

Pier Luigi Tazzi
OR PERHAPS JUST FOR THAT

Se non vogliamo che il mondo, quale viene percepito dalla nostra capacità individuale di *aisthesis* (αἴσθησις), quel fascio di sensazioni che si succedono in un flusso veloce e continuo¹, non scompaia continuamente, perda di significato, svanisca, occorrerà gettare ponti di senso sopra abissi di insensatezza².

L'arte è stata e è uno di questi ponti.

In quella di oggi il mondo appare come un enorme puzzle che si estende con ininterrotta continuità. Le sue molteplici e innumerevoli tessere e i loro vari insiemi e agglomerati, le figure che esse formano o in cui si scompungono, sono percepiti a loro volta in maniera diversa a seconda del gruppo a cui ciascuno di noi si trova ad appartenere. Va tenuto conto che l'appartenenza ad un gruppo non è né rigida né costante e può variare nel tempo: di fatto ciascun gruppo è più poroso di quanto non ci si aspetti.

Per semplificare ridurrei l'umanità a tre gruppi.

Il primo è costituito dai detentori del potere, o dei poteri, che gestiscono le sorti del mondo. Che si tratti di una realtà di fatto, di una loro credenza o di una loro pretesa, è qui di scarsa rilevanza.

Quindi il gruppo degli attivatori, come produttori, e sostenitori, come consumatori³, della struttura che sta alla base del mondo stesso. Senza questo gruppo il mondo così come si è configurato nella sua storia e in cui oggi viviamo non reggerebbe.

Infine un ultimo gruppo, i paria, che è insieme zavorra e massa di manovra, sia per il primo che per il secondo gruppo.

L'approccio del primo gruppo all'arte è astratto e strumentale. Quello del terzo gruppo è episodico e sostanzialmente fragile, benché l'arte molto spesso a questo gruppo si riferisca e ne consideri identità e sostanza. È quindi solo il secondo gruppo che ha un rapporto diretto con l'arte, sia in termini di produzione che di fruizione. Si tratta dunque alla fine di sensibilità differenti che non alterano il quadro generale costituito dall'arte in un determinato momento storico. E quello attuale si presenta sotto forma di puzzle.

Nel tempo e in aree geografiche diverse e lontane fra loro e scarsamente comunicanti l'immagine del mondo ha assunto forme differenti, e solo recentemente con lo sviluppo dei contatti e delle comunicazioni a livello globale abbiamo a che fare con un'immagine altrettanto globale.

Se pensiamo al modello dell'Arte Occidentale che si è imposto a livello planetario negli ultimi cento anni, e nello stesso momento è entrato nella sua irreversibile crisi, vediamo che questa immagine aveva assunto tutt'altra forma: una forma unitaria in cui le parti si armonizzavano al tutto in una struttura fortemente centralizzata.

Masaccio (Castel San Giovanni in Altura 1401 – Roma 1428) faceva confluire in unità indissolubili etica eroica, da un lato, e composita dimensionale, volumetrica, materica e sensuale, dall'altro. Paolo Uccello (Pratovecchio 1397 – Firenze 1475) riportava l'insieme della visione alla dimensione unitaria della dolce prospettiva che a sua volta apriva lo spazio dal qui (*hic*) dell'osservatore, del punto di vista, all'infinito. Piero della Francesca (Borgo Sansepolcro 1416/17 – 1492) faceva della luce la potenza unificatrice del visibile. E se nei Toscani del 1400 a primeggiare era una struttura unitaria che conferiva senso e posizione alle parti, nelle Fiandre, e nello stesso torno di tempo, Jan van Eyck (Masseik 1390 – Brugge 1441) faceva sì che le parti dessero origine ad un insieme unitario e magnificamente congruente.

E così è stato per secoli, fino a Pablo Picasso (Malaga 1881 – Mougins 1973), per cui immagine e visione sono frutto del tratto gestuale che le intesse, a Marcel Duchamp (Blainville-Crevon 1887 – Neuilly-sur-Seine 1968), che alla visione retinica fa subentrare l'immagine di una interiorità strutturale che regge (*tiens*) la macchina dell'essere e dell'apparire, a Joseph Beuys (Krefeld 1921 - Düsseldorf 1986), nelle cui pratiche artistiche confluiscono sostanza/materia e azione, ambedue in senso fisico e sociale.

¹ David Hume, *A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to introduce the experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*, London 1739.

² Oliver Sacks, *The Man Who Mistook His Wife for A Hat*, New York 1985.

³ Il taglio schizofrenico fra produzione e consumo non solo attraversa le società umane ma i singoli individui che le compongono.

E anche oltre, fino all'ultima generazione di artisti che hanno impersonato questo modello, e che tuttavia non l'hanno piu' imposto nella sua esclusivita' totalizzante, mentre lo hanno fondato nella sovrana singolarita' dell'individuo: da Remo Salvadori (Cerreto Guidi 1947) a Franz West (Wien 1947 – 2012), da Thomas Schütte (Oldenburg 1954) a Anish Kapoor (Bombay 1954), da Thomas Ruff (Zell am Harmersbach 1958) a Jean Marc Bustamante (Toulouse 1952).

Sara' solo nel passaggio fra il secondo e terzo millennio che l'arte perde questa centralita' strutturale e si presenta come puzzle illimitato che si stende oltre l'hortus conclusus dell'Occidente, fino ad allora area di produzione primaria e esclusiva. Artisti come Adel Abdessemed (Constantine 1971) e Paweł Althamer (Warszawa 1967), Koo Jeong-a (Seoul 1967) e Anri Sala (Tiranë 1974), Surasi Kusolwong (Ayutthaya 1965) e Pascale Marthine Tayou (Yaoundé 1967), ciascuno compreso nelle proprie istanze individuali, pongono la differenza come propria specificita' e in questo modo minano la centralita' unitaria della scena artistica su cui pure si impongono. Quel tutto, a cui si sentono di appartenere a pieni diritti e di partecipare con la propria specifica opera, prende forma a partire dalle loro rispettive differenze, che, affermate perentoriamente nell'operato di ciascuno di loro, aprono ad un numero indefinito di altre, del tutto autonome e indipendenti le une dalle altre.

Andra' comunque notato che la forma del puzzle ha una propria storia nell'ultimo secolo. E' come se anticipasse, nella forma appunto, quanto a livello strutturale si va presentando negli ultimi decenni. Penso ai collage cubisti, futuristi e dada fino al grandioso Kurt Schwitters (Hannover 1887 – Kendal 1948), penso a Robert Rauschenberg (Port Arthur 1925 – Captiva Island 2008),

a certi minimalisti americani come Donald Judd (Excelsior Spring 1928 – New York 1996) e Carl Andre (Quincy 1935), penso agli wall drawing di Sol LeWitt (Hartford 1928 – New York 2007).

Kornkrit Jianpinidnan nelle sue mostre rispecchia il puzzle del mondo, o il mondo come puzzle.

Nella storia dell'Arte Occidentale l'invenzione della fotografia ha costituito un passaggio di primaria importanza. Sostanzialmente la fotografia ha affrancato l'arte dalla rappresentazione.

Questa invenzione è anticipata da una fenomenologia che riguarda direttamente l'arte: l'adozione della prospettiva quale strumento principe della rappresentazione nel corso dell'umanesimo italiano, e toscano in particolare, il luminismo in pittura da Piero della Francesca in avanti, o la nascita del concetto di realismo nell'arte con la Controriforma cattolica, di cui si fece campione Caravaggio (Milano 1571 – Porto Ercole 1610). Distingueri fra arte e tecniche della rappresentazione visiva, fra cui rientra a pieno titolo la fotografia.

La storia della fotografia comprende sia tutto quanto ha preceduto e anticipato l'invenzione dello strumento fotografico, sia il momento dell'invenzione di una tecnica di rappresentazione del tutto nuova, sia il suo sviluppo nel tempo e le sue varie applicazioni e usi. Questa storia corre parallela a quella dell'arte, a volte intersecandola, ma comunque non identificabile con quella. Si hanno sì momenti di sperimentazione che dovrebbero diminuire la distanza fra arte e fotografia, dal Pictorialism a Man Ray (Philadelphia 1890 – Paris 1976), ma la distinzione resta. Così infatti è solo a partire dalla fine degli anni 1970, e quindi nel corso di tutto il decennio successivo, che la fotografia viene accolta fra gli strumenti legittimi dell'arte. Ciononostante la divisione permane se si può ancora parlare di fotografi/fotografi, da una parte, e di artisti che usano la fotografia, dall'altra. Questo dato risulterà tanto più evidente se si considera la diversa consistenza economica del mercato della fotografia e di quello dell'arte.

Un ulteriore mutamento si è dato, dalla fine degli anni 1970, con l'evoluzione tecnica della fotografia digitale a scapito di quella analogica. Lo sviluppo e la diffusione di questa tecnica hanno consentito un accesso *user friendly* alla rappresentazione. L'utilizzo della fotografia digitale non necessita di alcun apprendimento specifico del mezzo e del suo linguaggio aldilà della semplice ottemperanza alle istruzioni di uso dello strumento. Questa facilità d'uso si è dimostrata tanto più efficace quando ad avvicinarsi alle pratiche artistiche sono individui che per condizioni sociali e culturali non hanno avuto un'educazione impostata su una cultura verticale e integrata.

Nella situazione venutasi a creare a seguito di questa evoluzione, che riguarda la tecnica quanto l'estetica, non solo si conferma il puzzle del mondo, ma si moltiplicano i processori attivi delle sue tessere, gli artisti in primo piano.

Kornkrit Jianpinidnan ha una formazione fotografica e alterna la propria attività artistica con quella di fotografo professionale per la moda e la pubblicità.

L'arte contemporanea thailandese ha una storia relativamente recente, che si apre nel momento in cui quello che fino ad allora era stato Terzo Mondo diventa Mondo tout court.

Siamo nell'ultimo decennio del Secondo Millennio, il modello dell'Arte Occidentale, che è penetrato ed è diventato dominante in tutte le aree del pianeta, è ora in profondissima crisi, soprattutto perché, essendo sin dalle origini un modello progressivo in continua evoluzione, assiste ad un blocco di sviluppo, e parimenti, avendo coltivato come sotto-testo istanze liberatorie, assiste anche in questo campo ad una sorta di inversione di tendenza.

Gli artisti thailandesi da tempo fanno viaggi fuori dal loro paese: dall'odissea eroica di Inson Wongsam (Lam-phun 1934)⁴ all'inizio degli anni 1960 ai viaggi di studio di Montien Boonma (Bangkok 1953 – 2000) a Roma e a Parigi e di Surasi Kusolwong in Germania nella seconda metà degli anni 1980.

Altrettanto importante l'incremento della presenza di farang sul territorio e le relazioni culturali reciproche che si vengono a creare fra thailandesi e intellettuali e imprenditori occidentali⁵.

Montien Boonma⁶ è il primo artista di questo paese ad assumere una statura internazionale. Egli coniuga il buddhismo con forme del tutto occidentali con cui è entrato in contatto durante i suoi viaggi in Europa, in particolare Joseph Beuys e l'Arte Povera italiana: il materialismo occidentale si fonde con lo spiritualismo magico e sensuale della cultura estetica thailandese di base, più diffusa e parcellare della cultura artistica ufficiale del paese, la quale, come in tutte le culture di mezzo, è al servizio del potere politico e religioso. Il risultato è di grandissimo impatto, forse più all'interno del contesto artistico locale che a livello globale.

Appena pochi anni dopo l'emersione di Montien Boonma, un giovane nato e perlopiù educato all'estero, si impone con un modo di operare, netto e smilzo, che propone l'arte come creazione di uno spazio di esperienza condiviso. Si chiama Rirkrit Tiravanija (Buenos Aires 1961): da New York come da Berlino, ma resta costante il suo rapporto con la Thailandia, impone un'utenza delle pratiche artistiche che costituisce un passo in avanti oltre il modello dell'Arte Occidentale che ci aveva educato alla frontalità con l'opera, e per cui l'opera ci sta sempre di fronte. Con Rirkrit l'arte si manifesta in un'esperienza partecipativa di cui l'artista mette in opera di volta in volta un'estetica relativa. Il suo apporto è il frutto di una sostanza antica come la sua terra di origine, ma come depurata dalla distanza, dalla lunga assenza, dal vuoto (di senso) del mondo che ha attraversato, dal pieno che ha ugualmente penetrato senza lasciarsi lordare da scorie di materia ormai morta.

Quando la crisi deflagra nel passaggio dal Secondo al Terzo Millennio, la Thailandia è sul posto con una squadra potente, che conta non solo sul figliol prodigo Rirkrit, ma anche su figure che hanno attraversato la crisi provandola sulla loro stessa pelle di individui e di artisti, quali – per nominarne solo alcuni – Surasi Kusolwong, Navin Rawanchaikul (Chiang Mai 1971), Manit Sriwanichpoon (Bangkok 1961), che marcano nel tempo giusto il segno che più gli appartiene, quello della differenza.⁷ La loro reciproca affermazione della differenza, una differenza senza mediazioni, e la pari consapevolezza di questa condizione, segna il passaggio da locale a globale senza dover subire i filtri che caratterizzano ogni cambiamento di stato. Sono saliti baldanzosamente sulla scena dell'arte globale: "Eccoci. Ci siamo. Ma attenzione, non vi sbagliate: non siamo come voi, né come voi vorreste che fossimo." E ci restano almeno per un decennio, senza lasciare ad altri molte opportunità di accompagnarli – come sempre succede quando qualcuno si impone in una situazione ambientale di partenza debole⁸ -, e tuttavia si assumono anche un compito di educazione, di emancipazione, per la loro comunità di appartenenza.

Nel tempo del loro indiscusso primato in ambito locale, un primato nondimeno che non ottiene particolari riconoscimenti da parte della società di appartenenza, la Thailandia produce ancora qualcosa di estremamente rilevante a livello internazionale. Apichatpong Weerasethakul (Bangkok 1970) muovendosi fra arte e cinema, discende negli inferi del quotidiano in trasformazione, dove tradizione e nuovo si intrecciano in viluppi sensuali e misteriosi, dove, al design di superficie e al puzzle inquietante della modernizzazione in atto, si mescolano le forze telluriche della sensualità primigenia e della magia animistica. Nella sua opera, sia quella cinematografica che quella più spiccatamente artistica, si configurano grovigli inestricabili e spesso felici – ma di una felicità tanto profonda quanto fluttuante – che infrangono le coordinate spazio-temporali che la cultura dominante, in crescita o in estinzione, vorrebbero imporre.

Intanto trascorso il primo decennio del nuovo millennio, un'altra generazione si va profilando. Sono cresciuti all'ombra degli insegnamenti di Rirkrit e di Surasi, hanno assistito alle affabulazioni iconico-performative di Navin, sono stati sfiorati dall'umorismo etico-critico di Manit, e ora emergono, con discrezione, dal puzzle culturale di una nuova Thailandia, in inarrestabile crescita pur fra i conflitti dichiarati o sommersi che la attraversano. Non ingaggiano alcuna lotta aperta contro alcunché, hanno deposto ogni aspirazione totalizzante, in quanto la loro rispettiva opera non pretende mai di essere un'affermazione perentoria sul tutto, affrontano tematiche dichiaratamente parziali, ma che trattano con appassionata precisione. Sanno che densa di significati è la differenza fra l'insider, che conosce le regole del gioco, e l'outsider, che le ignora o le misconosce volontariamente. Ma sanno ugualmente che non si tratta di un'opposizione dialettica - come sarebbe stato in Occidente, da cui sarebbe dovuta quindi scaturire una sintesi virtuosa - quanto di una differenza di atteggiamento, di uno scarto, con cui avere a che fare. L'opera di Pratchaya Phinthong (Ubon Ratchathani 1974) è come la punta di un iceberg: la sostanza sta dentro, di grandezza non misurabile, diramata, e il senso è segreto. Nei puzzle/patchwork di Pattara Chanruechachai (Bangkok 1971) tutto è in superficie, e non manca nulla, e basta ritrovare nell'apparente omogeneità le giuste correlazioni. La storia che Arin Rungjang (Bangkok 1975) di volta in volta propone è stata vissuta e rivissuta personalmente: la storia siamo noi, parafrasando Joseph Beuys⁹, e l'opera d'arte tende ad esserne l'epifania. Per Kornkrit Jianpinidnan (Chiang Rai 1975) il bersaglio da non mancare è il *punctum* che Roland Barthes¹⁰ attribuiva alla fotografia opponendolo allo *studium*, che comunque nella sua polimorfa opera non manca mai. Le opere di Disorn Duangdao (1973) sono come relitti di una bellezza scarnificata che affiorano in deserti, o spiagge dimenticate, a seguito di tempeste, che non mancheranno di ridarsi per sottrarli alla vista di nuovo.

A queste presenze, che non esauriscono il quadro della situazione in corso, fa riscontro quella di Chitti Kasemkitvatana (Bangkok 1969), artista e curatore. Notevole soprattutto questo suo secondo profilo: e più che curatore, è *metteur-en-scene*, *metteur-en-place*, *metteur-en-page*, creando spazi di assoluta chiarezza che rimandano ad un'estetica, tanto pura quanto sofisticata, che finisce per debellare ogni trivialità esistenziale e culturale.

⁴ Celebrata dal ciclo di opere di Navin Rawanchaikul dal titolo *Fly with Me to Another World*, iniziato nel 1999.

⁵ Già a partire da Jim Thompson, l'imprenditore americano della seta, che vive e opera in Thailandia dal 1946 fino alla sua misteriosa scomparsa sulle Cameron Highlands in Malesia nel 1967. Vedi Joshua Kurlantzick, *The Ideal Man: The Tragedy of Jim Thompson and the American Way of War*, Hoboken 2011.

⁶ Di cui nel 1992 mi parla con malcelato interesse Marina Abramović che lo aveva appena incontrato in Brasile.

⁷ Nel 1999 *Cities on the Move 6*, a cura di Hou Hanru e Hans Ulrich Obrist, che aveva inaugurato la sua prima edizione a Vienna due anni prima ed era circolate in altre sedi, si apre a Bangkok. Nella mostra, che tocca queste problematiche, fanno parte Surasi Kusolwong, Navin Rawanchaikul e Rirkrit Tiravanija, oltre ad altri due thailandesi l'architetto Sumet Jumsai e Chitti Kasemkitvatana.

⁸ Penso ad esempio alla Spagna dopo Picasso e Miro', all'Italia dopo l'Arte Povera, all'Austria dopo Franz West e Heimo Zobernig.

⁹ Joseph Beuys, *La rivoluzione siamo Noi*, 1972.

¹⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris 1980.

Kornkrit Jainpinidnan si muove entro questo quadro di riferimenti: il puzzle del mondo attuale, le sue immagini e la sua struttura, la storia della fotografia e del suo uso e delle sue applicazioni e la relazione sempre problematica fra arte e fotografia, lo spirito (*Geist*) della generazione a cui appartiene innanzitutto come artista. Quel che Kornkrit immette in questo quadro e' sia quanto attiene alla sua storia personale (impulsi e desideri, fascinazioni e intuizioni, riconoscimenti e scoperte), sia a quella professionale (fotografo professionale di moda, pubblicita' e life style, docente di fotografia, artista) e intellettuale (una pratica di verifica e riflessione continue sul mezzo e il linguaggio che gli e' proprio). Questa confluenza di istanze diverse, che finiscono per intersecarsi e mettersi in frizione l'una con l'altra, costituisce non solo la cifra piu' tipica del suo operare, ma anche il suo modo di confrontarsi con il mondo attraverso un'azione creativa.

Avevamo visto come nella storia della fotografia aveva prevalso il suo carattere iconico su quello oggettuale: quel che veniva preso in considerazione era l'immagine e non tanto l'oggetto fotografico in se'.

Parimenti avevamo considerato che era stato solo alla fine degli anni 1970 che la fotografia si era legittimata quale strumento a pieno titolo dell'arte al pari di quelli tradizionali quali la scultura, il disegno e la pittura. Questo era avvenuto grazie ad artisti come Jeff Wall (Vancouver 1946) e Cindy Sherman (Glen Ridge 1954), che ne avevano considerato l'aspetto dimensionale, e quindi con gli artisti degli anni 1980, che fossero gli allievi di Bernd (Siegen 1931 – Rostock 2007) e Hilla (Potsdam 1934 - Düsseldorf 2015) Becher sortiti dall'accademia di Düsseldorf, quali Thomas Ruff o Thomas Struth (Geldern 1954), o loro coetanei europei e americani, da Günther Förg (Füssen 1952 – Colombier 2013) e Jean Marc Bustamante a James Welling (Hartford 1951), che ne avevano confermato la qualita' e la pertinenza formale.

Kornkrit porta avanti questo processo di concretizzazione dell'oggetto fotografico. Nella sua opera la fotografia mantiene il proprio carattere di immagine di seducente appeal, occupa uno spazio preciso che ogni opera d'arte, dal Minimalismo americano in avanti, mira a possedere, ha dignita' piena di opera d'arte, e al tempo stesso si offre come oggetto materiale in dialogo aperto e ininterrotto con quelle sue caratteristiche iconiche, spaziali e dimensionali, estetiche e artistiche. Supporti materiali, tipologie diverse di stampa, tagli, impaginatura, lay out, packaging, variazioni e interventi cromatici, posizionamento nello spazio di esposizione, sono componenti costitutive dell'opera. E tuttavia il senso dell'opera in questa somma di componenti non tanto non si esaurisce, quanto attraverso di esse prende corpo. Ed e' scandaglio in corpore vili, il corpo dell'opera, di valori e di significati, in una costante deriva, che porta dal Se' del soggetto, agente o vedente, all'altro-da-se' del mondo e dell'altrove che trafigge il tempo, della storia e del vissuto, e lo spazio, dell'esistenza e dell'esserci. Articolazioni linguistiche e stilistiche, variazioni tecniche e installative, inducono una complessita' che non attutisce le opposizioni, i contrasti, le frizioni, ne' li occulta, ne', infine e tanto meno, li risolve. Resta una tensione in atto, aldila' di ogni proposito salvifico.

[Quel che trovo del tutto peculiare nelle culture giovanili thailandesi attuali, che hanno subito un bombardamento massiccio dei messaggi della cultura globale di massa, dominante in questa fase storica della civiltà umana, e che ne sono state affette forse piu' che in altre aree culturali in cui una cultura alta, piu' fondata e piu' forte, ha opposto una resistenza piu' tenace, se non piu' efficace, alla volgarita' del nuovo, e' che queste thailandesi hanno mantenuto un fondo di verita' che si e' dissolto in quelle altre culture come neve al sole. Al principio di realta', che in questo momento appare vincente a livello universale, hanno posto un fondo insopprimibile di verita'.]

Bangkok, ottobre 2015

If we do not want the world, as perceived by our individual capacity of *aisthesis* (αἴσθησις), that band of sensations that flow in a rapid, continuous stream¹, to continuously vanish and lose its meaning, we will have to throw bridges of meaning over abysses of meaninglessness².

Art is one of those bridges.

Today the world looks like an enormous puzzle that spreads out continuously, without interruption. Its multiple and countless segments and their various sets and groupings, the figures they form or in which they come apart, are perceived in a different way depending on the group to which each of us happens to belong. It should be taken into account that belonging to a group is neither rigid nor constant, and can vary over time: in fact, every group is more porous than what one might expect.

To simplify matters, I will reduce humankind to three groups.

The first is that of the holders of power, or powers, who govern the fate of the world. It matters little whether this state of affairs is real, something they believe to be real, or something to which they lay claim.

Then there is the group of the activators, as producers, and supporters, as consumers³, of the structure that forms the basis of the world itself. Without this group the world, as it has configured itself in history and in which we live today, would not hold together.

Finally there is a last group, the pariahs, which serves as ballast and mass of maneuver for both the first and second groups.

The approach of the first group to art is abstract and tactical. That of the third group is episodic and substantially fragile, though art very often makes reference to this group and considers it as identity and substance. So it is only the second group that has a direct relationship with art, in terms of both production and reception. In the end, these are different sensibilities that do not alter the general picture constituted by art in a given historical moment. And the present historical moment appears in the guise of a puzzle.

The image of the world has taken on different forms over time and in different, distant, scarcely communicating geographical areas. Only recently, with the development of contacts and communications on a global level, are we presented with an equally global image.

If we think about the model of Western Art that has held sway on a planetary level over the last hundred years, and at the same time has entered an irreversible crisis, we see that this image had taken on a whole other form: a unitary form in which the parts are in harmony with the whole in a highly centralized structure.

Masaccio (Castel San Giovanni in Altura 1401 – Roma 1428) made heroic ethics, on the one hand, and dimensional, volumetric, materic and sensual bodily presence, on the other, converge in inseparable unity. Paolo Uccello (Pratovecchio 1397 – Firenze 1475) took the whole of vision back to the unitary dimension of the *dolce prospettiva* which in turn opened the space from the here (*hic*) of the observer, of the vantage point, to the infinite. Piero della Francesca (Borgo Sansepolcro 1416/17 – 1492) made light the unifying power of the visible. And while in the Tuscans of the 1400s the accent was put on a single structure that granted meaning and position to the parts, in Flanders, during that same time span, Jan van Eyck (Masseik 1390 – Brugge 1441) made the parts give rise to a unified and magnificently congruous whole.

So it was for centuries, until Pablo Picasso (Malaga 1881 – Mougins 1973), for whom image and vision were the result of the gestural stroke that wove them together, until Marcel Duchamp (Blainville-Crevon 1887 – Neuilly-sur-Seine 1968), who replaced retinal sight with the image of a structural interiority that sustains (*tiens*) the machine of being and appearance, until Joseph Beuys (Krefeld 1921 - Düsseldorf 1986), in whose artistic practices substance/matter and action converge, in both a physical and a social sense.

¹ David Hume, *A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to introduce the experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*, London 1739.

² Oliver Sacks, *The Man Who Mistook His Wife for A Hat*, New York 1985.

³ The schizophrenic separation between production and consumption not only crosses human societies, but also the single individuals of which they are composed.

And then beyond, as far as the last generation of artists who have embodied this model, and that nevertheless have no longer based it on all-encompassing exclusivity, but instead on the sovereign singularity of the individual: from Remo Salvadori (Cerreto Guidi 1947) to Franz West (Wien 1947 – 2012), Thomas Schütte (Oldenburg 1954) to Anish Kapoor (Bombay 1954), Thomas Ruff (Zell am Harmersbach 1958) to Jean Marc Bustamante (Toulouse 1952).

It is not until the passage from the Second to the Third Millennium that art loses this structural centrality and presents itself as a boundless puzzle that extends beyond the *hortus conclusus* of the West, previously the area of primary and exclusive production. Artists like Adel Abdessemed (Constantine 1971) and Paweł Althamer (Warszawa 1967), Koo Jeong-a (Seoul 1967) and Anri Sala (Tirana 1974), Surasi Kusolwong (Ayutthaya 1965) and Pascale Marthine Tayou (Yaoundé 1967), each grasped in his or her own individual aspirations, take difference as a claim to specificity, and in this way they undermine the single centrality of the art scene, in which they nevertheless take part. That whole, to which they feel they have a full right to belong with their own specific bodies of work, takes form starting with their respective differences, which authoritatively asserted in the output of each, open up an indefinite number of others, all autonomous and independent of one another.

It should in any case be acknowledged that the form of the puzzle has its own history over the last century. As if it foreshadowed, precisely in its form, what has happened on a structural level during the last few decades. I am thinking of the Cubist, Futurist and Dada collages, all the way to the magnificent Kurt Schwitters (Hannover 1887 – Kendal 1948), of Robert Rauschenberg (Port Arthur 1925 – Captiva Island 2008), of certain American Minimalists like Donald Judd (Excelsior Spring 1928 – New York 1996) and Carl Andre (Quincy 1935), or the wall drawings of Sol LeWitt (Hartford 1928 – New York 2007).

In his exhibitions, Kornkrit Jianpinidnan reflects the puzzle of the world, or the world as puzzle.

Photography

In the history of Western Art the invention of photography has been a passage of prime importance. In substance, photography has freed art from representation.

This invention came in the wake of a phenomenology directly concerning art: the adoption of perspective as the main tool of representation during the course of Italian – and Tuscan, in particular – humanism, the luminism in painting from Piero della Francesca onward, or the birth of the concept of realism in art with the Catholic Counter-Reformation, championed by Caravaggio (Milan 1571 – Porto Ercole 1610). I would distinguish between art and techniques of visual representation, of which photography is an integral part.

The history of photography includes everything that came prior to and foreshadowed the invention of the photographic instrument, as well as the moment of invention of an utterly new technique of representation, its development in time and its various applications and uses. This history runs parallel to that of art, intersecting it at times, but in any case not identifiable with it. There are indeed moments of experimentation that diminish the distance between art and photography, from Pictorialism to Man Ray (Philadelphia 1890 – Paris 1976), but the distinction remains. It is only starting at the end of the 1970s, and during the course of the decade to follow, that photography is welcomed to the ranks of legitimate tools of art. Nevertheless, the division is still there, since it is possible to talk about photographer-photographers, on one hand, and artists who make use of photography, on the other. This fact becomes even more evident if we consider the contrasting economics of the photography market and the art market.

Another change happens starting at the end of the 1970s, with the technical evolution of digital photography as opposed to analog. The growth and spread of this technique have led to “user-friendly” access to the tools of representation. Digital photography requires no specific training in the medium and its language, beyond the simple following of the instructions for the use of the devices. This ease of use has proven to be even more effective when the individuals approaching artistic practices come from social and cultural conditions that have not allowed them to have an education based on a vertical, integrated culture.

In the situations that develop in the wake of this evolution, which has an impact on technique as well as aesthetics, not only is the puzzle character of the world confirmed, but there is also a multiplication of the processors active in its weaving, first of all of artists.

Kornkrit Jianpinidnan has photographic training, and alternates his artistic activity with a career as a professional photographer for fashion and advertising.

Thai contemporary art has a relatively recent history, which opens in the moment in which what was previously thought of as the Third World becomes the World, period. We're in the last decade of the Second Millennium. The model of Western Art, which penetrated and became dominant in all the areas of the planet, is now in a deep crisis, above all because having been a progressive model in continuous evolution, from the outset, it runs into a growth block, while to an equal extent, having cultivated claims of liberation as its subtext, it witnesses a sort of trend reversal in this field.

For some time Thai artists have been traveling outside their country: from the heroic odyssey of Inson Wong-sam (Lamphun 1934) at the start of the 1960s, to the study trips of Montien Boonma (Bangkok 1953 – 2000) to Rome and Paris, and of Surasi Kusolwong in Germany in the second half of the 1980s.

Of equal importance is the increased presence of “farangs” in the country, and the reciprocal cultural relations that develop between Thai people and Western intellectuals and businessmen .

Montien Boonma is the first artist from this country to achieve international stature. He combines Buddhism with fully Western forms with which he came into contact during his travels in Europe, especially Joseph Beuys and Italian Arte Povera: Western materialism blends with the magical and sensual spiritualism of the underlying Thai aesthetic culture, more widespread and localized than the official artistic culture of the country, which as in all middle cultures is at the service of political and religious power. The result is of great impact, perhaps more inside the local artistic context than on a global level.

Just a few years after the rise to attention of Montien Boonma, a young man born and mostly educated abroad gains a reputation with a clear, lean way of operating that posits art as creation of a space of shared experience. His name is Rirkrit Tiravanija (Buenos Aires 1961): from New York and from Berlin, though his relationship with Thailand remains constant, he asserts the use of artistic practices that constitute a step ahead, beyond the model of Western Art that accustomed us to assume a frontal relationship with the work. With Rirkrit art is manifested in an experience of participation, in which the artist, case by case, stages a relational aesthetic. His contribution is the result of a custom as ancient as his land of origin, but as if purified by distance, by long absence, by the void (of meaning) of the world he has crossed, by the fullness he has at the same time penetrated, without being tainted by the slag of matter that is dead by now.

When the crisis flares up in the passage from the Second to the Third Millennium, Thailand already has a powerful team, including not just the prodigal son Rirkrit, but also other figures that have been through the crisis, experiencing it directly as individuals and artists, like – to name just a few – Surasi Kusolwong, Navin Rawanchaikul (Chiang Mai 1971), Manit Sriwanichpoon (Bangkok 1961), who at the proper time assert the characteristic that sets them apart most: difference.⁷ Their reciprocal assertion of difference, a difference without mediations, and the equally vivid awareness of this condition, marks the passage from local to global, without having to be subjected to the filters that operate in every change of state. They boldly make their appearance on the stage of global art: “Here we are. We're ready. But be forewarned and don't fool yourselves: we are not like you, nor are we as you would like us to be.” They stay there for at least a decade, without leaving much opportunity for others to join them – as always happens when someone gains ground in an environmental situation from an initial position of weakness⁸ – yet they also take on a task of education, emancipation, for their community of origin.

⁴ Celebrated in the cycle of works by Navin Rawanchaikul entitled *Fly with Me to Another World*, beginning in 1999.

⁵ Starting with Jim Thompson, the American silk entrepreneur, who lived and worked in Thailand from 1946 until his mysterious disappearance on the Cameron Highlands in Malaysia in 1967. See Joshua Kurlantzick, *The Ideal Man: The Tragedy of Jim Thompson and the American Way of War*, Hoboken 2011.

⁶ In 1992 Marina Abramović, who had just met him in Brazil, spoke to me about him with ill-concealed interest.

⁷ In 1999 *Cities on the Move 6*, curated by Hou Hanru and Hans Ulrich Obrist, which had had its first edition in Vienna two years earlier and had circulated in other cities, opened in Bangkok. In the exhibition, which touched on these issues, participants included Surasi Kusolwong, Navin Rawanchaikul and Rirkrit Tiravanija, as well as two other Thai exponents, the architect Sumet Jumsai and Chitti Kasemkitvatana.

⁸ I am thinking, for example, of Spain after Picasso and Miró, Italy after Arte Povera, Austria after Franz West and Heimo Zobernig.

During the time of their unchallenged prominence in the local context, a position that nevertheless did not lead to particular recognition on the part of the society to which they belonged, Thailand produces something else of extreme importance on an international level. Apichatpong Weerasethakul (Bangkok 1970), moving between art and cinema, descends into the nether regions of an everyday world in transformation, where tradition and the new intertwine in sensual, mysterious tangles, where the design of surfaces and the disturbing puzzle of modernization in progress mix with the telluric forces of primordial sensuality and animistic magic. In his work, both in cinema and in art, inextricable and often happy snarl-ups happen – but of a happiness that is as deep as it is fluctuating – that defy the space-time coordinates which the dominant culture, in growth or on its way to extinction, would like to impose.

In the meantime, after the first decade of the new millennium, another generation is emerging. These artists grew up in the shadow of the examples of Rirkrit and Surasi, have witnessed the iconic-performative plots of Navin, have been touched by the ethical-critical humor of Manit, and they are surfacing, discreetly, from the cultural puzzle of a new Thailand in a condition of unstoppable growth, though crossed by open or underlying conflicts. They do not engage in an open struggle against anything in particular, having set aside any across-the-board ambitions. Their respective works never claim to offer a final statement on everything; they approach avowedly partial themes, but treat them with impassioned precision. They know that the difference between the insider, who knows the rules of the game, and the outsider who does not, or intentionally ignores them, is dense with meanings. But they also know that this is not a dialectical opposition – as it would be in the West, where a virtuous synthesis would therefore have to be achieved – but a difference of pose, a shift with which to come to terms. The work of Pratchaya Phinthong (Ubon Ratchathani 1974) is like the tip of an iceberg: the substance lies within, of incommensurable magnitude, ramified, and the meaning is secret. In the puzzle/patchworks of Pattara Chanruechachai (Bangkok 1971) everything is on the surface, and nothing is missing; in the apparent homogeneity, one must simply find the correct correlations. The story addressed from work to work by Arin Rungjang (Bangkok 1975) has been personally experienced and re-experienced: history is us, to paraphrase Joseph Beuys⁹, and the artwork strives to be its epiphany. For Kornkrit Jianpinidnan (Chiang Rai 1975) the target that must be reached is the *punctum* that Roland Barthes¹⁰ ascribed to photography, as opposed to the *studium*, which nevertheless is never lacking in his polymorphic output. The works of Disorn Duangdao (1973) are like relics of stripped-down beauty that surface in deserts or on forgotten beaches after a storm, which will not fail to reappear, to make them again vanish from sight.

These presences, which do not exhaust the picture of the current situation, are joined by that of Chitti Kasemkitvatana (Bangkok 1969), artist and curator, remarkable above all for the latter attribute: more than a curator, he is a *metteur-en-scene*, *metteur-en-place*, *metteur-en-page*, creating spaces of absolute clarity that point to an aesthetic – as pure as it is sophisticated – that is able to destroy any traces of existential and cultural triviality.

⁹ Joseph Beuys, *La rivoluzione siamo Noi*, 1972.

¹⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris 1980.

Kornkrit Jianpinidnan moves inside this framework of references: the puzzle of the world today, its images and its structure, the history of photography and of its use and applications, the always problematic relationship between art and photography, the spirit (*Geist*) of the generation to which he belongs, first of all as an artist. What Kornkrit puts into this picture is what pertains to his personal history (impulses and desires, fascinations and intuitions, recognitions and discoveries) his professional (as a fashion, advertising and lifestyle photographer, a professor of photography and an artist) and intellectual history (a practice of ongoing testing and reflection on the medium and its language). This converging of different approaches, that end up intersecting and entering into friction with one another, represents not only the most typical earmark of his work, but also his way of coming to terms with the world through creative action.

We have seen that in the history of photography its iconic character has prevailed over its objectual status: what was taken into consideration was the image and not so much the photographic object per se.

Likewise, we observed that it was only at the end of the 1970s that photography gained legitimacy as true tool of art, on a par with the traditional techniques of sculpture, drawing and painting. This happened thanks to artists like Jeff Wall (Vancouver 1946) and Cindy Sherman (Glen Ridge 1954), who addressed its dimensional aspect, and then the artists of the 1980s, including students of Bernd (Siegen 1931 – Rostock 2007) and Hilla (Potsdam 1934 - Düsseldorf 2015) Becher at the academy in Düsseldorf, such as Thomas Ruff or Thomas Struth (Geldern 1954), as well as their European and American contemporaries, from Günther Förg (Füssen 1952 – Colombier 2013) and Jean Marc Bustamante to James Welling (Hartford 1951), who confirmed the quality and formal relevance of photography as an art medium.

Kornkrit moves forward with this process of making the photographic object more concrete. In his work the photograph maintains its character as an image of seductive appeal, occupies a precise space that every artwork, from American Minimalism on, has aimed to possess. The photograph has the full dignity of a work of art, and at the same time offers itself as a material object in open, incessant dialogue with its iconic, spatial and dimensional, aesthetic and artistic characteristics. The support materials, different types of printing, cropping, layout, packaging, chromatic variations and interventions, the positioning in the display space, are all constituent parts of the work. The meaning of the work, however, is not merely the sum of these parts, but actually takes form through them. And it is the probe *in corpore vili*, the body of the work, of values and meanings in constant drift, that leads from the Self of the subject, acting or seeing, to the other-than-self of the world and the elsewhere that pierces the time, of history and experience, and the space, of existence and being there. Linguistic and stylistic articulations, technical and installation variations, trigger a complexity that does not cushion or conceal oppositions, contrasts, frictions, and even less does it attempt to resolve them. What remains is a living tension, beyond any intention of redemption.

[What I find utterly particular about today's Thai youth cultures, which have undergone massive bombardment of messages from the global mass culture that dominates in this historical phase of human civilization, and have perhaps been more forcefully impacted than other cultural areas where a high, more established and stronger culture has resisted the vulgarity of the new in a more stubborn if not more effective way, is that these Thai cultures have conserved a basis of truth that has melted in those other cultures like snow in the sun. Against the reality principle that seems to be winning on a universal level in this moment, they rely on an insuppressible substructure of truth.]

Bangkok, October 2015

หากเราไม่ต้องการโลก อย่างที่ความสามารถทางการรับรู้ (*aisthesis* αἴσθησις) ของเราบอกกับเรา โลกที่เป็นกลุ่มก้อนของผัสสะที่ไหลถึงโคมมาอย่างรวดเร็วและต่อเนื่อง¹ เพียงเพื่อที่จะจางหายและสูญเสียดูแลความหมายของมันไป (หากเราไม่ต้องการโลกเช่นนั้น) เราก็ต้องสร้างสะพานของความหมายเพื่อข้ามหุบเขาแห่งการไร้ความหมาย² และศิลปะคือหนึ่งในสะพานเหล่านั้น

ทุกวันนี้โลกเป็นเหมือนตัวต่อจิ๊กซอว์ที่ขึ้นมามีที่แผ่ขยายอย่างไม่สิ้นสุด และไม่มีอะไรขาดวาง การขยายตัวของมัน, ขึ้นส่วนที่มีนับไม่ถ้วน, การแบ่งเป็นกลุ่มต่างๆ ที่หลากหลาย, รูปร่างที่มันสร้างขึ้นหรือถูกแยกออกมา ล้วนรับรู้ได้ในหลากหลายแบบที่แตกต่าง ขึ้นอยู่กับกลุ่มที่พวกเราแต่ละคนสังกัด และต้องระลึกไว้ว่าการเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มใดๆ นั้นไม่ยั่งยืนถาวร และสามารถเปลี่ยนแปลงได้ตลอด อันที่จริงทุกกลุ่มมักมีรูปทรงมากกว่าที่ใครๆ คาด

เพื่อให้เนื้อความนี้ง่ายขึ้น ผมจะแยกมนุษย์เราออกเป็นสามกลุ่ม

กลุ่มแรก คือกลุ่มที่ครอบครองอำนาจ หรือมีอำนาจปกครองชะตากรรมของโลก มันไม่สำคัญว่าสถานะนั้นเป็นจริง เป็นสิ่งที่พวกเขาเชื่อว่าเป็นจริง หรือเป็นเพียงสิ่งที่พวกเขาอ้าง

กลุ่มต่อมาคือกลุ่มกระตุ้น เป็นผู้ผลิต, และเป็นผู้สนับสนุน, เป็นผู้บริโภค³ ของโครงสร้างที่สร้างให้เกิดพื้นฐานของโลกนั่นเอง หากขาดกลุ่มนี้โลกดังที่ได้ปรับแต่งตัวเองขึ้นในประวัติศาสตร์และเป็นอย่างที่เราอยู่ในปัจจุบันนี้ ก็ไม่อาจประกอบรวมขึ้นมาได้

และกลุ่มสุดท้าย คนชายขอบ (*the pariahs*) ซึ่งทำหน้าที่เป็นฐานล่างและมวลชนของแผนปฏิบัติการสำหรับทั้งกลุ่มแรกและกลุ่มที่สอง การเข้าถึงงานศิลปะของกลุ่มแรกมีลักษณะเป็นนามธรรมและมีชั้นเชิง ขณะที่การเข้าถึงของกลุ่มที่สามเกิดขึ้นเป็นระยะและกระจัดกระจาย แม้ว่าศิลปะมักจะอ้างถึงกลุ่มนี้อยู่บ่อยๆ และเห็นว่ากลุ่มนี้มีอัตลักษณ์และความสำคัญของตัวเองก็ตาม ดังนั้นจึงมีเพียงกลุ่มที่สองเท่านั้นที่มีความสัมพันธ์โดยตรงกับศิลปะ ทั้งในแง่การผลิตและการตอบรับ ที่แย่ที่สุด สิ่งเหล่านี้คือความรู้สึกที่แตกต่างกันไป ซึ่งไม่ได้ปรับเปลี่ยนภาพรวมที่ถูกสร้างขึ้นโดยศิลปะ ในประวัติศาสตร์ช่วงใดๆ และช่วงเวลาของประวัติศาสตร์ปัจจุบันก็ดูจะอยู่ในรูปของจิ๊กซอว์

ภาพของโลกมีรูปแบบแตกต่างกันไปตามเวลา และตามพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ต่างๆ ที่ยากต่อการติดต่อ ห่างไกล และแตกต่างจากกัน เราเพิ่งจะได้เห็นภาพของโลกทั้งใบอย่างเท่าเทียมกันก็เมื่อไม่นานมานี้ที่การติดต่อสื่อสารของโลกได้พัฒนาขึ้นมาแล้ว

หากเราคิดถึงแบบอย่างของศิลปะตะวันตกที่มีอิทธิพลในโลกมากกว่าหลายร้อยปีที่ผ่านมา และในขณะเดียวกัน แบบอย่างดังกล่าวก็ได้ก้าวเข้าสู่วิกฤติการณ์ที่ไม่อาจหวนคืนได้ เราจะเห็นได้ว่าภาพนี้ได้เปลี่ยนไปเป็นอีกรูปแบบหนึ่งโดยสิ้นเชิง นั่นคือ รูปร่างของความเป็นจำนวนหน่วย (*unitary*) ซึ่งแต่ละส่วนล้วนสอดประสานไปด้วยกันทั้งหมดในโครงสร้างที่มีการรวมศูนย์เป็นอย่างมาก

Masaccio (Castel San Giovanni in Altura 1401–Roma 1428) ได้ทำให้จริยธรรมของวีรบุรุษ กับการนำเสนอร่างกายที่มีมิติ ปริมาตร มีเนื้อหนัง และเย้ายวนผัสสะ ได้ผสมเข้ากันกลายเป็นหนึ่งเดียวขึ้นมา Paolo Uccello (Pratovecchio 1397–Firenze 1475) ได้นำทิวทัศน์ทัศนศาสตร์กลับไปสู่มิติของความเป็นหนึ่งเดียวในแบบมุมมองใหม่ (*dolce prospettiva*) ซึ่งทำให้เกิดการเปิดพื้นที่จากตรงนี้ (*hic*) ของผู้ชม ของจุดที่เห็นภาพทั้งหมดไปสู่จุดที่ไม่สิ้นสุด Piero della Francesca (Borgo Sansepolcro 1416/17–1492) ได้ทำให้อำนาจแห่งการเป็นสิ่งที่มองเห็นได้เบาบางลง ในขณะที่คริสต์ศตวรรษที่ 14 แถบ Tuscans เน้นไปที่การวางโครงสร้างเดียวที่ให้ความหมายและมีผลต่อการจัดวางองค์ประกอบอื่นๆ ของภาพทั้งหมด ในแฟลนเดอร์ (Flanders) ช่วงเวลาเดียวกันนั้น Jan van Eyck (Masseik 1390–Brugge 1441) ได้ทำให้องค์ประกอบเล็กๆ ของภาพประกอบขึ้นจนกลายเป็นความเป็นหนึ่งเดียวและเข้ากันอย่างเป็นเลิศของทั้งหมด ศิลปะเป็นอย่างนั้นมาเป็นเวลาหลายศตวรรษ จนถึง Pablo Picasso (Malaga 1881 – Mougins 1973) ที่ได้นำรูปแบบการใช้ที่แปร่ง (*gestural stroke*) มาประสานภาพและการมองของเขาเข้าไว้ด้วยกัน จนกระทั่ง Marcel Duchamp (Blainville-Crevon 1887–Neuilly-sur-Seine 1968) ได้แทนที่การมองเห็นผ่านเรตินาในดวงตา ด้วยภาพของโครงสร้างภายในที่คำนวณทุกแห่งการมีอยู่และลักษณะที่ปรากฏ จนถึง Joseph Beuys (Krefeld 1921 - Düsseldorf 1986) ซึ่งมีรูปแบบเนื้อหาการทำงานศิลปะและการกระทำเป็นไปในทางเดียวกัน ทั้งในกายภาพและผัสสะของสังคม

¹ David Hume, *A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to introduce the experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*, London 1739.

² Oliver Sacks, *The Man Who Mistook His Wife for A Hat*, New York 1985.

³ การแบ่งทางจิตนาการระหว่างการผลิตกับการบริโภค ไม่เพียงข้ามทับสังคมมนุษย์แต่ยังรวมถึงแต่ละปัจเจกบุคคลที่พวกเขาได้ประกอบขึ้น

นอกจากนี้ยังมีศิลปินรุ่นหลังอื่นๆ ที่ได้ซึมซับแบบอย่างเหล่านี้ โดยที่ไม่ใช้หลักการสร้างงานเพื่อขับเน้นความโดดเด่นขององค์ประกอบพิเศษหนึ่งเดียวอีกต่อไป แต่เลือกที่จะเน้นความประสานเป็นหนึ่งในเดียวขององค์ประกอบปัจเจกมากกว่า จาก Remo Salvadori (Cerreto Guidi 1947) ถึง Franz West (Wien 1947 – 2012), Thomas Schütte (Oldenburg 1954) ถึง Anish Kapoor (Bombay 1954), Thomas Ruff (Zell am Harmersbach 1958) ถึง Jean Marc Bustamante (Toulouse 1952)

มาจนกระทั่งถึงเส้นทางระหว่างศตวรรษที่สองถึงสาม ที่ศิลปะได้สูญเสียลักษณะของการมีโครงสร้างที่เป็นศูนย์กลาง และกลายเป็นจิ๊กซอร์ที่ไร้ขอบเขต ซึ่งได้ขยายตัวพ้นไปจากโลกอันจำกัด (*hortus conclusus*) ของตะวันตก ที่เคยเป็นเขตแดนการผลิตศิลปะที่สำคัญและเหนือกว่าใครมาก่อน ศิลปินอย่าง Adel Abdessemed (Constantine 1971) และ Paweł Althamer (Warszawa 1967), Koo Jeong-a (Seoul 1967) และ Anri Sala (Tirana 1974), สุรสีห์ กุศลวงศ์ (อยุธยา 1965) และ Pascale Marthine Tayou (Yaoundé 1967) แต่ละคนต่างก็คิดว่าเอาความมุ่งมาดปรารถนาส่วนตัว นำมาสร้างความแตกต่างเพื่อจะเป็นเจ้าของความเฉพาะเจาะจง และด้วยวิธีนี้พวกเขาได้ทำลายความเป็นศูนย์กลางหนึ่งเดียวของโลกศิลปะซึ่งพวกเขาก็เคยเป็นส่วนหนึ่งของมันมาก่อน องค์รวมที่พวกเขาารู้สึกว่าเป็นส่วนหนึ่งด้วยนั้น ถูกสร้างขึ้นจากความแตกต่างของแต่ละคน ซึ่งแสดงออกมาอย่างแข็งแกร่งในงานของพวกเขา องค์รวมนี้ได้เปิดออกและกลายเป็นองค์รวมอีกมากมายจำนวนไม่สิ้นสุด และทั้งหมดต่างเป็นอิสระและไม่ขึ้นต่อกัน

อย่างไรก็ดี เราควรจะตระหนักว่ารูปแบบของจิ๊กซอร์ดังกล่าวมีประวัติศาสตร์ของมันเองในช่วงหนึ่งศตวรรษที่ผ่านมา ผมกำลังนึกถึงรูปแบบศิลปะที่ราวกับได้พยากรณ์ผ่านตัวรูปแบบเองว่าได้เกิดอะไรขึ้นบ้างในระดับโครงสร้างช่วงสองสามทศวรรษที่ผ่านมา ผมคิดถึง Cubist, Futurist และ งาน collages ของ Dada ไปจนถึง Kurt Schwitters ผู้ยิ่งใหญ่ (Hannover 1887 – Kendal 1948) มินิมัลลิสต์ ชาวอเมริกันบางคนอย่าง Donald Judd (Excelsior Spring 1928 – New York 1996) และ Carl Andre (Quincy 1935), หรือการวาดเขียนลงบนผนังของ Sol LeWitt (Hartford 1928 – New York 2007)

ในนิทรรศการของเขา กรกฤษ เจียรพินิจนันท์ ได้สะท้อนภาพจิ๊กซอร์ของโลก หรือโลกในรูปแบบของจิ๊กซอร์

Photography

ในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก การคิดค้นการถ่ายภาพเป็นเส้นทางที่สำคัญอย่างยิ่ง สาเหตุสำคัญคือ ภาพถ่ายได้ปลดปล่อยศิลปะจากการสร้างสิ่งแทน

สิ่งประดิษฐ์นี้เกิดขึ้นในช่วงต้นตัวของปรากฏการณ์วิทยาที่เกี่ยวข้องกับศิลปะโดยตรง นั่นคือ การรับเอามุมมองแบบ perspective มาใช้เป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างสิ่งแทนในช่วงเวลาทางความคิดของชาวอิตาลี - และ Tuscan โดยเฉพาะอย่างยิ่ง - มนุษยนิยม humanism ซึ่งได้แก่ การเป็นตัวแทนของแสงในจิตรกรรม จากงานของ Piero della Francesca เป็นต้นมา หรือการเกิดขึ้นของแนวคิดสัญนิยมในศิลปะที่มาร่วมกับการต่อต้านการปฏิรูปศาสนาคาทอลิก ซึ่งผู้นำสำคัญของศิลปะรูปแบบนี้ ได้แก่ Caravaggio (Milan 1571 – Porto Ercole 1610) ผมจะขอแยกให้ชัดระหว่างศิลปะและเทคนิคของการแทนการมอง (visual representation) ซึ่งการถ่ายภาพก็เป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญ ประวัติศาสตร์การถ่ายภาพรวมเอาทุกอย่างที่เกิดขึ้นก่อนการมีกล้อง สิ่งที่เป็นที่ป่วนให้เกิดอุปกรณ์ถ่ายภาพ รวมไปถึงช่วงเวลาของการเกิดเทคโนโลยีล้ำสมัยแห่งยุคที่เป็นตัวแทนการมอง พัฒนาการของมันไปตามเวลา และการนำไปประยุกต์ใช้ที่หลากหลาย ประวัติศาสตร์นี้ดำเนินคู่ขนานไปกับประวัติศาสตร์ศิลปะ คาบเกี่ยวกันในบางครั้ง แต่ไม่สามารถทะลุไปให้ชัดในส่วนของศิลปะได้ มีช่วงเวลาของการทดลองที่ได้ลดช่องว่างระหว่างศิลปะกับภาพถ่าย จาก Pictorialism ถึง Man Ray (Philadelphia 1890 – Paris 1976) แต่ความแตกต่างนั้นยังคงอยู่ การถ่ายภาพเพิ่งจะเริ่มได้รับการยอมรับเป็นเครื่องมือทางศิลปะในปลายทศวรรษ 1970 และในช่วง 10 ปีหลังจากนั้น กระนั้น การแบ่งระดับก็ยังคงมีอยู่ เพราะเรายังสามารถพูดถึงช่างภาพ-ช่างภาพ บนมือข้างหนึ่ง และศิลปินที่ใช้ภาพถ่าย บนอีกด้าน ความจริงข้อนี้ปรากฏชัดขึ้นเมื่อเราพิจารณาด้วยเศรษฐศาสตร์ของตลาดภาพถ่ายและตลาดศิลปะ

การเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นอีกครั้งในปลายยุค 70 จากวิวัฒนาการของเทคนิคภาพถ่ายดิจิทัลซึ่งแตกต่างจากอนาล็อก ความก้าวหน้าและแพร่หลายของเทคนิคนี้ได้นำไปสู่ “ความเป็นมิตรกับผู้ใช้” ในการเข้าถึงเครื่องมือของการสร้างสิ่งแทน ภาพถ่ายดิจิทัล ไม่เรียกร้องการฝึกฝนเฉพาะใดๆ ในแง่ของเครื่องมือและภาษา มากไปกว่าการทำตามข้อแนะนำสำหรับการใช้เครื่องมืออย่างง่าย ๆ ความใช้ง่ายนี้ได้ก่อให้เกิดผลอย่างมากเมื่อปัจเจกบุคคลที่จะเข้าหาศิลปะนั้นมาจากเงื่อนไขทางสังคมและวัฒนธรรมที่ไม่อนุญาตให้คนมีการศึกษา อันเป็นพื้นฐานจากวัฒนธรรมแนวตั้ง

ในสถานการณ์ที่พัฒนาขึ้นจากช่วงต้นของวิวัฒนาการนี้ ซึ่งได้ส่งผลกระทบต่อวิธีการและสุนทรียภาพ ไม่เพียงแต่ character แบบจิ๊กซอว์ของโลกที่ได้รับการยืนยัน แต่ยังมีเพิ่มจำนวนของผู้ดำเนินการ (the processors) ที่กระตือรือร้นในการสานต่อ แรกที่สุดคือศิลปิน

กรกฤษ เจียรพินิจนันท์ ฝึกฝนการถ่ายภาพ และสร้างทางเลือกในกิจกรรมทางศิลปะด้วยอาชีพช่างภาพสำหรับแพชั่นและโฆษณา

ศิลปะไทยร่วมสมัยมีประวัติศาสตร์ที่ยังไม่ยาวนานมากนัก ซึ่งเริ่มต้นขึ้นในช่วงเวลาที่สิ่งที่เราเคยคิดว่าเป็น “โลกที่สาม” ได้กลายเป็นคำว่า “โลก” พวกเราอยู่ในช่วงทศวรรษสุดท้ายของสหัสวรรษที่สอง รูปแบบของศิลปะตะวันตกที่เกิดขึ้นและกลายเป็นหลักสำคัญในทุกส่วนของโลก ตอนนั้นตกอยู่ในวิกฤต ทั้งหมดนั้นเป็นเพราะรูปแบบที่ก้าวล้ำในวิวัฒนาการที่ต่อเนื่องมาตั้งแต่แรก มันดำเนินมาสู่การหยุดเจริญเติบโต แต่ในขณะเดียวกัน ศิลปะตะวันตกเองก็เคยบ่มเพาะความคิดเรื่องอิสรภาพของมาตลอด จึงทำให้ขณะนั้นมันต้องเผชิญกับแนวโน้มที่สวนทางกลับ ศิลปินไทยเองก็ได้เดินทางออกนอกประเทศมาระยะหนึ่งแล้ว จากยุคมหากาพย์วีรบุรุษของอินสนธิ วงศ์สาม (ลำพูน 1934)⁴ เมื่อต้นยุค 60 ผู้การเดินทางศึกษาที่โรมและปารีสของ มณฑิร นูญมา (กรุงเทพ 1953-2000) และการไปเยอรมนีของสุรสิทธิ์ กุลดวงศ์ในครั้งหลังของทศวรรษที่ 80

ที่สำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันก็คือการปรากฏตัวเพิ่มขึ้นของ “ฝรั่ง” ในประเทศ และความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมที่เกือหนุนกันได้พัฒนาขึ้นระหว่างชาวไทยกับปัญญาชนและนักธุรกิจชาวตะวันตก⁵

มณฑิร นูญมา⁶ เป็นศิลปินคนแรกจากประเทศนี้ที่ประสบความสำเร็จในระดับนานาชาติ เขาได้ผสมผสานความเชื่อทางพุทธศาสนากับรูปแบบของตะวันตกเต็มตัว ซึ่งเป็นสิ่งที่เขาได้รับมาในระหว่างการเดินทางในยุโรป โดยเฉพาะ Joseph Beuys และArte Povera ในอิตาลี วัตถุประสงค์แบบตะวันตกได้ผสมผสานกับจิตวิญญาณที่เข้าฝักระหว่างเวทย์มนต์ของวัฒนธรรมสุนทรียะแบบไทยที่อยู่เบื้องหลัง กลับกลายเป็นรูปแบบที่แพร่หลายและถูกนำไปใช้ต่อโดยคนไทยมากกว่าวัฒนธรรมสุนทรียะของไทยที่เป็นทางการซึ่งเป็นเพียงวัฒนธรรมที่รับใช้อำนาจทางการเมืองและศาสนา ผลลัพธ์ของศิลปะรูปแบบนี้จึงเป็นสิ่งที่สิ้นสะเทือนอย่างมาก อาจจะมีผลในบริบทท้องถิ่นของศิลปินเองมากกว่าในระดับโลกด้วยซ้ำ เพียงไม่กี่ปีหลังการตื่นตัวสนใจงานของมณฑิร นูญมา ชายหนุ่มที่เกิดและได้รับการศึกษาส่วนใหญ่จากต่างประเทศก็สร้างชื่อเสียงจากวิถีทางที่ชัดเจนในการก้าววางให้ศิลปะคือการสร้างพื้นที่ของการแบ่งปันประสบการณ์ เขาคือ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช (Buenos Aires 1961) จากนิวยอร์ก และจากเบอร์ลิน แม้ว่าความสัมพันธ์กับประเทศไทยยังคงไม่เปลี่ยนแปลง เขาได้ยืนยันการใช้วิถีทางศิลปะที่ก้าวล้ำ เหนือกว่ารูปแบบของศิลปะตะวันตกที่เราคุ้นชินซึ่งให้ความสัมพันธ์ตรงๆ กับงาน ขณะทำงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ คือประสบการณ์ของการมีส่วนร่วมซึ่งศิลปินได้แสดงสุนทรียะที่แปรผันตามความสัมพันธ์เป็นกรณีๆ ไป งานของเขาเป็นผลมาจากธรรมเนียมที่เก่าแก่พอๆ กับประเทศบ้านเกิดของเขา แต่ธรรมเนียมนั้นเหมือนถูกทำให้บริสุทธิ์ด้วยระยะทาง, ด้วยการหายไปอันยาวนาน, ด้วยความว่างเปล่า (ทางความหมาย) ของโลกที่เขาได้ก้าวข้าม, ด้วยความสมบูรณ์ที่เขามีในเวลาเดียวกับที่เกิดขึ้น โดยไม่ต่างพร้อยจากสิ่งใดๆ ที่ตายไปแล้วในตอนนี้

เมื่อวิกฤตระเบิดขึ้นมาในเส้นทางจากสหัสวรรษที่สองสู่สหัสวรรษที่สาม ประเทศไทยก็มีทีมที่เข้มแข็งแล้ว ไม่เพียงลูกชายผู้พลัดถิ่นและกลับคืนรังอย่างฤกษ์ฤทธิ์เท่านั้น แต่ยังมีคนอื่น ๆ ที่ได้ผ่านวิกฤตนี้ด้วยตัวเองทั้งในฐานะปัจเจกชนและในฐานะศิลปิน ตัวอย่างจำนวนหนึ่งเช่น สุรสิทธิ์ กุลดวงศ์, นาวิณ ลาวัลย์ชัยกุล (เชียงใหม่ 1971) มานิต ศรีวานิชภูมิ (กรุงเทพ 1961) ซึ่งในเวลานั้นได้เสนอลักษณะเฉพาะตัวที่ทำให้พวกเขาแยกจากกันอย่างมากนั่นคือ ความแตกต่าง⁷ การแสดงออกเรื่องความแตกต่างที่เกือหนุนต่อกันของพวกเขานั้น เป็นความแตกต่างที่ปราศจากสื่อกลางและการที่พวกเขาตระหนักถึงเงื่อนไขมากพอๆ กัน ได้สร้างเส้นทางจากท้องถิ่นไปสู่ภายนอกโดยไม่ต้องผ่านการคัดกรองที่มักเกิดขึ้นในทุกความเปลี่ยนแปลงของรัฐ พวกเขาปรากฏตัวบนเวทีศิลปะโลกได้อย่างแข็งแกร่ง รวบรวมพูดว่า “เรามาแล้ว เราพร้อมแล้ว แต่อย่าหลอกตัวเองและขอเตือนไว้ก่อนว่า เราไม่เหมือนคุณ ไม่มีใครอยากเป็นเหมือนที่คุณอยากให้เป็น” พวกเขาอยู่ตรงนั้นโดยไม่เปิดโอกาสให้ใครได้เข้ามาร่วมวงด้วยประมาณสิบปีเป็นอย่างน้อย ซึ่งมักเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเมื่อใครสักคนเริ่มต้นมาจากความอ่อนด้อย⁸ แต่สามารถยืนหยัดอย่างแข็งแกร่งด้วยสถานการณ์แวดล้อมได้ภายหลัง แต่อันที่จริง พวกเขาก็ได้ให้การศึกษาและให้การปลดปล่อยแก่ชุมชนท้องถิ่นของพวกเขาด้วย ในช่วงเวลาแห่งความโดดเด่นที่ไร้การทำทนายใดๆ ในบริบทท้องถิ่น อันเป็นตำแหน่งที่ไม่ได้นำพาพวกเขาไปสู่การจดจำในสังคมที่พวกเขาอยู่สักเท่าไร ประเทศไทยก็ได้สร้างสิ่งอื่นที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในระดับนานาชาติ อภิชาติพงษ์ วีระเศรษฐกุล (กรุงเทพ 1970) เคลื่อนไหวระหว่างศิลปะและภาพยนตร์ และถลาลงไปได้ภูมิภาคของโลกประจำวันด้วยการแปรสภาพ ที่ซึ่งชนกับความใหม่สอดประสานกันอย่างเฝ้าหวงและยุ่งเหยิงลึกลับ ที่ซึ่งการออกแบบพื้นผิวและจิ๊กซอว์ที่นำราคาของกระบวนการทำให้เป็นสมัยใหม่ผสมผสานกับพลังของการรับรู้ผัสสะแบบโบราณกาล และเวทย์มนต์แห่งวิญญาณ ในงานของเขาทั้งในภาพยนตร์และศิลปะ สิ่งผิดพลาดที่แสนสุขและหลีกเลี่ยงไม่ได้มักเกิดขึ้น แต่ความสุนทรีย์นั้นลึกซึ้งเท่ากับที่มันผันผวนขึ้นลงไปมา ซึ่งต่อต้านความคิดเรื่องพื้นที่-เวลา ที่วัฒนธรรมหลักพยายามจะกำหนดให้ ไม่ว่าจะวัฒนธรรมหลักนั้นจะกำลังเติบโตหรือกำลังจะสาบสูญไปก็ตาม

ในขณะเดียวกัน หลังทศวรรษแรกในสหัสวรรษใหม่ ศิลปินรุ่นใหม่ได้เกิดขึ้น พวกเขาเติบโตภายใต้เงาของตัวอย่างอย่างฤกษ์ฤทธิ์และสุรสิทธิ์ ได้เป็นประจักษ์พยานของแผนการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของนาวิณ เคยประทับใจกับงานที่วิพากษ์จริยธรรมอย่างมีอารมณ์ขันของมานิต และพวกเขากำลังค่อยๆ เดินทางขึ้นสู่นวนหน้าจากจิ๊กซอว์ทางวัฒนธรรมของประเทศไทยใหม่ในสภาวะการเติบโตที่ไม่มีอะไรหยุดได้ แม้จะมีบ้างที่ต้องเผชิญกับความขัดแย้งทั้งที่เปิดเผยและไม่ชัดเจนก็ตาม พวกเขาไม่ไปเกี่ยวพันกับการต่อสู้กับสิ่งใดสิ่งหนึ่งอย่างเปิดเผยและเฉพาะเจาะจง

และปล่อยวางความทะเยอทะยานใดๆ ที่เกี่ยวข้องกับคนหมู่มาก งานของพวกเขาไม่เคยพยายามเสนอจุดยืนที่เป็นคำตัดสินสุดท้ายให้แก่ทุกคนอย่าง พวกเขาพูดถึงประเด็นส่วนตัวอย่างเปิดเผย แต่ใส่ใจกับความแม่นยำในการใช้ประเด็นเหล่านั้นอย่างยิ่ง พวกเขาถือว่าความแตกต่างระหว่างการเป็นคนใน ที่รู้จักของเกม กับคนนอกที่ไม่รู้ หรือตั้งใจที่จะละเลยกฎเหล่านั้น ล้วนเต็มไปด้วยความหมาย แต่พวกเขาต่างก็รู้ว่านี่ไม่ใช่การคัดค้านได้แย่ง แจกเช่นที่เกิดขึ้นในตะวันตกที่เราจะคาดหวังให้เกิดการสังเคราะห์อีกสิ่งหนึ่งขึ้นภายหลัง แต่ก็คือความแตกต่างของท่าทาง เป็นความเปลี่ยนแปลงที่เราจะต้องทำใจยอมรับให้ได้ งานของปรัชญา พิณทอง (อุบลราชธานี 1974) เป็นเหมือนปลายยอดของภูเขาน้ำแข็งคือ สารสำคัญเป็นสิ่งที่อยู่ภายใน มีความใหญ่ของขนาดหรือปริมาณ ที่เปรียบเทียบไม่ได้ แตกแขนง และความหมายนั้นเป็นความลับ ใน จิกซอร์/งานปะติดปะต่อ ของ ภัทระ จันทร์ฤชาชัย (กรุงเทพ 1971) ทุกสิ่งทุกอย่างอยู่บนพื้นผิว และไม่มีสิ่งใดหายไป เราจะต้องมาหาความเชื่อมโยงภายในความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันที่ชัดเจนด้วยตัวเอง เรื่องราวที่กล่าวถึง จากงานหนึ่งสู่งานหนึ่ง ของ อริญชัย รุ่งแจ้ง (กรุงเทพ 1975) เป็นสิ่งที่เคยมีประสบการณ์โดยตรงมาแล้วและสามารถมีประสบการณ์นั้นอีกครั้งได้ เรื่องราวที่ว่านี้คล้ายกับที่โจเซฟ บอยส์⁹ เคยกล่าวไว้ว่า ประวัติศาสตร์คือพวกเขา และงานศิลปะพยายามอย่างยิ่งที่จะเป็นช่วงขณะแห่งการตื่นรู้ของประวัติศาสตร์ สำหรับกรกฤษ เจียรพินิจนันท์ (เชียงใหม่ 1975) เป้าหมายที่จะต้องไปให้ถึงคือ *punctum* ดังที่โรลอง บาร์ตส์¹⁰ ได้เขียนถึงการถ่ายภาพ ซึ่งตรงกันข้ามกับ *studium* ซึ่งไม่เคยขาดหายในผลงานหลากหลายรูปแบบของเขา งานของดิสรณ์ ดวงดาว (1973) เป็นเหมือนอัฐิแห่งความงามที่ไร้การปรุงแต่งอย่างที่ปรากฏในทะเลทรายหรือบนชายหาดที่ถูกลมเลื่อนนภายหลังพายุ ซึ่งเป็นสิ่งที่แน่นอนว่าจะปรากฏขึ้นอีก เพื่อทำให้มันเลื่อนหายไปจากสายตาอีกครั้ง

การปรากฏของศิลปินลักษณะนี้ แม้ไม่ได้เป็นตัวแทนของภาพรวมสถานการณ์ปัจจุบันทั้งหมด แต่ก็มี จิตติ เกษมกิจวัฒนา(กรุงเทพ 1969) ศิลปินและภัณฑารักษ์ ที่เข้ามาร่วมเป็นอีกส่วนหนึ่งด้วย จิตติโดดเด่นในฐานะภัณฑารักษ์มากกว่าศิลปิน มากไปกว่าการเป็นภัณฑารักษ์ เขา คือผู้ประกอบทัศนียภาพ, จัดวาง (ลงในพื้นที่), ออกแบบหน้ากระดาษ (*metteur-en-scene, metteur-en-place, metteur-en-page*) ที่สร้างพื้นที่ที่ชัดเจนสมบูรณ์ ที่มุ่งชี้ไปยังสุนทรียศาสตร์ที่ - ทั้งบริสุทธิ์อย่างที่มีมน้ำชาของโลก - ที่ซึ่งสามารถทำลายร่องรอยของเรื่องเล็กน้อยในความมีอยู่และในทางวัฒนธรรม

⁴ ฉลองวาระในการครบรอบของการทำงาน โดย นาวิณ ลาวัลย์ชัยกุล ชื่องาน *Fly with me to Another World* เริ่มในปี 1999

⁵ เริ่มจากจิม ทอมป์สัน เจ้าของกิจการผ้าไหมชาวอเมริกันซึ่งพำนักและทำงานอยู่ในประเทศไทยตั้งแต่ปี 1946 จนกระทั่งหายตัวไปอย่างลึกลับในคัมเมรอน ไฮแลนด์ ในมาเลเซีย เมื่อปี 1967 ดู Joshua Kurlantzick, *The Ideal Man: The Tragedy of Jim Thompson and the American Way of War*, Hoboken 2011

⁶ ในปี 1992 Marina Abramović เพิ่งพบกับเขาในบราซิล คุยกับผมเกี่ยวกับเขาด้วยความสนใจอย่างที่ไม่ปิดไม่มิด

⁷ ในปี 1999 *Cities on the Move* 6 คัดสรรโดย Hou Hanru และ Hans Ulrich Obrist ซึ่งแสดงงานซีรีส์นี้ครั้งแรกในเวียนนาเมื่อสองปีก่อนหน้า และได้จัดแสดงเวียนไปที่ประเทศอื่นๆ เริ่มที่กรุงเทพ ในนิทรรศการนี้ ได้จับประเด็นดังกล่าว ศิลปินที่เข้าร่วมประกอบด้วย สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์, นาวิณ ลาวัลย์ชัยกุล และฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ร่วมด้วยตัวแทนจากประเทศไทยอีกสองคนคือ สุเมธ ชุมสาย (สถาปนิก) และจิตติ เกษมกิจวัฒนา

⁸ ผมกำลังนึกถึง ตัวอย่างเช่น ของสเปน หลัง Picasso และ Miró อิตาลีหลัง Arte Povera ออสเตรียหลัง Franz West และHeimo Zobernig

⁹ Joseph Beuys, *La rivoluzione siamo Noi*, 1972.

¹⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris 1980.

กรรณช เจียรพินิจนันท์ เคลื่อนไปใน framework ของสิ่งอ้างอิงเหล่านี้: จักรวรรค์ของโลกวันนี้ ภาพและโครงสร้างของโลกปัจจุบัน ประวัติศาสตร์ การถ่ายภาพและการใช้งานและการประยุกต์ ความสัมพันธ์ที่เป็นปัญหาตลอดของศิลปะและภาพถ่าย จิตวิญญาณ (*Geist*) ของยุคสมัย ที่เขาเป็นส่วนหนึ่ง อย่างแรกคือในฐานะศิลปิน สิ่งที่กรรณชใส่เข้าไปในภาพคือสิ่งที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ส่วนตัวของเขา (แรงผลักดัน และความปรารถนา, ความหลงใหลและการหยั่งรู้, การตระหนักและการค้นพบ) ประวัติศาสตร์ทางการงานของเขา (ในฐานะช่างภาพแฟชั่น, โฆษณาและไลฟ์สไตล์ อาจารย์สอนการถ่ายภาพและศิลปิน) และประวัติศาสตร์ทางปัญญาของเขา (การฝึกฝนทดสอบที่ยังดำเนินอยู่และสะท้อนสู่สื่อกลางและภาษาของมัน) การที่วิถีทางที่แตกต่างกันทั้งหลายมารวมกันเป็นหนึ่ง และกลับทับซ้อนและเกิดแรงเสียดทานต่อกันเช่นนี้ ถือเป็นลักษณะเฉพาะที่เห็นบ่อยที่สุดอย่างหนึ่งในงานของเขา และยังเป็นวิธีที่เขาพยายามเข้าใจโลกผ่านการกระทำสร้างสรรค์อีกด้วย

เราได้เห็นมาแล้วในประวัติศาสตร์การถ่ายภาพ ว่าลักษณะที่โดดเด่นจะคงอยู่ยืนยงกว่าสถานะการเป็นวัตถุของตัวมันเอง นั่นคือ สิ่งที่เราจะพิจารณาคือภาพ ไม่ค่อยจะเป็นวัตถุทางภาพถ่ายในเนื้อแท้ ดังเช่นที่เราได้สังเกตเห็นว่า ในช่วงสิ้นสุดยุค 70 นี้เองที่การถ่ายภาพได้รับการยอมรับว่าเป็นเครื่องมือทางศิลปะจริงๆ และอยู่ในระดับเดียวกับเทคนิคเก่าแก่ของประติมากรรม การวาดเขียนและจิตรกรรม สิ่งนี้เกิดขึ้นได้ก็เพราะศิลปินอย่าง Jeff Wall (Vancouver 1946) และ Cindy Sherman (Glen Ridge 1954) ที่ได้ระบุมิติด้านนี้ของการถ่ายภาพไว้ และจากนั้น ศิลปินในยุค 80 รวมไปถึงลูกศิษย์ของ Bernd Siegen (1931 – Rostock 2007) และ Hilla Becher (Potsdam 1934 - Düsseldorf 2015) ในสถาบันที่ Düsseldorf อย่าง Thomas Ruff หรือ Thomas Struth (Geldern 1954) เช่นเดียวกับเหล่าชาวยุโรปและอเมริกันร่วมสมัย ตั้งแต่ Günther Förg (Füssen 1952 – Colombier 2013) และ Jean Marc Bustamante ถึง James Welling (Hartford 1951) ที่ได้ยืนยันคุณภาพและความเกี่ยวข้องอย่างเป็นทางการของการถ่ายภาพในฐานะสื่อศิลปะ

กรรณชก้าวต่อไปด้วยกระบวนการของการสร้างวัตถุที่ถูกถ่ายภาพให้เป็นรูปธรรมมากขึ้น ในงานของเขา ภาพถ่ายยังคงมีลักษณะพิเศษเป็นภาพของความเย้ายวน, ครอบครองพื้นที่ชัดเจนอย่างในทุกๆ ชิ้นงาน ตั้งแต่ยุคอเมริกันมินิมัลลิสต์เป็นต้นมา ต้องการที่จะครอบครอง งานภาพถ่ายมีศักดิ์ศรีอย่างเต็มภาคภูมิในฐานะงานศิลปะ และในเวลาเดียวกันได้นำเสนอตัวเองในฐานะวัตถุที่มีบทสนทนาที่เปิดเผยและต่อเนื่องกับลักษณะของตัวมันเองในเชิงความเป็นต้นแบบ พื้นที่สัมพันธ์และมิติ ศูนย์วิทยาศาสตร์และลักษณะพิเศษเกี่ยวกับศิลปะ วัสดุที่นำมาสนับสนุนงาน รูปแบบที่แตกต่างของการพิมพ์ การครีเอป การวางเลย์เอาท์ บรรจุภัณฑ์ การเปลี่ยนเฉดสี การจัดวางตำแหน่งของงานในพื้นที่จัดแสดงล้วนแล้วแต่เป็นส่วนสำคัญของงาน อย่างไรก็ตามความหมายของงาน ไม่ใช่เพียงผลรวมของส่วนประกอบเหล่านี้ แต่เป็นความหมายที่ประกอบขึ้นแล้วผ่านส่วนประกอบต่างๆ ทั้งหมด และมันเป็นการขุดค้นลึกลงไป (*the probe in corpore vili*) ในตัวเนื้องาน ขุดค้นคุณค่าและความหมายที่เปลี่ยนแปลงได้เสมอ ซึ่งนำพาจากตัวตนของ subject การแสดงหรือการเห็น ไปสู่สิ่งอื่นที่มากกว่าตัวตนของโลกและที่อื่นใดที่ทะลุผ่านเวลา ของประวัติศาสตร์และประสบการณ์ และพื้นที่ของการปรากฏและมีอยู่ที่นั่น การแสดงออกทางภาษาและรูปแบบ ความผันแปรทางเทคนิคและการติดตั้ง ได้กระตุ้นให้เกิดความซับซ้อนที่ไม่บรรเทาหรือปกปิดความขัดแย้ง ความแตกต่าง แรงเสียดทาน และยังไม่พยายามที่จะแก้ไขสิ่งเหล่านี้อีกด้วย สิ่งที่เหลืออยู่ก็คือความตึงเครียดที่ยังมีชีวิตอยู่และผ่านเลยความต้องการที่จะได้ถอนใดๆ ไปแล้ว

(สิ่งหนึ่งที่ผมพบว่าเป็นความเฉพาะเจาะจงอย่างยิ่งของวัฒนธรรมเยาวชนไทยในทุกวันนี้ ซึ่งยังคงเผชิญกับการถาโถมของสารจากวัฒนธรรมกระแสหลักของโลกที่มีอิทธิพลในช่วงเวลานี้ของประวัติศาสตร์อารยธรรมมนุษย์ และบางทีอาจจะได้รับผลกระทบมากกว่าพื้นที่วัฒนธรรมอื่นที่มีวัฒนธรรมสูงและแข็งแกร่งกว่า ที่คอยต่อต้านความหยาบช้ำของสิ่งใหม่อย่างดื้อรั้นกว่าหรือมีประสิทธิภาพกว่าในประเทศไทย ความเฉพาะเจาะจงนั้นคือ วัฒนธรรมไทยเหล่านี้ ได้อนุรักษ์พื้นฐานของความจริงที่ถูกหลอมละลายไปในวัฒนธรรมอื่นเยี่ยงหิมะกลางแดด ซึ่งสวนทางกับหลักการแห่งความจริงที่ดูเหมือนจะกำชัยชนะในระดับสากลอยู่ในตอนนี้ พวกเขายึดโยงกับโครงสร้างรองของความจริงที่ปิดให้มืดไม่ได้)

กรุงเทพฯ, ตุลาคม 2015

