วารสารสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ปีที่ 17 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2564): 253–281
© 2021 Journal of Social Sciences, Naresuan University: JSSNU
Received: 24 Feb. 2021; Revised: 20 May. 2021; Accepted: 20 May. 2021

จากศิลปินสู่นักสร้างสรรค์ การสร้างพื้นที่ทางศิลปะ และคุณค่าใหม่ ในฐานะสถาบันแห่งการวิพากษ์

เก่งกิจ กิติเรียงลาภ[1]

บทคัดย่อ

นับตั้งแต่การรัฐประหารในปี พ.ศ.2549 และ พ.ศ.2557 ศิลปะได้กลายมาเป็นพื้นที่ปะทะของคู่ขัดแย้งการเมืองอย่างเข้มข้น ผ่านการผสานตัวเองเข้าไปกับโครงสร้างธุรกิจการผลิตงานศิลปะที่มีอยู่เดิม งานวิจัยชิ้นนี้ศึกษาการเคลื่อนไหวทางการเมืองและศิลปะของศิลปินรุ่นใหม่ โดยมีคำถามว่า ศิลปินรุ่นใหม่ซึ่งมีบทบาทในการวิพากษ์วิจารณ์สถานการณ์ทางการเมืองและมีบทบาทในการขับเคลื่อนขบวนการต่อสู้ทางการเมืองในช่วงที่ผ่านมาต้องเผชิญกับเงื่อนไขข้อจำกัดในเชิงโครงสร้างทั้งทางการเมือง เศรษฐกิจ และภายในวงการศิลปะเองอย่างไร รวมถึงพวกเขาเลือกใช้กลยุทธ์ใดในการขับเคลื่อนประเด็นทางการเมืองและการเลี้ยงชีพของพวกเขาภายใต้เงื่อนไขข้อจำกัดเหล่านั้น ข้อเสนอของงานชิ้นนี้ก็คือ ศิลปินกลุ่มนี้หันมาวิพากษ์โครงสร้างเชิงสถาบันทั้งในแง่ของสถาบันทางการเมืองและสถาบันศิลปะทางการ โดยมุ่งนำเสนอ “คุณค่า” ใหม่ ๆ อย่างน้อย 3 ประการ คือ การเล่น การปรับเปลี่ยน และการสร้างส่วนรวม ในฐานะที่เป็นเครื่องมือในการท้าทายและวิพากษ์ต่อโครงสร้างของระบบทุนนิยมและระบอบเผด็จการทหารในปัจจุบัน ในการเคลื่อนไหวดังกล่าว พวกเขาได้ผลักให้นิยามของศิลปะและศิลปินที่เดิมถูกผูกขาดการนิยามอยู่ที่สถาบันทางการเปลี่ยนแปลงความหมายไป ผ่านการแทนที่ “ศิลปิน” ด้วยตัวตนแบบ “นักสร้างสรรค์” ซึ่งเปิดรับให้ผู้คนต่าง ๆ เข้ามามีส่วนรวมในการเคลื่อนไหวและร่วมสร้างสถาบันเชิงวิพากษ์ใหม่ ๆ ได้

คำสำคัญ: ศิลปิน ศิลปะร่วมสมัย นักสร้างสรรค์ สถาบันแห่งการวิพากษ์ ระบบทุนนิยมแบบเสรีนิยมใหม่ มูลค่า/คุณค่า

1 รองศาสตราจารย์ ดร., ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่<Email: kkengkij@gmail.com>

Journal of Social Sciences, Naresuan University, Volume 17 Number 2 (July–December, 2021): 253–281
© 2021 Journal of Social Sciences, Naresuan University: JSSNU
Received: 24 Feb. 2021; Revised: 20 May. 2021; Accepted: 20 May. 2021

From Artist to Creative Practitioner: The Creation of New Artistic Spaces and Values as the Institution of Critique

Kengkij Kitirianglarp[2]

ABSTRACT

Since the 2006 and 2014 coups, art has become an area of intense political opposition through merging itself into the existing art business structure. This research studies the political and artistic movements of young artists. With a question that how does the new generation of artists, who have played a critical role in the political situation and in driving political movements in recent times, have to face structural constraints, both politically, economically and within the arts industry? In addition, what strategy do they choose to drive their political and subsistence issues under those constraints? The proposal of this paper is that this group of artists has been critical of the institutional structure in terms of political institutions and official art institutions. They propose at least 3 new "values" which are playing, improvising and commoning in order to challenge and criticize the current structure of capitalism and military dictatorship. In the movement, their movements help redefining arts and artists that were originally monopolized by the official institution. Their objective is to replace the subject of "artist" with the "creator", which is open to the co–involvement and participation of ordinary people in the movement and in the co–creation of the new institution of critique.

Keywords: Artist, Contemporary Arts, Creator, Institution of Critique, Neoliberal Capitalism, Value and Values

[2] Associate Professor, PhD., Department of Sociology and Anthropology, Chiangmai University <Email: kkengkij@gmail.com>

บทนำ

"This is the end. I'm not making anymore artwork as I don't have anything else to say or add. But I'll still be working within the scene archiving other artists' work. Others may say that archiving itself is art."

Sina Wittayawiroj, 2017a

ภายใต้บริบททางเศรษฐกิจที่ศิลปะกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสะสมทุนและการเก็งกำไรทางธุรกิจ ผ่านกระบวนการเปลี่ยนแปลงของการใช้แรงงานของมนุษย์ที่ความคิดสร้างสรรค์ โดยเฉพาะการสร้างสรรค์งานที่เป็นอวัตถุกลายมาเป็นสิ่งที่มีมูลค่ามากกว่าการผลิตสิ่งที่เป็นวัตถุ สินค้าอวัตถุทั้งหลายก็คือตัวแบบสำคัญของระบบทุนนิยมความรับรู้ (cognitive capitalism) ซึ่งเฟื่องฟูมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 1970 เป็นต้นมา (Kitirianglarp, 2017; Boutang, 2011) ศิลปินก็คือตัวแบบสำคัญของแรงงานในยุคปัจจุบันที่การใช้แรงงานในเชิงสร้างสรรค์ของพวกเขา (Raunig & Wuggenig, 2011; Raunig, 2013; Gill & Pratt, 2013, pp. 26–40; Monroe, 1974, pp. 7–10) รวมถึงการทำงานที่มีลักษณะเป็นการจ้างงานแบบยืดหยุ่น ไม่มั่นคงและเต็มไปด้วยความเสี่ยงได้กลายมาเป็นลักษณะทั่วไปของ "งาน" ในระบบทุนนิยม ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวยังส่งผลต่อความรับรู้ในเรื่องเวลาและพื้นที่ของการทำงานด้วย ในขณะที่ภายใต้ระบบทุนนิยมอุตสาหกรรม แรงงานส่วนใหญ่ทำงานในโรงงานอุตสาหกรรมที่มีเวลาการทำงานที่แน่นอนในแต่ละวัน แต่ศิลปินและแรงงานในระบบทุนนิยมความรับรู้กลับสามารถทำงานหรือสร้างมูลค่าให้แก่ระบบทุนนิยมได้ในทุกแห่งหนและในทุกเวลาอย่างไม่มีข้อจำกัด ฮิโตะ ชไตเยิร์ล (Steyerl, 2020, pp. 318–332) ชี้ว่า ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวได้ทำให้ศิลปะและการใช้แรงงานเพื่อการสร้างสรรค์กลายมาเป็นสินค้ามากขึ้น พร้อม ๆ กับที่นักลงทุนเริ่มเห็นว่าศิลปะมีมูลค่าทางเศรษฐกิจที่พวกเขาสามารถลงทุนและเก็งกำไรได้ ศิลปะจึงกลายมาเป็น "สกุลเงิน" ประเภทหนึ่งที่ไหลเวียนในตลาด และโดยตัวของมันเองก็ทำลายความสามารถของศิลปะและศิลปินที่จะตั้งคำถามกับทั้งระบบทุนนิยมและระบอบการเมืองที่ศิลปินอาศัยอยู่ เฉกเช่นเดียวกับที่ "ศิลปะการเมือง" (political art) ได้กลายมาเป็นสกุลเงินที่มีมูลค่าสูงขึ้น พร้อม ๆ กับที่ความเป็นการเมืองของมันก็ถูกลดทอนลงและถูกผนวกกลืนให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของสถาบันทางศิลปะ ซึ่งเป็นกลไกการผลิตและการขูดรีดแรงงานที่สำคัญในระบบทุนนิยมในปัจจุบัน

อาจกล่าวได้ว่า ศิลปะเป็นส่วนหนึ่งท่ามกลางความขัดแย้ง คือ เป็นทั้งเวทีของความขัดแย้ง และเป็นทั้งเครื่องมือของคู่ขัดแย้ง ในสังคมไทย เราจะเห็นการที่ศิลปินหลากหลายสาขาขึ้นเวทีการเมืองของทั้งฝั่งเสื้อเหลืองและเสื้อแดง Chapakdee, 2020; Chotpradit, 2020) นอกจากนี้ ยังมีการแสดงงานที่อยู่นอกพื้นที่ทางการเมืองแบบเป็นทางการด้วย เช่น การจัดแสดงงานศิลปะตามหอศิลป์และพื้นที่ศิลปะอื่น ๆ ทั้งในและนอกประเทศ เช่นเดียวกับที่เราจะเห็นการเคลื่อนไหวของนักสร้างสรรค์และศิลปินที่อยู่นอกสถาบันทางการ เช่น ในพื้นที่ของเฟซบุ๊ก ทวิตเตอร์ และในพื้นที่ที่มีการชุมนุมทางการเมืองบนท้องถนน โดยเฉพาะในบริบทของการเคลื่อนไหวทางการเมืองของคนรุ่นใหม่ในปี 2563 ที่ศิลปินและศิลปะมีบทบาทสำคัญอย่างมากในการวิพากษ์วิจารณ์และตั้งคำถามทางการเมือง งานวิจัยนี้ศึกษาการสร้างพื้นที่ความรู้และพื้นที่ทางการเมืองแบบใหม่ของศิลปินร่วมสมัยไทย ซึ่งเก็บข้อมูลตั้งแต่ปี 2561 จนถึงปี 2564 โดยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์และเอกสารออนไลน์ของศิลปินรุ่นอายุ 30–45 ปี จำนวน 10 คน โดยมีคำถามวิจัยว่า ภายใต้บริบทของทุนนิยมเสรีนิยมใหม่และภายใต้บริบทของระบอบกึ่งเผด็จการทหารหลังปี 2557 เป็นต้นมา ศิลปินรุ่นนี้ซึ่งมีบทบาทในการวิพากษ์วิจารณ์สถานการณ์ทางการเมืองและมีบทบาทในการขับเคลื่อนขบวนการต่อสู้ทางการเมืองในช่วงที่ผ่านมาต้องเผชิญกับเงื่อนไขข้อจำกัดในเชิงโครงสร้างทั้งทางการเมือง เศรษฐกิจ และภายในวงการศิลปะอย่างไร รวมถึงพวกเขาเลือกใช้กลยุทธ์ใดในการขับเคลื่อนประเด็นทางการเมืองและการเลี้ยงชีพของพวกเขาภายใต้เงื่อนไขข้อจำกัดเหล่านั้น

บทความวิจัยนี้แบ่งการนำเสนอเป็น 4 ส่วน คือ หนึ่ง นำเสนอแนวคิดที่ใช้ในการศึกษา โดยอาศัยงานของ ฮิโตะ ชไตเยิร์ล งานที่ศึกษาเรื่องมูลค่าแรงงานเพื่อเป็นกรอบในการศึกษา สอง ชี้ให้เห็นกรณีศึกษา คือ สินา วิทยวิโรจน์ ซึ่งผู้วิจัยเก็บข้อมูลต่อเนื่องมาตั้งแต่ปี 2560 จนถึงปัจจุบัน สาม สร้างข้อสรุปว่าด้วยข้อจำกัดของสถาบันศิลปะในปัจจุบัน และสี่ วิเคราะห์ให้เห็นถึงการปะทะกันของความคิดเรื่องมูลค่ากับคุณค่าในการเคลื่อนไหวของศิลปินในยุคปัจจุบันและประเมินถึงความเป็นไปได้ของการเปิดพื้นที่และคุณค่าใหม่ ๆ ผ่านการเคลื่อนไหวทางการเมืองของศิลปินที่เป็นกรณีศึกษา

การเมืองกับศิลปะ: สถาบันแห่งการวิพากษ์

ฮิโตะ ชไตเยิร์ล (Steyerl, 2020, pp. 110–122; Steyerl, 2012; 2017) เสนอประเด็นว่าด้วยสถาบันแห่งการวิพากษ์ (institution of critique) ที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละยุคสมัย เขาชี้ว่า ในระบบทุนนิยมแบบเสรีนิยมใหม่ การวิพากษ์ได้ถูกทำให้กลายเป็นสินค้าประเภทหนึ่งในระบบทุนนิยม การวิจารณ์ศิลปะหรือแม้แต่การวิพากษ์สังคมการเมืองในโลกศิลปะในตัวมันเองได้ถูกผนวกกลืนเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของระบบทุนนิยมที่เข้ามากำกับสถาบันศิลปะแบบทางการ ผ่านการผูกขาดการวิจารณ์ให้เป็นส่วนหนึ่งของสถาบัน (institutionalization of critique) ส่งผลให้การแสดงความเห็นและการวิพากษ์ที่อยู่นอกสถาบันทางการกลายเป็นสิ่งที่ไม่มีคุณค่าหรือความหมายต่อการเปลี่ยนแปลงสังคม ผลก็คือ “การวิจารณ์ในตัวมันเองไม่อาจสถาปนาความเป็นปฏิปักษ์ที่ชัดเจนในพื้นที่เหล่านี้ได้อีกแล้ว แบบปฏิบัติของการวิจารณ์เหล่านี้เริ่มแตกสลายกลายเป็นส่วนเสี้ยวเล็ก ๆ จนกระทั่งทำให้ประเด็นต่าง ๆ กลายเป็นละอองอณู” ซึ่งเต็มไปด้วยความหลากหลาย แต่กลับกร่อนทำลายการตั้งคำถามของสังคมต่อสิ่งต่าง ๆ โดยที่ “ในความพยายามที่จะสร้างความหลากหลายเช่นนี้มันก็ได้สร้างตลาดแบบเฉพาะทาง (niche) ที่เชี่ยวชาญในการเก็บรายชื่อของลูกค้าที่คัดมาพิเศษ และทำการเปิดมหรสพของ ‘ความแตกต่าง’ โดยที่ไม่ส่งผลอะไรกับการเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างนัก” (Steyerl, 2020, pp. 118–119) ศิลปะในฐานะเครื่องมือในการวิพากษ์จึงสูญเสียพลังของตัวมันเองลงไปท่ามกลางการขยายตัวของลัทธิเสรีนิยมใหม่

ความเป็นไปได้ของการวิพากษ์ยังถูกบ่อนทำลายด้วยบรรยากาศที่เป็นเผด็จการในทางการเมืองด้วย โดยเฉพาะภายใต้รัฐบาลเผด็จการที่สถาบันศิลปะถูกผนวกรวมเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งเพื่อรับใช้โครงสร้างอำนาจแบบบนลงล่าง ชไตเยิร์ล (Steyerl, 2020, p. 115) ชี้ว่า สำหรับศิลปินและคนทำงานสร้างสรรค์แล้ว พวกเขามีทางเลือกหลายทางที่จะต่อกรกับข้อจำกัดและสภาวะของเผด็จการ โดยเฉพาะผ่านการปฏิเสธความเป็นสถาบันทางการที่มีอยู่เดิม สร้างสถาบันใหม่ ๆ ขึ้นมาด้วยตัวของพวกเขาเอง หรือแม้แต่การพยายามขยับขยายสถาบันให้กลายเป็นพื้นที่รบพุ่งกับการเมืองกระแสหลัก ในกระบวนการดังกล่าวนี้เอง ศิลปินที่พยายามจะขับเคลื่อนการเมืองให้เป็นประชาธิปไตยก็จำเป็นต้องผนวกเอาประเด็นทางการเมืองในระดับชาติเข้ามาผูกรวมกับประเด็นของการเมืองในโลกศิลปะด้วยไปพร้อม ๆ กัน ศิลปะไม่ใช่สิ่งที่แยกออกจากการเมือง และการเมืองไม่ได้แยกออกจากศิลปะ รวมถึงในการตั้งคำถามถึงสถานะและนิยามของศิลปะที่เดิมถูกกำกับผูกขาดโดยสถาบันทางการ

ก็จะต้องถูกตั้งคำถาม เช่นเดียวกัน นิยามหรือสถานะของ “ศิลปิน” ผู้สร้างสรรค์งานเองที่เดิมถูกรับรองโดยสถาบันทางการก็เป็นสิ่งที่ต้องถูกวิพากษ์และล้มทำลาย

ไมเก้ โลว์เวิร์ธ และฟรานเซียน ฟาน เวสเตรนอง (Lauwaert & Westrenan, 2017) ชี้ว่า ศิลปะที่มุ่งไปสู่การวิพากษ์ในตัวมันเองจึงต้องตั้งคำถามกับนิยามของ value ซึ่งถูกผูกขาดโดยระบบทุนนิยมให้มีความหมายเฉพาะว่าเป็น “มูลค่า” ทางเศรษฐกิจเท่านั้นในฐานะที่ศิลปะเป็นอนุพันธ์หรือสกุลทางการเงินประเภทหนึ่ง ในแง่นี้ การวิพากษ์ทางศิลปะนั้นจะต้องมุ่งปรับเปลี่ยนความหมายและขอบเขตของสิ่งที่เรียกว่า “คุณค่า/มูลค่า” เสียใหม่อย่างถึงราก รวมถึงการเขย่าลำดับชั้นของการให้คุณค่าและมูลค่าแก่ตัวงานศิลปะ ศิลปินที่มุ่งวิพากษ์สังคมไม่เพียงแต่ตั้งคำถามกับสังคมการเมืองของพวกเขาภายใต้กรอบของสถาบันทางศิลปะแบบทางการเท่านั้น แต่พวกเขาต้องฉกฉวยหยิบจับ รวมถึงสร้างสถาบันแห่งการวิพากษ์ขึ้นมาใหม่ที่อยู่ “นอก” สถาบันที่เป็นทางการด้วย การตั้งคำถามถึงสถาบันทางการยังหมายรวมถึงการตั้งคำถามถึงอำนาจที่วงการหรือสถาบันศิลปะให้แก่งานสร้างสรรค์ของพวกเขาทั้งในระดับของกระบวนการทำงานและตัวผลงาน การสร้างสถาบันแห่งการวิพากษ์จึงเป็นการต่อสู้ทางการเมืองแบบหนึ่งที่ศิลปินมุ่งไปสู่การท้าทายหรือแทนที่การให้คุณค่าที่ผูกกับ “มูลค่า” ทางเศรษฐกิจของตลาดศิลปะด้วยการพูดถึง “คุณค่า” ในฐานะสิ่งที่มาก่อนมูลค่า คุณค่าในที่นี้จึงเป็นคุณค่าที่ถูกประเมินหรือวัดจากบทบาททางการเมืองของตัวมันในพื้นที่ทางสังคมการเมืองที่เป็นรูปธรรมมากกว่าที่จะถูกประเมินหรือชี้วัดจากตลาดหรือสถาบันทางการเท่านั้น ซึ่งเราจะเห็นการเคลื่อนไหวดังกล่าวนี้อย่างชัดเจนในความขัดแย้งทางการเมืองไทยในช่วงกว่า 1 ทศวรรษที่ผ่านมา

สินา วิทยวิโรจน์: จากศิลปินสู่นักสร้างสรรค์
ภาพ 1 profile เฟซบุ๊กของ Sina Wittayawiroj

ที่มา: Wittayawiroj, 2021a

ในบทความวิจัยนี้ ผู้วิจัยเลือก สินา วิทยวิโรจน์ ศิลปินวัย 35 ปีเป็นกรณีศึกษา เขาเติบโตมาจากครอบครัวชนชั้นกลางในกรุงเทพมหานคร เรียนจบปริญญาโทสาขาสื่อผสม คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเป็นสาขาเปิดใหม่ที่เน้นการทำงานศิลปะโดยใช้สื่อแบบใหม่ ๆ เช่น ดิจิทัล หรือเครื่องมือที่เทคโนโลยีแบบใหม่ ๆ เขาเข้าสู่วงการศิลปะในช่วงของเหตุการณ์การล้อมปราบคนเสื้อแดงในปี 2553 ดังที่เขาให้สัมภาษณ์ว่า “ความวุ่นวายทางการเมืองเริ่มทวีความรุนแรงขึ้นเรื่อย ๆ ขณะที่ส่วนตัวเป็นเพียงนักศึกษา ปี 3 คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งในฐานะคนไทยธรรมดา ๆ คนหนึ่งรู้สึกอึดอัดอย่างมาก เหมือนตัวเองเป็นเพียงคนนอกที่ต้องคอยเฝ้าดูคนสองกลุ่มทะเลาะกัน โดยตัวเองไม่มีสิทธิมีเสียงจะทำอะไรได้เลย” (MGR Online, 2009)

สินามีบทบาทในการทำงานศิลปะร่วมกับศิลปินรุ่นใหม่หลายคนที่ผู้วิจัยสัมภาษณ์ งานส่วนมากของเขามุ่งตั้งคำถามและท้าทายโลกทัศน์ของผู้คนที่สนับสนุนการใช้ความรุนแรงกับประชาชนและสนับสนุนการปกครองของเผด็จการทหาร ภายหลังจากรัฐประหารในปี 2557 เขาได้แสดงงานหลายครั้ง และงานสุดท้ายที่เขาจัดแสดงก็คือนิทรรศการที่ชื่อว่า The Last Exhibition ในปี 2560 ซึ่งเป็นการนำงานที่เคยถูกห้ามจัดแสดงในปี 2559 แสดงใหม่ที่ Cartel Gallery โดยสินานำงานที่เคยถูกห้ามแสดงมาเผาทิ้งและจัดแสดงงานที่ถูกเผาแล้ว เป้าหมายของงานนี้ก็คือการเปิดโปงให้เห็นถึงกระบวนการใช้อำนาจและการเซ็นเซอร์งานศิลปะที่รุนแรงขึ้นในช่วงหลังรัฐประหารในปี 2557 ดังที่ กมลกา จิตตรุทธะ ซึ่งเป็น Project Manager ของงานแสดงกล่าวถึงงานว่า “เขาได้เซ็นเซอร์ตัวเองจากสถานะความเป็นศิลปินด้วยเช่นกัน ในชั่วโมงนี้ที่เขาแน่วแน่กับการเลิกทำงานศิลปะ ข้าพเจ้ายังหวังเป็นอย่างยิ่งว่าบทสรุปหรือตอนจบของมหากาพย์การเซ็นเซอร์อันแสนยาวนาน จะทิ้งร่องรอยหรือความหมายบางอย่างให้กับผู้ชม รวมถึงตัวศิลปินเองด้วย และเห็นว่าควรเก็บวงเล็บท้ายชื่อนิทรรศการว่า ‘(ชื่อชั่วคราว)’ เอาไว้ เพื่อแสดงนัยยะถึงการทิ้งค้างบางสิ่งบางอย่างที่ยังไม่ได้ถูกตัดสินใจหรือทำให้สำเร็จลุล่วงดี เป็นการทิ้งร่องรอยเอาไว้เผื่อว่าวันใดวันหนึ่ง หากร่องรอยนี้ไม่ได้เลือนหายไปจากข้างใน เราอาจได้เห็นสินา วิทยวิโรจน์ ในฐานะศิลปินอีกครั้ง...”[3]

ภาพ 2 สินา วิทยวิโรจน์, The Last Exhibition (2017)

ที่มา: Wittayawiroj, 2017b

[3] ดูข้อมูลเพิ่มเติมที่ Wittayawiroj, 2020

> ...สินาเล่าว่า ข้อจำกัดของศิลปินรุ่นเขามีอยู่หลายประการ ตั้งแต่การควบคุมเซ็นเซอร์ของรัฐบาลทหาร การไม่สามารถขายงานให้แก่นักสะสมได้ ศิลปินต้องอาศัยทุนของตนเองในการทำงานศิลปะโดยไม่มีความหวังว่าพวกเขาจะขายงานได้ ซึ่งข้อจำกัดทั้งหมดที่กล่าวไปก็วางอยู่บนข้อจำกัดอีกประการที่มีความสำคัญอย่างมากนั่นคือ ระบบอุปถัมภ์ในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยที่ผูกโยงตั้งแต่เจ้าของแกลอรี ภัณฑารักษ์ และนักสะสมงาน ซึ่งมีบทบาทอย่างมากในการครอบงำการทำงานและการจัดแสดงงานของศิลปิน ดังที่สินาเล่าว่า “มันเป็นไปไม่ได้เลยที่คุณจะเป็นศิลปิน ถ้าไม่มีเส้นสายพรรคพวก”
>
> (สินา วิทยวิโรจน์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 7 เมษายน 2560)

ในปัจจุบัน ภายหลังจากการจัดแสดงงานในปี 2560 สินาได้ตัดสินใจเลิกทำอาชีพศิลปิน และหันไปหาเลี้ยงชีพจากงานกราฟฟิคดีไซเนอร์ให้แบรนด์แฟชั่นแห่งหนึ่ง พร้อม ๆ กับได้เข้าร่วมก่อตั้งกลุ่ม “ศิลปะปลดแอก” และ “นักวาดภาพประกอบ” ซึ่งทำงานศิลปะให้กับการชุมนุมเคลื่อนไหวของนักศึกษาและคนรุ่นใหม่นับตั้งแต่ปี 2563 เป็นต้นมา ในการทำงานร่วมกับกลุ่มศิลปะปลดแอก สินาเล่าว่า “เริ่มทำก่อนเพื่อตอบโต้กับเหตุการณ์ในม็อบ ทำวันต่อวัน ระบายอารมณ์ แต่คุณภาพงานต่ำลงเมื่อเทียบกับงานในแกลอรี แต่งานที่ทำมันสามารถประยุกต์ใช้ได้ในหลาย ๆ รูปแบบมากขึ้น” โดยที่การทำงานในแพลตฟอร์มเหล่านี้ “เร็วขึ้น ถูกลง ง่ายขึ้น เอาไปใช้ได้และเปิดให้มือสมัครเล่นสามารถมีส่วนร่วมได้” งานของเขาได้ถูกนำไปใช้ในพื้นที่และโดยกลุ่มคนที่หลากหลาย ทั้งปรากฏในม็อบ บนเสื้อยืด และโปสเตอร์ รวมถึงการโพสต์ซ้ำแล้วซ้ำเล่าบนเฟซบุ๊กของผู้คนที่สนับสนุนประชาธิปไตย ในขณะที่การทำงานในสถาบันทางการให้ความสำคัญกับบทบาทของตัวแสดงทางการจำนวนมาก ตั้งแต่ศิลปิน ภัณฑารักษ์ นักสะสมงาน เจ้าของแกลอรี และนักวิจารณ์ศิลปะ แต่สำหรับสินาแล้ว ในวงการศิลปะ

> ...“เราต้องพยายามทำตัวเองให้ดูมีคุณค่า แต่ปัจจุบัน คนอื่นเห็นคุณค่าเราเอง” โดยในขณะที่ “คนในโลกทัศนศิลป์ (visual arts) ไม่มองว่างานเราเป็นงานศิลปะ เพราะมันไม่ซับซ้อน... งานที่เรียกว่างานศิลปะมันต้องมีความสุขุมลุ่มลึก ใส่รหัสซับซ้อน และมีภาษาหรือไวยากรณ์ของศิลปะ” ทว่าเขากลับพอใจกับการอยู่ “นอก” วงการหรือสถาบันมากกว่า ดังที่สินาชี้ว่า การเป็นศิลปินในธุรกิจศิลปะและระบอบเผด็จการในปัจจุบันทำให้เขาไม่มีอิสระ และศิลปะก็ถูกครอบงำโดยผลักภาระความเสี่ยงในชีวิตให้แก่คนทำงาน เขาต้องทำงานหลาย ๆ งาน เพื่อหาเงินมาทำงานศิลปะ ซึ่งก็ไม่รู้ว่าจะขายได้หรือไม่
>
> (สินา วิทยวิโรจน์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 25 มกราคม 2564)

ดังนั้น การประกาศว่าจะเลิกเป็นศิลปินและการหันมาเรียกตัวเองเป็น “นักสร้างสรรค์” หรือไม่ก็ “นักวาดภาพประกอบ” (ซึ่งไม่ใช่ศิลปิน) จึงเป็นการตั้งคำถามและท้าทายโดยตรงต่อความศักดิ์สิทธิ์ของศิลปะและความเป็นศิลปิน สินายังเล่าว่า เขาพอใจมากกับการทำงานในแพลตฟอร์มของม็อบและเฟซบุ๊ก เพราะแพลตฟอร์มแบบนี้เปิดกว้างให้คนอื่น ๆ ที่ไม่ถูกรับรองว่าเป็นศิลปินสามารถเข้ามามีบทบาทหรือมีส่วนร่วมได้มากกว่าแกลอรีหรือพิพิธภัณฑ์ศิลปะแบบทางการ สินาชี้ว่า งานสร้างสรรค์ของกลุ่มศิลปะปลดแอกและกลุ่มนักวาดภาพประกอบนั้นสะท้อนว่า “เราทุกคนเป็นแกนนำ” ได้ และผลงานต่าง ๆ ก็ไม่มีใครผูกขาดความเป็นเจ้าของแต่เพียงผู้เดียว เพราะงานสร้างสรรค์ที่ถูกโพสต์และแชร์ในแพลตฟอร์มดังกล่าวนั้น

> ... “เราไม่ได้เป็นเจ้าของ แต่ทุกคนเป็นเจ้าของร่วมกัน เพราะทุกคนใช้มันเคลื่อนไหวได้” มัน “เป็นสมบัติส่วนรวมของสังคม” ซึ่งเขาสรุปว่า หากเราต้องการทำให้ศิลปะมีส่วนในการเปลี่ยนแปลงสังคม เราก็ต้องทำลายความศักดิ์สิทธิ์ของศิลปะ และทำให้คนทั่วไปสามารถกลายเป็นศิลปินหรือคนทำงานสร้างสรรค์ได้ ซึ่งผลที่เขาและกลุ่มศิลปะปลดแอกคาดหวังก็คือ “อยากสร้างสังคมใหม่ที่เรียนรู้ร่วมกันว่าสามารถทำงานเพื่อสังคมให้สังคมได้”
>
> (สินา วิทยวิโรจน์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 25 มกราคม 2564)

จงถอนตัวเองจากสถาบันศิลปะ: สถาบันและการกดทับแรงงาน

จากการเก็บข้อมูลวิจัยพบว่า ลักษณะร่วมเชิงโครงสร้างที่สำคัญที่จำกัดหรือเป็นเงื่อนไขให้แก่การเคลื่อนไหวของศิลปินรุ่นใหม่ที่ศึกษานั้นมีอยู่ 4 ประการ คือ หนึ่ง การเติบโตมาในฐานะคนรุ่นใหม่ (อายุ 30–40 ปี) ซึ่งแตกต่างออกไปจากศิลปินรุ่นก่อนหน้า ในขณะที่ศิลปินหัวก้าวหน้ารุ่นก่อนหน้านั้นสามารถเข้าไปอยู่ในสถาบันศิลปะทางการอย่างมั่นคง แต่เงื่อนไขการเข้าสู่วงการของศิลปะรุ่นใหม่ในประเทศไทยนั้นแตกต่างออกไป ศิลปินเกือบทุกคนที่ผู้วิจัยศึกษานั้นเริ่มต้นอาชีพจากการทำงานสารพัดประเภท และนำเงินที่ได้จากการทำงานอื่น รวมทั้งเวลาว่างมาทำงานศิลปะเป็นงานอดิเรก

> ...สินาเล่าว่าเขาใช้เวลาส่วนมากไปกับการทำงาน สร้างเครือข่ายกับคนในวงการศิลปะ และทำงานฟรีแลนซ์ โดยเอาเงินที่ได้จากการทำงานฟรีแลนซ์มาใช้ในการทำงานศิลปะแล้วนำงานหรือโปรเจคที่คิดไว้ไปนำเสนอกับภัณฑารักษ์หรือไม่ก็ร่วมกันกับเพื่อนรุ่นเดียวกันจัดแสดงงานในพื้นที่ทางเลือกเล็ก ๆ ของตนเอง “ถ้าไม่มีเงิน เราก็ทำศิลปะได้นะ แต่เราต้องลงแรงแทน”
>
> (สินา วิทยวิโรจน์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 7 เมษายน 2560)

รวมถึงในกรณีของอรวรรณ อรุณรักษ์ ศิลปินรุ่นใหม่อีกคน เธอต้องทำงานประจำก่อนเพื่อที่จะสร้างประสบการณ์ เครือข่าย และต้นทุนที่มากพอที่จะกลายมาเป็นศิลปินเต็มตัว หรือที่กล่าวแก่ผู้วิจัยว่า

> ...การเข้าสู่เครือข่ายอุปถัมภ์หรือการมีกลุ่มก็คือเงื่อนไขสำคัญความก้าวหน้าในอาชีพของศิลปินในวงการศิลปะ
>
> (อรวรรณ อรุณรักษ์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2560)

> ...“คอนเนคชั่นคือเงื่อนไขหลักในการเติบโตในวงการ ถ้าไม่มี back ก็ไม่มีทางไปถึง”
>
> (ปิยะรัศมิ์ ปิยะพงศ์วิวัฒน์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 8 สิงหาคม 2560)

สอง สถาบันศิลปะใหม่ ๆ ที่เปิดทางให้แก่ศิลปะร่วมสมัย (contemporary art) มากขึ้น ซึ่งแยกตัวเองออกจากศิลปะสมัยใหม่ (modern art) ในสังคมไทย เราจะเห็นการเติบโตขยายตัวของศิลปะร่วมสมัยมาตั้งแต่ทศวรรษ 1990 ดังที่วรเทพ อรรคบุตร (Akarabutr, 2018, pp. 109–110) ศิลปินซึ่งอยู่ในกระแสความเคลื่อนไหวในยุคดังกล่าวเสนอว่า ศิลปะร่วมสมัยนั้นยึดโยงกับการเติบโตขยายตัวของลัทธิเสรีนิยมใหม่ โดยเฉพาะความคิดเรื่องเสรีภาพของปัจเจกบุคคล และการขยายตัวของสินค้า ซึ่ง “ในบริบทของการทำทุกอย่างให้เป็นสินค้า ศิลปะร่วมสมัยหรือศิลปะที่เป็นตัวแทนของเสรีภาพ จึงทยอยออกมาดึงดูดผู้บริโภค... ศิลปะร่วมสมัยไม่อาจพ้นชะตากรรมเดียวกับสินค้า การประกวดประชัน การนำเสนอความใหม่ ทำให้รูปทรงและสัญญะต่าง ๆ ในศิลปะ แข่งขันกันดึงดูดไม่ต่างจากการอวดสรรพคุณเพื่อเสนอขายสินค้า...การไหลเวียนหรือแพร่กระจายเยี่ยงเดียวกับสินค้าอันดาษดื่น จักส่งผลให้ศิลปะเองเลี่ยงไม่พ้นตรรกะของการแข่งขันในตลาด ต้องขับเคี่ยวกัน ช่วงชิงผู้บริโภค สร้างฐานคนดู หาทางพยุงตนด้วยการลงทุนและเก็งกำไร โดยดูดซับการสนับสนุนทั้งจากรัฐและบรรษัท จนกระทั่งเลี่ยงไม่ได้ว่าทั้งชีวิตของศิลปินเอง รวมตลอดทั้งพิพิธภัณฑ์ชั้นนำถูกบริหารจัดการและนำเสนอในฐานะ ‘แบรนด์’ หรือยี่ห้อสินค้า” ซึ่งหากพวกเขาปฏิเสธการเข้าสู่ธุรกิจของศิลปะที่เต็มไปด้วยการแข่งขันและการสร้างมูลค่า พวกเขาก็จะไม่มีทางก้าวหน้าหรือมีความมั่นคงได้

สาม เทคโนโลยีใหม่ ศิลปินรุ่นใหม่หลายคนพยายามหาทางเลือกหรือรูปแบบใหม่ ๆ ในการทำงานศิลปะ โดยไม่จำกัดเพียงทัศนศิลป์ในความหมายแบบดั้งเดิมเท่านั้น

> ...พวกเขาใช้สื่อที่หลากหลายมากขึ้น รวมถึงการอาศัยแพลตฟอร์มออนไลน์มาใช้โปรโมทงานของตนเองให้เป็นที่รู้จัก ทั้งหมดนี้มันก็ขึ้นกับ “การยืนระยะว่าทำมาเท่าไร”
>
> (อรวรรณ อรุณรักษ์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2560)

นอกจากนี้ ศิลปินหลายคนในรุ่นนี้มิได้เริ่มจากการทำอาชีพศิลปินแต่แรก หลายคนเรียนจบหรือทำงานด้านอื่นมาก่อน เช่น งานโฆษณา งานถ่ายภาพ ฯลฯ

> ...ซึ่งทำให้พวกเขาสามารถปรับใช้ประสบการณ์เกี่ยวกับเทคนิค และเทคโนโลยีใหม่ ๆ มาใช้กับการทำงานศิลปะในภายหลังได้ (ปิยะรัศมิ์ ปิยะพงศ์วิวัฒน์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 8 เมษายน 2560)

และสี่ ความขัดแย้งทางสังคมใหม่ ๆ โดยเฉพาะความขัดแย้งทางการเมือง นับตั้งแต่การรัฐประหารในปี 2557 เป็นต้นมา ศิลปินรุ่นใหม่ที่มีความคิดทางการเมืองในเชิงวิพากษ์วิจารณ์ต่อระบอบเผด็จการทหารและสถาบันกษัตริย์เริ่มมีบทบาทมากขึ้น แต่ทว่าพวกเขาก็ประสบกับการถูกเซ็นเซอร์ การถูกกีดกัน หรือแม้แต่การยอม/ไม่ยอมประนีประนอมต่อการนำเสนอความคิดของตนเอง กรณีที่ชัดเจนก็คือ ข้อถกเถียงในวงการศิลปะที่ศิลปินจำนวนหนึ่งปฏิเสธเข้าร่วมแสดงงานกับ Bangkok Art Biennale ที่จัดขึ้นในปี 2563 ปิยะรัศมิ์ (จากการพูดคุยส่วนตัวในปี 2563) เล่าให้ผู้วิจัยฟังว่าเธอคิดหนักมากเมื่อถูกชวนให้แสดงงานในบรรยากาศที่ไม่เป็นประชาธิปไตย ในที่สุดเธอปฏิเสธร่วมแสดงงานในงานดังกล่าว ศิลปินหลายคน เช่น ธาดา เฮงทรัพย์กูล ซึ่งตัดสินใจเข้าร่วมแสดงงานก็ถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างมากว่าร่วมมือกับฝ่ายเผด็จการอำนาจนิยม ภายใต้ความขัดแย้งทางการเมืองในระดับชาติเช่นนี้เองที่นำมาสู่ความขัดแย้งในวงการศิลปะด้วย ศิลปินรุ่นใหม่หลายคนเผชิญหน้ากับการตัดสินใจที่ยากว่าพวกเขาจะฉวยใช้โอกาสในการแสดงงานในนิทรรศการศิลปะใหญ่ ๆ ดีหรือปฏิเสธการเข้าร่วมดี

ภาพ 3 โครงสร้างเชิงสถาบันของวงการศิลปะ

ที่มา: ผู้เขียน

กรณีของสินาเป็นกรณีที่ชัดเจนว่า เขาปฏิเสธการสังฆกรรมกับวงการศิลปะและสถาบันทางการมาตั้งแต่หลังการรัฐประหารในปี 2557 โดยหันไปเลี้ยงชีพด้วยการทำงานประจำผ่านการนำทักษะทางศิลปะมาใช้กับงานในสายงานอื่น ๆ ในขณะที่อีกหลายคนยังคงเผชิญหน้ากับสภาวะที่ตัดสินใจได้ยาก “กลืนไม่เข้าคายไม่ออก” หากพวกเขาไม่แสดงงาน พวกเขาก็จะไม่มีโอกาสนำเสนอตนเองและไม่มีโอกาสขายงาน แต่หากพวกเขาแสดงงาน พวกเขาก็อาจจะถูกผนวกเข้าไปในระบบอุปถัมภ์ได้ ผู้วิจัยเห็นว่า ภายใต้สภาวะและบริบทของยุคสมัยข้างต้น ศิลปินแนววิพากษ์ที่เป็นคนรุ่นใหม่หลายคนเผชิญหน้ากับเงื่อนไขเชิงโครงสร้าง 3 ประการ คือ หนึ่ง ระบบอุปถัมภ์ของสถาบันทางการ ทั้งที่ผูกขาดครอบงำโดยรัฐและคนที่มีอิทธิพลในวงการศิลปะ สอง เครือข่ายของธุรกิจศิลปะ ที่หากพวกเขาต้องการเลี้ยงชีพให้ได้ในฐานะอาชีพศิลปิน พวกเขาก็ต้องเข้าสู่กระบวนการทำงานหนักที่มีความเสี่ยงสูง ดังที่สินาเล่าว่า

> ...“การทำงานศิลปะทีนึงมันใช้เงินและเวลาเยอะ กว่าจะได้แสดงงาน ต้องเริ่มตั้งแต่การพูดคุย หาเครือข่าย รวมกลุ่มกัน ทำงาน และแสดงงาน ไปจนถึงการที่มีนักสะสมมาซื้องาน ซึ่งใช้เวลาหลายเดือน”
>
> (สินา วิทยวิโรจน์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 25 มกราคม 2564)

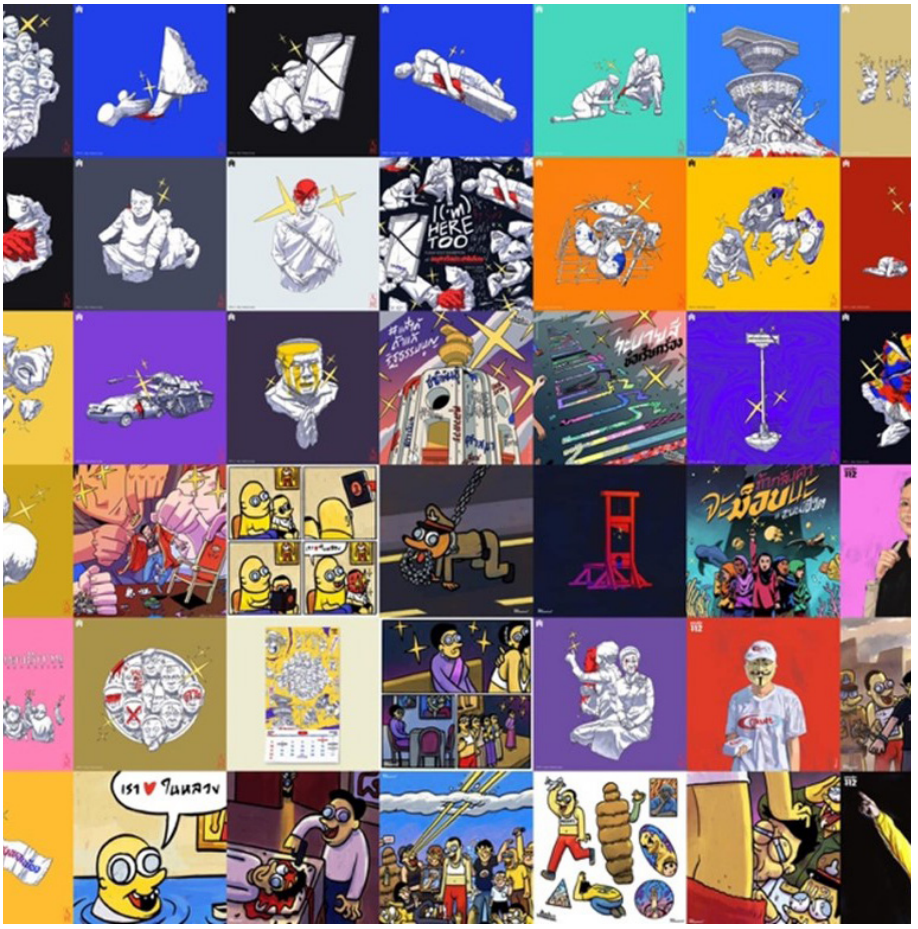
ส่งผลให้คนที่ไม่มีความพร้อมทางเศรษฐกิจหรือไม่มีงานอื่นรองรับที่มั่นคงก็จะไม่มีทางเข้าสู่กระบวนการแสดงงานหรือเครือข่ายของวงการได้ หากพวกเขายืนยันว่าจะเป็นศิลปิน พวกเขาก็ต้องทำงานหลายงานพร้อม ๆ กัน และสาม ในสภาวะของความอิหลักอิเหลื่อดังกล่าว ศิลปินหลายคนที่ผู้เขียนเก็บข้อมูลเห็นว่า เราต้องหาทางเลือกใหม่ ต้องมีพื้นที่ใหม่ ๆ ไม่เช่นนั้นก็ต้องเลิกอาชีพนี้แล้วไปทำอย่างอื่น แน่นอนว่าในกรณีศึกษาศิลปินจำนวน 10 คน ของงานวิจัยนี้ มีเพียงสินาคนเดียวที่ตัดสินใจเลิกเป็นศิลปินและหันไปทำงานประจำ สำหรับสินาแล้ว การกระโดดเข้าไปในพื้นที่ “นอก” สถาบันศิลปะที่เป็นทางการก็อาจจะเป็นทางเลือกใหม่ที่เขาจะสามารถหาทางประนีประนอมระหว่างจุดยืนทางการเมืองกับการหาเลี้ยงชีพได้โดยไม่จำเป็นจะต้องเข้าไปอยู่ภายใต้ระบบอุปถัมภ์และเครือข่ายธุรกิจศิลปะที่ดำรงอยู่

เราต้องสร้างสถาบันแห่งการวิพากษ์ขึ้นมาใหม่: จาก “มูลค่า” สู่ “คุณค่า”

สำหรับเดวิด เท (Teh, 2017, p. 5) แล้ว ‘ความร่วมสมัย’ ของศิลปะในประเทศไทยก็คือมูลค่าพื้นฐานที่ไม่ได้จำกัดอยู่ในขอบเขตของเศรษฐกิจแห่งชาติอีกต่อไป เช่น ในกรณีของ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ศิลปินร่วมสมัยชาวไทยซึ่งมีชื่อเสียงระดับโลกนั้น เขา “อาจจะเป็น ‘คนไทย’ แต่ไม่มีใครหรอกที่เกิดมาเป็น ‘ศิลปินไทย’ หากฤกษ์ฤทธิ์จะถูกนับว่าเป็นศิลปินไทย เขาก็เพิ่งกลายมาเป็นศิลปินไทยผ่านกระบวนการที่ค่อย ๆ เชื่อมต่อและกลืนกลายทำให้เขากลายมาเป็นศิลปินไทย ชาติพันธุ์และภาษา [ไทย] ไม่ได้ทำให้เขากลายเป็นศิลปินดัง หรืออย่างน้อย ๆ สิ่งเหล่านี้ก็ไม่ใช่เงื่อนไขที่เพียงพอที่จะทำให้เขากลายเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงในระดับโลกได้” (Teh, 2017, p. 9) ในแง่นี้ งานศิลปะร่วมสมัยจึงไม่ใช่ปรากฏการณ์ที่เกิดจากเงื่อนไขภายในประเทศไทยเอง แต่เป็นผลิตผลของการเชื่อมต่อกันของโลกศิลปะระดับนานาชาติที่เข้ามาปรับเปลี่ยนและดึงให้งานศิลปะจำนวนหนึ่งกลายมาเป็นสิ่งที่มีมูลค่าในระดับนานาชาติ ข้อเสนอของเดวิด เท ในที่นี้ก็คือ “ความร่วมสมัย” ในตัวมันเองที่ถูกเสริมลงไปหลังคำว่า “ศิลปะ” ก็คือมูลค่า แต่ก็ไม่ใช่มูลค่าที่แวดวงศิลปะในประเทศไทยให้แก่งานศิลปะ แต่กลับเป็นการที่ตัวงานศิลปะนั้น ๆ เดินทางออกนอกขอบเขตพรมแดนของความเป็นไทย เพื่อเข้าสู่ปริมณฑลของศิลปะโลกหรืออย่างน้อยก็ศิลปะในภูมิภาค ซึ่งการข้ามพ้นขอบเขตของประเทศไทยของงานศิลปะและศิลปินก็คือเงื่อนไขปัจจัยที่ทำให้งานศิลปะเหล่านั้นสามารถเพิ่มและมีมูลค่าในฐานะศิลปะร่วมสมัยได้ พูดอย่างถึงที่สุดก็คือ “ความร่วมสมัย” ก็ไม่ใช่สิ่งที่ตายตัว แต่เป็นพื้นที่

ของการต่อสู้ต่อรองและช่วงชิงความหมาย พร้อม ๆ กับที่มันก็อยู่ท่ามกลางหรือภายใต้บริบทของการที่งานศิลปะกลายเป็นสินค้าในระดับนานาชาติด้วย มากกว่าที่มันจะเป็นเรื่องของความเป็นไทยแบบที่อิงกับชาติ ศาสนา และกษัตริย์ในแบบเดิมในแง่นี้ ศิลปะหรือมูลค่าของศิลปะจึงถูกกำหนดขึ้นจากสถาบันที่ซับซ้อนและกว้างขวางไปกว่าขอบเขตของประเทศไทย แต่เต็มไปด้วยสถาบันทางการจำนวนมากทั้งภายในประเทศและในระดับสากล

ภาพ 4 ตัวอย่างงานของสินาที่ทำขึ้นในช่วงการชุมนุมปี 2563



ที่มา: Wittayawiroj, 2021b

เบเวอรี สเคกส์ (Beverly Skeggs) นักสังคมวิทยาที่ศึกษามูลค่า/คุณค่า (sociology of value) ชี้ว่า ในขณะที่ “มูลค่า” ซึ่งถูกกำกับโดยตลาดของระบบทุนนิยมนั้นลดทอน “คุณค่า” ที่หลากหลายให้มีแต่มิติทางเศรษฐกิจ แต่งานจำนวนมากในโลกปัจจุบันกลับมีความหลากหลาย และงานจำนวนมากก็ปราศจากมูลค่า แต่กลับมีและนำไปสู่การสร้างคุณค่าจำนวนมากให้แก่สังคม การทำงานหนักและการเสียสละตนเองอย่างยิ่งยวดจึงเป็นเพียงอุดมการณ์ของระบบทุนนิยมเท่านั้น (Skeggs, 2017, pp. 64–77; 1997) ดังที่ มลาเดน สทิลิในวิช (Mladen Stilinović, 2011) ศิลปินชาวโครเอเชียชี้ว่า ศิลปะนั้นมีพลังในการนำเสนอคุณค่าที่หลากหลาย ศิลปะไม่ใช่สิ่งที่รับใช้สถาบันศิลปะเท่านั้น หากแต่มันรับใช้มนุษย์ด้วย ในขณะที่สถาบันศิลปะซึ่งก็เช่นเดียวกับระบบทุนนิยม สถาบันเหล่านี้ให้คุณค่ากับการทำงานหนักและการเป็นผู้ประกอบการที่มีทักษะยืดหยุ่นและสามารถทำงานได้หลากหลาย แต่คนทำงานศิลปะกลับหลงลืมคุณค่าอื่น ๆ เช่น ความขี้เกียจ ซึ่งเป็นคุณค่าสำคัญของการทำงาน “ศิลปินในโลกตะวันตกนั้นห่างไกลจากความขี้เกียจ ดังนั้น พวกเขาจึงไม่ใช่ศิลปิน แต่พวกเขาเป็นเพียงคนที่ทำการผลิตอะไรบางอย่างเท่านั้น การที่พวกเขาข้องแวะกับสิ่งที่ไร้ความสลักสำคัญ เช่น การผลิต การโฆษณา ระบบแกลอรี ระบบพิพิธภัณฑ์ ระบบการแข่งขัน (ว่าใครมาก่อน) ความหมกมุ่นกับตัววัตถุ ฯลฯ สิ่งเหล่านี้เองที่ทำให้เราถอยห่างออกจากความขี้เกียจ ซึ่งก็คือการถอยห่างจากศิลปะ เฉกเช่นเดียวกับที่เงินก็เป็นเพียงเศษกระดาษ และแกลอรีก็เป็นเพียงห้องห้องหนึ่ง”

การนำเสนอคุณค่าใหม่ ๆ ที่หลากหลาย รวมถึงการนำศิลปะหรืองานสร้างสรรค์มาใช้ในการขับเคลื่อนสังคมในรูปธรรมก็คือศักยภาพของงานศิลปะในตัวมันเอง คุณค่าที่หลากหลายดังกล่าวนี้เกิดขึ้นจากแรงงานและการสร้างสรรค์ของคนทำงานไม่ต่างจากงานที่มีมูลค่าในตลาด หากแต่มันกลับไม่ได้รับการยอมรับว่าเป็นงานที่มีมูลค่า อาจจะด้วยสาเหตุที่มันไม่ได้รับการรับรองจากสถาบันที่เป็นทางการ หรือแม้แต่มันปราศจากไวยากรณ์ที่เข้าไปกำกับหรือทับเติมให้มันดูมีมูลค่าขึ้นมา นอกจากนี้ การไม่มีมูลค่ายังอาจจะมาจากรูปแบบ (form) ที่มันไปปรากฏ รวมถึงนิยามของการถือครองเป็นเจ้าของงานด้วย กรณีของสินาและศิลปะปลดแอกเป็นกรณีที่ชัดเจนที่ศิลปินพยายามสร้างพื้นที่ใหม่ ๆ ให้แก่การวิพากษ์ ในส่วนนี้ ผู้วิจัยเห็นว่า การเคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปะปลดแอกและสินาได้เปิดให้เราเห็นคุณค่าใหม่ ๆ 3 ประเด็น ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นคุณค่าที่คัดง้างกับมูลค่าในวงการศิลปะ คือ

หนึ่ง การเล่น (playing) ดังที่ โรเช่ ไกยลัวส์ (Caillois, 2017, pp. 353–364) นักสังคมวิทยาและนักปรัชญาชาวฝรั่งเศสชี้ว่า การเล่น (play) คือคุณค่าสำคัญประการหนึ่งของการต่อต้านและการเปิดพื้นที่ใหม่ของวงการศิลปะ โดย “การเล่น” วางอยู่บนคุณลักษณะสำคัญ 6 ประการ คือ หนึ่ง การเล่นไม่ใช่การบังคับ แต่เป็นการใช้อิสรภาพที่ผู้คนจะเข้าร่วมการเล่นได้อย่างเต็มที่ สอง การเล่นเป็นกิจกรรมที่แยกออกจากกิจกรรมอื่น ๆ ในขณะที่กิจกรรมทางสังคมอื่น ๆ วางอยู่บนเวลาและสถานที่ที่กำหนดไว้อย่างแน่นอน แต่การเล่นนั้นไม่ถูกกำกับด้วยกาละและเทศะที่ตายตัว สาม ผลของการเล่นเป็นสิ่งที่กำหนดล่วงหน้าไม่ได้/ไม่ตายตัว สี่ เมื่อมองจากมุมของการสร้างมูลค่า การเล่นเป็นสิ่งที่ไม่มีมูลค่าและก็ปฏิเสธการผลิต ห้า การเล่นมีกติกาของตัวมันเอง และหก การเล่นต้องอาศัยความเชื่อของผู้เล่น นั่นคือ พวกเขาต้องตระหนักว่าการเล่นเป็น “ความจริงอีกประเภท หรือเป็นสิ่งที่ไม่อิงกับความเป็นจริง” ซึ่งแตกต่างจากความเป็นจริงทั่ว ๆ ไปของชีวิตประจำวัน นอกจากนี้ เขาชี้ว่าประเภทของการเล่นที่เรียกว่า vertigo หรือการกลับด้านให้เกิดสภาวะหัวหมุน[4] นั้นมีความสำคัญที่สุดในฐานะที่เป็นพลังทางการเมืองที่มุ่งไปสู่การยั่วล้อและสั่นคลอนระเบียบของอำนาจ รวมไปถึงการทำลายระบบระเบียบของความรับรู้ที่เรามีต่อสิ่งต่าง ๆ ดังที่เขาชี้ว่า การกลับด้านนั้นมีลักษณะคล้ายคลึงกับพิธีกรรมของหมอผีที่มุ่งไปสู่การสร้างความตระหนกขั้นรุนแรงและการสูญเสียสัมปชัญญะชั่วคราว พิธีการเข้าทรงของหมอผีวางอยู่บนการสร้างภาพเสมือนหรือจำลองเหนือจริง (simulation) ขึ้นมาเพื่อทำให้ความเป็นจริงเชิงประจักษ์ถูกพร่าเลือนลงไป และเปิดให้เกิดพื้นที่ความเป็นไปได้ใหม่ ๆ ให้เกิดขึ้น การเล่นแบบกลับด้านหรือ vertigo จึงไม่ใช่การแข่งขันกันระหว่างผู้เล่น แต่เป็นการแข่งขันประชัน รวมถึงไปถึงการปะทะกันระหว่างตัวผู้เล่นกับระเบียบที่เป็นปกติของสังคม

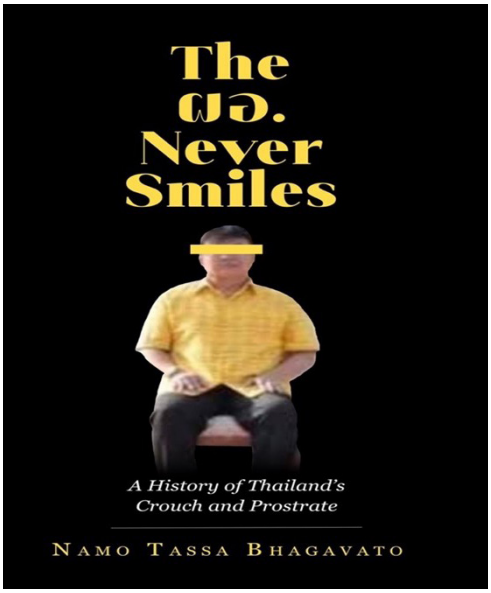
[4] Caillois (2001) แยกประเภทของการเล่นออกเป็น 4 ประเภท คือ การแข่งขัน (ซึ่งเป็นการเล่นที่มีการควบคุมจากกฎหรือตัวแสดงตัวหนึ่งและปล่อยให้ตัวแสดงอื่น ๆ แข่งขันกันเพื่อเอาชนะ) โอกาส (ที่ผลของการเล่นกำหนดไม่ได้ล่วงหน้า) การแสดงเลียนแบบ (ซึ่งหมายถึงการที่ผู้เล่นแสดงหรือสวมบทเป็นตัวละครและแสดงตามบทนั้น) และการกลับด้านหรือ vertigo ซึ่งเป็นการเล่นที่เปิดให้เกิดการกลับด้านและท้าทายต่อระเบียบ)

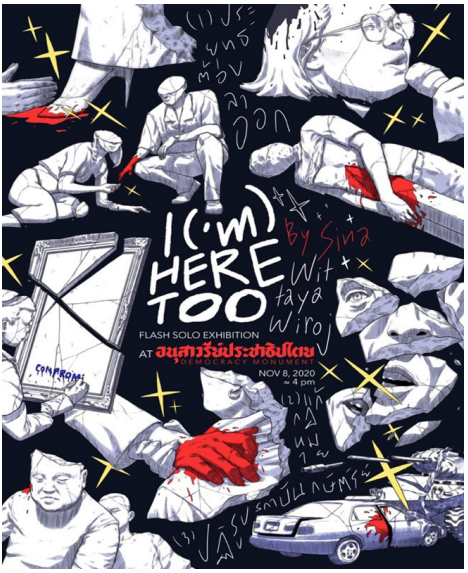
ภาพ 5 และ 6 ผลงานของสินา (2563)

ที่มา: Wittayawiroj, 2021b

งานสร้างสรรค์ของสินาที่เกิดขึ้นท่ามกลางการชุมนุมในปี 2563 นั้นเต็มไปด้วยการเล่นและมีลักษณะแบบที่เรียกว่าการกลับด้าน (vertigo) นั่นคือเป็นงานที่มุ่งไปสู่การวิพากษ์สถาบัน และกลับหัวกลับหางความศักดิ์สิทธิ์กับความสามานย์ ซึ่งการยั่วล้อและการกลับด้านดังกล่าวก็คือคุณสมบัติของการเคลื่อนไหวทางการเมืองของคนรุ่นใหม่ ดังที่หลายคนชี้ว่า ม็อบของคนรุ่นใหม่ในปี 2563 นั้นได้เปลี่ยนแปลงภาษาและไวยากรณ์ของการต่อสู้ทางการเมืองไปอย่างถาวร พวกเขาใช้สัญลักษณ์และการเล่นกับภาษาที่หลากหลาย หรือแม้แต่ “คำหยาบ” ก็ถูกนำมาใช้เพื่อท้าทายอำนาจ ดังที่ นิธิ เอียวศรีวงศ์ กล่าวว่า “ความหมายใหม่ของคำหยาบคือความเสมอภาค คำหยาบในคนรุ่นผมคือความสนิทสนม แม้ความสนิทสนมคือความเสมอภาคอย่างหนึ่งแน่ แต่เป็นความเสมอภาคที่จำกัดเฉพาะคนที่สนิทสนมกัน ส่วนความเสมอภาคในความหมายใหม่คือความเสมอภาคที่เป็นสากล” (Eaowsriwong, 2021) งานสร้างสรรค์ของสินาเป็นการนำบุคคลสำคัญที่ถูกมองว่าศักดิ์สิทธิ์สูงส่งมายั่วล้อและสับเปลี่ยนลำดับสูงต่ำอย่างเห็นได้ชัด ไม่ว่าจะเป็นการเล่นกับหลอดยาสีฟันและความพอเพียง หรือแม้แต่การปรับแต่งภาพ (photoshop) ปกหนังสือ *The King Never Smiles* ของ พอล แฮนด์ลีย์ (Paul Handley) เสียใหม่ซึ่งเดิมเป็นภาพในหลวงรัชกาลที่ 9 แล้วเปลี่ยนให้เป็นผู้อำนวยการโรงเรียนที่ใส่เสื้อสีเหลือง ผ่านการให้รหัสสัญญะใหม่ว่าเผด็การในโรงเรียนก็คือโครงสร้างเดียวกับเผด็จการในทางการเมือง เป้าหมายของการเล่นกับรหัสสัญญะที่กลับหัวดังกล่าวนี้ก็เพื่อยั่วล้อกับอำนาจเผด็จการที่อยู่ในหลากหลายปริมณฑลของสังคมไทย

ภาพ 7 และ 8 ผลงานของสินา (2563)





ที่มา: Wittayawiroj, 2021b

สอง การปรับเปลี่ยนและยืดขยายรูปแบบ (improvisation) ซึ่ง ชาร์ลส์ เจงคส์ และนาธาน ซิลเวอร์ (Jencks & Silver, 2017, pp. 233–241) ให้ความหมายว่า “เป็นการปะทะกับประเด็นเฉพาะหน้าแบบเฉียบพลัน การใช้วัสดุใกล้ตัว มากกว่าที่จะเป็นการรอคอยเวลาที่เหมาะเจาะพอดีหรือวิธีการที่ถูกต้องสมบูรณ์” การปรับเปลี่ยนรูปแบบจึงเป็นการกระทำที่ไร้ระเบียบแบบแผนหรืออ้างอิงไวยากรณ์ของสถาบันทางการ แต่เป็นการหยิบจับ ปรับแต่ง ฉกฉวยสารพัดสิ่งเข้ามาเพื่อสร้างรูปแบบที่หลากหลายในการสื่อความ ซึ่งก็คล้ายกับที่ฮิโตะ ชไตเยิร์ล (Steyerl, 2020, pp. 43–57) พูดถึงการคอลลาจ (collage) ของชิ้นส่วนจำนวนมหาศาลเข้ามาอย่างไร้ระเบียบ ภาพที่เกิดขึ้นอันเป็นผลจากการคอลลาจจึงไม่ใช่ภาพที่สมบูรณ์ แต่เป็นภาพกาก (poor image) ซึ่งหมายถึง “ภาพที่ถูกทำสำเนาซ้ำแล้วซ้ำเล่า คุณภาพของมันจัดอยู่ในชั้นเลวและความละเอียดก็ต่ำกว่ามาตรฐาน” ที่มีจำนวนมหาศาลทว่ามันกลับลอยละล่องในจักรวาลแห่งการสื่อความหมาย การที่งานเหล่านี้เป็นภาพกากอันเกิดจากการปรับเปลี่ยนรูปแบบก็ทำให้มันสามารถปรากฏอยู่ในรูปแบบที่หลากหลาย สารพัด และใคร ๆ ก็สามารถหยิบฉวยมาใช้ได้ การปรับเปลี่ยนและยืดขยายรูปแบบในตัวมันเองจึงเป็นการต่อต้าน “ต้นแบบ” หรือ “ความแท้” (authenticity) ซึ่งเป็นไวยากรณ์สำคัญของวงการศิลปะในปัจจุบันไปในตัวด้วย (Cueto & Hendrikx, 2017) ซึ่งเราจะเห็นคุณค่าเช่นนี้ในการขับเคลื่อนของสินา กลุ่มศิลปะปลดแอก และกลุ่มนักวาดภาพประกอบ พวกเขาเอาภาพกากที่ตนเองสร้างสรรค์ขึ้นมาแบ่งปันกันและนำไปประดับประดา รวมถึงจัดวางอยู่บนเสื้อยืด สเตตัสเฟซบุ๊ก เวทีของม็อบ เว็บไซต์ และปฏิทิน ส่งผลให้ภาพกากที่ถูกปรับเปลี่ยนอย่างไม่มีที่สิ้นสุดกลายเป็นสัญญะที่กระจายอยู่ในมวลชนวงกว้างโดยไม่ต้องสนใจว่ามันมีไวยากรณ์ชั้นสูงของศิลปะหรือถูกกำกับด้วยการจัดแสดงบนผนังสีขาวของแกลอรีหรือไม่

ภาพ 9 และ 10 ผลงานของสินาซึ่งนำไปสกรีนบนเสื้อยืด (2563)

ที่มา: Wittayawiroj, 2021b

และสาม การสร้างส่วนรวม (commoning) ซึ่งหมายถึงทั้งในแง่ของพื้นที่ร่วมที่ไม่มีใครเป็นเจ้าของและยังหมายถึงสิ่งสร้างที่กลายมาเป็นสมบัติร่วมกันโดยไม่มีใครอ้างว่าเป็นเจ้าของได้ ความคิดเรื่องส่วนรวมก็คือมโนทัศน์สำคัญที่ถูกนำมาใช้เพื่อตั้งคำถามและต่อต้านกับระบบทุนนิยมแบบเสรีนิยมใหม่ซึ่งยึดมั่นถือมั่นในระบบกรรมสิทธิ์เอกชน (private property) ไมเคิล ฮาร์ดท์ และอันโตนิโอ (Hardt & Negri, 2009; ดูเพิ่มเติมใน Kitirianglarp, 2017, pp. 277–302) ชี้ว่า “ส่วนรวม” คือคุณค่าทางการเมืองที่สำคัญในปัจจุบัน ในขณะที่ระบบทุนนิยมและธุรกิจศิลปะกำลังแปรเปลี่ยนงานศิลปะให้กลายเป็น “มูลค่า” ทางเศรษฐกิจหรือที่ Teh เองเรียกว่า “สกุลเงิน” (currency) แต่การสร้างส่วนรวมที่ทุกคนเป็นเจ้าของร่วมกันหรือในอีกแง่ก็คือไม่มีใครเป็นเจ้าของก็คือเครื่องมือสำคัญในการสร้างประชาธิปไตยและการต่อต้านเผด็จการ ดังที่สินาเล่าว่า มันเป็นเรื่องจำเป็นอย่างยิ่งที่คนทำงานสร้างสรรค์ต้องร่วมกัน และสร้างแพลตฟอร์มของตนเองขึ้นมาที่อยู่ “นอก” สถาบันทางการบ่อยครั้งที่สถาบันทางการแสร้งว่าตนเองเปิดกว้างต่อคนชายขอบและความหลากหลาย ดังเช่นกรณีที่หอศิลปวัฒนธรรมกรุงเทพฯ นำงานของคนไร้บ้านคนหนึ่งมาจัดแสดงในฐานะงานศิลปะ ซึ่งสำหรับสินาแล้วมันก็เป็นเพียงการแสดงออกว่าตนเองเปิดกว้างต่องานสร้างสรรค์เท่านั้น ดังที่เขากล่าวว่า

> ...“ตกลงคุณกำลังทำให้คนที่วาดรูปทุกคนเป็นศิลปิน หรือแค่แสดงออกว่าตัวเองเปิดรับงานของคนธรรมดาเพื่อให้โลกเห็นว่าวงการศิลปะเปิดกว้างกับคนไร้บ้าน...ในกรณีนี้ วงการศิลปะเลือกให้ความหมายกับศิลปะแบบกว้าง ๆ แสดงออกว่าวงการนี้เปิดกว้าง”
>
> (สินา วิทยวิโรจน์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 25 มกราคม 2564)

การเลือกเปิดกว้างของสถาบันทางการนั้นก็เป็นเพียงการฉวยโอกาสโดยที่ไม่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงใด ๆ ดังที่กล่าวไปแล้วว่า ศิลปินรุ่นใหม่หลายคนเห็นว่าเราจำเป็นต้องมีแพลตฟอร์มใหม่ ๆ ทั้งในแง่ของพื้นที่ทางกายภาพ ดังที่เจ้าของแกลอรี Speedy Grandma กล่าวว่าสาเหตุที่เธอเลือกสร้างพื้นที่ศิลปะของเธอเองและเปิดให้ใครก็ได้มาแสดงงานก็เพราะเธอเกิดความรู้สึกว่า “ทำไมต้องไปจิม ทอมป์สัน ทำไมแกลเลอรี่ต้องมีแต่สีขาว ๆ”[5]

[5] ดูเพิ่มเติมใน Sentanissak, 2018

เราจำเป็นต้องมีทางเลือกที่เป็นพื้นที่เปิดมากกว่านี้ และในแง่ของพื้นที่ออนไลน์ สินาและกลุ่มศิลปินซึ่งประกอบไปด้วยนักทำภาพยนตร์ คนทำงานกราฟฟิก คนทำเพลง ฯลฯ ร่วมกันสร้างกลุ่มศิลปะปลดแอกขึ้นมาเพื่อรวบรวมคนที่มีจุดยืนทางการเมืองแบบเดียวกัน และใช้ความสามารถที่ทุกคนมีซึ่งแตกต่างหลากหลายกันไปไปสนับสนุนกิจกรรมของม็อบคนรุ่นใหม่ พวกเขารับอาสาทำงานออกแบบโปสเตอร์ ตัวอักษร การจัดการเวที และอื่น ๆ ให้แก่ม็อบ รวมถึงยังใช้กลุ่มในเฟซบุ๊ก เช่น กลุ่มนักวาดภาพประกอบ เพื่อให้คนทำงานสร้างสรรค์ (ที่ไม่ถูกนับว่าเป็นศิลปิน) สามารถโพสต์งานของตัวเองและแบ่งปันให้คนอื่น ๆ นำไปปรับเปลี่ยนใช้งานต่อได้ อาจกล่าวได้ว่าการเคลื่อนไหวของคนทำงานสร้างสรรค์ดังกล่าวนี้เองที่ทำให้เราเห็นว่าคุณค่าของส่วนรวมที่ไม่มีใครเป็นเจ้าของสามารถเกิดขึ้นได้ พวกเขาสามารถใช้ศักยภาพที่มีได้เต็มที่โดยไม่ถูกเหนี่ยวรั้งโดยสถาบันทางการหรือแม้แต่ธุรกิจศิลปะที่ครอบงำวงการอยู่ ดังที่สินาชี้ว่า เขาคาดหวังให้ “งานสร้างสรรค์ทั้งหมดกลายเป็นของสังคม ถูกใช้โดยสังคม และไม่มีใครเป็นเจ้าของ” (“ลี” อัญชลี อนันตวัฒน์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 8 เมษายน 2560)

สรุป

ศิลปะนั้นไม่เคยแยกออกจากการเมือง และการเมืองก็ดำรงอยู่ในโลกของศิลปะอย่างสนิทแนบที่สุด ไม่ว่าจะเป็นการเมืองที่ผู้มีอำนาจพยายามนิยมความหมายและไวยากรณ์ของสิ่งที่จะถูกเรียกว่า “งานศิลปะ” หรือแม้แต่คนที่จะถูกเรียกว่า “ศิลปิน” ดังนั้น ศิลปินจะต้องไม่แยกตัวเองออกจากการเมือง แต่ต้องเข้าไปเปลี่ยนแปลงการเมืองทั้งในระดับวงกว้างและการเมืองในวงการศิลปะเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ภายใต้ระบบทุนนิยมแบบเสรีนิยมใหม่ที่การวิพากษ์หรือแม้แต่ศิลปะการเมือง (political art) กลายมาเป็นสินค้าประเภทหนึ่งที่มีมูลค่าในตลาด ศิลปะและงานสร้างสรรค์ก็ยิ่งต้องถอยห่างหรือท้าทายต่อการทำให้ศิลปะมีมูลค่ามากขึ้นเท่านั้น (Masucci, 2012, pp. 189–201) การย้ายจากมูลค่าไปสู่ “คุณค่า” ใหม่ ๆ ก็คือคุณสมบัติสำคัญของศิลปะการเมืองในตัวมันเอง การสร้างสถาบันแห่งการวิพากษ์ขึ้นมาใหม่ที่ประกอบไปด้วยคุณค่าใหม่ ๆ ก็คือเงื่อนไขที่จำเป็นของการต่อสู้ทางการเมืองทั้งในระดับชาติและในวงการศิลปะ จากกรณีศึกษาของงานวิจัยนี้ ศิลปินที่ผู้วิจัยศึกษานั้นมีบทบาทอย่างสำคัญในการตั้งคำถามและท้าทายกับอำนาจครอบงำทั้งในทางการเมืองระดับชาติและในวงการศิลปะ นอกจากการพยายามตั้งคำถามและท้าทายแล้ว พวกเขายังมุ่งไปที่การสร้างสถาบันใหม่ ๆ ที่เป็นทางเลือกขึ้นมาด้วย

ยิ่งไปกว่านั้น การท้าทายสถาบันเดิมและการสร้างสถาบันใหม่ยังหมายรวมถึงการยกระดับปรับเปลี่ยน “ตัวตน” (subjectivity) ด้วย หากศิลปินต้องการท้าทายสถาบันทางการ พวกเขาต้องตั้งคำถามกับนิยามของสิ่งที่เรียกว่า “ศิลปิน” การตั้งคำถามในระดับตัวตนก็คือสิ่งที่จีลส์ เดอเลิซ และเฟลิกซ์ กวัตตารี (Deleuze & Guattari, 1987; และดู Kitirianglarp, 2017, pp. 229–272) เรียกว่า “การปฏิวัติระดับโมเลกุล” (molecular revolution) หากปราศจากการรื้อถอนตัวตนแบบเก่าและสร้างตัวตนแบบใหม่ที่หลุดออกจากโครงสร้างเดิม การปฏิวัติหรือการเปลี่ยนแปลงสังคมก็ย่อมไม่มีวันประสบความสำเร็จ ผู้วิจัยเห็นว่าข้อเสนอของสินา วิทยวิโรจน์ ว่า “ไม่อยากให้เรียกเราว่าศิลปิน เรียกเราว่านักวาดภาพประกอบหรือนักสร้างสรรค์ดีกว่า” ก็คือคำประกาศแห่งยุคสมัยของสิ่งที่เรียกว่า “ศิลปะการเมือง” ในความหมายที่ศิลปะกลายมาเป็นอาวุธทางการเมืองของสามัญชนที่หลุดลอยออกจากความศักดิ์สิทธิ์ที่ผูกขาดโดยสถาบันต่าง ๆ

กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยโครงการ DPG6080004 “การสร้างพื้นที่ความรู้ในสังคมพหุวัฒนธรรมของกลุ่มคนที่กำลังก่อตัวขึ้นใหม่ในกระบวนการเปลี่ยนผ่านเข้าสู่สังคมสมัยใหม่” ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) โดยมีศาสตราจารย์ เกียรติคุณ ดร.อานันท์ กาญจนพันธุ์ เป็นหัวหน้าโครงการ [หมายเหตุ ภาพประกอบทั้งหมดในบทความนี้ได้รับอนุญาตให้เผยแพร่โดย สินา วิทยวิโรจน์]

References

Akarabutr, W. (2018). *And now "the contemporary" knowledge emerges: Contemporary arts 101.* Bangkok: Common Books. [In Thai].

Boutang, Y. M. (2011). *Cognitive capitalism.* Cambridge and Malden: Polity.

Caillois, R. (2001). *Man, play and games.* Chicago: University of Illinois Press.

Caillois, R. (2017). Simulation and Vertigo. In M. Lauwaert & F. V. Westrenan (Eds.), *Facing value: Radical perspectives from the arts* (pp. 353–364). Amsterdam: Valiz/Stroom Den Haag.

Chapakdee, T. (2020). *State of the art: On Thai contemporary art.* Bangkok: Gypsy. [In Thai].

Chotpradit, T. (2020). *Reach for the moon: Arts and artists in the reign of King Rama IX.* Nonthaburi: Samesky Books. [In Thai].

Cueto, B., & Hendrikx, B. (Eds). (2017). *Authenticity?: Observations and artistic strategies in the post-digital age.* Amsterdam: Valiz.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trans) Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Eaowsriwong, N. (2021). Nidhi Eaowsriwong: vulgarity, equity and romanticism. *Matichonweekly.* Retrieved from https://www.matichonweekly.com/column/article_392209

Gill, R., & Pratt, A. (2013). *Precarity and cultural work in the social factory?: Immaterial labour, precariousness and cultural work.* Retrieved December 15, 2020, from https://bit.ly/2SdMJc0

Hardt, M. & Negri, A. (2009). *Commonwealth.* Cambridge: The Belknap Press.

Jencks, C., & Silver, N. (2017). The spirit of adhocism. In M. Lauwaert & F. V. Westrenan (Eds)., *Facing value: Radical perspectives from the arts* (pp. 233–241) Amsterdam: Valiz and Stroom Den Haag.

Kitirianglarp, K. (2017). *Autonomia: On cognitive capitalism, immaterial labour and evolutionary politics.* Bangkok: Illuminations Editions. [In Thai].

Lauwaert, M., & Westrenan, F. V. (Eds). (2017). *Facing value: Radical perspectives from the arts.* Amsterdam: Valiz and Stroom Den Haag.

Masucci, M. (2012). Precarious life within the creative crisis of finance capital. In C. Widenheim, L. Rosendahl, M. Masucci, A. Enqvist, & J. H. Engqvist (Eds.), *Work, work, work: A reader on art and labour* (pp.189–201). N.P.: Sternberg Press.

MGR Online. (2009). Solidarity of toys, humors and biting the politicians. *MGR Online.* Retrieved from https://mgronline.com/smes/detail/9520000109250

Monroe, G. M. (1974). Artists as militant trade union workers during the great depression. *Archives of American Art Journal, 14*(1), 7–10.

Raunig, G. (2013). *Factories of knowledge: Industries of creativity.* Los Angeles: Semiotext(e).

Raunig, G., & Wuggenig, U. (Eds). (2011). *Critique of creativity: Precarity, subjectivity and resistance in the creative industry.* London: MayFly Books.

Sentanissak, C. (2018). *The most indy teacher: Interview with Lee, Anchalee Anantawat, Speedy Grandma.* Retrieved December 15, 2020, from https://thematter.co/life/lee-speedy-grandma-interview/44652

Skeggs, B. (1997). *Formations of class and gender: Becoming respectable.* London: SAGE.

Skeggs, B. (2017). Values beyond value?: Is anything beyond the logic of capital. In M. Lauwaert & F. V. Westrenan (Eds.), *Facing value: Radical perspectives from the arts* (pp. 64–77). Amsterdam: Valiz and Stroom Den Haag.

Steyerl, H. (2012). *The wretched of the screen.* N.P.: Sternberg Press.

Steyerl, H. (2017). *Duty free art: Art in the age of planetary civil war.* London and New York: Verso.

Steyerl, H. (2020). *Hito Steyerl's collected essays: The contemporary issues concerning technology, arts, and military.* Bangkok: Soi Press. [In Thai].

Stilinović, M. (2011). *In praise of laziness.* Retrieved December 15, 2020, from https://bit.ly/3u6qkeH

Wittayawiroj, S. (2017a). *See also: What's holding back Bangkok's art scene?.* Retrieved December 15, 2020, from https://bk.asia-city.com/events/news/meet-bangkok-artist-threatening-destroy-his-work-name-censorship

Wittayawiroj, S. (2017b) *The last exhibition.* Retrieved December 15, 2020, from https://sinawittayawiroj.com/home/2017-the-last-exhibition/

Wittayawiroj. (2020). In *Facebook* [Personal Page]. Retrieved August 9, 2020, from https://www.facebook.com/events/sina-wittayawirojs-the-last-exhibition-temporary-name-opening-party/139743449946413/

Wittayawiroj. (2021a). In *Facebook* [Personal Page]. Retrieved January 18, 2021, from https://www.facebook.com/photo?fbid=10157546007636481&set=a.450372891480

Wittayawiroj. (2021b). In *Facebook* [Personal Page]. Retrieved January 18, 2021, from https://www.facebook.com/sina.wittayawiroj

Teh, D. (2017). *Thai art: currencies of the contemporary.* Cambridge, MA: The MIT Press.