



Book Review: Modern and Contemporary Southeast Asian Art: An Anthology*

วิภาช ภูริชานนท์

Vipash Purichanont

Nora Taylor เริ่มรวบรวมบทความตีพิมพ์ซึ่งเป็นที่มาของหนังสือเล่มนี้เมื่อห้าปีก่อน แต่สิ่งที่ Taylor พยายามจะเขียนถึงรวมถึงวิจารณ์มาโดยตลอดนั่นก็คือวิธีวิจัยของการศึกษาศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้¹ เธอเสนอว่า ในเมื่อวิธีวิจัยแบบประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกแบบดั้งเดิมนั้น ใช้ไม่ได้ในอุษาคเนย์ในเมื่อการเข้าถึงตัวเอกสารแทบจะเป็นไปไม่ได้ ในวัฒนธรรมที่การเขียนหรือการบันทึกนั้นไม่ใช่ของคนทั้งหมดบางทีผู้ที่ศึกษาศิลปะร่วมสมัยก็ต้องนำวิธีวิทยาของศาสตร์ใกล้เคียงอย่างมานุษยวิทยา และชาติพันธุ์วิทยาเข้ามาใช้ในการศึกษา โดยเฉพาะการทำภาคสนาม และการสัมภาษณ์ เหมือนกับในบทความที่เธอเขียนไว้ในวารสาร *Third Text*² อีกประเด็นที่ Taylor พยายามจะตอบคำถาม หรืออีกนัยหนึ่งคือ

* Taylor, Nora A., and Boreth Ly. **Modern and Contemporary Southeast Asian Art: An Anthology**. New York : Cornell Southeast Asia Program Publications, 2012.

¹ Nora A. Taylor เป็นนักประวัติศาสตร์ศิลปะผู้เชี่ยวชาญในศิลปะร่วมสมัยจากเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และอาจารย์ประจำภาควิชา Art History, Theory and Criticism ที่ School of the Art Institute of Chicago

² Taylor, Nora A.. "The Southeast Asia Art Historian as Ethnographer?" **Third Text** Vol.25, No.4 (2011)" 475-488.



“ถาม” ให้ถูกคำถามก็คือ “ใครพูดเพื่อศิลปะในอุษาคเนย์?” ซึ่งเธอนำมาเป็นข้อบทความนำเสนอในหนังสือเล่มนี้ ในแง่หนึ่งนั้น Taylor ตั้งข้อสังเกตว่า คำว่า อุษาคเนย์ หรือ เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นั้นดูจะเป็นคำกำหนดทางภูมิศาสตร์ที่อาจจะไม่ใช่เครื่องมือในการช่วยมองที่ช่วยได้ดีที่สุดในทุกกรณี ในเมื่อคำดังกล่าวนั้นถูกสร้างขึ้นมาในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่สอง เพื่อที่จะ “แบ่งแยก” และ “ทำความเข้าใจ” โลกส่วนนี้ซึ่งกำลังปลดปล่อยตนเองจากอาณานิคม (ตัวอย่างเช่น วิธีการมองของโลกตะวันตกก่อนหน้าสงครามโลกครั้งที่สอง จักรวรรดิฝรั่งเศสจะเรียกพื้นที่แถบนี้ของตนว่า “อินโดจีน” ส่วน สหราชอาณาจักร ก็เรียกส่วนของตนว่า “อินเดียตะวันออกเฉียงใต้” ดังนั้นจึงไม่แปลกถ้าหากการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในฐานะศาสตร์ของความเป็นสมัยใหม่ อาณานิคมนิยม และ การปลดแอกตนเองจากอาณานิคมในภายหลัง จึงต่างอ้างอิงตนเองอยู่กับการเปรียบเทียบศิลปะของภูมิภาคอุษาคเนย์กับอารยธรรมอินเดียและจีนที่มี “อำนาจ” ของการศึกษาในประวัติศาสตร์ศิลปะในฐานะ “ตัวบทหลัก” จะปกคลุมเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เสมอมา Taylor ยังเสนอว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในฐานะของ “ตัวมันเอง” หรือในลักษณะของพื้นที่ศึกษา นั้นเกิดขึ้นในสมัยสงครามเย็น เมื่อสหรัฐอเมริกาจำเป็นต้องเข้าใจพื้นที่แถบอุษาคเนย์เพื่อต่อต้านการกลืนกินของลัทธิคอมมิวนิสต์ ซึ่งนั่นก็ทำให้เกิดศาสตร์ที่เรียกว่า “เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา” ซึ่งเป็นพื้นฐานการศึกษาของ Taylor เอง เธอยังตั้งข้อสังเกตว่า โลกยุคหลังสงครามเย็นที่การเมืองในภูมิภาคนั้นเริ่มมีเสถียรภาพแล้ว การพยายามคิดถึงประวัติศาสตร์ของศิลปะภายในภูมิภาคเองก็เกิดขึ้น พร้อมๆ กับของมหาอำนาจ (ใหม่) รอบๆ ภูมิภาค ตัวอย่างเช่นความพยายามของสิงคโปร์ที่จะเป็น “พี่ใหญ่” ของภูมิภาคในทศวรรษที่ 90 ของศตวรรษที่แล้ว โดยมีความพยายามจะเป็นศูนย์กลาง



ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยของภูมิภาค ด้วยการสร้างพิพิธภัณฑ์และองค์การพิพิธภัณฑ์ของรัฐที่เกี่ยวข้องกับการสนับสนุนด้านนี้อีกมากมาย ในขณะที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะเอเชียที่เก็บงานศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้ผุดเกิดขึ้นทั้งที่ออสเตรเลีย และญี่ปุ่น การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในภูมิภาคนี้ในปัจจุบันยังคงความเป็นการเมืองไม่ต่างไปจากเมื่อก่อนเท่าใดนัก ข้อสังเกตที่สำคัญกลับเป็นสิ่งเดิมที่ Taylor ตั้งคำถาม คือใครกันแน่ คือผู้พูดเวลาที่เราพูดถึงศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้? ประวัติศาสตร์ศิลปะในกรอบลัทธิอาณานิคม? ประวัติศาสตร์ศิลปะแบบพื้นที่ศึกษา? หรือศาสตร์ “ร่วมสมัย” อื่นๆ ที่ไปไกลกว่านั้น? และ คำถามที่เธอนำเสนอตามมาคือ เราจะก้าวข้ามผ่านวิธีวิทยาในการคิดถึงภูมิภาคนี้ได้อย่างไร? หนังสือรวมบทความฉบับนี้คงจะไม่ได้เป็นคำตอบของคำถามนั้นๆ แต่เป็นเพียงโครงสร้างที่ทำให้เราได้ยินมิติความหลากหลายของ “เสียง” ที่พูดกับเรา ซึ่งอย่างน้อยที่สุดหนังสือเล่มนี้ก็ได้รวบรวมเอา “เสียง” ของนักวิชาการทางศิลปะร่วมสมัยคนสำคัญๆ ของภูมิภาคเอาไว้กว่า 13 คน จาก 12 บทความ และอีกหนึ่งสัมภาษณ์ การนำเสนอหนังสือเล่มนี้ในลักษณะของความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทต่างๆ ในภูมิภาคของอุษาคเนย์นั้นถูกเขียนขึ้นแล้วในคำนำของ Taylor เอง ดังนั้นผมจึงหวังว่าจะทำหน้าที่กล่าวถึงความไม่ลงรอยกันในความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะของประเทศสมาชิกในเชิงศิลปวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ บริบทสังคมและการเมืองของประเทศสมาชิกเสียมากกว่า และดังเช่นที่เราอาจจะระวังกันอยู่แล้วว่าความหลากหลายทางภาษาของชาติอาเซียน รวมไปถึงความชาตินิยมของประเทศต่างๆ ที่ไม่ยินยอมให้การศึกษา หรือให้ความสำคัญกับการสรรหา “ภาษากลาง” ก็ทำให้การแลกเปลี่ยนทางวิชาการระหว่างชุมชนวิชาการในเชิงภูมิศาสตร์นั้นแทบจะไม่มีอยู่



เมื่อเราอมรับร่วมกันว่า ประวัติศาสตร์ศิลปะ เป็นศาสตร์ของประวัติศาสตร์ การที่จะไม่พูดถึงความเป็นสมัยใหม่ของภูมิภาคเลยก็คงจะเป็นไปไม่ได้ Taylor และ Ly ได้เลือกเอาบทความของนักประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่แนวหน้าของภูมิภาคอย่าง John Clark, Boitran Huynh-Beattie และ Kenneth M. George มานำหน้าบทความเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยอื่นๆ เพื่อแสดงให้เห็นข้อสังเกตของ “อาการ” ในพัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยพื้นถิ่น เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ว่ามีลักษณะจำเพาะที่ซับซ้อนเกินกว่าจะนำเอากรอบวิธีวิทยาแบบรูปแบบศิลปะเพียงอย่างเดียวมาใส่ แล้วอธิบายความเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ว่าเกิดขึ้น “ภายใต้” อิทธิพลตะวันตกเพียงอย่างเดียว บทความทั้งสามชิ้นแสดงให้เห็นว่าท้องถิ่นนั้นมีความสามารถที่จะ “เลือก” “ต่อรอง” และ “ปรับปรุง” ตามเท่าที่ตนพึงมี “The Southeast Asia Modern: Three Artists” ของ John Clark เลือกเอาศิลปินสมัยใหม่ยุคแรกๆ ของภูมิภาคมาวิเคราะห์ โดยหนึ่งในนั้นคือ ขรัวอินโข่ง ของราชอาณาจักรสยาม Clark ตั้งข้อสังเกตที่น่าสนใจว่าการติดต่อกับตะวันตกในสยามนั้นยังคงจำกัดอยู่ในวงของข้าราชการและส่วนวังเท่านั้น ทำให้เขาสันนิษฐานว่างานของ ขรัวอินโข่ง นั้นได้รับอิทธิพลโดยตรงจากการได้เห็นรูปของชีวิตชาวตะวันตกที่อยู่ในหนังสือภาพที่มีการแลกเปลี่ยนกันไปมาในหมูชนชั้นสูง ที่มีสังฆะเป็นพื้นที่ส่วนกลางทางสังคม ทำให้เกิดการผสมผสานแบบลองผิดลองถูกโดยการพยายามลอกแบบจากหนังสือตะวันตกด้วยเทคนิคท้องถิ่นขึ้น ผิดกับ Simon Flores ศิลปินฟิลิปปินส์ในยุคเดียวกันที่นอกจากได้รับเทคนิควิชาประจำตระกูลช่างเงินโพ้นทะเล ยังได้รับการศึกษาจากโรงเรียนศิลปะของเจ้าอาณานิคมสเปน และย่อมต่างกับ Raden Saleh ศิลปินชาวชวา ที่นอกจากจะมาจากตระกูลชั้นสูงเพียงพอที่จะทำให้เขาได้รับการศึกษาแบบตะวันตกแล้ว ยังใช้ชีวิตส่วนใหญ่ในยุโรปในเมื่อตอนนั้นยังไม่มีโรงเรียน

ศิลปะในปัตตาเวีย และถือว่าศิลปะเป็นของคนตะวันตกกับชนชั้นสูง อย่างน้อยข้อเขียนของ Clark ก็บอกเราว่าการที่ติดต่อกับโลกตะวันตกในเชิงศิลปะของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้นซับซ้อน และเกิดขึ้นในหลากหลายระดับ “Vietnamese Modern Art: An Unfinished Journey” ของ Boitran Huynh-Beattie นั้นใกล้เคียงกับอีกหนึ่งระดับ ในเมื่อบทความของเธอพูดถึงเวียดนามในยุคต้นศตวรรษที่ 20 Huynh-Beattie ตั้งข้อสังเกตว่าเวียดนามก็เป็นอีกประเทศหนึ่งที่ความเป็นสมัยใหม่ (Modernism) นั้นไม่ได้ถูกตั้งคำถามถึงในมิติเดียว แต่แท้จริงแล้วเต็มไปด้วยความซับซ้อน ไม่ว่าจะมองจากสายตาแบบ ท้องถิ่นนิยม หรือชาตินิยม ที่จะพยายามแยกความเป็นสมัยใหม่ออกจากตะวันตก Huynh-Beattie กล่าวว่าในกรณีของเวียดนามคือการพยายามที่จะนำเอาหลักศิลปกรรมของลัทธิขงจื้อมาแทนที่เนื้อหาแบบตะวันตกโดยยังคงเทคนิคแบบเดิม ซึ่งมีส่วนคล้ายกับวิธีการของชนชั้นสูงไทยที่พยายามนำเอาปรัชญา และประติมาวิทยาเชิงพุทธมาเป็นเนื้อหาในการพยายามทำรูปแบบศิลปะให้เป็นตะวันตก ในแง่หนึ่ง Huynh-Beattie กล่าวถึงบทเขียนของ Truong Chinh นักคิดฝั่งคอมมิวนิสต์เวียดนามที่ชื่อว่า “Marxism and Vietnamese Culture” ว่าเป็นการทำให้สุนทรียศาสตร์แบบมาร์กซ์เป็นเวียดนาม พอๆ กับที่ทำให้ศิลปะเวียดนามเป็นมาร์กซิส ผมคิดว่าวิธีคิดแบบนี้ก็นสมควรนำมาเปรียบเทียบกับนักวิจารณ์ศิลปะยุคนั้นในบ้านเราอย่าง จิตร ภูมิศักดิ์ เป็นอย่างยิ่ง บทความของเธอทำให้เราเห็นว่าแม้แต่ในประเทศเดียว การพยายามจะทำความเข้าใจวิธีการปรับตัวต่อความเป็นสมัยใหม่ของศิลปะก็มีใช้เรื่องง่าย “The Culture Politics of Modern And Contemporary Islamic Art in Southeast Asia” ของ Kenneth M. George กลับนำเสนอศิลปะสมัยใหม่ของอินโดนีเซีย และมาเลเซียในมุมที่กว้างกว่านั้น ดูเหมือนในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะป็นสมัยใหม่ของทั้ง

สองประเทศจะประสบปัญหาเชิงอัตลักษณ์ที่สุด ในเมืองงานของตนเองนั้น ถูกนำเสนอร่วมกับประเทศทางเอเชียใต้และตะวันออกกลางในฐานะศิลปะอิสลามมากกว่าในภูมิภาคตัวเอง แล้วก็ตกที่หนึ่งลำบากในการจัดการกับอัตลักษณ์ของตัวเองว่าทำอะไรจึงจะสามารถแสดงความเป็น “มาเลย์” หรือ “อินโดนีเซีย” ในบริบทของศิลปะที่ปฏิเสธรูปเหมือนจริงอย่างศิลปะอิสลาม

บทความที่เป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญที่สุดชิ้นหนึ่งในหนังสือเล่มนี้จากความเป็นสมัยใหม่สู่ความเป็นหลังสมัยใหม่ของศิลปะในอุษาคเนย์คือ “Turn in Tropics: Artist-Curator” ของ Practick D. Flores นักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวฟิลิปปินส์ บทความชิ้นนี้ถูกเขียนขึ้นโดยความพยายามที่จะเชื่อมต่อสายพานการผลิตศิลปะในยุคเบี่ยนนาเล่เฟื่องฟูของภูมิภาคนี้ผ่านทางตัวกลางที่เป็น “สายพาน” ทางการผลิตอย่างคิวเรเตอร์ โดย Flores ตั้งใจที่จะวิเคราะห์การเกิดขึ้นของศิลปินที่ผันตัวเองไปเป็นคิวเรเตอร์โดยเฉพาะ ข้อสังเกตที่น่าสนใจอย่างหนึ่งของเขาคือ เราไม่สามารถจะมองศิลปะจากภูมิภาคนี้ในฐานะของ “บทรูปภาพความเป็นสมัยใหม่” ในลักษณะที่เป็นองค์รวมของโลกเพียงอย่างเดียวได้ แต่ต้องมองไปถึงจุดที่ “ความสามารถในการวิภาคของความเป็นสมัยใหม่” สามารถเอาชนะข้อจำกัดของบทรูปภาพนั้น ในแง่นั้น Flores เริ่มบทความของเขาด้วยการกลับไปสำรวจคิวเรเตอร์ที่มีบทบาทจากยุคทศวรรษที่ 70 และ 80 โดยเลือกเอา Raymundo Albano ชาวฟิลิปปินส์ Redza Piyadasa ชาวมาเลเซีย Jim Supangkat ชาวอินโดนีเซีย และคิวเรเตอร์คนไทยอย่าง อภินันท์ โปษยานนท์ มาวิเคราะห์ ข้อสังเกตที่สำคัญของ Flores คือ เขาเสนอว่าการเกิดขึ้นของคิวเรเตอร์ศิลปะร่วมสมัยในภูมิภาคนั้นเกิดขึ้นภายใต้บริบททางการเมืองและอุดมการณ์ทางการเมืองที่แต่ละประเทศนั้นมีร่วมกัน หนึ่งคือ “ชาตินิยมในฐานะรูปร่าง” และ สองคือ “ประชาธิปไตยของคิวเรเตอร์” ในความหมายของประการแรก



นั่น Flores กล่าวว่า ศิลปะในยุคนี้ส่วนใหญ่ถูกใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างชาติ หลังจากการจากไปของเจ้าอาณานิคม และการล่มสลายของมหาอำนาจในโลกเก่า และการต่อสู้กับการก้าวเข้ามาของมหาอำนาจจากโลกใหม่อย่างในยุคสงครามเย็น จากบริบทนี้ ศิลปะกลายเป็นเครื่องมือสำคัญชิ้นหนึ่งในการสร้างอัตลักษณ์ของชาติ และคิวเรเตอร์คือผู้สานทอภาพของอัตลักษณ์นั้นขึ้นเป็นรูปร่าง ส่วนประการที่สองนั้นเป็นประเด็นเกี่ยวเนื่องมากับประการแรก ในเมื่อ “ชาติ” ใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นในภูมิภาคล้วนต่างถูกปกครองภายในระบอบที่ “ไม่เป็นประชาธิปไตย” เลยเสียทีเดียว อีกบทบาทหนึ่งของคิวเรเตอร์ในการสร้างชาติคือคำถามที่ว่า จะสร้างชาติให้เป็นอย่างไร และคิวเรเตอร์เกือบทั้งหมดจากช่วงเวลาดังกล่าวก็ล้วนคิดว่า “ประชาธิปไตย” จะเป็นคำตอบ Flores สรุปสั้น ๆ ได้ว่าการเกิดขึ้นของคิวเรเตอร์ในภูมิภาคอุษาคเนย์นั้นเกิดจากความต้องการในการสร้าง “ประชาธิปไตยแบบหลังอาณานิคม” ของรัฐชาติในภูมิภาคโดยการสร้างชาตินิยมเชิงสายตาดูขึ้นจากกระบวนการคิวเรต ซึ่งในปัจจุบันเราได้เห็นว่าอุดมการณ์ทั้งสองอาจจะไม่ได้ไปด้วยกันเสียทีเดียว และต้องการการวิเคราะห์ที่เข้มข้นขึ้นไปอีก โดยเฉพาะอย่างยิ่งกรณีของประเทศไทย ดังนั้นจึงไม่แปลกที่จากบทความฉบับนี้ Flores จะเห็นว่าการทำงานของอิทธิพลที่ว่าความพยายามที่จะคิดใหม่เกี่ยวกับสภาวะของความเป็นไทยในยุคปัจจุบันผ่านกรอบของพุทธศาสนา และสิ่งที่ร่ายล้อมอาจจะเป็นสภาวะถดถอยของความเป็นสมัยใหม่ เมื่อมันแค่เป็นการโหยหาอดีตอัน “แปลกถิ่น” และ “ผิดเวลา” ที่ความเป็นสมัยใหม่เคยปฏิเสธ

อีกบทความหนึ่งที่เขียนเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย โดยเฉพาะคือ “Thai Artists, Resisting the Age of Spectacle” ของ Sandra Cate นักประวัติศาสตร์ศิลปะและนักมานุษยวิทยาชาวอเมริกัน Cate นั้นยืมเอาวิธีวิทยาของศาสตร์ข้างเคียงอย่างมานุษยวิทยามาใช้ในการ



เขียนประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยของไทยในยุคปัจจุบัน ตลอดปี 2007 เป็นต้นมา Cate ได้มีโอกาสเข้ามามีส่วนร่วม ศึกษา และสังเกตวงการศิลปะรวมไปถึงสัมภาณศิลป์ร่วมสมัย โดยความสนใจของเธอคือศิลปะแบบผู้ชมมีส่วนร่วมที่เฟื่องฟูในทศวรรษที่ผ่านมา ในแง่หนึ่งนั้น Cate ตั้งข้อสังเกตว่าการเจริญเติบโตของการทำงานศิลปะในรูปแบบดังกล่าวนั้นไม่ได้เกิดขึ้นจากการกลับมาของ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ศิลปินชาวไทยในกลุ่มศิลปะที่ถูกจัดว่าศิลปะเชิงสัมพันธ์ (Relational Aesthetics) จากต่างประเทศเพียงอย่างเดียว แต่ก็เกิดขึ้นมากจากการเติบโตของประชาธิปไตยในประเทศไทยด้วย ส่วนหนึ่งจากอิทธิพลของศิลปินอย่าง มนเทียร บุญมา จากปลายศตวรรษที่แล้ว ในการทำศิลปะจัดวางที่เน้นการสร้างพื้นที่ในการพบพานและมีส่วนร่วมร่วมไปถึงการเกิดขึ้นของ “เชียงใหม่จัดวางสังคม” นิทรรศการศิลปะนอกหอศิลป์ที่เคยจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ณ เชียงใหม่ จากปี 1992-1996 ในบทความฉบับนี้ Cate ยกตัวอย่างศิลปินหลายคนที่เธอกล่าวว่ามีส่วนช่วยในการทำให้ศิลปะมีส่วนร่วมในการเข้าถึง “ผู้ชม” ดึงให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการจัดการกับ “อัตลักษณ์ความเป็นไทย” หรือ “ประวัติศาสตร์ชาติไทย” ในงานของศิลปิน เช่น นาวิณ ลาวัลย์ชัยกุล และ สุธี คุณณาวิชยานนท์ Cate เห็นว่าศิลปะการมีส่วนร่วมของศิลปินไทยนั้นเข้าถึงสังคมโดยรวมและมีความเป็นจริงมากกว่างานในรูปแบบเดียวกันจากฝั่งตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อ “ศิลปะ” และ “ชีวิตทุกวันนี้” นั้นยังไม่ถูกแบ่งแยกชัดเจนดังเช่นในตะวันตก เหมือนกับที่ “ผู้ชม” ยังไม่ตกอยู่ในสถานะของการเป็นผู้ยื่นดูอย่างแท้จริง ทำให้การมีส่วนร่วมดูจะทำได้ง่ายมากกว่า อย่างไรก็ตาม Cate ก็ยังตระหนักถึงข้อวิจารณ์ของ Clair Bishop ถึง Relational Aesthetics ว่าเป็น “จำอวด” ของโลกศิลปะที่ไม่ได้สร้างการเปลี่ยนแปลงเชิงการเมืองให้เกิดขึ้นอย่างแท้จริง ซึ่งเป็นข้อวิจารณ์ที่มีงานของ ฤกษ์ฤทธิ์ เป็นกุญแจหลัก แต่ในบทความของ

Cate ในหนังสือเล่มนี้ เธอกำลังพูดถึงศิลปะการมีส่วนร่วมที่เปิดกว้างในบรรยากาศการเมืองก่อนรัฐประหารเมื่อวันที่ 19 กันยายน พ.ศ. 2549 ในวันที่เสรีภาพในการแสดงออกของภาคประชาชนพังทลายและประชาธิปไตยถดถอย ทำให้เกิดการนองเลือดกลางถนน อย่างเช่นเมื่อพฤษภาเลือด พ.ศ. 2553 ดูเหมือนว่าการมีส่วนร่วมแบบเดิมๆ อย่างที่อยู่ในบทความของ Cate จะมาถึงจุดสิ้นสุดเสียแล้ว

ประเด็นที่น่าสนใจจะหยิบยกออกมากล่าวถึงเกี่ยวกับหนังสือเล่มนี้อีกอย่างหนึ่งก็คือ ทัศนคติพันธุ์วรรณาเชิงประวัติศาสตร์ของชุมชนจินตกรรมในอุษาคเนย์ที่กำลังอยู่เปลี่ยนแปลงไป ด้วยการกลับมาของอดีต “ผู้ลี้ภัย” ทางการเมืองและจากสงครามหลากหลายรูปแบบจากครึ่งศตวรรษของศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศอย่างเวียดนาม และกัมพูชาพร้อมกับ “ความทรงจำ” และ “จินตกรรม” ของบ้านเกิดที่แตกต่างออกไป ในบทความ “Of Trans(national) Subjects and Translation: The Art and Body Language of Sopheap Pich” นั้น Boreth Ly นักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวกัมพูชาที่เคยศึกษาอยู่ที่ฝรั่งเศสและสหรัฐอเมริกาได้เขียนเกี่ยวกับพัฒนาการผลงานของ Sopheap Pich ศิลปินชาวกัมพูชา ที่ลี้ภัยออกมาจากประเทศขณะที่กัมพูชากำลังอยู่ในการปกครองของเขมรแดง Pich ผ่านทางเมืองพระตะบองมายังประเทศไทย สุดท้ายได้ลี้ภัยไปที่ประเทศสหรัฐอเมริกา และสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโทที่ School of the Art Institute of Chicago ก่อนที่จะกลับมาเป็นศิลปินประจำอยู่ที่กรุงพนมเปญหลังจากที่กัมพูชากลายเป็นประเทศประชาธิปไตย ประวัติของ Pich และชิ้นงานประติมากรรมของเขานั้นแสดงให้เห็นถึงการใช้ศิลปะของเขาในการเป็นสื่อในการเชื่อมต่อความทรงจำของตัวเองกับอัตลักษณ์ที่เปลี่ยนไปอย่างรวดเร็วของประเทศ Ly ตั้งข้อสังเกตว่างานและการมีส่วนร่วมในวงการศิลปะ

ของ Pich ที่เหมือนกับเป็นทั้งคนในและคนนอกของประเทศ ในฐานะของ ศิลปินกัมพูชาที่ได้รับการศึกษาจากต่างประเทศมีส่วนอย่างมากในการ ช่วยให้กัมพูชา “คิดใหม่” ว่าอะไรคือ “ศิลปะ” (คำเดียวกับในภาษาไทย) ส่วนบทความอีกชิ้นหนึ่งของ Viet Le คิวเรเตอร์ชาวเวียดนาม ที่ชื่อว่า “Many Returns: Contemporary Vietnamese Diasporic Artists-Organizers in Ho Chi Minh City” ก็ได้ให้ข้อสังเกตคล้ายๆ กัน แต่ Le กลับแสดงให้เห็น โครงสร้างของวงการศิลปะในกรุงโฮจิมินห์ที่ในมุมที่กว้างขึ้น โดยถือเอาชุมชน ศิลปะของ Viet Kieu หรือชาวเวียดนามพลัดถิ่น เป็นประเด็นในการศึกษา บทความของ Le แสดงให้เห็นว่าศิลปิน และผู้ทำงานในวงการศิลปะที่เป็น เวียดนามพลัดถิ่น ซึ่งได้รับการศึกษาจากต่างประเทศทั้งในประเทศอดีต เจ้าอาณานิคมฝรั่งเศส และจักรวรรดิอเมริกันต่างก็ได้รับการศึกษาทาง ศิลปะที่ “ร่วมสมัย” กว่า และมีพื้นฐานในการใช้ภาษากลางอย่างภาษาอังกฤษ ได้ดีกว่าเวียดนามท้องถิ่น กลับเป็นว่าพวกเขาคือกลุ่มคนที่มี “ทุนรอนทาง วัฒนธรรม” ที่มากกว่า ในทศวรรษที่โลกศิลปะและตลาดศิลปะนั้นต้องการ เสพศิลปะจากประเทศต่างๆ ทั่วโลก กลุ่มคนชุดดังกล่าวจึงเป็นผู้กุมกุญแจ ไขประตูสู่ประเทศคอมมิวนิสต์อย่างเวียดนามไปโดยปริยาย บทความทั้งสอง ชิ้นนั้นได้แสดงให้เห็นถึงทิศทางการเปลี่ยนแปลงของศิลปะร่วมสมัยใน อุษาคเนย์บทโลกโลกาภิวัตน์ว่าการเปลี่ยนแปลงทางกายวิภาคของภูมิภาค นั้นไม่ได้เกิดขึ้นจากตัวแปรภายในเพียงอย่างเดียวอีกต่อไป

ถ้าหากจะกล่าวโดยสรุปเกี่ยวกับหนังสือเล่มนี้แล้ว ผมคิดว่า Modern and Contemporary Southeast Asian Art: An Anthology ไม่ใช่หนังสือ รวมบทความในลักษณะที่จะกล่าวโดยสรุปว่าศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วม สมัยของอุษาคเนย์คืออะไร หนังสือเล่มนี้กลับบอกว่าศิลปะสมัยใหม่และศิลปะ ร่วมสมัยของอุษาคเนย์หลากหลายแค่ไหน และเป็นอะไรได้บ้าง โดยอธิบาย

ผ่านในแง่มุมทั้งเชิงภูมิศาสตร์ ชาติพันธุ์วรรณา ประวัติศาสตร์ ความทรงจำ วัฒนธรรมทางสายตา และการเมืองร่วมสมัย มีอีกหลายบทความที่ผมไม่สามารถจะกล่าวถึงได้โดยละเอียดในบทวิจารณ์ฉบับนี้ อย่างน้อยที่สุดผมหวังว่าหนังสือเล่มนี้จะสามารถเปิดเผยแง่มุมที่ทำให้เราสามารถคิดถึงศิลปะร่วมสมัยจากแง่มุมที่หลากหลายขึ้น พอๆ กับที่เราสามารถใช้ศิลปะในฐานะของตัวอย่างภาพสะท้อนที่ทำให้เราเข้าใจความซับซ้อนของสังคมร่วมสมัยในอุษาคเนย์ได้มากยิ่งขึ้น เพราะแท้จริงแล้ว “ความไม่ลงรอยกัน” นั้นอาจจะไม่ใช่ “ปัญหา” เสมอไป