DAMRONG WONG-UPARAJ

A RETROSPECTIVE OF VERSATILITY AND DISCIPLINE

นิทรรศการ
ดำรง วงศ์อุปราช: ทัศนศิลป์แห่งชีวิต
จัดโดย มอนวิคและหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
20 เมษายน – 25 กรกฎาคม 2564
ชั้น 8 หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

ภัณฑารักษ์
ผศ. ดร. วิชญ มุกดามณี
อดุลญา ฮุนตระกูล

ผู้ออกแบบกราฟิก
มานิตา ส่งเสริม
พราวพิม ยงใจยุทธ

จัดพิมพ์โดย มูลนิธิหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
พิมพ์ที่ ห้างหุ้นส่วน จำกัด ภาพพิมพ์
พิมพ์เมื่อ พฤษภาคม 2564

DAMRONG WONG-UPARAJ:
A RETROSPECTIVE OF VERSATILITY AND DISCIPLINE
Organised by MoNWIC and Bangkok Art and Culture Centre
20th April – 25th July 2021
8th Floor, Bangkok Art and Culture Centre

CURATORS
Asst. Prof. Vichaya Mukdamanee, D.Phil.
Adulaya Hoontrakul

GRAPHIC DESIGNERS
Manita Songserm
Prawpim Yongchaiyudt

Published by Bangkok Art and Culture Centre Foundation
Printed by Parbpim Printing
Printed: May 2021

ข้อมูลทางบรรณานุกรมของหอสมุดแห่งชาติ
ISBN 978-616-8038-15-4

Copyright ©2021 Bangkok Art and Culture Centre Foundation All rights reserved

สงวนลิขสิทธิ์ในประเทศไทย ตาม พ.ร.บ. ลิขสิทธิ์
มูลนิธิหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ขอสงวนสิทธิ์ในการพิมพ์ซ้ำทุกส่วนของหนังสือเล่มนี้ ไม่ว่าจะเป็นทางอิเล็กทรอนิกส์ สิ่งพิมพ์ รวมถึง การถ่ายสำเนา บันทึก หรือการเก็บข้อมูล ในรูปแบบต่างๆ โดยที่ไม่ได้รับการอนุญาตเป็นทางการจากมูลนิธิหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

All rights reserved, No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any information storage and retrieval system without the prior permission in writing from Bangkok Art and Culture Centre Foundation.

หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
939 ถนนพระราม 1 แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพ ฯ 10330
เวลาทำการ: 10.00 – 19.00 น. วันอังคาร – วันอาทิตย์ (หยุดวันจันทร์)

Bangkok Art and Culture Centre
939 Rama I Rd., Wangmai, Pathumwan, Bangkok 10330
Open Hours: Tuesday to Sunday (close Mondays) at 10.00 a.m. – 7.00 p.m.

Tel. 02 214 6630 – 8 Fax. 02 214 6639
Email: info@bacc.or.th
www.bacc.or.th

DAMRONG WONG-UPARAJ

A RETROSPECTIVE OF VERSATILITY AND DISCIPLINE

ดำรง วงศ์อุปราช: ทัศนศิลป์แห่งชีวิต

National Artist in the Field of Visual Arts (Painting), 1999
ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) พุทธศักราช 2542

สารบัญ
CONTENT

6 สารจากหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
MESSAGE FROM BACC

8 สารจากมอนวิค
MESSAGE FROM MoNWIC

10 บทนำ
INTRODUCTION

สารจากภัณฑารักษ์
CURATOR STATEMENT

14 — ดำรง วงศ์อุปราช: แสวงหาตัวตนด้วยจิตวิญญาณแห่งชนบท
DAMRONG WONG-UPARAJ: SEEKING ONESELF IN THE SPIRIT OF THE COUNTRYSIDE
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิชญ มุกดามณี | Assistant Professor Vichaya Mukdamanee, D.Phil.

24 — ดำรง วงศ์อุปราช: ทัศนศิลป์แห่งชีวิต
DAMRONG WONG-UPARAJ: A RETROSPECTIVE OF VERSATILITY AND DISCIPLINE
อดุลญา ฮุนตระกูล | Adulaya Hoontrakul

33 แสวงหาตัวตนท่ามกลางกระแสศิลปะไทยสมัยใหม่
PAINTING THAI MODERNISM

63 ตระหนักรู้ในความหลากหลาย
DISCOVERING THE MULTIVERSE

89 ชีวิตแห่งสมดุล
LIFE IN CONSENSUS

101 มุ่งมั่นค้นหาจิตวิญญาณอันนิ่งสงบ
IMAGERY OF SERENITY

127 รวบรวมบทความ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดำรง วงศ์อุปราช
ASSISTANT PROFESSOR DAMRONG WONG-UPARAJ SELECTED WRITINGS

128 — ศิลปะเพื่อพัฒนาตนเองและเพื่อการดำรงชีวิต | ART FOR SELF-DEVELOPMENT AND LIVING

134 — งานซ่อมผลงานจิตรกรรม *หมู่บ้านชาวประมง* (จิตรกรรม พ.ศ. 2503 โดย ดำรง วงศ์อุปราช)
RESTORING THE PAINTING *FISHING VILLAGE* (1960 work by Damrong Wong-Uparaj)

151 — หอศิลป์ในประเทศไทย อดีต ปัจจุบันและอนาคต | ART GALLERIES IN THAILAND, PAST, PRESENT, AND FUTURE

160 บนเส้นทางแห่งการแสวงหาความสงบในงานศิลปะ ของ ดำรง วงศ์อุปราช
DISCOVERING TRANQUILITY THROUGH THE WORKS OF DAMRONG WONG-UPARAJ
รองศาสตราจารย์ ดร. กฤษณา หงษ์อุเทน | Associate Professor Krissana Honguten, Ph.D.

166 สัญลักษณ์นิยมและรูปแบบนิยม มุมมองทางสุนทรียศาสตร์ ต่อผลงานของดำรง วงศ์อุปราช
SYMBOLISM AND FORMALISM: AN AESTHETIC PERSPECTIVE ON DAMRONG WONG-UPARAJ'S PAINTINGS
ผู้ช่วยศาสตราจารย์สรรเสริญ สันติธญะวงศ์ | Assistant Professor Sansern Santitayawong

174 ประวัติศิลปิน
ARTIST BIOGRAPHY

186 ประวัติภัณฑารักษ์
CURATOR BIOGRAPHIES

189 มอนวิค
MoNWIC

สารจากหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
MESSAGE FROM BACC

หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร (หอศิลปกรุงเทพฯ) มีความภูมิใจเป็นอย่างยิ่งที่จะนำเสนอนิทรรศการ *ดำรง วงศ์อุปราช: ทัศนศิลป์แห่งชีวิต (DAMRONG WONG-UPARAJ: A RETROSPECTIVE OF VERSATILITY AND DISCIPLINE)* นิทรรศการแสดงเดี่ยวย้อนหลังของศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) พุทธศักราช 2542 คนสำคัญของไทยที่ล่วงลับไปแล้ว ซึ่งเป็นนิทรรศการในชุดมาสเตอร์ซีรีส์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2556 โดยนิทรรศการครั้งนี้ได้รวบรวมผลงานสำคัญจำนวน 70 ชิ้น ควบคู่กับตัวอย่างบทความทางวิชาการ และวิดีโอสัมภาษณ์เพื่อนเรียน เพื่อนร่วมงาน ทายาท และนักสะสม ซึ่งแต่ละท่านมีส่วนเกี่ยวข้องใกล้ชิดกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช ในบทบาทและช่วงเวลาที่แตกต่างกัน เพื่อสะท้อนให้เห็นพัฒนาการการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ การทำงานและความทุ่มเทตลอดระยะเวลามากกว่า 40 ปี ในการขับเคลื่อนวงการศิลปะของประเทศไทยให้เจริญรุดหน้า ทั้งในฐานะศิลปิน อาจารย์ นักเขียน นักวิชาการด้านศิลปะ ภัณฑารักษ์ ผู้บริหารจัดการหอศิลป์ และนักอนุรักษ์ศิลปะ ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้าน “ทัศนศิลป์” สู่สาธารณชนในวงกว้าง

หอศิลปกรุงเทพฯ ใคร่ขอขอบคุณคุณณรงค์และคุณวลีพร อิงค์ธเนศ (MoNWIC) ผู้จัดร่วมที่ได้ให้ความอนุเคราะห์ในทุกๆ ด้านสำหรับนิทรรศการครั้งนี้ ขอขอบคุณคุณประไพพรรณ วงศ์อุปราช คุณธนเดช วงศ์อุปราช และรองศาสตราจารย์ ดร. กฤษณา หงษ์อุเทน สำหรับคำปรึกษาและความร่วมมือ ที่มอบให้กับทีมงานภัณฑารักษ์และฝ่ายนิทรรศการ ขอขอบคุณอาจารย์อำมฤทธิ์ ชูสุวรรณ ที่ปรึกษาและกรรมการบริหาร ที่เป็นกำลังสำคัญในการยืมผลงานสำหรับนิทรรศการครั้งนี้ ขอขอบคุณคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร สำหรับการสนับสนุนกิจกรรมการศึกษาตลอดนิทรรศการครั้งนี้ และที่จะขาดเสียมิได้ ขอขอบคุณมุมมอง การค้นคว้า และการสังเคราะห์ข้อมูลศิลปินจากภัณฑารักษ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิชญ มุกดามณี และคุณอดุลญา ฮุนตระกูล ที่นำเสนอผลงานของศิลปินในทุกช่วงชีวิตจนทำให้เห็นพัฒนาการการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินชั้นครูผู้นี้

สุดท้ายนี้ในฐานะผู้จัดจึงใคร่ขอขอบคุณเป็นอย่างสูงสำหรับสถาบันและองค์กรต่างๆ รวมไปถึงเจ้าของผลงานศิลปะทุกท่านที่ได้อนุเคราะห์ให้ยืมผลงานอันทรงคุณค่ามาจัดแสดงให้สาธารณชนได้รับชม และหวังว่าการจัดนิทรรศการในครั้งนี้จะช่วยให้เกิดความรู้ ความเข้าใจอย่างกว้างขวางและลึกซึ้งเกี่ยวกับชีวิตและผลงานของศิลปินท่านนี้ และช่วยกระตุ้นให้เกิดการแลกเปลี่ยนและค้นคว้าต่อยอดในสิ่งที่อาจจะยังไม่ครบถ้วนสมบูรณ์ในการนำเสนอครั้งนี้ เพื่อเกิดองค์ความรู้ใหม่ๆ อันจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาศิลปะของไทยต่อไป

ลักขณา คุณาวิชยานนท์
กรรมการบริหารและผู้ปฏิบัติหน้าที่
ผู้อำนวยการหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

It is with the greatest pleasure that the Bangkok Art and Culture Centre (BACC) presents the exhibition *DAMRONG WONG-UPARAJ: A RETROSPECTIVE OF VERSATILITY AND DISCIPLINE*, a solo retrospective from 1999 of a National Artist in the field of visual arts (painting), a person of importance to Thailand who has passed from this world. The exhibition is part of the Master Series which began in 2013, and it has brought together 70 important art works along with sample scholarly articles and video interviews with classmates, colleagues, protégés, and collectors closely related to Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj in different roles and periods. The exhibition is designed to reflect the development of his artistic creativity, illustrating work and devotion over a 40-year period during which the artist energized the flourishing of Thailand’s art world not only as an artist himself, but also as a writer, art scholar, curator, gallery administrator, and conservator of art, imparting knowledge of the visual arts to the public at large.

The BACC desires to thank Narong and Waleeporn Intanate (MoNWIC) as the co-organisers who gave their assistance in all facets of this exhibition. Thanks go to Prapaipan Wong-Uparaj, Tanadet Wong-Uparaj, and Associate Professor Krisana Honguten, Ph.D. for consultation and cooperation with the curatorial team and the Exhibition Department. Thank you, Mr. Amrit Chusuwan, Advisor and Board Member, who has been an important key person in borrowing art works for this exhibition. Thanks to the Faculty of Arts, Silpakorn University for supporting educational activities throughout this exhibition. Thanks for the perspective, research, and analysis of information on the artist from our curators: Assistant Professor Vichaya Mukdamanee, D.Phil. and Ms. Adulaya Hoontrakul, who presented the artist’s works from each period of his life, showing the development of creativity in the work of this master.

Finally, as an organiser I would like to express the highest gratitude to all the institutions and organisations, as well as the owners of the artworks, who have supported us with loans of their valuable works to be shown for public view, and I hope this exhibition will help bring a broader and deeper understanding about the life and works of this artist as well as encourage knowledge exchange and further research into areas this exhibition may not have fully covered, so that new knowledge beneficial for the study of Thai art may arise in the future.

Luckana Kunavichayanont
Member of Executive Committee
and Acting Director, Bangkok Art and Culture Centre

สารจากมอนวิค
MESSAGE FROM MoNWIC

ผมเริ่มสะสมงานศิลปะครั้งแรกในช่วงที่เกิดวิกฤติเศรษฐกิจเมื่อปี พ.ศ. 2540 หรือที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายในประเทศไทยว่า “วิกฤติต้มยำกุ้ง” นับแต่นั้นเป็นต้นมา เป็นเวลากว่า 20 ปีที่ผมทยอยสะสมงานศิลปะมาเรื่อยๆ จนมีงานที่เก็บไว้มากกว่า 700 ชิ้น มีทั้งภาพเขียน งานประติมากรรมและภาพพิมพ์ งานส่วนใหญ่จะเก็บอยู่ในคลังที่สร้างขึ้นเพื่อการนี้โดยเฉพาะ บางส่วนนำไปประดับไว้ที่ออฟฟิศ และมีเพียงประมาณร้อยละ 30 ของจำนวนงานทั้งหมดที่ถูกเก็บอยู่ในแกลเลอรีส่วนตัวที่บ้าน

ผมจะชวนเพื่อนๆ เชิญผู้ที่รักงานศิลปะและพันธมิตรทางธุรกิจมาร่วมชื่นชมงานศิลปะที่บ้านเป็นการส่วนตัวอยู่บ่อยๆ แต่ก็ยังถือว่าอยู่ในวงจำกัด ครั้งนี้จะเป็นครั้งแรกที่ผมนำของสะสมส่วนตัวออกมาจัดแสดงให้บุคคลทั่วไปได้รับชม ผมเลือกที่จะแสดงเฉพาะผลงานศิลปะของ ดำรง วงศ์อุปราช เพียงท่านเดียว เพราะผมเชื่อว่าได้สะสมงานของท่านไว้ค่อนข้างสมบูรณ์ อีกทั้งยังเป็นศิลปินที่ผมได้มีโอกาสรู้จักเป็นการส่วนตัว ได้เคยไปเยี่ยมเยียน พบปะสนทนา และได้เรียนรู้เรื่องศิลปะจากท่านเมื่อครั้งที่ท่านยังมีชีวิตอยู่

ท่านเป็นที่ปรึกษาให้ผมในช่วงแรกที่ผมเริ่มสะสมงานศิลปะ ผมชื่นชมผลงานของท่านอย่างแท้จริง จึงตัดสินใจที่จะจัดแสดงงานที่ท่านได้สร้างสรรค์ไว้ทุกยุคทุกสมัย ณ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ซึ่งผมเห็นว่าเป็นสถานที่สำหรับการจัดนิทรรศการศิลปะที่ดีที่สุดแห่งหนึ่งในประเทศไทย

สำหรับงานชิ้นอื่นๆ ที่ผมสะสมไว้ แต่มิได้นำมาจัดแสดงในนิทรรศการนี้นั้น ผมได้พัฒนาเว็บไซต์ขึ้นมาเพื่อเก็บข้อมูลงานสะสมทั้งหมด รวมถึงงานชิ้นใหม่ที่เพิ่งได้มาไว้ด้วย และตั้งใจว่าจะสร้างให้เป็นพิพิธภัณฑ์ดิจิทัลสำหรับยุค 5G ที่กำลังจะมาถึงในไม่ช้าโดยปัจจุบันเว็บไซต์นี้มีชื่อว่า *www.monwic.com* คำว่า *MoNWIC (มอนวิค)* เป็นคำย่อมาจาก *Museum of Narong Waleeporn Intanate Collection (พิพิธภัณฑ์ของสะสม ณรงค์ วลีพร อิงค์ธเนศ)* ซึ่งบุคคลทั่วไปสามารถเข้าชม ค้นคว้าข้อมูล ให้ข้อเสนอแนะและแสดงความคิดเห็น เพื่อนำไปปรับปรุงพิพิธภัณฑ์ดิจิทัลนี้ให้ทันสมัยและเกิดประสิทธิภาพสูงสุดต่อไป

ขอขอบคุณ ผศ. ดร. วิชญ มุกดามณี คุณอดุลญา ฮุนตระกูล อาจารย์สืบแสง แสงวชิระภิบาล และทีมงานหอศิลปกรุงเทพฯ ทุกท่านด้วยใจจริง ที่ทุ่มเทแรงกายแรงใจทำให้แผนงานจัดนิทรรศการเชิดชูเกียรติแด่อาจารย์ดำรงผู้มีคุณูปการต่อวงการศิลปะไทยและระดับโลกตามที่เคยหารือกับคุณประไพพรรณ วงศ์อุปราช (ภรรยาอาจารย์ดำรง) มานานกว่า 10 ปี ให้กลายเป็นจริง

สุดท้ายนี้ ขอขอบคุณอย่างสุดซึ้งต่อแขกผู้มีเกียรติทุกท่านที่สละเวลามาร่วมงานเปิดนิทรรศการ *ดำรง วงศ์อุปราช: ทัศนศิลป์แห่งชีวิต* ในครั้งนี้

ณรงค์ อิงค์ธเนศ
ผู้ก่อตั้ง พิพิธภัณฑ์ของสะสม ณรงค์ วลีพร อิงค์ธเนศ (มอนวิค)

I first started to collect art during the 1997 Asian financial crisis or as widely known locally in Thailand as “Tom Yum Kung crisis.” It has been over 20 years since then that I steadily grew my collection to more than 700 pieces; for instance, paintings, sculptures and prints. Most of the works are kept at my purpose built art warehouse, some are displayed at my offices and only about 30 percent are kept at my home in the gallery.

I often invite friends, art lovers and business partners for private viewings but this limits the audience to a certain extent. This will be the first time ever that I will bring a part of my personal collection out to display for the public to view. I chose only to show the works of one artist - Damrong Wong-Uparaj, as I believe the collection is quite complete. Aside from this, Damrong was also an artist whom I had the pleasure to know at a personal level. When he was still with us, I used to meet with him to discuss and learn about art.

In my early days of collecting, he was my mentor who shaped my early years of collection. I truly admire his work and so it was decided that I will show the works that he created from various eras at the Bangkok Art and Culture Centre (BACC), which I feel is one of the greatest spaces for art exhibitions in Thailand.

As for other works from my collection that are not shown in this exhibition, I have developed a website that houses all works from my collection as well as new works that I have acquired, with intentions for it to become a digital museum for the impending 5G generation. The website’s name has therefore been changed to www.monwic.com which is an acronym for Museum of Narong Waleeporn Intanate Collection. This site is open for public access where the general public can research, give feedback and commentaries so that we can keep developing our digital museum to its best capabilities.

I would like to express my sincere appreciation to Asst. Prof. Vichaya Mukdamanee D.Phil., Ms. Adulaya Hoontrakul, Mr. Suebsang Sangwachirapiban, and the BACC team who tirelessly invested their efforts in organising this exhibition, which I have planned with Mrs. Prapaipan Wong-Uparaj, Damrong’s wife over 10 years ago to honour Damrong’s contribution to both Thai and the world’s art scene.

Lastly, my deepest gratitude goes to all guests who took the time to attend the opening reception for *DAMRONG WONG-UPARAJ: A RETROSPECTIVE OF VERSATILITY AND DISCIPLINE* exhibition on this occasion.

Narong Intanate
Founder of Museum of Narong Waleeporn Intanate Collection (MoNWIC)

บทนำ
INTRODUCTION

นิทรรศการ *ดำรง วงศ์อุปราช: ทัศนศิลป์แห่งชีวิต (DAMRONG WONG-UPARAJ: A RETROSPECTIVE OF VERSATILITY AND DISCIPLINE)* นำเสนอตัวตนของ**ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช** (พ.ศ. 2479 – 2545) ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปีพุทธศักราช 2542 ผ่านแง่มุมของความสามารถอันรอบด้าน ซึ่งมีที่มาจากความกล้าคิดและกล้าทดลอง จนกระทั่งค้นพบแนวทางเฉพาะตัวควบคู่ไปกับความทุ่มเทตลอดระยะเวลามากกว่า 40 ปี เพื่อขับเคลื่อนวงการศิลปะของประเทศไทยให้เจริญรุดหน้า ทั้งในฐานะศิลปิน อาจารย์ นักเขียน นักวิชาการด้านศิลปะ ภัณฑารักษ์ ผู้บริหารจัดการหอศิลป์ และนักอนุรักษ์ศิลปะ เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้ด้าน “**ทัศนศิลป์**” สู่สาธารณชนวงกว้าง โดยจัดแสดงผ่านผลงานจิตรกรรมจำนวน 70 ชิ้น ควบคู่กับตัวอย่างบทความทางวิชาการและวิดีโอสัมภาษณ์เพื่อนเรียน เพื่อนร่วมงาน ทายาท และนักสะสม ซึ่งแต่ละท่านมีส่วนเกี่ยวข้องใกล้ชิดกับอาจารย์ดำรงในบทบาทและช่วงเวลาที่แตกต่างกัน ทั้งหมดเปรียบเสมือนเศษเสี้ยวบันทึกการเดินทางของศิลปินไทยผู้ปราดเปรื่องรอบรู้ ตั้งแต่เป็นหนึ่งในลูกศิษย์รุ่นสุดท้ายของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้เรียนรู้แนวคิดการผสมผสานภาษาศิลปะแบบสากลกับแรงบันดาลใจและเนื้อหาจากศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านของไทย ผ่านการเคี่ยวกรำด้วยประสบการณ์การศึกษาและการทำงานศิลปะทั้งในประเทศและต่างประเทศ เช่น อังกฤษ สหรัฐอเมริกา ญี่ปุ่น และอีกหลายประเทศ กระทั่งกลั่นกรองและตกผลึกเป็นผลงานจิตรกรรมภายใต้บรรยากาศอันละเมียดละไมสะท้อนจิตวิญญาณของศิลปินที่หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกับธรรมชาติ ดำรงอยู่ด้วยความเรียบง่าย (Simplicity) เงียบสงบ (Serenity) และเสน่ห์อันน่าหลงใหล (Charm)

แบ่งการจัดแสดงผลงานออกเป็น 4 ช่วงเวลาสำคัญ ได้แก่

1. แสวงหาตัวตนท่ามกลางกระแสศิลปะไทยสมัยใหม่ (พ.ศ. 2497 – 2505)
ยุคสมัยแห่งการเรียนรู้รูปแบบศิลปวัฒนธรรมสมัยใหม่ที่ไหลบ่าจากต่างประเทศ ขณะเป็นนักเรียนนักศึกษาที่โรงเรียนเพาะช่างและมาเรียนต่อที่คณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร ไต่ร่ตรองถึงความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย สำรวจแรงบันดาลใจจากสถาปัตยกรรมและวิถีชีวิตพื้นบ้าน โดยการสร้างสรรค์ใหม่ผ่านเรื่องราวชนบทไทยด้วยการผสมผสานรูปแบบของศิลปะตะวันตก ทดลองและพัฒนาจนกระทั่งค้นพบแนวทางเฉพาะตัว ผลงานชิ้นโดดเด่นในช่วงเวลานี้ เช่น ผลงาน *หมู่บ้านชาวประมง* (พ.ศ. 2503) *หมู่บ้านริมคลอง* (พ.ศ. 2504) และ *Traditional Houses on Stilts* (พ.ศ. 2505) เป็นต้น

2. ตระหนักรู้ในความหลากหลาย (พ.ศ. 2505 – 2518)
เรียนรู้ถึงวิถีชีวิตที่แตกต่างและอิสรภาพของการแสดงออกทางศิลปะจากประสบการณ์ไปศึกษาต่อต่างประเทศ เดินทางกลับมาประเทศไทย เป็นศิลปิน อาจารย์สอนศิลปะ เขียนบทความวิชาการ ควบคู่กับการบริหารจัดการวงการศิลปะไทยในหลายๆ ด้าน ในช่วงเวลานี้มุ่งเน้นการประยุกต์แนวคิดและกระบวนการทำงานศิลปะนามธรรม ทดลองเพื่อค้นหารูปแบบเฉพาะตัว ทั้งลักษณะแสดงออกด้วยฝีแปรงที่เคลื่อนไหวอย่างรุนแรงขับเคลื่อนด้วยความคิดและอารมณ์ความรู้สึกภายใน เช่น ผลงาน *Abstract* (พ.ศ. 2508) หรือ *Painting in Blue* (พ.ศ. 2508) และลักษณะนามธรรมสังเคราะห์ ออกแบบและจัดวางภาพด้วยรูปทรงและระนาบสีที่เรียบง่าย ผสมผสานเทคนิคการปะติดวัสดุ เทคนิคภาพพิมพ์ สอดแทรกกลิ่นอายวัฒนธรรมไทยด้วยสัญลักษณ์ตัวอักษรและลวดลายท้องถิ่น เช่น ผลงาน *Abstract Forms* (พ.ศ. 2510) จนกระทั่งพัฒนาไปสู่การวาดภาพชนบทและทุ่งนาด้วยการลดทอนรายละเอียด เหลือเพียงรูปทรงเรขาคณิตในบรรยากาศของสีสันเรียบง่าย ดังที่ปรากฏในผลงาน *ทุ่งนา นครปฐม* (พ.ศ. 2514) เป็นต้น

3. ชีวิตแห่งสมดุล (พ.ศ. 2519 – 2520)
จุดเปลี่ยนสำคัญบนเส้นทางศิลปะของอาจารย์ดำรง เมื่อได้รับทุนไปทำวิจัยด้านศิลปะและวัฒนธรรมที่ประเทศญี่ปุ่น ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างสถาปัตยกรรมท้องถิ่นและสิ่งแวดล้อมรอบตัว ใช้เทคนิคการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเฉพาะตัว ด้วยปากกาสีและสีน้ำ ผ่านเส้นสีที่ละเอียดให้สอดประสานกันด้วยสมาธิอันนิ่งสงบ ซึมซับปรัชญาชินโตและเซน โดยเฉพาะการไต่ร่ตรองวิถีการดำรงอยู่ของมนุษย์และธรรมชาติ อาศัยความเงียบและสมถะเพื่อสะสมสมาธิในใจ ทบทวนและทำความเข้าใจชีวิตตนเองด้วยหลักศีล สมาธิ และปัญญา ผลงานชิ้นที่น่าสนใจ ยกตัวอย่างเช่น *วัดอิเซ่* (พ.ศ. 2519) โทริสีแดง (พ.ศ. 2519) และ *ฤดูใบไม้ร่วง-2* (พ.ศ. 2520)

4. มุ่งมั่นค้นหาจิตวิญญาณอันนิ่งสงบ (พ.ศ. 2520 – 2545)
เป็นการตกผลึกจากประสบการณ์อันหลากหลาย สู่การต่อยอดพัฒนาผลงานศิลปะและวิชาการเพื่อสะท้อนตัวตนที่แท้จริง ผลงานศิลปะถูกสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องเพื่อเรียนรู้จิตใจและเน้นย้ำถึงเจตจำนงอันมุ่งมั่นบนเส้นทางเฉพาะตัว ผลงานในยุคนี้เปรียบเสมือนภาพแทนอุปนิสัย วิถีชีวิต และจิตวิญญาณของอาจารย์ดำรงที่ค้นหาอย่างลึกซึ้งไปสู่ “ความสงบและสมถะ” ภาพบ้านไม้หลังเล็กในทิวทัศน์ชนบทอันกว้างใหญ่ปรากฏอยู่ในผลงานจิตรกรรมนับสิบนับร้อยชิ้น คล้ายกับการฝึกฝนจิตของศิลปินซ้ำแล้วซ้ำอีกเสมือนภาพแทนกาลเวลาที่หยุดนิ่งในใจท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงอันรวดเร็วของสังคมรอบๆ ตัว เป็นมุมสงบเล็กๆ สำหรับหลีกหนีจากโลกภายนอก ย้อนกลับเข้าสู่การเฝ้าสังเกต ดื่มด่ำอย่างช้าๆ และเรียบง่ายกับแก่นแท้ภายในตัวตนและใจตนเอง ซึ่งในนิทรรศการครั้งนี้ได้คัดสรรผลงานที่โดดเด่นมาจัดแสดงหลายชิ้น เช่น *หมู่บ้าน 2* และ *หมู่บ้าน 3* (พ.ศ. 2536) *The Great Painting for Thailand* (พ.ศ. 2539 – 2541) และ*หมู่บ้านบนหุบเขา หมายเลข 1-2-3* (พ.ศ. 2537 – 2542) เป็นต้น

นิทรรศการครั้งนี้ตีความและอธิบาย 4 ช่วงเวลาดังกล่าวโดยคำนึงถึงรูปแบบการแสดงออกทางศิลปะและสุนทรียศาสตร์ที่ปรากฏอยู่ในผลงานประกอบกับแนวความคิดและเป้าหมายการสร้างสรรค์แต่ละช่วงเวลาของศิลปินได้รับแรงบันดาลใจและต่อยอดจากข้อเขียนของอาจารย์ดำรงที่จำแนกพัฒนาการของตัวเองเป็น 13 ยุคสมัยตามประสบการณ์ชีวิตและสถานที่พำนัก ด้วยความหวังให้นิทรรศการ *ดำรง วงศ์อุปราช: ทัศนศิลป์แห่งชีวิต (DAMRONG WONG-UPARAJ: A RETROSPECTIVE OF VERSATILITY AND DISCIPLINE)* สะท้อนหนึ่งแง่มุมของเส้นทางชีวิตศิลปินคนสำคัญผู้มีความสามารถรอบด้าน ในฐานะแบบอย่างแห่งความมุ่งมั่น กล้าหาญทดลองเพื่อแสวงหารูปแบบศิลปะและแนวความคิดเฉพาะตัวซึมซับความรู้จากภายนอกมาสู่การเรียนรู้ภายใน กระทั่งเมื่อตกผลึกและค้นพบตัวตน ก็ยังคงทำงานศิลปะอย่างต่อเนื่องด้วยความเด็ดเดี่ยว ค้นคว้าอย่างลึกซึ้ง ไม่เคยหยุด เพื่อเข้าถึงแก่นความหมายอันแท้จริง ผลงานของอาจารย์ดำรงทั้งในรูปแบบผลงานศิลปะ ผลงานวิชาการ และอื่นๆ มากมาย คือคุณูปการอันยิ่งใหญ่ที่หลงเหลือไว้แก่วงการศิลปะร่วมสมัยของประเทศไทย สะท้อนจิตวิญญาณของศิลปินที่ต้องการเชื่อมโยง “**ทัศนศิลป์**” ไปสู่ทุกคน ไม่จำกัดเฉพาะวงการศิลปะ แต่เพื่อคนทุกเพศทุกวัย ทุกสาขาวิชา ด้วยความเชื่อเต็มเปี่ยมในอิสรภาพของศิลปะซึ่งเปิดกว้างไม่สิ้นสุด

The *DAMRONG WONG-UPARAJ: A RETROSPECTIVE OF VERSATILITY AND DISCIPLINE* exhibition presents an expansive visual and biographical examination into the works of **Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj** (1936 - 2002), awarded 1999's National Artist title in the painting category and whose multidisciplinary abilities were self-nurtured by his own determination to learn and explore. His career spanned over 40 years, each of which was spent dedicated to the development and progress of Thai art. Aside from his main role as an artist, Damrong was also a teaching and lecturing professor, a writer, a curator, a director for art centres and an art conservator, all of which contributed to introducing "**Visual Arts**" to the general public in Thailand.

This exhibition features 70 paintings, academic essays and video interviews of the artist's classmates, colleagues, family and collectors, all of whom played important roles in Damrong's life throughout different periods. As one of the last cohorts of Professor Silpa Bhirasri's students, Damrong learned about the ways of fusing Euro-American art styles with Thai art influences and subject matters. He also honed his skills through being a student and working professionally in both local and international capacity, having spent time in the United Kingdom, the United States of America, and Japan among many other countries, resulting in a series of very fine paintings and prints that reflect on Damrong's own yearning for simplicity, serenity and local charm.

This exhibition is curated into four main periods:

1. PAINTING THAI MODERNISM (1954 – 1962)
This is a period of discovering modern art and culture, shouldering the Euro-Americas. Whilst a student at Poh-Chang Academy, then later at the Faculty of Painting and Sculpture (as known then) at Silpakorn University, the artist faced changing times and altering landscapes. He surveyed local craft and architecture, and re-imagined rural "Thainess" through Western-influenced visual creativity. Through various trials and progresses, Damrong found a unique expression and created masterpieces such as his 1962 work entitled *Fishing Village* and *Traditional Houses on Stilts*.

2. DISCOVERING THE MULTIVERSE (1962 – 1975)
Damrong left Thailand to further his art studies, which exposed him to a different way of life and the freedom of art expression. When he returned, he worked full time as an artist, art teacher and academic writer, and managed many art related entities. During this period, the artist focused on developing concepts and skills toward abstract art. He concentrated on formulating his own style with strong expressive brush strokes, punctuating ideas and emotions, as seen in *Abstract* (1965) or *Painting in Blue* (1965). He also produced some synthetic abstract art whereby he designed and framed the painting with simple-coloured forms and collage, mixed with printing techniques. Damrong added some Thai cultural echo with local alphabets and Thai stylised symbols as seen in *Abstract Forms* (1967) and eventually shifted towards geometric minimalist paintings of familiar farmland and rural areas such as *Nakornpathom Rice Field* (1971).

3. LIVING IN CONSENSUS (1976 – 1977)
This short year is considered to be a pivotal turning point in Damrong's artistic journey. He was awarded a funded artist residency trip to Japan where he studied the relationship between local architecture and its surrounding environment. Techniques used were a combination that the artist developed himself: using pen and watercolour, drawing very fine detailed lines that echo the peaceful meditative state of Shinto and Zen philosophy, especially in the way humans and nature co-exist. These artworks stem from calmness and contentment, gathering concentration in the heart and life reflections through intellect and morality. Important artworks from this era are *Ise Dai Jingu-2* (1977), *Red Torii* (1976) and *Fall-2* (1977).

4. IMAGERY OF SERENITY (1977 – 2002)
This concluding era compounds together all of the artist's varied experiences over the years, forming a new base upon which this next period of creativity could truly reflect the artist's central being. The act of consistently producing artwork allowed time for the artist to study one's own heart, which helped Damrong to find his own path. Artworks from this period are a representation of the artist's character, way of life and spirit. The image of the small house nestled within the vast rural landscape can be found on multiple paintings, irreverent to a meditative practice that the artist repeated over time. It is a visual representation of a moment that stood still amongst the changing and fast paced society. This small quiet corner created for escapism provides a space for observers who enjoy the slow digestion of information and the ultimate simplicity coming out of the self and the heart. This exhibition features outstanding pieces from this era such as *Mhoo Bann 2* and *Mhoo Bann 3* (1993), *The Great Painting for Thailand* (1996-1998) and *A House on the Mountain 1-2-3* (1994 - 1998).

These four important periods were summarised from thorough research conducted on the artist's artistic expressions and the aesthetics found in the works, coupled with knowledge of concepts and creative aims from different eras. A text written by Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj in which he chronicled his own works into 13 periods based on life events and place of residence was used as the main reference to help configure the *DAMRONG WONG-UPARAJ: A RETROSPECTIVE OF VERSATILITY AND DISCIPLINE* exhibition.

One of the focuses for this show is to present an extraordinary life lived by an artist whose skill covered all grounds. He represents a unique kind of determination and ability to always try, in the name of art practice and critical thinking. Damrong sought out education and knowledge to study his own self. He created artwork constantly without wavering and finally reached the centre of truth, finding himself.

The artworks of Damrong, his academic works along with his many other works, represent a highly significant contribution to the field of Thai contemporary art. He wished for the general public to be exposed to "**Visual Arts**" for it not to be something exclusive only to the art world, but instead opens for everyone of every age in every field to experience.

สารจากภัณฑารักษ์
CURATOR STATEMENT

ดำรง วงศ์อุปราช: แสวงหาตัวตนด้วยจิตวิญญาณแห่งชนบท

โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิชญ มุกดามณี

“ในปัจจุบันนี้ศิลปินหลายคนในโลกนี้กำลังแสวงหาแหล่งบันดาลใจจากศิลปะพื้นบ้าน จากลวดลายในผ้าทอ เครื่องประดับ เครื่องใช้ไม้สอยที่มีศิลปลักษณะ เพื่อนำมาสร้างสรรค์ใหม่ ซึ่งไม่ใช่การเลียนแบบ เป็นกระบวนการสร้างสรรค์ ใคร่ขอยกตัวอย่างผลงานจิตรกรรมของผู้เขียนเอง [ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช] ในสมัย พ.ศ. 2502 ถึงยุคปัจจุบัน ส่วนใหญ่แล้วได้นำเอาภาพมาจากวัฒนธรรมพื้นบ้าน เช่น บ้านเรือน เครื่องใช้ไม้สอย การขัดแตะ การจักสาน ทุ่งนา คันนา กระบุง โอ่ง เรือ ต้นไผ่ ต้นหญ้า เกวียน คู คลอง ภูเขา แม่น้ำ ลำธาร ก้อนหิน รั้วไม้ไผ่ ยุ้งข้าว ฯลฯ ล้วนแต่เป็นสิ่งและเป็นเรื่องชนบทพื้นบ้านทั้งนั้น การสำรวจและการวิจัยในเรื่องวัฒนธรรมพื้นบ้านของผู้เขียนนั้น เพื่อการนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ศิลปะเป็นเรื่องแรก เป็นความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมพื้นบ้านกับศิลปะร่วมสมัย ปัจจุบันแนวทางการสร้างสรรค์เช่นนี้เป็นเพียงแนวทางหนึ่งในแนวทางมากมายหลากหลายในโลกนี้ ไม่จำเป็นที่คนอื่นจะต้องทำตาม ผู้เขียนเพียงแต่ชี้ให้เห็นว่าในปัจจุบันนี้ยังมีแนวทางเช่นนี้อยู่” [1]

การเรียนรู้และทดลองเพื่อแสวงหาตัวตนของศิลปินท่ามกลางกระแสความเปลี่ยนแปลงของโลกศิลปะ คือเป้าหมายสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของ **ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช** ซึ่งดำเนินไปไม่เคยหยุดตลอดระยะเวลามากกว่า 40 ปี เส้นทางการแสวงหาตัวตนของอาจารย์ดำรงนั้นกว้างใหญ่และหลากหลาย สะท้อนความมุ่งมั่นและโลกทัศน์อันก้าวไกล เริ่มต้นจากการสังเกตสภาพแวดล้อมภายนอกรอบๆ ตัว ไปสู่การถ่ายทอดความรู้สึกและมุมมองจากภายในใจ จากการพยายามคิดค้นลักษณะการแสดงออกทางศิลปะที่เป็น “รูปธรรม” ไปสู่การมองลึกเพื่อค้นหา “นามธรรม” ซึ่งซุกซ่อนอยู่ภายใต้รูปแบบอันเป็นสากล จากการซึมซับและผสมผสานองค์ความรู้จากตะวันตก ไปสู่การค้นหาสัมพันธภาพของจิตวิญญาณและธรรมชาติในแบบตะวันออก...อาจารย์ดำรงศรัทธาต่อการทำงานศิลปะอย่างแรงกล้า แม้กระทั่งเมื่อผลลัพธ์จากการเรียนรู้อันเข้มข้นส่งผลให้เกิดการตกผลึกทางความคิด และประสบการณ์การทดลองปฏิบัติอย่างเอาจริงเอาจังออกดอกผลให้ประสบความสำเร็จทั้งในฐานะศิลปินและนักวิชาการด้านศิลปะ

อาจารย์ดำรงยิ่งมุมานะทำงานศิลปะเพื่อพิสูจน์ให้เห็นถึงแก่นแท้ภายในตัวตนนั่นคือ “จิตวิญญาณแห่งชนบท” ที่เรียบง่าย สมถะ และทรงคุณค่าเหนือความเปลี่ยนแปลง ที่สำคัญคือศิลปินใช้การทำงานศิลปะอย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต เป็นหลักฐานเพื่อสะท้อนความเชื่ออย่างหนักแน่นในคำตอบของการเดินทางที่ยาวไกลว่าท้ายที่สุดแล้ว ปลายทางของการเป็นศิลปินนั้นไม่ใช่เพื่อการแสวงหาใดๆ หากคือการย้อนกลับเข้าสู่ *“ความสงบ ตามจุดหมายที่เป็นปรัชญาและอุดมการณ์ชีวิตและศิลปะ”* [2]

จุดเริ่มต้นของ “จิตวิญญาณแห่งชนบท” ซึ่งอาจารย์ดำรงใช้เป็นเครื่องมือสำคัญในการนำพาตนเองไปทำความเข้าใจ “ความสงบและสมถะ” มีที่มาจากสองปัจจัยสำคัญในช่วงชีวิตวัยเด็กและวัยนักเรียนของอาจารย์ดำรง ปัจจัยแรกคือสภาพแวดล้อมในการดำเนินชีวิตและการตระหนักรู้ถึงสภาวะความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย พื้นเพบ้านเกิดอาจารย์ดำรงอยู่ที่อำเภอพาน จังหวัดเชียงราย ประกอบกับการที่มีคุณพ่อเป็นสล่า (ช่างท้องถิ่น) ทำให้มีโอกาสได้ใกล้ชิดผูกพันกับศิลปะและวัฒนธรรมประเพณีภาคเหนือตั้งแต่ยังเด็ก ต่อมาเมื่อย้ายมาสู่สภาพแวดล้อมใหม่ในเมืองหลวง เริ่มต้นศึกษาศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่าง เมื่อปี พ.ศ. 2497 แล้วไปศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยศิลปากรเมื่อปี พ.ศ. 2500 ท่ามกลางสิ่งแวดล้อมของชุมชนเมืองซึ่งอัดแน่นด้วยสิ่งก่อสร้างและโรงงานอุตสาหกรรม และกระแสความเจริญสมัยใหม่ที่ไหลบ่าอย่างรวดเร็วเข้าสู่วิถีชีวิต ส่งผลกระทบให้อาจารย์ดำรงสนใจในการสังเกตความเปลี่ยนแปลงรอบตัวของสภาพแวดล้อมสมัยใหม่ ถ่ายทอดเป็นภาพบรรยากาศของทิวทัศน์เมืองหลวงที่ขับเน้นอารมณ์หยาบกระด้างของสิ่งก่อสร้างและโรงงานอุตสาหกรรมด้วยเทคนิคการตวัดปัดป้ายสีหมึกและสีน้ำบนกระดาษอย่างฉับพลัน ยกตัวอย่างเช่น ภาพ *โรงไฟฟ้าวัดเลียบ* (พ.ศ. 2499) และภาพ *โรงไฟฟ้า* (พ.ศ. 2500) ซึ่งอาจารย์ดำรงสร้างสรรค์ในช่วงเวลาคาบเกี่ยวที่เป็นนักเรียนโรงเรียนเพาะช่างและเป็นนักศึกษาปีที่ 1 ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปัจจัยต่อมาคือการได้เรียนรู้เพิ่มเติมทั้งวิชาศิลปะไทยและศิลปะสากลกับครูบาอาจารย์ในสถาบันการศึกษาศิลปะสมัยใหม่ โดยเฉพาะ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้ที่อาจารย์ดำรงมีความผูกพันและยึดถือเป็นแบบอย่างในการดำเนินชีวิต ความรู้ใหม่จากสถาบันการศึกษาเหล่านี้ทำให้อาจารย์ดำรงได้เปิดโลกทัศน์สู่การเรียนรู้ภาษาและการแสดงออกทางศิลปะแบบสากล แต่ในขณะเดียวกันจะถูกย้ำเตือนเสมอว่าให้ก้าวไปไกลกว่าการลอกเลียนเพียงรูปแบบของฝรั่ง การเรียนการสอนของมหาวิทยาลัยศิลปากรมุ่งเน้นผลักดันลูกศิษย์ให้นำเสนอตัวตนด้วยการถ่ายทอดเรื่องราวและแนวความคิดจากวิถีชีวิต วัฒนธรรม และความเชื่อท้องถิ่น ดังที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้เขียนอธิบายไว้ในหนังสือ *Contemporary Art in Thailand* ตอนหนึ่งความว่า

“A kind of universalism in artistic expression is determined by our modern civilization and has been adopted everywhere, but [...] this is not a plausible reason why art must have a monotonous character. If sincerely expressed, a work done by a Thai or by other Eastern artist must be different from one made by a European. The difference will correspond to the individuality of the race.” [3]

แนวความคิดเรื่องการแสวงหาตัวตนทางศิลปะด้วยการตั้งคำถามถึงความสัมพันธ์ระหว่างกระแสใหม่-เก่า สมัยใหม่-ความเป็นไทย ถูกนำเสนอผ่านผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ชนบทท้องถิ่นไทย หลากหลายเทคนิคที่อาจารย์ดำรงค้นคว้าทดลองตั้งแต่เรียนชั้นปีที่ 2 จนกระทั่งจบการศึกษา เช่น ภาพชุมชนเรือนแพ กลุ่มบ้านชาวนา-ชาวไร่ หมู่บ้านชาวประมงริมน้ำ นำเสนอวิถีชีวิตอันเรียบง่ายและสงบสุขของชาวบ้าน ตลอดจนข้าวของเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันและเครื่องมือทำการเกษตรซึ่งคนทั่วไปรู้จักคุ้นเคย ผลงานเหล่านี้สร้างสรรค์ด้วยรูปแบบเชิงผสมผสานความเป็นตะวันตกและตะวันออกไว้ด้วยกัน เช่น ใช้องค์ประกอบการวาดที่เรียบแบนแบบภาพฝาผนังในวัด รวมไปถึงวิธีการตัดเส้นและเทคนิคสีฝุ่นแบบจิตรกรรมไทยประเพณี ผสมผสานกับการซ้อนทับรูปทรงเพื่อสร้างมิติลึกตื้น ลดทอนรายละเอียดของภาพทิวทัศน์ให้หลงเหลือเป็นรูปทรงเหลี่ยมมุมเรขาคณิตในแบบศิลปะลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) ตลอดจนการสอดแทรกฝีแปรงและสีสัน

อันสดใสแบบศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) เป็นต้น ผลงานในช่วงเวลาดังกล่าวที่ได้รับการยอมรับมากที่สุด คือ ภาพวาดในชุด *หมู่บ้านชาวประมง* (พ.ศ. 2503) ซึ่งได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 11

การแสวงหาตัวตนของอาจารย์ดำรงเป็นผลลัพธ์จากการทดลองสร้างสรรค์ทำงานศิลปะโดยไม่ยึดติดกับรูปแบบและความสำเร็จ แม้ว่าผลงานในชุดทิวทัศน์ชนบทจะได้รับการยอมรับอย่างสูง แต่อาจารย์ดำรงยังคงมุ่งมั่นศึกษากระแสความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะในระดับนานาชาติอย่างสม่ำเสมอ แล้วนำมาประยุกต์ใช้กับการทดลองค้นคว้าทางศิลปะของตนเอง กระบวนการเรียนรู้ครั้งสำคัญคือเมื่ออาจารย์ดำรงจบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากรแล้วได้รับทุนจากบริติช เคานซิล (British Council) ให้ไปศึกษาด้านศิลปะที่สเลด สกูล ออฟ ไฟน์ อาร์ต (Slade School of Fine Art) มหาวิทยาลัยลอนดอน กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ (พ.ศ. 2505 – 2506) ผลงานจิตรกรรมของอาจารย์ดำรงก้าวกระโดดไปสู่รูปแบบนามธรรมอย่างเต็มตัว โดยเฉพาะแนวทางการแสดงออกด้วยความเคลื่อนไหว รูปทรงถูกย่อยสลายจนกระทั่งหลงเหลือเพียงรูปทรงอิสระและฝีแปรงที่ตวัดปัดป้ายอย่างฉับพลัน แรงบันดาลใจมีทั้งจากสภาพแวดล้อมรอบตัว เสียงดนตรี และความรู้สึกภายในใจ ทั้งหมดถูกกลั่นกรองให้เป็นสัมพันธภาพของทัศนธาตุ จุด เส้น สี น้ำหนัก พื้นผิว ซ้อนทับสอดประสานกันอย่างเสรี

ผลงานจิตรกรรมของอาจารย์ดำรงในช่วงเวลานี้ละทิ้งเรื่องราวเนื้อหาไปสู่การค้นหาคุณค่าและความงามภายในกรอบสี่เหลี่ยมของงานจิตรกรรมตามอุดมคติแบบนามธรรมบริสุทธิ์ มีเพียงร่องรอยของตัวอักษรไทยและตัวเลขไทยเล็กๆ น้อยๆ ปะปนอยู่กับร่องรอยสะบัดปัดป้ายของสีสัน ประกอบกับเศษกระดาษจากโปสการ์ด ภาพถ่าย นิตยสารและวัสดุเหลือใช้ ที่ศิลปินนำมาปะติดกระจัดกระจายอยู่บนพื้นผิวของผืนผ้าใบ แม้กระทั่งอาจารย์ดำรงเดินทางกลับมาประเทศไทยก็ยังสร้างสรรค์ในแนวทางนามธรรมดังกล่าวอย่างจริงจังและต่อเนื่อง ยกตัวอย่างเช่น ผลงาน *เวลา* (พ.ศ. 2508) และ *จิตรกรรมสีฟ้า* (พ.ศ. 2508) ควบคู่ไปกับการเผยแพร่องค์ความรู้ด้านศิลปะสมัยใหม่สู่สาธารณชน ทั้งด้วยวิธีการจัดแสดงผลงานศิลปะในนิทรรศการต่างๆ การเขียนหนังสือ เขียนบทความด้านศิลปะในนิตยสารและหนังสือพิมพ์ รวมไปถึงการร่วมร่างหลักสูตรศิลปะที่วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และร่วมเปิดหอศิลป์ทั้งที่กรุงเทพและจังหวัดนครราชสีมา จนกระทั่งปี พ.ศ. 2511 – 2513 อาจารย์ดำรงได้รับทุนจอห์น ดี. ร็อกกี้เฟลเลอร์ ที่ 3 (John D. Rockefeller III Felloship) ให้ไปศึกษาปริญญาโทที่มหาวิทยาลัยเพนซิลเวเนีย (University of Pennsylvania) ประเทศสหรัฐอเมริกา ซึ่งเป็นอีกหนึ่งช่วงเวลาสำคัญที่อาจารย์ดำรงขยายผลการทำงานศิลปะไปสู่รูปแบบนามธรรมเชิงสังเคราะห์ ฝีแปรงอิสระปรับเปลี่ยนไปสู่รูปทรงที่มีขอบคมชัดเจน ตัวอักษรและตัวเลงไทยกลายเป็นแรงบันดาลใจสำคัญในการออกแบบทัศนธาตุบนผืนผ้าใบ ยกตัวอย่างเช่น *ผลงานไม่ทราบชื่อ* (พ.ศ.2512) ซึ่งเป็นการลดทอนตัวอักษร “ก” ให้กลายเป็นรูปทรงนามธรรมสีน้ำเงินบนพื้นสีแดง

ประสบการณ์สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมแนวนามธรรมมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อพัฒนาการด้านศิลปะของอาจารย์ดำรง โดยเฉพาะเมื่อศิลปินสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์แนวนามธรรมในช่วงปี พ.ศ. 2513 – 2519 ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากทุ่งนาในจังหวัดนครปฐม สภาพแวดล้อมใหม่ที่อาจารย์ดำรงพำนักอยู่หลังจากเดินทางกลับจากสหรัฐอเมริกา แล้วได้บรรจุเป็นอาจารย์ที่คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์ ในผลงานชุดใหม่นี้ อาจารย์ดำรงลดทอนรูปทรงและรายละเอียดของทิวทัศน์ธรรมชาติให้หลงเหลือเพียงรูปทรงเรขาคณิตที่เรียบง่าย ภายใต้โทนสีของบรรยากาศอันอบอุ่น เงียบสงบของชนบทไทย ยกตัวอย่างเช่นผลงานจิตรกรรม *ทุ่งนา นครปฐม* (พ.ศ. 2514) เป็นต้น สังเกตได้ว่า ผลงานชุดดังกล่าวได้นำจิตวิญญาณของชนบทไทยคืนกลับมาอีกครั้งด้วยรูปแบบกึ่งนามธรรม สะท้อนความมั่นใจและความเข้าใจที่ลึกซึ้งของอาจารย์ดำรงต่อความหมายและรูปแบบการแสดงออกทางศิลปะที่เป็นสากล ไม่มีเส้นแบ่งระหว่างความเป็นตะวันตกและตะวันออกอีกต่อไป ศิลปินสามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้อย่างอิสระเพื่อถ่ายทอดถึงแนวความคิดและเรื่องราวเนื้อหาเฉพาะตัว

จากการที่ได้ศึกษา จัดแสดงนิทรรศการ และทำงานทั้งในประเทศและต่างประเทศ หล่อหลอมให้อาจารย์ดำรงมีตัวตนและหน้าที่หลากหลายกว่าการเป็นศิลปินผู้สร้างสรรค์ศิลปะแค่เพียงอย่างเดียว นั่นคืออาจารย์ยังมีบทบาทเป็นนักวิชาการศิลปะ นักวิจารณ์ ภัณฑารักษ์ นักบริหารจัดการและนักอนุรักษ์งานศิลปะ เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่ทั้งร่วมลงมือและให้คำปรึกษาในการวางรากฐานวงการศิลปะของไทยในหลายด้าน โดยเฉพาะในด้านการบริหารจัดการหอศิลป์ และการพัฒนาหลักสูตรการศึกษาศิลปะของประเทศ อาจารย์ดำรงมีความเข้าใจอย่างลึกซึ้งเกี่ยวกับความแตกต่างขององค์ความรู้ แนวความคิด ความเชื่อ และการแสดงออกทางศิลปะและวัฒนธรรมในระดับนานาชาติ ประกอบกับบุคลิกส่วนตัวที่นุ่มนวล ชอบเชื่อมโยงและพูดคุยกับคนจากหลากหลายสาขาอาชีพ มีความสามารถในการสื่อสารภาษาต่างประเทศ อาจารย์ดำรงจึงใช้ความสามารถอันหลากหลายเพื่อขับเคลื่อนและพัฒนาวงการศิลปะทุกๆ ด้าน ด้วยความหวังให้เจริญรุดหน้า เป็นมืออาชีพอย่างครบวงจร ทัดเทียมกับต่างประเทศ โดยบทบาทหน้าที่ทั้งหมด อาจารย์ดำรงทำควบคู่กับความมุ่งมั่นบนเส้นทางสายศิลปิน เป็นแบบอย่างและแรงบันดาลใจให้กับศิลปินและบุคคลในสายอาชีพอื่นๆ ที่มีโอกาสได้เกี่ยวข้องกับอาจารย์ดำรง

ด้วยหน้าที่การทำงานและบทบาทความรับผิดชอบมากมาย จุดเปลี่ยนสำคัญอีกครั้งที่ส่งผลต่อการแสวงหาตัวตนของอาจารย์ดำรง คือเมื่อศิลปินได้รับทุนจากมูลนิธิญี่ปุ่น เพื่อไปศึกษาค้นคว้าวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรม และเป็นศิลปินในพำนักที่เมืองเกียวโตในช่วงปี พ.ศ. 2519 – 2520 ถือเป็นการปลีกตัวเองออกจากบริบททางสังคมที่สลับซับซ้อนในประเทศไทย แล้วย้อนกลับเข้าสู่การค้นหาตัวตนอีกครั้ง เมื่ออยู่ที่ญี่ปุ่นอาจารย์ดำรงจะเดินทางออกไปวาดรูปตามวัดโบราณ ศึกษาสถาปัตยกรรมท้องถิ่นและบ้านเรือนในชนบท ใช้เทคนิควาดภาพลายเส้นปากกาบนกระดาษ สานซ้อนเส้นเล็กๆ จนกระทั่งเกิดเป็นรูปทรงและสีสันที่สวยงาม ละเอียดลออ สอดคล้องกับสภาวะสมาธิในใจของอาจารย์ดำรงที่ค่อยๆ สังเกต ค่อยๆ วาด และค่อยๆ ตระหนักถึงความสงบอันเกิดจากสภาพแวดล้อมรอบๆ ตัว อย่างช้าๆ สัมผัสถึงความสัมพันธ์และเอกภาพระหว่างสถาปัตยกรรมและธรรมชาติ ความเกี่ยวข้องเป็นส่วนหนึ่งซึ่งกันและกันระหว่างสิ่งก่อสร้างโดยมนุษย์และสิ่งแวดล้อม ต้นไม้ ลำธาร ก้อนหิน ที่อยู่รายรอบ เหล่านี้กล่อมเกลาจิตใจของอาจารย์ดำรงให้ดิ่งลึกไปสู่จิตวิญญาณแห่งชนบทอย่างแท้จริง นั่นคือความสงบ ความเรียบง่ายที่บริสุทธิ์และจริงใจ ผลงานจิตรกรรมชุดญี่ปุ่น ยกตัวอย่างเช่น ผลงาน *วัดอิเซ่* (พ.ศ. 2519) *โทริสีแดง* (พ.ศ. 2519) และ *ฤดูใบไม้ร่วง* (พ.ศ. 2519) มีขนาดเล็กเพราะศิลปินต้องถืออุปกรณ์ไปวาดภาพในสถานที่ต่างๆ และมีจำนวนไม่มากนัก แต่ถือเป็นผลงานที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง อีกทั้งนำไปสู่การตกผลึกทางความคิดของอาจารย์ดำรงในผลงานชุดต่อมา ซึ่งศิลปินสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องตลอดระยะเวลา 25 ปี จนกระทั่งเสียชีวิตในปี พ.ศ. 2545

หลังจากที่อาจารย์ดำรงเดินทางกลับจากประเทศญี่ปุ่น ได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่กลายเป็นรูปแบบเอกลักษณ์ของตัวศิลปิน คือรูปทิวทัศน์ชนบทอันกว้างใหญ่ ภาพพื้นที่ว่างของทุ่งนา ภูเขาและต้นไม้ ปรากฏอยู่ในบรรยากาศอันเงียบสงบท่ามกลางหมอกจางๆ และแสงแดดอบอุ่น มีบ้านไม้หลังเล็กๆ ตั้งเรียงรายหลังคามุงด้วยฟางข้าวหรือหญ้าแห้ง ข้าวของเครื่องใช้ทางการเกษตร เกวียนไม้ โอ่งน้ำ กระจัดกระจายอยู่บนพื้นดิน หลังคามุงด้วยฟางสีน้ำตาลอ่อนสร้างสรรค์ด้วยฝีแปรงละเอียดเป็นเส้นเล็กๆ ที่ศิลปินบรรจงวาดซ้อนทับซ้ำแล้วซ้ำเล่า ผสานกลมกลืนเป็นเนื้อเดียวกับเส้นเล็กๆ ของต้นข้าว กองฟาง ที่เกลื่อนกลาดอยู่เต็มทุ่งนา กว้างไกลสุดลูกหูลูกตา สื่อความหมายถึงชีวิตชาวบ้านในชนบทที่สัมพันธ์แนบแน่นกับวิถีเกษตรกรรม ผสมผสานกลมกลืนเป็นเนื้อเดียวกันกับธรรมชาติอันยิ่งใหญ่ ผลงานในช่วงแรกๆ ของการเปลี่ยนผ่านจากยุคญี่ปุ่นสู่เนื้อหาชนบทไทย ยกตัวอย่างเช่น *ทุ่งนา* (พ.ศ. 2522) และ *ฉากคลอง* (พ.ศ. 2523)

ในช่วงเวลานี้ อาจารย์ดำรงได้หลอมรวมประสบการณ์ตั้งแต่วัยเด็กมาเป็นข้อมูลสำหรับกลั่นกรองเป็นผลงานภาพทิวทัศน์ชนบท ไม่มีเส้นแบ่งของการจัดประเภท ละทิ้งคำจำกัดความเชิงเทคนิคใดๆ ที่เคยทดลองทำมา หลงเหลือเพียงความตั้งใจ ความมุ่งมั่นและแนวความคิดเฉพาะตัวของอาจารย์ดำรง มุ่งเน้นไปที่การแสดงออกความรู้สึกเชิงนามธรรมและอุดมคติของ “ความเป็นชนบทไทย” ตามมุมมองศิลปิน มากกว่าจะแสดงสภาพความเป็นจริงตามธรรมชาติ ความงามและความสุขภายในใจฉายชัดออกมาผ่านโทนสีและรายละเอียดทุกตารางนิ้วบนผืนผ้าใบ อาจารย์ดำรงวาดภาพบ้านในทิวทัศน์ชนบทลักษณะดังกล่าวซ้ำแล้ว ซ้ำอีก คล้ายกับการฝึกจิตให้ปลีกวิเวกเพื่อแสวงหาความสงบและเข้าถึงธรรมชาติ ในขณะเดียวกันก็สื่อสารกับผู้ชื่นชมผลงาน ให้เราได้ระลึกถึงโลกแห่งความฝันและจินตนาการที่เวิ้งว้างทว่าอบอุ่น ย้อนกลับมาพิจารณาแก่นแท้ของชีวิตที่สมควรดำเนินไปด้วยความประหยัด มักน้อย ถ่อมตัว แตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากโลกสมัยใหม่ที่หมุนเปลี่ยนด้วยความรวดเร็วและฟุ่มเฟือย ผลงานในช่วงเวลาดังกล่าวนี้มีหลายชิ้น เช่น ภาพ *หมู่บ้าน 2* และ *หมู่บ้าน 3* (พ.ศ. 2536) *The Great Painting for Thailand* (พ.ศ. 2539 – 2541) และ *หมู่บ้านบนหุบเขาหมายเลข 1-2-3* (พ.ศ. 2537 – 2542)

คุณค่าในภาพจิตรกรรมของอาจารย์ดำรงเปรียบเสมือนภาพแทนอุปนิสัยและจิตวิญญาณของ “คนชนบท” คือแก่นแท้ความเป็นไทย ซึ่งลึกซึ้งกว่าความรู้สึกแปลกใหม่ (Exotic) ที่ชาวต่างชาติโดยเฉพาะนักเดินทางจากโลกตะวันตกมักพูดถึงประเทศไทย หรือแม้แต่หลายๆ ประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ถึงแม้เรามักไม่เห็นภาพคนปรากฏในผลงานของอาจารย์ดำรง แต่เมื่อดูภาพวาดทิวทัศน์ที่ถูกสร้างสรรค์มามากมาย สิ่งแรกที่สัมผัสได้ทันทีคือวิถีชีวิตของชาวบ้าน ชุมชนชาวไร่ชาวนาที่อยู่รวมกันท่ามกลางทุ่งนาสีทองกับท้องฟ้าสีครามสดใส พึ่งพาอาศัยด้วยไมตรีจิต โอบอ้อมอารี เหล่านี้คือกาลเวลาที่หยุดนิ่งในใจท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงอันรวดเร็วของสังคมรอบๆ ตัว คือความอิ่มเอิบใจที่ถูกถ่ายทอดออกมาสู่สาธารณชนผู้พยายามดิ้นรนโดยไร้จุดหมายในโลกร่วมสมัย ที่ซึ่งความเจริญและธรรมชาติ เมืองและชนบท ผสมปนเปจนแบ่งแยกออกจากกันไม่ได้ เสมือน

มุมสงบเล็กๆ ที่ศิลปินได้อาศัยย้อนกลับมาเฝ้าสังเกตและดื่มด่ำธรรมชาติอย่างช้าๆ กล่อมเกลาจิตใจให้สงบอยู่ในภวังค์แห่งสมาธิ ไตร่ตรองถึงความนิ่งและความว่าง อันเป็นแก่นแท้ของการดำเนินวิถีชีวิต

[1] ดำรง วงศ์อุปราช, "ความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมพื้นบ้านกับศิลปะร่วมสมัย" (ที่มาจากบทความในนิตยสาร*สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์*) ใน *หนังสือที่ระฤกเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช*, กรุงเทพมหานคร: ศูนย์ทัศนศิลป์ดำรง วงศ์อุปราช (2545), หน้า 103.

[2] ดำรง วงศ์อุปราช, "ยุคนครชัยศรี" ใน *หนังสือที่ระฤกเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช*, กรุงเทพมหานคร: ศูนย์ทัศนศิลป์ดำรง วงศ์อุปราช (2545), หน้า 80.

[3] Professor Silpa Bhirasri, "Transitory Unavoidable Effects of the Western Influence" in *Contemporary Art in Thailand*, Bangkok: The Fine Arts Department (B.E.2532), p.15.

DAMRONG WONG-UPARAJ: SEEKING ONESELF IN THE SPIRIT OF THE COUNTRYSIDE

By Assistant Professor Vichaya Mukdamanee, D.Phil.

[Translated from Thai Article]

"In these times many artists in our world seek inspiration in folk art, using folk weaving patterns, ornaments, and utensils with artistic characteristics to create something new, not for imitation, but for use in the creative process. I'd like to give examples with my own paintings from 1959 to the present day. Most of the images are taken from local culture: houses, utensils, thatched roofs, wicker-work, rice fields, dikes, baskets, cisterns, boats, bamboo, grass, carts, irrigation trenches, canals, mountains, rivers, streams, rocks, bamboo fencing, granaries, and so on, all elements of rural life. My first task was to observe and explore indigenous culture for use in creating art, and that built a relationship between local cultures and contemporary art. Today such a concept of creativity is just one among many, many approaches there are in the world. Others don't have to follow that route: I'm only using it to point out that today the concept is still here with us." [1]

Learning and experimentation in search of the artist's identity amid the currents of change in the art world is an important objective in the paintings of **Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj**, who worked ceaselessly throughout more than 40 years. Professor Damrong's journey of self-discovery was vast and varied, reflecting his concentration and far-reaching vision. It began with paying close attention to his surrounding environment, later developing into expression of internal feelings and perspectives. From attempts to come up with an artistic style of tangible representation to a deep search for a universal abstraction hidden within forms, from absorbing and mixing in elements of Western knowledge to a search for the relationship of spirit to nature in an Oriental style… Damrong maintained a passionate faith in artistic work. Even when intense learning had crystallized his thinking and heartfelt practical experimentation resulted in great artistic and academic success, Damrong worked all the more diligently in producing art that showed the world his true essence was the spirit of the countryside: simple, serene, and timeless. What stands out is the artist's continuous creation of art throughout his entire life, evidencing his powerful belief that in the last analysis, over this long journey the artist's destination was not

a search, but a return to *"peace, in accordance with the end goal of philosophy and the ideals of life and art."* [2]

The spirit of the countryside, an important tool Damrong used in reaching his personal understanding of peace and serenity, had its origin with two important factors in childhood and student years. The first was the environmental conditions he lived in and his awareness of how they were changing with time. He was born in Phan District in Chiang Rai Province, and his father being a local artisan ("salaa" in local dialect) enabled him to develop a close relationship with the arts, cultures, and traditions of Northern Thailand from the time he was a child. Then later he moved to a new environment in our capital city, and in 1954 began art studies at the Poh-Chang Academy of Arts. He went on to Silpakorn University in 1957 surounded by an urban populace crowded together in building structures and industrial plants and flooded with currents of new modern prosperity which was rapidly eroding old ways of life. The effect of this made the young Damrong intensely aware of the changes that came with the modern environment. He gave us images of a capital city landscape that accentuated the harsh mood of those structures and industrial plants through a technique of rapidly flicking and smearing ink and watercolours onto paper. Examples of this are the paintings *Power Station of Wat Lieb* (1956) and *Power Station* (1957), which he created when studied at Poh-Chang Academy of Arts overlapping with his first year at Silpakorn University.

Following this, another factor was deeper learning about both Thai and international art with instructors at institutes of modern art education, especially Professor Silpa Bhirasri, to whom Damrong was very close and whom he held up as an example for how to live life. New knowledge from new sources opened up Damrong's horizons to visual language learning and international artistic expression, but at the same time he was always strongly cautioned to go far beyond simple imitation of Western styles. Studies and instruction at Silpakorn University stressed motivating students to express themselves through narratives and concepts from local lifestyles, cultures, and beliefs. As Professor Silpa Bhirasri wrote in his book *Contemporary Art in Thailand,*

"A kind of universalism in artistic expression is determined by our modern civilization and has been adopted everywhere, but […] this is not a plausible reason why art must have a monotonous character. If sincerely expressed, a work done by a Thai or by other Eastern artist must be different from one made by a European. The difference will correspond to the individuality of the race." [3]

The concept of pursuing one's own artistic identity through posing questions about the relationship between old and new currents, the modern age and "Thainess" (the unique qualities of being Thai) was expressed by Damrong in landscape paintings of many Thai locales and in many techniques he researched and experimented with from his second year of study until graduation. Here we see pictures of houseboat communities, groups of farmers and rice growers, fishing villages by the water, all depicting simple, peaceful, and contented ways of village life, including possessions, things used in daily life, and farming tools everyone easily recognises. These works were created in a combination of Western and Oriental styles. For instance he used the simple flat pictorial style of temple murals – with methods of truncating lines and tempera painting in a Thai traditional style - while mixing in overlapping forms to create dimension. He reduced landscape detail to leave geometric shapes in the style of Cubism, and introduced brushstrokes and vivid colours from Impressionism. The most highly recognised works from this period are paintings from the *Fishing Village* series (1960), which was awarded 1st place (gold medal) at the 11th National Exhibition of Art.

Damrong's pursuit of identity was the result of creative experimentation in art work completely unattached to pursuit of status and success. Although the rural landscape works got major recognition, Damrong continued to focus on education and the currents of change in the art world at the international level, and on doing his own experimentation and research. An important step in the learning process came about when Damrong graduated from Silpakorn and received a fellowship from the British Council to study art at the Slade School of Fine Art in London in 1962 - 1963. His paintings took a giant leap forward into abstractionism, especially the concept of expression through movement. Forms were dissolved until only free form and sudden flicking brush strokes remained. Abstract inspiration comes from one's surroundings, music, and feelings within the heart. All are distilled into relationships of visual elements: points, lines, colours, weight, texture, woven freely into one another.

During this time Damrong's paintings abandoned narrative and content in a search for value and beauty within the rectangular form of a painting purely following abstractionist ideals. Here there are only a few markings with Thai letters and numbers mingled in with traces of colourful brushstroke flecks, with pieces of paper from picture postcards, magazines, and other scraps pasted randomly by the artist on the painting surface. Even after returning to Thailand he continued to diligently and relentlessly create in that abstract style. Examples of this are the works *Vela* and *Blue Painting* from 1965. After disseminating his knowledge of modern art to the public through art exhibitions, writing books as well as articles on art in magazines and newspapers, helping draft an art course at Northeast Technical Institute, and opening art galleries in Bangkok and Nakhon Ratchasima, Damrong received a John D. Rockefeller III Fellowship during 1968 - 1970 to study in the master's degree program at the University of Pennsylvania in the United States of America. This launched another important period, as he expanded his work into synthetic forms of abstract art. Free brush strokes were modified into shapes with sharp, clear borders. Thai letters and numbers became a significant inspiration for designing visual elements on canvas surfaces. An example is *[Unknown]* (1969), where the Thai letter "kor" becomes an abstract form, navy blue on a red background.

His experience creating abstract paintings had enormous importance for artistic development, especially in his abstract landscapes during the years 1970 - 1976. These were inspired by rice fields in Nakhon Pathom Province, a new environment where he lived after returning from the United States of America and being appointed instructor at the Faculty of Arts, Silpakorn University (Sanam Chandra Palace Campus). In his new series of works, he reduced form and detail in natural landscapes to leave only simple geometric shapes under warm colour tones to represent the quiet, peaceful atmosphere of the Thai countryside. An example of this is seen in *Nakhornpathom Rice Fields* (1971). Note that this series marked a return to the spirit of rural Thailand, now with abstract characteristics, reflecting Damrong's profound confidence and understanding regarding the universal meaning and method of artistic expression. No longer were there dividing lines between what was Western and Eastern, as the artist was able to use both freely to express his own concepts and narratives.

Studying, exhibiting and working both in Thailand and abroad trained Damrong to find his identity in many more roles than solely as a painter. He had become an art scholar, a researcher, a curator, a managing executive, and an art conservator and was eminently qualified both to do manual work and to give advice on laying the foundation for many aspects of the Thai art industry, especially art gallery management and educational art course development. Damrong had a profound understanding of differences in artistic and cultural knowledge, concepts, beliefs, and expression at an international level. Added to this was his sweet personality. He loved to connect and chat with people from different walks of life, and had the ability to communicate in foreign languages. Damrong used his many abilities to encourage and develop all aspects of art, with an eye for progress. He was a complete professional, on a par with those in foreign lands. Damrong performed all his roles while never losing concentration on the path of the artist. He was a role model and an inspiration to artists and people in other professions who had a good fortune to be associated with him.

With so many work duties and responsibilities, another important turning point affecting Damrong's search for

identity came when the artist received a residency grant from the Japan Foundation to do research on art and culture while living in Kyoto during 1976 and 1977. Here he was able to slip away from complex social roles in Thailand and return to his search for himself. In Japan, Damrong traveled out to paint at ancient temples, studying local architecture and houses in the countryside, drawing with pen on paper, weaving tiny delicate lines to become beautiful forms and colours in gorgeous detail, in harmony with a meditative state in his heart which he sensed bit by bit, painted bit by bit. Little by little he became aware of peace coming from his surrounding environment, slowly sensing the relationship and unity between architecture and nature – the relatedness of structures built by humans and by the environment, each being a part of each – from the surrounding trees, brooks, stones, as they instructed Damrong's spirit on his journey straight down, deep and true, into the soul of the countryside that was pure, peaceful and simple. Examples from the Japanese series of paintings are *Ise Dai Jingu*, *Red Torii*, and *Fall*, all done in 1976. There are not many of these, and they are physically small because the artist had to hold the equipment while drawing the pictures in various places, but they are considered highly important works. They also led to crystallization of Damrong's thought in the works that followed during the next 25 years of continuous creation by the artist until his death in 2002.

After returning from Japan Damrong painted in what came to be known as his own characteristic style, that is, large representations of the peaceful silence of rural landscapes, open spaces with rice fields, mountains, and trees in a serene atmosphere of light mist and warm sun: simple wooden cottages, roofs thatched with rice straw or dry hay, agricultural items, wooden carts, and water jars here and there along the ground. Thatched roofs in light brown, fine, detailed brush strokes the artist painstakingly paints over and over, harmoniously merging into a single texture. Tiny lines representing rice and sheaves of straw spread across the fields as far as the eye can see to express the life of the rural villager closely bound to agricultural ways, blending harmoniously into unity with the awesomeness of nature. Works in the early transition from the Japanese period into content featuring the rural Thai countryside are exemplified in *Rice Fields* (1979) and *Canal Scene* (1980).

During this period, all Damrong's experience since childhood melded together into a kind of filter through which to produce art depicting the countryside. There are no lines of stylistic classification — words that might limit his tried and true techniques can be tossed aside, leaving only Damrong's intention, determination, and personal concepts, which focus on abstract feelings and ideals of the essence of rural Thailand from the viewpoint of the artist. Rather than presenting realistic conditions of nature, he makes beauty and inner joy shine out clearly through colour and detail in every square inch of the canvas. Again and again Damrong paints pictures in this style showing houses in rural landscapes, in what seems to be a spiritual practice of retreat from the world to find serenity and unity with nature. At the same time, though, it communicates with the viewer, giving us the sense of a world of dreams and imagination which, though vast, is warm and familiar, as we return to consider the true essence of the well-lived life. This life is based in preservation, contentedness, humility, in radical contrast to the new modern world that whirls about with dizzying speed and extravagance. There are a great many pieces from this period, such as *Village 2* and *Village 3* (1993), *The Great Painting for Thailand* (1993 - 1998), and *A House on the Mountain 1-2-3* (1994 - 1999).

The value of Damrong's paintings is in its representation of the character and spirit of Thai rural life as the true essence of being Thai, far deeper than a sense that foreigners, especially tourists from the West, might have in referring to Thailand or many countries in Southeast Asia as "exotic." Although we may not see images of people in these works, yet our immediate experience of looking at one of these many landscape paintings is the villagers' way of life, of farming communities living together amid golden rice fields and clear indigo skies in interdependence on friendliness, kindness, and generosity. These things bring a time and era of stillness to our hearts in the midst of the breakneck speed of societal change. They provide a refreshing contentment to people of the modern world who are trying and struggling purposelessly in a realm where progress and nature, city and countryside are inextricably mixed up together. They show us a tiny corner of serenity where the artist has returned to leisurely contemplation, captivated by nature in a meditative reverie as he trains the spirit to be calm and ponders the stillness and emptiness at the core of a way of life.

---

[1] Damrong Wong-Uparaj, "The Relationship of Indigenous Culture to Contemporary Art" (from an article in *Siam Rath Weekly Review*) in the book *On the Occasion of a Royal Cremation Ceremony* for Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj, Bangkok: Damrong Wong-Uparaj Visual Art Center (2002), p.103.

[2] Damrong Wong-Uparaj, "The Nakhon Chaisri Era" in the book *On the Occasion of a Royal Cremation Ceremony* for *Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj*, 2002, p. 80.

[3] Professor Silpa Bhirasri, "Transitory Unavoidable Effects of the Western Influence" in *Contemporary Art in Thailand*, Bangkok: The Fine Arts Department (1989), p.15.

ดำรง วงศ์อุปราช: ทัศนศิลป์แห่งชีวิต

โดย อดุลญา ฮุนตระกูล

[แปลจากภาษาอังกฤษ]

ช่วงยุค 50 ที่สุนทรียศาสตร์แห่งศิลปะไทยสมัยใหม่ได้ก่อตัวขึ้น มีศิลปินกลุ่มใหม่ที่สำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยศิลปะเพาะช่าง มหาวิทยาลัยศิลปากร ในสาขาวิจิตรศิลป์ ทั้งจิตรกรรม ประติมา-กรรม และภาพพิมพ์ ศิลปินกลุ่มนี้ได้ร่วมสร้างคุณูปการ แก่วงการศิลปะไทยสมัยใหม่หรือในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สองของประเทศไทยที่มีคุณค่าจวบจนปัจจุบัน ในขณะนั้น มีศิลปินจำนวนมากที่ได้ผันความสนใจจากงานจิตรกรรมไทยโบราณไปสู่งานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์และภาพนิ่ง ซึ่งถือเป็นการเปลี่ยนแปลงทางสุนทรียศาสตร์และเป็นการเปิดรับการแสดงออกในรูปแบบใหม่ของตัวศิลปินอย่างชัดเจน ทั้งในเชิงแนวคิดและเชิงปฏิบัติ อิทธิพลที่สะท้อนในผลงานมีตั้งแต่ศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ทางฝั่งยุโรปและอเมริกา ศิลปะยุคโพสต์-อิมเพรสชันนิสม์ไปจนถึงยุคคิวบิสม์ โดยศิลปินเริ่มนำเสนออารมณ์ความรู้สึกออกมาเป็นภาพแทนการถ่ายทอดสิ่งต่างๆ แบบตรงตัว หนึ่งในบุคคลสำคัญของวงการศิลปะไทยในยุคนี้ก็ได้แก่ อาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช

อาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช ตั้งใจศึกษาหาความรู้ตั้งแต่เด็ก ท่านสนใจศิลปะเนื่องจากได้รับการปลูกฝังจากครอบครัวโดยเฉพาะผู้เป็นบิดา และยังได้รับอิทธิพลจากวัดวาอารามไทย รวมไปถึงชุมชนรอบตัวที่ท่านเติบโต ท่านได้รับรางวัลอันทรงเกียรติจากการประกวดศิลปะมากมายในขณะนั้น รวมถึงรางวัลทุนการศึกษาต่อจนถึงระดับมหาบัณฑิต

เมื่อครั้งยังเป็นนักศึกษามหาวิทยาลัยศิลปากร ท่านได้ศึกษาศิลปะกับอาจารย์ศิลป์ พีระศรี และจบการศึกษาในปี พ.ศ. 2505 พร้อมกับชุดผลงานที่มีความเป็นเอกลักษณ์และเป็นปัจเจก โดยในปี พ.ศ. 2503 ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้บันทึกเกี่ยวกับอาจารย์ดำรงไว้ว่า

“...นายดำรงวงศ์อุปราชเป็นช่างเขียนหนุ่มซึ่งจะเป็นอื่นไปไม่ได้นอกจากความเป็นไทย... ดำรงเขียนภาพให้มีส่วนละเอียดได้อย่างถูกต้องเหมือนอย่างศิลปินโบราณทีเดียว... เรารู้สึกสบายใจและมีความใฝ่ฝันที่จะไปอยู่ในดินแดนเช่นนั้นกับบุคคลเหล่านั้น ขอย้ำว่าเราได้กล่าวถึงภาพเขียนเหล่านี้เมื่อปีที่แล้วว่า ช่างเขียนมิได้เขียนภาพคนแต่ถ้าว่าเรามีความรู้สึกประทับใจอย่างยิ่งในอันที่จะใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับชาวชนบทที่ดี มีสุขภาพแข็งแรง เมื่อได้เห็นภาพของชนบทเช่นนั้น...” [ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี, “คิดกันคนละอย่าง” แปลโดย เขียน ยิ้มศิริ ในสูจิบัตร*การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 11*, กรุงเทพมหานคร, พ.ศ. 2503, หน้า 5.]

เสน่ห์ในผลงานของอาจารย์ดำรงที่อาจารย์ศิลป์ได้กล่าวถึงคือการถ่ายทอดมุมมองต่อวิถีชีวิตในชนบท การนำเสนอความเป็นไทยให้ดูงดงามจับใจในสายตาของผู้ชมที่เป็นคนเมือง ทำให้เกิดความรู้สึกหวนรำลึกถึงอดีตและมีความแปลกใหม่น่าค้นหา นอกจากอาจารย์ดำรงแล้ว ยังมีศิลปินไทยในยุคนั้นอีกหลายท่านที่นำเสนอผลงานในลักษณะนี้ โดยต่างตามหานิยามประเพณีวัฒนธรรมความจริงแท้ตามที่ตนคิดรวมกับเขียนภาพจากสิ่งที่มองเห็นด้วยตา

ความสำเร็จในขณะที่เป็นนักศึกษาศิลปะของอาจารย์ดำรง คือการได้สร้างผลงานศิลปะผ่านเทคนิคที่แตกต่างหลากหลายภายใต้เรื่องราวการนำเสนอที่เป็นไปในทำนองเดียวกัน ทักษะปฏิบัติของอาจารย์ดำรงสามารถประยุกต์ได้กับการสร้างสรรค์ในรูปแบบที่แตกต่าง ท่านมักให้ความสนใจกับสถาปัตยกรรมในชนบท อย่างบ้านใต้ถุนหลังคามุงจากที่ปรากฏอยู่ในผลงานหลากหลายชิ้นตลอดระยะเวลาการทำงานของท่าน ไม่ว่าจะเป็นงานจิตรกรรมสีฝุ่นที่มีชื่อว่า *หมู่บ้านชาวประมง* ในปี พ.ศ. 2503 และงานพิมพ์แกะไม้ *หมู่บ้านไทยยกสูงกับกวานสองล้อ (หมู่บ้านชาวเหนือ #1)* [แปลจากภาษาอังกฤษ] และ *หมู่บ้านชาวนาแบบยกสูง* [แปลจากภาษาอังกฤษ] ในปีถัดมา

อาจารย์ดำรงตัดสินใจเดินทางไปศึกษาต่อที่สเลด สกูล ออฟ ไฟน์ อาร์ต มหาวิทยาลัยลอนดอน ในปี พ.ศ. 2505 ทำให้ท่านได้มีโอกาสสัมผัสกับศิลปะนามธรรมในประเทศอังกฤษในช่วงยุค 50 และเริ่มทดลองสร้างผลงานจากรูปทรงและสีสันที่มีความเป็นอิสระ ท่านได้สร้างชุดผลงานศิลปะนามธรรมอย่างจริงจังไว้ตั้งแต่ช่วงนี้จนถึงช่วงที่ได้เข้าเป็นอาจารย์สอนศิลปะที่วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือในจังหวัดนครราชสีมา (ปัจจุบันมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน) และการเข้าศึกษาระดับปริญญาโทที่มหาวิทยาลัยเพนซิลเวเนีย ประเทศสหรัฐอเมริกา รวมเป็นระยะเวลา 13 ปี

การเปลี่ยนทิศทางจากการวาดแบบลดทอนความเป็นจริง เป็นดังการเดินทางจากอดีตสู่อนาคต ภาพของบ้านใต้ถุนสูงหลังคามุงจากไม่ปรากฏให้เห็นอีกต่อไป ความเป็นไทยในที่นี้ถูกนำเสนอในรูปแบบของตัวอักษรไทยและตัวเลขไทย ภายใต้รูปทรงนามธรรมที่สร้างลักษณะพิเศษเฉพาะให้กับผลงานแต่ละชิ้น

อาจารย์ดำรงได้เข้าร่วมโครงการศิลปินในพำนักอย่างต่อเนื่อง หนึ่งในช่วงเวลาสำคัญตลอดเส้นทางการเป็นศิลปินของท่านคือการเข้าร่วมโครงการศิลปินในพำนักที่กรุงเกียวโตในปี พ.ศ. 2519 ซึ่งทำให้ท่านได้รู้จักกับปรัชญาชินโตและสัมผัสถึงความสอดคล้องของปรัชญากับอุดมคติของตนเอง ท่านเริ่มสร้างผลงานชุดที่กลับมาให้ความสำคัญกับสถาปัตยกรรมท้องถิ่นที่มีองค์ประกอบเป็นหลังคามุงจากอีกครั้ง รวมไปถึงองค์ประกอบของวัดศาสนาชินโต อย่างสวนที่จัดอย่างเป็นระเบียบเรียบร้อย ก้อนหินที่จัดวางอย่างมีศิลปะ และบ่อน้ำอันสงบนิ่ง นับจากนั้นอาจารย์ดำรงจึงเริ่มสร้างผลงานที่ผสมผสานเทคนิคใหม่ทั้งการใช้ปากกา หมึก และสีน้ำร่วมกัน โดยให้ความสำคัญกับความละเอียดของเส้นสาย สะท้อนถึงหลักคำสอนในศาสนาชินโตเกี่ยวกับความเรียบง่ายและการหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกับธรรมชาติ ช่วงเวลานี้คือช่วงเวลาที่ท่านได้ตกผลึกทางความคิดทั้งในแง่ทิศทางของศิลปะ และวิธีปฏิบัติ

พอถึงช่วงกลางยุค 70 เสน่ห์แบบไทยที่อาจารย์ศิลป์ พีระศรีเคยกล่าวถึงเกี่ยวกับผลงานของอาจารย์ดำรง ได้วิวัฒนาการไปไกลเกินกว่าเพียงการบอกเล่าเรื่องราวทางวัฒนธรรม แต่หากเป็นงานจิตรกรรมที่บอกเล่าถึงแก่นพื้นฐานของชีวิตนั่นเอง

ทักษะอันหลากหลายและการทำซ้ำต่อเนื่อง

อาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช ได้สร้างสรรค์ผลงานผ่านเทคนิคอันแตกต่าง ซึ่งนอกจากงานจิตรกรรมและการวาดลายเส้น ท่านยังลองผสมผสานเทคนิคภาพพิมพ์ คอลลาจ และสื่อผสมเข้าด้วยกัน จากความสามารถที่ฉายแววเมื่อครั้งยังเป็นนักเรียน อาจารย์ดำรงก้าวสู่ชีวิตศิลปินเต็มตัวและยังคงค้นหาการสร้างสรรค์ทางเทคนิคที่หลากหลาย ทว่ายังคงถ่ายทอดแนวคิดได้อย่างต่อเนื่องและมั่นคง

การใช้ทักษะสร้างผลงานและถ่ายทอดแนวคิดคือสิ่งที่อาจารย์ดำรงให้ความสำคัญเหนือสิ่งใด ในเดือนกันยายน ปี พ.ศ. 2544 อาจารย์ดำรงได้บันทึกไว้ว่าหน้าที่ที่สำคัญของศิลปินคือการสร้างผลงานศิลปะ แล้วจึงให้ความสำคัญกับงานอื่นๆ เป็นลำดับต่อไป อย่างไรก็ตาม ท่านยังคิดว่าการสร้างงานศิลปะเพียงอย่างเดียวอาจมีผลให้มุมมองของศิลปินคับแคบลง ท่านจึงให้ความสำคัญกับบทบาทแต่ละบทบาทในแบบที่ต่างกัน สิ่งที่มีความสำคัญรองลงมาจากการสร้างผลงานคือการสอนศิลปะ อาจารย์ดำรงคือผู้สอนที่ได้รับการเคารพนับถือและมีบทบาทในงานสัมมนาระดับสากลมากมาย นอกจากนี้ ท่านยังกลับไปเป็นอาจารย์ผู้สอนที่สถาบันศึกษาของตนเอง รวมถึงที่มหาวิทยาลัยอื่นๆ ในประเทศไทย สิ่งอื่นๆ ที่ท่านให้ความสำคัญยังรวมไปถึงการบริหารจัดการศิลปะ การอนุรักษ์ศิลปะ และการวิจารณ์ศิลปะ

งานศิลปะและการฝึกฝนคือสิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับอาจารย์ดำรง หัวข้อที่พบเห็นได้มากที่สุดในงานของท่านคือการถ่ายทอดสถาปัตยกรรมในชนบทอย่างผลงานที่มีบ้านใต้ถุนปรากฏอยู่ตามที่ได้กล่าวถึงข้างต้น อาจารย์ดำรงได้สร้างผลงานในลักษณะนี้

มาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 จนถึงปี พ.ศ. 2544 ซึ่งเป็นเวลาเพียงหนึ่งปีก่อนที่ท่านจะเสียชีวิตลง ภาพของบ้านใต้ถุนจะไม่เคยเผยให้เห็นบริเวณภายในของบ้านและยังไม่ค่อยมีร่องรอยของมนุษย์ หากแต่จะมีเพียงข้าวของเครื่องใช้ที่วางอยู่ด้านหน้าสุดของภาพที่เป็นตัวบอกเล่าเรื่องราว การผลิตผลงานในลักษณะทำซ้ำถือเป็นหนึ่งในหลักปฏิบัติของการสร้างสรรค์ แบบมีแบบแผนมีจังหวะ มอบความรู้สึกของการขับเคลื่อนระหว่างผลงานแบบชิ้นต่อชิ้น และเป็นการทำซ้ำที่ท้าทายความน่าเบื่อหน่ายกับความนิ่งงันได้ การทำซ้ำในแบบของอาจารย์ดำรง มีความเกี่ยวโยงกับความเป็นไทยและความเรียบง่ายในตัวท่าน สิ่งนี้ได้กลายเป็นวิถีปฏิบัติและมุมมองที่ไม่เคยเปลี่ยนแปลงไป ดังที่ท่านได้เน้นย้ำในผลงานภาพสถาปัตยกรรมและทิวทัศน์ชนบทอยู่เสมอ ผู้ชมผลงานของอาจารย์ดำรงสามารถเริ่มคาดหวังที่จะได้เห็นผลงานทำซ้ำในแบบของท่านต่อๆ ไป ซึ่งทำให้รู้สึกได้ว่าการสร้างสรรค์ของท่านจะไม่มีจุดจบ ภาพสถาปัตยกรรมหลังคามุงจากที่ถูกวาดขึ้นครั้งแล้วครั้งเล่าตลอดระยะเวลาการทำงานของท่านได้เริ่มขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 ไม่ว่าจะเป็นภาพ *หมู่บ้านชาวประมง* ในปี พ.ศ. 2503 ตามด้วย *วัดอิเซ่* ในปี พ.ศ. 2519 และ *วัดอิเซ่ #2* ในปี พ.ศ. 2520 ระหว่างที่อยู่ในโครงการศิลปินในพำนักที่ประเทศญี่ปุ่น นอกจากนี้ยังมี *ฉากคลอง* และ *บ้านริมน้ำ* ในปี พ.ศ. 2523 และ *มองข้ามหลังคา* ในปี พ.ศ. 2537 ในยุคหลังของอาจารย์ดำรง ท่านได้สร้างผลงาน *คืนสู่ชนบท* ไว้ในปี พ.ศ. 2536 - 2537 ถือเป็นผลงานชิ้นเอกที่ใช้เทคนิคสีฝุ่นบนผ้าใบบานพับภาพขนาดใหญ่ ตัวภาพยังคงถ่ายทอดเรื่องราวอันงดงามของสถาปัตยกรรมท้องถิ่น ที่มีหลังคามุงจากและองค์ประกอบที่เป็นสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมอย่างเครื่องปั้นดินเผาสำหรับใส่น้ำ เสื้อผ้าที่กำลังตากแดดอยู่บนราวผ้า ข้าวที่ถูกเก็บเกี่ยวมาและตากแห้งลงบนเสื่อสานรวมไปถึงเรือแจวไม้ วัตถุแต่ละชิ้นคือนิยามแห่งความเรียบง่ายอันเป็นพื้นฐานของชีวิตและการรวมเป็นหนึ่งเดียวกับธรรมชาติดังเช่นที่ปรากฏในภาพบ้านใต้ถุนสูงและทิวทัศน์ของวัดชินโต

วิถีทางของการสร้างผลงานที่จดจ่อเป็นหนึ่งเดียวของอาจารย์ดำรงมีส่วนในการขัดเกลาแนวคิดทางศิลปะของท่านเองในยุคหลัง ท่านเลือกนำเสนอภาพมุมสูงหรือมุมมองนก ซึ่งเป็นมุมมองที่เป็นการรวมและสรุปแนวคิดทั้งหมด เปรียบดังการบอกเล่าวิวัฒนาการของประสบการณ์และความทรงจำที่อยู่เหนือการวางตัวตามบทบาทของตนเอง

ผลงานนิทรรศการย้อนหลังครั้งนี้ ไม่ได้เป็นการนำเสนอมุมมองอื่นๆ ในชีวิตของอาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช แต่คือการแสดงความเคารพนับถือและการวิเคราะห์ผลงานของท่านที่มีความสำคัญต่อประวัติศาสตร์ศิลปะไทยตลอดมา หนึ่งในสิ่งสำคัญของการจัดแสดงครั้งนี้คือการรำลึกถึงอาจารย์ดำรงในฐานะหนึ่งในศิลปินผู้มีพรสวรรค์และทักษะทางจิตรกรรมอย่างครบครัน ท่านได้สร้างคุณูปการต่อวงการศิลปะไทยในหลากหลายมิติ โดยเฉพาะการก่อกำเนิดสาขาทัศนศิลป์ ที่ครอบคลุมมากกว่าการศึกษาและการดื่มด่ำงานศิลปะ อาจารย์ดำรงคือผู้ที่แปลคำว่า “Visual Arts” ในภาษาอังกฤษให้เป็นคำว่า “ทัศนศิลป์” ในภาษาไทย เพื่อทำให้สาขาวิชานี้มีความสอดคล้องกับบริบทของศิลปะไทยมากขึ้น นอกจากนี้ท่านยังได้ก่อตั้งสาขาวิชานี้ขึ้นในมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี พ.ศ. 2513 ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งของการพัฒนานิยามของศิลปะในช่วงเวลาที่ศิลปะสมัยใหม่กำลังเฟื่องฟูในประเทศไทย

ในโลกยุคปัจจุบัน ภาพจิตรกรรมเก่าของเหล่าปรมาจารย์จะต้องไม่เป็นเพียงวัตถุจากอดีต แต่จะต้องสามารถเป็นรากฐานแห่งทักษะและความชำนาญทางทัศนศิลป์ที่จับต้องได้ เราอาจมองศิลปินเป็นดังผลผลิตของยุคสมัย แต่งานศิลปะของอาจารย์ดำรงกลับมีคุณค่าในแง่ของการสร้างแรงผลักดันในการสร้างผลงานที่มีแบบแผนและวิถีปฏิบัติ ควรค่าแก่การนำไปศึกษาให้เข้าใจถึงแนวคิดและการชื่นชมในความสำเร็จที่เกิดขึ้นโดยศิลปินท่านหนึ่ง

DAMRONG WONG-UPARAJ: A RETROSPECTIVE OF VERSATILITY AND DISCIPLINE

By Adulaya Hoontrakul

It was the beginning of the period when Thai modern art started tracing out its aesthetics, and by the 1950s a few groups of artists had already gone through training at the Poh-Chang Academy of Arts and Silpakorn University. This produced very academic cohorts of fine art painters, sculptors and print artists who would later become highly influential in the development of Thai non-traditional art during the post-war modernisation of the Kingdom. There was also a great wave of artists who transitioned from traditional Thai painting to painting landscape and still-life as subjects. This was a clear aesthetic shift signalled by artists embracing new forms of expression, conceptually and practically. Some influences crossed over from Euro-American Impressionism, Post-Impressionism and Cubism, drawing out pictorial emotional responses to convey a quality rather than literal representations, and Damrong Wong-Uparaj is considered to be one of the key figures of this era.

Damrong Wong-Uparaj had been studious since childhood, with his interest in the arts rooted in family influence, especially from his father, Thai temples and the surrounding community. He won prestigious art competitions from a young age and was awarded several scholarships to further his studies, all the way to his master’s degree.

As a young art student, he was mentored by the influential Silpa Bhirasri. Damrong graduated from Silpakorn University in 1962, leaving behind a catalogue of work that possesses a very recognisable and individualistic quality. In 1960, Silpa Bhirasri wrote:

“…Damrong Wong-Uparaj is also a very young painter who cannot be but Thai… Like in olden days this artist paints every detail with a surprising accuracy, but at the same time he takes most care to render the solidity of the plastic values of the painted objects… In beholding these landscapes we feel our spirit restored and have the illusion to live in the very of Thailand and among Thai people. We repeat that we said last year about these paintings, i.e. the artist has not painted a human figure

but we have the vivid impression to live among our healthy, good rural people…" [Professor Silpa Bhirasri, "Extremities" in *The 11th National Exhibition of Art catalogue*, 1960, p.32.]

Such enchantment was the result of Damrong capturing a particular point of view about rural life where "Thainess" was romanticised to an urban audience, invoking nostalgia and great exoticism. He may not have been the only artist who was conveying such sentiment, but it is believed artists of the time searched for what is 'true' through perceived tradition and visual genuinity.

This was a successful period for the young student artist, producing artworks that were thematically similar but using a variety of techniques, demonstrating versatility in his practical skills. Highlighting rural architecture, the thatched-roof houses on stilts as observed by Damrong can be seen interpreted in several artworks throughout his career. One of the earliest examples of this are the 1960 tempera painting *Fishing Village* and the woodblock print *Thai Village on Stilts with Two Wheeled Wagon (Northern Village #1)*, followed by the tempera *Farmhouse on Stilts* produced the following year.

Damrong left for London in 1962 to study at the Slade School of Fine Art, where he must have been taken by the 1950s British abstract art lingering in the surroundings, and subsequently started to experiment with free form and colours. Combined with his time as a lecturer at the Northeast Technical Institute (as known then) in Nakhon Ratchasima, Thailand and as a master's student at the University of Pennsylvania, United State of America, Damrong produced a series of abstract art variations over a period of 13 years.

His departure from abstract realism read like a move from the past and towards the future. There were no depictions of thatched-roof houses on stilts; the "Thainess" in this case was represented through Thai alphabets and numbers, used as abstract shapes punctuating the paintings.

Damrong was very active in participating in artist residencies, but the most notable to his artist journey was his trip to Kyoto in 1976. It is well documented that the artist found confirmation in his idealism through Shinto philosophy, resulting in him producing a series of artworks that focused back on local architecture with an emphasis on thatched roofs again, featuring representational markers such as manicured gardens, stone placements and water ponds, all of which are part of the Shinto temple landscape. Damrong subsequently developed a new technique by mixing pen, ink and watercolour with careful and fine details mirroring the teachings of Shintoism on simplicity and harmonious living with nature. The year spent in Japan solidified Damrong's art, in terms of his movements, his thinking, and his practice. By the mid 1970s, that "Thai" charm, as Silpa Bhirasri had recognised and as seen in his earlier works, is no longer present, but has evolved beyond the culturally illustrative into painting the fundamentals of life.

Versatility as practice and repetition as discipline

Damrong Wong-Uparaj explored many techniques during his career. In addition to painting and drawing, he used mixtures of printmaking, collage and mixed media to produce his artworks. From the great ability he demonstrated as a student, as a working artist he continued to work on different methods of creation, while still expressing a steady continuous concept.

The uninterrupted work on art practice and conceptualisation is precedent to the artist's commitment to his art. In his September 2001 memorandum, Damrong passionately wrote that an artist's most important work is to create artwork and any other works must come second. However, he also stated that to only create artwork narrows one's perspective and so, he lived by the importance of diversified roles and worked at them accordingly. The second most important thing for him was to teach. He became a very well respected educator who lectured at multiple international seminars and taught at his alma mater as well as other Thai universities. Other priorities to which he dedicated his time included art management, art conservation and art criticism.

As Damrong's artwork and art practice remained his most important endeavours, the common subject that appears on the majority of his artworks in the form of rural architecture is the "house on stilts", as previously discussed. They can be traced back to the 1960s and still present in the year 2001, just one year before his untimely death. In his tableaus, the inside of the house is never shown, human figures are rarely seen, and present only in the composition are lifestyle items narrating in the forefront of the vast landscape scene.

Such visual production is considered to be one of the principles of creativity, and repetition where it is similar to manners of rhythm actually helps to create a sense of movement from art work to art work. It is therefore a recurrence that challenges the notions of "boring" and "still". The repetition in the case of Damrong's artwork is justified – and perhaps necessary – in relation to the "Thainess" and "simplicity" within him that cannot be replaced. It becomes a conduct and as a point of view that is non-exchangeable an emphasis to its power, manifested as representations of rural architecture and landscape. Damrong has now created an expectation of recurrence with his audience, thereby deferring closure in a work of art. Active repetition of thatched roof architecture throughout his career as witnessed, in his artworks, such as 1960's *Fishing Village*, then later in 1976's *Ise Dai Jingu* and 1977's *Ise Dai Jingu-2* from the Japanese period, in 1980 with *Canal Scene* and *A House Near The River*, and again in 1994's *Looking Across the Roof*. *Back to the Village* (1993 - 1994) is an ink and tempera large-scale triptych masterpiece painted in what could be understood as Damrong's concluding era. Emphasis on romantic rural architecture appears once again with thatched roofs and cultural symbols such as earthen water jars, drying cloth on the clothing line, harvested rice drying on woven mats and a wooden row boat. Each item works as definitions of essential simplicity and harmony with nature as did the earlier houses on stilts and the landscape of Shinto temple grounds.

The discipline Damrong practised of perpetual meditation on the same theme refined his artistic concept, which towards the latest era meant this was now seen from another perspective: a bird's eye view, a view that both includes and concludes the overall concept, evoking an evolutionary process that embodies experience and memory, beyond role articulation and away from self-appropriation.

This retrospective paints not an alternative view on Damrong Wong-Uparaj's life's work, but a humble additional analysis to his artwork and its importance to Thai art history, to the extent of becoming a frequent reference in publications on Thai and Southeast Asian art. Perhaps the most important factor of all is his being celebrated as one of the few Thai virtuosos whose versatile career led the development of Thai art in many aspects, especially in the introduction of "Visual Arts" as a widened scope of art appreciation and study. He is known to be the one who translated the words "Visual Arts" into Thai [Thatsanasin], to make it applicable within a local context and established a new dedicated department at Silpakorn University in 1970, thus expanding the definition of the arts during a critical time for the formation of modern art in Thailand.

In this contemporary world, old master paintings must avoid becoming relics of the past but a tangible visual foundation for skill and mastery. As new generations of artists arrive as products of its era, artworks from artists such as Damrong Wong-Uparaj should serve as motivation for discipline, critically studied for his ways of thinking and admired for all the successes achieved by just one artist alone.

“นายดำรงค์วงศ์อุปราช เป็นช่างเขียนหนุ่ม ซึ่งจะเป็นอื่นไปไม่ได้ นอกจากความเป็นไทย เช่นเดียวกับงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติปีที่แล้ว ปีนี้ดำรงค์ ได้แสดงภาพทิวทัศน์ เช่น ชีวิตชาวนา ชีวิตชาวประมง ดำรงค์เขียนภาพให้มีส่วนละเอียดได้อย่างถูกต้องเหมือนอย่างศิลปินโบราณทีเดียวแต่ในขณะเดียวกันก็ระมัดระวังอย่างที่สุดที่จะให้คุณค่าของความเป็นปึกแผ่นแก่วัตถุต่างๆ ในภาพ ไม่ว่าภาพกระท่อม ภาพเรือ ต้นไม้ ดิน หรือน้ำ ต่างก็มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันเป็นอย่างดี และทั้งหมดก็มีความสัมพันธ์กับเนื้อที่ด้วย เมื่อดูภาพนี้เรารู้สึกสบายใจ และมีความใฝ่ฝันที่จะไปอยู่ในดินแดนเช่นนั้นกับบุคคลเหล่านั้น ขอย้ำว่าเราได้กล่าวถึงภาพเขียนเหล่านี้เมื่อที่แล้วว่า ช่างเขียนมิได้เขียนภาพคน แต่ทว่าเรามีความรู้สึกประทับใจอย่างยิ่งในอันที่จะใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับชาวชนบทที่ดีมีสุขภาพแข็งแรง เมื่อได้เห็นภาพของชนบทเช่นนั้น”

ศาสตราจารย์ ศิลป พีระศรี
จากบทความ “คิดกันคนละอย่าง”
ในสูจิบัตร*การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 11* พ.ศ. 2503, หน้า 5.

“Damrong Wong-Uparaj is also a very young painter who cannot be but Thai. Like on the previous exhibition, this year too Damrong has shown some of his very fine landscapes and waterscapes. Like in olden days this artist paints every detail with a surprising accuracy, but at the same time he takes most care to render the solidity of the plastic values of the painted objects. Huts, boats, trees, earth or water are elements related perfectly to each other and all of them related to space. In beholding these landscapes we feel our spirit restored and have the illusion to live in the very heart of Thailand and among Thai people. We repeat what we said last year about these paintings, i.e. the artist has not painted a human figure but we have the vivid impression to live among our healthy, good rural people.”

Professor Silpa Bhirasri
From the article “Extremities”
In *the 11th National Exhibition of Art* catalogue, 1960, p.32.

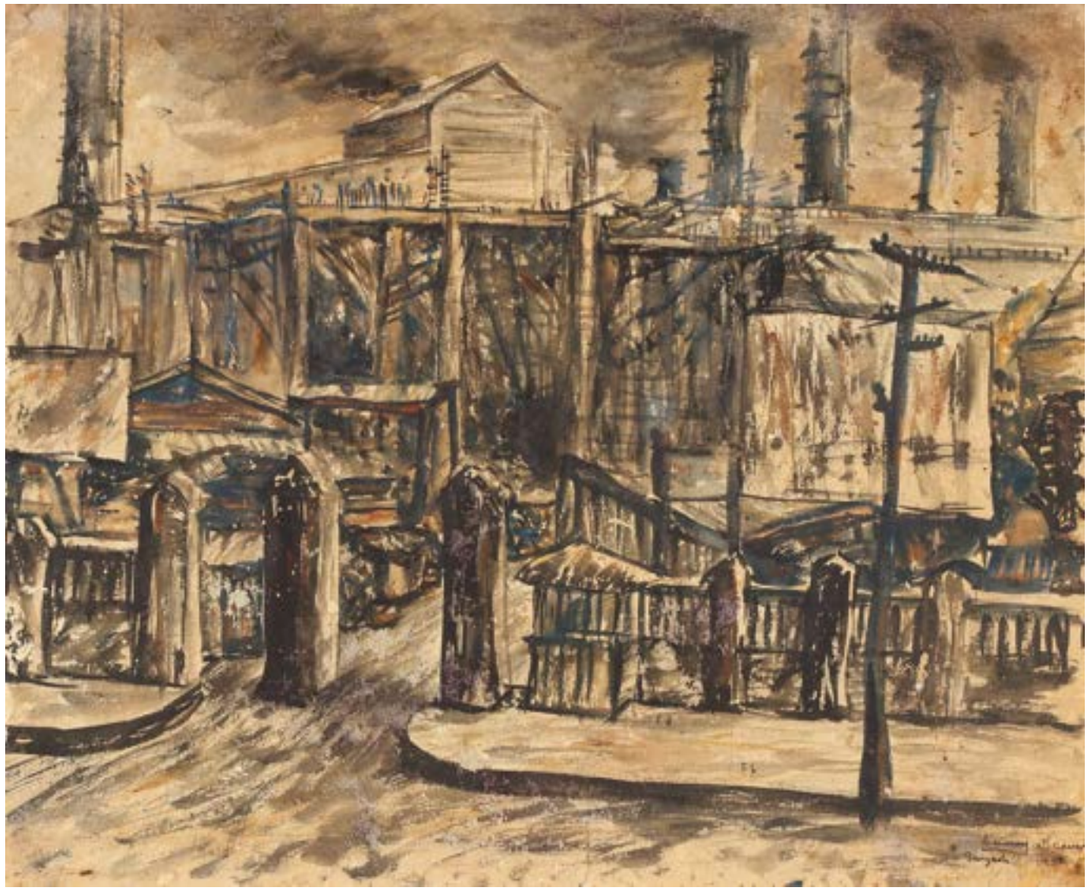
1

แสวงหาตัวตนท่ามกลางกระแส ศิลปะไทยสมัยใหม่ (พ.ศ. 2497 – 2505)

PAINTING THAI MODERNISM (1954 - 1962)

สมัยที่นิยามความงามและศิลปะสมัยใหม่เพิ่งเริ่มก่อตัวเป็นรูปเป็นร่างในประเทศไทย ครั้งยังเป็นนักศึกษา ผลงานของอาจารย์ดำรงล้วนสะท้อนให้เห็นความทรงจำเก่าๆ ของวิถีชีวิตชนบทขัดกับสภาวะความเป็นจริงของกรุงเทพฯ ที่กำลังพัฒนา ศิลปินได้รับแรงบันดาลใจจากสถาปัตยกรรมและวิถีชีวิตพื้นบ้าน หยิบยืมเรื่องราวชนบทไทยมาสร้างสรรค์ใหม่ด้วยการผสมผสานรูปแบบของศิลปะตะวันตกและแนวทางเฉพาะตัว เทคนิคที่ใช้ในช่วงนี้ส่วนใหญ่จะเป็นสีฝุ่น สีน้ำมัน บนกระดานไม้ หรือผ้าดิบ และภาพพิมพ์แกะไม้บนกระดาษ

This is a period where the aesthetics of modern art in Thailand began to take shape. Damrong's student paintings of rural nostalgia stood against the reality of a developing Bangkok city. He surveyed local craft and architecture, re-imagined rural "Thainess" through a mixture of Western art and Damrong's unique approach. Techniques used during this creative period were mainly tempera and oil paint on wood board and calico fabric as well as prints on paper.



โรงไฟฟ้าวัดเลียบ, 2500

หมึกดำบนกระดาษ, 59 x 71 ซม.
สมบัติของมอนวิค
รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง ประเภทเอกรงค์
การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9

Power Station of Wat Lieb, 1957

Ink on paper, 59 x 71 cm.
Courtesy of MoNWIC
Awarded 3rd Prize Bronze Medal in Monochrome,
The 9th National Exhibition of Art

หมู่บ้านชาวประมง, 2503

สีฝุ่นบนกระดานไม้, 109 x 87 ซม.
สมบัติของกรมศิลปากร
รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง ประเภทจิตรกรรม
การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 11

Fishing Village, 1960

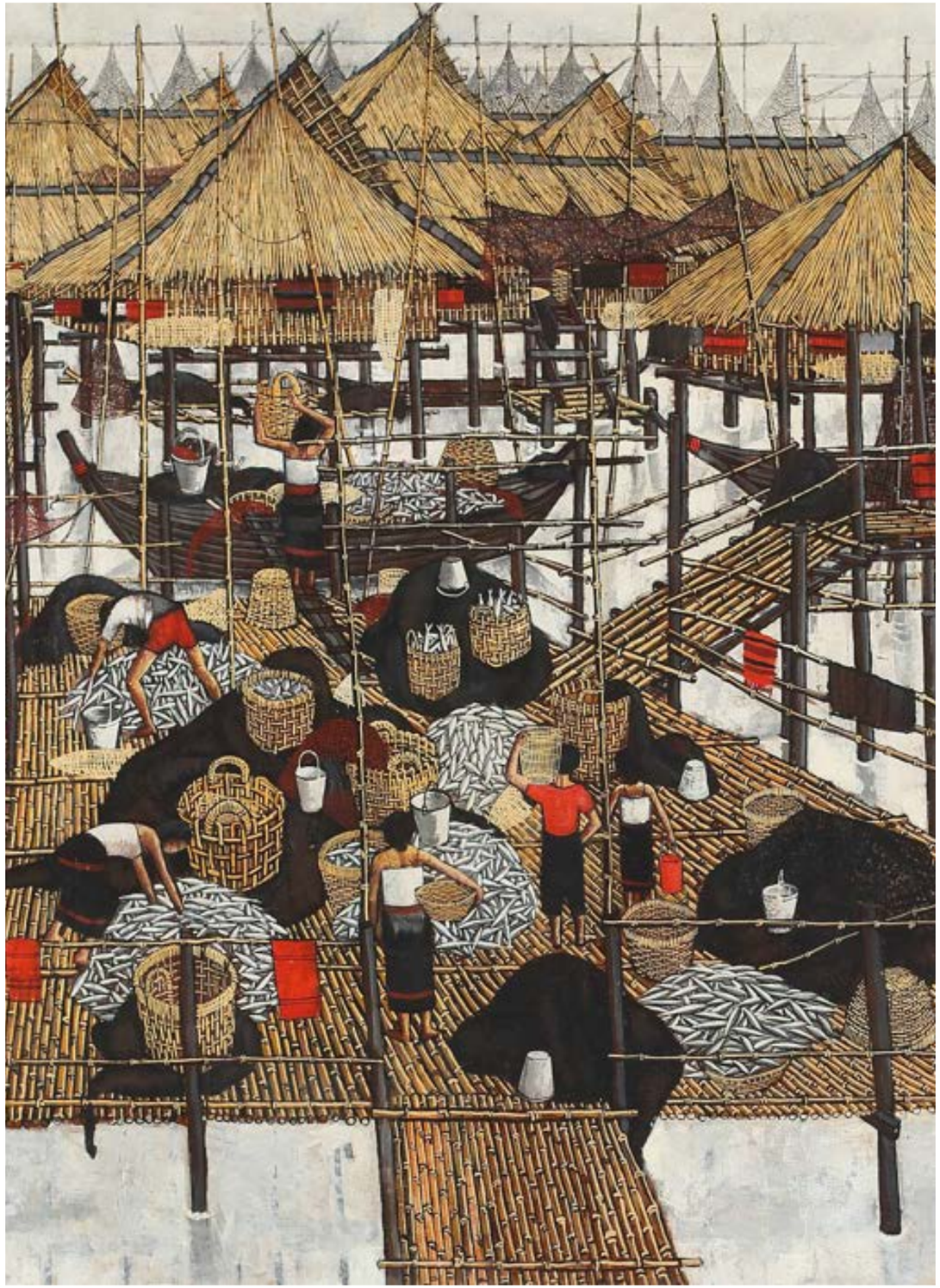
Tempera on wood board, 109 x 87 cm.
Courtesy of Fine Arts Department
Awarded 1st Prize Gold Medal in Painting,
The 11th National Exhibition of Art

[ไม่ทราบชื่อ], 2504

สีฝุ่นบนผ้าดิบ, 124 x 294 ซม.
สมบัติของ นพ. สมรัช หิรัญยะวะสิต

[Unknown], 1961

Tempera on calico fabric, 124 x 294 cm.
Courtesy of Dr. Somratch Hiranyawasit



[ไม่ทราบชื่อ], 2503

สีฝุ่นบนผ้าดิบ, 71.4 x 131 cm.
สมบัติของสำนักกลางนักเรียนคริสเตียน

[Unknown], 1960

Tempera on calico fabric, 71.4 x 131 cm.
Courtesy of Student Christian Center

หมู่บ้านชาวนา, 2504*

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 50 x 50 ซม.
สมบัติของพิพิธภัณฑ์ศิลปะ 129
*แปลจากภาษาอังกฤษ

Farmhouses, 1961

Oil on canvas, 50 x 50 cm.
Courtesy of 129 Art Museum

หมู่บ้านชาวนาแบบยกสูง, 2504*

สีฝุ่นบนผ้าดิบ, 86.1 x 101.6 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

Farmhouse on Stilts, 1961

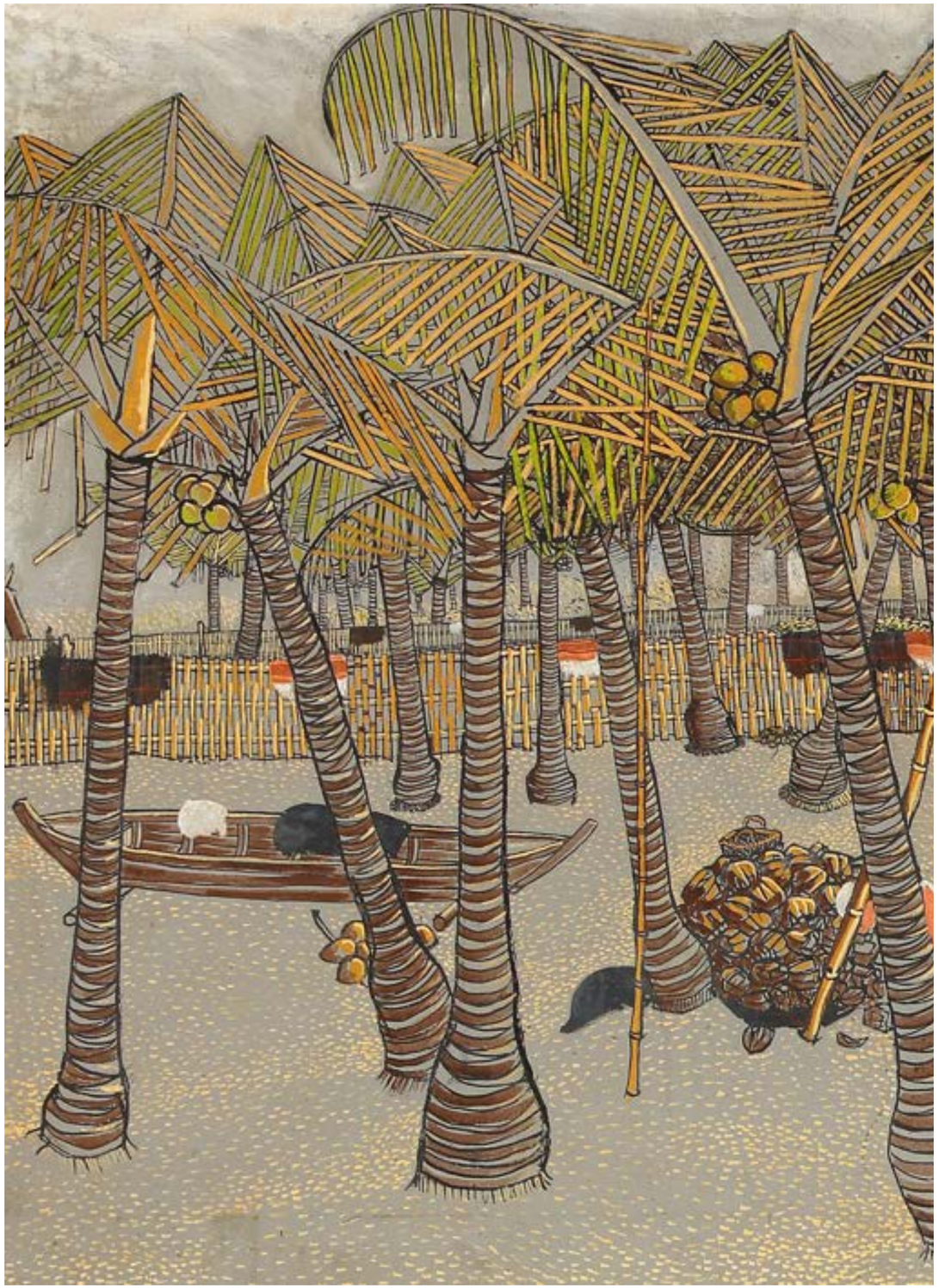
Tempera on calico fabric, 86.1 x 101.6 cm.
Courtesy of MoNWIC

บ้านแบบท้องถิ่นยกพื้นสูง, 2505*

สีฝุ่นบนผ้าดิบ, 88 x 104.4 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

Traditional Houses On Stilts, 1962

Tempera on calico fabric, 88 x 104.4 cm.
Courtesy of MoNWIC



ต้นมะพร้าว, 2504

สีฝุ่นบนผ้าดิบ, 75 x 188 ซม.
สมบัติของมูลนิธิหอศิลป์ พีระศรี

Coconut Trees, 1961

Tempera on calico fabric, 75 x 188 cm.
Courtesy of Bhirasri Institute of Modern Art

ผู้หญิงไทยสามคน
สานตระกร้า, 2505*

สีน้ำมันบนผ้าดิบ, 123.8 x 90.8 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

Three Thai Women Weaving Fronds
into Baskets, 1962

Oil on calico fabric, 123.8 x 90.8 cm.
Courtesy of MoNWIC

ภาพหญิงสาว, 2504*

สีน้ำมันบนกระดานไม้, 57 x 40.9 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

จิตรกรรมภาพเหมือนบุคคลนี้ ไม่ได้ร่วมแสดง
แต่รวบรวมไว้ในสูจิบัตร เพื่อเป็นข้อมูลเชิงการศึกษา

Portrait of a Young Girl, 1961

Oil on wood board, 57 x 40.9 cm.
Courtesy of MoNWIC

This portrait painting is not exhibited but
included in this catalogue for archive purposes.

ฉากผืนป่าและเรือลำเล็ก, 2503*
Jungle Scene with Small Boat, 1960

สีน้ำมันบนผ้าดิบ *(ผลงานจิตรกรรมด้านหน้า-หลัง)*, 84 x 61 ซม., สมบัติของมอนวิค
Oil on calico fabric *(Recto-Verso)*, 84 x 61 cm., Courtesy of MoNWIC

*แปลจากภาษาอังกฤษ

ภาพผู้หญิงไทย, 2503*
Portrait of a Thai Woman, 1960

สีน้ำมันบนผ้าดิบ *(ผลงานจิตรกรรมด้านหน้า-หลัง)*, 84 x 61 ซม., สมบัติของมอนวิค
Oil on calico fabric *(Recto-Verso)*, 84 x 61 cm., Courtesy of MoNWIC

*แปลจากภาษาอังกฤษ

หุ่นนิ่งของไม้ดอกในกระถางกลมใบเล็ก, 2505*
Still Life of Flowering Plant in Short Round Pot, 1962

สีน้ำมันบนกระดานไม้ *(ผลงานจิตรกรรมด้านหน้า-หลัง)*, 74.5 x 50.7 ซม., สมบัติของมอนวิค
Oil on wood board *(Recto-Verso)*, 74.5 x 50.7 cm., Courtesy of MoNWIC

*แปลจากภาษาอังกฤษ

รูปทรงนามธรรมแบบเรขาคณิตมุมลึก, 2505*
Geometric Abstract Forms in Deep Perspective, 1962

สีน้ำมันบนกระดานไม้ *(ผลงานจิตรกรรมด้านหน้า-หลัง)*, 50.7 x 74.5 ซม., สมบัติของมอนวิค
Oil on wood board *(Recto-Verso)*, 50.7 x 74.5 cm., Courtesy of MoNWIC

*แปลจากภาษาอังกฤษ

คลองวาฬ 5, 2504
Wan 5 Canal, 1961

สีน้ำมันบนกระดานไม้ *(ผลงานจิตรกรรมด้านหน้า-หลัง)*, 89.7 x 130.4 ซม., สมบัติของมอนวิค
Oil on wood board *(Recto-Verso)*, 89.7 x 130.4 cm., Courtesy of MoNWIC

คลองวาฬ 5, 2504
Wan 5 Canal, 1961

สีน้ำมันบนกระดานไม้ *(ผลงานจิตรกรรมด้านหน้า-หลัง)*, 89.7 x 130.4 ซม., สมบัติของมอนวิค
Oil on wood board *(Recto-Verso)*, 89.7 x 130.4 cm., Courtesy of MoNWIC

“หลังจากได้ศึกษาภาพเขียนไทยโบราณในวัดต่างๆ แล้วก็เกิดความคิดที่จะเขียนภาพแนวใหม่ของตนเอง โดยใช้สีฝุ่นบนผ้าเขียนแบบละเอียด เรื่องราวเกี่ยวกับชนบทซึ่งคุ้นเคยมีอยู่แล้ว เริ่มเขียนตั้งแต่ 2501 พอเสร็จแล้วได้ส่งเข้าแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10 พ.ศ. 2502 ได้รับรางวัลเกียรตินิยมเหรียญเงิน ท่านอาจารย์ศิลปชอบมาก และเขียนให้กำลังใจ”

อาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช
จากบันทึกโดยอาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช
สูจิบัตรนิทรรศการย้อนหลัง ปี พ.ศ.2525

“After having studied ancient Thai paintings in a number of temples, I got the idea to paint in a new way of my own, using tempera paint on fabric in great detail to tell about the countryside, which I was already familiar with. I started the paintings in 1958, and when they were finished, I entered them in the 1959 10th National Exhibition of Art and was awarded a silver medal. Ajarn Silpa liked them very much, and wrote me a letter of encouragement.”

Damrong Wong-Uparaj
From the journal of Damrong Wong-Uparaj
In the catalogue for the Retrospective Exhibition, 1982.

การกลับบ้าน, 2504*

สีน้ำมันบนกระดานไม้, 87.5 x 124.5 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

Going Home, 1961

Oil on wood board, 87.5 x 124.5 cm.
Courtesy of MoNWIC

ฉากชายฝั่งทะเล, 2504*

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80 x 147.5 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

Shore Scene, 1961

Oil on canvas, 80 x 147.5 cm.
Courtesy of MoNWIC

หมู่บ้านชาวประมง, 2505

สีฝุ่นบนกระดานไม้, 35.5 x 77 ซม.
สมบัติของคุณพิริยะและคุณกรกมล วัชจิตพันธ์

Fishing Village, 1962

Tempera on wood board, 35.5 x 77 cm.
Courtesy of Piriya and Kornkamol Wachajitphan

เรือและบ้านยกพื้นสูง, 2505*

สีน้ำมันบนกระดานไม้, 61 x 91.2 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

Boats and Houses on Stilts, 1962

Oil on wood board, 61 x 91.2 cm.
Courtesy of MoNWIC

เรือล่องแม่น้ำผ่านกระท่อมยกพื้นในประเทศไทย, 2503*

ภาพพิมพ์แกะไม้บนกระดาษ, 28 x 55.8 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

River Boat in Thailand Passing Huts on Stilts, 1960

Woodblock on paper, 28 x 55.8 cm.
Courtesy of MoNWIC

เรือล่องแม่น้ำหลังคาโค้งกับคนสองคน (เรือ#1), 2503*

ภาพพิมพ์แกะไม้บนกระดาษ, 38.7 x 65 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

River Boat with Two People under Curved Roof Covering (Boat #1), 1960

Woodblock on paper, 38.7 x 65 cm.
Courtesy of MoNWIC

หมู่บ้านไทยยกสูงกับกวานสองล้อ (หมู่บ้านชาวเหนือ #1), 2503*

ภาพพิมพ์แกะไม้บนกระดาษ, 48.8 x 75.7 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

Thai Village on Stilts with Two Wheeled Wagon (Northern Village #1), 1960

Woodblock on paper, 48.8 x 75.7 cm.
Courtesy of MoNWIC

บ้านชาวนา, 2503
Farmer's House, 1960

ภาพพิมพ์แกะไม้บนกระดาษ, 47.8 x 39 ซม., สมบัติของมอนวิค
Woodblock on paper, 47.8 x 39 cm., Courtesy of MoNWIC

บ้านชาวนา 2, 2503
Farmer's House 2, 1960

ภาพพิมพ์แกะไม้บนกระดาษ, 48.1 x 38.8 ซม., สมบัติของมอนวิค
Woodblock on paper, 48.1 x 38.8 cm., Courtesy of MoNWIC

2

ตระหนักรู้ในความหลากหลาย (พ.ศ. 2505 – 2518)
DISCOVERING THE MULTIVERSE (1962 - 1975)

นับเป็นช่วงเวลาที่ศิลปินได้เปิดมุมมองทางศิลปะแนวทางใหม่ ผ่านการคลี่คลายออกจากรูปทรงแบบธรรมชาติ สู่รูปทรงที่มีพลวัต นำไปสู่การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมนามธรรมและเอ็กซ์เพรสชันนิสม์อย่างเต็มตัวอาศัยลักษณะการสำแดงด้วยฝีแปรงเคลื่อนไหวรุนแรง และลักษณะนามธรรมสังเคราะห์ศิลปินออกแบบและจัดวางองค์ประกอบของภาพด้วยรูปทรงและระนาบสีที่เรียบง่ายผสมผสานเทคนิคการปะติดวัสดุเทคนิคภาพพิมพ์ สอดแทรกกลิ่นอายวัฒนธรรมไทยด้วยสัญลักษณ์ตัวอักษรและลวดลายพื้นถิ่น

This would become a period that expanded this earnest artist's horizon, abandoning natural forms to favour dynamic ones then fully immersing himself in abstract painting and expressionism. He concentrated on formulating his own style with strong expressive brush strokes and synthetic abstract art where he designed and framed the paintings with simple-coloured forms, collage and printing techniques as well as adding some Thai cultural markers with local alphabets and Thai stylised symbols.

เส้นสีแดงบนดำกับสี่เหลี่ยมจัตุรัสสีเหลืองและสีแดง, 2504*

สีน้ำมันบนกระดานไม้, 78.9 x171.4 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

Red Lines Over Black with Small Yellow and Red Squares, 1961

Oil on wood board, 78.9 x 171.4 cm.
Courtesy of MoNWIC

คารวะมงเดรียน, 2506*

สีน้ำทึบและสีอะคริลิกบนกระดาษ,
18.6 x 27.8 ซม. (บน) 18.2 x 27.8 ซม. (ล่าง)
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

Homage to Mondrian, 1963

Gouache and acrylic on paper,
18.6 x 27.8 cm. (above) 18.2 x 27.8 cm. (below)
Courtesy of MoNWIC

[ไม่ทราบชื่อ], 2506

ภาพพิมพ์แกะไม้บนกระดาษ, 30.1 x 20.2 ซม.
สมบัติของมอนวิค

[Unknown], 1963

Woodblock on paper, 30.1 x 20.2 cm.
Courtesy of MoNWIC

1

2

1 *[ไม่ทราบชื่อ], 2506*
[Unknown], 1963

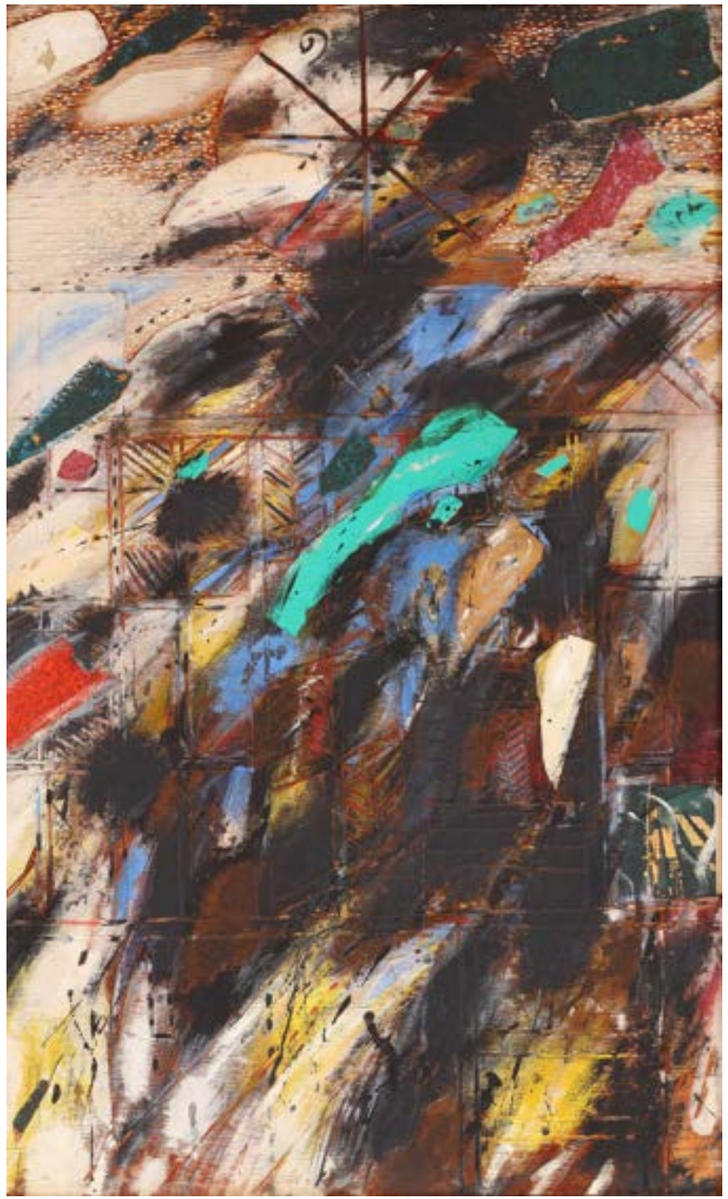
สีน้ำ สีฝุ่นและสีชอล์กบนกระดาษ, 24 x 32 ซม.
สมบัติของมอนวิค

Watercolour, tempera and chalk on paper, 24 x 32 cm.
Courtesy of MoNWIC

2 *ลอนดอน, 2506*
London, 1963

สีน้ำ สีฝุ่นและสีชอล์กบนกระดาษ, 24 x 32 ซม.
สมบัติของมอนวิค

Watercolour, tempera and chalk on paper, 24 x 32 cm.
Courtesy of MoNWIC



เวลา, 2508*

จิตรกรรมและคอลลาจบนกระดานไม้,
91.3 x 55.2 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*ทับศัพท์ภาษาอังกฤษ

Vela, 1965

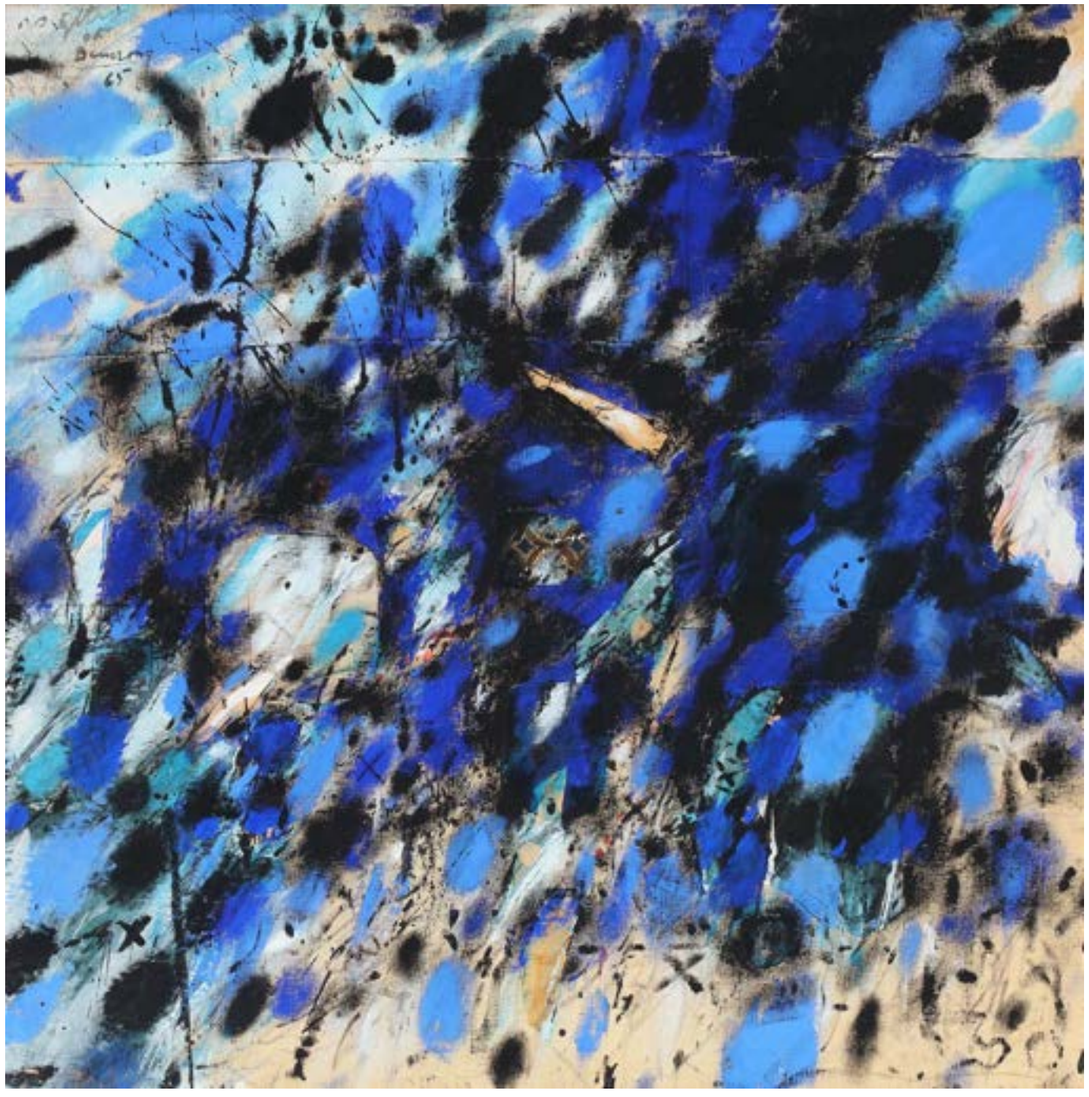
Painting and collage on wood board,
91.3 x 55.2 cm.
Courtesy of MoNWIC

[ไม่ทราบชื่อ], 2508

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 74 x 74 ซม.
สมบัติของมอนวิค

[Unknown], 1965

Oil on canvas, 74 x 74 cm.
Courtesy of MoNWIC



จิตรกรรมสีฟ้า, 2508*

สีน้ำมันและคอลลาจบนผ้าใบ, 68.5 x 68.5 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

Painting in Blue, 1965

Oil and collage on canvas, 68.5 x 68.5 cm.
Courtesy of MoNWIC

จิตรกรรม หมายเลข 0, 2508*

สีน้ำมันและคอลลาจบนผ้าใบ, 79 x 58.3 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

Painting No. 0, 1965

Oil and collage on canvas, 79 x 58.3 cm.
Courtesy of MoNWIC

[ไม่ทราบชื่อ], 2508

สีน้ำมันและคอลลาจบนผ้าใบ, 69 x 69 ซม.
สมบัติของมอนวิค

[Unknown], 1965

Oil and collage on canvas, 69 x 69 cm.
Courtesy of MoNWIC

[ไม่ทราบชื่อ], 2508

สีน้ำมันและคอลลาจบนผ้าใบ, 91.2 x 50.7 ซม.
สมบัติของคุณกิตติกรณ์ ชาลีจันทร์

[Unknown], 1965

Oil and collage on canvas, 91.2 x 50.7cm.
Courtesy of Kittiporn Jalichandra

[ไม่ทราบชื่อ], 2508

สีฝุ่นบนกระดานไม้,
125.2 x 90.2 ซม. (ซ้าย) 125.2 x 50.2 ซม. (ขวา)
สมบัติของ ศ. ดร. สมศักดิ์ ชูโต

[Unknown],1965

Tempera on wood board,
125.2 x 90.2 cm. (left) 125.2 x 50.2 cm. (right)
Courtesy of Prof. Somsakdi Xuto, Ph.D.

[ไม่ทราบชื่อ], 2508
[Unknown],1965

สีฝุ่นและคอลลาจบนกระดานไม้, 48.4 x 34.8 ซม. (ซ้าย) 49 x 21 ซม. (ขวา)
สมบัติของ ศ. ดร. สมศักดิ์ ชูโต

Tempera and collage on wood board, 48.4 x 34.8 cm. (left) 49 x 21 cm. (right)
Courtesy of Prof. Somsakdi Xuto, Ph.D.

[ไม่ทราบชื่อ], 2508
[Unknown], 1965

สีฝุ่นและคอลลาจบนกระดานไม้, 43.4 x 32.4 ซม. (ซ้าย) 43 x 20.2 ซม. (ขวา)
สมบัติของ ศ. ดร. สมศักดิ์ ชูโต

Tempera and collage on wood board, 43.4 x 32.4 cm. (left) 43 x 20.2 cm. (right)
Courtesy of Prof. Somsakdi Xuto, Ph.D.

“หลังจากงานแสดงเดี่ยวครั้งแรกที่บางกะปิแกลเลอรีแล้ว ได้เดินทางไปอังกฤษโดยทุนบริติช เคานซิล อยู่ที่ลอนดอน 2505 - 06 หลังจากศึกษาแนวทางนามธรรมชั่วระยะหนึ่งก็เริ่มงานยุคนามธรรม เน้นสีและน้ำหนัก เริ่มตั้งแต่สีน้ำ สีชอล์ก และสีน้ำมัน บางทีก็ผสมกัน ส่วนใหญ่เป็นงานรูปทรงอิสระ เป็นอิทธิพลของดนตรีหลายภาพ เป็นผลงานขนาดใหญ่ ได้นำออกแสดงที่ลอนดอนหลายครั้ง”

อาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช
จากบันทึกโดยอาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช
ในสูจิบัตรนิทรรศการย้อนหลัง ปี พ.ศ. 2525.

“After my first solo show at Bangkapi Gallery, I traveled to England on a British Council scholarship, and lived in London from 1962 – 63. After studying abstractionist concepts for a time, I began doing abstract-era work, focusing on colour and weight, starting with watercolours, chalk, and oil paints, sometimes mixing them. Mostly it was free-form work, influenced by music. Most of the works were large pieces, and were shown in London many times.”

Damrong Wong-Uparaj
From the journal of Damrong Wong-Uparaj
In the catalogue for the Retrospective Exhibition, 1982.

[ไม่ทราบชื่อ], 2510

ภาพพิมพ์แกะไม้บนกระดาษ, 59.8 x 23.6 ซม.
สมบัติของมอนวิค

[Unknown], 1967

Woodblock on paper, 59.8 x 23.6 cm.
Courtesy of MoNWIC

[ไม่ทราบชื่อ], 2510

ภาพพิมพ์แกะไม้บนกระดาษ, 58.5 x 25.7 ซม.
สมบัติของมอนวิค

[Unknown], 1967

Woodblock on paper, 58.5 x 25.7 cm.
Courtesy of MoNWIC

[ไม่ทราบชื่อ], 2510

ภาพพิมพ์แกะไม้บนกระดาษ, 56.1 x 40.8 ซม.
สมบัติของมอนวิค

[Unknown], 1967

Woodblock on paper, 56.1 x 40.8 cm.
Courtesy of MoNWIC

[ไม่ทราบชื่อ], 2518

ภาพพิมพ์แกะไม้บนผ้า, 67.5 x 43.5 ซม.
สมบัติของมอนวิค

[Unknown], 1975

Woodblock on fabric, 67.5 x 43.5 cm.
Courtesy of MoNWIC

ทุ่งนา นครปฐม, 2514

สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 70 x 106 ซม.
สมบัติของศิลปะสะสมทิสโก้

Nakornpathom Rice Field, 1971

Acrylic on canvas, 70 x 106 cm.
Courtesy of TISCO Art Collection

[ไม่ทราบชื่อ], 2512

สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 41 x 41 ซม.
สมบัติของมอนวิค

[Unknown], 1969

Acrylic on canvas, 41 x 41 cm.
Courtesy of MoNWIC

3

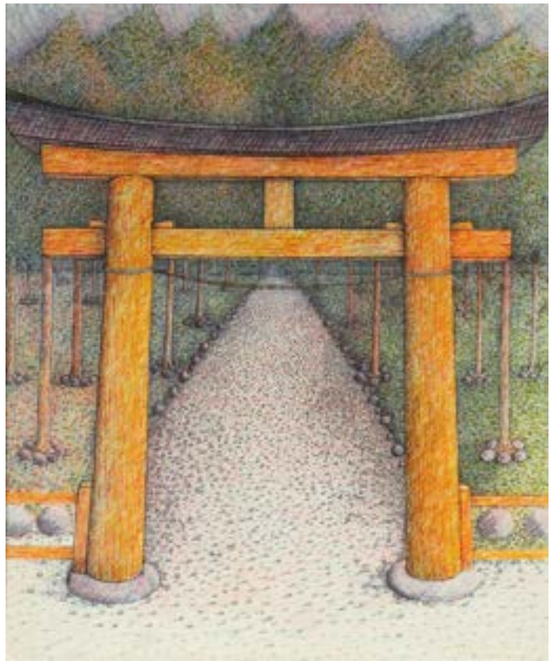
ชีวิตแห่งสมดุล (พ.ศ. 2519 – 2520)
LIFE IN CONSENSUS (1976 - 1977)

ช่วงเวลาศิลปินในพำนัก ณ ประเทศญี่ปุ่น อาจารย์ดำรงได้ศึกษาเรื่องราวทางประวัติศาสตร์และประเพณีพื้นบ้านโดยเริ่มต้นจากเมืองเกียวโต มุ่งความสนใจไปที่สถาปัตยกรรมทางศาสนาและองค์ประกอบของกระท่อมชาวไร่ สิ่งที่ศิลปินหลงใหลเป็นพิเศษคือเสา “โทริ” หรือซุ้มประตูสีแดงขนาดใหญ่ของวัดศาสนาชินโต ในบันทึกผลงานชุด “ยุคญี่ปุ่น” อาจารย์ดำรงเผยว่า *“ผมวาดประตูโทริได้เรื่อยๆ ไม่มีวันเบื่อ”*

สิ่งที่จับใจศิลปินเป็นพิเศษกลับเป็นสถาปัตยกรรมของวัดนิกายเซนโดยศิลปินมักวาดภาพวัดเล็กๆ ใช้เทคนิควาดภาพระบายสีด้วยปากกาและสีน้ำ ถักทอเส้นสีเล็กๆ ให้สอดประสานกันด้วยสมาธิอันนิ่งสงบ

During his artist residency in Japan, the artist chose to focus on religious architecture and components found in small farm houses after researching its history and traditions. He was particularly fond of the “Tori”, a red outdoor entrance gate to Shinto temples. He wrote in his Japan Period catalogue essay: *“I can keep drawing ‘Tori’ gates without ever getting bored.”*

It was the Japanese Zen temples that truly captured Damrong’s spirit. Techniques used were a combination that the artist developed himself; using pen and water-colour, drawing very fine detailed lines that echoes the peaceful meditative state.

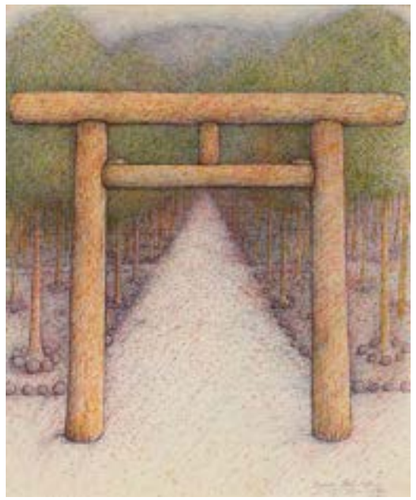


โทริสีแดง, 2519

ปากกาและสีน้ำบนกระดาษญี่ปุ่น, 53.3 x 45.7 ซม.
สมบัติของศิลปะสะสมทิสโก้

Red Torii, 1976

Pen and watercolour on japanese paper, 53.3 x 45.7 cm.
Courtesy of TISCO Art Collection



โทริ-2, 2520
Torii-2, 1977

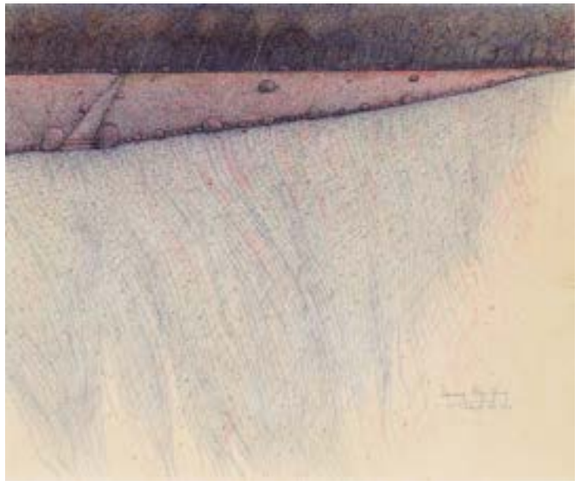
ปากกาและสีน้ำบนกระดาษญี่ปุ่น, 45.3 x 37.7 ซม.
สมบัติของมอนวิค

Pen and watercolour on japanese paper, 45.3 x 37.7 cm.
Courtesy of MoNWIC

โทริ-7, 2520
Tori-7, 1977

ปากกาและสีน้ำบนกระดาษญี่ปุ่น, 45 x 38 ซม.
สมบัติของมอนวิค

Pen and watercolour on japanese paper, 45 x 38 cm.
Courtesy of MoNWIC

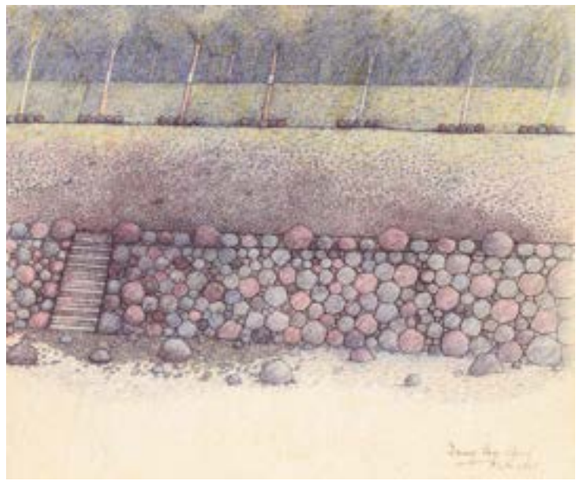


ฤดูใบไม้ร่วง-1, 2519

ปากกาและสีน้ำบนกระดาษญี่ปุ่น, 38 x 45 ซม.
สมบัติของมอนวิค

Fall-1, 1976

Pen and watercolour on japanese paper, 38 x 45 cm.
Courtesy of MoNWIC

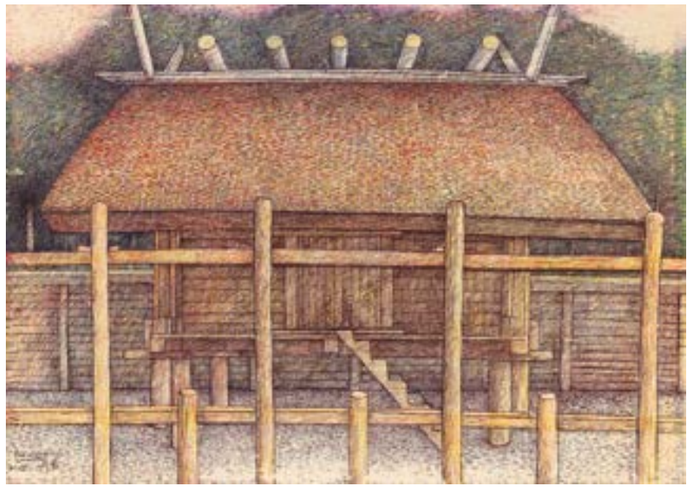


ฤดูใบไม้ร่วง-2, 2520

ปากกาและสีน้ำบนกระดาษญี่ปุ่น, 38 x 45 ซม.
สมบัติของมอนวิค

Fall-2, 1977

Pen and watercolour on japanese paper, 38 x 45 cm.
Courtesy of MoNWIC



วัดอิเซ่, 2519

ปากกาและสีน้ำบนกระดาษญี่ปุ่น, 27 x 38 ซม.
สมบัติของคุณกิตติกรณ์ ชาลีจันทร์

Ise Dai Jingu, 1976

Pen and watercolour on japanese paper, 27 x 38 cm.
Courtesy of Kittiporn Jalichandra

“หลังจากใช้เวลาดูและอ่านหนังสืออยู่หลายเดือนจึงเกิดความคิดและความบันดาลใจที่จะเขียนภาพได้ การที่จะทำให้เกิดความบันดาลใจนั้นต้องได้พบได้เห็นวัดวาอารามและสถานที่มากมายหลายแห่ง องค์ประกอบอีกอย่างหนึ่งก็คือบรรยากาศและสิ่งแวดล้อมของญี่ปุ่นซึ่งมีความงามและความสงบทั่วๆ ไป ประกอบกับมีเวลาที่จะนั่งคิดนั่งฝัน จึงสามารถสร้างสรรค์เป็นผลงานชุดนี้ขึ้นมา วัดวาอารามบ้านเรือนทุ่งนาเป็นสิ่งบันดาลใจของผู้เขียน (อาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช) เป็นอย่างยิ่ง สิ่งเหล่านี้มีความเรียบง่ายและให้ความสงบในจิตใจ”

อาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช
จากบทความ “เกี่ยวกับผลงานยุคญี่ปุ่น ศิลปะและสถานที่ในญี่ปุ่น” ใน
สูจิบัตรนิทรรศการ ผลงานยุคญี่ปุ่น โดยดำรง วงศ์อุปราช ปี พ.ศ. 2520.

“After many months spent looking at and reading books, I had the ideas and inspiration to paint. For the inspiration to take effect I needed to see and experience a great number of temples and locations. Another element was the Japanese atmosphere and environment, where beauty and peace are found everywhere, and I had time to sit and think, sit and dream, which is why I was able to create this set of works. The temples and fields were a tremendous inspiration for the painter (Asst. Prof. Damrong Wong-Uparaj). These things are simple and they confer peace of mind.”

Damrong Wong-Uparaj
From the article “Regarding Works of the Japan Period”
In the catalogue for Japan Period Exhibition
by Damrong Wong-Uparaj, 1977.

วัดอิเซ่-2, 2520

ปากกาและสีน้ำบนกระดาษญี่ปุ่น, 53 x 45 ซม.
สมบัติของมอนวิค

Ise Dai Jingu-2, 1977

Pen and watercolour on japanese paper, 53 x 45 cm.
Courtesy of MoNWIC

หลังคา-1, 2520

ปากกาและสีน้ำบนกระดาษญี่ปุ่น, 53 x 45 ซม.
สมบัติของมอนวิค

Roof-1, 1977

Pen and watercolour on japanese paper, 53 x 45 cm.
Courtesy of MoNWIC

4

มุ่งมั่นค้นหาจิตวิญญาณอันนิ่งสงบ (พ.ศ. 2520 – 2545)
IMAGERY OF SERENITY (1977 - 2002)

ผลงานจิตรกรรมในช่วงเวลานี้มักปรากฏภาพกระท่อมใต้ถุนสูงกับหลังคามุงจาก รวมไปถึงวัตถุที่เป็นสัญลักษณ์ของวิถีชนบทไม่ว่าจะเป็น ไหดินปั้นสำหรับใส่น้ำ เสื้อผ้าที่แขวนตากไว้ กองฟางและตะกร้าสาน โดยมีนาข้าวสีทองเป็นพื้นหลัง องค์ประกอบเหล่านี้ได้ตกผลึกจากประสบการณ์อันหลากหลายสู่การต่อยอดพัฒนาผลงานศิลปะและวิชาการ เพื่อสะท้อนตัวตนที่แท้จริง และสัมผัสถึงพลังที่เติมเต็มชีวิตกับความสุขสงบโดยแท้

สภาวะอันเงียบสงบ เรียบง่าย และสันติสุข ถูกถ่ายทอดผ่านผลงานศิลปะของอาจารย์ดำรงชั้นแล้วชั้นเล่า คือสิ่งที่บ่งบอกความเป็นตัวตน แนวคิด และภูมิปัญญาอันลึกซึ้งของศิลปินตลอดมา อาจารย์ดำรงยังคงสร้างสรรค์ผลงานในประเด็นดังกล่าวจนกระทั่งถึงแก่กรรม ในปี พ.ศ. 2545

In this concluding era, we start to see stilt houses with thatched-roofs reappear in his paintings that also feature rural-life signifiers such as big earthen jars for water, hanging cloths drying, haystacks and woven baskets with a golden rice field backdrop. They compound together all the years of the artist's varied experiences and built upon them is a new base for this period of creativity that truly reflects the artist's central being and a sense of peace.

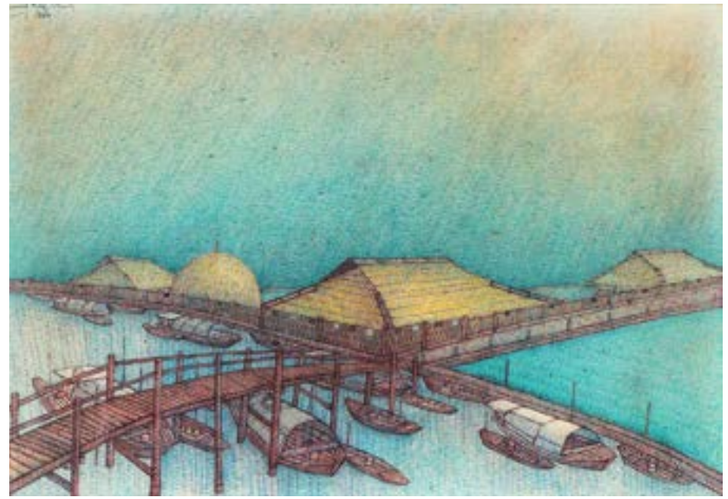
Such precise repetition yet meditative production of work with the same theme is indicative of confirming the artist's wisdom and he would continue to paint this way until his untimely death in 2002.

ทุ่งนา, 2522*

ปากกาและหมึกสีบนกระดาษ, 37.3 x 54.9 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

Rice Fields, 1979

Pen and coloured ink on paper, 37.3 x 54.9 cm.
Courtesy of MoNWIC



ฉากคลอง, 2523*

ปากกาและหมึกสีบนกระดาษ, 43.8 x 60.5 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

Canal Scene, 1980

Pen and coloured ink on paper, 43.8 x 60.5 cm.
Courtesy of MoNWIC

บ้านริมแม่น้ำ, 2523*
A House near the River, 1980

สีน้ำ ปากกาและดินสอบนกระดาษ, 26 x 19 ซม., สมบัติของมอนวิค
Watercolour, pen and pencil on paper, 26 x 19 cm., Courtesy of MoNWIC

*แปลจากภาษาอังกฤษ

โทริไม้, 2542
A Wooden Tori, 1999

สีน้ำ ปากกาและดินสอบนกระดาษ, 21.5 x 15 ซม., สมบัติของมอนวิค
Watercolour, pen and pencil on paper, 21.5 x 15 cm., Courtesy of MoNWIC

บ้านชาวนา, 2542
Farmerhouse, 1999

สีน้ำ ปากกาและดินสอบนกระดาษ, 20 x 15.5 ซม., สมบัติของมอนวิค
Watercolour, pen and pencil on paper, 20 x 15.5 cm., Courtesy of MoNWIC

[ไม่ทราบชื่อ], 2532
[Unknown], 1989

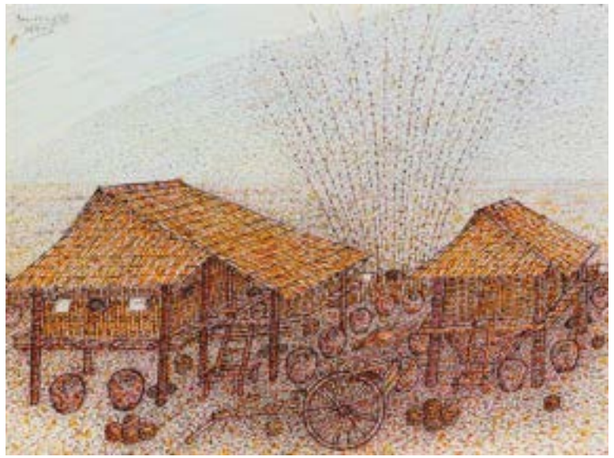
ปากกาบนกระดาษ, 15.6 x 18.6 ซม., สมบัติของมอนวิค
Watercolour, pen and pencil on paper, 21.5 x 15 cm., Courtesy of MoNWIC

บ้านและต้นไผ่, 2544

สีน้ำ ปากกาและดินสอบนกระดาษ, 54 x 38 ซม.
สมบัติของมอนวิค

House and Bamboo Trees, 2001

Watercolour, pen and pencil on paper, 54 x 38 cm.
Courtesy of MoNWIC



บ้านชาวนา, 2542*

สีน้ำ ปากกาและดินสอบนกระดาษ, 20.5 x 27.6 ซม.
สมบัติของมอนวิค
*แปลจากภาษาอังกฤษ

A Farmerhouse, 1999

Watercolour, pen and pencil on paper, 20.5 x 27.6 cm.
Courtesy of MoNWIC

[ไม่ทราบชื่อ], 2538
[Unknown], 1995

ภาพพิมพ์กระเบื้องยางบนกระดาษ, 19.5 x 14.8 ซม., สมบัติของมอนวิค
Linocut print on paper, 19.5 x 14.8 cm., Courtesy of MoNWIC

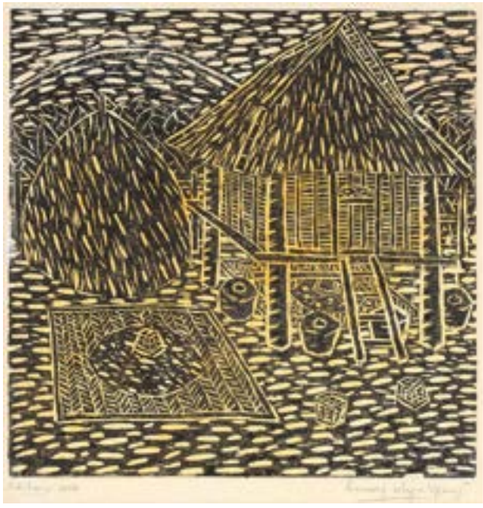
[ไม่ทราบชื่อ], 2538
[Unknown], 1995

ภาพพิมพ์กระเบื้องยางบนกระดาษ, 19.6 x 14.9 ซม., สมบัติของมอนวิค
Linocut print on paper, 19.6 x 14.9 cm., Courtesy of MoNWIC

โลกแห่งความสงบ, 2544*
Quiet World, 2001

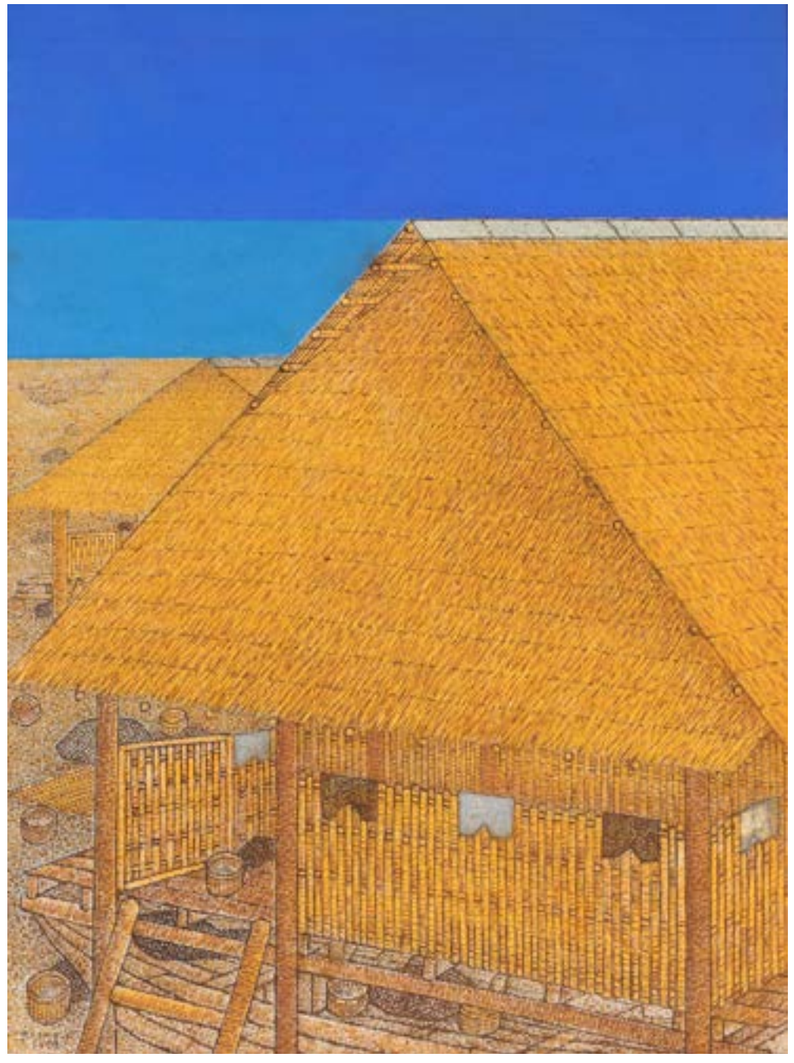
ภาพพิมพ์กระเบื้องยางบนกระดาษ, 22.7 x 22.7 ซม., สมบัติของมอนวิค
Linocut print on paper, 22.7 x 22.7 cm., Courtesy of MoNWIC

*แปลจากภาษาอังกฤษ



[ไม่ทราบชื่อ], 2540
[Unknown], 1997

ภาพพิมพ์กระเบื้องยางบนกระดาษ, 22.8 x 22.8 ซม., สมบัติของมอนวิค
Linocut print on paper, 22.8 x 22.8 cm., Courtesy of MoNWIC

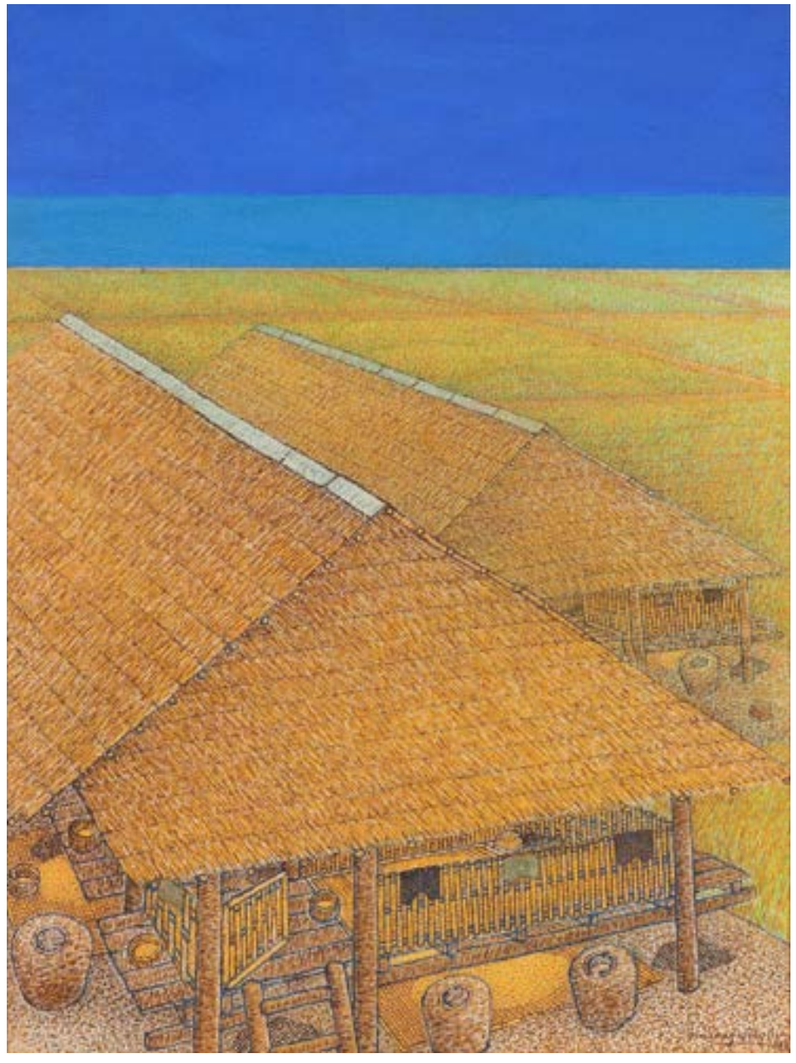


หมู่บ้าน 2, 2536

สีน้ำมันและสีฝุ่นบนผ้าใบ, 74 x 56 ซม.
สมบัติของธนาคารแห่งประเทศไทย

Village 2, 1993

Oil and tempera on canvas, 74 x 56 cm.
Courtesy of Bank of Thailand



หมู่บ้าน 3, 2536

สีน้ำมันและสีฝุ่นบนผ้าใบ, 74 x 56 ซม.
สมบัติของธนาคารแห่งประเทศไทย

Village 3, 1993

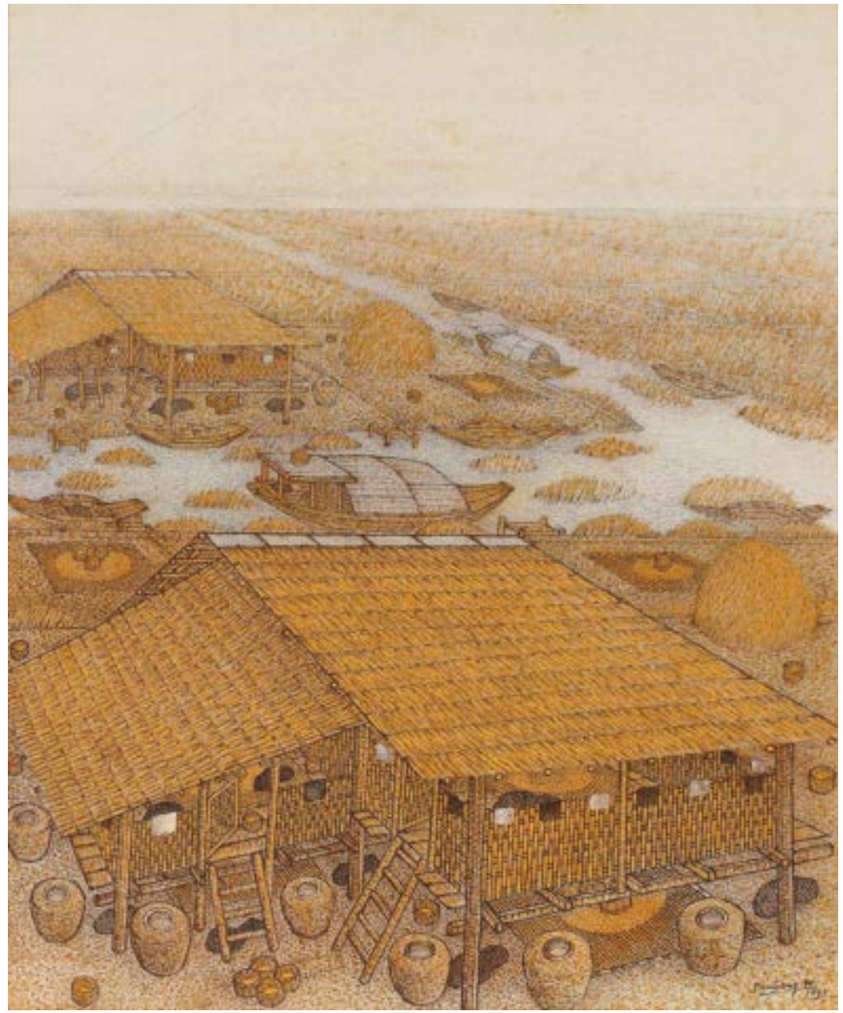
Oil and tempera on canvas, 74 x 56 cm.
Courtesy of Bank of Thailand

มองข้ามหลังคา, 2537

สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 68.8 x 65 ซม.
สมบัติของมอนวิค

Looking Across the Roof, 1994*

Acrylic on canvas, 68.8 x 65 cm.
Courtesy of MoNWIC
*Translated from Thai



บ้าน แม่น้ำและภูเขา, 2538

สีฝุ่นบนผ้าใบ, 72.3 x 60.2 ซม.
สมบัติของมอนวิค

House, River and Mountain, 1995

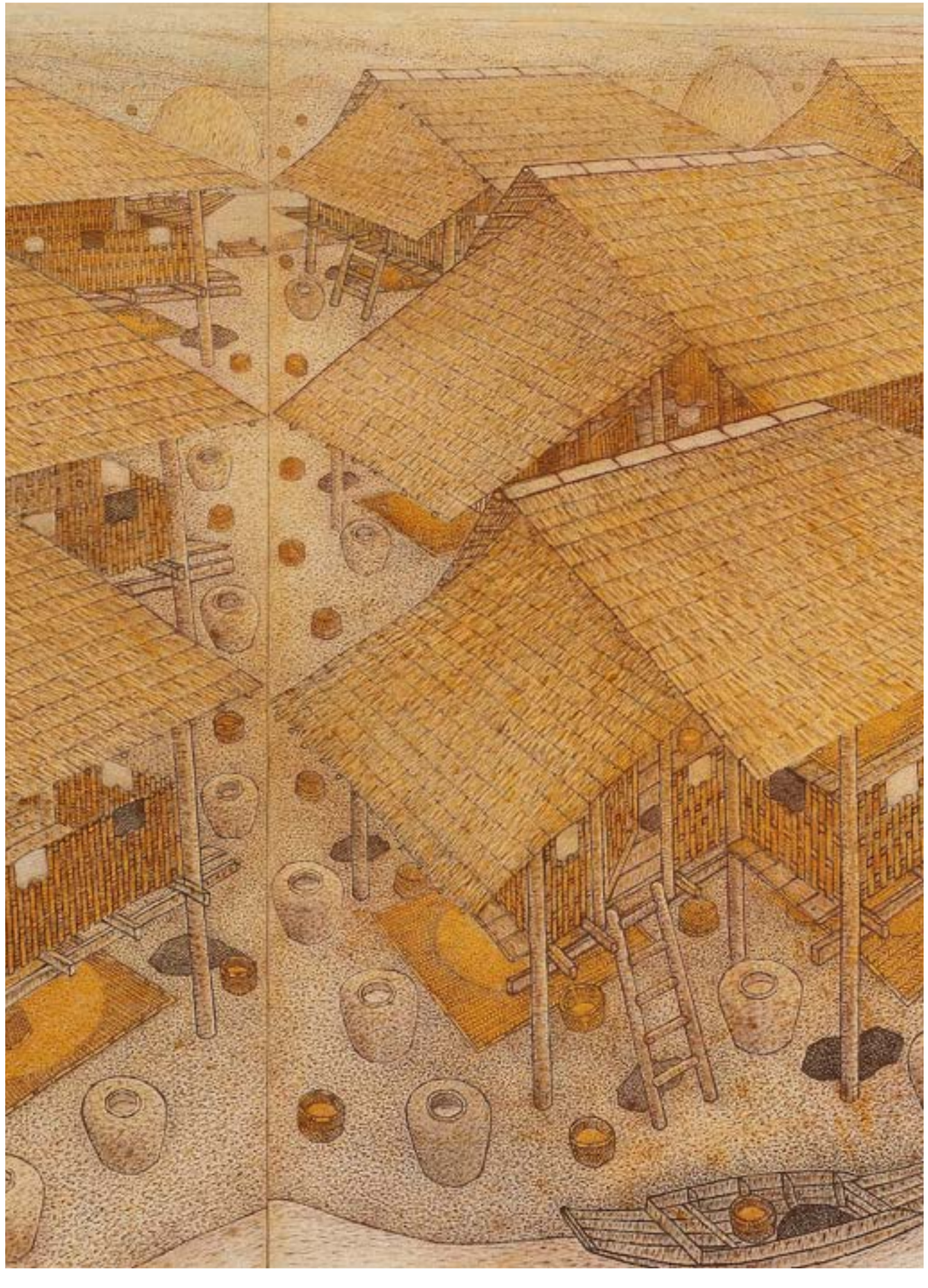
Tempera on canvas, 72.3 x 60.2 cm.
Courtesy of MoNWIC

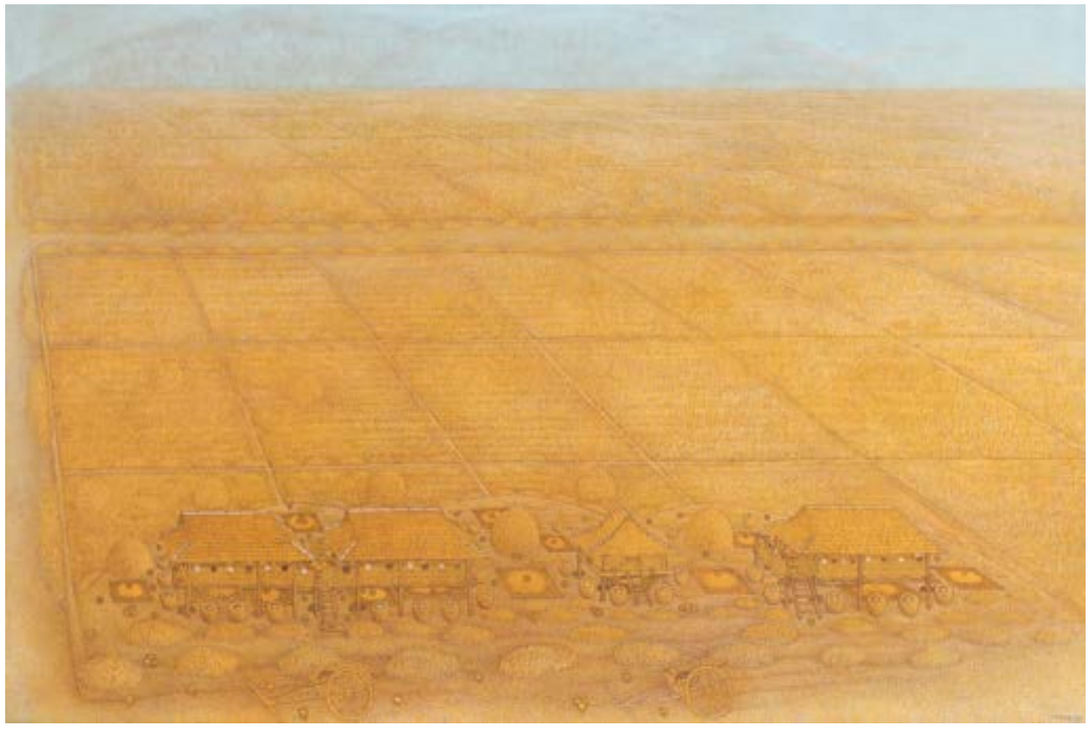
คืนสู่ชนบท, 2536 - 2537

หมึกและสีฝุ่นบนผ้าใบ, 122.3 x 246 ซม.
สมบัติของมอนวิค

Back to the Village, 1993 - 1994

Ink and tempera on canvas, 122.3 x 246 cm.
Courtesy of MoNWIC



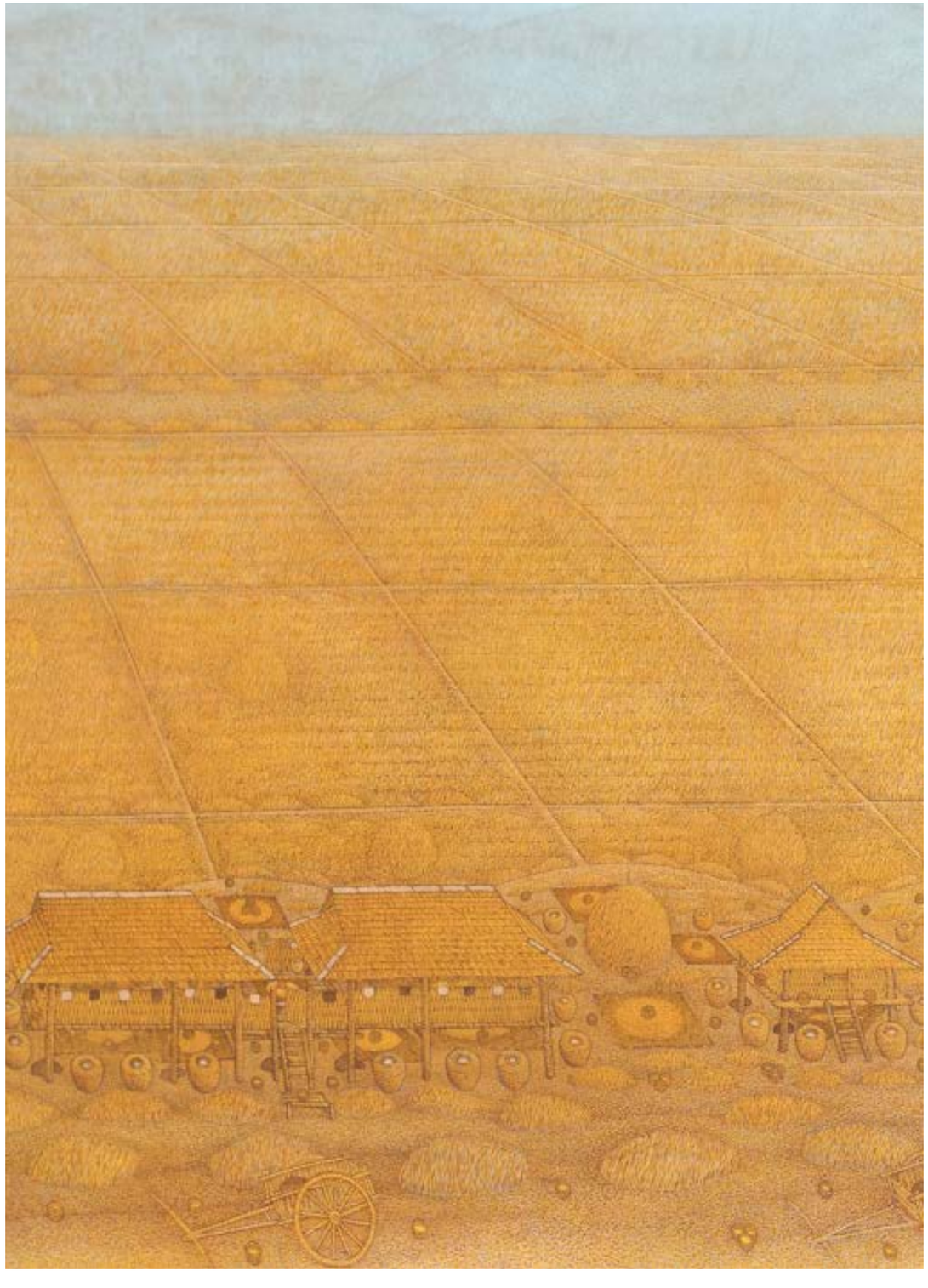


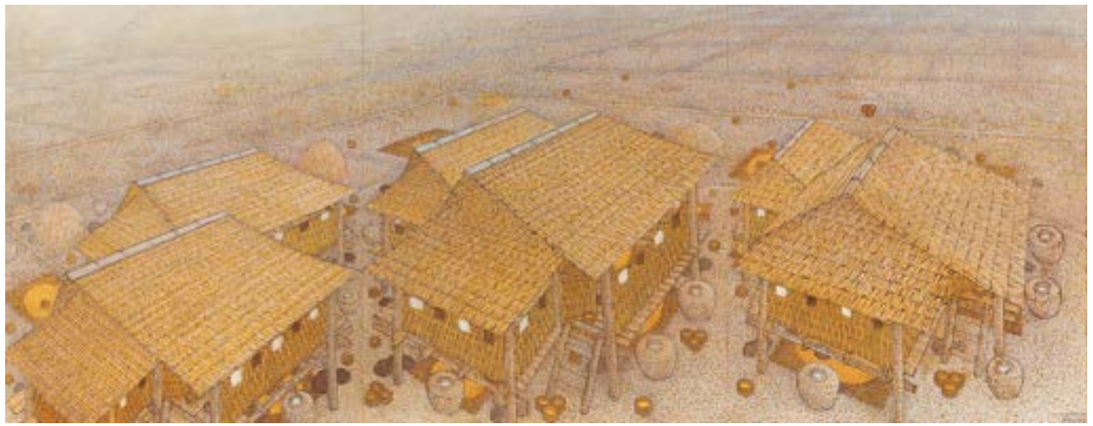
มหจิตรกรรมเพื่อแผ่นดินไทย, 2536 - 2541

สีฝุ่นบนผ้าใบ, 200.7 x 301.2 ซม.
สมบัติของมอนวิค

The Great Painting for Thailand, 1993 - 1998

Tempera on canvas, 200.7 x 301.2 cm.
Courtesy of MoNWIC



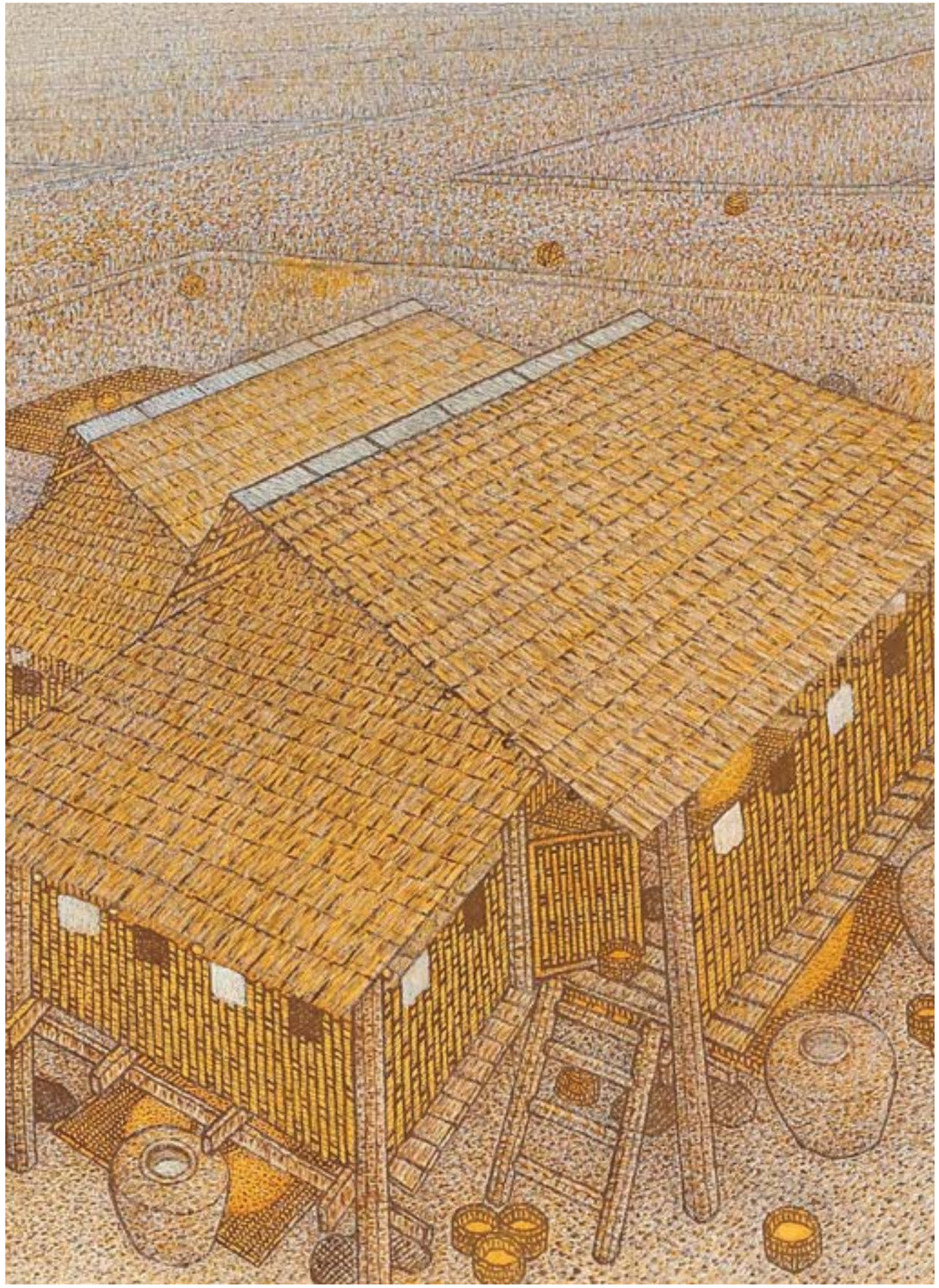


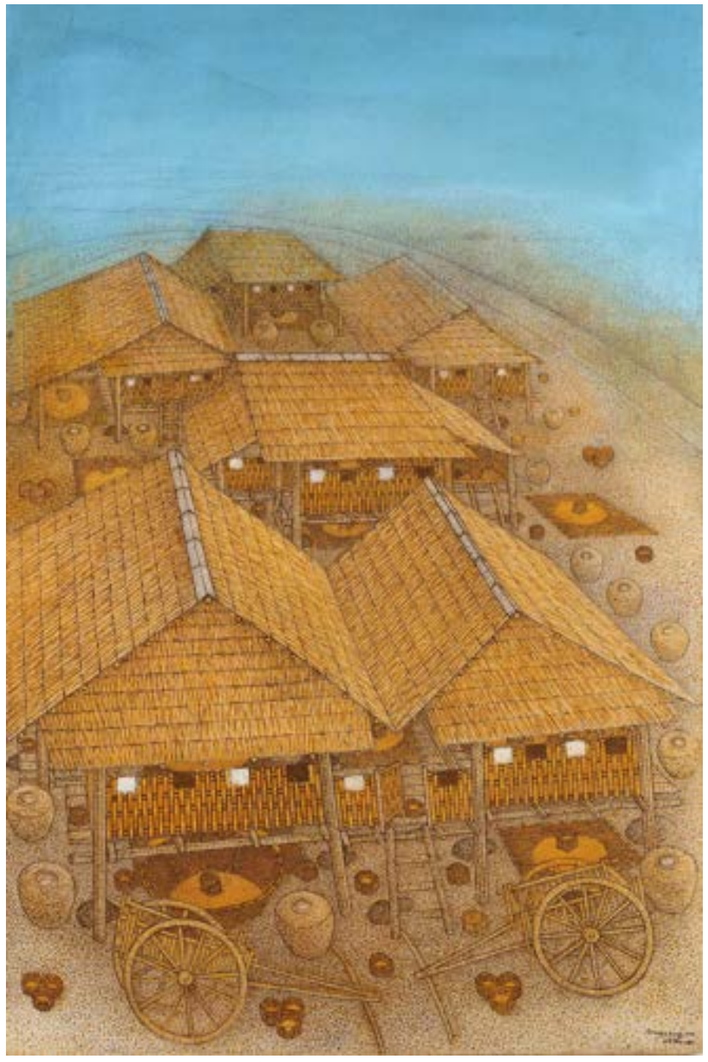
หมู่บ้านชาวนา, 2537 - 2540

หมึกกับสีฝุ่นบนผ้าใบ, 59.7 x 152.5
สมบัติของมอนวิค

A Farmer's Village, 1994 - 1997

Ink and Tempera on canvas, 59.7 x 152.5 cm.
Courtesy of MoNWIC





หมู่บ้านบนหุบเขา 1, 2537 - 2542

หมึกกับสีฝุ่นบนผ้าใบ, 122 x 81 ซม.
สมบัติของมอนวิค

A House on the Mountain I, 1994 - 1999

Ink and tempera on canvas, 122 x 81 cm.
Courtesy of MoNWIC

หมู่บ้านบนหุบเขา 2, 2537 - 2542

หมึกกับสีฝุ่นบนผ้าใบ, 121.3 x 79.7 ซม.
สมบัติของมอนวิค

A House on the Mountain II, 1994 - 1999

Ink and tempera on canvas, 121.3 x 79.7 cm.
Courtesy of MoNWIC

หมู่บ้านบนหุบเขา 3, 2537 – 2542

หมึกกับสีฝุ่นบนผ้าใบ, 122 x 80 ซม.
สมบัติของมอนวิค

A House on the Mountain III, 1994 – 1999

Ink and tempera on canvas, 122 x 80 cm.
Courtesy of MoNWIC

“ช่วงหลังนี้นับตั้งแต่กลับมาจากญี่ปุ่นเมื่อ 2520 (ซึ่งได้ไปออสเตรเลีย จีน อินเดีย และสหรัฐอเมริกา ในระยะสั้น) เป็นการคลี่คลายผลงานต่อจากยุคญี่ปุ่น มีการเขียนภาพขนาดใหญ่ขึ้น โดยการใช้สีฝุ่นเป็นหลัก ส่วนสีอะคริลิก สีน้ำ และปากกาลูกลื่นก็ยังใช้อยู่ เป็นความพยายามที่จะไปให้ถึงความสงบอย่างแท้จริง และโดยแบบอย่างและวิธีของตนเอง ภาพขนาดใหญ่ที่สุดมีขนาด 3 x 2 เมตร ใช้เวลาเขียนเกือบ 4 ปี โดยหลักการของศีล สมาธิ และปัญญา เป็นแนวทางปฏิบัติพุทธธรรม ไม่ใช่เล่าเรื่องพุทธประวัติ ความมุ่งหมายนั้นแน่นอนและชัดเจน เป็นการไปสู่ความสงบอย่างแท้จริง”

อาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช
จากข้อเขียน “ยุคต่างๆ ของชีวิตและงานศิลปะของดำรง วงศ์อุปราช”
(บันทึกเมื่อวันที่ 19 กรกฎาคม พ.ศ. 2544)
ในเอกสารจากศูนย์ทัศนศิลป์ดำรง วงศ์อุปราช

“This later period, after returning from Japan in 1977 – and after I visited Australia, China, India, and the United States of America all within a short period of time – was an unfolding of works that grew out of the Japan period. It was a time of doing larger paintings, primarily with tempera paints. I was still using acrylics, watercolours, and ballpoint pens, too, trying to find true peace through my own models and methods. The largest painting was 3 x 2 meters, took nearly 4 years, and was based on moral principles, meditation, and wisdom. The clear goal and intention here was not to tell the story of Buddha, but to express the concepts of Buddhist practice, moving towards true, authentic peace.”

Damrong Wong-Uparaj
From the essay “Various Periods in the Life and Artworks of Damrong Wong-Uparaj” (Written on July 19, 2001)
In the documents from Damrong Wong-Uparaj Visual Art Center

รวบรวมบทความ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดำรง วงศ์อุปราช
ASSISTANT PROFESSOR DAMRONG WONG-UPARAJ SELECTED WRITINGS

ศิลปะเพื่อพัฒนาตนเอง และเพื่อการดำรงชีวิต

โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดำรง วงศ์อุปราช

ความสับสนในเรื่องความหมายของศิลปะและการศึกษาในประเทศของเรานั้นยังมีอยู่ในหมู่ประชาชนทั่วไป และแม้แต่ในหมู่นักการศึกษาและผู้บริหารการศึกษา ทั้งนี้ก็เนื่องจากขาดความสนใจในเรื่องเชิงวิชาการ นอกจากมีความสับสนแล้ว ยังมีความขัดแย้งเกิดขึ้นด้วย ในเรื่องนี้ควรทำความเข้าใจกันโดยอาศัยหลักของวิชาการและการแปลความหมายงานศิลปะ อาจจะเรียกได้ว่าเป็นทัศนะที่คับแคบก็ได้ ด้วยเหตุนี้เองศิลปินและศิลปะในประเทศเรานี้จึงได้รับการสนับสนุนน้อยมาก ในบางครั้งเราจะว่าศิลปินทำตัวเป็นเทวดามองดูประชาชนอย่างดูแคลน มักจะปลีกตัวออกจากสังคม ศิลปินส่วนใหญ่เป็นผลผลิตของสถาบันสอนศิลปะมีความเชื่อมั่นในปรัชญาและวิธีการสอนศิลปะของตน และได้ทำเช่นนี้มานานแล้ว

ความคิดที่ว่าการศึกษาศิลปะนั้นมีอยู่อย่างเดียว นั่นคือการสอนเพื่อผลิตศิลปินและช่างศิลปะ นอกจากนี้แล้วยังคิดว่าสถาบันคณะและภาควิชาโรงเรียนของตนเท่านั้นที่มีสิทธิ์สอนศิลปะ สถาบัน คณะและภาควิชาอื่นไม่มีสิทธิ์ที่จะทำการผูกขาด เช่นนี้มีผลทำให้ศิลปะเป็นเรื่องคับแคบลง โดยหลักสากลแล้วเราทราบว่าการศึกษาศิลปะเป็นเรื่องกว้างขวางควรเผยแพร่ให้ประชาชนทุกเพศ ทุกวัย มีโอกาสได้ศึกษาศิลปะจะเป็นการศึกษาศิลปะเพื่อเป็นศิลปินช่างศิลปะ ผู้รอบรู้ศิลปะ ผู้นิยมศิลปะ เป็นการพักผ่อนหย่อนใจในงานอดิเรก เป็นเพื่ออุดมการณ์ รวมความแล้วมีการสอนศิลปะอย่างกว้างขวางทั้งในระบบและนอกระบบ ศิลปะเป็นเรื่องที่ให้คุณมากกว่าโทษ จึงควรส่งเสริมให้ศึกษาและปฏิบัติกันอย่างกว้างขวาง ด้วยเหตุนี้เอง เราจึงเห็นว่าศิลปินและศิลปะในประเทศที่พัฒนาแล้วได้รับการสนับสนุนส่งเสริมมากกว่าในประเทศของเรา

1. การศึกษาเพื่อประกอบอาชีพทางศิลปะและช่างศิลปะ
หรือที่เรียกว่า Art Training และ Professional Training in Art เป็นที่รู้จักดีและมีมาแต่สมัยโบราณ ซึ่งเรียนจากครูที่เป็นศิลปินและช่างศิลปะ การศึกษาแบบนี้ได้พัฒนาเป็นระบบและสถาบันชั้นสูงในยุโรป ที่เรียกว่า Academy of Fine Arts มีการฝึกการสอนศิลปะอย่างเข้มข้น เพื่อให้มีศิลปินเกิดขึ้น

ในปัจจุบันนี้ มีการสอนศิลปะระดับสูงเท่าเทียมกับวิชาการอื่นๆ ในมหาวิทยาลัยผู้เรียนศิลปะได้มีโอกาสศึกษาวิชาการกว้างขวางขึ้น แต่ที่สอนกันอย่างคับแคบก็ยังคงมีอยู่ การสอนศิลปะในระบบนี้มีตั้งแต่ระดับมัธยม ในอาชีวศึกษา และวิทยาลัย เช่น วิทยาลัยช่างศิลป์ วิทยาลัยเพาะช่าง ระดับมหาวิทยาลัยที่เก่าที่สุดของเรา คือ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีการสอนทั้งวิจิตรศิลป์และประยุกต์ศิลป์ (Fine and Applied Art) การเรียนวิชาออกแบบ เป็น *ภาควิชานฤมิตศิลป์* นั้น อาจทำให้สับสน ไม่เป็นไปตามระบบสากล ในปัจจุบันนี้การสอนศิลปะตามสถาบันต่างๆ มีทั้งวิจิตรศิลป์และประยุกต์ศิลป์แต่การตั้งชื่อนั้นยังสับสนอยู่ การศึกษาในระบบนี้จะเรียกแรงๆ ก็คือการศึกษาเพื่อประกอบอาชีพ ผู้จบการศึกษาแล้วอาจเป็นช่างศิลป์ นักออกแบบ ซึ่งส่วนใหญ่จบในด้านประยุกต์ศิลป์ (Professional Artist) ได้ก็ต้องปรับตัวเองทำงานในด้านประยุกต์ศิลป์ จะเป็นนักออกแบบหรือช่างศิลป์ก็แล้วแต่ บางทีก็เป็นครู อาจารย์สอนศิลปะ การศึกษาในระดับนี้มีความมุ่งหมายชัดเจนอยู่แล้ว

สถาบันที่รับผิดชอบขณะนี้ก็มีหลายแห่ง จะว่าไปแล้วในขณะนี้สาขาประยุกต์ศิลป์เป็นที่นิยมและมีความต้องการมากกว่า แต่ไม่หมายความว่าควรเลิกผลิตด้านวิจิตรศิลป์ ควรจะมีการผลิตน้อยลงหรือมุ่งคุณภาพมากขึ้น อีกอย่างหนึ่ง วิชาวิจิตรศิลป์ควรบังคับสอนในระดับพื้นฐานสาขาประยุกต์ศิลป์ด้วย ในด้านวิจิตรศิลป์นั้นจะต้องปรับปรุงการสอนเพื่อให้สามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมปัจจุบัน ในขณะเดียวกันก็ต้องส่งเสริมการศึกษาทั่วไปทางศิลปะและศิลปศึกษา (General Education in Art และ Art Education) เพื่อสร้างฐานการสนับสนุนการเผยแพร่ศิลปะและลดช่องว่างระหว่างศิลปิน ศิลปะกับประชาชน

2. การศึกษาศิลปะทั่วไป
(General Education in Art) หรือการศึกษาศิลปะในระบบศิลปะ-ศาสตร์และมนุษยศาสตร์ มิได้มุ่งหมายผลิตผู้มีอาชีพทางศิลปะ ไม่ได้เน้นความถนัดและความแคบ มุ่งในทางกว้างทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ ในด้านทัศนศิลป์อาจมีการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ ศิลปวิจารณ์ ปรัชญาศิลปะ การปฏิบัติทางจิตรกรรม ประติมา-กรรม ภาพพิมพ์ ภาพถ่าย เพื่อให้เกิดความรู้ ความเข้าใจและความสามารถแสดงออกได้พอสมควรหรือไม่ก็เป็นการปูพื้นฐานเพื่อศึกษาต่อในด้านศิลปะระดับสูงต่อไป

การศึกษาระบบนี้อาจมีระดับประกาศนียบัตรการศึกษา (GCE) ในระบบอังกฤษ ในระดับปริญญาตรีในคณะ หรือวิทยาลัยศิลป-ศาสตร์ (Liberal Arts College ในระบบของสหรัฐ) ในประเทศไทยของเรา ระบบนี้ยังเป็นของใหม่ มีสอนที่คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร มาสิบกว่าปีแล้ว

นอกจากด้านทัศนศิลป์แล้ว ในด้านดนตรีก็มีการสอนในระบบนี้ด้วยเช่นกัน ทั้งทฤษฎีและภาคปฏิบัติ การสอนและปลูกฝังความรู้และรสนิยมในระบบนี้เป็นการช่วยให้มีการจรรโลงศิลปะและชีวิต เป็นการปลูกฝังในระบบทางวัฒนธรรม ไม่ใช่การศึกษาเพื่ออาชีพ ได้มีการปรับปรุงการศึกษาระบบนี้ตลอดมา มีการใช้วิธีการเทคโนโลยี เครื่องมือสมัยใหม่เข้าด้วย สามารถสอนนักศึกษาจำนวนมากได้ การศึกษาในระบบนี้ควรมีมากขึ้นในประเทศของเรา

3. ศิลปะในการศึกษา
(Art in Education, Art in School, Art Education) ศิลปะในการศึกษานั้น โดยทั่วไปหมายถึงการเรียนการสอนศิลปะในระบบการศึกษา ไม่ได้มุ่งผลทางด้านผลงานศิลปะและการฝึกอาชีพในประเทศอังกฤษเรียกว่า *Art in School* อาจจะเริ่มก่อนวัยเรียนจากประถมศึกษาถึงมหาวิทยาลัย ความมุ่งหมายหลักและชัดเจนคือ **Art as an Education means**

นักการศึกษาและผู้บริหารการศึกษาส่วนใหญ่เข้าใจหลักการนี้แล้ว จะไม่บังคับให้ผลงานศิลปะในระบบนี้เป็นสินค้า แต่อาจถือเป็นผลข้างเคียงได้ ระบบนี้คำนึงถึงการพัฒนาด้านต่างๆ ของนักเรียนคือ ด้านจิตใจ บุคลิกภาพและฝีมือ วางพื้นฐานทั้งความรู้และการปฏิบัติ

รสนิยมและศิลปะนิสัยมีขั้นตอนการเรียนการสอนที่เกี่ยวข้องกับจิตวิทยา ครูผู้สอนควรได้ศึกษาและฝึกฝนจากระบบศิลปศึกษา (Art Education) เป็นการศึกษาระยะยาวตั้งแต่วัยเด็กจนโต เป็นการวางพื้นฐาน ซึ่งถ้าทำไม่ดีก็จะมีผลเสียต่อการศึกษาระดับอื่นๆ ต่อไป

นอกจากจะเน้นเรื่องการศึกษาแล้ว ระบบนี้ยังปลูกฝังการแสดงออกและรสนิยมศิลปะและสุนทรียภาพให้แก่เด็กด้วย ด้วยระบบนี้เราสามารถสร้างพื้นฐานให้เกิดการทำงานศิลปะเพื่อจรรโลงจิตใจได้ ในระดับประถมศึกษานั้น ควรให้เป็นไปตามระบบนี้อย่างเต็มที่ ให้มีอิสระเสรีอย่างมีระบบ การวางพื้นฐานวิชาชีพศิลปะนั้น อาจจำเป็นต้องทำบ้างในระดับมัธยมศึกษา มิฉะนั้นแล้วเราจะไม่มีผู้สามารถศึกษาในระดับอาชีพขั้นสูงได้

การศึกษาในระบบนี้ควรให้ปฏิบัตินำตามความคิดเห็นของนักการศึกษาศิลปะ มิฉะนั้นเด็กจะขาดประสบการณ์การอ่านประวัติศาสตร์และเรื่องราวศิลปิน หรือการอ่านโน้ตเพลงโดยไม่มีการทดลองทั้งการวาดเขียน ปั้นพิมพ์ และเล่นดนตรี เด็กก็จะขาดประสบการณ์และความซาบซึ้งความนิยมที่เป็นจริง แน่นอนว่าเขาเหล่านี้ไม่ใช่ผู้ที่จะไปประกอบอาชีพทางศิลปะ แต่จะเป็นผู้สามารถมีความสุขในชีวิตโดยอาศัยศิลปะ และเป็นผู้มีการศึกษา มีวัฒนธรรมโดยอาศัยศิลปะ ศิลปะในระยะนี้เน้นในเรื่องศิลปะเด็ก ในประเทศของเราไม่ค่อยสนใจและสนับสนุน นอกจากนี้คิดว่าไม่มีประโยชน์อะไรเสียเวลาและเงินทอง โดยที่จริงแล้วเป็นเรื่องสำคัญมาก ปัจจุบันนี้ก็คือเราวางพื้นฐานด้านต่างๆ ให้เด็กไม่ดีเท่าที่ควรหรือไม่ก็วางพื้นฐานอย่างผิดๆ

การศึกษาศิลปะในระบบต่างๆ ที่กล่าวมาแล้วทั้ง 3 ระบบ ต่างมีความสำคัญที่จะทำให้สังคมของเราเจริญ เป็นสังคมที่มีวัฒนธรรม ถ้ามีความเข้าใจในระบบเหล่านี้ตรงกัน ย่อมไม่มีความขัดแย้ง ไม่มีการผูกขาด มีแต่ความร่วมมือกัน มีความสัมพันธ์ในการปฏิบัติ อย่างไรก็ตาม ถ้าระบบกว้างก็อาจผลิตคนที่มีความรู้สึกนึกคิดกว้างได้ในอนาคต เราก็อาจจะมีทั้งผู้ที่เป็นศิลปินทำงานเพื่ออาชีพ ศิลปินอุดมคติ ผู้ทำงานศิลปะเพื่อจรรโลง เพื่อวัฒนธรรมที่มีผู้สนับสนุนส่งเสริมศิลปะที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม

ประการสุดท้าย เราจะต้องการพูดคุย ปรึกษาหารืออย่างใกล้ชิด และโดยหวังประโยชน์ร่วมระหว่างผู้ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะ การศึกษาศิลปะและเผยแพร่สนับสนุนศิลปะ เพื่อการทำงานร่วมกันอย่างจริงจังต่อไป

บทความในนิตยสาร*สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์*
คัดลอกจากหนังสือที่ระฤก เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ ผู้ช่วยศาสตราจารย์คำรง วงศ์อุปราช ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม กรุงเทพมหานคร
วันที่ 13 สิงหาคม พ.ศ. 2545, หน้า 104-105.

ART FOR SELF-DEVELOPMENT AND LIVING

By Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj

[Translated from Thai Article]

The confusion about the meanings of art and education still exists in our country, among general people and even educators and educational administrators. This is because people are not interested in academic matters. There are also some confusions and conflicts. We should understand this by using academic principles and interpretation of the meaning of art. You can say that it is a closed-minded attitude. This is the reason why artists and art in this country receive little support. Sometimes we think artists behave as if they were gods and look down on people and alienate themselves from society. Most artists are the products of art schools that believe in their own philosophy and teaching approaches. It has always been this way.

The attitude that there is only one kind of art study: to produce artists and artisans and the attitude that only one's institute, faculty, department, or school has the right to teach art and that other institutes, departments, or faculties have no such right, are monopolies that limit the meaning of art. By the international standard, we know that art study should be open to people of all gender and ages, whether they want to be artists, artisans, art experts, art enthusiasts or whether they do it for leisure or ideology. That is, art should be widely taught in and outside the system. Art does you good more than bad and should be widely studied and practiced. Therefore; we can see that artists and art in the developed world received more support than those in our country.

1. Art education for art professionals and artisans, also known as Art Training and Professional Training in Art, has been famous and existed since the ancient times. Students learn from teachers who are artists and artisans. This type of education was developed by the Academy of Fine Arts, which is Europe's advanced art institution and gives intensive art training with a purpose to produce artists. Nowadays, advanced art lessons are taught in universities like other academic lessons. Art students have the opportunity to study a wider variety of theories. However, the closed-minded kind of teaching still exists. This approach to teaching exists in high

schools, vocational schools, and colleges, such as the College of Fine Arts and Poh-Chang Academy of Arts. Our oldest university-level programs are the Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, and the Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. Fine arts and applied arts are taught in these schools. Teaching design as a part of the Department of Creative Arts may be misleading and not in accordance with the international standard. Nowadays, art programs in many institutions include fine arts and applied arts but the names of these programs are still confusing. In fact, this type of education can be directly called an education for professions. The graduates may become artists and designers (professional artists). Most of them have degrees in applied arts. They must adjust themselves to the professions of applied arts. They may be designers or artisans, or even teachers and art professors. This level of education has a clear objective and there are many institutions that provide these programs. You can say that the field of applied arts is more popular and needed but that does not mean that schools should stop teaching fine arts. They should focus less on quantity but more on quality. Moreover, courses on fine arts should be mandatory in the field of applied arts. The programs in fine arts should be improved so that they can continue to exist in the society today. Meanwhile, general education in art and art education should also be promoted to form a foundation of support for art and to reduce the space between artists, art, and people.

2. General education in art or the study of art in the fields of liberal arts and humanities does not intend to produce art professionals. It does not focus on the skills and the narrow sense but instead on the board sense of the theories and practices of visual arts. They may teach art history, art criticism, art philosophy, and the practices of painting, sculpture, print, and photography. Students have the understanding and capabilities to express themselves in art to a certain degree. It may lay a foundation for art education at an advanced level. This education system may offer education at GCE level, based on the British system, and the bachelor's degree in art faculties or Liberal Arts Colleges, based on the US system. This system is still new in Thailand. The Faculty of Arts, Silpakorn University has been offering general education in art for over ten years. Apart from visual arts, music is also taught in this program both in theories and practice to ingrain knowledge and taste. This program is to give inspiration to the students' life and ingrain cultural awareness, not to produce art professionals. The program has been consistently improved and applied new technology and tools. It can be taught to many students and should be more available in our country.

3. Art in education, art in school, or art education generally means teaching art in the education system without an intention to create art portfolios and train art professionals. It is called Art in School in the United Kingdom, starting from pre-school, primary school, to university. The obvious purpose is to use art as an educational medium. Most educators and education administrators understand this principle and do not view art that is created in this program as products but as something special. This system considers the students' development in terms of psychology, personality, and skills. It lays the foundation of knowledge and practice, taste, and artistic sense. The approach to education is related to psychology. The teachers should be trained in art education. It is a long-term education from childhood to adulthood. It lays the foundation. If not done well, it may have a negative impact on the next levels of education. Apart from education, this system ingrains artistic expression, artistic taste, and aesthetics in the children. With this system, we can build the foundation of inspiring artistic works. The programs in primary schools should be fully in compliance with this system and give systematic freedom. Foundation of artistic professions should be taught to a certain degree in high schools otherwise we will not have students who can continue to study arts in the advanced level. This system should comply with the opinions of art educators. Otherwise, the children would lack experience in reading about art history and the artists, understanding musical notes without actual practice, drawing, making sculptures and prints, and playing music. The students would lack real in-depth experience and taste. They may not choose to become art professionals, but they can live happy lives by using art. They will be educated and sophisticated in art. The art at this stage focuses on childrens' art. Our country is not really interested in this kind of education nor support it because the government thinks that it is a waste of time and money while it is actually crucial. Nowadays, we do not adequately lay good foundations for the students or even do it wrongly.

The three systems of art education are all important in driving our country to be sophisticated and cultured. If all parties have mutual understanding of these three systems, there will be no conflict or monopoly and we will only have cooperation and strong relationships in putting the systems into practice. If the system is open, it may produce open-minded people in the future. We may have professional artists, idealistic artists, and inspirational artisans in a culture that promotes art both in abstract and concrete senses.

Lastly, we need serious discussion to achieve mutual interest among parties who are related to art, art education, and art promotion, and for further cooperation in the future.

Article in *Siam Rath Weekly Review.* Excerpted from the commemorative book *On the Occasion of a Royal Cremation Ceremony for Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj* at Makut Kasattriyaram Temple, Bangkok, August 13, 2002, pp.104–105.

งานซ่อมผลงานจิตรกรรม *หมู่บ้านชาวประมง*

(จิตรกรรม พ.ศ. 2503 โดย ดำรง วงศ์อุปราช)

โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดำรง วงศ์อุปราช

ความนำ

ผมได้รับโทรศัพท์จากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ (พช.) หอศิลป แจ้งว่าพิพิธภัณฑ์ศิลปะแห่งสิงคโปร์ได้ฝากสูจิบัตรนิทรรศการ *Vision & Enchantment* (Southeast Asian Painting) ซึ่งมีผลงานจิตรกรรม *หมู่บ้านชาวประมง* ผลงานจิตรกรรม พ.ศ. 2505 ร่วมแสดงและตีพิมพ์ในสูจิบัตรดังกล่าว เนื่องจากเป็นสูจิบัตรที่ใหญ่และหนา ขอให้ผมไปรับเองที่ พช. หอศิลป คิดว่าในราวเดือนกันยายน พ.ศ. 2543 ผมจึงมีเวลาไป พช. หอศิลป เพื่อรับสูจิบัตร บังเอิญผู้อำนวยการ พช. หอศิลป อยู่พอดีและผลงานจิตรกรรม *หมู่บ้านชาวประมง* กลับมาจากสิงคโปร์และอยู่ที่นั่นด้วย ผมจึงมีโอกาสดูผลงานนั้น และได้ดูอย่างใกล้ทุกส่วน ได้เห็นความชำรุดทรุดโทรมของผลงาน ซึ่งมีอยู่ทั่วไปในส่วนที่สำคัญและไม่สำคัญ

ผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้มีอายุ 40 ปีแล้ว และชำรุดทรุดโทรม เสียหายจากความชื้น การดูแลที่ไม่ดีพอ และกาลเวลา นอกจากผลงานศิลปะแล้ว กรอบภาพก็ชำรุดไปทั่ว สภาพที่เห็นนั้นน่าสงสารเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะผู้ที่สร้างผลงานนี้คือ**ผม** ผลงานศิลปะที่มีเกียรติประวัติและความสำคัญในประวัติศาสตร์ศิลปะนั้น ไม่น่าจะอยู่ในสภาพทรุดโทรมเช่นนี้ และยิ่งกว่านี้ยังส่งไปแสดงในงานแสดงที่สำคัญในต่างประเทศด้วย อย่างน้อยควรซ่อมกรอบภาพให้อยู่ในสภาพพอดูได้ ก่อนที่จะส่งไปแสดง บางท่านที่ได้เห็นผลงานนี้ได้บอกว่ารู้สึกสงสารผลงาน น่าจะมีการช่วยให้มีสภาพดีพอสมควรเพราะถ้าปล่อยให้อยู่ในสภาพเช่นนี้ ก็จะทรุดโทรมมากยิ่งขึ้นจนไม่สามารถซ่อมได้ อย่างไรก็ตาม ผมเองไม่ได้ข่าวว่าผู้ดูแลผลงานนี้ได้ซ่อมผลงานนี้ จนได้เห็นผลงานนี้อย่างใกล้ชิดที่ พช. หอศิลป เมื่อผลงานนี้กลับจากการแสดงที่สิงคโปร์

ความเป็นมาของผลงาน

หลังจากที่ผมได้เริ่มผลงานจิตรกรรมแนวใหม่ที่เป็นแบบปัจเจกภาพที่นำเอาสิ่งที่เป็นไทยในชนบทมาเป็นองค์ประกอบสำคัญในภาพ ผลงานชุดนี้ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2502 และได้รับความสนใจจากท่านศาสตราจารย์ศิลป์เป็นพิเศษ

ในช่วงปลายปี พ.ศ. 2502 ได้ไปค้างที่บ้านเพื่อนที่ปากน้ำและวาดภาพที่นั่นซึ่งมีหมู่บ้านชาวประมง หลังจากนั้นได้ไปเช่าบ้านในสวนใกล้นนทบุรี เพื่อสร้างงานจิตรกรรมชุด *หมู่บ้านชาวประมง* ได้ส่งผลงานชุดนี้เข้าแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2503 ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง ได้รับการยกย่องจากท่านศาสตราจารย์ศิลป์ ท่านได้ขอซื้อผลงานในชุดนี้ไป 1 ภาพ ส่วนอีกภาพหนึ่งนั้น ท่านอาจารย์พินิจ สมบัติ ซื้อไป ผลงานที่ท่านศาสตราจารย์ศิลป์ซื้อไปเป็นสมบัติส่วนตัวและนำไปติดตั้งไว้ที่ห้องทำงานของท่าน (ปัจจุบันคือ พช. หอศิลป พีระศรี อนุสรณ์)

หลังจากที่ท่านศาสตราจารย์ศิลป์ถึงแก่กรรม พ.ศ. 2505 ท่านอาจารย์เขียนยิ้มศิริรักษาการแทนคณบดีคณะจิตรกรรมประติมากรรมฯ ใช้และดูแลห้องของท่านศาสตราจารย์ศิลป์จนถึงวันที่ท่านถึงแก่กรรม ผลงานจิตรกรรม *หมู่บ้านชาวประมง* ยังคงแขวนอยู่บนผนังห้องด้านตะวันตกชั่วระยะเวลาหนึ่ง และเมื่อไม่มีการใช้ห้องนั้นแล้ว ห้องและอาคารก็ทรุดโทรม ผลงานศิลปะที่ท่านศาสตราจารย์ศิลป์สะสมเป็นส่วนตัวโดยการขอจากศิษย์ขอยืมและซื้อ ก็คงเสียหายในยุคหลังท่านอาจารย์เขียนถึงแก่ความตายแล้ว

เมื่อกรมศิลปากรเปิดหอศิลปแห่งชาติ (ปัจจุบันคือ พช. หอศิลป) ในสมัยที่พลเรือตรีสมภพ ภิรมย์ เป็นอธิบดี และอาจารย์จิรา จงกล เป็นผู้อำนวยการพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ได้ยืมผลงานที่เคยอยู่ในห้องทำงานของท่านศาสตราจารย์ศิลป์ไปแสดงในการเปิดหอศิลปแห่งชาติ และแสดงอยู่ที่นั่นจนถึง พ.ศ. 2527 เมื่อมีการซ่อมแซมบูรณะอาคารที่ทำงานของท่านศาสตราจารย์ศิลป์ (ซึ่งผมเป็นผู้ริเริ่ม) และมอบให้กรมศิลปากรดูแลฉันที่ 15 กันยายน พ.ศ. 2527 โดยมีพิธีมอบเป็นทางการ ฯพณฯ ชวน หลีกภัย (ขณะนั้นเป็นรัฐมนตรีกระทรวงศึกษาธิการ) ในฐานะประธานคณะกรรมการการอำนวยการโครงการพิพิธภัณฑ์ศิลป พีระศรี อนุสรณ์ เป็นผู้มอบให้กรมศิลปากร (โดยคุณหญิงอารี กุลตัณฑ์ อธิบดีกรมศิลปากรเป็นผู้รับมอบ) ผมเองเป็นกรรมการและเลขานุการของคณะกรรมการนี้ ได้มีการนำเอาผลงานศิลปะและสิ่งของที่มีอยู่ในห้องของศาสตราจารย์ศิลป์มาติดตั้งให้เหมือนเดิมเท่าที่จะทำได้ และนี่คือความเป็นมาของ พช. ศิลป พีระศรี อนุสรณ์

เป็นการยากที่จะบอกว่าผลงานศิลปะที่ติดตั้งอยู่ใน พช. หอศิลป พีระศรี อนุสรณ์สำคัญยิ่งต่อประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทย เพราะผลงานศิลปะเหล่านั้นเป็นผลงานการสะสมส่วนตัวของท่านศาสตราจารย์ศิลป์ ซึ่งมีทั้งยืม ขอและซื้อจากศิลปินที่เป็นศิษย์ของท่าน เป็นบุญที่ทายาทของท่านไม่เคยมาทวงเอาผลงานเหล่านี้ มหาวิทยาลัยศิลปากรที่เคยดูแลมาก่อนก็ยังไม่ทวงคืน ผมก็ได้แต่ขอวิงวอนว่าขอให้ช่วยกันอนุรักษ์ศึกษาและเผยแพร่กันให้ดี ไม่ควรเป็นสมบัติของใคร เป็นของชาติ และเมื่อใครดูแลอยู่ก็ขอให้ดูแลให้ดี ใช้วิชาความรู้และคนที่มีวิชาความรู้ มีความสำนึกในคุณค่าดูแลเถิด

อาสาซ่อมผลงาน

เมื่อเห็นสภาพของผลงานจิตรกรรม *หมู่บ้านชาวประมง* ที่ พช. หอศิลปในวันนั้น รู้สึกสงสารและเวทนาผลงานที่ตนเองสร้างขึ้นมาเมื่อ 40 ปีเป็นอย่างมาก แล้วก็ไม่คิดว่ากรมศิลปากรจะซ่อม เมื่อไรถ้าปล่อยให้ทรุดโทรมต่อไปคงจะถึงจุดจบ **คือหมดสภาพไปและซ่อมไม่ได้**

ผลงานชิ้นนี้มีความสำคัญต่อประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยเราเป็นอย่างมาก เคยแสดงและตีพิมพ์ในที่ต่างๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศนอกจากนี้ก็เป็นอนุสรณ์ของยุคศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีด้วย ในฐานะที่เป็นผู้สร้างเอง รู้จักวัสดุ เทคนิคและวิธีการ และรู้จักสภาพเดิมของผลงานนี้ ถ้าซ่อมเองก็จะดีกว่าผู้อื่นซ่อม ที่จริงแล้วไม่ใช่หน้าที่และความรับผิดชอบของผมที่จะซ่อมให้ เป็นหน้าที่ของกรมศิลปากร ซึ่งดูแลผลงานนี้อยู่ แต่เนื่องจากสงสารผลงานและเห็นแก่ส่วนรวม ผมจึงอาสาซ่อมให้ทั้งผลงานและกรอบภาพโดยไม่คิดค่าซ่อม ค่าแรง ค่าวิชา และค่าวัสดุ ทั้งที่ขอให้ พช. หอศิลปเอาผลงานมาให้ซ่อมเร็วกี่สุด เพราะช้าไปจะไม่มีเวลาซ่อมให้

การนำผลงานมาให้ซ่อม

ก่อนวันที่ 21 ตุลาคม พ.ศ. 2543 ได้รับโทรศัพท์จาก พช. หอศิลป บอกว่า ทางกรมได้อนุมัติให้ซ่อมผลงานแล้ว ให้ผมไปเอาผลงานไปซ่อมได้แล้ว ซึ่งผมก็ได้ตอบไปว่า *“ผมซ่อมให้ฟรีแต่ขอให้นำผลงานมาให้ผมซ่อม และมารับกลับไปเมื่อซ่อมเสร็จแล้ว”* ในประเทศของเรานี้ เราไม่ค่อยทราบกันว่า การขนย้ายผลงานศิลปะนั้นเป็นเรื่องสำคัญและต้องมีระบบอย่างไร ศิลปินรับซ่อมผลงาน ไม่คิดค่าซ่อม ค่าวิเคราะห์ ค่าแรง ค่าวิชา และค่าวัสดุนั้น นับว่าศิลปินช่วยเป็นอย่างมาก ถ้าเราจ้างผู้เชี่ยวชาญการซ่อมงานศิลปะที่สำคัญนั้น อาจต้องเสียค่าซ่อมร้อยละ 10 ของราคาผลงาน ผลงาน *หมู่บ้านชาวประมง* นี้เป็นผลงานสำคัญระดับชาติ มีอายุ 40 ปี ราคาขั้นต่ำ ขณะนี้ประมาณ 5 ล้านบาท ขั้นสูงประมาณ 10 ล้านบาท ก็เท่ากับ ว่าผมช่วยกรมศิลปากรไปโดยไม่คิดค่าซ่อมแซมเป็นเงินอย่างน้อย 5 แสนบาท เพราะฉะนั้นสิ่งที่ผมน่าจะได้รับจากกรมศิลปากร คือ การนำผลงานมาให้ซ่อมและมารับกลับไปเมื่อซ่อมเสร็จแล้วและได้รับเกียรติ รับการขอบคุณ ซึ่งสองอย่างตามท้ายนี้ ก็ไม่ได้หวังเพราะกรมศิลปากรไม่เคยให้เกียรติและขอบคุณผมอยู่แล้ว

พช. หอศิลปได้มอบหมายให้คุณจารุณี อินเฉิดฉาย หัวหน้าฝ่ายวิชาการ นำผลงานจิตรกรรม *หมู่บ้านชาวประมง* ผลงานปี พ.ศ. 2503 ที่เขียนโดยผมมาให้ผมซ่อมที่หอศิลป์ร่วมสมัย ที่ทำการโครงการการกุศลของผมเมื่อวันที่ 21 ตุลาคม พ.ศ. 2543 ซึ่งก็ได้มีการตรวจสภาพพร้อมกันและชี้แจงวิธีการซ่อมให้ทราบ

ให้กรอกแบบฟอร์มตามระเบียบและระบบงานอนุรักษ์ผลงานศิลปะและวัฒนธรรมของเรา ซึ่งลงไว้ว่า ผู้ขอรับบริการทำความสะอาดและซ่อมผลงานคือ พช. หอศิลป กรมศิลปากร ประเภทการขอรับบริการ **แบบการกุศล** ไม่เสียค่าซ่อมแซมและวัสดุทั้งผลงานศิลปะและกรอบผลงานถ้าผลงานศิลปะไม่มีการประกันผู้ขอรับบริการจะต้องรับผิดชอบความเสียหายที่เกิดจากการดูแลและขนส่งผลงานศิลปะ

ดังที่ผมได้กล่าวว่าในประเทศของเรานี้ไม่ค่อยรู้เรื่องการขนย้ายและดูแลงานศิลปะ ในประเทศที่เจริญเขาจะประกันผลงานศิลปะและเมื่อขนย้ายจะให้มืออาชีพทำหีบห่อและขนย้ายงานศิลปะ หอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ศิลปะระดับชาติของเรายังไม่มีระบบดังกล่าวเลย ที่ทำกันก็ด้วยความเสี่ยง ควรที่จะเริ่มระบบได้แล้ว ผมเคยซ่อมผลงานฟรีให้แก่เอกชนที่สะสมผลงานของรายหนึ่ง ได้เห็นผลงานของเขาสะสมอยู่ในสภาพทรุดโทรมเพราะแขวนไว้ในที่ไม่เหมาะสม สงสารผลงานนั้น ซึ่งเป็นผลงานสำคัญยุคญี่ปุ่น พ.ศ. 2520 เลย อาสาซ่อมให้**ฟรี** และเขาก็ไม่มีประกัน จึงบอกว่าให้เอามาให้ซ่อมและมารับกลับไปด้วยตนเอง และก็ช่วยซ่อมให้ฟรีไปแล้ว ถ้าไปพบผลงานของตนเองอยู่ในสภาพที่เวทนาที่ไหนอีกก็คงอาสาซ่อมให้ฟรีเป็นการทำบุญไป มีข้อแม้ว่าต้องเอามาให้ซ่อมและมารับกลับโดยรับผิดชอบความเสียหายเอง

การซ่อม

การซ่อมงานศิลปะเป็นเรื่องสำคัญและพิเศษ ด้วยเหตุนี้จึงจะต้องมีหลักในการซ่อมดีๆ

1. ต้องซ่อมให้เหมือนเดิมหรือใกล้เคียงกับของเดิม ไม่ดัดแปลงและเพิ่มเติม

2. ต้องใช้วัสดุและวิธีการ (รวมทั้งเครื่องมือ) ที่ศิลปินใช้สร้างผลงานนั้น

3. ต้องเข้าใจปรัชญาและจุดหมายของศิลปินผู้สร้างผลงาน

และเมื่อเข้าใจหลักนี้แล้ว ผู้ซ่อมต้องศึกษาและวิเคราะห์ผลงานจากรูปแบบ แนวคิด วัสดุ และวิธีการ ดูความเสียหายของผลงาน พิจารณาว่าตรงไหนควรซ่อมก่อนและหลัง และส่วนไหนที่ไม่ควรซ่อม ก่อนที่จะลงมือซ่อม

ผลงานจิตรกรรม *หมู่บ้านชาวประมง* ผมได้วิเคราะห์ออกมาเป็นส่วนต่างๆ ดังนี้

1. ในรูปแบบของผลงาน เป็นผลงานในแบบจินตนาการที่มีที่มาจากหมู่บ้านชาวประมง

2. ในปรัชญาและแนวคิด เป็นการเสนอภาพแห่งความสงบ เน้นความรู้สึก

3. ในเรื่องสี ยึดสีธรรมชาติ ไม่มีสีวิทยาศาสตร์ ไม่ใช้สีน้ำเงิน ไม่ใช้สีแรงจัด มีสีเหลืองโอเกอร์ สีน้ำตาล สีแดงน้ำตาล สีเทา และสีเทาดำ

4. ในเรื่องวัสดุ (สี) ใช้สีฝุ่น (Tempera) เป็นสีฝุ่นแบบฝรั่ง และทำโดยฝรั่ง (ประเทศอังกฤษและเยอรมนี) เป็นสีฝุ่นสำหรับรูปผสมกาวแล้วบรรจุขวดในสมัยพ.ศ. 2503 ใช้สียี่ห้อแซนฟอร์ด และเพลลิแกน ในปัจจุบันนี้สีแซนฟอร์ดไม่มีขาย อาจจะเลิกผลิตแล้ว

5. ในเรื่องผ้านั้นใช้ผ้าดิบ (ผ้าฝ้าย) เป็นผ้าขนาดบาง ราคาถูกกว่าผ้าใบ

6. ในเรื่องเครื่องมือ เขียนด้วยพู่กันสีน้ำขนาดเล็ก กลาง ใหญ่ ทำในประเทศและต่างประเทศ

7. ความเสียหายของผลงาน ที่เสียหายมี เครื่องจักสาน ขอนไม้ อวน เสา บันได เรือ ผ้า ไม้ไผ่ พื้นดิน ท้องฟ้า ความเสียหายเกิดจากความชื้น ซึ่งอาจจะมาจากหลังคารั่ว หรือการวางผลงานไว้ในที่ไม่สมควร อันตรายของสีฝุ่น คือ ความชื้น สภาพของสี (วัสดุ) ยังดีอยู่ เนื่องจากใช้สีที่มีคุณภาพ โชคดีที่ส่วนกลางของภาพไม่ได้เสียหาย

เมื่อได้วิเคราะห์จนหมดแล้วก็หาวัสดุและเครื่องมือ ซึ่งก็พอหาได้ เนื่องจากยังใช้เทคนิค วัสดุ และเครื่องมือเหล่านี้อยู่ ในขณะนั้นเริ่มซ่อมจุดที่สำคัญที่สุด คือ เครื่องจักสาน ซึ่งอยู่ใกล้ที่สุด แล้วไล่ซ่อมไปเรื่อยๆ จนถึงจุดที่ไกลที่สุดคือ ท้องฟ้า

ผลงานนี้แต่เดิมขึงบนกรอบไม้ เข้าใจว่ามีการเอาออกจากกรอบไม้แล้วอัดกาวลงบนแผ่นไม้อัดเทียม ทำไม่ถูกวิธี ไม่ควรอัดลงแผ่นไม้ ควรจะหาวิธีใช้ฟิกซิตีฟ (Fixitive) พ่นหลังภาพให้มีการยึดมากขึ้นก่อนขึงบนไม้อัดและปิดด้านหลังภาพได้ แต่ต้องเอาผ้าปิดไม้อัดก่อนเพราะอาจจะมีกรดในไม้อัดต่อไปอาจกัดผลงานศิลปะได้ กรดจะมีอยู่ในกาว ในกระดาษ ในผ้าบางชนิด จำเป็นต้องวิเคราะห์วัสดุก่อนที่จะนำมาใช้กับผลงานศิลปะ กาวที่ทาบนไม้แล้วทาบผลงานนี้ลงไปนั้น ทำให้สีท้องฟ้าหมองลง บางแห่งมองเห็นเป็นสีน้ำตาล ซึ่งแต่เดิมเป็นสีเทาอ่อน ในส่วนนี้จึงต้องแก้ไขให้ใกล้เคียงของเดิม ในอนาคตถ้ากาวบนแผ่นไม้อัดที่มีกรดกัดภาพ ก็จะไม่สามารถซ่อมได้ ภาพนี้ก็จะหมดสภาพไปในที่สุด การซ่อมผลงานศิลปะนั้น จึงต้องวิเคราะห์และศึกษา ใช้ความรู้มิฉะนั้นจะสูญเสียผลงานศิลปะไป

การนำผลงานนี้ไปขึงและอัดบนแผ่นไม้อัด ทำให้ผู้ที่ไม่รู้เรื่องเข้าใจผิดว่าเป็นผลงานจิตรกรรมบนไม้อัด แม้แต่ในสูจิบัตรที่มีผลงานชิ้นนี้แสดงที่สิงคโปร์ก็ลงคำอธิบายผิดว่าเป็นจิตรกรรมบนไม้อัด สมควรที่จะมีแผ่นคำอธิบายปิดไว้ที่หลังภาพไว้ดังนี้

ชื่อผลงาน **หมู่บ้านชาวประมง**
ชื่อศิลปิน **ดำรง วงศ์อุปราช**
สื่อ **จิตรกรรมสีฝุ่นบนผ้า (ดิบ)**
ขนาด **89 x 110 ซม.**
ยุค/สมัย **2503**

การซ่อมผลงานและกรอบผลงานนี้ใช้เวลาทั้งหมด3เดือนซ่อมในส่วนที่ควรซ่อม และให้ใกล้เคียงของเดิมดูแล้วเป็นผลงานเก่าอายุ 40 ปี พช. หอศิลป ได้มอบหมายให้คุณจารุณี อินเฉิดฉาย หัวหน้าฝ่ายวิชาการมารับผลงานคืนไปเมื่อวันที่ 21 มกราคม พ.ศ. 2544

คัดลอกจากหนังสือที่ระฤก เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม กรุงเทพมหานคร วันที่ 13 สิงหาคม พ.ศ. 2545 หน้า 93-96.

RESTORING THE PAINTING *FISHING VILLAGE*

(1960 Work By Damrong Wong-Uparaj)

By Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj

[Translated from Thai Article]

INTRODUCTION

I received a call from the National Art Gallery that the Singapore Art Museum had sent the program booklet from their *Vision & Enchantment* (Southeast Asian Painting) exhibition, which had featured the 1962 *Fishing Village*, as well as prints published for the exhibit. The booklet was a thick one, so they asked if I could personally come pick it up at the National Gallery. It was around September, 2000, I had the time to go down there, and the Gallery Director happened to be there, as well as the *Fishing Village* painting which had just returned from Singapore, so I had the opportunity for a detailed, up-close view of the work. I saw where it had deteriorated to the point of falling apart in places – some important, some not so much. The painting was already 40 years old and was damaged by moisture, lack of adequate care, and time itself. Besides the art, the frame was in disrepair. Especially to me this was a pitiful sight, since the person whohad created it was **me**. It's not right that a work honoured in art history should be in such a decrepit state, even more so if it is to be shown at major events abroad. At least picture frame should be made presentable before being sent off to a show. Others have said they were sad to see the painting this way. They should have been given some attention, because left in a state like this it will deteriorate even more, to where restoration isn't even possible. In any case, I hadn't heard that the curators had done any restoration work on it at the point I saw it after returning from Singapore.

A LITTLE BACKGROUND

I had started off in a new direction with my painting, turning to an individualistic style with a series featuring commonplace items with key components having a clear Thai identity. This series won 2nd place and a silver medal at the 1959 National Exhibition of Art, and was singled out for special attention by Professor Silpa. At the end of that year I made some drawings while staying over with a friend at a fishing village in Pak Nam, and followed up by renting a farmhouse near Nonthaburi to work on the *Fishing Village* series. I submitted this to the 1960 National Exhibition of Art, where it got 1st place and a gold medal and was lauded by Professor Silpa, who asked to buy one of the paintings. Another was bought by Ajarn Pinit Sombat. The one Professor Silpa bought was hung in his study, and is now at the Silpa Bhirasri Memorial National Museum. After Professor Silpa died in 1962, Ajarn Khien Yimsiri, Acting Dean of the Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts kept Professor Silpa's room maintained until his own death. The painting entitled *Fishing Village* stayed on the west wall of the room for a time, and when Ajarn Khien died, Professor Silpa's personal art collection gradually disappeared, as former students borrowed and bought piece after piece. When the Ministry of Culture's Fine Arts Department opened the National Art Gallery (now part of the National Museums system), Rear Admiral Somphop Pirom was Director-General and Ajarn Chira Chongkon was Director of National Museums, and they borrowed back the works previously in Professor Silpa's office. These were shown at the Gallery until Professor Silpa's building was restored (I was initiator for this). In a formal ceremony on September 15, 1984 it was handed over to the Department of Fine Arts by H.E. Chuan Leekpai, Minister of Education at the time and Chairman of the Silpa Bhirasri Memorial Musuem Project Committee, with Khunying Ari Kulatan, Director-General, accepting. I myself was a member and committee secretary. Works of art and other things from Professor Silpa's study were put up much as before.This is how the Silpa Bhirasri Memorial Museum came to be. It's hard to overstate how important these works on display are in the history of modern Thai art: pieces from Professor Silpa's personal collection borrowed, requested, and bought back from his students, many of them artists themselves. These protégés deserve credit for not asking to get the works returned, and Silpakorn University, where they were maintained before, has not asked for them back. I beg and implore us to all do a good job: preserve and study them, and spread the word. They should not be anyone's property. These artworks belong to our nation, and whoever is in charge of them, please take good care of them. Use knowledge and knowledgeable people; please show an appreciation of the value of maintenance and care.

VOLUNTEERING TO DO RESTORATION

Seeing the condition of the painting *Fishing Village* at the Gallery that day, I felt a great deal of sorrow and compassion for the work I myself had created 40 years before. I had no confidence that the Fine Arts Department would restore it. If it were allowed to go on deteriorating, it would probably be the end, **meaning gone, destroyed, unfixable.** The piece is very important in Thai art history, shown and printed in numerous places in Thailand and abroad. It is also a memorial to the era of Professor Silpa Bhirasri. In my position as creator I knew the materials, techniques, and methods used and was familiar with the former condition of these works. For me to restore it myself was better than leaving it to someone else. It wasn't my duty to fix it, but instead the responsibility of the Fine Arts Department, who should be taking care of it now. But because I felt so bad about the piece and wanted to participate, I volunteered to do restoration both for the piece itself and the frame at no charge for labor, expertise, or materials. I did ask the National Art Gallery to bring the works in for restoration as quickly as possible, because if we were to wait too long we wouldn't get the job done in time.

RESTORING THE WORK

Sometime before October 21, 2000 I got a call from the National Art Gallery saying the Department had approved restoration of this piece and would let me do it. I answered, *"I'll do the restoration free of charge, but please bring the work to me, and come pick it up when I'm done."* In this country of ours there's not much awareness of the significance of moving a work of art and how it needs to be done. An artist taking in works with no charge for repair – estimate, labor, knowledge, or materials – is providing a great service. Hiring an expert and restoration should cost 10 percent of the price of the work itself. This *Fishing Village* painting has national importance. 40 years old, it commands a price of about 5 million baht, or at the highest, 10 million baht, so my offer was equivalent to gifting the Department of Fine Arts with a job worth at least five hundred thousand baht, and the Department should have brought the work

in for repair and picked it up when repairs were finished, then honour and thank me. I did not hope for these last two things, because the Fine Arts Department had never honoured or thanked me.

The National Art Gallery assigned Ms.Jarunee Incherdchai, Chief Academic Officer, to bring me the 1960 painting *Fishing Village*. She wrote asking me to do the restoration at the Modern Art Gallery, where I would be doing the charity benefit project on October 21. The two of us inspected the painting's condition and determined repair methods with a framework in accordance with regulations and systems for preserving our art and cultural works, where the requesting party for cleaning and restoration was the National Art Gallery, the Department of Fine Arts. The service requested was for **charity benefit**, with no cost for repair and materials either for the art work or the frame. If a work of art is not insured, the one requesting service must take responsibility for any damage occurring during its care and transport. As noted, in our country there's not much understanding about moving and caring for works of art. In more developed countries they insure such works, and require professionals to package and transport them. Our national galleries and art museums don't have any such systems, although doing this is risky and we really should have started a system by now. I once restored art works free of charge for a private collector. I saw how disheveled the collection was just because they were hung inappropriately, and felt terrible for those works. They were important works from Japan, circa 1977. I volunteered to repair them for **free**, and with no insurance, he agreed to bring them to me and pick them up himself. If I see another work of my own in a sad condition somewhere I'll probably restore it again for free – it will be a kind of merit-making, on condition it is brought to me for the repairs and picked up, with the owner responsible for any damage.

REPAIRS / RESTORATIONS

Restoring an artwork is an important and special job, and so we need to follow good repair principles.

1. It must be restored to the same condition, or very close to what it was before, with no modifications or additions.

2. The same materials, methods, and tools must be used as the artist used to create the work.

3. The philosophy and objectives of the original artist must be understood.

Once these principles are understood, the craftsman must study and analyse the form, concept, materials, and methods used, examine the damage, and consider precisely where first and last repairs are needed and what parts need repair before putting a hand to the actual restoration.

Here is my analysis of elements in the art work *Fishing Village:*

1. Format: it is a work of imagination originating from a fishermen's village.

2. In philosophy and concept it suggests peace and a focus on feeling.

3. The fundamental colours are from nature, without a hint of science. There is no navy blue or strong colour: no yellow ochre, brown, brownish red, or light or dark grey.

4. Material: tempera paint, made up of powdered pigment used in the West (England, Germany) mixed with binder and bottled. In 1960 I used Sanford and Pelikan brands. Sanford paints can't be found today, and may no longer be in production.

5. Material: calico, rough cotton. It's a light fabric, cheaper than canvas.

6. Tools: it was painted with both domestic and foreign-made paintbrushes of small, medium, and large sizes.

7. Damage: there is damage to wickerwork, ring nets, poles, stairs / ladders, boats, cloth, bamboo, ground, and sky, damage coming from moisture, perhaps from a leaky roof or placing the art in an inappropriate place. Moisture endangers tempera paint, The condition of the paint itself is still good, because I used a high-quality variety. Fortunately the central portion of the image isn't damaged.

Once analysis was complete, I looked for the materials and tools, and found them available, since those techniques are still used. At that point I began repairs on the most important spots in wickerwork nearest the edge, working little by little toward the most distant point, the sky.

The work was originally stretched on a wooden frame. I understand that it had been removed from that and glued onto a synthetic board, but not using the right method. Glue should not be put onto a wood surface; we should find a way to use a fixative sprayed on the back of the painting that will adhere more strongly before we stretch it onto plywood, closing off the back side of the painting. But the plywood must first be covered with fabric, since the wood is liable to have acid in it and that could corrode the art work. There is acid in glue, paper, and in some fabrics. Any material should be analysed before use with an art work. The glue applied to the wood which the art was stretched onto darkened the colour of the sky, which in some places appeared brown where the original colour was light grey. I had to correct things in this section to make it more like the original. If it were to be glued onto an acidic plywood board in the future, it would not be repairable: the image would be completely corroded. Restoring art requires analysis, study, and knowledge, otherwise the art work will be lost.

Stretching this artwork and affixing it to a plywood board would give a person who doesn't know better the impression that it is a painting on plywood. It was even described that way on the booklet for the Singapore show. There should be a sheet below with the following information:

Name: **Fishing Village**
Artist: **Damrong Wong-Uparaj**
Media: **Tempera paint on fabric (calico)**
Size: **89 x 110 cm**
Period: **1960**

It took three months to repair the necessary parts of the artwork and frame and restore the work to its original appearance. This 40-year-old piece at the National Art Gallery is curated by Ms. Jarunee Incherdchai, Chief Academic Officer, to whom I returned it on January 21, 2001.

Excerpted from the commemorative book *On the Occasion of a Royal Cremation Ceremony for Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj* at Makut Kasatriyaram Temple, Bangkok, August 13, 2002, pp.93-96.

หอศิลป์ในประเทศไทย อดีต ปัจจุบันและอนาคต

โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดำรง วงศ์อุปราช

การบริหารและดำเนินการ
การวางแผนก่อตั้งหอศิลป์นั้นควรทำโดยผู้เชี่ยวชาญในเรื่องหอศิลป์และศิลปะสาขานั้นๆ เช่น ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย การบริหารในระบบราชการนั้นทำหอศิลป์ให้ดีได้ยาก หอศิลป์ควรมีระบบอิสระ มีคณะกรรมการบริหารของตนดูแล มีผู้อำนวยการและคณะทำงาน มีการกำหนดนโยบาย ผู้บริหารในระดับ ผู้อำนวยการควรมีความรู้ในด้านศิลปะ การบริหารและการดำเนินการหอศิลป์มีนักวิชาการเป็นภัณฑารักษ์ด้านต่างๆ มีผู้เชี่ยวชาญและมีความรู้ในด้านนิทรรศการเป็นหลัก สำหรับหอศิลป์ที่เป็นสถาบันนั้นควรเป็นเช่นนั้น สำหรับของเอกชนนั้นควรต้องมีความสามารถในด้านธุรกิจและการค้า และรู้เรื่องศิลปะพอสมควร

ผู้บริหาร
ผู้อำนวยการของหอศิลป์ควรมีความรู้ในเรื่องศิลปะสาขานั้นๆ เช่น สมัยโบราณ สมัยใหม่ ร่วมสมัย ความรู้ในเรื่องหอศิลปวิทยาและการบริหาร รู้กว้างมากกว่าภัณฑารักษ์ ควรมีความสามารถในการบริหารเป็นอย่างดี

การสรรหาและเลือกสรรผลงานศิลปะ
แอกควิสิชัน (Acquisition) เป็นเรื่องสำคัญที่หอศิลป์ควรระวัง แอกควิสิชันที่มีการเลือกสรรจึงจะได้ผลงานที่มีคุณค่า เขาจึงมีกรรมการและผู้เชี่ยวชาญสาขาต่างๆ ของศิลปะดำเนินการ ไม่มีการนำผลงานศิลปะเข้ามาโดยผู้ใดผู้หนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นการซื้อหรือได้เปล่า ไม่เอาผลงานที่ศิลปินวิ่งเต้นมอบให้หรือสรรหา เป็นเรื่องของผู้เชี่ยวชาญ ศิลปินและนักสะสมมักจะวิ่งเต้นเอาผลงานของตนเข้าหอศิลป์เพื่อผลประโยชน์ หอศิลป์ไม่ควรรับผลงานเหล่านี้โดยไม่ผ่านคณะกรรมการเลือกสรรผลงานศิลปะ มีปัญหาต่างๆ เกี่ยวกับผลงานศิลปะที่ไม่ได้มาตรฐานและผลงานปลอมแปลง ซึ่งเป็นปัญหาทั่วโลก การมีคณะกรรมการของผู้เชี่ยวชาญจึงจำเป็น

ภัณฑารักษ์ (Curator)
หอศิลป์ต้องมีภัณฑารักษ์ ภัณฑารักษ์เป็นผู้มีความรู้และความเชี่ยวชาญในศิลปะสาขาต่างๆ อย่างดีและลึก สามารถออกผลงานศิลปะ วางแผนนิทรรศการ ดูแลนิทรรศการ วิจัยและเขียนหนังสือเอกสารเกี่ยวกับศิลปะและศิลปิน บรรยายเรื่องศิลปะและศิลปิน มีศักดิ์ศรี ไม่เหมือนภัณฑารักษ์ที่เราใช้งานอยู่อย่างไม่เหมาะสมในประเทศของเรา ในบางแห่งใช้ภัณฑารักษ์เป็นผู้บริหารด้วย ในประเทศที่เจริญแล้วการเป็นภัณฑารักษ์นั้นไม่ได้เป็นได้ง่ายๆ

นิทรรศการ

งานหลักของหอศิลป์คือนิทรรศการ ซึ่งในต่างประเทศนั้นวางแผนและดูแลโดยภัณฑารักษ์ที่เชี่ยวชาญในสาขานั้นๆ จะมีการวางแผนล่วงหน้าอย่างน้อย 1 ปีร่วมกับฝ่ายนิทรรศการทั้งชั่วคราวและหมุนเวียนตลอดเวลาตามหัวข้อต่างๆ ที่น่าสนใจ ส่วนใหญ่เป็นนิทรรศการที่ทางหอศิลป์จัดขึ้นเอง หอศิลป์จะพิจารณาจัดแสดงผลงานของศิลปินเอง หอศิลป์ที่มีมาตรฐานจะไม่ให้เช่าห้องแสดง ไม่แสดงผลงานที่ศิลปินขอแสดงและวิ่งเต้นแสดง ศิลปินที่มีผลงานดี อาจได้รับการจัดโดยความรับผิดชอบของแต่ละคน ซึ่งจะมีการวิจัย หอศิลป์จะมีนิทรรศการถาวรและผลงานสะสมก็ได้หรือไม่มีก็ได้ สำหรับนิทรรศการเคลื่อนที่นั้นน้อยแห่งที่ทำได้ ที่พยายามมีที่อินเดียและที่ฟิลิปปินส์ และบางแห่งได้เลิกไปแล้วเพราะมีปัญหา สำหรับหอศิลป์เพื่อการค้านั้นมีหลายระดับและมาตรฐาน บางแห่งก็มีนิทรรศการถาวรและชั่วคราวที่ดีกว่าของรัฐและของสถาบัน

การสะสมผลงานศิลปะ

หอศิลป์บางแห่งมีการสะสมผลงานศิลปะซึ่งเลือกสรรโดยคณะกรรมการที่เป็นผู้เชี่ยวชาญ เป็นการสะสมไว้เพื่อนิทรรศการและเพื่อสะสมสมบัติที่มีคุณค่าและราคา เมื่อมีจำนวนมากอาจนำบางชิ้นออกขายเพื่อหาทุนดำเนินการของศิลปะ เขาจะซื้อผลงานที่ดีในขณะที่ราคาไม่แพง ผู้เชี่ยวชาญอาจสามารถทำนายได้ว่าผลงานของศิลปินคนไหนจะมีอนาคตและแพงกว่าในวันข้างหน้า หอศิลป์จะมีกรรมการสรรหาเป็นแมวมอง อันตรายที่เคยกล่าวมาคือถูกหลอกลวงให้ซื้อผลงานปลอมและไม่จริงจากศิลปินและตัวแทนจำหน่าย และการทำนายผิดของผู้เชี่ยวชาญก็ยังคงมีในเรื่องนี้ จึงควรต้องระวังเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นหอศิลป์ของรัฐ ของเอกชน ของพ่อค้า และของนักสะสม

ไม่ควรจัดหาผลงานศิลปะโดยไม่มีผู้เชี่ยวชาญ เพราะยิ่งผลงานมีราคาแพงก็ยิ่งเป็นไปได้ที่จะเจอผลงานปลอม ส่วนผลงานประเภทที่ศิลปินไม่ได้ทำเองนั้น ต้องเป็นผลงานที่ศิลปินคิดและวางแผนเองจึงจะเป็นที่ยอมรับ การสะสมผลงานนั้นค่อนข้างเป็นเรื่องซับซ้อน ถ้าต้องการให้ผลงานสะสมนั้นมีคุณค่าทางศิลปะ ต้องใช้ผู้มีความรู้และความเชี่ยวชาญในเรื่องศิลปะช่วย นอกเสียจากว่าจะสะสมเพื่อความพอใจและสะใจเท่านั้นก็ทำตามใจชอบได้

ผลงานศิลปะที่ควรสะสมนั้น นอกจากไม่เป็นผลงานที่ปลอมและผลงานที่ศิลปินไม่ได้ทำเองแล้ว นักสะสมควรปรึกษาผู้เชี่ยวชาญว่าผลงานของศิลปินผู้นี้เป็นของต้นฉบับหรือไม่ มีแนวทางและลักษณะของตนเองหรือไม่ ลอกเลียนแบบอย่างและวิธีการของศิลปินอื่นหรือไม่ เป็นผลงานศิลปะที่มีคุณค่าหรือไม่ เป็นผลงานศิลปะหรือไม่ มีประวัติอย่างไร แล้วจะมีอนาคตอย่างไร ศิลปินผู้นี้ทำงานศิลปะเป็นครั้งเป็นคราวหรือต่อเนื่อง ปัจจุบันนี้เป็นอย่างไร นอกจากดูผลงานแล้วอาจดูพฤติกรรมของศิลปินประกอบด้วย รวมความแล้วการสะสมผลงานศิลปะนั้นมีกระบวนการมากเหมือนกัน และต้องใช้ความรู้และความเชี่ยวชาญในเรื่องนั้นๆ ที่กล่าวมานี้เป็นมาตรฐานของประเทศที่เจริญแล้ว

อีกเรื่องหนึ่งคือ สำหรับนักสะสมที่จริงจังกับการสะสมผลงานศิลปะควรจะมีความรู้ ต้องศึกษา มีที่ปรึกษาที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญ แต่ถ้าคิดว่าสะสมเล่นๆ มีเงินมาก ไม่สนใจว่ามันจะดี ไม่ดี จริงไม่จริง มีคุณค่า ไม่มีคุณค่า มีราคา ไม่มีราคา จะทำอย่างไรก็ได้ตามอารมณ์ตามใจชอบ เป็นเรื่องส่วนตัว ก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง การสะสมและจัดหาผลงานศิลปะให้หอศิลป์ของส่วนรวมนั้นไม่ใช่เรื่องทำตามใจชอบและทำตามอารมณ์ ต้องใช้ความรู้ความสามารถ ความเชี่ยวชาญและความจริงจังเป็นอย่างมาก เพื่อให้ได้ผลงานศิลปะที่เป็นศิลปะแท้และมีคุณค่าอย่างแท้จริง

การดูแลรักษา อนุรักษ์และซ่อมแซม

ซึ่งเป็นเรื่องสำคัญมากเรื่องหนึ่งของหอศิลป์ จะต้องมีสถานที่เครื่องมือและกำลังคน มีผู้เชี่ยวชาญ ถ้าทำไม่ถูกต้องก็จะเป็นอันตรายต่อผลงานศิลปะ การอนุรักษ์นั้นเป็นอีกศาสตร์หนึ่งที่ต้องศึกษาและฝึกฝน หอศิลป์ที่ครบวงจรและสมบูรณ์จะต้องมีบุคลากรด้านนี้

การเผยแพร่และการศึกษา

การนำผลงานศิลปะออกแสดงนั้นก็ถือว่าเป็นการเผยแพร่ศิลปะ และหอศิลป์ก็ทำหน้าที่แต่ลำพัง การนำผลงานติดตั้งแสดงนั้นไม่ได้ผลในการเผยแพร่เท่าที่ควร เพราะช่องว่างระหว่างศิลปะกับประชาชนนั้นยังห่างอยู่โดยเฉพาะในประเทศที่ด้อยพัฒนาและกำลังพัฒนา หอศิลป์จึงต้องทำคำอธิบายผลงาน มีเอกสารประกอบ มีการบรรยายและการใช้สื่อต่างๆ ช่วย นักวิชาการจึงมามีบทบาทในส่วนนี้ และมีความเชื่อว่าการศึกษาจะทำให้เรามีความเข้าใจและเข้าถึงผลงานศิลปะไม่มากก็น้อย

ในประเทศของเรานั้นยังขาดการให้การศึกษาศิลปะแก่ประชาชนทั่วไปอยู่มาก ความเข้าใจศิลปะและศิลปินนั้นยังมีไม่มากและสับสนกันอยู่ทั้งในศิลปินและประชาชน การให้พื้นฐานก่อนที่จะไปสู่ความเข้าใจที่ลึกซึ้งและระดับปรัชญานั้นเป็นความจำเป็น หอศิลป์จะต้องทำหน้าที่นี้ให้ดีที่สุด ศิลปินไม่มีหน้าที่ต้องทำหน้าที่นี้โดยตรง แต่ก็อาจช่วยให้ความรู้และข้อมูลแก่นักวิชาการได้ นักวิชาการที่ได้รับการศึกษาและฝึกฝนมาเป็นอย่างดีนั้นจะทำหน้าที่นี้ได้

สิ่งแวดล้อม

หอศิลป์ที่มีสิ่งแวดล้อม มีบริเวณกว้างรอบๆ อาคารนั้นจะเป็นต่อสิ่งแวดล้อมนั้นควรเป็นสวน มีต้นไม้ ไม้ดอกและประติมากรรมกลางแจ้ง เป็นที่พักผ่อนหย่อนใจของประชาชน มีบรรยากาศร่มรื่นและสวยงาม ควรต้องดูแลสิ่งแวดล้อมนี้ให้ดีเสมอ ของเรานั้นหายากและไม่สะอาดเรียบร้อย ขาดการดูแลและสร้างสิ่งแวดล้อม ไม่มีคุณภาพทางสุนทรียะ สิ่งแวดล้อมนี้อาจจูงใจให้ประชาชนเข้าหาศิลปะ ความงามเป็นพื้นฐานของศิลปะ ไม่ควรยัดเยียดให้ประชาชนดูแต่งานศิลปะ ควรมีตัวเชื่อมด้วย เมื่อเราไปดูหอศิลป์ในต่างประเทศ เราไม่ได้อยู่ในห้องแสดงผลงานศิลปะเท่านั้น เราได้พักผ่อนหย่อนใจด้วย

การบริการอื่นๆ

ห้องสมุด ห้องดนตรี ห้องบรรยายและฉายภาพยนตร์ ห้องวิดีโอ ร้านขายหนังสือและของที่ระลึกตลอดจนสื่อต่างๆ เกี่ยวกับศิลปะ ร้านอาหารและร้านกาแฟ เหล่านี้ล้วนแต่ควรมีในหอศิลป์ ซึ่งเราขาด และที่มีบ้างก็ยังไม่ดีและน่าสนใจ หอศิลป์ไม่ใช่สถานที่ที่เรายัดเยียดให้ประชาชนดูผลงานศิลปะเท่านั้น มันควรมีอะไรหลายอย่างประกอบ และเมื่อเรามีแล้วนั้น ประชาชนจะสนใจเข้ามาใช้หอศิลป์ของเรามากขึ้นทุกเพศทุกวัย แม้แต่เด็กๆ เราก็ควรมีที่ให้เขาได้เล่นและสัมพันธ์กับงานศิลปะโดยการเล่น เราควรพยายามทำในหอศิลป์ของส่วนรวมในเรื่องเหล่านี้ เมื่อเราไปชมหอศิลป์ในประเทศที่เจริญนั้น เราได้รับบริการดังกล่าวแล้วอยากที่จะไปอีก คงไม่ใช่ปัญหาเรื่องเงินแต่เป็นปัญหาความตั้งใจ ความคิดและความรู้หอศิลป์บางแห่งนั้นมีการสอนวิชาศิลปะแก่ประชาชนด้วย เป็นการสอนวิชาศิลปะทั้งทฤษฎีและปฏิบัติที่เสรีกว่าในสถาบันการศึกษาเป็นการให้โอกาสแก่ประชาชน มีการสอนทั้งกลางวันและกลางคืน และในวันหยุดการทำงาน

โครงสร้างหลักของวงการและวงจรศิลปะ

แต่ละประเทศมีโครงสร้างหลักของวงการและวงจรศิลปะ หอศิลป์แห่งชาติของแต่ละประเทศนั้นเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างหลักและอยู่ในตำแหน่งกลางของโครงสร้างหลักในประเทศด้อยพัฒนาและกำลังพัฒนานั้น หอศิลป์แห่งชาตินั้นเป็นองค์กรหรือสถาบันที่สำคัญมาก ต้องนำในเรื่องคุณค่า คุณภาพ ความเป็นธรรม ความยุติธรรมและความเป็นกลางในเรื่องศิลปะและศิลปิน ตลอดจนวิธีการศึกษาและเผยแพร่ศิลปะประเทศที่ใช้หอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ศิลปะแห่งชาติเป็นโครงสร้างหลักนั้นมี ประเทศญี่ปุ่น อินเดีย มาเลเซีย สิงคโปร์ อังกฤษ ฯลฯ ในสหรัฐอเมริกา สถาบันขององค์กรเอกชน เช่น พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ที่นิวยอร์กนั้นนำในเรื่องนี้ เพราะมีคุณภาพสูงทุกด้าน ถือเป็นมาตรฐานได้ ส่วนหอศิลป์แห่งชาติของสหรัฐอเมริกาที่วอชิงตันนั้นถึงแม้ว่าจะมีคุณภาพและมาตรฐานสูง แต่ก็ยังไม่สูงเท่าพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ที่นิวยอร์ก

เมื่อสังคมได้พัฒนาไปมากยิ่งขึ้นจนภาคเอกชนนั้นมีคุณภาพสูงทุกด้านไม่ว่าจะเป็นเศรษฐกิจ การศึกษา รสนิยม และการมีสำนึกต่อส่วนรวมแล้ว ทางภาคเอกชนและองค์กรเอกชนนั้นก็จะกลายเป็นโครงสร้างหลักของวงการและวงจรศิลปะของสังคมนั้นๆ ได้ เช่น ในสหรัฐอเมริกา ประชาชนไม่คอยรัฐบาลให้ทำหอศิลป์ เขารวมตัวกันทำอย่างมีคุณค่า คุณภาพและมาตรฐานทุกแห่งทุกหนเพื่อส่วนรวมและสังคม และทำด้วยวิชาความรู้อย่างมีคุณภาพ คุณค่าและมาตรฐาน ถ้ามีการทำเช่นนี้ในประเทศของเรา ผู้เขียนเองก็อนุโมทนาและมีความชื่นชมยินดี แต่ก็ขอให้ยึดหลักคุณค่า คุณภาพ มาตรฐาน ความเป็นธรรมและความยุติธรรม ความเป็นกลาง ตราบใดที่หอศิลป์แห่งชาติของประเทศไทยยังอยู่ในระบบราชการ ตราบนั้นคงจะเจริญและพัฒนาได้ยาก เช่นเดียวกับมหาวิทยาลัยของรัฐและเอกชน นับวันมหาวิทยาลัยเอกชนก็จะพัฒนาไป และในระยะยาวมหาวิทยาลัยเอกชนจะมีคุณภาพและมาตรฐานสูงขึ้น และก็หวังว่าสถาบันเหล่านี้ไม่ลืมอุดมการณ์การศึกษาและส่วนรวม หอศิลป์ของเอกชนก็เช่นกันควรยึดหลักส่วนรวมไม่ใช่เพื่อการค้า ถ้าหอศิลป์นี้เป็นหอศิลป์ระดับสถาบัน แต่ถ้าจะเป็นการค้าแบบแกลเลอรีทั่วโลกก็ไม่เสียหาย เมื่อจะทำเป็นการค้าจริงๆ และเป็นของบุคคลของบริษัทและร้านค้า อย่างน้อยก็อาจมีส่วนให้อะไรแก่ส่วนรวมบ้าง ถ้ามีความรับผิดชอบต่อสังคม

หอศิลป์ของเอกชนและองค์กรเอกชน

โดยทั่วไปแล้วถือว่าเป็นส่วนเสริมและส่วนช่วยวงการและวงจรศิลปะ มีส่วนสร้างความเจริญและความมั่นคงของวงการและวงจรศิลปะ ศิลปินและประชาชน ถ้าหอศิลป์เหล่านี้ดำเนินการและดำเนินงานอย่างสร้างสรรค์และอยู่ในทำนองคลองธรรม ในประเทศที่พัฒนานั้นมีหอศิลป์ประเภทนี้มากมาย แสดงถึงความเจริญและความคึกคักของวงการศิลปะและสังคม และมีการควบคุมดูแลกันในรูปแบบของสมาคม วิชาชีพ มีจรรยาบรรณควบคุม ทั้งนี้เพื่อให้มีคุณค่า มาตรฐานและอยู่ในทำนองคลองธรรม หอศิลป์เอกชนที่ดีมีมาตรฐานนั้นมีมากมายในโลกนี้ ที่ไม่ดีก็มีเช่นกัน

หอศิลป์ของเอกชนแบ่งออกเป็นสองประเภทใหญ่ๆ คือประเภทที่เป็นองค์การและสถาบันเพื่อส่วนรวม บอกชัดเจนว่าไม่แสวงหาผลประโยชน์ เป็นการกุศล (Non-profit organisation) ซึ่งได้รับทุนจากการบริจาค การอุดหนุนจากรัฐบาล มูลนิธิ บริษัท ห้างร้าน บุคคล การหารายได้ในขอบเขตที่ไม่ใช่การค้าแท้ๆ และหอศิลป์ที่เป็นการค้า คือแกลเลอรีต่างๆ ที่มีอยู่ทั่วไปในที่ต่างๆ

ส่วนใหญ่เป็นบริษัท และที่เป็นของบุคคลก็มีเช่นกัน หอศิลป์ประเภทนี้มีหลายระดับและหลายที่หลายแห่งเช่นตามห้องแถวศูนย์การค้า โรงแรม ร้านอาหาร ร้านกาแฟ ร้านขายของ ในบ้าน ฯลฯ ขนาดนั้นก็มีทั้งเล็กและใหญ่ บางแห่งมีมาตรฐานที่ดี บางแห่งก็ไม่ดี บางแห่งขายแต่งานตลาด บางแห่งขายทุกประเภทของศิลปะ

นักวิจารณ์ศิลปะ
คือผู้ทำหน้าที่ตรงส่วนกลางของวงจร เป็นผู้มีหลักวิชาและความรู้ความเข้าใจในศิลปะและศิลปิน เป็นสื่อกลางระหว่างศิลปิน ศิลปะและประชาชน ปัจจุบันนี้มีการศึกษาวิชานี้ในสถาบันต่างๆ การวิจารณ์โดยขาดหลักวิชา ขาดความรู้ความเข้าใจ ขาดความเป็นธรรมและคุณธรรม ย่อมไม่เป็นที่พึงประสงค์ และการด่านั้นก็ไม่ใช่การวิจารณ์ ไม่ใช่ตัวแทนจำหน่ายงานศิลปะ ไม่มีหน้าที่ขายผลงานศิลปะ อย่างที่มีศิลปินบางท่านเข้าใจเอาเอง นักวิจารณ์ศิลปะเป็นนักวิชาการที่ต้องยึดหลักการและหลักวิชา มีจรรยาบรรณวิชาชีพและมีอุดมการณ์มีความเป็นกลางมีความรับผิดชอบต่องวการและส่วนรวม

ผู้สนใจศิลปะ
คือประชาชนทั่วไปที่สนใจศิลปะ ส่วนใหญ่มีช่องว่างระหว่างประชาชนศิลปะและศิลปิน เพราะประชาชนจะตามศิลปะและศิลปินไม่ทันทุกยุคทุกสมัย ในประเทศที่พัฒนานั้น ประชาชนพัฒนาตนเองในรสนิยม ความรู้และความเข้าใจในศิลปะ โดยอาศัยการศึกษานอกสถาบันและนอกระบบ อาศัยหอศิลป์ซึ่งมีกิจกรรมต่างๆ เสริมและจากการชมผลงาน การแนะนำและบรรยายของนักวิชาการอ่านข้อเขียนของนักวิจารณ์ ฯลฯ การศึกษาจะช่วยลดช่องว่างดังกล่าวได้ ของเรานั้นมีโอกาสไม่มาก ถ้ามีผู้สนใจและนิยมศิลปะมากขึ้น ศิลปะและศิลปินก็จะได้รับการส่งเสริมและสนับสนุนมากขึ้น ประชาชนก็จะมีคุณภาพชีวิตดีขึ้นอย่างแน่นอน ประชาชนเองก็มีส่วนที่ทำให้เกิดหอศิลป์

นักสะสมศิลปะ
คือผู้ที่สนใจและนิยมศิลปะจนถึงขั้นต้องการครอบครองผลงานศิลปะ และก็มีที่เผื่อแผ่แก่สังคมโดยบริจาคผลงานสะสมบางส่วนหรือทั้งหมดให้แก่หอศิลป์เพื่อส่วนรวม และก็มีที่สะสมไว้เพื่อการเก็งกำไรและเพื่อเป็นเครื่องมืออื่นๆ เพื่อชื่อเสียงและหน้าตา นักสะสมทำให้เกิดความเคลื่อนไหวในวงจรและวงการศิลปะ นักสะสมที่ดีนั้น แน่นอนว่าควรต้องมีจุดหมายปลายทางที่ดีและเห็นแก่ส่วนรวมเช่นกัน นักสะสมศิลปะแท้ๆ นั้นไม่ใช่ตัวแทนจำหน่ายงานศิลปะแต่เป็นที่พึ่งของตัวแทนจำหน่ายงานศิลปะและศิลปิน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช. “หอศิลป์ในประเทศไทย อดีต ปัจจุบันและอนาคต” ในเอกสารประกอบเสวนาเรื่อง *หอศิลป์ในประเทศไทย: มุมมองต่างๆ* โดย ฝ่ายวิจัยและภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันพุธที่ 29 พฤษภาคม พ.ศ. 2539 ณ ห้องประชุมสารนิเทศ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ART GALLERIES IN THAILAND, PAST, PRESENT, AND FUTURE

By Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj

[Translated from Thai Article]

ADMINISTRATION AND OPERATION
Planning to build an art gallery should be done together with experts on art galleries, art, and such subjects as modern and contemporary art. Systems of governmental administration make it difficult for an art gallery to be a good one. Art galleries should be independent, with their own administrative boards, directors, and working departments, and have specific policies. Administrators at the director level should be knowledgeable about the arts, administration, and gallery operations. It is essential to have academics who are curators in various subjects, experts, and those with knowledge about exhibits. Those are the requirements for an institutional gallery. A private one needs business and commercial acumen and appropriate knowledge of the arts.

EXECUTIVES
and directors of art galleries need to be knowledgeable about ancient, modern, and contemporary aspects of art as well as about art gallery management and administration, with a wider knowledge than curators. They should have superior managerial abilities.

SEARCHING OUT AND SELECTING WORKS OF ART
(Acquisition) is an important matter that art galleries need to take great care of, with committees and experts in various fields of art doing the job. Selective acquisition can get good results, as works are not brought in on the word of any single particular person. Purchase or not, do not accept works an artist is personally pushing or recruiting for sale: this is something for experts to decide. Artists and collectors often lobby for themselves to get into galleries for their own benefit, but galleries should not accept works like this without approval by an art selection committee. Substandard and forged artworks are problems worldwide, so it is mandatory to have a committee of experts.

CURATOR:
A gallery must have a curator, meaning someone with good, deep knowledge and expertise in a number of fields who can present art works, plan and manage

exhibitions, do research, document, and lecture on art and artists. It must be someone with prestige, unlike the unsuitable curators we see too often doing this work in our country, where in some places curators are administrators, too. In more developed countries, being a curator isn't an easy job.

EXHIBITIONS

are the primary work of the art gallery. In foreign countries these are planned and maintained by curators specialising in particular fields who make plans at least one year in advance, with an exhibition department putting on temporary continuously revolving exhibits on a variety of interesting topics. For the most part, exhibitions are put on by the gallery itself. A gallery will consider organising a display of artists on its own. A gallery with high standards will not rent out exhibition rooms, or display works an artist lobbies for and requests to be shown. Every artist who produces good work may be exhibited at his/her own responsibility, but this requires research. A gallery may or may not have permanent exhibitions and collections. Few places are capable of doing mobile exhibitions. Some that have tried in India, the Philippines, and other places, have quit because of problems. There are many standards and rankings of commercial galleries, and some have permanent and temporary exhibitions better than those run by governments and institutions.

ART COLLECTIONS:

Some galleries have collections of art works selected by a panel/committee of experts and set aside for exhibitions as well as for valuable and profitable assets. Once a large number of these have accumulated some may be put up for sale to get capital for art operations. High-quality works that aren't yet expensive are bought. Experts should be able to predict whether the works of a given painter will have a future, and which are more expensive than they will be in the future. An acquisition committee acts as scout for such pieces. As I've mentioned, there's a danger of getting fooled into purchasing works from artists and dealers that are counterfeit, false, and inauthentic; even experts make false predictions in these matters, so it's necessary to be very careful. State or private gallery, merchant, or collector, no one should procure artworks without consulting specialists, since the more expensive a piece is, the more counterfeit work there is of it, and work not personally created by the artist done in the way that artist thinks and works. In order to be accepted, that sort of work – not personally done by the artist – must be a work the artist has personally planned out. Collecting artworks is quite a complex matter. If you want a collection to have artistic value, you must make use of someone with knowledge and expertise, unless you collect only for personal satisfaction and pleasure, in which case you can do as you please.

Works of art suitable for a collection, aside from ones that are counterfeit and not personally created by the artist, require a collector to consult an expert as to whether a work done by a particular artist has originality or not. Does it have a concept and form of its own or not, or imitate the type and method of another artist? Does it have value on its own? Is it really a work of art, or not? What is its history? And what is its future? Does its creator do art occasionally or continuously? What is the artist doing these days? Besides considering the piece itself, also look at the behaviour of the artist. Once all of this is understood, then there are a lot of procedures involved in collecting works of art, and expertise in those matters is also needed. What I have referenced here are established national standards in the more developed countries. Another thing: a collector who is serious about taking all this on should personally have knowledge, study and have advisors who have expert knowledge. Of course someone who has a lot of money and is just playing around, not really interested if something is good or not, authentic or not, has value, or is pricey, will act according to whims and personal preference. That's entirely personal, and not what we're considering. Collection and acquisition of works of art for a public gallery is not a matter of following the heart, likes, and whims. Knowledge, ability, and expertise must be applied in all seriousness in order to get artworks that are authentic and have true value.

MAINTENANCE, PRESERVATION, AND REPAIR:

These are all extremely important for a gallery. There must be a location, tools, manpower, and specialists for these. If work is done incorrectly it endangers the art work. Preservation is another science that must be studied and practiced, and a gallery that is complete and fully effective must have this sort of personnel.

PUBLISHING AND EDUCATING:

Displaying works of art can be considered publication of the art, and art galleries alone have this responsibility. Installation and display are not as effective in disseminating art as they should be, because there is a wide gap distancing art from the public, especially in countries that are developing slowly or not fully developed, so galleries must provide descriptions and explanations of the art, using documentation, lectures, and various methods of communication. Scholars play an important role here, and it's believed that education will to some extent bring understanding and access to art. In our nation the general public still dearly lacks art education and understanding of art. There are still not a great many artists, and there is confusion both among them and in the public. It is first necessary to provide a foundation before any sort of profound understanding at a philosophical level can be reached, which is a duty an art gallery should try its hardest to fulfill. Artists are not directly obligated to do this, but they can help give knowledge and information to scholars. Well-educated and trained scholars will be capable of performing this service.

ENVIRONMENT:

An art gallery has an environment. The wide area around the building connects it to that environment. This should be a garden with trees, flowering plants and outdoor sculptures, a restful place to relax for people, with an atmosphere full of shade and beauty. The environment should be carefully maintained. In our country this is rare, and often what is there is not clean and orderly, lacking care and even the creation of an environment, with no aesthetic value. The environment should draw people in to access the art. Beauty is the basis of art; it should not merely send people inside to see art works, but also connect to them. Entering art galleries in foreign lands we aren't simply inside an exhibition hall: we also are relaxing and resting.

OTHER SERVICES:

Library, music room, lecture hall and projection room, video room, book and souvenir shop with various kinds of art-related media, restaurant, cafe, all these should be in an art gallery. We lack these, and where we do have them they are not that good or interesting. Art galleries are not simply places to force the public into viewing works of art, but should have variety. When such services are present, interested people of all ages and inclinations come in and make use of our gallery. Even children come, so there should be places they can play and experience art through play. We should try creating our galleries along these lines. Visiting galleries in more developed countries we get these services, and it makes us want to go again. This is probably not a problem with finances, but more of intention, thought, and knowledge. Some of those galleries teach both theory and practice of art to the public in ways that are more egalitarian and accessible than in educational institutions, with opportunities for the public to get instruction both during the day and at night as well as on non-working days.

BASIC STRUCTURE OF THE ART WORLD AND ART CIRCLES

The art world and art circles of each country have a fundamental structure. national art galleries in each country are part of this structure, and have a central position in slowly developing and not fully developed countries. Those national galleries are highly important elements or institutions, and must be leaders in matters of value, quality, ethics, and justice. They are central to art and artists as ways of educating and disseminating art. Countries where national art galleries and museums comprise that fundamental structure are Japan, India, Malaysia, Singapore, England etc. In the United States of America, institutions in the private sector such as The Museum of Modern Art in New York are leaders,

with high quality in all aspects that establish industry standards. The National Gallery of Art in Washington, even though it maintains high quality and standards, still does not loom as large as New York's MoMA, and as society becomes increasingly developed, the private sector outpaces the public in all respects: economic, educational, or in taste, while always keeping the public in mind. The private sector and private organisations have become the fundamental structural model for the art world and art circles in societies such as the United States of America , where people don't wait for the government to build art galleries, but join forces to do things that have value, quality, fairness, and high standards in every place for the general public and for society, and this is done through scholarly knowledge of high quality, value, and standards. If such things are done in our country, this writer himself will give thanks and rejoice. Still, I call for all to adhere to value, quality, standards, fairness, justice, and impartiality. So long as Thailand's National Art Gallery remains under a governmental system, it will have difficulty prospering and developing. It's the same with state and private universities. When private universities develop, in the long term their quality and standards will be higher, and I hope these institutions will not forget educational and public ideals. Private art galleries at the institutional level should similarly hold to public principles, not to commercial ones. But there is no harm from commercial galleries that are found around the world. When a gallery is truly commercial, the property of a person, company, or store, if it has any responsibility toward society it may make some contribution to the public.

PRIVATE ART GALLERIES AND PRIVATE ORGANISATIONS:

In general, these are supporters and contributors to the art world and art circles, and if these galleries operate creatively and ethically, they help build prosperity and security for artists and the public. As Thailand develops, there are lots of galleries like this, which is an indication of the prosperity and vitality of the arts and society. These galleries join in supervising each other in a professional society with a strict code of ethics in order to ensure value, high standards, and ethical behaviour. There are many good private galleries in the world operating with these values. There are also bad ones.

Private art galleries can be divided into two main types: company-owned, and public institutions clearly specifying themselves as non-profit organisations. The last get funding from donations, subsidies from government, foundations, corporations, firms, and individuals, with income in areas that are truly not commercial. Commercial galleries exist in many locations and are for the most part owned by companies, with some belonging to individuals. There are many levels of these, and they are found small and large, in a wide variety of locations: row houses, shopping centres, hotels, restaurants, cafes, shops, in homes, etc. Some of them have high standards of operation, and some not very high. Some sell only what is trending, while some sell all types of art.

ART CRITICS

are central to art circles. They are grounded in the subject matter and act as a middleman between artists, art, and the public with knowledge and understanding about art and artists. These days art criticism is an academic subject, studied in various institutions. However, criticism that lacks fundamental knowledge and understanding of the subject matter and lacks fairness and ethics is not desirable, and insults are not criticism. Art critics are not responsible for sales as some understand. They are scholars who must adhere to principles and fundamentals of the subject, have a code of professional ethics and ideals, are impartial, and take responsibility for the subject matter and the public.

PEOPLE INTERESTED IN ART

are people in general with an interest in the arts. For the most part there are gaps between people, art, and artists, because the people can't keep up with the art and artists of each era. In the more developed countries the people develop their own tastes, knowledge, and understanding of art, relying on non-institutional and non-formal education, with art galleries that offer supplementary activities. They learn from viewing recommended works of art and lectures by scholars, from reading the writings of critics, and so on. Education can help diminish this gap. We don't have many opportunities for this. The more art enthusiasts there are, the more art and artists will be promoted and supported, and the people will certainly have a better quality of life. They themselves will play a part in the formation of art galleries.

ART COLLECTORS

are people who are passionate about art so much that they want to own works of art and have a place to display them to society. They may donate parts or all of their collections to public art galleries, setting some aside for profit speculation and/or other purpose to gain fame and prestige. Art collectors bring about movement in the art world and art circles. Good collectors definitely need good final objectives, and to give consideration to public needs, as well. The true art collector is not an art dealer, but is someone the art dealers and artists depend on.

Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj. "Art Galleries in Thailand, Past, Present and Future" Supporting documents for the seminar *Art Galleries in Thailand: Viewpoints,* by the Research Department and Visual Arts Department, Chulalongkorn University, Thursday, May 29, 1996 at the Chulalongkorn University Conference Hall.

บนเส้นทางแห่งการแสวงหาความสงบในงานศิลปะ ของ ดำรง วงศ์อุปราช

โดย รองศาสตราจารย์ ดร. กฤษณา หงษ์อุเทน

ดำรง วงศ์อุปราช ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปีพุทธศักราช 2542 นอกจากจะเป็นจิตรกรไทยผู้สร้างสรรค์ผลงานอันโดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์ของตนเองอย่างต่อเนื่องในหลากหลายรูปแบบไว้เป็นจำนวนมากแล้ว ยังเป็นหนึ่งในศิลปินผู้บุกเบิกและผลักดันศิลปะร่วมสมัยไทยให้ก้าวไปสู่เวทีโลกได้อย่างเต็มภาคภูมิอีกด้วย

ในช่วงเวลาที่ศิลปะไทยเริ่มพัฒนาเข้าสู่ยุคสมัยแห่งความเป็นสากล นับเป็นช่วงเวลาแห่งความยากลำบากของศิลปินหนุ่มผู้มุ่งมั่นสร้างสรรค์ศิลปะแนวใหม่อันเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง หรือศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) สิ่งที่พวกเขาแสวงหา คือ โอกาสในการสร้างสรรค์ศิลปะอย่างอิสระดังใจหมาย ทั้งรูปแบบและเนื้อหา โอกาสได้แสดงผลงานของตนบนเวทีศิลปกรรมแห่งชาติและนานาชาติ และที่สำคัญที่สุดคือ การได้รับการยอมรับ การชื่นชม และการยกย่องสรรเสริญจากมหาชนผ่านผลงานสร้างสรรค์ศิลปะของตนเอง

ดำรงเริ่มสร้างสรรค์ผลงานศิลปะตั้งแต่เมื่อครั้งยังศึกษาศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่าง ผลงานยุคแรก (พ.ศ. 2497 - 2500) เป็นภาพเขียนด้วยพู่กันและหมึก รวมทั้งภาพเขียนสีน้ำแนวอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) ต่อมาเมื่อศึกษาศิลปะในชั้นปีที่ 2 ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ดำรงเริ่มพัฒนารูปแบบศิลปะอันเป็นเอกลักษณ์ของตนเองโดยเปลี่ยนเทคนิคการเขียนภาพมาเป็นเทคนิคเก่า คือ สีฝุ่นบนผ้าใบ เนื้อหาส่วนใหญ่เกี่ยวกับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติรอบตัวและชีวิตไทยในชนบท ซึ่งเป็นที่นิยมมากของศิลปินไทยในยุคนั้น แต่สิ่งที่ทำให้ผลงานของดำรงโดดเด่นและแตกต่างจากผลงานของศิลปินคนอื่นๆ ในยุคเดียวกันคือการนำเสนอภาพที่เรียบง่ายและตรงไปตรงมา ถึงแม้จะไม่มีการปรากฏกายของผู้คนในภาพเลย แต่ก็สามารถสะท้อนภาพชีวิตอันสมถะและเปี่ยมไปด้วยความสุขท่ามกลางบรรยากาศอันสงบร่มเย็นของชนบทไทยได้อย่างชัดเจน ดังจะเห็นได้จากจิตรกรรมชุดบ้านชาวสวน บ้านชาวเหนือและหมู่บ้านชาวประมงที่สร้างขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2502 - 2503 โดยเฉพาะภาพ*หมู่บ้านชาวประมง* ที่ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทองจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 11 พ.ศ. 2503

ดำรงเป็นศิลปินหนุ่มผู้แสวงหาและกล้าทดลองสิ่งใหม่ๆ อยู่เสมอ ด้วยเหตุนี้ เขาจึงไม่หยุดอยู่เพียงแค่แนวทางการสร้างงานที่นำความสำเร็จและชื่อเสียงมาให้แก่เขาเพียงเท่านั้น แต่กลับพร้อมที่จะเสี่ยงทดลองสร้างสรรค์งานในแนวทางใหม่ที่ก้าวหน้าไปจากเดิมโดยไม่หวั่นเกรงว่าจะได้รับการยอมรับจากมหาชนหรือไม่ ในปี พ.ศ. 2505 ดำรงได้สร้างความประหลาดใจให้แก่วงการศิลปะไทยด้วยการนำเสนอผลงานจิตรกรรมที่ยังคงเนื้อหาเดิม แต่เปลี่ยนจากรูปแบบแนวเหมือนจริงไปเป็นรูปแบบใหม่แนวคิวบิสม์ (Cubism) โดยใช้การตัดกันของเส้นตรง สร้างรายละเอียดของรูปทรงซึ่งมีเส้นขอบนอกแข็งคมที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองและทันสมัยสำหรับประเทศไทยในขณะนั้น ภาพ*คลองในกรุงเทพฯ* (พ.ศ. 2504) และ *คลองวาฬ 4* (พ.ศ. 2505) ซึ่งได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงินจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12 และครั้งที่ 13 ตามลำดับ โดดเด่นด้วยการตัดทอนรูปทรงขององค์ประกอบภายในภาพด้วยเส้นคมแข็ง การลดทอนจำนวนสีให้เหลือเพียงไม่กี่สี ควบคุมโทนภาพไว้ด้วยสีขาวและสีน้ำตาล แล้วแต่งแต้มสีฟ้าและสีแดงตรงโน่นนิด ตรงนี้หน่อยเพื่อสร้างความสดใสให้กับภาพ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งเคยกล่าวชื่นชมผลงานก่อนหน้านี้ของดำรงไว้ว่า *"นายดำรงค์ วงศ์อุปราช เป็นช่างเขียนหนุ่ม ซึ่งจะเป็นอื่นไปไม่ได้ นอกจากความเป็นไทย..."* [ศิลป์ พีระศรี, "คิดกันคนละอย่าง" แปลจากต้นฉบับภาษาอังกฤษ โดย เขียน ยิ้มศิริ, *สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 11* พ.ศ. 2503, กรมศิลปากร (พระนคร: กรมศิลปากรจัดพิมพ์, 2502), หน้า 5.] ได้กล่าววิจารณ์เชิงให้ความกระจ่างแก่ผู้ชมสำหรับการเปลี่ยนแนวทางการสร้างงานในแนวใหม่ของศิลปินอย่างน่าสนใจไว้ดังนี้

"ดำรงค์ วงศ์อุปราช จิตรกรหนุ่มซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีว่างานของเขาได้สร้างความสนใจให้แก่ผู้ชมในการแสดงเมื่อปีที่แล้วเป็นอย่างมากนั้น กำลังเปลี่ยนแบบอย่างงานศิลปของเขา แต่เราก็ยังมิอาจยืนยันได้ว่า การเปลี่ยนแปลงอย่างนี้จะดีขึ้นหรือเลวลง เป็นธรรมชาติของศิลปินที่พยายามทำสิ่งใหม่อยู่เสมอ ตัวอย่างเช่น ภาพคลองกับเรือและกระท่อม เขียนด้วยสีค่อนข้างขาวและน้ำตาล เพิ่มด้วยสีแดงจุดเล็กๆ นั้นมีผลมาจากการค้นคว้าของเขา เป็นสิ่งแน่นอนว่าภาพนี้สร้างความสนใจมากทีเดียว เราต้องรอดูไปสักหน่อยว่าดำรงค์ จะทำงานแบบใหม่ต่อไปหรือหวนกลับไปทำงานแบบเก่า" [ศิลป์ พีระศรี, "ข้อคิดเห็นในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ ๑๒" แปลจากต้นฉบับภาษาอังกฤษโดยเขียนยิ้มศิริ, *สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12* พ.ศ. 2504, กรมศิลปากร (พระนคร:กรมศิลปากรจัดพิมพ์, 2504), หน้า 15.]

ระหว่างปี พ.ศ. 2505 - 2513 ซึ่งเป็นปีที่ดำรงได้รับทุนให้ไปศึกษาศิลปะต่อที่สเลดสกูล ออฟ ไฟน์ อาร์ต มหาวิทยาลัยลอนดอน ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ (พ.ศ. 2505 - 2506) และต่อมาที่ มหาวิทยาลัยแพนซิลวาเนีย (พ.ศ. 2511 - 2512) และ มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย นิวยอร์ก สหรัฐอเมริกา (พ.ศ. 2512 - 2513) เขาได้หันหลังให้กับการสร้างสรรค์ศิลปะในรูปแบบและเนื้อหาเดิมอย่างสิ้นเชิงดำรงได้มุ่งมั่นและทุ่มเทให้กับการสร้างสรรค์ศิลปะแนวนามธรรมแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น ดังนั้นผลงานที่สร้างขึ้นในช่วง 8 ปีนี้ จึงเป็นผลงานศิลปะอันเกิดจากการสังเคราะห์รูปทรงที่อิสระเรียบง่ายและการประพันธ์ภาพที่สะท้อนการเคลื่อนไหวหรือความสงบนิ่งด้วยความกลมกลืนกันของรูปทรง เส้น สี และน้ำหนักตามวิถีทางแห่งการสร้างสรรค์ศิลปะแนวนามธรรมบริสุทธิ์ เช่น *กระบวน* (พ.ศ. 2506) จิตรกรรมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากดนตรี *Vela Abstract Formation* (พ.ศ. 2508) จิตรกรรมแนวนามธรรมเคลื่อนไหว (Action Painting) และ *ฟิลาเดลเฟีย* (พ.ศ. 2512) เป็นต้น

หลังกลับมาจากต่างประเทศราวต้นปี พ.ศ. 2513 ได้ไม่นานนักดำรงก็เข้ารับราชการตำแหน่งอาจารย์ประจำที่คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร จังหวัดนครปฐม สภาพแวดล้อมที่ยังคงความเป็นชนบทของจังหวัดนครปฐม ส่งผลให้ดำรงที่เคยมุ่งมั่นสร้างสรรค์ศิลปะแนวนามธรรมอย่างจริงจังมานานถึง 8 ปี เริ่มหวนคืนกลับสู่การสร้างงานศิลปะแนวรูปธรรมอีกครั้ง ดังนั้นผลงานยุคนครปฐม ช่วงแรก (พ.ศ. 2513 - 2519) จึงเป็นภาพจิตรกรรมแนวกึ่งนามธรรม (Semi-Abstract) เทคนิคสีฝุ่นผสมสีอะคริลิก เช่น ผลงานชุด *ทุ่งนา นครปฐม* (พ.ศ. 2514) ดำรงกล่าวถึงผลงานในยุคนี้ของเขาไว้อย่างน่าสนใจ ดังนี้

*"...เดินทางแสวงหาและศึกษามาเป็นเวลา ๑๐ ปี อายุ ๓๔ ปีแล้ว... ด้านศิลปะนั้น เริ่มจาก **รูปธรรม** ไปสู่ **นามธรรม** และถึงจุดสุดท้ายของนามธรรมแล้ว ในขณะนี้คือ ไม่มีกังขาและวิจิกิจฉาในเรื่อง **รูป** และ**นาม** จะทำอะไรและอย่างไรได้อย่างอิสระและมั่นใจ แต่ก็ยังมีสงสัย อยู่บ้างแต่ก็ไม่มากนัก ที่แน่นอน คือมุ่งที่ **สมาธิ** และ **ความสงบ** ซึ่งเป็น **นามธรรม** ได้นำเอาสิ่งที่เป็น **ธรรมชาติ** มาปรับเป็น **นามธรรม** สร้างสรรค์ผลงานช้าลง แต่ก็ลึกกว่าเดิม..."* [ดำรง วงศ์อุปราช, "ประวัติและผลงานศิลปะ" (พ.ศ. 2499 - 2545), หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ *ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม)* (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดำรง วงศ์อุปราช ณ วัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ 13 สิงหาคม พ.ศ. 2545, หน้า 67.]

จุดพลิกผันซึ่งนำไปสู่พัฒนาการทางความคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์ศิลปะขั้นสูงสุดและสมบูรณ์แบบของดำรง คือการได้รับทุนให้ไปศึกษาดูงานศิลปะและวัฒนธรรมที่ประเทศญี่ปุ่นระหว่างปี พ.ศ. 2519 - 2520 รูปทรงที่เรียบง่ายและสมถะของบ้านเรือนและความสง่างามของวัดวาอารามของศาสนาชินโตตอนต้นในท้องถิ่นชนบทญี่ปุ่นอันปรากฏอยู่ท่ามกลางธรรมชาติอันสงบเงียบและร่มรื่น นับเป็นแรงบันดาลใจสำคัญที่จุดประกายความคิด

และความเข้าใจอันล้ำลึกเกี่ยวกับความสงบและสมาธิ ซึ่งสะท้อนออกมาจากวิถีชีวิตชนบทอันสมถะท่ามกลางธรรมชาติอันพิสุทธิ์งดงาม หลังกลับจากญี่ปุ่นเมื่อปี พ.ศ. 2520 ดำรงได้นำเอาแนวคิดและแรงบันดาลใจจากญี่ปุ่นมาพัฒนาผลงานศิลปะยุคหลังของตนเองอย่างต่อเนื่องจนสามารถค้นพบรูปแบบและแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองได้อีกครั้งในไม่ช้า กล่าวได้ว่าดำรงได้ก้าวข้ามและหันหลังให้กับการสร้างสรรค์งานศิลปะแนวนามธรรมแบบตะวันตกอย่างสิ้นเชิงนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา

อัจฉริยภาพในการสร้างสรรค์ศิลปะอันโดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์ของดำรงคือการจัดวางองค์ประกอบภาพอย่างชาญฉลาดและหลากหลายกระบวนแบบ ความแม่นยำทางด้านทัศนียวิทยา การปรุงแต่งสีสันและค่าน้ำหนักแสงเงาได้อย่างกลมกล่อม รวมทั้งการเขียนลายเส้นอันอิสระ อ่อนหวาน และงดงาม เมื่อมองภาพจิตรกรรมของดำรงเพียงผิวเผินโดยปราศจากความรู้และความเข้าใจ เราอาจจะเห็นเพียงภาพทิวทัศน์ในชนบทแบบอุดมคติ ซึ่งมีองค์ประกอบหลักเป็นหมู่บ้านเล็กๆ ไม่กี่หลังคาเรือนที่สร้างขึ้นอย่างง่ายๆ ด้วยไม้ไผ่ หลังคามุงจาก รูปทรงคล้ายบ้านเรือนของชาวนาทางภาคเหนือของไทยในอดีตเมื่อราว 70-80 ปีก่อน บ้านเรือนเหล่านี้อาจตั้งอยู่อย่างโดดเดี่ยวในหุบเขา ท้องทุ่งนาอันกว้างใหญ่ หรือริมฝั่งแม่น้ำก็ได้

อย่างไรก็ตาม จุดมุ่งหมายหลักในการเขียนภาพจิตรกรรมของดำรง หาใช่การนำเสนอภาพทิวทัศน์ในชนบทแบบอุดมคติไม่ เพราะภาพวิถีชีวิตในชนบทท่ามกลางธรรมชาติอันสงบเงียบและงดงาม ซึ่งผ่านกระบวนการนำเสนอที่เรียบง่ายและตรงไปตรงมาของดำรงคือภาพสัญลักษณ์เชิงนามธรรมที่สื่อสะท้อนบรรยากาศอันเปี่ยมไปด้วยความเงียบสงบ สันโดษ และสมถะ ที่เป็นบ่อเกิดแห่งสมาธิและปัญญาตามหลักปรัชญาทางพุทธศาสนา และตรงกับจุดมุ่งหมายในการดำรงชีวิตของ ดำรง วงศ์อุปราช ซึ่งตั้งอยู่บนพื้นฐานของความอิสระ เรียบง่าย สมถะ และสงบ ดังที่ดำรงเคยกล่าวถึงผลงานของเขาซึ่งทำในญี่ปุ่นไว้อย่างน่าสนใจว่า *“งานศิลปะที่ทำที่นี่เป็นแบบ **นามธรรม** ใน **รูปธรรม** ซึ่งใช้สิ่งก่อสร้าง และธรรมชาติ เป็นสิ่งแทน**ความสงบ**และ**สมาธิ**... ภาพเหล่านี้นิ่งและสงบอาจจะกล่าวได้ว่า“จาก**นามธรรม**ไปสู่**รูปธรรม**ใน**รูปธรรม**”* ...ผู้เขียนไม่ต้องการให้ภาพเหล่านี้เป็นภาพจริง มันเป็นเพียงสัญลักษณ์ของสิ่งที่ได้พบได้เห็นเท่านั้น” [ดำรง วงศ์อุปราช,“ประวัติและผลงานศิลปะ” (พ.ศ. 2499 - 2545), เพิ่งอ้าง, หน้า 72 - 73.]

ดังนั้น ผลงานจิตรกรรมทุกภาพของดำรงจึงเปรียบประดุจดังเสียงไพเราะเสนาะโสตของดนตรีแห่งชนบท อันเกิดจากการนำเอาองค์ประกอบที่เป็นบ้านเรือน ทุ่งนา แม่น้ำ และภูเขามาประสานร้อยกรองเข้าด้วยกันจนบังเกิดเป็นท่วงทำนองอันอ่อนหวานละมุนละไม อบร่ำไปด้วยกลิ่นอายอันบริสุทธิ์สดชื่นแห่งธรรมชาติท่ามกลางบรรยากาศอันสงบเงียบและเปี่ยมไปด้วยพลังแห่งชีวิตอันพิสุทธิ์ที่เป็นรากฐานแห่งสมาธิและปัญญา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช ถึงแก่กรรมเมื่อวันอังคารที่ 30 เมษายน พ.ศ. 2545 สิริอายุได้ 65 ปี 7 เดือน การจากไปของจิตรกรผู้ยิ่งใหญ่และปูชนียบุคคลที่สำคัญคนหนึ่งของไทยท่านนี้นับเป็นการสูญเสียอันประเมินค่ามิได้อีกครั้งของวงการศิลปะในประเทศไทย

DISCOVERING TRANQUILTY THROUGH THE WORKS OF DAMRONG WONG-UPARAJ

By Associate Professor Krisana Honguten, Ph.D
[Translated from Thai Article]

Damrong Wong-Uparaj who was 1999’s National Artist in the Painting category, was not only a great Thai painter that continuously produced unique and distinguished works in multiple forms but is also an artist who pushed the boundaries of Thai art to grow further, claiming its rightful place on the global stage.

When Thai art started to shift towards a modern era, it was difficult for young artists to find their footing. What they strived for was the opportunity to create artworks freely in both concept and form, to be able to show their works on a national and international platform and perhaps most importantly to receive praise and recognition for the art that they created.

Damrong had started to create artworks since his student days at Poh-Chang Academy of Arts. His early works (1954 - 1957) were paintings done by brush and ink and watercolour in the style of impressionism. During his second year at Silpakorn University, Damrong had developed his signature style by changing his technique to using the classic tempera paint on canvas. Subject matters and inspirations are usually from his surrounding nature and the Thai way of life in the countryside. These are very common themes for Thai artists of that time but what makes Damrong’s works stand out amongst others is its simplicity and honesty. Even though he does not show people in his paintings, it is still full of contentment and happiness amongst a peaceful scenery of Thai countryside life as seen in paintings such as *Baan Chao Suan Baan Chao Nua* [Loanword from Thai] and *Fishing Village* which was created in 1959 - 1960, especially *Fishing Village* which received a gold medal at the 11th National Exhibition of Art in 1960.

Damrong was a young artist who always seek new experiences and was always keen to experiment with new things. Because of this, he never worked to only gain fame and recognition, but he was willing to try new creative ways of producing artworks that would break the mold despite how the public views them. In 1962, Damrong surprised the Thai art scene by producing

artworks of the usual subject but in the style of cubism, where straight lines were used to define certain shapes with the outer lines being thicker. This became his signature style again and a new style for Thai art. *Khlong Nai Krungthep* [Loanword from Thai] (1961) and *Wan 4 Canal* (1962) received the distinguished award of a silver medal at the 12th and 13th National Exhibition of Art for its fragmented shapes and bold lines. The colour palette was limited to only a few colours where white and brown controlled the tone with blue and red accent for highlights. Professor Silpa Bhirasri praised Damrong's work saying *"Damrong Wong-Uparaj is also a very young painter who cannot be but Thai."* [Silpa Bhirasri, "Extremities," from *The 11th National Exhibition of Art* catalogue, 1960, The Fine Art Department (Phranakorn: Fine Art Department Publications, 1959) p.32.] He also gave an illuminating critique that explained Damrong's change in direction for the audience to understand a new way of thinking:

"Damrong Wong-Uparaj, the well known young painter whose works arose so much interest in the previous exhibition, is undergoing a change in his style, but we cannot state yet whether this change is for the better or for worse. It is quite natural for an artist always to try something new. For instance, the painting representing a canal with boats and huts painted with a whitish and brownish tints relieved by small reddish spots is the result of his researches and certainly it has very appealing qualities. We have to wait a little more to see whether Damrong will continue with his new style or return to the old one." [Silpa Bhirasri, "Critiques from the 12th National Exhibition of Art ," from *the 12th National Exhibition of Art* catalogue, 1961, The Fine Arts Department (Phranakorn : Fine Art Department Publications, 1961) p.33.]

From 1962 – 1970, Damrong received scholarships to further his art education. From 1962 – 1963 he attended the Slade School of Fine Art, University College London, in the United Kingdom then went on to the University of Pennsylvania in 1968 to 1969. From 1969 to 1970, he attended the University of Columbia, New York in the United States of America. During this time, he had fully turned his back from creating art in the same form and content. Damrong had at this point dedicated himself to creating abstract artwork, therefore during this eight year period, the artworks produced are free-form, simple and very still, countering any movements by blending lines, colours and weight as seen in *Krabuan* [Loanword from Thai] (1963). *Vela Abstract Formation* (1965) which was inspired by music, and *Philadelphia* (1969) which was an Action Painting piece.

At the beginning of 1970, Damrong returned from his trips abroad and resumed a civil servant post as a professor at Silpakorn University, Nakhon Pathom campus, in the Liberal Arts department. The Nakhon Pathom campus at the time was still very rural, it inspired Damrong to create structured artworks once more after eight years of free-form. Therefore his works during his time at Nakhon Pathom at the beginning (1970 – 1976) was semi-abstract with tempera and acrylic paint such as *Nakornpathom Rice Field* (1971). Damrong spoke of his work during this period: *"I've travelled and studied for sixteen years, I am thirty four years old… In terms of art, I started with* ***naturalistic*** *to* ***abstract*** *and I am now at the end of abstract art. I have no more doubt or uncertainty in* ***shape*** *and* ***form****, I can now do or think about anything with liberty and confidence. I still wonder about some things but not a lot. What I am sure about is my practice in* ***concentration*** *and finding* ***peace*** *within the* ***abstract****, to take* ***nature*** *and apply it to* ***abstractism*** *and to take time in creating and to create something deeper…"* [Damrong Wong-Uparaj, "Biography and Works" (1956 – 2002), In the book *On the Occasion of a Royal Cremation Ceremony* for *Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj*, Printed as a memorial on the occasion of a royal cremation ceremony for Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj at Makut Kasatriyaram Temple, August 13, 2002, p.67.]

The changing point that subsequently led to a significant development in Damrong's thinking and practice in creating art was when he was awarded a scholarship to study art and culture in Japan from 1976 to 1977. Damrong was incredibly inspired by the simple and serene Japanese homes and Shinto temples situated in rural areas. The nature and silvan forest sparked a profound understanding in meditation and connection to peacefulness that led to him entering a new phase in his work after returning from Japan in 1978. It can even be said that Damrong truly turned his back on the western abstract art stylistics completely from 1979 onwards.

Damrong's remarkable artistic talent and identity lies in his composition and its variety, the visual accuracy and balancing of colours and shading, including the lines which are free, delicate and beautiful. When one admires the painting of Damrong without any prior knowledge or understanding, one may only see plain rural landscape with a small bamboo hut village resembling northern Thai homes from 70 – 80 years ago. These homes are usually stand alone structures high in the hills with vast farmland or by a river.

Damrong's main goal in creating a painting is not only to present a beautiful landscape. The picture of rural life surrounded by serene and beautiful nature that was presented in simple and straightforward manner by the artist is an abstract symbol that reflects a sense of peace and solitude which are the sources of concentration and wisdom, according to Buddhist philosophy. This matched with Damrong's way of life which is based on freedom, simplicity, solitude and peacefulness. Damrong once spoke of his artworks from the years in Japan: *"The works I made here represent the* ***abstract*** *in the form of* ***concrete objects****. I used houses and nature to convey* ***serenity*** *and* ***concentration****…These paintings are still and quiet which could mean 'turning from* ***abstract*** *into* ***concrete*** *within* ***concrete****'*…The painter does not want these pictures to be realistic, they are simply representations of what was seen." [Damrong Wong-Uparaj, "Biography and Works" (1956 – 2002), p.72-73.]

To conclude, Damrong's paintings are therefore a reflection of the beautiful melodies of the countryside, consisting of houses, farmland, rivers and mountains, all interweaving with each other creating a harmonious symphony filled with life and abundance which are the roots of concentration and wisdom.

Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj passed away on Tuesday April 30, 2002 at age 65 years and 7 months. The passing of a master painter who was a venerable person to Thailand is a great loss for the Thai art circle indeed.

สัญลักษณ์นิยมและรูปแบบนิยม มุมมองทางสุนทรียศาสตร์ ต่อผลงานของดำรง วงศ์อุปราช

โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์สรรเสริญ สันติธัญะวงศ์
สาขาทัศนศิลป์ ภาควิชานาฏยสังคีต
คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดำรง วงศ์อุปราช ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ประจำปีพุทธศักราช 2542 เป็นจิตรกรและอาจารย์สอนด้านศิลปะที่มีผลงานโดดเด่นที่ได้รับการยอมรับอย่างสูงทั้งในระดับประเทศและนานาชาติ ด้วยรูปแบบและเทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวผสานเข้ากับเรื่องราวและเนื้อหาที่แสดงถึงวิถีชีวิตในชนบท การเขียนภาพทิวทัศน์หรือทัศนียภาพ ถือเป็นหัวข้อหลัก เช่น ภาพเขียนหมู่บ้านชาวประมง ท้องทุ่งนาข้าวในชนบท ภาพเขียนชุดชีวิตชาวเรือ ด้วยเนื้อหาที่แสดงวิถีชีวิตที่เรียบง่าย หากแต่ผสมผสานด้วยหลักการเชิงสุนทรียภาพที่มีความเป็นสากล การจัดวางองค์ประกอบภาพที่มีความประณีตและพิถีพิถัน เทคนิคการสร้างพื้นผิวให้ได้บรรยากาศของภาพและสัมผัสที่พิเศษ ตลอดจนการใช้มุมมองและแนวทางในการสรรค์รูปแบบของความงามตามอุดมคติที่สะท้อนผ่านเนื้อหาและเรื่องราวภายในผลงาน ทำให้ผลงานของอาจารย์ดำรงถูกกล่าวถึงคุณค่าในแง่มุมที่หลากหลายในหลายทศวรรษที่ผ่านมา

ในงานเขียนนี้มีจุดประสงค์วิเคราะห์ถึงแง่มุมในเชิงสุนทรียะที่ก่อตัวขึ้นและมีบทบาทสำคัญต่อพัฒนาการและแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะในผลงานของอาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช ในกรอบแนวคิดแบบสัญลักษณ์นิยม[1] โดยให้ความสนใจในส่วนของรูปแบบ ทั้งส่วนที่เกี่ยวข้องการประสานสัมพันธ์ของรูปทรงและสัมผัสของบรรยากาศของพื้นผิวที่เกิดจากการใช้สีและเทคนิคของฝีแปรง รวมถึงเป้าหมายในเชิงอุดมคติที่ปรากฏทั้งในรูปแบบและเนื้อหาของภาพ

สัญลักษณ์นิยม

ในภาพรวมผลงานจิตรกรรมของดำรงแสดงแนวทางการเขียนภาพในลักษณะแบบจิตรกรรมท้องทุ่ง (Pastoral)[2] ที่แสดงถึงวิถีชีวิตของมนุษย์กับธรรมชาติที่งดงามและเรียบง่าย หากแต่ไม่ได้ให้ความสำคัญหรือเข้มงวดกับแบบหรือสถานที่ปรากฏจริงตามธรรมชาติจริง ดังเช่น ศิลปินกลุ่มธรรมชาตินิยม (Naturalism) กลุ่มสัจนิยม (Realism) หรือกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) ที่มีเป้าหมายในการนำเสนอให้เห็นถึงสาระทางกายภาพของวัตถุ (Subject Matter) จากประสาทสัมผัส หากแต่เป็นส่วนผสมของจินตนาการและความทรงจำและเป็นเพียงแหล่งที่มาของความบันดาลใจ ภาพทิวทัศน์ของดำรงมีความยึดโยงกับความจริงในแง่ของสัดส่วนและหลักทัศนวิทยาและหากแต่มีแนวโน้มในการลดทอนรายละเอียดและใช้มุมมองที่แปลกใหม่ ภาพเขียนให้บรรยากาศที่นิ่ง ไร้กาลเวลา คล้ายกับบรรยากาศในงานจิตรกรรมลัทธิเหนือจริง (Surrealism) สงบเงียบไร้ผู้คน เช่นเดียวกับผลงานของ เด คิริโก (De Chirico) หากแต่ปราศจากคุณสมบัติที่เกี่ยวข้องกับความแปลกพิสดารหรือความเหนือจริง ผลงานจิตรกรรมของศิลปินแสดงให้เห็นถึงเป้าหมายในเชิงอุดมคติ เป็นพื้นที่ที่ผสานความคิดฝันและจินตนาการในอุดมคติเข้ากับความจริงทางกายภาพอย่างงดงามสมบูรณ์ ซึ่งสามารถวิเคราะห์เปรียบเทียบให้เห็นถึงพัฒนาการของแนวคิดและเป้าหมายทางสุนทรียะจากองค์ประกอบที่เป็นส่วนสำคัญคือ รูปแบบที่มองเห็นถึงความสัมพันธ์ของเส้นและรูปทรงอย่างประณีตและพิถีพิถัน เทคนิคการเขียนภาพลักษณะของการใช้สีที่มาพร้อมกับฝีแปรงและลายเส้นที่สร้างสัมผัสของพื้นผิวภาพให้เกิดสัมผัสได้ถึงบรรยากาศและอารมณ์ของภาพ ซึ่งได้นำไปสู่พัฒนาการในผลงานในระยะหลังที่คุณสมบัติในผลงานแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของรูปแบบในลักษณะนามธรรม

รูปแบบนิยม

ในผลงานจิตรกรรมของดำรง ศิลปินให้ความสำคัญอย่างสูงกับพื้นที่และรูปทรง ทุกส่วนสัมพันธ์กันอย่างมีแบบแผนเป็นเอกภาพ การคิดคำนวณอย่างดีเลิศและให้ความสำคัญกับองค์ประกอบทุกส่วน ความสนใจในการประสานสัมพันธ์ของรูปทรงในผลงานของศิลปินถือซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของภาพเขียนทุกภาพ เมื่อทบทวนจากผลงานในระยะแรก เช่น ภาพ *หมู่บ้านชาวประมง* และภาพ *ฉากชายฝั่งทะเล* ที่โครงสร้างประกอบด้วยเส้นและองค์ประกอบที่คล้ายกับยุ่งเหยิงหากแต่มีการสร้างความสัมพันธ์ของเส้นและองค์ประกอบอย่างเป็นระบบ แนวทางการค้นคว้าเพื่อแสวงหาความสมบูรณ์แบบของโครงสร้างและรูปทรงนี้สามารถเทียบเคียงได้กับกลุ่มศิลปินที่เพ่งความสนใจในเรื่องความสัมพันธ์และการจัดระบบของรูปทรง เช่น นีกอลา ปูแซ็ง[3] (Nicolas Poussin) ปอล เซซาน (Paul Cezanne) ปีกาสโซ (Pablo Picasso) ในจิตรกรรมทิวทัศน์ของอาจารย์ดำรงแสดงให้เห็นถึงความสนใจรูปทรงในธรรมชาติเช่นเดียวกับปูแซ็ง หากแต่มีอิสระในการจัดระบบรูปทรงจากการยึดโยงกับต้นแบบเช่นเดียวกับเซซาน ความสนใจในรูปแบบนี้แสดงให้เห็นจากการเพิกเฉยหรืออาจละทิ้งความถูกต้องในเรื่องสัดส่วนและทัศนมิติเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ตามแบบในอุดมคติถือเป็นเป้าหมายสำคัญ พัฒนาการในผลงานของอาจารย์ดำรงยังคงแสดงให้เห็นถึงความเพ่งความสนใจในเรื่องรูปแบบ ส่งผลต่อแนวทางในการใช้และปรับเปลี่ยนมุมมองในลักษณะต่างๆ ในผลงานจิตรกรรมเพื่อเปิดโอกาสในการค้นหารูปแบบและแนวทางใหม่ในการสร้างสรรค์เช่นกัน ภาพทิวทัศน์ในผลงานยุคหลังมีการลดทอนและเรียบง่ายมากขึ้น มีลักษณะแบน สีสันสดใสและแสดงทัศนมิติน้อยลง และไม่สู้ให้ความสำคัญของเรื่องราวและเนื้อหาของภาพ

นอกเหนือจากดุลยภาพและการประสานสัมพันธ์ของรูปทรงแล้ว ลักษณะที่เด่นที่สุดที่สุดอย่างหนึ่งในผลงานของอาจารย์ดำรง คือ บรรยากาศของภาพซึ่งเป็นเทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ แนวทางในการสร้างความสัมพันธ์ของรูปแบบกับความหมายที่อยู่บนพื้นฐานของความรู้สึกสัมผัส ถือเป็นหลักการพื้นฐานของศิลปินสัญลักษณ์นิยมแนวทางในการศึกษานี้แสดงให้เห็นถึงความสอดคล้องกับผลงานของศิลปินนีโอ-อิมเพรสชันนิสม์ (Neo-Impressionism) ฌอร์ฌ ปีแยร์ เซอร์ราต์ (Georges Pierre Seurat)[4] ผลงานของเซอร์ราต์ไม่เพียงแสดงให้เห็นถึงความประณีตพิถีพิถันกับการจัดองค์ประกอบภาพอย่างเป็นระบบคล้ายกับงานออกแบบ ระนาบของเส้นมีความแข็งตรง หากแต่มีวิธีในการสร้างสัมผัสของพื้นผิวและการแตะแต้มของจุดสีที่เรียกว่าพอยต์-ทิลิสม์ (Pointillism) หรือ ดิวิชันนิสม์ (Divisionism) วิธีการนี้สร้างสัมพันธ์อันแปลกประหลาดระหว่างเรื่องราวกับบรรยากาศภาพที่คล้ายอยู่ในภวังค์ รูปทรงและสีสันที่เป็นบรรยากาศสร้างให้เกิดสัมผัสที่แปลกแยก พื้นผิวของภาพแสดงบทบาทสำคัญร่วมกับการจัดระเบียบอย่างเคร่งครัดและพิถีพิถันของรูปทรงสร้างสัมผัสในเชิงสุนทรียะที่แปลกใหม่ การก่อตัวของสุนทรียะในลักษณะนี้คล้ายคลึงกับผลงานของอาจารย์ดำรงโดยเฉพาะในผลงานระยะหลังที่เทคนิคการใช้ฝีแปรงแตะแต้มสีของศิลปินได้มาถึงจุดที่ให้ผลลัพธ์ได้อย่างน่าอัศจรรย์ ความแตกต่างในผลงานของอาจารย์ดำรงกับเซอร์ราต์อยู่ที่รายละเอียดเชิงเทคนิคและเรื่องราว หากแต่ทั้งสองบรรลุผลลัพธ์ไปตามทิศทางของตนอย่างสมบูรณ์ ในผลงานของเซอร์ราต์สร้างสัมผัสบางประการที่ปั่นป่วน ย้อนแย้งและตั้งคำถามระหว่างเรื่องราวกับบรรยากาศภาพ ความเงียบงันในสวนสาธารณะที่พลุกพล่าน หากแต่ในผลงานของดำรง สร้างบรรยากาศของความสุขสงบ ไร้กาลเวลา การหวนรำลึกและพาผู้ชมดำดิ่งไปสถานที่ในอุดมคติที่แสดงถึงดุลยภาพของธรรมชาติและวิถีชีวิต เส้นบางๆ ที่กั้นระหว่างโลกแห่งอุดมคติและจินตนาการกับความเป็นจริง

อุดมคตินิยม

แม้ว่าบทความนี้จะเน้นความสนใจในการศึกษาเรื่องรูปแบบ แต่ไม่สามารถปฏิเสธได้ถึงข้อความที่ศิลปินส่งผ่านรูปลักษณ์ที่ผสานมาพร้อมกับรูปแบบ เนื้อหาและเรื่องราวของชีวิตชาวชนบทที่เต็มไปด้วยสัญลักษณ์และสัญญะที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ซึ่งเป็นตัวแทนโลกทัศน์ของศิลปิน ในภาพทิวทัศน์เราจะไม่พบเห็นผู้คนในภาพหากแต่เป็นเพียงบ้านเรือน วัตถุ สิ่งของและธรรมชาติที่รายล้อม และต้องการเพียงถ่ายทอดให้เห็นพลังบริสุทธิ์ของสรรพสิ่งที่ถูกสร้างสรรค์ร่วมกันระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติราวกับต้องการสื่อถึง “ภาวะที่บริสุทธิ์สะท้อนผ่านตัวแทนของมนุษย์และวิถีชีวิต” แนวเรื่องนี้ถูกสร้างขึ้นโดยตลอดจนถึงผลงานในช่วงหลังจนอาจกล่าวว่าภาพทิวทัศน์ของอาจารย์ดำรงเป็นแนวเรื่องที่ศิลปินประสบความสำเร็จสูงสุด

ผลงานในช่วงหลังจากกลับจากญี่ปุ่นถือว่าบรรลุผลสำเร็จอย่างงดงามสมบูรณ์ ทุกองค์ประกอบถูกวางอย่างถูกที่และแม่นยำ ศิลปินได้ผสานความงามของรูปแบบเข้ากับเรื่องราวที่มาจากภาพ

ความคิดที่ฝังอยู่ภายใน ปรากฏเป็นจินตภาพที่แปลกตาหากแต่งดงาม มีการลดทอนลักษณะที่สมจริงด้วยวิธีการที่เรียบง่ายหากแต่ไม่สู้มีความกระจ่าง บางครั้งสร้างความคลุมเครือด้วยบรรยากาศของภาพ รวมถึงเรื่องราวภายในภาพที่ดูเหมือนธรรมดาหากแต่มีพลังในการสร้างบางสิ่งบางอย่างในการตระหนักเกี่ยวกับชีวิต ศิลปินสร้างพลังของความหมายที่ลึกซึ้งของบางสิ่งบางอย่างด้วยอารมณ์กระตุ้นเตือนของความทรงจำและการหวนรำลึก เช่นเดียวกับสุนทรียภาพของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) ที่ให้สัมผัสในเชิงจิตวิญญาณ ละเมียดละไมคล้ายอยู่ในภวังค์ หากแต่ผลงานของอาจารย์ดำรงไม่แสดงถึงความปั่นป่วนและแปลกแยกเช่นเซอร์เรียลลิสม์ แต่เป็นความประสานกลมกลืนของโลกวัตถุและจิตวิญญาณอย่างกลมกลืนและเป็นหนึ่งเดียวที่แสดงออกผ่านความเรียบง่ายตามแบบโลกทัศน์ตะวันออก

ขณะเดียวกันเราจะพบการคลี่คลายในเชิงสังเคราะห์ (Synthetic) ที่เส้นรอบนอกมีเส้นตรง คมชัดและบรรจุสีที่มีความสดใสในระนาบแบน แฝงด้วยความคิดในการขยายขอบเขตของการเขียนภาพแบบเล่าเรื่องไปสู่แนวคิดเชิงนามธรรม ที่มองศิลปะในฐานะที่เป็นรูปทรงของภาษา ปฏิกิริยาและการตอบโต้ของอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อทั้งเส้น สี หรือรูปลักษณ์ของบ้านเรือน สิ่งของเป็นสิ่งที่สามารถสื่อความหมายเป็นส่วนสำคัญที่เป็นสหัชญาณ (Intuition) ศิลปินได้ผสานลักษณะแบบนามธรรมในสำนึกเข้ากับรูปลักษณ์แบบจารีตภาพทิวทัศน์ในช่วงหลังเขียนจากมุมมองด้านบนคล้ายศิลปะไทยแบบประเพณี บ้างเป็นการตัดภาพที่แสดงให้เห็นเพียงบางส่วนของบ้านเรือน เส้นรอบนอกที่บ่งบอกว่าอะไรเป็นอะไรถือเป็นเพียงสิ่งประคับประคองผู้ชมที่ยังคงคุ้นเคยกับเรื่องราวเนื้อหาและเคลือบแคลงต่อศิลปะนามธรรม หากแต่ในความเป็นจริงผลงานของอาจารย์ดำรงได้บรรลุผลสำเร็จของความเป็นนามธรรมผ่านแนวทางและรูปแบบโดยสมบูรณ์

[1] สัญลักษณ์นิยมเป็นแนวคิดทางศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงครึ่งหลังศตวรรษที่19ถือเป็นปฏิกิริยาโดยตรงต่อสัจนิยม (Realism) ที่มีแนวคิดและหลักการทางสุนทรียะบนพื้นฐานของความจริงที่เกิดจากการรับรู้จากประสาทสัมผัส สัญลักษณ์เน้นย้ำถึง “บางสิ่งบางอย่าง” หรือความจริงแท้ที่อยู่เหนือประสบการณ์และเหตุผล ในทางทฤษฎี สัญลักษณ์นิยมเป็นการคลี่คลายลัทธิโรแมนติก โดยเฉพาะ การให้ความสำคัญกับสัมผัสและความรู้สึก รวมถึงความพยายามค้นหาความงามและบริสุทธ์ของศิลปะตามอุดมคติ พัฒนาการในเชิงสุนทรียะของสัญลักษณ์นิยมผ่านการแสดงออกของรูปลักษณ์ที่มีความแปลกพิสดารที่ยึดโยงกับเรื่องราวและความงามในอดีต มาสู่สัมผัสที่เกี่ยวข้องกับการสร้างบรรยากาศของความรู้สึกด้วยเรื่องราวและรูปแบบที่เรียบง่าย ซึ่งเป็นการวางรากฐานไปสู่การสร้างงานเชิงนามธรรมและแนวคิดรูปแบบนิยมในเวลาต่อมา

[2] จิตรกรรมท้องทุ่ง (Pastoral) ภาพเขียนที่แสดงให้เห็นถึงภาพวิถีชีวิตของคนในชนบท เป็นลักษณะหนึ่งของการเขียนภาพทิวทัศน์ ที่ถูกจำแนกในยุคโรแมนติกในลักษณะที่แตกต่างกัน คือ Picturesque แสดงถึงความงดงามของทิวทัศน์ที่มีความแปลกตา Sublime เป็นพลังความงามเชิงจิตวิญญาณในธรรมชาติที่อาจแฝงความเร้นลับน่าสะพรึงกลัว Pastoral เป็นความงามของธรรมชาติที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์

[3] นีกอล่า ปูแซ็ง ศิลปินชาวฝรั่งเศสผู้สร้างงานตามอุดมคติคลาสสิกเขาสนใจในการศึกษาเรื่องการจัดระเบียบรูปทรงในธรรมชาติจึงได้จุดประกายความคิดให้กับปอล เซซาน ศิลปินในยุคหลังอิมเพรสชันนิสม์ในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีแรงบันดาลใจในการค้นคว้าเรื่องของรูปทรง เซซานมีความยึดโยงกับความจริงจากต้นแบบน้อยกว่าปูแซ็ง เขาให้ความสนใจเป็นพิเศษในส่วนของระนาบ ปริมาตร พื้นที่และรูปทรง การคิดไคร่ครวญและควบคุมอย่างเป็นระบบ ซึ่งได้ให้อิทธิพลกับปีกาสโซในการสร้างศิลปะคิวบิสม์โดยเฉพาะในยุควิเคราะห์ (Analytical Cubism) ที่เป็นการวิเคราะห์การประสานสัมพันธ์ของรูปทรงด้วยวิธีการแสดงให้เห็นถึงวัตถุและปริมาตรซ้อนทับด้วยมุมมองต่างๆ ซึ่งบทสรุปของการค้นคว้าในส่วนของรูปทรงได้นำไปสู่การสร้างงานนามธรรมแบบเรขาคณิตในเวลาต่อมาในนาม เดอ สไตจล์ (De Stijl) และซูปรีมาติสม์ (Suprematism)

[4] นักวิจารณ์ศิลปะแนวสัญลักษณ์นิยม ชาร์ล อองรี (Charles Henry) ได้ตั้งข้อสังเกตการสร้างงานของศิลปินในช่วงกลางปีค.ศ. 1880 กลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ กลุ่มโพส-อิมเพรสชันนิสม์ และรวมถึงนีโออิมเพรสชันนิสม์ที่ได้ปรับเปลี่ยนทิศทางมาสู่หลักการที่ใช้การแนะนำหรือแสดงนัยยะบางประการของความจริงมากกว่าการนำเสนอความจริงอย่างเป็นวัตถุวิสัย การสร้างผลงานจิตรกรรมที่แสดงให้เห็นถึงพื้นผิวและรอยของฝีแปรงที่สร้างความรู้สึกสัมผัส หรือการปฏิเสธความเกี่ยวเนื่องของความสัมพันธ์ของระยะและพื้นที่ว่าง รวมถึงการปฏิเสธการสร้างมายาภาพ เพื่อให้เกิดความสมจริงถือเป็นเครื่องมือสำคัญตามแนวทางของศิลปินสัญลักษณ์นิยม เมื่อมองจากทัศนะนี้ ศิลปิน เช่น ฌอร์ฌ ปีแยร์ เซอร์ราต์ ฟินเซนต์ ฟานก็อก ปอล เซซาน ปอล โกแกง ศิลปินกลุ่มโฟวิสม์ เช่น อองรี มาติส และผลงานของกลุ่มศิลปินนาบิสม์ ปีแยร์ บอนนาร์ และคิวบิสม์ เช่น ปีกาสโซ ล้วนอยู่ในขอบข่ายนี้ทั้งสิ้น

SYMBOLISM AND FORMALISM: AN AESTHETIC PERSPECTIVE ON DAMRONG WONG-UPARAJ'S PAINTINGS

By Assistant Professor Sansern Santitayawong
Division Of Visual Arts Faculty Of Arts,
Silpakorn University

[Translated from Thai Article]

Honoured as Thailand's National Artist for Visual Art in 1999, Damrong Wong-Uparaj was an artist and a fine art instructor, whose outstanding works have been widely acknowledged nationally and internationally. Such recognition is attributable to his unique styles and techniques as well as the depiction of the rural lifestyle. His principal themes are landscape and scenery paintings such as his painting of fisherman's village, paddy fields, and fisherman's lifestyle. His artworks portray a simplistic lifestyle, but the aesthetic principle is universal. He used exquisite composition and texturing techniques that convey the atmosphere and give the paintings a special touch. His perspectives and approaches create idealistic beauty which is reflected in the content and story within his works. Consequently, throughout the past decades, the values of Damrong Wong-Uparaj's artworks have been discussed in various dimensions.

This article aims to analyse the aesthetic perspectives that influenced how Damrong Wong-Uparaj created artworks, using the framework of Symbolism[1]. This paper focuses on the styles of the painting in terms of shape relation, atmospheric touch created by colouring schemes and brush techniques, as well as the idealistic goals reflected in the styles and the content of the painting.

SYMBOLISM

Overall, Damrong's works are pastoral art[2], representing the beauty and simplicity of human life and nature. However, they are not restricted by the model or the authentic natural scenery, unlike Naturalism, Realism, or Impressionism, which aim to represent the essence of the subject matters derived from the sense of perception. Instead, his works derived from imagination and recollection, and the subject matters were only a source of inspiration. Damrong's landscape paintings correspond to reality in terms of ratio and perspective, but they are prone to simplify detail and offer new angles. They convey the atmosphere of placidity and timelessness, resembling the atmosphere portrayed in Surrealist Art, which is tranquil and deserted, as in the works of De Chirico. However, they lack bizarre and surrealist

features. Damrong's works indicate idealistic goals. They beautifully and perfectly conjoin thoughts, dreams, and imagination with physical reality. To cast light on the development of his ideas and aesthetic goals, his artworks can be analysed based on their major composition. This consists of meticulous relation between lines and shapes, painting techniques, colouring schemes, and brush strokes and lines that produce the sense of texture, conveying the atmosphere and emotion in the painting. These lead to the development of his later works which exhibit the significance of form in an abstract term.

FORMALISM

In his work, Damrong Wong-Uparaj placed special importance on space and shapes. All the parts are systematically related, resulting in unity. The fine estimation,the thorough focus on every component, and the careful coordination of shapes are the heart of all his paintings. A re-examination of his early works such as *Fishing Village* and *Shore Scene* reveals that their structures seem to give the impression of tangled lines and composition, but in fact, the interrelation among the lines and composition are systematic. The search for perfection of structures and forms can be comparable to the group of artists who focused on the relation and organisation of shapes such as Nicolas Poussin[3], Paul Cezanne, and Pablo Picasso. Damrong Wong-Uparaj's landscape paintings reflect his keen interest in natural shapes like Poussin, but they have more liberty in creating shapes like Cezanne. It indicates that he disregarded or forsook the accuracy of ratio and perspective to actualise his conception of idealism. The development of his works also shows his intense interest in forms, which influenced the uses and changes of viewpoints in his paintings, allowing for a novel way to create artworks. Consequently, his later landscape paintings are less detailed and more simplistic. They are flat and colourful. They show less perspective and contain less story and content.

Apart from symmetry and the correspondence of shape, one of the most distinctive and unique characteristics of Damrong Wong-Uparaj's works is the atmosphere of the painting. The relation between shapes and meaning which is based on perception and feeling is a fundamental principle of Symbolism artists. This paper indicates that his works accord with artworks of Neo-Impressionism artists such as Georges-Pierre Seurat[4]. Seurat's works not only reflect the meticulous and systematic composition similar to design works in which lines are straight and stiff. However, they have the textures and use the colour dotting technique called Pointillism or Divisionism. This technique creates a peculiar relation between the scene and the dreamlike atmosphere. The shapes and colours that create the atmosphere give a sense of peculiarity. The texture of the paintings plays an important role in a strict and meticulous organisation of shapes, resulting in a new aesthetic touch. This aesthetic technique is closely similar to Damrong Wong-Uparaj's works, where his colour dotting technique reached its peak and created marvelous impacts. The discrepancy between Damrong's and Seurat's work lies in technical details and the story. Nonetheless, both artists truly accomplished their goals in their ways. Seurat's artworks express the atmosphere of tempestuousness and paradox. They raise a question on the relation between the story and the atmosphere, such as the silence in a crowded park. On the other hand, Damrong Wong-Uparaj's works convey calmness, timelessness, and nostalgia. They immerse the viewers into a place of idealism where nature and human lifestyles strike a balance, and a fine line between the imaginary world of idealism and reality resides.

IDEALISM

Even though this article focuses on the investigation into forms, the message that the artists convey through shapes, forms, content, and the story of rural lifestyle which are full of symbols and semiosis related to humans, lifestyles, and living conditions cannot be overlooked. These represent the artist's worldview. In landscape paintings, we do not commonly see humans. There are only houses, objects, and surrounding nature. The paintings only aim to convey the pure energy of all entities co-created by humans and nature. It is as if the paintings aim to convey the pure state reflected in the

representation of humans and lifestyle. The motif recurs throughout his later works. It can be concluded that Damrong Wong-Uparaj's landscape paintings contain the most successful motif.

His works after he returned from Japan are absolute successes. All the compositions are organised suitably and precisely. He harmonised the beauty of forms with the story from subconsciousness, thereby resulting in unusual but magnificent imagery. He used simple techniques to reduce realistic features, inducing vagueness. In some cases, the vagueness is created by the atmosphere and the seemingly ordinary story. Yet, it has the power to awaken the realisation of life. The artist conveyed a powerful and profound meaning by arousing emotion that evokes reminiscence and recollection. This is consistent with Surrealist aesthetics, which create meticulous, spiritual effects in a dreamlike manner. However, unlike the Surrealist portrayal of tempestuousness and oddity, his works portray the harmony between physical and spiritual objects in a simplistic style of the Eastern world.

In the meantime, we can identify synthetic unfolding in his paintings, where the periphery contains straight, sharp, and colourful lines drawn as flat planes. This implies the abstraction of story-telling paintings. Art is viewed as a form of language. Emotional response to the lines, colours, and shapes of houses and objects has a crucial role to play in conveying meaning intuitively. The artist married abstract consciousness with conventional forms. His later landscape paintings were drawn from the top angle similar to traditional Thai art, some of which were croppings of some parts of houses. The peripheral lines facilitate the identification of objects, and they serve as anchors for audiences who are still familiar with such content and skeptical of abstract art. Nonetheless, it is clear that Damrong Wong-Uparaj's artworks have truly and perfectly achieved abstraction through styles and forms.

---

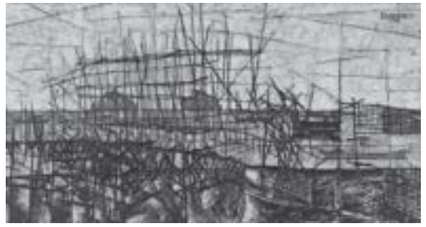
[1] Symbolism was an artistic movement in the second half of the nineteenth century. It was in direct response to Realism, whose aesthetic concepts and principles were based on reality derived from the sense of perception. Symbolism emphasises "entities" or absolute truth that is beyond empiricism and logic. The Symbolism theory unfolded Romanticism. It concentrated on perception, emotion and search for the beauty and purity of idealistic art. The aesthetic development of Symbolism is expressed through peculiar shapes, which was a departure from past narrative and beauty. Instead it evoked feeling through simplistic story and shapes. It laid a foundation for abstract art and formalism in the following era.

[2] Pastoral art consists of paintings that depict rural lifestyle. It is a sub-genre of landscape painting during the Romantic era. The difference is the picturesqueness or the peculiarly beautiful landscape, and sublime or the spiritual beauty in nature which may conceal frightening mystery. Pastoral art portrays natural beauty connected to humans.

[3] Nicolas Poussin was a French artist who was inspired by Classicism. He was interested in the organization of shapes in nature. It sparked new ideas for Paul Cezanne, an artist in Post-Impressionism, to create artwork that was inspired from his investigation of shapes. Cezanne was less restricted to the model than Poussin. He was more interested in planes, volumes, space, form, contemplation and systematic control. This inspired Picasso to establish Cubism art, especially in the Analytical Cubism era. It was an analysis of shape interrelation by showing objects and volumes overlapping in various angles. The inquiry into shape culminated in Geometric Abstract art in the following eras as in De Stijl and Suprematism movements.

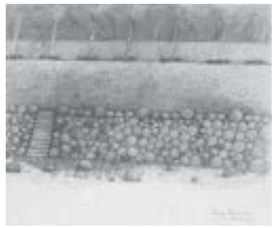
[4] Charles Henry, a Symbolism art critic, pointed out the shift of Impressionism, Post-Impressionism and Neo-Impressionism artworks in the mid 1880s. They shifted from portraying objective reality to hinting or implying certain aspects of reality. The artworks illustrate the texture and traces of brushstrokes that evoke impression or reject the association between distance and empty space. It also rejects optical illusion to create verisimilitude, which is a major tool of Symbolism artists. Many artists are in line with this approach such as: Georges Seurat, Vincent van Gogh, Paul Cezanne, and Paul Gauguin; Fauvism artists like Henry Matisse; Nabism artists like Pierre Bonnard; and Cubism like Picasso.

ดำรง วงศ์อุราช. *หมู่บ้านชาวประมง* ,2503
Damrong Wong-Uparaj. *Fishing Village* ,1960



ดำรง วงศ์อุราช. *ชายทะเล* ,2504
Damrong Wong-Uparaj. ,*Shore Scene* ,1961

ดำรง วงศ์อุปราช. *บ้านชาวนา*, 2542
Damrong Wong-Uparaj. *A Farmer House*, 1999



ดำรง วงศ์อุปราช. *ฤดูใบไม้ร่วง-2*, 2520
Damrong Wong-Uparaj. *Fall-2*, 1977

ดำรง วงศ์อุปราช. *หมู่บ้าน 2*, 2536
Damrong Wong-Uparaj. *Village 2*, 1993

ดำรง วงศ์อุปราช. *ทุ่งนา นครปฐม*, 2514
Damrong Wong-Uparaj. *Nakornpathom Rice Field*, 1971

"งานที่สำคัญที่สุดของศิลปินคือการสร้างสรรค์งานศิลปะ งานอื่นๆ นั้นมีความสำคัญรองลงมาถ้าไม่รู้จักลำดับความสำคัญของงานก็อาจเป็นศิลปินที่แท้จริงไม่ได้ แต่ถ้าทำแต่งานศิลปะเพียงอย่างเดียว บทบาทก็จะคับแคบจนเกินไป ผู้เขียนได้ให้ความสำคัญแก่งานศิลปะมากที่สุดในงานที่ทำหลายอย่างตลอดเวลาเกือบ 50 ปี งานอื่นๆ ที่ผู้เขียนทำและให้ความสำคัญรองลงมาตามลำดับ คือ งานสอนวิชาศิลปะและวิชาการ ซึ่งได้ทำติดต่อกันเกือบ 40 ปี งานบริหาร เช่น การบริหารหน่วยงานวิชาการและหน่วยงานเผยแพร่ศิลปะ หอศิลปะและมูลนิธิ งานประชุมและโครงการการกุศลต่างๆ ในประเทศและต่างประเทศ งานทั้งหมดนี้ได้ทำอย่างไม่มีปัญหา เพราะได้แบ่งและกำหนดความสำคัญไว้"

อาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช
จากบทความ "งานของศิลปิน"
(บันทึกเมื่อเดือน กันยายน พ.ศ. 2544)
ในหนังสือที่รฤกเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช หน้า 106.

"The most important work of an artist is the creation of art: other work has less significance. If you don't recognise the level of importance of the work you do, you probably can't be a true artist. But if you are only creating art, your role is too narrow. Over the last 50 years I have given highest importance to the creation of art. Other work I've done, in decreasing levels of importance, are teaching the subject and academics of art, which I did continuously for nearly 40 years; administration, e.g. managing art departments and art publishing houses, art galleries, and foundations; and working for various events and charity projects both in our country and abroad. I had no problem doing all these different jobs because I compartmentalised them and prioritised their importance."

Damrong Wong-Uparaj
From the article "The Work of an Artist"
(Written in September, 2001)
In the book *On the Occasion of a Royal Cremation Ceremony for Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj*, p.106.

ประวัติศิลปิน
ARTIST BIOGRAPHY

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช (พ.ศ. 2479 - 2545 เกิดที่จังหวัดเชียงราย) เป็นศิลปินไทยคนสำคัญ ผู้สร้างสรรค์ผลงานที่สะท้อนถึงความเรียบง่ายและความเงียบสงบ ผ่านการทำผลงานรูปแบบจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ หวนให้รำลึกถึงอดีตและการครุ่นคิดอย่างลึกซึ้งจากจินตนาการของตนเอง อาจารย์ดำรงได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินชั้นครูในการใช้เฉดสีที่สมดุล โดยเฉพาะกับผลงานจิตรกรรมสีฝุ่น ผลงานจิตรกรรมของอาจารย์ดำรงหลายชิ้นได้รับรางวัลจากเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ รวมถึงได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง (จิตรกรรม) จากผลงาน *หมู่บ้านชาวประมง* ในปี พ.ศ. 2503 เมื่ออายุเพียง 24 ปี

อาจารย์ดำรงจบการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาจิตรกรรม จากมหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2505 และในปีถัดไป ได้เดินทางไปศึกษาต่อที่สเลด สกูล ออฟ ไฟน์ อาร์ต กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ โดยได้รับทุนการศึกษาจากบริติช เคานซิล ในปี พ.ศ. 2511 อาจารย์ดำรงยังได้รับทุนจอห์น ดี. ร็อกกี้เฟลเลอร์ ที่ 3 เพื่อไปศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยเพนซิลเวเนีย โดยได้สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท สาขาวิจิตรศิลป์ จากมหาวิทยาลัยดังกล่าว หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 2513 ยังได้จบหลักสูตรด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ จากมหาวิทยาลัยโคลัมเบียอีกด้วย

ตลอดระยะเวลาการทำงาน อาจารย์ดำรงได้เดินทางไปหลายประเทศ อาทิ ฝรั่งเศส เยอรมนี อิตาลี เดนมาร์ก ออสเตรเลีย อินเดีย และจีน เพื่อศึกษาและค้นคว้าวิจัยงานศิลปะ ทั้งนี้โครงการศิลปินพำนักในต่างแดนที่มีอิทธิพลต่อศิลปินมากที่สุด คือการได้รับทุนจากเจแปนฟาวน์เดชั่น เมื่อปี พ.ศ. 2519 เป็นระยะเวลาหนึ่งปีที่ทำให้อาจารย์ดำรงได้สัมผัสและเข้าถึงสัมพันธภาพของหลักคำสอนของปรัชญาเซน ผนวกกับอุดมการณ์การทำงานของตนเอง

ภายหลังจากกลับมาพำนักในประเทศไทย เมื่อปี พ.ศ. 2520 อาจารย์ดำรงได้ดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และได้ก่อตั้งภาควิชาทัศนศิลป์ จนกระทั่งเกษียณอายุราชการ ในปี พ.ศ. 2539

ผลงานของอาจารย์ดำรงในฐานะศิลปิน อาจารย์ นักวิชาการศิลปะ ภัณฑารักษ์ และผู้บริหารจัดการหอศิลป์ ได้รับการเชิดชูเกียรติผ่านรางวัลจำนวนมากจนเป็นที่ยอมรับในแวดวงศิลปะและได้รับคัดเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปี พ.ศ. 2542

Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj

Assistant Professor Damrong Wong-Uparaj (1936 - 2002, Chiangrai) was a Thai artist whose work dealt with simplicity and stillness through moving meditation as the act of painting, resulting in nostalgic and contemplative visual scenes projected from his own imagination. He is considered to be a master in balancing colours, especially with tempera paint. His paintings have won multiple awards at the National Exhibition of Art, including one gold medal at the age of 24 with a painting entitled *Fishing Village* in 1960.

Damrong graduated with a Bachelor of Fine Arts from Silpakorn University in 1962 and furthered his art study at the Slade School of Fine Art in London through a scholarship awarded by the British Council the following year. He was also awarded a scholarship by John D. Rockefeller III Fellowship to attend the University of Pennsylvania in 1968, where he eventually graduated with a Master of Fine Arts. He also then completed an art history course from Columbia University in 1970.

Throughout Damrong's career, he has travelled to multiple countries to study and research art, he visited places such as France, Germany, Italy, Denmark, Australia, India and China. But the artist residency that impacted him the most as an artist was his year-long residency funded by the Japan Foundation in 1976, where he found kinship within Zen philosophies and his own ideologies.

Upon settling back down in Thailand, Damrong took up a permanent teaching position at Silpakorn University in the Faculty of Arts in 1977 where he founded the Visual Arts Department, until his official retirement in 1996.

His works as an artist, educator, scholar and art director for art centres are celebrated through multiple awards and peer recognition. He was subsequently awarded the honourable title of National Artist in the Painting category in 1999.

การศึกษา

2497 – 2500 ศึกษาที่โรงเรียนเพาะช่าง กรุงเทพมหานคร
ศึกษาจบหลักสูตรในระยะเวลา 3 ปี

2500 – 2505 ศึกษาระดับปริญญาศิลปบัณฑิต (จิตรกรรม) มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพมหานคร

2505 – 2506 ศึกษาวิชาศิลปะที่สเลด สกูล ออฟ ไฟน์ อาร์ต มหาวิทยาลัยลอนดอน กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ และได้รับประกาศนียบัตรวิชาจิตรกรรม

2511 – 2512 ศึกษาที่มหาวิทยาลัยเพนซิลเวเนีย เมืองฟิลาเดลเฟีย ประเทศสหรัฐอเมริกา จบการศึกษาระดับปริญญาโท สาขาวิจิตรศิลป์

2512 – 2513 ศึกษาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะเพิ่มเติมที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย เมืองนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา

ประสบการณ์ครูและวิชาชีพศิลปะอื่นๆ

2504 ร่วมก่อตั้งกลุ่มศิลปินที่บางกอก อาร์ต เซนเตอร์

2507 เขียนบทความวิจารณ์งานศิลปะให้กับหนังสือพิมพ์ *สยามรัฐ*

2508 ร่วมสอนศิลปะ ประวัติศาสตร์ศิลปะ ปรัชญาศิลปะ ศิลปวิจารณ์ และร่วมวางหลักสูตรการเรียนการสอน ศิลปะที่วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา (ปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยี ราชมงคลอีสาน)

2509 จัดงานและร่วมแสดงงานในนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย ไทย ที่วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา

2510 ร่วมก่อตั้งกลุ่มศิลปินปทุมวันและเป็นผู้จัดการ ปทุมวันแกลเลอรี

2513 – 2539 ก่อตั้งหมวดวิชาทัศนศิลป์ คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เริ่มเป็นอาจารย์ประจำ สอนวิชาศิลปะและทฤษฎีศิลปะที่คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

2516 ผู้แทนในการประชุมผู้เชี่ยวชาญสุนทรียศึกษาของ ยูเนสโก ณ กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส

2517 ร่วมก่อตั้งหอศิลป พีระศรี

2520 ผู้อำนวยการร่วม การจัด*นิทรรศการทิสโก้ อินวิเทชัน*

2522 – 2524 ศิลปินรับเชิญและกรรมการตัดสินการแสดงศิลป-กรรมแห่งชาติ

2528 ผู้อำนวยการหอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

2528 – 2540 ประธานคณะกรรมการคัดเลือกศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์

2539 บรรยายเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยของไทยที่พิพิธภัณฑ์ แปซิฟิกเอเชีย ประเทศสหรัฐอเมริกา

2539 ก่อตั้งศูนย์ทัศนศิลป์ ดำรง วงศ์อุปราช

2540 ผู้แทนประเทศไทย เข้าร่วมการประชุมยูเนสโกภายใต้ หัวข้อ “สถานภาพของศิลปิน” ณ กรุงปารีส ประเทศ ฝรั่งเศส

งานแสดงเดี่ยว

2505 แสดงนิทรรศการเดี่ยวครั้งแรกที่บางกะปิ แกลเลอรี กรุงเทพมหานคร

2506 แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่กาเลอรี ดู ปาเซอร์ กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส
แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่กัลเลรีอา นูเมโร เมืองฟลอเรนซ์ ประเทศอิตาลี

2507 แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่องค์การส่งเสริมการท่อง เที่ยวแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร
แสดงนิทรรศการที่สำนักข่าวสารอเมริกัน (ยูซิส) จังหวัดเชียงใหม่ ประเทศไทย

2508 เป็นตัวแทนเข้าร่วมนิทรรศการศิลปะนานาชาติ ครั้งแรกในกรุงเทพมหานคร

2511 แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่แกลเลอรี 20 กรุงเทพมหานคร

2512 แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่มัวร์ คอลเลจ ออฟ อาร์ต เมืองฟิลาเดลเฟีย ประเทศสหรัฐอเมริกา
แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่ “ไทยแลนด์ ไนต์” ที่พิพิธ-ภัณฑ์ฟิลาเดลเฟีย ซีวิค เซนเตอร์ เมืองฟิลาเดลเฟีย ประเทศสหรัฐอเมริกา
แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่โซลิดาริแดด แกลเลอรี กรุงมะนิลา ประเทศฟิลิปปินส์

2514 แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่ธนาคาร ทิสโก้ จำกัด (มหาชน) กรุงเทพมหานคร
แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม

2515 แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่ศูนย์ทัศนศิลป์ ดำรง วงศ์-อุปราช อำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม

2520 แสดงนิทรรศการเดี่ยว *ผลงานยุคญี่ปุ่น* ที่สถาบัน วัฒนธรรมไทย-เยอรมัน (สถาบันเกอเธ่) กรุงเทพมหานคร

2522 แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่สภาวัฒนธรรมแห่งรัฐบาล อินเดีย (ไอซีซีอาร์) กรุงนิวเดลี ประเทศอินเดีย
แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่หอประชุม ออลสเตต เซฟวิง เมืองลอสแอนเจลิส ประเทศสหรัฐอเมริกา

2524 แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่ รามา ทาวเวอร์ แกลเลอรี กรุงเทพมหานคร

2525 แสดงนิทรรศการเดี่ยว (ย้อนหลัง) ที่หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพมหานคร

2534 แสดงนิทรรศการเดี่ยว *30 ปี ของภาพพิมพ์ ของ ดำรง วงศ์อุปราช* ที่บริติช เคานซิล กรุงเทพมหานคร

2537 แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่พิพิธภัณฑ์แปซิฟิกเอเชีย ประเทศสหรัฐอเมริกา

2539 แสดงนิทรรศการเดี่ยวเนื่องในโอกาสอายุครบรอบ 60 ปี ที่ศูนย์ทัศนศิลป์ ดำรง วงศ์อุปราช อำเภอ นครชัยศรี จังหวัดนครปฐม

งานแสดงกลุ่ม

2504 ร่วมแสดงนิทรรศการกับ “กลุ่มศิลปินหนุ่ม” ที่ บางกอก อาร์ต เซนเตอร์

2510 ร่วมแสดงนิทรรศการกับกลุ่มศิลปินปทุมวัน ที่ กรุงเทพมหานคร ประเทศสิงคโปร์ และประเทศ มาเลเซีย

2512 ร่วมแสดงนิทรรศการกับกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ ที่สถาบัน ศิลปะร่วมสมัยฟิลาเดลเฟีย เมืองฟิลาเดลเฟีย ประเทศสหรัฐอเมริกา

2513 ร่วมแสดงนิทรรศการกลุ่ม ที่บริติช เคานซิล กรุงเทพมหานคร
ร่วมแสดงในนิทรรศการ*ภาพพิมพ์นานาชาติ* ที่ พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่แห่งชาติ ณ กรุงโตเกียว และเมืองเกียวโต ประเทศญี่ปุ่น
เป็นหนึ่งในสมาชิกกลุ่มศิลปินเมฆพยับ และร่วมแสดง นิทรรศการที่ศูนย์ศิลปเมฆพยับ กรุงเทพมหานคร

2516 ร่วมแสดงในนิทรรศการ*ภาพพิมพ์นานาชาติ* ที่ พิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์และศิลปะ เมืองเจนีวา ประเทศสวิตเซอร์แลนด์

2520 แสดงนิทรรศการคู่ร่วมกับ ลี เคียน เซ็ง ที่สมาคม ศิลปินญี่ปุ่น เมืองโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น

2524 ร่วมแสดงในนิทรรศการจิตรกรรมจาก 5 ศิลปิน ที่ อาคารไทยไดมารู กรุงเทพมหานคร
ร่วมแสดงในนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยของเอเชีย ที่ ประเทศบาห์เรน

2525 ร่วมแสดงนิทรรศการกลุ่ม ที่เอ็มเอ็ม ชินโน แกลเลอรี เมืองลอสแอนเจลิส ประเทศสหรัฐอเมริกา
ร่วมแสดงในนิทรรศการ *จิตรกรรมและภาพถ่าย อาเซียน* จัดแสดงหมุนเวียนในประเทศต่างๆ ในกลุ่ม อาเซียน
ร่วมแสดงในนิทรรศการ *ศิลปะร่วมสมัยของไทย* ที่พิพิธภัณฑ์แปซิฟิกเอเชีย ประเทศสหรัฐอเมริกา
ร่วมแสดงนิทรรศการกลุ่ม ที่ดาวน์ทาวน์ แกลเลอรี เมืองฟอร์เวิร์ท รัฐเทกซัส ประเทศสหรัฐอเมริกา

2533 ร่วมแสดงในนิทรรศการ*ศิลปะนานาชาติของเอเชีย* ที่ หอศิลป์แห่งชาติ กรุงกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซีย

2534 ร่วมแสดงในนิทรรศการ*ภาพพิมพ์ร่วมสมัยของ เอเชีย* เมืองฟุกูโอกะ ประเทศ ญี่ปุ่น

2534 – 2536 ร่วมแสดงในนิทรรศการกลุ่มโดยศิษย์อาจารย์ ศิลป พีระศรี ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพมหานคร

2540 – 2541 ร่วมแสดงนิทรรศการ*ศิลปะสื่อผสมของประเทศไทย* ที่มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนียแห่งเบิร์กลีย์ ประเทศ สหรัฐอเมริกา และที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร
ร่วมแสดงนิทรรศการ*ศิลปะร่วมสมัยของไทย* ที่ เมืองแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา เมืองซานฟราน-ซิสโก และเมืองลอสแอนเจลิส ประเทศสหรัฐอเมริกา

2545 แสดงนิทรรศการคู่ *สยามทัศน์* ร่วมกับ มาทิอัส ราทายซึค ที่หอศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพ-มหานคร

รางวัลและเกียรติยศ

<u>การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ</u>

2499 รางวัลเหรียญเงิน ประเภทเอกรงค์ การแสดงศิลป-กรรมแห่งชาติครั้งที่ 7

2500 รางวัลเหรียญทองแดง ประเภทจิตรกรรม การแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 8

2501 รางวัลเหรียญทองแดง ประเภทเอกรงค์ การแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9

2502 รางวัลเหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรม การแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10

2503 รางวัลเหรียญทอง ประเภทจิตรกรรม การแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 11

2504 รางวัลเหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรม การแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12

2505 รางวัลเหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรม การแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 13

2507 รางวัลเหรียญทองแดง ประเภทจิตรกรรม การ แสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15

<u>รางวัลอื่นๆ</u>

2500 รางวัลเหรียญเงิน การแสดงนิทรรศการของจิตรกร และประติมากรสมาคมแห่งประเทศไทย

2501 รางวัลที่ 1 จากบริษัท เชลล์แห่งประเทศไทย จำกัด

2504 รางวัลที่ 1 การแสดงศิลปะประจำปีของสำนักกลาง นักเรียนคริสเตียน

2505 รางวัลที่ 1 การแสดงงานศิลปะ ณ วังสวนผักกาด ครั้งที่ 1

2521 รางวัลทางวัฒนธรรมจากรัฐบาลออสเตรเลีย
2542 ได้รับการประกาศเกียรติคุณเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

สิ่งพิมพ์

2521 หนังสือ *ศาสตราจารย์ ศิลป พีระศรี*

โครงการศิลปินในพำนัก ทุนสนับสนุนเงินค่าเดินทาง

2519 – 2520 ได้รับทุนจากเจแปนฟาวน์เดชั่น และเป็นศิลปินในพำนัก ณ เมืองเกียวโต ประเทศญี่ปุ่น
2521 ได้รับทุนจากรัฐบาลออสเตรเลีย เพื่อไปวิจัยและศึกษาดูงานศิลปะ ณ ประเทศออสเตรเลีย
2522 ได้รับทุนจากสภาวัฒนธรรมแห่งรัฐบาลอินเดีย เพื่อไปศึกษาและดูงานศิลปะ ณ ประเทศอินเดีย
ได้รับทุนสนับสนุนจากสภาการศึกษานานาชาติ เมืองแอสเพน ประเทศสหรัฐอเมริกา เพื่อเข้าร่วมการประชุมศิลปศึกษา ณ เมืองแอสเพน
2525 ได้รับทุนมูลนิธิแมรีและมอรีส เพรส เพื่อไปร่วมแสดงนิทรรศการ และบรรยายเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยของไทย ที่พิพิธภัณฑ์แปซิฟิคเอเชีย ประเทศสหรัฐอเมริกา
ได้รับทุนเพื่อเข้าร่วมนิทรรศการ*ศิลปะร่วมสมัยของไทย* และบรรยายเกี่ยวกับศิลปะไทยร่วมสมัย ที่พิพิธภัณฑ์แปซิฟิกเอเชีย ประเทศสหรัฐอเมริกา

EDUCATION

1954 – 1957 3 year course, Poh-Chang Academy of Arts, Bangkok, Thailand
1957 – 1962 Bachelor of Fine Arts, Silpakorn University, Bangkok, Thailand
1962 – 1963 Study certificate, Painting, Slade School of Fine Art, London, U.K.
1968 – 1969 Master of Fine Arts, University of Pennsylvania, Philadelphia, U.S.A.
1969 – 1970 Study certificate, Art History, Columbia University, New York, U.S.A.

EDUCATOR AND OTHER ART PROFESSIONAL EXPERIENCE

1961 Co-founded an artist group at the Bangkok Art Centre
1964 Contributing art critic for *Siam Rath* newspaper
1965 Teacher, Northeast Technical Institute, Nakhon Ratchasima (Presently Rajamangala University of Technology Isan), Thailand
1966 Organised the *Thai Contemporary Art Exhibition* at Northeast Technical Institute, Nakhon Ratchasima (Presently Rajamangala University of Technology Isan)
1967 Co-founded Pathumwan Artist Group and managed Pathumwan Gallery
1970 – 1996 Founded the Visual Arts department, Silpakorn University, Bangkok, Thailand
Assistant Professor, Silpakorn University, Bangkok, Thailand
1973 Attended UNESCO's Meeting of Experts on Aesthetics Education, Paris, France
1974 Co-founded Bhirasri Institute of Modern Art
1977 Co-Director of *TISCO Invitation Exhibition*
1979 – 1981 Guest artist and judge of the National Art Exhibition of Art
1985 Director of Art Centre Silpakorn University, Silpakorn University
1985 – 1997 Chairman of the selecting committee for the National Artist award in the Visual Arts category
1996 Lectured on Thai Modern Art, Pacific Asia Museum and Thai Art Council, U.S.A.
1996 Founded the Damrong Wong-Uparaj Visual Art Center
1997 Represented Thailand in UNESCO's conference under the topic: "Status of the Artist", Paris, France

SELECTED SOLO SHOWS

1962 First solo exhibition, Bangkapi Gallery, Bangkok, Thailand
1963 Solo exhibition, Galerie du Passeur, Paris, France
Solo exhibition, Numero Gallery, Florence, Italy
1964 Solo exhibition, Tourism Organisation of Thailand, Bangkok, Thailand
Solo exhibition, The U.S. Information Service (USIS), Chiangmai, Thailand
1965 Represented in the first International Art Exhibition in Bangkok
1968 Solo exhibition, Gallery 20, Bangkok, Thailand
1969 Solo exhibition, Moore College of Art, Philadelphia, U.S.A.
Solo exhibition, "Thailand Night", Philadelphia Civic Center Museum, Philadelphia, U.S.A
Solo exhibition, Solidaridad Gallery, Manila, Philippines
1971 Solo exhibition, TISCO, Bangkok, Thailand
Solo exhibition, Silpakorn University, Nakhon Pathom, Thailand
1972 Solo exhibition, Visual Art Centre, Nakhon Pathom, Thailand
1977 Solo exhibition, *Japan Period*, Goethe-Institut, Bangkok, Thailand
1979 Solo exhibition, Indian Council for Cultural Relations (ICCR), New Delhi, India
Solo exhibition, Allstate Saving Auditorium, Los Angeles, U.S.A.
1981 Solo exhibition, Rama Tower Gallery, Bangkok, Thailand
1982 Retrospective exhibition, Art Centre Silpakorn University, Bangkok, Thailand
1991 Solo exhibition, *30 years of prints by Damrong Wong-Uparaj,* British Council Thailand, Bangkok, Thailand

1994 Solo exhibition, Pacific Asia Museum, California, U.S.A.

1996 Solo exhibition, in honour of the artist's 60th birthday, Damrong Wong-Uparaj Visual Art Center, Bangkok, Thailand

SELECTED GROUP SHOWS

1961 Group show at the Bangkok Art Centre with "Young Male Artists" [translated from Thai] artist group

1967 Group exhibition with Pathumwan Artists, Bangkok, Singapore, Malaysia

1969 Group exhibition, Young Artist Show, Philadelphia Institute of Contemporary Art, Philadelphia, U.S.A.

1970 Group exhibition, British Council, Bangkok, Thailand

1970 Group show at the *International Printmaking Exhibition*, National Museum of Modern Art, Tokyo and Kyoto

1970 A member of the MekPayap Artist group, exhibited with the group at the MekPayap Art Gallery

1973 Group exhibition, *Exposition Internationale de Gravure*, International Printmaking Exhibition, Museum of Art and History, Geneva, Switzerland

1977 Duo show, with Lee Kian Seng, Japanese Artist Association, Tokyo, Japan

1981 Group exhibition, An Exhibition of Paintings by 5 Artists, Thaidaimaru Building, Bangkok, Thailand
Group exhibition, *Contemporary Art of Asia*, Bahrain

1982 Group exhibition, MM Shinno Gallery, Los Angeles, U.S.A.
Travelling group exhibition, *Painting and Photography of ASEAN*, ASEAN countries
Contemporary Art of Thailand exhibition, Pacific Asia Museum, U.S.A.
Gallery Downtown, Fort Worth, Texas, U.S.A.

1990 Group exhibition, *International Art of Asia*, National Gallery, Kuala Lumpur, Malaysia

1991 Group exhibition, *Contemporary Printmaking of Asia*, Fukuoka, Japan

1991 – 1993 Group exhibition, Students of Silpa Bhirasri, National Gallery, Bangkok, Thailand

1997 – 1998 Group exhibition, *Mixed Media Art of Thailand*, University of California, Berkeley, California, U.S.A. and Thailand Cultural Centre, Bangkok, Thailand
Group exhibition, *Contemporary Art of Thailand*, Vancouver, San Francisco, Los Angeles, U.S.A.

2002 Duo show, *Siam Vision* with Matthias Rataiczyk, The Art Gallery, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok, Thailand

AWARDS AND HONOURS

NATIONAL EXHIBITION OF ART

1956 Silver medal, Monochrome category, 7th National Exhibition of Art

1957 Bronze medal, Painting category, 8th National Exhibition of Art

1958 Bronze medal, Monochrome category, 9th National Exhibition of Art

1959 Silver medal, Painting category, 10th National Exhibition of Art

1960 Gold medal, Painting category, 11th National Exhibition of Art

1961 Silver medal, Painting category, 12th National Exhibition of Art

1962 Silver medal, Painting category, 13th National Exhibition of Art

1964 Bronze medal, Painting category, 15th National Exhibition of Art

OTHER AWARDS

1957 Silver medal, Painters and Sculptors Association of Thailand

1958 First prize, Shell Thailand

1961 First prize, Student Christian Center Annual Art Exhibition

1962 First prize, Suan Pakkad Palace Art Show

1978 Cultural award from Australian Government

1999 Awarded the National Artist title in the Painting category, by Office of the National Culture Commission

PUBLICATIONS

1978 Published *Professor Silpa Bhirasri*

ARTIST RESIDENCIES AND TRAVEL GRANTS

1976 – 1977 Japan Foundation Fellowship, Kyoto, Japan

1978 Independent research and study trip to Australia from the Australian government

1979 Independent research and study grant from the Indian Council for Cultural Relations
Funded trip to Aspen for a conference on art education, Council for International Education, Aspen, U.S.A.

1982 Funded trip to join *Contemporary Art of Thailand* exhibition to give a lecture on Thai Contemporary Art, Pacific Asia Museum, U.S.A.

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดำรง วงศ์อุปราช
ASSISTANT PROFESSOR DAMRONG WONG-UPARAJ

*ผู้ทรงคุณวุฒิ *EXPERT

หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
Art Centre Silpakorn University

เป็นผู้แทนประชุมสัมมนา ให้ความเห็นเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยไทย ทั้งเวทีชาติและระดับนานาชาติ

Representative in the field of Thai contemporary art participating in numbers of national and international meetings and seminars

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ
Office of National Culture Council

กรรมการตัดสินศิลปกรรมแห่งชาติ
Jury of the National Exhibition of Art

พีระ พัฒนพีระเดช
Peera Pattanapeeradej

ม.ร.ว. พันธุ์ทิพย์ บริพัตร
M.R. Pantip Paribatra

ดร. ป๋วย อึ้งภากรณ์
Puey Ungphakorn, Ph.D.

รศ. บรรจง โกศัลวัฒน์
Asst. Prof. Banjong Kosalwat

ดร. สุเมธ ชุมสาย ณ อยุธยา
Sumet Jumsai na Ayudhya, Ph.D.

(ร่วมก่อตั้ง) มักกะสัน แกลเลอรี (กรุงเทพมหานคร)
(Co-Founding) Makkasan Gallery (Bangkok)

(ร่วมก่อตั้ง) เอส.ซี. แกลเลอรี (นครราชสีมา)
(Co-Founding) S.C. Gallery (Nakhon Ratchasima)

(ร่วมก่อตั้ง) ปทุมวันแกลเลอรี (กรุงเทพมหานคร)
(Co-Founding) Pathumwan Gallery (Bangkok)

(ร่วมก่อตั้ง) ศูนย์ศิลปะเมฆพยับ (กรุงเทพมหานคร)
(Co-Founding) MekPayap Art Gallery (Bangkok)

(กรรมการและเลขานุการ) มูลนิธิหอศิลป์ พีระศรี
(Committee and Secretary) Silpa Bhirasri Foundation

(กรรมการ และรักษาการประธาน) มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์
(Committee and Acting President) Silpa Bhirasri Memorial Foundation

(ร่วมก่อตั้ง) แกลเลอรี 20 (กรุงเทพมหานคร)
(Co-Founding) Gallery 20 (Bangkok)

(ผู้ก่อตั้งและผู้อำนวยการ) ศูนย์ทัศนศิลป์ ดำรง วงศ์อุปราช
(Founder and Director) Damrong Wong-Uparaj Visual Art Center

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์
The National Art Gallery

ซ่อมแซมผลงาน *หมู่บ้านชาวประมง* ของตนเอง
Conserving his own *Fishing Village* painting

(ผู้ร่วมริเริ่ม) การซ่อมแซมบูรณะอาคารที่ทำงานของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี
(Co-initiating) Renovation of Professor Silpa Bhirasri's formal office

*ศิลปิน
*ARTIST

พ.ต.ต. สุวิทย์ ตุลยายน
Pol. Col. Suwit Tunlayayon

พระประมณฑ์ปัญญา
Phra Pramonpanya

เรย์ ซี. ดาวนส์
Ray C. Downs

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช
M.R. Kukrit Pramoj

บางกะปิ แกลเลอรี กรุงเทพมหานคร
Bangkapi Gallery, Bangkok

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
The National Exhibition of Art

กลุ่มศิลปินหนุ่ม – บางกอก อาร์ต เซนเตอร์
"Young Male Artists" Artist Group – Bangkok Art Centre

สำนักกลางนักเรียนคริสเตียน
Student Christian Center

หอศิลป์ของวังสวนผักกาด
Suan Pakkad Palace Art Gallery

ภัณฑารักษ์ / นักบริหารจัดการหอศิลป์
CURATOR / GALLERY MANAGEMENT

นักอนุรักษ์ศิลปะ
ART CONSERVATOR

อาจารย์
ART TEACHER

(อาจารย์ผู้ร่วมวางรากฐาน และร่วมก่อตั้งแผนกศิลปกรรม)
วิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา
(ปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน)

(Lecturer who helped laying the foundation and established the Art Department)
Northeast Technical Institute, Nakhon Ratchasima
(currently Rajamangala University of Technology Isan)

(ผู้ก่อตั้งและอาจารย์ประจำ)
คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

(Founder and Permanent Lecturer)
Faculty of Arts, Silpakorn University

หมวดวิชาทัศนศิลป์
Visual Arts Department

ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ — Prof. Chetana Nakwatchara, Ph.D.
ศ. วิบูลย์ ลี้สุวรรณ — Prof. Viboon Leesuwan
รศ. วินัย ผู้นำพล — Assoc. Prof. Vinai Poonampol
รศ.ดร. กฤษณา หงษ์อุเทน — Assoc. Prof. Krisana Honguten

(อาจารย์พิเศษ) มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
(Visiting Lecturer) Thammasat University

(อาจารย์พิเศษ) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
(Visiting Lecturer) Chulalongkorn University

(อาจารย์พิเศษ) มหาวิทยาลัยมหิดล
(Visiting Lecturer) Mahidol University

นักเขียน / นักวิจารณ์
WRITER / CRITIC

สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์
Siam Rath Weekly Review

พิมพ์ไทย
PimThai Newspaper

สยามนิกร
Siam Nikorn Newspaper

วารสารวัฒนธรรมไทย
(สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ)
Watthanatham Thai Journal
(National Culture Council)

เอกสารประกอบนิทรรศการ (สูจิบัตร)
Exhibition Catalogues and Documents

เอกสารประกอบการสอน และปาฐกถา
Teaching and Lecturing Materials

บันทึกและจดหมายเหตุส่วนตัว
Personal Archive and Diary

ศึกษาศิลปะ
ART EDUCATION

โรงเรียนเพาะช่าง Poh-Chang Academy of Arts
มหาวิทยาลัยศิลปากร Silpakorn University
สเลด สกูล ออฟ ไฟน์ อาร์ต Slade School of Fine Art

ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี
Professor Silpa Bhirasri

ดร. วทัญญู ณ ถลาง
Watanyu Nathalang, Ph.D.

อินสนธิ์ วงศ์สาม — Inson Wongsam
ทวี รัชนีกร — Tawee Ratchaneekorn
ถวัลย์ ดัชนี — Thawan Duchanee
ปรีชา อรชุนกะ — Pricha Arjunka
พิชัย นิรันด์ — Pichai Nirand

อนันต์ ปาณินท์ — Anan Panin
อิทธิ คงคากุล — Itthi Kongkakul
ธงชัย รักปทุม — Thongchai Rakpathum
ประพันธ์ ศรีสุดา — Prapan Srisuta
กมล ทัศนาญชลี — Kamol Tassananchalee
ฯลฯ — Etc.

กลุ่มศิลปิน 14 คน อาทิเช่น ดำรง วงศ์อุปราช ทวี รัชนีกร อินสนธิ์ วงสาม พิชัย นิรันด์ ถวัลย์ ดัชนี และปรีชา อรชุนกะ ได้ทำการประท้วงผลการตัดสินศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15

Group of 14 young artists, including Damrong Wong-Uparaj, Tawee Ratchaneekorn, Inson Wongsam, Pichai Nirand, Thawan Duchanee and Pricha Arjunka, protested the awarding result of the 15th National Exhibition of Art.

*ทุน
*SCHOLARSHIP /GRANT

มหาวิทยาลัยเพนซิลเวเนีย
University of Pennsylvania

ทุนบริติช เคานซิล รัฐบาลอังกฤษ
A scholarship from the British Council

ทุนกองทุน จอห์น ดี.ร็อกกี้เฟลเลอร์ ที่ 3
A scholarship from John D. Rockefeller III

ศิวะพร ทรรทรานนท์
Sivaporn Dardarananda

ให้คำปรึกษาการจัดนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย โดย บริษัท เงินทุนและหลักทรัพย์ทิสโก้ กรุงเทพมหานคร

Advisor for a contemporary art exhibition by TISCO Bangkok

นิทรรศการศิลปะ
ART EXHIBITIONS

2513 *(1970)* นิทรรศการภาพพิมพ์นานาชาติ
ที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่แห่งชาติ
ณ กรุงโตเกียวและเมืองเกียวโต

The International Printmaking Exhibition,
National Museum of Modern Art,
Tokyo and Kyoto

2516 *(1973)* นิทรรศการภาพพิมพ์นานาชาติ
ที่พิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์และศิลปะ
เมืองเจนีวา ประเทศสวิตเซอร์แลนด์

Exposition Internationale de Gravure at the
International Printmaking Exhibition, Museum of
Art and History, Geneva, Switzerland

2521 *(1978)* มหกรรมศิลปะสิงคโปร์ ที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะแห่งชาติสิงคโปร์
The International Art Fair at the National Gallery of
Singapore, Singapore

2524 *(1981)* นิทรรศการศิลปะร่วมสมัยของเอเชีย ที่ประเทศบาร์เรน
Contemporary Art of Asia, Bahrain

2525 *(1982)* นิทรรศการศิลปะร่วมสมัยไทยและบรรยายเกี่ยวกับ
ศิลปะร่วมสมัยของไทย ที่พิพิธภัณฑ์แปซิฟิกเอเชีย
ประเทศสหรัฐอเมริกา

Contemporary Art of Thailand exhibition
and give a lecture on Thai Contemporary Art
at the Pacific Asia Museum, U.S.A.

2525 *(1982)* นิทรรศการจิตรกรรมและภาพถ่ายอาเซียน
จัดแสดงหมุนเวียนในประเทศต่างๆ ในกลุ่มอาเซียน

Traveling group exhibition, Painting and
Photography of ASEAN, ASEAN Countries

2533 *(1990)* นิทรรศการศิลปะนานาชาติของเอเชีย
ที่หอศิลป์แห่งชาติ กรุงกัวลาลัมเปอร์

International Art of Asia, National Gallery,
Kuala Lumpur

2534 *(1991)* นิทรรศการภาพพิมพ์ร่วมสมัยของเอเชีย
เมืองฟุกูโอกะ ประเทศญี่ปุ่น

Contemporary Printmaking of Asia,
Fukuoka, Japan

ฯลฯ
Etc.

*ศิลปิน
*ARTIST

2506 *(1963)* กาเลอรี ดู ปาเซอร์ กรุงปารีส
Gallerie du Passeur, Paris

2506 *(1963)* กัลเลรีอา นูเมโร เมืองฟลอเรนซ์
Numero Gallery, Florence

2507 *(1964)* องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย
กรุงเทพมหานคร
Tourism Organisation of Thailand,
2509 *(1966)* Bangkok

2511 *(1968)* ปทุมวันแกลเลอรี กรุงเทพมหานคร
Pathumwan Gallery, Bangkok

แกลเลอรี 20 กรุงเทพมหานคร
Gallery 20, Bangkok

เอส. ซี. แกลเลอรี จังหวัดนครราชสีมา
S.C. Gallery, Nakhon Ratchasima

2511 *(1968)* แพรตต์ กราฟิก อาร์ต เซนเตอร์ เมืองนิวยอร์ก
Pratt Graphic Art Center, New York

2512 *(1969)* โซลิดาริแดด แกลเลอรี กรุงมะนิลา ประเทศฟิลิปปินส์
Solidaridad Gallery, Manila, Philippines

2512 *(1969)* มัวร์ คอลเลจ ออฟ อาร์ต เมืองฟิลาเดลเฟีย
Moore College of Art, Philadelphia

บริติช เคานซิล กรุงเทพมหานคร
British Council, Bangkok

ศูนย์ศิลปะเมฆพยับ กรุงเทพมหานคร
MekPayap Art Gallery, Bangkok

หอศิลป์ พีระศรี
Bhirasri Insitute of Modern Art

2520 *(1977)* สถาบันวัฒนธรรมไทย-เยอรมัน (สถาบันเกอเธ่)
Goethe-Institut, Bangkok

2520 *(1977)* บริษัท เงินทุนและหลักทรัพย์ทิสโก้ กรุงเทพมหานคร
TISCO Bangkok

2522 *(1979)* หอประชุม ออลสเตต เซฟวิง เมืองลอสแอนเจลิส
Allstate Saving Auditorium, Los Angeles

2522 *(1979)* สภาวัฒนธรรมแห่งรัฐบาลอินเดีย
(ไอซีซีอาร์) กรุงนิวเดลี
Indian Council for Cultural Relations
(ICCR), New Delhi

2524 *(1981)* รามา ทาวเวอร์ แกลเลอรี
Rama Tower Gallery, Bangkok

2525 *(1982)* หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพมหานคร
Art Centre Silpakorn University, Bangkok

2537 *(1994)* พิพิธภัณฑ์แปซิฟิกเอเชีย ประเทศสหรัฐอเมริกา
Pacific Asia Museum, U.S.A.

2539 *(1996)* ศูนย์ทัศนศิลป์ ดำรง วงศ์อุปราช
Damrong Wong-Uparaj Visual Art Center

ฯลฯ
Etc.

*ผู้ทรงคุณวุฒิ
*EXPERT

2522 *(1979)* เข้าร่วมประชุมเรื่อง “ศิลปศึกษา”
สภาการศึกษานานาชาติ เมืองแอสแพน ประเทศสหรัฐอเมริกา

Attend a conference on art education from
the Council for International Education in Aspen,
U.S.A.

2540 *(1997)* ผู้แทนประเทศไทย เข้าร่วมการประชุมยูเนสโก
ภายใต้หัวข้อ “สถานภาพของศิลปิน” ณ กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส

Thailand’s representative at UNESCO’s
meeting concerning the “Status of the Artist”
in Paris, France

2528 *(1985)* ประธานกรรมการตัดสินศิลปกรรมแห่งชาติ
Head of the jury committee of the National Exhibition of Art

ประธานโครงการนิทรรศการจิตรกรรมและภาพถ่ายอาเซียน
Head of the project, ASEAN Painting and
Photography Exhibition

2527–2539 *(1984-1996)* ประธานโครงการนิทรรศการศิลปะเด็กอาเซียน
Head of the project, ASEAN Children Art Exhibition

2528–2540 *(1985-1997)* ประธานกรรมการคัดเลือกและตัดสินศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์
Head of the Selecting Committee, National Artists (Fine Arts)

*ทุน
*SCHOLARSHIP
/GRANT

2513 *(1970)* ทุนรัฐบาลเยอรมัน (ศึกษาดูงานที่ประเทศเยอรมนี)
Study Trip Fund from Germany’s Ministry of
Foreign Affairs

2519–2520 *(1976-1977)* ทุนเจแปนฟาวน์เดชั่น
Research Fellowship from the Japan Foundation

2521 *(1978)* ทุนรัฐบาลออสเตรเลีย (ศึกษาดูงานในประเทศออสเตรเลีย)
Cultural Award from Australian Government
for Independent Research in Australia

2522 *(1979)* ทุนรัฐบาลอินเดีย (ศึกษาดูงานในประเทศอินเดีย)
Grant from Indian Council for Cultural
Relations for Independent Research in India

2522 *(1979)* ทุนสภาการศึกษานานาชาติ
Grant from Council of International Education

2525 *(1982)* ทุนมูลนิธิมอริสและแมรี เพรส
Grant from Morris and Mary Press Foundation

2537 *(1994)* ทุนพิพิธภัณฑ์แปซิฟิกเอเชียและสภาศิลปกรรมไทย
Grant from Pacific Asia Museum and Thai Art Council

ประวัติภัณฑารักษ์
CURATORS BIOGRAPHIES

ดร. วิชญ มุกดามณี

ดร. วิชญ มุกดามณี เป็นผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาจิตรกรรม และดำรงตำแหน่งคณบดี คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร จบการศึกษาระดับศิลปบัณฑิต สาขาจิตรกรรม (เกียรตินิยมอันดับ 1) จากคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ก่อนจะได้รับทุนฟุลไบรท์เพื่อไปศึกษาต่อระดับปริญญาโท สาขาวิจิตรศิลป์ ที่สถาบันแพรตต์ เมืองนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกาและจบการศึกษาระดับปริญญาเอก สาขาวิจิตรศิลป์ จากรัสกิน สกูล ออฟ อาร์ต มหาวิทยาลัยออกซฟอร์ด ประเทศอังกฤษ

วิชญมีบทบาทในวงการศิลปะที่หลากหลาย ทั้งในฐานะศิลปินสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแนวจิตรกรรม ภาพถ่าย วิดีโอและผลงานจัดวาง นักวิชาการด้านศิลปะ อาจารย์พิเศษในสถาบันต่างๆ บรรยายและจัดอบรมเชิงปฏิบัติการร่วมกับศิลปินนานาชาติ รวมทั้งเขียนบทความศิลปะเผยแพร่ในนิตยสารและสูจิบัตรนิทรรศการ

ในฐานะภัณฑารักษ์ วิชญมีประสบการณ์จัดนิทรรศการ ทั้งในระดับชาติและนานาชาติ ยกตัวอย่างเช่น เป็นผู้ช่วยภัณฑารักษ์นิทรรศการ *ไทยแลนด์เบียนนาเล่* (2561) ที่จังหวัดกระบี่ เป็นภัณฑารักษ์ในนิทรรศการของคณะจิตรกรรมฯ เช่น *มนุษย์: โลก* (2562) *ศิลปกรรมจากต้นไทร* (2562) *ปรับตัวเพื่ออยู่รอด* (2563) *ก้าวสู่ความเปลี่ยนแปลง* (2563) และยังเป็นภัณฑารักษ์ร่วมในนิทรรศการนานาชาติของคณะจิตรกรรมฯ เช่น *นิทรรศการแลกเปลี่ยนไทย-เกาหลี* (2560) ร่วมกับพิพิธภัณฑ์ศิลปะควังจู ประเทศเกาหลีใต้ *นิทรรศการตัวตนแห่งสัมผัส* (2561) ร่วมกับมหาวิทยาลัยตงไห่ ประเทศไต้หวัน และโครงการอบรมเชิงปฏิบัติการศิลปกรรมโดยศิลปินนานาชาติ ภายใต้การประชุมวิชาการระดับนานาชาติ ด้านศิลปะ หัตถศิลป์และการออกแบบ (2562) เป็นต้น

Vichaya Mukdamanee, D.Phil.

Vichaya Mukdamanee, D.Phil., is currently an assistant professor at the Painting Department and the Dean of the Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University. Vichaya received his Bachelor Degree of Fine Arts (Majoring in Painting) from Silpakorn University. As a Fulbright scholar, he then received his Master Degree of Fine Arts from Pratt Institute in New York. Vichaya completed his D.Phil. of Fine Arts at The Ruskin School of Art, University of Oxford.

Vichaya's art practices involve various media and techniques, such as painting, sculpture, video, and installation. He also writes articles for art magazines and art catalogues, gives lectures as a visiting instructor and speaker, and conducts workshops for numbers of institutions and venues including international ones.

As a curator, Vichaya has managed and curated several exhibitions in the national and international levels. For example, he was an assistant curator of *Thailand Biennale, Krabi* (2018), a curator for Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts' exhibitions including *Anthropocene* (2019), *Art from Banyan Tree* (2019), *Surviving* (2020), and *Generation for Transformation* (2020). Vichaya was also a co-curator of several international exhibition of the faculty, such as *Thai and Korea Contemporary Art Exhibition* (2017) in collaboration with Gwangju Museum of Art, South Korea, *Existence Sense* (2018), a joint exhibition with Tunghai University, Taiwan, and International Art Workshop *ARCADE* (2019).

อดุลญา ฮุนตระกูล

อดุลญา ฮุนตระกูล เรียนจบปริญญาตรีจากวิทยาลัยบูรพคดีศึกษาและการศึกษาแอฟริกา (โซแอส) มหาวิทยาลัยลอนดอน สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ และโบราณคดีกับดนตรี ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ และจบปริญญาโทในวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะเอเชีย จากวิทยาลัยศิลปะ ลาซาล ประเทศสิงคโปร์ โดยผ่านการรับรองจากมหาวิทยาลัยโกลด์สมิท (มหาวิทยาลัยพันธมิตรและเป็นส่วนหนึ่งของมหาวิทยาลัยลอนดอน) ปัจจุบัน อดุลญากำลังศึกษาปริญญาเอกอยู่ที่มหาวิทยาลัยศิลปะแห่งโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น สาขาวิชาศิลปศึกษาและปฏิบัติการภัณฑารักษ์

อดุลญาทำงานเป็นภัณฑารักษ์อิสระโดยเน้นทำงานในเชิงศิลปะที่มีส่วนร่วมต่อสังคม และเป็นที่ปรึกษาเรื่องการสะสมผลงานศิลปะส่วนตัว อดุลญาได้เป็นภัณฑารักษ์และผู้ช่วยภัณฑารักษ์ในหลายนิทรรศการ รวมไปถึงนิทรรศการย้อนหลัง *ฉันคือเธอ* (2561) โดย วสันต์ สิทธิเขตต์ นิทรรศการภาพถ่าย *ฝรั่งเศสสัมพันธ์* ภายใต้งานเทศกาลโฟโต้บางกอก (2561) และนิทรรศการ *สนทนาสัปตสนธิ 2* (2562) นิทรรศการศิลปะที่สะท้อนความหลากหลายทางเพศที่ใหญ่ที่สุด

นอกจากนี้อดุลญายังเป็นผู้ร่วมคิดค้น *หายใจ* (2562) ผลงานศิลปะติดตั้งสร้างสรรค์ที่ใช้การเดินทางของแสงไฟโต้ตอบกับมลภาวะทางอากาศ

Adulaya (Kim) Hoontrakul

Adulaya Hoontrakul graduated with a Bachelor's degree in History of Art and Archaeology with Music from London's School of Oriental and African Studies (SOAS) and a Master of Arts in Asian Art Histories from Goldsmith's London in partnership with LA SALLE College of the Arts, Singapore. She is currently a Ph.D. student at the Tokyo University of the Arts doing Art Studies and Curatorial Practice, at the time of this publication.

She has been working as an independent curator with a focus on socially engaging art and an art consultant for private collections. She has curated and assisted numerous exhibitions, including Vasan Sitthiket's retrospective show *I Am You* (2018), PhotoBangkok Festival's *The French Connection* (2018) and the largest LGBTQ art exhibition *Spectrosynthesis II* (2019).

Adulaya co-founded *HAIIJAII* (2019), a creative collective producing interactive travelling light installations tackling air pollution.

มอนวิค
MoNWIC

พิพิธภัณฑ์ของสะสม ณรงค์ วลีพร อิงค์ธเนศ (มอนวิค) ได้เปิดตัวอย่างเป็นทางการในรูปแบบดิจิทัลเมื่อเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2563 โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะสนับสนุนศิลปินไทย งานสะสม และนำเสนอผลงานศิลปะออกสู่สาธารณชน เพื่อให้เกิดการสร้างวาทกรรมทัศนาของประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

สำหรับแผนการจัดตั้งพิพิธภัณฑ์ถาวรเพื่อจัดแสดงผลงานศิลปะที่สะสมไว้จำนวนมาก กำลังอยู่ในขั้นตอนดำเนินการ อย่างไรก็ตาม ระหว่างนี้ สามารถติดตามผลงานของมอนวิคจากนิทรรศการที่กำลังจะเกิดขึ้นได้เร็วๆ นี้

โปรดติดตามข้อมูลเพิ่มเติมที่ *https://monwic.com*

The Museum of Narong Waleeporn Intanate Collection (MoNWIC) was officially launched digitally in February, 2020. Committed to supporting Thai artists, the organisation collects and promotes artworks to preserve the visual discourse of Thai art history.

Plans for a permanent home to exhibit the extensive collection are in motion, until then, you can visit MoNWIC at their pop-up exhibitions around Bangkok.

For more information, please visit *https://monwic.com*

DAMRONG WONG-UPARAJ
A RETROSPECTIVE OF VERSATILITY AND DISCIPLINE

จัดโดย มอนวิคและหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
Organised by MoNWIC and Bangkok Art and Culture Centre

ศิลปิน | Artist
ผศ. ดำรง วงศ์อุปราช | Asst. Prof. Damrong Wong-Uparaj

ที่ปรึกษาโครงการ | Project Consultant
ณรงค์ อิงค์ธเนศ | Narong Intanate
อ. อำมฤทธิ์ ชูสุวรรณ | Amrit Chusuwan
รศ. ดร. กฤษณา หงษ์อุเทน | Assoc. Prof. Krisana Honguten, Ph.D.
ประไพพรรณ วงศ์อุปราช | Prapaipan Wong-Uparaj
ธนเดช วงศ์อุปราช | Tanadet Wong-Uparaj
ผศ. สรรเสริญ สันติธญะวงศ์ | Asst. Prof. Sansern Santitayawong

ปฏิบัติหน้าที่ผู้อำนวยการ | Acting Director
ลักขณา คุณาวิชยานนท์ | Luckana Kunavichayanont

ภัณฑารักษ์ | Curators
ผศ. ดร. วิชญ มุกดามณี | Asst. Prof. Vichaya Mukdamanee, D.Phil.
อดุลญา ฮุนตระกูล | Adulaya Hoontrakul

หัวหน้าโครงการ | Project Director
สืบแสง แสงวชิระกิบาล | Suebsang Sangwachirapiban

ผู้จัดการโครงการ | Project Manager
ณรงค์ศักดิ์ นิลเขต | Narongsak Nilkhet

ประสานงานธุรการ | Exhibition Administration
สิรภพ แสงกันธา | Sirapob Saengkuntha

ออกแบบและติดตั้งนิทรรศการ | Exhibition Designers and Installer
อมรแมน เปี่ยมรุ่งเรือง | Amornman Piamrungreung
อรรคเชฏฐ์ สิกขากุล | Akkachet Sikkakun
บริษัท แฮบิท จำกัด | HAABIT Co., Ltd.

ออกแบบกราฟิก | Graphic Designers
มานิตา ส่งเสริม | Manita Songserm
พราวพิม ยงใจยุทธ | Prawpim Yongchaiyudt

แปลเนื้อหานิทรรศการ | Translator
อิ้งดอท ทรานสเลชั่น เฮ้าส์ | Inkdot Translation House

พิสูจน์อักษร | Proofreaders
วาสิตา จิราธิยุต | Vasita Jirathiyut
เข็มอัปสร สุวรรณรัต | Kemapsorn Suwannarat

สื่อสารและประชาสัมพันธ์ | Communication and Public Relation
กชพรรณ บุญราศรี | Kachapan Boonrasri
พิมลพันธุ์ ฤทธิบุญไชย | Pimonpun Littiboonchai
อภิรดา ครองเพียรเลิศ | Apirada Krongpianlert

ภาพถ่ายและวิดีโอ | Photo and Video
อรุณ เพิ่มพูนโสภณ | Aroon Peampoonsopon
จักรกฤษณ์ หาญพิพัฒน์พาณิชย์ | Jukkrit Hanpipatpanich

การศึกษาและกิจกรรมนิทรรศการ | Exhibition Educational Activities
วรปรัชญ์ คะระนันท์ | Voraprat Kharanant
จิรารัตน์ ไชยราช | Jirarat Chaiyarach

เอื้อเฟื้อผลงาน | Lenders
กรมศิลปากร | The Fine Arts Department
ธนาคารแห่งประเทศไทย | Bank of Thailand
ธนาคารทิสโก้ จำกัด (มหาชน) | TISCO Bank Public Co., Ltd.
มูลนิธิหอศิลป พีระศรี | Bhirasri Institute of Modern Art Foundation
พิพิธภัณฑ์ศิลปะ 129 | 129 Art Museum
สำนักกลางนักเรียนคริสเตียน | Student Christian Center
มอนวิค | MoNWIC
ศ. ดร. สมศักดิ์ ชูโต | Prof. Somsakdi Xuto, Ph.D.
นพ. สมรัช หิรัญยะวะสิต | Dr. Somratch Hiranyawasit
กิตติภรณ์ ชาลีจันทร์ | Kittiporn Jalichandra
พิริยะและกรกมล วัชจิตพันธ์ | Piriya and Kornkamol Wachajitphan

ขอขอบคุณ | Special Thanks
ศูนย์ทัศนศิลป์ ดำรง วงศ์อุปราช | Damrong Wong-Uparaj Visual Art Center
สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร | Silpakorn University Central Library
กมล ทัศนาญชลี | Kamol Tassananchalee
ศ. วิบูลย์ ลี้สุวรรณ | Prof. Viboon Leesuwan
ทวี รัชนีกร | Tawee Rujaneekorn
ปรีชา อรชุนกะ | Pricha Arjunka
ผศ. ดร. สุมาลี ลิ้มประเสริฐ | Asst. Prof. Sumalee Limprasert, Ph.D.
อ. วิรัช ศิริวัฒนะนาวิน | Wirat Siriwatananawin
ผศ. นวัต เลิศแสวงกิจ | Asst. Prof. Nawat Lertsawaengkit
วรรณา องค์ประเสริฐ | Wanna Ongprasert

กิตติกรรมประกาศ | Acknowledgements
มอนวิคและหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานครขอขอบคุณเป็นอย่างสูงต่อผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็นองค์กรและบุคคล ที่ได้ให้ความช่วยเหลือจนนิทรรศการลุล่วงได้ด้วยดี

We would like to express our deepest gratitude to the following individuals and organisations that have extended their generous assistance in making this exhibition possible.

Organised by
Principal Supporter
Project Supporters