษ์ มีหน้าที่ นำชม ให้คำอธิบายและเป็นผู้ทำแคตตาล็อก” และมีตำแหน่ง “ผู้เก็บหาสิ่งของผู้ทำสัตว์และซ่อมสัตว์” โดยมีนายผูกและนายเฟื่องเป็นผู้รับผิดชอบ[91]

บทความของวิภาชได้ขุดคุ้ยถึงรากศัพท์ของคำว่า “ภัณฑารักษ์” ว่ามาจากคำว่า “อารักษ์” ซึ่งราชบัณฑิตแปลว่า “ป้องกัน ความคุ้มครอง ดูแล” ส่วนภาษาบาลี แปลว่า “การอารักขา การดูแล การป้องกัน การเอาใจใส่ การระมัดระวัง”[92] วิภาช ภูริชานนท์ มองว่าการตื่นตัวของพิพิธภัณฑ์โดยฝ่ายเอกชนและท้องถิ่นเกิดขึ้นอย่างมากมายในช่วง 30 ปี ที่ผ่านมา ทำให้เกิดการสร้างภัณฑารักษ์ที่มีความเชี่ยวชาญในสาขาต่าง ๆ ตามพันธกิจของแต่ละพิพิธภัณฑ์มากขึ้นตามลำดับ ในส่วนของศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย มีการสร้างหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์มากขึ้นในช่วงสิบกว่าปีที่ผ่านมา ความต้องการศึกษาเกี่ยวกับงานภัณฑารักษ์สมัยใหม่ในประเทศไทย เริ่มปรากฏขึ้นในวงวิชาการในประเทศ

กลุ่มที่สอง คือการศึกษาด้านภัณฑารักษ์ในอุษาคเนย์ที่เน้นประเทศของตนโดยภัณฑารักษ์ในภูมิภาคเริ่มศึกษาประวัติศาสตร์ของภัณฑารักษ์ในประเทศที่ตนทำงานในระดับปริญญาเอกทั้งในและนอกภูมิภาค คือ Agung Hujutnikajennong (อากุง ฮูจาทนิคาเจนนอง) ภัณฑารักษ์ชาวอินโดนีเซียและนักประวัติศาสตร์ศิลป์ สอนหนังสือที่ Institute of Technology Bundung (ต่อไปนี้จะเรียกว่า ITB) ทำวิจัยระดับปริญญาเอกโดยศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ภัณฑารักษ์ในอินโดนีเซีย (เขียนเป็นภาษาอินโดนีเซีย) ที่ ITB และงานวิจัยศึกษาเกี่ยวกับภัณฑารักษ์ในอินโดนีเซีย โดย David Teh (เดวิด เทห์) ในบทความของเขาพูดถึงนิทรรศการเกี่ยวกับมีเดีย อาร์ต (media art) สองนิทรรศการที่เกิดขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 2011 คือ “Video, an Art, a History 1965-2010” จัดขึ้น ณ Singapore Art Museum กับ “OK Video – Jakarta International Video Festival” ที่ National Gallery of Art, จาการ์ต้า จัดโดย Ruangrupa (รวงรูปา) องค์กรศิลปะอิสระที่ก่อตั้งขึ้นในปี ค.ศ. 2000 โดย

---

[91] ชิน อยู่ดี, ผู้ทำงานพิพิธภัณฑ์ระหว่าง พ.ศ. 2428 – พ.ศ. 2445 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2517), หน้า 4-26, อ้างถึงใน วิภาช ภูริชานนท์, โบราณคดีของภัณฑารักษ์. ดำรงวิชาการ, 13, 2, (กรกฎาคม –ธันวาคม, 2557: 25).

[92] เรื่องเดียวกัน.

ศิลปินรุ่นใหม่จากจาการ์ตา โดยเน้นย้ำว่าสถานที่จัดงานและองค์กรสององค์กรนั้นต่างกันในแง่ของทุนสนับสนุนและโครงสร้าง หากแต่การปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของกลุ่มรวงรูปา มีเงินทุนสนับสนุนและทรัพยากรไม่เทียบเท่าสิงคโปร์ หากแต่ประสบความสำเร็จในการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ศิลปะร่วมสมัยโดยเฉพาะอย่างยิ่งสายมีเดีย อาร์ตทั้งในและต่างประเทศได้อย่างไร[93] สำหรับประเทศเวียดนาม งานวิจัยของนักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวเวียดนาม Boi Tran Huynh (โบ่ยเจิน หวิ่งญ์) ศึกษาเกี่ยวกับการขาดหายไปของภัณฑารักษ์ในเวียดนาม เนื่องจากระบอบสังคมนิยมไม่ได้ให้ความสนใจ[94] ส่วนงานวิจัยอีกชิ้นเกี่ยวกับภัณฑารักษ์ในเวียดนามคือผลงานของ Zoe Butt (โซอี้ บัทท์) ภัณฑารักษ์ชาวออสเตรเลีย ศึกษาเกี่ยวกับปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในเวียดนามตั้งแต่ปลายทศวรรษที่ 2000 พูดถึงมิตรภาพและเวลาทำงานอย่างไรในการสร้างความเครือข่ายความสัมพันธ์ของภัณฑารักษ์, ศิลปิน, งานศิลปะ และการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในบริบทที่เธอทำงานอยู่ที่พยายามเชื่อมโยงเวียดนามกับประชาคมโลกศิลปะร่วมสมัยทั้งในภูมิภาคและนานาชาติ[95]

กลุ่มที่สาม คือการศึกษาเกี่ยวกับปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในอุษาคเนย์ที่ใช้มุมมองภูมิภาคนิยม โดย Patrick D. Flores (แพททริค ดี ฟลอเรซ) ซึ่งทำวิจัยในปี ค.ศ. 2008 เกี่ยวกับปฏิบัติการภัณฑารักษ์อุษาคเนย์ โดยได้รับทุน Public Interllectual จาก Nippon Foundation ต่อมาได้ตีพิมพ์หนังสือชื่อว่า “Past Peripheral: Curation in Southeast Asia” ซึ่ง Patrick ได้ศึกษาศิลปินและภัณฑารักษ์ของสองประเทศมาเป็นกรณีศึกษา คือ Jim Supangkat (อินโดนีเซีย) ศิลปินกลุ่ม Seni Pan Baru (New Art Movement) อินโดนีเซีย ที่เริ่มทำงานในช่วงทศวรรษที่ 1970 และอภินันท์ โปษยานนท์ ศิลปินกลายเป็นภัณฑารักษ์ชื่อดังจากประเทศไทยที่เริ่มทำงานในทศวรรษที่ 1980 เป็นการศึกษาแบบเปรียบเทียบของภัณฑารักษ์จากอุษาคเนย์ที่มีบริบทต่างกันและเวลาที่เหลื่อมกัน ทั้งนี้ John Clark นักประวัติศาสตร์ศิลป์ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะสมัยใหม่เอเชีย อดีตเคยสอนมหาวิทยาลัยซิดนีย์มองว่างานวิจัยชิ้นนี้มีความสำคัญ เพราะว่าพูดถึงการผงาดขึ้นมาของตัวละครที่สำคัญ ภัณฑารักษ์เป็นตัวแทน (agency) และยังทำให้เห็นว่าพวกเขาทำงานอย่างไร เริ่มอาชีพนี้อย่างไร ทำให้เข้าใจถึงข้อมูลและการศึกษาของแต่ละคนได้มีส่วนช่วยในการสร้างอาชีพอย่างไร

---

[93] David Teh, “ Who Cares a Lot ? Rungrupa as Curatorship,” in Southeast Asia Space of the Curatorial, (Berlin : Sternberg Press, 2016), pp.170-178.

[94] อ้างอิงเพิ่มเติม Boi Tran Huynh, “Curatorship in Viet-Nam: A Challenge to the Government Monopoly in Art ", เอกสารไม่ตีพิมพ์

[95] Zoe Butt, “ Praciting Friendship; Repecting Time as a Curator, Curatorial,” in Southeast Asia Space of the Curatorial, pp.207-212.

บทบาทของภัณฑารักษ์สำคัญอย่างไร ต่อพื้นที่ทางวัฒนธรรมแบบชั่วคราว ในวัฒนธรรมที่ขาดสถาบันศิลปะ เช่น พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่หรือร่วมสมัย มากไปกว่านั้นยังแสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้และการโต้ตอบอุปสงค์ของสังคมต่อการเสพสุนทรียศาสตร์ของพื้นที่นอกสถาบันที่ไม่ถูกควบคุมโดยรัฐ พื้นที่ที่ก้าวพ้นจากวาทกรรมการเมืองและวัฒนธรรมที่สามารถเคลื่อนย้ายวาทกรรม โดยเฉพาะเนื้อหาบางครั้งถึงแม้ว่าจะมีระยะห่างจากบริบทเดิม (เช่นการแสดงงานในต่างประเทศ) แต่เอื้อให้ศิลปะร่วมสมัยได้ทำหน้าที่ทางสุนทรียศาสตร์ในฐานะที่เป็นเอกเทศและอยู่ในสถานะที่สามารถวิพากษ์ได้[96]

ในผลการวิจัยของ Patrick D.Flores นอกจากจะศึกษาความแตกต่างของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ระหว่างภัณฑารักษ์จากอุษาคเนย์รุ่นบุกเบิกคือ Jim Supangkat และอภินันท์ โปษยานนท์แล้ว เขายังได้ศึกษาภัณฑารักษ์รุ่นหลังโดยทำการเปรียบเทียบและวิเคราะห์ภาพรวมของพื้นฐานการศึกษาของภัณฑารักษ์ไทยและอินโดนีเซียในช่วงปีทศวรรษที่ 1990 และทศวรรษที่ 2000 โดยแสดงให้เห็นว่าในช่วง ปี ค.ศ. 1996-1998 เป็นช่วงเฟื่องฟูของภัณฑารักษ์ทั้งสองประเทศ แสดงให้เห็นว่าภัณฑารักษ์จากอินโดนีเซียส่วนใหญ่จบการศึกษาระดับปริญญาตรีด้านทัศนศิลป์ (BFA) ในประเทศ ในขณะที่ภัณฑารักษ์จากไทยจบปริญญาโทด้านการบริหารจัดการศิลปะและพิพิธภัณฑ์ศึกษาจากต่างประเทศ[97] ข้อสรุปเกี่ยวกับปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในสองประเทศนี้สามารถจัดประเภทได้ดังนี้

1) ภัณฑารักษ์ในฐานะที่เป็น “ผู้ประพันธ์”(curator as author) ทำหน้าที่เป็นนักวิจารณ์ นักเขียน นักจัดการ นักประวัติศาสตร์ศิลป์ ผู้ค้างานศิลปะ นายหน้า และเป็นคนประมูลงาน

2) ทำงานเป็นภัณฑารักษ์ร่วมในระดับนานาชาติ (international curation) ซึ่งได้ทำหน้าที่เป็นเพื่อนร่วมงานกับกลุ่มภัณฑารักษ์ที่ทำงานข้ามวัฒนธรรมในระดับนานาชาติ จากการเป็นคนทำงานในพื้นที่ ๆ ส่งข้อมูลไปให้ภัณฑารักษ์ต่างประเทศตัดสินคัดเลือกในขั้นสุดท้าย

3) ทำงานเป็นทีมภัณฑารักษ์ร่วม (collaborative curation) ในฐานะที่เป็นสมาชิกของทีมภัณฑารักษ์ที่ทำงานระดับนานาชาติ หรือบริบทของโลก

4) ภัณฑารักษ์ที่รับงานมาอีกช่วง (subcontracted curation) โดยทำงานที่รับการว่าจ้างให้ทำงานในฐานะที่เป็นภัณฑารักษ์รับเชิญหรือสร้างเครือข่าย (adjunct, networking) สำหรับบางส่วนของการจัดมหกรรมศิลปะระดับนานาชาติ ภายใต้การผู้อำนวยการศิลปะ คอมมิชชั่นเนอร์ หรือเจ้าของกิจการ

---

[96] John Clark, “Forward,” in Patrick D. Flores, Past Periheral Curation in Souteast Asia ,(Singapore : NUS Museum,2008), p. 2.

[97] Ibid., p.73.

Patrick สรุปว่าในบริบทปัจจุบันภัณฑารักษ์นั้นต้องอาศัยกลยุทธ์มากกว่ายุทธศาสตร์ในการตัดสินใจ (proprietor) เขามองว่าหากภูมิภาคมีระบบที่แข็งแรงกว่านี้ ภัณฑารักษ์หลาย ๆ คนคงไม่สามารถปฏิบัติงานได้และการเข้าถึงโอกาสน่าจะเป็นประชาธิปไตยน้อยกว่านี้และน่าจะเอื้อโอกาสแก่ชนชั้นนำเท่านั้น[98] ผลงานวิจัยชิ้นนี้ถือว่าเป็นหมุดหมายที่สำคัญสำหรับการเขียนและศึกษาประวัติศาสตร์ภัณฑารักษ์ ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาค จากงานชิ้นดังกล่าวยังส่งผลให้เขากลายเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านภัณฑารักษ์ในอุษาคเนย์ไปโดยปริยาย หลายปีต่อมา Patrick นำเสนอภาพของปฏิบัติการร่วมสมัยในอุษาคเนย์ โดยให้คำนิยามถึงปรากฏการณ์ที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของงานภัณฑารักษ์ที่กระเตื้องและเฟื่องฟูขึ้นในยุค 2000 ว่าเป็น “Cuturorial Turn” ในงานสัมมนาที่จัดขึ้นในโตเกียว[99] ข้อสังเกตของ Patrick ในปรากฏการณ์ “Curatorial Turn” ของภัณฑารักษ์ทั่วโลกและอุษาคเนย์ ทำให้เกิดปรากฏการณ์อีกอย่างขึ้นคือ การตื่นตัวในการรวบรวมองค์ความรู้และการศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์นิทรรศการและภัณฑารักษ์ในภูมิภาค จะเห็นได้ว่าในช่วงทศวรรษที่ 2010 ภัณฑารักษ์และนักประวัติศาสตร์ในภูมิภาคเริ่มทำวิจัยและใช้วิธีวิจัยอีกแบบหนึ่งคือ Anthology และ Archives เป็นวิธีการรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์นิทรรศการและภัณฑารักษ์ โดยกลุ่มนี้มีการวิจัยจากต่างประเทศนำทีมโดยกลุ่มนักประวัติศาสตร์ศิลป์สายเอเชียตะวันออกศึกษา มหาวิทยาลัยคอร์แนล อาทิ Nora Taylor (นอร่าห์ เทเล่อร์) ได้ทำหนังสือ “Anthology of Southeast Asia Modernand Contemporary Art” ในปี ค.ศ. 2012 ซึ่งบางบทความเกี่ยวกับประวัติศาสตร์นิทรรศการและประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในภูมิภาคได้แปลเป็นภาษาไทยโดยผู้วิจัยและคณะ (เกษม เพ็ญพินันท์ ผู้วิจัย และมนุพร เหลืองอร่าม) ตีพิมพ์เป็นหนังสือชื่อว่า “กว่าจะร่วมสมัย” โดยกระทรวงวัฒนธรรม ปี ค.ศ. 2015 และ Ute Meta Bauer อดีตทีมภัณฑารักษ์ Documenta X ที่ปัจจุบันทำงานเป็นผู้อำนวยการศิลปะของ Center for Contemporary Art สิงคโปร์ ได้รวบรวมบทความ (anthology) ที่เขียนโดยภัณฑารักษ์ในภูมิภาคเป็นภาษาอังกฤษและเยอรมัน ชื่อหนังสือ Southeast Asia Spaces of the Curatorial[100] นำเสนอปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในอุษาคเนย์ที่เต็มไปด้วยมุมมองที่หลากหลาย โดยกล่าวถึงโครงการที่เกิดขึ้นในรอบทศวรรษที่ผ่านมา ที่ส่งผลกระทบมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งในหนังสือเล่มนี้มีนักวิชาการศิลปะหลายคนที่ศึกษาเกี่ยวกับปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในภูมิภาค เช่น Patrick D. Flores เขียนเรื่อง

---

[98] Iibid., p.170-171.

[99] Patrick D. Flores, “The Curatorial turn in Southeast Asia and The After life of the Modern, Count 10 Before you say Asia,”Asian Art after Postmodernism, (Japan : Japan Foundation,2009), pp.222-231.

[100] Ute Meta Bauer, Brigitte Oetker eds, Southeast Asia Spaces of the Curatorial.

“Within and Across: Troublesome Propositions” ศึกษาเกี่ยวกับพลังของสถาบันศิลปะในการที่สร้างและกระจายองค์ความรู้ และการประกอบสร้างงานศิลปะในภูมิภาค เขามองว่าพิพิธภัณฑ์มหาวิทยาลัยพิพิธภัณฑ์มหาวิทยาลัย พื้นที่แสดงงานที่ก่อตั้งโดยศิลปินและ archives มีส่วนในการสร้างสภาวะร่วมสมัยในยุคหลังอาณานิคม ส่วน Seung Yu Jin (เซ็น ยูจิน) ภัณฑารักษ์จาก National Gallery สิงคโปร์ ศึกษาประวัติศาสตร์นิทรรศการในภูมิภาค ใน “Framing Contemporary Art in Southeast Asia Through Exhibition Discourses” เสนอว่าหัวข้อของนิทรรศการในภูมิภาคในช่วงทศวรรษที่ 1990 นั้นเป็นส่วนหนึ่งของโลกที่พูดถึงเรื่องความเก่าและใหม่ แต่ความใหม่นั้น ไม่ได้มาแทนที่ความเก่าในกระบวนทัศน์แบบตะวันตก ที่เชื่อในความก้าวหน้าและเวลาที่เป็นเส้นตรง แทนที่จะเป็นความเก่าที่อยู่ร่วมกับความใหม่ นอกจากนั้นยังให้ความสำคัญของศาสนาที่เป็นปัจจัยสำคัญในการก่อรูปของวัฒนธรรม ถึงแม้ว่าจะอยู่ในสิ่งแวดล้อมที่เต็มไปด้วยเทคโนโลยีชั้นสูง แต่ก็ยังเป็นบทบาทที่สำคัญในชีวิตประจำวัน และ Simon Soon (ไซม่อน ซูน) เขียนบทความเรื่อง “Rethinking Curatorial Colonialism” โดยพูดถึงความสัมพันธ์ของลัทธิอาณานิคมกับการผลิตองค์ความรู้ที่ฝังอยู่ในปฏิบัติการภัณฑารักษ์[101] หนังสือเล่มนี้เป็นการรวมผลงานของภัณฑารักษ์ในภูมิภาคในช่วงทศวรรษที่ผ่านมา ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงการตื่นตัวในการศึกษาวิจัย เกี่ยวกับด้านปฏิบัติการภัณฑารักษ์และประวัตินิทรรศการศิลปะซึ่งเริ่มตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 2000 เป็นต้นมา ปัจจุบันมีอีกหนึ่ง โครงการที่แสดงให้เห็นถึงการตอกย้ำความสนใจของประเด็นนี้ในภูมิภาคเนื่องจากมีโครงการของ Nanyang Technology University และ National Gallery สิงคโปร์ ได้เชิญภัณฑารักษ์และนักประวัติศาสตร์ศิลป์ เพื่อรวบรวมบทความเกี่ยวกับบทความเกี่ยวกับงานศิลปะสมัยใหม่ในภูมิภาค ตั้งแต่ทศวรรษที่ 1880 – 1980 ชื่อ “Writing the Modern in Southeast Asian Art. A Reader” โดยมี Patrick D. Flores และ T.K. Sabapathy เป็นบรรณาธิการร่วม แต่ยังไม่มีกำหนดเรื่องการตีพิมพ์

นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมเกี่ยวกับการสร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับนิทรรศการและปฏิบัติการภัณฑารักษ์โดยมีการจัดสัมมนาวิชาและตีพิมพ์หนังสือบทความผ่านวารสารและหนังสือรวบรวมบทความ เช่น Asian Art Archives ฮ่องกง เกี่ยวกับการสร้างประวัติศาสตร์ผ่านนิทรรศการ ได้มีการรวบรวบบทความที่ถูกนำเสนอในที่ประชุมวิชาการ “Site of Construction : Exhibitions and the Making of Recent Art History in Asia” ได้ตีพิมพ์ลงในวารสาร Yishu Journal of Contemporary Chinese Art เป็นฉบับพิเศษ โดยที่ Hammad Nasar เป็นคนริเริ่มโครงการ โดยเชิญนักวิชาการสายประวัติศาสตร์ศิลป์ ภัณฑารักษ์ จากทั่วโลก ซึ่งหลายคนใช้นิทรรศการที่เกิดขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1990 และ ค.ศ. 2000 เป็นกรณีศึกษา เช่น John Clark ให้ภาพรวมของเอเชียในงานชื่อ “Asian Biennale:

---

[101] Ibid., pp. 14-17.

History, Practicesand Literatures” และ Pamela N. Corey เขียนบทความ เกี่ยวกับโครงการ Saigon Open City, เวียดนาม นิทรรศการเกี่ยวกับแม่โขงที่นิทรรศการ APT บริสเบน และโครงการ Ho Chi Minh Trail โดยกลุ่มศิลปินจีนที่เข้ามาทำงานในเวียดนามและเขมร ในบทความ Metaphor As a Method : Curating Regionalism in Mainland Southeast Asia ส่วน Annette Bhagwati ภัณฑารักษ์จาก Haus der Kulturen der Welt (House of the World Culture) เบอร์ลิน ใช้นิทรรศการสองนิทรรศการที่จัดขึ้นที่พิพิธภัณฑ์ต้นของเธอ โดยเปรียบเทียบกันว่าเป็นการสร้างหลักการของงานศิลปะที่มีบริบทของการทำงานแบบข้ามพรมแดน ในผลงานชื่อว่า Exhibition-Making, Canon- building, and the Ethics of Curating in Transcultural Contexts sub Terrain. Artworks in the City fold and Politics of Fun[102]

สำหรับการศึกษาประวัติศาสตร์นิทรรศการในเอเชียนั้นอาจเรียกได้ว่าอยู่ในกระแสของการเริ่มให้ความสนใจในการศึกษาประวัติศาสตร์นิทรรศการในตะวันตกซึ่งเริ่มขึ้นในช่วงสิบกว่าปีที่ผ่านมา ปรากฏขึ้นใน Thinking About Exhibition โดย Bruce Ferguson และคณะที่เห็นว่าการรวบรวมบทความเกี่ยวกับนิทรรศการศิลปะที่เกิดขึ้นในโลกตะวันตก (ยุโรปและอเมริกาเหนือ) นั้นเป็นการตอบโต้กันระหว่างโครงสร้างและกิจกรรมปัญญาของหัวข้อที่ศึกษาและ form โดยรวมแล้ว หนังสือเล่มนี้ได้รวบรวมบทความและข้อเขียนเกี่ยวกับนิทรรศการศิลปะ โดยภัณฑารักษ์, นักวิจารณ์, ศิลปิน, นักสังคมวิทยา และนักประวัติศาสตร์จากทวีปอเมริกาเหนือ ยุโรปและออสเตรเลีย นับว่าเป็นจุดเริ่มต้นของวาทกรรมใหม่ที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับนิทรรศการและแสดงให้เห็นถึงความต้องการอย่างเร่งด่วนในการพูดถึงการถกเถียงกันและวิเคราะห์เกี่ยวกับนิทรรศการในปัจจุบัน บทความพูดถึงนิทรรศการที่เกิดขึ้นนอกหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์แบบโบราณที่เราเคยรู้จัก เป็นนวัตกรรมใหม่ของงานศิลปะที่พยายามขยายขอบเขตของวัฒนธรรมการโต้แย้งกับโลกพิพิธภัณฑ์ บทความถูกแบ่งออกเป็นหลายกลุ่มที่เน้นเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของนิทรรศการรูปแบบในการจัดการและการแสดงคำถามของการปฏิบัติการภัณฑารักษ์การจัดแสดงนิทรรศการและเรื่องเล่า Ferguson กล่าวถึงปฏิบัติการภัณฑารักษ์กับแนวคิดในการคัดสรรและจัดนิทรรศการศิลปะว่าเป็นการผลิตและกระจายความรู้ เน้นนิทรรศการที่ก่อให้เกิดแรงกระเพื่อมและเปลี่ยนแปลงโลกศิลปะร่วมสมัยอย่างต่อเนื่อง ถึงแม้ว่าเขาจะเริ่มจากภาพกว้างๆ ของนิยามคำว่าพิพิธภัณฑ์และการแยกตัวออกจากสถาบันของภัณฑารักษ์ที่มาจัดนิทรรศการขนาดใหญ่หลาย ๆ นิทรรศการ ซึ่งเขามองว่านิทรรศการศิลปะและanthology นั้น เป็นตัวอย่างที่ดีถึงการ

---

[102] ดูเพิ่มใน Yishu Journal of Contemporary Chinese Art, 12, 2, (March/ April, 2014).

แสดงให้เห็นถึงกิจกรรมประเทืองปัญญาและวัฒนธรรมร่วมสมัย ซึ่งสองสิ่งนี้เป็นการอธิบายให้เห็นถึงปรากฏการณ์บางเหตุการณ์ได้อย่างดี ถึงแม้ว่ามันจะมีแนวโน้มที่จะอ้างอิงถึงตนเองและออกแนวให้การศึกษา โดยมักจะไม่ค่อยสะท้อนสำนึกอะไรออกมา ไม่ก่อให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ Ferguson อธิบายถึงความสำคัญของนิทรรศการและหน้าที่ของมันว่า “เป็นสื่อกลางที่ทำให้ศิลปะกลายเป็นที่รู้จัก” ช่วงที่ผ่านมาพิพิธภัณฑ์ศิลปะหลายแห่ง เช่น Tate Modern และ Whitney Museum of American Art ได้เริ่มแสดงคอลเล็กชั่นของเขาในรูปแบบนิทรรศการชั่วคราว แบ่งเรื่องราวเป็นตอนๆ แสดงต่อเนื่องกัน นิทรรศการนั้นเป็นพื้นที่แห่งแรก (primary site) สำหรับการแลกเปลี่ยนทางเศรษฐศาสตร์การเมืองของศิลปะ เป็นพื้นที่สถาปนาความสำคัญของศิลปะ และประกอบสร้าง ดูแล รักษา บางครั้งก็รื้อสร้างศิลปะ ส่วนหนึ่งมีหน้าที่ตีความภาพที่ปรากฏ อีกส่วนหนึ่งเปรียบเหมือนกิจกรรมทางสังคม การเมือง และประวัติศาสตร์ ซึ่งเป็นการสร้างเครื่องมือ นิทรรศการศิลปะร่วมสมัยได้สถาปนา การจัดการบริหารความหมายเชิงวัฒนธรรมของศิลปะ แต่กระนั้น แม้ว่าความสำคัญของนิทรรศการศิลปะจะเติบโตขึ้นมามากเพียงใด ยังไม่มีการทำวิจัย สร้างทฤษฎี เขียนบันทึกประวัติศาสตร์เกี่ยวกับโครงสร้าง และนัยยะทางสังคมการเมืองของนิทรรศการอย่างเป็นระบบ มันยังอยู่ในระยะเริ่มแรกเท่านั้น สิ่งที่เขียนขึ้นมาก่อนหน้านี้ก็สะเปะสะปะแต่ก็มีการตั้งคำถามขึ้นเกี่ยวกับผู้ชม (spectacleship) การพัฒนาของศิลปะหรือปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของมหกรรมศิลปะนานาชาติ ซึ่งยังไม่สามารถที่จะสรุปได้[103]

นอกจากศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์นิทรรศการแล้ว พวกเขายังลงลึกไปถึงสิ่งที่เรียกว่า “งานวัฒนธรรมพิพิธภัณฑ์” (museum culture) เนื่องจากมันเป็นพื้นที่ซ้อนทับกัน หากแต่ไม่เหมือนกันเสียทีเดียวเพราะการศึกษาเกี่ยวกับพิพิธภัณฑ์ส่วนใหญ่เน้นไปที่การแยกสถาปัตยกรรมออกจากสิ่งแวดล้อมของมัน วาทกรรมที่มักจะถูกละเลยคือเรื่องของ พื้นที่และรูปแบบของส่วนประกอบของประสบการณ์ และความเข้าใจงานศิลปะนอกพิพิธภัณฑ์เพราะความต้องการเน้นเรื่องคอลเล็กชั่นหรือละเลยพื้นที่ส่วนอื่น ๆ ที่อยู่นอกเหนือพื้นที่สำหรับนิทรรศการแบบเดิมหรือความสัมพันธ์ของประวัติศาสตร์กับโครงสร้างของกิจกรรมที่เกิดขึ้นชั่วคราว กับการแสดงนิทรรศการแบบถาวร Ferguson กล่าวไว้ ในหนังสือ “Thinking of Exhibition” ว่าเป็นการศึกษาประวัติศาสตร์นิทรรศการกลุ่มจากทวีปอเมริกาเหนือและยุโรป ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการทำงานในเรื่องนี้อย่างต่อเนื่องและเข้มข้น จะเห็นว่ามันมีพัฒนาการและมีอิทธิพลต่อกันและกัน ในความปรารถนาที่จะปฏิรูป วัตถุประสงค์ การนำเสนอและการบันทึกเกี่ยวกับนิทรรศการ มาจากพิพิธภัณฑ์หลายพื้นที่ของแองโกล อเมริกัน เน้น

---

[103] Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne, eds., Thinking about Exhibitions, (London and New York : Routledge, 2008), pp. 1-4.

เรื่องการเมือง ความเป็นเฉพาะตัว และความพิเศษ (exclusive) การกีดกัน การตีความ ส่วนในฝรั่งเศส และควีเบค แคนาดา เน้นประเด็นเรื่องสัญญวิทยา (semiotic) หลังโครงสร้างนิยม (poststructuralism) และสังคมวิทยา (sociology) ส่วนเยอรมนี เน้นเรื่อง การบันทึกประวัติศาสตร์ของศิลปินกลุ่มหัวก้าวหน้า (avant garde) ส่วนของเนเธอร์แลนด์นั้น กลับสนใจเกี่ยวกับเรื่องการตั้งสมมติฐานและประวัติศาสตร์[104] ถึงแม้ว่าในหนังสือเล่มนี้จะแบ่งการศึกษาจากหลาย ๆ ประเด็นที่เกี่ยวข้องกับนิทรรศการศิลปะ ในยุโรปและอเมริกา แต่เขาไม่ได้เน้นตามประเทศต่าง ๆ ดังที่กล่าวมาข้างต้น เพราะไม่ต้องการให้การวิจัยให้น้ำหนักกับความเป็น “ชาตินิยม” หากแต่เขากระจายกรณีศึกษาจากที่ต่าง ๆ ไปตามหัวข้อที่ถูกแบ่งกลุ่มย่อยออกไป ตั้งแต่การตั้งคำถามถึงกรณีศึกษาของนิทรรศการศิลปะต่าง ๆ บทความเขียนโดยนักประวัติศาสตร์ศิลป์ ภัณฑารักษ์ ศิลปิน ฯลฯ สิ่งที่น่าสนใจคือ บทวิเคราะห์งานมหกรรมศิลปะนานาชาติที่พลิกประวัติศาสตร์นิทรรศการศิลปะในยุคสมัยใหม่คือนิทรรศการ “Documenta” ในบทความ “for example, documenta, or, how is art history produced?” โดย Walter Grasskamp ซึ่งพูดถึงปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของ Arnold Bode ภัณฑารักษ์คนแรกของนิทรรศการ สำคัญมากในการใช้งานภัณฑารักษ์ตั้งธงวิพากษ์และเปลี่ยนกระบวนทัศน์ในด้านความคิดเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่ของโลกตะวันตก นั่นก็คือเป็นการหักล้างความเชื่อทางการเมืองของนาซีต่องานศิลปะสมัยใหม่ โดยการจัดงานนิทรรศการศิลปะ โดยอ้างอิงกับนิทรรศการที่ถูกจัดขึ้นโดยนาซี ในปี ค.ศ. 1937 คือ งาน Degenerate Art (ศิลปะเสื่อมทราม)[105] สมเกียรติ ตั้งนโม ได้แปลบทความนี้ไว้ในชื่อว่า “ศิลปะเสื่อมทรามสู่เกียรติยศ”Documenta กล่าวถึงประวัติศาสตร์ของนิทรรศการที่ยิ่งใหญ่ของเยอรมนีหลังสงครามโลกครั้งที่สองว่า งานนิทรรศการศิลปะ Documenta ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นมาโดยจิตรกรและศาสตราจารย์ทางด้านจิตรกรรมของสถาบันศิลปะแห่งเมือง Kassel นามว่า Arnold Bode โดยจัดให้มีขึ้นมาครั้งแรกในปี ค.ศ.1955 นิทรรศการศิลปะ Documenta ดังกล่าวที่จัดให้มีขึ้นในปีนั้น ถือได้ว่าประสบความสำเร็จอย่างที่มิได้คาดคิดมาก่อน ผู้คนจำนวนกว่า 130,000 คน ได้เข้ามาชมงานนิทรรศการศิลปะครั้งนี้ ทั้ง ๆ ที่ในช่วงเริ่มต้น ได้จัดขึ้นมาในฐานะที่เป็นโครงการความร่วมมือกับ Bundesgartenschau (German Federal Horticultural Show เป็นการแสดงนิทรรศการเกี่ยวกับการพฤกษศาสตร์ในเยอรมนี) ซึ่งจัดให้มีขึ้นที่เมือง Kassel ในปีนั้น นิทรรศการ Documenta ถือว่าเป็นนิทรรศการประวัติศาสตร์ศิลปะและการบันทึกเหตุการณ์ที่สร้างขึ้นมาใหม่อีกครั้ง ทั้งนี้เพราะได้แสดงให้เห็นพัฒนาการของกลุ่มต่าง ๆ ทางด้านศิลปะที่สำคัญ นับตั้งแต่ช่วงเริ่มต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 20: เช่น Fauvism, Expressionism, Cubism, Blauer Reiter, Futurism, Pittura Metafisica เป็นต้น นิทรรศการศิลปะครั้งนี้มีผลงานที่

---

[104] Ibid.

[105] Ibid.

ร่วมแสดงทั้งสิ้น 570 ชิ้น โดยมีศิลปินร่วมงานถึง 148 คน มาจาก 6 ประเทศที่ต่างกัน ในขอบเขตของแนวความคิดนิทรรศการ Documenta ครั้งแรก ได้มีการแถลงถึงเป้าหมายและวัตถุประสงค์ของการจัดงานออกมา ซึ่งได้มีการอ้างอิงโดยตรงถึงนิทรรศการที่เป็นการโฆษณาชวนเชื่อของนาซี "Degenerate Art" (ศิลปะเสื่อมทราม) ที่จัดให้มีขึ้นในปี ค.ศ. 1937 ทั้งนี้เพื่อต้องการที่จะฟื้นฟูความโดดเด่นของผลงานศิลปะต่างสไตล์ บรรดาศิลปินที่ถูกลดระดับและถูกทำให้ตกต่ำลงในการประเมินของสาธารณชนเยอรมันในฐานะที่เป็นผลเนื่องมาจากการแสดงดังกล่าวในปี ค.ศ. 1937[106]

Arnold Bode จิตรกรและศาสตราจารย์ทางด้านจิตรกรรมจาก Kassel ในปี ค.ศ. 1955 ได้พยายามที่จะสถาปนาเยอรมันนีขึ้นมาใหม่อีกครั้ง ในฐานะหุ้นส่วนหนึ่งของวงสนทนาที่เป็นทางการกับส่วนที่เหลืออื่น ๆของโลก และเพื่อเชื่อมโยงมันกับศิลปะนานาชาติใหม่อีกครั้ง โดยการรวบรวมและจัดให้มีการนำเสนอผลงานศิลปะของคริสต์ศตวรรษที่ 20 (Presentation of the Art of the 20th Century) ภายหลังจากที่ได้ทำการก่อตั้ง “สมาคมศิลปะตะวันตกของคริสต์ศตวรรษที่ 20” (Society of the Occidental Art of the XX Century) เขาได้ตระเตรียมโดยการสนับสนุนของสมาคมนี้เพื่อนำเสนอผลงานทางด้านศิลปะในยุคโมเดิร์นคลาสสิค ณ Museum Fridericianum อันเป็นพิพิธภัณฑ์ที่ยังคงสภาพของการถูกทำลายอยู่ภายหลังสงคราม ศิลปกรรมที่เขาหยิบขึ้นมาก่อนหน้านี้ มันได้ถูกใส่ร้ายป้ายสีและทำลายชื่อเสียงให้เสื่อมถอยโดยบรรดานักสังคมนิยมแห่งชาติ (นาซี) และเพื่อนำเสนอในหนทางใหม่อย่างที่มันไม่เคยได้รับการมองเช่นนั้นมาก่อนในเยอรมันนี ส่วน Werner Haftmann นักประวัติศาสตรศิลป์ ผู้อยู่เบื้องหลังงานนิทรรศการ Documenta ครั้งที่ 1-3 มองว่านิทรรศการนานาชาตินี้จะสามารถกู้หรือฟื้นคืนความสัมพันธ์ระหว่างประเทศของเยอรมนีกับประเทศเพื่อนบ้าน ที่เคยข้ามพรมแดนกันอย่างอิสระมาช่วงก่อนสงคราม เยอรมนีจึงใช้ศิลปะสมัยใหม่เป็นเครื่องมือในการสร้างเวทีเพื่อเปิดความสัมพันธ์ การแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกัน หลังจากที่ถูกขัดจังหวะมานาน[107] ความสำคัญของนิทรรศการ Documenta คือการใช้นิทรรศการศิลปะปรับภาพพจน์ของประเทศเยอรมนีช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่ตัดสินใจใช้งานศิลปะที่เคยถูกประนามโดย Hitler โดยการนำมาแสดงใหม่อีกครั้งในบริบทใหม่ ที่นำเสนอให้คนทั่วโลกได้เห็นว่าพวกเขาไม่เห็นด้วยกับนิทรรศการ Degenerate Art และมองเห็นความสำคัญของศิลปินและงานที่ถูกทำลายและตราหน้าว่าเป็นสิ่งเสื่อมทราม

จึงเห็นได้ว่าการศึกษาประวัติศาสตร์นิทรรศการศิลปะในยุคแรกนั้นมักจะเน้นศึกษานิทรรศการที่เกิดขึ้นในโลกของตะวันตกที่มียุโรปและอเมริกาเหนือเป็นศูนย์กลาง และเป็นการ

---

[106] Ibid.

[107] สมเกียรติ ตั้งมโน, “จากศิลปะเสื่อมทรามสู่เกียรติยศ,” [ออนไลน์]. 2545 แหล่งที่มา http://www.documenta.de/data/english/index/html [วันที่เข้าถึง 15 มีนาคม 2560]

รวบรวมบทความจากหลากหลายแหล่งที่เคยเขียนขึ้นมาในประวัติศาสตร์ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1970 เป็นต้นมา หากเราต้องการศึกษาถึงประวัติศาสตร์ของนิทรรศการและมหกรรมศิลปะนานาชาติ หรือนิทรรศการข้ามประเทศหลาย ๆ แห่งที่เกิดขึ้นนอกเหนือไปจากพื้นที่เหล่านี้แล้ว ปรากฏข้อมูลอยู่น้อยมาก บางแห่งสามารถเข้าไปศึกษาได้ในเว็บไซต์ของแต่ละนิทรรศการเท่านั้นเอง ยังไม่เคยมีใครศึกษาเกี่ยวกับนิทรรศการสำคัญที่เป็นหมุดหมายและจุดเปลี่ยนต่อโลกศิลปะร่วมสมัยในหลังสงครามเย็น หรือจุดเริ่มต้นของยุคหลังสมัยใหม่ช่วงโลกาภิวัตน์เลย จนกระทั่งหลายปีต่อมามีกลุ่มนักประวัติศาสตร์ศิลป์และภัณฑารักษ์จากประเทศอังกฤษ ชื่อ AFTERALL เริ่มศึกษานิทรรศการที่สำคัญๆ อีกนิทรรศการหนึ่งที่กลายเป็นนิทรรศการที่เปลี่ยนกระบวนทัศน์ของโลกภัณฑารักษ์นั่นก็คือ นิทรรศการ “Le Magicien De La Terre (Magician of the Earth)” โดยภัณฑารักษ์ชาวฝรั่งเศส Jean Hubert Martin ที่ ปอมปิดู ในปี ค.ศ. 1989 นอกจากนั้นยังศึกษาประวัติศาสตร์นิทรรศการ “Havana Biennale” ซึ่งมี Rachel Weiss ภัณฑารักษ์อิสระและนักประวัติศาสตร์นิทรรศการจากสถาบันศิลปะชิคาโก เป็นผู้วิจัย สำหรับวารสาร After All ที่มี Charles Esche หัวหน้าภัณฑารักษ์แห่ง Vanabben Museum เนเธอร์แลนด์ เป็นบรรณาธิการนั้น เริ่มขยายขอบเขตการศึกษาประวัติศาสตร์นิทรรศการในอุษาคเนย์อีกด้วย สำหรับในเอเชีย การศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์นิทรรศการเพิ่งเริ่มตื่นตัวเมื่อไม่กี่ปีที่ผ่านมา โดยองค์กร Asian Cultural Complex เป็นองค์กรสร้างขึ้นใหม่ในกวางจู เกาหลีใต้ มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในเอเชีย โดยผู้อำนวยการแผนก Archives ขณะนั้นคือ คิม ชุงจุง ได้เชิญภัณฑารักษ์จาก จีน ญี่ปุ่น ฟิลิปปินส์ ไทย กัมพูชา เกาหลี อินโดนีเซีย ทำวิจัยเกี่ยวกับประวัติศาสตร์นิทรรศการในประเทศของตน สำหรับประเทศไทยผู้วิจัยได้รับเชิญไปทำการวิจัยเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ นิทรรศการศิลปะในประเทศไทยตั้งแต่ยุคทศวรรษที่1970 จนถึงปัจจุบัน ในปี ค.ศ. 2015

บทที่ 3

ประวัติศาสตร์นิทรรศการที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

กรณีศึกษา โครงการในภูมิภาคอุษาคเนย์

ในการศึกษากรณีศึกษา ผู้วิจัยคัดเลือกโครงการศิลปะ 3 โครงการที่ก่อตัวขึ้นตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นไป โดยจะเน้นเรื่องที่มาของประวัติศาสตร์นิทรรศการศิลปะ กรอบการศึกษาเกี่ยวกับบริบทแนวคิดการคัดสรรศิลปินกิจกรรมวาทกรรมที่เกิดขึ้น และผลกระทบของโครงการนี้ที่ส่งมาถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะใช้กรณีศึกษาสาม โครงการดังต่อไปนี้

1. เทศกาลศิลปะ วัด และสุสาน, เชียงใหม่จัดวางสังคม, เชียงใหม่ ประเทศไทย ปี ค.ศ.1993

2. Flying Circus, Travelling around Asia project, Theatre Works, สิงคโปร์ ปี ค.ศ. 2003

3. เทศกาลวีดีโอ อาร์ต OK Video Festiva รวงรูปา, จาร์กาตา, อินโดนีเซีย ปี ค.ศ.2007

ทั้งนี้ พิจารณาผ่านกรอบความคิด ดังต่อไปนี้

เป็นโครงการที่ก่อตั้งขึ้นอย่างอิสระ โดยกลุ่มศิลปินที่ทำงานเป็น Collective (independent art space) ที่เกิดขึ้นจากปัญหาและความต้องการทำงานระดับรากหญ้าเพื่อจะสร้างพื้นที่และสถาบันศิลปะ รวมทั้งสร้างเครือข่ายระหว่างศิลปินในพื้นที่กับศิลปินต่างประเทศ

เป็นโครงการที่เน้นการทำงานข้ามพรมแดนทั้งส่วนปฏิบัติการศิลปะหลากแขนง (multidisciplinary) ปฏิบัติการภัณฑารักษ์แบบข้ามพรมแดนของความเป็นประเพณีกับความเป็นร่วมสมัย (transdisciplinary) และข้ามพรมแดนของความเป็นรัฐชาติ (transnational)

เป็นโครงการที่เน้นให้ศิลปินเป็นศูนย์กลาง เพื่อพัฒนาศิลปินเกิดการเรียนรู้เกี่ยวกับพื้นที่ปัญหาทางสังคม การเมือง วัฒนธรรม เศรษฐกิจ โดยการแสดงออกผ่านการทำงานแบบวิพากษ์และเน้นเรื่องเล่าขนาดย่อม ถึงแม้ว่าบางโครงการจะได้ทำหน้าที่ของมันในช่วงเวลาที่มันเกิดขึ้นและปิดตัวลงไป เช่น โครงการเชียงใหม่จัดวางสังคม แต่อีกสองโครงการยังคงปฏิบัติการอยู่ ผู้วิจัยจะอภิปรายถึงที่มาที่ไปและบริบทของโครงการต่อไป

เป็นโครงการที่เน้นแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ โดยคำนึงถึงพื้นที่และบริบทของสังคมการเมืองของสถานที่ในการจัดงานเป็นสำคัญ

เป็นโครงการที่เน้นการทำงานแนวเคลื่อนไหวทางสังคม วัฒนธรรม ที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลง (activism)

นำผลงานที่มีการปฏิสัมพันธ์และข้ามศาสตร์ระหว่างผลงานแบบประเพณี ปะทะกับศิลปะร่วมสมัย และศิลปะแบบชุมชน

เป็นโครงการที่แสดงให้เห็นถึงนัยยะของการสลายความเป็นศูนย์กลางของการทำงานศิลปะ และปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ทั้งด้านการพื้นที่และเวลา (decentralization / deterritorialization)

เป็นโครงการที่เน้นให้เห็นถึงการทำงานข้ามศาสตร์และศิลปะหลายแขนง (multidisciplinary) การปฏิบัติการภัณฑารักษ์แบบเฉพาะกิจ ที่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่มีปัจจัยเชิงบวกต่อศิลปิน ภัณฑารักษ์ ผู้ชม และผู้เข้าร่วมโครงการในเวลาต่อมา เป็นการทำงานข้ามพรมแดนที่เน้นความเป็นภูมิภาคนิยม

3.1 กรณีศึกษาโครงการเชียงใหม่จัดวางสังคม (CHIANGMAI SOCIAL INSTALLATION)

กรณีศึกษานี้เป็นส่วนหนึ่งในการทำวิจัยของผู้วิจัย ที่ได้รับทุนจาก Asian Cultural Complex ซึ่งให้ทุนวิจัยภัณฑารักษ์ในเอเชีย ทำการศึกษาเกี่ยวกับนิทรรศการศิลปะที่จัดขึ้นในประเทศของตน เปิดโอกาสให้ผู้วิจัยได้ออกแบบและเสนองานวิจัยอย่างเป็นอิสระ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาประวัติศาสตร์นิทรรศการศิลปะในประเทศไทยตั้งแต่ยุคทศวรรษที่ 1970 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งได้แบ่งหัวข้อออกเป็นสามกลุ่มคือ นิทรรศการที่เกี่ยวกับสังคมการเมืองเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวของศิลปินแบบ collective ศิลปะเชิงสถาบัน และงานศิลปะแนวทดลอง โดยในกลุ่มที่สอง หนึ่งในโครงการที่ศึกษาคือ เชียงใหม่จัดวางสังคม ที่เชียงใหม่ จัดแสดงในช่วงทศวรรษที่ 1990 โครงการเชียงใหม่จัดวางสังคม เชียงใหม่ 1991 – 1997

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3.1 บรรยากาศของโครงการเชียงใหม่จัดวางสังคม

(อ้างอิงรูปภาพจากผู้วิจัย)

ภาพที่ 3.2 บรรยากาศของโครงการเชียงใหม่จัดวางสังคม

(อ้างอิงรูปภาพจากผู้วิจัย)

บริบทสังคม เศรษฐกิจของประเทศไทยในยุคทศวรรษที่ 1990 นั้น มีกำลังทรัพย์เพียงพอที่จะสนับสนุนนักศึกษาศิลปะผู้ที่อยากไปเรียนต่อต่างประเทศ ทั้งยังมีการสนับสนุนเพิ่มเติมจากทางประเทศญี่ปุ่น ประเทศเยอรมัน และประเทศอื่น ๆ อีกมากมายด้วย นักเรียนทุนศิลปะเหล่านี้นี่เองที่กลับประเทศมาพร้อมกับอิทธิพลอย่างแรงกล้าจากศิลปะแบบคอนเซปช่วล (Conceptual Art) แนวคิดแบบโพสต์โมเดิร์นนิสม์ (Post-Modernism) และแนวทางประเภทต่อต้านสุนทรียศาสตร์ (Anti-Aesthetics) การทำงานร่วมกันเชิงความคิด โดยได้รับอิทธิพลจาก Joseph Beugs (โจเซฟ บอยส์) เรื่องประติมากรรมสังคม (social sculpture) จึงเกิดการรวมตัวเป็นกลุ่มเชียงใหม่จัดวางสังคม (Chiangmai Social Installation) ที่เริ่มต้นแสวงหาการแสดงออกทางศิลปะในเชียงใหม่ ตามพื้นที่สาธารณะ เช่น วัด สุสาน สะพาน ตลาด ฯลฯ เพื่อต้องการเชื่อมโยงศิลปะเข้ากับชุมชน และเป็นการแก้ปัญหาการขาดพื้นที่แสดงงานศิลปะของศิลปินที่เกี่ยวกับกับคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ซึ่งเป็นคณะที่ก่อตั้งใหม่ตอนปลายทศวรรษที่ 1980 ศิลปินกลุ่มนี้ทำงานเคลื่อนไหว มีการติดต่อกันประจำมีการทำงานเชื่อมโยงกันในระดับภูมิภาค เชื่อมต่อกันได้ตลอดเวลา เป็นการข้ามพรมแดนของรัฐ ชาติ ในยุคโลกาภิวัตน์อย่างแท้จริง เทศกาลศิลปะ วัด และสุสานเชียงใหม่ จัดวางสังคม เชียงใหม่ ประเทศไทยจัดขึ้นในปี ค.ศ. 1993 ในช่วงปีทศวรรษที่ 1990 ถือว่าเป็นช่วงเวลาที่สำคัญสำหรับการเคลื่อนไหวทางศิลปะร่วมสมัยทั้งในแถบเอเชียอาคเนย์และทั่วโลก

ประเทศไทยนั้นเองก็ไม่ใช่ข้อยกเว้น ถึงแม้ว่าประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทย (modern art) จะเริ่มต้นขึ้นในช่วงยุคทศวรรษที่ 1940 ก็ตาม[108]

แนวคิดที่มีอิทธิพลต่อกลุ่มเชียงใหม่จัดวางสังคม ของJoseph Beuys นั้นถูกอธิบายโดย Pandit Chanrojanakit (บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ)ในการบรรยายในงานสัมมนาชื่อว่า “Continuous Horizons : Contemporary Art for Asia” เขาเน้นย้ำถึงแนวคิดของ Beuys ว่ามีลักษณะของกิจกรรมทางศิลปะที่อยู่ในฐานะของกิจกรรมทางการเมือง (political action) เนื่องจากใช้งานศิลปะเป็นเครื่องมือเพื่อสร้างการมีส่วนร่วมของสังคม ความคิดสร้างสรรค์เป็นการกระทำทางการเมือง ซึ่งได้เป็นปฏิกิริยาที่เร่งให้สังคมให้มีการเปลี่ยนแปลงจากยุ่งเหยิงไปสู่สถานะรูปแบบใหม่ ดังนั้น ในการสร้างประติมากรรมสังคม หรือ social sculpture นั้น จึงต้องการความร่วมมือ และความคิดสร้างสรรค์ กอร์ปกับองค์ความรู้จากทุกศาสตร์ ทุกคนสามารถมีส่วนร่วมได้ และทุกคนสามารถเป็นศิลปินได้ (everyone can be an artist) Beuys ยังเน้นย้ำให้เห็นถึงบทบาทของความคิดและศิลปะในสังคม ดังนั้น หากจะทำให้ประติมากรรมสังคมประสบผลสำเร็จ ต้องให้ทุกคนเข้ามามีส่วนร่วม ในฐานะที่เป็นคนสร้างสรรค์ ประติมากร หรือเป็นสถาปนิกที่จะร่วมกันสร้างกลไกสังคม เพราะหากทุกคนตระหนักถึงบทบาทของตนเองว่าสามารถมีส่วนช่วยสังคมได้แล้ว พวกเขาจะกลายเป็นพลังทางสังคมที่แข็งแรงและอำนาจมาก ซึ่งบัณฑิตมองว่า แนวคิดของ Beuys กลายเป็นกรอบความคิด (enframing) ที่เชียงใหม่จัดวางสังคมได้ผลิตและนิยามฏิการศิลปะ ฟื้นฟูพื้นที่แบบโบราณ ตลอดจนนำเอาแนวคิดเกี่ยวกับประติมากรรมสังคมมาปฏิบัติ[109]

ผู้วิจัยเห็นว่าแนวคิดของ Beuys ค่อนข้างจะเป็นสิ่งที่ล้ำหน้าและจัดว่าอยู่ขั้วตรงข้ามกับศิลปะสมัยใหม่ของไทย เป็นแนวคิดที่กลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าจากเชียงใหม่ต้องการท้าทายอิทธิพลทางการศึกษาศิลปะในประเทศไทยที่เริ่มตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1940 เป็นต้นมา ด้วยเหตุที่การศึกษาทางด้านศิลปะและระบบโครงสร้างพื้นฐานทางศิลปะมีศูนย์รวมอยู่ในเขตบริเวณของกรุงเทพมหานคร โดยมีมหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นแรงกำลังสำคัญของวงการศิลปะในท้องถิ่น แต่ในช่วงปลายยุค

---

[108] กฤติยา กาวีวงศ์; “เชียงใหม่จัดวางสังคม: ภาพรวมฉบับกระชับ” เอกสารประกอบการบรรยาย ณ มหาวิทยาลัยเมลเบิร์น แปลโดยพอใจ อัครธนกุล, 5 พฤศจิกายน พ.ศ. 2559 (เอกสารไม่ตีพิมพ์)

[109] Pandit Chanrojanakit, “ Continuous Horizons: Contemporary Art for Asia,” Symposium at Asia Society Hong Kong Center, (January 11, 2014) [Unpublished Manuscript] .Guggenheim Foundation www.guggenheim.org

ทศวรรษที่ 1980 การศึกษาศิลปะ รวมถึงสถาบันการศึกษาศิลปะต่าง ๆ เริ่มกระจายออกจากบริเวณกรุงเทพฯ สู่ภูมิภาค และเปิดทำการตามภาคต่าง ๆ มากขึ้น รวมถึงภาคเหนือ โดยเฉพาะจังหวัดเชียงใหม่ และในภาคอีสาน เช่น มหาวิทยาลัยขอนแก่น การกระจายตัวนี้อยู่ในช่วงยุคทศวรรษที่ 1990 โดยสถานศึกษาเหล่านี้มุ่งเน้นการสอนแบบฝึกฝนให้นักศึกษาผลิตผลงานศิลปะ โดยใช้อิทธิพลจากมหาวิทยาลัยศิลปากรซึ่งสอนแบบอะคาเดมิคหรือแบบดั้งเดิมเป็นแนวทางหลัก อย่างไรก็ตาม สถานศึกษาเหล่านี้ยังคงไม่มีพื้นที่ทางศิลปะของตนเอง ไม่ว่าจะเป็นแกลเลอรี่ หรือพิพิธภัณฑ์ สำหรับให้ศิลปินหรือนักศึกษาศิลปะได้มีโอกาสแสดงงานสู่สาธารณชน

การขาดพื้นที่แสดงผลงานศิลปะนี้เป็นหนึ่งในปัจจัยที่สร้างความกังวลให้แก่กลุ่มอาจารย์ผู้สอน ผู้ซึ่งมีหัวคิดก้าวหน้าแต่เจอทางตัน พวกเขาจึงเริ่มมองหาพื้นที่ทางเลือกที่จะแสดงผลงานศิลปะของเขา และพยายามที่จะให้ผลงานได้เข้าถึงสาธารณชนและชุมชน โดยเฉพาะในจังหวัดเชียงใหม่ ศิลปินเหล่านี้ใช้ทั้งพื้นที่สาธารณะและพื้นที่ส่วนบุคคลเพื่อแสดงงาน ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่วัด ป่าช้า ข่วง สะพาน ถนน คูเมือง ฯลฯ โครงการศิลปะนี้ถูกก่อตั้งขึ้นในปีค.ศ. 1992 แต่ตอนนั้นได้ถูกเรียกว่า เทศกาลศิลปะ: วัดและสุสาน (Art Festival: Temples & Cemeteries) ซึ่งภายหลังได้กลายมาเป็นโครงการที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ของเมืองเชียงใหม่โครงการหนึ่งที่เรียกกันว่า *เชียงใหม่จัดวางสังคม (Chiang Mai Social Installation หรือ CMSI)* โครงการนี้กลายเป็นการวิ่งสวนกระแส (counter-current) ของกลุ่มคนในวงการศิลปะไทยและได้ขยายเป็นวงกว้างขึ้นทุกครั้ง โดยเฉพาะเมื่อมีศิลปินจากทั่วโลกได้มาร่วมงานเพิ่มขึ้น พวกเขาได้เลือกใช้พื้นที่ของเมืองที่เป็นที่สาธารณะยิ่งขึ้นไปอีก ยกตัวอย่างเช่น วัด สุสาน ตลาด ข่วงท่าแพ คูเมือง ริมถนน ห้างสรรพสินค้า โรงแรม และสะพาน เป็นต้น

เหตุผลหนึ่งที่ทำให้โครงการนี้เกิดขึ้นได้ก็คือ พื้นที่ของเชียงใหม่ซึ่งเป็นเมืองที่มีความพร้อมและมีประวัติศาสตร์ของความหลากหลายทางวัฒนธรรม (multiculturalism) ย้อนไปถึงศตวรรษที่ 13 ประวัติศาสตร์ชาติไทยได้กล่าวไว้ว่า สยามนั้นประกอบไปด้วยกลุ่มคนที่อพยพมาจากทางตอนใต้ของประเทศจีนสู่ประเทศไทย ประเทศพม่า และประเทศลาว เมื่อหลายพันปีมาแล้ว กลุ่มคนเหล่านี้อพยพเข้ามาสู่พื้นที่ที่เรียกว่าประเทศไทยในปัจจุบันผ่านทางเมืองเชียงแสน (โยนกนาคนคร) ซึ่งอยู่ทางตอนใต้ของลุ่มแม่น้ำโขง และประตูสู่สยามนี้เองก็ได้กลายเป็นอาณาจักรเก่าแก่เมื่อประมาณศตวรรษที่ 13 เมืองเล็ก ๆ นี้ถูกสร้างขึ้นเมื่อปีค.ศ. 1296 และถูกตั้งชื่อว่า “นพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่” ในภายหลังถูกย่อสั้นๆ เป็นเชียงใหม่ ในฐานะที่เคยเป็นรัฐอิสระทางภาคเหนือ หรือที่รู้จักกันในนาม “อาณาจักรล้านนา” ตั้งอยู่ระหว่างประเทศไทยและพม่า และถูกยึดโดยพม่าในช่วงศตวรรษที่ 16 และถูกยึดครองต่อโดยสยามในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา เชียงใหม่

ถูกมองว่าเป็น “เมืองที่สอง” และเป็นศูนย์กลางของต่างจังหวัด ถูกมองเป็นเมืองชายขอบโดยกรุงเทพฯ ซึ่งเป็นเมืองหลวงของสยามประเทศในช่วงศตวรรษที่ผ่านมา เชียงใหม่ได้กลายเป็นเมืองหลวงและแหล่งรวบรวมศิลปวัฒนธรรมของอาณาจักรล้านนา มีศิลปะ งานฝีมือท้องถิ่นที่โด่งดัง และเป็นสถานที่ท่องเที่ยวที่สำคัญยิ่ง[110]

โครงการเชียงใหม่จัดวางสังคมริเริ่มขึ้นโดย อุทิศ อติมานะ ศิลปินและอาจารย์ประจำคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่และกลุ่มเพื่อนของเขา ซึ่งรวมถึง มิตร ใจอินทร์ อดีตผู้ช่วยของฟรานซ์ เวสต์ (Franz West) ศิลปินชาวออสเตรีย ซึ่ง ณ ขณะนั้นมิตรพึ่งกลับมาจากกรุงเวียนนา มาอาศัยอยู่ที่เชียงใหม่ และมีความมุ่งมั่นที่จะแก้ไขระบบการศึกษาศิลปะไทย ส่วนทางด้านอุทิศนั้นต้องการปรับใช้แนวคิดทางพุทธศาสนาและศิลปะเพื่อที่จะศึกษาความเป็นพื้นที่สาธารณะในบริบทของความเป็นท้องถิ่น เขาใช้จุดศูนย์กลางของชุมชน ซึ่งในที่นี้คือวัด เป็นพื้นที่จัดกิจกรรมศิลปะอยู่ระยะหนึ่ง ซึ่งแนวคิดนี้ได้ทำให้กิจกรรมศิลปะหลายโครงการกลายเป็นหนทางสร้างความสัมพันธ์ระหว่างพระสงฆ์กับชุมชนเป็นอย่างดี

ประวัติโดยย่อของโครงการ

1. โครงการขยะ (Waste Project) เกิดขึ้น ค.ศ. 1991 โครงการขยะเป็นโครงการปฐมบทก่อนที่จะเกิดเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม เนื่องจากเชียงใหม่มีปัญหาเรื่องกำจัดขยะเป็นเวลานาน กลุ่มศิลปินออกมาทำงานตามพื้นที่สาธารณะโดยใช้ขยะเป็นส่วนหนึ่งของการทำงานศิลปะ เพื่อจะตั้งคำถามและให้ผู้คนตระหนักรู้ถึงปัญหา พื้นที่ที่ใช้การทำงานคือลานประตูท่าแพ หน้าอนุสาวรีย์สามกษัตริย์ ถนน สะพานฯ เป็นต้น

2. เชียงใหม่จัดวางสังคมครั้งที่ 1 เริ่ม 19 พฤศจิกายน ค.ศ. 1992 ถึง 19 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1993 โดยใช้ชื่อว่า "เทศกาลศิลปะ: วัดและสุสาน” (Art Festivals: Temples & Cemeteries) มีศิลปินที่เข้าร่วมเป็นจำนวน 14 คน เช่น มณเฑียร บุญมา, อุทิศ อะติมานะ, ศุภชัย ศาสตร์สาระ ธวัชชัย พันธุ์สวัสดิ์, อดุลย์ บุญฉ่ำ, นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล, โฆษิต จันทราทิพย์, อุดม ฉิมภักดี เป็นต้นโดยใช้สถานที่คือ วัดอุโมงค์ ป่าช้าวัดป่าแดง วัดสวนดอก ป่าช้าศาลาอมร วัดพระสิงค์ ป่าช้าวัดช่างเคี่ยน วัดเจ็ดยอด ป่าช้าวัดเจ็ดยอด อ.เมืองเชียงใหม่

3. เชียงใหม่จัดวางสังคมครั้งที่ 2 เริ่ม 19 พฤศจิกายน ค.ศ. 1993– 19 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1994 เทศกาลครั้งนี้ใช้พื้นที่ประมาณ 50 จุดทั่วเมืองเชียงใหม่ โดยมีศิลปินและภัณฑารักษ์จากทั่วโลกร่วมแสดงและทำกิจกรรมพิเศษ เช่น นาวิน ลาวัลย์ชัยกุลได้แสดงงานชิ้นสำคัญของเขาที่ห้องสมุด

---

[110] กฤติยา กาวีวงศ์, “เชียงใหม่จัดวางสังคม :ภาพรวมฉบับกระชับ”

เอ ยู เอ ของ USIS ที่เชียงใหม่ กิตติ มาลีพันธ์ แสดงผลงานศิลปะจัดวางที่สวนสาธารณะใกล้จวนผู้ว่า ถนนท่าแพ ผลงานศิลปะจัดวางโปสเตอร์ขนาดใหญ่ชื่อ One Regtangle jumping away from anotherone ติดตั้งที่ฮิลไซต์ พลาซ่า ถนนห้วยแก้ว โดย Lawrence Weiner ขณะที่ มิตร ใจอินทร์ ร่วมกับ ภัณฑารักษ์ชาวญี่ปุ่น Tani Arata และ Kimo Tsuchiya บรรยายเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยในญี่ปุ่นที่ วัดอุโมงค์ เป็นต้น

4. สัปดาห์ร่วมทุกข์ครั้งที่ 1 เริ่ม 1– 7 มกราคม ค.ศ. 1995 ที่ประตูท่าแพ เวลา เที่ยงคืน-5.00 น. โครงการนี้ไม่ได้มีเพียงแต่นิทรรศการประจำปีเท่านั้น มิตร ใจอินท์ได้นำทีมจัดทำโครงการขยายกิจกรรมออกเป็นสัปดาห์ร่วมทุกข์ (The Week of Cooperative Suffering) ซึ่งจัดภายในช่วงอาทิตย์หลังวันขึ้นปีใหม่ ได้เริ่มขึ้นตั้งแต่ปีค.ศ. 1995 เป็นต้นไป กิจกรรมเป็นการรวบรวมคนในชุมชนให้มีส่วนร่วมกับกิจกรรมศิลปะในบริเวณประตูท่าแพทุก ๆ คืน

5. เชียงใหม่จัดวางสังคมครั้งที่ 3 เริ่ม 19 พฤศจิกายน ค.ศ. 1995- 19 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1996 และสัปดาห์ร่วมทุกข์ครั้งที่ 2 ตั้งแต่ 1-7 มกราคม ค.ศ. 1996 ภาคที่สามของโครงการจัดขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1995 – 1996 ครั้งที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของโครงการ โดยจัดตรงกับงานแข่งกีฬาซีเกมส์ครั้งที่ 18 และยังตรงกับช่วงเวลาเฉลิมฉลองครบรอบ 700 ปีเมืองเชียงใหม่ด้วย จึงได้รับความสนใจจากสื่อระดับนานาชาติมากมาย เมื่อเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคมมีส่วนร่วมกับชุมชนมากขึ้นก็ได้เข้าถึงประเด็นทางสังคมอย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้นไปด้วยเช่นกัน ขณะเดียวกันก็พัฒนาควบคู่ไปกับตัวเมืองเชียงใหม่ที่กำลังมีการสร้างเรื่องราวของเมืองอย่างต่อเนื่องด้วย กิจกรรมการสร้างสรรค์ (practice) หลายอย่างในเทศกาลนี้เปิดโอกาสให้มีการแสดงออกทางการเมือง โดยมีศิลปินเข้าร่วมโครงการเป็นจำนวนทั้งหมด 71 คน จากยุโรป 16 คน สหรัฐ 2 คน และออสเตรเลีย 2 คน นอกจากนั้นเป็นศิลปินไทยและศิลปินจากเอเชีย 52 คน เช่น สิงคโปร์ ประกอบด้วย Vincent Leow (วินเซนต์), Tang Da Wu (เลียว ตัง ดา วู), Lee Wen (ลี เวน)ม Amanda Heng (อะมานด้า เฮง), เจ โคห์ ทำโครงการชื่อ ET (Exchanging Thought หรือแลกเปลี่ยนความคิด) ในพื้นที่สาธารณะ เช่น ตลาดสมเพชรและตลาดต้นลำไย ศิลปินมาเลเซีย เช่น ตัน จิน กวนอิง ฮัวชู ศิลปินอินโดนีเซีย โดย Arahmaiani (อารายาไมนี) ศิลปินญี่ปุ่น เช่น มาซาโตะ นากามูระ (Nakamura Masato), ยูทากะ โซเนะ (Yutaka Sone), เทอิ โอบายาชิ ศิลปินจากปากีสถาน เช่น อัคหมุด นิโลฟา ส่วนศิลปินไทยคือมณเฑียร บุญมา, นาวิน, ลา วัลย์ชัยกุล ทำโครงการโรงเรียนฝึกหัดขับรถยนต์โดยคุณนาวิน, โฆษิต จันทราทิพย์, จิตติ เกษมกิจวัฒนา, เตยงาม ศรีสุบัติ, มิตร ใจอินทร์ เป็นต้น

6. เชียงใหม่จัดวางสังคมครั้งที่ 4 เริ่ม 1 ธันวาคม ค.ศ.1997- 7 มกราคม ค.ศ.1998 / สัปดาห์ร่วมทุกข์ครั้งที่ 3 เริ่ม 1-7 มกราคม ค.ศ. 1998 สำหรับโครงการครั้งที่ 4 ครั้งนี้ของศิลปวัฒนธรรมเทศกาล วัดสุสาน บนอาคาร ถนน สะพาน กำแพง แม่น้ำลำคลอง พื้นที่ว่าง ครั้งที่ 4 (Art and Cultural Festival) และกิจกรรมที่เกี่ยวข้องในปีค.ศ. 1997 ได้มีการเขียนคำแถลงการณ์

ลงในโปสเตอร์ของโครงการปีนี้ว่า “นิยาม” ศิลปะกิจกรรมในฐานะเครื่องมือสร้างวัฒนธรรมชุมชน “จัดวางสังคม” เชียงใหม่จัดวางสังคมเป็นเทศกาลประจำปี ...เพื่อ “ปลูก” กิจกรรม สาระ และบรรยากาศ ทางวัฒนธรรมร่วมสมัย คุณค่าธรรมะคุณค่าที่มนุษย์นำเสนอกิจกรรมสร้างสรรค์ร่วมกัน นำมาแสดงออกปฏิสัมพันธ์ร่วมกันได้เรียนรู้แลกเปลี่ยน ความคิดความเชื่อซึ่งกันและกัน เป็นรูปทรงแห่ง “สหกรณ์จิตวิญญาณ” วิสัยทัศน์ทางสังคม ซึ่งกลุ่มเชียงใหม่จัดวางสังคมได้นำเสนอคำศัพท์มาใช้ เช่น วัฒนธรรมร่วมสมัย และนักวัฒนธรรม เป็นต้น นอกจากนั้นยังได้ตีพิมพ์แถลงการณ์ มีใจความว่า เชียงใหม่จัดวางสังคม (ชมจส) เป็นความพยายามของคนกลุ่มหนึ่ง ที่จัดกิจกรรมเกี่ยวข้องกับการสร้างความสัมพันธ์ในหมู่มนุษย์ “ในนาม” วัฒนธรรมโดยความคาดหวังที่จะเห็นสังคมทุนนิยมร่วมสมัยซึ่งเป็นสังคมที่เน้นคุณค่าเศรษฐกิจ พัฒนาอย่างมีดุลยภาพกับกิจกรรม “คุณค่าทางวัฒนธรรม” โดยวางนโยบายรูปแบบบของกิจกรรมออกเป็น 3 ลักษณะ ก. การสร้างค่านิยมการมีส่วนร่วม “วัฒนธรรมชุมชน” กัลญาณมิตรทางวัฒนธรรม (รูปทรงของจิตวิญญาณ) ข . เน้นศิลปะกิจกรรมสาขาต่าง ๆ และกิจกรรมทางวัฒนธรรมจากทุก ๆ ศาสตร์ (รูปทรงของศิลปะวัฒนธรรม) ค.เน้นการเสวนาและแลกเปลี่ยนทางปัญญา (รูปทรงทางปัญญา) [111] ซึ่งทางผู้จัดได้เน้นย้ำว่า ครั้งนี้เชียงใหม่จัดวางสังคมครั้งที่ 4 เริ่มทำงานแบบเน้นเรื่องเล่า คือสร้างหัวข้อในประเด็น “ความจน” กรณีศึกษาสังคมไทยยากจนเพราะการเมือง? อะไรคือนิยามและเหตุปัจจัยความจน เมื่อไม่มีเงินเก็บเป็นพื้นฐาน กิจกรรมทางวัฒนธรรมในนามเชียงใหม่จัดวางสังคม จะเกิดได้อย่างไร อะไรคือคุณภาพของศิลปะหรือกิจกรรมทางวัฒนธรรม ความจนกับวัฒนธรรมเกี่ยวข้องกันอย่างไร ฯลฯ ล้วนเป็นบริบทแห่งคำถาม สำหรับเทศกาลนี้ กิจกรรมส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับการร่างรัฐธรรมนูญหลังเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ ปี ค.ศ. 1992[112]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในส่วนของงานแสดงศิลปะ มีศิลปินประมาณ 40 กว่าคน ประกอบด้วยศิลปินต่างชาติจากเยอรมนีเข้าร่วมโดยเครือข่ายของกลุ่มการแสดงสด Ultimate Akademie นอกจากนั้นมีศิลปินอเมริกัน โรเบิร์ต ปีเตอร์ เรย์ ลังเกนบาค, ศิลปินจีน ชิงชิง เซนและศิลปินไทยจากกลุ่มอุกกาบาตรเช่น มงคล เปลี่ยนบางช้าง, สมพงษ์ ทวีรวม ทั้งศิลปินไทย เช่น สุดศิริ ปุยอ๊อก, อังกฤษ อัจฉริยะโสภณ, อุดม ฉิมภักดี เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการจัดงานสัปดาห์ร่วมทุกข์ในบริทบความจน ที่ลานประตูท่าแพ โดยมีศิลปินนานาชาติเข้าร่วมเป็นจำนวน 19 คนอาทิ Keiko Sei จากญี่ปุ่นทำงานศิลปะจัดวางชื่อว่า “Untitled” Lee Wen จากสิงคโปร์ Michael Beelicky จาก สาธารณรัฐเช็ค คธา แสงแข ทำงานแสดงสดชุด “มนุษย์สีแดง” ดำรงค์ จารุอรอุไร ทำงานศิลปะจัดวางชื่อ “เหี่ยวใจ” ศิลปินรุ่นเยาว์เติม

---

[111] ดูในโปสเตอร์เชียงใหม่จัดวางสังคม 1 ธันวาคม 2540 - 7 มกราคม 2541.

[112] ดูในโปสเตอร์ เชียงใหม่จัดวางสังคม

ศักดิ์ ขจรเกียรติพานิช ทำงานชุด “แบทแมนกับโรบิน” ส่วนไพศาล เปลี่ยนบางช้างทำงานแสดงสดชุดการทำลายล้างใหม่ เป็นต้น กิจกรรมครั้งนี้ได้รับการสนับสนุนจากมูลนิธิญี่ปุ่น กรุงเทพฯ

หลังปี ค.ศ. 2001 กิจกรรมต่าง ๆ ยังคงถูกจัดขึ้นอีกหลายครั้งโดยใช้ชื่อต่างกันไป และกิจกรรมเหล่านี้เองที่ได้กลายเป็นศูนย์รวมและที่บ่มเพาะกิจกรรมอื่น ๆ ที่ตามมา อีกทั้งกลุ่มและความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่สำคัญอีกหลายกลุ่ม ศิลปินรุ่นเยาว์ได้มีโอกาสทดลองความคิดในสภาพแวดล้อมที่เอื้อต่อการทดลองโครงการเชียงใหม่จัดวางสังคมแสดงถึงความเปิดกว้างทางความคิดและการเปิดกว้างในพื้นที่ โครงการอื่น ๆ ก็แตกหน่อมาจากโครงการนี้ด้วย เช่น แกลเลอรี่รถแท็กซี่ของนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล (Navin Taxi Gallery), มูลนิธิที่นา (The Land Foundation), มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน และโครงการวิจัยเกี่ยวกับประวัติศาสตร์นิทรรศการในเอเชีย โดยผู้วิจัย โดยได้รับทุนสนับสนุนจากองค์กร Asian Cultural Complex กวางจู ประเทศเกาหลีใต้ ปี ค.ศ. 2016

หลังจากภาคสุดท้ายของโครงการเชียงใหม่จัดวางสังคม ศิลปินหลายคนมีความพยายามที่จะชุบชีวิตเทศกาลศิลปะนี้ จึงเกิดเป็นโครงการ “มอกม่วน” (MOKMUAN) ในปี ค.ศ. 2003 โดยศิลปินรุ่นเยาว์ในเชียงใหม่หรือโครงการ “อึก-กะ-บึก” (Eukabuek) ที่เป็นโครงการที่มีพื้นฐานแบบหลากหลายสาขาวิชา (multidisciplinary) จัดโดย อุทิศ อติมานะ และเพื่อนของเขา ที่หอศิลป์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ในปี ค.ศ. 2003 อย่างไรก็ตาม ศิลปินเหล่านี้ไม่ค่อยประสบผลสำเร็จในการจัดโครงการเหล่านี้นัก บัณฑิต จันทร์โรจนกิจพูดถึงปมปัญหาหนึ่งในการปิดตัวของเชียงใหม่จัดวางสังคมจากการบรรยายเกี่ยวกับเชียงใหมัจัดวางสังคม ในงานสัมมนาจัดโดยพิพิธภัณฑ์กุกเก้นไฮม์ ที่ฮ่องกง คือ เรื่องของอัตลักษณ์ (identity) ของโครงการ จาการที่โครงการเชียงใหม่จัดวางสังคมนี้ได้เปลี่ยนชื่อไปเรื่อยๆ ซึ่งผู้วิจัยเห็นต่างจากบัณฑิต จากการสัมภาษณ์อุทิศ อะติมานะ ซึ่งเห็นว่าสาเหตุหนึ่งเป็นเรื่องการขัดแย้งกันภายในและปัญหาของระบบโครงสร้างของหอศิลป์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ที่ได้ถูกแก้ไขแล้ว กล่าวคือหอศิลป์มหาวิทยาลัย เชียงใหม่ (Chiang Mai University Art Museum) ถูกสร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1997 จากการสนับสนุนของรัฐบาลช่วงนายกรัฐมนตรีนายชวน หลีกภัย แห่งพรรคประชาธิปัตย์ และอุทิศ อติมานะ ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นผู้อำนวยการหอศิลป์ เขาจึงตัดสินใจหยุดจัดโครงการเชียงใหม่จัดวางสังคม ถึงกระนั้นโครงการอื่น ๆ เช่น มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน ยังคงดำเนินการอย่างต่อเนื่องและยังข้องเกี่ยวกับกิจกรรมทางด้านวัฒนธรรมและการเมืองอยู่[113]

[113] กฤติยา กาวีวงศ์, “เชียงใหม่จัดวางสังคม : ภาพรวมฉบับกระชับ”

3.2 กรณีศึกษา โครงการ Flying Circus โดย TheatreWorks สิงคโปร์

โครงการนี้เป็นโครงการที่ก่อตั้งขึ้นที่ประเทศสิงคโปร์ เป็นโครงการที่เน้นให้เห็นถึงความสำคัญของการเรียนรู้ร่วมกันของศิลปินและศิลปะที่อยู่ในภูมิภาคอุษาคเนย์และเอเชีย โดยองค์กร Theatre Works เป็นเจ้าภาพของโครงการนี้ ความพิเศษคือมีการจัดโครงการนี้สัญจรไปทั่วภูมิภาค ถึงแม้ว่าส่วนใหญ่จะใช้พื้นที่ของ Theatre Works เป็นสถานที่ในการปฏิบัติการในช่วงแรก หากแต่โครงการนี้ได้หมุนเวียนไปตามภูมิภาคเช่นกันทำให้เกิดการปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่และศิลปินต่างแดน โดยไม่ยึดติดกับแนวคิดที่จะทำให้สิงคโปร์เป็นศูนย์กลางของภูมิภาคอีกต่อไป ถึงแม้ว่าเงินทุนสนับสนุนส่วนหนึ่งจะได้จากสิงคโปร์ แต่ทุนส่วนใหญ่เป็นทุนจากต่างประเทศ เช่น มูลนิธิฟอร์ดและมูลนิธิร็อกกี้ เฟลเลอร์ ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้สามารถเกิดการเคลื่อนย้ายพื้นที่ในการทำกิจกรรมไปได้

ภาพที่ 3.3 บรรยากาศโครงการ Flying Circus โดย TheatreWorks

อ้างอิงรูปภาพ https://theatreworkssg.wordpress.com/about-the-flying-circus-project/

โครงการ Flying Circus (FCP) ก่อตั้งขึ้นในปี ค.ศ. 1994 โดยศิลปินการแสดงสด Ong Keng Sen (อง เค็น เซ็ง) ผู้อำนวยการศิลปะของ TheatreWorks สิงคโปร์ เป็นโครงการที่สำรวจการแสดงออกทางศิลปะของเอเชียในศตวรรษที่ 21 ที่เน้นการทำงานศิลปะแนวทดลองผ่านกระบวนการห้องทดลอง Laboratories (สำหรับอบรมเชิงปฏิบัติการศิลปะ) ข้ามพรมแดน โดยเน้นงานศิลปะหลากหลายแขนง เช่น ละคร การแสดง เต้นรำ ทัศนศิลป์ ภาพยนตร์ และพิธีกรรม “ปฏิบัติการห้องแล็บ” เกิดขึ้นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1996 เน้นเรื่องการเรียนรู้จากการแสดงแบบโบราณจากประเทศต่าง ๆ ในอุษาคเนย์และทั่วเอเชียโดยเชิญศิลปินการแสดงสดแบบโบราณและร่วมสมัยมาทำงาน

ด้วยกัน เพื่อสำรวจยุทธศาสตร์การทำงานของศิลปินแต่ละคนที่มาจากหลาย ๆ แห่งและทำงานทั้งสองแนว เจาะประเด็นของการเจรจาต่อรองระหว่างวัฒนธรรมและกระบวนการปฏิบัติการศิลปะที่แตกต่างกัน การปฏิสัมพันธ์และปะทะกันระหว่างผู้แสดงที่เข้าร่วมนั้นเกิดขึ้นอย่างมีพลวัตร เพราะมีการเอื้อให้เกิดการทำงานที่มีพื้นที่และเวลาอย่างเหมาะสม เพื่อที่จะทำให้พัฒนาการของศิลปินได้ขยับขึ้นมาอีกระดับหนึ่ง ทั้งรูปแบบของงานศิลปะที่ปรากฏขึ้น รวมทั้งพัฒนาการของศิลปินภายในความคิด ก่อให้เกิดการเรียนรู้ทางปัญญา รวมทั้งเรื่องสังคมการเมืองเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดของโครงการนี้[114] ตั้งแต่เริ่มก่อตั้งในทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมา Flying Circus จัดขึ้น เป็นจำนวน 8 ครั้ง ดังนี้
ครั้งที่1: Southeast Asia Laboratory ปี ค.ศ. 1996 TheatreWorks สิงคโปร์

"When land-bound animals begin to fly
Reaching for the unknown
An unexpected transformation
Rooted but free
The same animal but different
Man's quest for flight continues
Circus
The antithesis of museum
Raw, exciting, dizzying, robust
Dangerous magic
The sacred and the profane co-exist
Theatre of the people
Hanuman, monkey, leaps into flight."

นี่เป็นข้อความที่ปรากฏในเว็บไซต์ อธิบายถึงกำเนิดโครงการแรก โดย Ong Keng Sen (อง เค็ง เซ็น) ศิลปินด้านการแสดง ผู้ก่อตั้งและผู้อำนวยการของ theatrework คณะละครที่ก่อตั้งขึ้นมาในยุคทศวรรษที 1980 ซึ่งเป็นยุคบุกเบิกของวงการละครและการแสดงสดของสิงคโปร์ เขาเป็นผู้ที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จขององค์กรนี้ ซึ่งทำงานข้ามพรมแดนทั้งศาสตร์การแสดง ศิลปะทุกแขนง และข้ามพรมแดนรัฐชาติ เขาเป็นผู้สร้างสรรค์และออกแบบโครงการ Flying Circus ขึ้นมาครั้งแรก

[114] ดูใน http://www.theatreworks.org.sg/international/flying_circus_project04/

เนื่องจากเขามองว่า circus (ละครสัตว์) เป็นแนวคิดต่อต้านระบบพิพิธภัณฑ์ ที่ TheatreWorks ต้องการนำเสนอ เพื่อที่จะก้าวไปสู่พื้นที่ที่ไม่รู้จัก (reaching for the unknown) และเรียนรู้จากการทำงานที่ “เถื่อนดิบ ตื่นเต้น เวียนหัว มีพลัง ที่เต็มไปด้วยมนต์แห่งความอันตราย เป็นพื้นที่ที่ความศักดิ์สิทธิ์และความหยาบคาย ปรากฏอยู่ร่วมกัน เป็นโรงละครของมนุษย์ หนุมาน ลิงที่กระโดดขึ้นไปต่อสู้” ในปี ค.ศ. 1996 โครงการนี้พยายามเรียนรู้จากอดีต โดยเชิญศิลปินด้านการแสดงแบบโบราณมาแบ่งปันประสบการณ์และเรียนรู้ร่วมกับศิลปินร่วมสมัย โดยเชิญศิลปินจากอินโดนีเซีย ญี่ปุ่น มาเลเซีย สิงคโปร์ ไทย และ เวียดนาม[115]

ครั้งที่ 2 ปี ค.ศ. 1998 จัดที่ Theatre Works สิงคโปร์

ศิลปินที่เข้าร่วมมาจากอุษาคเนย์และเอเชียตะวันออก ส่วนใหญ่เชิญศิลปินสายทัศนศิลป์ให้มาทำงานและร่วมสนทนากับศิลปินสายการแสดงแบบโบราณ โครงการครั้งนี้เน้นการสร้างงานและเปิดโอกาสให้งานศิลปะสองแนวนี้ได้มีโอกาสปะทะกัน พร้อมสำรวจอิทธิพลหรือความเป็นปฏิปักษ์ต่อกันที่เกิดขึ้นโดยศิลปินร่วมสมัย[116]

ครั้งที่ 3 ปี ค.ศ. 2000 จัดที่ Theatre Works สิงคโปร์

จุดประสงค์ของโครงการครั้งนี้เป็นการปะทะกันระหว่างพิธีกรรมกับศิลปะร่วมสมัย โดยเชิญให้พระธิเบตสาย Tibetan Buddhism และหมอผีที่ประกอบพิธีกรรมแบบ Naxi Exorcism Ceremonies (Dongba Shamans) จากยูนนาน มาปะทะกับศิลปินชาวจีน ไต้หวัน ฟิลิปปินส์ ญี่ปุ่น เกาหลี กัมพูชา ลาว เมียนมาร์ เวียดนาม ไทย และสิงคโปร์ อีกแนวคิดหนึ่งคือการที่คนพื้นเมืองต่อสู้กับการเข้าร่วมเป็นศิลปินชาติพันธุ์ที่เป็นชนกลุ่มน้อย นี่เป็นส่วนหนึ่งของโครงการอินโดจีนที่พยายามจะนำเสนอศิลปินที่มาจากดินแดนที่กำลังพัฒนาทั่วเอเชีย ห้องปฏิบัติการนี้สร้างความหลากหลายให้เกิดโทนและขัดแย้งกันในหลายประเภทของการทำงานศิลปะ แต่หลักใหญ่ใจความคือเน้นเรื่องความร่วมสมัยของเอเชีย ซึ่งเป็นการนำเสนอแนวคิดที่ว่าพิธีกรรมทางศาสนาและงานศิลปะแบบประเพณีนั้นก็อยู่ในสภาวะร่วมสมัยในบริบทนี้เช่นกัน การสร้างบริบทที่ต้องการสร้างความสมดุลต่อการมองเอเชียว่าเป็นดินแดนแห่งความงามแปลกตา(exotic) ที่มีเพียงความงามแบบแปลกประหลาดนั่นเอง[117]

---

[115] http://www.theatreworks.org.sg/international/flying_circus_archive/1996/index.htm

[116] http://www.theatreworks.org.sg/international/flying_circus_archive/1998/index.htm

[117] ดูใน http://www.theatreworks.org.sg/international/flying_circus_archive/

ครั้งที่ 4 : Continuum Asia Project (CAP) ปี ค.ศ. 2000-2003 จัดที่ หลวงพระบาง สาธารณรัฐประชาชนลาว

โครงการ Continuum Asia Project (CAP) เป็นโครงการหนึ่งปี ที่เธียร์เตอร์เวิร์ค เริ่มลงพื้นที่ไปทำงานที่หลวงพระบาง โดยการให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์กับการทำงานของคนต่อคน (people to people ollaboration) ครั้งนี้เป็นการเน้นถึงการสร้างขีดความสามารถของการทำงานของศิลปิน โดยการเชิญศิลปินหลากรุ่นในชุมชน เช่น เชิญศิลปินรุ่นอาวุโส นักแสดงแบบประเพณีนิยมที่เคยร่วมแสดงในมหากาพย์ รามายณะหรือรามเกียรติ์ และนักแสดงรุ่นเยาว์จากเมืองหลวงพระบาง และศิลปินจากเอเชียให้มาเรียนรู้ร่วมกัน โดยสร้างงานศิลปะหลากหลาย ไม่ได้จำกัดเพียงการแสดงเท่านั้น เช่น มีการทำ workshop โดย Wu Wen Guang คนทำหนังสารคดีอิสระชาวจีน ที่ได้ทำงานร่วมกับเยาวชนจากหลวงพระบาง โดยสอนให้เยาวชนเหล่านี้ทำหนังสั้นเกี่ยวกับชีวิตประจำวันของพวกเขา เป็นต้น[118]

ครั้งที่ 5 โครงการฉลองครบรอบทศวรรษของ Flying Circus ปี ค.ศ. 2004 จัดที่TheatreWorks สิงคโปร์

โครงการนี้เกิดขึ้นและอำนวยการโดย On kong Sen และ บริหารจัดการโดย เธียรเตอร์เวิร์ค จัดขึ้นที่ Black Box ฟอร์ด คันนิ่งแฮม สิงคโปร์ หอศิลป์ของวิทยาลัยศิลปะนันยาง ระหว่าง 3-18 ธันวาคม ปี ค.ศ. 2004 โดยเน้นแนวคิด “มองด้วยสายตาชาวต่างชาติ” (seeing with foreign eyes) โดยครั้งนี้ เค็ง เซ็น ได้เชิญศิลปินเอเชีย มาพบกับศิลปินจากยุโรป และจากโลกอาหรับ ทั้งยังมีการขยายขอบเขตของผู้เข้าร่วมสัมมนาโดยเปิดประตูให้กับคนดู นักศึกษาศิลปะ และศิลปิน โดยเน้นวรรณกรรม ปรัชญา และทัศนศิลป์ คนที่เข้าร่วมจึงเปิดกว้างกว่าศิลปินกว่า 50 คน นักคิด นักเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรม ได้มาร่วมกันทำเวิร์ค ช็อปเป็นเวลาสองอาทิตย์ เกิดการพบปะและแลกเปลี่ยนบทสนทนาและการปฏิบัติการศิลปะที่มีหลายรูปแบบ เช่น การแสดงสด เสวนา บรรยาย และการถกเถียง นิทรรศการ และการฉายหนัง ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสังเกตการณ์อีกด้วย ในส่วน

2000/index.htm

[118] ดูใน http://www.theatreworks.org.sg/international/continuum_asia_project/index.htm

ของนักปรัชญาสายอิสลามศึกษา เขาได้เชิญ Ulil Abshar-Abdalla และปัญญาชนชาวอินโดนีเซีย ที่ความคิดและบทความของเขาก่อให้เกิดการถกเถียงประเด็นสาธารณะ เป็นผู้ก่อตั้งหนังสือพิมพ์ Tempo และรายการวิทยุ Utan Kayu คือ Goenawan Mohamad รวมทั้งนักเขียนชาวอินโดนีเซีย Ayu Utami รวมทั้งนักแสดงชาวสิงคโปร์รุ่นบุกเบิก Lim Kay Tong, Nora Samosir, Lok Meng Chue และ the bright lights of Singapore stage Janice Koh Noorlinah Mohd Serene Chen นอกจากนั้น ห้องปฏิบัติการครั้งนี้ยังเน้นประเด็นเกี่ยวกับอัตลักษณ์และวัฒนธรรมประชานิยม (Identity and Pop-culture sensibility) โดยได้เชิญศิลปินการแสดงเต้นรำจากยุโรปและเอเชียมาทำงานด้วยกัน เช่น Jerome Bel, Benoit Lachambre Fanny และAlexander Lois Keidanla Ribot, Alexandra Bachzetsis และพิเชษฐ์ กลั่นชื่น เป็นต้น

เวิร์คช็อปนี้เป็นการนำเสนอแนวคิดที่เกี่ยวกับ Instrucition ว่ามันถูกเข้าใจและผันแปรอย่างไร ภาษามันถูกสร้างให้เป็นสัญญลักษณ์อย่างไร และ พื้นฐานทางวัฒนธรรมมันมีผลกระทบอย่างไรในการตีความโดยปัจเจก โครงการที่น่าสนใจคือโครงการของ Jerome Bel นักออกแบบท่าเต้นชาวฝรั่งเศส ที่มาทำงานในเอเชียครั้งแรก นำเสนอการแสดงสด ในผลงานชุด Paris Opera Ballet ชื่อ “The Show Must Go On 2” ผลงานการแสดงของเขาชื่อว่า “Shirtology” เป็นการเล่าเรื่องผ่านเสื้อยืดแต่ละตัวที่น่าสนใจยิ่งนัก เนื่องจากเป็นการผสมผสานระหว่างความเป็น สัญญา semiotics ที่มีการเคลื่อนไหวระดับ minimal แต่ใช้ภาษาและภาพแทน มากไปกว่านั้นเวทีนี้เป็นครั้งแรกที่เกิดการทำงานร่วมกันระหว่าง Jerome Bel และพิเชษฐ์ กลั่นชื่น ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อการทำงานของพิเชษฐ์ ซึ่งเป็นหมุดหมายสำคัญที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์งานแสดงโขนแบบโบราณให้ก้าวข้ามพรมแดนไปสื่อสารกับนานาชาติได้

อีกส่วนหนึ่งคือ OPEN LAB 101204-181204 ที่Ken Senได้เชิญศิลปินที่มีชื่อเสียงและศิลปินรุ่นเยาว์นำเสนอผลงาน ที่หอศิลป์ของวิทยาลัยศิลปะนันยางโดยเน้นประเด็นความเป็นเมือง ความแปลกแยกและการเมืองของประชานิยม ประวัติศาสตร์ ท้องถิ่นแปรเป็นโลกาภิวัตน์ สร้างแผนที่ใหม่ต่อการรับรู้แบบใหม่ เทพปรณัม บันทึกเดินทาง และบ้านเกิดเมืองนอนในอนาคต ซึ่งในส่วนนี้มีศิลปินที่เข้าร่วมคือ Ho Tze Nyen, Gustaff Harriman, Santiphap Inhong-nam, Forum Lenteng (Hafiz), Kill Your TV (KYTV), Nindityo Adipurnomo, Charles Lim of Tsunamii.net, Kata Sangkhae, Low Kee Hong, Mella Jarsma, Tan Khai Syng, Ariani Dharmawan, Nadiah Bamadhaj and Tin Tin Wu Lia.[119]

---

[119] ดูในhttp://www.theatreworks.org.sg/international/flying_circus_archive/2004/index.htm

ครั้งที่ 6 : Flying Circus Project หัวข้อ Travelogue ปี ค.ศ. 2007 จัดที่ Theatreworks สิงคโปร์ และโฮจิมินห์ซิตี้ เวียดนาม

กรอบการทำงานในครั้งนี้เกี่ยวกับการเดินทาง เกิดขึ้นและอำนวยการโดย Ong Keng Sen ตั้งชื่อหัวข้อว่า “100 ชั่วโมงที่แสนจะสมบูรณ์กับเพื่อนๆ ศิลปินนานาชาติ” (100 Perfect Hours in the casual company of international artists) ซึ่งเขาเริ่มโครงการนี้ที่สิงคโปร์และสัญจรไปที่ โฮจิมินห์ ซิตี้ แนวคิดของการปฏิบัติการครั้งนี้คือ เรื่องของความทรงจำ ภูมิปัญญาท้องถิ่นและความเป็นอนาคตกาล เขาได้เชิญศิลปินหลากหลายวัฒนธรรม การทำงานศิลปะและการเมืองที่ต่างกัน โดยการพาศิลปินจากเอเชีย ยุโรปและอเมริกาเหนือ เดินทางและทำงานพร้อมกันทั้งสองแห่ง เพื่อให้เกิดการเรียนรู้และเผชิญหน้ากับเมือง พื้นที่และบริบทที่แตกต่างไป นอกจากนี้เขายังเชิญศิลปินในแต่ละพื้นที่เข้าร่วม การปฏิบัติการครั้งนี้ด้วย ศิลปินที่เข้าร่วมเช่น Raqs Media Collective กลุ่มศิลปินจากอินเดียทำงานด้วยวิธีคิดแนววิพากษ์แบบหลังสมัยใหม่ โดยการที่พวกเขาเดินทางไปที่เวียดนามด้วยแนวคิด talking and listening คือการไปคุยและไปฟัง ศิลปินที่เข้าร่วม อาทิ Megg Stuart, Rachid Ouramdane, David Subal, Michikazu Matsune, Caden Manson, DJ Spooky, Koosil-Ja, Raqs Media Collective, Jun Nguyen Hatsushiba, Melati Suryodarmo, Nibroll, Brian Gothong Tan เป็นต้น[120]

ครั้งที่ 7 : Flying Circus Project ตอนที่ 1 ปี ค.ศ. 2009-2010 ที่ TheatreWorks 72-13 สิงคโปร์

ปฏิบัติการครั้งนี้เน้นเกี่ยวกับเรื่อง Dancing Museum โดยการทำงานร่วมกับกลุ่ม Expo Zero ซึ่งเป็นนิทรรศการที่ไร้วัตถุทางศิลปะ โดยการคิดค้นขึ้นของนักออกแบบท่าเต้นชาวฝรั่งเศส Boris Charmatz และ Musée de la Danse โครงการ “นิทรรการ” นี้ ไม่มีภาพถ่าย ไม่มีประติมากรรม ไม่มีงานศิลปะจัดวาง ไม่มีงานวีดีโอ มันไม่มีอะไรเลยที่เป็นวัตถุทางศิลปะ แต่ศิลปินและพื้นที่ได้ถูกครอบครองด้วยท่าทาง ด้วยโครงการต่าง ๆ ร่างกาย เรื่องเล่าและการเต้นรำที่ทุกคนสามารถเลือกจินตนาการถึงมันได้ Keng Sen ได้สร้างแนวคิดนี้ขึ้นมา จากกรอบที่ว่า expo zero นั้นเปรียบได้ดั่งการระดมสมองของความคิด (think tank) ที่เกิดจากการวิเคราะห์ จากการบรรยาย การแสดงสด การเคลื่อนไหวและความคิดที่จะนำพาศิลปินได้พัฒนาไปพร้อมๆ กับผู้ชม ซึ่งเขามองว่ามันเหมาะกับสิงคโปร์เนื่องจากประเทศนี้ไม่มี dance hall (tanzhaus, dansens hus, centre chorégraphique national) เป็นคำถามที่เขาต้องการนำเสนอว่านี่คือสิ่งที่องค์กรซึ่งเพิ่งย้ายจาก

---

[120] ดูใน http://www.theatreworks.org.sg/international/flying_circus_project07/index.htm

ฟอร์ด คั่นนิ่งแฮม ไปอยู่ตึกใหม่ตรงหัวถนน Mohammad Sultan และตัวเขากำลังคิดอะไรอยู่ โดยการทำงานครั้งนี้ เขาได้ร่วมมือกับ expo zero นำโดย Boris Charmatz ทำงานร่วมกับนักออกแบบท่าเต้น François Chaignuad, Mette Ingvartsen ผู้กำกับการแสดง Yves-Noël Genod ในสิงคโปร์ เขาได้ทำงานร่วมกับศิลปิน สถาปนิกและนักทฤษฎีจากเอเชีย เช่น Padmini Chettur, Heman Chong, Torrance Goh of FARM, Donna Miranda, Joavien Ng และตัวเขาเอง Ong Keng Sen โดยเขาได้เชิญให้คนดูได้ร่วมกันตอบคำถาม แชร์วิสัยทัศน์ และแนวคิดแบบยูโทเปียต่อแนวคิดของพิพิธภัณฑ์การเต้นรำ หรือ Dancing Museum ว่าควรจะเป็นอย่างไร

ครั้งที่ 7: Flying Circus Project ตอนที่ 2: Kutlug Ataman ปี ค.ศ. 2009-2010 จัดที่ TheatreWorks 72-13 สิงคโปร์

โครงการได้เชิญ Kutlug Ataman ศิลปินร่วมสมัยและผู้กำกับชื่อดังชาวตุรกีนำเสนอผลงานใหม่ของเขา Journey to the Moon พร้อมกับจัดรายการเสวนากับศิลปิน โดยที่เขาพูดเกี่ยวกับผลงานเก่าของเขา ที่สำรวจวิธีสร้างสรรค์และเริ่มการเขียนประวัติศาสตร์เกี่ยวกับอัตลักษณ์ของตัวเองใหม่ โดยการแสดงออกของตนเอง ใช้วิธีการเบลอเส้นแบ่งระหว่างเรื่องจริงและเรื่องแต่งในส่วนของผลงานชิ้นนี้ เขาสำรวจตำนานเมืองว่าใน ช่วงปี ค.ศ. 1950 กลุ่มชาวบ้านจากชายฝั่งทะเลดำของประเทศตุรกีได้รับการเตือนโดยนักการเมืองท้องถิ่นให้เชื่อว่าเขาจะสร้างโรงงานผลิตยานอวกาศโดยร่วมมือกับสหรัฐเพื่อแลกกับคะแนนเสียง ในช่วงเวลานั้น หมู่บ้านในตุรกีนั้นกำลังก้าวเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่ หนังของAtamanสำรวจความคิดเกี่ยวกับชาวบ้านที่ได้ตกเป็นเหยื่อของลัทธิอเมริกันกับตะวันตกซึ่งก้าวเข้ามาสู่ตุรกีในช่วงปลายปี ค.ศ. 1950 และอาจแสดงตัวการตกเป็นเหยือของโลกาภิวัตน์ในยุคแรก

ครั้งที่ 7 : Flying Circus Project ตอนที่ 3 Superintense ปี ค.ศ. 2009-2010 จัดที่ TheatreWorks 72-13

โครงการครั้งนี้เป็นการรวบรวมศิลปินจากเอเชียและทั่วโลก มาพบกันและใช้เวลาการทำงานที่เรียกว่ามาราธอนในการสร้างงานในบริบทของเมือง เป็นการทำงานแบบยี่สิบสี่ชั่วโมง ทุกคนมีเวลานำเสนองานคนละหนึ่งชั่วโมง และนำเสนอการทำงานของตนต่อคนดู ซึ่งทางผู้จัดได้เตรียมสถานที่ในการนำเสนองานพร้อมกับโต๊ะ โปรเจคเตอร์ และไมค์ โดยที่สร้างมันขึ้นมาในพื้นที่ของtheatreworks ศิลปินสามารถนำเสนองานอดีต ปัจจุบัน หรืองานในอนาคตของตนเอง การนำเสนอนั้นประกอบด้วยการเสวนา บรรยาย สาธิต การแสดงสด สไลด์โชว์ หรือดีเจ แม้กระทั่งอบรมเชิงปฏิบัติการ โดยไม่มีการหยุดพัก ศิลปินที่เข้าร่วมคือ Airan Berg, Ashok Sukumaran, Eszter Salamon, Filiz Sizanli, Gurur Ertem, Hafiz Dhaou, Heman Chong, Janez Jansa, Janez Jansa, Jecko Siompo,

Manuel Pelmus, Mustafa Kaplan, Nelisiwe Xaba, Tarek Atoui, Tim Etchells, Vlatka Horvat, Zulkifle Mahmod

ครั้งที่ 8 : SUPERINTENSE ปี ค.ศ. 2013 TheatreWorks 72-13 และ ย่างกุ้ง เมียนมาร์

โครงการครั้งนี้เป็นครั้งที่ 8 เป็นโครงการที่เน้นให้ศิลปินจากเอเชีย ยุโรปและอเมริกาได้มาพบปะ ทำงานและเดินทางไปเมืองต่าง ๆ ในแถบอุษาคเนย์ด้วยกัน โดยในปี ค.ศ. 2013 ทางโครงการได้ปฏิบัติการศิลปะที่สิงคโปร์และเมียนมาร์ ในสิงคโปร์จะเป็นการนำเสนอศิลปินจากเมียนมาร์ที่จะมาเสนองานแบบการแสดงสด การฉายภาพยนตร์ที่เน้นเกี่ยวกับความทรงจำ ความเจ็บปวดและการเปลี่ยนแปลง Ong Keng Sen ใช้รูปแบบเดิมของปีที่ผ่านมาคือ Superintense เป็นการนำเสนองานของศิลปินแบบมาราธอน ที่จะจัดขึ้นสี่วันติดกัน ศิลปิน38 คนที่เข้าร่วมทำงานหลากหลายและมาจากหลายประเทศในเอเชีย ยุโรป และ อเมริกาเหนือ [121]

3.3 กรณีศึกษาที่สาม เทศกาล OK. Video - Jakarta Video Art Festival จาการ์ต้า ประเทศอินโดนีเซีย

เทศกาล OK. Video เป็นเทศกาลที่อยู่ภายใต้การควบคุมดูแลโดย รวง รูปา (Raungrupa) คือ องค์กรศิลปะร่วมสมัยที่ไม่หวังผลกำไร ก่อตั้งในปีค.ศ. 2000 โดยกลุ่มศิลปินจากจาการ์ต้า อินโดนีเซีย แกนนำคือ Ade Darmawah, ฮาฟิซ รูรู, เรซา อัฟฟิสินา, อินดรา อะเมง ฯลฯ พันธกิจของรวงรูปาคือ การมุ่งยกระดับความคิดเกี่ยวกับศิลปะที่เกิดขึ้นในบริบทของเมืองใหญ่และวัฒนธรรมร่วมสมัย โดยผ่านนิทรรศการ เทศกาล โครงการปฏิบัติการศิลปะ อบรมศิลปะ วิจัย หนังสือ วารสาร รวมทั้งวารสารออนไลน์ [122] Ade Damawah ได้เขียนวัตถุประสงค์ของโครงการนี้ ดังต่อไปนี้

1. เพื่อนำเสนอผลงานของศิลปินวิดีโอจากอินโดนีเซียและต่างประเทศ แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของผลงานและความคิดที่ประสบความสำเร็จในด้านการสำรวจโดยใช้สื่อวีดีโอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่เชื่อมโยงกับวัฒนธรรมร่วมสมัย

2. เพื่อที่จะศึกษาทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติเกี่ยวกับการทำงานร่วมกันระหว่างศิลปะและเทคโนโลยี รวมทั้งการสร้างวาทกรรมของศิลปะร่วมสมัยในอินโดนีเซีย โดยพยายามทบทวนถึง

---

[121] ดูใน http://www.theatreworks.org.sg/international/flying_circus_project_2013/index.htm

[122] ดูใน www.ruangrupa.org

ปรากฏการณ์วิดีโอ อาร์ตในฐานะที่เป็นสื่อของการแสดงออกทางศิลปะ เผยแพร่ผ่านสูจิบัตร และสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ เพื่อต้องการที่จะทำให้เกิดการวิจัยด้านวีดีโอได้ช่วยให้เกิดการศึกษาเชิงลึกด้านปรากฏการณ์วัฒนธรรมในอินโดนีเซีย

3. ต้องการสร้างพื้นที่ในการพบปะและแลกเปลี่ยนระหว่างศิลปินและวีดีโออาร์ตในเมืองต่าง ๆ และต่างประเทศ ให้เกิดการแลกเปลี่ยน ทำงานร่วมกัน อบรมเชิงปฏิบัติการณ์ (ระหว่างศิลปินรุ่นเยาว์และนักเรียน) และการนำเสนองานผ่านการแสดงนิทรรศการ ก่อนที่จะเกิดเทศกาล รวงรูปาได้ทำการสัญจรและเดินสายแนะนำกิจกรรม รวมทั้งจัดฉายภาพยนตร์ และบรรยายตามสถานศึกษาในจาการ์ตา และเมืองอื่น ๆ เช่น ยอกยาการ์ตา บันดุง มาลัง และพัวโวเคอโต เป็นต้น

4. เพื่อต้องการขยายฐานคนดูโดยแนะนำให้รู้จักงานวิดีโอที่หลากหลาย ในฐานะที่เป็นสื่อการแสดงออกทางศิลปะ และพยายามให้คนดูให้มีมุมมองแบบใหม่ในการมองปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมซึ่งแต่ก่อนเคยถูกสร้างขึ้นโดยสื่อและทีวี

5. เพื่อกระตุ้นให้เห็นถึงพัฒนาการของโครงสร้างพื้นฐานทางศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสนับสนุนการทำงานศิลปะที่ใช้วีดีโอเป็นสื่อ โดยการสร้างฐานข้อมูลศิลปิน การสะสมงานวีดีโออาร์ต และเพื่อเปิดกว้างให้สาธารณะชนได้เข้าถึงงานศิลปะ โดยรูปแบบของการจัดเทศกาลคือจัดทุก ๆ สองปีครั้ง (ลักษณะคล้ายเบียนนาเล่) เพราะเชื่อว่าความสำคัญของศิลปะในฐานะที่เป็นปฏิบัติการวัฒนธรรม และเป็นยุทธศาสตร์ทางวัฒนธรรม[123]

ครั้งที่ 1 OK. Video - Jakarta Video Art Festival ปี ค.ศ. 2003 รวงรูปา จาการ์ตา อินโดนีเซีย

เทศกาล OK. Video เกิดขึ้นครั้งแรก ในปี ค.ศ. 2003 ประกอบด้วยภัณฑารักษ์ 4 คน คือ ฮาฟิซ (Hafiz Rancajale) ฟาราห์ วาดานี (Farah Wardhani) อากุง ฮูจาทนิคาเจนนอง (Agung Hujatnikajanong) และอะเด ดาร์มาวาน (Ade Darmawan) ในส่วนของเหตุผลในการริเริ่มโครงการ Ade ผู้ซึ่งเป็นผู้อำนวยการฝ่ายศิลปะขององค์กรอธิบายว่า “เป็นโครงการระยะยาวของรวงรูปา ที่ต้องการนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับสภาพความจริงที่เกิดขึ้นในสังคมเมือง ความเป็นจริงของเมืองที่เป็นการระเบิดของวัฒนธรรมปรากฏการณ์ อันเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวันของเรา เขามองว่าในการที่จะสำรวจปรากฏการณ์นี้เครื่องมือที่ทรงประสิทธิภาพที่สุดคือวีดีโอ ซึ่งเป็นศิลปะแห่งภาพ เสียง และภาพเคลื่อนไหว เพราะเขามองว่าความเป็นจริงที่เกิดขึ้นทุกวันนี้มันถูกประกอบสร้างขึ้นโดยสื่อภาพและเสียง ซึ่งมันเกิดขึ้นด้วยความเร็วสูง รวงรูปาได้ทำการวิจัยเรื่องการพัฒนาของสื่อประเภทนี้มาตั้งแต่ปี ค.ศ. 2001 โดยตั้งคำถามถึงพัฒนาการของสื่อประเภท ว่าได้กลายมาเป็น

---

[123] Ade Darmawan, OK. Video Catalogue. (Indonesia: Ruangrupa, 2003)

เครื่องมือของศิลปินตั้งแต่เมื่อไหร่ มีความเชื่อมโยงกับสภาวะสังคมและวัฒนธรรมของอินโดนีเซียอย่างไร แต่เพราะขาดแคลนเงินทุน เวลา และกำลังคน เขาจึงใช้เทศกาลนี้เป็นส่วนหนึ่งในการขับเคลื่อนตัวงานวิจัยเพื่อให้ขยับไปอีกก้าวหนึ่ง”[124]

Agung Hujatnikajennong (อากุง ฮูจาทนิคาเจนนอง) ภัณฑารักษ์ชาวอินโดนีเซีย เขียนบทความลงในสูจิบัตรครั้งแรกชื่อ Video: ALL Correct กล่าวว่าชื่อ "OK. Video" ซึ่งเป็นชื่อนิทรรศการและเทศกาลครั้งนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากอัลบั้มของวงดนตรี Radiohead ชื่อ O.K. Computer ที่เผยแพร่ในปี ค.ศ. 1997 แนวคิดของอัลบั้มนี้เริ่มต้นเป็นการสรรเสริญการพัฒนาของเทคโนโลยีด้านคอมพิวเตอร์ในช่วงเวลานั้น คำว่า “OK” นั้นเผยให้เห็นถึงนัยยะของความศรัทธาและการสนับสนุน ในขณะเดียวกัน ชื่อนิทรรศการก็มีความหมายอีกแบบหนึ่ง เพราะไม่เพียงแต่ว่ามันตั้งใจจะแสดงให้เห็นถึงทัศนคติแง่บวกต่อการดำรงอยู่ของวีดีโอในฐานะที่เป็นเครื่องมือทางการแสดงออกทางศิลปะ แต่ความหมายอีกด้านหนึ่งของมันคือการวิพากษ์ต่อบรรยากาศของสังคม การเมืองที่เกิดขึ้นในอินโดนีเซีย ในแง่ดี คือการมองวีดีโอในฐานะที่มันเป็นส่วนหนึ่งของพัฒนาการของเทคโนโลยีทางด้านเสียงและภาพ ขณะนี้ได้กลายเป็นสิ่งที่ทุกคนสามารถเข้าถึงได้ และสามารถใช้มันได้ในฐานะที่เป็นเครื่องมือการทำงานศิลปะที่มีพลังและมีลักษณะเฉพาะตัว ทางด้านการวิจารณ์ ไม่สามารถแยกจากชีวิตประจำวันเราได้ในระเบียบโลกใหม่ โปรแกรมวีดีโอหลาย ๆรายการที่ถูกถ่ายทอดผ่านทีวี ยังทำให้เรากลายเป็นผู้ชมดาดดื่น ผลักเราให้อยู่ในโลกของปรากฏการณ์ (world of spectacle) [125] ศิลปินที่เข้าร่วมแสดงเทศกาลครั้งแรกส่วนใหญ่เป็นศิลปินจากอินโดนีเซีย

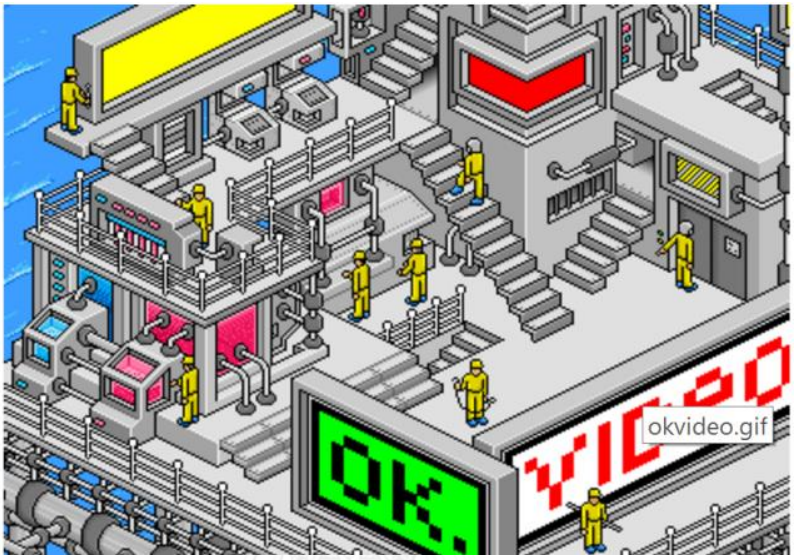
เทศกาลนี้ถือว่าเป็นหมุดหมายที่สำคัญในวงการศิลปะของอินโดนีเซีย เนื่องจากจัดขึ้นที่ National Gallery of Indonesia ซึ่งเป็นพิพิธภัณฑ์ศิลปะที่เคยจัดแต่งานศิลปะประจำชาติเท่านั้น หากแต่นิทรรศการและเทศกาลนี้สามารถใช้ยุทธศาสตร์ในการรื้อสร้างความเป็น “รัฐชาติ” ลงได้ด้วย การแสดง OK. Video - Jakarta Video Art Festival 2003 เป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ศิลปะของอินโดนีเซียที่ได้จัดเทศกาลวีดีโอ อาร์ต นานาชาติขึ้น เทศกาลนี้ยังมีกิจกรรมที่หลากหลาย ทั้งนิทรรศการ เวิร์คช็อป การเสนองานพิเศษ ฉายหนังมิวสิค วีดีโอ สัมมนา และ ศิลปินเสวนา ในส่วนของนิทรรศการมีศิลปิน 56 คนจาก 19 ประเทศ ได้แก่ ฝรั่งเศส, แคนาดา, ออสเตรีย, เนเธอแลนด์, อินเดีย, ฟินแลนด์, เยอรมนี, จีน, บราซิล, อาร์เจนตินา, สหรัฐ, เดนมาร์ค, สเปน, สวีเดน, เช็ครีพับลิก อัฟริกาใต้, ออสเตรเลีย และเบลเยี่ยม รวมทั้งการทำงานร่วมกับองค์กรที่เป็นผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับงานวีดีโอ อาร์ตจากทั่วโลก เช่น Montevideo - Netherlands Media Art Institute เนอเธอรแลนด์

---

[124] Ibid.

[125] Agung Hujatnikajennong, “Video: ALL Correct” in OK.Video Festival, (Indonesia: Ruangrupa,2003)

Holland, International Media Art Award เยอรมัน, Potluck Video Festival and The Danish Video Art Databank เดนมาร์ก การจัดงานนี้ถือว่าเป็นการเริ่มต้นที่ค่อนข้างประสบความสำเร็จ แม้ว่าจะมีเงินทุนและคนทำงานจำนวนจำกัด แต่ Agung Janong เห็นว่าความพยายามในการเริ่มต้นเทศกาลครั้งนี้ถือว่าเป็นตัวชี้วัดถึงการเปลี่ยนแปลงของพัฒนการศิลปะร่วมสมัยของอินโดนีเซียอีกระดับหนึ่ง



ภาพที่ 3.4 โครงการ OK. Video – Jakarta Video Art Festival

อ้างอิงรูปภาพ http://www.powerofculture.nl/en/current/2005/august/okvideo.html

ภาพที่ 3.5 บรรยากาศโครงการ OK. Video – Jakarta Video Art Festival

อ้างอิงรูปภาพ http://www.artatak.net/img/OK_Video.gif

ครั้งที่ 2 OK VIDEO : Sub/version ปี ค.ศ. 2005

Che Kyongfa ภัณฑารักษ์ของเทศกาลครั้งที่ 2 ตั้งคำถามถึงการรับรู้เกี่ยวกับภาพ (image) ที่เราเผชิญหน้าอยู่กับมันทุกวัน ในฐานะที่มันมีความลื่นไหล ก่อให้เกิดเรื่องเล่าหลากหลาย ในความหมายนี้ภาพความจริงหลาย ๆ เวอร์ชั่นได้ถูกประกอบสร้างและถักทอขึ้นครั้งแล้วครั้งเล่า ดังนั้น คุณจะถักทอเรื่องของคุณได้อย่างไร ทำให้มีสีสันได้อย่างไร อย่างไรก็ตาม อย่าทำให้มันกลายเป็นจอสีขาวที่คุณจะฉายให้เห็นถึงความจริงของคนอื่น คุณต้องทำลาย ใช้จินตนาการ กล้าผจญภัย โอบกอดมันและถักทอมันในความเป็นจริงของคุณ

ครั้งที่ 3 OK VIDEO : Militia วันที่ 10 – 27 กรกฎาคม ปี ค.ศ. 2007

Militia (มิลิเทีย) เป็นหัวข้อของเทศกาลวิดีโอ อาร์ตในปีนี้ โดยมีการแสดงผลงานวิดีโอจำนวน 119 ชิ้น จากศิลปิน 99 คน 7 ชุมชน โครงการศิลปะ 3 โครงการ จาก 27 ประเทศ Hafiz ภัณฑารักษ์ของเทศกาล เห็นคำว่า “Militia” ในภาษาอินโดนีเซียแปลว่าติดอาวุธให้กับประชาชนซึ่งเป็นคำที่ใช้ในช่วงที่มีกระบวนการเคลื่อนไหวติดอาวุธเพื่อที่จะเปลี่ยนแปลงและยึดอำนาจ แต่คำนี้ก็หมายความว่าเป็นการเสริมสร้างพลัง (Empower) ให้แก่ พลเมืองในการจัดการ วางแผน และเคลื่อนย้ายพวกเขาไปสู่การเปลี่ยนแปลง ในเทศกาลนี้ Hafiz ใช้คำว่า “ติดอาวุธ” ในความหมายของเปิดโอกาสให้สาธารณะชนได้ใช้กล้องวีดีโอ เพื่อท้าทายสื่อกระแสหลักที่กลายเป็นอำนาจนำของการใช้ภาษาภาพและเสียง ที่เชื่อมโยงถึงการพัฒนาของเทคโนโลยีของวิดีโอในสังคม โดยต้องการให้ประชาชนได้กลายเป็นสือเทคโนโลยีและเป็นคนใช้สื่อที่สามารถทำงานร่วมกับเราเพื่อกระตุ้นให้เกิดการตระหนักรู้เกี่ยวกับประเด็นสังคมที่เกิดขึ้น”[126]

ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของ Hafiz มีลักษณะเชิงรุก ที่ต้องการเปลี่ยนสถานะของผู้ชมที่ passive ให้กลายเป็นผู้สร้างเรื่องเล่าและประวัติศาสตร์เอง เขาย้ำว่าวิดีโอสามารถที่จะเป็นจุดเริ่มต้นในการที่พัฒนาคำถามเกี่ยวกับสังคม การเมือง และวัฒนธรรม ทำให้เราเกิดการรู้เท่าทันสื่อ ตระหนักรู้ว่าสื่อนั้นสามารถที่จะมีหน้าที่ในทางด้านสังคมและวัฒนธรรม ในการผลิตความจริง เรื่องจริงและประวัติศาสตร์ โดยเริ่มจากการริเริ่มการรวมตัวกันอย่างอิสระ (Independent Initiatives) อีกทั้งเขาเลือกที่จะใช้การเล่าเรื่องด้วยภาพ แทนที่จะเป็นการภาษาแบบเดิม ๆ ดังนั้นเขาคิดว่าวิดีโอจะเป็น” สัญญาณ”ให้เราสร้างประวัติศาสตร์ของเราภายในสังคมนี้[127] ผู้วิจัยได้ชมเทศกาลครั้งนี้ด้วยตัวเองใน

---

[126] Hafiz, Curatorial Statement, MILITIA, OK VIdeo, 3rd Jakarta International Video Festival, 2007, catalog. 2007; 16-18

[127] Ibid., p,16

งานเปิดเทศกาลที่ National Gallery of Indonesia นิทรรศการแบ่งออกเป็นสองส่วนด้วยกัน ส่วนแรกเป็นการแสดงผลงานที่เทศกาลได้ไปทำงานและทำเวิร์คช็อป ร่วมกับชาวบ้าน และ ชุมชนต่าง ๆ ทั่วเมือง และรอบนอกเมืองหลวง 12 เมือง ส่วนที่สองเป็นผลงานวิดีโอ อาร์ต ของศิลปินอินโดนีเซียและศิลปินนานาชาติ จัดแสดงในห้องนิทรรศการของพิพิธภัณฑ์แห่งชาติ ในขณะเดียวกันทางเทศกาลได้ทำงานร่วมกับสถานที่ต่าง ๆที่อยู่พิพิธภัณฑ์ เช่นสถานีรถไฟฟ้า ร้านหนังสือ ร้านกาแฟ ฯลฯ โดยนำผลงานวิดีโอที่แสดงผ่านจอทีวีไปตั้งบนกล่องของเทศกาลตามที่ต่าง ๆ ในพื้นที่สาธารณะและเรียกว่าเป็น โครงการ Video Out

ครั้งที่ 4 OK. VIDEO : Comedy ปี ค.ศ. 2009

Aminudin TH Siregar ภัณฑารักษ์เทศกาล กล่าวถึงแนวคิดในการทำเทศกาลครั้งนี้ว่า ความหมายของ “ความขบขัน” สามารถมองได้ทางหนึ่งคือการมองโอกาสที่ศิลปินสามารถใช้อารมณ์ขันผ่านกล้องของเขา เพื่อจับภาพมิติต่าง ๆ ที่วิพากษ์การมอง ความเป็นอยู่ในสภาวะร่วมสมัยอย่างมีประสิทธิภาพและการปฏิบัติการศิลปะ ผลงานศิลปะที่แสดงในเทศกาล ประการแรกคือศิลปินสร้างเรื่องเล่าอาจสั้นหรือยาว ซึ่งอาจมีพล็อตเรื่อง เสียง และรูปแบบของการสื่อสารที่บันทึกไว้ ประการที่สองคือศิลปินรอที่จะจับภาพจากความเป็นจริงชั่วขณะของชีวิตประจำวัน ซึ่งอาจทำให้เกิดความขบขันและบันทึกไว้ด้วยกล้องของเขา ศิลปินส่วนใหญ่มักจะทำงานในแบบแรกมากไปกว่านั้นเราเปิดโอกาสให้ใครก็ได้ที่คิดว่ามีงานวีดีโอที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ขัน และเชิญให้ศิลปินที่ส่วนใหญ่ทำงานกับอารมณ์ขันในงานวีดีโอของเขามาแสดง ในที่นี้ มีการแบ่งความขบขันออกเป็นหลายประเภท เช่น เยาะเย้ย ประชดประชน วิพากษ์ การเลียนแบบ สถานการณ์หรือแบบไร้สาระเทศกาลนี้ขยายใหญ่ขึ้น โดยมีศิลปิน 86 คน ผลงาน 95 ชิ้น จาก 31 ประเทศ และมีงานแสดงพิเศษอีก 3 ชุด[128]

ครั้งที่ 5 OK. VIDEO : Flesh 5th Jakarta International Video ปี ค.ศ. 2011

เทศกาลในครั้งนี้ตั้งชื่อหัวข้อว่า “Flesh” เป็นการนำเสนอประวัติศาสตร์ของวีดีโอ อาร์ต ภัณฑารักษ์ได้เปรียบเทียบว่าเป็นการสูญเสียการปรากฏตัวทางกายภาพ และเป็นกระบวนทัศน์ของความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายที่กลายเป็นสิ่งที่จับต้องไม่ได้ แต่ในขณะเดียวกันมันก็ผลิตซ้ำภาพใหม่ๆ แนวคิดใหม่ที่เกิดการเชื่อมโยงและการกระจายรูปทรงใหม่ๆ การนำเสนอภาพแทนของร่างกาย แสดงถึงวิวัฒนาการของพื้นที่ที่เกิดการเบลอของความจริงและความลวง เพื่อต้องการแสดงให้เห็นว่าวีดีโออาร์ต สามารถที่จะเป็นสะพานเชื่อมระหว่างความจริงของมนุษย์ (ที่จับภาพจากความเป็นจริง) ปะทะ

---

[128] ดูใน Comedy, OK Video Festival, Ruangrupa, 2009

กับความสามารถของเทคโนโลยี เพราะว่าเทคโนโลยีของวีดีโอนั้นผสมผสานกันระหว่าง การปรากฏของประสบการณ์จากคนดูกับการ ปรากฏของวีดีโอ อาร์ต ดังนั้น วีดีโอ อาร์ต จึงเป็นตัวแทนของพฤติกรรมทางสังคมในยุคสมัย เทศกาลนี้ แบ่งหัวข้อออกเป็น 5 ส่วน โดยมีภัณฑารักษ์ดูแลในแต่ละส่วน ดังนี้ 1) การแสดงสดในงานวีดีโอ อาร์ต ภัณฑารักษ์คือ Agung Hujatnikajennong 2) ปรากฏการณ์วีดีโอ แบบไวรัล โดย Farah Wardani 3) อำนาจ การต่อสู้ระหว่างอำนาจและการครอบงำ โดย Hafiz 4) วีดีโอ อาร์ตในบริบทของพื้นที่ส่วนตัวและพื้นที่สาธารณะ โดย Mahardika Yudha และ Rizky Lazuardi เทศกาลนี้จัดแสดงที่ National Gallery of Indonesia โดยร่วมมือกับหอศิลป์อิสระและโรงเรียนศิลปะ ทั่วกรุงจาการ์ต้า นอกจากนั้นยังมีโปรแกรมวีดีโอ อาร์ตจากเทศกาลโอเบอร์เฮาเซน เยอรมนี และ เทศกาลหนังสั้นจากแคนาดาอีกด้วย [129]

ครั้งที่ 6 OK. VIDEO: Muslihat ปี ค.ศ. 2013

เทศกาลครั้งนี้ ตั้งหัวข้อเป็นภาษาอินโดนีเซียว่า “Muslihat”[Deception] ซึ่งใช้เป็นแนวคิดหลัก ภัณฑารักษ์กล่าวว่า ต้องการสังเกตุเห็นถึงปฏิบัติการที่เอาชนะเทคโนโลยีในปัจจุบัน โดยเฉพาะประเทศที่ไม่ได้เป็นผู้ผลิต เช่น อินโดนีเซีย คำว่า “Muslihat” นั้นใกล้เคียงกับคำว่า “ทริค” หรือ “ยุทธศาสตร์ ถึงว่าเป็นตัวแทนของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมบริโภค ในขณะเดียวกันมันก็มีความหมายแบบลึกลับ คือทำให้สิ่งที่เป็นไปไม่ได้เป็นไปได้ ด้วยการใช้ทริค หรือ ยุทธศาสตร์ สินค้าทางเทคโนโลยีที่ก็ถูกสร้างขึ้นมาด้วยรูปแบบที่จำกัดและการใช้งาน ซึ่งมันสามารถตอบโจทย์ให้กับความต้องการของผู้ใช้ได้[130]

ครั้งที่ 7 OK. VIDEO: Indonesia Media Arts Festival, Orde Baru" (New Order) ปี ค.ศ. 2015

New Order หรือระเบียบใหม่เป็นหัวข้อของเทศกาลปี ค.ศ. 2015 โดยตั้งคำถามกับการเมืองของสื่อแบบอนาล็อกที่ถูกควบคุมและใช้โดยรัฐเผด็จการ ในการประกอบสร้างการรับรู้ของสาธารณะชน หลังจากยุคสงครามเย็นหรือหลังจากการล่มสลายของระบบเผด็จการ อันนำมาสู่ขบวนการประชาธิปไตย จากแนวคิดนี้ เทศกาลต้องการที่จะหามุมมองใหม่ทีเกิดขึ้น เพื่อที่ใช้ในการมองกลับไป

---

[129] HAFIZ,Catalouge, Ruangrupa, Indonesia

[130] Siddhart OK. Video -6th Jakata International Video Festival I Last call for Submission I Deasline 10th July 2013 [Online] Available from http://culture360.asef.org/opportunity/ok-video-6th-jakarta-international-video-festival-last-call-for-submission-deadline-10th-july-2013/

ที่ประวัติศาสตร์และการรับรู้ของสาธารณชนเกี่ยวกับตำนานที่ถูกสร้างขึ้นโดยระบบเผด็จการที่ยังคงอยู่จนทุกวันนี้ Mahardika Yudha ให้ถึงความสำคัญของ archives กับการสร้างมุมมองใหม่ต่อการมองประวัติศาสตร์ที่เพิ่งถูกเปิดเผยและเผยแพร่ออกมาอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน

ในครั้งนี้ เทศกาลได้ปรับปรุงโครงสร้างสถาบันและเรียกชื่อใหม่ว่า “Media Arts Festival” หลังจากที่เคยจำกัดให้อยู่ในกรอบของวีดีโอเพียงอย่างเดียว ทำให้เทศกาลสามารถขยายการทำงานออกไปสู่ผลงานศิลปะที่เน้นเวลาและความเป็นชั่วขณะมากขึ้น เช่น วิดีโอ ภาพยนตร์ การแสดงสดงานศิลปะจัดวาง หรือ multi-channel รวมทั้งงานศิลปะที่อยู่ในอินเทอร์เน็ตและงานทางด้านเสียง โดยมีศิลปิน 73 คนจาก 21 ประเทศ เช่น อัฟริกาใต้ สหรัฐอเมริกา ออสเตรีย เนเธอร์แลนด์ เบลเยี่ยม สาธารณรัฐเช็ค ฮ่องกง อินโดเนเซียน อังกฤษ ญี่ปุ่น เยอรมัน แคนาดา โคลัมเบีย เกาหลีใต้ นอร์เวย์ ปาร์กีสถาน ฟิลลิปปินส์ ฝรั่งเศส รัสเซีย เวเนซูเอล่า เวียดนาม[131]

3.4 วิเคราะห์จากกรณีศึกษา

กรณีศึกษาทั้งสามกรณีศึกษาที่เกิดขึ้นในเชียงใหม่ สิงคโปร์ และจาการ์ต้า มีลักษณะร่วมและต่างกัน ดังนี้

ความเป็นเอกเทศ (autonomous) เป็นคุณลักษณะสำคัญของงานศิลปะสมัยใหม่ที่ต้องการประกาศตนออกจากหน้าที่ของงานศิลปะสมัยก่อนที่ต้องรับใช้ศาสนา วัด วัง และรัฐ ทั้งสามโครงการก่อตั้งขึ้นโดยกลุ่มศิลปินที่เป็นองค์กรอิสระไม่ขึ้นตรงกับรัฐบาล ทำให้สามารถกำหนดแนวคิดของการทำโครงการได้อย่างอิสระ การจัดงานแต่ละครั้งมักมองถึงบริบทตัวเองเป็นที่ตั้ง เช่น นิทรรศการแรกของเชียงใหม่จัดวางสังคมนั้น ต้องการแก้ปัญหาเรื่องขยะในเมืองเชียงใหม่และแก้ปัญหาการขาดแคลนพื้นที่แสดงงานของศิลปินจากเชียงใหม่ ขณะที่รวงรูปา ต้องการสำรวจสังคมอินโดนีเซียหลังจากการปฏิรูปตอนปลายทศวรรษที่ 1990 ซึ่งสมัยก่อนสื่อทุกอย่างถูกควบคุมโดยรัฐ ส่วนสิงคโปร์นั้นต้องการเชื่อมโยงกับศิลปินเอเชียกับทั่วโลก เพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้จากศิลปินรุ่นเก่าและร่วมสมัย ทั้งนี้ประเด็นร่วมกันที่ทุกโครงการมีคือการสร้างพื้นที่ที่สามารถเชื่อมต่อระหว่างศิลปิน งานศิลปะกับผู้ชมนั่นเอง

---

[131]Siddhart, OK. Video – 6th Jakata International video festival last call for submission deadline 10th July 2013 [online] Available from http://u-in-u.com/nafas/articles/2015/tips/ok-video/accessed [3 April 2017]

โครงการมีความยืดหยุ่น (flexibility) แม้ว่าเชียงใหม่จัดวางสังคมจะเกิดขึ้นจากอาจารย์คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ แต่ก็ได้แยกตัวออกมาเป็นอิสระจากการทำงานของคณะฯ โดยมารวมกลุ่มกับศิลปินอิสระ และคณาจารย์และนักศึกษาบางกลุ่มเท่านั้น ที่ต้องการทำงานแนวทดลองและต้องการแสดงงานศิลปะของตนในที่สาธารณะ ส่วนโครงการ Flying Circus นั้นเป็นโครงการที่ค่อนข้างยืดหยุ่น ในแง่ของการทำงานเชิงพื้นที่และเวลา ซึ่งคล้ายกับเชียงใหม่จัดวางสังคม เพราะโครงการนี้แม้จะทำงานต่อเนื่องกันเป็นเวลาเกือบ 7 ปี แต่ในการจัดงานปีละครั้ง แต่บางทีก็เว้นไปเพราะขาดเงินทุน แต่ในแง่ของการกำหนดหัวข้อของนิทรรศการหรือเทศกาล หรือศิลปินที่เข้าร่วมต่างกันเพราะสองโครงการจากสิงคโปร์และอินโดนีเซียมี “การคัดสรร” ส่วนเชียงใหม่จัดวางสังคมเป็นการทำงานรูปแบบเปิดรับทุกคน (social inclusion)

นอกจากนั้นโครงการยังแสดงถึงการทำงานก้าวข้ามพรมแดนของศิลปะและพรมแดนของความเป็นรัฐชาติ (transborder and transnational) โครงการทุกโครงการไม่ได้พูดถึงความเป็นชาตินิยมและรัฐชาติ หากแต่เน้นถึงการสนับสนุน ส่งเสริมศิลปินจากประเทศของตน ทำงานกับรากหญ้าในชุมชนของตัวเอง ในขณะที่มีความเป็นท้องถิ่นนิยม แต่ก็มิหากได้ต่อต้านศิลปินต่างชาติ หากเชิญศิลปินต่างชาติทั้งในภูมิภาคและทั่วโลกมาร่วมแสดงงานเพื่อให้ผู้ชมของตนได้รับประสบการณ์จากศิลปินทั่วโลก ทั้งโครงการ Flying Circus และ OK VIDEO ต่างทำงานกับศิลปินทั้งฝั่งเหนือและใต้เส้นศูนย์สูตร ในขณะที่เชียงใหม่จัดวางสังคมเน้นศิลปินไทย และภูมิภาคอุษาคเนย์ ยุโรป และออสเตรเลีย เป็นส่วนใหญ่ สำหรับโครงการ Flying Circus สามารถไปไกลกว่าสองโครงการนี้ โดยการเดินทางสัญจรไปวิจัย ศึกษา ปฏิบัติการศิลปะร่วมกับศิลปินและพื้นที่อื่น ๆ ในอุษาคเนย์อีกด้วย

กล่าวได้ว่าทั้งสามโครงการ มีการปฏิบัติการภัณฑารักษ์แบบ The Curatorial ถึงแม้ว่าเชียงใหม่จัดวางสังคมจะไม่มีทีมภัณฑารักษ์ประจำกลุ่ม แต่ใช้ระบบของคณะกรรมการ ในการรับผลงาน ทำหน้าที่ประสานงานระหว่างศิลปินและพื้นที่ ถือว่าเป็นการจัดการที่ค่อนข้างเฉพาะกิจ ไม่มีใครรับผิดชอบส่วนต่าง ๆ ชัดเจน แม้ประเด็นการทำนิทรรศการนั้นไม่ค่อยแหลมคมเท่ากับสองโครงการ คือ TheatreWorks และ OK VIDEO แต่ภาพรวมของนิทรรศการแต่ละครั้งที่นำเสนอออกมานั้นก็สามารถสร้างปรากฏการณ์และโอกาสที่จะทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงหลายอย่างในวงการศิลปะร่วมสมัยทั้งในบ้านตัวเองและในภูมิภาค

ทั้งสามโครงการยังเน้นประเด็นเรื่องเล่าขนาดย่อม (small narratives) ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ OK. Video Festival ซึ่งแสดงจุดยืนอย่างชัดเจนในการท้าทาย วิพากษ์ ตั้งคำถามต่อรัฐและต่อประวัติศาสตร์ของอินโดนีเซีย ไม่ว่าจะเป็น MiliTIA ปี ค.ศ.2007 และ New Order ค.ศ. 2015 เพราะว่าเป็นโครงการของศิลปินทำให้มีความยืดหยุ่นสูง ทั้งในแง่ของตัวองค์กร โครงสร้าง ชื่อนิทรรศการ, รูปแบบของนิทรรศการ, โครงการ รวมทั้งการที่ทีมภัณฑารักษ์สามารถตั้งประเด็นได้แหลมคมและมีความร่วมสมัย ทันเหตุการณ์ต่อบริบทสังคมของตัวเอง เช่น OK. Video ที่ปรับเปลี่ยน

โครงการเป็น Media Art Festival เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงของเทคโนโลยีรวมทั้งการเมือง และประวัติศาสตร์ เป็นต้น ที่ชื่อว่า “สัปดาห์ร่วมทุกข์” หรือมหาวิทยาลัยเที่ยงคืน ในเชียงใหม่จัดวางสังคมยังมีการสอดแทรกรายการพิเศษของศิลปิน นอกจากนี้ในบทโครงการยังมีการปรับเปลี่ยนกลยุทธ์ที่น่าสนใจ โดยนำเอาวิธีการของทหารหรือของวงการอื่นมาปรับใช้ในนิทรรศการ เช่น ใน “MILITIA” และ Ong Ken Seng ที่นำเอาแนวคิดเกี่ยวกับสวนสัตว์มาใช้ในโครงการ Flying Circus เป็นต้น นอกจากสามารถปรับเปลี่ยนได้อย่างยืดหยุ่นแล้ว บางโครงการก็สามารถปิดไปและ กลายร่างได้ให้ไปเกิดอีกในรูปแบบอื่นหรือส่งผลให้เกิดโครงการอื่น ๆ อีกหลายโครงการ เป็นต้น

มากไปกว่านั้นทั้งสามโครงการยังมีความเป็นสภาวะร่วมสมัย แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการวิเคราะห์บริบทของตนเอง เกาะติดสถานการณ์ มีความเข้าใจอดีต ปัจจุบัน และพยายามจินตนาการถึงอนาคตด้วยนิทรรศการและโครงการต่าง ๆ ที่ผลิตขึ้นมา ความเป็นสภาวะร่วมสมัยนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญมาก เพราะความเข้าใจและความสามารถในการทำเข้าใจสภาวะร่วมสมัยนี้เอง จึงทำให้การปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของโครงการและนิทรรศการที่กล่าวมาเกิดความเฉียบคม

โดยสรุปกรณีศึกษาโครงการศิลปะและเทศกาลศิลปะทั้งสาม โครงการคือ เชียงใหม่จัดวางสังคม, OK. VIDEO และ Flying Circus นั้น ผู้วิจัยได้เรียนรู้เกี่ยวกับการจัดการหลายแบบ เช่นแบบปลายเปิดที่ผู้จัดคือศิลปินทำหน้าที่เป็นเหมือนตัวกลางในการจัดการ ส่วน OK. Video และ Flying Circus นั้นมีการจัดการและปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่เป็นระบบและมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่อง เติบโตอย่างสง่างามในระดับภูมิภาคและนานาชาติ สิ่งสำคัญที่เป็นกุญแจของกรณีศึกษานี้คือ ความเป็นอิสระ หรือความเป็นเอกเทศของภัณฑารักษ์และองค์กรที่จัดแสดงนิทรรศการ ไม่ควรจะอยู่ภายใต้การทำงานของกรอบรัฐ ชาติ หรือนโยบายของชาติเพื่อที่จะทำให้เกิดการเป็นเอกเทศต่อการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ สำหรับกรณีของอินโดนีเซียนั้น แนวคิดนี้เป็นส่วนหนึ่งของกระแสหลังอาณานิคม ซึ่งเป็นกรอบคิดที่คนรุ่นใหม่ต้องการเขียนประวัติศาสตร์ใหม่ (rewrite history) จากการต้องการสร้างความจริงขึ้นมาอีกชุดหนึ่ง ไม่ใช่แค่เพียงการวิพากษ์เรื่องเล่าขนาดใหญ่จากกระแสหลัก ที่ประกอบสร้างโดยรัฐ ดังตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ OK. VIDEO ภาคล่าสุด “NEW ORDER” ที่เสนอให้ศิลปินอินโดนีเซียสำรวจประเด็นนี้หลังจากที่รัฐบาลได้ควบคุมสื่ออนาล็อกตั้งแต่ช่วงสงครามเย็นและสื่อดิจิตอลในปัจจุบัน ส่วน Flying Circus ในสิงคโปร์ นั้นเริ่มมีแนวคิดนี้ในช่วงหลังปีทศวรรษที่ 2000 ซึ่งได้เชิญศิลปินจากตุรกีและอินโดนีเซียมานำเสนอผลงานทั้งวีดีโอและการแสดงสดที่มีประเด็นเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และเรื่องเล่าที่อยู่นอกกระแสหลัก

สำหรับประเด็นเรื่องของการทำงานก้าวข้ามพรมแดนหรือแม้กระทั่งไร้พรมแดน อันนำมาสู่การแลกเปลี่ยนเรียนรู้กับศิลปินในภูมิภาคอุษาคเนย์และต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งฝั่งใต้เส้นศูนย์

สูตร ซึ่งในเวลานี้แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างเครือข่ายระหว่างใต้กับใต้ (south south network) กำลังเป็นที่ถกเถียงกันในวงการศิลปะร่วมสมัย เริ่มตั้งแต่การประชุมที่ Bandung อินโดนีเซีย หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้ปัจจุบันภัณฑารักษ์สายหลังอาณานิคมเริ่มกลับมามองและนำมาปรับใช้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในนิทรรศการ Documenta 14, 2017 ซึ่งเน้นแนวคิดและต้องการปรับกระบวนทัศน์ให้คนหันไปมองทิศใต้ภายใต้นโยบาย “South is a state of mind” ก่อนหน้านั้น ศิลปินกลุ่มรวงรูปาก็ได้นำแนวคิดนี้มาสร้างเครือข่ายระหว่างทางใต้เส้นศูนย์สูตรกัน โดยการเป็นส่วนหนึ่งของโครงการ Rain Artist Initiative Network ที่ก่อตั้งเครือข่ายผ่าน Rijksakademie van beeldende kunsten ที่อัมสเตอร์ดัม ซึ่งเป็นโรงเรียนศิลปะและมีโครงการศิลปินในที่พำนักที่สำคัญแห่งหนึ่งสำหรับศิลปินรุ่นใหม่ของโลก เพื่อสร้างพื้นที่ในการแลกเปลี่ยนระหว่างศิลปินใต้กับใต้คือทวีปอัฟริกา เอเชีย และลาติน อเมริกา แทนที่จะเป็น เหนือกับเหนือเหมือนโครงสร้างที่มีอยู่ในปัจจุบัน การขับเคลื่อนของโครงการนี้ทำให้ Ade Damawan แห่งรวงรูปา ผู้ที่จบการศึกษาจากที่นี่ ได้รับประโยชน์อย่างมาก จึงทำให้เขาสามารถสร้างเครือข่ายกับศิลปินและองค์กรศิลปะทางใต้เส้นศูนย์สูตรด้วยการสนับสนุนจาก Rain Network ได้อย่างดี ความสัมพันธ์นี้ส่งผลให้เกิดการขยายขอบเขตอาณาบริเวณการทำงานของรวงรูปา และ OK. Video Festival ให้ก้าวพ้นพรมแดนรัฐชาติแบบเดิมที่เคยอยู่เพียงภูมิภาคอาคเนย์ และ ยุโรปไปสู่อาณาเขตทางใต้ของโลก ดังจะเห็นได้จากโปรแกรมของเทศกาลวีดีโอนี้ว่ามีศิลปินจากลาติน อเมริกา และอัฟริกาเข้าร่วมหลายคน นอกเหนือไปจากศิลปินในภูมิภาค

กล่าวโดยสรุปกรณีศึกษาทั้งสามกรณีนั้นส่งผลกระทบทางประวัติศาสตร์และเรื่องเล่าขนาดย่อมในหลายส่วน โดยมีปฏิบัติการภัณฑารักษ์เป็นยุทธศาสตร์หนึ่งในการสร้างวาทกรรมและกรอบคิดในการเชิญศิลปินและผู้เชี่ยวชาญด้านวัฒนธรรมที่ทำงานประเด็นเกี่ยวกับสังคมการเมือง ในช่วงหลายทศวรรษที่ผ่านมา ให้มาอยู่รวมกันแบ่งปันประสบการณ์และนำเสนอเรื่องเล่าที่ไม่เคยถูกเล่ากระแสหลัก หรือเรื่องเล่าที่ท้าทายกับเรื่องเล่าขนาดใหญ่ หนึ่งในสาเหตุที่พวกเขาประสบความสำเร็จมากจากความเป็นเอกเทศ และไม่ได้ทำงานในกรอบของรัฐ-ชาติ ซึ่งส่งผลให้เกิดอิสรภาพในการคิดโครงการและทำโครงการที่เต็มไปด้วยการวิพากษ์และท้าทายต่อเรื่องเล่าขนาดใหญ่ได้ ประเด็นเหล่านี้คือข้อดีในกรณีศึกษา ซึ่งผู้วิจัยจะนำไปใช้ในการกำหนดหัวข้อและวางทิศทางในการสร้างสรรค์นิทรรศการต่อไป

บทที่ 4

บทสะท้อนประสบการณ์ของกฤติยา กาวีวงศ์

ในฐานะภัณฑารักษ์ในประเทศไทยและภูมิภาค

ในบทนี้จะนำเสนอให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของ กฤติยา กาวีวงศ์ ในฐานะภัณฑารักษ์กับบริบทศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยกับภูมิภาคอุษาคเนย์ตลอดจนเวทีนานาชาติ เนื่องจากกฤติยาได้เป็นส่วนหนึ่งของการเคลื่อนไหวทางศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1990 จากการทำงานกับศิลปินเพื่อสร้างเครือข่ายของศิลปินและองค์กรศิลปะอิสระทั่วภูมิภาค สาเหตุที่ใช้วิธีนี้เพราะต้องการให้เห็นถึงโครงสร้างที่ซับซ้อนของวงการศิลปะร่วมสมัยและความพยายามของคนทำงานศิลปะในรุ่นเดียวกันที่ต้องการวิพากษ์การทำงานแบบคนรุ่นเก่า โดยการทำงานแบบข้ามพรมแดนและเชื่อมต่อกับโลกในยุคโลกาภิวัตน์ นอกจากนั้นยังต้องการสะท้อนให้เห็นถึงบริบทของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ โดยจะวิเคราะห์จากประสบการณ์ของตัวเธอเองที่ได้สัมผัสปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในภูมิภาคและต่างประเทศ ผ่านการทำงานในสายงานในฐานะผู้สังเกตุการณ์และผู้ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในช่วงเวลากว่าสองทศวรรษที่ผ่านมา ดังนั้นเนื้อหาในบทนี้ จึงเป็นการนำเสนอผ่านมุมมองแบบอัตวิสัย (subjective)

4.1 ประสบการณ์ภัณฑารักษ์ในประเทศไทยช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1990

กฤติยา กาวีวงศ์ เกิดที่อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย ในปี ค.ศ.1964 ในครอบครัวของคนยองที่อพยพมาจากอำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เธอเริ่มต้นเรียนหนังสือระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษาตอนต้นที่โรงเรียนดาราวิทยาลัย กระทั่งจบมัธยมศึกษาตอนปลาย ที่โรงเรียนปรินส์รอยแยลส์วิทยาลัย แผนกศิลป์ ภาษาเยอรมัน จังหวัดเชียงใหม่ ในปี ค.ศ. 1986 กฤติยาศึกษาระดับปริญญาตรีด้านมนุษย์ศาสตร์ เอกภาษาอังกฤษ ที่มหาวิทยาลัยรามคำแหงโดยใช้เวลาสามปีครึ่ง ขณะที่เรียนมหาวิทยาลัยเธอใช้เวลาส่วนใหญ่ออกค่ายอาสาพัฒนาบทกับชมรมรามทักษิณ หลังจากนั้นได้เข้าไปทำงานที่ค่ายผู้อพยพชาวอินโดจีน อำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี ตั้งแต่ปลายปี ค.ศ.1989 เป็นเวลาสามปีกว่า ต่อจากนั้นจึงเริ่มเข้ามาทำงานในวงการศิลปะร่วมสมัยในช่วงต้นทศวรรษที่ 1990 กับหอศิลป์เชิงพานิชย์แห่งหนึ่ง ชื่อ “ไดอาล็อก แกลเลอรี่” ก่อตั้งปี ค.ศ. 1991 โดย อธิไกร และแคลร์ จาติกวนลิช บรรยากาศของงานศิลปะร่วมสมัยในช่วงต้นทศวรรษที่ 1990 นั้นถือว่าที่เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญสำหรับวงการศิลปะ เนื่องจากเป็นรอยช่วงต่อจากการปิดตัวของหอศิลป์ พีระศรี ในช่วงกลางปี ค.ศ. 1986 หลังจากนั้นก็มีหอศิลป์เปิดประปราย

ในปลายปีทศวรรษที่ 1980 เช่น Master Piece Gallery และ Visual Dhamma Gallery โดย Alfred Pawlin นักค้างานศิลปะชาวออสเตรีย ที่สนใจสนับสนุนงานแบบประเพณีใหม่ หากแต่งานศิลปะร่วมสมัยที่ประกอบ ด้วยศิลปินรุ่นใหม่ที่ทำงานแนวทดลอง (ในยุคนั้น) เช่น มณเฑียร บุญมา กมล เผ่าสวัสดิ์ ชาติชาย ปุยเปีย คามิน เลิศชัยประเสริฐ และอารยา ราษฎร์จำเริญสุข ยังขาดพื้นที่แสดงงานศิลปะที่มีมาตรฐาน การเปิดตัวของไดอาล็อก แกลเลอรี่ในปี ค.ศ. 1991 ดำเนินการโดยนำทอง แซ่ตั้ง ซึ่งเป็นผู้ช่วยของผู้อำนวยการหอศิลป์ พีระศรีในยุคนั้นได้ดึงเอาศิลปินรุ่นนี้มาแสดงงานที่ไดอาล็อก แกลเลอรี่ ทำให้ผู้วิจัยได้มีโอกาสทำงานและเรียนรู้ระบบการจัดการ และการปฏิบัติการศิลปะของศิลปินกลุ่มนี้อย่างใกล้ชิด ในขณะเดียวกันก็ได้มีโอกาสได้พบปะภัณฑารักษ์จากประเทศต่าง ๆ ในภาคพื้นเอเชีย แปซิฟิค เช่น Arata Tani Junichi Shioda จากญี่ปุ่น Anne Kirker จากออสเตรเลีย และ Vishaka Desei จาก Asia Society สหรัฐอเมริกา เป็นต้น ทำให้ได้เรียนรู้การทำงานของภัณฑารักษ์ในระบบพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัย และการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่จัดมหกรรมศิลปะระดับนานาชาติ เช่น Asia Pacific Triennale และนิทรรศการระดับภูมิภาคที่จัดขึ้นโดยมูลนิธิญี่ปุ่น เป็นต้น

ในส่วนของบริบทสังคม การเมือง และเศรษฐกิจของต้นปีทศวรรษที่ 1990 เริ่มต้นถือว่าได้เป็นการกระแสโลกาภิวัตน์ ทำให้เกิดการไหลเวียนของทุนข้ามชาติเข้ามาในภูมิภาคมากขึ้น นำมาสู่ความเปลี่ยนแปลงของเศรษฐกิจในภูมิภาคอุษาคเนย์ ซึ่งเป็นช่วงหลังสงครามเย็นนั้น ทำให้ประเทศไทยกำลังจะกลายเป็นหนึ่งในห้าเสือแห่งเอเชียที่จะเป็นความหวังว่าการเปลี่ยนแปลงจากสังคมเกษตรกรรมมาสู่ยุคประเทศอุตสาหกรรมใหม่และนำพาประเทศไทยไปสู่สถานะทางเศรษฐกิจแบบก้าวหน้าในภูมิภาค นอกจากนี้แล้ว รัฐบาลชาติชาย ชุณหะวัณก็ประกาศการเปลี่ยนแปลงภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขง ผ่านนโยบาย “เปลี่ยนสนามรบให้เป็นสนามการค้า” ทำให้เศรษฐกิจประเทศไทยกลายเป็นยุคฟองสบู่ ค่าเงิน ตลาดหุ้น และอสังหาริมทรัพย์ มีราคาขึ้นมากทำให้เกิดกลุ่มนักลงทุนและนักธุรกิจรุ่นใหม่ ที่เรียกว่า ยัปปี้ (Young Urban Generation) ซึ่งคนกลุ่มนี้กลายเป็นนักสะสมงานศิลปะสมัยใหม่ เช่น เอริค บุนนาค บูธ, ฌอง มิเชลล์ เบอร์เดอร์เลย์ และเพชร โอสถานุเคราะห์ เป็นต้น ทำให้เกิดกระแสการสะสมงานศิลปะขึ้นอย่างแพร่หลาย นอกจากหอศิลป์ เช่น ไดอาล็อก แล้ว ยังมีหอศิลป์เปิดขึ้นอีกหลายแห่งโดยศิลปิน เช่น Concrete House โดยจุมพล อภิสุข และภรรยา (ส่วนใหญ่ทำงานแนว NGOs ต่อต้านโรคเอดส์) สีลม ศิลปาวาสาศ (Silom ArtSpace, 1990-1995) โดยชาติชาย ปุยเปีย และ พินรี สัณห์พิทักษ์ มีสถานะเป็นกึ่งสตูดิโอของศิลปินและหอศิลป์ทางเลือก แสดงงานศิลปะร่วมสมัยแนวทดลอง และหอศิลป์ อาร์ต ฟอรัม โดยสันติ จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น

นอกจากนั้น ยังมีกลุ่มนายทุนและโรงแรมหลาย ๆ แห่งที่เปิดตัวขึ้นมาในกรุงเทพฯ และหัวเมืองใหญ่ ซึ่งนำมาสู่การซื้องานศิลปะเข้าไปตกแต่งประดับประดาจนทำให้ศิลปะกลายเป็นเพียงสินค้าที่แทบจะไม่มีความหมาย จึงทำให้ผู้วิจัยเริ่มทบทวนและตั้งคำถามกับงานศิลปะที่ควรจะมีเนื้อหาและ

ทำหน้าที่นอกเหนือไปจากความงามอีกต่อไปและควรจะตอบโจทย์ของสังคม การเมือง ตลอดจนมีหน้าที่วิพากษ์มากกว่านี้ พร้อมกันนี้ผู้วิจัยต้องการเปลี่ยนบริบทการทำงานในด้านการจัดการศิลปะของตนเองให้เป็นมากกว่าการเป็น “ผู้จัดการ” หรือแม้กระทั่ง “การค้างานศิลปะ” ในหอศิลป์ เชิงพาณิชย์ไปสู่การปฏิบัติการภัณฑารักษ์กับหอศิลป์ทางเลือกแบบไม่หวังผลกำไรและทำงานกับบริบทของหอศิลป์ทางเลือก พิพิธภัณฑ์ศิลปะและมหกรรมศิลปะนานาชาติมากกว่า เนื่องจากผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากการทำงานเพื่อสังคม การเมืองจากประสบการณ์ในค่ายผู้อพยพฯ และการสังเกตเห็นการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของญี่ปุ่นและออสเตรเลียกับมหกรรมศิลปะนานาชาติ และการไปดูงานศิลปะที่สหรัฐอเมริกาในช่วงปี ค.ศ. 1993 ซึ่งผู้วิจัยได้เดินทางเพื่อไปศึกษาดูงานและได้ทำการสำรวจพิพิธภัณฑ์และหอศิลป์ทางเลือกหลาย ๆ แห่ง เช่น P.S. 1 Museum, Museum of Modern Art, The Whitney Museum of American Art, Lannan Foundation ฯลฯ ทำให้เกิดความสงสัยและต้องการศึกษาถึงการบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์และหอศิลป์แนวทางเลือกที่ทำงานแบบไม่หวังผลกำไรนี้ว่า มีการจัดการแบบใด จึงไปศึกษาต่อด้านบริหารจัดการศิลปะแบบไม่หวังผลกำไร ที่สถาบันศิลปะชิคาโก สหรัฐอเมริกา ในปี ค.ศ.1994

ภาพรวมของบรรยากาศในการทำงานช่วงกลางทศวรรษที่ 1990 นั้น เต็มไปด้วยความหวังความตั้งใจในการทำงานศิลปวัฒนธรรมให้ก้าวหน้าท่ามกลางกระแสต้มยำกุ้งและเศรษฐกิจตกต่ำ แต่การทำงานศิลปะและหอศิลป์แนวนี้เกิดขึ้นเพื่อให้คนในสังคมได้เริ่มวิพากษ์และคิดถึงความเป็นจริงแบบใหม่ ด้วยการใช้งานศิลปะและพื้นที่ของหอศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการขยับและ reshape สังคมที่เต็มไปด้วยความสิ้นหวังให้มีพื้นที่ได้หายใจและปรับกระบวนทัศน์ในการมองโลก เนื่องจากผู้วิจัยสนใจประเด็นเรื่องพื้นที่หอศิลป์แนวทางเลือกมาก่อนที่จะไปศึกษาต่อ ทางด้านการบริหารจัดการศิลปะที่สถาบันศิลปะชิคาโก โดยได้ศึกษาทั้งทฤษฎีและปฏิบัติเกี่ยวกับการจัดการบริหารศิลปะแบบไม่หวังผลกำไร ประวัติศาสตร์ศิลป์ รวมทั้งประวัติศาสตร์นิทรรศการไปด้วย ในส่วนของงานวิจัย ผู้วิจัยศึกษาหัวข้อการศึกษาความเป็นไปได้ในการก่อตั้งองค์กรศิลปะไม่หวังผลกำไรในประเทศไทย[132] โดยการศึกษาบริบทของศิลปะสมัยใหม่ของไทยในอดีต โดยมีหอศิลป์พีระศรีเป็นกรณีศึกษา ใช้วิธีวิจัยแบบทบทวนวรรณกรรมและสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องของหอศิลป์แห่งนี้ เช่น ดำรง วงศ์อุปราช ศิลปินและภัณฑารักษ์คนแรกของหอศิลป์ฯ ฉัตรวิชัย พรหมทัตเวที ผู้อำนวยการหอศิลป์ฯ คนสุดท้าย ม.ร.ว. สุขุมพันธ์ บริพัตร ทายาทของหม่อมเจ้าพันธุ์ทิพย์ บริพัตร เกี่ยวกับการบริหารจัดการหอศิลป์พีระศรีและสาเหตุของการล่มสลายขององค์กรศิลปะแห่งนี้ และอีกองค์กรหนึ่งคือศูนย์วัฒนธรรม

---

[132] Gridthiya Gaweewong, The Feasiblity Study of the Alternative Space in Thailand, Master’s Thesis. The School of the ArtInstitute of Chicago, IL, USA, 1994

แห่งชาติฟิลิปปินส์หรือ Culture Center of Phillippines (CCP) ของฟิลิปปินส์ ที่ก่อตั้งขึ้น Imelda Marcas ในช่วงเวลาใกล้เคียงกันคือ ทศวรรษที่ 1960 รวมทั้งศึกษาเปรียบเทียบนโยบายทางด้านศิลปะของไทย สหรัฐอเมริกาและฟิลิปปินส์ หลังจากนั้นได้นำผลการวิจัยมาประมวลจนกลายเป็นข้อเสนอ (proposal) ในการสร้างโมเดลที่จะมาทดลองทำพื้นที่แบบหอศิลป์ทางเลือกในประเทศไทย ด้วยสมมติฐานที่ว่า เราสามารถสร้างพื้นที่ทางเลือกแบบหอศิลป์ไม่หวังผลกำไรเพื่อทำการแสดงศิลปะร่วมสมัยและบ่มเพาะศิลปินรุ่นใหม่ได้หรือไม่ ในขณะเดียวกันองค์กรศิลปะแนวนี้จะอยู่ได้หรือไม่ ในบริบทของไทยที่ขาดโครงสร้างพื้นฐานทั้งรัฐและเอกชนในยุคนั้นที่ไม่มีกระทรวงวัฒนธรรม หรือไร้ทุนสนับสนุนจากรัฐบาลเช่นองค์กร National Endowment for the Arts (NEA) ของสหรัฐ หรือมูลนิธิในสหรัฐที่สนับสนุนองค์ของทีมีสถานะของ 501(C)3 เช่น หอศิลป์แนวทางเลือกที่เกิดขึ้นอย่างมากมายในสหรัฐ หลังจากช่วงที่ก่อตั้ง NEA เป็นต้นมาในปี ค.ศ.1965 โดยเปรียบเทียบกับ CCP ซึ่งมีนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมเฟื่องฟูเป็นอย่างมากในยุคมาร์กอส และยังได้รับการสนันสนุนด้วยเงินทุนมหาศาลจากรัฐบาลยุคนั้น กระทั่งเริ่มตกต่ำลงหลังจากที่มาร์กอสหมดอำนาจไป [133]

หลังจากที่จบการศึกษาจากสถาบันศิลปะชิคาโกกฤติยา เดินทางกลับมาเมืองไทยทันที พร้อมกับข้อเสนอโครงการในการก่อตั้งหอศิลป์แนวทางเลือก ชื่อ “โปรเจ็ค 304” (Project 304) เป็นหอศิลป์แนวทางเลือกด้วยเนื้อที่ประมาณ 56 ตารางเมตร โดยผู้วิจัยร่วมมือกับกลุ่มคนที่ร่วมก่อตั้งซึ่งสามารถแบ่งออกเป็นสองกลุ่ม คือ ศิลปินร่วมสมัยที่มีผลงานทั้งไทยและต่างประเทศ เช่น มณเฑียร บุญมา กมล เผ่าสวัสดิ์ นิติ วัตุยา ชาติชาย ปุยเปีย นที อุตฤทธิ์ และกลุ่มเพื่อนศิลปินที่เรียนด้วยกันในสถาบันศิลปะชิคาโก คือ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ไมเคิล เชาวนาศัย ศจีทิพย์ นิ่มวิจิตร ธีรพล งามสินจำรัส เป็นต้น พันธกิจของ “โปรเจ็ค 304” คือ การสนับสนุนและส่งเสริมผลงานของศิลปิน งานศิลปะที่แสดงในหอศิลป์ทางเลือกแห่งนี้มีประมาณ 30 นิทรรศการ เช่น นิทรรศการ “hidden agenda” เป็นนิทรรศการเปิดตัวของหอศิลป์ในเดือนธันวาคม ปี ค.ศ. 1996

---

[133] Ibid.,

ภาพที่ 4.1 Installationviews ของนิทรรศการ hidden agenda,
december (1996), Project 304
อ้างอิงรูปภาพ จากคลังสะสมของผู้วิจัย

ภาพที่ 4.2 Installation views ของนิทรรศการแสดงผลงานเดี่ยวของ ไมเคิล เชาวนาศัย
Welcome to my land, hope you will come again (1997)
อ้างอิงรูปภาพ จากคลังสะสมของผู้วิจัย

ในส่วนของการทำงานเชิงสังคม การเมืองระดับนานาชาติ กฤติยาได้เริ่มเรียนรู้และสั่งสมประสบการณ์จริงจากการทำงานกับผู้อพยพชาวอินโดจีนที่อพยพออกจากประเทศของตนในช่วงสงครามเวียดนาม ด้วยการทำงานสอนภาษาอังกฤษและเป็นเจ้าหน้าที่ประจำ Material Library สังกัดแผนก English as a Second Languange (ESL) ซึ่งเป็นหนึ่งในสามส่วนขององค์กร Consortium of Save the Children, Wolrd Education และ The Experiment in International Living ที่ก่อตั้งโดยกระทรวงต่างประเทศ (Department of State) ประเทศสหรัฐอเมริกา ซึ่งตั้งอยู่ในค่ายผู้อพยพที่อำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี ภายใต้การกำกับดูแลของกระทรวงมหาดไทยและสำนักข้าหลวงใหญ่ผู้ลี้ภัยจากสหประชาชาติ (UNHCR – United Nation High Commmission of Refugee) ทำให้มีโอกาสได้ทำงานกับผู้คนจากทั่วโลกเกี่ยวกับด้านสิทธิมนุษยชน และผู้อพยพ

ก่อให้เกิดความสนใจประเด็นการสื่อสารข้ามวัฒนธรรม สังคม การเมืองระดับภูมิภาคและระดับโลก โดยเฉพาะประเด็นเรื่องชนกลุ่มน้อย คนพลัดถิ่น ผู้อพยพ และการเคลื่อนย้ายถิ่นฐาน และอัตลักษณ์ (minority, diaspora and migration) ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา จากประสบการณ์และการได้สัมผัสโดยตรงอย่างใกล้ชิดกับกลุ่มผู้อพยพชาวเขา ลาว เขมร และเวียดนามในช่วงปลายสงครามเย็นนี้ ทำให้เธอมีความสนใจที่จะศึกษาและทำงานเกี่ยวกับประเด็นดังกล่าวนี้อยู่เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ช่วงทศวรรษที่ 1990 ได้รับอิทธิพลโลกาภิวัตน์ การอพยพย้ายถิ่นฐานของผู้อพยพชาวอินโดจีน ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวงในแง่ของวัฒนธรรมแบบหลากหลายในโลกตะวันตกโดยเฉพาะอย่างยิ่งในสหรัฐอเมริกาและยุโรป นำมาสู่เกิดสงครามวัฒนธรรม (Culture War)และแนวคิดใหม่เกี่ยวกับพหุวัฒนธรรมนิยม (Multiculturalism) กฤติยาให้ความสนใจเรื่องของการทำงานแนวทางเลือก ทั้งยังเป็นช่วงที่งานศิลปะได้รับอิทธิพลจากงาน DIY และ YBA (Young British Artists) เนื่องจากกฤติยาได้มีส่วนร่วมทำงานขับเคลื่อนวงการศิลปะร่วมสมัยของไทย โดยการใช้การปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในระดับประเทศไทยและภูมิภาคอุษาคเนย์ ในฐานะที่สัมผัสบรรยากาศเกือบทุกช่วงของทศวรรษที่ 1990 ตั้งแต่ช่วงเศรษฐกิจฟองสบู่ที่เกิดการกระจายตัวของหอศิลป์เชิงพาณิชย์ และการเริ่มสะสมงานศิลปะของนักสะสมรุ่นเล็กที่มีอายุประมาณ 20 กว่าปีขึ้นไป เนื่องจากผลพวงของตลาดหุ้นบูมและเศรษฐกิจที่ได้รับอานิสงส์จากทุนข้ามชาติตลอดจนช่วงหลังจากความเจริญทางเศรษฐกิจสู่ยุคฟองสบู่ในช่วงต้นปี ค.ศ. 1990 ประเทศไทยและภูมิภาคนี้ก็ได้รับผลกระทบจากวิกฤตเศรษฐกิจต้มย้ำกุ้งตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ จนนำไปสู่การล่มสลายของตลาดหุ้นกระทั่งเศรษฐกิจในภูมิภาคและทั่วโลกล้มครืน ในขณะเดียวกัน ทางด้านศิลปะร่วมสมัย ได้มีการปรับเปลี่ยนกระบวนทัศน์ในโลกศิลปะ หอศิลป์เชิงพาณิชย์จำนวนมากปิดตัวลง พร้อมกับการทรุดตัวของตลาดศิลปะเนื่องจากวิกฤติเศรษฐกิจ ในทำนองกลับกัน เกิดการเคลื่อนไหวของศิลปะแนวทางเลือกเกิดขึ้นอย่างมีนัยยะสำคัญในช่วงกลางทศวรรษที่ 1990 มีกลุ่มศิลปินและคนรุ่นใหม่หลายคนที่ไปเรียนต่อทางด้านพิพิธภัณฑ์ศึกษา การบริหารจัดการศิลปะร่วมสมัยที่ต่างประเทศ กลุ่มคนพวกนี้ส่วนใหญ่เกิดในช่วงทศวรรษที่ 1960 เริ่มทำงานในปี ค.ศ. 1990 ได้กลับมาจากการศึกษาต่อศิลปะจากต่างประเทศ และเริ่มเปิดตัวหอศิลป์ทางเลือกที่เป็นองค์กรศิลปะแบบไม่หวังผลกำไรเช่น โปรเจ็ค 304 ก่อตั้งโดยกฤติยา กาวีวงศ์ และกลุ่มศิลปินศิษย์เก่าสถาบันศิลปะชิคาโก เช่น อภิชาตพงศ์ วีระเศรษฐกุล ไมเคิล เชาวนาศัย ส่วน อะเบาท์ คาเฟ่ ก่อตั้งโดยเกล้ามาศ ยิบอินซอย และนพดล ขาวสำอาง หอศิลป์ตาดูก่อตั้งโดยการสนับสนุนของบริษัท ยนตรกิจ จำกัด ภายใต้การดูแลของลักขณา คุณาวิชานนท์ อย่างไรก็ตามหอศิลป์สองแห่งปิดตัวลงโดยหยุดกิจกรรมที่ทำอย่างต่อเนื่องในช่วงต้นปีทศวรรษที่ 2000 ยกเว้นหอศิลป์ ตาดูที่ยังเปิดทำการอยู่ในปัจจุบันแต่ได้ทำการย้ายพื้นที่ไปตามสถานที่ต่าง ๆ ที่กลุ่มยนตรกิจเป็นเจ้าของ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มากไปกว่านั้นรัฐบาลของนายชวน หลีกภัย มีการจัดนิทรรศการขนาดใหญ่ขึ้นเพื่อเฉลิมฉลอง 50 ปี การครองราชย์ของรัชกาลที่ 9 ชื่อนิทรรศการเฉลิมพระเกียรติกาญจนาภิเษก ฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี โดยกลุ่มภัณฑารักษ์ เช่น พิพัฒน์ พงศ์รพีพร, ลักขณา คุณาวิชยานนท์ ฯลฯ เป็นนิทรรศการแบบ survey ที่พูดถึงประวัติศาสตร์ศิลป์แบบเป็นเส้นตรง เรียงตามลำดับเวลา เกี่ยวกับการเกิดขึ้นของงานศิลปะสมัยใหม่ ส่วนใหญ่เป็นสกุลงานแบบศิลปากร ผลงานแบ่งออกเป็นช่วงทศวรรษตั้งแต่ 1940 เป็นต้นมา จนถึงปี ค.ศ. 1996 จัดแสดงที่ศูนย์ประชุมแห่งชาติสิริกิติ์ ซึ่งเป็นสถานที่จัดสัมมนาและอาคารแสดงสินค้า ไม่ใช่พื้นที่ของหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ หลังจากการจัดนิทรรศการครั้งนี้กลุ่มผู้จัดเริ่มมีการเคลื่อนไหวเพื่อจะสร้างหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยอย่างถาวร แต่ก็ไม่ประสบความสำเร็จเนื่องจากรัฐบาลไม่เห็นความสำคัญกระทั่งนำมาสู่การเคลื่อนไหวรณรงค์โดยกลุ่มเครือข่ายศิลปินหลายกลุ่มเรียกร้องให้รัฐบาลสร้างหอศิลป์ขึ้นมาและเกิดการรณรงค์ให้มีการก่อตั้งหอศิลปวัฒนธรรม กรุงเทพมหานคร ที่สี่แยกปทุมวัน ตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ. 1997 เป็นต้นมา

สำหรับงานศิลปะร่วมสมัยอุษาคเนย์ที่ถูกนำเสนอในระดับนานาชาติ ในการวิจัยของ Patrick flores ได้กล่าวถึงอภินันท์ โปษยานนท์ กับ Jim Supangkat ว่าทั้งสองนั้นเป็นภัณฑารักษ์รุ่นแรกที่ได้นำศิลปะร่วมสมัยจากไทยและอุษาคเนย์เข้าไปในวงการศิลปะระดับนานาชาติ ทั้งอภินันท์และ Jim เปรียบเหมือนสายฟ้าฟาด ซึ่งดึงดูดความสนใจจากคนและองค์กรหลากหลายทั้งท้องถิ่น ภูมิภาคและนานาชาติ งานของทั้งสองมักพูดถึงประเด็น เรื่องความแตกต่าง (difference) ความเป็นของแท้ (authenticity) ความเป็นพันทาง (hybridity) และหลังสมัยใหม่ (post modernity)[134] ในส่วนของอภินันท์ ผลงานของยุคแรกของเขานั้น สามารถแบ่งตามประเภทได้ดังนี้ ประการแรก ได้แก่ นิทรรศการที่คัดสรรตามประเทศที่มีอาณาบริเวณใกล้เคียงกัน และได้รับประโยชน์จากกิจกรรมทางศิลปะ เน้นให้เห็นถึงธีมเกี่ยวกับเอกภาพในความหลากหลาย มิตรภาพและภารดรภาพของการข้ามพรมแดน ประการที่สอง นิทรรศการเกี่ยวกับเอเชียแปซิฟิค ในภูมิภาคและสถานที่ของศิลปินอุษาคเนย์ และสามคือ นิทรรศการที่นำศิลปะจากทั่วโลกมารวมกันในพื้นที่ที่มีลักษณะเฉพาะทางพื้นที่ทางประวัติศาสตร์และนิทรรศการที่มีการคิวเรท เกี่ยวกับศิลปินและศิลปินข้ามพรมแดน ที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะพิเศษจากศิลปะต่างแดน หากแบ่งตามหัวข้ออภินันท์ได้ทำนิทรรศการเกี่ยวกับธีมดังต่อไปนี้ คือ (1) อัตลักษณ์เอเชีย ความหลากหลายและการบูรณาการณ์ (2) ขั้วตรงข้ามกับความเป็นอื่นที่มีความงามแบบแปลกประหลาด (exotic) (3) ความเก่าและความใหม่ (4) การโยกย้ายถิ่นฐานการพลัดถิ่น ความเป็นคนพลัดถิ่น (5) เชื้อชาติ ชาติพันธ์ ศาสนาและเพศสภาวะ (6) ความเป็น

[134] Patrick D. Flores, Past Peripheral Curation in Southeast Asia, p.36.

ของแท้และการ appropriation[135]

ประเด็นที่อภินันท์สนใจและนำเสนอความเป็น “เอเชีย” ต่อต่างแดนนั้น อาจจะใกล้เคียงกับสิ่งที่ศิลปินและกลุ่มภัณฑารักษ์ในอนาคตสนใจก็เป็นได้ หากแต่ว่ากลุ่มคนทำงานศิลปะในพื้นที่ ต่างมีเรื่องอื่นที่ต้องกังวลนั่นคือ “การสร้างพื้นที่หรือสถาบันให้กับคนรุ่นเดียวกัน” ตัวอย่างเช่น ในช่วงเวลาของทศวรรษที่ 1990 เป็นเวลาที่กลุ่มคนทำงานศิลปะรุ่นใหม่ที่ไปเรียนต่อจากต่างประเทศเริ่มกลับมาเมืองไทย ได้ทำงานเคลื่อนไหวทางด้านการก่อตั้งพื้นที่หอศิลป์อิสระ ที่ไม่ขึ้นกับรัฐบาลและสถาบันใด ๆ เพื่อต้องการสร้างพื้นที่ให้กับศิลปิน และคนทำงานด้านวัฒนธรรม รวมทั้งภัณฑารักษ์รุ่นใหม่ได้มีพื้นที่ทำงานดังกล่าวมาแล้วในตอนต้น เช่น โปรเจ็ค 304 ซึ่งกฤติยาได้ก่อตั้งพร้อมกับเพื่อนศิลปินที่ไปเรียนที่สถาบันศิลปะชิคาโก ในปี ค.ศ.1996 อะเบาท์ คาเฟ่ โดยเกล้ามาศ ยิบอินซอย และนพดล ขาวสำอางค์ ในปี ค.ศ. 1997 และหอศิลป์ ตาดู ปี ค.ศ. 1997 เป็นต้น ในส่วนของศิลปินที่ทำงานเป็นกลุ่ม แต่ไม่มีพื้นที่เป็นของตนเอง หากแต่ทำงานกับหอศิลป์ หรือพื้นที่อื่น ๆ นอกสถาบันศิลปะ และเคลื่อนไหวทางการเมืองอย่างเข้มแข็งคือ กลุ่มอุกกาบาต นำโดยวสันต์ สิทธิเขตต์, ถนอม ชาภักดี, มานิตย์ ศรีวานิชภูมิ และพี่น้องสกุลเปลี่ยนบางช้าง เป็นต้น ในช่วงเวลาเดียวกันการเคลื่อนไหวของศิลปินและนิทรรศการต่าง ๆ ได้เกิดขึ้นทั้งในหอศิลป์ทางเลือกและในพื้นที่สาธารณะ เช่น งานห้วยขวาง เม็กกาซิตี้ โปรเจค (Huaykwang Mega CityProject) โดยกลุ่มอุกกาบาต จัดแสดง ณ พื้นที่ของการรถไฟ ตรงแยกลาดพร้าวรัชดา (ก่อนที่จะถูกรื้อสร้างเป็นรถไฟฟ้าใต้ดินสถานีลาดพร้าว) งานศิลปะของนาวิน ลาวัลย์ชัยกุลชื่อ นาวิน แท็กซี่แกลเลอรี่ ได้เริ่มเข้ามาเปิดพื้นที่ในกรุงเทพหลังจากที่พัฒนาโครงการนี้มาจากเชียงใหม่จัดวางสังคมในช่วงเวลาเดียวกัน

สำหรับกฤติยา กาวีวงศ์ มุมมองแบบขั้วตรงข้ามนั้นไม่ได้เป็นสิ่งที่เธอสนใจ เพราะต้องการวิพากษ์ท้าทายแนวคิดสมัยใหม่และโครงสร้างนิยม จึงพยายามหามุมมองใหม่ในการสร้างวาทกรรมของศิลปะร่วมสมัยของไทยในยุคทศวรรษที่ 1990 แม้ว่าไม่ได้ศึกษาแนวคิดเรื่องหลังโครงสร้างนิยมหรือหลังสมัยนิยมอย่างถ่องแท้ หากก็รู้สึกได้ว่าแนวคิดแบบขั้วตรงข้ามไม่ทำงานสำหรับคนรุ่นเดียวกัน จึงเริ่มปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในช่วงปลายทศวรรษที่ 1990 โดยการทำหน้าที่เป็นคณะกรรมการคัดเลือกศิลปินและนิทรรศการที่โปรเจ็ค 304 ซึ่งมีการจัดนิทรรศการประมาณ 6 – 8 นิทรรศการต่อปี

---

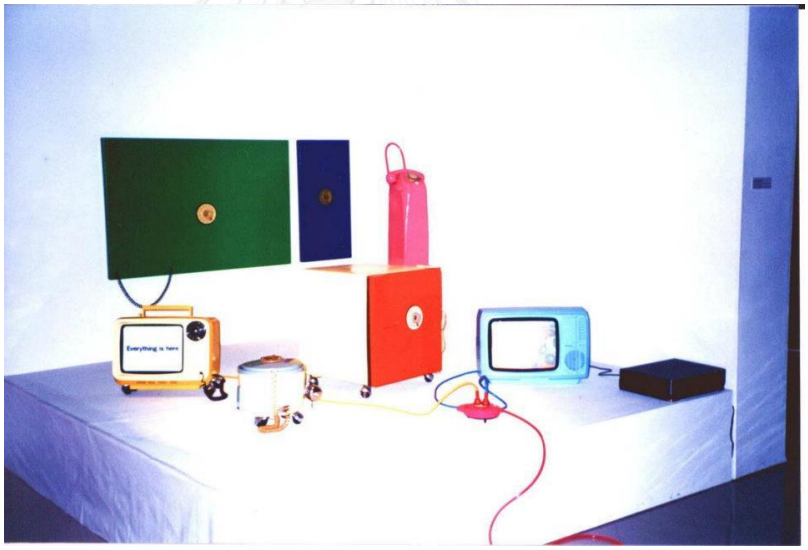
[135] Ibid., 64-65.

4.2 ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในช่วงต้นทศวรรษที่ 2000

ในช่วงต้นทศวรรษที่ 2000 กฤติยา กาวีวงศ์ ได้ทำนิทรรศการชื่อ “alien{gener}ation” โดยนำเอาคำสองคำมารวมกันคือ alien กับ generation หมายถึงคนรุ่นที่มีความรู้สึกแปลกแยกจากสังคมของตน ที่หอศิลป์วิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในวันที่ 3-30 เมษายน ค.ศ.2000 (อภินันท์ โปษยานนท์ เป็นผู้อำนวยการหอศิลป์ ในช่วงเวลานั้น) นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับศิลปินรุ่นใหม่ที่มีการโยกย้ายถิ่นฐานและพลัดถิ่นเนื่องจากการศึกษาและเศรษฐกิจในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 เนื่องจากสมัยก่อนประเทศไทยมีความรวมศูนย์ทำให้คนต่างจังหวัดต้องเข้ามาอยู่ในเมืองและบางส่วนก็ไปศึกษาต่อต่างประเทศ การเปลี่ยนแปลงช่วงทศวรรษที่ 1990 ซึ่งเป็นจุดสิ้นสุดสงครามเย็นและเริ่มต้นยุคโลกาภิวัตน์ จนถึงช่วงต้นปีทศวรรษที่ 2000 ประเทศไทยและกรุงเทพมหานครมีการเปลี่ยนแปลงโครงการของประเทศที่เริ่มเจริญรุ่งเรืองทางด้านเศรษฐกิจในช่วงต้นปีค.ศ. 1990 และกระทั่งประสบกับสภาวะเศรษฐกิจฟองสบู่แตกไปจนถึงเศรษฐกิจตกต่ำในช่วงกลางทศวรรษและเริ่มฟื้นตัวอย่างช้า ๆ ในตอนปลายทศวรรษ ทำให้ที่ 1990 เป็นช่วงเวลาที่เปรียบเหมือนรถไฟเหาะ เนื่องจากเห็นการเปลี่ยนผ่านอย่างรวดเร็วในแง่ของความรู้สึกของผู้คน ทัศนคติ และทางด้านกายภาพของเมือง เช่น การเกิดขึ้นของรถไฟฟ้าในพื้นที่ใจกลางกรุงเทพมหานครทำให้ผู้วิจัยตั้งคำถามต่อการรับรู้ของคนในรุ่นเดียวกันมุมมองต่อเมืองและต่อตัวเอง ในแง่ด้านกายภาพและด้านความคิดที่เปลี่ยนไป ด้วยคำถามเกี่ยวกับอัตลักษณ์ ว่า “เราคือใคร”

ทั้งนี้ผู้วิจัยมองว่า “เราเป็นต่างด้าวในดินแดนของเราเอง” คำกล่าวถูกใช้เป็นสโลแกนของการก่อตั้งโปรเจ็ค 304 และประกาศตนในเว็บไซต์ขององค์กร ด้วยในการจัดนิทรรศการนี้ผู้วิจัยเน้นการสลายขั้วของเส้นแบ่งงานศิลปะที่การศึกษาของประเทศไทยให้คุณค่า คือ การจัดแบ่งตามเทคนิค และประเภทของงาน โดยผู้วิจัยนำเสนอผลงานที่เน้นธีมของงานมากกว่าที่จะมองเทคนิคเป็นตัวนำ มันจึงเกิดการบูรณาการของผลงานศิลปะที่หลากหลายแขนง ดังที่กฤติยา กาวีวงศ์ ให้คำนิยามว่าเป็นนิทรรศการศิลปะหลายแขนง (multidisciplinary works) โดยศิลปินรุ่นใหม่ อันประกอบด้วย กลุ่มที่ทำงานเกี่ยวกับเรื่องความทรงจำและย้อนกลับไปตรวจสอบงานมีเดียในยุคแรกและนำมาตีความใหม่ เช่น ผลงานหนังสั้นของ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ผลงานเรื่อง *“แม่ย่านาง”* พิมผกา โตวิระ เรื่อง *“แม่นาค”* และงานศิลปะหลากแนวโดย ทรงวิทย์ พิมพะกรรณ์ ในชุด *“หมอลำซิ่ง”* ประพนธ์ คำจิ่ม, ฐิตพล มหาวัจน์ กลุ่มวาว, ภูวไนย ทรรทรานนท์ และประเด็นอัตลักษณ์โดย มนตรี เติมสมบัติ, ไมเคิล เชาวนาศัย, เหม่เหม ชุมสาย, สุรสีห์ กุศลวงส์, กรกฤช เจียรพินิจนันท์ และกลุ่มสุดท้ายเกี่ยวกับการวิพากษ์เรื่องบริโภคนิยมโดย ทรงพล ชาญใช้จักร, สุรณี เช้าเจริญประกิจ, ฐิตพล มหาวัจน์ และปรัชญา พิณทอง

ภาพที่ 4.3 Installation views นิทรรศการ alien{gener}ation, 2000
ณ หอศิลป์วิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อ้างอิงรูปภาพ จากคลังสะสมของผู้วิจัย



ภาพที่ 4.4 Installation views นิทรรศการ alien{gener}atio, 2000
ณ หอศิลป์วิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อ้างอิงรูปภาพ จากคลังสะสมของผู้วิจัย

ช่วงต้นทศวรรษที่ 2000 กลุ่มเป้าหมายที่โปรเจ็ค 304 ต้องการทำงานและสื่อสารถึงคือกลุ่มศิลปินที่เป็นคนรุ่นใหม่ รุ่นกลางที่สนใจงานศิลปะแนวทดลองและแนวหลากหลาย จะเห็นได้ว่าผู้ชมที่ติดตามผลงานของโปรเจ็ค 304 และกลุ่มหอศิลป์ทางเลือกในยุคนั้น เป็นคนดูเฉพาะกลุ่ม ซึ่งอาจถือว่าเป็นตลาดเฉพาะ (niche market) คนรุ่นใหม่ที่ต้องการเสพงานศิลปะแนวใหม่ สำหรับนิทรรศการ alien(gener)ation ที่เปิดตัวที่หอศิลปวิทยนิทรรศน์ ณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทำให้ขยายกลุ่มคนดูและเข้าถึงคนหลากหลายมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งนิทรรศการนี้ได้กลายเป็นประเด็นอื้อฉาว เหตุเพราะผลงานของไมเคิล เชาวนาศัย ตกเป็นข่าวเกรียวกราว เนื่องจากถูกนำเสนอในหน้าหนึ่งของหนังสือพิมพ์ไทยรัฐและเดลินิวส์ เนื่องจากศิลปินทำงานภาพถ่าย โดยใช้ตัวเองเป็นสื่อแสดงให้เห็นภาพของพระสงฆ์ที่แต่งหน้า ทาลิปสติกและถือผ้าเช็ดหน้าสีชมพู ซึ่งกลายเป็นประเด็นให้คนดูงานที่เป็นสมาชิกของกลุ่มอนุรักษ์พุทธศาสนาได้ฟ้องร้องไปยังมหาวิทยาลัย จนทำให้ผลงานชิ้นนี้ถูกปลดออกจากนิทรรศการ นอกจากนี้กลุ่มอนุรักษ์ฯ ยังทำการแจ้งความเพื่อฟ้องร้องภัณฑารักษ์ ศิลปินและหอศิลป์ฯ ว่าด้วยการดูหมิ่นศาสนา จากประเด็นนี้เองที่เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้โปรเจ็ค 304 กลายเป็นที่รู้จักมากขึ้นในวงกว้าง

4.3 ประสบการณ์ภัณฑารักษ์ในต่างประเทศช่วงปลายทศวรรษที่ 2000

การปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในระดับภูมิภาคเอเชียของกฤติยา กาวีวงศ์เริ่มขึ้นในช่วงปลายปี 1990 เช่นกัน เนื่องจากเธอได้รับทุนจาก Japan Foundation Grant เพื่อไปฝึกงานและศึกษาวิจัยเรื่องภัณฑารักษ์ศิลปะร่วมสมัยที่โตเกียวเป็นเวลา 6 เดือน ตั้งแต่เดือนตุลาคม 1998 – เดือนมีนาคม ค.ศ. 1999 ที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยแห่งโตเกียว (Museum of Contemporary Art, MOT) กับหัวหน้าภัณฑารักษ์ จุนอิจิ ชิโอดะ (ภัณฑารักษ์ร่วม The Glimse pf Southeast Asian Contemporary Art, MOT, 1997 และขณะนั้นได้รับตำแหน่งเป็นภัณฑารักษ์ของพาวิลเลี่ยน ญี่ปุ่นในเวนิส เบียนนาเล่ ปี ค.ศ.1999) รวมเป็นเวลาสามเดือน และฝึกงานกับภัณฑารักษ์อิสระ Shimizu Toshio อดีตผู้อำนวยการ MITO Art Center (ภัณฑารักษ์นิทรรศการศิลปะจากเอเชีย Vision of Happiness, Asia Center, Japan Foundation, 1995) ในช่วงเวลานี้เองเธอได้พบปะกับภัณฑารักษ์และศิลปินจากทั่วโลกและภูมิภาค โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มภัณฑารักษ์จากอินโดนีเซียที่ได้รับทุนดูงานจาก Japan Foundation (มูลนิธิญี่ปุ่น) ที่ญี่ปุ่นเป็นเวลาสองอาทิตย์ ซึ่งกฤติยาได้ร่วมทริปเดินทางไปศึกษาดูงานกับกลุ่มนี้ด้วย การทำงานผ่านกลไกของทุนจากต่างประเทศนั้น ทำให้กฤติยาได้รับเชิญไปร่วมอีกโครงการหนึ่งที่เกิดขึ้นในช่วงต้นศตวรรษที่ 21 ทางมูลนิธิญี่ปุ่นมีโครงการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของเอเชีย โดยเชิญภัณฑารักษ์จาก 7 ประเทศในเอเชียไปทำงานด้วยกันเป็นเวลา 3 ปี โดยให้นำเสนอโครงการเกี่ยวกับ “มิติใหม่ของศิลปะร่วมสมัยแห่งเอเชียในศตวรรษที่ 21” โดยให้ภัณฑารักษ์จากจีน

(ปี ลี) อินเดีย (รานชิต ฮอสคอเต้) ฟิลิปปินส์ (แพททริค ฟลอเรซ) ไทย (กฤติยา กาวีวงศ์) เกาหลีใต้ (คิม ซุนจุน) ญี่ปุ่น (อัสสุโอะ ยามาโมโตะและยูกิเอะ คามิยะ) และอินโดนีเซีย (อัสมูโจ เอเรียนโต้) นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยในเอเชียและให้ทำวิจัยเป็นเวลาจัดนิทรรศการที่ประเทศตนและรวมนิทรรศการของทุกคนไปแสดงที่ญี่ปุ่นตั้งแต่ปี ค.ศ. 2001 – 2003

นิทรรศการนี้ทำให้กฤติยาได้เกิดการเรียนรู้และศึกษาวิจัยไปตามประเทศต่าง ๆ ในทวีปเอเชียได้แก่ ประเทศจีน อินเดีย เกาหลี และญี่ปุ่น เป็นเวลาสามปีและได้จัดทำนิทรรศการ ชื่อ Under Construction : New Dimensions of Asian Art ซึ่งเกิดขึ้นจากการฉลองความร่วมมือกันระหว่าง ASEAN-Japan Exchange Year 2003 และ การครบรอบ 30 ปี ของ The Japan Foundation จัดแสดงที่โตเกียวตั้งแต่ 7 ธันวาคม ค.ศ. 2002 - 2 มีนาคม ค.ศ. 2003 ที่ The Japan Foundation Forum และ Tokyo Opera City Art Gallery ซึ่งทางมูลนิธิญี่ปุ่นประกาศว่าเป็นการทำงานร่วมกันแบบใหม่ของโครงการศิลปะที่เกิดขึ้นในเอเชีย (new type of collaborative project initiated in Asia) จากการเชิญภัณฑารักษ์ 8 คน ที่มีอายุระหว่าง 20 และ 30 ปี จาก 7 ประเทศมาทำงานร่วมกันเพื่อทำวิจัย อภิปรายและหาวิธีใหม่ในการทำนิทรรศการร่วมกัน นิทรรศการต้องการนำเสนอการรับรู้หลาย ๆ มิติต่อความเป็นศิลปะร่วมสมัยจากเอเชีย โดยเชื่อมโยงกับสภาวะปัจจุบันของเอเชียในบริบทของโลกาภิวัตน์ ทั้งนี้ นิทรรศการได้นำเสนอศิลปิน 47 คน ที่ทำงานเกี่ยวกับอารมณ์และให้ความรู้สึกสดใหม่ และมีพลัง [136]

ความสนใจของกฤติยาเกี่ยวกับภูมิภาคเริ่มมีมากขึ้น หลังจากที่ทำโครงการเกี่ยวกับทวีปเอเชีย โดยการสนับสนุนของมูลนิญี่ปุ่นแล้ว เธอเลือกที่กลับไปสำรวจความสัมพันธ์กับประเทศที่มีอิทธิพลต่ออุษาคเนย์ในยุคก่อนสมัยใหม่ จึงเลือกทำงานกับศิลปินอินเดียและจีน หากแต่ได้เรียนรู้เกี่ยวกับงานศิลปะจากภูมิภาคมากขึ้นเล็กน้อย เนื่องจากได้เดินทางไปสำรวจ วิจัยและทำการเยี่ยมชมสตูดิโอของศิลปินที่มุมไบ เดลี่ ปักกิ่งและโซล ในช่วงเวลาของการทำโครงการนี้ แต่กระนั้นก็ยังไม่สามารถเข้าใจถึงสิ่งที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับศิลปะในภูมิภาคของตัวเอง จนกระทั่งกฤติยาและกรรมการขององค์กรเลือกที่จะปิดโปรเจ็ค 304 เพื่อออกไปทำงานเป็นภัณฑารักษ์อิสระและไปทำวิจัยในประเทศแถบลุ่มแม่น้ำโขง โดยได้รับทุนวิจัยจาก Asian Cultural Council (ACC, New York) ซึ่งเป็นองค์กรเล็ก ๆ ของมูลนิธิร็อกกี้เฟลเลอร์ นิวยอร์ค ปกติทุนนี้ให้ศิลปินจากเอเชียไปดูงานที่สหรัฐ แต่กฤติยาได้

---

[136] Mami Kataoka,ed. Under Construction, New Dimension of Asian Art, (Japan : Japan Foundation),2002

ขอเป็นกรณีพิเศษที่จะไปทำวิจัยในประเทศลุ่มแม่น้ำโขง 5 ประเทศคือ จีน พม่า ลาว กัมพูชาและเวียดนาม โดยได้ใช้เวลาประมาณ 1 ปี ลงพื้นที่ในช่วงปี ค.ศ.2003-2004 การเดินทางไปสำรวจพื้นที่ครั้งนี้ทำให้ได้เห็นความเป็นไปของศิลปะร่วมสมัยและได้สร้างเครือข่ายไว้เป็นจำนวนมาก ซึ่งได้ช่วยให้กฤติยาทำการเชื่อมสัมพันธ์ สร้างเครือข่ายและทำงานร่วมกับเครือข่ายศิลปินและภัณฑารักษ์ในภูมิภาคได้ดียิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งกฤติยาเริ่มเป็นรู้จักในแวดวงศิลปะ จึงได้รับเชิญไปคิวเรทนิทรรศการระดับภูมิภาคหลาย ๆ นิทรรศการ ทั้งนี้เธอใช้วิธีการทำงานต่างกันหลายรูปแบบคือ ปฏิบัติการภัณฑารักษ์เป็นทีม และภัณฑารักษ์ร่วม และภัณฑารักษ์เดี่ยว เช่น ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ร่วมกับ อง เค็ง เซ็น (Ong Ken Seng, TheatreWorks) ในนิทรรศการ Politics of Fun ที่ Haus der Kunst Der Welt (House of the World Culture) ที่กรุงเบอร์ลิน เยอรมนี ในช่วงปี ค.ศ. 2003-2005 โดยนิทรรศการนี้เน้นให้เห็นถึงงานศิลปะร่วมสมัยที่สร้างขึ้นโดยศิลปินรุ่นใหม่จากอุษาคเนย์ที่เกิดในช่วงปลายทศวรรษที่ 1960 และ 1970 ซึ่งทางภัณฑารักษ์มองว่าศิลปินกลุ่มนี้ต่างจากศิลปินรุ่นก่อนที่มักจะทำงานเกี่ยวกับวิพากษ์สังคม การเมือง ส่วนคนรุ่นใหม่เริ่มเบื่อหน่ายกับประเด็นเดิม ๆ เพราะหลังจากปลายปี ค.ศ.1990 แล้วนั้นประเทศที่ใหญ่ที่สุดในอุษาคเนย์ คืออินโดนีเซียได้รับชัยชนะจากกระบวนการประชาธิปไตย ในปี ค.ศ. 1998 เริ่มสำรวจวัฒนธรรมป๊อบจากต่างประเทศผ่านการบริโภคทางสื่อและอินเทอร์เน็ต จึงตั้งหัวข้อว่า “Politics of Fun” (การเมืองของความสนุก) โดยแสดงงานของศิลปินกว่า 30 คน จากประเทศสิงคโปร์, เมียนมาร์, ไทย, อินโดนีเซีย, ฟิลิปปินส์และลาว นิทรรศการนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการ Room and Spaces ที่เกิดขึ้นในสัปดาห์เอเชีย แปซิฟิค ที่เบอร์ลิน ได้รับทุนจาก The Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin (DKLB)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างภาพจาก นิทรรศการ Politics of fun, 2005, HAUS OF DER KULTURAL DER WELT, BERLIN

ภาพที่ 4.5 Installation views ของนิทรรศการ Politic of fun

อ้างอิงรูปภาพ จากคลังสะสมของผู้วิจัย

สำหรับนิทรรศการในอุษาคเนย์ กฤติยาได้ทำงานร่วมกับฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ในนิทรรศการ Saigon Biennale หรือ Saigon Open City ที่โฮจิมินห์ ซิตี้ เวียดนาม ในปี ค.ศ. 2006 โดยได้รับทุนจากมูลนิธิฟอร์ด[137] หลังจากนั้นได้ทำงานร่วมกับเดวิด เทห์ ในการคัดสรรโปรแกรมหนังสั้นจากอุษาคเนย์ 75 เรื่อง ในหัวข้อ UNREAL ASIA ที่ Oberhausen International Short Film Festival โอเบอร์เฮาเซ็น เยอรมนี ปี ค.ศ. 2010 และปฏิบัติการภัณฑารักษ์เดี่ยว ในนิทรรศการ ที่ University Museum of Contemporary Art, Mexico City(MUAC) ชื่อนิทรรศการ Between Utopia and Dystopia, 2011 เป็นการเฉลิมฉลองเอกราชสองร้อยปีของเม็กซิโกและการฉลองการปฏิวัติร้อยปี ในโครงการสุดท้ายนี้ กฤติยาเริ่มใช้แนวคิดแบบหลังอาณานิคมและพูดถึงเรื่องเล่าขนาดย่อมที่เชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์เป็นแกนหลัก โดยเริ่มจากแนวคิดเรื่องการรื้อสร้างความเป็นอาณานิคมและการเขียนประวัติศาสตร์ใหม่ในข้อเสนอของโครงการ เธอตั้งคำถามว่า “ส่วนใหญ่ประเทศในแถบเอเชียมักจะมีปัญหาเรื่องการเขียนประวัติศาสตร์ใหม่ตั้งแต่ปลดแอกจากอาณานิคม ประวัติศาสตร์มักถูกเขียนโดยผู้ชนะ เรื่องเล่าที่หายไปและถูกกลบไว้นั้นกลายเป็นสิ่งที่ตามมาหลอกหลอนเราเหมือนกับผีที่มาจากยุคโบราณ ในเมื่อเหตุการณ์ในอดีตนั้นยังคงอยู่ในความทรงจำของเรา คำถามคือเราจะทำอย่างไรกับมันและจะก้าวพ้นมันไปสู่อนาคตได้อย่างไร?”[138]

---

[137] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน http://www.saigonopencity.com

[138] ดูเพิ่มเติม ที่ http://www.seismopolite.com/between-utopia-dystopia

หลังจากที่ทำงานเป็นภัณฑารักษ์อิสระตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ. 2003 – 2006 กฤติยาได้เข้ามาทำงานเป็นผู้อำนวยการศิลปะและหัวหน้าภัณฑารักษ์ที่หอศิลป์บ้านจิม ทอมป์สัน ซึ่งเป็นหอศิลป์เอกชนแบบไม่หวังผลกำไร ก่อตั้งขึ้นมาเพื่อเหตุผลสองประการ หนึ่งเพื่ออุดช่องว่างของวงการศิลปะในการสนับสนุนงานผ้าทอโบราณและศิลปะร่วมสมัย และอีกส่วนหนึ่งก่อตั้งจากเหตุผลทางสังคมการเมือง เนื่องจากการเป็นส่วนหนึ่งของ มูลนิธิ เจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน และเป็นส่วนหนึ่งของพิพิธภัณฑ์บ้านไทย จิม ทอมป์สัน สร้างขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1951 ซึ่งเป็นที่เก็บคลังสะสมงานศิลปะ วัตถุโบราณของจิม ทอมป์สัน จากภูมิภาคอุษาคเนย์ที่สะสมไว้ตั้งแต่สมัยหลังสงครามโลกที่สองเป็นต้นมาและกลายเป็นพิพิธภัณฑ์หลังจากปี ค.ศ. 1975 ด้วยความที่บ้านจิม ทอมป์สันอยู่ติดกับชุมชนบ้านครัว ชุมชนจาม ซึ่งเป็นกลุ่มชาวอิสลามอพยพมาจากเขมรช่วงต้นรัตนโกสินทร์ เป็นผู้ที่มีฝีมือในการทอผ้าไหม จิม ทอมป์สัน อดีตสถาปนิกอเมริกัน ที่มาทำงานเป็น Office Strategic Service (OSS) ในสยามช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จึงได้หันมาทำงานกับชุมชนนี้และปลูกบ้านส่วนตัวของเขาขึ้นอยู่ฝั่งตรงข้ามคลองแสนแสบ ในช่วงต้นปี ค.ศ. 2000 กรุงเทพมหานครมีโครงการพัฒนาเมือง โดยการวางแผนสร้างทางด่วน Local Road โดยมีทางลงอยู่ตรงราชประสงค์ ในการสร้างทางด่วนนี้จะส่งผลกระทบโดยตรงกับพื้นที่บ้านครัวทั้งฝั่งตะวันออกและตะวันตก (ถนนเพชรบุรี) และบ้านจิมฯ คณะกรรมการของมูลนิธิ เจมส์ฯ จึงสนับสนุนให้มีการทำวิจัยและตีพิมพ์หนังสือเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ชุมชนบ้านครัวและอีกด้านหนึ่งคือเปิดหอศิลป์บ้านจิมทอมป์สัน เพื่อเป็นพื้นที่แสดงนิทรรศการชั่วคราวเกี่ยวกับผ้าทอและศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย สร้างความเชื่อมโยงกับชุมชนโดยสนับสนุนให้หอศิลป์บ้านจิมฯ เป็นเวทีแลกเปลี่ยนทางด้านศิลปวัฒนธรรมและมีการจัดกิจกรรมประเทืองปัญญาแก่คนในวงการศิลปะและวิชาการของไทย ตลอดจนนานาชาติตั้งแต่นั้นมา

ในช่วงแรก หอศิลป์บ้านจิมฯ ทำงานทั้งสองแนวทางคือ นิทรรศการที่เน้นผ้าโบราณและงานที่เกี่ยวกับมานุษยวิทยา สลับกับงานศิลปะและแฟชั่นร่วมสมัยระดับประเทศ ภูมิภาคและนานาชาติ นิทรรศการที่จัดขึ้นช่วงแรกคือ Power Dressing โดยเชิญ Susan Conway (ซูซาน คอนเวย์) เป็นภัณฑารักษ์, Temporary Insanity โดยพินรี สัณฑ์พิทักษ์ โดยผู้วิจัยทำหน้าที่เป็นภัณฑารักษ์ เริ่มมีการทำงานระดับภูมิภาคโดยแสดงผลงานเดี่ยวของอารายาไมนี ศิลปินอินโดนีเซียโดยมี Iola Lenzi (โยล่า เล็นซี่) เป็นภัณฑารักษ์นอกจากนั้นมีนิทรรศการแฟชั่นโดย Christian Lacroix (คริสเตียน ลาครัวซ์) และนิทรรศการศิลปะสมัยใหม่กับงานฝีมือจากทั่วโลกชื่อ Mettisage โดยมี Yevs Saburin เป็นภัณฑารักษ์จากฝรั่งเศส การทำงานที่หอศิลป์บ้านจิมฯ ทำให้ผู้วิจัยต้องทบทวนถึงพันธกิจและบริบทของมูลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน และยุคสมัยที่เขาเข้ามาในเมืองไทย ซึ่งก็คือช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองและช่วงสงครามเย็น ทำให้ผู้วิจัยเริ่มสนใจประวัติศาสตร์ช่วงเวลาดังกล่าวและมีเริ่มสร้างนิทรรศที่เกี่ยวข้องกับประเด็นนี้ ประกอบกับการที่ได้กลับไปมองคลังสะสมงานศิลปะของจิม ทอมป์สัน ซึ่งเป็นวัตถุที่ไม่เพียงแต่เป็นของไทยเท่านั้น แต่มาจากหลาย ๆ ประเทศในแถบภูมิภาค

อุษาคเนย์ จึงทำให้นี่เป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นจุดเริ่มต้นในการทำนิทรรศการเกี่ยวกับภูมิภาค เพื่อให้สอดคล้องและสร้างบทสนทนากับผลงานสะสมของบ้านจิมฯ

4.4 ประสบการณ์ในช่วงทศวรรษที่ 2010

ในช่วงต้นปี 2010 เริ่มมีกระแสประชาคมเศรษฐกิจอาเซียนซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดคำถามต่อคนไทยและหลาย ๆคนในภูมิภาคเกิดความสงสัยกับนโยบายนี้ ประเด็นเหล่านี้ได้ทำให้กฤติยาเริ่มตั้งคำถามกับตัวเองและชุมชนศิลปะว่า “เรารู้อะไรบ้างเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคนี้” จึงเริ่มทำการสำรวจ วิจัยและทำนิทรรศการต่อเนื่องเกี่ยวกับอุษาคเนย์ขึ้น เช่น นิทรรศการชื่อว่า Traces เป็นการสืบค้นร่องรอยของความทรงจำสังคมในอุษาคเนย์ แสดง วันที่ 12 กรกฎาคม – 31 ตุลาคม ปี ค.ศ. 2012 โดยมีศิลปินที่เข้าร่วมแสดงคือ Ho Tzu Nyen (สิงคโปร์) Moe Satt (เมียนมาร์) ณัฐพาส จิระสถิตย์วรกุล (ไทย) Nguyen Trinh Thi (เวียดนาม) Patty Chang and David Kelley (สหรัฐอเมริกา ลาว) Philip Jablon (สหรัฐอเมริกา) สมพจน์ ชิตเกษรพงศ์(ไทย) Vandy Rattana (กัมพูชา) และ Wong Hoy Cheong (มาเลเซีย) แนวคิดที่กฤติยาตั้งขึ้นเป็นกรอบในการคัดสรรคือ การอ้างอิงถึงประวัติศาสตร์การก่อตั้งอาเซียนในยุคสงครามเย็น ดังข้อความที่เขียนลงในโครงการทำเป็นการได้พิเศษ “ประชาคมอาเซียน (ASEAN) ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1967 โดยรัฐบาลประเทศอินโดนิเซีย, มาเลเซีย, ฟิลิปปินส์, สิงคโปร์และประเทศไทย เนื่องจากความหวาดกลัวต่อระบอบคอมมิวนิสต์ โดยได้รับการสนับสนุนอย่างเต็มที่จากประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี ค.ศ. 1969 ระหว่างการประชุมอาเซียนครั้งที่ 3 ที่แคมเมรอน ไฮแลนด์ ประเทศมาเลเซีย ประเทศสมาชิกเน้นความร่วมมือทางด้านสังคมและวัฒนธรรมเป็นหลัก เนื่องจากทางประชาคมเล็งเห็นถึงความสำคัญและผลที่จะได้จากความร่วมมือเพื่อพัฒนาความหลากหลายทาง วัฒนธรรมของประเทศสมาชิกที่มีประวัติศาสตร์ร่วมกันในการสร้างอัตลักษณ์ให้ประชาคมอาเซียน ปัจจุบันสมาชิกทั้ง 10 ประเทศ พยายามที่จะผลักดันความรู้ความเข้าใจที่มีต่อประชาคมอาเซียนและความเป็นชุมชนร่วม รวมถึงการอนุรักษ์ ส่งเสริมมรดกทางวัฒนธรรม ความคิดสร้างสรรค์ ทั้งนี้เพื่อส่งเสริมความร่วมมือกันระหว่างชุมชนในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พื้นที่นี้ยังมีเขตแดนที่เป็นปัญหาอยู่อีกมาก หนึ่งในนั้นคือ ปราสาทเขาพระวิหาร ซึ่งอยู่ระหว่างชายแดนประเทศไทยและกัมพูชา รวมถึงพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ระหว่างประเทศไทยและมาเลเซีย

สิ่งที่กฤติยาต้องการนำเสนอในนิทรรศการ Traces คือ “มุ่งที่จะเป็นพื้นที่และกลไกผลักดันสำหรับคนไทยและประเทศสมาชิกประชาคมอาเซียน ให้ได้เรียนรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ผ่านผลงานศิลปะร่วมสมัยและงานวิจัยทางสังคมวิทยา ซึ่งพูดถึงประเด็น

ความทรงจำร่วมและพื้นที่สาธารณะ รวมถึงการพลิกรื้อประวัติศาสตร์สงครามเวียดนาม และการสร้างชาติของประเทศสิงคโปร์และมาเลเซีย ทั้งนี้เพื่อช่วยให้เราเข้าใจประเทศและประวัติศาสตร์เหล่านี้มากขึ้นผ่านผลงานศิลปะร่วมสมัย รวมทั้งช่วยให้เราเข้าใจในตัวตนและเห็นการเป็นชุมชนร่วมของประเทศในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นิทรรศการในครั้งนี้ยังมุ่งที่จะตั้งคำถามว่าประวัติศาสตร์หรือความทรงจำร่วมทางสังคมใดที่เรายังคงมีร่วมกันอยู่ระหว่างประเทศในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อะไรคือสิ่งที่เราเลือกที่จะจำและอะไรคือสิ่งที่เราหลงลืม หรืออะไรคือสิ่งที่ทำให้เราเกิดการตั้งคำถาม นิทรรศการ Traces จะรื้อค้นอีกครั้งกับเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ พื้นที่ทางสังคมและความทรงจำร่วม รวมถึงปฏิกิริยาของปัจเจกบุคคลต่อสังคมที่เชื่องซึมและต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมด้วยผลงานที่นำมาจัดแสดงมีทั้งผลงานภาพถ่าย โครงการวิจัย วิดีโอสารคดี และสารคดีแต่งโดยมีศิลปินจาก ประเทศไทย ประเทศสิงคโปร์ ประเทศมาเลเซีย สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ประเทศเวียดนาม สาธารณรัฐพม่า ประเทศกัมพูชาและสหรัฐอเมริกา โดยนิทรรศการแสดงจะแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วย ส่วนแรกที่ว่าด้วยพื้นที่ทางสังคมและความทรงจำร่วม ส่วนที่สองว่าด้วยการพลิกรื้อประวัติศาสตร์และส่วนสุดท้ายของนิทรรศการ ซึ่งพูดถึงการปรับเปลี่ยนกระบวนทัศน์และอัตลักษณ์”[139]

ภาพที่ 4.6 นิทรรศการ Traces, 2009 ที่ หอศิลป์บ้านจิม ทอมป์สัน

อ้างอิงรูปภาพ จากคลังสะสมของผู้วิจัย

[139] กฤติยา กาวีวงศ์, โครงการนิทรรศการ Trace, เสนอกรรมการมูลนิธิ เจมส์ เอชดับเบิลยู ทอมป์สัน,2552 [เอกสารไม่ตีพิมพ์]

กล่าวโดยสรุปถึงการทำงานในช่วงสามทศวรรษที่ผ่านมา ในช่วงปีทศวรรษที่ 1990 หลังจากยุคเศรษฐกิจฟองสบู่แตก งานศิลปะร่วมสมัยของไทยเริ่มมีขยับออกไปจากสถาบันศิลปะ สู่เวที “อินเตอร์” และตลาดมากขึ้น โดยมีกลุ่มคนรุ่นใหม่ ศิลปินและภัณฑารักษ์ส่วนใหญ่ที่กลับมาจากการศึกษาต่อต่างประเทศ ได้ทำการเปิดพื้นที่ศิลปะทางเลือกเป็นจำนวนมาก ในช่วงนี้เองกฤติยาได้รับอิทธิพลจากแนวคิดหลังสมัยใหม่ ซึ่งเป็นผลพวงจากการที่ได้ไปศึกษาต่อที่สถาบันศิลปะชิคาโก สหรัฐอเมริกา จึงได้กลับมาทำองค์กรแบบไม่หวังผลกำไรคือ โปรเจ็ค 304 อันเป็นองค์กรอิสระที่ทำงานศิลปะแนวหอศิลป์ทางเลือก (alternative space) ที่เน้นความเป็นเอกเทศโดยร่วมมือกับเพื่อนศิลปินที่ไปศึกษาต่อด้วยกัน และศิลปินในประเทศไทยหลังจากที่สำเร็จการศึกษา ในปี ค.ศ. 1997 โดยมีพันธกิจเพื่อการเปิดพื้นที่ให้กับศิลปินรุ่นใหม่ ที่ต้องการทำงานแนวทดลองและแนวสหศาสตร์ โดยจัดแสดงทั้งนิทรรศการเดี่ยวและกลุ่ม พร้อมกับเริ่มปฏิบัติการภัณฑารักษ์แบบกลุ่ม คือใช้ระบบกรรมการคัดสรรผลงาน (committee) ที่ประกอบด้วยศิลปินหลาย ๆ คน เช่น มณเฑียร บุญมา, กมล เผ่าสวัสดิ์ และชาติชาย ปุยเปีย ต่อจากนั้นเริ่มคัดสรรและจัดนิทรรศการด้วยตัวเองหลายนิทรรศการในช่วงทศวรรษนี้ ซึ่งในเวลานี้ถือว่าเป็นช่วงฝึกฝนตัวเองในการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ โดยทำงานร่วมกับศิลปินรุ่นใหม่ในฐานะที่เป็นภัณฑารักษ์ที่ทำหน้าที่เป็นโปรดิวเซอร์ เป็นคนจัดนิทรรศการศิลปะหาทุนและประชาสัมพันธ์ ทำให้การทำงานของเธอทำให้เป็นที่รู้จักมากขึ้น จึงได้รับทุนวิจัยไปฝึกงานที่พิพิธภัณฑ์ร่วมสมัย ที่กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่นเป็นเวลาหกเดือน ผลงานของเธอในฐานะที่เป็นโปรดิวเซอร์ในยุคนี้คือ นิทรรศการของศิลปินรุ่นใหม่และผู้กำกับหนังอิสระอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล เรื่อง “ดอกฟ้าในมือมาร” (mysterious object at noon) และก่อตั้งเทศกาลหนังทดลองกรุงเทพฯ ตั้งแต่ปี ค.ศ.1997 ร่วมกับอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ซึ่งในช่วงนี้เธอทำงานภายใต้กรอบทฤษฎีหลังสมัยใหม่ ที่เน้นการตั้งคำถามและวิพากษ์สถาบันเกี่ยวกับความเป็นอัตลักษณ์ ชาติและความเป็นอื่นในสภาวะร่วมสมัยในยุคโลกาภิวัตน์

ในช่วงต้นทศวรรษที่ 2000 ประเทศไทยเริ่มสร้างโครงสร้างพื้นฐานทางศิลปะ โดยรัฐบาลได้ก่อตั้งสำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยและกรุงเทพมหานครเริ่มก่อสร้างหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานครนั้น แทนที่สถาบันเหล่านี้จะช่วยบ่มเพาะศิลปินในประเทศไทยให้มีศักยภาพสูงขึ้นและมีการแลกเปลี่ยนกับต่างชาติอย่างมีประสิทธิภาพ แต่ทว่ากลับขาดความเป็นเอกเทศในด้านการทำนิทรรศการและการจัดสรรทรัพยากรและทุน จึงทำให้ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในกรอบขององค์กรนี้ ติดอยู่ในกรอบรัฐชาติและความเป็นชาตินิยมอย่างไม่สามารถต่อรองได้ นอกจากนั้นยังเกิดการเปลี่ยนแปลงและขัดแย้งทางการเมืองภายในประเทศ ที่ก่อให้เกิดการแบ่งแยกทางความคิดของคนในประเทศ รวมทั้งกลุ่มศิลปินและสถาบันศิลปะ ทำให้วงการศิลปะไม่สามารถก้าวต่อไปได้อย่างเต็มที่ ในยุคต้นทศวรรษที่ 2000 กฤติยาและคณะได้ปิดหอศิลป์ โปรเจ็ค 304 เนื่องจากสมาชิกขององค์กรเริ่มได้รับการยอมรับและมีชื่อเสียงทั้งในและต่างประเทศ เช่นศิลปินหลายคนได้รับเชิญไปแสดง

นิทรรศการมหกรรมนานาชาติ ทั่วโลก ในช่วงต้นทศวรรษนี้ รวมทั้งการที่อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ได้รับรางวัลที่เทศกาลหนังเมืองคานส์ จากเรื่องสัตว์ประหลาด เป็นส่วนหนึ่งให้การพิจารณาของคณะกรรมการโปรเจ็ค 304 มีมติว่าถึงเวลาต้องเปลี่ยนแปลงองค์กร โดยทำการปิดตัวพื้นที่ลง หากแต่ชื่อองค์กรและโครงการบางโครงการยังคงไว้ เช่นเทศกาลหนังทดลองกรุงเทพฯ สำหรับกฤติยา ได้ทำงานเป็นภัณฑารักษ์อิสระ และมีเวลาวิจัยและฝึกฝนการปฏิบัติการภัณฑารักษ์อย่างเต็มตัว โดยเธอได้รับทุนจาก Asian Cultural Council สหรัฐฯ ศึกษาเกี่ยวกับอนุภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขง จึงเริ่มสนใจในประเด็นที่เกี่ยวเนื่องกับการย้ายถิ่นฐาน ความเป็นเมือง ความแปลกแยก ชายขอบและโลกาภิวัตน์ โดยยังเน้นการทำงานกับศิลปินที่ทำงานที่ใช้เวลาเป็นส่วนสำคัญ (time based works) และหนังทดลอง จะเห็นได้จากนิทรรศการที่เคยจัดแสดงในช่วงนั้น เช่น Alien(gener)ation ต่อจากนั้นเริ่มทำงานระดับภูมิภาคเอเชีย โดยการได้รับทุนทำวิจัย ฝึกงานและทำนิทรรศการเกี่ยวกับเอเชียทั้งในภูมิภาคและในยุโรป เช่น Under Construction, Tokyo เน้นงานศิลปินไทยและนานาชาติ โดยทำงานเนื้อหาที่ข้ามพรมแดนจนถึงปลายทศวรรษที่ 2000 กฤติยาเน้นการทำงานเกี่ยวกับภูมิภาคอุษาคเนย์ โดยได้ทำนิทรรศการเกี่ยวกับเอเชียและอุษาคเนย์หลายนิทรรศการ เช่นที่ Politics of Funs, HKW Berlin โดยทำงานปฏิบัติการภัณฑารักษ์แบบทีม ทั้งยังทำงานเป็นภัณฑารักษ์ร่วมกับ อง เค็ง เซ็ง, Saigon Open City, โฮจิมินห์ซิตี้, Vietnam ทำงานกับฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ทำงานกับศิลปินรุ่นใหม่ในภูมิภาค แสดงในต่างประเทศ ซึ่งในช่วงนี้เน้นการปฏิบัติการภัณฑารักษ์แบบกลุ่ม และได้เข้าทำงานเป็นภัณฑารักษ์ที่หอศิลป์บ้านจิม ทอมป์สัน กรุงเทพฯ โดยเริ่มสนใจประวัติศาสตร์สงครามเย็นและยังคงทำงานกับศิลปินทั้งรุ่นใหม่และเก่า ในประเทศ ภูมิภาคและนานาชาติ เนื่องจากกรอบการทำงานของหอศิลป์บ้านจิม ทอมป์สันได้กลายมาเป็นปัจจัยหนึ่งในการพัฒนาแนวคิดในการจัดนิทรรศการ ก่อให้เกิดการขยายองค์ความรู้ออกไปมากถึงประเด็นที่กว้างไป เช่นประวัติศาสตร์วรรณกรรม ชาติพันธ์ รวมทั้งผ้าโบราณและเส้นใย เป็นต้น การทำงานดังกล่าวได้นำสู่การขยายขอบเขตของการรับรู้และความสนใจเรื่องการทำงานข้ามพรมแดนศิลปะไปสู่งานแขนงอื่นและข้ามพรมแดนของรัฐชาติจึง เกิดการทำงานแบบลูกผสม (hybridity) และเน้นอัตลักษณ์ที่หลากหลายของภูมิภาคอุษาคเนย์

ช่วงทศวรรษที่ 2010 กฤติยาเริ่มทำงานเกี่ยวกับมุมมองภูมิภาคนิยมอย่างจริงจังขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการศึกษาประวัติศาสตร์ของไทยและภูมิภาคโดยการใช้ archives และประวัติศาสตร์ของจิม ทอมป์สัน เป็นจุดเริ่มต้นในการศึกษาและทำนิทรรศการที่เชื่อมโยงกับภูมิภาคและนานาชาติ ในขณะเดียวกันเกิดปรากฏการณ์ทางการเมืองขึ้นในช่วงสภาวะร่วมสมัยของไทยที่มีการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองอย่างรุนแรงในรอบสิบปีที่ผ่านมา จึงเป็นแรงบันดาลใจให้เธอเริ่มเข้าศึกษาระดับปริญญาเอก ด้านทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เธอสนใจสุนทรียศาสตร์ ปรัชญา ทฤษฎีสังคมศาสตร์และประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดเกี่ยวกับ

สภาวะร่วมสมัย กรอบคิดหลังอาณานิคมและภูมิภาคนิยม อีกทั้งตั้งคำถามต่อความเป็นชาตินิยม โดยเริ่มทดลองปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่เน้นงานศิลปะที่เชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์ สังคม การเมืองและเศรษฐกิจ วัฒนธรรม จากการศึกษาต่อ เธอได้สร้างเครือข่ายทางวิชาการจนทำให้เกิดการทำงานร่วมกับนักวิชาการหลายภาคส่วน โดยทำการเชิญผู้เชี่ยวชาญด้านต่าง ๆ มาบรรยายประเด็นที่เชื่อมโยงกับนิทรรศการที่จัดขึ้น ณ หอศิลป์บ้านจิม ฯ นอกจากนั้น กฤติยา ได้เริ่มปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่แสดงให้เห็นถึงสถานะของภัณฑารักษ์ในฐานะที่เป็นผู้สร้างนิทรรศการ รวมทั้งเริ่มปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทางแนวคิดเกี่ยวกับการเมือง โดยทำนิทรรศการที่เกี่ยวข้องกับกรอบคิดที่เธอสนใจทั้ง กรอบคิดหลังอาณานิคมและกรอบคิดภูมิภาคนิยม รวมทั้งการตั้งคำถามกับประวัติศาสตร์ เช่น นิทรรศการ Traces ที่หอศิลป์บ้านจิมฯ และ Between Utopia and Dystopia, MUAC เม็กซิโก และคนกินแสง นิทรรศการโดยอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะใหม่เอี่ยม จังหวัดเชียงใหม่ เป็นต้น นอกจากนั้นเธอได้เริ่มทำวิจัยเกี่ยวกับประวัติศาสตร์นิทรรศการในประเทศไทย ในปี ค.ศ. 2015 และได้ทำโครงการรวบรวมบทความ (anthology) เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลป์และประวัติศาสตร์นิทรรศการจากอุษาคเนย์ เพื่อสร้างความเชื่อมโยงงานศิลปะร่วมสมัยของไทยและแสดงให้เห็นถึงบริบทของภูมิภาคอุษาคเนย์และนำองค์ความรู้มาเผยแพร่สู่วงการศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย โดยการทำงานกับ archives, และโครงการรวบรวมบทความ (anthology) และปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ผสมผสานระหว่างการทำงานแบบ curating and the culurational ซึ่งเน้นแนวคิดเกี่ยวกับประเด็นเรื่องสภาวะร่วมสมัย หลังอาณานิคมและภูมิภาคนิยม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางแสดงประสบการณ์ภัณฑารักษ์กับแนวคิดตั้งแต่ทศวรรษ 1990 – ปัจจุบัน				
ช่วงเวลา (ทศวรรษ)	องค์กร	ตัวอย่างนิทรรศการ	แนวคิด	ปฏิบัติการภัณฑารักษ์
1990	Project 304	นิทรรศการเดี่ยวและกลุ่มศิลปินไทยรุ่นใหม่ เทศกาลหนังทดลอง	แนวคิดหลังสมัยใหม่ โลกาภิวัตน์ เน้นศิลปะแนวทดลอง Alternative spaces มีความเป็นเอกเทศ	ทำงานเป็นกลุ่ม ระบบคอมมิตตี
ต้น 2000	Project304 สถาบันศิลปะในและต่างประเทศ	Alien{gener}ation Sorry for the Inconvenience Under Construction	ความเป็นเมือง ความแปลกแยกและชายขอบ โลกาภิวัตน์เน้นงานไทยและนานาชาติ ทำงานข้ามพรมแดน	ภัณฑารักษ์ในฐานะที่เป็นโปรดิวเซอร์
ปลาย 2000	พิพิธภัณฑ์และหอศิลป์ต่างประเทศ หอศิลป์บ้านจิม ทอมป์สัน	Politics of Funs, HKW Berlin, Saigon Open City Ho Chi Minh City, Vietnam	ศิลปะอุษาคเนย์โดยศิลปินรุ่นใหม่ นิทรรศการในต่างประเทศ แนวคิดเมืองและโลกาภิวัฒน์ ประวัติศาสตร์สงครามเย็น ภูมิภาคเอเชียและอุษาคเนย์	ภัณฑารักษ์ร่วม ภัณฑารักษ์อิสระ
2010	หอศิลป์บ้านจิม ทอมป์สัน	Traces, JTAC Between Utopia and Distopia, MUAC	แนวคิดหลังอาณานิคม แนวคิดภูมิภาคนิยม ตั้งคำถามต่อความเป็นชาติ เริ่มศึกษาต่อระดับปริญญาเอก ประวัติศาสตร์สังคม	ภัณฑารักษ์ในฐานะที่เป็น Author ทำงานผสมระหว่าง Curating และ The Curatorial

ตารางที่ 4.1 ตารางแสดงประสบการณ์ภัณฑารักษ์กับแนวคิดตั้งแต่ทศวรรษ 1990 – ปัจจุบัน

จึงเห็นได้ว่าประสบการณ์ในแต่ละช่วงเวลาของการทำงานในช่วงสามทศวรรษ มีการเปลี่ยนแปลงทางความคิดและปฏิบัติการภัณฑารักษ์อย่างต่อเนื่อง กรอบความคิดในการทำงานเปลี่ยนอย่างช้าๆ ในช่วงทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมา โดยเน้นทฤษฎีแบบหลังสมัยใหม่ และให้ความสำคัญกับบริบทของสังคม การเมือง วัฒนธรรม และเศรษฐกิจที่ส่งผลต่อการทำงานศิลปะร่วมสมัยของศิลปินและกฤติยา กาวีวงศ์ ในฐานะที่เป็นภัณฑารักษ์อิสระ ที่เน้นการทำงานแบบเป็น producer ต่อมาในช่วงปี ค.ศ. 2006 เป็นต้นมา บริบททางการเมืองของไทยมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ทำให้เกิดสภาวะไร้เสถียรภาพ ส่งผลให้ความคิดในด้านปฏิบัติการภัณฑารักษ์เปลี่ยนไป จากความต้องการทำงานแบบ Curating ก็เปลี่ยนเป็นสลับกับการทำงานแบบ The Curatorial ในกรอบของแนวคิดเกี่ยวกับหลังอาณานิคม ถึงแม้ว่ายังไม่ได้เป็นที่ถกเถียงกันในวงกว้างในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทย แต่ศิลปินจากประเทศอื่นได้เริ่มใช้กรอบนี้เป็นแนวคิดในการทำงานมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมา ทั้งนี้สามารถสรุปบทเรียนจากประสบการณ์ของการทำงานในฐานะที่เป็นภัณฑารักษ์ทั้งในและต่างประเทศ โดยมองเห็นปัญหาสามประการ ดังต่อไปนี้

1. จากการทำงานกับศิลปินไทยและภัณฑารักษ์ไทย เห็นถึงข้อจำกัดของการทำงานที่อยู่ภายใต้กรอบคิดรัฐชาติ จากการทำนิทรรศการแต่ละชุดไม่ว่าจะเป็นนิทรรศการที่เน้นการแสดงงานศิลปินไทยในแสดงนิทรรศการเกี่ยวกับศิลปินไทยในประเทศเช่นนิทรรศการ ALIEN{GENER}ATION ที่หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, นิทรรศการ Sorry for the Inconvenience กรุงเทพ ปี ค.ศ. 2003, นิทรรศการ ไทยเท่ ที่ หอศิลปวัฒนธรรมกรุงเทพมหานคร ปี ค.ศ. 2013 นิทรรศการที่แสดงในต่างประเทศ (เช่น Under Construction ที่ โตเกียว, นิทรรศการ Bangkok, Bangkok บาร์เซโลน่า และบรัซเซล ปี ค.ศ. 2004 ทำให้เห็นถึงข้อจำกัดที่ต้องอยู่ในกรอบของความเป็นรัฐ-ชาติ และ “ความเป็นไทย” และในบางช่วงเวลา ก็สามารถวิพากษ์ได้ตรง ๆ ซึ่งนำมาสู่การเซ็นเซอร์ตัวเอง(self censorship) ของศิลปิน ภัณฑารักษ์ และสถาบัน ปัญหานี้ถึงได้ว่าเป็นประเด็นใหญ่ในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยและอุษาคเนย์

2. ในประสบการณ์ในการทำงานของกฤติยา ในฐานะที่เป็นภัณฑารักษ์ที่พยายามทำงานข้ามพรมแดน ทำงานข้ามความเป็นชาติ และพยายามเชื่อมโยงกับภูมิภาค ในช่วงเริ่มแรก มักจะตกอยู่ในสถานะของความเป็นแขกรับเชิญตลอดเวลาตั้งแต่ปีทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมา กล่าวคือการปฏิสัมพันธ์ของเธอในฐานะภัณฑารักษ์จากประเทศไทยนั้น อยู่ในสภาวะที่ต้องทำงานตามกรอบแนวคิดของ “เจ้าภาพ” ที่เชิญไปทำงาน ไม่ว่าจะเป็นประเทศญี่ปุ่น สิงคโปร์ หรือยุโรปก็ตาม โดยที่ไม่สามารถกำหนดหัวข้อหรือทิศทางอะไรได้เรียกได้ว่าเป็นการทำงานเชิงรับตลอด ในช่วงแรกของการทำงาน

3. จากความพยายามของคนทำงานศิลปะร่วมสมัยที่ไทยต้องการก้าวเข้าไปสู่เวทีนานาชาติ หรือ “โก อินเตอร์”ตามที่อภินันท์ โปษยานนท์และสุธี คุณาวิชยานนท์ กล่าวดังในตอนต้น มากกว่าที่จะสนใจทำงานในกรอบของภูมิภาคนิยม ตามที่ T.K. Sabapathy เสนอนั้น นั้น ทำให้ศิลปะร่วมสมัยของไทยโดดเดี่ยวตัวเองและตัดขาดจากมุมมองของความเป็นภูมิภาคไปโดยปริยาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงทศวรรษที่ 1990และทศวรรษที่ 2000 ที่มักจะเข้าร่วมในกิจกรรมระดับนานาชาติมากกว่า กล่าวคือนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยของไทยยังไม่ค่อยมีโครงการที่ทำงานร่วมกับภูมิภาค และเชื่อมโยงระหว่างภูมิภาคมากเท่าที่ควร หากมีเพียงโครงการแลกเปลี่ยนศิลปิน การประชุมทางวิชาการ หรือสัมมนา เท่านั้น

จากการศึกษาทฤษฎีปฏิบัติการภัณฑารักษ์ศิลปะร่วมสมัย ทำให้ทราบว่ามีรากฐานมาจากตะวันตกพัฒนาจากยุครู้แจ้งจนถึงช่วงศตวรรษที่ 20 เริ่มมีภัณฑารักษ์ออกมาจากพิพิธภัณฑ์ศิลปะ มาทำงานเป็นภัณฑารักษ์ที่ไม่ได้ทำหน้าที่เป็น “คนเฝ้าคลังสะสม” อีกต่อไป หากแต่ทำหน้าที่กำหนดทิศทาง คัดสรร และทำงานอย่างใกล้ชิดกับศิลปิน ผ่านมหกรรมศิลปะนานาชาติ เช่น เบียนนาเล่ดังที่ Paul O’Neill ชี้ให้เห็นถึงจุดเปลี่ยนของภัณฑารักษ์จากเริ่มจากการเป็นภัณฑารักษ์อิสระในช่วงทศวรรษที่ 1960 จนกระทั่งทศวรรษที่ 1980 นำมาสู่ Curator’s Moment ขึ้นเนื่องจากมีการเปิดสถาบันอบรมวิชาเกี่ยวกับภัณฑารักษ์ในฝรั่งเศสและสหรัฐอเมริกา ซึ่งเขาได้อ้างถึง Hal Foster ที่พูดถึงนิทรรศการว่าต้องคำนึงถึงภาคทฤษฎีและปฏิบัติ พร้อมกับข้อโต้แย้งแบบวิพากษ์อีกด้วย[140] นอกจากนั้น Paul O’Neilll ยังได้ศึกษาลักษณะของปฏิบัติการภัณฑารักษ์และบทบาทที่พัฒนามาตั้งแต่ curator as author, curator as artists และ artists curator ซึ่งเป็นกระแสในยุคร่วมสมัย ส่วนงานวิจัยของ Terry Smith ตั้งคำถามสำคัญเกี่ยวกับการศึกษาความคิดของภัณฑารักษ์ ซึ่งมักจะมีความเชื่อมโยงอย่างแนบแน่นกับประวัติศาสตร์นิทรรศการศิลปะ ว่าเหตุใดความคิดของภัณฑารักษ์ที่เป็นรูปธรรม จากการทำนิทรรศการแต่ละครั้งนั้น สะท้อนให้เห็นเป็นการแสดงวิธีคิดของภัณฑารักษ์ต่อสถานการณ์ ที่ได้สร้างวิธีคิด พัฒนาวิธีการ และจุดประกายให้เกิดดุลยพินิจ และสร้างวาทกรรมด้วยการใช้ปฏิบัติการภัณฑารักษ์เป็นสื่อที่ต้องการสื่อสารกับสาธารชน มีการการจัดเสวนาด้วยความตั้งใจนั้น ทำไมไม่ค่อยถูกยกขึ้นมาพูด และส่งผ่านกระจายไปในวงกว้าง ผู้วิจัยมองว่าคำถามนี้น่าสนใจทำให้เป็นส่วนหนึ่งในการนำมาพัฒนาต่อโดยการบันทึกกระบวนการทำงาน ทุกขั้นตอนของการจัดนิทรรศการนี้

---

[140] Paul O’ Neil, IBID, 2012

แนวคิดของการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ เริ่มเกิดขึ้นคู่ขนานกับวงวิชาการมากขึ้น ดังเห็นได้ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมา มีนิทรรศการที่สำคัญหลายนิทรรศการที่ทำงานภายใต้กรอบทฤษฎีโครงสร้างนิยม หลังโครงสร้างนิยมหลังสมัยใหม่ หลังอาณานิคม และโลกนิยม ทั้งยังมีการนำเสนอแนวคิดที่จะก้าวข้ามโลกของสุนทรียะศาสตร์และโลกศิลปะ โดยทำงานเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวทางสังคมการเมืองมากขึ้น โดย Marie Lind เสนอแนวคิดว่าเป็น “The Curatorial” (การปฏิบัติการภัณฑารักษ์) ซึ่งเป็นข้อเสนอที่สร้างแรงกระเพื่อมไปในวงการภัณฑารักษ์ทั่วโลก ซึ่ง Lind กล่าวว่า ปฏิบัติการภัณฑารักษ์แบบนี้ เป็นสิ่งที่มากกว่าการจัดนิทรรศการเท่านั้น แต่มีนัยยะสำคัญ เหมือนกับกิจกรรมทางสังคม อยู่ในฐานะเป็นการเคลื่อนไหวทางการเมืองผ่านการจัดนิทรรศการและสัมมนา ซึ่งเป็นการนำศิลปะเชื่อมโยงกับการเมืองอีกครั้ง หลังจากที่ถูกแบ่งแยกอย่างชัดเจนในอดีต ซึ่ง Kevin Chva นักประวัติศาสตร์ศิลป์ ชาวสิงคโปร์ ได้สนับสนุนแนวคิดนี้ โดยมองว่าเป็นการทำกิจกรรมที่ไม่ใช่มีภัณฑารักษ์เพียงคนเดียว แต่เป็นการผลิตองค์ความรู้โดยคนหมู่มาก เป็นศิลปะแบบใหม่ ที่นิทรรศการสามารถกำหนดการเปลี่ยนแปลงในเวลาปัจจุบันด้วย

ข้อเสนอของ Marie Lind นั้น Tim Griffith มองว่าต่างกับปฏิบัติการแบบ curating เพราะมันเป็นเพียงการสะท้อน จากการส่องกระจกของเวลา แต่ไม่ใช่ความหมายของการคิวเรทสภาวะร่วมสมัย ส่วน Iris Rogoff / Jean Paul Martinon ตระหนักดีว่า curating ต่างจาก curatorial ในแง่ที่ฝั่งแรกหันหน้าเข้าสู่ตลาด และอีกฝั่งให้ความสำคัญกับสปิริตของการเป็นนักกิจกรรม ในบริบทของโลกศิลปะและการศึกษาศิลปะ[141] ผู้วิจัยต้องการนำเสนอนิทรรศการศิลปะที่แสดงนัยยะของกิจกรรมทางสังคม และการเมือง จึงได้นำแนวคิดของมาเรีย ลินด์ เกี่ยวกับ The curatorial มาใช้ในปฏิบัติการภัณฑารักษ์สำหรับนิทรรศการ “อันตรธาน” โดยการนำเสนองานศิลปะร่วมสมัยจากศิลปินอุษาคเนย์

นอกจากนั้นคำอธิบายของ Terry Smith เกี่ยวกับ สภาวะร่วมสมัย (Contemporaneity) ว่ามันเป็นกิจกรรมที่เกิดขึ้นพร้อมกันสองแบบที่มีความย้อนแย้งกันและมักจะมีการเข้าใจผิดคิดว่า ร่วมสมัยนั้นหมายถึงเวลาที่เป็นปัจจุบันเท่านั้น ซึ่งไม่ได้หมายความว่าเราอยู่ร่วมสมัยกับศิลปินแล้ว งานศิลปะที่เขาผลิตจะเป็นงานศิลปะที่ร่วมสมัยที่อยู่เวลาเดียวกับเราและแบ่งปันเวลาชั่วขณะนั้นร่วมกัน แม้ว่าหากเราไม่ได้อยู่ร่วมเวลาเดียวกันกับศิลปิน หากแต่งานศิลปะเปิดโอกาศให้เราเห็นถึงความเป็นไปได้ในการแบ่งปันได้ งานที่จึงเวลาอื่นทั้งนี้ Terry Smith นิยามคำว่าร่วมสมัย เป็นการสร้างถิ่นที่ (place making) เป็นเรื่องของการเชื่อมต่อซึ่งเป็นเป็นสิ่งที่ศิลปินทุกวันนี้สนใจ เพราะต้องการนำเสนอภาพของโลกและสร้างเครือข่าย ซึ่งมันเป็นลักษณะสำคัญของสภาวะร่วมสมัย โดยไม่จำกัด

---

[141] Jean Paul Martinon, The Curatorial : A Philosophy of curating

สไตล์ของการทำงาน Terry Smith ศึกษาแนวคิดของภัณฑารักษ์สามคน ที่ได้สร้างนิทรรศการจากสามทฤษฎีมาเปรียบเทียบกัน คือ Kirk Vanadoe ว่าด้วยงานศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่เป็นการต่อยอดจากสมัยใหม่นิยม, Okwui Enwezor (ทฤษฎีหลังอาณานิคม) และ Nicholas Bourdillard (สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์) ซึ่งผู้วิจัยมองว่าทฤษฎีของ Kirk Vanadoe นั้นยังคงสนใจและติดอยู่ในกรอบของงานศิลปะที่มีตะวันตกเป็นศูนย์กลาง ซึ่งต่างจากแนวทางปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่เสนอโดยภัณฑารักษ์อีกสองคนคือ Okwui Enwezor ที่ทำงานภายใต้กรอบทฤษฎีหลังอาณานิคม โดยสื่อสารผ่านมหกรรมศิลปะนานาชาติ DOCUMENTA X, 2003 และ VENICE BIENNALE 2015 และ Nicholas Bourdillard นำเสนอแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ โดยเขียนหนังสือชื่อเดียวกัน การปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของเขาในฐานะที่เป็นผู้อำนวยการร่วมของ Palais de Tokyo ในช่วงปีทศวรรษที่ 2000 และมหกรรมศิลปะนานาชาติ Lyon Biennale 2005 ที่เมืองลียง ประเทศฝรั่งเศส ผลงานของสองคนนี้ กลายเป็นสิ่งที่ให้คำนิยามใหม่ต่องานศิลปะร่วมสมัยและปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในศตวรรษที่ 21

ในส่วนของแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับปฏิบัติการภัณฑารักษ์เริ่มเปลี่ยนจากหน้าที่ของภัณฑารักษ์ในอดีตมาสู่การทำงานแบบภัณฑารักษ์อิสระในช่วงปีทศวรรษที่ 1970 และเริ่มเบ่งบานช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 และทศวรรษที่ 1990 เนื่องจากการขยายตัวของมหกรรมศิลปะนานาชาติ เช่น เบียนนาเล่และเทรียนนาเล่ เป็นต้น ซึ่งปรากฏการณ์นี้เป็นส่วนหนึงของกระบวนการแพร่กระจายของแนวคิดโลกาภิวัตน์ จึงทำให้ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ได้เริ่มเปลี่ยนจากการทำงานแบบ curating มาเป็น the curatorial ซึ่งผู้วิจัยจะนำไปพัฒนาต่อไปเพื่อสร้างสรรค์นิทรรศการ “อันตรธาน” จะนำปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ที่เน้นแนวคิดเกี่ยวกับ The Curatorial โดยเน้นเรื่องการนำเสนอแนวคิดและนิทรรศการที่จะนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงในอนาคต โดยอาศัยปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่ไม่เพียงแต่คิดถึงแต่เรื่องจัดนิทรรศการเท่านั้น หากแต่สร้างวาทกรรมและกิจกรรมอื่นนอกเหนือไปจากนิทรรศการเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ ถกเถียงและเปิดประเด็นใหม่ๆ ในกับองค์ความรู้

ในส่วนของการทบทวนวรรณกรรม จากการศึกษาพบว่า เริ่มมีการวิจัยและให้ความสนใจศึกษาประวัติศาสตร์ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในอุษาคเนย์ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมา สำหรับในประเทศไทย การวิจัยเริ่มจากสายวิชาบริหารจัดการวัฒนธรรม ซึ่งเน้นงานวิจัยเชิงบริหารจัดการเทศกาลหรือสถาบันศิลปะมากกว่าจะเจาะลึกถึงปฏิบัติการภัณฑารักษ์ แต่ภายในภูมิภาคอุษาคเนย์นั้นเริ่มมีงานวิจัยการวิจัยและการเขียนบทความเกี่ยวกับปฏิบัติการภัณฑารักษ์ โดยส่วนใหญ่จะศึกษาผ่านประวัติศาสตร์นิทรรศการศิลปะและคลังจดหมายเหตุ (archive) เป็นหลัก รวมทั้งการทำวิจัยระดับปริญญาเอกโดยภัณฑารักษ์หลายคนในภูมิภาคนี้ ซึ่งมักจะศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ภัณฑารักษ์ใน

ประเทศตนเอง น้อยคนที่จะก้าวข้ามพรมแดนของตนเองไปศึกษาในระดับภูมิภาค แต่กระนั้นก็ยังเริ่มมีการศึกษาแนวคิดและปฏิบัติการภัณฑารักษ์แบบภูมิภาคนิยมในช่วงปลายปีทศวรรษที่ 2000 กระทั่งเกิดกระแสการทำวิจัยด้านประวัติศาสตร์นิทรรศการ สำรวจคลังจดหมายเหตุและจัดทำโครงการรวบรวมบทความ Anthology ภายในภูมิภาค

จากกรณีศึกษาโครงการศิลปะและเทศกาลศิลปะ 3 โครงการ ได้แก่ เชียงใหม่จัดวางสังคม OK. VIDEO และ Flying Circus นั้น ผู้วิจัยได้เรียนรู้เกี่ยวกับการจัดการหลายแบบ เช่น แบบปลายเปิดซึ่งมีผู้จัดคือศิลปินทำหน้าที่เป็นเหมือนตัวกลางในการจัดการ ส่วน OK Video และ Flying Circus นั้นมีการจัดการและปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่เป็นระบบและมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องเติบโตอย่างสง่างามในระดับภูมิภาคและนานาชาติ สิ่งสำคัญที่เป็นกุญแจของกรณีศึกษานี้คือความเป็นอิสระหรือความเป็นเอกเทศของภัณฑารักษ์และองค์กรที่จัดแสดงนิทรรศการ ไม่ควรจะอยู่ภายใต้การทำงานของกรอบรัฐ-ชาติ หรือนโยบายของชาติเพื่อที่จะทำให้เกิดการเป็นเอกเทศต่อการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ต่อมาคือประเด็นเรื่องของการทำงานก้าวข้ามพรมแดนหรือแม้กระทั่งไร้พรมแดน อันจะนำมาสู่เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้กับศิลปินในภูมิภาคอุษาคเนย์และต่างประเทศโดยเฉพาะอย่างยิ่งฝั่งใต้เส้นศูนย์สูตร ซึ่งเวลานี้แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างเครือข่ายระหว่างใต้กับใต้ (south south network) กำลังเป็นที่ถกเถียงกันในวงการศิลปะร่วมสมัย ความสัมพันธ์ในลักษณะนี้ส่งผลให้เกิดการขยายขอบเขตอาณาบริเวณการทำงานของรวงรูปา และ OK. Video Festival ให้ก้าวพ้นพรมแดนรัฐชาติแบบเดิมที่เคยอยู่เพียงภูมิภาคอาคเนย์และยุโรป ไปสู่อาณาเขตทางใต้ของโลก ดังจะเห็นได้จากโปรแกรมของเทศกาลวีดีโอนี้ว่ามีศิลปินจากลาตินอเมริกาและอัฟริกาเข้าร่วมหลายคนนอกเหนือไปจากศิลปินในภูมิภาค

สำหรับประเด็นเรื่องเล่าขนาดย่อม สำหรับกรณีของอินโดนีเซียนั้น แนวคิดนี้เป็นส่วนหนึ่งของกระแสหลังอาณานิคม ซึ่งเป็นกรอบคิดที่คนรุ่นใหม่ต้องการเขียนประวัติศาสตร์ใหม่ (rewrite history) เพราะต้องการสร้างความจริงขึ้นมาอีกชุดหนึ่ง ไม่ใช่เพียงเพื่อเป็นการวิพากษ์เรื่องเล่าขนาดใหญ่จากกระแสหลักที่ประกอบสร้างโดยรัฐ ดังตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ OK. VIDEO ภาคล่าสุด NEW ORDER ที่เสนอให้ศิลปินอินโดนีเซียสำรวจประเด็นนี้หลังจากที่รัฐบาลได้ควบคุมสื่ออนาล็อกตั้งแต่ช่วงสงครามเย็น จนถึงสื่อดิจิตอลในปัจจุบัน ส่วน Flying Circus ในสิงคโปร์ เริ่มมีแนวคิดนี้ในช่วงหลังปีทศวรรษที่ 2000 ซึ่งได้เชิญศิลปินจากตุรกีและอินโดนีเซียมานำเสนอผลงาน ทั้งวีดีโอและการแสดงสดที่มีประเด็นเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ และเรื่องเล่าที่อยู่นอกกระแสหลัก สำหรับกรณีศึกษาทั้งสามกรณีนั้นส่งผลต่อทางประวัติศาสตร์และเรื่องเล่าขนาดย่อมในหลายส่วน โดยมีปฏิบัติการภัณฑารักษ์เป็นยุทธศาสตร์หนึ่งในการสร้างวาทกรรมและกรอบคิด เพื่อเชิญศิลปินและนักวัฒนธรรมที่ทำงานประเด็น

เกี่ยวกับสังคม การเมือง เปลี่ยนผ่านในช่วงหลายทศวรรษที่ผ่านมา ให้มาอยู่รวมกันและได้แบ่งปันประสบการณ์ นำเสนอเรื่องเล่าที่ไม่เคยถูกเล่ากระแสหลักหรือเรื่องเล่าที่ท้าทายกับเรื่องเล่าขนาดใหญ่ หนึ่งในสาเหตุที่พวกเขาประสบความสำเร็จเพราะความเป็นเอกเทศ และไม่ได้ทำงานในกรอบของรัฐ-ชาติ ส่งผลให้เกิดอิสรภาพในการคิดโครงการและทำโครงการที่เต็มไปด้วยการวิพากษ์และท้าทายต่อเรื่องเล่าขนาดใหญ่ได้ ประเด็นเหล่านี้คือข้อดีในกรณีศึกษา ซึ่งผู้วิจัยจะนำไปใช้ในการกำหนดหัวข้อและวางทิศทางในการสร้างสรรค์นิทรรศการต่อไป

จากประสบการณ์ของผู้วิจัยในฐานะภัณฑารักษ์ในรอบกว่าสองทศวรรษที่ผ่านมา จะเห็นได้ว่ามีพัฒนาการในการทดลองใช้ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในหลายรูปแบบเริ่มจากทำงานเป็นกลุ่ม แนวคณะกรรมการ ทำงานเป็นทีม ในลักษณะของ Curatorial Team, Co-curator, Curating, Curator as author, Curator as the producer และ The curatorial ในช่วงปัจจุบัน ได้ผ่านการลองผิดลองถูกมาหลายนิทรรศการ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้กรอบคิดและใช้ทฤษฎีหลังสมัยและหลังอาณานิคมพร้อม ๆ กับมุมมองแบบภูมิภาคนิยมที่ทดลองทำนิทรรศการที่เป็นตัวนำร่อง เพื่อพัฒนาไปสู่นิทรรศการ “อันตรธาน” คือนิทรรศการ TRACES ที่หอศิลป์ บ้านจิมฯ ในปี ค.ศ. 2013 ซึ่งผู้วิจัยได้เรียนรู้ปัญหาจากการทำนิทรรศการ Traces ส่งผลให้ทบทวนเพื่อนำมาพัฒนานิทรรศการ “MISSING LINKS” หลายประการ ได้แก่ ในแง่ของประเด็นในการจัดนิทรรศการที่เน้นเรื่องเล่าเกี่ยวกับความทรงจำของสังคม ซึ่งเชื่อมโยงภูมิภาคด้วยประวัติศาสตร์บาดแผลอันเกี่ยวเนื่องมาจากหลังสงครามโลกและสงครามเย็น ถึงแม้ว่าจะแสดงให้เห็นการมีอะไรร่วมกันในภูมิภาคในระดับหนึ่งคือ ความรู้สึกร่วมของไทยที่มีต่อประเด็นนี้ แม้ว่าเราเป็นส่วนหนึ่งของการต่อสู้ครั้งนี้ แต่ว่าการที่ไทยเลือกอยู่ข้างฝ่ายของสหรัฐฯ ทำให้เรากลายเป็น”ศัตรู” ของเพื่อนบ้านไปโดยปริยาย มันได้ตอกย้ำความรู้สึกที่เราโดดเดี่ยวตัวเองไปจากภูมิภาคนี้ไปยิ่งกว่าเดิม ในส่วนของช่วงเวลาที่จัดนิทรรศการนี้ มันเป็นช่วงเวลาที่ไม่เหมาะสมเท่าที่ควร เนื่องจากความสนใจของผู้ชมชาวไทย ยังคงเป็นแบบเดิมคือมองข้ามความเป็นภูมิภาค ยึดติดกับความคิดที่ว่าประเทศไทยมีลักษณะพิเศษและดีกว่าเพื่อนบ้าน ทั้งยังไม่รู้สึกอยากจะรู้จัก และเรียนรู้เกี่ยวกับภูมิภาคมากเท่าที่ควร ถึงแม้ว่าจะเป็นช่วงเวลาที่ทางภาครัฐประกาศว่าจะเกิดประชาคมเศรษฐกิจอาเซียนขึ้นในปี ค.ศ. 2015 ก็ตาม หากแต่การจัดนิทรรศการนี้มันเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นก่อนช่วงเวลาที่คนให้ความสนใจ เพราะเมื่อเทียบกับการจัดนิทรรศการเกี่ยวกับภูมิภาคอุษาคเนย์ในปีต่อมา ผลตอบรับของผู้ชมต่างกันอย่างมาก นอกจากนี้เรื่องเล่าจากผลงานศิลปะที่คัดเลือกมาแสดงก็ไม่ได้มีเอกภาพและโฟกัส เพราะต้องการพูดถึงบาดแผลจากสงครามเย็น จึงใช้ผลงานของศิลปินจากประเทศลุ่มแม่น้ำโขงเป็นส่วนใหญ่ ในขณะเดียวกันก็มีผลงานคนต่างชาติที่เข้ามาทำงานในประเด็นนี้ด้วยกัน ถึงแม้ว่าทุกชิ้นจะเป็นผลงานที่ดี แต่ว่าก็ไม่ได้มีการสร้างบทสนทนาได้ดีเท่าที่ควร ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำส่วนนี้มาปรับแก้ในนิทรรศการที่จัดขึ้นต่อไป

บทที่ 5

การสร้างสรรค์นิทรรศการ “Missing Links”

จากข้อสรุปในบทที่ 2 3 และ 4 นำมาสู่การตั้งคำถามในปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่มีการเปลี่ยนผ่านหลายทศวรรษ หากมองในกรอบการทำงานของประเทศไทยและอุษาคเนย์ ทำไมเราถึงไม่สามารถหลุดจากกรอบรัฐชาติได้ ปัญหาของรัฐชาติคืออะไร และหากความเป็นไทยและ วาทกรรมของประวัติศาสตร์นิพนธ์แบบชาตินิยม ทำให้เราติดอยู่ในกรอบชาตินิยมที่ไม่ยอมรับแนวคิดอาณานิคมอำพราง แต่มุ่งแสวงหาเวทีนานาชาติ ก่อให้เกิดตัดขาดตัวเองจาก ความเป็นภูมิภาคนิยมและโดดเดี่ยวตัวเอง จนทำให้เกิดแนวคิดเกี่ยวกับ “อันตรธาน” ซึ่งสะท้อนสภาวะที่ Martin Heidegger (มาร์ติน ไฮเด็กเกอร์) เรียกว่า “Nearness” ในคำกล่าวว่า “หากอะไรบางอย่างอยู่ใกล้เกินไป ก็ไกลเกินไป” (If something is too near, it is too far.)[142] ในที่นี้ หากเราเปรียบเทียบกับประเทศเพื่อนบ้านที่อยู่ภายในบริเวณภูมิกายาที่ใกล้เคียงกับประเทศไทย แต่ด้วยเพราะอยู่ใกล้เกินไป มันจึงไกลเกินไปกว่าที่เราจะมองเห็นและจัดวางตำแหน่งแห่งที่ของเราภายในภูมิภาคนี้ การมองไม่เห็นสิ่งที่อยู่ใกล้ตัว หากแต่มองไปเห็นสิ่งที่อยู่ไกลตัวออกไปคือ เวทีนานาชาติ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงต้องการใช้ปฏิบัติการภัณฑารักษ์เป็นวิธีที่จะนำเสนอมุมมองทางเลือกอีกมุมมองหนึ่ง เพื่อนำพาศิลปะร่วมสมัยของไทยไปมีปฏิสัมพันธ์กับภูมิภาคอุษาคเนย์อีกครั้ง หากการจะย้อนกลับไปเชื่อมสัมพันธ์กับภูมิภาคในยุคช่วงเวลานี้ ที่โลกเปลี่ยนไปหลังจากยุคโลกาภิวัตน์ ดังที่ *Arjun Appadurai อธิบายว่ามันประกอบไปด้วยการไหลบ่าและความขาดช่วง (flux and disjunctures) และทุกอย่างมีการเคลื่อนตัวตลอดเวลา*[143] *ดังนั้น ความพยายามในการเชื่อมโยงนั้นจึงเป็นเรื่องที่ท้าทาย Appadurai ยังตั้งคำถามว่า หากโลกาภิวัตน์ถูกมองว่าเป็นเรื่องของความขาดช่วง ที่ทำให้เกิดปัญหาสังคม พลังบวกอย่างหนึ่งที่สามารถช่วยปลดแอกออกจากการเมืองของโลกาภิวัตน์คือบทบาทของจินตนาการของโลกในสังคม (Imagination of social life)*[144] *จินตนาการนี้มันไม่ได้เกี่ยวกับอัจฉริยะส่วนบุคคล การหนีไปจาก*

---

[142] แนวคิดเกี่ยวกับ Spatiality ของ Martin Heidegger, near and far, เกี่ยวข้องกับแนวคิด Dasein Michael Inwood. “A Heidegger Dictionary Blackwell Publishing,” 1999. Blackwell Reference online. Available from http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9780631190950_chunk_g978063119095016_ss1-2 [3 June 2017]

[143] Arjun Appadurai, ed, Globalization,(Durham, NC: Duke University Press, 2001,), p.5

[144] Arjun Appadurai อ้างงานตัวเอง 1996, หน้า 6.

ชีวิตประจำวันหรือมิติของสุนทรียศาสตร์ หากแต่เกี่ยวข้องกับทุกภาคส่วนที่พูดถึงชีวิตประจำวันของคนธรรมดาสามัญในหลาย ๆ วิธี เพื่อจะนำไปสู่การกระตุ้นให้คนได้คิดถึงการพลัดถิ่น การต่อสู้ความรุนแรงของรัฐ การแสวงหารัฐแบบใหม่ และการสร้างสรรค์วิธีการทำงานร่วมกันของประชาสังคม ซึ่งส่วนใหญ่มักเป็นสิ่งที่ข้ามพรมแดน ถือว่าเป็นวิธีการทำงานแบบใหม่ของการทำงานร่วมกันให้เกิดขึ้น เพราะจินตนาการในฐานะที่เป็นพลังทางสังคมในตัวมันเองก็ทำงานข้ามพรมแดน เพื่อที่จะผลิต "ถิ่นที่" ในฐานะที่เป็นความจริงทางพื้นที่และการรับรู้[145] *Appadurai มองว่าสิ่งที่ท้าทายในสายสังคมศาสตร์คือ การที่จะคิดใหม่ถึงความหมายในการทำวิจัยและการสร้างเครือข่ายที่เหมาะสมกับการทำงานแนวใหม่ทีมีการเคลื่อนไหวตลอดเวลา ดังนั้นจินตนาการในฐานะที่เป็นพลังชีวิตสังคมจึงเป็นสิ่งจำเป็น สำหรับเขาคือ จินตนาการทางวิชา เพื่อที่จะนำไปสู่องค์ความรู้เกี่ยวกับภูมิกายาที่กว้างขึ้นเพื่อเสริมสร้างบทสนทนาระหว่างสังคมศาสตร์และอาณาบริเวณศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งมันได้ถูกพัฒนาขึ้นในสหรัฐ ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 องค์ความรู้นี้ได้เชิญให้พวกนักวิชาการกลุ่มนี้คิดถึง "ภาพของภูมิภาค" ใหม่ว่ามันคืออะไรและสะท้อนให้เห็นว่างานวิจัยในตัวมันเองในฐานะที่เป็นปฏิบัติการพิเศษทางจินตนาการทางวิชาการนั้นทำอย่างไร หนึ่งในกุญแจสำคัญคือ ต้องมีการสร้างสถาปัตยกรรมแบบใหม่เกี่ยวกับอาณาบริเวณศึกษาว่าต้องการความสามารถในการจินตนาการถึงภูมิภาคและโลกว่าขณะนี้ในตัวมันเองเป็นปรากฏการณ์ระดับโลก เนื่องจากกิจกรรมต่าง ๆ เหล่านี้ ไม่ว่าจะเป็น การย้ายถิ่นฐาน, การพลัดถิ่น, สื่อ, ทุน, นักท่องเที่ยว ฯลฯ ซึ่งเขาเสนอว่าต้องมีการค้นหาว่าคนอื่นคิดถึงภูมิภาคอย่างไร โลกจะเป็นมีหน้าตาเป็นอย่างไร หากมองจากพื้นที่อื่น (ในมุมมองของสังคม วัฒธรรมและชาติ) ที่ต่างจากแผนที่ตะวันตกในอดีตที่ถูกเขียนว่ามียุโรปและจากมุมมองกองทัพสหรัฐเป็นศูนย์กลางเช่นในยุคสงครามเย็น*[146]

เนื่องจากความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงกันภายในภูมิภาคอุษาคเนย์ช่วงก่อนรัฐชาติถูกตัดขาดลงไป จึงทำให้เกิด "การขาดช่วง" ถึงแม้ว่าความรู้สึกของประชาชนจะยังคงมีความรู้สึกร่วมกัน เช่น ภาคเหนือ คนยอง คนไต คนลาว ฉาน ล้านนา และในสามจังหวัดภาคใต้ คือ คนมลายู มีความเชื่อมโยงทางศาสนากับมุสลิมในหมู่เกาะอุษาคเนย์และมุสลิมทั่วโลก ตลอดจนคนจีนอพยพในอุษาคเนย์ หากแต่ตัวรัฐเองได้ทำหน้าที่ตัดสายสัมพันธ์นี้ ทำให้ความรู้สึกเชื่อมโยงนี้หายมัน จึงก่อให้เกิดลักษณะอันตรธานซ้ำซ้อน ผู้วิจัยย้อนกลับไปอ่านงานของ Arjun Appadurai *ที่ให้ความสำคัญของจินตนาการถึงภูมิภาคแบบใหม่ในสายสังคมศาสตร์เพื่อทำการวิจัยถึงโลกในยุคปัจจุบัน ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นสิ่งที่คล้ายกับประเด็นที่ Terry Smith พูดถึงสภาวะสมัยใหม่และงานศิลปะ*

---

[145] Ibid.,

[146] Ibid., p.8

ร่วมสมัย ในแง่ที่เป็นเรื่องของการสร้างถิ่นที่ (Place Making) แนวคิดของทั้งสองนี้จึงเป็นส่วนสำคัญในการตั้งข้อเสนอที่จะใช้ "จินตนาการ" ในการปฏิบัติการภัณฑารักษ์สร้างสรรค์นิทรรศการ "Missing Links" เพื่อต้องการเผยให้เห็นสิ่งที่ขาดหายไปในช่วงเปลี่ยนผ่านของสังคมในช่วงหลังกำเนิดรัฐชาติ และเพื่อสร้าง "ความเป็นถิ่นที่" (place making) ใหม่ ด้วยการวางตำแหน่งแห่งที่ของศิลปะร่วมสมัยของไทยในภูมิภาคอุษาคเนย์อีกครั้ง ในกระบวนนี้ทำให้ผู้วิจัยต้องการสร้างเรื่องพล็อตเรื่องใหม่ โดยใช้เรื่องเล่าขนาดย่อมที่แสดงให้เห็นถึงการแยกตัวออกจากเรื่องเล่าขนาดใหญ่ที่ถูกสร้างขึ้นโดยประวัติศาสตร์นิพนธ์แบบชาตินิยม ผ่านการทำงานกับศิลปินที่พูดถึงการเปลี่ยนแปลงอันสะท้อนให้เห็นถึงโลกร่วมสมัยที่มีอิทธิพลจากสภาวะโลกาภิวัตน์ โดยการใช้เรื่องเล่าขนาดย่อมเป็นเส้นด้าย เพื่อร้อยนิทรรศการเชื่อมโยงให้เข้าด้วยกัน

5.1 ปฐมบทของ "Missing Links"

จากการใช้ประสบการณ์ของผู้วิจัยในฐานะภัณฑารักษ์ในรอบกว่าสองทศวรรษที่ผ่านมา จะเห็นได้ว่ามีพัฒนาการในการทดลองใช้ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในหลายรูปแบบเริ่มจากทำงานเป็นกลุ่ม แนว committee ทำงานเป็นทีมในลักษณะของ curatorial team, co-curator, curating, curator as author, curator as the producer และ the curatorial ในช่วงปัจจุบัน ได้ผ่านการลองผิดลองถูกมาหลายนิทรรศการ ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้กรอบคิดและใช้ทฤษฎีหลังสมัยและหลังอาณานิคมพร้อม ๆ กับมุมมองแบบภูมิภาคนิยมในผลงานนิทรรศการที่ทดลองทำนิทรรศการที่เป็นตัวนำร่องเพื่อพัฒนาไปสู่นิทรรศการ "อันตรธาน" คือนิทรรศการที่หอศิลป์ บ้านจิมฯ ในปี ค.ศ. 2013

ผู้วิจัยได้สรุปบทเรียนของประสบการณ์จากการทำนิทรรศการ Traces ส่งผลให้ทบทวนเพื่อนำมาพัฒนานิทรรศการ "Missing Links" หลายประการ เช่น ในแง่ของประเด็นในการจัดนิทรรศการที่เน้นเรื่องเล่าเกี่ยวกับความทรงจำของสังคม และเชื่อมโยงภูมิภาคด้วยประวัติศาสตร์บาดแผล ที่เกี่ยวเนื่องมาจากหลังสงครามโลกและสงครามเย็นถึงแม้ว่าจะแสดงให้เห็นการมีอะไรร่วมกันในภูมิภาคในระดับหนึ่งคือ ความรู้สึกร่วมของไทยที่มีต่อประเด็นนี้แม้ว่าเราเป็นส่วนหนึ่งของการต่อสู้ครั้งนี้ แต่ว่าการที่ไทยเลือกอยู่ข้างฝ่ายของสหรัฐฯ ทำให้เรากลายเป็น "ศัตรู" ของเพื่อนบ้านไปโดยปริยาย สิ่งนี้ได้ตอกย้ำความรู้สึกที่เราโดดเดี่ยวตัวเองไปจากภูมิภาคนี้ไปยิ่งกว่าเดิม

ในส่วนของช่วงเวลาที่จัดนิทรรศการนี้ เป็นช่วงเวลาที่ไม่เหมาะสมเท่าที่ควรเนื่องจากความสนใจและการรับรู้ของผู้ชม ยังคงเป็นแบบเดิมคือ มองข้ามความเป็นภูมิภาคและยึดติดกับความคิดที่ว่าประเทศไทยมีลักษณะพิเศษและดีกว่าเพื่อนบ้าน อีกทั้งยังไม่รู้สึกอยากจะทำความรู้จักและเรียนรู้เกี่ยวกับภูมิภาคมากเท่าที่ควร ถึงแม้ว่าจะเป็นช่วงเวลาที่ทางการประกาศว่าจะเกิดประชาคม

เศรษฐกิจอาเซียนขึ้นในปี ค.ศ. 2015 ก็ตาม หากแต่การจัดนิทรรศการครั้งนี้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นก่อนช่วงเวลาที่คนให้ความสนใจเพราะเมื่อเทียบกับการจัดนิทรรศการเกี่ยวกับภูมิภาคอุษาคเนย์ในปีต่อมาผลตอบรับของคนดูต่างกันอย่างมากอีกประการหนึ่ง หัวข้อของนิทรรศการและเรื่องเล่าจากผลงานศิลปะที่คัดเลือกมาแสดง ค่อนข้างจะเป็นการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่ไม่ค่อยละเอียด ถึงแม้ว่านิทรรศการพูดถึงบาดแผลจากสงครามเย็น จึงคัดสรรผลงานของศิลปินจากประเทศลุ่มแม่น้ำโขงเป็นส่วนใหญ่ ในขณะเดียวกันก็มีผลงานคนต่างชาติที่เข้ามาทำงานในประเด็นนี้อีกเช่นกัน ถึงแม้ว่าทุกชิ้นจะเป็นผลงานที่ดี แต่ว่ามันไม่ได้มีการสร้างบทสนทนาที่รัดกุมเท่าที่ควร ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำส่วนนี้มาปรับแก้ในนิทรรศการที่จัดขึ้นต่อไป

หน้าที่หนึ่งของภัณฑารักษ์ก่อนที่จะแสดงนิทรรศการศิลปะที่สำคัญคือ ทำการวิจัยถึงประเด็นที่เราสนใจ เพื่อที่จะสร้างบริบทให้กับงานศิลปะที่เรานำมาเสนอในรูปแบบของนิทรรศการ ก่อนที่จะเสนอโครงร่างของเรื่องเล่าเกี่ยวกับนิทรรศการ ไม่ว่าจะเล่าโดยภาพ เสียง หรือวัตถุอะไรก็ตาม ซึ่งในนิทรรศการนี้ ผู้วิจัยมองประเด็นของภูมิภาคในแง่ของประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมก่อนที่จะเกิดรัฐชาติและอาเซียน โดยพยายามหาความเหมือน ความรู้สึกร่วมในภูมิภาคและพยายามมองงานศิลปินที่ทำงานประเด็นเหล่านี้ ทั้งยังต้องเผยให้เห็นการแสดงออกผ่านภาษาภาพที่แสดงออกถึงสภาวะร่วมสมัยซึ่งได้รับผลกระทบหรืออิทธิพลจากช่วงล่าอาณานิคมและ/หรือช่วงสงครามเย็น จากการศึกษาถึงปัญหาของการรับรู้ของไทยในแง่ของประวัติศาสตร์นิพนธ์กระแสหลักว่าด้วยความเป็นไทยที่ถูกสร้างขึ้นในยุคจอมพล ป. พิบูลสงครามว่าด้วย One Race, One nation ผู้วิจัยต้องการแสดงให้เห็นถึงความเป็นพหุสังคม และความหลากหลายทางชาติพันธุ์ของไทยและของอุษาคเนย์ โดยวางแนวทางนิทรรศการที่จะแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายและความแตกต่างเชิงสังคม วัฒนธรรม ในขณะเดียวกันที่พยายามสร้างจุดหลักบางจุดเพื่อที่จะเชื่อมความเป็นภูมิภาคนี้เข้าด้วยกันมากไปกว่านั้นยังมีการสืบค้นเรื่องราวทางประวัติศาสตร์เพิ่มเติมเพื่อสามารถอธิบายถึงพัฒนาการที่เกิดขึ้นนี้ได้ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อกระตุ้นให้ผู้ชม ย้อนกลับไปมองถึงความเป็นมาของพื้นที่บริเวณนี้ และตั้งคำถามถึงความเชื่อมโยงกับความจริงในโลกปัจจุบัน ซึ่งสามารถทำได้โดยการสำรวจการแยกตัว รวมถึงผลกระทบของการล่าอาณานิคม และประวัติศาสตร์หลังสงครามโลก ผู้คนแต่ละท้องถิ่นมีวิธีการจัดการกับสถานการณ์ต่าง ๆ อย่างไรหลังจากที่ได้รับอิสรภาพจากเจ้าอาณานิคม รวมถึงสงครามโลกที่ส่งผลกระทบให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและนำมาซึ่งการหลั่งไหลของกลุ่มผู้อพยพในช่วงสมัยสงครามเย็นนั้นแตกต่างจากช่วงเวลาอื่น ๆ อย่างไรการศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับภูมิภาค จากกลุ่มคน และการเชื่อมโยง โดยใช้งานศิลปะเป็นทั้งแรงบันดาลใจและจุดเริ่มต้นน่าจะสร้างความเข้าใจต่อสถานการณ์ต่าง ๆ ได้มากขึ้น ในที่นี้การมองสังคมผ่านผลงานศิลปะจากศิลปินในภูมิภาคและ

ประสบการณ์ทางสุนทรียะ บางครั้งก็ทำให้เกิดการก้าวข้ามพรมแดนของความเป็นชาติไปแล้ว[147]

นิทรรศการ “Missing Links” เปรียบเหมือนพื้นที่ในการสืบค้นและการย้อนกลับมามองอดีตอีกครั้งถึงเรื่องราว การรับรู้ของผู้คนในระหว่างช่วงการก้าวเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่ การพัฒนาอุตสาหกรรม การพัฒนาเข้าสู่สังคมเมือง รวมถึงการอพยพย้ายถิ่นฐานในพื้นที่บริเวณนี้ “Missing Links” เป็นนิทรรศการที่รวบรวมผลงานวิดีโอและงานภาพเคลื่อนไหวจากศิลปินประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และอื่น ๆ ซึ่งศิลปินเหล่านี้มีความสนใจและทำงานเกี่ยวกับช่วงเวลาของการก้าวเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่ ผ่านบริบทของตัวศิลปินทั้งที่เกิดจากแรงขับของการล่าอาณานิคม รวมถึงผลสืบเนื่องสู่ปัจจุบัน อย่างไรก็ตามนิทรรศการนี้ ไม่ได้ต้องการที่จะแสดงให้เห็นภาพรวมของสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในภูมิภาคนี้ แต่มุ่งหวังที่จะหยิบยกบางประเด็นหลักที่ยังคงมีให้เห็นในปัจจุบัน เช่น ความเป็นสมัยใหม่สภาพสังคมเมือง ความสัมพันธ์ระหว่างภาวะสังคมเมืองและสังคมชนบท การอพยพย้ายถิ่นฐาน การพลัดถิ่นและเศรษฐกิจข้ามภูมิภาค นิทรรศการในครั้งนี้จะแบ่งออกเป็นสองช่วงเวลาด้วยกัน โดยแต่ละช่วงเวลาจะประกอบไปด้วยศิลปิน 4 ถึง 5 ท่าน และแสดงเป็นระยะเวลา 6 เดือน ทั้งนี้การแบ่งนิทรรศการออกเป็นสองช่วงเวลานั้น เพื่อหวังให้ผู้ชมได้มีโอกาสกลับมาดูนิทรรศการอีกครั้ง ทั้งนี้ก็เพื่อให้เกิดการพิจารณาใคร่ครวญถึงประเด็นต่าง ๆ รวมถึงชื่นชมกับประสบการณ์ทางด้านภาพที่นิทรรศการได้นำเสนอ[148]

5.2 กรอบและแนวคิดในการสร้างสรรค์นิทรรศการ “อันตรธาน” ว่าด้วยปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในอุษาคเนย์

จากที่ไมเคิล เฮิซเฟล์ด ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับการรักษาเอกราชของไทยให้รอดพ้นจากอาณานิคม ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ทำให้เกิดการตกอยู่ภายใต้กึ่งอาณานิคม ผู้วิจัยมองว่าสภาวะเช่นนี้ทำให้ประเทศไทยตัดขาดและโดดเดี่ยวตัวเองออกจากภูมิภาคอุษาคเนย์ ในส่วนของศิลปะร่วมสมัยถึงแม้ว่าเราต้องการจะเชื่อมโยงกับภูมิภาคในยุคปัจจุบันก็ยังมีปัญหาว่าต้องทำอย่างไรและใช้วิธีใดในการเชื่อมความสัมพันธ์ที่ขาดหายไปในอดีต ดังนั้นจึงต้องการเสนอปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ให้เป็นวิธีการและเครื่องมือในการทำงานร่วมกันกับศิลปินและภัณฑารักษ์ในภูมิภาค เพื่อต้องการค้นหาและเผยให้เห็นถึงจุดที่เชื่อมต่อระหว่างความสัมพันธ์ของไทยกับอุษาคเนย์ ผ่านใช้กรอบความคิดหลังสมัยใหม่นิยม ซึ่งในแง่ของกระบวนการตั้งคำถามถึงสิ่งที่เคยเป็นองค์ความรู้เดิม ที่อยู่ในเรื่องเล่าขนาด

---

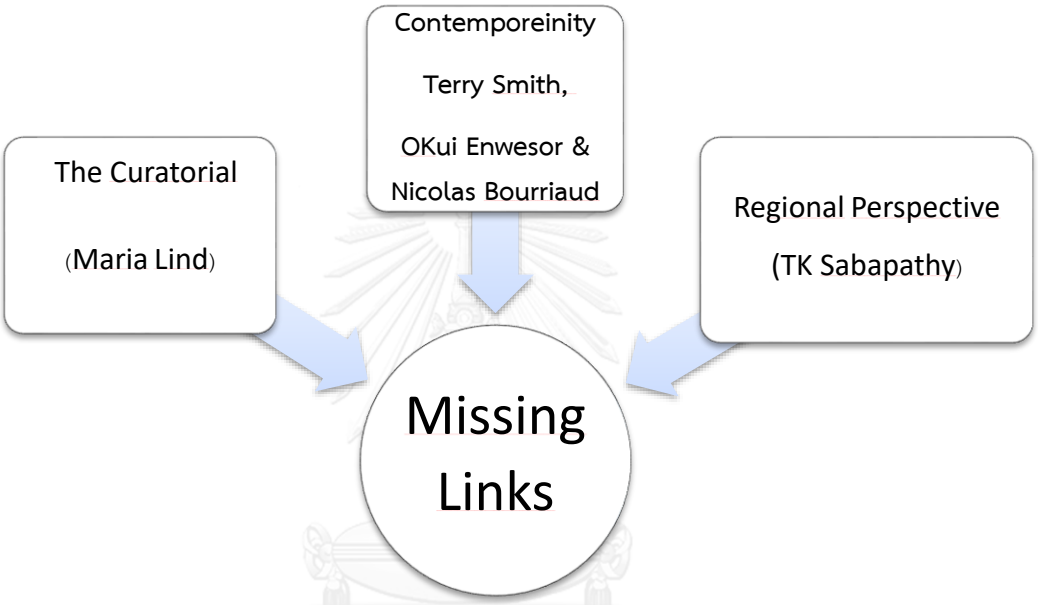
[147] กฤติยา กาวีวงศ์ “โครงการ Missing Links” เสนอกรรมการมูลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน, 2558 [เอกสารไม่ตีพิมพ์]

[148] เรื่องเดียวกัน.

ใหญ่ ซึ่งผูกติดกับกรอบรัฐชาติ ดังนั้นจึงต้องการเล่นล้อไปกับสิ่งที่นักคิดหลังสมัยใหม่ Lyotard กล่าวไว้ว่า “สนใจ วิพากษ์ ตรวจสอบ และเผยให้เห็นถึงสิ่งต่าง ๆ ที่ถูกซ่อนเร้น ปกปิด ปิดกั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งสิ่งที่แตกต่าง สิ่งที่เป็นอื่น และสิ่งที่ไม่เป็นปกติ ให้เป็นประเด็นทางสังคม วัฒนธรรม รวมทั้งสร้างคำอธิบายเพื่อนิยามนัยยะ และความหมายของกระแสหลังสมัยใหม่ ประเด็นที่ถกเถียงในวิชาการที่สำคัญคือ อัตลักษณ์ และความเป็นอื่น ความแตกต่างหลากหลายลักษณะพหุนิยมของสังคมวัฒนธรรม ความเป็นชายขอบ เพศสภาพ เชื้อชาติ เผ่าพันธ์ คนพลัดถิ่น และสื่อ” ในที่นี้ ผู้วิจัยจะทำการคัดสรรผลงานศิลปะของศิลปินที่เผยให้เห็นถึงเรื่องเล่าขนาดย่อมและพูดถึงประเด็นที่ถูกซ่อนเร้นปกปิดและปิดกันในอดีต

ในการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการสร้างบทสนทนากับวาทกรรมหลายระดับทั้งในกรอบคิดของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในงานศิลปะร่วมสมัยที่มีกระแสที่ดึงตัวเองออกการออกมาจากโลกของสุนทรียศาสตร์ให้มีความเชื่อมโยงกับโลกสังคม การเมือง วัฒนธรรม เศรษฐกิจในปัจจุบัน และต้องการสร้างบทสนทนากับกรอบทฤษฎีที่มีความสัมพันธ์กับบริบทของตนเอง ซึ่งในที่นี้ผู้วิจัยมองว่าแนวคิดของ Lyotard เกี่ยวกับการล่มสลายของเรื่องเล่าขนาดใหญ่ แนวคิดของเฮิร์ซเฟล์ดเกี่ยวกับกึ่งอาณานิคม รวมกับกรอบคิดสายศิลปะร่วมสมัยและสายอาณาบริเวณศึกษา เป็นกรอบคิดที่ให้แนวทางผู้วิจัยในการสร้างโครงสร้างนิทรรศการครั้งนี้ ทั้งนี้เพื่อที่จะใช้แนวคิดหลากหลายเหล่านี้ มาช่วยในการตั้งคำถามและรื้อสร้างกรอบคิดแบบชาตินิยมของไทยและปรับมุมมองของไทยให้กลับยืนอยู่ตรงมุมมองของภูมิภาค ซึ่งเคยมีการเชื่อมโยงกันตั้งแต่ยุคก่อนสมัยใหม่หรือรัฐโบราณ เพื่อต้องการประกอบสร้างความสัมพันธ์และความรู้สึกว่าเรามีอะไรร่วมกัน และแบ่งปันมรดกทางวัฒนธรรมตั้งแต่อดีต ในขณะเดียวกันเรายังมีการแบ่งปันคุณค่าและมูลค่าของการดำรงชีวิตอยู่ในสภาวะร่วมสมัยที่ยังสามารถสื่อสารกันด้วยโซเชียลมีเดีย รวมถึงงานศิลปะร่วมสมัยและปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ผู้วิจัยจะนำเสนอการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ โดยพยายามตอบโจทย์สิ่งที่เกิดปัญหาขึ้นในการจัดนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย เน้นแนวความคิดที่ประมวลมาจากการวิจัยและวิเคราะห์จากกรณีศึกษาและจากการทบทวนวรรณกรรม นิทรรศการจะจัดขึ้นในพื้นที่ที่สามารถเชื่อมต่อผู้คนในภูมิภาคและนานาชาติ ซึ่งคือ หอศิลป์บ้านจิม ทอมป์สัน โดยนำเสนองานศิลปะร่วมสมัยที่ผลิตโดยศิลปินจากภูมิภาคที่ทำงานเกี่ยวกับเรื่องเล่าขนาดย่อม ตั้งแต่ยุคอาณานิคม สงครามเย็น จนถึงยุคปัจจุบัน ผู้วิจัยจะทำการวางแนวทางและแนวความคิดสำหรับคัดสรรงานเพื่อจัดนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยในระดับภูมิภาค เพื่อเป็นการทำงานเชิงรุกที่ตั้งคำถามกับการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในอดีตที่ทำงานอยู่ในกรอบของรัฐชาติและเรื่องเล่าขนาดใหญ่ ทั้งยังตอบรับกับกระแสการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างสังคม เศรษฐกิจ การเมืองและวัฒนธรรม ด้วยการหาความเป็นไปได้ด้วยเทคนิคหลากหลายสื่อและเน้นกรอบคิดสภาวะร่วมสมัยเพื่อให้ศิลปินที่คัดเลือกมาแสดงนำเสนอสิ่งที่ “อันตรธาน”

ผู้วิจัยนำกรอบสภาวะร่วมสมัยและหลังอาณานิคมมาใช้ในการสร้างนิทรรศการนี้ โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องเล่ากับปฏิบัติการภัณฑารักษ์ว่าได้ใช้เรื่องเล่าขนาดย่อมในความหมายของ Lyotard และความหมายของ Wolf ที่มองว่า เรื่องเล่าแบบบางเบาในสภาวะสมัยใหม่นั้น สิ่งที่สำคัญคือการประกอบสร้างของเรื่องเล่าที่จะกระตุ้นประสบการณ์ ความรู้สึก และการรับรู้ของคนดู มากกว่าที่จะให้เข้าใจถึงความหมายของมัน ซึ่งเรื่องเล่ากลุ่มนี้ปรากฏอยู่ในผลงานของศิลปินที่คัดสรรมาแสดงและเป็นส่วนสำคัญในการประกอบสร้างโครงเรื่องของนิทรรศการ ที่ได้แบ่งออกเป็นสองส่วนตามที่กล่าวมา



แผนภาพที่ 5.1 ความสัมพันธ์ของกรอบและแนวคิดในการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในนิทรรศการ “Missing Links”

5.3 โครงสร้างของนิทรรศการ

นิทรรศการ “Missing Links” เป็นนิทรรศการภาพเคลื่อนไหว โดยผู้วิจัยนำเสนอชุดนิทรรศการ ที่แบ่งการแสดงออกเป็นสองภาค โดยใช้ช่วงเวลาในประวัติศาสตร์ เป็นส่วนสำคัญในการแบ่ง คือ เน้นเวลาสองช่วงยุคอาณานิคมและยุคสงครามเย็น เป็นภูมิหลัง (background) ของนิทรรศการ ในขณะที่ตัวงานศิลปะร่วมสมัยนั้นคือ foreground ที่เน้นเรื่องเล่าขนาดย่อม โดยมีรายละเอียดคือ

1. นิทรรศการภาคแรก เสนอประเด็นเรื่อง ความเป็นสมัยใหม่ และความเป็นเมือง (Modernization and Urban Conditions)

2. นิทรรศการภาคสอง เสนอประเด็นเรื่องการพลัดถิ่นและอัตลักษณ์ (Diaspora / Identity)

ในปฏิบัติการภัณฑารักษ์ถือว่า นิทรรศการเป็นวิธีการที่ทำให้ศิลปะปรากฏต่อหน้าสาธารณะ และทำให้งานศิลปะได้รับรู้ในวงกว้าง ในฐานะที่ภัณฑารักษ์มีหน้าที่สร้างบริบทให้กับนิทรรศการศิลปะ ที่ตัวเองได้คิดริเริ่มและสร้างสรรค์ จึงได้นำช่วงเวลาและปรากฏการณ์ที่สำคัญสองช่วงที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงบริบทของสังคมสมัยใหม่มาใช้เป็นบริบทสำหรับนิทรรศการ “Missing Links” นั่นคือ การแบ่งกรอบเวลาและปรากฏการณ์ออกเป็นสองส่วน ได้แก่ สภาวะความเป็นสมัยใหม่, สภาวะเมือง ในภาคแรก การพลัดถิ่นและอัตลักษณ์ในภาคสอง ด้วยเหตุผลสองประการ *ประการแรก*สภาวะสมัยใหม่เป็นช่วงเวลาที่สำคัญในประวัติศาสตร์ของโลกสมัยใหม่ที่มีการล่าอาณานิคมจากตะวันตกแผ่กระจายไปทั่วภูมิภาคทางเขตเส้นศูนย์สูตรและใต้เส้นศูนย์สูตร นำมาสู่การปะทะระหว่างโลกสมัยโบราณกับความเป็นสมัยใหม่ ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงบริบทและโครงสร้างทางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมืองอย่างใหญ่หลวง ทั้งนี้สภาวะสมัยใหม่ให้ความสำคัญและการรับรู้เรื่องของเวลาเปลี่ยนไปจากอดีต ธเนศ วงศ์ยานนาวา อภิปรายถึงสภาวะสมัยใหม่ว่ามีคำศัพท์มาจากคำว่า “modernus” ซึ่งมาจากคำว่า “Modo” ที่หมายความว่า “ที่พึ่งผ่านไปสด ๆ ร้อน ๆ หรือเมื่อตะกี้นี้” คำว่า “Modernus” จึงแสดงให้เห็นถึง “ความเป็นปัจจุบัน” “ความเป็นของใหม่” มากกว่าที่จะยึดติดกับอดีต ในขณะเดียวกันก็ไม่สามารถที่จะชี้ชัดลงไปได้ว่า นี่เป็นกรอบของเวลาที่เป็นเส้นตรง (unilinear) หรือเป็นวงกลมกันแน่ แนวคิดเวลาเป็นเส้นตรงได้ขยายอาณาเขตไปทั่วโลกผ่านระบบอาณานิคมและพลังการเมืองแบบ คริสเตียน ธเนศเสนอว่า แนวคิดเรื่องสภาวะสมัยใหม่ประกอบขึ้นมาจากแนวคิดทางเวลาที่เป็นเส้นตรง หรือถ้าจะกล่าวอีกนัยหนึ่งเวลาทางประวัติศาสตร์ เวลาที่ทุกสิ่งทุกอย่างผ่านไปแล้วไม่มีอะไรที่จะหวนกลับคืนมาได้ ในแง่นี้แล้ว ความคิดเรื่องเวียนว่ายตายเกิดไม่สามารถที่จะก่อให้เกิดความคิดเรื่องสภาวะสมัยใหม่ได้ สำนึกทางเวลาที่เป็นวงกลม (cycle time) โลกทัศน์แบบหมุนเวียนจึงไม่สามารถที่จะเป็นสภาวะสมัยใหม่ได้ การหมุนเวียนในลักษณะที่เป็นวงกลมแสดงให้เห็นว่าทุกอย่างหมุนกลับไปที่เดิม อดีตจึงเป็นอนาคตและปัจจุบัน ภายใต้กรอบคิดของเวลาที่เป็นวงกลมที่ดูดรวมทุกสิ่งทุกอย่างมาไว้ในที่เดียวกันจึงไม่มีการแยกอดีต ปัจจุบันและอนาคต”[149] เมื่อสำนึกทางเวลาเป็นเส้นตรงในสภาวะสมัยใหม่เปลี่ยนไป จึงเกิดการแตกหักจากอดีต

[149] ธเนศ วงศ์ยานนาวา , การรวมศูนย์ศิลปะของการกระจายตัวของศิลปะและการเมืองจากสภาวะหลังสมัยใหม่สู่สภาวะสมัยใหม่, หน้า 5-6

และมุ่งสู่การก้าวไปข้างหน้า ธเนศกล่าวว่าความคิดเกี่ยวกับความใหม่นั้นเป็นผลผลิตของพระผู้เป็นเจ้า จึงเกิดการแบ่งแยกระหว่างความใหม่กับความเก่าว่าเป็นพวกไม่ได้นับถือศาสนาคริสต์ไป ความเป็นของใหม่ก็คือการนับถือศาสนาคริสต์ ศาสนาจึงกลายเป็นกฎเกณฑ์ในการประเมินว่าอะไรใหม่ไม่ใหม่ ซึ่งแนวคิดนี้จึงมีรากฐานอยู่ที่ความเป็นคริสเตียน และต่อมาก็อยู่ในฐานของการใช้ยุโรปเป็นศูนย์กลาง (Eurocentrism) หลักการของการแบ่งแยกนี้นำไปสู่การรวมเอาอะไรบางอย่างเข้ามา (Inclusion) และแยกอะไรบางอย่างออกไป (Exclusion) หลักการในการรวมและแยกอะไรออกไปจึงเป็นกลไกสำคัญสำหรับการสถาปนาสภาวะสมัยใหม่ [150] การที่สภาวะสมัยใหม่เชื่อมั่นในเรื่องความก้าวหน้า วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ก่อให้เกิดการปฏิวัติอุตสาหกรรม เกิดการเปลี่ยนแปลงของสังคมเกษตรกรไปสู่สังคมอุตสาหกรรม ทำให้คนชนบทเริ่มเข้ามาทำงานในเมืองมากขึ้น ในความหมายนี้สภาวะเมืองจึงเป็นผลพวงของสภาวะสมัยใหม่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ซึ่งในที่นี้ ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะให้เวลาของการเปลี่ยนผ่านสู่ความเป็นสมัยใหม่และผลพวงของมันให้เป็นหมุดหมายสำคัญของนิทรรศการในภาคแรก

สาเหตุอีกประการหนึ่ง สืบเนื่องจากกรอบคิดเรื่องสภาวะสมัยใหม่ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวงในวงการศิลปะ เพราะความเชื่อในเรื่องของความก้าวหน้า จึงเกิดความคิดเรื่องการทำงานแบบอะวังค์ การ์ต หรืองานศิลปะแนวทดลองจากศิลปินยุคสมัยใหม่ที่กลายเป็นกลุ่มศิลปินหัวหอกที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในโลกวงการศิลปะตะวันตก จากการที่ศิลปะเริ่มเปลี่ยนไปตั้งแต่ยุคสมัยใหม่สู่ความเป็นหลังสมัยใหม่ การทำงานศิลปะเริ่มเปลี่ยนไปจากการทำงานเกี่ยวกับพื้นที่ เป็นการทำงานที่เกี่ยวกับเวลา งานศิลปะร่วมสมัยได้มีการใช้เวลาเป็นส่วนสำคัญของการทำงานศิลปะ ในภาษาอังกฤษใช้คำว่า “time based art” ซึ่งเป็นงานศิลปะที่ใช้เวลาเป็นส่วนหนึ่งของการทำงานไม่ว่าด้วยสื่ออะไรก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นงานศิลปะแบบแสดงสดที่ใช้เวลาเป็นส่วนสำคัญและงานแบบภาพเคลื่อนไหว (moving images) (วีดีโอ อาร์ต หนังสั้น หนังทดลอง ฯลฯ) จากการให้ความสำคัญของเวลาในงานศิลปะร่วมสมัย ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดเกี่ยวกับเวลาทั้งสองส่วน ในแง่ของการรับรู้เรื่องเวลาในสภาวะสมัยใหม่และการรับรู้เกี่ยวกับเวลาที่เป็นเส้นตรง ซึ่งมันเป็นสิ่งที่ขัดแย้งกันกับการรับรู้เวลาแบบพุทธศาสนาที่เป็นวงกลม ทำให้เกิดการย้อนแย้งกัน อันแสดงออกให้เห็นถึงสภาวะของความร่วมสมัย โดยเลือกงานศิลปะที่เน้นเวลา เป็นสื่อหลักในการสร้างนิทรรศการ

---

[150]เรื่องเดียวกัน, หน้า 8.

ในการคัดสรรผลงานของศิลปินในนิทรรศการภาคแรก เน้นยุคอาณานิคม ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ประเทศในภูมิภาคถูกทำให้เป็นสมัยใหม่ในช่วงอาณานิคม ทำให้เกิดสภาวะสมัยใหม่ ความเป็นเมือง และความเป็นอุตสาหกรรม ผู้วิจัยต้องการนำเสนอผลงานศิลปะของศิลปินในภูมิภาคที่ทำงานประเด็นเหล่านี้ โดยเน้นผลงานที่แสดงให้เห็นจุดที่ขาดหายไป และศิลปินที่เผยให้เห็นจุดเชื่อมต่อของความเชื่อ วัฒนธรรม ความทรงจำ และประสบการณ์ของพวกเขาที่มีต่อสภาวะสมัยใหม่ที่ยังมีผลต่อความเป็นจริงในปัจจุบัน โดยเห็นว่าช่วงแรกเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านทางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมืองที่สำคัญ เพราะเกิดจากการทำลายโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมของประเทศในภูมิภาคอุษาคเนย์ที่ตกอยู่ในอาณานิคม ทำให้เกิดการปะทะกันอย่างรุนแรงระหว่างความเป็นประเพณีที่ปฏิบัติมาในยุคก่อนสมัยใหม่ จึงนำมาพัฒนาเป็นส่วนแรกของนิทรรศการซึ่งเน้นเรื่องเล่าเกี่ยวกับความเป็นสมัยใหม่ ความเป็นเมืองและอุตสาหกรรม

สำหรับภาคสอง ผู้วิจัยเน้นประเด็นเรื่องการพลัดถิ่นและอัตลักษณ์ กรอบคิดนี้มาจากผลกระทบของภาคแรกที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงของสภาวะสมัยใหม่ในยุคล่าอาณานิคมมาสู่ยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สองคือ ยุคสงครามเย็น ผู้วิจัยให้ความสำคัญของเวลาที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเชิงสังคม การเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมครั้งใหญ่ที่มีผลกระทบในอุษาคเนย์ อันเป็นผลพวงจากอาณานิคมที่เป็นช่วงเปลี่ยนผ่านจากยุคก่อนสมัยใหม่เป็นสมัยใหม่ในอุษาคเนย์ ซึ่งเกิดขึ้นในเวลาที่ต่างกัน ดังที่ Supangkat ได้กล่าวไว้ในบทความ “พหุสมัยใหม่นิยม” การเปลี่ยนผ่านยุคนี้เกิดจากตัวแปรที่สำคัญคือการล่าอาณานิคม (ยกเว้นประเทศไทยที่อยู่ในสถานะกึ่งอาณานิคมหรืออาณานิคมอำพราง) ตั้งแต่ศตวรรษที่สิบแปดเป็นต้นมาทั่วภูมิภาค หลังจากนั้นในยุคสงครามเย็นเกิดการเปลี่ยนแปลงของโลกสมัยใหม่อีกครั้งหลังจากสงครามโลกครั้งที่สอง เนื่องจากช่วงสงครามเย็นก่อให้เกิดการแบ่งขั้วอำนาจของโลกออกเป็นสองส่วนคือโลกเสรี โดยสหรัฐอเมริกาเป็นแกนนำ และโลกคอมมิวนิสต์ นำโดยรัสเซีย ในภูมิภาคอุษาคเนย์ประเทศที่เคยตกอยู่ภายใต้อาณานิคมพยายามจัดการประชุมที่บันดุง อินโดนีเซีย เพื่อตั้งองค์กรของประเทศที่ไม่ฝักใฝ่ฝ่ายใดขึ้น เพื่อไม่ให้อยู่ภายใต้ร่มเงาของสองขั้วใหญ่ในยุคนั้น สภาวะฝุ่นตลบจากสงครามโลกครั้งที่สองในยุคนั้นนำมาสู่สภาวะไม่สงบในภูมิภาคแถบลุ่มแม่น้ำโขง เพราะเกิดสงครามอินโดจีนขึ้นมาสามช่วง โดย โดนัลด์ อี เวทเทอร์บี (Donald E. Weatherbee) อภิปรายว่าในช่วงแรกคือ ปี ค.ศ. 1945-1954 เป็นสงครามต้านลัทธิจักรวรรดินิยมเพื่อปลดแอกออกมาเป็นอิสรภาพนำโดยกองกำลังคอมมิวนิสต์เวียดนาม ทำสงครามต่อต้านฝรั่งเศส ซึ่งจบลงด้วยสันธิสัญญากรุงเจนีวา ในปี ค.ศ. 1954 ซึ่งนำไปสู่การแบ่งเวียดนามออกเป็นสองส่วน สงครามอินโดจีนครั้งที่สอง เกิดขึ้นระหว่าง ปี ค.ศ. 1961-1975 เกิดสงครามภาคพื้นดินในเวียดนามใต้และทางอากาศสู้กับฝ่ายเวียดนามเหนือ จนขยายตัวทำสงครามในลาวและกัมพูชา โดยมีสหรัฐทำการสู้รบเพื่อต่อต้านคอมมิวนิสต์ สิ้นสุดลงด้วยชัยชนะของฝ่ายคอมมิวนิสต์ในปี

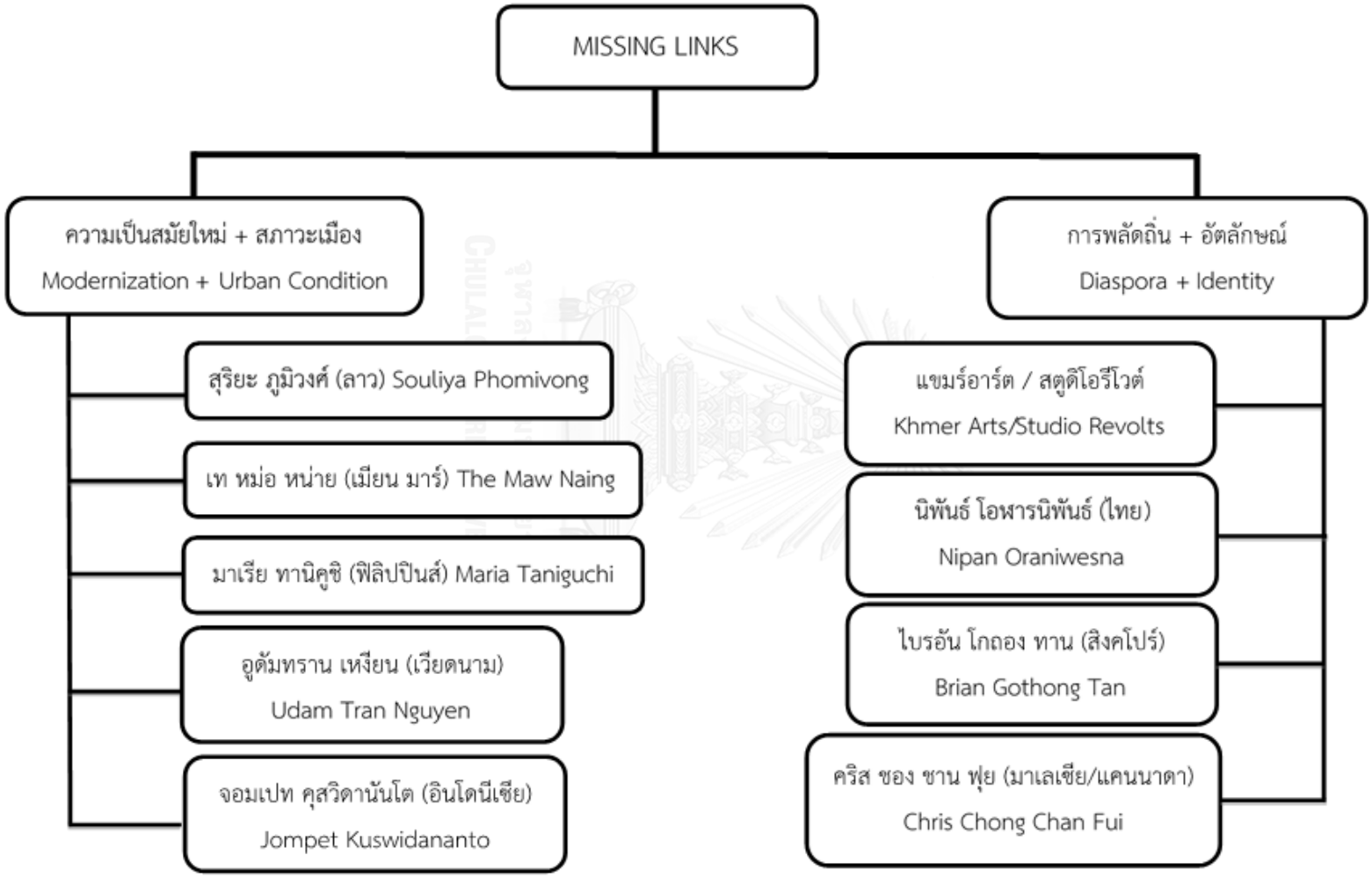
ค.ศ.1975 และ สงครามอินโดจีนครั้งที่สาม เกิดขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1978-1991 โดยกลุ่มชาตินิยมเขมรได้รับการสนับสนุนจากอาเซียน จีน และสหรัฐต่างต่อต้านการรุกรานของเวียดนามเข้าไปยึดครองกัมพูชาในสงครามอินโดจีนครั้งที่สอง ในปี ค.ศ.1987 จบลงด้วยการทำสงครามอินโดจีนครั้งที่สาม โดยข้อตกลงสันติภาพในปี ค.ศ. 1991 ภายใต้การจัดการของสหประชาชาติ[151]

ผลพวงของสงครามในอินโดจีน ก่อให้เกิดความเสียหายอย่างใหญ่หลวงต่อสหรัฐอเมริกา ประเทศเวียดนาม และประเทศแถบลุ่มแม่น้ำโขง (รวมทั้งอีกหลายประเทศทั่วโลก) เกิดการพลัดถิ่น การอพยพย้ายถิ่นฐานของผู้คนจำนวนมากจากอุษาคเนย์ไปสู่โลกตะวันตกเป็นจำนวนมาก ซึ่งทำให้เกิดปัญหาทางด้านอัตลักษณ์ในเวลาต่อมา นอกจากนี้กระแสของโลกยุคหลังสงครามเย็นหลังจากที่กำแพงเบอร์ลินได้พังทะลายลง ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของโลกยุคใหม่คือโลกาภิวัตน์ ทำให้เกิดการเคลื่อนย้ายแรงงานข้ามพรมแดนอย่างมหาศาล อีกทั้งส่งผลมาถึงปัจจุบันที่มีคนพลัดถิ่นมากมายจากผลพวงของการอพยพของผู้คนและทุนครั้งยิ่งใหญ่นั้น ตลอดจนการเคลื่อนย้ายของแรงงานอย่างมากหลังจากโลกาภิวัตน์เป็นต้นมา เนื่องจากประเด็นทางเศรษฐกิจจึงทำให้เกิดแรงงานพลัดถิ่นโดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริเวณประชาคมเศรษฐกิจอาเซียน ส่งผลให้เกิดปัญหาเรื่องอัตลักษณ์ตามมา สำหรับผลงานศิลปะในภาคสองนี้ ผู้วิจัยคัดสรรผลงานของศิลปินที่ทำงานเกี่ยวกับการพลัดถิ่นและอัตลักษณ์ ที่เกิดจากปัจจัยสองส่วนคือการย้ายถิ่นฐานด้วยสาเหตุทางการเมือง และ จากเศรษฐกิจ ตั้งแต่ช่วงสงครามเย็นมาจนถึงช่วงโลกาภิวัตน์ ทั้งนี้การย้ายถิ่นฐาน และการพลัดถิ่นนั้น ถือว่าเป็นประเด็นสำคัญสำหรับโลกในยุคร่วมสมัย ผลงานศิลปะที่ร่วมแสดงในชุดนี้เป็นชุดที่มีบทสนทนาระหว่างผลงานค่อนข้างลงตัว เนื่องด้วยการวางงานและหัวข้อของผลงานแต่ละชิ้นอยู่ในประเด็นเดียวกัน เพียงแต่ต่างบริบททางสังคม วัฒนธรรม และพื้นที่เท่านั้นเอง หากแต่ประเด็นหลักคือเศรษฐกิจ ซึ่งเป็นจุดเชื่อมโยงที่สำคัญสำหรับคนในโลกปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

---

[151] โดนัลด์ อีเวทเทอร์บี, อาเซียน ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ แปลโดย เกียรติชัย พงษ์พาณิชย์, พิมพ์ครั้งที่ 2, (กรุงเทพฯ; แสงดาว, 2558), หน้า 133.



แผนภาพที่ 5.2 แผนภูมิแสดงการแยกแนวความคิดของนิทรรศการ “Missing Links”

เนื่องจากผู้วิจัยต้องการเน้นย้ำถึงปรากฏการณ์เกี่ยวกับประวัติศาสตร์สภาวะร่วมสมัยในภูมิภาคนั้น ดังที่ โจน คี กล่าวว่า เป็นเรื่องซับซ้อน เนื่องจากแต่ละประเทศในภูมิภาคนั้น มีประวัติศาสตร์ ชาติพันธุ์และวัฒนธรรมที่ต่างกันมาก[152] เพราะความซับซ้อนนี้เอง ผู้วิจัยจึงได้แบ่งนิทรรศการออกเป็นสองภาค ภาคหนึ่งแสดงประมาณสองเดือน ซึ่งในการทำงานแบบนี้เป็นการนำแนวคิดของการนำเสนอภาพยนตร์หรือหนังซีรีส์มาเป็นแบบอย่าง เพื่อให้เป็นการเปิดโอกาสให้คนดูได้ติดตาม และจินตนาการว่ามันอาจมีภาคต่อไปอีก เพราะในการพูดถึงอุษาคเนย์นั้น ประวัติศาสตร์ทั้งภาคก่อนสมัยและร่วมสมัยนั้นมีความซับซ้อนและหลากหลาย

สำหรับชื่อของนิทรรศการ ผู้วิจัยเริ่มจากหาความเป็นไปได้ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษในช่วงแรกของการทำนิทรรศการ หลังจากได้กรอบและแนวคิดในการทำงานแล้ว ผู้วิจัยเริ่ม สะสมความคิด และทดลองหาความเป็นไปได้ในการตั้งชื่อโครงการและนิทรรศการ จึงทดลองหาชื่อของนิทรรศการ ได้ดังนี้ *นิราศอุษาคเนย์* ความหมายในภาษาอังกฤษ คือการจากไปแดนไกล การพรากจากกันจากผู้เป็นที่รัก การเดินทาง ฯลฯ

ทั้งยังศึกษาจากพจนานุกรม [n. vi.] to leave for a distant land, to be separated (from a loved one) = นิราศร้าง, to be exiled [n. vi.] a book of travel, usually in verse, written in the form of an epistle to a loved one

หรือพูดถึงเรื่องเกี่ยวกับภาพเคลื่อนไหว โดยใช้การแสดงผ่านแสงไฟเครื่องฉายโปรเจคเตอร์ จึงลองตั้งชื่อว่า *“อุษาคเนย์ ลูเม็น* Keywords; ลาว เขมร พม่า เวียดนาม”

หรือว่าจะเป็นการเปิดพรมแดนระหว่างภูมิภาคแม่น้ำโขงเท่านั้น จึงทดลองตั้งชื่อว่า

“Open borders? : Time based works from CLMV”

“เปิดพรมแดน งานวีดีโอ อาร์ต จากลาว เขมร พม่าและเวียดนาม”

ในที่สุดผู้วิจัยตัดสินใจคัดเลือกชื่อนิทรรศการ “Missing Links” เพราะต้องการจะสื่อสารช่องว่างของสิ่งที่ขาดหายไปของความสัมพันธ์ของไทยกับเพื่อนบ้าน จึงเห็นว่าคำนี้มีให้ความหมายที่ดีในการแสดงให้เห็นจุดเชื่อมโยงที่ขาดหายไปจากสิ่งหนึ่งไปถึงสิ่งหนึ่ง ในที่นี้หมายถึงการรับรู้ ทัศนคติ และการวางความสัมพันธ์ของงานศิลปะร่วมสมัยของไทยกับภูมิภาค ซึ่งคำว่า “Missing Links” เองมี

---

[152] โจน คี, “บทนำศิลปะร่วมสมัยอุษาคเนย์.”

ต้นกำเนิดมาจากคำศัพท์ทางวิทยาศาสตร์จากนักทฤษฎีวิวัฒนาการ (evolutionist) ดังที่ John D. Morris อธิบายว่าเป็นข้อสันนิษฐานว่ามีช่องว่างหรือจุดเชื่อมต่อที่ขาดหายไประหว่างพัฒนาการของลิงกับมนุษย์ในอดีต หรือแม้กระทั่งจุดเชื่อมโยงระหว่างวิวัฒนาการของสัตว์หรือพืชที่ทุกกลุ่มมีจุดเชื่อมต่อที่ขาดหายไป ในแต่ละกลุ่มกับความเป็นสมัยใหม่นั้นยิ่งมีจุดเชื่อมต่อ หากแต่ไม่สามารถหาจุดเชื่อมต่อได้[153] เพราะความเป็นปลายเปิดของแนวคิดนี้ ผู้วิจัยจึงนำเอาแนวคิดนี้มาใช้ในเชิงปฏิบัติการภัณฑารักษ์ เพื่อเป็นจุดเริ่มต้นในการสร้างนิทรรศการ เพื่อที่จะได้ใช้ในการวางแนวทางนิทรรศการที่มีลักษณะเปิดกว้างต่อการตีความ

5.4 กระบวนการคัดสรรศิลปินสำหรับนิทรรศการ “Missing Links” จากเรื่องเล่าขนาดย่อม”

ในกระบวนคัดสรรผลงานของศิลปิน เพื่อให้สอดรับกับแนวความคิดของนิทรรศการ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอสิ่งที่อันตรธานและสิ่งที่ไม่ปรากฏ (present the unpresentable and invisiblity) ให้ปรากฏขึ้นมา ในภูมิภาคอุษาคเนย์ที่สูญหายไปในช่วงของการเปลี่ยนผ่านจากยุคก่อนสมัยใหม่มาสู่ความเป็นสมัยใหม่ และสภาวะร่วมสมัย โดยต้องการหาเรื่องเล่าที่สามารถร้อยเรียงเป็นเส้นเรื่องบาง ๆ ผ่านเรื่องเล่าขนาดย่อม เพื่อประกอบสร้างความเชื่อมโยงในชุมชนในไทยและระดับภูมิภาคและในโลกนิทรรศการ กิจกรรมศิลปะร่วมสมัยที่จัดขึ้นจะแสดงให้เห็นถึงอิสรภาพและความเป็นเอกเทศของศิลปะที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมได้เกิดการเรียนรู้อย่างอิสระ กระตุ้นจินตนาการ และรับรู้ถึงความแตกต่างในสังคมและวัฒนธรรม ก่อให้เกิดความอดทนอดกลั้นสามารถเรียนรู้ที่จะอยู่ร่วมกันได้ภายใต้ระบบประชาธิปไตย โดยหลักสำคัญในการคัดสรรงานศิลปะและเชื่อว่าการจัดทำนิทรรศการศิลปะต้องคัดสรรผลงานศิลปะและสร้างกิจกรรมที่มีความเชื่อมโยงกันทั้งทางด้านพื้นที่ เวลา ผู้ชมที่นิทรรศการจัดแสดง เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ การวิจัยค้นคว้าเอกสารชั้นต้น (Archives) จดบันทึกอัดเสียง วิดีโอ วิเคราะห์สรุป และวางแนวทางปฏิบัติการภัณฑารักษ์สำหรับการจัดนิทรรศกางานศิลปะร่วมสมัยร่วมสังเกตุการณ์และนำปฏิบัติการภัณฑารักษ์มาปรับใช้เพื่อเหมาะสมกับบริบทที่จัดนิทรรศการ

ในเบื้องต้นผู้วิจัยปูพื้นและตั้งคำถามกับความเป็นภูมิภาคว่า “นิทรรศการนี้เป็นการเล่าเรื่องราวขนาดย่อม (small narratives) โดยสะท้อนสิ่งที่เกิดขึ้นจากภาพรวมของโลกศิลปะในเมืองไทยและภูมิภาคที่ผ่านมาตั้งแต่ช่วงสมัยใหม่จนถึงสงครามเย็นที่มีการเชื่อมโยงกันด้วยประชาคมอาเซียน ซึ่งมักเป็นเรื่องเล่าของรัฐชาติที่มักเอาตัวเองเป็นศูนย์กลาง โดยไม่ได้มองเห็นความสัมพันธ์

---

[153] John D. Morris, What is a Missing Link ?, Institution for Creation Research, [online] available from ดูจากลิงค์ http://www.icr.org/article/whats-missing-link/ [5 June 2017]

ส่วนที่เป็นมนุษย์ “Missing Links” หรือภาษาไทย “อันตรธาน” นั้น พยายามจะสืบค้นและเผยให้เห็นกระบวนการเปลี่ยนผ่านของสังคมสมัยใหม่สู่ร่วมสมัยในอุษาคเนย์เป็นการคืนหาสิ่งที่ขาดหายไปจากวัฒนธรรมสังคมของอุษาคเนย์และเมืองไทย นอกจากจะเป็นวัฒนธรรมที่เป็นสิ่งที่จับต้องได้และสิ่งที่จับต้องไม่ได้ เช่น สำนึกและกระบวนทัศน์ และมุมมอง ในการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ เมื่อค้นหาสิ่งที่ไม่สามารถมองเห็นได้ แต่พยายามจะนำมาจัดหมวดหมู่ เพื่อที่จะนำเสนอประเด็น เรื่องเล่านั้นให้กับคนไทยได้ชม ทั้งนี้เกิดจากความต้องการที่จะจัดวางตำแหน่งแห่งที่ของไทยในภูมิภาค ซึ่งในช่วงที่เปลี่ยนเป็นสภาวะสมัยใหม่ นอกจากนี้ ประเด็นอื่น ๆ ที่สำคัญ เช่น เกี่ยวกับเรื่องหลังสมัยใหม่และหลังอาณานิคมนั้น ทำให้เราสามารถ กลับมามองสิ่งที่ขาดหายไปได้หรือไม่[154]

สำหรับการคัดสรรงานเพื่อจัดนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยในระดับภูมิภาค เพื่อเป็นการทำงานเชิงรุกที่ตอบรับกับกระแสการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างสังคมหลังปี ค.ศ. 2015 โดยเน้นการหาความเป็นไปได้ในการคัดสรรงานศิลปะ ของศิลปินที่ทำงานในไทยและภูมิภาค ที่ทำงานก้าวข้ามความเป็นชาตินิยม ด้วยเทคนิคหลากหลายสื่อ เน้นเนื้อหาที่อยู่ในกรอบของสภาวะร่วมสมัย พูดถึงเรื่องเล่าขนาดย่อมและการนำเสนอสิ่งที่มองไม่เห็นให้ปรากฏ รวมถึงสามารถสร้างสำนึกร่วมของความเป็นภูมิภาคที่มีความเชื่อมโยงระหว่างท้องถิ่นและระดับโลกในอนาคต จึงร่างข้อพิจารณาในการสร้างนิทรรศการและคัดเลือกผลงานของศิลปิน

- เสนอนิทรรศการศิลปะด้วยมุมมองภูมิภาคนิยม (regional perspective) ของศิลปินจากอุษาคเนย์
- เน้นผลงานที่มีการมีส่วนร่วมของสำนึกชุมชน ผ่านเรื่องเล่าขนาดย่อมที่มีความเชื่อมโยงกันในอุษาคเนย์
- เน้นผลงาน moving images ที่เผยให้เห็นถึงการขาดหายไปของการเปลี่ยนผ่านสังคมในอุษาคเนย์สองช่วงคืออาณานิคม สงครามเย็น จนถึงปัจจุบัน
- ผลงานศิลปะที่แสดงให้โครงสร้างสังคมและความเป็นเมืองใหญ่ และการเปลี่ยนแปลงด้านอุตสาหกรรมช่วงสมัยใหม่ในภาคแรก
- ผลงานศิลปะที่แสดงให้เห็นถึงการย้ายถิ่นฐาน การพลัดถิ่น ในช่วงสงครามเย็นและปัจจุบันด้วยสาเหตุทั้งการเมืองและเศรษฐกิจในภาคสอง

Chulalongkorn University

[154] กฤติยา กาวีวงศ์, โครงการ Missing Links

ผลงานศิลปะที่คัดเลือกนั้นคือ moving images ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าเป็นวิธีการแสดงออกถึงสภาวะร่วมสมัยของภูมิภาค สาเหตุที่ใช้ผลงานศิลปะที่มีเวลาเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย (time based work) เนื่องจากต้องการสร้างบรรยากาศของประสบการณ์ที่เคยไปเยี่ยมชม และอาศัยตามเมืองต่าง ๆ ในอุษาคเนย์ ที่มีการเปลี่ยนแปลงและเคลื่อนตัวอย่างรวดเร็ว จากประเทศที่เคยมีรายได้จากการเกษตรกลายมาเป็นเมืองอุตสาหกรรม ประชากรเริ่มมีเศรษฐกิจที่ดีขึ้นและเติบโตอย่างก้าวกระโดด เมืองที่เคยเป็นเมืองแบบ slow town เต็มไปด้วยจักรยานก็เปลี่ยนเป็นมอเตอร์ไซต์แทน กลายเป็นเมืองใหญ่ที่เต็มไปด้วยความพลวัตรและโกลาหล จากการไปทำวิจัยตามเมืองต่าง ๆ ทั่วอุษาคเนย์ จึงทำให้ผู้วิจัยมีแนวคิดว่าต้องการให้คนได้รับประสบการณ์เดียวกับเรา จึงสร้างเงื่อนไขขึ้นมาว่า หากจะบันทึกความเป็นไปของภูมิภาคนั้นกล้องถ่ายภาพนิ่งไม่สามารถที่จะ “จับภาพความเป็นจริงของสังคม” แต่ควรใช้วิดีโอ ซึ่งถือว่าเป็น “อาวุธที่ทรงคุณค่าและมีความเป็นประชาธิปไตย” เพื่อทำการภาพเคลื่อนไหวแทน เนื่องจากมันสามารถจับภาพเคลื่อนไหวและผลิตสภาพความเป็นจริงของภูมิภาคด้วยสายตาของศิลปินในฐานะที่เป็นปัจเจกที่สะท้อนความรู้สึกนึกคิดของเขาต่อสภาวะร่วมสมัย ซึ่งอาจเผยให้เห็นถึงสิ่งที่มันอันตรธานไปจากสังคมของเขาเอง ดังนั้นจึงเลือกนำเสนองานภาพเคลื่อนไหว (moving images)

การเปลี่ยนแปลงของหนังสั้นและหนังทดลอง มาสู่งานแบบ Moving Images นั้นเป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับประสบการณ์ดูงานศิลปะแบบภาพเคลื่อนไหวที่คนดูต้องใช้เวลาในโรงหนัง Michael Newman กล่าวว่า Moving Images เป็นงานศิลปะที่แสดงนัยยะให้เห็นถึงเวลาและพื้นที่ที่แสดงในหอศิลป์ ซึ่งอาจนำเสนอด้วยการแสดงด้วยการฉายภาพด้วยเครื่องโปรเจคเตอร์บนผนังตั้งแต่เพดานจรดพื้นหรือนำเสนอด้วยจอทีวี ทำให้งานกลายเป็นวัตถุโดยการทำให้จอโค้งหรือแสดงหลาย ๆ จอแสดง ให้เห็นความแตกต่างระหว่างความสัมพันธ์ทางร่างกายกับพื้นที่และภาพ เพื่อให้คนดูเกิดประสบการณ์ที่ต่างกัน จากการที่คนดูนั่งดูในโรงหนังและสัมผัสกับเรื่องเล่า เพราะการแสดงงานแบบ moving images ในหอศิลป์นั้นเป็นการเปิดโอกาส ให้อิสระกับคนดูในการเคลื่อนไหวไปมาได้อย่างอิสระระหว่างการดูงานแบบนี้ในหอศิลป์ ซึ่งทำให้คนดูสามารถเอาตัวเองออกมาจากจอ หลาย ๆ จอที่แสดงในหอศิลป์ ซึ่งตรงจุดนี้ทำให้งานแบบ moving images กลายเป็นการแสดงให้เห็นความเป็นไปได้ในการสร้างความสัมพันธ์แบบวิพากษ์กับวัฒนธรรมของโลก[155] งาน moving images เริ่มเข้ามาอิทธิพลในวงการศิลปะร่วมสมัยตั้งแต่ยุคทศวรรษที่ 1990 การที่ผู้วิจัยได้เห็นนิทรรศการแสดงเดี่ยวของศิลปินที่ทำงานแนวนี้ เช่น Stand Douglas ที่ Renaissance Society, มหาวิทยาลัยชิคาโก และ

[155] Michael Newman, “Moving Image in the Gallery since the 1990s,” in Film and Video Art, ed. Stuart Corner, (London: Tate, 2009), p.88.

Garry Hills ที่ Museum of Contemporary Art ชิคาโกช่วงปี ค.ศ 1994-1996 ทำให้ผู้วิจัยประทับใจและเห็นความเป็นได้ในการนำผลงานแบบนี้เข้ามาอยู่ในบริบทของหอศิลป์ เพื่อให้คนดูได้มีประสบการณ์กับภาพเคลื่อนไหวแบบใหม่ โดยที่ไม่ต้องติดกับการที่ถูกจองจำกับเรื่องเล่าที่มีต้นและจบแบบสมัยอดีต ซึ่ง moving images ได้รื้อสร้างการนำเสนอโดยโปรเจคเตอร์และเล่นวนไปได้ตลอดช่วงการแสดงงาน เป็นการเปิดโอกาสให้คนดูสามารถดูงานอย่างเป็นอิสระมากขึ้น

นอกจากนี้เวลายังเป็นสิ่งที่มีค่าสำหรับคนสมัยปัจจุบัน ในฐานะที่เป็นภัณฑารักษ์ ผู้วิจัยมักจะต้องการ “เวลา” จากผู้ชมให้เข้ามาใช้ในการดูงานศิลปะ ในหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ เพื่อที่ผู้ชมจะได้มาซึมซับและเรียนรู้ที่จะทำความเข้าใจเกี่ยวกับงานศิลปะร่วมสมัย จากการสังเกตจากพฤติกรรมของคนดู หากว่ามีการแสดงผลงานสองหรือสามมิตินั้น พวกเขาจะใช้เวลากับผลงานน้อยมาก หากแต่ผลงานภาพเคลื่อนไหวในลักษณะที่เราติดตั้งแบบผลงานศิลปะจัดวาง ในพื้นที่ที่ไม่มีการบังคับให้คนดูแบบในโรงหนัง แต่ก็สามารถควบคุมความต้องการของเขาในการดูงานศิลปะแต่ละชิ้น และเลือกที่จะให้เวลากับนิทรรศการตามแต่ความสนใจของเขา

สาเหตุที่ผู้วิจัยเลือกสถานที่ในการจัดนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยจากอุษาคเนย์ ณ หอศิลป บ้านจิม ทอมป์สัน เพราะมองเห็นว่าที่ประวัติศาสตร์ขององค์กรและมูลนิธิ เจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน เป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ที่ไม่ได้ถูกนำเสนอในกระแสหลักของประวัติศาสตร์อุษาคเนย์ และเนื่องด้วยผู้วิจัยได้ทำงานเป็นภัณฑารักษ์ของที่นี่ จึงเลือกที่จะทำงานกับบริบทที่เอื้อให้กับการสร้างนิทรรศการ “อันตรธาน” ซึ่งผู้วิจัยต้องการสืบค้นหาความเป็นไปได้ในการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ที่จะทำงานกับโจทย์อีกข้อหนึ่งของกรอบหนึ่งของประชาคมเศรษฐกิจอาเซียน ในปี ค.ศ. 2015 ที่ผ่านมาในกรอบของสังคม วัฒนธรรม สถานะของหอศิลป์ บ้านจิม ทอมป์สัน ที่สังกัดมูลนิธิเอกชนได้ทำให้องค์กรนี้มีความเป็นเอกเทศและอิสระในตัวมันเองสามารถแสดงศักยภาพโดยการแสดงออกทางความคิดปฏิบัติการศิลปะและภัณฑารักษ์ได้อย่างเป็นอิสระขึ้น

วิธีคัดเลือกศิลปิน การคัดสรร และการเชื่อมโยงศิลปิน งานศิลปะและประเด็นในภาคแรก หลังจากที่วางกรอบและโครงสร้างนิทรรศการ โดยใช้ข้อควรพิจารณาเข้ามากำหนดกระบวน การทำงานแล้ว ผู้วิจัยเริ่มทำวิจัยตามที่ต่าง ๆ ทั้งในและต่างประเทศ เริ่มที่การหาข้อมูลของศิลปิน ในการจัดนิทรรศการครั้งนี้ มันเกิดขึ้นจากการสั่งสมประสบการณ์ที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ตั้งแต่ช่วงปลายปี ค.ศ. 1990 เนื่องจากผู้วิจัยได้รับเชิญไปแสดงต่างประเทศ อาทิเช่น เทศกาล oberhasuen short film festival มหกรรมศิลปะนานาชาติ Singapore Biennale นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย ที่ประเทศเกาหลี เป็นต้น จึงได้ดูงานศิลปะและพบปะกับศิลปินตามที่ต่าง ๆ แบ่งออกเป็นหลายกลุ่ม ทั้งนี้ศิลปินและงานศิลปะกลุ่มนี้ที่ได้รับการคัดสรรเกิดจากการพบปะกันระหว่างผู้วิจัยกับศิลปินด้วยตัวเอง

และดูผลงานด้วยตัวเอง ซึ่งหลังจากที่เริ่มดูงานของทุกคนและศึกษา ทำความเข้าใจของงานแต่ละชิ้นก่อนที่จะนำมารวบรวมจัดหมวดหมู่เข้าไปอยู่ในกรอบของการจัดนิทรรศการ ซึ่งสามารถทำให้เห็นเป็นตาราง ดังนี้

ตารางที่ 5.1 วิธีการค้นหางานศิลปะเพื่อนำมาแสดง

วิธีการค้นหางานศิลปะเพื่อนำมาแสดง			
ศิลปิน	ศึกษาและดูผลงานของศิลปินด้วยตนเอง	การแนะนำโดยเครือข่ายภัณฑารักษ์	หาข้อมูลจากโซเชียลมีเดียและเว็บไซต์
มาเรีย ทานิคูชิ (ฟิลิปปินส์)	√		
อานิดา โยเอ อาร์ลี (อเมริกา)	√		
นิพันธ์ โอฬารนิพันธ์ (ไทย)	√		
สุทธิรัตน์ ศุภปริญญา (ไทย)	√		
เท หม่อ หน่าย (เมียนมาร์)		√	
อามีร์ มูฮัมหมัด (มาเลเซีย)	√		
สุริยะ ภูมิวงศ์ (ลาว)		√	
ไบรอัน โกถอง ทาน (สิงคโปร์)	√		
อูดัมทราน เหงียน (เวียดนาม)	√		
คริส ชอง ชาน ฟุย (มาเลเซีย/แคนนาดา)	√		
จอมเปท คุสวิดานันโต (อินโดนีเซีย)	√		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

MISSING LINKS : Artists in consideration : Check List First Draft								
Artist	Title	Year	Country	Duration	Yes	No	Part	Remark
The Maw Naing	Again and Again	2005	Myanmar	11.30mins	√	-	1	-
Souliya Bhomivong	Time Never Comes Back	2011	Laos	7.11 mins	√	-	1	-
Uudam Tran Nguyen	Watlz of the machine equestrlans	2012	Vietnam/USA	4.35 mins	√	-	1	-
Anida Yoeu Ali (KhmerArts/ Studio Revolts)	Nang Neak or Buddhist Bug	2012	Cambidia/USA	3.50 mins	√	-	1	Move to part 2
Maria Taniguchi	Untitled (Celestial Motors)	2012	Philippines	6.38 mins	√		1	*
Tan Pin Pin	Singapore Gaga	*	Singapore	*		√	-	*
Amir Muhammad	Check point	2002	Malaysia	7 mins		√	-	*
Tan Chui Mui	-	-	-	-		√	-	Shortfilm aboutVietnam*
Poklong	-	-	-	-		√	-	-
Brian Gothong Tan	Imelda Goes to Singapore	2006	Singapore	2.35 mins	√		2	-
Jompet Kuswidananto	War of Jawa, Do you remember?	2010	Indonesia	5.53 mins	√		1	-
Chris Chong Chan Fui	Block B	2008	Malaysia/Canada	20 mins	√		2	-

ตารางที่ 5.2 Missing Links : Artists in consideration : Check List First Draft

<u>รายชื่อศิลปินที่คัดเลือกสำหรับนิทรรศการ และเหตุผลในการคัดสรร</u>

จากการทำวิจัย ลงพื้นที่และดูผลงานศิลปะร่วมสมัยและผลงาน moving images ผ่านการจัดเทศกาลหนังทดลองกรุงเทพฯ และโปรแกรมหนังสั้น วีดีโอ อาร์ต จากอุษาคเนย์ให้กับเทศกาลหนังสั้น โอเบอร์เฮาเซ็น เยอรมนี มาเป็นเวลาสามทศวรรษ ในการคัดสรรผลงานศิลปินแต่ละชิ้นเข้ามาจัดแสดงในนิทรรศการ ผู้วิจัยมักจะติดตามศิลปินที่เคยทำงานด้วยกันมา และพยายามดูความต่อเนื่องของผลงานที่พวกเขาทำ ทั้งในด้านรูปแบบของผลงาน แนวความคิดและเรื่องเล่าของผลงานที่ส่วนใหญ่มักจะสอดคล้องไปกับบริบทของพื้นที่ที่พวกเขาทำงาน ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ที่พวกเขาอาศัยอยู่ หรือพื้นที่ของหอศิลป์ หรือองค์กรที่เชิญให้พวกเขาไปแสดง ในการคัดเลือกผลงานของศิลปินในภาคแรก ผู้วิจัยคัดผลงานจากคุณภาพที่ดีเยี่ยม, ดูประวัติศิลปิน และเนื้อหาที่พวกเขานำเสนอ ซึ่งศิลปินแต่ละคนเป็นคนที่ทำงานโดดเด่นจากที่ต่าง ๆ เช่น Jompet Kuswidananto (จอมเปท คุสวิดานันโต) จากอินโดนีเซีย, Uudam Tran nguyen (อูดัม ทราน เหงียน) จากเวียดนาม, Maria Taniguchi (มาเรีย ทานิกูชิ) จากฟิลิปปินส์, Souliya Phoumivong (สุริยะ ภูมิวงศ์) จากลาว, และ The Maw Naing (เท หม่อ หน่าย) จากเมียนมาร์ สิ่งที่ผลงานของพวกเขาสื่อสารผ่านมาถึงตัวผู้วิจัยคือคุณค่าในสุนทรียศาสตร์ ในแง่ที่มีคุณค่าในความงามทั้งกระบวนการทำงานและความคิด ที่กระทบทั้งความรู้สึกอารมณ์และตรรกะ ในแง่ของความงานที่สร้างความตื่นตาตื่นใจ (spectacular) และประทับใจ จากหัวข้อที่พวกเขาเลือกทำ เพราะแสดงให้เห็นถึงพลังของเรื่องเล่าขนาดย่อม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของศิลปินที่เพิ่งเรียนจบในงานของสุริยะ ภูมิวงศ์จากลาว, คนงานในโรงงานรีไซเคิลที่ย่างกุ้ง, พ่อหมอในโรงงานน้ำตาล ที่อินโดนีเซีย, คนขับรถมอเตอร์ไซต์บนถนนไซ่ง่อน และรถ Jeepney จากท้องถนนมะนิลา ผลงานทุกชิ้นแสดงให้เห็นถึงความตั้งใจในการทำงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานของเท หม่อ หน่าย ศิลปินเมียนมาร์ ที่ศึกษาการถ่ายทำหนังจากนักกิจกรรมวัฒนธรรมชาวญี่ปุ่น เคโกะ เซกิ และกลุ่มคนทำหนังเยอรมันที่ไปทำเวิร์คช็อปสอนให้คนรุ่นใหม่จากเมียนมาร์ทำภาพยนต์คือ Yangon Film School นอกเหนือไปจากโปรดักชั่นที่ดีเยี่ยมแล้ว หัวข้อที่เท หม่อ หน่ายเลือกที่จะนำเสนอนั้นเป็นประเด็นที่น่าสนใจทั้งสิ้น เนื่องจากเขาได้ใช้สถานที่โรงงานรีไซเคิลของขวดแก้วและกระจกในชานเมืองย่างกุ้ง ที่ทำให้เราเห็นถึงสภาวะอันแร้นแค้นของเมียนมาร์ได้ และวิถีของชาวบ้านที่พยายามต่อรองกับสภาพเศรษฐกิจด้วยการนำเอาวิธีแบบรีไซเคิล แต่ผลงานของเท หม่อ หน่ายไม่ได้เรียกร้องให้คนดูสงสารหรือเห็นใจ เพียงแต่เสนอภาพของชีวิตประจำวันที่คนเมียนมาร์พยายามต่อสู้กับความจริงที่ปรากฏให้เราเห็น ซึ่งผู้วิจัยนำงานชิ้นนี้มาประกบกับผลงานวีดีโอ เพอร์ฟอร์มแมนซ์ (video performance) ของจอมเปท ศิลปินอินโดนีเซีย ที่มักจะทำงานเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ยุคอาณานิคมของอินโดนีเซีย โดยเขาเลือกใช้โรงงานน้ำตาลเป็นฉากหลังให้กับศิลปินการแสดงสดที่เขาทำงานร่วมโดยให้ศิลปินชายทำการร่ายรำ ทำพิธีกรรมที่สำคัญในการบูชาเครื่องจักร เพื่อที่จะให้เครื่องจักรผลิตน้ำตาลได้อย่างขาวสะอาดและมีประสิทธิภาพ ถึงแม้ผลงานจะพูดถึงโรงงานเหมือนกันกับเท หม่อ

หน่าย แต่ว่างานของจอมเปท สามารถส่งผ่านสาระสำคัญบางอย่างของคนอินโดนีเซียในยุคเปลี่ยนผ่านสู่ความเป็นสมัยใหม่ว่าพวกเขายังคงมีความเชื่อเกี่ยวกับการนับถือผีและโชคลาง ซึ่งผู้วิจัยได้รับข้อมูลมาว่าในโรงงานน้ำตาลของไทยเอง ยังมีการเซ่นไหว้เครื่องจักรเช่นเดียวกัน เหมือนกับที่อินเดียก็ยังคงปฏิบัติเช่นเดียวกัน ดังที่ Dipesh Chakkrabarty กล่าวถึงการบูชาเครื่องจักรและบูชาเทพเจ้าของคนอินเดียว่า ยังคงถือปฏิบัติกันอยู่ปัจจุบัน[156] หากมองในสภาวะสมัยใหม่แล้วถือว่า พิธีกรรมเช่นนี้ถือว่าเป็นสิ่งที่ผิดยุคผิดสมัย (anachronism) และไม่เป็นวิทยาศาสตร์ ก่อให้เกิดสภาวะที่ขัดแย้งกับความเป็นสมัยใหม่ ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานที่มีคุณค่าทั้งในแง่ของงานวีดีโอ อาร์ต ที่สามารถสร้างความประหลาดใจให้ผู้วิจัย ทำให้เกิดการตั้งคำถามและนำไปคิดต่อได้เป็นอย่างดี

ผลงานศิลปะของ มาเรีย ทานิกูชิ ชิ้นที่เข้าร่วมแสดงเป็นชิ้นที่ค่อนข้างจะต่าง ๆจากงานที่มาเรียทำประจำ นั่นคืองานจิตรกรรม แต่สิ่งหนึ่งที่คล้ายกันคือการเล่นกับความเป็น surface ของวัตถุที่เธอสนใจ ไม่ว่าจะเป็นงานเกี่ยวกับกำแพงที่เธอเขียนด้วยสีอะครีลิกบนผ้าใบภาพของกำแพงหรือผนังสีดำบนดำนั้นมีความละเอียดและโดดเด่น แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการสร้างรูปทรงที่มีความ Minimal โดยใช้รูปทรงของเรขาคณิตเป็นหลัก สำหรับงานชิ้นที่ผู้วิจัยเลือกนำมาแสดง มาเรียทำงานวีดีโอ ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการโฆษณาโทรทัศน์ของรถอเมริกันในช่วงสงครามเย็น โดยเธอนำรถ Jeepney มาแทนรถยนต์ของอเมริกัน มาเป็นสิ่งของเพื่อโฆษณาให้เห็นถึงการที่รถแบบนี้ถูกเปลี่ยนแปลงอย่างไรในปัจจุบัน เธอแสดงให้เห็นถึงความสามารถของคนฟิลิปปินส์ในการจัดการกับรถจี๊ป ซึ่งเป็นรถยนต์ที่ทหารอเมริกันทิ้งไว้ให้หลังสงครามโลกครั้งที่สอง โดยชาวบ้านได้นำมาประกอบใหม่ ประยุกต์ให้เป็นรถสองแถว ประดับด้วยภาพ และลวดลายที่เต็มไปด้วยสีสันแบบบ้านๆ ทำให้รถ Jeepney สัญชาติอเมริกันถูกดัดแปลงและทำให้เป็นท้องถิ่นด้วยสุนทรียศาสตร์แบบฟิลิปปินส์ ผลงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงนัยยะของการวิพากษ์ระบบอาณานิคมที่ฟิลิปปินส์เคยตกอยู่ภายใต้การปกครองของสหรัฐอเมริกา และแสดงให้เห็นถึงสิ่งที่คนฟิลิปปินส์ได้ปรับตัวจากการนำสิ่งของซากสงครามมาใช้ในชีวิตประจำวัน ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยได้สร้างบทสนทนาระหว่างงานของอูดัม เกี่ยวกับเรื่องของสภาวะเมือง โดยนำมาแสดงบนจอทีวี ที่อยู่ตรงข้ามกับงานวีดีโอ อาร์ต ของศิลปินเวียดนาม อเมริกัน อูดัม เหงียน ทราน ซึ่งได้สร้างผลงานที่เต็มไปด้วยจินตนาการ ผสมผสานกับตำนานของวีรบุรุษ เวียดนาม การสร้างสัญลักษณ์เปรียบเทียบกับเรื่องของประวัติศาสตร์และสถานการณ์ปัจจุบันของเวียดนาม สิ่งที่น่าสนใจและตัดสินใจคัดผลงานชิ้นนี้เข้าร่วมแสดง เพราะผลงานแสดงให้เห็นถึงการผลิต (production) ที่สุดแสนจะอลังการณ์ในแง่ที่ศิลปินกล้าที่จะทำงานบนท้องถนนของไซ่ง่อน ซึ่งเป็นสิ่ง

---

[156] Dipesh Chakkrabarty, Provincializing Europe: Postcolonial thought and historical difference

ที่ลำบากมาก ที่จะสามารถสร้างผลงานแบบนี้ได้ แต่เขาก็ทำได้ ด้วยการให้คนขับมอเตอร์ไซต์ที่เข้าร่วมแสดงมาทำการซ้อมและแสดงให้พร้อมเพียงกัน ที่สำคัญคือเพลงวอล์ซจากผู้ประพันธ์ชาวรัสเซียที่เขาคัดเลือกมาใช้เป็นการประกอบงานชิ้นนี้มีการเชื่อมโยงกับความสัมพันธ์ระหว่างเวียดนามกับรัสเซียผ่านระบบคอมมิวนิสต์ ผลงานชิ้นนี้ผู้วิจัยถือว่าเป็นไฮไลท์ของนิทรรศการ

ส่วนผลงานชิ้นสุดท้ายของภาคแรกคือผลงานของสุริยะ ภูมิวงศ์ ศิลปินลาวที่ทำงานมีเดียและ moving images ผู้วิจัยได้รู้จักของงานศิลปินคนนี้จากการแนะนำของเพื่อนภัณฑารักษ์ญี่ปุ่นที่ ฟูกูโอกะ เนื่องจากสุริยะได้รับทุนไปเป็นศิลปิน ณ ที่พำนักที่พิพิธภัณฑ์ฟูกูโอกะ ผู้วิจัยดูงานของสุริยะช่วงแรกเป็นงานแอนิเมชั่นเล่าเรื่องโดยใช้ควายเป็นตัวหลักในการที่ใช้ชีวิตอยู่ในญี่ปุ่นพูดถึงประสบการณ์ของเขาที่นั่น เป็นการแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างความเป็นชนบทและสภาวะเมือง แต่ในวีดีโอที่ผู้วิจัยคัดเลือกมานั้นเป็นผลงานวีดีโอที่ผสมกับการแสดงสดของผู้ชายคนหนึ่งที่ตั้งคำถามกับเวลา ความทรงจำในอดีต และการกลับไปแก้ไขอดีต โดยให้ผู้ชายตัวเอกเดินไปข้างหน้าในขณะที่คนอื่นที่ปรากฏอยู่ในผลงานชิ้นนี้เดินถอยหลัง ผู้วิจัยมองว่าผลงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงสภาวะที่ศิลปินได้สะท้อนให้เห็นถึงสภาวะสับสน และละล้าละลังของเขา ต่อความสงสัยเกี่ยวกับเรื่องเวลา การรับรู้ของเวลาที่เป็นเส้นตรงแบบสมัยใหม่ และการรับรู้เวลาที่เป็นวงกลมแบบพุทธมันอยู่ในสภาวะทับซ้อนกันในผลงานชิ้นนี้ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเป็นการสะท้อนสภาวะของความเป็นร่วมสมัยในอุษาคเนย์ได้อย่างดี

ในส่วนของภาคสองนั้น ผู้วิจัยใช้กรอบเวลาช่วงสงครามเย็นเป็นบริบทของนิทรรศการ จึงนำแนวคิดและปรากฏการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นในยุคนี้คือ ผลพวงของสงครามอินโดจีนและปัญหาทางเศรษฐกิจที่ก่อให้เกิดการพลัดถิ่น การย้ายถิ่นฐานอย่างใหญ่หลวง ซึ่งมีผลกระทบให้เกิดประเด็นเกี่ยวกับอัตลักษณ์ขึ้นมา เนื่องด้วยการย้านถิ่นฐานและการเปลี่ยนแปลงของสังคมในช่วงเวลาที่เปลี่ยนผ่านอย่างรวดเร็วจากยุคสงครามเย็นสู่โลกาภิวัตน์ ศิลปินที่ผู้วิจัยคัดเลือกมาคือ ขแมร์ อาร์ต และ สตูดิโอ รีโวลต์ (ราชอาณาจักรกัมพูชา/สหรัฐอเมริกา) นำเสนอผลงานชื่อ Nang Neak หรือ เทพธิดางู [อาจใกล้เคียงกับนาคี] เป็นการทำงานร่วมกันระหว่างศิลปินเพอร์ฟอร์มแมนซ์ร่วมสมัยกับศิลปินนาฏศิลป์โบราณของกัมพูชา ซึ่งเป็นที่รู้กันว่าหลังจากยุคเขมรแดง งานศิลปะนาฏศิลป์ของเขมรถูกรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่และมีความพยายามอย่างมากในการอนุรักษ์การแสดงแบบนี้ไว้ การที่อะนิดา อาลี ศิลปินเพอร์ฟอร์มแมนซ์ ซึ่งเคยเป็นผู้อพยพชาวเขมร อาศัยอยู่ในสหรัฐอเมริกาได้ทำงานกับศิลปินรุ่นเก่า เพื่อนำเอาเรื่องเล่าสมัยก่อนประวัติศาสตร์มาผสมกับการแสดงสด และงานวีดีโอ อาร์ตนั้นเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยเห็นว่าน่าสนใจ ทั้งกระบวนการคิด การทำงาน และผลงานที่ออกมาจึงกลายเป็นสิ่งที่ใหม่และน่าตื่นตาตื่นใจ เนื่องจากท่ารำ ฉาก ประกอบ ที่เต็มไปด้วยสีสันฉูดฉาด มันถูกจัดวางทั้งในสตูดิโอ ที่

เปรียบได้กับการไหลเวียนของน้ำจากแม่น้ำโขง และภาพตัดไปสู่การร่ายรำของนางรำที่สนามกีฬาแห่งชาติของพนมเพญ ซึ่งสร้างขึ้นในสมัยเจ้านโรดมสีหนุช่วงยุคก่อนเขมรแดง แสดงให้เห็นถึงความเชื่อและประเพณีที่ยังปฏิบัติอย่างโบราณภายใต้บริบทของรัฐสมัยใหม่ ในขณะเดียวกัน กลับมีการซ้อนภาพโดยใช้วิธีคอมโพสิทของคนใส่ชุดดำจำนวนมากที่เดินสวนกันไปมาในอัฒจันทร์ของสนามกีฬาแห่งนี้ ซึ่งภาพที่ซ้อนทับนั้นเปรียบเหมือนกับปีศาจจากอดีตโผล่มาหลอกหลอนความทรงจำของเรา ชวนให้คิดถึงการฆ่าเผ่าพันธุ์ช่วงเขมรแดง ซึ่งเป็นชนวนให้เกิดเขมรอพยพ การพลัดถิ่น และการย้ายถิ่นฐานในช่วงทศวรรษที่ 1970 เป็นต้นมา ผู้วิจัยเห็นว่าอะนีดา สามารถนำเอาประวัติศาสตร์ ความทรงจำ ความเชื่อที่ขาดหายไปจากอดีต นำเสนอผ่านงานวีดีโอที่มีเวลาเพียง 3: 50 นาทีได้อย่างน่าชื่นชม

กลุ่มงานอีกชิ้นชุดหนึ่งแสดงให้เห็นถึงการย้ายถิ่นฐานโดยสภาพเศรษฐกิจนั่นคือ งานของไบรอัน โกถอง ทาน (ประเทศสิงคโปร์) นิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ (ประเทศไทย) และ คริส ของ ชาน ฟุย (ประเทศมาเลเซีย/แคนาดา) ผลงานของศิลปินรุ่นนี้ เป็นงานที่ก้าวข้ามพรมแดนของความเป็นชาติ เนื่องจากพวกเขาพูดถึงคนจากประเทศในแถบอุษาคเนย์ที่เข้ามาทำงานในประเทศของตน ผลงานของขแมร์ อาร์ต และสตูดิโอ รีโวล์ต มีส่วนคล้ายกับงานของไบรอัน โกถอง ทาน ในแง่ที่มีการทำงานร่วมกับนักแสดงเข้ามาเป็นส่วนสำคัญของผลงาน โดยเขาให้นักแสดงแต่งตัวคล้ายกับอิเมลดา มาร์กอส ยืนโพสต์ท่าคล้ายกับอดีตภรรยาประธานาธิบดีมาร์กอสที่อื้อฉาว แต่มีความต่างในแง่ที่ลักษณะของงานวีดิโอนั้นกลับใช้วิธีการทำงานแบบมิวสิค วีดีโอ พร้อมกับหักมุมด้วยการนำเสนอภาพของผู้หญิงคนนี้กลายร่างจากอิเมลด้า มาร์กอส มาเป็นแม่บ้านชาวฟิลิปปินส์ให้กับคนสิงคโปร์ การใช้วิธีการแบบ Parody ถือว่าเป็นจุดเด่นที่สุดในผลงานชิ้นนี้

ส่วนอีกสองชิ้นมีส่วนคล้ายกันในแง่ที่ใช้การถ่ายทำแบบกึ่งสารคดี ที่แสดงให้เห็นภาพแลนด์สเคปของเมืองหลวงอย่างกัวลาลัมเปอร์ ในงานของคริส ชอง และเมืองชายแดน (ไทย เมียนมาร์) ในผลงานของนิพันธ์ ผลงานทั้งสองมีความเป็นกวีและท่วงทำนอง จังหวะของหนังทดลอง และหนังอิสระ สังเกตได้จากการตั้งชื่อผลงานของนิพันธ์ โอฬารนิเวศ ได้รับแรงบันดาลใจจากหนังของ เบลล่า ทาร์ คนทำหนังชาวยุโรปตะวันออก ซึ่งเป็นผู้กำกับที่นิพันธ์ชื่นชมอย่างมาก ผู้วิจัย ได้ปรับงานชิ้นนี้ โดยการแสดงแต่ส่วนที่เป็นงาน moving image อย่างเดียวแต่ไม่ได้นำเอางานประติมากรรมที่เป็นรูปเงินเหรียญที่มีด้านหนึ่งเป็นสกุลเงินไทยและอีกด้านเป็นเหรียญเงินสกุลเมียนมาร์มาแสดงด้วย การทำงานข้ามพรมแดนของนิพันธ์เป็นไปอย่างธรรมชาติ เพราะเขาต้องการตามชีวิตของผู้หญิงเมียนมาร์ที่เข้ามาทำงานเป็นแม่บ้านในหอศิลป์ เมืองกรุง ศิลปินสนใจในการเดินทางเข้ามาของผู้หญิงคนนี้จากเหตุผลทางด้านเศรษฐกิจ เขาจึงย้อนกลับไปที่ชายแดนและข้ามไปฝั่งเมียนมาร์ เพื่อที่จะตามรอยการเดินทางของผู้หญิงคนนั้น (ซึ่งเป็นตัวแทนของแรงงานเมียนมาร์ที่หลั่งไหลเข้ามาทำงานในเมืองไทย) สิ่งสำคัญ

ที่ผู้วิจัยมองเห็นในงานของนิพันธ์คือ เขาเริ่มที่จะก้าวออกมาเล่าเรื่องที่เกี่ยวกับวาทกรรม เช่น ความเป็นไทยมาสู่เรื่องเล่าโดยผู้หญิงเมียนมาร์ และเขาได้ไปทำงานตามชายแดนของเมียนมาร์กับไทย และคิดถึงประเด็นเกี่ยวกับพรมแดน การข้ามพรมแดน และเรื่องเศรษฐกิจ ซึ่งเป็นประเด็นร่วมสมัยของประชาคมเศรษฐกิจอาเซียน การทำงานกับประเด็นนี้ทำให้นิพันธ์เริ่มขยายขอบเขตความสนใจสู่ภูมิภาค และสะท้อนมันออกมาได้อย่างน่าสนใจ

ส่วนงานของ คริส ชอง ชื่อว่า “Block B” นั้นมีลักษณะคล้ายกับภาพนิ่ง มีการเคลื่อนไหวน้อย เขาแสดงให้เห็นถึงสภาวะของพหุสังคมของมาเลเซีย โดยการใช้ลักษณะการจ้องมองด้วยกล้องที่ตั้งไว้อีกตึกหนึ่งเป็นระยะเวลาทั้งวัน เขาสังเกตชีวิตประจำวันของแม่บ้านชาวอินเดียที่ติดตามสามีเข้ามาทำงานในกรุงกัวลาลัมเปอร์ จากบทสนทนาที่เราเห็นในงานชิ้นนี้ ทำให้เรารู้ว่าหน้าที่การงานของสามีเธอนั้นมีอาชีพเป็นวิศวกร ซึ่งคริส ชอง ได้บอกว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของสังคมอินเดียในกรุงกัวลาลัมเปอร์พอสมควร เนื่องจากในอดีตคนงานจากอินเดียมักจะเข้ามาในมาเลเซียเพื่อใช้แรงงาน แต่บัดนี้ได้เปลี่ยนไปเป็นคนงานที่ใช้สมองและระดับสูงกว่าเดิม หากแต่สิ่งที่ยังเหมือนกันคือการเคลื่อนย้ายแรงงานของคนอินเดียในมาเลเซียจากสาเหตุทางเศรษฐกิจเหมือนเดิม ความน่าสนใจของงานคริส ชอง คือความพยายามของศิลปินในการเก็บรายละเอียดภาพและเสียงผ่านมุมกล้อง 35 มม. นี้ ทำให้ผลงานออกมาดูโดดเด่นเป็นพิเศษ

เมื่อผู้วิจัยคัดสรรผลงานที่น่าประทับใจและตรงกับโครงสร้าง และเรื่องเล่าที่กำหนดไว้ในนิทรรศการ จึงสรุปรายชื่อสุดท้ายตามรายการต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5.3 ภาคแรก: ความเป็นสมัยใหม่ และสภาวะเมือง
แสดงตั้งแต่วันที่ 22 พฤษภาคม – 31 กรกฎาคม 2015

Artist	Country	Title
Jompet Kuswidananto	Indonesia	War of Jawa, Do you remember?
Maria Taniguchi	Philippines	Untitled (Celestial Motors)
Uudam Tran Nguyen	Vietnam/USA	Watlz of the machine...
The Maw Naing	Myanmar	Again and Again?
Souliya Phoumivong	Laos	Time Never Comes Back

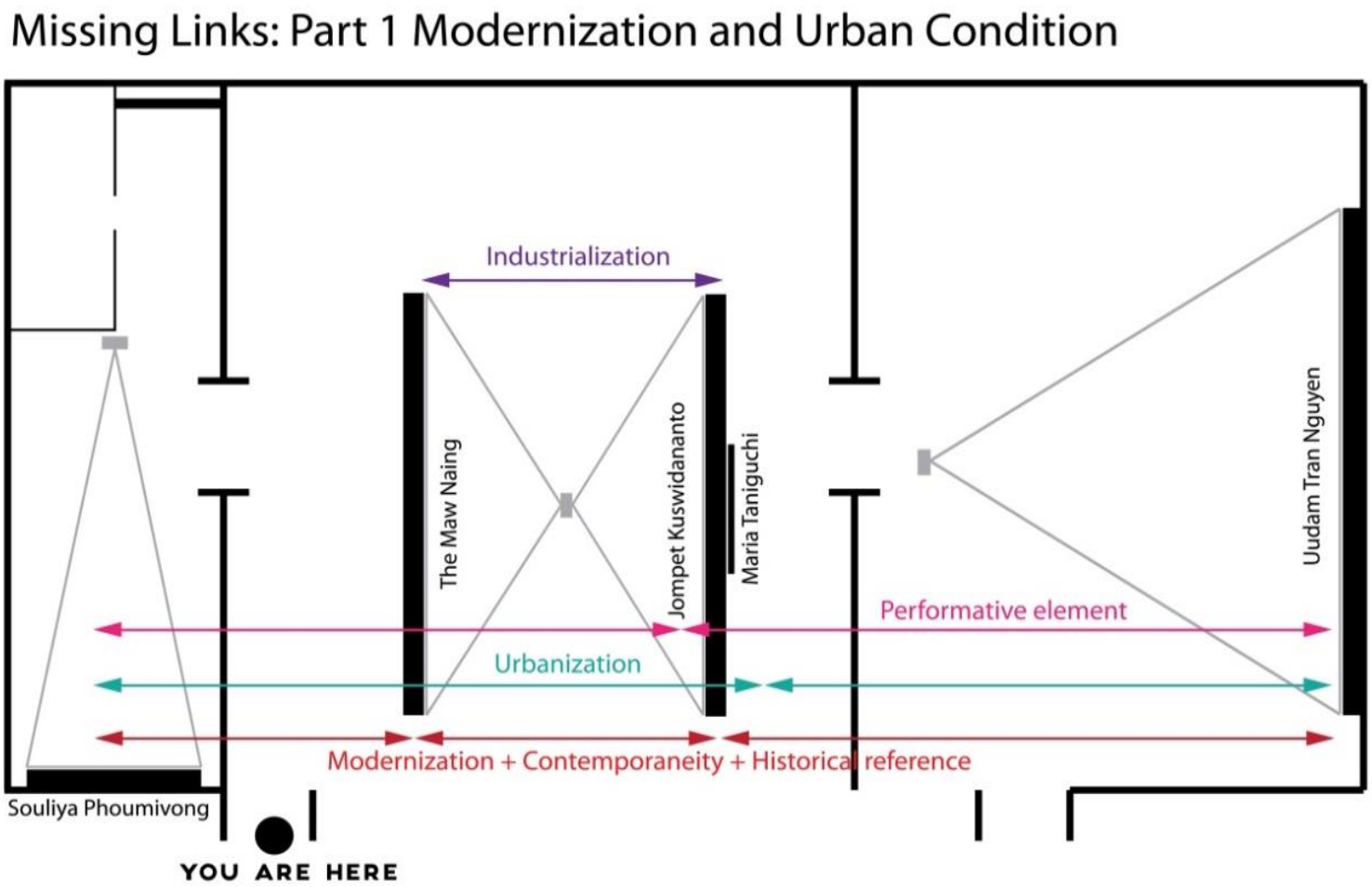
ตารางที่ 5.4 ภาคสอง : การพลัดถิ่นและอัตลักษณ์
แสดงตั้งแต่วันที่ 1 สิงหาคม – 31 ตุลาคม 2015

Artist	Country	Title
Chris Chong Chan Fui	Malaysia/Canada	Block B
Nipan Oranniwesna	Thailand	The Storm continues to
Brian Gothong Tan	Singapore	Imelda Goes to Singapore
Anida Ali	Cambodia/USA	Nang Neak

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.5 การออกแบบนิทรรศการ

หลังจากที่ได้รายชื่อศิลปินที่เข้าร่วมแสดงแล้ว จึงทำการแบ่งกลุ่มตามผลงานที่มีเรื่องเล่าที่สร้างความเชื่อมโยงกันตามตารางนี้ ซึ่งในภาคแรก แสดงตั้งแต่ 22 พฤษภาคม - 31 ตุลาคม ค.ศ. 2015 โดยมีศิลปินที่เข้าร่วมต่อไปนี้ สุริยะ ภูมิวงศ์ (สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว) จอมเปท คุสวิดานันโต (ประเทศอินโดนีเซีย) มาเรีย ทานิคูชิ (สาธารณรัฐฟิลิปปินส์) อูดัม ทราน เหงียน (ประเทศเวียดนาม/สหรัฐอเมริกา) และ เท หม่อ หน่าย (สาธารณรัฐแห่งสหภาพพม่า) แสดงในช่วงแรกของนิทรรศการที่อยู่ในธีม “Modernization and Urban Conditions” (ความเป็นสมัยใหม่และสังคมเมือง)

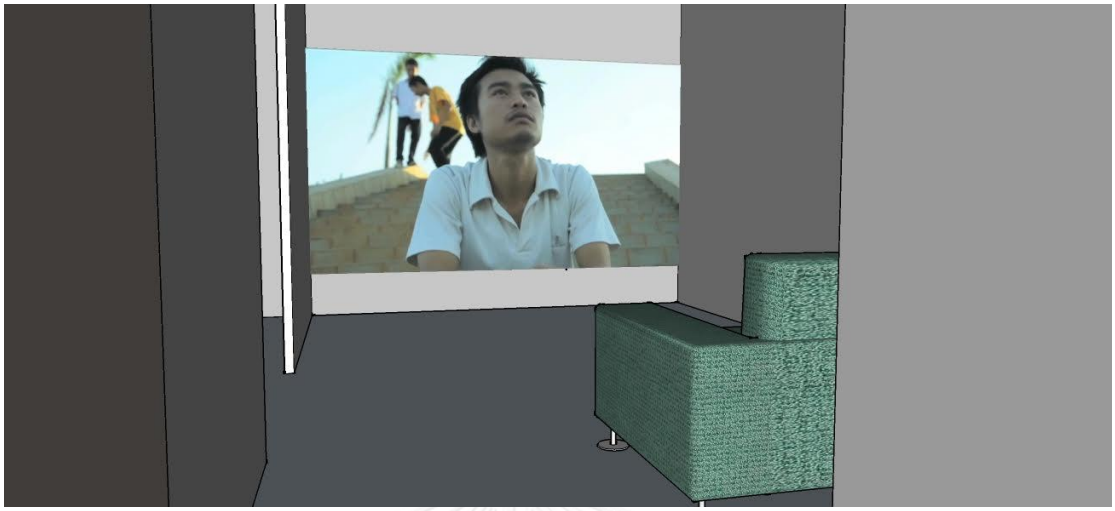


แผนภาพที่ 5.3 การออกแบบนิทรรศการ Missing Link ภาคแรก: ความเป็นสมัยใหม่ และสภาวะเมือง

ศิลปิน	ความเป็นสมัยใหม่	สภาวะของความเป็นเมือง	การเป็นอุตสาหกรรม	การอพยพเพราะสงคราม	การอพยพเคลื่อนย้ายแรงงาน	การอ้างอิงประวัติศาสตร์	สภาวะร่วมสมัย	Perfomative element
สุริยะ ภูมิวงศ์ (ลาว)	√	√					√	√
เท หม่อ หน่าย (เมียน มาร์)	√	√	√			√	√	
จอมเปท คุสวิดานันโต (อินโดนีเซีย)	√		√			√	√	√
มาเรีย ทานิคูชิ (ฟิลิปปินส์)	√	√	√			√	√	
อูดัมทราน เหงียน (เวียดนาม)	√	√	√			√	√	√

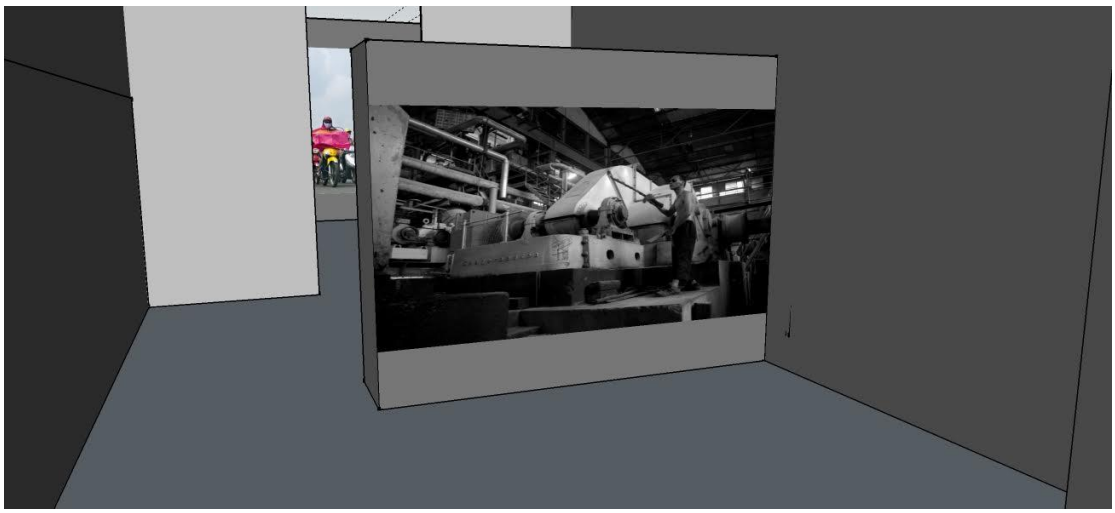
ตารางที่ 5.5 การเชื่อมโยงนิทรรศการตามเรื่องเล่าของศิลปินและแนวทางที่วางนิทรรศการ “Missing Links” Part 1

รูปภาพจำลองมุมมอง 3 มิติ ของนิทรรศการ “Missing Links” Part 1

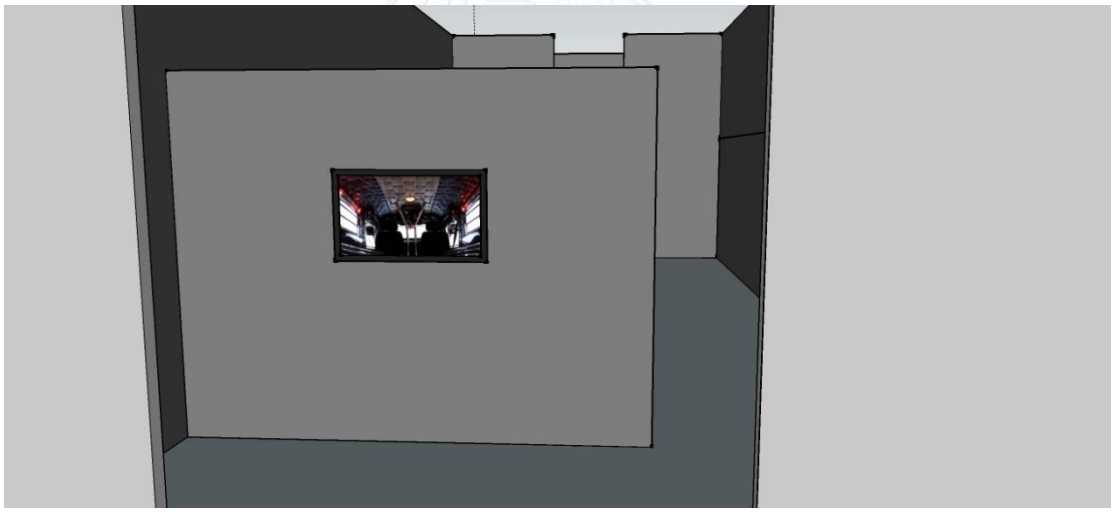


ภาพที่ 5.1 Souliya Phoumvivong. *Time Never Comes Back,* 2011.
single-channel video, colour, 7.11 mins., Laos.
(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์บ้านจิมฯ)

ภาพที่ 5.2 The Maw Naing, *Again and Again*, 2005,
single-channel video, colour, 11.30 mins., Myanmar.
(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์บ้านจิมฯ)



ภาพที่ 5.3 Jompet Kuswidananto, *War of Java, Do you Rememver? *2*, 2010
single-channel video, colour, 05.53 mins., Indonesia.
(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์บ้านจิมฯ)

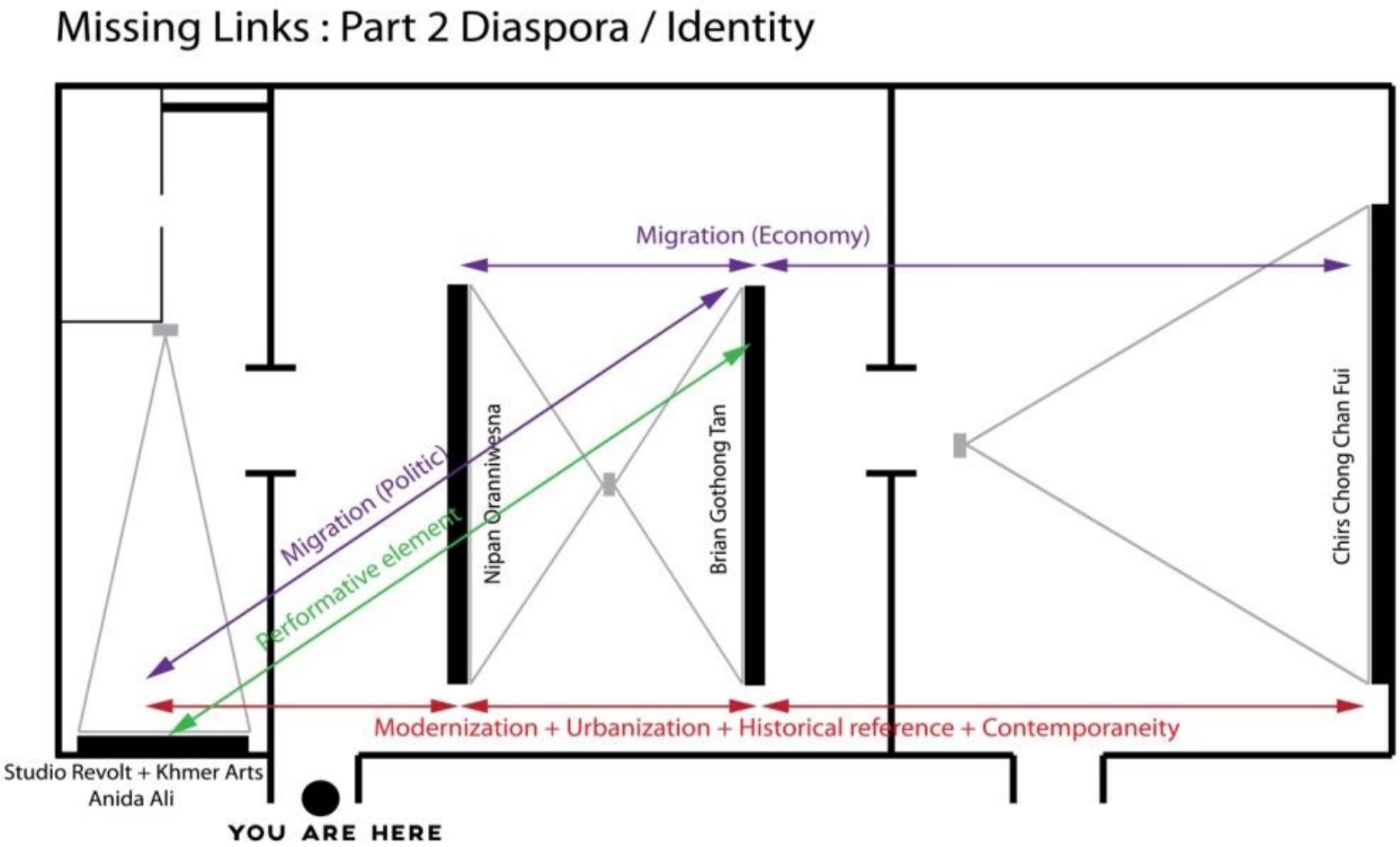


ภาพที่ 5.4 Maria Taniguchi, *Untitled (Celestial Motors)*, 2012
single-channel video, colour, no sound, 6 mins., Philippines.
(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์บ้านจิมฯ)

ภาพที่ 5.5 Uudam Tran Nguyen, *Waltz of the Machine Equestrians*, 2012, single-channel video, colour, 04.35 mins., Vietnam.
(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์บ้านจิมฯ)

กลุ่มที่สองเกี่ยวกับหัวข้อ การพลัดถิ่นและอัตลักษณ์ (Diaspora and Identity) ประกอบด้วยศิลปินอีกสี่คน คือ คริส ของ ชาน ฟุย (ประเทศมาเลเซีย/แคนาดา) นิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ (ประเทศไทย) ไบรอัน โกถอง ทาน (ประเทศสิงคโปร์) ขแมร์ อาร์ต และสตูดิโอ รีโวลต์ /(ราชอาณาจักรกัมพูชา/สหรัฐอเมริกา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



แผนภาพที่ 5.4 การออกแบบนิทรรศการ Missing Link ภาคสอง : การพลัดถิ่นและอัตลักษณ์

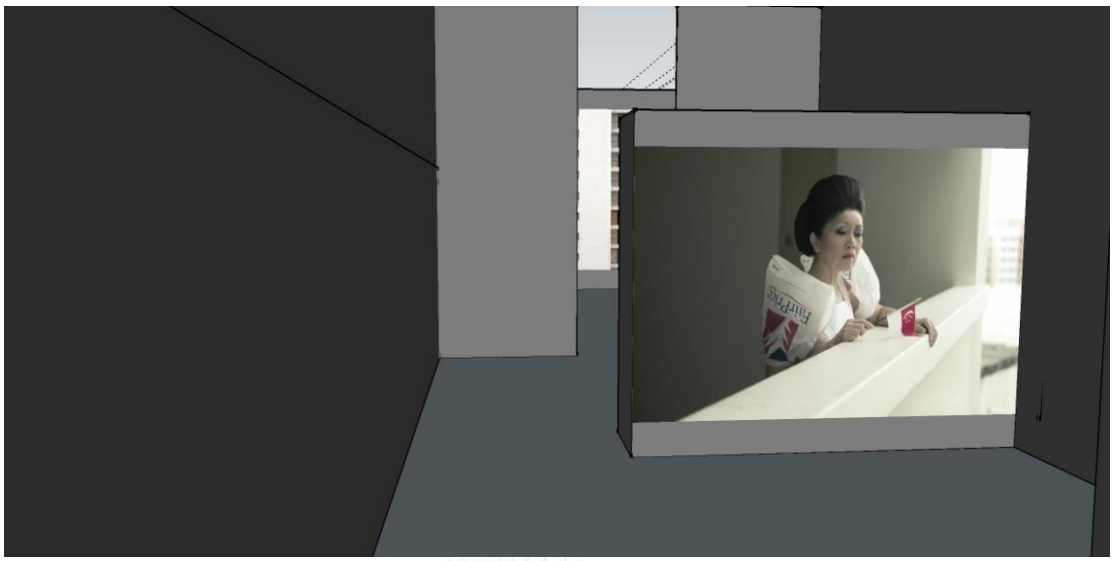
ศิลปิน	ความเป็นสมัยใหม่	สภาวะความเป็นเมือง	Performative element	การอพยพเพราะสงคราม	การอพยพเคลื่อนย้ายแรงงาน	การอ้างอิงประวัติศาสตร์	สภาวะร่วมสมัย	อัตลักษณ์
อานิดา โยเอ อาร์ลี (กัมพูชา/อเมริกา)	√	√	√	√		√	√	√
นิพันธ์ โอฬารนิพันธ์ (ไทย)	√	√			√	√	√	√
ไบรอัน โกถอง ทาน (สิงคโปร์)	√	√	√	√	√	√	√	√
คริส ชอง ชาน ฟุย (มาเลเซีย /แคนนาดา)	√	√			√	√	√	√

ตารางที่ 5.6 การเชื่อมโยงนิทรรศการตามเรื่องเล่าของศิลปินและแนวทางที่วางนิทรรศการ “Missing Links” Part 2

รูปภาพจำลองมุมมอง 3 มิติ ของนิทรรศการ “Missing Links” Part 2

ภาพที่ 5.6 Studio Revolt + Khmer Arts, *Neang Neak (Serpent Goddess)*, 2012
HD video, Dance, 03.50 mins., Cambodia/USA
(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์ บ้านจิมฯ)

ภาพที่ 5.7 Nipan Oranniwesna, The storm continues to rage outside and the wind seeps relentlessly across the land from the same direction, 2014-2015,
single-channel video, 35 mins., Thailand.
(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์ บ้านจิมฯ)



ภาพที่ 5.8 Brian Gothong Tan, *Imelda Goes To Singapore*, 2006, single-channel video, 02.35 mins., Singapore.

(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์ บ้านจิมฯ)

ภาพที่ 5.9 Chirs Chong Chan Fui, *Block B*, 2008, single-channel video, colour, 20 mins., Malaysia/Canada.

(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์ บ้านจิมฯ)

5.6 การนำเสนอนิทรรศการและผลงานของศิลปิน

5.6.1 นิทรรศการภาคที่ 1: ความเป็นสมัยใหม่ และสภาวะเมือง

ในภาคที่หนึ่ง ผู้วิจัยนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับ Modernization and Urban Conditions (ความเป็นสมัยใหม่และสังคมเมือง) โดยนำผลงานศิลปะที่ประกอบด้วยเรื่องเล่าขนาดย่อม แสดงให้เห็นจุดเชื่อมต่อของความเชื่อ วัฒนธรรม ความทรงจำ และประสบการณ์ของพวกเขาที่มีต่อสภาวะสมัยใหม่ที่ยังมีผลต่อความเป็นจริงในปัจจุบัน โดยเห็นว่าช่วงแรกเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านทางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมืองที่สำคัญ ซึ่งเกิดจากช่วงต่อระหว่างความเป็นยุคก่อนสมัยใหม่และเปลี่ยนผ่านเข้าเป็นช่วงสมัยใหม่ ทำให้เกิดการแตกหักและขาดช่วงระหว่างความเป็นประเพณีที่ปฏิบัติมาในยุคก่อนสมัยใหม่ ซึ่งพวกเขาได้นำเสนอเรื่องเล่าผ่านโรงงานน้ำตาล ในอินโดนีเซีย, โรงงานขวดที่เมียนมาร์, โรงงานดัดแปลงรถจี๊บนี่ ในฟิลิปปินส์, ฝูงรถมอเตอร์ไซต์บนท้องถนนในเวียดนาม และชายหนุ่มผู้ตั้งคำถามเรื่องเวลา จากประเทศลาว ซึ่งศิลปินทั้ง 5 คน ที่ผู้วิจัยคัดสรรผลงานและเชิญเข้าร่วมแสดงงาน มีดังต่อไปนี้ สุริยะ ภูมิวงศ์ (ลาว) เท หม่อ หน่าย (เมียนมาร์) จอม เปท คุสวิดานัน(อินโดนีเซีย) มาเรีย ทานิคูชิ (สาธารณรัฐฟิลิปปินส์) อูดัม ทราน เหงียน (ประเทศเวียดนาม/สหรัฐอเมริกา)

ศิลปินกลุ่มนี้สนใจสืบค้นจากพิธีกรรมต่าง ๆ โดย สังเกตเห็นได้จากผลงานของจอม เปท ศิลปินอินโดนีเซีย ที่ได้ทำงานกับศิลปินเพอร์ฟอร์มแมนซ์ได้มาเต้นรำเพื่อทำพิธีกรรมบูชาเครื่องจักร ในขณะเดียวกัน การแสดงท่าร่ายรำไปตามถนนด้วยรถมอเตอร์ไซต์ของ ศิลปินเวียดนาม อูดัม ก็ได้นำเอาเรื่องราวของวีรบุรุษของเวียดนาม ที่เป็นคนปราบศัตรูต่างชาติที่ก้าวมารุกรานประเทศของตนในอดีต เขาจึงนำเอาเรื่องเล่านี้มาเป็นแกนหลักในผลงานศิลปะของตน ดังนั้นจะเห็นได้ว่าการเชื่อมโยงกลุ่มนี้ เป็นการเผยให้เห็นรอยต่อของวัฒนธรรมและความเชื่อที่ขาดช่วงไปในการเปลี่ยนผ่านของรัฐชาติใหม่กับรัฐโบราณ ซึ่งในการทำให้เป็นสมัยใหม่ของเจ้าอาณานิคมนั้น พยายามกำจัดความเชื่อเรื่องพิธีกรรม ภูตผี และตำนานที่ไม่เป็น “วิทยาศาสตร์” ออกไปจากประวัติศาสตร์และชีวิตประจำวันของประเทศที่อยู่ภายใต้อาณานิคมเหล่านี้ หากแต่ศิลปินได้นำความเชื่อ และพิธีธรรมเหล่านี้มาแสดงในงานศิลปะ เพื่อเป็นการเจรจาต่อรองกับประวัติศาสตร์และความเป็นตัวตนของพวกเขาในยุคก่อนล่าอาณานิคม

ภาพที่ 5.10 Video still, สุริยะ ภูมิวงศ์ ชื่องาน Time Never Comes Back
จากสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว, 2011, 7.11 นาที
(อ้างอิงรูปภาพ หอศิลป์ บ้านจิมฯ)

ในบทนิทรรศการ ผู้วิจัยอธิบายให้คนดูได้ทราบถึงพื้นฐานความคิดและแบ็คกราวนด์ของศิลปิน โดยปูพื้นให้คนดูได้รู้ว่าศิลปินคือใคร มาจากไหน และคิดอะไรอยู่ โดยเขียนถึงงานของสุริยะ ภูมิวงศ์ว่า “ศิลปินชาวลาวรุ่นใหม่ที่เพิ่งจบการศึกษาจาก School of Fine Arts peruses the city of Vientiane ที่กำลังครุ่นคิด เกี่ยวกับอนาคตของตัวเองข้างหน้า ด้วยความไม่แน่นอนและความหวังที่หลอมรวมเข้าไว้ด้วยกัน และนี่เองคือทัศนคติของคนทำงานสร้างสรรค์ยุคใหม่ ที่เต็มไปด้วยความปรารถนาและความกลัว ที่คอยเตือนเราว่าเวลานั้นไม่อาจย้อนกลับ

“เวลาไม่อาจหวนคืน” เป็นสัจธรรมความจริงของโลกนี้ แนวคิดเบื้องหลังของผลงานชิ้นนี้สะท้อนให้เห็นถึงความคิดและจิตใจของผู้คน บางคนไม่เคยคิดก่อนที่จะตัดสินใจทำอะไรลงไป ได้แต่เสียใจเมื่อต้องเผชิญกับผลที่ตามมา บางคนอยากที่จะย้อนเวลากลับไปเพื่อแก้ไขในสิ่งที่ผิดพลาดทั้งที่รู้ว่าเป็นไปไม่ได้ แต่ท้ายที่สุดก็ไม่มีใครที่สามารถย้อนเวลากลับไปเพื่อแก้ไขในสิ่งที่ได้ทำไปแล้ว”[157] จากการลงพื้นที่ในประเทศลาว พบว่าไม่มีศิลปินทำงานศิลปะร่วมสมัยเลยในช่วงต้นทศวรรษที่ 2000 ต่อมาภายหลังพบว่าศิลปินทำงานศิลปะร่วมสมัยน้อยมาก แต่ศิลปินที่ทำงานกับมีเดียหรืองานแบบวีดีโอ อาร์ต นั้นมีน้อยกว่า ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกเชิญศิลปินท่านนี้เข้ามาด้วยเหตุผลประการนี้ข้อหนึ่ง อีกประการหนึ่งคือ จากผลงานของเขาที่พูดถึง “เวลา” ซึ่งมันเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นตัวเขาในฐานะที่

[157] กฤติยา กาวีวงศ์, โครงการ Missing Links

เป็นศิลปินแห่งโลกสมัยใหม่ที่มีความรู้สึกนึกคิด สะท้อนให้เห็นถึงสภาวะ self-reflexive ที่ตั้งคำถามที่พื้นฐานเรื่องการรับรู้ของเวลากับการกระทำของมนุษย์ การที่เขาถ่ายวีดีโอเป็นภาพของชายหนุ่มที่เดินถอยหลัง สวนทางกับทุกคนในเมืองที่กำลังก้าวไปข้างหน้านั้น มันเป็นการตั้งคำถามต่อความก้าวหน้าของลาว ที่ขณะนี้กำลังถูก “พัฒนา” ด้วยความช่วยเหลือของประเทศจีนยักษ์ใหญ่ในภูมิภาคอุษาคเนย์ที่เข้ามาคุกคาม และรุกรานความเป็นไปของลาวในปัจจุบัน

ภาพที่ 5.11 Video still, เท หม่อ หน่าย ผลงานชื่อ Again and Again
สาธารณรัฐแห่งสหภาพพม่า, 2005, 11:30 นาที.
(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์ บ้านจิมฯ)

เท หม่อ หน่าย ทำงานวีดีโอ ขนาดสั้น ชิ้นนี้ชื่อ Again and Again เป็นผลงานที่ผู้วิจัยเคยนำไปแสดงในเทศกาลหนังสั้นที่เมืองโอเบอร์เฮาเซน เยอรมนี ในปี 2012 เนื่องจาก ผลงานของ เท หม่อ หน่าย เป็นงานวิดีโอที่เล่าเรื่องด้วยภาพและเสียงจากบทกวี ศิลปินถ่ายทำงานชิ้นนี้ที่โรงงานแก้วแห่งหนึ่งในย่างกุ้ง เขาพูดถึงงานชิ้นนี้ว่า “ชีวิตดำเนินเป็นวงจร ครั้นเมื่อเราตาย ชีวิตก็กลับเกิดขึ้นใหม่ บ้างเป็นมนุษย์ บ้างก็เป็นสัตว์ ชีวิตของเราไม่มีวันหยุดนิ่ง เปรียบเทียบได้กับการทำแก้ว ที่มีการหมุนเวียน และก่อร่างขึ้นใหม่อยู่เสมอผลงานชิ้นนี้เกิดขึ้นจากบทกวีที่ศิลปินเป็นผู้แต่งขึ้นเอง โดยได้รับแรงบันดาลใจมาจากคำสอนของพระพุทธเจ้า เกี่ยวกับวัฏจักรของชีวิตมนุษย์[158] สาเหตุ

[158] เรื่องเดียวกัน.

ที่ผู้วิจัยคัดเลือกงานจากของศิลปินเมียนมาร์ ชิ้นนี้เพราะผลงานที่โดดเด่นทั้งด้านเรื่องเล่าและตัวงานที่ผลิตขึ้นมาในยุคเผด็จการทหาร เนื่องจากงานมีคุณลักษณะที่ดีหลายส่วน ส่วนแรกคือความการผลิตผลงานที่เกิดจากความตั้งใจของศิลปินเอง ถึงแม้ว่าขาดแคลนองค์ความรู้และเครื่องมือในการทำงานศิลปะแบบภาพเคลื่อนไหวในประเทศของเขา เท หม่อหน่ายไม่เคยย่อท้อ แต่กลับมีความพยายามและทะเยอทะยานในการทำงานภาพเคลื่อนไหว จนได้ไปศึกษาต่อด้านการภาพยนตร์ที่สาธารณัฐเช็คฯ ในผลงานชิ้นนี้เขาได้รับการช่วยเหลือจากกลุ่มคนทำหนังขาวเยอรมันที่ตั้งโรงเรียน Yongon Film School ทั้งนี้ผลงานของเขาทั้งการเลือกประเด็นของเรื่องเล่าขนาดย่อม ที่เลือกคนงานในโรงงานมาเป็นหัวข้อในการสร้างงาน แต่เล่าด้วยบทกวีนั้น เป็นการทำงานที่สะท้อนให้เห็นถึงการไร้เสรีภาพในการแสดงออกอย่างตรงไปตรงใน บทกวี และการใช้สัญลักษณ์ จึงเป็นยุทธศาสตร์หนึ่งของศิลปินพม่าที่นำมาใช้ในการแสดงออกทางศิลปะของพวกเขา เพื่อไม่ได้ถูกตรวจสอบจากรัฐบาล นอกจากนั้นวิธีการทำงานด้วยโปรดักชั่นที่สวยงาม มุมกล้องที่จะมีเอกลักษณ์ของหม่อหน่ายทำให้ภาพที่ออกมาน่าจดจำ และประทับใจ ทั้งนี้มุมมองของเขาไม่ได้แสดงให้คนดูเห็นว่ากิจกรรมของคนงานที่ทำงานในโรงงานรีไซเคิลนั้น เป็นเรื่องที่น่าสงสารแต่อย่างใด หากแต่เป็นการนำเสนอภาพของความจริงอย่างมีสภาวะอัตวิสัย ผู้วิจัยเห็นว่ากรณีนี้เป็นสิ่งที่คนในประเทศโลกที่สาม ที่เคยตกอยู่ภายใต้อาณานิคมสามารถรับรู้และเชื่อมโยงได้

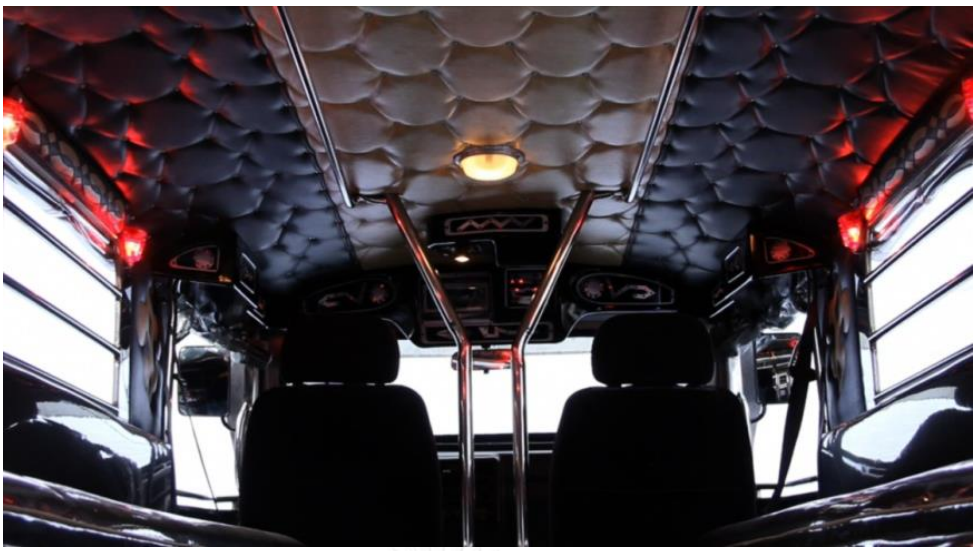
ภาพที่ 5.12 Video still, จอมเปท คุสวิดานันโต War of Java, Do you Remember? *2, video, 5:52 นาที, 2010
(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์ บ้านจิมฯ)

จอมเปท คุสวิดานันโต ศิลปินชื่อดังอินโดนีเซีย ทำงานชุด War of Java, Do you Remember? *2 เป็นผลงานวีดีโอ ซึ่งผลงานชิ้นนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะจัดวางที่พูดถึงประวัติศาสตร์และสถานะของหมู่เกาะชวาในช่วงระหว่างและหลังการตกเป็นอาณานิคม ผ่านภาพบุคคลที่ดูโดดเดี่ยว (Bahrul Ulum) แต่งกายในชุดชาวนา กำลังแสดงการร่ายรำในพื้นที่โรงงานฟอกน้ำตาลเก่าที่ก่อตั้งขึ้นเมื่อศตวรรษที่ 19 ซึ่งพิธีกกรรมที่ถูกหยิบยกมากล่าวถึงคือ พิธีกรรมที่มีชื่อว่า “Cembengan” ซึ่งเป็นพิธีกรรมที่เชื่อว่าจะช่วยส่งเสริมกระบวนการทำงานด้วยเครื่องจักรในการเปลี่ยนอ้อยให้กลายเป็นน้ำตาลบริสุทธิ์และทำให้แรงงานคนทำงานสอดประสานกับอุปกรณ์และเครื่องมือต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี โดยมีเสียงบรรยายที่เล่าถึงความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนระหว่างชาวชวาและชาวยุโรป ในการค้าขายแลกเปลี่ยนวัตถุดิบต่าง ๆ ประกอบกับเสียงเพลงประสานของบทสวดทางศาสนา ความรู้สึกครึ่ง ๆ กลาง ๆ ของการเทียบเคียงกันของภาษาพื้นเมืองกับการทำการเกษตรแบบสมัยใหม่ คนกับเครื่องจักร ตะวันออกกับตะวันตก สะท้อนให้เราเห็นประวัติศาสตร์ของหมู่เกาะชวาและเรื่องเล่าเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น”[159]

สำหรับผลงานชิ้นนี้จอมเปทจัดเรียงทหารเฝ้าพระราชวังยอร์คจาการ์ตาที่แต่งกายด้วยเครื่องแบบเต็มยศ พร้อมกลอง และการเคลื่อนไหว แต่ทั้งหมดนี้ไม่ปรากฏร่างของมนุษย์อยู่ในนั้นเลย สัญลักษณ์ดั้งเดิมของภูมิภาคนี้ ในกรณีนี้คือของหมู่เกาะชวา ถูกทำให้ฟื้นคืนชีพขึ้นอีกครั้ง จอมเปททำให้เห็นว่าชาวชวามีความสัมพันธ์อย่างไรกับโลกภายนอกหรือกับคนอื่น โดยให้เราระลึกถึงว่ายอร์คจาการ์ตาคือพื้นที่ของการพบปะของวัฒนธรรมที่หลากหลาย ผ่านการจัดวางสื่อผสม จอมเปทนำเสนอความเป็นชวา พร้อม ๆ ไปกับความเป็นปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[159] เรื่องเดียวกัน.



ภาพที่ 5.13 Video still, มาเรีย ทานิคูชิ Untitled (Celestial Motors) สาธารณรัฐฟิลิปปินส์, 2012 เป็นผลงานวีดีโอสั้น 6:38 นาที
(อ้างอิงรูปภาพ หอศิลป์ บ้านจิม ทอมป์สัน)

มาเรีย ทานิคูชิ เป็นศิลปินหญิงจากฟิลิปปินส์ แสดงผลงานชื่อ Untitled (Celestial Motors) โดยใช้งานวิดีโอ ปกติแล้วเธอสนใจศึกษาเกี่ยวกับธรรมชาติของวัตถุดิบทางอุตสาหกรรม สำหรับผลงานชิ้นนี้ มาเรียมุ่งความสนใจไปที่ Jeepney ยานพาหนะที่ใช้กันอย่างแพร่หลาย ซึ่งถือเป็นระบบขนส่งมวลชนหลักในย่านชุมชนเมืองของกรุงมะนิลา ประเทศฟิลิปปินส์ ผลงานวิดีโอชิ้นนี้คือการพินิจพิจารณา Jeepney ยานพาหนะของเหล่าผู้โดยสารอย่างละเอียดละออผโดยพูดถึงวิธีการที่ชาวบ้านนำเอารถจี๊บที่คนอเมริกันทิ้งไว้มาประยุกต์ใช้ในสังคมร่วมสมัย แสดงให้เห็นถึงวิถีที่คนท้องถิ่นได้จัดการกับอดีตเหล่านี้อย่างไร ในปัจจุบัน jeepney กลายเป็นสัญลักษณ์ของมะนิลาไปแล้ว ซึ่งผู้วิจัยได้นำผลงานของมาเรีย มาจัดวางให้อยู่ตรงข้ามกับผลงานวีดีโอ ของอูดัม ทราน เหงียน ศิลปินเวียดนาม อเมริกันที่ทำงานเกี่ยวกับพาหนะบนท้องถนนของโฮ จิ มินห์ แสดงให้เห็นถึงสภาวะความจริงและความเหนือจริงของความเป็นเมืองของเวียดนามในปัจจุบัน

ภาพที่ 5.14 Video still, อูดัม ทราน เหงียน,Waltz of the Machine Equestrians ประเทศเวียดนาม, 2012 , 4:35 นาที
(อ้างอิงรูปภาพ หอศิลป์ บ้านจิม ทอมป์สัน)

ผลงานของ อูดัม ทราน เหงียน ชื่อว่า Waltz of the Machine Equestrians เป็นผลงานที่ผู้วิจัยเห็นครั้งแรกที่ มหกรรมศิลปะนานาชาติ สิงคโปร์ เบียนนาเล่ ปี ค.ศ. 2012 ความน่าสนใจคือเขาได้ดึงเรื่องเล่าของประวัติศาสตร์ในยุคก่อนสมัยใหม่ของเวียดนามที่พูดถึงวีรบุรุษของชาติซึ่งใช้ความสามารถในการขับไล่ผู้บุกรุกประเทศออกไปโดยนำเรื่องเล่านั้นมาเป็นอุปมากับสภาพการจราจรของเมืองโฮจิมินห์อูดัมใช้ชีวิตอยู่ที่สหรัฐอเมริกาเป็นระยะเวลา 13 ปี หลังจากกลับมาที่ประเทศเวียดนาม อูดัมได้เห็นเมือง การจราจร การเปลี่ยนแปลงเข้าสู่สังคมเมืองซึ่งเปรียบได้กับการเคลื่อนตัวของเหล่ารถจักรยานยนต์ที่ซับซ้อนและงดงาม จักรยานยนต์สำหรับเมืองไซ่ง่อนแล้วถือเป็นยานพาหนะหลักสำหรับคนไซ่ง่อนในการไปมาหาสู่ และเชื่อมพื้นที่เมืองกับชนบท อูดัมจินตนาการถึงการขี่จักรยานยนต์ว่าเป็นเหมือนเครื่องจักรกลหรือม้าเหล็ก ซึ่งเหมือนกับการขี่ม้าแบบสมัยใหม่ ผลงานชิ้นนี้คือการเปรียบเปรยของศิลปินระหว่างจักรยานยนต์กับม้าเหล็ก ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนการพัฒนาและโลกาภิวัตน์

งานวิดีโอชิ้นนี้แสดงให้เราเห็นกลุ่มนักบิดจำนวน 28 คน ที่ถูกออกแบบท่าทางให้แสดงกับพื้นหลังที่เป็นเส้นขอบฟ้าของนครโฮจิมินห์ ประกอบกับเสียงดนตรี Waltz no.2 ที่อัดจากการแสดงสดของนักแต่งเพลงชาวรัสเซีย Dmitri Shostakovich งานวิดีโอชิ้นนี้ถ่ายทำที่ย่านถูเถียมแถบแม่น้ำไซ่ง่อน ซึ่งกั้นแบ่งย่านพัฒนาเก่าและใหม่ กลุ่มนักบิดจักรยานยนต์ ต่างใส่เสื้อกันฝนสีสัน

สดใส ซึ่งเชื่อมแต่ละคนเข้าไว้ด้วยกันด้วยเชือกและเข็มกลัด การเคลื่อนตัวที่น่าทึ่งของเหล่านักบิดเป็นเหมือนการปลดปล่อยชีวิตของชาวเวียดนาม เหล่าบรรดาจักรยานยนต์ที่เห็นก็เหมือนการเปลี่ยนแปลงของสังคมเวียดนาม ที่ความดั้งเดิมกับความเป็นสมัยใหม่ การเกษตรกับอุตสาหกรรม และความเป็นเอกเทศกับความเป็นชุมชน เป็นสิ่งถูกซ้อนทับกันอยู่”[160]

สำหรับการคัดสรรนิทรรศการทั้งสองภาค ผู้วิจัยได้ตั้งกรอบและแนวคิดในการคัดสรรไว้ตามที่กล่าวไว้คือ ผลงานทั้งหมดต้องแสดงให้เห็นถึงมุมมองภูมิภาคนิยม (regional perspective) และ เป็นผลงานที่เห็นการมีส่วนร่วมของสำนึกชุมชน ผ่านเรื่องเล่าขนาดย่อมที่มีการเชื่อมโยงกันในอุษาคเนย์ และเป็นผลงานที่ทำด้วย moving images ที่เผยให้เห็นถึงการขาดหายไปของการเปลี่ยนผ่านสังคมในอุษาคเนย์สองช่วงคืออาณานิคม สงครามเย็น จนถึงปัจจุบัน ซึ่งในภาคแรกเกี่ยวกับความเป็นสมัยใหม่ และสภาวะเมือง ผู้วิจัยได้กำหนดให้เห็นถึงงานศิลปะที่แสดงให้เห็นโครงสร้างสังคมและความเป็นเมืองใหญ่ และการเปลี่ยนแปลงด้านอุตสาหกรรมช่วงสมัยใหม่ ทั้งนี้จากการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกที่จะสร้างสรรค์นิทรรศการที่มีชื่อว่า “อันตรธาน” (Missing Links) เนื่องจากต้องการนำเสนอนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยเผยให้เห็นถึงจุดที่ขาดหายไปซึ่งเคยมีความเชื่อมโยงระหว่างไทยกับภูมิภาคอุษาคเนย์ กับความสัมพันธ์ที่สูญหายไปจากการรับรู้ของไทยเนื่องจากประวัติศาสตร์ชาตินิยมที่กินเวลากว่าร้อยปีในยุคก่อนสมัยใหม่ นั่นหมายถึงผลงานของศิลปินที่คัดสรรมาร่วมแสดงได้เผยให้เห็นสิ่งที่ไม่ขาดหายไปให้ปรากฏขึ้นมา ในผลงานที่ประกอบด้วยการเปลี่ยนแปลงจากความเป็นก่อนสมัยใหม่สู่ยุคสมัยที่ต่างกันทั้งพื้นที่กับเวลาของภูมิภาค นำมาสู่การทำให้วัฒนธรรมและองค์ความรู้แบบชาวบ้านที่เคยมี ความเชื่อเรื่องผี พิธีกรรมวัฒนธรรม ประเพณีดั้งเดิมที่คนในอุษาคเนย์เคยปฏิบัติมาแต่โบราณหายไป ซึ่งศิลปินหลายคนในกลุ่มนี้ ได้นำมาเผยให้เห็นเช่นในงานของ จอมเปท คุสวิดานันโต, อูดัม ทราน เหงียน และ สุริยะ ภูมิวงศ์ ผลงานของศิลปินที่คัดสรรมาในภาคแรกนั้นทุกชิ้นทีประเด็นเกี่ยวกับเรื่องเล่าขนาดย่อม หากแต่เนื้อหาของเรื่องเล่านั้นต่างกันไปตามบริบทของแต่ละประเทศ สิ่งที่ศิลปินกลุ่มนี้ทำคือ ความเชื่อวัฒนธรรมของการนับถือผี พราหมณ์ และพุทธเช่นเดียวกับคนในดินแดนอุษาคเนย์ได้ปฏิบัติมาตั้งแต่ช่วงก่อนสมัยใหม่ หรือก่อนอาณานิคม และเรื่องเล่าของประวัติศาสตร์ ที่เกิดขึ้นช่วงคาบเกี่ยวระหว่างก่อนและหลังอาณานิคม ดังจะเห็นได้จากงานของ จอมเปท คุสวิดานันโต และ อูดัม เหงียน ทราน ซึ่งทั้งสองคนนี้ใช้ลักษณะของการแสดง และมีการอ้างอิงประวัติศาสตร์สมัยโบราณ รวมทั้งตำนานมาทำงานทั้งคู่ ผลงานทุกชิ้นนอกจากสองคนที่กล่าวมาคือมาเรีย ทานิกูชิ สุริยะ ภูมิวงศ์ และ เท หม่อ หน่าย แสดงให้เห็นถึงสภาวะสมัยใหม่และสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นเมือง และความเป็น

---

[160] เรื่องเดียวกัน.

อุตสาหกรรม แสดงให้เห็นผ่านเครื่องจักรในโรงงานน้ำตาล โรงงานรีไซเคิล รถยนต์ มอเตอร์ไซต์ และรถ Jeepney และทุกชิ้นแสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนไหว และมีลักษณะของการแสดง (performative element) อยู่ในงานทุกชิ้น ถึงแม้ว่าบางชิ้นเป็นพิธีการร่ายรำแบบโบราณ หรือใช้มอเตอร์ไซต์ในการเต้นรำ แต่งานบางชิ้นเป็นการแสดงที่เกิดจากชีวิตประจำวัน และผลงานทุกชิ้นแสดงให้เห็นถึงสภาวะร่วมสมัย ที่มีความเชื่อมโยงกันได้ถึงสำนึกร่วมในอุษาคเนย์ ในแง่ของการตกอยู่ภายใต้อาณานิคมทำให้ประเทศเหล่านี้ถูกทำให้เป็นสมัยใหม่ด้วยวิธีที่ถูกบีบบังคับ จึงทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมอย่างไม่เต็มใจ ทำให้พวกเขายังคงอยู่ทั้งในโลกก่อนสมัยใหม่และโลกสมัยใหม่ ในเวลาเดียวกัน ดังจะเห็นได้จากผลงานที่แสดงให้เห็นการขัดแย้งกันระหว่างโลกสมัยใหม่ในโรงงานน้ำตาล กับพิธีกรรมเพื่อบูชาเครื่องจักร ซึ่งเป็นสิ่งที่ผิดยุคผิดสมัยนี้ ดังที่ Chakkrabarty มองว่าเป็นคุณลักษณะที่สำคัญของสภาวะร่วมสมัยในปัจจุบัน

อีกส่วนหนึ่งที่ปรากฏให้เห็นคือความสัมพันธ์ในสภาวะร่วมสมัยที่หลายประเทศมีร่วมกันในระดับชีวิตประจำวัน โดยผ่านหัวข้อที่ผู้วิจัยตั้งไว้ คือความเป็นสมัยใหม่ และสภาวะเมือง ซึ่งประเด็นเหล่านี้ไม่เพียงแต่เป็นปรากฏการณ์ในภูมิภาคเท่านั้น หากแต่มันเกิดขึ้นทุกที่ในโลกปัจจุบัน เห็นได้ชัดคือการเชื่อมต่อกันด้วยอินเทอร์เน็ตและโลกออนไลน์ ดังนั้นผลงานที่คัดสรรมาในนิทรรศการภาคแรกจึงแสดงให้เห็นแต่ละบริบทของสังคมจากประเทศที่เคยตกอยู่ภายใต้อาณานิคมทั้งสิ้น ตัวอย่างเช่นอาณานิคมของอังกฤษ ในผลงานของเท หม่อ หน่าย ฝรั่งเศสในผลงานของสุริยะ ภูมิวงศ์ เนเธอร์แลนด์ ในผลงานของจอมเปท จากสเปน และสหรัฐ ในผลงานของมาเรีย ทานิกูชิ เป็นต้น ซึ่งในกลุ่มนี้ ผู้วิจัยจงใจที่จะไม่นำเอาผลงานของศิลปินไทยมาจัดวางอยู่ในกลุ่มนี้ เพราะตั้งใจจะเน้นให้เห็นถึงแนวคิดกระแสหลักของไทยในฐานะที่เป็นเอกราช และไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการเปลี่ยนผ่านที่อยู่ภายใต้อาณานิคม เช่นเดียวกับประเทศเพื่อนบ้าน ผู้วิจัยต้องการเผยให้เห็นถึงการขาดหายไปของประเทศไทยจากวาทกรรมนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.6.2 นิทรรศการภาคที่ 2 การพลัดถิ่นและอัตลักษณ์

นิทรรศการภาคนี้เป็นเรื่องของสภาวะร่วมสมัยเกี่ยวกับ Diaspora and Identity (การพลัดถิ่นและอัตลักษณ์) ซึ่งผู้วิจัยได้อภิปรายไว้ดังนี้ การพลัดถิ่นและอัตลักษณ์ ในช่วงที่ 2 ของนิทรรศการประกอบไปด้วยผลงานศิลปิน 4 ท่านคริส ของ ชาน ฟุย (ประเทศมาเลเซีย/แคนาดา) นิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ (ประเทศไทย) ไบรอัน โกถอง ทาน (ประเทศสิงคโปร์) ขแมร์ อาร์ต และ สตูดิโอ รีโวลต์ (ราชอาณาจักรกัมพูชา/สหรัฐอเมริกา) ที่พูดถึงประเด็นการอพยพย้ายถิ่นฐาน การพลัดถิ่นแรงงาน และอัตลักษณ์ การเคลื่อนตัวที่เกิดขึ้นในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในช่วงระหว่างและหลังสงครามเย็น ส่วนใหญ่เกิดจากเหตุผลทางการเมืองและเศรษฐกิจ ผลงานในนิทรรศการช่วงที่ 2 นี้ ศิลปินมีรูปแบบในการสร้างงานที่หลากหลาย ตั้งแต่งานแสดงสด มิวสิกวิดีโอ เอสเสฟิล์ม และสารคดี การทำงานร่วมกันของกลุ่มขแมร์ อาร์ต และ สตูดิโอ รีโวลต์ (ภายใต้การกำกับดูแลของอะนิดา อาลี) กับงานวิดีโอบันทึกการแสดงสด Neang Nheak หรือ เทพธิดางู (หรือนาคี) ที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมกัมพูชาระหว่างความดั้งเดิม และความเป็นสมัยใหม่ ผ่านการใช้เรื่องเล่าในตำนานกับการร่ายรำแบบดั้งเดิม ในพื้นที่สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ผลงานชิ้นนี้เปรียบได้กับการเคลื่อนย้ายและการเดินทางเพื่อค้นพบตัวเอง

ปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจดูเหมือนจะเป็นเหตุผลหลักของการอพยพย้ายถิ่นฐานและการเคลื่อนตัวที่เกิดขึ้นในผลงานวิดีโอ The storm continues to range outside and the windsweeps relentlessly across the land from the same directionของ นิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ ซึ่งเป็นบทสนทนาระหว่างเขากับพนักงานทำความสะอาดในหอศิลป์ กทม. ที่มาจากเมืองมะละแหม่ง นิพันธ์ตามรอยเส้นทางการอพยพถิ่นฐานของเธอจากบ้านเกิดใกล้ชายแดนฝั่งจังหวัดระนอง ความยาว 35 นาทีของผลงานวิดีโอชิ้นนี้ เป็นระยะเวลาเท่ากับการเดินทางของนิพันธ์จากที่อยู่ของพนักงานทำความสะอาดหญิงผู้นั้นถึงชายแดนประเทศไทย ในผลงาน Imelda Goes To Singapore ของไบรอัน โกถอง ทาน พูดถึงตัวอย่างของแรงงานต่างชาติชาวฟิลิปปินส์กับละครตลกเพ้อฝัน ที่แสดงภาพแม่บ้านฟิลิปปินส์คนหนึ่งในประเทศสิงคโปร์ โดยคล้ายอิเมลด้า มาร์กอส อดีตสุภาพสตรีหมายเลข 1 ที่กำลังขับร้องเพลงโปรดของเธอ Dahil Sa Iyo (Because of You) ละครชวนหัวประกอบดนตรีเสียดสีชิ้นนี้ เปรียบเปรยถึงยุคมืดทางการเมืองที่เกิดขึ้นระหว่างช่วงการปกครองในระบอบมาร์กอส เมื่อคริสต์ทศวรรษ 1960 ในขณะที่ผลงาน Block B ของคริส ชอง ชาน ฟุย สะท้อนให้เห็นความซับซ้อนทางสังคมและความไม่มั่นคงของประเทศมาเลเซีย โดยการเฝ้าดูชีวิตของชุมชนชาวอินเดียในประเทศมาเลเซีย ภายในย่าน Brickfields ในเมืองกัวลาลัมเปอร์ บริเวณ Brickfields นอกจากจะเป็นจุดศูนย์รวมของการขนส่งมวลชนแล้ว ก็ยังเป็นย่านค้าประเวณี ร้านกาแฟอินเดีย

รวมถึงศาสนสถานต่าง ๆ การส่องกลับของผลงานเหล่านี้ เตือนให้นึกถึงว่าเราต่างอยู่ในสภาวะที่คล้ายคลึงกันในโลกยุคโลกาภิวัตน์ ที่ยังคงมีภาวะของการเคลื่อนตัว ในโลกที่อีกไม่นานพรมแดนเหล่านี้จะเลื่อนหายไป [161]

มากไปกว่านั้นโซเฟีย ชีอัม ชาปิโร ออกแบบท่าร่ายรำคลาสสิคของประเทศกัมพูชาให้กับ Neang Neak (เทพธิดางู) ที่ลงมาอาศัยอยู่ร่วมกับมนุษย์โลก ผลงานภาพยนตร์เชิงทดลองของผู้กำกับ มาซาฮิโระ ซูกาโน เผยให้เราเห็นโลกสมัยใหม่ซึ่งเปรียบได้กับการเคลื่อนย้ายถิ่นฐานและการเดินทางเพื่อค้นพบตัวเอง โดยเทียบให้เห็นวิธีการเล่าเรื่องแบบร่วมสมัยและแบบโบราณ คีโอ คุนเตรมย์ รับบทบาทในการแสดงการร่วมมือกันระหว่างกลุ่มนักเต้น ขแมร์ อาร์ต และ สตูดิโอ รีโวลต์ กลุ่มคนทำงานสื่อ แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมกัมพูชาระหว่างความดั้งเดิมและความเป็นสมัยใหม่ รวมถึงยังเหมือนเป็นการสาธิตให้เห็นว่าการสร้างงานศิลปะ วัฒนธรรมที่มีความจำเพาะเจาะจงให้มีความทันสมัยมากขึ้นสามารถเชื่อมโยงกับโลกสากลได้มากน้อยเพียงใด

ภาพที่ 5.15 Video still, Neang Neak (Serpent Goddess)
(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์ บ้านจิมฯ)

[161] กฤติยา กาวีวงศ์, บทนำนิทรรศการ Missing Links หอศิลป์ บ้านจิม ทอมป์สัน , 2558. [เอกสารไม่ตีพิมพ์]

ภาพที่ 5.16 Video still, Neang Neak (Serpent Goddess)
(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์ บ้านจิมฯ)

ขแมร์ อาร์ต และ สตูดิโอ รีโวลต์ Neang Neak (Serpent Goddess) ประเทศกัมพูชาและสหรัฐอเมริกา, 2012, 3:50 นาที ผู้กำกับ/ช่างภาพ/ผู้ตัดต่อ: มาซาฮิโระ ซูกาโน ผู้ออกแบบท่าเต้น: โซเฟีย ชีอัม ชาปิโร นักเต้น: คุนเตรมย์ คีโอ ผู้กำกับศิลป์: อะนีดา โยเอ อาลี

ภาพที่ 5.17 Video still, นิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ "The storm continues to rage outside and the wind sweeps relentlessly across the land from the same direction”
ประเทศไทย, 2014-2015, 35:05 นาที
(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์ บ้านจิมฯ)

นิพันธ์พูดถึงการทำงานชิ้นนี้ว่ากำลังสนใจในประเด็นเรื่อง การอพยพ (migration) ที่พูดถึงการโยกย้ายไหลเวียนระหว่างกันของผู้คนทั้งในเมืองไทยและภูมิภาคด้วยเหตุผลสามัญของเศรษฐกิจและการทำชีวิตให้ดีขึ้น โปรเจคศิลปะเริ่มต้นจากการพบและพูดคุยร่วมกับหญิงชาวเมียนมาร์คนหนึ่งที่ทำงานเป็นพนักงานทำความสะอาดในหอศิลป์ กทม. ผลของการพูดคุยกับเธอ ทำให้นิพันธ์เดินทางลงไปยังจังหวัดระนอง สำรวจสัมภาษณ์ผู้คนบริเวณนั้น นั่งเรือข้ามไปยังฝั่งพม่าเพื่อทำในสิ่งเดียวกัน ภาพรวมของงานวิดีโอ ที่ชื่อว่า “The storm continues to rage outside and the wind sweeps relentlessly across the land from the same direction”[162] ถูกสร้างผ่านการเรียบเรียงภาพภาพเคลื่อนไหวเชิง documentary เป็นภาพของผู้คน พื้นที่ และกิจวัตรที่เกิดขึ้นบริเวณรอยต่อระหว่างไทยกับเมียนมาร์ หรือพรมแดนฝั่งระนองกับเกาะสอง (Kawthaung) คู่ขนานไปกับเสียงพูดคุยของของตัวละครหญิงเมียนมาร์ต้นเรื่องและคนไทย (ทหาร) คนหนึ่งที่กำลังทำหน้าที่ของตนในบริเวณพรมแดนอันเป็นทางเข้าหลักทางหนึ่งของทั้งสองประเทศ อย่างไรก็ตาม สิ่งที่เป็นเหมือนตัวละครสำคัญที่ห่อหุ้มเรื่องราวทั้งหมดเอาไว้ก็คือเสียงคลื่นลม ภาษาพูดของผู้คน หรือเสียงเรือหางยาววิ่งตัดสายน้ำ ทั้งหมดมาพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงของแสง บรรยากาศและเวลาที่เคลื่อนไปตลอด 35.05 นาที จำนวนนาทีที่เท่ากับเวลาของการนั่งเรือหางยาวในเที่ยวกลับ ในวันที่ลมและแรงคลื่นมากและมากจนทำให้เวลาที่อยู่บนท้องเรือมากกว่าปกติ[163]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[162] ชื่อ “The storm continues to rage outside and the wind sweeps relentlessly across the land from the same direction” ยืมมาจากบทสนทนา สองช่วง ในหนังเรื่อง Turin Horse (2011) ของ Béla Tarr ผู้กำกับหนังชาวฮังกาเรียน

[163] แนวความคิดของนิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ จาก Press Release นิทรรศการ Missing Links หอศิลป์ บ้านจิม ทอมป์สัน [เอกสารไม่ตีพิมพ์]

ภาพที่ 5.18 Video still, ไบรอัน โกถอง ทาน *Imelda Goes To Singapore*
ประเทศสิงคโปร์, 2006, 2:35 นาที
(อ้างอิงรูปภาพ หอศิลป์ บ้านจิม ทอมป์สัน)

ไบรอัน โกถอง ทาน สร้างผลงานชิ้นนี้ชื่อ Imelda Goes To Singapore ผลงานวีดีโอชิ้นนี้เป็นการทำงานแบบแนวล้อเลียน โดยใช้ท่วงทำนองแบบมิวสิค วีดีโอ ซึ่งเขากล่าวว่า “บทดนตรีเพ้อฝันชวนขำกับภาพแม่บ้านคนหนึ่งในประเทศสิงคโปร์ ที่คล้ายอิเมลด้า มาร์กอส อดีตสุภาพสตรีหมายเลข 1 ที่กำลังขับร้องเพลงโปรดของเธอ Dahil Sa Iyo (Because of You) ละครชวนหัวประกอบดนตรีเสียดสีชิ้นนี้ เปรียบเปรยถึงยุคมืดทางการเมืองที่เกิดขึ้นระหว่างช่วงการปกครองในระบอบมาร์กอส เมื่อปีพ.ศ.2508 ถึง 2529”[164]

ภาพที่ 5.19 รูปภาพที่ 30 Video still, คริส ของ ชาน ฟุ, BLOCK B,
ประเทศมาเลเซีย, 2008 เวลา 20 นาที
(อ้างอิงรูปภาพ หอศิลป์ บ้านจิม ทอมป์สัน)

[164] ไบรอัน โกถอง ทาน, ในเรื่องเดียวกัน

ผลงานของ คริส ของ ชาน ฟุย ศิลปินมาเลเซีย ซึ่งอาศัยอยู่ประเทศแคนาดา เสนอผลงานชุด BLOCK B โดยใช้วิธีสังเกตภาพชีวิตของคนอินเดียที่อพยพอยู่ในกรุงกัวลาลัมเปอร์ ที่เคยอาศัยอยู่ภายในอาคารในย่าน Brickfields ในเมืองกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซียได้กลายมาเป็นภาพวาดที่มีชีวิต บริเวณ Brickfields นอกจากจะเป็นจุดศูนย์รวมของการขนส่งมวลชนแล้ว ก็ยังเป็นย่านค้าประเวณี ร้านกาแฟอินเดีย วัด โบสถ์ และมัสยิด การผสมปนเปของเสียงจำนวนมาก เหมือนเป็นการจำลอง ความคิดเห็นที่แตกต่าง ทั้งในเรื่องของความซับซ้อนทางศาสนาและความไม่มั่นคงของประเทศนี้[165]

จากการคัดสรรผลงานศิลปะภาคสอง ภายใต้หัวข้อการพลัดถิ่น และอัตลักษณ์ ผู้วิจัยมีกรอบในการคัดสรร ดังนี้ คือผลงานศิลปะที่เผยให้เห็นถึงความเป็นสมัยใหม่ สภาวะเมือง การพลัดถิ่นเพราะสงคราม การเคลื่อนย้ายแรงงาน อัตลักษณ์ การอ้างอิงประวัติศาสตร์และสภาวะร่วมสมัย ผลงานของศิลปินที่ผู้วิจัยมองเห็นว่ามีเรื่องเล่าขนาดย่อม ที่เผยให้เห็นถึงประเด็นการพลัดถิ่นจากสองสาเหตุ คือการเมืองและเศรษฐกิจ ซึ่งผลงานของแขมร์ อาร์ต กับสตูดิโอ รีโวลด์ ที่แสดงให้เห็นแทบทุกประเด็น แต่ต่างกับผลงานชิ้นอื่นคือบริบทของการพลัดถิ่น เนื่องจากมีสาเหตุของการพลัดถิ่นเพราะสงครามเวียดนาม แต่กระนั้น งานของเธอได้แสดงให้เห็นถึงประสบการณ์เกือบทุกตอนของชีวิตเธอที่อพยพไปอยู่สหรัฐอเมริกา แต่ยังคงมีสำนึกและความเชื่อแบบโบราณเกี่ยวกับพญานาคและเรื่องแม่น้ำโขง แต่ในขณะเดียวกันก็มีความคิดที่จะกลับมารื้อฟื้นประเพณีต่าง ๆ ของกัมพูชาเนื่องจากถูกทำลายลงไปเป็นจำนวนมากในช่วงเขมรแดง ผลงานของขแมร์ อาร์ต ที่ใช้การผสมผสานระหว่างงานศิลปะการเต้นรำแบบโบราณของเขมร อนิดา อาลี ที่ใช้ท่ารำแบบโบราณของเขมร ในผลงานนางนาคซึ่งเป็นความเชื่อโบราณของคนเขมรในแง่ของการเคารพต่อนาคีเป็นความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องพญานาคีและแม่น้ำโขง เธอได้นำเอา การแสดงของศิลปินแบบโบราณและแบบร่วมสมัยมาผสมกัน ณ สนามกีฬา ในพนมเปญ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของยุคสมัยใหม่ของเขมรก่อนที่จะเกิดสงครามเวียดนามและเขมรแดง และงานวีดีโอ มาซ้อนทับกัน ทำให้เกิดการรับรู้ถึงเวลาสามช่วงคือ อดีตอันแสนไกล (ก่อนจะเป็นรัฐสมัยใหม่) อดีตช่วงสงครามเย็นแสดงออกโดยภาพของคนใส่ชุดดำเดินสวนกันไปมาบนสแตนด์ของสนามกีฬาแห่งชาตินั้น ทำให้นึกถึงภาพที่เห็นในข่าวเกี่ยวกับเขมรอพยพ ซึ่งออกมาจากประสบการณ์ของตัวศิลปินเอง อนิดา อาลี เป็นศิลปินหญิงชาวมุสลิม จาม จากพระตะบอง และอพยพไปอยู่ชิคาโกช่วงเวลานั้น ผลงานของอนิดา อาลี และ ขแมร์ อาร์ต อาจย้อนไปไกลกว่าคนอื่น ส่วนผลงานสามชิ้นที่

---

[165] คริส ของ ชาน ฟุย, เรื่องเดียวกัน.

เหลือโดยนิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ คริส ชอง และ ไบรอัน โกถอง ทาน นั้นประกอบไปด้วยเรื่องเล่าเกี่ยวกับการเคลื่อนย้ายถิ่นฐาน เคลื่อนย้ายแรงงาน ก่อให้เกิดการพลัดถิ่นเนื่องจากเศรษฐกิจตั้งแต่ช่วงหลังสงครามเย็นจนถึงปัจจุบัน ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเป็นสภาวะที่สื่อให้เห็นถึงสังคมในอุษาคเนย์นี้เป็นสังคมแบบพหุวัฒนธรรมที่ประกอบด้วยกลุ่มชนที่อพยพมาจากหลายแห่งไม่ว่าเป็นจีน อินเดีย ตะวันออกกลาง หรือตะวันตก รวมทั้งภายในภูมิภาคเองตั้งแต่ก่อนกำเนิดรัฐชาติในยุคสมัยใหม่ หากแต่ผู้วิจัยต้องการเน้นย้ำถึงสภาวะร่วมสมัยจึงคัดสรรแต่งานที่พูดถึงการเคลื่อนย้ายถิ่นฐานในช่วงสงครามเย็นเป็นต้น ในประเด็นที่สอง การพลัดถิ่นเพราะเศรษฐกิจ ปรากฏให้เห็นในผลงานของนิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ ไบรอัน โกทอง ทาน และ คริส ชอง ได้เน้นให้เห็นถึงการเคลื่อนไหวของแรงงานพลัดถิ่น ตามเขตแดนระหว่างประเทศในอุษาคเนย์ในช่วงโลกาภิวัตน์ โดยนิพันธ์ ศิลปินไทย ได้ทำงานแนวสารคดีตามเส้นทางของคนงานพม่าที่มาจากเกาะสอง เข้ามาทำงานที่กรุงเทพฯ โดยเป็นแม่บ้านที่หอศิลป์ กทม. ผ่านเส้นทางระนอง นิพันธ์ได้เดินทางไปที่เกาะสองและบันทึกความเป็นอยู่ของผู้คนที่อยู่ในบริเวณชายแดน พร้อมกับถ่ายวีดิโอระยะเวลาที่แม่บ้านคนนั้นนั่งเรือมาจากพม่าสู่ชายแดนไทย ซึ่งระยะทางเดินทางนี้ปรากฏให้เห็นเป็นเวลาในงานวีดีโอเขาได้แสดง ส่วนคริส ชอง นั้นกลับใช้วิธีการคล้ายกับนักสังเกตุการณ์ คือตั้งกล้องถ่ายวีดีโอระยะไกล โดยศึกษาชีวิตของคนอินเดียที่ย้ายเข้ามาทำงานในกัวลาลัมเปอร์ ในคอนโดมีเนียมแห่งหนึ่งเป็นเวลาทั้งวัน ซึ่งเขามองว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงที่น่าสนใจ เพราะช่วงก่อนหน้านั้น คนอินเดียที่เข้ามาทำงานในมาเลเซียส่วนใหญ่เป็นแรงงานระดับล่าง ส่วนในปัจจุบันกลับกลายเป็นแรงงานระดับสูง เช่น เป็นวิศวกร หมอ เป็นต้น ส่วนผลงานของไบรอัน โกทอง นั้นกลับตรงข้ามกับสามคนนี้ เพราะเขาใช้กลยุทธ์แบบมิวสิค วีดีโอแสดงให้เห็นถึงภาพของหญิงสาววัยกลางคน ชาวฟิลิปปินส์ที่มองไกล ๆ แต่งตัวคล้าย ๆ กับอิเมลดา มาร์กอส และร้องเพลงโปรดของมาร์กอส ต่อมากล้องค่อยๆ เคลื่อนให้เห็นในระยะใกล้ ถึงกิจกรรมของตัวแสดงว่าทำงานเป็นแม่บ้าน คนรับใช้ครอบครัวชนชั้นกลางระดับสูงชาวสิงคโปร์ ผลงานชิ้นนี้เป็นการแสดงออกที่เต็มไปด้วยอารมณ์ขัน และเต็มไปด้วยการประชดประชดประชัน ซึ่งเป็นสิ่งที่ไบรอันถนัด เนื่องจากเขามีพื้นฐานจากละครเวทีแนวนี้ เป็นการประชดประชันให้เห็นถึงแรงงานฟิลิปปินส์ที่ออกมาทำงานต่างประเทศและส่งเงินกลับไปที่ประเทศของตน จนกลายเป็นรายได้หลักของประเทศฟิลิปปินส์ สรุปว่านิทรรศการที่แสดงสองภาคนี้เผยให้เห็นถึงจุดเชื่อมโยงที่ขาดหายไปในอุษาคเนย์ ทั้งได้ตอบคำถามของผู้วิจัยว่าประเด็นหลายประเด็นที่หายไปในช่วงเปลี่ยนผ่านของสังคมในภูมิภาคนี้สามารถย้อนกลับไปสร้างความสัมพันธ์โดยปฏิบัติการศิลปะและภัณฑารักษ์ได้อย่างไร

5.7 กิจกรรมทางการศึกษา

นอกจากนี้เพื่อเป็นการสร้างความเข้าใจต่อมุมมองภูมิภาคนิยม และเรียนรู้จากการทำงานของศิลปินที่เข้าร่วมแสดงในนิทรรศการ ผู้วิจัยจึงทำกิจกรรมการศึกษา หลายโครงการ เช่น เสวนากับศิลปิน ภัณฑารักษ์นำชม และบรรยายพิเศษให้กับนักศึกษา มีดังต่อไปนี้

1.เสวนากับศิลปินจากเวียดนามและพม่า เวลา 16.00 – 18.00 น. ในวันพฤหัสบดีที่ 21 พฤษภาคม 2558 ณ ห้องสมุดวิลเลี่ยม วอร์เร็น

2. ศิลปินเสวนาโดยอะนีดา โยเอ อาร์ลี(กัมพูชา) และมาเรีย ทานิคูชิ (ฟิลิปปินส์) เนื่องในนิทรรศการ “Missing Links” นิทรรศการงานภาพเคลื่อนไหวจากเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เวลา14.00-17.00น. ในวันเสาร์ที่ 11 กรกฎาคม ค.ศ. 2015 ณ ห้องไอยรา บ้านจิม ทอมป์สัน

3. การบรรยายครั้งนี้เกี่ยวเนื่องกับนิทรรศการ “Missing Links” (ภาคที่สอง : การพลัดถิ่นและอัตลักษณ์) โดย นิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ และ คริส ชอง เวลา14.00-17.00น. ในวันเสาร์ที่ 22 สิงหาคม ค.ศ. 2015 ณ ห้องไอยรา บริเวณพิพิธภัณฑ์บ้านไทยจิม ทอมป์สัน

ความสำคัญของโปรแกรมการศึกษาคือ

1. เพื่อแสดงให้เห็นถึงบริบททางสังคม การเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมของศิลปิน ว่าผลงานของพวกเขามีความเชื่อมโยงกับบริบทนั้นอย่างไร

2. เพื่อให้คนดูได้รับรู้ถึงกระบวนการทำงานของศิลปินที่อยู่ในนิทรรศการ

กิจกรรมที่ 1 เสวนากับศิลปินจากเวียดนามและพม่า เวลา 16.00 – 18.00 น. ในวันพฤหัสบดี ที่ 21 พฤษภาคม ค.ศ. 2015 ณ ห้องสมุดวิลเลี่ยม วอร์เร็น

ภาพที่ 5.20 บรรยากาศการงานเสวนา กิจกรรมครั้งที่ 1
(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์ บ้านจิมฯ)

กิจกรรมที่ 2 ศิลปินเสวนาโดยอะนีดาโยเออาร์ลี (กัมพูชา) และมาเรียทานิคูชิ (ฟิลิปปินส์) เนื่องในนิทรรศการ “Missing Links” นิทรรศการงานภาพเคลื่อนไหวจากเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เวลา14.00-17.00น. ในวันเสาร์ที่11 กรกฎาคมพ.ศ.2558 ณ ห้องไอยรา บ้านจิม ทอมป์สัน

ภาพที่ 5.21 บรรยากาศการงานเสวนา กิจกรรมครั้งที่ 2
(อ้างอิงรูปภาพหอศิลป์ บ้านจิมฯ)

กิจกรรมที่ 3 การบรรยายครั้งนี้เกี่ยวเนื่องกับนิทรรศการ “Missing Links” (ภาคที่สอง : การพลัดถิ่นและอัตลักษณ์) เวลา14.00-17.00น. ในวันเสาร์ที่ 22 สิงหาคม พ.ศ. 2558 ณ ห้องไอยรา บริเวณพิพิธภัณฑ์บ้านไทยจิม ทอมป์สัน

การจัดเสวนาครั้งนี้เป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมการทางการศึกษาของ ภาคแรกคือเน้นประเด็นเกี่ยวกับ Modernization and Urban Conditions เน้นเรื่องราวของการก้าวเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่และสภาวะของสังคมเมืองซึ่งผลงานวิดีโอ Untitled (Celestial Motors) ของมาเรียทานิคูชิได้จัดแสดงอยู่ในภาคนี้ผลงานชิ้นนี้มาเรียมุ่งความสนใจไปที่การศึกษารายละเอียดของรถ Jeepney ซึ่งถือเป็นยานพาหนะหลักในย่านชุมชนเมืองของกรุงมะนิลาถือว่าเป็นนวัตกรรมท้องถิ่นของประเทศฟิลิปปินส์ที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถของคนในท้องถิ่นในการปรับใช้รถ Jeepney ทหารที่ถูกทิ้งไว้จากช่วงการยึดครองของชาวอเมริกันและชาวญี่ปุ่นในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ส่วนนิทรรศการภาคที่สอง Diaspora and Identity (จัดแสดงตั้งแต่วันที่ 1 สิงหาคม) กล่าวถึงประเด็นการอพยพย้ายถิ่นฐาน การพลัดถิ่น แรงงานและอัตลักษณ์ การเคลื่อนตัวที่เกิดขึ้นในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในช่วงระหว่างและหลังสงครามเย็น ส่วนใหญ่เกิดจากเหตุผลทางการเมืองและเศรษฐกิจในผลงานวิดีโอบันทึกการแสดงสด Neang Nheak หรือเทพธิดางู โดยอนิดา โยเอ อาลีร่วมกับกลุ่มขแมร์ อาร์ตและสตูดิโอ รีโวลต์ที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมกัมพูชาระหว่างความดั้งเดิมและความเป็นสมัยใหม่ผ่านการใช้เรื่องเล่าในตำนานกับการร่ายรำแบบดั้งเดิมในพื้นที่สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ผลงานชิ้นนี้เปรียบได้กับการเคลื่อนย้ายและการเดินทางค้นพบตัวเอง

นิทรรศการ “Missing Links” ภาคที่สอง: การพลัดถิ่นและอัตลักษณ์ (จัดแสดงตั้งแต่วันที่ 1สิงหาคม – 31 ตุลาคม) โดยนำเสนอผลงานภาพเคลื่อนไหวของศิลปินจากสี่ประเทศ (มาเลเซีย เขมร ไทย และสิงคโปร์) ที่ทำงานเกี่ยวกับการอพยพย้ายถิ่นฐานการพลัดถิ่นของแรงงานและอัตลักษณ์ที่เกิดขึ้นในภูมิภาคอุษาคเนย์ในช่วงหลังสงครามเย็น และในยุคโลกาภิวัตน์ ซึ่งสาเหตุส่วนใหญ่เกิดจากเหตุผลทางการเมืองและเศรษฐกิจ

ผลงานวิดีโอ Block B ของ คริส ชอง ชาน ฟุย (ประเทศมาเลเซีย/แคนาดา) นำเสนอภาพชีวิตของชุมชนชาวอินเดียภายในอาคารในย่าน Brickfields ในเมืองกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซียได้กลายมาเป็นภาพวาดที่มีชีวิต บริเวณ Brickfields นอกจากจะเป็นจุดศูนย์รวมของการขนส่งมวลชนแล้ว ก็ยังเป็นย่านค้าประเวณี ร้านกาแฟอินเดีย วัด โบสถ์ และมัสยิด การผสมปนเปของเสียงจำนวนมาก เหมือนเป็นการจำลอง ความคิดเห็นที่แตกต่าง ทั้งในเรื่องของความซับซ้อนทางศาสนาและความไม่มั่นคงของประเทศนี้

ส่วนผลงานวิดีโอ "The storm continues to rage outside and the wind sweeps relentlessly across the land from the same direction" ของนิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ถูกสร้างผ่านการเรียบเรียงภาพภาพเคลื่อนไหวเชิง documentaryเป็นภาพของผู้คน พื้นที่ และกิจวัตรที่เกิดขึ้นบริเวณรอยต่อระหว่างไทยกับเมียนมาร์ หรือพรมแดนฝั่งระนองกับเกาะสอง (Kawthaung) คู่ขนานไปกับเสียงพูดคุยของของตัวละครหญิงเมียนมาร์ต้นเรื่อง และคนไทย(ทหาร) คนหนึ่งที่กำลังทำหน้าที่ของตนในบริเวณพรมแดนอันเป็นทางเข้าหลักทางหนึ่งของทั้งสองประเทศ

ภาพที่ 5.22 บรรยากาศการงานเสวนา กิจกรรมครั้งที่ 3
(อ้างอิงหอศิลป์ บ้านจิมฯ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 6

บทวิเคราะห์

ในการศึกษาแนวทางในการปฏิบัติการภัณฑารักษ์จากการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในบริบทอุษาคเนย์ผ่านเรื่องเล่าขนาดย่อม ผู้วิจัยได้วางกรอบการศึกษาเป็นหลายส่วนคือวิเคราะห์แนวคิด ทฤษฎี และปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในอุษาคเนย์ ใช้กรณีศึกษา ประสบการณ์ส่วนตัวในฐานะภัณฑารักษ์และทดลองทำนิทรรศการ ก่อนที่จะสร้างสรรค์นิทรรศการ “อันตรธาน” ภายในเวลา 5 ปีที่ผ่านมา ได้สังเกตเห็นการเปลี่ยนแปลงทางกรอบการทำงานและโครงสร้างความคิดหลาย ประเด็น และได้กลับมาทบทวนการปฏิบัติงานของผู้วิจัย ทำให้เห็นพัฒนาการของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ในกรอบและแนวคิดที่เปลี่ยนไปจากความเป็นหลังสมัยใหม่ สู่สภาวะร่วมสมัย และแนวคิดหลังอาณานิคม ในช่วงสามทศวรรษที่ผ่านมา โดยพบว่าปฏิบัติการภัณฑารักษ์มีมุ่งสู่แนวทางปฏิบัติการภัณฑารักษ์ แบบ The Curatorial ซึ่งเป็นการทำงานเพื่อแสดงให้เห็นถึงนัยยะทางสังคม การเมือง ที่บ่งบอกถึงความเปลี่ยนแปลงในอนาคต

6.1 วิเคราะห์ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ นิทรรศการ “Missing Links”

สำหรับวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์นิทรรศการนี้ได้บรรลุถึงความต้องการวางตำแหน่งแห่งที่ของศิลปะร่วมสมัยไทยในบริบทภูมิภาค โดยนิทรรศการครั้งนี้ใช้กระบวนการเป็นภัณฑารักษ์เป็นยุทธศาสตร์ในการเชื่อมความสัมพันธ์กับศิลปินและชุมชนศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาค โดยการจัดนิทรรศการที่ประเทศไทย เพื่อสร้างเครือข่ายกับภัณฑารักษ์ ศิลปินในภูมิภาค และระดับนานาชาติ ทั้งยังเป็นการดึงศิลปินและเครือข่ายเหล่านี้มาในประเทศไทย เพื่อที่จะแนะนำให้คนไทยและผู้ชมได้รู้จักกับผลงานศิลปะของพวกเขา โดยนำเสนอเกี่ยวกับเรื่องเล่าขนาดย่อม จากพื้นที่ที่เขาทำงาน ซึ่งเผยให้เห็นถึงเรื่องราวที่ไม่ได้ถูกบันทึกในประวัติศาสตร์กระแสหลัก ในขณะเดียวกันก็เป็นการเสริมความเข้าใจให้คนไทยได้เรียนรู้เกี่ยวกับภูมิภาคผ่านงานศิลปะร่วมสมัย ผู้วิจัยเห็นว่านิทรรศการนี้เป็นการเชื่อมโยงเครือข่ายกับศิลปะในอุษาคเนย์ นอกจากศิลปินที่เข้าร่วมโครงการได้มีการแลกเปลี่ยน เรียนรู้กันเพิ่มขึ้น ผู้วิจัยในฐานะภัณฑารักษ์เองก็ได้มีการแลกเปลี่ยนกับเครือข่ายและขยายเครือข่ายมากขึ้น ทั้งนี้ ผลงานศิลปะบางชิ้นที่เข้าร่วมแสดง ได้รับการคัดเลือกไปแสดงต่อกับนิทรรศการของภัณฑารักษ์คนอื่นในภูมิภาคเป็นต้น นอกจากนั้น ภัณฑารักษ์ต่างชาติได้เข้าชมนิทรรศการและเห็นบางประเด็นของนิทรรศการนี้ จึงนำไปขยายผล และต่อยอด ด้วยการสร้างนิทรรศการใหม่ในอนาคต

ในการจัดนิทรรศการ “Missing Links” เป็นการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ที่ใช้แนวทาง The Curatorial ในแง่ที่ต้องการเสนอวางตำแหน่งแห่งที่ของศิลปะร่วมสมัยของไทยมุมมองแบบภูมิภาคนิยม โดยใช้กรอบแนวคิดของหลังอาณานิคมสภาวะร่วมสมัย สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ และภูมิภาคนิยม ในแง่ที่เปิดโอกาสให้คนดูเห็นความเชื่อมโยงของผลงานศิลปะร่วมสมัยของศิลปินที่คัดเลือกมาแสดง เพื่อให้เห็นจุดเชื่อมต่อที่ขาดหายไปในประวัติศาสตร์ของภูมิภาคตั้งแต่ช่วงสมัยใหม่จนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับงานนิทรรศการที่มีความเป็นเอกเทศ ในแง่ของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในการเลือกที่จะพูดถึงประวัติศาสตร์ในช่วงที่เปลี่ยนผ่านของสังคม และสภาวะร่วมสมัยในเอเชียและอุษาคเนย์ โดยให้ความสำคัญกับเรื่องเล่าขนาดย่อม ที่ศิลปินคัดสรรนำมาเป็นประเด็นในการทำงานศิลปะของเขา โดยเริ่มทำงานกับศิลปินที่ให้ความสำคัญกับการค้นคว้าและวิจัยทางประวัติศาสตร์ ทั้งยังเน้นกระบวนการทำงานของศิลปินผ่านการนำเสนอภาพร่าง วิธีวิจัย archives หรือ references ของศิลปินเพื่อให้คนดูได้เห็นเบื้องหลังความคิดของศิลปินในฐานะผู้สร้างงาน (บางครั้งรวมทั้งหนังสือ reference ของภัณฑารักษ์ด้วย) นอกจากนี้ยังเริ่มมีเวลาเข้ามาเกี่ยวข้องในนิทรรศการ เช่น การแสดงงานเป็นนิทรรศการที่มีความต่อเนื่องกันหลายตอน เช่น ซีรีส์ของ “Missing Links” สองภาคภายในระยะเวลา 6 เดือน ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาประยุกต์ใช้กับนิทรรศการในปีนี้ที่หอศิลป์ บ้านจิม ทอมป์สัน คือเชิญภัณฑารักษ์ที่ทำงานในภูมิภาคเอเชียให้มาทำนิทรรศการเกี่ยวกับภูมิภาคที่เชื่อมต่อกับโลกเป็นเวลาหนึ่งปี โดยมีสามนิทรรศการติดต่อกันในปี ค.ศ. 2017 นี้

ผู้วิจัยนำกรอบสภาวะร่วมสมัยและหลังอาณานิคมมาใช้ในการสร้างนิทรรศการนี้ โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องเล่ากับปฏิบัติการภัณฑารักษ์ว่าได้ใช้เรื่องเล่าขนาดย่อม ในความหมายของ Lyotard และความหมายของ Wolf ที่มองว่าเรื่องเล่าแบบบางเบาในสภาวะสมัยใหม่นั้น สิ่งที่สำคัญคือการประกอบสร้างของเรื่องเล่าที่จะกระตุ้นประสบการณ์ ความรู้สึก และการรับรู้ของคนดู มากกว่าที่จะให้เข้าใจถึงความหมายของมัน ในขณะเดียวกัน เรื่องเล่าที่ถูกเลือกโดยศิลปินนั้นเป็นเรื่องเล่าที่ Lyotard กล่าวว่า “เผยให้เห็นถึงสิ่งต่าง ๆ ที่ถูกซ่อนเร้น ปกปิด ปิดกั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งสิ่งที่แตกต่าง สิ่งที่เป็นอื่น และสิ่งที่ไม่เป็นปกติ ให้เป็นประเด็นทางสังคม วัฒนธรรม” ซึ่งเรื่องเล่ากลุ่มนี้ปรากฏอยู่ในผลงานของศิลปินที่คัดสรรมาแสดง เป็นส่วนสำคัญในการประกอบสร้างโครงเรื่องของนิทรรศการ ที่ได้แบ่งออกเป็นสองส่วนตามที่กล่าวมาแล้วในบทที่ 5

ความเชื่อมโยงระหว่างเรื่องเล่าขนาดย่อมกับปฏิบัติการภัณฑารักษ์ใน “Missing Links” ในการปฏิบัติการภัณฑารักษ์แบบที่ Maria Lind เสนอมาคือ The Curatorial นั้นเธอให้ความสำคัญกับหัวข้อ ซึ่งก็คือเรื่องเล่าที่เชื่อมโยงกับสังคมและกิจกรรมทางการเมือง ถึงแม้ว่าจะพยายามก้าวออกจากโลกของศิลปะและสุนทรียศาสตร์ แต่ในขณะเดียวกันก็ไม่ได้ปฏิเสธพื้นที่ของสถาบันศิลปะเลยทีเดียว

สำหรับผู้วิจัยเรื่องเล่ายังเป็นเครื่องมือที่แสดงให้เห็นถึงสิ่งที่นิทรรศการนี้ต้องการจะสื่อสารถึงสิ่งที่ “อันตรธาน” คือ วัฒนธรรมที่เคยเชื่อมโยงกันระหว่างรัฐอิสระที่ตั้งอยู่ในแหลมทอง ก่อนที่จะถูกตัดขาดออกจากกันโดยลัทธิล่าอาณานิคม ทำให้ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมที่เคยมีร่วมกันระหว่างรัฐเหล่านั้นขาดหายไป หลังจากที่รัฐอิสระได้กลายมาเป็นรัฐ-ชาติ จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงของความสัมพันธ์แบบเก่าที่ไร้พรมแดนและไม่มีอาณาเขตที่แน่นอน มาเป็นพรมแดนของรัฐชาติระหว่างของไทยกับภูมิภาคอุษาคเนย์ อีกทั้งก่อนหน้าที่จะเป็นรัฐสมัยใหม่ บรรดาประเทศต่าง ๆ ในอุษาคเนย์นั้นเป็นรัฐอิสระที่เคยเป็นทั้งมิตรและศัตรู จนกระทั่งศตวรรษที่ 20 ได้มีการเขียนแผนที่ กำหนดเส้นแบ่งแผ่นดินขึ้นมา จึงทำให้ประเทศหลายประเทศถูกตัดขาดออกจากกัน เช่น กลุ่มอาณาจักรลังกาสุกะ ที่เคยเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรศรีวิชัย ซึ่ง กินพรมแดนแผ่ไปไกลจากอินโดนีเซียมาจนถึงประเทศไทยตอนใต้ หลังจากที่เกิดการเขียนแผนที่ขึ้นเกิดการแบ่งแยกปาตานีออกเป็นหลายส่วน ทำให้คนปาตานีกระจายไปอยู่ตามที่ต่าง ๆ ในอุษาคเนย์ เช่น สามจังหวัดภาคใต้ และตอนเหนือของมาเลเซียเป็นต้น ดังนั้นทำให้วัฒนธรรมหลาย ๆ อย่างที่เกิดขึ้นในช่วงก่อนที่จะก้าวสู่ความเป็นสมัยใหม่ ก็เริ่มปรากฏขึ้นมา อีกส่วนหนึ่งคือความสัมพันธ์เกี่ยวกับประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในรัฐสมัยใหม่หลังจากที่เกิดการเปลี่ยนผ่านภายในแต่ละประเทศในภูมิภาค ไม่ว่าโดยเจ้าอาณานิคม หรือโดยชนชั้นนำในประเทศของตน เช่น ในกรณีสยาม ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและแต่ละประเทศถูกทำให้เป็นสมัยใหม่ด้วยวิธีที่ต่างกัน แต่ในขณะเดียวกันสิ่งที่ทุกประเทศเผชิญคือการปฏิบัติจากเจ้าอาณานิคมแบบสองมาตรฐาน นั่นคือสิ่ง Dipesh Chakrabarty มองว่าเจ้าอาณานิคมตะวันตกมีความเชื่อตามยุครู้แจ้งเกี่ยวกับเรื่องมนุษย์นิยมและต้องการจะพยายามขัดเกลาประเทศในอาณานิคมให้มี “ความศิวิไลซ์” และ “เจริญ” เทียบเท่าตน หากแต่ในทางปฏิบัติกลับไม่ทำ เพราะไม่ได้ถือว่าคนที่อยู่ภายใต้อาณานิคมเป็น “คนเท่ากัน” กับพวกของตนที่เป็นคนขาว[166]

จากการวิเคราะห์ของผลงานที่ผู้วิจัยคัดสรรมาแสดงในนิทรรศการว่าด้วยเรื่องเล่าขนาดย่อมที่ศิลปินได้นำเสนอมาผ่านผลงานของเขา อาจกล่าวโดยย่อว่าผลงานเหล่านั้นเผยให้เห็นจุดเชื่อมโยงที่เคยขาดหายไปจากอดีตนั่นคือ ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมว่าด้วยเรื่อง ความเชื่อ พิธีกรรมวัฒนธรรม ประเพณีดั้งเดิมที่คนในอุษาคเนย์เคยมีมาแต่โบราณ ยกตัวอย่าง กรณีของศิลปินอินโดนีเซียและศิลปินกัมพูชา ซึ่งในอดีตเคยมีความสัมพันธ์ทางการเมืองและวัฒธรรมในยุคพระเจ้าชัยวรมัน เห็นได้จากผลงานของ ศิลปินที่แสดงออกให้เห็นคือความเชื่อในเรื่องลัทธิบูชาผีในงานของจอมเปท (อินโดนีเซีย) และบูชานางนาค โดย ขแมร์ อาร์ต (กัมพูชา) รวมทั้งการอ้างถึงประวัติศาสตร์ยุคก่อนสมัยใหม่ โดยการนำตำนานเกี่ยวกับบรรพบุรุษในงานของอูดัม เหงียน ทราน ในช่วงหลัง

---

[166] Dipesh Chakrabarty, Provincializing Europe, p. 4

สงครามเย็น เมื่อประเทศต่าง ๆ ในอุษาคเนย์ที่เคยตกอยู่ในอาณานิคมได้รับเอกราช และเริ่มปรับตัวให้มีความสมัยใหม่ขึ้น โดยพยายามใช้แนวคิดชาตินิยม เป็นวาทกรรมหลักในการสร้างชาติใหม่ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงหลาย ๆ ภาคส่วนในชีวิตประจำวัน ทำให้คนในอุษาคเนย์ “มีอะไรร่วมกันได้” ในชีวิตประจำวัน เช่น ในการใช้ชีวิตคนเมืองหลวงในเมืองใหญ่ ต่อมาสงครามเวียดนาม ก่อให้เกิดการพลัดถิ่น และนำมาสู่ปัญหาของอัตลักษณ์ ซึ่งประการสุดท้ายนี้เกิดขึ้นมานานแล้ว เนื่องจากการแบ่งเขตแดนและความเป็นชาตินิยม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่มีนโยบาย one race, one nation ทำให้ชาติพันธุ์ เช่น มลายู ไม่สามารถที่จะประนีประนอมกับนโยบายนี้ได้ ปัญหานี้ไม่เพียงแต่เกิดในภูมิภาคเท่านั้น หากแต่มันเกิดขึ้นทุกที่ในโลกปัจจุบัน เห็นได้ชัดคือการเชื่อมต่อกันด้วยอินเตอร์เน็ตและโลกออนไลน์ หากแต่ในโลกปัจจุบัน สืบเนื่องมาจากยุคโลกาภิวัตน์ที่มีการย้ายถิ่นฐานและคนพลัดถิ่นเนื่องจากเหตุผลทางสงคราม และเศรษฐกิจ จึงเห็นได้ว่า ผลงานของศิลปินในช่วงที่สองของนิทรรศการนั้น เผยให้เห็นถึงการย้ายถิ่นฐานของคนเขมรอพยพ คนงานฟิลิปปินส์ทำงานเป็นแม่บ้านในสิงคโปร์ คนอินเดียทำงานเป็นวิศวกรในกัวลาลัมเปอร์ แรงงานพม่าที่มาทำงานเป็นแม่บ้านของหอศิลป์ในไทย เป็นต้น ซึ่งตรงจุดนี้ ผู้วิจัยมองว่าโครงสร้างของนิทรรศการ ได้เปิดเผยให้เห็นงานศิลปะที่ใช้เรื่องเล่าขนาดย่อม ที่ศิลปินเลือกนำมาเล่าผ่านงานศิลปะของพวกเขาได้กลายเป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ที่เผยให้เราได้เห็นร่องรอยของสิ่งที่ไม่ปรากฏในประวัติศาสตร์กระแสหลัก

ในแง่ของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ การสร้างนิทรรศการภาพเคลื่อนไหวและการเน้นเรื่องเล่าขนาดย่อม การนำเสนอและการออกแบบนิทรรศการ การจัดโปรแกรมการศึกษา เป็นต้น สะท้อนให้เห็นว่าผู้วิจัยยังคงให้ความสำคัญกับการจัดนิทรรศการให้ถูกต้องตามหลักการของ Museum Practice and Theory[167] สังเกตจากการติดตั้งการออกแบบนิทรรศการ การนำเสนอผลงานศิลปินให้มีการเชื่อมโยงกันหลายมิติ การสร้างบรรยายกาศในห้องนิทรรศการ รวมทั้งการจัดโปรแกรมการศึกษาที่เกี่ยวเนื่องกับนิทรรศการเป็นต้น ทั้งนี้เนื่องจากหอศิลป์ บ้านจิม ทอมป์สัน นั้นเป็นหอศิลป์ที่มีทุนสนับสนุนนิทรรศการพร้อมกับอุปกรณ์ และทีมงานที่สามารถทำให้การเปลี่ยนผ่านของนิทรรศการจากภาคแรกเป็นภาคสองเป็นไปอย่าง “ไร้รอยต่อ” นั่นหมายความว่ามีการถอดถอนและติดตั้งงานชุดใหม่ได้ภายในเวลาไม่กี่ชั่วโมงหลังหอศิลป์ปิดและสามารถเปิดแสดงภาคสองในวันทำการถัดไป

---

[167] ดูเพิ่มใน David Dean, Museum Exhibition: Theory and Practice (London and New York: Routledge, 1994)

นอกจากนั้น นิทรรศการครั้งนี้เป็นการเสนอแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างเครือข่ายกับภัณฑารักษ์และศิลปินในภูมิภาคและระดับนานาชาติ ทั้งยังเป็นการนำศิลปินและเครือข่ายเหล่านี้มาในประเทศไทย เพื่อที่จะแนะนำให้คนไทยได้รู้จักกับผลงานศิลปะของพวกเขา ที่นำเสนอเกี่ยวกับเรื่องเล่าขนาดย่อม จากพื้นที่ที่เขาทำงาน ซึ่งเผยให้เห็นถึงเรื่องราวที่ไม่ได้ถูกบันทึกในประวัติศาสตร์กระแสหลัก ในขณะเดียวกันก็เป็นการเสริมความเข้าใจให้คนไทยได้เรียนรู้เกี่ยวกับภูมิภาคผ่านงานศิลปะร่วมสมัย

นอกจากนั้น ยังเน้นถึงความสำคัญกับกิจกรรมทางการศึกษา นอกจากจะพูดถึงเรื่องของศิลปะร่วมสมัยแล้ว ยังได้ขยายขอบเขตขององค์ความรู้ที่ออกจากโลกสุนทรียศาสตร์ เข้าไปในโลกของสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์ มานุษยวิทยา และสังคมวิทยามากขึ้น ทำให้ผลงานเข้าถึงคนในวงกว้างมากขึ้น หมายความว่าผู้ชมของนิทรรศการนี้ได้เข้าถึงกลุ่มคนที่สนใจประเด็นอาณาบริเวณศึกษา คือ เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษาจากมหาวิทยาลัยหลายแห่ง จากการทำงานเน้นภูมิภาคนี้ จึงเกิดการสร้างเครือข่ายและขยายเครือข่ายทางปฏิบัติการภัณฑารักษ์และเครือข่ายนักวิชาการ จึงทำให้สามารถสร้างงานนิทรรศการที่มีความเชื่อมโยงกับศาสตร์อื่น ๆ มากขึ้น และได้ร่วมทำงานกับนักวิชาการมากขึ้น

6.2 ปมปัญหาของบริบทการทำงาน

ในการศึกษาปฏิบัติการศิลปะและปฏิบัติการภัณฑารักษ์ด้วยแนวคิดหลังอาณานิคมนั้น น่าจะเป็นวิธีหนึ่งที่ทำให้เปิดมุมมองให้เห็นถึงปัญหาที่ซับซ้อนของการวิเคราะห์งานศิลปะร่วมสมัยของไทยในบริบทที่หลากหลายและความพยายามที่จะจัดวางตำแหน่งแห่งที่ของศิลปะร่วมสมัยของไทยในชั้นปัญหาเหล่านี้ทั้งระดับท้องถิ่น ภูมิภาค และนานาชาติ ซึ่งข้อค้นพบในการวิจัยครั้งนี้ คือปัญหาที่เกิดขึ้นในการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในสามระดับ คือ ระดับท้องถิ่น (จากการทำงานในประเทศ) ระดับภูมิภาค และระดับนานาชาติ จากข้อสรุปที่ผู้วิจัยได้ทำการสรุปในท้ายบทที่ 4 และได้ทำการทดลองสร้างสรรค์นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย “Missing Links” ขึ้น จึงค้นพบประเด็นที่จะขยายให้เห็นดังต่อไปนี้

6.2.1 ประเด็นระดับท้องถิ่น

การปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในช่วงแรกนั้น เริ่มทำงานในระดับท้องถิ่น หรือระดับประเทศ มักจะมีข้อจำกัดเกี่ยวกับเรื่องรัฐ ชาติ ซึ่งมีความเป็นไปได้น้อยมากที่จะทำงานเชิงวิพากษ์ได้ หากทำงานในสถาบัน เช่น มหาวิทยาลัยหรือของรัฐ ในกรอบรัฐชาติ ย่อมไม่มีทางนำเสนอประเด็นละเอียดอ่อนจากเรื่องเล่าขนาดย่อมได้อย่างยากลำบาก จากคำอธิบายของปีเตอร์ แจ็คสัน ว่า

ด้วยแนวคิดหลังอาณานิคมที่อธิบายถึงการศึกษาของไทยศึกษานั้น เต็มไปด้วยหลักฐานเชิงประจักษ์และไม่สามารถที่จะสร้างหรือทำงานด้วยกรอบทฤษฎีได้ ความเห็นของปีเตอร์ แจ็คสัน นั้นส่งผลมาถึงการศึกษาในวงการศิลปะร่วมสมัยในระยะหลัง เนื่องจากกรอบทฤษฎีนี้ยังไม่ได้เข้าไปหยั่งรากลึกในวงการศิลปะร่วมสมัย แต่ในช่วงไม่กี่ปีที่ผ่านมา มีงานศึกษาเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยภายใต้แนวคิดหลังอาณานิคมเกิดขึ้น เป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงการปฏิบัติการศิลปะและภัณฑารักษ์ในยุคทศวรรษที่ 1990 ที่ติดอยู่ในกรอบรัฐชาติได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ในบทความของชญาน์วัต ปัญญาเพชร ชื่อว่า ศิลปะร่วมสมัยไทยภายใต้แนวคิดหลังอาณานิคมในทศวรรษที่ 1990 นั้น เขาใช้ทฤษฎีนี้วิเคราะห์ผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล และสุธี คุณาวิชยานนท์ ได้อย่างน่าสนใจ ด้วยการหยิบแนวคิดที่หลากหลายของหลังอาณานิคมมามองศิลปินไทยกลุ่มนี้ ที่ “โก อินเตอร์” ในยุคโลกาภิวัตน์ โดยเน้นแนวคิดบูรพานิยม(Orientalism) ว่าด้วยการสร้างตัวแทนตะวันออกในสายตาของตะวันตกจากพื้นฐานแนวคิดแบบทวิลักษณ์ แนวคิดลูกผสม (hybridity) ของ Homi Baba (โฮมี บาบา) ที่นำมาอธิบายลักษณะการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ใช้ต่อรองปรัชญาสารัตถนิยมที่แฝงอยู่ในความคิดอาณานิคม และแนวคิดชาติในยุคใหม่ที่เป็นผลพวงจากลัทธิอาณานิคม ซึ่งกรอบคิดนี้เห็นว่าศิลปินมักจะทำงานเกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวัน สัญลักษณ์ของชาติ อัตลักษณ์ วัฒนธรรมแห่งชาติ เชื้อชาติ และชาติพันธุ์ [168]

ตั้งแต่ยุคต้นศตวรรษที่ 20 การทำงานของภัณฑารักษ์ศิลปะร่วมสมัยของไทยนั้นยังคงติดอยู่กับกรอบของประวัติศาสตร์ชาตินิยมว่าด้วยการที่ไทยไม่เคยตกเป็นเมืองขึ้นของใคร ข้อจำกัดของวิธีการแบบหลังอาณานิคมในไทยศึกษาเชิงวิพากษ์นั้น ไม่ได้ส่งต่อไปในวงการปฏิบัติการภัณฑารักษ์หรือศิลปะร่วมสมัยของไทยในยุคปลายศตวรรษเลยในงานกระแสหลัก ผ่านเรื่องเล่าขนาดใหญ่ เช่น นิทรรศการศิลปะในประเทศไทยหรือศิลปะร่วมสมัยของไทยในเวทีสากล จากการวิเคราะห์การทำงานของภัณฑารักษ์งานศิลปะร่วมสมัยของไทยในอดีตนั้นตอกย้ำสิ่งที่เกษียร เตชะพีระ เสนอว่า “การไม่มีเจ้าอาณานิคมตะวันตก ทำให้สยามไม่มีการเคลื่อนไหวชาตินิยมมวลชนและความสุดโต่งที่เป็นได้อื่น ๆ (หากมี) รัฐบาลอาณานิคมตะวันตกในสยาม จะสามารถทำให้คนไทยจำนวนมากขึ้นถูกทำให้เป็นการเมือง และนำไปสู่การเคลื่อนไหวชาตินิยมและแม้แต่คอมมิวนิสต์ได้[169]

---

[168] ดูเพิ่มเติมในบทความโดยของ ชญาน์วัต ปัญญาเพชร, “ศิลปะร่วมสมัยไทยภายใต้แนวคิดหลังอาณานิคมในทศวรรษที่ 1990” วารสารวิจิตรศิลป์ , 6, 1 (มกราคม - มิถุนายน 2558): 88-89.

[169] เกษียร เตชะพีระ อ้างอิงในปีเตอร์ เอ แจ็คสัน, “ความคลุมเครือของอำนาจกึ่งอาณานิคมในประเทศไทย,” รัฐศาสตร์สาร, หน้า 21-22.

แนวคิดของของไมเคิล เฮิซเฟล์ด ว่าด้วย “กึ่งอาณานิคม” หรือ “อาณานิคมอำพราง” ที่อธิบายปรากฏการณ์ในไทยศึกษา ซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้ในการมองศิลปะร่วมสมัยของไทยอีกด้วย สะท้อนให้เห็นว่าวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยไม่สามารถก้าวข้ามพรมแดนรัฐชาติได้ และไม่สนใจที่จะมองเพื่อนบ้านในดินแดนอุษาคเนย์ ซึ่งเป็นสภาวะที่Martin Heidegger เรียกว่า Nearness ทำให้งานศิลปะเป็นเอกเทศและเกิดการตัดขาดจากแนวคิดแบบภูมิภาค การศึกษาอาณาบริเวณศึกษาที่ผู้วิจัยต้องการตัดจากกรอบของความเป็นรัฐชาตินั้น บางครั้งกลับติดกับอยู่ในกรอบยิ่งกว่าเดิม ดังเช่นที่ธเนศ วงศ์ยานาวากล่าวไว้ว่าแนวคิดนี้เป็นการ tightening the mandala มากกว่าที่เผยให้เห็น “Missing Links”[170] ส่วน ปีเตอร์ แจ็คสันอธิบายเพิ่มเติมถึงบทบาทของไทยศึกษาว่าเป็น “บทสนทนาข้ามชาติของเสียงจากไทยและตะวันตก เป็นการเปิดบทสนทนาที่สะท้อนให้เห็นความแตกต่างขององค์ความรู้ในยุคโลกาภิวัตน์ ซึ่งเขาต้องการนำมุมมองทั้งไทยและเทศเพื่อเปิดบทสนทนาข้ามชาติเช่นนั้น ประวัติศาสตร์กึ่งอาณานิคมของไทยได้สร้างภาระของอำนาจนำสองชั้น ชั้นแรก การที่ประเทศตกอยู่ภายใต้อำนาจตะวันตก และอีกชั้นหนึ่ง การที่ประชากรตกอย่าภายใต้อำนาจท้องถิ่นที่เข้มข้น ดังที่เฮิซเฟล์ดได้เสนอ “ประเทศอาณานิคมอำพราง” ได้ถูกเป็นเหยื่อถึงสองครั้งสองครา ไม่เพียงแต่ต้องลำบากอยู่ภายใต้ผลทางเศรษฐกิจและการเมืองของอาณานิคมเท่านั้น” หากยังต้องอยู่ในจุดที่ “เอื้อให้ชนชั้นนำท้องถิ่นรักษาจุดยึดเหนี่ยวอำนาจในวิธีที่ไม่มั่นคง การต่อต้านระบบกึ่งอาณานิคมที่สอดเอาอำนาจนำของนานาชาติและท้องถิ่นเอาไว้ด้วยกันเช่นนี้ จำต้องใช้ยุทธศาสตร์ทางญาณวิทยาหลายสาขาในการโจมตีนกทั้งสองหัว[171]

ในการแก้ปัญหาระดับท้องถิ่นนี้ ผู้วิจัยมองว่าการศึกษาประเด็นนี้ และนำมาประยุกต์ใช้ในกรอบของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ศิลปะร่วมสมัย ด้วยแนวคิดหลังอาณานิคม และกึ่งอาณานิคมนี้น่าจะเป็นการเปิดมุมมองเพื่อเพิ่มขีดความสามารถในการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ด้านการจัดการแสดงนิทรรศการศิลปะที่เผยให้เห็นถึงประเด็นนี้ เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการ “โจมตีนกทั้งสองหัว” ของอำนาจนำในระบบกึ่งอาณานิคมของไทย

6.2.2 ประเด็นระดับภูมิภาค

ในการศึกษาเกี่ยวกับอาณาบริเวณศึกษา ซึ่ง Arjun Appadurai ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ในหนังสือ Globalization ว่ามันผูกติดอยู่ในกรอบคิดแบบยุโรปและสหรัฐอเมริกาเป็นศูนย์กลาง

---

[170] ธเนศ วงศ์ยานนาวา ให้ความเห็นต่องานวิจัยชิ้นในช่วงสอบความก้าวหน้าวิทยานิพนธ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 20 เมษายน 2017

[171] เรื่องเดียวกัน, หน้า 32-33

โดยเฉพาะการศึกษาเกี่ยวกับอาณาบริเวณศึกษาตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่สองเป็นต้นมา สำหรับการศึกษาเกี่ยวกับภูมิภาคอุษาคเนย์ในประเทศไทยก็ยังคงติดอยู่ในกรอบคิดนี้ ดังที่ธงชัย วินิจจะกูล เขียนในบทความ Beyond Boarders: an Overview of Southeast Asian Studies in Thailand โดยอ้างความเห็นของชาญวิทย์ เกษตรศิริ นักประวัติศาสตร์อุษาคเนย์ ซึ่งกล่าวว่า คนไทยรับรู้เรื่องเกี่ยวกับเอเชียตะวันออก และประเทศในตะวันตกมากกว่าความรู้เกี่ยวกับประเทศเพื่อนบ้าน ชาญวิทย์ เรียกว่า“ใกล้เกลือกินด่าง” ถึงแม้ว่าในประเทศไทยจะมีการเปิดการเรียนการสอนเกี่ยวกับเอเชียตะวันออกศึกษามาตั้งแต่ทศวรรษที่ 1980 ในระดับมหาวิทยาลัย แต่กระนั้นส่วนใหญ่ยังคงตามแนวคิดอาณาบริเวณศึกษาแบบอเมริกัน ซึ่งเป็นการศึกษาแบบสหศาสตร์ มีเพียงมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เท่านั้นที่นักศึกษาต้องเรียนภาษาของประเทศเพื่อนบ้านเพิ่มเติม ธงชัยตั้งคำถามต่อองค์ความรู้ของไทยเกี่ยวกับอุษาคเนย์ การไม่รู้ไม่ได้หมายความว่าไม่มีอยู่ เพราะมีหลักฐานจากงานวิจัยเกี่ยวกับภูมิภาคนี้มากมายในสภาวิจัยแห่งชาติ ดังนั้นจะบอกว่าไทยไม่มีความรู้เกี่ยวกับภูมิภาคไม่ได้ หากแต่ความรู้นั้นมันเน้นประเด็นอะไร ชาญวิทย์ให้คำตอบว่า งานวิจัยส่วนใหญ่ค่อนข้างจะเน้นความเป็นไทย (Thai centric) ที่มักจะเสนอให้เห็นถึงมุมมองของไทยหรือแม้กระทั่งพูดถึงความสัมพันธ์กับเพื่อนบ้านก็ยังเน้นมุมมองของไทย ซึ่งธงชัยมองว่ามันเป็นการเชื่อมโยงไปกับรัฐสมัยใหม่ของไทย ที่มีความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์อันน้อยนิด และเป็นการยากที่จะเห็นถึงการศึกษาเกี่ยวกับประเทศเพื่อนบ้านเชิงลึก มากกว่าความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ และไม่เห็นการศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ช่วงอาณานิคมของประเทศเพื่อนบ้าน ซึ่งมองโดยรวมแล้วไม่เป็นที่น่าพอใจ[172] ธงชัยอธิบายเพิ่มเติมว่า การศึกษาเกี่ยวอาณาบริเวณศึกษาที่เพิ่งเกิดขึ้นในช่วงสงครามเย็นนี้และแนวคิดเกี่ยวกับภูมิภาค เป็นเรื่องใหม่และไม่ได้หยั่งรากลงไปในความคิดของคนไทย หากแต่องค์ความรู้เกี่ยวกับแต่ละประเทศนั้นมีมากมาย ซึ่งเขามองว่ามีที่มาจากความคิดเชิงประวัติศาสตร์และองค์ความรู้ของไทยเองที่มีมานาน สะท้อนให้เห็นมุมมองของประเทศไทยต่อเพื่อนบ้านเหล่านั้น ไม่ได้ถูกมองว่าเป็นเพื่อนร่วมภูมิภาค หากแต่เป็นศัตรูหรือเป็นประเทศราชของสยามในอดีต ซึ่งความรู้เกี่ยวกับประเทศเพื่อนบ้านที่เคยเป็นศัตรูหรือประเทศราชเหล่านี้ ต่างจากการรับรู้ว่ากลุ่มประเทศนี้เป็น“อาณาบริเวณ” ที่ต้องศึกษา ซึ่งแนวคิดนี้ธงชัยชี้ให้เห็นว่าการศึกษาเกี่ยวกับภูมิภาคอุษาคเนย์ศึกษาต้องรับไว้พิจารณา[173]

การขาดการศึกษาประวัติศาสตร์ชาติในยุคอาณานิคมทำให้เกิดการโดดเดี่ยวตัวเองออกจาก

---

[172] Thongchai Winichakul, “ Beyond Boarders: an Overview of Southest Asian Studies in Thailand,” Siksacakr, 6, (2004), p. 118 – 119

[173] Ibid, p.120. ดูเพิ่มเติมว่าด้วยการมองเพื่อนบ้านเป็นศัตรูได้ในบทความนี้

วาทกรรมหลังอาณานิคม เพียงเพราะเราคิดว่าเราไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของอาณานิคม แต่ที่จริงแล้วอยู่ภายใต้อาณานิคมอำพรางทำให้เราไม่สามารถมองเพื่อนบ้านเป็น “เพื่อน” ที่อยู่ร่วมกันในดินแดนแห่งนี้ จึงไม่สามารถหาจุดร่วมกับภูมิภาคนิยมได้ ผลงานศึกษาของธงชัย วินิจจะกูล ช่วยให้เราทำความเข้าใจกระบวนการคิด ถึงมุมมองของไทยว่ามีต่อภูมิภาคอย่างไร และหาวิธีปรับมุมมองนั้นด้วยการพยายามศึกษาว่าเราต้องมองภูมิภาคแบบใหม่อย่างไร และจะเชื่อมสัมพันธ์กับอุษาคเนย์อย่างไร หากเรามองตัวเองว่าเราต่างจากเพื่อนบ้านในแง่ของประวัติศาสตร์ และหากจะมองว่าเพื่อนบ้านเป็นศัตรูเช่นในอดีตนั้น แนวคิดนี้เป็นสิ่งที่ควรจะปรับ เนื่องจากการมองแบบประวัติศาสตร์แบบธงชัย วินิจจะกูล แสดงให้เห็นว่ารัฐชาติต้องสร้างศัตรูขึ้นมาเพื่อจะนิยามตนเอง

หากจะเปรียบเทียบการศึกษาศิลปะร่วมสมัยในอุษาคเนย์ในประเทศไทยนั้น แทบเรียกได้ว่าไม่เคยปรากฏในช่วงศตวรรษที่ 20 หากแต่เริ่มปรากฏขึ้นในระดับมหาวิทยาลัยในช่วงปลายทศวรรษที่ 2000 และเริ่มมีการวิจัยเกี่ยวกับภูมิภาคช่วงกลางทศวรรษที่ 2010 เนื่องจากมีการวิจัยเกี่ยวกับบทความและบทวิจารณ์เกี่ยวกับงานศิลปะร่วมสมัยและสมัยใหม่ในภูมิภาคอุษาคเนย์ โดยผู้วิจัยและคณะ ถึงแม้ว่าจะมีการเชื่อมต่อทางกิจกรรมเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในภูมิภาคตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมา ในระดับภูมิภาคมากขึ้น องค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และศิลปะร่วมสมัยในประเทศเพื่อนบ้านแทบจะไม่มีเลย ในขณะเดียวกันชุมชนศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยยังคงติดกับอยู่กับความเป็นชาตินิยมและอนุรักษ์นิยมยิ่งกว่าช่วงสามทศวรรษที่ผ่านมา เนื่องจากมีการปกครองที่ไม่เป็นประชาธิปไตย และมีนโยบายย้อนอดีตในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ถึงแม้ว่าในปัจจุบันเราจะเข้ามาอยู่ในกลุ่มประชาคมเศรษฐกิจอาเซียนแล้วก็ตาม หากแต่การทำงานระดับรัฐต่อรัฐเกี่ยวกับเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างภูมิภาคยังคงทำตามรูปแบบเดิม เหมือนที่เคยทำมาในอดีต คือจัดการผ่านรัฐบาลและไม่ได้ให้ความสนใจประเด็นหรือการสร้างวาทกรรมแต่อย่างใด จากการที่ไทยไม่สนใจภูมิภาคแต่กลับไปเชื่อมโยงกับยุโรปตั้งแต่ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 และช่วงศตวรรษที่ 20 ในการพยายามโก อินเตอร์ เราจะประสบกับสภาวะที่เป็นบ้านนอกของยุโรป ดังที่ Dipesh CHakrabarty กล่าวไว้ใน Provincializing Europe[174] ทำให้เกิดสภาวะขาดช่วงสองชั้น คือ ชั้นหนึ่งขาดช่วงกับภูมิภาค ด้วยมุมมองที่เห็นเพื่อนบ้านเป็นศัตรู และสองพยายามเชื่อมโยงกับยุโรป แต่ไม่ได้รับการยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของยุโรป ทำให้เกิดการขาดช่วงสองชั้น หรือ “Missing Links” สองชั้น ซึ่งสามารถเชื่อมโยงกับสิ่งที่ปีเตอร์ แจ็คสันมอง ในสภาวะของไทยที่ตกอยู่ในสภาวะอำนาจนำจากอาณานิคม และจากอำนาจนำในท้องถิ่นนั่นเอง

[174] Dipesh Chakrabarty, Provincializing Europe

หากแต่มีข้อยกเว้นเกี่ยวกับการเชื่อมต่อภายในอุษาคเนย์ ที่ต่างจากการเชื่อมต่อผ่านระบบรัฐต่อรัฐแบบอาเซียน โดยการทำงานผ่าน Non Governmental Agency เช่น กลุ่มศิลปินที่ทำงานแบบ Artists Collective จากกรณีศึกษาของโครงการเชียงใหม่จัดวางสังคม, เทศกาล OK Video และ Flying Circus จะเห็นได้ว่าลักษณะร่วมของโครงการกลุ่มนี้เป็นการทำงานระดับที่ Arjun Appadurai มองว่าเป็นการทำงานแบบรากหญ้าของโลกาภิวัตน์ (Globazliation from Below หรือ Grassroot Globalization) ที่เขาเรียกว่ากระบวนการนี้เป็นการทำงานแบบที่ยังไม่สามารถให้คำนิยามได้ เพราะอยู่ในระหว่างปฏิบัติการแบบใหม่เชิงสังคมที่อยู่ในระหว่างโครงสร้างกึ่งกระบวนการกึ่งเครือข่ายและกึ่งองค์กร (part movements, part networks, part organization) ที่ต้องพัฒนาต่อไปเพื่อก้าวเขาไปสู่ระบบของสถาบันที่จะขับเคลื่อนโลกาภิวัตน์แบบรากหญ้า[175] ดังนั้นสิ่งที่งานวิจัยชิ้นนี้ต้องการทำคือ ต้องการเสริมมิติ มุมมองแบบภูมิภาคนิยม (Regional perspectives) ในปฏิบัติการภัณฑารักษ์ เพื่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและทัศนคติของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในประเทศไทยในการทำงานเชื่อมโยงกับบริบทของภูมิภาคอุษาคเนย์

6.2.3.ประเด็นระดับนานาชาติ

ในการวางสถานะของเราในระดับนานาชาติหรือในเวทีสากลนั้น เป็นการเข้าร่วมกิจกรรมเฉยๆ หากแต่ไม่ได้สร้างวาทกรรมหรือนำประเด็นใหม่ไปสู่สากล ดั่งเช่นผลงานของเพื่อนบ้าน เช่น Jim Supangkat เสนอแนวคิดเกี่ยวกับพหุสมัยใหม่นิยม หรือ T.K. Sabapathy พูดเรื่องภูมิภาคนิยม ด้วยกรอบของหลังอาณานิคม ในการปฏิบัติการณ์ภัณฑารักษ์ นั้น สิ่งที่อภินันท์ โปษยานนท์ ได้นำเสนอในนิทรรศการที่เขาจัดแต่ละแห่ง นั้นเป็นเพียงการเสนอหลักฐานเชิงประจักษ์ ของศิลปินที่อยู่ในอุษาคเนย์หรือเอเชียในโลกตะวันตก ดังเช่นที่ ปีเตอร์ แจ็คสัน กล่าวไว้ หากแต่ไม่ได้นำเสนอประเด็นหรือวาทกรรมใหม่ให้กับชาวโลกเลย ถึงแม้ว่าบทความของเขาจะถูกนับรวมอยู่ในcuratorial moments ในยุคทศวรรษที่ 1990, 2000 ก็ตาม เช่นในหนังสือ Global conceptualism หรือ Cream และ Words of Wisdom ก็ตาม แต่ผลงานที่โดดเด่นของเขา กลับเป็นสิ่งที่เกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่ของไทยและศิลปินไทย ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าเป็นการเข้าไปอยู่ในกรอบของรัฐ-ชาติอยู่นั่นเอง

ในขณะเดียวกัน ศิลปะร่วมสมัยของไทยที่ไปปรากฏและสามารถมีบทสนทนากับเวทีโลกกลับไม่ใช่ผ่านปฏิบัติการภัณฑารักษ์ หากแต่ผ่านปฏิบัติการศิลปะของศิลปินไทย ซึ่งมีผลงานและการตอบรับจากเวทีนานาชาติที่โดดเด่นกว่าเพื่อนบ้าน สังเกตุจากการเข้าร่วมเทศกาลศิลปะนานาชาติ ความถี่

---

[175]Arjun Appadurai, ed., Globalization,p. 17.

และปริมาณนิทรรศการแสดงเดี่ยวและกลุ่มของศิลปินร่วมสมัยของไทยในพิพิธภัณฑ์ระดับโลก เช่น งานแสดงเดี่ยวของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช, มณเฑียร บุญมา, อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ตามพิพิธภัณฑ์ศิลปะ เช่น พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยนิวยอร์ค เอเชีย โซไซตี้ นิว มิวเซียม นิวยอร์ค ฯลฯ ตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษที่ 1990 และเริ่มมากขึ้นในทศวรรษที่ 2000 และ 2010 ซึ่งเป็นที่มาของการรับรู้ต่อชุมชนศิลปะในภูมิภาคที่ว่างานศิลปะร่วมสมัยของไทยนั้นมีความเป็นสากลมากกว่าที่อื่นในอุษาคเนย์ เพราะสามารถนำเสนอผลงานที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ในวงการศิลปะและภาพยนตร์ระดับโลก เช่น กรณีผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ที่ทำงานคาบเกี่ยวกับโลกศิลปะตะวันตก ในขณะเดียวกันนำเอาอัตลักษณ์ของเขาที่มีชีวิตอยู่ในพรมแดนของวัฒนธรรมหลากหลายมาต่อรองกับความเป็นโลกาภิวัตน์ ทำให้ผลงานของเขาถูกจัดเข้าไปอยู่ในกระแสของศิลปะแนวสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ ที่ Nicholas Bourriaud ได้นับเขาเข้าเป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการทำงานแนวนี้ในช่วงทศวรรษที่ 1990 อีกส่วนหนึ่งผลงานของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ที่สร้างความตื่นตะลึงให้กับวงการภาพยนตร์ทั่วโลกจนสามารถที่จะสร้างคำนิยามใหม่ให้กับวงการภาพยนตร์ของโลกในช่วงทศวรรษที่ 2000 รวมทั้งการที่เขานำเอาความเชื่อเรื่องผี และประวัติศาสตร์การเมืองของไทย ผนวกกับความทรงจำ มาเล่าเรื่องโดยผ่านหนังสั้น งานวีดีโอ อาร์ต และภาพยนตร์ ทำให้ผลงานของเขาสร้างปรากฏการณ์ใหม่ให้กับเวทีภาพยนตร์และงานศิลปะระดับโลก

แต่ปัญหาของการวิเคราะห์แบบนี้ ก็ยังเป็นข้อจำกัดอยู่ดี เพราะเป็นการย้อนกลับไปสู่การมองตะวันตกเป็นศูนย์กลางอยู่นั่นเอง หากแต่คุณค่าของตัวผลงานของศิลปินไทย และภัณฑารักษ์นี้คงต้องถูกนิยามใหม่และมีกรอบใหม่ในการวัดคุณค่า นั่นก็คือการพยายามมองดูสถานการณ์แบบเปรียบเทียบกับการศึกษาเกี่ยวกับไทยศึกษาตามข้อวิเคราะห์ของปีเตอร์ แจ็คสันว่าด้วยเรื่องหลังอาณานิคมและไมเคิล เฮิซเฟล์ด ในเรื่องอาณานิคมอำพราง เพราะผู้วิจัยเห็นว่าโลกศิลปะร่วมสมัยเปรียบเหมือนอยู่ในโลกคู่ขนานของไทยศึกษา ที่มักจะเน้นการศึกษาเกี่ยวกับความเป็นไทยและสถานการณ์ของไทยแบบชาตินิยม หรือแม้กระทั่งศึกษาเรื่องภูมิภาคก็ยังคงเป็นการมองจากมุมมองของตัวเองกับความสัมพันธ์กับเพื่อนบ้าน เป็นต้น ปัญหาใหญ่ของปฏิบัติการศิลปะสมัยใหม่ของไทยทั้งงานศิลปะและภัณฑารักษ์นั้น คือคนทำงานไม่มีองค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์เพียงพอ หรือ ความรู้ทางทฤษฎีรองรับ และไม่มีงานที่วิพากษ์ อันเป็นสถานการณ์ที่คล้ายกับการศึกษาของไทยศึกษา ตามข้อสังเกตุของปีเตอร์ แจ็คสัน ว่า “อ่อนด้อยเชิงทฤษฎี และแต่เต็มไปด้วยข้อมูลเชิงประจักษ์” จึงทำให้วงการไทยศึกษาไม่ก้าวหน้า ซึ่งเปรียบเทียบได้ดีกับการศึกษาและปฏิบัติการศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย

6.3 ข้อค้นพบจากปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในนิทรรศการ “Missing Links” มีดังต่อไปนี้

จากการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยค้นพบแนวคิดเกี่ยวกับการรื้อถอนความคิดเกี่ยวกับอาณานิคมอำ

พราง (De-Crypto Colonization) ผ่านปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์นิทรรศการ “Missing Links” ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ที่สร้างขึ้นหลังจากการวิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาเกี่ยวกับ ทฤษฎีหลังอาณานิคมและแนวคิดเรื่องเล่าขนาดย่อม รวมทั้งการศึกษาทฤษฎี ศิลปะร่วมสมัย วรรณกรรมปริทัศน์ กรณีศึกษา รวมทั้งประสบการณ์การทำงานของผู้วิจัยในฐานะที่เป็นภัณฑารักษ์มากว่ายี่สิบปี ผู้วิจัยนำมาประมวลผลและปรับใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์นิทรรศการ เพื่อเปิดประเด็นใหม่และเปิดกรอบใหม่ของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ที่สามารถใช้เครื่องมือในการทำงานหลากหลายของบริบทที่ซับซ้อนและย้อนแย้งของสภาวะร่วมสมัย ทำให้เห็นถึงการเคลื่อนตัวของประเด็นสุนทรียศาสตร์ในปัจจุบัน และส่งผลอย่างไรในการคัดเลือกศิลปินและการนำเสนอนิทรรศการที่มีหลายมิติ เพื่อต้องการที่จะแสดงให้เห็นถึงสภาวะหลังกึ่งอาณานิคมของไทย และทำให้เราตระหนักถึงสภาวะอาณานิคมอำพราง แล้วใช้ปฏิบัติการภัณฑารักษ์เป็นเครื่องมือในการรื้อถอนแนวคิดอาณานิคมอำพราง เพื่อเผยให้เห็นจุดที่ขาดหายไปของความสัมพันธ์ของไทยในบริบทอุษาคเนย์ และตระหนักถึงประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่เคยมีร่วมกัน แสดงให้เห็นถึงสภาวะของศิลปะร่วมสมัยของไทยว่าตกภายใต้อาณานิคมอำพรางเช่นเดียวกับสภาวะของประเทศไทย หากต้องการที่จะทำการรื้อสร้างความเป็นอาณานิคมอำพราง (De-Crypto Colonization) เพื่อที่จะได้เห็นความเป็นจริงของสภาวะร่วมสมัยนั้น เราคงต้องปลดล็อคตัวเองออกจากกรอบของการมองตะวันตกเป็นศูนย์กลางแบบในอดีต จึงสามารถวางตำแหน่งแห่งที่ตัวเองได้ใหม่ โดยการยึดโยงกับภูมิภาคอุษาคเนย์และภูมิภาคอื่นของโลกที่อยู่นอกเหนือจากยุโรปและอเมริกา ด้วยการใช้ทฤษฎี หลังอาณานิคม และอาณานิคมอำพราง มาพิจารณา เพื่อนำเสนอวิสัยทัศน์ หรือวาทกรรมใหม่ไปสู่ชาวโลกด้วย

ในส่วนของการรื้อสร้างความเป็นอาณานิคมอำพรางที่ Herzfeld ได้ศึกษานั้น ผู้วิจัยมองว่าเป็นสิ่งที่ท้าทายที่จะใช้ปฏิบัติการภัณฑารักษ์เป็นเครื่องมือในการทำงานครั้งนี้ เพราะก่อนที่จะทำการรื้อสร้างนั้น เราต้องทำให้ผู้คนรับรู้ถึงสถานะอาณานิคมอำพรางของประเทศไทยเสียก่อน ดังนั้น การทำงานผ่านปฏิบัติการภัณฑารักษ์ไม่สามารถเกิดขึ้นได้ หากไม่มี “งานศิลปะ” ให้คัดสรร และจัดทำนิทรรศการ สิ่งที่เป็นปัญหายังคงเป็นเรื่องของการรับรู้ของคนทั่วไป โดยเฉพาะศิลปินร่วมสมัย เพราะหากศิลปินยังไม่เกิดการรับรู้ และนำไปเป็นแรงบันดาลใจ ไปปฏิบัติการศิลปะของพวกเขาเกี่ยวกับประเด็นนี้ ภัณฑารักษ์ไม่สามารถที่จะทำงานต่อได้ สิ่งที่จะแก้ปัญหานี้ได้คือการเผยแพร่แนวคิดนี้ อาจ

ทำได้โดยผ่านการสัมนนาวิชาการ เสวนา หรือกิจกรรมทางการศึกษาหลากแบบ เพื่อให้คนทำงานศิลปะเกิดการตระหนักรู้เกี่ยวกับสภาวะความเป็นอาณานิคมอำพรางของไทย และกระจายมาสู่อาณานิคมอำพรางของศิลปะสมัยใหม่ (จากการเรียนรู้จากศิลป์ พีระศรี) และศิลปะร่วมสมัยของไทย หรือแม้กระทั่งปฏิบัติการภัณฑารักษ์ (จากการเรียนต่อจากต่างประเทศ) ทำให้เราไม่สามารถหลุดไปจากกรอบนี้ได้ ดังนั้น ด้วยการทำงานศิลปะและปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ผู้วิจัยมองว่าเราต้องมีการวิพากษ์วิจารณ์ วิเคราะห์ และศึกษาปรัชญา แนวคิด ทฤษฎีทางสังคมศาสตร์ เพื่อที่จะทำการรื้อสร้างความคิดต่าง ๆ รวมทั้งการตั้งคำถามถึงการประกอบสร้างประวัติศาสตร์แบบชาตินิยมเช่นที่เราเคยได้รับรู้มา จึงจะนำมาสู่กระบวนการรื้อสร้างความเป็นอาณานิคมอำพรางได้ในที่สุด

นอกจากนั้น การที่ผู้วิจัยได้นำกรอบทฤษฎีหลังอาณานิคมและกึ่งอาณานิคมมาใช้เป็นการสร้างเป็นกรอบและแนวคิดในการสร้างหัวข้อ รวมถึงโครงเรื่องของนิทรรศการโดยใช้มุมมองจากการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของผู้วิจัยในฐานะที่ทำงานในประเทศไทยนั้น ช่วยให้ได้ทบทวนการทำงานของตนเอง เห็นพัฒนาการของแนวคิดและกรอบปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่เปลี่ยนไปตามตั้งแต่ยุคโลกาภิวัตน์จนถึงสภาวะร่วมสมัยทำให้สามารถมองตำแหน่งแห่งที่ของตัวเองได้ชัดเจนขึ้น เพื่อที่จะขยับการทำงานออกไปจากกรอบของรัฐ ชาติ และภูมิภาคตามภูมิศาสตร์แบบเดิม ในขณะเดียวกันทั้งกรอบทฤษฎีและหลักการปฏิบัติการภัณฑารักษ์แบบ The Curatorial นั้น ได้เปิดประเด็นใหม่และกรอบใหม่ให้กับผู้วิจัย สามารถใช้เป็นเครื่องมือในการทำงานที่หลากหลายประเด็นและบริบทที่ซับซ้อนมากขึ้น

จากการเรียนรู้จากทำวิจัย และนิทรรศการ “Missing Links” ทำให้เห็นว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นกระบวนการทำความรู้จักกับตนเอง เพื่อให้อยู่ในสังคมร่วมสมัยอย่างตระหนักรู้ และเข้าใจถึงประเด็นการตัดขาดของไทยจากบริบทของอุษาคเนย์ จากปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ที่สร้างเรื่องเล่าขนาดย่อม โดยนิทรรศการทั้งสองภาค ทำให้เกิดความเข้าใจและหาจุดเชื่อมโยงถึงปัญหาและสภาวะร่วมสมัยที่เราเผชิญอยู่ในยุคปัจจุบัน ทำให้รู้ว่าอุษาคเนย์ร่วมสมัยนั้นมีวัฒนธรรมและความเป็นอยู่ที่สามารถแบ่งปันกันได้มากกว่าที่เคยรับรู้ ดังนั้น สำหรับผู้วิจัย นิทรรศการ “Missing Links” อาจยังไม่สามารถเผยให้เห็นถึงจุดที่เชื่อมต่อที่ขาดหายไปของเรากับภูมิภาคอุษาคเนย์ได้ทั้งหมด แต่ผู้วิจัยถือว่าเป็นโครงการที่จุดประกาย และเป็นจุดเริ่มต้นเพื่อที่จะสืบค้นและพัฒนาปฏิบัติการภัณฑารักษ์หรือโครงการศิลปะต่อไปในการค้นหาวิธีอื่น ๆ มาเพื่อขยายผลในอนาคต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 7

สรุปและข้อเสนอแนะ

7.1 สรุปผลจากการวิจัยสู่องค์ความรู้ในปฏิบัติการภัณฑารักษ์

ผลงานวิจัยชิ้นนี้เป็นการศึกษาปฏิบัติการภัณฑารักษ์เกี่ยวกับเรื่องเล่าขนาดย่อมในอุษาคเนย์ ผ่านระเบียบวิธีวิจัยที่หลากหลาย เช่น การศึกษาทฤษฎี กรอบแนวคิด รวมทั้ง วรรณกรรมปริทัศน์ กรณีศึกษาสามโครงการ และประสบการณ์ส่วนตัวในฐานะภัณฑารักษ์ และในท้ายสุดนำมาสู่การสร้างสรรค์นิทรรศการที่ชื่อว่า “Missing Links” (อันตรธาน) ตลอดจนอธิบาย วิเคราะห์ ประเด็นสำคัญ ปัญหาการทำงานในระดับท้องถิ่น ภูมิภาค และนานาชาติ และวาทกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นตั้งแต่ช่วงปีทศวรรษที่ 1990 ว่าด้วยเรื่องความเป็นไทย เรื่องโก อินเตอร์ และเรื่องภูมิภาคนิยม จนถึงยุคร่วมสมัย โดยเชื่อมโยงปฏิบัติการภัณฑารักษ์กับบริบทสังคม การเมือง วัฒนธรรม และ เศรษฐกิจ รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับภูมิภาคโดยผ่านงานศิลปะร่วมสมัย

ในการตอบคำถามวิจัยว่าด้วยเรื่องการศึกษาแนวทางปฏิบัติการภัณฑารักษ์ของโลกศิลปะร่วมสมัยในตะวันตกและในอุษาคเนย์ ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงประวัติศาสตร์ของภัณฑารักษ์ศิลปะสมัยใหม่ที่เริ่มแยกตัวออกจากสถาบันในช่วงปีทศวรรษที่ 1960 และเริ่มกลายมาเป็นภัณฑารักษ์อิสระที่จัดนิทรรศการมหกรรมศิลปะนานาชาติ เช่น เบียนนาเล่ หรือ ไทรเอ็นเนี่ยล ทั่วโลกในช่วงทศวรรษที่ 1990 เป็นการตอบรับหรือวิพากษ์กระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งก่อให้เกิดการเคลื่อนย้ายทุน และคนพลัดถิ่น รวมทั้งศิลปินและภัณฑารักษ์ไปทั่วโลก ในยุคนี้เป็นเป็นช่วงที่สำคัญของงานศิลปะร่วมสมัยของอุษาคเนย์ เนื่องจากมีการยกประเด็นเกี่ยวกับมุมมองของภูมิภาคนิยม โดยที เค สาบาปาตี (T.K. Sabapathy) ที่งานนิทรรศการศิลปะเอเชีย แปซิฟิค ประเทศออสเตรเลีย ด้วยมุมมองแบบหลังอาณานิคม เขาเสนอให้นักวิชาการและนักประวัติศาสตร์ศิลป์อุษาคเนย์อ่านงานและอ้างอิงผลงานของกันและกันแทนที่จะมองไปสู่ตะวันตกอย่างเดียว ในขณะเดียวกัน Jim Supangkat ได้เสนอแนวคิดพหุสมัยใหม่นิยม ว่าด้วยการเติบโตของงานศิลปะสมัยใหม่ในอุษาคเนย์นั้นมันไม่ได้เกิดขึ้นพร้อมกัน หากแต่เกิดขึ้นคนละเวลาเนื่องจากประวัติศาสตร์ของแต่ละประเทศมันต่างกัน ทั้งนี้ ทั้งสองวาทกรรมที่เกิดขึ้นก่อให้เกิดแรงกระเพื่อมที่ค่อนข้างแรงต่อนักวิชาการศิลปะและภัณฑารักษ์ในภูมิภาค โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสิงคโปร์และอินโดนีเซีย ที่เกิดการตื่นตัว จัดนิทรรศการที่เกี่ยวข้องกับภูมิภาคมากขึ้น ส่วนในประเทศไทยยังคงพะว้าพะวังอยู่กับการสร้างพื้นที่และโครงสร้างพื้นฐานให้กับศิลปะร่วมสมัยของตน โดยเน้นมุมมองแบบชาตินิยมและสากลนิยม โดยมุ่งสู่ความเป็น “อินเตอร์” มากกว่า

ที่จะวางตำแหน่งแห่งที่ตนเองในภูมิภาคเหมือนประเทศอื่น ๆ ที่เป็นเอกราชจากเจ้าอาณานิคมในหลังสงครามโลกครั้งที่สอง

มุมมองของไทยที่คิดว่าตนเองมีลักษณะพิเศษกว่าประเทศเพื่อนบ้านและความเข้าใจผิดต่อสภาวะของไทยที่ไม่เคยตกเป็นเมืองขึ้นของใคร แต่เป็นระบบ “กึ่งอาณานิคม” ตามที่ปีเตอร์ แจ็คสันได้กล่าวไว้ ทำให้ไทยโดดเดี่ยวตัวเองออกจากความเป็นภูมิภาคนิยม นอกจากนั้นผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติศาสตร์นิทรรศการในอุษาคเนย์และปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่ใช้มุมมองภูมิภาคนิยม เน้นการทำงานแบบข้ามพรมแดนและมีความเป็นเอกเทศ โดยใช้กรณีศึกษาของเชียงใหม่จัดวางสังคม, โครงการ Flying Circus และ เทศกาล OK. Video ที่เกิดขึ้นในช่วงสามสิบปีที่ผ่านมา

ในกรอบการวิจัยนี้ ผู้วิจัยกลับไปศึกษาทฤษฎีหลังสมัยใหม่ของนักปรัชญาฝรั่งเศส ฌอง ฟรองซัวร์ เลียวตาร์ด (Jean Francois Lyotard) เกี่ยวกับเรื่องเล่าขนาดย่อมมาเป็นกรอบสำคัญในการสร้างคำอธิบายถึงปรากฏการณ์ของงานศิลปะร่วมสมัยในอุษาคเนย์ และปฏิบัติการณ์ภัณฑารักษ์ของผู้วิจัยตั้งแต่ช่วงปีทศวรรษที่ 1990 ซึ่งเกิดการเปลี่ยนแปลงไปสู่แนวคิดแบบภูมิภาคนิยม และ แนวคิดหลังสมัยใหม่ กระทั่งเริ่มพัฒนาไปสู่ความเป็นหลังอาณานิคมในศตวรรษที่ 21 โดยการทำงานกับศิลปินจากประเทศที่เคยตกเป็นอาณานิคม จึงทำให้ผลงานของพวกเขาตั้งคำถามกับองค์ความรู้ที่เคยได้เรียนมาจากประวัติศาสตร์กระแสหลักในประเทศของตน ในขณะเดียวกัน ก็เริ่มให้ความสำคัญของประวัติศาสตร์ มีการศึกษาค้นคว้าประวัติศาสตร์สังคมเพื่อใช้เป็นกรอบ แนวคิด และประเด็นในการทำงาน

สำหรับการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ ในช่วงทศวรรษ 1990 มีการเปิดการเรียนการสอนวิชาภัณฑารักษ์ในสถาบันที่ยุโรปและสหรัฐอเมริกา และในทศวรรษที่ 2000 เริ่มมีการศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์นิทรรศการศิลปะ และปฏิบัติการภัณฑารักษ์มากขึ้น ดังการพิมพ์หนังสือและเขียนทฤษฎีด้านปฏิบัติการภัณฑารักษ์หลายเล่ม ที่สำคัญคืองานของ Hans Obrist เกี่ยวกับการสัมภาษณ์ภัณฑารักษ์อาวุโสและการทำงานของตัวเองรวมถึง Maria Lind ที่ได้นำเสนอแนวคิดเรื่อง The curatorial โดยเน้นปฏิบัติในงานภัณฑารักษ์ที่นำเสนอมุมมองเกี่ยวกับการเมืองที่จะนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงอนาคต

ในการศึกษาเรื่องเล่า เริ่มมีการศึกษาความหมายและเรื่องเล่าในตะวันตกตั้งแต่ช่วงกลางศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา หากแต่มีการศึกษาเรื่องเล่าในเชิงวรรณกรรมมากกว่า ก่อนที่จะก้าวเข้ามาสู่สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งแทนที่จะให้ความสนใจกับความหมายของเรื่องเล่าเหมือนอดีต แต่ Roland Barthes กลับเสนอให้มองสิ่งที่ประกอบสร้างเรื่องเล่าและทำให้เรื่องเล่านั้นกระตุ้น

ประสบการณ์และการรับรู้ของคนดู สำหรับเรื่องเล่าขนาดย่อมหรือ “small narratives” นั้น เป็นสิ่งที่Lyotardมองว่าเป็นสิ่งที่ต่อต้านองค์ความรู้ที่มีเหตุผลรองรับแบบยุคสมัยใหม่ หากแต่ต้องการวิพากษ์ ท้าทายรวมทั้งเผยให้เห็นถึงร่องรอยที่หายไป และสิ่งที่ไม่ปรากฏขึ้น ผู้วิจัยจึงได้นำกรอบคิดนี้มาใช้ในการศึกษาทำนิทรรศการเพื่อให้การวิจัยมีความชัดเจนมากกว่าเดิม โดยเรื่องเล่าขนาดย่อมที่เล่าผ่านงานของศิลปิน ซึ่งพูดเรื่องราวของคนธรรมดาเปิดประเด็นให้เห็นถึงความเป็นประชาธิปไตยของการทำงานศิลปะ ในฐานะภัณฑารักษ์ที่ทำงานกับศิลปินในแง่ที่จะเลือกเล่าเรื่องของตัวเอง และของคนทั่วไปที่ศิลปินมองว่าน่าสนใจ โดยใช้เทคนิคหลากหลาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งวีดีโอ ซึ่งเป็นเครื่องมืออันเป็นประชาธิปไตยของประชาชน ที่สามารถเชื่อมโยงกับโลกปัจจุบัน เพราะข้อมูลสามารถหาได้ง่ายขึ้นจากอินเทอร์เน็ตและ archives

งานวิจัยนี้ นอกจากตอบโจทย์ของผู้วิจัยในการศึกษาปฏิบัติการภัณฑารักษ์กับเรื่องเล่าขนาดย่อมในอุษาคเนย์แล้ว การศึกษาแนวทางปฏิบัติการภัณฑารักษ์ตั้งแต่ยุค 1990 มาจนถึงปัจจุบันทั้งในโลกตะวันตกและในอุษาคเนย์ ได้ตอบคำถามของ Terry Smith ว่าทำไมไม่มีการบันทึกและนำเสนอกระบวนการคิดและการทำงานของภัณฑารักษ์ศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการการค้นคว้าและบันทึก วิธีการดำเนินการ ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ และ การสร้างกรอบนิทรรศการ รวมทั้งกระบวนการคัดสรร และนำแสดง พร้อมกับกิจกรรมต่าง ๆ จากการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์นิทรรศการ “Missing Links” ผู้วิจัยได้นำเอาแนวคิดของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ตามแนวคิดของ Maria Lind คือ The Curatorial และ แนวคิดเกี่ยวกับสภาวะสมัยใหม่ โดย Terry Smith และแนวคิดหลังอาณานิคม ที่ Okwui Enwesor กับแนวคิดปลายเปิดแบบสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ โดย Nicolas Bourriaud ร่วมกับข้อเสนอเกี่ยวกับภูมิภาคนิยมโดยทีเค สาบาปาตี มาสร้างกรอบในการทำนิทรรศการ ทำการวิจัยและคัดสรรผลงานของศิลปิน ที่ทำงานเกี่ยวกับเรื่องเล่าขนาดย่อม โดยเน้นการแสดงงานที่เป็นซีรี่ส์ และ แสดงให้เห็นถึงผลงานที่มีการเชื่อมโยงกันหลายระดับที่มีอะไรร่วมกันในภูมิภาค ไม่ว่าจะเป็นทางวัฒนธรรมหรือทางกายภาพ เพื่อที่เผยให้คนดูให้เห็นถึงมุมมองภูมิภาคนิยมในงานศิลปะร่วมสมัย ในขณะเดียวกันก็ได้ตอบคำถามเกี่ยวกับการใช้ปฏิบัติการภัณฑารักษ์เป็นเครื่องมือในการเชื่อมสัมพันธ์ระหว่างความเป็นท้องถิ่น ความเป็นภูมิภาค และระดับโลกไปในเวลาเดียวกัน

7.2 ข้อเสนอแนะ

ควรมีการวิจัยเจาะลึกถึงปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในระดับภูมิภาคให้มากขึ้น ทดแทน มุมมองแบบชาตินิยม รวมทั้งศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยจากทุกประเทศในภูมิภาคทั้งเจาะลึกแต่ละประเทศและระดับภูมิภาคที่เชื่อมโยงกับสังคม การเมือง วัฒนธรรม และเศรษฐกิจ

รวมทั้งศึกษาประวัติศาสตร์นิทรรศการศิลปะตั้งแต่ยุคศตวรรษที่ 20 เพื่อจะแสดงให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ความคิดของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ทั้งในไทยและอุษาคเนย์

ควรมีการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับการปฏิบัติการภัณฑารักษ์และประวัติศาสตร์นิทรรศการศิลปะในอุษาคเนย์ในช่วงก่อนเริ่มก่อตั้งอาเซียน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทั้งนี้ ในการวางกรอบของการศึกษาของไทยควรเน้นแนวคิดกึ่งอาณานิคมและหลังอาณานิคมและปรับมุมมองภูมิภาคนิยม เพื่อจัดวางตำแหน่งแห่งที่ของไทยในสภาวะสมัยใหม่ในภูมิภาคและโลกอีกด้วย

สุดท้ายควรมีการศึกษาเพิ่มเติม ในการหาจุดเชื่อมโยงของศิลปะร่วมสมัยของไทยกับเครือข่ายของโลก โดยเน้นความสัมพันธ์ทางทะเล ตั้งแต่ช่วงก่อนสมัยใหม่ที่มีการเชื่อมโลกทางทะเลก่อนที่เกิดรัฐชาติ ซึ่งแนวคิดนี้น่าจะเป็นจุดเริ่มต้นในการศึกษาการเปลี่ยนมุมมองใหม่ในการเชื่อมโยงโลกอุษาคเนย์กับภูมิภาคทางใต้กับใต้ (South – South Network) ให้มากขึ้นไปกว่า การติดต่อเชื่อมโยงกับทางตอนเหนือเส้นศูนย์สูตร เช่น ยุโรปและสหรัฐอเมริกาเหมือนในอดีต

ข้อควรระวัง ในการตีความ “Missing Links” ที่แต่เดิมอยู่ในบริบทของวิทยาศาสตร์ ชี้ให้เห็นถึงช่องว่างหรือจุดเชื่อมต่อที่ขาดหายไประหว่างพัฒนาการของลิงกับมนุษย์ในอดีต ถูกใช้โดยนักทฤษฎีสมัยก่อนวิวัฒนาการ (Pre-evolution) สำหรับปฏิบัติการภัณฑารักษ์ครั้งนี้ ผู้วิจัยจงใจเลือกใช้คำนี้โดยนำเอาแนวคิดนี้ไปปรับใช้เป็นหัวข้อนิทรรศการ เพื่อให้เห็นถึงช่องว่างและเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของจุดเชื่อมต่อที่ขาดหายไปของไทยและอุษาคเนย์ โดยชี้ให้เห็นถึงคุณลักษณะแบบปลายเปิดของแนวคิดนี้ เนื่องจากสอดคล้องกับแนวคิดของคุณลักษณะหนึ่งของศิลปะที่มีความเป็นเอกเทศ และสามารถเปิดจินตนาการของคนดูให้ตีความได้ ในขณะเดียวกันนี้ ลักษณะช่องว่างของคำนี้ ผู้วิจัยสามารถนำไปพัฒนาต่อ ในการเปิดประเด็นและเปิดมุมมองใหม่ในการหาจุดเชื่อมต่อส่วนอื่น ๆ ในภูมิภาคนี้หรือภูมิภาคอื่นของโลก ด้วยการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ เพื่อสร้างสรรค์นิทรรศการศิลปะร่วมสมัยในบริบทอุษาคเนย์และบริบทโลกยุคร่วมสมัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กฤติยา กาวีวงศ์. 2559. “เชียงใหม่จัดวางสังคม: ภาพรวมฉบับกระชับ.” บรรยาย ณ มหาวิทยาลัยเมลเบิร์น 5 พฤศจิกายน พ.ศ. 2559 แปล ; พอใจ อัครธนกุล.

กฤติยา กาวีวงศ์. 2009. “Proposal นิทรรศการ Trace.” มูลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน. กรุงเทพฯ : มูลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน.

เกษม เพ็ญภินันท์. 2550. “กระแสโลกาภิวัตน์มีประวัติศาสตร์ด้วยหรือ.” กรุงเทพฯ: วิภาษา, 1, 2.

เกษม เพ็ญภินันท์. 2554. “บทบรรยายวิชาสัมมนาปรัชญาศิลปะและสุนทรียศาสตร์.” หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยปีการศึกษา 2554.

เกษม เพ็ญภินันท์. 2552. “ หลังสมัยใหม่กับการศึกษารัฐศาสตร์และรัฐประศาสนศาสตร์.” รายงานผลการดำเนินการ (ฉบับสมบูรณ์) เรื่องรัฐศาสตร์และรัฐประสานศาสตร์แนวหลังสมัยใหม่ นิยม, อัมพร ธำรงลักษณ์ บรรณาธิการ. สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ: 2552: หน้า 284.

คริส เบเกอร์. 2557. ประวัติศาสตร์ไทยร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

เควิน ชัว. การจัดนิทรรศการศิลปะเอเชียสมัยใหม่ในอุษาคเนย์ (Exhibiting Modern Asian Art in Southest Asia.

จิม สุปังกัต. 2559. “ศิลปะร่วมสมัยกับพหุสังคมสมัยใหม่นิยม.” กว่าจะเป็นร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. 2554. แนะนำสกุลความคิดหลังโครงสร้างนิยม. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์สมมติ.

ที เค สาบาปาตี. 2559. “การพัฒนามุมมองแบบภูมิภาคนิยม.” เกษม เพ็ญภินันท์และคณะ; บรรณาธิการ. กว่าจะเป็นร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม: หน้า 45-49.

ธเนศ วงศ์ยานาวา. 2548. การรวมศูนย์ศิลปะของการกระจายตัวของศิลปะและการเมืองจากสภาวะหลังสมัยใหม่สู่สภาวะสมัยใหม่. กรุงเทพฯ :คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

นิโกลาด์ บูริโยด์. [ม.ป.ป.] สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์. สิบสองย่อหน้าแนะนำสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และศิลปะหลังการผลิต.

ปีแอร์ ลุยจี ทาซซี. 2011. บรรยายในวิชา Gallery and Museum Management ไม่ได้ตีพิมพ์ ถอดความ แปลและเรียบเรียงโดยกฤติยา กาวีวงศ์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พรพรรณ ฉวีวรรณ. 2553. บาทของภัณฑารักษ์ศิลปะในประเทศไทย วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

พรรณี วิรุณานนท์และคณะ. 2552. โครงการวิจัยเรื่องการพัฒนาแนวความคิดการจัดมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติในพื้นที่สาธารณะของประเทศไทย กรุงเทพ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยกระทรวงวัฒนธรรม.

พิริยะ ไกรฤกษ์. 2525. นิทรรศการศิลปกรรมหลัง พ.ศ.2475. กรุงเทพ: สถาบันไทยคดีศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วิภาช ภูริชานนท์, 2557. “โบราณคดีของภัณฑารักษ์.” ดำรงวิชาการ, 13, 2, (กรกฎาคม – ธันวาคม 2557), หน้า 11-38.

อภินันท์ โปษยานนท์. 2012. “ไทยท้องถิ่น ไทยอินเตอร์.” ศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9 นิทรรศการศิลปะไทยเท่ จากท้องถิ่นสู่อินเตอร์ กรุงเทพฯ : สายธุรกิจโรงพิมพ์ บริษัทอัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด

อิซาเบล ชิง. [ม.ป.ป.] ศิลปะจากเมียนมาร์ : หลากความเป็นไปได้ของสำนึกร่วมสมัย

อ้อมแก้ว กัลยาณพงศ์. 2553. การบริหารและจัดการนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย กรณีศึกษามหกรรมศิลปะเวนิส เบียนนาเล่ กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ภาษาต่างประเทศ

Ade Darmawarn. 2003. OK Video Catalogue. Jakarta: Ruangrupa.

Adrian George. 2015. The Curator's Handbook, Museum Commercial Galleries Independent Space, Thames and Hudson. แปลโดย กฤติยา กาวีวงศ์. การบรรยาย คณะสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ 2016.

Ahmad Mashadi. 2011. “Framing the 1970.” Third Text Asia : Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture 25, 4.

Apinan Poshyananda. Selected Writings.บทความที่นำเสนอในการประชุมประวัติศาสตร์ศิลป์นานาชาติ ครั้งที่ 2 กรุงเบอร์ลิน เยอรมนี 1992, สถานที่พิมพ์. AkademieVerlag Vienna ออสเตรีย: IRSA, 1993 และตีพิมพ์ซ้ำในหนังสือ Behind Thai Smiles 1991-2007. สสร: ไทย, 2007.

Apinan Poshyananda. 2007. Asian definitions of modernity at art: Relativization of styles in Thai art, Behind Thai Smiles, Selected Writings 1991-2007. Bangkok: Office of Contemporary Art and Culture, Ministry of Culture.

Apinan Poshayananda. 1999. Global Conceptualism: Points of Origin 1950s - 1980s. New York: Queens Museum of Art.

Ashley Thompson. 2013. "Forgetting to Remember, Again: On Curatorial Practice and "Cambodian Art" in the Wake of Genocide." Diacritics Journal. 41, 2: 82- 109.

Asian Art Archive. [Online]. Available : http://www.aaa.org.hk/Collection/Details/51704 Retrieved 12 March 2017.

Agung Hujatnikajennong. "THE CONTEMPORARY TURNS: INDONESIAN CONTEMPORARY ART OF THE 1980." [Online]. Available: www.academia.edu Retrieved 10 March 2015.

Agun Hujatnikajennong. 2003. OK.Video, Allrights, Catalogue OK video festival .

Alexadra Green. 2013. Rethinking Visual Narratives From Asia, Intercultural and Comparative Perspectives. Hong Kong: Universtity Press.

Arjun Appadurai. 1996. Modernity at Large :Cultural Dimensions of Globalization. Mineapolis: University of Minnesota Press.

Aylin Soyer Tangen. 2011. "Between Utopia and Dystopia." [online]. Available: http://www.seismopolite.com/between-utopia-dystopia Retrieved 12 March 2017

BélaTarr. 2011. "The storm continues to rage outside and the wind sweeps relentlessly across the land from the same direction"ยืมมาจากไดอะลอคสองช่วงในหนังเรื่อง Turin Horse

Boi Tran Huynh–Beattie. 2010. Cultures at War: the cold war and culture expression in Southeast Asia. Ithaca: Cornell Southeast Asia Program publication.

Boi Tran Huynh. "Curatorship in Viet-Nam: A Challenge to the government Monopoly in Art."

Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Naine, 2008. Thinking about Exhibitions. Abingdon: Routledge.

Carin Kuoni. 2001. Words of Wisdom. New York: ICI

Carin Kuoni. 2005. Ibid.

Caroline Turner and Rhana Devenport ed, Present Encounters, Paper from the Conference, the second Asia Pacific of Contemporary Art Triennale, Queensland Art Gallery & Griffith University, Brisbane, Australia, 27 – 29 September, 1996

Comedy, OK Video Festival, Jakarta: Ruangrupa. 2009

Dalia Judovits. 1993. "Vision, Representation, and Technology in Decartes" Berkley: University of California Press.

David Dean, 1994. "Museum Exhibition: Theory and Practice." ,(London : Routledge, 1994).

David Teh, 2011. "และแล้วความเคลื่อนไหวไม่กฎ ; Travelling without Moving." วารสารอ่าน, 3, 3. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อ่าน. วารสารอ่าน, หน้า 142-162.

David Teh, 2016. "Obstacles to exhibition history : Institutions, Curatorship and the Undead Nation-State, The Curatorial Conundrum. (Cambridge : The MIT Press,2016), pp. 26-38.

David Teh. 2016. "Who Cares a Lot ? Rungrupa as Curatorship." in Southeast Asia Space of the Curatorial, (Berlin : Sternberg Press, 2016), pp.170-178.

Dipesh Chakrabarty. 2000. Postcoloniality and History, Provincializing Europe, Postcolonial Thought and Historical Difference.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Gridthiya Gaweewong. 1996. The Feasibility Studies of Establishing the Alternative Space in Thailand. Chicago: The School of the Art Institute of Chicago

Hafiz. 2007. Curatorial Statement, MILITIA, OK VIdeo, 3rd Jakarta International Video Festival, catalog. 2007; 16-18.

Hans Ulrich Obrist, 2008. A Brief History of Curating, (London: JPR RIngier), pp.11-38, อ้างโดย วิภาช ภูริชานนท์, โบราณคดีของภัณฑารักษ์. ดำรงวิชาการ, 13, 2, (กรกฎาคม – ธันวาคม 2557).

Hans Ulrich Obrist. Ways of Curating, (London : Penguin Books), pp.12, อ้างโดย วิภาช ภูริชานนท์, โบราณคดีของภัณฑารักษ์. ดำรงวิชาการ, 13, 2, (กรกฎาคม – ธันวาคม 2557)., 2014

Huge H. Genoways, Mary Anne Andrei and hermann August

Hagen. 2008. The History of the Origin and Development of Museum, Museum Origins Readings in Early Museum History and Philosophy. California: Left Coast Press.

Isabelle Ching. 2011. "Art from Myanmar: Possibilities of Contemporaneity?" Third Text Asia: Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture. 25, 4.

Jean Francois Lyotard. 1984. The Post ModernCondition: A Report of Knowledge.

Jean- Paul Martinon. 2013. The Curatorial: A Philosophiy of Curating London: Bloomsbury.

Joan Kee. 2011. "Introduction; Contemporary Southeast Asian Art : the right kind of trouble." Third Text Asia: Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture, 25, 4: 371

John A. Magsaysay. 2013. "The Met's new guard & the future of Philippine contemporary art." [Online].Available: http://www.philstar.com/modern-living/2013/02/02/903709/mets-new-guards-future-philippine-contemporary-art 24 May 2017.

John D. Morris. “What is a Missing Link?.” [online]. Available: www.icr.org Retrieved 5 June 2017.

Junichi Shioda. 1997. Glimspses into the future of Southeast Asian Art: A Vision of What Art Should Be, in Art in Southeast Asia 1997; Glimses into the Future. Tokyo: Museum of Contemporary Art, Tokyo and The JapanFoundation.

Karsten Schubert. 2009. Paris and London 1760-1870, The Curator’s Egg, The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day.

Lee Weng Choy. 2011. “The assumption of love: Friendship and the search discursive density, Third Text Asia: Critical Perspectives.” Contemporary Art and Culture. 25, 4, (London: Black Umbrella,2011).

Maria Lind, 2012. Performing the Curatorial Within and Beyond Art, (Berlin: Sternberg Press, 2012).

Masahiro Ushiroshoji. 1997. An Introduction: The seed will grow into a great Garuda with mighty wings that will bear you heavenward. Japan: Fukuoka Art Museum, Hiroshima Prefectural Art Museum, Shizuoka Prefectural Museum of Art, Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture, The Yomiuri Shimbun, The Japan Association of Art Museums,

Maurice Berger. 2003. Postmodernism A Virtual Discussion. New York: Art Publisher

Nora Taylor. 2005. “Why Have There Been No Great Vietnamese Artists?” Michigan Quarterly Review 44, 1: 149 - 65.

Pamela N. Corey. 2014. “Metaphor as Method: Curating Regionalism in Mainland Southeast Asia, Journal for Yishu Contemporary Chinese Art.” [online]. Available: www.academia.edu Retrieved 10 March 2558

Pandit Chanrojanakit. 2014. Continuous Horizons: Contemporary Art for Asia.” New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Patrick D. Flores. 2009. “The Curatorial turn in Southeast Asia and The Afterlife of the Modern, Count 10 Before you say Asia.” Asian Art after Postmodernism. : 222-231.

Patrick Flores. 2011. “Field Notes From the Art World: Interest and Impasse.” Third Text Asia: Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture. 25, 4.

Patrick D. Flores. 2008. Past Periphery, Curation in Southeast Asia. Singapore: NUS Museum, pp. 222-231.

Paul H. Kratoska. 2005. Locating Southeast Asia: Geographies of Knowledge and Politics of Space. Ohio: Ohio University Press

Paul O’Neill. 2012. The Culture of Curating and Curating of Culture(s). Massachusetts: The MIT Press.

Peter A. Jackson. 2010. “The Ambiguities of Semicolonial Power in Thailand” The Ambiguities Allure of the West: Traces of Colonial in Thailand ปรีดี หงษ์สต้น แปลและเรียบเรียง, “ความคลุมเครือของอำนาจกึ่งอาณานิคมในประเทศไทย” รัฐศาสตร์สาร ปีที่ 34 ฉบับที่ 1 (มกราคม-เมษายน 2556): หน้า 1-40.

Raymond WIlliams, 1977; 129-31,33 อ้างโดยบัณฑิต จันทร์โรจนกิจ ในสูจิบัตร Nothing; A Retrospective of RirkritTiravanija and Kamin Lertchaiprasert, 2005; 6

Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne. 2008. Thinking about Exhibitions. London: Routledge.

Ruangrupa. 2000. “Ruangrupa archive.” [online]. Available: www.ruangrupa.org retrieved 13 July 2017.

Shiraishi Takashi. 1995. The Modern in Southeast Asia, Asian Modernism: Diverse Development in Indonesia, the Philippines and Thailand. Tokyo: The Japan Foundation Asia Center.

T.K. Sabapahty. 1993. Developing regionalist perspectives in Southeast Asian Art Historiography. Brisbane: Asia Pacific Triennale, Queensland Art Gallery.

Terry Smith. 2010. Thinking Contemporary, Curating Contemporary. New York: Independent Curators International.

Terry Smith. 2012. “Curthing Contemporaneity.” Thinking Contemporary Curating. ICI: 142

Theatreworks. 2004. “THE 10th anniversaryFlying circus project.”[online]. Available http://www.theatreworks.org.sg/international/flying_circus_project04 Retrieved 9 June 2017

Theatreworks. 1996. “Flying Circus Project 1996.” [online]. Available: http://www.theatreworks.org.sg/international/flying_circus_archive/1996/index. htm Retrieve 9 June 2017.

Theatreworks. 1998. “Flying Circus Project 1998.” [online]. Available: http://www.theatreworks.org.sg/international/flying_circus_archive/1998/ index.htm Retreived 9 June 2017.

Theatreworks. 1996. “Flying Circus Project 1996.” [online]. Available:http://www.theatreworks.org.sg/international/flying_circus_archive/ 1996/index.htm Retrieve 9 June 2017.

Theatreworks. 1998. “Flying Circus Project 1998.” [online]. Available:http://www.theatreworks.org.sg/international/flying_circus_archive/ 1998/index.htm Retreived 9 June 2017.

Theatreworks. 2000. “Flying Circus Project 2000.” [online]. Available:http://www.theatreworks.org.sg/international/flying_circus_archive/ 2000/index.htm Retrieved 9 June 2017.

Theatreworks. 2000. “Continuum Asia Project.” [online]. Available:http://www.theatreworks.org.sg/international/continuum_asia_ project/index.htm Retrieved 9 June 2017

Theatreworks. 2007. “Flying Circus Project 2007 : Travelogue.” [online]. Available: http://www.theatreworks.org.sg/international/flying_circus_project07/ index.htm Retrieved 9June2017.

Theatreworks. 2013. “Flying Circus Project 2013.” [online]. Available: http://www.theatreworks.org.sg/international/flying_circus_project_2013/index.htm Retrieved 9 June 2017.

Under Construction. 2003. New DImension of Contemporary Art in Asia. Japan Foundation.

Ute Meta Bauer and Brigitte Oetker. 2016 .Southeast Asia Spaces of the Curatorial/Raume des KuratorischenJahresring. Berlin: Sternberg Press.

Yishu Journal of Contemporary Chinese Art. 12, Number 2, March/April 2014.

Yu Jin Seng. 2014. Art of Studies. Tokyo: Japan Foundation.

Zoe Butt, 2016. “Practicing Friendship; Respecting Time as a Curator, Curatorial.” Southeast Asia Spaces of the Curatorial/ Räume des KuratorischenJahresring. (Berlin: Sternberg Press) , pp. 207 – 212.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติศิลปินที่เข้าร่วมแสดงในนิทรรศการ “Missing Links”

สุริยะ ภูมิวงศ์ เกิดเมื่อปี พ.ศ.2526 ที่เมืองเวียงจันทน์ ประเทศลาว สุริยะเป็นศิลปินที่ส่วนใหญ่ทำงานกับสื่อภาพยนตร์ วิดีโอ ภาพถ่าย และเคลย์แอนิเมชั่น สุริยะยังเป็นอาจารย์ที่ National Institute of fine arts ที่เวียงจันทน์ และทำงานร่วมกับองค์กรไม่แสวงผลกำไร (NGO) ด้วย ผลงานของสุริยะพูดถึงภาพรวมของการเปลี่ยนแปลงของอุปกรณ์ที่เกี่ยวกับมีเดียและโลกดิจิตอลในประเทศลาว รวมถึงการปรับตัวของคนรุ่นใหม่ให้เข้ากับการดำเนินชีวิตที่รวดเร็วขึ้น สุริยะได้รับเชิญให้เข้าร่วมโครงการ JENESYS Programme จัดโดย The Japan-East Asia Network of Exchange for Students and Youths เพื่อเป็นศิลปินในพำนักเป็นเวลา 2 เดือนที่ The Youkobo art space เมื่อปี พ.ศ.2553 และได้แสดงผลงานที่ประเทศญี่ปุ่น เกาหลี สิงคโปร์ และลาว เมื่อปี พ.ศ.2554 สุริยะสร้างผลงานเคลย์แอนิเมชั่นขนาดสั้น My Best Friend ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโครงการเพื่อการศึกษาจัดโดย The World Food Program (WFP) ร่วมกับ สถานเอกอัครราชทูตสหรัฐอเมริกาประจำประเทศลาว และ UNICEF

เท หม่อ หน่าย เกิดเมื่อปี พ.ศ.2514 เมืองมยินจาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพพม่า ผู้กำกับภาพยนตร์ นักกวี และศิลปิน เท หม่อ หน่าย จบการศึกษาจาก Yangon Film School ที่ประเทศพม่าจากนั้นได้ศึกษาต่อที่ Film and TV school of the Academy of performing Arts กรุงปราก สาธารณรัฐเชก เท หม่อ หน่าย เริ่มต้นเส้นทางนี้ด้วยการทำงานจิตรกรรม งานจัดวาง และการแสดงสด ก่อนที่จะเริ่มต้นทดลองกับสื่อวิดีโอในช่วงประมาณปี พ.ศ.2548 ผลงานส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับความชำนาญที่หลากหลายในกระบวนการสร้างภาพยนตร์ ซึ่งรวมเอาสุนทรียเชิงสารคดี และการเล่าเรื่องเชิงกวี ที่สื่อให้เห็นถึงเรื่องของการเซนเซอร์ การเสียดสี และบรรยากาศทางสังคมของประเทศพม่าในปัจจุบัน เขามีผลงานยอดเยี่ยมหลายชิ้นด้วยกัน เช่น Nargis: When time stopped breathing (2008) ผลงานรางวัลสารคดีขนาดยาวเกี่ยวกับเมืองและหมู่บ้านที่ได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์พายุ ไซโคลนนาร์กีสพัดถล่ม และผลงานชิ้นล่าสุด The Monk (2014) บทบันทึกมุมมองของพระหนุ่มซึ่งลังเลกับการเลือกเดินในเส้นทางธรรมต่อไปกับการออกมาใช้ชีวิตทางโลก ผลงานชิ้นนี้เป็นการร่วมมือกันผลิตระหว่างสาธารณรัฐแห่งสหภาพพม่าและสาธารณรัฐเชก เป็นผลงานภาพยนตร์อิสระขนาดยาวเรื่องแรกของประเทศพม่าในรอบ 50 ปี ที่ได้รับเลือกให้เป็นภาพยนตร์เปิดในเทศกาล Karlovy Vary Film Festival ครั้งที่ 49 ที่สาธารณรัฐเชก เมื่อปี พ.ศ.2557

จอมเปท เป็นศิลปินที่ศึกษาด้วยตัวเอง ไม่ได้ผ่านการศึกษาศิลปะอย่างเป็นทางการ จอมเปทเริ่มต้นทำงานศิลปะผ่านความสัมพันธ์ที่มีต่อสภาพแวดล้อมโดยตรง จอมเปทเกิดและเติบโตที่เมืองยอร์คจาการ์ตาเมื่อปี พ.ศ.2519 จบการศึกษาสาขาการสื่อสารจากคณะ Socio-Politics มหาวิทยาลัย University of Gajah Mada ถึงแม้ว่าจอมเปทเคยเข้าร่วมเป็นศิลปินในพำนักในประเทศญี่ปุ่นและสาธารณรัฐเกาหลี แต่ส่วนใหญ่จอมเปทอาศัยและทำงานอยู่ที่เมืองยอร์คจาการ์ตา ซึ่งทำให้เขาใกล้ชิดกับวัฒนธรรม ประเพณีของชาวชวา ผลงานของจอมเปทใช้สื่อที่หลากหลาย ทั้งงานจัดวางสื่อผสม วิดีโอ เครื่องดนตรี กล้อง คอมพิวเตอร์ และชุดแต่งกายประจำท้องถิ่น จอมเปทคุ้นเคยกับผู้ที่มีชื่อเสียงหรือสัญลักษณ์ของหมู่เกาะชวารวมถึงพิธีกรรมต่าง ๆ หนึ่งในผลงานของเขา Java's Machine: Phantasmagoria (2008) ได้รับความสนใจ และมีชื่อเสียง เนื่องจากนอกเหนือจากการใช้สื่อที่ใหม่สำหรับชาวอินโดนิเซียหรืองานเคเนติก อาร์ต แล้ว จอมเปทยังรวมการจัดวาง การเคลื่อนไหว เสียง สี และแฟชั่นเข้าไว้ด้วยกันอีกด้วย

มาเรีย ทานิคูชิ เกิดเมื่อปี พ.ศ.2524 เมืองดูมาเกตเต้ สาธารณรัฐฟิลิปปินส์ จบการศึกษาระดับปริญญาโท เมื่อปี พ.ศ.2552 สาขาทัศนศิลป์ จากมหาวิทยาลัย Goldsmiths ประเทศอังกฤษ มาเรียเคยแสดงผลงานเดี่ยวที่ carlier|gebauer เบอร์ลิน และ Ibid ลอนดอน (2005) Silverlens สิงคโปร์ และกรุงมะนิลา (2014) Art Statements, Art Basel 44 สวิตเซอร์แลนด์ (2013) และ Echo Studies, Jorge Vargas Museum กรุงมะนิลา (2011) นอกจากนั้นยังร่วมแสดงในนิทรรศการกลุ่มอีกมากมาย อาทิเช่น 8th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, Queensland Art Gallery บริสเบน ออสเตรเลีย (2015) Don't You Know Who I Am? Art After Identity Politics, Museum of Contemporary Art (MHKA), Antwerp โดยภัณฑารักษ์ Anders Kreuger และ Nav Haq Material, Memory, Fluxia กรุงมิลาน (2014) Conversations in Amman, Khalid Shoman Foundation กรุงอัมมาน จอร์แดน โดยภัณฑารักษ์ Adriano Pedrosa, The Philippine Contemporary: To Scale the Past and the Possible, Metropolitan Museum of Manila กรุงมะนิลา โดยภัณฑารักษ์ Patrick Flores (2013) ปัจจุบันอาศัยและทำงานอยู่ที่กรุงมะนิลา"

อูดัม ทราน เหงียน เป็นศิลปินที่ทำงานกับสื่อที่หลากหลาย ปัจจุบันอาศัยอยู่ที่ประเทศเวียดนาม อูดัม เริ่มต้นการศึกษาที่ประเทศเวียดนาม ก่อนที่จะย้ายไปอยู่ประเทศสหรัฐอเมริกา เขาจบปริญญตรีที่ UCLA และปริญญาโท สาขาทัศนศิลป์ จาก School of Visual Arts นครนิวยอร์ก อูดัมเข้าร่วมนิทรรศการศิลปะหลายที่ด้วยกัน อาทิเช่น The 4th Singapore Biennale, Asia Society Museum, RISD Museum, Kadish Art, San Francisco, the White Chapel gallery, the Jewish Museum NYC รวมถึงเทศกาล Asia Pacific Triennial ครั้งที่ 8 ที่กำลังจะมาถึงด้วย ผลงาน

ของเขาได้รับการกล่าวถึงในสื่อต่าง ๆ มากมาย อาทิเช่น Art Forum, Flash Art, Vietnam News, The New York Times, Singapore Today Top Pick, Saigoneer, Los Angeles Times, Phnom Penh Post, Vietnam TV and Newspapers, Art Radar Journal, LA weekly, Time Out New York และอื่น ๆ เมื่อเร็ว ๆ นี้อูดัมได้รับรางวัล Jury Selection prize จาก The prestigious 18th Japan Media Arts Festival นอกจากนั้นอูดัมยังเป็นผู้ร่วมก่อตั้งนิตยสารเชิงทดลอง XEM และปัจจุบันอูดัมกำลังทำโครงการศิลปะใหม่อยู่ที่นครโฮจิมินห์

นิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ มุ่งความสนใจไปที่เรื่องของความทรงจำเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ และการเมืองระหว่างอัตลักษณ์และความเป็นชาติ โลกาภิวัตน์และการอพยพย้ายถิ่น นิพันธ์จบการศึกษาระดับปริญญาตรี ด้วยเกียรตินิยมอันดับ 1 สาขาภาพพิมพ์ จากมหาวิทยาลัยศิลปากร และได้ศึกษาต่อในระดับปริญญาโท สาขาภาพพิมพ์ จากมหาวิทยาลัย Tokyo National University of Fine Arts & Music ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ นิพันธ์ได้เข้าร่วมในนิทรรศการศิลปะมากมายทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ อาทิเช่น Eagles Fly, Sheep Flock: Biographical Imprints – Artistic Practices in Southeast Asia, Southeast Asia Platform, Art Stage 2015, Singapore, Singapore Biennale 2013: If The World Change, SAM, Singapore (2013), Setouchi Triennale 2013, Fukutake House, Shodoshima, Japan (2013), Kuandu Biennale2012: Artist in Wonderland, Kuandu Museum of Art, Taipei,Taiwan (2012), The 18th Biennale of Sydney: all our relations, The Gallery of New South Wales, Sydney, Australia (2012), City- Net Asia 2011, Seoul Museum of Art, Korea (2011), Busan Biennale, Korea (2008) และ 52nd Venice Biennale, Thai Pavilion, Italy(2007) ปัจจุบันนิพันธ์อาศัยและทำงานอยู่ที่กรุงเทพ

สตูดิโอ รีโวลต์ (ชิคาโก/พนมเปญ/โอซาก้า) คือแลปมีเดียที่ดำเนินการโดยกลุ่มศิลปินอิสระ เพื่อผลิตผลงานภาพยนตร์ วิดีโอ งานจัดวาง และงานแสดงสด ในเมืองพนมเปญ ประเทศกัมพูชา แลปแห่งนี้เป็นการใช้พื้นที่ร่วมกันของศิลปินแสดงสด อะนีดา โยเอ อาร์ลี และนักสร้างภาพยนตร์ มาซาฮิโระ ซูกาโน ผลงานภาพยนตร์ของมาซาฮิโระ พูดถึงการทบทวนบรรทัดฐานทางวัฒนธรรมและการเมือง ที่จำกัดจินตนาการและทำให้การรับรู้ของเราเสื่อมถ้อยลง อาร์ลี แสดงการอ่านบทกวีและแถลงการณ์เกี่ยวกับการก้าวข้ามอัตลักษณ์และพรมแดนของตัวเธอเอง ผลงานที่ทั้งคู่ทำงานร่วมกันสร้างความเป็นไปได้ในการยืนอยู่นอกกรอบเรื่องเล่าตามธรรมเนียมที่สืบทอดกันมา สตูดิโอ รีโวลต์ ยังรุดไปข้างหน้าอีกขั้นในการกระตุ้นให้ผู้ชมมีส่วนร่วม และเรียกร้องสิทธิของตนเองกับโลกนี้ตั้งแต่เริ่มก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ.2544 สตูดิโอ รีโวลต์ ได้กลายมาเป็นส่วนสำคัญของศิลปะร่วมสมัยในเมืองพนมเปญ

โดยแสดงผลงานมากมายทั้งงานฉายภาพยนตร์ งานนิทรรศการ และโครงการศิลปะสาธารณะ ผลงานการร่วมมือชิ้นแรกของสตูดิโอ รีโวลต์ 1700% Project: Mistaken For Muslim (2010) ภาพยนตร์เกี่ยวกับอาชญากรรมที่มาจากความเกลียดชังชาวมุสลิมหลังเหตุการณ์ 9/11 ซึ่งได้รับรางวัล Link TV's One Chicago One Nation online film competition สตูดิโอ รีโวลต์ มีผลงานภาพยนตร์สารคดีขนาดยาว Cambodian Son ซึ่งชนะรางวัลสารคดียอดเยี่ยมจากเทศกาล San Francisco's CAAM Fest 2014 และเทศกาล Lebanon's Cultural Resistance Film Festival

ไบรอัน โกถอง ทาน เกิดที่ประเทศฟิลิปปินส์เมื่อปี พ.ศ. 2523 แต่เติบโตขึ้นที่ประเทศสิงคโปร์ ไบรอันเป็นหนึ่งในศิลปินแนวหน้าของประเทศสิงคโปร์เป็นที่รู้จักจากผลงานล้ำสมัย ไบรอันทำงานกับทั้งสายงานละคร ภาพยนตร์ และงานศิลปะจัดวาง ไบรอันจบการศึกษาจาก California Institute of the Arts เมื่อปี พ.ศ. 2548 โดยได้รับทุนจาก The Shell-NAC Scholarship เขาได้ร่วมงานกับทีมงานสร้างผลงานมากมาย ซึ่งได้เดินทางไปแสดงยังหลายประเทศทั้ง อิตาลี สหรัฐอเมริกา และอังกฤษ ไบรอันมีผลงานภาพยนตร์เรื่อง Pleasure Factory ที่ได้รับเลือกเข้าฉายในสาย Un Certain Regard ในเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ เมื่อปี พ.ศ. 2550 และมีผลงานภาพยนตร์อีก 2 เรื่องคือ Lucky 7 และ Invisible Children เมื่อปี พ.ศ. 2555 ไบรอันได้รับรางวัล The Young Artist Award จาก Singapore's National Art Council ไบรอัน โกถอง ทานได้เข้าร่วมแสดงงานในนิทรรศการศิลปะมากมายทั้งในทวีปเอเชีย และยุโรป อาทิเช่น The 9th Venice Architectural Biennale เมื่อปี พ.ศ. 2547 และ The Singapore Biennale เมื่อปี พ.ศ. 2549 ปัจจุบันอาศัยและทำงานอยู่ที่ประเทศสิงคโปร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คริส ชอง ชาน ฟุย เป็นศิลปินสื่อและนักสร้างภาพยนตร์ชาวมาเลเซีย เกิดที่เมืองโคตาคินาบาลู ซาบา บอร์เนียว ประเทศมาเลเซีย คริส ชอง ทำงานเป็นผู้กำกับและศิลปินทั้งในประเทศแคนาดาและมาเลเซีย เมื่อปี พ.ศ. 2550 เขาก่อตั้ง "Tanjung Aru Pictures" บริษัทโปรดักชั่น ที่เน้นการทำภาพยนตร์ทดลองและภาพยนตร์สารคดี คริส ชองสนใจเรื่องของพื้นที่สีเทาและสร้างผลงานที่เชื่อมโยงความเป็นไปได้ต่าง ๆ เกี่ยวกับพื้นที่กึ่งกลาง (in-between spaces) โครงการของเขาเกิดขึ้นจากการสังเกตุพื้นที่ หรือโครงสร้างทางกายภาพ และนั่นเองคือสถานที่ที่เรื่องราวต่าง ๆเกิดขึ้นอย่างเป็นธรรมชาติ

ตารางการเข้าชมนิทรรศการ “Missing Links” s Part : 1-2

เดือน / ปี	จำนวนผู้เข้าชม / คน
พฤษภาคม 2015	827
มิถุนายน 2015	3199
กรกฎาคม 2015	5219
สิงหาคม 2015	4526
กันยายน 2015	2979
ตุลาคม 2015	2955
รวม	**19,705**

“Missing Links” Part : 1 จำนวนสิ่งพิมพ์

No.	Publication	Total	PR Value
1	Newspaper	7	794,496
2	Magazine	11	595,651
3	website	9	135,000
4	Media	2	353,334
รวม			1,878,481

“Missing Links” Part : 2 จำนวนสิ่งพิมพ์

No.	Publication	Total	PR Value
1	Newspaper	8	802,514
2	Magazine	4	79,213
3	website	9	135,000
4	Media	1	195,500
รวม			1,212,226

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

กฤติยา กาวีวงศ์ เกิดที่อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย ปี 1964 จบการศึกษระดับปริญญาตรีด้านมนุษย์ศาสตร์ เอกภาษาอังกฤษ ที่มหาวิทยาลัยรามคำแหง และระดับปริญญาโทด้านการจัดการบริหารศิลปะ จากคณะบริหารจัดการศิลปะและนโยบาย (Arts Administration and Policy) สถาบันศิลปะชิคาโก (The School of the Art Institute of Chicago) รัฐอิลลินอยส์ สหรัฐอเมริกา และก่อตั้งองค์กรศิลปะร่วมสมัย โปรเจ็ค 304 ร่วมกับเพื่อนศิลปิน ตั้งแต่ปี 1996 ผลงานนิทรรศการที่เธอได้เริ่มปฏิบัติการภัณฑารักษ์ คัดสรรและทำงานในฐานะภัณฑารักษ์ทั้งในและต่างประเทศ ด้วยการนำเสนอผลงานศิลปินจากประเทศไทยเอเชียและยุโรป ส่วนใหญ่เป็นประเด็นที่ถกเถียงกันโดยศิลปินร่วมสมัยจากพื้นที่ดังกล่าว อาทิเช่น สภาวะร่วมสมัยยุคโลกาภิวัตน์ การพลัดถิ่น การข้ามพรมแดน ประวัติศาสตร์ สังคม การเมืองและความเป็นพหุสังคม เช่น นิทรรศการ Under Construction, new dimension of Asian Art, ณ Tokyo Opera City Gallery และ Japan Foundation Asia Cener, โตเกียว (2002), Nothing ; A retrospective of Rirkrit Tiravanija and Kamin Lertchaiprasert ณ หอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (2004), "Politics of Fun" (ภัณฑารักษ์ร่วมกับอง เค็น เซ็ง) ณ Haus der Kulturen der Welt, เบอร์ลิน เยอรมนี (2005), the Bangkok Experimental Film Festival (1997–2007) Saigon Open City (ภัณฑารักษ์ร่วมกับฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช) โฮจิมินห์, เวียดนาม (2006-2007) “Between Utopia and Dystopia,” The Museo Universitario Arte Contemporáneo (Contemporary Art Univ. Museum) เม็กซิโก ซิตี้ เม็กซิโก (2011) และนิทรรศการ “The Serenity of Madness” นิทรรศการโดยอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ณ พิพิธภัณฑ์ร่วมสมัยใหม่เอี่ยม เชียงใหม่ (2016) สัญจรไปแสดงที่ Museum of Contemporary Art and Design, Manila, Gallery 2, The School of The Art Institute of Chicago, IL (2017) เป็นต้น

กฤติยา ยังทำงานด้านการสร้างเครือข่ายระหว่างภูมิภาคเอเชียและภูมิภาคอื่นๆ เธอได้รับเชิญเข้าร่วมสัมมนา บรรยายอย่างต่อเนื่อง ทั้งในเอเชียและต่างประเทศ ผลงานตีพิมพ์ในแคตตาล็อก เว็บไซต์ และวารสารศิลปะเช่น Guggenheim New York, Queensland Art Gallery, ออสเตรเลีย และ Art Asia Pacific นอกจากนั้นเธอได้ทำวิจัยเกี่ยวกับประวัติศาสตร์นิทรรรศการศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยตั้งแต่ทศวรรษที่ 1970 จนถึงปัจจุบัน (2015) โครงการรวบรวมบทความศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยจากอุษาคเนย์ “กว่าจะเป็นร่วมสมัย” เป็นบรรณาธิการร่วมกับเกษม เพ็ญภินันท์ และ มนุพร เหลืองอร่าม (2016) ปัจจุบันเธออาศัยและทำงานอยู่ที่กรุงเทพ ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการและหัวหน้าภัณฑารักษ์ประจำหอศิลป์บ้านจิม ทอมป์สัน มูลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สันและภัณฑารักษ์รับเชิญพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยใหม่เอี่ยม จังหวัดเชียงใหม่