

ดอกไม้ : หิน : ฤดูกาล
FLOWER : STONE : SEASON

กัญญา เจริญศุภกุล
KANYA CHAREONSUPOL



ARTS & CRAFTS
GALLERY

ดอกไม้ : หิน : ฤดูกาล
FLOWER : STONE : SEASON

Rama IX Art Museum Foundation

กัญญา เจริญสุกุล
Kanya Chareonsupkul

ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพฯ

6 - 26 กรกฎาคม 2533

National Gallery, Chao-Fa Road, Bangkok
6 - 26 July 1990

B-CAT-2-0050

มูลนิธิ
หอศิลป์แห่งชาติ
RAMA IX ART MUSEUM FOUNDATION



ขออุทิศแด่

นายชุมพล อมรวิวัฒน์ บิดาผู้ล่วงลับของข้าพเจ้า

คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

The School of The Art Institute of Chicago

แสดงผลงาน ณ ห้องนิทรรศการหมุนเวียน

ในการอำนวยการของ

คุณมงคล สำราญสุข

หัวหน้าพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์

Rama IX Art Museum Foundation

ประธานพิธีเปิดการแสดง

คุณเคิระพร ทรทรานนท์

กรรมการอำนวยการ บริษัท เงินทุนหลักทรัพย์ทีเอสไอ จำกัด

In Cooperation with The Japan Foundation



คำขอบคุณ

การจัดแสดงผลงานจิตรกรรมชุด “ดอกไม้ : หิน : ฤดูกาล” เป็นการแสดงผลงานเดี่ยวครั้งที่ 2 ของข้าพเจ้า ได้รับการสนับสนุนให้จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ นับเป็นความกรุณาของท่านอธิบดีกรมศิลปากร จึงขอแสดงความขอบพระคุณไว้ ณ ที่นี้ และขอขอบคุณมูลนิธิญี่ปุ่น ที่ให้การสนับสนุนทุนจัดพิมพ์สูจิบัตรจำนวนหนึ่ง ซึ่งทำให้การดำเนินการลุล่วงไปด้วยดี

ขอขอบพระคุณ คุณศิวัชร ทรรทรานนท์ กรรมการอำนวยการ บริษัท เงินทุนหลักทรัพย์ ทิสโก้ จำกัด ในความกรุณาให้เกียรติเป็นประธานพิธีเปิดการแสดง

ขอขอบคุณ คุณบุษกร ลิ้มจิตติ อดีตหัวหน้าพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์
คุณมงคล สำราญสุข หัวหน้าพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ สมัยปัจจุบัน ที่ให้ความช่วยเหลือดำเนินการมาแต่ต้น และขอขอบคุณเจ้าหน้าที่หอศิลป์ทุกท่านในความช่วยเหลือทุกด้าน

ขอขอบคุณ ดร.จิตติมา อมรพิเชษฐ์กุล ที่กรุณาเขียนบทวิจารณ์อันทรงคุณค่าสำหรับการแสดงผลงานครั้งนี้

ขอบคุณ ธนาคารดอยช์แบงก์ กรุงเทพฯ (Deutsche Bank (Asia) Bangkok) ที่กรุณาให้ยืมภาพสะสมในส่วนที่เป็นผลงานของข้าพเจ้ามาจัดแสดง

ขอบคุณ คุณสรายุ อมรวิวัฒน์ คุณอนุชิต เจริญศุภกุล คุณพร เจริญศุภกุล
ผู้ให้การสนับสนุนการแสดงมาแต่ต้น และขอขอบพระคุณ ร.ศ.อนุวิทย์ เจริญศุภกุล ผู้ให้
ข้อเสนอแนะอันมีประโยชน์อย่างยิ่งต่อการสร้างสรรค์ศิลปะของข้าพเจ้า

งานศิลปะของกัญญา

กัญญา เจริญศุภกุล ศิลปินหญิงผู้ซึ่งมีผลงานอย่างสม่ำเสมอ ไม่ว่าในระดับชาติหรือนานาชาติ คือข้อพิสูจน์อันหนึ่งที่ได้แย้งเสียงร่ำร้องของการขาดแคลนศิลปินหญิงของไทยในโลกศิลปะ เป็นที่น่าสังเกตว่า ท่ามกลางผลงานทางศิลปะ 106 ชิ้นที่แสดงในนิทรรศการทางศิลปะซึ่งจัดขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองการครบรอบสองร้อยปีของกรุงเทพฯ ในปี พ.ศ.2525 นั้น มีศิลปินหญิงซึ่งรวมทั้งกัญญาเข้าร่วมแสดงเพียง 9 ท่าน¹ โดยเหตุที่ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยเพิ่งมีอายุราวครึ่งศตวรรษ² (ในขณะที่ประเทศทางตะวันตกพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่กินเวลานานไม่ต่ำกว่าศตวรรษครึ่ง) ก็ย่อมเป็นที่เข้าใจได้ว่า เหตุใดศิลปินหญิงยังคงมีน้อยเมื่อเปรียบเทียบกับศิลปินชาย อีกประการหนึ่ง เราอาจจะนึกย้อนถึงคำพูดของศาสตราจารย์ศิลปะ พีระศรี (พ.ศ.2435-2505) นามเดิม คอร์ราโด เฟโรซี (Corrado Feroci) บิดาผู้ก่อกำเนิดศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย ซึ่งกล่าวกับนักเรียนที่มีพรสวรรค์ทางศิลปะคนหนึ่งเกือบ 30 ปีมาแล้วว่า : “น่าเสียดายที่เกิดมาเป็นหญิง ต่อไปจะไม่มีโอกาสได้ทำงานศิลปะ....ผู้หญิงอีกหน่อยก็แต่งงานไป ต้องดูแลลูกแล้วไม่ทำแล้วงานศิลปะที่ได้เรียนมา”³

ทัศนคติที่ว่าศิลปินหญิงจำต้องเลิกทำงานศิลปะหลังจากการแต่งงาน เพื่อที่จะได้อุทิศตนต่อภาระหน้าที่ในครอบครัวก็เป็นความจริงส่วนหนึ่งสำหรับศิลปินหญิงในเมืองไทยหลายคนในปัจจุบัน โดยเหตุที่ยังไม่มีการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับศิลปินหญิงของไทยมาก่อน หากจะหันไปดูตัวอย่างศิลปินหญิงชาวตะวันตกในอดีตสัก 4 ท่าน ก็คงจะช่วยให้เราเห็นความคล้ายคลึงกันบ้างในแง่ของสถานภาพทางสมรสที่มีผลกระทบต่อศิลปินหญิง

อันที่จริงแล้ว ทัศนคติที่มักได้ยินเสมอ ๆ ดังยกมาข้างต้นนั้น ไม่เฉพาะแต่จะได้ยินจากศาสตราจารย์ศิลปะเท่านั้น แม้แต่เอดูอาร์ด มานเน็ต (Edouard Manet, ค.ศ.1832-1883) ก็เคยกล่าวมาก่อนเกือบหนึ่งศตวรรษแล้ว “น่าเสียดายที่เธอทั้งสองไม่ได้เป็นผู้ชาย” กล่าวโดยมานเน็ตพาดพิงถึง เบร์ธ โมริโซ (Berthe Morisot, ค.ศ.1841-1895) และน้องสาวซึ่งเขาเพิ่งรู้จักคุ้นเคยขณะที่ฝึกหัดลอกเขียนภาพในพิพิธภัณฑ์ลูฟร์ ด้วยบุคคลิกภาพที่แข็งแกร่งและการตัดสินใจที่แน่วแน่ ในที่สุดโมริโซก็สามารถเอาชนะอุปสรรคนานาประการที่ศิลปินหญิงในสมัยนั้นจำต้องเผชิญ เธอกลายเป็นศิลปินหญิงชั้นนำคนหนึ่งทำงานเคียงบ่าเคียงไหล่กับเพื่อนศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสต์ อาทิเช่น โมเนต์ (Monet) เรอนัวร์ (Renoir) เดอกาส์ (Degas) และคนอื่น ๆ⁴ ศิลปินหญิงอีก 3 ท่านที่ร่วมสมัยกับโมริโซคือ โรซ่า บอนเนอร์ (Rosa Bonheur, ค.ศ.1822-1899), มารี บรัคเกอม็องด์ (Marie Bracquemond, ค.ศ.1841-1916) และแมรี คัสซัทท์ (Mary Cassatt, ค.ศ.1844-1926) ในขณะที่โมริโซและบรัคเกอม็องด์แต่งงาน บอนเนอร์และคัสซัทท์ครองความเป็นโสดโดยตลอด ศิลปินสองคนหลังต่างประสบความสำเร็จและมีชื่อเสียงในช่วงชีวิตของเธอ อย่างไรก็ตาม บอนเนอร์ต้องละทิ้งคุณสมบัติของกุลสตรี เธอใช้ชีวิตเหมือนผู้ชาย เธอสูบบุหรี่ ตัดผมสั้น และได้รับอนุญาตจากตำรวจที่จะสวมกางเกงได้⁵ ส่วนมารี บรัคเกอม็องด์ สิ่ง

ที่นำเข้ก็คือ เธอต้องเลิกเขียนภาพโดยเด็ดขาดในบ้านปลายชีวิตของเธอเพื่อเห็นแก่ความสงบสุขของครอบครัว'

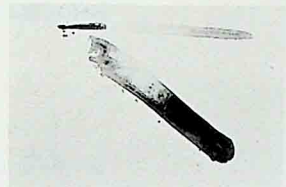
เมื่อหันกลับมาดูกัญญา เธอมีสิ่งที่น่าสนใจหนึ่งที่คล้ายคลึงกับแบร์ทไมริช แม้ว่าเธอจะมีครอบครัว กัญญาสามารถอุทิศตนให้กับงานศิลปะและถึงพร้อมด้วยแรงบันดาลใจอย่างเต็มที่จากครอบครัวและเพื่อนศิลปิน เธอมีผลงานออกมาโดยไม่ขาดสาย งานของกัญญาจึงมีคุณค่าสมควรให้กำลังใจอย่างจริงจัง เพื่อที่จะได้เป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยเบิกแนวทางอันสดใสสำหรับศิลปินหญิงได้สืบทอดต่อไป

นิทรรศการเดี่ยวของกัญญาคั้งนี้คงจะสร้างความพิศวงและความตื่นตะลึงระคนกันสำหรับผู้รู้จักเธอในฐานะเพียง "ศิลปินหญิงผู้บุกเบิกการสร้างสรรคงานภาพพิมพ์ของไทยให้เปิดกว้างออกไป"¹¹ หลังจากเป็นผู้นำคนหนึ่งในด้านภาพพิมพ์และจิตรกรรมหมึกดำ ซึ่งเป็นภาพขาวดำเป็นส่วนใหญ่ กัญญาเริ่มงานที่เป็นสิ่งท้าทายอันใหม่ด้วยการเขียนภาพที่มีสีสันอย่างแท้จริง เนื้อหาของงานเกี่ยวกับดอกไม้ หิน และฤดูกาล ซึ่งก่อกำเนิดมาจากประสบการณ์หนึ่งปีในญี่ปุ่นเมื่อสิบปีที่แล้ว' ภาพสีน้ำและภาพเขียนสีตระการตาที่ละเอียดอ่อนของเธอ เผยให้เห็นปรัชญาส่วนบุคคลที่เกี่ยวกับธรรมชาติและชีวิตตลอดจนความชำนาญในการควบคุมฝีแปรงที่มีพลังอย่างน่าชมเชย

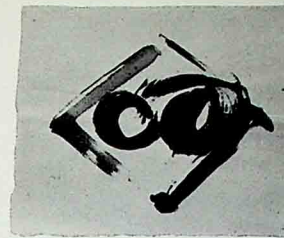
แทนที่จะลอกเลียนสรรพสิ่งทั้งหลายรอบด้านที่เป็นแรงบันดาลใจออกมาโดยไม่ผิดเพี้ยน กัญญา ได้แปรเปลี่ยนรูปวัตถุเหล่านั้นออกมาเป็นมิติแห่งเส้น รอยแต้ม เครื่องหมาย สัญลักษณ์ และสถานการณ์ที่เคลือบแฝงด้วยนัยความหมาย ด้วยเหตุนี้ ภาพลักษณะดอกไม้ของกัญญาจึงมิได้จำลองแบบมาจากพันธุ์ไม้ใดโดยเฉพาะ แม้กระนั้นก็ตาม กลุ่มที่ประทุจดอกไม้เพลิงซึ่งก่อปรด้วยฝีแปรงสั้น ๆ ต่อเนื่องกันหลายหลากสีของสีแดง ชมพู ส้ม เหลือง และม่วง ก็สามารถนิรมิตภาพพจน์ของความงามและความมหัศจรรย์ของธรรมชาติยามผลิดอกเบ่งบานออกมาได้อย่างมีพลัง (ดูรูปที่ 7)

สิ่งที่สำคัญก็คือ การประสานสัมพันธ์ระหว่างความบังเอิญและความเข้มจางที่ลึกลับของเทคนิคสีน้ำกับลีลาที่หมุนคว้างของลายเส้น ไม่ใช่เพื่อที่จะแสดงความชำนาญของการจัดองค์ประกอบของภาพ หรือแสดงผลผสมผสานอย่างละลานตาของสีที่อาจจะชวนให้นึกถึงงานของเฮเลนแฟรงเคนเธเลอร์¹² (Helen Frankenthaler, ค.ศ.1928-) แต่เพียงถ่ายเดียว สำหรับกัญญา การเขียนภาพเปรียบประดุจได้กับการฝึกสมาธิและการชำระวิญญาณให้ผ่องแผ้ว หรืออีกนัยหนึ่ง ภาพเขียนของเธอเปรียบเสมือนบันทึกระจำวันส่วนตัว ฝีแปรงที่ปาดด้วยเส้นหนาบางที่ต่างกัน รอยแต้มที่เจือด้วยสีที่หม่นคล้ำหรือสว่างใส รูปทรงที่สานด้วยลายเส้นที่หนาแน่นหรือประปราย สิ่งเหล่านี้บ่งบอกถึงอารมณ์ของศิลปิน หรือนัยหนึ่ง บันทึกรสถานการณ์เฉพาะในชีวิต ดังคำพูดของเธอเองว่า : "ฉันก็มีอารมณ์โกรธ และฉันจะแสดงออกมา คุณจะเห็นได้ในงานของฉันเช่นกัน"¹³

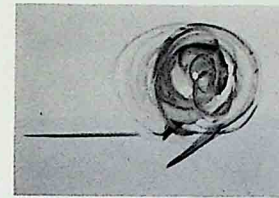
แม้ว่างานของกัญญามักจะจัดอยู่ในแนวนามธรรมเอ็กสเพรสชันนิสซึม¹² (Abstract Expressionism) ในบางครั้งเรามักจะมองข้ามคุณค่าทางวิญญาณของชาวตะวันออกที่มีอยู่ในงานไป อันที่แล้ว ขบวนการสร้างสรรค์



"ถ้อยความในที่ว่าง" พ.ศ.2529
เทคนิคภาพพิมพ์หิน



"15 พฤศจิกายน 2530 หมายเลข 2"
พ.ศ.2530
จิตรกรรมหมึกดำบนกระดาษสา



"ฤดูกาล หมายเลข 17" พ.ศ.2532
สีน้ำ/สีฝุ่นบนกระดาษ



"หิน หมายเลข 20" พ.ศ.2532
สีน้ำ/สีฝุ่นบนกระดาษ

งานศิลปะของเธอชวนให้รำลึกถึงกิจกรรมของลัทธิเซ็น ซึ่งสามารถบรรลุสัจธรรมและความสงบนิ่งของจิตใจด้วยวิธีสมาธิปฏิบัติสัมพันธ์กับธรรมชาติ หรือวิปัสสนากรรมฐานที่เขียนภาพอย่างฉับพลันและออกท่าทาง¹³ (ดูรูปที่ 4)

ด้วยเหตุที่เธอมีโอกาสไปศึกษาศิลปะต่อที่ประเทศสหรัฐอเมริกาในปี พ.ศ.2518 และประเทศญี่ปุ่นในปี พ.ศ.2522 กัญญารู้จักนำประสบการณ์จากประเทศตะวันตกและทางตะวันออกมาใช้เป็นประโยชน์ และสร้างสรรค์ศิลปะที่มีความกลมกลืนกันทั้งในด้านเทคนิคและเนื้อหา

จะสังเกตได้ว่า กัญญามีแนวโน้มที่จะถ่วงความซับซ้อนเป็นความเรียบง่าย ความสำเร็จมาเป็นการมีแก่นสาร และความสันสนเป็นความสงบอันที่จริงแล้ว สิ่งที่ศิลปินถ่ายทอดลงในงานศิลปะสามารถอุปมาอุปไมยได้กับปรัชญาชีวิตของเธอ¹⁴ อาทิเช่น ภาพแนวนามธรรมที่แสดงถึงหมู่เมฆเหนือทุ่งกว้างจากภาพเขียนชุดฤดูกาล เราจะเห็นเพียงดวงกลมที่มีสีอ่อนจางของสีฟ้า เทา และเหลือง เพียงไม่กี่วง สัมผัสเส้นสีเหลืองที่เฉียบตรงความเรียบง่ายอย่างที่สุดของรูปทรงบนพื้นหลังสีขาวสร้างความรู้สึกได้อย่างรุนแรงถึงสภาพของที่ว่างที่ดูเหมือนแผ่ไพศาลเลียบรอบภาพออกไป ซึ่งสามารถจะอุปมาอุปไมยได้กับความไม่มีที่สิ้นสุดแห่งจักรวาล

เช่นเดียวกับภาพชุดฤดูกาล พื้นหลังสีขาวหรือผ้าใบที่ว่างเปล่า ยังคงเป็นส่วนสำคัญที่ขาดไม่ได้ในภาพชุดหิน เราอดที่จะชมเชยกัญญาไม่ได้ถึงญาณที่เฉียบขาดของเธอในการจัดองค์ประกอบของภาพ และการที่สามารถควบคุมฝีแปรงที่ฉับพลันได้อย่างมีระเบียบและแม่นยำ ไม่ว่าเธอจะจัดรูปเรขาคณิตของเธอในทิศทางใด ผลที่ปรากฏคือ ดุลยภาพที่มหัศจรรย์ซึ่งก่อให้เกิดความรู้สึกนิ่งสงบอย่างแท้จริง ยิ่งไปกว่านั้นทุก ๆ รอบปายของฝีแปรงไม่ว่าจะสัมผัสอย่างแผ่วบางหรือปาดอย่างรุนแรงก็แผ่ไปด้วยพลังชีวิตและความลึกลับละเอียดอ่อน หากคนมือใหม่จะประลองทำเช่นนั้นบ้าง ความหายนะยุ่งเหยิงคือสิ่งที่คาดหวังได้อย่างแน่นอน (ดูรูปที่ 2, 8)

ภาพเขียนขนาดใหญ่ของกัญญาซึ่งประกอบจากผ้าใบสี่หรือแปดผืนต่อเข้าด้วยกันหรือซ้อนต่อกันก็น่าสนใจเป็นพิเศษ (ดูรูปที่ 32, 33) ในการเขียนภาพขนาดใหญ่ครั้งแรกนี้ ศิลปินก็มีลูกเล่นกับเนื้อหาด้วยการตีความหมายรูปหินที่ขยายใหญ่บนผ้าใบที่ต่อกันเป็นผืนใหญ่ ในแง่ของเทคนิคเราอาจจะนึกถึงภาพชุดดอกไม้อันลือชื่อของจอร์เจีย โอ คีฟฟ์ (Georgia O'Keeffe, ค.ศ.1887-1986) ศิลปินหญิงชาวอเมริกัน ซึ่งจับภาพดอกไม้ในระยะใกล้และวาดแผ่คลุมไปทั่วพื้นผิวของภาพในทำนองเดียวกัน ในขณะที่ผู้ดูมักจะนึกเปรียบเทียบเหล่านั้นของโอ คีฟฟ์ กับสัญลักษณ์ทางเพศ¹⁵ ภาพของกัญญาเผยให้เห็นความแตกต่างที่สำคัญในแง่ของเนื้อหาและแนวทางจากคำอธิบายของเธอเอง รูปวัตถุที่ขยายใหญ่ในงานของเธอนั้น มีเจตนาที่จะแสดงให้เห็นถึงการแปรเปลี่ยนสภาพของธรรมชาติ หรืออีกนัยหนึ่ง ภาพของหินก็อาจจะคล้ายคลึงกับรูปนามธรรมของดอกไม้ในทางโครงสร้าง (ดูรูปที่ 28, 33, 35) บางทีเราอาจจะเปรียบเทียบรูปวงรีที่คล้ายกับดอกไม้ซึ่งลอยอยู่บนพื้นหลังที่มีสีหม่นของสีน้ำเงิน สีน้ำตาล หรือ สีเทา กับงานของ แจ็คสัน พอลล็อก (Jackson Pollock, ค.ศ.1912-1956) ชื่อ Ocean Greyness (1953, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York)¹⁶ ในแง่ของแนวทางและองค์ประกอบภาพ เช่นเดียวกับพอลล็อก

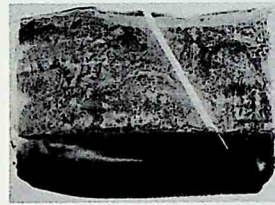
ผู้ซึ่งเธอมีความชอบอย่างมาก ทัศนียภาพสนทนากับการประลองฝีมือประ
ทือออกท่าทางขจัดเจียนอย่างอิสระบนพื้นที่กว้างขวางของผ้าใบ แม้กระนั้น
ก็ตาม เธอไม่ยอมให้ตนเองตกอยู่ภายใต้การครอบงำของวิธีการอัตโนมัติไร
สติสัมปชัญญะอย่างสิ้นเชิง พื้นที่ว่างเปล่าของผ้าใบในนานารูปแบบที่มูม
ต่าง ๆ ที่ประปรายของภาพ คือ ประจักษ์พยานชี้ให้เห็นว่าทัศนียภาพคำนึงถึง
รูปแบบองค์ประกอบของภาพด้วย ด้วยเหตุนี้เมื่อภาพที่ประกอบต่อกันเสร็จ
สมบูรณ์ ก็ปรากฏภาพที่ดูสง่างามในด้านการออกแบบ เครื่องขมิ้นในด้าน
บรรยากาศ มีพลังในด้านลีลาจังหวะ และลึกซึ้งในด้านผลกระทบ และ
ยากที่จะบรรยายได้ด้วยเหตุผล รูปภาพเหล่านี้ดูเหมือนมีพลังสะกด ซึ่ง
ดึงดูดให้เรากลับมาเพ่งพินิจรูปวัตถุที่มีชีวิตชีวาที่เคลื่อนไหวได้

ดูเหมือนว่าพลังจินตนาการของทัศนียภาพจะไม่มีวันหมดสิ้น ในภาพหนึ่ง
ของภาพชุดฤดูกาล เธอก็ติดกระดาษสา (กระดาษห่อถังที่ทำมาจากต้น
สา) อันบอบบางทับบนแถบสีน้ำเงินและสีน้ำตาลอย่างมีความคิด
สร้างสรรค์ การนำเทคนิคปะติด (Collage) มาใช้ ณ ที่นี้ เพิ่มพลัง
รูปลักษณะของภาพอย่างยิ่งยวด เมื่อมองผ่านแผ่นกระดาษซึ่งเสมือนม่าน
ที่บางใสที่บดบังแถบสีเหล่านั้น เราก็รู้สึกเหมือนมองผ่านหน้าต่างกระจกใน
วันที่ฝนตกเยือกเย็น แม้ว่าหมอกและน้ำฝนจะทำให้ทัศนียภาพขุ่นมัว
แต่ความเปียกชื้นและความจืดชืดของบรรยากาศในขณะนั้นก็ดูราวกับสัมผัส
ได้อย่างแจ่มชัด!

ทัศนียภาพได้แสดงภาพโมโนพริ้นท์ (Monoprint) หลายภาพ ซึ่งภาพ
พิมพ์แต่ละภาพทำจากสีฝุ่นซึ่งเขียนบนแม่พิมพ์หินอ่อน เกี่ยวกับงานชุดนี้
ทัศนียภาพกล่าวอย่างเล่นสำนวนว่า ภาพโมโนพริ้นท์ของเธอคือ “ภาพของหิน
ที่ทำมาจากหิน” (ดูรูปที่ 26, 27, 28) ภาพเหล่านี้ บ้างก็มีรูปทรงพื้นฐาน
และพื้นผิวของหินที่ลงตาว่ากับของจริง บ้างก็ดูเป็นปริศนาด้วยสัญลักษณ์
ที่เคลือบแฝง อาทิเช่น ในภาพหนึ่ง สีเขียว สีน้ำเงิน สีเหลือง และสีแดง
คือสัญลักษณ์ของธาตุทั้งสี่ในธรรมชาติ อันได้แก่ ดิน น้ำ ลม ไฟ โดย
ลำดับ (ดูรูปที่ 30, 31) สิ่งทีศิลปินถ่ายทอดลงในงานศิลปะช่างท้าทาย
เราให้ยังนึกถึงความหมายของมัน!

เมื่อเราได้เห็นงานของทัศนียภาพ ก็คงไม่อาจปฏิเสธได้ว่าผลงานของเธอ
เปี่ยมด้วยพลังชีวิตและความล้าลึกที่ละเอียดอ่อน ศิลปินไม่ได้พอใจที่จะสร้าง
ศิลปะเพียงเพื่อเป็นอาหารตาเท่านั้น พลังและความงามที่แสดงอยู่ในรูปทรง
สี ฝีแปรง และองค์ประกอบ ในภาพชวนให้เรารู้สึกซาบซึ้งในศิลปะเช่นเดียวกับ
กับเธอ ซึ่งจะช่วยให้เราได้ฝึกฝนจิตใจและชำระวิญญานให้บริสุทธิ์ผ่องแผ้ว

ดร.จิตติมา อมรพิเชษฐกุล
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร



“ฤดูกาล หมายเลข 19” พ.ศ. 2532
สีน้ำ/คอลลาจกระดาษสา

Rama IX Art Museum Foundation

เชิงอรรถ

1. สำหรับรายชื่อผลงานและผู้เข้าร่วมในนิทรรศการ ดู ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 (สถาบันไทยคดีศึกษา, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525), หน้า 117-119.
2. พริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ, “ประวัติศาสตร์ศิลปะหลัง พ.ศ. 2475 โดยสังเขป,” เรื่องเดียวกัน, หน้า 23-54.
3. ไชยภักดิ์ ชูโต, “ความตายกับอาจารย์ศิลป์,” ใน อาจารย์ศิลป์กับลูกศิษย์, นิพนธ์ ขาวโละ, บรรณาธิการ (กรุงเทพมหานคร : กรุงเทพมหานครการพิมพ์, 2527), หน้า 379.
4. ตัดตอนจากจดหมายของมานเตซึ่งเขียนถึงฟองแต็ง-ลาตูร์ (Fantin-Latour) ลง วันที่ 26 สิงหาคม [ค.ศ. 1868] (เอกสาร SNR Manet, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris).
5. Charles F. Stuckey and William P. Scott, *Berthe Morisot : Impressionist* (Exhibition Catalogue, with the assistance of Suzanne G. Lindsay. National Gallery of Art, Washington, D.C., 6 September-29 November 1987 ; Kimbell Art Museum, 12 December 1987-21 February 1988 ; Mount Holyoke College Art Museum, 14 March-9 May 1988.
6. *National Museum of Women in the Arts* (New York : Harry N. Abrams, Inc., 1987), p. 63.
7. Elizabeth Kane, “Marie Bracquemond : The Artist Time Forgot,” *Apollo* 117 (February 1983) : 118-21.
8. ทศนะของมีเนียม ยิบอินซอย ต่อผลงานของทัศนียภาพ ใน ภาพพิมพ์หิน-จิตรกรรมหมึกดำ-ของทัศนียภาพ (หนังสือนิทรรศการ, หอศิลป์ พีระศรี กรุงเทพมหานคร, 10-26 กรกฎาคม 2530), หน้า 6.
9. ทัศนียภาพ เจริญศุภกุล, “สี่ฤดูกาล : เกียวโต,” ใน ความมั่นคงใจจากญี่ปุ่น (หนังสือนิทรรศการ, พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ กรุงเทพฯ, 17-31 มกราคม 2532 : พิพิธภัณฑ์ จังหวัดเชียงใหม่, 21 กุมภาพันธ์ - 10 มีนาคม 2532), ไม่ปรากฏหน้า.
10. รูปภาพของ Frankenthaler ชื่อ *Before the Caves* (1958, University Art Museum, University of California, Berkeley) ใน Nancy G. Heller, *Women Artists : An Illustrated History* (London : Virago Press, 1987), p. 171.
11. Pikul Malasiddh, “Her Statement,” *Living in Thailand* (July 1987) : 13.
12. ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475, หน้า 43.
13. Shin'ichi Hisamatsu, *Zen and the Fine Arts*, trans. Gishin Tokiwa (Kodansha International Ltd., 1974), p. 11.
14. Apinan Poshyananda, “There's a hidden force behind Kanya's stark statement,” *Bangkok Post* (17 July 1987) : 32.
15. Heller, p. 126.
16. สำหรับภาพสี ดู Elizabeth Frank, *Jackson Pollock* (New York : Abbeville Press, 1983), pl. 91, p. 100.

KANYA AND HER ART

Kanya Chareonsupkul, a woman artist who has been active both at national and international level, is a living proof against an outcry about lack of Thai women artists in the art world. It is notable that out of 106 entries listed in an art exhibition, which was held to celebrate Bangkok Bicentenary in 1982, only 9 women artists including Kanya were represented.¹ Since modern art in Thailand is only **half a century** old² (whereas in western countries it took nearly **a century and a half** for modern art to develop), it is understandable why women artists are relatively small in number when compared with their counterparts. On the other hand, one may perhaps recall what Professor Silpa Bhirasri (formerly *Corrado Feroci, 1892-1962*), the father founder of modern art in Thailand, said to one of his talented students almost thirty years ago: "It's a pity that you are a woman. Eventually, you could no longer create a work of art... When woman get married, they have to take care of their children and husbands, and no longer practise what they have learned from art school."³

A belief that women artists are obliged to abandon their artistic pursuit after their marriage in order to devote themselves to domestic duties is, to an extent, true for a number of women artists in Thailand at present. Since studies in Thai women artists have not yet been explored, a glimpse of four selected western women artists in the past will, to an extent, enable us to see a parallel regarding the effect of marital status on women artists.

Such an oft-heard opinion, as cited above, was in fact shared not only by Professor Bhirasri, but also by Edouard Manet (1832-1883) almost a century earlier. "What a pity they aren't men!" referred Manet to Berthe Morisot (1841-1895) and her sister with whom he first made acquaintance while copying at the Louvre. With a strong personality and a firm determination, Morisot finally overcame all the obstacles faced by women artists in those days, and became a leading woman artist who worked on an equal footing with her Impressionist colleagues (e.g. *Monet, Renoir, Degas, etc.*).⁴ Three more women artists, contemporary to Morisot, are Rosa Bonheur (1822-1899), Marie Bracquemond (1841-1916), and Mary Cassatt (1844-1926). Whereas Morisot and Bracquemond were married, Bonheur and Cassatt remained single. The two latter artists enjoyed both fame and success during their lifetime. However, Bonheur had to sacrifice her femininity. Like a man, she smoked cigarettes, had her hair cut short, and requested a permission from the police to wear trousers.⁵ As to Marie Bracquemond, she tragically had to quit painting for good in order to maintain peace in the family.⁷

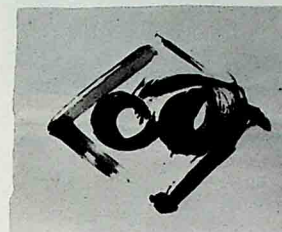
Looking back at Kanya, she interestingly has one thing in common with Berthe Morisot. Though married, Kanya can devote herself to art, and receives a full support from her family and colleagues. She remains a prolific woman artist. Kanya's works indeed merit serious attention, for they will partly open up a brighter avenue for Thai women artists to follow.

Kanya's present one-person exhibition probably surprises as well as stuns those who simply know her as "a pioneering woman artist in Thai graphic arts."⁸ Having been a leading figure in lithography and ink painting, which are predominantly in black and white, the artist launches another challenge to work deliberately in colors. Based on the themes of flower, stone, and season, which originated from her one-year experience in Japan ten years ago,⁹ her watercolors and paintings of exquisite colors admirably reveal to us a personal philosophy on nature and life, and her mastery of the dynamic brushwork.

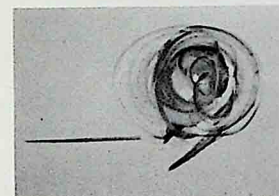
Rather than faithfully imitate the concrete objects which surround and inspire her, Kanya transforms them into an allusive world of line, mark, sign, symbol, and situation. Thus, her image of flower is not a copy of any specific flower. Nevertheless, the bursting, firework-like clusters which constitute successive broken strokes of reds, pinks, oranges, yellows, and violets forcefully evoke the beauty and splendor of nature in its full bloom. (Pl. 7)

Importantly, the interlock between the transparency and the subtlety of the wash technique and the swirling rhythm of lines are not simply meant to manifest a skilful compositional arrangement or to display a dazzling orches-

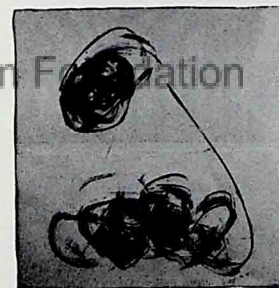
Rama IX Art Museum Foundation



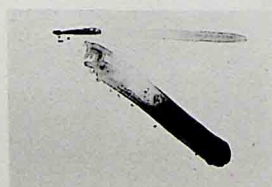
"Nov. 15 '87 No.2" 1987
Ink painting on Sa Paper



"Season No.17" 1989
Water colour/Tempura on Paper



"Stone No.20" 1989
Water colour/Tempura on Paper



"Statement in Space" 1986
Lithograph

tration of an exquisite palette which may remind us of a Helen Frankenthaler (1928-).¹⁰ To paint is, to Kanya, a form of meditation and purification of the soul. In other words, her pictures are her intimate journal. A stroke, a thickening or thinning width, a mark with somber or bright color, a form with dense or scarce lines--all--bear a certain mood of the artist or record a particular situation in life. "I've a temper," said Kanya, "and I show it. You can see it in my work as well."¹¹

Although Kanya's pictures are usually identified with Abstract Expressionism¹², one sometimes seems to overlook the spiritual values of an easterner in them. Her creativity process is indeed reminiscent of Zen activities in which an awakening and the composure of the mind are attained through a communion with nature or through an exercise of spontaneous and gestural brushwork.¹³ (Pl. 4)

Having had a chance to further her art education in the United States in 1975 and in Japan in 1979, Kanya puts the experiences from both the West and the East at her advantage, and creates works of art which are harmonious in technique and content.

Notably, Kanya has a tendency to condense complexity to simplicity, triviality to essence, and chaos to tranquility. As a matter of fact, what the artist expresses in her art can be analogous to her philosophy in life.¹⁴ An instance can be seen from an abstract scene of clouds over the field from the series of season paintings. What one views is simply a few spirals of pale palette of blues, greys and yellow converging a firm, straight yellow line. This extreme simplicity of forms against the white background intensely suggests a sense of expansive space beyond the picture frame which may perhaps allude to the infinity of the universe.

Similar to the season pictures, the white background or blank canvas is still an integral element in Kanya's series of stone paintings. One cannot help admiring her keen sense of compositional arrangement and her firm, disciplined control of the spontaneous brushwork. No matter what directions the geometric shapes are placed, the result is a magic balance which provokes genuine serenity. Furthermore, every brushstroke, either a gentle touch or a violent attack, is embodied with vitality and subtlety. If such an execution is tried by a disastrous mess is certainly not unexpected! (Pl. 2, 8)

Kanya's large paintings, which are composed of either four or eight canvases joining together or superimposing on each other, deserve special attention. (Pl. 32, 33) In this first-time exercise of large-scale paintings, the artist shows a witty treatment of her subject by presenting her interpretation of a blown-up stone on a large composite canvas. Technically, one may perhaps recall the famous close-ups of flowers which similarly occupy the whole space of the canvas of Georgia O'Keeffe (1887-1986), an American woman artist. Whereas the viewer often discerns sexual symbolism in O'Keeffe's works,¹⁵ Kanya's pictures reveal significant differences in content and style. The enlargement of forms in her works is, as explained by Kanya, intended to show the metamorphosis of nature. In other words, an image of the stone may structurally share an abstract pattern of the flower. (Pl. 28, 33, 35) Those floating, flower-like ellipses against the somber background of blues, browns, or greys may be perhaps compared with Jackson Pollock (1912-1956)'s *Ocean Greyness* (1953, the Solomon R. Guggenheim Museum, New York)¹⁶ in terms of style and composition. Like Pollock, whom she highly esteems, Kanya enjoys a freedom to exercise her gestural brushwork on the expansive space of the canvases. Nevertheless, she does not allow herself to be entirely governed by automatism. The blank canvas in various free shapes at random corners of the canvases is evidence of Kanya's concern about compositional design. Consequently, the completed composite canvases appear majestic in design, solemn in atmosphere, dynamic in rhythm, and mysterious in effect. Inexplicably, they seem to possess a hypnotic power which induces us to ponder over those moving animate objects.

Kanya never seems to run out of her imaginative power. In a picture from the series of season paintings, she inventively attached a delicate piece of sa paper, a local paper which is made from a plant, onto the color-fields of blues and browns. Such a practice of the collage technique in this particular

case indeed heightens the effect of the image. Looking through the transparent collage which veils those color-fields, we feel like looking through a window-pane on a cool rainy day. Although the mist and the rainwater blur the outside view, the dampness and coolness of the weather at that moment can still be felt vividly!

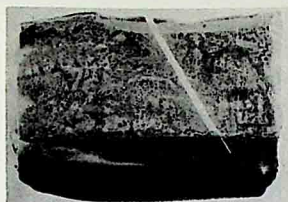
Kanya also exhibited a number of monoprints of which only a single impression is taken from the marble plate on which a design has been prepared in tempera. She wittily said about the works that they are "*pictures of a stone which are made out of a stone.*" (Pl. 26, 27, 28) In some of them, the shape and the texture of the image look deceptively realistic. In others, they are enigmatic for symbolic implications. In one instance, green, blue, yellow, and red are meant to symbolize the four elements in nature--that is--earth, water, wind, and fire respectively. (Pl. 30, 31) What the artist imparts to her art really challenges us to fathom its meaning!

Seeing Kanya's works, we cannot deny that they are filled with vitality and subtlety. The artist is by no means satisfied to create art simply to please the eyes. The force and the beauty exhibited in her forms, colors, brush-strokes, and compositions invite us to share her appreciation of art which will enable us to sharpen the mind and purify the soul.

Dr. Chittima Amornpichetkul

Dept. of Art History

The Faculty of Archeology
Silpakorn University



"Season No. 19" 1989
Water Colour/collage with Sa Paper

Rama IX Art Museum Foundation

Notes

1. For a list of exhibits and participants, see *Art since 1932* (Thai Khadi Research Institute, Thammasat University, 1982), pp. 120-22.
2. Piriya Krairiksh and Paothong Thongchua, "*Art in Thailand since 1932 : A Brief History*," *ibid.*, pp. 61-97.
3. Kaimukda Chuto, "*Kwamtal kab acharn Silpa*," in *Acharn Silpa lae luksit*, ed. Nipon Kamwilai (Bangkok : Krung Siam karnpim, B.E. 2527), p. 379.
4. From a letter of Manet to Fantin-Latour, dated August 26 [1868] (SNR Manet, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris)
5. Charles F. Stuckey and William P. Scott, *Berthe Morisot : Impressionist* (Exhibition Catalogue, with the assistance of Suzanne G. Lindsay. National Gallery of Art, Washington, D.C., 6 September-29 November 1987 ; Kimbell Art Museum, 12 December 1987-21 February 1988; Mount Holyoke Art College Museum 14 March-9 May 1988.
6. *National Museum of Women in the Arts* (New York : Harry N. Abrams, Inc., 1987), p. 63.
7. Elizabeth Kane, "*Marie Bracquemond : The Artist Time Forgot*," *Apollo* 117 (February 1983) : 118-21.
8. Misiem Yipintsoi's comment of Kanya's works in *Lithograph-Ink Painting by Kanya* (Exhibition Catalogue, Bhirasri Institute of Modern Art Bangkok, 10-26 July 1987), p. 6.
9. Kanya Chareonsupkul, "*Four Seasons : Kyoto*," in *Inspiration from Japan* (Exhibition Catalogue, National Museum Bangkok, 17-31 January 1989 ; Buddhasathan, Chiangmai, 21 February -10 March 1989), n.p.
10. For an example, see *Before the Caves* (1958), University Art Museum, University of California, Berkeley) in Nancy G. Heller, *Women Artists : An Illustrated History* (London : Virago Press, 1987), p. 171.
11. Pikul Malasiddh, "Her Statement," *Living in Thailand* (July 1987) :13
12. *Art Since 1932*, p. 82.
13. Shin' Ichi Hisamatsu, *Zen and the Fine Arts*, trans. Gishin Tokiwa (Kodansha International Ltd., 1974), p. 11.
14. Apinan Poshyananda, "*There's a hidden force behind Kanya's stark statements*," *Bangkok Post* (17 July 1987) : 32.
15. Heller, p. 126.
16. For a color reproduction, see Elizabeth Frank, *Jackson Pollock* (New York : Abbeville Press, 1983), pl. 91, p. 100.

BIOGRAPHY AND LIST OF EXHIBITIONS

NAME KANYA CHAREONSUPKUL (Asst.Prof, Graphic Arts Department, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts)

BORN September 20, 1947 Korat, Thailand

SCHOLARSHIPS

1975-77 Thai Government Scholarship to study at The School of the Art Institute of Chicago. (M.F.A. Printmaking)
1979-80 The Japan Foundation Assistant Fund to observe curriculum and teaching procedures at various universities, study some advanced photomechanical print processes in Japan.

EDUCATION

1963-66 Poh-Chang School of Arts and Crafts
1972 B.F.A. in Graphic Arts from Silpakorn University, Thailand.
1975-77 Studied Lithography at Art Center, West Virginia University and at The School of the Art Institute of Chicago, Illinois, USA., received M.F.A. in Printmaking.
1979-80 Observed curriculum and teaching procedures at various universities, studied some advanced photomechanical print processes in Japan.

PRESENT POSITION

Head of Graphic Arts Department, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok.

VISITING LECTURER

- Department of Art Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University.
- Department of Graphic Arts, The Faculty of fine Arts, Chiangmai University.
- Department of Arts, Suan Sunantha Teacher College

SOLO EXHIBITION

1987 - "Lithograph & Ink painting by Kanya"
Bhirasri Institute of Modern Art, Bangkok.

GROUP EXHIBITIONS

1972 "21th National Exhibition of Art", Bangkok, Thailand.
"International of Graphic Arts", Copenhagen, Denmark.
1979 "25th National Exhibition of Art", Bangkok, Thailand.
"13th International Biennial of Graphic Art", LJUBLJANA, Yugoslavia.
1982 "Art since 1932" Thammasat University, Bangkok.
1983 "Thai Graphic Arts Exhibition", Durer Museum, Nuremberg, Germany.
"TISCO Contemporary Art Exhibition", Tisco, Bangkok.
1986 "Art Exhibition from silpakorn University", Peking, Kwangcho, The People's Republic of China.
"The Rooler" Group Graphic Arts Exhibition, British Council, Bangkok.

1987

1988

1989

1990

AWARDS

1972 Bronze Medal in Printmaking, "21th National Exhibition of Art", Bangkok, Thailand.
1979 Bronze Medal in Painting, "25th National Exhibition of Art", Bangkok, Thailand.

STUDIO

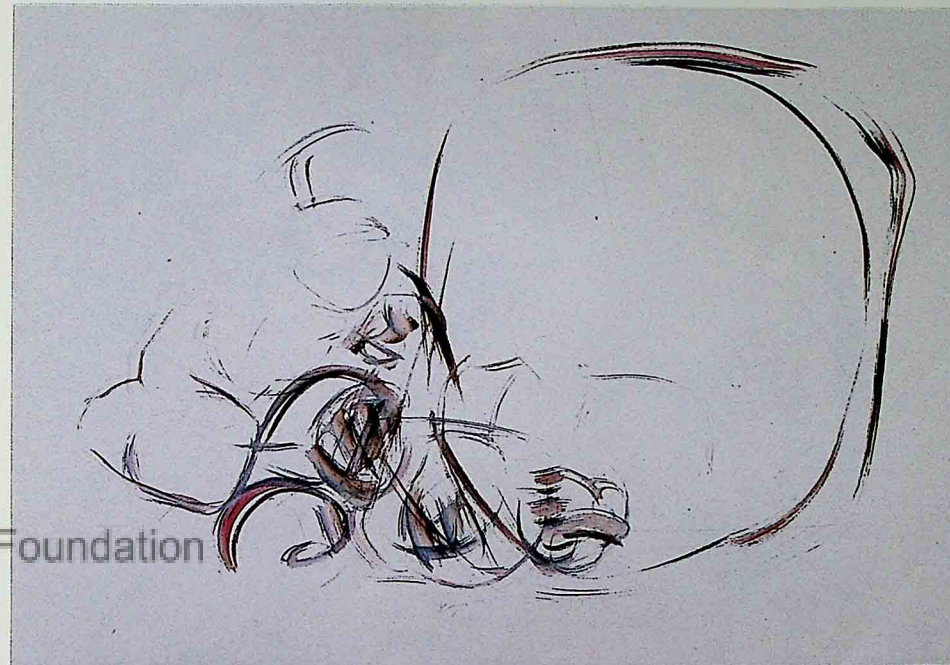
32 Soi Aree 5th (south), Phaholyothin Rd. Bangkok, Thailand.
Tel. (02) 278-5648

COLLECTIONS

"Contemporary Graphic Arts from Thailand and Germany", Mannheim, Heidelberg, West-Germany.
"TISCO Contemporary Art Exhibition", Tisco, Bangkok.
Art Exhibition "Thai Reflections on American Experience", Bangkok.
"Intergrafix'87", Berlin.
"17th International Biennial of Graphic Art", LJUBLJANA, Yugoslavia.
5th International Exhibition "Small Graphic Forms, Poland-Lodz'87"
"Contemporary Graphic Art'87", Bangkok.
"In Memory of Suchao Sisganes", The Artist's Gallery, Bangkok.
"Aesthetics in Honour of The King", The Musical Art Center, Bangkok Bank, Bangkok.
"1th Anniversary Contemporary Art Exhibition of The Artist's Gallery", The Artist's Gallery, Bangkok.
"VIII Bienal Internacional de Arte Valparaiso 1987", Espana, Chile.
"5th Art Exhibition by the Members of the Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts", Art Gallery of the Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok.
Painting Exhibition "Water" by 6 artists on the occasion of celebrating the Oriental 112 th. Anniversary, Bangkok.
"Inspiration from Japan", National Art Gallery, Bangkok and Buddha Sa-tharn, Chiangmai.
"The ninth Norwegian International Print Triennale" Norway.
"Les Peintres Thailandais Traditionnels et Contemporains" Paris, France.
"4th Exhibition of the Asian Watercolour Confederation. Thailand Cultural Centre.
Baghdad International Festival of Art 1990

National Art Gallery, Bangkok, Thailand.
Thai Investment & Securities Co., Ltd. (TISCO), Thailand.
Deutsche Bank (Asia), Bangkok, Thailand.
Mr.Wolfgang Wetzig, Singapore.
Mr.Gerd, Mrs.Carla Petermann, West Germany
Mr.Ng Tchi Mun, Bangkok
Khun Mana Pichpatana, Bangkok
Khun Saran Amornvithavat, Bangkok
Mr.Keisuke Murata, Bangkok
Mr.Heiko,Mrs.Gabriele L.Hirn, West Germany
Museum of International Contemporary, Fredridstad.
Gallery of Art Exhibition Bureau, Poland.

Rama IX Art Museum Foundation



รูปที่ 1 ชื่อภาพ "หิน หมายเลข 11" พ.ศ.2532
สีน้ำ/สีฝุ่นบนกระดาษ ขนาด 70 x 100 ซม.
1 Title "Stone No.11" 1989
Water colour/Tempera on Paper Size 70 x 100 cm.