อะไรก็เป็นศิลปะ (หรือเปล่า...?)

ธนาวิ โชติประดิษฐ์*

แม้ทุกวันนี้ความนิยมอย่างหนึ่งของศิลปะร่วมสมัยจะเป็นเรื่องของการมีส่วนร่วมกับผลงาน แต่ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับงานศิลปะกลับไม่ใช่เรื่องใหม่แต่อย่างใด ภาพเล่าเรื่องในจิตรกรรมตะวันตกโบราณมักมีบุคคลที่เรียกว่า admonitor ทำหน้าที่ติดต่อกับผู้ชม จ้องมองและสบสายตา เป็นตัวแนะให้มองดูเหตุการณ์ในภาพ admonitor นี้ทำหน้าที่คล้ายตัวละครในลิเกที่ทำอาการ "ป้องปาก" หันมาพูดกับผู้ชม บุคคลเหล่านี้ลบเส้นแบ่งระหว่างโลกของศิลปะกับโลกของความเป็นจริงโดยเชื้อเชิญผู้ชมให้เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องราว

แต่ดูเหมือนว่า ในศิลปะร่วมสมัยนี้เองที่เส้นแบ่งระหว่างโลกศิลปะกับโลกของความเป็นจริงได้เลือนหายไปโดยสิ้นเชิง ลักษณะดังกล่าวเป็นผลมาจากทั้งการหยิบยืมวาทกรรมทางการเมืองเรื่องการมีส่วนร่วมและการเปลี่ยนแปลงภายในของกระบวนการทำงานศิลปะเอง ในช่วงเวลาที่ประชาธิปไตยคือสิ่งที่ทุกคนพากันกล่าวถึง อะไรก็ตามล้วนแต่ต้องการ "การมีส่วนร่วม" แต่ประชาธิปไตยที่แท้ (ในความหมายที่ว่าทุกคนมีส่วนร่วมอย่างเท่าเทียมกัน อันจะนำไปสู่มติเอกฉันท์ที่ทุกคนพอใจ) ไม่เคยมีอยู่จริง เพราะหากภาวะสุดโต่งของเสรีภาพเช่นนั้นเกิดขึ้น ก็จะนำไปสู่ความยุ่งเหยิงอย่างควบคุมไม่ได้ และสังคมก็อยู่ไม่ได้หากปราศจากการควบคุม ในทำนองเดียวกันกับศิลปะ ความเร่าร้อนของความคิดเกี่ยวกับการมีส่วนร่วมได้มาพร้อมกับข้อเรียกร้องที่จะให้ศิลปะเปิดตัวเอง ออกจากการเป็น "ศาสตร์ปิด" อันคงความเป็นเอกเทศในตัว เมื่อเป็นเช่นนี้แนวคิดเรื่องสหวิทยาการจึงถูกนำเข้ามาเกี่ยวข้องกับศิลปะ

ในความเป็น "ศาสตร์" ย่อมหมายความว่ามี "กรอบ" ตั้งอยู่ ซึ่งกรอบที่ว่านี้ก็ประกอบไปด้วยหลักวิชาที่สั่งสมมาเป็นพื้นฐาน ระเบียบวิธีคิด วิเคราะห์ ตลอดจนมุม

---

* นักวิชาการอิสระและนักวิจารณ์ศิลปะ บทความภาคภาษาอังกฤษตีพิมพ์ใน Thanavi Chotpradit, ***"Anything is art ...but can art be everything?"*** Public Art In (ter) vention. **Bangkok : Published by Fly with Me to Another World Project, 2006, pp. 28-43.**

มองของตนเอง เราไม่อาจละเลยข้อเท็จจริงที่ว่าศาสตร์แต่ละสาขามีกรอบและมุมมองเฉพาะของตนเองอยู่ ดังนั้น สหวิทยาการหรือการข้ามสาขาจึงไม่ใช่เรื่องง่าย เพราะนั่นหมายความว่าผู้ที่ต้องการเป็นสหวิทยาการจำเป็นจะต้องเรียนรู้ศาสตร์สาขาอื่นที่ต้องการจะไปสหสัมพันธ์ด้วย อันหมายรวมถึง "กรอบ" ของศาสตร์นั้นๆ แต่มันก็แทบจะเป็นไปไม่ได้ที่จะไปเรียนรู้ศาสตร์อื่นนานาสาขา เพราะการเรียนรู้เรียกร้องเวลามหาศาล หรือความต้องการที่จะให้คนจากแต่ละสาขามามองเรื่องเดียวกันด้วยความคาดหวังถึงการบูรณาการก็เป็นเรื่องที่มีปัญหาในตัวเช่นกัน จากข้อเท็จจริงที่ว่าแต่ละศาสตร์ต่างคงไว้ซึ่งมุมมองอันเป็นเอกเทศเฉพาะตน จึงเป็นเรื่องยากที่จะให้แต่ละศาสตร์ละวางมุมมองของตน (ในระดับหนึ่ง) เพื่อเปิดรับมุมมองที่ต่างออกไป ในการปฏิบัติจริงการปะทะจึงเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ ในแง่นี้ แนวคิดเรื่องสหวิทยาการก็คงความเป็นอุดมคติไว้ในตัว

ยิ่งไปกว่านั้น เมื่อมันประกอบขึ้นจากหลายอย่าง หรือไปคาบเกี่ยวกับอย่างอื่น ความชัดเจนที่เคยมีก็กลายเป็นความคลุมเครือ เราอาจไม่สามารถจำแนกได้อีกต่อไปว่าสิ่งนี้อยู่ในศาสตร์สาขาใดกันแน่ ถ้าหลังสมัยใหม่คือการทบทวน ตั้งคำถาม หรือแม้กระทั่งการปฏิเสธกระบวนทัศน์แบบสมัยใหม่ในฐานะกระบวนการภายในตัวเอง ศิลปะร่วมสมัย (เป็นคำที่นิยมใช้มากกว่า) ก็คือการเป็นปฏิปักษ์ต่อคติของศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งแท้ที่จริงแล้ว การตั้งคำถามหรือการต่อต้านนี้ก็เป็นผลมาจากการสร้างสรรค์ (อีกนัยหนึ่งคือ ค้นพบ) ของศิลปะสมัยใหม่เอง จากความพยายามที่จะนำเสนอความเป็นจริงในฐานะสิ่งสัมบูรณ์กลับไปสู่การพบว่าไม่มีสิ่งใดที่สัมบูรณ์เช่นนั้น เพราะสิ่งต่างๆ ล้วนแต่เป็นเรื่องของการประจบกันของบริบท ก็หมายความว่าทุกอย่างเป็นเรื่องของการสัมพัทธ์ทุกอย่างล้วนแล้วแต่อ้างอิงกันอยู่ และในเมื่อท่าทีของศิลปะร่วมสมัยคือการเป็นปฏิปักษ์ต่อแนวคิดของศิลปะสมัยใหม่ ความเป็นเอกเทศของงานศิลปะที่เคยมีจึงหายไปด้วยการก้าวไปผสมกับศาสตร์อื่น หรือสิ่งอื่นๆ นี้ หากองค์ความรู้ในยุคสมัยใหม่แตกตัวออกเป็นสาขาย่อยต่างๆ การเป็นปฏิปักษ์ต่อวิธีคิดแบบสมัยใหม่ก็คือความปรารถนาที่จะบูรณาการองค์ความรู้เข้าด้วยกัน

ปรากฏการณ์ใหม่ๆ ทางศิลปะในช่วงปลายทศวรรษ 1960 ไม่ว่าจะเป็น Happening art, Performance art หรืองานของพวก Fluxus ได้นำเสนอรูปแบบศิลปะ

อย่างใหม่ที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมได้เข้าไปมีส่วนร่วมในผลงานศิลปะ รวมทั้งจัดวางความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับงานศิลปะเสียใหม่ ต่อมาถึงทศวรรษ 1970 ศิลปะเริ่มย่างกรายเข้าไปพัวพันกับประเด็นนอกเหนือตัวของมันเองไม่ว่าจะเป็นการเมือง สิ่งแวดล้อม สิทธิมนุษยชน หรือประเด็นทางประวัติศาสตร์ สังคมวิทยา และมานุษยวิทยา ความคลุมเครือที่เกิดมากขึ้นเรื่อยๆ ในงานร่วมสมัยนั้นก็เป็นเพราะว่าพรมแดนต่างๆ ที่เคยชัดเจนกลายเป็นสิ่งที่ไม่ชัดเจน จนเกิดกรณีที่เราอาจแยกไม่ออกอีกต่อไประหว่างสิ่งที่เป็นศิลปะกับไม่เป็นศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ศิลปะแบบมีส่วนร่วม (Participative art) ความคาบเกี่ยวกับการเป็น "กิจกรรม" ได้ก่อให้เกิดปริศนาต่อมาว่าอะไรคือศิลปะ และอะไรที่ไม่ใช่ รวมทั้งคำถามใหม่ๆ อย่างเมื่อใดจึงเป็นศิลปะ และเพราะเหตุใด ตลอดจนคำถามที่ว่าใครคือศิลปิน และศิลปินคืออะไร อะไรคือความแตกต่างระหว่างบูธขายเครื่องดื่ม Guaraná ของ The Superflex กลุ่มศิลปินเดนมาร์คกับร้านขายอาหารและเครื่องดื่มจริงๆ ที่ตั้งอยู่ในพื้นที่เดียวกันในเวนิส เบียนนาเล่ ครั้งที่ 50 หรือการพาคนไปทัศนศึกษาดูหมีแพนด้าที่สวนสัตว์เชียงใหม่ใน *We love Panda* ของศิลปินไทย อังกฤษ อัจฉริยโสภณ ในโครงการ *One Day EU-KA-BEUK* ที่อุโมงค์ศิลปธรรม จ.เชียงใหม่ กับการที่คุณครูพานักเรียนไปทัศนศึกษาจริงๆ ? แต่ท้ายที่สุด คำถามถึงความต่างระหว่างศิลปะกับกิจกรรมนี้อาจไม่จำเป็นต้องตอบ ก็คือมันได้เกิดสิ่งที่เรียกว่า "ศิลปะแบบกิจกรรม" (Activity-based art) ขึ้นมาแล้ว (อย่างไรก็ตาม คำถามสืบเนื่องที่ว่าใครคือศิลปินยังคงมีอยู่)

ความพยายามที่จะลบการแบ่งแยกนี้เป็นทั้งระหว่างผลงานศิลปะกับผู้ชม และระหว่างศิลปินกับผู้ชมมีงานหลายชิ้นที่ทำให้คนดูกลายเป็น "ศิลปินร่วม" มีบทบาท*คล้าย*กับศิลปิน คือสามารถสร้างงานศิลปะได้ด้วยตนเอง การเป็น "ศิลปินร่วม" นี้เป็นส่วนเติมเต็มผลงาน ศิลปะบางชิ้นก็ไม่สามารถที่จะเสร็จสมบูรณ์ได้เลยหากปราศจากการมีส่วนร่วมของผู้ชม ผู้ชมกลายเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในการสร้างงานศิลปะ ขณะเดียวกันศิลปะเหล่านี้ก็ให้ความเพลิดเพลินแก่ผู้ชมด้วยการให้ประสบการณ์ตรง ศิลปะแบบมีส่วนร่วมได้ทำลายกฎที่ว่าด้วยการห้ามจับต้องวัตถุในพิพิธภัณฑ์ลง นอกจากนั้น ยังสามารถนำศิลปวัตถุกลับบ้านได้เสียอีก ลักษณะเช่นนี้ทำให้หอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ต้องปรับตัวเข้ากับศิลปะรูปแบบใหม่ แต่นอกหอศิลป์ก็มีงานศิลปะแบบนี้ด้วยเช่นกัน ลักษณะ

เช่นนี้กลายเป็นกระแสนิยมที่ทำให้ศิลปินรุ่นใหม่จำนวนมากจัด "กิจกรรมศิลปะ" ขึ้นโดยออกมาในรูปลักษณ์ต่างๆ กันไป ความเป็นวัตถุในงานศิลปะจึงลดลง แต่มีลักษณะเป็น "เหตุการณ์" มากยิ่งขึ้น จากสิ่งที่คงทนถาวร กลายเป็นสิ่งเฉพาะกาลที่เกิดขึ้นและจบลงในช่วงเวลาที่กำหนด การมีคนเข้าร่วมทำกิจกรรมศิลปะมากๆ นี้เองที่ทำให้ความคิดเกี่ยวกับชุมชนได้รับความสนใจ ศิลปินเข้าไปทำกิจกรรมต่างๆ ร่วมกับชุมชนโดยมักเรียกผลงานของพวกเขาว่า "โครงการ" แทนที่จะมองเป็นชิ้นงานศิลปะเหมือนในอดีต

การมีส่วนร่วมของผู้ชมในงานศิลปะมีหลายระดับ ตั้งแต่เล็กน้อยไปจนถึงมากขนาดที่ว่าถ้าไม่มีผู้ชมแล้ว ศิลปะชิ้นนั้นก็จะไม่สามารถสำเร็จลงได้ ความรู้สึกของการ "มีส่วนร่วม" นี้ในด้านหนึ่งทำให้ศิลปะมีความน่าดึงดูดใจ ผู้ชมรู้สึกว่าตนได้ "ทำบางอย่างให้เกิดขึ้น" พวกเขาสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะได้อย่างเพลิดเพลิน การเสพงานศิลปะกลายเป็นเรื่องของความสนุกสนานและมีลักษณะของการเล่น มากกว่าจะเป็นเรื่องของการครุ่นคิดอย่างเงียบๆ เป็นสิ่งที่เข้าถึงได้ง่ายกว่าที่เคยเป็นมาในอดีต แต่ในอีกด้านหนึ่ง ศิลปะเหล่านี้ก็ยากในแง่ที่ว่ามันหลุดออกไปจากความคุ้นเคยของผู้ชม และความคลุมเครือที่เกิดขึ้นสำหรับศิลปะแบบมีส่วนร่วมก็มีแนวโน้มที่จะกลายเป็นสิ่งที่ไร้กฎเกณฑ์อย่างสุดขั้ว

ในภาวะที่ "ศิลปะเป็นพื้นที่ที่ปลอดภัยมากพื้นที่หนึ่ง" (สำนวนจากศิลปินอารยา ราษฎร์ จำเริญสุข) ศิลปะจึงค่อนข้างล่อแหลมและเป็นความเสี่ยง ทั้งในแง่ของศิลปินผู้สร้างเองที่กำลังท้าทายต่อขนบเดิม และสถาบันทางศิลปะที่จะเข้ามารองรับผลงานเหล่านั้นอย่างยากที่จะหลีกเลี่ยง ด้วยความที่ศิลปะเป็นสิ่งที่เปิดกว้างในแง่ของการสร้างสรรค์นี้เองที่ทำให้บางครั้งก็เข้าไปล่วงละเมิด ท้าทายความเปราะบางต่างๆ หรือศีลธรรม ตลอดจนกฎหมาย ดูราวกับว่า ภายใต้ร่มเงาของคำว่า "ศิลปะ" จะไม่มีอะไรที่เป็นไปไม่ได้ คำว่า "ศิลปะ" กลายเป็นเกราะป้องกันและให้ความชอบธรรมแก่การกระทำบางอย่างที่ทำไม่ได้ในโลกของความเป็นจริง การผสม หรือข้ามไปสู่สิ่งอื่นๆ นี้ยังก่อประเด็นคำถามเกี่ยวกับการ "ฉกฉวย" อีกด้วย ดังนั้น ความเป็นพื้นที่ปลอดภัยของศิลปะก็ทำให้ศิลปะเองกลายเป็นความอันตราย คือเป็นอันตรายต่อผู้อื่น กรณีเหล่านี้จึงต้องถูกพิจารณาและวิจารณ์เป็นการเฉพาะเกี่ยวกับความชอบธรรมในการกระทำของบรรดาศิลปิน อย่างไรก็ตาม การปรากฏตัวอย่างชุกชุมของผลงานที่คาบลูกคาบดอก

เหล่านี้ได้เรียกร้องให้สถาบันทางศิลปะต้องปรับบทบาทของตัวเองไปโดยปริยาย ยิ่งไปกว่านั้น หากศิลปะไหลเลยเข้าไปสู่สิ่งอื่นๆ และ/หรือในทางกลับกัน สิ่งอื่นๆ ไหลเข้ามาสู่ศิลปะแล้ว ก็หมายความว่าศิลปะไม่ได้มีความเป็นเอกเทศตามแบบเดิมๆ อีกต่อไป ความไม่แน่นอนของความหมายและสถานภาพของสิ่งต่างๆ สิ่งที่ทำให้วัตถุพื้นๆ เหล่านี้กลายเป็นงานศิลปะ ศิลปะจึงไม่ได้ขึ้นอยู่กับตัววัตถุ/ชิ้นงานเพียงอย่างเดียวอีกแล้ว แต่เป็นวาทกรรมภายนอกตัวงานที่ถูกสร้างขึ้น และทับถมกันหลายซับหลายซ้อน เหล่านี้ต่างก็เชื่อมโยงกันเป็น "กระบวนการทำให้เป็นศิลปะ" คือการทำสิ่งธรรมดาสามัญให้กลายเป็นความพิเศษ

ในนามของศิลปะ อะไรก็เป็นศิลปะทั้งนั้น ความคลุมเครือในงานศิลปะร่วมสมัยเกิดจากกลยุทธ์ ชั้นเชิง ลูกเล่นต่างๆ ของศิลปิน เป็นตัวสร้างความชอบธรรมต่อวัตถุและปฏิบัติการณ์ของพวกเขา ดังที่ Nathalie Heinich นักสังคมวิทยาศิลปะชาวฝรั่งเศสได้เขียนไว้ว่า

ความยากในการยอมรับงานร่วมสมัยยิ่งทวีคูณมากขึ้นในปัจจุบัน เพราะผลงานก่อให้เกิดการโยกย้ายคุณค่าทางศิลปะที่ไม่ได้อยู่ในตัวงานเสนอมากไปกว่าการเป็นกระบวนการเชื่อมโยงทั้งหมดระหว่างศิลปินและผู้ชม กล่าวคือ เรื่องราวของการผลิตผลงาน ตำนานชีวประวัติ ร่องรอยของความเป็นเลิศทางทักษะ เส้นสายความสัมพันธ์ ความยุ่งยากซับซ้อนของการตีความ กำแพงของพิพิธภัณฑ์ที่ถูกเรียกร้องให้รับผลงานเหล่านี้ที่ย้อนกลับมาสร้างความรุนแรงให้เหล่านี้ต่างมาช่วยทำให้เป็นผลงานศิลปะพอๆ กับหรือมากกว่าตัวงานเสียเอง ดังนั้นคุณค่าของ "น้ำพุ" (Fountain) ไม่ได้อยู่ที่ตัวเนื้อของโถฉี่ที่โชว์ในปี 1917 ณ สมาพันธ์ศิลปินอิสระแห่งกรุงนิวยอร์ค (ซึ่งก็ได้สลายตัวไปแล้วเช่นกัน) แต่อยู่ในวาทกรรม ในกิจ ในวัตถุต่างๆ ในภาพต่างๆ เหล่านี้ทั้งหมดที่ความคิดริเริ่มของดูชองป์ยังคงกระตุ้นให้ปรากฏ[1]

---

[1] Nathalie Heinich, **Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain,** Paris, L'Échoppe, 1999, p. 19 อ้างถึงใน สายัณห์ แดงกลม, **Originality : กระทู้ของประวัติศาสตร์ศิลปะและศิลปะร่วมสมัย** (บทบรรยาย), โครงการเมนูหลัก, มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, 12 มิถุนายน 2547, หน้า 17.

ศิลปะแบบมีส่วนร่วมจึงเป็นรูปแบบหนึ่งของการท้าทายตัวสถาบันที่มีกฎเกณฑ์แต่เดิมว่าห้ามผู้ชมจับต้องงานศิลปะ เท่ากับเป็นการละเมิดกฎเกณฑ์ของตัวสถาบันเอง (ดังที่ Heinich ได้กล่าวว่า *"กำแพงของพิพิธภัณฑ์ที่ถูกเรียกร้องให้รับผลงานเหล่านี้ที่ย้อนกลับมาสร้างความรุนแรงให้"*) ออกจะเป็นปรากฏการณ์ที่น่าสนใจอยู่มากกว่า ในท้ายที่สุดแล้ว การท้าทายสถาบัน หรือศิลปะที่ท้าทายสถาบันนั้นกลับต้องเข้ามาอยู่ในสถาบันเสียเอง อย่างน้อยที่สุดก็คือบันทึกของ community-based art (ซึ่งมักเป็นศิลปะแบบมีส่วนร่วม เพราะเป็นการทำร่วมกับ "ชุมชน") เพื่อการรองรับสถานภาพของตัวมันเองว่าเป็นงานศิลปะ ขณะเดียวกัน สถาบันทางศิลปะก็หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะไม่ให้การรับรองสิ่งเหล่านั้น ไม่เช่นนั้นแล้วก็จะไม่ทันกับ "กระแส" ของศิลปะร่วมสมัย อย่างไรเสีย พิพิธภัณฑ์ก็ยังคงเป็นตัวกลางที่เชื่อมระหว่างศิลปะกับสาธารณชนอยู่ดี

ศิลปะกับชุมชน ต่างคนต่างอยู่ (ร่วมกัน...)

การสัมมนานานาชาติ "ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ" (Public Art In (ter) vention) ที่จัดขึ้นในช่วงสุดท้ายของโครงการ "สุดขอบฟ้า" (Fly with Me to Another World) ของนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล (ภาพที่ 1) ได้ทำการสำรวจความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับสาธารณะว่าเป็นอย่างไร อะไรคือ Public Art, ศิลปะในพื้นที่สาธารณะ, ศิลปะแบบมีส่วนร่วม, community-based art หรือในนามอื่นๆ อีกตามแต่จะเรียก และการใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือหรือสื่อในการนำเสนอบางอย่างต่อ/ในสังคม/ชุมชน โดยนำเอาสิ่งเหล่านี้ทั้งหมดมาปะทะกันจากผู้คนหลากสาขาอาชีพ ตั้งแต่นักวิชาการทางศิลปะ คนทำงานพิพิธภัณฑ์ ภัณฑารักษ์ ศิลปิน ตลอดจนกลุ่มเอ็นจีโอทั้งในท้องถิ่นและนานาชาติ คำถามสืบเนื่องจึงเป็นคำถามซ้ำซากแต่ก็ยังต้องถาม คือเรื่องของนิยามที่ว่าศิลปะคืออะไร บทบาทของศิลปินคืออะไรทั้งต่อตัวศิลปะเองและสังคมที่มันตั้งอยู่ บทบาทหน้าที่ของศิลปะคืออะไรและน่าจะเป็นอย่างไร ช่วงเวลา 4 วันของการสัมมนาจึงเต็มไปด้วยการโต้เถียง สนับสนุน คิดแย้ง และนี่ก็อาจจะเรียกได้ว่าคือสหวิทยาการเช่นกัน เพราะคือการปะทะสังสรรค์กันระหว่างบุคคลที่มาจากต่างพื้นเพ มีกรอบมุมมองและระเบียบวิธีคิดที่ต่างกันตามแต่ศาสตร์พื้นฐานของตน

ภาพที่ 1
การสัมมนานานาชาติ "ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ", เชียงใหม่, 2548

คำถามหนึ่งที่มีการหยิบยกขึ้นมาบ่อยครั้งคือ จำเป็นหรือไม่ที่สาธารณชนจะต้องเข้าใจว่าสิ่งที่ปรากฏอยู่ตรงหน้านั้นคือศิลปะ อาจฟังดูเป็นคำถามที่ไม่น่าถาม แต่ความจริงแล้วเป็นคำถามที่สำคัญยิ่ง เพราะมันคือคำถามถึงสถานภาพของสิ่งนั้นๆ เองว่าเป็นศิลปะหรือไม่ และอะไรคือศิลปะ โดยเฉพาะยิ่ง ในเมื่อหลุดออกจากบริบททางพื้นที่อย่างพิพิธภัณฑ์ไปเสียแล้ว ความยากก็ยิ่งทวีคูณ ข้อเขียนของ Heinich แสดงถึงสถานการณ์ปัจจุบัน (หรือร่วมสมัย...) ได้เป็นอย่างดี Melissa Chiu ตอบคำถามในกรณีของการนำศิลปะออกไปสู่พื้นที่สาธารณะว่าการที่คนทั่วไปอาจไม่เข้าใจว่าสิ่งนั้นเป็นศิลปะอย่างไรไม่ใช่เรื่องแปลก หากสิ่งสำคัญคือ บันทึกของผลงานเหล่านั้นที่ต่อมาจะถูกนำเสนอในพิพิธภัณฑ์ เพราะคือตัวยืนยันว่าสิ่งนั้นๆ เป็นผลงานศิลปะ ตัวอย่างที่ Chiu ยกมากล่าวถึงในการสัมมนาคือกรณีของ Cai Gou-Qiang[2] ศิลปินจีนผู้พำนักอยู่ในนิวยอร์ก โครงการของ Gou-Qiang มักเป็นงานกลางแจ้งขนาดใหญ่ที่ใช้ดินปืนและดอกไม้ไฟ ผลงานของเขาจึงดูราวกับงานเฉลิมฉลองขนาดใหญ่บนท้องฟ้า แต่บันทึกจำนวนมากของผลงานเหล่านั้นก็ถูกดึงกลับเข้ามามานำเสนอในสถาบันทางศิลปะด้วยเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นในรูปของภาพถ่ายหรือวิดีโอ หรือบางครั้งก็เกิดผลงานต่อเนื่องออกมาเป็นงานวาดเส้น ทรรศนะของ Chiu บ่งชี้ว่าสถานภาพความเป็นศิลปะของสิ่งใดสิ่งหนึ่งขึ้นอยู่กับสถาบัน หากเป็นเช่นนั้น คำถามต่อมาคือ อะไรกันแน่ที่เป็นเงื่อนไขที่ทำให้สิ่งใด

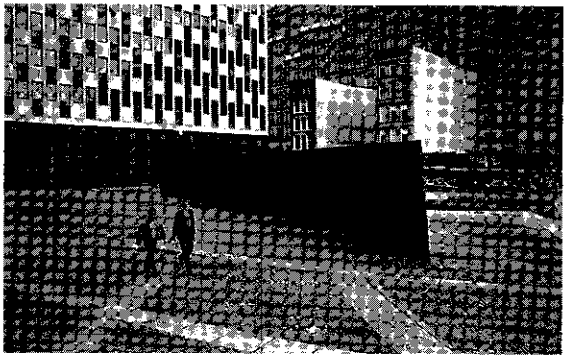
[2] Melissa Chiu, *Artists and the Public : Four Strategies of Engagement,* **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ,** 18 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่.

สิ่งหนึ่งเป็น "ศิลปะ" อะไรมีน้ำหนักมากกว่ากันระหว่างตัวงานเองกับสถาบัน นี่อาจเป็นคำถามประเภทไก่กับไข่อะไรเกิดก่อนกัน เราอาจไม่สามารถแยกให้ออกจากกันได้ในที่สุด

ลักษณะเช่นนี้ยังก่อให้เกิดประเด็นที่ซับซ้อนยิ่งขึ้นไปอีกเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของทั้งสองสิ่งนี้ เมื่อปี 2540 มานิต ศรีวานิชภูมิสร้างผลงาน "สงครามไร้เลือด" ขึ้นโดยร่วมกับกลุ่มอุกาบาต ซึ่งเป็นกลุ่มศิลปินที่ทำงานสื่อการแสดงสด (ภาพที่ 2) พวกเขาใส่ชุดขาวคล้ายเสื้อกาวน์ของแพทย์ เดินถือภาพถ่ายขาวดำที่มานิตเป็นผู้ถ่ายอยู่ในกรอบทองไปตามพื้นที่สาธารณะ ท้ายที่สุดมานิตก็ถ่ายภาพงานสื่อการแสดงสดเหล่านั้นแล้วก็สามารถนำไปจัดแสดงในหอศิลป์ได้อีกทีหนึ่ง งานศิลปะของเขาจึงไม่จบอยู่เพียงศิลปะสื่อการแสดงสดที่ร่วมกับกลุ่มอุกาบาต (ที่จริงๆ แล้วถือว่าเป็นการ "แสดงงาน" คือแทนที่จะแขวนบนผนัง แต่กลับใช้ "คน" เป็นผู้ถืองานแทน โดยเรียกว่าเป็น "roadside photography exhibition") ในพื้นที่สาธารณะแต่เพียงเท่านั้น หากถูกดึงกลับเข้าไปในสถาบัน ภาพถ่ายที่นำมาจัดแสดงอีกครั้งนี้มีสถานภาพเป็นศิลปะในตัวของมันเอง ไม่ได้เป็นเพียงแค่บันทึกของผลงานเท่านั้น และก็ตอกย้ำถึงกิจกรรมที่ผ่านไปแล้วว่าเป็นศิลปะไปในตัว (แต่ในการแสดงงานบางครั้ง ก็เป็นการแสดงเพียงภาพขาวดำชุดดังกล่าว) นอกจากนี้ ยังสามารถที่จะถูกแปรสภาพไปสู่รูปแบบอื่นๆ ได้อีกนับไม่ถ้วน ผลงานหนึ่งชิ้นจึงสามารถแตกออกไปอีกเป็นหลายๆ ชิ้น โดยที่ชิ้นหนึ่งอาจเป็นทั้งผลงานศิลปะในตัวเอง และเป็นกระบวนการเพื่อไปสู่อีกชิ้นหนึ่ง การเข้า-ออกสถาบันจึงไม่ได้เป็นเพียงแค่การท้าทายสถาบันอีกต่อไป แต่ถูกใช้เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างงานศิลปะ

***ภาพที่ 2** มานิต ศรีวานิชภูมิ, สงครามไร้เลือด, Gelatin Silver Print, 50 × 60 ซม., ภาพถ่ายเป็นสมบัติของศิลปิน*

แต่ก็ไม่เสมอไปว่าสิ่งที่สถาบันให้การรับรองจะได้รับการยอมรับจากสาธารณชน ไม่เช่นนั้นแล้วคงไม่เกิดกรณีอย่างการประท้วงผลงาน *Portrait of a human in habits* ของไมเคิล เชาวนาศัยที่หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จนต้องม้วนงานชิ้นนั้นขึ้น และดับไฟในบริเวณที่เป็นส่วนของเขา ในขณะที่ผลงานของศิลปินคนอื่นในนิทรรศการเดียวกันยังแสดงต่อไป หรือการขนงาน *Tilted Arch* ของ *Richard Serra* (ภาพที่ 3) ออกจากลานหน้า Federal Office Plaza ที่แมนฮัตตันเพราะประชาชนรู้สึกไม่พอใจ เนื่องจาก Public Art ชิ้นนั้นกีดขวางทางเดิน กรณีของ *Tilted Arch* จึงแสดงความหมายหนึ่งของ Public Art ว่าถ้าหากผลงานเป็นของสาธารณะแล้วละก็ หากสาธารณชนไม่ยอมรับ มันก็ไม่สามารถดำรงอยู่ในพื้นที่สาธารณะได้ หรือการประท้วงที่ Tate Modern ซื้อผลงาน *Equivalent VIII (The Bricks)* ของ Carl Andre สาธารณชนตั้งคำถามกับพิพิธภัณฑ์ถึงการซื้ออิฐ 120 ก้อนในราคาแสนแพงด้วยเงินที่มาจากภาษีของพวกเขา อย่างไรก็ตาม ทุกวันนี้ประติมากรรมชิ้นนั้นก็ยังคงอยู่ที่นั่น... ใครเป็นผู้ตัดสินว่าอะไรคืองานศิลปะและคุณค่าของงานศิลปะ สถาบันศิลปะหรือสาธารณชน หรือตัวศิลปิน จึงเป็นคำถามที่ไม่สามารถหาคำตอบที่ตายตัวลงไปได้



ภาพที่ 3 *Richard Serra. 'Tiltes Arc,' 2524, เหล็ก, 12 ฟุต × 120 ฟุต $2\frac{1}{2}$ นิ้ว, ภาพจาก www.usc.edu*

ในขณะที่คำตอบของ Chiu เน้นย้ำว่าสถาบันยังคงมีบทบาทในการรองรับงาน ความเห็นของ Keith Wallace ก็สอดคล้องกันในแง่ที่ว่าพิพิธภัณฑ์ยังคงเป็นตัวกลางที่สร้างความเข้าใจให้แก่สาธารณชนอยู่ และนั่นหมายถึงบทบาทในการให้การศึกษาที่จะแนะแก่ผู้ชมว่าศิลปะบางแบบนั้นสามารถเข้ามามีส่วนร่วมได้ บทบาทของพิพิธภัณฑ์เอง

จึงจำเป็นต้องปรับตัวไปด้วย แทนที่จะเป็นพิพิธภัณฑ์แบบเดิมที่คงความเป็นเอกเทศแทนที่พื้นที่ของศิลปะกับผู้ชมแยกออกจากกันอย่างชัดเจน เปลี่ยนไปสู่การทลายกำแพงของตน[3] ในช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนแปลงนิยามนี้ ไม่เพียงแต่ศิลปะเท่านั้นที่กำลังสร้างนิยามใหม่ หากมันยังส่งผลกระทบไปถึงโครงสร้างทั้งหมดที่เกี่ยวกับศิลปะ อันได้แก่ นิทรรศการศิลปะ โครงการศิลปะ โครงการของพิพิธภัณฑ์ บทบาทของศิลปิน ปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม และบทบาทของผู้ชม ตลอดจนตัวสถาบันทางศิลปะเองที่เคยเป็นเอกเทศก็เปลี่ยนแปลงไปเพราะการเข้ามาเกี่ยวข้องของคนจำนวนมาก[4]

คำถามเกี่ยวกับความเข้าใจของสาธารณะยังนำไปสู่คำตอบที่ว่าบางทีการเข้าใจว่าเป็นศิลปะหรือไม่อาจเป็นเรื่องไม่จำเป็นก็เป็นได้ หากการเข้าถึงงานศิลปะมีได้หลายระดับ เหตุการณ์หนึ่งที่ทำให้เห็นถึงประเด็นดังกล่าวคือ Fly Stories

ภาพที่ 4 *Fly Stories, วัดสวนดอก, เชียงใหม่, 2548 ภาพถ่ายเป็นสมบัติของโครงการสุดขอบฟ้า*

การฉายหนังกลางแปลงที่วัดสวนดอกในคืนวันที่ 19 กุมภาพันธ์ 2548 ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมในการสัมมนา ช่วงเวลาดังกล่าวตรงกับงานวัดที่ทางวัดจัดขึ้นอยู่แล้วพอดี วัดสวนดอกจึงเต็มไปด้วยมหรสพต่างๆ รวมทั้งหนังกลางแปลงที่เป็นสีสันอย่างหนึ่งของงานวัดไทยอยู่แล้ว ราวกับว่าจะตอกย้ำชื่อของงานสัมมนา–"ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ" Fly Stories แทรกตัวเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของงานวัด ด้วยการใช้รูปแบบหนังกลางแปลงที่เป็นสิ่งที่ชาวบ้านทั่วไปเข้าถึงได้ง่าย เราอาจมองว่านี่คือความ

[3] **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ**, 18 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่.

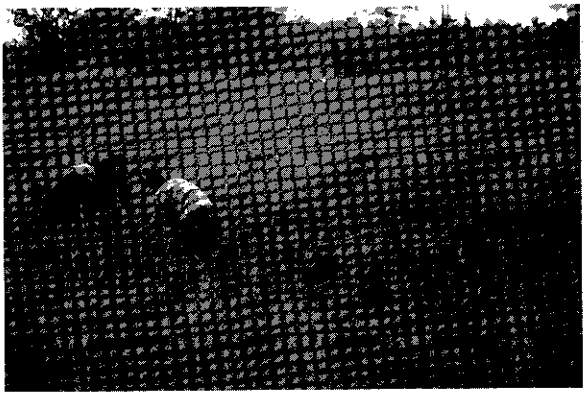
[4] Yuko Hasegawa, **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ**, 17 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่.

พยายามที่จะนำศิลปะเข้าไปสู่โลกภายนอกศิลปะ (ซึ่งศิลปะต้องการพื้นที่และการยอมรับภายในนั้น) คือ พื้นที่สาธารณะอย่างประนีประนอม Fly Stories เข้าถึงคนดู 2 กลุ่ม ด้วยการอาศัยลูกเล่นทางภาพและเสียง กล่าวคือ "เนื้อ" ของหนังทั้งหมดที่นำมาฉายเป็นภาพยนตร์ศิลปะพร้อมบทบรรยายภาษาอังกฤษ ซึ่งทำให้ผู้ชมชาวต่างชาติ (อันเป็นกลุ่มคนในโลกศิลปะที่มาเข้าร่วมในการสัมมนา) และบุคคลในแวดวงศิลปะไทย (ผู้ได้รับการคาดหมายว่าจะเข้าใจภาษาอังกฤษ) สามารถเข้าถึงได้ในความเป็นภาพยนตร์ศิลปะว่าแต่ละเรื่องนั้นเกี่ยวกับอะไร ขณะเดียวกัน เสียงพากย์ที่เป็นภาษาล้านนาจากนักพากย์หนังมืออาชีพ (โดยไม่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะและ Manu Luksch ผู้คัดเลือกภาพยนตร์แต่อย่างใด) ก็เป็นตัวสื่อสารให้แก่คนอีกกลุ่มหนึ่ง คือชาวพื้นเมืองเชียงใหม่ที่มาเที่ยวงานวัด โดยเนื้อหาที่ออกมาจากการพากย์ถูกบิดเบือนไปจากจากเนื้อหาที่แท้จริงของหนัง แม้จะมีการให้สคริปต์ไปก่อนหน้าก็ตาม โดยนักพากย์ได้ผสมเอาการพากย์แบบดั้นสดมีลูกเล่น ความตลกขบขันตามแบบการฉายหนังกลางแปลงที่มีมาแต่โบราณเข้าไป กิจกรรมนี้จึงถูกทำให้กลืนเข้าไปในความเป็นท้องถิ่น ขณะเดียวกัน ก็คงความเป็น "ศิลปะ" คนดูสายศิลปะกับคนดูทั่วไปจึงอยู่ในพื้นที่เดียวกัน จ้องมองไปที่ภาพเดียวกัน แต่รับรู้กันไปคนละอย่าง หากเราจะกล่าวได้หรือไม่ว่านี่คือความล้มเหลวของการนำศิลปะออกไปสู่พื้นที่สาธารณะ เพราะสาธารณชนไม่ตระหนักว่านี่คืองานศิลปะ? เพราะถ้าสาธารณชนรู้สึกสนุกสนาน ได้รับความบันเทิงจากสิ่งที่อยู่ตรงหน้า ก็หมายความว่านั่นคือ "ผล" ของตัวงานหรือไม่? ถ้าเป็นเช่นนั้น ก็หมายความว่าการเข้าถึงงานศิลปะมีได้หลายประการและไม่อาจควบคุมได้อย่าง 100% เช่นเดียวกับกรณีหนัง *Made in Lamphun : Yong in Transition* โดยสันติภาพ อินกองงาม ที่เป็นการทำหนังกับชาวยองในจังหวัดลำพูน และจัดฉายกลางแจ้งที่บ้านเวียงหนองล่อง (หมู่บ้านชาวยองแห่งหนึ่งใน จ.ลำพูน สันติภาพเกิดและเติบโตที่นั่น รวมทั้งถ่ายภาพยนตร์ชิ้นนี้ที่นั่นด้วย) ประเด็นคือ ชาวบ้านไม่ได้สนใจว่าหนังเรื่องนี้เป็นศิลปะอย่างไร แต่พวกเขาก็พากันมาดูภาพของตนและคนรู้จักในหนังด้วยความสนุกสนาน หากสิ่งหนึ่งที่ศิลปะให้ได้คือความบันเทิง นี่ก็เรียกว่าคือการเข้าถึงศิลปะในรูปแบบหนึ่งได้หรือไม่ ?

การปรากฏตัวของศิลปะในที่สาธารณะจึงอาศัยกลยุทธ์ต่างๆ เพื่อ "แทรก" เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่ดังกล่าว การมีส่วนร่วมของสาธารณะในศิลปะจึงแปรไปตาม

กลวิธีต่างๆ ของศิลปิน บ้างก็เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างงาน เป็นเนื้อหา บ้างก็ทำหน้าที่เหมือนครูที่ให้การเรียนรู้ (เมื่อมีโครงการศิลปะที่ไปสัมพันธ์กับภูมิปัญญาท้องถิ่น) บ้างก็เป็นการสร้างงานร่วมกับศิลปิน เช่น *Dialtones : A Telesymphony* โครงการร่วมระหว่างศิลปิน Golan Levin กับ Ars Electronica Festival 2001 ในออสเตรีย[5] *Dialtones* เป็นคอนเสิร์ตขนาดใหญ่ที่เสียงทั้งหมดมาจากการให้ผู้ชมมีส่วนร่วมโดยการใช้เสียงจากโทรศัพท์มือถือของแต่ละคน ส่วนกรณีของ *Fly Stories* และ *Made in Lamphun : Yong in Transition* คือการเล่นกับสิ่งที่มีอยู่แล้วในท้องถิ่น คืออาศัยความเป็นศูนย์กลางชุมชนของวัด และงานมหรสพที่ดึงดูดคนจำนวนมากอย่างงานวัดมาใช้ในการนำเสนอผลงานของตน

การปะทะกันระหว่างโลกศิลปะกับโลกภายนอกนี้หมายถึงการปะทะกันของคน/ชุมชนทั้งสองด้วยเช่นกัน ก่อให้เกิดชุมชนศิลปะขึ้นภายในตัวชุมชนอีกทีหนึ่ง โครงการอบรมเชิงปฏิบัติการณ์ Womanifesto Workshop 2001 (ภาพที่ 5) คือการเป็นชุมชนศิลปะภายในชุมชนที่มองเห็นได้ในทางกายภาพ[6] ไร่บุญบันดาลในศรีษะเกษคือพื้นที่ที่ศิลปินหญิง นักจัดการทางศิลปะ ภัณฑารักษ์ และกลุ่มอาสาสมัครได้ไปใช้เวลาทำเวิร์คชอปร่วมกัน พวกเขาได้แลกเปลี่ยน เรียนรู้วิถีชีวิตในชุมชนชาวอีสาน ทว่า นี่ก็ไม่ได้



ภาพที่ 5
Womanifesto Workshop 2001, ศรีษะเกษ, 2544, ภาพถ่ายเป็นสมบัติของ Womanifesto

[5] Melissa Chiu, อ้างแล้ว.

[6] Varsha Nair, *Womanifesto,* **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ,** 18 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่.

หมายความว่า ทั้งสองชุมชนนี้จะทาบเป็นเนื้อเดียวกันสนิท ความสัมพันธ์ของชุมชนทั้งสองอาจเรียกได้ว่าเป็นความสัมพันธ์ประเภทต่างคนต่างอยู่ แต่อยู่ร่วมกัน โดยมีการคาบเกี่ยวกันในบางครั้ง

อีกตัวอย่างหนึ่งของชุมชนศิลปะที่มีตัวตนในเชิงกายภาพคือ "ที่นา" *(The Land)* ที่เชียงใหม่ "ที่นา" คือโครงการศิลปะที่ต้องการจะสร้างชุมชนอุดมคติขึ้นภายใต้แนวคิดเกี่ยวกับการพึ่งพาตนเอง เกษตรกรรมธรรมชาติ และธรรมะ ไม่มีน้ำประปา ไม่มีไฟฟ้า อยู่กับธรรมชาติ ออกจะเป็นแนวคิดแบบโรแมนติคของพวกฮิปปี้ หาก "ที่นา" เป็นชุมชนศิลปะแท้ๆ ที่ประกอบไปด้วย "ศิลปินร่วมสมัย" โครงการต่างๆ ที่เกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการทำนาเกี่ยวข้าว หรือ Supergas การผลิตเชื้อเพลิงจากมูลสัตว์ของ The Superflex ฯลฯ กิจกรรมเหล่านี้มีสถานภาพเป็นศิลปะด้วยอยู่ภายใต้แนวคิดและบริบทเช่นนั้นมาแต่แรก และเมื่อเป็นศิลปะ จึงไม่ใช่ชีวิตจริง (แม้ชีวิตจริงจะสามารถเป็นแรงบันดาลใจแก่ศิลปะ) แม้ว่าเส้นแบ่งระหว่างศิลปะกับความจริงอาจเบลอมากก็ตาม ด้วยสถานภาพความเป็นศิลปะของตัว "ที่นา" นี้เองที่ทำให้การเป็นชุมชนพึ่งพาตนเองไม่ประสบผลสำเร็จในทางปฏิบัติ แต่ "ที่นา" โด่งดังมากในความรับรู้ของวงการศิลปะสากล ส่วนหนึ่งเป็นเพราะ "ที่นา" คือ โครงการของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ซึ่งเป็นหนึ่งในผู้ก่อตั้งร่วมกับคามิน เลิศชัยประเสริฐ ขณะเดียวกัน ในสายตาของคนท้องถิ่น "ที่นา" เป็นเสมือนรีสอร์ทที่เหล่าศิลปินจะมากันปีละครั้งสองครั้ง บ้างก็สร้างงานแล้วกลายเป็นข่าวในวงการศิลปะ (นอกเมืองไทย) บ้างก็เอางานจากนิทรรศการศิลปะใหญ่ๆ มาลงความเกี่ยวข้องกับชุมชนที่อยู่รายรอบที่ดินจึงแทบจะไม่ปรากฏ "ที่นา" คือชุมชน แต่เป็นชุมชนของคนเฉพาะกลุ่ม ที่แปลกแยกออกไปโดยสิ้นเชิงจากทั้งชุมชนชาวบ้านและชุมชนศิลปินท้องถิ่นในเชียงใหม่

ศิลปะจึงเป็น "สิ่งใหม่" ใน "อาณาเขตใหม่" ที่จำเป็นต้องอธิบายตัวเอง เพื่อสร้างที่ทางของตน การนำศิลปะออกไปสู่สาธารณะจึงมักจะมีบทบาทเรื่องการศึกษาควบคู่ไปโดยอัตโนมัติอยู่เสมอ บ่อยครั้งเราจึงพบว่าเป้าหมายของโครงการต่างๆ เหล่านั้นมีคำประเภท *"เพื่อสร้างความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะให้แก่คนในสังคม"* ราวกับว่าศิลปินและโครงการศิลปะของพวกเขาได้เข้ามาเล่นบทบาทเดียวกับบทบาทที่สถาบันทางศิลปะเคยเป็นผู้เล่น คือกลายเป็นผู้สร้างองค์ความรู้เสียเอง ดังตัวอย่างที่ Tran

Luong นำมาเสนอในการสัมมนา ไม่ว่าจะเป็นโครงการ *Mae Khe Coal Mine Workshops* ซึ่งทำร่วมกับคนงานในเหมือง หรือ *On the Bank of Red River* ที่ทำร่วมกับคนไร้บ้าน โครงการของ Loung มุ่งเน้นการเข้าไปใช้พื้นที่สาธารณะต่างๆ โดยเป็นการทำงานร่วมกับกลุ่มคนที่หลากหลาย โดยเป้าหมายก็คือ เพื่อให้พวกเขามีโอกาสเรียนรู้เกี่ยวกับศิลปะ คำพูดที่เขานำเสนอในงานสัมมนาได้ชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนถึงวิธีคิดในการทำงานศิลปะของเขา

ไม่กี่ปีมานี้... ผมมุ่งเน้นที่จะหาโอกาสในการทำงานในพื้นที่สาธารณะ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง กับชนชั้นแรงงาน เพราะดูเหมือนว่าจะไม่ค่อยมีการจัดการให้พวกเขาได้รับการเรียนรู้ศิลปะมากนัก... ผมยังหวังว่าโครงการเหล่านี้จะเป็นการเปิดโอกาสให้แก่ศิลปินรุ่นเยาว์ได้ส่งเสียง และมุมมองเชิงสากลเกี่ยวกับผู้ชมและชุมชนด้วย[7]...

ประเทศที่กำลังขยายตัวอย่างรวดเร็วอย่างเวียดนามไม่ได้กำลังมุ่งหน้าไปเฉพาะด้านเศรษฐกิจเท่านั้น หากศิลปะร่วมสมัยก็กำลังเติบโตเช่นกัน ภายในช่วงเวลาไม่กี่ปี เวียดนามมีสิ่งใหม่ๆ เพิ่มขึ้นมากมาย ไม่ว่าจะเป็น a little blah blah (albb) องค์กรเอกชนทางศิลปะที่ไม่แสวงผลกำไรในโฮจิมินห์ ซิตี้ ที่ก่อตั้งโดย Sue Hajdu, Nguyen Nhu Huy และ Motoko Uda[8] หรือเทศกาลศิลปะ Saigon Open City ที่กำลังจะเกิดขึ้น แต่หนึ่งในปัญหาที่เกิดขึ้นควบคู่ไปกับการเติบโตอย่างรวดเร็วนี้ อาจเป็นปัญหาเกี่ยวกับความรู้ความเข้าใจในศิลปะร่วมสมัยของสาธารณชน ดังเช่นที่ประสบในหลายๆ พื้นที่ (รวมทั้งในเมืองไทยด้วย) การขาดแคลนสถาบันที่จะปิดช่องว่างเหล่านี้จึงนำไปสู่การที่ศิลปินกลายมาเป็นผู้สร้างและให้ความรู้เสียเอง ดังเช่น พันธกิจของ albb ที่มุ่งสร้างความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะผ่านกิจกรรมรูปแบบต่างๆ หรือการทำงานกับศิลปินและคนในท้องถิ่นของ Luang เช่น เมื่อเขาระบุว่าชนชั้นกรรมาชีพขาดโอกาสในการเรียนรู้เกี่ยวกับศิลปะ เขาก็เข้าไปทำงานกับบุคคลเหล่านั้น การทำงานของ Luang คาบเกี่ยวกันอยู่ระหว่างการเป็นศิลปะในพื้นที่สาธารณะและงานด้านการศึกษาแก่ผู้ด้อยโอกาส

---

[7] Tran Loung, *Tran Luong's Projects*, **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ**, 19 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่. (ตัดตอนและแปลโดยผู้เขียน).

[8] Sue Hajdu, *Ho Chi Minh City : Emerging Scenes and Scenarios*, **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ**, 18 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่.

ในแง่นี้แล้ว ก็ไม่ได้หมายความว่าศิลปินจะไม่สามารถมาทำหน้าที่ตรงนี้ได้ ปรากฏการณ์ดังกล่าวเผยให้เห็นการดิ้นรนที่จะผลิตและพัฒนาองค์ความรู้ทางศิลปะ และเผยแพร่ออกไปสู่กลุ่มคนที่หลากหลายผ่านกิจกรรมรูปแบบต่าง ๆ เพื่อตามให้ทันการเติบโตอย่างไม่หยุดยั้งของศิลปะร่วมสมัยเอง บทบาทของศิลปินจึงไม่สามารถจะหยุดไว้เพียงการสร้างผลงานอีกต่อไป หากยังจะต้องจัดสรรโปรแกรมเพื่อรองรับผลงานเหล่านั้นด้วย การ "นำเสนอ" จึงเท่ากับนำออกมาให้ผู้อื่นรับรู้ เมื่อนั้นก็หมายความว่า มันจะต้องถูกรับรู้ (หรืออีกนัยหนึ่ง เข้าใจ) อย่างน้อยก็รับรู้ว่าเป็นศิลปะประเภทหนึ่ง เหล่านี้จึงเกี่ยวข้องโดยตรงกับเรื่องของการศึกษาและการพัฒนากลุ่มผู้ชม-ทำอย่างไรให้คนเข้าใจ

อันที่จริง ช่องว่างระหว่างศิลปะกับสาธารณะก็เป็นสิ่งที่มีมาตลอด เพียงแต่ถูกถ่างให้กว้างขึ้นเมื่อศิลปะหลุดออกจากบริบทเดิมที่สาธารณชนคุ้นเคย (โดยทั่วไป หากสิ่งใดอยู่ในสถาบัน สิ่งนั้นก็ย่อมเป็นศิลปะอย่างไม่ต้องสงสัย แม้บางครั้งอาจดูไม่รู้เรื่อง แต่ก็มีสถานภาพที่แน่นอน) การหลุดออกจากพื้นที่ที่เฉพาะเจาะจงนี้เองที่ก่อให้เกิดความคลุมเครือขึ้นแก่วัตถุและปรากฏการณ์ที่เป็นผลิตผลของศิลปิน มิหนำซ้ำหลาย ๆ งานยังดูแปลกประหลาดเสียอีก ขณะเดียวกัน ช่องว่างที่ว่าก็ถูกทำให้แคบลงเพราะการนำเสนอในลักษณะเช่นนั้นเป็นการนำเสนอเชิงรุก ด้วยการเอาศิลปะไปเผชิญหน้ากับสาธารณชนในพื้นที่สาธารณะ เหมือนเดิน ๆ อยู่ก็เจอโดยไม่จำเป็นต้องไปดูถึงหอศิลป์ และล่อให้คนเข้ามาสัมผัสด้วยกลวิธีต่าง ๆ โครงการเหล่านั้นจึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องประกอบไปด้วยกิจกรรมต่าง ๆ นอกเหนือไปจากการนำเสนอวัตถุทางศิลปะ การนำศิลปะออกไปสู่ที่สาธารณะจึงมีผล 2 ด้าน ด้านหนึ่งคือเกิดความห่างเหินอันเนื่องมาจากความไม่คุ้นเคย อีกด้านหนึ่งคือเกิดความใกล้ชิดจากการมีส่วนร่วม ช่องว่างระหว่างศิลปะกับสาธารณะจึงไม่ได้เกิดจากลำดับสูงต่ำทางสังคมดังแต่ก่อน แต่เกิดจากความไม่คุ้นเคย เมื่อเป็นเช่นนี้ ศิลปะก็ยังคงเป็นสิ่งแปลกปลอม

Nicolas Bourriaud ภัณฑารักษ์และนักวิจารณ์ชาวฝรั่งเศสได้นำเสนอ Relational Aesthetics ซึ่งเป็นแนวคิดทางศิลปะที่มุ่งเน้นความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ Relational art ตามแต่ Bourriaud ต้องอาศัยการมีส่วนร่วมลงมือกระทำ เป็นชุดของปฏิบัติการทางศิลปะที่มุ่งหมายให้เกิดจุดเปลี่ยนทางความคิดและการปฏิบัติ ซึ่งผันแปรไปด้วยความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และบริบททางสังคม เป็นการตีความอย่างอิสระโดยเปลี่ยนแปลง

ไปตามบริบทที่ขยายขอบเขตไปเกินกว่าแค่เพียงด้านกายภาพของที่ตั้งและสื่อทางศิลปะ เพราะได้รวมเอาชีวิตของผู้คนที่มีประวัติศาสตร์และปูมหลังส่วนตัวที่ผิดแผกแตกต่างกันไป ให้ผสานเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ของผลงานและพื้นที่จัดแสดง ในแง่นี้แนวคิดของเขาก็สอดคล้องไปกับศิลปะแบบมีส่วนร่วมและ community-based art ศิลปะเหล่านี้ให้ความสำคัญกับปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับตัวงาน มีลักษณะเป็นกิจกรรมที่เรียกร้องการมีส่วนร่วมมากกว่าจะเป็นวัตถุเพื่อการจ้องมองแนวคิดของ Bourriaud ก็เป็นตัวอย่างหนึ่งในการสร้างคำอธิบายและให้คุณค่าแก่สิ่งที่ใหม่ต่อการรับรู้ของผู้ชม โดยเข้ามารองรับและสร้างความชอบธรรมให้อย่างเป็นวิชาการ

อย่างไรก็ตาม ไม่ได้หมายความว่าศิลปะที่ปรากฏตัวในพื้นที่สาธารณะ หรือศิลปะที่เรียกร้องการมีส่วนร่วมจากผู้ชมจะเป็น Relational art ไปเสียทั้งหมด "สุดขอบฟ้า" ของนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล เป็นโครงการระยะเวลา 1 ปีที่ประกอบไปด้วยกิจกรรมย่อยๆ ได้แก่นิทรรศการศิลปะ การอบรมเชิงปฏิบัติการณ์ และการเสวนาที่ จ.ลำพูน และเชียงใหม่ โดยเป็นความร่วมมือระหว่างศิลปินกับองค์กรภาครัฐและเอกชน ทั้งจากในท้องถิ่น ส่วนกลางและนานาชาติ กิจกรรมย่อยเหล่านี้เป็นของกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ซึ่งไม่เพียงศิลปินที่ทำงานทัศนศิลป์เท่านั้น หากยังมีกลุ่มละคร และนักกิจกรรมทางสังคมอื่นๆ เข้าร่วมด้วย โดยกิจกรรมแต่ละอย่างเป็นการทำร่วมกับคนในชุมชน ศิลปะเพื่อศิลปะหรือศิลปะเพื่อสังคม ? "สุดขอบฟ้า" ดูมีความพยายามที่จะเป็นทั้งสองอย่าง ในด้านหนึ่ง "สุดขอบฟ้า" อยู่ในกระแสศิลปะร่วมสมัยมากๆ ด้วยการเป็น community-based art ในแง่นี้ หมายความว่า ตัวตนในโลกศิลปะของ "สุดขอบฟ้า" นั้นชัดเจนแน่นอนและยังทันสมัยเสียด้วย[9] ในอีกด้าน การเข้าไปมีส่วนร่วมกับชุมชนทำให้ตัวโครงการมี

[9] Lu Jia ให้ความเห็นเกี่ยวกับการมีตัวตนในโลกศิลปะนานาชาติว่าเป็นผลของยุคเฟื่องฟูแห่งการจัดนิทรรศการ มันคือเกมที่ other regions เล่นกับสังคมตะวันตกโดยยอมรับเอาเอาระบบและรูปแบบหลักๆ มาใช้อย่างเต็มอกเต็มใจ โดยคำนึงถึงสถานการณ์และบริบทของท้องถิ่นควบคู่กันไปด้วย (Lu Jia, *The Long March Methodology and Public Space*, **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ**, 19 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่) สำหรับ Long March Project แผ่นดินจีนทั้งหมดคือพื้นที่ในการทำงาน ด้วยการเดินทางไปด้วย แสดงงานไปด้วยตลอดทางจากภาคใต้ไปสู่ภาคเหนือของจีนทำให้ตัวโครงการประกอบไปด้วยพื้นที่ที่หลากหลายทั้งในแง่กายภาพและความหมายที่ติดอยู่กับพื้นที่ โครงการย่อยๆ ภายในนั้นจึงอิงอยู่กับบริบทท้องถิ่นที่เฉพาะเจาะจง "The Great Survey of Papercuttings in Yanchuan County" เป็นโครงการระยะเวลาครึ่งปีที่เป็นส่วนหนึ่งของ Long March

ทิศทางไปในแบบของงานเชิงสังคมเช่นกัน เพราะว่ากิจกรรมตลอด 1 ปีนั้นทำโดยกลุ่มคนที่หลากหลาย จากต่างสาขาอาชีพ ซึ่งมีองค์กรเชิงสังคมรวมอยู่ในนั้นด้วย การจัดวางกิจกรรมทั้งหมดนี้เข้าด้วยกัน และตอกย้ำด้วยการสัมมนาที่เชิญคนจากต่างที่มาพูดคุยนำเสนอผลงานของตนจึงยิ่งทำให้ทั้งเห็นความต่าง ความเหมือน และความคลุมเครือของบางกิจกรรม สามารถให้ภาพจำลองอันซับซ้อนของโลกศิลปะ ที่แสดงให้เห็นว่า "ศิลปะ" นั้นเปิดออกไปสู่นิยามที่หลากหลาย และความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับสังคมนั้นก็มีหลายระดับ โดยมีแต่ละโครงการเป็นเสมือนกรณีศึกษา

น้ำพึ่งเรือ เสือพึ่งป่า (?)

ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับสาธารณะ/ชุมชนจึงปรากฏเป็น 2 ทางที่กลับกัน กล่าวคือ การใช้สิ่งอื่นเพื่อศิลปะ และการใช้ศิลปะเพื่อสิ่งอื่น

ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับสังคมชนิดที่ใช้ศิลปะไปเป็น "สื่อ" หรือ "เครื่องมือ" เพื่อไปสู่สิ่งอื่น มีทั้งทำโดยศิลปินที่ทำงานแบบ/ในเอ็นจีโอ หรือบางองค์กรที่นำศิลปะมาเป็นสื่อในการนำเสนอเรื่องราวต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการส่งสารเชิงสังคมหรือให้การศึกษา พวกเขาใช้ศิลปะเพื่อเป็นพาหะไปสู่สิ่งอื่น "ความเป็นศิลปะ" ในตัวเองจึงไม่ใช่ประเด็นสำคัญ หรือแม้กระทั่งจะ *มีสถานภาพเป็นศิลปะหรือไม่ก็ไม่สำคัญ* (ต่างจาก community based art หรือศิลปะแบบมีส่วนร่วมที่มีอยู่เพื่อตัวของมันเองในฐานะการดิ้นรนเปลี่ยนรูปแบบของศิลปะ)

การใช้ศิลปะเป็นพาหะไปสู่สิ่งอื่นที่มีผู้มานำเสนอในงานสัมมนา ได้แก่ การทำงานของ Karen Environmental and Social Action Network (KESAN) ซึ่งเป็นองค์กรเอกชนที่พยายามผลักดันให้เกิดความตื่นตัวทางการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมให้แก่ชาวกะเหรี่ยง

Project ซึ่งร่วมมือกับรัฐบาลมณฑล Yanchuan ทำการสำรวจรูปแบบทางศิลปะของการตัดกระดาษตลอดจนเงื่อนไขทางเศรษฐกิจ สังคม การเมือง สิ่งแวดล้อมของท้องถิ่นนั้นๆ Long March Project จึงเป็นโครงการที่คำนึงถึงลักษณะเฉพาะของพื้นที่ที่เข้าไปใช้ หมายความว่า ความเป็นท้องถิ่นคือส่วนหนึ่งของสิ่งที่ถูกนำเสนอ เช่นเดียวกับ "สุดขอบฟ้า" ที่มีปฏิสัมพันธ์กับท้องถิ่น (ลำพูน) ในรายละเอียดของโครงการย่อยๆ ขณะเดียวกัน ภาษาของศิลปะร่วมสมัยอันเป็นสากล (ที่มีตะวันตกเป็นบรรทัดฐาน) ก็ถูกใช้ควบคู่ไปด้วย ตอกย้ำด้วยการดึงกลับเข้าสู่ระบบของสถาบันและการแสดงงาน.

ที่ชายแดนแม่ฮ่องสอน KESAN ใช้ศิลปะรูปแบบต่างๆ อย่างการ์ตูน หรือบทกวีเป็นสื่อในการนำเสนอเรื่องราว[10] ส่วนพิมพ์ใจ อินทะมูล ผู้อำนวยการศูนย์สุขภาพชุมชนใน จ.เชียงใหม่ ก็มองการอบรมเชิงปฏิบัติการณ์กับผู้ติดเชื้อเอชไอวี ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของ "สุดขอบฟ้า" ว่าเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งในการสื่อสาร[11] เป็นการทำงานร่วมกับคนกลุ่มน้อยที่ถูกมองว่าไม่มีประโยชน์ในสังคม และยังมีการทำงานขององค์การ EMPOWER[12] ที่ทำร่วมกับผู้ให้บริการทางเพศ ซึ่งก็ถูกมองว่าเป็นกลุ่มคนชายขอบของสังคมเช่นกัน พวกเขารณรงค์ให้ใช้คำว่า "ผู้ให้บริการ" แทนคำอย่าง "โสเภณี" เพื่อละความหมายเชิงลบ และมองว่าเป็นอาชีพหนึ่งเช่นเดียวกับอาชีพอื่นๆ ในกรณีของ EMPOWER ศิลปะถูกใช้ไปในการให้การศึกษาอีกด้วย เช่น การ์ตูน Honey Bee ที่นำเสนอเรื่องการป้องกันตัวจากเชื้อเอดส์ หรือ *Honey Bee Special* ซึ่งเป็นการแสดงของกลุ่มผู้ให้บริการ (ภาพที่ 6) พวกเธอเดินไปตามแหล่งท่องเที่ยวยามราตรีเพื่อแจกถุงยางอนามัยแก่ลูกค้า เพื่อรณรงค์เกี่ยวกับการมีเพศสัมพันธ์ที่ปลอดภัย เรื่องของการศึกษายังพบในงานของ Woman's Education for Advancement and Empowerment (WEAVE)[13] ที่เข้าไปทำงานกับกลุ่มสตรีชาวเขา 6 เผ่าโดยนำศิลปะเข้าไปใช้ในการพัฒนางานหัตถกรรมใน

ภาพที่ 6

Honey bee Special, กรุงเทพฯ, ภาพถ่ายเป็นสมบัติขององค์กร EMPOWER

[10] Paul Sein Twa, **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ**, 19 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่.

[11] พิมพ์ใจ อินทะมูล, **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ**, 17 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่.

[12] จุมพล และ จันทวิภา อภิสุข, **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ**, 18 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่.

[13] Christen Belfus, *Art and Handicrafts in Border Communities*, **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ**, 18 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่.

ชุมชน Borderline Gallery ที่แม่สอดเป็นพื้นที่สำหรับจัดแสดงและขายผลงาน ศิลปินจำนวน 24 คนที่อาศัยอยู่ตามแนวชายแดนก็ได้มาช่วยทำงานในแกลเลอรี่ร่วมกับชนกลุ่มน้อยด้วย ศิลปะกับหัตถกรรมจึงผสมผสานเข้าด้วยกันโดยมีเป้าหมายเพื่อพัฒนาผลิตภัณฑ์ของกลุ่มสตรีชาวเขาดังกล่าว

รูปแบบละครดูจะเป็นที่นิยมไม่น้อยไปกว่าทัศนศิลป์ กลุ่มละครกระจกเงาใช้ละครและดนตรีพื้นบ้านเป็นสื่อในการให้การศึกษาแก่กลุ่มชาวเขา เช่น ปัญหายาเสพติด หรือไม่ก็เป็นการให้ชาวเขาออกมาพูดถึงเรื่องราวของตนเอง[14] ละครอยู่ในฐานะสื่อที่เปิดโอกาสให้ผู้เข้าร่วมได้เรียนรู้และพัฒนาที่จะใช้ในการสื่อสารเรื่องราวของตน ทำนองเดียวกัน พระจันทร์เสี้ยวการละครก็ใช้รูปแบบละครในการเคลื่อนไหวทางการเมืองและการศึกษาวิจัยทางสังคม โดยจัดการอบรมเชิงปฏิบัติการณ์ร่วมกับมหาวิทยาลัยและกลุ่มเคลื่อนไหวทางการเมืองต่างๆ ตลอดจนชุมชนท้องถิ่นทั่วประเทศ[15] ในแง่นี้ ละครก็คือเครื่องมือเช่นกัน เป็นเครื่องมือเพื่อการเคลื่อนไหวทางการเมือง

เป้าหมายของการทำงานเชิงสังคมเหล่านี้อยู่ภายนอกโลกศิลปะอยู่แล้วโดยพื้นฐาน ดังนั้นก็ไม่น่าประหลาดใจแต่อย่างใดว่าทำไมหลายๆ คนจึงกล่าวว่า พวกเขาไม่ได้สนใจว่า ท้ายที่สุดแล้ว นี่เรียกว่าเป็น "ศิลปะ" หรือเปล่า เพียงแค่สื่อความหมายได้ก็เพียงพอแล้ว ลักษณะเช่นนี้คือการคำนึงถึง "ผลลัพธ์" ซึ่งก็คือประโยชน์หรือสิ่งดีใดๆ ก็ตามที่จะเกิดแก่สังคม การไม่สนใจว่าจะเป็นศิลปะหรือไม่นี้น่าสนใจมากในแง่ที่ว่ามันนำไปสู่การขัดกันเองเกี่ยวกับสถานภาพและตัวตนของศิลปะ รวมทั้งเป้าหมายของศิลปะด้วย เพราะเราก็ยังเรียกว่า "ศิลปะ" กันอยู่อย่างติดปาก สถานภาพของกิจกรรมเหล่านี้จึงถูกตั้งคำถามในงานสัมมนาว่าเป็นศิลปะหรือไม่ ? Jonathan Watkins ให้ความเห็นที่เด็ดขาดว่าเขาไม่เห็นด้วยว่าศิลปะจะสามารถเข้าไปมีเป้าหมายทางสังคมได้ เพราะหากเป็นเช่นนั้น มันก็จะหลุดออกจากความเป็นศิลปะไปสู่สิ่งอื่น เนื่องจากตัวศิลปะเองไม่ได้มีคุณสมบัติในการกระทำดังกล่าวอยู่แล้ว การนำศิลปะเข้าไปสร้างประโยชน์แก่สังคมจึงไม่ได้หมายความว่ามันจะเป็นศิลปะ[16] ด้วยเป้าหมายที่ต่างกันนี้เองที่ทำให้กิจกรรมเหล่านี้ต่างออกไปจาก "ศิลปะ" แม้ว่าจะอาศัยศิลปะเป็นส่วนสำคัญ

---

[14] สุจิตตรา ศักดิ์แก้ว, *Media for study,* **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ,** 19 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่.

[15] คำรณ คุณะดิลก, **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ,** 18 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่.

[16] Jonathan Watkins, **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ,** 19 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่.

แต่นี่ก็ไม่ได้หมายความว่ากิจกรรมเชิงสร้างสรรค์เหล่านั้นไม่มีความเป็นไปได้ หรือไม่มีประโยชน์ เพียงแต่ว่าเป็นสิ่งที่ "แตกต่าง" ออกไปจาก "ศิลปะ" เท่านั้น การประเมินคุณค่าจึงต้องวัดกันด้วยมาตรฐานคนละตัว Watkins กล่าวไว้อย่างน่าสนใจว่า การเป็นคนดีไม่ได้หมายความว่าจะสร้างงานศิลปะที่ดีได้ เพราะหากเป็นเช่นนั้น ก็หมายความว่าการประเมินค่างานศิลปะจะต้องมีประเด็นเชิงจริยธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย ซึ่งก็อาจจะบดบังตัวเนื้อของศิลปะเองไปเสีย เมื่อใครสักคนเป็น "คนดี" (ผู้ที่สร้างประโยชน์กับสังคม) จึงไม่ได้หมายความว่าเขาเป็นศิลปินที่ดี (ผู้ที่สร้างงานที่ดีในเชิงศิลปะ) เสมอไป

การทำงานขององค์กรเหล่านั้นเกือบทั้งหมดเป็นการทำร่วมกับกลุ่มคนที่ถูกมองว่าเป็น "ชายขอบ" ในรูปแบบต่างๆ (ผู้ติดเชื้อ ชนกลุ่มน้อย ผู้อพยพ ผู้ทำงานบริการ) นอกจากในด้านการศึกษาแล้ว โครงการเหล่านี้ชี้ให้เห็นความพยายามที่จะแสดงตัวตน ซึ่งนั่นหมายถึงการต่อรองกับ "ศูนย์กลาง" ศิลปะคือเครื่องมือที่เป็น "กระบอกเสียง" ให้รับรู้ถึงตัวตน สถานการณ์ ตลอดจนปัญหาของพวกเขา เมื่อมีตัวตน ก็ย่อมมีสิทธิประเด็นเรื่องสิทธิมนุษยชนจึงเข้ามาเกี่ยวข้องโดยอัตโนมัติ ปฏิบัติการณ์เหล่านี้จึงมีนัยของการเรียกร้อง และเท่ากับยอมรับโดยปริยายว่ากลุ่มคนเหล่านี้ "มีปัญหา" อย่างใดอย่างหนึ่ง ไม่เช่นนั้นแล้วก็คงไม่ต้องเข้าไปช่วยเหลือ (หรืออีกนัยหนึ่ง ทำให้ดีขึ้น) ในมุมของการทำงานแบบนี้ ศิลปะกับจริยธรรมดูจะไม่แยกจากกัน

ถึงอย่างนั้นก็ตาม โครงการศิลปะบางชิ้นก็เข้าไปเกี่ยวข้องกับเรื่องนี้โดยที่ตัวมันยังคงสถานภาพความเป็นศิลปะอยู่ Karen Keiko Kosasa ยกตัวอย่างฮาวายที่มีปัญหาระหว่างชนพื้นเมืองฮาวายและผู้ที่เข้ามาตั้งรกรากภายหลัง[17] Kosasa กล่าวว่าคนส่วนใหญ่ที่มาฮาวายมักจะไม่รู้ว่าฮาวายคืออาณานิคมของสหรัฐอเมริกาและชนพื้นเมืองก็ยังคงพยายามต่อสู้เพื่อเรียกร้องอิสรภาพอยู่ โครงการของ Kosasa คือการพยายามทำให้ประเด็นเกี่ยวกับความซับซ้อนทางวัฒนธรรม และการเมืองดังกล่าวเข้าไปสู่ความรับรู้ของผู้มาเยือนรวมทั้งผู้ที่อาศัยอยู่ในฮาวายเอง โปสการ์ดชุด *Whose Paradise?* เป็นโครงการศิลปะที่เธอทำร่วมกับศิลปิน Stan Tomita ได้นำเสนอข้อความเกี่ยวกับข้อเท็จจริงบางอย่างของฮาวาย

---

[17] Karen Keiko Kosasa, *Contested Spaces : Art, Colonialism, and Indigenous and Settler Communities in Hawaii,* **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ,** 18 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่.

อีกตัวอย่างหนึ่งคือ "แรงงานไร้พรมแดน" (Labour Sans Frontiers; Workers without Borders) (ภาพที่ 7) ของ EMPOWER "คำจิ่ง" เป็นตุ๊กตาเปเปอร์มาเช่ขนาดครึ่งหนึ่งของคนจริงๆ ที่ทำขึ้นด้วยฝีมือของแรงงานอพยพชาวพม่า "คำจิ่ง" เป็นตัวแทนความฝัน คือการได้มาทำงานและอาศัยอยู่ในเมืองไทยของแรงงานอพยพสตรีเหล่านี้ ในการแสดงในพื้นที่สาธารณะครั้งแรกของ "คำจิ่ง" เมื่อวันที่ 18 ธันวาคม 2547 เนื่องในวันแรงงานอพยพนานาชาติ ตุ๊กตากว่า 250 ตัวได้มาเยือนกรุงเทพฯ เมืองในฝันของพวกเธอ โดยมี EMPOWER เป็นผู้จัดการเดินทาง โครงการนี้เกิดขึ้นเพื่อกระตุ้นให้ผู้คนได้ตระหนักถึงการมีอยู่ของแรงงานเหล่านี้และนึกถึงพวกเธอในฐานะมนุษย์ผู้เท่าเทียม ตัวอย่างจากผลงานของ Kosasa และ "แรงงานไร้พรมแดน" คือ "โครงการศิลปะ" ที่มีเป้าหมายในการทำงานร่วมกับปัญหาสังคม

ในขณะที่มีคำถามเกี่ยวกับการนำศิลปะไปเป็นเครื่องมือในการบอกเล่าบางสิ่งบางอย่างต่อสังคม หรือด้วยวัตถุประสงค์อื่นใดก็ตามที่นอกเหนือไปจากตัวศิลปะเอง

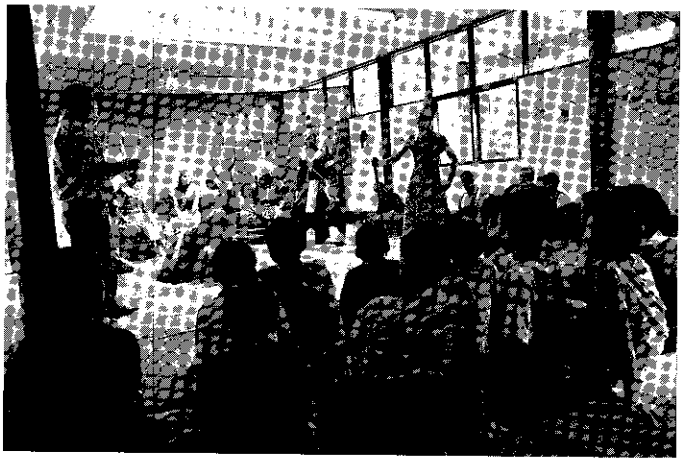
ภาพที่ 7
คำจิ่ง, เปเปอร์มาเช่, ขนาดครึ่งตัวคน, เชียงใหม่, 2548, ภาพถ่ายเป็นสมบัติขององค์กร EMPOWER

อันทำให้เกิดความรู้สึกว่าศิลปะถูก "ใช้" (ไม่ว่าจะในฐานะ "สื่อ" หรือ "เครื่องมือ") การนำสังคมเข้ามามีส่วนร่วมในงานศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ที่เกี่ยวกับความเป็นท้องถิ่นประเพณีโบราณ ก็ถูกตั้งคำถามเช่นกัน โครงการเหล่านี้ (รวมทั้ง "สุดขอบฟ้า") มักถูกตั้งคำถามว่า ใครคือผู้ได้รับผลประโยชน์ ชุมชนหรือตัวศิลปิน *The Continuum Asia Project (CAP)* ของ Ong Keng Sen[18] ซึ่งบางส่วนเกิดขึ้นในหลวงพระบางเป็นการร่วมมือระหว่างชาวลาวกับองค์กรของเขาคือ TheatreWorks โครงการชื่อ *Retrieval of Memory: The Revival of the Laotian Ramayana* (ภาพที่ 8) คือความพยายามที่จะให้การสนับสนุนการรื้อฟื้นศิลปะการแสดงพื้นเมืองของลาว โดยให้ชาวลาวอาวุโสเป็นผู้ส่งผ่านให้แก่คนรุ่นหลัง อีกโครงการหนึ่งคือ *The Flying Circus (An Asian Artist Laboratory)* ก็เป็นการให้ศิลปินชาวเอเชียได้เข้าไปทำงานในหลวงพระบางร่วมกับคนในท้องถิ่น โดยมุ่งเน้นที่การรื้อฟื้นและการตีความใหม่เกี่ยวกับศิลปะการแสดงพื้นบ้าน กิจกรรมหนึ่งที่เกิดขึ้นคือการอบรมเกี่ยวกับการถ่ายทำวิดีโอสารคดีให้แก่กลุ่มเด็กวัยรุ่น โครงการของ Keng Sen ถูกตั้งข้อสังเกตโดยคำรณ คุณะดิลก ว่าทุกวันนี้มีศิลปินต่างชาติมากมายที่พยายามเข้ามาทำงานร่วมกับชุมชนในอนุภาคลุ่มแม่น้ำโขง (The Greater Mekong Sub-region)[19] คำรณตั้งคำถามว่าความพยายามที่จะรื้อฟื้นประเพณีเหล่านี้อาจไม่ได้เกิดจากความต้องการของคนในพื้นที่เอง แต่เป็นแรงกดดันจากภายนอก คำรณตั้งคำถามว่าการกระทำเหล่านี้มีนัยยะเชิงอาณานิคมแฝงอยู่โดยไม่รู้ตัวหรือไม่

---

[18] Ong Keng Sen, **ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ**, 18 กุมภาพันธ์ 2548, เชียงใหม่.

[19] The Greater Mekong Sub-region ประกอบด้วยมณฑลยูนนาน, พม่า, ไทย, กัมพูชา, ลาว และเวียดนาม จากข้อเท็จจริงที่ว่ามีองค์กรระหว่างชาติที่ให้เงินทุนสนับสนุนกิจกรรมเชิงวัฒนธรรมและการพัฒนาชุมชน โดยเฉพาะในด้านการอนุรักษ์และฟื้นฟูมรดกทางวัฒนธรรม ดูเหมือนว่าจำนวนของโครงการศิลปวัฒนธรรมในภูมิภาคนี้ได้ทวีจำนวนขึ้นเพราะมันตอบสนองต่อหลักการดังกล่าวขององค์กรเหล่านั้น สัดส่วนที่ใหญ่ขึ้นคือภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เทศกาลศิลปะขนาดใหญ่ระดับเบียนนาเล่เริ่มปรากฏให้เห็น ไม่ว่าจะเป็นสิงคโปร์ เบียนนาเล่ (2549) หรือ Saigon Open City (2550) และอีกมากมายในอนาคต ปรากฏการณ์เหล่านี้มีความหมายกับเราอย่างไร และคำถามต่อมาก็จะเกี่ยวกับการล่าอาณานิคมทางความคิดและวัฒนธรรมโดยการใช้ศิลปะ พื้นที่ตรงนี้กำลังกลายเป็นแหล่งวัตถุดิบใหม่สำหรับตลาดศิลปะร่วมสมัยหรือไม่ ถ้าอย่างนั้น บทบาทของศิลปินในท้องถิ่นควรเป็นเช่นไร มันเป็นความต้องการของคนในท้องถิ่นเท่าๆ กับของคนภายนอกหรือไม่ หรือเป็นเพราะเราต้องการที่จะทันสมัยกับโลกศิลปะสากล ถ้าอย่างนั้น มาตรฐานที่ว่ามาจากที่ไหน?



ภาพที่ 8 *Retrieval of Memory : The Revival of the Laotian Ramayana, หลวงพระบาง, ลาว, ภาพถ่ายเป็นสมบัติของ TheatreWorks*

อีกตัวอย่างหนึ่งที่ก่อให้เกิดคำถามแบบเดียวกันคือ *Quiet in a Land: Art, Spiritually, and Everyday Life, Luang Prabang, Lao PDR* ของ France Morin ภัณฑารักษ์ได้เชิญ "ศิลปินที่มีชื่อเสียง" (โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินชาวตะวันตก) มาที่หลวงพระบางเพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์กับช่างฝีมือในท้องถิ่น แล้วผลงานเหล่านั้นก็ถูกนำไปจัดแสดง (และขาย) ในนิวยอร์ก ในแง่หนึ่ง "ศิลปะ" เหล่านี้ก็กลับไปสู่ระบบสถาบันอันมีศูนย์กลางอยู่ที่โลกตะวันตก คำถามคือ การกระทำดังกล่าวเป็นการฉกฉวยเอาความเป็นท้องถิ่นมาสร้างเป็นผลประโยชน์ส่วนตนหรือไม่ ? งานฝีมือและชุมชนได้รับการพัฒนาจากโครงการเหล่านี้จริงหรือ? ใครคือผู้ที่ได้รับผลประโยชน์ ศิลปิน/ผู้จัด ชุมชน หรือว่าทั้งสองฝ่าย ? ทว่า ในทางกลับ เราก็สามารถตั้งคำถามได้เช่นกันว่าการนำศิลปะไปเป็นใช้เพื่อก่อให้เกิดอะไรก็ตามแก่ชุมชนก็อาจเป็นการฉกฉวยเช่นกัน ในมิติที่เปิดออกของศิลปะ จึงมี "ช่องว่าง" ให้เกิดข้อถกเถียงเหล่านี้ขึ้น

ท้ายที่สุด "ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ" ก็นำเรากลับไปสู่ข้อถกเถียงเรื่องพันธกิจของศิลปะและศิลปินต่อสังคม ซึ่งอยู่ในชุดคำถามเดียวกับ "ศิลปะคืออะไร" และ

"ใครคือศิลปิน" มันเป็นชุดของคำถามที่เกี่ยวเนื่องกันไปเรื่อยๆ และเป็นชุดคำถามที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ เมื่อไหร่ก็ตามที่เราถามหาคำจำกัดความ (แม้จะเป็นคำจำกัดความ *ใหม่*ก็ตาม) มันก็เป็นคำถามเชิงอำนาจล้วนๆ เมื่อพูดว่า "จำกัด" ก็หมายความว่ามีขอบเขต มี "ข้างใน" กับ "ข้างนอก" นั่นก็คือ "ใช่" กับ "ไม่ใช่" "ศิลปะ" กับ "ความเป็นอื่น" จึงเป็นประเด็นที่ผุดโผล่ขึ้นมาตลอดการสัมมนา เราจะมองว่ามันเป็นเรื่องของสหวิทยาการก็ได้ในแง่ที่ว่า "ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ" ได้สร้างปรากฏการณ์ที่ศาสตร์ต่างสาขามาเจอกัน การปะทะกัน (หรือกรอบชนกรอบ) นี้นำมาซึ่งความขัดแย้ง เพราะความลงตัวแบบไม่มีข้อกังขาเกี่ยวกับคำจำกัดความว่าศิลปะคืออะไรกันแน่นั้นยังไม่บรรลุผล และไม่สามารถที่จะบรรลุผล การเผชิญหน้ากันระหว่างศาสตร์ต่างสาขาจึงเป็นเรื่องที่ทำอย่างไรก็ไม่มีวันลงตัว เพราะมันเกิดบนฐานคิดของวิชาและความเชื่อที่แตกต่างกัน ในที่นี้ก็คือการถกเถียงกันระหว่างศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิตนั่นเอง ดังนั้น จึงไม่ได้เป็นเพียงแค่ศิลปะแบบมีส่วนร่วมและ community-based art เท่านั้นที่ต้องการพื้นที่และมีตัวตนในฐานะรูปแบบทางศิลปะที่เกิดขึ้นใหม่ หากแต่การทำงานเชิงสังคมที่อาศัยศิลปะเป็นส่วนประกอบก็เรียกร้องให้ตระหนักถึงความมีตัวตนของพวกเขาเช่นกัน ตลอดจนงานช่างฝีมือเองที่พยายามจะบอกว่าตัวเองเป็นศิลปะด้วย ดังนั้นนี่ก็นำไปสู่ประเด็นที่ว่าศิลปะกับงานฝีมือเป็นสิ่งเดียวกันหรือเปล่า ข้อเขียน คำกล่าว ทฤษฎีทั้งหลายจึงเป็นความพยายามสร้างความชอบธรรมอย่างเป็นวิชาการต่อความหลากหลายที่เกิดขึ้น วาทกรรมก็คือความลวงที่มาหลอกหลอนให้เชื่อ คือการพยายามสร้าง "ความจริง" ที่ชัดเจน ทว่า อาจเป็นความคลุมเครือต่างหากที่เป็นคำตอบและเป็นเสน่ห์ "อะไรก็เป็นศิลปะได้ แต่อะไรก็ได้ไม่ใช่ศิลปะ" จึงยังคงเป็นคำที่คมอยู่เสมอ ส่วนคำถามที่เกิดขึ้น ก็จะยังเป็นการอุบัติซ้ำชั่วนิรันดร์...

บทคัดย่อ

อะไรก็เป็นศิลปะ (หรือเปล่า...?)

บทความเสนอข้อโต้เถียงเกี่ยวกับความคลุมเครือในศิลปะร่วมสมัย และแนวคิดเชิงสหวิทยาการที่มีผลต่อมุมมอง ตลอดจนการสร้างสรรค์งานศิลปะ กล่าวคือ ศิลปะกับการดึงศาสตร์สาขาอื่นเข้ามามีส่วนร่วม ความสัมพันธ์ระหว่างตัวผลงานกับผู้ชม ศิลปะกับสาธารณะมีความสัมพันธ์กันอย่างไร ศิลปะมีพันธะในการสร้างปฏิสัมพันธ์ต่อสาธารณชนหรือไม่? ความรับผิดชอบของศิลปินในฐานะส่วนหนึ่งของชุมชนที่ตนอาศัยอยู่คืออะไร? การปรากฏตัวของศิลปะในพื้นที่สาธารณะเป็นการแทรกแซงหรือเป็นนวัตกรรม? ประเด็นเหล่านี้ถูกนำเสนอผ่านการสัมมนานานาชาติ "ต่างคน (ต่างอยู่) ร่วมกันกับศิลปะ" (Public Art In (ter) vention) ที่จัดขึ้นที่ จ.เชียงใหม่ เมื่อ พ.ศ. 2548

Abstract

"Anything is Art ...but Can Art Be Everything?"

This article presents a debate on ambiguity in contemporary art and interdisciplinary approaches that affect artistic practices: art and other sciences, the relationship between art and its audience, the relationship between art and the public; does art have any mission to change society? Is it a responsibility of artists to have social engagement in their works? Is bringing art to the public an invention or intervention? These issues were presented through the seminar "Public Art In (ter) vention" held in Chiang Mai in 2005.