Tsuchiya Kimio

ความกระจ่างจากจุดสุดท้ายของความคงอยู่

ซุจิยะ คิมิโอะ เริ่มแสดงผลงานให้เป็นที่ประจักษ์ในช่วงปลายทศวรรษของปีค.ศ.1970 และตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษของปีค.ศ.1980 เป็นต้นมาเข้าได้ก้าวไปสู่การเป็นศิลปินในระดับแนวหน้าของวงการศิลปะในญี่ปุ่น ผลงานช่วงแรกที่เขาทำขึ้นในราวปีค.ศ. 1984 นั้น วัสดุที่ใช้ในงานเป็นต้นโอ๊คและต้นหลิว ซุจิยะ สนใจวัสดุจากธรรมชาติเป็นอย่างมากและได้สร้างรูปทรงง่าย ๆ เช่น สามเหลี่ยมและวงรีโดยการรวมวัสดุ จากธรรมชาติประกอบเข้าไว้ด้วยกัน วิธีการดังกล่าวเป็นลักษณะเด่นที่เห็นได้ในงานที่ทำขึ้นในระยะหลัง

จากสูจิบัตรของนิทรรศการที่จัดขึ้นใน ANTWERP ในปีค.ศ.1986 นั้นจะสังเกตได้ว่างานสร้างสรรค์ของเขามีองค์ประกอบของ วัสดุ รูปทรง และการสะสม วัสดุที่ใช้ในงานจะเป็นสารหรือวัตถุที่ถูกใช้แล้วรวมทั้งวัสดุที่มีคุณค่าทางด้านประวัติศาสตร์และกาลเวลา ซึ่งสื่อความหมายต่อผู้ชมงานตลอดจนมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับศิลปินด้วย ถึงแม้ว่ารูปทรงในงานของ ซุจิยะจะมีความเรียบง่ายแต่ก็มีความหมายเป็นเสมือนภาษาสากลหากไม่คำนึงถึงความแตกต่างในภาษาเชื้อชาติและยุคสมัยแล้วรูปทรงที่เรียบง่ายนั้นสามารถจะกระตุ้นให้เกิดการสื่อสารซึ่งอยู่เหนือขอบเขตของความแตกต่างเหล่านั้น "การสะสม" สะท้อนให้เห็นความคิดที่ว่า สรรพสิ่งทั้งหลายล้วนประกอบขึ้นจากการรวมส่วนต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกันทั้งสิ้นไม่มีสิ่งมีชีวิตใดหรือชีวิตที่ปรากฏในรูปของอะไรก็ตามในโลกนี้จะหลีกหนีกฎเกณฑ์ดังกล่าวไปได้

งานชิ้นสำคัญล่าสุดของซุจิยะ มักจะเป็นรูปทรงพื้นฐานประกอบจากกองเศษไม้ที่ลอยตามน้ำซึ่งศิลปินพบตามชายฝั่งแม่น้ำเทมสในลอนดอนและบริเวณอ่าวโตเกียวรวมทั้งกิ่งไม้ขนาดเล็กที่พบตามป่า ตัวอย่างงานประเภทแรกเป็นงานที่ชื่อว่า "PREMONITION" ทำขึ้นในปีค.ศ.1988 นั้น ศิลปินนำเศษไม้ที่ลอยตามน้ำจากอ่าวโตเกียวมาประกอบเข้าด้วยกัน เป็นงานที่ให้ความรู้สึกในเรื่องของการเคลื่อนไหวซึ่งเต็มไปด้วยพลัง ชวนให้นึกถึงยอดคลื่น ส่วนตัวอย่างประเภทที่สองนั้น คือผลงานชื่อ "MONOLOQUE" ทำในปีค.ศ.1989 ณ พิพิธภัณฑ์ใน ANTWERP งานชิ้นนี้ศิลปินนำกิ่งไม้มาทำเป็นแผ่นกลมแล้วนำไปประกอบกับลำต้นไม้หลายต้น นอกจากนี้ยังมีงานอีกหลายชิ้นที่ซุจิยะทำจากหินด้วย ตัวอย่างเช่นงานชื่อ "ETERNITY" ทำจากหินซึ่งมีรูปทรงเป็นรูปครึ่งวงกลมกว้าง 5.5 เมตร งานชิ้นนี้สร้างชิ้นในป่าแห่งหนึ่งในประเทศฝรั่งเศสเมื่อปีค.ศ.1990

ต่อมาซุจิยะ ได้ซื้อบ้านร้างแห่งหนึ่งและนำเสาบ้านพร้อมด้วยไม้กระดานทั้งหมดมาสร้างใหม่ในรูปของงานศิลปะซึ่งทำขึ้นไม่นานมานี้เอง ดังเช่น ผลงานชื่อ "BLACK DICTIONARY" ทำในปี ค.ศ. 1992 และ "BLACK HISTORY" ทำในปีค.ศ. 1993 นอกจากนี้เขายังได้ลองสร้างสรรค์งานแนวอินสตอลเลชั่น โดยใช้ซากของบ้านทั้งหลังซึ่งเขาได้นำมาแปรรูปให้เหลือเป็นเพียงผงเถ้าถ่าน การเผาบ้านดังกล่าวซ้ำแล้วซ้ำเล่าหลาย ๆ ครั้ง ทำให้เถ้าถ่าน นั้นกลายเป็นผงละเอียดสีขาวมีความงาม ซากของโครงสร้างเดิมซึ่งครั้งหนึ่งเคยเป็นที่อยู่อาศัยของมนุษย์มิได้หลงเหลือให้เห็นอีกต่อไปแต่เมื่อซุจิยะนำผงขี้เถ้าเหล่านั้นมาแผ่ให้เป็นรูปทรงห้าเหลี่ยม ภาพที่ปรากฏเป็นเสมือนร่องรอยของบ้านที่ยังคงเป็นส่วนที่เหลืออยู่บนพื้นดินด้วยวิธีการเผาไหม้หลาย ๆครั้ง เถ้าถ่านนั้นได้ถูกแปรสภาพจากสิ่งที่เคยเป็นอยู่ กลายมาเป็นสิ่งที่สลายไปเป็นรูปของวัสดุ ขี้เถ้านี้ยังแสดงให้เห็นถึงความสั่นคลอนของขอบเขตที่ขั้นอยู่ระหว่าง การคงอยู่และการสูญสิ้น และด้วยเหตุนี้ขี้เถ้าที่ถูกย่อยจากสิ่งเดิม จึงมีสถานะภาพซึ่งอยู่ในขอบเขตของความเป็นศูนย์นับเป็นข้อมูลขั้นแรกที่โยงให้เห็นถึงความสำคัญของเวลา(ประวัติศาสตร์/ความทรงจำ)ในขณะที่วัตถุยังมีความคงอยู่และยังใช้การได้ ดังนั้นขี้เถ้า จึงเป็นเสมือนสัญลักษณ์ของความไม่แน่นอนระหว่างการดำรงอยู่(ชีวิต)และการสูญสิ้น (ความตาย) ในงานของซุจิยะจะมีเครื่องฉายภาพ (PROJECTOR)ติดตั้งอยู่บนเพดาน ซึ่งจะส่องภาพลงมาจับขี้เถ้าเป็นตัวเลขบอกให้ทราบถึงปีที่บ้านหลังนั้นยังคงอยู่ ซุจิยะใช้วิธีดังกล่าว นำเสนอข้อมูลให้เรารับทราบได้มากกว่าตัวอักษรในสมุดบันทึกและในหนังสือซึ่งบางครั้งก็อาจจะถูกฝังอยู่ท่ามกลางเถ้าถ่านนั้นด้วย

Illumination from the Extremes of Existence

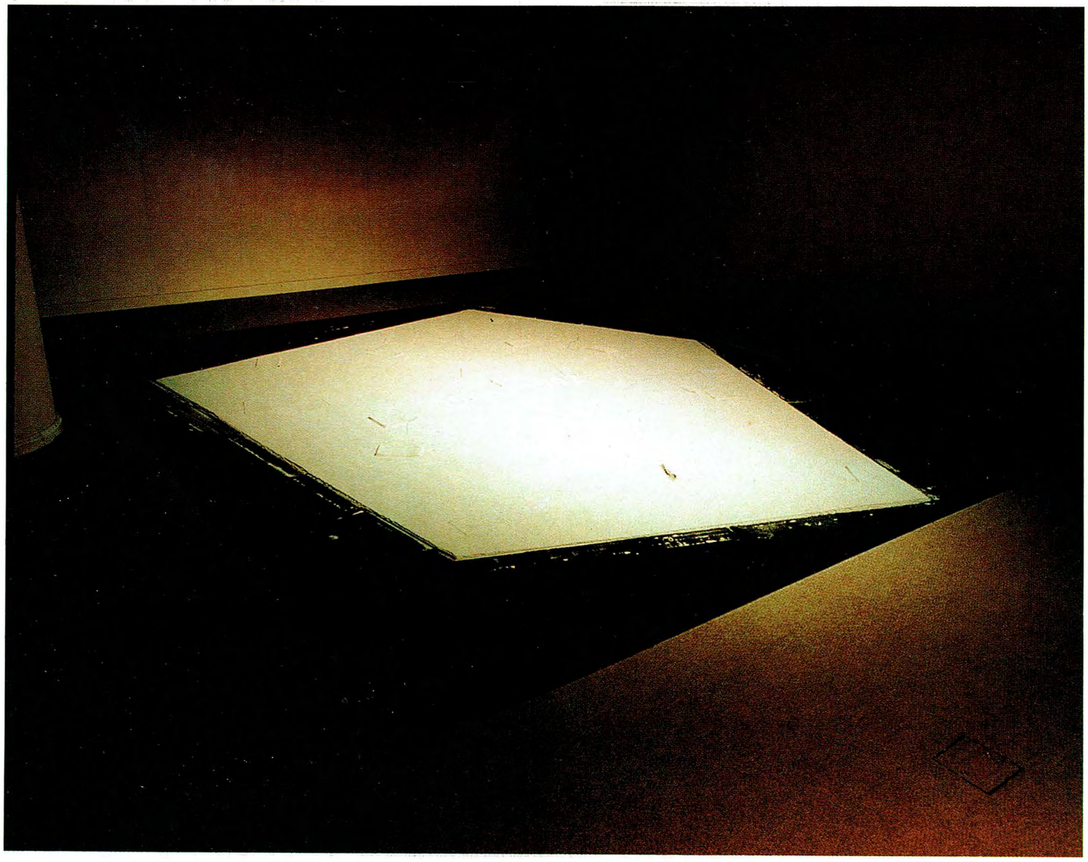
Tsuchiya Kimio began showing his work at the end of the 1970s, and since the mid-1980s he has stood at the forefront of the Japanese art world. Works from around 1984, which belong to his early period, used oak and willow. He showed an interest in natural materials and created primary shapes such as triangles and ovals through the accumulation of materials. The underlying characteristics of his later work are already manifested here.

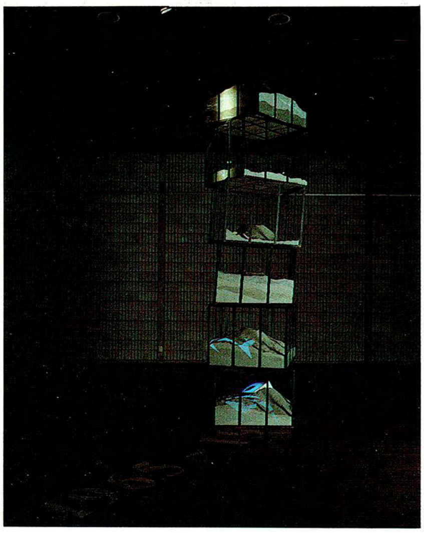
In the catalogue for an exhibition in Antwerp in 1989, Tsuchiya observed that his works are composed of three elements: materials, form, and accumulation. The materials consist of the substance or object used, including the time or history possessed by the substance as it develops as well as the meaning signified by its encounter and fusion with the artist. Although simple, forms represent a universal language. Regardless of differences in languages, nations, and epochs, simple forms stimulate the establishment of communication that transcends such differences. "Accumulation" reflects the view that all things are a totality made up of a collection of parts. No existences or forms of life on earth are exempt from this rule.

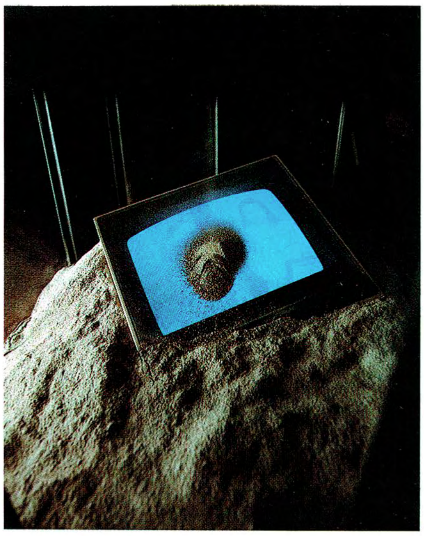
Tsuchiya's major recent works are primal shapes consisting of an accumulation of driftwood found on the shores of the Thames River in London and Tokyo Bay, or small branches found in forests. An example of the first type is "Premonition" (1988), an assemblage of driftwood from Tokyo Bay which possesses a powerful feeling of motion suggesting cresting waves. An example of the second type is 'Monologue' (1989) atthe Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim in Antwerp, in which Tsuchiya attached disk-like objects made of small branches to several tree trunks. Several of his works were created mainly with rocks. A representative example is 'Eternity,' a 5.5-meter-wide semicircle created in a forest in France in 1990.

Since then, however, Tsuchiya has dismantled an abandoned house and reassembled all of the pillars and boards from it to create something new. As may be seen from recent works such as "Black Dictionary" (1992) and "Black History" (1993), he has also tried creating installations using the remains of entire houses that he has reduced to a small pile of ashes.

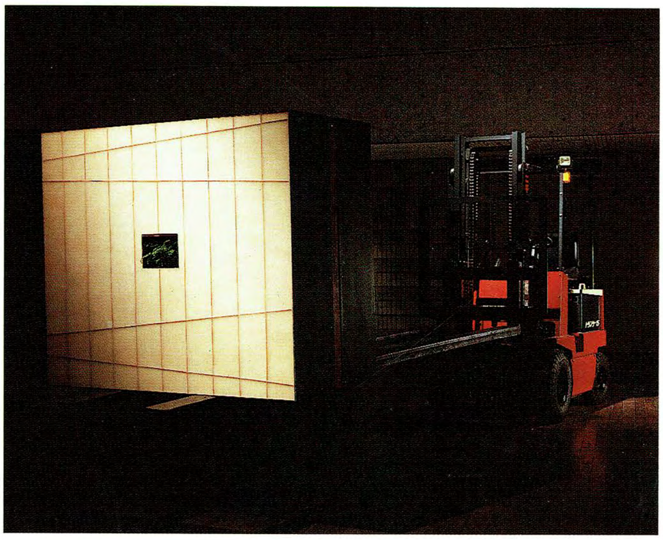
The repeated burning of a house produces a fine white powder which displays a sublime beauty that manifests no trace whatsoever of the structure formerly inhabited by human beings. When the ashes are spread in the shape of a polygon, the effect is that of the traces left by the house on the ground. Through the repeated process of incineration, the ashes try to change from existence into non-existence as material. They also represent something wavering on the border between existence and non-existence. In this way, the ashes reduced completely to a "zero horizon" send us a message on a more fundamental level regarding the significance of the time (history/memory) when the object lived and functioned. In that sense, ashes are a symbol that evokes the indeterminate border between existence (life) and non-existence (death). A projector attached onto or the ceiling shines onto the ashes the years in which the house " lived." This could be said to suggest even more to us than the words in the diaries and books that are sometimes buried among the ashes.







1) Black History
ash (worth an entire dilapidated house) , diary , slide projector
7 x 480 x 600 cm, 1992
(Photo: Fukuda Yoshihisa)
2) Showa
ash (morth an entire dilapidated house) m steel , glass , slide projector
420 x 500 x 300 cm., 1993 , at P3 art and environment
3) Detail of Showa



1) Vector
Wooden stick , iron
1993, at the Hiroshima City Museum of contemporary Art
(Photo : ask)
2) The Only Fast Ones are Us
iron , paraffinwax , plant, forklift
220 x 140 x 670 cm, 1993, at P3 art and environment

CHIEO SENZAKI

Penetrable Realms

Since making his artistic debut at the end of the 1970s, Senzaki Chieo has devoted himself to the creation of installations. His principal style consists of the prolific use of small branches, which he arranges inside and outside of buildings. He has created large-scale works at JAPON ART VIVANT (Marseille, 1987), at P.S. 1 (New York, 1989), and, recently, at the Hiroshima City Museum of Contemporary Art (1993), where his installation covered the entire oval facade of the museum.

Senzaki has also employed glass as a principal material. Examples include an early work at Gallery 21 in 1984 in which glass was arranged in a trigonal pyramid, with a video inside it, and a project at Kaneko Art GII in 1992, in which he covered a block-shaped wooden frame with glass. In recent years, he has sometimes also used paraffin. The paraffin covers photographs of landscapes and human activities. At gallery SHOKO NAGAI in 1992, he covered plywood with paraffin and made a large cube-shaped box, in which he placed a green light. These are his major works to date.

I have dubbed these works as a whole "a penetrable barrier." In the catalogue for the solo exhibition of Senzaki's work at gallery SHOKO NAGAI in 1992, I wrote that Senzaki's works "are always wavering the border of contrasting conditions and relationships. He has explored many different kinds of relationships: inside / outside, reflection / transmittance, organic / inorganic, and closed / open. In doing so he has always been concerned with interaction rather than conflict. The fact that he has settled on paraffin as a material is related to this concern. It has an intermediate quality. It cannot make a visually absolute partition and does not signify a minimalistic object. This quality serves to carry out his concept in its present form. With this in mind, the outer coating of paraffin can be described as a barrier which can be crossed and penetrated by interacting elements like the membrane of a cell." (1) The assemblages of small branches that form a barrier with countless holes, glass that reflects the outer world yet is also transparent, and the semi-transparent paraffin seek to stand apart from, rather than confronting, absolute barriers (modernism).

However, Senzaki's new works will probably try to escape even further from the above sort of scheme. A box containing plants rests on the front of a forklift, generating various possible messages. A simple reading suggests that the forklift represents the functions of lifting and transporting essential to an industrialize society. The plants in the box denote the management of nature. They are struggling to maintain their balance in isolated positions. But the managed plants on the forklift (industrial society's "palm of the hand") suggest that the effort is futile. Senzaki's new work could be characterized as bearing an extremely pessimistic message generated by the next stage in the problems confronting society and the environment. This message represents a departure from the happy interaction manifested by the installation at Mito Park in 1990, in which Senzaki placed two power shovels opposite each other and filled the space between them with countless branches.

note

1. CHIEO SENZAKI, exhibition catalogue, trans. Stanley N. Anderson (Tokyo: gallery SHOKO NAGAI,1992),p.1

ขอบเขตของการซึมซาบ

นับตั้งแต่ เซ็นซากิ ชิเอโอะ สร้างชื่อเสียงให้กับตนเองเป็นครั้งแรกในช่วงปลายทศวรรษของปี ค.ศ. 1970 นั้นเขาได้อุทิศตนให้กับการสร้างสรรค์ผลงานในแนวอินสตอลเลชั่นส่วนรูปแบบหลักในงานของเขานั้น คือการนำกิ่งไม้จำนวนมากมาประกอบเข้าไว้ด้วยกันอย่างมีศิลปะ โดยจัดวางกิ่งไม้เหล่านั้นทั้งภายในและภายนอกตัวอาคาร เขาได้ทำผลงานขนาดใหญ่ ขึ้นที่ JAPON ART VIVANT ที่เมืองมาแซลล์ (MARSEILLE) ในปีค.ศ. 1987 และที่ P.S.I ในนิวยอร์คในปี ค.ศ. 1984 เมื่อไม่นานมานี้เองเขาสร้างผลงานขึ้นที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยแห่งเมืองฮิโรชิมา ในปี ค.ศ. 1993 งานอินสตอลเลชั่น ที่สร้างณ พิพิธภัฑณ์นี้ เขาใช้กิ่งไม้ปิดคลุมด้านหน้าของอาคารซึ่งเป็นรูปวงรีไว้ทั้งหมด

นอกจากนี้ เซ็นซากิ ยังใช้กระจกเป็นวัสดุหลักในการทำงานด้วย ดังจะเห็นได้จากงานที่ทำขึ้นในระยะแรก ๆ ที่หอศิลป์ แกลลอลี่ 21 ในปีค.ศ. 1984 เป็นงาน ที่ใช้กระจกประกอบกันเป็นรูปทรงปีรามิด และมี วิดีโอติดตั้งอยู่ภายในส่วนงานที่ทำขึ้นในปีค.ศ. 1992 ณ คาเนโกะ อาร์ต จี 11 (KANAKO ART G 11) เซ็นซากิใช้กระจกคลุมกรอบไม้ที่ทำเป็นรูปทรงเหลี่ยม ในปีอื่น ๆ ที่ผ่านไปไม่นานนี้ เขาใช้ไข (PARAFFIN) เป็นวัสดุในการทำงาน ไขที่ใช้นั้นเป็นสิ่งที่เคลือบภาพถ่ายซึ่งเป็นทิวทัศน์และภาพคนในขณะที่กำลังทำกิจกรรมต่าง ๆ อยู่ ในปีค.ศ. 1992 ที่หอศิลป์โชโกะ นากาอิ (SHOKO NAGAI) เซ็นซากิ ใช้ไขเคลือบบนไม้พลายวู้ด และนำไปทำเป็นกล่องสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ภายในกล่องได้บรรจุไฟสีเขียวเอาไว้ด้วย งานที่กล่าวมาแล้วทั้งหมดคืองานชิ้นสำคัญที่ทำขึ้นล่าสุด

ข้าพเจ้าตั้งชื่อให้กับงานดังกล่าวทั้งหมดว่าเป็น เครื่องกีดขวางการซึบซาบ ดังปรากฏในสูจิบัตรนิทรรศการซึ่งเป็นงานแสดงเดี่ยวของเซ็นซากิ ณ หอศิลป์ โชโกะ นากาอิ ในปี ค.ศ. 1992

ข้าพเจ้าเขียนถึงงานของเซ็นวากิว่าเป็นงานที่มีผลกระทบต่อขอบเขตของปัญหาขัดแย้งระหว่างสถานะภาพและความสัมพันธ์เซ็นซากิค้นพบความสัมพันธ์ประเภทต่าง ๆ อาทิเช่น ความสัมพันธ์ระหว่างภายนอกและภายใน การสะท้อนและการถ่ายทอด สิ่งมีชีวิตและสิ่งไม่มีชีวิต ซึ่งรวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างการปิดและการเปิด การค้นพบความสัมพันธ์ของสิ่งขัดแย้งดังกล่าวนั้น เซ็นซากิมักจะให้ความสำคัญต่อการมีปฏิกิริยาร่วมกันของสิ่งต่าง ๆมากกว่าความขัดแย้ง ศิลปินใช้ไขเป็นวัสดุสร้างสรรค์ผลงานด้วยเหตุว่าไขมีลักษณะเป็นกลาง มันไม่สามารถแบ่งแยกและไม่แสดงความสำคัญของวัตถุให้เห็นได้อย่างเด่นชัด ด้วยคุณลักษณะที่ว่านี้ทำให้ศิลปินเกิดแนวคิดในการทำงาน การเคลือบไขบนผิวของสิ่งต่าง ๆนั้น ไขเป็นเสมือนขอบเขตที่ สามารถซึมซาบผ่านเข้าไปได้ ทำให้สิ่งต่าง ๆในงานมีปฏิกิริยาตอบโต้กันเหมือนแผ่นเยื่อของเซลล์ (1) การนำกิ่งไม้เล็ก ๆ มาประกอบเข้าด้วยกันยังเป็นเสมือนเครื่องขางกั้นซึ่งมีช่องว่างโหว่เป็นจำนวนมากกระจกซึ่งมีความบางใสสามารถสะท้อนภาพของสิ่งต่างภายนอกและมีความโปร่งบางภายในตัวของมัน ทั้งไขและกระจกสามารถมองผ่านทะลุไป ยังสิ่งที่อยู่ภายใต้หรือด้านหลังของมันได้เป็นเสมือนการแยกตัวออกไปมากกว่าจะเป็นการหันเข้าเผชิญกับสิ่งกีดขวาง (ลัทธิสมัยใหม่) อย่างแท้จริง

อย่างไรก็ตาม ผลงานชุดใหม่ของเซ็นซากิพยายามหลีกเลี่ยง สิ่งต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วข้างต้นงานล่าสุดของเขาเป็นกล่องสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ ภายในบรรจุด้วยต้นไม้ กล่องนี้วางอยู่บนรถยกของผลงานชิ้นนี้ เซ็นซากิสะท้อนให้เห็นถึงความหมายในแง่มุมต่าง ๆ อาจอ่านความหมายได้อย่างง่าย ๆว่าเครื่องยกของเป็น สิ่งแทนค่าของการขนย้าย เป็นเครื่องผ่อนแรงที่มีความสำคัญต่อสังคมอุตสาหกรรมต้นไม้ที่อยู่ภายในกล่องเป็นเครื่องหมายของการจัดระบบให้กับธรรมชาติ ทั้งกล่องและต้นไม้ ซึ่งมีความแตกต่างกันนี้แสดงให้เห็นถึงความคิดที่เกี่ยวกันกับการดิ้นรนเพื่อให้เกิดดุลย์ภาพของทั้งสองสิ่ง แต่ต้นไม้ที่ถูกวางอยู่ในกล่องบนเครื่องยก ซึ่งเป็นเสมือนอุ้งมือของสังคมอุตสาหกรรม นั้นแนะให้เห็นความคิดที่ว่าความพยายามที่ให้เกิดความสมดุลย์นั้นหาประโยชน์มิได้ ผลงานของเซ็นซากิล่าสุดนี้ อาจจัดว่าเป็นสื่อที่แสดงให้เห็นถึงการเผชิญกับปัญหาที่เกิดขึ้นต่อไปในสังคมและสิ่งแวดล้อมในแง่ลบ การสื่อความหมายในลักษณะนี้ของเซ็นซากิ มีผลสืบเนื่องมาจากงานแนวอินสตอลเลชั่นของเขาที่ทำขึ้น ณ มิโตะ พาร์ค (MITO PARK) ในปีค.ศ. 1990 งานดังกล่าวเป็นงานที่ประกอบด้วยรถเครื่องตักสองเครื่องวางหันหน้าเข้าหากันและพื้นที่ว่างระหว่างเครื่องตักทั้งสองนั้นเซ็นซากิได้ใช้กิ่งไม้จำนวนนับไม่ถ้วนวางประกอบเข้าไว้ด้วยกัน

เชิงอรรถ

1 CHIEO SENZAKI . EXHIBITION CATALOQUE. TRANS. STANLEY N. ANDERSON (TOKYO : GALLERY SHOKO NAGAI . 1992). หน้า1

Sansern Milindasuta

(Photo: Nitikorn Kraivixien)

จิตรกรรมซึ่งมีชีวิต

งานศิลปะของ สรรเสริญ มิลินทสูต สะท้อนให้เห็นถึงศิลปะร่วมสมัยของไทยในอนาคต หรืออีกนัยหนึ่งการก่อรูปทรงและการทำลายรูปทรงในงานของ ศิลปินผู้นี้ชี้แนะให้เห็นทิศทางที่ศิลปะของไทยกำลังก้าวไปสู่

ภาพของสรรเสริญที่ปรากฏภายในงานมีลักษณะที่ผิดแผกไปจากธรรมดา จินตนาการที่เกิดขึ้นอย่างเงียบ ๆ ของศิลปินมีผลต่อมิติและกาลเวลาราวกับว่าจิตนาการนั้นค่อย ๆ สานเป็นเรื่องราวอยู่ในตัวของมันเอง รูปทรงของงานจิตรกรรมของสรรเสริญซึ่งดูราวกับหุ่นนิ่งนั้น ล้อมรอบไปด้วยสายใยของ "อิทธิพลของสิ่งแวดล้อม" ซึ่งมีการแปรเปลี่ยนตลอดเวลา เป็นเสมือนการแปรรูปของงาน จิตรกรรมซึ่งก่อให้เกิดเป็นจิตรกรรมอีกที่หนึ่ง

ในระยะแรกนั้น สรรเสริญผลิตผลงานที่เป็นรูปทรงสี่เหลี่ยม นอกจากนี้ยังเขียนภาพลงบนวัสดุและพื้นรองรับที่ผิดไปจากผู้อื่น เช่นการเขียนภาพบนหินกาบ และสร้างภาพบนลวดตาข่าย การสร้างสรรค์งานในลักษณะนี้จัดเป็นงานจิตรกรรมที่มีรูปทรงอิสระและเป็นวัตถุไปด้วยในตัว การสร้างสรรค์รูปทรงของศิลปินผู้นี้ มีความต่อเนื่องดุจลูกโซ่ซึ่งไม่มีที่สิ้นสุด การแยกรูปทรงในงานของสรรเสริญออกมาพิสูจน์ว่าเริ่มต้นจากจุดไหนดูเหมือนจะเป็นไปไม่ได้ ผลงานของศิลปินผู้นี้เป็นงานที่อาจเรียกได้ว่าเป็นตัวอย่างประวัติของนักพฤกษศาสตร์ ประกอบด้วยรูปทรงของวัตถุที่มีความงามมีเสน่ห์ ผลงานชื่อ "IVORY WHISPER" นำขึ้นไปปี ค.ศ. 1992 นั้นเป็นรูปของวัตถุที่มีความนูนอย่างไรก็ดี เราควรมองดูการทำงานของ สรรเสริญซึ่งเป็นประสบการณ์ด้านอื่นดูบ้าง จะพบได้ในงานสามชุดซึ่ง สรรเสริญได้ทำขึ้นเมื่อเร็ว ๆ นี้ได้แก่ ชุด "THE DOOR" ทำขึ้นในปี 1992 , ชุด "GARDINER" ในปี 1993 และชุด "VELVET DROP" ทำขึ้นในปี 1993 เช่นกัน ทั้งสามชุดนี้ได้แสดงให้เห็นถึงการละลายของรูปทรง งานชุด "GARDINER" เป็นกลุ่มงานจิตรกรรมซึ่งตั้งบนพื้นและงานชุดอื่นที่ทำขึ้นมีลักษณะอย่างเดียวกันนั้นศิลปินได้โรยดินลงบนพื้น ทำให้ดูราวกับว่างานจิตรกรรมกำลังงอกขึ้นมาจากดินและมีชีวิตอยู่ตรงนั้นและการใช้เส้นซึ่งเป็นเหลี่ยมในงานชุดนี้ ไม่มีปรากฏให้เห็น ผลงานชุด "THE DOOR" เป็นงานที่บ่งบอกให้เห็นถึงก้าวเดินในการทำงานของสรรเสริญที่ไม่ยึดอยู่กับรูปทรงที่เป็นระบบอีกต่อไป สรรเสริญใช้ มุมฉาก รวมทั้งรูปทรงที่ผิดไปจากธรรมดา และใช้เส้นรอบนอกที่เป็นเส้นอ่อนหวาน การแปลความหมายอย่างฝันเฟื่อง เช่นเห็นงานจิตรกรรมกำลังเจริญเติบโตจากพื้นดิน รูปทรงที่ทำจาคเทคนิคปูนเปียกนั้นวางอยู่บนพื้นและเส้นรอบนอกของรูปทรงที่ดูราวกับจะหายใจได้นั้นเกิดขึ้นในความคิดของสรรเสริญได้อย่างไร

การสลายรูปทรง ตัวกันอย่างไม่มีที่สุดสิ้นด้วยความสามารถของ สรรเสริญ เป็นการแผ่ขยายขอบเขตของเซ็ลภายในงานจิตรกรรมเหมือนกับการเพาะจุลชีพ เส้นหรือน้ำหนักที่มีความประณีตจะไม่มีปรากฏในงานยุคนี้ งานจะมีลักษณะเหมือนสิ่งมีชีวิตเต็มไปด้วยเลือดเนื้อ งานเหล่านี้พยายามจะถ่ายทอดความรู้สึกภายในของศิลปิน และอาจเป็นได้แม้กระทั่งว่าการแปรสิ่งที่อยู่ภายในงานจิตรกรรมให้เป็นรูปทรงที่เต็มไปด้วยความขัดแย้ง

สรรเสริญไม่สนใจในเรื่องของความขัดแย้งระหว่างวัตถุที่สร้างขึ้น เขาต่อสู้กับสิ่งที่อยู่ภายใต้ผิวหน้าที่เผยให้เห็นถึงการต่อสู้ซึ่งกำลังเกิดขึ้นภายในตัวของศิลปินอันเป็นส่วนที่เขาปิดซ่อนไว้ด้วยเหตุผลนี้ ผลงานที่ถูกสลายรูปทรงแสดงให้เห็นถึงความสำเร็จในภาพรวม การก้าวเข้าสู่โลกภายในของงานจิตรกรรมยังเป็นการทดลองซึ่งมุ่งไปสู่การกลับคืนมาของพลังในจิตนาการด้วย

Paintings That Live

Sansern Milindasuta's works reflect the future of contemporary Thai art. In other words, the development and deconstruction of form in his work suggests the direction in which Thai art is heading.

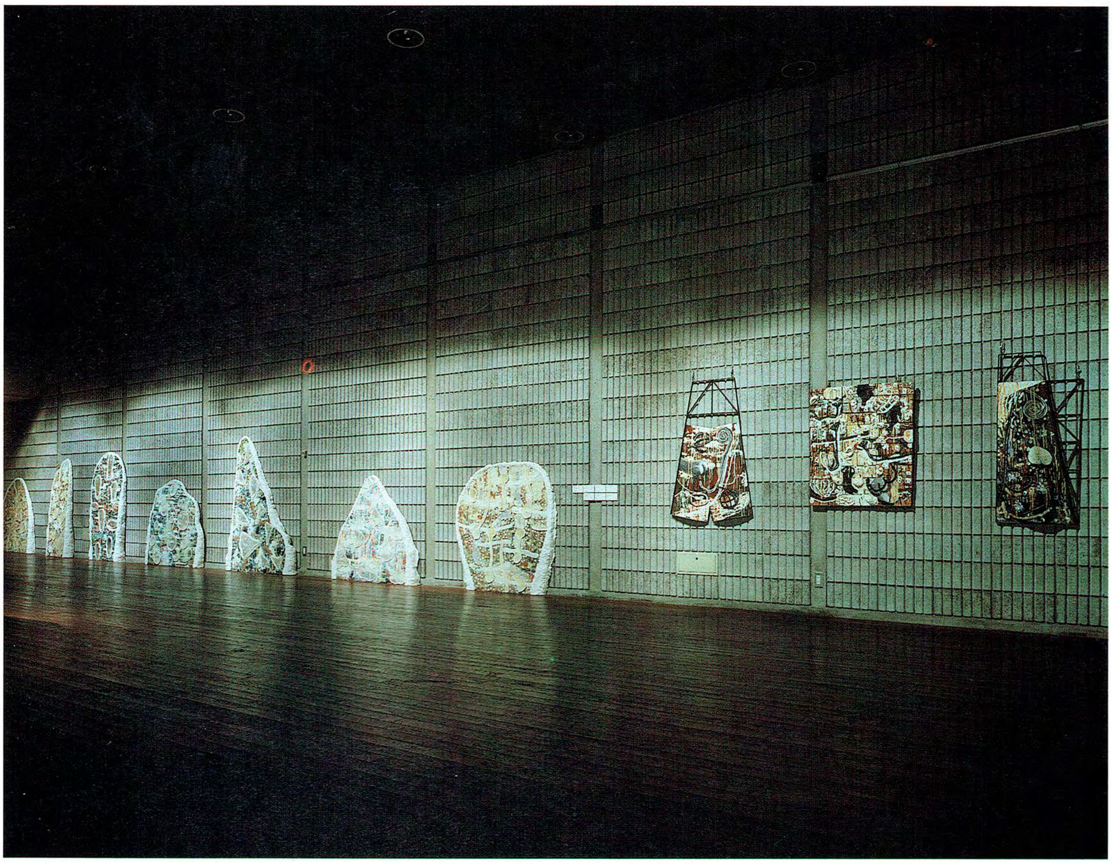
The degree to which Sansern's images are generated internally is unusual. A quiet, private imagination leisurely proliferates in time and space exactly as though weaving its own story. In Sansern's hands, the form of paintings as still-lifes is surrounded by a gentle net --ecology-- that is ever changing. It is also a metaphor for "paintings that generate paintings."

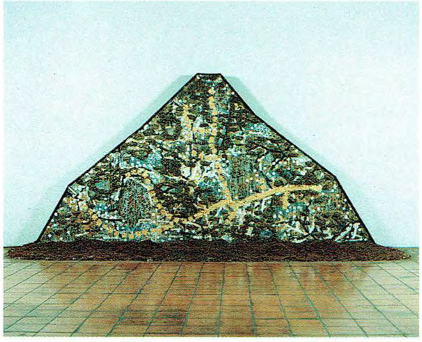
At first Sansern produced rectangular works. However, he also painted on untraditional materials and backgrounds such as slate and wire netting. These were free-form paintings cum objets. Moreover, they were expressed in endlessly recurring chains. It would be impossible to single them out individually to determine where they begin. As images, however, the artist has fashioned them into "a sampling of naturalist history" consisting of small fascinating objects. "Ivory Whisper" (1992) is typical of objets that take the form of a relief.

But we must also turn our eyes to another type of experiment carried out by Sansern. This is found in three recent series of works that announce the dissolution of form. 'Gardiner' (1993) is a group of paintings that stand on the ground (floor). Other similar series include one in which the artist has spread earth on the floor, creating the image of paintings growing out of the soil. Indeed, the paintings seem to descend to earth and begin to live there. There are no more rectangular outlines. The series titled 'The Door' (1992) marks steps taken by Sansern toward the collapse of formalism, so to speak, using rectangles, irregular forms, and soft outlines. How did such fertile interpretations as "painting growing in the earth," "frescoes (forms) that slip down onto the floor," and "contours that breathe like skin" take root in Sansern's mind?

The dissolution of form conversely embodies an endless reproductive capacity; it generates cell divisions within the painting, like a culture of microbes. Almost no refined lines or tones can be found. The images are treated like living forms that possess flesh and blood -- and sometimes even a will to live. They frankly try to express the artist's inner being. They may even serve as a metaphor for the inner aspect of paintings as a form of representation that abounds with contradictions.

Sansern does not care for discord between the objects that are depicted. He wrestles with the invisible representation beneath the surface. This also represents a battle with his hidden self. In that sense, the series of efforts to dissolve form in his paintings represents a chance to constantly achieve a wholeness apart from an attachment to the parts. Stepping into the inner world of the painting also constitutes an experiment that eagerly looks forward to the restorative power of the imagination.





1) Gardiner
acrylic , wax . clay , wood
1993, at P3 art and environment
2) Gardiner
1993 , at National Gallery
(Photo : Thaweepan Phoonwathu)
3) Gardiner
1993 , at National Gallery
(Photo : Thaweepan Phoonwathu)

1) To You, Our Worshipped Leaders
iron chair , toy, fiber glass, rose , steel
each = 50 x 50 x 180 cm, (22 pieces), 1993 , at P3 art and environment
2) Detail of **To You , Our Worshipped Leaders**
3) On the Road of Industry
tire , steel
200x 1200 cm, 1993 , at P3 art and environment

Supachai Satsara

An Eye that Indicts Materialism

"Dark shadows" aptly describes the throng of human figures painted by Supachai Satsara on automobile license plates. The reason is that the artist's state of mind and opposition to distortions in Thai society, rather than the neutral shadows of specific objects, are projected onto the works. Thailand is now racing headlong along the path of economic growth; it possesses the means of production backing that growth. People are attracted by it; in addition to achieving material affluence that did not exist in Thailand's pre-modern, pre-industrial society, they have been forced as well to face various problems caused by economic growth.

This trajectory is manifested in the plans for Supachai's works. "On the Road of Industry" (1993) criticizes the growth of materialism. "On the Road to Bangkok" (1993) displays opposition to the absorption of labor from the countryside into the city (Bangkok), an unprecedented phenomenon brought about by the industrialization of Thai society.

Nevertheless, it is not Supachai's aim to turn art into a political tool, although he is strongly aware as an artist of the relationship with society and the environment. He persistently tries to treat the relationship as an artistic (critical) issue. "On the Road of Industry" depicts faces made of a strange material --countless tire strips. At the same time, needless to say, the faces are synonymous with the wheel tracks formed by industrialization. But Supachai's work, transcending univocal interpretations like this, destroys the function of the tires, a symbol of the drive for industrialization, by shredding them. In doing so, he has created an image of the emptiness of industrial society.

"On the Road to Bangkok" is an installation that depicts crowds painted on a series of license plates. The dark shadows formed by the figures are impersonal, almost like human ghosts. Visually, the license plates seem more personal and real than the dark ghostlike human shadows; they are also more orderly. The installation simultaneously seems to convey an image of human beings governed or controlled by numbers. In a recent, related work, human shapes have been cut out of the paintings, creating hollow figures.

Whereas the growth of industrial society and the human emptiness caused by it are inherent themes in these works, "To You, Our Worshipped Leaders" (1993) turns to a message that concerns politicians. The heads of twenty politicians are arranged upside down on two rows of small stands. Tools (playthings) of civilization, such as automobiles and airplanes, are placed on the necks. A desire for greater effort on behalf of the happiness and interests of individual human beings is infused in these figures, who have served as a force promoting rapid modernization and industrialization. As an expression of human beings' relationship with society and the environment, it is nothing more than a simple orthodox idea. By comparison, this aspect has been eliminated in Japan, which is following the path of post-industrialism and the hollowing out of industries. But it may be inevitable for Thai artists with a strong social consciousness to become involved in the most critical social problems today. Signs that should keep Supachai from simply ending up at this level as an artist are manifested in works that reveal the vision of an artist who can rivet his attention on the empty forms behind material phenomena.

ด้วยตาที่ตำหนิความเป็นวัตถุนิยม

ศุภชัย ศาสตร์สาระสร้าง ภาพเป็นเงามืดของกลุ่มชนบนป้ายทะเบียนรถยนต์ได้อย่างเหมาะสม เหตุผลของเขาคือ การถ่ายทอดสภาวะของอารมณ์ ความรู้สึกและความเป็นปฏิปักษ์ต่อการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยมากกว่าจะเขียนภาพของสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่ปรากฏให้เห็นชัดเจนแน่นอนในขณะที่ประเทศไทยกำลังอยู่ในระหว่างการแข่งขันซึ่งเป็นไปตามวิถีทางของความเจริญทางเศรษฐกิจนั้น ผู้คนในสังคมไทยได้รับผลกระทบจากการ เจริญเติบโตนี้ อีกทั้งอิทธิพลทางวัตถุก็ได้เข้ามามีบทบาท มากอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน ในช่วงก่อนหน้ายุคสังคมสมัยใหม่ และก่อนหน้ายุคสังคมอุตสาหกรรม ผู้คนเหล่านั้นจำต้องยอมเผชิญกับปัญหาที่เกิดจากความเจริญทางเศรษฐกิจนี้

วิถีทางการเปลี่ยนแปลงนี้ปรากฏอยู่ในงานของ ศุภชัย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในผลงานชื่อ "บนถนนสายอุตสาหกรรม" (ON THE ROAD OF INDUSTRY) ที่ทำขึ้นในปี ค.ศ. 1993 ผลงานนี้ วิพากษ์วิจารณ์การเจิญเติบโตทางวัตถุ ส่วนในงานชื่อ "บนถนนสู่กรุงเทพฯ" (ON THE ROAD TO BANGKOK) ทำขึ้นในปีเดียวกัน สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นปฏิปักษ์ ต่อการนำแรงงานของคนจากชนบทมาสู่กรุงเทพฯ เป็นปรากฏการณ์ ที่เริ่มเกิดขึ้นเมื่อระบบ อุตสาหกรรมได้เข้ามามีบทบาทในสังคมไทย

อย่างไรก็ตาม ศุภชัย มิได้มีจุดมุ่งหมายที่จะใช้งานศิลปะเป็นสื่อแสดงเรื่องราวของการเมืองทั้งๆ ที่เขาสำนึกอยู่เสมอว่าในฐานะของศิลปินนั้น ย่อมต้องมีความสัมพันธ์กับสังคมและสิ่งแวดล้อมอยู่แล้ว ศุภชัยยืนยันความต้องการที่จะสร้างกรรค์งานศิลปะที่มีเนื้อหาสาระในเชิงวิจารณ์อย่างแท้จริง ในผลงาน "บนถนนสายอุตสาหกรรม" แสดงให้เห็นหน้าคนซึ่งทำด้วยวัสดุแปลก ๆคือเส้นยางเป็นจำนวนมาก หน้าคนเหล่านั้นมีความคล้ายคลึงกับร่องรอยของล้อรถยนต์ อันผลผลิตของระบบอุตสาหกรรม งานของศุภชัยค่อนข้างจะยากต่อการแปลความหมายให้เป็นที่เข้าใจได้ เขาได้ขจัดประโยชน์ทางการใช้สอยของยางรถซึ่งเป็นเหมือนสัญลักษณ์ ของการผลักดันไปสู่ระบบอุตสาหกรรมออกไป การแปรสถาพของมันด้วยการแยกยางออกเป็นชิ้น ๆ เปรียบได้กับการสร้างภาพของความว่างเปล่าที่ปรากฏในสังคมอุตสาหกรรมขึ้น

"บนถนนไปสู่กรุงเทพฯ" เป็นงานศิลปะแนวอินสตอลเลชั่นที่แสดงให้เห็นภาพกลุ่มคนบนป้ายทะเบียนรถยนต์จำนวนหนึ่ง เงาเข้มของรูปทรงคนที่ปรากฏนั้นไม่ระบุว่าเป็นเงาของผู้ใด ลักษณะของเงามีสภาพคล้ายวิญญาณ เมื่อพินิจพิจารณางานชิ้นนี้ของ ศุภชัยแล้ว จะเห็นว่า ป้ายทะเบียนรถนั้นมีความเป็นส่วนตัวและมีความเป็นจริงมากกว่าภาพของเงาซึ่งดูคล้ายเป็นวิญญาณของคน และป้ายทะเบียนเหล่านั้นถูกจัดวางให้มีความเป็นระเบียบมากกว่า งานอินสตอลเลชั่นชิ้นนี้ดูเหมือนจะมีความหมายเป็นนัยว่าคนในสังคมถูกควบคุมด้วยตัวเลข งานชิ้นนี้ล่าสุดของเขาก็มีแนวคิดอย่างเดียวกัน รูปทรงของคนในงานนี้ ถูกตัดเจาะออกจากป้ายทะเบียนที่ประกอบเข้าไว้ด้วยกันเป็นช่องโหว่ตามรูปทรงคน ในขณะที่การเจริญเติบโตของสังคมอุตสาหกรรมและความว่างเปล่าของมนุษย์ ซึ่งเป็นผลกระทบจากความเจริญนั้นแต่ผลงาน "แด่ท่านผู้นำที่เราบูชา" ทำขึ้นในปีค.ศ. 1993 ที่ผ่านมากลับมีเรื่องราวเนื้อหาเกี่ยวกับนักการเมือง งานอินสตอลเลชั่นนี้ ประกอบด้วยประติมากรรมซึ่งเป็นศรีษะของนักการเมือง 20 ท่านถูกนำมาวางไว้ในลักษณะกลับหัวลงและตั้งไว้บนฐานรองรับซึ่งจัดเรียงเป็นแถวสองแนวด้วยกัน ของเล่นเด็กซึ่งสื่อความหมายถึงอารยะธรรมของสังคมอุตสาหกรรมเช่น รถยนต์และเครื่องบินถูกนำมาวางพาดบนคอของนักการเมืองบางคน ความต้องการเกี่ยวกับความพยายามที่จะเป็นใหญ่ ซึ่งเป็นเสมือนสัญลักษณ์ของความสุขและการได้รับความสนใจของมนุษย์แต่ละคนได้ถูกหลอมรวมกันอยู่ภายในศรีษะของนักการเมืองเหล่านั้น นักการเมืองนี้ทำหน้าที่เสมือนพลังที่สนับสนุนความเป็นระบบอุตสาหกรรมและความเป็นสมัยใหม่ แนวคิดเปรียบเทียบในลักษณะนี้ได้ถูกขจัดไปจากประเทศญี่ปุ่นซึ่งกำลังเป็นประเทศที่เจริญรอยตามวิถีทางของระบบอุตสาหกรรมยุคหลัง

อาจเป็นไปได้ว่าสำหรับศิลปินไทยการหลีกเลี่ยงความมีสำนึกเกี่ยวกับสังคมอย่างแรงกล้านั้นคงเป็นสิ่งที่ทำได้ยาก ศิลปินได้มีส่วนร่วมกับปัญหาสังคมอันรุนแรงที่เกิดขึ้นอยู่ทุกวันนี้ ในฐานะของศิลปินสิ่งที่น่าจะช่วยให้ศุภชัยไม่ยุติการสร้างสรรค์งานเพียงแค่ระดับนี้นั้นคือ ความเข้าใจ ตลอดจนการแสดงให้เห็นถึงการตอกย้ำความสนใจต่อความว่างเปล่าซึ่งอยู่เบื้องหลังปรากฏการณ์ของโลกวัตถุ