

การวิเคราะห์ทัศนศิลป์ของฤกษ์ฤกษ์ ติระวณิช สุธี  
คุณาวิชยานนท์ และสาครินทร์ เครืออ่อน ภายใต้  
บริบทสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

Analysis of Visual Art of Rirkrit Tiravanija, Sutee  
Kunavichayanont and Sakarin Krue-on under  
Relational Aesthetic Context.

สุริยะ ฉายะเจริญ, สุชาติ เกาทอง และ ภาณุ สรวัยสุวรรณ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา 0983353991 jumpsuri@gmail.com

Suriya Chayachoen, Suchart Taothong and Panu Suaysuwan.

Faculty of Fine and Applied Art, Burapha University, 0983353991, jumpsuri@gmail.com

## บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ของนิโกลาส์ บูริโยต์ อันนำไปสู่การวิเคราะห์กรณีศึกษางานทัศนศิลป์ของฤกษ์ฤกษ์ ติระวณิช สุธี คุณาวิชยานนท์ และสาครินทร์ เครืออ่อน และเพื่อสร้างองค์ความรู้ด้านทัศนศิลป์ร่วมสมัยด้วยวิธีการศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง บทความ งานวิจัย ผลงานศิลปะ และการสัมภาษณ์ อันนำไปสู่การวิเคราะห์และสังเคราะห์

ผู้วิจัยได้ข้อสรุปว่า ผลงานของศิลปินไทยทั้ง 3 ท่าน มีปัจจัยร่วม 4 ประเด็น คือ (1) การครอบคลุม ซึ่งก็คือการสร้างขอบเขตในเชิงความคิด ปฏิบัติการ และกิจกรรมที่เกิดขึ้นในพื้นที่ทางศิลปะ (2) การมีส่วนร่วม ถือเป็นหัวใจสำคัญที่ศิลปินมีหน้าที่เชิญชวนและกระตุ้นให้สาธารณชนสนใจเข้ามา มีปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่หรือปรากฏการณ์ทางศิลปะนั้น ๆ (3) อาณาบริเวณ อันหมายถึง ลักษณะทางกายภาพของพื้นที่ในปฏิบัติการทางศิลปะที่อาจเป็นพื้นที่ปิดที่มีขอบเขตชัดเจนหรือเป็นพื้นที่เปิดหรือพื้นที่สาธารณะ ซึ่งศิลปินต้องศึกษาและวางแผนการจัดการอย่างคร่าว ๆ ก่อนสถานการณ์จริง และ (4) ร่องรอยและหลักฐาน หมายถึง วิธีการในการบันทึกและเก็บข้อมูลของปรากฏการณ์ทางศิลปะนั้นในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งปัจจัยร่วมเหล่านี้ ศิลปินแต่ละท่านย่อมจำเป็นต้องทำการออกแบบและจัดการให้สัมพันธ์กับแนวความคิด และแนวทางปฏิบัติการเพื่อสอดคล้องกับเป้าหมายในการนำเสนอประสบการณ์ทางสุนทรียะนั้น

**คำสำคัญ:** การวิเคราะห์ / ทศนศิลป์ / สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ / ศิลปะร่วมสมัย

## Abstract

The objective of this article is to study Nicolas Bourriaud's Relational Aesthetic concept leading to the analysis of visual arts case studies of Rirkrit Tiravanija, Sutee Kunavichayanont and Sakarin Krue-on, and to create contemporary visual arts knowledge through educational methods. From relevant documents, research

articles, art works and interviews. To lead to analysis and synthesis.

The researcher found that the work of the three Thai artists has four factors: (1) “Coverage”, which is the creation of boundaries in the concept of action and activities that take place in the artistic space (2) “Participation” is the key. (3) “Realm” refers to the physical features of an art practice space that may be an enclosed space with clear boundaries. Or is it an open area or public area the artist has to study and plan the manipulations roughly before the actual situation and (4) “Traces & evidence” referring to the methods of recording and storing information of the various forms of that artistic phenomenon. Each artist needs to design and organize in relation to concepts and practices in order to meet the goals of delivering the aesthetic experience.

**Keyword:** Analysis / Visual Arts / Relational Aesthetics / Contemporary Art

## บทนำ

พัฒนาการทัศนศิลป์ร่วมสมัยของไทยหลังทศวรรษ 2530 เป็นต้นมามีแนวทางแสดงออกทางสุนทรียะที่ต่างจากรูปแบบเดิมที่เน้นความสำคัญของวัตถุศิลปะที่แสดงความงามและอารมณ์ความรู้สึกผ่านการมองเห็นแต่เพียงอย่างเดียว สู่การแสวงหาแนวการแสดงออกในรูปแบบใหม่ที่ให้ผู้ชมศิลปะได้

รับประสบการณ์ร่วมมากขึ้นผ่านการสร้างพื้นที่เชิงปฏิบัติการเฉพาะสำหรับนำเสนอความคิดด้วยงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยที่นอกเหนือจากการจัดมอง ซึ่งในกรณีดังกล่าวนี้เห็นได้ชัดในรูปแบบของงานทัศนศิลป์ที่อยู่ในพื้นที่เฉพาะ (Site Specific) งานศิลปะจัดวางหรืออินสตอลเลชัน อาร์ต (Installation Art) งานศิลปะเชิงแนวคิดหรือคอนเซ็ปชวล อาร์ต (Conceptual Art) และอีกกระแสที่สำคัญคือ การปฏิบัติการศิลปะตามแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational Aesthetics) ที่เรียกว่า “ศิลปะเชิงสัมพันธ์” หรือรีเลชันนัล อาร์ต (Relational Art) ซึ่งกระแสเหล่านี้ล้วนเริ่มเกิดขึ้นจากการรับกระแสศิลปะร่วมสมัยของตะวันตกและนำมาปรับประยุกต์ใช้กับปฏิบัติการศิลปะในบริบทของไทย

การนำเสนอรูปแบบปฏิบัติการของศิลปะเชิงสัมพันธ์เกิดจากการวิเคราะห์ของนิโกลาส์ บูริโยต์ (Nicolas Bourriaud) นักวิจารณ์และภัณฑารักษ์ศิลปะชาวฝรั่งเศสที่มีต่อกระแสงานศิลปะร่วมสมัยของตะวันตก จนเกิดเป็นแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ บูริโยต์ได้อธิบายถึงปรากฏการณ์ศิลปะในแนวทางดังกล่าวนี้ว่า ปฏิบัติการทางศิลปะเป็นกิจกรรมทางไม่ต่างจากเกมที่มีรูปแบบ มีแบบแผน มีพัฒนาการ และมีหน้าที่ปฏิบัติการที่สัมพันธ์กันในแต่ละส่วน ซึ่งแนวทางเช่นนี้ทำให้เกิดรูปแบบการสร้างสรรค์ที่กว้างออกไปจากกรอบแนวคิดแบบเดิม ๆ โดยเป็นการจัดการในเรื่องของรูปแบบ ความหมาย และสุนทรียภาพ ที่ผู้ชมศิลปะมีประสบการณ์ร่วมโดยตรง ต่างจากการนำเสนอด้วยวัตถุศิลปะที่มีเป้าหมายเพื่อจัดมองเท่านั้น (Nicolas Bourriaud, 2002: 11-12) ปัจจัยสำคัญในการจัดวางและประกอบสร้างความหมายทางศิลปะของศิลปะเชิงสัมพันธ์ ก็คือ ความสัมพันธ์ในเรื่องของเวลาและสถานที่ ปัจจัยสำคัญทั้ง 2 ประการนี้มีขึ้นเพื่อเรียงร้อยองค์ประกอบและ

บริบทต่าง ๆ เข้าด้วยกันและทำหน้าที่แปรเปลี่ยนผู้เข้าชมงานศิลปะให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของสถานการณ์ทางศิลปะด้วย (ถนอม ช่างกิติ, 2557: 41-42)

ศิลปะเชิงสัมพันธ์ถือว่าเป็นปฏิบัติการศิลปะร่วมสมัยในบริบททัศนศิลป์ที่สำคัญกระแสหนึ่งในปัจจุบัน ซึ่งเต็มไปด้วยความท้าทายและไม่แน่นอน ทั้งทางด้านความหมายและสถานภาพอันเต็มไปด้วยลักษณะของการบูรณาการกับวิธีที่หลากหลายอันนำไปสู่ผลด้านสุนทรียะใหม่ ๆ อันเป็นผลพวงของกระแสศิลปะในยุคโลกาภิวัตน์ นอกจากนี้ยังรวมถึงการก้าวผ่านทางวัฒนธรรมที่ดำเนินไปพร้อมกับพัฒนาการของเทคโนโลยีการสื่อสาร จนเกิดการควบรวมผสมผสานกัน ซึ่งสิ่งเหล่านี้เองก็เป็นสิ่งเร้าให้เกิดศิลปะร่วมสมัยได้เปิดเผยตัวตนในหนทางที่หาทางร่วมกับศาสตร์สาขาอื่น ๆ อันเชื่อมโยงกับประเด็นทางเศรษฐกิจ การเมือง สังคม และวัฒนธรรม (วรเทพ อรรถบุตร, 2561: 100-101)

ผู้วิจัยเห็นว่ามีความเป็นได้อย่างมากกว่างานทัศนศิลป์ถือเป็นศาสตร์ที่สามารถปรับประยุกต์เข้ากับกระบวนการทัศนและวิธีการข้ามสาขาได้เสมอ ดังที่ สุชาติ เถาทอง ได้ชี้ว่า ศิลปะ (ทัศนศิลป์) เป็นศาสตร์อ่อนที่สามารถนำไปสู่การบูรณาการข้ามศาสตร์สาขาต่าง ๆ และวิธีการที่หลากหลายได้ ซึ่งสิ่งเหล่านี้นำไปสู่การสร้างสรรค์และประสบการณ์ใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นทั้งจากผู้สร้างสรรค์และผู้รับชม (2559: 30)

ในบทความนี้ ผู้วิจัยได้เลือกกรณีศึกษาจากศิลปินร่วมสมัย 3 คน ที่มีผลงานในแนวปฏิบัติการทางศิลปะสัมพันธ์กับแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์มาศึกษาและวิเคราะห์ ซึ่งได้แก่ (1) งานศิลปะเชิงสัมพันธ์ของ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ที่ประกอบอาหารในหอศิลป์กลางกรุงนิวยอร์กแล้วให้ผู้มา

ชมได้รับประทานและสังสรรค์กันเพื่อเกิดประสบการณ์ร่วมกัน (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546: 160) โดยเมื่อกิจกรรมทั้งหมดได้สำเร็จลงแล้วก็มีการจัดเก็บเครื่องครัวและเครื่องปรุงที่ใช้เสร็จแล้วมาจัดวาง เพื่อเป็นการแสดงถึงพยานวัตถุในการสื่อสารเนื้อหาและสถานะของความเป็นงานศิลปะด้วย (2) ศิลปะจัดวางของสุธี คุณาวิชยานนท์ ที่ให้ผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์กับตัววัตถุทางศิลปะ โดยผลที่ได้คือผลงานที่ผู้ชมสามารถสร้างงานศิลปะของตัวเองและนำกลับไปเป็นที่ระลึกได้ด้วยด้วย (มานิต ศรีวานิชภูมิ, 2544: ไม่มีเลขหน้า) และ (3) โครงการศิลปะของสาครินทร์ เครืออ่อน ที่สร้างพื้นที่นาข้าวขั้นบันไดแบบไทยในประเทศไทยเยอรมนี ภายใต้ข้อจำกัดอันแปรเปลี่ยนในบริบทของภูมิประเทศและภูมิอากาศ (วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, 2560: 2061)

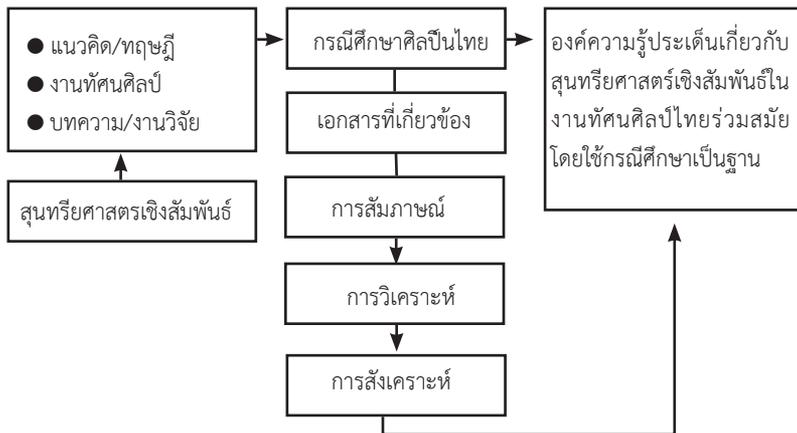
ซึ่งผู้วิจัยมีเป้าหมายสำคัญในการศึกษาและวิเคราะห์การปฏิบัติการทางศิลปะในเชิงกิจกรรมที่สัมพันธ์กับแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ของนิโกลาส์ บูริโยต์ เพื่อให้เกิดเป็นชุดความรู้เชิงสังเคราะห์ อันนำไปสู่ประโยชน์ทางวิชาการและการวิจัยด้านศิลปะร่วมสมัยและศาสตร์ที่เกี่ยวข้องด้วย

### วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ของนิโกลาส์ บูริโยต์
2. เพื่อวิเคราะห์กรณีศึกษาผลงานของศิลปินไทยที่มีปฏิบัติการทางศิลปะในแนวสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ โดยกรณีศึกษาเฉพาะผลงาน 3 คน คือ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช สุธี คุณาวิชยานนท์ และสาครินทร์ เครืออ่อน มาวิเคราะห์ผ่านแนวคิดเชิงปฏิบัติการของสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

### 3. เพื่อสังเคราะห์ให้เกิดเป็นองค์ความรู้ ทั้งด้านปฏิบัติการและทฤษฎี ในบริบทของทัศนศิลป์ร่วมสมัย

#### กรอบแนวคิด



แผนผังที่ 1 กรอบแนวคิดในการศึกษา วิเคราะห์ และสังเคราะห์

#### แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์จากเอกสารที่เกี่ยวข้อง

สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational Aesthetics) เป็นแนวคิดเชิงวิเคราะห์ของนิโกลัส บูริโอด ที่ได้ใช้ชืุ่ดคำนี้ครั้งแรกในช่วงปี พ.ศ.2539 (ค.ศ. 1996) ตีพิมพ์ในสูจิบัตรนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย “ทราฟฟิก” (Traffic) โดย บูริโอดทำหน้าที่เป็นภัณฑารักษ์ (Curator) ในนิทรรศการครั้งนี้ ซึ่งจัดแสดงผลงานทัศนศิลป์ของศิลปินร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงในคริสต์ทศวรรษ 1990 เช่น เมาริซิโอ คาทเทลลาน (Maurizio Cattelan) เฮนรี บอนด์ (Henry Bond)

โดมินิค กอนซาเลส-โฟสเตอร์ (Dominique Gonzalez-Foerster) วาเนสซา บีครอฟ (Vanessa Beecroft) เลียม กิลลิกค์ (Liam Gillick) คาร์สเทิน โฮลเลอร์ (Carsten Höller) คริสเตียน ฮิลล์ (Christine Hill) ปีแอร์ฮูยเก (Pierre Huyghe) มิลโทส มาเนทัส (Miltos Manetas) จอร์จ ปราโด (Jorge Pardo) ฟิลลิปป์ ปาร์เรโน (Philippe Parreno) และฤกษ์ฤทธิ์ ติระวนิช (Rirkrit Tiravanija) ณ พิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยซีเอพีซีในบอร์โด (CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux) ต่อมา พ.ศ.2541 (ค.ศ.1998) บูริโยต์ ได้รวบรวมบทความที่เกี่ยวข้องทั้งหมดแล้วตีพิมพ์เป็นหนังสือชื่อ “Esthétique relationnelle” ในภาษาฝรั่งเศส และได้รับการแปลเป็นภาษาอังกฤษในชื่อ “Relational Aesthetics” เป็นครั้งแรก

แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ของบูริโยต์เป็นพัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยตะวันตกในกระแสโลกาภิวัตน์ที่ขยายขอบเขตประสบการณ์และการรับรู้ด้วยการปฏิบัติการทางศิลปะที่ผู้ชมงานศิลปะสามารถสัมผัสกับประสบการณ์เชิงสุนทรียะด้วยประสาทสัมผัสต่าง ๆ อันสัมพันธ์กับวัตถุ พื้นที่ เวลา และบริบทอื่น ๆ ร่วมด้วย โดยมีเป้าหมายในการเปิดประสบการณ์ใหม่ให้กับผู้ชมด้วยสถานการณ์ที่ปฏิสัมพันธ์ต่อกันของวัตถุ พื้นที่ เวลา และบุคคล ซึ่งปฏิบัติการทางศิลปะตามแนวทางนี้เรียกว่า “ศิลปะเชิงสัมพันธ์” (Relational Art) อันเป็นงานทัศนศิลป์ที่มุ่งขยายขอบเขตการสร้างสรรค์ที่อาศัยปัจจัยที่สำคัญ 2 ประการ คือ เวลาและสถานที่ ทั้งสองปัจจัยนี้จะเป็นสิ่งที่ช่วยเชื่อมโยงและเรียงร้อยองค์ประกอบต่าง ๆ ให้เกิดเป็นปรากฏการณ์หรือสถานการณ์ในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะและยังเปลี่ยนผู้ชมให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของสถานการณ์ทางศิลปะด้วยการเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้มีปฏิสัมพันธ์ต่อสิ่งต่าง ๆ ในสถานการณ์นั้น ๆ เพื่อให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียะด้วย

การรับรู้ผ่านประสาทสัมผัสต่าง ๆ (การเห็น ได้ยิน การรับรส การได้กลิ่น และการสัมผัสทางร่างกาย) ทั้งนี้ก็เนื่องด้วยการจ้องมองด้วยตา (อย่างเช่นในงานทัศนศิลป์โดยทั่วไป) อาจไม่เพียงพอต่อการกระตุ้นหรือการโน้มน้าวให้ผู้ชมเกิดการรับรู้ มีปฏิสัมพันธ์ และประสานความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุ เวลา และสถานที่ ภายใต้สถานการณ์ที่เรียกว่า อาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ (Relational Realm) (ถนอม ชากักดี, 2557: 41-42)

แนวทางปฏิบัติการของสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์มีการจำกัดความหมายที่กว้างและไม่ตายตัว ซึ่งบูริโยต์ อธิบายว่า สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์เป็นการมองว่ากิจกรรมทางศิลปะถือว่าเป็นเกมที่มีรูปแบบ มีการพัฒนาการ มีแบบแผน มีหน้าที่ และมีวิวัฒนาการตามเวลา รวมไปถึงบริบททางสังคม สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ถือเป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดทางวัตถุนิยม ซึ่งในบทสุดท้ายของงานเขียนเรื่อง “วัตถุนิยมแห่งการเผชิญหน้า” (materialism of encounter) ของ ลูอิส ออทัสเซอร์ (Louis Althusser) ระบุว่า ความสัมพันธ์ของวัตถุอันหลากหลายที่ประกอบสร้างกันขึ้นด้วยความบังเอิญหรือไม่มีเหตุผลควบคุมอาจแสดงถึงความสัมพันธ์บางอย่างที่เรียกได้ถึงการข้ามผ่านความเป็นตัวตน (Transindividual) ของมนุษยชาติ อันนำไปสู่การอยู่ร่วมกันของสัมพันธ์ภาพที่เชื่อมโยงบุคคลต่าง ๆ เข้าด้วยกันในรูปแบบของสังคมที่มีพลวัตตลอดเวลา ดังที่คาร์ล มากซ์ (Karl Marx) บอกว่า สาระที่สำคัญของการเป็นมนุษย์ก็คือการดำรงอยู่ของความสัมพันธ์ทางสังคม (Nicolas Bourriaud, 2002: 11-12)

ขณะที่การรับรู้และความเข้าใจของวงการทัศนศิลป์ร่วมสมัยของไทย ก็ได้มีการอธิบายถึงศิลปะตามแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์หรือศิลปะเชิงสัมพันธ์ ในเรื่องของความหมายและการอธิบายที่สอดคล้องกัน โดยเน้นไปที่

อธิบายถึงศิลปะที่มีได้ยึดโยงไปที่ความงามหรือคุณค่าในเชิงวัตถุ แต่เป็นคุณค่าทางสุนทรียะที่สัมพันธ์อยู่ในสถานการณ์ในพื้นที่เฉพาะและร่วมกับบริบทอื่น ๆ ด้วย ซึ่งสุธี คุณาวิชยานนท์ ได้อธิบายว่า ศิลปะเชิงสัมพันธ์ได้มุ่งความสัมพันธ์ของมนุษย์ไปกับบริบทที่เกี่ยวข้องมากกว่าจะเป็นการแสดงออกทางศิลปะที่แสดงอัตลักษณ์ส่วนบุคคลอันเป็นรูปแบบและเรื่องราวของศิลปินที่เป็นเช่นนี้ก็เนื่องด้วยศิลปินได้ดำรงสถานะบทบาทของการเป็นนักจัดการและผู้กำกับปรากฏการณ์อันที่มีหน้าที่สำคัญในการกระตุ้นให้เกิดการปฏิสัมพันธ์กันระหว่างศิลปิน ผู้ชม และพื้นที่ มากกว่าการมุ่งให้ศิลปินเป็นศูนย์กลางของการสร้างสรรค์อย่างที่เขาใจกัน (2561: 327)

วรเทพ อรรถคุปตร อธิบายในทำนองเดียวกันว่า ศิลปะเชิงสัมพันธ์จำเป็นต้องมีตัวกลางหรือวัตถุเชิงสัมพันธ์ (relational form) เพื่อเป็นหลักฐานในปรากฏการณ์เชิงสุนทรียะที่เกิดขึ้นในสถานการณ์นั้น ๆ ซึ่งผลที่เกิดขึ้นไม่ใช่เรื่องของการบินทักสภาวะของสิ่งที่เคยเป็นรูปธรรม เพราะแก่นสำคัญของศิลปะเชิงสัมพันธ์ไม่สามารถจับต้องเป็นวัตถุใดวัตถุหนึ่งได้ ทั้งนี้ลักษณะสำคัญอันเป็นจุดเด่น 2 ส่วน ก็คือ (1) ศิลปะเชิงสัมพันธ์ไม่ได้แสดงออกถึงเรื่องของความคิดนึกหรืออารมณ์ความรู้สึกส่วนตัวของศิลปินผ่านวัตถุที่เป็นตัวผลงานศิลปะ แต่เป็นกระบวนการที่นำไปสู่การรับรู้ร่วมกันของผู้สร้างสรรค์ ในฐานะผู้จัดการสถานการณ์และผู้ชมที่เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของสถานการณ์นั้น และ (2) พื้นที่ในการนำเสนอผลงานศิลปะก้าวพ้นจากกรอบของความ เป็นสถานบันทางศิลปะ (อย่างหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ศิลปะ) และสามารถแสดงบทบาทแทรกซึมเข้าไปในบริบทของพื้นที่สาธารณะได้อย่างแนบเนียน (2561: 100-102) ทั้งนี้ วรเทพยังอธิบายว่า ศิลปะเชิงสัมพันธ์เป็นการปรับตัวของศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่ (Post Modern) ให้เชื่อมโยงสัมพันธ์กัน

โดยมุ่งหมายสร้างแบบแผนของความสัมพันธ์ (criterion of co-existence) ที่ช่วยนำพาให้เส้นแบ่งระหว่างงานศิลปะกับผู้ชมสูญสลายลงไป และในหลายกรณี ผู้ชมงานศิลปะเองก็เข้ามามีส่วนร่วมในพื้นที่ศิลปะจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะอย่างไม่รู้ตัว หรืออาจจะกล่าวได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของสถานการณ์ทางสุนทรียะในขณะนั้น ๆ นั่นเอง (2548: 290-304)

ส่วน ธนาวิ โชติประดิษฐ์ อธิบายว่า ศิลปะที่ผู้ชมหรือผู้เข้าร่วมพื้นที่ศิลปะมีส่วนร่วมกันจนเกิดเป็นกิจกรรมขึ้น (Participative art) เป็นสิ่งที่มักถูกตั้งคำถามถึงสถานะที่ก้ำกึ่งระหว่างความเป็นศิลปะหรือไม่ ทั้งนี้ก็เนื่องด้วยบทบาทของศิลปะร่วมสมัยเองก็พยายามสลายเส้นแบ่งโลกศิลปะกับความเป็นจริง ศิลปะจึงเป็นสิ่งที่ถูกเปิดกว้างเพื่อรองรับศาสตร์ที่หลากหลายอยู่เสมอ ในหลายกรณี ศิลปะในทำนองนี้จึงทำให้เกิดศิลปะแนวกิจกรรมหรือโครงการศิลปะที่เข้าไปมีส่วนร่วมกับพื้นที่หรือชุมชน (2549: 210-235)

สำหรับ อุทิศ อติมานะ มีข้อสังเกตว่า ปัจจัยของสื่อต่าง ๆ ในโลกปัจจุบันนำไปสู่ความเป็นไปได้ใหม่ ๆ ในการเชื่อมร้อยสื่อและวัสดุไปสู่การสร้างพื้นที่หนึ่ง ๆ ที่ผู้ชมศิลปะมีบทบาทและส่วนร่วมกับพื้นที่นั้น ๆ อันนำไปสู่ประสบการณ์ที่สัมผัสผ่านกิจกรรมทางศิลปะ ศิลปะจากแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์จึงเกิดขึ้นท่ามกลางการแปรเปลี่ยนดังกล่าว (2554: ออนไลน์) ขณะที่วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร อธิบายไว้ว่า ศิลปะเชิงสัมพันธ์นั้นไม่ได้จัดวางตำแหน่งให้ศิลปินเป็นศูนย์กลางของกระบวนการสร้างสรรค์ รวมไปถึงละทิ้งจิตวิญญาณหรือความรู้สึกของผู้สร้าง ศิลปินวางบทบาทเป็นนักจัดการผู้กระตุ้นให้ผู้ชมมีประสบการณ์ร่วมกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะ เมื่อเป็นเช่นนี้แล้ว กิจกรรมทางศิลปะที่เกิดขึ้นจึงเป็นสาระสำคัญมากกว่าผลด้านทักษะฝีมือทางด้านศิลปะ (2560: 2060)

จากการศึกษาแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์สามารถสรุปเป็นชุดความรู้ได้ว่า ศิลปะเชิงสัมพันธ์หรือศิลปะจากแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ไม่ได้เป็นลักษณะของลัทธิทางศิลปะ แต่เป็นแนวคิดเชิงปฏิบัติการทางศิลปะที่สัมพันธ์กับบริบทที่เกี่ยวข้อง ซึ่งสามารถจำแนกได้เป็น 4 ประเด็นสำคัญ คือ (1) การครอบคลุม (Coverage) หมายถึง การจัดการปฏิบัติการศิลปะที่คำนึงถึงบริบทแวดล้อมที่เป็นปัจจัยทำให้ศิลปะเชิงสัมพันธ์ประสบผลตามเป้าหมายที่ตั้งไว้ (2) การมีส่วนร่วม (Participation) หมายถึง การมีส่วนร่วมของผู้ชมงานศิลปะหรือผู้สมัครใจเข้าร่วมกิจกรรมในพื้นที่ปฏิบัติการศิลปะ (3) อาณาบริเวณ (Realm) หมายถึง พื้นที่ที่เกิดปฏิบัติการเชิงสัมพันธ์ภายใต้แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ และ (4) ร่องรอยและหลักฐาน (Traces & evidence) หมายถึง วัตถุหรือสิ่งใด ๆ ก็ตามที่เป็นผลจากการบันทึกหรือร่องรอยที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่เกิดปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่หนึ่ง ๆ ซึ่งร่องรอยและหลักฐานถือเป็นสิ่งจูงใจหรืออาจเป็นสิ่งหลงเหลือเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าเกิดกิจกรรมศิลปะเชิงสัมพันธ์ขึ้นในพื้นที่นั้น ๆ จริง

### กรณีศึกษาที่ 1: ศิลปะเชิงสัมพันธ์ของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช

ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช เป็นศิลปินไทยที่มีชื่อเสียงในระดับนานาชาติ นับตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2530 ด้วยการนำเสนองานศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) ที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการปฏิบัติการในพื้นที่จัดแสดงหรือพื้นที่ทางศิลปะ ผลงานที่โดดเด่นของฤกษ์ฤทธิ์คือการประกอบอาหารไทยในหอศิลป์กลางนครนิวยอร์กและให้ผู้ชมรับประทานอาหารที่เขาเป็นผู้ทำ วัตถุและปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในนิทรรศการนั้นสร้าง

ประสบการณ์ตรงให้กับผู้ชมได้มีส่วนร่วมอย่างเด่นชัด ถือได้ว่าฤกษ์ฤทธิ  
ได้กระตุ้นให้เกิดการรับรู้สุนทรียภาพแนวใหม่ในบริบทของทัศนศิลป์และ  
สร้างปรากฏการณ์ในวงการศิลปะร่วมสมัยอย่างมาก

ผลงานชุด “ผัดไทย” (Pad Thai, 1990) หรือ “ไม่มีชื่อ, 1990”  
(Untitled 1990) (พ.ศ. 2533) (ภาพที่ 1) ณ หอศิลป์พอลล่า อัลเลน  
แกลเลอรี (Paula Allen Gallery) ที่นิวยอร์ก และ ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ, 1990  
(ฟรี)” (Untitled, 1992 (Free) (พ.ศ.2535) ณ 303 แกลเลอรี (303 Gallery)  
(ภาพที่ 1) ฤกษ์ฤทธิได้เปิดให้ผู้ชมมาร่วมกันชมและชิมอาหารที่เขาเป็น  
ผู้ประกอบและปรุงขึ้นจนทำให้ห้องแสดงศิลปะที่เต็มไปด้วยกลิ่นเครื่องเทศ  
ของไทยที่ฟุ้งอยู่ในหอศิลป์ในวันเปิดนิทรรศการ ซึ่งถือเป็นเรื่องแปลกใหม่มาก  
ในตอนนั้น ผู้ชมที่มาร่วมกิจกรรมจะได้รับอาหารอย่างเท่าเทียมกันและร่วม  
รับประทานอาหารและเผชิญกับปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น เมื่อจบกิจกรรมแล้ว  
สิ่งของ เครื่องใช้ และวัตถุต่าง ๆ ก็จะถูกทิ้งเพื่อจัดแสดงในหอศิลป์ต่อไป (The  
Solomon R. Guggenheim Foundation, 2019: online) วัตถุเหล่านี้แสดง  
ร่องรอยและหลักฐานของงานศิลปะที่เกิดขึ้นและจบลงไปแล้วโดยสิ้นเชิง โดย  
ได้มีการบันทึกด้วยภาพถ่ายและวิดีโอเพื่อยืนยันถึงสิ่งที่เกิดขึ้น ความแปลก  
ใหม่ในผลงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิที่ไม่ได้มุ่งนำเสนอสุนทรียภาพของผลงาน  
อย่างที่เข้ากันมาแต่เดิมนั้น ทำให้นักวิจารณ์และนักวิชาการด้านศิลปะให้ความ  
สนใจเป็นอย่างมาก เพราะผลงานของเขาเป็นการสร้างปรากฏการณ์ด้าน  
ศิลปะที่ก้าวหน้า และอาจถือว่าเขาเป็นศิลปินไทยร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงในระดับ  
นานาชาติมากที่สุดที่ยังมีชีวิตอยู่ (ลักขณา คุณาวิชยานนท์ ใน สำนักวัฒนธรรม  
กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร และหอศิลป์วัฒนธรรมแห่ง  
กรุงเทพมหานคร, 2555: 191-192)



ภาพที่ 1 ผลงาน “ผัดไทย, ไม่มีชื่อ (ฟรี) (1992/1995/2007/2011)” โดยฤกษ์ฤทธิ ติระวนิช  
ที่มา: ภาณ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2560: ออนไลน์

แม้ว่ากิจกรรมในช่วงของการเปิดนิทรรศการจะได้ถูกบันทึกเป็นทั้งภาพถ่ายและวิดีโอก็ตาม แต่วัตถุเครื่องใช้ที่ทิ้งไว้ในหอศิลป์เองก็กลายเป็นสื่อ (ภาพที่ 2) เมื่อผู้ชมที่ได้มาชมนิทรรศการหลังจากนั้น ได้เห็นวัตถุต่าง ๆ ก็อาจจะทำให้นึกย้อนไปนึกถึงกิจกรรมที่เกิดขึ้นในอดีตได้ ซึ่งก็หมายความว่า วัตถุที่ถูกจัดแสดงนั้นทำหน้าที่เป็นทั้งสื่อและสารที่เชื่อมโยงระหว่างสิ่งที่ปรากฏตรงหน้ากับเนื้อหาเรื่องราวในอดีต ซึ่งด้านหนึ่งก็จะมองได้ว่าวัตถุดังกล่าวเป็นศิลปะแบบวัสดุสำเร็จรูป (Readymade) ก็ได้ หรือเป็นศิลปะจัดวางก็ได้ หรืออาจจะมองได้ว่าเป็นเพียงร่องรอยหลักฐานของปรากฏการณ์ที่เคยเกิดขึ้นก็ได้ ซึ่งการเปิดกว้างในการตีความและการสร้างความหมายใหม่ให้กับวัตถุต่าง ๆ เหล่านี้เชื่อมโยงไปถึงแนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์เช่นกัน



ภาพที่ 2 วัตถุประสงค์แสดงจากกิจกรรมทางศิลปะของฤกษ์ฤทธิ ติระวนิช (2533)  
ที่มา: Kurimanzutto, 2017: ออนไลน์

บุริโยต์เองได้วิจารณ์ผลงานชุด “ไม่มีชื่อ, 1990 (ฟรี)” ของฤกษ์ฤทธิว่า เป็นการแสดงศิลปะในบริบทแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ที่ไม่ได้เน้นไปที่คุณค่าด้านทัศนธาตุ สี สัน หรือองค์ประกอบศิลป์แบบงานทัศนศิลป์ทั่วไป แต่ฤกษ์ฤทธิได้สร้างประสบการณ์ทางสุนทรียะใหม่ให้กับผู้ชมด้วยความสัมพันธ์กันของเวลา สถานที่ และบริบทต่าง ๆ ฤกษ์ฤทธิได้ทำลายกรอบคิดแบบทุนนิยมด้วยการทับซ้อนสถานะที่เป็นทั้งผู้ผลิตและผู้บริการให้กับผู้ชม (ผู้มาเยือน) ด้วยการแจกอาหารให้กับทุกคนอย่างเท่าเทียมโดยไม่ต้องจ่ายเงิน ซึ่งเป็นการท้าทายทุนนิยมให้คุณค่ากับราคาและการซื้อขาย ฤกษ์ฤทธิแปรสินค้าเชิงพาณิชย์ (อาหาร) ให้กลายเป็นสื่อและสารที่ปลุกเร้าให้เกิดปฏิสัมพันธ์ของผู้คนที่เข้าร่วมสถานการณ์ขณะนั้นได้อย่างน่าสนใจ (Elyse Mallouk, 2013: online)

ซึ่งในกรณีผลงานของฤกษ์ฤทธิ์นี้ เจตนา นาควัชระ นักวิชาการด้านการวิจารณ์ได้ชี้ว่า งานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ถือว่าเป็นกระบวนการสร้างความสัมพันธ์และมีตรรกภาพของผู้ชมที่เข้ามาอยู่ร่วมในพื้นที่เดียวกันด้วยสถานการณ์หนึ่ง (การประกอบอาหาร การแจกจ่าย และการรับประทานอาหารร่วมกัน) ทว่าคุณค่าที่แท้จริงแล้วไม่ใช่การแสดงออกถึงทักษะฝีมือเชิงช่างศิลปกรรมหรือแม้แต่มาตรฐานเรื่องรสชาติของอาหาร แต่เป็นการทำให้งานศิลปะเข้าไปมีส่วนร่วมกับผู้ชมอย่างแนบเนียน (Participation Art) ซึ่งทำให้ผู้ชมได้รับประสบการณ์ตรงในช่วงเวลานั้น ๆ ได้อย่างแท้จริง (2546: 229-230)

จากกรณีกรณีศึกษาศิลปะเชิงสัมพันธ์ของฤกษ์ฤทธิ์ ติระวนิช สรุปลงได้ว่า ฤกษ์ฤทธิ์มีกระบวนการครอบคลุมวัตถุประสงค์และกิจกรรมที่เกิดขึ้นในอาณานิเวศปฏิบัติการทางศิลปะด้วยการดำเนินการกิจกรรมที่เชิญชวนให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมอย่างแนบเนียน (การรับประทานอาหารเช้าและเครื่องดื่ม) ซึ่งวัตถุประสงค์ที่ถูกต้องจัดแสดงในพื้นที่เป็นร่องรอยและหลักฐานที่เป็นเสมือนการติดตั้งจัดวาง (installation) เพื่อให้ผู้ชมที่มาภายหลังจากกิจกรรมเสร็จสิ้นแล้วได้เห็นวัตถุที่เชื่อมโยงถึงสถานการณ์ในช่วงเวลาที่เกิดขึ้นจริงในอดีตได้ นอกจากนี้ยังมีการบันทึกด้วยการเขียนและภาพถ่ายเพื่อเป็นร่องรอยสำคัญของปรากฏการณ์ทางศิลปะที่เกิดขึ้นด้วย ทั้งนี้ ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นของปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ของฤกษ์ฤทธิ์เป็นส่วนสำคัญในการบุกเบิกสุนทรียภาพใหม่ที่เปลี่ยนให้ผู้ชมงานศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของปฏิบัติการทางศิลปะและเป็นการกระตุ้นให้ผู้ชมได้รับประสบการณ์เชิงสุนทรียะจากประสาทสัมผัสทั้งห้าอย่างเด่นชัด เช่น การเห็นปรากฏการณ์ในนิทรรศการด้วยสายตา การได้ยินเสียง การสนทนา พูดคุย การรับประทานและการรับรู้รสชาติอาหาร และการสัมผัสทางกายภาพ ซึ่งทำให้เต็มเต็มประสบการณ์ตรงให้กับผู้ชมได้

อย่างครบถ้วนด้วยการนำเสนองานศิลปะที่ออกจากขอบเดิมที่ผู้ชมสัมผัสสุนทรียภาพจากการมองเพียงเท่านั้น

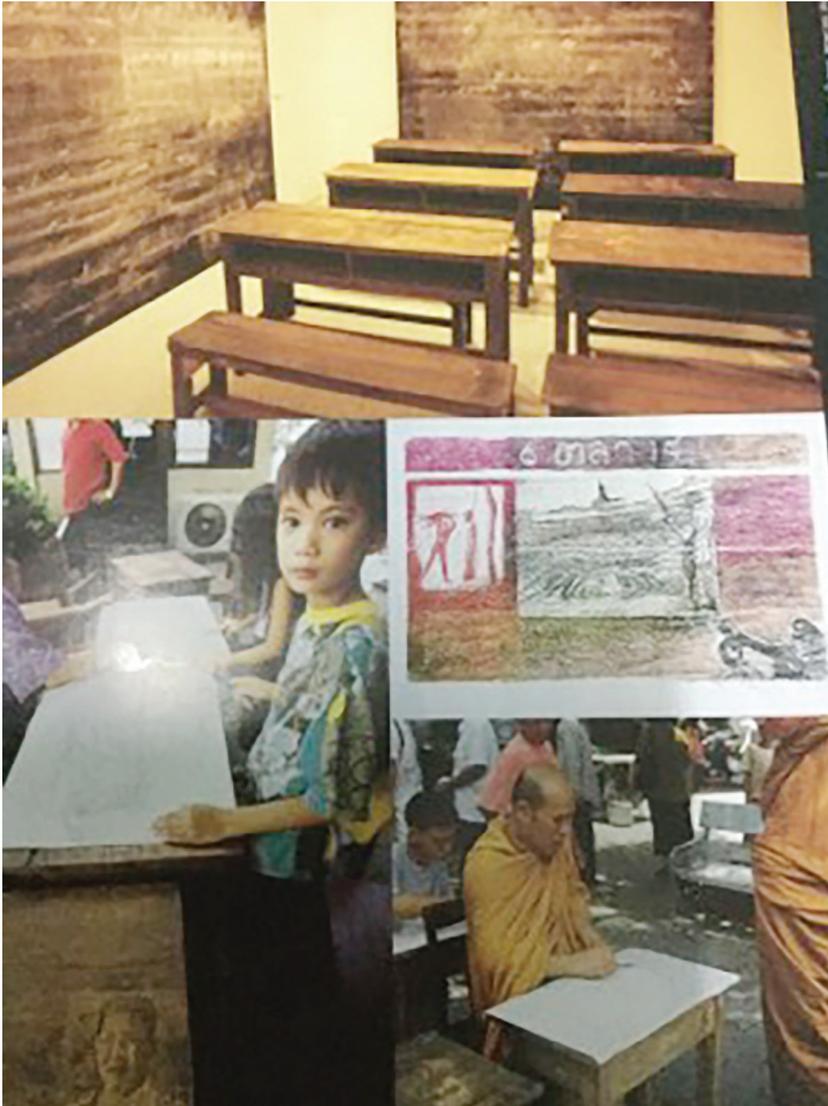
## กรณีศึกษาที่ 2: ศิลปะจัดวางชุด ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ราชดำเนิน) ของ สุธี คุณาวิชยานนท์

สุธี คุณาวิชยานนท์ เป็นศิลปินทัศนศิลป์ร่วมสมัยที่สร้างศิลปะเชิงแนวคิดและศิลปะจัดวางมีชื่อเสียงในระดับสากล สุธีมักนำประเด็นทางสังคมและการเมืองไทยมาใช้เป็นเนื้อหาในการสร้างสรรค์ โดยไม่ยึดติดกับรูปแบบและเทคนิคที่ตายตัว ผลงานหลายชุดของสุธีให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมกับตัวผลงาน ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางของสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ด้วย

ผลงานศิลปะจัดวางชุด “ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ราชดำเนิน)” (2543) (ภาพที่ 3) เป็นผลงานของสุธีที่มีชื่อเสียงและโดดเด่นที่สุดผลงานชุดนี้สร้างขึ้นสำหรับร่วมแสดงงาน “ศิลปกรรมกลางแจ้ง ประชาธิปไตยในแง่มุมเนื่องในโอกาสฉลอง 100 ปี นายปรีดี พนมยงค์” สุธีได้นำโต๊ะและเก้าอี้นักเรียนที่ทำด้วยไม้มาจัดวางเรียงกัน 14 ชุด เพื่อจำลองบรรยากาศห้องเรียนของไทย โดยติดตั้งจัดวางริมฟุตบอลถนนราชดำเนินกลางที่มีอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยเป็นฉากหน้า



ภาพที่ 3 ศิลปะจัดวาง “ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ถนนราชดำเนิน)” โดย สุธี คุณาวิชยานนท์  
ที่มา: มานิต ศรีวานิชภูมิ, 2544: ไม่มีเลขหน้า



ภาพที่ 4 ศิลปะจัดวาง “ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ถนนราชดำเนิน)” แสดงภายในหอศิลป์  
ที่มา: มานิต ศรีวานิชภูมิ, 2544: ไม่มีเลขหน้า

สุธีแกะสลักพื้นผิวของโตะไม้แต่ละตัวคล้ายกระบวนการทำแม่พิมพ์แกะไม้ (Woodcut) สร้างเป็นภาพบุคคลหรือเหตุการณ์ ถ้อยคำสำคัญ และตัวอักษรที่สื่อถึงเรื่องราวในประวัติศาสตร์การเมืองของไทยตั้งแต่เหตุการณ์ รศ.130 จนถึงเหตุการณ์ชุมนุมประท้วงและจลาจลเดือนพฤษภาคม พ.ศ.2535 ผลงานชิ้นนี้เชิญชวนให้ผู้ชมสามารถเข้ามาสัมผัสตัวงานได้ด้วยการใช้ดินสอหรือดินสอสีไม้ฝนหรือระบายก้นน้ำหนักลงบนกระดาษที่นำมาวางทาบบนโตะนักเรียน พื้นผิวที่ถูกแกะสลักเป็นภาพและถ้อยความต่าง ๆ จะปรากฏขึ้นตามที่ได้ฝนหรือระบายดินสอบนกระดาษเช่นเดียวกับการทำภาพพิมพ์รับบั้ง (rubbing) หรือภาพพิมพ์ที่ใช้อุปกรณ์ฝนหรือถูลงบนกระดาษที่วางทาบบแม่พิมพ์ที่มีพื้นผิว (ภาพที่ 4) ผู้ชมที่ร่วมปฏิสัมพันธ์กับผลงานจะได้ผลงานภาพพิมพ์ที่ตัวเองสร้างขึ้นเอากลับไปเป็นที่ระลึก โดยเนื้อหาของผลงานก็เป็นการมุ่งตั้งคำถามกับผู้ชมถึงการรับรู้เรื่องประวัติศาสตร์การเมืองไทย (มานิต ศรีวานิชภูมิ, 2544: ไม่มีเลขหน้า) ต่อมาผลงานชุดนี้ยังได้นำมาจัดแสดงอีกหลายครั้งทั้งในและต่างประเทศ

อีโอลา เลนซี (Iola Lenzi) นักวิจารณ์ศิลปะและภัณฑารักษ์ด้านศิลปะร่วมสมัย วิจารณ์ว่า ผลงานชุดนี้เป็นการเรียกร้องและกระตุ้นให้ผู้ชมเข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะจัดวางอย่างน่าสนใจ (มานิต ศรีวานิชภูมิ, 2548) สอดคล้องกับ ถนอม ชาภักดี ซึ่งว่า ผลงานนี้เป็นการทำให้ผู้ชมก้าวเข้ามามีส่วนร่วมในงานศิลปะที่มีความสัมพันธ์กับความหมายของพื้นที่ ซึ่งไม่เพียงผู้ชมจะได้รับผลทางด้านสุนทรียภาพเท่านั้น แต่ยังได้รับรู้เรื่องราวการเมืองไทยผ่านภาพและคำที่ปรากฏขึ้นบนกระดาษที่ผู้ชมเป็นผู้สร้างขึ้นด้วยกระบวนการที่มีต้นแบบจากภาพแกะสลักบนโตะนักเรียน (2557: 157-158)

จากกรณีศึกษาศิลปะจัดวางชุดของสุธี คุณาวิชยานนท์ สรุปได้ว่า สุธีจัดการครอบคลุมปฏิบัติการเชิงสัมพันธ์ด้วยการใช้วัตถุของศิลปะจัดวางเป็น

ตัวกลางในการสร้างความสนใจให้กับผู้ชมหรือสาธารณชนให้เข้ามามีส่วนร่วมกับกิจกรรมสร้างภาพพิมพ์ด้วยตัวเองในอาณาบริเวณปฏิบัติการทางศิลปะที่มีนัยแฝงสัมพันธ์กับรูปและความหมายของผลงานศิลปะจัดวาง ผลงานศิลปะจัดวางจึงเป็นเสมือนตัวกลางที่นำไปสู่การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมกับตัววัตถุและสถานที่ โดยผลงานภาพพิมพ์ที่ผู้ชมสร้างขึ้นด้วยตัวเองเป็นร่องรอยและหลักฐานถึงการมีอยู่ของปฏิบัติการเชิงสัมพันธ์ควบคู่ไปกับหลักฐานจากภาพถ่ายที่บันทึกไว้ด้วย ซึ่งเห็นได้ว่า “ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ราชดำเนิน)” เป็นศิลปะจัดวางที่ใช้กระบวนการมีส่วนร่วมของผู้ชมเข้ามามีบทบาทในการทำให้ผลงานมีความสมบูรณ์มากขึ้น ซึ่งเป็นเป็นการปฏิบัติการแบบแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ที่เห็นว่าศิลปะเป็นเสมือนเกมที่ผู้ชมเข้ามามีปฏิสัมพันธ์เพื่อให้เกิดการรับรู้สุนทรียะที่นอกเหนือจากการมองด้วยตาเท่านั้น แต่เป็นการสร้างพื้นที่เชิงปฏิบัติการที่กระตุ้นให้ผู้ชมใช้เวลาาร่วมกับผลงานได้ในช่วงเวลาขณะหนึ่ง ด้านหนึ่งจึงเป็นการการมอบโอกาสให้ผู้ชมได้เข้ามามีส่วนร่วมสร้างผลงานภาพพิมพ์รับบั้งด้วยตัวเองและเอาผลงานกลับบ้านเป็นที่ระลึก ผู้ชมไม่เพียงแค่มองผลงานหรือถ่ายภาพวัตถุศิลปะเท่านั้น แต่ผู้ชมได้เข้าไปเล่นกับผลงานด้วยความเต็มใจอีกด้วย

### กรณีศึกษาที่ 3: โครงการศิลปะนาข้าวชั้นบันได ของ สาครินทร์ เครืออ่อน

สาครินทร์ เครืออ่อน เป็นศิลปินไทยร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงในระดับนานาชาติด้วยการแสดงงานศิลปะจัดวาง ศิลปะในพื้นที่เฉพาะ และศิลปะเชิงแนวคิด สาครินทร์มักใช้วิธีการเชิงสหศาสตร์มาบูรณาการเพื่อสร้างงานศิลปะที่มีแนวความคิดอันแหลมคมและซับซ้อนให้เกิดเป็นรูปธรรมอยู่เสมอ

โครงการ “Terraced Rice Fields Art Project” หรือ “โครงการศิลปะนาข้าวขั้นบันได” (พ.ศ.2550) ของสาครินทร์ (ภาพที่ 5) ได้รับการคัดเลือกให้ร่วมเป็นส่วนหนึ่งในเทศกาลศิลปะนานาชาติดอควเมต้า ครั้งที่ 12 (Documenta 12) ณ เมืองแคสเซิล (Kassel) ประเทศเยอรมนี โครงการศิลปะนี้ สาครินทร์ได้นำองค์ความรู้กระบวนการทำนาข้าวขั้นบันไดในประเทศไทยไปใช้บนพื้นที่บริเวณเนินดินขนาดใหญ่หน้าปราสาทวิลเฮล์มชอว์ (Schloss Wilhelmshöhe) โดยผู้ปฏิบัติการประกอบไปด้วยศิลปิน กลุ่มผู้ช่วยศิลปิน กลุ่มชาวนาไทย และอาสาสมัครชาวต่างชาติที่เข้ามาร่วมกิจกรรมปลูกนาข้าวบนพื้นที่กลางแจ้งควบคู์ไปกัระยะเวลาของการจัดแสดงผลงานศิลปะในเทศกาลศิลปะนานาชาติดอควเมต้า ครั้งที่ 12 ด้วย

เนื่องจากปราสาทวิลเฮล์มชอว์และพื้นที่โดยรอบถือเป็นบริเวณโบราณสถานที่สำคัญของเมือง การดำเนินงานโครงการศิลปะนาข้าวขั้นบันไดของสาครินทร์จึงเป็นการทำงานร่วมกันกับทีมผู้ช่วยศิลปิน เกษตรกรชาวนาไทย ภัณฑารักษ์ คณะกรรมการจัดงาน คณะกรรมการชุมชนด้านต่าง ๆ อาทิ นักโบราณคดี นักภูมิศาสตร์ ตัวแทนของเมือง ตัวแทนชุมชน นักพฤกษศาสตร์ และยูเนสโก ในการคัดสรร ทำข้อตกลง และขออนุญาตในการใช้พื้นที่เนินดินหน้าปราสาท หลังจากนั้น สาครินทร์ต้องทำการศึกษาและวิเคราะห์พื้นที่รวมถึงโครงสร้างต่าง ๆ ของพื้นที่ แล้วจึงให้ทีมผู้ช่วยศิลปิน เกษตรกรชาวนาไทย และกลุ่มอาสาสมัครได้สร้างคันนาด้วยการขุดเนินดินเพื่อใช้เป็นอ่างน้ำสำหรับเพาะปลูกข้าว ซึ่งจำเป็นต้องใช้น้ำในปริมาณมากสำหรับหล่อเลี้ยงให้เมล็ดพันธุ์ข้าวได้เติบโตขึ้นเป็นต้นกล้า หลังจากนั้นจึงทำการปักต้นกล้าในพื้นที่แล้ว (ภาพที่ 6) ศิลปินและทีมงานทั้งหมดก็ต้องดูแลเรื่องของน้ำและดิน เพื่อไม่ให้เกิดผลด้านความเหนียวแน่นของพื้นที่ที่อาจจะส่งผลกระทบต่อโครงสร้างส่วนฐานของปราสาทวิลเฮล์มชอว์ด้วย



ภาพที่ 5 “โครงการศิลปะนาข้าวชั้นบันได” ของสาครินทร์ เครืออ่อน  
ที่มา: Public Delivery, 2007: ออนไลน์.



ภาพที่ 6 ภาพกิจกรรมร่วมปลูกข้าวใน “โครงการศิลปะนาข้าวชั้นบันได” (Public Delivery, 2007)

สาครินทร์ เล่าว่า การเข้าไปปรับพื้นที่ปฏิบัติการ การปลูกนาข้าว และการบริหารน้ำ เป็นการอาศัยและการทำงานร่วมกันของศิลปิน ทีมงานของศิลปิน เกษตรกรชาวนาไทย อาสาสมัครที่เป็นทั้งชาวเยอรมันและชาวต่างชาติที่มาร่วมกิจกรรมปลูกนาข้าวขึ้นบันไดจำนวนไม่น้อย อาสาสมัครทุกคนล้วนยินดีเข้าร่วมกิจกรรมปลูกนาข้าวในฐานะโครงการศิลปะที่สร้างประสบการณ์ใหม่ ๆ ให้กับพวกเขา พร้อมทั้งอยากเห็นกระบวนการและผลการทำงานนาข้าวแบบไทยว่าจะให้ผลออกมาอย่างไรบ้าง โดยโครงการนี้ใช้เวลาในการดำเนินงานอยู่หลายเดือนจนกว่าต้นกล้าข้าวจะงอกออกมา และแม้ว่าต้นข้าวที่ออกมาจะดูแล้วไม่โตเต็มที่จนเทียบคุณภาพกับข้าวที่ปลูกในประเทศไทยไม่ได้เลยก็ตาม แต่ผลในเชิงกระบวนการที่เกิดขึ้นนั้นก็นำไปสู่ประเด็นอื่น ๆ อย่างเปิดกว้างด้วย ในช่วงหลังของโครงการหลายฝ่ายกังวลว่าระบบน้ำที่ใช้ในนาข้าวขึ้นบันไดแบบนี้อาจส่งผลกระทบต่อคุณภาพของดิน และโครงสร้างฐานของปราสาท จึงมีการประชุมและตกลงให้ยุติโครงการและปรับพื้นที่ให้อยู่ในสภาพเดิม (สาครินทร์ เครืออ่อน, 2562: สัมภาษณ์)

จากกรณีศึกษาโครงการศิลปะนาข้าวขึ้นบันได ของ สาครินทร์ เครืออ่อน สรุปได้ว่า สาครินทร์ได้จัดการวางแผนครอบคลุมวัตถุประสงค์ พื้นที่ และกิจกรรมในอาณาบริเวณที่ต่างจากพื้นที่สร้างนาข้าวโดยปกติด้วยการใช้พื้นที่ทางประวัติศาสตร์ที่มีความหมายเฉพาะมาสร้างเป็นอาณาบริเวณปฏิสัมพันธ์ ด้วยการมีส่วนร่วมของศิลปิน เกษตรกรอาสา และผู้ชมอาสาสมัครเข้ามาร่วมทำกิจกรรมปลูกนาข้าวกัน และมีการบันทึกด้วยภาพถ่ายภาพเคลื่อนไหวที่แสดงถึงร่องรอยและหลักฐานการปฏิบัติการทางศิลปะขึ้นจริง ซึ่งกล่าวได้ว่าโครงการศิลปะนี้นับเป็นความท้าทายของศิลปิน ภัณฑารักษ์ และกรรมการจัดงาน เนื่องจากปัจจัยอันแตกต่างทั้งในด้านของวัฒนธรรม ภูมิอากาศ และ

ภูมิประเทศ ทำให้มีความเสี่ยงในผลลัพธ์ที่อาจคาดเดาไม่ได้ หากแต่การคาดเดาผลได้ยากนั้นเองก็นำไปสู่ความน่าสนใจ ซึ่งในด้านหนึ่งก็เป็นการทำให้เกิดการรับรู้และตระหนักถึงคุณค่าการเกษตรแบบไทยที่ยังใช้ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นปัจจัยที่พึ่งพิงกันและกัน นอกจากนี้ยังมีวัฒนธรรมการลงแขกที่เป็นเรื่องของการร่วมมือร่วมใจอันนำไปสู่การปฏิสัมพันธ์ในชุมชนขนาดเล็กที่มีกิจกรรมทางการเกษตรเป็นเครื่องมือในการเชื่อมร้อยมิตรภาพนั้นอย่างไม่หวังผลทางทางพาณิชย์ ซึ่งทำให้ชวนไปถึงวิถีชีวิตเกษตรกรไทยในอดีตที่มีกิจกรรมอันนำไปสู่การเกื้อกูลแบ่งปันน้ำใจต่อกันจนเกิดเป็นความสัมพันธ์ของชุมชนย่อย ๆ

### สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษางานทัศนศิลป์ของศิลปินที่เป็นกรณีศึกษาทั้ง 3 คน ในบริบทตามแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ ก็ถือได้ว่าผลงานเหล่านี้มีปฏิบัติการในแบบศิลปะเชิงสัมพันธ์ แม้ว่าในด้านรูปแบบของผลงานอาจจะถูกนิยามทั้งโดยจากศิลปินหรือนักวิชาการว่าเป็นผลงานในรูปแบบใดก็ตาม แต่ลักษณะสำคัญของศิลปะเชิงสัมพันธ์ก็คือความโดดเด่นในด้านของรูปแบบ แนวคิด และการนำเสนอที่อิสระ ไม่ได้มีกรอบแนวคิดตายตัว หากแต่จะมีก็เพียงกรอบคิดด้านความสัมพันธ์ระหว่างบริบทต่าง ๆ ในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะนั้น ๆ ผู้วิจัยใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพและวิจัยเชิงการวิจารณ์มาวิเคราะห์ปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์ของกรณีศึกษาได้เป็น 4 ประเด็น ดังนี้

## 1. การครอบคลุม

กระบวนการปฏิบัติการศิลปะเชิงสัมพันธ์เต็มไปด้วยวิธีการนำเสนอที่มีอิสรเสรีอย่างสูง ซึ่งสิ่งนี้นำไปสู่ประเด็นที่ว่า ศิลปะเชิงสัมพันธ์ต้องมีการครอบคลุมอย่างไรบ้างเพื่อนำไปสู่เป้าหมายที่ชัดเจนขึ้น ผู้วิจัยพบว่า ปัจจัยสำคัญที่นำไปสู่การครอบคลุม (Coverage) กระบวนการมีส่วนร่วมและปฏิสัมพันธ์ก็คือ การศึกษาและทำความเข้าใจในบริบทของวัตถุ เวลา และพื้นที่ ที่สัมพันธ์กับเนื้อหาที่ศิลปินต้องการนำเสนอ วัตถุที่ถูกนำไปใช้ในปฏิบัติการเชิงสัมพันธ์นั้นต้องมีความหมายที่สอดคล้องกับแนวความคิดของศิลปินได้อย่างชัดเจนและแนบเนียน วัตถุดังกล่าวนั้น อาจเป็นผลงานศิลปะหรือวัตถุต่าง ๆ ก็ได้ โดยวัตถุนั้น ๆ จำเป็นอย่างยิ่งในการเชิญชวนหรือกระตุ้นให้ผู้ชมมีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์กับสถานการณ์หรือในพื้นที่นั้น ๆ

เวลาและพื้นที่ก็ถือเป็นปัจจัยที่สำคัญที่จะช่วยประกอบสร้างปรากฏการณ์เชิงสัมพันธ์ให้เกิดความชัดเจน ศิลปินต้องคัดสรรและกำหนดในเรื่องเวลาและพื้นที่ในการนำเสนอด้วยการคำนึงด้านหน้าที่ใช้สอยและความหมาย ซึ่งจะส่งผลโดยตรงต่อการรับรู้ของผู้ชมที่มีส่วนร่วมในพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะนั้น นอกจากนี้ การกำหนดกลุ่มเป้าหมายหรือผู้ชมที่เข้ามามีส่วนร่วมด้วยการคาดคะเนก็ย่อมเป็นประโยชน์ต่อทิศทางของกิจกรรมและการดำเนินงาน เพราะตัวแปรของกลุ่มเป้าหมายหรือผู้ชมย่อมมีผลต่อการรับรู้ที่ได้รับจากปฏิบัติการของศิลปะเชิงสัมพันธ์ ตัวอย่างของตัวแปร เช่น เพศ อายุ ประสบการณ์ ความรู้ วัฒนธรรม ภาษา ศาสนา ความเชื่อ เป็นต้น

เมื่อวิเคราะห์ผลงานชุด “ผัดไทย” หรือ “ไม่มีชื่อ, 1990” ของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช พบว่า ฤกษ์ฤทธิ์จัดการครอบคลุมเรื่องของพื้นที่โดยใช้หอศิลป์

ที่ถือเป็นพื้นที่ปิดเป็นพื้นที่ปฏิบัติการ และกำหนดกรอบคลุมในด้านเวลาด้วยระยะเวลาในการทำและปรุงอาหาร (ผัดไทย) และเวลาที่มีให้กับผู้ชมรับประทาน (กิน) นอกจากนี้ฤกษ์ฤกษ์ยังนำเรื่องกาล-เทศะมาล้อไปกับพื้นที่หอศิลป์ โดยการประกอบอาหารไทยที่มีวัตถุดิบ อุดมภูมิ เสียง กลิ่น และกิจกรรมการเคลื่อนไหวของร่างกาย ทั้งหมดนี้ถือเป็นจุดสนใจของพื้นที่จัดแสดง (Performance) ขณะที่แต่เดิมนั้น หอศิลป์ไม่ใช่พื้นที่เหมาะสมในการประกอบอาหารที่มีภูมิสูงและมีกลิ่นเครื่องเทศแรงเพราะสิ่งเหล่านี้อาจนำไปสู่มลภาวะที่มีผลต่อการชมงานศิลปะ แต่ในกรณีที่การประกอบอาหารนั้นกลายเป็นสภาพเป็นส่วนหนึ่งของปฏิบัติการศิลปะ ฤกษ์ฤกษ์ในฐานะศิลปะจึงได้รับอนุญาตในการประกอบอาหารในหอศิลป์ได้ ทั้งนี้ก็เนื่องด้วยกิจกรรมการประกอบอาหารและตัวอาหารไม่ใช่ดำรงสถานะวัตถุที่ผู้ชมสามารถรับประทานในระหว่างชมงานศิลปะ แต่การประกอบอาหาร ตัวอาหาร และการรับประทานอาหารล้วนได้เปลี่ยนสถานะปกติให้กลายเป็นปรากฏการณ์ศิลปะเสียเอง สิ่งที่เกิดขึ้นนี้เรียกได้ว่าท้าทายความคุ้นเคยในการชมงานศิลปะแบบเดิมอย่างสิ้นเชิง เพราะงานศิลปะของฤกษ์ฤกษ์จะสมบูรณ์ก็ต่อเมื่อผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการรับประทานอาหารที่เขาประกอบขึ้นและนำไปสู่บรรยากาศของปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในพื้นที่หอศิลป์ด้วย

ปฏิบัติการทางศิลปะของฤกษ์ฤกษ์ถือได้ว่าเป็นตัวอย่างถึงประเด็นการครอบคลุมด้านความคิด กระบวนการ และการปฏิบัติการ เพื่อเปลี่ยนบริบทของพื้นที่ศิลปะ ซึ่งแต่เดิมเป็นพื้นที่ว่างสำหรับนำผลงานศิลปะมาติดตั้งให้ผู้ชมได้จ้องมองแต่ตัวผลงานศิลปะไปสู่การทำให้ศิลปะจับต้องได้ รับรู้ได้สัมผัสได้ ภายใต้ประสาทสัมผัสทุกอย่างที่ผู้ชมสามารถดำเนินการตามกฎเกณฑ์ที่เขาวางระบบปฏิบัติการเอาไว้ นอกจากนี้ ยังนำไปสู่การเปิดประเด็น

ทางสุนทรียศาสตร์ถึงความเป็นวัตถุทางศิลปะที่จำเป็นจะต้องสร้างขึ้นมาจากใหม่กับความเป็นศิลปะที่ประกอบสร้างขึ้นจากวัตถุธรรมดาแล้วนำมาใช้สอยในพื้นที่และสถานการณ์ที่เชื่อมร้อยกับแนวความคิดอันนำไปสู่การมีส่วนร่วมของผู้ชม ซึ่งตรงนี้อาจมองว่า สิ่งที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ที่ชัดเจนก็คืออาหารที่ศิลปินเป็นผู้ประกอบขึ้น หากแต่กระบวนการประกอบอาหาร การที่ผู้ชมได้รับประทาน บทสนทนาที่เกิดขึ้น การแสดงออกร่วมกันในพื้นที่นั้น และการปฏิสัมพันธ์ต่อกันของผู้คนในพื้นที่ทั้งในเชิงวจนภาษาและอวัจนภาษา ก็ถือได้ว่าเป็นเจตจำนงที่แสดงถึงการจัดการที่ครอบคลุมประเด็นทางความคิดที่นำเสนอเป็นแนวทางศิลปะเชิงสัมพันธ์อันเปิดกว้างต่อการรับรู้และนำไปสู่การวิพากษ์วิจารณ์ได้อย่างกว้างขวาง

## 2. การมีส่วนร่วม

การมีส่วนร่วม (Participation) ถือเป็นแก่นสำคัญของศิลปะเชิงสัมพันธ์ เพราะการปฏิบัติกรตามแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์นี้จะประสบความสำเร็จไม่ได้ถ้าปราศจากการมีส่วนร่วมของผู้ชมหรือผู้อื่น วัตถุทางศิลปะหรือสถานการณ์ในพื้นที่ศิลปะนั้น ๆ ดำรงสถานะของการเป็นสื่อและสารที่ส่งให้ผู้ชมสามารถรับรู้และได้รับประสบการณ์ตรง การมีส่วนร่วมของผู้ชมหรือผู้อื่นก็คือการเติมเต็มช่องว่างให้งานศิลปะเชิงสัมพันธ์ตามเป้าหมายแนวคิดของของนิโกลาส์ บูริโยต์ ที่ได้เชื่อว่า ศิลปะควรมีส่วนในการขยายประสบการณ์การรับรู้ของผู้ชมที่มากกว่าทำได้เพียงแค่ต้องมองด้วยตาเท่านั้น เพราะประสบการณ์ที่ผู้ชมที่เข้ามามีส่วนร่วมในพื้นที่ศิลปะ ย่อมทำให้สถานการณ์เชิงสุนทรียะสามารถสัมผัสได้ในโลกของความเป็นจริงมากขึ้น ซึ่งในกรณีเช่นนี้แล้วก็ต้องมองไปที่ว่า ตัววัตถุหรือกิจกรรมเชิงปฏิบัติการที่เกิดขึ้นในบริบทของศิลปะเชิงสัมพันธ์ย่อมมีความจำเป็นในการเชิญชวนหรือ

ปลูกกระตุ้นให้ผู้ชมเข้ามาร่วมปฏิสัมพันธ์กับตัวผลงานศิลปะ ทั้งที่เป็นวัตถุ  
พื้นที่ หรือสถานการณ์ เพื่อให้เกิดกระบวนการรับรู้สุนทรีย์จากประสบการณ์  
อันเกิดจากการมีส่วนร่วมตามกฎเกณฑ์ของปฏิบัติการทางศิลปะในชุดนั้น ๆ

กรณีตัวอย่าง งานศิลปะจัดวาง “ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (ราช  
ดำเนิน)” ของสุธี คุณาวิชยานนท์ พบว่า ชุดโต๊ะและเก้าอี้นักเรียนที่จัดวางใน  
พื้นที่เปิดบนฟุตบาทถนนราชดำเนินนั้นถือเป็นวัตถุทางศิลปะอย่างเด่นชัด  
แม้ว่าลักษณะภายนอกของโต๊ะและนักเรียนดูธรรมดาเหมือนที่ใช้สอยทั่วไป  
ในโรงเรียนก็ตาม แต่การติดตั้งผลงานในพื้นที่สาธารณะจึงทำให้เกิดการเปลี่ยน  
กาละ-เทศะตามปกติ โต๊ะและเก้าอี้นักเรียนดังกล่าวจึงกลายเป็นทั้งสิ่ง  
แปลกปลอมและจุดเด่นของบริเวณนั้น หากแต่เมื่อประชาชนได้เข้าไปใกล้ ๆ  
และพิจารณาพื้นผิวที่ถูกแกะสลักลงบนโต๊ะก็ย่อมชักจูงให้ผู้ชมเกิดความสนใจ  
อยากรู้อยากเห็นว่าภาพและคำที่อยู่บนโต๊ะนั้นคือภาพอะไร ถ้อยคำอะไร และ  
มีความหมายอย่างไร สุธีได้ใช้วัตถุและการปฏิบัติการล้อไปกับพฤติกรรมอยาก  
รู้อยากเห็นได้อย่างน่าสนใจ โดยสุธีและกลุ่มผู้ช่วยศิลปินก็สวมบทบาทสมมุติ  
ในการนำกระดาษที่เตรียมเอาไว้มาวางทาบบนโต๊ะนักเรียนแล้วนำดินสอสีมา  
ถูระบายลงบนกระดาษจนเกิดเป็นภาพ สัญลักษณ์ และถ้อยคำต่าง ๆ ปรากฏ  
บนกระดาษ เมื่อสาธารณชนได้เห็นดังนั้นก็ถือเป็นการเชิญชวนและกระตุ้นให้  
สาธารณชนเปลี่ยนสถานะเป็นผู้ชมเป็นผู้ที่มีส่วนร่วมกับผลงานดังกล่าวด้วย

ผู้วิจัยเห็นถึงการวางแผนและการออกแบบวิจันภาษาและ  
อวิจันภาษาในผลงานของสุธี เพื่อเชิญชวนและกระตุ้นให้สาธารณชนเกิดความ  
สนใจและเข้ามามีส่วนร่วม โดยเปลี่ยนความเป็นสาธารณชนไปสู่การเป็นผู้ชม  
และผู้มีส่วนร่วมด้วยความสมัครใจ ซึ่งต่างจากกรณีผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ที่เป็น  
ปฏิบัติการเชิงสัมพันธ์ในพื้นที่ปิดและผู้ชมที่เข้ามามีส่วนร่วมในพื้นที่หอศิลป์

ก็ถือว่าเป็นผู้ที่มีความตั้งใจมาร่วมกิจกรรมและเป็นผู้เข้าใจในประสบการณ์เชิงสุนทรียะมากกว่า ทั้งนี้อาจคาดเดาได้ว่า สาธารณชนที่เข้ามาชมนิทรรศการศิลปะในหอศิลป์ส่วนใหญ่ก็น่าจะมีพื้นฐานในด้านของความรู้ความเข้าใจและคุ้นเคยกับการเสพสุนทรียภาพจากงานศิลปะมาบ้าง ซึ่งกล่าวได้ว่า กลุ่มผู้ชมงานศิลปะเองก็เป็นตัวแปรสำคัญในการเข้ามามีส่วนร่วม และหน้าที่ศิลปินจึงมีบทบาทในการสร้างวิธีการเชิญชวนให้มาเข้าร่วมในพื้นที่ทางศิลปะนั้น เพราะฉะนั้น ปรากฏการณ์เชิงสัมพันธ์ในงานของสุธีจึงเป็นการมีส่วนร่วมของผู้ชมแบบเปิดกว้าง ขณะที่ผลงานของฤกษ์ฤทธิ์เป็นการมีส่วนร่วมแบบกลุ่มเฉพาะหรือมีส่วนร่วมแบบปิด โดยบริบทด้านพื้นที่ถือเป็นปัจจัยสำคัญที่ต้องครอบคลุมจัดการ

ส่วน “โครงการศิลปะนาข้าวชั้นบันได” ของสาครินทร์ เครืออ่อน อยู่ในพื้นที่เปิดที่มีอาณาบริเวณที่กว้างใหญ่พื้นที่ของสุธีและมีความเป็นวัตถุศิลปะน้อยเช่นเดียวกับงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ แม้ว่าในช่วงแรกของโครงการศิลปะนี้จะมีกลุ่มผู้มีส่วนร่วมกิจกรรมแบบปิด (คณะของศิลปินและเกษตรกรชาวนาไทย) แต่เมื่อโครงการดำเนินไประยะหนึ่งก็ทำให้ภูมิทัศน์ของเนินดินหน้าปราสาทวิลเฮล์มฮอฟเปลี่ยนไปจากที่ประชาชนในพื้นที่คุ้นชินจนก่อให้เกิดความแปลกประหลาดใจและเกิดการตั้งคำถามถึงปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในพื้นที่นั้น ซึ่งเมื่อสาธารณชนเริ่มมีความเข้าใจในสถานะของนาข้าวชั้นบันไดที่เกิดขึ้นในบริบทศิลปะร่วมสมัยแล้วก็นำมาซึ่งความสนใจและเกิดการมีส่วนร่วมในรูปแบบต่าง ๆ ทำให้มีประชาชนในพื้นที่ใกล้เคียงและที่อื่น ๆ ทั้งชาวเยอรมันเองและชาวต่างชาติก็เข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมการขุดดินและปลูกข้าวแบบนาชั้นบันไดในพื้นที่ดังกล่าวนี้ในลักษณะของอาสาสมัคร สิ่งนี้ทำให้เห็นถึงกิจกรรมที่มีผลต่อพื้นที่เฉพาะนั้นส่งผลต่อความสนใจและมีทำที่เชิญ

ชวนให้สาธารณชนอยากมีส่วนร่วมกับปรากฏการณ์เชิงสัมพันธ์ โดยลักษณะการมีส่วนร่วมในพื้นที่ปฏิบัติการนั้นเป็นไปในลักษณะเปิดกว้างที่มีตัวแปรมากมาย ไม่ว่าจะเป็น ปัจจัยด้านภาษา วัฒนธรรม ภูมิอากาศ ภูมิประเทศ เป็นต้น ซึ่งผลที่เกิดขึ้นที่ชัดเจนคือประสบการณ์ตรงจากนาข้าวขั้นบันไดที่ผู้มีส่วนร่วมได้รับประสบการณ์แรกจากปฏิบัติการศิลปะในครั้งนี้ได้อย่างเด่นชัด

### 3. อาณาบริเวณ

อาณาบริเวณ (Realm) ในบริบทของศิลปะเชิงสัมพันธ์ก็คือขอบเขตหรือบริเวณพื้นที่ปฏิบัติการทางศิลปะ และยังรวมไปถึงปริมณฑลอื่น ๆ ที่มีปัจจัยในการกำหนดความสัมพันธ์ด้านพื้นที่ เวลา วัตถุ และกิจกรรม อาณาบริเวณเป็นประเด็นสำคัญในการวางโครงสร้างองค์ประกอบของสิ่งต่าง ๆ ในพื้นที่ปฏิบัติการ ศิลปินต้องทำการออกแบบและคัดเลือกพื้นที่ที่เหมาะสมสัมพันธ์กับแนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างสรรค์เพื่อผลด้านประสบการณ์เชิงสุนทรียะอันจะเกิดขึ้นกับผู้ชม

บทบาทของอาณาบริเวณอาจสัมพันธ์กับกลุ่มประชากรที่เข้ามามีส่วนร่วม โดยสามารถเลือกที่จะกำหนดอาณาบริเวณในพื้นที่ปิดที่มีลักษณะขอบเขตที่ชัดเจน เช่น ภายในห้องแสดงงานศิลปะ ภายในอาคาร หรือบริเวณที่สร้างสัญลักษณ์ที่บ่งบอกถึงขอบเขตชัดเจน เป็นต้น หรืออีกส่วนหนึ่งก็คืออาณาบริเวณของพื้นที่เปิด ซึ่งเป็นพื้นที่ที่ไม่ได้นิยามขอบเขตที่ชัดเจน เป็นพื้นที่โล่ง กลางแจ้ง หรือकिनบริเวณกว้าง เช่น ริมฟุตบาท สวนสาธารณะ สนามหญ้า หรือพื้นที่สาธารณะอื่น ๆ ซึ่งปัจจัยเหล่านี้ ศิลปินต้องมีเป้าหมายในการดำเนินการที่ชัดเจนเพื่อคัดเลือกสรรหาอาณาบริเวณที่เหมาะสมกับปฏิบัติการเชิงสัมพันธ์ของตนเองให้เกิดประสิทธิผล

ผู้วิจัย พบว่า ผลงานของฤกษ์ฤทธิ์มีลักษณะอาณาบริเวณแบบปิด จึงทำให้เกิดการครอบคลุมกิจกรรมได้อย่างทั่วถึงและมีประสิทธิภาพมาก ผู้ชมที่มีส่วนร่วมอยู่ภายในของเขตของพื้นที่ที่มีกิจกรรมขึ้นอยู่ตรงหน้า อย่างใกล้ชิด ประกอบกับพื้นที่ปิดล้อม ทำให้ผลการสัมผัสในด้านของกลิ่น จากการปรุงอาหารอบอวลหอมล้อมบรรยากาศทั้งหมดในพื้นที่ เสียงที่เกิดขึ้น จากกิจกรรมต่าง ๆ เข้าสู่การรับรู้ด้านการได้ยินของผู้ชม อาณาบริเวณแบบ ปิดจึงทำให้ผู้ชมเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะที่กินบริเวณทั้งหอศิลป์ ผู้ชมเองกลายเป็นส่วนที่เติมเต็มให้ปรากฏการณ์ทางศิลปะมีชีวิตชีวา น่าตื่นตึ่ง ผลที่เกิดขึ้นนี้ปฏิเสธไม่ได้ว่า เป็นผลสำเร็จจากอาณาบริเวณที่ศิลปิน ได้ออกแบบมาให้สัมพันธ์กับการพลิกเพลงกาละ-เทศะ (ตามปกติพื้นที่หอ ศิลป์ที่ควรเป็นพื้นที่ของความเงียบ ถูกเปลี่ยนเป็นพื้นที่ของกิจกรรมที่มีเสียง และความเคลื่อนไหวต่าง ๆ) และสถาปนาความเป็นวัตถุกับพื้นที่ให้ทับซ้อน ทั้งในด้านของความหมายและคุณค่า ซึ่งในกรณีนี้ก็ถือการแปรวัตถุธรรมดา ให้กลายเป็นส่วนประกอบสร้างทางศิลปะผ่านปรากฏการณ์เชิงสัมพันธ์

ส่วนผลงานของสุธินัน เน้นความหมายของอาณาบริเวณแบบเปิดโล่ง ที่สัมพันธ์กับประเด็นทางประวัติศาสตร์ การจัดวางผลงานให้สัมพันธ์กับตัว พื้นที่สาธารณะและอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยทำให้เกิดอาณาบริเวณในเชิง จินตนาการที่สามารถเชิญชวนให้สาธารณชนเข้ามามีส่วนร่วมในผลงาน ขณะ ที่โครงการศิลปะของสาครินทร์ปฏิบัติการอยู่ท่ามกลางพื้นที่กลางแจ้งเปิดโล่ง แต่เป็นที่สังเกตได้ว่าสาครินทร์มีเจตจำนงในการปรับใช้อณาบริเวณของเนิน ดินหน้าปราสาทที่แม้มีพื้นที่กว้าง แต่ด้วยภูมิทัศน์ในบริเวณดังกล่าวก็สามารถ กำหนดอาณาบริเวณปฏิบัติการอย่างคร่าว ๆ ได้ ซึ่งผลดีที่เกิดขึ้นก็คือภาพภูมิ ทัศน์ขนาดใหญ่ที่ปรากฏขึ้นนั้นดึงดูดความสนใจจากสาธารณชนได้ไม่น้อย ซึ่งนับ

ว่าเป็นทั้งเรื่องท้าทายของศิลปินในการจัดการในอาณาบริเวณนั้นให้ส่งผลต่อปรากฏการณ์ที่เกิดอย่างมีนัยสำคัญและส่งผลต่อการรับรู้ให้กับสาธารณชนและผู้มีส่วนร่วมได้อย่างดี

#### 4. ร่องรอยและหลักฐาน

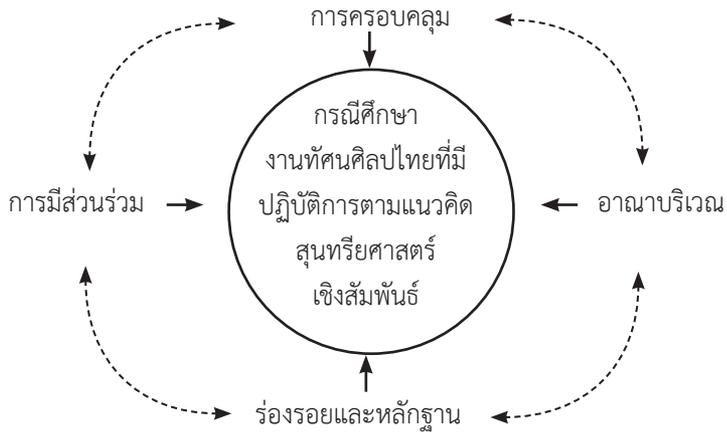
ลักษณะสำคัญของศิลปะเชิงสัมพันธ์คือไม่ได้มีรูปแบบ รูปร่าง และรูปทรงอย่างตายตัว หรือเป็นวัตถุคงที่ เพราะวัตถุที่ถูกนำมาประกอบสร้างขึ้นในพื้นที่อาณาบริเวณเชิงสัมพันธ์ล้วนแล้วแต่ถือว่าเป็นหน่วยย่อยที่นำไปสู่การสร้างพื้นที่เชิงปฏิบัติให้สมบูรณ์มากขึ้น เมื่อกิจกรรมในบริบทของศิลปะเชิงสัมพันธ์ได้สำเร็จลุล่วงแล้ว วัตถุต่าง ๆ ก็จะถูกหรือถอนจากพื้นที่ หรืออาจนำไปจัดเก็บ หรืออาจจะย่อยสลายลง แล้วทิ้งให้พื้นที่ปฏิบัติการนั้นกลายเป็นพื้นที่ว่างเปล่าหรือพื้นที่ที่มีหน้าที่อื่น ๆ ต่อไป ซึ่งตรงนี้จะนำไปสู่ประเด็นในเรื่องของร่องรอยและหลักฐานที่จำเป็นมากต่อการบ่งชี้ถึงการมีอยู่จริงของปรากฏการณ์ทางศิลปะนั้น

การเก็บร่องรอยและหลักฐาน (Traces & evidence) ของศิลปะเชิงสัมพันธ์เป็นสิ่งที่ยืนยันการมีอยู่จริงของปรากฏการณ์ทางศิลปะ ซึ่งศิลปินเองก็ต้องออกแบบให้เหมาะสมกับปฏิบัติการทางศิลปะของตนเอง โดยในเรื่องของการบันทึกข้อมูลนั้นไม่มีรูปแบบที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับศิลปินแต่ละคนจะออกแบบการจัดการนั้นขึ้นมา ไม่ว่าจะเป็นข้อมูลภาพถ่าย วิดีโอ บทสัมภาษณ์ ข้อความ แถลงการณ์ หรือบทวิพากษ์วิจารณ์ ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ต้องวางระบบในแต่ละครั้งให้ชัดเจน

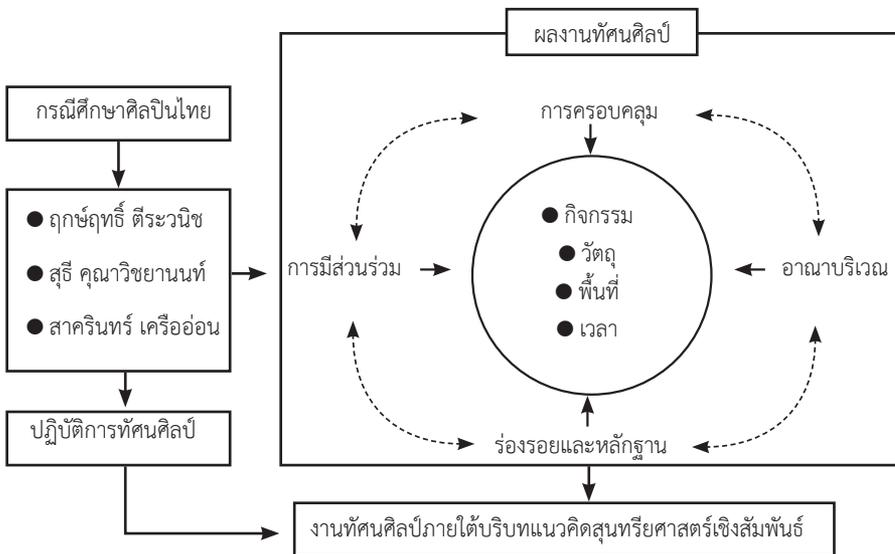
ซึ่งในกรณีตัวอย่างก็เห็นได้ว่า ทั้งฤกษ์ฤทธิ สุธี และสาครินทร์ เก็บข้อมูลขั้นพื้นฐานด้วยภาพถ่ายและข้อความเป็นสิ่งสำคัญ เนื่องจากเป็นการเก็บ

ร่องรอยและหลักฐานที่ง่ายและสะดวกที่สุด ขณะที่ผู้วิจัยเห็นว่า เทคโนโลยีดิจิทัลในปัจจุบันมีความสะดวกในด้านการบันทึกภาพเคลื่อนไหวหรือวิดีโอที่ง่ายและสะดวกขึ้น และยังคงเก็บบรรยากาศของปรากฏการณ์ได้ครบถ้วนมากกว่าในอดีต หากแต่การเก็บข้อมูล เช่น ภาพนิ่ง เสียง และลายลักษณ์อักษรก็ยังมีความจำเป็นอย่างมากเช่นเดียวกัน นอกจากนี้ การเก็บร่องรอยหลักฐานในด้านของผลงานที่เป็นผลสืบเนื่องจากกระบวนการปฏิบัติการทางศิลปะก็ทำให้เกิดความน่าสนใจได้มากขึ้นด้วย เช่น ภาพพิมพ์ที่เกิดจากการถูระบายสีด้วยดินสอสีลงบนกระดาษที่ทาบบนโต๊ะนักเรียนในผลงานของสุธีที่ผู้ชมหรือผู้มีส่วนร่วมได้ผลงานที่ระลึกกลับไป และต้นกล้าที่เกิดจากการปลูกนาข้าวบันไดในผลงานของสาครินทร์ที่นำกลับมาจากแสดงอีกครั้งที่กรุงเทพฯ เป็นต้น ซึ่งประเด็นการเก็บร่องรอยและหลักฐานไม่ได้มีรูปแบบการบันทึกตายตัวขึ้นอยู่กับศิลปินจะจัดการให้เหมาะสมกับผลงานตัวเองหรือเป็นไปตามวัตถุประสงค์ในการต่อยอดงานนั้น ๆ ของศิลปินด้วย

จากการที่ผู้วิจัยได้ผลการวิเคราะห์กรณีศึกษาผลงานทัศนศิลป์ของ ฤกษ์ฤทธิ ธีระวนิช สุธี คุณาวิทยานนท์ และสาครินทร์ เครืออ่อน ในบริบทแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ สามารถสรุปเป็นแผนผังความสัมพันธ์ของกรณีศึกษากับประเด็นที่ค้นพบจากการวิเคราะห์ (แผนผังที่ 2) และแผนผังผลการวิเคราะห์กรณีศึกษาด้วยแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (แผนผังที่ 3) ดังนี้



แผนผังที่ 2 ความสัมพันธ์ของกรณีศึกษากับประเด็นที่ค้นพบจากการวิเคราะห์



แผนผังที่ 3 แผนผังผลการวิเคราะห์กรณีศึกษาด้วยแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์

ผลสรุปที่ได้จากการวิเคราะห์และสังเคราะห์แสดงให้เห็นว่าจากกรณีศึกษาผลงานทัศนศิลป์ของฤกษ์ฤทธิ ติระวนิช สุธี คุณาวิชยานนท์ และสาครินทร์ เครืออ่อน ในบริบทที่มีปฏิบัติการตามแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ จะเห็นได้ว่าประเด็นสำคัญ 4 ประการ คือ (1) การครอบคลุม (2) การมีส่วนร่วม (3) อาณาบริเวณ และ (4) ร่องรอยและหลักฐาน เป็นข้อค้นพบจากการวิเคราะห์ถึงหลักการที่นำไปสู่การวิเคราะห์หรือประยุกต์ใช้ในศิลปะเชิงสัมพันธ์ โดยปัจจัยภายในที่อยู่ภายใต้ปฏิบัติการทั้ง 4 ประเด็น คือ กิจกรรม วัตถุ พื้นที่ และเวลา เป็นส่วนที่ทำให้การปฏิสัมพันธ์ในอาณาบริเวณปฏิบัติการทางศิลปะนั้นมีความน่าสนใจขึ้นได้ โดยขึ้นอยู่กับกระบวนการทางความคิดและการวางแผนเชิงปฏิบัติการของศิลปินที่มุ่งหมายในการสร้างงานทัศนศิลป์ที่มีปฏิบัติการตามแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ให้ผู้ชมหรือสาธารณชนเข้ามามีส่วนร่วมและมีประสบการณ์เชิงสุนทรียะทางตรง อันเกิดจากการประกอบสร้างของความคิด กระบวนการ กิจกรรม วัตถุ พื้นที่ เวลา และบริบทอื่น ๆ เพื่อสถาปนาพื้นที่ทางศิลปะที่สรรพสิ่งในอาณาบริเวณล้วนส่งเสริมให้นำไปสู่วิถีทางการสร้างสรรค์ใหม่ ซึ่งแม้ว่าในกรณีศิลปะเชิงสัมพันธ์หรืองานทัศนศิลป์ที่อยู่ภายใต้บริบทแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์จะมีความอิสระในการดำเนินการแทบทุกด้านก็ตาม แต่ผลงานที่เป็นกรณีศึกษาของศิลปินไทยร่วมสมัยที่นำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์เป็นผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นนี้ ย่อมแสดงให้เห็นถึงการวางระบบทางความคิดและกระบวนการที่ได้เชิญชวน ปลุกเร้า และสร้างปรากฏการณ์ที่ทั้งเหมือนและต่างกันในหลายกรณี

## ข้อเสนอแนะ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของดัชนีนิพนธ์ทางด้านทัศนศิลป์และการออกแบบ โดยมีความมุ่งหมายในการทบทวนเอกสารและผลงานทัศนศิลป์ของศิลปินไทยร่วมสมัยภายใต้บริบทแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ ซึ่งกรณีศึกษาศิลปินทั้ง 3 ท่านนี้ เป็นเพียงตัวอย่างที่ผู้วิจัยวิเคราะห์ผ่านกระบวนการเชิงคุณภาพแบบเจาะลึกอันนำไปสู่องค์ความรู้ที่สัมพันธ์กับการดำเนินดัชนีนิพนธ์ต่อไป และยังเป็นข้อเสนอองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาและวิจัยเชิงคุณภาพที่เป็นประโยชน์ทั้งทางวิชาการและการสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ในปัจจุบันด้วย

## เอกสารอ้างอิง

เจตนา นาควัชรชะ. (2546). ศิลป์สองทาง. กรุงเทพฯ: คมบาง.

ถนอม ชาภักดี. (2557). “การสร้างสรรค์สื่อเรื่อง กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยช่วงปี พ.ศ.2530-2550: ภายใต้บริบทของโลกภาวิวัฒน์และโลกศิลปะ”. วิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนาวิ โชติประดิษฐ์. (2549). “อะไรก็เป็นศิลปะ (หรือเปล่า...?)”. ดำรงวิชาการ. 2, 5, 210-235.

ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์. (2560). ศิลปะที่คุณแดกได้: ประวัติศาสตร์ของอาหารในฐานะงานศิลปะ. สืบค้นเมื่อ 30 สิงหาคม 2562. จาก <https://thematter.co/thinkers/art-you-can-eat/37406>

มานิต ศรีวานิชภูมิ. (2544). **ลูลิบัตรนิทรรศการประวัติศาสตร์และความทรงจำ** โดยมานิต ศรีวานิชภูมิ, สุธี คุณาวิชยานนท์ และอิง กาญจนะวณิชย์ จัดแสดง ณ หอศิลป์วิทยานิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 15 สิงหาคม - 1 กันยายน 2544. กรุงเทพฯ: หอศิลป์วิทยานิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มานิต ศรีวานิชภูมิ. (2548). **นีโอ-ชาตินิยม : นิทรรศการศิลปการเมืองร่วมสมัย** โดยมานิต ศรีวานิชภูมิ, สุธี คุณาวิชยานนท์, อิง กาญจนะวณิชย์, วสันต์ สิทธิเขตต์, ชาติชาย ปุຍเป็ย, นพไซย อังควัฒนะพงษ์, สาครินทร์ เครืออ่อน และสันติ ทองสุข. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วรเทพ อรรถบุตร. (2548). **เข้านอก/ออกใน: รวมบทสัมภาษณ์และบทความศิลปะร่วมสมัย (พ.ศ.2546-48)**. กรุงเทพฯ: สเกล.

วรเทพ อรรถบุตร. (2561). **และแล้วความรู้สึก ‘ร่วมสมัย’ ก็ปรากฏ**. กรุงเทพฯ: คอมมอนบุ๊กส์.

วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. (2560). “การสร้างสรรค์ผลงานโครงการสาธารณศิลป์เพื่อเนเวศสุนทรีย์ในวิถีวัฒนธรรมข้าวไทย”. *Veridian E-Journal*. 10, 1. 2054-2076.

สาครินทร์ เครืออ่อน. 2562. สัมภาษณ์ 30 เมษายน 2562.

สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร และหอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร. (2555). **ศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9: นิทรรศการศิลปะไทยเท่ จากท้องถิ่นสู่อินเตอร์**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

- สุชาติ เถาทอง. (2559). ศิลปะวิจัย สร้างวิชาการแบบการปฏิบัติสร้างศิลปะ.  
ชลบุรี: คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยบูรพา.
- สุธี คุณาวิชยานนท์. (2546). จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผัน  
ของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่. กรุงเทพฯ: บ้านหัวแหลม.
- สุธี คุณาวิชยานนท์. (2561). ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย: ตะวันตกและ  
ไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ทวีวัฒน์การพิมพ์ จำกัด.
- อุทิศ อติมานะ. (2554). ศิลปะและสุนทรียภาพหลังสมัยใหม่: ในบริบท  
สื่อศิลปะ. สืบค้นเมื่อ 15 พฤศจิกายน 2561 จาก [https://  
donutonline.wordpress.com/2011/01/25/](https://donutonline.wordpress.com/2011/01/25/)
- Bourriaud, Nicolas. (2002). **Relational Aesthetics** Dijon: Les  
presses du réel.
- Kurimanzutto. (2017). **Rirkrit Tiravanija**. Retrieved 24 June 2019  
from [http://www.kurimanzutto.com/en/artists/rirkrit-tira-  
vanija](http://www.kurimanzutto.com/en/artists/rirkrit-tiravanija)
- Mallouk, Elyse. (2013). **The Generous Object: The Relational  
and the Aesthetic in Contemporary Art**. Retrieved 9  
May 2019 from [https://www.scribd.com/document  
/146904665/Mallouk-the-Generous-Object-the-Relation-  
al-and-the-Aesthetic-in-Contemporary-Art](https://www.scribd.com/document/146904665/Mallouk-the-Generous-Object-the-Relational-and-the-Aesthetic-in-Contemporary-Art)
- Public Delivery. (2007). **Thai artist Sakarin Krue-On failed kmis-  
erably**, or did he not? Retrieved 28 June 2019 from [https://  
publicdelivery.org/sakarin-krue-on-terraced-rice-fields/](https://publicdelivery.org/sakarin-krue-on-terraced-rice-fields/)

The Solomon R. Guggenheim Foundation. (2019). **Rirkrit Tiravanija**. Retrieved 30 July 2019 from <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/rirkrit-tiravanija>