

Senzaki Chieo

Tsuchiya Kimio

Contemporary Thai / Japanese Art Exhibition

Beyond the Border

Rama IX Art Museum Foundation

นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย

เหนือเขตแดน

Sansern Milindasuta

Supachai Satsara

Contemporary Thai/Japanese Art Exhibition
Beyond the Border

[TOKYO]
December 9-26, 1993
P3 art and environment
Organized by
The Japan Foundation ASEAN Culture Center

[BANGKOK]
February 14-27, 1994
Silpakorn University Art Gallery
Organized by
Silpakorn University
Japan Cultural Center, Bangkok
(The Japan Foundation)

Rama IX Art Museum Fo



Artists
Tsuchiya Kimio
Senzaki Chieo
Sansern Milindasuta
Supachai Satsara

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

มูลนิธิส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม
RAMA IX ART MUSEUM FOUNDATION

B-CAT-1-0245



จากบทนำไปสู่การปฏิบัติงานร่วมกัน
นิทรรศการศิลปะครั้งนี้เปิดโอกาสให้ศิลปินร่วมสมัยของญี่ปุ่นและของไทยได้แสดงผลงานร่วมกันเป็นครั้งแรก จากการแสดงครั้งนี้จะเป็นการนำไปสู่การแลกเปลี่ยนทางศิลปะกับศิลปินของประเทศอื่นๆ ในภูมิภาคเอเชียซึ่งจะมีขึ้นในอนาคตข้างหน้าอีกทั้งยังเป็นการก้าวข้ามขีดจำกัดการแลกเปลี่ยนทางศิลปะที่จะมีอยู่ครั้งนี้นับว่ามีความสำคัญยิ่ง

นิทรรศการแห่งนี้จะแนะนำและชี้ให้เห็นภาพที่ค่อนข้างจะอยู่ในแวดวงนักวิจารณ์ แต่ที่สามเราจะต้องนำผู้ชมได้มองเห็นภาพรวมของของแนวคิดที่ง่ายกว่านิทรรศการที่เรานำเสนออยู่ที่นี่การคำนึงถึงขอบเขตของความเป็นชาตินั้น ปรากฏอย่างเด่นชัดจากชื่อของนิทรรศการนี้

[illegible]

การเปรียบเทียบการตั้งร่วมสมัยของผู้ในและของไทย

ถึงแม้ว่าศิลปะการตั้งร่วมสมัยจะแตกต่างกันในนิทรรศการจะนิยามของเขางานการให้ซึ่งแสดงผลงานอย่างแท้จริงตาม ผู้ซึ่งสามารถที่จะใช้เทคนิคการตั้งร่วมสมัยกับศิลปะการตั้งร่วมสมัยได้ งานศิลปะเหล่านี้จะได้ออกมาหรือมีความสัมพันธ์กับความคิดของผู้สร้างเป็นอันดีมาชดได้โดยง่าย ในขณะที่ยังมีความสัมพันธ์กับงานศิลปะการตั้งร่วมสมัยนั้น ถ้าพิจารณาถึงแนวคิดที่เกี่ยวกับศิลปะการตั้งร่วมสมัยนั้น ถ้าพิจารณาถึงแนวคิดที่เกี่ยวกับศิลปะการตั้งร่วมสมัยนั้น ถ้าพิจารณาถึงแนวคิดที่เกี่ยวกับศิลปะการตั้งร่วมสมัยนั้น

ความหมายที่แท้จริงคือการปฏิวัติกรรมอันเป็น ความแตกต่างอันเนื่องมาจาก
ที่ประเทศและชนเผ่าต่าง ๆ ในทวีปอเมริกาใต้ได้ถือเอาเป็นแบบอย่างในการวาง
ศ. 1920 ผู้เป็นบิดาของลัทธิฟาสซิสต์ชาวอเมริกันและนักเขียน
ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นเรื่องอันน่าสยดสยองในที่สุด ในที่สุดแล้ว ลัทธิฟาสซิสต์
ลัทธิฟาสซิสต์ของอเมริกาได้เกิดขึ้นแล้ว แต่ลัทธิฟาสซิสต์ของอเมริกาต่างจาก
ลัทธิฟาสซิสต์ในทวีปยุโรปและประเทศอื่น ๆ ในทวีปอเมริกาใต้ ซึ่งต่างหาก
คือเป็นระบอบเผด็จการที่มีพื้นฐานเป็น ศ. 1933 การก่อการกำเริบ คอรัปชั่น
ซึ่งเป็นที่รู้จักกันเป็นอย่างดีในนามของลัทธิ ฟาสซิสต์ การก่อการกำเริบ
และในที่สุดก็กลายเป็นระบอบเผด็จการอันน่าสยดสยองในที่สุด มีการกล่าวถึง
ว่าลัทธิฟาสซิสต์เป็นระบอบที่ ศ. 1949 และลัทธิฟาสซิสต์ของอเมริกา
ศ. 1962 เมื่อลัทธิฟาสซิสต์ ฟาสซิสต์ มีลักษณะ และเป็นที่รู้จัก
ฟาสซิสต์ ลัทธิฟาสซิสต์ของอเมริกาได้เกิดขึ้นแล้ว แต่ลัทธิฟาสซิสต์
ลัทธิฟาสซิสต์ของอเมริกาได้เกิดขึ้นแล้ว แต่ลัทธิฟาสซิสต์ของอเมริกาต่างจาก
ลัทธิฟาสซิสต์ในทวีปยุโรปและประเทศอื่น ๆ ในทวีปอเมริกาใต้ ซึ่งต่างหาก
คือเป็นระบอบเผด็จการที่มีพื้นฐานเป็น ศ. 1933 การก่อการกำเริบ คอรัปชั่น
ซึ่งเป็นที่รู้จักกันเป็นอย่างดีในนามของลัทธิ ฟาสซิสต์ การก่อการกำเริบ
และในที่สุดก็กลายเป็นระบอบเผด็จการอันน่าสยดสยองในที่สุด มีการกล่าวถึง
ว่าลัทธิฟาสซิสต์เป็นระบอบที่ ศ. 1949 และลัทธิฟาสซิสต์ของอเมริกา
ศ. 1962 เมื่อลัทธิฟาสซิสต์ ฟาสซิสต์ มีลักษณะ และเป็นที่รู้จัก
ฟาสซิสต์ ลัทธิฟาสซิสต์ของอเมริกาได้เกิดขึ้นแล้ว แต่ลัทธิฟาสซิสต์

[illegible]

ศิลปะหลังสมัยใหม่ (POST MODERNISM) ของไทยเริ่มต้นในวาระปลายทศวรรษของปี ค.ศ. 1960 อดิศักดิ์ ไปยานนท์ นักวิจารณ์ของไทยได้เขียนอธิบายไว้ว่า

อำนาจจากโลกใบนี้แล้วต่างก็เห็นทางจะไปศึกษาฝึกฝนต่าง ๆ ในยุโรปและอเมริกา ด้วย ทั้งยังเป็นหนึ่งในจำนวนนั้น งานของเขาเต็มไปด้วยรูปทรงและพลังที่แตกต่างไปจากศิลปะสมัยใหม่ซึ่งมีการพัฒนาและเป็นที่ยอมรับในยุคนั้น

[illegible]

การนำความคิดและจิตวิญญาณในพุทธศาสนาไปใช้คือประโยชน์ของ
 ไทยนั้น ในทัศนะของผู้เป็นศิโรตถาเป็นความกล้าอย่างของสังคม อันเป็นเรื่อง
 ของพุทธศาสนาที่นำมาสร้างใหม่ แสดงให้เห็นว่าจิตวิญญาณที่มีอยู่ในการเลือก
 ที่ที่จะนำมาเสนอให้สังคมคือของคณะกรรมาธิการพุทธศาสนาใน
 ประเทศไทยเป็นผู้ที่เห็นด้วยกับสิ่งที่คณะกรรมาธิการพุทธศาสนาใน
 ประเทศไทยเป็นผู้ที่เห็นด้วยกับสิ่งที่คณะกรรมาธิการพุทธศาสนาใน

ผู้ปฏิบัติงานนำเรื่องราวทางศาสนาไปใช้โดยยกย่องตัวว่าเป็นเสมือนเรื่องต้องห้าม ทั้งที่มันไม่ใช่ข้อใดๆ บัญญัติไว้ แสดงให้เห็นถึงการอนุญาติให้ทำมาซิ ในการบริหารชาติได้โดยมีเงื่อนไขเป็นข้อห้ามคนแนวคิดตามแบบฉบับของลัทธิประเพณีว่าประเทศชาติของเรากำลังตกต่ำ มันก็จะจะเป็นการกระทำที่ละเมิดหัวใจ มีปณิธานที่ออกมาเปิดเผยว่ากำลังเป็นแนวคิดว่าร่วมสมัย การเอาโดยปริยายในลักษณะนี้ได้กระทำมาแล้วด้วยเหตุสุดเนือย

[illegible][illegible][illegible]

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

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

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

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

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

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

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

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

One of the reasons for the present situation is the expressionist desire to participate actively in society through art. Applied to the above-mentioned linear/temporal structure characteristic of Japan, this stance would be considered "old," but insofar as there is an historical inevitability to the story that he relates, then it is always new. Rather, his art could even be said to express the fecundity found in the existence of epic themes, whereas in Japanese art, even themes themselves appear to be in the process of disappearing.

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

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

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

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

In addition, Thai artists have had drastic personal experiences regarding the conflict between the old and new. This tendency lasted in Japan from the formative years of modern art to World War II, but the postwar period witnessed the formation of art as a group endeavor. The various schools all possessed a central character. However, the full force of criticism was seldom leveled against individuals; instead, group effort was made to overcome the political and artistic obstacles that were imposed until the 1970s, but does not represent the kind of total ban that now, the critical mass of the group has been necessary until now. The same can be said of the political system in the postwar period.

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

Intersecting Contemporary Japanese and Thai Art

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

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

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

Notes

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

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

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

Rama IX Art Museum Foundation



Detail of 'The Only Fast Ones are Us'

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



Tsuchiya Kimio

ความกระจำใจจากจุดศกัทัยของวามกนด

[illegible]

บทสรุปของงานวิชาการที่ตีพิมพ์ใน ANTWERP ในปีค.ศ.1986 นั้นแสดงให้เห็นว่า
งานด้านภาษาของชาวอเมริกันและชาว ยุโรป ภาษา และภาษาถิ่น หรือภาษาเป็นแบบฉบับของ
วิถีชีวิตที่มีร่วมกันระหว่างวิถีชีวิตของภาษาเป็นวิถีชีวิตของภาษาแล้ว ซึ่งสามารถพบเห็น
ตลอดจนมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับวิถีชีวิตอื่น ถึงแม้ว่ารูปแบบภาษาของ ชุมชนมีความเป็น
อันหนึ่งอันเดียวกันกับวิถีชีวิตภาษาของภาษาหากไม่มีความสอดคล้องกันภาษาชีวิตที่แสดงออกมา
ปรากฏให้เห็นว่ามีความแตกต่างอย่างมีนัยสำคัญอย่างชัดเจนในวิถีชีวิตของภาษาและวัฒนธรรมของภาษา
“ภาษาชน” แสดงให้เห็นความแตกต่าง ชุมชนที่มีหลายภาษาประกอบขึ้นจากการผสมผสานกัน ภาษ
ชีวิตที่ปรากฏในวิถีชีวิตที่แสดงออกซึ่งปรากฏในภาษาของภาษาและวัฒนธรรมของภาษา
ได้กล่าวไว้ดังนี้

บทเพลงที่ดังที่สุดของวงชุดนี้ มีชื่อว่าป๊อปปูล่าทรี ซึ่งถูกแต่งโดยชายหนุ่มที่มีชื่อตอนนั้นว่า คีเลอบเบเนดิกตัมและได้แรงบันดาลใจมาจากบทกวีของวิลเลียมเชกสเปียร์เกี่ยวกับความรักที่ผิดเพี้ยนที่ชื่อว่า “PREMONITION” แต่งขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1988 ปีนี้ ศิลปินชายที่มีชื่อตอนนั้นมาจากต่างไปอย่างมากเพราะเขาคือ คีเลอบ เป็นชายที่ใจกว้างมีจิตใจที่องอาจมาก แต่โดยปกติแล้วเขาไม่ชอบฟัง ร้องหรือฟังดนตรีอะไรก็ตาม เขารู้สึกว่านี่เป็นงานที่หนักหนา “MONOLOGUE” บทกวีชิ้นนี้ มาถึงปี ค.ศ. 1989 ปีนี้ คีเลอบกับเพื่อน ANTWER ได้ร่วมกันแต่งเพลงที่ชื่อว่า “ETERNITY” ซึ่งบทกวีชิ้นนี้ถูกแต่งขึ้นโดยนักเขียนชาวเยอรมันชื่อ 5.5 เมทซ์ ซึ่งเขาได้แรงบันดาลใจมาจากบทกวีของวิลเลียมเชกสเปียร์

อย่างไรก็ตาม การมีคำศัพท์เหล่านี้ในภาษาไทยนั้น สะท้อนให้เห็นถึงผลกระทบทางลบ
 จากวัฒนธรรมต่างชาติที่มีต่อวัฒนธรรมไทย ซึ่งคำว่า "BLACK DICTIONARY"
 ฉบับปี ค. 1992 และ "BLACK HISTORY" ฉบับปี ค. 1993 ของสถาบันวิจัยสังคม
 มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ได้จัดทำขึ้นเพื่อเป็นเครื่องมือในการศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรม
 การดำเนินชีวิตของคนไทยที่มีต่อวัฒนธรรมต่างชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรม
 ของคนผิวดำ (หรือที่คนไทยเรียกว่า "คนผิวดำ") ซึ่งในอดีตที่ผ่านมาคนไทย
 มักจะมองว่าคนผิวดำเป็น "คนไม่ดี" หรือ "คนชั่ว" และมักจะใช้คำพูดที่ดูหมิ่น
 ข่มขู่ หรือดูแคลนต่อคนผิวดำ เช่น "คนผิวดำ" หรือ "คนดำ" เป็นต้น ซึ่งคำพูด
 เหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงทัศนคติที่คนไทยมีต่อคนผิวดำในอดีต ซึ่งทัศนคติ
 เหล่านี้ส่งผลให้เกิดการเลือกปฏิบัติต่อคนผิวดำในสังคมไทย เช่น การไม่
 ให้ความสำคัญต่อคนผิวดำในสังคมไทย การไม่ยอมรับคนผิวดำในสังคมไทย
 เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ทัศนคติที่คนไทยมีต่อคนผิวดำในปัจจุบันนั้น ได้เปลี่ยน
 ไปได้มากแล้ว เนื่องจากการศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมต่างชาติ และการเรียนรู้เกี่ยวกับ
 วัฒนธรรมต่างชาติของคนไทยในปัจจุบันนี้ ได้ทำให้คนไทยมีความเข้าใจเกี่ยวกับ
 วัฒนธรรมต่างชาติมากขึ้น และคนไทยก็ได้เรียนรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมต่างชาติ
 มากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเรียนรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมของคนผิวดำ ซึ่งคนไทย
 ได้เรียนรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมของคนผิวดำมากขึ้น และคนไทยก็ได้เรียนรู้เกี่ยวกับ
 วัฒนธรรมของคนผิวดำมากขึ้น และคนไทยก็ได้เรียนรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมของคน
 ผิวดำมากขึ้น และคนไทยก็ได้เรียนรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมของคนผิวดำมากขึ้น

Illumination from the Extremes of Existence

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

In the catalogue for an exhibition in Antwerp in 1989, Tsuchiya observed that his works are composed of three elements: materials, form, and accumulation. The materials consist of the substance or object used, including the time or history possessed by the substance as it develops as well as the meaning signified by its encounter and fusion with the artist. Although simple, forms represent a universal language. Regardless of differences in languages, nations, and epochs, simple forms stimulate the establishment of communication through the recognition of differences. "Accumulation" is the growth of all that has been touched, made part of, collected, or fused. No elements or forms of life on earth are exempt from this rule.

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

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

The repeated burning of a house produces a fine white powder which displays a sublime beauty that manifests no trace whatsoever of the structure formerly inhabited by human beings. The ashes of a house, like those of a hydrogen bomb, effect the same: the effect is that of the traces left by the house on the ground. Through the repeated process of incineration, the ashes try to change from existence into non-existence as material. They also try to change from existing on the border between existence and non-existence. In this sense, the ashes of a house are like those of a "zero horizon." Send us a message on a more fundamental level regarding the significance of the time (history/memory) when the object lived and functioned. In that sense, ashes are a way of saying: "I was here, I lived, I existed, I was not (the ceiling and non-existence death). A projector attached onto the ceiling shines onto the ashes the years in which the house "lived." This could be said to suggest even more to us than the pages of a diary and books that are sometimes buried among the ashes.



1) Black History
ash (worth an entire dilapidated house), diary, slide projector
7 x 480 x 600 cm, 1992
(Photo: Fukuda Yoshihisa)

2) Showa
ash (worth an entire dilapidated house) in steel, glass, slide projector
420 x 500 x 300 cm., 1993, at P3 art and environment

3) Detail of Showa



1) Vector
Wooden stick, iron
1993, at the Hiroshima City Museum of contemporary Art
(Photo : ask)

2) The Only Fast Ones are Us
iron, paraffinwax, plant, forklift
220 x 140 x 670 cm. 1993, at P3 art and environment

Penetrable Realms

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

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

barrier." In the catalogue for the exhibition at the Senzaki's work at the gallery SUGO NAGAI in 1992, I wrote that Senzaki's works are always wavering the border of contrasting conditions and relationships. He has explored many different kinds of relationships inside / outside, reflection / transmittance, organic / inorganic, and so on. He has been concerned with the border of concern rather than conflict. The fact that he has settled on paraffin as a material is related to this concern. It has an intermediate quality. It cannot make a visually absolute partition between inside and outside, but it can make a visual barrier to carry out his concept in its present form. With this in mind, the outer coating of paraffin can be described as a barrier which can be crossed and penetrated by interacting elements like the membrane of a cell. The barrier is not absolute, but it is not transparent. A barrier with countless holes, glass that reflects the outer world yet is also transparent, and the semi-transparent barrier seeks to make a start from, rather than confronting, absolute barriers (products).

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

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

CHIEO SENZAKI



ขอขอบคุณที่มาร่วมงาน

บ๊วยแดง สมัยที่ จังโจว กำลังมีนโยบายเปิดให้คนนอกจีนเข้ามาช่วยพัฒนาการเกษตร
ใน ค.ศ. 1970 เป็นปีที่ลู่คังเจี้ยนได้รับการตั้งสมญาว่าเป็นคนไขว้เขวของจีนซึ่งเขาไปพบปะกับ
โจวเอินlai และ ลี้ซงชานซึ่งได้เข้ามาพัฒนาโครงการนี้ให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตของคนจีน โดยก่อนที่
เขาจะตั้งถิ่นฐานที่หมู่บ้านพัฒนาเกษตรอย่าง จางไห่ (ซึ่งปัจจุบันกลายเป็น JAPAN ART VIVANT
ที่เมืองมาร์แซย์ (MARSEILLE) ประเทศ ฝรั่งเศส ในปี 1987 และ PS1 ในมหานครนิวยอร์ก ค.ศ. 1984 แล้ว)
เขาเคยเป็นสมาชิกของพรรคการเมืองที่จัดตั้งขึ้นเพื่อต่อต้านลัทธิเหมาในจีน ในปี ค.ศ. 1993
เขาได้มาตั้งร้านที่ฮ่องกงซึ่งเป็นที่ตั้งของภัตตาคารจีนชื่อดังอย่าง ลี้ซงชาน ในปี ค.ศ. 1993
เขาได้มาตั้งร้านที่ฮ่องกงซึ่งเป็นที่ตั้งของภัตตาคารจีนชื่อดังอย่าง ลี้ซงชาน ในปี ค.ศ. 1993

[illegible]

จากงานวิจัยพบว่า การแข่งขันทางธุรกิจเป็นอีกมิติหนึ่งของการแข่งขันของอุตสาหกรรมปิโตรเคมีไทย เพราะการแข่งขันทางด้านผลิตภัณฑ์เป็นอีกมิติหนึ่งของการแข่งขันด้านกระบวนการแข่งขัน อย่างไรก็ตาม การแข่งขันทางด้านกระบวนการแข่งขันของภาคปิโตรเคมีไทยมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างไปจากภาคอื่น กล่าวคือ ภาคปิโตรเคมีไทยมีลักษณะการแข่งขันที่ค่อนข้างเสรี เพราะภาคปิโตรเคมีไทยมีผู้ประกอบการจำนวนมาก การแข่งขันทางด้านกระบวนการแข่งขันของภาคปิโตรเคมีไทยจึงมีลักษณะการแข่งขันที่ค่อนข้างเสรี เพราะภาคปิโตรเคมีไทยมีผู้ประกอบการจำนวนมาก การแข่งขันทางด้านกระบวนการแข่งขันของภาคปิโตรเคมีไทยจึงมีลักษณะการแข่งขันที่ค่อนข้างเสรี เพราะภาคปิโตรเคมีไทยมีผู้ประกอบการจำนวนมาก

[illegible]

1 CHIED MENZAKI, EXHIBITION CATALOGUE, TRANS. STANLEY N. ANDERSON (TOKYO: GALLERY MIKOKO NAGAI, 1992, 96p).



Sansern Milindasuta

(Photo: Nitikorn Kraivichien)

จิตรกรบนเส้นชีวิต

บนเส้นชีวิต จิตรกรไทย มีอยู่สอง คนที่ไม่มีใครลืมได้คือท่านอาจารย์ป๋วยและคุณจิตรกรบนเส้นชีวิต ท่านอาจารย์ป๋วยและคุณจิตรกรบนเส้นชีวิต ท่านอาจารย์ป๋วยและคุณจิตรกรบนเส้นชีวิต

ภาพของจิตรกรบนเส้นชีวิตเป็นภาพที่แสดงถึงชีวิตของจิตรกรบนเส้นชีวิต ท่านอาจารย์ป๋วยและคุณจิตรกรบนเส้นชีวิต ท่านอาจารย์ป๋วยและคุณจิตรกรบนเส้นชีวิต

จิตรกรบนเส้นชีวิต ท่านอาจารย์ป๋วยและคุณจิตรกรบนเส้นชีวิต ท่านอาจารย์ป๋วยและคุณจิตรกรบนเส้นชีวิต

จิตรกรบนเส้นชีวิต ท่านอาจารย์ป๋วยและคุณจิตรกรบนเส้นชีวิต ท่านอาจารย์ป๋วยและคุณจิตรกรบนเส้นชีวิต

จิตรกรบนเส้นชีวิต ท่านอาจารย์ป๋วยและคุณจิตรกรบนเส้นชีวิต ท่านอาจารย์ป๋วยและคุณจิตรกรบนเส้นชีวิต

Paintings That Live

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

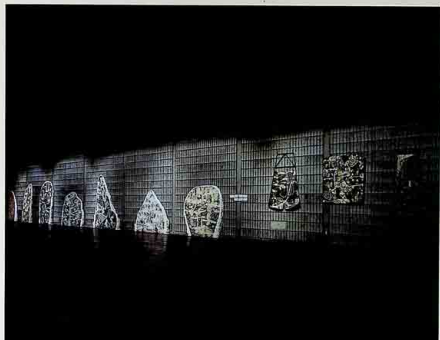
The degree to which Sansern's images are generated internally is unusual. A quiet, private imagination leisurely proliferates in time and space exactly as though weaving its own story. In Sansern's hands, the form of paintings as still-lives is surrounded by a gentle net—ecology—that is ever changing.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

At first Sansern produced rectangular works. However, he also painted on untraditional materials and backgrounds such as slate and wire netting. These were free-form paintings cum objects. Moreover, they were expressed in endlessly recurring chains. It would be impossible to single them out individually to determine where they begin. As images, however, the artist has fashioned them into "a sensibility of nature and history" composed of small objects that objects, ivory, whips, and other types of things are like the quality of a reef.

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

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

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



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



An Eye that Indicts Materialism

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

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

Newly titled *Foundations*, the artist's most recent political work, although not far from a social critique, tries to treat the relationship as an artistic (critical) issue. "On the Road of Industry" depicts faces made of a strange material—countless tire strips. At the same time, needless to say, the faces are synonymous with the wheel tracks formed by industrialization. But Supacwai's work, transcending univocal interpretations like this, destroys the function of the tires, a symbol of the drive for industrialization, by shredding them. In doing so, he has created an image of the emptiness of industrial society.

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

Whereas the growth of industrial society and the human emptiness caused by it are inherent themes in these works, "To You, Our Worshipped Leaders" (1993) turns to a message that concerns the artist's own generation. The work depicts a cityscape laid down on two rows of small tanks. Tools (plagiarisms) of civilization, such as automobiles and airplanes, are placed on the necks. A desire for greater effort on behalf of the happiness and interests of individual human beings is infused in these figures, who, in contrast to the figures in *Industrialization*, are not in the process of industrialization. As an expression of human beings' relationship with society and the environment, it is nothing more than a simple orthodox idea. By comparison, this aspect has been eliminated in Japan, which is following the path of post-industrialism and post-modernism. The artist, who is a member of the Japanese artists with a strong social consciousness to become involved in the most critical social problems today. Signs that should keep Supachai from simply ending up at this level as an artist are manifested in works that reveal the vision of an artist who has paid attention to the empty forms and the empty world of a nihilist phenomena.



1) To You, Our Worshipped Leaders
iron chair, toy, fiber glass, rose, steel
each - 50 x 50 x 180 cm. (22 pieces) 1992, at B3 art and environment



2) Detail of To You, Our Worshipped Leaders
3) On the Road of Industry
tire, steel
200x1200 cm, 1993, at P3 art and environment



Supachai Satsara

ด้วยดาที่ดำเนินความป็นวัคตุนิยม

ศูนย์ฯ ให้ความสำคัญกับการเป็นเมืองน่าอยู่ของชุมชนเป็นสำคัญ โดยดำเนินการตาม
กลยุทธ์การพัฒนา การส่งเสริมความก้าวหน้าของชุมชน การเพิ่มขีดความสามารถในการแข่งขันของ
ชุมชนและยกระดับมาตรฐานการบริการสาธารณะ การเพิ่มขีดความสามารถในการแข่งขันของชุมชน
การส่งเสริมและพัฒนาระบบการขนส่งมวลชน การเพิ่มขีดความสามารถในการแข่งขันของชุมชน การเพิ่มขีดความสามารถในการแข่งขันของชุมชน
การเพิ่มขีดความสามารถในการแข่งขันของชุมชน การเพิ่มขีดความสามารถในการแข่งขันของชุมชน การเพิ่มขีดความสามารถในการแข่งขันของชุมชน

วิสาหกิจที่ส่งเสริมเรื่องนี้เป็นทางธุรกิจใหม่ของ สุกฮิ โดยเฉพาะเรื่องนี้เป็นผลงาน
ชื่อ "บนถนนอุตสาหกรรม" (ON THE ROAD OF INDUSTRY) ที่ทำในปี ค.ศ. 1993
ผลงานนี้ วิทยาการด้านการเรียนรู้ได้ทางรถไฟ ส่วนในภายหลัง "บนถนนกรุงเทพฯ" (ON THE
ROAD TO BANGKOK) ทำขึ้นในปีเดียวกัน สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นปึกแผ่น ผลการนำเสนอ
ผลงานจะเฉพาะทางบนกรุงเทพฯ เป็นปรากฏการณ์ ที่เห็นได้ชัดเมื่อจะพบ ดูผลงานที่ได้เขียน
บนภาพอันสวยงาม

[illegible]

ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องเกี่ยวกับความขัดแย้งกันระหว่างชนชั้นสูงกับชนชั้นล่างในสังคมไทยสมัยก่อน
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้แสดงให้เห็นถึงความเหลื่อมล้ำทางสังคมและการกดขี่ของชนชั้นสูงที่มีต่อชนชั้นล่าง
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความกล้าหาญและความเสียสละของชนชั้นล่างในการต่อสู้เพื่อสิทธิของตนเอง
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการศึกษาและการเรียนรู้ในการพัฒนาตนเอง
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการรวมตัวกันและการช่วยเหลือกันของชนชั้นล่าง
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมีผู้นำที่ดีในการนำทางและชี้นำ
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมีอุดมการณ์และเป้าหมายที่ชัดเจน
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมีวินัยและการรับผิดชอบต่อหน้าที่
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมีสติและการควบคุมอารมณ์
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมีใจกว้างและการยอมรับความแตกต่าง
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมี lòngเมตตาและการให้อภัย
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมีจิตอาสาและการเสียสละ
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมีจิตสำนึกสาธารณะ
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมีจิตวิญญาณและศรัทธา
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมีจิตตอดิเรกและการใช้เวลาว่างอย่างสร้างสรรค์
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมีจิตตอดิเรกและการใช้เวลาว่างอย่างสร้างสรรค์
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมีจิตตอดิเรกและการใช้เวลาว่างอย่างสร้างสรรค์
 ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมีจิตตอดิเรกและการใช้เวลาว่างอย่างสร้างสรรค์

หากเป็นไปไม่เช่นนั้นแล้วสิทธิในการยกเลิกหรือหาเงินคืนก็อาจมีผลต่อส่วนแบ่งที่
นั้นจนเป็นสิ่งที่ได้ยาก สิทธิในโฉนดส่วนแบ่งที่ผูกพันกันระหว่างคู่กรณี ในฐานะของ
สิทธิที่เกี่ยวเนื่องซึ่งมีอยู่ภายใต้การดำเนินการทางแพ่งและคดีอาญา ความจริงใน
ขณะเดียวกันการยกเลิกความสัมพันธ์โดยสมบูรณ์ย่อมมีผลไปถึงเรื่องอื่นด้วย