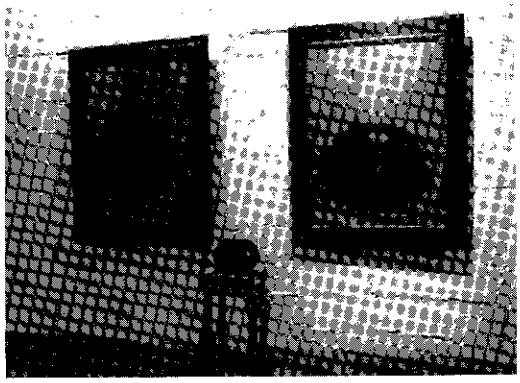
นอกกรอบจิตรกรรม

อาจารย์ ดร.สายัณห์ แดงกลม*

หากยกเว้นงานจิตรกรรมฝาผนังแล้ว ผู้ชมมักจะคุ้นเคยกับคำจำกัดความของงานจิตรกรรมที่เสร็จสมบูรณ์ภายในกรอบ อาจจะมีชั้นเชิงการแหวกแนวบ้างด้วยการให้วัสดุที่เป็นองค์ประกอบ (ซึ่งไม่ใช่แค่สีอีกต่อไป) หลุดยื่นผ่านออกมา ตอกย้ำความเป็น 3 มิติที่จิตรกรรมไม่มีโดยพื้นฐาน แม้จะมี "คู่" แต่ทั้ง 2 ส่วน ต้องมีเขตแดน คือ กรอบของตน ไม่ว่าจะเป็นกรอบจริงซึ่งเป็นส่วนที่เติมเข้ามาหรือกรอบในความหมายของขอบสุดขอบของผ้าใบ กระดาษ หรือตัวรองรับอื่นๆ งานจิตรกรรมจึงมีพื้นที่แน่นอน คือศิลปะของพื้นที่ อันตรงข้ามกับวรรณกรรมอันเป็นศิลปะแห่งกาลเวลา ภาพต้องเสร็จสมบูรณ์ในตัว ต้องพูดได้ด้วยตัวเอง กล่าวคือ สื่อได้จากตัวเนื้อ จะเกิดอะไรขึ้น หากขนบทางทฤษฎีและทางปฏิบัติดังกล่าวถูกแหวก เมื่องานจิตรกรรมไม่เพียงพอในตัว และแตกตัวออกเป็นอย่างอื่นซึ่งไม่ใช่ตน แต่ก็ประกอบขึ้นเพื่อตน...



ซ้าย : ขจรพล เชิญขวัญศรี, *3 กล่องรับบริจาค*, แม่พิมพ์โลหะ, 75x138 ซม.

ขวา : ถาวร โกอุดมวิทย์ , *Life...Still Life No. 8*, อะคริลิคบนกระดาษ, เหล็ก, ไม้.

---

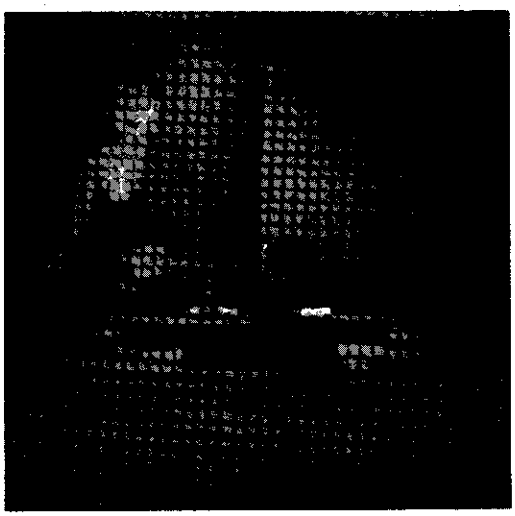
* ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์ สำหรับความคิดเห็นตลอดจนข้อเสนอแนะ ศิลปินซึ่งเป็นประเด็นของบทความทั้งสามท่านที่ได้เอื้อเฟื้อข้อมูลบางส่วน อาจารย์ปรารถนา จันทรุพันธุ์ สำหรับการตรวจทาน และคุณสิรินทรา บุญโญภาส สำหรับบทพิมพ์

เป็นที่ชวนสังเกตบ่อยครั้งว่า งานจิตรกรรมร่วมสมัยนั้น นอกจากจะไม่หยุดแค่ตัวสีทั่วไป กล่าวคือใช้สื่อผสมเข้ามาร่วมด้วย แล้วยังเพิ่มองค์ประกอบภายนอกที่มักเป็นสิ่งของวัสดุเข้ากับตัวแผ่นผ้าใบหลักผลงานโดยรวมจึงประกอบขึ้นด้วยสองส่วนแม้จะคงคำจำกัดความระบุประเภทว่าคืองานจิตรกรรม งานจึงต้องโต้-ตอบกัน เติมเต็มซึ่งกันและกัน หรือหากจะกล่าวให้ถูกต้อง ผลงานหลักอาศัย "องค์" ร่วมอื่นเข้ามาหนุน ความคลุมเครือจึงเกิดขึ้น ไม่ว่าจะเรื่องความเพียงพอในตัวของงานจิตรกรรม (หรืออิสระของงาน) หรือบทบาทหน้าที่ขององค์ร่วมนั้น และชวนให้คิดตรองถึงความสัมพันธ์ใหม่ที่ก่อขึ้นระหว่างผู้ชมกับผลงานที่เรียกร้องให้พิจารณาสิ่งอื่นร่วมด้วย

ส่วนเกิน หรือ ส่วนเสริม ?

ในที่นี้บทบาทของสิ่งที่เพิ่มเข้ามาจึงคงลักษณะของส่วนเกินโดยพื้นฐาน กล่าวคือ มักเป็นวัสดุ/สิ่งของที่ไม่ใช่งานจิตรกรรมเอง นั่นคือไม่ใช่คู่แท้ที่จะมีวาทกรรมต่อกัน เสริมต่อ ตอบโต้กัน เพราะผลงานที่แท้บ่งบอกตนออกมาชัดเจน และกรอบในตัวก็ระบุถึงขอบเขตความสมบูรณ์ของตัวงาน พื้นที่ระหว่าง 2 สิ่งจึงอาจมองเป็นระยะห่าง (ไม่ว่าจะอยู่ใกล้/ไกล ประชิด/แยก) อันเป็นเส้นคั่นแยกงานแท้จากส่วนที่เกินออกมา คำว่า "ส่วนเกิน" ในที่นี้จึงอาจประกอบด้วยความหมายควบคู่ ระหว่างส่วนที่ไม่ใช่ผลงานหลักและแยกตัวออกมา และส่วนที่ไม่ได้มีความสำคัญเท่าเทียมกับตัวงาน ส่วนเกินจึงอาจจะเหมือนมากวนความสมบูรณ์ของงานหลักเข้ามาแย้งภาพแท้ หากทว่า ศิลปินผู้ได้ตัดสินใจประกอบงานทั้งหมด ด้วยการต่อ "ติ่ง" ดังกล่าวคงได้ตรองก่อนแล้วถึงได้ยกเรื่องภายนอกเข้ามาประกบ ส่วนเกินจึงไม่ใช่กาฝากอันไร้ประโยชน์หมดความหมาย แต่คงรับบทบาทของส่วนเสริม

ตัวประกอบเสริมมาหักล้างความคิดเดิมเรื่องการเสร็จสมบูรณ์ของงานจิตรกรรมภายในกรอบของตัวเอง ส่วนเสริมช่วยขยายมิติของงานโดยเข้ามากระตุ้นในส่วนที่เป็นเนื้อหาของงานหลัก ตัวเสริมอยู่ในตำแหน่งที่เสี่ยง เพราะอาจถือเป็นเพียงเครื่องประดับ หรือกุญแจไขความกระจ่างของงาน วิจารณญาณของศิลปินเป็นตัวกำหนดที่จำเป็นต่อการวางบทบาทของตัวเสริมเหล่านั้น อันอาจส่งผลเพิ่มเติมหรือมาแย้งตน นั่นคือตัวเสริมสามารถกลายเป็นติ่งเกินอันไม่ก่อผลต่องานเดิม เป็นตัวประดับพื้นที่รอบๆ ตัวงาน ตลอดจนเป็นเนื้อร้ายที่มาบ่อนทำลายเอกภาพของงานหลักด้วยการมาแทรกแซง กินเนื้อที่ หรือในทางกลับกัน ตัวเสริมก็มาช่วยให้ความกระจ่างต่องานเดิมที่อาจไม่ชัดเจนอย่างที่เห็น ตัวเสริมจึงมาก่อแทนที่จะกวน



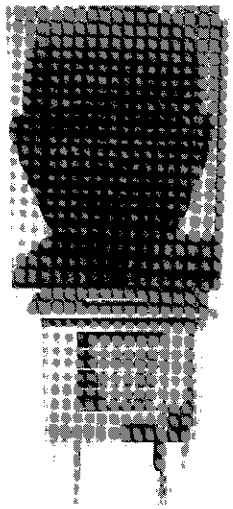
รุ่งโรจน์ เปี่ยมยศศักดิ์, พุทธานุสติ,
อะคริลิค, สื่อผสม, 150x120, 2543.

ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับผลงานเปลี่ยนไปโดยปริยาย เพราะสายตาผู้ชมนั้นจำต้องหลุดไปตามพื้นที่ที่ศิลปินวางไว้ต่องานทั้งสอง สายตาของผู้ชมแหวกจากกรอบตายตัวของงาน

จิตรกรรม เพื่อมาพินิจพิเคราะห์ถึงสิ่งอื่นที่ร่วมเข้ามา ผู้ชมถูกเชื้อเชิญให้คำนึงถึงผลรวม ด้วยการโยงทั้ง 2 เข้าด้วยกัน แสวงหาพันธสัญญาที่ทั้งคู่ต่างมีต่อกัน พื้นที่ของตัวงานเปิดออกสู่ตัวเสริมหรือส่วนเกิน เอกภาพไม่ได้มาจาก 1 แต่รวมเข้าจาก 2 หมายความว่าตัวร่วมมาแตกสมดุล และสร้างความเป็นหนึ่งขึ้นมาใหม่ ด้วยการขยายมิติการรับงาน ผู้ชมไม่สามารถติดอยู่กับงานจิตรกรรมอีกต่อไป แต่ต้องสร้างความเข้าใจขึ้นมาเพิ่มเติมจาก "ประติมากรรม" ที่เข้ามาต่อ ผลงานรวมเปิดไปสู่งานในรูปแบบของ "สื่อผสม" (mixed media) หรือการจัดวาง (installation) ผู้ชมมีส่วนเกี่ยวข้องกับเรื่องของพื้นที่และมิติมากขึ้น ในที่นี้งานจิตรกรรมจึงหยุดยั้งการแสดงตนจากตนเพียงเท่านั้น โดยเอื้อให้พื้นที่รอบนอกเกิดงานเสริม กระนั้นก็ตาม ผู้ชมยังคงตั้งประเด็นว่าหากไม่มีตัวเสริมเหล่านั้น อะไรจะเกิดขึ้นกับตัวงานดั้งเดิม งานจะคงตัวทรงศักยภาพในเรื่องของความหมายและสุนทรียศาสตร์หรือไม่ มีความจำเป็นมากน้อยเพียงใดในการต้องเพิ่มวัสดุ 3 มิติไว้เบื้องหน้างานหลัก ขอยกกรณีศึกษา 3 กรณีต่อไปนี้เป็นตัวอย่าง เพื่อตั้งข้อสังเกตขั้นต้นต่อกลไกและบทบาทของตัวเสริมที่ศิลปินทั้งสามนำมาใช้ในงาน

"เรื่องเล่า" ในแบบของประดิษฐ์ ตั้งประสาทวงศ์

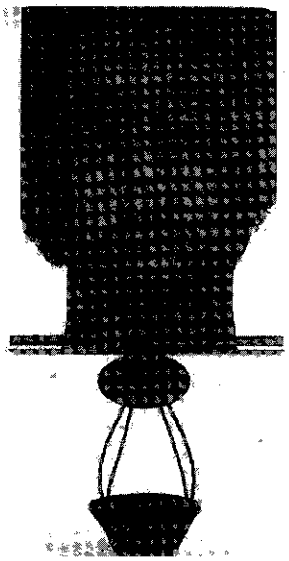
ประดิษฐ์ตั้งชุดโต๊ะทำงานไว้ประกอบภาพวาดใบหน้าขนาดใหญ่ของท่านพุทธทาสภิกขุ วางกระเช้าหาบเร่ไว้หน้ารูป "คิดถึงยาย"[1] วางรางเทปูนพิงหมอนและพลั่วไว้หน้ารูปชายคนงานนอนหลับตา ใน 2 กรณีหลังนี้ ริ้วรอยบนใบหน้าของภาพบุคคลอันบ่งบอกถึงวัยที่ล่วงเลยมาและเหมือนจะผ่านความทุกข์ยากมา (?) ถูกเน้นย้ำด้วยวัสดุ 3 มิติซึ่งชี้บอกภาระหน้าที่หรืออาชีพของแต่ละคน ภาพในลักษณะ photo realism ซึ่งเน้นให้เห็นรายละเอียดที่ถูกขยายใหญ่จนล้นปริมกรอบนั้น จับตา พร้อมสายตาของบุคคลในภาพ (ยาย) ที่มองมายังผู้ชม แม้จะไม่ได้จ้องเขม็ง วัสดุ 3 มิติทำหน้าที่เป็นตัวอ้างอิง (reference) โดยให้เห็นถึงเรื่องที่ภาพไม่ได้แสดง สิ่งเสริมจึงช่วยทำให้ภาพ "เล่า" เรื่องราวของตน โดยชี้แนะถึงปฏิกิริยาการกระทำของบุคคลไม่ว่าจะเป็นการหาบเร่หรือลงแรงก่อสร้าง รางเทปูนพร้อมพลั่วและกระเช้าพร้อมหมวกแม่ค้าช่วยขยายมิติของภาพ ใบหน้าที่ล้นขีดกรอบจึงหลุดออกมาด้วย "ติ่ง" อันก่อผลเพิ่มพูนในแง่ของความหมาย



ประดิษฐ์ ตั้งประสาทวงศ์, *การงาน คือ ธรรมปฏิบัติ*, สีน้ำมัน, 135x185x100 ซม, 2545.

[1] *"การงาน คือ ธรรมปฏิบัติ"* ได้รับรางวัลยอดเยี่ยมอันดับ 1 จิตรกรรมร่วมสมัยพานาโซนิค ครั้งที่ 4 พ.ศ. 2545 ; *"คิดถึงยาย"* ได้รับรางวัลยอดเยี่ยมอันดับ 1 เหรียญทอง (จิตรกรรม) จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 48 พ.ศ. 2545 ศิลปินเอ่ยถึงผลงานทั้งสองในบทสัมภาษณ์ที่ให้ไว้กับวารสาร ArtRecord ดู โอชนา พูลทองดี วัฒนา, < ศิลปินรุ่นใหม่ : ประดิษฐ์ ตั้งประสาทวงศ์ >, *ArtRecord*, 9 : 22, พฤศจิกายน - ธันวาคม, หน้า 12-14.

หากจินตนาการว่าไม่มีสิ่งเหล่านั้นวางต่อหน้าภาพ ผลงานจิตรกรรมเหล่านั้น จะไม่ "พูด" ถึงตนมากไปกว่าริ้วรอยบนใบหน้าและแววตา วัสดุ 3 มิติทำหน้าที่เหมือนตัวกลางระหว่างผลงานและผู้ชม ทำให้ผู้ชมสร้างเส้นทางความคิดที่ทำให้ประจักษ์ถึงผลงานมากกว่าภาพชาย-หญิงในวัยชรา แต่เห็นถึงต้นตอของริ้วรอยเหล่านั้น จินตนาการถึงท่าทางการหาบ การเร่ขาย หรือ การขุดเท ประดิษฐ์ "เล่าเรื่อง" ในภาพ ด้วยสิ่งของนอกภาพ แม้จะดูเป็นการตอกย้ำความรู้สึกผู้ชมให้เกิดความอาทร เอ็นดู เวทนา เห็นอกเห็นใจ ฯลฯ กล่าวคือ สร้างลักษณะของ drama ในทางตรงและทางอ้อม แต่ตรรกะของงานจิตรกรรม ในที่นี้ คือ การหลุดจากกรอบความคุ้นเคย ตัวอ้างอิงของประดิษฐ์คือวัสดุสำเร็จรูป (ready-made) หากตัดทิ้งก็จะไม่เห็นหยาดเหงื่อของบุคคล หากคงไว้แต่วัสดุ ก็จะไม่เห็นริ้วรอย ผลงานโดยรวมจึงจัดวางอารมณ์ร่วมของผู้ชมไว้ ณ จุดประสานระหว่าง photo - realism และงาน ready - made



ประดิษฐ์ ตั้งประสาทวงศ์, *คิดถึงยาย*, สีน้ำมัน, 135 x 185 x 100 ซม, 2545.

ภาพพุทธทาสภิกขุ มีการ "เล่น" กับ วัสดุ 3 มิติ ในลักษณะที่ต่างไป ชุดโต๊ะทำงานและเก้าอี้ที่วางไว้ด้านหน้านั้นไม่ได้บ่งบอกภาระของบุคคลในภาพ ในที่นี้ตัวเสริมไม่มีส่วนเกี่ยวข้องโดยตรงกับตัวภาพ จึงยากในการที่จะอ่านความสัมพันธ์ระหว่างทั้งสอง โต๊ะถูกเจาะไว้ตรงกลาง ปูด้วยแผ่นใสคำสอนของท่านพุทธทาส เหมือนตัวเสริมนั้นจะชวนชักให้ผู้ชมนั่งต่อหน้าภาพ ประจันหน้ากับท่านพุทธทาสขนาดใหญ่และคำสอนที่ส่องสว่างด้วยไฟใต้โต๊ะ วัสดุสามมิติในกรณีดังกล่าวจึงเรียกร้องการเข้าร่วมของผู้ชมแตกต่างจากหาบเร่/รางเทปูนที่ยังยืดระยะห่างของผลงาน-ผู้ชม โดยเพียงให้เกิดความรู้สึกร่วม แต่ไม่ใช่ "เสนอ" ให้ร่วม[2] โต๊ะ-เก้าอี้ต่อหน้าภาพพุทธทาสแนะถึงศรัทธาต่อตัวบุคคล วัสดุเหล่านั้นวางไว้ราวเป็นเครื่องสักการะ อันย้ำถึงแรงศรัทธาที่มีต่อบุคคลในภาพ

เก้าอี้และโต๊ะวางติดภาพ แต่ไม่ได้เชื่อมต่อโดยตรงแม้จะมีคำสอนของบุคคลในภาพวางไว้บนโต๊ะ ตัวเสริมจึงค่อนข้างตีตัวห่างในเชิงความหมายตรง ผู้ชมต้องค้นหาความสัมพันธ์ในลักษณะอื่นเพื่อมาประกอบ "องค์" ทั้งสองเข้าด้วยกัน และหากไม่มีชื่อผลงานเป็นตัวแนะ ("การงานคือ ธรรมปฏิบัติ") ความหมายดังกล่าวอาจไม่ประติดประต่อดีนัก รูปบุคคลหน้าโต๊ะทำงานจึงเป็น

[2] แม้ว่าภาพเด็กที่ศิลปินวางไว้ในกระเช้าจะเป็นตัวกำหนดเพิ่มขึ้นมาให้เข้าไปประชิดผลงาน แต่ดูเหมือนว่าการมองในระยะห่างและเห็นเพียงภาพใบหน้าที่มีริ้วรอยและกระเช้าหาบเร่วางด้านหน้านั้น ก็เพียงพอที่จะเข้าถึงความหมายโดยรวมของผลงาน

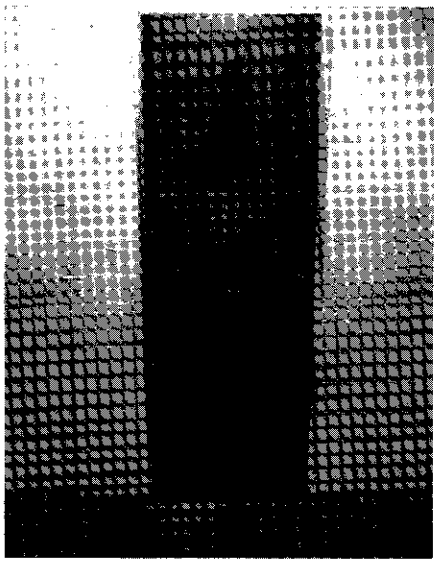
ประดิษฐ์ ตั้งประสาทวงศ์, *การงานนอน นอนเอาแรง*, จิตรกรรมเทคนิคผสม, 250 x 190 x 100 ซม, 2546.

เสมือนแรงจูงใจ แรงบันดาลใจ หนทางที่นำพาไปสู่การสร้าง "ข้อคิด" ที่ได้มาจากผลรวมระหว่างสองสิ่ง หากไม่มีชุดทำงาน ผลงานจะเป็นเพียงภาพเหมือนของภิกษุที่ก่อศรัทธาต่อประชาชน หากไม่มีภาพบุคคล ready-made นั้นก็แทบจะกลายเป็นโต๊ะสอนธรรมะธรรมดา...

ตัวอ้างอิงที่เป็นหาบเร่และพลั่วกับรางเทปูนรับบทบาทของสะพานเชื่อมต่อกับบุคคลในภาพ แต่ในกรณีของชุดโต๊ะทำงาน ตัวเสริมเปลี่ยนหน้าที่ไป โดยไม่ได้อิงไปยังภาพโดยตรง ริ้วรอยและอายุของบุคคลจึงคงไว้ในภาพ ไม่ได้ถูกอธิบายด้วยวิธีตรงไปตรงมา หรือสานต่อด้วยสิ่งเสริม ศิลปินแหวกจากรูปแบบเดิม ด้วยการเสนอประเด็นอันไม่แจ่มแจ้งในทันใด อาจที่อไปบ้างในแง่ของผลรวมและความหมายดั้งเดิม แต่ก็รู้จักหักมุมตนเอง ด้วยการปรับเปลี่ยนกลวิธีนำเสนอ โยกย้ายความสัมพันธ์ระหว่าง 2 สิ่ง แทนที่จะคงอยู่กับสมการ บุคคล - อาชีพ - ความเห็นใจจากผู้ชม[3]...

ตัวอ้างอิงของถาวร โกอุดมวิทย์

เมื่อเปรียบเทียบกับการจัดวางที่ประดิษฐ์เพิ่มให้กับตัวงานหลัก จะเห็นความแตกต่างชัดเจนในเรื่องความสัมพันธ์ของทั้ง 2 องค์ประกอบ ถาวรวางตัวอ้างอิงที่เป็น "แบบ" ต่อภาพไว้เบื้องหน้าภาพ งานของประดิษฐ์จะปรากฏออกมาในลักษณะการ

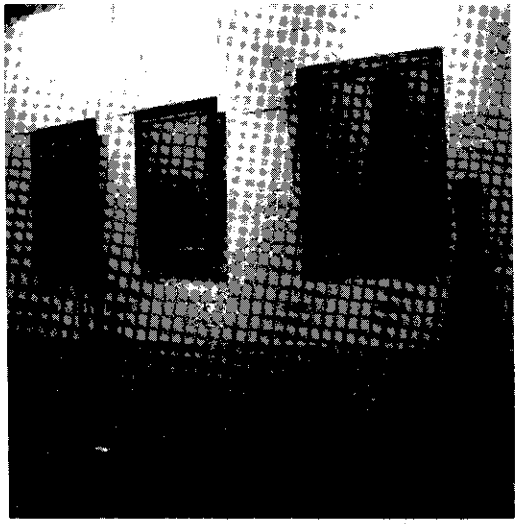


ถาวร โกอุดมวิทย์, *Life...Still Life No.4.* acrylic on canvas, stone.

[3] ผลงานชุด *"ในห้องคำนึง"* (รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 49 พ.ศ. 2546) เป็นการขยายสัดส่วนกลไกระหว่างงานจิตรกรรมที่แบ่งเป็นหลายส่วนต่อกันและวัสดุ 3 มิติด้านหน้าซึ่งครอบคลุมพื้นที่มากขึ้น

หนุนและการเพิ่มเรื่องราวให้ภาพ หรืออีกนัยหนึ่งอาจมองว่าวัสดุต่างๆ เหล่านั้น คือ "ส่วนเกิน" เพราะไม่ได้ "อิง" โดยตรง แต่เป็น "ส่วนเกิน" ที่มาผสานกับบทบาทของ "ส่วนเสริม" อันเนื่องด้วยความหมายที่มันช่วยขยายให้ชัดขึ้น ตรงกันข้ามกับวัสดุ 3 มิติของถาวร ซึ่งย้อนกลับไปหาตัวงานโดยตรง ราวกับว่าจิตรกรรมแตกตัวออกมาให้เห็นแม่แบบ "เบ้า" ที่มา หรือในทางกลับกัน ต้นแบบเหล่านั้นนำเสนอผลจากตัวมันเอง เกมส์จึงเล่นอยู่ระหว่าง 2 สิ่งที่ "เหมือนกัน" ตัวเสริมรับบทบาทของตัวอ้างอิงโดยแท้ ภาพครกมีครกประกอบ ภาพบาตรพระมีบาตรพระตั้งไว้ด้านหน้า ความสัมพันธ์ของทั้ง 2 แนบสนิทจนเหมือนจะปิดตาย ระหว่างกระจกและเงาสะท้อน ตัวอ้างอิงโยงใยสร้างประเด็นการเปรียบเทียบ ย้ำการมีตัวตนจริงของภาพที่แสดง ขยายภาพ 2 มิติบนผ้าใบให้นูนเด่นออกเป็น 3 มิติ ความสัมพันธ์ดังกล่าวจึงเป็นความสัมพันธ์แบบ in praesentia กล่าวคือ ต้นแบบอันเป็นแรงบันดาลใจปรากฏควบคู่กับผลงาน เคียงข้างกัน[4]

แต่ในทางตรงข้าม หากพิจารณาถึง "ผล" ในบั้นปลาย วัสดุ 3 มิติของถาวรกลับคงลักษณะของ "ส่วนเกิน" ไว้มากกว่าในงานของประดิษฐ์ กล่าวคือ ready - made ของประดิษฐ์ก่อพลวัตรที่แผ่กระจายออกจากตัว ด้วยการ "ต่อเติม" เนื้อหาให้ภาพชัดเจนและมากขึ้น ในขณะที่วัสดุซึ่งถาวรเพิ่มเข้ามาเป็นเหมือนแผ่ดสามมิติจากพื้นที่ของผู้ชม เป็น "เงาเหมือน" จากอีกด้าน นั่นคือหากตัดทิ้งไปก็จะไม่ส่งผลกระทบในเรื่องของเนื้อหาเนื่องจากเป็นการอ้างอิงเชิงปิด ครก บาตร ลอบดักปลา อาจช่วยให้



ระลึกถึงบริบทที่กว้างออก แต่บทบาทด้านการ "เล่าเรื่อง" (narrative) น้อยกว่าหน้าที่การเป็นตัวอ้างอิงต่อภาพหลัก และเป็นตัวอ้างอิงที่ไม่ได้ไปกระเทือนความเพียงพอในตัวงานหลัก "ส่วนเกิน" จึงไม่ได้ทำให้ความหมายสั้น เป็นเสมือน "ติ่ง" แห่งสุนทรีย์ที่ประกอบเข้ามาเป็นลูกคู่ต่อผลงาน แต่วัสดุ 3 มิติของประดิษฐ์เล่นบทบาทที่จริงจัง เพราะหากตัดทิ้งไป เรื่องราวโดยรวมก็จะไม่ก่อตัวขึ้น และผลงานก็จะคงไว้เพียงภาพเหมือนสามัญธรรมดา

กลไกของตัวอ้างอิงในงานของศิลปินแตกต่างกัน ประดิษฐ์เพิ่มวัสดุ 3 มิติ เหมือนแทรกความคิดหรือเนื้อหาเข้าไปในงานที่เสี่ยงต่อการถูกประเมินเชิงทักษะเพียงแง่มุมเดียว (=รูปคนเหมือนขยายใหญ่ซึ่งพบก่อนหน้านั้นจำนวนมากแล้ว) งาน ready-made เหล่านั้นทำให้ภาพหลัก "พูด" ถึงตนมากกว่าที่เห็น "ขยายความ" ให้กับภาพที่แสดงแค่บางส่วนของร่างกาย ตัวอ้างอิงของประดิษฐ์จึง

[4] ดู Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte.* XVII-XIX siècles, CNRS, Langage, 1994, p. 17.

สามารถ "แย้ง" ผลงานหลัก เพราะมันแนะทางอ้อมว่างานยังไม่เพียงพอในตัว ประดิษฐ์ต้อง "เซ็นต์" กำกับด้วยการเติมเพื่อทิ้งเอกลักษณ์ของตนไว้ ส่วนกรณีถาวรนั้น ตัวอ้างอิงไม่ได้มาช่วยพยุงงานหลักที่ "เสร็จ" เรียบร้อยในตัว แต่ปรากฏออกมาในลักษณะของการ "เล่น" อยู่กับ 2 มิติ - 3 มิติ แม่แบบ-เงา วัสดุ 3 มิติที่วางไว้เทียบเคียง ไม่ได้มาย้อนงาน ไม่ได้เชื้อเชิญให้ผู้ชมเปรียบความเหมือน-ไม่เหมือน ตัวอ้างอิงจึงคงสภาพก้ำกึ่งระหว่างการเป็นส่วนหนึ่งของผลงานรวม และการไม่ได้ไปก้าวก่ายตัวงานหลักโดยตรง ในที่นี้ตัวอ้างอิงจึงมีแนวโน้มเป็นสิ่งประดับ แต่ไม่ได้เป็นสิ่งแปลกปลอม...

ในบทสัมภาษณ์ที่ถาวรได้ให้ไว้ประกอบสูจิบัตรนิทรรศการดังกล่าว[5] ศิลปินได้อธิบายถึงที่มาของหัวข้องาน จากการพินิจพิเคราะห์ถึงวัสดุสามัญปกติในชีวิตประจำวัน ตั้งเดิมหรือชาวบ้าน และเล็งเห็นถึงคุณค่าเอกลักษณ์ของวัสดุเหล่านั้น นั่นหมายถึงว่า งานจิตรกรรมได้กลายเป็นสื่อแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของสิ่งต่างๆ แต่จิตรกรรมในฐานะสื่อยังคงลักษณะเฉพาะของสื่อที่ไม่เคยสมบูรณ์ตามหลักความคิดปรัชญาที่มีรากฐานจากเพลโตเรื่องงานศิลปะเป็นเพียงแบบของแบบของสารัตถะกล่าวคือ ห่างจากความจริงอันเป็นต้นเค้า โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานจิตรกรรมของถาวรไม่ใช่งานในลักษณะเหมือนจริง หรือต้องการถ่ายทอดให้คงความเหมือนจริงมากที่สุด แม่แบบที่วางไว้เบื้องหน้าจึงไกลจากผลงานและไม่ได้รับบทบาทของเกณฑ์ตั้งไว้ประเมินความสอดคล้อง

แดง บัวแสนกับงานย้อนมายา

ผลงานสื่อผสมชื่อ "กลับสู่บ้าน (ในความทรงจำ)" ของแดง บัวแสน นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบ 2 ประเภทในลักษณะที่ต่างออกไป ในขณะที่องค์ประกอบเสริมของประดิษฐ์รับบทบาทในการ "ขยายความ" ภาพหลัก และถาวรใช้ในการ "ย้ำหรือเน้นความ" แดงกลับให้งานจิตรกรรม และประติมากรรมโต้ตอบ สื่อสารกันอย่างตรงไปตรงมา ภาพท้องทุ่งคันนาในโทนฟ้าและเขียวมีต้นไม้ยืนไร้ใบริมน้ำแผ่กิ่งก้านอันแห้งแล้ง ขัดแย้งกับสภาพเขียวชอุ่มของท้องร่องท่ามกลางบรรยากาศหมองชวนหงอยเศร้า เด็กชายตัวน้อยสวมเสื้อกล้าม

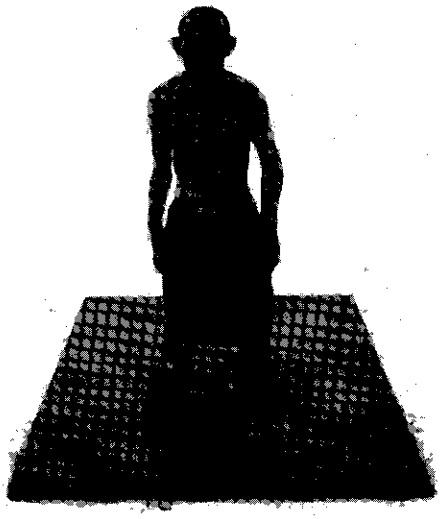
แดง บัวแสน, *กลับสู่บ้าน (ในความทรงจำ)*
สื่อผสม, 160 x 102 x 30 ซม, 2001.

[5] *Life...Still Life,* Open Arts Space, 2546, หน้า 5.

กางเกงแดงขาสั้น ยืนก้มหน้าเท้าปริ่มน้ำ ยกมือมาสัมผัส "ตน" จากอีกฟากหนึ่งในรูปของงานประติมากรรม แตกต่างจากกรณีของถาวร ซึ่ง "แม่แบบ" กลายสภาพเป็น "เงา" แดงจะให้น้ำหนักต่อตัวเสริมที่จะมาแนะเรื่องราว "ประกบ" ภาพหลักราวกับจะกลืนกลับเข้าไป ในที่นี้ตัวเสริมหรือประติมากรรมในฐานะผู้ชมกลับแปรสถานะของงานจิตรกรรมให้กลายเป็น "เงา" ซึ่งเท่ากับแนะระดับความสำคัญของตนทัดเทียมกับภาพที่ตนมอง แม้ขนาดจะแตกต่างกันอย่างชัดเจน

เด็กชายน้อยมองตนบนพื้นผิวของงานจิตรกรรม ซึ่งชวนให้ระลึกถึงตำนานต้นกำเนิดงานจิตรกรรมตามแต่ Alberti สถาปนิกนักทฤษฎีจิตรกรรมชาวอิตาเลียนสมัย Renaissance ผู้ยกให้ Narcissus ซึ่งต้องสาปหลงตนจนตายยามที่มองเงาตนในน้ำ กลายเป็นดอกไม้ตามชื่อตน[6] เด็กชายผู้ชมสัมผัสพื้นผิวของงานซึ่งมีป้าย "ห้ามจับ" ติดอยู่ด้านข้าง[7] ผู้ชมวัยเยาว์ฝืนกฎด้วยความไร้เดียงสา ข้ามขีดจำกัดระหว่างโลกของความเป็นจริงและพื้นที่ของการแสดง เด็กมองตนราวกับหลงในเงาของตน เฉกเช่น Narcissus แต่ "เงา" จากจิตรกรรมก้มหน้าละห้อย ไม่ได้มองย้อนกลับ สื่อสารด้วยมือที่สัมผัสตอบมาเท่านั้น "ตัวจริง" และ "เงา" ได้กันก็เพียงจากความรู้สึกภายใน "กลับสู่บ้าน" จึงมีความในวงเล็บขยายไว้ว่าเป็นการหวนคืน "(ในความทรงจำ)"

การวางตัวงานจิตรกรรมไว้ในระดับพื้นแทนที่จะแขวนติดผนัง เป็นการปรับระดับให้เข้ากันกับทุ่นเด็กผู้ชม ตอกย้ำอารมณ์เอ็นดูและอาทร



แดง บัวแสน, *การเดินทางแห่งจิตภายใน 2*,
สีน้ำมันบนผ้าใบ, โฟม, 101.6 x 101.3 x 159 ซม, 2545.

---

[6] Alberti, *De la peinture (De pictura, 1435)*, tr. J.L. Schefer, macula, 1992, p. 135 : "C'est Pourquoi J'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a du etre ce Narcisse qui fut changé en fleur car, s'il est vrai que la peinture est la tleur de tous les arts, alors la fable de Nareisse convient parfaitement à la peinture, La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine ?" (ด้วยเหตุนี้ข้าพเจ้าจึงมักบอกต่อมิตรสหายว่า ตามแต่คำกล่าวของเหล่ากวีนั้น ผู้ให้กำเนิดงานจิตรกรรม คือ Narcissus ซึ่งแปรสภาพเป็นดอกไม้ กล่าวคือ หากเป็นจริงที่ว่างานจิตรกรรมเป็นดั่งดวงผกาของงานศิลปะทุกแขนง ดังนั้นตำนานเรื่องของ Narcissus จึงเหมาะสมเป็นอย่างดีกับงานจิตรกรรม จิตรกรรมไม่ใช่งานอื่นใดหรอก หรือนอกเสียจากศิลปะของการโอบรัดพื้นผิวธารน้ำ)

[7] จากนิทรรศการ ต่างผนัง ต่างที่ว่าง *ต่างความคิด*, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์, 3-30 กรกฎาคม 2546.

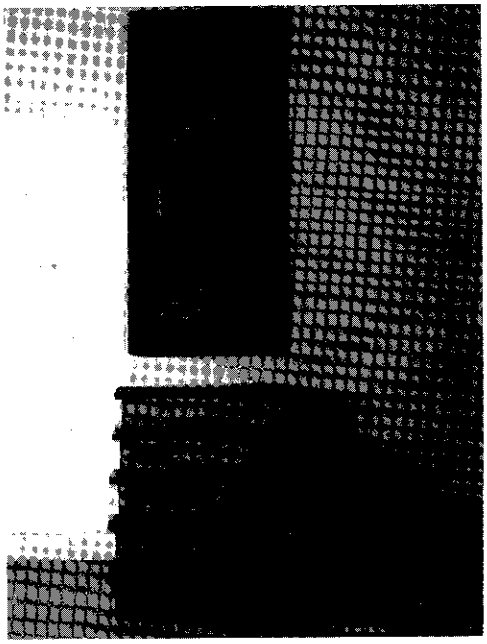
เรียกร้องความรู้สึกร่วมของผู้ชมโดยทั่วไป (ซึ่งส่วนมากเป็นผู้ใหญ่) ประติมากรรมเด็กเสมือนตัวแทนของผู้ชมในวัยวุฒิย้อนกลับ และในปฏิกิริยาใสซื่อสัมผัสงานที่ไม่ได้มีให้จับ เหมือนกับเชื่อใน "ภาพ" ที่เห็น (ภาพที่คล้าย "เงา" ของตน) "เรื่องราว" จึงกำเนิดขึ้น ณ ขอบสุดของมิติต่างกัน ตรงช่วงแบ่งแยกระหว่างงานสองประเภท หุ่นเด็กและภาพเด็กตรงด้านหน้าช่วยโยงสองพื้นที่เข้าด้วยกัน "สะท้อน" ต่อกัน จนสามารถคิดในทางกลับกันได้ว่า "หุ่น" คือเงาอีกด้านของตัวภาพ กลไกจากมุมขวาล่างตอบรับด้วยภาพจากมุมซ้ายบนที่มีต้นไม้ริมน้ำยืนตระหง่านเหนือเงาของตนในน้ำ คันนาตีบบีบเป็นร่องนำสายตามายังภาพเด็กและหุ่นด้านหน้า ต้นไม้เผชิญกับเงาที่สะท้อนในน้ำ เหมือนเด็กที่สัมผัส "เงา" จากอีกด้านซึ่งคือหุ่นประติมากรรม ผลงานย้ำกลไกหลักภายในตัว บ่งบอกถึงลักษณะเฉพาะตนหรือส่วนตน หรือแม้จะเหลือบแนะถึงเสี้ยวหนึ่งของภูมิหลังของศิลปิน...

หุ่นเด็กของแดง บัวแสน คงบทบาทร่วมประการหนึ่งกับวัสดุสามมิติของประดิษฐ์ กล่าวคือหากตัดทิ้งไป ตัวงานจิตรกรรมจะคงความน่าสนใจก็ในฐานะของภาพเหมือนจริงรวมทั้งทักษะฝีมือ หุ่นสามมิติจึงคือ "ความคิดร่วม" ซึ่งมาต่อเติม เพิ่มเนื้อหาสาระและขยายบรรยากาศโดยรวมของงาน แม้ขนาดจะไม่เทียบเท่าจิตรกรรม แต่ก็ไม่ยิ่งหย่อนความสำคัญอันช่วยให้ผลงานรวม จับจิต ตรึงใจผู้ชม อาจจะตรงไปตรงมาไม่แยบยลเท่ากระเช้าหาบเร่ของประดิษฐ์ แต่ส่งผลทางอารมณ์ชัดเจน

สภาพวกกลับอันบ่งถึงความเป็นส่วนตนของผลงาน ปรากฏออกมาในผลงานชิ้นอื่น เช่น "การเดินทางแห่งจิตภายใน 2" ซึ่งศิลปินสลับกลไกให้งานจิตรกรรมทอดตัวยาวไปกับพื้น ในขณะที่ประติมากรรมตั้งตระหง่านอยู่ด้านบน หุ่นเด็กถูกเปลี่ยนเป็นผู้ใหญ่ ซึ่งเหมือนกำลังจมหายกลับคืนสู่สภาวะวัยเยาว์ด้วยการก้มมองเงาของตนบนผืนผ้าใบ เงาที่เป็นเด็ก สัดส่วนและตำแหน่งของหุ่นสามมิติคงความสำคัญอันโดดเด่นจับตา แม้จะดูเหมือนกำลังกลืนหายไปสู่งานจิตรกรรม หุ่นผู้ใหญ่จึงจมอยู่กับเส้นทางแห่งจิตมาก จนภาพสะท้อนย้อนวัย แตกต่างจากหุ่นเด็กซึ่งคงสถานภาพของผู้ชมต่อหน้าผลงาน มองภาพตนที่ไม่มองตน (หุ่นสามมิติ) การวกกลับจึงยังไม่เป็นการกลืนหาย จิตรกรรมให้เงาที่ไม่เหมือนจริง ไม่เหมือนหุ่นจริง คงรักษาระยะปิดอันเป็นระยะสัมผัส และเป็นที่มาของพลวัตรโดยรวม

และเมื่อเปรียบเทียบกับผลงาน "สู่พุทธภูมิ" ของอภิชัย ภิรมย์รักษ์ จะพบความแตกต่างชัดเจนระหว่างระบบที่วกสู่ตนในงานของแดง บัวแสน และระบบที่แผ่กระจายออกของอภิชัย บันไดที่มาต่อตัวงานจิตรกรรมสร้างความต่อเนื่องกับภาพพระพุทธองค์ที่กำลังเสด็จลงมา หมายความว่า วัสดุสามมิติรับบทบาทหน้าที่ของ "สะพาน" เชื่อมอย่างแจ่มแจ้งพร้อมจะรองรับการดำเนินลงมาจากแผ่นไม้ที่รองรับจิตรกรรม บันไดจึงก่อผลที่เปิดหรือแผ่ออกตรงข้ามกับหุ่นเด็กที่หันกลับเข้าหาภาพ เด็กชายผู้ชมหยุดอยู่ระหว่างจุดเชื่อมต่อของงานต่างประเภท ในขณะที่บันไดแนะบอกว่ามีเหตุการณ์กำลังดำเนินต่อมา งานของอภิชัยมีตัวอ้างอิงจากจิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ บันไดก็มีต้นแบบจากฉากดังกล่าว อภิชัยดึงภาพให้ออกมาเป็นวัสดุ 3 มิติ แต่คงภาพของพระพุทธองค์ไว้บนแผ่นไม้ เพื่อก่อพลวัตรของเรื่องที่ "กำลังเป็น"

การตีความงานจิตรกรรมร่วมสมัยหรืองานศิลปะยุคอื่น มักทิ้งท้ายไว้แบบ "เปิด" เพื่อแนะบอกว่าข้อยุตินั้นยังไม่มีหรืออาจจะไม่มี (แต่ไม่ได้หมายความว่า"ขึ้นอยู่กับผู้ชม"เสียทีเดียว...)Catherine



อภิชัย ภิรมย์รักษ์, *สู่พุทธภูมิ*, 2544.

Millet บรรณาธิการวารสาร Art Press และผู้เชี่ยวชาญศิลปะร่วมสมัย ได้เอ่ยถึง*งานเปิด* (โดยอิงไปยังนักภาษาศาสตร์ผู้เป็นที่รู้จักกันดีคือ Umberto Eco) ว่า "งานเปิด คือผลงานที่พังทลายกรอบของมัน ในทั้งความหมายตรงและในเชิงภาพลักษณ์ ผลงานไม่ถูกตีวงจำกัดอย่างมิดชิดอีกต่อไป ดังนั้นทุกสิ่งที่ไม่เคยเป็นส่วนหนึ่งของตัวงานมาก่อน ก็เข้ามาจมรวมอยู่ เช่น สัมผัสจากมือผู้ชม ผนังของพิพิธภัณฑ์ เหตุการณ์ที่เกิดบนทางเท้าหน้าทางเข้าพิพิธภัณฑ์ (...)"[8] ในที่นี้ "ความหมายที่เปิดออก" เหมือนจะสื่อบอกอย่างโจ่งแจ้งและตามตัวอักษรด้วยการขยายพื้นที่ของตัวงาน แหวกกรอบ หลุดขอบออกมา วัสดุเสริมมิติดังกล่าวทำหน้าที่เป็นทั้งองค์ประกอบร่วม กุญแจไขเรื่องราว หรือสิ่งเพิ่มที่ไร้บทบาทเชิงความหมาย (ตัวประดับ ?) มายาสามมิติจากงานจิตรกรรมเป็นรูปเป็นร่าง มีสัดส่วนความลึกความนูนความหนาที่ "เป็นจริง" ส่วนใหญ่วัสดุที่เพิ่มเข้ามามักมีการโยงใยเกี่ยวพันกับตัวภาพหลักราวกับเลี่ยงไม่ได้ จึงอาจมองความหมายที่เปิดค้างไว้ว่าเป็นเรื่องลวงตาซ้ำซ้อนด้วยว่าผู้ชมยังคงต้อง "ประสาน" ความหมายจาก

[8] "(....)" l'oeuvre ouverte est l'oeuvre qui a fait sauter son cadre, au sens propre et au sens figuré ; ell n'est plus circonscrite de façon étanche et donc s'engouffer en elle tout ce qui, auparavant, n'était pas elle, par exemple, la main du spectateur, le mur du musée, ce qui se passe sur le trottoir devant l'entrée du musée, ดู Catherine Miller, < Quand le piège se referme sur l'oeuver ouverte >, *Patrimoine et arts contemporains, Séminaire Histoire des arts,* 23-27 october 1995, Mollat, 1997, pp. 57-66.

ทั้งสองส่วน ประเด็นอันชวนให้ตั้งขึ้นมาคือ หากวัสดุสามมิตินอกกรอบหรือชิดขอบไม่ได้มีส่วนเกี่ยวพันกับตัวงาน หรือเข้ามาแย้งปฏิเสธภาพที่มันถูกสมมุติว่าต้องสัมพันธ์กันแล้ว (ซึ่งสังเกตว่ากรณีดังกล่าวแทบจะไม่ปรากฏให้เห็น) "ผล" ที่ได้จะออกมาเป็นอย่างไร ? งานโดยรวมจะยังคงศักยภาพเชิงสุนทรียศาสตร์หรือไม่ ? ได้แต่เพียงแต่คาดคะเนไว้ว่า ลักษณะการแย้งตนเช่นนั้นมีเดิมพันที่สูง และโอกาสเสี่ยงก็มาก ทั้งนี้เพราะความเคยชินของทั้งศิลปินและผู้ชมในเรื่องความ "ลงตัว" ของชิ้นงานนั้นตั้งบนพื้นฐานหลักของความ "กลมกลืน" "สมดุล" หากจะขัดแย้งก็ต้องอยู่ในตน ในตัว หรือในกรอบการไม่ "ลงตัว" ระหว่างภายใน-ภายนอกอาจถูกมองว่า "ไม่เข้าพวก" และ "ไร้ความหมาย" ไปโดยปริยาย การหักล้างกัน สภาพการแตกแยก ลักษณะแปลกปลอม และความสัมพันธ์เชิงต้าน จึงเป็นเรื่องชวนท้าทายทั้งต่อศิลปินและผู้ชม ซึ่งไม่สามารถจะ "ประสาน" ความหมายขึ้นมาอีกต่อไป แต่ต้อง "ประกอบ" หรือ "ประกบ" สองเรื่องที่ไม่เข้ากันโดยไม่มุ่งเพียงแต่จะให้สัมพันธ์กัน แต่ยอมรับถึงสภาพไม่ลงตัวที่ลงตัว ลักษณะไม่สมดุลที่สมดุล ความไม่กลมกลืนที่เข้ากัน ...เอกภาพในความแตกแยก