# ពេលទន្លេហូរបញ្ច្រាស

# WHEN THE RIVER REVERSES

# ពេល ទន្លេ ហូរបញ្ច្រាស

# WHEN THE RIVER REVERSES

ជូ ហាវផី . ហ្សូ ចាវ៉ៃ . ពីយ៉ារ៉ាត់ ពីយ៉ាពង់វីវ៉ាត់ . ថន សុខ

Chu Hao Pei . Hsu Chia-Wei . Piyarat Piyapongwiwat . Than Sok

រៀបចំពិព័រណ៍ដោយ វុធ លីណូ

Curated by Vuth Lyno

១៤ កញ្ញា - ១២ វិច្ឆិកា ២០១៧

14 September – 12 November 2017

Sa Sa Art Projects, #47 Street 350 (off Street 95), Phnom Penh
Wed-Sat 10am-6pm | 092 78 78 67 | www.sasaart.info

ស ស
Sa Sa Art

**ដំឡើងពិព័រណ៌ដោយ**
គង់ តារា
ឡូញ សុខឡេង
សូសុទ្ធ សុវណ្ណគង់

**រូបថតពិព័រណ៌ដោយ**
ឈុំ ផានិត

**អ្នកសម្របសម្រួលកម្មវិធីសាធារណៈ**
គួន លីណា

**ចងក្រងនិពន្ធដោយ**
វុធ លីណូ

**ប្រែសម្រួលជាភាសាខ្មែរដោយ**
វុធ លីណូ

**ពិនិត្យភាសាអង់គ្លេសដោយ**
រ៉ជឺ នែលសិន

**រចនាស្លាកសញ្ញាដោយ**
ហៀក វីឡា

**បោះពុម្ពដោយ**
រោងពុម្ព វណ្ណ សភា

**Exhibition installation**
Kong Dara
Launh Sokleng
Sosoth Sovankong

**Exhibition view photographs**
Chhum Phanith

**Public program coordinator**
Kourn Lyna

**Editor**
Vuth Lyno

**Khmer translation**
Vuth Lyno

**English proofreader**
Roger Nelson

**Logo design**
Hiek Vila

**Printer**
Vann Sophea Printing House

វុធ លីណូ សូមថ្លែងអំណរគុណដល់ សិល្បករទាំងអស់ដែលបានចូលរួមនៅក្នុងកម្មវិធីពិព័រណ៍នេះ, គម្រោងសិល្បៈស-ស, រ៉ជឺ នែលសិន, អេរិន ឃ្លីសុន, ស-សបាសាក់ និង ថាណាវិ ឆតប្រឌិត។

Vuth Lyno would like to thank all participating artists, Sa Sa Art Projects, Roger Nelson, Erin Gleeson, SA SA BASSAC, and Thanavi Chotpradit.

ពិព័រណ៍ *ពេលទន្លេហូរបញ្ច្រាស* គឺជាផ្នែកមួយនៃ គម្រោង Condition Report ដែលជា កម្មវិធីបណ្តុះបណ្តាល សម្រាប់អ្នករៀបចំកម្មវិធីសិល្បៈ ហើយវាផ្តួចផ្តើមនិងឧបត្ថម្ភដោយ មជ្ឈមណ្ឌលអាស៊ីនៃមូលនិធិជប៉ុន ។ សូមថ្លែងអំណរគុណដល់ ផាទ្រីក ឌី. ផ្លូរេស និង ក្យុងហ្វា ចេ ។

*When the River Reverses* is part of Condition Report, a curatorial mentoring program initiated and generously supported by Japan Foundation Asia Center.
Special thanks: Patrick D. Flores and Kyongfa Che

វិចារណកថាអ្នករៀបចំពិព័រណ៍ ៤
វុធ លីណូ

រូបភាពពិព័រណ៍ ១០

ជូ ហាវផី ១៤
ហ្សូ ចាវ៉ៃ ១៦
ពីយ៉ារ៉ាត់ ពីយ៉ាពង់វីវ៉ាត់ ១៨
ថន សុខ ២០

កម្មវិធីសាធារណៈ ២២

ពេលទន្លេហូរបញ្ច្រាស៖ គ្មានចំណងជើង ២៤
ថាណាវិ ឆតប្រឌិត

ធម្មជាតិនៃប្រវត្តិសាស្ត្រ៖ ៣០
ការបង្កើតពិភពលោកនៅអាស៊ីអាគ្នេយ៍
ផាទ្រីក ឌី. ផ្លរេស

Curatorial Statement 5
Vuth Lyno

Exhibition view 10

Chu Hao Pei 15
Hsu Chia-Wei 17
Piyarat Piyapongwiwat 19
Than Sok 21

Public Program 23

When the River Reverses: Untitled 25
Thanavi Chotpradit

The Nature of the Historical: 31
Forming Worlds in Southeast Asia
Patrick D. Flores

# វិចារណកថាអ្នករៀបចំពិព័រណ៍
វុធ លីណូ

*ពេលទន្លេហូរបញ្ច្រាស* លើកយកប្រព័ន្ធអេកូឡូស៊ីបរិស្ថានជាមធ្យោបាយ និងនិមិត្តរូប ដើម្បីរុករកនិងពិនិត្យលើចំនុចភប់ប្រសព្វនៃឥទ្ធិពលចលនាមួយចំនួន ។ ពិព័រណ៍នេះលើកឡើងពី*ទន្លេ* ដែលជាផ្លូវទឹកមានចរន្ត ដើម្បីពិភាក្សាអំពីលំហូរនិងបម្លាស់ទីនៃកម្លាំងចលនាទាំងនេះ ដែលតែងតែពាំនាំទៅជាមួយវានូវគំនិត មនុស្ស និងធនធាននានា ។ ប៉ុន្តែការហូរ*បញ្ច្រាស* នៃទឹកទន្លេ សំដៅលើការវិលត្រលប់ឬក៏វដ្ត ហើយវាក៏បញ្ជាក់ពីភាពផ្ទុយគ្នានៃលំហូរនេះផងដែរ ។ ចំណងជើងនិងគំនិតនៃកម្មវិធីពិព័រណ៍សិល្បៈនេះ គឺបានផុសចេញពីចរន្តនិងឥទ្ធិពលតាមរដូវកាលនៃបឹងទន្លេសាប នៅកម្ពុជា ។ នៅរដូវវស្សា ទឹកឡើងនិងហូរចូលទន្លេសាប ពង្រីកបឹងនិងបង្កឱ្យមានទឹកជំនន់និងការបំផ្លិចបំផ្លាញ តែវាក៏ជារដូវត្រីពងផងដែរ ។ នៅរដូវប្រាំងវិញ ទឹកស្រកនិងហូរចេញពីបឹងក្នុងទិសដៅបញ្ច្រាស បន្សល់ទុកនូវដីល្បាប់ដ៏មានជីជាតិសម្រាប់កសិកម្មនៅតំបន់ជុំវិញបឹង ហើយវាក៏ជាពេលដែលកូនត្រីបានកកើតបង្កើននូវទិន្នផលអាហារ ។ អេកូឡូស៊ីធម្មជាតិ ដែលមានលក្ខណៈហិង្សាផងនិងបង្កជីវិតផងនេះ គឺជាលក្ខខណ្ឌដ៏ចាំបាច់សម្រាប់ទ្រទ្រង់ជីវិតនៅក្នុងតំបន់នេះអស់រាប់ពាន់ឆ្នាំមកហើយ ។

ពិព័រណ៍នេះ លើកយកបាតុភូតដ៏ពិសេសនិងស្មុគ្រស្មាញមួយនេះ ដើម្បីមកពិចារណាអំពីស្នាដៃសិល្បៈសហសម័យមួយចំនួន ដែលពិនិត្យលើបញ្ហានិងការព្រួយបារម្ភបច្ចុប្បន្ននានា នៅក្នុងលក្ខណៈមួយដែលសង្កត់ធ្ងន់លើភាពស្មុគស្មាញនិងភាពផ្ទុយគ្នា ។ ទ្រឹស្តីរបស់ លោក Robert Venturi ស្តីអំពី *ភាពស្មុគស្មាញ* និង *ភាពផ្ទុយគ្នា* (១៩៦៦) ក៏បានផ្តល់នូវការណែនាំសម្រាប់គម្រោងនេះផងដែរ ។ លោក Venturi បានសរសេរថា គាត់ចូលចិត្ត «ភាពសម្បូរបែបនៃអត្ថន័យ ជាជាងភាពច្បាស់លាស់នៃអត្ថន័យ ហើយរួមទាំងតួនាទីដែលមិនបង្ហាញអោយឃើញច្បាស់ ក៏ដូចជាតួនាទីដែលបង្ហាញច្បាស់»។ ហេតុដូច្នេះ ស្នាដៃសិល្បៈនៅក្នុងពិព័រណ៍នេះ ត្រូវបានរៀបចំបង្ហាញក្នុងបែបបទស្រដៀងគ្នានេះដែរ ពោលគឺទាញយកនូវភាពផ្ទុយគ្នានិងបញ្ហាប្រឈម ក៏ដូចជាយោបល់និងការទាមទារដែលស្នាដៃសិល្បៈទាំងនេះលើកឡើង ។ ដោយលើកយកឧទាហរណ៍នៃបឹងទន្លេសាប ដែលទឹកជន់ហើយស្រកចុះវិញម្តងហូរទៅទិសមួយបន្ទាប់មកទៅទិសមួយទៀត ពិព័រណ៍នេះពិនិត្យលើ៖ ឥទ្ធិពលនៃចរន្តមួយចំនួន ដែលមានផលិតភាពផងនិងគ្រោះថ្នាក់ផង, ប្រព័ន្ធអេកូឡូស៊ីបង្កើតដោយធម្មជាតិនិងដោយមនុស្ស ដែលមានជីវិតដោយសារឥទ្ធិពលប្រកួតប្រជែងគ្នា, និងដំណើរការនៃការប្រឈមនិងការសម្រុះសម្រួលគ្នា ។

**ជូ ហាវធី** បង្ហាញរូបថតចំនួនពីរសន្លឹក និងវីដេអូមួយ ដែលដកស្រង់ចេញពីគម្រោងឈ្មោះ *កោះ* របស់គាត់ ។ ស្នាដៃនេះ អង្កេតលើដំណើរការប្រឹងប្រែងឥតស្រាកស្រាន្តរបស់រដ្ឋាភិបាលសិង្ហបុរី ក្នុងការរក្សា «តុល្យភាព» នៃការផ្គត់ផ្គង់ទឹកស្អាតសម្រាប់ប្រជាជនរបស់គេ ។ រូបថតមានចំណងជើងថា *កោះ IX - យៃលីដូស្តូប* (២០១៦) បង្ហាញពីទួលកោះចម្លែកមួយមានរុក្ខជាតិបៃតងកំពង់អណ្តែតលើទឹក ។ រុក្ខជាតិនេះ គឺជាសារាយមួយប្រភេទឈ្មោះថា Hydrilla verticillata ដែលទំនងជាបានហូរចូលមកក្នុងប្រទេសសិង្ហបុរី តាមរយៈការជួញដូរ

# Curatorial Statement

## Vuth Lyno

*When the River Reverses* takes environmental ecology as a means and metaphor to navigate and explore intersections of various forces. The exhibition proposes *river*, a mobile and fluid body, to raise issues of mobility of such forces which carry with them ideas, humans, and different kinds of resources. Yet, the *reversal* of the river invokes a return, a cycle, as well as a sense of contradiction of that flow. The title and the concept of the exhibition are inspired by the unique seasonal forces of Cambodia's Tonle Sap Lake. During the rainy season, the water rises and flows into the Tonle Sap, expanding the lake and causing floods and destruction; yet it is a time when fish lay eggs. During the dry season, the water subsides and flows out of the Tonle Sap in the opposite direction, leaving behind rich soil in the surrounding region for agriculture; it is also a time when new fish are born regenerating the food supply. This natural ecology of violence and fertility is a necessary condition for sustaining lives in the region for millennia.

The exhibition takes this unique and complex phenomenon to consider a range of contemporary artistic practices that address today's concerns in a manner that emphasises complexity and contradiction. Robert Venturi's theorisation of *complexity* and *contradiction* (1966) also offers a guiding principle for the project. Venturi writes that he favours "richness of meaning rather than clarity of meaning; the implicit function as well as the explicit function." The diverse artistic practices in the exhibition are, therefore, curatorially framed in a similar vein: drawing out their paradoxes and challenges, their suggestions as well as their demands. Taking up the example of the Tonle Sap Lake which floods and then recedes, flows one way and then the other, the exhibition explores multiple forces that are at once productive yet aggressive, natural and human-made ecologies that are set in motion through competing powers, and processes of confrontation and mediation.

**Chu Hao Pei** presents two photographs and one video as part of his *Island* series, which observes the process of Singapore's relentless effort to maintain a "balance" of fresh water supply for its residents. The photographs, *Island IX: Kaleidoscope* (2016), depict a mysterious mound of apparently green vegetation calmly floating on a water body. This green plant is *Hydrilla verticillata*, a kind of aquatic plant that was likely introduced into Singapore through the aquarium trade. This hydrilla is a natural water purifying agent, yet extremely invasive. In order to maintain Singapore's fresh water supply, therefore, this hydrilla needs to be continuously removed yet not completely extracted from the reservoir. Consequently, this human process controlling nature produces

ត្រីក្រឹម ។ សារាយនេះ គឺជាភ្នាក់ងារធម្មជាតិបន្សុទ្ធទឹក ប៉ុន្តែវាដុះលឿននិងរាតត្បាតខ្លាំងណាស់ ។ ដើម្បីរក្សាបាននូវការផ្គត់ផ្គង់ទឹកសាបនៅសិង្ហបុរី គេត្រូវស្រង់វាចេញពីអាងស្តុកទឹកនេះ ប៉ុន្តែគេមិនអាចស្រង់វាចេញឱ្យអស់ទាំងស្រុងនោះទេ ។ ជាលទ្ធផល ដំណើរការគ្រប់គ្រងធម្មជាតិនេះ បានបង្កឱ្យមានប្រព័ន្ធអេកូឡូស៊ីថ្មីមួយទៀតកើតឡើង៖ សត្វស្លាបមួយចំនួនមកពឹងអាស្រ័យស៊ីត្រីតូចៗ ដែលមកជាប់ជាមួយនឹងសារាយដែលកំពុងងាប់នេះ ។ វដ្តជីវសាស្ត្រថ្មីនេះ ត្រូវបានបង្ហាញយ៉ាងរស់រវើក តាមរយៈស្នាដៃវីដេអូឈ្មោះ *កោះ X - ចំណី* (២០១៦) ដែលជាក់ស្តែងគឺជាទិដ្ឋភាពពីម៉ាស៊ីនកើបសារាយនេះ ។ ស្នាដៃរបស់ ហាវជី មិនត្រឹមតែលើកឡើងពីភាពមន្ទិលប៉ុណ្ណោះទេ ថែមទាំងភាពចម្លែកមួយដែល «តុល្យភាព» របស់ធម្មជាតិ បែរជាពឹងផ្អែកយ៉ាងខ្លាំងក្លាទៅលើដំណើរការសិប្បនិម្មិតទៅវិញ ។

ស្នាដៃ *គ្មានចំណងជើង* (២០១៥) របស់ **ពីយ៉ារ៉ាត់ ពីយ៉ាពង់រ៉ាត់** គឺជាផ្ទាំងកំណាត់ធំមួយ ដែលធ្វើពីបំណែកកំណាត់តូចៗមានពណ៌ចម្រុះ ដាក់ព្យួរទម្លាក់ពីពិតាន។ វាមើលទៅស្រដៀងនឹងប្រភេទផ្ទាំងកំណាត់ម្យ៉ាង ដែលគេតែងឃើញប្រើនៅក្នុងវប្បធម៌ និងពិធីបុណ្យនានានៅអាស៊ីអាគ្នេយ៍ ជាពិសេសនោះគឺវាំងននឬក៏ផ្ទាំងបំណែកកំណាត់ដែលជាធម្មតាគេដេរនិងបរិច្ចាគទៅឱ្យវត្ត ។ ស្នាដៃនេះ រំលឹកអំពីប្រពៃណីនៃសោភ័ណភាពបែបកែឆ្នៃ ដែលកើតចេញពីស្មារតីរួមវិភាគទាន ។ តាមពិតស្នាដៃវាយនភណ្ឌរបស់ ពីយ៉ារ៉ាត់ នេះត្រូវបានធ្វើឡើងពីបំណែកកំណាត់ដែលគាត់ប្រមូលបានពីតំបន់សេដ្ឋកិច្ចពិសេសនៅប្រទេសថៃជាប់នឹងព្រំដែនប្រទេសមីយ៉ាន់ម៉ា ហើយត្រូវបានរួមគ្នាដេរដោយកម្មករកាត់ដេរនៅភ្នំពេញ ដែលគេភាគច្រើនបានធ្វើចំណាកស្រុកមកពីខេត្តផ្សេងៗ ។ ពីយ៉ារ៉ាត់ បានផ្តល់ប្រាក់ឈ្នួលដល់ពួកគេក្នុងតម្លៃព្រមព្រាងគ្នាមួយលើសពីប្រាក់បៀវត្សអប្បរមា ដើម្បីប៉ះផ្ទាំងកំណាត់ដែលគេចោលទាំងនេះបញ្ចូលគ្នា ។ កាយវិការរាបសានេះ ផ្តល់យោបល់ពីលក្ខខណ្ឌការងារនៅក្នុងឧស្សាហកម្មកាត់ដេរ និងភាពផុយស្រួយនៃកម្លាំងពលកម្មនៅអាស៊ីអាគ្នេយ៍ ដែលដេរសម្រាប់អ្នកប្រើប្រាស់ភាគច្រើននៅលោកខាងលិច ។ នៅជិតភួយមួយផ្ទាំងនេះ មានវីដេអូខ្លីចំនួនពីរ៖ មួយបង្ហាញរូបភាពពីក្រោយខ្នងរបស់ស្ត្រីកម្មករមួយចំនួនកំពុងជិះរ៉ឺម៉កទៅធ្វើការ ហើយមួយទៀត បង្ហាញពីកម្មកររាប់រយពាន់នាក់ កំពុងប្រសាចចេញពីរោងចក្របន្ទាប់ពីចប់ការងារ ។ អវត្តមាននូវអ្វីដែលកើតឡើងនៅចន្លោះសកម្មភាពជាទម្លាប់ប្រចាំថ្ងៃទាំងពីរនេះ ទំនងជាចង់បញ្ជាក់ពីភាពមិនច្បាស់លាស់មួយប៉ុន្តែវាក៏អាចជាអ្វីដែលគេដឹងច្បាស់ពេកទៅហើយផងដែរ។

គំនូរពណ៌ទឹកលើក្រដាសចំនួនប្រាំបីសន្លឹក ដែលមានចំណងជើងថា *គ្មានចំណងជើង* (២០១៧) ដោយ **ថន សុខ** បង្ហាញពីដំណាក់កាលមួយជំហានម្តងៗនៃបាត្រព្រះសង្ឃដែលមានស្បង់ពណ៌ទឹកក្រូចកំពុងបំពាក់ឬកំពុងដោះចេញ អាស្រ័យលើទស្សនិកជនមើលពីខាងស្តាំឬពីខាងឆ្វេង ។ ស្បង់ពណ៌ទឹកក្រូចនេះ គឺជាឯកសណ្ឋាននិមិត្តរូបដែលប្រើនៅក្នុងព្រះពុទ្ធសាសនា ដើម្បីបែងចែកអត្តសញ្ញាណរវាងព្រះសង្ឃនិងមនុស្សទូទៅ ។ នរណាគេក៏អាចរកជាវស្បង់នេះបានយ៉ាងងាយស្រួលដែរនៅតាមទីផ្សារនានា ។ បើតាមសិល្បករ ដែលមានចំណាប់អារម្មណ៍យូរមកហើយលើបញ្ហានយោបាយនៃជំនឿសាសនា និងទំនាក់ទំនងរបស់វាជាមួយសម្ភារៈនោះ ការជាវស្បង់គឺមានភាពងាយស្រួលជាងទិញស៊ីមកាតទៅទៀត ព្រោះពេលទិញស៊ីមកាតជួនកាលគេត្រូវមានអត្តសញ្ញាណប័ណ្ណទើបអាចទិញបាន ។ ក្នុងពេលតែមួយ សុខ បានបង្អាក់រូបភាពផងនិងបង្កើតនូវរូបភាពមានចលនាផង នៃដំណើរការស្រាយនិងរុំស្បង់បាត្រព្រះសង្ឃ ។ម៉្យាង សិល្បកររូបនេះធ្វើឱ្យយើងចាប់ចិត្តលើសោភ័ណភាព

a new ecology: bird species feed on small fish that are caught with the uprooted, dying plants. This new biological chain is brought to life in Hao Pei's video, *Island X: Feast* (2016), which is a view from the reservoir's controlling machinery. Chu's work not only raises doubts but also suggests the irony of a desired natural "balance" that heavily relies upon a process of artificiality.

**Piyarat Piyapongwiwat**'s *Untitled* (2015) is a large piece of cloth made of joined fabric strips of various colors and patterns, hung vertically from the ceiling. It resembles textile patchworks commonly found in cultural and ritual practices throughout Southeast Asia, in particular, the curtains or backdrops made of fabric scraps that are usually donated to Buddhist temples or *wat*. The work recalls the folklore tradition of make-use aesthetics born from the spirit of collective contribution. In fact, Piyarat's textile work was made of cloth fragments she collected from a Special Economic Zone in Thailand next to Myanmar's border, and was stitched together by Phnom Penh's garment workers, the majority of whom had migrated from rural provinces. Piyarat paid the workers an agreed living wage to join these disposable fabrics into a quilt. This humble gesture comments on the working conditions in the garment industry and the "disposable" nature of its workforce in Southeast Asia, which caters mostly to consumers in the West. Next to the quilt are two small videos: one depicts a view from behind of women workers riding *remork* vehicles to work, and the other presents hundreds of workers pouring out from the factory at the end of a day shift. The absence of any representation of what happens in between these daily routines seems to suggest an uncertainty, an unknown, but also what is probably already known too well.

A series of eight watercolor paintings, *Untitled* (2017), by **Than Sok** illustrates step by step a Buddhist monk's alms bowl with its orange robe being taken off or put on, depending on the viewing direction. The orange robe is a symbolic uniform used in Theravada Buddhism, that identifies and differentiates between monks and laypeople. Anyone can easily find and buy an orange robe, readily available at most markets. According to Sok, who has a long-standing interest in the politics of spiritual beliefs and their relationship with materials, buying an orange robe is even easier than buying a SIM card, which sometimes would require an ID card from the buyer. By at once freezing yet animating the unwrapping and wrapping process of the alms bowl, on the one hand, the artist poetically allures us to the material aesthetics of the revered object being exposed. On the other hand, however, the artist brings to our attention the politics of legitimacy, meaning- making, and ultimately of the power status that is conditioned by easily adoptable, external appearances.

**Hsu Chia-Wei**'s double-sided, two-channel video installation, *Spirit Writing* (2016), presents a dialogue between the artist and the frog god Marshal Tie Jia who is believed to have been born in a small pond in Jiangxi, China, more than 1,400 years ago. According to legend, Marshal

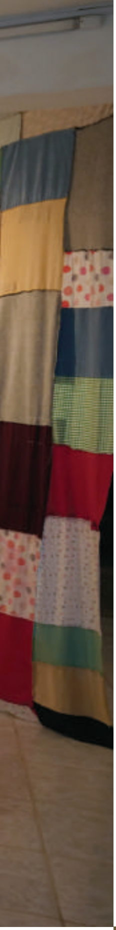
នៃវត្ថុគោរពបូជាដែលកំពុងត្រូវបានលាតត្រដាង ។ ម្យ៉ាងវិញទៀតនោះ គាត់បង្វែរចំណាប់អារម្មណ៍របស់យើង ឱ្យមកពិនិត្យលើឥទ្ធិពលនិងអំណាចដែលអាស្រ័យលើរូបភាពខាងក្រៅ។

ស្នាដៃវីដេអូពីរផ្ទាំងទល់ខ្នងគ្នារបស់ **ហ្សូ ចាវ៉េ** ឈ្មោះថា *សំណេរ-អ្នកតា* (២០១៦) បង្ហាញពីសន្ទនារវាងសិល្បកររូបគាត់ជាមួយនឹងអ្នកតាកង្កែប សេនាប្រមុខ ទី ជា ដែលគេជឿថាបានកើតនៅក្នុងស្រះតូចមួយ នៅក្នុងខេត្តជាំងស៊ី ប្រទេសចិន តាំងពីជាង ១៤០០ ឆ្នាំមុនមកម្លេះ។ យោងទៅតាមរឿងនិយាយតៗគ្នា ប្រាសាទរបស់អ្នកតានៅភ្នំវូយីត្រូវបានកម្ទេចនៅក្នុងកំឡុងបដិវត្តន៍វប្បធម៌ចិន ហើយអ្នកតាកង្កែបនេះបានភៀសខ្លួនទៅជ្រកនៅលើកោះមួយ ។ អ្នកភូមិទាំងឡាយ គេតែងតែទាក់ទងជាមួយអ្នកតាកង្កែបនេះ តាមរយៈពិធីពិសេសម្យ៉ាង ដែលមានកៅអីសក្ការៈមួយរំកិលនិងទង្គិចខ្លាំងៗលើតុអាសនៈ ហើយសរសេរជាសារក្រោមការបង្គាប់របស់អ្នកតាកង្កែប និងសម្របសម្រួលដោយបុរសមួយក្រុម ។ ផ្នែកម្ខាងនៃអេក្រង់វីដេអូ បង្ហាញពីពិធីចូលសណ្ឋិតរបស់អ្នកតាកង្កែប ដែលគាត់ឆ្លងឆ្លើយជាមួយសិល្បកររៀបរាប់ពីស្ថានភាពទ្រុឌទ្រោយដើមនៃវិហាររបស់គាត់ ខណៈដែលផ្នែកម្ខាងទៀតនៃអេក្រង់វីដេអូ បង្ហាញពីការកសាងឡើងវិញនូវសំណង់ប្រាសាទនិងភ្នំរបស់អ្នកតានោះក្នុងទម្រង់គំនូសឌីជីថល ទៅតាមការពណ៌នារបស់គាត់ ។ ស្នាដៃរបស់ ចាវ៉េ ស្នើនូវសន្ទនារវាងពិភពទេពនិងពិភពឌីជីថល ដោយធ្វើការសាកល្បងនូវវត្តមានស្របគ្នារវាងពិភពមន្តអាគមនៃជំនឿបុរាណជាមួយពិភពអរូបីនៃឌីជីថល ។

តាមរយៈស្នាដៃរបស់សិល្បករទាំងបួនរូបនេះ ពិព័រណ៍*ពេលទន្លេហូរបញ្ច្រាស* លើកជាសំណួរជាជាងចម្លើយ ពិភាក្សាពីភាពស្មុគស្មាញជាជាងភាពសាមញ្ញ និងប្រកបដោយភាពលន្លង់លន្លោចក៏ដូចជាផ្គឹះរឿងនយោបាយ ។ ពិព័រណ៍នេះ មុជចូលក្នុងបញ្ហាជាក់ស្តែងមួយចំនួនដែលកំពុងប្រកួតប្រជែងគ្នា ពោលគឺបញ្ហាធម្មជាតិនិងការគ្រប់គ្រងឥតស្រាកស្រាន្តរបស់មនុស្សមកលើធម្មជាតិ, បញ្ហាសេដ្ឋកិច្ចនៃខ្សែសង្វាក់ផ្គត់ផ្គង់សម្លៀកបំពាក់សកល ដែលពឹងផ្អែកលើកម្លាំងពលកម្មថោកនៅក្នុងប្រទេសក្រីក្រ, នយោបាយឥទ្ធិពលនៃរូបភាពនៅក្នុងការអនុវត្តន៍ជំនឿសាសនា, និងចំណុចប្រសព្វគ្នារវាងចំណេះដឹងបុរាណនិងចំណេះដឹងទំនើប ។ ពិព័រណ៍នេះ ធ្វើឱ្យយើងប្រឈមនឹងអ្វីទៅដែលជាការពិតឬធម្មជាតិ និងអ្វីទៅដែលជាសិប្បនិម្មិត ហើយឱ្យយើងអង្កេតលើសន្ទនា និង «តុល្យភាព» គ្នារវាងទស្សនៈទាំងពីរនេះ ។ ជួនកាលបញ្ហាទាំងនេះគឺស្មុគស្មាញ និងមានភាពផ្ទុយប្រទាញប្រទង់គ្នា ។

Tie Jia's temple in the Wuyi Mountains was destroyed during the Cultural Revolution, and the frog god has since taken refuge on an island. Villagers contact Marshal Tie Jia through a special ritual, during which a spirit chair moves fiercely and hits against an altar table, writing down messages under the command of the frog god and mediated by a group of men. One side of the screen shows the chair ritual of Marshal Tie Jia telling the artist stories about the original conditions of the temple in the Wuyi Mountains, whereas the other side of the screen projects a digital re-construction of the temple and the Mountains following the frog god's description. Chia-Wei's work proposes a conversation between the realm of the divine and the digital world, testing the co-existence and compatibility between the magic of folk belief and the abstract world of the digital.

Through the works by the four participating artists, *When the River Reverses* puts forward questions rather than answers, complications rather than simplifications, the poetic as well as the political. The exhibition dives through various pervading forces of competing realities: the wild side of nature and human's obsession with controlling them, the economy of global garment supply chain that relies on cheap labor in poorer nations, the visual politics of authority in religious practice, and the interface between indigenous and contemporary knowledge. The exhibition challenges us, at times on what is real or natural and what is artificial, at others on the interplay between the two and their "balance," and these sometimes are complex and contradictory.



# ជូ ហាវធី
## កើតឆ្នាំ ១៩៩០ ប្រទេសសិង្ហបុរី

ជូ ហាវធី ធ្វើការជាមួយសម្ភារៈចម្រុះ ។ ស្នាដៃសិល្បៈរបស់គាត់ គឺភាគច្រើនទាក់ទងនឹងការផ្លាស់ប្តូរទិដ្ឋភាពអេកូឡូស៊ី សង្គម និងទីក្រុង ។ គាត់ប្រើយុទ្ធសាស្ត្របញ្ចូលគ្នារវាងការចងក្រងជាឯកសារ និងការធ្វើអន្តរាគមន៍ មកពិនិត្យមើលជម្លោះនិងភាពតានតឹង ដែលកើតឡើងពីអន្តរាគមន៍របស់រដ្ឋមកលើធម្មជាតិ និងវប្បធម៌ ។ ស្នាដៃរបស់ ហាវធី អង្កេតលើការបាត់បង់ឬសក្តានុពលនៃការបាត់បង់នៃបេតិកភណ្ឌវប្បធម៌ និងធម្មជាតិ មកជាវិធីសាស្ត្រមួយដើម្បីទាញចំណាប់អារម្មណ៍របស់យើងមកមើលបញ្ហាធំៗ នៃការបាត់បង់បរិស្ថាន និងវប្បធម៌ ។ ហាវធី ជាជ័យលាភីនៃគម្រោងស្រាវជ្រាវ និងនិវាសដ្ឋាន Mutual Leaning ២០១៧ ។ គាត់បានបញ្ចប់ការសិក្សាពី សាលាសិល្បៈរចនា និងប្រព័ន្ធផ្សព្វផ្សាយ នៅសាកលវិទ្យាល័យបច្ចេកវិទ្យាណានយ៉ាង ។ ពិព័រណ៌ជាក្រុមថ្មីៗរួមមាន៖ *Postfuture Journey* នៃមហោស្រពសិល្បៈឌីជីថលទីក្រុងអាតែន ២០១៧ នៅអាកាសយានដ្ឋានអន្តរជាតិអាតែន Eleftherios Venizelos, *Co-Existence Art Exhibition* នៃសន្និសីទ Living with Animals/Seeing with Animals នៅឯ Eastern University of Kentucky សហរដ្ឋអាមេរិក (២០១៧), *On the Stream* នៃកម្មវិធី Kunming Fine Arts Biennale លើកទី ៣ (២០១៦) នៅសារមន្ទីរវិចិត្រសិល្បៈយូណាន ប្រទេសចិន និង *Survey: Space, Sharing, Haunting* នៅវិចិត្រសាល The Substation ប្រទេសសិង្ហបុរី (២០១៦)  ។

*កោះ IX - កែលេីដូស្កូប*, ២០១៦ ។ រូបថតឌីជីថល ទំហំ ៤០ x ៦០ cm ។

*Island IX - Kaleidoscope*, 2016. Digital C-Print. 40 x 60 cm.

# Chu Hao Pei

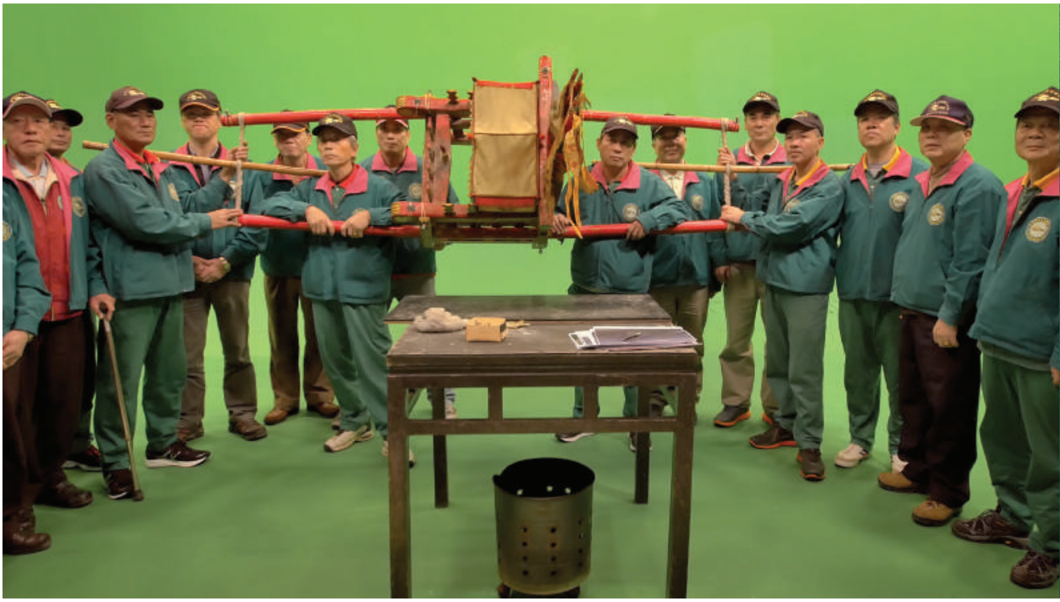
b.1990, Singapore

Chu Hao Pei works with various media. His artistic practice is informed by the shifting ecological, social and urban landscapes. By interweaving documentation and intervention as a strategy, he explores conflicts and tensions arising from state's interventions on nature and culture. Chu's works examine loss, or potential loss, of natural and cultural heritage as a tactic to draw our attention to wider issues of environmental and cultural loss. Chu is a recipient of the 2017 Mutual Learning research and residency, awarded by Goethe-Institut as part of CuratorsLAB project. Chu graduated from the School of Art, Design & Media (ADM) at Nanyang Technological University, Singapore. Recent group exhibitions include: *Postfuture Journey*, Athens Digital Arts Festival 2017, Athens International Airport "Eleftherios Venizelos," Greece; *Co-Existence Art Exhibition*, Living with Animals/Seeing with Animals (LwA/SwA) Conference, Eastern University of Kentucky, United States (2017); and *On the Stream* - The Third Kunming Fine Arts Biennale 2016, Yunnan Fine Art Museum, Yunnan, China; and *Survey: Space, Sharing, Haunting*, The Substation Gallery, Singapore (2016).

*កោះ X - ចំណី*, ២០១៦ ។ វីដេអូ HD មានពណ៌និងសំឡេង រយៈពេល ២ នាទី ។
*Island X - Feast*, 2016. HD color video with sound, 2’00”.

# ហ្សូ ចាវ៉េ
## កើតឆ្នាំ ១៩៨៣ ទីក្រុងតៃជុង ប្រទេសតៃវ៉ាន់

ហ្សូ ចាវ៉េ ចាប់អារម្មណ៍លើប្រវត្តិសាស្ត្រនៃសង្គ្រាមត្រជាក់នៅអាស៊ី ដែលគេបានបំភ្លេចចោល ។ ស្នាដៃរបស់គាត់ ភាគច្រើនវេញត្របាញ់បញ្ចូលគ្នានូវភាពពិតនិងការបំភាន់ ក៏ដូចជាប្រវត្តិសាស្ត្រជាមួយបច្ចុប្បន្នភាព ។ តាមរយៈការប្រើប្រាស់ខ្សែភាពយន្ត គាត់តែងបង្កើតជាសាច់រឿងនិទាន ដែលធ្វើឱ្យមានភាពបែងចែងមិនច្បាស់លាស់រវាងភាពប្រឌិតនិងការពិត ហើយតែងបង្ហាញពីព្រឹត្តិការណ៍ មនុស្ស និងទីកន្លែងដែលជាធម្មតាមិនត្រូវបានគេថតចូលក្នុងដំណើរការចងក្រងប្រវត្តិសាស្ត្រ ។ ចាវ៉េ គឺជាជ័យលាភីប្រចាំឆ្នាំនៃពានរង្វាន់សិល្បៈ Taishin ២០១៧ ។ ចាវ៉េ បានបញ្ចប់ការសិក្សាពីសាកលវិទ្យាល័យសិល្បៈតៃវ៉ាន់ ។ ពិព័រណ៍ទោលថ្មីៗរួមមាន៖ *Industrial Research Institute of Taiwan Governor-General's Office* (២០១៧) នៅវិចិត្រសាល Liang ទីក្រុងតៃប៉ិ និង *Huai Mo Village* (២០១៦) នៅសារមន្ទីរ Hong-Gah ទីក្រុងតៃប៉ិ ។ ពិព័រណ៍ជាក្រុមថ្មីៗរួមមាន៖ *LOOP Barcelona* (២០១៧) នៅឯ CATALONIA RAMBLAS នៅទីក្រុងបាសេឡូណា, មហោស្រព KINO DER KUNST ២០១៧ នៅទីក្រុងមូនិក, និង *RIVERRUN* (២០១៧) នៅសារមន្ទីរសិល្បៈតៃប៉ិ ។

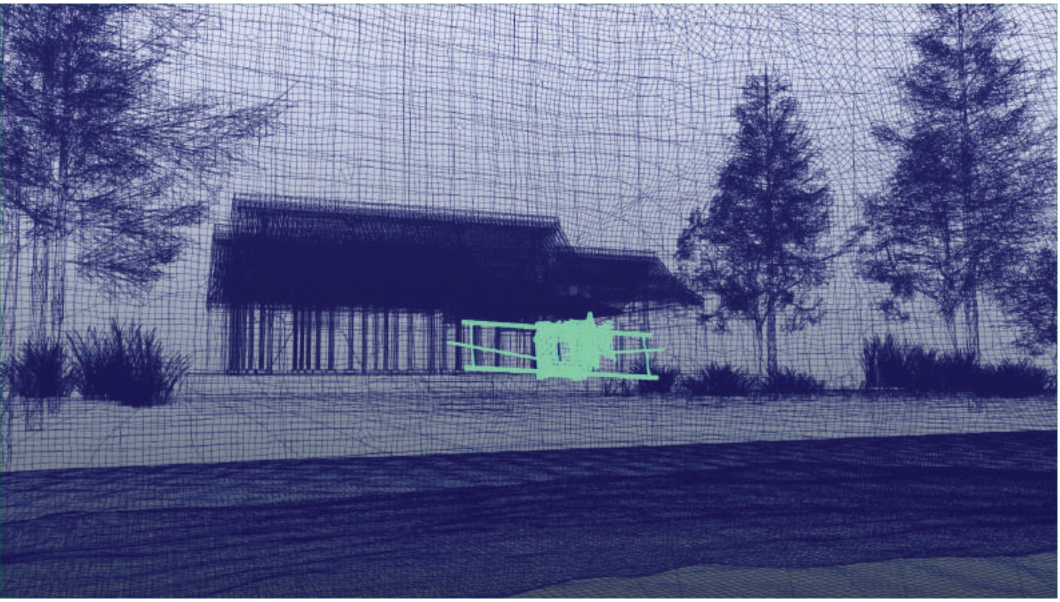


*សំណេរ-អ្នកកតា*, ២០១៦ ។ ការដំឡើងវីដេអូ ២ ផ្ទាំង មានពណ៌និងសំឡេង ៩ នាទី ៤៥ វិនាទី ។
ផលិតដោយ Le Fresnoy និងសហការផលិតដោយ វិចិត្រសាល Liang ។

# Hsu Chia-Wei

b. 1983, Taichung, Taiwan

Hsu Chia-Wei is interested in the forgotten histories of the Cold War in Asia. His works develop a keen sensitivity that weaves together reality and illusion, history and the present. Through a critical use of film, he constructs mythical narratives that complicate and linger between fiction and reality, while exposing events, people and places that are usually excluded from the screen in the traditional history making. Hsu is the Annual Grand Prize winner of the 2017 Taishin Arts Award. He graduated from the Graduate School of Plastic Art, National Taiwan University of Art. Recent solo exhibitions include *Industrial Research Institute of Taiwan Governor-General's Office* (2017), Liang Gallery, Taipei; and *Huai Mo Village* (2016), Hong-Gah Museum, Taipei. Recent group exhibitions include *LOOP Barcelona* (2017), CATALONIA RAMBLAS, Barcelona; KINO DER KUNST festival 2017, Munich; and *RIVERRUN* (2017), Taipei Fine Arts Museum.



*Spirit-Writing*, 2016. Two-channel video installation, color, sound, 9'45''.
Produced by Le Fresnoy, co-produced by Liang Gallery.

# ពីយ៉ារ៉ាត់ ពីយ៉ាពង់វីរ៉ាត់

## កើតឆ្នាំ ១៩៧៧ ខេត្តប្រា ប្រទេសថៃ

ពីយ៉ារ៉ាត់ ពីយ៉ាពង់វីរ៉ាត់ ធ្វើការជាមួយសម្ភារៈជាច្រើនប្រភេទ ។ ការងារសិល្បៈរបស់គាត់ ជាចំបងផ្តោតលើការចងក្រងឯកសារ ក្នុងនាមជាវិធីសាស្ត្រដើម្បីបង្ហាញនិងសាកសួរអំពីលក្ខខណ្ឌនិងផលប៉ះពាល់នៃសេដ្ឋកិច្ចសកលភាវូបនីយកម្ម ។ មិនថាជាវីដេអូ រូបថត ឬក៏ការដំឡើងនោះទេ គាត់ជាញឹកញាប់ប្រើអត្ថបទរូបភាព ឬ អត្ថបទជារូបភាព ដែលមិនមែនគ្រាន់តែដើម្បីធ្វើកំណត់ត្រានោះទេ ប៉ុន្តែគឺដើម្បីគូសភ្ជាប់នូវពិភពដែលមានទំនាក់ទំនងគ្នារបស់យើងនេះ តាមរយៈសំឡេងនៃបុគ្គលនានា ។ ពីយ៉ារ៉ាត់ ទទួលបានអាហារូបករណ៍ពីមូលនិធិជប៉ុន នៅឆ្នាំ ២០១៧ ។ គាត់ ទទួលបរិញ្ញាបត្រសិល្បៈពីសាកលវិទ្យាល័យ RMIT អូស្ត្រាលី និងពីសាកលវិទ្យាល័យ Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier Agglomération (ESBAMA) ប្រទេសបារាំង ។ ពិព័រណ៍ជាក្រុមថ្មីៗរួមមាន៖ *Samut Thai: Unfinished History* (២០១៧) នៅ Bankart Studio ទីក្រុងយូកូហាម៉ា, *Seismograph: Sensing the City - Art in the Urban Age* នៃកម្មវិធី Art Stage ប្រទេសសិង្ហបុរី (២០១៦), និង ពិព័រណ៍សិល្បករផ្តាច់ព្រ័ត្រនៃរង្វាន់ Sovereign Asian Art Prize ២០១៦ នៅទីក្រុងហុងកុង ។

*កម្មករជិះរ៉ឺម៉កទៅធ្វើការ*, ២០១៧ ។ វីដេអូ HD មានពណ៌និងសំឡេង រយៈពេល ១១ នាទី ១៦ វិនាទី ។
*Workers Riding Rermork to Work*, 2017. HD color video with sound, 11’16”.

*កម្មករចេញពីរោងចក្រនៅភ្នំពេញ*, ២០១៥ ។ វីដេអូ HD មានពណ៌និងសំឡេង រយៈពេល ២៨ នាទី ៤ វិនាទី ។
*Workers Leaving the Factory in Phnom Penh*, 2015. HD color video with sound, 28’04”.

# Piyarat Piyapongwiwat

b. 1977, Phrae, Thailand

Piyarat Piyapongwiwat works with various media. Her practice centers on documentation as a method to expose and question the conditions and implications of our globalized economy. Whether it is video, photograph, or installation, she often uses these media as text, image, or text-image, not merely as a record keeping, but as an attempt to map our inter-connected world through voices of individuals. Piyarat is a 2017 recipient of the Japan Foundation Asia Center Fellowship Program. She holds a BA from RMIT University, Australia and a BFA from Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier Agglomération (ESBAMA), France. Her recent group exhibitions include *Samut Thai: Unfinished History* (2017), Performing Arts Meeting in Yokohama (TPAM), at BankART Studio, Yokohama; *Seismograph: Sensing the City - Art in the Urban Age*, Art Stage Singapore (2016); and 2016 Sovereign Asian Art Prize Finalist Exhibition, Hong Kong.

*គ្មានចំណងជើង*, ២០១៥ ។ បំណែកកំណាត់ អំបោះ ទំហំ ២៤០ x ៣៤០ cm ។

*Untitled*, 2015. Cloth remnants, thread. 240 x 340 cm.

# ថន សុខ

## កើតឆ្នាំ ១៩៨៤ ខេត្តតាកែវ ប្រទេសកម្ពុជា

ថន សុខ អង្កេតលើជំនឿសាសនា និងផ្នែកព្រលឹងវិញ្ញាណ តាមរយៈការពិនិត្យមើលលើវត្ថុគោរពបូជា និងវត្ថុប្រចាំថ្ងៃ ។ គាត់ប្រើសម្ភារៈជាច្រើនប្រភេទដូចជាគំនូរ ចម្លាក់ ការដំឡើង វីដេអូ និងការសម្តែង ហើយការងាររបស់គាត់ តែងតែសង្កត់ធ្ងន់លើទស្សនៈបុណ្យបាប ទំនាក់ទំនងរវាងប្រព័ន្ធជំនឿនិងអាជ្ញាធរនៃវត្ថុក្នុងជំនឿទាំងនោះ និងឥទ្ធិពលអំណាចដែលជំនឿទាំងនេះបង្កើតឡើង ។ សុខ បានសិក្សានៅសាលាសិល្បៈរ៉ូយ៉ាល់ និងសាកលវិទ្យាល័យន័រតុន ភ្នំពេញ។ ពិព័រណ៍ទោលចុងក្រោយថ្មីៗរបស់គាត់នេះមាន៖ *ខ្លាឃ្លោក* (២០១៧) នៅស-សបាសាក់ ភ្នំពេញ និង *Objects of Beliefs* (២០១៥) នៅវិចិត្រសាល The Insider Gallery ភ្នំពេញ ។ ពិព័រណ៍ជាក្រុមថ្មីៗរួមមាន៖ *Sunshower: Contemporary Art from Southeast Asia 1980s to Now* (២០១៧) នៅសារមន្ទីរសិល្បៈ Mori ទីក្រុងតូក្យូ, *Net Present Value: Art, Capital, Futures* នៃកម្មវិធី Art Stage ប្រទេសសិង្ហបុរី (២០១៧) និងពិព័រណ៍ ASIA NOW – Paris Asian Art Fair ២០១៦ ទីក្រុងប៉ារីស ។

*គ្មានចំណងជើង*, ២០១៧ ។ គំនូរពណ៌ទឹកលើក្រដាស ចំនួន ៨ សន្លឹក ទំហំ ៣២ x ២៤ cm ។
សមុច្ច័យរបស់ MAIIAM ។

# Than Sok

## b. 1984, Takeo, Cambodia

Than Sok investigates religious and spiritual beliefs through the examination of ritual and everyday objects. Using various media including painting, sculpture, installation, video and performance, Sok's works usually draw attention to the notion of merit, the relationship between belief systems and their material authorities, and the power relations that these systems produce. Sok studied visual art at Reyum Art School and architecture at Norton University, Phnom Penh. His most recent solo exhibitions are *Khla Kloc* (2017), SA SA BASSAC, Phnom Penh, and *Objects of Belief* (2015), The Insider Gallery, Phnom Penh. Latest group exhibitions include *Sunshower: Contemporary Art from Southeast Asia 1980s to Now* (2017), Mori Art Museum, Tokyo; Art Stage Singapore 2017; *Net Present Value: Art, Capital, Futures*, Art Stage Singapore 2017; and ASIA NOW – Paris Asian Art Fair 2016.

*Untitled*, 2017. Watercolor on paper, series of 8 pieces, 32 x 24 cm each.
Collection of MAIIAM.

# កម្មវិធីសាធារណៈ

**វេទិកាពិភាក្សា៖ ជូ ហាវធី, ហ្ស៊ូ ចាវ៉េ, ពីយ៉ារ៉ាត់ ពីយ៉ាពង់វីរ៉ាត់ និង ថន សុខ**
សម្របសម្រួលដោយ វុធ លីណូ, ជាភាសាអង់គ្លេស និង ខ្មែរ
ថ្ងៃពុធ ទី ១១ ខែ តុលា ឆ្នាំ ២០១៧ ម៉ោង ៦:០០ ល្ងាច, នៅគម្រោងសិល្បៈស-ស

សិល្បករ ជូ ហាវធី, ហ្ស៊ូ ចាវ៉េ, ពីយ៉ារ៉ាត់ ពីយ៉ាពង់វីរ៉ាត់ និង ថន សុខ ពិភាក្សាអំពីស្នាដៃសិល្បៈដែលបានដាក់បង្ហាញ ក៏ដូចជាប្រធានបទសំខាន់ៗមួយចំនួនដែលបានលើកឡើងនៅក្នុងពិព័រណ៍នេះ ។

---

**បាឋកថា៖ ធម្មជាតិនៃប្រវត្តិសាស្ត្រ៖ ការបង្កើតពិភពលោកនៅអាស៊ីអាគ្នេយ៍**
ដោយសាស្ត្រាចារ្យ ផាទ្រីក ឌី. ផ្លរេស មកពីសាកលវិទ្យាល័យហ្វីលីពីន
ថ្ងៃអង្គារ ទី ២៤ ខែ តុលា ឆ្នាំ ២០១៧ ម៉ោង ៦ ល្ងាច, នៅគម្រោងសិល្បៈស-ស
ជាភាសាអង់គ្លេស និងប្រែសម្រួលជាភាសាខ្មែរ, ក្រោមការសហការជាមួយ វេទិកាប្រវត្តិសិល្បៈ

បាឋកថានេះ លើកឡើងអំពីការព្រួយបារម្ភលើការពិចារណាឡើងវិញ ស្ដីអំពីការបង្កបង្កើតសកលលោក ឬក៏ការបង្កើតនូវពិភពដែលទើបលេចឡើងថ្មីៗនៅក្នុងកាលវេលាមួយចំនួន តាមរយៈការឆ្លុះបញ្ចាំងលើអត្ថបទ និងរឿងប្រឌិតនៃសំណេរប្រវត្តិសិល្បៈនានា នៅក្នុងតំបន់មួយចំនួនក្រោយសម័យអាណានិគម ដូចជានៅអាស៊ីអាគ្នេយ៍ជាដើម ។ បាឋកថានេះ ព្យាយាមឆ្លើយតបទៅនឹងសំណួរ៖ តើវិស័យប្រវត្តិសិល្បៈ ដែលកំណត់ផលិតកម្មនៃសិល្បៈនៅក្នុងបរិបទប្រវត្តិសាស្ត្រ (តាមរយៈទាំងសម្ភារៈ និង វិធីសាស្ត្រ) បង្កើតនូវពិភពអាស៊ីអាគ្នេយ៍ តាមរយៈការបង្កើតគំនិតនិងការបង្កើតសិល្បៈ បានដោយរបៀបណា (ទាំងក្នុងផ្នែកវិស័យសិក្សាស្រាវជ្រាវ និងសោភ័ណភាព) ។ ការស្រាវជ្រាវនេះ ពិនិត្យនិងវិភាគលើរូបសញ្ញា កាយវិការសិល្បៈ និង រចនាសម្ព័ន្ធសង្គមដែលប្រព័ន្ធអេកូឡូស៊ីមួយអាចស្រមៃចេញមកបាន ។

---

**កម្មវិធីបញ្ចាំងភាពយន្ត៖ «ក្នុងវេលាដែលនឹងមកដល់» ដោយ តាន់ ពីនពីន**
ថ្ងៃច័ន្ទទី ៦ ខែ វិច្ឆិកា ឆ្នាំ ២០១៧ ម៉ោង ៦ ល្ងាច
៦៣នាទី ២០១៧ គ្មានសន្ទនា, សហការជាដៃគូជាមួយ និងផ្ដល់ទីកន្លែងដោយ មជ្ឈមណ្ឌលបុប្ផាណា

«ក្នុងវេលាដែលនឹងមកដល់» មានដំណើរសាច់រឿងនៅប្រទេសសិង្ហបុរី និងតាមដានលើពិធីជីកគាស់ប្រអប់ពេលវេលាមួយ និងការរៀបចំដាក់កប់នូវប្រអប់ពេលវេលាថ្មីមួយទៀតរបស់រដ្ឋាភិបាលសិង្ហបុរី ។ ខណៈដែលបំណែកវត្ថុនៃជីវិតប្លែកៗតាំងពី ២៥ ឆ្នាំមុនកំពុងលាតត្រដាង វត្ថុនៃជីវភាពរស់នៅបច្ចុប្បន្ន ត្រូវបានជ្រើសរើសនិងរៀបដោយប្រុងប្រយ័ត្ន សម្រាប់ផ្ញើទុកដល់អ្នកជំនាន់ក្រោយ ។ ខ្សែភាពយន្តនេះ រួមបញ្ចូលផងដែរនូវរូបភាពនៃពេលវេលាមួយចំនួនដែលយើងកម្រគិតថាចង់អភិរក្សដូចជា ចន្លោះនាទីប្រចាំថ្ងៃដែលយើងរង់ចាំអ្វីមួយបម្រុងនឹងកើតឡើង និងចតនៅតាមកន្លែងក្នុងក្រុងនានា ក៏ដូចជាក្នុងព្រៃ និងសង្កាត់ស្នាក់នៅរបស់ប្រជាជនអួអាប់ទៅដោយផ្សែង ។ រូបភាពនៃប្រទេសសិង្ហបុរីទាំងនេះ គឺគួរឱ្យស្រឡាញ់ផង និងចម្លែកគួរឱ្យភ្ញាក់ផ្អើលផង ដែលហាក់រសាត់ហួសពីពេលវេលាបច្ចុប្បន្ន ដែលប្រជាជនសិង្ហបុរីពិបាកនឹងចាប់បាន ។ ដូចគ្នានឹងប្រអប់ពេលវេលានៅក្នុងខ្សែភាពយន្តដែរ ខ្សែភាពយន្តនេះផ្ទាល់ គឺជានាវាដែលដឹកយើងឆ្លងកាត់អតីតកាល បច្ចុប្បន្ន និងអនាគត និងអាចឲ្យយើងក្រឡេកឃើញភាពពិតក្នុងបែបមួយផ្សេង ។

# Public Program

**Panel Discussion: Chu Hao Pei, Hsu Chia-Wei, Piyarat Piyapongwiwat & Than Sok**
Moderated by Vuth Lyno
Wednesday 11 October 2017, 6pm
In English and Khmer
Sa Sa Art Projects

Artists Chu Hao Pei, Hsu Chia-Wei, Piyarat Piyapongwiwat and Than Sok discuss their exhibited works and some thematic questions raised in the exhibition.

---

**Lecture: The Nature of the Historical: Forming Worlds in Southeast Asia**
Prof Patrick D. Flores, University of the Philippines
In collaboration with Art History Forum
Tuesday, 24 October 2017, 6pm
In English with Khmer translation
Sa Sa Art Projects

Through a reflection on the writing, and therefore the fiction, of the art historical text in a post-colonial site like Southeast Asia, the paper speaks to the anxiety to reconsider the formation of the global or the making of emergent worlds across different times. It attempts to address the question: how can the discipline of art history, which situates the production of art in the context of history, through both its material and method create a Southeast Asian world discursively and aesthetically, through the making of ideas and the making of art. It undertakes this through the analysis of signs, artistic gestures, and social structures so that an ecology can be imagined.

---

**Film Screening: "In Time To Come" (2017) by Tan Pin Pin**
Monday, 6 Nov 2017, 6pm
63min, no spoken dialogue
In partnership with and hosted by Bophana Audiovisual Resource Center

Set in Singapore, *In Time To Come* follows the ritualistic exhuming of an old state time capsule, and the compilation of another. As enigmatic remnants of life from 25 years ago emerge, today's selection of items are carefully primed for future generations to decode. Interwoven are carefully composed shots of moments we rarely think to preserve: the in-between minutes of daily life spent waiting for things to happen, shot in locales as diverse as the lush jungle to a residential district infused with haze. This picture of Singapore is both lovely and startlingly strange, already slipping beyond the present its inhabitants struggle to hold in their hands. Like the time capsules in the film, this film itself is a vessel that transports us through past, present and future, a prism through which we glimpse alternate realities.

# ពេលទន្លេហូរបញ្ច្រាស៖ គ្មានចំណាងជើង
## ថាណារិ ឆតប្រឌិត

ទន្លេដែលហូរថយក្រោយ ស្តាប់ទៅហាក់ដូចជាការប្រៀបតំណាងមួយនៃភាពមិនអាចទៅរួចនៃការត្រឡប់ថយក្រោយនៃពេលវេលា ។ នៅក្នុងភាសាថៃ គេតែងនិយាយថា «ទឹកទន្លេហូរមិនត្រឡប់» ដែលសំដៅលើអ្វីៗដែលកើតឡើងហើយ វាកន្លងផុតទៅជារៀងរហូត ។ ពេលវេលាក្តី ទឹកឡើងទឹកស្រកក្តី វាមិនរង់ចាំអ្នកណាឡើយ ។

ពិព័រណ៍ *ពេលទន្លេហូរបញ្ច្រាស* បានជួយឱ្យខ្ញុំដឹងថា នៅកន្លែងមួយនៅលើផែនដីនេះ ពិតជាមានទន្លេហូរបញ្ច្រាសទិសពិតមែន ។ នៅតំបន់ទំនាបកណ្តាលនៃប្រទេសកម្ពុជា មានទន្លេមួយឈ្មោះថា ទន្លេសាប ហើយវាហូរផ្លាស់ប្តូរទិសទៅតាមរដូវកាល ។ ទិសដៅផ្លាស់ប្តូរនៃលំហូរទឹករបស់ទន្លេសាបនេះ គឺជាបាតុភូតជលសាស្ត្រដ៏អស្ចារ្យមួយដែលបង្កដោយទន្លេមេគង្គ និងគ្មានមន្តអាគមឬការប្រឌិតស្រមៃអ្វីនោះទេ ។ នៅជ្រុងមួយនៃហេតុផលនិងការពិត មានអ្វីមួយដែលហាក់ដូចជាមិនគួរឱ្យជឿ ប៉ុន្តែវាគឺជាការពិតក្នុងភាពជាក់ស្តែងដ៏ប្រាកដ...

លើសពីប្រព័ន្ធអេកូឡូស៊ីរូបធាតុនិងជលសាស្ត្រដ៏ពិសេសនេះទៀត លំហូរត្រឡប់នៃទឹកទន្លេសាបធ្វើឱ្យខ្ញុំគិតដល់ផ្នែកមួយនៃសិល្បៈ ។ នោះគឺជាភាពផ្ទុយគ្នានៃភាសារួម និងតក្កភាព។សិល្បៈនិយាយអំពីអ្វីមួយប៉ុន្តែវាមិនមែនគ្រាន់តែជាការទំនាក់ទំនងសាមញ្ញប៉ុណ្ណោះនោះទេ ។ នៅក្នុងប្រព័ន្ធចំណេះដឹងនិងការបញ្ចេញមតិ យើងបង្កប់ន័យនិងអានអត្ថន័យរបស់សិល្បៈ ហើយព្យាយាមបកប្រែវាទៅជាភាសារួមមួយដែលគេរាល់គ្នាអាចយល់បាន ។ ប៉ុន្តែជាក់ស្តែង វាមិនដែលមានតក្កភាពដូច្នេះទេនៅក្នុងការប្រាស្រ័យទាក់ទងគ្នាទូទៅនោះ ។ ជាយូរមកហើយ ការកោតសរសើរស្នាដៃសិល្បៈ បានក្លាយទៅជាលំហាត់ពលកម្មបញ្ញា ដោយសារតែសិល្បៈមិនត្រឹមតែចង់ផ្គាប់ភ្នែកយើងតែប៉ុណ្ណោះទេ ប៉ុន្តែវាក៏ដាស់គំនិតរបស់យើងផងដែរ។ យើងមើលពីមុខពីក្រោយ ពីឆ្វេងពីស្តាំ មើលឡើងមើលចុះ និងមើលជុំវិញស្នាដៃសិល្បៈមួយដើម្បីព្យាយាមយល់ពីវា ។ តាមរយៈសិល្បៈ យើងនឹកឃើញពីបញ្ហាឬក៏អ្វីមួយ ហើយជួនកាលនោះយើងភ្ជាប់ទំនាក់ទំនងនៃបញ្ហាទាំងនោះឡើង ។ នៅក្នុងរង្វង់សកម្មភាពដែលហាក់ដូចជាខុសពីធម្មជាតិ ពោរពេញទៅដោយភាពស្មុគស្មាញនិងភាពផ្ទុយគ្នា សិល្បៈធ្វើឱ្យអ្វីមួយដែលមិនអាចទៅរួចអាចកើតឡើងបាន និងប្រកបដោយការស្រមើលស្រមៃនិងភាពច្នៃប្រឌិត ។

ពិព័រណ៍ *ពេលទន្លេហូរបញ្ច្រាស* ក៏បានដាស់ស្មារតីខ្ញុំឱ្យគិតឡើងវិញអំពីវិធីសាស្ត្រដែលយើងអាចមើលនិងសរសេរបានអំពីសិល្បៈទស្សន៍។ខ្ញុំមិនបានចូលរួមពិព័រណ៍នេះដោយផ្ទាល់នោះទេ ហើយខ្ញុំក៏មិនធ្លាប់បានឃើញស្នាដៃសិល្បៈដែលតាំងបង្ហាញនៅក្នុងពិព័រណ៍នេះដោយផ្ទាល់នោះដែរ ប៉ុន្តែខ្ញុំកំពុងសរសេរអត្ថបទសម្រាប់កូនសៀវភៅនៃពិព័រណ៍មួយនេះ ។ តើខ្ញុំអាចធ្វើបានយ៉ាងដូចម្តេចទៅ? ជាយូរណាស់មកហើយ គេតែងសរសេរអំពីសិល្បៈ ហើយជាញឹកញាប់ជាអត្ថបទយ៉ាងវែងអន្លាយ ប៉ុន្តែគេមិនដែលបានឃើញស្ថានភាពជាក់ស្តែងរបស់សិល្បៈនោះទេ គឺគ្រាន់តែឃើញតាមរយៈរូបភាពតំណាងតែប៉ុណ្ណោះ ។ ការអនុវត្តន៍បែបនេះគឺវាមានជាទូទៅទៅហើយ តែនៅពេលខ្ញុំពិចារណារឿងនេះជាលើកដំបូងវាហាក់ដូចជាមិនសមហេតុផលសោះ ។ នេះគឺស្រដៀងគ្នាទៅនឹងភាពបញ្ច្រាសនៃលំហូរទឹកទន្លេសាប ដែល

# When the River Reverses: Untitled

Thanavi Chotpradit

A river that flows backwards sounds like a metaphorical expression of the impossibility of reversing time; in Thai, the idiom '*sai nam mai lai yon klap*' or 'a river has no return' suggests that things pass once and forever. Time and tide wait for no man.

The exhibition *When the River Reverses* has enabled me to learn that, somewhere on earth, a reverse of a river really exists. In the central plains of Cambodia lies the Tonle Sap, an inland river that seasonally reverses its flow. Without magic or fantasy, the changing direction of the flow of water in the Tonle Sap is an extraordinary hydrological phenomenon driven by the Mekong River. At the edge of reason and reality, something may seem unbelievable but it is real, real as objective reality…

Beyond this physical but special hydrological ecology, the reversal of the water in the Tonle Sap draws me to think of one aspect of art, that is, a contradiction of common language and logic. Art says something, but it is not merely a communication. Within the matrix of knowledge and expression, we decode and encode art and try to translate it into a common language. Yet it has never been the same logic as in common communication. Appreciating art has long become an intellectual gymnastics, since art did not only intend to please our eyes but also to evoke our thoughts. We go forwards, backwards, left, right, up, down and turn around with art while trying to make sense of it. Through art, we recall something and, at times, connect it with one another. Within a sphere of seemingly unnatural forces of complexities and contradictions, art makes the impossible possible, imaginatively and creatively.

*When the River Reverses* has also aroused me to rethink the way one could see and write about visual arts. I have not been to the actual exhibition, neither I have previously seen any of the actual artworks included in it, but I am writing for its catalogue. How could that be possible? For the longest time, people have written about art, many times at great length, without seeing its actual conditions, but only its pictorial representation. This is a common practice, yet when I really considered this, for the first time, it seemed illogical. This is analogous to a reverse of the water flow in the Tonle Sap, seemingly unnatural but in fact natural. I wrote about this exhibition from a position where I could not see it in reality, from my home in Thailand.

As I wrote this from afar, the curator Vuth Lyno provided me with information, still images and videos of the works by the four artists shown in the exhibition.  I looked at the exhibition plan from a brochure, sent as

ហាក់ដូចជាមិនមែនធម្មជាតិ ប៉ុន្តែជាធម្មជាតិពិតៗ ។ ខ្ញុំសរសេរអំពីពិព័រណ៍នេះ ខណៈខ្ញុំកំពុងអង្គុយនៅផ្ទះខ្ញុំនៅប្រទេសថៃ ដោយមិនអាចមើលឃើញសិល្បៈទាំងនេះដោយផ្ទាល់បាន។

ខណៈដែលខ្ញុំបានសរសេរអត្ថបទនេះពីចម្ងាយ អ្នករៀបចំពិព័រណ៍ វុធ លីណូ បានផ្តល់ឱ្យខ្ញុំនូវព័ត៌មាន រូបភាព និងវីដេអូ នៃស្នាដៃរបស់សិល្បករទាំងបួនរូបដែលចូលរួមនៅក្នុងពិព័រណ៍នេះ ។ ខ្ញុំបានមើលប្លង់នៃការរៀបចំពិព័រណ៍នៅក្នុងខិត្តប័ណ្ណដែលបានផ្ញើមកខ្ញុំជាឯកសារ PDF តាមអ៊ីម៉ែល ហើយជាមួយជំនួយពីបណ្តាញសង្គមទំព័រហ្វេសប៊ុករបស់គម្រោងសិល្បៈស-ស ដែលមានបង្ហោះរូបថតពីកម្មវិធីពិព័រណ៍នោះ ខ្ញុំបានបង្កើតនូវរូបារម្មណ៍មួយដូចខ្ញុំបានចូលទស្សនាពិព័រណ៍នេះដូច្នោះដែរ ។

ក្នុងដំណើរទស្សនាវិចិត្រសាលនៅក្នុងរូបារម្មណ៍របស់ខ្ញុំ ដំបូងខ្ញុំជួបប្រទះផ្ទាំងភួយធំមួយ មានពណ៌ស្រស់ចម្រុះ ព្យួរទម្លាក់ពីពិតានដល់កម្រាលឥដ្ឋ ហើយបាំងមិនឱ្យខ្ញុំឃើញពីជម្រៅនៃវិចិត្រសាលទេ ។ ស្នាដៃនេះមានចំណងជើងថា *គ្មានចំណងជើង* (២០១៥) ដែលនេះបញ្ជាក់ពីអត្តភាព និងភាពចម្លែកមួយទៀតនៃសិល្បៈ គឺសិល្បៈនៃការដាក់ចំណងជើងឱ្យស្នាដៃ ។ ស្នាដៃនេះ បង្កើតឡើងដោយសិល្បករថៃ ពីយ៉ារ៉ាត់ ពីយ៉ាពង់វីវ៉ាត់ ។ សិល្បកររូបនេះបានប្រមូលបំណែកកំណាត់ពីតំបន់សេដ្ឋកិច្ចពិសេសមួយនៅប្រទេសថៃ ជាប់ព្រំដែនប្រទេសមីយ៉ាន់ម៉ា ។វាត្រូវបានដេរភ្ជាប់គ្នាដោយកម្មករកាត់ដេរនៅភ្នំពេញ ។ពីយ៉ារ៉ាត់ ព្យួរផ្ទាំងកំណាត់នេះបញ្ឈរ ហាក់ដូចបង្កើតជាជញ្ជាំងមួយធ្វើពីកំណាត់ ។ ពិព័រណ៍ *ពេលទន្លេហូរបញ្ច្រាស* ហាក់ដូចជាទទួលស្វាគមន៍ខ្ញុំដោយការបិទបាំង ប៉ុន្តែទន្ទឹមនឹងនេះអញ្ជើញខ្ញុំឱ្យដើរចូលកាត់តាមផ្នែកខាងឆ្វេងនៃផ្ទាំងកំណាត់នេះ ។នៅពីក្រោយវា គឺមានវីដេអូតូចចំនួនពីរនៅលើជញ្ជាំងខាងស្តាំ ។វីដេអូមួយឈ្មោះថា *កម្មករជិះរ៉ឺម៉កទៅធ្វើការ* (២០១៧) ហើយវីដេអូមួយទៀតឈ្មោះថា *កម្មករចេញពីរោងចក្រនៅភ្នំពេញ* (២០១៥) ។វីដេអូទាំងពីរនេះ បង្ហាញពីលំហូរនៃកម្មករធ្វើដំណើរទៅនិងត្រឡប់មកពីធ្វើការនៅរោងចក្រ ។ឧស្សាហកម្មកាត់ដេរនៅកម្ពុជាផ្តល់នូវកម្លាំងពលកម្មថោក សម្រាប់ផលិតសម្លៀកបំពាក់តម្លៃទាបនិងឆាប់ប្តូរម៉ូដទៅឱ្យបណ្តាប្រទេសនានានៅជុំវិញពិភពលោក ។ ស្នាដៃរបស់ ពីយ៉ារ៉ាត់ ឆ្លើយតបទៅនឹងទំនាក់ទំនងរវាងពលកម្មនៅកម្ពុជា និងសេដ្ឋកិច្ចពិភពលោក ។ ដូចគ្នានឹងបម្រែបម្រួលលំហូរប្រចាំឆ្នាំនៃបឹងទន្លេសាបដែរ (ដែលវានាំមកនូវការបំផ្លិចបំផ្លាញដោយទឹកជំនន់ផង តែជាប្រព័ន្ធជីវសាស្រ្តមានផលិតភាពផង) កម្មករខ្មែរដែលទទួលប្រាក់បៀវត្សទាប និងតស៊ូរស់នៅដោយសារប្រាក់ឈ្នួលអប្បបរមា គឺជាកម្លាំងចលករដ៏សំខាន់នៃសេដ្ឋកិច្ចជាតិកម្ពុជា ។

នៅលើជញ្ជាំងជាប់ជិតគ្នានឹងវីដេអូរបស់ ពីយ៉ារ៉ាត់ ឯណោះវិញ គឺជាគំនូរពណ៌ទឹកចំនួនប្រាំបីផ្ទាំងដោយសិល្បករខ្មែរ ថន សុខ ។កម្រងគំនូរនេះក៏មានចំណងជើងថា *គ្មានចំណងជើង* (២០១៧) ហើយបានចាប់ផ្តើមជាមួយនឹងរូបបាត្រព្រះសង្ឃពណ៌ខ្មៅមួយ ។ ភាជនៈនេះព្រមជាមួយនឹងស្បង់ពុទ្ធសាសនាពណ៌ទឹកក្រូច គឺមានសារៈសំខាន់ណាស់នៅក្នុងជីវភាពរស់នៅបែបពុទ្ធសាសនាពីព្រោះការដាក់បាត្រជូនព្រះសង្ឃគឺជាទង្វើកសាងបុណ្យផងនិងជួយផ្គត់ផ្គង់ដល់ព្រះសង្ឃផង ។កម្រងគំនូរដែលបង្ហាញពីដំណើរការរុំស្បង់លើបាត្រនេះរំឭកខ្ញុំអំពីការប្រែក្លាយពីមនុស្សសាមញ្ញទៅជាព្រះសង្ឃតាមរយៈការគ្រងស្បង់ ។ ការផ្លាស់ប្រែរូបរាងខាងក្រៅនេះ គឺជាផ្នែកមួយនៃការប្រែក្លាយខ្លួនរបស់បុគ្គលសាមញ្ញ ឱ្យចូលទៅក្នុងពិភពពុទ្ធិចក្រ។ ហើយផ្ទុយទៅវិញ ប្រសិនបើយើងដើរមើលគំនូរទាំងនេះពីរូបដំបូងដល់ចុងក្រោយហើយមើលត្រលប់ក្រោយវិញនោះ ស្នាដៃនេះបង្ហាញពីដំណើរការនៃការត្រលប់ទៅកាន់ពិភពរបស់មនុស្ស

PDF file to my email, and, together with the help of social media—the Sa Sa Art Projects Facebook page on which the photographs of the exhibition have been posted—I constructed a mental image of myself entering the exhibition space and started from there.

In my imagined gallery walk, I first encountered a large piece of colourful quilt hanging from the ceiling to the floor, blocking my eyes from the depth of gallery space. This work, which was entitled *Untitled* (2015), another illogicality and paradox of art in the art of titling, was created by a Thai artist Piyarat Piyapongwiwat. The artist collected cloth fragments from a Special Economic Zone in Thailand next to Myanmar's border. They were stitched together by Phnom Penh's garment workers. Piyarat hung the quilt vertically, as if it was a fabric wall. When the River Reverses seemed to welcome me with a blockage, yet it suggested to me to walk through the left side of the quilt. Behind it were two small video screenings on the right wall; one was *Workers Riding Remork to Work* (2017), another one was *Workers Leaving the Factory in Phnom Penh* (2015). Both videos showed a flux of workers travelling to and back from work in factories. Cambodia's garment industry provides cheap labour that allows for low prices and fast fashion around the world. Piyarat's works addressed a relationship between labour in Cambodia and the global economy. Like the annual fluctuation of the Tonle Sap that brings both destruction through flooding and a productive ecosystem, cheap labourers in Cambodia, who struggle to survive with minimal wage, are vital in the nation's economy.

On the same wall, next to Piyarat's videos hung a series of eight watercolour paintings by a Cambodian artist Than Sok. The series, also entitled *Untitled* (2017), began with a painting of a black Buddhist monk's alms bowl. The alms bowl, along with an orange Buddhist robe, is significant in the Buddhist way of life since almsgiving is both an act of merit making and supporting Buddhist monks by laypeople. The series, which presented the wrapping process of the alms with the robe, reminded me of a transformation from layperson to Buddhist monk by wrapping the body with Buddhist robe. This changing of this external appearance was part of the transformation of self that allows a person to enter religious realm. And, in reverse, if one walked from the first painting to the last one and turned around, the series revealed the process of returning back to the commoner's world. Intentionally or not, Than Sok's *Untitled* implied circulation, no exact beginning or ending, but a cycle like the flow of the Tonle Sap.

As I left Than Sok's work on Buddhist identity and walked further, in front of me was a two-channel video installation titled *Spirit-Writing* (2016), by Taiwanese artist Hsu Chia-Wei. The work featured a conversation between the artist and the frog god Marshal Tie Jia, whose temple in Wuyi Mountain had been destroyed during the Cultural Revolution. One video showed how Hsu Chia-Wei communicated with Marshal Tie Jia through

សាមញ្ញវិញ ។ ទោះជាមានចេតនាក្តីឬអចេតនាក្តី ស្នាដៃរបស់ សុខ ចង្អុលពីចរាចរណ៍មួយដែលគ្មានទីចាប់ផ្តើមឬទីបញ្ចប់ពិតប្រាកដ ប៉ុន្តែវាជាវដ្តមួយដូចជាលំហូរនៃទន្លេសាបដូច្នោះដែរ ។

នៅពេលខ្ញុំដើរចេញពីស្នាដៃសិល្បៈរបស់ សុខ ដែលស្តីពីអត្តសញ្ញាណពុទ្ធសាសនា ហើយដើរទៅមុខទៀត នៅពីមុខខ្ញុំគឺជាការបញ្ចាំងវីដេអូចំនួនពីរដែលមានចំណងជើងថា *សំណេរ-អ្នកតា* (២០១៦) ដោយសិល្បករតៃវ៉ាន់ ហ្សូ ចាវ៉េ ។ ស្នាដៃនេះបង្ហាញពីសន្ទនារវាងសិល្បករនិងអ្នកតាកង្កែបឈ្មោះ សេនាប្រមុខ ទី ជា ដែលវិហាររបស់គាត់នៅលើភ្នំវូយីត្រូវបានបំផ្លាញក្នុងអំឡុងពេលបដិវត្តន៍វប្បធម៌នៅប្រទេសចិន។ វីដេអូម្ខាង បង្ហាញពីសិល្បករនិយាយជាមួយសេនាប្រមុខទីជាតាមរយៈពិធីពិសេសមួយដែលធ្វើឡើងដោយបុរសមួយក្រុម។បន្ទាប់មក អ្នកតាក៏ប្រាប់អំពីស្ថានភាពដើមរបស់វិហារនៅលើភ្នំ ។ ចំណែកវីដេអូម្ខាងទៀត បង្ហាញពីការស្ថាបនាឡើងវិញនូវប្រាសាទនិងភ្នំតាមការណែនាំរបស់អ្នកតាកង្កែប ។ឥទ្ធិពលទេវៈនៃព្រះតាមប្រពៃណីស្រុក និងភាពអស្ចារ្យនៃបច្ចេកវិជ្ជាឌីជីថល បានជួបគ្នានៅក្នុងការដំឡើងវីដេអូទាំងពីរនេះ ។ ទេវកថានិងតថភាពត្រូវបានវេញត្របាញ់ចូលគ្នា ហើយអតីតកាលនិងបច្ចុប្បន្នកាលត្រូវបានតភ្ជាប់គ្នា ។ អ្នកចូលរូបពិតប្រាកដនៅទីនេះប្រហែលជាសិល្បកររូបនេះផ្ទាល់ ពីព្រោះជាជាងមានព្រលឹងចូលសណ្ឋិតក្នុងអំឡុងពិធីអ្នកតានេះ សិល្បករបានប្រើសិល្ប៍អាគមនៃបច្ចេកវិទ្យាទំនើបដើម្បីធ្វើឱ្យវេទមន្តអរូបីរបស់អ្នកតាលេចចេញជារូបរាងនិងសំឡេងបាន ។

ខ្ញុំបន្តដំណើរទស្សនាវិចិត្រសាលក្នុងរូបារម្មណ៍របស់ខ្ញុំតទៅទៀត មកដល់ផ្នែកចុងក្រោយនៃពិព័រណ៍ គឺនៅក្នុងបន្ទប់តូចមួយនៅខាងឆ្វេងដៃរបស់ខ្ញុំ ។ នៅក្នុងបន្ទប់ងងឹតនេះ សិល្បករសិង្ហបុរី ជូ ហាវជី បង្ហាញវីដេអូមួយឈ្មោះថា *កោះ X - ចំណី* (២០១៦) និងរូបថតពីរសន្លឹកឈ្មោះថា *កោះ IX - យែលីដូស្កុប* (២០១៦) ។ ស្នាដៃពីគម្រោង *កោះ* របស់គាត់នេះសិក្សាពីរបៀបដែលរដ្ឋាភិបាលសិង្ហបុរីថែរក្សាទឹកសាប តាមរយៈការគ្រប់គ្រងសារាយ Hydrilla verticillata ដែលជាភ្នាក់ងារធម្មជាតិបន្សុទ្ធទឹកនៅក្នុងអាងស្តុកទឹកមួយ ។ សារាយប្រភេទនេះគឺជារុក្ខជាតិទឹកសាបម៉្យាងដែលរាតត្បាតខ្លាំងណាស់ ។ កំណើនដ៏លឿនរបស់វា អាចរីករាលដាលនៅលើផ្ទៃទឹកនិងបង្កើតជាផ្ទាំងរបាំងពន្លឺព្រះអាទិត្យ ។ ហេតុដូច្នេះ គេត្រូវការគ្រប់គ្រងសារាយនេះមិនឱ្យរាតត្បាតខ្លាំង។សិល្បកររូបនេះបង្ហាញថាដំណើរការនៃការចូកកើបសារាយនេះ បានបង្កើតឱ្យមានប្រព័ន្ធអេកូឡូស៊ីថ្មីមួយទៀត ដែលមានបក្សាបក្សីមកស៊ីកូនត្រីនៅជាប់នឹងរុក្ខជាតិកំពុងក្រៀមងាប់នៅលើពោងពាយ ។ ស្នាដៃរបស់ ហាវជី បង្ហាញពីវដ្តមួយទៀតនៃការបំផ្លិចបំផ្លាញនិងផលិតភាពនៅក្នុងបរិស្ថានធម្មជាតិមួយ ដែលបង្កើតឡើងដោយអន្តរាគមន៍របស់មនុស្ស ។ វាក៏ស្រដៀងគ្នានឹងឥទ្ធិពលការផ្លាស់ប្តូរទិសនៃលំហូរទឹកទន្លេសាបផងដែរ ។

មកដល់ទីនេះ ខ្ញុំបានបញ្ចប់ដំណើរនិមិត្តរបស់ខ្ញុំ ។ ដោយអង្គុយនៅពីមុខកុំព្យូទ័រនៅឯផ្ទះ ខ្ញុំបានដើរកាត់ទិដ្ឋភាពផ្សេងៗនៅអាស៊ី ដែលបញ្ហាសេដ្ឋកិច្ច សាសនា និងបរិស្ថានបានលើកឡើងជាទម្រង់ស្នាដៃសិល្បៈ ។ ហេតុផលនៅពីក្រោយការរៀបចំពិព័រណ៍នេះបានផ្តល់នូវការវិភាគបើកចំហមួយអំពីប្រព័ន្ធអេកូឡូស៊ីពិសេសរបស់ទន្លេសាប និងបានបង្កើតចំណងភ្ជាប់រវាងសិល្បករទាំងបួនរូប ក្រោមពាក្យគន្លឹះទាក់ទងនឹងបម្រែបម្រួលប្រចាំឆ្នាំរបស់ទឹកទន្លេ មានដូចជាកម្លាំង ភាពផ្ទុយគ្នា និងភាពស្មុគស្មាញ ។ លក្ខខណ្ឌបើកចំហនេះ អនុញ្ញាតឱ្យទស្សនិកជនដកដង្ហើម បកស្រាយ និងបកប្រែអំពីអត្ថន័យរបស់ស្នាដៃសិល្បៈនិងទំនាក់ទំនងរវាងវាដោយខ្លួនគេបានយ៉ាងទូលំទូលាយ ។ ការឆ្លុះបញ្ចាំងផ្ទាល់ខ្លួនរបស់ខ្ញុំនេះ គឺគ្រាន់តែជាលំហាត់មួយនៃលទ្ធភាពជាច្រើនឥតគណនានៃការបកប្រែនិងយល់អំពីពិព័រណ៍នេះតែប៉ុណ្ណោះ ។

a ritual performed by a group of men. Then he was informed about the original conditions of the temple in the mountain. Another video displayed a reconstruction of the temple and the mountain according to the frog god's guidance. The divinity of the traditional local god and the magic of digital technology met here in this two-channel video installation. Myth and reality were combined. Past and present were connected. The real shaman here was perhaps an artist who, instead of entering a trance state during ritual ceremony, employed a magical power of modern technology to make the voice of the transcendental energy being heard.

I continued my imagined gallery walk to the last part of the exhibition, in a small room on my left. In this dark room, Singaporean artist Chu Hao Pei installed a video *Island X – Feast* (2016) and two photographs *Island IX – Kaleidoscope* (2016). Chu Hao Pei's *Island* series explored how the Singaporean government maintained fresh water by controlling the amount of Hydrilla (Hydrilla verticillata), a natural water purifying agent in a reservoir. Hydrilla is an invasive aquatic plant species; its aggressive growth can spread over the water surface and form dense mats that block sunlight. Hence, the expansion of Hydrilla in a reservoir needs to be controlled. The artist showed that the process of controlling Hydrilla had created a new ecological chain in which birds fed on small fish caught with the uprooted dying plants on the harvesting machine. Chu Hao Pei's *Island* series presented another cycle of destruction and productivity in a natural environment that was created by human intervention. It was analogous to the reversal of the water in the Tonle Sap.

Here I ended my virtual journey. By sitting in front of my laptop at home, I passed through different landscapes in Asia where economic, religious and ecological issues sprung up as works of art. The curatorial rationale offered a rather open-ended examination of the specific ecology of the Tonle Sap and connected the four artists loosely with keywords related to its annual fluctuation, such as force, contradiction and complexity. This uncondensed condition allowed the audience to breathe, to articulate and to interpret the works and the relationships between them on their own. My self-reflection here is only one of the infinite possibilities of reading this exhibition.

# ធម្មជាតិនៃប្រវត្តិសាស្ត្រ៖ ការបង្កើតពិភពលោកនៅអាស៊ីអាគ្នេយ៍

ផាទ្រីក ឌី. ផ្លរេស

ខ្ញុំសរសេរអត្ថបទនេះក្នុងនាមខ្ញុំជាប្រវត្តិសិល្បៈវិទូម្នាក់ ។ប៉ុន្តែខ្ញុំសរសេរ ឬក៏និយាយឲ្យចំគឺសរសេរឡើងវិញនូវប្រវត្តិសិល្បៈពីទីតាំងមួយជាក់លាក់ ។ ទីតាំងនេះគឺតំបន់មួយដែលជានិច្ចកាលមានទំនាក់ទំនងជាមួយប្រវត្តិសាស្ត្រអាណានិគមដែលគេបានណែនាំថា សិល្បៈគឺជាការបញ្ចេញមតិពិសេសមួយនៃពិភពជីវិតរបស់វា និងការដឹងខ្លួនរបស់សិល្បៈខ្លួនឯងហ្នឹងថាឋិតនៅក្នុងប្រវត្តិសាស្ត្រ មានន័យថាសិល្បៈស្ថិតនៅក្នុងកាលវេលានិងទីកន្លែងជាក់លាក់ណាមួយ ។ អ្នកស្រាវជ្រាវជាច្រើនរូប ចាត់ទុកថាសេចក្តីដឹងខ្លួនឯងរបស់សិល្បៈនេះថាជាផ្នែកដ៏សំខាន់មួយនៃទំនើបភាព ឬក៏សេចក្តីដឹងខ្លួនឯងកាន់តែច្បាស់អំពីការឆ្លងឆ្លើយទំនាក់ទំនងជាមួយនឹងបរទេស ឬពិភពខាងក្រៅ ។ ប្រទេសហ្វីលីពីន ត្រូវបានស្ថិតក្រោមអាណានិគមជាបន្តបន្ទាប់តាំងពីឆ្នាំ ១៥២១ ដល់ឆ្នាំ ១៩៤៥ ដោយអេស្ប៉ាញ សហរដ្ឋអាមេរិក និង ជប៉ុន។

នៅក្នុងទីតាំងនេះដែរ ខ្ញុំចង់លើកបញ្ចូលនូវ «ប្រវត្តិនៃសិល្បៈ» និងវិស័យសិក្សាផ្នែក «ប្រវត្តិសាស្ត្រសិល្បៈ» ។ ដោយសារតែទស្សនៈសិល្បៈ ប្រវត្តិនៃសិល្បៈ និងវិស័យសិក្សាប្រវត្តិសាស្ត្រសិល្បៈ ត្រូវបានកកើតឡើងនៅលោកខាងលិច ដូច្នេះក្នុងនាមខ្ញុំជាអ្នកប្រវត្តិសិល្បៈវិទូម្នាក់ មកពីប្រទេសក្រោយអាណានិគមដូចជាប្រទេសហ្វីលីពីននេះផ្ទាល់ ខ្ញុំមានកាតព្វកិច្ចសីលធម៌មួយ ក្នុងការគិតត្រិះរិះពិចារណា និងពិនិត្យឡើងវិញនូវពាក្យទាំងបីនេះ ដោយផ្អែកលើបរិបទជាក់លាក់ដែលខ្ញុំកំពុងធ្វើការជាមួយ ។ ហេតុដូច្នេះ ខ្ញុំព្យាយាមរៀន និងឈប់រៀនអំពីពាក្យទាំងនេះគឺ៖ សិល្បៈ ប្រវត្តិនៃសិល្បៈ និង សំណេរប្រវត្តិសាស្ត្រសិល្បៈ ។ ដំណើរការនៃការរៀន និងការឈប់រៀនដំណាលគ្នានេះ គឺគួរតែជាផ្នែកមួយនៃវិធីសាស្ត្រ សម្រាប់បម្រើជាទុនក្នុងការចោទសួរនិងស្រាវជ្រាវរបស់យើង ក្នុងនាមជាអ្នកបង្កើតសិល្បៈក្តី និងអ្នកសិក្សាស្រាវជ្រាវសិល្បៈក្តី ។ យើងលើកការសាកសួរនេះ ដោយសួរសំណួរថ្មីៗ ស្វែងរកប្រភពសារៈថ្មីៗ ហើយបង្កើតដោយភាពច្នៃប្រឌិតនូវលក្ខខណ្ឌនៃទំនាក់ទំនងរវាងវត្ថុភាព និងសង្គមភាព គឺមានន័យថា របៀបដែលវត្ថុនានាត្រូវបានបង្កើតឡើងនៅក្នុងសង្គម និងរបៀបដែលវត្ថុទាំងនោះបានក្លាយទីជាកម្លាំងចលករច្នៃប្រឌិតមួយ សម្រាប់បង្កើតចេញជារចនាសម្ព័ន្ធ (ស្ថាប័ន ឬអនុសញ្ញា) ក៏ដូចជាភ្នាក់ងារ (ទេពកោសល្យ ឆន្ទៈ ការសម្រេចចិត្ត) និង ទំនាក់ទំនងជាដើម ។ រចនាសម្ព័ន្ធ ភ្នាក់ងារ និង ទំនាក់ទំនងទាំងនេះ រួមគ្នាបង្កើតបានជាសង្គម ។

ខ្ញុំចង់ចាប់ផ្តើមអត្ថបទនេះ ជាមួយនឹងទិដ្ឋភាពនៃព្រឹត្តការណ៍អាសន្នមួយ។ វាគឺជារូបគំនូរបង្ហាញពីការបះបោរនៅខេត្ត Ilocos ភាគខាងជើងនៃប្រទេសហ្វីលីពីន ក្នុងអំឡុងអាណានិគមអេស្ប៉ាញអស់រយៈជាង ៤ សតវត្ស ។ វិចិត្រករ Esteban Villanueva បានរ៉ាយរ៉ាប់តាមរយៈរូបភាពនៃការបះបោរមួយ ដែលកើតឡើងដោយសារការចេញបទបញ្ជារបស់រដ្ឋាភិបាលគ្រប់គ្រងអេស្ប៉ាញ មកលើសិប្បកម្មស្រាអំពៅក្នុងស្រុកដែលហៅថា basi ជាប្រយោជន៍ដើម្បីទ្រទ្រង់សេដ្ឋកិច្ចរបស់រដ្ឋាភិបាលអាណានិគមរបស់ខ្លួន ។ ដូច្នេះ ឫសគល់នៃការបះបោរនេះគឺជាស្មារតីដ៏សំខាន់បំផុតនៃជីវភាពរស់នៅប្រចាំថ្ងៃរបស់ប្រជាជននៅក្នុងតំបន់នោះ ។ ហើយ

# The Nature of the Historical: Forming Worlds in Southeast Asia

Patrick D. Flores

I present this paper as an art historian. But I write, or better to say, I re-write art history from a specific position. This position is a locality that is in constant interaction with the history of colonialism that had introduced the concept of art as a distinct expression of its lifeworld and its consciousness of being in history, being in a particular time and space. Scholars would regard this self-consciousness as a central aspect of modernity, or the heightened awareness of and sensitivity to contact with what is perceived as other, foreign, or outside. The Philippines was successively colonized from 1521 to 1945 by Spain, the United States of America, and Japan.

In the said position, I implicate the discourse of the "history of art" and the discipline of art history. Since art, the history of art, and the discipline of art history had been shaped in the west, as an art historian from a post-colony like the Philippines, I am ethically motivated, or in fact persuaded, to critically think through or reconsider these three terms in light of the specific context I am working in. Therefore, I try to learn and unlearn this relay of terms: art, history of art, art history. This process of simultaneous learning and unlearning should be part of the method that shapes the material of our inquiry as makers and scholars of art. We shape this inquiry by asking new questions, seeking new sources of signification, and imaginatively creating conditions of relationships between materiality and sociality: how material is produced in society and how that material becomes a creative force in itself that produces structures (institutions, conventions), agencies (talents, wills, decisions), and relationships. These structures, agencies, and relationships make up the social.

I would like to begin this paper with a scene of an emergency. It is a depiction of a revolt in the northern province of the Ilocos in the Philippines at a time of Spanish conquest of around four centuries. The painter Esteban Villanueva tells the tale of a rebellion provoked by the Spanish government's regulation of the local sugarcane wine called the *basi* so that the colonizers could sustain the economy of their colony. The root of the uprising was, therefore, spirit that was so central in ritual and everyday life in the locality. And the visual annotation is interestingly similar to the Via Crucis or Stations of the Cross, which narrates Christ's Passion (suffering of Christ), having been organized around fourteen panels that end with the hanging and the beheading of the rebels. A vital detail in the painting, which is arguably the first historical painting in Southeast Asia, is the comet that streaks across the sky and recurs in the

ការពន្យល់តាមរយៈរូបគំនូរទាំងនេះ គឺស្រដៀងគ្នាទៅនឹងសាច់រឿង «ដំណើរឈើឆ្កាង» នៃគ្រិស្តសាសនាផងដែរ ដែលរៀបរាប់ពីការធ្វើបាបនិងការដំដែកគោល យេស៊ូ នៅលើឈើឆ្កាង ដោយវារៀបរាប់ក្នុងឈុតឆាករូបភាពចំនួន ១៤ ផ្ទាំងដូចគ្នា ហើយបញ្ចប់ដោយការព្យួរក និងការកាត់ក្បាលពួកអ្នកបះបោរ ។ រូបលម្អិតដ៏សំខាន់មួយនៅក្នុងកម្រងផ្ទាំងគំនូរនេះ ដែលគេចាត់ទុកថាជាគំនូរប្រវត្តិសាស្ត្រលើកដំបូងគេនៅអាស៊ីអាគ្នេយ៍ គឺជារូបផ្កាយដុះកន្ទុយមួយដែលហោះសន្ធឹងនៅលើមេឃ ហើយបានបង្ហាញខ្លួនជាញឹកញាប់នៅក្នុងផ្ទាំងគំនូរ ។ នៅពេលវាបង្ហាញខ្លួនម្ដងៗ វាបានប្រែរូបពីអគ្គីឬទឹកកកទេព ទៅហាក់ដូចជាផាងដូង ដែលទំនងជាការប្រាប់ព្រមដល់ទីបញ្ចប់នៃព្រឹត្តិការណ៍នេះ ។ នៅក្នុងរូបនេះ ធាតុខ្យល់និងដី ដែលជាជីវិតនៃបរិយាកាសនិងផែនដីបានវេញត្របាញ់បញ្ចូលគ្នា ដើម្បីបំភ្លឺព្រឹត្តិការណ៍ប្រវត្តិសាស្ត្រមួយនេះ។

ខ្ញុំចាប់អារម្មណ៍លើទំនាក់ទំនងរវាំងភាពជាធម្មជាតិ និងភាពជាប្រវត្តិសិល្បៈ ដែលកំពុងលាតត្រដាងនៅក្នុងឈុតឆាកប្រវត្តិសាស្ត្រនេះ ហើយដែលអតិសខុមលោក ឬក៏ចក្រវាឡដ៏តូចនៃបដិវត្តន៍មួយនេះ ត្រូវបានបំភ្លឺដោយផ្កាយដុះកន្ទុយមួយ ហើយវាបានបង្ហាញជាការតំណាងឲ្យពិភពនៃទីក្រុងនិងតំបន់មួយកំពុងជាប់ឆ្អឹងក្នុងវេលាមួយជួបវិបត្តិ ។ ឧទាហរណ៍មួយទៀតនៃគ្រាប់ង្កើតពិភពមួយដែរ គឺជារូបគំនូរបង្ហាញពីក្រុមគ្រួសារអភិជនមួយនៅក្នុងសតវត្សទី ១៩ នៅប្រទេសហ្វីលីពីន ។ វិចិត្រករ Simon Flores បានគូររូបនេះស្ថិតនៅក្នុងផ្ទះមួយតុបតែងទៅដោយវត្ថុលម្អផ្សេងៗ ដែលបញ្ជាក់ពីការឥទ្ធិពលនៃវណ្ណៈអភិជន នឹងជំនួញជួញដូរឆ្លងសមុទ្រនៅក្នុងសង្គមអាណានិគម ដែលក្នុងនោះមានអាវស្បៃក្នុងស្រុកដែលតែងយកទៅជួញដូរនៅអឺរ៉ុប បានជួបជាមួយនឹងវាំងននកាំម្ញី, សសរផ្ទះរចនាបថ Ionic ពីក្រិច, ចង្កៀងប្រេងព្យួរពីពិតានតាមរចនាបថអង់គ្លេស, និងគម្របកែវគ្របលើផ្កាធ្វើពីសូត្រ ដាក់ក្នុងជើងរចនាបថក្រោយបុរាណ ។ ខ្ញុំចាប់អារម្មណ៍ជាងគេនោះគឺគម្របកែវនេះឯង ដែលអាចប្រើសម្រាប់មន្ទីរពិសោធន៍រុក្ខជាតិ ឬសម្រាប់រក្សាកម្ដៅឲ្យរុក្ខជាតិតូចៗ។ នៅក្នុងរូបនេះ គម្របកែវនេះបានក្លាយទៅជាវត្ថុតុបតែងផ្ទះមួយ ដែលខុសពីទំនៀមទម្លាប់ពីមុន ព្រោះគេតែងប្រើវាសម្រាប់គ្របលើរូបចម្លាក់សាសនាគ្រិស្ត ។ គម្របកែវនេះ ដែលធ្វើពីសម្ភារៈទំនើបកែវកញ្ចក់គឺជាមីក្រូចក្រវាឡមួយទៀតដែលនិយាយអំពីផ្ទះនេះ ក្នុងនាមជាចំនុចភប់ប្រសព្វនៃចរាចរជួញដូរសកល ។ ហើយវិចិត្រករ ក៏បានចង្អុលបង្ហាញពីពិភពខាងក្រៅបន្ទប់នេះទៀតផងដែរ ហើយសម្ភារៈប្រភេទផ្សេងៗទាំងនេះ បានបង្កើតភាពខុសគ្នារវាងពិភពខាងក្នុង និងពិភពខាងក្រៅ ។ ផ្ទុយទៅវិញ របៀបរបបរស់នៅនិងសង្គមមួយក្នុងសម័យអាណានិគម ដែលរៀបចំយ៉ាងរៀបរយបែបនេះ បែរជាបង្ហាញនៅក្នុងភាពដ៏ច្របូកច្របល់ទៅវិញ តាមរយៈផ្ទាំងគំនូរមួយផ្សេងទៀត ។ នៅក្នុងរូបគំនូរមានចំណងជើងថា *El Fuego* ឬមានន័យថា «អគ្គី» របស់វិចិត្រករ Lorenzo Guerrero មីក្រូចក្រវាឡដូចគ្នានេះ បានជ្រុះធ្លាក់ដី ខណៈដែលអ្នកភូមិរត់ប្រសាច ពេលអគ្គីភ័យកំពុងគំរាមត្របាក់យកភូមិទាំងមូល ។ ខ្ញុំយកចិត្តទុកដាក់ជាថ្មីម្ដងទៀត ចំពោះទិដ្ឋភាពអាសន្ននេះដែលបង្កឡើងដោយភ្លើងនិងប្រវត្តិសាស្ត្រសិល្បៈ ដែលបង្ហាញក្រោមសញ្ញានៃគ្រោះមហន្តរាយ និងចំពេលដែលទ្រព្យសម្បត្តិដ៏មានតម្លៃក្នុងស្រុកត្រូវបានបំផ្លាញនៅក្នុងរូបនេះ ។ ខ្ញុំចាប់ផ្ដើម ដោយចាត់ទុកសិល្បៈថាជាប្រព័ន្ធនៃសញ្ញានានារួមមាន ធម្មជាតិ ពិភពលោក និងលើសពីនេះទៅទៀត ពោលគឺផ្កាយដុះកន្ទុយ ហោះចេញពីចក្រវាឡ និងអគ្គីភ័យដែលបំផ្លាញភូមិស្រុក ។

មកដល់ចំណុចនេះ ខ្ញុំចង់លើកជាសំណើមួយថា យើងមិនគួរចាត់ទុកធម្មជាតិថាស្ថិត

panels. As it reappears, it also mutates, transforming from a celestial body of fire and ice to what may well be a palm frond that either consummates or commemorates the quelling of the unrest. Here, the elements of air and land, the life of the atmosphere and of the earth condense to illuminate a historical event.

I am interested in this relationship between the natural and the art historical playing out in the historical scene in which a microcosm, a miniature cosmos of a revolt lit up by a comet, is portrayed and made to exemplify the world of a town and a region suspended in crisis. Another instance of this worldly moment is the portrait of an elite family in nineteenth century Philippines. The painter Simon Flores sets it within a house that stages both the influence of an emerging vanguard class and trans-oceanic exchange in colonial society in which the local diaphanous textile that is traded in Europe comes in contact with the velvety curtain, pilasters of ionic capitals, a Victorian gasolier, and a vitrine of silk flowers held in a neoclassical revival vase. I am drawn to the bell jar that may also be used as a laboratory for plant life or a crystal hothouse for miniaturized nature. It becomes a secular décor in this picture that displaces a religious tableau as it had been in the earlier custom. The vitrine, which is made of the modern material of glass, is the other microcosmos that speaks to the house which indexes global traffic. Then the painter is also able to insinuate an outside beyond the confines of the room, and this further elaborates on the plasticity of the medium to create a distinction between the interior and the extensive. This is the order of things in the colony that in another painting is thrown into disarray. In Lorenzo Guerrero's *El Fuego (The Fire)*, the microcosmos is flung to the ground as the entire village scampers when a terrible blaze threatens to engulf the neighborhood. I am attentive yet again to this sight of an emergency that is brought about by fire and an art history appearing under the sign of catastrophe and amid the cherished possessions of the interior that are now taken for ruin. I begin with art as a system of signs from nature and from the world and beyond it: the comet from the cosmos and the fire that destroys the village.

At this point, I would like to make the proposition that we should not consider nature as being outside the form or external to it. Rather, we should view it as something internalized, emerging from within as a mode of making material, and not just the context or environment that exclusively determines the form.

I offer three episodes to explain my proposition of nature as a transforming sign system within the production of art and its history.

<u>Episode 1</u>

The artist Ho Tzu Nyen in his *Critical Dictionary of Southeast Asia* marks two terms that may prove relevant in this discussion of the nature of

នៅខាងក្រៅដាច់ដោយឡែកពីទម្រង់នោះទេ ។ ផ្ទុយទៅវិញ យើងគួរតែចាត់ទុកធម្មជាតិថាជាអ្វីមួយ ដែលកើតចេញមកពីខាងក្នុង ហើយលេចឡើងពីខាងក្នុងដើម្បីអាចបង្កើតចេញនូវវត្ថុនានា ហើយមិនមែនគ្រាន់តែបរិបទឬបរិស្ថានតែមួយមុខនោះទេដែលជាអ្នកកំណត់ទម្រង់ ។

ខ្ញុំចង់លើកឡើងនូវ រឿង ៣ វគ្គ ដើម្បីពន្យល់ពីសំណើរបស់ខ្ញុំ ដែលថាធម្មជាតិគឺជាប្រព័ន្ធសញ្ញា ដែលតែងផ្លាស់ប្តូរនៅក្នុងការបង្កើតសិល្បៈ និងប្រវត្តិរបស់វា ។

វគ្គទី ១៖

សិល្បករ Ho Tzu Nyen បានកត់សម្គាល់ពាក្យពីរនៅក្នុង *វចនានុក្រមពិសេសនៃអាស៊ីអាគ្នេយ៍* របស់គាត់ ដែលអាចទាក់ទងនឹងការពិភាក្សាស្តីអំពីធម្មជាតិនៃប្រវត្តិសាស្ត្រនេះ ។ ពាក្យទី ១ គឺ «ទឹក» ដែលបកប្រែបានជាច្រើនបែបទៅតាមវិស័យផ្សេងៗដូចជាឧទកសាស្ត្រ (ការវាស់វែងផែនទីទឹក), ជលសាស្ត្រ (វិទ្យាសាស្ត្រសិក្សាពីចលនាទឹក), ធារាសាស្ត្រ (ការប្រើប្រាស់មេកានិកទឹក) និង សំណើម (ចំហាយទឹកនៅក្នុងបរិយាកាស) ។ និងពាក្យទី ២ គឺ «សត្វខ្លា» ។ ខ្ញុំនិយាយពីពាក្យទាំង ២ នេះ ដោយសារវាទាក់ទងនឹងដំណើរការនៃការផ្លាស់ប្តូរតាមរយៈនិមិត្តរូប ដែលសម្តែងចេញនូវភាពជាវត្ថុ នៅក្នុងវិស័យសិក្សាស្រាវជ្រាវសិល្បៈ និងវិស័យសិល្បៈសហសម័យ និងដោយសារ Ho Tzu Nyen គឺជាបញ្ញាជនផង និងជាសិល្បករផង ។ ភាពជាវត្ថុនេះ គឺវានៅគ្រប់ក្នុងជីវិតសង្គមសម័យទំនើប និងបច្ចុប្បន្នកាលនៅក្នុងអាស៊ីអាគ្នេយ៍ ដែលផ្សារភ្ជាប់គ្នាដោយសារលក្ខខណ្ឌធម្មជាតិរួមគ្នាគឺ៖ ទឹក ព្រៃព្រឹក្សា និងខ្យល់មូសុង ។ ខ្ញុំចាប់អារម្មណ៍ជាខ្លាំងចំពោះរបៀបដែល Ho Tzu Nyen កំនត់យកពាក្យទាំង ២ នេះ ទាំងក្នុងលក្ខណៈអត្ថបដិរូបឬក៏ជារូបរាង និងទាំងជាធាតុផ្សំនៃជីវិតនៅក្នុងតំបន់ត្រូពិក ។ ឧទាហរណ៍ គាត់ថាទឹកអាចបង្កជា «ផ្លូវឆ្លងកាត់ភាពគ្មានជីវិត និងមានជីវិតបាន (ការកកើតជីវិត) និងរំលាយបំបែកនូវរបាំងរវាងខាងក្នុងនិងខាងក្រៅ (កំណើតរបស់មនុស្ស តាមរយៈការសំយោគនៃភាពក្នុងស្រុកនិងបរទេស) ។ ហេតុនេះហើយ បានជានៅតំបន់ជាច្រើននៅអាស៊ីអាគ្នេយ៍ គេតែងនិយាយតគ្នាថា គ្រូបុរាណឬក៏គ្រូសិល្ប៍អាចប្រែកាឡាខ្លួនទៅសត្វខ្លាដើម្បីហែលឆ្លងទឹកទន្លេបាន ។ ប្រសិនជាមិនមានទឹកនៅក្បែរខ្លួនទេនោះ គ្រូសិល្ប៍នោះនឹងលោតបង្វិលដាំដូង ៣ ជុំ គូរជាសញ្ញា ស្វស្តិកៈ (swastika) នៅលើអាកាស ដែលជានិមិត្តសញ្ញានៃទឹក និងការវិលត្រឡប់មកវិញ។ ដើម្បីគិតតាមបែបជលសាស្ត្រ គឺយើងត្រូវគិតក្នុងលក្ខណៈប្រែរូបរាង និងនៅក្នុងបរិបទអាស៊ីអាគ្នេយ៍ចំពោះទឹក នេះមានន័យថា យើងត្រូវពិនិត្យពីទឹកក្នុងទម្រង់មួយដែលវាមាននៅគ្រប់ទីកន្លែងផង តែមើលមិនឃើញផង ព្រោះថាចំហាយទឹកវារលាយក្នុងបរិយាកាស។ អាស៊ីអាគ្នេយ៍គឺជាអាណាចក្រនៃសំណើម។»[១] សិល្បកររូបនេះ បានបន្តទៀតថា «ទំនាក់ទំនងឆ្លងកាត់គ្នារវាងធម្មជាតិនិងវប្បធម៌នេះ គឺវាស្តែងឡើងយ៉ាងច្បាស់នៅក្នុងពិធីព្យាបាលរបស់គ្រូបុរាណនៅតាមភូមិ៖ ដៃរបស់គាត់ហាក់មានរាងដូចជាក្រញាំខ្លា រីក៏តវិយាបថរបស់គាត់មានសភាពដូចជាសត្វខ្លា ។ ហេតុដូចនេះហើយ បានជានៅកន្លែងនានាក្នុងតំបន់អាស៊ីអាគ្នេយ៍ គេជឿថាមានសត្វខ្លារស់នៅក្នុងភូមិដែលផ្ទះមានជញ្ជាំងធ្វើពីស្បែកមនុស្ស ហើយដំបូលប្រក់ពីសក់មនុស្ស ។ ហើយនៅពេលឆ្លងកាត់បឹងនិងទន្លេ សត្វខ្លាអាចប្រែកាយទៅជាមនុស្សបាន ។»[២]

---

[១] Ho Tzu Nyen, *Fragments from a Critical Dictionary of Southeast Asia* (Kadist Art Foundation and 3-ply, ២០១៦), ទំព័រទី ៣

[២] ដូចខាងលើ, ទំព័រទី ៧

the historical. The first one refers to water and its various translations in hydrography (mapping of water), hydrology (science of the movement of water), hydraulics (mechanical uses of water), and humidity (water vapor in the atmosphere); and the second to the weretigers. I mention them because both reference the process of transformation through tropes that perform materiality in scholarship and contemporary art; Ho Tzu Nyen is both a scholar and an artist. This materiality runs across the social life of modernity and the present in a Southeast Asia that comes together through the common natural conditions of the water, the forest, and the monsoon. I am struck by how Ho Tzu Nyen grasps these terms both tropologically, or figuratively, and as elements of life in the tropics. For instance, according to him, it is water that enables “passage across inanimate and animate states (the emergence of life) and dissolves the separation between the inside and the outside (the birth of a people through the synthesis of the local and foreign). This is why in many parts of Southeast Asia, it is said that a shaman or a sorcerer who seeks to turn himself into a tiger did so in the midst of crossing a river. Should a body of water not be close at hand, the would-be weretiger performs three somersaults, drawing in the air the sign of the swastika – the symbol of water and of cyclical return. To think hydrologically is to think metamorphically, and in the context of Southeast Asia to water, this means attending to water in its most prevalent but also most invisible mode, as vapors permeating the atmosphere. Southeast Asia is an empire of humidity.”[1] He continues that “this traversing of the boundary between nature and culture is especially apparent in the healing rituals of some village shamans: their hands seem to take on the form of tiger claws, or their behavior takes on aspects of a tiger. This is why across Southeast Asia, the tiger was widely believed to live in villages, where the houses have walls of human skin, and the roofs are thatched with human hair. And when crossing lakes and rivers, the tiger can dissolve into the shape of a human.”[2]

In the proposition of Ho Tzu Nyen, we see how a world of transformative practice, or the practice of transforming material into something else, is formed in a region through words in his dictionary; or how a region is formed in history across species of the tiger and the human that animate each other; or how the modernities of art, art history, and region are simultaneously conceptualized. I am drawn to this procedure because it is sensitive to the integrity of the material, how form becomes form, and it works towards some form of integration in an ecology, how form becomes part of that which forms it.

---

1 Ho Tzu Nyen, *Fragments from a Critical Dictionary of Southeast Asia* (Kadist Art Foundation and 3-ply, 2016), 3.

2 Ibid., 7.

នៅក្នុងសំណើររបស់ Ho Tzu Nyen យើងឃើញពីរបៀបដែលពិភពនៃការអនុវត្តន៍ផ្លាស់ប្រែ ឬក៏ការអនុវត្តន៍នៃការផ្លាស់ប្រែពីធាតុវត្ថុអ្វីមួយទៅជាអ្វីមួយផ្សេងទៀត ត្រូវបានបង្កើតឡើងនៅក្នុងតំបន់មួយតាមរយៈពាក្យនៅក្នុងវចនានុក្រមរបស់គាត់ ។ ឬបើនិយាយម៉្យាងទៀត គឺរបៀបដែលតំបន់មួយត្រូវបានបង្កើតឡើងនៅក្នុងប្រវត្តិសាស្ត្រ តាមរយៈសត្វខ្លា និងមនុស្ស ដែលអាចប្រែកាយទៅវិញទៅមកបាន ។ ឬក៏និយាយម្យ៉ាងទៀត គឺរបៀបដែលទំនើបភាពនៃសិល្បៈ ប្រវត្តិសាស្ត្រសិល្បៈ និងតំបន់មួយត្រូវបានបង្កើតឡើងមកក្នុងពេលដំណាលគ្នា ។ ខ្ញុំចាប់អារម្មណ៍ជាខ្លាំងអំពីដំណើរការនេះ ដោយសារតែវាយកចិត្តទុកដាក់ចំពោះសុចរិតភាពនៃរូបធាតុសម្ភារៈ របៀបដែលទម្រង់មួយប្រែក្លាយទៅជាទម្រង់មួយទៀត ហើយវាបម្រើជាផ្នែកដ៏សំខាន់ដល់ប្រព័ន្ធអេកូឡូស៊ីមួយ និងរបៀបដែលទម្រង់មួយក្លាយទៅជាផ្នែកមួយនៃប្រព័ន្ធនេះ ហើយដែលប្រព័ន្ធនេះខ្លួនវាបង្កើតទម្រង់នេះឡើងដំណាលគ្នា ។

<u>វគ្គទី ២៖</u>

ក្នុងវគ្គដំបូង យើងបាននិយាយអំពីទំនាក់ទំនងរវាងធម្មជាតិ និងទម្រង់៖ ដែលធម្មជាតិនោះ គឺជាភ្នាក់ងារដែលបង្កឲ្យមានការផ្លាស់ប្រែដល់ទម្រង់បាន ។

នៅវគ្គបន្ទាប់នេះ ខ្ញុំព្យាយាមបង្ហាញអំពីរបៀបដែលធម្មជាតិក្លាយទៅជាផ្នែកមួយនៃការអភិវឌ្ឍន៍រដ្ឋធានី ហើយដែលការអភិវឌ្ឍន៍បែបនេះជាផ្នែកមួយនៃការកសាងរដ្ឋ ទំនើបភាព និងទំនើបភាវូបនីយកម្ម ។ ខ្ញុំសូមដកស្រង់រឿងគួរឱ្យចាប់អារម្មណ៍មួយ ស្ដីអំពីវិធីដែលរដ្ឋាភិបាលហ្វីលីពីននៅទីក្រុងម៉ានីលក្នុងអំឡុងទសវត្សរ៍ ៧០ ព្យាយាមចាក់ដីបំពេញសមុទ្រ ដើម្បីបង្កើតជាលំនៅដ្ឋានដល់អ្នកគ្មានផ្ទះសម្បែង និងកសាងកន្លែងសម្រាប់ធ្វើជាស្ថាប័នវប្បធម៌ សម្រាប់រៀបចំព្រឹត្តិការណ៍អន្តរជាតិនានា ។ ខ្ញុំពិភាក្សាអំពីបញ្ហានេះ តាមរយៈការលើកឡើងនូវគម្រោងសំណើបរាជ័យមួយ ដោយស្ថាបត្យករពីប្រទេសនូវែលសេឡង់ឈ្មោះ Ian Athfield ដែលបានចូលរួមក្នុងការប្រកួតប្រជែងអន្តរជាតិ សម្រាប់គម្រោងបង្កើតទីលំនៅថ្មីមួយនៅឆ្នាំ ១៩៧៥-១៩៧៦ ។

សាច់រឿងនេះ លាតត្រដាងពីទម្លាប់មួយចំនួននៃការកសាងពិភពលោក និងបង្ហាញពីយន្តការមួយចំនួនតាមរយៈស្ថាប័នដូចជាធនាគារពិភពលោកជាដើម ដែលគាំទ្រដល់គំនិតផ្តួចផ្តើមបែបនេះ ។ មួយទៀតគឺឆ្លុះបញ្ចាំងពីការប្រកួតប្រជែងអន្តរជាតិមួយ ដែលទាក់ទាញស្ថាបត្យកររូបនេះពីតំបន់ប៉ាស៊ីហ្វិក ដើម្បីមកធ្វើការនៅក្នុងប្រទេសហ្វីលីពីន និងកិច្ចខិតខំប្រឹងប្រែងដើម្បីប្រមូលអ្នកគ្មានទីលំនៅនិងគ្មានដីធ្លី ឲ្យរស់នៅផ្តុំគ្នាក្នុងលំនៅដ្ឋាននៅតំបន់មួយកន្លែង នៅក្នុងទីក្រុងដែលកាន់តែរីកចម្រើនដុះដាលនៃប្រទេសកំពុងអភិវឌ្ឍ ។ ក្នុងចំនុចនេះ ឈ្មោះនៃទីលំនៅដ្ឋានថ្មីនេះគឺគួរឲ្យចាប់អារម្មណ៍ជាខ្លាំង ។ ពាក្យ Dagat-Dagatan មានន័យចំថា «ដូចជាសមុទ្ទ» ឬក៏ «កូនសមុទ្រ» ។ ពាក្យនេះ ផ្តល់នូវកាលៈទេសៈកំពុងប្រែប្រួលមួយដូចជាទឹកឬក៏ខ្លានៅក្នុងវចនានុក្រមរបស់ Ho Tzu Nyen ដូច្នោះដែរ ដោយពាក្យនេះកកើតឡើងដោយសារការនិយាយឡើងវិញនូវប្រភពរបស់វាគឺ សមុទ្ទ ហើយខណៈដែលពាក្យនេះនិយាយសារឡើងវិញនេះ វាមានសភាពស្រដៀងគ្នានឹងសមុទ្ទ តែទន្ទឹមនឹងនេះវាក៏កាត់តែឃ្លាតឆ្ងាយពីសមុទ្ទផងដែរ ។

លោក Ian Athfield បានឈ្នះការប្រកួតដើម្បីទទួលគម្រោងនេះមកធ្វើ ប៉ុន្តែដោយសារបញ្ហាការិយាធិបតេយ្យមិនច្បាស់លាស់ រដ្ឋាភិបាលហ្វីលីពីនបានបដិសេធមិនឱ្យគាត់បន្តគម្រោងនេះ ។ Athfield គឺជាស្ថាបត្យករដ៏ឆ្នើមម្នាក់នៅនូវែលសេឡង់ ហើយគាត់ទទួលគំនិត

Episode 2

In the first episode, we talked about the relationship between nature and form: that nature is the medium through which transformation becomes possible.

In this next episode, I try to present how nature becomes part of the discourse of developing a metropolis, which is in turn part of the discourse of the formation of the nation-state, modernity, and modernization. I cite an interesting story of how the Philippine government in Manila in the seventies tried to reclaim land so that it could provide shelter for the homeless and provide space for cultural institutions and facilities for international events. I discuss this by way of a failed proposal by an architect from New Zealand Ian Athfield who took part in an international competition for a resettlement project in 1975-1976.

This particular scenario discloses certain habits of world making and implicates mechanisms through an institution like the World Bank that supported the initiative; an international competition that lured an architect from the Pacific to work in the Philippines; and an effort to put in place a self-contained world of the resettled homeless and landless within an increasingly urbanizing metropolis in the so-called developing Third World. In this regard, the name of the site of the relocation is of interest. Dagat-Dagatan literally means “like the sea” or a “miniature sea.” The term offers a transformative moment as in Ho Tzu Nyen’s water or tiger to the extent that the word is formed through the repetition of the root that is sea, and as it repeats, it resembles as it is diminished.

Ian Athfield was commissioned to do the project, but in some strange bureaucratic maneuver, the Philippine government refused to let him proceed. Athfield was an eccentric architect in New Zealand, inspired by the Japanese metabolist movement. He designed a relocation site and community that rose from organic materials and sustained itself from within.

The reclamation project was vast. It was part of a larger program of human settlements. Imelda Marcos, wife of Ferdinand the President, was not only the First Lady; she was the Governor of Metro Manila (1975) and the Minister of Human Settlements (1978), agencies of the government that wanted to consolidate the thirteen cities and four towns of Manila into Metropolitan Manila, which she christened the City of Man in her husband’s New Society. Marcos became President in 1965, declared Martial Law in 1972, and was deposed in 1986. The blueprint of the project stressed the centrality of both Philippine identity and internationalism or in the words of the government, “oneness with mankind.” Metropolitan Manila was, therefore, extensive and aspirational; it was “planned not only towards the traditional north and south directions, but also towards the east thereby creating direct access to the Pacific

ពីចលនាស្ថាបត្យកម្មបែប Metabolist របស់ជប៉ុន ។ គាត់បានរចនាទីលំនៅដ្ឋាននិងសហគមន៍ថ្មីនោះ ចេញពីវត្ថុធាតុដើមធម្មជាតិ ហើយវាអាចទ្រទ្រង់និរន្តរភាពបានដោយខ្លួនឯង ។

គម្រោងប្រែក្លាយសមុទ្រមកជាដីប្រើប្រាស់នេះគឺមានទំហំធំណាស់ ។ វាជាផ្នែកមួយនៃគម្រោងធំជាងនេះទៅទៀត សម្រាប់ការតាំងទីលំនៅដល់ប្រជាជន ។ លោកជំទាវ Imelda Marcos ភរិយារបស់ប្រធានាធិបតីហ្វីលីពីន លោក Ferdinand Marcos មិនមែនត្រឹមតែជាលោកជំទាវទី ១ ប៉ុណ្ណោះទេ គាត់ថែមទាំងជាអភិបាលនៃរដ្ឋធានីម៉ានីល (១៩៧៥) និងជារដ្ឋមន្ត្រីក្រសួងដោះស្រាយលំនៅដ្ឋាន (១៩៧៨) ផងដែរ ដែលជាភ្នាក់ងាររបស់រដ្ឋាភិបាលមានភារកិច្ចបង្រួបបង្រួមទីក្រុងចំនួន ១៣ និង ទីប្រជុំជនចំនួន ៤ នៃក្រុងម៉ានីល ឲ្យក្លាយទៅជារដ្ឋធានីម៉ានីល ដែលគាត់ដាក់ឈ្មោះឲ្យវាថា «ទីក្រុងមនុ» (City of Man) ក្រោមរបប «សង្គមថ្មី» របស់ស្វាមីគាត់ ។ លោក Marcos បានក្លាយជាប្រធានាធិបតីនៅឆ្នាំ ១៩៦៥ ។ គាត់បានប្រកាសប្រើច្បាប់យោធានៅឆ្នាំ ១៩៧២ ហើយត្រូវបានគេទម្លាក់ពីអំណាចនៅឆ្នាំ ១៩៨៦ ។ ប្លង់មេនៃគម្រោងលំនៅដ្ឋានថ្មីនេះ បានសង្កត់ធ្ងន់លើចំណុចសំខាន់នៃអត្តសញ្ញាណជាតិរបស់ហ្វីលីពីន និងភាពជាអន្តរជាតិ ឬបើតាមពាក្យរបស់រដ្ឋាភិបាលថា៖ «ពិសេសឯកប្រកបដោយមនុស្សជាតិ» ។ ដូច្នេះ រដ្ឋធានីម៉ានីលគឺធំទូលំទូលាយ និងពោរពេញដោយក្តីសង្ឃឹម ។ វាត្រូវបាន «រៀបចំគូសប្លង់ឡើង មិនមែនត្រឹមតែតាមក្បួនបុរាណហ្វីលីពីនគឺតាមទិសខាងជើងនិងខាងត្បូងប៉ុណ្ណោះទេ ប៉ុន្តែក៏បែរឆ្ពោះទៅកាន់ទិសខាងកើតផងដែរ ដែលនេះអនុញ្ញាតបើកផ្លូវទៅកាន់មហាសមុទ្រប៉ាស៊ីហ្វិក... និងឆ្លងកាត់មាត់ពីភាពហិនហោចទៅកាន់អនន្តពង្ស» ។[៣] លោកជំទាវ Imelda បានរៀបចំគម្រោងនេះឡើងតាមរយៈវត្ថុមានសោភ័ណដ៏ត្រដែតនៃសួនច្បារ កម្មវិធីកំសាន្ត ប្រាសាទ ការសម្តែង និងវេទិកាផ្សេងៗជាច្រើនទៀត ដែលបង្ហាញពីអ្វីដែលគាត់គិតថាមានលក្ខណៈ «វប្បធម៌» និង «ហ្វីលីពីន» ។

បន្ទាប់ពីគាត់បានចាប់ចិត្តចំពោះតំបន់កំសាន្តមាត់សមុទ្ទ Fisherman's Wharf នៅទីក្រុងសាន់ហ្វ្រាន់ស៊ីស្កូ និងបានពិគ្រោះយោបល់ជាមួយទីប្រឹក្សាជាតិហូឡង់របស់គាត់រួចមក គាត់មានមហិច្ឆតាស្រមើលស្រមៃចង់ទាញយកសមុទ្ទមកប្រែក្លាយទៅជាដីចំនួន ៧០០០ ហិកតា ពីកណ្តាលក្រុងម៉ានីលរហូតដល់បរិវេណភាគនិរតីរបស់ក្រុង ។ គាត់បានគ្រោងទីតាំងសម្រាប់គម្រោងនេះនៅសង្កាត់ Tondo ដែលជាតំបន់មានប្រជាជនគ្មានលំនៅដ្ឋានធំជាងគេបំផុតនៅអាស៊ីអាគ្នេយ៍ ដើម្បីឲ្យវាក្លាយជា «សហគមន៍គំរូ» ។ នៅចម្ងាយជាពីរបីគីឡូម៉ែត្រពីគម្រោងតាំងលំនៅដ្ឋានថ្មី Dagat-Dagatan នេះ គឺជា មជ្ឈមណ្ឌលវប្បធម៌ហ្វីលីពីន ដែលលោកជំទាវ Imelda បានបើកសម្ពោធនៅឆ្នាំ ១៩៦៩ សម្រាប់កម្មវិធីសម្តែងវប្បធម៌ ។ វាមានលក្ខណៈពិសេសមួយក្នុងការគូសទំនាក់ទំនងរវាង Dagat-Dagatan និងមជ្ឈមណ្ឌលវប្បធម៌ហ្វីលីពីន ពីព្រោះចំណុចប្រសព្វរបស់វាទាំង ២ នេះ ផ្តល់ជាចន្លោះមួយសម្រាប់ការរិះគន់ផ្នែកវប្បធម៌និងវិបត្តិនៃការអភិវឌ្ឍន៍ ដែលជាការវិនិយោគក្នុងបំណងដើម្បីទប់យកសមុទ្ទមកប្រើសម្រាប់ជាទីលំនៅដ្ឋានរបស់ប្រជាជន និងលទ្ធភាពរបស់មនុស្សក្នុងការច្នៃប្រឌិតភាពតាមរយៈវប្បធម៌ ។

---

[៣] *Metropolitan Manila: Towards the City of Man: Total Human Resource Development* (Manila: National Media Production Center, ១៩៨៥), ទំព័រទី ៦២

Ocean…and crossing the road between oblivion and posterity."[3] Imelda choreographed this program through the prominent aesthetic presence of parks, pageants, palaces, performances, and other platforms to demonstrate what she thought was "cultural" and "Filipino."

In wild imagination, she wanted to reclaim 7000 hectares of land from the center of Manila to its southwestern environs after being impressed by the Fisherman's Wharf in San Francisco and consulting Dutch advisers. She envisioned the project site Tondo, which was home to Southeast Asia's largest homeless community, as a "model community." A few kilometers away from Dagat-Dagatan, in fact, was the Cultural Center of the Philippines, the building that Imelda opened in 1969 largely for cultural performances. It is productive to draw a nexus between Dagat-Dagatan and the Cultural Center because the interface offers a space for the critique of culture and the crisis of development, investments in the desire to contain and explore the sea for human settlement and the perfectability of the human by way of culture.

Episode 3

The third episode conveys how an artist works on or works through nature to create an artistic form that is not just an object, but one that moves or turns, and is therefore kinetic. At the opening of the Cultural Center of the Philippines, the Philippine artist David Medalla held a surprise protest, unfurling a banner within striking distance of Ferdinand and Imelda Marcos and their guests California Governor Ronald and his wife Nancy Reagan. Medalla migrated to Europe to partly move away from what he called the terrifying fragmentation of the authoritarian regime of Marcos. Medalla's kinetic sculpture testified to this aesthetic. The *Bubble Machine* or *Cloud Canyons* first made in 1961 evokes a migrant world that dissolves into various memories of Manila's sea and sky; the clouds of New York; the death of a Japanese soldier; a stew of coconut milk; the beer in Edinburgh; among other inspirations. In my mind, the bubble is what Pierre Nora calls a lieu de memoire, a realm of memory, because it evokes significant places, but it is also a figure of excitement.[4] The bubble is a gas in liquid; it forms and coalesces, and then vanishes. According to Guy Brett, Medalla's project brought together "matter" and "energy;" it was "'a something' and 'a nothing' at the same time," a "continuous repertoire of biomorphic forms which passed away as soon as they came into being."[5] Medalla, in fact, refers to the Manila Bay as an

---

3 *Metropolitan Manila: Towards the City of Man: Total Human Resource Development* (Manila: National Media Production Center, 1985), 62.

4 See Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire," *Representations* 26 Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989): 7-24.

5 Guy Brett, "David Medalla: On a General Attitude and Two Works in Particular," *Carnival of Perception: Selected Writings on Art*, (London: Institute of International Visual Arts, 2004), 73.

វគ្គទី ៣៖

វគ្គទី ៣ បង្ហាញពីវិធីដែលសិល្បករធ្វើការលើ ឬតាមរយៈធម្មជាតិ ដើម្បីបង្កើតជាទម្រង់សិល្បៈ ដែលវាមិនមែនគ្រាន់តែជាវត្ថុមួយប៉ុណ្ណោះទេ ប៉ុន្តែវាវិលវិលឬវិលបាន ហើយដូច្នេះគឺវាមានចលនា ។ នៅក្នុងពិធីសម្ពោធមជ្ឈមណ្ឌលវប្បធម៌ហ្វីលីពីន សិល្បករជាតិហ្វីលីពីនលោក David Medalla បានធ្វើបាតុកម្មដ៏គួរឱ្យភ្ញាក់ផ្អើលមួយ ដោយលើកផ្ទាំងបដាក្នុងចម្ងាយកៀកនឹងលោក Ferdinand និងលោកជំទាវ Imelda Marcos និងភ្ញៀវកិត្តិយសរបស់គាត់គឺ អភិបាលរដ្ឋកាលីហ្វ័រញ៉ា លោក Ronald និងភរិយា Nancy Reagan ។ សិល្បករ Medalla បានធ្វើអន្តោប្រវេសន៍ទៅកាន់អឺរ៉ុប ម៉្យាងដើម្បីគេចចេញពីអ្វីដែលគាត់ហៅថាជាការបែកបាក់ដ៏គួរឱ្យភ័យខ្លាចនៃរបបផ្តាច់ការ Marcos ។ រូបចម្លាក់មានចលនារបស់លោក Medalla គឺជាសក្ខីភាពដ៏ច្បាស់អំពីសោភ័ណភាពសិល្បៈបែបនេះ ។ ស្នាដៃឈ្មោះ *ម៉ាស៊ីនពពុះ* ឬ *ជ្រលងពពក* (*Bubble Machine* ឬ *Cloud Canyons*) ដែលបានបង្កើតឡើងជាលើកដំបូងនៅក្នុងឆ្នាំ ១៩៦១ រំលឹកអំពីពិភពជនអន្តោប្រវេសន៍ ដែលរលាយទៅជាការចងចាំផ្សេងៗរបស់លោក Medalla៖ សមុទ្រនិងមេឃរបស់ទីក្រុងម៉ានីល, ពពកទីក្រុងញូវយ៉ក, ការស្លាប់របស់ទាហានជប៉ុនម្នាក់, សម្លរខខ្ទិះដូង, ស្រាបៀរនៅទីក្រុង Edinburgh ប្រទេសស្កុតឡេន, និងរឿងរ៉ាវជំរុញចិត្តគាត់ផ្សេងៗជាច្រើនទៀត ។ នៅក្នុងចិត្តខ្ញុំ ពពុះនេះគឺជាអ្វីដែលលោក Pierre Nora ហៅថាជា ពិភពនៃការចងចាំ ព្រោះវាធ្វើឲ្យយើងនឹកដល់កន្លែងសំខាន់ៗជាច្រើន ប៉ុន្តែវាក៏ជារូបភាពដ៏រំភើបផងដែរ ។[៤] ពពុះ គឺជាឧស្ម័ននៅក្នុងវត្ថុរាវ ។ វាកើតជារូបរាងហើយ បន្ទាប់មកក៏រលាយបាត់ទៅវិញ ។ យោងទៅតាម លោក Guy Brett ស្នាដៃរបស់សិល្បករ Medalla នេះ បានប្រមូលផ្តុំគ្នានូវ «អង្គធាតុ» និង «ថាមពល», វាគឺជា «អ្វីមួយ» និង «គ្មានអ្វីសោះក្នុងពេលតែមួយ», «វាជាដំណើរការបន្តគ្នាឥតដាច់ នៃទម្រង់ជីវៈប្រែប្រួលមួយ ដែលរលាយសាបសូន្យទៅវិញភ្លាមៗ បន្ទាប់ពីវាកើតមក» ។[៥] តាមពិតទៅលោក Medalla ចង់សំដៅទៅលើឈូងសមុទ្រក្រុងម៉ានីល ជាកត្តាបណ្ដាលចិត្តដ៏សំខាន់សម្រាប់ស្នាដៃនេះ ដែលទេសភាពនៃឈូងសមុទ្រនេះនឹងត្រូវរំខានដោយសារគម្រោងអភិវឌ្ឍន៍ ។ ការរិះគន់របស់គាត់អំពីការរំខានដោយសារការកសាងប្រទេសនេះ ធ្វើឱ្យការងារបង្កើតស្នាដៃសិល្បៈរបស់គាត់មានភាពស្មុគស្មាញ ឧទាហរណ៍តាំងពីស្នាដៃបែបសោកសៅទៅជាស្នាដៃមានចលនា ដូចបានឃើញក្នុងការងារសម្តែងបែបចូលរួម និងប្រើវិធីសាស្ត្រចម្រុះមួយដែលគាត់សម្តែងជាមួយម៉ាស៊ីន និងរាងកាយពហុបដិរូបរបស់គាត់ផ្ទាល់ ហើយរាងកាយនេះនៅមិនស្ងៀម បង្ហាញចេញជាទម្រង់ផ្សេងៗជាច្រើន ។ ម៉ាស៊ីននិងរាងកាយរបស់គាត់ហាក់ដូចជារលាញចូលគ្នាក្នុងឥរិយាបថផ្សេងៗ និងតែងតែរស់រវើកជានិច្ច ។ ដូចជាសត្វខ្លារបស់ Ho Tzu Nyen ដែរ លោក Medalla ក៏ជាមនុស្សចេះប្រែកាយផង អ្នកថ្លិនភ្នែកផង និងអ្នកក្លែងបន្លំខ្លួនផង ។ ស្នាដៃពិសេសមួយនៅក្នុងកិច្ចខិតខំប្រឹងប្រែងសំខាន់ៗជាច្រើនរបស់លោក Medalla គឺ ហ្គាឡាក់ស៊ីផ្ទុះ (The Exploding Galaxy) (១៩៦៧) ដែលបាន

[៤] សូមអាន Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Memoire,” *Representations* 26 Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989): ទំព័រទី ៧-២៤

[៥] Guy Brett, “David Medalla: On a General Attitude and Two Works in Particular,” *Carnival of Perception: Selected Writings on Art*, (London: Institute of International Visual Arts, ២០០៤), ទំព័រទី ៧៣

important stimulus for the work, a landscape that would be interrupted by development. His critique of this interruption by nation-building renders his practice complex, from an instance of melancholy to one of kinetic movement as seen in his performative, participatory, and transdisciplinal work that has prompted him to engage with machines and apparatuses and his own elusive, polytropic body, or a body with plural figurations. Both machine and body seem to ferment across positions, always kept alive. Like Ho Tzu Nyen's tiger, Medalla, too, is a shape-shifter, a trickster, a dissembler. A watershed in Medalla's seminal efforts was The Exploding Galaxy (1967), a relay that went from the publications Signals to Artists' Liberation Front (1970-1974) and Artists for Democracy (1974-1977). It was a "kinetic confluence of transmedia explorers" in which "spectator could become actor, the world could become stage" and that "metaphor was everywhere, even the most humble leftovers could be recycled and transfigured."[6] According to him, the project was to "create a situation where dance, poetry, singing, painting and sculpture could cooperate and penetrate each other…among strangers and friends…in the creation of such a dynamic climate."[7]

In this presentation, Medalla becomes the exemplary figure to articulate the critique of instrumentalization of art and the state and the possibility of contemplating a different place to begin the discussion of modernity and the contemporary. It is Medalla's intimacy with nature and the machine, as mediated by memory and performance, and his condition as a migrant and an art-world hunter and gatherer of people and things that may reset the parameters of a different art history.

It was the intention of this paper to offer another mode of doing art history in Southeast Asia. It is an art history that does not look at art in terms of the binary opposition of form and content. Rather it sees art as instances of materiality and sociality. As such, we can say that art is formative: forming from material to become medium; forming through the body of the artist; forming in the senses of those that come in contact with it. And in these instances, nature and artistic form become very closely linked. Both nature and form emerge from the world; but they also create this world through the initiative of the maker and the intelligence of the form that is generated in the unpredictable course of the creative process. The world, therefore, dwells or resides in the form because time and place, or history, are the very conditions that make this form possible. But this world that makes form possible may also be transformed; it may hope for its renewal and change through the artist and the artistic form and the transformation and migration of forms and artists from place to place. This is the nature of the historical in the production of art.

---

6 Guy Brett, *Exploding Galaxies: The Art of David Medalla* (London: Kala Press, 1995), 76.

7 Ibid., 68.

ចុះផ្សាយក្នុងព្រឹត្តិប័ត្រជាច្រើនដូចជានៅក្នុង ព្រឹត្តិប័ត្រសញ្ញាណរណសិរ្សរំដោះសិល្បករ (១៩៧០-១៩៧៤) និង ព្រឹត្តិប័ត្រសិល្បករដើម្បីប្រជាធិបតេយ្យ (១៩៧៤-១៩៧៧) ។ ស្នាដៃនេះជា «ចំណុចប្រសព្វនៃចលនារវាងអ្នកស្វែងរកអន្តរសម្ភារៈ» ដែល «ទស្សនិកជនអាចក្លាយជាអ្នកសម្តែង និងពិភពលោកអាចក្លាយទៅជាឆាក» ហើយដែល «និមិត្តរូបមាននៅគ្រប់កន្លែង សូម្បីតែសំណល់តូចតាចបំផុតក៏អាចត្រូវកែច្នៃនិងផ្លាស់ប្តូររូបរាងបានដែរ» ។[៦] បើយោងតាមលោក Brett ស្នាដៃមួយនេះគឺ «ដើម្បីបង្កើតស្ថានភាពដែលរបាំ កំណាព្យ ចម្រៀង គំនូរ និងចម្លាក់ អាចសហការនិងប្រែក្លាយរវាងគ្នានឹងគ្នាបាន... ក្នុងចំណោមជនចម្លែក និងមិត្តភក្តិ... ក្នុងការបង្កើតបរិយាកាសដែលប្រែប្រួលឥតឈប់ឈរ» ។[៧]

នៅក្នុងការបង្ហាញបែបនេះ លោក Medalla ក្លាយជាតួអង្គគំរូមួយសម្រាប់ការរិះគន់ដល់ការប្រើប្រាស់សិល្បៈនិងរដ្ឋជាឧបករណ៍នយោបាយ និងលើកឡើងនូវលទ្ធភាពនៃការស្វែងរកកន្លែងផ្សេងមួយទៀត ដើម្បីចាប់ផ្តើមការពិភាក្សាស្តីអំពីភាពទំនើប និងភាពសហសម័យ ។ វាគឺជាភាពស្និទ្ធស្នាលរបស់ លោក Medalla ជាមួយនឹងធម្មជាតិនិងម៉ាស៊ីន ដែលសម្របសម្រួលដោយការចងចាំនិងការសម្តែង ។ ហើយលក្ខខណ្ឌរបស់គាត់ក្នុងនាមជាជនចំណាកស្រុក និងជនពនេចរដើរស្វែងរកវត្ថុនិងមនុស្សក្នុងពិភពសិល្បៈនេះហើយ ដែលអាចកំណត់ជាថ្មីនូវកត្តានិងព្រំដែននៃប្រវត្តិសាស្ត្រសិល្បៈផ្សេងមួយទៀត ។

ចេតនានៃអត្ថបទនេះ គឺដើម្បីផ្តល់ជូននូវវិធីសាស្ត្រមួយផ្សេងទៀត ក្នុងការចងក្រងប្រវត្តិសាស្ត្រសិល្បៈនៅអាស៊ីអាគ្នេយ៍ ។ វាជាប្រវត្តិសាស្ត្រសិល្បៈមួយ ដែលមិនមែនពិនិត្យមើលសិល្បៈតាមគោលការណ៍ ២ ប្រឈមគ្នា គឺទម្រង់និងអត្ថន័យនោះទេ ។ ផ្ទុយទៅវិញ វាពិនិត្យមើលសិល្បៈជាករណីនៃវត្ថុភាព និងសង្គមភាព ។ ដូច្នេះហើយ យើងអាចនិយាយបានថា សិល្បៈគឺជាការបង្កបង្កើត៖ កើតចេញពីវត្ថុធាតុ ដើម្បីក្លាយជាសម្ភារៈ, កើតឡើងតាមរយៈរូបរាងកាយរបស់សិល្បករ, កើតចេញនៅពេលមានអ្វីផ្សេងទៀតមកប៉ះវា ។ ហើយក្នុងករណីទាំងនេះ ធម្មជាតិនិងទម្រង់សិល្បៈបានផ្សារភ្ជាប់គ្នាយ៉ាងជិតស្និទ្ធ ។ ទាំងធម្មជាតិនិងទម្រង់ គឺផុសចេញពីពិភពលោក ប៉ុន្តែពួកវាក៏បានបង្កើតពិភពលោកនេះវិញផងដែរ តាមរយៈគំនិតផ្តួចផ្តើមរបស់អ្នកបង្កើត និងភាពឆ្លាតវៃនៃទម្រង់ដែលត្រូវបានបង្កើតឡើងនៅក្នុងដំណើរការច្នៃប្រឌិតដែលមិនអាចព្យាករណ៍ទុកជាមុនបាន ។ ហេតុដូច្នេះ ពិភពលោកគឺឋិតនៅខាងក្នុងទម្រង់ ដោយសារពេលវេលានិងទីកន្លែងឬក៏និយាយថាប្រវត្តិសាស្ត្រគឺជាលក្ខខណ្ឌដែលអាចបង្កឱ្យទម្រង់នេះកើតមានបាន ។ ប៉ុន្តែពិភពលោកនេះដែលបង្កឱ្យមានទម្រង់ អាចនឹងផ្លាស់ប្តូររូបរាងផងដែរ ។ វាអាចសង្ឃឹមដល់ការកកើតជាថ្មី និងការផ្លាស់ប្តូរបានតាមរយៈសិល្បករ និងទម្រង់សិល្បៈ និងការផ្លាស់ប្រែនិងបម្លាស់ទីនៃទម្រង់និងសិល្បករពីកន្លែងមួយទៅកន្លែងមួយទៀត ។ នេះគឺជាធម្មជាតិនៃប្រវត្តិសាស្ត្រ ក្នុងការបង្កើតសិល្បៈ ។

---

[៦] Guy Brett, *Exploding Galaxies: The Art of David Medalla* (London: Kala Press, ១៩៩៥), ទំព័រទី ៧៦

[៧] ដូចខាងលើ, ទំព័រទី ៦៨