**ชื่อบทความภาษาไทย** สุนทรียะแห่งการบำบัดรักษา: อุปลักษณ์เชิงพิธีกรรมในผลงานศิลปะของโจเซฟ บอยส์ กับมณเฑียร บุญมา  
**ชื่อบทความภาษาอังกฤษ** Therapeutical Aesthetics: Ritual metaphor in works of art by Josef Beuys and Montien Boonma  
  
ผู้เสนอบทความ นายวรเทพ อรรคบุตร[[1]](#footnote-1)\*  
presenter Mr.Worathep Akkabootara  
  
**บทคัดย่อ**

บทความวิจัยนี้ ต้องการศึกษาเชิงเปรียบเทียบ ระหว่างศิลปินร่วมสมัยสองคน ได้แก่ โจเซฟ บอยส์ (1921-1986) กับมณเฑียร บุญมา (1953-2000) ศิลปินทั้งสอง เป็นกรณีศึกษา สำหรับการขยายนิยามของศิลปะร่วมสมัย ที่ใช้ประโยชน์จากการเปลี่ยนแปลงที่ถูกเรียกหลวมๆ ภาวะหลังสมัยใหม่ อาทิเช่นการตั้งคำถามเกี่ยวกับการครอบงำของเหตุผล ตลอดการทำงานทั้งสองใช้เรื่องราวประสบการณ์ชีวิตและศิลปะในฐานะภาษา หรือเรื่องเล่าชุดหนึ่ง ที่ถูกนำมาประกอบเข้าด้วยกันในขั้นตอนเยี่ยงพิธีกรรม หรือการสื่อสารแบบลัทธิทรงเจ้าเข้าผี ที่ทำให้เห็นความสำคัญของร่างกาย และการสื่อความหมายเชิงอุปลักษณ์จากชุดสัญญะต่าง ๆ ที่มีสะท้อนทั้งแง่มุมสุนทรียะ กับการเมือง

This research paper aims to make a comparative study thoroug the works of art by Josef Beuys and Montien Boonma. Their works are important case studies in redefining the contemporary art world that benefit from the forces of postmodernity in interrogating the domination of rationality. Both artists regularly applied their life stories and personal experiences as foundation or initiating elements as their art forms; in order to use them as language or narrative. Then recomposed in a process similar to ritual or similar to shamanic healing rites. These processes and results demonstrate the importance of body and metaphorical significance produced by set of signs, and consequently be exhumed by both aesthetics and political aspect.  
  
**คำสำคัญ**: ศิลปะร่วมสมัย, พิธีกรรม, สุนทรียศาสตร์, การเมือง, โจเซฟ บอยส์, มณเฑียร บุญมา  
keywords: contemporary art, ritual, aesthetics, politics, Josef Beuys, Montien Boonma

**1. บทนำ**

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา ศิลปะหลังสมัยใหม่นอกจากจะท้าทายนิยามความงาม หรือความเฉพาะทางด้านรูปแบบแล้ว ยังส่งเสริมบทบาทของการมีปฏิสัมพันธ์ ผ่านการใช้ร่างกาย เข้าไปติดต่อกับสภาพแวดล้อม สภาพสังคม อาทิเช่นศิลปะสิ่งแวดล้อม ศิลปะสตรีนิยม ตลอดทั้งศิลปะที่หยิบยืมพิธีกรรม ความเชื่อเรื่องการทรงเจ้าเข้าผี ผู้ติดต่อกับโลกวิญญาณ หรือเป็นการจัดความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งที่เคยอยู่คนละขั้ว เช่น ศิลปะกับการสื่อสาร โดยศิลปินหยิบยืม กลยุทธทางการเมือง หรือการประชาสัมพันธ์มาใช้ ไม่ว่าจะเป็น การผลิตซ้ำผลงานให้เข้าถึงทุกคน การใช้วัสดุที่ถูกทิ้งขว้าง หรือการใช้วัสดุที่มีคุณสมบัติไม่คงทน รวมทั้งการออกทำงานในพื้นที่ การทำงานร่วมกัน  
 โจเซฟ บอยส์ กับมณเฑียร บุญมา เป็นสองศิลปิน ที่สร้างผลงาน เพื่อสลายเส้นแบ่งระหว่าง ชีวิตกับศิลปะ ศิลปินทั้งสองตั้งคำถามเกี่ยวกับคู่ขัดแย้ง และแรงตึงเครียด (tension) ที่เกิดขึ้นตลอดช่วงชีวิตทั้งของตนและเพื่อนร่วมสังคม หนึ่งในหัวข้อที่สองคนเชื่อมโยงและคร่ำครวญ ความสงสัย เพื่อหาทางออก คือ ความทุกข์ ความเจ็บปวด บาดแผล (trauma) ทั้งในเชิงกายภาพและในทางจิตใจ ที่ทำให้เห็นความเกี่ยวข้องถึงกันระหว่างปัจเจกกับสังคม ไม่ว่าจะมีต้นเหตุเป็น สงคราม การครอบงำด้วยเหตุผลที่นำไปสู่การทำลายล้างชีวิตมนุษย์ด้วยกัน รวมทั้งธรรมชาติ  
 ขั้นตอนการทำงานของทั้งสอง เลือกใช้รูปทรงหรือสัญญะ (sign) ที่สื่อความหมาย หรือกระตุ้นให้คิดถึงอุปลักษณ์ของการบำบัด หรือเยียวยาทั้งร่างกายและจิตใจ รวมทั้งเผยให้เห็นศักยภาพ อันเป็นตัวกำหนดการเปลี่ยนแปลงที่เชื่อมโลกที่เหมือนกับขัดแย้งหรือแยกจากกัน อาทิเช่น ชีวิตกับความตาย สสารกับพลังงาน ธรรมชาติกับวัฒนธรรม ร่างกายกับวิญญาณ รูปธรรมกับสิ่งที่ไม่สามารถรับรู้ได้ (the imperceptible) เพื่อเผยให้เห็นทวิภาวะ (dualities) ที่มีปฏิสัมพันธ์กัน อันส่งผลต่อผู้คนและสังคม แต่ยังไม่ทิ้งการอ้างอิงที่สำคัญ คือการเชื่อมโยงกับชีวิตประจำวัน ด้วยกิจกรรมง่าย ๆ หรือนับเป็นส่วนหนึ่งในการประกอบพิธีกรรม อาทิ การสวดมนต์ การส่งเสียงพึมพำ ไม่เป็นภาษา การหยุดอยู่นิ่งๆ ในภวังค์ หรือการทำสมาธิ เป็นต้น เพราะในที่สุดแล้วผลงานทั้งสอง ต้องการดึงผู้คน/ผู้ชมให้หันกลับมาตั้งคำถามว่าศิลปะ และการสร้างสรรค์ แปลกแยกจากชีวิตได้อย่างไร ในเมื่อศิลปะและการสร้างสรรค์เคยเป็นธรรมชาติดั้งเดิมของมนุษย์มาตั้งแต่แรก

**2. ตัวตน และร่างกายในพื้นที่พิธีกรรม และศิลปะ** การก้าวออกไปนอกกำแพงขาวของสถาบันและหอศิลป์ ทำให้ศิลปะหลังสมัยใหม่หรือร่วมสมัย ทลายกฎเหล็กสำคัญของลัทธิสมัยใหม่นิยม (modernism) ไม่ว่าจะเป็น การสิ้นสุดหรือสมบูรณ์ในตัวผลงาน ความเฉพาะของสื่อ อีกทั้งความสอดคล้องกัน (integrity) ระหว่างรูปแบบกับเนื้อหา  
 การออกไปใช้พื้นที่ และสิ่งแวดล้อม เปิดโอกาสให้ศิลปิน ใช้ร่างกายร่วมเป็นส่วนหนึ่งในฐานะองค์ประกอบทางทัศนา (visual elements) หรือเครื่องมือในการทำงาน การสร้างผลงานในรูปแบบพิธีกรรม หรือกิจกรรมที่กินเวลา และรวบรวมองค์ประกอบทางผัสสะต่าง ๆ เข้าไปขยับให้สถานะของผู้ชมกับผู้สร้างผลงาน หรือผู้นำกับผู้ตาม ถูกทลาย สลับข้างหรือยกเว้นลงชั่วขณะ แต่ทุกคนกลายเป็นผู้เข้าร่วม (participator)   
 ภาวะของการเปลี่ยนสถานะ หรือถูกสลับบทบาทดังกล่าว สื่อถึงการไร้โครงสร้าง เพราะเป็นการดึงคุณสมบัติเดิมออกไป หรือการกลับหัวกลับหาง สามารถเกิดขึ้นกับพื้นที่ของพิธีกรรม หรือการเปลี่ยนผ่าน (rite du passage) หากกล่าวในเชิงอุปลักษณ์ ตัวตนในพิธีกรรมต้องพบกับทั้ง การลบบทบาท หรือริบสถานะเดิม เผชิญหน้ากับความสับสนอลหม่าน  
 ในศิลปะในเชิงกิจกรรม ไม่เพียงแต่สื่อถึงความเป็นการเมือง อาทิการเมืองของการละเมิดข้อห้าม หรือในทางกลับกันการละเมิดข้อห้าม หรือสั่นคลอนฐานันดร (hierarchy) คือ การผลิตความเท่าเทียม หรือสร้างบรรยากาศของความเชื่อมโยง ร่วมรู้สึกถึงความเป็นพวกเดียวกัน การเปลี่ยนการรับรู้ จึงไม่เพียงมีความมุ่งหมายเพื่อบำบัดเยียวยา เท่านั้น แต่ยังหมายถึงการจัดวางการรับรู้หรือโยกย้ายสถานะใหม่ ส่งผลให้ศิลปะในเชิงกิจกรรม หรือเชิงพิธีกรรม ยังให้บทบาทการสำคัญแก่ทั้งร่างกาย และประสบการณ์ทางผัสสะ การขยายขอบเขตข้างต้น ส่งอิทธิพลมาสู่แนวคิดทางศิลปะ เรียกรวม ๆ ว่า artistic shaman หรือคนทรงทางศิลปะ ที่เปิดโอกาสให้ศิลปิน ขยับฐานะไปเป็นผู้เปิดโลกที่ถูกมองข้าม เช่นพลังงานหรือการสื่อสารจากพืชและสัตว์ หรือสัญญาณลี้ลับในธรรมชาติ นับเป็นท่าทีตอบโต้หรือตั้งคำถามถึงวิกฤตการณ์จากสมัยใหม่นิยม--เหตุผลนิยม โดยสังเขปดังนี้ 1) การเน้นอัจฉริยภาพของผู้สร้าง 2) ความศักดิ์สิทธิ์ของหลักวิชาและเหตุผล 3) การหายไปของมนตร์สเน่ห์ ที่มนุษย์จะค้นหาจากโลก (disenchantment of the world) [[2]](#footnote-2) (ลิวอิส เอ โคเชอร์, 2537: 33) ทำให้ศิลปะที่เน้นมิติสังคม (social turn) หรือกิจกรรม คือเครื่องมือกระตุ้นการเปลี่ยนแปลง จากทั้ง การจัดวางความสัมพันธ์ใหม่ระหว่างปัจเจกกับสังคม เหตุผลกับความลี้ลับ ชวนฉงน (enigma) หรือนับว่าเป็นทั้งการคืนเสน่ห์ ( re-enchantment of the world) ให้กับความน่าพิศวงที่มนุษย์ควรหวนไปค้นหา หรือเรียกว่าแนวคิดหลังสมัยใหม่เชิงฟื้นฟู (reconstructive postmodern) (Thomas Penney, online)  
 ตัวอย่างที่ชัดเจนของบทบาทและสถานะใหม่ของศิลปิน ได้แก่ การเป็นผู้อำนวยความสะดวก (facilitator) ให้กับโครงการศิลปะกับชุมชน การทำงานในเชิงชาติพันธุ์วรรณา (artist as ethonographer) (Hal foster, 1996; บัณฑิต จันทรโรจนกิจ, 2560: 133) หรือการทำงานเชิงโครงการวิจัย เป็นต้น   
 การเปลี่ยนกระบวนทัศน์ข้างต้นนอกจากจะทำให้การสร้างสรรค์และการแสวงหาความรู้ให้หนุนเสริมกันและกัน ยังนับเป็นการคืนสถานภาพในการผลิตความรู้ให้กับศิลปิน หรือศิลปินคือนักทฤษฎี (artist as theorist) ที่ตั้งคำถามและหาคำตอบจากพื้นเพความสนใจ ในชุมชนของตน [[3]](#footnote-3) (Graeme Sullivan, 2004: 161)  
 ศิลปินที่เป็นตัวอย่าง อันโดดเด่นและให้อิทธิพลในวงการ ศิลปะโลกกับชาวไทย ได้แก่ โจเซฟ บอยส์ กับมณเฑียร บุญมา ทั้งสองใช้ความทุกข์ทรมานที่เกิดจากประสบการณ์ชีวิต มาเป็นเครื่องมือหรือบททดสอบ สมรรถนะของมนุษย์ในการจัดวางสายสัมพันธ์และติดต่อกับโลกวิญญาณ สวนกระแสความยึดมั่นต่อคุณประโยชน์สารพัดนึกของวิทยาศาสตร์ หรือโลกวัตถุ ที่ไม่สามารถปลดเปลื้องความทุกข์ สงสัยของมนุษย์ได้ทั้งหมด  
 จากความตระหนักต่อวิกฤตการณ์ร่วมกันทำให้เหล่าศิลปินหันมาทำงานในเชิงสังคม และเน้นความคิดมากยิ่งขึ้น หนึ่งในนั้นคือแนวคิดที่เรียกว่าประติมากรรมสังคม อันมีความมุ่งหมายสำคัญ คือเป็น จินตภาพถึงการเชื่อมโยง ร้อยรัดกันระหว่างผู้คนปัจเจกชนที่เยี่ยมศักยภาพ การมีส่วนในการสร้างวัฒนธรรม อย่างเป็นองค์รวมกล่าวคือ " ศิลปะ" และวัฒนธรรมจะถูกสร้างขึ้น จากการมีส่วนร่วมวัฒนธรรมคือการก่อรูป หลอมกันระหว่าง art กับ action (Suzi Gablik, 1984: 126)ทำให้การใช้ผลงานทั้งสอง มาเป็นกรณีศึกษา ทั้งการสื่อความหมาย และมิติเชิงอุปลักษณ์ เชิงพิธีกรรม เนื่องด้วยลักษณะเด่น นับตั้งแต่การใช้รูปสัญญ กับกระบวนการที่สื่อสารอย่างอ้อม ๆ หรือเต็มไปด้วยสัญลักษณ์ อย่างพิธีกรรม อันนำไปสู่ความมุ่งหมายเชิงการรักษาเยียวยา การไกล่เกลี่ยหรือเชื่อมประสาน (mediate) ระหว่างคู่ตรงข้าม เช่น ชีวิตกับความตาย นอกจากนี้ยังเป็นการพลิกบทบาท และสถานะของศิลปะจากการเป็นเพียงภาพตัวแทน (representation) สู่การเป็นเครื่องมือ ที่สะท้อนปฏิสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าสองชุดที่นำมาโต้เถียงตลอดศตวรรษที่ผ่านมา ได้แก่ด้านที่เป็น “สุนทรียะ” กับเป็น “การเมือง”  
 สภาพแวดล้อมที่ปลุกทั้งความสนใจและตั้งคำถามถึงกระแสความเชื่อ ให้กับโจเซฟ บอยส์ เกิดจากสภาพสังคมในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ส่วนหนึ่งคือคือการเป็นวัยรุ่นในช่วงที่นาซีปกครองประเทศ ความหวังในบรรยากาศวิปโยค หากไม่ใช่การไปโบสถ์ คนวัยหนุ่มสาวก็ไปสมัครสมาชิกยุวชนนาซี ช่วงชีวิตในวัยหนุ่มเขาตระเวนไปกับคณะละครสัตว์ ทำให้เข้าใจการพึ่งพากันระหว่างมนุษย์กับสิ่งมีชีวิตสายพันธุ์อื่น ๆ จุดเปลี่ยนสำคัญในชีวิตเริ่มจากการทำงานเป็นพนักงานวิทยุและนักบินในกองทัพเยอรมันในช่วงก่อนสงครามจะยุติ บอยส์ขับเครื่องบินตกลงบริเวณระหว่างประเทศรัสเซียกับรูเมเนีย เครื่องบินจมอยู่ในกองหิมะและตัวเขาได้รับบาดเจ็บที่ศีรษะและหมดสติชนพื้นเมืองชาวตาร์ต (Tartar) เข้ามาพบและช่วยเหลือด้วยการนำเอาไขมันสัตว์มาพอกตัวและศีรษะเขาไว้ จากนั้นพันหุ้มด้วยขนสัตว์เพื่อเพิ่มอุณหภูมิให้ร่างกายอุ่นตลอดเวลาที่เขาหมดสติ (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, 2537: 125)  
 ประกอบกับประสบการณ์ในช่วงครามโลก และการปกครองของพรรคนาซี เป็นบทเรียนการครอบงำของเหตุผล อันก่อผลร้ายเป็นที่ประจักษ์ ไม่ว่าจะเป็น การใช้อำนาจแบบสุดโต่ง หรือบุคลิกภาพที่นับถืออำนาจนิยม (Authoriative Personality)[[4]](#footnote-4) (Peter Watson, 2000: 435) ที่ถูกส่งต่อการปฏิบัติผ่านการอนุมัติด้วยเอกสาร ในระบบราชการ (วินัย ผลเจริญ, ไม่ปรากฏปี: 120,188) กระทั่งนำไปสู่การฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ ที่ผู้สั่งกับผู้ลงมือ ไม่จำเป็นจะต้องร่วมรู้สึกสลด หรือรับผิดชอบร่วมกัน ความเสื่อมดังกล่าว มีส่วนทำให้บอยส์ มีคำถามถึง พลังในเชิงสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่สามารถเปลี่ยนแปลงสังคม ในทางที่ก้าวหน้า และเปิดศักยภาพของปัจเจกชน  
 ความพ่ายแพ้และย่อยยับหลังสงครามโลกของเยอรมนี ทำให้บอยส์ทั้งคลางแคลงต่อรัฐและความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ที่ทำให้มนุษย์ประหัตประหารกันอย่างโหดเหี้ยม การรอดจากความตาย แต่ต้องมาเผชิญกับสังคมที่ก้าวหน้าแต่ใช้ความรู้ไปเพื่อทำลายล้างตนเอง ทำให้เขาตั้งคำถามเกี่ยวกับเป้าหมายที่สวนทางกันระหว่างศิลปะกับวิทยาศาสตร์ โลกวัตถุ กับความเชื่อเรื่องจิตวิญญาณ  
 ความคิดที่จะเปลี่ยนแปลงสังคม อย่างเป็นรูปธรรมของบอยส์ที่ส่งอิทธิพลต่อศิลปินยุคต่อมาคือแนวคิดประติมากรรมสังคม (social sculpture) ที่สะท้อนอยู่ในผลงานของเขาที่มีการเข้าไปแทรกแซงในรูปกิจกรรม เพื่อส่งผลในระยะยาว อาทิเช่น การตั้งพรรคการเมือง การรณรงค์ทางด้านสิ่งแวดล้อม การบรรยายสาธารณะ ทำให้การสร้างสรรค์ไม่ใช่การตกผลึกของปัจเจกแต่ต้องอาศัยขบวนการและการสื่อสาร ดังเช่นการเป็นส่วนหนึ่งของขบวนการ Fluxus ที่ใช้ การสแตมป์ การส่งผลงานทางไปรษณีย์ การทำสำเนา ทำดนตรีอีเลกทรอนิกส์ การต่อยมวย การแบ่งปันอาหาร เป็นสื่อและสร้างพื้นที่การมีส่วนร่วม และเผยแพร่ความคิด ประติมากรรมสังคม เป็นอุปลักษณ์ถึงการร่วมแรงในการเปลี่ยนแปลงอุดมคติคือการปฏิวัติที่ค่อยเป็นค่อยไป และจับต้องได้ ความมุ่งหมายหลักในแนวคิดข้างต้น ไม่ต้องการเน้นผลสำเร็จ แต่ผลงานคือกระบวนการที่ทุกคนร่วมมือกัน คล้ายกับการสร้างประติมากรรมขึ้นมา ในฐานะการเปลี่ยนแปลงหรือการก่อรูปความคิดที่มีต่อ อนาคตของสังคมและโลกที่เป็นรูปธรรมซึ่งต้องการตัวกระตุ้นในการเร่งเร้าให้สาธารณะหันมามองหาความเป็นไปได้ ในการที่จะใช้พลังงานสร้างสรรค์ จึงเป็นเหตุผลอธิบายว่าทำไมผลงานของบอยส์จึงเน้นกระบวนการ จากแก่นแท้ในวัตถุที่เผยให้เห็นการเปลี่ยนแปลง และเป็นตัวอย่างให้เห็นว่า “ทุกสิ่งล้วนอยู่ในสภาวะของการเปลี่ยนแปลง”ดังความหมายของกลุ่มศิลปินที่เขาร่วมผลักดันคือฟลุกซุส (Fluxus) ที่ได้ความคิดมาจากแนวคิดของเฮราคลิตัส ที่ว่าทุกอย่างไหลเป็นกระแส (flux)  
 ประสบการณ์ชีวิตอันสุ่มเสี่ยงระหว่างความเป็นกับความตาย วิกฤตการณ์ชีวิตดังกล่าว นำมาสู่ความสนใจของบอยส์ ในการใช้วัสดุที่สื่อถึงพลังงานความเป็นความตาย ขณะที่มณเฑียรให้ความสนใจ ภาวะของการทำงานของพลังงานทั้งทางกายภาพ และในเชิงสัญลักษณ์ อย่างเช่นการใช้ปฏิกิริยาเคมี และฟิสิกส์ ที่เป็นตัวแทนของพลังที่เป็นขั้วตรงข้าม ที่อยู่รอบตัวเรา อาทิเช่นการใช้ผงซักฟอก และครามในฐานะสารเคมีที่มีพลังชะล้าง มาทาระบายลงบนดินที่เป็นตัวแทนของรากฐานสังคมเกษตรกรรม และความทรงจำที่มีภาพพจน์ของการทับถม การแปรสภาพของวัตถุที่ยกระดับความหมายเดิม อาทิเช่น มูลดินที่เคยถูกเหยียบย่ำ เมื่อนำมาเผา มาปั้นเป็นอิฐ หรือสุมกองกันเป็นมูลดิน กระทั่งพัฒนาเป็นสถูป หรือเจดีย์ สะท้อนเป็นตัวแทนของการสักการะชีวิตหลังความตาย หรือปูชนียสถาน ที่ฝังอัฐิพระพุทธศาสดา เป็นต้น  
  
3. **ร่างกายในศิลปะและพิธีกรรม**    
 ความคิดเชิงจักรกล หรือกระบวนทัศน์แบบนิวตันและเดส์การ์ตที่ทำให้มนุษย์เป็นศูนย์กลางในการแสวงหาความรู้ และบงการธรรมชาติ ก่อทั้งความเสื่อมทรามของสภาพแวดล้อม สงคราม ความผันผวนทางการเมือง การที่มนุษย์ใช้ตัวเองเป็นศูนย์กลาง ไม่เพียงนำมาสู่ความเสื่อมทรามของทรัพยากร แต่ยังสร้างความหายนะ ล้มตาย แก่ทั้งสังคมกับร่างกายของปัจเจก ความสำคัญของตัวตนทั้งในเชิงสร้างสรรค์และทำลาย ทำให้การใช้ร่างกาย คืบคลานเข้ามายังพื้นที่ศิลปะ เป็นผลมาจากปัจจัยต่าง ๆ คือขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมในท้องถนน เพื่อต่อต้านสงคราม โดยเฉพาะช่วงทศวรรษ 1970  
 ในฐานะสื่อหรือกระบอกเสียงแทนกลุ่มคนที่ถูกกดทับ รวมทั้งการเมืองที่พยายามกลับไปจุดประกายให้เห็นการเชื่อมโยงระหว่าง ความเป็นส่วนตัวกับการเมือง หรือพื้นที่สาธารณะ ประกอบกับปรัชญาที่กระตุ้นการค้นหาเกี่ยวกับ สัต (being) หรือประสบการณ์ภายใน (the interiorization of self) ตามแนวคิดปรากฏการณ์วิทยา ทำให้ร่างกายเป็นส่วนที่เชื่อมต่อกับสาธารณะผ่านการบรรลุภารกิจ จับต้องวัตถุ และเป็นเครื่องแสดงให้เห็นกระขบวนการ การเปลี่ยนแปลงทั้งทางวัตถุและความคิด ทั้งสภาวะทางจิตวิทยาและกายภาพ (Stiles and Selz, 1996: 690)  
 ดังนั้นเมื่อขอบเขตของศิลปะขยายออกไป จึงนับเป็นการเมืองอย่างหนึ่ง หมายถึงการเมืองของการเลือกและเสรีภาพในการนับกำหนดหรือกีดกันความเป็นหรือไม่เป็นศิลปะ ตลอดทั้งการเมืองระหว่างการนับเป็นชีวิตกับเป็นศิลปะ ที่ทำให้ศิลปินใช้ความทับซ้อนหรือลักลั่นดังกล่าว ตั้งคำถามในเชิงโครงสร้าง อาทิเช่นฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ศิลปินไทย ที่ใช้การแสดงสดในหอศิลป์ด้วยการก่อไฟและผัดอาหารให้เกิดกลิ่น ควัน เพื่อจัดสัมพันธ์ภาพใหม่ระหว่างผู้ชมกับผลงาน (บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ, 2547: 45-80) กระทั่งนำมาสู่คำถามทางการเมืองเชิงรับรู้ว่า ผู้ชมในฐานะสลับมาเป็นผู้สร้าง หรือเป็นส่วนหนึ่งของผลงาน อันนำไปสู่ประเด็นถกเถียงเกี่ยว กับความเสมอภาคท่ามกลางโอกาส หรือตัวเลือก   
 ในระดับการรับรู้ ความเป็นการเมืองไม่เคยแยกจากศิลปะ แม้ความเป็นศิลปะจะถูกเฉยเมย ในโลกสมัยใหม่ หรือไม่ต้องพึ่งใบบุญของรูปทรงทางศิลปะที่โน้มน้าวความรู้สึก “เป็นการเมือง” ก็ตาม กล่าวคือเป้าหมายที่แท้ของการสร้างศิลปะ หรือรับบทบาท ของการปลุกพลังแบบพวกทรงเจ้าเข้าผี คือการเขย่าความสัมพันธ์ที่เคยมี  
 หากอิงจากแนวคิดการเมืองสุนทรียศาสตร์ ของรองซิแยร์ (Jacques Ranciere ) ที่เสนอเรื่องการแบ่งแยกการรับรู้นั้น (partition of the sensible) (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2553: 63-64) [[5]](#footnote-5)ศิลปะไม่ได้เป็นเครื่องชี้ ความเชื่อมร้อย (relationalism) เพราะในความหมายของร็องซิแยร์ การเมืองไม่ใช่รูปทรงสื่อถึงการเมือง ตามแนวคิดที่ถกเถียงมายาวนาน อย่างความสอดคล้องระหว่าง form กับ content หรือปัญหาไก่ไข่ ระหว่างสุนทรียะกับการเมืองที่สิ่งหนึ่งเป็นต้นกำเนิดของอีกอัน แต่หมายถึง ส่วนผสมของสนามการรับรู้ (the sensorium) หนึ่งในนั้นคือประติมากรรมสังคม ที่แทนผลรวมของการรับรู้ที่ทำให้เกิดประสบการณ์สุนทรีย์ ที่ร้อยสำนึกของชุมชนเข้ามายังการเมือง (Jacques Ranciere, 2008)  
 ฉะนั้นร่างกายที่ก้าวเข้าสู่พื้นที่ อาทิ ศิลปะ หรือพิธีกรรม นำมาสู่การเปลี่ยนความหมาย หรือทำให้เกิดการแย่งแยกการรับรู้ ตัวอย่างเช่น การเข้าสู่ liminal zone หรือภาวะระหว่างที่ปราศจากการสังกัดกับส่วนหนึ่งส่วนใดในโครงสร้างสังคม ที่ผลักดันให้คนออกจากสถานะเดิม สู่การคืนสถานะใหม่ หรือถูกนำมารวมเข้าใหม่อีกครั้ง (re-assimilation) (เกียรติศักดิ์ บังเพลิง, 2551: 169) ตัวอย่าง ในพิธีกรรมอย่างพิธีสู่วัยเจริญพันธุ์ ที่วัยรุ่นจะถูกถอดสถานะทางเพศเดิมออก ด้วยการแต่งกายเป็นเพศตรงข้าม สภาวะดังกล่าวคือการคืนสภาพเริ่มต้นก่อนการเริ่มต้นสภาวะใหม่ โดยการแยกออก (separation) จากสภาวะเดิม  
 การต่อต้านหรือสลายโครงสร้างเดิม มีตัวอย่างที่เด่นชัดในพิธีกรรม เครื่องมือในการเปลี่ยนแปลง และปัดเป่า ไม่ว่าจะด้วยความรู้ทางชีวิทยา สมุนไพร ตลอดทั้งความจำเป็นของเวทมนตร์ ในสังคมโบราณ เปรียบได้กับการมีนักจิตวิเคราะห์ หรือจิตแพทย์ หากจะอธิบายเทียบกับข้อเสนอของนักคิดสายโครงสร้างนิยม อย่างโคล้ด เลอวี-สโตรสส์ (Claude Levi-Strauss) การเยียวยา ด้วยมนตร์วิเศษ หรือ magic โดยพ่อหมด หมอผี มีนัยสำคัญในการมอง ร่างกายในพื้นที่ อาทิ หมู่บ้าน หรือชุมชน ในหลายประการ ได้แก่ ชะตากรรมและการลงมือปฏิบัติแก้ไขสิ่งต่าง ๆ ในชีวิตมนุษย์เกิดขึ้นเพราะมนุษย์เข้ามาอยู่ในโลกของการใช้ภาษา หรือเครือข่ายของความหมาย เวทย์มนตร์ที่จะช่วยเหลือปัดเป่า ผู้ถูกหมายชะตา (the doomed) เช่นป่วย หรือถูกสาป คือการจัดวางความสัมพันธ์ใหม่ หรือการทำให้เกิดการจัดการ ลงแรงทำอะไรบางอย่าง และท้ายที่สุด มนุษย์ในพื้นที่ของความหมายและพิธีกรรม คือการทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะ กับการให้ความหมาย หรือโลกกับภาษา มีจุดตัดหรือเชื่อมกันได้ หมายความว่า แม้เรื่องเล่าเชิงปรัมปรา ไม่มีทางสอดคล้องกับความจริงเชิงวัตถุวิสัย แต่อย่างไรก็ตาม ความหมาย หรือกติกาที่กำกับให้ผู้ป่วย หรือผู้ถูกเล็งชะตาไว้ ก็ถูกห่อหุ้มและบงการไปตามครรลองของกติกาที่กำกับสังคมอย่างลึกซึ้ง (Dilege, 2004: 89-90) ไม่ว่าในสังคมนั้นจะเรียกว่าความเชื่อ หรือคำอธิบายทางวิทยาศาสตร์

4. อุปลักษณ์เชิงพิธีกรรม และการเยียวยาในการสร้างสรรค์ของบอยส์และมณเฑียร

แง่มุมการเยียวยา (therapeutical aspect) ในผลงานของบอยส์ และมณเฑียร ไม่ได้หมายถึงการรักษาความเจ็บป่วยหรือบาดแผล (trauma) ที่เห็นเป็นรูปธรรม หากแต่มีนัยเชิงอุปลักษณ์ หรือเป็นการฟื้นฟู ด้านที่จับต้องไม่ได้ (imperceptible) หรือเป็นนามธรรม แต่ยังเกิดจากความเคลือบแคลงต่อกฎกติกา ที่บันดาลทั้งความสุข กับเป็นกรงขังเสรีภาพของมนุษย์ ปรากฎในผลงานของมณเทียรตั้งแต่วัยหนุ่ม [[6]](#footnote-6) จากนั้นเขา ได้รับทุน ไปศึกษาต่อที่ผรั่งเศสในระบบ อเตอลิเย่ (atelier) หรือสตูดิโอ ที่เน้นการพัฒนาความคิด เพื่อสร้างศิลปินอาชีพ มณเฑียร มีโอกาสอ่านงานปรัชญา และมานุษยวิทยาที่ส่งอิทธิพลต่อเขา ไม่ว่าจะเป็นอิมมานูเอล ค้านท์, โคล้ด เลอวี-สโตรสส์ ปรัชญาปรากฏการณ์ศาสตร์ รวมทั้งแนวคิดประติมากรรมสังคม  
 เมื่อกลับมาประเทศไทย เขาเริ่มสินหนังสือที่คณะวิจิตรศิลป์ ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2531 บรรยากาศของเมืองท่องเที่ยวและการเป็นศูนย์กลางราชการ และการศึกษา ทำให้มณเฑียรสัมผัสถึงความตึงเครียดที่เกิดขึ้นกับมิติการพัฒนาทางวัตถุ และความเป็นศาสตร์ปิดของศิลปะ จึงรวมตัวกับเพื่อนในการจัดเทศกาลศิลปะในสิ่งแวดล้อมของเมือง ชื่อว่าเชียงใหม่จัดวางสังคม โดยจัดขึ้นครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2537 การสร้างผลงานในรูปแบบกิจกรรม และการดึงการมีส่วนร่วม ยังเปิดโอกาสให้ศิลปิน ทำงานในพื้นที่ในชีวิตประจำวัน ไม่ว่าจะเป็น ถนน สี่แยก ตึกร้าง สุสาน แม่น้ำลำคลอง รวมทั้ง วัดวาอาราม ตลาด ที่เป็นความสนใจของมณเฑียรเป็นทุนเดิม  
 สาระในผลงานมณเฑียร คือการตั้งคำถามเกี่ยวกับแนวโน้มกระแสหลักอย่างการพัฒนาให้ทันสมัย และจากการที่ผลงานของเขาย้อนกลับไปสำรวจพลังความคิด จิตวิญญาณ ของจารีตประเพณีก่อนสมัยใหม่ที่อ่อนล้า แต่ว่ายังซึมซ่านในสังคมไทย อาทิความเชื่อเกี่ยวกับจิตวิญญาณ ความวิเวก ภาวะเหนือกาลเวลาและพื้นที่ (transcendentalism) ให้เชื่อมโยงกับปัจจุบัน หรือถูกชุบชีวิตขึ้นมาใหม่ (Tani Arata, 1991: 8)

ภาพประกอบหมายเลข 1 เทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคม ครั้งที่ 1 พ.ศ. 2537, ที่มา: นาวิน ลาวัลย์ชัยกุลและสตูดิโอเค

การปฏิบัติเพื่อเยียวยาและปัดเป่าความทุกข์ตามความเชื่อของชาวไทย ไม่ว่าจะการทำบุญตักบาตร และสมาธิวิปัสสนา สะท้อนความเชื่อเรื่องบุญกรรมและโลกหลังความตาย ในช่วงทศวรรษ 2530 มณเฑียรต้องแยกกันอยู่กับภรรยา ตามความเชื่อเรื่องเคราะห์กรรม ในช่วงที่ทราบข่าวว่าภรรยากำลังตรวจพบเนื้องอก ที่เต้านม   
 ความทุกข์ใจและอาทรดังกล่าวนั้น มณเฑียรได้ประยุกต์ความเชื่อในการอุทิศส่วนกุศลให้เจ้ากรรมนายเวร มาเป็นเครื่องปลอบโยนจิตใจ เขาได้ไปซื้อโลงศพแล้วทำการอุทิศส่วนกุศลด้วยการเผา ที่วัดต้นเปา ในเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคมครั้งที่ 1 โดยตั้งจิตอธิษฐานให้แด่วิญญาณที่ล่วงลับในปรโลก และยังไถ่ชีวิตโคสองตัว หวังให้เป็นกุศล คืนมาช่วยปกป้องตนเองจากเคราะห์กรรม รูปทรงโลงศพที่ถูกเรียงขึ้นมีสัดส่วนคล้ายกับพื้นที่ในปรางค์ขอม โดยภายในมณเฑียรทาไว้ด้วยสมุนไพร เพื่อสื่อถึงการเยียวยา และใช้กลิ่นในการสื่อสารกับโลกที่มองไม่เห็น หรือการเดินทางที่ยังไม่ถึงเป้าหมาย หรือชีวิตภายหน้าที่เต็มไปด้วยปริศนา และคำตอบที่ไม่อาจคาดเดาได้   
 ส่วนหนึ่งในความสนใจของมณเฑียร จากการอ่านแนวคิดของค้านท์ และบอยส์ รวมทั้งแนวคิดโครงสร้างนิยม คือภาษาและสัญลักษณ์ เขาค้นพบเครื่องหมายปรัศนีย์และอัศเจรีย์ ในช่วงที่ต้องดูแลภรรยาที่ป่วย เสียง หรือความสงบ นัยของการฟัง หรือใบหู ที่สื่อแทนถึงช่องทางเดียวที่ภรรยาของเขาจะติดต่อ หรือเชื่อมกับมณเฑียรหรือโลกของคนปกติ เครื่องหมายปรัศนีย์ เป็นความรับรู้ที่เต็มไปด้วยช่องว่างหรือความสงสัย ระหว่างผู้ที่ทำหน้าที่ได้แค่เป็นฝ่ายฟัง แต่คู่สนทนาไม่อาจเข้าใจได้ หรือความฉงนตกใจและเต็มไปด้วยคำถาม แต่ไร้เสียงคำตอบ เพราะทั้งสองติดต่อกันด้วยการเขียนในกระดาษจดโน้ต ด้วยความอ่อนแอของร่างกายของภรรยาที่ป่วย   
 การใช้การวาดเขียนเป็นเครื่องมือสื่อสารกับภรรยา ภาพวาดเส้นที่ขดวนของเครื่องหมายคำถาม กับเครื่องหมายอัศเจรีย์เป็นตัวแทนความวิตกและสงสัยของเขาที่มีต่อชะตาชีวิต รูปทรงของ เครื่องหมายทั้งสองนับเป็นตัวแทนของจิตมนุษย์ที่เวียนว่ายในความสงสัย กับการตื่นตัวเมื่อพบคำตอบ

ภาพประกอบหมายเลข 2 ผลงาน Body Temple ของมณเฑียร บุญมา ในเทศกาลเชียงใหม่จัดวางสังคมครั้งที่ 1 พ.ศ. 2537, ที่มา: นาวิน ลาวัลย์ชัยกุลและสตูดิโอเค

อุปลักษณ์ของการข้าม หรือเดินทาง ติดอยู่ตรงกลาง เป็นความก้ำกึ่ง ในพื้นที่ของการหลุดจากกติกาเดิม อย่าง liminal zone มีส่วนสำคัญในการหล่อหลอม เพื่อก้าวสู่สถานะและบทบาทต่าง ๆ ในพิธีกรรมก็เช่นกัน ความโกลาหลจากการถูกดึงออกจากโครงสร้างเดิม หรือการที่ผู้ร่วมพิธีถูกพราก หรือถูกอัปเปหิออกไปชั่วครู่ (temporary extricate)   
 การกลับหัวกลับหางกติกา สถานะเดิมให้เกิดปฏิโครงสร้าง (anti-structure) หรือโครงสร้างที่ยังไม่เข้าที่ ส่งผลสำคัญ ประสบการณ์ในพิธีกรรม เป็นการเรียนรู้ที่จะเผชิญกับความเป็นไปได้ และคาดเดาล่วงหน้าไม่ได้ ที่จะเกิดขึ้นในชีวิต อาทิเช่น พิธีศพ ที่เป็นการแยก คนเป็นไปยังโลกคนตาย หรือพิธีกรรมสู่วัยหนุ่มสาว (rite of puberty) ที่เปลี่ยนเด็กจากการถูกคุ้มครองจากพ่อแม่ไปสู่กติกาใหม่ในสังคมผู้ใหญ่ หรือการเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน หรือเชื่อมกับพันธะร่วม (communitarian bond) (Bobby C. Alexander, ออนไลน์) [[7]](#footnote-7)  
 มิติทางสังคม ในการสร้างศิลปะ ที่เน้นหนักความคิดหรือกระบวนการเช่นกรณีศิลปะในรูปกิจกรรม พิธีกรรมของบอยส์ และมณเฑียร จึงเป็นการลบกำแพง หรือกลับหัวกลับหางความสัมพันธ์ ให้เชื่อมโยงกับผู้คนและสังคม ประกอบความสนใจเรื่องจิตวิญญาณ ณ ที่นี้ไม่ได้หมายถึงภูตผี หรือเทพาอารักษ์ แต่หมายถึง geist ตามปรัชญายุคแสงสว่าง ที่สื่อถึงการงอกงาม หรือภาวะของการกลาย (becoming)[[8]](#footnote-8) หรือเผชิญอุปสรรค ดังนั้นวัตถุใด ๆ ก็ตาม ล้วนแต่บรรจุความสามารถในการเติบโต และเปลี่ยนแปลง (กาญจนา แก้วเทพ และ หินวิมาน, 2551: 51) ส่วนแนวคิดประติมากรรมสังคม ล้วนกระตุ้นและเปลี่ยนจินตนาการ ในประการสำคัญคือ วิพากษ์ด้านที่สอดคล้องและเป็นวัตถุวิสัย ในทั้งวิทยาศาสตร์ และวัตถุนิยม (materialism)  
  
5. ศิลปะกับวิกฤติการณ์ภาพตัวแทน  
 ความสอดคล้อง อย่างเป็นวัตถุวิสัย หรือเชื่อมโยงเข้ากันเป็นคู่ ๆ ดังกรณี ระหว่างความจริงกับภาษา ยังถูกตั้งคำถามถึงภารกิจภาพตัวแทนของศิลปะเช่นกัน เนื่องจากการรับรู้ที่เอ่อท้น หรือ sublime แม้แต่ สำหรับศิลปะในฐานะภาษาหรือสิ่งแสดงแทนอย่างหนึ่งก็ตาม ไม่สามารถโอบจับประสบการณที่ขีดจำกัดของภาษาไม่สามารถอธิบายได้ครบถ้วน (Jean Francoise Lyotard, 1993: 78) [[9]](#footnote-9)   
 นัยทางการเมืองของการปราศจากสิ่งที่แทนสิ่งอื่น ได้จริง ๆ ทำให้การแทนเพียงแต่เป็นการปรากฏขึ้นอีกครั้ง (re-present) ประกอบกับสังคมซับซ้อนขึ้นเรื่อย ๆ ตัวแทนในรูปองค์กรหรือหน่วยงานที่กฎหมายรองรับ ก้าวเข้ามาการคุ้มครองกลุ่มผลประโยชน์ หรือทำให้กลไกบริหารราบรื่นต่อไป มนุษย์จึงตัดสินใจด้วยความเชื่อหรือกติกาที่ถูกกำหนดมาจากภายนอก หนึ่งในกลไกที่เข้มแข็งในโลกสมัยใหม่ คือระบบราชการ (bureaucracy) ที่เน้นบทบาทเชิงกลไก หรือความสอดคล้องกันระหว่างสาเหตุกับผลลัพท์ การสร้างศิลปะแบบปลายเปิด จึงขัดแย้งกับตรรกะเกี่ยวกับความแม่นยำหรือสอดคล้องระหว่างสาเหตุและผลลัพท์ (objective relenvacy) ซึ่งในทางศิลปะเรีกยกระบวนทัศน์นี้ว่า การผลิตแบบจักรกล (mechanical production) หรือการสร้างสรรค์แบบเสถียร (Graeme Sullivan, 2004: 154, 156)  
 การสร้างผลงานในลักษณะของโครงการ บนฐานคิดประติมากรรมสังคมของบอยส์ ทำให้ผลงานแทรกแซงและกระจายตัวไปยังพื้นที่สาธารณะ นอกจากผลสำเร็จหรืออุปสรรคที่ไม่สามารถคาดเดาได้ แต่ยังทำให้เกิดความหมาย สื่อถึงการเป็นร่าง ราง ๆ (sketchy) หรือทำพิมพ์เขียว หรือร่วมกันประกอบภาพของชุมชนหรืออนาคตที่กำลังเติบโตอย่างค่อยเป็นค่อยไปขึ้นมา ซึ่งลักษณะปลายเปิดที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงและปัจจัยที่ไม่คาดคิด คือลักษณะที่สำคัญของศิลปะหลังสมัยใหม่ ซึ่งลักษณะปลายเปิด (open-ended) ที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงและปัจจัยที่ไม่คาดคิดคือลักษณะที่สำคัญข้อหนึ่งของศิลปะหลังสมัยใหม่ ทำให้ผลงานของบอยส์ ใช้คุณสมบัติของวัตถุและการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อกระตุ้นการตีความ ที่ถูกอ้างถึงบ่อย อย่าง จะอธิบายภาพให้กระต่ายตายได้อย่างไร (How to explained picture to the dead hare, 1965), I like America and America likes me (1974) รวมทั้งเก้าอี้ไขมัน (Fettstuhl, 1963)

 ภาพประกอบหมายเลข 3 เก้าอี้ไขมัน (Fettstuhl, 1963) ของโจเซฟ บอยส์  
 ที่มา: https://i.pinimg.com/originals/d9/aa/3f/d9aa3f6f9305e383bbda959a717d409d.jpg

บอยส์นำไขมันแข็งตัวมาพอกไว้บนเก้าอี้กับพนัก จนกองเป็นรูปสามเหลี่ยม เขาอธิบายว่าการเลือกไขมันมาใช้ ไม่ได้เกิดจากการพิจารณาทางกายภาพว่ามันน่าเกลียดหรือมีคุณค่าทางสุนทรีย์หรือไม่ การใช้ไขมันของบอยส์ ต้องการสื่อถึงภาวะที่บรรยายเป็นภาษา หรือภาพไม่ได้ เพราะไขมันมีคุณสมบัติที่เปลี่ยนสภาพได้จากการแข็งตัวไปสู่การหลอมเหลวหรือการปรับตัวเป็นของแข็งขึ้นได้อีกตามอุณหภูมิที่แวดล้อมอยู่ (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, 2537: 125)  
 คุณสมบัติของไขมันไม่เป็นตัวแทนอย่างสมบูรณ์ในทฤษฎีการเปลี่ยนแปลงของสารมันเป็นกฎเบื้องต้นของการเปลี่ยนแปลงและการเกิด/ดับ เหมือนกับการเกิด/ดับของร่างกายมนุษย์ที่เป็นผลจากการรวมกันของสสารอินทรีย์ และอนินทรีย์ต่างๆ ภายใต้การแปรสภาพจากของแข็งของเหลวไปจนถึงก๊าซ ตลอดเวลา   
 ในผลงานรูปของกิจกรรม (action) หรือการแสดงสด How to explained picture to the dead hare, 1965 บอยส์ทาใบหน้าด้วยน้ำผึ้งและปิดแผ่นทองคำเปลว น้ำผึ้ง แทนพลังงานที่เชื่อมโลก ผืนดินเข้ากับสวรรค์หรือจักรวาล ในที่นี้หมายถึงดวงอาทิตย์ ที่หากอยู่ใกล้โลกมากไปโลกก็จะลุกไหม้ หากไกลเกินไปโลกก็จะเย็นและตาย ส่วนทองคำเปลวนั้นแทนความเรืองรองของเหตุผลหรือสติปัญญา ที่ทำให้มนุษย์มั่งคั่ง กระต่ายเป็นได้ทั้งการรอดพ้นจากความตาย หรือการรื้อฟื้นปาฏิหาริย์ทางศาสนา เช่น การคืนพระชนม์ชีพ (the resurrection) ของเยซูคริสต์  
 อุปลักษณ์ ของการอยู่ในพื้นที่กึ่งกลาง หรือคลุมเครือในพิธีกรรม สอดคล้องกับแนวคิดในการใช้วัสดุของบอยส์ ความโดดเด่น ในผลงาน คือแนวคิดของการแปรสภาพ ตามสิ่งแวดล้อม เช่นไขมัน มีความหมายเชื่อมโยงกับความสนใจเชิงวิพากษ์ความเป็นขั้วตรงข้ามที่ไม่ได้ทำลายล้างกันระหว่าง ความโกลาหลกับการจัดระเบียบ

 ภาพประกอบหมายเลข 4 How to explained picture to the dead hare, 1965 ของโจเซฟ บอยส์ ที่มา: https://uk.phaidon.com/resource/beuys-hare-gallery.jpg

6. ความคิดคือประติมากรรม ทุกคนคือศิลปิน  
 จากความทรงจำในวัยเด็กที่เคยได้ยิน วัลเทอร์ โกรเปียส (Walter Gropius) อาจารย์ใหญ่ สถาบันเบาเฮาส์ ประกาศว่าระเบียบเหตุผลและ เอกภาพ จะเป็นหัวใจในการฟื้นฟูประเทศเยอรมัน สู่บูรณาการทางสังคมหลังความย่อยยับของสงครามโลกครั้งที่ 1 แต่สำหรับบอยส์ เขาเชื่อว่าความยุ่งเหยิง (chaos) มีทั้งลักษณะหรือแง่มุมของการเยียวยารักษา เพราะความยุ่งเหยิงสามารถเปิดโอกาสที่จะถูกนำไปจับคู่กับความเคลื่อนไหว อยู่ตรงข้ามการถูกปิดกั้นหรือทำให้ตาย ความโกลาหลจึงเป็นความสามารถในการเปิดหรือขยายช่องทาง (channel) ให้พลังงาน หรือความอบอุ่นที่ไร้ขีดจำกัด ถูกจัดวางให้เป็นระเบียบ  
 อุปลักษณ์แทนการกลายรูปของปัจเจกและสังคมที่โดดเด่นของบอยส์ อย่างประติมากรรมสังคม ขีดจำกัดที่ข้ามได้ด้วยความยืดหยุ่นหรือการแปรสภาพ อันเป็นคุณสมบัติสำคัญของอินทรียวัตถุและชีวิตรูปแบบต่าง ๆ   
 การนำวัสดุ ที่เป็นอินทรีย์วัตถุของบอยส์ มาสร้างประติมากรรม นอกจากจะท้าทายแนวคิดเรื่องความเป็นเอกภาพ หรือเสร็จสิ้น สัมบูรณ์ (the absolute) ตามแนวสมัยใหม่นิยมแล้ว ยังเป็นการเปลี่ยนหรือปล่อยให้สถานะของมัน (ตัวผลงาน) เปลี่ยนไปตามสิ่งแวดล้อม สามารถสูญเสียหรือข้ามสถานะหรือรูปทรงเดิม ซึ่งเป็นอุปลักษณ์ สื่อถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกิดจากส่วนย่อย มีนัยสองด้านคือรวมเพื่อผนึกกำลัง กับกระจายตัวออกไป (dispersion) หรือแทนการงอกงาม  
 อีกความคิดที่ สามารถโยงไปยัง การเปลี่ยนหรือรับสถานะใหม่ในผลงานของบอยส์ รวมถึงการกลายร่าง (metamorphosis) นับว่าเกี่ยวข้องทั้งกับการสลับ เคลื่อนไหว และการแลกเปลี่ยน ที่ปรากฏการณ์เบื้องหน้า ภายใต้ทวิภาวะของการโต้ตอบกันระหว่างสสารกับพลังงาน (Annie Suquet, 1995: 156)  
 นอกจากนี้การใช้เครื่องมือ ในการทำงานของบอยส์สะท้อนความสำคัญของคุณค่าติดตัว (intrinsic value) ที่ถูกใช้เพื่อแตกหรือทอนคุณสมบัติเดิมของวัตถุ ให้ปลดปล่อยหรือเป็นแหล่งกำเนิดพลังงานในตัวมันเองไม่ว่าจะเป็น ขวาน พลั่ว จอบ มีด ที่ถูกนำมาใช้บ่อยครั้ง สำหรับสื่อถึงความจำเป็นเบื้องต้นในการตัด หั่นหรือผ่าแบ่ง หรือการทำให้เป็นรูปทรงที่เล็กลงแต่ยังอยู่ในสถานะของแข็ง คือการเปิดความเป็นไปได้ของรูปทรงใหม่ที่จะตามมา น่าสังเกตว่าความหมายเชิงอุปลักษณ์ดังกล่าวเหมือนบล็อก หรือแนวคิดอณูนิยม (atomism)  
 เสียงเป็นอีกองค์ประกอบสำคัญในงานของบอยส์ เนื่องว่าเสียงเป็นสิ่งที่ไร้น้ำหนัก ล่องลอย ขณะที่เสียงไม่ได้มาจากการเปล่งร้องของมนุษย์สัตว์เท่านั้นแต่ยังรวมถึงเสียงในฐานะการเปลี่ยนพลังงาน หรือนับว่ามีแหล่งกำเนิด จากวัตถุ จากการสั่นไหว หรือกระทบกัน นอกเหนือจากการสังเกตของมนุษย์ จากเสียงที่ยินได้   
 การสั่นหรือ ให้กำเนิดเสียงจึงเกิดขึ้นตลอดเวลาในธรรมชาติ แม้มนุษย์จะไม่ได้ยิน เสียงจึงเป็นส่วนหนึ่งของปรากฏการณ์ทางวัตถุ กระทั่งว่าฟังแล้วไม่สามารถเข้าใจความหมาย (ineffable) แต่เบื้องลึกนั้นเสียงคือพลังงานที่เชื่อมสิ่งต่าง ๆ และเผยความลับที่มนุษย์ไม่อาจได้ยินหรือเข้าถึง  
 สำหรับบอยส์ การตั้งใจฟังแม้แต่ความเงียบเป็นตัววัดระดับของการกระเพื่อมของพลังงาน เพราะหากมีหรือไม่มีเสียง แต่ความเคลื่อนไหวยังดำเนินต่อไปอยู่เสมอ แม้แต่ความเคลื่อนไหวในขีดระดับ คือความเข้มข้นที่น้อยมากในร่างกาย ยังสามารถสะท้อนเป็นผลตามมาบางประการ เสียงจึงเป็นพลังงานรูปแบบหนึ่งที่ถูกดูดซับ หรือสำรองไว้ แม้จะไม่ก่อให้เกิดปฏิกิริยาใด ๆ อย่างแจ่มแจ้งก็ตาม (Annie Suquet, 1995: 154)  
 รวมกระทั่งตัวอย่างชุดผลงานติดตั้งของเขาที่มีอุปกรณ์ดนตรี การทิ้ง ไว้เฉย ๆ โดยปราศจากผู้เล่น แต่ให้ประสบการณ์ภายใน ดึงดูดให้ผู้ชมนึกถึง หรือได้ยินเสียงที่ไม่เคยตั้งใจฟัง เปรียบได้กับการเปิดให้ความเงียบหรือความทรงจำในฐานะเสียงในใจถูกหรือเปล่งออกมา  
 นอกจาก ผลงานของบอยส์จะมีแนวคิดเรื่องของการแปรสภาพและความตึงเครียดของทวิภาวะ ผลงานของเขายังพูดถึงการเตรียมการเพื่อมีชีวิตรอด สะท้อนความทรงจำต่อบาดแผลทางประวัติศาสตร์ของเพื่อนร่วมชาติในยุคฮิตเลอร์วาดฝันถึงอนาคตอันเกรียงไกร ตามจินตนาการถึงชนชาติอารยันเผ่าพันธุ์ชั้นเลิศ  
แต่สำหรับทัศนะของบอยสิ่งที่สำคัญคือความเชื่อว่าเมื่อมนุษย์กับโลกคือสิ่งที่จะต้องถูกชุบชีวิตขึ้นพร้อม ๆ กัน   
 ในผลงานจัดวาง The Pack (1985) บอยส์ใช้รถโฟล์กสวาเกน ที่ฮิตเลอร์ภาคภูมิใจว่าเป็นประดิษฐกรรมแห่งความภาคภูมิใจของประชาชน บอยส์เปลี่ยนความหมายของภาพแทนความภาคภูมิใจ แบบชาตินิยมของเยอรมันจากคำว่า Volk หรือ folk มันเป็นตัวแทนหมายถึงชาวนา ชาวบ้านหรือพื้นดินเพื่อเพาะปลูกให้เกิดชีวิตใหม่ สำหรับรถโฟล์ค มันเหมือนกับตู้บรรจุ หรือคุ้มครองอนาคตของมวลมนุษยชาติ   
 ข้างหน้ารถถูกลากจูงด้วยเลื่อนหิมะที่บรรจุผ้าขนสัตว์ ไขมันและไฟฉาย โดยสื่อความหมายอุปมาถึงการเตรียมตัวเพื่อออกเดินทางไปสำรวจดินแดนอนาคต พร้อมเสบียงเพื่อความอยู่รอด ด้วยปัจจัยที่จำเป็น คือ ความอบอุ่น (ผ้าขนสัตว์) อาหาร (ไขมัน) และเครื่องมือนำทางผ่าความมืด (ไฟฉาย)  
 การให้ความสำคัญต่อศักยภาพของปัจเจก หรืออุปลักษณ์ที่ว่า ทุกคนคือศิลปิน สะท้อนทั้งแนวคิดความเสมอภาค รวมกระทั่งการให้ความสำคัญกับศักยภาพภายในความคิดริเริ่ม ความพากเพียรในการหาคำตอบของมนุษย์ทุกคน เป็นส่วนในการสร้างสรรค์ หรือประกอบสังคมที่เอื้อต่อการผสานศักยภาพ ให้เป็นรูปธรรมดังอุปลักษณ์ “สังคมหรือความคิดคือประติมากรรม”  
 ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับแนวคิดประติมากรรมสังคม สะท้อนความเชื่อสำคัญของบอยส์ เขาไม่ได้ถือว่าศิลปะเป็นกิจกรรมเพียงด้านหนึ่งในการถ่ายทอดความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ แต่ศิลปะคือกิจกรรมทั้งหมดของมนุษย์ทำให้การสร้างสรรค์ถือเป็นหนทางเดียว ในการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงและขอรูปสังคมขึ้นมาใหม่ ขณะที่การสร้างสรรค์ไม่ได้เป็นเพียงแค่การปลูกจิตสำนึก หรือหล่อหลอมชีวิตให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ผ่านตัวกลางอย่างสื่อศิลปะเท่านั้น แต่เขาต้องการจะสะท้อนว่าโลกที่ประกอบด้วยมวลสารวัตถุ เป็นส่วนหนึ่งของแรงหรือพลังงานที่ไม่สามารถ มองเห็นได้ แต่มีผล หรือทิ้งรอยประทับเป็นการเปลี่ยนแปลงในรูปของวัตถุนั่นเอง  
 ที่มาส่วนหนึ่ง เป็นเพราะบอยส์มีความเชื่อว่าไม่มีทางออกอื่นอีกแล้วนอกเหนือจากศิลปะและการสร้างสรรค์เท่านั้น ที่จะสามารถเปลี่ยนแปลงประวัติศาสตร์และก่อรูปสังคมขึ้นใหม่ได้   
 ศิลปะคือการสร้างสรรค์ และการสร้างสรรค์ คือศักยภาพภาพแต่กำเนิดของมนุษย์ โดยมุ่งสู่บทสรุปในที่สุดว่า มนุษย์ทุกคนต้องเป็นศิลปินทุกคนจะต้องสร้างสรรค์เพื่อที่จะเปลี่ยนแปลงโลก เปลี่ยนแปลงสังคมและขับเคลื่อนประวัติศาสตร์

7. คืนการสร้างสรรค์ให้กับชีวิต  
 การศึกษาผลงานศิลปะ ที่สื่อถึงมิติการเยียวยา คล้ายพิธีกรรมของบอยส์ กับมณเฑียร มิได้เน้นการวิเคราะห์ผลงาน หรือเทียบคุณค่าผลงาน ชีวประวัติ เกียรติวีรกรรม (prestige) เป็นหลัก แต่มุ่งวิเคราะห์การสื่อความหมายที่ทำให้ศิลปะ เป็นผลผลิตจากผลรวม หรือสะท้อนของสังคม ผลงานของสองศิลปิน ที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ ชี้ให้เห็น การหยิบยกความหมาย และพลวัตในวัตถุและปรากฏการณ์รอบตัวที่ถูกบดบัง หรือกดทับไว้ สิ่งของหรือกิจกรรมง่าย ๆ ในชีวิตประจำวัน ที่ศิลปินนำมาใช้ เปลี่ยนประสบการณ์เดิมจากหน้าที่ใช้สอย ไปสู่การปลุกให้ผู้ชม หันมาทบทวนการรับรู้ ในปรากฏการณ์รอบตัวที่ลืมสังเกต   
 ศิลปินในฐานะผู้อยู่ตรงกลางหรือวาทยกร ด้วยสถานะที่เป็นผู้ยืนอยู่เหนือความสัมพันธ์ทั้งที่เป็นวัตถุกายภาพ กับส่วนที่สัมผัสรับรู้ไม่ได้ ผัสสะที่มีบทบาทเคยเป็นรองการใช้เหตุผล และเป็นอัตวิสัย มอบบทบาทศิลปินเชิงคนทรง (shamanic หรือ shaman-like artist) หรือมีเวทย์มนต์ ที่วางอยู่คนละมุมกับสรรพคุณสารพัดนึกของวิทยาศาสตร์ ทำให้มนุษย์ละเลย ความเชื่อมกันของสรรพสิ่ง รวมทั้งเกิดความแปลกแยกจากโลกของวัตถุ และนำมาสู่ความเจ็บป่วยทั้งร่างกายและจิตใจ   
 ผลงานของศิลปินทั้งสอง ช่วยเผยให้เห็นความเฉพาะของประสบการณ์กับความรู้สึก ซึ่งมักถูกกีดกันให้เป็นด้านที่ขึ้นกับแต่ละบุคคล แต่ผลงานศิลปะทำให้ความรู้สึกและประสบการณ์เหล่านั้น จับต้องได้ การใช้อุปลักษณ์ เชิงพิธีกรรม หรือสื่อสารความหมายของการบำบัดรักษาเยียวยา ทั้งตัวตนภายนอกและภายในของมนุษย์ ให้ความหวัง ถึงการเปลี่ยนการแบ่งแยกการนับรับรู้ (recognition) เพื่อจัดวางความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งต่าง ๆ เสียใหม่ โดยไม่ลืมว่า อำนาจ หรือเครื่องมือที่สำคัญในการกำกับ และขยายผลการเปลี่ยนแปลงแก่วัฒนธรรม อย่างล้ำลึก คือ ภาษาและความหมาย ที่ซุกซ่อนอยู่ในทุกมิติของชีวิต อันเป็นฐานรากของการสร้างสรรค์

**รายการอ้างอิง**

กาญจนา แก้วเทพ, และ สมสุข หินวิมาน. (2551). สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับ สื่อสารศึกษา /. กรุงเทพ: ภาพพิมพ์.

เกียรติศักดิ์ บังเพลิง. (2551). พิธีระเปิป:“สภาวะระหว่าง/ชายขอบ” กับโครงสร้างวัฒนธรรมของข่าพระแก้ว”. ดำรงวิชาการ, 145-174.

Josef Beuys. (2537). ใน จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, สุจิบัตรนิทรรศการศิลปนิพนธ์คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2537 (หน้า 124-128). กรุงเทพ: อมรินทร์พริ้นติ้ง.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2553). ว่าด้วยความคิดทางการเมืองของฌาคส์ ร็องซิแยร์ การเมืองของสุนทรียศาสตร์ กวีนิพนธ์ของความรู้. กรุงเทพ: สมมุติ.

บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ. (2547). ไร้แก่นสาร. ใน กว่าจะรู้สึกร่วมสมัย: สุนทรียศิลปการเมืองในผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช. (หน้า 45-80). อุลราชธานี: PLAN.b Ltd.

บัณฑิต จันทรโรจนกิจ. (2560). คืนการเมืองให้ศิลปะ. ใน ทฤษฎีกับการวิจารณ์ศิลปะทัศนะของนักวิชาการไทย (หน้า 126-175). กรุงเทพ: นาคร.

ลิวอิส เอ โคเชอร์. (2537). แนวความคิดทฤษฎีทางสังคมของแมกซ์ เวเบอร์. กรุงเทพ: มูลนิธิโครงการตำราทางสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

วินัย ผลเจริญ. (ไม่ปรากฏปี). ทฤษฎี สังคมและการเมือง (E books). มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.  
Dilege, R. (2004). Levi-Strauss Today An Introduction to Structural Anthropology. New York: Berg.

Peter Selz and Kristine Stiles. (1996). Theories and Documents of Contemporary Art A Sourcebook of Artidts' Writing. London: University of California Press.

Peter Watson. (2000). The Modern Mind An intellectual history of the 20th century . New York: Harper Collins.  
Suquet, Annie "Archaic Thought and Ritual in the Work of Joseph Beuys," Res: Anthropology and aesthetics 28 (Autumn 1995): 148-162.  
Tani Arata, (1992) The Pagoda & Cosmos Drawn with Earth, Tokyo  
  
ออนไลน์   
Bobby C. Alexander, Rite of passage เข้าถึงเมื่อ 25 พฤษภาคม 2563 ทาง https://www.britannica.com/topic/rite-of-passage/Victor-Turner-and-anti-structure  
Thomas Penney, The Artistic Shaman: Aesthetics or Politics เข้าถึงเมื่อ 25 พฤษภาคม 2563 ทาง https://www.academia.edu/1512398/Artistic\_Shamanism\_-\_Aesthetic\_or\_Political

1. \*นิสิตระดับบัณฑิตศึกษา สาขาการวิจัยและสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม บทความวิจัยนี้พัฒนาจากส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์หัวข้อ มณเฑียร บุญมา : ภาพตัวแทนท้องถิ่น และความเป็นไทยในศิลปะร่วมสมัยสากล [↑](#footnote-ref-1)
2. ตามแนวคิดของมักซ์ เวเบอร์ disenchantment of the world หมายถึงสภาวะสังคมสมัยใหม่ที่เทพเจ้าได้ถูกขับไล่ออกไป แล้วถูกแทนที่ด้วยหลักเหตุผล ในสังคมก่อนสมัยใหม่การวอนขอ และความจงรักภักดี ที่แต่เดิมรู้สึกผูกมัดกับสิ่งที่คาดเดาไม่ได้ ไม่แน่นอนเหมือนเหตุผลในการอยู่ร่วมกันของมนุษย์ ที่เข้ามาแทนอำนาจและบารมี (charisma) หรือการนบนอบตามประเพณี กลับถูกเปลี่ยนเป็นความสัมพันธ์ในเชิงการคุ้มครองด้วยการรับผิดชอบกันและกัน [↑](#footnote-ref-2)
3. นักศิลปศึกษาแกรม ซัลลิแวน (Graeme Sullivan) เสนอว่าศิลปิน ก็เหมือนนักทฤษฎี ที่สามารถยืมเครื่องมือจากสาขาวิชาต่าง ๆ ตามที่สอดคล้องกับโลกร่วมสมัย และการปฏิบัติศิลปะ เป็นการวิจัยอย่างหนึ่ง รวมทั้งเป็นการวิจัย หรืออ่านวัฒนธรรมในฐานะตัวบท ที่ตระหนักว่าตนกำลังอยู่ในฐานะผู้อ่าน ภายใต้สิ่งแวดล้อมด้านข้อมูลข่าวสาร อันเป็นธรรมชาติที่ใกล้ชิดมนุษย์ สิ่งที่ถูกแบ่งปัน เช่นข้อมูลสามารถปรุงแต่ง หรือให้ความหมายผ่านการสื่อสารหรือสิ่งแวดล้อมดิจิตอล [↑](#footnote-ref-3)
4. บุคลิกภาพนิยมอำนาจ เดิมใช้อธิบายกับสังคมฟาสซิสม์ อาทิเช่นเยอรมนีในยุคนาซี แต่ต่อมาถูกใช้ในการไล่ล่าคอมมิวนิสม์ ในยุคแมคคาร์ธี ที่ผู้คนไร้ทางพึ่งพิง หรือเป็นฝูงชนที่อ้างว้าง (The Lonely Crowded) กระทั่งฝากความหวังไว้กับผู้มีอำนาจเป็ดเสร็จ และปฏิเสธไม่ได้ว่าเป็นบุคลิกภาพที่บ่มเพาะจากความแปลกแยกในระบบเหตุผลนิยม และทุนนิยม ที่ต้องการการบีบเค้น หรือโยนภาระให้ทุกคนแบกรับปัญหาด้วยตนเอง เพราะหันหลังให้กับชุมชน หรือศาสนา [↑](#footnote-ref-4)
5. ร็องซิแยร์ ใช้สุนทรียศาสตร์ในความหมายของการแบ่งแยกการรับรู้ เพื่อเป็นเงื่อนไขในการรับรู้โลกรอบตัว เพราะการแบ่งแยกดังกล่าวคอยกำหนดว่าอะไรคือสิ่งที่ยอมรับได้ ทำได้ พูดได้ มองเห็นได้ (Rancière,2004: 12) ส่วนการแบ่งแยกการรับรู้คือ “ ระบบของข้อเท็จจริงที่ชัดแจ้งในตัวเองเกี่ยวกับการรับรู้ของผู้คน ซึ่งเผยให้เห็นการดำรงอยู่ของบางสิ่งที่คนในสังคมเข้าใจร่วมกัน ขณะเดียวกันก็เป็นระบบที่กำหนด จำกัด และแบ่งแยกส่วนต่าง ๆ และตำแหน่งต่าง ๆ ภายในระบบเอง ฉะนั้นการแบ่งแยกการรับรู้ ก็คือระบบที่กำหนดลักษณะร่วมที่คนในสังคมมีร่วมกัน พร้อมกีดกันบางส่วนของสังคมออกไป การจัดสัดส่วนของภาคส่วนและการกำหนดตำแหน่งแห่งที่ของภาคส่วนต่าง ๆ กระทำผ่านการจัดสรรพื้นที่ เวลาและ รูปแบบของกิจกรรมต่าง ๆ ที่ร่วมกันกำหนดให้บางอย่างกลายเป็นสิ่งที่รับรู้ร่วมกัน และกำหนดรูปแบบที่ปัจเจกบุคคลเข้ามามีส่วนในการแบ่งแยกนี้ (ไชยรัตน์, 2553: 63-64)” [↑](#footnote-ref-5)
6. ในผลงานชุด “กฎเกณฑ์ของสังคม” (2521) เขาใช้วิธีการถ่ายภาพเครื่องหมายจราจร ทิวทัศน์ ราวกั้นตามจุดเสี่ยงอันตรายตามท้องถนน แถบเส้นสีต่าง ๆ ที่กำกับการใช้พื้นที่ร่วมกันของผู้คน นำมาวางบดบัง และจัดองค์ประกอบแทนความอึดอัดและสงสัย ท่ามกลางความตึงเครียด สับสนอลหม่านในช่วงรอยต่อระหว่างเหตุการณ์ 14 ตุลา 16 ถึงการล้อมปราบในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2519 [↑](#footnote-ref-6)
7. Bobby C. Alexander Rite of passage https://www.britannica.com/topic/rite-of-passage/Victor-Turner-and-anti-structure [↑](#footnote-ref-7)
8. นักปรัชญาผู้ยิ่งใหญ่ Immanuel Kant ได้อธิบายลักษณะทวิลักษณ์แห่งความเป็นมนุษย์โดยเสนอว่ามนุษย์มีลักษณะ 2 ด้านในตัวเอง คือมีทั้งปัจจุบันที่กำลังเป็นอยู่ (being) แต่อีกด้านหนึ่ง อนาคตจะเป็นตัวเผยศักยภาพที่กำลังจะเป็น (becoming) มนุษย์จึงเปรียบเสมือนเมล็ดพืชสิ่งที่เรากำลังเป็นอยู่วันนี้คือเมล็ดพืชแต่ภายในนั้นมนุษย์เรามีศักยภาพที่จะคลี่คลายเติบโตไปเป็นต้นไม้ใหญ่ในอนาคต อย่างไรก็ดีเส้นทางจาก being ไปสู่ becoming นั้นจะต้องผ่านการทำงานของสื่อกลางซึ่งในกรณีของเมล็ดพืชนั้นตัวสื่อกลาง นั้นก็ได้แก่ ความอุดมสมบูรณ์ของดิน อากาศ แสงแดด น้ำ ปุ๋ย ส่วนในกรณีของมนุษย์สื่อกลางนั้นได้แก่เงื่อนไขของระบบสังคม [↑](#footnote-ref-8)
9. ภารกิจของศิลปินหัวก้าวหน้า ในการออกแสวงหารูปทรงสื่อถึง “สิ่งที่เป็นไปไม่ได้” หรือ “sublime” โดยศิลปะแสดงแทน (สื่อความหมาย) ให้แก่สิ่งที่สื่อถึงไม่ได้ ให้ปรากฏหรือถ่ายทอดต่อไปได้ (representing the unrepresentable) ก็ต่อเมื่อการปลุกความขัดแย้ง ราวเผชิญ “สิ่งที่เป็นไปไม่ได้” ดังกล่าวเกิดจากการที่ศิลปินสร้างผลงาน นอกกติกาที่ไม่เคยมีใครเคยทำมาก่อน [↑](#footnote-ref-9)