

ITHIPOL THANGCHALOK

A PRIMAL SPIRIT

Rama IX Art Museum Foundation

รศ. อธิพล ตั้งโฉลก
จิตวิญญาณบรรพบท



ITHIPOL THANGCHALOK

A PRIMAL SPIRIT

An Exhibition of Paintings 2003 - 2005

January 18 - February 3, 2006

Gallery of The Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts

Silpakorn University, Bangkok

Rama IX Art Museum Foundation

รศ. อธิพล ตั้งโฉลก

จิตรวิญญานบรรพต

นิทรรศการจิตรกรรม 2546 - 2548

18 มกราคม - 3 กุมภาพันธ์ 2549

หอศิลป์คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพฯ



THE EVOLUTION OF A PRIMAL SPIRIT

Associate Professor Ithipol Thangchalok

Writing articles on art has become a part of my "duty" together with teaching and creating works of art for several reasons. First of all, I have been teaching art for over 30 years. My responsibilities have been to teach advanced studio courses to 4th and 5th year undergraduates and graduate students, supervise art thesis undertakings, and direct seminar classes. All of this requires advanced knowledge in "art science" and keeping pace with rapid changes in the art world since there is a constant possibility of "losing touch" with current trends in art movements and consequently become "outdated". Because an artist has the need to "create" something new replacing old theories, beliefs, principles and values all the time, it has come to a point in which, at present, no one has yet been able to provide a clear precise definition of art that embraces all the newly emerged categories. An art professor therefore has to constantly acquire new knowledge for teaching and giving critiques of students' works. Organizing knowledge systematically and putting them down in writing makes it possible for such knowledge that have been obtained through studies, research, and seeing other people's works of art in addition to teaching and providing criticisms as well as from producing artworks both consciously and unconsciously, to be transmitted to others through teaching and also to build up a body of academic knowledge that benefits the wider public as well.

Secondly, as I have expressed in the catalogue of my solo exhibition "Colors of Light" in the year 2000, art criticism which is the link between the artist and the public viewers is not effective enough. We are lacking in art critics at the professional level. As a teacher with academic orientation, I therefore needed to write papers that analyze my own works; and for this exhibition entitled A Primal Spirit, I find myself having to do so once again.

Thirdly, art today concerns a complex of issues and each artist has become very individualistic. The subjects are no longer "common" or "universal" subjects that could be readily understood such as religion, history, landscape, portraits or still life depictions as in the past, and the complexity of the contents and values are far beyond just a matter of "beauty" and "subjective feelings" that lets the work of art "speak for itself." Unlike in the past, artists today therefore have to "speak" and convey themselves through dialogues, interviews, written articles, or even to the point of making formal public declarations of their own personal manifestos, whichever means best suits each artist.

An artist's stance in creating his artworks can be very useful to the viewers as it can "lead" and "guide" them into his own private world of art more easily and to greater depth. But if one were to ask whether it is necessary for a viewer to know about the stance of an artist prior to looking at his work, the answer would be no. However, this would depend on the level of artistic "intellect" that each viewer possesses. At the level of fellow artists, or art professors and informed critics who, taken for granted, already have sophisticated understanding of art, it may not be necessary at all because in the end, what determines the value of the work is the final product itself, and not the writings or words of the artist.

This matter of the artist's expressed stance, upon consideration, has its "pros and cons." The good point is that if the artist is impartial and unbiased in explaining the reasons behind his work "sincerely" without over-praising himself, the viewers would benefit by being able to appreciate the work more readily and with more profound understanding. On the contrary, if the artist cannot be impartial and his words turn out to be inconsistent with the actual outcome then *he may be talking even more nonsense than the critics and is usually not in an impartial enough position to discuss about the psychological process involved (in producing his work) as far as he is concerned. Today's artists have to develop the ability to be critical of their own work, because circumstances have forced them to do so in order to defend themselves* as Sir Herbert Read, a renowned British critic pointed out.

Read may have expressed this from the point of view of an artist unfairly criticized by critics who were either biased themselves or cannot catch up with the far too avant-garde ideas of the artist. This type of situation occurs all the time and will most likely occur again and again. It is natural for new creative ideas and innovations to have to confront with criticisms. Nevertheless, it has become necessary for today's artist to state his views, not merely to defend himself or to "lead" and "guide" the viewers, but because this is the age of "individualism" whereby each artist strives to create something based on subjects and contents that are highly "personal" to the

point of being difficult for anyone else to get close to any kind of comprehension as the contents are not the general kind of subject-matters that are easily accessible or simple to understand as in the past. The most important aspect lies in the "concept." Regardless of whether the work of art is a painting, sculpture, mixed media, video art, performance art, conceptual art, realistic or abstract, the process has to begin with establishing a clear concept to work on. Joseph Kosuth, a well known conceptual artist, said in 1969, that *all works of art (since Duchamp) are conceptual (by nature) because art can only arise out of a concept*². By so saying, Kosuth implied that only conceptual art can be considered as art after Marcel Duchamp, the father of conceptual art, began applying the use of readymade objects into his artworks. Today it appears that what Kosuth had said holds true and applies to all forms of art and not just conceptual art alone. Concept is therefore the most important key to success regardless of whether the work of art places emphasis on aesthetic beauty or on the expression of subjective feelings. In fact this is not exactly something new since creating a work of art has always begun with an idea or a concept. Michelangelo, the great renaissance master, had once said that *he did not draw with his hands but with his brains*. The difference today however, is that "concept" has become so important an "issue" that it should be safe to say that good or bad work is determined by "concept" alone.

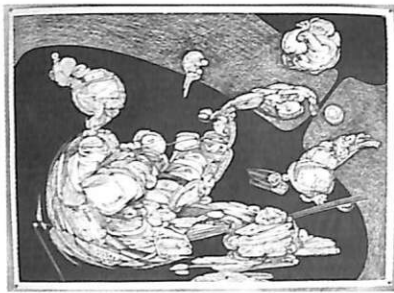
As far as I am concerned, expressing my "stance" in writing is a means of explaining the "concept" behind my work. Since there is an absence of a critic to act as an "intermediate person" linking me to the viewer, I have to undertake to task myself because under the current situation, art education and art criticism are still rather weak and ineffective. So the gap between the artist and the public is still very wide. Especially with "abstract art" – the style that I resort to, which is usually viewed as a high style and is so high up in the ivory tower that it is virtually inaccessible, removed from the real world, does not reflect society or the way of life, and has neither social purpose nor serves the public in general. This negative attitude towards abstract art is perhaps due to the lack of knowledge and understanding which are related to the problems of art education and art criticism together with the limited number of art galleries and museums for the public to visit, and not due to the fault of the style itself because abstractionism uses the "visual language" in order to communicate beauty and truth to the viewers. This can be compared to music which uses the language of sound to communicate with the listeners and share certain similar "qualities." For one, they are both pure art forms that use the universal language of the soul which provides both the composer and the consumer the freedom to interpret, imagine, and feel according to each person's own experience and background without limitations imposed by race, creed or tongue. The important thing is that they are both abstract forms of art. But as far as music is concerned however, there appear to be no problems with the listeners and nobody seems to complain about it being "incomprehensible," even though it is more abstract, because there is nothing visual to see or touch but only a range of sounds that just pass through the ears. Visual art on the other hand, is tangible and can be viewed over and over again, but has to confront the problem of viewers criticizing that it is "incomprehensible." The root of the problem lies in the fact that the Thai public is not yet "familiar" with the visual language which they lacked the opportunity to be exposed to since childhood whereas music has the advantage of many technological media to provide the public with exposure so that they can hear it from the day they were born and can also listen to it repeatedly everywhere at every opportunity thus getting used to the language of sound which is entirely different from getting used to the language of the visual art.

While abstract art is still something unfamiliar to the Thai public in general, it has already become "outdated" and out of the mainstream movement at the international level for some time. Although no one has yet announced the "death of Abstractionism", no one has announced its rebirth as "Neo-Abstract Art" either because many artists can still be seen working in the former style. The issue of being "outdated," which is the opposite of being "modern" or "new," has to do with "time and place" as well as "individuals". Being new is a temporary state and therefore not permanent. "New" can become "old" in time, and "old" to one place can be "new" to another. Thus "new" to an artist can be "old" to another, as in the case of Philip Guston, a former abstract artist who has turned to realism, or Keren Kilinik an installation artist who has reverted to figurative painting, for example. Both of these artists have gone "against" the trend. What is old for artists in general has become something new for these two artists. In the end, there are no fixed universal standards for determining what is old or new with any certainty. Thus the various art doctrines at present, whether they are related to conceptual art, installation art, performance art, abstract art, or realist art, are just "languages" or "mediums" of expressions with none being superior to others, but remain for each artist to choose his own "medium" so that it suits his purpose and is comfortable for him to work with. As the American artist Sol Lewitt said, *he was not attempting to encourage other artists into producing conceptual art works but found that it served his purpose well whereas other means did not; it was a means of working and other artists may find that other means are more suited to them*³.

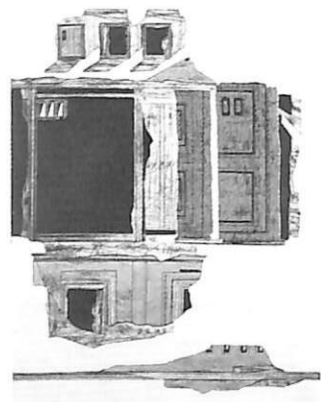
² Valerie Brenvert: Vitamin P: New perspectives in painting, Phaidon Press limited

³ Sol Lewitt. Paragraphs on Conceptual Art. The MIT Press, pp. 12 - 16

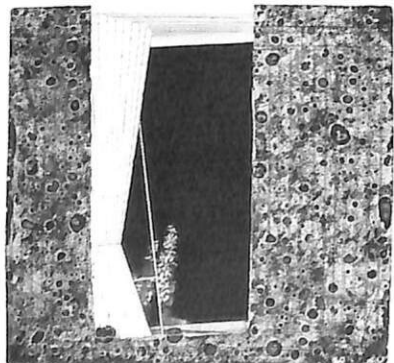
¹ Herbert Read: Meaning of Art, Faber Paperbacks, 1972, p. 263



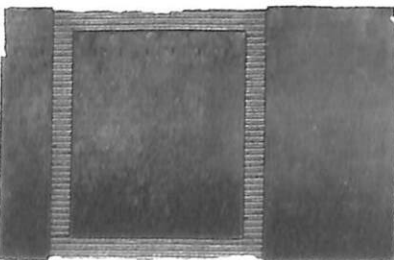
Woodcut Print "Time"



Gold Medal Woodcut Print Series, 1971



Gold Medal Etching Print Series, "Space No.5" 1972



Etching Print "Wall Series", 1979

Personally I have been working in the abstract style from the beginning simply because it "served my purpose". In its beginning, around the end of the 60s and beginning of the 70s, abstract art was the major trend for us. It was something "new" and very "modern" that virtually every artist strived to follow its direction. However what was "modern" for us was meanwhile already "outdated" in the United States and Europe as the trend slowed down having reached its peak and losing its impact. Artists in the west looked back to new figuration through pop art, photo-realism or super-realism as well as conceptualism. This clearly further exemplifies that "old-new" are not permanent or universal states, but are relative to "place and time" as already mentioned. Taking this point further and up to the present day, it is even more obvious that art movement in Thailand does not take place concurrently with that in the west. While Postmodernism was a major movement having its impact on the art scene beginning in the 70s and became the major direction in the 80s elsewhere, we are now only just becoming aware and beginning to talk about Postmodern Art a few years ago in Thailand. Even modern art for us was not the Modernism in the same sense according to the doctrines and manifestos of the west. Modern art in Thailand began with naturalism and realism, then impressionism, cubism, surrealism and abstractionism (if we were to consider it from the time Professor Silpa Bhirasri founded Silpakorn University in 1943 which was then the beginning of the realist style locally) while in the west, abstractionism was already making its impact across the entire art scene. Professor Silpa Bhirasri was well aware of the situation and taught his students not to be too obsessed with the movement of the west simply for the sake of being modern. He told his students of the *great benefits of learning western artistic techniques, but if one were to imitate or copy western thoughts and styles, one would make a very poor imitator because to imitate in such a manner would produce a work that lacks true intrinsic value*⁴. In addition, he told them that *the gain to be incurred from exchanges between western and eastern art should be limited to only technical knowledge and the use of new materials; it should not involve spiritual and cultural values*⁵. Thus it is considered most fortunate that we had Professor Silpa Bhirasri and his wisdom to lay down the foundations for modern art in Thailand that is rightly appropriate and enduringly valid; making our developments in art as progressive as that of other civilized countries in the present day and age.

My abstract works since the very beginning resulted from the notion of "using new techniques and materials". In other words, it was the "medium" or "new language" of the visual art that was *appropriate for expressing my subjective feelings through direct experience of truth in nature*⁶. This became clear through intuition and understanding the language of visual art which had resulted in abstract work, and not through the knowledge of art history which in those days did not reach even as far as the history of modern art. I have remained faithfully in this direction up to the present day because of my *certainty and trust that abstract art is the means for expressing my experience of the poetic nature of the universe*⁷ as well as seeing new possibilities that could lead to higher achievements in my own personal way.

My works became known to the public since 1970 from a woodcut entitled "Time" which received a bronze medal award at the 19th National Exhibition of Art, "Woodcut February II" which received a gold medal award in 1971, an etching from the series entitled "Space No.5" which received a gold medal in 1972, and an etching from the "Wall series" which also received a gold medal in 1979. Except for "Time" which concerns life and struggle expressed in an analogy with playing a sports game, the three gold medal awarded prints and subsequent series of works which were the Door Series, Urban Series, Urban project, Metallic Wall, and Fragments Series, in both prints and paintings, all concern urban issues. The main reason was because I am an urban dweller: born, educated, worked and lived in Bangkok all my life. My inspirations therefore came from the city's built environment, houses, walls, windows, and doors that reflect the way of city life. As I wrote in my last semester of study and submitted to my teacher in 1970, *"the old doors, windows and walls tell us the story of the building's inhabitants, the way they live, their struggles, conflicts, happiness and sorrows like the stone inscriptions of the Sukhothai period, but only using a different language which can be read from feelings within"*⁸. In my early series of prints, I relied on using visible, tangible "material" objects such as walls, windows and doors for my subjects, then applying the abstract method of extracting, simplifying, and reducing such components before rearranging them into a new composition together with using lines and textures as visual elements to convey feelings and meanings.

In my subsequent works, the use of physical images was steadily reduced until they completely disappeared and only the elements in the "language of visual art" remain in order to convey the "abstract essence of reality." This transformation did not develop from an understanding of theory or history of art, but came about

⁴ ⁵ Professor Silpa Bhirasri: Articles, writings and artworks of Professor Silpa Bhirasri. Amarin Printing and Publishing (PCL), p. 203

⁶ ⁷ Ithipol Thangchalok. Exhibition of Paintings 1998 - 2000. Color of Light. Amarin Printing and Publishing (PCL)

⁸ This article was like a pilot direction for students in the following years to undertake their thesis topic and was printed in the orientation publication of Silpakorn University in 1971

naturally "by itself" as a result of the creative "inner force" that was self-discovered through "seeing" and understanding the essence of visual art in addition to the knowledge and understanding acquired through actual "hands-on working" experience, testing, research, exploring and experimenting seriously and constantly with regards to concepts, thoughts, styles and techniques.

It was through technique that things became clear to me then that it was a factor no less important than concept or style, in order to bring about effective results. Starting with my decision to major in graphic arts, I was influenced by the impression that printmaking requires certain techniques that could not be self-taught and has a process that could train a student to possess diligence and discipline. After having considered the matter and had some practical hands-on exercises, I came to the realization that there are 4 major technical processes involved. Each process has its own attributes for producing "distinctive artistic" results. At the same time, each also has its own "limitations" as a particular instrument is suited to carrying out a particular task. I then realized that the "concept", which is the subject matter, and the technique, which is the medium, should be used accordingly and correspondingly in order to produce a "manner" which could bring about unique artistic outcomes. Advance Printmaking course in my 4th and 5th years involved producing works under all 4 technical processes. In addition to that I also had to take Painting which was my minor subject as well. As a result, I produced altogether 5 different series of paintings and prints that were entirely different altogether with each series having its own concept, technique and style.

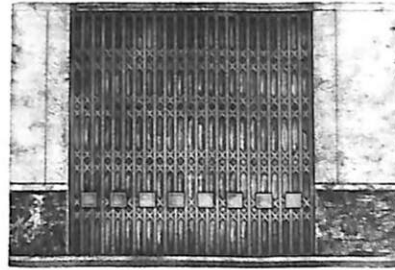
Consequently, up until this day, I still give importance to the technical process and the choice of materials concurrently with development of the work's concept. At times when there is a lack of new concepts or inspirations, I would explore and experiment with various materials and techniques so that they could lead to new ideas and styles in order to break away from the same old framework. As far as I am concerned, technique is not just a means or instrument, but also forms a part of the concepts, or conversely, can even become the subject-matter of the work itself.

From 1970 to 1987, I have produced numerous series of work in prints and paintings which were all inspired by the built urban environment of the time. In 1988 however, inspirations came from the art and cultural environment of the past which was a Buddhist temple in Chiangmai. The time that I saw the temple coincided with my having already accumulated artistic experience to a certain level together with having gained an appreciation for the forms, details, ornaments and colors of the religious buildings that profoundly reflected the wisdom and spirit of our ancestors in the past. As my source of inspiration shifted, the concept, the aim and style of my work also changed. In that period, I continued my work producing the *Fragments series* and *Fragments series II* which were composed of broken shapes and forms, the use of silver and gold colors, together with textured surfaces which I had been using. However, the subject-matter still concerned modern day urban environment. The change from Fragments II to Fragments III was therefore gradual and began with still using broken shapes, gold and silver colors, and adding decorative patterns that are not traditional Thai design but distinctive patterns which generated themselves through combining technique with expressions of subjective feelings in a combination that is just appropriate. Thus the earlier abstract expressions of the power of change, flow and movement, gradually evolved into realistic designs to convey the pure elements of forces in nature, which are "water" and "fire", and resulted in my first solo exhibition held in 1991-92.

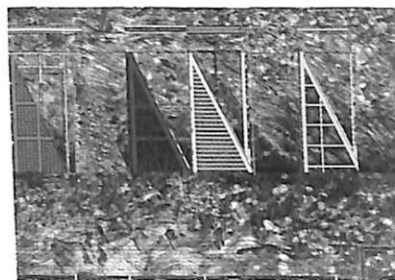
"Water" and "fire" which belong to opposite polarities have a certain relationship in which they are always paired and compared like two sides of the same coin and in the same way that man and woman, day and night, good and evil, proton and electron, yin and yang are paired. In fact, pairing of opposites has always been my main concept in creating my work from the very beginning. In some cases the pairings are of the things that are compatible, and in others they are of things that are incompatible. The early works for example, were pairings of space and form, discipline and freedom, old and new; while in this series, they are of fire and water, static and dynamic. This pairing of opposites came about through my observations of nature, the way I work, and my own personality which often come into conflict like paradoxes. This later became clearer and gave me greater assurance through the knowledge that such is the truth in which eastern philosophers discovered and understood since ancient times. As Govindha Lama stated, *the relationship between space and form is not the relationship of opposites but in fact are two sides of the same truth that continually coexist*⁹.

This concept of pairing of opposites can be seen more clearly from the series "Colors of Light" in my second a solo exhibition which was held in the year 2000. It could perhaps be considered as marking a major change in my work that resulted from the change in my source of inspiration, which was formerly art and cultural environment, to the natural environment involving trees, leaves and flowers viewed against the light and

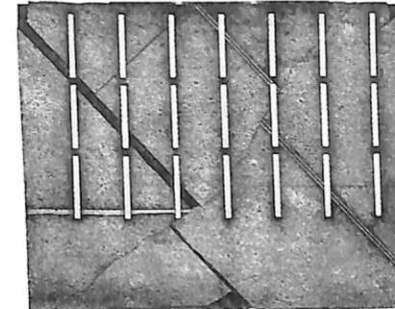
⁹ Fritjof Capra. Tao of Physics. Translated by Navanej. Dokya Press, p. 170



Etching Print "Door Series", 1980



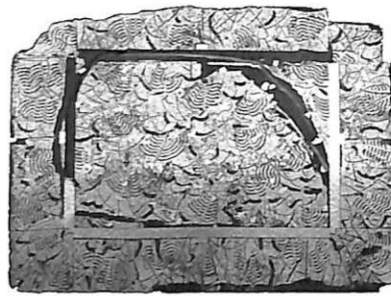
Etching Print "Urban Series", 1986



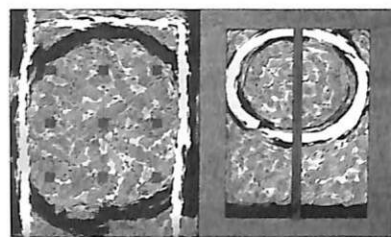
Etching Print "Urban Project", 1985



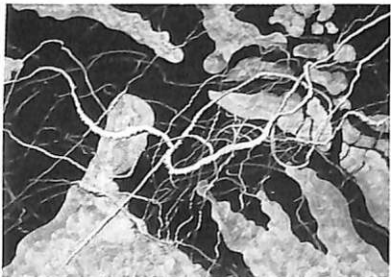
Painting "Fragment Series", 1988



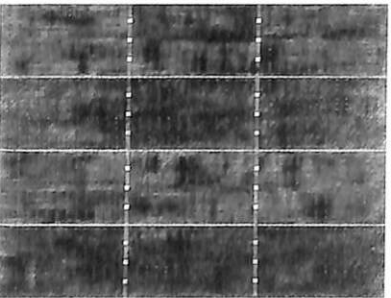
Painting "Fragment Series III", 1989



Painting "Water and Fire Series", 1991



Painting "The Color of Light", 1998



Painting "Matter of The Mind Series", 2000

producing a silhouette effect. The opposite elements in this work concerned light and shade, space and form, stillness and movement while the abstract essence of it was the emphasis on "facts of nature" through the use of several techniques such as enlarging the various shapes to several times life-size as the shapes of branches leaves and flowers, which normally play important roles, have been turned into flat, black, simple configurations in silhouette without any details. The space which normally is an insignificant element serving to enhance the shapes, have been given importance in order to enhance the "light" which has been turned into strip-patterns of energy in motion, flowing in rhythmic dance-like movement, penetrating every particle of matter to express the interrelationship between light and shape that ceaselessly coexist together and cannot be separated¹⁰.

My work changed completely once again with the series "Matter of the Mind" for my third solo exhibition which was held in 2002. The inspiration for this series did not derive from my surroundings, whether they be built urban environment, art and cultural environment of temples, or natural environment consisting of trees and leaves as in the past, but from newly acquired knowledge of eastern religion, especially Buddhism, and modern physics which have certain correlations concerning mind and matter that cannot be separated, between the observer and the observed (or the perceiver and the perceived) as stated in the teachings that *the word soul refers to both the perceiver and the perceived. The perceiver cannot be taken away from what is being perceived. To look is to see something, and to listen is to hear something*¹¹.

The concept behind this series was to create flat 2 dimensional objects without the depth of the third dimension as in conventional paintings. They are abstract works that express the "true essence of painting" without having to refer to or imitate any real objects of this world. What is more important was the intention aimed at creating spiritual relationship between the painter and the painting, and consequently the painting and the viewer. The pair of opposites in this case can thus clearly be seen as concerning mind and matter. What influenced the concept for this work to become so apparent, were knowledge, understanding and experience gained from two occasions of serious meditation practices in 1992 and 1993 which led me to think in terms of metaphors, and to reduce and simplify the content, meanings, subjectivity and worldly feelings that were generally full of confusions in my work. For instance, reducing desires so as to arrive at a most perfect and virtuous state in addition to reducing the number of shapes and the repeatedly tedious composition until what finally remains is the "dot" which is the tiniest of all visual elements. If we were to eliminate the "dot", there would simply be nothingness. If the "dots" were all lined up, they would form a line. Normally "dots" and lines in themselves have no significant role, no meaning, and no importance. They are only components that must join with other components of the visual elements in order to have any meaning. In this series of work however, both dots and lines have been turned into shapes, subjects, mediums and have meanings in themselves so as to return to the normal state of simplicity, purity and serenity¹².

In 2006, I selected several different works that I created in 2003 - 2005, for my fourth solo exhibition on the occasion of my retirement. The title of this exhibition is "A Primal Spirit." It is intended to be a continuation of Matter of the Mind series by exploring deeper into the world of "dots" and "lines", which are symbols of purity of the mind, so that they can eventually become the medium for entering into the spiritual realm. The new ideas that have evolved were inspired by the hand-woven objects and especially the textiles woven by folk people in the different parts of the country both in the past and present. Seeing fabrics with a variety of patterns and colors together with observing the intriguing process of weaving gave me an insight into the way of life and the pure, honest, sincere, unpretentious minds which reflect the "sufficiency" way of life removed from the "desires" of the material world that is so overwhelmingly influential to the contemporary lifestyle. All this led to the conception of the works in the "A Primal Spirit" series which concerns the normal state of mind and spirit that is simple, pure, tranquil, serene and uncomplicated.

Primal Spirit is an analogy and the basis for achieving the goal in working so as to "extend" the thoughts further in connection with the Matter of the Mind series by associating it with "textiles" and the "weaving" process that uses threads in horizontal as well as vertical alignments to create the resulting geometric patterns. The fabrics are plain sheet materials without any optical illusions, and the abstract patterns result from the use of visual elements. In my work there is both conscious and unconscious use of simple mathematics and geometry. Beginning with my early works, the geometric shapes were derived from architectural forms and structures simplified into pure geometric shapes without conveying any direct meanings. The geometry had been reduced in some series, and increased in others. Especially in A Primal Spirit, there is the use of lines as well as geometric forms as the principal language for the medium of expression.

¹⁰ Ithipol Thangchalok. Exhibition of Paintings 1998 - 2000. Color of Light. Amarin Printing and Publishing (PCL)

¹¹ Dich Nut Hant. Translated by Phra Pracha Passanandhammo. Patihan Haeng Karn you samer. Komol Kheemthong Foundation Press, pp. 48 - 49

¹² Ithipol Thangchalok Exhibition of Paintings 2000 - 2002. Matter of the Mind. Amarin Printing and Publishing (PCL)

Geometry is inherent in everything around us. From forms and structures of architecture, doors and windows, to furniture and details such as floor and wall tiles, as well as the clothes that we wear. It is therefore not something that is far removed or foreign, but what we are already familiar with whether we are conscious of it or not and has become the universal language used for conveying purity, universality, timelessness, order, stability, tranquility, calmness, stillness, and serves my purpose rather effectively.

Geometry and mathematics are both "science" and "art" used by people of all nationalities since ancient times. *"Everything is numbers" and "all the amazing wonders of the universe are consequences of the magical power of numbers,"* as Pythagoras (580-500 B.C.) the ancient Greek philosopher had remarked. Virtually all civilizations have used geometry and its applications in architecture, various design fields, design of numerals, alphabets, patterns, and even in weaving and lattice work as well as symbols such as the crucifix in Christianity, the star of David, the red cross, the pyramid (symbolizing the male) and the inverted pyramid (symbolizing the female) for examples. Apart from that, there are the traffic signs, the addition, subtraction, division and multiplication signs, which all have geometric shapes. All these familiar and well known signs have been in existence far back in ancient times and exchanged and borrowed from one culture to another such as the swastika symbol, used by the Nazis, was derived from the Hindu culture, and the Christian crucifix was derived from the Egyptian culture.

In my case, geometry begins with the dot (point) which when enlarged becomes a circle. When all strung together, it becomes a line, and in turn the line becomes a rectangle when enlarged. Painting begins with the frame of the canvas which is also a rectangle and is the simplest basic geometrical shape that is most neutral and universal. Similarly, a photograph is also based on the shape of a rectangle. Both paintings and photographs, when hung on the wall are like doors and windows that allow us to look out. Since we have to start with a rectangle, I therefore begin by emphasizing the rectangle, and end with the rectangle, which follows the idea of "reducing" the forms to the simplest and most basic shape. The same applies to the dot used in "repetitive", orderly arrangement with systematic rhythm. Lines on the other hand, have been limited to using only horizontal, vertical and 45 degree diagonal lines, also with systematic repetitions, intended to convey the sense of endurance, diligence perseverance and balanced mind under the state of "concentration".

Looking back at the almost forty years of work, which apart from the major series already mentioned, there were also several other minor series of works dispersed in between, I found that my method of working involved a combination of the "intellect" that uses the "brain", and "intuition", which depends on the mind. It cannot be specified as to which has more weight than the other and in what ratio, or which one is the major and which is the minor. Everything depends on the state of mind and thoughts at a particular point in time that each piece of work was being executed. Therefore there is no set or fixed "formula". However considering the nature of "abstract art" which in itself is expressed through the visual language and not a narrative, the thoughts therefore were conceived in images, which is the visual art way of thinking as opposed to the verbal way of thinking, and then in turn conveyed as images. Visual thinking is normally a subjective natural process that does not rely on reasoning or knowledge of theories. It may be said that it is a process under the influence of the unconscious inner force. In other words, it is a spontaneous sense of knowing what is good and what is right based on "intuition" at a particular moment. However the use of the intellect through thinking based on knowledge and rationality, also applies in conjunction with this in some of the individual works as well as the series of work which involved deliberations, analyses and evaluation of the preliminary sketches, or even the final product for that matter, in order to raise the unconscious up to the level of the conscious or rationalize the irrational so that the essence can be transformed into concepts and goals for subsequent works.

Throughout this long period of working experience as a teacher and artist, I have had to "divide" my time "equally" between teaching and creating artwork. However at certain times there are also other additional responsibilities that have to be attended to, such as administrative and family responsibilities, thus allowing me less time with my creative work, although not yet to the point of having to abandon it altogether. I therefore still attempt to continue with it in order not to come to a halt, but there are also limits as to how far this can be taken. At certain times other responsibilities are less, and I have more time for creativity but not to level of "fulltime" dedication as with other professional artists who can devote all their concentrations to bringing out the potential within themselves. Nevertheless teaching is not only just a means of making a living to provide for the family, but also "makes a human" and produces artists as well as "encourages" creativity in which, apart from working in an environment that is considered the centre of the art movement that is vibrant with creativity, there must be constant research for new knowledge and technological advancements which are all interrelated and beneficial towards my own creativity. My past works have therefore clearly been reflections of my "life" and my "self".

English Translation by Assistant Professor Den Wasiksiri

กว่าจะมาเป็นจิตวิญญาณบรรพบท

รศ. อธิพล ตั้งโฉลก

การเขียนบทความวิชาการศิลปะได้กลายเป็น “หน้าที่” คู่ขนานกับการสอนและการทำงานศิลปะของผมไปแล้ว ทั้งนี้มาจากหลายสาเหตุ คือ ประการแรก ผมเป็นอาจารย์สอนศิลปะมายาวนานกว่า 30 ปี หน้าที่ของอาจารย์สอนปฏิบัติการกับนักศึกษาชั้นสูงทั้งปริญญาตรีตอนปลาย คือ ปี 4 - ปี 5 และปริญญาโท สอนสัมมนารวมทั้งเป็นอาจารย์ผู้ควบคุมศิลปินพันธ์ ล้วนแล้วแต่ใช้ความรู้ของ “ศาสตร์” แห่ง “ศิลปะ” ในระดับสูง ที่ต้องรู้เท่าทันความเปลี่ยนแปลงของวิทยาการในโลกแห่งศิลปะที่รวดเร็ว จนกล่าวได้ว่าโอกาสที่อาจารย์จะประสบกับสภาวะ “ตกยุค” รู้ไม่ทันความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่เกิดขึ้นใหม่ๆ จนตัวเองรู้สึกกว่า “พ่ายแพ้” มีความเป็นไปได้ตลอดเวลา เพราะว่าศิลปินต้อง “สร้างสรรค์” สิ่งใหม่ๆ ที่มักจะเป็นการล้มล้างทฤษฎี ความเชื่อ หลักการ และคุณค่าเดิมๆ อยู่เสมอๆ จนถึงขนาดที่ปัจจุบันนี้ไม่มีใครสามารถนิยามหรือ “จำกัดความหมาย” ของคำว่า “ศิลปะ” ได้กระจ่างชัด และครอบคลุมศิลปะทุกประเภทที่เกิดขึ้นใหม่ๆ อยู่เป็นปกติวิสัยได้อีกต่อไป ผู้ที่เป็นอาจารย์จึงต้องศึกษา ค้นคว้าหาความรู้ใหม่ๆ ซึ่งนอกจากจะใช้ในการสอน การวิจารณ์ผลงานของนักศึกษาแล้ว การเรียบเรียง จัดระเบียบความรู้ให้เป็นระบบ และบันทึกเป็นข้อเขียน ทำให้ความรู้ที่ได้รับทั้งจากการเรียน การค้นคว้า การดูงานศิลปะ ความรู้จากการสอน การวิจารณ์ ตลอดจนความรู้จากการปฏิบัติงานสร้างสรรค์ศิลปะ ทั้งในระดับสำนัก และไร่นานี้ ได้ถูกถ่ายทอดสืบเนื่องสัมพันธ์กับการสอน และเป็นผลงานวิชาการที่เป็นประโยชน์ต่อสาธารณชนในวงกว้างต่อไปได้อีกด้วย

สาเหตุประการที่สอง ดังที่ผมได้เคยเขียนไว้แล้วเป็นบทความในสูจิบัตรการแสดงเดี่ยว “ลีลันแห่งแสง” ของผมเองปี พ.ศ. 2543 ว่าศิลปวิจารณ์ซึ่งเป็นตัวกลางระหว่างศิลปินผู้สร้างกับสาธารณชน ผู้ดูยังไม่มีประสิทธิภาพเพียงพอ เรายังขาดแคลนนักวิจารณ์ทัศนศิลป์ในระดับมืออาชีพ ผมในฐานะของอาจารย์ซึ่งเป็นนักวิชาการจึงต้องเขียนบทความวิเคราะห์ผลงานของตัวเอง ในการแสดงเดี่ยวครั้งนี้ ภายใต้ทรรศนะชื่อ “จิตวิญญาณบรรพบท” ผมจึงต้องทำหน้าที่นี้อีกครั้งหนึ่ง

สาเหตุประการสุดท้ายคือศิลปะในยุคปัจจุบันมีเรื่องราว เนื้อหาซับซ้อนและเป็น “ปัจเจก” เฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคนอย่างยิ่ง เนื้อหาสาระมิใช่เป็นเรื่องราวที่ “เป็นกลาง” หรือ “สากล” เข้าใจง่ายอย่างเช่น เรื่องราวทางศาสนา ประวัติศาสตร์ หรือมิใช่ภาพทิวทัศน์ ภาพเหมือน หรือหุ่นนิ่งของวัตถุ อย่างเช่นศิลปะในอดีต และความซับซ้อนของเนื้อหา รวมทั้งคุณค่ามีมากกว่า “ความงาม” และ “อารมณ์ความรู้สึก” สะเทือนใจ ที่สามารถปล่อยให้ภาษาแห่งภาพของผลงาน “พูดได้ด้วยตัวเอง” ศิลปินในยุคนี้จึงจำเป็นต้อง “พูด” แสดงทัศนะของตนเองทั้งในรูปแบบของการสนทนา ให้สัมภาษณ์ บันทึกเป็นข้อเขียน บทความ หรือถึงขั้นประกาศ “อุดมการณ์ทางศิลปะ” (Manifesto) ของตนเองอย่างเป็นทางการต่อสาธารณะก็ได้แล้วแต่ความถนัดของศิลปินแต่ละท่าน

ทัศนะเกี่ยวกับการทำงานศิลปะของศิลปินนี้มีประโยชน์อย่างยิ่งต่อผู้ดูที่จะช่วย “แนะ” และ “นำ” เขาให้เข้าสู่โลกศิลปะส่วนตัวของศิลปินได้ง่าย และลึกซึ้งยิ่งขึ้น แต่ถ้าจะถามว่าผู้ดูจำเป็นที่จะต้องทราบทัศนะของศิลปินก่อนดูงานหรือไม่ คำตอบก็คือไม่จำเป็น แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับ “วุฒิภาวะ” ทางศิลปะของผู้ดูแต่ละท่านเอง ในระดับของศิลปินด้วยกัน หรืออาจารย์ หรือนักวิจารณ์ที่มีความรู้ความเข้าใจทางศิลปะลุ่มลึกอยู่แล้ว อาจจะไม่ต้องพึ่งพาทัศนะของศิลปินเลยก็ได้ เพราะในท้ายที่สุดสิ่งที่ตัดสินคุณค่าของผลงานก็คือตัวผลงานนั่นเอง มิใช่คำพูดหรือข้อเขียนของศิลปิน

และเมื่อพิจารณาละเอียดลึกเข้าไปประเด็นของข้อเขียนของศิลปิน “ทัศนะ” ที่แสดงออกมานั้น อาจจะมีทั้ง “ข้อดี” และ “ข้อด้อย” ข้อดีก็คือถ้าศิลปินสามารถวางตัวเป็นกลางกล่าวอธิบายเหตุผลในการทำงานศิลปะของตนเองด้วย “ความจริงใจ” โดยมิได้ประเมินคุณค่ายกย่องตนเองจนเกินจริง ประโยชน์ที่ผู้ดูจะได้รับคือช่วยให้เขาสามารถเข้าถึงคุณค่าของผลงานได้ง่ายและลุ่มลึกยิ่งขึ้น ส่วน “ข้อด้อย” ก็คือถ้าศิลปินไม่สามารถวางตัวเป็นกลาง และพูดไม่ตรงกับผลลัพธ์ที่ปรากฏ ในงานหรือกล่าวเกินเลยเพื่อเจ้อ ผิดไปจากจริงดังที่ Sir Herbert Read นักวิจารณ์ชื่อดังชาวอังกฤษกล่าวไว้ว่า “ศิลปินอาจจะพูดสิ่งที่ไร้สาระยิ่งไปกว่านักวิจารณ์เสียด้วยซ้ำ ศิลปินมักจะไม่สามารถวางตัวเป็นกลางได้เพียงพอที่จะพรรณนากระบวนการทางจิตวิทยาในส่วนที่เกี่ยวกับตัวเองได้ แต่ศิลปินยุคใหม่จำเป็นต้องพัฒนาความสามารถในการสังเกตตนเอง ความจำเป็นบีบบังคับให้เขาต้องทำเช่นนั้นเพื่อเป็นการป้องกันตนเอง”

การที่ Herbert Read กล่าวเช่นนั้นอาจจะมองในแง่ของศิลปินที่ถูกวิจารณ์โดยนักวิจารณ์เองที่ไม่สามารถวางตัวเป็นกลางได้เพียงพอ หรือนักวิจารณ์ยังตามไม่ทันความคิดของศิลปินที่ก้าวไปไกลจน “ล้ำยุค” ซึ่งสภาวะการณ์เช่นนี้เกิดขึ้นมาตลอดทุกยุค และก็ยังอาจจะเกิดขึ้นได้อีกต่อไปเรื่อยๆ เป็นธรรมชาติของการ “สร้างสรรค์” สิ่งใหม่ๆ ที่ต้องอยู่คู่ขนานกับการวิจารณ์ศิลปะ อย่างไรก็ตามการแสดงทัศนะของศิลปินในยุคปัจจุบันได้กลายเป็นสิ่งจำเป็นมิใช่เป็นเพียงเพื่อการป้องกันตนเอง หรือการ “แนะ” และ “นำ” ผู้ดูเท่านั้น แต่ปัจจุบันซึ่งเป็นยุคของ “ปัจเจกนิยม” ที่ศิลปินทุกคนต่างมุ่งมั่นสร้างสรรค์ในเรื่องราว เนื้อหา สาระที่เป็นลักษณะ “เฉพาะตัว” อย่างที่สุด จึงกลายเป็นสิ่งที่เข้าใจและเข้าถึงได้ยากหาใช่เรื่องราว “สากล” ที่เข้าใจง่ายและเข้าถึงได้ง่ายอย่างเช่นในอดีต และสิ่งสำคัญคือ “ความคิด” ไม่ว่ากระบวนการของการทำงานศิลปะจะเป็นประเภทของ จิตรกรรม ประติมากรรม สื่อผสม หรือ วิดีโออาร์ต หรือผลงานจะมีรูปแบบเหมือนจริง นามธรรม เพอร์ฟอร์แมนซ์ (Performance art) หรือ คอนเซ็ปท์อาร์ต (Conceptual art) จุดเริ่มต้นของกระบวนการทั้งหมดต้องมาจากความคิด การกำหนดแนวความคิด (Conception) ในการทำงานที่ชัดเจน ดังที่ Joseph Kosuth ศิลปินชื่อดังคอนเซ็ปท์ทอลิสได้กล่าวไว้ตั้งแต่ปี 1969 ว่า “ศิลปะทั้งหมด (หลัง Duchamp) เป็นคอนเซ็ปท์อาร์ต (โดยธรรมชาติ) เพราะว่า

¹ Herbert Read : Meaning of Art, Faber Paperbacks, 1972, P.263

ศิลปะจะเกิดขึ้นได้จากความคิดเท่านั้น”² ที่กล่าวเช่นนั้น Kosuth มีเจตนาที่จะบอกว่า ศิลปะคอนเซ็ปท์ ชวลเท่านั้นที่เป็นศิลปะนับตั้งแต่ Marcel Duchamp บิดาแห่งคอนเซ็ปท์ชวลเริ่มต้นทำงานศิลปะด้วยวัตถุ สำเร็จรูป (Ready Made) แต่ในปัจจุบันกลับกลายเป็นว่าสิ่งที่ Kosuth ได้กล่าวไว้กลายเป็นจริงครอบคลุม ศิลปะทุกประเภทไม่เฉพาะแต่คอนเซ็ปท์ชวลเท่านั้น แนวความคิดเป็นปัจจัยสำคัญที่สุดของความสำเร็จ ไม่ว่าศิลปกรรมนั้นๆ จะเน้นเนื้อหาสาระที่เป็นความงาม หรือการแสดงออกของอารมณ์ ความรู้สึกก็ตาม อันที่จริงเรื่องนี้มิใช่เรื่องใหม่แต่อย่างใด เพราะว่ตั้งแต่บรรพกาลมาแล้วที่ศิลปะต้องเริ่มต้นจากความคิด ก่อน ดังที่ Michelangelo ศิลปินเอกยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance) ได้กล่าวไว้ว่า “ข้าพเจ้ามิได้ วาดภาพด้วยมือ แต่วาดด้วยสมอง” เพียงแต่ว่าในปัจจุบัน “ความคิด” ได้กลายเป็น “สารัตถะ” ที่ สำคัญที่สุดจนอาจจะกล่าวสรุปได้ว่าผลงานทุกประเภทจะมีคุณค่าหรือไม่ก็อยู่ที่ “ความคิด” เท่านั้น

ในกรณีของผมการแสดง “ทัศนะ” เป็นข้อเขียนก็เพื่ออธิบาย “ความคิด” ในการทำงานศิลปะ เมื่อยังไม่มีการวิจารณ์มาเป็น “ตัวกลาง” เชื่อมโยงผู้ดูกับตัวผมและผลงานของผม ผมจึงมีความ จำเป็นต้องทำหน้าที่นี้เอง เพราะในสภาวะการณ์ปัจจุบัน ที่ศิลปศึกษา และศิลปวิจารณ์ ในบ้านเรา ยังอ่อนแอ ขาดประสิทธิภาพอยู่อย่างมาก ช่องว่างระหว่างศิลปินผู้สร้างสรรค์ กับสาธารณชนผู้ดูยังกว้าง ใหญ่ โดยเฉพาะ “ศิลปนามธรรม” ซึ่งผมทำอยู่ ยังมักถูกมองว่าเป็นศิลปะชั้นสูง เปรียบเสมือนศิลปะที่ อยู่บนหอคอยงาช้างสูงจนเข้าไม่ถึง ห่างไกลไม่เกี่ยวข้องกับโลก ชีวิต และสังคม ไม่สะท้อนสังคม ไม่ได้ รับใช้ชีวิต ไม่ได้รับใช้คนส่วนใหญ่ ทัศนะในแง่ลบที่มีต่อศิลปนามธรรมนี้เกิดจากพื้นฐานความรู้ และ ไม่เข้าใจอันเป็นปัญหาทางศิลปศึกษา และศิลปวิจารณ์ รวมทั้งการขาดแคลนหอศิลป์ และพิพิธภัณฑ์ ศิลปะ มิได้เกิดจากปัญหาของตัวศิลปนามธรรมเอง เพราะศิลปะประเภทนี้ใช้ภาษาแห่งภาพ หรือ “ภาษาแห่งทัศนศิลป์” เองแท้ๆ สื่อสารแห่งความงามและความจริงไปถึงคนดู เปรียบเทียบได้ถึงคีตศิลป์ ที่ใช้ภาษาแห่งเสียงที่สื่อสารแห่งความไพเราะไปถึงผู้ฟัง ศิลปะทั้งสองสาขานี้มี “คุณลักษณะ” ใกล้เคียง กันหลายประการกล่าวคือ เป็นศิลปะแห่งความบริสุทธิ์ เป็นภาษาสากลแห่งจิตใจ ซึ่งให้อิสระเสรีทั้ง ผู้สร้างและผู้รับ ที่จะคิด จิตนาการ เกิดอารมณ์ ความรู้สึก ไปตามประสบการณ์ ทางใจที่เป็นภูมิหลัง ของตนเอง ไม่มีข้อจำกัดทางเชื้อชาติ ภาษา ศาสนาใดๆ และสิ่งสำคัญก็คือ ศิลปะทั้งสองมีความเป็น นามธรรมเช่นเดียวกัน แต่ทางคีตศิลป์ไม่เคยเกิดปัญหากับผู้ฟัง ไม่มีใครพูดว่า “ฟังไม่รู้เรื่อง” ทั้งๆ ที่ คนดรีมีความเป็นนามธรรมยิ่งกว่า เพราะว่าไม่มีรูปอะไรให้เห็น ให้จับต้องได้เลย มีเพียงเสียงสูงเสียงต่ำ ที่ฟังแล้วผ่านเลยไป ในขณะที่ทัศนศิลป์ มองเห็นได้ จับต้องได้ มองดูซ้ำอยู่เรื่อยๆ ก็ได้ แต่กลับพบปัญหา จากผู้ดูที่มักจะพูดว่า “ดูไม่รู้เรื่อง” ต้นเหตุแห่งปัญหาคือ “ความคุ้นเคย” กับภาษาแห่งภาพที่คนไทย ไม่มีโอกาสได้ดู ได้เห็นตั้งแต่เกิด ต่างกับดนตรีซึ่งมีสื่อทางเทคโนโลยีมากมายที่เปิดโอกาสให้เขาได้ฟัง ตั้งแต่เกิดและสามารถฟังได้ตลอดเวลาซ้ำแล้วซ้ำอีก ทุกสถานที่ทุกโอกาส ความคุ้นเคยกับภาษาแห่งเสียง จึงแตกต่างกับความคุ้นเคยในภาษาแห่งภาพราวฟ้ากับดิน

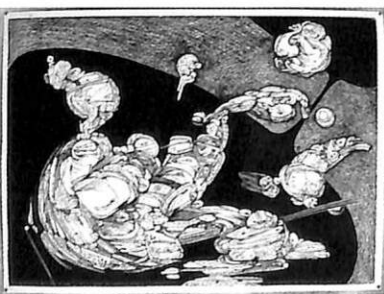
ในขณะปัจจุบันที่ศิลปนามธรรมสำหรับสาธารณชนส่วนใหญ่ในบ้านเรายังเป็นเรื่องใหม่ที่ไม่คุ้นเคย แต่ในระดับวงการศิลปสากล ศิลปนามธรรม ได้กลายเป็นศิลปะ “ล้ำสมัย” หลุดพ้นออกจากกระแสหลัก มานมนานแล้ว ถึงแม้ยังไม่มีศิลปินคนไหนออกมาประกาศว่า “ศิลปนามธรรมตายแล้ว” จึงยังไม่มีใคร

ออกมาประกาศถึงการเกิดใหม่เป็น Neo-Abstract Art เพราะว่ยังมีศิลปินทำงานในแนวนี้อย่างปรากฏให้เห็น อยู่ทั่วไป ในประเด็น “ล้ำสมัย” ซึ่งตรงกันข้ามกับความ “ทันสมัย” หรือความ “ใหม่” นั้นเกี่ยวข้องกับ โดยตรงกับ “กาลและเทศะ” รวมทั้งตัวบุคคลซึ่งเป็น “ปัจเจก” ความใหม่มีสภาวะอยู่เพียงชั่วคราว ไม่ถาวร “ใหม่” ในช่วงเวลาหนึ่งก็จะกลายเป็น “เก่า” ในช่วงถัดไป “เก่า” ในสถานที่หนึ่งอาจจะกลายเป็น “ใหม่” ในอีกสถานที่หนึ่ง “ใหม่” สำหรับศิลปินคนหนึ่งอาจจะ “เก่า” สำหรับศิลปินอีกคนหนึ่ง ดังตัวอย่าง Philip Guston ศิลปินชื่อดังซึ่งทำงานในแนวศิลปนามธรรมอยู่ก่อนแล้วเปลี่ยนย้อนกลับไป ทำงานในแนวรูปธรรม หรือ Keren Kilinik ศิลปินที่มีชื่อเสียงขึ้นมาจากผลงานอินสตอลเลชั่น ก็ย้อนกลับ ไปทำงานจิตรกรรมในแนวเหมือนจริง ศิลปินทั้งสองทำงานในลักษณะของการ “ทวน” กระแส ความเก่า ของศิลปินทั่วไปได้กลายเป็นความใหม่ของศิลปินทั้งสองไปแล้ว ในท้ายที่สุดความใหม่ ความเก่าไม่มี สภาวะคงตัวเป็นมาตรฐาน เป็นสากล แปรเปลี่ยนได้ไม่แน่นอน ดังนั้นศิลปะลัทธิต่างๆ ในปัจจุบันไม่ว่า จะเป็นคอนเซ็ปท์ชวล อินสตอลเลชั่น เพอร์ฟอร์แมนซ์ ศิลปนามธรรม ศิลปะเหมือนจริง ก็เป็นเพียง “สื่อ” หรือ “ภาษา” ในการแสดงออก โดยคุณค่าในตัวมันเองไม่มีอะไรดีกว่าอะไร ขึ้นอยู่กับศิลปินผู้ทำ ที่จะเลือก “สื่อ” เหล่านั้นให้เหมาะสมกับตัวเขาและความคิดในการทำงานของเขาได้หรือไม่ ดังที่ Sol Lewitt ศิลปินเอกชาวอเมริกันได้กล่าวไว้ว่า “ผมไม่ได้โฆษณาสนับสนุนศิลปคอนเซ็ปท์ชวลให้แก่ศิลปิน อื่นๆ ผมพบว่ามันได้ผลสำหรับผมในขณะทีวิธีการอื่นใช้ไม่ได้ผล มันเป็นวิธีหนึ่งของการทำงานศิลปะ ใน ขณะทีวิธีการอื่นก็เหมาะสมกับศิลปินคนอื่น”³

ผมเองทำงานศิลปะในแนวนามธรรมตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงปัจจุบันเพราะว่า “มันได้ผลสำหรับผม” ในยุคแรกเริ่มประมาณปลายทศวรรษ 60 ถึง ต้นทศวรรษ 70 ศิลปนามธรรมเป็นกระแสหลักของศิลปะ ร่วมสมัยของเรา ศิลปนามธรรมเป็นแนว “ใหม่” และ “ทันสมัย” ที่สุดที่ศิลปินเกือบทุกคนมุ่งมัน เดินทางเข้าสู่กระแสหลักนี้ แต่ความ “ทันสมัย” ในบ้านเรากลับกลายเป็น “ล้ำสมัย” ในอเมริกา และ ยุโรปเพราะในช่วงเวลาเดียวกันนั้น แรงขับเคลื่อนของศิลปนามธรรมเริ่มชะลอตัวลง หรือกล่าวได้ว่าถึง จุดอ้อมตัว หมดสิ้นพลังแล้ว และศิลปะตะวันตกเริ่มย้อนกลับไปสู่ศิลปะแบบรูปธรรม ทั้งพ็อพอาร์ต (Pop art) โฟโต้เรียลลิสม์ (Photo-realism) หรือซูเปอร์เรียลลิสม์ (Supper-realism) รวมทั้งคอนเซ็ปท์ชวล ด้วย นี่คงเป็นการตอกย้ำให้เห็นชัดเจนขึ้นว่า ความ “ใหม่ - เก่า” ไม่มีลักษณะคงตัวและไม่เป็นสากล ขึ้นอยู่กับ “กาลและเทศะ” ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว และถ้าพิจารณาในประเด็นนี้ ต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ก็จะประจักษ์ชัดว่า ศิลปะในบ้านเรานั้นหาได้ก้าวหน้าเดินขนานคู่ไปพร้อมๆ กับศิลปะตะวันตกไม่ ตัวอย่างที่ เด่นชัดอีกประการหนึ่ง ก็คือ โพลโมเดิร์นนิสม์ (Postmodernism) ทางตะวันตกเคลื่อนไหวเป็นกระแสหลัก ครอบคลุุมวงการศิลปะตั้งแต่ทศวรรษ 70 และเด่นชัดยิ่งขึ้นกลายเป็นกระแสหลักในทศวรรษ 80 แต่ใน บ้านเราเพิ่งตื่นตัว พุดถึงกันเมื่อไม่กี่ปีมานี้เอง และแม้แต่ศิลปะสมัยใหม่ของเราก็กหาใช้โมเดิร์นนิสม์ (Modernism) ตรงตัวตามความเชื่อ หลักการ และคุณค่าแบบตะวันตกไม่ เพราะศิลปะสมัยใหม่ของเรา

² Valerie Brenvart : Vitamin P : New perspectives in Painting, Phaidon Press Limited

³ Sol Lewitt. Paragraphs on Conceptual Art. The MIT press. PP. 12 - 16



ภาพพิมพ์แกะไม้ชื่อ เวลา

คือการเริ่มต้นจาก ศิลปะแนวเหมือนจริง (Naturalism และ Realism) อิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) คิวบิสม์ (Cubism) เซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) และศิลปะนามธรรม (Abstract Art) ถ้านับตั้งแต่ ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี ก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ขึ้นในปี พ.ศ. 2486 (ค.ศ. 1943) และเป็นการเริ่มต้นศิลปะในแนวเหมือนจริง ในขณะเดียวกันนั้นทางตะวันตกศิลปะนามธรรมกำลังเฟื่องฟูเป็นกระแสหลักครอบคลุมวงการทั้งหมดไปแล้ว ศาสตราจารย์ศิลป์เองก็ตระหนักในปัญหานี้ดี และสอนให้นักศึกษาและศิลปินในยุคนั้นไม่ให้หลงใหลกับแบบอย่างของศิลปะตะวันตกเพียงเพื่อให้ดูทันสมัยโดยได้กล่าวไว้ว่า “เราได้ประโยชน์อย่างใหญ่หลวงจากชาวตะวันตกในการศึกษาเทคนิคของงาน แต่เมื่อเราลอกเลียนความคิดและแบบอย่างของเขา เราก็จะกลายเป็นนักลอกแบบที่น่าสงสาร เพราะงานลอกแบบเลียนแบบเช่นนั้นย่อมเป็นงานปราศจากคุณค่าอันแท้จริง”⁴ และท่านยังได้กล่าวซ้ำอีกในบทความเดียวกันว่า “ประโยชน์ของการแลกเปลี่ยนศิลปะระหว่างตะวันตกกับตะวันออก จึงควรจะจำกัดแต่เพียงความคิดทางด้านเทคนิคและการใช้วัสดุใหม่ๆ เท่านั้น ไม่ควรจะอยู่ในด้านวัฒนธรรมและจิตใจ”⁵ นับเป็นความโชคดีของประเทศไทยที่ได้ศาสตราจารย์ศิลป์เข้ามาเป็นผู้วางรากฐานทางศิลปะสมัยใหม่ไว้อย่างเหมาะสม ถูกต้อง และมั่นคง ทำให้การพัฒนาศิลปะของเราก้าวหน้ามาทัดเทียมกับนานาชาติได้ในยุคปัจจุบัน

การทำงานในแนวนามธรรมของผมตั้งแต่ยุคแรกเริ่มก็มาจากสำนึกว่านี่คือ “เทคนิคและการใช้วัสดุใหม่ๆ” หรืออาจจะกล่าวในอีกนัยหนึ่งว่านี่คือ “สื่อ” หรือ “ภาษาใหม่” ของทัศนศิลป์ที่ “เหมาะสมกับการแสดงออกถึงประสบการณ์ทางใจที่ได้รับโดยตรงต่อสัจจะแห่งธรรมชาติ”⁶ ความรู้ความเข้าใจนี้ประจักษ์แจ้งขึ้นมาจากปัญญาญาณ (Intuition) ที่เห็นเป็นผลงานนามธรรม และถูกใช้ภาษาแห่งทัศนศิลป์โดยตรง มิได้เกิดจากความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลป์ ซึ่งในช่วงเวลาที่ผมเรียนอยู่นั้นยังไม่มีการสอนมาถึงประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่เลย และที่ยังทำงานในแนวนี้อย่างคงเส้นคงวามาโดยตลอดจนถึงปัจจุบัน ก็เพราะว่า “เชื่อมั่น ศรัทธาว่างานนามธรรมเป็นวิถีที่จะนำไปสู่การแสดงออกถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพแห่งสัจจะของจักรวาล”⁷ รวมทั้งยังมองเห็นถึงความเป็นไปได้ใหม่ๆ ที่จะนำไปสู่จุดสัมฤทธิ์ผลในแนวทางเฉพาะของตัวเราในระดับที่สูงขึ้นต่อไปได้อีก

กล่าวได้ว่าผมเริ่มมีผลงานเป็นที่ประจักษ์ต่อสาธารณะตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 โดยผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ชื่อ “เวลา” (Time) ซึ่งได้รับรางวัลเกียรติคุณ อันดับ 3 เหรียญทองแดง จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 19 ภาพพิมพ์แกะไม้ในชุด “ภาพพิมพ์ - กุมภาพันธ์ 2” (Woodcut February II) ที่ได้รับรางวัลเกียรติคุณอันดับ 1 เหรียญทองในปี พ.ศ. 2514 และภาพพิมพ์เอซซิงชุด “ความลึกและความว่างเปล่า 5” (Space No.5) ที่ได้รับรางวัลเหรียญทองในปี 2515 รวมทั้งภาพพิมพ์เอซซิงชุด “ผนัง”

^{4,5} ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี หน้า 203 บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน)

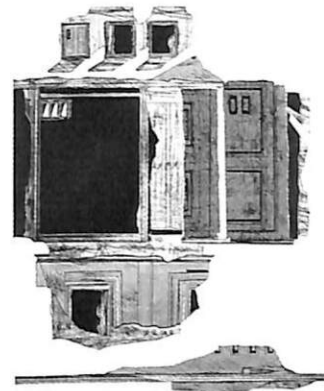
^{6,7} อธิพล ตั้งโถก สุจิตร์นิตกรการจิตรกรรม 2541 - 2543, สีสนั่นแห่งแสง บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน)

(Wall Series) ที่ได้รับเหรียญทองในปี 2522 ยกเว้นผลงานชิ้นแรกที่ชื่อ “เวลา” ซึ่งเป็นเรื่องราวการดิ้นรนต่อสู้ของชีวิตที่เป็นจินตนาการเชิงอุปมาอุปไมย ดังการเล่นเกมส์กีฬาแล้ว ผลงานภาพพิมพ์เหรียญทองทั้งสามชิ้น และผลงานในชุดต่อๆ มาทั้งชุด “ประตู” (Door Series) ชุด “เมือง” (Urban Series) ชุด “โครงการเมือง” (Urban Project) ชุด “ผนังโลหะ” (Metallic Wall) รวมทั้ง ชุด “ชิ้นส่วน” (Fragments Series) ทั้งที่เป็นภาพพิมพ์และจิตรกรรมล้วนแล้วแต่เป็นเรื่องราวของเมือง ทั้งนี้ก็ด้วยเหตุผลที่ตรงตัวคือผมเป็นคนเมือง เกิด เรียน ทำงาน และดำรงชีวิตอยู่ในกรุงเทพฯ มาโดยตลอด แรงบันดาลใจที่ได้รับจึงเป็นสภาพแวดล้อมที่เป็นตึกราม บ้านช่อง ผนัง ประตู หน้าต่างเก่าๆ ที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตคนเมือง ดังที่ผมได้เขียนไว้ในบทความส่งอาจารย์ในเทอมสุดท้ายก่อนจะจบการศึกษา เมื่อปี พ.ศ. 2513 ว่า “ร่องรอยบานประตู หน้าต่าง และกำแพงเก่าๆ เป็นเหมือนบันทึกเรื่องราวของคนที่ย้ายอยู่ แสดงให้เห็นชีวิตความเป็นอยู่ ความดิ้นรนต่อสู้ ความขัดแย้ง ความสุข และทุกข์ เช่นเดียวกับศิลปินคนเมือง” เพียงแต่บันทึกด้วยภาษาอีกภาษาหนึ่ง ซึ่งอ่านได้ด้วยความรู้สึกภายใน”⁸ การทำงานภาพพิมพ์ในชุดแรกๆ ผมจึงยังอาศัยรูปทรงที่มองเห็นจับต้องได้ของ ประตู หน้าต่าง และผนังที่เป็น “รูปธรรม” ซ้อนทับอยู่กับกลวิธีทาง “นามธรรม” ของการดัดแปลง ลด ตัดทอน และจัดวางขึ้นใหม่ รวมทั้งการใช้พื้นผิวและร่องรอย เป็นทัศนธาตุสำคัญในการสื่อถึงสาระแห่งความรู้สึกและความหมาย

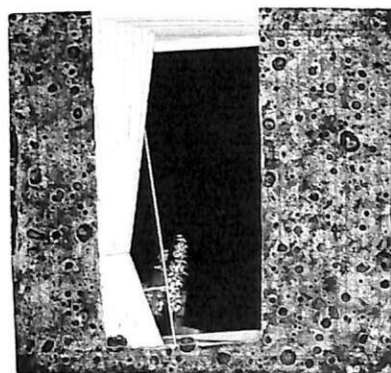
ผลงานในชุดต่อๆ มาการใช้รูปทรงที่บอกเล่าถึงเรื่องราวก็ถูกลดจนหมดสิ้นไปเหลือเพียงการใช้ภาษาแห่งภาพ หรือ “ภาษาแห่งทัศนศิลป์” ที่อาศัยทัศนธาตุแสดงออกถึง “ความเป็นจริงทางนามธรรม” โดยตรง ความเปลี่ยนแปลงไปในลักษณะนี้มีใช้การพัฒนาที่เป็นไปตามความรู้ทางทฤษฎี หรือความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลป์ แต่ “เป็นไปเอง” จาก “แรงผลักดันจากภายใน” ตามธรรมชาติของการสร้างสรรค์ที่รู้แจ้งขึ้นมาจาก การ “เห็น” และเข้าถึงสาระแห่งทัศนศิลป์ รวมทั้งความรู้ความเข้าใจที่เกิดจากการลงมือ “ปฏิบัติ” ทั้งค้นคว้า ทดลอง แก้ปัญหาอย่างจริงจัง ต่อเนื่อง เข้มข้น ทั้งทางความคิด รูปแบบ และเทคนิค

ในทาง “เทคนิค” นี้เองที่ผมได้ประจักษ์แจ้งขึ้นมา ตั้งแต่ในช่วงเวลานั้นว่าเป็นปัจจัยสำคัญที่จะนำไปสู่ความสัมฤทธิ์ผลของงานไม่น้อยไปกว่า “ความคิด” และ “รูปแบบ” เริ่มต้นตั้งแต่การตัดสินใจเลือกเรียนสาขา “ภาพพิมพ์” ก็ด้วยความคิดว่าภาพพิมพ์มีเทคนิคเฉพาะที่ไม่อาจเรียนรู้ได้ด้วยตัวเอง และภาพพิมพ์มีกระบวนการทางเทคนิคที่จะฝึกฝนให้ผู้เรียนต้องมีระเบียบ วินัย และความเพียรสูงขึ้นไป และเมื่อได้พิจารณาสังเกตและลงมือปฏิบัติจริงแล้วก็พบ “สัจธรรม” ที่ว่า ภาพพิมพ์มีกระบวนการหลักอยู่ 4 เทคนิค แต่ละเทคนิคมีคุณลักษณะเฉพาะที่สร้าง “สุนทรียภาพเฉพาะ” ในขณะเดียวกันก็มี “ข้อจำกัด” ในตัวเอง เปรียบเสมือนกับ “เครื่องมือ” ที่มีศักยภาพเฉพาะสำหรับการใช้งานที่แตกต่างกัน ผมจึงตระหนักว่า “ความคิด” ซึ่งเป็นเนื้อหาและ “เทคนิค” ซึ่งเป็นสื่อควรถูกใช้ให้เหมาะสมสอดคล้อง

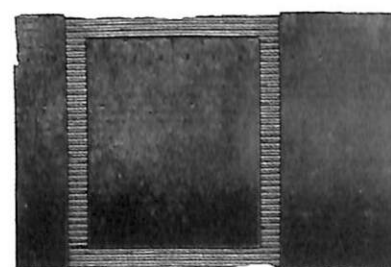
⁸ บทความชิ้นนี้เป็นเสมือนการนำร่องไปสู่การทำวิทยานิพนธ์ศิลปะของนักศึกษาในรุ่นถัดมา และได้รับการตีพิมพ์ลงในหนังสือรับน้องใหม่ของมหาวิทยาลัยศิลปากร ประจำปี 2514



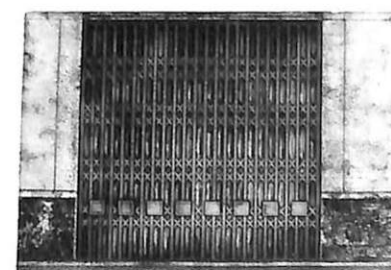
ภาพพิมพ์แกะไม้ชุด เหรียญทอง ปี 2514



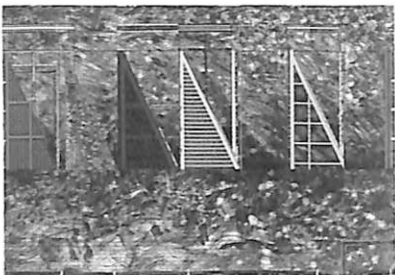
ภาพพิมพ์เอซซิงชุด เหรียญทอง ปี 2515



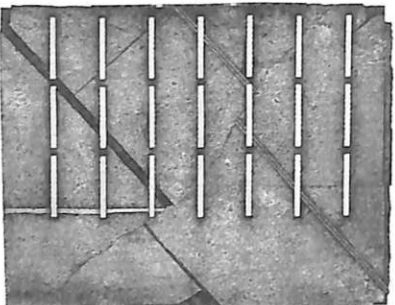
ภาพพิมพ์ชุด “ผนัง” 2522



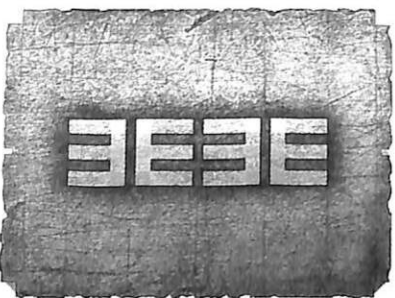
ภาพพิมพ์ชุด “ประตู” 2523



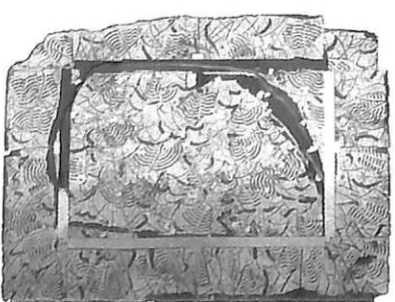
ภาพพิมพ์ชุด “เมือง” 2529



ภาพพิมพ์ชุด “โครงการเมือง” 2528



จิตรกรรมชุด “ชิ้นส่วน” 2531



จิตรกรรมชุด “ชิ้นส่วน 3” 2532

กันจึงจะสร้างให้เกิดผลงานที่มี “แบบอย่าง” เป็นต้นแบบเฉพาะตัว อันนำไปสู่สุนทรียภาพเฉพาะได้ด้วยการทำงานภาพพิมพ์ขั้นสูงในช่วงปี 4 และปี 5 ซึ่งถูกกำหนดให้ทำเป็นผลงานสร้างสรรค์ครบทั้ง 4 กระบวนการ รวมทั้งยังต้องทำงานจิตรกรรม ซึ่งเป็นเสมือนกับวิชาโทส่งด้วย ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นก็คือ ผลงานทั้งภาพพิมพ์และจิตรกรรมทั้ง 5 ชุด มีแนวความคิด เทคนิค และแบบอย่างเฉพาะแตกต่างกันไปเป็น 5 ชุด 5 แบบที่ไม่เหมือนกันเลย

ผลสืบเนื่องต่อมาถึงปัจจุบันก็คือ ผมจะสำนึกถึงความสำคัญของกระบวนการทางเทคนิคและวัสดุที่เลือกใช้ โดยจะคิดถึงเทคนิคไปพร้อมๆ กับการพัฒนาทางความคิด และในบางช่วงเวลาที่ไม่มีความคิดใหม่ และแรงบันดาลใจใหม่ๆ ก็จะทำด้วยการค้นคว้าทดลองทางเทคนิคและวัสดุให้นำไปสู่ความคิดและรูปแบบใหม่ๆ หลุดพ้นจากกรอบเดิมๆ ของตัวเองไปได้ สำหรับผมเทคนิคจึงไม่เป็นเพียงแค่เครื่องมือเท่านั้น แต่เป็นส่วนหนึ่งของความคิดหรืออาจจะกลับกลายเป็นเนื้อหาสาระสำคัญของผลงานได้อีกด้วย

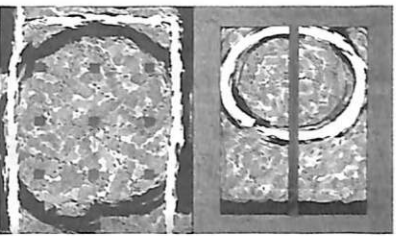
ผลงานจากชุดแรกเริ่มปี 2513 จนถึงปี 2530 มีมากมายหลายชุด มีทั้งภาพพิมพ์ และจิตรกรรม ซึ่งล้วนแล้วแต่ได้รับแรงบันดาลใจจากสิ่งแวดล้อมทางวัตถุในยุคปัจจุบันของเมือง แต่มาในปี 2531 แหล่งที่มาของความบันดาลใจได้เปลี่ยนไปเป็นสิ่งแวดล้อมทางศิลปวัฒนธรรมแห่งอดีต นั่นคือวัดที่จังหวัดเชียงใหม่ ในขณะที่เห็นวัดนั้นเป็นจังหวะพอดีเหมาะพอดีของการสั่งสมประสบการณ์ทางศิลปะประสานกับเห็นคุณค่าทางสุนทรียภาพของรูปทรง ลวดลาย เส้นสาย และสีสันทนของโบสถ์ และวิหารที่สะท้อนลึกเข้าไปให้เห็นถึงจิตวิญญาณไทยของบรรพชนในอดีต เมื่อแรงบันดาลใจเปลี่ยนไป แนวความคิด จุดมุ่งหมาย และรูปแบบของผลงานก็ย่อมเปลี่ยนไปด้วย ในช่วงเวลานั้นผมทำงานต่อเนื่องมาในชุด “ชิ้นส่วน” (Fragments Series) และชุด “ชิ้นส่วน 2” (Fragments Series II) ซึ่งรูปทรงมีลักษณะแตกหักไม่สมบูรณ์ และมีการใช้สีเงิน สีทอง ผสานกับพื้นผิวและร่องรอยอยู่ก่อนแล้ว เพียงแต่นัยยังคงเป็นเรื่องราวของวัตถุแห่งเมืองในยุคปัจจุบัน จุดเปลี่ยนจากชุด “ชิ้นส่วน 2” ไปสู่ชุด “ชิ้นส่วน 3” จึงเป็นไปในลักษณะของการถ่ายโอนไปที่ละชั้น โดยเริ่มต้นจากการคงรูปทรงที่แตกหัก บิ่น สีทอง สีเงิน พื้นผิวและร่องรอยเดิมเอาไว้แล้วเพิ่ม “ลวดลาย” ที่มีใช้ลายไทย ลายกนก แต่เป็นลวดลายเฉพาะตัวที่เกิดจากกระบวนการทางเทคนิคที่ผสานกับการแสดงออกของอารมณ์ ความรู้สึกอย่างพอเหมาะพอดีจากลวดลายนามธรรมที่แสดงออกถึงพลังแห่งความเปลี่ยนแปลง ความเคลื่อนไหว และเคลื่อนไหวในตอนแรกก็ได้ถูกคลี่คลายแปรเปลี่ยนให้กลายเป็นลวดลายที่เป็นรูปธรรมเห็นเป็นเรื่องราวของพลังงานบริสุทธิ์แห่งธรรมชาตินั้นคือ “น้ำ” และ “ไฟ” และได้กลายเป็นผลงานชุดใหญ่ที่ผมจัดแสดงเดี่ยวขึ้นเป็นครั้งแรกในปลายปี 2534 คาบเกี่ยวมาถึงต้นปี 2535

“น้ำ” และ “ไฟ” ที่เป็นเหมือนคู่ตรงกันข้ามนี้เป็นสัมพันธ์ภาพที่ต้องปรากฏอยู่เคียงคู่กัน เปรียบเทียบกัน หรือเป็นสองด้านของจักรวาลอันเดียวกัน เช่นเดียวกับ ผู้ชาย - ผู้หญิง กลางวัน - กลางคืน ความดี - ความชั่ว ไพรตชน - อิเล็คตรอน หยิน - หยาง อันที่จริงความคิดในเรื่องคู่ตรงกันข้ามเป็น “แนวความคิดหลัก” ในการทำงานศิลปะของผมมาตั้งแต่ต้น เพียงแต่ว่าคู่ตรงกันข้ามในผลงานแต่ละชุดแต่ละช่วงมีทั้งคู่ที่ร่วมกันและคู่ที่ต่างกัน อย่างเช่นผลงานในชุดแรกๆ คู่ตรงกันข้ามก็คือ

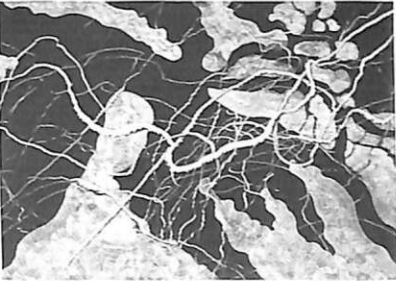
รูปทรงกับพื้นที่ว่าง ระเบียบกฎเกณฑ์กับอิสระเสรี ความใหม่กับเก่า ส่วนผลงานในชุดนี้ คู่ตรงกันข้ามคือน้ำกับไฟ และความนิ่งสงบกับความเคลื่อนไหว ความคิดเรื่องคู่ตรงกันข้ามนี้พัฒนามาจากการสังเกตปรากฏการณ์ของธรรมชาติ การทำงานของตนเองและบุคคลส่วนตัวที่มักจะมีความขัดแย้งปรากฏให้เห็นอยู่เคียงคู่กันเสมอ ต่อมาจึงประจักษ์แจ้ง และเชื่อมั่นมากขึ้นจากความรู้ว่านี่คือสัจธรรมที่ปรากฏทางตะวันออกได้ค้นพบและเข้าถึงมาตั้งแต่บรรพกาล ดังคำกล่าวของลามะโควินทะที่ว่า “สัมพันธ์ภาพของรูปและความว่าง มิใช่สัมพันธ์ภาพของสิ่งที่ตรงกันข้าม แต่มันเป็นเพียงสองด้านของความจริงอันเดียวกัน ซึ่งดำรงอยู่ร่วมกัน และดำเนินไปด้วยกันอย่างต่อเนื่อง”⁹

แนวความคิดเรื่องคู่ตรงกันข้ามเห็นเป็นที่ประจักษ์เด่นชัดเป็นรูปธรรมยิ่งขึ้นในผลงานชุด “สีสันทนแห่งแสง” ที่ผมจัดแสดงเดี่ยว ครั้งที่ 2 ในปี 2543 กล่าวได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ที่เกิดจากการเปลี่ยนแรงบันดาลใจที่ได้รับจากสิ่งแวดล้อมทางศิลปวัฒนธรรมไปสู่แรงบันดาลใจจากธรรมชาติที่เป็นเรื่องราวของรูปทรงต้นไม้ ใบไม้ ดอกไม้ ในลักษณะของการมองย้อนแสงที่เห็นเป็นเพียงรูปทรงของเงาค่าคู่ตรงกันข้ามของผลงานชุดนี้คือ แสงกับเงา รูปทรงกับพื้นที่ว่าง ความนิ่งสงบกับความเคลื่อนไหว ความเป็นนามธรรมของผลงานชุดนี้คือการเน้นให้เห็นการเข้าถึง “สัจจะแห่งธรรมชาติ” โดยใช้กลวิธีต่างๆ เช่น การขยายขนาดของรูปทรงให้ใหญ่กว่าจริงหลายเท่า และรูปทรงของกิ่งไม้ ใบไม้ ดอกไม้ ซึ่งโดยปกติจะมีบทบาทสำคัญกลับถูกกลบคำให้เหลือเพียงเงาต่ำเรียบๆ แบนๆ ไม่มีรายละเอียดใดๆ พื้นที่ว่างซึ่งปกติจะไม่มีมีความสำคัญและเป็นส่วนประกอบ เสริมรูปทรงกลับถูกปรับเปลี่ยนให้มีบทบาทสำคัญที่บ่งชี้เพื่อเน้นค่าสำคัญแห่ง “แสง” ที่ได้กลายเป็นลวดลายแถบเส้นขนานของสายพลังงานเคลื่อนไหวเลื่อนไหล อย่างเป็นจังหวะร่ายรำ ซอกซอนไปทั่วทุกอณูของสรรพสิ่ง แสดงให้เห็นถึงความประสานสัมพันธ์กันของทั้งสองสิ่งระหว่างแสงกับรูปทรงอย่างไม้อาจจะแยกออกจากกันได้ ดำรงอยู่ร่วมกัน และดำเนินไปด้วยกันอย่างต่อเนื่องและไม่มีสิ้นสุด¹⁰

การทำงานศิลปะของผมได้เปลี่ยนแปลงไปอย่างสิ้นเชิงอีกครั้งในชุด “วัตถุแห่งจิต” ซึ่งผมจัดแสดงเดี่ยวเป็นครั้งที่ 3 เมื่อปี 2545 ความคิดในการทำงานชุดนี้มีได้เกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจจากสิ่งแวดล้อมรอบๆ ตัวไม่ว่าจะเป็นสิ่งแวดล้อมทางวัตถุของเมือง สิ่งแวดล้อมทางศิลปวัฒนธรรมของวัด หรือสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติของต้นไม้ใบไม้อย่างเช่นในอดีต แต่เป็นความคิดที่เกิดขึ้นจากความรู้ใหม่จากศาสนาตะวันออก โดยเฉพาะศาสนาพุทธและฟิสิกส์สมัยใหม่ที่สอดคล้องกันในเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่าง “วัตถุกับจิต” ที่ไม่อาจจะแยกออกจากกันได้ด้วยความเชื่อในอดีต ระหว่างผู้สังเกตกับสิ่งที่ถูกสังเกตหรือผู้รู้และวัตถุที่ถูกรับรู้ ดังที่กล่าวไว้ในพระสูตรว่า “คำว่าวิญญาณนั้นหมายถึงทั้งผู้รู้และวัตถุที่

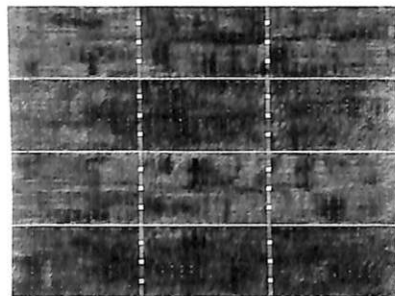


จิตรกรรมชุด “น้ำและไฟ” 2534



จิตรกรรมชุด “สีสันทนแห่งแสง” 2541

⁹ พริตจอฟ คาปรา เตาแห่งฟิสิกส์ วเนช แบล สำนักพิมพ์ดอกหญ้า หน้า 188
¹⁰ อธิพล ตั้งโฉลก สูจิตปริวรรตการจิตรกรรม 2541 - 2543, สีสันทนแห่งแสง บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิง จำกัด (มหาชน)



จิตรกรรมชุด “วัดแห่งจิต” 2543

ถูกรับรู้ ผู้รู้ไม่สามารถแยกออกจากวัตถุที่ถูกรับรู้ได้ การมองเห็นจะต้องมองเห็นวัตถุอะไรบางอย่าง การได้ยินก็ต้องได้ยินอะไรบางอย่าง”¹¹

ความคิดในการทำงานจิตรกรรมของผผชุดนี้ จึงเป็นการสร้างวัตถุแบบๆ 2 มิติ ไม่มีมิติที่ 3 แห่งความลึกลงตาแบบจิตรกรรมทั่วไป และเป็นจิตรกรรมนามธรรมที่แสดง “สัจจะแห่งจิตรกรรม” โดยมีต้องอ้างอิงหรือเลียนแบบวัตถุใดๆ ในโลกนี้ สิ่งสำคัญคือเจตนาในการสร้างสรรค์ก็มุ่งไปสู่ความสัมพันธ์ทางจิต ระหว่างจิตของผผชุดนี้กับจิตรกรรม และผลลัพธ์ที่สืบเนื่องต่อมาก็คือ จิตรกรรมกับจิตของผู้ดู คู่ตรงกันข้ามของผลงานชุดนี้ย่อมเห็นได้เด่นชัดตรงตัว นั่นคือวัตถุกับจิต อิทธิพลสำคัญที่ทำให้ความคิดในการทำงานชุดนี้พัฒนาจนชัดแจ้งขึ้นคือ ความรู้ ความเข้าใจ และประสบการณ์จากการฝึกปฏิบัติวิปัสสนากรรมฐานอย่างเข้มข้น 2 ครั้งในปี 2542 และ 2543 ซึ่งทำให้ผผเกิดความคิดเชิงอุปมาอุปไมย โดยการลดและตัดทอนเรื่องราว ความหมาย และอารมณ์ ความรู้สึกแห่งโลกีย์ที่สับสนวุ่นวายในผลงานออกไป ดังเช่นการลดกิเลส เพื่อเข้าสู่สภาวะที่สมบูรณ์หรือถึงงามสูงสุด ทั้งยังลดการสร้างรูปทรง และการจัดวางองค์ประกอบที่น่าเบื่อหน่าย สิ่งจำเป็นสุดท้ายที่เหลืออยู่คือ “จุด” ซึ่งเป็นหน่วยเล็กที่สุดของทัศนธาตุ ถ้าตัดจุดออกไปก็จะเหลือเพียงความว่างเปล่า และเมื่อนำจุดมาเรียงติดต่อกันมันก็จะกลายเป็นเส้น ตามธรรมชาติทั้งจุดและเส้นในตัวมันเองไม่มีบทบาท ไม่มีความหมาย และไม่มี ความสำคัญ มันเป็นเพียงส่วนย่อยที่จะต้องไปประกอบกับทัศนธาตุอื่นๆ จึงจะมีความหมายขึ้นมา แต่ในการทำงานชุดนี้ทั้งจุดและเส้นกลับถูกแปรเปลี่ยนให้กลายเป็นทั้งรูปทรง เรื่องราวความหมาย และสื่อในตัวเอง ทั้งนี้เพื่อมุ่งเข้าสู่สภาวะแห่งความสามัญธรรมดา เรียบง่าย บริสุทธิ์ และสงบ¹²

มาในปี 2549 นี้ ผผได้เลือกสรรผลงานใหม่ที่สร้างขึ้นระหว่างปี 2546 - 2548 มาจัดแสดงเดี่ยวอีกครั้งเป็นครั้งที่ 4 ในวาระที่สำคัญคือ การเกษียณจากราชการ โดยใช้ชื่อนิทรรศการว่า “จิตวิญญาณบรรพบท” ด้วยแนวความคิดที่สานต่อจากจิตรกรรมชุดวัตถุแห่งจิต นั่นคือการสำรวจต่อเนื่องลึกเข้าไปในโลกของ “จุด” และ “เส้น” อันเป็น “สัญลักษณ์” แห่งความบริสุทธิ์ทางจิต ซึ่งจะเป็นสื่อเชื่อมโยงเข้าไปสู่พรหมแดนแห่งจิตวิญญาณได้ในที่สุด ความคิดที่คิดต่อเพิ่มเติมเข้ามาใหม่ได้รับความประทับใจจากการสาน การถัก การทอ ของเครื่องจักสาน และผ้าชนิดต่างๆ โดยเฉพาะผ้าของชาวชนบทในภูมิภาคต่างๆ ทั้งในอดีตและปัจจุบัน การได้เห็นผ้าที่มีลวดลายและสีสันงดงามรวมทั้งการรับรู้ถึงกระบวนการทอผ้าที่น่าอัศจรรย์นี้ สะท้อนให้ผผเห็นลึกเข้าไปถึงวิถีชีวิต และจิตใจที่บริสุทธิ์ ชือตรง จริงใจ ไร้การปรุงแต่งเสแสร้ง และยังเป็นวิถีชีวิตที่ “พอเพียง” ห่างไกลจาก “กิเลส” แห่งโลกวัตถุนิยมอันเป็นกระแส นำวิถีชีวิตมนุษย์อยู่ยุคปัจจุบัน ทั้งหมดที่กล่าวมานี้หล่อหลอมให้เกิดความคิดในการทำงานจิตรกรรมชุด “จิตวิญญาณบรรพบท” ซึ่งเป็นเรื่องของสภาวะจิตที่ธรรมดาสามัญเรียบง่าย บริสุทธิ์ สงบนิ่ง เยียบและไม่สับสนวุ่นวาย

¹¹ ดิข นัท ฮันท์ (พระประชา ปสนนรมโม แปล) ปฏิหารย์แห่งการตื่นอยู่เสมอ, สำนักพิมพ์มูลนิธิโกมลคีมทอง หน้า 48

¹² อิทธิพล ตั้งโกลก สุจิตร์นิทรรศการจิตรกรรม 2543 - 2545, วัดภูแห่งจิต, บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน)

จิตวิญญาณบรรพบทนี้เป็นเพียงวิธีคิดเชิงอุปมาอุปไมย เป็นทั้งพื้นฐานและเป้าหมายของการทำงานที่เกิดจากการ “คิดต่อ” และพิจารณาเห็นความเชื่อมโยงสอดคล้องระหว่างผลงานชุดวัตถุแห่งจิตกับ “ผ้า” และกระบวนการ “ทอ” ด้วยเส้นด้ายในแนวตั้งและแนวนอนทำให้เกิดเป็นลวดลายเรขาคณิตโดยอัตโนมัติ ผ้ามีความแบนเรียบเป็นวัตถุ ไม่ลวงตา ลวดลายเป็นนามธรรมที่เกิดจากการใช้ทัศนธาตุ ส่วนผลงานของผผมีการใช้เรขาคณิต และคณิตศาสตร์อย่างง่ายๆ เป็นไปเองจากจิตสำนึกและไร้สำนึก เริ่มต้นตั้งแต่ผลงานชุดแรกๆ ที่รูปทรงเรขาคณิตได้รับโดยตรงจากรูปทรงและโครงสร้างของอาคารบ้านเรือน และแปรเปลี่ยนเป็นรูปทรงเรขาคณิตบริสุทธิ์ที่ไม่บ่งบอกเรื่องราวความหมายโดยตรง เรขาคณิตในบางชุดถูกลดให้น้อยลง แต่ในบางชุดกลับเพิ่มให้มากขึ้น โดยเฉพาะในชุดจิตวิญญาณบรรพบทนี้มีการใช้ทั้งเส้น และรูปทรงเรขาคณิตเป็นสื่อเป็นภาษาหลักของการแสดงออก

เรขาคณิตนั้นอยู่ในสรรพสิ่งล้อมรอบตัวเรา ตั้งแต่รูปทรงและโครงสร้างของสถาปัตยกรรม ประตู หน้าต่าง เพอร์นิเจอร์ ย่อยลงไปถึงรายละเอียดต่างๆ เช่นกระเบื้องปูพื้น กระเบื้องในห้องน้ำ รวมทั้งลวดลายเสื้อผ้าที่เราสวมใส่ เรขาคณิตจึงไม่ใช่สิ่งแปลกปลอมห่างไกล แต่กลับเป็นสิ่งที่เราค้นเคยใกล้ชิด จนไม่ว่าเราจะสำนึกหรือไม่ มันได้กลายเป็น “ภาษา” สากलแห่งการสื่อถึงสารแห่งความบริสุทธิ์ สากल ไร้กาลเวลา เป็นระเบียบ มันคง นิ่ง และสงบเยียบ ไม่เคลื่อนไหว ไม่วุ่นวายสับสน ซึ่งเหมาะสมและสอดคล้องกับจุดมุ่งหมายในการทำงานของผผ

เรขาคณิตและคณิตศาสตร์ เป็นทั้ง “ศาสตร์” และ “ศิลป์” สากलที่ทุกชนชาติใช้มาตั้งแต่บรรพกาล ดังเช่น ปิธา กริส (Pythagorus 580 - 500 ก่อนคริสตกาล) ปราชญ์ชาวกรีกโบราณได้กล่าวไว้ว่า “ทุกสิ่งทุกอย่างคือตัวเลข” และ “อำนาจมหัศจรรย์ของสากลจักรวาลนี้อุบัติขึ้นจากอิทธิฤทธิ์ของตัวเลขทั้งสิ้น” ส่วนเรขาคณิตนั้นแทบทุกชนชาติได้ใช้ทั้งในงานสถาปัตยกรรม การออกแบบด้านต่างๆ การออกแบบตัวเลข ตัวอักษร และลวดลายต่างๆ แม้แต่ในงานสาน ถัก ทอ รวมทั้งรูปทรงเรขาคณิตยังถูกใช้เป็นสัญลักษณ์สากलต่างๆ เช่น ไม้งาขเณของศาสนาคริสต์ ดาวหกแฉกของศาสนายิว สามเหลี่ยมรูปพีระมิดเป็นสัญลักษณ์ของเพศชาย สามเหลี่ยมพีระมิดคว่ำลงเป็นสัญลักษณ์ของเพศหญิง กากบาทเป็นสัญลักษณ์ของกาชาด เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีเครื่องหมายจรรยา เครื่องหมาย บวก ลบ คูณ หาร ก็ล้วนแล้วแต่มีพื้นฐานมาจากเรขาคณิตทั้งสิ้น สัญลักษณ์เรขาคณิตที่เป็นสากलซึ่งเรารู้จักกันดีอยู่นี้มีมาแต่บรรพกาล และมีการถ่ายโอนแลกเปลี่ยนกัน เช่น สัญลักษณ์สวัสดิกะของนาซีเยอรมัน นำมาจากฮินดู สัญลักษณ์ไม้งาขเณของชาวคริสต์ก็นำมาจากอียิปต์ เป็นต้น

สำหรับผผเรขาคณิตเริ่มต้นจาก “จุด” เมื่อนำมาขยายใหญ่ก็จะเป็นรูปทรงกลม และเมื่อนำมาเรียงติดต่อกันก็จะกลายเป็น “เส้น” และเมื่อถูกขยายใหญ่เส้นจะกลายเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า การทำงานจิตรกรรมก็ต้องเริ่มต้นจากรอบไม้ซึ่งผ้าใบเป็นรูปสี่เหลี่ยม ซึ่งเป็นรูปทรงพื้นฐานเบื้องต้นที่เรียบง่าย เป็นกลาง เป็นสากลอย่างที่สุด ภาพถ่ายก็เช่นเดียวกันที่ต้องเริ่มต้นด้วยกรอบสี่เหลี่ยม ซึ่งทั้งจิตรกรรมและภาพถ่ายโดยปกติทั่วไปเมื่อถูกนำไปแขวนบนผนังก็จะมีลักษณะคล้ายกับประตู หรือหน้าต่างที่เป็นกรอบสี่เหลี่ยมมองลึกทะลุออกไปเห็นสรรพสิ่งภายนอกได้ เมื่อต้องเริ่มต้นด้วยสี่เหลี่ยมผผก็จะตอกย้ำด้วยรูปทรงสี่เหลี่ยม และจบลงด้วยรูปทรงสี่เหลี่ยม อันเป็นไปตามความคิดของการ