https://doi.org/10.69598/najuahata.22.2.279949

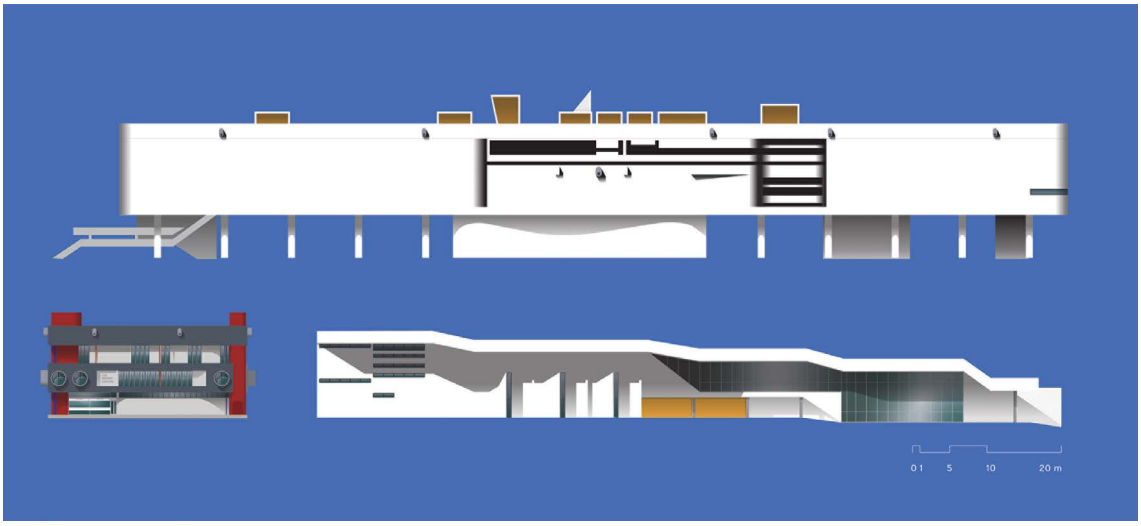
ศิลปะและสถาปัตยกรรมสมัยใหม่: สถาปัตยกรรมสถาบันทางวัฒนธรรม ในกรุงเทพมหานคร ช่วง พ.ศ. 2504-2517

Modern Art and Architecture: The Architecture of Cultural Institutions in Bangkok, 1961-1974

กฤตธี วงศ์มณีโรจน์
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพฯ 10330 ประเทศไทย

Krittee Wongmaneeroj
Faculty of Architecture, Chulalongkorn University, Bangkok, 10330, Thailand
6670002625@student.chula.ac.th

Received 30-05-2025
Revised 10-12-2025
Accepted 17-12-2025



กรณีศึกษาสถาบันทางวัฒนธรรม: โครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพ พ.ศ. 2508 (บน), อาคารบริติชเคาน์ซิล พ.ศ.2513 (ล่างซ้าย), และหอศิลป พีระศรี พ.ศ. 2517 (ล่างขวา)

Case studies of cultural institutions: the Bangkok Art Center Project, 1965 (top), the British Council Building, 1970 (bottom-left), and the Bhirasri Institute of Modern Art, 1974 (bottom right)

บทคัดย่อ

สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในประเทศไทยเป็นแนวทางที่ได้รับอิทธิพลมาจากต่างประเทศ ภายใต้ปัจจัยที่มีความเฉพาะตัว อาทิ สภาพเศรษฐกิจ สังคม ศิลปวัฒนธรรม และบริบททางการเมืองการปกครองของไทย ในฐานะประเทศที่ไม่เคยตกเป็นอาณานิคมของชาติตะวันตก แต่ในขณะเดียวกันก็ถูกแทรกแซงจากชาติเสรีนิยมในช่วงเวลาดังกล่าว การศึกษาที่ผ่านมามุ่งศึกษาสถาปัตยกรรมสมัยใหม่เป็นภาพกว้าง และเน้นการศึกษาปัจจัยภายนอกประเทศ อาทิ ภูมิหลังของสถาปนิก การเมืองการปกครอง และสถาปัตยกรรมต้นแบบซึ่งได้รับอิทธิพลจากโลกตะวันตกเป็นต้น การศึกษาในครั้งนี้จึงใช้วิธีการศึกษาเปรียบเทียบ (comparative method) ผ่านการศึกษาอาคารกรณีศึกษาประเภทอาคารสถาบันทางวัฒนธรรม (cultural institution) เพื่อเติมเต็มช่องว่างของการศึกษาในประเด็นดังกล่าว บทความนี้มุ่งศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการเกิดขึ้นของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในประเทศไทย ด้วยกรอบทฤษฎีหลังอาณานิคม โดยมุ่งพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างความเคลื่อนไหวทางศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยกับสถาปัตยกรรมของสถาบันทางวัฒนธรรมในกรุงเทพมหานคร ช่วง พ.ศ. 2504-2517 ที่เกิดขึ้นท่ามกลางปัจจัยแวดล้อมประกอบไปด้วย สถาปนิก บริบทของที่ตั้ง สภาพอากาศแบบร้อนชื้น และผู้อุปถัมภ์ รวบรวมข้อมูลทั้งจากเอกสารชั้นต้นและเอกสารชั้นรองที่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะสมัยใหม่และสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในประเทศไทย จากนั้นวิเคราะห์เปรียบเทียบอาคารสถาบันทางวัฒนธรรมที่ไม่ได้ออกแบบมาเพื่อการจัดแสดงโดยเฉพาะทั้งของภาครัฐ และภาคเอกชนกับ อาคารของภาคเอกชนที่ออกแบบอย่างจำเพาะต่อการใช้งานด้านศิลปวัฒนธรรม โดยคัดเลือกอาคารกรณีศึกษาจำนวน 3 หลัง ได้แก่ โครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพ (พ.ศ. 2508) อาคารบริติชเคาน์ซิล (พ.ศ. 2513) และหอศิลปพีระศรี (พ.ศ. 2517) ผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่าเมื่อความเคลื่อนไหวทางศิลปะในช่วงเวลานั้นเปลี่ยนจากแนวทางกระแสหลักที่เน้นการสร้างสรรค์ผลงานที่สื่อสารสาระความเป็นไทยผ่านเทคนิคแบบตะวันตก สู่แนวทางนอกกระแสที่สร้างสรรค์ผลงานโดยไม่ยึดติดกับสาระความเป็นไทย สถาปัตยกรรมของสถาบันทางวัฒนธรรมที่รองรับศิลปะเหล่านั้นก็ได้เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย โดยมีการออกแบบอย่างเฉพาะต่อการใช้งานด้านศิลปะและวัฒนธรรมที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน ได้แก่ (1) ความครบวงจรของการใช้งานอาคาร (2) ความยืดหยุ่นของพื้นที่ภายใน (3) การออกแบบระบบการเข้าถึงที่ว่างและทางสัญจรอย่างเหมาะสม (4) รายละเอียดที่ออกแบบเพื่อการใช้งานด้านศิลปะและวัฒนธรรม และ (5) ลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่ปฏิเสธรูปแบบ

ในประวัติศาสตร์ซึ่งต่างจากอาคารของภาครัฐและภาคเอกชน ช่วงต้น ที่ไม่ได้ออกแบบมาอย่างเฉพาะ และเน้นการแสดงรูปแบบในประวัติศาสตร์ทั้งไทยและตะวันตก พัฒนาการดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าศิลปะและสถาปัตยกรรมมีการพัฒนาไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือทั้งศิลปะและสถาปัตยกรรมต่างแสวงหาความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์โดยไม่ยึดโยงกับความเป็นไทย และความเคลื่อนไหวทางศิลปะสมัยใหม่ในไทยเป็นปัจจัยภายในประเทศที่สำคัญยิ่งอีกปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลต่อการเกิดขึ้นของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในประเทศไทย

คำสำคัญ: สถาปัตยกรรมสมัยใหม่, ความเคลื่อนไหวทางศิลปะ, สถาบันทางวัฒนธรรม

Abstract

Modern architecture in Thailand is significantly influenced by foreign paradigms but is also shaped by unique indigenous factors, including economic conditions, sociocultural dynamics, and the country's specific political and administrative context. Thailand's historical status as a nation never formally colonized by Western powers, despite intervention by liberal powers during this period, plays a crucial role in this context. Previous scholarship has primarily examined modern architecture through a broad lens, focusing on external determinants such as the backgrounds of individual architects, political governance, and architectural styles influenced by the Western world. To address gaps in the literature, this study employs a comparative method to analyze case studies of cultural institutions. It investigates the factors that contributed to the emergence of modern architecture in Thailand through the lens of postcolonial theory. Specifically, it examines the relationship between Thailand's modern art movement and the architecture of cultural institutions in Bangkok between 1961 and 1974. These developments occurred within the context of environmental factors, including the architects, site conditions, the tropical climate, and patronage. The analysis, based on both primary and secondary sources on modern art and architecture in Thailand, compares government and private institutions that were not

originally intended for exhibitions with private structures explicitly designed for cultural purposes. Three case studies are highlighted: the Bangkok Art Center Project (1965), the British Council Building (1970), and the Bhirasri Institute of Modern Art (1974). The findings indicate that the architectural evolution of these institutions mirrored shifts in the art movement. As the artistic mainstream transitioned from works that expressed "Thai" identity through Western techniques to a path that sought independence from traditional Thai essence, the built environment adapted in response. This shift led to innovative designs catering to cultural needs, characterized by (1) functional comprehensiveness, (2) spatial flexibility, (3) well-conceived spatial access and circulation systems, (4) specialized detailing for cultural and artistic utility, and (5) architectural features that diverged from historical styles. This marked a clear distinction from earlier buildings that lacked specialized functions and prioritized historical aesthetics. Ultimately, this development demonstrates that art and architecture followed a similar trajectory, with both disciplines exploring creative possibilities beyond traditional notions of Thai identity. As a result, the modern art movement emerges as a vital domestic factor in the transformation of modern architecture in Thailand.

Keywords: modern architecture, art movement, cultural institution

บทนำ

> *"เสียใจ เสียใจจริง เรายังไม่มี**หอศิลปสมัยใหม่**...เราอาจใช้เงินสักสองหรือสามล้านบาทสำหรับสร้างหอศิลป์อันถาวรขึ้นมา เพื่อให้ประชาชนของเราได้นิยมชมชอบการแสดงออกของศิลปินร่วมสมัย ได้ในที่สุด ในขั้นเริ่มต้นขอแต่เพียง**อาคารที่เหมาะสม**สักอาคารหนึ่งเท่านั้น มิฉะนั้นแล้ว การที่เราจะแข่งขันกับชาติอื่น ๆ เขาในเรื่องเกี่ยวกับศิลป ก็มิอาจเป็นไปอย่างสมบูรณ์"*[1]

คำกล่าวของศาสตราจารย์ ศิลป พีระศรี ในงานประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12 พ.ศ. 2504 แสดงให้เห็นถึงความจำเป็นของการมีสถาบันทางวัฒนธรรม ที่ออกแบบอย่าง "เหมาะสม" ขึ้นมาในประเทศไทย เนื่องจากในขณะนั้น

การประกวดศิลปกรรมแห่งชาติซึ่งจัดโดยภาครัฐเป็นเวทีหลักที่ศิลปินใช้ในการแสดงผลงานของตน โดยมีเป้าหมายเพื่อให้ศิลปะไทยเกิดการพัฒนาในแนวทางใหม่พร้อมกับการดำรงรักษาความเป็นไทยไว้ได้[2] นิทรรศการศิลปกรรมแห่งชาติเกิดขึ้นภายในอาคารของหน่วยงานรัฐบาลตั้งแต่ พ.ศ. 2492 เป็นต้นมา อย่างไรก็ตาม ในช่วงเวลาเดียวกันภาคเอกชนเองได้เริ่มมีอาคารสำหรับจัดนิทรรศการศิลปะอย่างอิสระ โดยใช้ร้านขายภาพในตึกแถวเป็นสถานที่จัดแสดงตั้งแต่ พ.ศ. 2504 ที่บางกอกอาร์ตเซนเตอร์ หรือในช่วงก่อนเกิดการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ หรือกลุ่มจักรวรรดิศิลปิน ได้เคยใช้โถงทางเข้าของศาลาเฉลิมกรุงเป็นสถานที่จัดแสดงงานศิลปะ แต่ไม่มีความเหมาะสมนักเนื่องจากได้เกิดเหตุอัคคีภัยจนทำให้ภาพเสียหาย[3] นอกจากนี้สถาบันวัฒนธรรมของรัฐบาลต่างประเทศในประเทศไทย อาทิ บริติชเคาน์ซิล สถาบันภาษาของสมาคมนักเรียนเก่าสหรัฐอเมริกา และสถาบันเกอเธ่ ได้ใช้อาคารที่ไม่ได้ออกแบบเพื่อการใช้งานด้านศิลปวัฒนธรรม อาทิ บ้านหรือสถานเอกอัครราชทูตของตนที่ตั้งอยู่ในประเทศไทยเป็นที่ทำการ และมีห้องนิทรรศการเพื่อสนับสนุนศิลปินจากประเทศของตนและศิลปินไทยในบางโอกาส[4]

ในช่วงสงครามเวียดนาม (พ.ศ. 2497–2518) ประเทศไทยเข้าเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มประเทศเสรีนิยม สหรัฐอเมริกาได้เข้ามามีบทบาทต่อการพัฒนาประเทศในหลายด้าน ทั้งด้านเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม[5] ศิลปะเองก็มีการพัฒนาอย่างมากในช่วงเวลาดังกล่าว เกิดศิลปะในแนวทางใหม่ที่มีความหลากหลายในเชิงสาระตลอดจนเทคนิคการจัดแสดง ตลอดจนมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว[6] หากแต่สถาปัตยกรรมในขณะนั้นกลับไม่สามารถรองรับการใช้งานได้อย่างเหมาะสม ดังที่ ศิลป พีระศรี ได้เคยกล่าวไว้ ตลอดจนการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติเองได้ถูกวิพากษ์วิจารณ์จากกลุ่มศิลปินที่ส่งผลงานเข้าประกวด ถึงการจำกัดเสรีภาพในการแสดงออกจนทำให้เกิดการประท้วงโดยการถอนตัวจากนิทรรศการใน พ.ศ. 2507 จากความเคลื่อนไหวนี้เองประกอบกับถ้อยแถลงของศิลป พีระศรี ใน พ.ศ. 2504 ทำให้เกิดโครงการจัดตั้ง “หอศิลปสมัยใหม่” คือ โครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพ (พ.ศ. 2508) แม้โครงการดังกล่าวจะไม่ได้สร้างจริง แต่โครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพ ได้กลายเป็นต้นแบบในเชิงหน้าที่ใช้สอย และการออกแบบด้วยแนวทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ของหอศิลป พีระศรี (พ.ศ. 2517) ซึ่งเป็นสถาบันทางวัฒนธรรมแห่งแรกที่ถูกอุปถัมภ์โดยคนไทยซึ่งออกแบบเพื่อรองรับการใช้งานด้านวัฒนธรรมโดยเฉพาะ และในช่วงเวลาเดียวกัน สถาบันวัฒนธรรมของรัฐบาลต่างประเทศในประเทศไทยได้รับความนิยมมากขึ้น จนต้องสร้างอาคารขึ้นมาใหม่ อาทิ

บริติชเคาน์ซิล สถาบันภาษาเอยูเอ และสมาคมฝรั่งเศส เป็นต้น ซึ่งมีการออกแบบเพื่อรองรับการใช้งานด้านศิลปะและวัฒนธรรมอย่างเหมาะสม และมีแนวทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่เช่นกัน

สถาบันทางวัฒนธรรมทั้งที่ถูกอุปถัมภ์โดยชาวไทย และสถาบันวัฒนธรรมจากต่างประเทศที่สร้างขึ้นใหม่นั้น มีลักษณะของสถาปัตยกรรมที่ไม่ปรากฏมาก่อนในช่วงเวลาก่อนหน้าอันได้รับอิทธิพลมาจากต่างประเทศ แต่ในขณะเดียวกันก็เกิดขึ้นภายใต้ปัจจัยที่มีความเฉพาะตัวของประเทศไทย อาทิ เศรษฐกิจ สังคม และบริบททางการเมืองการปกครองในฐานะประเทศที่ไม่เคยตกเป็นอาณานิคมของชาติตะวันตก แต่ในขณะเดียวกันก็ถูกแทรกแซงจากชาติเสรีนิยมในช่วงสงครามเย็น

จากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในประเทศไทยและภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ผ่านหลักฐานชั้นต้น ได้แก่ บทความแบบสถาปัตยกรรม ภาพถ่าย และแผนที่ ร่วมกับหลักฐานชั้นรอง ได้แก่ หนังสือ ข้อเขียน และวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง มีจำนวนทั้งสิ้น 3 ประเภท ได้แก่ งานศึกษาประเภทที่หนึ่ง มุ่งเน้นการรวบรวมข้อมูลอาคารจำนวนมาก และวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ โดยพิจารณาปัจจัยจากภายนอกเป็นสำคัญ ได้แก่ บทความ *Directions in Thai Architecture* โดย ม.ล.ตรีทศยุทธ เทวกุล และสุเมธ ชุมสาย ณ อยุธยา เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. 2515 เป็นงานเขียนร่วมสมัยเพียงชิ้นเดียวในช่วงเวลาที่ทำการศึกษา มุ่งจัดจำแนกงานสถาปัตยกรรมในประเทศไทยออกเป็นแนวทางต่าง ๆ จำนวน 6 แนวทาง เทียบกับแนวทางของสถาปนิกตะวันตก[7] หนังสือ *สถาปนิกสยาม พื้นฐาน บทบาท ผลงาน และแนวคิด (พ.ศ. 2475-2537)* โดย ผุสดี ทิพทัส เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. 2539 ชี้ให้เห็นถึงปัจจัยจากทั้งต่างประเทศและในประเทศ เน้นปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับวิชาชีพสถาปนิกเท่านั้น โดยไม่พิจารณาปัจจัยที่เกี่ยวข้องในศาสตร์อื่น ๆ[8] งานศึกษาประเภทที่สอง เริ่มขยายการศึกษาปัจจัยทางด้านการเมือง ทั้งจากในประเทศและต่างประเทศ ประกอบด้วย วิทยานิพนธ์ *Power, Identity, and the Rise of Modern Architecture: From Siam to Thailand* โดย คุ้มพงศ์ หนูบรรจง เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. 2546 ชี้ให้เห็นว่าการเมืองการปกครองของไทยในช่วงทศวรรษ 2500 นั้น มีความสลับซับซ้อน ส่งผลให้เกิดรูปแบบสถาปัตยกรรมอันหลากหลาย ทั้งแบบสากลนิยมและแบบไทยประยุกต์ เพื่อแสดงออกซึ่งอุดมการณ์ต่าง ๆ ในช่วงเวลานั้น[9] และบทความ *The Conceptual Allure of the West: Dilemmas and Ambiguities of Crypto-colonialism in Thailand* โดย ไมเคิล เฮิร์ซเฟลด์ (Michael Herzfeld) เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. 2553 ชี้ให้เห็นถึง

สถานะของไทยในช่วงสงครามเย็นที่แม้มีสถานะเป็นเอกราช แต่กลับต้องพึ่งพาการสนับสนุนอย่างมหาศาลจากต่างประเทศ โดยเฉพาะสหรัฐอเมริกา จนอาจเรียกได้ว่าตกอยู่ในสภาวะอาณานิคมอำพราง (Crypto-colonialism) อันส่งผลต่อค่านิยมของสังคมไทย และสะท้อนออกมาในมิติต่าง ๆ อย่างค่อยเป็นค่อยไป รวมทั้งสถาปัตยกรรมสมัยใหม่[10] ซึ่งสอดคล้องกันกับวิทยานิพนธ์ *Than Samai in Modern Thai Architecture: Case Studies of Crypto-colonialism* โดย ศุภาศัย วงศ์กุลพิศาล เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. 2565 ที่มุ่งศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการเมืองที่ถูกแทรกแซงโดยสหรัฐอเมริกาในช่วงสงครามเย็นกับสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ โดยใช้กรอบทฤษฎีอาณานิคมอำพราง[11] และในบริบทของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ หนังสือ *Southeast Asia's Modern Architecture:Questions of Translation, Epistemology and Power* โดย เจียต ฮุย ชาง (Jiat Hwee Chang) และ อิมราน บิน ทาจูดีน (Imran Bin Tajudeen) เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. 2562 ใช้กรอบทฤษฎีหลังอาณานิคม (Postcolonialism) ศึกษาสถาปัตยกรรมในภูมิภาค ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ชี้ให้เห็นว่ากลุ่มประเทศอาณานิคมของตะวันตกใช้สถาปัตยกรรมสมัยใหม่เป็นเครื่องมือในการประกาศอิสรภาพ ผ่านการแปล (Translation) อัตลักษณ์ของสถาปัตยกรรมพื้นถิ่น ปรับให้เข้ากับภาษาและการใช้งานของอาคารสมัยใหม่[12] และวิทยานิพนธ์ *จาก สยามเก่า สู่ ไทยใหม่ : ความหมายทางสังคมและการเมืองในงานสถาปัตยกรรม พ.ศ. 2394-2500* โดย ชาตรี ประกิตนนทการ เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. 2546 ใช้กรอบทฤษฎีสัญญะวิทยาชี้ให้เห็นถึงรูปแบบสถาปัตยกรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองใน พ.ศ. 2475 โดยไม่ยึดโยงกับรูปแบบของสถาปัตยกรรมในโลกตะวันตก นอกจากนี้วิทยานิพนธ์ดังกล่าวได้เริ่มให้แง่มุมว่าวงการศิลปะไทยหลัง พ.ศ. 2490 เน้นการนำเสนอภาพความเป็นไทยในมิติต่าง ๆ ผ่านแนวคิดและเทคนิคในการนำเสนออย่างสมัยใหม่ ซึ่งสอดคล้องกับสถาปัตยกรรมแบบไทยประยุกต์ที่เกิดในช่วงเวลาเดียวกัน[13]

การศึกษาในสองกลุ่มแรกใช้วิธีการศึกษาในภาพกว้าง โดยมีจุดร่วมของข้อค้นพบคือปัจจัยหลักนั้นมาจากต่างประเทศ อาทิ อิทธิพลจากสหรัฐอเมริกา การศึกษาและการได้รับอิทธิพลจากสถาปัตยกรรมต้นแบบ และปัจจัยอันเกิดจากชนชั้นปกครองภายในประเทศ อย่างไรก็ตามงานศึกษาประเภทที่สาม เริ่มใช้วิธีการศึกษาเปรียบเทียบอาคารกรณีศึกษาคือหนังสือ *Suddenly Turning Visible: Art and Architecture in Southeast Asia (1969-1989)* โดย อวี้ จิน เซ็ง (Yu Jin Seng) และ ชับบีร์ ฮุสเซน มุสตาฟา (Shabbir Hussain Mustafa) เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. 2562 ศึกษาสถาบันทางวัฒนธรรมที่ตั้งในเมืองหลวงของ

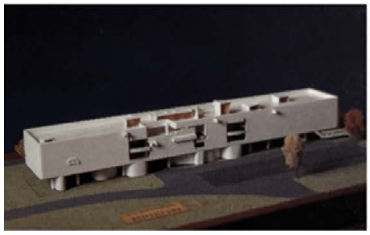
ประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ 3 แห่ง ได้แก่ สิงคโปร์ มะนิลา และกรุงเทพมหานคร แต่เนื่องจากงานศึกษาชิ้นนี้การศึกษาด้านประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นสำคัญ บทบาทของสถาปัตยกรรมจึงเป็นเพียงพื้นหลัง (background) ที่รองรับการจัดแสดง และมีลักษณะของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่เท่านั้น[14]

ช่องว่างของการศึกษาหลังจากที่ได้ทบทวนวรรณกรรม พบว่าการศึกษาในภาพกว้างผ่านอาคารจำนวนมาก จนไม่สามารถวิเคราะห์สถาปัตยกรรมในเชิงลึกได้ และการใช้มุมมองว่าการเกิดขึ้นของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่นั้น เกิดจากชาวต่างชาติหรือชนชั้นปกครองเท่านั้น ผู้วิจัยจึงเห็นว่า ควรใช้วิธีการศึกษาเปรียบเทียบโดยเลือกอาคารกรณีศึกษาสถาบันทางวัฒนธรรม คือ องค์กรที่ก่อตั้งขึ้นเพื่อส่งเสริม พัฒนา และเผยแพร่ศิลปะและวัฒนธรรม สถาบันเหล่านี้อาจสนับสนุนการใช้งานด้านใดด้านหนึ่งโดยเฉพาะ เช่น หอศิลป์ ที่รองรับการจัดนิทรรศการเป็นหลัก หรือโรงละครที่รองรับการแสดงและดนตรีเป็นหลัก หรือเป็นอาคารแบบผสมผสาน (mixed-use) ที่สนับสนุนการใช้งานอย่างหลากหลาย[15] สถาบันทางวัฒนธรรมที่สนับสนุนการใช้งานอย่างใดอย่างหนึ่งนั้นเคยปรากฏการใช้งานในประเทศไทยอยู่บ้าง เช่น หอศิลป์กรมศิลปากร หรือ โรงภาพยนตร์ศาลาเฉลิมกรุง ในขณะที่สถาบันทางวัฒนธรรมที่เป็นอาคารแบบผสมผสาน ยังไม่เคยปรากฏการใช้งานมาก่อน และผู้อุปถัมภ์อาคารแบบผสมผสานทั้งหมดเป็นภาคเอกชน จึงเลือกใช้สถาบันทางวัฒนธรรมในการศึกษา เพื่อเติมเต็มช่องว่างของการศึกษาดังกล่าว

จากนั้นจึงทบทวนวรรณกรรมด้านประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ ผ่านการศึกษาเอกสารชั้นต้นคือ สูจิบัตรนิทรรศการศิลปกรรมแห่งชาติ เอกสารชั้นรอง หนังสือ และข้อเขียนในประเด็นที่เกี่ยวข้อง เช่น หนังสือ *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries* โดย อภินันท์ โปษยานนท์ เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. 2535 ชี้ให้เห็นถึงแนวทางอันหลากหลายของศิลปะสมัยใหม่ที่เกิดขึ้นคู่ขนานกันในช่วงเวลานี้ ตลอดจนกล่าวถึงจุดพลิกผันของวงการศิลปะที่เกิดขึ้นใน พ.ศ. 2507 ซึ่งเกิดในช่วงเวลาเดียวกับการก่อตัวของสถาบันทางวัฒนธรรมในช่วงสงครามเย็น[16] ซึ่งสอดคล้องกับ หนังสือ *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย มองผ่านความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชน และการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงทศวรรษ 2530* โดย สิทธิธรรม โรหิตะสุข เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. 2560 ซึ่งเริ่มชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่ส่งผลต่อการเกิดขึ้นของประเภทการใช้งานอาคารดังกล่าว ในบริบทของประเทศไทย หากแต่ไม่มีการศึกษาในมิติที่เกี่ยวข้องกับสถาปัตยกรรม[17]

บทความนี้มุ่งศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการเกิดขึ้นของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในประเทศไทยโดยใช้กรอบทฤษฎีหลังอาณานิคมเพื่อใช้ในการศึกษาบทบาทของกลุ่มคนในแวดวงต่าง ๆ ของสังคม ในช่วงที่กลุ่มประเทศเสรีนิยมเข้าแทรกแซงประเทศไทยในช่วงสงครามเย็น พิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างความเคลื่อนไหวทางศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย กับสถาปัตยกรรมของสถาบันทางวัฒนธรรมในกรุงเทพมหานคร ผ่านวิธีการศึกษาเปรียบเทียบอาคาร 2 กลุ่ม ได้แก่ (1) อาคารที่อยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของภาครัฐ (ตั้งแต่ พ.ศ. 2492 เป็นต้นไป) ซึ่งมีการใช้งานเป็นสถาบันทางศิลปะและวัฒนธรรมอย่างชั่วคราว ผ่านการเปลี่ยนสถานที่ราชการ หรือ อาคารเรียน เพื่อใช้ในการจัดนิทรรศการศิลปกรรมแห่งชาติ อาทิ หอศิลป์ กรมศิลปากร (พ.ศ. 2501-2508) ซึ่งเป็นกระทรวงคมนาคมเดิม หรือ หอสมุดแห่งชาติ (พ.ศ. 2509) ซึ่งเป็นหอสมุดที่ใช้จัดนิทรรศการอย่างชั่วคราว และภาคเอกชน ช่วงต้น (พ.ศ. 2504-2508) อาทิ บางกอกอาร์ตเซ็นเตอร์ (พ.ศ. 2504) บางกะปิแกลเลอรี (พ.ศ. 2505) ซึ่งอาคารของผู้อุปถัมภ์ทั้งสองมิได้ออกแบบอย่างจำเพาะเจาะจงต่อใช้งานดังกล่าว กับ (2) อาคารของภาคเอกชน ช่วงปลาย (พ.ศ. 2504-2517) ซึ่งในช่วงนี้เองได้เริ่มมีการออกแบบสถาบันทางวัฒนธรรมอย่างเหมาะสมแก่การใช้งานขึ้นเป็นครั้งแรก

เนื่องจากสถาบันทางวัฒนธรรมของทั้งสองกลุ่มมีจำนวนมาก ผู้วิจัยจึงคัดเลือกอาคารกรณีศึกษาในช่วงพ.ศ. 2504-2517 ทั้งที่ถูกสร้างขึ้นจริงและไม่ได้ถูกสร้างขึ้นจำนวน 20 หลัง โดยใช้เกณฑ์ 3 ประการ คือ (1) อาคารต้องเป็นอาคารตั้งอิสระ (stand-alone) เท่านั้น (2) อาคารตั้งอิสระต้องถูกสร้างขึ้นมาใหม่ในช่วงเวลานี้เท่านั้น ไม่ปรับปรุงจากอาคารที่สร้างเพื่อการใช้งานอื่น (3) อาคารที่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่ ต้องมีหลักฐานที่เพียงพอต่อการศึกษา ได้แก่ แบบสถาปัตยกรรม และชื่อสถาปนิก ทำให้ได้อาคารกรณีศึกษาทั้งสิ้น 3 หลัง ซึ่งทั้งหมดเป็นอาคารที่มีการใช้งานแบบผสมผสาน ประกอบด้วย การจัดแสดงงานศิลปะ โรงละคร และการให้บริการด้านการศึกษา ได้แก่ โครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพ (พ.ศ. 2508) อาคารบริติชเคาน์ซิล (พ.ศ. 2513) และหอศิลป พีระศรี (พ.ศ. 2517) (Fig. 1) โดยโครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพกับหอศิลป พีระศรี ถือได้ว่าเป็นโครงการเดียวกันเพราะอาคารทั้งสองหลังได้รับการอุปถัมภ์โดยมูลนิธิหอศิลป พีระศรี เพียงแต่เปลี่ยนสถาปนิกและที่ตั้ง แต่คงหน้าที่ใช้สอยในอาคารไว้อย่างครบถ้วน และศูนย์ศิลปะกรุงเทพ กับอาคารบริติชเคาน์ซิล เป็นอาคารผสมผสานที่มีการใช้งานเชิงศิลปะและวัฒนธรรมเช่นเดียวกัน และออกแบบโดยสถาปนิกคนเดียวกันทำให้แสดงถึงร่องรอยของความคิดจากแบบที่ไม่ถูกสร้างสู่อาคารที่ได้ก่อสร้างจริง



Bangkok Art Center (1965)
Sumet Jumsai Na Ayudhya

British Council Building (1970)
Sumet Jumsai Na Ayudhya

Bhirasri Institute of Modern Art (1974)
M.L. Tridhosyuth Devakul

ภาพ 1 / Fig 1

ความเคลื่อนไหวทางศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย (พ.ศ. 2475–2509)

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. 2475) ทำให้สังคมไทยได้ก้าวเข้าสู่สภาวะสมัยใหม่ เกิดการเปลี่ยนแปลงในมิติต่าง ๆ โดยเฉพาะทางด้านศิลปะ ศิลปินเปลี่ยนสถานะจากช่างเป็นศิลปินตามอย่างตะวันตก ศิลปะในช่วงนี้รับใช้อุดมการณ์ชาตินิยม สอดคล้องกับอุดมการณ์ของรัฐเพื่อสร้างภาพลักษณ์ของระบอบการปกครองใหม่[18]

ในช่วงทศวรรษ 2480 (พ.ศ. 2480-2489) ระบบการศึกษาศิลปะขั้นสูงที่ ศิลป พีระศรี วางรากฐานไว้ ในโรงเรียนประณีตศิลปกรรม ซึ่งกลายเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในเวลาต่อมา ทำให้แนวทางศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตกเผยแพร่เข้ามาในไทย และเกิดขึ้นคู่ขนานกับแนวทางชาตินิยม[19] แนวทางศิลปะที่ได้รับความนิยมในช่วงต้นเป็นแนวทางแบบอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) โพสต์อิมเพรสชันนิสม์ (Post-Impressionism) และคิวบิสม์ (Cubism) โดยเน้นการนำแนวคิดจากตะวันตกมาปรับให้เข้ากับบริบทและวัฒนธรรมของไทย เน้นการนำเสนอภาพที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตชนบท วรรณคดีไทย และพระพุทธศาสนา[20] แนวทางศิลปะสมัยใหม่นี้เองเป็นแนวทางกระแสหลักที่ภาครัฐสนับสนุน ผ่านการให้รางวัลในการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ เนื่องจากได้รับความนิยมในประเทศโลกเสรี ตรงข้ามกับแนวทางสัจจะสังคมนิยม (Social Realism) ของกลุ่มประเทศสังคมนิยม-คอมมิวนิสต์[21] โดยมีศิลปินคนสำคัญในแนวทางนี้ ได้แก่ เฟื้อ หริพิทักษ์ ประยูร อุลุชาฎะ และมีเซียม ยิบอินซอย เป็นต้น

ภาพ 1
อาคารกรณีศึกษาสถาบันทางวัฒนธรรมภายใต้การอุปถัมภ์ของภาคเอกชนช่วงปลาย (พ.ศ. 2508-2517)

Fig 1
Case studies of cultural institutions supported by the private sector, in the later period (1965-1974)

ในช่วงสงครามเวียดนาม (พ.ศ. 2497–2518) การเข้ามาของสหรัฐอเมริกาทำให้ภาคธุรกิจ อุตสาหกรรมและการท่องเที่ยวของไทยขยายตัว เศรษฐกิจของไทยเจริญเติบโตอย่างก้าวกระโดด ทุนทางเศรษฐกิจเหล่านี้ส่งผลให้การซื้อขายงานศิลปะเฟื่องฟูขึ้น และงานศิลปะกลายเป็นสินค้าเชิงวัฒนธรรมที่มีผู้ซื้อเดิมคือชนชั้นนำและภาครัฐ ตลอดจนผู้อุปถัมภ์ใหม่คือภาคธุรกิจในประเทศและสถาบันวัฒนธรรมจากต่างประเทศ งานศิลปะสมัยใหม่จึงกลายเป็นทุนทางวัฒนธรรม (cultural capital)[22] ประเภทหนึ่งในสังคมไทย ซึ่งเข้าถึงคนได้อย่างกว้างขวางขึ้น ศิลปินจึงต้องแสวงหาแนวทางอันเป็นเอกลักษณ์ตามความสนใจของตนเพื่อให้สามารถแข่งขันในตลาดซึ่งกำลังเติบโตนี้ได้

ผลจากการขยายตัวของตลาดงานศิลปะ โดยเฉพาะในช่วงทศวรรษ 2500 (พ.ศ. 2500-2509) จึงเป็นช่วงเวลาที่วงการศิลปะไทยมีความหลากหลายอย่างมาก ทั้งในเชิงแนวทาง สาระ และเทคนิคในการนำเสนอ และเกิดแนวทางศิลปะนอกกระแสขึ้น ได้แก่ ศิลปะแบบนามธรรม (Abstract) ศิลปะแบบเหนือจริง (Surrealism) และศิลปะแบบอาวองต์การ์ด (Avant-garde) ซึ่งถ่ายทอดผ่านสื่อที่มากกว่าผืนผ้าใบ หรือ ประติมากรรม เช่น การฉายภาพยนตร์สื่อผสม ตลอดจนการแสดงโดยถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับภาพในความฝัน หรือสะท้อนอุดมการณ์ของศิลปิน แต่มิได้ถ่ายทอดเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทยมากนัก โดยมากเป็นกลุ่มศิลปินที่สำเร็จการศึกษาจากต่างประเทศ ได้แก่ ดำรง วงศ์อุปราช ทวี นันทขว้าง และ อารี สุทธิพันธุ์ เป็นต้น แนวทางดังกล่าวได้รับความนิยมอย่างมากในช่วงทศวรรษ 2500 แต่กลับไม่ได้รับการยอมรับจากทางภาครัฐมากนัก[23]

อย่างไรก็ตาม การประกวดศิลปกรรมแห่งชาติอันเป็นเวทีหลักในการจัดแสดงก็มิได้โอบรับความหลากหลายเหล่านั้น เกณฑ์การให้รางวัลที่ 1 ยังคงถูกกำหนดด้วยการนำเสนอความเป็นไทย อันเป็นนโยบายของรัฐ จนใน พ.ศ. 2507 งานประกวดศิลปกรรม ครั้งที่ 15 ได้เกิดจุดพลิกผันของวงการศิลปะในประเทศไทยเกิดขึ้น กลุ่มศิลปินนำโดย ดำรง วงศ์อุปราช ได้ประท้วงผลการตัดสินการประกวดในกรณี “ภาพชักกระดาน หมายเลข 2” โดยประพัฒน์ โยธาประเสริฐ (Fig. 2) เพื่อจุดประเด็นให้เห็นว่า คณะกรรมการให้รางวัลแก่ศิลปินที่นำเสนอสาระที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทยเป็นหลัก ซึ่งถือว่าไม่สนับสนุนศิลปะสมัยใหม่ โดยเฉพาะศิลปะนามธรรม[24] จนทำให้ศิลปินส่วนหนึ่งพยายามจัดตั้งสถาบันทางวัฒนธรรมของเอกชนขึ้นเองโดยไม่พึ่งพาภาครัฐ

ภาพ 2
ชักกระดาน
หมายเลข 2 (พ.ศ. 2507)
โดย ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ

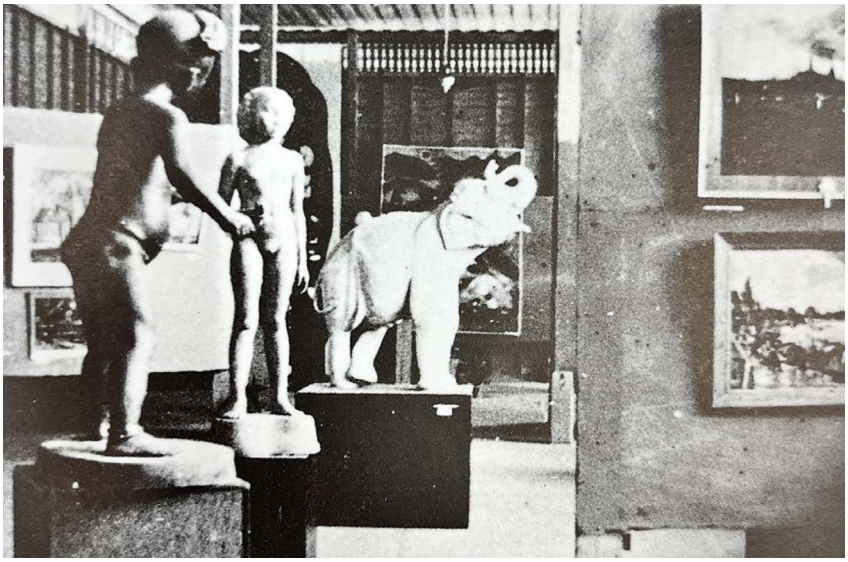
Fig 2
Chakkradan Festival
No.2 (1964)
by Prapat Jothaprasert

ภาพ 2 / Fig 2

สถาปัตยกรรมของสถาบันทางวัฒนธรรมในกรุงเทพมหานคร

ภาครัฐ (ตั้งแต่พ.ศ. 2492 เป็นต้นไป)

การประกวดศิลปกรรมแห่งชาติเคยเป็นพื้นที่เดียวที่ศิลปินไทยสามารถจัดแสดงผลงานของตนสู่สาธารณะได้ ผ่านการส่งผลงานเข้าประกวด โดยมีกรมศิลปากรเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการจัดการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ พ.ศ. 2492 เพื่อยกระดับศิลปะของไทยให้มีมาตรฐานทัดเทียมกับศิลปะในระดับนานาชาติ[25] มีรูปแบบการจัดประกวดและแสดงผลงานที่ได้รับรางวัลแบบรายปี มีขอบเขตในการจัดแสดงเพียง จิตรกรรม ประติมากรรม และหัตถกรรม โดยเปลี่ยนสถานที่ราชการ หรือสถาบันการศึกษา เพื่อเป็นสถานที่จัดแสดง ได้แก่ หอศิลป์ กรมศิลปากร หลังเก่า ใช้จัดแสดงในครั้งที่ 1-8 (พ.ศ. 2492-2500) เป็นอาคารเรียนไม้ของคณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร[26] (Fig. 3) หลังจากนั้นได้เปลี่ยนไปใช้หอศิลป์ กรมศิลปากรหลังใหม่ ซึ่งเคยเป็นตึกกระทรวงคมนาคมเดิม (Fig. 4) ตั้งแต่ครั้งที่ 9-14 (พ.ศ. 2501-2506) ก่อนที่อาคารถูกรื้อลงเนื่องจากการขยายโรงละครแห่งชาติ[27] ในครั้งที่ 15 (พ.ศ. 2507) ใช้อาคารมหาสุรสิงหนาท และอาคารประพาสพิพิธภัณฑ์ ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร[28] จากนั้นย้ายไปจัดแสดงที่ท้องพระโรง วังท่าพระในครั้งที่ 16 (พ.ศ. 2508) และครั้งที่ 17-21 (พ.ศ. 2510-2515) ใช้ห้องจัดแสดงในหอสมุดแห่งชาติเป็นสถานที่จัดนิทรรศการ[29]



ภาพ 3 / Fig 3

ภาพ 3

นิทรรศการศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1 ณ หอศิลป์ กรมศิลปากร หลังเก่า (พ.ศ. 2492)

Fig 3

The first National Exhibition of Art, held at the former Fine Arts Department Art Gallery (1949)

ภาพ 4 / Fig 4

ภาพ 4

หอศิลป์ กรมศิลปากร หลังใหม่ (พ.ศ. 2501-2506)

Fig 4

The new gallery of the Fine Arts Department (1958-1963)

การก่อตัวของสถาบันทางวัฒนธรรมที่ถูกอุปถัมภ์โดยรัฐ แสดงให้เห็นว่าสถาปัตยกรรมสถาบันทางวัฒนธรรมเมื่อพิจารณาในฐานะเครื่องห่อหุ้มงานศิลปะ (architecture as container) มีความสอดคล้องกับแนวทางของศิลปะ ดังจะเห็นได้จากแนวทางของศิลปะสมัยใหม่ในช่วงต้น อันมีรากฐานมาจากอุดมการณ์ของคณะราษฎร ศิลปะในช่วงเวลาดังกล่าวต้องรับใช้ระบอบการปกครองใหม่และอุดมการณ์ชาตินิยม แม้ว่าศิลปะจะมีแนวทางและเทคนิคอย่างใหม่ แต่สาระภายในกลับต้องสะท้อนความเป็นไทยอยู่ ปรากฏการณ์ในลักษณะนี้เกิดขึ้นในทิศทางเดียวกันกับสถาปัตยกรรมที่ถูกสร้างขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว เนื่องจากนโยบายชาตินิยม ได้แก่ อาคารมหาสุรสิงหนาท อาคารประพาสพิพิธภัณฑ์ (พ.ศ. 2506) และหอสมุดแห่งชาติ (พ.ศ. 2509) ที่มีลักษณะแบบไทยประยุกต์ แสดงอัตลักษณ์ของชาติผ่านหลังคาทรงไทย และหอศิลป์ของกรมศิลปากรหลังใหม่ที่แม้ว่าจะไม่ได้มีลักษณะอย่างไทย แต่มีลักษณะสถาปัตยกรรมตะวันตกเนื่องจากเคยใช้เป็นอาคารกระทรวงยุติธรรมก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 และใช้เป็นกระทรวงคมนาคมใน พ.ศ. 2484[30] ซึ่งอาคารทั้งหมดมีลักษณะร่วมที่ไม่เหมาะสมต่อการจัดแสดง คือ การวางผังเน้นแนวแกนสมมาตร ห้องทุกห้องมีหน้าต่างขนาดเท่ากันเพื่อรับลม (Fig. 5) และออกแบบระเบียงทางเดินในทิศใต้หรือทิศตะวันตกเพื่อกันความร้อนจากแดด เนื่องจากอาคารไม่มีการใช้เครื่องปรับอากาศ ภายในห้องจัดแสดงมีลักษณะเป็นโถงโล่ง แต่มีลักษณะที่ไม่เหมาะสมต่อการจัดแสดง ได้แก่ การใช้งานที่ไม่รองรับการใช้งานด้านศิลปะอย่างครบวงจร สามารถรองรับได้เพียงการจัดแสดงจิตรกรรมหรือประติมากรรมเท่านั้น ทั้งยังขาดความยืดหยุ่นในการใช้งาน พื้นที่ภายในอาคารเต็มไปด้วยเสากลางห้อง ยากต่อการปรับเปลี่ยนการใช้งานเพื่อการจัดแสดงศิลปะแขนงอื่น อย่างการฉายภาพยนตร์ ตลอดจนขาดรายละเอียดอาคารอย่างช่องแสงและงานระบบแสงและเสียงที่สนับสนุนการใช้งานด้านศิลปะและวัฒนธรรมโดยเฉพาะ

จากข้อจำกัดในเชิงกายภาพของอาคารภายใต้การอุปภัมภ์โดยภาครัฐ นำมาสู่ขอบเขตของการจัดแสดง และกลายเป็นข้อจำกัดของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงานที่ถูกจำกัดแต่เพียงงานจิตรกรรมลงบนระนาบ 2 มิติ และการสร้างงาน 3 มิติ คือ ประติมากรรมและหัตถกรรมเท่านั้น และเมื่อวิเคราะห์จากผลงานที่จัดแสดง จำนวน 179 ชิ้น ตั้งแต่ครั้งที่ 1 จนถึงครั้งที่ 16 (พ.ศ. 2492-2508) ซึ่งเป็นช่วงเวลาก่อนที่สถาบันทางวัฒนธรรมแห่งแรกออกแบบขึ้นใน พ.ศ. 2508 งานที่มีขนาดใหญ่ที่สุดคือ ภาพชาวนาไทย ของ ชลูด นิ่มเสมอ มีขนาดกว้าง 3 เมตร ยาว 4.50 เมตร ในขณะที่ขนาดเฉลี่ยของงานอยู่ที่ความกว้างเพียง 0.85 เมตร และความยาว 0.82 เมตร เท่านั้น[31]

ภาพ 5 / Fig 5

ภาพ 5
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 9 และ สมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี เสด็จฯ เป็นประธานในพิธีเปิดงานนิทรรศการศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 13 หอศิลป์ กรมศิลปากร หลังใหม่ (พ.ศ. 2505)

Fig 5
His Majesty King Bhumibol Adulyadej (Rama IX) and Her Royal Highness Princess Srinagarindra, the Princess Mother, graciously presided over the opening ceremony of the 13th National Exhibition of Art at the new Fine Arts Department art gallery (1962)

จากข้อจำกัดที่กล่าวมาข้างต้นได้แก่ข้อจำกัดด้านกายภาพของอาคารจัดแสดง และการจำกัดอิสรภาพในการสร้างสรรค์งานด้วยสาระ “ความเป็นไทย” ทำให้ศิลปินไทยในช่วงเวลานั้นเริ่มแสวงหาพื้นที่ที่ให้อิสระทางความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะโดยไม่จำกัดด้วยสาระความเป็นไทย และมีคุณภาพของที่ว่างที่ได้ตามมาตรฐานการจัดแสดงงานศิลปะ

ภาคเอกชน ช่วงต้น (พ.ศ. 2504-2508)

ภายหลังจากการประท้วงผลการตัดสินของงานศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ใน พ.ศ. 2507 ทำให้เกิดความต้องการในการจัดแสดงในสถานที่ที่มิใช่อาคารของภาครัฐเพิ่มสูงขึ้น สถาบันทางวัฒนธรรมที่ถูกอุปถัมภ์โดยภาคเอกชนในช่วงต้นนี้ เกิดขึ้นจากความร่วมมือกันระหว่างกลุ่มศิลปินและภาคธุรกิจ เพื่อสร้างสถาบันที่ศิลปินสามารถจัดแสดงงานได้อย่างมีอิสรภาพ โดยไม่มีการคัดผลงานออก จึงมีการจัดแสดงอย่างอิสระตลอดทั้งปี ไม่มีข้อจำกัดของแนวทางในการนำเสนอ และเน้นการหารายได้จากการขายภาพมากกว่าค่าเช่าจากการจัดแสดง อย่างไรก็ตามอาคารในช่วงต้นนี้ยังคงเป็นการปรับปรุงอาคารที่ไม่ได้ออกแบบเพื่อเป็นสถาบันทางวัฒนธรรมโดยตรง อาทิ บ้านหรือตึกแถว เพื่อนำมาใช้เป็นพื้นที่จัดแสดงเช่นเดียวกับของภาครัฐ เช่น บางกะปิแกลเลอรี (พ.ศ. 2505) ที่ปรับปรุงบ้านของ ร.ต.อ.สุวิทย์ ตุลยายน (Fig. 6-1) โดยเริ่มปรับปรุงห้องครัวในบ้านเพื่อรองรับการจัดนิทรรศการเดี่ยวครั้งแรกของถวัลย์ ดัชนี (พ.ศ. 2506)[32] (Fig. 6-2) หรือ ชนชั้นนำอย่าง ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร ได้ก่อตั้งหอศิลป์วังสวนผักกาด (พ.ศ. 2505) ซึ่งใช้เรือนไทยในวังสวนผักกาดเป็นที่จัดแสดง ต่อมาศิลปินเริ่มสร้างเครือข่ายกับกลุ่มคนต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มศิลปินด้วยกันเองและภาคธุรกิจ จนสามารถจัดตั้งสถาบันทางวัฒนธรรมของเอกชนขึ้นมา โดยเช่าตึกแถวที่ตั้งอยู่ในย่านการค้าที่เกิดขึ้นใหม่ อาทิ สยามสแควร์ ราชดำริ และถนนเพชรบุรีตัดใหม่ เช่น บางกอกอาร์ตเซ็นเตอร์ (พ.ศ. 2504) แกลเลอรี 20 (พ.ศ. 2509) ปทุมวันแกลเลอรี (พ.ศ. 2509) เป็นต้น

ภาพ 6

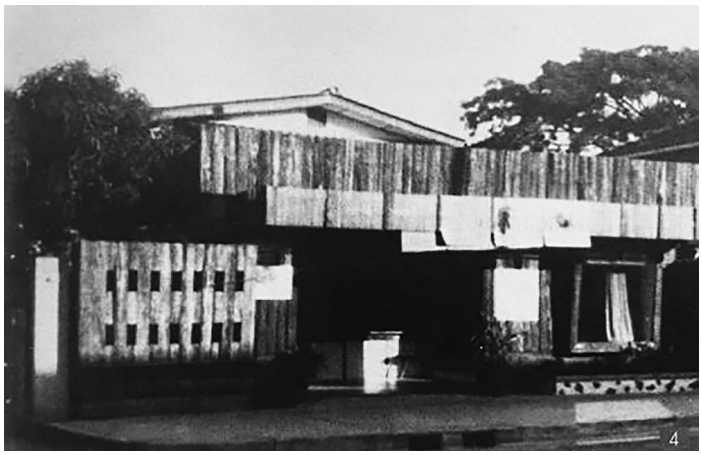
ภาพ 6-1 บางกะปิแกลเลอรี (พ.ศ. 2505)

ภาพ 6-2 ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ในพิธีเปิดนิทรรศการเดี่ยวของถวัลย์ ดัชนี ณ บางกะปิแกลเลอรี

Fig 6

Fig 6-1 Bangkapi Gallery (1962)

Fig 6-2 M.R. Kukrit Promoj attending the opening of Thawan Duchanee's solo exhibition at Bangkapi Gallery



ภาพ 6-1 / Fig 6-1

ภาพ 6-2 / Fig 6-2

อย่างไรก็ตามอาคารทั้งหมดยังคงมีข้อจำกัดเช่นเดียวกับอาคารของภาครัฐ เนื่องจากมีลักษณะของพื้นที่คล้ายกัน กล่าวคือ เป็นห้องโล่ง มีหน้าต่างขนาดใหญ่ แม้ว่าบางแห่งที่ตั้งอยู่ในตึกแถวจะมีผนังด้านข้างที่ไม่มีช่องเปิด สามารถจัดแสดงงานได้หลากหลายขนาด แต่ยังคงไม่เหมาะสมทั้งในเชิงการใช้งานที่ไม่สามารถรองรับการใช้งานอย่างครบวงจร อาทิ การแสดงละคร การฉายภาพยนตร์ และดนตรี และในเชิงสถาปัตยกรรมที่ขาดความยืดหยุ่นในการใช้งาน การควบคุมแสงธรรมชาติ และระบบอาคารที่ไม่เหมาะสม นอกจากนี้อาคารในช่วงนี้ประสบปัญหาด้านการเงินอย่างหนักทำให้เปิดทำการได้ไม่นานนัก ทำให้สถาบันทางวัฒนธรรมออกแบบอย่างเหมาะสมและมีเสถียรภาพยังคงเป็นที่ต้องการอยู่

บทสรุป: สถาปัตยกรรมของอาคารภายใต้การอุปถัมภ์ของภาครัฐและภาคเอกชน ช่วงต้น

สถาบันทางวัฒนธรรมของทั้งภาครัฐและเอกชนช่วงต้นต่างไม่มีการออกแบบเพื่อการใช้งานเชิงศิลปะและวัฒนธรรมอย่างเหมาะสม เป็นการนำอาคารสาธารณะและอาคารพักอาศัยมาใช้ เนื่องจากไม่มีงบประมาณมากพอที่จะสร้างอาคารขึ้นมาใหม่ อาคารรองรับการจัดแสดงงานทัศนศิลป์ได้เพียงอย่างเดียว และมีคุณลักษณะที่ไม่เหมาะสม ได้แก่ การใช้งานที่ไม่ครบวงจร พื้นที่ภายในอาคารขาดความยืดหยุ่น ขาดระบบทางสัญจรที่เหมาะสม ขาดการออกแบบรายละเอียดที่ออกแบบเพื่อการใช้งานด้านศิลปะและวัฒนธรรม โดยเฉพาะการควบคุมแสงธรรมชาติ และขาดงานระบบสนับสนุนการใช้งานด้านศิลปะและวัฒนธรรม อาทิ ระบบแสงและระบบเสียง โดยเฉพาะอาคารของภาครัฐที่แสดงออกซึ่งความเป็นไทย สอดคล้องกับอุดมการณ์ชาตินิยม ผ่านหลังคาทรงไทย แนวแกนสมมาตร และจังหวะช่องเปิดซ้ำกัน ลักษณะภายนอกของสถาปัตยกรรมจึงเป็นตัวกำหนดที่ว่างภายใน มากกว่าการออกแบบจากความต้องการในการใช้สอยของแต่ละส่วน

ภาคเอกชน ช่วงปลาย (พ.ศ. 2508-2517)

ในช่วงเวลานี้กลุ่มศิลปินได้เปลี่ยนระบบการบริหารจัดการ จากการรวมกลุ่มกันแบบไม่เป็นทางการกับภาคธุรกิจ และหารายได้จากการขายภาพ สู่การก่อตั้งมูลนิธิเพื่อบริหารโครงการและระดมทุน ใน พ.ศ. 2506 กลุ่มลูกศิษย์ของศิลป พีระศรี ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร ประธานมูลนิธิจุมภฏ-พันธุ์ทิพย์ ศาสตราจารย์ป่วย อึ้งภากรณ์ ผู้ว่าการธนาคารแห่งประเทศไทย และ

นางเคนเนธ ที ยัง จูเนียร์ (Kenneth T. Young Jr.) ภริยาเอกอัครราชทูตสหรัฐฯ ประจำประเทศไทย ได้ร่วมกันก่อตั้ง “มูลนิธิศูนย์ศิลปะกรุงเทพฯ”[33] ขึ้น และต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น “มูลนิธิหอศิลป พีระศรี” ในอีก 2 ปีถัดมา เพื่อเป็นเกียรติแก่ศิลป พีระศรี ผู้ริเริ่มแนวคิดในการจัดตั้งโครงการ การรวมกลุ่มนี้เองกลายเป็นหมุดหมายสำคัญที่ทำให้เกิดการออกแบบสถาบันทางวัฒนธรรมที่ออกแบบอย่างเหมาะสมต่อการใช้งานด้านศิลปะและวัฒนธรรมขึ้นเป็นครั้งแรก

ในช่วงเวลาเดียวกัน สถาบันทางวัฒนธรรมของรัฐบาลต่างประเทศในประเทศไทยเริ่มมีการสร้างอาคารที่ทำการของตนใหม่ เพื่อรองรับผู้ใช้งานที่มีจำนวนมากขึ้น พร้อมกันกับงานด้านศิลปะและวัฒนธรรมสมัยใหม่ได้พัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็ว จนอาคารเดิมไม่เหมาะสมที่จะใช้งานอีกต่อไปเช่นเดียวกับสถาบันทางวัฒนธรรมของรัฐบาลไทย อาทิ บริติชเคาน์ซิลที่เคยมีที่ทำการในสถานเอกอัครราชทูตสหราชอาณาจักร เพลินจิต หรือ สถาบันภาษาเอยูเอ ที่เคยตั้งอยู่ในพระราชวังสราญรมย์ สถาบันทางวัฒนธรรมของต่างประเทศที่ได้สร้างอาคารขึ้นมาใหม่นั้นล้วนมาจากประเทศเสรีนิยมได้แก่ บริติชเคาน์ซิล จากสหราชอาณาจักร สถาบันภาษาเอยูเอ จากความร่วมมือของนักเรียนเก่าสหรัฐ กับรัฐบาลสหรัฐอเมริกา สมาคมฝรั่งเศส จากฝรั่งเศส สถาบันเกอเธ่ จากเยอรมนี และมูลนิธิญี่ปุ่น เป็นต้น

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกสถาบันทางวัฒนธรรมของเอกชนที่ออกแบบอย่างเฉพาะต่อการใช้งานเชิงศิลปะและวัฒนธรรม จำนวน 3 หลัง ได้แก่ โครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพ (พ.ศ. 2508) อาคารบริติชเคาน์ซิล (พ.ศ. 2513) และหอศิลป พีระศรี (พ.ศ. 2517) เนื่องจากเป็นสถาบันทางวัฒนธรรมในประเทศไทยที่ออกแบบมาเพื่อรองรับการจัดแสดงงานศิลปะสมัยใหม่อย่างครบวงจร แม้ว่าโครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพจะไม่ได้ถูกสร้างขึ้นจริง แต่ได้มีการออกแบบจนถึงแบบร่างขั้นสุดท้ายจนเห็นคุณลักษณะสำคัญต่อการจัดแสดงที่เพียงพอต่อการศึกษา และมีความสำคัญในเชิงแนวคิดถูกส่งต่อไปยังอาคารบริติชเคาน์ซิล และในเชิงหน้าที่ใช้สอยซึ่งถูกส่งต่อไปยังหอศิลป พีระศรี

1) โครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพ (พ.ศ. 2508)

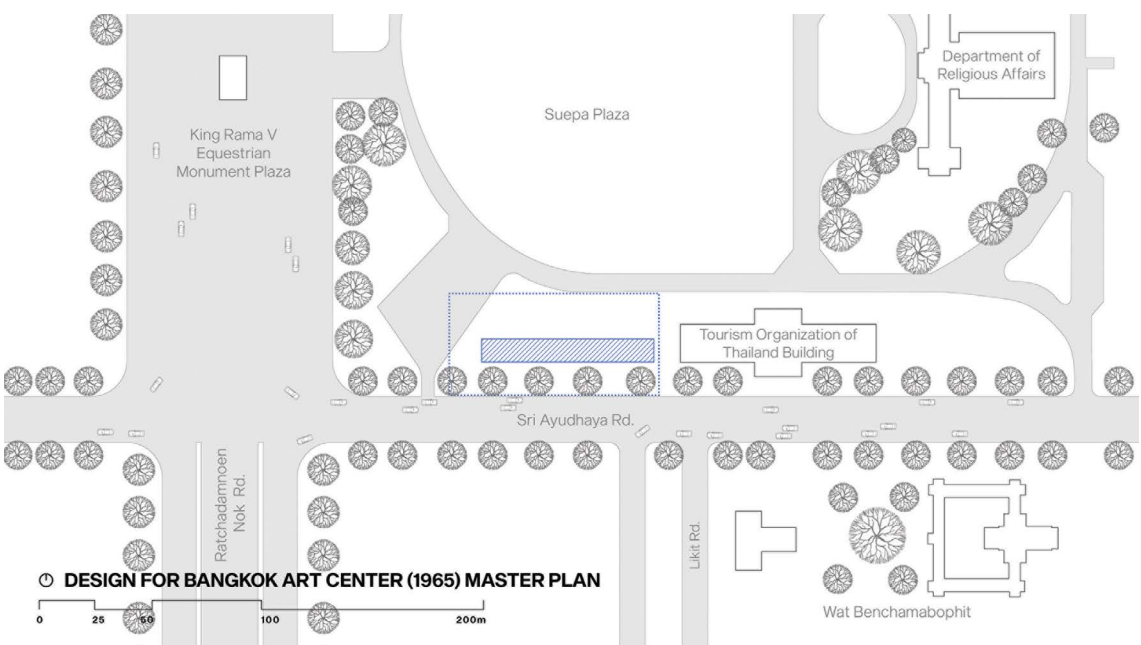
ออกแบบโดย สุเมธ ชุมสาย ณ อยุธยา ที่ตั้งโครงการอยู่บนถนนศรีอยุธยา ในสนามเสือป่า พระราชวังดุสิต (Fig. 7) บริบทโดยรอบของอาคารรายล้อมด้วยอาคารที่เป็นรูปแบบในประวัติศาสตร์ อาทิ

รูปแบบไทยประเพณี ของวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม รูปแบบไทยประยุกต์ของที่ทำการกรมการศาสนา (อาคารที่ทำการสำนักพระราชวังในปัจจุบัน) และรูปแบบนีโอเรเนซองส์ของพระที่นั่งอนันตสมาคม แต่สถาปนิกกลับเลือกแนวทางอย่างสถาปัตยกรรมสมัยใหม่มาใช้ในการออกแบบ ซึ่งเป็นผลมาจากแนวทางศิลปะนอกกระแสในช่วงเวลานั้น ซึ่งสถาปนิกมองว่าเป็นแนวทางของศิลปะสมัยใหม่ ดังที่สถาปนิกต้องการ “แสดงออกซึ่งความรู้สึกของศิลปะสมัยใหม่”[34] ผ่านสถาปัตยกรรม โดยโครงการดังกล่าวเป็นอาคารหลังแรกในพระราชวังดุสิตที่ออกแบบด้วยแนวทางใหม่ ก่อนการสร้างอาคารใหม่ สวนอัมพร (พ.ศ. 2515) และอาคารรัฐสภา ถนนอู่ทองใน (พ.ศ. 2513-2517) ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่ถูกสร้างขึ้นในช่วงเวลาถัดมา

โครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพ เป็นอาคารโครงสร้างคอนกรีตเสริมเหล็ก วางตัวตามแนวยาวขนานไปกับถนน สถาปนิกออกแบบอาคารตามหลักการ 5 ประการของ เลอ คอร์บูซิเอร์ (Le Corbusier) อย่างครบถ้วน ได้แก่ อาคารตั้งอยู่บนเสาลอย (pilotis) บริเวณชั้น 1 การใช้งานหลักอยู่บนชั้น 2 และ 3 โดยมีปริมาตรทึบตันเนื่องจากเป็นห้องจัดแสดง

ภาพ 7
ผังบริเวณ
โครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพ
พ.ศ. 2508

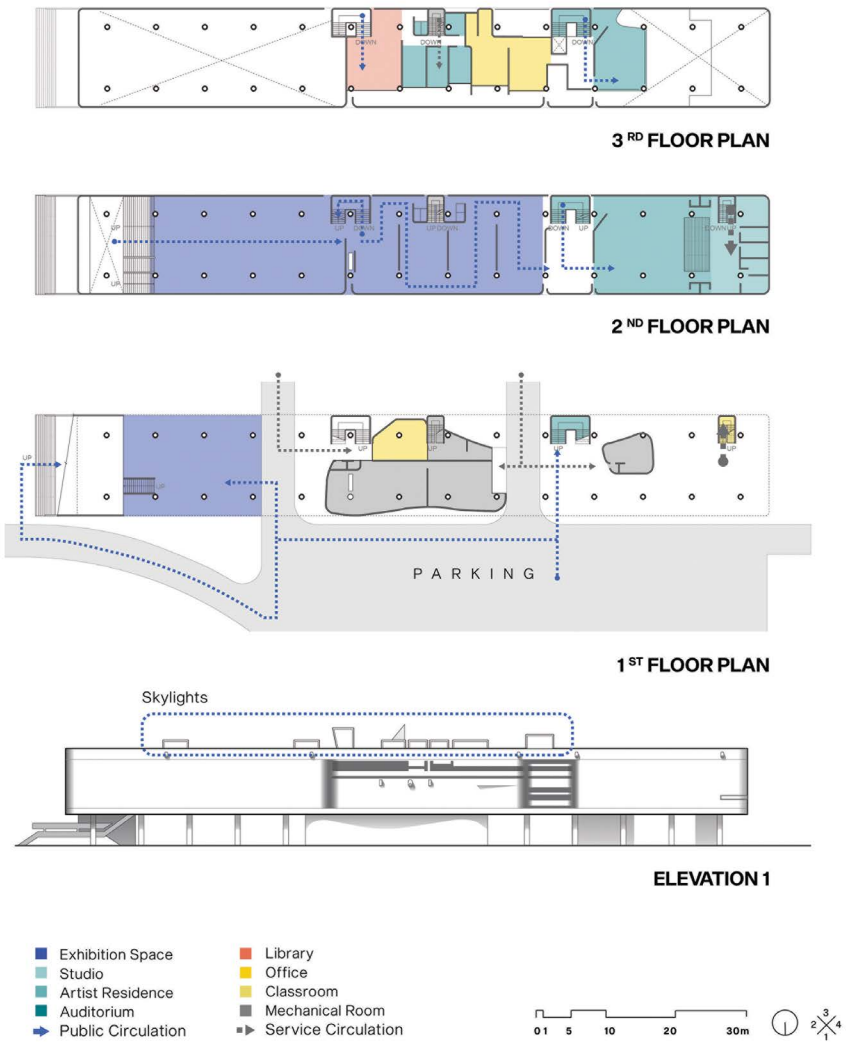
Fig 7
Location of
the Bangkok Art Center
Project (1965)



ภาพ 7 / Fig 7

งานศิลปะและโรงละคร ซึ่งไม่ต้องการช่องเปิดด้านข้าง ผังพื้นอาคารที่เป็นอิสระจากเสา (open floor plan) จนทำให้เกิดอิสระในการออกแบบเปลือกอาคาร (free design of the façade) การใช้หน้าต่างทางนอน (ribbon window) และแม้จะไม่มีการทำสวนหลังคา (roof garden)[35] แต่ได้ใช้หลังคาคอนกรีต เพื่อเป็นช่องแสงสำหรับห้องแสดงบริเวณชั้น 2 และใช้แผงพาราเป็ต (parapet) เพื่อรักษารูปด้านให้เรียบเกลี้ยง จากการออกแบบตามหลักการที่ได้กล่าวไป ทำให้ภายในมีผนังขนาดใหญ่สำหรับติดตั้งงานศิลปะ ทำให้พื้นที่ภายในมีความยืดหยุ่นสามารถรองรับการใช้งานด้านวัฒนธรรมได้อย่างหลากหลาย ตลอดจนมีห้องสำหรับการฉายภาพยนตร์ ห้องสมุด สตูดิโอ และที่พักศิลปิน (Fig. 8) ส่วนระบบทางสัญจรที่ออกแบบไว้ ได้คำนึงถึงการรับรู้ที่ว่างแต่ละส่วน และแยกการใช้งานระหว่างทางสัญจรของผู้เข้าชมออกจากส่วนบริการอย่างชัดเจน และรายละเอียดที่ออกแบบเพื่อการใช้งานด้านศิลปะและวัฒนธรรม ได้แก่ ช่องแสงบนหลังคา มีลักษณะคล้ายประติมากรรม (sculptural form) เพื่อนำแสงธรรมชาติที่เหมาะสมต่อการจัดแสดง นอกจากนี้ โครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพ เป็นอาคารที่ออกแบบมาให้ใช้เครื่องปรับอากาศทั้งหลัง[36] ทำให้บทบาทของช่องเปิดในการระบายอากาศลดลงไป (Fig. 9)

โครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพมีพื้นที่ราว 3,600 ตารางเมตร สามารถรองรับการจัดแสดงศิลปะสมัยใหม่ได้อย่างครบวงจร ใช้งบประมาณราว 3.5 ล้านบาท[37] แต่เนื่องจากอาคารตั้งอยู่ภายในเขตพระราชฐาน ทำให้กองอำนวยการรักษาความมั่นคงภายในราชอาณาจักรยกเลิกสัญญาเช่าที่ดินสนามเสือป่า ทำให้อาคารต้องระงับการก่อสร้าง และมูลนิธิต้องใช้เวลาหาที่ตั้งใหม่เป็นเวลากว่า 9 ปี ทุนเดิมที่มีอยู่ไม่เพียงพอต่อการสร้างอาคารแห่งใหม่ อันเนื่องมาจากสถานการณ์เงินเฟ้อ[38] ม.ล.ตรีทศยุทธ เทวกุล สถาปนิกที่ถูกเชิญมาให้ออกแบบอาคารบนที่ดินใหม่จึงจำเป็นต้องปรับข้อกำหนดโครงการ (architectural program) ของอาคาร ให้พื้นที่แต่ละส่วนมีความยืดหยุ่นมากขึ้น เพื่อให้สอดคล้องกับทุนของมูลนิธิที่มีอยู่อย่างจำกัดและที่ตั้งที่มีขนาดเล็กลง



ภาพ 8 / Fig 8

ภาพ 8

ผังพื้นและรูปด้าน
โครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพ

Fig 8

Architectural floor plans
and elevation of
the Bangkok Art Center
Project

ภาพ 9 / Fig 9

ภาพ 9

หุ่นจำลองโครงการ
ศูนย์ศิลปะกรุงเทพฯ

Fig 9

Model of the Bangkok
Art Center Project

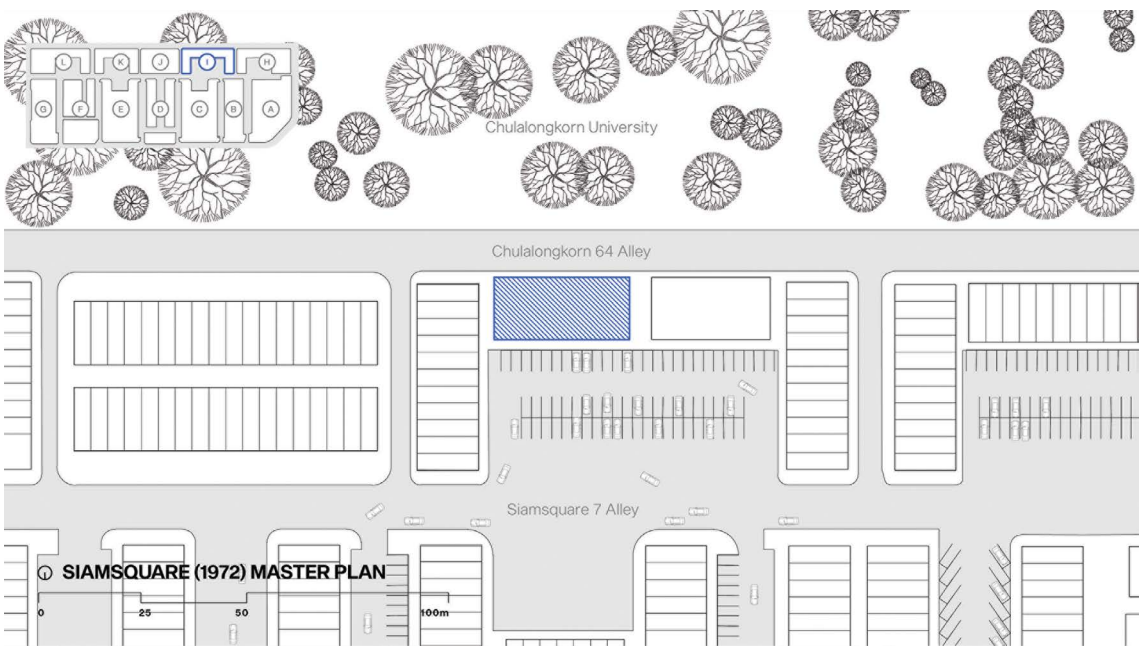
2) อาคารบริติชเคาน์ซิล (พ.ศ. 2513)

เป็นผลงานออกแบบของของสุเมธเช่นกัน อาคารตั้งอยู่ที่ซอยสยามสแควร์ 7 ถนนพระรามที่ 1 ภายในโครงการสยามสแควร์ (Fig. 10) อาคารหลังนี้เป็นอาคารหลังที่สองของสถาบันบริติชเคาน์ซิลที่ย้ายมาจากที่ทำการเดิมในสถานเอกอัครราชทูตสหราชอาณาจักรประจำประเทศไทย ซึ่งถูกใช้เป็นที่ทำการของสถาบันมาตั้งแต่ พ.ศ. 2495 อันเนื่องมาจากที่ตั้งเดิมมีความคับแคบ ซึ่งอาจไม่เหมาะสมต่อพันธกิจของสถาบันในการสร้างสันติภาพและความเจริญรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมระหว่างผู้คนจากสหราชอาณาจักรและประเทศอื่น ๆ ทั่วโลก ผ่านการสนับสนุนด้านศิลปวัฒนธรรมการสอนภาษาอังกฤษและการให้ทุนการศึกษา[39]

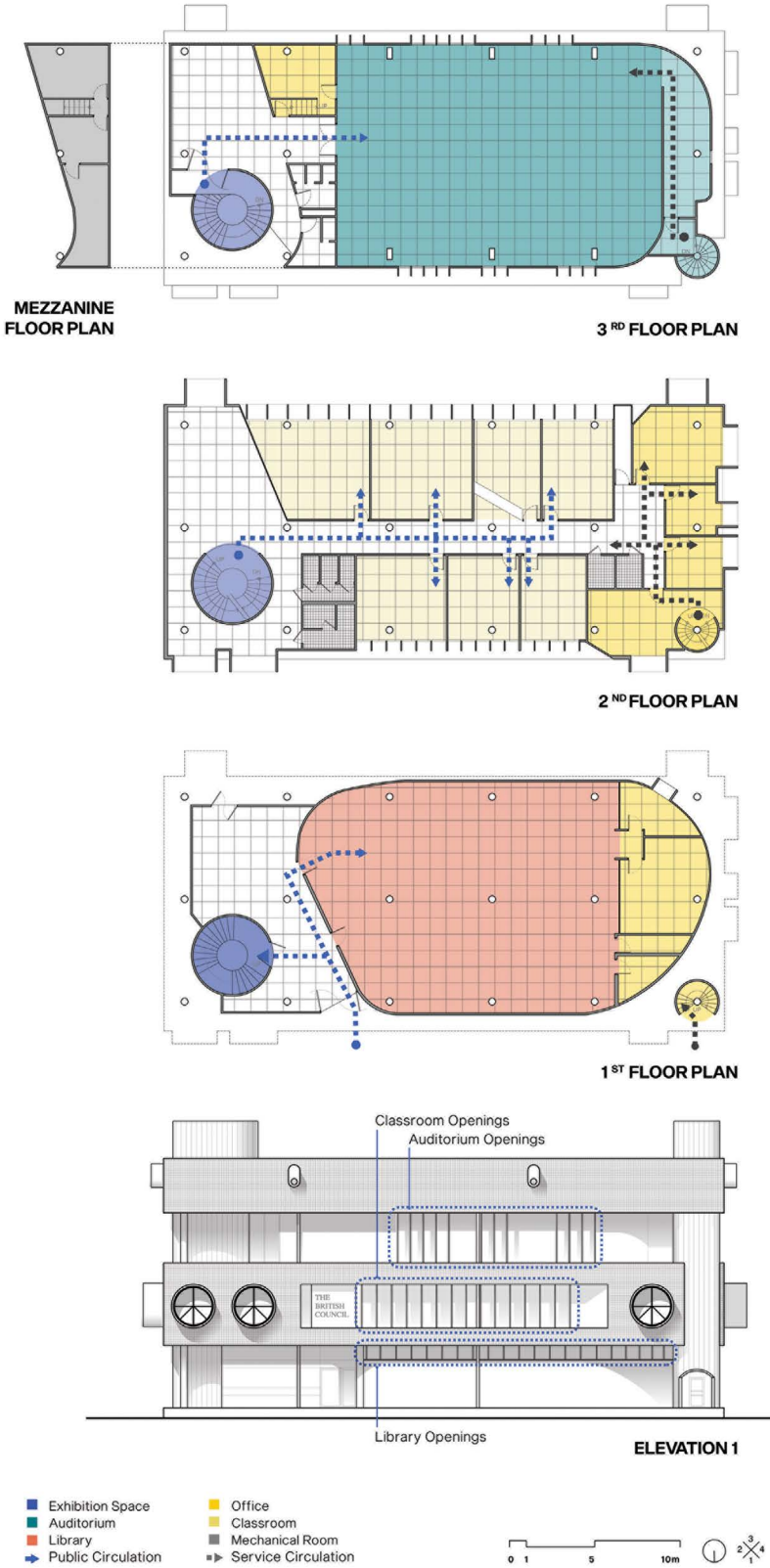
จากพันธกิจของสถาบัน ทำให้อาคารแห่งใหม่นี้มีการใช้งานแบบผสมผสาน ได้แก่ การสอนภาษาอังกฤษแก่ชาวไทยบริเวณชั้น 2 การสนับสนุนศิลปินชาวไทยและต่างประเทศในการจัดแสดงผลงานบริเวณโถงบันไดเวียน ตลอดจนการจัดการแสดงละครและฉายภาพยนตร์บริเวณชั้น 3 และการให้บริการห้องสมุดบริเวณชั้น 1 (Fig. 11) ในลักษณะเดียวกับโครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพ ซึ่งทำให้

ภาพ 10
ผังบริเวณสยามสแควร์ พ.ศ. 2515 แสดงที่ตั้งอาคารบริติชเคาน์ซิล

Fig 10
Site plan of Siam Square (1972), showing the location of the British Council building



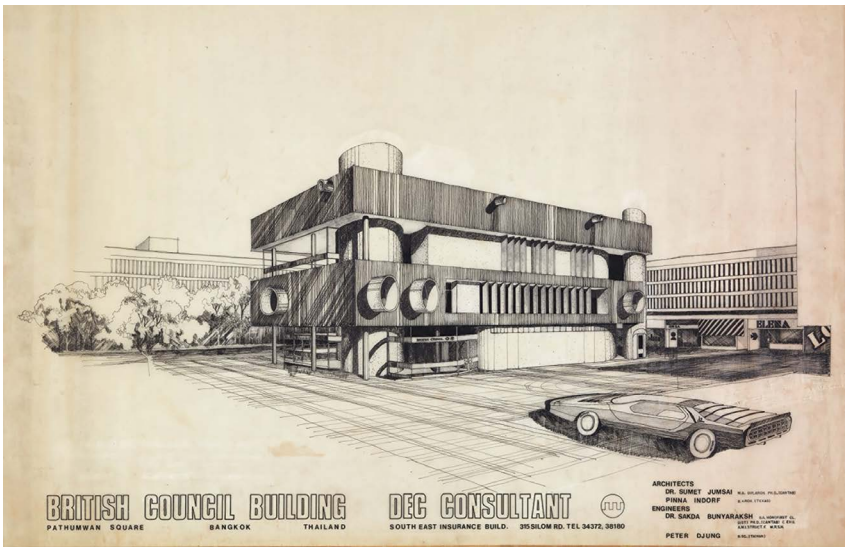
ภาพ 10 / Fig 10



ภาพ 11
ผังพื้นและรูปด้าน
อาคารบริติชเคาน์ซิล

Fig 11
Architectural floor plans
and elevation of the British
Council building

ภาพ 11 / Fig 11



ภาพ 12 / Fig 12

ภาพ 12
อาคารบริติชเคาน์ซิล

Fig 12
Perspective drawing of the British Council building

บริติชเคาน์ซิลเป็นอีกหนึ่งสถาบันที่มีบทบาทหลักในวงการศิลปะสมัยใหม่มากที่สุดแห่งหนึ่งในกรุงเทพมหานคร โดยเฉพาะศิลปินมือสมัครเล่น

สถาปนิกยังคงออกแบบโดยได้รับอิทธิพลของหลักการ 5 ประการของ เลอ คอร์บูซิเอร์ แม้ว่าในเชิงหลักการจะคล้ายกับโครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพ (พ.ศ. 2508) แต่มีความต่างในเชิงการออกแบบ ได้แก่ การไม่ยกอาคารลอยบนเสา และการใช้หลังคาจั่วที่เหมาะกับสภาพอากาศแบบร้อนชื้นมากกว่าหลังคาคอนกรีต และซ่อนหลังคาจั่วไว้ภายใต้แผงพาราเป็ต เพื่อให้รูปด้านอาคารดูเรียบเกลี้ยง จัดองค์ประกอบภายนอกของอาคารอย่างอสมมาตร แยกองค์ประกอบเสา ผนัง และบันไดเวียนด้วยสีที่แตกต่างกัน อาคารมีการยกฐานขึ้นมาจากระดับพื้นเดิม ทำให้มีลักษณะของการแบ่งรูปด้านเป็นส่วนหัว ตัว และฐาน โดยมีการออกแบบช่องเปิดที่มีจำนวนและขนาดแตกต่างกันตามการใช้งาน ได้แก่ ห้องเรียนภาษาบริเวณชั้น 2 ต้องการแสงจึงมีช่องเปิดจำนวนมาก ในขณะที่โรงละครต้องการความมืด จึงมีช่องเปิดขนาดแคบกว่า และมีจำนวนน้อยกว่า ตลอดจนวัสดุและการก่อสร้างอาคารสถาปนิกเลือกใช้วิธีการก่อสร้างแบบชิ้นส่วนสำเร็จรูป ซึ่งเป็นวิธีการก่อสร้างแบบใหม่ในช่วงเวลานั้น ซึ่งใช้เฉพาะในส่วนพื้น เสาและคาน ยังคงเป็นโครงสร้างแบบหล่อในที่[40] (Fig. 12)

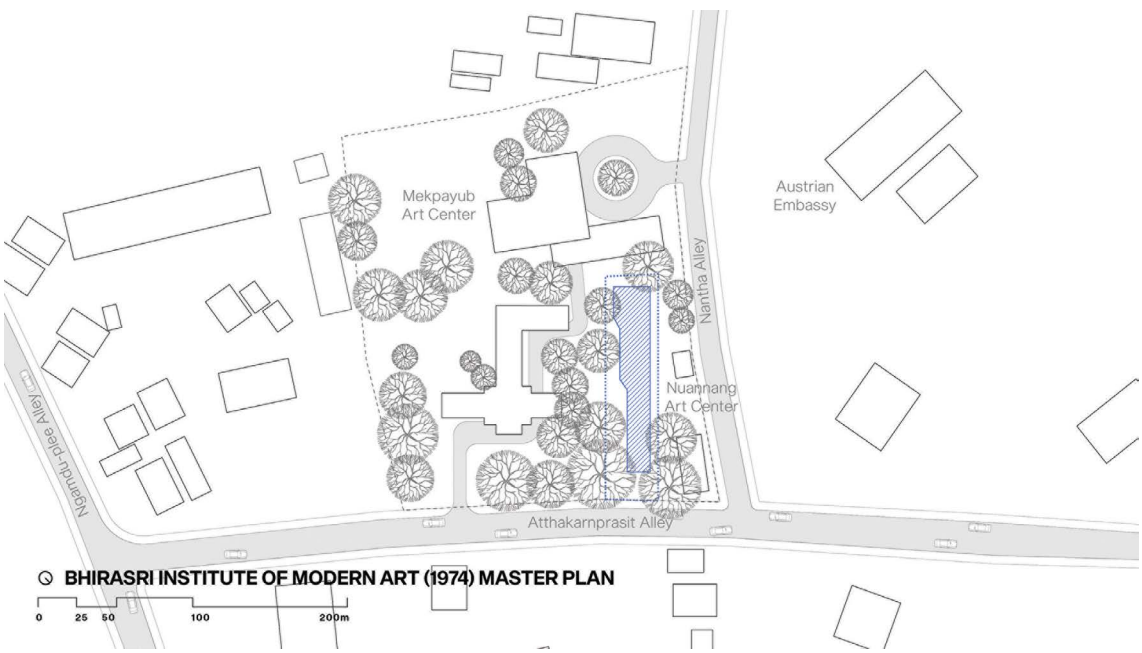
3) หอศิลป พีระศรี (พ.ศ. 2517)

ออกแบบโดย ม.ล.ตรีทศยุทธ เทวกุล ตั้งอยู่ในซอยอรรถการประสิทธิ์ ถนนสาทร บนที่ดินส่วนตัวของ ม.ร.ว.พันธุ์ทิพย์ บริพัตร (Fig. 13) ซึ่งเป็นศูนย์ศิลปะเมฆพยับ มีการใช้งานประกอบด้วยสตูดิโอและที่พักของศิลปินภายใต้การอุปภัมภ์ ด้วยเหตุนี้ หอศิลป พีระศรีจึงมีบทบาทในการเป็นอาคารจัดแสดงของศูนย์ศิลปะนี้ และเป็นสถาบันทางวัฒนธรรมแห่งแรกที่ถูกอุปถัมภ์โดยคนไทยที่รองรับการจัดแสดงได้อย่างครบวงจร โดยสานต่อเจตนารมณ์ในเรื่องการให้อิสรภาพทางความคิดแก่กลุ่มศิลปินดังที่เคยเป็นมา มีรูปแบบการจัดนิทรรศการมีทั้งแบบรายปีโดยมูลนิธิเอง การประกวดโดยภาคธุรกิจ เช่น การประกวดศิลปกรรมบัวหลวง เป็นต้น และการจัดแบบอิสระโดยศิลปินที่มีความสนใจ[41]

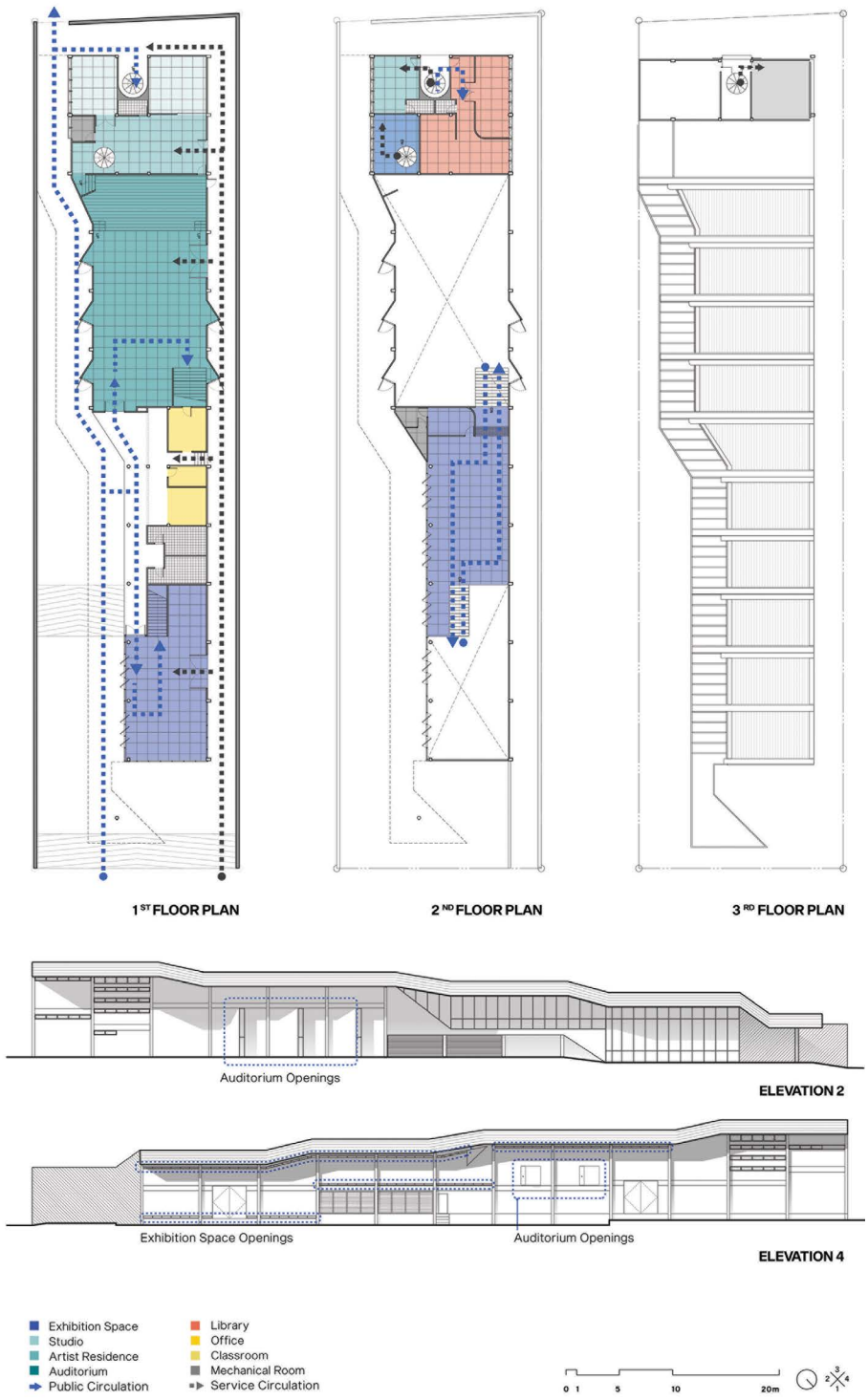
หอศิลป พีระศรีเป็นอาคารโครงสร้างคอนกรีตเสริมเหล็กสูง 3 ชั้น (Fig. 14) ผนังก่ออิฐฉาบปูน โครงการมีการใช้งานแบบผสมผสาน โดยแบ่งออกเป็นสองส่วน คือ ส่วนจัดแสดงด้านหน้า ประกอบด้วยห้องจัดแสดง 2 ห้อง และโรงละคร ด้านหลังเป็นส่วนบริการ ได้แก่ สตูดิโอ ห้องสมุด และสำนักงาน สถาปนิกออกแบบให้มีบางห้องที่

ภาพ 13
ผังบริเวณ หอศิลป พีระศรี พ.ศ. 2517

Fig 13
Master plan of the Bhirasri Institute of Modern Art, 1974



ภาพ 13 / Fig 13



ภาพ 14 / Fig 14

ภาพ 14

ผังพื้นและรูปด้าน หอศิลป พีระศรี

Fig 14

Architectural floor plans and elevations of the Bhirasri Institute of Modern Art

ภาพ 15 / Fig 15

สามารถรองรับการใช้งานได้อย่างหลากหลาย เช่น โรงละครซึ่งเป็นที่สามารถดัดแปลงให้เป็นห้องจัดแสดงได้ (Fig. 15) ห้องจัดแสดงทั้ง 2 ห้อง และโรงละครออกแบบมาให้มีความยืดหยุ่นสูง ทั้งในเชิงผังพื้นที่มีความโล่งไม่มีเสากลาง และมีผนังที่ “ขาวที่สุดและใหญ่ที่สุดในกรุงเทพฯ ในช่วงเวลานั้น”[42] ตลอดจนรายละเอียดของอาคาร คือ ช่องเปิดที่มีลักษณะแตกต่างกัน ได้แก่ ห้องจัดแสดง 2 ห้องมีหน้าต่างทางนอน และผนังทึบเพื่อป้องกันแสงทางทิศตะวันตกสำหรับการจัดแสดงจิตรกรรมและประติมากรรม ในขณะที่โรงละครมีช่องเปิดเฉียง ที่สามารถปิดให้ห้องมืดสนิทสำหรับการฉายภาพยนตร์ได้ แต่ก็สามารถเปิดให้มีความสว่างเพื่อเป็นห้องจัดแสดงได้เช่นกัน จากความเหมาะสมในเชิงกายภาพ และอิสรภาพในการใช้ความคิดสร้างสรรค์ จึงเปิดโอกาสให้ศิลปินได้สร้างสรรค์งานเชิงทดลอง อาทิ ศิลปะจัดวางที่ตั้งคำถามกับนิทรรศการศิลปะสมัยใหม่ผ่านการตั้งคำถามด้วยการจัดแสดงกระดาษหนังสือพิมพ์ ลงบนระนาบ พื้น ผนัง ฝ้าเพดานของอาคาร แทนที่จะติดตั้งลงบนผนังดังที่เคยเป็นมาในนิทรรศการ *บทเพลงแห่งความตายของนิทรรศการศิลปะ* (พ.ศ. 2528) ของกมล เผ่าสวัสดิ์[43] หรือ การจัดแสดงสิ่งมีชีวิตอย่างไก่กว่า 200 ตัวในงาน *สอนศิลป์ให้ไก่กรุง* (พ.ศ. 2528) ของอภินันท์ โปษยานนท์[44] ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงศักยภาพของที่ว่างอันยืดหยุ่นในการทำให้ศิลปะในช่วงเวลาต่อมาเกิดพัฒนาการไปอีกขั้น นอกจากนี้ยังมีการออกแบบระบบทางสัญจรที่สอดคล้องทั้งในเชิงการใช้งาน โดยการแยกทางเข้าของผู้ใช้อาคารในส่วนนิทรรศการ กับส่วนบริการซึ่งถูกซ่อนไว้หลังกำแพงสำหรับขนย้ายงานศิลปะ ตลอดจนประสบการณ์ในการชมงานศิลปะ ลำดับการเข้าถึงจากถนน ผ่านชายคา เข้าสู่ห้องจัดแสดง และการออกแบบจุดปลายตาเข้าสู่พื้นที่แต่ละส่วน เช่นเดียวกับแนวคิด Promenade Architecturale

ภาพ 15
ความยืดหยุ่นของโรงละครซึ่งสามารถเปลี่ยนเป็นห้องจัดแสดงได้

Fig 15
Flexibility of an auditorium, which can be transformed into an exhibition space

ของ เลอ คอร์บูซิเอร์ และลักษณะภายนอกของสถาปัตยกรรมซึ่งเป็นอาคารที่มีรูปทรงลดหลั่นตามการใช้งานภายใน สถาปนิกใช้เส้นเฉียงในการเชื่อมต่อส่วนต่าง ๆ ทั้งในผังพื้นและรูปด้านเพื่อสร้างความกลมกลืน และปราศจากการใช้การตกแต่งที่มาจากรูปแบบในประวัติศาสตร์

แม้ว่าสถาบันทางวัฒนธรรมของผู้อุปถัมภ์ชาวไทยจะสร้างขึ้นหลังจากอาคารของสถาบันทางวัฒนธรรมของรัฐบาลต่างประเทศในประเทศไทย แต่มีการออกแบบอย่างเหมาะสมต่อการใช้งานด้านศิลปะวัฒนธรรม และมีสัดส่วนพื้นที่การใช้งานอย่างครบวงจรมากกว่าอาคารบริติชเคาน์ซิล ซึ่งมีพื้นที่ห้องเรียนภาษามากกว่า แสดงให้เห็นถึงบทบาทของคนท้องถิ่นในการอุปถัมภ์ และจัดตั้งสถาบันทางวัฒนธรรมของตนเอง ซึ่งส่งผลต่อการพัฒนาศิลปะในประเทศไทยในช่วงเวลาต่อมา

บทสรุป: สถาปัตยกรรมของอาคารภายใต้การอุปถัมภ์ของภาคเอกชนช่วงปลาย (พ.ศ. 2508-2517)

จากการศึกษาอาคารกรณีศึกษาทั้ง 3 หลัง พบว่า อาคารทั้งสามแสดงลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่ไม่ปรากฏมาก่อนในสถาบันทางวัฒนธรรมของภาครัฐและเอกชน ช่วงต้น ได้แก่ **(1) ความครบวงจรของการใช้งานอาคาร** ที่มีมากขึ้นกว่าอาคารประเภทเดียวกันในช่วงเวลาก่อนหน้าซึ่งมีการใช้งานเพื่อจัดนิทรรศการ โรงละคร หรือห้องสมุด เพียงอย่างใดอย่างหนึ่งเท่านั้น อาคารทั้งสามหลังมีลักษณะการใช้งานแบบผสมผสาน กล่าวคือมีการใช้งานหลักที่แตกต่างกันมากกว่า 1 ประเภท ได้แก่ การจัดแสดง การแสดง และการฉายภาพยนตร์ และการให้บริการทางการศึกษา ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางของศิลปะสมัยใหม่ที่ใช้สื่อและวิธีการจัดแสดงอย่างหลากหลาย ตลอดจนความต้องการที่จะเผยแพร่ศิลปะสู่สังคม **(2) ความยืดหยุ่นของพื้นที่ภายใน** ดังจะเห็นได้จาก “ห้องอเนกประสงค์” ซึ่งออกแบบให้ใช้งานได้อย่างยืดหยุ่น ตอบรับกับความหลายหลายของศิลปะสมัยใหม่ ตั้งแต่การออกแบบผังพื้นที่ใช้โครงสร้างพาดช่วงกว้าง ไม่มีเสากลางอาคาร ผนังทึบขนาดใหญ่มีช่องเปิดแคบเล็ก และงานระบบอาคารที่เอื้อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงได้ ต่างจากอาคารในช่วงเวลาก่อนหน้า ที่ใช้ห้องโถงของอาคาร บ้างก็มีเสากลางห้อง ตลอดจนผนังอาคารที่เต็มไปด้วยช่องเปิด และขาดงานระบบเพื่อการจัดแสดง **(3) การออกแบบระบบการเข้าถึงที่ว่างและทางสัญจรอย่างเหมาะสม** เป็นผลมาจากการที่

อาคารมีการใช้งานอย่างซับซ้อนและยืดหยุ่นมากขึ้น การออกแบบที่ว่างและทางสัญจรจึงเป็นส่วนที่ต้องออกแบบอย่างพิถีพิถัน ทั้งในเชิงการแยกส่วนผู้ใช้งานของพื้นที่จัดแสดงและพื้นที่บริการ ตลอดจนคำนึงถึงมุมมองและคุณภาพของที่ว่างแต่ละส่วนตามแนวคิด Promenade Architecturale ของ เลอ คอร์บูซิเอร์ ในขณะที่อาคารในช่วงเวลาก่อนหน้านั้นไม่ได้ออกแบบเพื่อเป็นสถาบันศิลปะและวัฒนธรรมแต่แรก ทำให้ขาดการออกแบบในส่วนนี้

(4) รายละเอียดที่ออกแบบเพื่อการใช้งานด้านศิลปะและวัฒนธรรม โดยเฉพาะรายละเอียดเพื่อการจัดการแสงให้เหมาะสมต่อการจัดแสดงองค์ประกอบเพื่อป้องกันความร้อนและรับแสงที่เหมาะสมแก่การใช้งานในแต่ละส่วน อาทิ ช่องแสงบนหลังคาของโครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพ ช่องแสงทางนอน และช่องเปิดเฉียงที่สามารถปรับระดับความสว่างได้ตามการใช้งานของหอศิลป พีระศรี และแผงกันแดดทางตั้งของอาคารบริติชเคาน์ซิล ซึ่งอาคารในช่วงเวลาก่อนหน้าไม่ปรากฏรายละเอียดใดเลยที่สนับสนุนการใช้งานด้านศิลปะและวัฒนธรรมด้วยเหตุผลเดียวกัน และประการสุดท้าย

(5) ลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่ปฏิเสธรูปแบบในประวัติศาสตร์ สถาบันทางวัฒนธรรมภายใต้การอุปถัมภ์ของเอกชนช่วงปลายนั้น ออกแบบตามแนวทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ เน้นการออกแบบที่สะท้อนการใช้งานภายในสู่ภายนอก และการปฏิเสธรูปแบบของสถาปัตยกรรมที่เชื่อมโยงกับรูปแบบในประวัติศาสตร์ แม้จะมีฐานะเป็น สถาบันทางวัฒนธรรมที่ออกแบบอย่างเหมาะสมแห่งแรกของประเทศไทย หรือในกรณีของศูนย์ศิลปะกรุงเทพ ที่ตั้งอยู่ท่ามกลางบริบทของอาคารที่ใช้รูปแบบในประวัติศาสตร์ แต่กลับเลือกใช้ภาษาของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ เน้นออกแบบอาคารจากหน้าที่ใช้สอยที่มีความต้องการแตกต่างกัน และสะท้อนหน้าที่ใช้สอยภายในสู่ลักษณะภายนอกอย่างตรงไปตรงมา ต่างจากอาคารในช่วงเวลาก่อนหน้าที่เน้นการออกแบบลักษณะภายนอก มากกว่าการใช้งานภายใน ด้วยการวางผังเน้นแนวแกนสมมาตร และใช้หลังคาทรงไทยประยุกต์

บทสรุป

สถาบันทางวัฒนธรรมที่มีการใช้งานอย่างครบวงจร และถูกออกแบบเพื่อการใช้งานด้านศิลปะและวัฒนธรรมโดยเฉพาะ เป็นอาคารที่ไม่เคยปรากฏการใช้งานมาก่อน เนื่องจากขาดผู้อุปถัมภ์ที่มีกำลังสนับสนุน จนกระทั่ง พ.ศ. 2507 เกิดกรณี “ภาพชักกระดาน หมายเลข 2” ในการประกวดงานศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ทำให้ศิลปินส่วนหนึ่งที่ทำงานในแนวทางนอกกระแสเล็งเห็นถึงปัญหาของการผูกขาดพื้นที่การจัดแสดงงานศิลปะ

โดยภาครัฐ ที่ไม่ให้อิสรภาพในการแสดงออกอย่างเต็มที่ ตลอดจนมีลักษณะทางกายภาพที่ไม่เหมาะสม ซึ่งเกิดการก่อตั้งสถาบันทางศิลปะและวัฒนธรรมของภาคเอกชนขึ้นจำนวนมากถึง 17 แห่ง แม้ว่าสถาบันของภาคเอกชนในช่วงต้น จะให้อิสรภาพแก่การจัดแสดง แต่ยังมีลักษณะทางกายภาพที่ไม่เหมาะสมอยู่ อาทิ บางกอกอาร์ตเซ็นเตอร์ หรือ บางกะปิแกลเลอรี แต่สถาบันทางศิลปะและวัฒนธรรมของภาคเอกชนในช่วงปลายได้เริ่มออกแบบการใช้งานเพื่อศิลปะและวัฒนธรรมโดยเฉพาะ ตรงกับความประสงค์ของศิลป พีระศรี และมีแนวทางของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ทั้งหมดสอดคล้องกับถ้อยแถลงของศิลป พีระศรี ถึงความจำเป็นของการมีหอศิลปสมัยใหม่

ความเคลื่อนไหวของศิลปินจึงเป็นหนึ่งในปัจจัยสำคัญยิ่งที่ส่งผลต่อการเกิดขึ้นของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ของสถาบันทางวัฒนธรรม ซึ่งมุ่งออกแบบสถาปัตยกรรมเพื่อตอบสนองความต้องการของศิลปะสมัยใหม่ที่มีความซับซ้อนและเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว จนทำให้บทบาทของ “องค์ประกอบตกแต่ง” ทั้งแบบไทยประยุกต์หรือแบบตะวันตกหายไปและถูกแทนที่ด้วยองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่สะท้อนการใช้งานภายในที่ตรงไปตรงมา สอดคล้องกับแนวทางของศิลปะนอกกระแสที่เน้นการแสดงออกซึ่งเนื้อหาสาระ และความรู้สึก โดยไม่จำเป็นต้องแบกรับการถ่ายทอด “สาระ” ความเป็นไทย จากบทสรุปที่ว่าด้วยเรื่องของปัจจัยที่ส่งผลต่อการเกิดขึ้นของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ของสถาบันทางวัฒนธรรม ชี้ให้เห็นว่าคนท้องถิ่นคือภาคเอกชาวไทย ซึ่งประกอบด้วย สถาปนิกชาวไทยที่นำองค์ความรู้ด้านสถาปัตยกรรมจากต่างประเทศเข้ามาใช้ และแรงผลักดันจากความเคลื่อนไหวทางศิลปะสมัยใหม่ของกลุ่มศิลปินไทย ตลอดจนผู้อุปถัมภ์ที่สนับสนุนศิลปินในแนวทางที่สนใจ ตลอดจนการเลือกสถาปนิกที่เหมาะสม จนเกิดสถาบันทางวัฒนธรรมที่มีมาตรฐาน อย่างโครงการศูนย์ศิลปะกรุงเทพและหอศิลป พีระศรี โดยมิได้พึ่งพาชาวต่างชาติ สอดคล้องกับกรอบทฤษฎีหลังอาณานิคม และแสดงให้เห็นว่าสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในประเทศไทยนั้นเกิดขึ้นด้วยปัจจัยภายในที่มีความเฉพาะตัว แตกต่างจากสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ซึ่งเกิดด้วยปัจจัยภายนอกหลังจากการประกาศอิสรภาพจากชาติมหาอำนาจตะวันตก ข้อค้นพบนี้ช่วยเติมเต็มการศึกษาสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในประเทศไทย ผ่านการขยายขอบเขตของปัจจัยอันมีความเฉพาะตัวที่ไม่ได้มีเพียงอิทธิพลจากสหรัฐอเมริกา หรือการเมืองการปกครองภายในเท่านั้น หากแต่ยังมีความเคลื่อนไหวทางศิลปะซึ่งเกิดจากภาคเอกชนที่มีบทบาทต่อพัฒนาการของสถาปัตยกรรมในประเทศไทย

กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ เรื่อง “สถาปัตยกรรมสมัยใหม่กับการก่อตัวของสถาบันทางศิลปะและวัฒนธรรมในกรุงเทพมหานคร ช่วง พ.ศ. 2504-2517” หลักสูตรสถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์และทฤษฎีสถาปัตยกรรม ภาควิชาสถาปัตยกรรมศาสตร์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Acknowledgment

This article is part of a thesis entitled “Modern Architecture and The Emergence of Cultural Institutions in Bangkok, 1961-1974,” for the Master of Architecture Program in Architectural History and Theory at the Faculty of Architecture, Chulalongkorn University, Thailand.

Notes

1 Fine Arts Department, **Sūčhibat kān sadæ̆ng sinlapakam hæ̆ng chāt khrang thī sipsǫ̣ng [12th National Exhibition of Art Catalogue]** (Fine Arts Department, 1961), 10.

2 Fine Arts Department, **Sūčhibat kān sadæ̆ng sinlapakam hæ̆ng chāt khrang thī nưng [1st National Exhibition of Art Catalogue]** (Fine Arts Department, 1949), 5.

3 Sitthidham Rohitasuk, **Sinlapa samai mai nai prathēt Thai: mǫ̣ng phān khwām khlữanwai khǫ̣ng hǫ̣ sin ‘ēkkachon læ kān sữ khāi ngān sinlapa nai Krung Thēp Mahā Nakhǫ̣n thotsawat sǫ̣ngphanhārǫ̣i thưng thotsawat sǫ̣ngphanhārǫ̣isāmsip [Modern Art in Thailand: Looking Through the Movement of Private Art Galleries and Commercial Art Trading in Bangkok decade BE 2500 to decade BE 2530]** (Bangkok: Thammasat University Press, 2017), 151.

4 BACC Channel, **TALK: CURATOR TALK & TOUR kitčhakam sēwanā læ nam chom nithatsakān “sinlapa-Thai-wēlā” yữan yǫ̣nlang Hǫ̣ Sin Phīrasī [TALK: CURATOR TALK & TOUR of the Exhibition “ART-THAI-TIME” Bhirasri Institute of Modern Art Revisited],** June 20, 2023, Video, 1:17:42, Available from https://www.youtube.com/watch?v=iAzUkRxuOy0.

5 Chris Baker and Pasuk Phongpaichit, **A History of Thailand** (London: Cambridge University Press, 2022), 235.

6 **Hā thotsawat sinlapakam hæ̆ng chāt sǫ̣ngphansīrǫ̣i kāosipsǫ̣ng thưng sǫ̣ngphanhārǫ̣isīsip‘et [5 Decades of the National Exhibition of Art, 1949-1998]** (Bangkok: Silpakorn University Art Centre, 2001), 65.

7 M.L.Tridhosyuth Devakul and Sumet Jumsai na Ayudhya, “Directions on Thai Architecture,” **ASA Journal,** no. 1 (January-December 1972): 32-55.

8 Pussadee Tiptus, **Sathāpanik Sayām: phūnthān botbāt phon ngān læ næ̆okhit (Phō.Sō. sǫ̣ngphansīrǫ̣ičhetsiphā thưng sǫ̣ngphanhārǫ̣isāmsipčhet) [Siamese Architects: Fundamentals, Roles, Works and Concepts (1932-1994)]** (Bangkok: Association of Siamese Architect, 1996).

9 Koompong Noobanjong, “Power, Identity, and the Rise of Modern Architecture: From Siam to Thailand,” (Ph.D. Dissertation, University of Colorado Denver, 2003).

10 Michael Herzfeld, “The Conceptual Allure of the West: Dilemmas and Ambiguities of Crypto-colonialism in Thailand,” in **The Ambiguous Allure of the West: Traces of the Colonial in Thailand,** eds. Rachel V. Harrison and Peter A. Jackson (Ithaca: Cornell University Press, 2010), 173-186.

11 Supasai Vongkulbhisal, “Than Samai in Modern Thai Architecture: Case Studies of Crypto-colonialism,” (Ph.D. Dissertation, University of Washington, 2022).

12 **Southeast Asia’s Modern Architecture: Questions of Translation, Epistemology and Power,** eds. Jiat Hwee Chang and Imran B in Tajudeen (Singapore: NUS Press, 2019).

13 Chatri Prakitnonthakan, “Čhāk Sayām kao sū Thai mai: khwāmmāi thāng sangkhom læ kānmữang nai ngān sathāpattayakam Phǫ̣.Sǫ̣. sǫ̣ngphansāmrǫ̣ikāosipsī thưng sǫ̣ngphanhārǫ̣i [From Old-Siam to New-Thai: Social and Political Meanings in Architecture during 1892-1957 A.D.],” (Master’s Thesis, Chulalongkorn University, 2003).

14 **Suddenly Turning Visible: Art and Architecture in Southeast Asia (1969-1989),** eds. Yu Jin Seng and Shabbir Hussain Mustafa (Singapore: National Gallery Singapore Press, 2019).

15 Directorate General for Education and Culture, European Commission, **Report on the Role of Public Arts and Cultural Institutions in the Promotion of Cultural Diversity and Intercultural Dialogue** (2014).

16 Apinan Poshyananda, **Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries**, 2nd ed. (Singapore: Oxford University Press, 1992).

17 Sitthidham Rohitasuk, **Sinlapa samai mai nai prathēt Thai: mộng phān khwām khlữanwai khộng hộ sin 'ēkkachon læ kān sữ khāi ngān sinlapa nai Krung Thēp Mahā Nakhộn thotsawat sộngphanhārội thưng thotsawat sộngphan hārộisāmsip.**

18 Apinan Poshyananda, **Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries,** 231.

19 Ibid., 52.

20 Ibid., 68.

21 Sitthidham Rohitasuk, **Sinlapa samai mai nai prathēt Thai: mộng phān khwām khlữanwai khộng hộ sin 'ēkkachon læ kān sữ khāi ngān sinlapa nai Krung Thēp Mahā Nakhộn thotsawat sộngphanhārội thưng thotsawat sộngphanhārộisāmsip,** 151.

22 Pierre Bourdieu, "The Forms of Capital," in **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education** (New York: Greenwood Press, 1986), 241-245.

23 **Hā thotsawat sinlapakam hæng chāt sộngphansīrộikāo sipsộng thưng sộngphanhārộisīsip'et,** 62.

24 Sitthidham Rohitasuk, **Sinlapa samai mai nai prathēt Thai: mộng phān khwām khlữanwai khộng hộ sin 'ēkkachon læ kān sữ khāi ngān sinlapa nai Krung Thēp Mahā Nakhộn thotsawat sộngphanhārội thưng thotsawat sộngphan hārộisāmsip**, 151.

25 Ibid., 237.

26 Sitthidham Rohitasuk, "Prawattisāt kān prakūat sinlapakam nai prathēt Thai tangtæ thotsawat sộngphansīrộipætsip thưng thotsawat sộngphanhārộisāmsip [The History of Art Competitions in Thailand from the Late 1930s to 1980s]," (Ph.D. Dissertation, Chulalongkorn University, 2014), 137.

27 **Hā thotsawat sinlapakam hæng chāt sộngphansīrội kāosipsộng thưng sộngphanhārộisīsip'et,** 57.

28 Ibid., 81.

29 Ibid., 82.

30 Ministry of Transport, **History of Transport,** Accessed December 8, 2025, Available from www.mot.go.th/en/mot?id=27&sid=history2.

31 **Hā thotsawat sinlapakam hæng chāt sộngphansīrộikāo sipsộng thưng sộngphanhārộisīsip'et,** 88-183.

32 Apinan Poshyananda, **Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries,** 96.

33 Chatvichai Promadhattavedi, **Mahakam Sin Phīrasī sipsộng phrưtsaphākhom thưng sipčhet mithunāyon sộngphanhārộiyīsipčhet [Silpa Bhirasri Arts Festival 12 May-17 June 1984]** (Bangkok, 1984), 33.

34 Sumet Jumsai na Ayudhya, "Hộ sinlapakam [Art Centre]," **ASA Journal,** no. 2 (January 1965).

35 William J.R. Curtis, **Modern Architecture since 1900,** 3rd ed. (New York: Phaidon Press, 1996), 175-181.

36 Chatvichai Promadhattavedi, **Mahakam Sin Phīrasī sipsộng phrưtsaphākhom thưng sipčhet mithunāyon sộngphan hārộiyīsipčhet,** 33.

37 Ibid., 38.

38 Ibid., 39.

39 British Council, **Our Strategy,** Accessed April 18, 2024, Available from www.britishcouncil.org/about-us/our-strategy/.

40 Sumet Jumsai na Ayudhya, Architect, Interview, September 5, 2024.

41 Chatvichai Promadhattavedi, **Mahakam Sin Phīrasī sipsộng phrưtsaphākhom thưng sipčhet mithunāyon sộngphanhārộiyīsipčhet,** 39-40.

42 Ibid., 14.

43 **Suddenly Turning Visible: Art and Architecture in Southeast Asia (1969-1989)**, 240-248.

44 Ibid., 249-256.

Bibliography

Apinan Poshyananda. **Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries**. 2nd ed. Singapore: Oxford University Press, 1992.

BACC Channel. **TALK: CURATOR TALK & TOUR kitčhakam sēwanā læ nam chom nithatsakān "sinlapa-Thai-wēlā" yữan yộnlang Hộ Sin Phīrasī [TALK: CURATOR TALK & TOUR of the Exhibition "ART-THAI-TIME" Bhirasri Institute of Modern Art Revisited]**. June 20, 2023. Video, 1:17:42. Available from https://www.youtube.com/watch?v=iAzUkRxuOy0.

Baker, Chris and Pasuk Phongpaichit. **A History of Thailand**. London: Cambridge University Press, 2022.

Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital." In **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**. New York: Greenwood Press, 1986.

British Council. **Our Strategy**. Accessed April 18, 2024. Available from www.britishcouncil.org/about-us/our-strategy/.

Chatri Prakitnonthakan. "Čhāk Sayām kao sū Thai mai: khwāmmāi thāng sangkhom læ kānmūang nai ngān sathāpattayakam Phǭ.Sǭ. sǫngphansāmrǭikāosipsī thưng sǫngphanhārǭi [From Old-Siam to New-Thai: Social and Political Meanings in Architecture during 1892-1957 A.D.]." Master's Thesis, Chulalongkorn University, 2003.

Chatvichai Promadhattavedi. **Mahakam Sin Phīrasī sipsǫng phrưtsaphākhom thưng sipčhet mithunāyon sǫngphanhārǭiyīsipčhet [Silpa Bhirasri Arts Festival 12 May-17 June 1984]**. Bangkok, 1984.

Curtis, William J.R. **Modern Architecture since 1900**. 3rd ed. New York: Phaidon Press, 1996.

Directorate General for Education and Culture, European Commission. **Report on the Role of Public Arts and Cultural Institutions in the Promotion of Cultural Diversity and Intercultural Dialogue.** 2014.

Fine Arts Department. **Sūčhibat kān sadǣng sinlapakam hǣng chāt khrang thī nưng [1st National Exhibition of Art Catalogue].** Fine Arts Department, 1949.

_____. **Sūčhibat kān sadǣng sinlapakam hǣng chāt khrang thī sipsǫng [12th National Exhibition of Art Catalogue].** Fine Arts Department, 1961.

Hā thotsawat sinlapakam hǣng chāt sǫngphansīrǭikāosipsǫng thưng sǫngphanhārǭisīsip'et [5 Decades of the National Exhibition of Art, 1949-1998]. Bangkok: Silpakorn University Art Centre, 2001.

Herzfeld, Michael. "The Conceptual Allure of the West: Dilemmas and Ambiguities of Crypto-colonialism in Thailand." In **The Ambiguous Allure of the West: Traces of the Colonial in Thailand,** edited by Rachel V. Harrison and Peter A. Jackson. Ithaca: Cornell University Press, 2010.

Koompong Noobanjong. "Power, Identity, and the Rise of Modern Architecture: From Siam to Thailand." Ph.D. Dissertation, University of Colorado Denver, 2003.

Ministry of Transport. **History of Transport**. Accessed December 8, 2025. Available from www.mot.go.th/en/mot?id=27&sid=history2.

Pussadee Tiptus. **Sathāpanik Sayām: phūnthān botbāt phon ngān læ næokhit (Phō.Sō. sǫngphansīrǭičhetsiphā thưng sǫngphanhārǭisāmsipčhet) [Siamese Architects: Fundamentals, Roles, Works and Concepts (1932-1994)].** Bangkok: Association of Siamese Architect, 1996.

Sitthidham Rohitasuk. "Prawattisāt kān prakūat sinlapakam nai prathēt Thai tangtæ thotsawat sǫngphansīrǭipætsip thưng thotsawat sǫngphanhārǭisāmsip [The History of Art Competitions in Thailand from the Late 1930s to 1980s]." Ph.D. Dissertation, Chulalongkorn University, 2014.

_____. **Sinlapa samai mai nai prathēt Thai: mǫng phān khwām khlūanwai khǫng hǭ sin 'ēkkachon læ kān sū khāi ngān sinlapa nai Krung Thēp Mahā Nakhǫn thotsawat sǫngphanhārǭi thưng thotsawat sǫngphanhārǭisāmsip [Modern Art in Thailand: Looking Through the Movement of Private Art Galleries and Commercial Art Trading in Bangkok decade BE 2500 to decade BE 2530].** Bangkok: Thammasat University Press, 2017.

Southeast Asia's Modern Architecture: Questions of Translation, Epistemology and Power, edited by Jiat Hwee Chang and Imran Bin Tajudeen. Singapore: NUS Press, 2019.

Suddenly Turning Visible: Art and Architecture in Southeast Asia (1969-1989), edited by Yu Jin Seng and Shabbir Hussain Mustafa. Singapore: National Gallery Singapore Press, 2019.

Sumet Jumsai na Ayudhya, Architect. Interview, September 5, 2024.

_____. "Hǭ sinlapakam [Art Centre]." **ASA Journal,** no. 2 (January 1965).

Supasai Vongkulbhisal. "Than Samai in Modern Thai Architecture: Case Studies of Crypto-colonialism." Ph.D. Dissertation, University of Washington, 2022.

Tridhosyuth Devakul, M.L. and Sumet Jumsai na Ayudhya. "Directions on Thai Architecture." **ASA Journal,** no. 1 (January-December 1972): 32-55.

Illustration Sources

All illustrations by the author unless otherwise specified.

Fig. 1-1 Tan Kok Meng, **Asian Architects Vol.1** (Bournemouth: Select Publishing, 2000), 50.

Fig. 1-2 Brian Brace Taylor and John Hoskin, **Sumet Jumsai** (Bangkok: The Key Publisher, 1996), 260.

Fig. 1-3 "Hō̜ Sin Phīrasī [Bhirasri Institute of Modern Art]," **Architecture+Engineering+Construction Magazine** 1 (February 1977): 48.

Fig. 2 Hā thotsawat sinlapakam hæ̆ng chāt sō̜ngphan-sīrō̜ikāosipsō̜ng thưng sō̜ngphanhārō̜isīsip'et [5 Decades of the National Exhibition of Art, 1949-1998] (Bangkok: Silpakorn University Art Centre, 2001), 150.

Fig. 3 Ibid., 78.

Fig. 4 "Tưk thīthamkān krasūang khamanākhom (rōngrīan chāng sinlapa nai patčhuban) [Former Ministry of Transport Building (Present-day College of Fine Arts Building)]," 1954-1962, Ministry of Education's Document, Sor Tor 0701.47/14, National Archives of Thailand.

Fig. 5 Series 04 - sāttrāčhān Sin Phīrasī kap ngān sadæ̆ng sinlapakam hæ̆ng chāt [Series 04 - Silpa Bhirasri and the National Exhibition of Art], Accessed March 3, 2025, Available from http://silp.su.ac.th/index.php/ctrr-yz22-tg2s.

Fig. 6-1 Apinan Poshyananda, **Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries,** 2nd ed. (Singapore: Oxford University Press, 1992), 96.

Fig. 6-2 Sitthidham Rohitasuk, **Sinlapa samai mai nai prathēt Thai: mō̜ng phān khwām khlı̄anwai khō̜ng hō̜ sin 'ēkkachon læ kān sū̆ khāi ngān sinlapa nai Krung Thēp Mahā Nakhō̜n thotsawat sō̜ngphanhārō̜i thưng thotsawat sō̜ngphanhārō̜isāmsip [Modern Art in Thailand: Looking Through the Movement of Private Art Galleries and Commercial Art Trading in Bangkok decade BE 2500 to decade BE 2530]** (Bangkok: Thammasat University Press, 2017), 101.

Fig. 9 Tan Kok Meng, **Asian Architects Vol.1**, 50.

Fig. 12 Pinna Indorf, 1980.

Fig. 15 Chumbhot-Pantip Foundation, 2023.