วารสารสังคมวิทยามานุษยวิทยา 31 (1) มกราคม-มิถุนายน 2555

กว่าจะมาเป็น "ศิลปินล้านนา": ศิลปะและอัตลักษณ์ของศิลปินในโลกศิลปะไทย*

กษมาพร แสงสุระธรรม

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์

---

* เนื้อหาที่เขียนขึ้นในบทความนี้ ส่วนหนึ่งมาจากเนื้อหาในบทที่ 3 และ 4 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างและต่อรองความหมายของ “ความเป็นล้านนา” ในงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย” ซึ่งเก็บข้อมูลในช่วงเดือนพฤษภาคม พ.ศ.2552 ถึง เมษายน พ.ศ.2553 ประกอบการกลับไปอ่านและทำความเข้าใจบันทึกสนามใหม่อีกครั้งหนึ่ง ผู้เขียนขอขอบคุณศิลปินทุกท่านสำหรับข้อมูลทั้งที่เอ่ยนามและไม่ได้เอ่ยนามในบทความนี้ นอกจากนั้นขอขอบคุณทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ที่สนับสนุนค่าใช้จ่ายในการเก็บข้อมูลทั้งหมด ขอบคุณสำหรับการให้ความช่วยเหลือของคุณรพีพรรณ เจริญวงศ์ และคุณณภัค เสรีรักษ์ สำหรับการอ่าน

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งพิจารณาบทบาทของ “สถาบันศิลปะ” และ “ชุมชนศิลปะ” ในการก่อร่างอัตลักษณ์ของศิลปิน โดยศึกษากลุ่มศิลปินที่มีพื้นเพจากทางภาคเหนือของประเทศไทยที่เรียกตัวเองว่าเป็น “ศิลปินล้านนา” กลุ่มหนึ่งที่จบการศึกษาทางด้านศิลปะจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้เขียนเสนอว่าการเป็นศิลปินนั้นไม่ได้เกิดขึ้นมาจากพรสวรรค์หรือความสามารถพิเศษส่วนบุคคลเท่านั้น แต่การเป็นศิลปินต้องอาศัยการฝึกฝนทักษะต่าง ๆ ซึ่งการเข้าเรียนในสถาบันทางศิลปะนับว่าเป็นพื้นที่สำคัญอันหนึ่ง การเรียนศิลปะจึงไม่เพียงมีส่วนสำคัญในการสร้างอัตลักษณ์ทางศิลปะและอัตลักษณ์ของศิลปิน แต่ยังมีส่วนในการสร้างชุมชนศิลปะของศิลปินขึ้นมาอีกด้วย นอกจากนั้น การเกี่ยวโยงเป็นเครือข่ายของศิลปินที่มีพื้นเพใกล้เคียงกันจนสร้างลักษณะเป็น “ชุมชนศิลปะ-ชุมชนศิลปิน” นับว่ามีส่วนสร้างและส่งเสริมการธำรงอัตลักษณ์ทางศิลปะตลอดจนอัตลักษณ์ของศิลปิน

abstract

This paper examines roles of “art educational institutes” and “artistic communities” in the construction of artistic identities. Drawing upon in-depth interviews with Northern Thai artists graduated from Silpakorn University, known as *“Sillapin Lanna”*, I argue that artists are not innately gifted and talented individuals but are institutionally trained. This ethnographic study focuses on the development of artistic identity by showing how art educational institution helps forming “art community”. The paper also discusses the role of networks of artists with similar background in the construction and maintenance of artistic identity and identities of artists.

เสียงดนตรีบรรเลงเพลงบรรเลงล้านนาผสมสากล ด้วยทำนองเพลงพื้นเมืองล้านนา โดยผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีล้านนากับเครื่องดนตรีสากล อาทิ กีตาร์, ไวโอลิน ภายในงานยังมีกาดมั่ว (ซึ่งความหมายเดิมคือตลาดที่ขายของหลาย ๆ ประเภทรวมกัน ปัจจุบันถูกใช้ในการจัดงานแสดงอาหารหลายๆ ประเภท) บริการอาหาร ทั้งข้าวจี่, ข้าวตัง, น้ำสมุนไพรที่เสิร์ฟในกระบอกไม้ไผ่ ผู้ที่จัดอาหารและนักดนตรีสวมชุดผ้าฝ้ายสีเอิร์ธโทน (สีของผ้าตามธรรมชาติ เช่น สีของดิน, สีกรวด, สีเขียวใบไม้ ไม่ย้อมสีสังเคราะห์) ผู้ชายสวมกางเกงสะดอ ผู้หญิงนุ่งผ้าซิ่นมัดมวยผมสูง เมื่อประธานในพิธีเดินทาง (จากกรุงเทพฯ) มาถึงบริเวณงาน ช่างฟ้อนออกมาโปรยดอกไม้ต้อนรับ นี้คือส่วนหนึ่งของบรรยากาศงานเปิดนิทรรศการศิลปะ "ศิลปะไทย โดยมหาบัณฑิตศิลปไทย คนเมืองล้านนา" ณ แกลเลอรี่ปาณิศา จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2552 ซึ่งเป็นการแสดงผลงานศิลปะของกลุ่มศิลปินที่เรียกตนเองว่าเป็นศิลปินล้านนากลุ่มหนึ่ง ที่จบการศึกษาจากภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และยังสร้างงานจิตรกรรมร่วมสมัยที่สื่อ/แสดงออกถึงความเป็นล้านนา ทั้งจากการนำเอารูปทรงของจิตรกรรมฝาผนัง, สถาปัตยกรรม, ภาพวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของภาคเหนือมาเป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะสมัยใหม่[1] ยังรวมถึงการตั้งชื่อผลงานหรืองานนิทรรศการด้วยภาษาคำเมือง ศิลปินหลายๆ ท่านก็มักจะแต่งกายด้วยชุดเสื้อผ้าพื้นเมือง เพื่อแสดงตัวตนถึง "ความเป็นล้านนา" ในบางแบบ ทั้งในผลงานศิลปะและเพื่อแสดงอัตลักษณ์ของศิลปิน ในแง่หนึ่งรูปแบบการจัดนิทรรศการในครั้งนี้คล้ายคลึงกันกับรูปแบบของผลงานศิลปะที่พวกเขาจัดแสดง คือ พยายามผสมผสานระหว่างความเป็นล้านนา (ในลักษณะหนึ่ง), ความเป็นสมัยใหม่/สากล และความเป็นไทย

บทความนี้จึงเป็นความพยายามทำความเข้าใจการเป็น "ศิลปินล้านนา" ในประเทศไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินที่เลือกใช้อัตลักษณ์ของตนเองมาเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์ทางศิลปะ แสดงให้เห็นการที่ศิลปินต้องเผชิญหน้ากับศิลปะสมัยใหม่ และความเป็นท้องถิ่นที่มีที่มาจากถิ่นเกิดภายใต้บริบทของรัฐไทย ผ่านการนำเสนอกระบวนการประกอบสร้างตัวตนของศิลปินกลุ่มหนึ่งที่นิยามตนเองว่าเป็นศิลปินล้านนา ทั้งโดยพื้นเพและโดยการทำงานศิลปะ ทั้งในระดับปัจเจกและในระดับกลุ่ม ผู้เขียนเสนอว่าสถาบันศิลปะ อันหมายถึงคณะจิตรกรรม ประติมากรรม

[1] ดูการพูดถึงการนำเสนอภาพ "ความเป็นล้านนา" ของศิลปินกลุ่มนี้ได้ใน กษมาพร (2554)

และภาพพิมพ์ (ต่อไปนี้จะเรียกว่า คณะจิตรกรรมฯ) มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นพื้นที่สำคัญที่ทำให้เกิดการสร้างอัตลักษณ์ทางศิลปะและเกิดการสร้างชุมชนศิลปินขึ้นมา โดยพิจารณาว่ามีกระบวนการใดบ้างที่เกี่ยวข้องกับการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปิน และมีกระบวนการใดที่ทำให้ศิลปินกลุ่มนี้เลือก/ใช้วัฒนธรรมจากท้องถิ่นมาเป็นส่วนหนึ่งของการทำงานศิลปะสมัยใหม่ เนื้อหาที่เขียนในแต่ละส่วนจึงเน้นที่เรื่องราวของศิลปินที่มีความสำคัญต่อการเข้าใจประเด็นที่ศึกษาเป็นหลัก โดยมิได้เน้นถึงศิลปินคนใดมากเป็นพิเศษ

อนึ่ง การที่ผู้เขียนเรียกกลุ่มศิลปินสร้างงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยนี้ว่า[2] "ศิลปินล้านนา" หมายถึงศิลปิน ผู้ที่สร้างสรรค์งานศิลปะที่มีพื้นเพจากภาคเหนือ ที่เรียกตนเองว่าเป็น "คนล้านนา" ที่ได้นำเอาวัฒนธรรมจากท้องถิ่นของตนเองมาแสดงออกในผลงานศิลปะ อีกทั้งเป็นคำที่ศิลปินกลุ่มนี้เรียกความเป็นตัวเองและความเป็นกลุ่มของตนเอง

ศิลปินคือใครในกรอบความคิดเรื่องศิลปะสมัยใหม่

"...ศิลปคืออะไรนั้นไม่ใช่ของง่ายที่จะอธิบาย เพราะเป็นการแสดงให้รู้ถึง
อำนาจเร้นลับชนิดหนึ่งซึ่งบังคับให้มนุษยทำศิลปขึ้น"
(ศิลป์ พีระศรี 2498)

ศิลปินคือใครนั้นอยู่ภายใต้กรอบคำอธิบายเรื่องผลงานศิลปะว่าศิลปะมีความหมายอย่างไร กล่าวคือ กรอบความคิดเรื่อง "การเป็นศิลปิน" ความคิดเรื่อง "ศิลปิน" (artist) เริ่มต้นพัฒนาในช่วงปลายศตวรรษที่ 15 โดยมีสังคมของยุโรปตะวันตกเป็นแกนกลางของคำอธิบายดังกล่าว มีความคิด/ความเชื่อว่าศิลปินเป็นผู้ที่มีพรสวรรค์ เป็นอัจฉริยะ มีความสามารถพิเศษในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่น้อยคนจะมีได้ ผลงานศิลปะที่ศิลปินสร้างขึ้นมาจึงมีความหมายถึงผลงานที่วิจิตร หรือเรียกว่า "วิจิตรศิลป์" (Fine art)[3] (Svašek 2007, 155) โดยนัยนี้การเป็นศิลปินจึงมีความสามารถเหนือกว่าความสามารถของช่าง (craftsmanship) ที่สร้างผลงานเพื่อประโยชน์ในการใช้สอย มากไปกว่านั้น ผลสืบเนื่องของการเปลี่ยนแปลงระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมอุตสาหกรรม ในช่วงหลังศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ได้ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงการ

---

[2] คำว่าร่วมสมัยในที่นี้ผู้เขียนหมายถึงการร่วมสมัยของเวลา มิได้หมายถึงรูปแบบทางศิลปะ

[3] ตัวอย่างศิลปินที่มักจะได้รับการกย่องได้ ศิลปินชาวอิตาเลียน ไมเคิลเองเจโล่ และ ลีโอดาโน ดาวินชี่

ทำงานศิลปะในสังคมยุโรป จากเดิมที่ชนชั้นสูงผู้มั่งคั่งเป็นผู้อุปถัมภ์เลี้ยงดูศิลปินภายใต้สังกัดของตนเอง เปลี่ยนมาเป็นการควบคุมการผลิตงานศิลปะโดยนักวิจารณ์ศิลปะและนายหน้า/พ่อค้าศิลปะ (art dealers) แนวคิดเรื่อง "ศิลปิน" ก็ได้รับสนับสนุนจากตลาดการค้าศิลปะ เนื่องจากเป็นคำอธิบายที่ทำให้ผลงานศิลปะมีความหมายมีคุณค่าและมีราคา (Zolberg 1990, 53 ใน Svašek 2007, 90)[4]

การเน้นความเป็นของแท้ทางศิลปะ (artistic authenticity) มีอิทธิพลต่อภาพลักษณ์ของศิลปินที่ต้องกลายเป็นบุคคลที่ไม่คิดถึงเรื่องการค้าหรือเงิน และต้องมีชีวิตเพื่อทุ่มเทสร้างผลงานศิลปะ แม้ว่าในช่วงเวลาที่มีชีวิตอยู่จะขายผลงานศิลปะของตนเองไม่ได้เลยก็ตาม อาจกล่าวได้ว่าภาพลักษณ์ของการมีชีวิตอยู่อย่างยากจนก็ยิ่งแสดงถึงคุณค่าทางศิลปะอย่างลึกซึ้ง (Svašek 2007, 90) ตัวอย่างแนวความคิดเรื่องนี้คือเรื่องการทำงานศิลปะเพื่อศิลปะ (art for art's sake) ศิลปินที่เป็นภาพตัวแทนของความคิดในลักษณะนี้คือ แวน โก๊ะ (Van Gogh) ศิลปินชาวดัตช์ หรือ ศิลปินไทย จ่าง แซ่ตั้ง เป็นต้น[5] การแบ่งแยกความแตกต่างระหว่างงานช่างกับงานศิลปะที่ทรงคุณค่านี้ถูกทำให้กลายเป็นสถาบันผ่านระบบการศึกษาศิลปะ ทำให้เกิดการสร้างมาตรฐานของศิลปะและศิลปินขึ้นมา แบ่งแยกความแตกต่างของตนเองในฐานะศิลปินกับผู้ที่ผลิตงานช่าง ซึ่งถูกนิยามว่าเป็นการสร้างงานที่สัมพันธ์กับการค้าหรือการพาณิชย์ (Svašek 2007, 157-159) เริ่มต้นจากกรุงโรม ประเทศอิตาลี (1588) และแพร่ขยายไปยังเมืองต่างๆ ในยุโรป อาทิ ปารีส (1664), เวียนนา (1692), เซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก (1764), ลอนดอนและปราก (1799), อัมสเตอร์ดัม (1870)

ในประเทศไทย ซึ่งรับการเรียนศิลปะตามรูปแบบ "ศิลปะตะวันตก" หรือ "ศิลปะสมัยใหม่" (โดยมีความหมายถึงศิลปะที่เข้าใหม่) จากการตั้งโรงเรียนประณีตศิลปะและเปลี่ยนเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรใน พ.ศ. 2486 (1943)[6] ถือว่าเป็นครั้งแรกที่มีการเรียนการสอนศิลปะ

---

[4] มากไปกว่าความคิดเรื่องคุณค่าทางศิลปะยังได้รับการสนับสนุนจากปรัชญา โดยเฉพาะนักปรัชญาเยอรมัน อิมมานูเอล ค้านท์ ได้สร้างแนวความคิดเรื่อง สุนทรียศาสตร์ ที่ทำให้งานวิจิตรศิลป์เป็นงานศิลปะที่ทรงคุณค่าและมีพลังอำนาจเหนืองานช่าง (Svašek 2007, 90)

[5] เรื่องราวประวัติของศิลปินที่เล่าขานกันก็มักจะเล่าเรื่องความทุ่มเทในการสร้างผลงานศิลปะอย่างต่อเนื่อง แม้ว่าในช่วงชีวิตของเขาจะขายผลงานของตัวเองไม่ได้เลยก็ตาม ตัวอย่างหนึ่งของการชื่นชมแวนโก๊ะของศิลปินไทย ดูได้ในหนังสือที่เล่าถึงประวัติของทวี นันทขว้าง (สมพร 2538)

[6] ในปี พ.ศ. 2478 กระทรวงธรรมการได้มีคำสั่งให้ตั้งโรงเรียนศิลปากรขึ้นในกรมศิลปากร โดยแต่งตั้งให้พระสาโรช รัตนนิมมานก์ เป็นผู้อำนวยการโรงเรียนศิลปากร แบ่งออกเป็น 3 แผนก คือ ประณีตศิลปกรรม ศิลปอุตสาหกรรม และนาฏดุริยางค์ โดยให้ศิลป์ พีระศรี วางหลักสูตรแผนกประณีตศิลปกรรม

แบบตะวันตก โดยนายศิลป์ พีระศรี (ชื่อเดิมโคราโด เฟโรซี) นำหลักสูตรศิลปะของประเทศอิตาลี หรือที่เรียกว่า "ศิลปะตามหลักวิชา" (academic art)[7] มาเป็นต้นแบบของการเรียนการสอนในคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ หลักสูตรของโรงเรียนเน้นที่ความสามารถด้านทางช่างศิลป์และความสามารถในการสร้างสรรค์ ดังที่ ประยูร อุลุชาฎะ ลูกศิษย์ของศิลป์ พีระศรี กล่าวถึงแนวทางการสอนของศิลป์ พีระศรี ไว้ว่า

> "แนวทางการสอนของมหาวิทยาลัยศิลปากรท่านเอามาจากฟอเรนทีนอะคาเดมี จากฟอเรนซ์ซึ่งท่านเรียนมาจนได้โปรเฟสเซอร์ เอาหลักสูตรนั้นมาโดยตรงสอนตามนั้นเปรี๊ยะ เพราะงั้นท่านก็ไม่ให้นอกคอก เพราะต้องการรักษาคุณภาพ ใครจะเป็นศิลปินก็ให้สำเร็จออกไปก่อน แล้วไปเขียนเอาทีหลัง" (น. ณ ปากน้ำ 2531, 56)[8]

ผลของการตั้งสถาบันสอนศิลปะนี้เป็นสิ่งสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของศิลปะไทย ทั้งในด้านรูปแบบและความคิดเกี่ยวกับศิลปะในสังคมไทยอย่างมีนัยสำคัญ กระทั่งได้รับการกล่าวว่าเป็นจุดเปลี่ยนของศิลปะไทยเข้าสู่ศิลปะสมัยใหม่ (ธเนศ 2552, Somporn 1995,

---

[7] ในระยะแรกใช้เวลาเรียน 4 ปี คือเรียนชั้นเตรียมหนึ่งปีก่อน แล้วจึงเรียนต่ออีก 3 ปี หลักสูตรรับแบบอย่างอะคาเดมีในยุโรป มีทั้งวิชาทฤษฎีและวิชาปฏิบัติ ดังนี้ วิชาทฤษฎีประกอบด้วย หลักของแสงและเงา (light and shade) ซึ่งเป็นหลักเบื้องต้นเกี่ยวกับค่าของแสงและน้ำหนัก (chiaroscuro) การวาดภาพทิวทัศน์ (landscapes) ประวัติศาสตร์ศิลป์ (history of art) สุนทรียศาสตร์ (aesthetics) แบบอย่างศิลปะ (style of art) หลักทัศนมิติ (perspective) กายวิภาคศาสตร์ (anatomy) องค์ประกอบและการออกแบบ (composition and design) ศิลปะวิจารณ์ (critic art) แบบลวดลาย (ornament) ทฤษฎีสี (theory of colour) สถาปัตยกรรมไทย (thai architecture) วิชาปฏิบัติสาขาประติมากรรม ได้แก่ การปั้นแบบนูนต่ำ (bas relief, basso-relievo) การปั้นนูนสูง (high-relief, alto-relievo) และการปั้นลอยตัว (free-standing) สาขาจิตรกรรม ได้แก่ การวาดเส้นดินสอ (pencil drawing) สีน้ำมัน (oil colour) และสีฝุ่น (tempera colour) (ดำรง 2535, 76)

[8] สะกดตรงตามต้นฉบับ อย่างไรก็ตามแนวทางการสอนและรสนิยมความชื่นชอบผลงานของศิลป์ พีระศรี ยังได้รับการวิจารณ์ว่าเป็นแนวทางที่แตกต่างไปจากแนวทางศิลปะสมัยใหม่ และยังเป็นแนวทางที่ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ได้ปฏิเสธไปไม่น้อยกว่าร้อยปีมาแล้ว (วิรุณ 2534, 109) ขณะที่ Apinan (1992, 55) ให้ความเห็นว่ามุมมองของศิลป์ พีระศรี สอดคล้องกับปฏิกิริยาของศิลปินอิตาเลียนในยุคนั้น ที่ปฏิเสธความเคลื่อนไหวของกลุ่ม Futurist avant-garde หรือเรียกว่า Novecento art ที่ต่อต้านศิลปะแบบนามธรรม (anti-abstraction) และต่อต้านศิลปะแบบ avant garde (anti–avant-garde) กระนั้นไม่ได้หมายความว่าศิลป์ พีระศรี จะไม่สอน/กล่าวถึงศิลปะสมัยใหม่ ในวิชาศิลปวิจารณ์ ท่านก็นำรูปภาพผลงานศิลปะสมัยใหม่มาให้นักศึกษาดูด้วย ทั้งแบบเซอร์เรียลลิสม์ (surrealism) และแบบนามธรรม (abstract) อาทิ ผลงานของ Salvador Dali, Rene Magritt, Giorgio de Chirico, Joan Miro, Marc Chagal, Max Ernst เป็นต้น (ดูใน สดชื่น 2537)

Apinan 1992) จากการสถาปนาคุณค่าทางศิลปะตามแบบสุนทรียศาสตร์ศิลปะตะวันตก ที่ทำให้การสร้างผลงานศิลปะของสังคมไทยกลายเป็น "ของเดิม" หรือเรียกว่า "แบบประเพณี" ซึ่งแยกออกจาก "ศิลปะสมัยใหม่" ผู้ที่ทำงานศิลปะของไทยกลายเป็น "ช่าง" ขณะที่ผู้ที่เรียนศิลปะสมัยใหม่ในสถาบันการศึกษา ซึ่งหมายถึงมหาวิทยาลัยกลายเป็น "ศิลปิน" ที่สร้างสรรค์ผลงาน "วิจิตรศิลป์" ซึ่งหมายถึงศิลปะที่สร้างขึ้นมาด้วยกรอบความคิดศิลปะเพื่อศิลปะ (art for art's sake) หรือ "ศิลปะบริสุทธิ์" กล่าวคือผลงานศิลปะทำขึ้นเพื่อต้องการแสดงความรู้สึก โดยไม่มีข้อผูกมัด ไม่ได้ทำขึ้นเพื่อรับใช้ศาสนา, รับใช้รัฐหรือสิ่งอื่นใด และต้องไม่ได้มีไว้เพื่อประโยชน์ใช้สอย (ประยุกต์ศิลป์) รวมถึงประดับตกแต่ง (มัณฑนศิลป์) (ศิลป์ 2525, 20-25) มากไปกว่านั้นการเน้นความสามารถของปัจเจกบุคคล (individualism) การมีลักษณะเฉพาะตัว การมีแบบฉบับ (originality) ทำให้ลายเซ็นหรือชื่อของศิลปินที่ประดับลงไปในผลงานศิลปะจึงกลายเป็นสิ่งสำคัญ ต่างจากการเขียนภาพแบบประเพณีเดิมช่างไทยจะไม่ลงลายมือชื่อ และถ้าผลงานมีความงดงามจนเป็นที่ยกย่องก็มักจะอ้างว่าเป็นเพราะอิทธิฤทธิ์เทวดา เนื่องจากไม่มีความคิดว่าตนเองเป็นเจ้าของผลงาน (ปริตตา 2536, 86)

ศิลป์ พีระศรี มิได้เข้ามาเปลี่ยนแปลงเฉพาะเรื่องเทคนิควิธีในการทำงานศิลปะของไทย แต่ยังได้นำอุดมการณ์ความคิดแบบศิลปะตะวันตกเข้ามาด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการทำงานศิลปะเพื่อศิลปะ ซึ่งเป็นแนวคิดตามสุนทรียศาสตร์ตะวันตก รวมถึงการเน้นลักษณะของปัจเจกทางศิลปะหรือสุนทรียภาพทางด้านความแตกต่าง หรือเรียกในภาษาของนักศึกษาคณะจิตรกรรมฯ ว่า "มีลักษณะเฉพาะตน" ที่ได้กลายเป็นมาเกณฑ์ในการตัดสินและให้คุณค่าผลงานศิลปะ กล่าวคือผลงานศิลปะที่นับว่าโดดเด่นต้องมีลักษณะเฉพาะตัวของศิลปินอยู่ ซึ่งตรงข้ามกับการลอกเลียนให้เหมือนครูตามความคิดแบบศิลปะแบบประเพณีหรือไทยเดิม

ในท้ายที่สุดการศึกษาศิลปะแบบตะวันตกโดยมีคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นต้นแบบ ยังได้เข้ามาเป็นศูนย์กลางของการศึกษาศิลปะสมัยใหม่ในสังคมไทย แม้ว่าโรงเรียนเพาะช่างจะเป็นโรงเรียนศิลปะแรกๆ ของประเทศไทย แต่ด้วยจุดมุ่งหมายของโรงเรียนเพาะช่าง (ในขณะนั้น) ที่เน้นการสืบทอดวิชาช่าง โดยเฉพาะวิชาหัตถกรรมโบราณ เช่น วิชาช่างวาด ช่างถม ช่างปั้น ช่างแกะสลัก ช่างกลึง ช่างไม้และประดับมุก เป็นต้น จึงถือว่าเป็นการสืบทอดวิชาช่างสืบทอดศิลปะประเพณี ซึ่งทำให้มีการให้ความหมายว่าผู้ที่จบการศึกษาจากเพาะช่าง มีสถานะเป็น "ช่าง" ต่างไปจากผู้ที่จบการศึกษาจากโรงเรียนประณีตศิลปะ หรือมหาวิทยาลัยศิลปากรที่ได้รับการเรียนศิลปะสมัยใหม่ที่มีสถานะเป็น "ศิลปิน" ความแตกต่างของการให้ความหมายนี้ทำให้เกิดการสร้างช่วงชั้นระหว่าง "ช่าง" (artisan) หรือผู้มีความชำนาญในการช่าง ซึ่งอาจรวม

ถึงผู้ที่มีทักษะฝีมือ กับ “ศิลปิน” (artist)[9] ผู้ที่สร้างสรรค์ มีจินตนาการ ตามกรอบความคิดของศิลปะตะวันตก[10]

ความคิดเกี่ยวกับเรื่องคุณค่าของศิลปะสมัยใหม่นำมาสู่การสร้างช่วงชั้นทางศิลปะในโลกศิลปะไทย เนื่องจากผลงานศิลปะสมัยใหม่เหล่านี้ได้รับการให้ความหมายว่าเป็นผลงานวิจิตรศิลป์ (fine art)[11] หรือเป็น “ศิลปะชั้นสูง” โดยมีลักษณะสำคัญคือการเน้นที่คุณค่าทางความงามด้านสุนทรียศาสตร์ ต่างไปจากศิลปะที่ทำขึ้นเพื่อประโยชน์ใช้สอย (applied art) นำมาสู่การสร้างช่วงชั้นทางศิลปะในโลกศิลปะสมัยใหม่หรือร่วมสมัยของไทย ด้วยการจัดประเภทแยกแยกและทำให้ศิลปะรูปแบบอื่นๆ อยู่ในลำดับที่ลดหลั่นลงมา ไม่ว่าจะเป็น พาณิชย์ศิลป์ (commercial art), ศิลปะที่ถูกผลิตเพื่อขายในอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว (tourist art, souvenirs), ศิลปะชาวบ้าน, งานช่างต่างๆ ตลอดจนศิลปะแบบประเพณีใหม่ (neo-traditionalism) ที่ผสมผสานระหว่างความเป็นประเพณีเข้ากับตะวันตก

---

[9] จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2543, 166-167) เห็นว่าจากเดิมการฝึกฝนศิลปะในสังคมไทยต้องไปฝึกฝนกับครู ไปเป็นลูกศิษย์ครู ซึ่งส่วนมากเป็นพระสงฆ์ที่มีฝีมือดี การสอนก็เป็นการถ่ายทอดประสบการณ์จากครู ด้วยวิธีการลอกเลียนงาน ฝึกหัดเป็นลูกมือครูจนเกิดความรู้ความชำนาญเป็นช่างได้ ถ้าทำได้เหมือนครูจะได้ชื่อว่ามีความสามารถ แต่จะไม่กล้าแหวกแนวจากครู เพราะจะถือว่าไม่ให้เกียรติครู” ทั้งนี้ในโลกศิลปะไทย ผู้ที่สร้างงานศิลปะทั้งในด้านจิตรกรรม ประติมากรรม นิยมเรียกตนเองและถูกเรียกว่า “ศิลปิน” ซึ่งตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า “artist” และไม่นิยมเรียกว่าเป็น “จิตรกร” หรือ “ประติมากร” และคำว่า “ศิลปิน” ก็เป็นคำเรียกผู้ที่ทำงานศิลปะในแขนงต่างๆ อาทิ ด้านดนตรี วรรณกรรม ทัศนศิลป์ เป็นต้น แม้ว่าข้อแตกต่างตรงนี้จะถูกท้าทายมากขึ้นในปัจจุบัน ช่างที่มีความสามารถก็เรียกว่า “artist craftsmanship” อาทิ เพชร วิริยะ กับผลงานแกะสลักช้างไม้ อย่างไรก็ดี ในบทความนี้ผู้เขียนใช้คำว่า “ศิลปิน” ตามการเรียกของกลุ่มศิลปินที่ศึกษา

[10] กระนั้นก็ตาม โรงเรียนเพาะช่าง ได้รับการยกย่องว่าเป็นแหล่งการศึกษาศิลปะชั้นต้น ให้แก่ศิลปินหลายๆ คน ก่อนที่จะเข้าสู่มหาวิทยาลัยศิลปากร อาทิ สนิท ดิษฐพันธ์, เฟื้อ หริพิทักษ์, สวัสดิ์ ตันติสุข, ประยูร อุลุชาฎะ, ชลูด นิ่มเสมอ, ประหยัด พงษ์ดำ, ถวัลย์ ดัชนี, เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, มณเฑียร บุญมา, วิโชค มุกดามณี, สมโภชน์ อุปอินทร์ เป็นต้น รวมถึงในสถาบันอื่นๆ อารี สุทธิพันธุ์ (มศว.ประสานมิตร), กมล ทัศนาญชลี (Otis Art Institute, U.S.A) เป็นต้น

[11] ชลูด นิ่มเสมอ (2542, 3) อธิบายความหมายของ วิจิตรศิลป์ ไว้ว่า “เป็นศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อให้ความรู้สึกทางสุนทรียภาพ ให้อารมณ์สะเทือนใจ ปลุกความเห็นแจ้ง ให้ประสบการณ์ใหม่ หรือให้ความประเทืองปัญญาแก่ผู้ดู”

มหาวิทยาลัยศิลปากรกับการสถาปนาอำนาจนำในโลกศิลปะไทย

ในฐานะที่เป็นสถาบันศิลปะสมัยใหม่แห่งแรกของโลกศิลปะไทย คณะจิตรกรรมฯ และศิลป์ พีระศรี มีส่วนสำคัญในการสร้างมาตรฐานทางศิลปะ ผ่านการจัดแสดงผลงานศิลปะ, การประกวดผลงานศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งจัดขึ้นเป็นครั้งแรกใน พ.ศ. 2492 และได้ดำเนินการมาจนถึงปัจจุบัน ครั้งที่ 58 (พ.ศ. 2555) การที่ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้ริเริ่มการจัดงานประกวดศิลปะในประเทศไทย ทำให้เกิดการสร้างมาตรฐานในการตัดสินการประกวดที่มาจากศิลป์ พีระศรี และคณะจิตรกรรมฯ หลังจากศิลป์เสียชีวิตลง เกณฑ์ทั้งหมดนี้ก็ได้รับการส่งต่อไปยังคณะจิตรกรรมฯ ลูกศิษย์ของศิลป์ที่เคยเข้าร่วมเป็นกรรมการการตัดสินตั้งแต่ตอนที่ศิลป์ พีระศรี มีชีวิตอยู่ก็ได้ดำเนินการต่อ อีกทั้งหน่วยงานที่ดูแลการจัดงานศิลปกรรมแห่งชาติอยู่ในสังกัดของมหาวิทยาลัยศิลปากร ตลอดจนกรรมการตัดสินก็ล้วนแล้วแต่เป็นผลผลิตมาจากคณะจิตรกรรมฯ บทความที่ใช้ประกอบงานศิลปกรรมแห่งชาติในยุคแรกๆ จะพบว่ามีการใช้เกณฑ์การตัดสินผลงานศิลปะจากสุนทรียศาสตร์แบบตะวันตก ฉะนั้นผลงานที่สามารถส่งเข้าประกวดและได้รับรางวัลย่อมเป็นผลงานของนักเรียนที่ศิลป์ พีระศรี สอน เนื่องจากในขณะนั้นมีเพียงมหาวิทยาลัยศิลปากรที่สอนศิลปะสมัยใหม่

มากไปกว่านั้นรูปแบบการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยังได้ขยายเครือข่ายไปยังการประกวดศิลปะของสถาบันการเงินเอกชนที่กลายเป็นผู้สนับสนุนหลักของวงการประกวด เช่น การแสดงจิตรกรรมบัวหลวง (เริ่ม พ.ศ. 2517) การประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย (เริ่ม พ.ศ. 2522) ฯลฯ[12] โดยทั่วไปในแต่ละเวทีก็มักจะมีลักษณะเด่นหรือมีเกณฑ์การตัดสินที่แตกต่างกันไป อาทิ เวทีใหญ่ของการเขียนภาพแบบประเพณีไทยจะอยู่ที่งานจิตรกรรมบัวหลวง ที่เรียกสั้นๆ ว่า "งานบัวหลวง" ขณะที่การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติจะเป็นผลงานประเภทร่วมสมัย กระนั้น รูปแบบการจัดงาน การให้รางวัล และกรรมการผู้ตัดสินผลงานล้วนเป็นผลพวงจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

---

[12] นอกจากนั้นยังประกอบไปด้วย การประกวดศิลปกรรม ปตท., การประกวดผลงานศิลปกรรม 'พู่กันทอง' โดยธนาคารกสิกรไทย, การประกวดศิลปกรรม "นำสิ่งที่ดีสู่ชีวิต" ของบริษัท โตชิบ้า ไทยแลนด์ จำกัด หรือที่เรียกสั้นๆ ว่างานโตชิบ้า, การประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยพานาโซนิค, การประกวดศิลปกรรม "อมตะ อาร์ต อวอร์ด" ของมูลนิธิอมตะ, งานประกวดศิลปกรรมอาเซียน ของบริษัท Phillips Morris (ปัจจุบันยกเลิกไปแล้ว), การประกวดศิลปกรรมรุ่นเยาว์ (Young Artist Award) ของบริษัทปูนซีเมนต์ไทย เป็นต้น

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินี้ได้ถูกวิพากษ์วิจารณ์ ทั้งจากเรื่องกรรมการตัดสินซึ่งมักเป็นอาจารย์จากมหาวิทยาลัยศิลปากร ผลงานที่ได้รับรางวัลก็เป็นผลงานของลูกศิษย์ในมหาวิทยาลัยเดียวกัน จึงดูเหมือนเป็นงานของคณะจิตรกรรมฯ ไม่ใช่งานของประชาชนส่วนใหญ่ บ้างว่าเป็นกลไกในการประชาสัมพันธ์มหาวิทยาลัยศิลปากร ตลอดจนการจัดประกวดทางศิลปกรรมของเอกชนอื่นๆ ก็ได้รับการวิจารณ์ว่าเป็นการประกวดของมหาวิทยาลัยศิลปากร (วิรุณ 2534, 115-123; กะออม 2525, 14-18)[13]

การสร้างชื่อจากเวทีการประกวดหรือการส่งเข้าประกวดศิลปะเป็นลักษณะที่สำคัญของโลกศิลปะไทย แม้ว่ามหาวิทยาลัยศิลปากรจะเป็นเส้นทางหนึ่งในการเรียนรู้ฝึกฝนเทคนิคทางศิลปะ แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าถ้าเรียนจบจากมหาวิทยาลัยศิลปากรแล้ว ทุกคนจะกลายเป็นศิลปิน ในความเป็นจริงแล้วถ้าเทียบกับจำนวนบัณฑิตที่จบการศึกษาในแต่ละรุ่นพบว่าในอนาคตที่จะประกอบอาชีพเป็นศิลปิน บางรุ่นมีน้อยมาก บางรุ่นไม่มีเลย คณะจิตรกรรมฯ ไม่ได้ทำให้ทุกคนกลายเป็นเป็นศิลปินกันหมด แต่เป็นเส้นทางหนึ่งของการเป็นศิลปินในโลกศิลปะไทย ถ้าพิจารณาเส้นทางของศิลปินที่มีชื่อเสียงแต่ละท่านโดยมากจะพบว่า แต่ละท่านผ่านการประกวดงานศิลปะเหล่านี้มาก่อน จนกลายเป็นแนวทางหนึ่งที่จะก้าวขึ้นไปสู่การเป็นศิลปินได้ต่อไปในอนาคต การประสบความสำเร็จในการประกวดเท่ากับเป็นการประกันความสามารถของแต่ละบุคคล รางวัลที่ได้รับคือเกียรติยศและชื่อเสียง ตลอดจนได้รับความสนใจจากนักสะสมศิลปะ, แกลเลอรี่, นักค้างานศิลปะ ที่จะชักชวนให้พวกเขาเข้าสู่โลกของตลาดการค้าศิลปะ ดังที่ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ กล่าวถึงการประกวดไว้ว่า

> “รางวัลที่ได้ก็คือบันไดขั้นแรกที่สำคัญยิ่งของเรา เป็นการประกาศว่าเราได้ผ่านการยอมรับจากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิทางศิลปะของชาติแล้ว เราเป็นของแท้ เรามีฝีมือและความคิดมากพอที่จะยืนอยู่ในวิถีชีวิตของศิลปินได้ด้วยตัวเองอย่างแน่นอน” (เฉลิมชัย 2544, 42)

---

[13] ดังตัวอย่างการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ในปี พ.ศ.2552 คณะกรรมการตัดสินทั้งหมด 13 ท่าน มีกรรมการเพียงท่านเดียวที่ไม่จบการศึกษาจากคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร และหากพิจารณารางวัลศิลปินชั้นเยี่ยมของการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติและรางวัลศิลปินแห่งชาติส่วนใหญ่ ล้วนแต่เป็นผลิตผลจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ถ้าพิจารณาให้ละเอียดจะพบว่างานประกวดทั้งหมด 90% ของนักศึกษาหรือศิลปินที่ได้รับรางวัลล้วนแต่เป็นนักศึกษาจากคณะจิตรกรรมฯ ทั้งสิ้น ในขณะที่กลุ่มอาจารย์ที่เป็นคณะกรรมการตัดสินผลงานศิลปะก็ล้วนแต่เป็นกลุ่มอาจารย์หรือศิษย์เก่าจากคณะจิตรกรรมฯ ที่วนเวียนไปตัดสินผลงานในเวทีต่างๆ (ดูรายละเอียดใน กษมาพร 2553, 217-246)

นับตั้งแต่ศิลปะสมัยใหม่ถูกตั้งขึ้นเป็นสถาบันศิลปะในประเทศไทย โดยมีศิลป์ พีระศรี และมหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นแกนนำ ได้นำมาสู่การสร้างมาตรฐานใหม่ทางด้านศิลปะสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งมาตรฐานเรื่องความงามในศิลปะไทย อีกทั้งงานเขียนของศิลป์ พีระศรี ทั้งในรูปของตำราศิลปะ การวิจารณ์ศิลปะ จำนวนมาก ได้กลายเป็นแบบอย่างในการกำหนดรสนิยมของโลกศิลปะไทย หลังที่จากศิลป์ พีระศรี เสียชีวิต บุคลากรจากมหาวิทยาลัยศิลปากรในเครือข่ายของโลกศิลปะไทยกลายมาเป็นผู้กำหนดทิศทางของศิลปะไทยร่วมสมัยจนถึงปัจจุบัน ดังที่มีคำกล่าวถึงมหาวิทยาลัยศิลปากรว่าเป็นแม่แบบทางศิลปะในประเทศไทย ขณะที่ศิลป์ พีระศรี ก็ได้รับการยกย่องว่าเป็น "บิดาแห่งศิลปะสมัยใหม่" และ "เป็นผู้วางรากฐานศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย" (Apinan 1994; Somporn 1995)

การที่มหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นต้นแบบของการตัดสินการประกวด ทั้งรูปแบบ วิธีการ ตลอดจนกรรมการการตัดสิน แสดงถึงการครอบงำทางความคิดอุดมการณ์และมาตรฐานทางศิลปะของมหาวิทยาลัย การประกวดเป็นเหมือนเครื่องมือหนึ่งที่ทำให้ปฏิบัติการทางอำนาจแพร่กระจายไปทั่วโลกศิลปะไทย ดังจะเห็นได้ว่ามาตรฐานทางศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ไม่ได้ใช้กันเฉพาะภายในมหาวิทยาลัยเท่านั้น แต่ยังกลายเป็นมาตรฐานที่ใช้กันในโลกศิลปะไทยผ่านการให้รางวัลในเวทีการประกวดศิลปะ รางวัลจึงเป็นเสมือนเครื่องมือที่ใช้รับรองทั้งความสามารถของศิลปินและสุนทรียศาสตร์งานศิลปะรูปแบบหนึ่งที่สร้างโดยมหาวิทยาลัยศิลปากร ศิลปินที่มีชื่อเสียงในพื้นที่สื่อสาธารณะ, ศิลปินแห่งชาติ ส่วนมากก็เป็นผลผลิตมาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร

ในช่วงเวลาที่ผู้เขียนเก็บข้อมูลและสอบถามทั้งศิลปินและนักศึกษาศิลปะหลายๆ คน เมื่อถามว่าทำไมถึงมาเรียนมหาวิทยาลัยศิลปากร คำตอบที่ได้รับมักมีการกล่าวอ้างถึงศิลปินที่มีชื่อเสียงในประเทศไทยหลายๆ ท่านที่จบการศึกษาจากที่คณะจิตรกรรมฯ อาทิ ถวัลย์ ดัชนี, เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, ปัญญา วิจินธนสาร, ปรีชา เถาทอง เป็นต้น ว่าเป็นแรงผลักดันที่ทำให้อยากเข้าเรียนที่คณะจิตรกรรมฯ ทั้งในแง่การเรียนการสอน และในแง่ที่มีส่วนในการสร้างศิลปิน อาทิ คำกล่าวว่า

> "เข้าที่นี่มันเท่ที่นี่คือสุดยอดของศิลปะใครเป็นศิลปินที่ดังๆ จบที่นี่หมด อย่างถวัลย์ เฉลิมชัย ถ้าเรียนที่นี่ก็จะมีโอกาสเป็นเหมือนเค้าเป็นศิลปิน"
>
> "อยากมาเรียนศิลปากร เพราะที่นี่เป็นสุดยอด มาเรียนที่นี่มันเท่"
>
> "ใครเรียนศิลปะ ก็ต้องอยากมาเรียนที่นี่ทั้งนั้น"
>
> "ที่สุดของศิลปะต้องไปเรียนที่ศิลปากร"

เหตุผลข้างต้นคล้ายคลึงกับกลุ่ม “ศิลปินล้านนา” อยากมาเรียนที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ (29 กรกฎาคม 2552) เล่าให้ฟังถึงแรงบันดาลใจที่ทำให้ไปเรียนต่อที่คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ว่าเป็นเรื่องของการทำงานศิลปะเพื่อศิลปะ และจะได้เป็นศิลปิน

> “ตอนนั้น พี่เหลิม [เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์] เรียนจบมาใหม่ๆ มาบรรยายที่เชียงใหม่ ช่วงนั้นอาจารย์ปรีชา [เถาทอง] ก็ดังมีชื่อเสียง ก็เลยชอบภาคศิลปไทยและอยากที่จะสอบเข้าคณะจิตรกรรมให้ได้...ตอนนั้นสอบติด 2 ที่ คือที่คณะจิตรกรรมฯ และที่เพาะช่าง เลยกลับไปถามอาจารย์ที่โน้น [หมายถึงโรงเรียนเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา; จะกล่าวต่อไปข้างหน้า] ว่าจะเรียนที่ไหนดี อาจารย์บอกว่าที่ศิลปากร มีการสร้างสรรค์ เป็นศิลปะแท้ ส่วนที่เพาะช่าง เน้นงานฝีมือเป็นช่าง ก็เลยเลือกมาเรียนที่คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร”

ขณะที่ พรชัย ใจมา (25 สิงหาคม 2552) เล่าถึงประสบการณ์ตอนเรียน ปวช. ที่จังหวัดเชียงใหม่ ที่ทำให้อยากมาเรียนศิลปะที่คณะจิตรกรรมฯ ไว้ดังนี้

> “ตอนเรียน ปวช.ปี 1 ถึงปี 2 ประมาณปี 16-17 [2516-2517] มีงานแสดงแห่งชาติ [งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ] มาแสดงที่พุทธสถานในเชียงใหม่ ทำให้เห็นว่าศิลปะมันขนาดนี้ เราก็อยากไปเห็น เลยโบกรถสิบล้อไป ไปดูคณะจิตรกรรม ไปดูหอศิลป์ ตอนนั้นแม่ให้เงินติดตัวไปโรงเรียนวันละ 30 บาท เราเก็บ 15 บาท เก็บหลายเดือนกว่าจะได้ค่ารถ เมื่อก่อนรถทัวร์ไปกรุงเทพฯ 78 บาท ค่ารถไฟ 173 บาท เราไปกับรถนิ่มซีเส็ง [รถของบริษัทขนส่งสินค้าแห่งหนึ่งจากจังหวัดเชียงใหม่ ซื้อกระทิงแดงให้เค้าขวดนึง เค้าเลี้ยงข้าวเรา รถเค้าไปส่งกระเทียม บางทีเราก็ไปช่วยเค้าขนลงก่อนประมาณครึ่งวัน เค้าจะเอารถมาจอดที่บริษัทแถวถนนหลานหลวง] เราก็เดินมาศิลปากร มีครั้งนึงจะไปนอนที่สนามหลวง แล้วไปเจอรุ่นพี่ที่จบจากเจ็ดยอด พี่อลงกรณ์ [หล่อวัฒนา] เค้าให้ไปนอนที่คณะจิตรกรรมฯ ได้ไปดูเค้าทำงาน มันสุดยอดมาก”

กล่าวได้ว่าคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นสถาบันการศึกษาระดับต้นๆ ที่ผู้อยากเรียนศิลปะต้องการเข้าศึกษา โดยเฉพาะกลุ่มศิลปินที่ผู้เขียนศึกษาเพื่อที่จะเป็นศิลปินที่แท้จริง จากอุดมการณ์การทำงานศิลปะเพื่อศิลปะ และยังหมายถึงการผ่านกระบวนการเข้าสู่ศูนย์กลางของอำนาจในโลกศิลปะไทย ที่จะนำสู่การได้รับการยอมรับจากหน่วยงานของรัฐและเอกชน ทั้งในเวทีการประกวด การได้รับการยกย่องจากรัฐ อาทิ รางวัลศิลปาธร, ศิลปินแห่งชาติ เป็นต้น ตลอดจนการมีชื่อเสียงในพื้นที่สื่อสาธารณะ

"ตัวตน", "คนล้านนา", ก่อนจะกลายเป็น "ศิลปินล้านนา"

สิ่งที่คนในวัฒนธรรมมองเห็น สร้างมุมมองทางการเมือง, เศรษฐกิจ, ศาสนา ให้แก่ผู้ที่อยู่ในวัฒนธรรมนั้นๆ โดยความหมายนี้วัฒนธรรมการมอง (Visual Culture) จึงมีส่วนในการสร้างภาพลักษณ์ และสะท้อนให้เห็นว่าภาพนั้นถูกสร้างขึ้นมาได้อย่างไร (George 2010, 10) เช่นเดียวกันกับศิลปินที่ผู้เขียนศึกษามีพื้นเพมาจากหลายๆ จังหวัดในภาคเหนือ อาทิ ลำพูน, เชียงใหม่, เชียงราย เป็นต้น และส่วนมากมาจากครอบครัวที่เกี่ยวข้องกับการทำงานศิลป-วัฒนธรรมพื้นบ้าน (folk art) หรือศิลปวัฒนธรรมล้านนา และมักอาศัยอยู่ในเขตบริเวณรอบนอกของศูนย์กลางของเมืองใหญ่ และโดยมากมักมีทักษะทางศิลปะตั้งแต่เด็ก (เรื่องที่สอดคล้องกันอย่างหนึ่งคือหลายท่านจะบอกว่าไม่ชอบวิชาเลข) ในแง่นี้การเติบโตท่ามกลางการมองเห็นศิลป-วัฒนธรรมของท้องถิ่น น่าจะมีส่วนสำคัญที่ทำให้ตัวตนความเป็นล้านนานี้จะได้รับการขัดเกลาในอนาคต

เมื่อผู้เขียนถามถึงจุดเริ่มต้นของการเรียนศิลปะว่ามีสาเหตุจากอะไรบ้าง จากคำถามว่า "เริ่มชอบศิลปะตั้งแต่เมื่อไหร่" และ "ทำไมถึงเลือกเรียนศิลปะ" ศิลปินมักจะเล่าถึงวัยเด็กของตนเอง และศิลปินหลายๆ ท่าน มักจะมีคำตอบคล้ายคลึงกัน คือพวกเขามักจะเล่าถึงความใกล้ชิดกับงานศิลปหัตถกรรมท้องถิ่นจากครอบครัว ทั้งในงานประเพณีและงานศิลปะสำหรับขายในอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว อาทิ การแกะสลักไม้, การทำร่ม เป็นต้น อาทิ เรื่องราวของประสงค์ ลือเมือง (23 สิงหาคม 2552)

> "ที่บ้านมีพวกช่างอยู่เต็มไปหมด เพราะว่าพ่อเป็นคนลำปาง แล้วก็ชวนพวกช่างมาทำงานแถวนี้ แถวเชียงใหม่ลำพูน ก็เลยเป็นเหมือนที่อยู่ช่าง ที่ในบริเวณบ้าน เป็นพวกช่างสร้างบ้าน พวกทำเฟอร์นิเจอร์ ตู้เตียง เราก็คุ้นเคยอยู่ ได้เห็นได้ช่วยเค้าทำ เหมือนกับอยู่ในเรื่องแบบนี้ มันก็เลยชอบไม่ชอบไม่รู้ แต่ก็ได้ทำไปด้วยกัน เค้าใช้มั่งอะไรแบบนี้ ตอนโตขึ้นมาอีกนิดเด็ก ๆ ประมาณอายุ 12-13 อาจะชอบซื้อมาอ่านพวก *เด็กก้าวหน้า ชัยพฤกษ์* เราเห็นได้แนวทางใหม่ มีหนังสือ*สตาร์พิคส์ [Starpics]* เป็นหนังสือเกี่ยวกับหนัง มีคอลัมน์หนึ่งเป็นการเขียนรูปเหมือนแล้วส่งไปให้เปิ๊ยก โปสเตอร์ วิจารณ์ ส่วนใหญ่เราจะดูและอ่านเท่านั้น อันนั้นผู้ใหญ่เค้าทำกัน เราก็แค่ส่งรูปการ์ตูนขำขันไปลง *ชัยพฤกษ์*"

สอดคล้องกับเรื่องราวในวัยเด็กของ พรชัย ใจมา (25 สิงหาคม 2552)

“พ่อกับแม่เป็นครูช่าง เราเห็นมาตั้งแต่เด็ก พ่อเปิดโรงเรียนสอนแกะสลักไม้ ญาติพี่น้องในครอบครัว คนในหมู่บ้าน บ้านใกล้กัน เป็นสล่า [ช่าง] เป็นช่างลายรดน้ำ ช่างเขียนเครื่องเขิน ช่างเขียนพัดเขียนร่ม พ่อกับแม่เป็นช่างแกะสลักไม้ ไปแกะตามวัดต่างๆ ไปทีก็นาน จำได้พ่อให้หัดแกะไม้ แกะไม่ได้ยากมาก พ่อวาดรูปนักมวยให้ดูสุดยอดตามพ่อและแม่ไปแกะไม้หลายวัด”

คล้ายกับ ทรงเดช ทิพย์ทอง (26 สิงหาคม 2552) ที่กล่าวว่า

“พ่อแม่ไม่ได้เป็นสล่า [ช่าง] พื้นเมือง ทำนา ทำสวน แต่พ่ออุ้ย [ปู่] แม่อุ้ย [ย่า] เป็นสล่า ต้องดอก ออกลาย [ช่างแกะสลักลวดลาย] แกะไม้สลัก ตัดตุง [ธงล้านนาที่ทำด้วยกระดาษ] เพราะพ่อแม่ไปทำนา ทำสวน อุ้ยเป็นคนดูแล ไม่ว่าจะทำอะไรที่ไหนก็ต้องหอบหิ้วกันไปด้วย เช่น ไปวัดช่วยหิ้วปิ่นโต, ตะกร้า, ตุงปีใหม่ [ธงปีใหม่], ไม้ค้ำ [ไม้สำหรับค้ำต้นโพธิ์ในวัด ซึ่งเป็นประเพณีที่ทำกันในวันสงกรานต์] ตอนเด็กๆ เท่าที่จำความได้ชอบไปวัดและชอบวาดรูปเป็นชีวิตจิตใจ วาดทุกสิ่งที่วาดได้ พื้นดิน ฝาบ้าน สมุดเรียน หนังสือเรียนทุกเล่ม จะมีแต่รูปวาดเต็มไปหมด ทำให้บางครั้งโดนด่า ถูกตี แต่ก็ไม่เข็ด แต่ก็มักมีคนชมว่าวาดรูปเก่งมาตั้งแต่เด็ก คนที่รู้จักจะรู้หมดว่าวาดรูปเก่งและมักจะให้วาดให้ดู”

ทักษะความสามารถในจุดเริ่มต้นนี้ มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการเลือกศึกษาในระดับสูงขึ้นภายหลังจากการเรียนจบระดับมัธยมศึกษาตอนต้นในท้องถิ่น ทำให้พวกเขาเลือกเรียนศิลปะ ซึ่งมีหลักสูตรอยู่ในการศึกษาระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.) โรงเรียนที่มีชื่อเสียงมากที่สุดแห่งหนึ่งในภาคเหนือ คือ โรงเรียนเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา ภาคพายัพ จังหวัดเชียงใหม่[14] หรือที่เรียกกันสั้นๆ ว่า “เทคโนเจ็ดยอด” (เนื่องจากที่ตั้งของโรงเรียนอยู่ใกล้วัดเจ็ดยอด) ซึ่งที่นี่เองเป็นจุดเริ่มต้นของความสัมพันธ์ของความเป็นกลุ่มศิลปิน และเป็นจุดเริ่มต้นของเส้นทางสายศิลปะของศิลปินกลุ่มนี้ ดังการเล่าถึงการใช้วัสดุอุปกรณ์ในการเขียนภาพแรเงาหรือดรออิ้ง จากการ

[14] ปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา ภาคพายัพ เชียงใหม่

เรียนศิลปะอย่างเป็นระบบครั้งแรกว่า "มาจากบ้านนอก ใช้ดินสอ 6 บีเขียนภาพ อาจารย์ก็เอาดินสออีอีมาให้ดู ก็แบบโอ้โห มีดินสอที่เข้มขนาดนี้ด้วย เพราะนอกเมืองไม่มีดินสออีอีขาย มีแต่ 6 บีที่เข้มสุด" (วีระศักดิ์ สัสดี, 15 มิถุนายน 2552) สอดคล้องกับ อานันท์ ราชวังอินทร์ (15 พฤษภาคม 2552) เล่าให้ฟังว่า "แต่ก่อนที่โรงเรียนที่ฝาง [อำเภอฝาง จังหวัดเชียงใหม่] มีแต่ดินสอดำ กระดาษมีเส้น"

เมื่อผู้เขียนถามถึงศิลปินว่าทำไมถึงเลือกเรียนที่ "เทคโนเจ็ดยอด" คำตอบของศิลปินกล่าวถึงว่าเป็นโรงเรียนที่ดีที่สุดในเชียงใหม่ สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของเมืองเชียงใหม่ในฐานะที่เป็นศูนย์กลางความเจริญและเป็นศูนย์กลางทางการศึกษาของภาคเหนืออีกด้วย ศิลปินที่มาจากจังหวัดต่างๆ ในภาคเหนือหลายๆ ท่านจึงเดินทางมาเรียนที่จังหวัดเชียงใหม่ "พี่ไม่รู้จักอะไรเลย เพราะว่าเป็นคนบ้านนอก รู้ว่าเทคโน [โรงเรียนเทคโนโลยี ราชมงคลล้านนา] ดังที่สุดแล้วในเชียงใหม่ ก็รู้ว่ามีหลายสาขา มีศิลปะด้วย เราก็ไปเรียน เพราะชอบเขียนรูป" (สุรทิน ตาตะน๊ะ, 22 สิงหาคม 2553)

ด้วยเหตุที่เมืองเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางสำคัญของการจัดแสดงวัฒนธรรมล้านนามาตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 2500 ในฐานะที่เป็นเมืองที่มีทัศนียภาพสวยงาม อากาศหนาวเย็น (ธเนศวร์ 2536, 161-163) ศิลปวัฒนธรรมของภาคเหนือที่มีลักษณะที่แตกต่างไปจากศิลปะกรุงเทพฯ ได้รับความสนใจทั้งจากอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวและนักวิชาการ ดังสะท้อนให้เห็นจากการสร้างศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ใน พ.ศ. 2513 การทำให้บ้านถวายเป็นหมู่บ้านแกะสลักไม้, ถนนสายสันกำแพง–เชียงใหม่ถูกจัดให้เป็นเขตอุตสาหกรรมผลิตหัตถกรรมท้องถิ่น เป็นแหล่งผลิตและขายสินค้าพื้นเมือง ทั้งผ้าทอ, เครื่องเขิน, เครื่องเงิน, กระดาษสา, การทำร่มกระดาษ (วัฒนะและคณะ 2544, 53) รวมไปถึงการฟื้นฟูอัตลักษณ์ล้านนาในช่วงทศวรรษ 2530 ศิลปวัฒนธรรมภาคเหนือยังเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยให้แก่ศิลปินหลายๆ ท่าน แม้ว่าจะไม่มีพื้นเพอยู่ในภาคเหนือ อาทิ ผลงานสีน้ำมันของอวบ สาณะเสน ช่วง พ.ศ. 2528, ผลงานในชุดวรรณคดีของ จักรพันธุ์ โปษยกฤต ในภาพ "พระเพื่อนพระแพง" จากวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ, ผลงานสุรสิทธิ์ เสาว์คง ภาพสถาปัตยกรรมทางภาคเหนือ อาทิ วัด วิหารตั้งแต่ พ.ศ. 2517 เป็นต้นมา ผลงานของสุรสิทธิ์ ยังได้รับรางวัลจากประกวดจิตรกรรมบัวหลวงหลายครั้ง (ใน พ.ศ. 2526, 2527 และ 2529)

มากไปกว่านั้น วิธีการเรียนการสอนของเหล่าอาจารย์ที่เทคโนเจ็ดยอด น่าจะมีส่วนสำคัญที่ทำให้นักศึกษาเห็นหยิบเอารูปแบบของศิลปวัฒนธรรมล้านนามาเป็นส่วนประกอบในงานศิลปะ จากวิธีการสอนศิลปะโดยการพาไปเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรม ล้านนา อาทิ การพาไปเขียน

รูปลอกลายจิตรกรรมฝาผนัง เช่นที่ วัดพระสิงห์, วัดบวกครก จังหวัดเชียงใหม่ ผู้เขียนได้เห็นผลงานตอนที่เรียนระดับ ปวช. ของศิลปินบางคนและยังได้สอบถามถึงการเขียนรูปในระดับ ปวช. ศิลปินส่วนมากมักกล่าวถึงผลงานศิลปะของตนเองขณะเรียนในช่วงเวลานั้นว่า มีลักษณะแบบเหมือนจริง เนื้อหาหรือเรื่องราวที่นำมาเขียนก็มักจะเป็นภาพสถาปัตยกรรม ภาพวัด ข้าวของที่ใช้ในพิธีกรรม จำพวก โคม, ตุง เป็นต้น

ข้อเท็จจริงที่น่าสนใจประการหนึ่งคืออาจารย์ผู้สอนที่ “เทคโนเจ็ดยอด” ล้วนแต่จบการศึกษาศิลปะมาจากคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ความคิดเกี่ยวกับศิลปะของโรงเรียนเทคโนเจ็ดยอดในขณะนั้น จึงน่าจะได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากคณะจิตรกรรมฯ เช่น อาจารย์สุรสิทธิ์ เสาว์คง, อาจารย์ศรีวรรณา เสาว์คง, อาจารย์อุดม ธาราวิจิตรกุล, อาจารย์พีระพงษ์ ดวงแก้ว, อาจารย์ประกิศศิลป์ วรมิตร, อาจารย์สมหมาย พันธุ์บ้านแหลม เป็นต้น อาจารย์ลิปิกร มาแก้ว อาจารย์ที่เทคโนเจ็ดยอดยังกล่าวเพิ่มเติมอีกว่า “กระทั่งในปัจจุบันอาจารย์ที่สอนภาควิชาศิลปกรรมของที่นี่ 80% ก็ยังคงเรียนจบมาจากศิลปากร” (สัมภาษณ์, 22 สิงหาคม 2552)

อย่างไรก็ตาม ผู้เขียนเห็นว่า “ความเป็นล้านนา” ที่ถูกนำเสนอในงานศิลปะไทยโดยส่วนใหญ่ มักเป็นภาพที่แสดงออกถึงความเป็นล้านนาที่สงบสุข มีขนบธรรมเนียมวัฒนธรรมที่ดีงาม พร้อมด้วยมรดกและคุณค่าทางศิลปกรรม ทั้งจิตรกรรมฝาผนัง, สถาปัตยกรรมในพุทธศาสนา อาทิ เจดีย์, โบสถ์, วิหาร เป็นต้น ทั้งจากศิลปินไทยทั้งที่มีรากเหง้าเป็นคนภาคเหนือหรือไม่ก็ตาม ซึ่งสอดคล้องกับภาพลักษณ์ของภาคเหนือที่ได้รับการนำเสนอจากรัฐไทย ในฐานะที่แสดงถึง “ความเป็นท้องถิ่น”, “วัฒนธรรมท้องถิ่น” ท่ามกลางจากความเป็นไทยแบบอื่นๆ

กว่าจะมาเป็น “ศิลปินล้านนา”: มหาวิทยาลัยศิลปากรกับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ทางศิลปะของศิลปิน

ในส่วนนี้ผู้เขียนนำเสนอถึงกระบวนการเรียนศิลปะในมหาวิทยาลัยศิลปากรของกลุ่มศิลปินล้านนา เพื่อพิจารณาว่าสถาบันศิลปะมีส่วนในการสร้างศิลปิน และอัตลักษณ์ทางศิลปะของศิลปินได้อย่างไร และเมื่อต้องเผชิญหน้ากับศิลปะสมัยใหม่พวกเขามีวิธีเลือกระหว่างศิลปะสมัยใหม่กับความเป็นล้านนาอย่างไร ตลอดจนการเรียนศิลปะทำให้พรมแดนระหว่าง “ช่าง” กับ “ศิลปิน” และ “ศิลปินล้านนา” รางเลือนหรือชัดเจนมากขึ้นอย่างไร

เมื่อศิลปะสมัยใหม่เข้ามาในประเทศไทยนั้น ทำให้เกิดข้อถกเถียงระหว่างความเป็นตะวันตก/ความเป็นสมัยใหม่และแนวคิดเรื่องชาตินิยม (ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในประเทศ

ที่เป็นอาณานิคมหลายๆ ประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้) (Clark 1998) ศิลป์ พีระศรี ซึ่งทำงานภายใต้กรมศิลปากรก็น่าจะตระหนักถึงประเด็นนี้ไม่มากก็น้อย[15] ดังจะเห็นว่าในหลักสูตรการสอนของคณะจิตรกรรมฯ มีการสอนศิลปะไทยควบคู่ไปด้วย[16] ขณะเดียวกันศิลป์ พีระศรี เขียนบทความถึงประวัติศาสตร์ศิลปะโบราณคดีในประเทศไทย ทั้งยังเป็นผู้สนับสนุนให้ตั้งคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และคณะโบราณคดี เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยอีกด้วย[17] ประกอบกับคุณลักษณะของลัทธิสมัยใหม่ที่ให้คุณค่ากับความเป็นแบบฉบับ ความเป็นหนึ่งเดียว เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ศิลปินต้องแสดงออกถึงความเป็นตนเอง (self expression)

"ความเป็นไทย" จึงได้กลายเป็นความเป็นตัวเองแบบหนึ่งของศิลปินในฐานะที่เป็นพลเมืองของประเทศไทย ศิลป์ พีระศรี เอง ก็สนับสนุนให้ลูกศิษย์ของเขาแสดงออกถึงตัวตนในผลงานศิลปะผ่านการแสดงออกถึงความเป็นไทยในผลงานของตน ดังในบทความเรื่อง "Contemporary Thai Art" (1959, 22) ศิลป์ พีระศรี เน้นย้ำให้ศิลปินไทยตระหนักถึงรากเหง้าจิตวิญญาณของตนเอง เพื่อที่จะแสดงออกถึงธรรมชาติของตน ศิลปินไทยต้องตระหนักถึงประเพณี วัฒนธรรมไทยที่เป็นสิ่งแวดล้อมรอบตัวของศิลปิน[18] โดยยกตัวอย่างผลงานของชลูด นิ่มเสมอ ว่าเป็นผลงานที่ผสมผสานความรู้สึก รูปทรงจากศิลปะไทยเข้ากับการเขียนแบบตะวันตกได้อย่างลงตัว มุมมองในลักษณะนี้ยังส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปินที่เป็นลูกศิษย์ของเขาและได้เป็น

---

[15] จากการทำงานภายใต้พระยาอนุมานราชธน ซึ่งไม่เพียงเป็นอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น หากยังเป็นนักปราชญ์ผู้ที่สร้างมโนทัศน์ความเป็นไทยที่สำคัญหลายประการ (สายชล 2566) สังเกตได้ว่ามโนทัศน์ของศิลป์ พีระศรี มีส่วนคล้ายคลึงกับมโนทัศน์เรื่องชนบทนี้ดีของพระยาอนุมานราชธนไม่มากก็น้อย

[16] กล่าวคือ ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้สอนศิลปะตะวันตกทั้งหมด ส่วนวิชาศิลปะไทยและประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ให้ผู้มีความรู้ในกรมศิลปากรเป็นผู้สอน ได้แก่ หลวงวิจิตรวาทการ สอนประวัติศาสตร์ไทย, พระเทวาภินิมมิต และพระสรลักษณ์ลิขิตสอนจิตรกรรมไทย, หลวงเทพลักษณ์เลขาสอนวิชาออกแบบและทำฉากละคร, หม่อมเจ้าสมัยเฉลิม กฤดากร สอนวิชาสถาปัตยกรรม, หม่อมเจ้ายาใจ จิตรพงศ์ สอนวิชาสถาปัตยกรรม (วิบูลย์ 2548, 205)

[17] คำกล่าวติดหูของศิลป์ พีระศรีที่ว่า "พรุ่งนี้ก็สายเสียแล้ว" หรือ "พรุ่งนี้ก็ช้าไปเสียแล้ว" ก็มีที่มาจากบทความที่แสดงความรู้สึกเศร้าใจที่เห็นความเสื่อมโทรมของศิลปะไทยอันเก่าแก่ (ดูในบทความฉบับเต็มได้ใน วิบูลย์ 2546)

[18] ข้อความต้นฉบับภาษาอังกฤษคือ "Young Thai artist must be conscious of their roots and the spirit of nationality in their art."

แนวทางการสอนศิลปะที่มหาวิทยาลัยศิลปากรสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน สอดคล้องกับมุมมองของนักวิจารณ์ศิลปะและปัญญาชนไทยที่กล่าวยกย่องศิลปะไทยสมัยใหม่ ว่าต้องเป็นที่แสดงออกถึงความเป็นไทยในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นแนวคิด เทคนิค หรือเนื้อหา รวมไปถึงการยกย่องผลงานของกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ว่าเป็นต้นแบบของศิลปะไทยสมัยใหม่ คือใช้เทคนิคสมัยใหม่แต่มีเนื้อหาที่แสดงออกถึงความเป็นไทย

วิธีการหนึ่งที่ศิลปินใช้เพื่อแสดงตัวตนของพวกเขาในผลงานศิลปะที่สร้างขึ้นตามแบบตะวันตกคือ การผสมผสานศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตกเข้ากับศิลปะแบบดั้งเดิม หรือแสดงออกถึงอัตลักษณ์ความเป็นไทยลงไปในผลงานศิลปะ อย่างไรก็ตาม “ความเป็นไทย” ที่ได้รับนำเสนอผ่านงานศิลปะไทยร่วมสมัย ไม่ได้มีรูปแบบเดียวหรือความหมายเดียว หากแต่รวมถึงความเป็นไทยแบบทางการ, ความเป็นท้องถิ่น, ความเป็นพื้นบ้าน ฯลฯ ซึ่งล้วนเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นไทยที่รัฐให้การสนับสนุน เพื่อแสดงถึงความเป็นรัฐชาติสมัยใหม่ที่ยอมรับความหลากหลาย ฉะนั้นความเป็นไทยแบบต่างๆ นี้ จึงไม่เพียงแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของศิลปิน แต่ยังมีนัยถึงอัตลักษณ์แห่งชาติอีกด้วย การผสมผสานนี้เกิดขึ้นในหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการนำเรื่องราวที่เขียนในแบบจารีตมาเขียนขึ้นใหม่บนผืนผ้าใบ โดยใช้เทคนิควิธีแบบตะวันตก เช่น การเขียนด้วยสีน้ำมัน หรือการหยิบเอาลักษณะทางวัฒนธรรมบางอย่างมาจัดองค์ประกอบใหม่ วิธีการผสมผสานรูปแบบทางศิลปะเช่นนี้ สะท้อนให้เห็นว่าอัตลักษณ์ของท้องถิ่นไม่ได้เผชิญหน้ากับโลก (global) ในความคิดแบบขั้วตรงข้ามเท่านั้น แต่สิ่งที่เกิดขึ้นในท้องถิ่นได้รับอิทธิพลจากตะวันตก ในทางกลับกันตะวันตกก็ได้รับอิทธิพลจากท้องถิ่นด้วยเช่นกัน

ปรากฏการณ์หนึ่งที่สำคัญต่อการรักษาศิลปะไทย คือการที่มหาวิทยาลัยศิลปากรก่อตั้งภาควิชาศิลปไทยขึ้นในปี พ.ศ. 2519[19] และมีวัตถุประสงค์เพื่อเน้นการสร้างศิลปะไทยแบบประเพณี เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ซึ่งเป็นนักศึกษารุ่นแรกของภาควิชานี้ ได้กล่าวถึงเหตุผลของการตั้งภาควิชาศิลปไทยไว้ว่า

---

[19] ภาควิชาศิลปไทย หมายถึงศิลปะที่มีลักษณะประเพณีไทย โดยที่จะมีลักษณะศิลปะร่วมสมัยผสมอยู่ด้วยหรือไม่ก็ได้ (สุธี 2545) ภาควิชาศิลปไทย เน้นการเรียนการสอน การค้นคว้าวิจัยข้อมูลจากศิลปะไทยประเพณีภายใต้การผลักดันและดูแลจากศาสตราจารย์ชลูด นิ่มเสมอ ทั้งนี้เพื่อจะสร้างผู้ศึกษาศิลปะและศิลปินไทย ทั้งในแง่ของการอนุรักษ์และสร้างสรรค์ศิลปะแบบไทยประเพณีให้ก้าวหน้า กว้างขวาง ก่อให้เกิดแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะที่มีรูปแบบไทยร่วมสมัยขึ้นหลายรูปแบบ (สุธี 2541, 148) มากไปกว่านั้น ชลูด นิ่มเสมอ เป็นศิลปิน และนักคิดคนสำคัญที่สร้างอุดมการณ์เกี่ยวกับศิลปะไทยในภาควิชานี้ ดังจะเห็นว่าเหล่าศิลปินมักชื่นชมชลูด นิ่มเสมอ ทั้งในฐานะที่เป็นครูอาจารย์ และในฐานะศิลปินที่มีผลงานที่น่าชื่นชม

> "คณะจิตรกรรมฯ ตั้งแต่ก่อตั้งมานั้น การศึกษาในคณะก็เดินตามแบบตะวันตกมาตลอด แต่มีน้อยคนที่สนใจเรื่องศิลปะไทย ทีนี้เมื่ออาจารย์ชลูด [นิ่มเสมอ] ท่านตั้งภาควิชานี้ขึ้นมา ก็เพราะต้องการให้มีศิลปินสร้างงานศิลปะไทยร่วมสมัยหรือทันสมัยขึ้นมา อยากให้คนที่จบจากภาควิชานี้เป็นตัวเชื่อมระหว่างตะวันตกกับตะวันออก..." (เฉลิมชัย 2544, 9)

ผลงานศิลปะที่สร้างขึ้นในแนวทางข้างต้นนี้เรียกว่า "ศิลปะประเพณีใหม่" (neo-traditionalism) ซึ่งหมายถึงการผสมผสานระหว่างศิลปะแบบประเพณีกับศิลปะสมัยใหม่ มากไปกว่านั้นหลังปี พ.ศ. 2520 ความแพร่หลายของมโนทัศน์ "ท้องถิ่นนิยม", "วัฒนธรรมชุมชน" ที่ทำให้ภูมิทัศน์ของประวัติศาสตร์ไทยหันเหมาให้ความสำคัญกับประวัติศาสตร์ท้องถิ่นมากขึ้น เกิดการเชิดชูท้องถิ่น ซึ่งน่าจะมีผลต่อคำจำกัดความต่อคำว่าประเพณีที่ไม่ได้หมายความถึงประเพณีไทยที่ถูกสถาปนาโดยรัฐภาคกลาง/กรุงเทพฯ เท่านั้น แต่ยังมีความหมายถึงศิลปะพื้นถิ่นต่างๆ ตามภูมิภาคต่างๆ ในประเทศไทยด้วย[20]

วิธีการเรียนการสอนในภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมฯ เน้นที่การฝึกฝนให้มีทักษะมีฝีมือในการสร้างรูปทรง ซึ่งมีที่มาจากการศึกษาศิลปะตามหลักวิชา ควบคู่ไปการแสวงหาลักษณะเฉพาะตัวทางศิลปะ (ชลูด 2553) โดยสนับสนุนให้นำวัฒนธรรมท้องถิ่น วัฒนธรรมที่ศิลปินคนนั้นเติบโตขึ้นมาในบ้านเกิด มาแสดงออกในผลงานศิลปะในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของคุณลักษณะเฉพาะตนทางศิลปะ หรือเพื่อให้ผลงานแสดงออกถึงความเป็นปัจเจก (individualism) ดังแนวคิดเรื่องศิลปะของชลูด นิ่มเสมอ (2549, 1)

> "ศิลปะคือชีวิตของศิลปิน ศิลปะไม่ใช่สิ่งที่แยกจากตัวเรา มันเกิดและเติบโตพร้อมกับเรา พร้อมกับความสามารถที่เรามีอยู่ เหนือสิ่งอื่นใดศิลปะของเราจะสะท้อนตัวเราเองที่เชื่อมโยงกันแล้วกับสิ่งแวดล้อมทั้งทางกายภาพและทางวัฒนธรรม รวมทั้งกระแสความนึกคิดของปวงชนด้วย"

---

[20] อย่างไรก็ตามการสร้างศิลปะในแนวทางนี้ก็ถือว่าไม่ได้ถือว่าเป็นการแสดงออกถึงความสร้างสรรค์ หากถือว่าเป็นการทำซ้ำรูปแบบจากอดีต (ดูข้อถกเถียงในประเด็นนี้ได้ใน กษมาพร 2553, 91-103)

โดยนัยนี้ความเป็นล้านนาในลักษณะต่างๆ ของศิลปิน จึงเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์ของการทำงานศิลปะที่จะทำให้เกิดผลงานศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะตัว อานันท์ ราชวังอินทร์ เล่าถึงวิธีการเรียนการสอนของภาควิชาศิลปไทย ไว้ดังนี้

> “ตอนเรียน อาจารย์ชลูด [นิ่มเสมอ] ให้กลับมา study [หาข้อมูล] ที่บ้าน เพื่อนที่อยู่อีสานอาจารย์ก็ให้กลับไปอีสานเหมือนกัน ตอนเรียนป.โท [ปริญญาโท] อาจารย์ชลูดเป็นที่ปรึกษา [วิทยานิพนธ์] เขาจะช่วยตะล่อม ตบตีให้ถูกทาง เรียนวันจันทร์ วันพฤหัสเอางานสเก็ต [ภาพร่าง] ส่วนตัวไปให้แกดูตลอด แกให้ study figure [ฝึกการเขียนร่างกาย] แต่แบ็คกราวน์ [พื้นหลัง] ไม่เข้ากัน ก็ต้องไปหาข้อมูลทำใหม่ อย่างชุดแม่ ก็กลับมานอนตักแม่ แม่ร้องเพลงให้ฟัง ยังอัดไปให้อาจารย์ฟัง ทำให้งานมันมีอารมณ์ อย่างเพื่อนเขียนป่าหิมพานต์ อาจารย์จะให้เข้าไปนอนในป่า ไปดูต้นไม้แล้วก็เอามาเขียน” (25 สิงหาคม 2552)

ถ้าพิจารณาที่ผลงานศิลปะของศิลปินล้านนา ในบางชุดจึงสะท้อนความเป็นมาของตัวตนพวกเขาที่มีที่มาจากวัฒนธรรมล้านนาอย่างชัดเจน อาทิ ผลงานของประสงค์ ลือเมือง โดยเฉพาะผลงานในช่วงปี 2530-2534[21] ในชุด “ไต๋หริภุญชัย” (2531), ชุด “จากดินและน้ำ” (2531), ชุด “น้ำทิพย์ปลาทอง” (2534) และชุด “ลิขิตจากหมู่บ้าน” (2534) ศิลปินนำเสนอเรื่องสังคมสภาพแวดล้อมล้อมตัวของเขาเอง อาทิเช่น การจับปลาของชาวบ้านในผลงาน “ลิขิตสวรรค์” (2530) ประสงค์กล่าวถึงที่มาของเนื้อหาที่ปรากฏอยู่ในผลงานของตนเองไว้ว่า

---

[21] ทศวรรษ 2530 เป็นช่วงเวลาที่พุทธศิลป์กำลังได้รับความนิยม ศิลปินไทยที่ทำงานศิลปะแบบประเพณีมักจะสร้างสรรค์ผลงานในแนวทางนี้ ขณะที่การทำงานศิลปะในแนวทางวิถีชีวิตชนบทแบบประสงค์ ลือเมือง ยังไม่ได้รับความนิยมมากนัก ดังที่ ประสงค์ ลือเมือง เล่าถึงการเลือกเรียนในภาควิชาศิลปไทยว่า “ตอนเรียนศิลปากรปี 1-3 เรียนรวมๆ กัน ทุกคนเท่ากันหมด ปั้นได้ เพ้นท์ได้ เลือกศิลปไทยเพราะคิดว่าเราอยากเขียนเรื่องวิถีชีวิตชาวบ้านที่ตอนนั้นมีแต่ความคิดถึง จนกลายเป็นแนวทางใหม่ ปกติเค้าจะเขียนตัวพระตัวนาง ตัวละครในตำนาน แต่นี่เน้นเขียนชาวบ้าน” หลังจากความสำเร็จของประสงค์ ลือเมือง เป็นส่วนหนึ่งสนับสนุนให้เกิดกระแสศิลปะในแนวทางนี้มากยิ่งขึ้น ในยุคต่อๆ มา อาทิ เนติโย ชินโย, เด่น หวานจริง, ธีระวัฒน์ คะนะมะ, จินตนา เปี่ยมศิริ เป็นต้น ซึ่งศิลปินแต่ละท่านก็นำเสนอท้องถิ่นของตนในรูปแบบที่หลากหลาย

"ในส่วนตัวแล้วเราไม่ชอบเมืองเท่าไหร่ จบปวช. ต้องศิลปากร ตอนนั้นมีที่เดียว ศิลปากรอยู่ไหนก็อยากไปเรียน อยู่ปักษ์ใต้ก็ต้องไป คือมันน่าจะอยู่แถวนี้ แต่มันไม่มี ตอนนั้น มช. [มหาวิทยาลัยเชียงใหม่] เพิ่งเปิด [คณะ] วิจิตรศิลป์ปีแรก ด้วยความที่เราไม่ชอบเมืองแล้วต้องไปอยู่กรุงเทพฯ ใจมันก็คิดถึงบ้านตลอดเวลา เรื่องเก่าๆ เรื่องเดิมๆ สมัยตอนเด็กๆ เราก็จะเห็นชัดมากขึ้น เพราะเราไม่ได้อยู่ที่นี่ไปอยู่กรุงเทพฯ คิดถึงมัน พวกหมู หมา กา ไก่ ชีวิตชาวบ้าน พวกคนตกปลาหาปลา ชาวไร่ชาวนา พอไปถึงตอนที่ต้องเลือกคณะ [ภาควิชา] ตอนปี 4 เรื่องพวกนี้มันก็เลยมาเต็ม เป็นช่วงที่มันแสดงออกมาได้ตรงตัว เขียนเรื่องที่เราอยากจะเขียนได้ชัดมาก อยากเขียนเรื่องวิถีชาวบ้านที่ตอนนั้นมีแต่ความคิดถึง เราเห็นมันชัดมากขึ้น นั่งคิดนอนคิด ก็เห็นเป็นงานที่ตรงกับใจ เน้นไปเลยว่าชาวบ้านเค้าจะจับปลา เค้าจะจับอย่างไร ช่วงปี 2529 งานมีเนื้อหาสมบูรณ์เลยได้รางวัลในช่วงปี 30, 31, 32 สามปีมานี่จะเป็นงานที่เต็มที่ในเรื่องนี้ เรื่องชาวบ้าน เป็นช่วงที่ยังอยู่ศิลปากร ได้ทุนจากการประกวดเลยกลับมาอยู่ที่ลำพูน แต่ดีแล้วที่ได้ไปศิลปากรเพราะทำให้เห็นบ้านนอกชัดขึ้น มันมีข้อเปรียบเทียบว่าคนเมืองเค้าอยู่ยังไง คนบ้านนอกอยู่ยังไง ทำเรื่องชาวบ้านจนถึงปี 35 [2535]" (23 สิงหาคม 2552)

รวมถึง ผลงานของพรชัย ใจมา ในชุด "เณร" ซึ่งมีที่มาจากประสบการณ์ในวัยเด็กที่เคยบวชเป็นเณร ดังต่อไปนี้

"ตอน ป.5 เข้ามาเป็นเด็กวัด พอ ป.6 ได้บวชเณร หลังจากบวชได้ไปเรียนต่อที่สุพรรณบุรี ปี พ.ศ. 2526 นักเรียนรุ่นแรกของวัดสกุณปักษี มีเณรมาจากเชียงใหม่ 50 รูป และยังมีเณรมาจากภาคเหนือ อีสาน ใต้ บวกภาคกลางรวมกว่า 300 ชีวิตมาอาศัยอยู่ด้วยกัน อายุใกล้เคียงกัน 12-13 ปี สนุกมากตามประสาเด็ก ๆ อยู่สุพรรณไม่จบ ม.3 ย้ายมาอยู่ลำพูน เพราะใกล้บ้านคิดถึงบ้าน อยู่ที่โน้นมีแต่หนังสือการ์ตูนที่พ่อส่งไปให้ พ่อยังคงคิดว่าชอบวาดรูปอยู่ มาอยู่ลำพูนก็เหมือนกัน อาจารย์ก็บอกว่าสมุดเลอะเทอะวาดเล่นไปทั่ว โดยเฉพาะสมุดเลขลามไปถึงสมุดเล่มอื่นๆ และหนังสือด้วย กระทั่งโต๊ะเก้าอี้และสบงจีวร ท้ายสุดก็เขียนผิวหนังตัวเอง"

กระนั้น การได้รับแรงบันดาลใจจากท้องถิ่นมิได้หมายความว่าเป็นการลอกเลียนรูปแบบของศิลปวัฒนธรรมล้านนา หากแต่คือการสร้างสรรค์ มิได้ผลิตซ้ำรูปแบบหรือรูปทรงที่มาอยู่ก่อน อันเป็นทักษะฝีมือ แต่ต้องมีความคิดสร้างสรรค์ อันเป็นคุณสมบัติของศิลปะ ลิขิต นิสีทนาการ (15 พฤษภาคม 2552) กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า

> “ตอนเรียนโท อาจารย์ชลูด เป็นที่ปรึกษา [วิทยานิพนธ์] โดนด่าว่างานเป็น โอท็อป เหมือนศูนย์ศิลปาชีพ เราฟังแกด่ามาเยอะมากตอนนั้น โดนด่าทุกอาทิตย์ ผลงานที่ส่งแต่ละอาทิตย์ส่วนใหญ่โดนวิจารณ์ว่าเป็นภาพประกอบเพราะติดความเหมือนจริงเลย ไม่มีอารมณ์ เพราะจบจากจิตรกรรมสายตรงมา ซึ่งเป็นกำแพงขวางกั้นการแสดงออก อาจารย์ไล่ไปว่าอยากเขียนอะไรก็เขียน ตั้งแต่ปาดหมึก เขียนสีโดยใช้เทคนิคหลากหลายที่ไม่ใช่พู่กัน เวลาไปซึมซับจะได้สภาพแวดล้อมนั้นๆ มา อารมณ์ บรรยากาศ สภาพแวดล้อม จากจิตใต้สำนึกมันชอบสิ่งไหนก็จะไปหาสิ่งนั้น”

นอกเหนือจากอัตลักษณ์ทางศิลปะแล้ว ผู้เขียนพบว่าศิลปินหลายๆ ท่าน ใช้ความเป็นล้านนาในฐานะเป็นอัตลักษณ์ส่วนบุคคลด้วย เมื่อศิลปินต้องกล่าวถึงที่มาของการสร้างผลงานศิลปะ พวกเขาเลือกที่จะอธิบายว่ามีความเกี่ยวข้องกับตัวตนในฐานะที่เป็นคนล้านนา ดังที่พวกเขากล่าวถึงผลงานของตนเองในสูจิบัตรนิทรรศการ “ศิลปะไทย โดย มหาบัณฑิตศิลปไทย คนเมืองลานนา” (2552, ไม่ปรากฏเลขหน้า) ดังต่อไปนี้

> “...วิถีชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรมและสภาพแวดล้อมของชุมชน เช่น วัดวาอาราม บ้านเรือน สิ่งปลูกสร้างต่างๆ ต้นไม้ ภูเขา ท้องฟ้า กลุ่มคนและบุคคล หรือแม้แต่เหล่าสรรพสัตว์ทั้งหลาย ฯลฯ ล้วนสร้างความประทับใจให้แก่ข้าพเจ้า โดยเฉพาะอย่างยิ่งในท้องถิ่นล้านนา ซึ่งเป็นถิ่นที่ข้าพเจ้าเกิดและใช้ชีวิตอยู่นั้น ก็มีหลากหลายประเพณี หลากหลายเรื่องราว หลากหลายมุมมอง ให้ได้เห็นได้จดจำจนเกิดความประทับใจและได้นำเรื่องราวเหล่านั้นมาถ่ายทอด ผ่านงานจิตรกรรมไทยประเพณี...” (พรชัย 2552, ไม่ปรากฏเลขหน้า)

> “จากการได้เติบโตขึ้นมาท่ามกลางขุนเขาและธรรมชาติอันงดงามที่โอบล้อมทั้งชีวิตและจิตวิญญาณ อีกทั้งยังได้สัมผัสกับวิถีของวัฒนธรรมที่เปี่ยมไปด้วยความสงบร่มเย็นแห่งพระพุทธศาสนามาตั้งแต่เยาว์วัย เป็นแรงบันดาลใจให้ข้าพเจ้าสร้างผลงานจิตรกรรมอันมีที่มาจากงานจิตรกรรมไทยประเพณีโดยการสร้างรูปแบบขึ้นใหม่ในลักษณะองค์ประกอบภาพที่เรียบง่ายและใช้โครงสีเอกรงค์ ด้วยวิธีการใช้พู่กันขนาดเล็กพิเศษขีดเป็นเส้นเล็กๆ ทั่วทั้งภาพด้วยความพากเพียร เพื่อถ่ายทอด ความรู้สึก “ปีติ” อันเกิดจากสมาธิและพลังแห่งความศรัทธา” (ทรงเดช 2552, ไม่ปรากฏเลขหน้า)

> “ข้าพเจ้าเติบโตในลานนาไทย ดินแดนแห่งพระพุทธศาสนา ศิลปะ ประเพณี วัฒนธรรม ซึ่งมีความงามเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น ความศรัทธาในพระพุทธศาสนาของ “แม่” ได้เป็นแบบอย่าง กระทั่งชักชวน นำมาเข้าร่วมสัมผัสกิจกรรมทางศาสนา ประเพณี

วัฒนธรรมมาโดยตลอด พลังความงามของกิจกรรมที่ได้ซึมซับมารับรู้มาตั้งแต่เยาว์วัย มีส่วนช่วยขัดเกลาจิตใจ จนฝังแน่นเป็นประสบการณ์" (อานันท์ 2548, ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ข้อสังเกตประการหนึ่งของผู้เขียนคือ หลังจากการเรียนที่ภาควิชาศิลปไทย มหาวิทยาลัยศิลปากรทำให้รูปแบบการทำงานศิลปะเปลี่ยนแปลงไป พวกเขาได้ยึดเอาแนวทางที่ได้รับจากการเรียนการสอนที่ภาควิชาศิลปไทย โดยเฉพาะผลงานในชุดวิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต มาเป็นแนวทางในการสร้างผลงานศิลปะจนถึงปัจจุบัน ช่วงเวลาในการเรียนที่ภาควิชาศิลปไทยจึงถือเป็นหัวเลี้ยวหัวต่อสำคัญในการก่อร่างอัตลักษณ์ทางศิลปะของศิลปิน ข้อเท็จจริงประการหนึ่งคือศิลปินในกลุ่มนี้ ล้วนผ่านและได้รับรางวัลในเวทีการประกวดในระดับชาติหลายเวที ซึ่งโดยมากเป็นผลงานที่ส่งประกวดขณะที่กำลังศึกษาในระดับปริญญาโท คณะจิตรกรรมฯ[22] การได้รับรางวัลในแง่หนึ่งจึงเป็นการผ่านมาตรฐานทางศิลปะที่ได้รับการยอมรับในโลกศิลปะไทย และยังเป็นจุดเริ่มต้นที่จะนำพวกเขาสู่ตลาดการค้าศิลปะ ซึ่งอาจนำไปสู่การเป็นศิลปินอาชีพได้

ตัวตนของศิลปินกลุ่มนี้ทั้งที่ถูกนำเสนอผ่านมุมมองของผู้อื่นและจากที่ศิลปินนำเสนอตัวตนของตนเอง มิได้เป็นตัวตนของศิลปินในฐานะปัจเจกแต่เพียงอย่างเดียว แต่พวกเขาได้นำพื้นเพของตนเองในฐานะที่เป็นถิ่นเกิดและถิ่นที่เขาอาศัยอยู่มาเป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอตัวตนของพวกเขา ดังสะท้อนให้เห็นจากเนื้อหาและรูปทรงที่ปรากฏอยู่ในผลงานศิลปะ ดังการเขียนภาพสถาปัตยกรรมในภาคเหนือ, การเขียนเรื่องราวพุทธประวัติรูปทรงเดียวกันกับจิตรกรรมฝาผนังล้านนา รวมไปถึงภาพลักษณ์ของศิลปินที่ปรากฏต่อบุคคลอื่นที่อยู่ต่างวัฒนธรรม เช่น การสวมใส่ชุดพื้นเมือง, การใช้ภาษาคำเมืองในการตั้งชื่อผลงาน, การตั้งชื่อนิทรรศการศิลปะในกรุงเทพฯ ที่บ่งบอกถึงที่มาของพวกเขา ดังจะปรากฏคำต่างๆ เหล่านี้ในส่วนหนึ่งของชื่อ "คนเมือง",

---

[22] อาทิ ประสงค์ ลือเมือง ปี 2530 ได้รับรางวัลเหรียญเงิน จากงานศิลปกรรมแห่งชาติ และรางวัลที่ 1 จากจิตรกรรมบัวหลวง ในปี 2531 ได้รับรางวัลเหรียญทอง จากงานศิลปกรรมแห่งชาติ ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ ได้รางวัลที่ 1 จากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงในปี 2533 และที่ 2 จากเวทีเดียวกันในปีต่อมา (2534) พรชัย ใจมา ได้รับรางวัลเหรียญทองบัวหลวง จิตรกรรมแบบไทยประเพณีในการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงติดต่อกันสามปี ตั้งแต่ปี 2536 – 2538, รางวัลยอดเยี่ยมพู่กันทอง จากการประกวดศิลปกรรมเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี โดยธนาคารกสิกรไทย จำกัด (2539) และรางวัลศิลปาธร สาขาทัศนศิลป์ โดยกระทรวงวัฒนธรรม (2548) เงินรางวัลที่ได้จากการประกวดขณะเรียนก็ถูกใช้เป็นค่าเทอม, ค่าอุปกรณ์ในการทำงานศิลปะ เนื่องจากการเรียนในระดับปริญญาโท ภาควิชาศิลปไทย มีหลักสูตร 5 ปีเต็ม

“North”, “ล้านนา” ในที่นี้ความเป็นล้านนา จึงเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงออก ทางวัฒนธรรม เพื่อแสดงตัวตนในฐานะที่เป็นลักษณะเฉพาะตน แต่ในขณะเดียวกันก็สร้างพื้นที่ของกลุ่มตนในโลกศิลปะไทย โดยเชื่อมโยงความเป็นล้านนาในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นศิลปะไทย เชื่อมโยงศิลปะวัฒนธรรมล้านนาเข้ากับจิตรกรรมไทย กล่าวจนถึงที่สุดคือพวกเขาเป็น “ศิลปินล้านนา” และยังเป็น “ศิลปินไทย” อีกด้วย

นอกเหนือจากการแสดงออกถึงความเป็นล้านนาในฐานะที่เป็นอัตลักษณ์ของตนเอง ผู้เขียนพบว่าศิลปินกลุ่มที่เป็นกรณีศึกษา ซึ่งถือว่าเป็นศิลปินรุ่นกลางจนถึงศิลปินรุ่นใหม่ เลือกที่จะกลับมาอาศัยอยู่ที่บ้านในท้องถิ่นภาคเหนือทันทีที่เรียนจบระดับปริญญาโทจากมหาวิทยาลัยศิลปากร[23] การกลับมาอยู่ที่บ้านเกิดหมายความว่าการกลับมาทำงานศิลปะที่บ้านเกิด ศิลปินคนแรกของรุ่นนี้ที่กลับมาอยู่บ้านเกิดน่าจะเริ่มต้นที่ประสงค์ ลือเมือง ที่หมู่บ้านพันต๋าเกิ๋น (ออกเสียงตามสำเนียงไทยกลางว่า: พันตาเกิน) อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน ตั้งแต่เรียนจบที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ใน พ.ศ. 2532 ประสงค์ ลือเมือง กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า

> “เพราะเราอยากกลับมาอยู่บ้าน ไม่ชอบเมืองด้วย แล้วพ่อแม่ตายหมด อยากกลับมาดูแลน้องที่อยู่คนเดียว กลับมาจากศิลปากรมาเริ่มใหม่ทุกอย่าง อาจจะมีส่วนดีที่ไม่ชอบในเมือง เลยต้องกลับมาปักหลัก พวกอาจารย์ห้ามมากเลยน่ะ อย่าเพิ่งกลับ เพิ่งได้รางวัล เราก็บอกว่าไม่ไหวแล้วครับ ด้วยใจที่เอาจริงเอาจัง ก็เลยมีเพื่อน มีอาจารย์ตามมาดูว่าจะอยู่ได้หรือเปล่า หรืออยู่ได้อย่างไร ไปเรียกมันกลับมาหน่อย เราก็อยู่อย่างนี้กลับกลายเป็นว่าเป็นของดี แต่อยู่ที่นี่ต้องมีวินัยอย่างหนึ่งคือ เขียนรูปไม่ไปทำอย่างอื่น เป็นวินัยที่ต้องทำอย่างเคร่งครัด อย่างรับแขกคือทำช่วงบ่าย ช่วงเช้าครึ่งวันทำงานพวกนี้”

เมื่อผู้เขียนถามถึงผลของการมาอยู่บ้านกับการทำงานศิลปะว่ามีอิทธิพลต่อการทำงานศิลปะอย่างไร ประสงค์บอกผู้กับเขียนว่า “เราน่าจะอยู่ในสถานะที่เราชอบที่สุด มันจะคล่องที่จะคิดเขียนอะไรขึ้นมา งานที่ดี งานที่คลาสสิค น่าจะมาจากใจที่สบาย ตอนนี้ช่วงนี้คิดแบบนี้น่ะ” ผู้เขียนจึงถามต่อไปว่าตอนแรกที่กลับมาอยู่บ้าน ไม่กลัวหรือว่าจะขายงานไม่ได้ เพราะว่าโลกศิลปะทุกอย่างก็อยู่ที่กรุงเทพฯ หมด ทั้งการค้าและการแสดงผลงาน ประสงค์บอกว่า “เคยดูแรมโบ้มั้ย

---

[23] ในประเด็นนี้ต่างไปจากข้อสังเกตของ Phiilips (1992, 31) กล่าวว่าศิลปินจากภาคเหนือมักจะพำนักอยู่ในบริเวณกรุงเทพฯ และปริมณฑล

แรมโบ้มาอยู่ที่วัดพระพุทธบาทตากผ้า [ซึ่งอยู่ในจังหวัดลำพูน] มาอยู่ไกลขนาดนี้ยังมีคนมาตามไปเลย เราก็คิดว่าถ้าเราดีจริง มันจะต้องมีคนมาหาเรา ไม่ต้องกลัว คิดแบบนี้ก็กลับมาเลย ทุกวันนี้รับแขกตลอด"

แม้ว่า ประสงค์ ลือเมือง จะกลับมาอยู่ที่บ้านเกิดในจังหวัดลำพูน แต่เขายังมีผลงานศิลปะออกสู่สายตาโลกศิลปะอย่างสม่ำเสมอ และยังได้รับการยอมรับทั้งในระดับประเทศและระดับนานาชาติ ดังจะเห็นได้จากผลงานของประสงค์ ลือเมือง ที่ปรากฏอยู่ที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะที่เมืองฟูกูโอกะ ประเทศญี่ปุ่น, พิพิธภัณฑ์ของประเทศสิงคโปร์ ตลอดจนนักสะสมและเจ้าของแกลเลอรี่ชาวไทยที่แวะเวียนไปยังบ้านของเขาไม่ขาดสาย

การที่ศิลปินรุ่นพี่เดินทางกลับมาอยู่ในท้องถิ่นและยังประสบความสำเร็จในการทำงานศิลปะ ศิลปินรุ่นน้องก็ดำเนินรอยตามรุ่นพี่ ซึ่งถือว่าเป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่น่าสนใจ พรชัย ใจมา ซึ่งถือว่าเป็นศิลปินรุ่นใหม่ที่กลับมาอยู่บ้านที่อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ กล่าวว่า

> "หลังจากเรียนจบ คิดว่าจะมาใช้ชีวิตอยู่ที่บ้านบางทีมันก็เสี่ยง เพราะมันไม่ได้มีเงินเดือน แต่ว่าคนอื่นอยู่ได้ ลุงหวัน [ถวัลย์ ดัชนี] พี่เหลิม [เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์] พี่สงค์ [ประสงค์ ลือเมือง] อยู่ได้ เราก็ออกมาเราก็จะต้องอยู่ได้ ไม่คิดว่าอยู่ไม่ได้ เราออกมาต้องมั่นใจ คิดว่าเราทำได้ไง แล้วเราจะเป็นตัวอย่างให้รุ่นน้องต่อไป แต่ถ้าไม่มีตัวอย่างเลย จบแล้วมันก็อาจเป็นอย่างอื่นได้เหมือนกัน เราโชคดีไงมันมีตัวอย่างมาก่อน คือเราตัวอย่าง อย่างพี่สงค์เราไม่ต้องถามเค้า ก็เห็นว่าเค้าอยู่ได้ อย่างรุ่นแรกๆ เลย คือ ลุงหวันเค้ามาก่อน เราไม่รู้ว่าเค้าต่อสู้อะไรมาบ้าง เค้าอยู่ได้โดยที่ไม่ต้องไปทำงานอย่างอื่น พี่เหลิม กลับมาแกก็อยู่ได้ พี่สงค์ก็อยู่ได้ เราก็ต้องอยู่ได้ด้วย แต่การตัดสินใจของคนที่จบมา คือต้องคิดว่าจะมาอยู่หรือเปล่า จะมาอยู่แบบนี้หรือเปล่า แต่เราไม่ลังเล เราออกมาเลย ที่ศิลปากรเค้าก็อยากให้สอนที่นั่น ที่ ม.กรุงเทพ เค้าก็อยากให้สอน กลับมาอยู่นี่ที่ มช. [มหาวิทยาลัยเชียงใหม่] ที่เทคโน [มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา ภาคพายัพ] ก็อยากให้สอนที่นั่น แต่เราไม่มีเวลา เราไร้กรอบระเบียบ ไม่เป็นเวล่ำเวลา"

นัยยะของการกล่าวว่า "อยู่ได้" ในที่นี้ หมายถึงการขายผลงานศิลปะของตนเองได้ ซึ่งหมายถึงการเป็นศิลปินอาชีพ (สามารถผลิตและขายงานสร้างสรรค์ตามแนวทางของตนเองได้โดยไม่ต้องประกอบอาชีพอื่น ซึ่งมีนัยถึงการเป็นศิลปินที่แท้จริง) ดังที่กล่าวมาแล้วว่าหลังจากประสบความสำเร็จจากการประกวด โดยมากศิลปินได้รับความสนใจจากนักสะสมในโลกศิลปะไทย ซึ่งผู้เขียนมองว่าเป็นปัจจัยสำคัญให้ศิลปินเดินทางกลับไปสู่บ้านเกิด นักสะสมไม่ต้องรอศิลปินนำผลงานไปจัดแสดงนิทรรศการเพียงอย่างเดียว เนื่องจากสามารถเดินทางมาซื้อผลงานโดยตรงที่

บ้านของศิลปินได้ จึงทำให้ศิลปินคนอื่นๆ ในช่วงทศวรรษ 2530 กลับคืนสู่ท้องถิ่นล้านนามากขึ้น กล่าวคือ หลังจากพรชัย ใจมา แล้วตามมาด้วยทรงเดช ทิพย์ทอง ที่กลับไปอยู่ที่อำเภอพาน จังหวัดเชียงราย และอานันท์ ราชวังอินทร์ มาสร้างบ้านอยู่ใกล้ๆ กับบ้านพรชัย ใจมา เนื่องจากทั้งสามคนสนิทสนมกันมาตั้งแต่ตอนเรียนที่ศิลปากร โดยมีพรชัย ใจมา เป็นรุ่นพี่ หรือที่เรียกในภาษาคำเมืองว่า “เป็นเก๊า” รวมถึงวีระศักดิ์ สัสดี กลับไปอยู่จังหวัดลำพูน พวกเขาต่างให้เหตุผลว่าระยะทางไม่ได้เป็นอุปสรรคต่อการแสดงผลงานในกรุงเทพฯ ในช่วงระหว่างการเก็บข้อมูลผู้เขียนยังได้ร่วมในงานเปิดนิทรรศการศิลปะของทั้งพรชัย ใจมา, อานันท์ ราชวังอินทร์ และทรงเดช ทิพย์ทอง ในแกลเลอรี่เอกชนที่กรุงเทพฯ แต่สิ่งที่พวกเขาให้ความสำคัญคือแหล่งข้อมูลในการสร้างผลงานของพวกเขาเอง ดังที่ พรชัย ใจมา (25 สิงหาคม 2553) บอกเหตุผลของการกลับมาอยู่ที่บ้านกับการทำงานศิลปะของตนเองไว้ว่า

> “อยากกลับมาอยู่บ้าน เพราะอยากกลับมาสร้างวัด สร้างโน้น สร้างนี่ มันเป็นวิถีชีวิตของเรา เลยอยากกลับมาอยู่บ้าน อีกอย่างอยากจะเขียนรูป สภาพแวดล้อมที่เราทำอยู่มันก็คือที่บ้าน ถ้าเราอยู่กรุงเทพฯ มันจะเป็นแค่ความจำ เราจะไม่ได้อะไรใหม่ ฉะนั้นเราต้องกลับมาอยู่ในวัตถุดิบที่เราทำงาน เราต้องกลับมาอยู่กับวัตถุดิบ ถ้าเราอยู่กรุงเทพฯ วัตถุดิบที่เรามีมันหมด เราก็จะคิดอะไรไม่ได้ ทำอะไรไม่ได้แล้ว เหมือนกับเราอยู่ท่ามกลางวัตถุดิบ ยังไงก็ไม่หมด เราจะคิดต่อได้ว่าจะทำอะไรต่อ อาจจะเป็นส่วนหนึ่งที่ผลักดันให้เรากลับมาอยู่บ้าน เราไม่คิดถึงอุปสรรคของเรื่องอื่นๆ เราก็อยู่ได้นะ อยู่ได้ดีด้วย งานล่าสุดที่หอศิลป์เชียงใหม่ เค้าให้โจทย์มาเรื่องแม่กับลูก แสดงงานวันแม่แห่งชาติ มีโจทย์มา เราก็แสดง เราคิดว่าแม่ยังไง บางคนเขียนแม่กับลูก แต่ของเราก็แม่กับลูกนั่นแหละ แต่จากประสบการณ์ที่เราได้ฟังได้ยินมา ยายเอ้ยมีลูกสิบสองคน เราก็เอ๊ มีลูกสิบสองคนแล้วจะเลี้ยงยังไง เรามีแค่สองคนยังเหนื่อยเลย คนนั้นมีแปด คนนั้นทำลายสถิติมีสิบหกคน คนนั้นมีเจ็ด ส่วนใหญ่จะมีห้ามีสี่ คนนั้นมีแปดตายไปสองเหลือหก คนนั้นมีสิบสามตายไปเจ็ดเหลือหก ก็เลยเขียนครอบครัวนั่งกินข้าวกันอยู่ แล้วก็เด็กเต็ม [เน้นเสียงสูง] แม่ก็อุ้มลูก ป้อนข้าว ป้อนนม มือก็ยื่นให้กับไอ้ตัวน้อย แต่ว่าเฟรมมันเล็กทำอะไรได้ไม่มากนัก จริงๆ เราจินตนาการว่าไอ้คนนั้นก็ร้องไห้ มีพี่แกล้งน้อง น้องเล็กแม่ก็อุ้ม พอเราทำชิ้นนี้ความคิดก็ต่อเนื่อง นี่ไงเป็นเหตุผลที่กลับมาอยู่บ้าน”

จึงเห็นได้ว่าการหวนคืนสู่ท้องถิ่น มิได้หมายถึงเฉพาะการกลับไปตั้งรกรากอยู่ในถิ่นเกิดเท่านั้น แต่ยังเป็นการหวนคืนสู่วัฒนธรรมท้องถิ่นที่เป็นหัวใจสำคัญของผลงานศิลปะของพวกเขา เรื่องราวของประสงค์และพรชัยข้างต้น เป็นตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นว่า การกลับคืนสู่ท้องถิ่นมีอิทธิพลต่อการต่อยอดทางความคิดที่ใช้ในการพัฒนาผลงานศิลปะของพวกเขาต่อไปจากการให้

ความหมายว่าศิลปะคือชีวิตของศิลปิน และเป็นส่วนหนึ่งที่ตอกย้ำให้อัตลักษณ์ความเป็นล้านนาปรากฏชัดขึ้น โดยแสดงออกถึงความเป็นของแท้ (authentic) โดยเนื้อแท้ทางรากเหง้า และมีส่วนทำให้พรมแดนของอัตลักษณ์ทางศิลปะและอัตลักษณ์ของศิลปินดูราวกับว่าเป็นสิ่งเดียวกัน กล่าวคือ "การเป็นศิลปินล้านนาที่ทำงานศิลปะล้านนา"

นอกจากนั้น อาจกล่าวได้ว่า วิธีการเรียนการสอนของภาควิชาศิลปไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร สะท้อนความเป็นสกุลช่าง (school of art) ทางศิลปะ ในการหล่อหลอม/ประกอบสร้าง "ความเป็นล้านนา" ในรูปแบบหนึ่งให้กับศิลปะไทยสมัยใหม่ ซึ่งกลายมาเป็นรูปแบบทางศิลปะที่ได้รับการยอมรับจากภาครัฐและองค์กรเอกชน อาทิ กระทรวงวัฒนธรรม ในแง่นี้ "ความเป็นล้านนา" จึงแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของศิลปะและศิลปินไทย ซึ่งสื่อถึงความเป็นไทยที่ประกอบสร้างขึ้นมาจากกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ที่มีแกนหลักคือความเป็นไทย ภายใต้รัฐชาติไทย

"ล้านนา" ในฐานะชุมชนจินตกรรมของศิลปิน

การเปลี่ยนแปลงวิธีการศึกษาศิลปะ ได้ส่งผลถึงรูปแบบของการรวมกลุ่มทางศิลปะ หรือชุมชนศิลปะ (art community) ด้วย จากที่เป็นการสร้างกลุ่มจากกลุ่มช่างในพื้นที่ต่างๆ ก็เปลี่ยนมาเป็นการรวมกลุ่มจากสถาบันการศึกษาศิลปะ (ตัวอย่างในประเทศเวียดนาม ดู Taylor 2004) ในโลกศิลปะไทยการรวมกลุ่มทางศิลปะ มักพัฒนาขึ้นมาจากการเป็นเพื่อนร่วมรุ่นจากสถาบันการศึกษาเดียวกัน ขนาดของกลุ่มอาจมีประมาณ 6-12 คน โดยอาจรวมกลุ่มขึ้นมาจากศิลปินที่มีแนวทางในการสร้างผลงานในแนวเดียวกัน (Phillips 1992, 37) เช่นเดียวกับกลุ่มศิลปินที่ผู้เขียนศึกษา พวกเขาสร้างและพัฒนาความสัมพันธ์จากการที่จบจากสถาบันเดียวกัน อันหมายถึงภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นสำคัญ นอกเหนือจากนั้นบางคนอาจมีสายสัมพันธ์ที่แนบแน่นจากเป็นรุ่นพี่รุ่นน้องจากการเรียนปวช.ที่เทคโนเจ็ดยอดมากไปกว่านั้นยังมีรากเหง้าจากภาคเหนือเหมือนกัน

ก่อนที่ผู้เขียนจะเดินทางไปเยี่ยมเยียน/สัมภาษณ์กลุ่ม "ศิลปินล้านนา" ตามที่ได้เห็นในหนังสือและในนิทรรศการศิลปะที่กรุงเทพฯ แม้ว่าจะเตรียมที่อยู่ พร้อมทั้งนัดหมายศิลปินแต่ละท่านไว้ล่วงหน้า ตลอดเวลาในการลงภาคสนามผู้เขียนเดินทางไปตามบ้านของศิลปินที่อยู่ในอำเภอต่างๆ ทั้งในเขตจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน ทำให้เห็นข้อเท็จจริงที่ว่าบ้านของพวกเขาไม่ได้อาศัยอยู่ใกล้กันดังที่จินตนาการไว้ และไม่ได้มีความเป็นหมู่บ้านหรือจังหวัดที่เต็มไปด้วยศิลปิน ในความเป็นจริงส่วนมากพวกเขาจะอาศัยอยู่ในหมู่บ้านเดิมของตน

อย่างไรก็ตามสิ่งที่ผู้เขียนจินตนาการถึงความเป็นกลุ่มเป็นก้อนของศิลปินก็ยังปรากฏอยู่ในคำถามของพวกเขาที่มักจะถามผู้เขียนว่า “ไปบ้านใครมาบ้าง” หรือ “ไปบ้าน...มาหรือยัง” คำถามเหล่านี้แสดงถึงความเป็นกลุ่มของพวกเขา เนื่องจากพวกเขาจะกล่าวถึงเฉพาะกันและกันหมายถึงกลุ่มศิษย์เก่ามหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้เขียนแทบไม่เคยได้ยินการถามถึงการไปเยี่ยมเยียนศิลปินคนอื่นๆ ที่อยู่นอกเหนือไปจากคณะจิตรกรรมฯ นอกจากนั้น พวกเขายังมีเรื่องเล่าที่อธิบายความเป็นมาของตนเองแบบเดียวกัน จากสถานที่เดียวกัน ดังที่กล่าวมาแล้วว่าศิลปินกลุ่มนี้ล้วนแต่เรียนศิลปะมาจากสถาบันเดียวกัน ฉะนั้น “ความเป็นชุมชนศิลปะของศิลปินล้านนา” ไม่ได้เป็นชุมชนในลักษณะของพื้นที่ทางกายภาพ แต่เป็นชุมชนผ่านจินตนาการของการทำงานศิลปะล้านนา

การรวมกลุ่มศิลปินนี้ ปรากฏชัดโดยเริ่มต้นจาก ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ ที่ถือว่าเป็นพี่ใหญ่ของกลุ่ม ซึ่งจบการศึกษาจากโรงเรียนเทคโนเจ็ดยอด ไม่เพียงสอบติดคณะจิตรกรรมฯ หากยังเป็นอาจารย์สอนที่ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมฯ อีกด้วย โดยมีเหตุการณ์สำคัญอยู่ที่ภายหลังจากการเป็นอาจารย์คณะจิตรกรรมฯ ธงชัยได้มาบรรยายที่โรงเรียนเทคโนเจ็ดยอด ซึ่งมี พรชัย ใจมา, อานันท์ ราชวังอินทร์ เป็นนักเรียนในขณะนั้นได้ฟังบรรยาย เนื้อหาในตอนหนึ่งของการบรรยาย ธงชัยได้บอกวิธีการเตรียมตัวสอบเข้าคณะจิตรกรรมฯ โดยให้ไปติวสอบกับคณะจิตรกรรมฯ ซึ่งคณะจัดเป็นประจำทุกปี ทั้งยังบอกกล่าวอีกว่า

> “ถ้ามาติว [ที่คณะจิตรกรรม กรุงเทพฯ] ก็ให้มาอยู่บ้านอาจารย์ได้ พวกพี่พรชัย [ใจมา] พี่อานันท์ [ราชวังอินทร์] ก็ไปกัน ตอนหลังก็ไปกันหลายคนจนเต็มบ้านอาจารย์ เป็นสิบคน จนอาจารย์ต้องมาบอกกันว่าไม่ต้องไปแหละ เรียกบ้านอาจารย์ว่ามาฝึกวิทยายุทธ” (วีระศักดิ์ สัสดี, 15 สิงหาคม 2553)

อย่างไรก็ตาม การเรียนคณะจิตรกรรมฯ จะมีการแบ่งสาขาวิชา สิ่งที่น่าสนใจคือกลุ่มศิลปินกลุ่มนี้เลือกภาควิชาศิลปไทยเป็นวิชาเอกทั้งหมด เมื่อถามถึงเหตุผล บางคนกล่าวถึงเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ศิลปินที่ประสบความสำเร็จอย่างยิ่งในโลกศิลปะไทย ซึ่งไม่เพียงเรียนภาควิชาศิลปไทย หากมีพื้นเพจากภาคเหนือ สอดคล้องกับคำบอกเล่าของ อานันท์ ราชวังอินทร์ (สัมภาษณ์, 25 สิงหาคม 2552) ว่า “เลือกเรียนศิลปไทย เพราะมันเข้ากับงานเรา รุ่นพี่ที่เรารู้จักก็เรียนอยู่มันก็น่าจะมีส่วนด้วย”

จะเห็นได้ว่าการรวมกลุ่มเป็นชุมชนศิลปะนั้น มีจุดเริ่มต้นมาจากการเป็นเพื่อนร่วมมหาวิทยาลัยเป็นสำคัญ นอกจากนั้นยังรวมไปถึงการสร้างผลงานศิลปะในแนวทางเดียวกัน ซึ่งด้านหนึ่งเกิดมาจากวิธีการเรียนการสอนของภาควิชาศิลปไทยเอง ที่เน้นให้พวกเขาแสดงออกถึง

ความเป็นตัวตนจากถิ่นเกิด จากรากเหง้าของตนเอง ซึ่งทำให้พวกเขาล้วนแสดงออกถึงความเป็นล้านนาในลักษณะต่างๆ ในผลงานศิลปะ มากไปกว่านั้น การรวมกลุ่มกันยังเอื้อให้เกิดการช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ทั้งทางด้านการทำงาน, การช่วยเหลือกันทางด้านการเงิน เป็นต้น โดยมี ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ เป็นพี่ใหญ่ของกลุ่ม ขณะเดียวกันในกลุ่มใหญ่มีการแตกตัวเป็นกลุ่มเล็กๆ ต่างหากด้วย เช่น กลุ่มของพรชัย, อานันท์ และทรงเดช ที่ไม่เพียงสนิทสนมกันเป็นพิเศษ จนกระทั่งอานันท์มาสร้างอยู่ใกล้ๆ กับพรชัย แต่พวกเขายังแสดงร่วมกันหลายครั้ง ลักษณะสำคัญของการรวมตัวกันคือเพื่อแสดงผลงานศิลปะร่วมกัน โดยการรวมเป็นกลุ่มเล็กๆ 3 คน หรือ 5 คน เป็นต้น แม้ว่าจะมีศิลปินบางท่านที่อาจจะไม่ได้รวมอยู่กลุ่มอย่างใกล้ชิด อาทิ ประสงค์ ลือเมือง กระนั้นเมื่อมีการแสดงศิลปะของกลุ่มรุ่นน้องที่เชียงใหม่ ประสงค์ก็จะได้รับเชิญ และมาร่วมงานอยู่เสมอ สำหรับกลุ่มใหญ่พวกเขายังร่วมแสดงผลงานศิลปะร่วมกันเป็นประจำทุกปี ที่แกลเลอรี่ปาณิศา จังหวัดเชียงใหม่ ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ ซึ่งถือว่าเป็นพี่ใหญ่ของกลุ่มกล่าวถึงงานนี้ว่า

> "ไม่สนใจว่ามันจะแสดงเพื่อจะได้เงินได้ทอง แต่อยากแสดงบนแผ่นดินเกิดของตัวเอง นี่คืออัตตาของศิลปิน แต่จำกัดแค่ว่าคนที่จบศิลปไทย [ภาควิชาศิลปไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร] ขอแค่มหาบัณฑิตจบปริญญาโทเท่านั้น ถ้าจบแต่ปริญญาตรี โอ้โหบานเบอะมันเยอะ ก็เลยตั้งจำกัดเอาไว้ แล้วก็อีกอย่างมันก็เป็นสังคมกลุ่มเล็กๆ ของพวกเราเองที่เรียกตัวเองว่าเป็นกลุ่ม ที่มีความสมัครสมานสามัคคี ติดต่อกันรักกันดีอยู่ คุยกับน้องๆ เค้าว่าเอาไหม ครั้งแรกคนเชียงใหม่ ครั้งที่ 2 คนเชียงใหม่ ครั้งที่ 3 ขยายแล้วเป็นลานนาไทย ก็จะมีไอ้ตอง [วีระศักดิ์ สัสดี] เข้าไปด้วย"

ผู้เขียนเห็นว่าการแสดงงานศิลปะที่เชียงใหม่ ซึ่งถือเป็นบ้านเกิด เป็นส่วนหนึ่งของการสร้างตัวตนที่หลากหลายในบริบทของการต่อรองอัตลักษณ์ของกลุ่ม ด้วยการยืนยันตัวตนของตนเองและผลงานของพวกเขา ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมล้านนา และยังตั้งใจให้ผลงานศิลปะวางอยู่บนบริบทโลกศิลปะของเชียงใหม่และวัฒนธรรมล้านนา โดยการจัดรูปแบบนิทรรศการให้แสดงออกถึงความเป็นล้านนา และยังแสดงให้เห็นถึงการประกาศตำแหน่งแห่งที่ของศิลปินในโลกศิลปะเชียงใหม่และในวัฒนธรรมล้านนา เพื่อแสดงถึงรากเหง้าความเป็นล้านนาผ่านการเป็นศิลปินล้านนาและผลงานศิลปะ และเพื่อใช้ในการกล่าวอ้างถึงสถานภาพทางสังคมของศิลปินกลุ่มอื่นๆ ในจังหวัดเชียงใหม่

ในส่วนของผู้ชมนิทรรศการโดยมากก็มักจะเป็นกลุ่มศิลปินหรือรุ่นพี่รุ่นน้องจากสถาบันศึกษาเดียวกัน ทั้งที่จบมาจากมหาวิทยาลัยศิลปากรที่อาศัยอยู่บริเวณจังหวัดเชียงใหม่และใกล้เคียง อาทิ ประสงค์ ลือเมือง, อินธิ์สน วงศ์สาม, จรูญ บุญสวน เป็นต้น รวมถึงคณาจารย์จาก

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา, นักศึกษาศิลปะ เป็นต้น สังเกตได้ว่าผู้ที่มาร่วมงานนิทรรศการมักจะเป็นกลุ่มศิลปินที่ทำงานจิตรกรรมจากการเข้าร่วมสังเกตการณ์ในงานนิทรรศการศิลปะทั้งในกรุงเทพฯ และเชียงใหม่ ผู้เขียนพบว่าผู้ที่เข้าร่วมงานเปิดนิทรรศการมักจะเป็นกลุ่มศิลปินที่ทำงานศิลปะในแนวทางเดียวและมาจากสถาบันศึกษาเดียวกัน ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าสถาบันการศึกษาศิลปะไทยได้สร้างชุมชนศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะ

อย่างไรก็ดี ชุมชนศิลปะของศิลปินล้านนา ไม่ได้รวมตัวขึ้นจากสร้างผลงานศิลปะในรูปแบบเดียวกัน แต่การรวมเป็นชุมชนเดียวกันนั้นมีที่มาจาก “ตัวตน” ที่นิยามจากรากเหง้า, ถิ่นกำเนิด (primodialism) เพื่อยืนยันถึง “ความเป็นคนล้านนา” ต่อศิลปินกลุ่มอื่นๆ ในโลกศิลปะไทย และสะท้อนให้เห็นว่าการนิยามตนเองของกลุ่มศิลปินถูกสร้างขึ้นมา ภายใต้ความรู้สึกการมีที่มาแบบเดียวกัน มีลักษณะเฉพาะบางอย่างเหมือนกัน ภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมหนึ่งๆ กระนั้นไม่ได้ความว่าศิลปินกลุ่มนี้จะสังกัดตัวเองอยู่เพียงกลุ่มเดียว หากแต่พวกเขาไปสังกัดกับกลุ่มอื่นๆ ด้วย

ศิลปินล้านนาและอัตลักษณ์ความเป็นล้านนา

การสร้างอัตลักษณ์ทางศิลปะและความเป็นตัวตนของศิลปินจนกลายมาเป็นศิลปินล้านนาประกอบขึ้นมาจากหลายๆ ส่วน เป็นผลผลิตทางสังคมวัฒนธรรมที่เป็นเชิงกระบวนการ เกิดจากสถาบันศิลปะ เกิดจากชุมชนศิลปะ เกิดจากวัฒนธรรมท้องถิ่น ทั้งยังได้รับการสนับสนุนจากรัฐ ซึ่งถูกกำหนดภายใต้บริบทของสังคมหนึ่งๆ ในแต่ละช่วงเวลาและสถานการณ์ (Hall 1997) ในที่นี้การแสดงออกถึงความเป็นล้านนาในลักษณะต่างๆ จึงเป็นความพยายามของศิลปินที่จะแสดงออกทางวัฒนธรรม เพื่อแยกแยะตัวตนของตนเองและกลุ่มตน ออกจากคนอื่นๆ เพื่อสร้างพื้นที่ของการแสดงออกถึงความเป็นล้านนาของกลุ่มตนเองภายใต้ความเป็นไทยในแบบอื่นๆ ทั้งโดยการอธิบายความเป็นมาของตนเองผ่านเรื่องเล่าในวัยเด็ก คำอธิบายถึงตัวตนและแนวคิดในการสร้างผลงาน โดยเน้นย้ำถึงความเป็นคนล้านนาที่มีที่มาจากรากเหง้า เพื่อแสดงถึงความเป็นของแท้ (authenticity) ในการแสดงออกถึงความเป็นล้านนา

อย่างไรก็ตาม ชุมชนศิลปินล้านนาในที่นี้นั้นไม่ได้เป็นชุมชนที่อยู่ร่วมสถานที่เชิงกายภาพอย่างการเป็นชุมชนหมู่บ้าน เท่ากับการเป็นชุมชนร่วมพื้นที่ทางความหมาย หรือที่เรียกได้ว่าเป็นจินตกรรมของชุมชน อันหมายถึงภาคเหนือของประเทศไทยหรือ “ล้านนา” ดังที่ผู้เขียนได้แสดงให้เห็นว่า ชุมชนของศิลปินล้านนากลุ่มนี้มีลักษณะเป็นเครือข่ายที่เชื่อมต่อยึดโยงถึงกันผ่านการมีกำเนิดร่วม คือเป็นคนที่มีพื้นเพจากภาคเหนือ และมีประสบการณ์ร่วม โดยเฉพาะการผ่านการ

ศึกษาทางศิลปะจากสถาบันการศึกษาเดียวกัน อันหมายถึงภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ตลอดจนเทคโนเจ็ดยอดด้วย ความเป็นกลุ่มศิลปินจึงเป็นสิ่งที่ปรากฏชัดเจนขึ้นในบางบริบท เช่น ในงานแสดงศิลปะ ในการเล่าประวัติชีวิต หรือกระทั่งในการสัมภาษณ์ของผู้เขียน เนื่องเพราะศิลปินแต่ละท่านไม่ได้มีสังกัดเดียว หรือเป็นศิลปินกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งเพียงเท่านั้น ในแง่นี้ ผู้เขียนในฐานะที่เป็นผู้ศึกษาและสังเกตการณ์ยังมีส่วนในการยืนยันหรือขับเน้นให้ความเป็นกลุ่มศิลปินปรากฏชัดขึ้นมา ทั้งจากการเดินทางไปสัมภาษณ์ศิลปินที่ผู้เขียนได้เข้าไปร่วมมีส่วนในการปะติดปะต่อเรื่องเล่าผ่านคำถามต่างๆ ตลอดจนส่งผลให้เกิดการรวมตัวของกลุ่มศิลปินในวาระพิเศษหลายๆ ครั้ง ในแง่หนึ่ง งานเขียนชิ้นนี้จึงไม่สามารถกล่าวได้ว่าเป็นการถ่ายทอดเรื่องราว "ตัวตน" และ "ความเป็นกลุ่มก้อน" หรือ "ความเป็นชุมชน" ของศิลปินกลุ่มนี้อย่างตรงไปตรงมาโดยเที่ยงแท้ แต่ยังนับว่าเป็นการเขียน "ตัวตน" และ "ชุมชน" ของกลุ่มศิลปินล้านนากลุ่มหนึ่งขึ้นมาอีกด้วย

รายการอ้างอิง

เอกสารภาษาไทย

กะออม พันเมือง. 2552. “เบื้องหลังศิลปกรรมแห่งชาติ.” *โลกศิลปะ* 2 (2): 14-20.

กษมาพร แสงสุระธรรม. 2553. “การสร้างและต่อรองความหมายของ ‘ความเป็นล้านนา’ ในงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย.” วิทยานิพนธ์สาขามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. 2554 “การเมืองของการนำเสนอภาพ ‘ความเป็นล้านนา’ ในงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย.” ใน *มองคนสะท้อนโครงสร้าง*, รวมบทความวิชาการจากวิทยานิพนธ์ ระดับปริญญาโท โครงการบัณฑิตศึกษาคณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. 2543. *ร้อยคำร้อยความ รวมประวัติและผลงานด้านศิลปวัฒนธรรมไทย.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชลูด นิ่มเสมอ. 2542. *องค์ประกอบของศิลปะ.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ต่อพงศ์ เศวตามร์, เรียบเรียง. 2544. *วาดรูป วาดชีวิต เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์.* กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

ธเนศ วงศ์ยานนาวา. 2552. *ศิลปะกับสภาวะสมัยใหม่: ความย้อนแย้งและความลักลั่น.* กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.

ธเนศวร์ เจริญเมือง. 2536. *มาจากล้านนา.* กรุงเทพฯ: ผู้จัดการ.

น. ณ ปากน้ำ (นามแฝง). 2530. “ประยูร อุลุชาฎะ.” *ไฮ-คลาส.* 5 (53).

ปริตตา กออนันตกูล. 2536. *ภาษาของจิตรกรรมไทย: การศึกษารหัสของภาพและความหมายทางสังคมวัฒนธรรมของจิตรกรรมพุทธศาสนาต้นรัตนโกสินทร์.* กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534. *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, บรรณาธิการ. 2546. *ศิลปวิชาการ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี.* กรุงเทพฯ: มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีอนุสรณ์.

_____. 2548. *ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่.* กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว.

วิโชค มุกดามณี และ สุธี คุณาวิชยานนท์. 2541. *ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วัฒนะ วัฒนาพันธุ์ และคณะ. 2543. *ศิลปะพื้นบ้านล้านนา: การเปลี่ยนแปลงเพื่อการดำรงอยู่.* เชียงใหม่: Within Design.

สุธี คุณาวิชยานนท์. 2545. *จากสยามเก่า สู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย.* กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

สดชื่น ชัยประสาธน์. 2539. *จิตรกรรมและวรรณกรรม แนวเซอร์เรียลิสต์ ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527*. กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์.

ศิลป์ พีระศรี. 2525 [2546]. "อะไรคือศิลป" ใน *ศิลปวิชาการ ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี*, บรรณาธิการโดย วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว.

สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ

ทรงเดช ทิพย์ทอง. 2550. สูจิบัตรนิทรรศการ "วิถีของวัฒนธรรม ความเชื่อและความศรัทธา." โดยทรงเดช ทิพย์ทอง, พรชัย ใจมา, อานันท์ ราชวังอินทร์. กรุงเทพฯ: The Silom Galleria Art Space. 5 พฤศจิกายน–5 ธันวาคม.

ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ. 2547. สูจิบัตรนิทรรศการ "ศิลปไทย โดยมหาบัณฑิตคนเมืองเจียงใหม่." โดย ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ, พรชัย ใจมา, ลิปิกร มาแก้ว และอานันท์ ราชวังอินทร์. เชียงใหม่: แกลเลอรี่ปาณิศา. 8 ตุลาคม -7 พฤศจิกายน.

พรชัย ใจมา. 2552. สูจิบัตรนิทรรศการ "ศิลปะไทย โดยมหาบัณฑิตศิลปไทย คนเมืองลานนา." เชียงใหม่: แกลเลอรี่ปาณิศา. 16 พฤศจิกายน - 7 ธันวาคม.

อานันท์ ราชวังอินทร์. 2548. สูจิบัตรนิทรรศการ "ศรัทธา ศึกษา สืบสาน." กรุงเทพฯ: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป เจ้าฟ้า.

เอกสารภาษาอังกฤษ

Apinan Poshyananda. 1992. *Modern Art in Thailand Nineteenth and Twentieth Centuries*. Singapore: Oxford University Press.

George, Kenneth M. 2010. *Picturing Islam: Art and Ethics in a Muslim Lifeworld*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Hall, Stuart. (ed.) 1997. *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Sage.

Phillips, Herbert P. 1992. *The Integrative Art of Modern Thailand*. Berkeley: Lowie Museum of Anthropology.

Silpa Bhirasri. 1959. *Contemporary Art in Thailand. Bangkok*, Thailand: Fine Arts Department.

Svašek, Maruška. 2007. *Anthropology, Art and Cultural Production*. London: Pluto Press.

Somporn Rodboon. 1995. "History of Modern Art in Thailand." In *Asian Modernism Diverse Development in Indonesia, the Philippines and Thailand*. Tokyo: the Japan Foundation Forum.

Taylor, Nora. 2004. *Painters in Hanoi: An Ethnography of Vietnamese Art*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

สัมภาษณ์

ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ. 2552. สัมภาษณ์โดยผู้เขียน. กรุงเทพฯ: 29 กรกฎาคม.

ประสงค์ ลือเมือง 2552. สัมภาษณ์โดยผู้เขียน. ลำพูน: 23 สิงหาคม.

ทรงเดช ทิพย์ทอง. 2552. สัมภาษณ์โดยผู้เขียน. เชียงใหม่: 26 สิงหาคม.

พรชัย ใจมา. 2552. สัมภาษณ์โดยผู้เขียน. เชียงใหม่: 23, 25 สิงหาคม.

ลิปิกร มาแก้ว. 2552. สัมภาษณ์โดยผู้เขียน. เชียงใหม่: 22สิงหาคม.

ลิขิต นิสีทนาการ. 2552. สัมภาษณ์โดยผู้เขียน. นครปฐม: 15 พฤษภาคม.

วีระศักดิ์ สัสดี. 2552. สัมภาษณ์โดยผู้เขียน. กรุงเทพฯ: 15 มิถุนายน.

อานันท์ ราชวังอินทร์. 2552. สัมภาษณ์โดยผู้เขียน. เชียงใหม่: 25สิงหาคม.

สุรทิน ตาตะน๊ะ. 2552. สัมภาษณ์โดยผู้เขียน. เชียงใหม่: 22 สิงหาคม.