

NIM KRUASAENG

Trance-Formations

นม แจกััน ล้มต่ำ

นึม เครือแสง

Nim Kruasaeng

December 6, 2007

text by Pier Luigi Tazzi



VER gallery

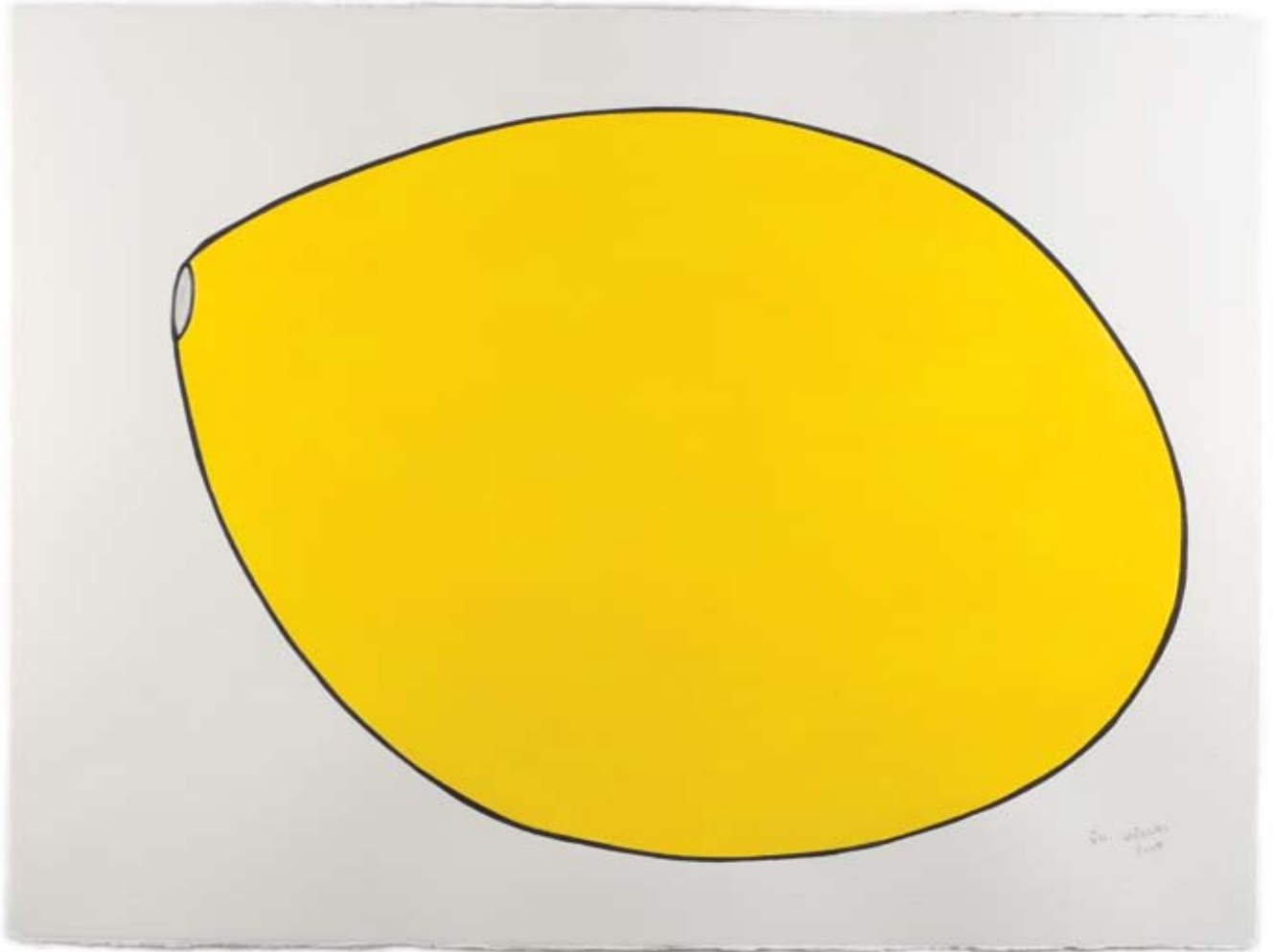
71/31-35 2Nd Floor, Klongsarnplaza, Chareunakorn Road, Klongsarn, Bangkok 10700 Thailand

Tel 66 2 8610933 Fax 66 2 8610935 www.verver.info editor@verver.info galleriver@gmail.com









ACCORDI A DISTANZA

EFFETTI

Ogni volta che mi sono trovato a confronto con l'opera di Nim Kruasaeng, l'effetto è stato quello di sentirmi in uno stato indefinibile per cui, in questo momento, potrei usare il termine dispersione. Intendo dispersione della coscienza, della coscienza vigile e critica. In senso fisico potrei ad assimilare questa condizione a quando si fanno cadere delle gocce di olio nell'acqua: l'olio non si amalgama con quella, restano in superficie più o meno estese masse lenticolari, che a volte vi si disperdono, altre si uniscono toccandosi in formazioni più grandi della medesima struttura, ma non si ha mai una vera e propria contaminazione. Possiamo allora dire che le forme di Nim galleggiano sulla superficie della coscienza e danno luogo ad un'immagine di dispersione.

Mi è capitato in Thailandia in certe ore del primo pomeriggio di esser stato condotto in macchina fuori delle città. Sono, spesso se non sempre, caduto allora in una sorta di torpore vigile: le parole si inabissavano in un silenzio carico, l'attenzione sui particolari si smorzava. Il corpo e la mente assorbiti in un tepore intenso abbassavano le loro paratie, la loro reciproca rigidità, e si rendevano porosi e malleabili a tutto quanto li circondava dall'esterno: la luce si faceva fluida, i colori si scioglievano oltre i propri confini, e tutto finiva con l'agglutinarsi in una pastosità diafana. Ecco allora potevo dire che la mia stessa coscienza si disperdeva. Nelle campagne intorno a Lamphun, o andando da Thonburi verso sud-ovest.

Qualcosa dunque simile alla trance, quell'alterazione dello stato di coscienza, come dicono gli psicologi, simile al sonno, ma con caratteristiche elettro-encefaliche non dissimili da quelle dello stato di veglia. Sempre secondo gli psicologi, durante lo stato di trance, che i Tedeschi chiamano *Verzückung*, si perdono consapevolezza e contatti con la realtà fino al ritorno alla condizione normale accompagnata da amnesia. In me, nel corso di quei caldi pomeriggi in macchina attraverso la campagna thailandese, non si dava amnesia,

ma, ripeto, dispersione della coscienza, caduta della parola, incapacità a-posteriori di definire con precisione quello stato, di cui tuttavia ricordavo, anche se ero incapace di definire, gli effetti.

Mircea Eliade, nei suoi studi sullo sciamanesimo, attribuisce agli sciamani una capacità di concentrazione, di forza e di controllo, che è esattamente il contrario di quanto da me provato in quei momenti di alterazione della coscienza, e parla di un viaggio nel disordine con conseguente e superiore ritorno all'ordine. Per me non era tanto il disordine a prevalere, quanto il diluirsi, come ho già detto, della coscienza.

Come questo stato sia assimilabile alla condizione in cui mi pone l'esperienza dell'opera di Nim è, allo stato dei fatti, ben poco spiegabile.

Per meglio comprendere questa associazione mi viene da fare in raffronto con opere di altri artisti in cui, questa volta consapevolmente, riconosco una certa assonanza con il lavoro di Nim. In particolare Montien Boonma e Palermo.

Si tratta in entrambi i casi di artisti forti, non tanto per la qualità della loro rispettiva opera, e per la "gloria" a quella qualità conseguente, quanto per la loro reciproca appartenenza a sistemi forti per natura, formazione ed ambito operativo.

Anzitutto il sesso maschile, fino a pochi decenni fa dominante nel sistema dell'arte, prima occidentale e quindi a partire dai modelli di quella oggi planetaria.

In Montien, poi, l'apparato operativo in cui l'artista thai ha saputo far confluire, fra i primi su scala mondiale, due filoni contraddistinti e in opposizione l'uno con l'altro, quali quello dell'arte moderna occidentale e quello estetico e spirituale dell'arte thailandese di ispirazione insieme buddhista e popolare.

Infine il sistema vero e proprio dell'arte occidentale di cui Palermo è stato, negli anni a cavallo fra la seconda metà degli anni Sessanta e la prima metà dei Settanta, uno dei più sensibili esponenti, a partire da quella sua posizione individualistica – non si può dire che appartenesse ad alcun trend specifico –, che finiva con l'esaltare uno dei tratti caratteristici di quest'arte: il solipsismo individuale. Non vanno, infatti, dimenticati nel suo caso i dati biografici: nato Peter Schwarze a Lipsia nel pieno della Seconda Guerra Mondiale, il 1943, adottato poi insieme al fratello gemello Michael assume il cognome Heisterkamp; più tardi, già all'accademia di Düsseldorf allievo prediletto di Joseph Beuys, l'artista sciamano guida alla rinascita tedesca, si sceglie, da sé questa volta, un terzo nome, Palermo, da quello di un mafioso italo-americano, Frank "Blinky" Palermo, grande promotore di incontri di pugilato – nel 1949 era il manager di Billy Fox nell'incontro per il campionato del mondo dei pesi medi contro Jack LaMotta, il "toro scatenato" celebrato da Martin Scorsese, che costretto dalla mafia si fece battere, Frank Sinatra, ben consigliato dai suoi amici mafiosi, aveva scommesso su Fox; con il nome di Palermo comincia ad esporre a metà degli anni Sessanta, innamorato di New York vi apre lo studio nel 1973, quattro anni dopo muore alle Maldive appena trentaquattrenne.

Nell'opera di Montien una trama sottile su un ordito fatto di spiritualità buddista e di pratiche operative mutuategli dall'arte contemporanea occidentale congiunge elementi diversi e molteplici in una struttura salda, che è l'opera, anche se non più ermeticamente chiusa nella compattezza monolitica di tanta arte occidentale, ma aperta sempre ad accogliere "l'altro", ad inglobarlo in se stessa. Quel che si ha allora nel suo caso un allargamento della coscienza, non una sua dispersione.

In Palermo tutto si dispiega sulle superfici, espanse o parziali, della pittura, della parete e dell'ambiente e c'è come una sollecitazione, una richiesta di attenzione, che fa emergere in superficie, da abissi insondabili, stati di coscienza profondi, in cui estetica e spiritualità, senso e sostanza dell'essere e dell'apparire finiscono con il comporre nel momentum della loro materializzazione unità lancinanti, quasi primigenie, originali. E in questo l'artista tedesco risponde a quell'idea di assoluto che in varie forme ed epoche ha preso corpo nella

lunga e gloriosa storia dell'arte occidentale, e, insieme, al concetto di Sehnsucht elaborato dai romantici tedeschi come desiderio prepotente verso qualcosa di non definito e di inattuabile.

Nim Kruasaeng è una donna, isan per giunta, priva di ogni formazione canonica, quindi autodidatta, così come svincolata da ogni sistema. La sua opera è come un oggetto senza protezione, un ponte senza parapetti lanciato su un abisso, sul gurgite vasto come la rara avis del detto latino.

ISAN

Da qualche mese ho un amico isan, un giovane amico. Vive da molti anni a Bangkok, ma non la ama, e vagheggia sempre di tornare a vivere al suo paese nella provincia di Kalasin. Con me dimostra un'assiduità che mi commuove, e un'attenzione che ogni volta mi sorprende, abituato come sono ormai da anni a vagare frettolosamente nel grande mondo che da qualche decennio si è ormai aperto a tutti, e che tuttavia esige una velocità che scoraggia ogni attenzione che si prolunghi più del dovuto e che così rischi di far perdere l'occasione giusta, ogni soffermarsi troppo che implichi uno sperpero di energia e di tempo. Non si nutre di animali che abbiano la sua dimensione. Scrupoloso fino all'eccesso nella cura della propria immagine, ha una, bizzarra per me, reticenza a "mostrare il proprio corpo a tutti" come dice lui. Ama il calore dell'intimità nei rapporti umani, e il colore dei cieli aperti.

A volte, di rado su sua esplicita richiesta, gli ho mostrato l'arte di cui mi occupo. L'ha guardata con attenzione ma senza curiosità e non ha mai espresso un giudizio, come se si trattasse di un universo lontano e lui non possedesse alcuno strumento per decrittare articolazioni e sostanza. Quando ha saputo che Nim era un'artista, e quindi apparteneva a quell'universo che di quando in quando gli facevo intravedere, le ha chiesto un giorno a Pattaya di mostrargli i suoi lavori. Li abbiamo sorpresi mentre li stavano guardando, ma non siamo intervenuti.

Più tardi, molto più tardi, in una di quelle lunghe conversazioni in cui ci intratteniamo la sera, mi ha espresso la sua sorpresa e il suo entusiasmo. Gli si era aperto un mondo, felice. Qualcosa di simile era avvenuto nella mia prima adolescenza quando mi affacciai all'universo dell'arte: fu per me attraverso l'esperienza diretta della scultura e della pittura del Quattrocento fiorentino, degli Impressionisti francesi, e di Gauguin e Van Gogh e Picasso, della scultura greca e la plastica papua e l'arte giapponese. Come a me allora, così a lui ora, l'arte non si è presentata come quella risposta al desiderio di bellezza che alberga in ognuno, nella fissa frontalità di un universo di bellezza, ma come un'apertura praticabile su un mondo, anzi sul mondo a cui, sia lui ora che io allora, siamo consapevoli di appartenere e che ora ha aperto, per noi, il proprio più suggestivo accesso.

Credo che ognuno debba avere la propria chiave. Lui l'ha trovata nell'arte di Nim.
Questo, aldilà di ogni giudizio di merito, credo indichi qualcosa.

LA PLAGGE

Ci sono dei quadri di Gauguin, eseguiti sia nel primo che nel secondo e più tormentato soggiorno tahitiano (9 giugno 1891 – 4 giugno 1893 e 9 settembre 1895 – 10 settembre 1901) che mi hanno sempre impressionato fino al punto di farmi identificare in essi la cifra più certa della sua arte. Si tratta perlopiù di coppie di giovani donne ritratte da vicino in quella composizione tipica che la tradizione figurativa occidentale definisce come “conversazione”. Penso ad uno in particolare intitolato Femmes de Tahiti del 1891 – Gauguin era da poco arrivato nell’isola -, ora al Musée d’Orsay, di cui si conosce una variante datata l’anno successivo che si trova alle Staatliche Sammlungen di Dresda e che porta il titolo in tahitiano di Parau api, che vuol dire Notizie del giorno.

Quando all’inizio di quest’anno ho visitato Nim per la prima volta a Pattaya, la scorgevo spesso, dall’alto della terrazza del suo appartamento dove ero ospite, seduta insieme con un’amica per lunghe ore all’ombra di un piccolo albero su quel tratto di spiaggia su cui si affacciava il suo condominio. E le immagini di Gauguin tornavano potentemente alla mia memoria: parau api, notizie del giorno.

Alcuni mesi dopo, la scorsa estate, sono tornato. L’albero era stato tagliato, e Nim e la sua amica non sostano più in quel punto. L’immagine tahitiana non vi rivive più, anche se ne resta – indelebile? – la memoria. Per ritrovarla nella sua fragranza – fragranza – dovrò allora tornare a Parigi, o andare a Dresda, ma vi troverò un segno, per quanto magnifico, ma solo segno. In gennaio avevo ritrovato di quel segno la vita.

LE OPERE

Le prime opere che ho visto di Nim Kruasaeng mi furono mostrate oltre quattro anni fa da Kamin Lertchaiprasert all’Umong Sippadhamma di Chiang Mai.

Si trattava di disegni, per me inquietanti (Unheimlich), da cui cercai subito di allontanarmi, ma che sono rimasti impressi nella mia mente. Ad inquietarmi erano alla fine due aspetti intrecciati fra loro.

Era il tempo del mio primo contatto diretto con la Thailandia, se non con la sua arte: conoscevo da almeno un decennio l’arte di Rirkrit Tiravanija e di Montien Boonma, poi in seguito erano venuti Surasi Kusolwong, Navin Rawanchaikul, Manit Sriwanichpoom, e così via.

Il primo aspetto era dunque quello più direttamente etnico, che, sì, filtrava nell’opera di Montien, ma come tradotto in moduli che la mia formazione occidentale mi permetteva di decrittare e, quindi, di accogliere, di accettare. In Nim tutto era più diretto e senza mediazioni, per cui l’evidenza dell’alterità assumeva caratteri deterrenti e incoraggiava il mio allontanamento, il mio mettermi a distanza e come in difesa. Si trattava di qualcosa di alieno che mi impauriva.

L’altro aspetto, ripeto, strettamente legato al precedente, era dato dal riconoscimento di forme che mi si presentavano come spiritelli che un’energia sconosciuta muoveva in ritmi di una danza, che sentivo, allo stesso tempo, come oggettivamente apotropaica e soggettivamente minacciosa. Contorsioni e piegature incontenibili, sagome e ammassi invasivi, sciame, percorrevano la superficie di iscrizione come se provenissero da un altrove, denso, pregno di energia, e la attraversassero manifestandosi in un movimento che era prima e che sarebbe stato dopo, sottratto ad ogni controllo, vettore di insicurezze: manifestazione immediata, subitanea, parcellare ed effimera, di una potenza, magica, che trascendeva l’apparire, e la cui suggerita esistenza aveva

l'effetto di spaurirmi come un'oscura minaccia. Aduso a fronteggiare le minacce del visibile e del macroscopico, mi trovavo del tutto spiazzato di fronte a quelle dell'invisibile e del microscopico. Né Paul Klee, e tanto meno Wassily Kandinsky, che ero tentato di evocare, non si dimostrarono di alcuna utilità salvifica, ché non si trattava di attingere allo spirituale, quanto di calarsi nel magico. Non si trattava di inabissarsi in una dimensione psichica, quanto di affrontare una dimensione corporea per quanto espansa, corpuscolare, dilagante.

Quelle opere di Nim mi stimolavano ad associarle a quello che in patologia medica si chiama virulenza, quell'attitudine di microrganismi a produrre una malattia. Di fatto la penetrazione di microbi in un organismo vivente maggiore produce uno stato di malattia, quando la loro potenza di offesa prevale su quella di difesa dell'organismo in cui sono penetrati. La virulenza in genere è dovuta ad un complesso di fattori, dei quali alcuni possono essere noti alla patologia, ad esempio un certo potere noto di produrre sostanze ad azione aggressiva, altri possono essere del tutto ignoti. Ci sono casi di certe specie batteriche che in tempi diversi possono presentare oscillazioni di virulenza senza alcuna causa apparente.

Di fronte al primo lavoro di Nim con cui mi sono trovato a contatto le mie difese immunitarie di maschio occidentale colto risultavano di gran lunga più deboli della potenza, quella evidente, ma soprattutto quella nascosta, di cui le sue forme inducevano a pensare l'esistenza.

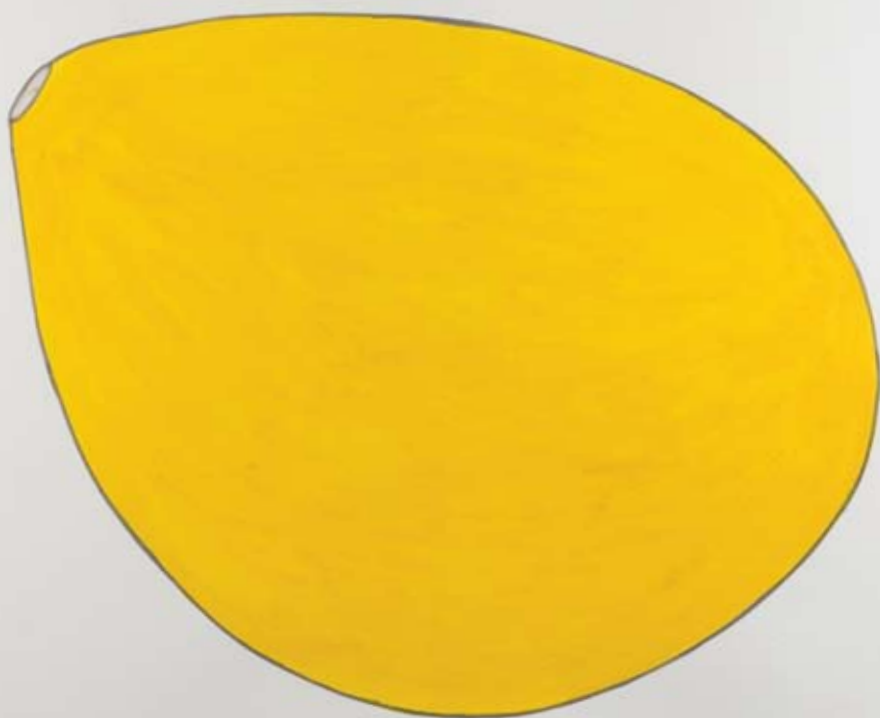
Il lavoro più recente non ha avuto su di me questo effetto. Anzitutto perché negli ultimi anni è notevolmente cambiato: sembra aumentato il grado di controllo dell'artista stessa e insieme sembra dimessa l'urgenza parossistica di un tempo. Poi probabilmente perché io stesso ho acquisito nel frattempo una maggiore familiarità con il contesto ambientale e culturale da cui comunque la sua opera scaturisce, e sono quindi meno succubo agli attacchi dell'alienità. Alienità che si mantiene, ma si converte in differenza, una differenza che presumo di essere in grado di fronteggiare, e che comunque non percepisco più come minaccia. In qualche modo sono come guarito dalla sindrome repulsiva verso l'alieno attraverso un trattamento per così dire omeopatico.

Ma, insisto, il cambiamento è nell'opera. La molteplicità dei riferimenti, quelli al mondo organico per esempio, raggiunge spesso uno stato di sospesa armonia. Eppure le figure che appaiono, se pure in disposizioni più rade, presentano una polivalenza semantica molto ampia, e tuttavia di ambito prevalentemente femminile: sono, insieme e allo stesso tempo, semi, frutti, occhi, seni, mammelle, corpi unicellulari, vasi, alvei, ancora una volta soli o a gruppi radi o spessi, tangenti o appena discosti fra loro, e ciascuno è delimitato il più delle volte da un proprio profilo. Indicano o annunciano una germinazione, una proliferazione di individui al tempo stesso autonomi e in relazione, che si tratti di attrazione reciproca o di rispetto delle diverse e differenziate singolarità.

Non riflettono rappresentandolo un mondo, mentre ne annunciano le infinitamente variabili eventualità in una sorta di indistinta e non impositiva armonia. Acquietato ogni parossismo, dimessa ogni virulenza, cessata ogni minaccia, sono corpi autonomi e termini di relazione sia l'uno con l'altro o l'uno con gli altri sia con la superficie che li accoglie, su cui sono stesi e che essi segnano con la propria presenza. La potenza che sentivo una volta minacciosa si è mutata in vitale energia. E ogni vita impone rispetto e attenzione amorosa, proprio perché costituisce quello che noi viventi condividiamo più di qualsiasi altra cosa.

Oggi nella mostra quelle forme, quei corpi hanno acquisito volume. Ingombrano lo spazio che anche noi condividiamo. La loro materializzazione volumetrica accresce la distensione. Sono arrivati tra noi. Diamo loro il benvenuto.

Pier Luigi Tazzi
Capalle, novembre 2007.



10. 10. 10.
100

การถอดประสานจากระยะอันห่างไกล

อิทธิพลต่อความรู้สึก

ทุกครั้งที่ผมอยู่ตรงหน้างานของนิ่ม เครือแสง มันส่งผลให้ผมรู้สึกที่ผมกำลังตกอยู่ในอาการหนึ่งที่ไม่สามารถอธิบายได้ ซึ่งจนกระทั่งวันนี้ผมขอเรียกอาการนั้นว่า การกระจายตัว ผมหมายถึงการกระจายตัวของสติสัมปชัญญะ หรือการกระจายตัวของการรับรู้

ถ้าจะให้ผมอธิบายโดยเปรียบเทียบทางกายภาพแล้ว ผมจะเปรียบเทียบสภาวะนั้นด้วยน้ำกับน้ำมัน เนื่องจากน้ำมันไม่สามารถรวมตัวเข้ากับน้ำได้ เมื่อเราหยดน้ำมันลงในน้ำหยดน้ำมันเหล่านั้นจะลอยตัวอยู่เหนือผิวน้ำ โดยบางก็แตกกระจายตัวออกบ้างก็รวมตัวกันเป็นกลุ่มใหญ่ แต่ถึงอย่างไรมันก็ไม่อาจรวมตัวเข้ากับน้ำได้

เปรียบกับรูปทรงในงานของนิ่ม ซึ่งลอยตัวอยู่บนผิวนอกของสติ และทำให้เกิดอาการแตกกระจายตัวของสติสัมปชัญญะ ที่เมืองไทย มีคนพาผมออกไปนั่งรถเล่นนอกเมืองอยู่บ่อยครั้ง เกือบทุกครั้ง ผมจะเฝ้ามองสิ่งต่างๆ อย่างล่องลอย เสียงผู้คนรอบข้างค่อยๆ จมลงในความเงียบ และการสังเกตของผมจะค่อยๆ หรีลิ่ง ภายและจิตของผมคลายความระแวดระวังและเริ่มซึมซับความอุ่นอ้าวของบรรยากาศ แล้วปล่อยให้ความรู้สึกต่างๆ กลมกลืนไปกับสภาพแวดล้อมภายนอก แสงแดดเริ่มเลือนไหล ลีลนต่างๆ เริ่มหลอมละลายออกนอกขอบเขตของมันแล้วหลอมรวมเป็นกลุ่มนุ่มนวลบางเบา และในห้วงขณะนั้นเอง บนเส้นทางมุ่งหน้าออกนอกตัวเมืองลำพูนหรือบายหน้าสู่ทางตะวันตกเฉียงใต้ของธนบุรี สติสัมปชัญญะของผมก็เริ่มแตกกระจายไป

อาการของสภาวะที่เกิดขึ้นนั้นคล้ายกับการตกอยู่ในภวังค์ ตามที่นักจิตวิทยาเรียกกัน มันมีลักษณะเหมือนอาการหลับ แต่ต่างกันตรงที่คลื่นไฟฟ้าของสมองยังมีลักษณะของคนที่ยังตื่นอยู่ ขณะบุคคลหนึ่งตกอยู่ในภวังค์ ซึ่งภาษาเยอรมันเรียกว่า **Verzuckung** นั้น นักจิตวิทยาเชื่อว่า เขาจะสูญเสียสติสัมปชัญญะและการรับรู้ความเป็นจริงที่เกิดขึ้นรอบตัว จนกว่าเขาจะกลับเข้าสู่สภาวะปกติ ซึ่งหลังจากเข้าสู่สภาวะปกติแล้ว เขาจะไม่สามารถจำได้ว่าเกิดอะไรขึ้น สำหรับผม ระหว่างเวลาบ้ายอันร้อนอ้าวในรถยนต์ที่มุ่งหน้าสู่ชนบทนั้น ผมไม่ได้สูญเสียความทรงจำ เป็นแต่เพียงสภาวะที่สติสัมปชัญญะแตกกระจายไป คำพูดไม่สามารถเปล่งออกมาได้ และไม่สามารถให้คำจำกัดความแน่ชัดใดๆ กับสภาพที่เกิดขึ้น ซึ่งผมยังสามารถจดจำมันได้ดี เพียงแต่ไม่สามารถอธิบายได้เท่านั้น

ในการศึกษาเรื่อง **Shamanism** (หมอยาซึ่งเชื่อกันว่ามีพลังอำนาจลึกลับและรักษาผู้คนได้) **Mircea Eliade** อธิบายถึงคุณสมบัติของพวก **shamans** ว่าเป็นบุคคลที่มีความแข็งแกร่งในพลังสมาธิและการควบคุมซึ่งเป็นสภาวะตรงกันข้าม

โดยสิ้นเชิงกับอาการที่ผมได้ประสบในช่วงขณะนั้น นอกจากนี้ **Eliade** ยังกล่าวว่ามันเป็นการเดินทางสู่โลกที่ไร้ระเบียบแบบแผน เพื่อนำมาซึ่งความเป็นระบบที่ดีกว่า สำหรับผม มันไม่ใช่สภาวะแห่งความไม่เป็นระบบระเบียบ หากแต่เป็นสภาวะที่สติสัมปชัญญะได้จางลง

สภาวะที่ผมได้อธิบายมานี้ เปรียบได้กับประสบการณ์เมื่อสัมผัสผลงานของนิม ซึ่งยากที่จะอธิบายเช่นกัน

เพื่อความเข้าใจที่กระจ่างขึ้น ผมจะขอเปรียบเทียบกับผลงานของศิลปิน 2 ท่าน ซึ่งโดยสติสัมปชัญญะครบถ้วน ผมเห็นว่ามีความสั่นสะทอนบางอย่างกับผลงานของนิม นั่นคือ มณฑิเยร บูญมาและ **Palermo**

ทั้งสองท่านเป็นศิลปินที่โดดเด่น ไม่ใช่เฉพาะคุณภาพของผลงานและการยอมรับเท่านั้น แต่ในแง่ของบทบาทต่อระบบของวงการศิลปะที่พวกเขาเป็นสมาชิกอยู่ ซึ่งโดยลักษณะธรรมชาติของทั้งสองนั้น การก่อตัวของรูปทรงและขอบเขตของตัวงานเป็นส่วนที่ชัดเจนมาก ประเด็นแรกคือความเป็นเพศชาย ซึ่งมักได้รับการยอมรับและมีอำนาจเหนือกว่าในวงการศิลปะช่วงก่อนหน้านี้ อันมีต้นกำเนิดมาจากวงการศิลปะตะวันตกแล้วแผ่กระจายไปทั่วโลก ด้วยเหตุนี้ ศิลปินไทยอย่างมณฑิเยรสามารถผลานความต่างกันของศิลปะสมัยใหม่แบบตะวันตกเข้ากับสุนทรียศาสตร์และจิตวิญญาณแบบไทยซึ่งได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนาและความนิยมต่อวัฒนธรรมท้องถิ่น ในส่วนของ **Palermo** นั้น เขาเติบโตมากับระบบของศิลปะตะวันตก ซึ่งในช่วงครึ่งหลังของทศวรรษ 60 และช่วงครึ่งแรกของทศวรรษ 70 นั้น เขาเป็นหนึ่งในศิลปินที่มีบทบาทสำคัญ งานของเขามีลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งไม่มีผู้ใดสามารถระบุได้ว่างานของเขานั้นเป็นไปตามกระแสหรือทิศทางใด ซึ่งในท้ายที่สุด ลักษณะอันเฉพาะนี้ถูกนิยามว่า **individual solipsism** (ทฤษฎีที่ว่าด้วยตัวข้าแต่ผู้เดียวที่มีอยู่จริง) ในส่วนชีวประวัติของ **Palermo** เองก็เป็นส่วนที่ไม่อาจมองข้ามชื่อเดิมของเขาคือ **Peter Schwarze** เขาเกิดที่เมือง **Leipzig** ในท่ามกลาง

สงครามโลกครั้งที่สองในปี 1943 เมื่อเขาและ **Michael** น้องชายฝาแฝดถูกนำไปเลี้ยงเป็นบุตรบุญธรรม เขาก็ได้นามสกุลใหม่เป็น **Heisterkamp** จากนั้นเขาได้เข้าศึกษาที่ **Dusseldorf Academy** และได้ชื่อว่าเป็นลูกศิษย์คนโปรดของ **Joseph Beuys** ศิลปินผู้ได้ชื่อว่าเป็น **shaman** แห่งวงการศิลปะและเป็นผู้เบิกทางและตีทะเลวงวงการศิลปะเยอรมันให้ออกจากศิลปะแบบโรแมนติก ที่นี้ **Peter Heisterkamp** ได้เปลี่ยนชื่อเป็นครั้งที่สาม โดยในครั้งนี้เขาเป็นผู้เลือกชื่อนั้นเองว่า **Palermo** ชื่อซึ่งเป็นชื่อของมาเฟีย **Frank "Blinky" Palermo** ผู้จัดการแข่งขันชกมวยชื่อดัง ซึ่งในปี 1949 เขาได้เป็นผู้จัดการของ **Billy Fox** ในการชกชิงตำแหน่งแชมป์เยาวชน **world middle weight** กับ **Jack LaMotta** “เจ้ากระต๊องเดือด” ซึ่งได้รับการสนับสนุนจาก **Martin Scorsese** ในครั้งนั้น **LaMotta** ถูกอิทธิพลมาเฟียบังคับให้ล้มมวย และการชกครั้งนั้น **Frank Sinatra** ยังวางเดิมพันข้าง **Fox** ตามคำแนะนำจากเพื่อนมาเฟียของเขา

ภายใต้ชื่อ **Palermo** ศิลปินหนุ่มเยอรมัน ก็เริ่มแสดงผลงานของเขาในช่วงกลางทศวรรษ 60 และเมื่อตกหลุมรักมหานครนิวยอร์ก เขาก็ได้ย้ายไปทำงานที่นั่นในปี 1973 และเสียชีวิต 4 ปีหลังจากนั้นที่หมู่เกาะมัลดีฟส์ ขณะอายุได้เพียง 34 ปี

ส่วนในงานของมณฑิเยรนั้น มีลักษณะการเชื่อมโยงกันของจิตวิญญาณแบบพุทธกับกับเทคนิควิธีการที่หลากหลายของศิลปะร่วมสมัยตะวันตกแล้วถักทอเป็นโครงสร้างของงานที่แข็งแกร่งแต่กระนั้นก็ได้มีลักษณะปิดกั้นตัวเองอย่างแน่นหนาภายใต้กรอบของศิลปะแบบตะวันตก แต่ผลงานของมณฑิเยรยังเปิดออกสู่ “สิ่งอื่น” และรับมันเข้ามาไว้ภายใน ดังนั้นในกรณีของมณฑิเยร จึงเป็นการขยายตัวใหญ่ขึ้นของสติ ไม่ใช่การแตกกระจายไป ส่วนงานของ **Palermo** นั้นทุกสิ่งเผยตัวยุบนพื้นผิว นอกไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรม งานบนผนัง หรือในสภาพแวดล้อม และสิ่งที่ปรากฏขึ้นบนพื้นผิวนั้น เลือกลงดูความสนใจลงไปสู่ห้วงลึกเกินหยั่งรู้ หรือสภาวะลึกซึ้งของสมาธิ ซึ่งสุนทรียะและจิตวิญญาณ ผัสสะและสสารแห่งความเป็นอยู่ และการปรากฏผลกันเป็นการสรรสร้างความเป็นหนึ่งเดียว และด้วยเหตุนี้ เขาได้ตอบสนองความคิดในเรื่องของความสมบูรณ์ ซึ่งแม้ได้แปรเปลี่ยนรูปร่างไปหลากหลายในยุคสมัยต่าง ๆ แต่ยังคงฝังตัวอยู่ในประวัติศาสตร์อันรุ่งโรจน์และยาวนานของศิลปะตะวันตก ร่วมกับความคิดในเรื่องของความโหยหา (**Sehnsucht**) ซึ่งถูกใช้และพัฒนาขึ้นโดยกลุ่ม **German Romantics** ในแง่ของความปรารถนาและอิทธิพลที่ไม่อาจหัดทาน ซึ่งมีต่อบางสิ่งที่ไม่สามารถเข้าถึงหรือไม่สามารถจำกัดความได้

นิม เครือแสด คือสุภาพสตรีจากภาคอีสาน ซึ่งไม่ได้ศึกษาศิลปะจากสถาบันใด ๆ เธอเรียนรู้ด้วยตนเอง และเป็นอิสระจากระบบแบบแผนทั้งปวง งานของเธอเหมือนกับสิ่งที่ถูกแขวนอยู่สูงโดยไม่มีเครื่องมือป้องกันหรือรองรับใด ๆ เหมือนสะพานที่ทอดข้ามเหวลึกโดยปราศจากราวจับ หรือที่ภาษาละตินเรียกว่าอยู่เหนือ **gurgite vasto** เหมือนกับ **rara avis**

อิสาน

ผมมีเพื่อนใหม่เป็นหนุ่มชาวอิสาน เขาอยู่กรุงเทพฯ มาหลายปีแล้ว แต่เขาไม่ชอบกรุงเทพฯ และมักพูดเสมอว่า ถ้ามีโอกาสเขาอยากกลับไปอยู่บ้านเกิดที่จังหวัดกาฬสินธุ์ ความมีน้ำใจของเขาทำให้ผมซาบซึ้ง และความสนใจของเขาต่อสิ่งต่างๆ ทำให้ผมประหลาดใจอยู่เสมอ เพราะผมชินกับการทำงานที่ต้องเดินทางไปมาสู่โลกกว้าง ซึ่งในช่วงยี่สิบถึงสามสิบปีมานี้ได้ถูกเปิดออกสู่ผู้คนทั่วไปมากขึ้น แต่กระนั้นทุกอย่างก็ยังคงเป็นไปด้วยความเร่งรีบเพื่อให้ไม่เสียเวลา พลังงานและโอกาส ซึ่งทำให้การให้ความสนใจของผมที่ควรจะมีต่อสิ่งต่างๆ นอกเหนือขอบเขตของการทำงานเป็นไปได้ยาก เพื่อนของผมคนนี้ไม่รับประทานสัตว์ใหญ่ เขาใส่ใจกับภาพพจน์ของเขาเป็นอย่างมากและบางครั้งอาจถึงขั้นมากเกินไป และที่ทำให้ผมประหลาดใจมากที่สุดก็คือเขาไม่ยอมเผยร่างกายของเขาให้คนอื่นได้เห็น เขาชอบความอบอุ่นของความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ และชอบสีของท้องฟ้าในวันที่อากาศแจ่มใส

บางครั้ง หรือนานๆ ครั้งตามคำขอของเขา ผมจะให้เขาดูงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับงานของผม เขามองดูมันด้วยความสนใจโดยปราศจากคำถาม และไม่เคยแสดงความคิดเห็นใดๆ เหมือนกับว่างานศิลปะพวกนั้นมาจากจักรวาลอื่นอันห่างไกล และราวกับว่าเขาไม่มีเครื่องมือนำใดๆ เลยที่จะถอดรหัสรูปทรงและเนื้อหาสาระของมัน

แต่วันหนึ่งที่พ่ายแพ้หลังจากหลังจากเขาได้รู้ว่านี่เป็นศิลปะชิ้นหนึ่งซึ่งนั้นก็หมายความว่าเธอเป็นส่วนหนึ่งของจักรวาลไกลโพ้นนั้น ที่ผมมักจะให้เขาชำเลื่องมองเขาจึงได้ขอดูงานของเธอบ้าง ผมรู้สึกประหลาดใจแต่ก็ไม่ได้โต้แย้งใดๆ นานหลายวันหลังจากนั้นในระหว่างบทสนทนาอันยาวนานยามเย็นของเรา เขาก็ได้กล่าวถึงความตื่นเตนที่ได้ชมงานของนิ่ม โลกใหม่ที่สดใสได้เปิดออกแก่เขาแล้ว เหมือนกับผมซึ่งเขาสู่โลกศิลปะครั้งแรกตอนที่กำลังอยู่ในช่วงชีวิตวัยรุ่นตอนต้น ครั้งนั้นผมได้สัมผัสงานประติมากรรมและจิตรกรรมสมัยศตวรรษที่ 15 ของฟลอเรนซ์ งานของกลุ่มอิมเพรสชันนิสต์ฝรั่งเศส งานของโกแกง แวนโกะ และปีคาสโซ ประติมากรรมกรีก งานแกะสลักของปาปวนและศิลปะญี่ปุ่น ผมในตอนนั้นก็คงเหมือนกับเขาในตอนนี้อยู่ ซึ่งศิลปะไม่ได้แสดงตัวในฐานะสื่อที่ทำหน้าที่แสดงออกถึงความปรารถนาต่อความงามที่ฝังอยู่ในตัวเราแต่ละคนเท่านั้น ศิลปะไม่ได้เป็นเพียงแค่การเผชิญหน้ากับจักรวาลแห่งความงาม แต่ศิลปะเป็นการเปิดออกสู่โลกซึ่งทั้งเขาในขณะนี้และผมในขณะนี้รับรู้ได้ว่ามีอยู่จริง และสำหรับเราในตอนนี้อย่างไรก็ตาม โลกนั้นได้เผยทางเข้าแก่เราทั้งคู่แล้ว

ผมเชื่อว่าเราแต่ละคนมีกุญแจของตนเอง เขาพบกุญแจในงานศิลปะของนิ่ม ซึ่งผมเชื่อว่ามันบ่งบอกถึงบางสิ่งบางอย่างได้มากกว่า การตัดสินทางคุณค่าใดๆ

ชายหาด

มีผลงานจิตรกรรมของโกแกงที่เขาได้ทำไว้ตอนที่ไปพำนักที่เกาะตาฮิติทั้งสองครั้ง ครั้งแรกเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน ค.ศ. 1891 ถึง 4 มิถุนายน ค.ศ. 1893 และครั้งที่สองเมื่อวันที่ 9 กันยายน ค.ศ. 1895 ถึง 10 กันยายน ค.ศ. 1901 งานเหล่านี้ทำให้ผมประทับใจมากถึงขั้นคิดว่ามันเป็นหัวใจของผลงานศิลปะทั้งหมดของเขา ซึ่งงานในชุดนี้ส่วนใหญ่จะเป็นภาพหญิงพื้นเมืองนั่งอยู่เป็นคู่ ภายใต้องค์ประกอบทางศิลปะที่แบบแผนทางศิลปะตะวันตกเรียกว่า “การสนทนา” ผมกำลังนึกถึงงานที่ชื่อ Femmes de Tahiti เป็นพิเศษ งานชิ้นนี้เขาเขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1891 เมื่อเขาเพิ่งไปถึงยังตาฮิติใหม่ๆ ปัจจุบันอยู่ที่ Musee d'Orsay และมีอีกชิ้นหนึ่งที่คล้ายกัน ซึ่งโกแกงเขียนขึ้นในปีถัดมา ปัจจุบันถูกเก็บรักษาไว้ที่ Staatliche Sammlungen เมืองเดรสเดน งานชิ้นนี้มีชื่อว่า Parau api ที่แปลว่า News of the day

เมื่อต้นปีนี้ผมได้ไปเยี่ยมนิ่มที่พำนักเป็นครั้งแรก บ่อยครั้งที่ผมมองเห็นเธอจากบนระเบียงห้องพักของเธอซึ่งผมไปพำนักอยู่ เธอชอบนั่งอยู่ใต้ร่มไม้บนชายหาด พูดคุยกับเพื่อนผู้หญิงของเธอเป็นเวลานาน ในเวลานั้นภาพงานของโกแกงก็ได้ผุดขึ้นมาจากความทรงจำของผม ภาพ Parau api “ข่าวประจำวัน”

หลายเดือนผ่านไปจนถึงฤดูร้อนที่ผ่านมา ผมได้กลับไปไปที่นั่นอีกครั้ง ต้นไม้ต้นนั้นถูกตัดออกไปแล้ว และนิ่มกับเพื่อนของเธอก็ไม่ได้นั่งคุยกันที่นั่นอีกแล้ว

ภาพบรรยากาศแบบตาฮิตินั้นคงไม่สามารถกลับมามีชีวิตชีวาได้อีกครั้ง แต่ความทรงจำที่ลอบอกไม่ได้ยังคงอยู่ ถ้าผมอยากพบภาพอันเด่นชัดและหอมหวานนั้นอีกครั้ง ผมต้องไปที่ปารีสหรือเดรสเดน แต่ผมคงพบได้เพียงแค่อัญลักษณ์และแม้จะเป็นสัญลักษณ์อันงดงาม ก็เป็นได้เพียงแค่อัญลักษณ์เท่านั้น เมื่อเดือนมกราคมที่ผ่านมา ผมได้เห็นความมีชีวิตชีวาในสัญลักษณ์นั้นแล้ว

ผมได้ชมผลงานของนิม เครือแสง เป็นครั้งแรกเมื่อว่าสี่ปีมาแล้ว โดยคามิน เลิศชัยประเสริฐ ได้พาผมไปชมนิทรรศการที่อุโมงค์ศิลปะธรรม จังหวัดเชียงใหม่

ครั้งนั้นงานส่วนใหญ่เป็นงานวาดเส้น ซึ่งภาพเหล่านั้นได้รับทวนจิตใจผมเป็นอย่างมาก (Unheimlich) จนผมพยายามที่จะออกห่างจากมันโดยทันที แต่มันกลับติดตรึงอยู่ในใจของผม

จริงๆ แล้ว สิ่งที่รับทวนจิตใจของผมนั้น มีสองแ่งมุมที่เกี่ยวข้องกันอยู่

ช่วงนั้นเป็นครั้งแรกของผมที่มาสัมผัสกับประเทศไทยโดยตรงในแ่งมุมที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับศิลปะ เพราะก่อนหน้านี้ กว่าสิบปีผมรู้จักงานศิลปะของศิลปินเชื้อสายไทยอย่างถูกชฎุทธิ ติระวณิช และมณฑิยร บุญมา แล้วก็ตามด้วยงานของสุรสีห์ กุศลวงศ์ นาวิณ ลาวัลย์ชัยกุล มาנית ศรีวานิชภูมิ และคนอื่นๆ

แ่งมุมจากผลงานของนิม แ่งมุมแรกนั้นคือลักษณะของความเป็นไทยที่ชัดเจน ซึ่งความจริงแล้วในงานของมณฑิยรความเป็นไทยนี้ก็ไ้แต่ซ่อนอยู่ แต่มันได้ถูกแปลงเป็นการแสดงออกที่คนตะวันตกอย่างผมสามารถตีความได้ ซึ่งนั่นนำไปสู่การยอมรับอีกขั้นหนึ่ง แต่สำหรับผลงานของนิม ทุกๆ สิ่งแสดงออกอย่างตรงไปตรงมาโดยปราศจากการขัดเกลา ซึ่งผลที่ได้คือความแปลกประหลาดที่ทำให้ผมเกิดความรู้สึกว่าถูกคุกคามชัดเจน จนต้องพยายามปลีกตัวออกมาเสมือนเป็นการป้องกันตัวเอง มันเป็นบางสิ่งๆ ที่สร้างความรู้สึกกลัวให้กับผม

ส่วนอีกแ่งมุมหนึ่งซึ่งเชื่อมโยงกับแ่งมุมแรกอย่างเหนียวแน่นก็คือการก่อตัวของรูปทรง ซึ่งแสดงตัวต่อหน้าผมคล้ายกับดวงวิญญาณเล็กๆ เคลื่อนไหวไปมาด้วยพลังลึกลับบางอย่างที่ผมไม่อาจล่วงรู้ได้ มันทำให้ผมรู้สึกหวาดหวั่นและถูกคุกคามในเวลาเดียวกัน พวกมันบิดเบี้ยวและหักงอ หยาบและหนาแน่น ปีนป่าย วิ่งไปมาบนพื้นผิวภาพราวกับว่าพวกมันมาจากถิ่นอื่นอีกทั้งยังทึบตัน เต็มไปด้วยพลังงาน และเคลื่อนไหวไปมาโดยอิสระจากการควบคุมใดๆ จนก่อให้เกิดความรู้สึกไม่ปลอดภัย เหมือนกับการปรากฏขึ้นโดยฉับพลันของพลังหรือเวทมนตร์ซึ่งแปลกแยกและก่อให้เกิดความรู้สึกถึงผีหรือดวงวิญญาณซึ่งการรับรู้ถึงการมีอยู่ของมันทำให้เกิดความหวาดกลัวถึงการคุกคามที่อึดครึ้ม ผมเคยชินกับการคุกคามจากสิ่งที่สามารถมองเห็นได้ แต่การเผชิญหน้ากับสิ่งที่ไม่สามารถมองเห็นนั้นทำให้ผมต้องผะ ผมพยายามนึกถึงงานของ Paul Klee และ Wassily Kandinsky แต่ก็ไม่มีชิ้นไหนช่วยปลอบประโลมให้ผมรู้สึกดีขึ้นได้ เพราะงานของศิลปินทั้งสองไม่ได้มีความรู้สึกถึงภูตผี หรือวิญญาณ แม้จะมีความเกี่ยวพันกับเรื่องของเวทมนตร์อยู่บ้าง และก็ไม่ใช่การจมลงสู่ห้วงมิติของจิต หากแต่เป็นการเผชิญหน้ากับมิติทางกายภาพที่ถูกขยายใหญ่ขึ้นจนท่วมท้น

ส่วนงานของนิมนั้นกระตุ้นให้ผมรู้สึกถึงภาวะที่ในทางการแพทย์เรียกว่าภาวะติดเชื่อ มันเป็นภาวะที่เชื่อจุลินทรีย์ได้ก่อให้เกิดโรคแก่ร่างกาย เมื่อเชื่อได้เข้าสู่วิยะของสิ่งมีชีวิตจะก่อให้เกิดภาวะการเกิดโรคเมื่อภูมิต้านทานของสิ่งมีชีวิตนั้นไม่อาจต้านทานเอาไว้ได้ โดยทั่วไปแล้วภาวะการติดเชื่อนั้นขึ้นกับปัจจัยอันซับซ้อนหลายปัจจัย บางปัจจัยก็เป็นที่เราเข้าใจแล้วในทางพยาธิวิทยา ในขณะที่บางปัจจัยก็ยังไม่มีความเข้าใจโดยสิ้นเชิง เช่นมีแบคทีเรียสายพันธุ์หนึ่งที่ทำให้เกิดการติดเชื่อได้ในสภาวะที่ต่างกัน โดยที่เรายังไม่สามารถทราบสาเหตุอันแน่ชัด

เมื่อผมได้สัมผัสกับงานชุดแรกของนิมนั้น ภูมิต้านทานของชายชาวตะวันตกที่มีการศึกษานั้นอ่อนแอกว่าพลังบางอย่างที่ชัดเจนและหลบซ่อนอยู่ในงานของเธอ โดยรูปทรงเหล่านั้นกระตุ้นให้ผมรับรู้ถึงการดำรงอยู่ของมัน

แต่ในงานชุดใหม่ของเธอไม่ได้ทำให้ผมรู้สึกเช่นนั้นอีก เหตุือสิ่งอื่นใดอาจเป็นเพราะว่าในช่วงสองสามปีหลังมานี้งานของเธอได้เปลี่ยนไปมาก สิ่งที่ควบคุมไม่ได้ถูกละทิ้งไป แล้วแทนที่ด้วยความพยายามควบคุมของศิลปินที่มีเพิ่มมากขึ้น และก็นื่องด้วยในระยะหลังมานี้ผมเองก็มีความคุ้นเคยกับบริบททางสภาพแวดล้อมและวัฒนธรรมอันเป็นที่มาของผลงานของเธอมากขึ้น ผมจึงรู้สึกสั่นสะเทือนจากการจู่โจมของสิ่งประหลาดน้อยลง ทั้งที่สิ่งประหลาดนั้นยังคงอยู่ แต่ในตอนนี้ได้เปลี่ยนแปลงไปเป็นความแตกต่างที่ผมอนุมานว่าสามารถประจันหน้ากับมันได้ มันเป็นความแตกต่างที่ไม่ได้ให้ความรู้สึกคุกคามอีกแต่อย่างใด ในอีกแ่งหนึ่งผมเองก็ได้พยายามรักษาอาการผลักไล่สิ่งประหลาดจนเริ่มจะหายดีแล้ว

แต่ผมก็ยังยืนยันว่า ได้มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นกับผลงานของนิม หลายๆ สิ่ง หลายๆ อย่าง เช่นรูปร่างเหล่านั้นมีความกลมกลืนมากขึ้น รูปทรงที่ปรากฏขึ้นแสดงถึงความหมายหลายระดับ แต่ยังคงมีที่มาจากโลกของสตรีเพศพวกมันเป็นทั้งเมล็ดพืช, ผลไม้, ดวงตา, หน้าอก, สัตว์เซลล์เดียว, ภาชนะ และมดลูกในเวลาเดียวกัน บางครั้งพวกมันดำรงอยู่ตามลำพัง บางรวมเป็นกลุ่มทั้งหนาแน่นและประปราย บางแนบชิดกัน บางก็ห่างไกล แต่กระนั้นแต่ละรูปทรงก็มีพรหมแดนเป็นของตนเอง พวกมันบ่งบอกถึงการเกิดและการเพาะตัวของสิ่งมีชีวิตที่เป็นอิสระแต่ในขณะเดียวกันก็ผูกพันกับสิ่งมีชีวิตอื่น ไม่ว่าจะเป็นการตอบสนองต่อ

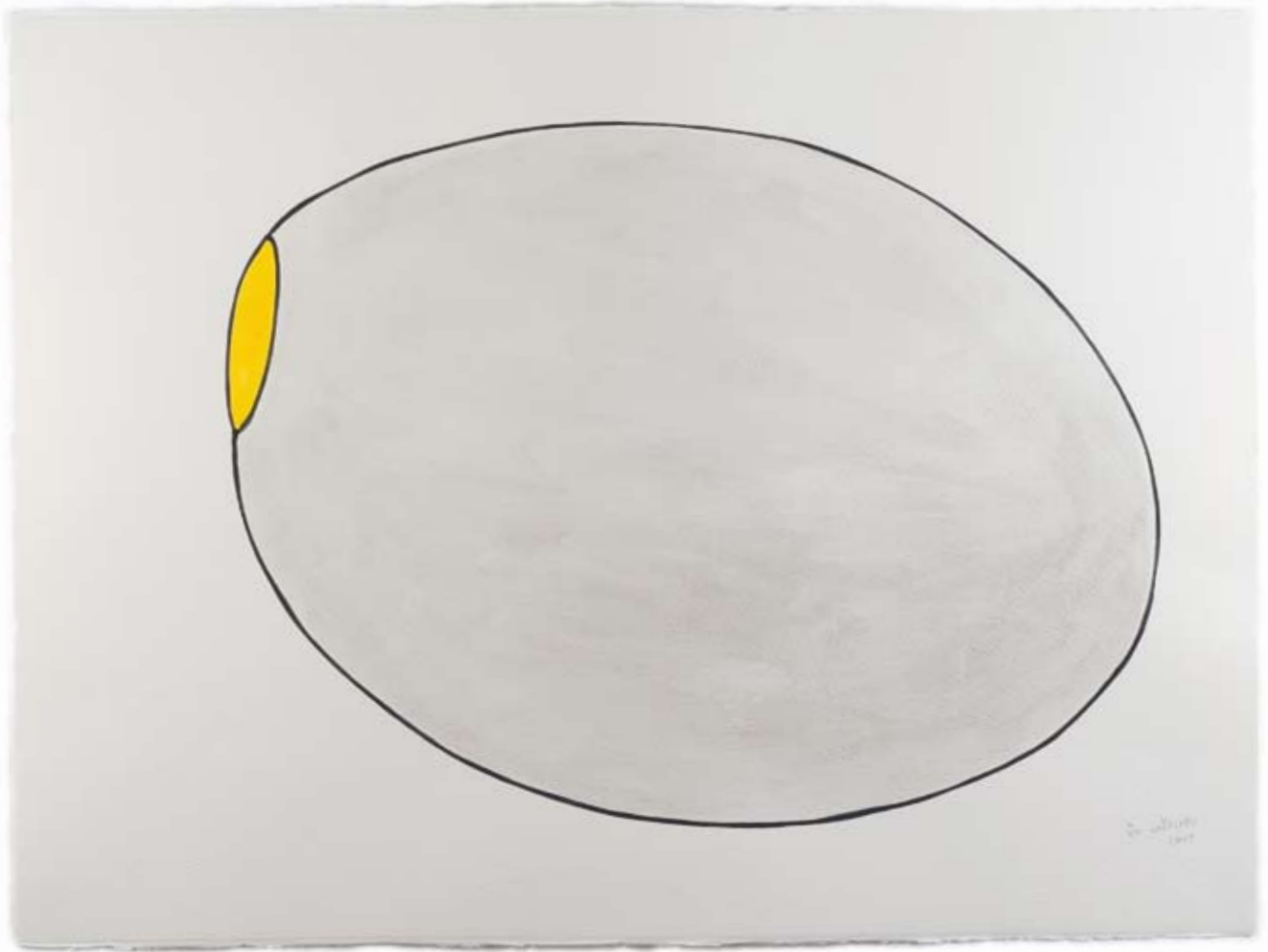
สิ่งดึงดูดใจหรือการยอมรับในความหลากหลายของความแตกต่างของแต่ละสิ่ง

พวกมันไม่ได้สะท้อนถึงโลกที่พวกมันดำรงอยู่ เพราะมันแสดงเรื่องราวหลากหลายไม่มีที่สิ้นสุดแม้จะเป็นไปด้วยความพร่ามัวไม่ชัดเจนของความลงรอย พวกมันเป็นอิสระและเป็นบทสรุปของความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งหนึ่งกับอีกสิ่งหนึ่งหรือสิ่งหนึ่งกับสิ่งอื่นๆ บนพื้นผิวที่พวกมันครอบครอง แผ่ขยาย และประกาศถึงการดำรงอยู่ของมัน พลังซึ่งครั้งหนึ่งผมเคยรู้สึกว่าคุกคามผมได้เปลี่ยนไปเป็นพลังแห่งชีวิต และในทุกๆ ชีวิตเรียกร้องการยอมรับและการใส่ใจด้วยความรัก แน่หนอนที่เดี๋ยวนั้นเป็นเพราะมันเป็นส่วนประกอบซึ่งเราในฐานะสิ่งมีชีวิตชนิดหนึ่ง สามารถแบ่งปันร่วมกันมากกว่าสิ่งมีชีวิตชนิดอื่น

ในนิทรรศการครั้งนี้ รูปทรงเหล่านี้ได้ครอบครองปริมาตร พวกมันเข้ามาอยู่ในพื้นที่ร่วมกับเราความเป็นจริงทางปริมาตรของมันขยายตัวเติบโตขึ้นและได้มาอยู่ท่ามกลางพวกเราแล้ว ขอให้เราเตรียมต้อนรับพวกมันเถิด

เพียร์ ลุยจิ หัซซี

Capalle, พฤศจิกายน 2550

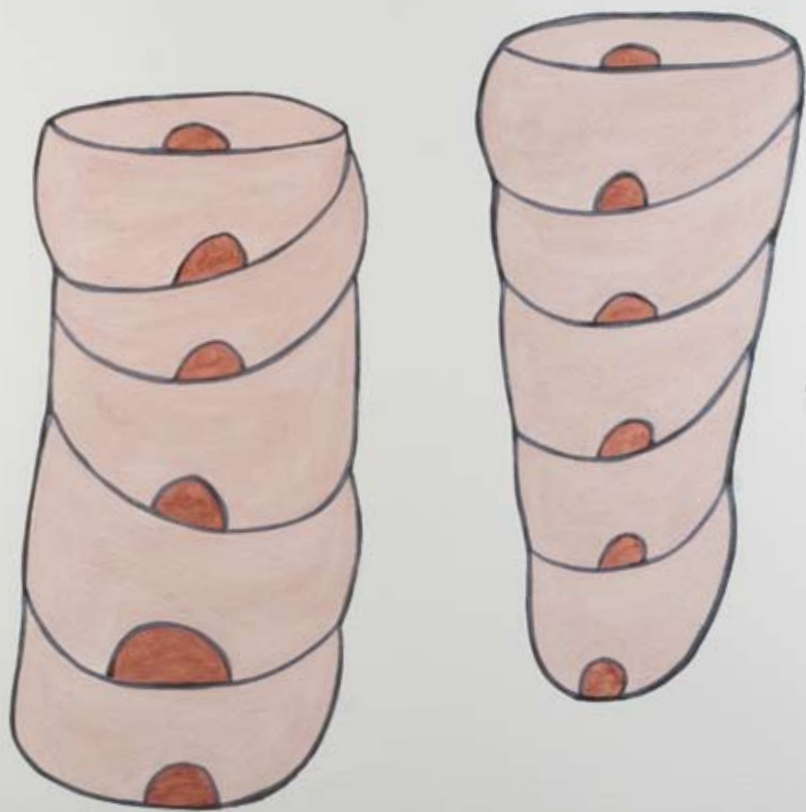


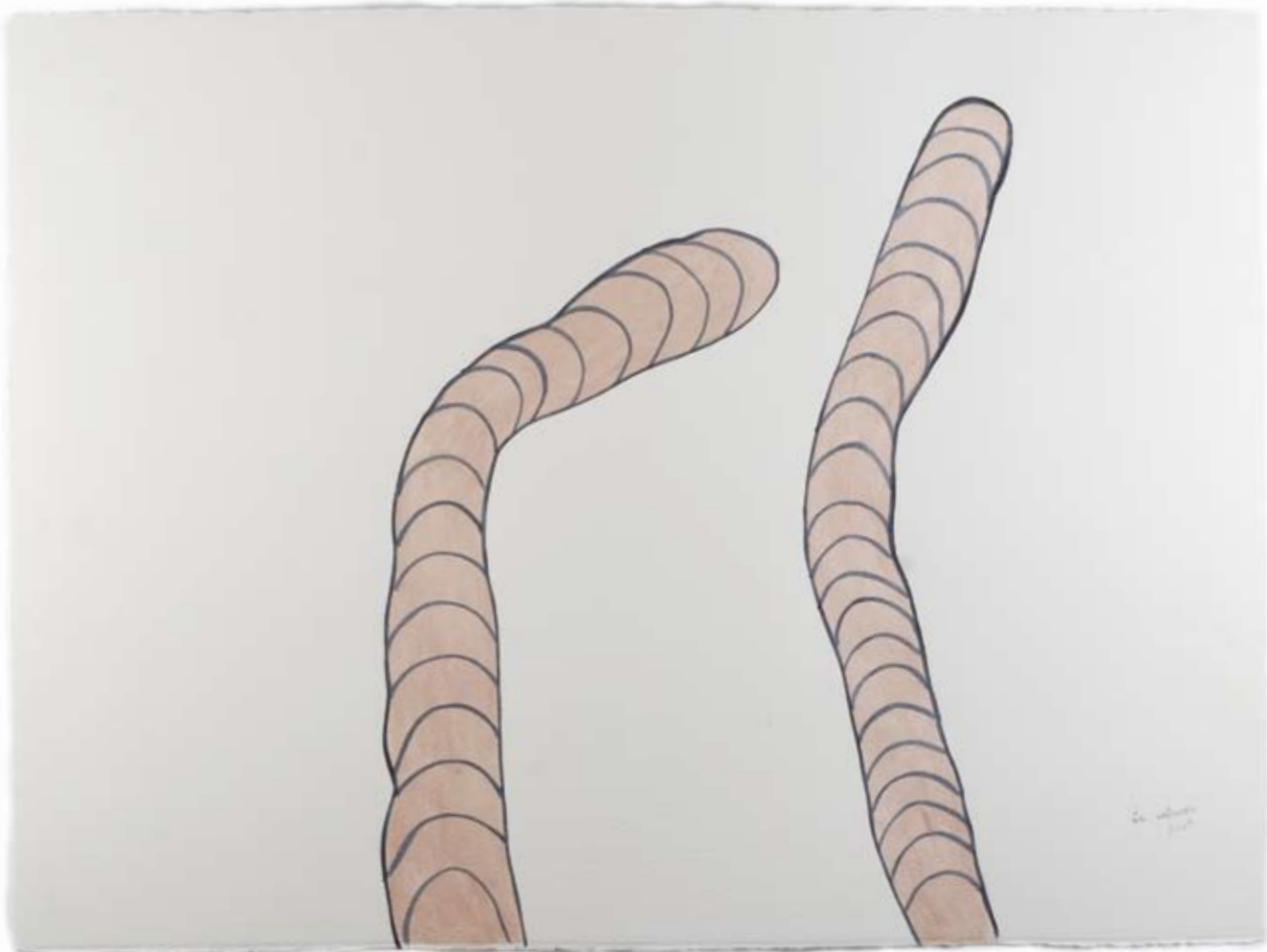


1/2 1/2 1/2
2005



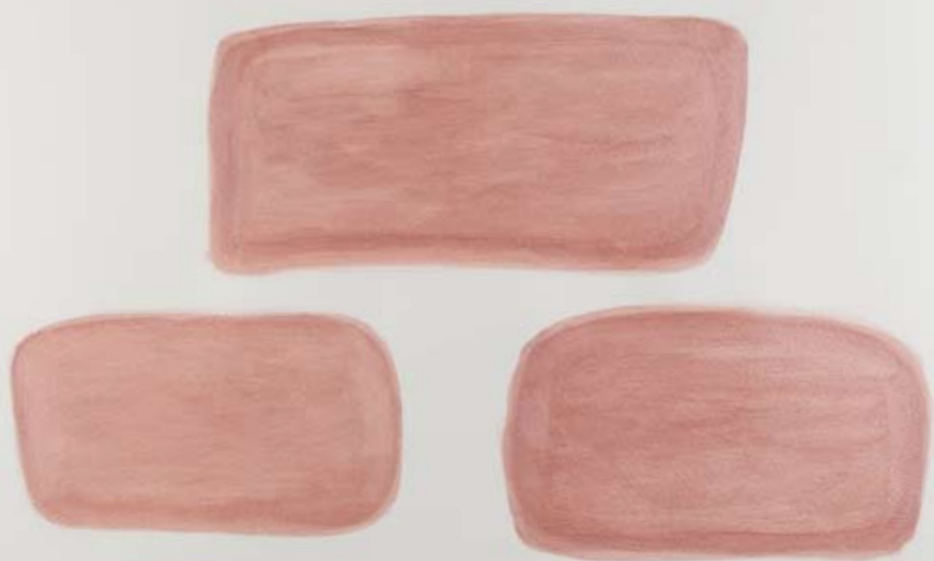
26. 10/10/21
2021







10/10/10
2007



ON 10/10/00
2007







Dr. Williams
200





20. 10/10/14
2002

DISTANT ATTUNEMENTS

EFFECTS

Each time I find myself in front of Nim Kruasaeng's work, it has the effect of making me feel as if I am in an undefinable state for which, right now, I would use the term dispersion. By which I mean a dispersion of consciousness, of critical self-awareness.

Physically I could compare this condition to when drops of oil fall into water: the oil does not mix with it, but more or less lenticular lumps rest on the surface, some dispersing whilst others unite in larger formations, though there is never a proper combining of the two elements. Thus one can say that Nim's shapes float on the surface of our consciousness and create dispersion.

Sometimes in the hours of the early afternoon in Thailand I have been transported by car outside of town. I have, often if not always, fallen into a kind of watchful torpor: words fall into a pregnant silence, attention to the particular is dimmed. Absorbed in an intense warmth, mind and body drop their guards, their reciprocal rigidity, and render themselves porous and malleable to all that surrounds them on the outside: light becomes fluid, colours melt beyond their borders, and it all ends up agglutinating into a diaphanous softness. And so in those moments I can say that my own consciousness became dispersed in the countryside around Lamphun, or heading south-west from Thonburi.

That alteration of one's state of consciousness is something akin to a trance, as psychologists put it, similar to sleep, but characterized by electrical-brain activity not dissimilar to that of a waking-state. During trance, which the Germans call *Verzückung*, psychologists believe that one loses consciousness and contact with reality until returning to a normal condition accompanied by amnesia. For me, during those hot afternoons in the car passing through the Thai countryside, there was no amnesia but, I repeat, a dispersal of awareness, a loss of speech, an inability afterwards to precisely define that state, which I still remember, even though I was incapable of defining its effects.

In his study of shamanism, Mircea Eliade attributes shamans with a capacity for concentration, strength

and control, which is exactly the contrary of what I experienced in those moments of altered consciousness, and he speaks of a voyage into disorder with a subsequent and superior return to order. For me it was not disorder that prevailed as much as a diluting, as I have already said, of consciousness.

Just how this state is comparable to the conditions in which I have described the works of Nim is, all considered, somewhat difficult to explain. To better understand this association I wish to compare the work of the other artists in which, this time consciously, I recognise a certain resonance with the work of Nim. In particular, Montien Boonma and Palermo.

Both are strong figures, not so much for the quality of their respective works, and for the ‘glory’ attributed to that quality, but for their reciprocal belonging to systems which by their very nature, formation and domain of work are strong. First of all the male sex, which until a few decades ago dominated the art system, originally that of the West and so from this model to the rest of the planet. Thus, the Thai artist Montien was able to bring together in his domain of work two contrasting threads in opposition to one another: that of Western modern art and the aesthetic and spirituality of Thai art inspired by Buddhism and popular arts. And then, the actual system of Western art of which Palermo was, in the years between the second half of the 60s and the first half of the 70s, one of the most sensitive exponents, given his individualistic position – one cannot say that he belonged to any specific trend – and which ended up emphasizing one of the characteristic traits of this art: individual solipsism. In fact, his biography should not be forgotten: born Peter Schwarze in Leipzig in the middle of the Second World War, in 1943, adopted with his twin brother Michael they were given the surname Heisterkamp; later, when at the Düsseldorf Academy and already the favourite pupil of Joseph Beuys, the shaman-artist who spearheaded the Germany rebirth, he chose a third name, this time by himself: Palermo. The name of an Italian-American mafioso, Frank “Blinky” Palermo, a top promoter of boxing matches – in 1949 he was manager of Billy Fox in his bout for the World Middleweight Championship against Jack LaMotta, the ‘raging bull’ celebrated by Martin Scorsese, who was forced by the mafia to let himself be beaten, and when Frank Sinatra, well-advised by his mafia friends, placed his bet on Fox. Under the name Palermo the young German artist began to exhibit in the middle of the 60s, and having fallen in love with New York he opened a studio there in 1973, dying four years later in the Maldives at only just 34 years old.

In Montien’s work a fine thread spun from Buddhist spirituality and his domain of work draws on many diverse elements from western contemporary art, and weaves them into a solid structure, the artwork, even though this is no longer hermetically closed within the monolithic compactness of so much western art, but is open to “the other”, englobing it in itself. Thus, in his case this is an enlarging of consciousness, not its dispersion. In Palermo everything unfolds on the surfaces, expanded or partial, of painting, of walls and environments; and there, emerging on the surface, is a kind of suggestive call for attention, of unknowable abysses, profound states of consciousness, in which aesthetics and spirituality, sense and the substance of being and appearance end up creating in the momentum of their materialization incisive, original, almost ancestral unities. And it is in this that the German artist responds to that idea of the absolute which in various forms and epochs has taken shape in the long and glorious history of western art and, together with the concept of *Sehnsucht* elaborated by the German Romantics, as overpowering desire towards something undefined and unreachable.

Nim Kruasaeng is a woman, from Isan moreover, without any canonical education, that is, self-taught, and so free of every system. Her work is like an overhang without protection, a bridge without railings spanning an abyss, over the gurgite vasto like the *rara avis* of the Latin saying.

ISAN

For the last few months I have had an Isan friend, a young friend. For many years he has lived in Bangkok, but he does not love it, and he constantly wishes to return to live in his village in the province of Kalasin. With me he demonstrates an assiduousness that moves me, and an attention to things that always surprises me, used as I am to frenetically wandering in the wider world which for a few decades now has been open to everyone, yet nevertheless requires a quickness which discourages every attention which lasts longer than it needs to and so risks losing the right moment, every lengthy pause which implies a waste of energy and time. He does not nourish himself with animals of his dimensions. Scrupulous to excess in his care for his image he has a reticence, bizarre to me, to “show his own body to everyone” as he puts it. He loves the warmth of the intimacy of human relationships, and the colour of open skies.

Sometimes, rarely at his explicit request, I have shown him the art with which I occupy myself. He looks at it with attention but without curiosity and has never expressed any judgement, as if it comes from a distant universe, and as if he possesses not a single tool to decipher its forms and substance.

When he learned that Nim was an artist, and so belonged to that universe which I occasionally gave him a glimpse of, he asked her one day at Pattaya to show him her works. We surprised them as they looked at them, but we did not intervene.

Later, much later, in one of those long conversations with which we occupy ourselves in the evening, he expressed his surprise and his enthusiasm. There a world opened to him, a happy one. Something similar happened to me in my early teenage years when I first faced the universe of art: for me this was through the direct experience of the sculpture and paintings of 15th century Florence, of French Impressionists, of Gauguin, Van Gogh and Picasso, of Greek sculpture, Papuan carvings, and Japanese art. For me then, as for him now, art did not present itself as a response to the desire for beauty which is lodged in each one of us, as a confrontation with a universe of beauty, but as a practical opening to a world, actually to the world that both he now and I then are aware of inhabiting, and which has, for us, now disclosed its most suggestive entrance.

I believe that each of us has our own key. He found his in the art of Nim. I believe that this, beyond any judgment of worth, indicates something.

LA PLAGÉ

There are some paintings by Gauguin, made during both his first and his second more tormented sojourn on Tahiti (9 June 1891 – 4 June 1893 and 9 September 1895 – 10 September 1901), which have always struck me, so much so that I identify them as the core of his art. They are mostly couples of young women portrayed close-up in that typical composition which the western figurative tradition defines as ‘conversation’. I am thinking of one in particular entitled *Femmes de Tahiti* of 1891 – Gauguin had just arrived on the island – now in the Musée d’Orsay, of which we know of a variant dated to the following year which is now found in Dresden’s Staatliche Sammlungen and which carries the title *Parau api*, which means *The News of the Day*.

At the beginning of this year when I visited Nim for the first time at Pattaya, you could often see her from up high on the balcony of her apartment where I was a guest, sitting at besides a friend for long hours

in the shadow of a small tree on that strip of beach which her building faced. And those images of Gauguin's returned powerfully to my memory: *parau api*, the news of the day.

Some months later, this summer, I returned. The tree had been cut down and Nim and her friend no longer spent time in that place. The Tahitian image did not come alive again, even though – as if indelible? – the memory remained. To find its fragrance – fragrance – again I will have to return to Paris, or go to Dresden, but I will find a sign, and though magnificent, only a sign. In January I had found life in that sign.

THE WORKS

The first works of Nim Kruasaeng that I saw were shown to me more than four years ago by Kamin Lertchaiprasert at Umong Sippadhamma in Chiang Mai.

They were drawings which unsettled me (*Unheimlich*), and from which I immediately tried to distance myself, but which remained engraved in my mind.

What unsettled me was, in fact, two intertwined aspects.

It was the time of my first direct contact with Thailand, if not with its art: I had known the art of Rirkrit Tiravanija and Montien Boonma for at least a decade, and there followed Surasi Kusolwong, Navin Rawanchaikul, Manit Sriwanichpoom and so on.

The first aspect was that which is most directly ethnic, and in fact filters through in Montien's work, but which there was translated in modules that my western training enabled me to decipher and so to embrace, to accept. With Nim everything was more direct and without mediation, so that the evidence of alterity assumed a character of deterrence and encouraged my distancing, my putting distance like a defence. This was something alien which filled me with fear.

The other aspect, and I repeat, strictly linked to the previous one, was provided by the recognition of forms which presented themselves to me as little spirits which an unknown energy moved to the rhythm of a dance, which I felt, at the same time, to be both objectively apotropaic and subjectively threatening.

Contorted and uncontainable folds, outlines and invasive masses, swarms, ran over the surface of the inscription as if they came from an elsewhere, dense, pregnant with energy, and they crossed it with a movement which both before and so afterwards, being subtracted from any kind of control, was a vector of insecurity: an immediate manifestation, sudden, parcelled and ephemeral, of a power, magic, which transcended apparition, and whose suggested existence had the effect of making me fearful of an obscure threat. Used to facing threats of the visible and macroscopic kinds, I found myself totally taken aback in front of the invisible and the microscopic. Neither Paul Klee, or even Wassily Kandinsky, who I was tempted to evoke, carried any salvation, because it was not about drawing from the spiritual but becoming enmeshed in magic. This was not falling into an abyss of some psychic dimension, so much as confronting a bodily dimension that was expanded, corpulent, overflowing.

Those works by Nim stimulated me to associate them with that which in medical pathology is called virulence, that attitude of microorganisms to produce a disease. In fact the penetration of microbes into a larger living organism produces a state of disease when the power of their offensive prevails over the defenses of the organism which they have penetrated. Generally, virulence is due to a complex of factors, of which some are known to pathology, for example a known power to produce substances with an aggressive action, while

others can be totally ignored.

There are certain bacterial species which at different moments can present oscillations of virulence with no apparent cause.

In front of the first work of Nim's with which I found myself in contact, my immune defences as a cultured western male turned out to be far weaker than the power, the evident one, but above all the hidden one, of which her forms induced one to imagine its existence.

Her most recent work does not have this effect on me. Above all because in the last few years it has changed markedly: the degree of control of the artist herself seems to have grown whilst the uncontrollable urgency of before has been abandoned. And also probably because in the meantime I myself have acquired a greater familiarity with the environmental and cultural context from which her works nevertheless emerge, and so I am less susceptible to attacks of alienness. An alienness which is still there, but which is now converted into difference, a difference which I presume to be able to face, and which I no longer perceive as a threat. In some way I have become cured of my syndrome of repulsion towards the alien through a treatment somewhat like homeopathy.

But, I insist, the change is in the work. The multiplicity of references, those of the organic world for example, often reach a state of suspended harmony. Or the figures which appear, if only in ever rarer dispositions, present a very wide semantic polyvalence, yet always from a prevalently female domain: they are, together and at the same time, seeds, eyes, breasts, fruits, udders, unicellular organisms, vessels, wombs, sometimes on their own or in sparse groups or thick, tangent or distant from one another, and each one is delimited more often than not by its own profile. They indicate or announce a germination, a proliferation of individuals contemporaneously both autonomous and in relationship, whether this is from reciprocal attraction or from respect for their diverse and differentiated singularity.

They do not reflect a world representing it, as they announce its infinitely variable eventualities in a sort of indistinct and non-imposing harmony. Having acquiesced to every paroxysm, discharged every virulence, ceased every threat, they are autonomous bodies and the ends of relationships both one with one other or one with the others with the surface that hosts them, on which they are spread and which they mark with their very presence. The power that I once felt as threatening has mutated into vital energy. And every life imposes respect and amorous attention, precisely because it constitutes that which weus living beings share more than any other thing.

Today in this exhibition those forms, those bodies have acquired volume. They fill the space which we too share. Their volumetrical materialization lets this distension grow. They are now here among us.

Let us welcome them.

Pier Luigi Tazzi
Capalle, November 2007.



by [unclear]
2006

Afterword: Can we define experience?

Summary of a conversation between Mit Jaii-in, Thasnai Sethaseree and Pier Luigi Tazzi on the occasion of Nim Kruasaeng's exhibition *Trance-Formations* at Gallery Ver, Bangkok.

December 7th 2007

Art can bring us back to the state of consciousness we had as babies, as if being in a trance. Nim Kruasaeng's artworks do this. We are talking about the directness of experience, feelings without the filter of our minds.

Experiences and feelings are individual. When engaging with artworks we go beyond the object itself and render our relationship to it as our own experience. An experience not shared. We know what we see but how we know is different between people.

A problem of art is that we cannot locate a certain language or grammar of understanding. We try to set the rules or grammar to understand the artworks but then we have different sets of rules to understand the world. Though people say we can understand the world by the language of art alone.

Art is direct, less susceptible to analysis than theories or philosophies. What is suggested here is the attempt to bring together two different types of experience, or experiences which cannot be shared: the experience of art and the experience of the world. Something can come out of bringing these experiences together. If we think about oil and water, they don't match but they can form something together. Not the combination of elements as such, but the distinction of elements in a moment. Here there is no common ground, or the common ground is the visual.

What is an affect? It is the result of a process that we do not analyze, or we analyze after. I am not trying to share an experience. I am saying that it occurred. I am not trying to link, or bridge, philosophy or theory with the physical, I am putting them close together. It is not as if art explains the world, as if, on the one side, you have art and, on the other, you have the world.

Images are produced by experience, but they are not the experience itself. The image is secondary. I like the term 'state of feeling'.

Edited by Brian Curtin. Special thanks to Reinhart Fraiss for his contribution.

Please find full conversation at www.verver.info/nim_movie

อนุสนธิจากการพูดคุยกันระหว่าง มิตร ใจอินทร์, ทศนัย เศรษฐสุริ, เปียร์ ลุยจิ ทาลลี, และ ไบรอัน เคอ-ทิน เกี่ยวกับ “สภาวะที่อธิบายได้ยาก” ในบทความที่ เปียร์ ลุยจิ เขียนขึ้น เพื่อประกอบนิทรรศการ “ภวังค์-การปรุงแต่ง” ของนิม เครือแสง ที่แกลเลอรีเวอร กรุงเทพฯ

เที่ยงคืนของวันที่ ๖ ธันวาคม ๒๕๕๐

หลังจากชมงานนิทรรศการของ นิม เครือแสง ผมตั้งคำถามกับทศนัย ในฐานะที่เป็นผู้ชำนาญด้านญาณวิทยาและทฤษฎีวิธีวิทยาหลังสมัยใหม่ว่า แท้จริงแล้ว เราสามารถสื่อสารหรือส่งผ่านประสบการณ์ส่วนบุคคลขณะหนึ่งๆ ให้กับคนอื่นผ่านเครื่องมือที่ผู้คนยุคนี้คิดประดิษฐ์ขึ้นมาได้หรือไม่

ยังไม่ทันที่จะได้รับคำตอบผมก็ผลอหลับไปด้วยความอ่อนเพลียเสียก่อน

ยามบ่ายของวันต่อมา ผมกับทศนัยเดินทางกลับไปแกลเลอรีอีกครั้ง

เราได้พบกับ ไบรอัน ซึ่งกำลังยืนชมงานศิลปะอยู่พร้อมกับ เปียร์ ลุยจิ เมื่อทุกคนได้นั่งลงในที่อันควรแล้ว ผมตั้งคำถามเดิมที่ค้างคาอยู่ในใจกับคนทั้งสามว่า ประสบการณ์ที่เราได้รับจากงานศิลปะ โดยเฉพาะจากงานของนิม ที่มีให้ประสบการณ์คล้ายกับอาการอยู่ในภวังค์ที่สำนึกต่างๆ ยังไม่มีความชัดเจนในลักษณะ และเนื้อหา เช่นเดียวกับประสบการณ์ที่ทุกคนน่าจะมีส่วนร่วมครั้งวัยเด็กทารก นอกจากนี้อาจรวมถึง อาการหลุดลอยออกไปจากการควบคุมของกาย และเซลล์ประสาทจากอิทธิพลของสารเสพติด หรือประสบการณ์ที่อยู่เหนืออาณาของกายและใจจากการปฏิบัติกรรมฐานนั้น โลกตะวันตกซึ่งเชี่ยวชาญในการหาบัญญัติอธิบายโลกเชิงประจักษ์สามารถอธิบายประสบการณ์ดังกล่าวข้างต้นได้หรือไม่

ทศนัยเริ่มก่อนว่า :

“ประสบการณ์และอารมณ์รู้สึกเป็นเรื่องของปัจเจกหรืออัตตา ที่ตั้งอยู่ในเวลา และเหนือเวลาพร้อมๆ กัน เมื่อใดก็ตามที่อัตตาหรือตัวตนเริ่มปะทะสังสรรค์กับวัตถุหรือเหตุการณ์อย่างหนึ่ง ยกตัวอย่างการเผชิญหน้ากับงานศิลปะ กระบวนการแปลความหรือการแปรค่าจะเกิดขึ้น ซึ่งการยื่นเผชิญหน้ากับผลงานศิลปะมิใช่การปะทะกันระหว่างผู้ชมกับตัวผลงานเท่านั้น หากแต่เป็นจุดเริ่มต้นที่บุคคลเริ่มครุ่นคิดอย่างพินิจพิเคราะห์ ในระดับหนึ่งถึงเนื้อหาที่เป็นปัจจุบันของประสบการณ์ ในขณะที่ในอีกระดับหนึ่ง สิ่งที่เกิดขึ้นได้นำบุคคลก้าวข้ามสภาวะที่อยู่ตรงหน้า ก้าวข้ามเวลาแห่งปัจจุบัน เป็นความสัมพันธ์ของเนื้อหาจำเพาะตามที่บุคคลเจ้าของอัตตาประพันธ์ขึ้นชั่วคราว ในความสัมพันธ์กับประสบการณ์ในอดีต ดังนั้นในขณะที่เผชิญหน้ากับผลงานศิลปะบุคคลกำลังพิจารณาเนื้อหาอื่นๆ ไปพร้อมกัน มิใช่จำเพาะเนื้อหาจากตัวผลงานศิลปะแต่เพียงอย่างเดียว เป็นเนื้อหาที่ถูกร้อยเรียงขึ้นตามปัจจัยที่บุคคล “เห็น” อย่างประจักษ์ชัดเจนมาก น้อย ต่างกันตามวาระ และจาก “การเห็น” บุคคลเริ่มผลิต “ความเห็น” โดยมีประสบการณ์ของตนในอดีตเป็นฐานรองรับที่สำคัญ

ฉะนั้นประสบการณ์หนึ่งๆ นอกจากมีเนื้อหาหลายมิติประกอบกันอยู่ในนั้นแล้ว ยังไม่สามารถส่งผ่านให้บุคคลอื่นเข้าใจได้ตรงกัน เพราะทั้ง “การเห็น” และ “ความเห็น” เป็นเรื่องของปัจเจกที่อยู่ในเวลา และเหนือเวลาในขณะเดียวกัน และเรายังไม่มีอุปกรณ์ของการสื่อสารที่สามารถครอบคลุมเนื้อหาทางประสบการณ์ ที่อยู่ในสถานะของเวลาที่ไขว้กันหลายมิติดังที่กล่าวข้างต้นได้ ดังนั้นประสบการณ์ที่บุคคลได้รับจากผลงานศิลปะนั้นทั้งไรเดียงสา และไม่มีความซื่อสัตย์ในขณะเดียวกัน”

เมื่อผู้คนมีประสบการณ์ที่แตกต่าง หรือความเห็นที่แตกแยก การสร้างภาษาหรือไวยากรณ์เพื่อเป็นเครื่องมือในการทำความเข้าใจงานศิลปะหรือโลกรอบข้างที่ตรงกันจึงเป็นไปได้ยาก และกลายเป็นปัญหา ยิ่งไปกว่านั้น เราได้พยายามสร้างเกณฑ์และชนบ เพื่ออธิบายและตีความงานศิลปะ แต่ก็มีปัญหามากขึ้นตามลำดับ

ในเมื่อกฎเกณฑ์นั้นๆ ได้กลายเป็นหลักคำอธิบายเชิงแนวคิด พุทธอีกนัยหนึ่งคือเชิงทฤษฎี ซึ่งอาจไม่ตรงกับ การสร้างความเข้าใจกับโลกภายนอกมากนัก กล่าวคือเป็นความแตกต่างกันของเครื่องมือที่เราใช้ทำความเข้าใจโลก และความจริงเกี่ยวกับมัน ไม่ว่าจะมืออยู่จริงหรือไม่ก็ตามแต่ สิ่งที่เกิดขึ้นตามมาจากความพยายามดังกล่าวคือ การผันเปลี่ยนตำแหน่งแห่งที่ของการรับรู้ ระหว่างบุคคลและผลงานศิลปะ และทัศนะคติระหว่างบุคคลด้วยกันเอง จากผลงานศิลปะ ให้บิดผันไม่ตรงกันมากยิ่งขึ้นไปอีก ในขณะที่เดียวกันกับที่เราพยายามอย่างไม่ลดละ ที่จะบีบอัดความ บิดผันของการรับรู้เหล่านั้นที่มีลักษณะหลากหลาย ให้ปรองดอง และสมานฉันท์ภายใต้หลักไวยากรณ์เดียวกัน

ผู้คนมักจะพูดกันตามอำเภอใจว่า เราสามารถเข้าใจโลกผ่านงานศิลปะ ปัญหาคือเป็นไปได้แค่ไหน?

เปียร์ ลุยจิ เสริมว่า :

“ศิลปะนั้นตรงไปตรงมา ประสบการณ์ศิลปะก็เป็นประสบการณ์ตรง ในการทำความเข้าใจศิลปะ เราใช้การวิเคราะห์ แยกแยะน้อยกว่าการขบคิดทางปรัชญาหรือทฤษฎีทั้งหลายที่ปฏิบัติกันอยู่ แต่ที่เป็นข้อชวนคิดก็คือ ความพยายาม ในการผูกโยงเอาประสบการณ์ทางศิลปะ กับประสบการณ์ในชีวิตจริงรายวันเข้าด้วยกัน ซึ่งประสบการณ์ทั้งสองลักษณะ มีธรรมชาติต่างกันโดยเนื้อหา และบางที่ไม่มีทางสมานร่วมกันได้เลย เหมือนกับการนำน้ำมาผสมน้ำมัน มันจะเกิดมี บางสิ่งบางอย่างปรากฏตัว ก่อเป็นรูปร่างลักษณะขึ้นในขณะนั้นเท่านั้น กรณีของประสบการณ์ทางกายภาพ กับทฤษฎีความคิด หรือปรัชญาที่เช่นกัน เราไม่สามารถนำมาเปรียบเทียบ เทียบเคียง เชื่อมประสานหรือแลกเปลี่ยน ประสบการณ์ต่อกันให้เข้ากันได้ พูดยุติแต่เพียงว่ามีบางอย่างผุดบังเกิดขึ้น”

“... เช่นเดียวกับศิลปะถ้ามันไม่อยู่ในฐานะที่จะอธิบายแทนโลกได้ นั่นคือถ้าเรามีโลกของศิลปะอยู่ด้านหนึ่ง อีกด้าน เราจะมีโลกภายนอกที่เป็นจริงอยู่ อย่างไรก็ตาม เราสามารถนำโลกสองส่วนนี้มาวางแนบชิดติดกันได้ แล้วลองดูว่า มีอะไรจะเกิดขึ้นมาได้บ้าง”

“... เมื่อกระบวนการหนึ่งกำลังดำเนินไป ในห้วงขณะนั้นเราจะไม่ทันได้จำแนกแยกแยะ หรือทำให้เกิดการวิเคราะห์ในขณะต่อมากก็ตาม ขณะที่คล้อยหลงตามมานั้นเราเรียกว่า ผลพวง ภาพ เป็นเพียงผลพวงจากประสบการณ์ ไม่ใช่ประสบการณ์โดยตรง ภาพจึงเป็นเพียงประสบการณ์ชั้นสองรองลงไป”
- เปียร์ ลุยจิ เสริม

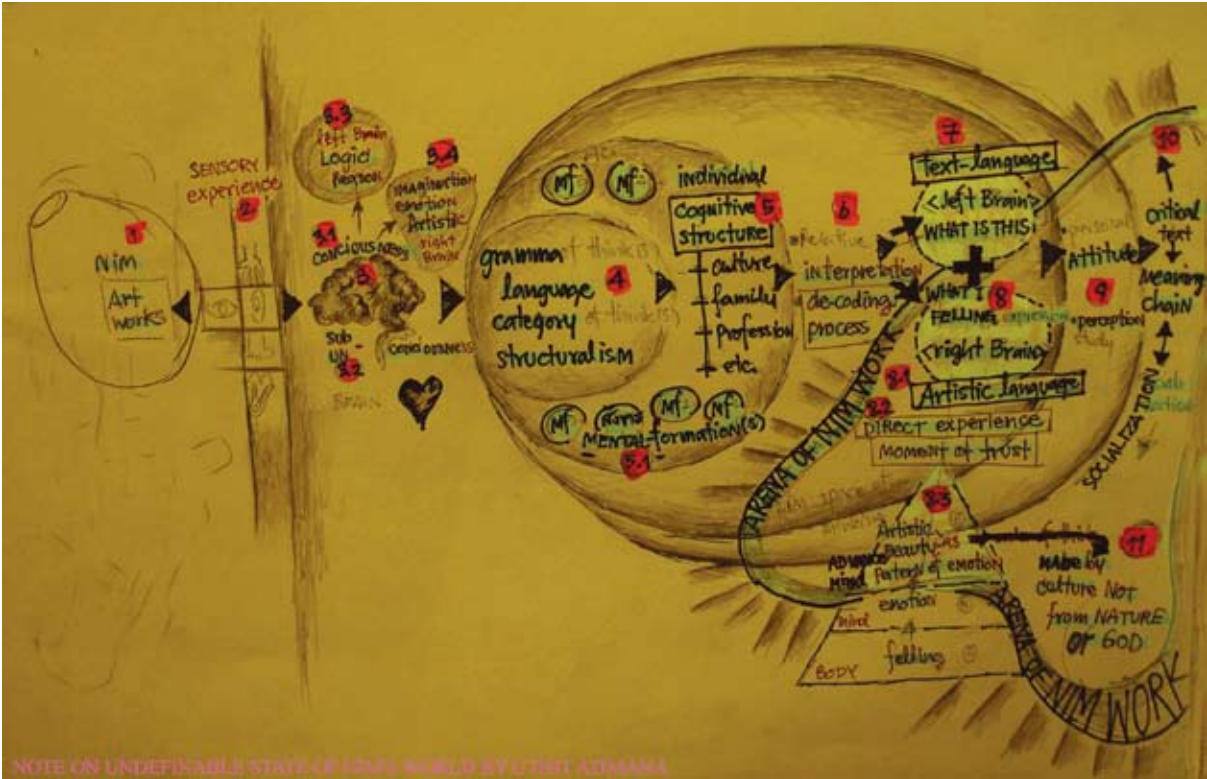
“และหากผลงานของนิมจะมีความสำคัญ ก็เพราะเป็นจุดเริ่มต้นที่ให้เราทุกคนได้มานั่งคุยกันอยู่ตรงนี้ และเนื้อหาของการเล่นไม่ได้ให้ความสำคัญหรือพูดถึงตัวผลงานของนิม มากเท่ากับสิ่งที่เกิดขึ้นจากการได้มี ประสบการณ์ชั้นสอง ซึ่งแน่นอนทีเดียวโดยมีผลงานของนิมเป็นจุดเริ่มต้น และอาจไม่เป็นประสบการณ์ที่นิมเองตั้งใจ ให้ผู้ชมได้รับในสาระของงานเธอ โดยตั้งใจหรือไม่ก็ตามแต่ สิ่งที่เกิดขึ้นทำให้เราได้ทบทวนถึงสถานะของศิลปะร่วม สมัยอื่นๆ ที่อยู่ข้างนอก แกลเลอรีเวอร์”

ทัศนัย ตอบสั้นๆ ในเวลาจำกัดทางโทรศัพท์ ขณะที่ยุ่งกับการเลือกซื้อสายไฟฟ้าแถวย่านวิบูลย์
สำหรับบ้านที่ยังคงอยู่ในความมืด และยังใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับข้าวด้วยการแขวนใต้ต้นไม้ เพื่อรับแสงแดดธรรมชาติ

โดยมีเสียงร่ำไห้ร่ำพันแว้วตอบของคุณโต๊ะ จากอีกสายปลายทางหนึ่งว่า “พี่มิตร ... บุหรี่ มาม่า กาแฟ”

เขียนขึ้นจาก มโนทัศน์พิณิจย้อนกลับโดย ไบรอัน - มิตร - คามิน - อุทิศ - ทัศนัย

สามารถดูวีดีโอบทสนทนาเพิ่มเติมได้จาก www.verver.info/nim_movie



NOTE ON UNDEFINABLE STATE OF THIS WORLD BY UTTAM ADHANA

Sculptures:

Untitled, 2007

160 x Ø360 cm

143 x Ø390 cm, materials....

Untitled, 2007

198 x Ø390 cm , material

All drawings:

Untitled, 2007

56x76 cm, acrylic and watercolour on paper

Nim Kruasaeng
Born 1974, Sisaket province, Thailand

Solo Exhibition:

- 2007 Gallery VER, Bangkok, Thailand
Jennie Guy Contemporary, Dublin, Ireland
- 2005 National Museum Lumphun, Thailand
- 2003 The Land Foundation, Chiang Mai, Thailand
- 2002 The Cecille R. Hunt Gallery, Webster University USA
- 2001 Siam Art Space Gallery Bangkok, Thailand
- 2000 Gallery 253, Bangkok, Thailand

Group Exhibition:

- 2007 *STARs*, 100 Tonson, Bangkok, Thailand
- 2004 Gallery Kubinski, Berlin, Germany
- 2003 *T. Garden Project*, The Land Foundation, Chiang Mai, Thailand
- 2000 *Ignoring Borders*, Cavin Morris Gallery, New York, USA

Artist Book:

Rirkrit Tiravanija Nim Kruasaeng, VER editions, Bangkok, 2007.

Bibliography:

- Pier Luigi Tazzi, *Distant Attunements*, in cat. Nim Kruasaeng, *Trance-Formations*, Gallery VER, Bangkok, 2007.
- Achim Kubinski, *Stranger than Paradise*, 2005. unpublished.
- Carol Hodson, *The Animism of Abstraction*, Webster University, USA, 2002.
- Josef Ng, in *Bangkok Post* and *Metro magazine*, Bangkok, 2001.
- Steven Petifor, in *Asian Art News magazine*, vol.10, Nr.2, March/April 2001.
- Montien Boonma, *Untitled*, Gallery 253, Bangkok, 2000.
- Peter Weiermair, in *DEFY magazine*, vol.2, Bangkok, 2000.
- Thanom Japakdee, in *The Nation magazine* and *DEFY magazine*, vol.2, Bangkok, 2000.
- Poomkamol Phadungrana, in *DEFY magazine*, vol.2, Bangkok 2000.

Photography, Graphic design:
Pirachart Viriyasiri
Pratchaya Phinthong

Printed at:
Parbpim printing house, Bangkok, Thailand.

1,500 copies.

Special thanks to:

Pratchaya Phinthong, Bangkok
Rirkrit Tiravanija, Chiaeng Mai
Pier Luigi Tazzi, Capalle
Mit Jai-in, Lamphoon
Achim Kubinski, Berlin
Pirachat Viriyasiri, Bangkok
Naweeya Tangsakul, Bangkok
Worathep Akkabootara, Bangkok
Thasanai Sethaseree, Chiaeng Mai
Brian Curtin, Bangkok
Pharawi Phuphet, Bangkok
Suwicha Dusadeewanij, Bangkok
Veronica Guarino, Chieng Rai
Jasper Chalcraft, Bologna
...Reinhart Fraiss, Isan

น้ํม เครือแสง