

Senzaki Chieo

Tsuchiya Kimio

Contemporary Thai / Japanese Art Exhibition

Beyond the Border

นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย

เหนือเขตแดน

Sansern Milindasuta

Supachai Satsara

Contemporary Thai/Japanese Art Exhibition
Beyond the Boder

[TOKYO]

December 9~26, 1993

P3 art and environment

Organized by

The Japan Foundation ASEAN Culture Center

[BANGKOK]

February 14~27, 1994

Silpakorn University Art Gallery

Organized by

Silpakorn University

Japan Cultural Center, Bangkok

(The Japan Foundation)

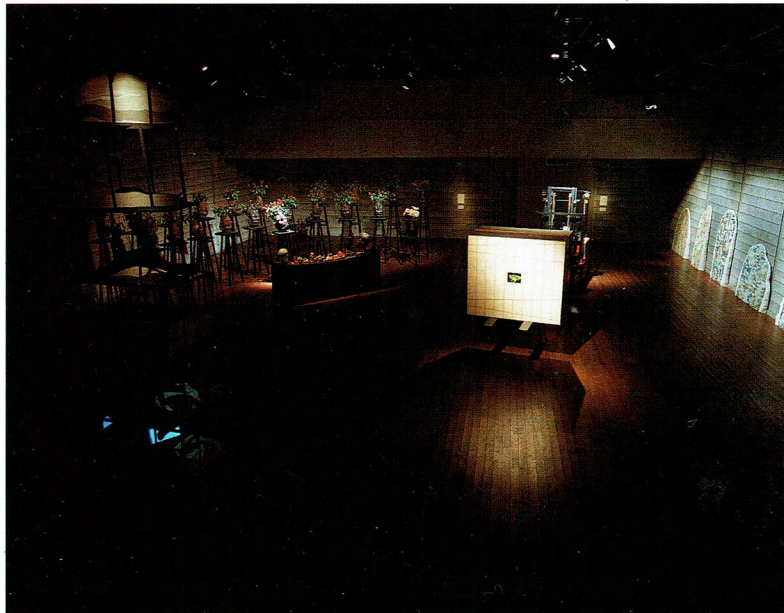
Artists

Tsuchiya Kimio

Senzaki Chieo

Sansern Milindasuta

Supachai Satsara



Outlook of the works exhibited at P3 art and environment in Tokyo , 1993

เหนือเขตแดน

ธานี อาระคะ นักวิจารณ์ศิลปะ

จากบทนำไปสู่การปฏิบัติงานร่วมกัน

นิทรรศการศิลปะครั้งนี้เปิดโอกาสให้ศิลปินร่วมสมัยของญี่ปุ่นและของไทย ได้แสดงผลงานร่วมกันเป็นครั้งแรก จากการแสดงครั้งนี้จะเป็นการนำไปสู่การแสดง ศิลปะของญี่ปุ่นกับศิลปะของประเทศอื่น ๆ ในภูมิภาคเอเชียซึ่งจะมีขึ้นในอนาคตข้างหน้าอีกทั้งเป็นที่คาดหวังว่าการจัดนิทรรศการในลักษณะนี้คงจะมีบ่อยครั้งขึ้น

นิทรรศการ“เหนือเขตแดน”แม้จะมีเนื้อหาที่ค่อนข้างจะอยู่ในแวดวงไม่กว้างนัก แต่ก็สามารถจะนำให้ผู้ชมได้มองเห็นภาพรวมของแนวคิดได้กว้างกว่านิทรรศการที่มี ขนาดใหญ่กว่านี้การคำนึงถึงขอบเขตของความเป็นชาตินั้น ปรากฏอย่างเด่นชัดจาก ชื่อของนิทรรศการนี้

ประเทศไทยและประเทศญี่ปุ่นต่างก็ได้รับอิทธิพลของลัทธิสมัยใหม่ จากซีกโลกตะวันตก ถึงแม้ว่าประวัติความเป็นมาของการรับอิทธิพลของทั้งสองชาติจะ มีความแตกต่างกันก็ตาม ความคิดอันเกี่ยวเนื่องกับเขตแดนของชาติในนิทรรศการนี้ ผู้จัดได้พยายามหลีกเลี่ยงรูปแบบต่าง ๆ ที่กำลังเกิดขึ้นในประเทศญี่ปุ่น เมื่อมองย้อน กลับไปในอดีต การปฏิบัติกิจกรรมร่วมกัน ระหว่างญี่ปุ่นและประเทศในเอเชีย มักจะ ขึ้นอยู่กับสิ่งซึ่งแสดงถึง ความเป็น “ผู้อื่น” ภายในขอบเขตของ “ตนเอง” ความ สัมพันธ์ดังกล่าวมักจะถูกควบคุมโดยคนในชาติและปราศจากการคำนึงถึงว่า ความเป็น “ผู้อื่น” นั้นเป็นอย่างไร การทำกิจกรรมร่วมกันทางด้านวัฒนธรรม อาจจะเป็นตัว ขยายขอบเขตความแตกต่างมากขึ้นกว่าจะลดให้น้อยลงทั้งนี้ก็เป็นเพราะว่าต้องอิงระบบ ซึ่งความเป็น “ผู้อื่น” มักจะถูกเปลี่ยนให้เป็นอย่าง “ตนเอง” เสมอดังนั้นการแนะนำ จะมีประโยชน์เมื่อมีการร่วมมือกันของทั้งสองฝ่ายอย่างแท้จริงและการแนะนำนี้ กระตุ้นให้เกิดความพึงพอใจใน “ตนเอง” ดังจะเห็นได้จากความร่วมมือกันของประเทศ ในยุโรป นำมาซึ่งภาพรวมของความเป็นสมัยใหม่ของโลกตะวันตกได้อย่างสัมฤทธิ์ผล และด้วยเหตุนี้ข้าพเจ้าจึงได้พยายามที่จะใช้แผนดังกล่าวกับการจัดนิทรรศการเหนือ เขตแดนนี้ผลที่ได้รับนั้นจะเห็นได้จากการเปลี่ยนแปลงความเป็น “ผู้อื่น” มาเป็น “ตัวเรา” และเปลี่ยนจาก “ตัวเรา” ไปเป็น “ผู้อื่น” บ้าง สิ่งที่ปรากฏในนิทรรศการจะมีความ ซับซ้อนยิ่งขึ้น สิ่งแวดล้อมจะถูกสร้างขึ้นใหม่และส่งเสริมผลักดันให้ภาพสะท้อนของ ความเป็นสมัยใหม่ แบบตะวันตกห่างไกลออกไป จะมีก็เพียงแต่ความเป็นญี่ปุ่นและ ความเป็นไทย ซึ่งทั้งสองฝ่ายต่างก็ต้องศึกษาซึ่งกันและกันอย่างที่เห็น

การเปรียบเทียบศิลปะร่วมสมัยของญี่ปุ่นและของไทย

ถึงแม้ว่าทั้งศิลปินและศิลปะที่ร่วมแสดงผลงานด้วยกันในนิทรรศการนี้ จะไม่มีขอบเขตขวางกั้นการใช้พื้นที่จัดวางผลงานอย่างแท้จริงก็ตาม แต่ผู้ชมงาน สามารถจะมองเห็นถึงความแตกต่างของศิลปินและงานศิลปะของแต่ละคนได้ งาน ของศิลปินเหล่านั้นจะได้ตอบหรือมีความสัมพันธ์กับความคิดของผู้ดูอย่างไรเป็นสิ่งที่ มีอาจบอกได้อย่างแน่ชัด ในขณะที่การมีความคิดนำก่อนล่วงหน้า มีความจำเป็นหรือไม่ นั้น ข้าพเจ้าใคร่จะเสนอความคิดเห็นเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของแนวทางการ สร้างสรรค์ศิลปะของทั้งสองประเทศโดยสังเขป

ความแตกต่างที่จะกล่าวถึงประการแรกนั้นคือ ความแตกต่างในเรื่องของเวลา ที่ประเทศญี่ปุ่นและประเทศไทยได้เริ่มรู้จักลัทธิสมัยใหม่ของยุโรปในทศวรรษของ ปีค.ศ. 1920 ญี่ปุ่นเริ่มคดอยู่ภายใต้อิทธิพลของลัทธิสมัยใหม่ของตะวันตก ในลักษณะ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าในเรื่องของเวลานั้นญี่ปุ่นไม่สู้จะล้าหลังยุโรปเท่าใดนัก อันที่จริงญี่ปุ่น ได้รับอิทธิพลของยุโรปมาก่อนหน้านั้นแล้ว แต่ปัญหาในเรื่องของความล่าช้าดูเหมือนจะ ขึ้นอยู่กับการเริ่มต้นและการยอมรับบทบาทของตะวันตกในระยะหลัง ส่วนการศึกษา ศิลปะตะวันตกของไทยเริ่มมีขึ้นในปี ค.ศ. 1933 ภายใต้การนำของ คอร์ราโด เฟโรจี (ซึ่งเป็นที่รู้จักกันในประเทศไทยในนามของศิลปิน พีระศรี) การสร้างสรรค์ศิลปะสมัย ใหม่ของศิลปินไทยเกิดขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่สองยุติลง นิทรรศการศิลปะกรรมแห่ง ชาติเริ่มต้นขึ้นเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1949 และดำเนินเรื่อยมาจนกระทั่งถึง ปี ค.ศ. 1962 เมื่อศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้ถึงแก่กรรม และในปีนั้นนับได้ว่าเป็น ปีที่แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของท่านที่มีต่อการศิลปะสมัยใหม่ของไทยอย่างชัดเจน ช่วงนี้เป็นช่วงศิลปะสมัยใหม่หลังสงครามโลก สกulptช่างศิลปะแบบอิมเพรสชันนิสม์ และคิวบิสม์เป็นรูปแบบที่ศิลปินไทยนำไปประยุกต์ให้เข้ากับเรื่องราวชีวิตประจำวันของไทย

ในทศวรรษของปี ค.ศ.1960 การรับอิทธิพลของตะวันตกไม่สูงจะล่าช้าเท่าใดนัก เพราะบทบาทศิลปะแนวพ็อพอาร์ต (POP ART) อ็อป อาร์ต (OP ART) งานจิตรกรรมแบบฮาร์ดเอจ (HARD EDGE PRINTING) ซึ่งเน้นเส้นและ ความคมชัดของภาพรวมทั้งศิลปะลัทธิมินิมอล (MINIMALISM) ได้เข้ามาแพร่หลายในประเทศไทย ลัทธิศิลปะหลังสงครามโลกครั้งที่สอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งลัทธิศิลปะต่าง ๆ ในอเมริกานั้นมีได้ทั้งร่องรอยที่แน่นอนอย่างชัดเจนในไทยเช่นในประเทศญี่ปุ่นแต่นักวิจารณ์ศิลปะของไทยได้บันทึกเกี่ยวกับอิทธิพลของศิลปะดังกล่าวไว้ว่าเริ่มเข้าสู่ประเทศไทยเมื่อใด การเคลื่อนไหวของศิลปะนับจากสกุลช่างลัทธิศิลปะสมัยใหม่ เรื่อยมาจนกระทั่งถึงช่วงต้นของทศวรรษที่ 20 ซึ่งถือเป็นยุคของศิลปินกลุ่มหัวก้าวหน้า นั้นส่วนใหญ่แล้วจะหมายถึงศิลปะจากอเมริกาที่เข้ามามีบทบาทในประเทศไทยหลังสงครามโลกครั้งที่สองซึ่งเป็นช่วงระยะเวลาอันสั้น การยอมรับรูปแบบที่ซับซ้อนจากจุดเริ่มต้นจนกระทั่งถึงจุดสุดท้ายของศิลปะลัทธิสมัยใหม่ทำให้ยากต่อการเกิดจินตนาการ

ศิลปะหลังลัทธิสมัยใหม่ (POST MODERNISM) ของไทยเริ่มต้นในช่วงปลายทศวรรษของปี ค.ศ. 1960 อภินันท์ โปษยานนท์ นักวิจารณ์ของไทยได้เขียนอธิบายไว้ว่า

ศิลปินส่วนใหญ่ที่มีชื่อเสียงของไทยหลังจากที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้ อ้าจากโลกไปแล้วต่างก็เดินทางไปศึกษาศิลปะต่างๆในยุโรปและอเมริกา ด้วลิข ดัชนี ก็เป็นหนึ่งในจำนวนนั้น งานของเขาเต็มไปด้วยรูปทรงและพลังที่แตกต่างไปจากศิลปะสมัยใหม่ซึ่งมีการพัฒนาและเป็นที่ยอมรับในยุคนั้น

ผลกระทบอันเกิดจากบทบาทของศิลปะยุคของลัทธิสมัยใหม่และศิลปะหลังลัทธิสมัยใหม่ที่ได้เข้ามามีบทบาทในประเทศไทยในช่วงเวลาอันสั้นนั้นคือ “ความเก่า” และ “ความใหม่” ซึ่งหลุดพ้นไปจากกรอบของเวลาอันจำกัด ความเก่าและความใหม่สามารถจะถูกเลือกหรือละทิ้งไปได้อย่างอิสระ เห็นได้จากศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสม์ (SURREALISM) ที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานของวลัยนันท์ทาคูในประเศญี่ปุ่นแล้วแทบจะไม่มีปรากฏอยู่ในงานศิลปะญี่ปุ่นในระหว่างทศวรรษของปี ค.ศ. 1960 เลย ศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสม์ได้เข้าไปมีบทบาทต่อวงการศิลปะของญี่ปุ่นในคอนปลายทศวรรษของปี ค.ศ. 1920 และได้แพร่หลายไปอย่างกว้างขวางเช่นเดียวกับศิลปะของศิลปินกลุ่มหัวก้าวหน้าจนกระทั่งหลังสงครามโลกครั้งที่สองข้อเท็จจริงนี้ยังคงปรากฏให้เห็นได้จนกระทั่งทศวรรษของปี ค.ศ. 1950 ความจริงแล้วช่วงกลางทศวรรษ ของปี ค.ศ. 1950 และหลังจากนั้นศิลปะซึ่งเป็นงานจิตรกรรมแนว อินฟอร์มล (INFORMEL) และศิลปะลัทธิแอบสแตรค เอ๊กซเพรสชันนิสม์ (ABSTRACT EXPRESSIONISM) รวมทั้งศิลปะน็โอ ดาด้า (NEO-DADA) และพ็อพ อาร์ต (POP ART) ได้เข้าไปมีบทบาท สถานะภาพทางด้านศิลปะได้เปลี่ยนไปท่ามกลางความคิดใหม่ของศิลปินในยุคหลังลัทธิสมัยใหม่ (POST MODERNISM) ส่วนในประเทศไทย ญี่ปุ่นนั้นอย่างน้อยลัทธิสกุลช่างทั้งหลายที่ไม่ได้อยู่ในความนิยมของศิลปินก็จะกลายเป็นอดีตไปแล้วส่วนศิลปะแนวใหม่ก็ยังคงให้อิทธิพลต่อศิลปินญี่ปุ่นเหมือนโรคร้ายชนิดหนึ่งซึ่งยังคงอยู่คู่กับการศิลปะในญี่ปุ่นอีกเป็นเวลานาน อย่างไรก็ตามญี่ปุ่นยังคงมีประสบการณ์กับการหลังไหลของแนวคิดศิลปะตะวันตกทางด้านของรูปแบบและเวลา ในขณะที่ไทยจำเป็นต้องมีประสบการณ์เกี่ยวกับแนวทางความคิดในการใช้พื้นที่ในระดับเดียวกัน ความจริงแล้วอาจเป็นไปได้ว่า ศิลปินไทยมิได้ถูกบีบบังคับโดยตรงแต่คงเป็นเพราะความนิยมของไทยมากกว่า จึงทำให้ศิลปินไทยต้องปฏิบัติเช่นนั้น แม้กระทั่งญี่ปุ่นก็เป็นเช่นเดียวกัน เห็นได้จากกรณีพิรุณสงคราม ในยุคของเมจิ ใน ปี ค.ศ. 1868 เมื่อครั้งที่ลัทธิสมัยใหม่ของตะวันตกได้กลายเป็นแม่แบบศิลปะช่วงก่อนยุคลัทธิสมัยใหม่ของญี่ปุ่นและของไทยมีความเป็นไปที่ค่อนข้างจะใกล้เคียงกัน

การนำความคิดและจิตวิญญาณในพุทธศาสนามาใช้ในศิลปะสมัยใหม่ของไทยนั้น ในทัศนะของญี่ปุ่นถือว่าเป็นความกล้าอย่างยิ่งของดั้งเดิม อันเป็นเรื่องราวของพุทธศาสนาที่นำมาสร้างขึ้นมาใหม่ แสดงให้เห็นว่าศิลปินไทยมีอิสระในการเลือกสรรสิ่งที่จะนำมาเสนอในงานศิลปะของตนการนำเรื่องราวทางพุทธศาสนามาใช้ในเชิงเปรียบเทียบเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงที่ท่าของศิลปิน กลุ่มหัวก้าวหน้า สำหรับ

ญี่ปุ่นนั้นการนำเรื่องราวทางศาสนามาใช้ในลักษณะดังกล่าวเป็นเสมือนเรื่องต้องห้าม ทั้งๆที่ไม่มีข้อห้ามใดๆ บัญญัติไว้ แต่ถึงแม้ว่าจะมีการอนุญาตให้นำมาใช้ ในการสร้างสรรค์ได้โดยมีเงื่อนไขเป็นข้อกำหนดแนวคิดตามแบบฉบับของศิลปะแนวประเพณีดั้งเดิมของญี่ปุ่นก็ตาม มันก็อาจจะเป็นการกระทำที่ละเมิดหรือ ผ่าฝืนสิ่งที่ยอมกันโดยทั่วไปว่าเป็นแนวคิดร่วมสมัย การแยกโดยปริยายในลักษณะนี้ได้กระทำแล้วตั้งแต่ยุคเมอจิ

คำถามเกี่ยวกับอิทธิพลของลัทธิสมัยใหม่ของยุโรปอาจจากความถูกต้องชัดเจนเมื่อนำมาสรุปโดยสังเขป ดังที่ข้าพเจ้าได้กล่าวมาแล้วข้างต้น อีกเรื่องหนึ่งซึ่งข้าพเจ้าจะขยับออกไปกล่าวถึงคือเรื่องความแตกต่างของความสำนึกในด้านสังคมของไทยและญี่ปุ่น ข้าพเจ้าได้อ่านบทความในหนังสือพิมพ์เกี่ยวกับเหตุการณ์นองเลือดในประเทศไทยในปีที่ผ่านมาเหตุการณ์นี้เห็นเหตุการณ์ที่ประชาชนถูกทหารของทางการยิงเสียชีวิตในขณะที่มีเหตุวุ่นวายทางการเมืองเกิดขึ้นในกรุงเทพฯ(1) ซึ่งทำให้ข้าพเจ้ารู้สึกตื่นตระหนกเป็นอย่างยิ่ง และข้าพเจ้ารู้สึกมากยิ่งขึ้นเมื่อได้ชมนิทรรศการของศิลปินเดี่ยว คือ ประสงค์ ลือเมือง ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า ภาพหนึ่งซึ่งร่วมแสดงอยู่นั้นเป็นภาพขนาดใหญ่มีความกว้าง ห้าเมตร และ สูงสองเมตร มีเรื่องราวเนื้อหาที่ต่อต้านการกระทำของทหารในครั้งนี้

ประสงค์ เป็นศิลปินที่พำนักอยู่ในจังหวัดลำพูนใกล้ๆ จังหวัดเชียงใหม่ ในความรู้สึกของข้าพเจ้านั้นประสงค์เป็นศิลปินที่อ่อนโยนและมีปรัชญาในการดำเนินชีวิตเยี่ยงนักบวชซึ่งอาศัยอยู่ท่ามกลางขุนเขา ข้าพเจ้าจำได้ว่า ภาพนก ปลา และสัตว์ต่างๆ ของประสงค์เขียนในแนวประเพณีแบบใหม่ อันมีแนวคิดแบบขบถนิยมและมีความเชื่อในลักษณะของชาวบ้านนั้นมีปรากฏอยู่ทั่วไปในห้องทำงานของเขา ส่วนภาพเขียนขนาดใหญ่ที่กล่าวถึงนั้นกลับเป็นภาพที่ศิลปินได้แสดงให้เห็นถึงอำนาจอันมหาศาลของทหารด้วยการเสนอภาพของรองเท้าบูท ปืนไรเฟิล มีด ธนู ลูกศร และขวาน นอกจากรูปภาพยังแสดงให้เห็นถึงลำดับความต้องการหรือกิเลสของคน เช่น พวกที่ชอบเพชรพลอยของตนเองต่อหน้าผู้อื่น เงิน และเรื่องราวทางเพศ สิ่งเหล่านี้ถูกนำมาเสนอในรูปทรงซึ่งมีความวิจิตรพิสดาร มีใบหน้าคนและมีร่างกายเป็นสัตว์ประหลาด ภาพบางส่วนเผยให้เห็นอวัยวะเพศด้วย จากการได้เห็นภาพดังกล่าวภาพพจน์ของข้าพเจ้าที่มีต่อประสงค์แต่ดั้งเดิมนั้นเริ่มสั่นคลอนโดยสิ้นเชิง สิ่งที่ปรากฏในงานของประสงค์เป็นลักษณะอย่างเดียวกับสิ่งที่เกิดขึ้นในประเทศญี่ปุ่นในช่วงทศวรรษของปี.ศ. 1950 อันเป็นทศวรรษที่ศิลปินญี่ปุ่นมีความสำคัญเกี่ยวกับสังคมควบคู่กันไปกับความคิดของศิลปินกลุ่มหัวก้าวหน้าและการเคลื่อนไหวของศิลปิน กลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ ญี่ปุ่นปัจจุบันนี้ ความคิดดังกล่าวไม่มีปรากฏอยู่ในญี่ปุ่นอีกต่อไปทั้งๆ ที่ปฏิกริยาต่อต้านทางด้านการเมืองโดยตรงรวมทั้งการแสดงออกทางด้านศิลปะยังคงมีอยู่ แต่ความเคลื่อนไหวทางศิลปะในลักษณะดังกล่าวได้สลายตัวไปแล้วตั้งแต่ปี ค.ศ. 1970

ศิลปินท่านหนึ่งในนิทรรศการ “เหนือเขตแดน” คือ ศุภชัย ศาสตร์สาระ มีแนวการแสดงออกในเรื่องสำนึกของศิลปินที่มีต่อสังคมค่อนข้างรุนแรง ศิลปินผู้นี้ได้แสดงความปรารถนาที่จะมีส่วนร่วมในการรับใช้สังคมด้วยการให้ศิลปะเป็นสื่อ งานดังกล่าวเป็นงานที่เสนอโครงสร้างของรูปทรงและมิติของเวลาซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกับงานศิลปะในญี่ปุ่น นั่นคือ “ความเก่า” แต่ในระดับหนึ่งนั้นในงานมีเรื่องราวเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ซึ่งศิลปินได้มีส่วนเข้าไปเกี่ยวข้องอย่างหลีกเลี่ยงมิได้เรียกว่าเป็น “ความใหม่” งานศิลปะของศุภชัยเป็นงานที่เผยให้เห็นถึงความกล้าในการแสดงออกซึ่งแนวคิดได้อย่างสมบูรณ์ ในขณะที่การแสดงออกในลักษณะนี้ได้กลับเลื่อนหายไปจากวงการศิลปะของญี่ปุ่น แล้วผลงานของศุภชัยยังสะท้อนให้เห็นวิถีทาง ของความคิดเกี่ยวกับสังคมและสิ่งแวดล้อมอย่างตรงไปตรงม่อีกด้วย งานศิลปะของศิลปินในประเทศไทยแถบภูมิภาคเอเชียอาคเนย์นั้นปัจจุบันยังคงมีการแสดงออกซึ่งแนวคิดในลักษณะเช่นเดียวกับศุภชัยในขณะที่ ศิลปะของญี่ปุ่นเริ่มสูญเสียความเป็นจริงในส่วนนี้ไป แต่หากจะมองในแง่ดีแล้ว อาจกล่าวได้ว่า ญี่ปุ่นกำลังก้าวเข้าสู่ยุคการสร้างสรรค งานศิลปะที่แสดงให้เห็นว่าอะไรเป็นอะไรอย่างจริงใจโดยไม่จำเป็นต้องสื่อถึงสังคมอีกต่อไป นอกจากนี้ญี่ปุ่นยังเผยให้เห็นถึงข้อเท็จจริง อีกส่วนหนึ่งคือการล้อเลียน ความขบขัน ตลอดจนการกระทำซึ่งบ่งชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ ของสังคมเป็นเพียงเกมอย่างหนึ่ง ส่งผลกระทบได้เท่าเทียมกับงานศิลปะตะวันตกสมัยใหม่ซึ่ง

เป็นผู้นำแนวคิดนี้มาจะแสวงหาประสบการณ์ด้วยวิธีการของความเป็นสมัยใหม่ เป็นลัทธิที่มีความเจริญก้าวหน้า

ทัศนคติทางศิลปะมักมีความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมทางสังคม อย่างสม่ำเสมอราวเท่าที่ศิลปะยังคงมีอยู่ จิมมี่ เดอแรม (JIMMY DURLAM) ได้สร้างผลงานร่วมแสดงที่ตึกคูเนนต้า (DOCUMENTA) ในปีที่แล้ว งานของเขาเป็นแนวอินสตอลเลชัน (INSTALLATION) ที่ใช้วัสดุจากธรรมชาติเช่นกิ่งไม้และดินที่เขาสะสมและหามาได้จากบริเวณใกล้เคียง ผู้ชมงานหลายท่านมีความเห็นพ้องกันว่าศิลปินผู้นี้มีความอ่อนโยนและมีเมตตาต่อธรรมชาติ แต่หากจะดูงานของเขาอีกแง่มุมหนึ่งก็จะเห็นว่าเขาได้ใช้วัสดุอื่น ซึ่งเป็นผลผลิตจากน้ำมันมาใช้งานด้วย วัสดุดังกล่าวเป็นอันตรายต่อสิ่งแวดล้อมเช่นกันสิ่งนี้อาจจะเป็นสิ่งที่ศิลปินมองข้ามกันไปและก็อาจเป็นไปได้ว่าเขาจงใจที่จะใช้มันเป็นเกม เพื่อเสียดสีถากถางบรรดาผู้คนทั้งหลายที่ชอบวิพากษ์วิจารณ์การทำลายสิ่งแวดล้อมโดยมิได้สำรวจสถานะภาพของตนเอง ปัจจุบันทางแถบเอเชียมีวิถีคิดเกี่ยวกับเรื่องนี้ซึ่งได้ผลมากกว่าอยู่แล้ว

การเปรียบเทียบในข้อที่สามนั้นเป็นการเปรียบเทียบเกี่ยวเนื่องกับความใกล้ชิดและความแตกต่างในด้านการเปลี่ยนแปลงอันเป็นประสบการณ์การของญี่ปุ่นและของไทยในอดีต

หลังจากที่ถวัลย์ ดัชนี เดินทางกลับจากประเทศเนเธอร์แลนด์แล้ว เขาได้จัดแสดงงานนิทรรศการศิลปะของตนเองที่ศูนย์นักเรียนคริสเตียนในกรุงเทพฯ เมื่อปี ค.ศ. 1968 และในปี ค.ศ. 1971 งานของเขาถูกทำลายด้วยฝีมือของกลุ่มนักเรียนที่มีความโกรธแค้น ดังที่ถวัลย์ ดัชนี โปษยานนท์ ได้กล่าวถึงว่าเป็นการกริดรอนภาพ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนั้นคือผลอันเกิดจากความไม่พอใจที่มีต่อระบบการศึกษาของไทยซึ่งอยู่ภายใต้อิทธิพลของความเป็นสมัยใหม่จากตะวันตกนอกจากนี้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นยังแสดงให้เห็นถึงข้อขัดแย้งอันเกิดจากเนื้อหาสาระในงานของถวัลย์เอง เนื้อหานั้นดูเหมือนว่าจะเป็นเรื่องการทำลายในขณะที่ยึดวิถึความเชื่อทางศาสนาพุทธยังคงมีอิทธิพลอยู่อย่างแน่นแฟ้น การทำลายงานศิลปะนี้แสดงให้เห็นถึงการเอาชนะอุปสรรคที่ดูเหมือนว่ากำลังจะผ่านพ้นไป

ระบบของความเก่าและความใหม่ซึ่งต้องมีสิ่งหนึ่งสิ่งใดมาแทนที่ซึ่งกันและกันนั้นในญี่ปุ่นจะเห็นภาพได้ชัดเจนกว่าโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความพยายามที่จะทำให้เกิดสิ่งใหม่เข้ามาแทนที่สิ่งเก่า หากมองย้อนหลังกลับไปในอดีตขณะที่เป็นยุคหลังลัทธิสมัยใหม่เข้ามามีบทบาทในทศวรรษของปี ค.ศ. 1980 นั้นจะพบว่าบทบาทดังกล่าวมีผลกระทบต่อเปลี่ยนแปลงทางด้านทัศนคติด้วย

ศิลปินไทยมีประสบการณ์เฉพาะตนเกี่ยวกับปัญหาหระหว่างความเก่า และความใหม่ เป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ศิลปินญี่ปุ่นก็มีประสบการณ์เช่นเดียวกัน แต่ดูเหมือนว่าในญี่ปุ่นนั้นปัญหามีความยืดเยื้อนานพอสมควรนับตั้งแต่เริ่มต้นที่ศิลปะสมัยใหม่ได้เข้ามาแพร่หลายเรื่อยไปจนกระทั่งถึงช่วงของสงครามโลกครั้งที่สอง ช่วงหลังของสงครามเป็นเสมือนประจักษ์พยานของความพยายามที่ศิลปินสร้างสรรค์ศิลปะในรูปแบบของการรวมกันเป็นกลุ่ม สกulptural ศิลปะทั้งหลายต่างก็มีลักษณะสำคัญของตนเองอย่างไรก็ดีการวิจารณ์อย่างเต็มรูปแบบของศิลปินที่เป็นกลุ่มนั้นยังไม่สามารถจะทำได้เท่าเทียมกับการวิจารณ์ศิลปะที่มีความเป็นปัจเจกบุคคล

ไม่ว่าจะเป็นกรณีใดก็ตาม สิ่งที่น่าสนใจนั้นคือการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของทั้งสองประเทศซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงในลักษณะที่ใกล้เคียงกัน ศิลปะโมโนโหะ (MONOHA) 2 ในปี ค.ศ.1970 และการเคลื่อนไหวของกลุ่มที่เกี่ยวข้องโดยรอบในทศวรรษของปี ค.ศ. 1970 เป็นช่วงระยะเวลาของการเปลี่ยนแปลงในญี่ปุ่น

ส่วนในประเทศไทยความขัดแย้งในเรื่องการแสดงผลงานให้เห็นถึงผลของการเปลี่ยนแปลงอันเกิดจากลัทธิสมัยใหม่และยุคหลังลัทธิสมัยใหม่ซึ่งดำเนินการไปอย่างรวดเร็วการเปลี่ยนแปลงซึ่งเกิดขึ้นภายในประเทศทั้งสองนั้น ขึ้นอยู่กับระบบการเปลี่ยนแปลงของโลกหลังสงคราม การยอมรับการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวในช่วงเวลาเดียวกันจึงเป็นสิ่งที่ประเทศทั้งสองไม่อาจเลี่ยงได้

การตัดใจร่วมกันของ ศิลปะร่วมสมัยของญี่ปุ่นและไทย

นิทรรศการครั้งนี้ประกอบด้วยศิลปินไทยสองท่านและศิลปินญี่ปุ่นสองท่าน จากสิ่งที่ข้าพเจ้าได้กล่าวมาแล้วข้างต้นจะเห็นได้ว่า ไม่มีเขตแดนอะไรมาขวางกั้นระหว่างศิลปินสองเชื้อชาติ ศิลปินไทยยังมีอายุน้อยและเป็นที่คาดหวังว่าเขาจะเป็นศิลปินที่มีการเจริญเติบโตทางด้านศิลปะต่อไปในอนาคต ส่วนศิลปินญี่ปุ่นมีอาวุโสกว่า ศิลปินไทย มีความคล่องแคล่วในประสบการณ์ทางด้านการจัดแสดงผลงานทั้งภายในและภายนอกประเทศ ทั้งนี้รวมถึงการแสดงผลงานในระดับนานาชาติหลายครั้งด้วย ถึงแม้ว่าศิลปินทั้งสองชาติจะมีความแตกต่างกันไม่ว่าจะเป็นวัยหรือประสบการณ์ แต่ศิลปินทั้งสองท่านนี้มีการแสดงออกในงานซึ่งเป็นสื่อไปสู่การปฏิบัติงานร่วมกัน และที่เป็นเหตุผลหนึ่งของการเจาะจงเลือกศิลปินทั้งสองท่านสำหรับนิทรรศการนี้

การแสดงออกโดยผ่านสื่อทางศิลปะนั้น ชูจิยะ และ ศิลปินอื่นๆ ที่ร่วมแสดงอยู่ในนิทรรศการนี้ต่างก็มีการมองและเรื่องราวเนื้อหาซึ่งเชื่อมโยงกับความนิยมของสังคมในปัจจุบันอย่างแน่นแฟ้น ส่วนสรรเสริญนั้นแม้ว่าวิธีการแสดงออกของเขามีได้เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อมและสังคมอุตสาหกรรมโดยตรง แต่เท่าที่ปรากฏ งานของเขาเผยให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับสิ่งแวดล้อมในรูปแบบใหม่ที่เหมาะสมกับจุดมุ่งหมายของนิทรรศการครั้งนี้ “เหนือเขตแดน” เป็นนิทรรศการที่เปิดทางไปสู่การพิจารณาความแตกต่างและความเชื่อของศิลปินที่มีร่วมกันซึ่งเป็นปัญหาสำคัญที่ยังคงถกเถียงกันอยู่ทุกวันนี้

เชิงอรรถ

1. ONO JUNJI, "THE BLOODBATH IN BANGKOK : A SHOCKING BRUSH", YOMIURI SHIMBUN NEWS PAPER , EVENING ED., NOVEMBER 11, 1992, P.6.

ชื่อภาพเขียนของประสงค์ คือ “สังคมของสัตว์” (ANIMAL SOCIETY) และ ถวัลย์ ดัชนี มักจะใช้เทคนิคในการแสดงออกซึ่งเหตุการณ์ร่วมสมัยเชิงเปรียบเทียบด้วยการใช้เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนา จะเห็นได้จากผลงานชุด “มารผจญ” ซึ่งเขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1989

2 MONO-HA SCHOOL เป็นสกุลศิลปะสำคัญเกิดขึ้นในประเทศญี่ปุ่น หลังสงครามพร้อมๆ กับสกุล GUTAI-HA ซึ่งเป็นชื่อตั้งขึ้นจาก สมาคมศิลปะ GUTAI ART ASSOCIATION เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิดของศิลปินและงานศิลปะในช่วงปี ค.ศ.1970 ในระยะแรกเป็นงานศิลปะที่สัมพันธ์กับศิลปะแนว HAPPENING และศิลปะที่แสดงเหตุการณ์ ติดตามด้วยการเปรียบเทียบและพิสูจน์แนวคิดของการแสดงออกกับศิลปินกลุ่ม ART POVERA ในอิตาลีและกลุ่ม SUPPORTS/SURFACES ในฝรั่งเศสที่พัฒนาขึ้นในทศวรรษของปี ค.ศ. 1960 แต่ต่อมาภายหลังแนวโน้มของการมองดูศิลปะ MONO-HA SCHOOL จึงเป็นการบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์พิเศษของศิลปะญี่ปุ่นหลังทฤษฎีเบื้องต้นของกลุ่มศิลปะนี้ ลี อู ฟาน (LEE U-FAN) เป็นผู้วางรากฐาน ศิลปินท่านนี้ได้ทำให้การวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะยุคสมัยใหม่ในทางลบนั้นเป็นที่เข้าใจชัดเจนขึ้นด้วยการจำแนกให้เห็นว่า ศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกนั้นเป็นประวัติศาสตร์ของการสร้างภาพ ศิลปินที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกลุ่ม MONO-HA นั้น ได้แก่ KO SHIMIZU SUSUMU,SEKINE NOBUO,SUGA KISHIO,NARITA KATSUHIKO และ YOSHIDA KATSURO ศิลปินเหล่านี้สร้างสรรค์ผลงานที่ใช้วัสดุและวัตถุต่างๆ เช่น ไม้ เหล็ก กระดาษ ฝ้าย ไข่ ดิน และ กระดาษ โดยพยายามที่จะเปลี่ยนสิ่งเหล่านั้นให้ปรากฏในลักษณะลงดาให้น้อยที่สุด กลุ่ม MONO-HA SCHOOL นั้นมีความเชื่อมโยงกับศิลปะแนวอินสตอลเลชัน ซึ่งเกิดขึ้นภายหลัง สำหรับการนำเสนอเรื่องราวเนื้อหาในลำดับต่อไปนั้น โปรดดูจากหนังสือซึ่งเกี่ยวกับการศึกษาศิลปะของญี่ปุ่นตั้งแต่ทศวรรษของปี ค.ศ. 1970 เขียนโดย TANI ARATA, ชื่อเรื่อง “KAITEN SURU BYOSHO-GENDAI BIJUTSU/DATSU POSUTOMODAN NO SHIKAKU” (GENDAI KIKAKUSHITSU,1992) ส่วนประวัติของศิลปะร่วมสมัยของไทยนั้น ข้าพเจ้าได้ศึกษาจากงานเขียนของ อภินันท์ โปษยานนท์ และ อนุวิทย์ เจริญศุกกุล

Beyond the Border

Tani Arata (Art Critic)

The present exhibition provides the first opportunity for contemporary Japanese and Thai art to interact directly with each other. Similar interaction between Japan and other Asian nations is desirable in the future, and such opportunities will probably become much more frequent.

The present exhibition is small in scope, yet it offers perspectives that are difficult to gain from large exhibitions. Awareness of national borders is readily apparent from the title of the exhibition. While both nations have been influenced by Western modernism, the historical process regarding that influence has differed.

Despite its awareness of national borders, the show, however, avoids a format built around interaction inside Japan. In the past, interaction between Japan and Asia has always rested upon a premise, of providing an introduction. In other words, it constitutes showing the "Other" within one's own borders; all relationships generated thereby are ultimately controlled by indigenous relationships, no matter what the Other is. Cultural interaction is apt to magnify differences rather than reducing them, because it rests upon a system in which the Other is always converted into the "Self". Introductions are very useful, but unless one constantly takes into consideration the opposite aspects that they incorporate, they encourage self-complacency on the same order as the Pan-Europeanism that Western modernism has long attempted to achieve.

Accordingly, I will try to take the plan for the present exhibition, which can be perceived as a conversion of the Other into the Self, and turn it back into the equation "the Self as the Other (Thai)". Then the perspective will become much more complex: Moreover, an environment will unquestionably be created that pushes aside the mirror of Western modernism, which has clouded the vision of the Japanese and Thais, and forces both sides to examine each other with the naked eye.

A Comparison of Contemporary Japanese and Thai Art

Although the artists and works, needless to say, are coherently organized in the present exhibition, no spatial barriers have been created by placing the works of the Japanese and Thai artists in separate rooms.

The differences generated by the artists and their works can be perceived, unassisted, by the viewer. However, it is unclear whether the artists and works will be linked in the viewer's mind by similar impressions. While recognizing that preconceptions may be unnecessary, I would like to comment briefly on the historical process in both countries. However enthusiastically acclaimed, the Other will always remain alien if it is interpreted by means of indigenous practices.

First of all, there was a difference in timing regarding when Western modernism was introduced in Japan and Thailand. By the 1920s Japan began to come under the influence of modernism, with almost no time lag. Naturally, Japan had long been influenced by it before then, but a time lag had existed between the genesis and reception of the latest Western movements. Although Western-style art education began in Thailand in 1933 under the Italian Corrado Feroci (known in Thailand as Silpa Bhirasri), the creation of modern art by Thai artists had to await the end of World War II. The period from 1949, when the first National Exhibition of Art was launched in Thailand, to 1962, when Bhirasri died, is almost universally regarded as the "influential years," in recognition of Bhirasri's impact. This represents the first period of postwar

modern art in Thailand. Regarding ties with Western schools, impressionism and cubism were central; in terms of motifs, daily life in Thailand was chosen. But with a slight delay, pop art, op art, hard-edge painting, and minimalism were imported on each other's heels in the 1960s. These postwar movements, especially the ones formed primarily in the United States, did not leave a clear trace in Thailand as they did in Japan, but Thai art critics note their arrival in Thailand.

Thus, art movements, ranging from schools at the turn of the twentieth century to *avant garde* trends, chiefly those in the United States, which rapidly surfaced in the postwar period, entered Thailand in an extremely short period of time. The importation of such a complex array of art styles from the dawn to the waning of modernism is an astonishing fact that boggles the imagination.

In addition to schools spanning the period from the start of modernism and its decline, art that served as a motive force for postmodernism began to emerge in the late 1960s. The work of Thawan Duchanee, as described by the art critic Apinan Poshyananda, is a case in point. The artists who made their debut after Bhirasri's death went directly to Europe and America to study; Thawan Duchanee was one of them. His work abounds with images and energy that clearly distort the orthodox development of modernism and formalism.

In this way, modernism and post-modernism both arrived in Thailand in a brief period of time. One of the effects of these movements was that the "old" and "new" were divorced from a temporal framework and became spatial. In other words, a spatial quality was achieved in which the old and new could freely be chosen and discarded with the same value. For instance, surrealism, which also had an influence on Thawan, almost completely disappeared from Japan in the sixties. After it reached Japan in the late 1920s, it spread so widely that it was virtually synonymous with the *avant garde*, even after the war. This was still true in the 1950s. More precisely speaking, the mid-1950s and thereafter were already entering the age of *informel* painting and abstract expressionism as well as neo-dadaism and pop art. The situation has changed in the wake of postmodernist thinking, but in Japan, at least, schools that are no longer in vogue are considered *passé*. The modernist/*avant garde* influence, which can be likened to a disease, undisputably fettered Japan for a long time.

In short, Japan has repeatedly experienced the influx of Western art trends as a linear/temporal process, whereas Thailand has been forced to experience Western trends spatially on the same plane. Actually, it may be a tradition of the Thai people rather than something that they were forced to do. Nor was Japan originally linear or temporal; it became that way after the Meiji Restoration of 1868, when Western modernism became a model. In short, in the premodern period, Japan and Thailand stood on similar ground.

The appearance of Buddhist motifs and the spirit of Buddhism in *avant grade* Thai art to an extent that, from a Japanese perspective, seems audacious stems from artists' freedom to choose elements on a spatial level. At time, the treatment of Buddhism as allegory even represents an *avant grade* stance. In Japan the subject is, of course, taboo. There is no rule prohibiting it. But even if it were allowed under the rules governing motifs in traditional Japanese art, it would transgress what are commonly considered contemporary motifs. This tacit segregation dates back to the Meiji era.

Although the question of the influence of Western modernism lacks precision when summarized briefly, as I have done above, I would like to turn now to another subject: namely, differences in social consciousness in Thailand and Japan. I was astounded by a newspaper article about the bloodbath that occurred in Thailand in 1992 when the Thai army randomly shot civilians during the political uprising in Bangkok. (NOTE: 1) What shocked me more than the bloodshed and actions of the army was the attitude manifested by an artist. I was even more amazed to discover that the artist was Prasong Luemuang. At a solo exhibition at the National Gallery in Bangkok, he showed a huge 5-meter-wide and nearly 2-meter-high mural protesting the actions of the army. Prasong is an artist residing in Lumphun near Chiang Mai who had struck me as a gentle person with the philosophic outlook of a hermit living in the mountains. I recall that images of birds, fish and other creatures representing neo-traditional and folkloric motifs had overflowed his atelier, which stood high off the ground. According to the newspaper article, Prasong's mural depicted a multitude of image of military power, from army boots, rifles, bows and arrows, and swords to axes. It also depicted the gamut of human desires, from exhibitionism to money and sex. These were represented by strange creatures with human faces and the bodies of beasts whose genitalia were exposed. My image of Prasong was completely shaken.

This is what it was like in Japan in the 1950s, a decade closely linked with social consciousness and the *avant garde* and surrealist movements. There are no manifestations of this in Japan today. Nor, of course, would the kind of representation employed by Prasong be openly expressed. Although direct political action, as well as artistic expression, existed in Japan, it was weeded out by around 1970.

One of the artists in the present show -- Supachai Satsara -- also displays a strong social consciousness. He expresses a desire to participate actively in society through art. If applied to the above-mentioned linear/temporal structure characteristic of Japan, this stance would be considered "old," but insofar as there is an historical inevitability to the story that he relates, then it is always new. Rather, his art could even be said to express the fecundity found in the existence of epic themes, whereas in Japanese art, even themes themselves appear to be in the process of disappearing.

Supachai's works also directly express his stance regarding society and the environment. The same is true of other Southeast Asian artists whose works embrace this kind of theme. Japanese art has already begun to lose this frankness. Looking at this phenomenon in a favorable light, one could ascribe the reason, for example, to the fact that Japan is entering an age in which frank artistic representation does not necessarily translate into a strong message about society. Japan also reflects the fact that parody, humor, and the act of depicting relationships to society as a game have a stronger impact as art. The modern West, which heralded this trend, frequently experimented with this approach as modernism progressed.

Artistic attitudes invariably are intimately linked to the social environment in which the art exists. Jimmie Durham, whose work was shown at last year's Documenta, produces installations using natural materials such as branches and earth that he has gathered near by. Many viewers consider him an "ecologist," in other words, an artist who is gentle or kind to nature. But, far from entertaining any such idea, he undermines that viewpoint, by using materials such as oil-processed products that are harmful to the environment. This represents a game. Furthermore, he aims his shafts at the charges of individuals whose criticism of environmental destruction overlooks their own fundamental position. In that

sense, Asia takes a basic, frontal stance regarding specific themes, a position that possesses far greater impact at present.

The third point of comparison concerns the similarities and differences in the major turning points experienced by Japan and Thailand in the past. After returning home from the Netherlands, Thawan Duchanee held a solo exhibition at the Student Christian Center in Bangkok in 1968. His paintings were destroyed in 1971 by a crowd of angry students. This was what Apinan Poshyananda referred to as the "picture slashing incident." This invites various thoughts. One is that it suggests of feud with academism, which was taking shape in Thailand under the influence of Western modernism. It also appears to reflect discord caused by the contents of Thawan's works, which seemed to involve a process of deconstruction, while regarding Buddhist spiritual influences affirmatively. The pattern that emerges from this incident is that of an attack on artistic representation in which the obstacles that one tries to overcome appear to be doing the overcoming. If anything, Japan represents a system in which the overtaking elements criticize what is being overtaken. Chronologically speaking, the situation in Japan is clearer: an effort has been made to overtake the old with the new. The "retro-phenomenon" that occurred under postmodernism in the 1980s represents a movement that sparked a change in this attitude.

In addition, Thai artists have had drastic personal experiences regarding the conflict between the old and new. This tendency lasted in Japan from the formative years of modern art to World War II, but the postwar period witnessed the formation of art as a group endeavor. The various schools all possessed a central character. However, the full force of criticism was seldom levelled against individuals; instead, a group effort was made to overcome the old. The phenomenon of art as a group activity, too, lasted until the 1970s, but does not generally hold true today. In other words, the critical mass of the group has been necessary until now. The same can be said of the political system in the postwar period.

In any event, it is noteworthy that a drastic change occurred at a very similar point in both countries. In Japan, the Mono-Ha school (NOTE: 2) around 1970, and fringe movements connected with it, along with the decade of the seventies in general, marked a turning point. In Thailand, the conflict between different types of expression represented by modernism and what could be called a harbinger of postmodernism constituted a radical change. However, the fact that, in both countries, the turning point was embedded in the global postwar system forces one to conclude that its occurrence in the same period in both countries was inevitable.

Intersecting Contemporary Japanese and Thai Art

The present exhibition covers two Thai and two Japanese artists. The Thai artists are still young, and considerable artistic growth is expected from them in the future. Both Japanese artists are older; their careers boast active participation both at home and abroad, including many international exhibitions. Despite the disparity in age and experience, the four artists' mode of artistic expression is conducive to interaction. It was one of the reasons for choosing these particular artists.

Through art as a mode of expression, four artists in the present exhibition possess a perspective and subject matter that are strongly connected in some fashion with present-day society. Although Sansern's mode of expression is not directly connected to the environment and industrial society, insofar as he directs his ecological gaze at modernist forms his work fully satisfies the aims

of the present exhibition. Above all, modernism and postmodernism create an environment that transcends modes of representation. The exhibition should provide a venue for investigating through the act of representing the differences and the common ground shared by the artists. This is an important, and long overdue, issue today.

Notes

1. Ono Junji, "The Bloodbath in Bangkok: A Shocking Brush," Yomiuri Shimbun newspaper, evening ed., November 11, 1992, p.6. The title of Prasong's mural was 'Animal Society.' Thawan Duchanee has frequently employed the technique of expressing contemporary events allegorically using Buddhist lore. This can be seen in the 1989 series titled 'The Battle of Mara.'

2. The Mono-ha school is a major postwar Japanese movement that is mentioned in tandem with the Gutai-ha school, named after the Gutai Art association. It denotes a trend among artists and works that emerged around 1970. At first, it was associated with happenings and events, followed by a phase of comparing and identifying elements of the mode of expression used by Arte Povera in Italy and the supports/surfaces movement in France, which developed in the 1960s. Later there was a tendency to look at it in terms of unique Japanese representation. The theoretical foundations were provided by Lee U-fan, who crystallized the tide of criticism against modernism, by characterizing modern Western art as "the history of the manipulation of images." Major artists associated with the Mono-ha school include Koshimizu Susumu, Sekine Nobuo, Suga Kishio, Narita Katsuhiko, and Yoshida Katsuro. The artists exhibited materials and objects such as wood, iron, glass, cotton, paraffin, clay, and paper, with little effort to alter them to create illusionary representation. The Mono-ha school is related to installation movement, which arose later. For an extended treatment of the subject, see Tani Arata, Kaiten suru hyosho--gendai bijutsu/datsu postmodan no shikaku (Gendai Kikakushitsu, 1992), a study of Japanese art since the 1970s.

Regarding the history of contemporary Thai art, I have consulted the works of Apinan Poshyananda and Anuvit Charernsupkul.



Detail of **The Only Fast Ones are Us**

- The note on each artist is written by Tani Arata and translated by Somporn Rodboon.
- The date of each artist is mostly based upon material received from the artist and edited by Furuichi Yasuko.
- The Photo of the works exhibited at P3 art and environment are taken by Ueno Norihiro.