

SOMBOON

Ramapo Art Museum Foundation



สมบุญ หอมเทียนทอง
SOMBOON HORMTIENTONG

ผลงาน ค.ศ.1968 - 1989

WORK 1968 - 1989

Rama IX Art Museum Foundation

มูลนิธิหอศิลป์ราชินี
RAMA IX ART MUSEUM FOUNDATION



พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพฯ 8 - 28 ธันวาคม 2532

NATIONAL GALLERY BANGKOK, THAILAND 8 - 28 DECEMBER 1989

หอสมุดแห่งชาติ รัชมังกลาภิเศก ถนนบุญเรืองฤทธิ์ เชียงใหม่ 4 - 17 มกราคม 2533

RATCHAMANGALAPISAKE NATIONAL LIBRARY, BOONRUENGRIOT ROAD, CHIANG MAI. 4 - 17 JANUARY 1990

การจัดนิทรรศการศิลปะของแม่ที่ประเทศไทยครั้งนี้ ผมขอมอบให้กับมารดาของผมและแผ่นดินไทย
ที่ผมเคยอาศัยอยู่และเติบโตมาตลอด 24 ปี และแก่ประเทศไทยขณะนี้ ที่ผมได้มีโอกาสเรียนรู้ชีวิตและ
ได้กลายเป็นบ้านเกิดแห่งที่สองของผม

Meine Kunstausstellung in Thailand widme ich meiner Mutter, dem Land, in dem
ich 24 Jahre lang gewohnt und gelebt habe, und Deutschland das meine zweite
Heimat geworden ist, wo ich das Leben kenne gelernt habe.

I dedicate this exhibition to my mother, to the country where I spent the first 24
years of my life and to Germany, my second homeland where I learn what life is.

สารบัญ

คำนำ	4
แอรันสท์ ชัวร์มันน์ ผู้อำนวยการสถาบันเกอเธ่ กรุงเทพฯ	
Forward	
Ernst Schürmann - Director Goethe-Institut Bangkok	
"สิ่งสำคัญคือ ความเข้มข้นของชีวิต" - หัตถ์นางของสมบุญ	7
ดร.คาร์ลา ชูลซ์-โฮฟฟ์มันน์ ภวนฑารักษ์ประจำพิพิธภัณฑ์ศิลปะแห่งรัฐบาเวีย	
"The Only Important Thing Is Life's Intensity" - Thoughts about Somboon's Pictures	
Dr.Carla Schulz-Hoffmann - Curator of the Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich	
"บทเพลงของสมบุญ"	13
ดร.อาร์มิน สไวท์ ผู้อำนวยการ พิพิธภัณฑ์ศิลปะเลนบาคเฮาส์ มิวนิค	
"Somboons Lied"	
Dr.Armin Zweite - Director of the Städtische Galerie Lenbachhaus, Munich	
"การสร้างสรรค์ผลงานของสมบุญ"	19
ดร.ฮันเน่ เวสคอตท์ นักวิจารณ์ศิลปะสมัยใหม่ ประจำหนังสือพิมพ์รายวัน	
Süddeutsche Zeitung และนิตยสารศิลปะ Kunstforum	
"About Somboon's Pictures"	
Dr.Hanne Weskott - Contemporary art critic for the "Süddeutsche Zeitung" newspaper and the art journal "Kunstforum"	
สมบุญ - ศิลปิน และประชาชนของโลก	22
ดร. มยุร วิเศษกุล	
Somboon - An artist and a citizen of the world	
Dr. Mayul Viseskul	
"สมบุญ - คนไทยในมิวนิค"	100
เอลิซาเบธ มุลเลอร์-เการ์ทเนอร์ นักวิจารณ์ศิลปะ ประจำหนังสือพิมพ์รายวัน Abendzei- tung และนิตยสารอื่น ๆ	
"Somboon - A Thai In Munich"	
Elisabeth Müller-Gaertner - Art critic for the "Abendzeitung" newspaper and other journals	

คำนำ

ศิลปินไทยกลับมาประเทศไทย หลังจากใช้ชีวิตอยู่ในเยอรมนีมา 16 ปี เป็นครั้งแรกที่เขานำผลงานจากระยะเวลา 16 ปีดังกล่าวมาแสดงในประเทศบ้านเกิดของตน โดยจะเสนอเป็นนิทรรศการที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติหอศิลป์, สถานีแอมเอี๋ กรุงเทพฯ และที่จังหวัดเชียงใหม่ ในเยอรมนี สมบูรณ์เป็นศิลปินที่ได้รับการยอมรับมานานแล้ว งานของเขาได้อยู่ในครอบครองของนักสะสมงานศิลปะ ทั้งเอกชน และสาธารณะ หอศิลป์อย่างเช่น เลนบาคเฮาส์ ในมิวนิค ซึ่งเป็นที่รู้จักดีในระดับสากล ก็ได้เปิดโอกาสให้เขาได้แสดงผลงานเดี่ยว นักวิจารณ์ศิลปะในหนังสือพิมพ์รายวันและนิตยสารทางวิชาการ ไม่เพียงแต่เขียนถึงงานของเขา หากยังติดตามวิวัฒนาการในด้านศิลปะของเขาอย่างต่อเนื่อง พิจารณาการเปลี่ยนแปลงและการก้าวกระโดดของเขาอย่างพิถีพิถัน และมักจะค้นพบหนทางใหม่ในการเข้าถึงงานของสมบูรณ์อยู่เสมอ ขณะที่ยังคงย้อนกลับไปถึงงานในอดีตที่ผ่านมาของเขาโดยรวม ในเยอรมนี ยังคงถือกันว่าสมบูรณ์เป็นศิลปินชาวไทยแม้เขาจะอยู่ที่นั่นมานานถึง 16 ปีแล้วก็ตาม ทว่าเป็นศิลปินไทยซึ่งได้นำอารมณ์ความรู้สึกของชีวิตแบบไทย และโลกทัศน์ที่เขาได้ดูดซับไว้จากความรู้สึกดังกล่าว มาประจันหน้ากับประสบการณ์จากสภาพการณ์และรูปแบบทางศิลปะของยุโรป ผลจากการเผชิญหน้ากันระหว่างสองสิ่งดังกล่าวคือการสังเคราะห์ในเชิงศิลปะที่เหมาะสมจะ อันเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้สมบูรณ์เป็นที่ยอมรับและทั้ง ในหมู่นักนิยมงานศิลปะของเยอรมัน การสังเคราะห์ที่มีได้คือลึกลับความขัดแย้งทางวัฒนธรรมและทางสติปัญญา ระหว่างสองสิ่งสองด้านนั้น หากปล่อยให้มันนำไปตามวิถีของมัน ด้วยความเปิดกว้างสู่อนาคต

หากคนดูศิลปะในประเทศไทยจะสามารถมองเห็นสิ่งที่ประกอบขึ้นที่เป็นแบบไทยนี้ในงานของสมบูรณ์ และตระหนักได้ว่างานของเขาเป็นการสร้างสรรค์ที่ขัดแย้งกับโลกทัศน์ที่คนต่างชาติเห็นกันระหว่างโลกสองโลกที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ทั้งในด้านความคิดจิตใจ และในด้านรูปแบบแสดงออกทางสุนทรีย์แล้วละก็ นั่นก็เท่ากับว่านิทรรศการครั้งนี้เป็นการกลับต้นสู่เหย้าสำหรับสมบูรณ์อย่างแท้จริง แม้ว่าตัวเขาจะอยู่ในมิวนิคต่อไปก็ตาม

แอร์นส์ท์ ชัวร์มันน์
ผู้อำนวยการ สถานีแอมเอี๋ กรุงเทพฯ
พฤศจิกายน 2532

VORWORT

Ein thailändischer Künstler kehrt nach 16 in Deutschland verbrachten Jahren nach Thailand zurück. Erstmals setzt er seine Arbeiten aus diesen 16 Jahren dem Urteil seines Heimatlandes mit Ausstellungen in der National Gallery, im Goethe-Institut Bangkok und in Chiang Mai aus. In Deutschland ist Somboon längst ein anerkannter Künstler. Seine Arbeiten sind in wichtigen privaten und öffentlichen Sammlungen vertreten. Museen wie das international beachtete Lenbachhaus in München haben ihm Einzelausstellungen gewidmet. Fach- und Tagespresse schreiben nicht nur über seine Ausstellungen, sondern verfolgen kontinuierlich seine künstlerische Entwicklung, setzen sich mit Wandlungen und Sprüngen seiner Ausdrucksformen auseinander und erschließen sich ihren Zugang zu seinem Werk immer neu aus dem Rückgriff auf sein bisheriges Gesamtwerk. Somboon wird in Deutschland auch nach 16 Jahren noch als ein thailändischer Künstler verstanden. Ein thailändischer Künstler allerdings, der sein thailändisches Lebensgefühl und seinen aus diesem Lebensgefühl gespeisten Weltzugang der Erfahrung europäischer Realität und europäischen künstlerischen Ausdrucksformen ausgesetzt hat. Daß aus dieser Begegnung eine überzeugende künstlerische Synthese geworden ist, macht einen großen Teil der Faszination Somboons auf die deutsche Kunst-Öffentlichkeit aus; eine Synthese, die dieses kulturelle und geistige Spannungsverhältnis nicht aufgelöst hat, sondern es weiterwirken läßt mit stets offenem Horizont in die Zukunft.

Wird die thailändische Kunst-Öffentlichkeit dieses starke thailändische Element in Somboons Arbeiten sehen? Wird sie realisieren, daß Somboons Werk der seltene Glücksfall einer wirklich schöpferischen Verarbeitung der Konfrontation zweier sehr verschiedener geistiger Welten und ihrer ästhetischen Ausdrucksformen ist? Wenn ja, werden diese Ausstellungen eine wirkliche Heimkehr für Somboon sein, auch wenn er bis auf Weiteres in München leben wird.

Ernst Schürmann
Direktor Goethe - Institut Bangkok
November 1989

FORWARD

A Thai artist returns to Thailand after having spent 16 years in Germany. For the first time he exposes his work to the judgement of his home country with exhibitions at the National Gallery, at the Goethe-Institut Bangkok and in Chiang Mai. In Germany Somboon has been an established artist for quite some while. Prestigious public and private collections and institutions have bought his works. Museums such as the renowned Lenbachhaus in Munich have presented him in one man shows. Both the general and the art press do not only regularly cover his exhibitions with extensive reviews, but also continuously follow his artistic development. They discuss changes and new departures in his style against the background of his artistic development to date. Even after having lived for 16 years in Munich Somboon still is considered to be a Thai artist in Germany. A Thai artist, however, who exposes his Thai awareness of life and his Thai approach to reality to the experience of European forms of artistic expression. Part of the fascination which Somboon's work exerts on the German art world stems from this successful artistic synthesis - a synthesis which has not neutralized the tension between these two cultural and spiritual worlds, but which has resulted in a vital and ongoing cross-fertilization.

Will the Thai public with an interest in the arts see this strong Thai element in Somboon's works? Will it realize that in Somboon's work we have the rare stroke of luck of dealing with the creative confrontation of two different worlds and their respective esthetics? If so, these exhibitions will become a real home-coming for Somboon, even if he continues to live in Munich - at least for the foreseeable future.

Rama IX Art Museum Foundation
Ernst Schürmann
Director Goethe-Institut Bangkok
November 1989

"สิ่งสำคัญคือ ความเข้มแข็งของชีวิต" - ทศนะต่องานของสมบุญ

การที่นักวิจารณ์ศิลปะจัดกลุ่มแยกประเภทงานศิลปะสมัยใหม่ให้เป็นแนวคิด ลำนำต่าง ๆ นั้น อาจใช้ไม่ได้กับศิลปินสมัยใหม่หลายคน การจำกัดกรอบซึ่งเกิดขึ้นจากการแบ่งแบบตายตัวดังกล่าว สามารถเป็นได้เพียงกรอบกว้าง ๆ ที่จะไร้อันที่ เมื่อนำมาใช้เพื่อทำความเข้าใจกับงานของศิลปินคนใดคนหนึ่งโดยเฉพาะ และจะยิ่งยากขึ้นไปอีกหากจะนำมาใช้กับศิลปินซึ่งมีต้นกำเนิดจากวัฒนธรรมอื่น เช่น สมบุญ เป็นต้น วัฒนธรรมตะวันตก อันเป็นที่มาของแนวคิดทางศิลปะของยุโรปและอเมริกา มิได้เป็นรากฐานความคิดด้านศิลปะของเขาแน่นอนว่าเคยมี และยังคงมีการพยายามค้นหาและชี้ชัดเกี่ยวกับอิทธิพลและแนวความคิดแบบตะวันตกในงานศิลปะรุ่นใหม่ ๆ ทั่วการศึกษาค้นคว้าดังกล่าวทำให้ได้เพียงในเชิงอัตวิสัยด้านเดียวเท่านั้น เพราะมีจุดเริ่มต้นจากจุดอื่น ของ "ตะวันตก" จากสิ่งที่เราเรียกว่า คือความเป็น "ตะวันออก" ที่ถูกนำมาปรับใช้ในงานนั้น ๆ ส่วนการเริ่มต้นจากด้านกลับกันก็ยิ่งทำให้นักวิจารณ์ศิลปะตกที่นั่งลำบากยิ่งขึ้นอีก เพราะต้องยืนอยู่บนพื้นฐานที่ไม่แน่นอนเข้าอีก คำถามที่ว่า ศิลปินเช่นสมบุญ ซึ่งใช้ชีวิตทำงานในมิวนิคถึง 6 ปีแล้ว ได้สะท้อนประสบการณ์และความคิดดั้งเดิมของตนที่หล่อหลอมขึ้นจากรากฐานวัฒนธรรมแต่เดิมของเขาเพียงใด อย่างไรบ้าง คงยากที่จะให้นักวิจารณ์ นักตีความชาวยุโรปตอบได้

หลักเกณฑ์หรือมาตรฐานอันเป็นเครื่องช่วยในการจำแนกแยกแยะ ซึ่งเรามักจะหันไปคว้ามาใช้บ่อย ๆ นั้น ไม่มีอยู่ในกรณีนี้ - นี่เป็นสิ่งที่ยากมากจึงประหลาดที่เห็นว่า การปล่อยให้งานศิลปะเหล่านั้นพูดเอง เป็นสิ่งสำคัญ

สมบุญ เกิดที่กรุงเทพฯ เมื่อปี ค.ศ. 1949 มีชื่อเสียงและฐานะที่แน่นอนระดับหนึ่งในวงการศิลปะสมัยใหม่ในไทยมานานแล้ว การให้การยอมรับในความสามารถของเขา จะเห็นได้จากรางวัล FÖRDER PREIS DER STADT MÜNCHEN เมื่อปี 1984 ที่เขาได้รับ และจากนิทรรศการครั้งสำคัญหลายครั้ง อย่างไรก็ตาม การประเมินค่าในทางบวกนี้มาจากผลงานในช่วงแรก ๆ ของเขา ซึ่งมีลักษณะเกือบเป็นภาษาสัญลักษณ์ส่วนตัว และดูเหมือนแทบจะไม่มีมีความเกี่ยวข้องกับงานของเขา ในช่วงหลัง ๆ นี้แต่อย่างใด ภาพวาดเส้นขนาดใหญ่คล้ายกับเกิดขึ้นจากการค้นคว้าความฝัน แม้ว่าภาพเหล่านี้จะเป็นผลจากการกำหนดโครงสร้างและรูปแบบอย่างชัดเจน มิใช่เกิดขึ้นโดยบังเอิญ แบบเป็นไปเอง ภาพเหล่านี้ยังให้ความรู้สึกบีบคั้น มากกว่าภาพจิตรกรรมในระยะหลัง ๆ ซึ่งมีโครงสร้างอันเปี่ยมพลังและมีสีสันจัดจ้านเช่นกัน

ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1985 เป็นต้นมา จะเห็นได้ชัดว่ามีความเปลี่ยนแปลงอย่างขนานใหญ่ในแนวความคิดทางศิลปะของสมบุญ ทั้งในด้านรูปแบบ และสีสัน แต่ทัศนคติต่อศิลปะได้เปลี่ยนแปลงไปด้วยหรือไม่ คำตอบคือไม่ หากเราพิจารณาถึงข้อที่ว่า สมบุญยังคงทำงานวาดเส้นวาดตัวอันลุ่มลึกเรื่อยมา ซึ่งงานประเภทนี้สามารถแสดงออกถึงความต่อเนื่องในชีวิตประจำวันได้โดยตรง นอกจากนี้สิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ ภาพจิตรกรรมใหม่ ๆ ยังคงไว้ซึ่งหลักการสำคัญของภาพวาดเส้นในยุคแรก ๆ ดังงานเหล่านี้มิได้ปรากฏเป็นภาพความเคลื่อนไหวที่ไหลเรื่อยไปดังเช่น ในภาพวาดเส้นขนาดใหญ่ที่เป็นรูปคลื่น หรือชนบท หากกลืนแยกสิ่งเหล่านี้ออกมาเพื่อเป็นชุดแสดงที่เสริมกันและกัน เคียงข้างกันไป

แม้งานจิตรกรรมขนาดใหญ่เหล่านี้ จะมีรูปทรงที่ค่อนข้างเด่นชัด จนกระทั่งเห็นได้ว่าเป็นภาพร่างกายมนุษย์ เช่น งานในปี 1988 แต่พื้นฐานของภาพเหล่านี้ก็ยังคงเป็นสิ่งที่เราอาจเรียกว่า การแปรสิ่งที่เราสัมผัสรู้สึกให้เป็นนามธรรม ความคลางเคลงสงสัยในความจริงแท้ถูกต้องของสิ่งที่มองเห็นด้วยตาในโลกแห่งความเป็นจริงของรูปทรงที่จับต้องได้ ยังคงอยู่ตั้งแต่ต้น จนถึงปลาย

มาถึงงานจิตรกรรมแอบสแตรกต์ในระยะปัจจุบัน ซึ่งเป็นยุคสมัยที่หาแบบแผนอันจะยึดเหนี่ยวได้ยาก เต็มทน การตระหนักในความไม่เที่ยงแท้ของโลกที่เราเห็นด้วยตา เป็นพลังผลักดันสำคัญในงานจิตรกรรมของสมบุญ เป็นตัวกำหนดแนวคิดของศิลปะแอบสแตรกต์ซึ่งมีขอบเขตกว้างใหญ่ไพศาล แม้แต่ในปัจจุบัน หลังจากได้ถกเถียงกันพื้นฐานเรื่องความสำคัญของศิลปะแอบสแตรกต์กับศิลปะที่ลดทอดแบบ กันจนไปหลายปีแล้ว ทว่าศิลปะแอบสแตรกต์ก็ยังคงถือกันว่าเป็นศิลปะที่สูงส่งกว่า มีจิตวิญญาณกว่า และห่างไกลจากแนวโน้มความเป็นไปทางโลกที่สามัญ และการเรียกร้องความบริสุทธิ์ทางจิตวิญญาณแทนโลกวัตถุที่ไม่จริงเช่นย่อมเป็นเป้าของการวิจารณ์โจมตีว่าเป็นศิลปะที่ยากแก่การเข้าถึง แปลกแยกจากความเป็นจริง และจำกัดกับค่านิยมของผู้ดูศิลปะส่วนใหญ่ โดยทั่วไปไม่ว่าจะเป็นงานวาดเส้นในระยะแรกหรืองานจิตรกรรมในระยะหลัง หลักการ แนวความคิด "ศิลปะเพื่อศิลปะ" ไม่อาจนำมาใช้กับงานชิ้นใดของสมบุญได้ แม้ว่าแนวความคิดดังกล่าวมักจะถือกันว่าเป็นคุณสมบัติของศิลปะแอบสแตรกต์ แต่ก็เป็นที่ขัดแย้งกันในขณะเดียวกัน

ถึงแม้งานของเขาจะมีลักษณะอัตวิสัย เริ่มจากตนเอง เช่นเดียวกับงานศิลปะทั่วไปทั้งหลายที่พัฒนามาจนถึงขั้นสุดท้าย สมบุญพยายามหนีห่างจากแอบสแตรกต์ที่บริสุทธิ์ที่เป็นเพียงสิ่งระดับ โดยเขาคำนึงถึงรูปทรงและสี อย่างเข้มงวด ในงานยุคแรก ๆ จะเห็นลักษณะการเคลื่อนไหวอย่างต่องเนื่องของสัญลักษณ์นามธรรมนานาชนิด ส่วนในงานยุคปัจจุบันจะเป็นความขัดแย้งที่เห็นเด่นชัดระหว่างรูปทรง กับสี แม้ว่างานของยุคทั้งสองจะต่างกัน แต่เราสามารถเห็นความต่อเนื่องทางแนวความคิดหลัก ซึ่งก็คือ ความพยายามวาดและเสนอภาพความเคลื่อนไหว ความไม่หยุดนิ่ง ของชีวิต ลมหายใจ ในรูปของพลังต่าง ๆ ที่มีชีวิตขัดแย้งกัน แต่มีความกลมกลืนกัน เช่นอินและหยาง ความว่างเปล่า และความเต็ม พลังทางความคิดและการแสดงออก จิตวิญญาณและอารมณ์ความรู้สึก ความสว่างและความมืดมัว องค์ประกอบเหล่านี้เผชิญหน้ากัน ไต่ป่วนทางความเป็นปึกแผ่นกัน แต่ในฐานะคู่ที่เท่าเทียมกันและเป็นส่วนประกอบของกันและกัน แนวความคิดที่แสดงออกในงานช่วงแรก ๆ ในรูปของภาพเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องกลับปรากฏเป็นความสมดุลระหว่างช่วงข้ามสองอย่างอันเป็นสัญลักษณ์พื้นฐานเปรียบได้กับวิวัฒนาการของงานช่วงหลังของเขา

โลกอันเต็มไปด้วยพลังมหาศาล และแตกต่างไปของสมบุญ ได้หลุดพ้นจากการแบ่งเชื้อชาติ สัญชาติแล้ว หากว่าในงานยุคแรก ๆ ของเขาซึ่งปรากฏความไม่แน่ชัด สิ่งใดไม่ระหว่างโลกที่คนและประเทศการณ์ที่แตกต่างกันสองแบบ แต่ในงานปัจจุบันของเขา ปัจจุบันนี้ได้แปรเปลี่ยนกระจัดไปเป็นการสังเคราะห์ที่กลมกลืน ความขัดแย้งระหว่างตะวันออกและตะวันตก ไม่มีความหมายอีกต่อไป ถ้าหากสามารถค้นพบสัญลักษณ์อุปมาอุปไมยที่เป็นสากล และสามารถสื่อมันออกมาให้เป็นที่ยอมรับได้และรับได้สำหรับทุกคนทุกชาติทุกภาษาในงานศิลปะแล้วละก็ หรืออย่างที่สมบุญ พูดเอาไว้เองว่า "สิ่งสำคัญคือ ความเข้มนัดของชีวิต" ถ้ามันสิ้นสุด ก็ไม่สำคัญว่าชีวิตนั้นจะส่งถึง สัญชาติอะไร

ดร. คาร์ลา ซูธซ์ - โยฟฟ์พินน์
ตุลาคม ค.ศ. 1989

"Was zählt, ist die Intensität des Lebens" - Gedanken zu den Bildern von Somboon

Die Schabladen, die die Kunstkritik für die unterschiedlichsten Stilrichtungen der Gegenwartskunst bereithält, greifen für viele Künstler der Moderne nicht. Die enge Kanalisierung, die dadurch zwangsläufig entsteht, vermag immer nur ein grobes Raster anzudeuten, nicht jedoch Individualitäten zu fassen. Ganz schwer tut sich die kritische Instanz dann, wenn es darum geht, Künstler zu charakterisieren, für die die westliche Kultur, an der sich traditionell die europäische (und amerikanische) Kunstbetrachtung immer noch orientiert, nicht Ausgangspunkt bildnerischen Denkens war, die, wie Somboon, ihre Wurzeln in einem anderen kulturellen Umfeld haben. Zwar gab und gibt es immer wieder Versuche, den Einfluß z.B. östlichen Gedanken gutes auf die neuere Kunst dingfest zu machen, die Auseinandersetzung muß dabei jedoch stets subjektiv verlaufen, weil sie von "westlichen" Prämissen ausgeht, von dem, was wir an "östlichen" Elementen verarbeiten glauben. Der umgekehrte Prozeß ist ungleich schwerer, wirft er den Kritiker doch notwendigerweise auf unsicheres Terrain zurück. Inwieweit ein Künstler wie Somboon, der seit sechzehn Jahren in München lebt und arbeitet, dennoch primär Erfahrungen und Vorstellungen in seinem Werk spiegelt, die durch seine kulturelle Herkunft fixiert sind, läßt sich von einem europäischen Interpreten kaum angemessen beantworten.

Die Hilfskonstruktionen, in die man sich gerne und leicht flüchtet, setzen eine Relation voraus, die hier nicht gegeben ist - eine Einsicht, die einmal mehr deutlich macht, wie wichtig es ist, die Bilder selbst sprechen zu lassen.

Somboon, 1940 in Bangkok geboren, hat innerhalb der süddeutschen Kunstszenen seit langem einen festen Platz. Die große Wertschätzung seiner Arbeit fand 1984 im Förderpreis der Stadt München und in wichtigen Ausstellungen ihren sichtbaren Niederschlag. Allerdings orientierte sich diese positive Beurteilung an einer sehr eigenwilligen, fast monomanischen Zeichensprache, die mit den neuen Bildern nur noch wenig zu verbinden scheint.

Die wie in träumerischer Kontemplation entstandenen großformatigen schwarz-weißen Zeichnungen, die jedoch einem deutlich festgelegten konstruktiven Gerüst folgen und nicht dem Zufall überlassen sind, wirken sehr viel verhaltener als die kraftvoll gebauten und zum Teil ungewöhnlich farbtintensiven Bilder der letzten Jahre. Offensichtlich ist ab 1985 eine radikale Umorientierung des malerischen Konzeptes sowohl in farblicher als auch in formaler Hinsicht. Aber hat sich damit auch die künstlerische Haltung geändert? Dagegen spricht einerseits, daß Somboon auch jetzt noch parallel zu den neuen Bildern an den subtilen schwarz-weiß Aufzeichnungen weiterarbeitet, in denen sich die Kontinuität des alltäglichen Lebens unmittelbar ausspricht. Andererseits, und das ist wohl entscheidend, enthalten auch die neuen Bilder die Grundprinzipien der früheren Zeichnungen, diese jedoch nicht als fortlaufend fließende Bewegung, wie in den Wellen- oder Federmotiven der Großen Graphitblätter, sondern sie isolieren, vereinzeln sie und stellen sie als sich ergänzende Kontraste nebeneinander.

Wenngleich diese großen Gemälde in einigen Fällen relativ deutliche gegenständliche Anklänge enthalten, die sich 1988 bis hin zu erkennbaren menschlichen Körpern verdichten, ihr Grundtenor bleibt der, real Erspürtes in abstrakte Metaphern zu übersetzen. Die dahinterstehende Skepsis gegenüber der Gültigkeit der sichtbaren Wirklichkeit, ihrer materiellen Gestalt, begleitete die Entwicklung der abstrakten Malerei von Anfang an und artikuliert sich stets dort mit besonderer Radikalität, wo die Gegenwart keine ausreichenden Identifikationsmuster mehr zu bieten schien. Die

Erkenntnis der Relativität der sichtbaren Welt, die die ungegenständliche Malerei Somboons motiviert, bestimmt leitmotivisch weite Bereiche der abstrakten Kunst, die gleichzeitig jedoch auch immer als zumindest künstlerisch a priori progressiv galt. Auch heute noch, Jahrzehnte nach den Grundsatzdiskussionen um der Bedeutung gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst, gilt der Abstraktion von vorneherein das Prädikat größerer Fortschrittlichkeit einerseits und tieferer Geistigkeit andererseits, weit entfernt von den ebenso bedrängenden wie, gemessen an der "Ewigkeit", banalen, niederen Zeitleben. Dieser Stilisierung einer von der vergänglichsten Dingwelt scheinbar unbelasteten Bildwelt zu reiner Spiritualität steht nahezu zwangsläufig der Vorwurf weitgehender Unverständlichkeit, esoterischer Entfremdung von der Realität (und damit dem durchschnittlichen Kunstfreund), aber auch Beliebigkeit und Unverbindlichkeit gegenüber.

Der reine "L'art pour l'art" - Gedanke, den die abstrakte Malerei oft bewußt für sich reklamierte, der ihr jedoch oft auch als negatives Attribut zugeordnet wurde, trifft auf Somboons weder in den früheren Zeichnungen noch den neuen Bildern zu.

Wenngleich subjektiv geprägt, wie in letzter Konsequenz jede künstlerische Ausdrucksform, versucht Somboons jedoch stets der Unverbindlichkeit einer nur dekorativen ungegenständlichen Malerei durch die strenge formale und farbliche Kontrolle zu entgehen. Waren es früher die wie in "Tagwerken" festgelegten Bewegungsabläufe abstrakter Zeichen, so sind es heute die klar gesetzten Farb-Form-Kontraste. Erhalten bleibt in beiden eine andere Form von Realität, um die es Somboons stets geht : um die kontinuierliche Aufzeichnung des sich ewig wiederholenden und nur bedingt beeinflussbaren Lebensflusses. Existenz als Ausdruck von Bewegung, als Atmen, als Gegensatz unterschiedlicher Kräfte, die sich wie Ying und Yang ergänzen, findet in Somboons Bildern immer wieder zu überzeugender Form, Leere und Fülle, konzeptuelle Strenge und Expressivität, Spiritualität und Emotion, Leuchtkraft und Dampfligkeit stehen sich nicht feindlich, sondern gleichwertig gegenüber. Was die frühen Zeichnungen in dem fortlaufenden Bewegungsfluß zeigten, enthalten die neuen Bilder in der Balance gegensätzlicher Werte als Grundmetaphern menschlichen Lebens. Somboons kraftvolle, malerisch außergewöhnlich reichhaltige und differenzierte Bildwelt hat sich damit weit von jeder verengenden nationalen Zuordnung entfernt. Mag früher durchaus ein noch unentschiedenes Schwanken zwischen verschiedenen kulturellen Erfahrungswerten auffallend gewesen sein, so ist heute diese Problematik in einer Synthese aufgehoben. Östliche und westliche Fixierungen spielen dann keine primäre Rolle mehr, wenn allgemeinverständliche und damit allgemeinverbindliche Metaphern für das gefunden wurden, was als Idee im Werk vermittelt werden soll, ein Ziel, das Somboons mit vielen seiner neuen Bilder erreicht hat. Wenn nur noch, wie Somboons es formuliert, "die Intensität des Lebens zählt", dann ist es fraglos gleichgültig, welcher Nationalität dieses Leben zuzuordnen ist.

Dr. Carla Schulz - Hoffmann

Oktober.1989

"The Only Important Thing is Life's Intensity" - Thoughts About Somboons's Pictures.

The labels or categories which art critics hold ready in order to define the most varied orientations of contemporary art, are of little use when applied to a number of modern artists. This rigid classification hints at most at a rough framework and cannot be effective when trying to understand individuals. The process becomes even more difficult if the artist examined has his roots in another culture, as Somboons does, if western culture - to which Europe's (and America's) vision of art traditionally refer - wasn't the source or starting point of creative thought. True, there have been, and still are, many attempts at establishing the relation between eastern thought, for example, and modern art. But the analysis can only be a subjective one, basing itself as it does on "western" premises, on what we believe to be the "eastern" elements used. The opposite process is considerably more difficult, as it necessarily puts the critic on uncertain ground. The question of knowing to what extent the work of an artist such as Somboons, who has been living in Munich for sixteen years, reflects primarily experiences and ideas that are shaped by his cultural origins, can hardly be answered adequately by a European interpreter.

The clichés and reference points we so readily - and easily - use, presuppose a link or a relation that don't exist in this case : a fact which emphasizes once again the importance of allowing the pictures to speak for themselves.

Somboons, born in Bangkok in 1949, has long established himself on the South German art scene as an artist of importance. The 1984 Munich Art Award and numerous exhibitions are concrete signs of the esteem his work enjoys. This favourable assessment of his work, however, was directed at earlier compositions, at pictures whose very personal, almost monomaniacal sign language seems to bear little relation to that of the more recent paintings.

The large black and white drawings seem to have originated in dreamlike contemplation even though they are subjected to a well-defined formal structure and nothing about them is left to chance. They emanate a feeling of restraint, a very different one to that awakened by the recent paintings, with their powerful structure and in parts unusually intensive colours.

Since 1985 we clearly have witnessed a radical change of Somboons's understanding of painting, in terms of both colour and form. But was this formal change followed by a change of outlook? Not if we consider the fact that Somboons has continued to work on these subtle black and white drawings, in which the continuity of everyday life is so directly expressed. Moreover, and this is the important point, the new paintings still contain the essential principles explored in the earlier drawings. But these aren't shown as forward flowing movements as is found in the waves of feather motifs of the large graphite drawings ; the paintings isolate and distill them, placing them side by side as mutually complementary oppositions.

Even though these large canvases sometimes portray almost recognizable objects - and in 1988 even showed human bodies - their basic tenor is to translate what we might call the 'reality of sensations' into abstract metaphors. Doubts about the reality of the visible world have from the beginning been part of the debates surrounding abstract painting - scepticism being expressed most strongly in times when the present couldn't be identified with. The realisation that the reality of the visible world is a relative one, an idea that inspires Somboons's painting and has again and again influenced abstract art, has surprisingly always been perceived to be a-priori progressive. Even today, decades after the basic discussions about the significance of representational and abstract art were held, the latter is still seen not only as more

enlightened but also as having more spirituality, being as it is far distant from oppressive and - if compared to the concept of eternity - banal trends. This act of stylization that consists of claiming pure spirituality for a world of images apparently untouched by the transient world of objects isn't without its dangers. Indeed, the door stands wide open for criticism : such a claim would make art largely incomprehensible ; it would make it an esoteric estrangement from reality, thus alienating the average art lover ; it would make it arbitrary and non-committal.

None of Somboon's work can be linked to the concept of "l'art pour l'art", an idea that abstract painting has so often claimed for its own and that has frequently been considered one of its negative attributes.

Even though subjective - as is all art after all - Somboon's work tries to avoid the non-committal quality of a purely decorative kind of abstract painting by rigorously controlling form and colour. In the earlier work, this was articulated in the rhythmical, moving sequence of abstract signs. In today's paintings, we find this in the clearly formulated contrast of form and colour. Although the two periods are different, one finds a thematic continuity in the need to draw a different form of reality, to capture the flow of life, its endless repetition, the fact that one can hardly influence it. Existence as expression of movement, breath, as contrast of opposing forces that nevertheless complement each other, like Ying and Yang. This is what Somboon's pictures show us in an increasingly convincing manner. Emptiness and fullness, conceptual rigour and expressiveness, spirituality and emotion, light and gloom, all these elements face each other not as enemies but as equals. The ideas expressed earlier in a flow of movement are formulated today in terms of the balance between opposing values serving as the fundamental metaphor for human life. Somboon's forceful, unusually rich and differentiated world means that his work has freed itself from all gone beyond any restricting nationality-linked form of categorization. Although one might well have noticed an undecisiveness in terms of cultural references in Somboon's earlier work, the duality has today become synthesis. Defining specific eastern or western elements is unimportant as long as metaphors can be found for the ideas that need to be expressed, that are widely understandable and therefore valid for all. And this is a goal Somboon has reached in a large number of his paintings. If, as Somboon puts it, "the only important thing is life's intensity", it is immaterial to know what nationality this human being happens to have.

Dr. Carla Schulz - Hoffmann

October. 1989

บทเพลงของสมบุรณ์

"ในความอ่อนน้อมถ่อมตนอย่างแท้จริงเท่านั้น มนุษย์จึงจะได้รับความรู้เกี่ยวกับตัวเองซึ่งมีเพียงน้อยนิด และความเข้าใจต่อโลกอยู่ด้วย ให้เป็นประโยชน์ขึ้นมาได้ เครื่องมือที่จะช่วยให้ได้มาซึ่งความรู้ความเข้าใจดังกล่าวก็คือ ความหยิ่งผู้รุกรอง ในศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ สิ่งนี้ได้แสดงออกอย่างเด่นชัดโดยไม่เพียงแต่ซึมซับรูปแบบที่เคยบทเห็นกันอยู่แล้วเข้าไว้เท่านั้น หากยังเป็นผู้สร้างสรรค์รูปแบบใหม่ ๆ สามารถประสานโครงสร้างรูปแบบทั้งหลายในโลก ไม่ว่าจะเป็นสัมผัสได้โดยชัดแจ้งหรือไม่ก็ตาม เข้าไว้ด้วยกันในตัวเองอีกด้วย สามารถนำเราย้อนกลับไปสู่เส้นทางแห่งการหยั่งรู้ด้วยญาณ เพราะความที่คนนี้เป็นความรู้ในความจริงที่เหนือประสาทสัมผัส ไม่อาจมองเห็นหรือจับต้องได้ ทว่ารับรู้ได้ในความลึกลับ อันเป็นนิรันดร์"

ANDRE BRETON ได้ใช้คำพูดประโยคนี้นิยามบทความของเขา "อะไรเป็นสิ่งที่การสร้างสิ่งเหนือความจริงต้องการ" (SURREALISMUS) และบทความนี้ได้มีอิทธิพลต่อการ เคลื่อนไหวและการเปลี่ยนแปลงของการทำงานของศิลปินในศตวรรษที่ 20

สมบุรณ์ หอมเทียนทอง เกิดที่กรุงเทพฯ ก็เป็นศิลปินคนหนึ่งที่ดำเนินทางร่วมในวงการเคลื่อนไหวนี้ แต่ทว่าในความคิดผลงานของสมบุรณ์ที่ต่างได้ต่างไปจากทางภาคตะวันตก เพราะเขาได้นำปรัชญาทางความคิดของประเทศที่เป็นบ้านเกิดเขามาทำงานร่วมแสดงออกในผลงาน ของเขาที่ถ่ายทอดในปัจจุบัน แต่ผลงานของสมบุรณ์ไม่ได้เขียนวาดแบบวัฒนธรรมเดิม เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังในวัดโบสถ์ ซึ่งเขียนเรื่องราวทางศาสนาที่ได้พบเห็นในวัดโบสถ์ต่าง ๆ ในประเทศไทยซึ่งตามประวัติศาสตร์ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอินเดีย แต่ด้วยกาลเวลาที่ล่วงเลยผ่านมา จิตรกรรมไทยก็วิวัฒนาการมาเป็นลักษณะที่แตกต่างอย่างที่ได้เห็นในปัจจุบัน รูปร่าง และท่วงท่าต่าง ๆ ที่จะได้เห็นได้จากทางสถาปัตยกรรม หรือประติมากรรม ตลอดจนลวดลายสิ่งประดับต่าง ๆ ในผลงานอดีตของไทย สิ่งเหล่านี้ไม่ได้แสดงให้เห็นเลยในผลงานของสมบุรณ์

สมบุรณ์ได้เริ่มต้นทำงานวาดเขียน สมัยยังเป็นนักเรียนอยู่ด้วยการวาดการ์ตูน และได้วาดตามแบบตะวันตกที่ได้เห็นเขาทำกันในหนังสือการ์ตูนต่าง ๆ เป็นเรื่องราวของอัศวินหาญ เช่น ความบอย หรือเทพนิยายตามแต่ที่เขาจะสนใจ หรือชอบในสมัยนั้น สมบุรณ์เล่าเรื่องในอดีตของเขาว่า เขาได้รับอิทธิพลการทำงานในระยะเวลา มาจากทางยุโรปหรืออเมริกา ที่เขาสอนใจหรือได้เห็นบ่อย ๆ ในหนังสือศิลปะ ซึ่งไม่ใช่เรื่องง่าย ๆ สำหรับเขาที่จะรับรู้ความเป็นไปของโลกภายนอกเหนือจากบ้านเกิดที่เขาอยู่ เขาได้รับรู้เพียงผ่านทางหนังสือต่าง ๆ ที่เขาได้เห็นในร้านขายหนังสือหรือตามห้องสมุดต่าง ๆ ของสถาบันต่างประเทศ

สำหรับการเริ่มต้นการเขียนรูปของสมบุรณ์ที่ได้ทำมานี้แทบจะไม่มีคำแนะนำอะไรเลยถ้าเขาไม่มีโอกาส บางครั้งงานการ์ตูนของเขาได้รับการพิมพ์ออกมาเป็นรูปเล่ม ตลอดจนนายห้างที่เขาเริ่มทำงานศิลปะ ก็เริ่มได้รับความสนใจจากผู้ดูแลและมีโอกาสตีพิมพ์ผลงานของเขาบางครั้งในหนังสือพิมพ์ในเมืองไทย งานวาดเส้นของสมบุรณ์ในระยะแรกที่ทำใน ค.ศ. 1970 ตอนนั้นสมบุรณ์ยังใช้ชีวิตอยู่ในกรุงเทพฯ งานของเขาในระยะนั้นคล้ายกับงานที่มีกระแสร่วมกัน และก็มีลักษณะคล้ายกับผลงาน IMPRESSIONISMUS ของฝรั่งเศส งานเขาเขียนอย่างละเอียดยิ่งและเกิดนามธรรมรูปร่างเล็ก ๆ จำนวนมาก หรือไม่ก็เป็นงานที่ตัวคนที่เป็นผู้หญิง หุ่นนางหรือบ้านตามโน้ตที่เห็นอยู่ในเมืองไทย แต่เขาก็จะได้เห็นว่าตัวคนที่สมบุรณ์เขียนนั้นมีลักษณะคล้ายกับกระแสดวงหัวหรือระเบิดออกทุกทิศทาง เป็นตัวที่คนที่ไม่ใช่ตัวที่คนธรรมดา แต่จะมีความเคลื่อนไหวในตัวอยู่ตลอดเวลา สมบุรณ์ไม่ได้ทำงานอย่างเพียงแค่อวดตาที่เขาเห็น เขาเขียนสิ่งที่อยู่ในใจกับสัมผัสได้ และแสดงออกมาในตัวของตัวคนธรรมดาที่ได้เห็นกันอยู่ ในขณะนั้นสมบุรณ์ได้เรียนศิลปะกับ จ่าง แซ่ตั้ง ซึ่งเป็นศิลปิน

ที่มีความสามารถสูงคนหนึ่งของเมืองไทยในยุคนั้น ในยุคนั้นสมบูรณได้ทำงานที่นำสนใจมาก งานแสดงออกด้วยพลัง อิสระพร้อมกันนั้นก็เกิดความสับสนที่ซ่อนอยู่ในรูปร่างละเอียดเล็ก ๆ นี้ ซึ่งถูกเขียนเต็มไปด้วยเส้นในแนวนระนาบที่เขากำ เราเห็นความจริงที่อยู่ในงานเหนือความจริงของเขา สมบูรณ์ได้เริ่มทำงานของเขาในระยะแรกนี้แล้ว ดังบทความของ BRETON ที่ได้กล่าวถึงข้างต้นนี้ แต่งานของสมบูรณในระยะนี้ก็ยังคงมองเห็นอิทธิพลบางส่วนหรือคิดบางทางยุโรปซึ่งเป็นรูปแบบ แต่ว่ารายละเอียดสมบูรณ์ได้สร้างขึ้นมาด้วยตัวของเขาเอง เป็นการผสมผสานระหว่างความเป็นส่วนตัว ในความคิดสร้างสรรค์ แต่ก็ยังมีอิทธิพลที่เขาสนใจในสมัยนั้นได้มีส่วนเข้าร่วมในงานของเขา บางส่วนจะคล้ายกับ MIRO หรือแม็กเกรทท์ KANDINSKY สมัยที่เขาอยู่ปารีส สำหรับผลงานทางด้านประติมากรรมของสมบูรณ ในระยะหลังก็เช่นเดียวกัน รูปร่างประติมากรรมที่มีลักษณะคล้ายหรือทรงระบอบ ที่ทำด้วยวัตถุไปอย่างกลายและในรูปทรงที่มีลักษณะอย่างง่าย ๆ นี้ ทำให้เกิดเป็นชีวิตขึ้นมาเหมือนจะเดิน หรือมีชีวิตเคลื่อนไหวออกมาได้ วัตถุที่ไม่มีชีวิตสีขาวก็ทำขึ้นอย่างมีชีวิตเหมือนเมล็ดของพันธุ์ไม้ที่ค่อย ๆ งอกเกิดออกมา รูปทรงประติมากรรม นี้ แสดงถึงลักษณะงานส่วนตัว เมื่อตัวประติมากรรม ได้ซึ่งยึดผูกเข้ากับผนังสีขาวทรงสี่เหลี่ยมที่ถูกทำขึ้นประกอบเป็นผลงานชิ้นเดียวกัน งานแสดงออก ทางลึกลับและมีชีวิต ระหว่างความน่าเกลียดและความงามที่ทับถมกันในลักษณะเดียวกัน ผลงานได้แสดงออกซึ่งทางเพศอันอ่อนโยนและพิศพา ความคิด สร้างสรรค์ที่มีในส่วนหนึ่งของกลุ่มทำงานเหนือความจริง (SURREALISMUS) ที่มีศิลปินท่านอื่นเช่น TANGUY, BELLMER แม้แต่ DALI และ BRAUNER หรือแม็กเกรทท์ PICASSO กับผลงานของเขาที่ทำในปี ค.ศ. 1930 แต่ประติมากรรมของสมบูรณได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นจนไปจากศิลปินที่กล่าวมานี้ งานของสมบูรณได้มี เรื่องที่ประพันธ์ขึ้นเอง และไม่ต้องการเลียนแบบ เขาทำงานของเขาอย่างมีลักษณะเหมือนนิสัยของเขา งานของเขาแสดงความเคลื่อนไหว และเปลี่ยนแปลงทั้งที่ความเคลื่อนไหวของงานของเขาเหมือนมีความตายอยู่แต่ขณะเดียวกันก็มีสิ่งมีชีวิตเกิดขึ้นในความเคลื่อนไหว และความหวาดกลัวที่รวมตัวอยู่ การแสดงออกของงานของเขาเป็นเรื่องราวแปลกมากในสายตาของผู้คนที่ตัดสินปะในโลกตะวันตก เขาได้สร้างงานที่มีรูปประติมากรรมความคิด ที่เรารู้สึกถึงความเข้าใจ และศรัทธาใน

ถ้าเราศึกษางานประติมากรรมของสมบูรณ และมองดูอย่างเข้าใจลึก เราจะเป็นโครงสร้างความคิดสร้างสรรค์ของเขาที่มีส่วนหนึ่งอยู่ในรูปประติมากรรมตะวันตกที่เราเคยชินกัน ผลงานของเขาได้มีการแสดงในลักษณะเหนือความจริง SURREALISMUS แต่เป็นเพียงรูปแบบซึ่งเสมือนเปลือกภายนอก แต่การแสดงออกอย่างลึกลับในงานของเขาเราจำเป็นต้องทำความเข้าใจกับวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่เหนือไปจากตนเองเคยชินของเรา และต้องมองดูว่าสมบูรณเข้ามาจากไหน

เราจะไม่เปลี่ยนเรื่องพูดถึงงานประติมากรรมของเขา ที่เขาทำออกมาด้วยความสงบ แต่ก็อาจทำให้เรารู้ว่าไม่ได้ด้วยความไม่สนใจหรือไม่เข้าใจในผลงานของเขาอย่างถูกต้อง เราจะเห็นความสัมพันธ์ระหว่างงานประติมากรรมและงานวาดเส้นของเขาซึ่งมีขนาดใหญ่มาก ซึ่งเขาได้ทำขึ้นมาในระยะ 2 ปีหลังนี้จะเห็นความแตกต่างที่มาก งานวาดเส้นขนาดใหญ่นี้ เป็นงานที่ต่อกันหลาย ๆ ชิ้น เขาได้วาดเส้นงานของเขาอย่างไม่มีระเบียบลงบนกระดาษที่มีเส้นบรรทัดฐานที่วางไว้ก่อนหน้าอย่างเป็นระเบียบเหมือนนักกระต่ายสำหรับเขียนตัวโน้ตของผู้ประพันธ์ดนตรี บางแห่งเขาวาดเป็นระเบียบตามเส้นบรรทัด แต่บางแห่งเขาตกใจและออกไป เขาทำงานด้วยดินสอ งานวาดละเอียดมาก บางครั้งเราจะเห็นความลึก ความสูง หรือบางครั้งงานก็แสดงความเคลื่อนไหว อย่างกับมีชีวิตในแว่น้ำ หรือคล้ายกับฝันที่มาจากเส้นผม พร้อมกับนั้นเราก็จะเห็นการต่อสู้ ระหว่างความสว่างและความมืดที่มีอยู่อย่างต่อเนื่องในงานของเขา บางแห่งกว้างอย่างสงบเรียบ บางแห่งกว้างแรงและอิสระ เราจะเห็นเขาทำงานเหมือนผู้กำกับที่มองดูฉากความเป็นไปของงานของเขาตลอดเวลา เขากับงานของเขาอย่างมีชีวิตชีวา มาก เมื่อเราดูงานชิ้นหนึ่งของเขาซึ่งเป็นงานที่ต่อกันจำนวน 6 ชิ้น และเขาใช้ชื่อว่า "พลก" (PASUED) ครั้งแรกเมื่อเราเข้าไปในงาน เราจะยังไม่รู้เลยว่า

มีอะไรให้เห็นเพราะผลงานขนาด 2 x 9 เมตร เมื่อมองดูจากภายนอกนี้ เราจะเห็นเหมือนฉากกันห้องขนาดใหญ่แบบเอเชียด้วย แต่เมื่อความตระลึงนั้นค่อยคลายตัวลง เราก็จะมองเห็นงานของสมบูรณที่เต็มไปด้วยรายละเอียด ที่แสดงออกทุกขณะถูกวางขึ้นจากสมาธิที่ค่อย ๆ ก่อตัวขึ้นเหมือนสภาพ POSITIVE และ NEGATIVE ที่รวมตัวผสมผสานกัน แต่เราก็ยังเห็นเส้นบรรทัดฐานของทุก ๆ แยกที่ยังมีร่องรอยให้เห็นเหลืออยู่เพราะบางแห่งถูกวาดเส้นที่แนบหากบคลุมไม่ทั่วจนเป็นน้ำหนักเทา และดำสนิท ผลงานที่มีรายละเอียดอย่างมากมานี้ แต่มีการประพันธ์ขึ้นด้วยความสัมพันธ์อย่างสูง และมีชีวิตชีวา เราจะเห็นสมาธิของสมบูรณที่ได้เริ่มต้นทำงานนี้จนถึงจุดจบของผลงานไม่ได้เดินทางลงไปในเลย เขาสามารถควบคุมผลงานขนาดใหญ่นี้เสร็จลงได้ด้วยอย่างสมบูรณ เมื่อเราไปเยี่ยมเขาที่ STUDIO เราจะเห็นงานสเก็ตเล็ก ๆ ของเขาที่เขาเตรียมทำไว้ก่อน ก่อนที่เขาจะเริ่มทำงานชิ้นใหญ่ แต่งานสเก็ตที่เขาทำก่อนเริ่มผลงานจริง ไม่ใช่เป็นแบบตายตัวขยายขึ้นมาเป็นผลงานใหญ่ เหมือนกับศิลปินทั่วไปที่ทำ ๆ กัน ในแบบ L'ART POUR L'ART แต่งานของเขาขยายในขั้นด้วยความสอดคล้องการทำงานวันต่อวัน เหมือนชีวิตแต่ละวันที่อยู่ไม่ซ้ำกัน งานของสมบูรณถูกสร้างขึ้นด้วยจินตนาการ และการดำรงอยู่ของชีวิต เขาทำงานด้วยจิตใจปัจจุบัน อารมณ์ปัจจุบันที่ไม่ใช่แต่เพียงงานจินตนาการอย่างเดียว งานของเขาจึงแสดงออกสัมพันธ์กับการดำรงชีวิตอยู่อย่างปัจจุบัน ซึ่งเมื่อเรานึกย้อนไปถึงประติมากรรมของเขาที่มีลักษณะเดียวกัน

เราสามารถพูดถึงงานของสมบูรณได้ว่า เขาสร้างงานขนาดเส้นด้วยสมาธิแห่งการใช้ชีวิต และงานประติมากรรมที่ทำด้วยความไตร่ตรอง งานของเขาเหมือนดังกระจกเงาที่ผู้ดูจะมองเข้าไปเพื่อรู้สึกถึงสิ่งหนึ่งที่อยู่ภายใต้รู้เห็นด้วยความเข้าใจของตนเอง

ผลงานของสมบูรณเต็มไปด้วยพลัง และตบตบทั้งทางของเขาให้ความคิดแผ่ดู และต้องไตร่ตรองด้วยความละเอียดและระมัดระวัง เมื่อเรามองดูวิวัฒนาการของสมบูรณในระยะ 6 ถึง 9 ปีที่ผ่านมา เป็นวิวัฒนาการที่ผู้รักงานของเขา บทความที่เขียนถึงสมบูรณนี้ ผมได้ใช้ระยะเวลาที่ยาวนานนับราวหนึ่งชั่วโมง และคิดว่าเป็นเรื่องถูกต้องที่จะเขียนถึงงานทั้งหมดที่เขาทำมาจนถึงปัจจุบัน

อาร์มัน โซเวท
มิถุนายน 1982

Somboons Lied

„... nur in aller Demut vermag der Mensch das wenige, das er über sich selbst weiß, der Erkenntnis dessen, was ihn umgibt, dienstbar zu machen. Das große Mittel, das ihm dafür zur Verfügung steht, ist die poetische Intuition. Diese, im Surrealismus endlich frei geworden, versteht sich nicht nur rein assimilatatorisch im Hinblick auf alle bekannten Formen, sondern kühn als Schöpferin neuer Formen, fähig also, alle Strukturen der Welt, offenbare oder nicht, in sich zu begreifen. Sie allein gibt uns den Faden an die Hand, der zurückführt auf den Weg des Gnosis, weil sie Kenntnis der suprasensiblen Realität ist, unsichtbar sichtbar in einem ewigen Geheimnis.“

Mit diesen Worten beschließt André Breton seinen 1953 publizierten Essay »Was der Surrealismus will« und umschreibt damit das Bemühen ganzer Generationen von Künstlern, die sich im Horizont einer der folgenreichsten geistigen Strömungen des 20. Jahrhunderts bewegen.

Auch der in Bangkok geborene Somboon Hormtientong steht in dieser Tradition, wobei in seinem Oeuvre freilich auch Momente hinzukommen, die mit den kulturellen Gegebenheiten seines Heimatlandes und mit den dort empfungenen ästhetischen Eindrücken zusammenhängen. Dabei handelt es sich zunächst nicht um die herkömmliche Malerei buddhistischer Prägung, wie sie in den thailändischen Klöstern unter ceylonischem und indischem Einfluß zu großer Eigenständigkeit entwickelt worden war. Auch die überlieferten Formen in sakraler Architektur und Skulptur mit ihren fließenden, teigigen Ornamenten und Schmuckmotiven scheinen ihn kaum inspiriert zu haben. Somboon begann vielmehr noch als Schüler mit Comiczeichnungen, die sich völlig an den Standards westlicher Zivilisation orientierten. Es waren damals die Helden aus den gängigen Crime Stories und Western, aus Mittelalter und Gegenwart, die ihn faszinierten. Deren Schicksale erzählte er in einer Weise, daß die Unterscheidung von entsprechenden Produkten aus Paris, London oder New York nicht immer leicht fällt.

Dieses Vorspiel seiner künstlerischen Entfaltung wäre kaum der Erwähnung wert, wenn sich nicht verschiedene Besonderheiten dieser in thailändischen Zeitungen abgedruckten Bildfolgen auch an späteren, anspruchsvollen Arbeiten beobachten ließen. Insbesondere die Wiedergabe rascher und impulsiver Bewegungen, die durch abrupte Auflösung von Konturen evoziert werden, übernimmt Somboon in seine visionäre Sicht der Landschaft. Um 1970 entstehen nämlich noch in Bangkok Zeichnungen, die in gleicher Weise das chinesische Malerei und den französischen Impressionismus erinnern: winzige abstrakte Formen, im Nervenflecht des Papiers gebracht, schließen sich aus der Distanz zu flüchtigen Eindrücken dorrlicher Situationen zusammen. Auch hier lösen sich die Umrisse der Gegenstände gewaltsam auf, scheinen zu explodieren, so als wollten sich Objekte und Ambiente vermischen beziehungsweise ineinander übergehen. Somboon geht es augenscheinlich jedoch nicht so sehr um Vergewenwärtigung des Ephemeren der Erscheinungen als um Beschworung des inneren Zusammenhangs als Lebendigen. In dieser Phase des Unterrichts bei Tang Chang, dem einzig bemerkenswerten modernen Künstler Thailands, gelingen Somboon etliche überraschende Arbeiten. In ihnen veranschaulichen abstrakte Liniengeflechte einen geheimnisvollen Dynamismus, der über die Grenzen der Darstellungen hinausstreckt und doch immer wieder Inseln bzw. tote Stellen in den Strudeln der Graphismen ausspart. Diese Zonen offenbaren in der Nahsicht eine verblüffende Fülle winziger Einzelformen, die Infusorien, Amöben und anderen Mikroorganismen ähneln. Ebenso wie die etwa gleichzeitigen Landschaftszeichnungen sind diese Blätter als Lebensmetaphern lesbar, insofern die ornamentalen Kraftströme jener Energie zur Anschauung verhelfen, die selbst in den kleinsten organischen Einheiten wirksam sind. Die Realität als unsichtbar sichtbar in einem ewigen Geheimnis erscheinen zu lassen — darum geht es Somboon von Anfang an, wenn wir hier die Formulierung Bretons noch einmal aufgreifen.

Allerdings erwies sich das skizzierte bildnerische Verfahren relativ schnell als zu vordergründig, zu wenig entwicklungsfähig, da es nur in Einzelfällen gelang, die Kluft zwischen dem abstrakten Prinzip der großen Form und den ans Detail fixierten Vorstellungen zu überbrücken. Überzeugender als die hier erwähnten frühen Zeichnungen sind zweifellos die wenigen erhaltenen Bilder, die eine intensive Auseinandersetzung mit dem Oeuvre Mirós verraten und gelegentlich auch an den späten Kandinsky der Pariser Jahre gemahnen.

Auch Somboons Objekte lassen sich in diesem Zusammenhang betrachten. Röhren und Zylinder aus Polyester transformieren sich an den Enden in wuchernde Gebilde, so als würden aus dem Innern der klaren, geometrischen Körper Tentakel oder Polypenarme herausquellen. Die tote, weißliche Materie treibt gleichsam Knospen, sprießt und keimt. Die Gebilde gewinnen einen polymorph-perversen Charakter vor allem auch dann, wenn die monstrosen Wülste von scharf gespannten Schnüren stranguliert und an stereometrische Blöcke und Wände gezerrt werden. Die so grotesk anmutenden Objekte, die sich über den Boden schlängeln und aufbäumen, lassen im Widerspiel äußerer Gewalteinwirkung, ja Knebelung und blindwüchsiger Protuberanzen Momente des Ekels und der Faszination aufscheinen. Die unterschwellige sexuelle Thematik dieser Arbeiten verweist auf den Surrealismus als einen möglichen Ausgangspunkt derartiger Erfindungen. Tanguy, Bellmer, aber auch Dali und Brauner könnten hier ebenso Pate gestanden haben, wie Picasso mit seinen Werken aus der Zeit um 1930. Somboons Plastiken sind damit keineswegs späte Ableger von Figurationen, in denen heterogene Elemente in einer Weise verschmelzen, daß sich die Vernunft weigert, sie miteinander in Beziehung zu setzen. In den Objekten des Künstlers spielen sich nämlich die Widersprüche vornehmlich auf einer Ebene ab, die dem Motivischen vorausliegt. Veranschaulicht wird primär die Dialektik zwischen Fließen und Erstarren, zwischen Entfallen und Begrenzen. Ununterscheidbar gehen Hohles und Massives, Weiches und Hartes, Bestimmtes und Chaotisches ineinander über, so daß Somboons Arbeiten dieses Genres etwas Bedrohliches und zugleich Skurriles anhaftet. Die Irritation liegt in der Ambivalenz der Wirkungen, das Befremdliche des Eindrucks in der Verkopplung des Biomorphen mit dem absolut Künstlichen. Nicht um Konkretisierung von Gestalt geht es, sondern um Veranschaulichung jener Energiepotentiale, aus denen sich alles Werdende entwickelt. Wenn wir die Objekte Somboons nicht völlig mißverstehen, dann manifestieren sich in ihnen zum Teil Vorstellungen, die den vertrauten Bereich unseres Denkens transzendieren. Die offensichtlichen Beziehungen zum Surrealismus bleiben letztlich äußerlich. Das Rätselhafte der abstrusen Gebilde könnte dabei immerhin auf gewissermaßen »versteht sich«-Grundlagen beruhen, die wir nur allgemein mit den Codes jener Kultur in Verbindung zu bringen geneigt sind, aus der Somboon stammt.

Lösen die plastischen Arbeiten vielfach ein nachhaltiges, bewußt stimuliertes Unbehagen aus, so liegen die Verhältnisse bei den großformatigen Zeichnungen der letzten zwei Jahre anders. Es sind fast durchgängig mehrteilige Tableaus, die von einer Fülle paralleler Kurven wechselnder Stärke überzogen sind und die in einigen Fällen mit einer vorgegebenen Lineatur kontrastieren. Die feinen, mit äußerster Präzision gesetzten Bleistiftstriche schließen sich zu durchmodulierten Ebenen zusammen, bilden Höhen und Tiefen aus, so als blickte man auf eine bewegte Wasserfläche oder einen gewellten Teppich aus Haaren. Zugleich assoziiert man allerdings auch den Kampf des Lichtes mit der Finsternis, so nahe liegen tief verschattete Partien neben dramatisch herausgesprengten Helligkeitszonen. Dem Inneandergleiten von konkaven und konvexen Partien entspricht der Wechsel von freiem Spiel und strengem Maß, von Spontaneität und Kontrolle, von Imagination und Reglementierung.