Practical Spiritualism

Glen R. Brown (*Asian Art News* pp. 51-53)

The human and the natural, the spiritual and the cosmic run deep with the works of Thai artist Kanya Charoensupkul. Yet, she has maintained a sense of the spontaneous which imbues her work with a refreshing frankness no matter the subject.

Through her ability to integrate traditional and contemporary concepts, media and technique to achieve the serenity of a higher order, Thai abstractionist Kanya Charoensupkul has rapidly earned an international reputation. A professor in the Faculty of Painting, Sculpture, and Graphic Arts at Silpakorn University, Bangkok, Charoensupkul has been honored at home through solo exhibitions at the Bhirasri Institute of Modern Art and Thailand's National Gallery and has been routinely invited to contribute to the increasing number of exhibitions of contemporary Thai art curated abroad. What accounts for the widespread acclaim for her work is both the universality and the currency of its ethos, an interlaying sensibility that could be described as a pragmatic spiritualism.

มหาวิทยาลัยศิลปากร ลิขสิทธิ์

The pursuit of spiritual enlightenment as an end in itself is typical of many contemporary Thai artists, whose work generally takes the form of idealized representations or a rigid geometric abstraction felt to have conceptual analogies with the codified teachings of Theravadin Buddhism. Charoensupkul's style, in contrast, has been from the start spontaneous and painterly, while her spiritualism has become increasingly problem-orientated, concerned more with social imperatives than personal enlightenment.

Informed by the principles of Zen, Charoensupkul's early work evolved from a critique of the self, a transcendence of the ego-feeling and the subject/object relationships it engenders, to the exploration of a dialectical process through which the contraries of spirit and matter are harmonized in nature. In her most recent work, the affirmation of a conceptual spirituality beneath the variety and conflict of the material world has become an activist strategy for affecting concrete human relations. In this respect, Charoensupkul's work has affinities with the growing international movement of "constructive postmodernism," the attempt to found a worldwide, spirituality of global

modernism on the one hand and the largely nihilistic bent of deconstructive postmodernism on the other.

Born to a Thai mother and Chinese father in Nakhon Ratchasima in 1947. Charoensupkul has sought from the beginning to establish an international vision in her art. After completing her B.F.A. at Silpakorn University in 1972, she applied for and received a government scholarship to pursue overseas graduate study at the Art Institute of Chicago, where she earned an M.F.A. in printmaking in 1977 and encountered the Western theories of expressionism that have had a continuing impact on her work. Equally important, she acquired a proficiency in lithography, a technique that, for the manner in which the antagonistic elements of grease and water contribute evenly to the beauty of the final product, she found consistent with her feeling for art as the harmonizing of contrarieties.

Charoensupkul's interest in the theme of harmony in diversity evolved into a comprehensive philosophy of spirit in 1979, when she received funding from the Japan Foundation to study advanced photomechanical print processes in Kyoto. Enamored of the ancient monastery gardens there and drawn to the Zen principles that underlay their composition, she experienced one misty day a kind of epiphany, a sudden revelation of the spirit pulsing through the azaleas and the rain-soaked path of her favorite "poetic garden." Like the revelatory experience known in Japan as *satori*, Charoensupkul's unexpected attunement with the harmony of the Absolute has exerted a continuing influence over her life and art.

มหาวิทยาลัยศิลปากร ศูนย์วิทยทรัพยากร

Reflecting her new interest in Zen and an admiration for Chinese calligraphy, Charoensupkul's works in the early 1980s were principally bold, ink-on-paper compositions rendered with the traditional Chinese brush. Likening the repertoire of possible brushstrokes ---tenuous to broad, fugitive to dense, sluggish to lilting---to musical instruments whose voices might produce an infinitely varied sone, Charoensupkul has described her Zen paintings as stages in a process of artistic and psychic maturation, a refinement in the handling of the brush paralleled by a development toward perfect tranquility of mind. Through the contrast of black and white, figure and ground, action and repose in these non-objective works, she sought to understand conflict as an aspect of the Absolute, as the tumultuous mien of an underlying reality in which opposites are resolved as facets of a single being. Treating external conflict in terms of personal psychological turmoil, she used her own emotional states, such as anger, as a means of probing the limits, the imperfections of the self.

By 1990, having largely worked through the critique of ego central to the Zen paintings, Charoensupkul moved beyond issues of subjectivity to embrace the broader theme of cosmic struc-

turing through a dialectic of spirit and matter. Focusing in particular on seasonal transitions as material evidence of an unfolding continuity of spirit, she largely abandoned her non-objective style for abstraction and began to take a new interest in the textures and colors of the natural world. In works such as *Two Sides of the Field* (1990), the dialectical, pan-psychical nature of reality is suggested by the energetic rhythms that unify the composition despite its simultaneous division and otherwise autonomous, stone-like forms. Partly inspired by the rocks in Japanese Zen gardens---physically isolated by ancient Chinese vitalist theories in which stones are the metaphorical bones of the earth and the entire universe is anthropomorphized as a living being.

Elaborating on the theme of anthropomorphism in her 1994 series *Four Sides of a Heart*, Charoensupkul conceptualized the energy of the cosmos as an infinite pulse, the endless oscillation between systole and diastole in a living organ. Here, the link between human being and nature is overtly spiritual : in Thai Buddhist thought the human heart is the focus for selfknowledge as well as the catalyst to transcendence of the self and a merging with the Absolute. In Charoensupkul's series the image of the heart is only faintly discerned through a rough texture of wire mesh and paper relief that forms, like the jumbled complexity of the objective world, the tentative skin of a simultaneously evolving and disintegrating corporeality. Key to the works is the sense of vitality, the impression of undulations in the surface through the rhythmic swelling and contraction of the heart. Every element in the compositions is treated as organic, including stones, whose living substance is suggested through their representation in embossed handmade paper.

มหาวิทยาลัยศิลปากร ลิขสิทธิ์

The use of handmade paper, or *kradaad saa*, which in its organic recyclability corroborates the Buddhist belief in the mutability of all things, has, over the past two decades, acquired a special significance in Thailand as evidence of the contemporary artist's link to tradition. Nearly forgotten during the period of intensive Westernization in the early 20th century, the ancient techniques of papermaking survived particularly in the remote northern regions of the country. It was not until the early 1980s that contemporary Thai artists rediscovered traditional papermaking and enthusiastically began to incorporate kradaad saa in their work as a sign of pride in their artistic heritage.

As her use of *kradaa saa* suggests, Charoensupkul's identity as a Thai artist is deeply felt, despite the cross-cultural influences and the universal orientation of her art. In 1992, her empathy with the spirit of the Thai people surfaced in the powerfully expressive series Flag, an emotional response to the bloody events of the May uprising in Bangkok, in which security forces fired indiscriminately into crowds of anti-government protesters demanding democratic reform. In the *Flag* series, the red, white, and blue national banner creates a field on which frenetic brushwork conjures opposing forces locked in violent struggle. For Charoensupkul the works lament the willful

self-destruction of Thai unity, but also serves as reminders that beneath all conflict lies eternal potential for resolution into spiritual harmony.

A year after the May uprising, Charoensupkul's growing concerns for social reform were given fresh impetus by a national tragedy partly caused by the callousness of industry toward the Thai worker. In May of 1993, when fire broke out in a Bangkok toy-factory complex, over two hundred workers, mostly young women, were burned to death while attempting to escape through exits that, inviolation of safety codes, had been locked to discourage theft. Shocked and saddened, Charoensupkul's response was the poignant series Cocoon, in which, through the transformation of her living stones into frail, melancholic forms, she likened laborers to silkworms wrapped in cocoons, cultivated by the privileged only for what they produce. The fragile forms in these works, isolated against ashen fields or suspended in a suffocating atmosphere of somber tones, reverberate with thin cries of the dying and a reformist challenge to the living.

It is this challenge, the imperative of recovering the sense of spiritual unity, of reaching, as a society, a level of selfless harmony beyond the prejudices, egocentrism, inhumanity, and violence of our times, that has become the guiding principle in Charoensupkul's work. While to some degree the same might be said of any number of artists professing a Buddhist world view, Charoensupkul is nearly unique in that she is unwilling to accept suffering as simply a condition inherent to living. The attempt to change the world rather than to escape it, to take a stand on concrete issues rather than merely to contemplate, gives Charoensupkul's art the heroic cast that comes with risk-taking. Whatever might be their real social consequences, Charoensupkul's spiritualist abstractions confirm the activist potential of artistic vision, the ability to conceive of and work toward a more perfect world despite the imperfections of this one.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

จิตวิญญาณนิยม

Glen R. Brown (*Asian Art News*, Volume 5 Number 6 November/December 1995 pp. 51-53)

ด้วยความสามารถของกัญญา เจริญศุภกุล ในการผสมผสานทั้งทางด้านแนวคิด สื่อที่ใช้ และเทคนิคที่มีทั้งความเป็นขนบนิยมและแนวคิดร่วมสมัยเข้าด้วยกัน ซึ่งนอกจากจะทำให้เธอบรรลุผลลัพธ์ที่เป็นผลงานอันนิ่งเรียบแต่สูงค่าแล้ว ยังทำให้เธอได้รับชื่อเสียงในระดับนานาชาติอย่างรวดเร็วอีกด้วย นิทรรศการเดี่ยวที่จัดแสดงที่หอศิลป์ พีระศรี กรุงเทพฯ และหอศิลปแห่งชาติ ของอาจารย์ผู้นี้จากคณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ ของมหาวิทยาลัยศิลปากรได้รับกระแสตอบรับอย่างสมเกียรติ ณ ประเทศไทยบ้านเกิดของเธอ และยังได้รับเชิญให้ไปแสดงที่ต่างประเทศอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของการเพิ่มจำนวนการแสดงผลงานศิลปะร่วมสมัยของศิลปินไทยในระดับนานาชาติ นอกจากนี้ผลงานของเธอยังได้รับการยกย่องอย่างขจรขจายเนื่องด้วยเพราะความเป็นสากลและความทรงคุณค่าในตัวของผลงานเอง อีกทั้งยังมีคุณสมบัติอันรู้สึกสัมผัสได้ว่าสอดคล้องกับแนวคิด**จิตวิญญาณนิยม** (pragmatic spiritualism)

ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศิลปินร่วมสมัยของไทยหลายคนได้นำเสนอเนื้อหาที่ว่าด้วยการรู้แจ้งเห็นจริงของจิตวิญญาณในฐานะที่เป็นเป้าหมายในตัวของมันเองอย่างต่อเนื่อง โดยทั่วไปแล้ว ผลงานของศิลปินเหล่านี้ได้สร้างสรรค์งานด้วยการจำลองรูปทรงจากวัตถุจริงโดยนำมาปรุงแต่งให้มีลักษณะอุดมคติ หรือไม่ก็อาศัยรูปทรงนามธรรมเชิงเรขาคณิตอย่างหยาบๆ ให้เกิดนัยเชิงอุปมาอุปไมยเทียบเคียงได้กับสิ่งที่ปรากฏอยู่ในหลักการคำสอนของพุทธปรัชญาแบบเถรวาท แต่แนวการนำเสนอในผลงานของกัญญาเป็นไปในทางตรงกันข้าม นับตั้งแต่เริ่มต้น แนวทางของกัญญาในการรังสรรค์งานของเธอดูฉับพลันและลื่นไหลเป็นธรรมชาติ ในขณะเดียวกันการนำเสนอแนวคิดเชิงจิตวิญญาณของกัญญา จะเกี่ยวโยงกับประเด็นปัญหาสังคมขึ้นเรื่อยๆ มากกว่าการหมกมุ่นอยู่กับการแสวงหาการรู้แจ้งเห็นจริงส่วนตัว

จากการที่กัญญาได้เรียนรู้หลักการของปรัชญาเซน ผลงานของเธอในช่วงแรกๆ จึงได้เริ่มพัฒนามาจากเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการวิพากษ์ตนเอง การหยั่งรู้ถึงความรู้สึกอัตตา และ**ความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งที่สามารถเป็นไปได้และสิ่งที่ปรากฏอยู่จริง** (subject/object relation) ไล่ไปจนถึงการสำรวจแนวคิดต่อกระบวนการคิดเชิงปฏิพากษ์วิธีซึ่งชี้ให้เห็นว่าในธรรมชาติภาวะการเป็นคู่ตรงกันข้ามกันของจิตและสสารได้ประสานกันเป็นหนึ่งเดียวได้ ในผลงานชุดล่าสุดของเธอ ยังคงมีการตอกย้ำถึงแนวคิดที่ว่าจิตวิญญาณสามารถดำรงอยู่ได้ภายใต้ความหลากหลายและความขัดแย้งของโลกวัตถุสสาร ซึ่งการตอกย้ำที่ว่านี้สามารถกลายเป็นยุทธวิธีเชิงรุกที่สร้างผลกระทบต่อความสัมพันธ์ของมนุษย์ในระดับรูปธรรมได้ คุณสมบัติในผลงานของกัญญาที่ว่านี้ยังเชื่อมโยงได้กันกับกระแสแนวคิดแบบ **"หลังสมัยใหม่เชิงโครงสร้าง"** (constructive post-modernism) ซึ่งกำลังเติบโตแพร่หลายในระดับนานาชาติในแง่หนึ่ง แนวคิดที่ว่านี้พยายามที่จะให้โลกสมัยใหม่มีความใส่ใจต่อเรื่องจิตวิญญาณอย่างเป็นกระแสทั่วโลก แต่ใน

อีกด้านหนึ่ง แนวคิดแบบนี้ก็แฝงไว้ถึงการที่จะตั้งใจนำเสนอทิศทางในการมองโลกอย่างเป็นสิ่งสุญตา ตามอย่างแนวคิดหลังสมัยใหม่เชิงรื้อโครงสร้าง

กัญญาถือกำเนิดขึ้นมาในปี พ.ศ. 2490 โดยเป็นลูกของมารดาคนไทยและบิดาชาวจีน และเติบโตในจังหวัดนครราชสีมา ตั้งแต่แรกเริ่มทำงาน เธอแสวงหาแนวทางที่จะทำให้ผลงานของเธอมีมุมมองของความเป็นงานศิลปะระดับนานาชาติ หลังจากที่สำเร็จการศึกษาทางศิลปะในระดับปริญญาตรีจากมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี พ.ศ. 2515 เธอได้สมัครขอทุนรัฐบาลและได้รับทุนไปศึกษาต่อในระดับบัณฑิตศึกษาที่ Art Institute of Chicago ที่ซึ่งเธอได้รับปริญญามหาบัณฑิตทางภาพพิมพ์ในปี พ.ศ. 2520 และที่นี้เองที่เธอได้พบกับแนวทฤษฎีศิลปะตะวันตกที่เรียกว่าแนวสำแดงออก (Expressionism) ซึ่งได้ส่งอิทธิพลต่อแนวการทำงานของเธอมาโดยตลอด อีกสิ่งหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อกัญญาไม่แพ้กันก็คือ เธอได้เรียนรู้ทักษะการสร้างผลงานภาพพิมพ์หิน ซึ่งเป็นเทคนิควิธีการผลิต [งานจะต้องเจอกับภาวะการไม่เข้ากันขององค์ประกอบอยู่เสมอ ซึ่งก็คือการที่น้ำและไขมันที่ใช้ในกระบวนการผลิตไม่สามารถเข้ากันได้ ซึ่งได้นำพามาซึ่งผลงานอันสวยงามในขั้นตอนท้ายสุด] จากการทำงานในวิธีนี้เอง กัญญาได้พบว่าความรู้สึกที่เธอมีอย่างต่อเนื่องต่อการทำงานศิลปะก็คือมันเป็นเรื่องของการทำให้สิ่งที่ตรงข้ามกันสามารถเกิดความกลมกลืนกันได้

ในปี พ.ศ. 2522 กัญญาได้รับทุนจากมูลนิธิญี่ปุ่นให้ไปศึกษากระบวนการทำภาพพิมพ์ขั้นสูงแบบเทคนิคภาพถ่าย photomechanical print ที่นครเกียวโต ณ ที่ประเทศญี่ปุ่น ทำให้เธอเริ่มมีความสนใจต่อเนื้อหาที่ว่าสามารถเกิดความผสมกลมกลืนกันได้ท่ามกลางความแตกต่างหลากหลาย และมันได้พัฒนามาเป็นแนวคิดทางจิตวิญญาณอย่างเข้มข้นอันหนึ่งของเธอ นอกจากนี้เธอได้ตกหลุมรักต่อการจัดสวนแบบโบราณตามวัดวาอารามที่นั่น และได้ประทับใจในหลักการของนิกายเซนที่ได้ซ่อนไว้เบื้องหลังแนวคิดในการจัดสวนเหล่านั้น วันหนึ่งกัญญาได้ประสบกับปีติสุขที่ได้แผ่ออกมาจากดอกไม้และทางเดินที่ชุ่มฉ่ำไปด้วยน้ำฝนในสวนหิน กวีที่เธอโปรดปรานได้บอกความจริงแจ้งอะไรบางอย่างให้กับเธอ ซึ่งพอจะเทียบเคียงได้กับประสบการณ์ที่คนญี่ปุ่นเรียกว่า 'satori' นับแต่นั้นมาเธอสามารถเชื่อมโยงตัวเธอเองได้กันกับสภาวะความกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของความจริงสูงสุดอันเป็นอัตติมะ และมันได้ส่งอิทธิพลต่อชีวิตและผลงานของเธอ

ผลงานของกัญญาในช่วงต้นคริสต์ทศวรรษที่ 1980 ได้สะท้อนถึงความสนใจอันใหม่ที่เธอมีต่อปรัชญาเซนและความชื่นชมที่มีต่อศิลปะการวาดเขียนตัวอักษรด้วยพู่กันในภาษาจีน (calligraphy) ซึ่งผลงานเหล่านี้มีลักษณะเรียบง่ายตรงไปตรงมา เป็นการจัดองค์ประกอบภาพด้วยการลงน้ำหมึกบนกระดาษตามอย่างขนบการใช้พู่กันจีน จากสิ่งที่ปรากฏในผลงานของเธอ ราวกับว่ากัญญาได้มีชุดของฝีแปรงในรูปแบบต่างๆ อันพึงจะสามารถวาดได้ บ้างก็มีเส้นขนาดผอมบางไล่ไปจนถึงมีขนาดหนาทึบบ้างก็วาดอย่างเบาและห้วนไล่ไปจนถึงวาดอย่างเต็มไปด้วยน้ำหนัก บ้างก็ดูเอื่อยเฉื่อยไล่ไปจนถึงตูมีจังหวะลีลาฉับไว ฝีแปรงอันหลากหลายเหล่านี้เปรียบได้กับเหล่าอุปกรณ์เครื่องดนตรีที่เสียงของมันสามารถสร้างบทเพลงอันหลากหลายได้อย่างไร้ขอบเขตและที่สิ้นสุด กัญญาได้อธิบายถึงผลงานจิตรกรรมภาพวาดของเธอว่าเป็นเหมือนกับขั้นตอนในกระบวนการการสร้างวุฒิภาวะทางศิลปะและทางจิตใจ การครุ่นคิดในการจัดการกับฝีแปรงจะเกิดควบคู่ขนานไปกันกับจิตที่ค่อยๆ พัฒนาไปสู่ภาวะอันสงบเย็นอย่างสมบูรณ์ เนื่องจากผลงานแนวไร้การอิงรูปทรงวัตถุ (non-objective) ของกัญญามีสิ่งที่ตรงข้ามกันมาอยู่ด้วยกัน เช่นมีทั้งสีดำและสีขาว มีทั้งรูปทรงและพื้นฉากหลัง และมีทั้งการลงมือทำและการหยุดพัก ทำให้เธอสามารถที่จะเข้าใจได้ถึงธรรมชาติของความขัดแย้งในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของภาวะความจริงสมบูรณ์สูงสุดอันเป็นอัตติมะได้ ประหนึ่ง

มหาวิทยาลัยศิลปากร ศูนย์วิทยทรัพยากร

ว่าผลงานของเธอเป็นผลพวงของการก่อการกระทำอันวุ่นวายแต่แฝงด้วยความจริงไว้ข้างใต้ ซึ่งความจริงที่ว่านั้นก็คือว่าสิ่งที่อยู่ตรงกันข้ามกันสามารถถูกคลี่คลายกลายเป็นองค์ประกอบด้านหนึ่งของสิ่งที่ดำรงอยู่ในโลกสิ่งใดสิ่งหนึ่งได้ นอกจากนี้จากการที่กัญญาพยายามจะนำเสนอประเด็นความขัดแย้งภายนอกตัวตนให้ออกมาในแง่ของการเป็นความวุ่นวายสับสนในจิตใจส่วนบุคคล เธอได้ใช้สภาวะอารมณ์ของตัวเธอเอง อาทิความโกรธ มาเป็นวิถีที่จะสำรวจตรวจสอบขีดจำกัดและความไม่สมบูรณ์แบบของตัวตนอีกด้วย

ในราวปี พ.ศ. 2533 หลังจากที่ได้สร้างผลงานจิตรกรรมแฝงปรัชญาเซนที่เกี่ยวข้องกับการวิพากษ์วิจารณ์ประเด็นเรื่องอัตตาตัวตนเป็นจำนวนมาก กัญญาได้ก้าวไปสู่การนำเสนอมุมมองใหม่ที่มีลักษณะเชิงอัตวิสัย ทั้งนี้เพื่อที่จะโอบอุ้มแนวคิดอันใหม่ที่กว้างกว่าเดิมได้ ซึ่งก็คือแนวคิดที่ว่าด้วยการสร้างโครงสร้างของจักรวาลที่ประกอบไปด้วยสภาวะที่ขัดแย้งกันระหว่างจิตและสสาร กัญญาได้ใช้การเปลี่ยนแปลงของฤดูกาลในฐานะที่เป็นหลักฐานอันหนึ่งที่เปิดเผยภาวะต่อเนื่องของจิต ที่ซึ่งในขั้นนี้เธอได้ละทิ้งรูปแบบการเสนอแบบไร้การอิงรูปทรงวัตถุ (non-objective) ตามอย่างศิลปะนามธรรมที่เคยทำมาก่อนหน้า และได้เริ่มมีความสนใจในพื้นผิวและสีสันของโลกธรรมชาติมากขึ้น ในผลงานชิ้นสำคัญอย่าง Two Sides of the Field (พ.ศ. 2533) นำเสนอธรรมชาติของความจริงที่เต็มไปด้วยภาวะขัดแย้งกัน แต่เนื้อหาที่ว่าด้วยความขัดแย้งที่ว่า ก็ถูกนำเสนอด้วยลีลาจังหวะอันทรงพลังและมีการประสานการจัดองค์ประกอบภาพเป็นอย่างดี และสัดส่วนต่างๆ ในภาพก็มีความต่อเนื่องลื่นไหล อีกทั้งรูปทรงที่คล้ายก้อนหินที่ปรากฏก็ดูมีอิสรภาพในการเป็นตัวของตัวเองดี แรงบันดาลใจส่วนหนึ่งของผลงานชุดนี้มาจากก้อนหินที่อยู่สวนหินนิกายเซนของญี่ปุ่น ซึ่งได้แยกตัวออกมาจากหลักทฤษฎีจีนโบราณที่มองอย่างเปรียบเปรยว่าก้อนหินเป็นแก่นกลางโลก และที่มองว่ามีอำนาจเหนือกว่าบางอย่างอย่างองค์พระผู้เป็นเจ้าได้กำหนดให้ปวงจักรวาลทั้งหมดมีคุณสมบัติประหนึ่งคล้ายเป็นสิ่งที่มีชีวิตสิ่งหนึ่ง

มหาวิทยาลัยศิลปากร สงวนลิขสิทธิ์

ในปี พ.ศ. 2537 กัญญาได้สร้างผลงานชุดที่ชื่อว่า Four Sides of a Heart ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความแปรเปลี่ยนของสรรพสิ่งเพื่อที่จะอธิบายถึงเนื้อหาที่ว่านี้ กัญญาได้สร้างแนวคิดที่เปรียบพลังงานของจักรวาลเสมือนกับจังหวะชีพจรที่มีการกระตุกขยับตัวหดเข้าและขยายตัวออกอย่างไม่มีที่สิ้นสุดตามจุดอวัยวะต่างๆ ของร่างกาย ซึ่ง ณ ที่นี้ ความเชื่อมโยงระหว่างสิ่งมีชีวิตที่เรียกว่ามนุษย์กับธรรมชาติได้เปิดเผยมิติทางจิตวิญญาณของมันออกมา ตามแนวคิดของพุทธปรัชญาแบบไทยๆ หัวใจของมนุษย์เป็นจุดศูนย์กลางของความรู้ตัวตนเช่นเดียวกับที่เป็นตัวเร่งปฏิกิริยาให้มนุษย์สามารถก้าวไปสู่ภาวะที่เหนือกว่าความมีตัวตน และสามารถนำไปสู่การประสานกับพลังความจริงสูงสุดอันเป็นอัตติมะในท้ายที่สุดอีกด้วย ในผลงานของกัญญาชุดนี้ ภาพของหัวใจถูกนำเสนอให้มองเห็นได้อย่างคร่าวๆ ผ่านพื้นผิวหยาบๆ ของร่างแหตาข่ายและกระดาษที่นูนตัวขึ้น เฉกเช่นเดียวกันกับความซับซ้อนยุ่งเหยิงของโลกจริง กุญแจสำคัญที่จะทำให้เข้าใจงานชุดนี้ได้ก็คือการรู้สึกได้ถึงพื้นผิวที่ดูเคลื่อนไหวอย่างกระปรี้กระเปร่าเป็นระลอกๆ ผ่านการขยายตัวขึ้นและหดตัวลงตามจังหวะชีพจรของหัวใจ ทุกๆ องค์ประกอบในการจัดองค์ประกอบภาพของงานชิ้นนี้ รวมถึงส่วนที่เป็นก้อนหิน ได้ถูกจัดการอย่างเป็นองคาพยพเดียวกัน โดยที่แก่นสารในการดำรงอยู่ของมันได้ถูกสื่อผ่านกระดาษที่ทำให้ดูนูนเด่นออกมา

กว่าสองทศวรรษมาแล้วที่ศิลปินร่วมสมัยของไทยหลายคนได้หันมาใช้กระดาษที่ทำขึ้นเองได้ที่เรียกว่ากระดาษสา ซึ่งเป็นวัตถุดิบที่มีคุณสมบัติสามารถนำกลับมาใช้ใหม่ได้ คุณสมบัติข้อนี้สอดประสานได้ดีกับความเชื่อของพุทธศาสนาที่ว่าทุกสรรพสิ่งล้วนแต่มีความเชื่อมโยงและมีการพึ่งพาซึ่งกันและกัน มันได้กลายเป็นตัวอย่างที่ชี้ให้เห็นถึงการที่ยังมีศิลปินร่วมสมัยกลุ่มหนึ่งที่ยังพยายามเชื่อมโยงตัวเองกับขนบประเพณี เมื่ออารยธรรมตะวันตก

ไหลหลั่งเข้ามาอย่างมากในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 กระดาษสานี้ได้เกือบถูกลืมไปแล้ว แต่เทคนิคการผลิตกระดาษแบบโบราณนี้ก็ยังคงหลงเหลือรอดมาได้ในเขตภูมิภาคตอนเหนืออันห่างไกลของประเทศ แต่ก็เพิ่งเมื่อต้นคริสต์ทศวรรษที่ 1980 นี้เองที่เหล่าศิลปินไทยร่วมสมัยได้กลับมารื้อฟื้นการทำกระดาษแบบดั้งเดิมอันนี้ และได้เริ่มที่จะกระตือรือร้นที่จะนำกระดาษสามาใช้ในผลงานของพวกเขา ส่วนหนึ่งก็เพื่อเป็นสัญลักษณ์ถึงการแสดงออกถึงความภาคภูมิใจในมรดกทางศิลปะของตัวพวกเขาเอง

ถึงแม้ว่าผลงานของเธอจะปรากฏถึงอิทธิพลจากต่างวัฒนธรรมและมีความเป็นสากล เราก็ยังรู้สึกได้ถึงความเป็นศิลปินไทยในตัวกัญญาได้เป็นอย่างดีจากการที่เธอใช้กระดาษสา นอกจากนี้ ในปี พ.ศ. 2535 ซึ่งเป็นปีที่ได้เกิดเหตุการณ์นองเลือดในเดือนพฤษภาคมในกรุงเทพฯ กองกำลังที่ดูแลรักษาบ้านเมืองในขณะนั้นได้สาดกระสุนเข้าใส่ฝูงชนผู้ประท้วงรัฐบาลที่เรียกร้องประชาธิปไตยอย่างไม่เลือกหน้า ซึ่งความรู้สึกร่วมของกัญญาต่อเหตุการณ์นี้ได้สะท้อนออกมาเป็นชุดผลงานอันเปี่ยมไปด้วยการแสดงออกถึงพลังที่มีชื่อว่า Flag แถบผืนสีแดง ขาว และน้ำเงินในภาพได้จำลองมาจากสิ่งที่ปรากฏในธงชาติไทย และพวกมันได้กลายเป็นผืนสนามของฝีแปรงอันเปี่ยมไปด้วยอารมณ์รุนแรง ฝีแปรงเหล่านี้ได้รวบรวมพลังต่อต้านทั้งหลายเข้าไว้ด้วยกัน ซึ่งพวกมันต้องต่อสู้ดิ้นรนอย่างรุนแรงต่อการที่ถูกกักขัง สำหรับกัญญาเอง ผลงานชุดนี้นอกจากจะได้แสดงการไว้อาลัยต่อการบ่อนทำลายความเป็นเอกภาพของคนไทยด้วยกันจากเหตุการณ์นองเลือดครั้งนั้นแล้ว มันยังเป็นเครื่องเตือนให้เห็นว่าภายใต้ความขัดแย้งทั้งหลายก็ยังมีความพยายามที่ไม่มีวันหมดสิ้นของคนไทยในอันที่จะประสานรอยร้าวเพื่อให้จิตวิญญาณหล่อหลอมกลับมาสู่ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

หนึ่งปีหลังจากเหตุการณ์ไม่สงบในเดือนพฤษภาคม จิตสำนึกของกัญญาต่อการฟื้นฟูสังคมได้เพิ่มทวีมากขึ้นจากเหตุโศกนาฏกรรมระดับชาติที่คนงานกว่าสองร้อยในโรงงานผลิตตุ๊กตาแห่งหนึ่งในกรุงเทพฯ ได้เสียชีวิตลงจากเหตุไฟไหม้ พวกเธอเหล่านั้นซึ่งส่วนใหญ่ล้วนแต่เป็นหญิงสาวได้ถูกเผาทั้งเป็นแม้ว่าจะได้พยายามหนีออกมาแล้วก็ตาม พวกเธอหนีไม่รอดเนื่องจากทางหนีไฟได้ถูกปิดล็อคไว้เพียงเพราะว่ากลัวจะมีคนขโมยของออกนอกโรงงาน ซึ่งชี้ให้เห็นว่าผู้ใช้แรงงานในโรงงานอุตสาหกรรมของไทยได้ถูกปฏิบัติอย่างอำมหิตเช่นไร กัญญารู้สึกทั้งตกใจและเศร้าใจต่อเหตุการณ์นี้ ซึ่งสิ่งที่เธอจะแสดงออกถึงความรู้สึกอันปวดร้าวในใจของเธออันนี้ได้ก็คือการผลิตผลงานชุดที่ชื่อ Cocoon ในผลงานชุดนี้รูปทรงรูปก้อนหินของกัญญาได้แปรเปลี่ยนไปเป็นรูปทรงอันเปราะบางและเปลี่ยวเหงา เธอพยายามจะเปรียบให้เหล่าผู้ใช้แรงงานเสมือนเป็นหนอนที่ถูกห่อหุ้มไว้ด้วยรังไหมดักแด้ของตัวเอง ซึ่งรังดักแด้นั้นก็เป็นผลผลิตอันน่าภาคภูมิใจที่เกิดจากการค่อยๆ สั่งสมผลผลิตจากของตัวหนอนเอง รูปทรงต่างที่ดูเปราะบางที่ปรากฏในผลงานชุดนี้ดูแยกตัวออกมาจากพื้นหลังที่ดูชืดเผือด หรือไม่ก็ดูเหมือนถูกแขวนไว้ในบรรยากาศที่ดูอึดอัดมืดทึม การจัดองค์ประกอบเหล่านี้เปรียบได้กับเสียงที่ก้องสะท้อนมาจากการสะอึกร่ำไห้ของผู้ที่เสียชีวิตไปแล้ว รวมทั้งความท้าทายที่เรียกร้องการเปลี่ยนแปลงจากผู้ที่ยังมีชีวิตอยู่

ความท้าทายนี้เองที่ได้กลายเป็นแนวคิดหลักอันใหม่ในผลงานของกัญญา การท้าทายนี้เป็นไปเพื่อเรียกร้องถึงการกลับไปสู่การฟื้นฟูจิตวิญญาณของความเป็นเอกภาพของคนไทย และถึงการกลับไปสู่สังคมที่มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันโดยปราศจากอคติ ความนึกถึงแต่ตัวตนของตัวเองเป็นหลัก ความไร้มนุษยธรรม และความรุนแรงของยุคสมัยของพวกเรา ซึ่งแน่นอนว่าลักษณะดังกล่าวนี้ย่อมปรากฏในผลงานของศิลปินคนอื่นๆ ที่มีโลกทัศน์แบบชาวพุทธอยู่ไม่มากก็น้อยด้วยเหมือนกัน แต่สิ่งที่กัญญามีและไม่มีใครเหมือนก็คือว่าเธอไม่ยอมที่จะยอมรับว่าความทุกข์เป็นเงื่อนไขพื้นฐานที่สิ่งมีชีวิตทุกชีวิตควรยอมจำนน กัญญามีความพยายามที่จะเปลี่ยนแปลง

มหาวิทยาลัยศิลปากร ศูนย์วิทยทรัพยากร

โลกมากกว่าที่จะหนีจากมันไป และเธอเลือกที่จะนำเสนอประเด็นที่เป็นรูปธรรมมากกว่าที่จะเพียงนำเสนองานที่เต็มไปด้วยเพียงแต่การเฝ้าครุ่นคิดไตร่ตรอง ความพยายามเหล่านี้ของเธอได้ทำให้ผลงานของเธอกลายเป็นแบบอย่างของความกล้าหาญอย่างวีรบุรุษซึ่งย่อมตามมาพร้อมกันกับความเสี่ยงไม่ว่าผลลัพธ์ทางสังคมจะเป็นอย่างไร ความเป็นนามธรรมเชิงจิตวิญญาณของกัญญาก็ได้ตอกย้ำถึงศักยภาพของเธอในอันที่จะเป็นคนที่คิดถึงการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงสังคมอย่างกอปรไปด้วยการมีทัศนวิสัยทางศิลปะ และยังได้ยืนยันถึงคุณสมบัติอันโดดเด่นของเธอที่นอกจากจะเป็นคนที่คอยคิดเฝ้าฝันถึงโลกที่สมบูรณ์แบบกว่าแล้วยังตั้งหน้าตั้งตาผลิตผลงานเพื่อการนำพาไปสู่โลกนั้นอีกด้วย ถึงแม้ว่ามันจะยังเป็นโลกที่ไม่สมบูรณ์แบบที่สุดก็ตามที

ผู้แปล : อาจารย์ภัทระ ด่านอุตรา

มหาวิทยาลัยศิลปากร สงวนลิขสิทธิ์