

GALLERY  
**VER**

**PASSING  
A WINDOW,  
I GLANCED  
INTO IT.**

**ATIT SORNSONGKRAM  
AT GALLERY VER, BANGKOK**

**PASSING A WINDOW, I GLANCED INTO IT.**

**ATIT SORNSONGKRAM**



# PASSING A WINDOW, I GLANCED INTO IT.

## ATIT SORNSONGKRAM

09.03-11.05.2019

Passing a window, I glanced into it, a photography exhibition by Atit Sornsongkram, tries to find the possibilities of photography media in how it can surpass the two dimensional planes under its own rules.

Atit is interested in visualisation, the creation of images, and creating images that represent image in the mind. He questions the status of photography; what it truly is, and what its functions are, by having the perception of his audiences to fulfill his work.

Nowadays, when people can access photography in a short moment, Atit, on the contrary, creates his art slowly and carefully. Working in front of the camera, Atit handpicks materials and stages them like how a sculptor works. Then, he uses digital methods in an attempt to reach the nearest perfection as it can, while still retains its own purity. And for himself, he considers his works as another form of clean and simple poetry, only that it requires sensory perception and time to consider and fully embrace it.

Atit believes that photography can lead its audiences to the space within the picture as if the photograph has a world within it. However, in reality, a photograph is merely a piece of paper that its producer arranges.

Passing a window, I glanced into it. นิทรรศการภาพถ่ายศิลปะ โดย อธิษฐ์ ศรสงคราม ค้นหาความเป็นไปได้ของสื่อภาพถ่ายว่าสามารถที่จะก้าวข้ามความเป็นระนาบสองมิติได้อย่างไรบ้าง ภายใต้กรอบกติกาของมัน

อธิษฐ์สนใจในความเป็นภาพ การเกิดของภาพ และการสร้างภาพที่เป็นตัวแทนภาพในความคิด เขาตั้งคำถามกับสถานะของภาพถ่ายว่าแท้จริงแล้วมันคืออะไร และมีหน้าที่ใดบ้าง โดยมีภารกิจรับรู้ของผู้ชมเป็นส่วนเติมเต็มผลงานของเขา

ในปัจจุบันที่คนจำนวนมากสามารถเข้าถึงการถ่ายภาพได้ในชั่วครู่ อธิษฐ์กลับทำงานศิลปะอย่างเชื่องช้าและระมัดระวัง ในการผลิตงานเบื้องหน้ากล้อง อธิษฐ์ใช้เวลาคิดสรรวัตถุดิบและจัดฉาก ด้วยวิธีที่คล้ายคลึงกับประติมากร แล้วจึงใช้กระบวนการดิจิทัลเพื่อพยายามให้ภาพถ่ายเข้าถึงสถานะอุดมคติมากที่สุดและเป็นเพียงตัวมันเองอย่างบริสุทธิ์ สำหรับศิลปินแล้ว ผลงานของเขาเปรียบเทียบกับกับการเป็นบทกวีรูปแบบหนึ่งที่ดูสะอาด เรียบง่าย แต่ต้องอาศัยประสบการณ์รับรู้และใช้เวลาพิถีพิถันเพื่อเข้าถึงมันอย่างแท้จริง

เขาเชื่อว่าสื่อของภาพถ่ายสามารถชักนำผู้ชมเข้าไปสู่พื้นที่ในภาพได้ เสมือนว่าภาพถ่ายมีโลกในตัวมันเอง แต่ในความเป็นจริง ภาพถ่ายนั้นเป็นเพียงกระดาษแผ่นหนึ่งที่ถูกผู้ผลิตภาพกำหนดมุมมองให้กับมัน



Exhibition View

In the exhibition 'Passing a window, I glanced into it', Atit questions 'The image of an image' again. However, this time, it is to return to an emergence of images that is the simplest and the most natural, which is reflection. Since ancient time, reflection would occur on the surface of any liquid with only mechanic of light. For this series, the artist chooses 'Mirror' as the main element, being an object that is able to create an image on its own. After that comes experiments in manipulating images as he wants; that is to question the planes and the depth dimension in terms of surface - image - inside the image which the two dimensional photograph can make them appear.

Atit Sornsongkram was born in 1981 in Bangkok, Thailand, where he now lives and works. Sornsongkram works mainly with the medium photography, in which it has been manually constructed and digitally edited. His form-reduced abstract monochrome multisize photograph usually start with questioning and hypothesizing media of photography by playing with the perception of the audience through lighting, duplicating and rearranging of the image. He defines his works as a poem in another form. Sornsongkram started his study in Germany at Kunstakademie Dusseldorf in 2008 in the class of Professor Hubert Kiecol and graduated with the title master student from class of Professor Andreas Gursky in 2014.

นิทรรศการ Passing a window, I glanced into it. ในครั้งนี้ก็เช่นกัน อธิษฐ์ตั้งคำถามกับ 'ภาพของภาพ' อีกครั้ง แต่เป็นการย้อนกลับไปสู่การเกิดของภาพที่เรียบง่ายและเป็นธรรมชาติที่สุด นั่นคือภาพสะท้อนซึ่งในยุคดิจิทัลบรรพบุรุษจะเกิดขึ้นบนพื้นผิวของของเหลวด้วยกลไกของแสงเท่านั้น สำหรับผลงานชุดนี้ ศิลปินเลือก 'กระจก' เป็นองค์ประกอบหลัก ในฐานะของวัตถุที่สามารถสร้างภาพให้ปรากฏขึ้นได้ด้วยตัวของมันเอง แล้วจึงตามมาด้วยการทดลองจัดการของศิลปินเพื่อสร้างภาพที่ต้องการ ทั้งนี้เพื่อตั้งคำถามถึงระนาบและมิติความรู้สึกในระยะ ผิวนภาพ-ในภาพ ที่ภาพถ่ายสองมิติเพียงจะทำให้ปรากฏขึ้นได้

อธิษฐ์ ศรสงคราม เกิดปี พ.ศ. 2524 อาศัยและทำงานอยู่ที่กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย อธิษฐ์ทำงานอยู่ในสื่อภาพถ่าย งานของเขาส่วนใหญ่เป็นการจัดฉากและทำภาพด้วยวิธีการดิจิทัล รูปทรงที่ถูกตัดทอนสีเอกรงค์หลากหลายขนาดของเขามักจะเริ่มต้นจากคำถามและเสนอสมมุติฐานเกี่ยวกับสื่อของภาพถ่ายด้วยการเล่นกับการรับรู้ของผู้ชมผ่านการจัดแสง, การทำภาพซ้ำและการตัดแปลงรูปด้วยวิธีการต่างๆ โดยตัวเขาจำกัดความตัวเองว่าเป็นเหมือนบทกวีในรูปแบบหนึ่ง อธิษฐ์ศึกษาที่ Kunstakademie Düsseldorf ประเทศเยอรมนี ในปี พ.ศ.2551 ในคลาสของโปรเฟสเซอร์ ฮูเบิร์ต คีโกล และสำเร็จการศึกษาและได้ตำแหน่งมาสเตอร์สตีเดนต์ (เกียรตินิยม) จากโปรเฟสเซอร์ อานเดรียส เกือร์สกี ในปี 2014





**CONVERSATION WITH ATIT SORNSONGKRAM  
IN HIS KITCHEN; FEB 16, 2019, 5 PM;  
INTERVIEWED BY POJAI AKRATANAKUL,  
JOINED BY PRAE PUPITYASATAPHON**

Conversation with Atit Sornsongkram in his kitchen; Feb 16, 2019, 5 PM; interviewed by Pojai Akranakul, joined by Prae Pupityasataphon

PA: What is it that triggered you to be this very into photography and influenced you to use photograph as medium?

AS: It began when I was in my teenage years. I've come to some realization that photography is kinda romantic. It captures the moment or time. And it also sort of creates the sense of ownership at the same time. I don't think that we can actually own a mountain or anything like that. But with photograph, we can actually be the owner of the photo of that mountain.

PA: So you say that photography is somehow the process of possession?

AS: Yes. For instance, when I was young and had a girlfriend, I'd take the photo of her and kept it with me. Such doing, I think it indeed is what it's called 'ownership'. I don't have to be or act like 'the owner' of my girlfriend, but there's a sense of ownership there in photographs I'd taken.

PA: Could you tell us more about your time when you were just a student? When did you start to get serious about taking photos?

AS: Actually, I've been into 'photography as art' since I was doing my bachelor degree at KMITL. After I graduated, I went to further my education in Germany. At first, I did really want to study with Thomas Ruff. But when I arrived there, I found out that he hadn't been teaching for 3 years already. Moreover, at that time, there was no professor who taught purely in photography at all except for Christopher Williams. His class was super conceptual. He didn't order any of his students exactly for what particular media we ought to use. Therefore, I went to speak to him about my idea to get to his class, but, well, I failed. However, in the end, I still got to study, but with professor Hubert Kiecol who was a sculptor instead. And his class was, in fact, pretty brilliant.

Kiecol is a post-minimalist artist. His works directly involved with architectural elements

Kiecol once gave me advice to make the art that even myself couldn't explain it through words. He said something like that because all my previous works had to be explained in words in order to make people understand them. I've been keeping this advise in my mind since then. It has become the key for my working process.

บทสนทนากับ อธิษฐ์ ศรสงคราม ในครัวของเขา วันที่ 16 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562 โดย พอลใจ อัครนกุล ร่วมกับ แพร พุทธิยาสาธาพร

PA: อะไรที่ทำให้หลงใหลในการถ่ายภาพ ที่ทำให้เลือกภาพถ่ายเป็น medium?

AS: มันเริ่มต้นมาตั้งแต่ช่วงวัยรุ่น คือเรารู้สึกว่าการถ่ายภาพมันมีทั้งความโรแมนติกในเรื่องของการบันทึกเวลา และความเป็นเจ้าของในทีเดียวกัน เราไม่สามารถเป็นเจ้าของเขาหรืออะไรบางอย่างได้ แต่เราเป็นเจ้าของภาพมันได้

PA: มองว่าการถ่ายภาพเป็นกระบวนการเข้าครอบครอง?

AS: ใช่ ยกตัวอย่าง ตอนเด็ก ๆ เรามีแฟน ก็ถ่ายรูปแฟนมาเก็บไว้เนี่ยมันคือความเป็นเจ้าของเราไม่ได้จำเป็นจะต้องเป็นเจ้าของเขา แต่มันมีความเป็นเจ้าของอยู่

PA: เล่าเรื่องสมัยเรียน เริ่มจริงจังกับภาพถ่ายมากขึ้น?

AS: จริงๆ เราสนใจเรื่อง photography as art มาตั้งแต่เริ่มเรียน ป.ตรี ที่ลาดกระบัง แล้วพอเรียนจบก็ไปเรียนต่อที่เยอรมนี ตอนแรกเราอยากเรียนกับ Thomas Ruff แต่พอไปถึงเพิ่งรู้ว่าเขาไม่ได้สอนมา 3 ปีแล้ว

แล้วตอนนั้นไม่มีอาจารย์สาขาภาพถ่ายตรงๆ เลย ยกเว้น Christopher Williams ซึ่งเขาทำคลาสที่ค่อนข้างสเปซวลมากๆ ไม่ได้ระบุมีเดียว่าจะต้องทำอะไรเลยอะไรก็ได้ไปกับเขาแต่ไม่ผ่านสุดท้ายได้เรียนกับอาจารย์ที่เป็นประติมากร คือ Hubert Kiecol ซึ่งจริงๆ แล้วดีมากนะ

Kiecol เป็นศิลปิน post-minimalist งานเกี่ยวข้องกับตรงๆ เรื่อง ส่วนประกอบของสถาปัตยกรรมต่างๆ (architectural elements)

Kiecol เคยบอกเราว่าให้ทดลองทำงานอะไรก็ได้ที่เราไม่สามารถอธิบายได้ด้วยคำพูด เพราะเมื่อก่อนงานเราทุกงาน ต้องผ่านการอธิบายคนดูถึงจะเข้าใจ แล้วคำแนะนำนี่กลายเป็นคีย์หลักในการทำงานของเราเลย



(Fig. 1)  
Untitled, 2011  
Inkjet-Print  
44.1 x 60 cm

PA: Did your works go into the suggested direction during that time?

AS: At that time, my works were about things like time and space, like Day and Night, 2008-13 (Fig. 1). In that work, I used photos of architecture to compare with time. I edited the lighting in the photos by overlapping daylight and nightlight in a photo

After that, I had a photo set series called Display, 2011-12 (Fig. 2). It's the set of photos which documented the front of abandoned shops. I had spent 3-4 years on that photo set. I did that until I changed my class to study with Andreas Gursky.

PA: What made you change your class to study with Gursky?

AS: As a matter of fact, I admire Kiecol a lot. But I decided to move out from the class because I wanted to study with an artist who could really talk about using photography as media. I wanted to understand more about philosophy and how the photo artists think.

PA: Could you explain more about the Display, 2011-12?

AS: Actually, this series had began at time of my portfolio making when I applied for colleges. At that period of time, my family business, publishing house, was closing down. Such incident made the concept of "time freezing" come to my mind. For example, when we walk on the street and spot some random abandoned stores and that when we take a good look through the window of the stores, we'll see all the abandoned stuff inside. They'll all be dusty. This discovery is like time have been frozen inside.

However, taking a photo that is time related is different from taking a photo of people playing table tennis where the photo shows the a shot of the activity like it just freezes the moment of the game. Taking photo that is time related is like you take a photo of an aquarium of time, the time that has stopped since the stores shut. Then I imagined about the action of the people inside the stores. People who might have packed their stuff and left. But no matter what has happened, there'll be something still remaining there. Seeing some room, that's what I'm interested in.

PA: แล้วตอนนั้นงานของอธิษฐ์ตามไปในทางนั้นหรือเปล่า?

AS: ตอนนั้นงานที่ทำเกี่ยวกับเรื่องของ เวลา สถานที่ ที่อยู่แล้ว เช่น Day and Night, 2008-13 (Fig. 1) เป็นการใช้อุปกรณ์ถ่ายภาพมาเทียบกับเวลา เราตัดต่อแสงของกลางวันและกลางคืนให้ซ้อนทับกันในภาพเดียว

หลังจากนั้นก็เริ่มชุดภาพถ่าย Display, 2011-12 (Fig. 2) ขึ้นที่หน้าร้านที่ถูกปล่อยร้างหลายๆ ที่ ใช้ระยะเวลาทำอยู่ประมาณ 3-4 ปี ทำไปจนถึงตอนที่ย้ายไปเรียนกับ Andreas Gursky แล้ว



(Fig. 2) Untitled, 2011, Inkjet-Print, 69.3 x 60 cm

PA: ทำไมไม่ถึงตัดสินใจเปลี่ยนไปเรียนกับ Gursky?

AS: จริงๆ เราชอบ Kiecol มาก แต่ตัดสินใจย้าย เพราะอยากเรียนกับศิลปินที่พูดเรื่องมีเดีย photography ได้ อยากทำความเข้าใจกับปรัชญาบางอย่าง ว่าศิลปินโฟโต้เขาคิดกันยังไง

PA: ช่วยอธิบายเกี่ยวกับซีรีส์ Display, 2011-12?

AS: จริงๆ แล้วงานชุดนี้เริ่มตั้งแต่ทำพอร์ตโฟลิโอส่งเข้าเรียนแล้ว ช่วงนั้นโรงพิมพ์ซึ่งเป็นกิจการของที่บ้านกำลังจะปิด ก็เริ่มสังเกตเห็น 'การค้างของเวลา' มากขึ้น อย่างเวลาที่เราเดินไปตามถนนแล้วมองเข้าไปในกระจกของร้านที่ปิดไป บางทีมีสิ่งของวางอยู่ด้วย แล้วฝุ่นจับเต็มไปหมด มันเหมือนเวลาถูกแช่แข็งเอาไว้ข้างในห้อง

แต่ว่าการจับภาพเวลานั้นมันไม่เหมือนกับเวลาถ่ายรูปคนตีปิงปองแล้วลูกปิงปองมันหยุดนิ่งนะ มันเหมือนถ่าย aquarium ของกาลเวลาที่หยุดอยู่ตั้งแต่ร้านเริ่มปิดนะ แล้วเราจินตนาการถึง action ของคนข้างใน ที่อาจจะเก็บของแล้วก็ออกมาแล้ว แต่มันก็จะเหลือซากอะไรบางอย่างอยู่ มองเห็นพื้นที่ว่างอันนั้นนะคือสิ่งที่เราสนใจ



PA: So do you have any special time to go out and capture the picture? Do you stick with that particular 6.05 PM?

AS: No. Not at all. For photo, I think technique is what truly matters. I want some kind of light that will make everything look 'timeless'. I want the photo I take to be a timeless model. I want nothing to relate to just a specific time but I want the photo to be the representative of the actual place. Normally, when I imagine a picture in my head, there has never been rain or sunshine. Do you follow?

PA: How did you start prioritizing material?

AS: Well, it maybe because of this photo series, the photo within photo. I printed out a landscape photograph. I put it in the water, waited till it dry. It got crinkled. Then I adjusted the lighting and after that, I photographed the photo of this photo.

And for the photo I've got, I intended to leave dust and some marks there. I want to make people see that what they are actually seeing is not the landscape of a mountain but a mountain (Fig. 3).

PA: So you'd say that being 'the photo within photo' is what you have always been into?

AS: I'm interested in the stage of being photo and medium and the place within the photo. They all are parts of the question that asks us about what exactly a photograph is, where its boundary lies. Even though each of them is just a small question, I still find it amusing especially on that the photo is kinda bringing about some realisation to the audiences.

PA: Do you see your artwork as experimental?

AS: Pretty much.

PA: How experimental? I thought you always kinda shoot 1,000 photos and then pick 5 out of them. I thought you've got goal in what you do already not just experimenting it.

AS: Wel, for me, trying out things in front of the camera is what it's called "experimental". I never know what kind of photos I'll get in the end or what they'll be like. Most of the time, I've never pictured the outcome first. The process that I follow is like making sculpture. I play with material and position and then I observe.

PA: If you don't have any particular goal in mind when you create the set, what will be the sign that tells you something like "OK. This is the angle I need"?

AS: That's purely about instinct. Besides that, there's also an important thing called experience. Experience will let me know when I got an image that can represent the message I want to convey.

PA: แล้วอย่างนี้ช่วงเวลาที่ได้เก็บภาพสำคัญใหม่ ต้องไปแบบ 6 โมง 5 นาทีไหม?

AS: ไม่เคย เรื่องรูปก็ส่วนเรื่องรูปเลย มันสำคัญที่วิธีการมากกว่า เราอยากจะได้แสงที่มันไม่มีเวลา ทำยังไงให้เหมือนเป็นโมเดล ไม่บอกช่วงเวลา ให้เป็นภาพตัวแทนของสถานที่นั้น ปกติเวลาที่เราคิดภาพในหัว มันก็จะไม่มีฝนตกหรือแดดส่อง นึกออกไหม

PA: แล้วเริ่มมาทำงานที่ให้ความสำคัญกับความเป็นวัตถุด้วยยัง?

AS: อาจจะเช่นงานชุดนี้ รูปถ่ายในรูปถ่าย เราพิมพ์ภาพถ่ายที่ตัวคนออกมา แขนในน้ำ รือให้แห้ง รูปมันก็จะย่น น้ำรูปมาจัดแสง ถ่ายรูปของรูปนี้ออกมาก็ครั้งหนึ่ง

รูปนี้เราตั้งใจทิ้งฝุ่นและร่องรอยเอาไว้ เพื่อให้คนเห็นว่าจริงๆ แล้วสิ่งที่เขามองไม่ใช่แลนด์สเคปภูเขา แต่มันคือรูปของรูปภูเขา (Fig. 3)

PA: ซึ่งการเป็น 'รูปของรูป' เป็นสิ่งที่ให้ความสนใจเรื่องมา?

AS: เราสนใจ ความเป็นรูปถ่าย medium และสถานะของภาพถ่าย มันเป็นส่วนหนึ่งของการตั้งคำถามว่า จริงๆแล้วภาพถ่าย มันคืออะไรกันแน่ มีขอบเขตขนาดไหน มันเป็นคำถามเล็กๆ ที่เรารู้ว่ามันสนุกดี ว่าตัวของภาพถ่ายเองมันสามารถ สร้างการรับรู้ยังไงได้กับคนดู

PA: คิดว่างานตัวเองเป็นแนวทดลองไหม?

AS: มาก

PA: ทดลองยังไง นึกว่าปกติคือชิวถ่าย 1,000 รูป แล้วมาเลือกเอาในคอม 5 รูป เหมือนมีจุดมุ่งหมายแล้ว ไม่ทดลองแล้ว?

AS: ก็มันไง ทดลองหน้ากล้องก็คือการทดลองนะ เราไม่เคยรู้เลยว่ารูปจะออกมาเป็นยังไง อย่างงานชุดที่แสดงในนิทรรศการนั้นก็เหมือนกัน ส่วนใหญ่แล้ว เราไม่มีภาพในหัวก่อนทำ วิธีทำจะค่อนข้างคล้ายกับพวกประติมากรรม คือการเล่นกับวัสดุ จัดวางและสังเกตมัน

PA: แล้วถ้าไม่มีเป้าหมาย เวลาจัดฉาก อะไรที่เป็นสัญญาณที่บอกว่า 'โอเค มุมนี้แหละ' ?

AS: อันนั้นมันเป็นแบบสัญชาตญาณล้วนๆ เลย แต่เบื้องหลังก็ยังมีเรื่องประสบการณ์ ที่จะบอกเราว่า ตอนนี้รูปมันได้พอดีสิ่งที่เราต้องการจะบอกแล้ว



(Fig. 3)  
Alpen II, 2014  
Inkjet-Print  
100 x 150 cm

PA: Why do you choose the name 'Passing a window, I glanced into it.'?

AS: Part of it came from the beginning of this photo set. Supposedly, I walked pass a mirror and then I decided to look at it, other people who noticed me looking at the mirror would never know what exactly I was looking at. It could be just an insect sticking on that mirror or me staring at my own reflection. This given situation is actually a solid explanation for what I am trying to do through this exhibition.

PA: Why do you choose to talk about reflection and reflected image in your exhibition this time?

AS: Actually, the idea came to my mind after I finished my previous project which was 'a photo of a photo'.

I feel like when we look at the mirror, there's something that actually can be connected to photography. Mirror is an 'object' that can create an image but it can't capture that image. So I kinda picture people in primitive age, imagine them seeing themselves the first time on the surface of the water. They must be very surprised.

I used to have this project where I express my desire to photograph old mirrors in their own place like in Louvre or some old houses. It's because, for me, mirror appears to be like an object that allows people to travel through time. It has that timeless attribute in itself.

PA: Why is mirror timeless?

AS: It's because the image appearing on the mirror will always change. I always think that photograph is like a window or door that can take you somewhere. Whenever a human being look at a photo, presumably, a photo of the Alps, he will not only see just the printed paper but he'll see inside the subject of the Alps. He'll see the place.

It's the same with mirror. When we look at it, we look at the reflected image, at our bodies, or at our etes; not the mirror.

PA: ทำไมไม่ถึงเลือกชื่อนิทรรศการ

'Passing a window, I glanced into it.' AS: ส่วนหนึ่งคือมันเป็นจุดเริ่มต้นของงานชุดนี้ สมมติเราเดินผ่านกระจก แล้วเรามองไปที่มีคนคนอื่นที่เขาเห็นเราเองกระจกเขาไม่รู้หรือว่าเรามองเข้าไปในห้อง หรือมองแมลงที่อยู่บนนั้น หรือมองเงาของตัวเราเองที่สะท้อนอยู่บนกระจก สถานการณ์นี้บอกทุกอย่างเกี่ยวกับสิ่งที่เราพยายามจะทำ ในงานชุดนี้ได้ชัดเจนมากเลย

PA: งานชุดนี้ทำไมสนใจเงากระจกและเงาสะท้อน?

AS: จริงๆ ความคิดนี้มันเกิดขึ้นมาหลังจาก project ที่แล้วของเรา ที่เป็น 'รูปถ่ายของรูปถ่าย'

เรารู้สึกว่าการที่เราดูกระจก มันมีอะไรบางอย่างที่เชื่อมต่อกับ photography ได้ กระจกเป็น 'สิ่ง' ที่สามารถสร้างภาพได้ แต่บันทึกไม่ได้ เราก็คิดย้อนกลับไปว่า คนยุคดึกดำบรรพ์ ที่เห็นภาพตัวเองบนผิวน้ำเป็นครั้งแรกๆ เขาคงตกใจมาก

เราเคยมีงานเก่าที่เราอยากถ่ายรูปกระจกเก่าๆ ในสถานที่จริงของมัน เช่นใน Louvre หรือบ้านเก่า เพราะกระจกมันมีความทวิภพอยู่ มีความ timeless

PA: ทำไมกระจกถึง timeless?

AS: เพราะภาพที่ปรากฏขึ้นในกระจกมันเปลี่ยนไปเรื่อยๆ เรา รู้สึกอยู่เสมอว่าภาพถ่ายมีความเป็นเหมือนหน้าต่าง หรือประตูสู่อะไรบางอย่าง เวลาที่มนุษย์ดูรูปถ่าย สมมติเป็นรูปเทือกเขาแอลป์ มนุษย์ไม่ได้มองที่กระดาษที่พิมพ์ภาพมัน แต่มองทะลุเข้าไปถึง subject ของเทือกเขาแอลป์ และมองเห็นพื้นที่ในนั้น

กระจกก็เหมือนกัน เวลาเราส่องกระจก เรามองไปที่ภาพที่ปรากฏขึ้น มองตัวเราหรือมองตา ไม่ได้มองกระจก

PA: So for this exhibition, is there any topic else besides the mirror that you want to talk about?  
AS: Actually, there's none. I don't want to compare or create any metaphor. The Drop of Water 2019 (Fig. 4) might have some kind of metaphoric sense in it though. For instance, when a drop of water drops on any certain kind of surface repeatedly, let's say a million times, the shape of the water dropped will be different from each other as well, which I kinda like this topic.

PA: What's the difficulty you've faced during the working process of this exhibition?  
AS: For the difficult part, I think it's that I want to limit my material in producing all photos. Supposedly, there are 20 final photos, these photos are taken from only 5-6 pieces of mirror. So I'll have to think of how I can make them.

PA: Do you get angry when someone come to you and tell you that your work is just another illusional piece that deceit the perception of audiences?  
AS: Nope. I don't get angry with that kind of opinion. But I'd be very mad if someone says that it's just an effect. In my opinion, illusion is another tool that can speak as much as possible about the essence of the material. However, the goal of all of this is absolutely not about creating illusion.

PA: In your opinion, which piece is your most dramatic work that you've ever done?  
AS: I'll go with the Display. I think it's my most dramatic work because it is literally connected to my own experience. It's about the time when I was in Germany. In that period of time, my family was running a publishing house still. And we used to have like a hundred of workers working for us 24 hours. There were always the roars of the machines, noises and such all the time. But when I got back home, I found nobody in that building anymore. There was just my family. Just only 5-6 of us. This incident became such a huge dramatic experience to me.

PA: แล้วสำหรับงานชุดนี้ นอกจากจะพูดถึงกระจกแล้ว มันเป็นการพูดถึงอะไร?  
AS: จริงๆ แล้วก็ไม่ใช่ เราไม่ได้ต้องการเปรียบเทียบหรือสร้าง metaphor ใดๆ ขึ้น Drop of Water, 2019 (Fig. 4) อาจจะมีนัยยะน้อย ยกตัวอย่างเช่น น้ำหนึ่งหยด หยดลงบนพื้นผิวอะไรก็ตามซ้ำๆ เป็นล้านครั้ง รูปทรงมันก็จะต่างกัน อันนี้ก็เป็นหนึ่งประเด็นที่ชอบ

PA: อะไรคือความยากในการทำงานชุดนี้?  
AS: เราว่าความยากของมัน ยากตรงที่เราต้องการจะจำกัดวัสดุของเราในรูปทั้งหมดมากกว่า สมมุติรูปสำเร็จทั้งหมดมี 20 รูป เราทำจากกระจกแค่ 5-6 ชิ้น คิดว่าจะทำยังไงให้มันพูดถึงเนื้อแท้ หัวใจสำคัญของวัสดุนี้ให้มากที่สุด

PA: เวลามีคนบอกว่างานของอิชิว่าเกี่ยวกับ illusion เป็นภาพลวงตา หลอก perception ของคนดู แบบนี้รู้สึกโกรธไหม?  
AS: ไม่โกรธ แต่ถ้าบอกว่ามันเป็นเอฟเฟกต์ เราจะไม่โกรธ illusion มันเป็นแค่เครื่องมือที่จะพูดถึงไอเดียของงาน แต่เป้าหมายของงานไม่ใช่เพื่อสร้างภาพลวงตา

PA: แล้วคิดว่างานชิ้นไหน dramatic ที่สุดเท่าที่เคยทำมา?  
AS: ชุด Display เพราะมันเชื่อมกับประสบการณ์โดยตรง ตอนนั้นเราอยู่เยอรมันแล้วที่บ้านเราปิดกิจการโรงพิมพ์ เมื่อก่อนคนงานเป็นร้อยคน ทำงาน 24 ชม. เสียงดังตลอด แล้วเรากลับมาแล้วไม่มีคนเหลืออยู่ในตึก เหลือแค่ครอบครัวเรา 5-6 คน มันดรามามาก

PA: If there's any sweat or dust, it will be related to time and atmosphere, right?  
AS: I don't want 'time' in my photo. I want the photo to be its own world.

PA: Does that mean you don't want your photo to represent just a particular moment? Like if you take a photo of Prae, the photo has to be able to represent the Prae-ness. Something like that, right?  
AS: Exactly. The purity of the photo is the best tool that can make me express the idea of my work clearly.

PP: So you'd say that dust annoys you?  
AS: Sometimes I let it be, sometimes I get rid of it. For instance, in my series Day and Night, 2008-13, I tried turning each set to depict my 'model' as closely as possible. It didn't have to talk about the house no.25 and stuff like that. What I did need is the 'model'. The particular building with the right shape that matched the 'model'. I didn't want the story behind that place.

PA: So how do you feel with an image having been influenced by other stuff. Like when we say 'Hamburger', the picture of 'Big Mac' will just appear on people's minds. How do you deal with something like that?  
AS: Well, I feel like that too. So it's acceptable.

PA: Do you think about these stuff a lot? I mean such topic like Politics of Image Representation?  
AS: Not exactly. Like I said before. If there's a picture that I can sense political matters in it, I will feel like it's contaminated. And to feel such feelings it will just makes me need no involvement. I don't need any misunderstanding from people.

PA: Would you like to consider it to be 'anonymous'?  
AS: In fact, I think 'anonymous' is just about the title issue of my work, isn't it? For me, I think what important is that to 'make' it to be 'anonymous', not by name, but by itself. Specificity of place is unnecessary.

PA: And timeless?  
AS: Yes, I just only want the picture that can represent the picture in my thought.

PA: ถ้ามีเหงื่อมีฝุ่นมันจะไปเกี่ยวกับ เวลา กับ บรรยากาศ ใช่ไหม?  
AS: ไม่อยากให้มีเวลาในรูป อยากให้มันเป็นโลกของตัวเอง

PA: คือไม่ได้อยากได้รูป ณ เวลาใดเวลาหนึ่ง เช่น ถ้าอยากได้รูปของแพรก็ต้องเห็นแล้วรู้เลยว่า รูปนี้มีความเป็นแพร แบบนั้น?  
AS: ใช่เลย ความบริสุทธิ์ของภาพนี้แหละ เป็นเครื่องมือที่ทำให้เราพูดถึงไอเดียของงานของเราได้ชัดที่สุด

PP: คือฝุ่นมันกวนหรือ?  
AS: บางทีเราก็กังขาบางทีเราก็กบ่ปล่อย ยกตัวอย่างเช่นงานชุด Day and Night, 2008-13 เราพยายามใช้โอกาสนั้นๆ ให้เป็นเหมือน 'โมเดล' ของเรามากที่สุด มันไม่จำเป็นต้องพูดถึง บ้านเลขที่ 25 และอื่นๆ ึ่งสิ่งที่เราต้องการแค่ 'โมเดล' ดีกรูปทรงแบบนั้นเท่านั้น ไม่ได้ต้องการเรื่องราวใดๆของสถานที่จริง

PA: อย่างนี้รู้สึกยังงั้นกับการที่ภาพภาพหนึ่งถูกอิทธิพลสิ่งอื่นครอบงำ เช่นเวลาพูดคำว่า แฮมเบอร์เกอร์ ภาพในหัวของเราก็อาจจะเห็น Big Mac ลอยมาแล้ว รับรู้้อย่างงั้นกับสถานการณ์นี้?  
AS: เรารู้สึกว่ามันเป็นอย่างงั้น รับผิดชอบ

PA: แล้วคิดถึงเรื่องพวกนี้เยอะไหม การเมืองที่ติดมากับภาพจำแบบนี้?  
AS: ไม่ใช่ที่เดียว อย่างที่บอก ภาพไหนที่เราารู้สึกว่ามันมี politics เรารู้สึกว่ามันปนเปื้อนนะ เราไม่อยากจะไปยุ่งกับมันแล้วให้คนเข้าใจผิด

PA: แล้วถึงขั้นอยากให้มีนิรนามไหม?  
AS: จริงๆ แล้วเรื่องนิรนามมันอยู่ที่เรื่องชื่องานใช่ไหม สิ่งที่สำคัญคือการ 'ทำ' ให้มันนิรนาม สถานที่เฉพาะเจาะจงไม่สำคัญ

PA: และ timeless?  
AS: อืม ใช่ ต้องการแค่ภาพที่เป็นตัวแทนของภาพในความคิดเท่านั้น



(Fig. 4)  
A Drop of Water, 2019  
Waterjet cut mirror  
on plywood,  
185 x 140 cm

PA: This exhibition must look very neat then. Is neatness that important in this work?  
PP: Hmm...Can it be counted as the 'ideal' that you mentioned about?  
AS: No, it's not.  
PP: Actually, Atit is not a neat person at all. If you see his desk where he works, you'll see what a mess it is. His desktop will always be clean though. However, that desktop is another story when talking about his personality.  
AS: Right. I'm never a neat person at all!

PA: Or you just see neatness as an attempt to understand professionalism?  
AS: Nope. Not at all.

PP: Or is it about being a perfectionist?  
AS: Nope. It's more about visualization. An image that can convey messages. What I want to say is that 'image' for me means the picture that got stuck in my head. For example, when I think about a picture or an image, that image won't be dusty. Do you follow? Therefore, in my work, if I leave any mark of reality there, it means that I am being very thoughtful on leaving it on this particular image because I think it through that people in general may have imagined these elements inside their heads while they are seeing it which is very important to the work.

PA: When you edited the photos, did you removed a lot of marks?  
PP: A lot. (Whisper).  
AS: Mostly, I'll make everything clean first. I'll make sure that the set and the subjects of the photoshoot look clean first. Then, if I found any unexpected thing in my taken photos, I will just delete it later.

PA: So "cleanness" is actually important then?  
AS: It depends on each photo actually. Well, in my work, I want ideal photos. I want the photos that contain the sense of objectiveness which means that there won't be any references to the mind or thought of the photographer at all. For example, if it's a photo of Prae [Pupityasataphon], I will never want a photo of Prae undoing her hair or getting sweaty. I want a photo of her biometry, something like a passport photo. I mean for the part of it that shows physical outlook of Prae. I want the photo that can be a 'representative of the picture of my mind'. But this is just for some cases and some contexts only.

PA: นิทรรศการนี้คงดูสะอาดตามาก  
ความสะอาดมีส่วนสำคัญแค่ไหนในงาน  
PP: อืม เป็นความอุดมคติที่บอกหรือเปล่า?  
AS: มันก็ไม่นะ  
PP: เพราะจริงๆ แล้วเขาไม่ใช่คนเนียบเลย  
ถ้าไปดูโต๊ะทำงานอิชิวจะรกมาก แต่หน้าจอคอมจะเนียบมาก  
แต่ตัวตนจริงๆ ไม่ใช่คนเนียบเลย  
AS: ใช่ ไม่เนียบเลย!

PA: หรือความสะอาดเป็นความพยายาม  
ที่จะเข้าถึงความเป็นมืออาชีพเปล่า?  
AS: ไม่ใช่ซะ

PP: หรือมันเกี่ยวกับความเป็น perfectionist?  
AS: ไม่ใช่ด้วย มันเกี่ยวกับความเป็นภาพ ที่สื่อถึง message  
ที่ต้องการจะพูด image สำหรับเรานี้หมายถึง ภาพที่มันอยู่ในหัว  
สมมุติเวลาที่เรานึกภาพ ภาพในหัวมันจะไม่มีฝุ่น นึกออกไหม  
เพราะฉะนั้นในงานของเราถ้าเราปล่อยร่องรอยความเป็นจริง  
เหลือไว้ แสดงว่าอันนี้คือภาพที่เราคิดแล้วว่ามันนุษย์โดยทั่วไป  
คงคิดถึงส่วนประกอบพวกนี้ในภาพในหัวด้วย  
แสดงว่ามีความสำคัญกับมัน

PA: จังหวะเวลาตัดต่อภาพ ลบร่องรอยออกไปเยอะไหม?  
PP: เยอะมาก (กระซิบ)  
AS: ส่วนใหญ่เราจะต้องทำให้มันสะอาดก่อน  
หน้ากล้องเราจะทำให้สะอาดก่อน แล้วพอถ่ายออกมา  
อะไรที่มันคาดไม่ถึง เราค่อยลบอีกที

PA: แสดงว่าจริงๆ แล้วความสะอาดสำคัญนะสิ?  
AS: มันแล้วแต่ภาพเลย  
คือในงานของเราเราต้องการภาพที่เป็นอุดมคติ  
ภาพที่มันค่อนข้างจะมีความอ้อปเจ็คทีฟ  
คือไม่มีความคิดเห็นของคนถ่าย ยกตัวอย่างเช่น  
ถ้าเป็นรูปแพร์ [ผู้หญิงอาสาสมัคร]  
เราไม่ได้อยากได้รูปที่แพร์ผมสยายหรือมีเหงื่อ  
เราอยากได้ลักษณะทางชีวภาพ เหมือนเวลาทำหนังสือเดินทาง  
ที่มันโชว์ภาพลักษณะภายนอกของแพร์ออกมา  
ภาพที่สามารถเป็น 'ตัวแทนของภาพในความคิด' นะ  
แต่อันนี้แค่เฉพาะบริบทนะ แค่เฉพาะในงาน



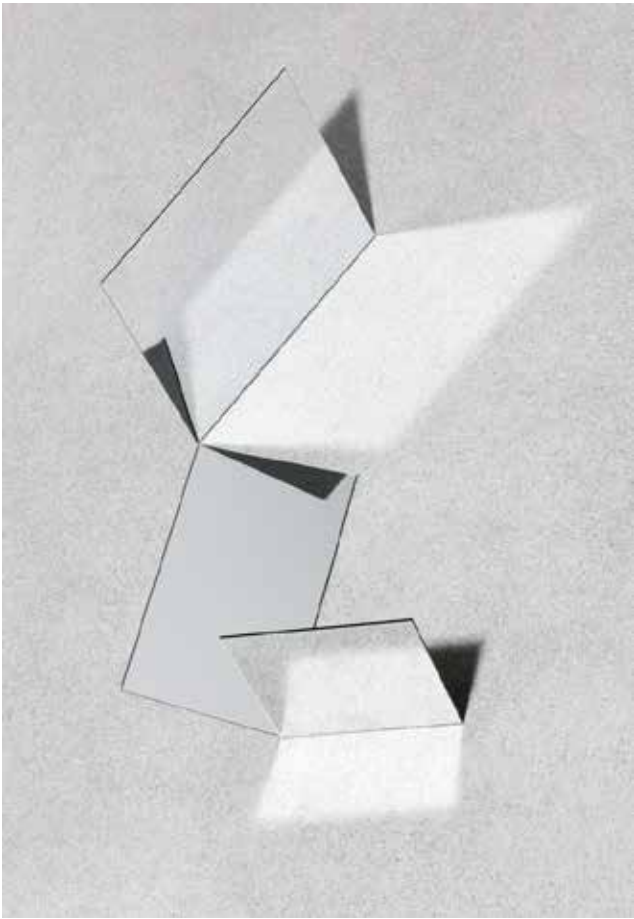
## WORKS



Mirror 010  
2018  
80x120cm  
Inkjet-Print



Mirror 022  
2018  
80x119.5cm  
Inkjet-Print



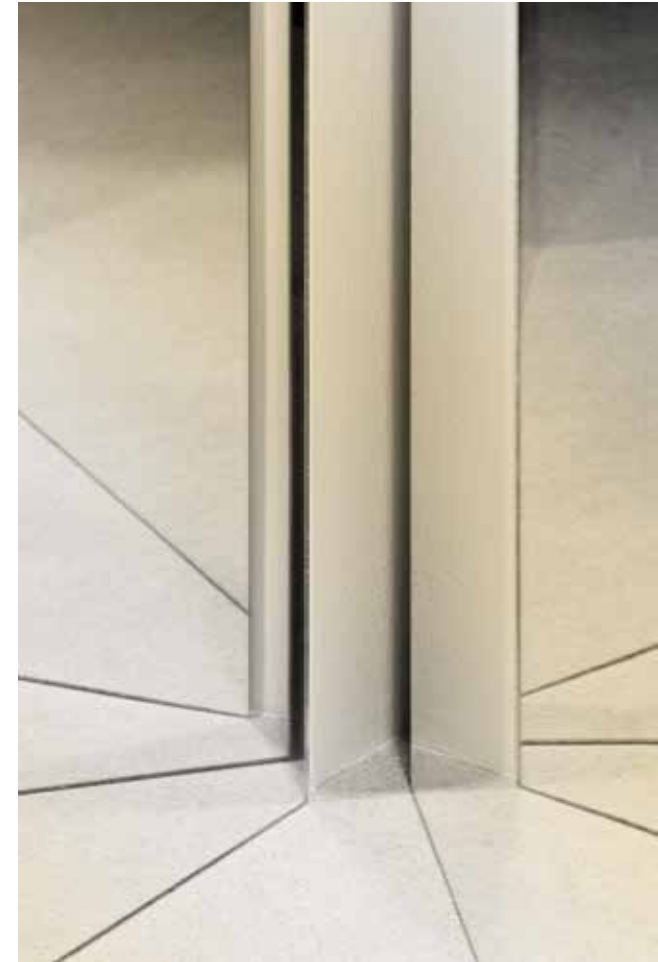
Mirror 019  
2018  
35x50cm  
Inkjet-Print



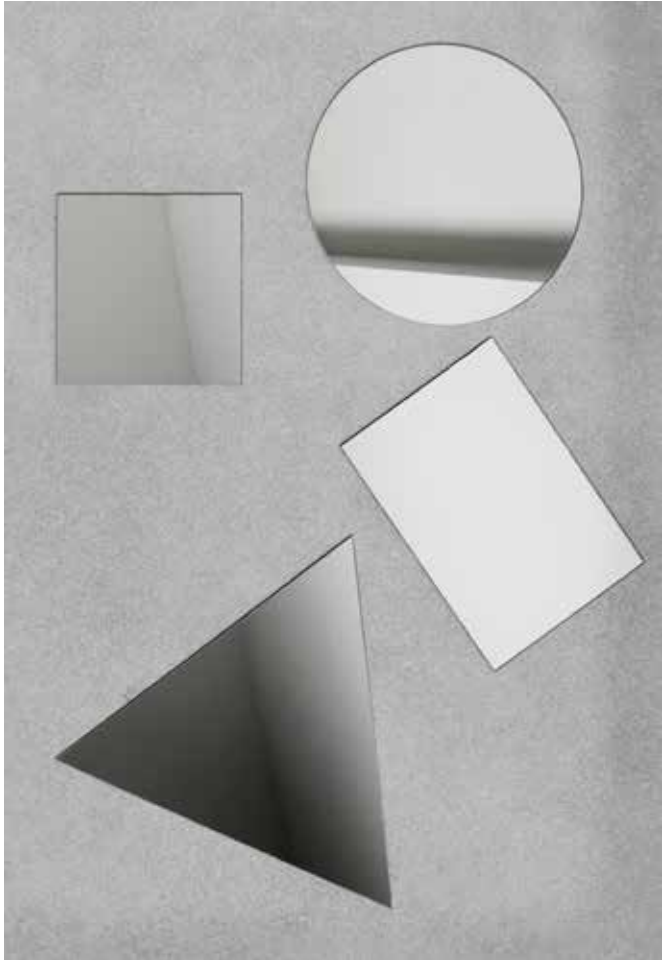
Mirror 018  
2018  
50x75cm  
Inkjet-Print



Mirror 011  
2018  
88x120cm  
Inkjet-Print



Mirror 03  
2017  
80x120cm  
Inkjet-Print



Mirror 05  
2017  
35x52cm  
Inkjet-Print



Mirror 08  
2017  
100x150cm  
Inkjet-Print



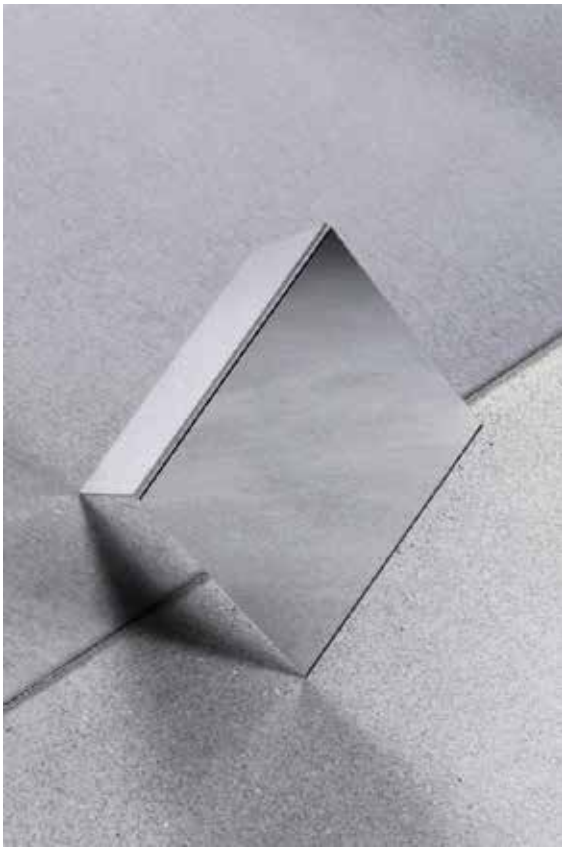


Mirror 021  
2018  
50x75cm  
Inkjet-Print



Mirror 012  
2018  
50x70cm  
Inkjet-Print

Mirror 020  
2018  
40x60cm  
Inkjet-Print



Mirror 016  
2018  
44.5x60cm  
Inkjet-Print



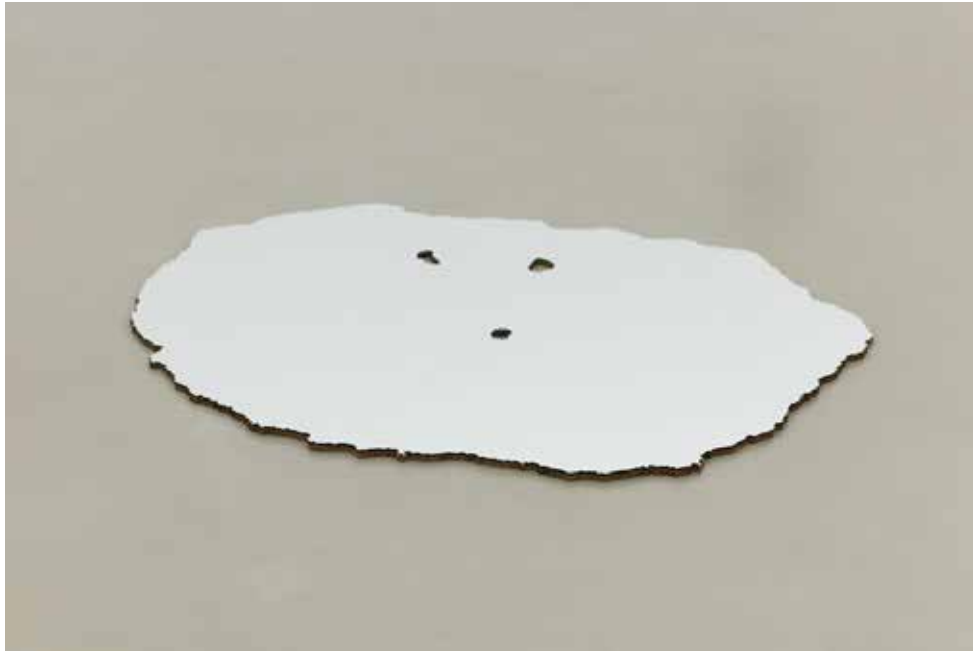
Mirror 01  
2017  
100x150cm  
Inkjet-Print



Mirror 04  
2017  
35x52cm  
Inkjet-Print



Mirror 015  
2018  
35x42cm  
Inkjet-Print

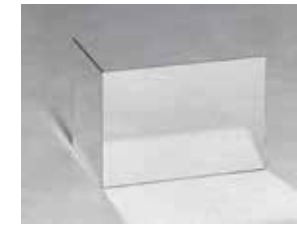
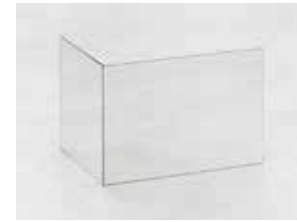


A Drop of Water, 2019  
Waterjet cut mirror on plywood,  
185 x 140 cm





Mirror 017, 2018, Installation



**ART AND SCIENCE OF ILLUSION**  
**WRITTEN BY CHATCHAPOL KIATIKAJORNTHADA**

Art and Science of Illusion  
Written by Chatchapol Kiatikajornthada

The 15th century— which is known as Renaissance— is when the art scene gave birth to one of the well-known techniques namely “Linear Perspective”. This such technique creates the 3D-like experience to the eyes of the viewers through 2D painting on canvas. Under the context of this astounding happening, the artists in that period of time would try to come up with new technique as they wanted to deliver an amazement to their audiences’ eyes. Either it would be about adding more dimension to their artworks, virtualising them or making them to be more animate. In other words, this such technique of Linear Perspective can be read in the context of science as “creating an illusion”.

When we talk about the paintings that can give us a sense of illusion, surely that we all will point out to the world’s most favourite painting, namely Mona Lisa, which is painted by Leonardo Da Vinci.

Over hundreds of years that the painted picture of Mona Lisa has haunted the viewers and touching them with wonder through her mysterious smile. The reason behind this such incident is due to the feelings of the viewers when looking at Mona Lisa. People will feel like Mona Lisa is smiling at them no matter where they lay their focus on the paintings; background or eyes. We’ll always feel like she’s smiling at us. However, if we stare at her lips directly, we will feel like her smile disappears and what is left is a smirk on her face.

What is the secret behind Mona Lisa’s smile? Well, the answer is at the working process of human’s eyes.

ศิลปะและวิทยาศาสตร์ของภาพลวงตา  
เขียนโดย ชัชพล เกียรติจจรธาตา

นับตั้งแต่ศตวรรษที่ 15 เมื่อนักวาดภาพยุค Renaissance เริ่มใช้เทคนิคที่ทุกวันนี้เรารู้จักกันในชื่อ linear perspective ทำให้ภาพสองมิติที่เขียนบนผืนผ้าใบกลายเป็นภาพดูเป็นสามมิติขึ้นมา ศิลปินก็พยายามค้นหาเทคนิคใหม่ๆ ที่ทำให้ภาพวาดดูแปลกตามากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นจุดมิตินี้มากขึ้น มีความเหมือนจริงมากยิ่งขึ้น หรือเหมือนว่าดูพริ้วไหวได้มากขึ้น ซึ่งเทคนิคเหล่านี้ถ้ามองในแง่ของวิทยาศาสตร์ก็คือ การสร้างภาพลวงตา

เมื่อพูดถึงภาพวาดที่ลวงตาได้ หนึ่งในภาพที่คนทั่วไปชื่นชอบกันมากที่สุดภาพหนึ่งคือ ภาพโมนา ลิซ่า ที่วาดโดย เลโอนาร์โด ดา วินชี

เป็นเวลาหลายร้อยปีมาแล้วที่คนจำนวนมากเมื่อได้เห็นภาพโมนา ลิซ่า แล้วต้องรู้สึกงงกับรอยยิ้มที่ได้เห็น เพราะเหมือนว่าโมนา ลิซ่า กำลังแอบเล่นส่งยิ้มกริ่มกริ่มให้กับผู้ที่กำลังยืนชมภาพอยู่ตรงหน้า โดยเมื่อใดก็ตามที่เรามองไปที่ส่วนต่างๆของภาพ เช่น พื้นหลัง หรือดวงตา เราจะรู้สึกเหมือนว่า โมนา ลิซ่า กำลังยิ้มให้กับเราอยู่ แต่เมื่อเราจ้องไปที่ริมฝีปากตรงๆ เหมือนว่ารอยยิ้มนั้นจะหุบลงเหลือเพียงรอยยิ้มที่มุมปากเล็กๆ เท่านั้น

อะไรคือความลับที่อยู่เบื้องหลังรอยยิ้มนั้น ?  
คำตอบอยู่ที่การทำงานของดวงตามนุษย์ครับ



The painting of Mona Lisa

Habitually, when we look around, no matter it’s on our right or left, up or down, due to our judgement towards our own perception, we will think that we see things distinctly. As a matter of fact, our eyesights do have limitations involving distance. We can actually observe objects clearly within limited distance. An easy way to prove this distance limitation of visual perception is this simple experiment; raising both of your forefingers on eyes level (making sure that the fingers are contiguous), staring at the forefingers. As the result, you’ll come to the realisation that your eyes can only press their focus on only one of your forefingers, meanwhile for the other one that is out of focus, you will see it blurry. Such a result is due to the function of retina and law of reflection. Our eyes are able to see things not because of the objects we aim our eyes at alone but it’s the work of light as well which is based on the law of reflection. For the function of retina, it contains a tiny spot to respond to the light that, according to the law of reflection, allows eyes to be able to see. Therefore, if the light hits the fovea precisely, we’ll be able to see the object we lay our eyes on distinctly. On the contrary, if the light hit any place else besides fovea, we won’t be able to see objects clearly. For the distinct picture that we are talking about here, it is known within scientific term as “Central Vision”. Meanwhile, for the blurry picture our eyes perceived that is originated from area around retina besides fovea is named “Peripheral Vision”.

Commonly, most people may give value and attention on blurry picture way less than the clear one. However, in fact, the distinct picture from central vision and the blurry one from peripheral vision have benefits in different ways. It is because that this such unclear picture that we perceive by temporal will allow us to see or notice things as a whole picture better. Also, by this perception through temporal, we can actually catch the movement faster, for example, the predator who moves fast. To get a better picture, let’s take a look on this mirage.

ด้วยความที่เมื่อเรามองไปยังสิ่งต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นทางซ้ายขวา บนล่าง เราจะเห็นภาพคมชัดที่เราจึงไม่รู้ว่าเป็นความจริงจริงๆ แล้วดวงตาของมนุษย์เห็นภาพอย่างคมชัดได้ในบริเวณที่จำกัดมากๆ วิธีการทดลองหนึ่งที่จะทำให้เราเห็นความจำกัดนี้ได้คือการยกนิ้วชี้ของมือทั้งสองข้างขึ้นมาไว้ใกล้ๆ กันตรงหน้าแล้วจ้องไปที่นิ้วมือใดนิ้วมือหนึ่ง สิ่งที่เราจะพบคือ เราเห็นภาพนิ้วที่คมชัดนั้นมีเพียงแค่นิ้วมือเดียวเท่านั้น นิ้วอีกข้างแม้ว่าจะอยู่ใกล้กันแต่เรา จะเห็นเป็นเพียงแคภาพเบลอลงๆ เท่านั้น ที่เป็นเช่นนั้นเพราะส่วนที่รับภาพของตาหรือเรตินา มีเพียงบริเวณเล็กๆ (ที่ชื่อว่า fovea) เท่านั้นที่สามารถเห็นภาพได้ชัด แสงจากภาพที่ตกลงในบริเวณอื่นของเรตินาจะให้ภาพที่ไม่คมชัดเท่า ในภาษาวิทยาศาสตร์เราจะเรียกภาพชัดที่เกิดจากแสงตก บริเวณ fovea นั้นว่า central vision ส่วนภาพที่ไม่ชัด ที่มาจากบริเวณรอบๆ ของเรตินาเราเรียกว่า peripheral vision

ในความรู้สึกรู้สึกของคนส่วนใหญ่อาจจะมองว่า ภาพที่ไม่ชัดนั้นเป็นภาพที่ดูดีกว่าภาพที่ชัด แต่ในความเป็นจริงแล้ว ภาพที่ชัดจาก central vision และภาพที่ไม่ชัดจาก peripheral vision มีประโยชน์ที่ต่างกันไป เพราะภาพด้านข้าง (ภาพจากหางตา) ที่ไม่ชัดนี้จะมองเห็นสิ่งที่ขยายดีกว่า เห็นภาพใหญ่ได้ดีกว่า และจับการเคลื่อนไหวเร็วๆ ได้ดีกว่า (เช่น ผู้ล่าที่เคลื่อนผ่านไปเร็วๆ) เพื่อให้เข้าใจได้ชัดขึ้น เรามาดูภาพลวงตาภาพนี้กันครับ





The hybrid picture of Albert Einstein and Marilyn Monroe

This picture here, if we look at it in near distance, we will see Albert Einstein. But if we take some steps back to further the distance between ourselves and the picture, we will see Marilyn Monroe instead. The explanation to this such incident is that this picture has two pictures overlay on each other. The face of Einstein was drawn with filamentary line. Whereas for the picture of Monroe, it is a faded silhouette. Therefore, with the use of filamentary line in the Einstein picture, it is actually the reason why our eyes view see Einstein easier than Monroe when we view it in near distance. Meanwhile, for Monroe picture, her face will catch our vision in the further distance because her picture is more like a faded silhouette. Even though this picture is not directly related to central or peripheral vision, it still helps us to understand such explanation of them easier. Seeing things unclearly and roughly (peripheral vision) make us see things different from the picture our eyes capture through central vision.

Let's get back to the painting of Mona Lisa once again. When we stare at other parts of the painting— anything besides her lips— we will perceive her lips with peripheral vision though. As explained earlier, such vision allow us to see things that are shadowy better so that's why our eyes will easily catch the shadow of her smile, from her lips up to her cheeks, where Da Vinci intentionally put it there in his painting. But when our eyes lock on Mona Lisa's smile, which means that we are depending on central vision, it will appear to us that the smile seems to fade away suddenly.

ภาพนี้ถ้าเรามองจากระยะใกล้เราจะเห็นเป็นภาพของอัลเบิร์ต ไอน์สไตน์ แต่ถ้ามองจากระยะไกลเราจะเห็นเป็นภาพของมาริลีน มอนโร คำอธิบายคือ ภาพนี้เป็นภาพสองภาพซ้อนกัน โดยภาพใบหน้าของไอน์สไตน์จะวาดด้วยเส้นละเอียด ส่วนภาพของมอนโรจะเป็นภาพเงาจางๆ เราจึงเห็นภาพใบหน้าของไอน์สไตน์ได้ง่ายกว่าเมื่อเรามองจากระยะใกล้ซึ่งเห็นรายละเอียด และเห็นภาพของมอนโรเมื่อมองจากระยะไกล ภาพนี้แม้ว่าจะไม่เกี่ยวกับ central หรือ peripheral vision โดยตรง แต่ช่วยให้เข้าใจได้ง่ายขึ้นว่า การเห็นภาพที่ไม่ชัด การเห็นสิ่งที่หายาก ทำให้เราเห็นสิ่งต่างไปจากการเห็นด้วย central vision อย่างไรบ้าง

กลับมาที่ภาพของโมนา ลิซ่า กันอีกครั้ง เมื่อเราจ้องมองไปยังส่วนอื่นของภาพ (ที่ไม่ใช่ริมฝีปาก) เราจึงเห็นริมฝีปากของโมนา ลิซ่า ด้วยส่วนที่เป็น peripheral vision และด้วยความที่ peripheral vision สามารถมองเห็นภาพเงาเลือนลางได้ดีกว่า เราจึงเห็นเงาโค้งจากปลายริมฝีปากขึ้นไปทั่วแก้มที่ดาวินชีซ่อนไว้ได้ง่ายกว่า แต่เมื่อเราหันกลับมาจ้องรอยยิ้มมันด้วย central vision เพื่อให้เห็นยิ้มมันชัดๆ รอยยิ้มก็จะจางหายไปในพื้นที่

Viewing things with peripheral vision can also be used to explain about other phenomena we experience when looking at Impressionist paintings since such style will not actually show any detail distinctly. For instance, the Rue Montorgueil in Paris, Festival of June 30, 1878 painted by Claude Monet.

If we intend to lock our eyes on just particular object when there are many things else on the same environment, we will still see those things that we haven't focus on. However, those things will appear to our vision blurry. For instance, when we stare at just one particular flag or a person when there are many in the setting, we'll still perceive the appearance of other flags or people that are there but they all will appear to our vision blurry and not in complete figures. Those flags or people will appear to be like some rough brush stroke on canvas. But if we see things literally in one whole picture without focusing on any specific detail, we'll actually see all that are there before our eyes. Those brush stroke-like figures will suddenly becomes crystallized. And the cause of things being crystallised is that sometimes when brain perceive pictures which eyes can't actually capture details fully or clearly (can be applied on the cases of the picture we perceive through peripheral vision and the unclear painting), the brain will merge all the things we see together. So that's why in the given example, we will see flags and people. This such operation of the brain is commonly known in psychological term as "Illusory Conjunction". And with this such integration of pictures worked by our brains therefore, that's why when we slowly glance around from one particular picture to another picture, we'll see them in animate way.

From these given examples, we are now able to see that in these days, scientists specialized in visual perception are trying to understand the discoveries of the artists, originated within trial and error happening in over hundreds years ago. In contrast, like what David Hubel, the winner of Nobel Prize in Physiology or Medicine, says that he hopes that one day, the knowledge from these scientific researches will be the starter kit for artists to pick up and develop some methods from them to create beautiful artworks in the future as well.



Rue Montorgueil in Paris, Festival of June 30, 1878 by Claude Monet

การมองเห็นภาพจาก peripheral vision เช่นนี้ ยังอธิบายปรากฏการณ์ต่างๆ ที่เราเห็นได้จากภาพสไตล์ Impressionism (ซึ่งเป็นการวาดภาพที่ไม่เห็นรายละเอียดชัดเจน) ได้อีกหลายอย่าง ตัวอย่างเช่น ภาพ Rue Montorgueil in Paris, Festival of June 30, 1878 โดย Claude Monet

ถ้าเรามองที่รายละเอียดของภาพ เช่น มองไปที่ธงแต่ละอันหรือคนแต่ละคน เราจะพบว่าภาพของธงหรือคนจำนวนมาก ไม่ใช่ภาพจริงหรือคนที่สมบูรณ์ แต่เป็นการวาดพู่กันสีเดียวหรือสองสีลงไปสั้นๆ เท่านั้น แต่เมื่อเรามองภาพใหญ่โดยไม่ได้อิงไปในรายละเอียด สีที่ป้ายจะดูเหมือนว่าประกอบเข้ากันเป็นรูปธง หรือคนที่สมบูรณ์ ที่เป็นเช่นนั้นเพราะ บางครั้งเมื่อสมองรับรู้ภาพซึ่งมองไม่ชัดที่อยู่ใกล้เคียงกัน (ทั้งภาพจาก peripheral vision หรือภาพที่วาดไม่ชัดเช่นกรณีนี้) สมองจะรวมภาพเหล่านั้นเข้าด้วยกันเป็นภาพเดียวกันเกิดเป็นภาพจริงหรือภาพของคนขึ้น การทำงานของสมองเช่นนี้มีชื่อที่รู้จักในทางจิตวิทยาว่า illusory conjunction และเพราะการรวมภาพที่ไม่ชัดของสมองเช่นนี้ ถ้าเรายืนมองภาพแล้วกวาดตาไปมาช้าๆ สมองเราจะรวมสองภาพใหม่เข้าด้วยกันเรื่อยๆ ซึ่งจะทำให้เกิดความรู้สึกเหมือนว่าภาพนั้นมีชีวิตขึ้นมา

จากตัวอย่างเล็กๆ น้อยๆ เหล่านี้ จะเห็นว่าทุกวันนี้ นักวิทยาศาสตร์ด้านการมองเห็นและการรับรู้ กำลังไล่ทำความเข้าใจสิ่งที่ศิลปินค้นพบผ่านการทดลองถูกมาแล้วนานหลายร้อยปี ในทางตรงกันข้าม อย่างที่ David Hubel นักวิทยาศาสตร์รางวัลโนเบลทางด้านการแพทย์เคยกล่าวไว้ เขาหวังว่า สักวันหนึ่ง ความรู้จากงานวิจัยวิทยาศาสตร์เหล่านี้ จะย้อนกลับไปเป็นเครื่องมือให้ศิลปิน

## About artist

Atit Sornsongkram was born 1981 in Bangkok Thailand, where he now lives and works. Sornsongkram works mainly with the medium photography, in which has been manually constructed and digitally edited. His form-reduced abstract monochrome multisize photograph usually start with questioning and hypothesizing media of photography by playing with the perception of the audience through lighting, duplicating and rearranging of the image. He defines his works as a poem in another form. Sornsongkram started his study in Germany at Kunstakademie Dusseldorf in 2008 in the class of Professor Hubert Kiecol and graduated with title master student from class of Professor Andreas Gursky in 2014.

Sornsongkram's works have been included in many international art exhibition, among them the exhibition "Black & White" from Dürer to Eliasson at Museum Kunstpalace Germany (2018), "MULTIPLE PLANES" at BACC Bangkok (2018), "Strauss ist raus" part of Düsseldorf Photo Weekend (2017), Brand New 2016 art project and has the solo exhibition "Minded The Monsoon" at Ver Gallery Thailand, "Hidden Traces" part of Düsseldorf Photo Weekend (2016), "SPAGAT" at Gallery A3 Moscow(2014), "EN EL CASTILLO" at MIAC Castillo de San Jose, Lanzarote(2014), Klasse GURSKY STELLT AUS, Hiyoshi Raiōsha Galerie Tokyo(2013)

## ภาพเกี่ยวกับศิลปิน

อติษฐ์ สรสงคราม เกิดปี พ.ศ. 2524 อาศัยและทำงานอยู่ที่ กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย อติษฐ์ทำงานอยู่ในสื่อถ่ายภาพ งานของเขาส่วนใหญ่เป็นการจัดฉากและทำภาพด้วยวิธีการดิจิทัล รูปทรงที่ถูกตัดทอนสีเอกรงค์หลากหลายขนาดของเขามักจะเริ่มต้นจากการตั้งคำถามและเสนอสมมุติฐานเกี่ยวกับสื่อของภาพถ่ายด้วยการเล่นกับกรับรู้ของผู้ชมผ่านการจัดแสง, การทำภาพซ้ำและการตัดแปลงรูปด้วยวิธีการต่างๆ โดยตัวเขาจำกัดความตัวเองว่าเป็นเหมือนบทกวีในรูปแบบหนึ่ง อติษฐ์ศึกษาที่ Kunstakademie Düsseldorf ประเทศเยอรมันนี้ ในปี พ.ศ.2551 ในคลาสของโปรเฟสเซอร์ ฮูแบร์ท คีโซล และสำเร็จการศึกษาได้ตำแหน่งมาสเตอร์สตีวเดนต์ (เกียรตินิยม) จากโปรเฟสเซอร์ อานเดรียส์ เกอร์สกี ในปี 2014

ผลงานของอติษฐ์ได้รับการจัดแสดงในนิทรรศการศิลปะระดับนานาชาติ เช่น นิทรรศการ "Black & White" from Dürer to Eliasson ณ พิพิธภัณฑ์ Kuntspalace เยอรมันนี้ ในปี 2018, "MULTIPLE PLANES" ณ หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ในปี 2018, "Strauss ist raus" ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของนิทรรศการภาพถ่าย Düsseldorf Photo Weekend ในปี 2017, นิทรรศการ Brand New 2016 art project และมีผลงานนิทรรศการเดี่ยว "Minded The Monsoon" ณ แกลเลอรี เวอร์ ประเทศไทย, "Hidden Traces" ส่วนหนึ่งของ Düsseldorf Photo Weekend ในปี 2016, "SPAGAT" ณ Gallery A3 กรุงมอสโก ในปี 2014, "EN EL CASTILLO" ณ MIAC Castillo de San Jose ณ เกาะลันซารอเต ในปี 2014, Klasse GURSKY STELLT AUS, และ Hiyoshi Raiōsha Galerie ณ กรุงโตเกียว ในปี 2013



Exhibition View

## ขอขอบคุณ

พอใจ อัครณกุล  
รุติพล ปัญญาภูมิพันธ์  
ชัชพล เกียรติขจรธาดา  
สุมิตรา สรสงคราม  
แพรว พุทธิยาสถาพร  
เสือน้อย  
สถิตย์ ศัสตราศาสตร์  
เฟลิกซ์ วาร์นาช  
อานเดรียส์ โกลเอล  
อนุภาส เปรมมานูวัต  
อีเลน ซัน  
ญาธิป ฐานิชนาภักดิ์  
ณัฐดนัย จิตต์บรรจง

แกลเลอรีเวอร์  
จิรัสย์ รุ่งวงศ์จรัสกุล  
พีรมณที่ ตูลววรรณะ  
พรกนก สดากกร

Paraform Team

ภาพนิทรรศการ โดย Atelier 247

## WITH THANKS TO

Pojai Akranakul  
Thitipol Panyalimpanun  
Chatchapol Kiatikajornthada  
Prae Pupityastaporn  
Sumitra Sornsongkram  
Seua-Noi  
Sathit Sattarasart  
Felix Warnatsch  
Andreas Gloël  
Anupas Premanuwat  
Elaine Sun  
Yathip Thanitthanaphat  
Nutdanai Jitbunjong

Gallery VER  
Jirat Ratthawongjirakul  
Pearamon Tulavardhana  
Pornganok Sadakorn

Paraform Team

Exhibition Phtos by Atelier 247

