งานศิลปะของกัญญา

จิตติมา อมรพิเชษฐ์กูล (สูจิบัตรนิทรรศการ *ดอกไม้ : หิน : ฤดูกาล*, พ.ศ. 2533 หน้า 5-13)

กัญญา เจริญศุภกุล ศิลปินหญิงผู้ซึ่งมีผลงานอย่างสม่ำเสมอ ไม่ว่าในระดับชาติหรือนานาชาติ คือข้อพิสูจน์อันหนึ่งที่โต้แย้งเสียงร่ำร้องของการขาดแคลนศิลปินหญิงของไทยในโลกศิลปะ เป็นที่น่าสังเกตว่า ท่ามกลางผลงานทางศิลปะ 106 ชิ้นที่แสดงในนิทรรศการทางศิลปะซึ่งจัดขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองการครบรอบสองร้อยปีของกรุงเทพฯ ในปี พ.ศ. 2525 นั้น มีศิลปินหญิงซึ่งรวมทั้งกัญญาเข้าร่วมแสดงเพียง 9 ท่าน[1] โดยเหตุที่ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยเพิ่งมีอายุราว**ครึ่งศตวรรษ**[2] (ในขณะที่ประเทศทางตะวันตกพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่กินเวลานานไม่ต่ำกว่า**ศตวรรษครึ่ง**) ย่อมเป็นที่เข้าใจได้ว่า เหตุใดศิลปินหญิงยังคงมีน้อยเมื่อเปรียบเทียบกับศิลปินชาย อีกประการหนึ่ง เราอาจจะนึกย้อนถึงคำพูดของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (พ.ศ. 2435-2505) นามเดิม คอร์ราโด เฟโรซี (Corrado Feroci) บิดาผู้ก่อกำเนิดศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย ซึ่งกล่าวกับนักเรียนที่มีพรสวรรค์ทางศิลปะคนหนึ่งเกือบ 30 ปีมาแล้วว่า : "น่าเสียดายที่เกิดมาเป็นหญิง ต่อไปจะไม่มีโอกาสได้ทำงานศิลปะ....ผู้หญิงอีกหน่อยก็แต่งงานไป ต้องดูแลลูกผัว ไม่ทำแล้วงานศิลปะที่ได้เรียนมา"[3]

มหาวิทยาลัยศิลปากร สงวนลิขสิทธิ์

ทัศนคติที่ว่าศิลปินหญิงจำต้องเลิกทำงานศิลปะหลังจากการแต่งงาน เพื่อที่จะได้อุทิศตนต่อภาระหน้าที่ในครอบครัวก็เป็นความจริงส่วนหนึ่งสำหรับศิลปินหญิงในเมืองไทยหลายคนในปัจจุบัน โดยเหตุที่ยังไม่มีการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับศิลปินหญิงของไทยมาก่อน หากจะหันไปดูตัวอย่างศิลปินหญิงชาวตะวันตกในอดีตสัก 4 ท่าน ก็คงจะช่วยให้เราเห็นความคล้ายคลึงกันบ้างในแง่ของสถานภาพทางสมรสที่มีผลกระทบต่อศิลปินหญิง

อันที่จริงแล้ว ทัศนคติที่มักได้ยินเสมอๆ ดังยกมาข้างต้นนั้น ไม่เฉพาะแต่จะได้ยินจากศาสตราจารย์ศิลป์เท่านั้น แม้แต่เอดูอารด์ มาเนต์ (Edouard Manet, ค.ศ. 1832-1883) ก็เคยกล่าวมาก่อนเกือบหนึ่งศตวรรษแล้ว "น่าเสียดายที่เธอทั้งสองไม่ได้เป็นผู้ชาย"[4] กล่าวโดยมาเนต์พาดพิงถึง แบ็ร์ธ โมริโซต์ (Berthe Morisot, ค.ศ. 1841-1895) และน้องสาวซึ่งเขาเพิ่งรู้จักคุ้นเคยขณะที่ฝึกหัดลอกเขียนภาพในพิพิธภัณฑ์ลูฟร์ ด้วยบุคลิกภาพที่แข็งแกร่งและการตัดสินใจที่แน่วแน่ในที่สุดโมริโซต์ก็สามารถเอาชนะอุปสรรคนานาประการที่ศิลปินหญิงในสมัยนั้นจำต้องผจญ เธอกลายเป็นศิลปินหญิงชั้นนำคนหนึ่งที่ทำงานเคียงบ่าเคียงไหล่กับเพื่อนศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ อาทิเช่น โมเนต์ (Monet) เรอนัวร์ (Renoir) เดอกาส์ (Degas) และคนอื่นๆ [5] ศิลปินหญิงอีก 3 ท่านที่ร่วมสมัยกับโมริโซต์คือ โรซ่า บอนเนอร์ (Rosa Bonheur, ค.ศ. 1822-1899), มารี บร้าคเกอม็องด์ (Marie Bracquemond, ค.ศ. 1841-1916) และแมรี่ คัสซ้าทท์ (Mary Cassatt, ค.ศ. 1844-1926) ในขณะที่โมริโซต์และบร้าคเกอม็องด์แต่งงาน บอนเนอร์และคัสซ้าทท์ครองความเป็นโสดโดยตลอด ศิลปินสองคนหลังต่างประสบความสำเร็จและมีชื่อเสียงในช่วงชีวิตของเธอ อย่างไรก็ตาม บอนเนอร์ต้องละทิ้งคุณสมบัติของกุลสตรี เธอใช้ชีวิตเหมือนผู้ชาย เธอสูบบุหรี่ ตัดผมสั้น และได้รับอนุญาตจากตำรวจที่จะสวมกางเกงได้[6] ส่วนมารี บร้าคเกอม็องด์ สิ่งที่น่าเศร้าก็คือ เธอต้องเลิกเขียนภาพโดยเด็ดขาดในปั้นปลายชีวิตของเธอเพื่อเห็นแก่ความสงบสุขของครอบครัว[7]

เมื่อหันกลับมาดูกัญญา เธอมีสิ่งที่น่าสนใจสิ่งหนึ่งที่คล้ายคลึงกับแบ็ร์ธ โมริโซต์ แม้ว่าเธอจะมีครอบครัว กัญญาสามารถอุทิศตนให้กับงานศิลปะและถึงพร้อมด้วยแรงสนับสนุนอย่างเต็มที่จากครอบครัวและเพื่อนศิลปิน เธอมีผลงานออกมาโดยไม่ขาดสาย งานของกัญญาจึงมีคุณค่าสมควรให้ความสนใจอย่างจริงจัง เพื่อที่จะได้เป็นส่วนหนึ่งที่จะบุกเบิกแนวทางอันสดใสสำหรับศิลปินหญิงได้สืบทอดต่อไป

นิทรรศการเดี่ยวของกัญญาครั้งนี้คงจะสร้างความพิศวงและความตื่นตะลึงระคนกันสำหรับผู้ที่รู้จักเธอในฐานะเพียง "ศิลปินหญิงผู้บุกเบิกการสร้างสรรค์งานภาพพิมพ์ของไทยให้เปิดกว้างออกไป"[8] หลังจากเป็นผู้นำคนหนึ่งในด้านภาพพิมพ์และจิตรกรรมหมึกดำ ซึ่งเป็นภาพขาวดำเป็นส่วนใหญ่ กัญญาเริ่มงานที่เป็นสิ่งท้าทายอันใหม่ด้วยการเขียนภาพที่มีสีสันอย่างแท้จริง เนื้อหาของงานเกี่ยวกับดอกไม้ หิน และฤดูกาล ซึ่งก่อกำเนิดมาจากประสบการณ์หนึ่งปีในญี่ปุ่นเมื่อสิบปีที่แล้ว[9] ภาพสีน้ำและภาพเขียนสีตระการตาที่ละเอียดอ่อนของเธอ เผยให้เห็นปรัชญาส่วนบุคคลที่เกี่ยวกับธรรมชาติและชีวิต ตลอดจนความชำนิชำนาญในการควบคุมฝีแปรงที่มีพลังอย่างน่าชมเชย

แทนที่จะลอกเลียนสรรพสิ่งทั้งหลายรอบด้านที่เป็นแรงบันดาลใจออกมาโดยไม่ผิดเพี้ยน กัญญาได้แปรเปลี่ยนรูปวัตถุเหล่านั้นออกมาเป็นมิติแห่งเส้น รอยแต้ม เครื่องหมาย สัญลักษณ์ และสถานการณ์ที่เคลือบแฝงด้วยนัยความหมาย ด้วยเหตุนี้ ภาพลักษณ์ดอกไม้ของกัญญาจึงมิได้จำลองแบบมาจากพันธุ์ไม้ใดโดยเฉพาะ แม้กระนั้นก็ตาม กลุ่มที่ประทุดุจดอกไม้เพลิงซึ่งกอปรด้วยฝีแปรงสั้นๆ ต่อเนื่องกันหลายหลากสีของสีแดง ชมพู ส้ม เหลือง และม่วง ก็สามารถนิรมิตภาพพจน์ของความงามและความมหัศจรรย์ของธรรมชาติยามผลิดอกเบ่งบานออกมาได้อย่างมีพลัง

มหาวิทยาลัยศิลปากร สงวนลิขสิทธิ์

สิ่งที่สำคัญก็คือ การประสานสัมพันธ์ระหว่างความบางใสและความเข้มจางที่ลึกล้ำของเทคนิคสีน้ำกับลีลาที่หมุนคว้างของลายเส้น ไม่ใช่เพื่อที่จะแสดงความชำนิชำนาญของการจัดองค์ประกอบของภาพ หรือแสดงการผสมผสานอย่างละลานตาของสีที่อาจจะชวนให้นึกถึงงานของเฮเลน แฟรงเคนเธเลอร์[10] (Helen Frankenthaler, ค.ศ. 1928-) แต่เพียงฝ่ายเดียว สำหรับกัญญา การเขียนภาพเปรียบประดุจได้กับการฝึกสมาธิและการชำระวิญญาณให้ผ่องแผ้ว หรืออีกนัยหนึ่ง ภาพเขียนของเธอเปรียบเสมือนบันทึกประจำวันส่วนตัว ฝีแปรงที่ปาดด้วยเส้นหนาบางที่ต่างกัน รอยแต้มที่เจือด้วยสีที่หม่นคล้ำหรือสว่างใส รูปทรงที่สานด้วยลายเส้นที่หนาแน่นหรือประปราย สิ่งเหล่านี้บ่งบอกถึงอารมณ์ของศิลปิน หรือนัยหนึ่ง บันทึกสถานการณ์เฉพาะในชีวิต ดังคำพูดของเธอเองว่า : "ฉันก็มีอารมณ์โกรธและฉันจะแสดงออกมา คุณจะเห็นได้ในงานของฉันเช่นกัน"[11]

แม้ว่างานของกัญญามักจะจัดอยู่ในแนวนามธรรมเอ็กซเพรสชั่นนิสม์[12] (Abstract Expressionism) ในบางครั้งเรามักจะมองข้ามคุณค่าทางวิญญาณของชาวตะวันออกที่มีอยู่ในงานไป อันที่จริงแล้ว ขบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะของเธอชวนให้รำลึกถึงกิจกรรมของลัทธิเซน ซึ่งสามารถบรรลุสัจธรรมและความสงบนิ่งของจิตใจด้วยวิธีสมาธิปฏิสัมพันธ์กับธรรมชาติ หรือวิธีปาดฝีแปรงขณะเขียนภาพอย่างฉับพลันและออกท่าทาง[13]

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

จะสังเกตได้ว่า กัญญามีแนวโน้มที่จะกลั่นกรองความซับซ้อนเป็นความเรียบง่าย ความไร้สาระมาเป็น

ความมีแก่นสาร และความสับสนเป็นความสงบ อันที่จริงแล้ว สิ่งที่ศิลปินถ่ายทอดลงในงานศิลปะสามารถอุปมาอุปไมยได้กับปรัชญาชีวิตของเธอ[14] อาทิเช่น ภาพแนวนามธรรมที่แสดงถึงหมู่เมฆเหนือทุ่งกว้างจากภาพเขียนชุดฤดูกาล เราจะเห็นเพียงขดวงกลมที่มีสีอ่อนจางของสีฟ้า เทา และเหลือง เพียงไม่กี่วง สัมผัสเส้นสีเหลืองที่เฉียบตรง ความเรียบง่ายอย่างที่สุดของรูปทรงบนพื้นหลังสีขาวสร้างความรู้สึกได้อย่างรุนแรงถึงสภาพของที่ว่างที่ดูเหมือนแผ่ไพศาลเลยกรอบภาพออกไป ซึ่งสามารถจะอุปไมยได้กับความไม่มีที่สิ้นสุดแห่งจักรวาล

เช่นเดียวกับภาพชุดฤดูกาล พื้นหลังสีขาวหรือผ้าใบที่ว่างเปล่า ยังคงเป็นส่วนสำคัญที่ขาดไม่ได้ในภาพชุดหิน เราอดที่จะชมเชยกัญญาไม่ได้ถึงญาณที่เฉียบขาดของเธอในการจัดองค์ประกอบของภาพ และการที่สามารถควบคุมฝีแปรงที่ฉับพลันได้อย่างมีระเบียบและแม่นยำ ไม่ว่าเธอจะจัดรูปเรขาคณิตของเธอในทิศทางใด ผลที่ปรากฏคือดุลยภาพที่มหัศจรรย์ซึ่งก่อให้เกิดความรู้สึกนิ่งสงบอย่างแท้จริง ยิ่งไปกว่านั้นทุกๆ รอยป้ายของฝีแปรง ไม่ว่าจะสัมผัสอย่างแผ่วบางหรือปาดอย่างรุนแรงก็แฝงไปด้วยพลังชีวิตและความล้ำลึกละเอียดอ่อน หากคนมือใหม่จะประลองทำเช่นนี้บ้าง ความหายนะยุ่งเหยิงคือสิ่งที่คาดหวังได้อย่างแน่นอน

ภาพเขียนขนาดใหญ่ของกัญญาซึ่งประกอบจากผ้าใบสี่หรือแปดผืนต่อเข้าด้วยกันหรือซ้อนต่อกันก็น่าสนใจเป็นพิเศษ ในการเขียนภาพขนาดใหญ่ครั้งแรกนี้ ศิลปินก็มีลูกเล่นกับเนื้อหาด้วยการตีความหมายรูปหินที่ขยายใหญ่บนผ้าใบที่ต่อกันเป็นผืนใหญ่ ในแง่ของเทคนิคเราอาจจะนึกถึงภาพชุดดอกไม้อันลือชื่อของจอร์เจีย โอ คีฟฟ์ (Geogia O'Keeffe, ค.ศ. 1887-1986) ศิลปินหญิงชาวอเมริกัน ซึ่งจับภาพดอกไม้ในระยะใกล้และวาดแผ่คลุมไปทั่วพื้นผิวของภาพในทำนองเดียวกัน ในขณะที่ผู้ดูมักจะนึกเปรียบงานเหล่านั้นของโอ คีฟฟ์ กับสัญลักษณ์ทางเพศ[15] ภาพของกัญญาเผยให้เห็นความแตกต่างที่สำคัญในแง่ของเนื้อหาและแนวทางจากคำอธิบายของเธอเอง รูปวัตถุที่ขยายใหญ่ในงานของเธอนั้น มีเจตนาที่จะแสดงให้เห็นถึงการแปรเปลี่ยนสภาพของธรรมชาติ หรืออีกนัยหนึ่งภาพของหินก็อาจจะคล้ายคลึงกับรูปนามธรรมของดอกไม้ในทางโครงสร้าง บางทีเราอาจจะเปรียบเทียบรูปวงรีที่คล้ายกับดอกไม้ซึ่งลอยล่องบนพื้นหลังที่มีสีหม่นของสีน้ำเงิน สีน้ำตาล หรือสีเทา กับงานของ แจ็คสัน พอลล็อค (Jackson Pollock, ค.ศ. 1912-1956) ชื่อ *Ocean Greyness* (1953, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York)[16] ในแง่ของแนวทางและองค์ประกอบภาพ เช่นเดียวกับพอลล็อค ผู้ซึ่งเธอมีความชมชอบอย่างมาก กัญญาสนุกสนานกับการประลองฝีแปรงที่ออกท่าทางฉวัดเฉวียนอย่างอิสระบนพื้นที่กว้างขวางของผ้าใบ แม้กระนั้นก็ตามเธอไม่ยอมให้ตนเองตกอยู่ภายใต้การครอบงำของวิธีการอัตโนมัติไร้สติสัมปชัญญะอย่างสิ้นเชิง พื้นที่ว่างเปล่าของผ้าใบในนานารูปแบบที่มุมต่างๆ ที่ประปรายของภาพ คือ ประจักษ์พยานชี้ให้เห็นว่ากัญญาคำนึงถึงรูปแบบองค์ประกอบของภาพด้วย ด้วยเหตุนี้เมื่อภาพที่ประกอบต่อกันเสร็จสมบูรณ์ ก็ปรากฏภาพที่ดูสง่างามในด้านการออกแบบ เคร่งขรึมในด้านบรรยากาศ มีพลังในด้านลีลาจังหวะ และลึกลับในด้านผลกระทบ และยากที่จะบรรยายได้ด้วยเหตุผล รูปภาพเหล่านี้ดูเหมือนมีพลังสะกด ซึ่งดึงดูดให้เรากลับมาเพ่งพินิจรูปวัตถุที่ดูมีชีวิตราวเคลื่อนไหวได้

ดูเหมือนว่าพลังจินตนาการของกัญญาจะไม่มีวันหมดสิ้น ในภาพหนึ่งของภาพชุดฤดูกาล เธอก็ติดกระดาษสา (กระดาษท้องถิ่นที่ทำมาจากต้นสา) อันบอบบางทับบนแถบสีสันของสีน้ำเงินและสีน้ำตาลอย่างมีความคิดสร้างสรรค์ การนำเทคนิคปะติด (Collage) มาใช้ ณ ที่นี้ เพิ่มพลังรูปลักษณ์ของภาพอย่างยิ่งยวด เมื่อมองผ่านแผ่นกระดาษสาซึ่งเสมือนม่านที่บางใสที่บดบังแถบสีเหล่านั้น เราก็รู้สึกเหมือนมองผ่านหน้าต่างกระจกในวันที่ฝนตกเยือกเย็น แม้ว่าหมอกและน้ำฝนจะทำให้ทิวทัศน์ข้างนอกพร่ามัว แต่ความเปียกชื้นและความฉ่ำชื่นของบรรยากาศในขณะนั้นก็ดูราวกับสัมผัสได้อย่างแจ่มชัด!

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ลิขสิทธิ์

กัญญาได้แสดงภาพโมโนพริ้นท์ (Monoprint) หลายภาพ ซึ่งภาพพิมพ์แต่ละภาพทำจากสีฝุ่นซึ่งเขียนบนแม่พิมพ์หินอ่อน เกี่ยวกับงานชุดนี้กัญญากล่าวอย่างเล่นสำนวนว่า ภาพโมโนพริ้นท์ของเธอคือ "ภาพของหินที่ทำมาจากหิน" ภาพเหล่านี้ บ้างก็มีรูปทรงสัณฐานและพื้นผิวของหินที่ลวงตาราวกับของจริง บ้างก็ดูเป็นปริศนาด้วยสัญลักษณ์ที่เคลือบแฝง อาทิเช่น ในภาพหนึ่ง สีเขียว สีน้ำเงิน สีเหลือง และสีแดง คือสัญลักษณ์ของธาตุทั้งสี่ในธรรมชาติ อันได้แก่ ดิน น้ำ ลม โดยลำดับ สิ่งที่ศิลปินถ่ายทอดลงในงานศิลปะช่างท้าทายเราให้หยั่งลึกถึงความหมายของมัน!

เมื่อเราได้เห็นงานของกัญญา ก็คงไม่อาจปฏิเสธได้ว่าผลงานของเธอเปี่ยมด้วยพลังชีวิตและความล้ำลึกที่ละเอียดอ่อน ศิลปินไม่ได้พอใจที่จะสร้างศิลปะเพียงเพื่อเป็นอาหารตาเท่านั้น พลังและความงามที่แสดงอยู่ในรูปทรง สี ฝีแปรง และองค์ประกอบ ในภาพชวนให้เรารู้สึกซาบซึ้งในศิลปะเช่นเดียวกับเธอ ซึ่งจะช่วยให้เราได้ฝึกฝนจิตใจและชำระวิญญาณให้บริสุทธิ์ผ่องแผ้ว

ดร. จิตติมา อมรพิเชษฐ์กูล
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร สงวนลิขสิทธิ์

เชิงอรรถ

1. สำหรับรายชื่อผลงานและผู้เข้าร่วมในนิทรรศการ ดู **ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475** (สถาบันไทยคดีศึกษา, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525), หน้า 17-19.
2. พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ, "ประวัติศาสตร์ศิลปหลัง พ.ศ. 2475 โดยสังเขป," เรื่องเดียวกัน, หน้า 23-54.
3. ไข่มุกด์ ชูโต, "ความตายกับอาจารย์ศิลป์," ใน **อาจารย์ศิลป์กับลูกศิษย์,** นิพนธ์ ขำวิไล, บรรณาธิการ (กรุงเทพมหานคร : กรุงสยามการพิมพ์, 2527), หน้า 379.
4. ตัดตอนจากจดหมายของมาเนต์ซึ่งเขียนถึงฟองแต็ง-ลาตูร์ (Fantin-Latour) ลงวันที่ 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. ทัศนะของมีเชียม ยิบอินซอย ต่อผลงานของกัญญา ใน **ภาพพิมพ์หิน-จิตรกรรมหมึกดำ-ของกัญญา** (หนังสือนิทรรศการ, หอศิลป์ พีระศรี กรุงเทพมหานคร, 10-26 กรกฎาคม 2530), หน้า 6.
9. กัญญา เจริญศุภกุล, "สี่ฤดูกาล : เกียวโต," ใน **ความบันดาลใจจากญี่ปุ่น** (หนังสือนิทรรศการ, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพฯ, 17-31 มกราคม 2532 : พุทธสถาน จังหวัดเชียงใหม่, 21 กุมภาพันธ์ - 10 มีนาคม 2532), ไม่ปรากฏหน้า.
10. ดูภาพของ Frankenthaler ชื่อ **Before the Caves** (1985, 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.

มหาวิทยาลัยศิลปากร ลิขสิทธิ์

KANYA AND HER ART

Chittima Amornpichetkul (Exhibition Catalogue *Flowers: Stones : Seasons,* pp.10-13)

Kanya Charoensupkul, 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** old[2] (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 practice what they have learned from art school."*[3]

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ลิขสิทธิ์

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 on 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!"*[4] 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.)*[5] . Three more women artists, contemporary to Morisot, were 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.[6] 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 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 form 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 masterly 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 condtitute successive broken strokes fo reds, pinks, oranges, yellows, and violets forcefully evoke the beauty and splendor of nature in its full bloom.

มหาวิทยาลัยศิลปากร ศูนย์วิทยทรัพยากร

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 orchestration of an exquisite palette which may remind us of a Halen 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 with a thickening or thinning width, a mark with somber of 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 Expressionism[12] , 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]

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 novice, a disastrous mess is certainly not unexpected!

มหาวิทยาลัยศิลปากร สงวนลิขสิทธิ์

Kanya's large paintings, which are composed of either four or eight canvases joining together or superimposing on each other, deserve special attention. In this first-time exercise of large-scale paintings, the artist shows a witty treatment of her subject by presenting her interpretation of a blew-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. 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, on to 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."* 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. 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.

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Dr. Chittima Amornpichetkul
Art History Department
Faculty of Archaeology
Silpakorn University

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, "Kwamtaikab 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, Chiengmai, 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.

มหาวิทยาลัยศิลปากร ลิขสิทธิ์