ของสะสม:
การหวนพิจารณาใหม่ของชุดสะสม ภายใต้บริบทของอาณานิคม

อุดมลักษณ์ อุ่นตระกูล

“ศตวรรษที่ 19-20 เป็นช่วงเวลาที่อาณานิคมกำลังขยายตัวแผ่อำนาจทางการทหาร ไปยังทวีปต่าง ๆ และไม่ใช่เพียงนักการทหารและนักบริหารอาณานิคมเท่านั้น ที่เดินทางเข้าไปในดินแดนอาณานิคม หากแต่มีบรรดานักวิทยาศาสตร์ นักสำรวจ และหมอสอนศาสนาที่เดินทางไปด้วย และกลุ่มคนเหล่านี้เองที่มีส่วนสำคัญในการสร้างค่านิยม ในการเสาะแสวงหาวัตถุสิ่งของเพื่อการสะสม ชุดวัตถุที่ถูกสะสม อาจแบ่งเป็น 3 ประเภทด้วยกัน ประเภทแรกคือ ‘วัตถุทางชาติพันธุ์’ (ethnographic collection) ประกอบไปด้วย ข้าวของเครื่องใช้ของคนกลุ่มต่าง ๆ เช่น อาวุธ เครื่องมือดำรงชีพ เครื่องใช้ในพิธีกรรม และสิ่งทอ ประเภทที่สอง คือ ‘ศิลปวัตถุ’ (art collection) ซึ่งการนิยามความหมายของคำนี้ ของชาวตะวันตกในตอนนั้น มีความซ้อนเหลื่อมกันกับคำว่า ‘วัตถุทางชาติพันธุ์’ แต่หากศิลปวัตถุนั้น ๆ เป็นของกลุ่มชาติพันธุ์ จะถูกนิยามว่า ‘ศิลปะดั้งเดิม’ (primitive art)

ความแตกต่างของการนิยาม ขึ้นอยู่กับแนวคิดในการจำแนกประเภทวัตถุ ซึ่งคำว่า ‘วัตถุทางชาติพันธุ์’ ได้รับการนิยามโดยนักมานุษยวิทยา ส่วนคำว่า ‘ศิลปวัตถุ’ ถูกนิยาม โดยนักสะสม และนักประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งวัตถุกลุ่มที่สองนี้ ได้แก่ วัตถุเนื่องในศาสนา และความเชื่อ (เช่น เทวรูป พระพุทธรูป เทพเจ้า และรูปเคารพ) และสิ่งของเครื่องใช้ประเภทอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากศิลปะของกลุ่มชาติพันธุ์ และประเภทที่สามก็คือ ‘วัตถุธรรมชาติวิทยา’ (natural history specimens collection) อันได้แก่ ตัวอย่างวัตถุทางธรณีวิทยา หิน แร่ กระดูกสัตว์ และตัวอย่างพืช ซึ่งวัตถุจากต่างแดนเหล่านี้ ได้ถูกส่งไปศึกษาโดยนักวิทยาศาสตร์ และนักสำรวจ จุดประสงค์ของการศึกษาในช่วงแรก ก็เพื่อการนำไปใช้ประโยชน์ แต่ภายหลัง แปรเปลี่ยนไปเป็นความสนใจในการสะสมของแปลกที่มาจากต่างถิ่น”

ขึ้นชื่อว่าเป็น ‘ของสะสม’ สิ่งที่มักปรากฏควบคู่กันก็คือ ความหลงใหลคลั่งไคล้ในวัตถุของบรรดานักสะสมทั้งหลาย แต่การสะสมในบริบทของอาณานิคมนั้น หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะเกี่ยวข้องกับประเด็นทางการเมือง อำนาจ ศาสนา ความรุนแรง การค้า และการท่องเที่ยว บทความชิ้นนี้เขียนขึ้นจากคำถามเรื่องเบื้องหลังของการสะสมที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว จุดประสงค์ของบทความชิ้นนี้ก็คือการสำรวจแนวคิดและการวิพากษ์วิจารณ์ที่มีต่อ ‘ของสะสม’ ในยุคอาณานิคม ที่ถูกนำกลับมาพิจารณาและวิพากษ์ใหม่ โดยภัณฑารักษ์ชาวตะวันตกในยุคปัจจุบัน ซึ่งอาจเรียกว่าเป็นปรากฏการณ์หลังยุคอาณานิคม คือ เมื่อตะวันตกหันมาวิพากษ์และตั้งคำถามกับความรู้และการจัดการความรู้ในยุคอาณานิคม เนื่องจากสิ่งที่ปรากฏให้เห็นในพิพิธภัณฑ์หลาย ๆ แห่งก็คือ วัตถุสะสมถูกนำมาตีความใหม่ โดยการศึกษากระบวน

ทางเศรษฐกิจและสังคมที่ทำให้วัตถุถูกเคลื่อนย้าย หรือที่อัปปาดูไรเรียกการตีความ/ให้ความหมายนี้ว่า เป็นการศึกษาชีวิตทางสังคมของวัตถุ (social life of things) (Appadurai, 1986) เนื้อหาของบทความชิ้นนี้ แบ่งออกเป็น 3 ส่วน ในส่วนแรกจะเป็นการกล่าวถึง 'ของที่ระลึก' ในมิติของความสัมพันธ์ระหว่างชนพื้นเมืองที่เป็นผู้ผลิต กับนักสะสมชาวตะวันตก ภายใต้การขยายตัวของการค้าและการท่องเที่ยว และของที่ระลึกในฐานะวัตถุแห่งเกียรติยศจากมุมมองของนักสะสมชาวตะวันตกเอง ส่วนที่สองของบทความจะกล่าวถึง 'ของปลอม' ที่เป็นเครื่องมือในการช่วยบ่มเพาะรสนิยมความงาม ให้กับพลเมืองชาติ ในขณะเดียวกัน ก็เป็นเรื่องของอำนาจทางเทคโนโลยี ในการจำลองโลก และเป็นการประกาศอำนาจของเจ้าอาณานิคม ผ่านชุดงานหล่อปลาสเตอร์ และส่วนสุดท้ายคือ 'ของรางวัล' อันหมายถึง ชุดสะสมที่เจ้าอาณานิคมฉวยยึดมาได้ ในระหว่างปฏิบัติการทางการทหาร (military invasion) ในทวีปเอเชีย

ของที่ระลึก

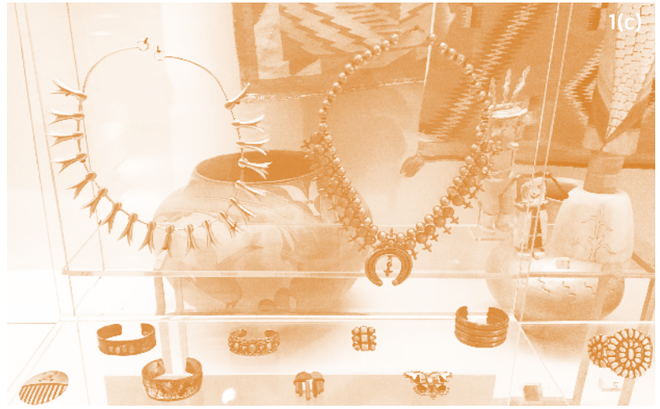
ในหัวข้อนี้เป็นการพิจารณาวัตถุสะสมภายใต้ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้สะสมกับผู้ผลิต/ผู้เป็นเจ้าของเดิมโดยการตั้งคำถามต่อความหมายที่ผู้ผลิตมีต่อวัตถุก่อนที่จะส่งต่อให้กับผู้สะสม ในฐานะวัตถุเพื่อการค้า (commodity) หรือในฐานะของที่ระลึก (souvenir) ที่ถูกผลิตขึ้น นอกเหนือจากการผลิตในบริบททางวัฒนธรรมเช่นที่ผ่านมา รวมไปถึงปัจจัยในแง่ของการขยายตัวของการท่องเที่ยวและการค้าระดับโลก (global trade) ที่เกิดจากการแผ่อำนาจของอาณานิคม ซึ่งมีส่วนผลักดันให้การผลิตของท้องถิ่นเกิดการเปลี่ยนปลงทั้งในเชิงอัตลักษณ์ วัสดุ เทคนิค และความหมายของของที่ระลึก ซึ่งในช่วงศตวรรษที่ 18-19 นั้น การสะสมและการเดินทางในรูปแบบใหม่กำลังเติบโตขึ้น จากเดิมเป็นการเดินทางบุกเบิกดินแดนใหม่เพื่อสำรวจทรัพยากร กระทั่งมาเป็นการเดินทางเพื่อการค้าและการพักผ่อนหย่อนใจ ภูมิภาคหนึ่งที่ได้รับความนิยมจากชาวตะวันตกคือ ทวีปอเมริกาเหนือ มีผู้เดินทางเข้าไปเป็นจำนวนมาก จนมีการตั้งชุมชนของเจ้าอาณานิคมขึ้น ชุดวัตถุสะสมที่พบเห็นได้อย่างแพร่หลาย ในฐานะภาพแทนของดินแดนอเมริกาเหนือ ที่ปัจจุบันพบได้จากพิพิธภัณฑ์ของชาติตะวันตกหลายแห่งก็คือ ชุดสะสมด้านชาติพันธุ์ที่มาจากนักสะสมชาวยุโรปที่เดินทางไปอเมริกาด้วยภารกิจการบริหารอาณานิคม เพื่อธุรกิจการค้า หรือการท่องเที่ยว

กลุ่มชาวอินเดียนพื้นเมืองในอเมริกาเหนือ ทั้งแคนาดาและอเมริกาประกอบด้วยเผ่าต่าง ๆ จำนวนหลายร้อยเผ่า ดังนั้น วัตถุทางชาติพันธุ์ที่ถูกสะสมจึงต้องมีการจำแนก เพื่อให้สามารถระบุได้ชัดเจนในการจัดแสดงว่าเป็นของมาจากกลุ่มหรือเผ่าใด ในกระบวนการนี้เองที่ทำให้เกิดระบบการจำแนกรูปแบบวัตถุ (typology) ที่ต้องมีการศึกษาเพื่อค้นหาลักษณะร่วมของวัตถุเหล่านั้น อาทิ ประเภทวัสดุ รูปทรง ลวดลายและเทคนิค เป็นต้น และที่สำคัญก็คือ วัตถุเหล่านั้นมักถูกให้ความสำคัญในฐานะของการเป็น 'ของแท้' ที่ผลิตขึ้นภายใต้การเป็นภาพแทนของวัฒนธรรมท้องถิ่น (กลุ่ม/เผ่า) นั้น ๆ ประเด็นของการวิพากษ์พิพิธภัณฑ์ในยุคหลังอาณานิคมที่มักกล่าวถึงคือ การจัดแสดงวัตถุเพื่อเป็นภาพแทน (representation) วัฒนธรรมดั้งเดิม อาจเรียกว่าเป็นการแช่แข็งวัฒนธรรม ให้กลายเป็นภาพต้นแบบ (stereotype) ของชนพื้นเมืองหรือผู้ที่ถูกจัดแสดง หรือในอีกแง่หนึ่งคือ เป็นการตั้งคำถามต่ออำนาจของภัณฑารักษ์ว่ามีความชอบธรรมเพียงใดในการที่จะ 'พูดแทน' เจ้าของวัฒนธรรม (เช่น ในงานของ Ames, 1992) อย่างไรก็ตาม บทความนี้ไม่ได้มีจุดประสงค์ที่จะกล่าวซ้ำในข้อวิพากษ์ดังกล่าว แต่จะวิเคราะห์แนวทางการจัดแสดงและวิธีการตีความชุดสะสมจากชาวอินเดียนพื้นเมืองในอเมริกา ที่จัดแสดงอยู่ในบริติชมิวเซียม (British Museum) ประเทศอังกฤษ สิ่งที่สังเกตเห็นได้ในนิทรรศการของพิพิธภัณฑ์แห่งนี้คือ การหลีกเลี่ยงที่จะกล่าวถึงวัฒนธรรมอื่น (ในที่นี้คืออินเดียนพื้นเมือง) ในลักษณะผู้สังเกตการณ์ (observer) หรือด้วยมุมมองของผู้ที่มีอำนาจในการจำแนกวัฒนธรรมอื่น แต่เป็นการอธิบายวัตถุในห้องจัดแสดง โดยรวมเอาตนเอง (ตะวันตก) เข้าไปในเรื่องเล่าด้วย

ป้ายด้านหน้าของนิทรรศการระบุชัดเจนว่า นิทรรศการนี้ต้องการสำรวจความแตกต่างทางวัฒนธรรม ตั้งแต่อดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบันของชาวอินเดียนพื้นเมือง ซึ่งแน่นอนว่า ในห้องจัดแสดงแห่งนี้ หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะกล่าวถึง อัตลักษณ์ของกลุ่มชาวอินเดียนพื้นเมือง ซึ่งต้องเกิดจากการจำแนก (ซึ่งอาจดูเป็นการตีกรอบให้กับวัฒนธรรม) การจัดแสดงไม่ได้เป็นแบบเส้นตรงของพัฒนาการตามลำดับเวลา (timeline) แต่แบ่งตามภูมิภาค (region) ซึ่งมีความเป็นเหตุเป็นผลอยู่ เพราะแต่ละภูมิภาคมีการผลิตวัตถุทางวัฒนธรรม (เครื่องมือเครื่องใช้) แตกต่างกันออกไปตามทรัพยากรที่หาได้ในพื้นถิ่น ส่วนพัฒนาการตามลำดับเวลานั้น ปรากฏผ่านการอธิบาย ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ช่วงเวลา ผ่านวัตถุ 3 ชุดด้วยกัน คือ (1) กลุ่มวัตถุที่ผลิตขึ้นตามประเพณีดั้งเดิม ทั้งในเชิงรูปแบบ ประเภทวัสดุ และหน้าที่การใช้งาน ซึ่งเป็นตัวแทนของวัตถุทางวัฒนธรรมในอดีต ก่อนที่ชาวพื้นเมืองจะมีปฏิสัมพันธ์กับชาวตะวันตก (2) กลุ่มวัตถุที่ผลิตขึ้นหลังจากการเข้าไปของชาวตะวันตก (ยุโรป) ตั้งแต่ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 15 คือชาวสเปน กระทั่งถึงยุคการล่าอาณานิคมของอังกฤษและฝรั่งเศสในคริสต์ศตวรรษที่ 18-20 วัตถุในกลุ่มนี้อาจแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่คือ วัตถุที่ผลิตและใช้ในกลุ่มชาติพันธุ์เอง แต่มีรูปแบบ วัสดุ และเทคนิคที่เปลี่ยนแปลงไป อันเนื่องมาจากอิทธิพลของชาวตะวันตก (ซึ่งจะอภิปรายต่อไป) เป็นกลุ่มที่ถูกผลิตขึ้นเพื่อใช้งานในท้องถิ่นเอง และเพื่อเป็นสินค้าของที่ระลึกให้กับชาวตะวันตก และ (3) กลุ่มวัตถุที่ผลิตขึ้นจากศิลปินร่วมสมัย (ทั้งที่เป็นเชื้อสายตะวันตกและเชื้อสายอินเดียนพื้นเมือง) โดยวัตถุกลุ่มนี้ถูกนิยามอย่างชัดเจนในห้องนิทรรศการว่าเป็น 'งานศิลปะ' (art object) ที่ถูกผลิตขึ้น ในบริบทของการผลิตงานศิลปะโดยศิลปิน/ผู้สร้าง (ซึ่งไม่ได้ถูกนิยามไว้โดยนักวิชาการหรือภัณฑารักษ์) วัตถุเหล่านี้มีมูลค่าและซื้อขายกันในตลาดงานศิลปะร่วมสมัย อย่างไรก็ตาม ประเภทของวัตถุที่บทความนี้จะนำมาอภิปรายเป็นหลักในฐานะ 'ของที่ระลึก' คือวัตถุชุดที่สอง ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงการขยายตัวของอาณานิคม

1(a)

1(b)


1(c)

ภาพที่ 1(a) ตู้จัดแสดงในห้องนิทรรศการวัฒนธรรมทวีปอเมริกาเหนือ ในบริติชมิวเซียม กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ

ภาพที่ 1(b) รองเท้าตกแต่งด้วยการปักลูกปัดแก้ว จัดแสดงอยู่ที่บริติชมิวเซียม สะท้อนให้เห็นการผสมผสานงานปักที่เป็นหัตถกรรมพื้นเมือง กับลูกปัดแก้วซึ่งเป็นสินค้าสมัยใหม่จากตะวันตก ที่ทำขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการของนักท่องเที่ยวเพศหญิง

ภาพที่ 1(c) ตัวอย่างเครื่องประดับแบบดั้งเดิมของชาว Navajo ที่ถูกนิยามให้เป็นงานศิลปะร่วมสมัย ที่ศิลปินมีการผสมผสานกับรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาอิสลาม ที่ผ่านมาทางชาวสเปน งานชุดนี้ผลิตขึ้นในปี 2008

ปัจจัยที่มาพร้อมกับการมีปฏิสัมพันธ์กับชาวตะวันตก และส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงการผลิตวัตถุทางวัฒนธรรมของชาวอินเดียนพื้นเมืองในทวีปอเมริกาเหนือ มี 3 ประการสำคัญ ได้แก่ การค้า ศาสนา และการท่องเที่ยว ซึ่งทั้งสามปัจจัยนี้ ทำให้เกิดการผสานและรัดรึงกันไว้ของ วัตถุดิบ เทคนิคการผลิต และตลาดที่รองรับวัตถุทางวัฒนธรรมในฐานะสินค้ารูปแบบใหม่ ปัจจัยแรกที่จะกล่าวในที่นี้คือ การค้า ซึ่งเข้ามาเปลี่ยนแปลงระบบและโครงสร้างทางเศรษฐกิจของชาวอินเดียนพื้นเมืองอย่างสำคัญ อย่างเช่น การค้าขนสัตว์ (fur trade) ซึ่งเริ่มมาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 16 และสินค้าสำคัญ ที่ชาวตะวันตกนำมาแลกเปลี่ยนกับขนสัตว์ในยุคนั้น คือ เหล้า เสื้อผ้า ผ้าห่ม น้ำตาล เครื่องอาหม้า หม้อ มีด ขวาน (โลหะ) และปืน (Eccles, 1983; Green & Fernandez, 1999:159-61) และสินค้าจากตะวันตกที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในการผลิตวัตถุทางวัฒนธรรมของชาวพื้นเมืองอย่างชัดเจนก็คือ ลูกปัดแก้ว (glass beads) และเข็มเย็บผ้า (เข็มโลหะ) ซึ่งส่งผลต่อรูปแบบของการตกแต่งเครื่องแต่งกาย หรือเครื่องใช้ประดับยศอย่างชัดเจน คือมีการประดับตกแต่งด้วยลูกปัดแก้วอย่างหนาแน่น ดังนั้น ผลกระทบสำคัญของการค้าขนสัตว์ในช่วงเวลาดังกล่าวคือ การนำเข้าวัตถุสมัยใหม่ คือโลหะและลูกปัดแก้ว

ปัจจัยที่สองคือ ศาสนา การเข้ามาของมิชชันนารีหลัง ค.ศ. 1600 การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญมาจากกิจกรรมของมิชชันนารีและแม่ชี ที่เข้าไปให้ความรู้กับพวกผู้หญิงและเด็กสาวชาวอินเดียนพื้นเมือง โดยเฉพาะเรื่องเทคนิคและลวดลายตามแบบอย่างตะวันตก เช่น การเย็บผ้าควิลท์ (quilt) ที่เป็นงานหัตถกรรมที่พบทั่วไปในหมู่ชาวอินเดียน มีการออกแบบลวดลายดอกไม้ ที่ไม่เคยปรากฏในลวดลายของท้องถิ่นมาก่อน ไม่เพียงเท่านั้น การศึกษาแบบตะวันตกที่บ่มเพาะให้กับหมู่ผู้หญิงและเด็กสาว ก็ทำให้โลกทัศน์ของพวกเธอเปลี่ยนแปลงไป มีการสร้างรูปแบบสัญลักษณ์หรือลวดลายใหม่ ๆ เพื่อให้สอดรับกับสิ่งที่เรียกว่า รสนิยมความงามตามแบบตะวันตก ในขณะเดียวกัน ผู้หญิงและเด็กสาวเหล่านั้นก็เป็นกลุ่มผู้บริโภคสินค้าสมัยใหม่ที่นำเข้าจากตะวันตกเองด้วย

ปัจจัยที่สามก็คือ การท่องเที่ยว เป็นปัจจัยที่อาจกล่าวได้ว่า ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงวัตถุทางวัฒนธรรมมากที่สุด เพราะนักท่องเที่ยวคือกลุ่มผู้บริโภคที่ส่งอิทธิพลต่อรูปแบบและวัสดุที่ใช้ในการผลิต เนื้อหาในนิทรรศการของบริติชมิวเซียมกล่าวถึง การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างน้อย 4 ด้าน คือ (1) ขนาด วัตถุหลายประเภทที่ผลิตมีขนาดเล็กลง และมีวัตถุบางประเภทไม่เคยผลิตมาก่อน เช่น การสร้างโมเดลบ้านจำลอง สิ่งของเครื่องใช้ และพาหนะ (เช่น ตะกร้าสาน และเรือแคนู) (2) ลวดลายและการประดับตกแต่ง เป็นรูปแบบใหม่ที่ประดิษฐ์ขึ้น เพื่อตอบสนองต่อรสนิยมของนักท่องเที่ยว โดยเฉพาะงานผ้าควิลท์ที่กำลังเป็นที่นิยมในสมัยวิกตอเรีย (ศตวรรษที่ 19) และการปักลูกปัดให้เกิดลวดลายต่าง ๆ รวมทั้งการใช้เทคนิคผสม ทั้งนี้ การผลิตงานที่มีฐานความคิดเรื่องการสร้างสิ่งดึงดูดใจให้กับผู้บริโภค (นักท่องเที่ยว) ทั้งในกลุ่มเพศชายและเพศหญิง ที่ถูกหยิบมาอธิบายในนิทรรศการ เช่น งานไม้แกะสลักโมเดลจำลองเรือแคนู มักทำขึ้นเพื่อตอบสนองรสนิยมของนักท่องเที่ยวเพศชาย ส่วนงานฝีมือที่เป็นงานปัก หรืองานควิลท์ (เช่น กระเป๋า รองเท้า) มักทำเพื่อขายให้กับนักท่องเที่ยวเพศหญิง (3) ประเภทวัสดุ มีการใช้วัสดุสมัยนิยมดังที่กล่าวไปแล้วคือ ลูกปัดแก้ว และงานแกะสลักที่แต่เดิมวัสดุที่ใช้คือหิน ก็เริ่มมีการใช้หินสบู่ (soap stone) และ (4) การเปลี่ยนความหมายของวัตถุทางวัฒนธรรม ที่แต่เดิมผลิตขึ้นเพื่อใช้งานจริงและเป็นสิ่งของที่มีความหมายในเชิงวัฒนธรรม เช่น ของที่ใช้งานในครัวเรือน แต่กลายมาเป็น ‘งานศิลปะ’ สิ่งสำคัญก็คือ ตลาดงานศิลปะที่แทรกเข้ามาพร้อมกับการท่องเที่ยว ซึ่งเป็นแรงขับที่ทำให้ให้เกิดการพัฒนาไปสู่การเป็นช่างฝีมือ ที่นิยามตนเองในฐานะศิลปิน ในหมู่ชาวอินเดียนพื้นเมือง ซึ่งปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้นชัดเจน ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

ภาพที่ 2(a) บ้านจำลองและสิ่งของเครื่องใช้ขนาดเล็ก ที่เป็นงานปักประดับลวดลายแบบตะวันตกใช้เป็นของที่ระลึก

ภาพที่ 2(b) เรือแคนูและสลักขนาดเล็กที่นิยมในหมู่นักท่องเที่ยวเพศชาย

ในประวัติศาสตร์ของชาวอินเดียนพื้นเมือง การเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจนที่ปรากฏขึ้นพร้อม ๆ กับการเข้ามาของชาวตะวันตกก็คือ การเปลี่ยนแปลงบทบาททางเพศ ดังที่กล่าวถึงในข้างต้นว่า ส่วนหนึ่งเกิดจากการเข้ามาของมิชชันนารี ที่พยายามบ่มเพาะสตรีและเด็กสาวผ่านการศึกษา และปฏิเสธไม่ได้ว่า ผู้หญิงเป็นหนึ่งในผู้ผลิตวัตถุทางวัฒนธรรม และในขณะเดียวกันก็เป็นผู้ผลิตสินค้าวัฒนธรรมพื้นเมืองให้กับชนชาติตะวันตกด้วย นอกจากนี้ การเติบโตขึ้นของการค้าขนสัตว์ ตามที่ถูกกล่าวถึงในงานของลานชิง (Lansing 2000) ได้ชี้ให้เห็นถึง วิธีการที่ผู้หญิงอินเดียนใช้การค้าขนสัตว์เป็นเครื่องมือ ในการยกระดับสถานภาพทางสังคมและคุณภาพชีวิตของตนเอง ในแง่นี้ ผู้หญิงอินเดียนจึงไม่ใช่เพียงแค่ผู้ผลิต หากแต่เป็นผู้บริโภคสินค้าที่มาจากตะวันตกด้วย

ประเด็นในที่นี้ก็คือ ชุดวัตถุสะสมทางชาติพันธุ์ที่จัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ขนาดใหญ่ในปัจจุบัน มีการปรับตัวตามการวิพากษ์ในยุคหลังอาณานิคม ถึงวิธีการจัดแสดง 'คนหรือวัฒนธรรมอื่น' แม้ว่าในทางเทคนิคการจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์คงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องมีวัตถุจัดแสดงไว้ในกล่องหรือในตู้ แต่วิธีการนำเสนอหรือการตีความ ผ่านรูปแบบการจัดวางและการอธิบายต่างหาก ที่จะเป็นสิ่งที่ช่วยให้ผู้ชมเข้าใจถึงเจตจำนงของภัณฑารักษ์ ที่ต้องการแสดงออกถึงการตระหนักรู้ถึงประเด็นต่าง ๆ เช่น เรื่องสิทธิในการกล่าวถึง หรือการสร้างภาพแทนของผู้อื่น วัตถุทางวัฒนธรรมของกลุ่มอินเดียนพื้นเมือง ที่จัดแสดงโดยบริติชมิวเซียม เป็นตัวอย่างที่ชัดเจน ของความพยายามในการอธิบายพลวัตของความหมายของวัตถุทางวัฒนธรรม โดยพยายามไม่นำเสนอวัฒนธรรมนั้น ๆ ในลักษณะที่ 'โดดเดี่ยว' (isolate) หรือแยกส่วนออกจากบริบททางสังคม ทั้งระดับภูมิภาคและระดับโลก ดังนั้นจึงเห็นได้ว่า วัตถุทางชาติพันธุ์หลายชิ้นไม่ได้ถูกยัดเยียดคำอธิบายแบบโลกสวย (romanticise) ของเจ้าอาณานิคม ในลักษณะที่มีความลี้ลับหรือความแปลก (exotic) ของวัฒนธรรมพื้นเมือง (อเมริกันอินเดียน) หากแต่พยายามเข้าใจบริบทของการผลิตที่มีปฏิสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่น ซึ่งก็คือยุโรปและกับเครือข่ายการค้าอื่น ที่ย่อมส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมดั้งเดิมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ในที่นี้วัตถุทางชาติพันธุ์ที่ผลิตขึ้นในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19-20 จึงเป็นได้ทั้งของที่ระลึกและสินค้าทางวัฒนธรรม ที่กำเนิดขึ้นจากความต้องการของตลาดการท่องเที่ยว จากผู้บริโภคชาวยุโรป แต่ในขณะเดียวกัน ผู้ผลิตซึ่งเป็นชาวอินเดียนพื้นเมือง ก็ไม่ใช่ผู้ผลิตที่ถูกครอบงำและบงการโดยอาณานิคม หากแต่เงินตราที่ได้จากการผลิตสินค้าของที่ระลึก ก็ถูกนำกลับไปแปลงสถานภาพ ให้ชาวอินเดียนพื้นเมืองกลายเป็นผู้บริโภคสินค้าสมัยใหม่จากตะวันตกด้วย

ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่ง ก่อนจะทิ้งท้ายเรื่องวัตถุของที่ระลึกจากการเดินทาง ในหมวดวัตถุทางชาติพันธุ์ก็คือ วัฒนธรรมการเดินทางที่เปลี่ยนแปลงไป เมื่อพิจารณาจากมุมมองของนักสะสมชาวตะวันตกเอง ช่วงเวลาศตวรรษที่ 19 ที่การเดินทางไปยังดินแดนอาณานิคมในโพ้นทะเล ไม่ใช่เรื่องยากลำบากอีกต่อไป ต่างจากในช่วงศตวรรษที่ 14-15 ที่การเดินทางสำรวจดินแดนใหม่ เต็มไปด้วยอุปสรรคและความยากลำบาก และเดินทางไปแต่เฉพาะผู้ที่เกี่ยวข้องเท่านั้น แต่ในสมัยต่อมา การเดินทางข้ามมหาสมุทรไม่ได้มีเพียงนักการบริหารอาณานิคมเท่านั้น แต่ยังมีกลุ่มชนชั้นสูงและพ่อค้าผู้มั่งคั่งร่ำรวย ที่การเดินทางมีเรื่องของการพักผ่อนหย่อนใจร่วมอยู่ด้วย และเพื่อออกไปชื่นชมโลกที่แปลกแตกต่างไปจากยุโรป และการนำวัตถุสิ่งของจากวัฒนธรรมอื่นกลับมายังดินแดนบ้านเกิด เป็นสิ่งที่ได้รับความนิยม เพื่อเป็นที่ระลึก และเพื่อการศึกษาค้นคว้า ที่ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนพูดคุยในหมู่ชนชั้นสูง นักวิชาการ และนักวิทยาศาสตร์ ดังนั้นการสะสมจึงเป็นไปทั้งเพื่อตอบสนองความสนใจใคร่รู้ และเพื่อการจำแนกโลกกับผู้คน (ตามหลักวิทยาศาสตร์และทฤษฎีสาย Social Darwinism ที่กำลังเติบโตในขณะนั้น) ในขณะเดียวกันวัตถุสะสมเองก็กลายมาเป็นวัตถุเพื่อแสดงสถานภาพทางสังคมของผู้สะสม (social trophy)

หากย้อนไปพิจารณาถึงการนำเสนอวัตถุจากต่างแดนที่ถูกนำกลับมาและจัดแสดงภายในอาคารที่พักอาศัยในสมัยวิกตอเรีย อาจทำให้มองเห็นนัยที่แฝงไว้ซึ่งการจัดแสดงอำนาจของจักรวรรดิ อำนาจของการนิยาม/จำแนกผู้คน (ผ่านศาสตร์แห่งมานุษวิทยา) และอำนาจในทางสังคม (ของผู้สะสม) วัตถุสะสมชาติพันธุ์จากพม่าที่เก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑ์พิตต์ริเวอร์ส (Pitt Rivers Museum) ในเมืองออกซฟอร์ด ประเทศอังกฤษ ก็เป็นชุดสะสมหนึ่งที่ดัดเลย์ (Dudley) กล่าวถึงว่ามาจากพม่า ซึ่งมีอยู่ประมาณ 1,650 ชิ้น ส่วนใหญ่ถูกรวบรวมและสะสมในช่วงศตวรรษที่ 19 หรือก่อนหน้านั้น และบริจาคให้กับพิพิธภัณฑ์ก่อน ค.ศ. 1948 (ปีที่พม่าได้รับเอกราชจากอังกฤษ) ชุดสะสมประกอบด้วยวัตถุทางชาติพันธุ์ (ซึ่งส่วนใหญ่ไม่ใช่กลุ่มชาติพันธุ์พม่า) และโบราณวัตถุ (archaeological finds) เช่น สิ่งทอ อาวุธ เครื่องมือล่าสัตว์ เครื่องดนตรี คัมภีร์ เครื่องเขียน วัตถุเนื่องในศาสนาและความเชื่อ กล้องยาสูบ เครื่องมือสักยันต์ หุ่นกระบอก และชุดเชี่ยนหมาก เป็นต้น ความโดดเด่นของวัตถุสะสมชุดนี้ก็คือ การมีภาพถ่ายประกอบ ที่ผู้สะสมบันทึกไว้ระหว่างการเดินทาง นักสะสมรายใหญ่ ๆ ที่เป็นผู้บริจาควัตถุชาติพันธุ์ให้กับพิพิธภัณฑ์พิตต์ริเวอร์ส ส่วนมากเป็นนักบริหารอาณานิคม นักการทหาร หมอสอนศาสนา และรวมถึงญาติพี่น้องของกลุ่มคนเหล่านั้นด้วย และนักสะสมคนสำคัญและผู้บริจาคชุดสะสมทางชาติพันธุ์รายสำคัญก็คือ เซอร์ ริชาร์ด คาร์เนค เทมเปิล (Sir Richard Carnec Temple) นายทหารระดับสูงในกองทัพอังกฤษ และเป็นนักบริหารอาณานิคมในช่วงหลัง 1886 (ซึ่งเป็นปีที่พม่าตกเป็นของอังกฤษ

อย่างสมบูรณ์ในสงครามอังกฤษ-พม่าครั้งที่ 3) (Dudley, 1996)

ที่กล่าวมาข้างต้นนั้น เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนสำหรับการพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับผู้ครอบครอง ซึ่งชุดวัตถุที่โดดเด่นในครอบครองของเซอร์เทมเปิล มีสองชุด คือ ชุดสะสมจากพม่า (นักวิชาการหลายท่านมีความเห็นว่า น่าจะได้มาระหว่างที่เขาเดินทางไปตอนเหนือของพม่า วัตถุสะสมส่วนใหญ่มาจากชนกลุ่มน้อยในพม่า) และชุดสะสมจากกลุ่มชาติพันธุ์ในหมู่เกาะอันดามันและนิโคบาร์ และหลังเกษียณอายุราชการ เขาก็ได้เดินทางกลับมาอังกฤษ และสิ่งที่เขานำกลับมาด้วยคือชุดสะสมจำนวนมากเหล่านี้ ก่อนที่เขาจะบริจาคให้กับพิพิธภัณฑ์พิตต์ริเวอร์ส วัตถุทั้งหมดถูกนำมาตกแต่งบ้านพักของเขาเอง การจัดแสดงวัตถุเหล่านี้ถูกวิเคราะห์ว่า อาจไม่ได้สะท้อนเพียงแค่ความชื่นชมหลงใหลของเซอร์เทมเปิลที่มีต่อวัตถุแบบทั่วไปเท่านั้น แต่วัตถุเหล่านั้นกำลังสะท้อนถึงโลกทัศน์ของผู้ครอบครองวัตถุ (ตัวของเซอร์เทมเปิลเอง) ที่มีต่อเจ้าของเดิม (เจ้าของวัฒนธรรม) และในห้วงเวลานั้น วัตถุเหล่านั้นก็ไม่ได้มีความหมายในโลกของวัฒนธรรมเดิมอีกต่อไป หากแต่กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของโลกที่เซอร์เทมเปิลสร้างขึ้น เช่น การนำเสนอภาพความป่าเถื่อนและอันตรายของเหล่านักรบชาวหมู่เกาะอันดามัน แต่ขณะเดียวกัน ชาวเกาะเหล่านั้นก็เป็นคนในบังคับของอาณานิคม ที่เซอร์เทมเปิลเคยปกครอง ดังนั้น วัตถุชุดนี้จึงถูกทำให้เป็นตัวแทน ในการบอกเล่าเรื่องราวของดินแดนอาณานิคมที่อยู่ห่างไกล ในขณะเดียวกัน วัตถุสะสมเหล่านั้นยังบอกเล่าถึง เกียรติประวัติและความสำคัญของภารกิจในชีวิตการทำงาน ของเซอร์เทมเปิลและของวงศ์ตระกูลของเขาอีกด้วย (Wintle, 2008) ชุดสะสมทางชาติพันธุ์ของเหล่านักบริหารอาณานิคม ได้ถูกจัดแสดงไว้ในพิพิธภัณฑ์อีกหลายแห่งในอังกฤษ ที่มักมีการระบุนามของเจ้าของชุดสะสมเดิม ซึ่งปรากฏอยู่บนป้ายคำบรรยาย และบุคคลเหล่านั้นส่วนใหญ่มีความเกี่ยวพันกับการบริหารอาณานิคมไม่มากก็น้อย

3

ภาพที่ 3 กล่องเขี้ยนหมากจากพม่า วัตถุในชุดสะสมปี 1867 โดยสำนักงานอาณานิคมของอังกฤษในอินเดีย จัดแสดงที่พิพิธภัณฑ์วิกตอเรียแอนด์อัลเบิร์ต กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ

ของปลอม

ของปลอมที่จะกล่าวถึงนี้คือ งานจำลอง (reproduction) ที่ทำขึ้นในสมัยอาณานิคม โดยช่างยุโรปที่ทำขึ้นงานจำลองศิลปะชิ้นเยี่ยม (masterpiece) จากอายธรรมโบราณที่รุ่งเรืองของยุโรป ไปจนถึงการจำลองชิ้นส่วนประกอบของปราสาทหินโบราณจากประเทศกัมพูชา เทคนิคที่สำคัญในเวลานั้นก็คือ การหล่อปูนปลาสเตอร์ ซึ่งในช่วงแรก เทคนิคนี้ใช้ในการหล่อรูปจำลองพืชพรรณและสัตว์ หรือบางครั้งก็จำลองรูปมนุษย์ด้วย เพื่อวัตถุประสงค์ในการศึกษาด้านธรรมชาติวิทยา (natural history) ที่ใช้การจำแนกประเภท (classification) เพื่อศึกษาในเชิงเปรียบเทียบ ความสนใจในศาสตร์แขนงนี้เป็นผลพวงจากการค้นพบโลกใหม่ (New World) ซึ่งนับเป็นช่วงเวลาที่วิทยาศาสตร์และการจำแนกโลกได้รับความสนใจอย่างมาก เทคนิคการหล่อปูนปลาสเตอร์นี้ถูกนำมาใช้ในการจำลองงานศิลปะยุโรป ตั้งแต่ก่อน ค.ศ. 1665 แล้ว แต่มาแพร่หลายในช่วงกลางศตวรรษที่ 18 (McNutt, 1990:158-9) ประเด็นที่บทความชิ้นนี้จะหยิบยกมาอภิปราย มาจากการพิจารณาบทบาทของการหล่อปูนปลาสเตอร์ ที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมในยุคอาณานิคมใน 3 ประเด็นด้วยกัน คือ รสนิยมความงามทางศิลปะในหมู่เจ้าอาณานิคม อำนาจของเทคนิคการหล่อปลาสเตอร์ในฐานะเครื่องมือของอาณานิคม ในการบ่มเพาะรสนิยมให้กับพลเมืองในดินแดนอาณานิคม และประการสุดท้าย คือการแสดงอำนาจของเจ้าอาณานิคมเหนือชนพื้นเมืองผ่านการจำลองศิลปะพื้นเมือง

รสนิยมความงามของศิลปะ และการสะสมของเจ้าอาณานิคมในช่วงศตวรรษที่ 19-20 งานหล่อในกลุ่มนี้มักเป็นงานจำลองศิลปะ จากชิ้นงานที่ผลิตขึ้นจากศูนย์กลางความรุ่งเรืองของสำนักศิลปะตะวันตกจากยุคสมัยที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นยุครุ่งเรือง ได้แก่ ยุคคลาสสิก (Classical Period, Greco-Roman) (ราว 500 ปีก่อนคริสตกาล-ศตวรรษที่ 5) และยุคเรอเนสซองซ์ (Renaissance) (ศตวรรษที่ 14-17) ที่งานศิลปะได้รับการนิยามว่ามีคุณค่าและพัฒนาถึงระดับสูงสุดในสังคมตะวันตก มีศูนย์กลางอยู่ที่กรุงโรม ประเทศอิตาลี และในช่วงกลางศตวรรษที่ 18 การสะสมรูปหล่อศิลปะปลาสเตอร์จำลองก็เริ่มแพร่หลายในหมู่นักสะสมงานศิลปะ ทำให้ตลาดของงานศิลปะจำลองจากปูนปลาสเตอร์เติบโตสูงมาก เพราะเป็นที่ต้องการของพิพิธภัณฑ์ทั่วยุโรป ตัวอย่าง เช่น พิพิธภัณฑ์โบราณคดียุคคลาสสิก (Museum of Classical Archaeology) ที่เคมบริดจ์ ประเทศอังกฤษ ก่อตั้งใน ค.ศ. 1884 มีงานหล่อปูนในครอบครองมากกว่า 500 ชิ้น ส่วนใหญ่จำลองจากต้นแบบประติมากรรมสมัยกรีก-โรมัน และยุคเรอเนสซองซ์ การสะสมในยุคดังกล่าวมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้ในการเรียนการสอนของโรงเรียนศิลปะทั้งหลาย ที่จะช่วยให้นักเรียนหรือผู้ชมชาวอังกฤษ ที่ไม่มีโอกาสเดินทางไปยังภาคพื้นทวีปยุโรป ให้สามารถซึมซับและชื่นชมความงามของศิลปะสมัยดังกล่าวได้ เพราะชิ้นงานปูนปลาสเตอร์เองก็มีความเหมือนที่สามารถทดแทนชิ้นงานต้นแบบได้ ส่วนในกรณีของนักสะสมสมัครเล่น งานหล่อจำลองเหล่านี้เป็นความสนใจส่วนบุคคล รวมถึงความต้องการที่จะใช้วัตถุเหล่านั้นในการประดับตกแต่งบ้านพักอาศัย (เช่นเดียวกับกรณีของเซอร์เทมเปิล และในกรณีนี้การประดับด้วยรูปหล่องานศิลปะชิ้นเยี่ยมจากอิตาลี เป็นการแสดงถึงรสนิยมอันสูงส่งของเจ้าบ้าน) จึงอาจจะกล่าวได้ว่าวัตถุสะสมชุดปูนปลาสเตอร์จำลองของพิพิธภัณฑ์หลาย ๆ แห่งในอังกฤษนั้น เป็นตัวอย่างที่สะท้อนถึงรสนิยมทางศิลปะของภัณฑารักษ์ และผู้ชมในยุควิกตอเรีย (Pearce, 1995)

อย่างไรก็ตาม ความนิยมงานหล่อปลาสเตอร์ค่อย ๆ ลดลง ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 จากการที่คุณค่าของสิ่งที่เรียกว่า ‘งานจำลอง’ (reproduction) ถูกตั้งคำถาม จากเดิมที่มองว่าเป็นงานวิจิตรศิลป์ (fine art) ประเภทหนึ่ง กลับกลายมาถูกมองว่าไม่มีคุณค่าพอที่จะเทียบเคียงกับต้นแบบได้เลย กระทั่งเมื่อสิ้น

ทศวรรษ 1970s งานเหล่านี้ก็เปลี่ยนความหมายไปสู่การนิยามว่า เป็นของปลอมที่ทำเลียนแบบงานศิลปะชิ้นเยี่ยมของโลกเท่านั้น ทำให้ชุดสะสมในครอบครองของพิพิธภัณฑ์หลายแห่ง ถูกทำลายไปในช่วงเวลาดังกล่าว สิ่งที่น่าสนใจสำหรับงานหล่อปลาสเตอร์เหล่านี้ก็คือ แม้ว่าคุณค่าในฐานะงานวิจิตรศิลป์ของชุดจำลองเหล่านั้นจะตกต่ำลงถึงขีดสุด แต่ในเวลาต่อมา วัตถุจำลองชุดนี้กลับถูกให้คุณค่าอีกครั้งด้วยความหมายชุดใหม่ โดยภัณฑารักษ์และนักประวัติศาสตร์ ในฐานะที่เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์สังคม ที่แสดงถึงโลกทัศน์ของผู้คนและรสนิยมของสังคมในช่วงศตวรรษที่ 19 และด้วยเหตุนี้ จากสถานภาพของการเป็นเพียง 'ของจำลอง/ปลอม' ก็ได้กลับสถานภาพมาเป็น 'ของจริง' (Victoria and Albert Museum, 2011; Pearce, 1995:362-6) ตัวอย่างที่ชัดเจนปรากฏให้เห็นในพิพิธภัณฑ์วิกตอเรียแอนด์อัลเบิร์ต (Victoria and Albert Museum) หรือที่ในอดีตรู้จักกันในชื่อ พิพิธภัณฑ์เซาธ์เคนซิงตัน (South Kensington Museum) ปัจจุบันเป็นพิพิธภัณฑ์ระดับแนวหน้าของอังกฤษ ที่เน้นการจัดแสดงงานศิลปะและแฟชั่น[1] พิพิธภัณฑ์แห่งนี้มีห้องจัดแสดงวัตถุจำลองที่หล่อขึ้นจากปูนปลาสเตอร์ ในห้องนิทรรศการที่ชื่อว่า Cast Court หรือ โถงรูปจำลอง ซึ่งวัตถุที่นำมาจัดแสดงส่วนใหญ่จำลองจากงานศิลปะยุโรป รูปแบบการจัดแสดงแตกต่างไปจากห้องอื่น ๆ อย่างชัดเจน ในโถงรูปจำลองนี้มีการจัดวางวัตถุอย่างหนาแน่น มีลักษณะคล้ายกับคลังวัตถุ และไม่มีการเว้นระยะของวัตถุเหมือนกับการจัดแสดงในห้องอื่น ๆ แต่ว่าวัตถุจำลองแต่ละชิ้นมีคำบรรยายไว้ชัดเจนว่า เป็นฝีมือของศิลปิน (ช่างหล่อปลาสเตอร์) คนไหน และงานต้นฉบับนั้นใช้วัสดุอะไร เช่น หินอ่อน หรือโลหะ ตั้งอยู่ที่ใดและเป็นงานของศิลปินผู้ใดในอดีต

ภาพที่ 4 การจัดแสดงชุดสะสมที่เป็นรูปจำลองหล่อปลาสเตอร์ที่พิพิธภัณฑ์วิกตอเรียแอนด์อัลเบิร์ต

[1] พิพิธภัณฑ์แห่งนี้แตกต่างจากบริติชมิวเซียมตรงที่ เน้นการจัดแสดงวัตถุเพื่อการศึกษาเรียนรู้ และมีลักษณะเป็นพิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์-ประวัติศาสตร์ศิลปะ-โบราณคดี มากกว่า

ของความงามตามสมัยนิยมในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 และการเดินทางไปอเมริกาของสไมเบิร์ต อาจเรียกได้ว่า เป็นการนำเสนอความรู้ศิลปะยุโรปไปสู่อเมริกา ถ่ายทอดโดยศิลปินที่เติบโตและได้รับการศึกษาในยุโรป ให้กับนักเรียนศิลปะในอเมริกา ซึ่งไม่เคยมีนักเรียนคนใดมีโอกาสเดินทางไปยังดินแดนต้นกำเนิดของศิลปะมาก่อน (Foote, 1935) เป้าหมายหลักในการถ่ายทอดความรู้ด้านศิลปะก็คือ เพื่อให้ชาวอเมริกันอินเดียนได้พัฒนาตนเองให้เป็นผู้เจริญ และในช่วงเวลาเดียวกันนั้น การเดินทางไปยุโรปเพื่อหาซื้อ/สะสมงานศิลปะจำลองจากปลาสเตอร์ เป็นอีกกิจกรรมที่นิยมแพร่หลายในหมู่ชนชั้นกลางระดับสูง (กลุ่มพ่อค้าที่มั่งคั่ง) และในหมู่ชนชั้นนำในสังคมอเมริกันอย่าง จอร์จ วอชิงตัน (George Washington) ทอมัส เจฟเฟอร์สัน (Thomas Jefferson) และเบนจามิน แฟรงคลิน (Benjamin Franklin) และเมื่ออเมริกาประกาศอิสรภาพจากประเทศเจ้าอาณานิคมในปลายศตวรรษที่ 18 ศิลปะก็เริ่มถูกรับรู้ในฐานะขององค์ประกอบหนึ่งทางวัฒนธรรม ที่ประเทศใหม่อย่างอเมริกาต้องการ โรงเรียนศิลปะรวมทั้งพิพิธภัณฑ์ที่เปิดให้สาธารณะเข้าชม ถูกกระตุ้นให้สร้างสิ่งดึงดูดให้ประชาชนเกิดความสนใจและเข้าชมงานศิลปะให้มากขึ้น เพื่อเป็นการ 'ยกระดับ' สุนทรีย์/รสนิยมทางด้านความงามให้กับพลเมือง

บทบาทของวัตถุจำลองประการที่สองก็คือ การบ่มเพาะรสนิยมและความมีวัฒนธรรมให้กับพลเมืองในดินแดนอาณานิคม ในกรณีของอเมริกา ชุดสะสมที่เป็นงานจำลองศิลปะชิ้นเยี่ยมจากยุคเรอเนสซองซ์ ถูกนำไปอเมริกาครั้งแรกใน ค.ศ. 1728 โดย จอห์น สไมเบิร์ต (John Smibert) ศิลปินชาวสก็อต ด้วยวัตถุประสงค์เพื่อใช้สำหรับการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาให้กับชาวอินเดียนที่เบอร์มิวดา (Bermuda) ซึ่งเป็นอาณานิคมของอังกฤษในมหาสมุทรแอตแลนติกเหนือ งานจำลองหล่อปลาสเตอร์เหล่านั้นถูกคาดหวัง ให้เป็นสื่อการเรียนการสอนด้านศิลปะ ทั้งในยุโรปและอเมริกา ที่จะทำให้บรรดานักเรียนได้ซึมซับสิ่งที่เรียกว่าศิลปะ 'สมบูรณ์แบบ' และเป็นต้นแบบ

อย่างไรก็ตาม ความนิยมงานจำลองหล่อปลาสเตอร์นี้ลดความนิยมลง ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 โดยเฉพาะในสถาบันการศึกษาด้านศิลปะ ด้วยสาเหตุของการเข้ามาแทนที่ของการเรียนรู้รูปแบบใหม่ ที่ให้อิสระในการศึกษาศิลปะผ่านการศึกษากายวิภาค ที่จับต้องได้จากต้นแบบที่มีชีวิต คือจากต้นแบบที่เป็นคนจริง ๆ มากกว่าจากรูปหล่อที่จำลองมาจากงานศิลปะอีกทอดหนึ่ง แต่สำหรับสาธารณชนทั่วไป งานจำลองหล่อ

ปลาสเตอร์ก็ยังคงได้รับความสนใจ โดยมีการติดตั้งรูปจำลองในพื้นที่สาธารณะ รวมไปถึงการจัดตั้งในพิพิธภัณฑ์ศิลปะของอเมริกาด้วย (McNutt, 1990)

บทบาทของเทคนิคการหล่อปูนปลาสเตอร์ที่กล่าวมาทั้ง 2 กลุ่มนี้แตกต่างกันเพียงพื้นที่ ด้านหนึ่งคือพื้นที่ที่เป็นแกนกลางอำนาจของเจ้าอาณานิคม (อังกฤษ) อีกด้านหนึ่งคือดินแดนอาณานิคม (อเมริกา) แต่สิ่งที่มีอยู่ร่วมกันก็คือ ผู้ปกครอง ชนชั้นนำ และชนชั้นกลางระดับสูง ที่มีส่วนสำคัญในการกำหนดทิศทางของการเมือง สังคม และวัฒนธรรม ซึ่งล้วนแต่เป็นชาวตะวันตก (ยุโรป) หรืออย่างน้อยก็ต้องเป็น ผู้ที่ยอมรับการนิยามคุณค่าและสุนทรียศาสตร์ของตะวันตก ผ่านศิลปะยุคคลาสสิกและยุคเรอเนสซองซ์มาเป็นพื้นฐานสำคัญของการรับรู้เรื่องความงาม ดังนั้น วัตถุต้นแบบ (original object) ของการทำจำลองนั้นจึงจำกัดอยู่เพียงงานศิลปะจากตะวันตกเท่านั้น

ประการสุดท้ายนี้คือ การแสดงอำนาจของเจ้าอาณานิคมเหนือชนพื้นเมืองผ่านการจำลองศิลปะพื้นเมืองเป็นเรื่องการใช้เทคนิคการหล่อปูนปลาสเตอร์ในดินแดนอาณานิคมเช่นเดียวกัน แต่เป็นประเด็นที่ตรงกันข้ามกับกรณีของอเมริกา เพราะการจำลองชุดนี้ไม่ได้มีต้นแบบเป็นงานศิลปะตะวันตก แต่เป็นศิลปะจากดินแดนอาณานิคม ตัวอย่างที่จะนำมากล่าวถึงคือ การหล่อจำลองศิลปะเขมร และการนำไปจัดแสดงในทวีปยุโรป จากการสำรวจลุ่มแม่น้ำโขงระหว่าง ค.ศ. 1866-1868 ฝรั่งเศสได้สร้างรูปหล่อศิลปะเขมรชุดแรกขึ้น เพื่อจัดแสดงในงานแสดงสินค้าที่กรุงปารีส (Paris Exhibition) ใน ค.ศ. 1867 แต่แทนที่วัตถุจำลองชุดนี้จะถูกนำไปจัดแสดงในส่วนของศิลปะและสถาปัตยกรรม แต่กลับถูกจัดแสดงในส่วนของเทคนิคการทำรูปจำลองวัตถุ ด้วยเหตุนี้อาจจะกล่าวได้ว่า ในยุคแรกเริ่มนั้นงานหล่อปลาสเตอร์จากศิลปะเขมรเองยังไม่ได้รับการยอมรับในฐานะศิลปะชั้นเยี่ยมที่ 'ควรค่า' แก่การจำลองเพื่อศึกษา หากแต่ถูกจัดแสดงในฐานะวัตถุที่มาจากความสำเร็จในด้านเทคโนโลยีของฝรั่งเศส ที่สามารถสร้างรูปหล่อจำลองด้วยปลาสเตอร์ที่มีรายละเอียดเหมือนจริงได้ (Falser, 2013)

บุคคลสำคัญที่ผลิตงานหล่อปลาสเตอร์จำลองจากศิลปะเขมรคือ หลุยส์ เดอลาปอร์ต (Louis Delaporte) การจัดแสดงผลงานของเดอลาปอร์ต ในงานแสดงสินค้าโลกที่กรุงปารีส (Paris Exhibition, Paris World's Fair) ในปี ค.ศ. 1878 ทำให้ศิลปะเขมรเป็นที่รู้จักในฝรั่งเศส วัตถุที่นำมาจัดแสดงในงานประกอบด้วยโบราณวัตถุของจริง จัดแสดงร่วมกับวัตถุจำลอง เนื่องจากวัตถุบางชิ้นมีขนาดใหญ่เกินกว่าที่จะนำมาจัดแสดงทั้งหมดได้ และสิ่งที่ดึงดูดผู้เข้าชมงานได้มากก็คือ สะพานนาค ซึ่งเป็นวัตถุจริงจากปราสาทพระขรรค์ และนิทรรศการที่เป็นภารกิจด้านวิทยาศาสตร์ (French scientific mission) ที่จัดแสดงโมเดลปูนปลาสเตอร์จำลองขนาด 1:10 ของซุ้มประตูทางเข้าปราสาทนครธม โดยใช้ข้อมูลจากภาพร่างของเดอลาปอร์ต และหลังจากงานแสดงในครั้งนั้น ชุดสะสมของเดอลาปอร์ต ก็หาที่ทางในการจัดแสดงในฝรั่งเศสได้สำเร็จ จากที่ก่อนหน้านั้น งานศิลปะเขมรที่อยู่ในครอบครองของเขา ถูกปฏิเสธจากพิพิธภัณฑ์หลายแห่งในปารีส จนในที่สุดก็ได้ไปจัดแสดงอยู่ที่ ทรอคคาเดโรพาเลซ (Trocadero Palace) โดยห้องนิทรรศการของเขาเปลี่ยนชื่อจาก musée Khmer (พิพิธภัณฑ์เขมร) มาเป็น musée Indo-chinois (พิพิธภัณฑ์อินโดจีน) ที่มีการจัดแสดงทั้งวัตถุของจริงและงานหล่อปลาสเตอร์จำลอง (Falser, 2011; 2013) ปัจจุบันนี้ชิ้นงานปูนปลาสเตอร์ในชุดนี้ บางส่วนยังจัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑ์กีเมต์ ที่กรุงปารีส เพื่อเป็นการรำลึกถึงผลงานของ เดอลาปอร์ต และเพื่อเป็นเครื่องประกอบในการแสดงศิลปวัตถุของเขมรโบราณ

งานหล่อปลาสเตอร์จำลองศิลปะเขมรถูกผลิตขึ้นและจัดแสดงอย่างต่อเนื่อง ในงานแสดงสินค้าในยุโรป มีทั้งการจำลองงานต้นแบบที่เหมือนจริง และงานที่นำเอาองค์ประกอบของหลาย ๆ ปราสาทมารวมกัน เช่น ในงานแสดงสินค้าที่มาร์กเซย (Merseille) ค.ศ. 1922 และในงานโคโลเนียลเอ็กซ์โป (Colonial Exposition) ค.ศ. 1931 และโดยเฉพาะในงานครั้งหลังนี้ ปราสาทนครวัดจำลองเท่าขนาดจริงได้ถูกสร้างบนพื้นที่ขนาด 5,000 ตารางเมตร เป็นศูนย์กลางของงานแสดงสินค้าในครั้งนั้น ซึ่งสะท้อนว่า สิ่งที่ฝรั่งเศสต้องการประกาศผ่านการจัดแสดงในคราวนั้นก็คือสถานะของฝรั่งเศสที่อยู่เหนืออาณานิคมในอินโดจีน (Cooper, 2001; Wright, 1996:127-41) ศิลปะเขมรที่ถูกนำเสนอภายใต้การจัดการของฝรั่งเศสนี้ไม่ได้นิยามศิลปะจากดินแดนอาณานิคมในฐานะของงานชิ้นเยี่ยม ดังเช่นที่ให้ความหมายกับศิลปะยุคคลาสสิกและเรอเนสซองส์ แต่เป็นตัวแทนในการประกาศความสำเร็จของฝรั่งเศส ในการใช้วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีสมัยใหม่ ที่ช่วยซ่อมแซมและฟื้นฟูอารยธรรม

ภาพที่ 5 โถงนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส จัดแสดงประติมากรรมรูปเคารพโบราณจากเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พร้อมด้วยซุ้มจำลองแบบบายน (รูปหน้าคนขนาดใหญ่) ตั้งอยู่บนแท่นกลางห้อง และรูปซุ้มจำลองประตูโคปุระด้านตะวันตกของปราสาทนครวัด (ด้านขวาของภาพ) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานหล่อปูนปลาสเตอร์ โดย หลุยส์ เดอลาปอร์ต ที่เคยจัดแสดงในงานแสดงสินค้าที่ฝรั่งเศส ในศตวรรษที่ 20

โบราณที่ 'ล่มสลาย' ไปแล้ว พร้อมกันนั้นก็เป็นการสร้างความชอบธรรมให้กับฝรั่งเศส ในการเข้าไปครอบครองกัมพูชา โดยแสดงให้เห็นว่าชนพื้นเมืองมีความอ่อนแอ และไม่สามารถฟื้นฟูอารยธรรมของตนเองได้ ซึ่งการวิพากษ์สมัยหลังอาณานิคมวิเคราะห์ไว้ว่า งานหล่อปลาสเตอร์ในช่วงเวลานั้นก็คือ เครื่องมืออันทรงพลังของอาณานิคม ในการนำเสนอภาพความสำเร็จของฝรั่งเศสบนเวทีโลก ผ่านการจัดแสดงมรดกวัฒนธรรมของอินโดจีนนั่นเอง (Cooper, 2001; Falser, 2011)

นอกเหนือจากการประกาศอำนาจและความสำเร็จของฝรั่งเศสแล้ว นโยบายด้านเศรษฐกิจของฝรั่งเศสก็เป็นอีกประเด็นหนึ่ง ที่ทำให้ศิลปะเขมรถูกนำเสนอในภาพลักษณ์ของอารยธรรมโบราณที่หลับใหลอยู่ในป่าเขตร้อน ที่ดูลี้ลับและน่าตื่นตาตื่นใจ ด้วยภาพลักษณ์เช่นนี้ ธุรกิจการท่องเที่ยวจึงเป็นนโยบายที่ได้รับการสนับสนุน มาตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 ในงานเขียนของสตรีชาวอังกฤษ แฮร์เรียต วินนิเฟรด พอนเดอร์ (Harriet Winifred Ponder) ที่เดินทางท่องเที่ยวในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และหมู่เกาะแปซิฟิกทางตอนใต้ และตีพิมพ์หนังสือในปี 1936 เรื่อง *Cambodian Glory : The Mystery of the Deserted Khmer Cities and Their Vanished Splendour; and a Description of Life in Cambodia Today* ที่อาจเรียกได้ว่าเป็นคู่มือนำเที่ยวกัมพูชา หนังสือเล่มนี้แบ่งออกเป็นบทย่อย ๆ เล่าสิ่งที่พบเจอขณะเดินทางท่องเที่ยวในกัมพูชา เนื้อหาบางส่วน เป็นการแนะนำการเดินทางท่องเที่ยวในกัมพูชาให้กับนักท่องเที่ยวตะวันตก เช่น การเดินทางโดยทางเครื่องบิน เรือ การเช่ารถขับท่องเที่ยว แนะนำโรงแรมและบังกะโลที่พักในเสียมเรียบ และอัตราค่าธรรมเนียมเข้าชมโบราณสถานในเขตเมืองพระนคร (Angkor) ที่จัดการโดยฝรั่งเศส ข้อมูลด้านการท่องเที่ยวเหล่านี้แสดงให้เห็นว่า ธุรกิจการท่องเที่ยวมีการดำเนินการมาแล้วอย่างน้อยตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 เมื่อพิจารณาจากกิจการของอังกอร์บังกะโล (Angkor Bangalow) ที่เปิดกิจการมาตั้งแต่ปี 1908 ที่รองรับนักท่องเที่ยวทั้งจากตะวันตกและจากอินโดจีนเอง (Ponder, 1936:13-31, 140-52) ในงานแสดงสินค้าที่ปารีสเมื่อปี 1931 มีส่วนจัดแสดงแผนที่แนะนำเส้นทางท่องเที่ยวและโรงแรมที่พัก ให้กับผู้เข้าชมงาน นอกจากนี้ งานเขียนบันทึกการเดินทางแนวโรแมนติก ของนักสำรวจอาณานิคมรุ่นบุกเบิก เช่น บันทึกของอ็องรี มูโอ (Henry Mouhot) หลุยส์ เดอลาปอร์ต (Louis Delaporte) และ เอเตียน เอโมนิเยร์ (Etienne Aymonier) ล้วนแต่เร่งเร้าให้เกิดจินตนาการถึงอินโดจีนที่น่าหลงใหล น่าเดินทางไปค้นหา และตามรอยนักสำรวจในยุคบุกเบิก (Cooper, 2001:80) กล่าวโดยสรุปก็คือ ชุดวัตถุจำลองงานศิลปะเขมรที่สร้างขึ้นโดยฝรั่งเศสนั้น แทบจะไม่มีความเกี่ยวพันกับประเด็นเรื่องการบ่มเพาะสุนทรียศาสตร์ทางศิลปะ ดังเช่นที่เกิดขึ้นในกรณีของอังกฤษและอเมริกา แต่สำหรับกรณีของฝรั่งเศสนั้น หากพิจารณาจากแนวคิดในเรื่องการผลิต การจัดแสดง และบริบทของการผลิตแล้ว จะเห็นว่าเป็นเรื่องที่มีนัยยะของการจัดแสดงอำนาจของเจ้าอาณานิคมฝรั่งเศส อีกทั้งเป็นนโยบายทางเศรษฐกิจที่ส่งเสริมธุรกิจการท่องเที่ยวที่เริ่มมาตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20

ของรางวัล (แห่งผู้พิชิต)

ถ้วยรางวัลจากสงคราม (Trophy of War) เป็นหนึ่งในประเด็นหลังอาณานิคม ที่นักวิชาการด้านพิพิธภัณฑ์ศึกษาหันมาให้ความสนใจ ในแง่จริยธรรมภายใต้การจัดแสดง หัวข้อนี้ ต้องการหยิบยกเรื่อง การได้มาของชุดวัตถุสะสมชุดต่าง ๆ ที่มาจากโลกตะวันออก ซึ่งปัจจุบันอยู่ในการครอบครองของพิพิธภัณฑ์ขนาดใหญ่หลายแห่งทั่วโลก ซึ่งเบื้องหลังของการ 'ได้มา' นั้นไม่ค่อยมีการกล่าวถึงมากนัก โดยปกติแล้วจะระบุเพียงว่า 'ได้รับ' (obtained) หรือมี 'ที่มา' (provenance) จาก หรือ 'บริจาคโดย' (donated by) แต่แท้จริงแล้ว การได้มาของชุดสะสมเหล่านั้น ส่วนหนึ่งมาจากปฏิบัติการทางทหาร (military invasion) ซึ่งคือการปล้นชิงมา โดยประเทศเจ้าอาณานิคมนั่นเอง ที่เป็นเหมือนตราบาปหรือประวัติศาสตร์ด้านมืดของยุคอาณานิคม ชุดสะสมที่ถูกกล่าวถึงอย่างมากโดยนักวิชาการสมัยหลังอาณานิคมก็คือ ชุดวัตถุจากพระราชวังฤดูร้อนของจีน (Old Summer Palace หรือ Yuanmingyuan)) ชุดสะสมจากพระราชวังมัณฑะเลย์ (Mandalay Palace) จากพม่า และชุดสะสมพระพุทธรูปจากทิเบตและจีน

การบุกเข้ายึดครองดินแดนบางส่วนของประเทศจีน ด้วยพฤติกรรมทางทหารที่อาจจะเรียกได้ว่าเป็นการปล้นโดยกองทัพเจ้าอาณานิคมนั้นไม่ใช่เรื่องที่ไม่เคยได้ยินมาก่อน คำว่าปล้นสะดม (loot) ถูกนำมาใช้อธิบายพฤติกรรมของทหารอังกฤษในอินเดียและจีน ในระหว่างสงครามฝิ่นครั้งที่ 1 (ค.ศ. 1839-1842) และ ครั้งที่ 2 (ค.ศ. 1856-1860) (Hevia, 2003 อ้างใน Tythacott, 2011:61) ปฏิบัติการทางทหารที่ส่งผลอย่างสำคัญต่อการเกิดชุดสะสมต่าง ๆ ในพิพิธภัณฑ์ตะวันตกหลายแห่ง ที่รู้จักดีก็คือ การเข้าปล้นทำลายพระราชวังฤดูร้อนหรือหยวนหมิงหยวน ในค.ศ. 1860 โดยกองทัพอังกฤษและฝรั่งเศส ในนามของกองทัพ Anglo-French เหตุการณ์ดังกล่าวเกิดขึ้นในช่วงปลายสงครามฝิ่นครั้งที่ 2 ที่สมบัติจากพระราชวังฤดูร้อน ทั้งวัตถุเนื่องในศาสนา (เช่น พระพุทธรูป พระโพธิสัตว์ ภาพจิตรกรรม หรือเจดีย์จำลอง) และเครื่องถ้วยจีน ถูกเคลื่อนย้ายไปอยู่ในครอบครองส่วนบุคคล จากนั้นก็ถูกเปลี่ยนมือไปหลายต่อหลายครั้ง แต่ที่ยังพอพบเห็นได้ในปัจจุบัน เช่น ที่พิพิธภัณฑ์รอยัลเอ็นจิเนียร์ (Royal Engineers Museum) ในอังกฤษ และที่พิพิธภัณฑ์ Museé Chinois ในพระราชวังฟงแตนโบล (Fontainebleau) ในฝรั่งเศส ซึ่งทางกองทัพฝรั่งเศสได้นำสมบัติเหล่านั้นไปถวายแด่จักรพรรดินโปเลียนที่ 3 (Napoleon III) โดยที่จักรพรรดินียูเจนี (Empress Eugenia) ทรงเป็นผู้คัดเลือกวัตถุเพื่อนำไปจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ที่สร้างขึ้นเป็นการเฉพาะ โดยจัดแสดงร่วมกับวัตถุที่ได้มาจากสยาม ญี่ปุ่น และทิเบต ซึ่งห้องจัดแสดงในปัจจุบันก็ยังคงรูปแบบที่จักรพรรดินีได้จัดไว้ทุกประการ ภัณฑารักษ์ในปัจจุบันให้ข้อมูลว่า วัตถุที่ได้จากพระราชวังฤดูร้อนในครั้งนั้นมีราว 600 - 800 ชิ้น ข้อวิจารณ์เกี่ยวกับการจัดแสดงสมบัติจากพระราชวังฤดูร้อนในปัจจุบันคือ ภัณฑารักษ์มักจะหลีกเลี่ยงที่จะระบุแหล่งที่มาของวัตถุว่ามาจากที่ใด เพื่อเป็นการป้องกันปัญหาจากการเรียกร้องทวงคืนวัตถุจากประเทศจีน ดังนั้น ในรายการวัตถุหรือแม้กระทั่งคำบรรยายจึงมักไม่ค่อยให้รายละเอียดเกี่ยวกับที่มาของวัตถุ (Neville-Hadley, 2016)

สงครามอังกฤษ-พม่าครั้งที่ 3 ใน ค.ศ. 1885 ก็เป็นอีกสมรภูมิหนึ่งที่ทำให้วัตถุจากพระราชวังและเมืองมัณฑะเลย์ถูกปล้นและผ่องถ่ายไปยังโลกตะวันตก วัตถุบางชิ้น(อาจจะ)มาจากการปล้นชิงในครั้งนั้น

ภาพที่ 6 บัลลังก์พระพุทธรูปและวัตถุประกอบ บางชิ้นได้มาจากพระราชวังมัณฑะเลย์ จัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑ์วิกตอเรียแอนด์อัลเบิร์ต

ภาพที่ 7 ห้องนิทรรศการ Museé Chinois ที่จัดแสดงวัตถุจากสยาม ญี่ปุ่น จีนและทิเบตไว้ด้วยกัน ในพระราชวังฟงแตนโบล ชานกรุงปารีส

ถูกจัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑ์วิกตอเรียแอนด์อัลเบิร์ต คือกลุ่มวัตถุพระพุทธรูปบัลลังก์พระแบบพม่า (พะยา ปะลิง) พระสาวก และหีบหมาก (รูปหงส์) เป็นต้น แต่ในป้ายคำบรรยายถึงที่มาระบุเพียงว่า มาจากพระราชวังมัณฑะเลย์ ประเทศพม่า ได้รับมาระหว่าง ค.ศ. 1850-1880 (ภาพที่ 6) เมื่อตรวจสอบในฐานข้อมูลออนไลน์เพื่อค้นหารายละเอียดของวัตถุชุดนี้ ปรากฏเพียงชื่อของวัตถุ ประเภทวัสดุ เทคนิคการทำแหล่งที่มา (พม่า หรือเมืองมัณฑะเลย์) และปีที่สร้าง ("Shrine I V&A Search the Collections" 2016) แต่ปัจจุบันนี้ พิพิธภัณฑ์แห่งใหญ่บางแห่งก็กล้าที่จะยอมรับถึงตราบาปดังกล่าวนั้นในฐานะส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์อาณานิคม เช่น คำบรรยายวัตถุจัดแสดงของพิพิธภัณฑ์แห่งเมืองลิเวอร์พูล (Liverpool Museum) ในอังกฤษ ที่มีการระบุในคำบรรยายพระพุทธรูปทองเหลืองว่าเป็นวัตถุที่ถูกปล้น (looted) มาจากพระราชวังมัณฑะเลย์ ถอดความเป็นภาษาไทยได้ว่า:

พระพุทธรูปทองเหลืองจากพระราชวังของกษัตริย์ธีบอว์, ปล้นสะดม 1886: ทหารอังกฤษมักจะกระทำการ 'ปล้นสะดม' เพื่อเป็นรางวัลให้กับตนเอง พระพุทธรูปองค์นี้ถูกทำลายเสียหายอย่างรุนแรงหลังจากถูกนำมาในฐานะรางวัลจากสงครามที่มีชัยชนะเหนือพระราชวังของกษัตริย์ธีบอว์ โดยกองทหาร (จากลิเวอร์พูล) แห่งกษัตริย์อังกฤษระหว่างสงครามอังกฤษ-พม่า ครั้งที่ 3

วัตถุสะสมบางชุดอาจมีที่มาคือการปล้นสะดม โดยเป็นรางวัลสมนาคุณแก่ทหารในการทำศึกสงคราม มีข้อถกเถียงในหมู่ภัณฑารักษ์ เรื่องการยอมรับว่าวัตถุสะสมบางส่วนที่จัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑ์มีที่มาดังกล่าว ก็เพื่อเป็นการยืนยันข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์สมัยอาณานิคม แม้ว่าจะเป็นด้านมืดแต่ก็เป็นเรื่องจริงที่เกิดขึ้น และการแสดงออกในลักษณะนี้ก็คือการยอมรับว่ามันเป็นความผิดพลาดในอดีต หรือในมุมกลับกัน การแสดงออกเช่นนี้จะกลายเป็นชนวนให้เกิดความขัดแย้งหรือไม่ ที่บาดแผลในอดีตอาจเกิดปริแยกและร้าวลามไปถึงความสัมพันธ์ของผู้คนในปัจจุบันหรือไม่ แม้ว่าในบริบทและเหตุผลของโลกปัจจุบัน จะไม่อาจนำไปตัดสินกับอดีตที่เกิดขึ้นมาแล้วได้ เพราะถ้าหากมองย้อนไปในอดีตที่ไกลกว่านั้น การปล้นชิงสมบัติของผู้ชนะสงครามเป็นเรื่องสามัญที่ปรากฏในสงครามทั่วโลก อย่างกรณีกรุงศรีอยุธยาหลังจากได้ชัยจากสงครามกับเขมร ก็ได้เคลื่อนย้ายประติมากรรมรูปเคารพ และรูปช้างเอราวัณหล่อสำริดของเขมรมา แต่มาภายหลัง รูปหล่อสำริดชุดดังกล่าวก็ถูกแย่งชิงไปอีกต่อหนึ่ง โดยกองทัพพม่าที่ทำสงครามชนะกรุงศรีอยุธยา

บทสรุป

ในท้ายที่สุดนี้ การหวนพิจารณาใหม่ของภัณฑารักษ์ในสมัยหลังอาณานิคมต่อชุดวัตถุสะสมที่เกิดขึ้นในยุคอาณานิคม แสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนออกจากการจำแนกเพียงรูปแบบวัตถุ (typology) ที่พิจารณาจากสกุลศิลปะ (school of art) และจากเทคนิค แต่เป็นการตั้งคำถามที่ไกลออกไปจากตัวของวัตถุเอง ทั้งในเรื่องของ (1) ความสัมพันธ์เชิงอำนาจ เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ที่ยึดโยงกันอยู่ในเบื้องหลังการผลิตวัตถุ (2) ตัววัตถุเองในฐานะวัตถุแห่งการสะสม ในแง่ของความสัมพันธ์ระหว่างผู้สะสมกับวัตถุ ซึ่งในแง่นี้ได้ทำให้ความหมายดั้งเดิมของวัตถุ เคลื่อนไปสู่การตีความใหม่ ภายใต้อำนาจของผู้ครอบครองคนใหม่ (ในที่นี้คือชาวยุโรป) และ (3) การได้มาซึ่งวัตถุสะสมที่เกิดขึ้นภายใต้ความรุนแรงของอาณานิคม อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าอาณานิคมที่ถูกวิพากษ์ในยุคหลังที่มักปรากฏในภาพลักษณ์ของผู้ร้ายในประวัติศาสตร์โลก แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องยอมรับว่า ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนั้นอยู่ภายใต้ปฏิสัมพันธ์ต่างตอบแทน และเครือข่ายการค้าที่โยงใยไปไกลเกินกว่าระดับท้องถิ่นหรือภูมิภาค แต่เป็นระดับโลก และแรงขับเคลื่อนเหล่านี้ไม่ได้เกิดขึ้นจากการบังคับทางการทหารเสมอไป หากแต่มีแรงผลักดันจากความต้องการจากภายในท้องถิ่นด้วยเช่นกัน

บรรณานุกรม

Ames, M. M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes : The Anthropology of Museums*, 2nd Edition. Vancouver, BC: UBC Press.

Appadurai, A. (1986). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Cooper, N. (2001). *France in Indochina: Colonial Encounters*. Oxford and New York: Berg.

Dudley, S. (1996). Burmese Collections in the Pitt Rivers Museum: An Introduction. *Journal of Museum Ethnography, 5*, 57-64.

Eccles, W. J. (1983). The Fur Trade and Eighteenth-Century Imperialism. *The William and Mary Quarterly, 40* (3), 341-62. Doi:10.2307/1917202

Falser, M. S. (2011). Krishna and the Plaster Cast. Translating the Cambodian Temple of Angkor Wat in the French Colonial Period I Falser I Transcultural Studies. Available at http://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/9083/3101

Falser, M. S. (2013). From Gaillon to Sanchi, from Vézelay to Angkor Wat. The Musée Indo-Chinois in Paris: A Transcultural Perspective on Architectural Museums. RIHA Journal, 71. Available at http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-apr-jun/falser-musee-indo-chinois

Foote, H. W. (1935). Mr. Smibert Shows His Pictures March, 1730. *The New England Quarterly, 8* (1), 14. Doi:10.2307/359427

Green, R., & M. Fernandez. (1999). *The British Museum Encyclopaedia of Native North America*. London: British Museum Press.

Lansing, M. (2000). Plains Indian Women and Interracial Marriage in the Upper Missouri Trade, 1804-1868. *The Western Historical Quarterly, 31* (4), 413-33. Doi: 10.2307/970101

McNutt, J. K. (1990). Plaster Casts after Antique Sculpture: Their Role in the Elevation of Public Taste and in American Art Instruction. *Studies in Art Education, 31* (3), 158–67. Doi:10.2307/1320763

Neville-Hadley, P. (2016). Art Treasures from Beijing's Summer Palace Displayed at Fontainebleau, France. Available at http://culturelocker.com/story/2013/France-Fontainebleau.html

Pearce, S. M. (1995). *On Collecting : An Investigation into Collecting in the European Tradition*. The Collecting Cultures Series. London: Routledge.

Ponder, H. W. (1936). *Cambodian Glory : The Mystery of the Deserted Khmer Cities and Their Vanished Splendour; and a Description of Life in Cambodia Today*. London: Thornton Butterworth.

"Shrine I V&A Search the Collections." 2016. *V and A Collections*. November 15. Available at http://collections.vam.ac.uk/item/O57777

Tythacott, L. (2011). *The Lives of Chinese Objects: Buddhism, Imperialism and Display*. Museums and Collections, New York: Berghahn Books.

Victoria and Albert Museum, Online Museum. (2011). Introduction to the Cast Court Collection. Available at http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-vanda-cast-collection

Wintle, C. (2008). Career Development: Domestic Display as Imperial, Anthropological, and Social Trophy. *Victorian Studies, 50* (2), 279–288.

Wright, G. (1996). *The Formation of National Collections of Art and Archaeology*. Symposium Papers: 27. Washington, D.C. : National Gallery of Art ; Hanover, N.H. : Distributed by the University Press of New England, c1996.