Received: 3 November 2021
Revised: 12 August 2022
Accepted: 15 August 2022

การวิเคราะห์ปฏิบัติการศิลปะแบบมีส่วนร่วม: ศิลปะนอกเขตอาณาบริเวณและการมีส่วนร่วมในความเป็นเจ้าของผลงาน

THE ANALYSIS OF PARTICIPATORY ART PRACTICE: ART OUTSIDE THE TERRITORY AND PARTICIPATION IN AUTHORSHIP

วราภรณ์ ชลอสันติสกุล[1*]
Varaporn Chalosantisakul[1*]
สุชาติ เถาทอง[2]
Suchat Thaothong[2]
ถนอม ชาภักดี[3]
Thanom Chapakdee[3]

บทคัดย่อ

บทความเรื่อง “การวิเคราะห์ปฏิบัติการศิลปะแบบมีส่วนร่วม: ศิลปะนอกเขตอาณาบริเวณและการมีส่วนร่วมในความเป็นเจ้าของผลงาน” เป็นส่วนหนึ่งของงานดุษฎีนิพนธ์ สาขาวิชาทัศนศิลป์และการออกแบบ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบปฏิบัติการศิลปะแบบมีส่วนร่วม ความเป็นมาและแนวคิดจากผลงานศิลปะที่เกี่ยวข้อง รวมถึงศึกษาการแสดงออกและการตรวจสอบคุณค่าในผลงานศิลปะอันมีลักษณะเป็นกิจกรรมและยากต่อการระบุถึงความงามในแบบแผนศิลปะแบบดั้งเดิม

[1] นิสิตระดับบัณฑิตศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
[1] Graduate Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Burapha University
[2] อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์, ศาสตราจารย์เกียรติคุณ, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
[2] Dissertation Advisor, Professor Emeritus, Faculty of Fine and Applied Arts, Burapha University
[3] อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม, อาจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
[3] Dissertation Co-advisor, DFA, Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University
[*] Corresponding author e-mail: varaporn.cha@rmutr.ac.th

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลที่เกี่ยวข้องในงานวิจัยพบว่า ศิลปะแบบมีส่วนร่วมเป็นศิลปะที่ไม่มีรูปแบบเฉพาะเจาะจงตายตัว ประกอบไปด้วยศิลปะหลากหลายแขนง ขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายของศิลปิน ผู้เข้าร่วม และบริบทแวดล้อมทางสังคม จำแนกได้ 3 ลักษณะ 1) รูปแบบการสร้างความสัมพันธ์ 2) รูปแบบการสร้างกิจกรรม และ 3) รูปแบบความสัมพันธ์เชิงปฏิปักษ์ ถือได้ว่าเป็นสหวิทยาการที่สัมพันธ์เกี่ยวเนื่องมีองค์ประกอบ 3 ส่วน คือ 1) ศิลปิน 2) ผู้มีส่วนร่วม และ 3) ภาคองค์กร ซึ่งก้าวข้ามไปสู่งานศิลปะที่สามารถเข้าไปมีส่วนร่วมกับหน่วยงานอื่น ๆ ที่ไม่ใช่หน่วยงานทางศิลปะได้ งานศิลปะที่เกิดขึ้นจึงปรากฏรูปแบบที่หลากหลาย มุ่งเน้นถึงสถานการณ์และการแสดงออกมากกว่าการสร้างศิลปวัตถุ เกิดการปฏิสัมพันธ์ขึ้นในพื้นที่การมีส่วนร่วมในลักษณะพื้นที่เชิงสัมพันธ์ที่มีการโต้ตอบ มีความสัมพันธ์ และเกิดการมีส่วนร่วม

คำสำคัญ: ปฏิบัติการศิลปะ; ศิลปะแบบมีส่วนร่วม; เจ้าของผลงาน

Abstract

The article entitled The Analysis of Participatory Art Practice: Art Outside the Territory and Participation in Authorship is a part of a dissertation in Visual Arts and Design. The objective was to study and analyze the pattern of the participatory art practice and background concepts from related artworks. This study also aimed to examine the expression and evaluate the value of activity-based artworks, which are difficult to identify by the beauty standard of the traditional arts.

According to the analysis, participatory art did not have a specific pattern. It consisted of various types of art depending on the purpose of the artists, participants, and social context. It can be classified into three characteristics (i.e., Relation, Activist, and Antagonistic). These interdisciplinary relations were activist, audience, and organization that transcended participatory art into an art that can engage with other non-art organizations. Therefore, participatory artworks appeared in various forms and focused on situations and expressions rather than creating artifacts. It also created interaction, relation, and participation within the area.

Keywords: Art practice; Participatory art; Authorship

1. บทนำ

ในขณะที่ศิลปะร่วมสมัยได้รับความสนใจเพิ่มมากขึ้นในปัจจุบัน การศึกษาวิเคราะห์ศิลปะ กรอบทฤษฎี และกระบวนการทางความคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลปะกลับมีความซับซ้อนและยากต่อการทำความเข้าใจ การก้าวข้ามขีดจำกัดบางประการส่งผลให้การแสดงออกทางศิลปะนั้นเปิดกว้าง และเริ่มออกนอกขอบเขตอาณาบริเวณหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ โดยมุ่งเน้นไปยังรูปแบบการมีปฏิสัมพันธ์หรือการมีส่วนร่วมระหว่างศิลปิน ผลงานศิลปะ และผู้ชมผลงาน เช่น ศิลปะจัดวาง (Installation art) ศิลปะการแสดง (Performance art) ศิลปะเชิงปฏิสัมพันธ์ (Interactive art) ศิลปะเชิงสัมพันธ์ (Relational art) และศิลปะแบบมีส่วนร่วม (Participatory art) การศึกษาศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่จึงเป็นการมองภาพรวมของบางประเด็นที่มีความสำคัญไปสู่ทิศทางการเกิดขึ้นของศิลปะอย่างท้าทายหลายประการ เกิดข้อโต้แย้งขึ้นในวงนักวิชาการศิลปะเมื่อมีความพยายามที่จะสร้างกรอบหรือข้อสรุปในความหลากหลายของงานศิลปะ การนำเสนอรูปแบบการสร้างสรรค์งานศิลปะและทฤษฎีที่เกิดขึ้นใหม่ อีกทั้งความพยายามในการหาคำจำกัดความเพื่ออธิบายวิธีดำเนินการหรือกระบวนการปฏิบัติกิจกรรมเชิงศิลปะ ซึ่งบางส่วนยังมีแนวโน้มที่ไม่เห็นด้วย (Sophie & Lisa, 2010, p. 4) เป็นการยากที่จะหาข้อสรุปในมุมมองที่มีความแตกต่างในแวดวงศิลปะที่ได้เปิดพื้นที่อย่างอิสระในปัจจุบัน แนวคิดและทฤษฎีที่เกิดขึ้นใหม่นั้นล้วนมีความเปลี่ยนแปลงและเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา ส่วนหนึ่งอาจเคลื่อนไหวไปตามบริบททางสังคมและพลวัตในพื้นที่นั้น ๆ ทำให้ความเป็นศิลปะในปัจจุบันหลุดออกจากการตีกรอบในเรื่องของพื้นที่ การนำเสนอ การแสดงออก ความเป็นเจ้าของ ความดี และความงาม ในรูปแบบที่เคยมีมา

จากประเด็นและความน่าสนใจในข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจในการศึกษาถึงความเป็นมาการเกิดขึ้นของรูปแบบศิลปะแบบมีส่วนร่วม แนวความคิด ผลงานศิลปะที่เกี่ยวข้อง อันนำไปสู่การวิเคราะห์กระบวนการเชิงศิลปะ รูปแบบที่มีความหลากหลาย การสื่อสารทางแนวคิด เนื้อหาผลงาน ผลลัพธ์ของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในงานศิลปะ เพื่อให้เห็นภาพของโครงสร้างรูปแบบศิลปะ บริบทแวดล้อมในมิติต่าง ๆ และกระบวนการปฏิบัติการศิลปะแบบมีส่วนร่วม ที่สามารถนำไปปรับใช้กับการสร้างสรรค์งานศิลปะหรือปฏิบัติการเชิงศิลปะในรูปแบบอื่น ๆ ตามแนวคิดของการมีส่วนร่วมในสังคมต่อไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาความเป็นมา แนวคิด และกระบวนการต่าง ๆ ของศิลปะแบบมีส่วนร่วม

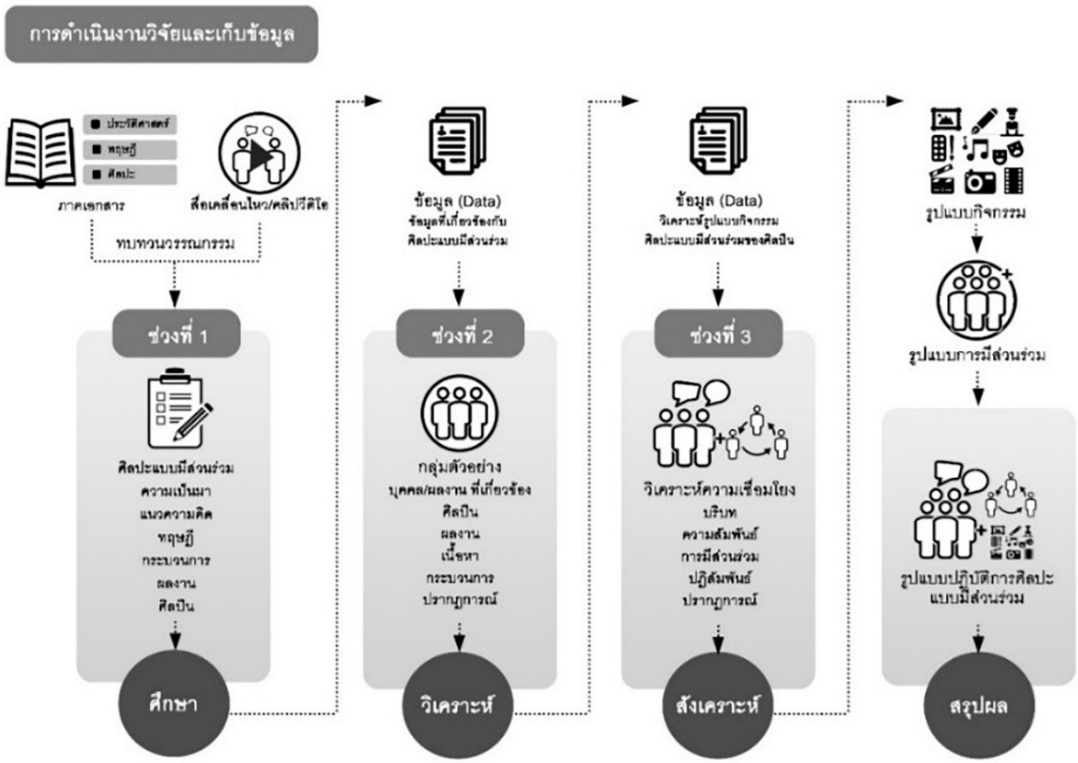
2.2 เพื่อวิเคราะห์ผลงานศิลปินที่ปฏิบัติกิจกรรมศิลปะแบบมีส่วนร่วม ทางด้านเนื้อหา แนวความคิด กระบวนการสร้างสรรค์ และปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในงานศิลปะ

2.3 เพื่อสังเคราะห์รูปแบบกระบวนการกิจกรรมของปฏิบัติการศิลปะแบบมีส่วนร่วม

3. ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาข้อมูลในเอกสารที่เกี่ยวข้องกับศิลปะแบบมีส่วนร่วม เนื้อหาความเป็นมา แนวคิด ทฤษฎี กระบวนการ และวิเคราะห์บริบทความเชื่อมโยงในมิติต่าง ๆ รวมถึงรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน

4. วิธีดำเนินการวิจัย



ภาพที่ 1 การดำเนินงานวิจัยและเก็บข้อมูล
(วราภรณ์ ชลอสันติสกุล, ประเทศไทย, 2563)

5. ประโยชน์ของการวิจัย

5.1 เกิดองค์ความรู้ในเชิงวิชาการทางด้านการสร้างสรรค์งานศิลปะหลังสมัยใหม่ในรูปแบบศิลปะแบบมีส่วนร่วม ที่เปิดกว้างให้ผู้สร้างสรรค์ ผู้ชม และผู้เข้าร่วมกิจกรรม ได้มีบทบาทเป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะ สามารถจับต้องและเข้าถึงได้ง่าย เป็นประเด็นให้เกิดการศึกษาในระดับต่อไป

5.2 ได้หลักการและแนวทางในการสร้างสรรค์รูปแบบกิจกรรมปฏิบัติการศิลปะแบบมีส่วนร่วมที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในบริบทอื่น ๆ ได้

6. ผลการวิจัย

ผลการวิเคราะห์ เรื่อง “การวิเคราะห์ปฏิบัติการศิลปะแบบมีส่วนร่วม: ศิลปะนอกเขตอาณาบริเวณและการมีส่วนร่วมในความเป็นเจ้าของผลงาน” ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลทั้งเอกสาร สื่อเคลื่อนไหว คลิปวิดีโอที่เกี่ยวข้องทั้งในและต่างประเทศ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ ดังนี้

6.1 แนวความคิดและการก่อตัวของศิลปะแบบมีส่วนร่วม

ศิลปะแบบมีส่วนร่วมเป็นปฏิบัติการเชิงศิลปะอันรวมถึงหลักสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational aesthetics) ที่ให้ความสำคัญกับบทบาทเชิงกายภาพของผู้ชม การรับรู้แนวความคิด และการยอมรับผลงานศิลปะ องค์ประกอบหลักของศิลปะแบบมีส่วนร่วม คือ การมีส่วนร่วมของผู้ชมหรือผู้เข้าร่วมงาน อยู่ในรูปแบบของการสร้างความเข้าใจในกระบวนการทำงานศิลปะร่วมกัน โดยไม่ได้มุ่งเน้นที่บทบาทของศิลปินต่อการสร้างสรรค์ผลงานแต่เพียงอย่างเดียว ขณะเดียวกันยังเป็นการสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมผ่านแนวคิดและการปฏิบัติกิจกรรมของกลุ่มผู้ชมหรือชุมชน ศิลปะแบบมีส่วนร่วมเป็นกระบวนการปฏิบัติเชิงศิลปะที่หลากหลายอันประกอบด้วยความต้องการเชิงสังคม ชุมชน การเมือง ภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม เช่น ชุมชนศิลปะ นักเคลื่อนไหวศิลปะ ศิลปะสาธารณะรูปแบบใหม่ ๆ ศิลปะที่มีส่วนร่วมทางสังคม และการเสวนาหรืออภิปรายเชิงศิลปะ

ศิลปะแบบมีส่วนร่วมเกิดขึ้นก่อนการเคลื่อนไหวของศิลปะกลุ่มหัวก้าวหน้า (Avant-Garde) ซึ่งทำให้เกิดคำถามเกี่ยวกับแนวคิดและกระบวนการสร้างงานศิลปะที่ท้าทายสมมติฐานดั้งเดิมเกี่ยวกับบทบาทแฝงของผู้เข้าชมงาน เป็นกระบวนการที่นำมาใช้ต่อต้านแนวคิดของชนชั้นกลางเกี่ยวกับบทบาทและหน้าที่ของผลงานศิลปะ ในช่วงทศวรรษที่ 1960 สังคมเกิดความวุ่นวายทางการเมือง วัฒนธรรม และการเปลี่ยนแปลงระบบการรับใช้กลุ่มชนชั้นสูง งานศิลปะปรับเปลี่ยนบทบาทไปสู่รูปแบบของสินค้าด้วยแนวคิดหลังสมัยใหม่ การสลายไปของงานศิลปะที่มีความเฉพาะเจาะจงร่วมกับพัฒนาการทางเทคโนโลยี และการตลาด ศิลปะที่เกิดขึ้นจึงมีการตอบสนองต่อการมีส่วนร่วมกับสังคมมากยิ่งขึ้น เช่น คอนเซ็ปต์ชวลอาร์ต (Conceptual art) ฟลักซัส (Fluxus) และกลุ่มสถานการณ์นิยม (Situationist) การเปิดโอกาสให้ศิลปินมีการโต้ตอบกับผู้ชมงาน

เป็นแนวคิดที่พยายามแสวงหาสื่อศิลปะรูปแบบใหม่ที่มีการแลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันในเชิงการปฏิบัติและการมีส่วนร่วมที่เปิดกว้าง เป็นรูปแบบที่เหมาะกับบริบทสังคมที่ไม่มีการแบ่งชนชั้น โดยแสดงออกผ่านแนวคิดเชิงทฤษฎีร่วมกันในหลากหลายสาขา เช่น ทฤษฎีสตรีนิยม (Feminism) ทฤษฎีหลังอาณานิคม (Postcolonial Theory) ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ (Psychoanalysis) ทฤษฎีแนววิพากษ์ (Critical Theory) และทฤษฎีวรรณกรรม (Literary Theory) ในขณะเดียวกันก็เกิดการตั้งคำถามต่อกระบวนการตีความหมายในงานศิลปะของผู้เข้าร่วม และตัวผลงานศิลปะที่เกิดขึ้น ความสัมพันธ์ระหว่างตัวงานศิลปะกับผู้ชมได้กลายเป็นหัวใจสำคัญสำหรับรูปแบบศิลปะที่เกิดขึ้นใหม่เหล่านี้ ในส่วนของตัวศิลปินหรือนักปฏิบัติการศิลปะ (Art activist) จะมีอำนาจในการควบคุมกิจกรรม ซึ่งถือได้ว่าเป็นกระบวนการที่มีความท้าทายของศิลปินที่ให้ความสำคัญกับวิธีคิดมากกว่าความเป็นศิลปวัตถุ (Art object) โดยจะสร้างงานศิลปะที่สามารถรับรู้และเข้าถึงได้ผ่านบุคคลอื่นที่ไม่ใช่ตัวศิลปินหรือนักปฏิบัติการศิลปะ งานศิลปะจึงอาจอยู่ในรูปแบบของคำสั่ง คำชี้ชวน หรือการสร้างแรงจูงใจ ซึ่งผู้เข้าร่วมจะมีส่วนร่วมโดยตรงในการร่วมสร้างสรรค์ผลงาน โดยใช้การสื่อสารความหมายในรูปแบบต่าง ๆ เช่น ภาพวาด ข้อความ การแสดง เสียง ประติมากรรม และการติดตั้งจัดวาง สอดคล้องกับแนวคิดของกลุ่มฟลักซัส ที่ปฏิเสธหลักการดั้งเดิมของงานช่างฝีมือ และศิลปะวัตถุ แต่ผลงานศิลปะจะเกิดจากประสบการณ์ การแสดงออก และการปรับเปลี่ยนบทบาทที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น ๆ ผ่านการทำงานร่วมกัน ผู้ชมได้รับการจูงใจให้เกิดการโต้ตอบกับผู้แสดง ในสถานการณ์ที่ไม่ได้ถูกจัดฉากหรือวางแผนไว้ล่วงหน้า ศิลปะจึงเปิดโอกาสให้เกิดการตีความและการรับรู้คุณค่าของตัวงานศิลปะ การใช้สื่อที่หลากหลายทั้งดนตรี การแสดง การสร้างสถานการณ์ สื่อสิ่งพิมพ์ ร่วมกับบริบทของพื้นที่ เกิดเป็นสภาพแวดล้อมที่ถูกสร้างขึ้นห่อหุ้มผู้ชมหรือผู้เข้าร่วม ซึ่งแนวความคิดนี้มักเกิดขึ้นในรูปแบบเชิงปฏิบัติการหรือการเข้าร่วมกิจกรรม ศิลปินหรือนักปฏิบัติการศิลปะมีหน้าที่สร้างการมีส่วนร่วม ซึ่งมักอยู่ในรูปแบบของการพบปะรวมกลุ่มกันบนพื้นที่สาธารณะ ตามเหตุการณ์ต่าง ๆ ภายใต้กฎระเบียบทางสังคม สอดคล้องกับแนวคิดของกลุ่มแฮ็ปเพ็นนิง (Happening) และกลุ่มสถานการณ์นิยม ที่พัฒนาศิลปะควบคู่ไปกับการเคลื่อนไหวทางการเมืองที่สะท้อนอยู่ในรูปแบบของสตรีตอาร์ต (Street arts)

ศิลปะแบบมีส่วนร่วมก่อตัวและพัฒนาไปสู่ศิลปะสาธารณะ (Public art) องค์ประกอบที่สำคัญ คือ การมีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างฉันทามติบนพื้นที่สาธารณะ ใน ค.ศ. 1980 ผลกระทบจากความเหลื่อมล้ำของระบบทุนนิยม ศิลปะกลายเป็นเครื่องมือหนึ่งที่นำไปสู่การแก้ปัญหาสังคมในลักษณะกิจกรรมการเคลื่อนไหว เกิดองค์กรศิลปะเพื่อชุมชนขึ้นอย่างแพร่หลาย “Dialogical Aesthetics” กลายเป็นคำที่หยิบยกขึ้นมาเพื่ออธิบายการสื่อสารโต้ตอบกันในงานศิลปะเพื่อสังคม หน่วยงานของรัฐในรูปแบบองค์กรทางศิลปะ พิพิธภัณฑ์ แกลเลอรี รวมถึงโรงภาพยนตร์ เริ่มให้การสนับสนุนศิลปะแบบมีส่วนร่วมโดยเฉพาะพื้นที่ชายขอบที่ถูกแยกออกจากสังคม เป็นการใช้ศิลปะเพื่อแก้ปัญหาที่ไม่ใช่ศิลปะ ซึ่งรูปแบบการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมทำให้เกิดการถกเถียงเกี่ยวกับบทบาทของศิลปะแบบมีส่วนร่วมขึ้นอย่างต่อเนื่อง

ต้นทศวรรษที่ 1990 ความร่วมมือในแนวคิดโครงการด้านศิลปะได้แพร่หลายไปทั่วโลก ซึ่งมีชื่อเรียกแตกต่างกัน เช่น ศิลปะที่เชื่อมโยงกับสังคม (Socially engaged art) ศิลปะชุมชน (Community based art) ชุมชนทดลอง (Experimental communities) ศิลปะเชิงสนทนา (Dialogic art) อินเทอร์เวนชัน อาร์ต (Art intervention) ศิลปะแบบมีส่วนร่วม (Participatory art) ศิลปะการทำงานร่วมกัน (Collaborative art) ศิลปะเชิงบริบท (Contextual art) และปฏิบัติการทางสังคม (Social practice) ทั้งหมดนี้เกี่ยวข้องกับรูปแบบศิลปะแบบมีส่วนร่วมของคนจำนวนมาก ไม่ใช่การปฏิสัมพันธ์ในรูปแบบหนึ่งต่อหนึ่ง ศิลปะมีการตอบสนองต่อบริบทแวดล้อมต่างจากแต่ก่อนที่ศิลปินและงานศิลปะไม่ได้มีส่วนร่วมต่อความเป็นไปของสังคม ศิลปะแบบมีส่วนร่วมจึงทำให้ผู้คนกลายเป็นสื่อกลางทางศิลปะและเนื้อหาที่ต้องการสื่อสาร ในช่วงปลายทศวรรษแนวคิดการมีส่วนร่วมได้ถูกกล่าวถึงในนามศิลปะเชิงสัมพันธ์ (Relational art) หรือสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational aesthetics) ซึ่งนิยามโดยภัณฑารักษ์ชาวฝรั่งเศส นิโกลาส์ บูริโยด์ (Nicolas Bourriaud) เพื่ออธิบายกระบวนการศิลปะที่เกิดความสัมพันธ์กันขึ้นระหว่างมนุษย์และบริบททางสังคมในรูปแบบที่หลากหลาย ถือเป็นการแลกเปลี่ยนเนื้อหาระหว่างศิลปินและผู้เข้าร่วม การตอบสนองของผู้อื่นเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์ ซึ่งปัจจุบันได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของรูปแบบปฏิบัติการศิลปะทางสังคมที่เกิดขึ้นทั่วโลกทั้งในสหรัฐอเมริกา เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รัสเซีย และได้รับความนิยมสูงสุดในยุโรป ซึ่งเป็นประเทศที่มักมีการระดมทุนสาธารณะเพื่องานศิลปะ

แม้ว่าปฏิบัติการทางศิลปะแบบมีส่วนร่วมจะไม่เข้มแข็งเท่าศิลปะเชิงพาณิชย์ในตลาดศิลปะโลก แต่กลายเป็นจุดเด่นของแนวทางศิลปะที่มีต่อสังคมใน ค.ศ. 1990 เป็นการเปลี่ยนความสัมพันธ์แบบดั้งเดิมระหว่างศิลปะวัตถุ ศิลปิน และผู้ชม โดยศิลปินจะมีตัวตนในงานศิลปะน้อยลงและเปลี่ยนมาเป็นผู้สร้างสถานการณ์หรือผู้ทำงานร่วมกันมากยิ่งขึ้น ในขณะที่ผ่านมาผู้ชมถูกทำให้เข้าใจว่าอยู่ในฐานะคนดู แต่ขณะนี้ได้ปรับเปลี่ยนตำแหน่งมาเป็นผู้ร่วมสร้างหรือผู้เข้าร่วม การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้มักสร้างพลังทางความคิดได้มากกว่าความเป็นจริงที่ได้เกิดขึ้น ซึ่งเป็นความพยายามสร้างแรงกดดันต่อการยึดติดศิลปะแบบดั้งเดิมและการบริโภคศิลปะภายใต้ระบบทุนนิยม ในช่วง ค.ศ. 2006 เป็นต้นมาศิลปะแบบมีส่วนร่วมได้แสดงถึงการเปลี่ยนแปลงและตอบแทนสังคมมากยิ่งขึ้น ในเชิงประวัติศาสตร์ถือได้ว่าเป็นความพยายามในการสร้างแนวคิดใหม่ต่อศิลปะ (Sophie & Lisa, 2010, pp. 4-7)

จากข้อมูลข้างต้นจึงสามารถวิเคราะห์ได้ว่าศิลปะแบบมีส่วนร่วมนั้นจะปรับเปลี่ยนไปตามบริบททางสังคม ซึ่งพบการเปลี่ยนแปลงในสามช่วง ช่วงแรกราว ค.ศ. 1917 การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและการเคลื่อนไหวเพื่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมทำให้เกิดกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าอาวอง-การ์ด ช่วงเวลาที่สองเกิดกลุ่มหัวก้าวหน้าใหม่ (Neo avant-garde) ส่งอิทธิพลไปจนถึงช่วง ค.ศ. 1968 ส่วนการเกิดขึ้นของศิลปะแบบมีส่วนร่วมใน ค.ศ. 1990 นั้นเป็นผลมาจากการล่มสลายของลัทธิคอมมิวนิสต์ใน ค.ศ. 1989 ถือได้ว่าเป็นจุดพลิกผันที่สาม โดยทั้งสามช่วงเวลานี้ส่งผลต่อแนวคิดร่วมทางสังคมเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับสังคม และศักยภาพทางการมีส่วนร่วมในเชิงประจักษ์เพื่อใช้เป็นแนวทางไปสู่วิธีการสร้างสรรค์

การบริโภคงานศิลปะ และการถกเถียงเชิงวิชาการ ศิลปะในช่วงศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมาจึงเป็นการแสดงออกในปฏิบัติการทางศิลปะมากกว่าการวาดภาพเหมือนจริงดังแต่ก่อน

6.2 การวิเคราะห์รูปแบบศิลปะแบบมีส่วนร่วม

ในทศวรรษที่ผ่านมาการแสดงออกเชิงศิลปะที่สร้างขึ้นผ่านกระบวนการมีส่วนร่วมเป็นที่ได้รับความสนใจเพิ่มขึ้นในวงการศิลปะ เกิดการเสวนาถกเถียงถึงคุณค่าของผลงานที่เกิดขึ้นในประเด็นของจริยธรรมและสุนทรียภาพเชิงความงามของกระบวนการศิลปะที่อยู่ภายใต้ความซับซ้อน บางกรณีการมีส่วนร่วมเกิดขึ้นจากผู้คนที่มีความหลากหลายเข้ามาร่วมสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เช่น แนวคิดของ เวนดี้ วาลด์ (Wendy Ewald) ศิลปินที่มอบกล้องและสอนการถ่ายภาพให้กับเด็กอินเดียในหมู่บ้าน ด้วยแนวคิดที่ว่าไม่มีใครจะอธิบายถึงชุมชนตนเองได้ชัดกว่าตัวเขาเอง ผลจากภาพถ่ายแสดงให้เห็นถึงลักษณะของศิลปะแบบมีส่วนร่วม (ดังภาพที่ 2) หรือผลงานของเปโดร แลช (Pedro Lasch) ศิลปินมัลติมีเดีย ได้ร่วมมือกับกลุ่ม “Sonidero” เป็นดีเจในงานเลี้ยงที่ศูนย์ศิลปะในเม็กซิโกซิตี้ ได้เรียกกระบวนการนี้ว่ากิจกรรมที่นำไปสู่ปฏิสัมพันธ์ทางสังคม (ดังภาพที่ 3)

ภาพที่ 2 ผลงานภาพถ่ายในประเทศอินเดียและเม็กซิโกของ เวนดี้ วาลด์
(Andrea, 2018, para. 5)

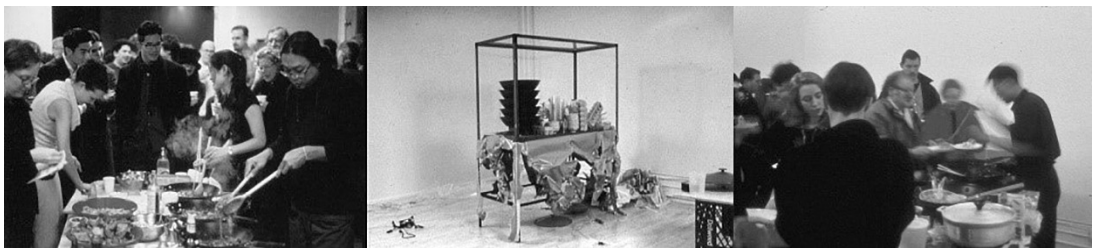
ภาพที่ 3 กิจกรรมปฏิสัมพันธ์ทางสังคม “Sonido Tianguis Transnacional” ในเม็กซิโก
ของ เปโดร แลช (Pedro, 2006, para. 6)

การมีส่วนร่วมของกลุ่มผู้คนที่บันทึกไว้บนผนังถ้ำทั่วทุกมุมโลก ทำให้เป็นที่แน่ชัดว่าการมีส่วนร่วมในงานศิลปะนั้นไม่ใช่เรื่องใหม่ และยังคงถกเถียงในวงวิชาการในประเด็นต่าง ๆ เช่น ศิลปะแบบมีส่วนร่วมในบริบทการเมืองของสตรีนิยม ศิลปะแบบมีส่วนร่วมที่สัมพันธ์กับการแสดงและนวัตกรรมการละครในศตวรรษที่ 20 ศิลปะแบบมีส่วนร่วมและการเมืองของผู้ชมในยุโรปและละตินอเมริกา (Bishop, 2012, pp. 275-284) ซึ่งประเด็นการถกเถียงไม่ได้กล่าวในเชิงประวัติศาสตร์ แต่ถกเถียงถึงรูปแบบของศิลปะแบบมีส่วนร่วมในช่วงสามทศวรรษที่ผ่านมา

จากการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบลักษณะของศิลปะแบบมีส่วนร่วมสามารถจำแนกได้เป็น 3 ลักษณะ และขอยกตัวอย่างผลงานปฏิบัติการศิลปะ ดังนี้

6.2.1 รูปแบบการสร้างความสัมพันธ์ (Relation)

เป็นรูปแบบการมีส่วนร่วมที่นำไปสู่ความสัมพันธ์ในเชิงบวกทางสังคม การมีส่วนร่วมมักเกิดขึ้นโดยความสมัครใจ ตัวอย่างผลงานของ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ได้นำเสนอนิทรรศการที่ประกอบด้วยการปรุงอาหารผัดไทยในชื่อ “Untitled (Free)” (ดังภาพที่ 4) จัดขึ้นในแกลเลอรีที่ปรับเปลี่ยนสภาพแวดล้อม งานศิลปะกำหนดรูปแบบสถานการณ์ทางสังคม ความสัมพันธ์ของผู้ชมที่เคลื่อนไหวโดยการรับประทานอาหาร สนทนา แบ่งปันประสบการณ์ ปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นจึงไม่ใช่การเป็นเพียงผู้ชม แต่เป็นการมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์งานศิลปะเชิงสังคม (Social art) อีกทั้งนิทรรศการ “Traffic” ค.ศ. 1996 นิโกลาส์ บูริโยต์ ได้กล่าวถึงคำว่า “สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์” เพื่ออ้างถึงประเภทของงานที่สร้างขึ้นในช่วงเวลาสั้น ๆ ที่มีความสนุกและการทดสอบด้านความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล ที่เรียกว่าการมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคมในเชิงบวก



ภาพที่ 4 ผลงานผัดไทย จัดแสดงที่ Paula Allen Gallery, New York ของ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช (Sunseeker15, 2013, para. 5)

6.2.2 รูปแบบการสร้างกิจกรรม (Activist)

เป็นรูปแบบการมีส่วนร่วมที่ใช้กิจกรรมหรือโครงการมาเป็นส่วนสร้างปฏิสัมพันธ์ในบริบทสาธารณะที่มุ่งไปสู่แนวคิด หรือการใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือเพื่อแก้ปัญหาเชิงสังคม ตัวอย่าง ริค โลว์ (Rick Lowe) และกลุ่มศิลปินแอฟริกัน-อเมริกันในรัฐเท็กซัสได้ทำโครงการชุมชนศิลปะ “Project Row Houses” ปี ค.ศ. 1994 โดยใช้แนวคิดรูปแบบสังคมของ โจเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys) ที่กล่าวว่าทุกคนล้วนเป็นศิลปิน จึงได้ปรับปรุงบ้านขนาดเล็กเป็นชุมชนที่เสริมสร้างชีวิตด้วยงานศิลปะ เป็นที่พักอาศัย ที่ให้การศึกษาแกลเลอรี และพื้นที่สาธารณะ ให้กับกลุ่มแม่เลี้ยงเดี่ยวและเยาวชนจากทั่วภูมิภาคโดยไม่แสวงหากำไร มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างความเข้าใจถึงความแตกต่างในเชิงบวกต่อชีวิตของผู้คน และการมีส่วนร่วมทางสังคม รูปแบบการมีส่วนร่วมนี้ถือเป็นงานศิลปะในอาณาบริเวณพื้นที่ที่มีปฏิสัมพันธ์และเกิดการมีส่วนร่วมในเชิงสาธารณะ (ดังภาพที่ 5)

ภาพที่ 5 ปฏิบัติการศิลปะ “Project Row House” ของ ริค โลว์
(Visithouston, 2019, para. 1)

6.2.3 รูปแบบความสัมพันธ์เชิงปฏิปักษ์ (Antagonistic)

เป็นรูปแบบการมีส่วนร่วมที่ใช้สถานการณ์กำกับและการเข้าร่วมที่ไม่จำเป็นต้องยอมรับเงื่อนไข เป็นการมองความสัมพันธ์ที่มีต่อกันระหว่างสังคมและโลก เนื้อหากล่าวถึงประเด็นทางสังคมและการเมืองมากขึ้นผ่านการเผชิญหน้าของสาธารณชน ซึ่งตรงข้ามกับความสัมพันธ์ในอุดมคติของศิลปะเชิงสัมพันธ์ผ่านศิลปิน ตัวอย่าง ผลงาน “Tatlin’s Whisper # 5” ในพิพิธภัณฑ์ศิลปะเทตโมเดิร์น (Tate Modern) กรุงลอนดอน ค.ศ. 2008 โดยทาเนีย บรูเกรา (Tania Bruguera) ศิลปินชาวคิวบา ศิลปะชุดนี้เป็นการทดสอบการมีส่วนร่วมในความสัมพันธ์เชิงอำนาจ โดยทำงานกับผู้เข้าชมที่ไม่จำเป็นต้องยอมรับเงื่อนไขในการมีส่วนร่วม ในขณะที่ผู้ชมคาดหวังจะได้ชมงานศิลปะ แต่กลับเผชิญหน้ากับเจ้าหน้าที่ตำรวจขี่ม้าที่ใช้ทักษะย้ายกลุ่มผู้ชมจากด้านหนึ่งไปอีกด้านหนึ่งเพื่อจัดการพื้นที่ เมื่อผู้ชมอยู่ภายใต้การนำของตำรวจที่อยู่บนตัวสัตว์ในตำแหน่งที่สูงกว่าปกติ การมีส่วนร่วมที่เกิดขึ้นจึงเป็นความสมัครใจที่ถูกกดทับจากอำนาจ มีลักษณะเป็น

ตัวอย่างศิลปะแบบมีส่วนร่วมที่สร้างความสัมพันธ์เชิงปฏิปักษ์ระหว่างผู้ชมและเจ้าหน้าที่ผ่านความสัมพันธ์เชิงอำนาจบางประการ (ดังภาพที่ 6)

ภาพที่ 6 ผลงาน “Tatlin’s Whisper # 5” ของ ทาเนีย บรูเกรา ค.ศ. 2008
(Bishop, 2012, p. 233)

ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่าศิลปะแบบมีส่วนร่วมสามารถนำเสนอได้สามลักษณะ ได้แก่ การสร้างความสัมพันธ์ การสร้างกิจกรรม และการสร้างความสัมพันธ์แบบขัดแย้ง ขณะที่แรงจูงใจและวิธีการของทั้งสามกิจกรรมนั้นแตกต่างกันมาก แต่ทั้งหมดกลับตั้งอยู่บนรากฐานของการมีส่วนร่วม หากผลงานผัดไทย โครงการ “Project Row Houses” และ “Tatlin’s Whisper” ปราศจากผู้เข้าร่วม ภาพวาดจะเป็นเพียงสิ่งเดียวในแกลเลอรีที่ยังคงเป็นงานศิลปะ ดังนั้นกิจกรรมทั้งสามรูปแบบจึงถือเป็นพื้นที่ทางสังคม เป็นช่วงเวลาและเป็นโอกาสของการเกิดปฏิสัมพันธ์ ซึ่งเป็นประเด็นทางสุนทรียศาสตร์ ไม่ใช่เป็นเพียงแค่อาหาร สถาปัตยกรรมหรือท่าทางของม้า เห็นได้ชัดว่ากิจกรรมแต่ละส่วนเหล่านี้ไม่ได้รวมเป็นเอกภาพแต่ถูกเชื่อมโยงด้วยตัวกลางบางอย่าง ซึ่งทำให้นักปฏิบัติการศิลปะและผู้ชมได้แบ่งปันลักษณะที่มีร่วมกัน ด้วยการสร้างความร่วมมือผ่านการมีส่วนร่วมของผู้คนที่นอกเหนือไปจากศิลปินหรือกลุ่มศิลปะ

6.3 ศิลปะแบบมีส่วนร่วมในกระแสหลัก

ในช่วงปลาย ค.ศ. 1990 สหรัฐอเมริกาและยุโรปได้อภิปรายเรื่องขอบเขตของปฏิบัติการเชิงศิลปะที่เกิดการโต้ตอบและการมีส่วนร่วม รวมถึงประเด็นของผู้ที่ไม่ใช่ศิลปินที่ร่วมสร้างผลงานศิลปะ นอกจากสามกรณีข้างต้นยังมีโครงการศิลปะที่ประสบความสำเร็จอันมีนัยสำคัญในแง่ของการรับรู้สาธารณะ ผลงาน “Places with a Past” ดำเนินการโดยภัณฑารักษ์ แมรี่ เจน เจคอบ (Mary Jane Jacob) ค.ศ. 1991 ในเซาท์แคโรไลนา และผลงาน “Culture in Action” ค.ศ. 1992-1993 ในชิคาโกเป็นจุดเริ่มต้นในการนำศิลปะแบบมีส่วนร่วมเข้าสู่กระแสหลัก จาคอบ ได้ร่วมมือกับ มาร์ค ดิออน (Marc Dion) และแดเนียล โจเซฟ มาร์ติเนซ (Daniel Joseph Martinez) กลุ่มผังเมืองรุ่นใหม่ ได้จัดขบวนพาเหรดผ่านชุมชนในชิคาโก การมีส่วนร่วมของชุมชนชายขอบ การทำงานศิลปะกับผู้ที่อยู่นอกเหนือหรือไม่ใช่ผู้เข้าชมพิพิธภัณฑ์แบบเดิม

มีการโต้ตอบและมีวาระทางสังคมที่ชัดเจน เป็นการสร้างความเชื่อมโยงทางสังคมผ่านงานศิลปะที่มีปฏิสัมพันธ์กับสุนทรียภาพ มิวอน ควอน (Miwon Kwon) หนึ่งในนักวิจารณ์ได้กล่าวถึงผลงานทั้งสองโครงการในหนังสือ Site-specific Art 2002 ว่าเป็นกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่สนับสนุนความต้องการของชุมชนเมือง ศิลปินผู้เข้าไปในนามของการมีส่วนร่วมผ่านการแสดงออกร่วมกับชุมชน และในนามภัณฑารักษ์ผู้ดูแลความซับซ้อนในการร่วมมือกันทางสังคมอย่างเหมาะสม (Kwon, 2002, p. 5)

ในช่วงเวลาใกล้เคียงกันรูปแบบศิลปะแบบมีส่วนร่วมได้ปรากฏขึ้นในยุโรปและมีชื่อเสียงในฝรั่งเศส นิทรรศการ “Traffic” ที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยในบอร์โดของ นิโกลาส์ บูริโยต์ ค.ศ. 1996 การอธิบายหลักสุนทรียศาสตร์ของการเกิดปฏิสัมพันธ์ของมนุษย์ เกิดแรงกระเพื่อมไปสู่วงการศิลปะทั่วโลก ในช่วง ค.ศ. 1990-2000 ศิลปะแบบมีส่วนร่วมเริ่มได้รับการยอมรับและสนับสนุนจากสังคมโลก เช่น โครงการศิลปะของ อิกจุงคัง (Ik-Joong Kang) กับเด็ก ๆ ในเกาหลีใต้ โครงการความร่วมมือของ พาเวล อัลทาเมอร์ (Pawel Althamer) ในหมู่บ้านจัดสรรในโปแลนด์ โรงเรียนทดลองของ ทาเนีย บรูเกรา ในคิวบา และโครงการน้ำของ นาจอต อัลตาฟ (Najot Altaf) ในอินเดีย (ดังภาพที่ 7) เป็นต้น

ภาพที่ 7 โครงการน้ำของ นาจอต อัลตาฟ ค.ศ. 2004-2005 ในอินเดีย
(Redazione, 2019, para. 60)

ศิลปะแบบมีส่วนร่วมในระดับสากลเริ่มปรากฏขึ้นอย่างต่อเนื่องในช่วงปลายยุค 90 ใน ค.ศ. 1997 โรเบอร์ตา สมิธ (Roberta Smith) นักวิจารณ์ศิลปะนิวยอร์กไทม์ (New York Times) ได้วิจารณ์นิทรรศการศิลปะ “Uncommon Sense” ที่แสดงในพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยในลอสแองเจลิสไว้ว่า “งานศิลปะจะไม่ใช่ศิลปะวัตถุอีกต่อไป และไม่มีอะไรเปลี่ยนพิพิธภัณฑ์ได้เร็วไปกว่าการเอางานศิลปะออกไปจากมัน” โดยตั้งข้อสังเกตในเรื่องของช่วงเวลาการมีส่วนร่วมที่มักเกิดขึ้นก่อนการเปิดนิทรรศการ ดังนั้นพิพิธภัณฑ์จึงเป็นตัวที่แยกผู้เข้าชมออกจากตัวผลงานหรือสิ่งที่น่าสนใจที่สุดในนิทรรศการ

ความพยายามหาชุดคำอธิบายของรูปแบบศิลปะแบบมีส่วนร่วมที่ยังคงมีความคลุมเครือ ทำให้เกิดข้อถกเถียงในประเด็นดังกล่าวขึ้น ค.ศ. 2006 นักประวัติศาสตร์ศิลป์ แคลร์ บิชอป (Claire Bishop) เรียกร้องให้มีการวิพากษ์ต่อการปฏิเสธและตั้งคำถามในประเด็นความเป็นศิลปะ และแกรนต์ เคสเตอร์ (Grant Kester) มีความพยายามหารูปแบบที่จะสามารถอธิบายในเชิงปรัชญาศิลปะ แต่กิจกรรมรูปแบบศิลปะแบบมีส่วนร่วมยังคงเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องโดยไม่สนต่อการตั้งคำถามหรือหาคำอธิบาย เช่น พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ซานฟรานซิสโกได้แสดงนิทรรศการ“ศิลปะแห่งการมีส่วนร่วม” ค.ศ. 1950 ถึงปัจจุบัน โครงการ “ปฏิบัติการทางสังคม” ที่ปรากฏขึ้นในหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิตใน ค.ศ.2008 พิพิธภัณฑ์กุกเกนไฮม์นิวยอร์กแสดงนิทรรศการ “the any space whething” ค.ศ. 2009 ซึ่งรวมศิลปินนิทรรศการ “Traffic” ของบูริโยต์ (ดังภาพที่ 8) เข้าร่วมด้วย (Kelly, 2014, pp. 2-6)

ภาพที่ 8 “TRAFFIC” ณ พิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัย CAPC โดย นิโกลาส์ บูริโยต์
(Wallace, 2014, para. 13)

ปัจจุบันแวดวงศิลปะในประเทศไทยเริ่มมีการเคลื่อนไหวที่มีอิสระมากขึ้น มีแนวคิดที่หลุดจากกรอบของการสร้างงานในเชิงศิลปะวัตถุ หรืออยู่ภายใต้ขนบแนวคิดเก่า การสร้างสรรค์ผลงานมีการนำเสนอแนวคิดที่หลากหลาย ซับซ้อน การเสนอทางเลือกในการรับรู้ผ่านการสร้างปฏิสัมพันธ์หรือประสบการณ์ใหม่ให้กับผู้ชมงานศิลปะ เช่น ผลงาน Game art ของ กมล เผ่าสวัสดิ์ ในนิทรรศการซีรีส์ มีเดีย/อาร์ต คิชเช่น สนามบิดเบือนความจริง (ฉบับกรุงเทพฯ) ภายใต้แนวคิด “สื่อกำหนดความคิด: ความคิดกำหนดตัวเลือก: ตัวเลือกกำหนดอนาคต” โดยผู้ชมมีส่วนร่วมกับงานศิลปะผ่านการใช้เกมเป็นสื่อ ทำให้ผู้ชมในพื้นที่เดียวกันสามารถมีส่วรร่วมเกิดปฏิสัมพันธ์กับช่วงเวลา อารมณ์ สภาพแวดล้อม คู่ขนานกันไป ผู้ชมเกิดการรับรู้ที่แตกต่างกันไปตามประสบการณ์ของแต่ละบุคคล การใช้สื่อเทคโนโลยีในการสร้างอาณาบริเวณใหม่สำหรับการรับชมงานศิลปะในสภาวะเสมือน อีกทั้งตัวผู้ชมได้กลายเป็นส่วนหนึ่งที่เข้าไปจัดการกับงานศิลปะและสภาวะการรับรู้ด้วยตัวของผู้ชมเอง (ดังภาพที่ 9 ซ้าย) หรือตัวอย่างของการเครื่อนไหวของกลุ่มศิลปะนอกกระแสหลัก เช่น เทศกาลศิลปะ ขอนแก่นแม่นอีหลี (Khonkaen Manifesto) ด้วยแนวคิดทุกสิ่งคือ

ศิลปะ ศิลปะเป็นของสามัญชนที่สัมพันธ์กับการเมือง สังคม และวัฒนธรรม การสถาปนาพื้นที่ธรรมดามานำเสนองานศิลปะที่คนทั่วไปสามารถเข้าถึงและรับรู้ได้ ทำให้ทุกที่สามารถจัดแสดงงานศิลปะได้ตามแนวคิดของศิลปินไม่ควรจำกัดพื้นที่เพียงแค่ในพิพิธภัณฑ์ ซึ่งที่ผ่านมานิทรรศการขอนแก่นแม่นอีหลี: เหลื่อม มาบ มาบ ครั้งที่ 1 ได้จัดแสดงในตึกร้างกลางเมืองขอนแก่น (ดังภาพที่ 9 ขวา) ทำให้ชาวบ้าน ชุมชนเกิดการตื่นตัวเป็นการสะเทือนโครงสร้างการจัดนิทรรศการศิลปะของไทย ซึ่งได้มุ่งเน้นถึงกระบวนการปฏิบัติการทางศิลปะ การทำงานร่วมกับชุมชนในประเด็นทางสังคม ความเท่าเทียมและเป็นธรรม มากกว่าการโชว์ผลงานเชิงวัตถุแต่เพียงอย่างเดียว (ยศพนธ์ เกิดวิบูลย์, 2562, ย่อหน้า 9)

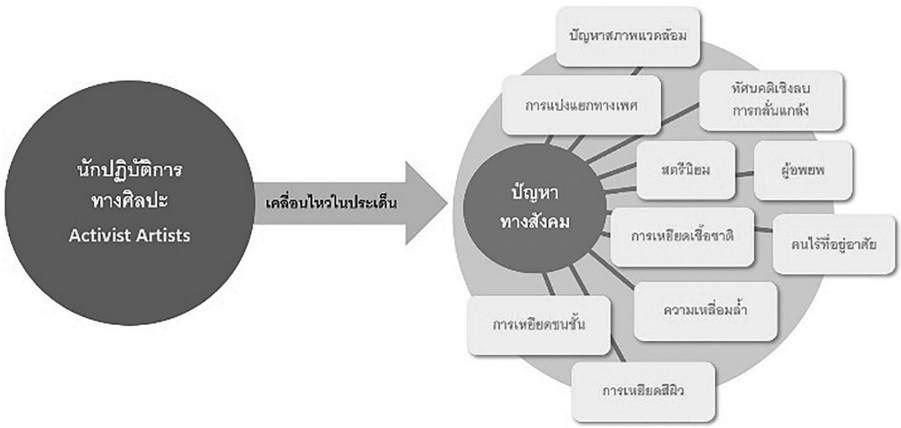
ภาพที่ 9 *(ซ้าย)* Talk: ซีเรียสเกมทอล์ค Media/Art Kitchen ของ กมล เผ่าสวัสดิ์ (BACC Channel, 2014) และ *(ขวา)* สถานที่จัดงานขอนแก่นแม่นอีหลี (Khonkaen Manifesto) (ถนอม ชาภักดี, 2561, ย่อหน้า 2)

แม้ว่าศิลปะแบบมีส่วนร่วมหรือนิทรรศการเหล่านี้จะไม่แสดงผลงานในเชิงศิลปะวัตถุที่เด่นชัด แต่นักวิจารณ์ยังคงตั้งคำถามถึงความงามด้านสุนทรียศาสตร์ในตัวผลงาน ซึ่งปัจจุบันศิลปะสามารถเป็นอาหาร โรงเรียน ศูนย์บริการชุมชน งานรื่นเริง หรือกิจกรรมในพื้นที่สาธารณะ ศิลปะแบบมีส่วนร่วมในทศวรรษที่ผ่านมาจึงเป็นเรื่องธรรมดาในการทำความเข้าใจช่วงเวลาของการมีส่วนร่วมในฐานะศิลปะที่ยังต้องดำเนินต่อไป

7. การสรุปผลและการอภิปรายผล

จากการศึกษาแนวคิดและการวิเคราะห์รูปแบบลักษณะการนำเสนอผลงานศิลปะแบบมีส่วนร่วมของศิลปินที่อยู่ในกระแสสังคมโลกพบว่า รูปแบบของศิลปะแบบมีส่วนร่วมสามารถแสดงออกได้สามลักษณะ โดยผ่านการสร้างความสัมพันธ์ การสร้างกิจกรรม และการความสัมพันธ์เชิงปฏิปักษ์ ซึ่งนอกจากการถ่ายทอดแนวคิดของศิลปินแล้วผู้ชมหรือผู้เข้าร่วมได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของผลงาน หรือร่วมเป็นผู้สร้างผลงานผ่านการแสดงออกในโครงสร้างของกิจกรรมแล้วล้วนมักมีส่วนเกี่ยวโยงกับประเด็นทางสังคม การเมือง

กลุ่มผู้ด้อยโอกาส รวมถึงชุมชนชายขอบไม่มากก็น้อย (ดังภาพที่ 10) การมองข้ามข้อจำกัดของความเป็นศิลปะวัตถุที่จะทรงคุณค่าเมื่ออยู่ในอาณาบริเวณพิพิธภัณฑ์ศิลปะ แต่ศิลปะแบบมีส่วนร่วมได้ออกนอกอาณาบริเวณดังกล่าว ศิลปะได้เข้าใกล้วิถีชีวิต จับต้อง เข้าถึง และแสดงออกได้ง่ายกว่าแต่ก่อน ที่วางศิลปะไว้เพื่อรับใช้ชนชั้นสูงหรือศาสนา



ภาพที่ 10 ศิลปะแบบมีส่วนร่วมในประเด็นที่เกี่ยวโยงกับสังคม
(วราภรณ์ ชลอสันติสกุล, ประเทศไทย, 2563)

การยอมรับความเป็นไปได้ของการมีส่วนร่วมในฐานะศิลปะเป็นสิ่งหนึ่งที่สอดคล้องบนบรรทัดฐานของสุนทรียศาสตร์และความงาม อย่างไรก็ตามยังคงเป็นเรื่องยากโดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ของความหลากหลายของการปฏิบัติการหรือกิจกรรมและข้อเท็จจริงเชิงสุนทรียศาสตร์ จริยธรรม และค่านิยมทางสังคม ศิลปะแบบมีส่วนร่วมนั้นไม่ได้มุ่งเน้นถึงผลลัพธ์ด้านความงาม แต่มองในเชิงระบบของการมีปฏิสัมพันธ์โต้ตอบไม่ว่าจะเป็นผู้เข้าร่วมที่ร่วมแสดงออกหรือเป็นเพียงผู้ชม ได้แทนค่าของการกระทำที่สื่อออกมาในรูปแบบการปฏิสัมพันธ์ระหว่างเรื่องราวและระบบของวิธีดำเนินการหรือสื่อกลางรูปแบบอื่น (Heinrich, 2020, pp. 18-19) การวิเคราะห์การแสดงออกของการกระทำนั้นมีความเชื่อมโยงกันใน 3 มิติ ประกอบด้วย 1) มิติทางกายภาพ 2) มิติทางสังคม และ 3) มิติทางการแสดงออกที่มีคุณภาพ ซึ่งโครงสร้างการกระทำที่เกิดขึ้นประกอบไปด้วยลักษณะปฏิสัมพันธ์ภายนอก คือ 1) การลงมือทำ (To do) 2) การแสดงออก (To act) และ 3) การปฏิบัติการ (To perform) (Schechner, 2002, p. 166) และโครงสร้างในเรื่องทัศนคติของการรับรู้ในลักษณะปฏิสัมพันธ์ภายใน คือ 1) ผลกระทบ (Affect) 2) ความสมัครใจ (Volition) และ 3) การมีสติรับรู้ (Consciousness) (Dilthey, 1926, p. 201) คุณค่าของผลงานจะเกิดขึ้นหากรู้แจ้งถึงความหมาย ซึ่งมุ่งเน้นที่จะสะท้อนถึงตัวผู้ชมเองและประสบการในอดีต ไปสู่ประเด็นของความมุ่งหมาย

สุดท้ายที่เกิดจากความสมัครใจ (Hodges, 1952, p. 233) ทำให้เห็นว่าการมองศิลปะแบบมีส่วนร่วมบนบรรทัดฐานทางสุนทรียศาสตร์จะต้องวิเคราะห์ถึงปรากฏการณ์เชิงปฏิสัมพันธ์ควบคู่กันทั้งภายนอกและภายใน (ดังภาพที่ 11)

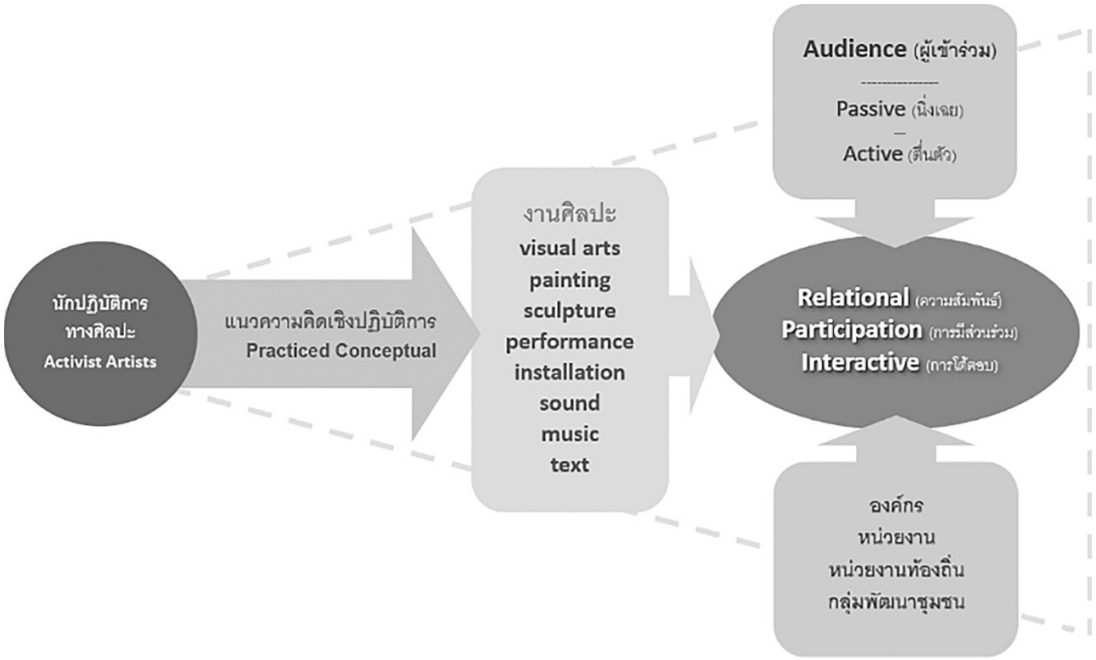
การแสดงออกของการกระทำ	ปฏิสัมพันธ์ภายนอก	ปฏิสัมพันธ์ภายใน
มิติทางกายภาพ (Physical dimension)	การลงมือทำ To Do	ผลกระทบ Affect
มิติทางสังคม (Social dimension)	การแสดงออก To Act	ความสมัครใจ Volition
มิติทางการแสดงออกที่มีคุณภาพ (Theatrical qualities of action)	การปฏิบัติการ To Perform	การมีสติรับรู้ Consciousness

ภาพที่ 11 หลักการวิเคราะห์ปฏิบัติการศิลปะแบบมีส่วนร่วม
(วราภรณ์ ชลอสันติสกุล, ประเทศไทย, 2563)

ในมุมมองศิลปะแบบดั้งเดิมตัวศิลปินนั้นมักส่งผลต่อชิ้นงานศิลปะอย่างมีนัยสำคัญ ภาพวาดอาจมีค่าเพียงเศษเสี้ยวหากไม่ได้ถูกยืนยันว่าเป็นของศิลปินชื่อดังที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งผู้ชมมักให้ความสนใจว่าผลงานชิ้นนั้นเป็นของใคร ซึ่งต่างจากศิลปะแบบมีส่วนร่วมที่ยากในการลงความเห็นถึงการเป็นเจ้าของผลงานโดยเฉพาะกลุ่มศิลปินที่ไม่มีชื่อเสียง อีกทั้งเป็นการยากต่อการรับรู้ของผู้ชมที่ไม่ใช่ศิลปิน แต่คุณค่าเชิงสุนทรียภาพนั้นกลับมีอยู่ในการสร้างกระบวนการมีส่วนร่วม ซึ่งเคลื่อนย้ายจากรูปแบบปัจเจกบุคคลไปสู่โครงสร้างในแนวราบทางสังคมมากขึ้น ศิลปะมีส่วนร่วมจึงไม่จำเป็นต้องเลี่ยงที่จะกล่าวถึงเจ้าของผลงานในขณะที่ผู้ชมนั้นเป็นส่วนที่ต้องมีส่วนร่วมในการกระตุ้นให้เกิดผลของงานศิลปะนั้น ๆ

นอกจากประเด็นของคุณค่าในงานศิลปะและความเป็นเจ้าของผลงานแล้ว รูปแบบกิจกรรมและจุดมุ่งหมายของศิลปะแบบมีส่วนร่วมเกิดขึ้นด้วยกันหลายรูปแบบ เช่น กิจกรรมศิลปะที่เรียกร้องผลประโยชน์ทางสังคม ประเด็นทางการเมือง ประเด็นทัศนคติ การสร้างคุณค่าเชิงบวกในชุมชน หรือแม้แต่กิจกรรมศิลปะที่ไม่เรียกร้องสิ่งใดเลย แต่ไม่ว่าจะมีจุดมุ่งหมายแบบใดหากมององค์ประกอบของกิจกรรมหรือปฏิบัติการศิลปะแบบมีส่วนร่วมดังที่ได้กล่าวมา จะเห็นได้ว่าแบบแผนของการมีส่วนร่วมจะประกอบไปด้วย 3 ส่วน คือ 1) ศิลปินที่นำเสนอแนวความคิดที่ไม่ได้อยู่ในกรอบปัจเจกบุคคลโดยใช้ศิลปะที่หลากหลายเป็นเครื่องมือ 2) ผู้มีส่วนร่วมซึ่งประกอบไปด้วยผู้ชมที่สามารถเป็นได้ทั้งผู้ดูเฉย ๆ (Passive audience) และผู้ชมที่เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในกิจกรรม (Active audience) และ 3) ส่วนสนับสนุนในภาคองค์กรไม่ว่าภาครัฐ เอกชน หน่วยของชุมชนท้องถิ่น หรือกลุ่มศิลปิน (ดังภาพที่ 12) ทำให้ในพื้นที่อาณาบริเวณของกิจกรรมถูกปรับเปลี่ยน

ไปตามแนวคิดเชิงปฏิบัติการ ซึ่งมักไม่จำกัดขอบข่ายของผลงานศิลปะที่จะเกิดขึ้นในอาณาบริเวณดังกล่าว แต่สิ่งที่เกิดขึ้นในระหว่างกิจกรรมหรืออาจเกิดขึ้นต่อเนื่องหลังเสร็จสิ้นกิจกรรมแล้วนั่นคือพื้นที่เชิงสัมพันธ์ที่มีการการโต้ตอบ (Interactive) ความสัมพันธ์ (Relational) และการมีส่วนร่วม (Participation) ที่ยังคงดำเนินอยู่อย่างต่อเนื่องไปสู่สิ่งที่ผู้เข้าร่วมรวมถึงศิลปินมีความมุ่งหมาย



ภาพที่ 12 รูปแบบโครงสร้างศิลปะแบบมีส่วนร่วม
(วราภรณ์ ชลอสันติสกุล, ประเทศไทย, 2563)

8. ข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัยในประเด็นการวิเคราะห์ปฏิบัติการศิลปะแบบมีส่วนร่วมในครั้งนี้ ทำให้เห็นภาพที่ชัดเจนในองค์ประกอบต่าง ๆ ของการเกิดขึ้นของงานศิลปะแบบมีส่วนร่วม และหลักการวิเคราะห์เชิงสุนทรียภาพถึงตัวผลงานในมิติที่ต่างไปจากการมองภาพชิ้นงาน (Art object) แบบแต่ก่อน ซึ่งเนื้อหาในการวิจัยสามารถนำไปต่อยอดการวิเคราะห์ในประเด็นที่ลึกซึ้งขึ้น หรือสามารถนำไปเป็นหลักการในการสร้างสรรค์ผลงานเชิงปฏิบัติการศิลปะแบบมีส่วนร่วมได้ในโอกาสต่อไป

9. รายการอ้างอิง

ถนอม ชาภักดี. (2561, ตุลาคม 3). *ทำไมแมนิเฟสโต้ ทำไมขอนแก่น ขอนแก่น แมนิเฟสโต้ 2018.* สืบค้นเมื่อ 10 ตุลาคม 2564 จาก https://theisaanrecord.co/2018/10/03/khonkaen-manifesto-2018/

ยศพนธ์ เกิดวิบูลย์. (2562, มิถุนายน 25). *Khonkaen Manifesto: ตัวตน ความคิด จุดยืนทางศิลปะของถนอม ชาภักดี.* สืบค้นเมื่อ 10 ตุลาคม 2564 จาก https://theisaanrecord.co/2019/06/25/khonkaen-manifesto-thanoms-artist/

Andrea, K. S. (2018, May 31). *What resulted when a photographer gave rural children cameras*. Retrieved October 14, 2021, from https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/what-resulted-when-a-photographer-gave-rural-children-cameras

BACC Channel. (2014, February 12). *Talk: Serious game talk _media/art kitchen (2013).* Retrieved October 10, 2021, from https://www.youtube.com/watch?v=E7Q2RBB04Gs

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship.* London: Verso.

Dilthey, W. (1926). *Gesammelte Schriften vol.7*. Stuttgart: Teubner.

Heinrich, F. (2020). *Performing beauty in participatory art and culture*. London: Routledge.

Hodges, H. A. (1952). *The philosophy of Wilhelm Dilthey*. New York: Routledge.

Kelly, M. (2014). *Encyclopedia of aesthetics Oxford*. UK: Oxford University Press.

Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity.* Cambridge, Massachusetts: MIT.

Pedro, L. (2006). *Tianguis Transnacional (2004-Ongoing).* Retrieved October 14, 2021, from https://www.pedrolasch.com/tianguis.html#en.

Redazione. (2019, October 30). *Why do Indian feminists unlike the western feminists not voice the same anger? Intervista a Navjot Altaf*. Retrieved October 14, 2021, from http://www.hotpotatoes.it/2019/10/30/intervista-navjot-altaf/

Schechner, R. (2002). *Performance studies: An introduction*. London: Routledge.

Sophie, B. & Lisa, M. (2010). *WHAT IS – participatory and relational art?*. Ireland: Irish Museum of Modern Art.

Sunseeker15. (2013, November 4). *Relational aesthetics*. Retrieved October 14, 2021, from https://vasunseeker.wordpress.com/2013/11/04/relational-aesthetics/.

Visithouston. (2019, November 29). *Project row houses*. Retrieved October 14, 2021, from https://www.visithoustontexas.com/listings/project-row-houses/21031/

Wallace, I. (2014, April 7). *10 exhibitions that changed the course of contemporary art.* Retrieved October 14, 2021, from https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/10_exhibitions_that_have_changed_the_course_of_contemporary_art-52142