ตัดสิน

ข้อเขียนว่าด้วยศิลปะกับการเมือง
ในยุคแห่งการหยิบฉวยสุดขีด

ร่วม

ขัดขืนร่วม: ข้อเขียนว่าด้วยศิลปะกับการเมืองในยุคแห่งการหยิบฉวยสุดขีด

อารีแอน คุปเฟอร์แมน สุทธวงษ์
ลาร่า ฟาน เมเทอเรน
บาร์ท วิซซิงค์ และสินา วิทยวิโรจน์

ขัดขืนร่วม: ข้อเขียนว่าด้วยศิลปะกับการเมืองในยุคแห่งการหยิบฉวยสุดขีด

ทุกวันนี้ศิลปะจะมีบทบาทอะไรได้ ด้วยโครงสร้างอำนาจแบบปิตาธิปไตยที่หยั่งรากฝังลึก และการปรับโครงสร้างทางเศรษฐกิจแบบทุนนิยมสุดโต่ง สภาพความเป็นจริงทางเศรษฐกิจ การเมือง และสังคมของประเทศไทยเต็มไปด้วยความเหลื่อมล้ำอย่างยิ่งยวดที่ทำให้ผู้คน จำนวนมากไม่มีโอกาสมีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดี ในเครือข่ายดังกล่าวนี้เช่นเดียวกับที่อื่น ๆ วัฒนธรรมได้กลายเป็นสมรภูมิหลักในการแย่งชิงความเป็นผู้นำทางสังคม ศิลปะร่วมสมัย เป็นตัวการสำคัญในปัญหานี้ นิทรรศการอย่างบางกอกอาร์ตเบียนนาเล่ และสถาบันต่าง ๆ ดังเช่นการมอบรางวัลศิลปินแห่งชาติล้วนส่งเสริมภาพลักษณ์เชิงบวกของอัตลักษณ์ของชาติ และขับเคลื่อนความต้องการของผู้บริโภค การหยิบยืมหรือฉวยใช้อย่างรุนแรงนี้เปลี่ยนแปลง การสร้างงานศิลปะต่าง ๆ ให้กลายเป็นพื้นที่โฆษณาอำนาจละมุนแบบสมยอม ซึ่งเสียงวิพากษ์ วิจารณ์ถูกปิดกั้นได้โดยง่าย อย่างไรก็ตามศิลปะก็ยังสนับสนุนการต่อต้านระบอบอำนาจนำ เพื่อมุ่งไปสู่อนาคตที่มีความหวังทั้งภายในและภายนอกสถาบันศิลปะที่เป็นทางการ ด้วยการ ยอมรับว่าศิลปะมีทั้งลักษณะที่เป็นการบีบบังคับอย่างรุนแรงและการปลดแอกอย่างเต็มที่ หนังสือเล่มนี้เป็นคำเชิญให้ “มีส่วนร่วมเพื่อการต่อสู้” (“militant engagement”) ผ่านข้อเขียน แปดชิ้นที่ว่าด้วยศิลปะกับการเมืองโดยนักเขียนจากทั่วโลก ศิลปะจะเป็นการสร้างความหวัง ในประเทศไทยได้หรือไม่ ศิลปินทั้งหลายควรจะร่วมงานกับสถาบันที่เป็นทางการต่อไปหรือไม่ การสร้างงานศิลปะจะเป็นส่วนสำคัญของการประท้วงได้หรือไม่ มาร่วมแลกเปลี่ยนความคิด เห็นกันได้ที่ อินอัฟโพรพริเอต บุ๊ค คลับ (inappropriate BOOK CLUB)

อินอัฟโพรพริเอต บุ๊ค คลับ เป็นชมรมอ่านหนังสือด้านศิลปะกับการเมืองซึ่งจะนัดพบกันทุกวัน เสาร์ตั้งแต่ 3 เมษายนถึง 22 พฤษภาคม 2564 ที่ทอล์ค-ทอล์ค-วิเลียน (Talk-Talk-Vilion) ส่วนหนึ่งของเทศกาลศิลปะบางกอกไบเอนเนียล (Bangkok Biennial) อ่านรายละเอียดเพิ่มเติม ได้ที่เฟซบุ๊กเพจ inappropriate BOOK CLUB

inappropriate
BOOK CLUB

ขัดขืนร่วม: ข้อเขียนว่าด้วยศิลปะกับการเมืองในยุคแห่งการหยิบฉวยสุดขีด

นักเขียน :
ช็องตัล มูฟฟ์, ดอนนา มิรันดา & แองเฮโล วี. ชัวเรส, อาห์เม็ต โอกุต,
เดวิด ฮ็อดจ์ & ฮาเหม็ด ยูเซฟี, เยตส์ แม็คคี, กีต้า คาปัวร์ & ซาโลนี มาธูร์,
ลารา การ์เซีย ดิอาซ & ปาสกัล ฮีเล็น, กอลเลคติโว ซิตูอาซิโอเนส

นักแปล : อธิชา แก้วสุขสมบัติ, พีรวัฒน์ นาวีเจริญ, นัทธมน เปรมสำราญ,
ภาวิณี ณ ถลาง, อลิษา ลิ้มไพบูลย์ และธัญชนก ฉันทอุทิศ

บรรณาธิการต้นฉบับ : อารีแอน คุปเฟอร์แมน สุทธวงษ์, ลาร่า ฟาน เมเทอเรน, บาร์ท วิซซิงค์
กองบรรณาธิการ : อารีแอน คุปเฟอร์แมน สุทธวงษ์, ลาร่า ฟาน เมเทอเรน, บาร์ท วิซซิงค์
และ สินา วิทยวิโรจน์

ออกแบบปกและรูปเล่มโดย : อัญชลี อนันตวัฒน์

จัดทำโดย อินอัพโพรพริเอต บุ๊ค คลับ inappropriate BOOK CLUB
ลิขสิทธิ์บทความต้นฉบับ © เจ้าของลิขสิทธิ์เดิม
ลิขสิทธิ์บทความฉบับภาษาไทย © อินอัพโพรพริเอต บุ๊ค คลับ
ลิขสิทธิ์ภาพประกอบหนังสือ © ศิลปิน

อินอัพโพรพริเอต บุ๊ค คลับ ประกอบด้วย
อารีแอน คุปเฟอร์แมน สุทธวงษ์, ลาร่า ฟาน เมเทอเรน, บาร์ท วิซซิงค์ และสินา วิทยวิโรจน์

อินอัพโพรพริเอต บุ๊ค คลับ เป็นส่วนหนึ่งของ **Talk-Talk-Vilion**
ศาลาหนึ่งในเทศกาลศิลปะ **Bangkok Biennial 2020**

พิมพ์ที่ โรงพิมพ์ ภาพพิมพ์
45/12-14 , 33 หมู่ 4 ถ. บางกรวย - จงถนอม ต.บางขนุน อ.บางกรวย จ.นนทบุรี 11130

โครงการนี้ได้รับการสนับสนุนจาก **Prince Claus Fund for Culture and Development,**
ประเทศเนเธอร์แลนด์ และ **Urban Research Group, City University Hong Kong,**
เขตบริหารพิเศษฮ่องกง

บรรณาธิการขอขอบคุณ

ในการจัดทำหนังสือเล่มนี้เราได้รับความช่วยเหลือจากหลาย ๆ ท่าน เราขอขอบคุณเพื่อนเก่าและใหม่ที่สปีดี้ แกรนด์มา (Speedy Grandma) เท็กซ์แอนด์ไทเทิล (Text and Title) และอันไทเทิลด์ ฟอร์ ฟิล์ม (untitled for film) ผู้ร่วมจัด ทอล์ค-ทอล์ค-วิเลียน (Talk-Talk-Vilion) ศาลาแสดงผลงานอันน่าตื่นเต้นแห่งหนึ่งในเทศกาลบางกอกไบเอนนีอล (Bangkok Biennial) ในเดือนเมษายน และพฤษภาคม 2021 ซึ่งเป็นเสมือนบ้านของ อินอัฟโพรพริเอต บุ๊ค คลับ (inappropriate BOOK CLUB) ด้วย ขอขอบคุณผู้สนับสนุนทางการเงิน กองทุนพรินซ์เคลาส์ (Prince Claus Fund) และกลุ่มวิจัยด้านเมือง (Urban Research Group) แห่งซิตี้ ยูนิเวอร์ซิตี้ ฮ่องกง (City University Hong Kong) โดยเฉพาะอย่างยิ่งยิป ไหง หมิง (YIP Ngai Ming) ที่ทำให้โครงการนี้เป็นจริงขึ้นได้ ขอขอบคุณเจ้าของงานเขียนต่าง ๆ ในหนังสือนี้ที่ได้มาร่วมงานกันใน อินอัฟโพรพริเอต บุ๊ค คลับ ตลอดจนสำนักพิมพ์ต่าง ๆ ที่อนุญาตให้แปล และนำงานเขียนต่าง ๆ มาตีพิมพ์ใหม่ ขอขอบคุณผู้ร่วมสนทนาในการเสวนาครั้งต่าง ๆ ของ อินอัฟโพรพริเอต บุ๊ค คลับ ขอขอบคุณศิลปินที่ได้สนับสนุนหนังสือเล่มนี้ด้วยการอนุญาตให้เราเผยแพร่ผลงานของท่าน ขอขอบคุณเพื่อน ๆ จากหลาย ๆ ที่ทั่วโลกซึ่งได้ให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ในการคัดสรรงานเขียนเหล่านี้ อันได้แก่ อาร์ติ ซันเดอร์ (Aarti Sunder) แอนโธนี การ์ดเนอร์ (Anthony Gardner) เบอร์นาเด็ตต์ บัคลี (Bernadette Buckley) เอ็ดมันด์ เซ็ง (Edmund Cheng) เอช จี มาสเตอรส์ (HG Masters) ลีโน วุธ (Lyno Vuth) เม อดาดล อิงคะวณิช (May Adadol Ingawanij) เมลลา จาร์สมา (Mella Jaarsma) เมิร์ฟ เอสปิน่า (Merv Espina) นูไรนี จูเลียสตุติ (Nuraini Juliastuti) เซบาสเตียง ตายัก (Sebastien Tayac) และ โฮ ซู เหนียน (HO Tzu Nyen) ขอขอบคุณธนาวิ โชติประดิษฐ, ปฐมพงศ์ มานะกิจสมบูรณ์, สุทธิรัตน์ ศุภปริญญา, ศิปปชัย กุลนุวงศ์, สมัคร์ กอเซ็ม และ วริศ ลิขิตอนุสรณ์ ที่ได้ให้ความสนับสนุนโครงการนี้ในหลาย ๆ ด้าน ขอขอบคุณนักแปลมากมายหลายท่านที่ได้ทำงานอย่างเร่งด่วนให้ทันกำหนดที่กระชั้นชิด ขอขอบคุณทีมนักพิสูจน์อักษรฉับพลันที่ช่วยเหลือปรับปรุงให้หนังสืออ่านลื่นขึ้น วิรุฬห์วรรณ พิทักษ์ทอง, ดิโยน ณ มานดารูน, กฤตธี ตัณฑสิทธิ์, ภาอรุณ ชูประเสริฐ และ อัญชลี อนันตวัฒน์ แห่งสำนักพิมพ์ Poop Press ที่ได้ช่วยให้คำแนะนำ ออกแบบรูปเล่มให้อย่างสวยงาม รวมทั้งอีกหลาย ๆ ท่านที่เราอาจจะลืมกล่าวถึงซึ่งยอมรับคำขอโทษจากเรามา ณ โอกาสนี้

สารบัญ

ศิลปะกับการเมืองในยุคแห่งการหยิบฉวยสุดขีด: บทนำ 10
- อารีแอน คุปเฟอร์แมน สุทธวงษ์ ลาร่า ฟาน เมเทอเรน และ บาร์ท วิซซิงค์

การเมืองปฏิปักษ์และปฏิบัติการทางศิลปะ 36
- ช็องตัล มูฟฟ์

ของขวัญ 176 ชิ้น/176 ทรัพย์สินที่ถูกลิดรอน 53
- ดอนนา มิรันดา & แองเฮโล วี. ซัวเรส

ซีซีซี: สกุลเงินของจิตสำนึกร่วม 64
- อาห์เม็ต โอกุต

มณฑลนิยมไร้มลทิน 77
- เดวิด ฮ็อดจ์ & ฮาเหม็ด ยูเซฟี

โจมตีศิลป์ – บทนำ 85
- เยตส์ แม็คคี

ข้อเสนออาวองต์-การ์ด & ตอบ “ข้อเสนออาวองต์-การ์ด” 109
- กีต้า คาปัวร์ & ซาโลนี มาธูร์

ชนชั้นไร้เสถียรภาพ – ชนชั้นแห่งการปฏิวัติ? 124
- ลารา การ์เซีย ดิอาซ & ปาสกัล ฮีเล็น

เศร้าอย่างไรให้การเมือง 137
- กอลเลคติโว ซิตูอาซิโอเนส

หมายเหตุเรื่องภาพประกอบหนังสือ 146

ภาพประกอบสังคม 149
- คัดสรรโดย สินา วิทยวิโรจน์

ศิลปะกับการเมือง ในยุคแห่งการ หยิบฉวยสุดขีด: บทนำ

อารีแอน คุปเฟอร์แมน สุทธวงษ์
ลาร่า ฟาน เมเทอเรน และ
บาร์ท วิซซิงค์

"สามัญสำนึกสร้างคติชนแห่งอนาคต นั่นคือความรู้นิยม
ที่ ณ เวลาและสถานที่หนึ่ง หยุดนิ่งไม่เปลี่ยนแปลง"
อันโตนิโอ กรัมชี (Antonio Gramsci)[1]

บทความนี้แปลมาจากภาษาอังกฤษ Art and Politics in the Age of Radical Appropriation: An Introduction

1. กรัมชี, อันโตนิโอ, งานเขียนคัดสรรจากบันทึกในเรือนจำ, นิวยอร์ค: อินเตอร์เนชั่นแนลพับลิชเชอร์ส, 1971, 326. (Gramsci, Antonio, Selections from the Prison Notebooks, New York: International Publishers, 1971, 326.)
2. หว่อง, พาเมล่า, "ศิลปินบางกอกอาร์ตเบียนนาเล่แสดงจุดยืนร่วมกับผู้ชุมนุมเรียกร้องประชาธิปไตย", อาร์ตเอเชียแปซิฟิก, 21 ตุลาคม 2020, (Wong, Pamela, "Bangkok Art Biennale artists show solidarity with democracy protesters", Art Asia Pacific, 21 October 2020,) http://artasiapacific.com/News/BangkokArtBiennaleArtistsShowSolidarityWithDemocracyProtesters.4. Janna Graham, "Target Practice vs. Para-sites," นำเสนอที่ศูนย์ดนตรีกาเร ดู นอร์ (Gare du , บาเซล, 7 พฤศจิกายน 2012.

ยินดีต้อนรับสู่ อินอัพโพรพริเอต บุ้ค คลับ (inappropriate BOOK CLUB)

เมื่อวันที่ 21 ตุลาคม 2563 ในระหว่างกิจกรรมต่าง ๆ มากมายในโอกาสการเปิดเทศกาลบางกอกอาร์ตเบียนนาเล่ (Bangkok Art Biennale - BAB) ครั้งที่ 2 ศิลปินร่วมเทศกาลทั้งชาวไทยและนานาชาติ 25 คนนำโดยศิลปินระดับโลกอย่างอ้าย เว่ยเว่ย (Ai Weiwei) และอนิช คาพัวร์ (Anish Kapoor) ได้ร่วมกันออกแถลงการณ์สนับสนุนผู้ชุมนุมเรียกร้องประชาธิปไตย เหล่าศิลปินประณามการใช้ความรุนแรงของเจ้าหน้าที่ตำรวจที่เกิดขึ้นก่อนหน้านั้นไม่นาน และเน้นย้ำว่าศิลปะควรเป็นเวทีเพื่อการอภิปรายอย่างเสรีและสถาบันทางศิลปะ ก็ควรให้ที่พักพิงแก่ผู้ที่ต้องการความคุ้มครองด้วย นอกจากนั้นเหล่าศิลปินยังเรียกร้องให้หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร (BACC) สถานที่จัดงานหลักแห่งหนึ่งของ BAB ซึ่งพื้นที่บริเวณด้านหน้าเคยเป็นสถานที่จัดกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการชุมนุมประท้วงมาแล้วหลายครั้ง รวมทั้งผู้จัดเทศกาล BAB ให้แสดงจุดยืนต่อต้านการใช้ความรุนแรงของเจ้าหน้าที่ตำรวจและยืนยันสิทธิการประท้วงโดยสันติ[2]

ขณะเดียวกันในการแลกเปลี่ยนความเห็นที่บางครั้งก็ดุเด็ดเผ็ดร้อน เช่น ตามกลุ่มเฟซบุ๊กต่าง ๆ ศิลปินหลายคนก็ประณามความเชื่อมโยงโดยตรงระหว่างเทศกาลศิลปะที่จัดโดยองค์กรเอกชนอย่าง BAB กับเครือข่ายอำนาจนำทางการเมือง และเศรษฐกิจในประเทศไทย ตลอดจนทวงถามความรับผิดชอบจากการสมคบคิดของศิลปินที่เข้าร่วมงาน ถึงแม้ว่าสถานะทางการเมืองของเทศกาล BAB จะเคยถูกวิจารณ์มาแล้ว[3] แต่ในบริบทของการประท้วงในปี 2563 เรื่องนี้ก็ได้กลายเป็นประเด็นที่มีความขัดแย้งขยายเป็นวงกว้างขึ้น อย่างไรก็ดีจนถึงขณะนี้ผลต่อเนื่องที่ติดตามมาก็ยังน้อยนิด ทั้งหอศิลปกรุงเทพฯ และเทศกาล BAB มิได้ตอบแถลงการณ์ฉบับวันที่ 21 ตุลาคมแต่อย่างใดและนิทรรศการก็ดำเนินไปตามแผนที่วางไว้ จัดแสดงผลงานของศิลปินหลายคนที่ได้ลงนามในแถลงการณ์ฉบับนั้น ซึ่งก็ไม่เห็นมีคนไหนที่ขู่ว่าจะถอนงานของตนออกไป แตกต่างจากการประท้วงลักษณะเดียวกันต่อนิทรรศการในประเทศอื่น ดูเหมือนว่าผู้จัดเทศกาล BAB จะไม่สะทกสะท้านต่อเสียงต่อต้านเท่าไรนักดังที่เห็นได้จากคำของอภินันท์ โปษยานนท์ ผู้อำนวยการศิลปะของเทศกาล ที่ให้สัมภาษณ์สื่อมวลชนนานาชาติว่าการประท้วงเหล่านี้ช่วย “ชูรส” ให้ธีมหลักของงานนั่นคือ “ศิลป์สร้าง ทางสุข” (“Escape Routes”)[4] การนำเสนอการชุมนุมประท้วงให้เป็นเพียงฉากหลังของนิทรรศการโอ่อ่าเช่นนี้แสดงให้เห็นได้ชัดเจนว่าผู้จัดงานที่เป็นองค์กรธุรกิจสามารถลดกระแสการวิจารณ์บทบาททางการเมืองของสถาบันทางศิลปะได้อย่างง่ายดาย

แน่นอนว่า BAB เป็นเพียงตัวอย่างหนึ่งในรายชื่อเทศกาลและสถาบันทางศิลปะของไทยและต่างประเทศที่เพิ่มจำนวนขึ้นเรื่อย ๆ ที่ความสัมพันธ์กับการเมืองถูกวิจารณ์ว่าน่าเคลือบแคลงใจ ตัวอย่างเช่น เมื่อต้นปี 2563 เพทริต ฮาลิลาช (Petrit Halilaj) ถอนงานของเขาออกจากเทศกาลเบลเกรดไบเอนเนียล (Belgrade Biennial) เมื่อผู้จัดงานไม่ยอมให้เขาระบุว่าโคโซโว

3.ชมตัวอย่างจากงานเสวนาที่ค่อนข้างโกลาหล “Teatime with the 3 Bs” (จิบน้ำชากับสาม B) ในกิจกรรม ทอล์ค-ทอล์ค-วิเลียน (Talk-Talk-Vilion) 2018 ได้ที่ https://www.facebook.com/talktalkvilion/videos/330954334112522. อ่านบทวิจารณ์ของเราได้ที่ ฟาน เมเทอเรน, ลาร่า และบาร์ท วิซซิงค์ “เทศกาลไบเอนเนียลกับระบอบอำนาจ: หลากประสบการณ์จากห้องทดลองไทย”, ออนคิวเรทิง, 46, 2019, 158-176 (Van Meeteren, Lara & Bart Wissink, “Biennials and hegemony: Experiences from the Thai laboratory”, OnCurating, 46, 2019, 158-176), https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue46/OnCurating_Issue46_WEB.pdf.

4. สุย, อีนิด, “โฆษณาชวนเชื่อท่ามกลางการชุมนุมประท้วง? บางกอกอาร์ตเบียนนาเล่ที่ประเทศไทยสร้างการโต้เถียงกันในกลุ่มนักวิจารณ์และผู้ร่วมงาน” เซาธ์ไชน่ามอร์นิ่งโพสต์, 3 พฤศจิกายน 2020, (Tsui, Enid, “Propaganda amid the protests? Thailand's Bangkok Art Biennale stirs debate among critics and participants”, South China Morning Post, 3 November 2020,) https://www.scmp.com/week-asia/politics/article/3108171/propaganda-amid-protests-thailands-bangkok-art-biennale-stirs.

เป็นประเทศบ้านเกิด เนื่องจากเซอร์เบียไม่ยอมรับว่าโคโซโวเป็นประเทศอิสระ[5] ตัวอย่างอื่น ๆ อาทิ เทศกาลวิทนีย์ไบเอนเนียลปี 2562 (2019 Whitney Biennial) เทศกาลอาอิชิเทรียนนาเล่ปี 2562 (2019 Aichi Triennale) เทศกาลซิดนีย์เบียนนาเล่ปี 2557 (2014 Sydney Biennale) และนิทรรศการ “สภาพความจริงในเมือง: เน้นประเด็นอิสตันบูล” (“Urban Realities: Focus Istanbul”) ซึ่งอาห์เม็ต โอกุต (Ahmet Öğüt) ได้กล่าวถึงต่อไปในหนังสือเล่มนี้ในบทความ “ของขวัญ 176 ชิ้น/176 ทรัพย์ที่ถูกลิดรอน” (“176 Gifts/176 Dispossesions”) ซึ่งเป็นบทหนึ่งในหนังสือเล่มนี้เช่นกัน ดอนนา มิรันดา (Donna Miranda) และแองเฮโล วี. ซัวเรซ (Angelo V. Suárez) แสดงให้เห็นว่าการวิจารณ์แบบนี้มิได้เจาะจงเฉพาะเบียนนาเล่ โดยเน้นเรื่องการมีส่วนเห็นชอบของหอศิลป์อะเตเนโอ (Ateneo Art Gallery) ที่กรุงมะนิลา สถาบันทางศิลปะในประเทศฟิลิปปินส์โดยทั่วไป รวมทั้งพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ซานฟรานซิสโก (SFMOMA) ซึ่งเป็นผู้มอบหมายว่าจ้างให้ทั้งสองเขียนบทความนี้เรื่อยไป จนถึงระบบอุปถัมภ์ซึ่งทำให้การลิดรอนทรัพย์สินของผู้อื่นกลายเป็นเรื่องปกติ ประเด็นสำคัญอย่างยิ่งก็คือ การวิจารณ์บทบาททางการเมืองของนิทรรศการและสถาบันด้านศิลปะเช่นนี้มิได้จำกัดแต่เฉพาะผลงานที่นำเสนอเท่านั้น หากแต่มุ่งไปที่การกระทำและบทบาทหน้าที่ของนิทรรศการและสถาบันเหล่านี้ด้วย[6] กล่าวอีกนัยหนึ่งคือบทวิจารณ์นี้กล่าวเป็นนัยว่าถึงแม้สถาบันและกิจกรรมที่ศิลปินได้เข้าร่วมไม่ได้สร้างงาน “การเมือง” แต่ก็มีความเป็นการเมืองอย่างเลี่ยงไม่ได้ เนื่องจากสถาบันและกิจกรรมเหล่านี้มีหน้าที่ทางการเมืองด้วย และบทบาททางการเมืองในลักษณะนี้ควรได้รับการตรวจสอบอย่างละเอียด

ปัจจัยสำคัญประการหนึ่งซึ่งทำให้บทบาททางการเมืองของกิจกรรม และสถาบันศิลปะได้รับความสนใจมากขึ้นอย่างต่อเนื่องก็คือ การที่รัฐและธุรกิจเอกชนต่าง ๆ ได้หยิบฉวยศิลปะมากขึ้นเรื่อย ๆ ในช่วงหลายทศวรรษที่ผ่านมา ซึ่งในไม่ช้าเราจะกลับมาที่บริบทของ “การหยิบฉวยอย่างสุดขีด” นี้กันอีก ปัจจุบันนี้ศิลปะช่วยส่งเสริมภาพลักษณ์เชิงบวกให้กับเอกลักษณ์ของชาติเป็นการมอบหน้ากากเสรีนิยมกับระบอบที่ไม่เสรี ศิลปะถูกเศรษฐกิจเสรีนิยมใหม่นำไปใช้ขับเคลื่อนความปรารถนาของผู้บริโภคต่อการได้มาซึ่งสินค้าและการบริการ ดังเช่นที่ชองตัล มูฟฟ์ (Chantal Mouffe) แสดงทัศนะไว้ในหนังสือเล่มนี้ นอกจากนั้นศิลปะยังถูกใช้โดยรัฐบาลและนักพัฒนาอสังหาริมทรัพย์ในการเพิ่มมูลค่า[7] ให้อาคาร โครงการ ย่านที่อยู่อาศัย เมือง และภูมิภาค อันนำไปสู่การส่งเสริมการพัฒนาและการพลิกโฉมยกระดับย่านที่พักอาศัย (gentrification) หรืออย่างที่ฮิโต สเตเอิร์ล (Hito Steyerl) กล่าวไว้ว่า “ศิลปะร่วมสมัยเป็นชื่อยี่ห้อที่ไม่มียี่ห้อ พร้อมถูกแปะบนเกือบทุกสิ่ง”[8] เหตุนี้อนา เตเซรา ปินโต (Ana Teixeira Pinto) จึงกล่าวไว้ในนิตยสารมูสเซ (Mousse Magazine) ว่าผลของงานศิลปะมักจะสวนทางกับปณิธานทางสังคมของศิลปินหลายคน และถึงแม้ว่าความขุ่นข้องหมองใจที่ตามมาจะถูกแสดงออกมาเป็นครั้งคราวด้วยการคว่ำบาตรและการออกจดหมายเปิดผนึกตามตัวอย่างที่ได้กล่าวไปแล้ว แต่ปัญหาก็แทบไม่เคยถูกแก้ไขอย่างเป็นระบบ[9]

5. เรอา, นาโอมิ, “ศิลปินเพทริต ฮาลิลาชถอนตัวจากเทศกาลเบลเกรดไบเอนเนียลหลังผู้จัดงานไม่ยอมรับสัญชาติเขา” 28 กรกฎาคม 2020 (Rea, Naomi, “Artist Petrit Halilaj has pulled out of the Belgrade Biennial after its organizers refused to recognize his nationality”, 28 July 2020), https://news.artnet.com/art-world/petrit-halilaj-withdrawal-belgrade-biennial-1897776.
6. อ่านข้อสังเกตลักษณะเดียวกันเรื่องความแตกต่างระหว่างสิ่งที่ศิลปะแสดงออกมากับสิ่งที่ศิลปะทำในฐานะที่เป็นการทำงานได้ที่ ฮิโต สเตเอิร์ล, “การเมืองของศิลปะ: ศิลปะร่วมสมัยกับการเปลี่ยนผ่านสู่สมัยหลังประชาธิปไตย”, ใน วารสารอี-ฟลักซ์, ฉบับที่ 21, ธันวาคม 2010 (Hito Steyerl, “Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy”, in: e-flux journal, no. 21, December 2010), http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8888181.pdf
7. โบลทันสกี, ลุก และอาร์โนด์ เอสเกเร, การเพิ่มคุณค่า: การวิจารณ์ผลิตภัณฑ์, ปารีส: กัลลิมาร์ด, 2017 (Boltanski, Luc and Arnaud Esquerre, Enrichissement: Une Critique de la Marchandise, Paris: Gallimard, 2017).

เรื่องนี้ยิ่งเป็นปัญหามากขึ้นไปอีกเมื่อเราตระหนักว่าศิลปะ และวัฒนธรรมโดยทั่วไป ได้กลายเป็นสมรภูมิหลักแห่งการครอบงำทางสังคม หรืออย่างที่เนโต ธอมป์สัน (Nato Thompson) กล่าวว่าศิลปะเป็นเครื่องมือสำคัญของผู้ครองอำนาจในการรักษาและเพิ่มพูนอิทธิพลของพวกเขา[10] แน่นอนว่าเป็นเรื่องง่ายที่เราจะรู้สึกสิ้นหวังกับธรรมชาติของศิลปะที่บีบบังคับเช่นนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสถานที่อย่างประเทศไทย ที่เราจะแสดงทัศนะในภายหลังว่าศิลปะช่วยค้ำจุนระบบที่สร้างความเหลื่อมล้ำทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมอย่างรุนแรงซึ่งตัดตอนการมีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีของคนจำนวนมาก และเป็นที่ซึ่งเป็นเรื่องยากมากที่จะทวงถามความรับผิดชอบจากบทบาทในด้านดังกล่าว เมื่อพิจารณาจากการที่แถลงการณ์ของเหล่าศิลปินต่อเทศกาล BAB ไม่ได้ก่อให้เกิดผลลัพธ์อะไรตามมาเลย

ด้วยความสำคัญเร่งด่วนของประเด็นเหล่านี้ หนังสือเล่มนี้จึงได้รวบรวมแปดข้อเขียนว่าด้วยศิลปะกับการเมืองไว้ด้วยกัน ซึ่งในแง่หนึ่งช่วยเผยหน้าที่ทางการเมืองของการสร้างงานศิลปะที่มักจะแฝงไว้เป็นนัย แต่ในอีกแง่หนึ่งก็พยายามจินตนาการถึงการสร้างงานศิลปะอีกรูปแบบที่จะส่งเสริมให้เกิดอนาคตที่มีความหวังมากขึ้นได้ งานเขียนเหล่านี้เกี่ยวเนื่องกับประเทศไทยเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากการประท้วงที่ดำเนินอยู่ในขณะนี้มิได้เป็นเพียงการต่อต้านระบบอำนาจในปัจจุบัน แต่เป็นการจินตนาการถึงอีกสังคมหนึ่งนอกเหนือจากการกดขี่ทางการเมืองของโครงสร้างอำนาจที่ฝังรากลึกและการกดขี่ทางเศรษฐกิจของเสรีนิยมใหม่ งานเขียนในหนังสือเล่มนี้จะเป็นฐานสำหรับการอภิปรายของ อินอัฟโพรพริเอต บุ๊ค คลับ (inappropriate BOOK CLUB) อันเป็นกิจกรรมส่วนหนึ่งของทอล์ค-ทอล์ค-วิเลียน (Talk-Talk-Vilion) ศาลาศิลปะหนึ่งในเทศกาลบางกอกไบเอนเนียล การอภิปรายดังกล่าวจะจัดขึ้น 8 ครั้ง ทุกวันเสาร์ตั้งแต่วันที่ 3 เมษายนถึง 22 พฤษภาคม 2564 ตามชื่อชมรมอ่านหนังสือนี้ อินอัฟโพรพริเอต บุ๊ค คลับ จะไม่ถูกฉวยใช้โดยนโยบายของรัฐหรือธุรกิจเอกชน แต่จะเป็นเวทีการแลกเปลี่ยนความคิดต่าง ๆ ที่อาจถูกมองว่าเป็นสามัญสำนึกที่ “ไม่เหมาะไม่ควร” ศัพท์สำคัญที่เราจะเห็นได้ว่าเป็นแก่นของความคิดของอันโตนิโอ กรัมชี[11] เราหวังว่าชมรมอ่านหนังสือนี้จะช่วยให้เกิดการก่อตัวของการ “ขัดขืนร่วม” (common dissent) อันเป็นรากฐานของกระบวนใหม่ในการต่อต้านอำนาจนำ

การหยิบฉวยอย่างสุดขีด ฉาก “ใหม่” ของศิลปะ

แน่นอนว่าการถกเถียงเรื่องการฉวยใช้ศิลปะโดยผู้มีส่วนได้เสียที่อยู่นอกระบบของศิลปะนั้นไม่ใช่เรื่องใหม่ อย่างเช่นที่ฮาวเวิร์ด เบ็กเคอร์ (Howard Becker) ได้อธิบายไว้อย่างชัดเจนในหนังสือ “วงการศิลปะ” (“Art Worlds”) ว่ารัฐต่าง ๆ ล้วนมีส่วนร่วมในการผลิตและ

8. ฮิโต สเตเอิร์ล, “การเมืองของศิลปะ: ศิลปะร่วมสมัยกับการเปลี่ยนผ่านสู่สมัยหลังประชาธิปไตย” ใน วารสารอี-ฟลักซ์, ฉบับที่ 21, ธันวาคม 2010 (Hito Steyerl, “Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy” in: e-flux journal, no.21, December 2010), http://workerO1.e-flux.com/pdf/article_8888181.pdf.

9. เตเซรา พินโต, อนา, “ความเป็นจริงที่สถาบันศิลปะร่วมสมัยเคด้บบลิว กรุงเบอร์ลิน”, นิตยสารมูสแซ่, 2018 (Teixeira Pinto, Ana, “REALITY at KW Institute for Contemporary Art, Berlin”, Mousse Magazine, 2018), http://moussemagazine.it/realty-kw-institute-contemporary-art-berlin/.

10. ธอมป์สัน, เนโต, วัฒนธรรมเป็นอาวุธ: ศิลปะของการใช้อิทธิพลในชีวิตประจำวัน, บรุคลินและลอนดอน: เมลวิลล์เฮาส์, 2016 (Thompson, Nato, Culture as Weapon: The Art of Influence in Everyday Life, Brooklyn & London: Melville House, 2016).

11. แนวความคิดของอันโตนิโอ กรัมชีเป็นแก่นสำคัญของหลายบทความในหนังสือเล่มนี้ อ่านเพิ่มเติม กรัมชี, อันโตนิโอ, บันทึกในเรือนจำ: เล่มที่ 1-3, นิวยอร์คและที่อื่น ๆ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย, 1992; มูฟฟ์, ชองตัล (บรรณาธิการ), กรัมชีกับทฤษฎีมาร์กซิสต์, ลอนดอนและเฮ็นลีย์: รูตลิดจ์และคีกัน พอล, 1979; แอนเดอร์สัน เพอร์รี, ปฏิทรรศน์ของอันโตนิโอ กรัมชี, ลอนดอนและนิวยอร์ค: เวอร์โซ, 2017 (Gramsci, Antonio, Prison Notebooks: Volumes I-III, New York etc.: Columbia University Press, 1992; Mouffe, Chantal (Ed.), Gramsci and Marxist Theory, London, Boston & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979; Anderson, Perry, The Antinomies of Antonio Gramsci, London & New York: Verso, 2017).

12. เบกเคอร์, ฮาเวิร์ด, วงการศิลปะ, เบิร์คลีย์และลอสแองเจลิส: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย, 1982 (Becker, Howard, Art Worlds, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982).

นำเสนองานศิลปะมาโดยตลอด[12] เมื่อเวลาผ่านไปและคนเริ่มตระหนักถึงผลร้ายของการฉวยใช้เช่นนั้น บรรทัดฐานและกระบวนการต่าง ๆ ก็ถูกกลืนให้เป็นส่วนหนึ่งของสถาบัน โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อขีดเส้นแบ่งเขตแดนระหว่างระบบของศิลปะและพรมแดนทางสังคมอื่น ๆ อย่างเศรษฐกิจ วิทยาศาสตร์และการเมือง ตัวอย่างหนึ่งก็คือการที่ปิแอร์ บูร์ดิเออ (Pierre Bourdieu) นักสังคมวิทยาชาวฝรั่งเศสได้อภิปรายเรื่องจรรยาบรรณที่เกี่ยวข้องกับบทบาททางสาขาอาชีพของผู้ลงทุนลงแรงในวงการศิลปะ[13] ด้วย “การสร้างเขตแดน” เช่นนี้ ระบบของศิลปะจึงเหมือนมีฉนวนป้องกันอิทธิพลภายนอกที่มาจากรัฐและตลาด พัฒนาการไปสู่ความเป็นอิสระโดยสัมพัทธ์ (relative autonomy) นี้มักจะได้รับการนำเสนอเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการแยกแยะด้วยหน้าที่ (functional differentiation) ตามแบบฉบับของการทำให้เป็นสมัยใหม่ (modernisation) และด้วยเหตุนี้อุลริค เบ็ค (Ulrich Beck) จึงกล่าวว่า “โลกการเมืองแยกออกจากโลกเศรษฐกิจ โลกวิทยาศาสตร์จากโลกการเมือง และอื่น ๆ อีกมากมาย”[14] ในทางอ้อม กระบวนการดังกล่าวไม่เพียงจำกัดการหยิบฉวยศิลปะเท่านั้น แต่อย่างที่ปาสกัล ฮีเล็น (Pascal Gielen) แสดงความเห็นว่ากระบวนการดังกล่าวช่วยปกป้องศักยภาพของศิลปะในการวิจารณ์ เนื่องจากฉนวนสัมพัทธ์นั้นได้สร้างพื้นที่สำรวจโลกทัศน์ที่หลากหลายและขอบฟ้าในจินตนาการอย่างไร้ขีดจำกัด[15] หรืออย่างที่แนนซี เฟรเซอร์ (Nancy Fraser) กล่าวว่าศิลปะสามารถพัฒนาไปเป็นพื้นที่สาธารณะ กลายเป็น “เวที (..) ที่ในเชิงแนวคิดแตกต่างจากรัฐ และเป็นที่ผลิตสร้างและเผยแพร่วาทกรรมต่าง ๆ ซึ่งโดยหลักการแล้วสามารถวิพากษ์วิจารณ์รัฐได้”[16]

แน่นอนว่าขณะนี้เป็นเรื่องชัดเจนแล้วว่าการทำให้เป็นสมัยใหม่ด้วยการสร้างการแยกแยะด้วยหน้าที่เป็นเรื่องของชาวตะวันตกที่ไม่สามารถอธิบายลักษณะการพัฒนาทางสังคมในทุกหนแห่ง ทั้งยังเป็นเพียงหนึ่งตัวอย่างของความเป็นสมัยใหม่ที่หลากหลาย[17] ยิ่งไปกว่านั้นแนวคิดเรื่องการสร้างการแยกแยะด้วยหน้าที่ก็เป็นปัญหาด้วยเพราะเกี่ยวข้องกับการสมาทานตามบรรทัดฐานที่มีบทบาทอันน่าเคลือบแคลงอย่างยิ่งในประวัติศาสตร์[18] อย่างไรก็ดี เปาโล วีร์โน (Paolo Virno) แสดงทัศนะว่าแม้แต่ในที่ซึ่งเรื่องการสร้างการแยกแยะด้วยหน้าที่พอจะแสดงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้ สิ่งต่าง ๆ ก็ได้เปลี่ยนแปลงไปในช่วงหลายทศวรรษที่ผ่านมา เมื่อระบบเศรษฐกิจแบบหลังฟอร์ดนิยม (post-fordist) เกิดขึ้นมา พรมแดนระหว่างพื้นที่ทางสังคมต่าง ๆ ก็เกิดรูพรุนมากขึ้นเรื่อย ๆ[19] อุลริค เบ็คกล่าวว่าการก้าวล่วงพรมแดนเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการที่ใหญ่กว่าซึ่ง “คำถามเรื่องการสร้างการแยกแยะด้วยหน้าที่ถูกแทนที่ด้วยคำถามเรื่อง การประสานงานด้วยหน้าที่ (functional coordination) การซ้อนประสาน (cross-linking) การทำให้กลมกลืนกัน (harmonisation) การสังเคราะห์ (synthesis) และอื่น ๆ”[20] อิซาเบลล์ กรอว์ (Isabelle Graw) กล่าวว่าสิ่งนี้นำไปสู่ “การปรับกระบวนของโลกศิลปะให้ตรงระบบทางสังคมอื่น ๆ ในเชิงโครงสร้าง”[21] อย่างเศรษฐกิจและการเมือง ในขณะเดียวกันจอร์จ ยูดิส (George Yúdice) ก็โต้แย้งว่า “วัฒนธรรมถูกเรียกให้มาแก้ปัญหาที่เคยเป็นเรื่องของเศรษฐศาสตร์และการเมือง”[22] ด้วยเหตุนี้ในปัจจุบันรัฐบาลและบริษัทต่าง ๆ

13. บูร์ดิเออ, ปิแอร์, สาขาการผลิตทางวัฒนธรรม: งานเขียนเรื่องศิลปะและวรรณกรรม, นิวยอร์ค: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย, 1984 (Bourdieu, Pierre, The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature, New York: Columbia University Press, 1984).
14. เบ็ค, อุลริค, การปฏิรูปการเมือง: ทบทวนความเป็นสมัยใหม่ในระเบียบสังคมโลก, เคมบริดจ์และมัลเดน: สำนักพิมพ์โพลิตี, 2014, 24 (Beck, Ulrich, The Reinvention of Politics: Rethinking Modernity in the Global Social Order, Cambridge & Malden: Polity Press, 2014, 24).
15. กีเล็น, ปาสกัล, “การปกครองตนเองผ่านการปกครองโดยผู้อื่น”, โอเพ่น! แพล็ตฟอร์มฟอร์อาร์ต คัลเชอร์ แอนด์พับลิกโดเมน, 1 ตุลาคม 2013 (Gielen, Pascal, “Autonomy via heteronomy”, Open! Platform for Art, Culture and the Public Domain, 1 October 2013), http://onlineopen.org/autonomy-via-heteronomy.
16. เฟรเซอร์, แนนซี, “บททวนโลกสาธารณะ: บทความเพื่อการวิจารณ์ประชาธิปไตยที่มีอยู่จริง” ใน จัสต์อัส อินเทอร์รัพอัส: เสียงสะท้อนเชิงวิจารณ์สภาวะ “หลังอาณานิคม” ของเรา, นิวยอร์คและลอนดอน: รูตลิดจ์, 1997, 69-98, 70 (Fraser, Nancy, “Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy”, in: Justus Interruptus: Critical Reflections on our “Postsocialist” Condition, New York & London: Routledge, 1997, 69-98, 70).

จึงนำศิลปะมาใช้เพิ่มมูลค่าผลิตภัณฑ์ แก้ไขปัญหาสังคม ขับเคลื่อนความปรารถนาของผู้บริโภค ขายภาพลักษณ์เอกลักษณ์ของชาติ หรือแม้แต่โฆษณาเมือง ภูมิภาค และประเทศต่าง ๆ ไบรอัน โฮล์มส์ (Brian Holmes) สรุปว่าปรากฏการณ์นี้ได้เปลี่ยน “การผลิตงานทางศิลปะและวัฒนธรรมให้กลายเป็นสนามสำคัญในการหลอมเพิ่มมูลค่าทุน (valorisation) และกลายเป็นวิธีการสำคัญในการควบคุมและจัดแนวทางความใฝ่ฝันของประชากรกลุ่มต่าง ๆ โดยเข้ามาแทนที่กรอบทางสาขาของสังคมการผลิตจำนวนมาก (mass-production society) เป็นบางส่วน”[23]

ในแวบแรกการ หยิบฉวยศิลปะ “อย่างสุดขีด” โดยองค์ประกอบอื่น ๆ ในสังคมเช่นนี้อาจจะดูเป็นเรื่องดี ท้ายที่สุดแล้วการหยิบฉวยดังกล่าวก็ทำให้ภาครัฐและเอกชนจัดสรรงบประมาณให้ผู้ประกอบอาชีพด้านศิลปะ สถาบันศิลปะ และกิจกรรมศิลปะต่าง ๆ มากขึ้นเรื่อย ๆ จนเกิดการผุดตัวขึ้นของศูนย์สร้างสรรค์ เทศกาลไบเอนเนียลและพิพิธภัณฑ์ของรัฐและเอกชนตามเมืองต่าง ๆ ทั่วโลกขึ้นมากมาย ประเด็นนี้น่าสนใจมากในประเทศอย่างประเทศไทยที่เงินทุนเหล่านี้สามารถช่วยสนับสนุนโครงสร้างพื้นฐานของศิลปะซึ่งจนถึงก่อนหน้านี้ไม่นานยังถือว่าขาดแคลน อย่างไรก็ตามโอกาสเหล่านี้ก็อาจมาพร้อมราคาที่ต้องจ่าย สำหรับเนโต ธอมป์สัน (Nato Thompson) เห็นว่านัยของการพัฒนานี้คือ “การที่ความหมายของงานศิลปะไม่สามารถตัดขาดจากเศรษฐศาสตร์การเมืองต่าง ๆ ที่งานเหล่านี้ยึดโยงอยู่ด้วยได้”[24] สุดท้ายแล้วศิลปินกลายเป็นผู้สมรู้ร่วมคิดในการพลิกโฉมทางการเมือง เศรษฐกิจและสังคมที่พวกเขาช่วยสร้างขึ้นมา ซึ่งนับเป็นผลเชิงลบประการแรก อย่างไรก็ตามแรงจูงใจแอบแฝงที่ทำให้ศิลปะถูกใช้เป็นเครื่องมือบางครั้งก็อาจจะสวนทางอย่างรุนแรงกับปณิธานทางสังคมของศิลปินผู้เกี่ยวข้อง รวมถึงกับบรรทัดฐานต่าง ๆ ที่น่าจะฝังรากลึกอยู่ในระบบศิลปะเอง[25] ด้วยเหตุนี้ในบทความที่อาท์เม็ต โอกุตเขียนในหนังสือเล่มนี้ จึงเน้นย้ำว่าศิลปินต้องรับผิดชอบและต้องทำให้สถาบันต่าง ๆ ร่วมรับผิดชอบด้วย แต่น่าเสียดายที่ในความเป็นจริงนั้นการร่วมสมคบคิดบ่อยครั้งมักถูกปล่อยผ่านการดื้อดึงไม่รับผิดชอบผลที่ตามมาของนิทรรศการและสถาบันศิลปะนี้อาจเกิดขึ้นโดยตรงจากกระบวนการทางความคิดเชิงธุรกิจและเสรีนิยมใหม่ที่เพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ในหมู่ศิลปิน ผู้ได้เรียนรู้จากสถาบันการศึกษาและการทำงานว่าการสร้างเครือข่ายนั้นเป็นทุกสิ่งทุกอย่าง และโครงการที่ประสบความสำเร็จนั้นไม่ใช่โครงการที่มีคุณค่าในตัวเอง แต่เป็นโครงการที่กระตุ้นให้เกิดโครงการใหม่ต่อไปได้[26] ดังที่เราจะได้อ่าน

17. ชมูเอล เอ็น. ไอเซ็นชตัดท์ “ความเป็นสมัยใหม่อันหลากหลาย”, ดีเดอลัส, 129, เล่มที่ 1, 2000 (Shmuel N. Eisenstadt, “Multiple modernities”, Daedalus, 129, no. 1, 2000).
18. อ่าน จักรพรรติ, ทิเพศ, ทำให้ยุโรปเป็นท้องถิ่น: แนวคิดหลังอาณานิคมและความแตกต่างทางประวัติศาสตร์, นิวเจอร์ซีย์: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยพรินซ์ตัน, 2000 (See for instance Chakrabarty, Dipesh, Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference, New Jersey: Princeton University Press, 2000).
19. วีร์โน, เปาโล, ไวยากรณ์ของความหลากหลาย: เพื่อการวิเคราะห์รูปแบบร่วมสมัยของชีวิต, ลอสแองเจลิส: เซมิโอเท็กซ์, 2004. อ่านบทความของซ้องต้ล มูฟฟ์ในหนังสือเล่มนี้ด้วย (Virno, Paolo, A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life, Los Angeles: Semiotext(e), 2004. See also Chantal Mouffe’s chapter in this collection.)
20. เบ็ค, อุลริค, การปฏิรูปการเมือง: ทบทวนความเป็นสมัยใหม่ในระเบียบสังคมโลก, เคมบริดจ์และมัลเดน: สำนักพิมพ์โพลิตี, 2014, 27 (Beck, Ulrich, The Reinvention of Politics: Rethinking Modernity in the Global Social Order, Cambridge & Malden: Polity Press, 2014, 27).
21. กรอว์, อิซาเบลล์, ราคาสูง: ศิลปะระหว่างตลาดกับวัฒนธรรมผู้มีชื่อเสียง, เบอร์ลิน: สำนักพิมพ์สเตอร์นเบอร์ก, 2009, 145 (Graw, Isabelle, High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture, Berlin: Sternberg Press, 2009, 145).
22. ยูดิส, จอร์จ, ความสะดวกใช้ของวัฒนธรรม: วิธีใช้วัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัฒน์, เดอห์รัม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยดุ๊ค, 2003, 1 (Yúdice, George, The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era, Durham: Duke University Press, 2003, 1).
23. โฮลมส์, ไบรอัน, “อิสรภาพทางศิลปะกับสังคมการสื่อสาร”, เธิร์ดเท็กซ์, ปีที่ 18, ฉบับที่ 6, 2004, 547-555, 547 (Holmes, Brian, “Artistic autonomy and the communication society”, Third Text, Vol.18, Issue 6, 2004, 547–555, 547).
24.ธอมป์สัน, เนโต, “โครงสร้างพื้นฐานเสียงสะท้อน”, ใน สตีเฟน เฮนรี แมดดอฟฟ์ (บรรณาธิการ) การรณรงค์เคลื่อนไหวเป็นอย่างไร?, เบอร์ลิน: สำนักพิมพ์สเตอร์นเบอร์ก, 2019, 47-18. (Thompson, Nato, “An infrastructure of resonance”, in: Steven Henry Maddoff (Ed.) What about Activism?, Berlin: Sternberg Press, 2019, 47-48).
25. เตเซรา ปินโต, อนา, “ความเป็นจริงที่สถาบันศิลปะร่วมสมัยเคดับบลิว กรุงเบอร์ลิน”, นิตยสารมูสแซ่, 2018 (Teixeira Pinto, Ana, “REALITY at KW Institute for Contemporary Art, Berlin”, Mousse Magazine, 2018), http://moussemagazine.it/realty-kw-institute-contemporary-art-berlin/
26. บิช็อป, แคลร์, นรกเสมือน: ศิลปะที่เปิดให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับการเมืองของการชมงาน, ลอนดอนและนิวยอร์ค: เวอร์โซ, 2012 (Bishop, Claire, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, London & New York: Verso, 2012).

ต่อไปในหนังสือเล่มนี้ในบทความที่เดวิด ฮ็อดจ์ (David Hodge) และฮาเหม็ด ยูเซฟี (Hamed Yousefi) แย้งไว้ว่า กระบวนการทางความคิดแบบเดียวกันอาจจะเป็นเหตุผลว่าทำไมความสามารถในการจัดให้มีความสมัครสมานในโลกศิลปะจึงลดลงเรื่อย ๆ

ประการที่สอง การหยิบฉวยศิลปะอย่างสุดขีดบั่นทอนศักยภาพเชิงวิพากษ์ของศิลปะ ถ้ากิจกรรมและสถาบันศิลปะถูกใช้ในการสร้างเรื่องราวเชิงบวกเกี่ยวกับผลิตภัณฑ์ บริษัท เมือง ภูมิภาคหรือประเทศแล้ว ผู้ให้ทุนทั้งจากภาครัฐและเอกชนอาจถูกล่อให้ลองและ“คัดสรร” การผลิตทางศิลปะด้วยการควบคุมว่างานศิลปะชิ้นไหนจะถูกสร้างขึ้นหรือนำเสนอต่อสาธารณชน[27] ในที่ ๆ มีการควบคุมอย่างเข้มงวดว่าอะไรบ้างที่สามารถให้ได้ยินได้ชมได้นั้น การเซ็นเซอร์อย่างเคร่งครัดอาจไม่จำเป็นด้วยซ้ำไป[28] ในแง่นี้จึงเป็นเรื่องสำคัญที่ ชิ่องตัล มูฟฟ์ เริ่มบทความในหนังสือเล่มนี้ด้วยคำถามที่ว่า ศิลปะยึดครองพื้นที่ใจกลางของสังคมเรามากขึ้นทุกขณะ ทว่า ศิลปะยังมีบทบาทสำคัญเชิงวิพากษ์อยู่อีกหรือไม่” ความเคลือบแคลงในหมู่ผู้สังเกตการณ์ศิลปะเรื่องความเป็นไปได้นี้มีอยู่มากพอควร ตัวอย่างเช่น ปาสกัล ฮีเล็น เน้นย้ำว่า “ความพยายามที่จะเป็นระบบธุรกิจมากขึ้นและที่จะโอบรับอุตสาหกรรมสร้างสรรค์นั้นตั้งใจให้เราเชื่อว่ามีโลกเดียวเท่านั้นที่สำคัญ การลดทอนดังกล่าวทำให้ขอบฟ้าในจินตนาการหดหายไป”[29] ปีเตอร์ มาร์คูส (Peter Marcuse) แสดงความกังขาในลักษณะคล้ายคลึงกัน เขาแสดงทัศนะว่าในขณะที่ “วัฒนธรรม (..) ได้รับการส่งเสริมให้เป็นปัจจัยหนึ่งในการเสริมสร้างพัฒนาการทางเศรษฐกิจ (..) แต่ในกระบวนการนี้ศักยภาพของศิลปะในการวิพากษ์และการข้ามพ้นกรอบต่าง ๆ กลับเหือดหายไป” เขากล่าวเสริมต่อไปว่า “กระบวนการปรับเป็นเครื่องมือนี้อาจจะช่วยศิลปินในระยะสั้น แต่ก็จะเป็นอันตรายต่อบทบาททางสังคมอันสูงสุดของศิลปะ”[30] สิงคโปร์เป็นตัวอย่างอันน่าเศร้าของสภาพความเป็นจริงที่หดหู่ ในแง่หนึ่งนครรัฐแห่งนี้ได้ริเริ่มโครงการสนับสนุนการลงทุนในศิลปะร่วมสมัยโดยพิจารณาสิทธิประโยชน์ใหม่ ๆ ในระบบเศรษฐกิจแบบหลังฟอร์ดนิยม แต่ในอีกแง่หนึ่งก็ควบคุมทางการเมืองด้วยการปิดกั้นโครงการศิลปะเชิงวิพากษ์ที่ศิลปินอาจริเริ่มขึ้นเพื่อตอบโต้ระบอบอำนาจนำ[31]

ผลสืบเนื่องทั้งสองประการของการหยิบฉวยอย่างสุดขีดนี้เป็นปัญหายิ่งขึ้นเมื่อพิจารณาสถานะสำคัญของวัฒนธรรมในสังคมปัจจุบัน อย่างที่เราได้เห็นแล้ว เนโต ธอมป์สันชี้ว่า วัฒนธรรมเป็นเครื่องมือสำคัญที่ผู้มีอำนาจจะใช้รักษาและแผ่ขยายอิทธิพล[32] ในทำนอง

27. ฟาน เมเทอเรน, ลาร่า และบาร์ท วิชชิงค์, “ศิลปะสาธารณะในเมืองเอกชน: การควบคุม การสมรู้ร่วมคิดและความสำคัญอย่างยิ่งในฮ่องกง”, ปรัชญาเปิด, 2(1), 2019, 280-98 (Van Meeteren, Lara and Bart Wissink, “Public art in the private city: Control, complicity and criticality in Hong Kong”, Open Philosophy, 2(1), 2019, 280-98), https://doi.org/10.1515/opphil-2019-0020.
28. เอ็มเมิลไฮนซ์, อีร์มการ์ด, “ศิลปะกับการพลิกผันทางวัฒนธรรม: ลาก่อนศิลปะอันมุ่งมั่นและอิสระ?”, วารสารอี-ฟลักซ์, ฉบับที่ 42, กุมภาพันธ์ 2013; และอ่านทัศนะของเราเรื่องการใช้วิธี “ภัณฑารักษ์แบบเบ็ดเสร็จ” ในงานบางถอกอาร์ตเบียนนาเล่ 2018 ที่ ฟาน เมเทอเรน, ลาร่า และบาร์ท วิชชิงค์ “เทศกาลไบเอนเนียลกับระบอบอำนาจ: หลากประสบการณ์จากห้องทดลองไทย”, ออนคิวเรทิง, 46, 2019, 158-176 (Emmelhainz, Irmgard, “Art and the cultural turn: Farewell to committed, autonomous art?”, e-flux journal, No. 42, February 2013; also see our own discussion of the strategy of “total curation” at the 2018 Bangkok Art Biennale in: Van Meeteren, Lara and Bart Wissink, “Biennials and hegemony: Experiences from the Thai laboratory”, OnCurating, 46, 2019, 158-176), https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue46/OnCurating_Issue46_WEB.pdf.
29. กีเล็น, ปาสกัล, “การปกครองตนเองผ่านการปกครองโดยผู้อื่น”, โอเพ่น! แพล็ตฟอร์มฟอร์อาร์ต คัลเชอร์ แอนด์พับลิกโดเมน, 1 ตุลาคม 2013, (Gielen, Pascal, “Autonomy via heteronomy”, Open! Platform for Art, Culture and the Public Domain, 1 October 2013), http://onlineopen.org/autonomy-via-heteronomy.
30. มาร์คูส, ปีเตอร์, “การสร้างวัฒนธรรมระบอบและศิลปะที่เป็นระบบในรัฐโลกาภิวัฒน์”, โกลบะไลเซชันส์, 4(1), 2007, 15-28: 15. (Marcuse, Peter, “The production of regime culture and instrumentalized art in a globalizing state”, Globalizations, 4(1), 2007, 15-28: 15).
31. อ่านทัศนะเรื่องท่าทีสองบุคลิกของสิงคโปร์ต่อศิลปะร่วมสมัยได้ที่ โฮ, ซู่ เฟิร์น, “ความทะเยอะทะยานระดับโลก: การวางตำแหน่งสิงคโปร์ให้เป็นศูนย์กลางศิลปะร่วมสมัย”, ใน เทอเรนซ์ จง (บรรณาธิการ) รัฐและศิลปะในสิงคโปร์, สิงคโปร์: ไอเอสอีเอส-สถาบันยูซอฟ อิชัค, 2018 (HOE, Su Fern, “Global Ambitions: Positioning Singapore as a contemporary arts hub”, in: Terence CHONG (Ed.) The State and the Arts in Singapore, Singapore: ISEAS-Yusof Ishak Institute, 2018).
32. ธอมป์สัน, เนโต, วัฒนธรรมเป็นอาวุธ: ศิลปะของการใช้อิทธิพลในชีวิตประจำวัน, บรุคลินและลอนดอน: เมลวิลล์ เฮาส์, 2016, x (Thompson, Nato, Culture as Weapon: The Art of Influence in Everyday Life, Brooklyn & London: Melville House, 2016, x).

เดียวกันชองตัล มูฟฟ์ก็เขียนไว้ในหนังสือเล่มนี้ว่าพื้นที่ทางวัฒนธรรมเป็นแห่งที่สำคัญในสังคมร่วมสมัย ความเชื่อนี้อยู่บนพื้นฐานการปฏิเสธแนวความคิดมาร์กซิสต์ที่เริ่มโดยอันโตนิโอ กรัมชี ที่ว่าวัฒนธรรมในฐานะที่เป็นองค์ประกอบหนึ่งของ “โครงสร้างส่วนบน” (superstructure) ปรับไปตามการเปลี่ยนแปลงของ “พื้นฐาน” (“base”) ทางเศรษฐกิจ ซึ่งผู้เขียนบทความหลายคนในหนังสือเล่มนี้ก็เห็นด้วยกับแนวคิดการปฏิเสธนี้[33] เมื่อความสัมพันธ์ระหว่างพื้นฐานกับโครงสร้างส่วนบนหรือเศรษฐกิจกับวัฒนธรรมกลับตาลปัตร วัฒนธรรมถูกมองว่าเป็นสมรภูมิสำคัญในการต่อสู้ทางสังคมเพื่อแย่งชิงการครอบงำ และที่สำคัญก็คือเป็นที่ซึ่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเชิงโครงสร้างสามารถริเริ่มขึ้นได้ แก่นของการต่อสู้นี้คือการต่อสู้เพื่อให้ได้มาซึ่งการถือครองอำนาจนำ (hegemony) ศัพท์สำคัญที่พบเห็นได้ในหลาย ๆ บทความของหนังสือเล่มนี้ โดยกลุ่มที่รวมตัวกันพยายามให้ผู้อื่นยอมรับคำนิยามสภาพความจริงของพวกเขาว่าเป็น “สามัญสำนึก”[34] ท้ายที่สุดแล้วสามัญสำนึกหลักก็ถูกทำให้เป็นขนบในแนวทางปฏิบัติที่แสดงถึงการถือครองอำนาจนำอันหลากหลาย ชองตัล มูฟฟ์ กล่าวว่าด้วยแนวทางดังกล่าวทำให้ “มีการกำหนดระเบียบขึ้นมาและความหมายของสถาบันทางสังคมก็จะถูกกำหนดตายตัว”[35] การ์เซีย ดิอาซ (García Díaz) และฮีเล็นกล่าวในบทความของทั้งสองในหนังสือเล่มนี้ว่าเพราะเหตุนี้ “สถาบันและโครงสร้างทางสังคมอย่างครอบครัว มหาวิทยาลัย โบสถ์ หรือสหภาพการค้าต่าง ๆ ก็จะกลายเป็นแหล่งเผยแพร่สามัญสำนึกดังกล่าว ดำรงคงอยู่ท่ามกลางผลประโยชน์ที่แตกต่างกันของแต่ละชนชั้นและในท้ายที่สุดก็สร้างระบอบอำนาจนำที่แข็งแรงขึ้นมาได้” มูฟฟ์เน้นว่าระบอบอำนาจนำต้องได้รับการดูแลรักษาอย่างดี และอาจถูกท้าทายได้ตลอดเวลาจาก “แนวทางปฏิบัติที่ต่อต้านการครองอำนาจนำ (..) ซึ่งพยายามทำให้เสียระบบเพื่อที่จะสถาปนาระบอบอำนาจนำรูปแบบใหม่แทน”[36] ในบทความ “เรียนรู้จากลัทธิแทตเชอร์” (“Learning from Thatcherism”) มูฟฟ์อธิบายกระบวนการนี้โดยละเอียดแสดงให้เห็นว่าการเกิดขึ้นของระเบียบเสรีนิยมใหม่ในปัจจุบันเป็นผลมาจากการต่อต้านการครองอำนาจนำในวงการวัฒนธรรมซึ่งเริ่มขึ้นในทศวรรษที่ 1970[37] และโดยนัย จะเห็นได้ว่าพื้นที่ทางวัฒนธรรมจะมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในอนาคตหลังจากระบบเสรีนิยมใหม่หรือโครงสร้างสังคมแบบปิตาธิปไตยนั่นเอง ทว่า เป็นเรื่องน่าเสียดายที่โดยปกติแล้วการหยิบฉวยศิลปวัฒนธรรมอย่างสุดขีดอาจก่อให้เกิดอุปสรรคหลายประการในการสร้างบทบาทตอบโต้ระบอบอำนาจนำ

การหยิบฉวยอย่างสุดขีดในประเทศไทย

ในประเทศไทยการอภิปรายเรื่องศิลปะกับการเมืองมักมุ่งเน้นไปที่งานศิลปะซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับการเมืองโดยตรง แทนที่จะเป็นแนวทางที่กระบวนการทางศิลปะต่าง ๆ ทำงานในสถานการณ์การเมืองปัจจุบัน ถึงแม้ว่าจะมีการโต้เถียงกันเรื่องแนวทางดังกล่าว แต่ก็ยังจำกัดอยู่ในพื้นที่

33. อ่านทัศนะเพิ่มเติมในประเด็นเหล่านี้ได้ที่ ด็อคซ์, นิโก และปาสกัล กีเล็น, “บทนำ: แนวคิดและสุนทรียะของความจริง”, ใน นิโก ด็อคซ์และปาสกัล กีเล็น (บรรณาธิการ) คอมมอนนิสม์: สุนทรียะใหม่ของความจริง, อัมสเตอร์ดัม: วาลิซ, 2018, 53-68 (Dockx, Nico and Pascal Gielen, “Introduction: Ideology & aesthetics of the real”, in: Nico Docks and Pascal Gielen (Eds.) Commonism: A New Aesthetics of the Real, Amsterdam: Valiz, 2018, 53-68).

34. อ่านเพิ่มเติมเรื่อง “ระบอบอำนาจ” ที่ ลาเกลา, เออร์เนสโตและชองตัล มูฟฟ์, ระบอบอำนาจและยุทธศาสตร์สังคมนิยม: มุ่งสู่การเมืองประชาธิปไตยแบบรุนแรง, ลอนดอนและนิวยอร์ค: เวอร์โซ, 1985; ชองตัล (บรรณาธิการ), กรัมชีกับทฤษฎีมาร์กซิสต์, ลอนดอนและเฮ็นลีย์: รัตลิดจ์และคีกัน พอล, 1979 อ่านการวิเคราะห์เชิงวิจารณ์จากมุมมองมาร์กซิสต์ที่ แอนเดอร์สัน, เพอร์รี, คำที่ขึ้นต้นด้วย เอช: การพลิกผันของระบอบอำนาจ, ลอนดอนและนิวยอร์ค: เวอร์โซ, 2017 (Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe, Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics, London & New York: Verso, 1985; Mouffe, Chantal (Ed.) Gramsci and Marxist Theory, London, Boston & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979; Anderson, Perry, The H-Word: The Peripeteia of Hegemony, London & New York: Verso, 2017).

35. มูฟฟ์, ชองตัล, เพื่อประชานิยมฝ่ายซ้าย, ลอนดอนและนิวยอร์ค: เวอร์โซ, 2018, 88 (Mouffe, Chantal, For a Left Populism, London & New York: Verso, 2018, 88).

36. เรื่องเดียวกัน.

37. มูฟฟ์, ชองตัล, “เรียนรู้จากลัทธิแทตเชอร์”, บทที่ 2 ใน เพื่อประชานิยมฝ่ายซ้าย, ลอนดอนและนิวยอร์ค: เวอร์โซ, 2018, 25-38 (Mouffe, Chantal, “Learning from Thatcherism”, Chapter 2 in: For a Left Populism, London & New York: Verso, 2018, 25-38).

กึ่งส่วนตัวเช่นการสนทนาที่ไม่เป็นทางการ ตัวต่อตัวหรือในสังคมสื่อออนไลน์ ตัวอย่างล่าสุดประการหนึ่งก็คือการโต้เถียงในเฟสบุ๊คที่ได้กล่าวถึงไปข้างต้น ว่าเหล่าศิลปินชาวไทยได้ประณามความเชื่อมโยงระหว่างเทศกาลบางกอกอาร์ตเบียนนาเล่ (BAB) กับระบอบอำนาจทางการเมืองและเศรษฐกิจในประเทศไทย ขณะเดียวกันก็ทวงถามความรับผิดชอบของเหล่าเพื่อนศิลปินที่เข้าร่วมแสดงงาน เหตุการณ์นี้เกิดขึ้นเมื่อปลายเดือนสิงหาคม ไม่กี่สัปดาห์หลังจากที่การชุมนุมกลับมาอีกครั้งในเมืองหลวงของประเทศ และเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่ข้อเรียกร้องของผู้ชุมนุมขยายรวมถึงการปฏิรูปสถาบันพระมหากษัตริย์[38] หลาย ๆ คนในวงการศิลปะของไทยเข้าร่วมการชุมนุมประท้วงดังกล่าว และแถลงการณ์ของ “เครือข่ายศิลปวัฒนธรรมเพื่อประชาธิปไตย” (“Arts and Culture Network for Democracy”)[39] สนับสนุนข้อเรียกร้อง 10 ประการของผู้ชุมนุม ก็มีผู้ลงชื่อสนับสนุนมากกว่าหนึ่งพันคน[40] อย่างไรก็ตามบางชื่อที่ปรากฏในแถลงการณ์นี้ก็เป็นชื่อเดียวกับศิลปินที่เข้าร่วมเทศกาล BAB ทำให้เกิดคำถามเรื่องความขัดแย้งของความภักดีทางอุดมการณ์

เรื่องอื้อฉาวเช่นนี้มักเป็นหัวข้อการนินทาในวงการศิลปะ แต่แทบไม่เคยมีการบันทึกไว้เป็นหลักฐานสำหรับการศึกษาอ้างอิงในวันข้างหน้า ในขณะเดียวกันทั้งนักข่าวไทยและนานาชาติต่างพร้อมใจกันนำเสนอภาพศิลปินไทยว่าเป็นพวก “ผู้แข็งข้อ” (“dissident”) หรือ “ขบถ” (“rebel”)[41] คำที่ถึงจะเรียกความสนใจได้ ก็ลดทอนต่อคำถามที่ว่า “อะไรก่อให้เกิดศิลปะเชิงการเมือง” และลดทอนการเมืองภายในภูมิทัศน์ศิลปะร่วมสมัยของไทยอันโยงใย ความสับสนที่ยืดเยื้อยาวนานระหว่างงานศิลปะที่ใช้การเมืองเป็นแก่นความคิดโดยอ้างอิงถึงเหตุการณ์ทางการเมือง ตัวละคร หรือระบอบโดยที่อาจจะวิพากษ์วิจารณ์ไปด้วย กับแนวทางที่ศิลปะทำงานอันสัมพันธ์กับระบอบอำนาจนำที่มีอยู่ (ไม่ว่าจะสนับสนุนหรือต่อต้านก็ตาม) ทำให้เกิดพื้นที่อันอุดมเหมาะสมต่อการหยิบฉวยอย่างสุดขีด การรายงานข่าวเรื่องเทศกาล BAB ครั้งแรกโดยหนังสือพิมพ์ฉบับสำคัญ ๆ อย่าง เดอะการ์เดียน (The Guardian) และ เดอะนิวยอร์คไทมส์ (The New York Times) มุ่งเน้นในประเด็นของการที่ BAB นำเสนอประเด็นที่ “ละเอียดอ่อน” (“sensitive”) หรือ “มักถูกเซ็นเซอร์” (“often-censored”) แทนที่จะเป็นเรื่องกลไกการครองอำนาจนำอย่างชาญฉลาดที่เอื้ออำนวยให้เบียนนาเล่เกิดขึ้นมาได้ตั้งแต่แรก[42] เนโต ธอมป์สันกล่าวว่า “ความหมายของงานศิลปะมิอาจตัดขาดจากเศรษฐศาสตร์ที่งานเหล่านั้นมีส่วนร่วมได้”[43] อย่างไรก็ตาม ในขณะที่ผู้เขียนบทความหลาย ๆ คนชื่นชมสิ่งที่นับว่าเป็นความกล้าของเหล่าศิลปินและภัณฑารักษ์ พวกเขากลับมองข้ามเครือข่ายโยงใยระหว่างเทศกาล BAB กับผู้สนับสนุนหลักของเทศกาลคือบริษัท ไทยเบฟเวอเรจ จำกัด (มหาชน) และ

38. แรตคลิฟฟ์, รีเบ็กกา, “ผู้ชุมนุมประท้วงชาวไทย ‘ล้ำเส้น’ ยอมเสี่ยงทุกอย่างเพื่อวิจารณ์สถาบันพระมหากษัตริย์”, เดอะการ์เดียน, 12 สิงหาคม 2020 (Ratcliffe, Rebecca, “Thailand protesters ‘cross the Rubicon’ “ross the Rubicon” and risk all to criticise the monarchy, The Guardian, 12 August 2020), https://www.theguardian.com/world/2020/aug/12/thailand-protesters-cross-the-rubicon-and-risk-all-to-criticise-the-monarchy.
39. เดอะเนชั่น, 14 สิงหาคม 2020 (The Nation, 14 August 2020), https://www.nationthailand.com/news/30392963.
40. อ่าน เจ๋อ, ฟิออน, “ศิลปินที่ประเทศไทยเรียกร้องประชาธิปไตยและการปฏิรูปการเมือง”, 18 สิงหาคม 2020, อาร์ตเอเชียแปซิฟิก (Tse, Fion, “Thailand’s artists call for democracy and political reform”, 18 August 2020, Art Asia Pacific), http://artasiapacific.com/News/ThailandsArtistsCallForDemocracyAndPoliticalReform; อ่านแถลงการณ์ต้นฉบับภาษาไทยได้ที่: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSf6Bb89JTdyEJNRCu3lpXhjgTD-vMklgtSW-ezM7zOXi3vqdQ/viewform.
41. บอยล์, เดวิดและดรูว์ แอมโบรส, “ส่งตรงจากกรุงเทพฯ: โลกของศิลปินหัวขบถของประเทศไทย”, อัลจาซีร่า, 7 มีนาคม 2019 (Boyle, David and Drew Ambrose, “Straight outta Bangkok: The world of Thailand’s rebel artists”, Al Jazeera, 7 March 2019), https://www.aljazeera.com/news/2019/3/7/straight-outta-bangkok-the-world-of-thailands-rebel-artists.
42. เอลลิส-ปีเตอร์เซน, ฮันนาห์, “ศิลปินกล้าเสี่ยงท้าทายเรื่องต้องห้ามในเทศกาลบางกอกอาร์ตเบียนนาเล่”, เดอะการ์เดียน, 21 ตุลาคม 2018 (Ellis-Petersen, Hannah, “Risk-taking artists defy Thai taboos at Bangkok Art Biennale”, The Guardian, 21 October 2018), https://www.theguardian.com/world/2018/oct/21/risk-taking-artists-defy-thai-taboos-bangkok-art-biennale.
43. ธอมป์สัน, เนโต, “โครงสร้างพื้นฐานเสียงสะท้อน”, ใน สตีเฟน เฮนรี แมดดอฟฟ์ (บรรณาธิการ) การรณรงค์เคลื่อนไหวเป็นอย่างไร?, เบอร์ลิน: สำนักพิมพ์สเตอร์นเบอร์ก, 2019, 47-18. (Thompson, Nato, “An infrastructure of resonance”, in: Steven Henry Maddoff (Ed.) What about Activism?, Berlin: Sternberg Press, 2019, 47-48).

รัฐบาลทหาร[44] เมื่อเป็นเช่นนั้นพวกเขาก็ช่วยสร้างภาพลวงของบรรยากาศที่โอนอ่อนผ่อนตาม ทำให้ความสนใจเรื่องการเซ็นเซอร์ที่เกิดขึ้นจริง[45] และการริดรอนเสรีภาพในประเทศไทย[46] ลดลงไป

นับตั้งแต่ปีพ.ศ. 2475 และการสิ้นสุดของระบบสมบูรณาญาสิทธิราช การถือครองอำนาจนำและการทำงานศิลปะในราชอาณาจักรไทยมีความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกัน ถึงแม้ว่าจะระหองระแหงบ้างบางครั้ง[47] เดวิด เทห์ (David Teh) ตั้งข้อสังเกตว่าในการสร้างรัฐใหม่มีการก่อตั้งสถาบันวิจิตรศิลป์ซึ่งต่อมากลายเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรขึ้นด้วย เนื่องจาก “ต้องมีการค้นหาและสื่อสารหลักการใหม่ ๆ ในการจัดระเบียบและใช้อำนาจ”[48] ผู้ที่ถูกรับเลือกให้ทำงานนี้คือ คอร์ราโด เฟโรชี (Corrado Feroci) ประติมากรชาวอิตาเลียนผู้เทียบเคียงศิลปะกับ “ความงามและความดี”(“beauty and goodness”) ทัศนะที่สอดรับกับอุดมการณ์หลักเรื่องความเป็น “คนดี” ในสังคมไทย[49] ในขณะที่พันธมิตรทางการเมืองและเศรษฐกิจที่กอปรกันเป็นอำนาจนำในประเทศไทยเกิดความเปลี่ยนแปลงในช่วงทศวรรษที่ 1950 1970 และอีกครั้งหนึ่งในช่วงทศวรรษที่ 1990 ด้วยการที่กองทัพได้หรือเสียอำนาจและการเกิดขึ้นของตัวละครใหม่ ๆ อย่างกลุ่มนักธุรกิจชาวไทยเชื้อสายจีน อิทธิพลที่อยู่ยงของเฟโรชีก็ยังคงยึดโยงศิลปะกับสามเสาหลักของรัฐไทยอันได้แก่สถาบันชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์[50] ถึงแม้ว่าเครือข่ายมหาวิทยาลัยศิลปากรจะยังคงเป็นผู้นำวงการศิลปะไทยในขณะนั้น แต่เปลือกนอกเรียบเนียนก็เริ่มมีรอยร้าวในช่วงทศวรรษที่ 1980 ด้วยการเกิดขึ้นของแนวทางกระบวนการทางศิลปะที่ต่อต้านการครองอำนาจนำซึ่งจากระเพื่อมไปทั่วโลกในทศวรรษต่อมา ศิลปินรุ่นใหม่ซึ่งหลาย ๆ คนกลับมาจากการศึกษาต่อต่างประเทศ สร้างสรรค์งานใหม่ ๆ ที่ท้าทายอุดมการณ์สามเสาหลักและความหมายเชิงอนุรักษ์นิยมของความเป็นไทย[51] ศิลปินเหล่านี้พิจารณาผู้ที่ถูกอำนาจต่าง ๆ กดทับ (subalternities) ภายในประเทศและวิจารณ์แรงกระตุ้นบริโภคนิยมในสมัยนั้นอย่างเผ็ดร้อน นิทรรศการของพวกเขาซึ่งไม่ได้จัดในเวทีหลัก ๆ แต่จัดตามแกลเลอรีทางเลือกหรือนิทรรศการกลางแจ้งที่มีชีวิตชีวา[52] ในไม่ช้าก็เตะตาภัณฑารักษ์นานาชาติผู้พยายามขยายฐานศิลปินและผลักดันศิลปินจากเอเชียเข้าสู่เวทีระดับโลก

44. เบลเชอร์, เดวิด, “เบียนนาเล่ครั้งแรกของกรุงเทพฯ: การเมือง วัดและเซ็กส์”, เดอะนิวยอร์คไทมส์, 14 มกราคม 2019 (Belcher, David, “Bangkok’s first biennale: Politics, temples and sex”, The New York Times, 14 January 2019), https://www.nytimes.com/2019/01/14/opinion/bangkok-biennale.html.
45. สุทธาวงษ์, อารีแอน, “ศิลปะการต่อสู้”, บางกอกโพสต์, 21 มิถุนายน 2017 (Sutthavong, Ariane, “Art of war”, Bangkok Post, 21 June 2017), https://www.bangkokpost.com/life/arts-and-entertainment/1272659/art-of-war.
46. พาร์พาร์ต, เอริค, “รายชื่อผู้ถูกดำเนินคดีข้อหาร่วมชุมนุมประท้วงและจัดการชุมนุม” ไทยเอ็นไควเออร์, 25 ตุลาคม 2020 (Parpart, Erich, “A comprehensive list of those that have been charged for protesting and organizing rallies” Thai Enquirer, 25 October 2020), https://www.thaienquirer.com/19949/a-comprehensive-list-of-those-that-have-been-charged-for-protesting-and-organizing-rallies/.
47. อ่านเนื้อหาการอภิปรายโดยละเอียดเรื่องศิลปะกับระบอบปกครองในประเทศไทยที่ ฟาน เมเทอเรน, ลาร่า และบาร์ท วิชชิงค์ “เทศกาลไบเอนเนียลกับระบอบอำนาจ: หลากประสบการณ์จากห้องทดลองไทย”, ออนคิวเรทิง, 46, 2019, 158-176 (Van Meeteren, Lara & Bart Wissink, “Biennials and hegemony: Experiences from the Thai laboratory”, OnCurating, 46, 2019, 158-176), https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue46/OnCurating_Issue46_WEB.pdf.
48. เทห์, เดวิด, ศิลปะไทย: กระแสต่าง ๆ ของความร่วมสมัย, เคมบริดจ์และลอนดอน: สำนักพิมพ์เอ็มไอที, 2017, 25. (Teh, David, Thai Art: Currencies of the Contemporary, Cambridge & London: The MIT Press, 2017, 25.)
49. อ่าน ฟาน เมเทอเรน, ลาร่า และบาร์ท วิชชิงค์ “เทศกาลไบเอนเนียลกับระบอบอำนาจ: หลากประสบการณ์จากห้องทดลองไทย”, ออนคิวเรทิง, 46, 2019, 158-176 (Van Meeteren, Lara & Bart Wissink, “Biennials and hegemony: Experiences from the Thai laboratory”, OnCurating, 46, 2019, 158-176), https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue46/OnCurating_Issue46_WEB.pdf.
50. เรื่องเดียวกัน.
51. เทห์, เดวิด, ศิลปะไทย: กระแสต่าง ๆ ของความร่วมสมัย, เคมบริดจ์และลอนดอน: สำนักพิมพ์เอ็มไอที, 2017, 15. (Teh, David, Thai Art: Currencies of the Contemporary, Cambridge & London: The MIT Press, 2017, 15.)
52. เรื่องเดียวกัน.

อย่างไรก็ตามในช่วงปลายคริสตศตวรรษที่ 20 ศิลปะก็ปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับระบอบอำนาจนำในประเทศไทยอีกครั้ง ซึ่งในขณะนั้นธุรกิจขนาดใหญ่ได้เข้ามาครอบครองตำแหน่งศูนย์กลางมากขึ้น ทำให้บั่นทอนบทบาทของกระบวนการทางศิลปะในการวิพากษ์สังคมที่กำลังพัฒนาอยู่ในขณะนั้น[53] หนึ่งปีหลังจากวิกฤติการเงินเอเชียปี 2540 มหาวิทยาลัยศิลปากร สำนักงานกรุงเทพมหานคร และการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยร่วมกันจัดงาน “กรุงเทพเมืองฟ้าอมร” (“Bangkok Art Project”) ขึ้น เพื่อแสดงคุณประโยชน์ของความเข้าใจใหม่ของ “ศิลปะร่วมสมัย” นี้ นิทรรศการนี้เป็นส่วนหนึ่งของพัฒนาการที่นำไปสู่การจัดตั้งสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (สศร.) ในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรมเมื่อปี 2545 โดยมี อภินันท์ โปษยานนท์ คิวเรเตอร์คร่ำหวอดวงการเป็นผู้อำนวยการคนแรก ในปีต่อ ๆ มา อภินันท์และสศร. ได้จัดนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยขนาดใหญ่ขึ้นอีกหลายครั้งที่ดูจะมีลักษณะคล้ายคลึงกันไปเสียหมด ตั้งแต่ชื่อนิทรรศการที่เป็นการเล่นคำ ศิลปินเดิม ๆ ที่วนเวียนแสดงงาน การเน้นความยิ่งใหญ่อลังการ ในขณะที่ห่อร่างเหตุการณ์ทางสังคมให้เข้าทางระบอบอำนาจนำ นิทรรศการเหล่านี้เน้นให้เห็นถึงความสำคัญที่เพิ่มขึ้นของวัฒนธรรมในฐานะที่เป็นสมรภูมิแย่งชิงอำนาจการควบคุมสังคม ตัวอย่างหนึ่งคือนิทรรศการ ฝันถึงสันติภาพ (Imagine Peace) ซึ่งจัดขึ้นเมื่อเดือนมิถุนายน 2553 ในขณะที่ศพผู้เสียชีวิตจากการปราบปรามกลุ่มผู้ชุมนุมเสื้อแดงยังแทบจะไม่ได้รับการฌาปนกิจ เดวิด เทท์ตั้งข้อสังเกตว่า “เราได้เห็นว่าความเป็นอิสระของศิลปะจากอำนาจรัฐซึ่งเริ่มขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1970 ขยายตัวในช่วงทศวรรษที่ 1980 และ 1990 กลับพังพินาศลงเป็นกองพะเนิน”[54] แบบอย่างศิลปะร่วมสมัยซึ่งอยู่บนฐานของนิทรรศการขนาดใหญ่ที่เน้นประสบการณ์การชมงานและนำเสนอฉันทามติที่สวยหรูเช่นนี้นี่เองที่ธุรกิจเอกชนต่าง ๆ พบว่าสามารถเป็นเครื่องมืออำนาจอ่อนในการขับเคลื่อนความปรารถนาของผู้บริโภคได้ ดังตัวอย่างเทศกาล BAB เป็นต้น

ในขณะเดียวกันสถานที่แสดงงานศิลปะทางเลือกจำนวนมากตั้งแต่พื้นที่อิสระไปจนถึงแกลเลอรีเชิงพาณิชย์และพิพิธภัณฑ์ก็เปิดตัวขึ้นมาหรือเจริญรุ่งเรืองด้วยทั้งในเมืองหลวงและที่อื่น ๆ ในประเทศไทย ถึงแม้ว่ากองทัพจะจำกัดเสรีภาพของประชาชนก็ตาม[55] ตัวอย่างเช่นศูนย์แสดงงานศิลปะ N22 ที่หมุนเวียนนิทรรศการเนื้อหาตรงไปตรงมาอย่างไม่เกรงกลัวอำนาจใด ๆ และแกลเลอรีที่เพิ่งเปิดได้ไม่นานอย่างบางกอก ซิตี้ซิตี้ (Bangkok CityCity) และโนวา คอนเทมโพรารี (Nova Contemporary) แกลเลอรีเชิงพาณิชย์ที่ขยายตัวออกมาเพื่อเป็นตัวแทนศิลปินไทยในเวทีนานาชาติ ที่เชียงใหม่การเปิดตัวของพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยใหม่เอี่ยม (MAIIAM Museum of Contemporary Art) เมื่อปี 2558 ก็ทำให้ประเทศไทยมีสถาบันศิลปะเต็มรูปแบบซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับรัฐ พิพิธภัณฑ์เอกชนแห่งนี้สะสมผลงานของศิลปินไทย และขณะเดียวกันก็ร่วมงานกับสถาบันศิลปะต่าง ๆ ในภูมิภาคจัดนิทรรศการอย่างต่อเนื่อง[56] ในปี 2018 การเพิ่มจำนวนกิจกรรมและสถานที่จัดแสดงงานศิลปะทางเลือกดังกล่าวก็ได้นำไปสู่การจัดเทศกาลศิลปะที่ต่อต้านการครองอำนาจนำอย่างบางกอกไบเอนเนียล (Bangkok Biennial)[57] และ Ghost:2561 เทศกาลศิลปะรายสามปี (ไทรเอนเนียล)

53. ฟาน เมเทอเรน, ลาร่า และบาร์ท วิชชิงค์ “เทศกาลไบเอนเนียลกับระบอบอำนาจ: หลากประสบการณ์จากห้องทดลองไทย”, ออนคิวเรทิง, 46, 2019, 158-176 (Van Meeteren, Lara & Bart Wissink, “Biennials and hegemony: Experiences from the Thai laboratory”, OnCurating, 46, 2019, 158-176), https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue46/OnCurating_Issue46_WEB.pdf.
54. เทท์, เดวิด, ศิลปะไทย: กระแสต่าง ๆ ของความร่วมสมัย, เคมบริดจ์และลอนดอน: สำนักพิมพ์เอ็มไอที, 2017, 35. (Teh, David, Thai Art: Currencies of the Contemporary, Cambridge & London: The MIT Press, 2017, 35.)
55. พงศ์พิพัฒน์, ก้าวหน้า, “จัดฉากใหม่”, บางกอกโพสต์, 21 ธันวาคม 2016 (Pongpipat, Kaona, “Remaking the scene”, Bangkok Post, 21 December 2016), https://www.bangkokpost.com/print/1164709/.
56. ภัทรนาวิก, ภัทรวดี, “ใหม่เอี่ยมที่เชียงใหม่สมควรได้ออสการ์พิพิธภัณฑ์”, เดอะเนชั่น, 8 ตุลาคม 2017 (Phataranawik, Phatarawadee, “Chiang Mai’s MAIIAM wins the Oscar of museums”, The Nation, 8 October 2017), https://www.nationthailand.com/breakingnews/30328753.
57. อ่านถ้อยแถลงของเทศกาลบางกอกไบเอนเนียลที่เว็บไซต์ของมูลนิธิไบเอนเนียล https://www.biennialfoundation.org/biennials/bangkok-biennial-thailand/.

โดยมีกรกฤต อรุณานนท์ชัย ศิลปินซึ่งพำนักที่นครนิวยอร์คและจุฑา สุวรรณมงคลเป็นคิวเรเตอร์ นำเสนอผลงานของศิลปินระดับโลกจากหลายประเทศและศิลปินไทยซึ่งมีผลงานเป็นที่ต้องการ เทียบได้กับศิลปินที่เข้าร่วม BAB[58] ในขณะเดียวกันกระแสการกระจายอำนาจจากศูนย์กลาง (decentralisation) ก็ทำให้เกิดพื้นที่แสดงงานและเทศกาลศิลปะนอกเมืองหลวง เช่น เทศกาลขอนแก่นมานิเฟสโต (Khon Kaen Manifesto) และใหม่อีหลี (Maielie) ที่ขอนแก่น เป็นต้น สภาวะปัจจุบันที่กลิ้งกลอกมองเห็นผู้สร้างงานศิลปะที่ออกหน้าสนับสนุนขบวนการเรียกร้องประชาธิปไตย แต่พวกเขาก็ถูกคุกคามหรือจับกุมเพราะการเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องกับกิจกรรมการเมืองเหล่านั้นเช่นกัน นอกจากนี้พวกเขายังทำงานอยู่ในสนามเดียวกับเบียนนาเลอันอู้ฟู่จากการให้ทุนของผู้สนับสนุนกองทัพ และแขกคนสำคัญของงานเปิดเบียนนาเลนี้คือสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ผู้ซึ่งทรัพย์สินและอำนาจอันไพศาลของครอบครัวยังเป็นที่เคลือบแคลงสงสัย ในขณะที่ประเทศหยุดยืนอยู่ที่ทางแยกทางการเมืองพร้อมการป่าวร้องของเสียงความคับแค้นใจที่ต้องสะกดกลั้นมาโดยตลอด การตั้งคำถามเรื่องพัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยของไทยดังกล่าวข้างต้นก็มีความหมายใหม่ ในช่วงเวลาที่มีการจินตนาการร่วมถึงสถาบันการเมืองและสังคมรูปแบบใหม่ ๆ เช่นนี้ เป็นเรื่องสำคัญที่เราจะถามตัวเองว่าความสัมพันธ์ระหว่างกระบวนการทางศิลปะสาขาต่าง ๆ กับการถือครองอำนาจนำในปัจจุบันนั้นแสดงออกมาอย่างไร

ในทางการเมืองเกษียร เตชะพีระตั้งข้อสังเกตว่าคณะรักษาความสงบแห่งชาติ (คสช.) ซึ่งได้ทำการรัฐประหารเมื่อปี 2557 และผู้สืบทอดอำนาจนั่นก็คือรัฐบาลที่นำโดยประยุทธ์ จันทร์โอชาได้บังคับใช้กฎหมายการหมิ่นพระบรมเดชานุภาพ กฎหมายยุยงปลุกปั่นและกฎหมายด้านความมั่นคงอื่น ๆ โดยไม่สนใจผลกระทบที่ตามมาเพื่อกีดกันการมีส่วนร่วมทางการเมือง ทำให้เกิดการสร้าง “สภาวะของการยกเว้นที่ปลอดการเมืองอย่างเป็นถาวร”[59] สภาวะดังกล่าวนี้ช่วยสถาปนา “ระบอบกึ่งประชาธิปไตยย้อนยุค (retro-semi-democracy) ภายใต้การกำกับดูแลของสถาบันต่าง ๆ ที่มีอุดมการณ์ราชาชาตินิยม ไม่ได้เป็นเสียงส่วนใหญ่และเคร่งศีลธรรมอย่างสุดโต่ง” ประการหลังที่เกษียรเรียกว่ากลุ่มพลัง “อำนาจ” ประกอบด้วยกองทัพ คณะองคมนตรีและตุลาการซึ่งล้วนแล้วแต่มีอำนาจเหนือประชาชนและผู้แทนซึ่งประชาชนเป็นผู้เลือกมา[60] ยิ่งไปกว่านั้นกองทัพยังเพิ่มเสถียรภาพด้วยการร่วมมือกับกลุ่มนักธุรกิจไทยเชื้อสายจีน ประจักษ์ ก้องกีรติและวีระยุทธ กาญจน์ชูฉัตรเห็นว่าการร่วมมือดังกล่าวช่วยให้กองทัพ “ถือครองอำนาจได้ในระยะยาว” และป้องกันไม่ให้ผู้อื่น “ตั้งกลุ่มอภิสิทธิ์ชนใหม่ขึ้นมา”[61] เมื่อเดือนธันวาคม ปี 2558 กลุ่มนักธุรกิจ 24 กลุ่มได้ลงนามในสัญญาความร่วมมือกับคสช. สนับสนุนการทำงานร่วมกันระหว่างภาครัฐและเอกชน เพื่อสร้างความแข็งแกร่งให้

58. รัสเซ็ธ, แอนดรูว์, “กรกฤต อรุณานนท์ชัยเตรียมจัด โกสต์ เทศกาลการแสดงและวีดิทัศน์ที่กรุงเทพฯ เดือนตุลาคม”, อาร์ตนิวส์, 10 กันยายน 2018. Russeth, Andrew, “Korakrit Arunanondchai plans Ghost performance and video festival in Bangkok set for October”, ARTNews, 10 September 2018, https://www.artnews.com/art-news/news/korakrit-arunanondchai-plans-ghost-performance-video-festival-bangkok-october-10945/.

59.เตชะพีระ, เกษียร, “นัยแฝงของการทำให้เป็นประชาธิปไตยและความเสื่อมถอยของระบอบอำนาจกษัตริย์ในประเทศไทย”, เซาธ์อีสต์เอเชียนสตัดดีส์, ปีที่ 5, ฉบับที่ 2, สิงหาคม 2016, 231-232 (Tejapira, Kasian, “The irony of democratization and the decline of royal hegemony in Thailand”, Southeast Asian Studies, Vol.5, No.2, August 2016, 231-232).60. เตชะพีระ, เกษียร, “นัยแฝงของการทำให้เป็นประชาธิปไตยและความเสื่อมถอยของระบอบอำนาจกษัตริย์ในประเทศไทย”, เซาธ์อีสต์เอเชียนสตัดดีส์, ปีที่ 5, ฉบับที่ 2, สิงหาคม 2016, 231-232 (Tejapira, Kasian, “The irony of democratization and the decline of royal hegemony in Thailand”, Southeast Asian Studies, Vol.5, No.2, August 2016, 231-232).

60. เรื่องเดียวกัน.

61. ก้องกีรติ, ประจักษ์ และวีระยุทธ กาญจน์ชูฉัตร, “ระบอบประยุทธ์: กองทัพฝังรากและทุนนิยมชนชั้นในประเทศไทย”, ทรานส์: ทรานส์รีเจียนัลแอนด์แนชั่นแนลสตัดดีส์ออฟเซาธ์อีสต์เอเชีย, ปีที่ 6, ฉบับที่ 2, กรกฎาคม 2018, 279-305 (Kongkirati, Prajak and Veerayooth Kanchoochat, “The Prayuth regime: Embedded military and hierarchical capitalism in Thailand”, TRaNS: Trans-Regional and National Studies of Southeast Asia, Vol.6, No.2, July 2018, 279-305).

เศรษฐกิจไทย นโยบายประชารัฐที่ประกาศใช้หลังจากนั้นแสดงให้เห็นความมุ่งมั่นที่จะไปสู่ทุนนิยมแบบช่วงชั้น (hierarchical capitalism) ซึ่งแอบแฝงไว้โดยกลุ่มธุรกิจผู้ทรงอิทธิพลอย่างผู้สนับสนุนหลักของเทศกาล BAB ไม่ว่าจะเป็นบริษัท ไทยเบฟเวอเรจ จำกัด (มหาชน) กลุ่มเจริญโภคภัณฑ์ (ซีพี) อาหาร/ทรูคอร์เปอเรชั่น กลุ่มเซ็นทรัลและกลุ่มเดอะมอลล์[62]

ด้วยสายสัมพันธ์ที่แนบแน่นกับอุตสาหกรรมศิลปะและสร้างสรรค์ องค์ประกอบสำคัญประการหนึ่งของโครงการประชารัฐก็คือการส่งเสริมการท่องเที่ยว[63] ในช่วงหลายปีหลังรัฐประหารโครงการพัฒนาพื้นที่เมืองหลายโครงการก็ผุดขึ้นบริเวณริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา กระชับพื้นที่เข้าใกล้ย่านเจริญกรุงที่มีชีวิตชีวาอันเป็นบ้านของพื้นที่แสดงงานศิลปะอิสระหลายแห่ง ศูนย์ความรู้ด้านการออกแบบและความคิดสร้างสรรค์ (TCDC) ซึ่งดำเนินงานภายใต้การกำกับดูแลของสำนักนายกรัฐมนตรีย้ายสำนักงานใหญ่ไปยังอาคารไปรษณีย์กลางสถาปัตยกรรมอันโดดเด่นในพื้นที่ที่ตั้งเป้าหมายว่าจะเปลี่ยนแปลงให้เป็น “ย่านสร้างสรรค์” (“creative district”)[64] ข้ามฝั่งแม่น้ำไปแผนการก่อสร้างหอคอยชมทิวทัศน์ที่มุ่งหวังกำไรก็ผ่านการพิจารณาอนุมัติจากคณะรัฐมนตรีโดยง่ายดาย ในเมื่อผู้ลงทุนประกอบด้วยตัวแทนจากซีพีและสยามพิวรรธน์ เจ้าของห้างสรรพสินค้าไอคอนสยามที่ตั้งอยู่ติดกันนั่นเอง ขั้นตอนการเปิดประมูลราคากลายเป็นเรื่องไม่จำเป็น[65] เมื่อเทศกาล BAB เริ่มขึ้นเมื่อ 2561 ผู้คนจำนวนมากตื่นเต้นกับสถานที่จัดงานแห่งหนึ่ง นั่นคืออาคารบริษัทอีสต์เอเชียติกที่สง่างามแต่ทรุดโทรมและปิดทำการมานาน นิทรรศการที่อาคารนี้กลายเป็นโครงการประชาสัมพันธ์ไปเพราะทีซีซี แลนด์ แอสเสท เวิร์ด บริษัทพัฒนาอสังหาริมทรัพย์เครือข่ายของบริษัทไทยเบฟเวอเรจ จำกัด (มหาชน) ได้ประกาศล่วงหน้าก่อนหน้านั้นสองปีแล้วว่าจะพัฒนาอาคารดังกล่าวเป็นโรงแรมระดับห้าดาว[66] เทศกาล BAB ทั้งในปี 2561 และ 2563 มีเส้นทาง “แม่น้ำ” และ “เมือง” เชื่อมโยงงานศิลปะซึ่งจัดแสดงตามจุดต่าง ๆ บริเวณริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยาในพื้นที่ซึ่งเป็นของกลุ่มธุรกิจผู้ร่วมสนับสนุนเทศกาล นอกจากนั้นยังแสดงงานสำคัญ ๆ หลายชิ้นตามห้างสรรพสินค้าของกลุ่มสยามพิวรรธน์ เดอะมอลล์และเซ็นทรัล ก่อนเริ่มเทศกาล BAB อภินันท์ โปษยานนท์ ผู้อำนวยการศิลปะได้แสดงความหวังว่าเบียนนาเล่นี้จะช่วยเพิ่มจำนวนนักท่องเที่ยวรวมทั้ง “เสริมสร้างภาพลักษณ์และชื่อเสียงของเมือง”[67] เมื่อพิจารณาจากเทศกาล BAB ปี 2563 จะเห็นได้ว่าเครือข่ายความสัมพันธ์ระหว่างกระบวนการทางศิลปะกับระบอบอำนาจนำในประเทศไทยยังคงดำเนินไปอย่างแน่นแฟ้น เพียงเปลี่ยนจากการส่งเสริมค่านิยมสามเสาหลักไปเป็นการส่งเสริมผลประโยชน์ของเอกชนและพาณิชยนิยมที่เร้าใจน่าตื่นเต้นแทน

ถึงแม้ว่าเทศกาล BAB จะดำเนินงานโดยบริษัท ไทยเบฟเวอเรจ จำกัด (มหาชน) หาใช่รัฐบาลที่มีกองทัพเป็นผู้หนุนหลัง แต่บริษัทนี้ก็เป็นผู้สนับสนุนรายหนึ่งของพรรคพลังประชารัฐซึ่งมี

62. เรื่องเดียวกัน.
63. เรื่องเดียวกัน.
64. อ่านข้อมูลเพิ่มเติมได้ที่ ศูนย์ความรู้ด้านการออกแบบและความคิดสร้างสรรค์ (TCDC) “Redefining the District สรรค์สร้าง...เจริญกรุง”, https://web.tcdc.or.th/en/Projects/Detail/RedefiningTheDistrict.
65. ก้องกีรติ, ประจักษ์ และวีระยุทธ กาญจน์ชูฉัตร, “ระบอบประยุทธ์: กองทัพฝังรากและทุนนิยมชนชั้นในประเทศไทย”, ทรานส์: ทรานส์รีเจียนัลแอนด์เนชั่นแนลสตัดดีส์ออฟเซาธ์อีสต์เอเชีย, ปีที่ 6, ฉบับที่ 2, กรกฎาคม 2018, 279-305 (Kongkirati, Prajak and Veerayooth Kanchoochat, “The Prayuth regime: Embedded military and hierarchical capitalism in Thailand”, TRaNS: Trans-Regional and National Studies of Southeast Asia, Vol.6, No.2, July 2018, 279-305).
66. สุชีวะ, นณัฐ, “ทีซีซีหวังยึดวิวแม่น้ำ”, บางกอกโพสต์, 8 กันยายน 2016 (Suchiva, Nanat, “TCC aims to dominate river view”, Bangkok Post, 8 September 2016), https://www.bangkokpost.com/business/1080788/tcc-allots-b10bn-for-riverside-hotel.
67. สุทธวงษ์, อารีแอน, “เรื่องเบียนนาเล่สองเทศกาล”, บางกอกโพสต์, 9 มิถุนายน 2017 (Sutthavong, Ariane, “A Tale of Two Biennales”, Bangkok Post, 9 June 2017), https://www.bangkokpost.com/life/arts-and-entertainment/1265335/a-tale-of-two-biennales.

กองทัพหนุนหลังอยู่ดี[68] และทรงอิทธิพลทางการเมืองและเศรษฐกิจอย่างมหาศาล ชาวไทยผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับศิลปะและศิลปินนานาชาติที่คุ้นเคยกับวงการศิลปะในราชอาณาจักรต่างก็รับรู้เรื่องเครือข่ายเหล่านี้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ดีเทศกาล BAB ครั้งที่สองจัดขึ้นโดยไม่มีอุปสรรคมากนัก ในช่วงเวลาที่เสียงเรียกร้องให้เปลี่ยนแปลงอำนาจทางการเมืองดังมาถึงธรณีประตูของเทศกาล ในครั้งนี้ศิลปินที่สร้างผลงานในช่วงทศวรรษที่ 1990 ผู้ท้าทายระบอบอำนาจนำของราชอาณาจักรในขณะนั้น กลับโอนอ่อนผ่อนตามเมื่อพบว่าพวกตนเข้ากันได้กับเครือข่ายอำนาจนี้ ไม่เพียงแต่เฉพาะการที่พวกเขาเข้าร่วมแสดงผลงานในเทศกาล BAB เท่านั้น การเข้ามามีส่วนร่วมของพวกเขาส่วนหนึ่งได้รับการสนับสนุนจากความสามารถในการขายสินค้าอย่างคล่องแคล่วของอภินันท์ โปษยานนท์ซึ่งทำให้เขา “ตีสองหน้า” ได้อย่างช่ำชองในปี 2561 โดยการขายภาพของการท้าทายอำนาจแต่นขณะเดียวกันก็ตีซี้กับหมากผู้มีอำนาจ[69]ด้วยเหตุนี้การจัดแสดงงานบางชิ้นของศิลปินที่มีชื่อเสียงด้านการแสดงทัศนะแนวก้าวหน้าอาจจัดได้ว่าเป็นความพยายามของภัณฑารักษ์ที่จะเบี่ยงเบนความสนใจไปจากเป้าหมายทางการเมืองที่น่าเคลือบแคลงของ BAB ขณะเดียวกันเมื่ออภินันท์มองการชุมนุมประท้วงบนท้องถนนเพื่อเรียกร้องการปฏิรูปและการที่เจ้าหน้าที่ตำรวจตอบโต้ด้วยความรุนแรงอย่างไม่เหมาะสม เขากลับเห็นมันเป็นเพียง “เครื่องเทศ”[70] ที่จะช่วยชูรสเพิ่มความเผ็ดร้อนและรสชาติหลากหลายให้เทศกาลเบียนนาเล่ของเขาโดดเด่นยิ่งขึ้นไปอีก

ถึงแม้ว่าศิลปินไทยจะมีบทบาทสำคัญในการตรวจสอบระบอบอำนาจของประเทศในช่วงสองสามปีที่ผ่านมา บ่อยครั้งโดยการเรียกร้องความสนใจเรื่องการละเมิดสิทธิมนุษยชนผ่านผลงานของพวกเขา[71] แต่ความจริงก็คือพวกเขามีส่วนร่วมในหลากหลายเวทีซึ่งตอบสนองเป้าหมายทางการเมืองที่ขัดแย้งไม่ก็ลักลั่นกัน กลุ่มศิลปินสายใหม่นี้พบเห็นได้ทั่วไป เมื่อไม่นานมานี้ศิลปินที่มีชื่อเสียงจำนวนหนึ่งเดินทางไปที่เทศกาลขอนแก่นมานิเฟสโตเพื่อแสดงความเกรี้ยวกราดต่อกองทัพ เพียงไม่กี่วันหลังจากที่พวกเขาติดตั้งงานที่เทศกาล BAB เสร็จ คงไม่ใช่เรื่องสำคัญเท่าไรนักที่สองเทศกาลนี้ยืนอยู่คนละขั้วการเมืองกัน เรื่องนี้นำเรากลับไปที่ประเด็นการโต้เถียงก่อนหน้านี้ที่ว่าด้วยเนื้อหาเชิงวิพากษ์ของงานศิลปะกับความสัมพันธ์ของงานเหล่านี้กับระบอบอำนาจนำ การวิเคราะห์เรื่องกลไกการทำงานแบบเสรีนิยมใหม่ของวงการศิลปะทั่วโลกโดยเดวิด ฮอดจ์ (David Hodge) และฮาเหม็ด ยูเซฟี (Hamed Yousefi) ในหนังสือเล่มนี้ให้คำอธิบายบางส่วนเรื่องการที่ศิลปินไทยมีผลประโยชน์แข่งขันกันและจุดยืนที่ไม่ชัดเจนต่อระบอบอำนาจนำ ศิลปินจำนวนมากเลือก “ความก้าวหน้าส่วนตัวแทนการปลดแอกของส่วนรวม” พวกเขาจึงสนใจเรื่องเส้นทางการพัฒนาในสายอาชีพของตนเองซึ่งลดศักยภาพในการเปลี่ยนแปลงโครงสร้าง การมีส่วนร่วมของเหล่าศิลปินในการชุมนุมประท้วงช่วงที่ผ่านมาในประเทศไทยแสดงให้เห็นว่ามี “ขอบฟ้าทางการเมืองร่วมกัน” (“shared political horizon”) อย่างไรก็ตามดูเหมือนว่าความทะเยอทะยานด้านอาชีพการงานจะยังคงเข้ามาแทนที่ความ

68. คริสพิน, ชอน, “ตระกูลใหญ่ทั้งห้าของประเทศไทยหนุนและทำให้ประยุทธ์ต้องเสี่ยง”, เอเชียไทมส์, 13 ธันวาคม 2019 (Crispin, Shawn, “Thailand’s ‘five families’ prop and imperil Prayut”, Asia Times, 13 December 2019), https://asiatimes.com/2019/12/thailands-five-families-prop-and-imperil-prayut/.

69. ฟาน เมเทอเรน, ลาร่า และบาร์ท วิซซิงค์ “เทศกาลใบเอนเนียลกับระบอบอำนาจ: หลากประสบการณ์จากห้องทดลองไทย”, ออนคิวเรทิง, 46, 2019, 158-176 (Van Meeteren, Lara & Bart Wissink, “Biennials and hegemony: Experiences from the Thai laboratory”, OnCurating, 46, 2019, 158-176), https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue46/OnCurating_Issue46_WEB.pdf.

70. สุข, อีนิด, “โฆษณาชวนเชื่อท่ามกลางการชุมนุมประท้วง? บางกอกอาร์ตเบียนนาเล่ที่ประเทศไทยสร้างการโต้เถียงกันในกลุ่มนักวิจารณ์และผู้ร่วมงาน” เซาธ์ไชน่ามอร์นิ่งโพสต์, 3 พฤศจิกายน 2020, (Tsui, Enid, “Propaganda amid the protests? Thailand’s Bangkok Art Biennale stirs debate among critics and participants”, South China Morning Post, 3 November 2020,) https://www.scmp.com/week-asia/politics/article/3108171/propaganda-amid-protests-thailands-bangkok-art-biennale-stirs.

71. อ่านบันทึกเรื่องวงการศิลปะช่วงหลังการรัฐประหารปี 2014 ได้ที่: โชติประดิษฐ, ธนาวี, “ว่าด้วยศิลปะกับความผิดเพี้ยน: กองทัพ การเซ็นเซอร์และศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย”, วารสารเอเชียแปซิฟิกป๊อปคัลเชอร์, ปีที่ 3, ฉบับที่ 1, 2018, 5-15. (Chotpradit, Thanavi, “Of art and absurdity: Military, censorship and contemporary art in Thailand”, Journal of Asia-Pacific Pop Culture, Vol.3, No.1, 2018, 5-25).

ใฝ่ฝันทางการเมืองเหล่านั้น เมื่อเทศกาลระดับนานาชาติระดับเดียวกับ BAB ไม่ได้จัดบ่อยครั้ง ก็เป็นเรื่องยากที่จะปฏิเสธไม่เข้าร่วมงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินที่กำลังก่อร่างสร้างชื่อเสียงและศิลปินรุ่นกลาง อย่างไรก็ตามเราน่าจะคาดเดาได้ว่าศิลปินรุ่นใหญ่ที่เข้าร่วมแสดงผลงานในเทศกาล BAB ครั้งนี้ไม่มีความจำเป็นใด ๆ ที่จะสร้างชื่อเสียงหรือหาเครือข่ายเพิ่มเติม เช่นเดียวกับศิลปินที่มีชื่อเสียงระดับนานาชาติที่ได้ช่วยให้กิจกรรมครั้งนี้ได้รับความชอบธรรมในฐานะนิทรรศการศิลปะ

บทนำสู่งานเขียนในหนังสือเล่มนี้

เป็นที่แน่ชัดว่าในบริบทของประเทศไทยที่องค์กรศิลปะร่วมสมัยต่าง ๆ ถูกกีดกั้นไม่ให้พัฒนาย่อมเหลือพื้นที่ให้ศิลปินแสดงผลงานของตนได้ไม่มากนัก ยิ่งไปกว่านั้นก็แทบไม่ต้องสงสัยเลยว่าพื้นที่เพียงน้อยนิดเหล่านี้ก็ปรากฏอยู่ฟากฝั่งเดียวกับระบอบอำนาจนำ และชนชั้นนำทางการเมืองและทางเศรษฐกิจ การอภิปรายของเราชี้ให้เห็นว่ายังไม่มีบทสรุปถึงคำถามที่ว่าศิลปินควรจะร่วมจัดแสดงงานในพื้นที่เหล่านี้หรือไม่ และถ้าควร ควรอยู่ภายใต้เงื่อนไขอะไร คำถามเหล่านี้ไม่ได้เป็นกลางและไม่ได้ไร้สาระเสียทีเดียว เพราะจากการที่เราได้แสดงทัศนะร่วมกับผู้เขียนคนอื่น ๆ วัฒนธรรมโดยรวมและกระบวนการทางศิลปะโดยเฉพาะได้กลายเป็นสมรภูมิต่อสู้เพื่อแย่งชิงการครอบงำทางสังคมโดยการควบคุมอำนาจอ่อนมุ่งชี้นำว่าอะไรควรจะเป็นสามัญสำนึกประเด็นนี้เกี่ยวข้องกับสถานการณ์ของประเทศไทยในปัจจุบันเป็นพิเศษเนื่องจากการชุมนุมที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องและแพร่หลาย แสดงให้เห็นว่ากลุ่มต่าง ๆ ในสังคมมุ่งใช้การตอบโต้ต่อการถือครองอำนาจนำเพื่อปูทางไปสู่การปฏิรูปทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมต่อไป

ในช่วงเวลาแห่งอารยะขัดขืนเช่นนี้ จึงเป็นสิ่งสำคัญที่จะสื่อสารออกไปว่าสังคมในอนาคตที่ถูกวาดฝันไว้นั้นเป็นอย่างไร และจะให้การสร้างศิลปะมีบทบาทอย่างไรในกระบวนการนี้ แอนดรูว์ มารานท์ซ (Andrew Marantz) วางแนวทางในเรื่องนี้ไว้โดยตั้งข้อสังเกตว่า “หากการชุมนุมประท้วงเป็นเครื่องบ่งชี้ให้เห็นว่ากลุ่มเคลื่อนไหวไม่เห็นด้วยกับอะไร องค์กรภาคสังคมทางเลือกต่าง ๆ สามารถทำหน้าที่เป็นภาคแสดงของสิ่งที่กลุ่มต้องการ เพื่อแง้มให้เห็นว่าโลกของเราภายหลังการเปลี่ยนแปลงจะมีหน้าตาเป็นอย่างไร[72] สำหรับมาซิเอซ บาร์ตคอฟสกี (Maciej Bartkowski) แล้วกระบวนการสร้างองค์กรทางเลือกดังกล่าวนี้ “ดำเนินการโดยพลเรือนที่จัดระเบียบตัวเองเพื่อสร้างวิถีและสถาบันใหม่มาคู่ขนานและมีเป้าหมายที่จะท้าทายโครงสร้างทางเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม และการเมืองเดิมที่ถูกมองว่าครองอำนาจอยู่อย่างกดขี่และไม่เป็นธรรม (...) ยกตัวอย่างเช่น โรงเรียนทางเลือก สำนักพิมพ์ทางเลือก และสื่อทางเลือก”[73] ยกตัวอย่างองค์กรทางเลือกเหล่านี้ เช่น องค์กรข่าวอิสระอย่างฮ่องกงฟรีเพรส (Hong Kong Free Press) พื้นที่เรียนรู้สาธารณะนำโดยศิลปินอย่างกัดสคัล (Gudskul) ในอินโดนีเซีย และแน่นอนบางกอกไบเอนนีเยล (Bangkok Biennial) ในประเทศไทย ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมาเราได้เห็นพื้นที่ทางศิลปะและนิทรรศการใหม่ ๆ ที่ไม่ได้เกี่ยวข้องโดยตรงกับ

72. อ่านบันทึกเรื่องวงการศิลปะช่วงหลังการรัฐประหารปี 2014 ได้ที่: โชติประดิษฐ, ธนาวิ, “ว่าด้วยศิลปะกับความผิดเพี้ยน: กองทัพ การเซ็นเซอร์ และศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย”, วารสารเอเชียนแปซิฟิกป๊อปคัลเชอร์, ปีที่ 3, ฉบับที่ 1, 2018, 5-15. (Chotpradit, Thanavi, “Of art and absurdity: Military, censorship and contemporary art in Thailand”, Journal of Asia-Pacific Pop Culture, Vol.3, No.1, 2018, 5-25).
73. บาร์ตคอฟสกี, มาซิเอช, “การสร้างสถาบันทางเลือกเพื่อการต่อต้านทางสังคม”, 13 มิถุนายน 2018 (Bartkowski, Maciej, “Alternative institution-building as civil resistance”, 13 June 2018), https://www.nonviolent-conflict.org/blog_post/alternative-institution-building-civil-resistance/.
74. อ่านรายละเอียดการอภิปรายเรื่องลักษณะของเทศกาลบางกอกไบเอนนีเยลที่ ฟาน เมเทอเรน. ลาร่า และบาร์ท วิซซิงค์ “เทศกาลไบเอนนีเยลกับระบอบอำนาจ: หลากประสบการณ์จากห้องทดลองไทย”, ออนคิวเรทิง, 46, 2019, 158-176 (Van Meeteren, Lara & Bart Wissink, “Biennials and hegemony: Experiences from the Thai laboratory”, OnCurating, 46, 2019, 158-176), https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue46/OnCurating_Issue46_WEB.pdf.

ฝ่ายอำนาจนำปรากฏตัวขึ้นมาในประเทศไทย เกิดความจำเป็นอย่างเร่งด่วนที่จะต้องถกเถียงกันในประเด็นเรื่องศักยภาพทางการเมืองของพื้นที่และนิทรรศการทางเลือกเหล่านี้

เราหวังให้อินอัฟโพรพริเอต บุ๊ค คลับ (inappropriate Book Club) เป็นชมรมการอ่านด้านศิลปะกับการเมืองที่ส่งเสริมการถกเถียงในประเด็นที่ได้กล่าวมานี้ ระหว่างที่สมาชิกชมรมร่วมอ่านไปด้วยกัน เราหวังที่จะพูดคุยถึงกับดักต่าง ๆ ที่ล่อลวงให้งานศิลปะร่วมสมัยสมคบคิดกับระบอบอำนาจนำ นอกเหนือจากการสร้างความตระหนักรู้แล้ว เรายังนึกสงสัยว่าเราจะใช้การสร้างศิลปะแบบอื่นแบบใดได้บ้างในการส่งเสริมสามัญสำนึกใหม่มาตอบโต้อำนาจนำ ข้อเขียนทั้งแปดชิ้นในหนังสือเล่มนี้ต่างก็ทำหน้าที่ทั้งสองประการในแบบของมันเอง

ช็องตัล มูฟฟ์ (Chantal Mouffe) นักรัฐศาสตร์ผู้มีชื่อเสียงแห่งมหาวิทยาลัยเวสมินสเตอร์ (Westminster) ในกรุงลอนดอนได้ร่างแนวความคิดแบบกรัมชีในประเด็นการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างการสร้างศิลปะและอำนาจนำไว้ใน “การเมืองปฏิปักษ์และปฏิบัติการทางศิลปะ” (“Agonistic Politics and Artistic Practices”) มูฟฟ์ต่อยอดจากโครงการชั่วชีวิตของเธอในการวาดภาพใหม่ให้กับการเมืองประชาธิปไตยอย่างถอนรากถอนโคนหลังมาร์กซิสต์ โดยเธอสนับสนุนมุมมองทางการเมืองที่เธอเรียกว่าเชิง “ปฏิปักษ์”[75] ซึ่งเมื่อมองจากมุมนี้จะเห็นได้ว่าการประนีประนอมทุกมุมมองในสังคมเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ระบบระเบียบของสังคมจึงถูกตั้งคำถามได้และในขณะเดียวกันก็สะท้อนให้เห็นสามัญสำนึกของกลุ่มที่มีอำนาจในสังคม ดังนั้นแล้วระบอบอำนาจนำจึงอ่อนไหวต่อการท้าทายจากกระบวนการต่อต้านอำนาจนำ[76] การท้าทายเหล่านี้ไม่เพียงเรียกหาเสียงวิพากษ์วิจารณ์อำนาจนำเท่านั้น แต่ยังเรียกร้องให้ผู้คนร่วมวาดภาพความสัมพันธ์ทางสังคมในวิถีใหม่อีกด้วย ตามแนวคิดของมูฟฟ์แล้วการสร้างวัฒนธรรมและศิลปะมีบทบาทในการชี้ขาดภาพอนาคตทางเลือกต่าง ๆ นี้ เพราะมันปฏิสัมพันธ์กับผู้คนในระดับของอารมณ์ความรู้สึก ด้วยเล็งเห็นความสำคัญของการขยายขอบเขตของการแทรงแซงทางศิลปะ เธอจึงสนับสนุนให้ศิลปินได้ทำงานในหลากหลายพื้นที่ทางสังคมทั้งภายในและภายนอกสถาบันศิลปะที่เป็นทางการ มูฟฟ์ปฏิเสธกลยุทธ์หลีกหนีที่นำไปสู่การถอนตัวออกจากระบบศิลปะที่เป็นทางการอย่างสิ้นเชิง ด้วยเหตุผลที่ว่ากลยุทธ์ดังกล่าวนี้ไม่ได้ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างที่สำคัญใด ๆ

งานเขียนต่อไปนี้ล้วนทำงานตามกรอบแนวคิดของช็องตัล มูฟฟ์ในรูปแบบของตัวมันเองไม่ว่าจะโดยเปิดเผยหรือแยบยล เราเลือกที่จะนำเสนองานเขียนที่ตริตรองถึงระบบสถาบันศิลปะที่เป็นทางการก่อน ตามมาด้วยงานเขียนที่คิดต่อออกไปจากประเด็นนี้ งานที่ชื่อ “ของขวัญ 176 ชิ้น/176ทรัพย์สินที่ถูกลิดรอน” (“176 Gifts/176 Dispossessions”) แสดงให้เห็นว่าองค์กรทางวัฒนธรรมในระบบสถาบันศิลปะที่เป็นทางการมีส่วนปกป้องรักษาระบอบอำนาจนำ งานนี้เขียนโดยดอนนา มิรันดา (Donna Miranda) และแองเฮโล วี. ซัวเรซ (Angelo V. Suárez) นักออกแบบท่าเต้นและกวีจากประเทศฟิลิปปินส์ตามลำดับ ทั้งสองผู้ร่วมมือกับองค์กรเคลื่อนไหวด้านการปฏิรูปที่ดินอย่างซากา (SAKA) ได้หันเหความสนใจไปสู่ชุดงานสะสมที่

75. อ่านงานเขียนคลาสสิก ลาเกลา, เออร์เนสโตและช็องตัล มูฟฟ์, ระบอบอำนาจและยุทธศาสตร์สังคมนิยม: มุ่งสู่การเมืองประชาธิปไตยแบบรุนแรง, ลอนดอนและนิวยอร์ค: เวอร์โซ, 1985 และอ่านแนวความคิดของช็องตัล มูฟฟ์ที่เผยแพร่เมื่อไม่นานนี้ที่ มูฟฟ์, ช็องตัล, เพื่อประชานิยมฝ่ายซ้าย, ลอนดอนและนิวยอร์ค: เวอร์โซ, 2018 (Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe, Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politcs, London & New York: Verso, 1985; Mouffe, Chantal, For a Left Populism, London & New York: Verso, 2018.)
76. มูฟฟ์, ช็องตัล, เพื่อประชานิยมฝ่ายซ้าย, ลอนดอนและนิวยอร์ค: เวอร์โซ, 2018, 88 (Mouffe, Chantal, For a Left Populism, London & New York: Verso, 2018, 88).

หอศิลป์อะเตเนโอ (Ateneo Art Gallery) ซึ่งเป็นพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ในกรุงมะนิลา เมื่อไล่เรียงประวัติศาสตร์ยุคศักดินาและยุคอาณานิคมของประเทศฟิลิปปินส์ที่เอื้อให้เจ้าของที่และเจ้าของธุรกิจได้เข้ามาจับจองทรัพย์สินแล้วนั้นก็พบว่าพิพิธภัณฑ์แห่งนี้ได้ชุดสะสมผ่านกระบวนการการให้ของขวัญกำนัลซึ่งล้างบาปอดีตอันโหดเหี้ยมของครอบครัวเหล่านี้ จึงนับเป็นการส่งเสริมให้ความอยุติธรรมคงอยู่ต่อมา พวกเขาทั้งสองยังแสดงให้เห็นอีกว่าการรู้เห็นเป็นใจกับอำนาจเช่นนี้ไม่ได้เป็นแค่เรื่องภายในประเทศ ซิลเวอร์เลนส์ (Silverlens) ซึ่งเป็นหอจัดแสดงศิลปะร่วมสมัยที่ประสบความสำเร็จที่สุดของฟิลิปปินส์และทำงานอยู่ในระบบศิลปะนานาชาตินี้ ก่อตั้งและบริหารโดยหนึ่งในสมาชิกครอบครัวที่มีชื่อเสียงในลักษณะดังกล่าว สุดท้ายมิรันดาและซัวเรซแสดงให้เห็นว่าแม้แต่งานเขียนของพวกเขาเองก็ไม่สามารถหลีกหนีจากการจับมือกับฝ่ายอำนาจได้เนื่องจากพวกเขาก็ได้รับการว่าจ้างจากพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ซานฟรานซิสโก (SFMOMA) ที่ประธานคณะกรรมการผู้จัดการทรัพย์สินคือซีอีโอของบริษัทผู้ผลิตเสื้อผ้าสัญชาติอเมริกันยักษ์ใหญ่ ที่ไม่พ้นมีกรณีพัวพันกับการกดขี่แรงงานในประเทศฟิลิปปินส์

ในงานเขียนที่ชื่อ “ซีซีซี: สกุลเงินของจิตสำนึกร่วม” (“CCC: Currency of Collective Consciousness”) อาห์เม็ต โอกุต (Ahmet Öğüt) ศิลปินผู้ประสบความสำเร็จในช่วงกลางของอาชีพครั่หาวอดในวงการเบียนนาเล่ และอาศัยอยู่ในอัมสเตอร์ดัมและอิสตันบูล ได้แสดงความคิดเห็นในประเด็นที่ศิลปินมีเอี่ยวกับฝ่ายอำนาจผ่านการมีส่วนร่วมในระบบศิลปะนานาชาติเอาไว้ เขาเน้นย้ำถึงอิสระในการเลือกของศิลปินที่มีความรับผิดชอบในการไม่เข้าไปมีส่วนร่วมในงานแสดงใด ๆ ที่มาพร้อมกับการเมืองอันไม่ชอบธรรม อย่างไรก็ดีโอกุตพบปัญหา เมื่อเขาต้องทำงานในบริบทที่ไม่คุ้นชิน เขาก็ขาดข้อมูลประกอบการตัดสินใจ ซึ่งสถานการณ์เช่นนี้เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นเป็นปกติในวงการศิลปะระดับนานาชาติ เขาแนะนำกลยุทธ์การเชื้อเชิญ “ผู้แทรกแซง” เข้ามาช่วยแก้ปัญหาในกรณีเช่นนี้ สุดท้ายโอกุตเสนอว่าการรวมตัวกันเป็นหมู่มวลของศิลปินจะสามารถสร้างอำนาจต่อรองกับงานแสดงหรือองค์กรศิลปะที่มีองค์ประกอบพื้นฐานไม่พึงประสงค์ได้ เพื่อที่จะแน่ใจได้ว่าเมื่อมีเหตุจำเป็นศิลปินสามารถถอนตัวจากการมีรู้เห็นเป็นใจได้

งานเขียนชื่อ “มณฑลนิยมไร้มลทิน: ศิลปะร่วมสมัยสากลและพัฒนาการอันเหลื่อมล้ำ” (“Provincialism Perfected: Global Contemporary Art and Uneven Development”) พิจารณาลักษณะของระบบศิลปะในปัจจุบันและผลกระทบต่อการสร้างความสามัคคีในหมู่ศิลปิน นักประวัติศาสตร์ศิลป์อิสระอย่างเดวิด ฮ็อดจ์ (David Hodge) และ ผู้สร้างภาพยนตร์อิสระอย่างฮาเหม็ด ยูเซฟี (Hamed Yousefi) โต้แย้งว่าปัญหาเรื่อง “มณฑลนิยม” (provincialism) ที่ครั้งหนึ่งศิลปินที่ไม่ใช่ชาวตะวันตกเคยเผชิญมาเมื่อไม่กี่ทศวรรษก่อนดูเหมือนจะได้จางหายไปแล้ว เพราะศิลปินจากทุกแห่งหนก็ได้รับคำเชิญให้เข้าร่วมวงการศิลปะร่วมสมัยระดับโลก กระนั้นแล้วผู้เขียนกล่าวว่าปัญหาเรื่องมณฑลนิยมนี้ไม่ได้ถูกแก้ไข หากแต่ถูกกลืนไป

กับลัทธิเสรีนิยมใหม่ แม้จะไม่ได้มีการบัญญัติ “ภาษากลาง” ในด้านสไตล์ ลักษณะการทำงานเฉพาะแบบที่เป็นการสำรวจตนเองผ่านข้อมูลวิจัยและการคิดเชิงวิเคราะห์ กลับกลายเป็นเงื่อนไขบังคับในการเข้าสู่เวทีนานาชาติ ด้วยเหตุนี้ศิลปินจึงจำเป็นต้องได้ผ่านระบบการศึกษาราคาแพงของโรงเรียนศิลปะนานาชาติ ซึ่งแปลว่าแท้จริงแล้วโอกาสเข้าสู่วงการนั้นยังไม่ได้เท่าเทียมกัน ความจริงข้อนี้ถูกอำพรางด้วยระบบคัดเลือกความสามารถ ผลที่ตามต่อมาคือศิลปินปักใจเชื่อว่าพวกเขาเอื้อมไม่ถึงความสำเร็จเพราะความไร้ศักยภาพของตนเอง ยิ่งไปกว่านั้นความขาดแคลนของโอกาสที่ทุกคนต่างไขว่คว้า เช่น โครงการศิลปินในพำนัก (residencies) ทำให้ศิลปินต้องแก่งแย่งแข่งขันกันอยู่เรื่อยไป ทำให้มีแต่ความก้าวหน้าทางอาชีพแบบโดดเดี่ยวแทนที่จะเป็นการปลดแอกแบบหมู่คณะดังที่เราได้พูดถึงไปก่อนหน้านี้ ทั้งหมดนี้ล้วนสวนทางกับภาพลักษณ์ของศิลปะร่วมสมัยว่าเป็นพื้นที่เอกสิทธิ์แห่งการส่งเสียงวิจารณ์ในเมื่อโครงสร้างเชิงเศรษฐกิจ และสังคมของสังคมศิลปะนี้กลับขัดขวางไม่ให้เกิดความสมัครสมานสามัคคีซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการสร้างความเปลี่ยนแปลงในระดับโครงสร้าง

ในบทนำของหนังสือที่ชื่อ “โจมตีศิลป์” (“Strike Art”) นักประวัติศาสตร์ศิลปะและนักเคลื่อนไหวอย่างเยตส์ แม็คคี (Yates McKee) ได้สำรวจข้อบกพร่องของ “ระบบโลกศิลปะ” ที่ใกล้ชิดจนอึดอัดกับคนกลุ่ม 1% โลกธุรกิจ และกลุ่มคนรวย ในขณะที่แม็คคีหยุดที่การตำหนิการมีส่วนร่วมในโลกของสถาบันศิลปะ “ที่เป็นทางการ” อย่างพิพิธภัณฑ์ แกลเลอรี เบียนนาเล่ และอื่น ๆ เขาย้ำว่าความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกับเงินทุนทำให้ไม่สามารถสร้างความเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างแท้จริงจากภายในระบบนี้ ในทางกลับกัน เขาให้ความสนใจกับกลยุทธ์ศิลปะที่อยู่นอกระบบสถาบันศิลปะที่เป็นทางการ ดังที่เกิดขึ้นระหว่างการชุมนุมประท้วงยึดครองวอลล์สตรีท (Occupy Wall Street) ในมหานครนิวยอร์ค ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวเรียกร้องต่อต้านความเหลื่อมล้ำทางเศรษฐกิจและความมั่งคั่งสุดโต่งของคนกลุ่ม 1% ในปี 2554 ซึ่งแม็คคีก็ได้เข้าร่วมด้วย เขาสังเกตว่าศิลปินเล่นบทบาทสำคัญในการเคลื่อนไหวครั้งนี้ ศิลปินไม่ได้เป็นเพียง “เครื่องประดับ” อันตื้นเขินแต่เป็นทั้งผู้ริเริ่มและผู้จัดการ แม็คคีได้เปรียบเทียบ “ศิลปินในฐานะผู้จัดงาน” ผู้มีส่วนร่วมในการกระทำโดยตรงอย่างสร้างสรรค์ กับศิลปินในระบบสถาบันศิลปะทางการผู้แสดงผลงานศิลปะเชิงวิพากษ์วิจารณ์อำนาจในพื้นที่แกลเลอรี เขาให้ความเห็นต่อไปว่าการชุมนุมประท้วงยึดครองวอลล์สตรีทเองก็ควรถูกมองเป็นงานศิลปะเพราะการเคลื่อนไหวนี้ได้ใช้อารมณ์ในการพิจารณาความสัมพันธ์ทางสังคมแบบทางเลือก ดังนั้นจึงเป็นการช่วยวาดภาพอนาคตในแบบใหม่ เช่นนี้แล้วแม็คคีเล่าต่อว่าการยึดวอลล์สตรีทได้ยกระดับวิภาษวิธีระหว่างศิลปะและชีวิตตามแบบอาวองต์-การ์ด (Avant-Garde) ขึ้นไปอีกขั้น

ประเด็นเรื่องความอาวองต์-การ์ดนี้ถูกจับมาพิจารณาในบทสนทนาระหว่างกีต้า คาปัวร์ (Geeta Kapur) ผู้ครองบัลลังค์แห่งวงการศิลปวิจารณ์ในอินเดียและซาโลนี มาธูร์ (Saloni Mathur) นักประวัติศาสตร์ผู้อาศัยในสหรัฐอเมริกา กีต้า คาปัวร์กล่าวไว้ในแถลงการณ์

“ข้อเสนอแนะอาวองต์-การ์ด: มุมมองจากโลกใต้” (“Proposition Avant-Garde: A View from the South”) ที่มีเนื้อหาหนักหน่วงของเธอว่าแนวคิดแบบอาวองต์-การ์ดสามารถรับบทบาทใหม่ได้เมื่อหลุดพ้นจากการตีความทางประวัติศาสตร์ด้วยทฤษฎีศิลปะยูโรอเมริกัน เธอนำเสนอมุมมองต่อลัทธิอาวองต์-การ์ดชนิดที่อ้างอิงสถานการณ์และบริบทท้องถิ่น มุมมองนี้มาพร้อมคำอธิบายเชิงวัฒนธรรมที่หลากหลาย จึงสามารถสร้างความหมายใหม่ให้กับวิภาษวิธีที่สำคัญระหว่างศิลปะและชีวิตได้ ครั้งนี้ในระดับการเมืองและภูมิศาสตร์อย่างเป็นวงกว้างอย่างที่สุดใน คาปัวร์มองลัทธิอาวองต์-การ์ดในฐานะกลยุทธ์แทรกแซงที่สร้างแรงผลักดันให้เกิดการหยุดชะงักสุดโต่งในโลกที่ปัญหาความเหลื่อมล้ำทางเศรษฐกิจ สังคม และการเมืองนั้นนั้นลุกลามเกินกว่าจะรอให้ยุทธวิธีแบบปฏิปักษ์สร้างผลลัพธ์ที่เพียงพอได้ในงานเขียนตอบที่ถูกตีพิมพ์ออกมาพร้อมกันซาโลนี มาธูร์เสนอแนะว่าคาปัวร์มุ่งหวังที่จะท้าทายสากลนิยมที่คืบคลานเข้ามากับลักษณะข้ามชาติ เสรีนิยมใหม่ และโลกาภิวัฒน์ นี่ไม่ได้แปลว่าคาปัวร์แนะนำให้ใคร่ครวญอยู่กับตัวเองหากแต่เธอส่งเสริมให้เกิดการสื่อสาร ร่วมมือ และร่วมใจกันทั้งแบบต่อหน้าและแบบออนไลน์ เพื่อที่จะสร้างบทบาทที่มีนัยยะสำคัญให้กับลัทธิอาวองต์-การ์ดแบบใหม่ มาธูร์อธิบายต่อไปถึงความจำเป็นเร่งด่วนที่จะต้องทบทวนการสร้างงานศิลปะในเชิงวาทกรรมและทฤษฎีเพื่อสร้างภูมิต้านทานต่อโลกที่ให้ความสำคัญกับการสร้างความเป็นมืออาชีพ ถูกครอบงำด้วยความต้องการของตลาด และใช้การเขียนศิลปะเป็นเครื่องมืออย่างเกลื่อนกลาด

ในงาน “ชนชั้นไร้เสถียรภาพ - ชนชั้นแห่งการปฏิวัติ” (“Precariat – A Revolutionary Class?”) ลารา การ์เซีย ดิอาซ (Lara García Díaz) นักเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรม/นักทฤษฎีสังคมและปาสกัล ฮีเล็น (Pascal Gielen) อาจารย์สอนสังคมวิทยาที่มหาวิทยาลัยแห่งแอนทเวิร์ป ในประเทศเบลเยียม ได้เสนอแนะว่าประชากรไร้เสถียรภาพสามารถมีบทบาทเป็นผู้ผลักดันให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางสังคมในเชิงโครงสร้างได้ พวกเขาชี้ให้เห็นว่ากระบวนการทำให้ไร้เสถียรภาพเป็นผลเสียที่เกิดจากนโยบายเสรีนิยมต่าง ๆ ที่ถูกหยิบขึ้นมาใช้ในระบบอัตวิสัยของแรงงานซึ่งขึ้นอยู่กับปัจเจกชนนิยมเชิงธุรกิจและเชิงเสี่ยงโชค ผลที่ตามมาก็คือคนที่ทำงานอิสระซึ่งรวมไปถึงคนในวงการศิลปะต้องกระเสือกกระสนเพื่อให้ได้คุณภาพชีวิตที่ดี การ์เซีย ดิอาซและฮีเล็นย้ำว่าประชากรไร้เสถียรภาพนี้ประกอบไปด้วยหลากหลายกลุ่มด้วยอัตวิสัยที่แตกต่างกัน และกลุ่มนี้จะไม่ได้นำมาสู่การปฏิวัติโดยอัตโนมัติเหมือนกับชนชั้นกรรมาชีพในระบบมาร์กซิสต์ ทั้งการ์เซีย ดิอาซและฮีเล็นอ้างอิงจากทฤษฎีของกรัมชีโดยตรงและเน้นย้ำว่าการเปลี่ยนแปลงทางสังคมต้องถูกจัดการอย่างกระตือรือร้น โดย เขาทั้งสองโต้แย้งว่ากระบวนการดังกล่าวมี 3 ระยะ ระยะที่หนึ่งคือการเชื่อมประกอบ (articulation) ของเสียงวิพากษ์วิจารณ์ต่อต้านฝ่ายที่ครอบครองอำนาจในสังคม ระยะต่อมาคือการจัดการตัวเอง (self-organisation) ด้วยระบบสังคมทางเลือก และระยะสุดท้ายคือกระบวนการการทำให้มีร่วมกัน (commoning practices) ที่ช่วยทำให้ทางเลือกใหม่ ๆ เป็นที่เข้าถึงได้อย่างไม่จำกัดเฉพาะพื้นที่ การ์เซีย ดิอาซและฮีเล็นเชื่อว่าความสมัครสมานสามัคคี

และความเป็นชุมชนในการทำกิจกรรมตามแนวทางคอมมอนนิสม์เป็นกลยุทธ์ต่อกรกับอำนาจที่สำคัญ แนวทางนี้ใช้ “การแบ่งปันข้อมูลและความรู้รวมถึงวัสดุและการขนส่งซึ่งมีค่าใช้จ่ายเพียงเล็กน้อยหรือไม่มีค่าใช้จ่ายเลย ผ่านระบบธุรกิจและโครงสร้างแนวร่วมสามัคคีระหว่างกลุ่มคนที่เชื่อใจและสนับสนุนกันและกัน” ผู้เขียนทั้งสองสรุปความด้วยการทบทวนศักยภาพของกระบวนการการทำให้มีร่วมกันในแวดวงศิลปะ

ในบทสุดท้ายที่ชื่อ “เศร้าอย่างไรให้การเมือง” (“Politicizing Sadness”) กอลเลคติโว ซิตูอาซิโอเนส (Colectivo Situaciones) กลุ่มอดีตนักวิจัยจากกรุงบัวโนสไอเรสเล็งเห็นปัญหาที่เกิดขึ้นเมื่อการชุมนุมประท้วงของประชาชนจบลง งานเขียนชิ้นนี้เขียนไว้เมื่อปี 2544 หลังการเคลื่อนไหวของขบวนคนว่างงาน (Piqueteros) ในประเทศอาร์เจนตินา ความรู้สึกที่สังคมต้องแบกรับหลังจากการเคลื่อนไหวไม่สัมฤทธิ์ผลคือความเศร้าอันหนักหน่วง อย่างไรก็ดีกลุ่มนักวิจัยนี้เชื่อว่าความเศร้านี้มาคู่กับความตระหนักว่าภายหลังจากการชุมนุมประท้วง (ซึ่งอาจถูกต้องกว่าหากจะเรียกว่าช่วงรอยต่อระหว่างการชุมนุมประท้วง) ชีวิตมักจะกลับไป “เป็นปกติ” ดังนั้นแม้ว่าอาณาเขตต่าง ๆ ได้เลือนหายไปในช่วงที่มีการชุมนุมและความเป็นไปได้ใหม่ ๆ ของรูปแบบสังคมได้ผุดโผล่ขึ้นมา ช่วงหลังการชุมนุมประท้วงกำแพงก็ถูกสร้างขึ้นมาอีกครั้งพร้อมกับที่กลุ่มและผู้คนที่เคยทำงานร่วมกันก็กลับไปอยู่ในวงโคจรของตัวเองและสร้างตัวตนผ่านความเป็น “มืออาชีพ” อีก ยกตัวอย่างเช่น เมื่อการชุมนุมประท้วงยุติลงมีการนำกฎเกณฑ์ของศิลปะที่เป็นทางการมาใช้ประเมินความมีส่วนร่วมของศิลปินในการต่อสู้เคลื่อนไหวทั้ง ๆ ที่กฎเกณฑ์ดังกล่าวไม่ได้มีบทบาทอะไร ณ ขณะนั้นเลย การผูกโยงอารมณ์เศร้าเข้าเป็นส่วนหนึ่งของการเมืองหมายถึงการตระหนักได้ว่าสภาวะดังกล่าวฉุดรั้งไม่ให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเนื่องจากขัดขวางการตอบโต้การครองอำนาจนำในความเรียงที่สละสลวย และมีเนื้อหาตรงประเด็นกับบริบทประเทศไทยที่มีวงจรการชุมนุมและการปราบปรามอย่างไม่สิ้นสุดเช่นนี้ กลุ่มผู้เขียนได้เสนอแนะว่าการตอบโต้ ต่อการครองอำนาจนำที่สัมฤทธิ์ผลจำเป็นต้องใช้ความมุมานะอย่างต่อเนื่องและไม่หยุดแม้ว่าเครื่องกีดขวางจะหายไป

เพื่อเป็นการสรุป แนวคิดบางประการจากบทความเหล่านี้

ถึงแม้ว่าบทความเหล่านี้จะมุ่งเน้นประเด็นหลากหลายของความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับการเมือง แต่ก็มีแนวความคิดหลายอย่างปรากฏร่วมกันอยู่ ถึงตรงนี้เพื่อเป็นการสรุป เราขอสางข้อคิดบางประการมาเพื่อเป็นจุดประกายการอภิปรายเรื่องบทบาทของศิลปะในประเทศไทยในปัจจุบันรวมทั้งอนาคต เราจะไม่แสร้งว่าทั้งหมดเสร็จสมบูรณ์ เราขอเน้น 7 ประเด็นดังต่อไปนี้

ศิลปะล้วนเป็นการเมือง ถึงแม้ว่าแต่ละบทความจะอภิปรายลักษณะทางการเมืองแบบถาวรของศิลปะในแง่มุมที่ต่างกัน แต่ทุกบทความก็เริ่มจากสมมติฐานเดียวกันนี้ทั้งนั้น โดยไม่มีทางเลือกอื่น ในสภาวะของการหยิบฉวยอย่างสุดขีด นิทรรศการและสถาบันต่าง ๆ ล้วนมีบทบาท

การทำงานที่เกี่ยวข้องกับการเมืองมากขึ้นทั้งนั้น นิทรรศการและสถาบันเหล่านี้ไม่ได้เป็นกลาง แต่มีการจัดการที่มีวัตถุประสงค์เฉพาะบางอย่าง ศิลปินที่ร่วมงานกับนิทรรศการและสถาบันเหล่านี้ต้องมีส่วนรับผิดชอบต่อการเมืองเบื้องหลังที่มักแฝงนัยอยู่เหนือขอบเขตงานของพวกเขา ดอนนา มิรันดากับแองเฮโล วี. ซัวเรซ เยตส์ แม็คคี และอาห์เม็ต โอกุต อภิปรายเรื่องการที่ระบบศิลปะเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องกับการเมืองนี้อย่างละเอียด อาห์เม็ต โอกุตเขียนบทความเขาในหนังสือเล่มนี้ว่า “ในฐานะที่เป็นศิลปิน ภัณฑารักษ์ สมาชิกในสังคม ผู้ทำงานด้านวัฒนธรรม นักเขียน นักวิชาการ ผู้จัดงาน นักเรียนนักศึกษาหรือผู้อำนวยการพิพิธภัณฑ์ เราต้องถามตัวเองตลอดเวลาว่าเราจะยอมประนีประนอมมากน้อยเท่าใดในขณะที่เราสร้างเงื่อนไขในการสร้างงานศิลปะ” เราได้แสดงให้เห็นความเกี่ยวข้องระหว่างจุดยืนของโอกุตกับประเทศไทยไปก่อนหน้านี้แล้วในบทนำนี้ ช่วงที่เราอภิปรายเรื่องการเข้าร่วมเทศกาล BAB ของศิลปินกลายเป็นประเด็นโต้เถียงกัน ในช่วงเวลาแห่งการหยิบฉวยอย่างสุดขีดเช่นนี้เป็นไปไม่ได้ที่ศิลปินจะไม่เกี่ยวข้องกับการเมือง

การวิจารณ์เพียงอย่างเดียวไม่เพียงพอ ธรรมชาติและประสิทธิภาพของศิลปะเชิงวิจารณ์เป็นแนวความคิดที่ปรากฏในบทความเกือบทุกชิ้น แก่นหลักของแนวคิดนี้ก็คือการเปิดเผยความอยุติธรรมในระบบศิลปะที่เป็นทางการเท่านั้นไม่เพียงพอ ด้วยเหตุนี้ทั้งช็องตัล มูฟฟ์ และเยตส์ แม็คคีจึงเน้นว่าถึงแม้ “ศิลปินผู้สร้างงานเชิงวิจารณ์” (“critical artists”) เหล่านี้จะมุ่งมั่นแน่วแน่สักเพียงใด แต่พวกเขาก็ไม่สามารถช่วยสร้างให้เกิดการต่อต้านระบบอำนาจนำจากการวิจารณ์ระบบอำนาจที่มีอยู่เท่านั้น หรืออย่างที่ลารา การ์เซีย ดิอาซ และ ปาสกัล ฮีเล็นกล่าวไว้ว่า “ความคิดเพียงอย่างเดียวไม่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมขึ้นจริงได้” สิ่งที่อย่างน้อยก็สำคัญเท่าเทียมกันก็คือการช่วยสร้างการต่อต้านระบอบอำนาจรอบ ๆ สามัญสำนึกทางเลือกด้วยการสร้างอัตวิสัยใหม่ ๆ ขึ้นมา เดวิด ฮ็อดจ์และฮาเหม็ด ยูเซฟีนำเสนอข้อโต้แย้งว่าเป็นเรื่องน่าเสียดายที่เงื่อนไขต่าง ๆ ที่จะก่อให้เกิดการต่อต้านระบอบอำนาจในสภาวะแบบเสรีนิยมใหม่ที่ศิลปินทำงานอยู่ในปัจจุบันนี้ไม่เอื้ออำนวย “ถึงแม้ว่าสุนทรียะของศิลปะร่วมสมัยจะช่วยสร้างพื้นที่เฉพาะที่เอื้อต่องานเชิงวิจารณ์ แต่โครงสร้างทางสังคมและเศรษฐกิจของวงการศิลปะโลกก็ทำให้ศิลปินไม่มีขอบฟ้าทางการเมืองร่วมกัน เมื่อเป็นเช่นนั้นแล้วพวกเขาก็ไม่สามารถพัฒนาการยืนยันความแตกต่างให้เห็นกาตอบโต้เงื่อนไขของอำนาจนำได้อย่างจริงจัง” แนวคิดนี้เกี่ยวข้องสัมพันธ์อย่างยิ่งกับประเทศไทยที่มีงานศิลปะเชิงวิจารณ์ออกมาเป็นจำนวนมากโดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังการรัฐประหารโดยกองทัพเมื่อปี พ.ศ. 2557[77] ในขณะที่งานศิลปะเหล่านี้ชี้ให้เห็นความอยุติธรรมต่าง ๆ ในสังคมไทยและประณามการกระทำที่กดขี่ต่าง ๆ ของกองทัพและรัฐ แต่งานก็อาจจะถูกหยิบยืมโดยพวกผู้มีอำนาจได้ เช่น พันธมิตรทางเศรษฐกิจของคสช.อย่างบริษัท ไทยเบฟเวอเรจ จำกัด (มหาชน) ผ่านทางเทศกาลบางกอกอาร์ตเบียนนาเล่ “ของพวกเขา” ดังที่เราได้เห็นไปแล้ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อศิลปินให้ความสำคัญกับพัฒนาการทางอาชีพการงานของพวกเขามากกว่า “ขอบฟ้าทางการเมือง” ที่มีร่วมกัน แน่นอนว่าประเด็นนี้ไม่ได้หมายความว่าการวิจารณ์ไม่มีความสำคัญ

77. โชติประดิษฐ, ธนาวี, “ว่าด้วยศิลปะกับความผิดเพี้ยน: กองทัพ การเซ็นเซอร์และศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย”, วารสารเอเชียแปซิฟิกป๊อปคัลเชอร์, ปีที่ 3, ฉบับที่ 1, 2018, 5-25. (Chotpradit, Thanavi, “Of art and absurdity: Military, censorship and contemporary art in Thailand”, Journal of Asia-Pacific Pop Culture, Vol.3, No.1, 2018, 5-25).

ช่วงหลายปีที่ผ่านมาในสภาวะที่ปิดกั้นเสรีภาพอย่างเข้มงวดของประเทศไทย “นิทรรศการเชิงวิจารณ์” ได้มีบทบาทสำคัญในการ “หล่อเลี้ยงชีวิตของการต่อสู้” การสร้างงานเชิงมโนทัศน์ของศิลปินด้านทัศนศิลป์ทำให้พวกเขารอดพ้นการถูกเซ็นเซอร์จนถึงกลางปี 2560 ช่วยให้พวกเขาอภิปรายประเด็นที่อ่อนไหวได้หลายเรื่อง[78] เมื่อเสรีภาพในการแสดงออกและเสรีภาพในการชุมนุมต่างถูกคุกคามอย่างหนัก กิจกรรมต่าง ๆ ตั้งแต่การประท้วงไปจนถึงสัมมนาวิชาการก็ถูกห้ามจัดหรือถูกควบคุมสอดส่องอย่างใกล้ชิด งานเปิดนิทรรศการตามแกลเลอรีต่าง ๆ ก็กลายเป็นพื้นที่ทางเลือกให้คนไทยที่มีความคิดเห็นร่วมกันได้มาชุมนุมกัน ตัวอย่างเช่นนิทรรศการที่เอ็น 22 (N22) มีผู้ชมงานที่ไม่ใช่คนในวงการศิลปะ ทั้งนักเคลื่อนไหวและนักการเมืองที่สนับสนุนประชาธิปไตย รวมทั้งประชาชนทั่วไปที่มีความคิดทางการเมืองแบบเดียวกัน

ศิลปินควรเป็นผู้จัดงาน แนวคิดนี้สืบเนื่องงจากแนวคิดก่อนหน้าและมุ่งไปที่ความเป็นไปได้ที่ศิลปินจะสนับสนุนการต่อต้านระบอบอำนาจด้วยการรังสรรค์ภาพความเป็นจริงใหม่ ๆ ขึ้นมา แนวคิดนี้ขึ้นกับทัศนะของเยตส์ แม็คคีบนรากฐานหลักการอันมีชื่อเสียงของวอลเทอร์ เบนยามิน (Walter Benjamin) เรื่อง “ผู้แต่งเป็นผู้ผลิต” ที่ว่าความเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงทางการเมืองของผลงานของศิลปินไม่ใช่เพียงการแสดงออกเชิงวิจารณ์ในระบบศิลปะเท่านั้น “แต่เกิดขึ้นเมื่อผลงานดังกล่าวมี “หน้าที่จัดการ” (“organising function”) ในการสร้างการรวมตัวใหม่ ๆ ของผู้แต่ง ผู้ชมและเครือข่ายการเผยแพร่ขึ้นมาในการต่อสู้ทางการเมือง” การมุ่งเน้นการสร้างการรวมตัวใหม่ ๆ นี้สะท้อนเสียงเรียกร้องของซ็องตัล มูฟฟ์ให้ศิลปินเป็นปัญญาชนที่ยึดโยงกับโครงสร้างชนชั้น (organic intellectual) ศัพท์ที่เธอยืมมาจากอันโตนิโอ กรัมชี ซึ่งหมายถึงผู้ที่แสดงสามัญสำนึกของมวลชนออกมาให้ปรากฏ ตามแนวความคิดของเดวิด เกรเบอร์ (David Graeber) แม็คคีเสนอว่าขั้นตอนการรวมตัวนี้ควรใช้รูปแบบของ “การกระทำโดยตรงที่สร้างสรรค์” (“creative direct action”) นั่นคือ “การกระทำที่ปฏิบัติอย่างเสรีโดยไม่ต้องได้รับการอนุญาตจากตัวกลางอำนาจ (mediating power) อย่างพรรคการเมืองหรือสถาบันศิลปะ และระบอบที่ครองอำนาจอยู่ถูกท้าทายแม้ในขณะที่โลกใหม่ “ถูกรังสรรค์ภาพ” ในการกระทำนั้น ๆ” แนวคิดนี้สอดคล้องกับความมุ่งมั่นของการ์เซียดิอาซ และฮีเล็นที่จะสร้างการตื่นรู้ใหม่ให้ชนชั้นผู้ถูกกดขี่ ตามที่กล่าวไปแล้วข้างต้นทั้งสองเสนอว่าในกระบวนการนี้การแสดงออกซึ่งการวิจารณ์และทางเลือกต่าง ๆ ต้องตามมาด้วยการจัดการตนเองซึ่งเป็นกระบวนการการสร้างการรวมตัวในระดับท้องถิ่นเป็นลำดับแรก ตามด้วยกระบวนการการทำให้มีร่วมกัน (commoning) ในขั้นตอนที่สามนี้ “เพื่อสร้างการต่อต้านระบอบอำนาจอย่างมีประสิทธิภาพ (...) แบบอย่างทางเลือกต้องได้รับการเผยแพร่และ (...) ใช้ร่วมกันนอกท้องถิ่น” เพื่อสนับสนุนการเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างต่าง ๆ ต่อไป

78. เรื่องเดียวกัน.

การกลับมามีบทบาทเกี่ยวข้องอีกครั้งของศิลปะแบบอาวองต์-การ์ด เป็นที่น่าสนใจว่าถึงแม้ศิลปะแบบอาวองต์-การ์ดจะถูกมองว่าล้าสมัยหรือตายไปสักระยะหนึ่งแล้วในการวิจารณ์ศิลปะตะวันตก แต่ศิลปะแบบอาวองต์-การ์ดก็ปรากฏในบทความสี่ชิ้น เยตส์ แม็คคีสำรวจความสัมพันธ์ระหว่างแนวความคิดสำคัญ ๆ เรื่องศิลปะแบบอาวองต์-การ์ดกับการชุมนุมประท้วงยึดครองวอลล์สตรีท (Occupy Wall Street) แม็คคีสังเกตเห็น “การกลับมาเกิดใหม่อย่างน่าตื่นเต้นของศิลปะแบบอาวองต์-การ์ด” ในทำนองเดียวกันกีต้า คาปัวร์ มองเห็นความเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงระหว่างศิลปะแบบอาวองต์-การ์ดกับยุทธศาสตร์ต่าง ๆ ในการขัดจังหวะและแทรกแซง คาปัวร์เสนอว่ายุทธศาสตร์เหล่านี้สามารถสร้าง “รอยแยกในแผ่นดินประเทศหนึ่ง และต่อเนื่องไปยังประเทศแล้วประเทศเล่า” แล้วทะลุผ่านพื้นผิวราบเรียบที่เงินทุนของโลกพยายามจะปกป้องได้ ในขณะเดียวกันเดวิด ฮ็อดจ์และฮาเหม็ด ยูเซฟีก็อ้างถึงเอกลักษณ์กลุ่มของพวกอาวองต์-การ์ดสมัยใหม่ (modernist avant-garde) ซึ่งเป็นรากฐานการเกิดขึ้นเป็นกลุ่มสำคัญทางประวัติศาสตร์ที่มีความสามารถในการสร้างแรงต่อต้านแบบกลุ่มเพื่อวิจารณ์ปัจเจกชนนิยมที่เป็นลักษณะสำคัญของศิลปินทุกวันนี้ บางทีแนวคิดของศิลปะอาวองต์-การ์ดอาจจะทำหน้าที่เป็นอัตนิยมที่สร้างความมุ่งมั่นร่วมกันได้ ด้วยการสนับสนุนการพัฒนาความเคลื่อนไหวและเสริมสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในหมู่ศิลปิน อันจะทำให้เกิดแรงต่อต้านแบบแผนการดำเนินงานแบบเสรีนิยมใหม่ที่เต็มไปด้วยการแข่งขันระหว่างบุคคลซึ่งครอบครองวงการศิลปะโลกในปัจจุบัน

คอมมอนนิสม์ (Commonism) เป็นแก่นของระบบอำนาจนำใหม่หรือไม่? ปีศาจเสรีนิยมใหม่แทรกซึมอยู่ทุกบทความในหนังสือเล่มนี้ เป็นประเด็นที่ทั้งกอลเลคติโว ซิตูอาซิโอเนส (Colectivo Situaciones) และเดวิด ฮ็อดจ์กับฮาเหม็ด ยูเซฟีต่างก็แสดงทัศนะต่อต้าน แต่ในขณะเดียวกันช็องตัล มูฟฟ์และลารา การ์เซีย ดิอาซกับปาสกัล ฮีเล็นก็ก้าวไปอีกขึ้นหนึ่งด้วยการตั้งคำถามว่าเราจะก้าวข้ามระบอบอำนาจนำเสรีนิยมใหม่ได้อย่างไร การ์เซีย ดิอาซกับฮีเล็นเสนอว่า “คอมมอนนิสม์” น่าจะเป็นแก่นของการต่อต้านระบอบอำนาจได้ ทั้งสองเริ่มจากการก่อตัวขึ้นของชนชั้นผู้ถูกกดขี่ในช่วงทศวรรษเสรีนิยมใหม่ที่ผ่าน ๆ มา การ์เซีย ดิอาซกับฮีเล็นกล่าวว่าชนชั้นผู้ถูกกดขี่มิใช่กลุ่มทางสังคมที่มีลักษณะเหมือนกันทั้งหมดและวิจารณ์ความคิดที่ว่าชนชั้นนี้เป็นกลุ่มก่อการกบฏคล้ายกับชนชั้นกรรมาชีพตามลัทธิมาร์กซิสม์ กรอบความคิดแบบกรัมชีของทั้งสองสอดคล้องกับการที่ช็องตัล มูฟฟ์ประณามความคิดของลัทธิมาร์กซิสม์ เรื่องความเป็นไปได้ของชัยชนะเด็ดขาดเหนือความขัดแย้งแบบถาวรในสังคมด้วยการล้มเลิก “ความตื่นรู้ในทางที่ผิด” (“false consciousness”) ด้วยการเน้นธรรมชาติที่สร้างสรรค์และตื่นตัวของการต่อสู้เพื่อต่อต้านระบอบอำนาจ ศิลปินในฐานะที่เป็นผู้จัดงานอาจช่วยสร้างแนวร่วมใหม่ตามความคิดเรื่องคอมมอนนิสม์นี้ได้ ตรงข้ามกับทัศนะที่ว่าสภาพการใช้แรงงานที่ไร้เสถียรภาพควรตอบสนองด้วยการเรียกร้องค่าจ้างที่สูงขึ้นหรือทางแก้ลักษณะคล้าย ๆ กันซึ่งยังคงอยู่ในอำนาจควบคุมของความสัมพันธ์ทางสังคมและเศรษฐกิจแบบเสรีนิยมใหม่ พวกเขาเสนอให้คอมมอนนิสม์เป็นทางเลือกแทนระบอบอำนาจเสรีนิยมใหม่ในปัจจุบัน

ศิลปินควรออกจากระบบศิลปะที่เป็นทางการหรือไม่? ทัศนะที่ว่าระบบศิลปะอย่างเป็นทางการเป็นปัจจัยหนึ่งของระบอบอำนาจปัจจุบันและทัศนะที่ว่าเสียงวิจารณ์ถูกปิดเงียบได้โดยง่ายนั้น ทำให้เกิดคำถามที่ว่าศิลปินควรเข้าร่วมในระบบนี้ตั้งแต่แรกหรือไม่ ในขณะที่เยตส์ แม็คคีเห็นว่าการเข้าร่วมในระบบนี้ไม่ใช่สิ่งที่ควรถูกประณามตามหลักศีลธรรม เขาก็เน้นว่าการทำงานในระบบนี้มีโอกาสน้อยนิดที่จะสร้างการเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้าง ซึ่งเป็นทัศนะที่ผู้เขียนบทความหลาย ๆ คนในหนังสือเล่มนี้เห็นด้วย อย่างไรเสียพวกศิลปินที่ “มุ่งหวังการส่วนร่วมทางการเมืองอย่างจริงจัง (...) ก็ถูกจำกัดด้วยบรรทัดฐาน ระเบียบและการดูถูกทางวัฒนธรรมอันเป็นผลมาจากการทำงานในสถาบันศิลปะกระแสหลักและวงการวิชาการ” ด้วยเหตุนี้หลาย ๆ คนจึงปฏิเสธอย่างแข็งกร้าวกว่าและพยายามโน้มน้าวให้ผู้เขียนอย่างไมเคิล ฮาร์ดต์กับอันโตนิโอ เนกรีและเปาโล วีร์โนหาวิธีผละออกจากสถาบันต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม ช็องตัล มูฟฟ์ก็ไม่เห็นด้วยกับวิธีพากันหันหลังทัพทั้งหมดเช่นนั้นโดยยืนยันว่าการต่อต้านระบอบอำนาจจะเกิดขึ้นจริงได้เมื่อระบอบอำนาจปัจจุบันถูกท้าทายในหลายพื้นที่รวมทั้งพื้นที่ในระบบศิลปะอย่างเป็นทางการด้วย อย่างไรก็ตามอาห์เม็ต โอกุตแสดงให้เห็นว่าเมื่อศิลปินตัดสินใจอยู่ต่อไปในระบบ พวกเขาควรแสดงความเห็นเรื่องเงื่อนไขต่าง ๆ ของระบบที่ทำให้เขายอมรับระบบนี้ได้ด้วย ในขณะเดียวกันจากคำยืนยันของกีต้า คาปัวร์ที่ว่ามุมมองเชิงปฏิปักษ์อาจไม่เหมาะกับสภาพสังคมต่าง ๆ ที่แบ่งเป็นขั้วอย่างชัดเจนและไม่เสมอภาค คำถามก็คือควรมีส่วนร่วมในทุกสถานการณ์หรือสภาวะหรือไม่

การประท้วง และ/ในรูปแบบของศิลปะ นี่คือประเด็นสำคัญของเยตส์ แม็คคี ซึ่งไม่เพียงชี้ให้เห็นว่าศิลปินมีบทบาทสำคัญในการชุมนุมประท้วงออคคิวพายวอลล์สตรีทเท่านั้น แต่แสดงให้เห็นว่าการทดลองเรื่องความสัมพันธ์ทางสังคมแบบทางเลือกซึ่งเกิดขึ้นในการชุมนุมประท้วงดังกล่าวอาจนับว่าเป็นศิลปะได้ด้วย แม็คคีเน้นความสำคัญของมิติอัตวิสัย อารมณ์ความรู้สึกและจินตนาการของการเคลื่อนไหวทางสังคมในการรวมกลุ่มผู้คนที่หลากหลายในความสัมพันธ์รูปแบบใหม่ ๆ แม็คคีจึงเห็นตรงกับช็องตัล มูฟฟ์ที่ตั้งข้อสังเกตว่าการสร้างงานศิลปะต่าง ๆ มีความสามารถสูงในการขับเคลื่อนความปรารถนา จึงช่วยส่งเสริมการเกิดขึ้นของอัตวิสัยใหม่ ๆ นอกจากนั้นแม็คคียังตั้งข้อสังเกตว่าใน “ยามประท้วง” (“protesting times”) เอกลักษณ์เฉพาะทางที่มีอยู่แล้วจะสูญสลายไปซึ่งเป็นข้อสังเกตเดียวกับกอลเลคติโว ซิตูอาซิโอเนส ด้วยเหตุนี้การชุมนุมประท้วงจึงเป็นช่วงเวลาที่ผู้เข้าร่วมทุกคน ไม่ว่าจะมีพื้นฐานหรือเอกลักษณ์ทางอาชีพแบบใด มีส่วนในการจินตนาการทางเลือกอนาคตทางการเมืองร่วมกัน แน่นอนว่าแนวคิดนี้เกี่ยวข้องโดยตรงกับบริบทของประเทศไทยที่ศิลปินได้เป็นผู้มีส่วนร่วมสำคัญของการชุมนุมประท้วงสนับสนุนประชาธิปไตยในปัจจุบัน ตัวอย่างเช่นในเวที “ศิลปะปลดแอก” ซึ่งนำโดยศิลปินสาขาทัศนศิลป์ นักสร้างภาพยนตร์ นักแสดงและนักดนตรี นอกจากนั้นเหล่าศิลปินยังมีส่วนร่วมสนับสนุนการชุมนุมผ่านงานต่าง ๆ ทั้งภาพประกอบที่มีสีสัน มีมการออกแบบฟอนต์ตัวหนังสือ โปสเตอร์และใบปลิวที่มักจะทำกันอย่างเสรีและเผยแพร่ทางออนไลน์โดยเจ้าของงานไม่แสดงตัวซึ่งยากจะเป็นไปได้ใน “ยามปกติ” (“normal times”)

ใน “ยามประท้วง” ผลงานเหล่านี้เป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างอารมณ์ความรู้สึกเพื่อการขับเคลื่อนมวลชนและบรรณาธิการร่วม สินา วิทยาวิโรจน์ก็ได้รวบรวมภาพมาไว้ในหนังสือเล่มนี้ด้วย หลังการชุมชุมประท้วงยุติลงผลงานเหล่านี้จะเป็นตัวบ่งชี้สำคัญของอดีตที่มีร่วมกัน ในขณะเดียวกันตามทัศนะของแม็คคีบางทีแก่นสำคัญของการชุมนุมประท้วงในฐานะที่เป็นการแสดงออกทางศิลปะอาจจะอยู่ที่ความสามารถในการช่วยแยกเอกลักษณ์ทางศิลปะและทางด้านอื่น ๆ ออกจากความมุ่งหวังทางอาชีพการงานแบบเสรีนิยมใหม่ แล้วแทนที่ด้วยจินตนาการใหม่ ๆ ร่วมกัน

การเมืองปฏิปักษ์ และปฏิบัติการทางศิลปะ

ช็องตัล มูฟฟ์ เขียน
อธิชา แก้วสุขสมบัติ แปล

บทความข้างต้นมาจากบทที่ห้าของหนังสือ Agonistics: Thinking the World Politically ตีพิมพ์ในปีค.ศ. 2013 โดยสำนักพิมพ์ Verso (London & New York) อ่านข้อมูลเพิ่มเติมได้ที่ https://www.versobooks.com/books/1437-agonistics

ศิลปะยึดครองพื้นที่ใจกลางของสังคมเรามากขึ้นทุกขณะ ทว่า ศิลปะยังมีบทบาทสำคัญเชิงวิพากษ์อยู่อีกหรือไม่ มักอ้างกันว่าในระบบทุนนิยมตอนปลาย สุนทรียศาสตร์ได้คว้าชัยชนะเหนือทุกองคาพยพในสังคม และชัยชนะที่ว่าก็ให้กำเนิดวัฒนธรรมสุขนิยม ซึ่งไม่เหลือที่ทางไว้ให้ศิลปะมอบประสบการณ์ฉีกขนบอย่างแท้จริงอีกต่อไป เส้นแบ่งระหว่างศิลปะและการโฆษณาอ่อนจางเสียกระทั่งมโนทัศน์เรื่องพื้นที่สาธารณะเชิงวิพากษ์ก็สูญเสียความหมายของมันไป เมื่อตลาดรุกล้ำควบคุม การแบ่งพื้นที่สาธารณะออกจากพื้นที่ของเอกชนก็ไม่จำเป็นอีกต่อไป เพราะแม้แต่พื้นที่สาธารณะก็ถูกแปรสภาพให้กลายเป็นของเอกชน ทุกก้าวย่างแห่งการวิพากษ์ถูกอำนาจของระบบทุนนิยมที่ถือครองโดยผู้ประกอบการใหญ่บิดเบือนและชะล้างความหมายเข้าสู่กระแสหลัก จนไม่อาจสร้างผลกระทบอะไรได้อีก

สถานการณ์ข้างต้นไม่ใช่เรื่องใหม่อะไร ธีโอดอร์ อดอร์โน (Theodore Adorno) และ แม็กซ์ ฮอร์ไคเมอร์ (Max Horkheimer) ผู้อุทิศตนศึกษาพัฒนาการของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมาโดยตลอด มองว่าปรากฏการณ์เช่นนี้ เกิดเมื่อระบบการผลิตแบบฟอร์ดสามารถแพร่อิทธิพลสู่แวดวงวัฒนธรรมได้ในที่สุด ทั้งสองอธิบายว่าพัฒนาการดังกล่าวนำพาสังคมถลำลึกเข้าสู่กระบวนการแปลงให้เป็นสินค้าไปอีกก้าวหนึ่ง และบีบให้สังคมสยบยอมต่อเงื่อนไขการผลิตในระบบทุนนิยม

อย่างไรก็ตาม อดอร์โนยังเชื่อว่าโลกศิลปะสามารถมอบอิสรภาพในการกำหนดให้เราได้ แต่หลายคนก็มองว่าความเป็นไปได้นี้สูญสลายไปเสียแล้ว พร้อมประกาศว่าฝันร้ายของอดอร์โนและฮอร์ไคเมอร์แปรเปลี่ยนเป็นความจริงเรียบร้อย ศิลปะถูกสุนทรียภาพของทุนนิยมที่อิงแอบกับชีวการเมืองกลืนกิน การผลิตอย่างอิสระตามใจนึกก็ไม่อาจเป็นไปได้อีกต่อไป การผลิตสัญญะต่าง ๆ กลายเป็นเป้าหมายหลักของทุนนิยม ยิ่งอุตสาหกรรมสร้างสรรค์พัฒนา ทุกคนก็ยิ่งตกอยู่ใต้อาณัติการควบคุมของทุน ไม่เพียงแค่ผู้บริโภค แต่ผู้ผลิตสินค้าวัฒนธรรมเองก็ล้วนถูกจองจำในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่มีบริษัทสื่อ และสิ่งบันเทิงครอบงำอยู่ เราต่างแปรสภาพเป็นฟันเฟืองที่ไร้เรี่ยวแรงแข็งขืนในระบบทุนนิยม

ดีที่ทุกคนไม่ได้เห็นด้วยกับการวิเคราะห์ในแง่ร้ายเช่นนี้ เป็นต้นว่านักทฤษฎียุคหลังแรงงานนิยมที่ยืนกรานว่าการวิเคราะห์ของอดอร์โนและฮอร์ไคเมอร์อ้างถึงระบบการผลิตแบบฟอร์ดจึงไม่ได้ให้แนวทางพิเคราะห์กระบวนการผลิตรูปแบบใหม่ ๆ ซึ่งเริ่มมีบทบาทนำในระเบียบโลกทุนนิยมยุคหลังฟอร์ด พวกเขาเห็นว่ากระบวนการผลิตรูปแบบใหม่นี้เปิดทางให้วิธีการต่อสู้แข็งขืนที่ต่างไปจากเดิม และยังคาดการณ์ว่าอาจเป็นไปได้ด้วยซ้ำที่จะรื้อฟื้นแผนปลดเปลื้องพันธนาการขึ้นมาใหม่ โดยให้ศิลปะเป็นตัวแปรสำคัญที่อาจกำหนดผลลัพธ์ของสมการนี้ได้

เปาโล วีร์โน (Paolo Virno) เป็นอีกคนที่วาดภาพไว้ต่างจากฮอร์ไคเมอร์และอดอร์โน ในหนังสือไวยากรณ์ของมวลชน (A Grammar of the Multitude) เขาย้ำว่าอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีบทบาทสำคัญต่อกระบวนการเปลี่ยนผ่านจากระบบการผลิตยุคฟอร์ดสู่ระบบการผลิตยุคหลังฟอร์ด[1] ในมุมมองของวีร์โน อุตสาหกรรมวัฒนธรรมถือเป็น 'บ่อเกิดของรูปแบบการผลิตยุคหลังฟอร์ด' พัฒนาการของแรงงานอวัตถุในระบบทุนนิยมก้าวหน้าส่งผลให้กระบวนการแปรแรงงานกลายเป็นการแสดงไปอย่างนั้น และใช้องคาพยพพื้นฐานที่สุดของมนุษย์ ได้แก่ การรับรู้ ภาษา ความทรงจำ และความรู้สึก กระบวนการผลิตร่วมสมัยในปัจจุบัน 'มีคุณลักษณะเชิงศิลป์' และเมื่อแรงงานผู้ผลิตภาพอยู่ในสภาวะสมบูรณ์ ก็จะสามารถดึงคุณลักษณะของศิลปินการแสดงมาใช้ได้อย่างเต็มที่ เรากำลังเฝ้ามองกระบวนการเชื่อมประสานระหว่างเขตแดนของการใช้แรงงาน การกระทำทางการเมือง และการไตร่ตรองด้วยปัญญา ซึ่งก่อนหน้านี้แยกขาดจากกันโดยสิ้นเชิง เพราะหนุนด้วยทฤษฎีและเกณฑ์กำหนดคนละชั้น แต่ปัจจุบัน เส้นแบ่งระหว่างกิจกรรมลับปัญญา การกระทำทางการเมือง และการใช้แรงงานถูกลบเลือนไปแล้ว การใช้แรงงานยุคหลังฟอร์ดซึมซับลักษณะที่จัดว่าเป็นการกระทำทางการเมืองไว้มากมายเช่นกัน

การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนำไปสู่การก่อตัวของความสัมพันธ์รูปแบบใหม่ในสังคมที่ศิลปะและการงานดำรงอยู่ด้วยกันในโครงสร้างต่างจากเดิม ปฏิบัติการทางศิลปะควรมีวัตถุประสงค์เพื่อค้ำจุนพัฒนาการของความสัมพันธ์รูปแบบใหม่เหล่านั้น อันเป็นผลพวงจากการพลิกโฉมของกระบวนการทำงาน หน้าที่หลักของศิลปะควรเป็นการผลิตอัตวิสัยรูปแบบใหม่และเสริมแต่งโลกใบใหม่ๆ เหล่านี้ สิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งในบริบทปัจจุบันคือการขยายขอบเขตการแทรกแซงทางศิลปะ ให้ศิลปินได้รังสรรค์ผลงานตามพื้นที่ต่าง ๆ ในสังคมนอกอาณาบริเวณของสถาบันดั้งเดิม ทั้งนี้ก็เพื่อคัดง้างกับแผนการขับเคลื่อนสังคมเต็มรูปแบบของทุนนิยม

อองเดร กอร์ซ (André Gorz) ชี้ให้เห็นศักยภาพของกระบวนการผลิตรูปแบบใหม่ในอีกแง่มุมดังนี้

> เมื่อหัวใจหลักของกระบวนการสร้างมูลค่าบีบบังคับให้แรงงานขูดรีดตนเอง การผลิตอัตวิสัยจึงกลายเป็นพื้นที่แห่งความขัดแย้งหลัก... เมื่อมองในมิติทางการเมือง ความสัมพันธ์ทางสังคมที่รอดพ้นเงื้อมมือของมูลค่า แนวคิดปัจเจกชนนิยมใครดีใครได้และระบบตลาดไปได้ ล้วนทำให้เห็นชัดว่าสามอย่างหลังคือความพยายามในการขยายอำนาจทุน การต่อต้านอำนาจทุนเต็มรูปแบบเกิดขึ้นได้เพราะเหตุนี้ และได้หันเหทิศทางการผลิตความรู้ไปสู่วิถีการดำเนินชีวิตและการบริโภครูปแบบใหม่ รวมถึงการใช้ประโยชน์จากพื้นที่ส่วนรวมและวัฒนธรรมในชีวิตประจำวันเพื่อมวลชน[2]

ฉันยังเชื่อด้วยว่าพื้นที่แห่งการสถาปนาตัวตนที่รู้คิดของปัจเจกบุคคลมีความสำคัญแง่ยุทธศาสตร์ ฉันเห็นด้วยกับไบรอัน โฮล์มส์ (Brian Holmes) ที่ว่า 'ศิลปะมอบหนทางให้สังคมได้ร่วมกันขบคิดเกี่ยวกับมโนภาพที่พันผูกสังคมเข้าด้วยกันและช่วยให้สังคมทำความเข้าใจ

1. Paolo Virno, A Grammar of the Multitude (Los Angeles: Semiotext(e), 2004).
2. Interview with André Gorz, Multitudes 15 (2004), p. 209.

การดำรงอยู่ของมันเอง'[3] ฉันมั่นใจว่าปฏิบัติการทางศิลปะและวัฒนธรรมย่อมเปิดพื้นที่ให้แก่การต่อต้าน ซึ่งจะช่วยลดทอนอำนาจของจินตภาพทางสังคมที่หล่อเลี้ยงการผลิตซ้ำของระบบทุนนิยมอยู่ อย่างไรก็ตาม หากต้องการทำความเข้าใจอำนาจซ่อนเร้นทางการเมืองของทุนนิยม ฉันคิดว่าเราจำเป็นต้องพิจารณาวิธีการต่อต้านผ่านงานศิลปะในฐานะกลยุทธ์การแทรกแซงที่มุ่งฟูมฟักความเป็นปฏิปักษ์ในบริบทของการต่อสู้กับอำนาจนำ

ในบท "การเมืองถอนรากถอนโคนในปัจจุบัน"[4] ฉันเสนอว่า เพื่อให้เข้าใจการเปลี่ยนผ่านจากระบบการผลิตยุคฟอร์ดสู่ระบบการผลิตยุคหลังฟอร์ด เราจำเป็นต้องแตะประเด็นมิติอำนาจนำของกระบวนการเปลี่ยนผ่านนี้ และฉันเห็นว่ามุมมองเชิงลึกจาก จิตวิญญาณใหม่ของทุนนิยม ของลุค บอลแทนสกี (Luc Boltanski) และแอฟ ชียาเปโล (Eve Chiapello) อาจมีประโยชน์ต่อการทำความเข้าใจประเด็นดังกล่าว พวกเขาย้ำถึงบทบาทของสิ่งที่เรียกว่า 'การวิพากษ์แง่มุมศิลปะ' ต่อการพลิกโฉมของทุนนิยมช่วงทศวรรษหลัง ๆ ของศตวรรษที่ 20[5] บอลแทนสกีและชียาเปโลชี้ให้เห็นว่ากลยุทธ์เชิงสุนทรียศาสตร์ของวัฒนธรรมต่อต้าน ไม่ว่าจะเป็นการแสวงหาความจริงแท้ อุดมคติการจัดการตนเอง การกดดันให้ล้มเลิกลำดับขั้น และการเรียกร้องอิสรภาพที่จะกระทำการใด ๆ ซึ่งเกิดขึ้นจากขบวนการเคลื่อนไหวช่วงทศวรรษที่ 60 ล้วนถูกนำมาใช้ในการพัฒนาเครือข่ายเศรษฐกิจยุคหลังฟอร์ด เพื่อสนับสนุนสภาวะเงื่อนไขที่กำหนดโดยระเบียบโลกทุนนิยมปัจจุบัน 'ระบบการจัดการใหม่' ส่งผลให้การวิพากษ์แง่มุมศิลปะกลายเป็นปัจจัยที่กำหนดผลิตภาพในระบบทุนนิยม

มองเผิน ๆ การวิเคราะห์นี้ดูเหมือนจะยิ่งสนับสนุนมุมมองแง่ลบที่ว่าบทบาทวิพากษ์ของศิลปะสิ้นสุดลงแล้ว แต่งานของบอลแทนสกีและชียาเปโลทำให้ฉันเห็นมิติอำนาจนำในกระบวนการเปลี่ยนผ่านจากระบบการผลิตยุคฟอร์ดสู่ยุคหลังฟอร์ด ทั้งยังวางกรอบเหตุผลให้แก่ข้อถกเถียงของฉันในบทนี้ว่าด้วยความสำคัญของปฏิบัติการทางศิลปะและวัฒนธรรมในการต่อสู้กับอำนาจนำ จะว่าไปแล้ว หากมองว่าอำนาจนำของเสรีนิยมใหม่ในปัจจุบัน คือ 'การปฏิวัติเงียบ' อันเกิดจากการแทรกแซงทางการเมืองของแนวคิดดังกล่าวไปทุกหัวระแหงในโครงข่ายเศรษฐกิจกฎหมาย และอุดมการณ์ต่าง ๆ ธรรมชาติของเสรีนิยมใหม่ที่ก่อตัวจากการประกอบสร้างทางวาทกรรมก็จะยิ่งปรากฏชัด

อำนาจนำลักษณะนี้เป็นผลจากการประกอบสร้างวาทกรรมที่บรรจงจับวางการกระทำถ้อยแถลง และเกมภาษาอันหลากหลายก่อร่างเป็นโครงสร้างรูปแบบเฉพาะตัว เป็นไปได้ว่าเมื่อผ่านการตกตะกอน ที่มาทางการเมืองของการกระทำเหล่านี้จะถูกลบเลือน อำนาจนำของเสรีนิยมใหม่จึงอาจถูกมองว่าเป็นผลพวงตามครรลองของพัฒนาการทางเทคโนโลยี องค์ประกอบเหล่านี้แทรกซึมเข้ามาอย่างแนบเนียน และความพยายามในการประกอบสร้างตัวตนรูปแบบต่าง ๆ ผ่านกระบวนการนี้ก็สามารถตกผลึกจนกลายเป็นอัตลักษณ์ที่ยอมรับกันไปโดยปริยาย ด้วยเหตุนี้ ปฏิบัติการและสถาบันต่าง ๆ ใต้ร่มเงาเสรีนิยมใหม่จึงดูราวกับเป็นกระบวนการตามธรรมชาติ เป็นชะตาที่เราจำต้องรับไว้เพราะ 'ไม่มีทางเลือกอื่นแล้ว'

3. Brian Holmes, "Artistic Autonomy", www.u-tangente.org.
4. Chantal Mouffe, "Radical Politics Today" in: Agonistics: Thinking the World Politically (London and New York: Verso, 2013), pp. 65-84.
5. Luc Boltanski and Eve Chiapello, The New Spirit of Capitalism (London and New York: Verso, 2005).

สำคัญที่เราจะต้องพิจารณาปฏิบัติการทางศิลปะและความสัมพันธ์ระหว่างปฏิบัติการทางศิลปะกับการเมืองผ่านมิติอำนาจนำ เพราะวิธีนี้ย้ำความจริงที่ว่าการประจันหน้าท้าทายอำนาจนำไม่ได้จำกัดอยู่แค่ในพื้นที่สถาบันทางการเมืองแบบดั้งเดิม แต่สามารถเกิดขึ้นที่ใดก็ได้ที่มีการประกอบสร้างอำนาจนำ เผยให้เห็นพลังเหนี่ยวนำทางการเมืองของสิ่งที่มักเรียกกันว่า 'ประชาสังคม' อันโตนิโอ กรัมชี (Antonio Gramsci) กล่าวว่าประชาสังคมเป็นผู้กำหนดโลกทัศน์และนิยามความเป็นจริงรูปแบบหนึ่งซึ่งเขาเรียกว่า 'สามัญสำนึก' และสามัญสำนึกนี้เองที่เปิดพื้นที่ให้แก่การก่อตัวของอัตวิสัยรูปแบบเฉพาะกรัมชีย้ำรอบแล้วรอบเล่าว่าพลังเหนี่ยวนำของปฏิบัติการทางศิลปะและวัฒนธรรม มีผลต่อการก่อตัว และเผยแพร่สามัญสำนึกและยังเน้นอีกว่าปฏิบัติการเหล่านี้มีบทบาทชี้ขาดที่จะผลิตซ้ำหรือกะเทาะโครงสร้างอำนาจนำที่ว่านี้ก็ได้ หากนี่คือผลของการประกอบสร้างทางวาทกรรม การแทรกแซงต่อต้านอำนาจนำก็ย่อมพลิกความหมายของสามัญสำนึกได้ จุดนี้เองที่ปฏิบัติการทางศิลปะและวัฒนธรรมจะได้เข้ามามีบทบาทสำคัญ

ยิ่งบทวิเคราะห์ของบอลแทนสกีและชียาเปโลขีดเส้นใต้บทบาทของปฏิบัติการทางวัฒนธรรมต่อผลิตภาพของทุนนิยมเท่าไร ก็ยิ่งพิสูจน์ว่าบทบาทนี้มีความสำคัญใหญ่หลวงต่อระบบการผลิตยุคหลังฟอร์ด ทุกวันนี้ ทุนนิยมพึ่งพากลวิธีการใช้สัญญะมากขึ้นเรื่อย ๆ ทั้งนี้ก็เพื่อวางแนวทางการสร้างอัตบุคคลผู้รู้คิดให้เอื้อต่อการผลิตซ้ำของระบบ มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) อธิบายว่ากระบวนการผลิตสมัยใหม่ใช้กลยุทธ์ที่เรียกว่าการควบคุมจิตวิญญาณ สั่งการความรู้สึกที่ผ่านการนึกคิดและแรงขับเคลื่อนไร้การควบคุม การขูดรีดลักษณะเฉพาะของช่วงเวลาที่ยังใช้แรงงานคนถูกแทนที่ด้วยการขูดรีดรูปแบบใหม่ที่บังคับให้เราคลอดความจำเป็นใหม่ ๆ ออกมาไม่รู้จบ ซ้ำยังบ่มเพาะความปรารถนาในการจับจ่ายใช้สอยไม่มีที่สิ้นสุด นี่อธิบายได้ว่าเพราะเหตุใดโฆษณาจึงมีบทบาทสำคัญในสังคมบริโภคนิยมของเรานัก

ทั้งนี้ บทบาทของโฆษณาไม่ใช่แค่การส่งเสริมการขายสินค้าตัวใดตัวหนึ่งเท่านั้น แต่ต้องสร้างโลกสมมติที่ผู้บริโภคสินค้ายึดโยงตนเองด้วยได้ การซื้อสินค้าทุกวันนี้คือการก้าวเข้าสู่โลกอีกใบไปเป็นส่วนหนึ่งของสังคมในจินตนาการ ระบบทุนนิยมในปัจจุบันจำเป็นต้องกระตุ้นแรงปรารถนา และหล่อหลอมอัตลักษณ์ของผู้คนอยู่ตลอดเวลาเพื่อรักษาอำนาจนำของระบบไว้หลากหลายลีลาในการโฆษณาล้วนมีเดิมพันเดียวกัน นั่นคือต้องประกอบสร้างอัตลักษณ์ของผู้ซื้อให้ได้

ดังนั้น การเมืองว่าด้วยการต่อต้านอำนาจนำจึงต้องเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่แห่งการประกอบสร้างอัตลักษณ์ของระบบทุนนิยม เพื่อหล่อหลอมรูปแบบการสถาปนาอัตลักษณ์แบบอื่น ๆ แม้ว่าการสถาปนาอัตวิสัยรูปแบบใหม่จะเป็นเป้าหมายหนึ่งของการต่อสู้กับอำนาจนำอยู่แล้ว แต่ในระบบทุนนิยมขั้นปัจจุบัน พื้นที่ดังกล่าวยิ่งมีความสำคัญกว่าที่เคยเป็นมา

พื้นที่สาธารณะและการฟูมฟักความเป็นปฏิปักษ์

เมื่อเราตระหนักถึงพลังหนุนนำของแวดวงวัฒนธรรมแล้ว คำถามต่อมาก็คือปฏิบัติการทางศิลปะและวัฒนธรรมจะช่วยท้าทายอำนาจนำของแนวคิดเสรีนิยมใหม่ได้อย่างไร?

ก่อนตอบคำถามนี้ ฉันขอชี้แจงก่อนว่าฉันไม่ได้มองศิลปะและการเมืองแยกเป็นสองสาขาที่ก่อตัวอิสระจากกัน ศิลปะอยู่ทาง การเมืองอยู่ทาง และเราจำเป็นจะต้องเชื่อมประสานสองสาขานี้เข้าด้วยกันก่อน โลกการเมืองมีมิติทางสุนทรียศาสตร์ฉันใด ศิลปะก็มีแง่มุมทางการเมืองฉันนั้น ในมุมมองของทฤษฎีอำนาจนำ ปฏิบัติการทางศิลปะมีบทบาทต่อการก่อร่างและบำรุงรักษาระเบียบสัญลักษณ์ใดระเบียบสัญลักษณ์หนึ่ง หรือจะท้าทายมันก็ย่อมได้ จึงถือว่าศิลปะมีมิติทางการเมือง และในทางเดียวกัน การเมืองก็ใช้ระเบียบสัญลักษณ์เหล่านี้กำหนดรูปแบบความสัมพันธ์ทางสังคมต่าง ๆ ในระเบียบสัญลักษณ์นี้เองที่มิติทางสุนทรียศาสตร์ฝังตัวอยู่กับการเมือง เมื่อเป็นเช่นนี้ ฉันจึงคิดว่าไม่มีประโยชน์ที่เราจะขีดเส้นแบ่งศิลปะที่มีนัยยะทางการเมืองออกจากศิลปะที่ไม่มีนัยยะทางการเมือง

อันที่จริง เราควรถามมากกว่าว่าศิลปะวิพากษ์สามารถอยู่ในรูปแบบใดได้บ้าง ฉันเสนอแนะให้ลองสำรวจการใช้ปฏิบัติการทางศิลปะสั่นคลอนอำนาจครอบงำหลาย ๆ วิธีการ เพราะหากจะตอบประเด็นนี้ ประการแรก เราจำเป็นต้องวิเคราะห์บทบาทของการรังสรรค์ศิลปะวิพากษ์ในพื้นที่สาธารณะอย่างละเอียด พื้นที่สาธารณะในที่นี้ไม่ได้หมายถึงที่แห่งเดียว แต่ครอบคลุมทุกแห่งหนที่มีการก่อตัวของวาทกรรม รวมไปถึงพื้นที่สาธารณะทั้งหลาย ประการที่สอง แม้ว่าพื้นที่เหล่านี้จะไม่ได้ก่อตัวบนหลักการความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน หรือมีศูนย์กลางที่ได้กำหนดไว้ก่อนแล้ว แต่ก็มักมีเครือข่ายการใช้ประโยชน์พื้นที่สาธารณะในรูปแบบต่าง ๆ ปรากฏอยู่ เราไม่ได้เผชิญหน้าอยู่กับสภาวะกระจัดกระจายอย่างที่นักคิดหลังสมัยใหม่นิยมวาดภาพไว้ หรืออยู่ในพื้นที่ ‘ราบเรียบ’ ดังคำอธิบายของ จิลล์ เดอเลิซ (Gilles Deleuze) และสาวก พื้นที่สาธารณะไม่สม่ำเสมอและก่อตัวขึ้นโดยมีอำนาจครอบงำเสมอ และอำนาจครอบงำที่ว่าก็เกิดจากการใช้ประโยชน์ความหลากหลายของพื้นที่ ดังนั้น การต่อสู้กับอำนาจนำก็รวมไปถึงการหาวิธีการใช้ประโยชน์พื้นที่สาธารณะในรูปแบบที่ต่างจากเดิม

คำถามต่อมา ได้แก่ อะไรที่ทำให้แนวทางการฟูมฟักความเป็นปฏิปักษ์ในพื้นที่สาธารณะโดดเด่นกว่าแนวทางอื่น แม้จะมีวิธีดำเนินการต่างกัน แต่แนวทางนี้มีลักษณะร่วมกันอยู่อย่างนั่นคือ การท้าทายมุมมองที่ยอมรับโดยทั่วกัน และมักหล่อหลอมวิสัยทัศน์การสร้างพื้นที่สาธารณะส่วนใหญ่ มโนทัศน์อันแพร่หลายนี้ยกให้พื้นที่สาธารณะเป็นพื้นที่แห่งการมุ่งสร้างความเห็นพ้องต้องกัน ในขณะที่แนวทางการฟูมฟักความเป็นปฏิปักษ์มองว่าพื้นที่สาธารณะคือบริเวณที่ความเห็นต่างปะทะกันอยู่ตลอดเวลาและไม่มีวันหาทางลงร่วมกันได้ แนวทางนี้สวนทางกับมโนทัศน์ของเยอร์เก้น ฮาเบอร์มาส (Jürgen Habermas) โดยสิ้นเชิง ฮาเบอร์มาส

เสนอว่า ‘ปริมณฑลสาธารณะ’ ตามที่เขาเรียก คือพื้นที่ปรึกษาหารือเพื่อบรรลุความเห็นพ้องอย่างมีเหตุมีผลร่วมกัน

ปัจจุบันฮาเบอร์มาสยอมรับแล้วว่าด้วยข้อจำกัดของการใช้ชีวิตร่วมกันในสังคม โอกาสที่จะบรรลุความเห็นพ้องเช่นนี้แทบไม่มี และมองว่า ‘สถานการณ์การสื่อสารในอุดมคติ’ ของเขาเป็นเพียง ‘มโนคติที่ควรจะเป็นตามหลักเหตุผล’ เท่านั้น อย่างไรก็ตาม เมื่อวิเคราะห์โดยใช้แนวทางการฟูมฟักความเป็นปฏิปักษ์ จะพบว่าข้อจำกัดเชิงประจักษ์ไม่ใช่อุปสรรคเดียวที่ทำให้สถานการณ์การสื่อสารในอุดมคติของฮาเบอร์มาสไม่อาจเป็นจริงได้ เพราะมโนทัศน์ของเขานับว่าบกพร่องทางภววิทยาด้วยเช่นกัน ฉันเปรยไว้ในบท ‘การเมืองปฏิปักษ์คืออะไร’[6] ว่าแนวทางการฟูมฟักความเป็นปฏิปักษ์เชื่อร่วมกันอยู่อย่างว่า ความเห็นพ้องอย่างมีเหตุมีผลตามวิธีคิดของฮาเบอร์มาสถือเป็นมโนทัศน์ที่ตกหล่ม เพราะสันนิษฐานไปก่อนว่าฉันทามติเกิดได้โดยไม่มีข้อยกเว้น แต่การพิจารณาผ่านมิติอำนาจนำก็ได้พิสูจน์แล้วว่าไม่จริง

การวางวิสัยทัศน์แก่พื้นที่สาธารณะมีผลอย่างยิ่งต่อปฏิบัติการทางศิลปะและวัฒนธรรม เพราะผู้ที่สนับสนุนการฟูมฟักความเป็นปฏิปักษ์ในพื้นที่สาธารณะย่อมให้กำเนิดศิลปะวิพากษ์ออกมาแตกต่างจากผู้ที่วาดหวังฉันทามติ แนวทางการฟูมฟักความเป็นปฏิปักษ์มองว่าศิลปะวิพากษ์ประกอบด้วยปฏิบัติการทางศิลปะหลายแขนง เปิดทางให้กฎเกณฑ์อื่น ๆ นอกเหนือจากระเบียบสภาวะหลังการเมืองในปัจจุบันได้ปรากฏสู่สายตา ศิลปะวิพากษ์เผยให้เห็นสิ่งที่ฉันทามติอันเป็นใหญ่ปิดบังซ่อนเร้นและลบล้าง นอกจากนี้ ยังเป็นกระบอกเสียงให้ผู้ที่ถูกกดทับใต้กรอบอำนาจนำที่ดำรงอยู่ด้วย อย่างไรก็ดี ยังมีประเด็นที่ต้องขยายความกันไม่ให้เกิดความเข้าใจผิดเกี่ยวกับมุมมองของแนวทางการฟูมฟักความเป็นปฏิปักษ์ต่อการวิพากษ์ แนวทางการฟูมฟักความเป็นปฏิปักษ์มองว่าปฏิบัติการทางศิลปะไม่ควรคาดหวังว่าจะทลายจิตสำนึกที่คาดว่าผิดพลาดเพื่อเปิดม่านแห่ง ‘ความจริงแท้’ มิฉะนั้น คงย้อนแย้งกับข้อคัดค้านแนวคิดสารัตนิยมตามทฤษฎีอำนาจนำที่ปฏิเสธมโนคติว่าด้วย ‘จิตสำนึกแท้จริง’ อย่างที่ฉันระบุไว้ก่อนหน้านี้ว่าปัจเจกภาพรูปแบบต่าง ๆ ถูกประกอบสร้างจากการสอดแทรกการกระทำวาทกรรม และเกมภาษาเข้าไว้ด้วยกันหลายชับหลายซ้อน การใช้เหตุผลจูงใจบุคคลให้เห็นถึงประโยชน์แท้จริงที่พวกเขาจะได้รับจึงไม่อาจนำไปสู่การปฏิรูปอัตลักษณ์ทางการเมืองได้ กลับกัน เราต้องฝังตัวกระทำ (social agent) ไว้ในชุดปฏิบัติการต่างๆ และอาศัยปฏิบัติการเหล่านั้นเหนี่ยวนำตัวกระทำให้มีผลรื้อถอนรากฐานของกระบวนการสถาปนาอัตลักษณ์ที่มีอำนาจนำอยู่ในปัจจุบัน ยานนิส สตาฟราคาคิส (Yannis Stravrakakis) ชี้ว่า ‘หากยังย่ำอยู่ที่การรื้อสร้างความหมาย การวิพากษ์อุดมการณ์ใดก็ย่อมไร้ผล เราต้องร่างแผนผังจินตภาพทั้งหมดที่พยุงอุดมการณ์นี้ไว้ และระบุการทำงานที่ป่วยไข้ของทั้งระบบให้ได้’[7] หมายความว่าหากต้องการประกอบสร้างอัตลักษณ์ใหม่มาคัดง้างกับของเดิม ลำพังแค่หล่อเลี้ยงกระบวนการ ‘ขัดขวางการสถาปนาตัวตน’ นั้นไม่พอ เราจำเป็นต้องรุกคืบ หากยังดันทุรังอยู่กับก้าวแรกก็เท่ากับพาตนเองไปติดกับความเชื่อผิด ๆ ที่ว่าปลายทางของช่วงเวลาอันเลวร้ายมีผลลัพธ์ดี ๆ

6. Chantal Mouffe, “Radical Politics Today” in Agonistics: Thinking the World Politically (London and New York: Verso, 2013), pp. 65-84. Chantal Mouffe, Agonistics: Thinking the World Politically (London and New York: Verso, 2013), pp. 1-18.

รออยู่เสมอ ราวกับว่าตัวตนที่รู้คิดของปัจเจกบุคลรูปแบบใหม่ดำรงอยู่แต่แรก และเมื่อใดก็ตามที่แรงกดทับจากอุดมการณ์ครอบงำผ่อนลง ตัวตนเหล่านี้ก็พร้อมปรากฏทันที มุมมองลักษณะนี้เป็นรากฐานของศิลปะวิพากษ์หลายประเภท แต่กลับพลาดที่จะทำความเข้าใจธรรมชาติของการต่อสู้กับอำนาจนำ และกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์อันซับซ้อน

การแทรกแซงต่อต้านอำนาจนำวิถีอัลเฟรโด ฮาร์

ฉันขอยกตัวอย่างกรณีอัลเฟรโด ฮาร์ (Alfredo Jaar) ประกอบการอธิบายข้อถกเถียงข้างต้น ผลงานของเขาเป็นหนึ่งในตัวอย่างที่ดีที่สุดของการต่อต้านผ่านสุนทรียศาสตร์ตามกลยุทธ์การต่อสู้อำนาจนำที่ฉันเสนอ เราพบว่าศิลปะแทรกแซงของฮาร์ปรากฏอยู่ในรูปแบบที่หลากหลาย ความหลากหลายนี้เองที่แนวทางการต่อต้านอำนาจนำจำเป็นต้องมี ยิ่งไปกว่านั้น ผลงานของเขายังกระจายอยู่ไม่ซ้ำที่ แต่ละที่ล้วนเหมาะแก่การให้กำเนิดศิลปะแทรกแซง

ฮาร์นิยามตนเองเป็น ‘ศิลปินเฉพาะกิจ’ ผู้โต้ตอบประเด็นใดประเด็นหนึ่ง ในพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่ง ฮาร์ย้ำเสมอว่าเขาจำเป็นต้องเข้าไปแทรกแซงหลากหลายแวดวงสาขา ไม่ใช่แค่ในโลกศิลปะ แต่ตามพื้นที่สาธารณะและสถาบันการเรียนรู้ต่าง ๆ ด้วย[8] ฮาร์มองต่างจากผู้ที่อ้างว่าการวิพากษ์จะมีประสิทธิภาพก็ต่อเมื่อเกิดขึ้นนอกสถาบัน เขาคิดว่าสถาบันเหล่านี้เองที่เป็นอาณาบริเวณแห่งการต่อสู้ขัดขืนอันสำคัญ เมื่อผนวกกิจกรรมสามอย่างนี้เข้าด้วยกัน ฮาร์ก็สามารถแทรกแซงหลากหลายพื้นที่ที่เกิดการสถาปนา และผลิตซ้ำอำนาจนำ ช่วยผลักดันให้พัฒนาการของการต่อสู้กับอำนาจนำก้าวหน้าต่อไป

วิธีการแทรกแซงด้วยศิลปะของอัลเฟรโด ฮาร์สอดคล้องกับแนวทางการต่อต้านอำนาจนำหลายประการด้วยกัน นักวิจารณ์มักอธิบายว่าผลงานของเขาหยิบยื่น ‘ข้อมูลคัดง้าง’ (จอร์จส์ ดีดี้-ฮูเบอร์แมน [Georges Didi-Huberman]) ให้เราไม่ก็เสริมสร้าง ‘บรรยากาศการต่อต้าน’ (อาดรีอานา วัลเดส [Adriana Valdes]) แต่ไม่ว่าจะเป็นกรณีใด ฮาร์ก็ย้ำสิ่งที่ฉันเอ่ยถึงก่อนหน้านี้ว่าคือกลยุทธ์ ‘กะเทาะโครงสร้าง’ ‘สามัญสำนึก’ ที่ดำรงอยู่ และหล่อเลี้ยงพื้นที่สาธารณะเพื่อโอบรับความเป็นปฏิปักษ์ ซึ่งช่วยขับเคลื่อนแนวทาง ‘การต่อต้านอำนาจนำ’ เช่นเดียวกัน

กลยุทธ์ที่ว่าก่อตัวเป็นรูปเป็นร่างใน ‘ถามหน่อย ถามหน่อย’ (‘Questions Questions’) ผลงานการแทรกแซงพื้นที่สาธารณะของฮาร์ที่มิลานในฤดูใบไม้ร่วงปีค.ศ.2008 ฮาร์มองว่าในบรรดาผลงานทั้งหมดของเขา ชิ้นนี้สะท้อนแนวคิดของกรัมชีมากที่สุด เขานำประกาศไปติดตามรถบัสสาธารณะ ป้ายบิลบอร์ด รถไฟใต้ดิน และรถรางเพื่อโต้ตอบการควบคุมเครือข่ายสื่อและโฆษณาของแบร์ลุสโกนี (Silvio Berlusconi) ประกาศเหล่านี้ตั้งคำถามจำพวก ‘การเมืองจำเป็นต้องมีวัฒนธรรมหรือไม่’ หรือ ‘ฤาปัญญาจะไร้ค่า’ ฮาร์อธิบายว่าเขา ‘พยายามเจาะช่องโหว่เล็ก ๆ ในระบบ’ โดยยึดครองพื้นที่สาธารณะทุกแห่งที่ว่างเป็นระยะ

7. Yannis Stravrakakis, The Lacanian Left: Psychoanalysis, Theory, Politics (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), p. 81.
8. ดู Jarr, “Interview with Luigi Fassi” in Klat (Winter 2009-2010), pp. 73-74.

เวลาสามเดือน เพื่อสร้างเครือข่ายต่อต้านและทวงคืนความหมายของพื้นที่สาธารณะที่ถูกอำนาจควบคุมของแบร์ลุสโกนีลบล้างไป

สิ่งที่น่าสนใจเป็นพิเศษของการแทรกแซงรูปแบบนี้ คือวิธีการสั่นคลอนสามัญสำนึก ด้วยการตั้งคำถามง่าย ๆ ไม่ซับซ้อน ทว่า เมื่ออยู่ในบริบทการแทรกแซง คำถามเหล่านี้ก็กระตุ้นให้ขบคิด และในสภาวการณ์เช่นนี้ ย่อมบ่มเพาะความไม่พอใจ ผลงานของฮาร์แตกต่างจากศิลปะวิพากษ์ประเภทอื่นที่นับว่าตนเป็นศิลปะวิพากษ์เพียงเพราะเตือนสติผู้คนให้ตระหนักถึงความเป็นไปในโลก และอาจดลใจให้พวกเขาจะลงมือทำการใดการหนึ่ง ฮาร์ไม่ไหลไปตามกระแสที่ยกให้การก้าวล่วงและการประณามเป็นรูปแบบการต่อต้านที่กินลึกที่สุด แต่หวังจะจุดประกายให้ผู้คนกระหายการเปลี่ยนแปลงและลุกมาเคลื่อนไหวด้วยตนเอง ฮาร์ละทิ้งวิธีการส่งสารเชิงสั่งการและใช้วิธีเรียกขานอุดมการณ์ ให้ผู้คนตั้งคำถามต่อความเชื่อที่ไม่เคยได้รับการสำรวจของพวกเขา ฮาร์เชื่อว่าวิธีที่ดีที่สุดในการกระตุ้นให้ผู้คนลงมือกระทำการใด ๆ คือการสะกิดให้พวกเขาตระหนักว่าชีวิตพวกเขายังขาดอะไรไปบ้าง และโน้มน้าวให้พวกเขารู้สึกว่าสิ่งเหล่านี้สามารถเปลี่ยนแปลงได้

เพราะศิลปะทำให้เราตระหนักถึงสิ่งที่ยังขาดหายไปจากชีวิต และต่อมาก็ปลุกความปรารถนาการเปลี่ยนแปลงในตัวเรา ศิลปะจึงมีบทบาทต่อการปรากฏกายของสิ่งจำเป็นใหม่ ๆ ตัวอย่างที่ยอดเยี่ยมของกรณีดังกล่าว ได้แก่ โปรเจ็คของเขาที่สร้างสำหรับสกุกฮัลล์ คุนสทฮัลล์ (Skoghall Konstall) ในปี ค.ศ. 2000 ของฮาร์ เขาได้รับเชิญให้ไปรังสรรค์งานศิลปะที่เมืองสกุกฮัลล์ ประเทศสวีเดน ซึ่งมีชื่อเสียงด้านอุตสาหกรรมกระดาษ และพบว่าที่นี่ไม่มีอาคารจัดแสดงงานศิลปะเลยสักแห่ง ฮาร์จึงตัดสินใจขอความร่วมมือจากผู้ผลิตกระดาษรายใหญ่ให้สร้างคุนสทฮัลล์จากกระดาษ เพื่อให้พลเมืองสกุกฮัลล์มีพื้นที่ดื่มด่ำกับวัฒนธรรม เขาตั้งมั่นว่าจะเผาอาคารหลังนี้ทิ้งหนึ่งวันหลังการจัดแสดงผลงานของศิลปินสวีดิชรุ่นใหม่ และนั่นก็คือสิ่งที่เกิดขึ้น แม้ชาวเมืองกลุ่มหนึ่งจะขอให้เขาเก็บคุนสทฮัลล์ไว้ก็ตาม ฮาร์พอใจกับปฏิกิริยาของชาวสกุกฮัลล์อย่างมาก แต่ก็อธิบายว่าเขาไม่ต้องการถือวิสาสะก่อตั้งสถาบันที่คนในชุมชนไม่ได้เรียกร้องให้ได้มาเอง

ถึงอย่างนั้น เรื่องก็ไม่ได้จบลงเพียงเท่านี้ ผลจากการแทรกแซงทำให้พลเมืองสกุกฮัลล์จำนวนมากขึ้น ๆ เริ่มตระหนักว่าเมืองของพวกเขายังขาดบางสิ่งบางอย่าง เจ็ดปีต่อมา ฮาร์ได้รับเชิญไปเยือนเมืองนี้อีกครั้งเพื่อออกแบบ และดูแลการก่อสร้างสกุกฮัลล์ คุนสทฮัลล์ถาวรหลังแรก ผลงานเฉพาะกิจชิ้นนี้ของเขาพิสูจน์ให้เห็นหลายประเด็นด้วยกัน นอกจากจะยืนยันกลยุทธ์การสอนเชิงวิพากษ์ของฮาร์ที่ว่าจะไม่ยัดเยียดวิสัยทัศน์ของตนให้ใคร แต่จะกระตุ้นให้ผู้คนป่าวร้องความต้องการของพวกเขาเอง สกุกฮัลล์ คุนสทฮัลล์ยังแสดงให้เห็นความสามารถของเขาในการหยิบยืมพื้นที่สถาบันมาใช้ในเชิงวิพากษ์อีกด้วย

ทั้งหมดนี้ทำให้ฉันเห็นแง่มุมที่สำคัญที่สุดในแนวทางของฮาร์ นั่นคือ เขาเข้าใจอย่างลึกซึ้งว่าความรู้สึกที่ผ่านการนึกคิดมีอิทธิพลต่อกระบวนการสถาปนาตัวตน และข้อผูกพันอันแรงกล้าก็มีบทบาทในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ทางการเมืองเช่นกัน หากปฏิบัติการทางศิลปะมีส่วนสำคัญในการสถาปนาอัตวิสัยรูปแบบใหม่ ๆ จริง คงเป็นเพราะเมื่อเลือกใช้ทรัพยากรที่กระตุ้นการสนองตอบทางอารมณ์ การปฏิบัติศิลปะก็จะเข้าถึงความรู้สึกของมนุษย์ นี่เองคือขุมพลังของศิลปะที่เชื้อเชิญให้เรามองสิ่งต่าง ๆ จากมุมใหม่และเปิดโลกทัศน์ของเราสู่ความเป็นไปได้ไม่รู้จบ

จอห์น ดูอี (John Dewey) กล่าวไว้ว่าผลงานศิลปะปลุกจินตนาการและความรู้สึกของเรา จึงเปิดโอกาสให้เราได้สัมผัสประสบการณ์ใหม่ ๆ และสานสายสัมพันธ์รูปแบบที่ต่างจากที่เราคุ้นเคย ประเด็นดังกล่าวไม่ได้ปฏิเสธมิติของศิลปะที่ต้องใช้กระบวนการคิด เพียงแต่ต้องการเน้นย้ำว่าจะไปถึงปัญญาได้ ศิลปะต้องสื่อสารผ่านอารมณ์ความรู้สึก อัลเฟรโด ฮาร์ตระหนักถึงข้อนี้ดี เขาจึงใช้กลวิธีอันหลากหลายเพื่อเรียกขานอุดมการณ์ เร้าความรู้สึกของผู้คนและแปรเปลี่ยนจิตสำนึกของพวกเขา การแทรกแซงของฮาร์มีจุดมุ่งหมายอยู่ที่การสถาปนาตัวตนใหม่ ๆ ผ่านสุนทรียวิธี ฮาร์เคยให้ความเห็นไว้ครั้งหนึ่งว่าประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์ควรบันดาลใจเรา ‘ผ่านผัสสะและความนึกคิด’

ศิลปะ เครื่องมือแห่งการเคลื่อนไหว

ฉันคิดว่าแนวทางการฟูมฟักความเป็นปฏิปักษ์ที่ฉันเสนอมีประโยชน์อย่างยิ่งต่อการทำความเข้าใจคุณูปการที่การเคลื่อนไหวผ่านศิลปะนานาประเภทมีต่อการเมืองถอนรากถอนโคน การเคลื่อนไหวด้วยศิลปะเหล่านี้เริ่มปรากฏเมื่อเร็ว ๆ นี้ และต่างมีจุดประสงค์เพื่อท้าทายฉันทามติที่ดำรงอยู่ในสังคมด้วยวิธีการอันหลายหลาก ปฏิบัติการที่ผสมผสานศิลปะเข้ากับการเคลื่อนไหวทางการเมืองนี้อยู่ในรูปแบบที่ไม่ซ้ำกัน และก่อกำเนิดจากการต่อสู้ในบริบทสังคมเมืองที่ต่างกันไป ไล่ตั้งแต่ ‘ทวงคืนถนน’ ที่อังกฤษ ไปจนถึง ‘ตูเต้ บีอังเค่’ (‘Tute Bianche’) ในอิตาลี แคมเปญ ‘หยุดการโฆษณา’ ในฝรั่งเศส และ ‘ลานไนกี้ – มองพื้นที่จากมุมใหม่’ ในออสเตรีย[9]

อีกตัวอย่างหนึ่ง ได้แก่ กลยุทธ์ ‘สวมอัตลักษณ์’ ของกลุ่มเดอะ เยส เมน (The Yes Men) พวกเขาหยิบยืมตัวตนของผู้อื่น เช่น ผู้แทนองค์การการค้าโลก มาพัฒนาเป็นมุกเสียดสีอุดมการณ์เสรีนิยมใหม่[10] ศิลปินกลุ่มนี้พุ่งเป้าไปที่องค์กรหรือสถาบันที่สนองตอบวิธีคิดเสรีนิยมใหม่โดยไม่สนความเป็นอยู่ของผู้คน พวกเขาสวมอัตลักษณ์ขององค์กรเหล่านี้เพื่อนำเสนอแง่มุมอื่นที่คัดง้างกัน ตัวอย่างเช่น ในปีค.ศ. 1999 กลุ่มเดอะ เยส เมนได้ออกแบบเว็บไซต์ล้อเลียนหน้าตาละม้ายเว็บไซต์ทางการของดับเบิลยูทีโอเพื่อแสดงข้อความที่มีเนื้อหาดังต่อไปนี้

9. อ่านข้อถกเถียงเกี่ยวกับปฏิบัติการเหล่านี้ได้ที่ autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe, Manuel de communication guérilla (Paris: Zones, 2011).
10. ดูตัวอย่างเพิ่มเติมได้ที่ The Yes Men: The True Story of the End of the World Trade Organization (New York: The Disinformation Company, 2004).

> องค์การการค้าโลก คือองค์กรนานาชาติขนาดใหญ่ยักษ์ มีเป้าหมายเพื่ออำนวยความสะดวกแก่ธุรกิจต่าง ๆ โดยบังคับใช้นโยบาย 'การค้าเสรี' ซึ่งเปิดเสรีให้บริษัทข้ามชาติดำเนินธุรกิจอย่างไรก็ได้ตามที่พวกเขาเห็นสมควร ดับเบิลยูทีโอยืดมั่นในเสรีภาพนี้เหนือเสรีภาพอื่นใด ไม่ว่าจะเป็นเสรีภาพในการบริโภค ดื่มน้ำ ไม่บริโภคของบางชนิด เสรีภาพในการรักษาผู้ป่วย ปกป้องสิ่งแวดล้อม เพาะปลูกผลิตผลของตนเอง จัดตั้งสหภาพลูกจ้าง สานต่อกิจกรรมประชาสงเคราะห์ รวมถึงเสรีภาพในการบริหารและกำหนดนโยบายต่างประเทศ เสรีภาพที่ว่ามานี้ล้วนถูกคุกคามจากบริษัทใหญ่ที่ดำเนินธุรกิจโดยอาศัย 'การค้าเสรี' บังหน้า นี่คือสิทธิอันน่าพิศวงที่พวกเขากรอกหูเราว่าต้องมาก่อนสิทธิอื่น[11]

หลายคนเข้าใจผิดว่าเว็บไซต์ปลอมเป็นของจริง กลุ่มเดอะ เยส เมนถึงขั้นสามารถสวมรอยเป็นตัวแทนดับเบิลยูทีโอ (WTO) เข้าร่วมงานเสวนาระดับนานาชาติได้หลายต่อหลายงาน ครั้งหนึ่ง พวกเขานำเสนออุปกรณ์สอดส่องดูแลคนงานจากระยะไกลที่มีรูปทรงคล้ายองคชาตสีทองความยาวเกือบหนึ่งเมตร

เราจะเข้าใจมิติทางการเมืองของการเคลื่อนไหวผ่านศิลปะหลากหลายรูปแบบเหล่านี้ได้ดียิ่งขึ้น หากมองกิจกรรมเหล่านี้เป็นเครื่องมือแทรกแซงต่อต้านอำนาจนำที่มีวัตถุประสงค์เพื่อก่อกวนภาพลักษณ์ไร้ตำหนิของทุนนิยมแบบบรรษัท ซึ่งที่สุดแล้วเป็นการเปิดโปงแง่มุมที่กดขี่ของมัน เมื่อศิลปะถูกนำมารับใช้การเคลื่อนไหวทางการเมือง ปฏิบัติการ 'ศิลปะเคลื่อนไหว' จึงกลายเป็นตัวแทนอีกแง่มุมที่สำคัญในระบบการเมืองถอนรากถอนโคน และอาจถือได้ว่าศิลปะเคลื่อนไหวก็คือกลยุทธ์การต่อต้านอำนาจนำของทุนนิยมที่ต่อต้านการใช้ประโยชน์จากสุนทรียศาสตร์ และจุดมุ่งหมายของมันในการสร้างความมั่นคง และแผ่ขยายกระบวนการเพิ่มมูลค่า

อย่างไรก็ตาม นี่ไม่ได้หมายความว่าปฏิบัติการศิลปะเคลื่อนไหวจะสร้างความเปลี่ยนแปลงที่นำไปสู่การสถาปนาอำนาจนำใหม่ได้โดยลำพัง สวนทางกับความเชื่อของศิลปินนักเคลื่อนไหวบางส่วน เออร์เนสโต ลาเคลา (Ernesto Laclau) และฉันเคยพูดถึงประเด็นนี้ไว้ใน อำนาจนำและกลวิธีสังคมนิยม (Hegemony and Socialist Strategy) ระบบประชาธิปไตยแบบถึงรากถึงโคนจะเป็นจริงได้ก็ต่อเมื่อการต่อสู้ขัดขืนกระจายตัวอยู่ในหลายระดับ ทั้งนี้ก็เพื่อสร้างแรงกระเพื่อมให้ทั่วถึงทุกองคาพยพ คงเป็นการหลอกตนเอง หากเชื่อว่าอำนาจนำของแนวคิดเสรีนิยมใหม่จะถึงกาลอวสานด้วยน้ำมือปฏิบัติการศิลปะเคลื่อนไหวเพียงอย่างเดียว

พิพิธภัณฑ์และสถาบันต่างๆ

นอกจากนี้ ฉันยังไม่เห็นด้วยกับมุมมองที่ว่า ในปัจจุบัน 'ศิลปะเคลื่อนไหว' คือแห่งที่เดียวที่ศิลปะวิพากษ์ดำรงอยู่ได้ ฉันจึงเห็นแย้งกับคนที่อ้างว่าศิลปะตามขนบไม่นับเป็นศิลปะวิพากษ์ และที่ว่าศิลปินควรหลีกเลี่ยงสถาบันศิลปะแบบดั้งเดิม นี่คือท่าทีการแสดงออกในแวดวงศิลปะที่ต้องการปฏิเสธสถาบันของรัฐ มีพื้นฐานมาจากการวิพากษ์สุดโต่งที่ฉันวิจารณ์ไปในบท

11. เว็บไซต์ของ The Yes Men: www.theyesmen.org.
12. Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, Hegemony and Towards a Radical Democratic Politics, Second Edition (London and New York: Verso, 2001).

‘การเมืองถอนรากถอนโคนในปัจจุบัน’[13] วิธีคิดดังกล่าวยืนกรานว่าการกระทำทางการเมืองควรตั้งเป้าหมายไว้ที่การถอยห่างจากสถาบันที่มีอยู่ และทำลายสำนึกว่าตนเป็นส่วนหนึ่งของสถาบันให้หมดสิ้น ความผูกพันต่อองค์กรถือเป็นอุปสรรคของ ‘ประชาธิปไตยสมบูรณ์’ รูปแบบใหม่ที่ไม่จำเป็นต้องมีผู้แทน เหมาะกับระบบการจัดการตนเองของมวลชน

แนวทางการหันหลังทัพข้างต้นปฏิเสธความเป็นไปได้ของการต่อสู้กับอำนาจครอบงำภายในสถาบัน ทั้งที่อย่างหลังอาจช่วยรื้อถอนส่วนประกอบสร้างของอำนาจนำเสรีนิยมใหม่ในมุมมองดังกล่าว สถาบันเปรียบเสมือนตัวแทนของพลังอำนาจทรงพลานุภาพที่ต้องทำลายล้างสถานเดียว ความพยายามที่จะเปลี่ยนแปลงใด ๆ ล้วนถูกปัดให้เป็นเพียงความเพ้อฝันของพวกคลั่งปฏิรูป นี่คือหนึ่งในกลยุทธ์ ‘การถอนทัพ’ และการสถาปนาระบบความสัมพันธ์ใหม่ที่เป็นอิสระจากเงื่อนไขเดิมของสถาบัน แต่โอกาสที่จะได้วิภาษสถาบันเหล่านี้ก็จะถูกปิดตายไปด้วย แม้ว่าวิธีนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะพลิกโฉมพื้นที่สถาบันให้กลายเป็นอาณาบริเวณแห่งการท้าทายระเบียบอำนาจนำก็ตาม

ในแวดวงศิลปะและวัฒนธรรม แนวทางการถอนทัพสื่อนัยยะว่าศิลปะวิพากษ์ที่ได้รับการรังสรรค์นอกสถาบันวัฒนธรรมเท่านั้นที่ทรงประสิทธิภาพ หากมองจากแนวทางนี้ การจินตนาการว่าสถานที่อย่างพิพิธภัณฑ์มีที่ทางให้แก่การแทรกแซงเพื่อวิพากษ์วิจารณ์การเมือง ก็เท่ากับปิดหูปิดตาต่ออำนาจทับซ้อนนานับประการ ทั้งทางเศรษฐกิจและการเมือง ที่ให้กำเนิดสถาบันเหล่านี้แต่แรก เมื่อเป็นเช่นนี้ กลยุทธ์ที่ควรนำมาใช้ก็ต้องเป็นการหันหลังให้สถาบันและไปจับจองพื้นที่อื่นนอกขอบเขตของสถาบันเหล่านี้ ในมุมมองของฉัน ความคิดทำนองนี้เกิดจากความเข้าใจผิดร้ายแรง และรังแต่จะบั่นทอนการเคลื่อนไหว เพราะกีดกันไม่ให้เราค้นพบสถานที่ใหม่ ๆ อีกนับไม่ถ้วนที่อาจใช้ดำเนินกิจกรรมทางการเมืองได้ ความเชื่อที่ว่าสถาบันที่มีอยู่ไม่อาจผันตัวเป็นอาณาบริเวณแห่งการท้าทายได้เพิกเฉยต่อแรงเสียดทานที่ปรากฏอยู่ในทุกโครงสร้างอำนาจ และปฏิเสธความเป็นไปได้ที่จะโค่นล้มกระบวนการถักทออำนาจนี้ด้วย

ในกรณีพิพิธภัณฑ์ ฉันมองว่านอกจากจะไม่ได้ถูกแช่แข็งให้เล่นบทบาทสถาบันอนุรักษ์นิยมที่ต้องเฝ้าบำรุงและผลิตซ้ำอำนาจนำแล้ว พิพิธภัณฑ์และสถาบันศิลปะทั้งหลายมีแต่จะช่วยบ่อนแซะรากฐานของอุดมการณ์สังคมบริโภคนิยมเสียด้วยซ้ำ และก็เป็นเช่นนั้น สถาบันเหล่านี้สามารถพลิกบทบาทจนกลายเป็นพื้นที่สาธารณะที่ฟูมฟักความเป็นปฏิปักษ์ และท้าทายอำนาจนำอย่างเปิดเผยได้จริง ๆ แต่ไหนแต่ไรมา ประวัติศาสตร์ของพิพิธภัณฑ์เกี่ยวโยงแนบชิดกับการสถาปนาอำนาจนำของชนชั้นกลาง แต่บทบาทนี้เปลี่ยนแปลงได้ ดังที่ ลุดวิก วิทเกนชไตน์ (Ludwig Wittgenstein) พร่ำสอนเราว่านัยยะของคำไม่อาจแยกขาดจากบริบท และสิ่งที่จะมอบความหมายให้แก่คำใดได้คือการใช้

13. Chantal Mouffe, “Radical Politics Today” in Agonistics: Thinking the World Politically (London and New York: Verso, 2013), pp. 65-84.

ทฤษฎีนี้เป็นจริงในกรณีพิพิธภัณฑ์เช่นเดียวกัน เราควรละทิ้งแนวคิดสารัตถนิยมที่เชื่อว่าสถาบันต่าง ๆ ถูกลิขิตมาให้ทำหน้าที่ที่ไม่อาจเปลี่ยนแปลงได้ เพราะในความเป็นจริง เราต่างเห็นแล้วว่ากระแสเสรีนิยมใหม่ได้เปลี่ยนโฉมพิพิธภัณฑ์ให้กลายเป็นเพียงสถานที่สร้างความบันเทิงแก่กลุ่มผู้บริโภค และลดบทบาทเดิมของพิพิธภัณฑ์ที่มุ่งถ่ายทอดวัฒนธรรมแกนกลางแก่ประชาชนลง พิพิธภัณฑ์ 'หลังสมัยใหม่' มีวัตถุประสงค์หลักอยู่ที่การทำรายได้จากนิทรรศการเรียกความนิยมและจากการขายสินค้านานาประเภทแก่นักท่องเที่ยว จุดขาย 'การมีส่วนร่วมของผู้เข้าชม' ลักษณะที่พิพิธภัณฑ์แห่แหนกันโฆษณาได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดบริโภคนิยม และเหล่าพิพิธภัณฑ์ก็เป็นหัวเรี่ยวหัวแรงที่ร่วมกันผลักดันพื้นที่วัฒนธรรมเข้าสู่ตลาด รวมทั้งลดทอนความเป็นการเมืองของวัฒนธรรม

กระนั้น การหันเหสู่ทิศทางเสรีนิยมใหม่ก็ไม่ใช่วิวัฒนาการรูปแบบเดียวที่เป็นไปได้ อาจมีพัฒนาการอื่นที่นำไปสู่หนทางที่ก้าวหน้ากว่านี้ก็เป็นได้ การละทิ้งพิพิธภัณฑ์เพื่อแผ้วถางพื้นที่ปฏิบัติศิลปะใหม่ ๆ อาจฟังดูเข้าทีในช่วงเวลาหนึ่ง แต่ด้วยเงื่อนไขปัจจุบันที่ตลาดยึดครองโลกศิลปะอย่างแทบจะสมบูรณ์ พิพิธภัณฑ์อาจกลายเป็นพื้นอภิสิทธิ์ที่ปลอดอำนาจครอบงำของตลาดอย่างที่บอริส กรอยส์ (Boris Groys) ให้ความเห็นไว้ว่าเมื่อได้รับการปลดเปลื้องจากหน้าที่ตามกฎเกณฑ์ พิพิธภัณฑ์อาจกลายเป็นพื้นที่เอกสิทธิ์ไว้นำเสนอผลงานศิลปะในบริบทที่จะช่วยจำแนกมันจากสินค้าเพื่อการขาย[14] ในแง่นี้ พิพิธภัณฑ์ก็นับเป็นอีกปริมณฑลที่เปิดให้ท้าทายผลกระทบของการนำศิลปะเข้าสู่ตลาดที่นับวันยิ่งหนักข้อ

การทบทวนบทบาทหน้าที่ของพิพิธภัณฑ์ในลักษณะนี้คือก้าวแรกของการวางวิสัยทัศน์ให้พิพิธภัณฑ์เป็นพื้นที่แห่งการต่อต้านอำนาจเบ็ดเสร็จของตลาดสื่อทั่วโลก ที่จริงในปัจจุบันพิพิธภัณฑ์และสถาบันศิลปะหลายแห่งก็ส่งเสริมกลยุทธ์ 'การปฏิสัมพันธ์' ที่ฉันกำลังเสนออยู่นี้ที่เป็นที่รู้จักกันมากที่สุด ได้แก่ พิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยบาร์เซโลนา (แมคบา) (Museu d'Art Contemporani de Barcelona [MACBA]) ภายใต้การอำนวยการของ มานูเอล โบร์ฮา วิเยล (Manuel Borja-Villel) (ปัจจุบันบริหารงานอยู่ที่พิพิธภัณฑ์เรอินา โซฟิอา (Reina Sofia) ในมาดริด) ประสบความสำเร็จในการทำให้เห็นรูปแบบความเป็นไปได้ใหม่ ๆ ของพิพิธภัณฑ์[15]

ระหว่างปีค.ศ. 2000 ถึง 2008 แมคบาเปิดตัวโครงการมากมาย ซึ่งล้วนมีพื้นฐานจากทฤษฎีการศึกษาเชิงวิพากษ์ (critical pedagogy) โครงการเหล่านี้หวังฟื้นฟูบทบาทของพิพิธภัณฑ์ในฐานะศูนย์การเรียนรู้และองค์ประกอบหนึ่งของปริมณฑลสาธารณะ แมคบามีจุดมุ่งหมายที่จะนำเสนอวิธีการตีความศิลปะสมัยใหม่ที่ฉีกจากเดิม จึงเริ่มสะสมผลงานศิลปะและจัดนิทรรศการชั่วคราว โดยให้เอกสิทธิ์แก่ศิลปินและศิลปะแขนงที่ถูกวาทกรรมครอบงำว่าด้วย

14. ดูตัวอย่างได้ที่ Boris Groys, "The Logic of Aesthetic Rights" in Art Power (Cambridge, MA: MIT Press, 2008).
15. ดูภาพรวมที่สรุปกิจกรรมของแมคบาระหว่างปีดังกล่าวได้ที่ Jorge Ribalta, "Experiments in a New Institutionality" in Relational Objects: MACBA Collections 2002-2007 (Barcelona: MACBA Publications, 2010).

ความเป็นสมัยใหม่ของศิลปะทอดทิ้งมาโดยตลอด แมคบายังตั้งเป้าที่จะคืนสัมพันธ์ระหว่างพิพิธภัณฑ์และเมืองบาร์เซโลนาให้กลับมีชีวิตชีวา รวมทั้งจัดหาพื้นที่รองรับการถกเถียงและความไม่เห็นพ้อง เมื่อพิพิธภัณฑ์ร่วมแสวงหาหนทางให้ศิลปะได้มีโอกาสสร้างคุณูปการแก่พื้นที่สาธารณะทั้งหลายเช่นนี้ ก็จะยิ่งส่งเสริมความร่วมมือระหว่างขบวนการเคลื่อนไหวเพื่อสังคมต่าง ๆ

เช่น ในปีค.ศ. 2002 มีการจัดกิจกรรมเวิร์คชอป การขับเคลื่อนสังคมในฐานะวิจิตรศิลป์ (Direct Action as one of the Fine Arts) ที่ระดมผู้คนในวงการศิลปะ และขบวนการเคลื่อนไหวจำนวนมากให้มาร่วมกันสำรวจวิธีที่เป็นไปได้ในการเชื่อมเครือข่ายการต่อสู้ทางการเมืองระดับท้องถิ่นเข้าด้วยกันกับปฏิบัติการศิลปะ หลายกิจกรรมมุ่งอธิปรายในประเด็นต่าง ๆ เช่น แรงงานไร้เสถียรภาพ เขตแดนและการอพยพ การรื้อไล่เปลี่ยนแปลงจุดประสงค์ของพื้นที่สื่อใหม่ และนโยบายปลดเปลื้องพันธนาการ อีกตัวอย่างหนึ่ง ได้แก่ แบบนี้ต่างหากที่เราอยากให้คุณบริหาร (How do we want to be governed?) นิทรรศการความร่วมมือระหว่างพิพิธภัณฑ์และขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมใหม่ ๆ จัดขึ้นเพื่อโต้ตอบโครงการลานวัฒนธรรมนานาชาติประจำปีค.ศ. 2004 โดยสภาเทศบาลเมืองบาร์เซโลนาโครงการดังกล่าวอ้างวัฒนธรรม ทว่า จุดประสงค์ที่แท้จริงคือต้องการผลักดัน ‘การสร้างเมืองใหม่’ เลียบชายฝั่ง ซึ่งจะเอื้อประโยชน์แก่บริษัทอสังหาริมทรัพย์มหาศาลแบบนี้ต่างหาก ที่เราอยากให้คุณบริหารควบคุมดูแลโดยโรเจอร์ บูแอร์เกล (Roger Buergel) กระจายตัวอยู่ตามสถานที่ที่จะถูกเปลี่ยนโฉมในรูปแบบนิทรรศการต่อเนื่องที่ผสมผสานงานศิลปะกับประเด็นพลวัตทางสังคมต่าง ๆ ที่ประกอบด้วยการจัดดีเบตร่วมกับขบวนการเคลื่อนไหวในท้องถิ่น

เรื่องราวของแมคบาเป็นตัวอย่างการปรับจุดยืนของพิพิธภัณฑ์สมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ระดับฐานราก แต่โครงการริเริ่มอื่น ๆ ก็ควรค่าให้กล่าวถึงไม่แพ้กัน ณ พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ลุบลิอานา (Moderna Galerija in Ljublijana) ผู้อำนวยการซเดนกา บาโดวินัค (Zdenka Badovinac) ได้นำกลยุทธ์ที่น่าสนใจมานำเสนอความแตกต่างระหว่างสภาพความเป็นจริงในสังคมยุโรปตะวันออกและตะวันตก โดยให้ความสำคัญกับปัจจัยที่ขีดเส้นแบ่งระหว่างขบวนการอาวองต์-การ์ดใหม่ในสองภูมิภาค บาโดวินัคมองว่าศิลปะร่วมสมัยไม่ควรซุกซ่อนสภาวะความเป็นปฏิปักษ์ไว้ใต้พรมพหุนิยมของความหลากหลายบริสุทธิ์ แต่ยิ่งต้องเน้นย้ำสภาวะที่ขัดแย้งกันเหล่านี้ ศิลปะร่วมสมัยต้องผลักดันการประกอบสร้างเรื่องเล่าคู่ขนานและวางรากฐานที่พร้อมเปิดรับศิลปะทุกรูปแบบ ไม่ว่ามันจะวิวัฒน์ไปในบริบทใดก็ตาม เมื่อตั้งมั่นกับเป้าหมายนี้แล้ว บาโดวินัคก็ลงมือรวบรวมผลงานจำนวนมากที่มีความเกี่ยวข้องกับกลุ่มประเทศบอลข่านและยุโรปตะวันออก โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเปิดโอกาสให้สถาบันในท้องถิ่นได้ผลิตความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของตนเอง โครงการนี้สร้างความเปลี่ยนแปลงให้ระบบศิลปะระดับโลกไปโดยปริยาย

16. ดูตัวอย่างได้ที่ Zdenka Badovinac, “Contemporary as Points of Connection” in e-flux journal: What is Contemporary Art? (Berlin: Sternberg Press, 2010), pp. 152-156.

ศิลปินในหน้าที่ปัญญาชนที่ยึดโยงกับโครงสร้างชนชั้น

การตระหนักถึงมิติทางการเมืองของการแทรกแซงด้วยศิลปะในบริบทการฟูมฟักความเป็นปฏิปักษ์ท้าทายมโนคติที่ว่าหากจะเคลื่อนไหวทางการเมือง ก็ต้องวิพากษ์อย่างถอนรากถอนโคนเท่านั้น ทั้งยังต้องตัดขาดจากสภาวการณ์ที่ดำรงอยู่ก่อนโดยสิ้นเชิง แนวคิดนี้ต่อชีวิตให้มโนทัศน์ที่กีดขวางไม่ให้ศิลปะได้มีบทบาททวิพากษ์ เพราะในความเป็นจริง ไม่มีแนวทางการวิพากษ์ใดที่หลีกหนีกระบวนการเปลี่ยนผ่านเข้าสู่กระแสหลักได้ อีกความผิดพลาดหนึ่งในทำนองเดียวกันเกิดจากกลุ่มที่เชื่อว่าความก้าวหน้าระดับถอนรากถอนโคนเท่ากับการก้าวล่วง ยิ่งก้าวล่วงเท่าไรก็ยิ่งถอนรากถอนโคนได้เท่านั้น แต่หากคนกลุ่มนี้เห็นศิลปะก้าวล่วงได้รับการยอมรับในกระแสหลักด้วยอิทธิพลของสื่อเมื่อไหร่ พวกเขาก็จะสรุปอีกว่าศิลปะไม่อาจทำหน้าที่เป็นเครื่องมือวิพากษ์ได้อีกต่อไป

ด้วยเหตุผลเดียวกันนี้ เราจึงควรชี้ข้อบกพร่องของมุมมองที่อ้างว่าศิลปะวิพากษ์ต้องสำแดงการปฏิเสธและต้องสื่อการละทิ้งโดยสมบูรณ์ด้วย มุมมองนี้เชื่อว่าศิลปะควรทำหน้าที่เป็นประจักษ์พยานของสิ่งที่ ‘เกินเยียวยา’ และ ‘ที่ไม่สามารถแทนได้ด้วยสัญญะ’ ตามที่ผู้สนับสนุนแนวคิดแบบซับไลม์ (sublime) บางคนมักกล่าวอ้าง มโนทัศน์ผิด ๆ อีกข้อหนึ่ง ได้แก่ การพิจารณาศิลปะวิพากษ์ในกรอบศีลธรรม ยัดเยียดหน้าที่การประณามความผิดทางศีลธรรมให้ศิลปะ ในบริบทปัจจุบัน เราไม่มีกฎเกณฑ์ร่วมในการประเมินคุณค่าการผลิตงานศิลป์ ฉะนั้น จึงมีแนวโน้มสูงที่มาตรฐานทางศีลธรรมจะมาแทนที่มาตรฐานทางสุนทรียศาสตร์ แล้วเอออกันไปว่าการตัดสินจากมุมมองทางศีลธรรมนั้นไม่ต่างจากการตัดสินจากมุมมองทางการเมือง มโนทัศน์เหล่านี้ฉันนับว่า ‘เป็นภัยต่อการเมือง’ เพราะไม่เข้าใจธรรมชาติของการต่อสู้ทางการเมืองเพื่อต่อต้านอำนาจนำ

เมื่อการรังสรรค์ศิลปะวิพากษ์ได้รับการยอมรับในฐานะเครื่องมือแทรกแซงต่อต้านอำนาจนำ ปฏิบัติการทางศิลปะเชิงวิพากษ์เหล่านี้ก็จะยิ่งช่วยสถาปนาพื้นที่ท้าทายอำนาจครอบงำที่ใหม่ ๆ ได้อีกมาก จากมุมมองของฉัน คนที่ทำงานในวงการศิลปะและวัฒนธรรมล้วนจัดอยู่ในกลุ่มที่กรัมชีเรียกว่า ‘ปัญญาชนที่ยึดโยงกับโครงสร้างชนชั้น’

แม้ปัจจุบันศิลปินจะไม่อาจแสร้งว่าตนเป็นส่วนหนึ่งของขบวนการอาวองต์-การ์ดที่มุ่งวิพากษ์อย่างสุดโต่งได้อีกต่อไป แต่ไม่ได้หมายความว่าบทบาททางการเมืองของพวกเขาจะสิ้นสุดลงไปด้วย ศิลปินยังมีหน้าที่สำคัญในการต่อสู้กับอำนาจนำ พวกเขาสามารถรังสรรค์ผลงานและสถาปนาตัวตนที่รู้คิดของปัจเจกบุคคลรูปแบบใหม่ ๆ เพื่อสั่นคลอนโครงสร้างอำนาจที่ดำรงอยู่ตอนนี้ได้ และในความเป็นจริง นี่ก็คือหน้าที่ของศิลปินมาโดยตลอด เพียงแต่แนวคิดสมัยใหม่นิยมที่มอบอภิสิทธิ์แก่ศิลปินลวงให้เราเชื่ออีกอย่าง เมื่อใดก็ตามที่ภาพลวงนี้มลายไปพร้อมกับมโนทัศน์การปฏิวัติการเมืองที่พ่วงมาด้วยกัน เมื่อนั้นเราก็จะเห็นบทบาททวิพากษ์ของปฏิบัติการทางศิลปะและวัฒนธรรมในปัจจุบันได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ช็องตัล มูฟฟ์ (Chantal Mouffe) เป็นศาสตราจารย์ด้านทฤษฎีการเมือง ณ มหาวิทยาลัยเวสต์มินสเตอร์ เธอผ่านการสอนระดับมหาวิทยาลัยมาแล้วหลายแห่งทั้งในยุโรป อเมริกาเหนือ ลาตินอเมริกา และยังควบตำแหน่งนักวิจัยที่ฮาร์วาร์ด คอร์เนลล์ มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย สถาบันการศึกษาขั้นสูงในปรินซ์ตัน และศูนย์วิจัยด้านวิทยาศาสตร์แห่งชาติในกรุงปารีส หนังสือของมูฟฟ์มีดังต่อไปนี้ Gramsci and Marxist Theory (1979), Hegemony and Socialist Strategy (1985) (เขียนร่วมกับเออร์เนสโต ลาเคลา [Ernesto Laclau]), The Democratic Paradox (2000), On the Political (2005), Agonistics (2013) และ For a Left Populism (2018)

ของขวัญ 176 / 176 ทรัพย์สินที่ถูกลิดรอน

ดอนนา มิรันดา และแองเฮโล วี. ซัวเรซ เขียน
พีรวัฒน์ นาวีเจริญ แปล

บทความนี้ถูกตีพิมพ์ครั้งแรกในปีค.ศ. 2019 บน Open Space platform โดย San Francisco Museum of Modern Art: http://openspace.sfmoma.org/2019/02/176-gifts-176-dispossessions/

คำนำ

‘ของขวัญนี้ให้ไว้โดยไม่มีเงื่อนไข ผมอยากให้อะเตเนโอมีเสรีภาพทุกประการที่จะใช้ภาพพวกนี้อย่างไรก็ได้’ เฟอร์นันโด ซอเบล (Fernando Zóbel) ได้เขียนไว้ในจดหมายถึงหลวงพ่อฟรานซิสโก อาระเนตา (Fr. Francisco Araneta)ไว้เมื่อปี 1960 นักบวชนิกายเยซูอิต และล่วงมาแล้วจนถึงเดือนธันวาคม ปี 2018 คำกล่าวเดียวกันนี้ยังถูกจารึกอยู่บนกำแพงข้างประตูเข้าชมนิทรรศการ Love It and Leave It: A Legacy of Gifts to the Ateneo Art Gallery [ได้รักและจากลา: มรดกของขวัญมอบแด่หอแสดงงานศิลปะอะเตเนโอ] โดยนิทรรศการดังกล่าวได้ยุติลงไปแล้วเมื่อวันที่ 19 มกราคม เป็นนิทรรศการเปิดตัวสถานที่ใหม่ของพิพิธภัณฑ์บนพื้นที่อันเป็นบ้านของพิพิธภัณฑ์มาอย่างยาวนาน ณ มหาวิทยาลัยอะเตเนโอ เด มะนิลา (Anteneo de Manila University)

ซอเบลเป็นจิตรกร นักธุรกิจ และนักสะสมงานศิลปะชาวสเปน-ฟิลิปปินส์ และยังเป็นลุงของบุคคลที่ร่ำรวยที่สุดอันดับสี่ในฟิลิปปินส์ ส่วนอะราเนตาในขณะนั้นเป็นอธิการบดีและประธานแห่งมหาวิทยาลัยอะเตเนโอ เด มะนิลา มหาวิทยาลัยเอกชนอันดับหนึ่งของฟิลิปปินส์ ของขวัญของซอเบลในตอนนั้นคือคลังสะสมงานชิ้นเอกในหมวด ‘ศิลปะฟิลิปปินส์ยุคสมัยใหม่ช่วงหลังสงคราม’ ซึ่งจะเป็นปัจจัยที่เร่งให้หอแสดงงานศิลปะอะเตเนโอ (AAG) ถือกำเนิดขึ้นภายใต้การจัดการของมหาวิทยาลัย และหลายทศวรรษผ่านมา ผู้คนมากมายได้สานต่อวิถีปฏิบัติของซอเบลในการบริจาคงานศิลปะแก่ AAG ส่วนใหญ่แล้วเป็นนักการกุศล นักธุรกิจที่ร่ำรวยและบริษัทห้างร้าน การบริจาคเหล่านี้เองที่ช่วยให้วิสัยทัศน์ของซอเบลสำเร็จลุล่วงไปได้ นั่นคือการสถาปนา AAG ในฐานะ ‘พิพิธภัณฑ์ศิลปะฟิลิปปินส์สมัยใหม่แห่งแรก’ นั่นเอง

แต่ของขวัญเหล่านี้แลกมาด้วยสิ่งใดบ้างเล่า การที่ซอเบลสามารถบริจาคงานศิลปะเหล่านี้แก่ AAG ได้ เป็นผลจากการที่เขาสามารถหามันมาได้ตั้งแต่แรก เขาเป็นทายาทสายตรงของเจ้าที่ดินลูกครึ่งเมสติโซ (Mestizo) ซึ่งได้ประโยชน์จากการแย่งยึดที่ดินในช่วงการล่าอาณานิคม โดยถ้าชาวสเปนไม่ได้ทำการปล้นชิงดินแดนฟิลิปปินส์และลิดรอนทรัพย์สินของผู้คนเป็นเวลาถึงสามร้อยปีแล้ว ซอเบลก็จะไม่ได้อยู่ในสภาพที่จะกอบโกยความมั่งคั่งจนสามารถหล่อเลี้ยงการสะสมงานศิลปะได้อย่างใหญ่โต อันทำให้เขาสามารถบริจาคงานศิลปะได้อย่างเป็นล่ำเป็นสันได้เท่านี้

การที่เขาร่วมบริจาคงานศิลปะแก่คลังสะสมที่กำลังขยายตัวของ AAG ได้นั้นมิได้เป็นผลมาจากสิ่งใดเลยนอกจากความสามารถในการกอบโกยความมั่งคั่ง ซึ่งหมายความว่าบริษัทต่าง ๆ ก็อาจเป็นผู้บริจาคได้อย่างที่ซอเบลทำ สิ่งนี้เป็นคำอธิบายว่าทำไมคนอย่างผู้พันอันเดรส โซริอาโน (Col. Andres Soriano) บุคคลชาวสเปน-ฟิลิปปินส์ผู้ก่อตั้งบริษัทฟิลิปปินส์ชั้นนำจำนวนมาก (เขาก่อตั้งบริษัทซาน มิเกล เครือบริษัทอาหารที่เป็นที่รู้จักจากเบียร์ซาน มิเกล และก่อตั้งสายการบินฟิลิปปินส์ แอร์ไลน์ สายการบินประจำชาติรายแรกของเอเชีย) และทั้ง

ยังเป็นผู้ที่ได้รับการประดับยศเป็นวีรบุรุษสงครามโดยรัฐบาลสหรัฐฯ เป็นเกียรติที่เขาได้อำนวยความสะดวกในการที่สหรัฐฯ เข้ายึดครองฟิลิปปินส์ สามารถมีชื่อเทียบเคียงกับบริษัท สมาร์ท คอมมิวนิเคชันส์ บริษัทโทรคมนาคมยักษ์ใหญ่ที่นำโดยมานุเอล วี. ปาจิลินัน (Manuel V. Pangilinan) เศรษฐีชาวฟิลิปปินส์ผู้ดำรงตำแหน่งประธานหลากหลายบริษัท และมีธุรกิจหลักอยู่ในภาคธุรกิจสุขภาพ การศึกษา และสาธารณูปโภคขั้นพื้นฐาน ในฐานะผู้อุปถัมภ์ของ AAG ได้

ทั้งสามบุคคลและบริษัทล้วนเป็นนายหน้าติดต่อกับต่างชาติที่โดดเด่นทั้งสิ้น ทำหน้าที่อำนวยความสะดวกแก่การเทขายทรัพยากรเพื่อประโยชน์ของพวกรัฐจักรวรรดินิยม หรือบางทีก็เรียกได้ว่าเป็นรัฐล่าอาณานิคมเลยก็ว่าได้ โดยนับตั้งแต่เมื่อสหรัฐฯ ซื้อฟิลิปปินส์จากสเปนด้วยราคา 20 ล้านเหรียญเมื่อปีค.ศ. 1898 ซึ่งเป็นการซื้อขายที่ให้ประโยชน์แก่ทั้งตระกูลซอเบล เด อะยาลา ตระกูลโซริอาโน และตระกูลชนชั้นนำลูกครึ่งเมสติโซอื่น ๆ ที่ได้รวมหัวกับผู้มีอำนาจที่ยึดครองอยู่ ไม่ว่าจะเป็นสเปน สหรัฐฯ หรือทั้งสองประเทศเลยก็ตาม ฟิลิปปินส์ก็ไม่เคยดิ้นหลุดจากการควบคุมของสหรัฐฯ ได้อีกเลย โดยเฉพาะปาจิลินันเองที่กอบโกยความมั่งคั่งได้ก็เพราะบริษัทของเขาทำตามนโยบายเศรษฐกิจและมาตรการสวัสดิการสังคมที่กำหนดโดยสถาบันการเงินที่นำโดยสหรัฐฯ อย่างกองทุนการเงินระหว่างประเทศและธนาคารโลก

นโยบายเหล่านั้นผลักดันให้มีความยืดหยุ่นในด้านแรงงาน กดค่าจ้างให้ถูกลง และทำลายสิทธิที่จะจัดตั้งสหภาพ อีกทั้งยังก่อตั้งระบบการร่วมทุนระหว่างรัฐและเอกชนอันปราศจากการควบคุม ซึ่งทำให้ภาคเอกชนสามารถคุมบริการสังคมและสาธารณูปโภคไว้เป็นตัวประกันได้ด้วย นโยบายดังกล่าวไม่ได้มุ่งเน้นสนับสนุนอุตสาหกรรมขั้นพื้นฐานต่าง ๆ มากเท่ากับเป็นการเชื้อเชิญให้มีการลงทุนโดยตรงจากต่างชาติในอุตสาหกรรมต่าง ๆ ที่มุ่งการส่งออกและพึ่งพาการนำเข้า เป็นอุตสาหกรรมที่พาให้ทรัพยากรในประเทศไหลออก และเป็นการหยุดยั้งการพัฒนาชาติให้เป็นประเทศอุตสาหกรรม ในการนี้ เราก็ล่วงเข้าสู่โลกมายาแห่งการค้าเสรี ที่ซึ่งไม่สนใจว่าใครจะเข้าถึงตลาดและทุนได้ไม่เท่าเทียมกัน ในขณะที่ความเหลื่อมล้ำทางความมั่งคั่งระหว่างกลุ่มประเทศพัฒนาแล้วและกลุ่มประเทศกำลังพัฒนาถูกถ่างกว้างขึ้นเรื่อย ๆ โดยเฉพาะช่องว่างระหว่างอดีตเจ้าอาณานิคมและประเทศอดีตอาณานิคมนั่นเอง

ทุกการบริจาคจากบุคคลเหล่านี้คือการลงทุนที่ยิ่งคงไว้ซึ่งอิทธิพลของพวกเขาเหนือรัฐและเงื่อนไขการผลิตที่ทำให้พวกเขาได้ประโยชน์ การลงทุนเหล่านี้ที่ AAG นำเสนอว่าเป็นการกระทำที่เปี่ยมเมตตากลับเป็นสิ่งที่ยิ่งสืบสานอำนาจ กล่าวคือ เหล่าผู้บริจาคช่วยผลักดันให้ AAG มีเกียรติภูมิมากขึ้น ก็เป็นการเพิ่มมูลค่างานศิลปะที่ AAG ครอบครองให้เฟ้อขึ้นด้วย และก็เป็นผลให้งานในความครอบครองของผู้บริจาคเหล่านั้นเพิ่มมูลค่าไปโดยปริยาย ทั้งนี้ผู้บริจาคก็อาจพรางกลิ่นสาบจากการกอบโกยความมั่งคั่งของตัวเองได้ด้วยในเวลาเดียวกัน

เมื่อนั้น คนครัวมือทอดในร้านจอลลิบีที่ไม่มีหลักประกันอาชีพการงานอะไร ได้เงินเดือนห้าเหรียญสิบเหรียญต่อวัน ก็ไม่ใช่ลูกจ้างบริษัทที่นำโดยคนเอาเปรียบขูดรีดแรงงานอย่างเอร์เนสโต ตันมันเตียง (Ernesto Tanmantiong) ประธานและประธานกรรมการบริหารบริษัทจอลลิบี ฟูดส์ คอร์ปอเรชัน (Jollibee Foods Corporation) อีกต่อไป ณ เวลานี้ มือทอดคนเดิม ทำงานอย่างเดิม ค่าจ้างเท่าเดิม แต่เขาได้กลายเป็นผู้รับใช้ของตันมันเตียง ชาวฟิลิปปินส์ผู้อุปถัมภ์วงการศิลปะและกระแสนิยมสมัยใหม่ ผู้เป็นประธานมหาวิทยาลัยอะเตเนโอ เด มะนิลา และยังมีห้องแสดงงานศิลปะห้องหนึ่งของ AAG ตั้งชื่อตามเขาไว้เสียด้วย และโดยบังเอิญเมื่อเดือนมิถุนายน ปี 2018 มีการให้มาสคอทจอลลิบีจัดงานถ่ายรูปที่นิทรรศการ AAG ในวันเดียวกับที่พนักงานบริษัทที่ถูกเลิกจ้างมาปักหลักชุมนุมหน้าโรงเก็บสินค้าของจอลลิบีเรียกร้องให้รับพวกเขากลับเข้าทำงานและให้บริษัทจัดให้มีความมั่นคงทางอาชีพ

แทนที่ AAG จะจัดหางานศิลปะเข้าคลังสะสมด้วยตัวเอง AAG กลับสร้างค่านิยมของวัฒนธรรมศักดินาอย่างการบริจาคเป็นกุศลที่หนุนอยู่โดยสิ่งที่ดูเหมือนจะเป็นความหวังดีจากผู้บริจาค โดยการที่การ์โลมา ดาโออานา (Carlomar Daoana) กวีและนักวิจารณ์งานศิลปะ (ผู้ซึ่งได้รับรางวัลการวิจารณ์งานศิลปะภายใต้การอุปถัมภ์ของ AAG เอง) สามารถกล่าวอ้างอย่างไร้การวิเคราะห์วิพากษ์ในคอลัมน์ของเขาว่าการกุศลใน AAG คือความเอื้ออาทรได้นั้นแสดงว่าวัฒนธรรมศักดินาดังกล่าวได้ถูกยอมรับว่าเป็นเรื่องปกติมากเพียงใด วัฒนธรรมการกุศลนี้ฝังรากลึกมากขนาดที่ AAG สามารถโอ้อวดบทบาทของตนใน ‘อำนวยโครงการความรับผิดชอบต่อสังคมของบริษัทต่าง ๆ ให้มาสู่การอุปถัมภ์ศิลปะ’ ได้อย่างหน้าไม่อาย อย่างกับว่าการอุปภัมภ์ศิลปะนั้นเป็นเรื่องที่เร่งด่วนเท่าการเข้าถึงน้ำสะอาด(ซึ่งบังเอิญว่ารัฐได้มอบให้เอกชน โดยอยู่ภายใต้บริษัทที่นำโดยปาจิลินัน และซอเบล เด อะยาลาสเจ้าเก่าไปเสียแล้ว)

การพัฒนาด้านวัฒนธรรมถูกส่งมอบไว้ในมือชนชั้นนำมากเหลือเกินมากเสียจนเราอาจเข้าใจไปว่าการตัดสินใจที่เป็นไปเพื่อประโยชน์ส่วนตนนั้นเป็นการตัดสินใจเพื่อประโยชน์ส่วนรวม ซึ่งเป็นผลให้เกิดเหตุการณ์เช่นในคราวที่บริษัทธนาคารซีเคียวริตี แบงก์ คอร์ปอเรชัน (Security Bank Corporation) ตัดสินใจจัดซื้อและบริจาคงานศิลปะโดยอิซาเบล และอัลเฟรโอ อะกีลิซาน (Isabel and Alredo Aquilizan) แก่ AAG โดยที่ AAG ปิดบังประโยชน์ที่ธนาคารซีเคียวริตีได้รับ และชูโรงประโยชน์ที่สาธารณชนคงจะได้ ประโยชน์ที่ธนาคารจะได้รับนั้นมีตั้งแต่การหักลดหย่อนภาษีที่ควรจะถูกนำไปใช้เพื่อการสนับสนุนการพัฒนาบริการสังคมและโครงสร้างพื้นฐาน ไปจนถึงการเพิ่มมูลค่าของงานศิลปะของนักสะสมและบริษัทอื่น ๆ ที่มีในคลังสะสมของ AAG อีกด้วย

ตัวศิลปินเอง ด้วยหวังว่าจะร่วมสนับสนุนวิสัยทัศน์ของศิลปะฟิลิปปินส์สมัยใหม่ แม้ว่าตนจะมีทรัพยากรเพียงเล็กน้อยเมื่อเทียบกับผู้บริจาคที่เป็นเศรษฐีพันล้าน ก็ร่วมให้ของขวัญ มอบงาน

ศิลปะของตัวเองบ้าง หรืองานที่ตนได้ซื้อหามาบ้าง เข้าไปช่วยสร้างคลังสะสมและชื่อเสียงของ AAG ให้มั่นคงขึ้นอีก การมอบงานศิลปะของตัวเองทำให้ศิลปินแลกอำนาจในการควบคุมงานของตัวเองกับเกียรติคุณที่ได้รับสองประการพร้อมกัน คือการได้เป็นทั้งผู้บริจาคให้แก่ AAG และเป็นศิลปินที่มีงานอยู่ในคลังสะสมของ AAG กล่าวคือ ทั้งผู้เอาเปรียบและผู้ถูกเอาเปรียบก็เข้ามาเป็นผู้บริจาคเป็นกุศลไม่ต่างกัน แม้ว่าผู้เอาเปรียบจะได้รับประโยชน์มากกว่าเหลือเกินก็ตาม

ระบบการเอารัดเอาเปรียบซึ่งทำให้ผู้คนที่ร่ำรวยสามารถสะสมและบริจาคงานศิลปะไม่ได้ต่างอะไรกับระบบที่ยึดครองที่ดินเพื่อการเกษตรไว้จากผู้ที่เพาะปลูกในที่ดินนั้น

ยกตัวอย่างเช่น ตระกูลลอเรนโซแห่งบริษัทลาปันดาย ฟูดส์ คอร์ปอเรชัน (Lorenzos of Lapanday Food Corporation หรือ LFC) มีห้องแสดงงานศิลปะห้องหนึ่งใน AAG ตั้งชื่อตามอลิเซีย ลอเรนโซ (Alicia Lorenzo) หัวหน้าครอบครัวหญิงของตระกูล ลาปันดายเป็นผู้ส่งออกสินค้าเกษตรซึ่งอ้างว่าได้ “เป็นผู้นำผลไม้สดภายใต้ตราสินค้าฟิลิปปินส์ออกสู่ตลาดโลกเป็นเจ้าแรก” ซึ่งเป็นผู้ดูแลจัดหากล้วยและสับปะรดมิให้ขาดแก่ “ร้านของชำในจีน ญี่ปุ่น ตะวันออกกลาง เกาหลี และประเทศอื่น ๆ ในเอเชียและภูมิภาคแถบแปซิฟิก” ที่ดินเกษตรหลายพันเฮกตาร์ได้มาจากการกอบโกยผ่านสัญญาลงทุนในธุรกิจเกษตร (AVAs) ที่เอารัดเอาเปรียบ ระหว่างบริษัทและสหกรณ์เจ้าของไร่รายย่อย โดยสัญญา AVA เหล่านี้ทำหน้าที่เป็นเครื่องมือทางกฎหมายเพื่อให้การแย่งยึดที่ดินเป็นไปได้โดยชอบ ผลักดันให้การปฏิบัติต่อแรงงานอย่างไม่เป็นธรรมเป็นเรื่องปกติ และยิ่งลดรายได้ของเจ้าของไร่รายย่อยอย่างฮวบฮาบ ทั้ง ๆ ที่แต่เดิมก็มีเพียงกระจิริดอยู่แล้วของ เพราะมักถูกหลอกลวงโดยผู้ส่งออกอยู่ตลอด

การที่ลาปันดายควบคุมที่ดินที่ไม่ใช่ที่ดินของตนนั้นเป็นไปอย่างเด็ดขาดและเผด็จการเสียจนในปี 2016 เมื่อสหกรณ์รายย่อยของผู้รับประโยชน์จากการปฏิรูปที่ดินเพื่อการเกษตรโต้แย้งสัญญา AVA ของลาปันดายท ชาวไร่ที่ประท้วงกลับต้องเผชิญการคุกคามด้วยอาวุธหลายต่อหลายครั้ง ซึ่งทวีขึ้นเป็นความรุนแรง โดยชาวไร่จำนวนเจ็ดคนได้รับบาดเจ็บจากการถูกกราดยิงในขณะที่พวกเขาเดินทางเข้าไปในพื้นที่ที่รัฐประกาศให้พวกเขาเองเป็นเจ้าของตามกฎหมาย

ในปีเดียวกัน ตระกูลลอเรนโซถูกซัดทอดถึงในคดีการกระทำผิดกฎหมายโดยการค้ามนุษย์พรากแรงงานน้ำตาลจำนวนแปดร้อยคนจากบ้านของพวกเขาในตอนใต้ของฟิลิปปินส์มาทำงานในที่ไร่ (Hacienda) ในลูซอนตอนกลาง ซึ่งก็มีประวัติศาสตร์ดำมืดและยุ่งเหยิงอยู่แล้วเกี่ยวกับการลิดรอนทรัพย์สินและการสังหารหมู่ชาวนา มีรายงานชี้ว่าก่อนที่แรงงานน้ำตาลเหล่านี้จะได้รับการช่วยเหลือออกมาได้นั้น พวกเขาได้ค่าจ้างเพียง 0.18 ดอลลาร์ต่อวัน โดยที่ไร่ดังกล่าวนั้นส่วนใหญ่อยู่ภายใต้กรรมสิทธิ์ของตระกูลโกฮวงโก-อะคีโน (Cojuang-

co-Aquino) ตระกูลเจ้าที่ดินซึ่งได้ที่ขนาด 6,400 เฮกตาร์มาในทศวรรษ 1950 ผ่านการซื้อจากบริษัทยาสูบที่ได้รับที่ดินดังกล่าวเป็นของขวัญจากนักล่าอาณานิคมชาวสเปนอีกต่อหนึ่ง รัฐบาลฟิลิปปินส์ที่มีสหรัฐฯ หนุนหลังอยู่นั้นเป็นผู้อำนวยความสะดวกให้การตกลงนี้เกิดขึ้นได้เสียเอง ทั้งนี้ สมาชิกตระกูลลอเรนโซคนหนึ่งเป็นเจ้าของโรงน้ำตาลที่อยู่ในที่ไร่ดังกล่าว ดังนั้นจึงไม่ใช่เรื่องบังเอิญแต่อย่างใดที่หอแสดงงานศิลปะเชิงพาณิชย์รายใหญ่ที่สุดแห่งหนึ่งของภูมิภาคแถบแปซิฟิกด้านเอเชียจะมีตระกูลลอเรนโซเป็นเจ้าของ และมีประธานและประธานเจ้าหน้าที่บริหารของลาปันดายนั่งเป็นคณะกรรมการของหอแสดงภาพดังกล่าวนั้นเอง

กล่าวโดยสรุปห้วน ๆ แล้ว การจะบอกว่าชนชั้นนักสะสมโดยส่วนใหญ่นั้นกอปรด้วยชนชั้นเจ้าที่ดินและชนชั้นกลางรายใหญ่ที่เป็นนายหน้าติดต่อกับต่างชาติ ก็ไม่ได้เป็นเรื่องเหนือจินตนาการแต่อย่างใด ในกรณีของ AAG เอง ชนชั้นเจ้าที่ดินและชนชั้นกลางรายใหญ่ที่เป็นนายหน้าติดต่อกับต่างชาติ รวมถึงชนชั้นกลางที่รับเงินเดือนจากธนาคารและสถาบันการเงินรายใหญ่มีแต่ได้กับได้จากการแสดงท่าทีความเอื้ออารีในเชิงวัฒนธรรม ของขวัญงานศิลปะทุกชิ้นที่หยิบยื่นให้แก่พิพิธภัณฑ์คือของขวัญให้แก่ตนเองทั้งสิ้น ไม่ว่าจะในรูปของการหักลดหย่อนภาษี นโยบายต่อต้านแรงงาน และต่อต้านชาวนาก็ตาม

การปฏิรูปที่ดินเพื่อการเกษตรที่แท้จริงและการพัฒนาชาติให้เป็นประเทศอุตสาหกรรมเป็นข้อเรียกร้องที่สำคัญในการต่อสู้เพื่อประชาธิปไตยในระดับชาติ ซึ่งนำโดยการลุกฮือเป็นวงกว้างของเหล่าชาวนาและแรงงาน ทั้งนี้ เนื่องจากผู้บริจาคจะไม่สามารถสานต่ออำนาจของตนได้หากข้อเรียกร้องเหล่านี้ประสบความสำเร็จ การให้ของขวัญในบริบทที่ให้แก่พิพิธภัณฑ์จำเป็นต้องมีการกดทับการเรียกร้องในข้อดังกล่าวไปด้วย พิพิธภัณฑ์อย่าง AAG ได้รับผลประโยชน์จากการค้ำชูลัทธิจักรวรรดินิยมที่ทำให้ความสัมพันธ์และรูปแบบการผลิตยังเป็นแบบศักดินา (ความสัมพันธ์ซึ่งชาวบ้านถูกผูกมัดอยู่กับผลประโยชน์ของชนชั้นเจ้าที่ดิน) และเป็นแบบทุนนิยมที่อิงกับระบบราชการ (ซึ่งข้าราชการได้รับการอุปถัมภ์จากผลประโยชน์ของชนชั้นกลางที่เป็นนายหน้าติดต่อกับต่างประเทศ)

ดังนั้น โครงการที่จะพัฒนาวัฒนธรรมอย่างแท้จริง อันเป็นโครงการที่จะบ่มเพาะเงื่อนไขที่จะทำให้กระแสนิยมสมัยใหม่ในฟิลิปปินส์เติบโตได้ จะต้องเป็นโครงการที่แข็งข้อต่อศักดินาทุนนิยมที่อิงกับระบบราชการ และจักรวรรดินิยมได้อย่างเป็นระบบ แม้ว่าเอมมานุเอล ตอเรสส์ (Emmanuel Torres) ภัณฑารักษ์คนแรกของ AAG อาจเชื่อในวิสัยทัศน์ที่การบริจาคของซอเบลจะเติบโตกลายเป็น “คลังงานศิลปะที่จัดว่าเป็นชิ้นเยี่ยมที่สุดของศิลปะฟิลิปปินส์สมัยใหม่” แต่คลังสะสมงานศิลปะที่ตั้งอยู่บนความป่าเถื่อนในการเอารัดเอาเปรียบและการลิดรอนทรัพย์สินนั้นเป็นสมัยใหม่อย่างไรกัน

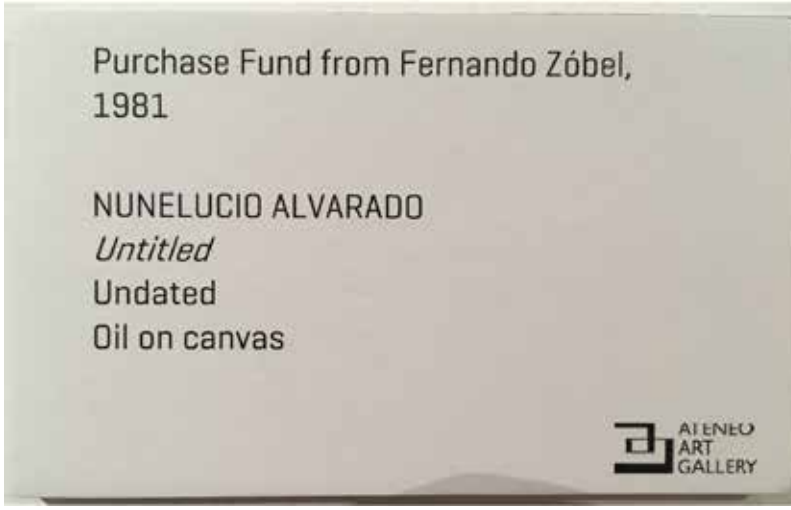
หากพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ต้องการค้ำชูความสุจริตชอบธรรมในฐานะผู้รักษาความเป็นสมัยใหม่ ก็ไม่สามารถหลบเลี่ยงได้ซึ่งความรับผิดชอบที่จะต้องเปิดเผยความย้อนแย้งต่าง ๆ ที่มาพร้อมกับการอุปถัมภ์ในด้านศิลปะ นอกจากนี้ พิพิธภัณฑ์ก็ไม่สามารถเพิกเฉยได้อีกต่อบทบาทของตนที่ได้ให้ผลประโยชน์แก่ชนชั้นนักสะสมเหล่านี้ ที่กอบโกยความมั่งคั่งด้วยวิธีลิดรอนทรัพย์สินผู้คน ตราบใดที่พิพิธภัณฑ์ต่าง ๆ ยังพึ่งพาอาศัยความเอื้ออารีของชนชั้นนักสะสม พิพิธภัณฑ์ก็ต้องเปิดเผยด้วยว่าการพึ่งพาอาศัยดังนี้ทำให้เราสูญเสียอะไรไปบ้างเราที่พิพิธภัณฑ์อ้างว่าคือส่วนรวมของพวกเขา เราสูญเสียอิสรภาพ

งาน 176 Gifts/176 Dispossessions (ของขวัญ 176 ชิ้น/176 ทรัพย์สินที่ถูกลิดรอน) ที่นำเสนอโดยเรียงความนี้เป็นชุดภาพถ่ายป้ายแสดงข้อมูลงานศิลปะในงานนิทรรศการฉลองการเปิดตัว AAG ป้ายแต่ละใบมีลักษณะที่แปลก ด้วยการที่ป้ายนั้นระบุด้วยว่าใครคือผู้บริจาคหรือยกงานศิลปะชิ้นนั้นเป็นมรดก ก่อนที่จะระบุชื่อผู้สร้างสรรค์เสียอีก ซึ่งนั่นเป็นการยอมรับถึงลำดับชั้นที่แสนแสบสัน นิทรรศการนี้จึงเป็นการแสดงงานของเหล่านักการกุศลมากกว่างานของศิลปินเสียอีก

การที่ศิลปินชาวฟิลิปปินส์คนต่าง ๆ ที่มีส่วนร่วมในการเคลื่อนไหวต่อสู้ของประชาชนในทางกฎหมาย (Legal Mass Movement) เพื่อประชาธิปไตยในระดับชาติ ได้รับว่าจ้างโดยโครงการโอเพ่น สเปซ (Open Space) ของพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่แห่งซานฟรานซิสโก (SFMOMA) ให้จัดทำงานชิ้นนี้ไม่ควรถูกมองเป็นเพียงเรื่องลักลั่นน่าขันเท่านั้น แต่เป็นผลโดยตรงจากการที่ฟิลิปปินส์จมปลักอยู่ในเศรษฐกิจแบบพึ่งพาอาศัยการนำเข้าและมุ่งเน้นการส่งออก เราไม่ได้รู้สึกแปลกใจแต่ประการใดที่คณะกรรมการทรัสตีของ SFMOMA และบริษัทค้าปลีกเสื้อผ้ายักษ์ใหญ่สัญชาติอเมริกาที่มีโรงงานหกโรงดำเนินการอยู่ในฟิลิปปินส์ (โดยอย่างน้อยหนึ่งโรงตั้งอยู่ในเขตอุตสาหกรรมซึ่งแรงงานถูกจำกัดสิทธิทางเศรษฐกิจและการเมือง) จะมีประธานเป็นคนเดียวกัน เราเผชิญหน้าอย่างเปิดเผย กับความย้อนแย้งว่าการที่เราเข้าร่วมโครงการนี้ เราก็เข้าร่วมกับระบบอุปถัมภ์ที่ผลักดันให้การลิดรอนทรัพย์สินผู้อื่นเป็นเรื่องปกติไปด้วยนั่นเอง.

แองเฮโล วี. ซัวเรส (Angelo V. Suárez) เป็นกวีจากกรุงมะนิลาที่ทำงานแบบเชิงแนวคิดและการแสดง เขาสนับสนุนความเป็นอิสระของศิลปินในทางที่เข้ากันได้กับกลุ่มที่ต่อต้านจักรวรรดินิยม ต่อต้านศักดินา ต่อต้านทุนนิยมที่อิงกับระบบราชการ ในการเคลื่อนไหวต่อสู้ของประชาชนเพื่อประชาธิปไตยในระดับชาติในประเทศฟิลิปปินส์ หนังสือใหม่ของเขา เช่น Philipine English: A Novel และ Ariane: A Stock Epic ทั้งนี้ เขาทำงานอาสาให้ SAKA พันธมิตรศิลปินเพื่อการปฏิรูปที่ดินเพื่อเกษตรกรรมที่แท้จริงในประเทศฟิลิปปินส์ และยังทำงานให้ Kilusang Magbubukid ng Philipinas (การเคลื่อนไหวต่อสู้ของชาวบ้านแห่งประเทศฟิลิปปินส์) ในขณะที่ทำมาหาเลี้ยงชีพในวงการโฆษณา

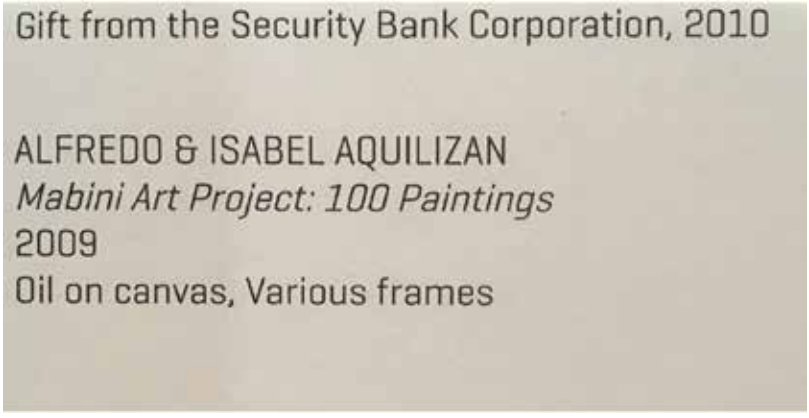
ดอนนา มิรันดา (Donna Miranda) เป็นนักออกแบบท่าเต้นที่อาศัยและทำงานอยู่ในฟิลิปปินส์ เธอย้ายพื้นที่การออกแบบการเคลื่อนไหวจากบนร่างกายปัจเจกมาเป็นความเคลื่อนไหวทางการเมืองเป็นหมู่คณะ ที่มีเป้าหมายมุ่งหาความยุติธรรมทางสังคม แต่ในทางกลับกันก็ไม่ทิ้งการมีสุนทรียภาพแม้อยู่นอกเวทีของศิลปะ และโดยเฉพาะผ่านงานทางการเมืองที่เป็นระบบ แนวคิดของเธอเป็นการขยายการประกอบสร้างท่าทางการเคลื่อนไหวในขนบที่นอกเหนือไปจากการเต้น ศิลปะ และที่เกี่ยวกับร่างกาย เธอทำอาชีพเป็นที่ปรึกษาอิสระให้แก่องค์กรระหว่างประเทศเพื่อการพัฒนา โดยทำงานในประเด็นความยุติธรรมทางเพศสภาพ การลดความเสี่ยงในด้านสาธารณสุขและภัยพิบัติ นอกจากนี้ เธอยังทำงานอาสาให้ SAKA หนึ่งในพันธมิตรศิลปินเพื่อการปฏิรูปที่ดินเพื่อเกษตรกรรมที่แท้จริงในประเทศฟิลิปปินส์ และสหภาพแรงงานเกษตรในประเทศฟิลิปปินส์ (Union of Agricultural Workers in the Philippines) อีกด้วย



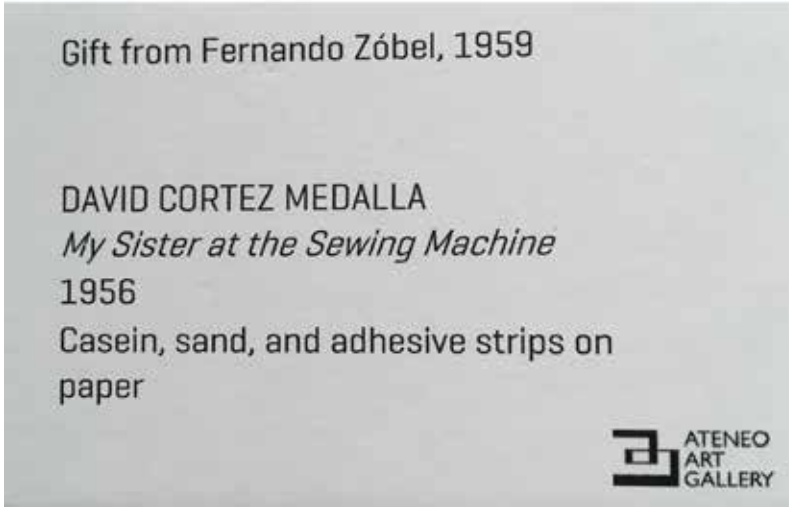
ภาพ: เงินทุนจัดซื้อจากเฟอร์นันโด ซอเบล
ค.ศ. 1981

นูเนลูซิโอ อัลวาราโด
ไม่มีชื่อ
ไม่มีวันที่กำกับ
สีน้ำมันบนผ้าใบ

ของขวัญ 176 ชิ้นคือทรัพย์สินที่ถูกลิขสิทธิ์ครอบ



ของขวัญจากบริษัทธนาคารซีเคียวริตี แบงก์ คอร์ปอเรชันส์,
ค.ศ. 2010
อัลเฟรโดและอิซาเบล อะคีลิซาน
โครงการศิลปะมาบินี: ภาพเขียน 100 ภาพ
ค.ศ. 2009
สีน้ำมันบนผ้าใบ กรอบรูปหลากหลาย



ของขวัญจากเฟอร์นันโด ซอเบล, ค.ศ. 1959

เดวิด คอร์เทซ เมดัลลา
น้องสาวของผม ณ จักรเย็บผ้า
1959
เคซีน ทราย และแถบกาวบนกระดาษ

“ซีซีซี: สกุลเงิน ของจิตสำนึกร่วม”

อาห์เม็ต โอกุต เยียน
พีรวัฒน์ นาวีเจริญ แปล

บทความนี้ถูกตีพิมพ์ครั้งแรกในปีค.ศ. 2015 ใน e-flux Journal #62:
https://www.e-flux.com/journal/62/60952/ccc-currency-of-collective-consciousness/

บทเกริ่นนำของข้าพเจ้า

ข้าพเจ้าเกิดในที่ที่สงครามกลางเมืองเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน ที่ซึ่งความปลอดภัยในพื้นที่สาธารณะถูกแบ่งแยกเป็นกลางวันและกลางคืน ถนนใหญ่และตรอกซอกซอย ภูเขาที่มีกรงขังหรือท้องทุ่งที่มีต้นไม้เผาไหม้เกรียม ที่ที่มีรถถังทหารลาดตระเวนใจกลางเมือง พร้อมหน่วยรบพิเศษติดอาวุธครบมือเข้าออกเป็นธรรมดา งานนักข่าวหนังสือพิมพ์เป็นงานอันตรายพอที่จะทำให้คนถูกลอบฆ่ากลางถนนตอนกลางวันแสก ๆ ที่ที่การฟังเพลงขับร้องในภาษาถิ่นเกิดกลายเป็นอาชญากรรม คุณลองนึกภาพดูว่าที่นี่เป็นที่ที่มีนักเรียนชั้นประถมถูกนำตัวไปสอบสวนเพียงเพราะเข้าร่วมการประกวดวาดรูปเกี่ยวกับวันสันติภาพสากล ข้าพเจ้าเติบโตขึ้นในสภาพที่วิถีชีวิตประจำวันมีความเป็นทหารสอดแทรกอยู่อย่างฝังลึก มีทรัพยากรจำกัดจำเขี่ยอย่างยิ่ง ข้าพเจ้ามิได้มาจากสถานที่ที่ซึ่งมีโลกทัศน์แบบ “จารีตศีลธรรมของชาวตะวันตก” หรือที่ที่จริยศาสตร์จะเป็น “แนวคิดที่สังคมยอมรับกันทั่วไป” จนเป็นเรื่องคุ้นชิน ข้าพเจ้ามาจากสถานที่ที่ข้าพเจ้าเรียนรู้ว่ามโนสำนึก โดยเฉพาะมโนสำนึกร่วมกันของหมู่ชน มีความสำคัญมากเพียงใด เมื่อคนคนหนึ่งถูกพรากออกมาอยู่โดดเดี่ยวทั้งในทางวัฒนธรรมและการเมือง

ตั้งแต่ปีแรก ๆ ที่เริ่มทำงานศิลปะ ข้าพเจ้าต้องเผชิญกับอุปสรรคที่ก่อให้เกิดการแบ่งฝักแบ่งฝ่ายแล้ว ข้าพเจ้าจำได้ถึงการไปร่วมประชุมสองครั้งสำคัญในวันที่ 2 และ 9 เมษายน 2005 ในกรุงอิสตันบูล กับกลุ่มศิลปิน นักเขียน นักวิจารณ์ และนักศึกษาที่พูดคุยกันเกี่ยวกับเรื่องนิทรรศการแห่งชาติ โดยอ้างถึงนิทรรศการต่าง ๆ ที่เคยจัดแสดงมาแล้วตั้งแต่ปี 2000 ในที่ประชุมนี้เราได้พูดคุยกันถึงนิทรรศการที่เกี่ยวกับอิสตันบูล เกี่ยวกับประเทศตุรกี เกี่ยวกับภูมิภาคบอลข่าน คุยกันโดยเฉพาะเรื่องนิทรรศการ ความเป็นจริงของเมือง: อิสตันบูลในมุมเน้น (Urban Realities: Focus Istanbul) ซึ่งวางแผนเปิดตัวที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะมาร์ทิน-โกรพิอุส-เบา (2005) ในกรุงเบอร์ลิน อย่างไรก็ตาม ณ ตอนที่การประชุมเสร็จสิ้นลง ศิลปินจำนวนสิบคน ได้แก่ข้าพเจ้า, จาน อัลไต (Can Altay), ฮูเซอีน อัลป์เตกิน (Hüseyin Alptekin), ฮาลิล อัลตินเดแร (Halil Altindere), เมเมด แอร์เดแนร์ (Memed Erdener), กุลซุน การามุสตาฟา (Gülsün Karamustafa), เนริมาน โปลาต (Neriman Polat), จานาน เซนอล (Canan Şenol), ฮาเล แตงแกร์ (Hale Tenger) และวาฮิต ตูนา (Vahit Tuna) ตัดสินใจถอนตัวจากนิทรรศการนี้ นอกจากนี้ แอร์เดน โกโซวาและวาซิฟ กอร์ตุนได้ถอนบทสัมภาษณ์และฟุลยา แอร์เดมซีได้ถอนบทความของตนออกจากชุดเนื้อหาของนิทรรศการด้วย สุดท้ายแล้วงานนิทรรศการก็จัดขึ้นจนได้ แต่ก็กลายเป็นนิทรรศการเกี่ยวกับอิสตันบูลที่ไม่มีศิลปินจากอิสตันบูลเข้าร่วมเลย (ยกเว้นเพียงหยิบมือหนึ่งเท่านั้น) การที่เราถอนตัวในครั้งนี้ก็เพื่อแสดงความเหนื่อยหน่ายต่อนิทรรศการที่จัดขึ้นบนฐานของอัตลักษณ์แห่งชาติเอือมระอาต่อการใช้ศิลปินเป็นภาพแทนของการเมืองระหว่างประเทศต่าง ๆ เหนื่อยหน่ายต่อการจัดประเภทศิลปินตามคุณสมบัติทางภูมิศาสตร์ ชาติ หรือภูมิภาค นอกจากสิ่งทั้งมวลนี้ และที่น่าผิดหวังเหนือสิ่งอื่นใด คือการที่ผู้จัดกระจายเงินทุนให้แก่ศิลปินที่เชิญมาอย่างไม่เท่าเทียมกัน

ข้อเสนอต่างๆ

ในการจัดเทศกาลศิลปะเบียนนาเล่แห่งชิดนีย์ครั้งที่ 19 เทศกาลศิลปะไบเอนเนียลที่เซา เปาโล ครั้งที่ 31 เทศกาลศิลปะไบเอนเนียลที่ชาร์จาห์ครั้งที่ 10 เทศกาลศิลปะไบเอนเนียลที่อิสตันบูล ครั้งที่ 13 เทศกาลศิลปะมานิเฟซตา 10 เทศกาลศิลปะเบียนนาเลที่กวางจู และกรณีอื่น ๆ อีกมากมาย ทำให้เห็นว่าเราได้ก้าวเข้าสู่ช่วงเวลาใหม่ กล่าวคือ ช่วงเวลาที่กลไกต่าง ๆ ของสถาบันและโครงสร้างแบบนิทรรศการขนาดใหญ่ไม่สามารถรับมือกับธรรมชาติที่แปรเปลี่ยนของการเข้าชมงาน การอุปถัมป์ การใช้ประโยชน์ และการที่รัฐเข้ามามีส่วนพัวพันในนิทรรศการศิลปะ

ช่วงเวลานี้เป็นเวลาที่เราควรพูดคุยกันอย่างจริงจังว่าเราจะทำอะไรได้บ้างก่อนการมาถึงของทางตันหรือจุดวิกฤติ มีเครื่องมืออะไรให้เราหยิบจับ แล้วใครกันที่จะต้องเสียเลือดเนื้อมากกว่าคนอื่น ข้าพเจ้ารู้สึกว่าเราเสียเวลาไปมากกับการคาดการณ์แบบที่มาค่อนขอดเหน็บแนมกัน การเข้าใจผิด และการมุ่งเป้าผิดที่ผิดทางไปกับการแก้ปัญหาผิดโจทย์ ทั้งนี้ เราเองก็ต้องเผชิญกับความย้อนแย้งอยู่บ่อยครั้ง ในฐานะศิลปิน ภัณฑารักษ์ คนขับเคลื่อนสังคม คนที่ทำงานเชิงวัฒนธรรม นักเขียน นักวิชาการ ผู้จัดงาน นักศึกษา และผู้บริหารพิพิธภัณฑ์ เราต้องคอยถามตัวเองอยู่ตลอดว่าเราจะยอมถอยหรือยอมประนีประนอมกับสิ่งต่าง ๆ มากเท่าไรในขณะที่เราสร้างสภาพการณ์ที่จะทำให้เกิดการผลิตงานศิลปะขึ้นมาได้

ความล้มเหลวของเราคือเรามักจะคิดว่าเพียงแค่เราตอบรับหรือวิพากษ์วิจารณ์ข้อย้อนแย้งเท่านั้นก็เพียงพอแล้ว แต่เราควรเริ่มจัดการความย้อนแย้งนั้นด้วยการคิดหาวิธีที่จะหมุนทวนวงล้อแห่งความลักลั่นเชิงโครงสร้างนั้นต่างหาก ดังที่ฮิโตะ ชเตเยิร์ล (Hito Steyerl) อธิบายไว้ในการแสดงเชิงบรรยาย “พิพิธภัณฑ์เป็นสนามรบหรือไม่” (2013)[1] ชไตเยิร์ลแกะรอยจากกระสุนปืนกลับไปหาผู้ผลิตกระสุน มันทำให้เธอติดอยู่ในฟีดแบ็คลูป (feedback loop) กล่าวคือ ผู้ผลิตกระสุนปืนกลับเป็นผู้สนับสนุนรายใหญ่ของพิพิธภัณฑ์ในเมืองชิคาโกที่เธอนำงานศิลปะของเธอไปฉายเสียเอง แล้วเราจะหมุนทวนวังวนแห่งความย้อนแย้งเชิงโครงสร้างนี้ได้อย่างไรกันเล่า อาจกล่าวว่าก็ทำด้วยการขัดขวางมันสิ แต่แล้ว เรากำลังพูดถึงการขัดขวางอย่างไร ในที่นี้ กายาตรี สปิวัค (Gayatri Spivak) ใช้คำว่า ‘วินาศกรรมเชิงเห็นพ้อง’ (affirmative sabotage) คือการไม่ทำลาย แต่เปลี่ยนแปลงวิธีใช้เครื่องมือนั้นเพื่อวัตถุประสงค์อื่นแทน[2] ฟรังโก ‘บิโฟ’ เบราร์ดี (Franco “Bifo” Berardi) ใช้คำว่า วินาศกรรมเชิงอัลกอริธึม’ ซึ่งกล่าวถึงยุทธศาสตร์ตอบโต้ของกลุ่มคนผู้ไร้เสถียรภาพภายในแวดวงที่เป็นนามธรรมของโลกการเงิน[3]

แต่เราจะทำสิ่งต่าง ๆ ทั้งหลายแหล่นี้ให้ลุล่วงอย่างไร ในการนี้ เจนนา แกรแฮมได้เสนอ ‘วิธีการปร-สิทธิ์ (para-sitic practice)’ ซึ่งเป็นการตอบโต้ต่อวิธีการนำเสนอศิลปวัฒนธรรมแบบยิงเข้าใส่กลุ่มเป้าหมาย (target practice)[4] แกรแฮมกล่าวว่าวิธีการแบบปร-สิทธิ์

1. Hito Steyerl,“Is the Museum a Battlefield” (2013). ถ่ายทำสดที่งานเทศกาลศิลปะเบียนเนียลที่อิสตันบูล ครั้งที่ 13 และโรงวัฒนธรรมแห่งโลก (Haus der Kulturen der Welt), เบอร์ลิน https://vimeo.com/76011774.
2. Gayatri Spivak, An Aesthetic Education in the Era of Globalization (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012.
3. “Interview with Franco ‘Bifo’ Berardi)” ฉบับพิเศษภาษาอังกฤษ Brand 1 (2013) http://tidningenbrand.se/brand/nummer-1-2013-tankefaran/.
4. Janna Graham, “Target Practice vs. Para-sites,” นำเสนอที่ศูนย์ดนตรีกาเร ดู นอร์ (Gare du , บาเซล, 7 พฤศจิกายน 2012.

เป็นการวิพากษ์วิจารณ์สภาพที่คนถือตนเป็นอภิสิทธิ์ชนเพราะสังกัดทางสถาบัน (institutional elitism) ผ่านการถกเถียงห้ำหั่นกันระหว่างบุคคลต่าง ๆ ที่ทำงานในสถาบันด้านวัฒนธรรม และคนทำงานที่ได้รับเชิญหรือได้รับว่าจ้างมา แกรแฮมเน้นย้ำความสัมพันธ์ของคำถามที่ว่า ‘เมื่อไรเล่าที่เราเป็นเหลือบไร และเมื่อไรที่เราเป็นร่างกายพาหะ’ ทั้งนี้ วิธีแบบปร-สิทธิ์นี้มุ่งเปลี่ยนแปลงสังคมอย่างกว้างขวางโดยใช้ประโยชน์จากสถาบันด้านวัฒนธรรมที่มีชื่อเสียง ยิ่งโดยใช้วิธีการ ‘เสนอปัญหา’ (problem-posing) มากกว่าที่จะใช้วิธี ‘ฝากเข้าสะสม’ (banking) ดังที่เปาโล แฟร์ (Paula Freire) บรรยายว่าเป็นวิธีการสอนที่มุ่งย้ำการคิดเชิงวิเคราะห์เพื่อการปลดปล่อยให้เป็นอิสระ ซึ่งต่างจากแนวคิดการปฏิบัติต่อนักศึกษาเหมือนเขาเป็นภาชนะว่างเปล่า ที่ผู้สอนต้องฝากความรู้เข้าไปสะสมเพียงทางเดียว[5]

ในงานประชุมสมาคมเทศกาลศิลปะไบเอนเนียลนานาชาติในเบอร์ลิน มาเรีย ลาวาโยวา (Maria Hlavajova) กล่าวปาฐกถาและเน้นย้ำความสำคัญของ ‘วิธีการเชิงประกอบฐาน (Instituent Practice)’ ของเกราลด์ โรนิก (Gerald Raunig) ซึ่งกล่าวถึงการปรับเปลี่ยนการวิจารณ์เชิงสถาบันที่เริ่มต้นขึ้นโดยศิลปินเช่น ฮานส์ ฮาคค์ (Hans Haacke) และมาร์เซล บรูดแธร์ส[6] (Marcel Broodthaers) จากนั้น ลาวาโยวาก็ได้ตั้งคำถามว่า ‘เราต้องการจะถูกปกครองอย่างไร และเราจะปกครองอย่างไร’[7] โดยวิธีการเชิงประกอบฐานเป็นการตั้งตนอยู่ระหว่างการปกครองและการถูกปกครอง ผ่านเค้าโครงที่ทั้งเป็นการปลดปล่อยและเป็นความสุดโต่งในการ ‘เปลี่ยนแปลงศิลปศาสตร์แห่งการปกครอง’ วิธีการดังกล่าวมีผลกระทบไปไม่จำกัดเฉพาะเพียงภาคส่วนใดภาคส่วนหนึ่ง แต่จะมีโอกาสผลักให้เกิดความเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างในภาคส่วนต่าง ๆ เช่น การอุปถัมภ์ กฎหมาย ความเป็นเมือง และการควบคุมพื้นที่สาธารณะด้วย

ในการคิดว่าจะทำให้แนวคิดเหล่านี้ประสบผลสำเร็จได้ยิ่งขึ้นอย่างไร ข้าพเจ้าจะเสนอแนวคิดการมี ‘ผู้แทรกแซง’ (Intervenor) ซึ่งเป็นเสียงอิสระจากภายนอก แต่มีสิทธิกระทำการภายในสถาบันเช่นเดียวกัน ผู้แทรกแซงมิได้สามารถปฏิบัติการได้แต่บนผนังห้องแสดงงานศิลปะเพียงอย่างเดียว แต่ยังเข้าไปมีบทบาทได้ในกระบวนการสื่อสาร ในกระบวนจัดตั้งงาน ในระบบการบริหาร รวมไปถึงในพื้นที่สำนักงานทำการเองอีกด้วย

มันเป็นเรื่องยากที่จะกล่าวถึงจุดยืนอันเป็นปฏิปักษ์นี้โดยไม่นำมันไปปฏิบัติ เรามาลองจินตนาการกันตามนี้ก็ได้:

ว่าผู้แทรกแซงเป็นทั้งศิลปิน เป็นคนที่ทำงานเกี่ยวกับศิลปะก็ได้ เป็นคนที่ทำงานเกี่ยวกับวัฒนธรรมก็ได้ หรือเป็นนักวิชาการที่โดยปกติแล้วมิได้เป็นส่วนหนึ่งในกลไกการตัดสินใจในสถาบันแต่ตระหนักรู้ถึงความอ่อนไหวของบริบทในท้องถิ่น

5. Paolo Freire, Pedagogy of the Oppressed (New York: Continuum, 1970).
6. Gerald Raunig, “วิธีการเชิงประกอบฐาน: การหลบหนี การวางรากฐาน การเปลี่ยนแปลง”, ทรานส์เวอร์ซัล (Jan. 2006) http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/en.
7. Maria Hlavajova, “Why Biennial?” ปาฏกถา, ที่ประชุมสามัญสมาคมเทศการศิลปะเบียนเนียลนานาชาติครั้งแรกที่โรงวัฒนธรรมแห่งโลก (Haus der Kulturen der Welt) (10–14 July 2014) เบอร์ลิน.

ว่าผู้แทรกแซงจะต้องมีสัญญาที่รับรู้กันอย่างเป็นทางการ โดยคุ้มครองงานของเขา
จากการแทรกแซงทางการเงินหรือการเมืองได้

ว่าผู้แทรกแซงจะมีสิทธิในการตรวจสอบคัดกรองข้อสื่อสารทั้งหมดทุกรูปแบบก่อน
ออกสู่สาธารณะ ซึ่งรวมถึงการประกาศ การแถลงข่าว งานอีเว้นท์ และถ้อยแถลงต่าง ๆ

ว่าผู้แทรกแซงจะกระทำการแบบแข่งกับเวลา และจะมีความยืดหยุ่นสูงในช่วงเวลาวิกฤต
พวกเขาจะไม่กระทำการใดที่ยึดถือเพียงเป้าหมาย แนวคิด กำหนดการนิทรรศการ
หรือสถานที่ถูกวางไว้แล้วล่วงหน้าเท่านั้น

ว่าผู้แทรกแซงสามารถเลือกเดินถอยออกมาได้เมื่อไม่หลงเหลือความเป็นไปได้
ในการท้าทะลายขอบเขตข้อจำกัดทางโครงสร้างเดิม

ว่าผู้แทรกแซงจะเป็นตัวเอกที่ก้าวไปไกลกว่าการเป็นผู้วิพากษ์วิจารณ์สถาบันในเชิงสัญลักษณ์
อย่างไม่เป็นพิษเป็นภัย พวกเขาจะเป็นผู้เข้ามาไกล่เกลี่ยหากสถาบันมีปฏิกิริยาต่อข้อกังวลของ
สาธารณชนในทางที่เป็นอำนาจนิยมหรือในทางตัดสินคุณค่าของคน

ห้วงกาลเหนี่ยวนำดึงให้มโนสำนึกมารวมกัน

การที่เราจะดูภาพรวมอย่างปราศจากอคติได้ เราจำเป็นต้องตีกรอบการพูดคุยที่เกิดขึ้น
ในประชาคมศิลปะขึ้นใหม่ด้วยการเปลี่ยนจากการพูดคุยเชิงนามธรรมกลับมาสู่การกระทำ
ที่จับต้องได้อยู่เสมอ ๆ ในการนี้ เมื่อเรามองกลับไปที่ประวัติศาสตร์ เราจะเห็นได้ว่ามีมโนสำนึก
ร่วมของหมู่ชนที่ปรากฏชัดขึ้นในช่วงเวลาที่อุเต เมตา เบาเออร์ (Ute Meta Bauer) เรียกว่า
'ห้วงกาลที่เหนี่ยวนำ'[8] (magnetic moments in time) โดยหากเราจะเน้นย้ำผลที่เกิดขึ้นจริง
จากการร่วมกันปฏิเสธ เราก็ควรสังเกตกรณีต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น เช่น กรณีที่ไม่นานหลังจากการ
เปิดนิทรรศการของฮานส์ ฮากค์ ที่หอแสดงงานศิลปะเททในปี 1984[9] ทำให้ชาร์ลส์ ซาทชิ
(Charles Saatchi) ลาออกจากคณะกรรมการผู้อุปถัมภ์ศิลปะใหม่ของเทท (Tate's Patrons
of New Art Committee) หรือกรณีที่นิทรรศการ จุดเวลาที่เหมาะเจาะ (The Perfect
Moment) ของโรเบิร์ต แมปเปิลธอร์ป[10] (Robert Mapplethorpe) ทำให้เดนนิส แบร์รี
ผู้อำนวยการศูนย์ศิลปะซินซินาติต้องไปขึ้นศาลในคดีอนาจาร เป็นต้น

นอกจากแต่ละกรณีเหล่านี้แล้ว เราก็ยังสามารถตามรอยวิวัฒนาการของความกังวลร่วมกัน
ในวงการศิลปะนานาชาติตลอดหลายปี โดยดูตัวอย่างจำนวนหนึ่งจากช่วงครึ่งศตวรรษที่ผ่าน
มานี้ เริ่มจากในปี 1950 กลุ่มอิแรสซิเบิลส์ (Irascibles) ซึ่งเป็นกลุ่มศิลปินเชิงนามธรรมชาว
อเมริกัน รวมถึงบุคคลระดับแถวหน้าของกระแสศิลปะสำนักนิวยอร์ค เช่น หลุยส์ บูชัวร์
(Louise Bourgeois), โรเบิร์ต มาเธอร์เวลล์ (Robert Motherwell), วิลเลม เด คูนิง (Willem

8. บทสัมภาณษ์ Ute Meta Bauer, "Magnetic Moments in Time" in Echo Gone Wrong (20 Dec 2013) http://www.echogonewrong.com/interview-from-latvia/magnetic-moments-in-time-maya-mikelsone-in-conversation-withute-meta-bauer-and-ahmet-ogut-about-art-education/.
9. Hans Haacke, Seth Kim-Cohen, Yve-Alain Bois, Douglas Crimp, Rosalin Krauss, October (Cambridge, MA: MIT Press, 1987).
10. ดูหน้ารวมลิงก์และบรรณานุกรมที่คัดสรรไว้สำหรับการพิจารณาคดีอนาจารของโรเบิร์ต แมปเปิลธอร์ป (Robert Maplethorpe) โดย ซินเธีย แอล. เอิร์นสท์ (Cynthia L. Ernst) (1990) http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/mapplethorpelinks.html.
11. "The Irascibles" in Life (15 January 1951) จดหมายเปิดผนึกตีพิมพ์วันที่ 22 พฤษภาคม 2493 ใน The New York Times.

de Koooning) และแอด ไรน์ฮาร์ดท์ (Ad Reinhardt) ได้ลงนามในจดหมายเปิดผนึกถึง โรแลนด์ เจ. แมกคินนีย์ (Roland J. McKinney) ประธานพิพิธภัณฑ์ศิลปะเมโทรโพลิทัน (Metropolitan Art Museum) เพื่อเรียกร้องให้ทำการจัดแสดงงานศิลปะเชิงนามธรรม ในพิพิธภัณฑ์ดังกล่าวให้ดีขึ้น[11] โดยการประท้วงของกลุ่มอิแรสซิเบิลส์นำมาสู่ความเปลี่ยนแปลง ในแผนงานการจัดนิทรรศการในอนาคตของพิพิธภัณฑ์ได้ในที่สุด ไม่กี่ปีต่อมา มีจดหมายเปิด ผนึกอีกฉบับจ่าหน้าถึงสถาปนิกที่ออกแบบพิพิธภัณฑ์กูเกนไฮม์ (Guggenheim) ตีพิมพ์โดย กลุ่มศิลปินกลุ่มหนึ่งและส่งถึงพิพิธภัณฑ์ดังกล่าวก่อนการเริ่มก่อร่างสร้างตัวพิพิธภัณฑ์ (1956-58) ในครั้งนี้เป็นความกังวลเกี่ยวกับสถานที่จัดแสดงงานศิลปะ ศิลปินและนักวิจารณ์ จำนวนมากมีปฏิกิริยาในทางลบ เมื่อแบบแผนของแฟรงก์ ลอยด์ ไรท์ (Frank Lloyd Wright) ได้รับการเปิดเผยต่อสาธารณะ จดหมายร่วมฉบับดังกล่าวจ่าหน้าถึงเจมส์ จอห์นสัน สวีนีย์ (James Johnson Sweeney) ผู้อำนวยการพิพิธภัณฑ์ และมีใจความเน้นย้ำว่าแบบการสร้าง ทางเดินแบบขดเป็นเกลียว และการทำทางลาดแบบเป็นเส้นโค้งนั้น ‘ไม่เหมาะสำหรับการ แสดงงานจิตรกรรมและประติมากรรม’ จดหมายดังกล่าวลงนามโดยศิลปินยี่สิบเอ็ดคน เช่น ฟรานซ์ ไคลน์ (Franz Kline), โรเบิร์ต มาเธอร์เวลล์ (Robert Motherwell), ฟิลิป กัสตอน (Philip Guston) และวิลเลม เด คูนิง (Willem de Kooning)

เทศกาลศิลปะขนาดยักษ์ที่จัดพร้อมกับบรรยากาศการเคลื่อนไหวทางสังคมในช่วงทศวรรษ ที่ 1960-1970 เช่นงานเทศการศิลปะเบียนนาเลที่เวนิสครั้งที่ 35 ในปี 1968 ก็ถูกประท้วง หลายประการเช่นกัน เหตุการณ์ดังกล่าวมีความโดดเด่นคือมีตำรวจเข้าทำการปราบปราม อย่างป่าเถื่อนหลายครั้ง ซุ้มงานหลายแห่งสร้างไม่เสร็จ และมีศิลปินรวมตัวต่อต้านถึง หลายคราว มีคนทำงาน สหภาพการค้า นักศึกษา ปัญญาชน และศิลปินเข้ามารวมตัวกัน เป็นแนวร่วมในจำนวนมากอย่างไม่เคยมีมาก่อน ศิลปินจากหลากหลายประเทศร่วมประท้วง ด้วยโดยการคลุมผลงานของตนหรือพลิกให้งานกลับหัวกลับหาง[12]

ทั้งนี้ ประวัติศาสตร์ในมโนสำนึกของหมู่ชนก็ได้รับการยกระดับขึ้นไปอีกขั้นหนึ่ง เมื่อแนวร่วม ของคนทำงานเกี่ยวกับศิลปะ (Art Workers’ Coalition) ซึ่งจัดตั้งขึ้นในนิวยอร์คในปี 1969 เป็น แนวร่วมระหว่างศิลปิน นักสร้างภาพยนตร์ นักเขียน นักวิจารณ์ และพนักงานพิพิธภัณฑ์ที่ได้ส่ง จดหมายที่ระบุข้อเรียกร้องสิบสามประการถึงเบทส์ โลว์รีย์ ผู้อำนวยการพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัย ใหม่ (Museum of Modern Art) จดหมายดังกล่าวเรียกร้องให้มีการปฏิรูปพิพิธภัณฑ์และ เรียกร้องให้ในกระบวนการตัดสินใจของพิพิธภัณฑ์มีความเข้าใจจุดยืนทางศิลปะต่าง ๆ และข้อกังวลของสาธารณะให้มากขึ้น[13]

ในปี 1972 ศิลปินสิบคนลงนามร่วมกันในจดหมายเปิดผนึกถึงหนังสือพิมพ์ทั่วไปเมือง แฟรงก์เฟิร์ต (Frankfurter Allgemeine Zeitung) เพื่อแสดงความกังวลเกี่ยวกับวิสัยทัศน์ การเป็นภัณฑารักษ์ของซีมันน์ (Szeemann) ในงานเทศกาลศิลปะโดคูเมนตา 5 (Documenta 5)

12. Vittoria Martini, “A brief history of I Giardini: Or a brief history of the Venice Biennale seen from the Gardini” in Art and Education http://www.artandeducation.net/paper/a-brief-history-of- igiardini-or-a-brief-histor y-ofthe-venice-biennale-see n-fromthe-giardini/.
13. Lucy R. Lippard, “The Art Workers’ Coalition: Not a History” in Studio International 180 (Nov 1970), pp. 171-72.

เรียงความต่าง ๆ ของแดเนียล บิวเรน (Daniel Buren) และโรเบิร์ต สมิธสัน (Robert Smithson) รวมถึงจดหมายถอนตัวของโรเบิร์ต มอร์ริส (Robert Morris) ที่ตีพิมพ์ในรายการงานของงานเทศกาลศิลปะเป็นการโต้แย้งต่อการที่ศิลปินสูญเสียอิสระในการทำงานเมื่อภัณฑารักษ์กลายเป็นผู้สร้างสรรค์และ 'ผู้ให้กำเนิดนิทรรศการ' ซึ่งทำให้พวกเขาถูกจองจำอยู่ภายใต้ข้อกำหนดในด้านบริบทและวัฒนธรรมที่ได้วางไว้ นอกจากนี้ พวกเขายังกังวลด้วยว่าจะไม่มีช่องว่างระหว่างการเป็นผู้สร้างสรรค์ในเชิงศิลปะและในเชิงภัณฑารักษ์สำหรับการเจรจาบนฐานจริยศาสตร์หรือศีลธรรมอีกต่อไป

ในกลุ่มกรณีอื่น ๆ ในประวัติศาสตร์ที่มีความโดดเด่น อย่างการเคลื่อนไหวในชื่อ 'ไม่' ที่งานเทศกาลศิลปะเบียนนาเลที่เซา เปาโล ในปี 1969 (Non à la Biennale de São Paulo) เป็นการเคลื่อนไหวขนาดใหญ่ที่มีการจัดตั้งอย่างเป็นระบบเป็นครั้งแรก การเคลื่อนไหวดังกล่าวเริ่มขึ้นโดยคำแถลงจากกลุ่มศิลปินนานาชาติ ซึ่งรวมถึงดักลาส ฮิวเบลอร์ (Douglas Huebler), โจเซฟ โกสุธ (Joseph Kosuth), โรเบิร์ต แบร์รี (Robert Barry) และลอว์เรนซ์ ไวเนอร์ (Lawrence Weiner) คำแถลงดังกล่าวประจานความป่าเถื่อนของรัฐบาลทหารของเอมิลิโอ การ์ราซตาซู เมดิทชี (Emílio Garrastazu Médici) (1969) และโดยเฉพาะการใช้ความรุนแรงต่อศิลปินและปัญญาชนชาวบราซิล การประท้วงดังกล่าวมีผู้คนเข้าร่วมจำนวนมาก ซึ่งรวมถึงศิลปินชาวบราซิลหลายคนด้วย เช่น เฮลิโอ โออิติซิกา (Hélio Oiticica), ลีเกีย คลาร์ก (Lygia Clark), รูเบนส์ เกิร์ชมาน (Rubens Gerchman), วิลลิส เด คาสโตร (Willys de Castro), เนลสัน เลยร์เนร์ (Nelson Leirner), มารี วิเอร์รา (Mary Vieira), อันโตนิโอ ดิอาส (Antonio Dias) และคาร์ลอส เวร์การา (Carlos Vergara) การเคลื่อนไหวครั้งนี้ดังกึกก้องไปทั่วแม้กระทั่งในงานเทศกาลศิลปะไบเอนเนียลในซาน เปาโลครั้งต่อ ๆ มา จนกระทั่งเริ่มมีความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองที่ชัดเจนในบราซิลในทศวรรษที่ 1980

อีกครั้งที่งานเทศกาลศิลปะไบเอนเนียลที่เซา เปาโลถูกต่อต้านคืองานปี 2014 โดยในเวลาไม่กี่วันก่อนเปิดงาน มีศิลปินที่เข้าร่วมงานเป็นจำนวนหกสิบเอ็ดคนตีพิมพ์จดหมายคัดค้านในวันที่ 28 สิงหาคม ในรอบนี้เพราะมีความกังวลว่าศิลปินจำนวนหนึ่งจากปาเลสไตน์และเลบานอนจะตกอยู่ในความเสี่ยงร้ายแรง เพราะงานนี้มีประเทศอิสราเอลเป็นผู้ให้เงินทุนจัดงานและเพื่อเป็นการยืนหยัดกับศิลปินนั้น จดหมายดังกล่าวร้องขอต่อคณะกรรมการงานเทศกาลศิลปะไบเอนเนียลให้ตัดโลโกอิสราเอลออกจากการเป็นผู้สนับสนุนและคืนเงินทุนดังกล่าวไป ในวันรุ่งขึ้นหลังจากที่ได้ส่งจดหมายไปนั้น ชาร์ลส เอสเช (Charles Esche) หนึ่งในภัณฑารักษ์ของงานเทศกาลศิลปะไบเอนเนียลดังกล่าว ได้เปิดคำแถลงร่วมของกลุ่มภัณฑารักษ์เพื่อสนับสนุนศิลปินและจุดยืนของเหล่าศิลปินดังกล่าว และในที่สุด มูลนิธิไบเอนเนียลแห่งเซา เปาโล (Fundação Bienal de São Paulo) ก็ตกลงเพิ่มหมายเหตุบนโลโกเพื่อ 'ทำการตัดขาดให้ชัดเจน' ซึ่งเงินทุนของอิสราเอลที่ให้เพื่อสนับสนุนนิทรรศการเป็นการทั่วไป[14]

14. Mostafa Heddaya, "São Paulo Biennial Removes General Israeli Sponsorship" in Hypoallergic (1 Sep 2014) http://hyperallergic.com/146449/sao-paulo-biennial-removes-general-israeli-sponsorsh ip/.
15. "Gwangju Biennale Foundation's President resigns in controversy over satirical painting of President Park Geun-hye" in biennialfoundation.org (19 Aug 2014) http://www.biennialfoundation.org/2014/08/president-of-t hegwangju-biennale-foundati onyongwoo-lee-resigns/.

ทั้งนี้ แม้ว่าทางมูลนิธิจะไม่ได้ตัดโลโกดังกล่าวออกจากผนังงาน หรือทำการคืนเงิน แต่เรื่องนี้ก็เป็นตัวอย่างของการสร้างฉันทามติในช่วงเวลาที่ดูเหมือนจะเป็นไปไม่ได้ สุดท้ายแล้วศิลปินทั้งหมดรวมถึงศิลปินกลุ่มที่อาจตกอยู่ในอันตรายก็ยังคงอยู่ในแสดงงานในเทศกาล

ในเดือนเดียวกัน วันที่ 18 สิงหาคม 2014 ลี ยอง-วู (Lee Yong-woo) ประธานของมูลนิธิกวางจูเบียนนาเล ประกาศลาออกเนื่องจากข้อถกเถียงเกี่ยวกับภาพเขียนเชิงการเมืองโดย ฮง ซอง-ดาม ภาพเขียนดังกล่าวถูกปฏิเสธไม่ให้แสดงในนิทรรศการ น้ำค้างแสนหวาน - จาก 1980 จนหลังจากนั้น (Sweet Dew - 1980 and After) ซึ่งเฉลิมฉลองครบรอบยี่สิบปีของการจัดงานเทศการศิลปะเบียนนาเลที่กวางจู โดยมียุน โบม-โม (Yoon Beom-mo) หัวหน้าภัณฑารักษ์ของมูลนิธิได้ลาออกตามไปในวันที่ 10 สิงหาคม เมื่อวันที่ 11 สิงหาคม มีศิลปินญี่ปุ่นจากโอกินาวาหลายคนยังได้ถอดถอนงานศิลปะของตนออกจากนิทรรศการด้วย อันเป็นการเน้นย้ำว่าการคุ้มครองอิสระในการแสดงออกทางศิลปะจะอยู่คู่เคียงคู่กับจิตวิญญาณของงานเทศกาลศิลปะเบียนนาเลที่กวางจู ซึ่งจัดตั้งขึ้นเพื่อระลึกถึงการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องประชาธิปไตยในช่วงทศวรรษที่ 1980

ในปี 2014 ข้าพเจ้าเองเป็นหนึ่งในศิลปินที่ได้รับเชิญ และได้ร่วมถอนตัวอย่างมีเงื่อนไขออกจากงานเทศกาลศิลปะเบียนนาเลแห่งซิดนีย์ครั้งที่ 19 งานเทศกาลศิลปะเบียนนาเลดังกล่าวตกอยู่ท่ามกลางข้อถกเถียงนานนับสัปดาห์ว่าด้วยความเชื่อมโยงระหว่างตัวงานกับทรานส์ฟิลด์ (Transfield) ผู้สนับสนุนและผู้ก่อตั้งงานเทศกาลดังกล่าว ทรานส์ฟิลด์เป็นบริษัทนานาชาติสัญชาติออสเตรเลียซึ่งได้เข้าทำสัญญามูลค่า 1.22 พันล้านดอลลาร์ในเดือนมกราคมปี 2014 ให้ดำเนินการศูนย์ดัดนิสัยในเนารูและเกาะเมนัส โดยภายใต้กฎหมายประเทศออสเตรเลียผู้ลี้ภัยที่เดินทางเข้ามาในประเทศโดยไม่มีวีซ่าอาจถูกคุมตัวไว้อย่างไม่มีกำหนด ซึ่งการกระทำดังกล่าวขัดต่ออนุสัญญาผู้ลี้ภัย ค.ศ. 1951 ทำให้เมื่อวันที่ 19 กุมภาพันธ์ ศิลปินที่เข้าร่วมงานเทศกาลดังกล่าวจำนวนสี่สิบหกคนออกจดหมายเปิดผนึกเรียกร้องให้คณะกรรมการ ‘กระทำการโดยเห็นแก่ประโยชน์ของผู้ลี้ภัย’ และ ‘ถอนตัวออกจากการตกลงที่ให้ทรานส์ฟิลด์เป็นผู้สนับสนุนงานเทศกาล’ คณะกรรมการได้ตอบกลับมาอย่างดื้อรั้น โดยอธิบายว่า ‘หากไม่มีทรานส์ฟิลด์ ก็จะไม่มีงานเบียนนาเลแห่งซิดนีย์’ ในวันที่ 26 กุมภาพันธ์ ศิลปินจำนวนห้าคนได้แก่ลิเบีย คาสโตร (Libia Castro), โอลาฟุร์ โอลาฟส์สัน (Ólafur Ólafsson), ชาร์ลี โซโฟ (Charlie Sofo), กาเบรียล เดอ วิเอทรี (Gabrielle de Vietri) และตัวข้าพเจ้าเอง ได้ถอนตัวออกจากงานเทศกาลไบเอนเนียล โดยในวันที่ 5 มีนาคม มีศิลปินอีกสี่คนร่วมถอนตัวไปกับเรา คือ อักเนียสกา โปลสกา (Agnieszka Polska), ซารา ฟาน แดร์ ไฮด์ (Sara van der Heide) , นิโกลีน ฟาน ฮาร์สกัมป์ (Nicoline van Harskamp) และนาธาน เกรย์ (Nathan Gray) รวมถึงดิเอโก โบเนตโต (Diego Bonetto) และปีเตอร์ เนลสัน (Peter Nelson) ผู้ติดตั้งนิทรรศการ ก็ได้ลาออกจากงานเพราะประเด็นดังกล่าวด้วย

ในขณะเดียวกัน ผู้สนับสนุนหลักรายอื่น ๆ ของงานเทศกาลศิลปะเบียนนาเลแห่งซิดนีย์ครั้งที่ 19 เช่นตัวเมืองซิดนีย์เองก็เริ่มตั้งคำถามเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของงานเทศกาลกับทรานส์ฟิลด์ ในวันที่ 4 มีนาคม มีการยกประเด็นดังกล่าวขึ้นอภิปรายในรัฐสภาออสเตรเลีย โดยมีลี ริอันนอน (Lee Rhiannon) วุฒิสภาสังกัดพรรคกรีน เสนอญัตติให้สนับสนุนเหล่าศิลปิน ญัตติดังกล่าวถูกคัดค้านตกไปโดยพรรคการเมืองใหญ่พรรคอื่น ๆ อย่างไรก็ตาม ราคาหุ้นของทรานส์ฟิลด์ร่วงลงถึงร้อยละ 9 ในสัปดาห์ดังกล่าวโดยอาจเป็นเพราะข้อขัดแย้งที่เกิดขึ้น จากที่ได้ปรับตัวสูงขึ้นถึงร้อยละ 21 ในระยะแรกหลังจากมีการประกาศสัญญาดังกล่าว ในวันที่ 7 มีนาคม เพียงสิบสี่วันก่อนการเปิดงานนิทรรศการ ลูกา เบลจีออร์โน-เนตติส (Luca Belgiorno-Nettis) ตัดสินใจลาออกจากการเป็นประธานงานเทศกาลเบียนนาเล (ซึ่งเขาได้อยู่ในตำแหน่งนี้มากว่าสิบสี่ปี) และคณะกรรมการประกาศว่าจะตัดขาดความสัมพันธ์กว่าสี่สิบสี่ปีที่มีมากับทรานส์ฟิลด์ ตั้งแต่บริษัทดังกล่าวก่อตั้งงานเทศกาลเบียนนาเลขึ้นในปี 1973 ทั้งนี้ หลังจากข้อเรียกร้องของพวกเราได้รับการตอบรับ ศิลปินเจ็ดคนจากเก้าคนที่ถอนตัวออกจากงานเทศกาลเบียนนาเลก็กลับเข้าร่วมงานดังเดิม[16]

นับแต่นั้นเป็นต้นมา มีผลกระทบที่ตามมาเป็นพรวนคือการที่วุฒิสมาชิกจอร์จ แบรนดิส (George Brandis) ได้ขู่ว่าจะถอนเงินสนับสนุนจากรัฐบาลออกจากองค์การศิลปะที่ปฏิเสธการสนับสนุนจากบริษัทเอกชน และหลังจากที่บริษัททรานส์ฟิลด์ โฮลดิงส์ (Transfield Holdings) ได้ถอนหุ้นของตนออกจากทรานส์ฟิลด์ เซอร์วิสเซส (Transfield Services) ครอบครัวเบลจิออร์โน-เนตติส ก็อาจกลับมาเป็นผู้สนับสนุนงานเทศกาลดังกล่าวอีกครั้ง แม้ว่าทั้งสองบริษัทจะยังใช้ชื่อและสัญลักษณ์เดียวกันอยู่ก็ตาม ดังที่แองเจลา มิโทรโพลัส (Angela Mitropolous) ได้กล่าวไว้ว่า ‘คำแถลงที่ชัดเจนไม่อ้อมค้อมจากงานเทศกาลเบียนนาเลจะช่วยขจัดความสับสนได้’ ในเรื่องผู้สนับสนุนงานเทศกาล และกล่าวอีกว่า ‘หากยังมีความสับสนอยู่ ทรานส์ฟิลด์ เซอร์วิสเซสก็จะยังได้รับประโยชน์อยู่ต่อไป’[17]

แม้ว่าการดังกล่าวจะทั้งดูซุลมุนและซับซ้อน แต่คำถามหลัก ๆ นั้นกลับเรียบง่ายทีเดียว คือคำถามที่ว่าในประเด็นของแหล่งเงินทุนของตนแล้ว สถาบันทางศิลปะจะจัดการอย่างไรกับความรับผิดชอบทางสังคมและจริยธรรมของตนต่อสาธารณะ ต่อผู้ร่วมทำงาน ต่อคนทำงานศิลปะ และต่อศิลปิน มโนสำนึกทางศิลปะจะมาบรรจบกับมโนสำนึกเกี่ยวกับสถาบันได้อย่างไร

ความเข้าใจผิดต่าง ๆ

ในเรื่องความรับผิดชอบทางสังคมและจริยธรรมต่อส่วนรวม - การตัดสินใจในเรื่องการเงินและในเชิงแนวคิดมักจะแยกขาดจากกัน คนมักสับสนการอุปภัมภ์กับการเป็นผู้วางแผนดำเนินการพิพิธภัณฑ์ นิทรรศการและโครงการการศึกษาจึงมักเป็นไปเพื่อประโยชน์ของบริษัทเอกชน

16. Ahmet Öğüt and Zanny Begg, “The Biennale of Sydney: A Question of Ethics and the Arts” in Broadsheet Magazine (2014).
17. Steve Dow, “Sydney Biennale 2016: Belgiorgno-Nettis family may be back as sponsors” in The Guardian (1 Dec 2014) http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/02/sydney-biennale-2016-belgiorno-nettis-family.

แล้วอะไรคือมาตรวัดว่างานเทศกาลศิลปะเบียนนาเลควรจะมีอยู่หรือไม่เล่า ในเรื่องนี้ การรักษาความน่าเชื่อถือและความเชื่อมั่นในงานดังกล่าวเป็นเรื่องจำเป็นอย่างยิ่ง ชนชั้นนำทางวัฒนธรรมไม่ควรเป็นคนกลุ่มเดียวที่มีอำนาจในการประกอบสร้างวิธีการใช้ประโยชน์ การเป็นผู้ชม และการเข้าถึง 'วัฒนธรรม' ' (Culture with a big C ซึ่งหมายถึงสำนึกทางวัฒนธรรมของมนุษย์ มิใช่เพียงวัฒนธรรมของกลุ่มชนใดโดยเฉพาะ) และเพราะเช่นนั้น จึงมีคำถามหลายประการที่เราควรถามตนเองก่อนจะตัดสินใจเข้าร่วมงานเทศกาลไบเอนเนียล คำถามที่ว่าได้แก่ งานเทศกาลไบเอนเนียลยังคงเป็นพื้นที่เรียนรู้ซึ่งมุ่งนำไปสู่ความเปลี่ยนแปลงอันจะมีผลในภาคประชาสังคมในระยะยาวหรือไม่ หรืองานดังกล่าวเป็นเพียงส่วนหนึ่งของแนวคิด 'การนิยมการเฉลิมฉลอง' (festivalism) ในกรอบทุนนิยมเสรีใหม่ที่จดจ่ออยู่กับขนาดงาน งบประมาณ จำนวนผู้ชม และการเชิดชูภาพลักษณ์ของงาน งานดังกล่าวให้ความสำคัญกับข้อกังวลของสาธารณะและความเป็นอิสระทางการเมือง หรือให้ความสำคัญส่วนใหญ่กับผลกำไรกัน? งานดังกล่าวสามารถทำหน้าที่เป็นตัวกลางระหว่างการให้เงินทุนและการเมืองเชิงวิพากษ์โดยไม่ต้องยอมกล้ำกลืนสำนึกทางจริยธรรมได้หรือไม่ งานดังกล่าวเป็นการเกื้อหนุนช่วยเหลือความยากลำบากในสังคมอย่างแท้จริง มิใช่เพียงเป็นการชะล้างความยากลำบากเหล่านั้นให้ไร้มลทิน เมื่อเผชิญกับความขัดแย้งหรือย้อนแย้ง งานดังกล่าวจะมุ่งหายุทธศาสตร์ที่สร้างสรรค์ หาทางออกที่ทั้งประนีประนอมและกล้าได้กล้าเสียหรือไม่ (diplomatic solutions) งานเทศกาลไบเอนเนียลเป็นงานที่สร้างพื้นที่ให้คนอื่น หรือทำตัวเป็นพื้นที่เสียเอง ตลอดจนคำถามว่าเมื่อต้องเผชิญกับแนวคิดการถือตนเป็นอภิชนชั้นสูงเพราะสังกัดสถาบัน เราจะรักษาคุณสมบัติในการวิพากษ์วิจารณ์ตัวเองได้อย่างไร เราจะขจัดความสับสนระหว่างมรดกทางวัฒนธรรมกับความขัดแย้งส่วนบุคคลได้อย่างไร และเราจะแยกแยะการอุปถัมภ์จากการเป็นเจ้าข้าวเจ้าของได้อย่างไร

ประเด็นความเป็นเจ้าของนั้นเป็นไปในทางเดียวกับประเด็นปัญหาว่าใครคือผู้มีสิทธิ 'ใช้ประโยชน์จากทรัพยากรส่วนเกิน' ในเรื่องนี้ เดวิด ฮาร์วีย์ (David Harvey) ได้แรงบันดาลใจจากงานเขียนชิ้นโดดเด่นของอองรี เลอเฟบร์ (Henri Lefebvre) เรื่อง 'สิทธิในการใช้ประโยชน์จากเมือง' ซึ่งเรียกร้อง 'การพลิกโฉมชีวิตคนเมือง และการให้ผู้คนสามารถเข้าถึงชีวิตแบบเมืองได้อีกครั้ง'[18] ฮาร์วีย์มุ่งสังเกตประเด็น 'การใช้ประโยชน์จากทรัพยากรส่วนเกิน' ในการอภิปรายต่าง ๆ ในปัจจุบันเกี่ยวกับอำนาจของหมู่ชนในการเปลี่ยนแปลงความเป็นเมือง โดยเขาอธิบายว่า 'สิทธิในการใช้ประโยชน์จากเมืองคือการปรับการควบคุมการผลิตและการใช้ทรัพยากรส่วนเกินให้เป็นประชาธิปไตยยิ่งขึ้น'[19] ในปี 2001 บราซิลกลายเป็นประเทศแรกที่บังคับใช้นโยบายกลางของรัฐที่เขียนคำว่า 'สิทธิในการใช้ประโยชน์จากเมือง' ให้เป็นกฎหมาย โดยประกัน 'การบริหารเมืองอย่างเป็นประชาธิปไตย' และ 'การให้ความสำคัญกับมูลค่าในการใช้ประโยชน์มากกว่ามูลค่าในการแลกเปลี่ยน' ทั้งนี้ งานเทศกาลไบเอนเนียลซึ่งเป็นงานที่มีนัยยะสัมพันธ์กับเมืองที่จัดงานอย่างมาก ยิ่งต้องตระหนักถึงความสำคัญยิ่งยวดในการเจรจาและคุ้มครองพื้นที่ของอิสรภาพในการแสดงความคิดเห็นอันจะละเมิดมิได้ จากการครอบงำทางการเมืองและการแทรกแซงจากบริษัทเอกชน

18. Henri Lefebvre, Le Droit à la ville (Paris: Anthropos, 1968).
19. David Harvey, Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution (New York: Verso, 2013).

จากการเคลื่อนไหวต่อสู้กับรัฐบาล สู่การประท้วงไม่คาดเข็มขัดเครื่องบิน

ลองมาพิจารณาจากสิ่งที่เกิดขึ้นที่ชิลี ในปี 1988 หลังจากออกุสโต ปิโนเชต์ (Augusto Pinochet) ปกครองประเทศมาเป็นเวลาสิบหกปี มีการทำประชามติขึ้น ผลปรากฏว่ามีเสียงคัดค้านมิให้เขาอยู่ในตำแหน่งต่อถึงร้อยละ 56 ทำให้เขาต้องหลุดจากตำแหน่งไป จะเห็นได้ว่าการจะทำให้ประชาชนชาวชิลีเชื่อว่ามีตัวเลือกอื่นนอกจากปิโนเชตนั้นไม่ง่ายเลยในสภาพที่ชิลีไม่มีประชาธิปไตยมานานถึงเพียงนั้น ประชาชนหลายคนกลัวการลงคะแนนต่อต้านปิโนเชต์เพราะคิดว่าจะทำให้ตนตกเป็นเป้าเพ่งเล็ง โดยในช่วงสัปดาห์ท้าย ๆ ก่อนการลงประชามตินั้น แต่ละฝั่งได้รับอนุญาตให้ออกโฆษณาทางโทรทัศน์ยาวสิบห้านาทีเป็นประจำทุกคืน ในฝั่งที่สนับสนุนปิโนเชต์ใช้ช่วงเวลาโฆษณาดังกล่าวเพื่อการโฆษณาชวนเชื่อเป่ากล่อมว่าหากไม่ใช่รัฐบาลฝั่งที่เป็นอยู่นั้น อนาคตบ้านเมืองจะถึงกาลหายนะเป็นแน่ ในทางกลับกัน ฝั่งที่เคลื่อนไหวต่อสู้กับปิโนเชต์ซึ่งนำโดยแนวร่วมพรรคการเมืองฝ่ายค้านได้ร่วมกันทำการสอบถามสนทนาแบบกลุ่มที่นำโดยเกนาโร อาร์ริอากาดา (Genaro Arriagada) ในที่สุด พวกเขาตัดสินใจทำตรงข้ามกับฝั่งที่สนับสนุนปิโนเชต์ทำ คือทำโฆษณาที่ออกมาเป็นไปในทางสดใสร่าเริง โดยแม้ว่าพวกเขาจะได้รับความร่วมมือจากกลุ่มผลประโยชน์ทางการเมืองอื่น ๆ อยู่ด้วย (โดยมีการร่วมมือกับกลุ่มการเมือง เช่น ที่ปรึกษาชาวอเมริกันและมูลนิธิโซรอส เป็นต้น[20]) แต่โฆษณาดังกล่าวได้รับผลตอบรับที่ดีกว่าการเคลื่อนไหวต่อสู้บนแนวคิดแบบฝ่ายซ้ายทั่วไปที่น่าจะมุ่งเจาะจงตีแผ่การละเมิดสิทธิมนุษยชนของปิโนเชต์ ทั้งนี้ อาร์ริอากาดาและกลุ่มสนทนาของเขาทำหน้าที่เป็นผู้ไกล่เกลี่ย และทำงานมานานนับปีเพื่อสร้างสะพานระหว่างกลุ่มคนถึงสิบเจ็ดกลุ่ม ปิโนเชต์ได้รับการสนับสนุนจากชนชั้นบน ภาคธุรกิจ ตำรวจ และกองทัพ ในทางกลับกัน กลุ่มเคลื่อนไหวต่อต้านก็ได้รับการสนับสนุนจากนักศึกษา คนทำงาน นักกิจกรรมสิทธิมนุษยชน เหยื่อของรัฐบาลปิโนเชต์ที่ใช้ความรุนแรง พรรคการเมืองจำนวนมาก และผู้คนบนท้องถนน

นอกจากนี้ เราสามารถพิจารณาได้อีกจากสิ่งที่เกิดขึ้นกับกาเดร์ กาลาเมียร์ (Ghader Ghalamere) เมื่อวันพฤหัสที่ 10 เมษายน 2014 กาลาเมียร์กำลังจะถูกส่งตัวกลับไปประเทศจากประเทศสวีเดน ภายใต้ความหวาดหวั่นว่าเขาอาจต้องตกอยู่ภายใต้การข่มเหงโดยประเทศบ้านเกิดคืออิหร่าน ขณะที่กาลาเมียร์รอเครื่องบินอยู่ในห้องรับรองขาออกในสนามบินนั้น เขากับครอบครัวได้อธิบายสิ่งที่เกิดขึ้นให้ผู้โดยสารคนอื่น ๆ ที่รอขึ้นเครื่องอยู่ด้วยกันฟัง โดยเมื่อขึ้นเครื่องแล้ว ผู้โดยสารทั้งหมดกลับปฏิเสธที่จะรัดเข็มขัดที่นั่งของตน การประท้วงหมู่ในครั้งนี้ทำให้เครื่องบินไม่สามารถขึ้นบินได้ตามตารางเวลา และเป็นผลให้กาลาเมียร์ได้รับการเชิญออกจากเครื่องบิน และได้รับการบรรเทาให้อยู่ในประเทศสวีเดนได้เป็นการชั่วคราว[21] ทั้งนี้ ความงดงามของเหตุการณ์ก็แสดงให้เราเห็นได้ชัดเจนยิ่งว่าในห้วงวิกฤตการที่คนร่วมกันกระทำสิ่งใดด้วยความร่วมแรงร่วมใจในทางที่สร้างสรรค์ เมื่อประกอบกับจังหวะเวลาที่เหมาะเจาะสามารถก่อให้เกิดผลที่ยิ่งใหญ่ได้

20. Olga Khazan, “4 Things the Movie ‘NO’ Left Out About Real Life Chile” in The Atlantic (29 March 2013) http://www.theatlantic.com/international/archive/2013/03 /4-things-the-movie-no-left-outabout-real-life-chile/27 4491/.
21. Adam Withnall, “Refugee facing deportation from Sweden saved by fellow passengers refusing to let plane leave” in The Independent (14 April 2014) http://www.independent.co.uk/news/world/europe/refugee-facing-deportation-from-sweden-saved-by-fellow-passengers -refusing-to-let-plane-leave -9259085.html.

สู่บทตามของเราทั้งหลาย

ความหมายของคำว่า ‘คว่ำบาตร’ กับ ‘ถอนตัว’ มีความแตกต่างที่สำคัญอยู่ เช่นเดียวกับความหมายของคำว่า ‘แคมเปญ’ และ ‘โฆษณาชวนเชื่อ’ ก็แตกต่างกันเช่นกัน เมื่อเราใช้คำเหล่านี้ เราอาจต้องเรียนรู้ว่าจะเลี่ยงไม่ให้ตนเองหลงอยู่ในวังวนการหาเรื่องถกเถียง การติดหล่มอยู่ในความขม อภิวาทกรรม ความซับซ้อน และการเข้าไปสมรู้ร่วมคิดด้วย การถอนตัวคือการกระทำที่เป็นการตัดขาดออกมาเมื่อสถานการณ์ไม่เหลือพื้นที่ให้พูดคุยแลกเปลี่ยนได้อีก คนอาจประกาศถอนตัวอย่างเปิดเผยต่อสาธารณะเพื่อเป็นการเรียกร้องให้ผู้คนเข้ามาร่วมต่อต้านไปกับเขา หรือไม่ก็อาจเป็นการไม่เข้าร่วมอย่างเงียบ ๆ โดยมีผลเพียงแก่ตัวเองก็ได้ ในทางเดียวกัน การคว่ำบาตรก็อาจนำมาใช้ได้เมื่อจำเป็น โดยเราต้องระลึกว่าการบอยคอตเป็นเพียงหนึ่งใน 198 วิธีการประท้วงโดยสงบที่จีน ชาร์ป (Gene Sharp)[22] พูดถึงเท่านั้น เอกาเตรินา เดโกต์ (Ekaterina Degot) เตือนเราว่าการกระทำในทางต่อต้านเป็นสิ่งเปราะบาง ต้องอาศัยบริบท และขึ้นกับจังหวะเวลาอย่างยิ่งยวด[23] ศิลปินและคนทำงานทางวัฒนธรรมนั้นเปราะบางเมื่อกระทำเพียงลำพัง และจะต้องเผชิญกับผลซึ่งถึงเนื้อถึงตัวมากกว่า หลังจากการกระทำที่สุดโต่งและเรียกร้องการเปลี่ยนแปลงทุก ๆ ครั้งย่อมมีโอกาสที่จะเกิดแรงกระเพื่อมตามมาอย่างหนักหน่วงเป็นเวลานานและอาจทำให้เราสับสนมึนงงได้ การหายุทธศาสตร์เพื่อจะกระทำการใด จึงย่อมไม่ได้เป็นเพียงแค่การเลือกวิธีกระทำเท่านั้น และแบบร่างของสุดยอดยุทธศาสตร์ที่เราทำหายไปหรือไม่ก็ยังหากันไม่พบ ก็คงซ่อนอยู่ที่ใดสักแห่งเป็นแน่ ระหว่างการร่วมกันกระทำการภายใต้จังหวะเวลาที่เหมาะเจาะและการวางแผนการเคลื่อนไหวต่อสู้ระยะยาว เช่นนี้ การจะผลักดันและท้าทายขีดจำกัดของการเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างให้ก้าวหน้าขึ้นในวันนี้ เราต้องมีผู้นำเช่นเหล่าผู้แทรกแซงซึ่งมีสิทธิในการเข้ามาไกล่เกลี่ย ทำหน้าที่เป็นกุนซือปฏิรูปและนักเจรจาที่จะไม่ยอมอ่อนข้อให้ใคร ผู้แทรกแซงนั่นเองที่จะเป็นผู้สามารถไกล่เกลี่ยตกลงภายใต้สถานการณ์เช่นนั้น เป็นผู้ท้าทายต่อต้านกระบวนการตัดสินใจจากบนลงล่างได้ และจะช่วยเปลี่ยนแปลงรูปแบบของการตัดสินใจไปได้พร้อม ๆ กัน.

ขอแสดงความขอบคุณเป็นพิเศษแก่ ซานนี เบกก์ (Zanny Begg), อดัม ไคล์มันน์ (Adam Kleinman), หลุยส์ โอเคลลี (Louise O'Kelly), มารี สปิริโต (Mari Spirito) และเซร์รา ทันเซล (Serra Tansel) ที่ได้เอื้อเฟื้อช่วยเหลือข้าพเจ้าในการเขียนบทความนี้

22. Gene Sharp, Politics of Nonviolent Action, Part Two: The Methods of Nonviolent Action (Westford, MA: Porter Sargent Publishers, 1973).

23. Ekaterina Degot, “A Text That Should Never Have Been Written?” in e-flux journal 56 (June 2014) ../journal/a-text-thatshoul d-never-have-beenwritten/.

อาห์เม็ต โอกุต (Ahmet Öğüt) (1981) เกิดในเมืองซิลวาน ดิยาร์บาเกียร์ เขาพำนักและทำงานอยู่ในอัมสเตอร์ดัมและอิสตันบูล อูจเป็นผู้ริเริ่มกิจกรรมเชิงสังคมวัฒนธรรมและศิลปินด้านศิลปะเชิงแนวคิดที่มีชื่อเสียง เขามองหาผู้ร่วมงานจากภายนอกวงการศิลปะอยู่ตลอด และหาวิธีที่เป็นเอกลักษณ์เพื่อสร้างความเข้าใจกับปัญหาสังคมที่มีความซับซ้อน ตั้งแต่ประเด็นการอพยพไปจนถึงการลุกฮือโดยประชาชน โดยแฝงอารมณ์ขันไว้ด้วย เขาทำงานกับสื่อหลายประเภทและได้จัดนิทรรศการมาแล้วอย่างกว้างขวาง งานนิทรรศการเดี่ยวของเขาเคยจัดแสดงอยู่ที่หอแสดงงานศิลปะร่วมสมัยเว่ย-หลิง (Wei-Ling Contemporary) พิพิธภัณฑ์ฟาน อับเบอมิวเซียม (Van Abbemuseum) หอแสดงงานศิลปะชาร์ลอตเตนบอร์ก (Kunstal Charlottenborg) หอแสดงงานศิลปะชิเซนเฮล (Chisenhale Gallery) พิพิธภัณฑ์ศิลปะเบิร์กลีย์ (Berkeley Art Museum) และหอแสดงงานศิลปะบาเซล (Kunsthalle Basel) และเข้าร่วมแสดงในนิทรรศการกลุ่มในพิพิธภัณฑ์และงานเทศกาลศิลปะไบเอนเนียลทั่วโลก อูจได้รับรางวัลชื่นชมต่าง ๆ มากมาย และเขาได้เป็นตัวแทนของประเทศตุรกีในการเข้าร่วมงานเทศกาลศิลปะเบียนนาเลที่เวนิส ครั้งที่ 53 อีกด้วย

มณฑลนิยมไร้มลทิน[1]
ศิลปะร่วมสมัยสากล และพัฒนาการอันเหลื่อมล้ำ

เดวิด ฮ็อดจ์ และ ฮาเหม็ด ยูเซฟี เขียน
อธิชา แก้วสุขสมบัติ แปล

บทความนี้ถูกตีพิมพ์ครั้งแรกในปีค.ศ. 2015 ใน e-flux Journal #65: https://www.e-flux.com/journal/65/336548/provincialism-perfected-global-contemporary-art-and-uneven-development/

1. การแปลอื้อเรื่องและคำว่า 'provincialism' เป็น 'มณฑลนิยม - ผู้แปลหาความหมายของคำนี้ในภาษาไทยแล้วเห็นว่าคำที่คนใช้กันไม่เข้ากับบริบทเท่าไหร่ มีที่ใช้ว่า 'ท้องถิ่นนิยม' ซึ่งอาจจะซ้ำซ้อนกับ localism จึงเลี่ยงไปใช้คำว่ามณฑลนิยม แต่ก็ตระหนักว่าคำนี้อาจยากต่อการทำความเข้าใจ

เมื่อย้อนพินิจแนวคิดสมัยใหม่นิยมในศตวรรษที่ 20 ผ่านกรอบสายตาของปัจจุบัน ดูเหมือนว่าแท้จริงแล้ว องค์ประกอบทางสุนทรียภาพหลักของแนวคิดนี้ก็คือกระแสมณฑลนิยม การกลายเป็นสมัยใหม่ทั้งด้านสังคมและเศรษฐกิจหลากหลายรูปแบบทั่วโลก เหนี่ยวนำศิลปินให้พัฒนาวิถีปฏิบัติใหม่ๆ ที่ตัดสัมพันธ์กับจารีต เพื่อมีปฏิสัมพันธ์กับสภาวการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปนี้ อย่างไรก็ตาม การถือกำเนิดของ ‘ศิลปะสมัยใหม่’ ในยุโรปตะวันตก ตามติดมาด้วยการถ่ายโอนอำนาจไปยังมหานครนิวยอร์คกลางศตวรรษที่ 20 บีบให้ศิลปินส่วนใหญ่ต้องเปรียบเทียบผลงานของตนกับแม่แบบจากที่อื่นไปโดยเลี่ยงไม่ได้ ก่อให้เกิดความสัมพันธ์ทางอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกันในหมู่ศิลปินจากหลากหลายประเทศ

งานสำคัญชิ้นหนึ่งที่กล่าวถึงประเด็นนี้คือ บทความ “ปัญหาของมณฑลนิยม” ของเทอร์รี่ สมิธ (Terry Smith) นักวิจารณ์ชาวออสเตรเลีย ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1974 สมิธให้เหตุผลว่า ศิลปินสมัยใหม่นิยมจากนอกศูนย์กลางนานาชาติถูกดึงรั้งโดยเรื่อยๆ ระหว่าง

> สองเงื่อนไขที่เป็นปฏิปักษ์ต่อกัน ได้แก่ แรงแข็งขืนต่อศูนย์กลางที่ทันเหสู่ท้องถิ่นนิยม (ซึ่งยืนกรานว่า ‘การสร้างงานศิลปะที่ดี มีเอกลักษณ์ ณ ที่ที่นี้’ เป็นไปได้และสมเหตุสมผล) และการยอมรับอย่างเสียไม่ได้ว่าน วัตกรรมสรรค์สร้างในศิลปะและมาตรวัด ‘คุณภาพ’ ‘ความคิดริเริ่ม’ ‘ความสนใจ’ ‘พลังในการสื่อสาร’ และอื่น ๆ ยังคงถูกกำหนดโดยอิทธิพลจากภายนอก[2]

สมิธย้ำว่า ‘ศิลปินทั่วทุกมุมโลก’ ล้วนอยู่ใต้เงื่อนไขนี้ กระทั่งผู้ปฏิบัติศิลปะในนิวยอร์คก็อิงแอบกับกระแสมณฑลนิยมไม่น้อย เนื่องจาก “ศิลปินส่วนใหญ่ที่นี่ต่างมีความสัมพันธ์ยึดโยงกับศิลปินอื่น รวมถึงแกลเลอรี่ นักวิจารณ์ นักสะสม พิพิธภัณฑ์ และนิตยสารอยู่จำนวนหยิบมือ”[3] กระนั้น ศิลปินนอกเขตตะวันตกที่อยู่ในสภาวะอาณานิคมและหลังอาณานิคมย่อมเผชิญสถานการณ์ที่ต่างออกไปอย่างไม่ต้องสงสัย สมิธตั้งข้อสังเกตว่าขณะที่แจ็กสัน พอลล็อก (Jackson Pollock) อาจได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติให้เป็น ‘ศิลปินผู้ยิ่งใหญ่’ นอกประเทศบ้านเกิด ซิดนีย์ โนแลน (Sidney Nolan) อาจได้รับการต้อนรับในฐานะ ‘ศิลปินชาวออสเตรเลียผู้ยิ่งใหญ่’ เท่านั้น ยิ่งเป็นศิลปินจากประเทศพัฒนาน้อยกว่าในด้านเศรษฐกิจสถานการณ์ก็ยิ่งหนักข้อ[4] ฉะนั้น การเน้นย้ำความเป็นสมัยใหม่ในท้องถิ่นที่คัดง้างกับศูนย์กลางและอุบัติขึ้นตาม ‘พื้นที่รอบนอก’ ตลอดศตวรรษที่ 20 จึงควรได้รับการตีความในฐานะเครื่องมือวิพากษ์โจมตีลัทธิอาณานิคมและการพัฒนาที่ไม่เสมอภาค

คำถามคือกระแสมณฑลนิยมเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรบ้างหลังปี ค.ศ. 1989 พหุนิยมทางสุนทรียภาพเป็นลักษณะของศิลปะร่วมสมัย ศิลปะนานารูปแบบมีโอกาสได้แบ่งปันเวทีแสดงผลงานกันอยู่เสมอ ความหลากหลายเหลือคณานับนี้ไม่อาจแยกขาดจากกระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งเชื้อเชิญให้ศิลปินจากคนละมุมโลกได้มาจัดแสดงผลงานผ่านเครือข่ายสถาบันและนิทรรศการนานาชาติร่วมกันบ่อยครั้ง นอกจากนี้ ดังที่ปีเตอร์ ออสบอร์น (Peter Osborne)

2. Terry Smith, “The Provincialism Problem” in Journal of Art Historiography no. 4 (June 2011), p. 3.
3. เรื่องเดียวกัน., p. 9.
4. เรื่องเดียวกัน., p. 5.

มีวอน ควอน (Miwon Kown) และอีกหลายคนได้กล่าวไว้ ศิลปะร่วมสมัย ‘ร่วมสมัย’ ได้ก็ด้วยอานิสงค์จากความเป็นสากลของมัน ดังที่ควอนอธิบายว่าศิลปะร่วมสมัยคือ ‘พื้นที่ที่ความร่วมสมัยของประวัติศาสตร์จากทั่วทุกมุมโลกถูกจับมาประจันหน้าเทียบเคียงไปพร้อม ๆ กัน ในฐานะขอบฟ้าทางปัญญาที่แยกจาก ทว่าต่อเนื่อง และเป็นส่วนสำคัญในการทำความเข้าใจ (ภาพใหญ่ของ) ปัจจุบัน’[5] มองเผิน ๆ ปัญหาของมณฑลนิยมดูเหมือนจะได้รับการแก้ไข เมื่อสิ่งที่สมิธเรียกว่าการต่อไม่ติดเชิงโครงสร้างระหว่างความเป็นโลกาภิวัฒน์และท้องถิ่นเลือนหายไป เนื่องจากวงการศิลปะนานาชาติเองเฟื่องฟูได้ด้วยความหลากหลาย พร้อมกันนั้นก็อุ้มชูความแตกต่างทางวัฒนธรรมไปด้วย ทำให้บางครั้งศิลปินที่ไม่ใช่ชาวตะวันตกก็ได้รับอนุญาตให้เข้าร่วมเพียงเพราะผลงานของพวกเขาสื่ออัตลักษณ์ท้องถิ่น

แต่แทนที่ปัญหาจะคลี่คลาย มณฑลนิยมกลับถูกครอบงำด้วยกระบวนการเสรีนิยมใหม่ ปัญหานี้อธิบายได้โดยการเน้นย้ำสามประเด็นดังต่อไปนี้ หนึ่ง ความเหลื่อมล้ำในการเข้าถึงการศึกษา และสถาบันต่าง ๆ ที่ยังคงดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง สอง การฉีกขนบสุนทรียศาสตร์ของศิลปะร่วมสมัยซึ่งมักจะประสบผลสำเร็จในสภาพแวดล้อมทางการศึกษาจำเพาะในโรงเรียนสอนศิลปะตะวันตกเท่านั้น และสาม ‘รูปแบบทางสังคม’ของกระบวนงานศิลปะที่เปลี่ยนแปลงไป ปัจจุบัน รูปแบบทางสังคมนี้ตั้งอยู่บนรากฐานการขับเคี่ยวกันระหว่างศิลปินผู้เป็นปัจเจก ซึ่งบ่อนทำลายการสร้างสัมพันธมิตรและความร่วมมือของหมู่คณะ

แม้โลกศิลปะนานาชาติจะไม่ได้มีภาษากลาง (lingua franca) แต่การกรุยทางเข้าพื้นที่ศิลปะก็จำเป็นต้องมีองค์ประกอบซับซ้อนตามแบบแผนบางอย่าง เช่นที่เจมส์ เอลคินส์ (James Elkins) กล่าวไว้เมื่อปี ค.ศ. 2009 ว่า ‘ศิลปะยุคปัจจุบันยังถือไว้ซึ่งค่านิยม วิธีการประเมินคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ และการกำหนดมาตรฐานคุณภาพของศิลปะสมัยใหม่ยุคปลาย’[6]

จริงอยู่ที่วัสดุ เทคนิคหรือคุณลักษณะสำคัญบางประการถูกตัดทอนจากงานศิลปะไปบ้างแล้ว แต่ประเด็นเรื่องคุณภาพก็ยังอิงกับแบบแผนตายตัว นั่นก็คือศิลปะต้องชวนให้คร่ำคิด และวิพากษ์วิจารณ์ตนเอง ปลุกความรู้สึกขัดแย้งสวนทางภายในตัวงาน ผลงานศิลปะถูกตั้งความหวังว่าต้องกระตุ้น ‘ความไม่เห็นพ้อง’ เลี่ยงการปิดตายความหมายและเปิดพื้นที่ให้ขบคิดต่อไป

นี่ไม่ใช่องค์ประกอบที่เกิดขึ้นเอง ‘ตามธรรมชาติ’ ในกระบวนงานศิลปะ แต่เป็นองค์ประกอบซับซ้อนตามแบบแผนที่จำเพาะเจาะจง ซึ่งถ่ายทอดกันในหมู่ศิลปินจำนวนหนึ่งได้ผ่านการเรียนการสอนรูปแบบเฉพาะตัวเท่านั้น และนี่ก็คือสิ่งที่โรงเรียนศิลปะตะวันตกหล่อหลอมนักเรียนของตน สถาบันจะสนับสนุนให้นักเรียนศึกษาค้นคว้าอย่างอิสระ (เพื่อเจาะลึกและกำหนดขอบเขตงานของตน) ขณะเดียวกันก็สอนให้พวกเขาบ่มเพาะความสัมพันธ์ระหว่างทฤษฎีและการปฏิบัติ รวมไปถึงกระบวนการสร้างงานและตัวผลงานอย่างลึกซึ้ง การปลูกฝังทักษะดังกล่าวอย่างเข้มข้นในโรงเรียนศิลปะตะวันตกหมายความว่าแม้โดยหลักการ ศิลปินสามารถตบเท้ามาจากที่ใดก็ได้ แต่ในทางปฏิบัติ พวกเขาจำเป็นต้องโคจรผ่านศูนย์กลางในย่านยุทธศาสตร์เหล่านี้ก่อน

5. Miwon Kown, “Response to Questionnaire on “The Contemporary”” October no. 130 (Fall 2009), pp. 13-15; Peter Osborne, Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art (London: Verso, 2014), pp. 15-22.
6. James Elkins, “Response to Questionnaire on ‘The Contemporary’”, October no. 130 (Fall 2009), pp. 12.

ไม่เพียงเท่านี้ เส้นสายกับแกลเลอรี่และสถาบันอื่น ๆ ที่นักเรียนมีโอกาสได้ฟูมฟักใน ‘เมืองระดับโลก’ ยังเป็นเหตุให้ศิลปินร่วมสมัยแห่แหนกันโยกย้ายที่พำนัก หากกล่าวว่าเส้นทางสู่การเป็นศิลปินแนวหน้าระดับนานาชาติของศิลปินรุ่นเยาว์จากลอนดอนหรือเบอร์ลินโรยด้วยกลีบกุหลาบก็คงจะเกินจริงไปเสียหน่อย แต่โอกาสที่พวกเขามีแทบจะสวนทางกับสถานการณ์ที่ศิลปินจากประเทศอื่นเผชิญ ความเหลื่อมล้ำดังกล่าวเห็นได้ชัดจากการไปเยือนประเทศต่าง ๆ ของเหล่าภัณฑารักษ์ระหว่างเตรียมงานจัดแสดงระดับนานาชาติ เกณฑ์การเลือกผลงานของภัณฑารักษ์ซึ่งเปรียบเสมือนผู้รักษาประตูงานเทศกาลมักแปรผันไปตามการชี้นำของคนรู้จักและผู้ชี้นำท้องถิ่นไม่มากก็น้อย ตัวเลือกที่ฝ่ายหลังแนะนำเกี่ยวพันแน่นแฟ้นกับความสัมพันธ์ส่วนตัว ปัจจัยทางการเมือง และรสนิยม ซึ่งแม้แต่ภัณฑารักษ์เองก็ตระหนักถึงปัจจัยเหล่านี้เพียงได้เลือนราง ในมุมมองของบรรดาศิลปินจากเมืองที่เหล่าภัณฑารักษ์ไปเยี่ยมเยียน โอกาสได้ ‘ไปเยือนดาว’ เช่นนี้ก็เหมือนส้มที่นาน ๆ จะหล่นมาที แม้ว่าที่จริง พวกเขาจะตั้งใจออกแบบผลงานเพื่อเทศกาลศิลปะนานาชาติอันเป็น ‘ชุมชนจินตกรรม’[7] ในฝันของพวกเขาแต่แรกอยู่แล้ว บางคนอาจจับผลัดจับผลูได้เปลี่ยนสถานะจากศิลปินท้องถิ่นไปเป็นศิลปินระดับนานาชาติ แต่ส่วนใหญ่มักถูกมองข้าม

อีกปัจจัยสำคัญเบื้องหลังความเหลื่อมล้ำในวงการศิลปะนานาชาติเกิดจากการหล่อหลอมให้ศิลปินกลายเป็นคู่แข่งที่ต่างคนต่างอยู่ เป็นอุปสรรคต่อการเคลื่อนไหวเรียกร้องเป็นหมู่คณะ เหตุที่โลกศิลปะเกิดความไม่ลงรอยไม่รู้จบไม่ใช่เพราะมีอัตลักษณ์หลากหลายของแต่ละชาติมาดำรงอยู่ในพื้นที่เดียวกันเท่านั้น แต่เป็นผลมาจากสภาวะที่บังคับให้ศิลปิน นักเขียน และภัณฑารักษ์ต้องห้ำหั่นกันให้ได้มาซึ่งที่ทางในวงการ ด้วยเหตุนี้ แม้งานเทศกาลศิลปะไบเอนเนียลจะถูกยกมาอ้างอยู่บ่อย ๆ ว่าเป็นพื้นที่จัดแสดงงานศิลปะร่วมสมัยนานาชาติตัวอย่าง แต่ก็อาจกล่าวได้ว่าตรรกะพื้นฐานของการจัดเทศกาลศิลปะนานาชาติแท้จริงแล้วสะท้อนชัดสุดในวัฒนธรรมโครงการศิลปินในพำนักเสียมากกว่า เหตุเพราะมีศิลปินน้อยคนที่สามารถเข้าร่วมเทศกาลศิลปะเหล่านี้ได้เต็มตัว โครงการศิลปินในพำนักจึงกลายเป็นรากฐานในการปั้นศิลปินรุ่นใหม่ โดยส่วนใหญ่จะอุดหนุนปัจจัยพื้นฐานที่ขาดแคลนในระดับรัฐให้ (แต่บางโครงการก็เริ่มคิดค่าธรรมเนียมก้อนใหญ่ขึ้นเรื่อย ๆ) โครงการศิลปินในพำนักสนับสนุนทั้งเวลาและพื้นที่สร้างสรรค์ผลงานแก่ศิลปิน รวมไปถึงโอกาสในการพบปะผู้คนและสัมผัสประสบการณ์ในสถานที่ใหม่ ๆ แต่ก็เพียงช่วงคราวเท่านั้น หากต้องการต่อยอดโอกาส ศิลปินต้องสมัครไปยังที่และทุนใหม่ ๆ เป็นประจำทุกปี ผลคือ แม้ศิลปินจะได้เปิดโลกทัศน์จากการโยกย้ายที่พำนัก แต่ระบบดังกล่าวก็ขัดขวางการสานสัมพันธ์ระดับกลุ่มในระยะยาว

กลายเป็นว่าวัฒนธรรมโครงการศิลปินในพำนักนำพาวงการศิลปะนานาชาติไปสู่ทิศทางที่ศิลปินจำต้องรับเอาวิถีชีวิตที่ไม่เป็นหลักแหล่ง ความเอาแน่เอาไม่นอนไม่ได้ การไขว่คว้าและแก่งแย่งโอกาส และการอยู่กันอย่างตัวใครตัวมัน มาเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนงานศิลปะภาพจำของแนวคิดสมัยใหม่นิมยมในศตวรรษที่ 20 คือการนำเสนอฉากหน้าของอัตลักษณ์

7. Benedict Anderson, Imagined Communities (London: Verso, 1989).
8. อ่านบทวิจารณ์โต้แย้งประเด็นนี้ได้จาก Suhail Malik and Andrea Phillips “The Wrong of Contemporary Art: Aesthetics and Political Indeterminacy” in Reading Rancière: Critical Dissensus, ed. Paul Bowman and Richard Stamp (London: Continuum, 2011), pp. 111-28.

ที่แตกต่างกันของแต่ละชาติ อันเป็นผลพวงจากการเคลื่อนไหวของขบวนการอาวอง-การ์ด ทว่า ปฏิสัมพันธ์ของผู้คนในแวดวงศิลปะร่วมสมัยกลับอยู่ในรูปเครือข่ายกระจัดกระจายของปักเจกบุคคลที่ต้องแข่งขันกันอยู่เสมอและไม่ยึดโยงกับสำนึกทางประวัติศาสตร์ใด ๆ ที่อาจช่วยขับเคลื่อนการต่อต้านแข็งขืนร่วมกันเป็นหมู่คณะ จะเหมาะกว่าหากมองคำว่า 'เครือข่าย' ในทีนี้เกี่ยวโยงกับกลยุทธ์ 'การสร้างเครือข่าย' เพื่อความก้าวหน้าในอาชีพ แน่นอนว่าศิลปินย่อมมีโอกาสได้พบปะ ทำงาน และแลกเปลี่ยนความเห็นเชิงวิพากษ์กัน แต่ทั้งหมดเกิดขึ้นแค่ระหว่างช่วงเปลี่ยนผ่านที่เส้นทางอาชีพของใครของมันของศิลปินเหล่านี้โคจรมาสัมผัสกัน

ความผันเปลี่ยนนี้ส่งอิทธิพลทางการเมืองต่อรูปแบบความสัมพันธ์ในวงการศิลปะอย่างมหาศาลระยะหลัง เริ่มเป็นที่ถกเถียงกันอย่างกว้างขวางว่าโลกาภิวัตน์ในโลกศิลปะ กอปรกับสุนทรียภาพของ 'ความไม่เห็นพ้อง' ที่กระตุ้นให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ ได้เปลี่ยนโฉมวงการศิลปะนานาชาติให้กลายเป็นเวทีการเมืองอันทรงอิทธิพล โอควุย เอนเวซอร์ (Okwui Enwezor) และแครอไลน์ โจนส์ (Caroline Jones) ให้ความเห็นว่ายิ่งศิลปะจากต่างทวีปได้สัมผัสกันโดยตรงในระดับนานาชาติเท่าไร ความลักลั่นของโลกาภิวัฒน์ก็ยิ่งปรากฏชัด เผยให้เห็นสภาพความเป็นจริงของความขัดแย้งและการปะทะใต้ภาพลวงตาของพัฒนาการอันราบเรียบไร้ที่ติ[9] จินตนาการได้ไม่ยากนักว่าเหตุใดฉากหน้าของวงการศิลปะนานาชาติที่ดูอ้าแขนต้อนรับทุกคน และเปิดกว้างต่อการวิพากษ์วิจารณ์ถึงล่อใจศิลปินผู้เคลื่อนไหวทางการเมือง โดยเฉพาะกลุ่มศิลปินที่ไม่มีพื้นที่ให้แสดงความเห็นและถกเถียงอย่างอิสระในท้องถิ่นของตน ในแง่นี้เทศกาลศิลปะระดับโลกอาจถือเป็นอีกหนทางในการปลดเปลื้องศิลปะจากพันธนาการที่ขับเคลื่อนโดยโลกาภิวัฒน์ และขณะเดียวกันก็มอบอาวุธให้ศิลปินได้ต่อสู้กับกระบวนการนี้ไปด้วย อย่างไรก็ตาม แม้ว่าสุนทรียภาพของศิลปะร่วมสมัยจะให้พื้นที่เอกสิทธิ์แก่ผลงานที่ท้าทายจารีต แต่โครงสร้างทางสังคมและเศรษฐกิจของวงการศิลปะนานาชาติส่งผลให้ศิลปินขาดจุดร่วมทางการเมืองที่จะช่วยยกระดับการแข็งขืนของพวกเขาให้กลายเป็นการวิพากษ์โจมตีกฎเกณฑ์ครอบงำอย่างเป็นรูปธรรมกว่านี้ เมื่อขาดกลุ่มก้อนที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน พวกเขาจึงให้ความสำคัญกับการไล่ตามความก้าวหน้าระดับปัจเจกมากกว่าการปลดแอกของหมู่คณะ หลงเหลือโอกาสที่จะเปลี่ยนแปลงโครงสร้างไว้เพียงน้อยนิด

กล่าวโดยสรุป นอกจากปัญหามณฑลนิยมจะไม่ได้รับการแก้ไขแล้ว กลับยิ่งถูกตีด้วยกรอบด้วยแนวคิดเสรีนิยมใหม่ในสองแง่หลักๆ ดังนี้ หนึ่ง ความเหลื่อมล้ำในโลกศิลปะร่วมสมัยถูกบดบังอยู่หลังม่านมายาที่ว่าปัจเจกบุคคลมีอิสรภาพทำการใดก็ได้[10] เห็นได้ชัดเจนว่าในศตวรรษที่ 20 สาเหตุที่ศิลปินส่วนใหญ่ไม่ประสบความสำเร็จในระดับนานาชาติก็เพราะโครงสร้างกีดกันพวกเขา แต่ปัจจุบัน อาจดูเผิน ๆ เหมือนว่าศิลปินไม่อาจสร้างชื่อในระดับสากลได้เพราะพวกเขาแค่โชคร้ายหรือ (ที่เป็นไปได้มากกว่า) ก็สะดุดความล้มเหลวของตนเอง ทั้งที่ความเป็นจริง ศิลปินจำนวนมากเกินจะนับขาดสิ่งอำนวยความสะดวกพื้นฐานที่จำเป็นและแวดวงศิลปะนานาชาติก็นิ่งเฉย ไม่ยื่นมือช่วยเหลือพวกเขา นโยบายที่เปิดกว้างให้ศิลปะ

9. ดูเพิ่มเติมได้ที่ Okwui Enzwezor, "Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Forum," in The Biennial Reader, ed. Marieke van Hal, Solveig Ovstebo, Elena Filipovic (Berlin: Hatje Cantz, 2010), 426-45; Caroline A. Jones, "Biennial Culture: A Longer History," The Biennial Reader, pp. 66-87.

หลากหลายรูปแบบของวงการศิลปะทำงานไม่ต่างอะไรกับระบอบใครดีใครได้ ขายฝันศิลปินด้วยแนวคิดการเริ่มต้นพัฒนาที่ตนเองเพื่อซุกซ่อนความไร้ประสิทธิภาพในการสนับสนุนโครงสร้างพื้นฐานแก่พวกเขา[11] สอง เนื่องจากแวดวงศิลปะร่วมสมัยดูคล้ายจะเปิดต้อนรับทุกคน ศิลปินไม่น้อยจึงวาดฝันไว้ว่าตนเองจะได้เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของวงการนี้ หลายคนไหลไปตามกระแสธาร แหวกว่ายผ่านการสมัครขอทุน โครงการอุปถัมภ์ที่พำนักและหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิตรอบแล้วรอบเล่า แม้เป็นที่รู้โดยทั่วกันว่าศิลปินส่วนใหญ่จะไม่มีวันได้ย่างเท้าเข้าสู่แวดวงชั้นสูงแห่งโลกศิลปะ กระบวนการอันน่าเหนื่อยหน่ายนี้บังคับให้ศิลปินต้องแสวงหาความก้าวหน้าบนเส้นทางอาชีพของใครของมัน เป็นอุปสรรคต่อการรวมกลุ่มกันในภูมิภาคและระหว่างประเทศ ซึ่งอาจเป็นรากฐานของการเปลี่ยนแปลงในระดับโครงสร้าง การครอบงำของแนวคิดเสรีนิยมใหม่รูปแบบหลังนี้ฝากรอยแผลไว้ลึกกว่าแบบแรก เพราะนอกจากจะไม่อาจสร้างสนามแข่งที่ยุติธรรมสำหรับทุกคนแล้วกลับต่ออายุความเหลื่อมล้ำถ่างช่องว่างทางสถานะให้ยิ่งกว้าง ขัดขวางการกระจายโอกาสอย่างเท่าเทียม เพราะเหตุนี้เราจึงไม่ควรปัดภาวะเหลื่อมล้ำในการเข้าถึงสถาบันต่าง ๆ ที่ยังดำเนินอยู่ให้เป็นเพียงปัญหาที่ผ่านมาแล้วผ่านไป สามารถแก้ไขได้โดยง่ายด้วยกระบวนการโลกาภิวัตน์ เพราะความเป็นจริง ‘มหาประชาคม’ นานาชาติยังกีดกันประชาคมย่อยระดับท้องถิ่นให้คงไว้ซึ่งคงสถานะวงนอกอยู่เสมอ และช่องทางแลกเปลี่ยนค่านิยมระหว่างมณฑลต่าง ๆ กับศูนย์กลางระดับสากลก็ยังเป็นการส่งออกทางเดียว.

เดวิด ฮ็อดจ์ (David Hodge) เป็นนักประวัติศาสร์ศิลปะอิสระ ผู้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าสาขาประวัติศาสตร์ ทฤษฎี และบริบทศิลปศึกษา ณ ดิ อาร์ต อะแคเดมี (The Art Academy) สถาบันสอนศิลปะแห่งหนึ่งในลอนดอน ระหว่างปีค.ศ.2014-2019 ในปีค.ศ.2015 เดวิดได้รับปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิตจากมหาวิทยาลัยเอสเซกซ์ (University of Essex) โดยทำวิจัยผลงานของรอเบิร์ต มอร์ริส (Robert Morris) นอกจากนี้ เขายังตีพิมพ์บทความในวารสารหลายฉบับ ไม่ว่าจะเป็น Art History, Oxford Art Jounrnal, Sculpture Journal และ e-flux เมื่อเร็วๆ นี้ เดวิดและฮาเหม็ด ยูเซฟีร่วมกันเป็นบรรณาธิการหนังสือเกี่ยวกับชีอาห์ ฮาร์มาจานี นักสร้างสรรค์ศิลปะสาธารณะเชื้อสายอิหร่าน-อเมริกัน ปัจจุบัน เขากำลังตรวจแก้ต้นฉบับเรื่อง ‘การปฏิบัติศิลปะ’

ฮาเหม็ด ยูเซฟี (Hamed Yousefi) เป็นผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์และนักศึกษาระดับปริญญาเอกในสาขาประวัติศาสตร์ศิลปะที่มหาวิทยาลัยนอร์ทเวสเทิร์น (Northwestern University) งานของเขามุ่งศึกษาอิทธิผลของลัทธิซูฟีและคติความเชื่อทางจิตวิญญาณต่อพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ในอิหร่าน ตัวอย่างผลงานของฮาเหม็ดในฐานะนักสร้างภาพยนตร์ ได้แก่ ภาพยนตร์ซีรีส์ความเรียงเกี่ยวกับประวัติของสุนทรียศาสตร์ในสาธารณรัฐอิสลามอิหร่านและช่วงการปฏิวัติปี ค.ศ. 1979 และภาพยนตร์สารคดีเรื่อง The Fabulous

10. อ่านเรื่องสภาวะที่ขัดแย้งกันของ “เสรีภาพของปัจเจกชน” ในการเมืองแบบเสรีนิยมใหม่ได้ที่ David Harvey, A Brief History of Neoliberalism (New York: Oxford University Press, 2005), pp. 41-3.
11. อ่านบทวิจารณ์ระบอบใครดีใครได้ของมาร์กซ์ได้ที่ Karl Marx, “Critique of the Gotha Programme,” in Karl Marx: Selected Writings, ed. David McLellan, 2nd ed. (New York: Oxford University Press, 2000).

Life and Thought of Ahmad Fardid (ร่วมทำกับอาลี มีร์เซปาสซี [Ali Mirsepassi]) ซึ่งออกในรูปดีวีดีเมื่อปีค.ศ.2017 ผลงานตีพิมพ์ล่าสุดของเขามีทั้ง “ART+ART: The Avant-Garde in the Streets” (e-flux journal) และ “Profane Illuminations” (ใน Siah Armajani: Follow the Line, มินนีแอโพลิส: ศูนย์ศิลปะวอล์กเกอร์ (Walker Art Centre) บรรณาธิการร่วมกับเดวิด ฮอดจ์)

โจมตีศิลป์ – บทนำ

เยตส์ แมคคี เขียน
นัทธมน เปรมสำราญ แปล

เราโจมตีศิลปะเพื่อปลดแอกมันจากตัวของมันเอง
— เอ็มทีแอล (MTL), “#ยึดครองวอลล์สตรีท: ประวัติศาสตร์ที่เป็นไปได้” (Occupy Wall Street: A Possible History)

ความโกลาหลของการทดลองทำให้เกิดความเป็นไปได้
— ซูซาน อี (Suzhan E.), “บันทึกของผู้ยึดครอง” (An Occupier’s Note)

เอกสารนี้เป็นบทนำฉบับย่อของ “โจมตีศิลป์: ศิลปะร่วมสมัยและสภาวะหลังการยึดครอง” ของเยตส์ แมคคี ซึ่งเผยแพร่ในปี 2559 โดย เวอร์โซ (VERSO) (ลอนดอนและนิวยอร์ค) สำหรับข้อมูลเพิ่มเติม โปรดดูที่: https://www.versobooks.com/books/2471-strike-art

คืนวันเสาร์เป็นคืน ‘จ่ายค่าเข้าเท่าไรก็ได้’ ที่พิพิธภัณฑ์กุกเกนไฮม์ (Guggenheim Museum) นิวยอร์คซิตี้ ไม่ว่าฝนตกหรือแดดออก ผู้คนต่อแถวยาวพันรอบช่วงตึกเพื่อเลี่ยงด่านราคา 22 ดอลล่าร์ ค่าเข้าแลนด์มาร์กฝีมือการออกแบบแฟรงค์ ลอยด์ ไรต์ (Frank Lloyd Wright) และผลงานศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยที่จัดแสดงอยู่ภายในอาคารแห่งนี้ คืนวันที่ 30 มีนาคม ปี 2014 นั้นดูไม่ต่างจากวันอื่น ๆ ฝูงชนกรูกันเข้าไปที่ชั้นล่างของโถง พวกเขากลายเป็นส่วนหนึ่งของภาพอันตื่นตาตื่นใจที่คนอื่นมองดูจากพื้นที่เหนือบันไดวนห้าชั้น

แต่เพียงประมาณครึ่งชั่วโมงหลังประตูเปิด คลื่นชนที่ไหลเข้ามาในพิพิธภัณฑ์ก็ถูกขัดจังหวะ หญิงสาวคนหนึ่งหยุดยืนนิ่งกลางโถงประมาณสิบห้าวินาที สายตาเธอจ้องเขม็งไปยังกล้องวิดีโอที่อยู่ใกล้ เธอหยิบกระดิ่งขนาดใหญ่แบบที่ใช้ในวงประสานเสียงออกมาจากเป้สะพายหลังสั่นมันอย่างแรง แล้วเธอก็หายไปท่ามกลางฝูงชน กระดิ่งทำให้ความวุ่นวายในพิพิธภัณฑ์หยุดนิ่งชั่วขณะ บางคนหยุดสนทนาแล้วก้มลงมาดูว่าเกิดอะไรขึ้นที่ชั้นล่าง แล้วก็มีเสียงที่สองคล้ายกับเสียงกู่ร้องแหลม ๆ ก่อนออกรบ พร้อมกับที่กระดาษลักษณะเหมือนธนบัตรเป็นพัน ๆ แผ่นถูกโปรยลงจากชั้นห้ามาที่โถงกลม ธนบัตรโปรยลงมาราวกับหิมะเป็นเวลานานกว่าหนึ่งนาที ร่วงโรยใส่ผู้เข้าชมพิพิธภัณฑ์ท่ามกลางแฟลชจากกล้องถ่ายภาพและเสียงแปลกใจระคนดีใจอื้อฉึงไปทั่วพื้นที่ เมื่อแหงนหน้ามองจากชั้นล่าง ธนบัตรลอยและหมุนคว้างหน้าหลังคากระจกของพิพิธภัณฑ์เป็นฉากหลัง ราวกับเรากำลังชมภาพยนตร์นามธรรมผ่านเครื่องฉาย

นี่คือศิลปะใช่ไหม? ยังไงมันก็เกิดในพิพิธภัณฑ์ศิลปะนี่ นิทรรศการที่จัดแสดงอยู่นำเสนอลัทธิฟิวเจอร์ริสม์ (Futurism) ของอิตาลี การเคลื่อนไหวจากต้นศตวรรษที่ 20 โด่งดังในเรื่องความตื่นตาตื่นใจที่มีลักษณะก่อกวนและส่งเสียงดังเพื่อท้าทายสิ่งที่เป็นวัฒนธรรมอันดีงามของชนชั้นกระฎุมพี (ในขณะที่บางกลุ่มอาวองต์-การ์ดอย่างลัทธิดาดา (Dada) ผลักดันแนวโน้มสุญนิยมให้เอนเอียงไปทางการเมืองฝั่งซ้าย แต่ฝั่งฟิวเจอร์ริสม์กลับหันหาฟาสซิสม์) ในทางตรงกันข้าม การกระทำนี้หวังผลให้ดูเป็นการแจกจ่ายเงินอย่างยินดีปรีดามากกว่าจะเป็นการทำให้ช็อกแล้วถอยห่าง แม้จะมีองค์ประกอบที่รื่นรมย์และงดงามอย่างการโปรยธนบัตร แต่เมื่อผู้เข้าชมพิพิธภัณฑ์หยุดเพื่อรับของขวัญเหล่านี้ ด้านมืดก็ปรากฏให้เห็น ธนบัตรนั้นเลียนแบบขนาดและการออกแบบของธนบัตรดอลลาร์ แต่กลับพิมพ์คำว่า ‘ไม่มีมูลค่าทางวัฒนธรรมที่ยั่งยืน’ (NO SUSTAINABLE CULTURAL VALUE) อยู่บนนั้น รูปที่มาแทนบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์หรืออนุสาวรีย์ คือภาพวาดลายเส้นด้วยมือเป็นรูปพิพิธภัณฑ์กุกเกนไฮม์สาขาใหม่ในอาณาจักรน้ำมัน กรุงอาบูดาบี ซึ่งออกแบบโดยดาวสถาปนิกอย่าง แฟรงก์ เกห์รี (Frank Gehry) ทางด้านซ้ายของธนบัตรมีรูปคนตัวเล็ก ๆ โปรยเงินลงมาจากตึก สะท้อนถึงกระบวนการแจกจ่ายที่พาธนบัตรมาถึงมือผู้เข้าชมพิพิธภัณฑ์ มุมทั้งสี่พิมพ์ว่า ‘1%’ แทนมูลค่าของธนบัตร

ผู้เข้าชมพิพิธภัณฑ์ล้วนตื่นตะลึงกับธนบัตร ในขณะที่นักกิจกรรมแจกจ่ายแผ่นพับปลุกระดมสาธารณชน นักข่าวที่แทรกตัวอยู่ แผ่กระจายเข้าไปในฝูงชน จดขยุกขยิก ถ่ายรูปและทวีตรัว ๆ เจ้าหน้าที่รักษาความปลอดภัยของพิพิธภัณฑ์ที่มีกองหนุนเป็นตำรวจรีบให้ผู้ชมออกจากพิพิธภัณฑ์แล้วปิดอาคาร ไม่กี่ชั่วโมงต่อมา รายงานอย่างละเอียดของเหตุการณ์กลายเป็นไวรัล โผล่ในเว็บไซต์อย่าง ไฮเปอร์อัลเลอร์จิก (Hyperallergic) และ กอทามิสต์ (Gothamist) แล้วในที่สุดก็ไปถึงสื่อใหญ่ ๆ ระดับโลก อย่าง เดอะ การ์เดียน (The Guardian) และนิวยอร์ค ไทมส์ (New York Times)

การเข้ามาป่วนแล้วชิงพื้นที่สื่อได้มากมายครั้งนี้เป็นงานล่าสุดที่โกลบอล อัลตร้า ลักชัวรี่ แฟคชั่น หรือ จี.ยู.แอล.เอฟ (Global Ultra Luxury Faction: G.U.L.F) สร้างสรรค์ในช่วงฤดูใบไม้ผลิปี 2014 กลุ่มนี้ถูกตั้งขึ้นสองสามสัปดาห์ก่อนหน้าเพื่อนำ ‘การกระทำโดยตรงเชิงสร้างสรรค์’ มาผนึกกำลังกับแคมเปญที่มีมาอย่างยาวนานของนักกิจกรรมเพื่อสิทธิแรงงานศิลปิน กัลฟ์ เลเบอร์ แคมเปญ หรือ จีแอลซี (Gulf Labor Campaign: GLC) เพื่อเปิดโปงและให้เกิดการแก้ไขสภาพความเป็นอยู่อันย่ำแย่ของแรงงานบนเกาะซาดิยาต (Sadiyyat แปลว่า ‘ความสุข’) ซาดิยาตเป็นแผ่นดินที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ภายใต้การปกครองของอาบูดาบี มันถูกวางให้เป็นที่ตั้งของกลุ่มอพาร์ตเม้นท์หรูหราและสถานที่ดึงดูดทางวัฒนธรรม รวมทั้งสาขาของมหาวิทยาลัยนิวยอร์ค พิพิธภัณฑ์ลูฟวร์และพิพิธภัณฑ์กุกเกนไฮม์ แรงงานพลัดถิ่นนับหมื่นจากเอเชียใต้ทำงานที่ไซต์ก่อสร้างบนเกาะ พวกเขาตกเป็นทาสของนายหน้าหางานเพราะติดหนี้หัวโต ต้องทำงานหนักแลกค่าแรงที่ไม่พอยาไส้และอยู่ในแคมป์คนงานก่อสร้างที่ถูกตรวจตราเข้มงวด การก่อตั้งสหภาพนั้นถือว่าผิดกฎหมาย การนัดหยุดงานโดยพลการและความปั่นป่วนที่แรงงานก่อจะถูกปราบปรามด้วยความรุนแรงและบ่อยครั้งที่ถูกรัฐส่งกลับไปยังบ้านเกิด พูดอีกอย่างหนึ่งคือ ตามที่แอนดริว รอสส์ (Andrew Ross) อาจารย์จากมหาวิทยาลัยนิวยอร์คและสมาชิก จี.ยู.แอล.เอฟ บอกไว้ในข้อเขียนแสดงความคิดเห็นที่ตีพิมพ์ในนิวยอร์คไทมส์สองสามวันก่อนจะเกิดการลงมือครั้งนี้ว่า เบื้องหลังการพัฒนาอย่างอลังการของ ‘วัฒนธรรมชั้นสูง’ บนเกาะ เราพบ ‘การใช้แรงงานหนัก’ แบบเอารัดเอาเปรียบอย่างยิ่งยวด ดังที่เห็นได้ชัดจากระบบทุนนิยมระดับโลก[1]

การลงมือของจี.ยู.แอล.เอฟที่ทั้งเผชิญหน้ากับความจริงและให้ความยินดีปรีดานั้นมีตรรกะเบื้องหลังสองอย่าง ด้านหนึ่งมันขัดจังหวะสถาบันของผู้ลากมากดี ทำลายความเป็นยี่ห้อฉูดฉาดของพิพิธภัณฑ์ และเป็นปากเสียงเรื่องความยากลำบากด้านสิทธิของแรงงานข้ามชาติที่กำลังเกิดขึ้น ณ ใจกลางของวอลล์สตรีทและศิลปะร่วมสมัย อีกด้านหนึ่ง มันกระตุ้นให้เกิดรูปแบบประสบการณ์ทางสุนทรียะจากการแบ่งปันและภาวะล้นเหลือมากกว่าลักษณะการบริโภคของหรูหราแบบอาบูดาบี หรือกิจวัตรการชมงานแบบตายซากของตัวพิพิธภัณฑ์เอง กิจวัตรที่ตัวกุกเกนไฮม์จริงจังถึงขนาดเรียกตำรวจให้มาจัดการสถานการณ์ให้สงบสุขก่อนจะปิดตัวเองลง

1. Andrew Ross, “High Culture and Hard Labor in the Gulf” in New York Times (March 28, 2014) ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับ G.U.L.F. ให้ดูบทที่สามของหนังสือเล่มนี้และ Andrew Ross, ed., The Gulf: High Culture, Hard Labor (O/R Books, 2015).

ตรรกะนี้เห็นได้จากธนบัตรที่ถูกโปรยลงมาที่โถงซึ่งออกแบบโดยโนอา ฟิชเชอร์ (Noah Fisher) ด้านหนึ่งเป็นภูมิทัศน์เคร่งขรึมของอนุสาวรีย์ทางวัฒนธรรม เสริมด้วยการแสวงหาผลประโยชน์อย่างเข้มข้น การทำลายระบบนิเวศ ภูมิรัฐศาสตร์ของจักรวรรดิ มีตัวเลข '1%' ที่โดดเด่นที่กรอบมันเป็นทั้งวลี ภาพและการประกาศต่อต้านชนชั้นในคราวเดียวกัน สามปีที่ผ่านมา '1%' เป็นที่รู้จักในฐานะกฎคณาธิปไตยของอำนาจทางการเงินที่สำคัญกว่าชีวิตของมนุษย์ และเหนือกว่าระบบการเมืองแบบมีตัวแทนในนาม คำนี้เกิดจากที่กางเต็นท์ของอันไม่มั่นคงที่สวนสาธารณะซุคคอตติ (Zuccotti Park) เมื่อสามปีก่อนพลาซ่าที่โดยปกติเป็นพื้นที่ดาษ ๆ ในย่านธุรกิจย่านแมนฮัตตันตอนล่าง กลายมาเป็นฐานทัพหลักของการยึดครองวอลล์สตรีท (Occupy Wall Street) ในฤดูใบไม้ร่วง ปี 2011

สถานที่นี้ถูกพิมพ์อยู่บนด้านหลังธนบัตรของจี.ยู.แอล.เอฟ ภาพโลกส่องสว่างตกแต่งด้วยป้ายที่เขียนว่า 'พิพิธภัณฑ์ที่มีจรรยาบรรณหน้าตาจะเป็นยังไง' ป้ายล้อมด้วยกลุ่มผู้คนตัวเล็ก ๆ ที่ยืนโบกธงอยู่ ได้รับแรงบันดาลใจมาจากคำขวัญอันโด่งดังที่พบเห็นบนป้ายประท้วงทำมือนับไม่ถ้วนในช่วงการยึดครองวอลล์สตรีท มันกลายเป็นเอกลักษณ์ของการเคลื่อนไหวในช่วงระยะต้น ๆ: 'ด้วยอำนาจหน้าที่ของความฉิบหายคือความป่นปี้และการตอแหล' (By the authority of shit is fucked up and bullshit) ด้านขวาเป็นโครงร่างของอาคาร ณ ขอบฟ้าเมืองนิวยอร์ค มีผลงาน จัว เดอ วีฟวร์ (Joie de vivre) ของมาร์ค ดี ซูเวโร่ (Mark Di Suvero) ตั้งอยู่ด้านหน้า รูปปั้นนามธรรมแบบสมัยใหม่นี้ตั้งอยู่ที่สวนสาธารณะซุคคอตติ เหมือนเป็นยามเฝ้าการตั้งค่ายพักแรมด้านล่าง

สมาชิกจี.ยู.แอล.เอฟได้พบกันใต้เงาของจัว เดอ วีฟวร์นั่นเอง ในช่วงการยึดครองที่มีการเชื่อมต่อครั้งประวัติศาสตร์ของศิลปะร่วมสมัยกับการเมืองหัวก้าวหน้า ผลงานของจี.ยู.แอล.เอฟเป็นการเกิดใหม่ (Renaissance) โดยแท้ของอาวองต์-การ์ดที่เริ่มตั้งไข่ในสวนสาธารณะซุคคอตติเมื่อสี่ปีที่ผ่านมา[2] การเกิดใหม่ครั้งนี้มีความหลากหลายของสไตล์และกลยุทธ์มากมาย ไม่ได้มีศิลปินผู้ยิ่งใหญ่แบบที่ประวัติศาสตร์ศิลป์บูชา อย่างมีเกลอันเจโล (Michelangelo) ไปจนถึงโธมัส เฮิร์ชฮอร์น (Thomas Hirschhorn) แต่เป็นกลุ่มอัจฉริยะที่รวมพวกหัวใจขบถจำนวนมากมาร่วมปฏิเสธและยืนยันความเป็นศิลปะ ด้านหนึ่ง มันคือการเกิดใหม่ที่ปลดแอกศิลปะซึ่งอยู่ใต้วาทกรรม ระบบเศรษฐกิจและสถาบันต่าง ๆ ในระบบศิลปะร่วมสมัย รวมถึงหน่วยงานหัวก้าวหน้าที่ปากบอกว่าตัวเองมีการปฏิสัมพันธ์กับสาธารณะ และมีประชาเสวนากับผู้คนในเมือง ในขณะเดียวกัน มันก็พลิกโฉมศิลปะให้เป็นการกระทำโดยตรง มีผลต่อส่วนรวม และสร้างการรับรู้ทางการเมืองในความเคลื่อนไหวแบบถอนรากถอนโคนเพื่อ

2. ผมใช้คำว่า 'การเกิดใหม่' (Renaissance) ในที่นี้เพื่อสื่อทั้งความหมายที่รับรู้กันโดยทั่วไปของการเกิดใหม่และความเฟื่องฟูและเป็นการชี้ไปทางศิลปะ - ประวัติศาสตร์ ผมทราบข้อเท็จจริงที่ว่าคำนี้นำมาซึ่งประวัติศาสตร์จักรวรรดิและการยั้บยั้งในส่วนเสรีนิยมที่เป็นที่ยอมรับ สิ่งที่เรียกว่าความเฟื่องฟูของศิลปะยุโรปในเวลานั้นกับศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ (ชายผิวขาว) และผู้อุปถัมภ์ที่รู้แจ้งนั้นแยกออกจากอำนาจการเงิน สงคราม การปล้นสะดมและการค้าทาสในระดับโลกไม่ได้ ในประวัติศาสตร์นิพนธ์ทางการเมืองของยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา ดู James Elkins and Robert Williams, eds., Renaissance Theory (Routledge, 2008) การเกิดใหม่ที่ผมพูดถึงในตัวบทนี้ก็ถูกกำหนดโดยอำนาจเหล่านี้เช่นกัน แต่งานศิลปะไม่ได้ทำขึ้นเพื่อรับใช้รัฐ พวกผู้อุปถัมภ์ 1% หรือเพื่ออาชีพที่รุ่งโรจน์ของศิลปินแต่ละคน แต่มันกลับสร้างขึ้นโดยคนงานทางวัฒนธรรมที่มีชีวิตไม่มั่นคงเพื่อเลี้ยงการเคลื่อนไหวแบบขบถ ผมยังทราบดีว่า ดักลาส คริมพ์ (Douglas Crimp) นักประวัติศาสตร์และนักเคลื่อนไหวตอบขบวนงานศิลปะที่หลั่งไหลออกมาตอบวิกฤตโรคเอดส์ว่า:" สิ่งที่เราต้องการไม่ใช่การเกิดใหม่ทางวัฒนธรรม เราต้องการปฏิบัติการทางวัฒนธรรมที่มีส่วนร่วมอย่างแข็งขันในการต่อสู้กับโรคเอดส์ต่างหาก "Introduction," October, Vol. 43, AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism, Winter 1987 ผมพูดถึงบทบาทของศิลปะของแอค อัพ (ACT UP) ในบทที่หนึ่งของหนังสือเล่มปัจจุบัน คำสุดท้ายที่ควรทราบคือ ฮาร์เล็ม เรอเนสซองส์ (Harlem Renaissance) ซึ่งเป็นชื่อเล่นที่ตั้งขึ้นในภายหลังให้กับการหมักบ่มทางศิลปะและทางปัญญาของลัทธิสมัยใหม่แอฟริกัน - อเมริกันในช่วงทศวรรษที่ 1930 และ 1940 แม้ว่าเขาจะไม่ใช้คำว่าการเกิดใหม่ แต่ผมก็ตระหนักว่า คอเนอร์ โทมัส รี้ด (Conor Tomás Reed) พูดถึงการเฟื่องฟูของศิลปะหัวก้าวหน้าของคนดำในบริบทของการเรียกระดมพลเมื่อไม่นานมานี้ที่ผู้คนมากมายเข้าร่วมเพื่อตอบสนองต่อความรุนแรงจากตำรวจซึ่งผมตีงมาใช้ในบทที่สี่ Reed, "Black Arts Boomerang," New Inquiry, February 18, 2015.

รื้อสร้างสิ่งที่เป็นของส่วนรวม (commons) แม้ว่าจะต้องเจอกับความอยุติธรรมเฉพาะถิ่นและวิกฤตการณ์แบบเป็นระบบที่เป็นลักษณะของระบบทุนนิยมร่วมสมัย โจมตีศิลป์ เล่าการเผยตัวของวิภาษวิธีนี้ในยุคก่อนการยึดครองวอลล์สตรีท ในช่วงการเคลื่อนไหวเอง ไปจนถึงผลพวงของมันที่มีต่อโลกร่วมสมัย ช่วงเวลาที่ผมจะเรียกว่า สภาวะหลังการยึดครอง (post-Occupy condition)

จุดมุ่งหมายของหนังสือเล่มนี้เป็นทั้งผลงานวิชาการและกลยุทธ์ ในเชิงวิชาการ งานชิ้นนี้ตั้งใจจะบันทึกและวิเคราะห์พื้นผิวทางสุนทรียะและเนื้อในที่เป็นสัญญะ ชุดวิถีปฏิบัติทางวัฒนธรรม ภาพและวัตถุที่จนถึงบัดนี้ยังไม่ได้รับการศึกษาซึ่งดัดจินตภาพ (Imaginary) ของการยึดครองวอลล์สตรีทและโครงการต่าง ๆ ที่ตามกันมาให้เป็นรูปเป็นร่าง ผมใช้คำว่า ‘จินตภาพ’ ที่มีความหมายทับซ้อนหลายอย่าง ทุกความหมายนั้นมากกว่าความหลงผิดทางอุดมการณ์หรือความไม่จริงอันเป็นเท็จ ก่อนอื่น มันพาดพิงถึงงานทางสังคมวิทยาที่วางให้ ‘จินตภาพเป็นแบบแผนการปฏิบัติทางสังคม’ (Social Practice) ซึ่งจำเป็นที่จะต้องมีเพื่อสร้างอัตลักษณ์ร่วม (Collective Identity) ผ่านเวลา พื้นที่และสื่อ จากชุมชนจินตกรรม (Imagined communities) ของลัทธิชาตินิยมที่ศึกษาโดยเบเนดิกท์ แอนเดอร์สัน (Benedict Anderson) ถึง “จินตภาพความเคลื่อนไหว” (Movement Imaginaries) ของการเคลื่อนไหวข้ามชาติร่วมสมัยที่มีนักวิชาการอย่าง เจฟฟรีย์ เอส จูริส (Jeffrey S. Juris) และอเล็กซ์ คาสนาบิช (Alex Khasnabish)[3] คอยติดตามความเคลื่อนไหว ประการที่สอง มันมีแนวโน้มไปทางอนาธิปไตยที่ได้รับอิทธิพลจากพวกลัทธิเหนือจริง (Surrealist) และกลุ่มสถานการณ์นิยม (Situationist) ที่มองว่า จิตนาการเป็นพลังความคิดสร้างสรรค์หรือการกบฏที่มาอยู่ในรูปแบบที่สัมผัสได้ด้วยความรู้สึก อย่างถ้อยคำ วัตถุ ภาพ ความฝัน การกระทำ ซึ่งพูดถึงความเป็นไปได้ในโหมดต่าง ๆ ของชีวิตแบบกลุ่มมากกว่าที่มาร์ค ฟิชเชอร์ (Mark Fisher) เรียกว่า ‘สัจนิยมของทุน’ (capitalist realism) คำนี้หมายถึงสภาวะสังคมที่กฎของตลาดกลายเป็น ‘สภาพบรรยากาศที่ไม่ได้ควบคุมเพียงการผลิตวัฒนธรรม แต่ยังเป็นระเบียบของการทำงานและการศึกษาประหนึ่งว่าเป็นเครื่องกีดขวางล่องหนที่คอยยับยั้งการกระทำและความคิด’[4]

ในเชิงกลยุทธ์ ตามผลงานของนิโคลัส เมียร์ซฟ (Nicholas Mirzoeff) การสร้างทฤษฎีการยึดครองของเขาเป็นแหล่งอ้างอิงสำคัญ ผมเข้าใจว่าหนังสือเล่มนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการกึ่งวิชาการ ‘การวิจัยเพื่อการต่อสู้’ (Militant Research) แบบหนึ่งที่โผล่ขึ้นมาในบริบทของการลุกฮือทางการเมืองอื่นรอบโลก ที่หวังว่าเรื่องราวที่มันบอกเล่าและโจทย์ที่มันให้จะให้ความเห็นต่อผลงานการสร้างความเคลื่อนไหวที่เป็นที่โต้เถียง[5] ตามที่พาเมล่า บราวน์

3. บุคคลสำคัญในที่นี้คือคอร์นีเลียส คาสโตริอาดิส (Cornelius Castoriadis) ผู้ต่อต้านเผด็จการที่มุ่งเน้นทางจิตวิเคราะห์และเป็นมาร์กซิสต์ ผลงานสถาบันจิตนภาพของสังคม (Imaginary Institution of Society) (1974) ของเขาพยายามอธิบายบทบาทของจินตนาการทั้งในด้านที่มันช่วยสร้างระเบียบทางสังคมและการทำลายหรือการโค่นล้มอย่างสร้างสรรค์ คาสโตริอาดิสกลับมาในช่วงต้นทศวรรษ 2000 โดยวารสารพับลิก เคาเจอร์ (Public Culture) ในฉบับพิเศษที่อุทิศให้กับ “จินตภาพทางสังคม” (social imaginaries) ซึ่งส่วนใหญ่มุ่งเน้นไปที่งานด้านวัฒนธรรมของรัฐมากกว่าการเคลื่อนไหวทางสังคมที่เป็นประชาธิปไตย ดู Dilip P. Goanokar, “Toward New Imaginaries: An Introduction” in Public Culture, 14.1 (2002), pp. 1-19 ส่วนการเล่าเรื่องจินตภาพที่เข้มข้นในด้านสังคม – วิทยาศาสตร์และศิลปะที่มุ่งเน้นไปที่การเคลื่อนไหวต่อต้านโลกาภิวัตน์ (alterglobalization) ดู Jeffery S. Juris and Alex Khasnabish, eds., Insurgent Encounters: Transnational Activism, Ethnography, and the Political (Duke University, 2013) นอกจากนี้ ให้ดูฉบับพิเศษของวารสารแอฟฟินิตี้ส์ (Affinities) ที่อุทิศให้กับ “จินตนาการถอนรากถอนโคน” (Radical Imagination) บรรณาธิการโดย Juris and Khasnabish, 2012 ต้นฉบับที่สำคัญเป็นพิเศษเช่นเดียวกันคือบทของเดวิด เกรเบอร์ (David Graeber) เกี่ยวกับจินตนาการใน Direct Action: An Ethnography (AK Press, 2009), pp. 457–89.

4. Mark Fisher, Capitalist Realism: Is There No Alternative? (Zero Books, 2009), p. 18.

5. Nicholas Mirzoeff, ed., Militant Research Handbook, New York University (2013). อ้างอิงตัวอย่าง Colectivo Situaciones ในประเทศอาร์เจนตินา Observatorio Metropolitano ในประเทศสเปนและ Moisreen ในประเทศอียิปต์ เมียร์ซฟให้คำจำกัดความของแนวคิดนี้ไว้ดังนี้:“การวิจัยเพื่อการต่อสู้ (Militant Research) อาจถูกจำกัดความว่าเป็นสถานที่ที่การเคลื่อนไหวและสถาบันการศึกษามาบรรจบกัน มีงานวิจัยสนับสนุนมากมายในมหาวิทยาลัยที่แสดงความคิดเห็นและเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวโดยไม่คาดหวังว่าจะมีส่วนร่วมกับมันโดยตรง การวิจัยเพื่อการต่อสู้ทำงานในและร่วมกับการเคลื่อนไหวที่มันเกี่ยวข้องด้วย” 4. หากต้องการรายละเอียดเพิ่มเติมเกี่ยวกับแนวคิดนี้โปรดดูที่ Andrew Ross, “Research for Whom?” ในฉบับเดียวกัน, 8–10 ส่วนการลำดับเวลาและผลพวงของการยึดครองโดยเมียร์ซฟ ดูโครงการ “การเขียนกินระยะเวลา” (durational writing) ที่น่าทึ่งของเขาที่ nicholasmirzoeff.com/02012.

(Pamela Brown) โต้แย้ง ส่วนสำคัญของงานนี้เป็นการตั้งคำถามกับขีดจำกัดว่าใครหรืออะไรประกอบสร้างการเคลื่อนไหว แล้วถามว่าการเมืองแบบเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันจะออกมาต่อต้านพลวัตปัจจุบันที่ประกอบด้วยความสูงส่งของคนขาว ปิตาธิปไตยและอภิสิทธิ์ชนชั้น ด้วยการจัดการพื้นที่และสร้างเส้นขอบฟ้าร่วมกันของฝ่ายซ้ายได้อย่างไร[6] ท้ายที่สุดแล้ว โจมตีศิลป์จงใจจั่วหัวต่อคนที่ทำงานในแวดวงศิลปะ โดยเฉพาะการพิจารณาว่าจะผันทรัพยากรหลายแบบที่มีในมือสู่การเคลื่อนไหวอย่างไร ในขณะที่มันกำลังคลี่คลายรับกับช่วงเวลาแห่งความปะทุทางการเมือง ถ้าเป็นตามที่เดวิด โฮเซลิท (David Joselit) เสนอ 'ศิลปะคือเงินตรา' หนังสือเล่มนี้เป็นคำเชื้อเชิญให้ปรับคุณค่าที่มันมีให้เหมาะสม ทั้งในส่วนความคิดสร้างสรรค์ อิสรภาพและแม้แต่ตัวความงามเอง เพื่อสร้างสิ่งที่เป็นส่วนรวมทางวัฒนธรรมใหม่ ต่อต้านกับการจับคู่วิปริต ของผลประโยชน์ของพวกชนชั้นนำกับความไม่มั่นคงของชนชั้นกรรมาชีพที่เป็นโครงสร้างของระบบศิลปะที่เรารู้จักในปัจจุบัน[7]

ศิลปะร่วมสมัยเคยเป็นยังไง

เมื่อเดือนเมษายน ปี 2012 นักข่าว พอล เมสัน (Paul Mason) เขียนรายงานให้ BBC โดยตั้งหัวข้อแบบหาเรื่องว่า 'การยึดครองส่งสัญญาณว่าศิลปะร่วมสมัยตายแล้วหรือไม่' (Does Occupy Signal the Death of Contemporary Art?) เขาเล่าว่าได้พบกับศิลปินอย่าง อิลลูมิเนเตอร์ คอลเล็กทีฟ (Illuminator collective) ที่เป็นที่รู้จักจากผลงานการฉายภาพต่อต้านทุนนิยมไปบนอาคารสำนักงานใหญ่ของบริษัทต่าง ๆ อาคารของหน่วยงานรัฐและพิพิธภัณฑ์เพื่อสร้างแคมเปญ เมสันกล่าวว่า

> มีงานศิลปะจำนวนมากที่วางศูนย์อยู่ที่การเคลื่อนไหวการยึดครอง แม้จะค่อนข้างเร็วแต่ก็เป็นไปได้ที่จะถามว่า เรากำลังเห็นการเกิดขึ้นของ 'สไตล์' แบบการยึดครองหรือไม่ การเคลื่อนไหวทางศิลปะอย่างเป็นรูปธรรมที่ตอบสนองกับเหตุการณ์ทางการเมืองครั้งสำคัญในชีวิตชาวอเมริกันที่อาจทำให้โลกแกลเลอรีผนังสีขาวหงุดหงิดใจ[8]

จากนั้นเขาอ้างถึงคำกล่าวของศิลปินชาวลอนดอน คัลเลนดรัน โธมัส (Kulendran Thomas)

> ศิลปะร่วมสมัยอาจพบวิกฤตระยะสุดท้าย ศิลปะร่วมสมัยขายตัวเองในฐานะที่ไม่เฉพาะเจาะจง มีการแผ่กว้าง เป็นสากล ไม่มีประเภท เหมือนที่เสรีนิยมใหม่ (neoliberalism) แสร้งทำตัวว่าเป็นสภาวะตามธรรมชาติของสิ่งต่าง ๆ การตระหนักรู้ว่าแท้จริงแล้ว ศิลปะร่วมสมัยเป็นช่วงเวลาประวัติศาสตร์ที่ถูกจำกัดด้วยเวลา ซึ่งสามารถจบลงได้ ถือเป็นชั่วขณะที่ถอนรากถอนโคน แต่มันเป็นแนวคิดที่กำลังรวบรวมโมเมนตัม... ผมไม่รู้ว่าจะเกิดอะไรขึ้นหลังจากนี้... แต่ศิลปะการยึดครองอาจเป็นสิ่งที่บอกใบ้ว่าอะไรที่จะมาแทนศิลปะร่วมสมัย

เมสันไม่ใช่นักวิจารณ์ศิลปะแต่บทความในบีบีซีของเขาโดดเด่นในฐานะหนึ่งในข้อเขียนที่ปลุกปั่นที่สุดที่พูดถึงการแผ่กิ่งก้านสาขาของการยึดครองในศิลปะร่วมสมัย เช่น เสนอว่าการยึดครองกำลังมา ส่วนศิลปะร่วมสมัยจะจบสิ้นลง มีความคิดเห็นที่รอบคอบเกี่ยวกับ

6. Pamela Brown, "Tracing the Contours of the Movement," ใน Mirzoeff, ed., Militant Research Handbook, 30–32, and "Solidarity for Reparation," Tidal 4 (Spring 2013), pp. 10–11.
7. David Joselit, After Art (Princeton, 2013).
8. Paul Mason, "Does Occupy Signal the Death of Contemporary Art?" bbc.com (April 13, 2012) ผมขอขอบคุณ รอสส์ วูฟ (Ross Wolfe) และ คริส แมนซาวร์ (Chris Mansour) ไว้ ณ ที่นี้ที่พวกเขาเชิญผมไปฟังการแสดงความเห็นต่อตัวบทนี้ออกสู่สาธารณะในฐานะส่วนหนึ่งของการอภิปราย "ซราลงหลังความตาย: ความตายหลายครั้งหลายคราของศิลปะ" (Aging in the Afterlife: The Many Deaths of Art) เมื่อวันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2013 ที่ นิวสคูล (New School) พร้อมกับ แอนทอน วิโดเคิล (Anton Vidokle) เกร็ก โฮโรวิทซ์ (Greg Horowitz) และพอล แมททิก (Paul Mattick).

การยึดครองจากในโลกนิตยสารศิลปะมืออาชีพ อย่าง อี-ฟลักซ์ เจอร์นัล (e-flux Journal), อาร์ต อิน อเมริกา (Art in America), อาร์ตฟอรั่ม (Artforum) และออกโทเบอร์ (October) โดยทั่วไปแล้ว พวกเขาเห็นด้วยกับความขุ่นข้องหมองใจของกลุ่มยึดครอง แต่มีแค่สองสามหัวที่ดูจะปลุกปล้ำกับช่องว่างระหว่างกลุ่มที่เมสันระบุไว้ เช่น อิลลูมิเนเตอร์กับระบบศิลปะร่วมสมัยที่ไม่เปลี่ยนแปลง ผลงานของอิลลูมิเนเตอร์อยู่ในสาขาที่ขยายตัวขึ้นของการผลิตทางวัฒนธรรมที่อิงกับความเคลื่อนไหว ซึ่งไม่ยินดียินร้ายกับวาทกรรมของภัณฑารักษ์และนักวิจารณ์ศิลปะ ทั้งยังต้องเจอกับการสอดส่องและแม้แต่การกักขังหน่วงเหนี่ยวโดยตำรวจ อย่างตอนที่ศิลปินกลุ่มอิลลูมิเนเตอร์ คือ ไคล์ ดีพิว (Kyle Depew) และเกรย์สัน เอิร์ล (Grayson Earle) ถูกจับในข้อหา 'การโฆษณาผิดกฎหมาย' ด้วยการฉายข้อความ 'คอช=วิกฤตสภาพภูมิอากาศ' (Koch=Climate Crisis) ไปที่ด้านหน้าพิพิธภัณฑ์ศิลปะเมโทรโปลิตันในขณะที่มีงานกาล่าเฉลิมฉลองให้ผู้บริจาค นั่นคือเศรษฐีเชื้อเพลิงฟอสซิล เดวิด คอช (David Koch)[9]

แม้ปัญญาณของเมสันเกี่ยวกับเรื่องวิกฤตหรือความตายของศิลปะร่วมสมัยจะลุ่มลึกเพียงใด แต่การยอมรับลักษณะของศิลปะร่วมสมัยที่โธมัสบอกว่าเป็นแกลลอรี่ผนังขาวไม่ยินดียินร้าย ซึ่งบรรจุสิ่งที่ 'ไม่เฉพาะเจาะจง มีการแผ่กว้าง เป็นสากล ไม่มีประเภท' เป็นข้อเปรียบเทียบกับการยึดครองที่เบาเกินไป ทำให้นึกถึงคำพูดของไซม่อน คริทชลีย์ (Simon Critchley) ที่บอกว่า 'ศิลปะร่วมสมัยเป็นสิ่งที่คนเกลียดได้ง่ายมาก'[10] ที่จริงความสัมพันธ์ระหว่างการยึดครองและศิลปะร่วมสมัยนั้นลึกซึ้งและลื่นไหลมากกว่าข้อโต้แย้งของเมสัน ด้านหนึ่ง ศิลปะมากมายที่อยู่ในขบวนการการยึดครองนั้น ส่วนหนึ่งเกิดจากแนวโน้มบางประการในศิลปะร่วมสมัยมากกว่าจะเป็นการละทิ้งศิลปะร่วมสมัยไปจนหมด อีกด้านหนึ่ง การคาดการณ์ของเมสันว่าอาจมี 'สไตล์' ทางศิลปะ หรือ 'การเคลื่อนไหว' ทางศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการยึดครองนั้นพลาดลักษณะเด่นของการยึดครองและชีวิตหลังความตายของมันทุกวันนี้ เช่น ศิลปะและศิลปินเป็นส่วนสำคัญต่อแก่นของความเคลื่อนไหวในฐานะผู้ริเริ่มและผู้จัด แทนที่จะเป็นผู้ตกแต่งชั้นรองที่เพิ่มผลงานของตัวเองเข้าไปพ่วงกับการเคลื่อนไหวทางสังคมที่ไม่จำเป็นต้องมีผลงานเหล่านี้ก็ได้ ที่จริง ตามที่ถกเถียงด้านล่าง ผู้สังเกตการณ์ที่ปราดเปรื่องหลายคนเสนอว่า ในบางมุมมอง การยึดครองอาจถือเป็นโครงการทางศิลปะก็ได้

ดังนั้น เพื่อแย้งเมสันและโธมัส และเพื่อขยายความนัยที่กว้างกว่าของข้ออ้างอันท้าทายของพวกเขา เราเลยมีคำถามว่า อะไรคือหรือเคยเป็นศิลปะร่วมสมัย? สามารถตอบคำถามนี้ได้จากหลายมุมมอง แบบกว้างไปจนถึงเจาะจงมาก ๆ

ที่สุดขอบด้านหนึ่ง เหมือนเริ่มจากศูนย์ ศิลปะร่วมสมัยอาจเป็นศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นในช่วงเวลาประวัติศาสตร์ ณ ปัจจุบัน 'ศิลปะ' กลายเป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไปว่าเป็นความคิด

9. ภาพรวมของอิลลูมิเนเตอร์ (Illuminator) ดู Mark Read, "The 99% Bat-Signal: A Cry From the Heart of the World" in Brooklyn Rail December 10, 2011; และ Nadine Bloch, "Shine a Light On It," in Khatib et al., eds, We Are Many, pp. 325–36. การจับกุมดีพิว (Depew) เอิร์ลส้น (Earlson) และผม ดู Julia Friedman, "Three Arrested, Charged in Koch Plaza Protest at Met," hyperallergic. com, September 12, 2014 เพื่อความโปร่งใส ผมควรแจ้งว่าผมก็ถูกจับในระหว่างเหตุการณ์นี้เช่นกัน แต่ในฐานะผู้ทำงานร่วมกันเป็นระยะ ๆ ไปไม่ใช่ผู้จัดงานหลักของกลุ่ม ในขณะที่หนังสือเล่มนี้เผยแพร่ ดีพิว เอิร์ลและผม หลังได้รับความช่วยเหลือจากทนายแซม โคเฮน (Sam Cohen) เราฟ้องกรมตำรวจนิวยอร์ค (NYPD) ตามบทบัญญัติเพิ่มเติม (First Amendment) เนื่องจากการยึดอุปกรณ์การฉายภาพของพวกเขาถือเป็นการละเมิดสิทธิของเราในการมีส่วนร่วมกับการปราศรัยทางการเมืองอย่างเสรีก่อนการเดินขบวนเรื่องภูมิอากาศในเดือนมีนาคมของประชาชน (People's Climate March) และ ฟลัดวอลล์สตรีท (Flood Wall Street) (กล่าวถึงในบทที่สี่) ดู Hrag Vartanian, "Members of the Illuminator Sue NYPD for False Arrest, First Amendment Retaliation," hyperallergic.com, April 21, 2015.

10. Simon Critchley, "Absolutely-Too-Much" in Brooklyn Rail (August 1, 2012).

สร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมที่ครอบคลุมการสร้างจินตภาพ และการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกทุกรูปแบบ ไม่ได้จำกัดแต่เพียงคนที่มีทักษะแบบมืออาชีพหรือต้องได้การรับการยอมรับจากสถาบัน ศิลปะรวมความหลากหลายอันไม่มีที่สิ้นสุดของภาพ วัตถุ การออกแบบ การแสดง พิธีกรรม การเต้น เพลง เรื่องราว บทกวีและกิจกรรมการสื่อสารในชีวิตประจำวัน รวมทั้งจักรวาลอันกว้างใหญ่ที่ เกรกอรี่ โชแลต (Gregory Sholette) เรียกว่า 'สสารมืด' (dark matter) ที่เป็นการสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมแบบนิรนามซึ่งเกิดขึ้นบนโลกออนไลน์[11] อีกด้านหนึ่ง มันอาจดูเหมือนทำให้คำว่า 'ศิลปะ' นั้นด้อยค่า ทำให้ดูเหมือนเกือบจะไร้ประโยชน์ แต่มันสอดคล้องกับมานุษยวิทยาโรแมนติกของศิลปะที่มีประวัติศาสตร์ศิลปะพันธุ์แท้ของตัวเอง มีความหลากหลายตั้งแต่วิลเลี่ยม มอร์ริส (William Morris) ไปจนถึงโจเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys) ผู้ประกาศว่า 'ทุกคนคือศิลปิน' ซึ่งยังตามหลอกหลอนวาทกรรมศิลปะร่วมสมัย การจัดระดับขั้นศิลปะให้เป็นความคิดสร้างสรรค์ตามที่เข้าใจโดยทั่วไปทำให้เกิดคำถามว่าทุนส่งความคิดสร้างสรรค์ของเราไปสู่ระบอบการหาผลประโยชน์ และกำหนดราคาได้อย่างไร อันที่จริงภายใต้เงื่อนไขแนวคิดหลังฟอร์ดนิยม (Post-Fordism) ศิลปะ และคุณค่าที่เกี่ยวข้องกับเสรีภาพ การแสดงออกและอิสรภาพถูกวางให้เป็นกระบวนทัศน์เพื่อการทำงานทั่ว ๆ ไป เป็นบทอวสานของอุดมการณ์อย่างที่บริษัทฟาสต์ฟู้ด ซับเวย์ (Subway) พูดถึงพนักงานค่าตอบแทนต่ำที่สุดว่าเป็น "ศิลปินนักทำแซนวิช"[12]

การทำความเข้าใจศิลปะร่วมสมัยแบบที่สองอาจอธิบายได้ผ่านจิตบริโภคนิยม (Consumerist Mentality) ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะ (โดยกว้าง หมายถึง 'ทัศน' ศิลป์ แต่มีการเชื่อมโยงกับดนตรี การละคร กวี สถาปัตยกรรม) ที่แกลเลอรีเชิงพาณิชย์แบบเชลซี (Chelsea) สถาบันอย่าง วิทนีย์ ไบแอนเนียล (Whitney Biennial) หรือผู้เขียนในนิตยสารนิวยอร์ค (New York) มองว่าทันสมัยหรือล้ำหน้า ไม่ว่าคุณภาพของการทำงานจะเป็นยังไง ผลงานใหม่ ๆ ที่งดงามและทำให้ฮือฮาจะปรากฏที่ วิทนีย์ ไบแอนเนียลทุกสองปีอย่างแน่นอน จิตบริโภคนิยมเข้าใจศิลปะร่วมสมัยในฐานะสิ่งใหม่อันเป็นที่นิยมและเป็นสิ่งที่ตื่นตาตื่นใจสำหรับเหล่าคนดัง ไม่ว่าจะเป็นจิตรกรดาวรุ่งที่ปล่อยให้เพื่อนร่วมงานลงแรงอย่างไม่ออกหน้า หรือการทำศิลปะอย่างเล่น ๆ ในหมู่ดารา แบบคนอย่างเจมส์ ฟรังโก้ (James Franco) และคิม คาร์ดาเชี่ยน (Kim Kardashian)[13]

ส่วนวิธีทำความเข้าใจศิลปะร่วมสมัยแบบสุดท้ายที่เข้มงวดที่สุดคือการมองว่ามันเป็นวัตถุสำหรับการวิเคราะห์เชิงวิพากษ์ที่เกี่ยวข้องกับความหมายของความร่วมสมัยและศิลปะ อาจจะเรียกว่าวาทกรรมของความร่วมสมัยก็ได้ มันเกี่ยวข้องกับด้านที่จำเพาะเจาะจงอย่างมากของระบบศิลปะร่วมสมัยที่อยู่ใกล้ชิดกับวงการวิชาการและบอกว่าตัวเองเป็นความเพียรพยายามของฝ่ายซ้ายที่รู้เนื้อรู้ตัว[14]

ก่อนจะอธิบายวาทกรรมความร่วมสมัย ผมอยากแจ้งว่าจะใช้คำว่า 'ระบบศิลปะ' แทนคำว่า 'โลกศิลปะ' ที่ใช้กันจนชิน คำว่า โลกศิลปะ หมายถึง จักรวาลวัฒนธรรมที่เป็นหนึ่งเดียวและ

11. Gregory Sholette, Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture (Pluto, 2011) และ Trebor Scholz, ed., Digital Labor: Internet as Playground and Factory (Routledge, 2013) ดูการคิดใหม่เชิงคาดคะเนพลวัตระหว่างความคิดสร้างสรรค์ทางออนไลน์และการสกัดคุณค่าทุนนิยมที่ไม่ได้รับการยอมรับใน Wages for Facebook ของ ลอเรล (Laurel) ซึ่งเขียนใหม่แบบบรรพัดต่อบรรพัดจากมานิเฟสโต้ "ค่าจ้างเพื่องานบ้าน" (Wages Against Housework) ของซิลเวีย เฟดอริชี่ (Silvia Federici) ปี 1975 ดู wagesforfacebook.com.
12. ดู Maurizio Lazzarato, "Immaterial Labor," in Michael Hardt and Paolo Virno, eds., Radical Thought in Italy (Minnesota University Press, 1996); และ Gerald Raunig, Factories of Knowledge, Industries of Creativity (Semiotext(e), 2013).
13. Jerry Saltz, "How and Why We Started Taking Kim Kardashian Seriously" vulture.com (May 20, 2015).
14. ดู Carrie Lambert-Beatty, "The Academic Condition of Contemporary Art," in Hudson and Dumbadze, eds. Contemporary Art, pp. 235–48.

ไม่มีการติดต่อกับภายนอก เป็นผู้เชี่ยวชาญที่ทำ ดู ตัดสินและบางครั้งซื้อขายผลงานศิลปะกันเอง[15]ถึงจะใช้เป็นการค่อนขอด อย่าง 'พวกผู้ลากมากดีโลกศิลปะ' ก็ยังเป็นคำที่ทำให้ภูมิทัศน์ที่ซับซ้อนและตะปุ่มตะป่ำมากกลายเป็นระนาบเดียว

แค่ในนิวยอร์คเพียงที่เดียว ภูมิทัศน์นี้รวมถึง: สถาบันที่ให้บริการพวก 1% อย่างไม่สะทกสะท้าน เช่น บริษัทจัดการประมูลผลงานศิลปะซัทเทบีส์ (Sotheby's) แกลเลอรีเชิงพาณิชย์ที่อุทิศให้กับทั้งการทำกำไรและสนับสนุนผลงานของศิลปินที่น่าสนใจอย่างยิ่ง (กรีน นาฟทาลี: Greene Naftali, บาร์บาร่า แกลดสโตน: Barbara Gladstone) พิพิธภัณฑ์ใหญ่ๆ ที่กลืนไม่เข้าคายไม่ออกระหว่างความจำเป็นที่จะต้องขายนักท่องเที่ยวกับการปลูกฝังรสนิยมสาธารณะ (พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่: MoMA, วิทนีย์: Whitney) หน่วยงานไม่แสวงหาผลกำไรที่หันเข้าหาการมีส่วนร่วมของพลเมืองและการจัดโปรแกรมให้การศึกษา (พิพิธภัณฑ์ควีนส์: Queens Museum, ครีเอทีฟไทม์: Creative Time); หน่วยงานของรัฐ (กรมวัฒนธรรมนครนิวยอร์ค สภาศิลปะแห่งรัฐนิวยอร์ค); แพลตฟอร์มการศึกษาที่มุ่งเน้นฝั่งซ้าย (ศูนย์ศิลปะและการเมืองเวร่า ลิสต์ แห่ง นิวสคูล - Vera List Center for Art and Politics: New School สถาบันซีกโลกศึกษา ที่มหาวิทยาลัยนิวยอร์ค - Institute for Hemispheric Studies: NYU) และพื้นที่ของนักเคลื่อนไหวแบบถอนรากถอนโคนที่ไม่เคยสะทกสะท้าน (16 บีเวอร์: 16Beaver, อินเตอร์เฟอร์เรนซ์ อาไคฟ์: Interference Archive) หน่วยงานดังกล่าวได้รับการสนับสนุนจากหลายช่องทาง ทั้งจากการระดมทุนของรัฐ เอกชนและชุมชนและอยู่ร่วมกับอีกสองแง่มุมของระบบศิลปะ อย่างแรกคือสื่อศิลปะที่ครอบคลุมนิตยสารฉบับพิมพ์บนกระดาษแบบดั้งเดิม เช่น อาร์ตฟอรั่ม (Artforum) และ ออกโทเบอร์ (October) เว็บไซต์อย่าง ไฮเปอร์อัลเลอจิก (Hyperallergic) สามารถรายงานและวิจารณ์แบบเรียลไทม์ได้และแพลตฟอร์มสำคัญที่ไม่เหมือนใครอย่าง อี-ฟลักซ์ เจอร์นัล (e-flux Journal) อย่างที่สองคือกลุ่มการศึกษาด้านศิลปะที่ครอบคลุมโรงเรียนศิลปะที่หมุนไปได้ด้วยหนี้และสถาบันการศึกษากึ่งวิชาการอันโดดเด่นที่ไม่เก็บค่าเล่าเรียน อย่างโครงการการศึกษาอิสระของวิทนีย์

ดังนั้นผมไม่ได้หมายความว่า 'ระบบ' นี้เป็นสิ่งที่มีเอกานุภาพและองค์ประกอบทั้งหมดทำงานในสภาวะสมดุล แต่มันกลับเป็นการรวมตัวหรือเป็นการประสานสร้างตาข่ายที่ไม่เสถียรที่เสนอความเป็นปรปักษ์ระหว่างสิ่งที่ปิแอร์ บูร์ดิเออ (Pierre Bourdieu) คงจะเรียกว่ากลุ่มที่ครอบงำ (Dominant) กับกลุ่มที่ถูกครอบงำ (Dominated) ที่สุดขอบด้านหนึ่ง ซัทเทบีส์นั้นไม่ต่างจากเศรษฐกิจแบบหากินกับของหรูหราระดับโลก อีกด้านหนึ่ง พื้นที่อย่างอินเตอร์เฟอร์เรนซ์ อาไคฟ์พยายามหาเลี้ยงตัวเองให้รอดด้วยเงินสนับสนุน การบริจาคและการทำงานสาธารณะเพื่อไปสู่โลกการจัดการแบบอนาธิปไตยที่นำไปสู่การยึดครองโดยตรง

ดังนั้นการใช้คำว่า 'ระบบศิลปะ' ของผม ส่วนใหญ่จะหมายถึงองค์ประกอบ 'กระแสหลัก' หรือ 'แก่น' ของระบบที่ครอบคลุมพิพิธภัณฑ์ แกลเลอรี หน่วยงานด้านศิลปะสาธารณะและสถาบัน

15. ดูที่พาเมล่า ลี (Pamela Lee) อ่านแนวคิดพื้นฐานของ "โลกศิลปะ" ของอาเธอร์ ดันโต้ (Arthur Danto) ในฐานะสิ่งที่ตั้งขึ้นเพื่อต่อต้าน "รากฐาน" ของสังคมวงกว้างที่รายล้อมมันอยู่ เช่นเดียวกับข้อเสนอแนะในภายหลังของลอว์เรนซ์ อัลโลเวย์ (Lawrence Alloway) เกี่ยวกับ "ระบบศิลปะ" การกำหนดแบบหลังนี้ยังคงรักษาแนวคิดเรื่องวงจรที่ปิดและเป็นอิสระ ทำให้ลีคิดว่ามันเป็น "ระบบเปิด" ที่เกี่ยวข้องกับเศรษฐกิจการเมืองของโลกาภิวัตน์มากขึ้นเรื่อย ๆ Pamela Lee, Forgetting the Art World (MIT Press, 2012).
16. ดังที่บูดิเออ (Bourdieu) กล่าวไว้เมื่อนานมาแล้วในคำอธิบายเกี่ยวกับปัญญาชนว่า "กลุ่มที่ถูกครอบงำที่เป็นชนชั้นครอบงำพวกเขามีอำนาจเหนือกว่าถึงมีอำนาจและสิทธิพิเศษที่ได้รับจากการครอบครองทุนทางวัฒนธรรม...แต่...ถูกครอบงำในความสัมพันธ์ของพวกเขากับผู้ที่กุมอำนาจทางการเมืองและเศรษฐกิจ" ใน P. Bourdieu, ed., Matthew Adamson, tr., In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology (Polity Press, 1990), p. 145.

การศึกษาที่ได้รับการสนับสนุนเป็นอย่างดี แม้จะมีภาพลักษณ์หัวก้าวหน้าทางการเมือง แต่ค่อนข้างอยู่ในความเคยชินว่า 'ศิลปะ' เป็นความเชี่ยวชาญ ว่ากันตามตรง การเข้าร่วมในเครือข่ายเหล่านั้นไม่สมควรโดนประณามทางศีลธรรม ความบริสุทธิ์ผุดผ่องไม่ใช่ประเด็นต่อให้พวกเขาทำหน้าที่เป็นข้อจำกัด พวกเขาก็ยังคงหล่อเลี้ยงองคาพยพของความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะ ไม่ว่ามันจะไม่มั่นคงเท่าไหร่ และที่ไร้หนทางในการเติบโต หรืออาจถูกผันไปสู่เส้นทางของการโฆษณาเชิงพาณิชย์และการออกแบบแทน คำถามคือศักยภาพของหน่วยบางหน่วยภายในแกนกลางของระบบศิลปะจะถูกแตะและเปลี่ยนทิศทางไปสู่รูปแบบทางการเมืองเกิดใหม่ซึ่งจะเป็นอิสระจากพวกมันได้อย่างไร วาทกรรมของศิลปะร่วมสมัยเกิดขึ้นจากการชักคะเย่อระหว่างความสุดขั้วเหล่านี้ ศิลปิน นักวิชาการและภัณฑารักษ์ที่ทำงานอยู่ตรงกลางส่วนใหญ่ปรารถนาจะมีส่วนร่วมทางการเมืองแบบสุดโต่ง แต่ถูกจำกัดด้วยบรรทัดฐาน ระเบียบการ และการเหยียดหยามทางวัฒนธรรมที่มาจากการทำงานในสถาบันศิลปะ และวิชาการกระแสหลัก

รูปร่างทางปัญญาอันเฉพาะเจาะจงมาก ๆ นี้ที่ทำให้ตอนท้ายของทศวรรษแรกของยุค 2000 ความหมายและสถานะของศิลปะร่วมสมัยกลายเป็นวาทกรรมที่แตกหน่อมากมาย[17] คำถามเกี่ยวกับตรรกะทางโลก และสภาวะทางประวัติศาสตร์ ความพัลวันทางเศรษฐกิจ และปัญหาทางการเมือง พารามิเตอร์ของสาขาวิชาและเกณฑ์ทางปัญญาของมันกลายเป็นความหลงใหลที่แท้จริง ลักษณะที่แก้ไม่ตกของ 'ความร่วมสมัย' ดูเหมือนจะกลายเป็นสิ่งที่ต้องมีเพื่อจะได้รับการยอมรับว่าเป็นนักเขียนหรือศิลปินร่วมสมัยที่ควรค่าแก่นามนั้น

มีหลายพลวัตในประวัติศาสตร์โลกที่ทำให้วาทกรรมแพร่หลาย อย่างแรกคือลักษณะที่บุคคลอย่าง ธีโอดอร์ อดอร์โน (Theodor Adorno) กี เดอบอร์ (Guy Debord) และเฟรดดริค เจมส์สัน (Fredric Jameson) ทำนายไว้ว่าการผลิต การหมุนเวียนและการบริโภคศิลปะได้ถูกรวมเข้ากับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของทุนนิยมมากขึ้น นับตั้งแต่ปี 1989 เป็นต้นมา ซึ่งมักเรียกกันว่าเป็นช่วงเวลาร่วมสมัย กระบวนการรวมตลาดนี้เกิดขึ้นในระดับโลกาภิวัตน์โดยครอบคลุมการท่องเที่ยว ความบันเทิงจากคนดัง การพัฒนาอสังหาริมทรัพย์ การลงทุนแบบเก็งกำไร และอื่น ๆ ตัวอย่างคือสิ่งที่ฮัล ฟอสเตอร์ (Hal Foster) อธิบายไว้ว่าเป็น 'ผลกระทบจากบิลเบา' (Bilbao Effect) ของแบรนด์ข้ามชาติกูกเกนไฮม์และสถาปัตยกรรมหอมหวานของแฟรงก์ เกห์รีที่มาด้วยกัน[18] ภายใต้สภาวะเหล่านี้ ศิลปะไม่ได้กลายเป็นเพียงสินค้าฟุ่มเฟือยสำหรับการบริโภคของชนชั้นสูงหรือเป็นทรัพยากรที่ถูกลักลอบนำมาใช้เพื่อการโฆษณาขององค์กรอย่างที่เคยเป็นมานานแล้ว แต่ตามที่เจมสันเคยกล่าวไว้ มันยังเป็นองค์ประกอบสำคัญของ 'ฐาน' ทางเศรษฐกิจของระบบทุนนิยมเอง แทนที่จะเป็นโครงสร้างส่วนบน[19]

เศรษฐกิจและสถาบันของระบบศิลปะถูกโลกาภิวัตน์ในช่วงทศวรรษ 2000 จากการแพร่กระจายของไบเอนเนียล (Biennial) งานแสดงศิลปะและงานเทศกาลหลายประเภททั่วโลก ซึ่งมักถูกควบคุมโดยแคมเปญสร้างตราสินค้าระดับเมืองและระดับประเทศ สิ่งที่เดวิด ฮาร์วีย์

17. ตัวบทเกี่ยวกับความร่วมสมัยที่สำคัญในช่วงสองสามปีที่ผ่านมาของทศวรรษนี้คือ Okwui Enwezor, Terry Smith, Nancy Condee, eds., Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity (Duke University Press, 2009); Hal Foster, ed., "Questionnaire on the Contemporary," in October 130 (Fall 2009); e-flux journal, ed., What is Contemporary Art? (Sternberg Press, 2010); Terry Smith, What Is Contemporary Art? (University of Chicago Press, 2010); Suzanne Hudson and Alexander Dumbadze, eds., Contemporary Art: 1989 to the Present (Blackwell, 2013), and Claire Bishop, Radical Museology, or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art? (Koenig Books, 2013) ส่วนมุมมองของผมต่อคำถามตั้งแต่ปี 2009 ดูคำตอบใน October (Fall 2009), pp. 64-73.

18. ดู Hal Foster, "Master Builder," chap. 3 in Design and Crime (Verso, 2002), pp. 27-42.

19. Fredric Jameson, The Cultural Tum: Selected Writings on the Postmodem, 1983–1998 (Verso, 2000).

(David Harvey) เรียกว่า 'ค่าตอบแทนผูกขาด' (Monopoly Rent) สำหรับนักลงทุน[20] แต่ในขณะเดียวกัน ดังที่เทอร์รี่ สมิธ (Terry Smith) ชี้ให้เห็นว่า นิทรรศการเหล่านี้มักจะให้พื้นที่กับผลงานของศิลปินที่อยู่นอกขอบเขตการวิจารณ์ที่สหรัฐอเมริกาและยุโรปตะวันตกครอบครองและเป็นพื้นที่สำคัญสำหรับวาทกรรมทางปัญญาที่ไม่ขึ้นกับใคร[21]

ตัวอย่างคือผลงานของภัณฑารักษ์ โอควุย เอนเวซอร์ (Okwui Enwezor) ตั้งแต่กลางทศวรรษที่ 1990 โอควุยนำพาสถาบันและการเงินของระบบศิลปะระดับโลกไปสู่การสร้างสรรค์ชุดนิทรรศการและเวทีที่โดดเด่นตั้งแต่ โจฮันเนสเบิร์ก เบียนนาเล่ (Johannesburg Biennale) (1996) ถึง ดอคูเมนทา 11 (Documenta 11) (2001) ไปจนถึง เวนิส เบียนนาเล่ (Venice Biennale) (2015) ซึ่งศิลปินร่วมสมัยและนักคิดจากทั่วโลกมาร่วมกันสำรวจจินตนาการทางการเมืองและศิลปะของการเชื่อมโยงหลังสงครามเย็น โอควุยเสนอว่าความร่วมสมัยไม่ได้เป็นการทะลักของสิ่งแปลกใหม่ที่ไม่แยแสสิ่งอื่น แต่เป็น 'การเชื่อมต่อกันในยุคหลังอาณานิคม' ที่มีมิติทางเวลามากกว่าหนึ่ง ประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวกระหวัดกัน และคำกล่าวอ้างที่แข่งขันกันเรื่องพื้นฐานของความเป็นสมัยใหม่ เช่น ประชาธิปไตย เสรีภาพและความยุติธรรม[22]

งานของโอควุยช่วยประสานความคิดเกี่ยวกับนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยที่มีทั้งกิจกรรม แพลตฟอร์มและสิ่งพิมพ์ในฐานะพื้นที่สาธารณะที่จริงจังและเป็นเวทีให้ผลงานหลายแบบในยุค 2000 ซึ่งถือเป็นตัวแทนกลุ่มศิลปะร่วมสมัยแนวหน้า

กลุ่มแรกคือการพลิกโฉมสารคดีขึ้นมาใหม่ในฐานะปัญหาสำคัญของการถ่ายภาพ ภาพยนตร์และรูปแบบไฮบริดต่าง ๆ ดังเห็นชัดจากผลงานของทีเจ เดมอส (TJ Demos) เกี่ยวกับศิลปิน เช่น สตีฟ แมคควีน (Steve McQueen) ดิ โอโทลิท กรุ๊ป (The Otolith Group) และวาลิด ราด (Walid Raad) การใช้สารคดีในงานศิลปะร่วมสมัยมีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างความรู้เชิงวิพากษ์เกี่ยวกับพลวัตหลังอาณานิคมของสงคราม การพลัดถิ่นและความรุนแรงทางเศรษฐกิจ โดยใช้วิธีที่เลี้ยวออกห่างจาก แทนที่กัน กระบวนการของการล่องลอยของอาร์ไคฟ การคะเนเชิงสมมติ และการแยกส่วนการรับรู้ถูกใช้ในรูปแบบที่ก่อกวน สิ่งที่ฌาคส์ ร็องซีแยร์ (Jacques Rancière) เรียกว่า "การแบ่งแยกการรับรู้" (the partition of the sensible) สำหรับร็องซีแยร์ที่กลายเป็นเครื่องรางสำหรับนักวิจารณ์ในยุค 2000 คำนี้หมายถึงการกระจายสิ่งที่มองเห็นได้ ได้ยินได้ และพูดได้ว่าเป็นการเมืองที่ถูกต้องตามระเบียบสังคมที่กำหนด ร็องซีแยร์มองว่าการเมืองคือการเปิดช่องว่างของความเป็นไปได้ในการแบ่งแยกการรับรู้ และ ณ การแบ่งแยกการรับรู้นี้เองที่ประเด็นทางการเมืองใหม่ ๆ เกิดขึ้นจากส่วนเกินของ 'หลักการตรวจตรา' (Police Principle) ซึ่งมุ่งมั่นที่จะรักษาบทบาท ตำแหน่งและอัตลักษณ์ที่ตายตัวอันจำเป็นต่อการทำงานของรัฐ[23]

20. David Harvey, "The Art of Rent," chap. 4 in Rebel Cities (Verso, 2012), pp. 89–113.
21. Terry Smith, "Our Contemporaneity," in Hudson et al., Contemporary Art, pp. 207-233.
22. Okwui Enwezor, "The Post-Colonial Constellation," in Condee, Smith, and Enwezor, eds., Antinomies of Art and Culture, pp. 207-233.

ร็องซีแยร์ยังให้เกณฑ์สำคัญกับนักวิจารณ์ศิลปะร่วมสมัยคนสำคัญอีกคนหนึ่งคือ แคลร์ บิชอป (Claire Bishop) บิชอปสร้างผลงานที่สำคัญของเธอในทศวรรษ 2000 ด้วยบทวิจารณ์แปลกใหม่เกี่ยวกับสิ่งที่เรียกว่า 'สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์' (relational aesthetics) ซึ่งจำกัดความโดย นิโกลาส์ บูริโยด์ (Nicolas Bourriaud) ว่าเป็น 'ชุดของแนวปฏิบัติทางศิลปะที่ใช้ความสัมพันธ์ของมนุษย์ทั้งผอง และบริบททางสังคมของมันเป็นจุดเริ่มเชิงทฤษฎีและทางปฏิบัติแทนที่จะเป็นพื้นที่ที่เป็นอิสระและเป็นส่วนตัว'[24] กระบวนทัศน์นี้อ้างว่าถอยห่างจากตัววัตถุศิลปะเอง ซึ่งบูริโยด์ได้เชื่อมโยงกับสถานการณ์ 'ผู้ชมแบบตั้งรับ' (passive spectatorship) ต่อหน้าภาพวาดหรือประติมากรรมที่มักจะอยู่นิ่ง แต่มันกลับสนับสนุนงานที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อกระตุ้นปฏิสัมพันธ์และกระบวนการแบบมีส่วนร่วมในหมู่ผู้ชม เช่น การรับประทานอาหารร่วมกันในแกลเลอรี เพื่อฟื้นฟูสายใยทางสังคมที่สูญเสียไปจากพลังการบดขยี้ของทุนนิยม บิชอปโต้แย้งว่า การเชิดชู 'ความสัมพันธ์ทางสังคม' ให้เป็นคุณค่าสำคัญในและของตัวมันเองล้มเหลวในการกำหนดแนวคิดเรื่องคุณลักษณะของความสัมพันธ์เหล่านั้นทั้งในเชิงสุนทรียะและเชิงการเมือง แทนที่จะรับรองผลงานที่อ้างว่าสร้าง 'ประสบการณ์ของการอยู่ร่วมกันและชุมชนที่ดำรงอยู่ภายใน' บิชอปกลับสนใจผลงานที่สร้างความไม่ลงรอยกันและความรู้สึกไม่สบายใจให้กับผู้ชมมากกว่า ตัวอย่างที่ชัดเจนคืออนุสรณ์สถานที่ล่อแหลมต่อนักปรัชญาหัวรุนแรง เช่น บาตาย (Bataille) และ กรัมชี (Gramsci) ซึ่งตั้งโดยโธมัส เฮิร์ชฮอร์น (Thomas Hirschhorn) ในย่านชานเมืองที่ห่างไกลจากขอบเขตทางกายภาพของสถาบันศิลปะที่สนับสนุนพวกเขา การจัดแสดงของเจเรมี่ เดลเลอร์ (Jeremy Deller) ที่เป็นการจำลองการประท้วงของคนงานเหมืองปี 1984 ในสหราชอาณาจักร ผู้ที่มีบทบาท 'ตัวจริง' ในประวัติศาสตร์ได้รับแจ้งให้สลับบทบาทเป็นตำรวจแทนที่จะเป็นผู้ประท้วง หรือที่ทาเนีย บรูเกร่า (Tania Bruguera) จ้างเจ้าหน้าที่ตำรวจที่ออกเวรแล้วมาแสดงเทคนิคการควบคุมฝูงชนจากบนหลังม้าในพื้นที่ของพิพิธภัณฑ์ ในกรณีข้างต้น ศิลปินจะสร้างสถานการณ์ที่ไม่เรียกร้องให้บอกว่าเป็นฝ่ายการเมืองใด แต่ศิลปินจะปล่อยให้ผู้ชมต่อสู้ดิ้นรนอย่างไม่แน่ใจกับความสัมพันธ์เดี่ยวที่เกิดขึ้นจากการทำงานระหว่างผู้ชมด้วยกันเองกับวัตถุ รูปภาพและพื้นที่ที่รวมกันเป็นโครงการ สำหรับบิชอปแล้ว หากมองแบบร็องซีแยร์ นี่คือ 'การเมืองของสุนทรียศาสตร์' ซึ่งเป็นการต่อรองระหว่างศิลปะในฐานะดินแดนของประสบการณ์ที่เป็นอิสระและไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเครื่องมือให้สิ่งอื่น กับอีกด้านหนึ่งคือแรงกดดันของการเป็นปรปักษ์กันทางสังคม

โครงการของบิชอปถือเป็นยาชูกำลังขนานแรงสำหรับผู้ที่จะวางศิลปะไว้ในฐานะตัวแทนของฉันทามติไร้เดียงสา ความสามัคคีกลมเกลียวหรือการระบุตัวตน และมันสนับสนุนข้อโต้แย้งในการนำรูปแบบเชิงผัสสะของศิลปะมาใช้ในเชิงการเมือง และถึงแม้เธอจะสนใจเรื่องความขัดแย้งทางการเมือง และ 'ระบบตำรวจ' (the police) ของร็องซีแยร์ แต่บิชอปแทบไม่ได้กล่าวถึงศิลปะที่ฝังอยู่ในการเคลื่อนไหวทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการเผชิญหน้ากับตำรวจในฐานะที่ตำรวจเป็นกองกำลังความรุนแรงของรัฐ เมื่อเทียบกับท่าทีศิลป์ ๆ ท่าทีศิลป์ ๆ ที่แยกตัวโดดเดี่ยวในพื้นที่ของแกเลอรีหรือศิลปะสาธารณะที่ถูกว่าจ้าง การแยกให้เห็นความ

23. Jacques Rancière, Dissensus: On Politics and Aesthetics (Bloomsbury, 2010).
24. Claire Bishop, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship (Verso, 2012).

แตกต่างนี้ไม่ใช่เพื่อชูการทำงานโหมดหนึ่งเหนือกว่าอีกโหมดหนึ่ง และยิ่งไม่เกี่ยวกับการหมกมุ่นกับตำรวจ แต่มันช่วยทำให้เห็นว่าโลกของปฏิบัติการทางศิลปะที่ปรากฏขึ้นตลอดช่วงทศวรรษ 2000 ไม่ได้มาจากสถาบันต่าง ๆ ของระบบศิลปะร่วมสมัยกระแสหลัก แต่มาจากการหมักบ่มทางวัฒนธรรมและการเมืองแบบไม่ขึ้นกับใครของขบวนการความเคลื่อนไหวต่อต้านโลกาภิวัฒน์ (Alterglobalization) ที่ซีกโลกเหนือ (Global North) จากฝีมือ “การต่อสู้ที่ซีแอตเทิล” (The Battle of Seattle) ในปี 1999

นักมานุษยวิทยาและผู้ที่ภายหลังได้เข้าร่วมขบวนการการยึดครองวอลสตรีท (Occupy Wall Street) เดวิด เกรเบอร์ (David Graeber) อธิบายไว้ในปี 2002 ว่าสิ่งนี้คืออนาธิปไตยใหม่ (New Anarchism)[25] เกรเบอร์มองว่าหลักการสำคัญของปรากฏการณ์นี้คือการกระทำโดยตรงอย่างสร้างสรรค์ซึ่งเข้าใจว่าเป็นการกระทำที่ดำเนินการอย่างเป็นอิสระโดยไม่ได้รับอนุญาตจากอำนาจไกล่เกลี่ยใด ๆ เช่น พรรคการเมืองหรือสถาบันศิลปะ ที่ซึ่งระเบียบการปกครองถูกท้าทาย ขณะที่โลกใหม่ถูก “คาดการณ์ไว้ล่วงหน้า” ตั้งแต่ในตัวการกระทำเองแล้ว เช่น การยึดครองมหาวิทยาลัยไม่เพียงแต่เกี่ยวข้องกับการประท้วงต่อต้านนโยบายนี้หรือนโยบายนั้น แต่ยังเป็นการสร้างพื้นที่ทำงานและเรียนรู้ร่วมกันอย่างไม่ขึ้นต่อใครในส่วนของนักเรียน อันเป็นการสรรค์สร้างโมเดลการศึกษาที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ในแง่นี้ การต่อต้านและการประดิษฐ์ร่วมเป็นสิ่งที่แยกออกจากกันไม่ได้ และในสถานการณ์เช่นนี้เองที่รูปแบบทางผัสสะและวิสัยทัศน์ที่สร้างสรรค์ารถหลุดรอดจากกรงปัญญาญาณ เพื่อร่วมสร้างรูปแบบใหม่ของชีวิตในส่วนรวม (life-in-common)

ในช่วงปลายยุค 2000 องค์ประกอบบางอย่างของลัทธิอนาธิปไตยใหม่เริ่มพ้องกับระบบศิลปะร่วมสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งผ่านผลงานภัณฑารักษ์ของเนโต ธอมป์สัน (Nato Thompson) ผู้ที่กลายเป็นหัวหน้าภัณฑารักษ์ของสถาบันศิลปะสาธารณะ ที่ได้รับการยกย่องอย่าง ครีเอทีฟไทม์ (Creative Time) ชุดนิทรรศการของทอมป์สัน ไม่ว่าจะเป็น ผู้เข้าแทรกแซง (The Interventionists) (2004) ภูมิศาสตร์ทดลอง (Experimental Geography) (2007) ประชาธิปไตยในอเมริกา (Democracy in America) (2008) และ การมีชีวิตอยู่ในฐานะรูปแบบ (Living as Form) (2011) ให้พื้นที่และสนับสนุนแนวทางปฏิบัติการด้านศิลปะของนักเคลื่อนไหวและทำงานร่วมกันกับผลงานของนักวิจารณ์อย่าง เกรกอรี่ โซแลต (Gregory Sholette) ไบรอัน โฮล์มส์ (Brian Holmes) และเจอรัลด์ โรนิค (Gerald Raunig) ที่สร้างทฤษฎีและผลักดันการหมักบ่มทางวัฒนธรรมและการเมืองของขบวนการความเคลื่อนไหวต่อต้านโลกาภิวัฒน์ที่ซีกโลกเหนือ พลังงานเหล่านี้ค่อยๆ ถูกผันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ให้กลายเป็นวาทกรรมที่ระรื่นหูและถูกทำนองคลองธรรมเชิงสถาบัน เป็น ‘ศิลปะการปฏิบัติทางสังคม’ (social practice art) ที่มีพื้นฐานมาจากแนวคิดเสรีนิยมของประชาเสวนาที่นักวิจารณ์อย่าง แกรนท์ เคสเตอร์ (Grant Kester) และวารสารฟีลด์ (Field) ได้ซักถามอย่างต่อเนื่อง (อันที่จริง เสียงนำในการอภิปรายที่ธอมป์สันเป็นผู้กระตุ้น คือ ทอม ฟิลเคนเพิร์ล (Tom Finkenperl)

25. David Graeber, “The New Anarchists” in New Left Review (January/February 2002).
26. ดู Gregory Sholette, Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture (Pluto Press, 2011); Brian Holmes, Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society (Stedelijk Van, Abbemuseum, 2009); Gerald Raunig, A Thousand Machines (Semiotext(e), 2010).

ภัณฑารักษ์ของพิพิธภัณฑ์ควีนส์ (Queens Museum) ซึ่งได้รับเลือกให้เป็นผู้อำนวยการฝ่ายวัฒนธรรมของนครนิวยอร์คภายใต้การบริหารของเดอ บลาซิโอ (De Blasio) ในปี 2014)[27]

เมื่อเห็นผลงานของคนทำงานอย่างโอควุยและธอมป์สัน เราจะเห็นได้ว่ามันไม่ใช่กองขยะบริโภคนิยมไร้สาระอย่างที่พอล เมสันพยายามปั่นในรายงานของบีบีซี ศิลปะร่วมสมัยในช่วงปลายทศวรรษแรกของปี 2000 ในความเป็นจริงแล้วสนับสนุนความคิดก้าวหน้าและงานทางวัฒนธรรมฝ่ายซ้ายที่รู้เนื้อรู้ตัวหลายครั้ง แม้จะยังคงถูกความขัดแย้งอย่างน้อยสามประการตามหลอน นั่นคือความใกล้ชิดของศิลปะที่มุ่งหวังฝ่ายซ้ายกับกำลังที่แท้จริงของแหล่งทุน การจำกัดความมุ่งหวังเหล่านั้นให้ยึดอยู่กับบรรทัดฐานและระเบียบการของสถาบันศิลปะ และความเหลื่อมล้ำทางเศรษฐกิจที่ไหลเวียนในระบบศิลปะนั้นเอง แม้จะมีความกังวลด้านการเมืองในสถาบันศิลปะร่วมสมัยใหญ่ ๆ หลายแห่ง ผู้เข้าร่วมหลายคนยังคงแสดงความไม่สบายใจทางจริยธรรมกับสิ่งที่ถูกมองว่าเป็นบรรยากาศโดยรวมของความสะดวกสบายและความนิ่งนอนใจ ในการประเมินแบบลงดาบโดยอันเดรีย เฟรเซอร์ (Andrea Fraser) ผู้ที่มีชื่อเสียงด้าน ‘การวิจารณ์สถาบัน’ กล่าวว่า:

> ดูเหมือนว่าการเมืองในโลกศิลปะส่วนใหญ่เป็นการเมืองแห่งความรู้สึกผิดหรือความเห็นแก่ตัวในนามของรูปแบบอิสรภาพที่เกิดขึ้นอย่างคับแคบและมีอภิสิทธิ์ และคำวิจารณ์ส่วนใหญ่นั้นมักเป็นการปฏิเสธในทัศนะของฟรอยด์มากกว่ามากซ์ ซึ่งสร้างระยะห่างจากสภาวะเศรษฐกิจและการลงทุนในมันเหนือสิ่งอื่นใด ด้วยเหตุนี้ มันจึงเป็นการเมืองที่ทำหน้าที่ปกป้องความขัดแย้งต่างๆ ที่ไม่เช่นนั้นแล้วอาจทำให้การมีส่วนร่วมในแวดวงศิลปะและการเข้าถึงมันเป็นรางวัลอันล่ำซำ อย่างการทำให้พวกเราหลายคนอุ่นใจในหมู่ 10 เปอร์เซ็นต์ หากไม่ใช่ 1 เปอร์เซ็นต์ หรือแม้แต่ .1 เปอร์เซ็นต์ เป็นสิ่งที่ทนไม่ได้[28]

เฟรเซอร์เสนอคำกล่าวนี้ทันทีหลังขบวนการยึดครองวอลล์สตรีท เหตุการณ์ที่ถูกกระตุ้นโดยศิลปินและคนงานเสี่ยงอันตรายที่มีชีวิตอยู่ห่างไกลจากความสะดวกสบายของ “พวก 10 เปอร์เซ็นต์” และไม่ได้สนใจ “การเมืองแห่งความรู้สึกผิด” เท่ากับโอกาสในการสร้างการเคลื่อนไหวแบบถอนรากถอนโคนเมื่อต้องเผชิญหน้าวิกฤตทุนนิยม การพัฒนาเหล่านี้จะเกิดขึ้นที่ 16 บีเวอร์ (16 Beaver) พื้นที่ที่ดำเนินการโดยศิลปินในแมนฮัตตันตอนล่าง ซึ่งตลอดทศวรรษที่ผ่านมาเป็นแหล่งบ่มเพาะระดับสากลให้เกิดการสนทนาเกี่ยวกับศิลปะ การเมืองแบบสุดโต่งและ แน่นอน ความหมายของการปฏิวัติเองในบริบทที่ไม่น่าจะเป็นไปได้ของสหรัฐฯ ทำให้เกิดกองกำลังในระดับท้องถิ่น ระดับชาติและระดับโลก รวมทั้งสิ่งที่ใกล้เคียงวงจรการต่อสู้นับตั้งแต่การยึดครองมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนียในปี 2009 ไปจนถึงอาทรับสปริง 16 บีเวอร์เป็นเป้าหลอมสำคัญสำหรับการยึดครองวอลล์สตรีทในฐานะความเคลื่อนไหวที่เป็นอิสระและเน้นการชุมนุมที่เปิดตัวหน้าประตูบ้านของตัวเองเมื่อเดือนสิงหาคม 2011

27. ดู Tom Finkenperl, ed., What We Made: Art and Social Cooperation (Duke University Press, 2010); Grant Kester, The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context (Duke University Press, 2011); Kester, “The Device Laid Bare: Some Limitations in Current Art Criticism” in e-flux Joumal (December 2013); และฉบับแรกของ Field: A Journal of Socially Engaged Art Criticism (Spring 2015), บรรณาธิการโดย Paloma Checa-Gismero, Alex Kershaw, Noni Brynjolson, Stephanie Sherman, Julia Fernandez, Michael Ano, และ Mai Corlin, เข้าถึงได้ที่ field-journal.com.
28. Andrea Fraser, “L’1%, C’est Moi,” in Texte Zer Kunst (January 2012), p. 126.

การยึดครองเคยเป็นอะไร

สี่ปีหลังจากที่เมืองเต็นท์ต่อต้านทุนนิยมมาปะติดปะต่อกันเป็นครั้งแรกในใจกลางย่านการเงินของแมนฮัตตันตอนล่างเพื่อตอบสนองต่อวิกฤตเศรษฐกิจที่ลึกที่สุดนับตั้งแต่ภาวะเศรษฐกิจตกต่ำครั้งใหญ่ (Great Depression) และการต่อสู้ทั่วโลกที่เกิดขึ้นตามมา ปัจจุบัน ทั้งฝ่ายซ้ายของสหรัฐฯ โดยทั่วไปและแวดวงศิลปะยังคงเป็น “สภาวะหลังถูกยึดครอง” (Post-Occupied) ตามคำพูดของนักข่าว ซาร่าห์ จาฟฟ์ (Sarah Jaffe) การยึดครองเป็นทั้งวัตถุของความหลงใหลและความระคายเคือง ทั้งการเฉลิมฉลองและการเยาะเย้ยถากถาง และทุกสิ่งที่อยู่กึ่งกลาง โดยรวมแล้ว การแตกแขนงของการยึดครองเป็นเครื่องหมายคำถามลางๆ ที่ยังคงหล่อเลี้ยงข้อถกเถียงมากมายเกี่ยวกับสถานะและอนาคตของฝ่ายซ้าย

ยกตัวอย่างเช่น สำหรับบาสการ์ ซันคารา (Bhaskar Sunkara) แห่งจาโคแบง (Jacobin) กล่าวว่า การยึดครองแสดงออกถึง ‘การวิพากษ์วิจารณ์ทุนนิยมทั้งด้านคุณธรรมและจริยธรรม’ แต่ยังขาดศาสตร์ที่จะจัดตั้งขบวนการสังคมนิยมอิงมวลชนที่ไปต่อได้โดยมีแผนสำหรับ ‘การเปลี่ยนผ่านที่น่าเชื่อถือไปสู่สังคมของลูกหลาน’[30] ในทำนองเดียวกัน ช็องตัล มูฟฟ์ (Chantal Mouffe) มองว่าความน่าเชื่อถือนอกสภาของการยึดครองนั้น คือการตั้งใจละทิ้งการเมืองจากการเลือกตั้งและข้อเรียกร้องที่มีขอบเขตจำกัดเพื่อสนับสนุนการจัดการตัวเอง โดยเน้นกระบวนการ แต่ยังมีความเสี่ยงที่จะติดกับดักการหักลบขั้วทางการเมืองโดยเสรีนิยมใหม่ และยังเสี่ยงที่จะบั่นทอนโอกาสของลิทธิฝักใฝ่ฝ่ายซ้ายที่จะสามารถมีอิทธิพลต่อพรรคการเมืองในยุโรปเช่น ซีรีซา (Syriza) และ โพเดมอส (Podemos)[31]

โจดี้ ดีน (Jodi Dean) พบว่าการแบ่งชนชั้นที่การยึดครองประกาศว่าเป็น ‘1%’ และ ‘พวกเราที่เหลือ’ นั้นมีศักยภาพมาก ถ้อยคำประกาศ ‘เราคือ 99%’ เสก ‘ที่เหลือ’ ขึ้นมา เป็นการทำจินตภาพของผู้คนที่ต้องการความเป็นผู้นำจาก ‘พรรคคอมมิวนิสต์’ ให้เป็นสากล แม้ว่ารูปแบบองค์กรของพรรคจะยังไม่เป็นรูปเป็นร่าง แต่มันก็ตรงข้ามอย่างชัดเจนกับระบอบประชาธิปไตยทางตรงแบบอิสระที่ทำให้สวนสาธารณะซุคคอตติคลาคล่ำไปด้วยผู้คน[32]

ในขณะเดียวกัน จากด้านที่ไปทางกบฏจราจลมากกว่า เอ็นโน้ตส์ (Endnotes) ชี้ให้เห็นว่าในท้ายที่สุด การยึดครองนั้นเท่ากับการประท้วงแบบสะท้อนกลับที่ต่อต้านผลกระทบแบบปัจจุบันทันด่วนของการจำกัดงบประมาณและความโกรธแค้นต่อการคอร์รัปชั่นอย่างเป็นทางการ ดังนั้นการยึดครองจึงยังคงอยู่ในขอบเขตประชาธิปไตยสังคมนิยมที่ไม่เพียงพอจะเติมเต็มความเป็นไปได้ในการปฏิวัติที่ปรากฏตัวจากวิกฤตระยะสุดท้ายของทุนนิยม[33]

การวิพากษ์วิจารณ์ทั้งหมดนั้นน่าสนใจ และพวกเขาพูดกับเบื้องลึกของคำถามเกี่ยวกับรัฐทุนนิยมและตัวการปฏิวัติเองที่การยึดครองได้ชูขึ้นมา[34] อย่างไรก็ตาม แนวทางการศึกษาการยึดครองของผมมีความใกล้ชิดกับนักคิดที่ทำความเข้าใจการยึดครอง ไม่ใช่ในแง่ของ

29. Sarah Jaffe, “Post-Occupied,” truth-out.org (May 14, 2014).
30. Bhaskar Sunkara, “Project Jacobin: Interview with Bhaskar Sunkara in New Left Review 90 (November–December 2014).
31. Chantal Mouffe, “Radical Politics Today” chap. 4 in Agonistics: Thinking the World Politically (Verso, 2013), pp. 65–87.
32. Jodi Dean, “Occupation and the Party” chap. 6 in The Communist Horizon (Verso, 2012), pp. 207–250.

ตัวชี้วัดความสำเร็จที่กำหนดไว้เสร็จสรรพและที่เปรียบเทียบกับสิ่งที่ทำให้มองว่าการยึดครองบกพร่อง แต่ในแง่ของความเป็นไปได้ที่ไม่เคยรู้มาก่อนและในแง่ของพลังงานเปี่ยมไปด้วยอารมณ์ที่มันปลดปล่อยออกมาเพื่อปัจจุบัน[35] แนวทางดังกล่าวไม่ได้หมายถึงจุดยืนแบบไม่วิพากษ์ที่จะทำให้การยึดครองเป็นอุดมคติ หรือพยายามที่จะปราบปรามสิ่งที่เป็นปฏิปักษ์ในตัวมัน อันที่จริงการปลุกปล้ำกับสิ่งที่เป็นปฏิปักษ์ดังกล่าวเป็นส่วนสำคัญของกระบวนการเรียนรู้ที่กำลังเกิดขึ้นที่ มาริน่า ซิทริน (Marina Sitrin) และดาริโอ อาซเซลลินี่ (Dario Azzellini) เรียกว่า 'ห้องทดลองทางสังคม' (Social Laboratories) ใน พวกเขาไม่สามารถเป็นตัวแทนของเราได้: การพลิกโฉมประชาธิปไตยจากกรีซถึงการยึดครอง (They Can't Represent Us: Reinventing Democracy From Greece to Occupy) จากมุมนี้ การเคลื่อนไหวควรได้รับการชื่นชมที่มันปฏิเสธการเมืองแบบตัวแทนในขณะที่เริ่มการทดลองที่จัดการเองด้วยปฏิบัติการทางการเมืองและเศรษฐกิจ ไม่ว่าจะเป็นการชุมนุมในท้องถิ่น การฟื้นคืนสู่สภาพปกติการลดขนาดอัตโนมัติ เขตปลอดการไล่ที่ คอมมูน ห้องครัวประชานิยมที่มีพื้นฐานมาจากความต้องการและความปรารถนาร่วม แต่กระนั้นก็สามารถปฏิสัมพันธ์กับรัฐได้อย่างมียุทธวิธี

ผู้ที่เห็นด้วยกับมุมมองนี้ คือ อันโตนิโอ ฮาร์ดท์ (Antonio Hardt) และไมเคิล เนกรี (Michael Negri) ที่มองการยึดครองวอลล์สตรีทและการเคลื่อนไหวที่เกี่ยวดองกันเป็นการประกาศอิสรภาพโดย 'ฝูงชน' (multitude) ที่นำไปสู่กระบวนการการประกอบร่างใหม่ของ 'การทำให้เป็นของส่วนรวม' (communing) ที่งัดข้อกับการปกครองแบบทรราชตลาด และการบริหารของรัฐที่ไม่เป็นประชาธิปไตย ฮาร์ดท์และเนกรีวางตัวสี่ 'บุคคลเชิงอัตวิสัยของวิกฤต' (subjective figures of the crisis): พวกถูกแทน (the represented) (เป็นองค์ประกอบตามที่กล่าวอ้างของการเมืองแบบเลือกตั้ง) พวกขึ้นต่อสื่อ (the mediatised) (ความพร่ามัวของการบริโภค และการมีส่วนร่วมในเครือข่ายสื่อที่องค์กรมีอำนาจเหนือ) พวกลูกหนี้ (the indebted) (เป็นหนี้ตามเงื่อนไขการผลิตซ้ำทางสังคมของกรรมาชีพ) และพวกถูกอารักขา (the securitised) (การทำให้การเฝ้าระวังและการตรวจตราทุกอาณาเขตของชีวิตเป็นเรื่องสากล โดยเฉพาะการมุ่งเป้าไปที่ชุมชนซับอัลเทิร์น ที่ถูกตราหน้าไว้ก่อนแล้วว่าเป็นภัยคุกคามต่อระเบียบสังคม) ซึ่งผมจะเพิ่มผู้พลัดถิ่น (the displaced) (ผู้ที่ถูกขับออกจากพื้นที่การยังชีพผ่านการยึดอสังหาริมทรัพย์ การแบ่งเขตอำนาจ การแปรรูปรัฐวิสาหกิจ การล่าอาณานิคม และภัยพิบัติสิ่งแวดล้อม) ฮาร์ดท์และเนกรีเสนอว่าในช่วงไม่กี่ปีที่ผ่านมา แต่ละกลุ่มได้กลายเป็นพื้นที่สร้างการรับรู้ทางการเมือง (Political Subjectivisation) ไม่เพียงแต่ในรูปแบบของการประท้วงที่เพียงแต่ตอบสนองทันทีทันใดแต่เป็นความปรารถนาใหม่ที่จะทำงานร่วมกันในการสร้างสิ่งที่เป็นของส่วนรวม (the commons) ต่อต้านตรรกะที่ตลาดครอบครองสิ่งที่เป็นของส่วนรวมในที่นี้ไม่ใช่ภาครัฐ หรือเป็นเพียงแหล่งทรัพยากรที่ใช้ร่วมกัน หากแต่เป็นกิจกรรมเสียมากกว่า 'การทำให้เป็นของส่วนรวม' (communing) นั้นรวมถึงการปลูกฝังวิธีการอยู่รอดแบบกลุ่มอย่างเท่าเทียมในลักษณะที่จะคลุมความสัมพันธ์ทางสังคมทั้งหมดไม่อย่างนั้นพวกมันอาจถูกปิดล้อมด้วยทุน[36]

33. "The Holding Pattern" in Endnotes 3 (2013), pp. 12–54.
34. ดูฉบับพิเศษของนิตยสารวิวพ้อยต์ (Viewpoint) ที่เจาะเรื่องสถานะของรัฐ ที่ viewpointmag.com.
35. Marina Sitrin, "Measuring Success: Affective or Contentious Politics?" in Mirzoeff, ed., Militant Research Handbook.

นักทฤษฎี เช่น ซิทรินและอาซเซลลินี่ ฮาร์ดท์และเนกรีมีความเกี่ยวข้องอย่างยิ่งกับการเน้นย้ำทางศิลปะของหนังสือเล่มนี้ เนื่องจากพวกเขามีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับมิติเชิงอัตวิสัย อารมณ์ความรู้สึกและจินตภาพของการเคลื่อนไหวในปฏิบัติการการทำให้เป็นส่วนรวมและการพลิกโฉมประชาธิปไตยอย่างสร้างสรรค์ ประชาธิปไตยคือคำที่พวกเขายึดถือ แม้จะมีกระแสต่อต้านที่สำคัญจากดีนและเอ็นโน้ตส์ที่ชี้ให้เห็นว่าคำดังกล่าวถูกบ่อนทำลายอย่างไม่อาจซ่อมแซมได้จากระบบทุนนิยมและถูกกลืนไปกับการจัดการวิกฤตแบบนักปฏิรูปจากมุมมองนี้ ‘เดโมเครเซีย เรียล ยา!’ (democracia real YA!) เป็นสิ่งเดียวกับสิ่งที่ถูกอธิบายอย่างหลากหลายว่าเป็นการทำให้เป็นส่วนรวม การเปลี่ยนจากส่วนตัวเป็นส่วนรวม หรือคอมมิวนิสต์ในทฤษฎีช่วงนี้ (ซึ่งแต่ละทฤษฎีมีองค์ประกอบของตัวเอง) ในกรณีที่เราเข้าใจว่าประชาธิปไตยงัดข้ออยู่กับรูปแบบของอำนาจรัฐในปัจจุบันและจินตนาการที่มองว่า ‘ประชาชน’ เป็นฉันทามติแสนกลมเกลียวที่รวมทุกหมู่เหล่าไว้ [37]

การยึดครองและ/ในฐานะศิลปะร่วมสมัย

ถึงตอนนี้ ผมได้ร่างนิยามปัจจุบันของทั้งศิลปะร่วมสมัยและการยึดครอง ชี้ให้เห็นถึงความซับซ้อนและความขัดแย้งของแต่ละคำแล้ว ความสัมพันธ์ระหว่างทั้งสองสิ่งนี้คืออะไร ที่จริงแล้วการยึดครองและศิลปะร่วมสมัยไม่ใช่สองสิ่งที่แยกจากกัน แต่อยู่ในเนื้อแท้ของกันและกัน เป็นพลวัตคู่ที่ศิลปินที่มีส่วนร่วมกับการยึดครองได้อพยพหรือละทิ้งระบบศิลปะไป ในอีกแง่หนึ่งพวกเขาก็ยึดระบบนั้นเองเป็นเป้าหมายของการกระทำและการใช้ประโยชน์จากอีกฝ่าย

ข้อเท็จจริงที่คนไม่ค่อยทราบเกี่ยวกับการยึดครองคือมันเริ่มด้วยการก่อตั้งค่ายในเดือนกันยายน ปี 2011 และในช่วงเวลาต่อ ๆ มา ศิลปินมีบทบาทหลักในการเคลื่อนไหว โดยลดอัตลักษณ์เฉพาะของตนลง และแสดงทักษะภายใต้ขอบเขตภาคขยายออกของงานการเคลื่อนไหว

ในการยึดครอง ศิลปินไม่ได้เป็นเพียงไม้ประดับให้การจัดการเคลื่อนไหวที่ไม่จำเป็นต้องมี พวกเขา อามิน ฮูเซน (Amin Husain) และ นิตาชา ดีลลอน (Nitasha Dhillon) จากเอ็มทีแอล (MTL) กลุ่มที่สร้างผลงานอันเป็นรายการอ้างอิงที่สำคัญของหนังสือเล่มนี้กล่าวว่า การยึดครองทำให้ ‘ศิลปินในฐานะผู้จัดงาน’ เกิดขึ้น วลีดังกล่าวพาดพิงถึงคำพูดอันโด่งดังของวอลเทอร์ เบนยามิน (Walter Benjamin) คือ ‘นักเขียนในฐานะผู้ผลิต’ โดยเขาเสนอว่าความสำคัญทางการเมืองในผลงานของศิลปินไม่ได้อยู่ที่การแสดงออกถึงแนวโน้มความคิดแบบถอนรากถอนโคนภายในสถาบันอันเป็นที่ยอมรับของระบบศิลปะ ตามที่เสนอไว้ข้างต้น ศิลปะร่วมสมัยเต็มไปด้วยแนวโน้มและเนื้อหาความคิดแบบถอนรากถอนโคน แต่ความสำคัญทางการเมืองที่ว่าเกิดขึ้นเมื่อศิลปะรับ “หน้าที่การจัดการ” ในการสร้างกลุ่มใหม่ที่รวมความเป็นผู้ประพันธ์ ผู้ชมและเครือข่ายการกระจายที่ฝังตัวอยู่ในการดิ้นรนทางการเมือง[38]

36. Michael Hardt and Toni Negri, Declaration, self-published, 2012; Peter Linebaugh, Stop Thief! The Commons, Enclosure, and Resistance (PM Press, 2013); George Caffentzis, In Letters of Blood and Fire, (Common Notions, 2012).
37. ดู Michael Hardt and Antonio Negri, “The Fight for ‘Real Democracy’ at the Heart of Occupy Wall Street” in Foreign Affairs (October 11, 2011); David Graeber, The Democracy Project: A History, a Crisis, a Movement, (Spiegel and Grau, 2013); Michael Hardt, “The ‘Common’ in Communism,” in Costas Douzinas and Slavoj Zizek, eds., The Idea of Communism (Verso, 2010) “การทำให้เป็นของส่วนรวม” (communing) เป็นกริยาการกระทำมากกว่าความหมายแบบถูกกระทำของ “ทรัพยากรที่ถูกแบ่งปัน” ดู Hardt and Negri, Declaration and Peter Linebaugh, Stop, Thief!: The Commons, Enclosure, and Resistance (PM Press, 2013). “เรื่องการทำให้เป็นคอมมิวนิสต์” (communization) ดู Benjamin Noys, ed., Communization and its Discontents: Contestation, Critique, and Contemporary Struggles (Minor Compositions, 2011).

ในช่วงการยึดครองและนอกเหนือจากนั้น ศิลปินมีส่วนร่วมในทุกแง่มุมของการเคลื่อนไหว รวมทั้งการประสานการชุมนุมขนาดมหึมา ออกแบบการกระทำโดยตรง ออกแบบการอบรม เตรียมและเสิร์ฟอาหาร คิดข้อความ คำขวัญ บทสวดและเพลง จัดคอนเสิร์ต เขียนหนังสือ แถลงการณ์ จัดพิมพ์แผ่นพับและนิตยสารและสร้างหุ่น เครื่องแต่งกาย ภาพพิมพ์ด้วยมือ อุปกรณ์ประกอบฉาก แบนเนอร์ ป้าย โปสเตอร์ สติกเกอร์ มีมและสื่อทุกรูปแบบ ศิลปินไม่ได้เป็นเพียงผู้เข้าร่วมการยึดครองวอลสตรีทกลุ่มเดียวที่มีส่วนร่วมในกิจกรรมดังกล่าว และพวกเขาไม่ได้เล่นบทบาทที่ได้รับสิทธิพิเศษ นั่นคือการเป็นศิลปิน อัตลักษณ์ทางวิชาชีพที่ถือว่ามีความสำคัญรองลงมาแม้ว่าทักษะและทรัพยากรทางศิลปะแบบเฉพาะทางนั้นจะพิสูจน์แล้วว่ามีคุณค่ามาก ตามทฤษฎีของเครือข่ายการฝึกอบรมบิวตี้ฟูล ทรับเบิ้ล (Beautiful Trouble) ผู้จัดงานและผู้เข้าร่วมการยึดครองที่ไม่ได้รับการฝึกอบรมด้านศิลปะอย่างมืออาชีพพบว่างานของตัวเองถูกเปลี่ยนแปลงด้านสุนทรียะ ไม่ว่าจะเป็นด้านภาพ การแสดง หรือบทกวี[39]

อาจมีเสียงคัดค้านว่าเพียงเพราะศิลปินมีส่วนร่วมในกิจกรรมบางประเภท เช่น ประสานการชุมนุม ติดป้ายหรือตั้งเพจ เฟสบุ๊คไม่ได้หมายความว่ากิจกรรมนั้นควรค่าแก่การพิจารณาจากจุดยืนของศิลปะร่วมสมัย นี่เป็นแนวการตั้งคำถามที่เป็นประโยชน์ซึ่งนำไปสู่หัวใจของทั้งวาทกรรมศิลปะร่วมสมัย และการยึดครองในฐานะปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรม และการเมือง สามารถตอบข้อโต้แย้งนี้ได้ด้วยสองประเด็นหลัก ประเด็นแรกคือการเน้นย้ำว่าคำถามเกี่ยวกับขอบเขตระหว่างหรือการรวมกันของ ‘ศิลปะ’ และ ‘สิ่งที่ไม่ใช่ศิลปะ’ นั้นเกิดขึ้นซ้ำและจำเป็นต่อประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ ประเด็นที่สองคือการยึดครองเป็นความเบ็ดเสร็จ (totality) มากกว่าการเป็นปรากฏการณ์นี้หรือปรากฏการณ์นั้นในตัวเอง อาจเป็นโครงการทางศิลปะด้วยตัวมันเอง ถ้าสมมติเราลองนึกภาพใหม่ว่าศิลปะคืออะไรหรือสามารถจะเป็นอะไรได้บ้าง

ในประเด็นแรก ผมจะเสนอภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ศิลปะโดยเริ่มจากข้อกังวลที่เฉียบแหลมเกี่ยวกับขอบเขต สถานะ และเดิมพันของตัวศิลปะเองในศิลปะร่วมสมัยดังจะเห็นจากกลุ่มหนังสือที่เพิ่งออกมาได้ไม่นานซึ่งมีชื่อทำนองว่า หลังศิลปะ (After Art) ละทิ้งศิลปะ (Leaving Art) ลืมเลือนโลกศิลปะ (Forgetting the Art World) ศิลปะคือปัญหา (Art Is a Problem) นี่ไม่ใช่ศิลปะ (This Is Not Art) และศิลปะมีเพื่ออะไร (What Art Is For) ตามที่บอกก่อนหน้านี้ ที่สุดขอบด้านหนึ่ง มีคำถามรางๆ ที่เกิดขึ้นในหมู่นักวิจารณ์เกี่ยวกับสิ่งที่แยกศิลปะออกจากความบันเทิง การท่องเที่ยว หรือการลงทุนแบบเก็งกำไร ในสถานการณ์นี้ ศิลปะถูกคุกคามด้วยการถูกกลืนไปเป็นส่วนหนึ่งของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแบบทุนนิยม ซึ่งเป็นสภาพที่มันน่าสลดและโดยหลักการแล้ว ต้องถูกต่อต้าน สุดอีกด้านหนึ่ง ขอบเขตที่แยกศิลปะออกจากกิจกรรมทางสังคมประเภทอื่น ๆ เช่น การศึกษา การวิจัยทางวิชาการ การวางผังเมือง และวิศวกรรมสิ่งแวดล้อมมีรูพรุนมากขึ้น การ ‘สลายการแยกสาขาวิชา’ ของศิลปะตามที่ซิลเวีย คอลโบวสกี้ (Silvia Kolbowski) กล่าวไว้ เน้นย้ำถึงข้อดีของกระบวนการทำงานร่วมกันมากกว่าผลงานที่มีขอบเขตจำกัด และตีตนออกห่างจากศิลปะและสถาบันศิลปะแม้ว่า

38. MTL, “Occupy Wall Street: A Possible History,” in Nicholas Mirzoeff, ed., The Militant Research Handbook (New York University, 2013), pp. 16–18 ถอดความจาก Walter Benjamin, “The Author as Producer,” ใน Peter Demetz, ed., Edmund Jophcott, tr. Harry Zohn, ed., Reflections: Essays, Aphorisms, and Autobiographical Writings (Schocken, 1986), pp. 220–238. ชื่อเรื่องของเบนจามินมักจะถูกถอดความเพื่ออธิบายแนวโน้มหรือแรงกระตุ้นที่เกิดขึ้นใหม่ในหมู่ศิลปินร่วมสมัยเช่นเดียวกับ “The Artist as Ethnographer,” chap. 6 in The Return of the Real (MIT Press, 1996) ของ Hal Foster.

39. ดู Andrew Boyd and Dave Oswald Mitchell et al., Beautiful Trouble: A Toolbox for Revolution (O/R Books, 2012).

40. David Joselit, After Art (Princeton, 2013); Suzann Lacy, Leaving Art; Writings on Politics, Performance, and Publics, 1974–2007 (Duke University Press, 2010); Pamela Lee, Forgetting the Art World; Chris Kraus, What Art Is For (Semiotext(e), 2012); Joshua Dechter, Art Is a Problem: Selected Interviews, Criticism, and Curatorial Projects (1986–2012) (Sternberg, 2013) การตีกรอบที่สำคัญของปัญหาเหล่านี้ก่อนหน้านี้ คือ Nina Felshin, ed., But Is It Art? The Spirit of Art as Activism (Bay Press, 1995).

จะยังต้องพึ่งพามันก็ตาม คำถามจึงเกิดขึ้นว่า ศิลปะอยู่รอดในรูปแบบการสร้าง การสัมผัสประสบการณ์และการรับรู้เฉพาะ อย่างไรและทำไม?[41]

แนวโน้มในระบบศิลปะร่วมสมัยที่พยายามให้เกิดการสลายงานศิลปะไปสู่ปฏิบัติการทางสังคมในสาขาอื่น ๆ ได้รับอิทธิพลจาก (ไม่ว่าจะน้อยแค่ไหนก็ตาม) ด้วยความฝันของผู้ก้าวล้ำในประวัติศาสตร์ที่อยากสะสางสถาบันศิลปะของชนชั้นกลาง ซึ่งถูกเข้าใจว่าเป็นแดนของการชื่นชมทางสุนทรียตามความเชี่ยวชาญเฉพาะของแต่ละบุคคลที่พลังแห่งอิสรภาพทำหน้าที่ตัดมันออกจากการรวมกลุ่มกันด้วยความยากลำบาก[42] ความทะเยอทะยานนี้ให้ชีวิตกับผลงานท้าย ๆ ของวิลเลียม มอร์ริส (William Morris) ซึ่งได้รับอิทธิพลจากวิสัยทัศน์ ‘ความฟุ่มเฟือยของประชา’ (Communal Luxury) ที่ประกาศโดยคนงานศิลปะหัวรุนแรงของคอมมูนเดอปารีส (Paris Commune)[43] ดาดาและลัทธิเหนือจริงปรารถนาที่จะฟื้นฟูศิลปะนอกสถาบันชนชั้นกลางและโลกแรงงานรับค่าแรงเพื่อสนับสนุนรูปแบบใหม่ของการดำรงอยู่ร่วมกัน ในขณะที่นักคอนสตรัคติวิสต์ชาวรัสเซียกลายเป็นวิศวกรศิลปะของสหภาพโซเวียตชั่วขณะ[44]

หลังสงครามโลกครั้งที่สอง แรงกระตุ้นแบบอาวองต์-การ์ดนี้จะยังคงอยู่ต่อไปที่สหรัฐอเมริกาต่อในหลายทาง เป็นเวลาหลายชั่วอายุคนแล้วที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะมุ่งเน้นไปที่ ‘นีโอ-อาวองต์-การ์ด’ (neo-avant-garde) อันคับแคบของระบบศิลปะร่วมสมัยที่รวมทั้งแฮ็พเพ็นนิง (Happening) ศิลปะประชานิยม (Pop art) มินิมอลลิสม์ (Minimalism) และศิลปะแนวคิด (Conceptualism) ทั้งหมดนี้มาจากการคิดหัวแทบแตกว่าศิลปะจะต่อสู้กับสภาพชีวิตประจำวันภายใต้การครอบงำของบริโภคนิยมและการสร้างความตื่นตาตื่นใจของสื่อมวลชนได้อย่างไร[45] อย่างไรก็ตาม เมื่อไม่นานมานี้นักประวัติศาสตร์ได้กลับมาศึกษาการจัดกลุ่มทางศิลปะในทศวรรษ 1960 ที่ละทิ้งสถาบันและเศรษฐกิจของระบบศิลปะเพื่อสนับสนุนการมีส่วนร่วมโดยตรงในโลกทางวัฒนธรรม และการเมืองของฝ่ายซ้ายผู้ต่อต้านเผด็จการในฐานะนักเคลื่อนไหว และผู้จัดงาน ตัวอย่างคือ ศิลปะกลุ่มสถานการณ์นิยมนานาชาติ (Situationist International) ในฝรั่งเศสซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อกระตุ้นให้นึกถึงคอมมูนเดอปารีสอีกครั้งและรับเอาความปรารถนาในการปฏิวัติของดาด้าและลัทธิเหนือจริงมา ในช่วงปลายทศวรรษยุค 50 และต้นยุค 60 พวกเขาคิดค้นชุดการวิเคราะห์และแนวความคิด อย่าง ความตื่นตาตื่นใจในภาพที่มองเห็น (spectacle) การบิดเบือน (detournement) ภูมิจิตวิทยา (psychogeography) ซึ่งจะป้อนเข้าสู่เหตุการณ์เดือนพฤษภาคมปี 68 โดยตรง เป็นตัวอย่างของการสะสางและการบรรลุเป้าหมายของศิลปะในเวลาเดียวกัน[46]

ในสหรัฐอเมริกา สิ่งที่กาวิน กรินดอน (Gavin Grindon) เรียกว่า “การทำให้เป็นส่วนรวมของพวกอาวองต์-การ์ด” (the communisation of the avant-garde) นั้นมีหลายตัวอย่างที่ตรง

41. ดู Silvia Kolbowski, David Joselit, and Matthew Friday, “The Social Artwork” in October 142, (2013), pp. 74-85 การอภิปรายที่หลากหลายนี้ถูกตีกรอบส่วนหนึ่งในฐานะการสำรวจการแตกกิ่งก้านสาขาของการยึดครองในศิลปะร่วมสมัย.
42. ดู Peter Burger, tr. Michael Shaw, Theory of the Avant-Garde (Minnesota University Press, 1984).
43. Kristin Ross, Communal Luxury: The Political Imaginary of the Paris Commune (Verso, 2015) และ The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune (Minnesota University Press, 1988).
44. Gavin Grindon, “Surrealism, Dada, and the Refusal of Work: Autonomy, Activism, and Social Participation in the Radical Avant-Garde” in Oxford Art Journal 34:1 (2011), pp. 79-96.
45. Benjamin Buchloh, Neo-Avantgarde and Culture Industry (MIT Press, 2000).
46. ดู Thomas McDonaugh, ed., Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents (MIT Press, 2002) และดู McKenzie Wark, The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International (Verso, 2011); and Kristin Ross, May ‘68 and Its Afterlives (NYU Press, 2002)

กับเดิมพันของการยึดครอง[47] รวมถึงการป่วนแบบต่อต้านความตื่นตาตื่นใจของยิบปี้ส์ (Yippies) สื่อการเคลื่อนไหวแบบทำเอง (DIY) ของกอริลล่า เทเลวิชั่น (Guerilla Television) และเติร์ด เวิร์ล นิวส์รีล (Third World Newsreel) การกระทำโดยตรงแบบการต่อสู้ของแบล็ค มาส์ก (Black Mask) 'การโจมตี' ที่สร้างสรรค์ของกลุ่มปลดปล่อยสตรี อย่าง นิวยอร์ค แรดิคอล วีเมน (New York Radical Women) และ วิช (W.I.T.C.H) และเครื่องมือปฏิวัติทางวัฒนธรรม แบล็ค แพนเทอร์ (Black Panthers)[48] งานดังกล่าวรวมอยู่ในการขยายตัวของวัฒนธรรมการการเคลื่อนไหวฝ่ายซ้ายใหม่และการสร้างรูปแบบใหม่ของชีวิตส่วนรวมที่อยู่เหนือระบบศิลปะและระบบค่าจ้าง

ถึงจะมีความรู้ด้านศิลปะแต่ส่วนใหญ่กลุ่มดังกล่าวละทิ้งสถาบันและวาทกรรมระบบศิลปะแล้วพัฒนาสถาบันคู่ขนาน 'ในเปลือกของความเก่า' ในขณะที่ยังคงเป็นฝ่ายรุกในฐานะส่วนหนึ่งของฝ่ายซ้ายใหม่

อย่างไรก็ตาม ศิลปินคนอื่นๆ ในช่วงเวลานี้ไม่ได้ละทิ้งระบบศิลปะเพื่อสนับสนุนงานเคลื่อนไหวที่ขยายตัวมากขึ้นแต่กลับเล็งเป้าหมายไปที่สถาบันศิลปะในฐานะสถานที่แสดงความคับข้องใจทางการเมืองและการทำให้เป็นประชาธิปไตย การร่วมมือกันของแรงงานศิลปะ หรือ เอดับเบิ้ลยูซี (Art Workers 'Coalition: AWC) ซึ่งมีความเคลื่อนไหวในปี 1969 ถึง 1971 พาศิลปินมาร่วมมือร่วมใจในจินตนภาพทางการเมืองใหม่ของศิลปินในฐานะ 'แรงงานศิลปะ' ต่อต้านชนชั้นนำผู้ปกครองระบบศิลปะ[49] แม้เอดับเบิ้ลยูซีจะมีอายุสั้น แต่ได้แสดงให้เห็นถึงภาพความสำเร็จของการแสดงออกทางการเมืองที่ศิลปินแสดงออกอย่างอิสระทั้งเพื่อผลประโยชน์ของตนเองและเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันกับการเคลื่อนไหวทางการเมืองที่กว้างขึ้นในยุคนั้น เอดับเบิ้ลยูซีเป็นเหตุการณ์สำคัญในช่วงการเกิดของ 'การวิจารณ์แนวสถาบัน' ศิลปะที่ทำงานภายในสถาบันของระบบศิลปะ แต่มีจุดประสงค์ที่จะเปิดโปงผลประโยชน์ทางการเมือง เศรษฐกิจและอุดมการณ์ที่เป็นรากฐานของสถาบันศิลปะเอง[50] การวิจารณ์แนวสถาบันมีคุณค่าในฐานะการอ้างอิงที่สำคัญสำหรับหนังสือเล่มนี้ แต่จุดต่างที่สำคัญคือหลายโครงการที่ผมศึกษาในข้อเขียนนี้ไม่ขึ้นตรงกับใคร ไม่ได้รับอนุญาตหรือได้อำนาจจากสถาบันศิลปะใด และในบางครั้งก็มองข้ามสิ่งนั้นโดยสิ้นเชิง

หลังเน้นจุดอ้างอิงทางศิลปะ-ประวัติศาสตร์เหล่านี้แล้ว เราก็มาถึงประเด็นสำคัญที่สองเกี่ยวกับวิภาษวิธีของศิลปะและสิ่งที่ไม่ใช่ศิลปะในขอบเขตที่ขยายออกของกิจกรรมที่ศิลปินดำเนินการในช่วงการยึดครอง เช่น ความเป็นไปได้ที่การยึดครองจะถือเป็นโครงการศิลปะประเภทหนึ่ง แน่นอนข้อเสนอนี้ต้องมีเงื่อนไขหลายประการและเป็นเพียงหนึ่งในแง่มุมการวิเคราะห์ที่มีมากมายซึ่งสามารถนำมาใช้มองการยึดครองได้

46. ดู Thomas McDonaugh, ed., Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents (MIT Press, 2002) และดู McKenzie Wark, The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International (Verso, 2011); and Kristin Ross, May '68 and Its Afterlives (NYU Press, 2002)

47. Gavin Grindon, "Poetry Written in Gasoline: Black Mask and Up Against the Wall Motherfucker" in Art History 38:1 (Fall 2014), pp. 170–209.

48. อ่านที่ยิบปี้ส์ (Yippies) และกอริลล่า ทีวี (Guerilla TV) พูดถึงทั้งระบบศิลปะร่วมสมัยและภูมิทัศน์สื่อของยุค 1960 ดู David Joselit, Feedback: Television Against Democracy (MIT Press, 2007) หลักฐานปฐมภูมิที่บันทึกการกระทำเชิงการแสดงของนิวยอร์ค แรดิคัล วีเมน (New York Radical Women) และวิช (W.I.T.C.H.) ดู Robin Morgan, ed., Sisterhood Is Powerful (Vintage, 1970).

49. ดู Julia Bryan-Wilson, Art Workers: Radical Practice in the Vietnam Era (University of California Press, 2010); และ Alan W. Moore, Art Gangs: Protest and Counterculture in New York City (Autonomedia, 2012).

50. ดู Alexander Alberro and Blake Stimson, eds., Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings (MIT Press, 2011).

เริ่มที่การชุมนุมนี้ควรถูกอ่านควบคู่ไปกับการวิเคราะห์ที่เป็นที่ยอมรับอย่างมากเกี่ยวกับบทบาทอันเปลี่ยนแปลงได้ของศิลปะและวัฒนธรรมในการเคลื่อนไหวทางสังคม ตัวอย่างเช่น ในศิลปะการประท้วง (The Art of Protest) ซึ่งเป็นการศึกษาแบบฉบับของนักวิชาการด้านวัฒนธรรมศึกษา ทีวี รี้ด (TV Reed) เขาอ้างถึงบทเพลงเสรีภาพ (Freedom Songs) ของขบวนการสิทธิพลเมือง บทกวีของวงการปลุกจิตสำนึกสตรีนิยมและการแสดงละครและภาพปลุกปั่นของ แอค อัพ (ACT UP) เป็นพลังที่จะขาดไม่ได้ในการทำงานของการเคลื่อนไหวเหล่านี้ ในลักษณะที่คล้ายกัน โรบิน ดี จี เคลลี่ย์ (Robin DG Kelley) ได้เรียกร้องให้นักเคลื่อนไหวกลับมาเห็นพลังแห่งบทกวีของ ‘จินตนาการแบบถอนรากถอนโคนของคนดำ’ (black radical imagination) ที่เกิดขึ้นผ่าน ‘ความฝันอิสรภาพ’ (freedom dreams) ของขบวนการปลดแอกในศตวรรษที่ยี่สิบ[52] เพื่อท้าทายความรังเกียจที่ฝ่ายซ้ายมีมายาวนานต่อ ‘ความตื่นตาตื่นใจ’ (spectacle) ที่ถูกเข้าใจเพียงด้านเดียวในแง่ความหลงผิดอันลี้ลับอัศจรรย์ของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม สตีเฟน ดันคอมบ์ (Stephen Duncombe) อดีตสมาชิกแอค อัพและนักเคลื่อนไหวต่อต้านโลกาภิวัตน์ (Antiglobalisation) ได้เรียกร้องให้กองกำลังหัวก้าวหน้าฉวยพลังจินตนาการความน่าตื่นตาตื่นใจของสื่อมวลชนมา ซึ่งปัจจุบันมีการแพร่กระจายและผสมกับเครือข่ายสังคมที่กว้างขวาง เพื่อสร้างภาพชวนฝันอันใหม่ของขบวนการต่อต้านทุนนิยมภายใต้เงื่อนไขของสัจนิยมของทุนที่ดูตายตัว[53] ผมกับผู้สร้างภาพยนตร์ เม็ก แมคลาแกน (Meg McLagan) ได้มีส่วนร่วมในการสร้างวรรณกรรมเกี่ยวกับมิติทางสุนทรียศาสตร์ของการเคลื่อนไหวที่เน้นความสำคัญของประสบการณ์ผัสสะและมีทั้งภาพ เสียงและสัมผัสเพื่อแสดงข้อเรียกร้องทางการเมืองที่ไม่ใช่จากภาครัฐ และการสร้างจินภาพการเคลื่อนไหวที่สัมพันธ์กับการรวมตัวของสื่อซึ่งมีจารึกการกระทำในทางการเมืองไว้[54] นิโคลาส เมียร์ซฟ (Nicholas Mirzoeff) ช่วยขับเคลื่อนวาทกรรมของวัฒนธรรมการมองเห็น (visual culture) ที่ครั้งหนึ่งเคยถูกจำกัดไว้ที่การถอดรหัสภาพที่มีอำนาจนำของรัฐ บริษัทต่าง ๆ และความบันเทิงสำหรับมวลชนให้กลายเป็นวิธีการเลือกข้าง “การเคลื่อนไหวทางการเมืองด้วยการมองเห็น” (visual activism) ติดตามโลกของภาพที่เกิดจากการเคลื่อนไหวของพวกขบถขณะที่พวกเขาเคลื่อนจากถนนไปบนหน้าจอและย้อนกลับมาอีกครั้งโดยเพิ่มขนาดและความเร็วขึ้นเรื่อย ๆ[55] ทีเจ เดมอส (T. J. Demos) เพิ่งศึกษาวิธีที่ศิลปินเข้าไปเกี่ยวข้องกับชีวการเมืองของวิกฤตสภาพภูมิอากาศแล้วนำเทคนิคทางสุนทรียะบางอย่างและแพลตฟอร์มของสถาบันที่ถูกปลูกฝังในระบบศิลปะเข้าสู่เครือข่ายสื่อที่ขยายตัวและวัฒนธรรมการมองเห็นในการจัดระเบียบความยุติธรรมด้านสิ่งแวดล้อม[56]

ท้ายที่สุด นักประวัติศาสตร์ศิลป์ กาวิน กรินดอน (Gavin Grindon) และภัณฑารักษ์ แคทเธอรีน ฟลัด (Catherine Flood) ได้เน้นย้ำถึงบทบาทของสิ่งที่พวกเขาเรียกว่า ‘วัตถุดื้อแพ่ง’ (Disobedient objects) ในการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบถอนรากถอนโคน ได้แก่ ของที่จับต้องได้ โครงสร้างและอุปกรณ์ที่เป็นสื่อกลางและกำหนดประสบการณ์ของผู้คนขณะที่พวกเขามีส่วนร่วมในการเคลื่อนไหวทางการเมือง เช่น ป้าย เต็นท์ โล่ เครื่องกีดขวาง หุ่น หน้ากาก

51. T. V. Reed, The Arts of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle, University of Minnesota Press, 2005.
52. Robin D.G. Kelley, Freedom Dreams: The Black Radical Imagination (Beacon, 2003).
53. Stephen Duncombe, Dream: Re-Imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy, New Press, 2007. และดูงานของดันคอมบ์เรื่อง “ความตื่นตาตื่นใจที่มีจริยธรรม” (ethical spectacle) ใน Andrew Boyd and David Oliver Mitchell, eds., Beautiful Trouble: A Toolbox for Revolution, O/R Books, 2012.
ดันคอมบ์เป็นผู้อำนวยการร่วมกับสตีฟ แลมเบิร์ท (Steve Lambert) ดำเนินงานศูนย์การขับเคลื่อนสังคมเชิงศิลปะ (Center for Artistic Activism) ที่มีโปรแกรมการฝึกอบรมสำหรับนักเคลื่อนไหวจากข้อมูลเชิงลึกเหล่านี้ ดู artisticactivism.org.
54. Yates McKee and Meg McLagan, eds., Sensible Politics: The Visual Cultures of Nongovernmental Activism (Zone Books, 2012).
55. Nicholas Mirzoeff, How to See the World (Penguin, 2015).
56. T. J. Demos, Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology (Sternberg Press, 2015).

เข็มกลัด สติกเกอร์ สิ่งที่ลอยได้ ตลอดจนเทคโนโลยีที่บันทึกและเผยแพร่ภาพได้[57] (สำหรับผม สิ่งที่สำคัญเป็นพิเศษจากแนวทางของกรินดอนและฟลัดคือความสนใจของพวกเขาในเรื่องการใช้ป้ายทางสุนทรียะและยุทธวิธีซึ่งเป็นสื่อทางศิลปะที่ไม่ได้รับการศึกษามากนักมาจนถึงปัจจุบันนี้)

ในหนังสือเล่มนี้ ผมอิงจากการวิเคราะห์ทั้งหมดนี้ แต่น่าแปลกที่คำถามและสถานะของงานศิลปะเองวางอยู่ในการขบคิดเกี่ยวกับการยึดครอง ตัวอย่างเช่น นาธาน ชไนเดอร์ (Nathan Schneider) ในประวัติศาสตร์ที่เขาเขียนขึ้น คือ ขอบคุณอนาธิปไตย: หมายเหตุจากการยึดครองวันสิ้นโลก (Thank You, Anarchy: Notes from the Occupy Apocalypse) เขาพูดถึงการปรากฏตัวของศิลปินอย่างล้นหลามในกระบวนการจัดงานซ้ำ ๆ และตัวเขาเองก็ใช้ภาษาศิลปะในการอธิบายสิ่งที่เขาเห็น เขาตั้งข้อสังเกตว่าสวนสาธารณะซุคคอตติ ‘กลายเป็นผืนผ้าใบที่วาดภาพของโลกอีกใบ’ และอธิบายว่าค่ายนี้เป็น ‘งานศิลปะที่มีชีวิตซึ่งหลอมรวมทุกแง่มุมของชีวิตให้เป็นจุดสนใจที่คมชัดยิ่งขึ้น’ ชไนเดอร์กล่าวต่อว่า ‘มันเป็นการกระทำที่เป็นยูโทเปีย แต่อยู่ในรูปแบบของสัจนิยม เนื่องจากความรับผิดชอบหลักอยู่ที่ศิลปิน การยึดครองจึงเป็นศิลปะก่อนที่จะเป็นสิ่งที่จัดได้อย่างเหมาะสม ก่อนที่จะเป็นเรื่องการเมืองด้วยซ้ำ มันอยู่ตรงนั้นเพื่อเปลี่ยนเราก่อนจะเรียกร้องในภายหลัง’[58]

ปัญญาณของชไนเดอร์ถูกพลิกโดยศิลปิน โธมัส โกคีย์ (Thomas Gokey) ผู้ร่วมริเริ่มโครงการแบบหลังครอบครองซื่อ โรลลิ่ง จูบิลี่ (Rolling Jubilee) ซึ่งเป็นโครงการยกเลิกหนี้ โกคีย์อธิบายถึงช่องว่างระหว่าง ‘ความคิดสร้างสรรค์แบบกลุ่มที่ดิบเถื่อนของสวนสาธารณะ’ กับ ‘การเล่น-แสดงความปรารถนาแบบถอนรากถอนโคนของเรา’ ที่สอนกันในโรงเรียนศิลปะ โกคีย์เขียนว่า ‘คุณค่าของโลกศิลปะและวิธีการสร้างงานศิลปะภายในนั้นดูเหมือนจะไม่สอดคล้องกับคุณค่าของประชาธิปไตยทำให้การกลับไปสร้างงานศิลปะแบบนั้นเป็นเรื่องผิด ผมรู้สึกเหมือนการยึดครองทำลายศิลปะสำหรับผมไปแล้ว ในทางที่ดีนะ ไม่คุ้มที่จะทำศิลปะอีกต่อไปแล้ว มีงานที่สำคัญกว่าที่ต้องทำ แต่ในทางกลับกัน ผมรู้สึกว่าหลังการยึดครอง ศิลปะเป็นไปได้อีกครั้ง เป็นครั้งแรกในรุ่นของผมเลย’ โกคีย์เขียนสิ่งที่นักปรัชญาชาวฝรั่งเศสอแล็ง บาดียู (Alain Badiou) เรียกว่า ‘เหตุการณ์’ ว่า

> มีความร้าวฉานหรือการแตกหักซึ่งทำให้ยากที่จะอธิบายถึงคนที่ผมเคยเป็นก่อนการยึดครอง ในแง่หลังการยึดครอง เช่นเดียวกับที่ยากที่จะอธิบายถึงคนแบบที่ผมเป็นตอนนี้ในแบบก่อนการยึดครอง ความยากลำบากแบบเดียวกันนี้ปรากฏขึ้นเมื่อผมขบคิดเกี่ยวกับศิลปะหรือจะทำศิลปะอย่างไรต่อไป... งานที่แท้จริงและงานสร้างสรรค์ที่แท้จริงของเราคือการค้นหาวิธีการใหม่ ๆ เพื่อร่วมมือกัน แม้มีค่านิยมที่แตกต่างกัน แค่วิเคราะห์และวิจารณ์ระบบการกดขี่หรือเพียงแค่พูดว่า “ไม่!” มันไม่พอ เราต้องการการยืนยันคู่กับการปฏิเสธนี้ เราจำเป็นต้องเริ่มพูดและสร้างทางเลือกใหม่ในการใช้ชีวิตและเป็นอย่างที่เราต้องการ[59]

57. ดูสูจิบัตรนิทรรศการของแคทเธอรีน ฟลัด (Catherine Flood) และกาวิน กรินดอน (Gavin Grindon) Disobedient Objects, Victoria and Albert Museum, 2014 หนังสือเล่มนี้จบด้วยการอภิปรายโต๊ะกลมที่น่าทึ่งระหว่างทีวี รี้ด (T. V. Reed) นักทฤษฎีเควียร์ จูเลีย ไบรอัน-วิลสัน (Julia Bryan-Wilson) แจ็ค ฮาลเบอร์สแทม (Jack Halberstam) และนักปรัชญาด้านความเป็นอิสระ จอห์น ฮอลโลเวย์ (John Holloway).
58. Nathan Schneider, Thank You, Anarchy.

การยึดครองได้นำวิภาษวิธีแบบอาวองต์การ์ดคือ ‘ศิลปะและชีวิต’ ไปสู่ความเข้มข้นระดับใหม่ รุ่นพี่ที่มาก่อนตั้งแต่ทศวรรษที่ 1960 คือแอค อัพ ในช่วงปลายทศวรรษ 1980 และอนาธิปไตยใหม่จากยุค 2000 การยึดครองเกี่ยวข้องกับการรับรู้เกี่ยวกับศิลปะและชีวิตที่กว้างขึ้นเช่นเดียวกับแอค อัพ มันแตะความเป็นจริงด้านชีวการเมืองของการอยู่รอดและการดำรงชีวิตร่วมกัน แต่ก็เช่นเดียวกับแอค อัพ ศิลปะในการรับรู้ที่จำกัดมากขึ้นของคำนี้ได้ถูกถักทอขึ้นผ่านปฏิบัติการ วัฒนธรรมและการกระทำของการยึดครองในรูปแบบต่าง ๆ การที่ประชากรจำนวนมากของการเคลื่อนไหวเป็นคนทำงานทางวัฒนธรรมที่ชีวิตไม่มั่นคงและเป็นหนี้ไปจนถึงการนำจินตภาพและกลวิธีที่มาจากประวัติศาสตร์ศิลป์ ไปสู่การกำหนดให้สถาบันศิลปะเป็นเป้าหมายในฐานะสถานที่แห่งความอยุติธรรมและจนถึงการใช้ประโยชน์จากพื้นที่ทางศิลปะในสร้างแพลตฟอร์มและเป็นแหล่งทรัพยากร การยึดครองและผลพวงของมันจะเป็นสิ่งที่จินตนาการไม่ออกเลยหากไม่วางไว้ใกล้และพัวพันกับระบบศิลปะและความตึงเครียดและความขัดแย้งที่มาด้วยกัน.

เยตส์ แมคคี (Yates McKee) เป็นศาสตราจารย์วุฒิคุณด้านประวัติศาสตร์ศิลปะที่นิวสคูล (New School) และที่วิทยาลัยยุติธรรมทางอาญาจอห์น เจย์ (John Jay College of Criminal Justice) เขาพำนักอยู่ในนิวยอร์คซิตี้ เขาทำงานร่วมกับกลุ่มหลังการยึดครอง (Post-Occupy) หลายกลุ่มซึ่งรวมถึง ‘สไตรค์ เดปท์’ (Strike Dept) และ ‘โกลบอล อัลตร้า ลักชัวรี่ แฟคชั่น’ (Global Ultra Luxury Faction) มีงานเขียนของเขาตีพิมพ์ใน ออกโทเบอร์ (October) เกรย์ รูม (Grey Room) เซาท์ แอตแลนติก ควอเตอร์ลี่ (South Atlantic Quarterly) เดอะเนชั่น (The Nation) และ “อาร์ตฟอรั่ม” (Artforum) เขาเป็นผู้เขียน “โจมตีศิลป์: ศิลปะร่วมสมัยและสภาวะหลังการยึดครอง” (Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition) และเป็นบรรณาธิการร่วมของนิตยสารการเคลื่อนไหว “ไทดอล” (Tidal) และหนังสือรวมเรื่อง “การเมืองของการรับรู้: วัฒนธรรมทางสายตาของความเคลื่อนไหวที่ไม่ใช่ของรัฐ” (Sensible Politics: The Visual Cultures of Nongovernmental Activism)

59. Thomas Gokey, “Fidelity to the Future: Notes on the Possibility of Making Art After Occupy” in Animal Shelter 4 (Spring 2015), pp. 9–17.

ข้อเสนออาวองต์-การ์ด (Avant-Garde) *มุมมองจากประเทศกำลังพัฒนา*

กีต้า คาปัวร์ เขียน
ธัญชนก ฉันทอุทิศ แปล

การตอบต่อ “ข้อเสนออาวองต์-การ์ด” ของคาปัวร์

ซาโลนี มาธูร์ เขียน
ธัญชนก ฉันทอุทิศ แปล

การแลกเปลี่ยน: ระหว่าง กีต้า คาปัวร์ (Geeta Kapur) และ ซาโลนี มาธูร์ (Saloni Mathur)
การแลกเปลี่ยนนี้ประกอบด้วยบทความโดย กีต้า คาปัวร์ (Geeta Kapur) ซึ่งเขียนขึ้นในปี ค.ศ. 2014 และการตอบโดย ซาโลนี มาธูร์ (Saloni Mathur) ซึ่งได้รับการตีพิมพ์ในวารสารศิลปะ 77 ฉบับที่ 1 (ฤดูใบไม้ผลิ ปี 2561) ทั้งนี้ วารสารศิลปะดังกล่าวมีการตอบโดย เรเชล ไวซ์ (Rachel Weiss) ซึ่งไม่ได้รวมอยู่ในเอกสารนี้ด้วย

ความร่วมสมัยและอาวองต์-การ์ด

1. ความร่วมสมัยในปัจจุบันมักถูกตีความเชิงทฤษฎีเกินกว่ากรอบทางประวัติศาสตร์ ถูกมองว่าเป็นการเปลี่ยนผ่านอย่างไม่สามารถควบคุมได้และมีความเป็นตัวเองอย่างเฉพาะทาง แนวคิดนี้เผชิญความเสี่ยงที่จะสูญเสียลักษณะเด่นในการสามารถพัฒนาขึ้นได้ตามกาลเวลา ความร่วมสมัยในฐานะพื้นที่ที่ถูกหลงใหล (fetishised space) ได้ให้คุณค่าอย่างย้อนแย้งกับสภาวะความเหนือกว่าการผูกพันกับกาลเวลา

2. แม้จะอธิบายการสร้างสรรค์ศิลปะหรือการแสดงว่าเป็นแนวคิด และเหตุการณ์มากกว่าที่จะเป็นลำดับของเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ ความร่วมสมัยก็ย่อมเรียงลำดับทับซ้อนอยู่ในกระบวนการทางประวัติศาสตร์อยู่เสมอ ข้าพเจ้ามีความสนใจที่จะใช้กระบวนการจำเป็นเร่งด่วนของชั่วขณะที่เกิดขึ้นตามเวลา และสิ่งที่ตรงกันข้ามด้วย คือ “ศิลปะ” ของการใช้สิ่งที่ไม่ตรงตามยุคสมัย (anachronisms) อย่างช้า ๆ และซ้ำไปซ้ำมา การจับคู่ที่ย้อนแย้งเช่นนี้จะนำไปสู่ความเข้าใจในเชิงแปลความหมายเกี่ยวกับความร่วมสมัย

3. ยังดูมีประโยชน์ที่จะใช้คำว่า “อาวองต์-การ์ด” ต่อไป โดยไม่ใช่ด้วยเพราะแรงกดดันจากประวัติศาสตร์นิยมโดยกลุ่มผู้สนับสนุนอาวองต์-การ์ดยุคแรก แต่ด้วยการให้คำอธิบายสั้น ๆ ที่อัดแน่นและมีความหลากหลาย (ทางวัฒนธรรม) ที่ให้การรับรู้คุณค่า (valence) และจุดมุ่งหมายกับการวิภาษเชิงอาวองต์-การ์ดระหว่าง “ศิลปะและชีวิต” แม้คำดังกล่าวกำลังถูกทดสอบในระดับการเมืองอย่างกว้างขวางที่สุดทั่วทุกมุมโลกในขณะนี้

แกนซีกโลกใต้กับซีกโลกใต้ (ระหว่างประเทศกำลังพัฒนา)

4. ขอเริ่มด้วยการพูดถึงช่วงเวลา “ปฐมภูมิ”: สหภาพโซเวียตตอนช่วงปฏิวัติได้นิยามบทบาททางการเมืองของกลุ่มผู้นิยมอาวองต์-การ์ดและเปิดให้มีพื้นที่สำหรับความคิดทางศิลปะแบบยูโทเปีย (Utopian) ถึงแม้จะมีการเปลี่ยนแปลงในเชิงอุดมการณ์อยู่หลายครั้ง ศิลปะของโซเวียตในช่วงทศวรรษปี ค.ศ. 1920 ก็ยังคงความเป็นอาวองต์-การ์ดทางประวัติศาสตร์ของช่วงศตวรรษที่ 20 ข้อถกเถียงในจุดนี้ได้เกิดขึ้นในอีกระดับหนึ่ง คือการคลี่คลายของสถานการณ์ในโลกยุคสมัยใหม่ที่มาพร้อมกับคลื่นที่ชัดเข้ามาอย่างต่อเนื่องของการปลดปล่อยอาณานิคมที่เกิดขึ้นมากในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 ศิลปิน/นักเคลื่อนไหวที่เข้าไปมีส่วนร่วมในการต่อสู้เพื่อต่อต้านอาณานิคมอ้างอภิสิทธิ์ของการตื่นตัวสุดโต่งและการเข้ารับบทบาทระดับสูงในฐานะพลเมืองของรัฐชาติใหม่ ตั้งแต่นั้นมาหลักการของอาวองต์-การ์ดตามที่ได้รับการนิยามโดยศิลปะตะวันตกในศตวรรษที่ 20 ก็ได้ถูกเปลี่ยนแปลงอย่างมากในเชิงแนวโน้ม ชวนให้นึกถึงการถอดความเชิงภววิทยาเกี่ยวกับการตื่นตัวของชาวผิวดำของฟรองซ์ ฟานง (Frantz Fanon), บทกวีของกลุ่ม เนกรีตูด (Négritude), ผลที่สะสมมาจากการเคลื่อนไหวของกลุ่มแนวร่วมฝ่ายซ้ายสมาคมละครเวทีของประชาชนอินเดีย (Indian People’s Theatre Association – IPTA), การปฏิวัติต่อต้านรัฐบาลเผด็จการโดยกลุ่ม Third Cinema

จากลาตินอเมริกา, และอื่น ๆ อีกมากมาย คำถามที่ตามมาก็คือ การเคลื่อนไหวของความเห็นต่างทางวัฒนธรรมและทางการเมืองทั้งหมดนี้ยังคงส่งผลสู่รูปแบบของความแตกต่างที่เกิดอย่างฉับพลันหรือไม่? กลุ่มประเทศกำลังพัฒนาของโลก (global South) ยังคงเป็นการจัดกลุ่มที่ถูกต้องที่ทำให้เกิดสมดุลกับการครองอำนาจนำของกลุ่มประเทศพัฒนาแล้ว (the North) หรือไม่? หรือนี่เป็นเหตุผลในกลับมาให้ความสนใจกับกระบวนการบันดุงในช่วงทศวรรษที่ 1950 (Bandung movement (1950s) อีกครั้ง? การประชุมระหว่างสามทวีป (Tri-Continental Conference) ในช่วงทศวรรษที่ 1960 และการสร้างสุนทรียภาพของประเทศโลกที่สามที่มีพลังต้องได้รับการจารึกทางประวัติศาสตร์อีกครั้งหรือไม่? “ความทรงจำเกี่ยวกับการด้อยพัฒนา” ได้รับความสำคัญที่ไม่ตรงตามยุคสมัยในการตัดสินแบบจำลองของรัฐที่กำลังพัฒนาหรือไม่? และทฤษฎีหลังอาณานิคมในบทบาทที่มีอิทธิพลอย่างกว้างขวางจะยังใช้แต้มต่อแห่ง “การรื้อสร้าง” ต่อไปหรือไม่?

5. จากพื้นที่ที่ถูกเจาะไปถึงเบื้องลึกนี้ ข้อถกเถียงของข้าพเจ้า (ซึ่งอ้างอิงถึงราชีด อาราอีน (Rasheed Araeen) เจราร์โด มอสเฆรา (Gerardo Mosquera) โอควุย เอนเวซอร์ (Okwui Enwezor) และเพื่อนร่วมงานชาวอินเดียของข้าพเจ้า อชิช ราชาธยาคชา (Ashish Rajadhyaksha) ด้วย) สนับสนุนภาวะหลังอาณานิคมที่มีวาทกรรมแบบอาวองต์-การ์ด ถึงแม้ว่าการครองอำนาจนำของสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่จะถูกรื้อออกไป และแม้ว่าอันตวิทยา (teleology) ของกลุ่มผู้นำการเปลี่ยนแปลงจะถูกตั้งคำถาม และแม้ว่ารูปแบบนิยมของนีโอ-อาวองต์-การ์ด (ในรูปแบบของทางอเมริกาเหนือ) จะถูกพลิกคว่ำ พลวัตที่แปลกใหม่และกลยุทธ์ของนโยบายการแทรกแซงใหม่ ๆ ก็ได้เข้ามามีบทบาทตั้งแต่ในบราซิลไปจนถึงจีน

6. ในช่วงการต่อสู้เพื่อต่อต้านอาณานิคม ความสัมพันธ์ระหว่างรัฐอาณานิคมและประชาชนที่ตกอยู่ภายใต้อาณานิคมถูกตราด้วยความเป็นปรปักษ์ต่อกันอย่างตรงไปตรงมา ส่วนในสภาพแวดล้อมหลังอาณานิคม “ที่มั่นคง” กว่านั้น มาตรการที่สร้างสรรค์ถูกนำมาใช้โดยไม่ได้ใช้ทักษะการเผชิญหน้ามากเท่าทักษะการแลกเปลี่ยนที่พลเมืองต่างอยู่ในสิ่งที่เรียกว่าความสัมพันธ์แบบปรปักษ์ระหว่างสมาชิกของการปกครองแบบประชาธิปไตย ความไม่ลงรอยกันระหว่างภาคประชาสังคมและระบบการเมืองที่ยืนหยัดจะต้องถูกรับมือโดยวิธีการทางรัฐธรรมนูญและการทูตแบบแข็ง ทว่านี่ก็ไม่ได้เป็นมากไปกว่าข้ออ้างเท่านั้น ก็มีหลักฐานให้เห็นความรุนแรงภายในรัฐชาติเพียงพอแล้ว เช่นเดียวกับสงครามอันโหดร้ายทั่วทุกมุมโลก

7. ต่อไปนี้เป็นเพียงดัชนีของข้อเท็จจริงของสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในอินเดียเท่านั้น: การกล่าวถึงการต่อสู้ในเรื่องของเพศ ซึ่งไม่ได้รับการตีกรอบอย่างเพียงพอภายในบรรทัดฐานของภาคประชาสังคมและถูกล้มล้างโดยการกระทำอันโหดร้ายที่ยังถูกนำไปใช้ต่อประชากรหญิงในสังคมอินเดียดั้งเดิมและสมัยใหม่, การให้ความสำคัญกับการตื่นรู้ของดาลิท (Dalit) ที่เผชิญกับอาชญากรรมที่คล้ายคลึงหรือเลวร้ายยิ่งกว่าโดยน้ำมือของวรรณะที่สูงกว่าที่ท้าทายสิ่งที่

เป็นข้อตั้งของความเป็นสมัยใหม่ของอินเดีย และที่ผลักดันประชาธิปไตยให้ไปจนสุดข้อจำกัดของคำสัญญาตามรัฐธรรมนูญ, การยอมรับว่า ประชากร “ชนเผ่า” ของอินเดีย ผู้ซึ่งกำลังถูกละเมิดสิทธิในที่ดิน (รวมถึงบรรทัดฐาน/มาตรฐานทางระบบนิเวศขั้นพื้นฐาน) ทางระบบโดยรัฐและบริษัทต่าง ๆ ได้พัฒนากลยุทธ์ “เหมาอิสท์” ในการต่อต้าน, และการเข้าใจอุดมการณ์ของการต่อสู้ของกลุ่มชาติพันธุ์ในอินเดียต่อมาตรการปีบบังคับโดยรัฐบาลอินเดียผ่านการขบถ (ซึ่งส่วนมากเป็นปฏิบัติการณ์ใต้ดิน)

8. สถานการณ์ดังกล่าวก็ยิ่งมีปัญหาเมื่อศิลปะได้ถูกวางไว้ภายในขอบเขตทุนของโลกที่กำลังแผ่ขยาย มันบังคับให้มีการสมรู้ร่วมคิด และคาดหวังให้ประเทศอิสระต่างเป็นแบบเดียวกัน คือรับอุดมการณ์เสรีนิยมใหม่และตลาดเสรีมาใช้โดยประกาศใช้นโยบาย “ปฏิรูป” เศรษฐกิจ (โครงสร้าง) แน่นอนว่า สถานะของประชาธิปไตยที่ว่านี้ได้รับการเสนอและพิสูจน์แล้วโดยสภาพการทำงานภายในบรรษัทที่เปรียบได้กับค่ายกักกันแรงงาน (Corporate Gulag) การเผชิญกับสภาวะอันเลวร้ายเช่นนี้ในโลกซึ่งไม่เท่าเทียมอย่างเห็นได้ชัดผ่านแบบจำลองของความเป็นปรปักษ์ คือการแลกเปลี่ยนทางธุรกิจกันระหว่าง “ศัตรูที่เป็นมิตร” ดูจะเป็นเรื่องยาก ขอบเขตข้อกำหนดจะต้องมีความซับซ้อน

9. เมื่อโลกประกอบด้วยทุน มันก็ถูกทำให้ยุ่งเหยิงโดยกระบวนการต่อสู้ของกลุ่มรากหญ้า, การอพยพของผู้คนจำนวนมาก, ความขัดแย้งของภาคประชาสังคม, และการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองขนานใหญ่ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ทำให้เห็นถึงเส้นเวลาที่แตกต่างกัน ร่องรอยที่หายไปของวาทกรรม และประวัติศาสตร์ของชุมชน “ขนาดเล็ก” (แต่สำคัญในปัจจุบัน) ที่สามารถเห็นได้เพื่อแบ่งแยกโลกที่ดูเหมือนจะมีเพียงรูปแบบเดียวไปหมด การแตกหักดังกล่าวที่ผุดขึ้นบนพื้นแผ่นดินของประเทศหนึ่งแล้วก็อีกประเทศหนึ่งแล้วก็อีกประเทศหนึ่ง ทำให้ภูมิศาสตร์การเมืองของโลกใบนี้ไม่ได้เป็นผืนแผ่นเดียวกัน ประดุจภูมิประเทศแผ่นดินไหว (a seismic terrain)

10. ในขณะที่ประวัติศาสตร์ของอาวองต์-การ์ดได้ให้แม่แบบสำหรับการรบกวนอย่างถอนรากถอนโคนกับเรา การตั้งคำถามหาคำตอบเกี่ยวกับการปฏิบัติเชิงวัตถุก็ยังคงเป็นสิ่งสำคัญ คือมันแน่นอนว่าการเมืองเชิงสถานการณ์ อันเป็นสถานที่กำเนิดของการริเริ่มอาวองต์-การ์ดจะต้องได้รับการกู้ขึ้นมาจากการถูกรวมเข้าไปกับโลกจินตกรรม (global imaginary) มันมีความจำเป็นที่จะมุ่งความสนใจไปที่สถานที่ (เฉกเช่นที่นักโบราณคดีทำ) และในขณะเดียวกันก็เปลี่ยนกระบวนทัศน์ (เฉกเช่นที่นักปรัชญาทำ) แนวคิดอย่างเช่น เฮเทอโรโทเปีย (hetero-topia) พูดถึง “พื้นที่ว่างอื่น ๆ (other spaces)” คือพื้นที่ที่มีหลายสถานที่ที่แตกต่าง มีความเป็นอื่น (otherness) ทั้งที่เป็นจริงและในเชิงเปรียบเทียบ รวมถึงการอุปมาที่ถูกเปลี่ยนทิศไปทาง “ยูโทเปีย (utopia)”

สุนทรียสมมติฐาน

11. ในที่สุดก็มีงานให้ทำระดับย่อมในการปรับเทียบมาตรฐานอนุโครงสร้างเชิงสัญศาสตร์ของตัวสุนทรียศาสตร์เอง อันงานนี้เป็นสิ่งที่ให้แนวทางใหม่ ๆ ในการจัดระบบสัญลักษณ์ด้วยรูปแบบทั่วไปของการสื่อสารและรูปแบบการรวมกลุ่มในสังคมของโลก การกระจายที่กว้างขึ้นมีนัยถึงแรงกระตุ้นให้เกิดประชาธิปไตย และมันยังสื่อว่า สัญญาณที่เคยถูกปิดกั้นในอดีตควรได้รับความสนใจ ไม่ใช่แค่เพื่อเน้นให้เห็นความแตกต่างทางวัฒนธรรม แต่เพื่อรบกวนตัวแปรตามจารีตของสุนทรียศาสตร์เองอย่างต่อเนื่องด้วย

12. ข้ออ้างตามหลักการที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นทำให้เกิดความเป็นไปได้หลายประการในการสร้างสรรค์ศิลปะ (1) การทำให้กระบวนการต่าง ๆ เด่นชัดที่สุดด้วยความเป็นไปได้ต่าง ๆ ที่สอดคล้องกันของการผลิตรายการสดและเส้นทางที่ไม่ได้ถูกวางเส้นไว้ อาทิ การจัดแสดงงานที่มีหลายจุดโฟกัส (2) การยืนยันอีกครั้งถึงข้อกังวลทางภาษาศาสตร์และทางรูปแบบซึ่งอยู่ในใจกลางของยุทธสาตร์ของอาวองต์-การ์ด (รวมถึง futurist projections) (3) ประโยชน์ที่เพิ่มขึ้นจากจินตกรรมสถานที่และการยืนกรานในการรวมกลุ่มในสังคมตามสถานการณ์ (ที่ทุกคนมีส่วนร่วมเชิงบวก) ซึ่งทำให้เกิด praxis แบบสาธารณะ (4) การเขียนขึ้นใหม่ของความเป็นการเมืองในขอบเขตของงานศิลปะที่กำลังเติบโตขึ้น ได้แก่ ในรูปแบบของการแสดงและสารคดี การเล่าเรื่องโดยภาพเคลื่อนไหว สัญญาณอิเล็กทรอนิกส์ ระบบข้อความ และเครือข่ายสื่อสังคมออนไลน์ (5) การปรับปรุงคำแถลงของอาวองต์-การ์ด ซึ่งเกี่ยวกับศิลปะกับชีวิตที่ทับซ้อนกันอยู่ เพื่อให้ครอบคลุมความเชื่อมโยงที่ถูกแทนที่ด้วยระบบคอมพิวเตอร์และที่“ถูกสร้างขึ้นจริงแบบเสมือนจริง” (6) การตระหนักถึงแบบจำลองที่กระจายออกไปของการสื่อสาร การทำงานร่วมกัน และการรวมกลุ่ม ทั้งบนพื้นที่จริงและบนพื้นที่ไซเบอร์ เพื่อให้สามารถกำหนดบทบาทที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลันของอาวองต์-การ์ดได้

13. ขณะที่บรรทัดฐานใหม่ของอัตวิสัยและการสวมหน้ากาก (และกลยุทธ์ทางอารมณ์ทำนองเดียวกันอื่น ๆ สำหรับอัตตะ) ถูกเสาะแสวงหา และในทางตรงกันข้าม ขณะที่พลเมืองที่ถูกทำให้แปลกแยกในเครือข่ายที่กำลังขยายออกไปของมหานครโลกกลายเป็นเพียงองคาพยพพูดได้แต่ไร้ร่างบนจอสารคดีอมตะ เราจำเป็นจะต้องพูดถึงประพันธศาสตร์เช่นเดียวกับการเมืองจำเป็น อัตวิสัยที่ได้รับการพัฒนามีศักยภาพที่ถอนรากถอนโคนหรือที่เป็นอนาธิปัตย์ ซึ่งเรารู้ได้จากการเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่อันเกิดจากการเคลื่อนไหวของเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealist movement) ตลอดช่วงศตวรรษที่ 20 (และเนื่องมาจนถึงทุกวันนี้) สำหรับผู้นิยมเซอร์เรียลลิสม์ตัวของผู้ปรารถนาอาจไปไกลจนถึงขั้นพลิกเปลี่ยน (โดยการอุปมา) สิ่งที่เชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์ไปสู่สิ่งที่เชื่อมโยงกับความฝัน ใช้การลอกเลียนแบบจำลอง (mock mimesis) เพื่อเหมาเอนโทรปี (entropy) ทางจักรวาลวิทยารวมกับความเบื่อหน่ายทางภววิทยาให้เป็นสิ่งเดียวกัน ด้วยหวังว่าจะนำไปสู่ความขัดแย้งที่มีอำนาจผลิตผ่านปฏิทรรศน์ ประพันธศาสตร์ร่วมสมัยจะไปตามหนทางที่มองไม่เห็นนั้น ที่ซึ่งสัญญาณของการขัดขืนกระจัดกระจายไปและกลับมารวมกันอีก

ครั้งทีละกลุ่มเป็นจุดผลัดเปลี่ยนและถ่ายทอดทางนามนัย และนั่นอาจเพื่อตัดสิ่งที่ปัจจุบันถูกมองว่าเป็นความทระนงที่เอ่อล้นของผู้ที่ทำตัวเป็นแกนนำแนวหน้าของอาวองต์-การ์ดออกไป ข้อถกเถียงของข้าพเจ้าก็คือว่า ความสั่นสะท้านระหว่างประพันธศาสตร์และการเมืองนี้จะแปลงพลังงานที่มีการสันดาปทั้งภายในและภายนอกเป็นมุมมองแบบอาวองต์-การ์ด ต่างจากความทระนงที่เอ่อล้นดังกล่าว นี่เป็นกรณีที่จะทำให้ความเป็นเอกเทศของเสียงของมนุษย์ยังคงอยู่ภายในความเป็นพหูพจน์ที่เชื่อมต่อกันมากพอ และยังเป็นกรณีที่จะทำให้ความสำคัญกับการเมืองของการเชื่อมเหตุการณ์เข้าด้วยกัน ที่ซึ่งความร่วมสมัยกลายเป็นประเภทของการวิพากย์ จากการถูกทำให้ไม่เป็นความหลงใหล อันทำให้ดูมีตรรกะรองรับที่เราจะตั้งคำถามว่า ทุกวันนี้อาวองต์-การ์ดควรจะดำเนินไปด้วยกลยุทธทางแนวคิดแบบใดและในรูปแบบการแสดงความขัดขืนแบบใด?

ตอบ “ข้อเสนออาวองต์-การ์ด” ของคาปัวร์

ซาโลนี มาธูร์ เขียน
ธัญชนก ฉันทอุทิศ แปล

“ข้อเสนออาวองต์-การ์ด” โดย กีต้า คาปัวร์ ผู้เป็นนักทฤษฎี นักวิจารณ์ และภัณฑารักษ์ที่โดดเด่นของศิลปะร่วมสมัยในอนุทวีปอินเดีย อยู่ในรูปแบบของข้ออ้างหลัก 13 ข้อเกี่ยวกับสภาพและข้อท้าทายที่เร่งด่วนของวงการสุนทรียศาสตร์ในอินเดีย ข้อเสนอดังกล่าวมาจากแกนหนึ่งโดยเฉพาะคือแกนใต้ในทางภูมิรัฐศาสตร์ และผ่านชุดที่ชี้ขาดของพลังทาประวัติศาสตร์จากบันดุงไปสู่ฟานงไปสู่เนกรีตูด (Négritude) ซึ่งเปลี่ยนแปลงเรื่องราวหลักของแนวคิดตื่นตัวสุดโต่งในศิลปะช่วงศตวรรษที่ 20 ในจุดนี้คาปัวร์ได้แจกแจงทุกรูปแบบของเหตุที่อาจเกิดขึ้นทางกาลเวลา สังคม และภูมิรัฐศาสตร์ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของ “ภูมิประเทศแผ่นดินไหว” ในโลกของเราปัจจุบัน รวมถึงนำเสนอปัญหาเรื้อรังในเรื่องความเป็นไปได้ของศิลปะในการมีตัวตนอยู่ภายในภูมิประเทศนั้น สิ่งที่อยู่ในใจกลางของข้อเสนอก็คือ ข้อเรียกร้องของคาปัวร์ที่จะ “ใช้คำว่า อาวองต์-การ์ด ต่อไป” และทำให้มันซึมทราบเข้ากับ “คำอธิบายสั้น ๆ ที่อัดแน่นและมีความหลากหลาย (ทางวัฒนธรรม)” รวมทั้งให้ “การรับรู้คุณค่าและจุดมุ่งหมายกับการวิภาษหลักเชิงอาวองต์-การ์ด” นั่นก็คือ การซ้อนทับศิลปะและชีวิตเข้าด้วยกันในระดับการเมืองอย่างกว้างที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้

มาจนถึงตอนนี้การลงแรงลงใจของคาปัวร์ความคิดเรื่องอาวองต์-การ์ดคงจะเป็นเรื่องไม่น่าประหลาดใจเท่าไหร่ แนวคิดนี้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นซ้ำ ๆ ในงานเขียนเชิงทฤษฎีของเธอเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ศิลปะในอนุทวีปอินเดียตั้งแต่ช่วงทศวรรษปี 1990 ซึ่งปรากฏในหลายบทความของเธอที่ได้รวบรวมไว้ในหนังสืออันทรงอิทธิพล สมัยใหม่นิยมคือเมื่อไหร่: บทความเกี่ยวกับการสร้างสรรค์วัฒนธรรมร่วมสมัยในอินเดีย (When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India) (2000) ยกตัวอย่างในบทสุดท้ายของหนังสือชื่อ “บรรทัดฐานที่ถูกรื้อ: เกี่ยวกับอาวองต์-การ์ดในอินเดีย/เอเชีย (Dismantled Norms: Apropos an Indian/Asian Avant-garde)” ตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1996 คาปัวร์ได้โต้แย้งว่า แนวคิดของอาวองต์-การ์ดควรต้อง “ได้รับการปลดปล่อยจากหลักการตามวาทกรรมหลักของยูโร-อเมริกัน” และเชื่อมโยงกับ “ความคิดริเริ่มที่ยังไม่เคยได้รับการบันทึกมาจนปัจจุบัน” ที่เป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ของชาติใดชาติหนึ่งหรือภูมิภาคใดภูมิภาคหนึ่ง อย่างเช่นอินเดียและ/หรือเอเชีย ข้อโต้แย้งของคาปัวร์ในบทความดังกล่าวต่อฮาล ฟอสเตอร์ (Hal Foster) นักทฤษฎีชาวอเมริกัน ถูกบรรยายว่าเป็น “หนึ่งในความพยายามที่จริงจังที่สุดที่จะสนทนาโดยตรง” กับประวัติศาสตร์อันยาวนานของการถกเถียงอันเข้มข้นเกี่ยวกับอาวองต์-การ์ดในทฤษฎียูโร-อเมริกัน ในการปฏิบัติสิ่งที่คาปัวร์เรียกว่า “การเบนความสนใจอย่างรอบคอบ (deliberate deflection)” ของข้อถกเถียงของฟอสเตอร์ เธอได้ดึง

ความสนใจมาที่กรอบภูมิรัฐศาสตร์อย่างแคบและความเพิกเฉยอย่างต่อเนื่องต่อโลกที่ไม่ใช่ตะวันตกซึ่งมีอิทธิพลต่อการถกเถียงที่มีอยู่เกี่ยวกับอาวองต์-การ์ด ดังนั้นเธอจึงทำให้เห็นเด่นชัดสิ่งที่พอล มานน์ (Paul Mann) กล่าวถึงเกี่ยวกับ “เศรษฐกิจเชิงวาทกรรม (discursive economy) ของทฤษฎีอาวองต์-การ์ด ซึ่งก็คือผลประโยชน์ของมันในสถาบันทางความคิดต่าง ๆ ส่วนในบทอื่น ๆ ในภายหลัง เธอดูจะผูกโยงแนวคิดนี้อย่างเหนียวแน่นขึ้นกับที่ตั้งของเมือง โดยเฉพาะกับความเป็นไปได้อันแปลกใหม่ที่อยู่ในทิวทัศน์ของนครมุมไบที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดในช่วงทศวรรษที่ 1990 และการแผ่ขยายอันน่ากังวลของเมืองในกรุงนิวเดลีช่วงทศวรรษแรกของศตวรรษที่ 21

ข้อเสนอปัจจุบันโดยคาปัวร์เพื่อ “ใช้คำ (ว่าอาวองต์การ์ด) ต่อไป” โดยสนับสนุนแนวคิดแบบ “หลังอาณานิคมด้วยวาทกรรมอาวองต์-การ์ด” ชวนให้เรานึกถึงและปลุกความพยายามก่อนหน้านี้ขึ้นมาอีกขึ้น รวมถึงตั้งคำถามต่าง ๆ กับจุดเริ่มต้น มันดูสมเหตุผลที่จะตั้งคำถามว่า ทำไมคาปัวร์จึงยังคงยึดติดกับแนวคิดของอาวองต์-การ์ดโดยเชื่อมโยงกับการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยในอินเดีย ในเมื่อแนวคิดนี้กำลังถูกลดคุณค่าลงเนื่องจากล้าสมัย ไม่เป็นประโยชน์อีกต่อไป และถูกเปิดเผยมากเกินไป เราควรจะเข้าใจความเป็นแกนกลางและบทบาทการจัดการของอาวองต์-การ์ดในการวิจารณ์ศิลปะและจินตนาการทางทฤษฎีของคาปัวร์อย่างไรเมื่อเวลาผ่านไป และคำถามเช่นนั้นมันอาจเตือนเราอย่างไรเกี่ยวกับบทบาทที่กำลังเปลี่ยนไปและตัวตนของทฤษฎีเองภายในวิถีที่กำลังค่อย ๆ พัฒนาและเผยตัวเองออกมาของศิลปะในอนุทวีป

แนวคิดอาวองต์-การ์ดเป็นสิ่งที่มีให้ได้เห็นทั่วไปจริง ๆ ทุกวันนี้ และบ่อยครั้งก็มีความหมายใกล้เคียงกับศิลปะแนวทดลอง (experimental art) แบบหนึ่งหรือการปฏิเสธสถานะเดิม (status quo) ทั่ว ๆ ไป ในทางตรงกันข้ามการใช้แนวคิดดังกล่าวของคาปัวร์มีลักษณะเฉพาะสูงและอาจถูกมองว่าเป็นการกระทำของการระมัดระวังต่อปัญหาของลักษณะที่กำลังมีความไม่เฉพาะเจาะจงมากขึ้นของแนวคิดนี้ การจะเริ่มเข้าใจการอภิปรายของเธอคือการเข้าใจอย่างลึกซึ้งถึงต้นกำเนิดทางปัญญาของมันในแบบแผนของทฤษฎีสุนทรียศาสตร์แบบมาร์กซิสต์ที่ค่อย ๆ พัฒนาขึ้นจากข้อถกเถียงเกี่ยวกับงานเขียนอันทรงอิทธิพลของพีเทอร์ เบือร์เกอร์ (Peter Bürger) นักวิจารณ์วรรณกรรมชาวเยอรมัน เรื่อง ทฤษฎีของอาวองต์-การ์ด (Theory of the Avant-Garde) (1974) และงานเขียนของเรนาโต โปจอลี (Renato Poggioli) นักทฤษฎีชาวอิตาเลียน ในชื่อเดียวกัน ตั้งแต่ที่มีการวิเคราะห์ของเบือร์เกอร์ว่า อาวองต์-การ์ดล้มเหลว คือล้มเหลวที่จะต้านทานพลังที่ตัวมันเองต่อต้าน อาทิ ตลาดและสถาบันศิลปะ คำถามเกี่ยวกับ “ความตาย” ของอาวองต์-การ์ดก็ได้กลายเป็นจุดสนใจหลักของการถกเถียงตามที่มานน์เรียกว่าเป็น “การสิ้นสภาพของวาทกรรมที่ดูเหมือนว่าจะไม่มีที่สิ้นสุด” ซึ่งมีการขาดฉันทามติอย่างน่าสับสนเกี่ยวกับคำถามว่า ที่ไหน เมื่อไหร่ อย่างไร และภายใต้ข้อกำหนดใดที่โครงการอาวองต์-การ์ดได้กลายเป็นสิ่งที่ถูกซึมซับเข้าไปหรือล้าสมัย

หรือถูกนำไปใช้อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้โดยระบบต่าง ๆ ที่มันต่อต้าน ความตายของอาวองต์-การ์ดจึงไม่เพียงแสดงให้เห็นถึงการสิ้นสุดลงของมัน ตามคำกล่าวของมานน์ แต่ยังแสดงถึง “ภาวะที่ให้ผลมาก คล่องแคล่วในการสื่อสาร ระมัดระวังตัว และทำกำไรได้มากที่สุด” ขณะที่บางคนอาจมองอาวองต์-การ์ดเป็นโครงการเชิงประวัติศาสตร์ที่ได้ถูกแทนที่ไปแล้ว (ทว่าโดยสิ่งที่ไม่ชัดเจนเสียเลย) คาปัวร์เป็นหนึ่งในนักทฤษฎีวิพากษ์ที่มองมันเป็นวาทกรรมที่ให้ผลมากของสุนทรียศาสตร์ที่ได้รับการขับเคลื่อนโดยความขัดแย้งที่ระมัดระวังตัวเองอยู่และความตึงเครียดของการไม่สามารถทำให้เป็นจริงได้ของตัวเอง จากจุดยืนดังกล่าวอาวองต์-การ์ดคือประเภทที่ต่อต้านอันตวิทยา (an anti-teleological category) ซึ่ง “ห่างไกลจากการตายอยู่มากและยังคงมีชีวิตอยู่อย่างมีชีวิตชีวา” ผ่านความขัดแย้งภายในตัวเองและการแสดงความรู้สึกนึกคิดออกมาอีกครั้งของมันขณะนี้ในสถานการณ์ที่ใหม่และแตกต่างทางสังคมและการเมือง ตามที่คาปัวร์ได้กล่าวไว้ มันได้ให้ “แม่แบบสำหรับสถานการณ์ที่ถูกทำให้หยุดชะงักอย่างถอนรากถอนโคน” ตัวยึดแบบปลายเปิดที่มี “พลังแห่งการรื้อสร้าง” มากกว่าที่จะเป็นกระบวนการที่เป็นรูปธรรมหรือหลักการที่มีรูปแบบเฉพาะ หากจะกล่าวแบบง่าย ๆ ก็คือ การไม่มีจุดจบนั่นเองที่ทำให้อาวองต์-การ์ดเต็มไปด้วยความเป็นไปได้ที่ยิ่งใหญ่ที่สุด นี่คือสิ่งที่จอห์น โรเบิร์ตส์ (John Roberts) เรียกว่า “กลไกการเลื่อนออกไป (suspensive function)” ของอาวองต์-การ์ด ซึ่งได้แก่ การมีลักษณะแบบปลายเปิดอย่างไม่มีขีดจำกัดของตัววาทกรรมเอง ความย้อนแย้งและความขัดแย้งอย่างสร้างสรรค์ และแนวทางที่ยืดหยุ่นที่กรอบทางทฤษฎีนี้ตั้งคำถามทางสุนทรียศาสตร์ที่เฉียบคมกลับกับเรา ได้แก่คำถามว่า ศิลปินคืออะไร งานศิลปะคืออะไร อะไรเป็นองค์ประกอบของคุณค่าในศิลป์ อะไรคือความเป็นไปได้ที่นำไปสู่ความก้าวหน้าและข้อจำกัดในความสัมพันธ์ของศิลปะต่อโลก และอื่น ๆ

รูปแบบร้อยแก้วที่แปลกใหม่ในข้อโต้แย้งปัจจุบันของคาปัวร์ ซึ่งต่างจากงานเขียนเชิงอธิบายตามแบบแผนของเธออย่างเห็นได้ชัด ก็เป็นสิ่งที่มีความหมายโดยนัยในเรื่องนี้ด้วย เห็นได้ชัดคือบทความนี้เป็นคำแถลงอุดมการณ์ (manifesto) ในตัวของมันเอง หรืออาจเป็นการแสดงอย่างมีลูกเล่นของคำแถลงอุดมการณ์ เป็นชั่วครู่ของการบันทึกการแสดงประเภทสมัยใหม่ยุคที่มีความก้าวหน้าเต็มที่ (high modernist genre) แบบหนึ่ง ดังที่นักวิชาการหลายท่านได้โต้แย้งไว้ คำแถลงอุดมการณ์ที่ได้รับการเขียนขึ้นไว้อย่างยอดเยี่ยมในฐานะเครื่องมือสำหรับการปฏิวัติโดยมาร์กซ์และเองเกลส์ในปี ค.ศ. 1848 ได้กลายเป็นรูปแบบวาทกรรมซึ่งเป็นตัวอย่างของการเคลื่อนไหวของอาวองต์-การ์ดตลอดห้วงศตวรรษที่ 20 ตั้งแต่ฟิวเจอร์ริสม์ (Futurism) ดาดา (Dada) และเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) ไปจนถึงเฟมินิสม์ (feminism) ลัทธิต่อต้านอาณานิคม (anticolonialism) และสิทธิพลเมืองในช่วงปลายทศวรรษปี 1960 สำหรับกลุ่มดังกล่าวนั้น คำแถลงอุดมการณ์เป็นทั้งรูปแบบที่มีสาระของคำกล่าวที่ชัดเจน คือ “ประเภทที่กล่าวออกมาแบบตรงไปตรงมา” และเป็นรูปแบบทางวาทศิลป์ที่มีความระมัดระวัง ซึ่งสิ่งที่ซับซ้อนในอัตวิสัยทางการเมือง รวมทั้งคำถามเกี่ยวกับการมีสิทธิมีเสียงและการเป็นตัวแทน ถูกนำมาเจรจาถกเถียงอย่างยิ่งใหญ่ ทริสต็อง ซารา (Tristan Tzara) ได้เขียนเอาไว้

อย่างดีเยี่ยมในคำแถลงอุดมการณ์ของดาดา (Dada) ปี ค.ศ. 1918 ว่า “เพื่อที่จะประกาศคำแถลงอุดมการณ์ เราจะต้องการความโกรธ ก ข ค ต่อ 1 2 3 ปลดปล่อยความอดทนของคุณเสียและพัฒนาปีกของคุณเพื่อเอาชนะและเผยแพร่ ก ข ค ทั้งแบบเล็ก ๆ และยิ่งใหญ่” ซึ่งในจุดนี้ดูเหมือนคาปัวร์จะเลียนแบบลักษณะที่เป็นทางการของคำแถลงอุดมการณ์ ทั้งการแสดงความเร่งด่วนอย่างมุ่งมั่น การแจกแจงความเดือดร้อนอย่างดุเดือด ท่าทางที่กล้าหาญในการถกเถียง และลักษณะที่สั้นแต่เฉียบคม ซึ่งอยู่ในความเห็นเชิงเสียดสีและเย้ยหยันในบทความเกี่ยวกับดาดา (Dadadist) ของซารา ถ้าหากคำแถลงอุดมการณ์เป็นตัวแทนของโครงสร้างการเล่าเรื่องที่เกิดจากความต้องการที่จะท้าทายการเล่าเรื่องแบบที่พยายามทำให้เป็นสากล (universalising) เกี่ยวกับความก้าวหน้าและปัจเจกนิยม (individualism) ตลอดช่วงศตวรรษที่ผ่านมา เราอาจตั้งคำถามว่า อะไรเป็นการเล่าเรื่องที่คำแถลงอุดมการณ์ของคาปัวร์พยายามที่จะท้าทายในปัจจุบันช่วงท้ายของทศวรรษปี 2010 ในความคิดของข้าพเจ้า สิ่งเหล่านี้เป็นสากลนิยมแบบต่าง ๆ ที่ค่อย ๆ เผยตัวเองออกมา อาทิ การข้ามพรมแดนรัฐชาติ (transnationalism) เสรีนิยมใหม่ (neoliberalism) และโลกาภิวัตน์ (globalisation) ซึ่งตามคำกล่าวของคาปัวร์ทำให้เกิด “สภาวะที่เหนือกว่าการผูกพันกับการเวลาของความร่วมสมัย (transcendent temporality of the contemporary)” ประเด็นที่สำคัญก็คือการท้าทายของเธอไม่ได้มาจาก (สิ่งที่ไม่ใช่) จุดของความคิดที่เหนือกว่า แม้ตัวคำแถลงอุดมการณ์นี้จะได้รับความเคารพ แต่จากความเป็นจริงที่มีเหตุผลหนักแน่นของผู้เขียน การทดลองทางความคิดของคาปัวร์กับรูปแบบสัญลักษณ์เชิงประวัติศาสตร์จึงเป็นเสมือนองค์ประกอบที่มีลูกเล่นและสร้างสรรค์อย่างมากของข้อโต้แย้งที่ใหญ่กว่าของเธอในการเปลี่ยนคำศัพท์ของอาวองต์-การ์ตใหม่

ข้าพเจ้าขอเสนอว่า คงจะเป็นข้อผิดพลาดที่จะมอง “ข้อเสนออาวองต์-การ์ด” ของคาปัวร์ว่าเป็นอาการของสิ่งที่โรซาลิน ด็อยท์เช (Rosalyn Deutsche) เรียกว่า “ความเศร้าโศกของฝ่ายซ้าย (left melancholy)” ซึ่งเป็นการยึดโยงของนักทฤษฎีมาร์กซิสม์กับอุดมการณ์ทางการเมืองในอดีตเสมือนเป็นการเคลื่อนไหวทางการเมืองของสังคมนิยมที่เป็นหนึ่งเดียวกัน หรือเป็นการเมืองที่ถูกนิยามด้วยชนชั้นโดยเฉพาะ เพราะนั่นจะเป็นการบอกเป็นนัยถึงการยึดติดกับประเพณีนิยม ความเชื่อดั้งเดิมและความไม่ยืดหยุ่น รวมถึงการมองโลกแบบมูลฐานนิยม (foundationalist worldview) ซึ่งไม่สามารถพูดได้อย่างถูกต้องว่าคาปัวร์มองเช่นนั้น ในทางตรงกันข้าม ความคิดของเธอเรื่องสังคม “ที่มีการแบ่งแยก” ตามที่นิยามไว้ในและผ่านการต่อสู้ของกลุ่มชายขอบต่าง ๆ ในอินเดียทั้งในเรื่องของเพศ วรรณะ และความไม่เท่าเทียมของเผ่าพันธุ์ แสดงให้เห็นภูมิประเทศทางการเมืองที่มีความแตกต่างอย่างไม่สามารถเทียบกันได้ ซึ่งไม่ได้ทึกทักเอาว่าเป็นสิ่งรวมทั้งหมดของสังคม และคาปัวร์ก็ไม่ได้เรียกร้องอาวองต์-การ์ดที่ต่อต้านในแบบเก่า ๆ ด้วย เธอกล่าวถึง “การเมืองของการเชื่อมเหตุการณ์สำคัญเข้าด้วยกัน” และรูปแบบต่าง ๆ ของการต่อต้านที่ถูกล่ามเอาไว้กับกฎเกณฑ์ตามสถานการณ์และพื้นที่มากกว่า สำหรับเธอนิยามดังกล่าวจะต้องได้รับการยืนยันว่าเป็น

“คำอธิบายสั้น ๆ ที่อัดแน่นและมีความหลากหลาย (ทางวัฒนธรรม)” เพื่อที่จะให้ความมุ่งหมายและชีวิตใหม่กับมัน ในส่วนอื่น ๆ ของงานเขียน คาปัวร์ยืนยันในการทบทวนตนเอง คือ ในเรื่องแบบจำลองก่อนหน้านี้ของเธอเกี่ยวกับ “ความคิดเห็นที่เป็นปรปักษ์กัน (agonistic reckonings)” เธอกล่าวว่า “มันดูยาก” ภายใต้ยุคของเสรีนิยมใหม่ และขอบเขตอำนาจหน้าที่ “จะต้องมีความซับซ้อนอย่างยิ่ง” ด้วย กล่าวอย่างง่าย ๆ คือ ข้อเสนอของคาปัวร์เป็นความพยายามในการฟื้นฟูชีวิตชีวา โครงการของการเริ่มใหม่ที่สร้างสรรค์อย่างต่อเนื่อง และกระบวนการที่ยังคงดำเนินอยู่ ยืดหยุ่นและมีพลวัติ มากกว่าที่จะเป็นการย้อนกลับไปสู่อดีตที่หยุดนิ่งหรือระลึกถึงความหลัง มันเป็นข้อเสนอที่เอื้อต่อความไม่มั่นคงและความไม่แน่ชัด ขณะเดียวกันก็ดึงความสนใจไปที่รูปแบบที่มีอยู่ของคำกล่าวทางการเมืองในปัจจุบันผ่านการเล่นอย่างมีลีลาของมัน “ต่างจากความทระนงที่เอ่อล้น” คาปัวร์ชวนให้เราคิดว่ามัน “เป็นกรณีที่จะทำให้ความเป็นเอกเทศของเสียงมนุษย์ยังคงอยู่ภายในความเป็นพหุพจน์ที่เชื่อมต่อกันมากพอ”

ในงานการทำแผนผังเกี่ยวกับสาขาทางประวัติศาสตร์ของการวิจารณ์ศิลปะในอินเดียหลังการได้รับอิสรภาพ วิทยา ชีวทัส (Vidya Shivadas) นักเขียนและภัณฑารักษ์สาวในเดลี ระบุว่าคาปัวร์เป็นกระบอกเสียงวิพากษ์ที่อิสระและ “ที่แทรกแซง (interventionist)” ผู้ได้นำความเข้าใจทางทฤษฎีมาสู่วาทกรรมของศิลปะร่วมสมัยในอนุทวีปมากกว่าบุคคลที่มีชื่อเสียงด้านศิลปะคนใดในโลก ตามที่ชีวทัสเขียนไว้ “โดยหลีกเลี่ยงการเรียกว่าตัวเองเป็นนักประวัติศาสตร์ศิลปะ แม้ว่าเธอจะใช้เครื่องมือของศาสตร์ดังกล่าว” การใช้ทฤษฎีวิพากษ์ของคาปัวร์นั้น “เป็นสิ่งที่แทรกแซงทั้งในทางทฤษฎี อุดมการณ์ และในการปฏิสัมพันธ์จริงกับการปฏิบัติ” ชีวทัสยังสะท้อนเพิ่มเติมด้วยถึงผลต่าง ๆ ที่อาจเกิดขึ้นต่อคนรุ่นเดียวกับเธอที่ทำงานในอินเดียภายใน “อุปทานใหม่ที่ขับเคลื่อนด้วยความเร็วสูง”ของวาทกรรมที่ไม่ได้รับการพัฒนาเต็มที่เกี่ยวกับศิลปะ ภายหลังทศวรรษปี 1990 “ซึ่งเป็นช่วงที่นักวิจารณ์ถูกผลักดันให้รับบทบาทผู้เชี่ยวชาญในวิชาชีพที่ทำงานอยู่ในตลาดของศิลปะ” เธอโต้แย้งว่า “ความรู้สึกของเราในการอยู่ในช่วงเวลาหลังประวัติศาสตร์ ในการดำเนินไปในความว่างเปล่า ถูกผูกไว้” กับเวลาที่ถูกบีบอัดและความกดดันที่เกิดจาก “ความเฟื่องฟูอย่างเจิดจ้า” ของสภาวการณ์ของตลาดศิลปะอินเดีย การศึกษาของเธอเองเกี่ยวกับ 5 บุคคลที่มีอิทธิพลต่อการพัฒนาวาทกรรมศิลปะภาษาอังกฤษตั้งแต่การได้รับอิสรภาพ ซึ่งได้รับการสนับสนุนโดยหอจดหมายเหตุทางศิลปะเอเชีย (Asia Art Archive) ในฮ่องกง นับว่าเป็นความพยายามที่จะมีระยะห่างทางการวิจารณ์และสิ่งสะท้อน รวมทั้งเพื่อ “เคลื่อนห่างจากวาทกรรมต่าง ๆ เกี่ยวกับความไม่เพียงพอ แม้ว่าเราจะยอมรับวาทกรรมเหล่านั้น”

มันน่าสนใจที่จะเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างระหว่างความกังวลของชีวทัสเรื่องความไม่มีทิศทางของวาทกรรมทางศิลปะในอินเดียปัจจุบันกับสถานการณ์ที่แตกต่างมากของวิกฤตที่รายล้อมวาทกรรมนั้น ซึ่งทำให้เบือร์เกอร์เขียนงานเรื่อง ทฤษฎีของอาวองต์-การ์ด ขึ้นมาเมื่อกว่าครึ่งศตวรรษที่แล้ว ทฤษฎีของเบือร์เกอร์ได้รับการเขียนขึ้นในควันหลงเหตุการณ์

เดือนพฤษภาคม ค.ศ. 1968 (May 1968) และในช่วงความล้มเหลวของการเคลื่อนไหวโดยนักเรียน-นักศึกษาในเมืองต่าง ๆ ทั่วทั้งยุโรปและอเมริกาเหนือ ซึ่งช่วยอธิบายน้ำเสียงที่เต็มไปด้วยอารมณ์และพลังทางวาทศิลป์อันเป็นอมตะในงานเขียนของเขา เบือร์เกอร์ได้สะท้อนในภายหลังว่า “ในสถานการณ์นี้ ข้าพเจ้าได้ส่งต่อความปรารถนาแบบยูโทเปียจากสังคมที่ชัดเจนว่าความปรารถนาเหล่านั้นไม่สามารถถูกทำให้เป็นทฤษฎีได้โดยไม่รู้ตัว ทฤษฎีในปัจจุบันดูเหมือนจะเป็นกุญแจที่จะสามารถทำให้ประตูยังเปิดไปสู่อนาคตที่ข้าพเจ้าจินตนาการไว้ร่วมกับเบรอตง (Breton) ว่าเป็นโลกที่จะสามารถอาศัยอยู่ได้ในที่สุด (“un monde enfin habitable”) น่าเสียดายที่วิสัยทัศน์ของทฤษฎีตามความคิดของเบือร์เกอร์คือความสัมพันธ์กับความเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่ของยุคสมัยที่มีเดิมพันสูง และความจริงจังในบทบาทที่จะแปลงโฉมโลก ดูเหมือนจะห่างไกลจากเราเข้าไปเรื่อย ๆ ทุกวันนี้ในโลกศิลปะที่เอนเอียงอย่างไม่หยุดหย่อนไปสู่การทำให้เป็นความเชี่ยวชาญทางวิชาชีพและความกังวลของตลาด สิ่งที่ดูเหมือนจะหายไปในการปฏิเสธความกล้าหาญของวิสัยทัศน์แบบวีรชนคือการไตร่ตรองอย่างถี่ถ้วนทางประวัติศาสตร์และทางปัญญา ความซ่ำซ้องทางทฤษฎี ซึ่งมาจากความเชื่อมั่นที่สำคัญว่าวาทกรรมหรือความคิดสามารถ “ทำให้ประตูยังเปิดไปสู่อนาคต” ได้ ในส่วนของคาปัวร์นั้น เมื่อเร็ว ๆ นี้เธอได้ชี้ให้เห็นตรรกวิทยาของความหวังและความล้มเหลวที่ขับเคลื่อนจินตนาการทางปัญญาในช่วงทศวรรษปี 1960 และทำให้มันเต็มไปด้วยพลังของปรัชญาและวาทกรรมที่อธิบายการพัฒนาขึ้นมาเป็น “การเพนจร” ของเธอที่โอบรับจิตวิญญาณของโบฮีเมียนของห้องจัดแสดง นิทรรศการ การเดินทาง และการประท้วง ณ สถานที่ต่าง ๆ อาทิ เดลี ลอนดอน และนิวยอร์ค เธอกล่าวไว้ว่า นี่ “เป็นพื้นที่ที่ข้าพเจ้าฟื้นชีพคำเรียกและแนวคิดของอาวองต์-การ์ดในการบันทึกอื่น ๆ ที่หลากหลายกว่าและมีโทนเสียงมากมายด้วยความช่วยเหลือจากฮาวานาที่เป็นโลกที่สาม

ดังนั้น “ข้อเสนออาวองต์-การ์ด” ของคาปัวร์จึงเป็นการกระทำการฟื้นคืนชีพ ซึ่งไม่ได้หวนถึงความหลังหรือเศร้าโศก แต่มุ่งไปที่การทำให้มีความหลากหลายและการสร้างขึ้นใหม่ มันเป็นความพยายามที่จะฟื้นฟูหลากหลายด้าน เพราะการประกาศเกี่ยวกับความตายของอาวองต์-การ์ดดูเหมือนจะมาพร้อมกับแถลงการณ์ของตัวทฤษฎีนี้เองที่นำไปสู่การตายมากขึ้นเรื่อย ๆ คำแถลงอุดมการณ์ของคาปัวร์กล่าวอย่างน้อยก็โดยนัยต่อฉันทามติที่ปรากฏอย่างกว้างขวางว่า ทฤษฎีศิลปะหรือการวิจารณ์ในงานเขียนเชิงประวัติศาสตร์ของเบือร์เกอร์ที่ล้าสมัยไปแล้วได้ถูกแทนที่โดยการแพร่ขยายของการเขียนโดยใช้เป็นเครื่องมือภายในการแสดงออกต่าง ๆ อย่างเกินจริงของโลกาภิวัตน์ที่ได้วางลักษณะพิเศษให้กับศิลปะร่วมสมัย แน่นอนว่าการไตร่ตรองอย่างถี่ถ้วนในเชิงวิชาการหรือความเข้าใจทางทฤษฎีดูจะมีผลน้อยมากต่อเครือข่ายใหม่ของผู้ซื้อขายงานศิลปะ เจ้าของห้องจัดแสดงงานศิลปะ และนักเขียนของสถานที่ประมูลในโลกศิลปะของอินเดียที่ได้ถูกแผ่ขยายออกไปตามที่ชีวทัสได้บรรยายไว้ สภาวะที่คงอยู่อย่างยาวนานของควันหลงนี้ ซึ่งฟอสเตอร์ได้บรรยายไว้ว่าเป็น “กระบวนทัศน์ของสิ่งที่ไม่ใช่กระบวนทัศน์” ของเรา ยิ่งน่าสับสนขึ้นกว่าเดิม เพราะมันได้ถูกแยกออก

ในด้านหนึ่ง โดยการอ้างอย่างคลุมเครือเหนือ “การวิจารณ์” โดยเกือบจะทุก ๆ คนพร้อมกัน และในอีกด้านหนึ่ง โดยการปฏิเสธความยากลำบากหรือการเพิกเฉยต่อการถกเถียงทางปัญญาโดยรวม จึงไม่น่าแปลกใจเลยว่า คาปัวร์ในฐานะนักเขียนชั้นเยี่ยมจะใช้รูปแบบของคำแถลงอุดมการณ์ในช่วงเวลาที่เฉพาะเจาะจงนี้ ในแบบที่ทำให้ระลึกถึงการอภิปรายโดยการพูดของเธอเมื่อมากกว่า 35 ปีที่แล้วในงานเขียนเกริ่นนำของนิทรรศการสถานที่สำหรับคน (Place for People) (1981) โครงการดังกล่าวได้พิสูจน์.ให้เห็นแล้วว่าส่งผลในระยะยาวต่อศิลปะของอินเดีย ตามที่คาปัวร์กล่าว ส่วนหนึ่งเป็นเพราะมันได้ยืนยันความสำคัญของวาทกรรม (โดยพยายามที่จะทำให้ประเพณีของการวาดภาพเพื่อเล่าเรื่องเป็นทฤษฎีอีกครั้ง) และสร้างความสัมพันธ์ในรูปแบบของบทสนทนาระหว่างนักวิจารณ์และศิลปิน 6 ท่านที่ร่วมงานในนิทรรศการดังกล่าว กล่าวง่าย ๆ ก็คือมันเป็นดั่งตัวอย่างที่ดีที่สุดว่าคำแถลงอุดมการณ์ ซึ่งเป็น “การตะโกนในรูปแบบร้อยกรอง” ของศตวรรษที่ 20 ได้ถูกนำมาใช้และเขียนใหม่สำหรับอินเดียโดยคาปัวร์และการยอมโอนอ่อนตามได้ของการเข้าไปมีส่วนร่วมที่ตามมาของเธอด้วยรูปแบบนั้น

ท้ายที่สุดแล้วข้อเสนอของคาปัวร์เป็นข้อเสนอเชิงปรัชญาที่ปฏิเสธวาทกรรมที่น่ากลัวเกี่ยวกับความตาย ซึ่งป้องกันแนวคิดที่ถูกทำให้เป็นประวัติศาสตร์ของอาวองต์-การ์ด และแน่นอนว่ารวมถึงแนวคิดเกี่ยวกับบทบาทและการนำไปปฏิบัติของทฤษฎีนี้ มันเป็นการเชื้อเชิญให้พิจารณาหนึ่งในนิยามทางทฤษฎีใหม่ในขอบเขตของสุนทรียศาสตร์ในช่วงครึ่งศตวรรษที่ผ่านมา เพื่อทบทวนและประเมินการใช้งานและขอบเขตของมันอีกครั้ง และเพื่อดึงมันออกจากงานเขียนก่อน ๆ มันเป็นการเรียกร้องให้ปรับปรุงคำศัพท์ที่มีอยู่ของเราไปในทิศทางที่เป็นประชาธิปไตยยิ่งขึ้น และเพื่อเข้าใจเศรษฐศาสตร์ของวาทกรรมของศิลปะโดยวิธีที่มีความเข้าใจทางประวัติศาสตร์ มันแสดงการโต้แย้งให้กับการตื่นรู้แบบอาวองต์-การ์ด รวมถึงการตื่นรู้ของการถกเถียงของอาวองต์-การ์ด จอร์จ เบเคอร์ (George Baker) นักวิจารณ์และนักประวัติศาสตร์ศิลปะเพื่อนร่วมงานของข้าพเจ้า ได้ระบุการวิจารณ์ที่เขาเรียกว่า “การวิจารณ์แบบเลท (late criticism)” เมื่อเร็ว ๆ นี้ โดยโยงกับแนวคิดเกี่ยวกับ “สไตล์แบบเลท (late style)” ของเอ็ดเวิร์ด ซาอีด (Edward Said) (และ ธีโอดอร์ อดอร์โน (Theodor Adorno) สำหรับเบเคอร์ การวิจารณ์แบบเลทเป็นตัวแทนของรูปแบบของความเป็นไปได้ “เศษเสี้ยวของการไถ่ถอน (a splinter of redemption)” ในยุคใหม่ที่การวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะเป็นสิ่งไม่สำคัญ ตามคำกล่าวของเบเคอร์ การวิจารณ์แบบเลทเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ของ “เงื่อนไขที่ไม่สัมพันธ์กับเวลาอย่างจงใจ” ซึ่งไม่ใช่ความสัมพันธ์ที่หวนคำนึงถึงความหลังกับอดีต แต่เป็นวิธีของการทำให้สถานการณ์แย่ลงและการแทรกแซง เบเคอร์โต้แย้งว่า “ประเด็นไม่ใช่การพิจารณาว่าการวิพากษ์วิจารณ์ได้ตายแล้ว แต่เป็นการเผชิญหน้ากับความตายและการทำให้การเผชิญหน้านี้เป็นงานหนึ่ง จุดนี้จึงเป็นวิธีสุดท้ายที่จะเข้าใจความพยายามของคาปัวร์ที่จะฟื้นคืนชีพแนวคิด (ที่ถูกใช้จนไม่เหลืออะไรแล้ว) ของอาวองต์-การ์ดในรูปแบบการโต้แย้ง (ที่ล้าสมัยแล้ว) ของการแถลงอุดมการณ์ สิ่งนี้ไม่ใช่แผนโครงการ

ที่น่าเหนื่อยหน่ายของคำสอนแบบมาร์กซิสต์ แต่เป็นการให้คำมั่นสัญญาที่ระมัดระวังอย่างเพียรพยายามซึ่งเกี่ยวข้องกับการคิดคำนวนอย่างสร้างสรรค์และการเริ่มใหม่ มันทุ่มเทกับงานของการวิจารณ์อย่างกะตือรือร้นและต่อการกระตุ้น “ความตื่นตัวระหว่างประพันธ์ศาสตร์และการเมือง” มันมีจิตวิญญาณของการต่อต้านการศึกษาภาษาศาสตร์ในช่วงเวลาหนึ่ง ๆ เหมือนกันและมีภาวะที่ผูกพันกับกาลเวลาที่ยากที่จะจดจำซึ่งให้นิยามการนิพนธ์ประวัติศาสตร์ของหนังสือ สมัยใหม่นิยมคือเมื่อไหร่ (When Was Modernism) ดังนั้นมันจึงเป็นงานเขียนที่พิเศษโดยเฉพาะ ของคาปัวร์และเป็นข้อเสนอที่ข้าพเจ้าเชื่อว่าเราควรออกมายอมรับ

กีต้า คาปัวร์ (Geeta Kapur) เป็นนักวิจารณ์และภัณฑารักษ์ในเดลี งานเขียนของเธอได้รับการรวบรวมไว้ในงานประพันธ์มากมาย หนังสือของเธอ ได้แก่ ศิลปินอินเดียร่วมสมัย (Contemporary Indian Artists) (1978) และ สมัยใหม่คือเมื่อไหร่ (When Was Modernism) (2000) เป็นต้น เธอเป็นผู้ก่อตั้งและบรรณาธิการของวารสารด้านศิลปะและความคิด (Journal of Arts and Ideas) อดีตสมาชิกที่ปรึกษาของเทิร์ดเท็กซ์ (Third Text) รวมถึงผู้ได้รับมอบหมายในการดูแลและบรรณาธิการที่ปรึกษาของมาร์จ (Marg) โครงการในงานภัณฑารักษ์ของเธอได้แต่ Dispossession ในงาน Johannesburg Biennale (ภัณฑารักษ์ร่วม, 1995) Bombay/Mumbai สำหรับงานแสดงศิลปะ Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis ที่ Tate Modern กรุงลอนดอน (ภัณฑารักษ์ร่วม, 2001) subTerrain ที่ House of World Cultures ณ กรุงเบอร์ลิน (2003) และ Aesthetic Bind (ห้านิทรรศการ) ที่ Chemould Prescott Road นครมุมไบ (2013-14)

ซาโลนี มาธูร์ (Saloni Mathur) เป็นอาจารย์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะที่มหาวิทยาแคลิฟอร์เนีย ลอสแอนเจลิส (University of California, Los Angeles) งานวิจัยของเธออยู่บนการทับซ้อนกันระหว่างประวัติศาสตร์ศิลปะและมานุษยวิทยา สาขาที่เธอเชี่ยวชาญ ได้แก่ วัฒนธรรมทัศนา (visual cultures) ของเอเชียใต้ยุคใหม่และการแพร่กระจายของมัน อาณานิคมศึกษาและการวิจารณ์แนวหลังอาณานิคม พิพิธภัณฑ์ศึกษาในกรอบของโลก รวมถึงศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของเอเชียใต้ หนังสือเล่มล่าสุดของเธอได้แก่ A Fragile Inheritance: Radical Stakes in Contemporary Indian Art ซึ่งได้รับการตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยดุก (Duke University Press) ในปี ค.ศ. 2019 และสามารถเข้าถึงได้ทางออนไลน์ในฐานะส่วนหนึ่งของโครงการที่เปิดให้บุคคลทั่วไปเข้าถึงได้ (Open-Access) ผ่านลิงก์ต่อไปนี้ https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/22291.

ชนชั้นไร้เสถียรภาพ[1] – ชนชั้นแห่งการปฏิวัติ?

ลารา การ์เซีย ดิอาซ และ ปาสกัล ฮีเล็น เซียน
อลิษา ลิ้มไพบูลย์ แปล

บทความนี้ตีพิมพ์ครั้งแรกเป็นบทหนึ่งในหนังสือ Commonism: A New Aesthetics of the Real ที่มี นิโค ดอคซ์ (Nico Dockx) และปาสกัล ฮีเล็น (Pascal Gielen) เป็นบรรณาธิการ หนังสือเล่มนี้ตีพิมพ์ในปี 2018 ในหนังสือชุด Antennae-Arts in Society โดย Valiz ในอัมสเตอร์ดัม ประเทศเนเธอร์แลนด์

1. คำว่า precariat ในฐานะคำเรียกชนชั้นใหม่ [ดังที่ กีย์ สแตรดิง (Guy Standing) ได้นิยามไว้] นั้นยังไม่มีคำแปลที่ตกลงใช้ร่วมกันในภาษาไทย จึงขอเสนอคำว่า ชนชั้นไร้เสถียรภาพ หมายความว่าการใช้คำว่า 'ไร้เสถียรภาพ' ในบทความนี้ทั้งหมดนั้นมีความหมายถึงศัพท์ว่า precarity, precarious, precariat ทั้งหมด - ผู้แปล

หลายระดับของการกลายเป็นชนชั้นไร้เสถียรภาพ

การผลักดันการเป็นผู้ประกอบการโดยนโยบายเสรีนิยมใหม่ได้ขยายขอบเขตรูปแบบใหม่ของอัตวิสัยแรงงานที่มีรากฐานบนปัจเจกนิยมแบบเสี่ยงโชค[2] ความเป็นอัตวิสัยดังกล่าวก่อตัวขึ้นมาจากสภาวะการกลายเป็นชนชั้นไร้เสถียรภาพที่เพิ่มมากขึ้นในกลุ่มชนชั้นกลางที่ทำงานสายสร้างสรรค์ โดยมองเห็นได้ในอย่างน้อยสี่ระดับ ระดับแรกคือระดับเศรษฐกิจ เราเห็นการเติบโตของการแข่งขันที่ทำให้ฟรีแลนซ์จำนวนมากต้องรับงานจ้างในอัตราค่าจ้างที่ต่ำกว่ามาตรฐานหรือแม้แต่ทำงานเพื่อให้ได้ค่าตอบแทนเชิงสัญลักษณ์เพียงอย่างเดียว มิหนำซ้ำผู้คนยังมีหนี้ที่พอกพูนขึ้นเรื่อย ๆ เพราะการรื้อถอนรัฐสวัสดิการทำให้บริการอื่น ๆ เช่นการศึกษาฟรีหรือค่าเทอมราคาถูก รวมถึงทุนช่วยเหลือนักเรียนต่างก็มีจำนวนถดถอยน้อยลงไป[3] ด้วยเช่นกัน นั่นหมายความว่า ในทุกวันนี้ นักศึกษาจบใหม่มักจะเริ่มทำงานชิ้นแรกขณะที่ยังต้องสะสางหนี้สินจากการกู้ยืมเพื่อการศึกษาของพวกเขาไปพร้อมกัน[4] แถมเหล่าฟรีแลนซ์อยู่ในความเสี่ยงด้านการเงินอย่างใหญ่หลวง เพราะพวกเขาต้องเลือกซื้อประกันสุขภาพราคาถูกหรืออาจถึงขั้นไม่มีมันซะเลย และต้องเลื่อนการออมเป็นเงินบำนาญออกไปให้นานที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ การทำเช่นนี้ก็เท่ากับว่าพวกเขากำลังจำนองสถานการณ์ทางการเงินในอนาคตของพวกเขาเอาไว้กับปัจจุบันที่ไร้ความแน่นอน ระดับที่สองคือระดับสังคม การทำงานแบบฟรีแลนซ์ที่ยืดหยุ่นมากขึ้นเรื่อย ๆ และการย้ายที่อยู่อยู่เสมอกลับสร้างปัญหาต่อทั้งชีวิตทางสังคมและชีวิตส่วนตัวของพวกเขาเอง ดังที่ริชาร์ด เซนเนทท์ (Richard Sennett) กล่าวไว้ใน The Corrosion of Character (1998) ว่าฟรีแลนซ์และผู้ที่รับงานเป็นรายโปรเจกต์มักจะถูกบังคับให้ต้องเดินทางบ่อยและย้ายบ้านอยู่เสมอ แปลว่าพวกเขามีโอกาสที่จะสานสัมพันธ์มิตรภาพอันลึกซึ้งหรือมีเวลาเพื่อจะเอาใจใส่สายใยในครอบครัวได้น้อยลง เครือข่ายทางวิชาชีพอาจโยงใยขึ้นอย่างแน่นหนา แต่ในขณะเดียวกัน คุณภาพของความสัมพันธ์ที่ว่ากลับถดถอยลง นอกจากนั้นยังมีเรื่องการแข่งขันกันในหมู่ฟรีแลนซ์และผู้ที่ทำงานเป็นทีม ซึ่งบรรยากาศแบบนี้ไม่ช่วยนำพาให้เกิดความสัมพันธ์ที่ไว้เนื้อเชื่อใจกันแต่อย่างใด ระดับที่สามคือระดับจิตใจ ระดับความเครียดไต่ระดับสูงขึ้น ผู้คนเกิดอาการหมดไฟ (burnout) และจมอยู่ในอาการซึมเศร้า เมื่อมองผ่านประเด็นที่ถกเถียงไปในสองระดับก่อนหน้า นั่นคือ ส่วนผสมระหว่างความไม่มั่นคงทางเศรษฐกิจและภาวะขาดแคลนปฏิสัมพันธ์ทางสังคม [ที่มีคุณภาพ] จำนวนผู้ประกอบการสายสร้างสรรค์ที่ขอความช่วยเหลือทางจิตวิทยาและร่วมวงการสอนเชิงบำบัดประเภทต่าง ๆ มีปริมาณมากขึ้นเรื่อย ๆ และระดับท้ายที่สุดคือระดับการเมือง เหล่าฟรีแลนซ์และผู้ที่รับงานเป็นรายโปรเจกต์มักไม่ค่อยถูกพูดถึงในเชิงการเมือง เพราะถ้าคนกลุ่มนี้ยังอยากจะมีงานจ้างเข้ามาอยู่ พวกเขาก็ควรจะ ‘อยู่เป็น’ ด้วยการไม่ป่าวประกาศความคิดเห็นเชิงอุดมการณ์ของตัวเอง โดยเฉพาะแนวคิดเรื่องสหภาพที่นับว่าเป็นสิ่งต้องห้ามในโลกของศิลปินและผู้ทำงานสายสร้างสรรค์

การกลายเป็นชนชั้นไร้เสถียรภาพในหลากหลายรูปแบบเหล่านี้ได้ทำให้ความรู้สึกไม่มั่นคงมีแต่เพิ่มพูนขึ้น บรรดาฟรีแลนซ์ไม่เคยรู้ได้เลยว่างานชิ้นต่อไปจะมาจากที่ไหน พวกเขาไม่รู้

2. Josephine Berry, “Agents of Objects of Discontinuous Change? Blairite Britain and the Role of the Culturepreneur” in Cultural Policies: Agendas of Impact, Kunstlicht 37 (1-2016 Volume), pp. 25–36.

3. เราควรระลึกว่า การรื้อถอนรัฐสวัสดิการในบทความชิ้นนี้เกิดขึ้นในบริบทของยุโรป ดินแดนที่รัฐสวัสดิการเป็นโครงสร้างพื้นฐานที่เกิดขึ้นจริงแล้ว เราอาจลองมองเปรียบเทียบกับรัฐไทยที่การคิดถึงรัฐสวัสดิการยังเป็นความฝันใฝ่ของประชาชนที่ยังต้องสู้กับแรงต้านทานของกลุ่มคนจำนวนน้อยนิดที่กุมอำนาจทางการเมืองและเศรษฐกิจไว้ในจำนวนมหาศาล - บก. ต้นฉบับแปลไทย.

4. David Graeber, Debt: The First 5,000 Years (New York: Melville House, 2011).

ด้วยว่าจะไว้ใจบรรดาคู่แข่งได้บ้างหรือเปล่า แถมยิ่งไปกว่านั้น พวกเขายังไม่กล้าที่จะพึ่งพาความสมัครสมานสามัคคี[5] ในเชิงโครงสร้างที่รัฐสวัสดิการและสหภาพเคยปกป้องไว้ให้ สภาวะไม่มั่นคงและไร้เสถียรภาพเช่นนี้ดูเหมือนว่าจะมีบทบาทสำคัญในการปกครองแบบมีอำนาจนำ (hegemonic mode of governance) อย่างในปัจจุบัน สิ่งสำคัญที่ต้องกล่าวถึงคือ สภาวะไร้เสถียรภาพก่อเกิดขึ้นมาภายใต้สถานการณ์ที่สิ่งจำเป็นในการดำรงชีวิตนั้นมีอยู่ เพียงแต่ว่าแรงงานในชนชั้นไร้เสถียรภาพไม่อาจใช้สอยมันได้อย่างที่ใจต้องการ แตกต่างจากความทุกข์โศกของชนชั้นกรรมาชีพในแบบดั้งเดิมที่หนทางหาเลี้ยงปากท้องมักจะไม่มีอยู่เลยอย่างสิ้นเชิง[6] กล่าวอีกอย่างคือ หากสภาวะไร้เสถียรภาพทำหน้าที่เหมือนดังรูปแบบหนึ่งของการปกครอง ผู้ใต้ปกครองนั้นก็จะดำรงชีวิตอยู่ในสภาวะพึ่งพาอาศัยอย่างถาวร การสวดมนต์ภาวนาของผู้ไร้เสถียรภาพถึงผู้ที่แสดงตัวว่าเป็น ‘ผู้ปกป้อง’ เกิดจากการคาดหวังว่าการมีผู้ปกป้องจะช่วยหยุดสภาวะไม่มั่นคงและลดความเปราะบางของชีวิตตนเองลงได้ อย่างไรก็ตาม ความเปราะบางในที่นี้อยู่ด้วยหลักเหตุผลสองแบบ แบบแรกคือผู้ที่ไร้เสถียรภาพรู้สึกเปราะบางแล้วจึงภาวนาถึงความมั่นคง ในขณะที่อีกแบบคือเมื่อผู้ที่ไร้เสถียรภาพได้รับสิ่งที่ภาวนามาแล้ว พวกเขาก็จะกลายเป็นผู้ที่ต้องพึ่งพาอำนาจหรือผู้ปกป้องนั้นที่พวกเขาเฝ้ารอมาตั้งแต่แรก แล้วความมั่นคงปลอดภัยนั้นก็ได้ทำให้พวกเขาอยู่ที่ภาวะพึ่งพิงอย่างเต็มที่ ถ้าสิ่งที่อยู่ตรงข้ามกับการไร้เสถียรภาพคือการได้รับการปกป้องและภูมิคุ้มกันต่อความไม่มั่นคงและความเปราะบางทั้งทางสังคมและทางการเมือง ผลข้างเคียงของการปกป้องนั้นก็คือกระบวนการครอบงำ[7] และความไม่มั่นคง

อิซาเบล ลอเรย์ (Isabell Lorey) นักทฤษฎีเชิงการเมืองท่านหนึ่งได้เสนอความคิดเรื่องการทำให้ตนเองไร้เสถียรภาพ (self-precarisation) (2015) ซึ่งสนับสนุนโดยแนวคิดเรื่องการปกครองชีวญาณของมิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) ชีวิตของการเป็นผู้ประกอบการในชนชั้นดังกล่าวตั้งอยู่บนการบริหารจัดการชีวิตของตัวเอง ความรับผิดชอบในการจัดหาทั้งปัจจัยการผลิตและการผลิตซ้ำของทุนของตนเองในฐานะมนุษย์จึงกลายเป็นภาระของตัวผู้ประกอบการแต่เพียงผู้เดียว[8] เมื่อเป็นดังนั้น ผู้ประกอบการจึงต้องรับผิดชอบที่จะควบคุมบังเหียนตนเอง จัดการการเงินของตนเอง และจัดสรรปันส่วนเวลาแรงงานของตนเอง[9] การยอมรับความเสี่ยงและความไม่มั่นคงได้กลายเป็นความรับผิดชอบของผู้ประกอบการเพียงผู้เดียว ในภาวะนี้เป็นทั้งต้นตอของการเอารัดเอาเปรียบและสิ่งที่ทำให้เกิดความวิตกกังวลในระดับตัวตน ในเวลาเดียวกันนั้น บรรดาผู้ประกอบการเหล่านี้ยังเป็นผู้ที่ต้องรับผิดชอบเรื่องความมั่นคงในทางการงานและหลักประกันของตัวเอง นับตั้งแต่การดูแลและการเยียวยาตัวเอง ไปจนถึงการจัดหาสิ่งต่าง ๆ ให้ตัวเอง เพื่อทำให้การผลิตยังดำเนินต่อไปได้ กลับกลายเป็นว่าการเรียกร้องขอความช่วยเหลือทั้งในระดับทางการและระดับส่วนตัวนับเป็นการขาดความสามารถที่จะทำงานบนลำแข้งตัวเอง เป็นสัญญาณของความอ่อนแอและความไม่สามารถจะผลิตต่อไปได้อีกในสังคมเสรีนิยมใหม่ ดังนั้น การทำให้ตนเองไร้เสถียรภาพจึงกลายเป็นการกดขี่รูปแบบใหม่ในกลุ่มคนทำงานสายสร้างสรรค์

5. แปลมาจากคำว่า solidarity ซึ่งหมายถึงการยืนหยัดต่อสู้อย่างเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน ในวัฒนธรรมไทย คำที่มีความหมายไปในทิศทางดังกล่าว ไม่ว่าจะเป็นสามัคคี สมัครสมาน เป็นน้ำหนึ่งใจเดียว หรือปึกแผ่น ต่างถูกยึดไว้เป็นข้ออ้างของรัฐในการทำลายคนเห็นต่าง ผู้แปลจึงตัดสินใจว่าจะใช้คำว่าสามัคคีโดยตรงโดยไม่หาคำอื่น เพื่อเป็นการยึดคืนความหมายของคำนี้มาสู่ผู้ที่ใคนกดขี่ - ผู้แปล.
6. Weareplanc, “We Are All Very Anxious” (2014) Plan C. www.weareplanc.org/ blog/we-are-all-very-anxious/.
7. Isabell Lorey, “Becoming Common: Precarization as Political Constituting” in e-flux #17 (2010) www.e-flux.com/ journal/17/67385/ becoming-common-precarization-aspolitical-constituting/.
8. Isabell Lorey, State of Insecurity: Government of the Precarious (London and New York: Verso, 2015); Colin Gordon, “Govern-mental Rationality: An Introduction” in The Foucault Effect: Studies in Governmentality, ed. Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller (Chicago, MA: University of Chicago Press, 1991), pp. 1–54.
9. Ulrich Bröckling, The Entrepreneurial Self: Fabricating a New Type of Subject in (Los Angeles and London: Sage, 2015).

จาก Klasse an sich สายสร้างสรรค์ สู่ Klasse für sich สายสร้างสรรค์[10]

หากมองเผิน ๆ สิ่งที่จะเยียวยารักษาความกังวลในระดับตัวตนและการเติบโตขึ้นของสภาวะไร้เสถียรภาพได้ดูจะเป็นความสามัคคีและการรวมหมู่มวล (collectivisation)[11] ดังที่คาร์ล มาร์กซ์ได้สนับสนุนให้เกิดการจัดระบบองค์กร (ระดับนานาชาติ) ของชนชั้นกรรมาชีพ ซึ่งการจะทำได้นั้นต้องมีการเปลี่ยนแปลงจาก Klasse an sich (ชนชั้นที่เป็นอยู่) ไปสู่ Klasse für sich (ชนชั้นที่รู้ตน) เราก็อาจจะถามตัวเองได้ว่าทางออกของชนชั้นสร้างสรรค์อันไร้เสถียรภาพทุกวันนี้จะอยู่ในการสร้างจิตสำนึกทางชนชั้นแบบหมู่มวลเช่นเดียวกันหรือไม่ อย่างไรก็ตาม มีความแตกต่างระดับพื้นฐานระหว่างชนชั้นกรรมาชีพกับชนชั้นไร้เสถียรภาพหลายประการที่ทำให้การหยิบวิธีคล้ายคลึงกันที่มีอยู่แล้วมาใช้เพื่อปรับปรุงตำแหน่งแห่งที่ทางสังคมของชนชั้นให้ดีขึ้นนั้นกลายเป็นเรื่องยาก ตั้งแต่ในปี 1982 อองเดร กอร์ซ (André Gorz) ได้ประกาศถึงจุดสิ้นสุดของชนชั้นกรรมาชีพและของสังคมงาน สำหรับกอร์ซแล้ว บรรดา 'ชนชั้นที่ไม่มีอยู่ของคนงานที่ไม่มีอยู่'[12] เป็นผลลัพธ์ของวิกฤติและความล่มสลายของการผลิตแบบทุนนิยม เช่นเดียวกับที่ชนชั้นกรรมาชีพมีรูปทรงขึ้นมาจากการเติบโตของการผลิตแบบทุนนิยมนั่นเอง เป็นความจริงที่ว่าวิกฤติเศรษฐกิจโลกได้กัดกร่อนความมั่นคงของแนวคิดฟอร์ดนิยม (Fordism) และนำไปสู่การเริ่มก่อร่างสร้างตัวใหม่ด้วยรัฐที่ถูกจำกัดไว้โดยมาตรการอันเข้มงวดมัธยัสถ์ที่มีผลกระทบต่อทุกแง่มุมของชีวิตเรา แม้กระนั้น ก็ยังจำเป็นต้องตระหนักว่าเป็นเพราะการดิ้นรนทางแรงงานของคนงานในเศรษฐกิจยุคอุตสาหกรรมนั่นเอง ที่ทำให้คนรุ่นหลังสงครามได้มีโอกาสใช้ชีวิตที่มั่นคงมากขึ้นและได้รับการศึกษาที่คุณภาพได้มาตรฐาน ในจุดนี้เรากำลังกล่าวถึงการเติบโตมากเป็นพิเศษของชนชั้นกลางที่สามารถดำรงอยู่ร่วมกันได้ระหว่างชนชั้นสูงและชนชั้นล่างเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ การเปลี่ยนแปลงนี้มาพร้อมกับรัฐสวัสดิการที่แม้จะอยู่เพียงชั่วคราวแต่ก็สามารถสนับสนุนโครงการปลดแอกของพวกเขาได้ ในแง่นั้น ความแตกต่างกันระหว่างชนชั้นกรรมาชีพกับชนชั้นไร้เสถียรภาพในข้อแรกก็คือต้นกำเนิดและการศึกษาที่แตกต่างกันนี่เอง ในขณะที่ชนชั้นกรรมาชีพในยุคของมาร์กซ์หรือชนชั้นแรงงานในสมัยของปิแอร์ บูร์ดิเออ (Pierre Bourdieu)[13] ประกอบด้วยคนงานไร้ฝีมือหรือกึ่งไร้ฝีมือที่พ่อแม่ต่างก็ดำรงอาศัยอยู่ในระดับต่ำสุดของสังคม ชนชั้นไร้เสถียรภาพในปัจจุบันมีพื้นเพที่หลากหลายกว่านั้น คนกลุ่มนี้รวมไว้ทั้งชนชั้นล่างที่มีฝีมือและกลุ่มที่เรียกกันว่าชนชั้นสร้างสรรค์ด้วยอย่างแน่นอน ซึ่งกลุ่มหลังส่วนใหญ่มีภูมิหลังมาจากชนชั้นกลางและมีการศึกษาระดับอุดมศึกษา ดูราวกับว่าการแบ่งแยกภายในชนชั้นสร้างสรรค์ในปัจจุบันเองจะกลายเป็นอุปสรรคใหญ่ที่ขัดขวางไม่ให้เกิดโครงสร้างความสามัคคีแบบสหภาพแรงงาน ตัวอย่างเช่น ผู้ประกอบการเชิงวัฒนธรรมอาจไม่มีคุณภาพชีวิตด้านสังคมและ/หรือด้านสุขภาพจิตเลยทั้ง ๆ ที่ยังมีสถานะทางการเงินที่ดี และในขณะเดียวกันก็อาจมีคนในชนชั้นเดียวกันนี้ที่ต้องอยู่อย่างยากจนตลอดหลายปี แต่ก็ยังมีสุขภาพจิตแข็งแรงและมีพลังสร้างสรรค์เอ่อล้น จึงอาจเป็นเรื่องยากที่จะหาจุดปรองดองระหว่างความปรารถนาและข้อเรียกร้องที่แตกต่างกันในชนชั้นสร้างสรรค์ไร้เสถียรภาพทั้งสองแบบนี้ ยิ่งไปกว่านั้น เป็นเรื่องสำคัญที่จะต้องสังเกตว่าสภาวะการกลายเป็นชนชั้นไร้เสถียรภาพที่เพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ นั้น

10. ทั้งนี้ในต้นฉบับใช้ศัพท์ภาษาเยอรมันโดยอ้างอิงไปยังแนวคิดดั้งต้นของมาร์กซ์ นั่นคือ 'Klasse an sich' (ชนชั้นที่เป็นอยู่) และ 'Klasse für sich' (ชนชั้นที่รู้ตน) - บก. ต้นฉบับแปล.
11. David Neilson, "Class, Precarity, and Anxiety under Neoliberal Global Capitalism: From Denial to Resistance" in Theory & Psychology 25, no. 2 (2015), pp. 1–18.
12. André Gorz, Farewell to the Working Class, An Essay on Postindustrial Socialism (London: Pluto Press, 1982), p.68.
13. Pierre Bourdieu, Distinction: A Social Critique of Taste (London and New York: Harvard University Press, 1984).

เกิดขึ้นในฐานะผลกระทบของการแตกสลายของตำแหน่งทางชนชั้นที่เคยมั่นคงต่าง ๆ ซึ่งในที่นี้ส่วนใหญ่ก็คือชนชั้นกลาง เราขอชี้ให้เห็นว่าการเอารัดเอาเปรียบตัวเองกลายมาเป็นการกดขี่รูปแบบใหม่ตามที่ถกเถียงไปแล้วได้อย่างไร ด้วยการยกตัวอย่างจากนักเศรษฐศาสตร์ชื่อโจเซฟ บรูซูเอลาส์ (Joseph Brusuelas)[14] ที่ยืนกรานว่าชนชั้นกลางเองนั่นแหละที่ต้องเปลี่ยนแปลงในระดับรากฐานเพื่อฟื้นฟูซึ่งเครื่องยนต์ที่สำคัญที่สุดในการทำให้เศรษฐกิจเติบโต นั่นคือไม่ใช่ว่าแนวคิดทุนนิยมใหม่ใช้การกลายเป็นชนชั้นไร้เสถียรภาพเป็นรูปแบบการจัดการสังคมที่กดคนจนไว้ให้จนลงและชูคนรวยให้รวยขึ้น แต่กลายเป็นว่าชนชั้นกลางเองต่างหากที่ต้องพัฒนาตนเอง ประคับประคองตำแหน่งในการแข่งขัน และกลายเป็นคนหมกมุ่นกับผลกำไร หากว่าพวกเขาต้องการจะรักษาสถานะชนชั้นกลางของตัวเองไว้ โดยอาจแปลวิธีคิดนี้ต่อไปอีกได้ว่า เศรษฐกิจเป็นตัวกำหนดสังคม ไม่ใช่สังคมกำหนดเศรษฐกิจ[15] แม้ว่าสมาชิกของชนชั้นไร้เสถียรภาพที่เป็นชนชั้นกลางสายสร้างสรรค์จะมีการศึกษาตามมาตรฐานครบถ้วน แต่พวกเขาก็ไม่ได้มีจิตสำนึกว่าตนเองเป็นวัตถุ และจึงขาด ‘จิตสำนึกทางชนชั้นที่แท้จริง’ ตามคำของ จอร์จ ลูคาช (György Lukács)[16]

นอกจากนั้น อีกข้อแตกต่างหนึ่งที่เป็นระดับรากฐานที่สุดคือชนชั้นแรงงานที่ประกอบด้วยบรรดาลูกจ้างสามารถลุกขึ้นเผชิญหน้ากับนายจ้างของพวกเขาร่วมกันได้ ในขณะที่ชนชั้นสร้างสรรค์ในปัจจุบันซึ่งทำงานแบบฟรีแลนซ์กันอย่างแพร่หลาย กลับเป็นนายจ้างของตัวเองในฐานะลูกจ้าง กลุ่มคนสายสร้างสรรค์ที่เป็นทั้งนายจ้างและลูกจ้างในคนเดียวกันเหล่านี้ไม่มีชนชั้นทางสังคมอื่นให้ชี้นิ้วกล่าวโทษ เพราะสุดท้ายแล้ว เหตุผลส่วนหนึ่งที่อยู่เบื้องหลังการกลายเป็นชนชั้นไร้เสถียรภาพของพวกเขาทุกวันนี้ก็คือความเสี่ยงที่บรรดาผู้ประกอบการสายสร้างสรรค์เลือกรับเอง สาเหตุหนึ่งของการกลายเป็นชนชั้นไร้เสถียรภาพที่เกิดขึ้นภายในชนชั้นสร้างสรรค์จึงเป็นสิ่งที่เราได้กล่าวถึงไปแล้วข้างต้นด้วยศัพท์ของโลเรย์ว่า ‘การทำให้ตนเองไร้เสถียรภาพ’ (2015) พวกเราแต่ละคนมีหน้าที่รับผิดชอบแค่ตัวเราเองเท่านั้น และดังที่นักปรัชญานามว่าจูดิธ บัทเลอร์ (Judith Butler) ได้ถกเถียงไว้ว่า ‘ความรับผิดชอบนั้นในอันดับแรกสุดเลยก็คือการรับผิดชอบในการเป็นผู้ที่พอเพียงทางเศรษฐกิจ[17] ทั้ง ๆ ที่ในเงื่อนไขที่เป็นอยู่นั้น ความพอเพียงดังกล่าวได้ถูกบ่อนทำลายในเชิงโครงสร้างไปแล้ว[18] การวางความรับผิดชอบทั้งหมดไว้ในมือผู้ประกอบการให้พวกเขาเติมเต็มความต้องการของพวกเขาเอง ทำให้การทำงานหนัก ความว้าวุ่นใจ และความกังวล ต่างถูกทำให้เป็นเรื่องธรรมชาติภายใต้เงาของคำว่า ‘ไม่พอเพียงจนเป็นนิสัย’[19]

ความแตกต่างระหว่างชนชั้นกรรมาชีพกับชนชั้นไร้เสถียรภาพ และระหว่างชนชั้นแรงงานกับชนชั้นสร้างสรรค์ จึงชี้ว่าความท้าทายเชิงการเมืองที่จังหวะเวลาในปัจจุบันได้เสนอออกมานั้นเรียกร้องให้ต้องมีกิจกรรมเชิงปฏิวัติแบบอื่นและแนวทางใหม่ในการจัดระบบองค์กร รูปแบบเหล่านี้จะต้องก้าวออกไปจากรูปแบบเดิม ๆ เช่นความสามัคคีในสหภาพแรงงาน โครงสร้างเศรษฐกิจแบบฟอร์ดนิยม หรือในระดับที่กว้างกว่าคือโมเดลรัฐสังคมนิยมและรัฐสวัสดิการ

14. Joseph Brusuelas, The End of the Middle Class: What Went Wrong and What We Can Do About It (New Jersey: John Wiley & Sons, 2016).
15. Karl Polanyi, The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time (Boston, MA: Beacon Press, 1944 (2001)).
16. György Lukács, History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics (London: Cambridge University Press, 1923 (1971)).
17. จุดนี้อาจชวนให้ผู้อ่านกลับไปครุ่นคิดถึงประสิทธิภาพของปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงภายใต้ระบบทุนนิยมใหม่ในปัจจุบัน - ผู้แปล.
18. Judith Butler, Notes Towards a Performative Theory of Assembly (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015), p. 25.
19. Ulrich Bröckling, The Entrepreneurial Self: Fabricating a New Type of Subject (Los Angeles and London: Sage, 2015), p. 201.

ดังที่ได้ชี้ให้เห็นแล้วข้างต้นว่าหนทางเยียวยารักษาหนึ่งซึ่งคือการรวมหมู่มวลและความสามัคคีซึ่งกันและกันก็ยังอาจเป็นทางออกที่ใช้ได้คล้ายคลึงกันอยู่ โลเรย์ลบล้างวิธีคิดของการเมืองในปัจจุบันซึ่งเน้นการสร้างเหยื่อเพียงอย่างเดียว และเสนอใหม่ว่าควรสร้างปฏิกิริยาตอบสนองต่ออำนาจเชิงรัฐธรรมนูญผ่าน 'วิธีปฏิบัติเชิงการเมืองที่ตั้งอยู่บนความมากมายซับซ้อนท่ามกลางหมู่ผู้ไร้เสถียรภาพ'[20] ข้อเสนอของโลเรย์ไปในทิศทางเดียวกับแนวคิดของบัทเลอร์ว่าด้วยความไร้เสถียรภาพในฐานะเงื่อนไขที่ไม่มีทางกำจัดทิ้งได้ ซึ่งทำให้มันแปลว่าเป็นเงื่อนไขที่คนกลุ่มนี้ต่างก็มีร่วมกัน โดยโลเรย์เสนอว่าความไร้เสถียรภาพเป็น 'ปัจจัยที่ทำให้เกิดการรวมกันเป็นหนึ่ง' แทนที่จะเป็นคุณลักษณะที่ทำให้เคลื่อนไหวทางการเมืองยากขึ้น กล่าวอีกอย่างคือ ปัจเจกผู้ที่ไม่เข้ากับกลุ่มหรือชนชั้นทางสังคมใด จะกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของหมู่มวลผู้ไร้เสถียรภาพและทำให้ได้มาซึ่งเป้าหมายหน้าที่ทางการเมือง สิ่งที่มีร่วมกันถูกสร้างขึ้นจากการสื่อสารระหว่างอัตตาที่แยกกันอยู่[21] และภาวะไร้เสถียรภาพก็กลายเป็นเรื่องที่ทุกคนประสบร่วมกันอันทำให้เกิดการรวมเป็นหนึ่งและเกิดเป็นพลัง นั่นคือเป็นรูปแบบการก่อตั้งอันน่าสะพรึงกลัวที่จะเปิดโอกาสให้มีการค้นหาทางเลือกและการประดิษฐ์รูปแบบภูมิต้านทานใหม่ ๆ ที่จะแก้ไขเรื่องความเปราะบางและความไม่แน่ไม่นอนโดยตรง[22] เป็นเรื่องสำคัญที่จะต้องเน้นย้ำตรงนี้ว่าทั้งบัทเลอร์และโลเรย์ต่างเข้าใจ 'การประกอบกัน (composition)' ว่าเป็นจังหวะแห่งการต่อต้าน นั่นคือเป็นรูปแบบการรวมกลุ่มในการเมืองร่วมสมัยที่ตั้งอยู่บน 'เรือนร่างที่เป็นพันธมิตรกัน'[23] เพื่อต่อต้านความไร้เสถียรภาพทางเศรษฐกิจที่ต่างมีร่วมกัน ดังนั้น เพื่อดำเนินรอยตามความคิดเหล่านี้ เราขอเสนอว่าแทนที่จะเข้าใจชนชั้นไร้เสถียรภาพว่าเป็น 'ชนชั้นที่เป็นอยู่' (Klasse an sich) เราควรเข้าใจความไร้เสถียรภาพว่าเป็นจุดแห่งการเชื่อมประกบ (a point of articulation) คือเป็นจังหวะขั้วลบของการดื้อด้านไม่เชื่อฟัง ที่จะนำไปสู่การก่อกอปรของสังคมที่ตั้งอยู่บนหลักการที่มีร่วมกัน กล่าวอีกอย่างคือ เงื่อนไขอันไร้เสถียรภาพที่มีร่วมกันนั้นกลายเป็นจุดเริ่มต้นในการเริ่มทดลองใช้อัตลักษณ์ของหมู่มวลใหม่และรูปแบบการจัดระบบใหม่ รวมถึงการเฟ้นหาพื้นที่ต่อต้านเชิงสร้างสรรค์ และรูปแบบการร่วมมือกันทางสังคมอื่น ๆ ซึ่งจะนำเราไปสู่หลักการของการทำให้มีร่วมกัน และ "คอมมอนนิสต์"[24]

การเชื่อมประกบ การจัดระบบด้วยตนเอง และการทำให้มีร่วมกัน

เมื่อใช้ทฤษฎีชนชั้นของมาร์กซ์ต่อไป จะพบว่าอุดมคติมีบทบาทสำคัญในกระบวนการสร้างจิตสำนึกทางชนชั้น มาร์กซ์เชื่อมโยงอุดมคติเข้ากับเป้าหมายของชนชั้นต่าง ๆ และตั้งข้อสังเกตถึงวิธีที่ชนชั้นที่มีอำนาจเหนือกว่ารักษาไว้ซึ่งผลประโยชน์ของตนเองและเสริมโครงสร้างของชนชั้นให้แข็งแกร่งผ่านการใช้อุดมคติที่เป็นรูปธรรม และเช่นเดียวกันกับมาร์กซ์ ลูคาชได้ขีดเส้นแบ่งระหว่างด้านหนึ่งคือ 'จิตสำนึกเท็จ' ที่ได้รับการปลูกฝังมาจากชนชั้นสูงซึ่งนำเสนอกฎเศรษฐศาสตร์ว่าเป็นสิ่งสากล กับอีกด้านหนึ่งคือ 'จิตสำนึกแท้' ที่ลูคาชชี้ว่ามาจากชนชั้นกรรมาชีพที่สามารถตระหนักรับรู้ว่าตนเองเป็นผลลัพธ์ของประวัติศาสตร์ทุนนิยม ในวิธีการคิดเช่นนี้ อุดมคติเป็นเครื่องมือของชนชั้นสูงในการสถาปนาระบบอันเป็นรูปธรรมที่เมื่อฝัง

20. Isabell Lorey, State of Insecurity: Government of the Precarious (London and New York: Verso, 2015), p. 109.
21. Michael Hardt and Antonio Negri, Multitude (New York: Penguin Press. 2004).
22. Isabell Lorey, State of Insecurity: Government of the Precarious (London and New York: Verso, 2015).
23. Judith Butler, Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence (London and New York: Verso, 2004).
24. 'common' อาจมีความหมายได้ว่าการมีบางสิ่งร่วมกัน หรือเป็นพื้นที่ตรงกลางที่ร่วมใช้ด้วยกัน ในบทความนี้ ผู้แปลตัดสินใจแปลคำนี้ที่ใช้อย่างตรงตัวว่า 'ร่วมกัน' ส่วนในจุดที่ผู้เขียนใช้คำว่า common เพื่อสื่อสารถึงแนวคิดใหม่ (เป็นการล้อไปกับแนวคิดเดิมของชนชั้นกรรมาชีพที่ชื่อคอมมิวนิสต์ จากคำว่า commune) ผู้แปลตัดสินใจว่า การแปลเป็นคำว่า คอมมอน และ คอมมอนนิสต์ เลยจะสื่อความหมายได้ครบถ้วนกว่า - ผู้แปล.

รากลึกในจิตใจคนแล้วจะกลายเป็น ‘จิตสำนึกเท็จ’ นั่นคือจิตสำนึกทางสังคมที่ได้รับการส่งเสริมโดยอุดมคติที่ครอบงำสังคมอยู่ และได้รับการเสริมสร้างให้แข็งแกร่งในระบบทุนนิยมผ่านการสร้างความรู้สึกห่างเหินต่อแรงงานมนุษย์ และการเปลี่ยนความสามารถของมนุษย์ในการผลิตให้กลายเป็นของซื้อของขาย จิตสำนึกดังกล่าวนั้นจะไม่ช่วยสนับสนุนให้เกิดการค้นพบความเป็นจริงแต่กลับส่งเสริมให้เกิดจิตสำนึกที่ไม่ถูกต้อง หรือก็คือจิตสำนึกเท็จนั่นเอง แล้วถ้าเช่นนั้นอะไรกันล่ะที่ส่งเสริมให้เกิด ‘จิตสำนึกแท้’? ตามหลักเหตุผลนี้ ดูเหมือนว่า ‘จิตสำนึกแท้’ ของชนชั้นกรรมาชีพจะเป็นไปได้ ก็ต่อเมื่อพวกเขาไม่มีอุดมคติใดมาก่อนล่วงหน้าเลย และอะไรสักอย่างก็จะทำให้พวกเขาได้มาซึ่งความรู้เชิงปฏิวัติในตอนที่การปฏิวัติได้มาถึงแล้ว ดังนั้น เพื่อที่จะให้เกิดคอมมิวนิสต์ในฐานะผลของการที่ชนชั้นกรรมาชีพปฏิเสธทุนนิยมนั้น มาร์กซ์ได้อธิบายถึงสภาวะสังคมนิยมเปลี่ยนผ่านที่จะสามารถสร้างความเป็นจริงที่เป็นรูปธรรม ซึ่งจะเปิดโปงแก่นของความเป็นจริงแบบทุนนิยมและนำมาซึ่ง ‘จิตสำนึกทางชนชั้นเชิงคาดการณ์ (anticipatory class consciousness)’[25] นักทฤษฎีและนักการเมืองชาวอิตาเลียนชื่อ อันโตนิโอ กรัมชี[26] ได้ก้าวออกไปจากแนวคิดแบบลดทอนเรื่องชนชั้นดังกล่าว เขาแยกแยะอุดมคติตามความเข้าใจของมาร์กซ์ออก และเปิดมันให้กว้างขึ้นด้วยการเพิ่มเติมแนวคิดเรื่องอำนาจนำ (hegemony) และเรื่อง ‘อุดมคติที่เกิดเองโดยธรรมชาติ (organic ideology)’ กับ ‘ปัญญาชนที่ยึดโยงกับโครงสร้างชนชั้น (organic intellectual)’ เมื่อใช้กรอบความคิดนี้ อุดมคติจะไม่ได้เป็นของโครงสร้างทางชนชั้นที่เป็นรูปธรรม แต่ระบบของอุดมคตินั้นจะสร้างเส้นทางให้มันท่องไประหว่างชนชั้นทางสังคมที่แตกต่างกัน ผ่านวาทกรรมและองค์ประกอบเชิงอุดมคติต่าง ๆ องค์ประกอบเชิงอุดมคติที่แตกต่างกันนั้น เกิดการจัดเรียงตัวเองอย่างเป็นธรรมชาติเมื่ออยู่ภายในระบบสังคมที่ชนชั้นหนึ่งไม่ได้แค่มีอำนาจสูงสุดทางเศรษฐกิจเพียงอย่างเดียว แต่ยังเชื่อมประกบองค์ประกอบที่สำคัญของวาทกรรมเชิงอุดมคติของมันได้สำเร็จผ่านการประชาสังคม ทำให้ได้มาซึ่งการมีอำนาจนำในทางสังคม แนวคิดเรื่องอำนาจนำของกรัมชีจึงตั้งอยู่บนความสำเร็จของชนชั้นที่มีอำนาจเหนือกว่า ในการนำเสนอนิยามความเป็นจริงของพวกเขาเอง และในการยอมรับความจริงข้อนั้นว่าเป็น ‘สิ่งที่รับรู้ร่วมกัน’ โดยชนชั้นทางสังคมอื่น ๆ หลังจากนั้น สถาบันและโครงสร้างทางสังคมต่าง ๆ เช่น ครอบครัว มหาวิทยาลัย วัดโบสถ์ และสหภาพแรงงาน ก็จะกลายเป็นแหล่งกำเนิดที่ทำให้อุดมคติที่เกิดเองโดยธรรมชาตินี้กระจายออกไป โดยดำรงอยู่ระหว่างผลประโยชน์ทางชนชั้นที่แตกต่างกัน และในที่สุดก็จะสร้างระบบอำนาจนำที่เป็นรูปธรรมด้วยความสัมพันธ์เชิงสังคมเศรษฐศาสตร์ที่เป็นรูปธรรมของมันเอง

ทฤษฎีอำนาจนำของกรัมชีได้ขับเน้นให้เห็นสองสิ่งที่สำคัญต่อการอภิปรายของเรา ในแง่หนึ่งมันยืนยันอีกครั้งว่าการร่วมมือกันบนความแตกต่าง และความสามัคคีกันระหว่างชนชั้นทางสังคม และผลประโยชน์ที่แตกต่างกันนั้นเป็นเรื่องจำเป็น กรัมชีไม่ได้มองว่าชนชั้นที่มีอำนาจเหนือกว่าชนชั้นอื่นนั้นมีอยู่เพียงชนชั้นเดียว แต่ชี้ว่าระบบที่ไม่แน่นอนและปรับเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลาทำให้ชนชั้นต่าง ๆ ต้องอยู่ใน ‘สงครามแย่งชิงตำแหน่ง’ กันอย่างไม่จบสิ้น

25. Franz Jakubowski, Ideology and Superstructure in Historical Materialism (London: Pluto Press, 1936 (1978), p. 117.
26. Antonio Gramsci, Selections from the Prison Notebooks (London: New Left Books, 1971).

การดิ้นรนต่อสู้เพื่อให้ได้ควบคุมปัจจัยการผลิตนั้นไม่เพียงพอ เพราะการดิ้นรนต่อสู้เพื่อให้ได้รื้อสร้างความคิดความเชื่อก็เป็นเรื่องสำคัญไม่แพ้กัน ในอีกแง่หนึ่ง การเสนอตัวละคร 'ปัญญาชนที่ยึดโยงกับโครงสร้างชนชั้น' เพื่อช่วยให้เข้าใจอำนาจนำก็ทำให้เห็นว่าวิถีปฏิบัติเชิงสร้างสรรค์และเชิงวัฒนธรรม สามารถสร้างพื้นที่ให้การต่อต้านได้อย่างไร นั่นคือวิถีปฏิบัติเหล่านี้มีส่วนในการทำลายการเชื่อมประกบกันของหลักการเชิงอุดมคติที่มีมาก่อนหน้า และในการเชื่อมประกบให้เกิดรูปแบบใหม่ๆ ที่จะสามารถเปิดทางให้แก่จิตสำนึกใหม่สำหรับชนชั้นไร้เสถียรภาพ

เมื่อเป็นเช่นนี้ เราจึงขอเสนอถึงวิธีระดับต่างๆ ที่จะสร้างจิตสำนึกใหม่ให้แก่ชนชั้นไร้เสถียรภาพ โดยในระดับแรกสุดคือการเชื่อมประกบ นั่นคือระดับที่มีการวิพากษ์ระบบเศรษฐกิจและการเมืองที่ใช้งานกันอยู่ และมีการคิดสร้างระบบทางเลือกอื่น ๆ ขึ้น การเชื่อมประกบมักเกิดขึ้นในพื้นที่สาธารณะที่มีการใช้งานซ้อนทับกัน ทำให้ความคิดที่ขัดแย้งกันได้มาปะทะกัน ในทุกวันนี้ บรรดาโรงละคร พิพิธภัณฑ์ เทศกาล และมหกรรมต่าง ๆ ล้วนแต่เป็นพื้นที่สำคัญที่จะทำให้เกิดการเชื่อมประกบดังกล่าว อย่างไรก็ตาม ความคิดเพียงอย่างเดียวไม่อาจสร้างความเปลี่ยนแปลงทางสังคมจริง ๆ ได้ ในระดับที่สอง ประชาชนจึงต้องลงมือปฏิบัติและเริ่มทดลองใช้รูปแบบการจัดระบบองค์กรตัวเองแบบต่าง ๆ หรืออาจยืมคำพูดของบัทเลอร์กับโลเรย์ว่า ประชาชนต้องก่อให้เกิดการประกอบกัน[27] ที่ตั้งอยู่บน 'เรือนร่างที่เป็นพันธมิตรกัน[28] อย่างไรก็ตาม การจัดระบบองค์กรด้วยตัวเองมักเกิดขึ้นในระดับท้องถิ่นก่อน ในกรณีเช่นนี้ ปัญหาเชิงเศรษฐกิจและการเมืองอย่างการกลายเป็นชนชั้นไร้เสถียรภาพ จะถูกกล่าวถึงในวงเล็กและในชุมชนปิด ทำให้ไม่สามารถก่อตัวเป็นพลังที่มีประสิทธิภาพในการต่อต้านอำนาจนำ ซึ่งในท้ายที่สุดแล้วก็ยังต้องมีการแทรกแซงในเชิงโครงสร้าง พลังที่มีประสิทธิภาพในการต่อต้านอำนาจนำ คือพลังที่สามารถล้มล้างความเหนือกว่าของระบบทุนนิยมใหม่ที่ทำให้เกิดสภาวะไร้เสถียรภาพในปัจจุบัน การจะสร้างให้เกิดพลังในระดับนั้นได้ โมเดลทางเลือกจะต้องถูกแจกจ่ายและแบ่งปันออกไปนอกขอบเขตชุมชนระดับท้องถิ่น นี่คือระดับที่สามซึ่งเราขอเรียกว่ากระบวนการทำให้มีร่วมกัน (commoning) รูปแบบของเศรษฐศาสตร์และรูปแบบของการจัดระบบองค์กรด้วยตัวเองที่จะเสนอตัวเป็นทางเลือกนั้น ต้องแสดงให้ผู้อื่นเห็นถึงประสิทธิภาพของมันก่อน เพื่อสร้างผลกระทบในเชิงโครงสร้าง หากจะทำให้เกิดรูปแบบที่มีประสิทธิภาพดังกล่าว ก็เป็นเรื่องจำเป็นที่จะต้องมีการแบ่งปันข้อมูลความรู้กับการแบ่งปันวัสดุและการขนส่งในราคาถูกมาก ๆ หรือฟรี รวมถึงการแบ่งปันโมเดลธุรกิจและโครงสร้างความสามัคคีแบบใหม่ที่ตั้งอยู่บนความไว้เนื้อเชื่อใจและความสนับสนุนซึ่งกันและกัน แผนการต่อต้านอำนาจนำ ที่โดยพื้นฐานแล้วให้ความสำคัญกับปัญหาการกลายเป็นชนชั้นไร้เสถียรภาพควรจะต้องมีอิทธิพลโน้มน้าวสถาบันต่าง ๆ ด้วย กล่าวอย่างสั้น ๆ คือ เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงในระดับการเมืองและนิติบัญญัติเท่านั้น การปฏิรูปที่ต่อต้านอำนาจนำจึงจะเกิดขึ้นได้ แล้วสภาวะกลายเป็นชนชั้นไร้เสถียรภาพในปัจจุบันจึงจะถูกจัดการแก้ไขในระดับโครงสร้าง ดังนั้น ศิลปินและคนงานสายสร้างสรรค์ที่ต้องการหนีออกจากสภาวะไร้เสถียรภาพที่ตนเผชิญอยู่จะต้องทำให้เกิดอย่างน้อยกิจกรรมที่แตกต่างกันสามระดับ นั่นคือ (1) การเชื่อมประกอบ (articulation) (2) การประกอบกัน (composition) และ (3) การทำให้มีร่วมกัน (commoning)

27. Isabell Lorey, "Becoming Common: Precarization as Political Constituting" in e-flux #17 (2010) www.e-flux.com/journal/17/67385/ becoming-common-precarization-aspolitical-constituting/.
28. Judith Butler, Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence (London and New York: Verso, 2004), p. 66-98.

คอมมอนนิสต์จากชนชั้นไร้เสถียรภาพสายสร้างสรรค์

อาจเป็นเรื่องชัดแจ้งอยู่แล้วว่ามีออาชีพในงานสายสร้างสรรค์และบรรดาชนชั้นไร้เสถียรภาพโดยทั่วไปต่างต้องการการปกป้องระดับหมู่มวลรูปแบบใหม่ นั่นอาจเป็นหนึ่งในเหตุผลว่าทำไมมีศิลปินที่ ‘รวมหมู่มวล’ กิจกรรมของพวกเขาเป็นจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ แล้วพวกเขาก็จัดตั้งหมู่มวลที่แบ่งปันอุปกรณ์การทำงาน พื้นที่สตูดิโอ รวมถึงแวดวงสังคมสายสัมพันธ์กันเพื่อลดค่าใช้จ่าย ในบางกรณี การทำเช่นนี้ได้นำไปสู่การสร้างระบบความสามัคคีที่ซับซ้อนยิ่งขึ้น เช่นการให้สมาชิกของกลุ่มช่วยกันจัดหาประกันสุขภาพทางเลือกและการประกันสังคมในรูปแบบอื่น ๆ ด้วยเหตุผลนี้ จึงมีกลุ่มองค์กรที่ริเริ่มบุกเบิกและโลดแล่นอยู่ในพื้นที่รกร้างระหว่างตลาดกับรัฐ และระหว่างมูลค่าทางการค้ากับคุณค่าทางวัฒนธรรมการเมือง โดยสรุปแล้ว สิ่งที่การริเริ่มใช้แนวคิดแบบคอมมอนเหล่านี้มีร่วมกันคือการจัดตั้งระบบแลกเปลี่ยนทางเลือก เช่น เศรษฐกิจแบบแบ่งปัน (sharing economy) และโครงสร้างความสามัคคีที่ทำให้ สินค้าและบริการได้แลกเปลี่ยนกันฟรี ๆ หรืออย่างน้อยก็ถูกกว่าในเศรษฐกิจแบบตลาดเสรี เพียงแค่อยู่ภายใต้เงื่อนไขเพิ่มเติมบางประการ สิ่งนี้รวมถึงวิธีการทำงานที่ทำให้ต้องมีการออกแบบและบังคับใช้ลิขซ้าย (copyleft) รวมถึงการวางระเบียบกฎเกณฑ์เชิงกฎหมายแบบอื่น ๆ เช่นสัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์

ทั้งวิกิพีเดียและมูลนิธิเพียร์ทูเพียร์ (Peer-2-Peer) บนอินเตอร์เน็ต และองค์กรนอกโลกอินเตอร์เน็ตอื่น ๆ เช่นคัลเจอร์ทูคอมมอนส์ (Culture 2 Commons) ในโครเอเชีย เรเซตาส์เออร์บานาส์ (Receta Urbanas) ในสเปน ฟอราโดเอโซ (Fora do Eixo) ในบราซิล และเอ็กซาซิโล (Ex Asilo) ในอิตาลี ล้วนแล้วแต่ยืนยันว่ามีการเพิ่มขึ้นของแนวทางการริเริ่มเชิงสร้างสรรค์ที่สร้างรูปแบบการทำงานและการจัดระบบองค์กรที่แตกต่างไปอย่างสิ้นเชิง แม้จะมีความหลากหลายอย่างมาก แต่แนวทางการริเริ่มเหล่านี้ต่างมีสิ่งหนึ่งร่วมกัน นั่นคือมันต่างก็สร้างอยู่ในขอบเขตของพลเรือน กล่าวคือ แนวทางเหล่านี้เริ่มมาจากการปฏิบัติของพลเรือนในแบบที่รัฐบาลยังไม่ทันที่จะออกแบบกฎเกณฑ์หรือรูปแบบการอุดหนุนมาช่วยรองรับ และในแบบที่ยังไม่มีผลประโยชน์ทางการค้าในตลาดเสรี[29] จากจุดนั้น พวกเขาได้สร้างวิถีปฏิบัติของการใช้สิ่งต่าง ๆ ร่วมกัน กลายมาเป็นสตูดิโอในบ้าน ตัวอย่างเช่นโครงการโอเพนซอร์ส (open source) แบบวิกิพีเดียและลินุกซ์ ที่สมาชิกได้มีความรู้กับเครื่องมือสร้างสรรค์ฟรีๆ ให้ใช้งาน รูปแบบวิถีปฏิบัติที่ใช้ร่วมกันเช่นนี้ก่อให้เกิดความรู้อิสระที่ไม่มีค่าใช้จ่าย จากการถกเถียงและการอภิปรายในสโมสรศิลปะ ในการร่วมพำนักอยู่ในสตูดิโอ และในการเปิดสตูดิโอ ที่มีพื้นที่ให้วิเคราะห์ตำแหน่งแห่งที่ทางสังคมของพวกเขาจากมุมมองเชิงเศรษฐศาสตร์ การเมือง และสังคม รวมถึงจากมุมมองสิ่งแวดล้อมด้วย ยิ่งไปกว่านั้น พวกเขายังเจาะตัวตลาดเองด้วยการนำเสนอระบบเศรษฐกิจทางเลือก (เช่น การทำงานผ่านการร่วมมือกัน) และการวางระเบียบกฎเกณฑ์ทางเลือก (เช่นสัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์ที่ได้กล่าวถึงไปข้างต้น)[30]

29. Philipp Dietachmair and Pascal Gielen, The Art of Civil Action: Political Space and Cultural Dissent (Antennae-Arts in Society), (Amsterdam: Valiz, 2017).
30. Lawrence Lessig, Free Culture: How Big Media uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity (New York: Penguin Press, 2004).

ระบบจัดการแบบคอมมอนนั้นไม่ได้มีร่วมกันแค่ในแง่ที่พวกเขาจัดกิจกรรมหลากหลายแง่มุมไปพร้อม ๆ กันเท่านั้น แต่ในโครงสร้างของระบบที่ว่ายังมีการผสมผสานระหว่างความสัมพันธ์แบบเป็นทางการกับแบบไม่เป็นทางการ แบบสาธารณะกับแบบส่วนตัว และแบบการเมืองกับแบบแรงงานด้วย ความสัมพันธ์เชิงครอบครัวและมิตรสหายถูกผสมปนเปกับบทบาททางวิชาชีพ และกิจกรรมทางการค้ากับทางการใช้ชีวิตทั่ว ๆ ไปก็กลืนรวมเข้าหากันจนไม่อาจจะแยกออกจากกันได้ง่าย ๆ ไม่ต่างจากเกษตรผสมผสานหรือการจัดการละครสัตว์แบบดั้งเดิม นอกจากนั้น ในขณะที่มีการบริการหลายประเภทที่ฟรีภายใต้การแลกเปลี่ยน แต่ก็มีบริการอีกหลายประเภทที่มีกฎเกณฑ์ดูแลอย่างเคร่งครัดและมีสัญญาอย่างเป็นทางการ การทำงานบนความหลากหลายนี้เองทำให้เรามีสมมติฐานว่ารูปแบบการจัดระบบองค์กรเช่นนี้อาจเข้ากันกับโมเดลแรงงานสายสร้างสรรค์ได้ดีกว่า เพราะปัจเจกแต่ละคนในแรงงานกลุ่มนี้จะต้องร่วมเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการแบบเต็มตัว เมื่อเปรียบต่างกับสหภาพแบบดั้งเดิมแล้วจะเห็นว่าอย่างน้อยโมเดลนี้ก็ตอบโจทย์เรื่องระดับชั้นอันหลากหลายของการกลายเป็นชนชั้นไร้เสถียรภาพที่ได้กล่าวถึงไปข้างต้น (ทั้งในแง่สังคม สุขภาพจิต เศรษฐศาสตร์ และการเมือง) ระบบจัดการแบบคอมมอนพยายามจะหาทางออกให้ปัญหาเชิงปฏิบัติที่พวกเขาต้องเผชิญทุกวัน ผ่านการตกลงกันทั้งสองฝ่ายและการแบ่งงานกันทำ ตัวอย่างที่จะช่วยให้เห็นภาพของการจัดระบบเช่นนี้มากขึ้นคือ เมื่อศิลปินคนหนึ่ง ‘ทำงานขายตลาด’ ศิลปินอีกคนจากระบบองค์กรเดียวกันก็จะมีเวลาและพื้นที่ให้ทดลองและบุกเบิกวิธีสร้างผลงานแบบใหม่ ๆ เนื่องจากศิลปินคนหลังนี้ได้รับการละเว้นชั่วคราวจากการหาเงิน ผ่านระบบแบบต่างตอบแทน มีหลักฐานยืนยันชัดเจนว่าความสัมพันธ์ทางสังคมหรือการรวมหมู่มวลกิจกรรมช่วยให้เกิดความเป็นไปได้ที่จะสร้างวิถีปฏิบัติที่ยั่งยืนมากขึ้น ไม่ว่าในกรณีใด ๆ ก็ตาม โมเดลแรงงานแบบหมู่มวลจะช่วยเพิ่มโอกาสและเพิ่มความมั่นคงให้มากกว่าโมเดลแบบฟรีแลนซ์ที่เป็นโมเดลหลักในปัจจุบันของอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ ท้ายที่สุดแล้ว โมเดลฟรีแลนซ์ซึ่งเป็นโมเดลแรงงานแบบยุคหลังฟอร์ดนิยมนั้นก็จ่ายค่าจ้างครอบคลุมแค่เพียงเวลาในการผลิต ในขณะที่สิ่งที่จำเป็นต่อการผลิตอื่น ๆ เช่นเวลาในการศึกษา การสร้างความใกล้ชิดสนิทสนม การผลิตซ้ำ หรือการสะท้อนคิด ต่างก็ถูกย้ายไปอยู่ในมณฑลส่วนตัวและกลายเป็นความรับผิดชอบส่วนตัวของแรงงานสายสร้างสรรค์มากขึ้นเรื่อย ๆ เมื่อเทียบกันแล้ว โมเดลแรงงานแบบคอมมอนบนความเป็นหมู่มวลและความหลากหลายนั้นพยายามจะตอบสนองต่อความต้องการทั้งในแง่การผลิตและการผลิตซ้ำ กล่าวคือ มันให้ความสำคัญต่อมณฑลที่สำคัญอื่น ๆ นอกเหนือไปจากแรงงานและตลาดด้วย

แม้การจัดระบบองค์กรแบบหมู่มวลบนความหลากหลายจะมีแนวโน้มด้านดีหลายข้อดังที่เราเสนอไปแล้วนั้น ก็ไม่ได้แปลว่ามันไม่มีปัญหาร้ายแรงใด ๆ เลย ตัวอย่างเช่น ลักษณะที่หลากหลายและผสมผสานของการจัดระบบทางสังคมแบบนี้อาจเป็นต้นกำเนิดของปัญหาบางประการที่เราคุ้นเคยกันจากธุรกิจผสม (แบบครอบครัว) ที่มีอยู่แล้วตามขนบ เช่นแนวโน้มที่จะเกิดการแบ่งพรรคแบ่งพวกและการฉ้อโกง ยิ่งไปกว่านั้น องค์กรแบบดังกล่าวไม่ได้แค่ถูก

คุกคามจากภายในแต่จากภายนอกอีกด้วย การจัดระบบองค์กรด้วยตัวเองทำให้เป็นเรื่องง่ายสำหรับรัฐบาล (ยุคเสรีนิยมใหม่) ที่จะผลักภาระหน้าที่ทางสาธารณะที่แต่เดิมแล้วเป็นของพวกเขาออกไป รัฐบาลอาจละเลยความรับผิดชอบเชิงวัฒนธรรมและการศึกษาของพวกเขาไปได้อย่างง่ายดาย ในเมื่อภาระหน้าที่เหล่านี้ได้รับการดูแลแล้วโดยรูปแบบการริเริ่มที่กระทำกันโดยสมัครใจ ในขณะเดียวกัน การเข้ามายุ่งเกี่ยวของรัฐบาลที่น้อยลงก็หมายความว่าการสร้างแรงสนับสนุนทางสังคมที่ตั้งอยู่บนขอบเขตของพลเรือนก็กลายเป็นเรื่องยากขึ้นไปด้วยเช่นกัน ระบบจัดการแบบคอมมอนจึงมีความเสี่ยงที่จะกลายเป็นชุมชนปิดที่ด้านในชุมชนมีแต่คนในและ ‘ผู้รู้’ โดยเฉพาะในแวดวงศิลปะ นอกจากนั้น ฝ่ายค้าขายก็จะสามารถโยนค่าใช้จ่ายแรงงานส่วนใหญ่ไปให้เป็นหน้าที่ของคอมมอนเหล่านี้และรอเก็บเกี่ยวผลประโยชน์ที่งอกเงยอย่างเดียว ระบบจัดการแบบคอมมอนมีความเสี่ยงมาตลอดที่จะรับสมาชิกที่เป็น ‘คนลักไก่ (free riders)’[31] นั่นคือปัจเจกหรือองค์กรที่ตั้งใจหาผลประโยชน์จากคอมมอนโดยที่ไม่ได้ลงทุนลงแรงอะไรให้แก่คอมมอนในระดับที่เหมาะสมกับสิ่งที่ตนเก็บเกี่ยวไป งานวิจัยต่อจากนี้ควรเปิดเผยถึงคุณค่าและอันตรายของโมเดลแรงงานสายสร้างสรรค์แบบหมู่มวลเช่นนี้ ตัวอย่างเช่น เงื่อนไขทางกฎหมายและทางการเมืองแบบไหนที่จะเหมาะสมกับคอมมอนเพื่อให้สถาบันทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพมากที่สุด?

ตราบเท่าที่อนาคตวิทยายังไม่ใช่ศาสตร์เชิงประจักษ์ ก็คงยังเป็นเรื่องยากที่จะคาดเดาว่ารูปแบบคอมมอนนิสต์ดังกล่าวจะใช้ต่อไปได้อีกนานเพียงใด อย่างไรก็ตาม เราขอสรุปด้วยสิ่งที่เราได้ชี้แจงให้เห็นมาก่อนหน้านี้แล้ว นั่นคือเหล่าชนชั้นไร้เสถียรภาพนั้นใช้ยุทธวิธีในการปฏิวัติที่แตกต่างจากชนชั้นกรรมาชีพแต่เก่าก่อนอย่างแน่นอน ในขณะที่ชนชั้นกรรมาชีพพุ่งเป้าความสนใจไปที่เรื่องความสัมพันธ์ระหว่างแรงงาน (ผ่านสหภาพ) และค่าจ้างงาน อุตสาหกรรมเป็นจุดหลักในการพัฒนาชีวิตให้ดีขึ้น ชนชั้นไร้เสถียรภาพในปัจจุบันหันไปให้ความสนใจกับเงื่อนไขอันหลากหลายในทุกส่วนของชีวิตเพื่อที่จะพัฒนาชีวิตนั้นเองให้ดีขึ้น อาจเป็นรูปแบบการทำงานบนความหลากหลาย และใจความที่ซ่อนอยู่ว่าด้วยเรื่องการสร้างวิธีการจัดระบบองค์กรที่ผลักผลประโยชน์ของตลาดออกจากศูนย์กลาง และตั้งความยั่งยืนของชีวิตไว้เป็นศูนย์กลางแทนนี้เอง ที่ทำให้แนวคิดคอมมอนนิสต์ดูแตกต่างและแปลกใหม่จากรุ่นพี่ของมันที่ชื่อคอมมิวนิสต์.

31. Elinor Ostrom, Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1990).

ลารา การ์เซีย ดิอาซ (Lara García Díaz) เป็นนักเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรม นักทฤษฎีทางสังคม และผู้ร่วมก่อตั้งหมู่มวลเฟมินิสต์เชิงวัฒนธรรมนามว่า ลาเร์ (Larre) ที่ตั้งอยู่ในบาร์เซโลนา เธอสืบสวนความเป็นการเมืองของสภาวะไร้เสถียรภาพและวิถีปฏิบัติเชิงวัฒนธรรม โดยใช้วิธีการที่ตั้งอยู่บนแนวคิดเรื่องการมีร่วมกัน ผ่านเลนส์ของทฤษฎีเฟมินิสต์ เธอได้ตีพิมพ์ผลงานในวารสารวิชาการเช่น Art & Identity Politics, Frame: Journal of Literary studies และ Vesper: Journal of Architecture, Arts & Theory และเธอยังได้มีส่วนร่วมในหนังสือเช่น Textus (PAAC, 2020), Commonism (Valiz, 2018) และ What's the Use (Valiz, 2016) อีกด้วย

ปาสกัล ฮีเล็น (Pascal Gielen) เป็นศาสตราจารย์ด้านสังคมวิทยาเชิงวัฒนธรรมและการเมืองที่สถาบันวิจัยศิลปะแอนทเวิร์ป ณ มหาวิทยาลัยแอนทเวิร์ป ประเทศเบลเยียม โดยที่เขาเป็นผู้ดูแล Culture Commons Quest Office (CCQO) ฮีเลนเป็นบรรณาธิการของหนังสือชุดนานาชาติที่ชื่อ 'Antennae – Arts in Society' (Valiz) ในปี 2016 เขาได้รับรางวัลเกียรติยศของทุนโอดิสซีอุสสำหรับงานวิจัยเชิงวิทยาศาสตร์ที่มีความยอดเยี่ยมในระดับนานาชาติ ของกองทุนวิจัยวิทยาศาสตร์แห่งแฟลนเดอรส์ในเบลเยียม ฮีเลนได้ตีพิมพ์หนังสือหลายเล่มที่แปลไปเป็นภาษาจีน อังกฤษ โปลิช โปรตุเกส รัสเซีย สเปน ตุรกี และยูเครน งานวิจัยของเขามุ่งเป้าสนใจเรื่องแรงงานสายสร้างสรรค์ แนวคิดคอมมอน และการเมืองเชิงวัฒนธรรมเมือง

เศร้าอย่างไร ให้การเมือง

กอลเลคติโว ซิตูอาซิโอเนส เขียน
ภาวิณี ณ ถลาง แปล

สามารถอ่านบทความนี้ และงานเขียนชิ้นอื่น ๆ ภาษาสเปนของกอลเลคติโว ซิตูอาซิโอเนส ได้ที่ http://lobosuelto.com/colectivo-situaciones-obras-completas/

เป็นเวลากว่า 5 ปีมาแล้วที่เราได้ประจักษ์การผันผ่านทางวิจารณญาณ และสภาวะอารมณ์ของมวลชนจากเหตุจลาจลเดือนธันวาคมปี 2001 ณ ประเทศอาร์เจนตินา การตกอยู่ในห้วงเศร้าคือหนึ่งในความรู้สึกของผู้คนส่วนใหญ่ต่อความสับสนวุ่นวายนี้ บทความนี้พยายามกอบกู้ช่วงเวลาหนึ่งในการอภิปราย 'ความเศร้า' ด้วยจุดมุ่งหมาย 2 ประการ: 1. ก้าวผ่านความคิดของวัฏจักรการเมืองสมัยก่อนซึ่งแบ่งแยกการ "แพ้-ชนะ" ตามวัฏจักรจากการชิงอำนาจรัฐ 2. ทบทวนความรับผิดชอบข้อผูกพันของเราต่อประวัติศาสตร์ผ่านกระบวนการเผยความรู้สึก 'สู่สาธารณะ'

ความเศร้ามาเยือนหลังอุบัติการณ์: ณ เทศกาลการเมือง – ทั้งทางภาษา, มโนคติ, การเคลื่อนไหว – ต่างตามมาด้วยพลวัตตอบสนองแผ่กว้าง ซึ่งต่อมากลับกลายเป็นการลดทอนสมรรถภาพในการเปิดรับและสร้างสรรค์แทน ประสบการณ์ของนวัตกรรมทางสังคม (ซึ่งหมายความนัยด้วยเสมอถึงนวัตกรรมแห่งยุคสมัย) กลายเป็นสิ่งธรรมดาสามัญ เฉกเช่นประกาศถึง 'การสิ้นสุดของเทศกาล' และวันหมดอายุขัยของสิ่งที่ครั้งหนึ่งเคยเปรียบดั่ง 'ของเลิศล้ำแสนวิเศษ' สปิโนซา (Baruch Spinoza) ได้กล่าวไว้ว่า ความเศร้าประกอบขึ้นจากการถูกกำจัดศักยภาพในตัวเรา ความเศร้าทางการเมืองมักปรากฏในรูปแบบของความอ่อนแอและตรอมตรมระหว่างเผชิญกับระยะห่างที่เพิ่มขึ้นของการทดลองทางสังคมและมโนคติทางการเมือง

'เศร้าอย่างไรให้การเมือง' สรุปเจตนารมณ์ในการต่อต้านว่า: ปรับปรุงความรู้จากประสบการณ์กลุ่มภายใต้พลวัตใหม่ของสาธารณะ เพราะกระบวนการที่ได้เริ่มขึ้นนั้นกลายเป็นรากฐานปัญหาของอาร์เจนตินาในปัจจุบันจึงไม่อาจถอยหลังกลับหรือล้มเลิกได้ ด้วยบริบท และความตั้งใจนี้ เราได้นัดอภิปรายทุกวันจันทร์เป็นเวลาหลายสัปดาห์ในช่วงปลายปี 2005 เป็นการรวมกลุ่มคนหลากหลายที่มีประสบการณ์ 'ข้ามผ่าน' ทางการเมืองร่วมกันในประเทศช่วงขวบปีหลัง อันได้แก่ Grupo de Arte Callejero (GAC), ชุมชนการศึกษา Creciendo Juntos, Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) ท้องถิ่น Solano และ Guernica, กลุ่มคมนาคม Lavaca และ Colectivo Situaciones

คำถาม 'what is to be done?' พาเราไปเจอบันทึกการพบปะเหล่านั้นหลังผ่านไปปีกว่า โดยเราได้กลั่นกรองออกมาเป็นสองส่วน คือ (I. เศร้าการเมือง) ชุดกลไกทั่วไปของความเศร้ากับความสัมพันธ์เชิงอำนาจ (II. เศร้าอย่างไรให้การเมือง) คุณลักษณะการปรับโครงสร้างต้านความเศร้า อย่างไรก็ดี บทความนี้เขียนขึ้นจากทัศนะการอภิปรายของเรา จึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะกล่าวถึงพลวัตที่กำลังดำเนินไป ณ ปัจจุบันด้วยเช่นกัน

I. เศร้าการเมือง

1. ตรรกะผู้เชี่ยวชาญ ‘อย่ายุ่งการเมืองถ้าคุณทำศิลปะ เพราะในโลกศิลปะ เราคือผู้รังสรรค์ภาษาภาพ, สุนทรียภาพ และตัดสินได้ว่าสิ่งใดคืองานศิลป์’ เส้นแบ่งแบบเดียวกันปรากฏในเชิงสังคมศาสตร์และปรัชญา: ระหว่างผู้ที่มีศักยภาพในการประดิษฐ์แนวคิด และใช้กฎเกณฑ์ในการวิจัยทางสังคม กับผู้ที่อุทิศตนให้โฆษณาชวนเชื่อทางการเมือง ผู้เชี่ยวชาญจำแนกผลกระทบของ ‘การแบ่งแยก’ และพิจารณาผลผลิตเป็นภาคส่วนเพื่อจัดรวมเป็นกลุ่มภาษาแบบปิดของ ‘แวดวง’ เพื่อความเป็นอิสระจำเพาะกลุ่ม หลังจากผ่านยุคแห่ง ‘ความยุ่งเหยิง’ การแยกประเภทของผู้เชี่ยวชาญเป็นไปเพื่อบูรณะและรื้อฟื้นการจัดหมวดหมู่ที่พวกเขาอ้างว่าไม่เคยล้มเลิกไปแต่อย่างใด ผู้เชี่ยวชาญต้องการให้มีระยะห่างกับประสบการณ์จริงเนื่องจากในความเพิกเฉยนั้นจะปรากฏ ‘วิจารณญาณ’ ส่วนตัว การวิเคราะห์ในลักษณะนี้ขาดการพิจารณาถึงปฏิบัติการทางการเมืองทั้งตัวงาน หลักการ และการเคลื่อนไหว ผลลัพธ์จึงกลายเป็นการปฏิเสธการเมืองโดยสิ้นเชิง นอกจากนั้นผู้เชี่ยวชาญด้านการเมืองยังทำให้ซับซ้อนขึ้นอีกว่า “ถ้าคุณไม่มียุทธศาสตร์แน่ชัด ‘สิ่งที่คุณทำ’ ก็ไม่ใช่การเมือง แต่เป็น ‘การเคลื่อนไหวทางสังคม’ (social activism), การกุศล, การทำข่าว, การแหกคอก, ฯลฯ” ถือเป็นความตั้งใจให้เกิดความสับสนจากการผสมปนเประหว่างผลงานของบุคคลหน้าใหม่ทางการเมืองกับงานเลี้ยงโต๊ะจีนของผู้อาวุโสเจ้ายศเจ้าอย่าง

อย่างไรก็ดี การผสมปนเปนี้อาจส่งผลกระทบอันมิอาจเปลี่ยนแปลงได้อีก เช่น สังคมจะไม่ยอมรับการลงนามใต้บังคับบัญชาในกลเกมการปกครองใหม่รูปแบบใหม่ หรือลดค่าเหลือเพียงวัตถุวิจัยเท่านั้น, วิธีการศึกษารัฐศาสตร์จุลภาคที่ปฏิเสธการกลายเป็นคำสั่งสอน, คลื่นลูกใหม่ของการแสดงออกสาธารณะ หรือรูปแบบการสื่อสารที่ไม่เลือกเป็นข้ารับใช้สื่อใหญ่ทั้งหลาย

2. วนเวียนไม่เปลี่ยนแปลง กุญแจสำคัญของผลิตภาพ (ทั้งระดับบุคคลและองค์การ) เมื่อถึงจุดเดือดของความสร้างสรรค์ (ตัวอย่างเช่นเหตุการณ์ปี 2001) ทำให้เกิดการ ‘รวมกัน’ ของปัจเจกและหมู่คณะ ควบคู่ไปกับการผสมผสานทางภาษาที่สิ่งสำคัญหาใช่ลิขสิทธิ์สิ่งสร้างหากเป็นหมุดหมายการผนึกกำลังของทุกฝ่าย ส่วนผลกระทบนั้น – แม้จะเกิดขึ้นได้อีกพันครั้ง – แต่ไม่อาจต้านการเกิดซ้ำนอกสถานการณ์ที่ความหมายของมันได้หยั่งรากโดยไม่กลายเป็นแบบแผน (fórmula) ความเศร้ามาพร้อมกับความตั้งมั่นที่จะถอนรากถอนโคน แต่ปรากฏกายในรูปแบบขัดเกลาอย่างประณีตดั่งการเมืองที่เกิดขึ้นในรูปแบบเดิมซ้ำๆ จนตกผลึกกลายเป็นสูตรสำเร็จพร้อมใช้ในที่สุด และเราต่างมิอาจทวนกระแสการเกิดอัตโนมัติของมันได้ ถ้าการสร้างสรรค์ทางเวลาเกิดขึ้นโดยการเปิดรับความเป็นไปได้ทั้งหลาย ความเศร้าทางการเมืองก็อาจขัดขวางความเชื่อมโยงของประสบการณ์ปัจจุบันกับความเป็นไปได้ของอนาคต การตกผลึกอดีตที่ผ่านมาจะกีดกันความสัมพันธ์ถึงความทรงจำทางการเมือง ความตรอมตรมจนไม่อาจขยับเขยื้อนได้สกัดสายใยระหว่างอดีต, ปัจจุบัน, และอนาคต สิ่งที่ครั้งหนึ่งเคยเป็นการคิดค้นแสนพิเศษ ถูกบิดเบือนจนเหลือเพียงแม่พิมพ์เบ้าหลอมและคำสั่งการเท่านั้น

3. เมื่อระยะเวลาเป็นบรรทัดฐาน ช่วงปี 2001 – 2003 ปรากฏคำถามเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มการเคลื่อนไหว ว่ากลุ่มใดคือผลลัพธ์จากการร่วมมือกัน และกลุ่มใดที่ไม่เป็นไปตามนั้น โดยในแต่ละกลุ่ม (ศิลปิน, สมาชิกการเมือง, การรวมตัวทางสังคม, ฯลฯ) เกิดการตั้งคำถามถึงการปฏิบัติหน้าที่นอกเหนือจากภายในแวดวงตนเองไปยัง 'โลกภายนอก' กุญแจสำคัญสู่ความสำเร็จคือ 'มือที่สาม' ซึ่งเป็นการรวมกลุ่มกันด้วยภารกิจหน้าที่อันไม่แบ่งแยกพรรคพวก เป็นการส่งเสริมความสัมพันธ์ทางการงานผ่านความคิด, ถ้อยคำ, และความเป็นระบบ ทว่า ระยะเวลาอันจำกัดของการศึกษาสืบค้นความเศร้าไม่อาจทำให้ได้ข้อสรุปใด ๆ อีกทั้งยังเป็นการลดค่า และลดตัวตนความเศร้าทั้งต่อ 'โลกภายนอก' และกระบวนการสู่ความเข้าใจอันแท้จริง

4. การดูแคลนมิติทางสังคมของการผลิต 'ไม่ว่าใครก็สามารถผลิตความคิด, มโนคติ, แนวทางการต่อสู้, วิถีสื่อสาร หรือวิธีการแสดงออกได้' คำกล่าวเหล่านี้พอจะฟังขึ้นเมื่อครั้งการผลิตโดยรวมได้รับการจัดการเผยแพร่ขั้นตอนและการทดลองเชิงสร้างสรรค์ทางสังคม ทว่า ตรรกะของ 'โรคติดต่อ' ได้แทรกซึมในรูปแบบของการต่อสู้, ความคิด, และการตรวจสอบหาข้อเท็จจริง โดยตั้งคำถามถึงการควบคุมธุรกิจและแบรนด์เหนือสมรภูมิเชิงสัญญะการตอบโต้มาถึงในภายหลังเพื่อควบคุมการแพร่กระจายดุจโรคระบาดนี้ผ่านการประมวลความหมายแผ่ขยายในวงกว้างเพื่อจัดการควบคุม มีตัวอย่างเช่น

- ไม่ให้ค่าถ้อยคำของกลุ่มเคลื่อนไหว (ปฏิเสธความหมายที่แท้จริงทั้งปวง) ตัวอย่างเช่น กลุ่ม 'que se vayan todos[1] ในเดือนธันวาคมปี 2001

- อ้างแหล่งที่มาของเป้าหมายแฝงอันเป็นผลผลิตจาก 'การปลุกปั่น' ตามของการตีความปรากฏการณ์ผลงานของกลุ่ม ('เบื้องหลังเจตจำนงค์อิสระทั้งหลายไม่มีอะไรนอกไปจากกลอุบายของอำนาจ' หรือทุกการเคลื่อนไหวที่ 'ดูเหมือนเกิดขึ้นเอง' สุดท้ายก็พบ 'ความจริงที่ซ่อนอยู่" ในพลังมืดที่ 'ซักใย' จากเบื้องหลัง)

- เปรียบการสร้างสรรค์ดัดแปลงให้ด้อยค่าเหมือนการขาดองค์ความรู้ ปฏิเสธการพิจารณาเป็นนวัตกรรมทั้งทางสถิติและขบวนการ

- การระบุเชิงกลอนุภาค 'ไมโคร' ให้เป็นหน่วย 'เล็ก' เป็นการตัดสินเบื้องต้นตามรูปแบบที่เป็นรูปธรรมของการก่อจลาจล ซึ่งจำแนกด้วยเวลา สถานที่ และระดับของสถานการณ์อันตัดออกมาจากหน่วย 'มาโคร' ('ใหญ่') ซึ่งต้องดำเนินไปตามแนวทางที่ผุดขึ้นจากผู้กุมอำนาจทุนนิยมเจ้าของระบบอันซับซ้อน

1. การปล้นโดยประชาชน (looting) ในซุปเปอร์มาร์เก็ตหลายแหล่งที่อาร์เจนตินา

5. จักรกลจับกุม -- เข้าร่วมหรือตีตัวออกห่าง? – คำถามคลาสสิคของภาวะกลืนไม่เข้าคายไม่ออกเกี่ยวกับสถาบันได้กลายเป็นที่จับตาในกระแสหลักการเมือง ทรัพยากรที่กลุ่มการเคลื่อนไหวรวบรวมมาจากสถาบันไม่ได้กำหนด 'ความหมาย' ของวิธีใช้หรือหลักการใด หากแต่กลายเป็นฟันเฟืองเปลี่ยนเครื่องจักร ปิดบังความเกี่ยวข้องกันกับสถาบันด้วยความหมายอื่นอย่างไร้ความซื่อตรง ซึ่งเป็นการยืนยันในทางปฏิบัติว่าพลวัตขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ของกองกำลังอย่างไร การเพิ่มจำนวนขึ้นเรื่อยๆ ของขบวนการนอกสถาบันเหล่านี้จนปรากฏบนเวทีสาธารณะมีความมุ่งหวังที่จะสร้างรากฐานประชาธิปไตยระหว่างพลวัตเชิงสร้างสรรค์กับสถาบัน และความหมายกับทรัพยากร สถาบันที่พยายามจะแทรกแซงความหมายของนวัตกรรมไม่อาจทำได้มากกว่าการพยายามยืดอายุอำนาจตน ด้วยการปฏิเสธกระบวนการของกลุ่มเคลื่อนไหว รวมถึงพยายามบิดเบือนความหมายข้อเรียกร้อง ประเมินค่าการเคลื่อนไหวต่ำ และกล่าวหาว่าเป็นตัวต้นเหตุของปัญหาทั้งหลาย โดยลืมนึกถึงผลกระทบของการปรับโครงสร้างใหม่ของพลวัตสถาบัน

6. เอกราชรัดตัว พอถึงช่วงเวลาหนึ่ง การปกครองตนเองเกือบจะเทียบเท่ากับการข้ามผ่านระหว่างกลุ่มการเคลื่อนไหวและผู้คน เสียงตอบรับทำหน้าที่เป็นพื้นการพัฒนาบทสนทนาหลักนอกเหนือการเห็นพ้องของนายทุนและ 'คนสำคัญ' ของกลไกอำนาจพรรคการเมือง แต่เมื่อครั้นกลายเป็นหลักคำสอน การเป็นเอกราชจะมองการข้ามผ่านระหว่างกลุ่มอย่างเฉยเมยและลดทอนพลังความหมายของกลุ่มนี้ เพราะเมื่ออิสระกลายเป็นศีลธรรม และ/หรือการกำหนดขอบเขต อิสระจะจมหายในการจำกัดความนั้นและสูญเสียความสามารถในการเปิดรับและสร้างสรรค์ และเช่นเดียวกับกลุ่มอื่น ๆ ความเศร้าสำหรับกลุ่มการเคลื่อนไหวมวลชนอิสระคือลางร้ายต่อการรวมพลและการละทิ้งเป้าหมาย กลายเป็นการโยนความผิดให้สิ่งที่พวกเขาไม่ได้ทำหรือ 'ทำไม่ได้' ซึ่งเมื่อความขัดแย้งดำเนินต่อมาเรื่อย ๆ หนึ่งในผลลัพธ์อันไม่อาจหลีกเลี่ยงก็คือความขุ่นข้องหมองใจ

7. สว่างวาบฉับพลัน การแสดงพลังมวลชนในช่วงการระเบิดต่อต้าน ณ อาร์เจนตินาเมื่อสิ้นปี 2001 มาพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ของแผนภูมิผู้เกี่ยวข้อง อีกทั้งยังกระทบต่อตัวแปรในการศึกษาและจัดการแกนนำหน้าใหม่เหล่านี้ด้วย มหรสพนี้ได้จุดประกายไฟแห่งความหวังเสียงดังกึกก้อง ปฏิกิริยาของผู้คนต่อกลุ่มเคลื่อนไหวเริ่มตั้งแต่เฝ้าดูสถานการณ์จนต่อมายินดีชื่นชม ทว่า เมื่อ 'พื้นที่สีแดง' ได้รับผลกระทบทางเศรษฐกิจอย่างใหญ่หลวง การตอบสนองได้เปลี่ยนผ่านไปสู่การเพิกเฉย และก่นด่าระคนความเศร้าโศรก, ความรู้สึกถูกหลอกลวง, และความรู้สึกผิด

II. เศร้าอย่างไรให้การเมือง

การทำความเศร้าให้เป็นการเมืองหาใช่การอภิปราย ‘ถึง’ ความเศร้าไม่ หากแต่เป็นการเริ่มตั้งแต่ความจริง ‘ใน’ ความเศร้าและ ‘ต้าน’ ความเศร้า การเมือง ‘ใน’ ความเศร้าไม่ได้หมายถึงการเมืองแสนเศร้า เฉกเช่นเดียวกับการมองการเมืองเป็นงานรื่นเริงหาใช่เรื่องน่าเบื่อหน่ายเศร้าระทมอย่างที่เป็นไม่ การเมืองในความเศร้าต้องการเผชิญหน้ากับความเศร้าด้วยความสำราญทางการเมือง ถือเป็นบททดสอบของความเหมาะสม และการตีความใหม่ถึงการเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการ ไม่ใช่เพียงข้อเท็จจริงที่กำหนดไว้ให้เราเท่านั้น โดยส่วนของเนื้อหาที่สามารถเปิดเผยได้จากการค้นคว้ามีดังนี้:

1. สายสัมพันธ์ใหม่ ความสามารถในการผสมผสานระหว่างปฏิบัติการฉับพลัน และโครงการระยะยาวที่ต้องใช้ความรอบคอบระมัดระวังสม่ำเสมอ ประกอบกับความสามารถในการรับฟังและแสดงความคิดเห็นแม้ในภาวะไม่มั่นคงหรือสถานการณ์คับขัน การพิชิตอำนาจอธิปไตยที่เหนือไปกว่ามิติในชีวิตประจำวันและชีวิตในกลุ่มส่วนรวม และสามารถอธิบายได้อย่างละเอียดถึงการสร้างสายสัมพันธ์ระหว่างโลกและอัตถิภาวนิยม

2. ให้ความทรงจำกลายเป็นพลัง เราสามารถเลือกตีความอำนาจกล้าแกร่งจากอดีตกาลได้หลากหลายรูปแบบ แต่หาใช่การเทิดทูนซ้ำซากหากควรเป็นการนำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจและศึกษาหาบทเรียนใหม่ กระบวนการจึงไม่ได้จบลงที่ชัยชนะหรือความพ่ายแพ้ เพราะเราสามารถเลือกที่จะหยุดและแยกตัวตนออกจากพลวัตนี้ได้ เมื่อเรียนรู้การจำแนกรูปแบบและสูตรต่าง ๆ แล้ว ก็จะสามารถจำแนกความสำนึกผิดและมโนคติออกจากกันได้ ในทางตรงกันข้าม ‘การปล่อยวาง’ วิถีที่ยึดโยงเราไว้ในความเศร้าให้สำเร็จลุล่วงนั้นอาศัยการพร้อมรับความเสี่ยงในกระบวนการกระตุ้นความรู้สึกและปลุกประสาทสัมผัสทั้งหลาย ดังนั้นการละทิ้งรูปจึงหมายความได้เพียงการกอบกู้ร่างในความเป็นไปได้ทั้งปวง เพื่อใช้ความทรงจำทางการเมืองที่แท้จริงเป็นอาวุธ

3. ไร้ซึ่งเหยื่อ การเผชิญหน้ากับความโศกเศร้าเปิดโอกาสให้ ‘ความพ่ายแพ้’ ในอดีตปิดฉากลง: ยามเราจมจ่อมอยู่กับความพ่ายแพ้ (‘ผู้กุมชัยชนะ’ เช่นกลุ่มนายทุนและผู้กดขี่) ความเศร้าจะชี้ให้เห็นถึงการขาดการเชื่อมต่อของเราในกระบวนการพลวัต ซึ่งไม่มีความจำเป็นต้องใช้ระยะเวลานาน (ในการกลับสู่เสถียรภาพ) จากการถูกขัดจังหวะยับยั้ง (โดยการเข้าควบคุม) หากแต่เป็นกระบวนการต่อเนื่องถาวรของการก้าวข้ามอุปสรรคในการต่อสู้ทางการเมือง แต่อำนาจคือเหตุแห่งความเศร้า! เพราะฉะนั้นจึงเกิดอารยะขัดขืนและการตอบโต้ (ไม่ว่าจะเล็กน้อยแค่ไหน) ทางการเมือง หากความเศร้าคือเหตุชะงักงันของกระบวนการก็จะไม่มีที่ว่างสำหรับการตกเป็นเหยื่อได้ ความเศร้าไม่ใช่แค่อำนาจทางการเมือง เพราะเหนือสิ่งอื่นใด ความเศร้ายังเป็นสถานการณ์ที่การเมืองแห่งอำนาจช่วงชิงมาซึ่งอำนาจนั่นเอง

4. พลังเงียบ ถ้าอำนาจในการกระทำได้รับการยืนยันความชอบธรรมด้วยอำนาจอธิปไตย ในระบอบประชาธิปไตย ความรอบคอบในการแสดงออกถึงความเศร้าทางการเมืองอาจเข้าใจได้ว่าเป็น 'การงดออกเสียง' ซึ่งในความนิ่งเฉยไม่ยินดียินร้ายนี้ได้ประจักษ์ความหมายและอัตวิสัยของบุคคลนั้นอย่างแจ่มแจ้ง การ 'เลือกที่จะไม่ทำ' ไม่ได้หมายถึงการล่าถอยไปยังกองกำลังอันล้าหลังที่ปรากฏอยู่ทั่วโลก แต่ในทางตรงกันข้าม เป็นรูปแบบหนึ่งของการระมัดระวังในกาลเทศะ ถ้อยคำ และวิธีที่เหมาะสม ความพร้อมในการ 'ทุ่มสุดตัว' ไม่ได้หมายถึงการละทิ้งทุกอย่าง แต่เป็นการเชื่อมั่นว่าเราจะไม่ไหลไปกับกระแสหรือพ่ายแพ้ในที่สุด

5. พื้นที่สาธารณะใหม่ การดำรงอยู่ในที่สาธารณะเกิดขึ้นในรูปแบบการปรากฏตัวของเรา หากมันก่อให้เกิดคำถาม ไม่ว่าจะด้วยความถือดีหรือความอยากเข้าใจถึงพลวัตของกระบวนการที่แท้จริง สิ่งนั้นย่อมเป็นการเมืองอย่างแน่นอน การจัดตั้งพื้นที่สาธารณะใหม่ที่ปล่อยให้เราได้ถามคำถามที่อยากถามและรับฟังอย่างตั้งใจ ไม่จำเป็นต้องมีสถานที่เพียบพร้อมหากแต่ต้องมีส่วนรวมซึ่งเป็นอิสระจากรัฐ กลุ่ม Mujeres Creando เรียกสิ่งนี้ว่า 'การเมืองรูปธรรม' ซึ่งเป็นพลวัตที่พบเจอได้ในช่วงปีที่ผ่านมา การอภิปรายในที่สาธารณะโดยปราศจากการควบคุมจากรัฐและหมั่นตรวจสอบวิถีปฏิบัติคือหนึ่งในกระบวนการขัดขืนภาวะจำยอมทางสังคม

6. การร่วมมือกันของหมู่คณะ การเป็นส่วนรวมคือหลักฐานหาใช่หมุดหมายปลายทางไม่ กล่าวคือ ไม่ใช่ทั้งการดำรงอยู่ของการแทรกแซงตามสมควรในสมัยหนึ่งเสียทีเดียว แต่หมายถึง 'ส่วนที่เหลือ' ที่ปรากฏขึ้นจากความตั้งใจรับฟังและตีความใหม่เช่นกัน นอกจากนั้นยังไม่ใช่เพียงการประสานงานทำกิจกรรมร่วมกัน แต่ยังรวมถึงการสร้างสภาพแวดล้อมที่เหมาะสมต่อการสาธิตแนวคิดใหม่ที่ไม่จำเป็นต้องเป็นไปในทางเดียวกันกับกลุ่มก็ได้ นี่คือการรวมกลุ่มทั้งในฐานะผลิตผลทางการเมืองและสหายร่วมประสบการณ์ อย่างไรก็ดี นี่ไม่ใช่การอภิปรายถึงสูตรสำเร็จของกลุ่ม หากแต่เป็นเรื่องประเด็นสำคัญ การตั้งคำถาม ศึกษาสถานการณ์ต่าง ๆ และตัวกลุ่ม การเปิดกว้างต่อโลกภายนอกของชุมชนส่วนรวม (colectivo-comunitario) เป็นความท้าทายเสมอ เพราะนอกจากความหมายตรงตัวของคำว่า 'ภายนอก' ที่แยก 'ชุมชมภายใน' และ 'โลกภายนอก' ออกจากกันแล้ว กลุ่มชุมชนยังต้องปรับตัวให้เข้ากับความเป็นไปของโลกด้วย การรวมกลุ่มกันไม่ได้เป็นไปเพื่อสร้างความปั่นป่วน แต่เพื่อเป็นการใช้ช่วงเวลาหนึ่งในชีวิตร่วมกัน ไม่เน้นปฏิบัติการการเคลื่อนไหวเท่ากับประสิทธิผลใหม่ในการมีส่วนร่วมอันหลากหลายเปลี่ยนแปรของกระบวนการ

III. การปฏิรูปและ 'การยอมรับ'

สุดท้ายนี้ ข้อสันนิษฐานหนึ่งเรื่องพลวัตที่กำลังดำเนินอยู่ ณ อาร์เจนตินา ก่อให้เกิดสิ่งที่สามารถเรียกได้ว่าเป็น 'การปกครองแบบใหม่' (กฎกลไกใหม่ของความชอบธรรมสำหรับชนชั้นนำ ซึ่งมาในรูปแบบนวัตกรรมมโนคติความสัมพันธ์ของรัฐบาลและการเคลื่อนไหวมวลชน ทั้งระหว่างการเมืองต่างประเทศและ "ภายใน" ประเทศ รวมถึงการรวมตัวของ

ภูมิภาคและพหุภาคีระดับโลก) การยืดเวลาเศร้ามีแต่จะนำไปสู่ความโดดเดี่ยวในภาวะใหม่ของกระบวนการเท่านั้น

ตามสถานการณ์ ‘การแปลความ’ ถึง ‘การปกครองแบบใหม่’ ช่วยแพร่กระจายการยอมรับท่ามกลางพลวัตที่กำลังก่อร่าง และเปิดสร้างพื้นที่ซึ่งเคยเป็นไปไม่ได้มาก่อนหน้านี้ในช่วงสมัยเสรีนิยมใหม่ อย่างไรก็ตาม มโนสำนึกนี้มาในรูปแบบกฎเกณฑ์จำกัด และบางครั้งก็เป็นเหมือนเล่ห์เหลี่ยมยุทธวิธีในการยืดอายุโครงสร้างและแนวความคิดเก่า ความสับสนต่อสถานการณ์ปัจจุบันแสดงออกผ่านการตระหนักรู้ถึงการกำหนดพลวัตโดยรวมและความพยายามในการควบคุมปรับเปลี่ยนทิศทางพลวัตนั้น ไม่มีพื้นที่ให้รู้สึกถึงการ “ประสบความสำเร็จ” สำหรับคนรุ่นก่อน เฉกเช่นเดียวกับการ “พ่ายแพ้” สำหรับคนรุ่นหลัง การผันผ่านจาก ‘ความเศร้าการเมือง’ สู่การ ‘เศร้าอย่างไรให้การเมือง’ ทำให้เรามีความตั้งใจที่จะรับมือกับปัญหาที่อาจเกิดจากความเสี่ยงของการถูกกลืนหายไปในความขัดแย้งและมายาคติ หลงกลภาพหลอนของชั้ว “ชัยชนะ – ความพ่ายแพ้” เปาโล วีร์โน (Paolo Virno)[2] สรุปความประจักษ์แจ้งเบื้องหน้าเราว่า: เหนือกว่าความระส่ำระสายผุพังของการรวมกลุ่มก้อนและการผลักไสสู่ขายขอบ สิ่งเดิมพันคือความเป็นไปได้ของ ‘วุฒิภาวะใหม่.’

กอลเลคติโว ซิตูอาซิโอเนส
บัวโนสไอเรส, วันพฤหัสบดี, 13 กุมภาพันธ์, 2007

กอลเลคติโว ซิตูอาซิโอเนส (Colectivo Situaciones) เป็นคอลเลคทีฟนักวิจัยผู้แข็งขืนจากเมืองบัวโนสไอเรสที่สร้างสรรค์งานมาพร้อมกับคลื่นของกระบวนการจัดตั้งอิสระเพื่อต่อต้านระบบทุนนิยม พวกเขาเคยได้เข้าร่วมกิจกรรมการวิจัยที่จัดขึ้นในระดับรากหญ้ากับคนตกงาน กระบวนการเคลื่อนไหวของชาวนา การชุมนุมในระดับชุมชน และการทดลองการศึกษาแบบทางเลือก

2. เปาโล เวียร์โน (Paolo Virno) นักปรัชญาชาวอิตาเลียน เป็นบุคคลสำคัญของกลุ่มเคลื่อนไหวมาร์กซิสต์ ณ อิตาลี.

หมายเหตุเรื่องภาพประกอบหนังสือ

หนังสือเล่มนี้มีภาพประกอบชุดหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับการชุมนุมประท้วงเรียกร้องประชาธิปไตยของประเทศไทยในปัจจุบัน แต่น่าเสียดายที่การนำเสนอภาพเหล่านั้นได้นำไปสู่การตัดสินใจที่ต้องการคำอธิบาย

เราคิดไว้ตั้งแต่แรกแล้วว่าหนังสือเล่มนี้คงขาดภาพประกอบที่เป็นผลงานของศิลปิน/ผู้สร้างงานชาวไทยไม่ได้ เพื่อให้หนังสือได้แสดงบริบทของพื้นที่และเวลาที่เกี่ยวข้อง และเมื่อพิจารณาอย่างจริงจังต่อข้อโต้แย้งต่าง ๆ ในบทความที่รวบรวมอยู่ในหนังสือ ทั้งบทวิจารณ์ถึงอัตลักษณ์ของศิลปินอาชีพและสถาบันทางศิลปะที่ต่างก็ปลีกตัวออกจากบริบททางการเมืองในชีวิตประจำวัน ตลอดจนข้อคิดเห็นที่สนับสนุน “การกระทำโดยตรงอย่างสร้างสรรค์” ผ่านกระบวนการปรับบทบาทของศิลปินเป็นนักจัดตั้ง เราจึงไม่เลือกภาพประกอบที่เป็นผลงานจากโลกศิลปะที่เป็นทางการ แต่เลือกคลังภาพของนักสร้างสรรค์ที่ถ่ายทอดเหตุการณ์ชุมนุมประท้วงจากสถานที่จริงแทน ในฐานะกลุ่มบรรณาธิการ ผู้จัดพิมพ์และเผยแพร่หนังสือเล่มนี้ ซึ่งมีความรับผิดชอบต่อผู้คนหลายส่วนที่ทำให้หนังสือเกิดขึ้นมาได้ เรื่องนี้ได้นำเราไปสู่ประเด็นข้อพิพาทหลักที่หลายฝ่ายต่างออกความเห็นอย่างกล้าหาญทั้งทางออนไลน์และบนท้องถนนในขณะนี้

ในช่วงที่เราเริ่มจินตนาการและออกแบบโครงการ อินอัพโพรพริเอต บุ๊ค คลับ (inappropriate BOOK CLUB) และหนังสือเล่มนี้ การชุมนุมประท้วงในประเทศไทยเพิ่งอยู่ในช่วงเริ่มต้น ชื่อของโครงการที่เราใช้เป็นการตอบรับความต้องการที่จะร่วมอภิปรายถึงโครงสร้างหลักของสังคมไทยและอนาคตของประเทศ ซึ่งประเด็นเหล่านี้เป็นสิ่งที่ถูกหยิบยกมาถกกันในพื้นที่ชุมนุมที่เติบโตขึ้นเรื่อย ๆ แต่ความตั้งใจนี้คงไม่อาจบรรลุเป้าหมาย หากเราไม่กล่าวถึงประเด็นต่าง ๆ ที่บางคนมองว่า “ไม่เหมาะไม่ควร” ทั้งนี้เรายังตั้งใจเปิดพื้นที่สำหรับการอภิปรายเรื่องขอบเขตและกลไกในวงการศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับบริบทของไทย แม้ว่าการแลกเปลี่ยนความเห็นเรื่องดังกล่าวอาจทำให้หลายคนขุ่นเคืองใจก็ตาม ในขณะหัวข้อที่เราพูดถึงและตีพิมพ์ในหนังสืออาจไม่ผิดข้อกฎหมายใด แต่เป็นเรื่องน่าเศร้าที่เราไม่สามารถออกความเห็นต่อบางประเด็นในสังคมไทยได้

ความโชคร้ายและเจ็บปวดของสาระสำคัญในคำชี้แจงนี้ คือการที่เราร่วมตัดสินใจถอดภาพสองภาพออกจากผลงานที่ได้คัดสรรไว้ตั้งแต่แรก กระบวนการนี้เกิดขึ้นโดยทีมงานของเรามีความเห็นที่แตกต่างกันออกไป การตัดสินใจดังกล่าวไม่ใช่เรื่องง่ายนักและไม่ใช่สิ่งที่เราภาคภูมิใจเลย

แต่เดิม สินา วิทยวิโรจน์ บรรณาธิการภาพของเรา ซึ่งเป็นศิลปินและนักวาดภาพประกอบ ผู้ผลิตผลงานที่เกี่ยวข้องกับการชุมนุมประท้วงเป็นจำนวนมาก ได้คัดเลือกภาพประกอบหนังสือราว 20 ภาพ ความตั้งใจที่จะให้ภาพเหล่านี้สะท้อนแรงขับเคลื่อนทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นตามจริง ภาพบางภาพจึงเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ เพราะหากเรื่องที่เป็นความคับข้องใจหลักในการเคลื่อนไหวครั้งนี้ไม่ถูกกล่าวถึง ก็คงเป็นเรื่องแปลกประหลาดและไม่ซื่อสัตย์ แต่น่าเสียดายที่การตีพิมพ์ภาพดังกล่าวในหนังสือ ที่จะมีการเผยแพร่ผ่านทางออนไลน์ โดยไม่มีค่าใช้จ่ายนั้น อาจนำมาซึ่งความเสี่ยงที่จะถูกดำเนินคดีทางกฎหมายในข้อหาหมิ่นพระบรมเดชานุภาพและความผิดเกี่ยวกับคอมพิวเตอร์ ในขณะที่เรากำลังเขียนคำชี้แจงฉบับนี้ นักกิจกรรมทางการเมืองหลายสิบรายได้รับหมายเรียกตัวจากตำรวจ และมีเก้ารายที่ถูกคุมขังระหว่างรอการพิจารณาคดี และไม่ได้รับอนุญาตให้ประกันตัว

คำชี้แจงนี้มิได้ตั้งใจให้เป็นการสารภาพบาปเพื่อแก้ตัว แต่มีเป้าหมายเพื่อสื่อสารกับผู้อ่านว่าเกิดอะไรเกิดขึ้นบ้างในกระบวนการจัดทำหนังสือเล่มนี้เพื่อหลีกเลี่ยงการทำให้การเซ็นเซอร์ตนเองกลายเป็นเรื่องปกติไปมากกว่านี้ ภายใต้กฎหมายหมิ่นพระบรมเดชานุภาพ และความผิดเกี่ยวกับคอมพิวเตอร์ อีกทั้งเป็นการทำให้การตัดสินใจของเราเป็นที่รับรู้

ภาพประกอบสังคม

คัดสรรโดย สินา วิทยวิโรจน์

“Come, Sweet death”, 2020
AITOY

“รัฐบาลเหี้ย ๆ” , 2020
Aloga

art (n.)

early 13c., "skill as a result of

learning or practice."

artn't (n.)

art is bullshit

"artn't" , 2020
artn't

ART ม.ธน

MISSING

“Art Lane 2020”, 2020

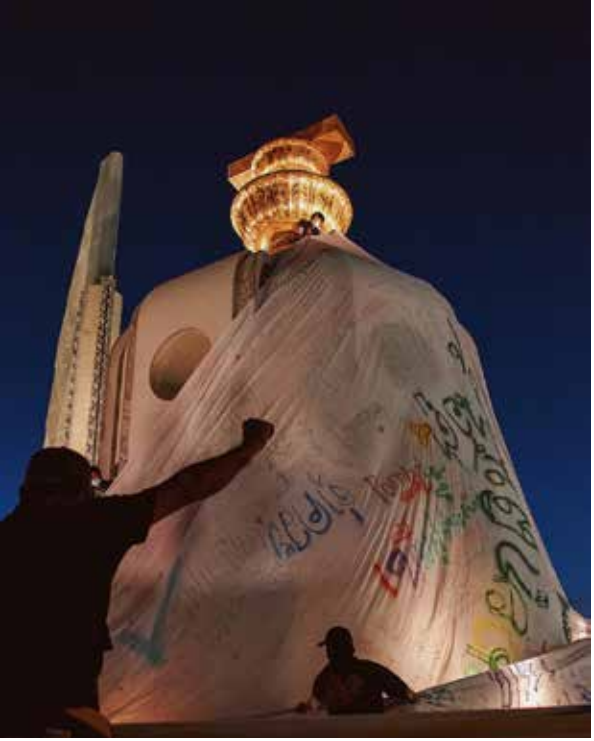
“หลวงกอดหมุด”, 2563
Baphoboy

“ปฏิรูป / Reform”, 2020
Benxblues

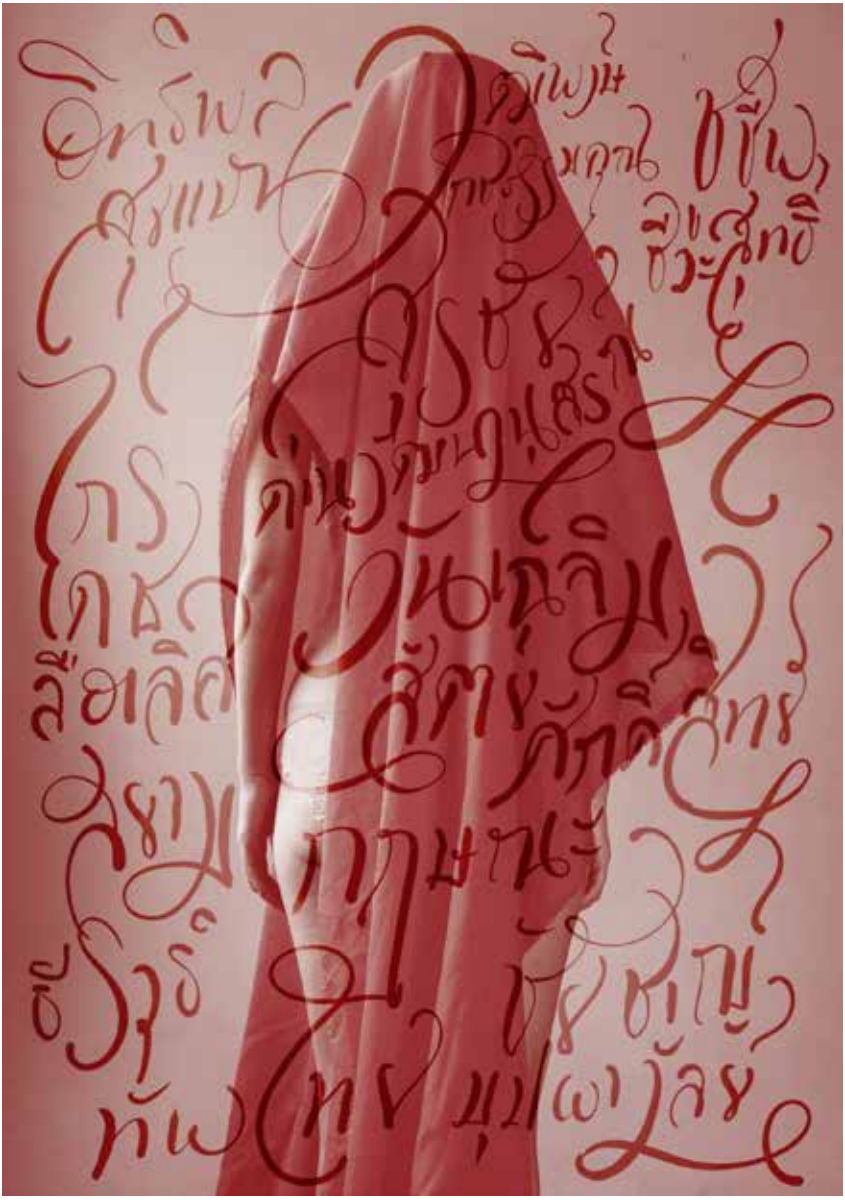
“สศจ, ตรามหาตาสว่างกระจ่างแจ้ง สาดแสงแยงเสียดฟ้า ทะลุกะลาทั่วหล้าแผ่นดินไทย”, 2020
ออกแบบเพื่อชีวิต Design for Life

“RT Symbol”, 2020
ภานุมาศ สิงห์พรม

ที่นี้มีสารที่พูดไม่ได้



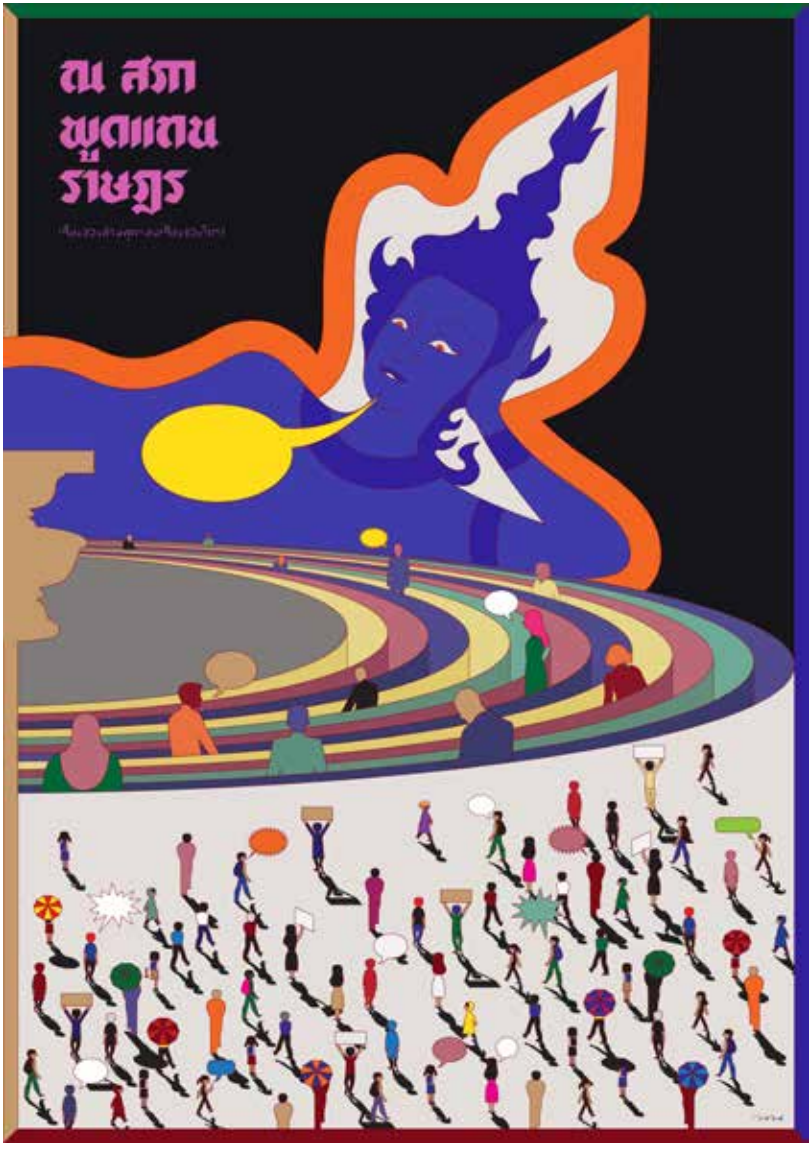
ปาณศานต์ พัฒนกุลชัย



“List of Silent”
ช่างภาพ : ธเนศร์ แก้วดวงดี
ภาพประกอบ / โมเดล : พัชราภา อินทร์ช่าง

ที่นี้มีสารที่พูดไม่ได้

“The land of compromise”, 2020
วิลาวัณย์ เวียงทอง
ช่างภาพ : ธิติวุฒิ มะลิงาม



“สภาพูดแทนราษฎร (?)”, 2020
Mellowdog

“โปลิศไทย ไอ เลิฟ ยู”, 2021
แซะจัง (AKA)

“untitled”, 2564
ธนพล ธัญพิพัฒน์กุล
สีอะคริลิคบนผ้าใบ
40x50 ซม.

“ประชาชน ป้ายไฟ”, 2020
ประชาธิปไทป์ ([Prachathipa Type)

พิพิธภัณฑ์สามัญชน 2020

DO YOU HEAR THE PEOPLE SING
#มึงพอกันที
FUCK U DICTATORSHIP

Uprising 2020
จากวิ่งไล่ลุงถึงรัฐธรรมนูญ
ยกเลิก
รักจะนะ หยุด!! นิคมฯ
ศอ.บต. กำลังรับใช้ใคร ?

พิพิธภัณฑ์สามัญชน 2020

#มอ
พอกันที
FUCK U
DICTATORSHIP

มอกะเสด
ไม่ใช่ขบวนการ
ราดกะทิ
#ลูกบดินทร
ไม่อินเผด็จการ
SILPAKORN
RESISTANCE
HK Stands
With Thailand

“เมืองนั้นสีขาว”, 2020
กัมปนาท สังข์สร

สะอาด

Fonds

Prince Claus Fund for Culture and Development

ชันตัล มูฟฟ์

ดอนนา มิรันดา
& แองเฮโล อี. ซัวเรส

อาห์เม็ต โอกุต

เดวิด อ็อดจ์
& ฮาเหม็ด ยูเซฟี

เยตส์ แม็คคี

กีต้า คาปัวร์
& ชาโลนี มาธูร์

ลารา การ์เซีย ดิอาซ
& ปาสกัล ฮีเล็น

กอลเลคติโว ซิตูอาซิโอเนส