

REMNANTS

...

...

những
gì
còn
lại

SUMMER POP-UP
15.07.2022 - 17.09.2022

LOCATION | ĐỊA ĐIỂM

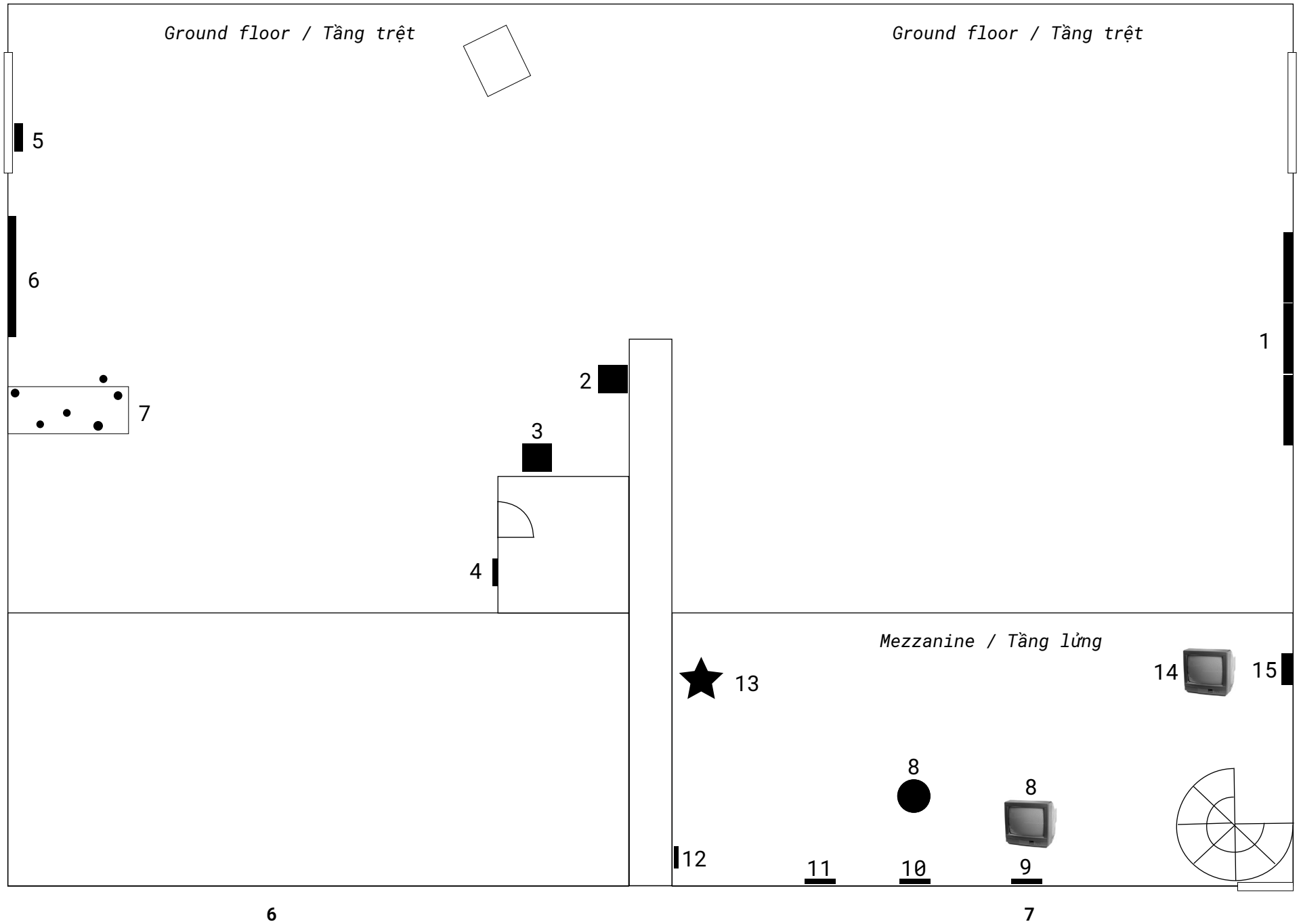
Sàn Art
B06.16, Millennium Building
132 Bến Vân Đồn, D.4, HCMC

GROUP SHOWCASE | TRUNG BÀY NHÓM

Quỳnh Đông
Bảo Vương
Phan Anh
Nguyễn Phương Kiều Anh

6	FLOOR PLAN <i>SƠ ĐỒ TÁC PHẨM</i>
8	ARTWORK LIST <i>DANH SÁCH TÁC PHẨM</i>
12	ESSAY 1 <i>TIỂU LUẬN 1</i> – Mary Lou David
25	ESSAY 2 <i>TIỂU LUẬN 2</i> – Vicky
33	ARTIST BIOGRAPHIES & STATEMENTS <i>TIỂU SỬ & TUYÊN NGÔN NGHỆ SĨ</i>

FLOOR PLAN
SƠ ĐỒ TÁC PHẨM



1
QUỲNH ĐÔNG
Black sea with goldfish / Biển đen và cá vàng
2021
3-channel video / video 3 kênh
Duration / Thời lượng: 8'13''

2
BẢO VƯƠNG
Altar / Bàn thờ
2018
Plexiglas, inkjet print, glass, rice / Mica, in inkjet, thủy tinh, gạo
Dimensions / Kích thước
26 x 26 x 25 (cm)

3
BẢO VƯƠNG
Traditional Altar / Bàn thờ truyền thống
2018
Incense, bronze / nhang, đồng thiếc
Dimensions / Kích thước
26 x 26 x 47 (cm)

4
QUỲNH ĐÔNG
My paradise / Thiên đường hôm nay
2012
1-channel video / video 1 kênh
Duration / Thời lượng: 14'32''

5
NGUYỄN PHƯƠNG KIỀU ANH
It will always be the night, except for the night / Sẽ luôn là đêm, ngoại trừ đêm
2020
1-channel video / video 1 kênh
Duration / Thời lượng: 21'48''

6
NGUYỄN PHƯƠNG KIỀU ANH
Pending / Treo
2020
Paper / Giấy
Dimensions / Kích thước
1,9 x 2,86 (m)

7
NGUYỄN PHƯƠNG KIỀU ANH
Fall to my knees / Hạ gối
2020
Resin / Nhựa tổng hợp
6 pieces / 6 mảnh
Various dimensions / Kích cỡ đa dạng

8-9-10-11-12-13
PHAN ANH
Selection from **Museum of the mind** / Các tác phẩm từ **Bảo tàng tâm thức**
2017 - ongoing / 2017 - nay

Works from '**Text research**' phrase / Các tác phẩm trong giai đoạn '**Nghiên cứu chữ và các đoạn viết**'
2020 - ongoing / 2020 - nay
Mixed media installation / Sắp đặt đa phương tiện
Various dimensions / Kích cỡ đa dạng

8
w.e 56
2022
1-channel video / video 1 kênh
Duration / Thời lượng: 00'54''

Sculpture made of paper with ink / Điều khắc làm từ giấy và mực

9
the letter H scale 14:1 / chữ H ở tỉ lệ 14:1
Acrylic and pencil on canvas / Màu acrylic và chì trên toan

10-11-12
Ink on fabric shirts / Mực trên áo

Marker on tracing paper, digital print on paper / Bút dầu trên giấy can, in kĩ thuật số trên giấy

13
A portrait as is / Chỉ là chân dung
2021
Dimensions / Kích thước
80 x 100 (cm)
Graphit on paper, marker on tracing paper / Than chì trên giấy, bút dầu trên giấy can

14-15
PHAN ANH
Selection from **Museum of the mind** / Các tác phẩm từ **Bảo tàng tâm thức**
2017 - ongoing / 2017 - nay

Works from '**collecting, reconstructing bits**' phrase / Các tác phẩm trong giai đoạn '**thu thập và tái dựng từ các mảnh chất liệu**'
2017 - ongoing / 2017 - nay
Mixed media installation / Sắp đặt đa phương tiện
Various dimensions / Kích cỡ đa dạng

14
The most romantic walk / Chuyến dạo chơi lãng mạn nhất
2017
1-channel video / video 1 kênh
Duration / Thời lượng: 30' 38''

15
Wooden sculpture / Điều khắc gỗ

ESSAY 1

- Mary Lou David

Bringing together **Quynh Dong, Bao Vuong, Nguyen Phuong Kieu Anh, and Phan Anh, 'Remnants'** looks at the intersecting points of portraiture and memory. It explores what contemporary portraiture might look like in the 21st Century, and how this pictorial category has shifted away from simple mimesis into a longing to recompose the stories of others, and by extension the self. Above all other artforms, portraiture has a unique connection to the concept of likeness, explaining our tendency to observe it as a substitute for evidence and fact of a person, society or era frozen in time. But no matter the accuracy, portraiture has always been mediated by the subjective impulse of the artist and by its context of production. This feels particularly relevant in our time where a wide array of determinants have completely changed the face of this genre, pushing artists to fully embrace the fictitious and personal nature of their work.¹ Erwin Panofsky described the task of the portraitist as bringing out the unique qualities of its subject, how it differed and stood apart, while also revealing its common traits with the rest of humanity.² Similarly, the four artists have created homages to their families and background as a starting point, ricocheting into wider investigations of transferred memories, growing up in a postwar world, exploring diasporic and mixed identities, or parental mythologies to name a few.

¹ These include our entire relationship to identity and individuality informed by advancements in psychology and society, modern history and our relationship to loss and trauma from the aftermaths of wars, genocides and catastrophes, the developments of technology and memory production / reproduction through photography and film, but also our collecting of memories through the marketing techniques of big companies (think Kodak) that encourage us to 'fetichise' the portrait, freeze and thus consume fleeting moments in life. See: introductions from M. E. Feldman (ed.), *Face-off: The Portrait in Recent Art*, (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1994); S. West, *Portraiture - Oxford History of Art*, (Oxford and New York: Oxford University Press, 2004); N. M. West, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, (Charlottesville: University of Virginia Press, 2000).

² Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting Vol.I*, (New York, San Francisco, London: Harper & Row, 1971), p.194.

TIỂU LUẬN 1

- Mary Lou David

Quy tụ sự góp mặt của bốn nghệ sĩ **Quỳnh Đông, Bảo Vương, Nguyễn Phương Kiều Anh và Phan Anh, 'Những Gì Còn Lại'** nhìn lại những điểm giao thoa của chân dung và ký ức. Triển lãm khám phá diện mạo mà chân dung đương đại có thể có trong thế kỷ 20 và cách mà thể loại hình ảnh này chuyển dịch từ sự mô phỏng đơn thuần sang khao khát tái sáng tác câu chuyện của những người khác và bằng việc mở rộng bản thân. Vượt trên tất cả những loại hình nghệ thuật khác, chân dung có một mối liên hệ độc đáo với khái niệm về sự giống, giải thích xu hướng của chúng ta là quan sát nó như một sự thay thế cho bằng chứng và sự thực về một con người, xã hội hoặc thời đại bị đóng băng trong thời gian. Nhưng bỏ qua tính chính xác, tác phẩm chân dung vẫn luôn được dàn xếp bởi thôi thúc chủ quan của người nghệ sĩ và bối cảnh sản xuất ra nó. Điều này đặc biệt xác đáng trong thời đại chúng ta nơi một loạt các yếu tố quyết định đã thay đổi toàn bộ diện mạo của thể loại này, thúc đẩy nghệ sĩ hoàn toàn chấp nhận bản chất hư cấu và cá nhân của tác phẩm.¹ Erwin Panofsky mô tả nhiệm vụ của người nghệ sĩ làm ra các tác phẩm chân dung là làm nổi bật những phẩm chất độc đáo của chủ thể, cách chủ thể trở nên khác biệt và độc lập, đồng thời bộc lộ những đặc điểm chung của chủ thể với phần còn lại của nhân loại.² Tương tự như vậy, bốn nghệ sĩ trong triển lãm lần này đã chọn việc tổ lòng thành kính đối với gia đình và xuất thân của bản thân như điểm khởi đầu, và đập vào những điều tra rộng lớn hơn về những ký ức đã được chuyển giao, trưởng thành trong một thế giới hậu chiến, khám phá căn tính lưu vong và pha trộn, hoặc những thần thoại của đấng sinh thành.

¹ Các yếu tố bao gồm toàn bộ mối quan hệ của chúng ta với căn tính và tính cá nhân bị ảnh hưởng bởi những tiến bộ trong lĩnh vực tâm lý và xã hội, lịch sử hiện đại và mối quan hệ của chúng ta với mất mát và tổn thương do hậu quả của chiến tranh, diệt chủng và thảm họa, sự phát triển của công nghệ và việc sản xuất / tái sản xuất ký ức thông qua nhiếp ảnh và phim, cũng như việc thu thập ký ức thông qua các kỹ thuật tiếp thị của các công ty lớn (ví dụ như Kodak) khuyến khích chúng ta 'tôn sùng hoá' chân dung, đóng băng và tiêu thụ những khoảnh khắc thoáng qua trong cuộc sống. Xem: lời giới thiệu của M. E. Feldman (ed.), *Face-off: The Portrait in Recent Art*, (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1994); S. West, *Portraiture - Oxford History of Art*, (Oxford and New York: Oxford University Press, 2004); N. M. West, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, (Charlottesville: University of Virginia Press, 2000).

² Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting Vol.I*, (New York, San Francisco, London: Harper & Row, 1971), tr.194.

The present artists all belong to the “generations born after”, with familial tales recounted to them and eventually becoming integral to their own being. Stories - whether of loss, trauma, love or resilience - have become memories of their own, a ‘living connection’ with the past. They investigate similarities, coalitions, and discontinuities between generations, and by recomposing these portraits they inscribe themselves within the family heritage.³ While such creative gestures are not new, what is notable here is rejection of counter-memory a clear-cut response, preferring instead open-ended accounts mirroring our own fragmented, multilayered and constantly mutating global world.⁴ In this showcase of phantasmagoric images, the remnants not only allude to the reawakening of the dead or the past, but to the creative act of making composite narratives with morsels of truth, fiction and myth combined.

Bao Vuong’s *Altar* and *Traditional Altar* are the closest to figurative representation, yet they also possess a metonymic function where the portraits have been transposed into objects of daily ritual and remembrance. As he grew up in France, the quotidian worshipping of ancestors was one of the only connecting points to his roots - never explained, but inherently understood. Comparatively, the artworks offer no information on the departee - in reality a self-portrait of the artist - but the implicated meanings on the transience of life or connection to loss are already embedded in their physical form. They are tied to bodily memory - the reminiscence of a funeral service, and an atmosphere charged with sadness and the potent smell of incense. Ancestral worship implies a conscious act to remember someone daily. Paradoxically, the

Các nghệ sĩ trong triển lãm đều thuộc “thế hệ sinh sau đẻ muộn”, với những câu chuyện gia đình mà họ được nghe kể lại và đã trở thành một phần không thể thiếu đối với họ. Những câu chuyện - dù là về sự mất mát, tổn thương, tình yêu hay sự kiên cường - đều trở thành những ký ức của chính họ, một “mối liên hệ sống” với quá khứ. Họ điều tra những điểm tương đồng, sự liên kết và những đứt gãy giữa các thế hệ, và bằng việc tái sáng tác những chân dung này, họ tự khắc ghi mình vào di sản của gia đình.³ Mặc dù những hành vi sáng tạo như thế không quá mới mẻ, điều cần ghi nhận ở đây là sự từ chối phản-ký ức một hồi đáp rõ ràng dứt khoát, mà thay vào đó là đưa ra những tường thuật bỏ ngỏ phản ánh thế giới toàn cầu bị phân mảnh, đa tầng và liên tục biến đổi của chúng ta.⁴ Trong không gian trưng bày của những hình ảnh ảo mộng này, những gì còn lại không chỉ ám chỉ đến sự thức tỉnh người chết hay quá khứ, mà chúng còn ám chỉ đến hành vi sáng tạo trong việc tạo ra những trần thuật đa hợp của những mảnh sự thật, hư cấu, và thần thoại.

Hai tác phẩm ***Bàn thờ*** và ***Bàn thờ truyền thống*** của **Bảo Vương** tiếm cận nhất với trình hiện mang tính biểu hình, nhưng chúng cũng sở hữu chức năng hoán dụ, nơi những bức chân dung đã được chuyển vị thành các đối tượng của nghi lễ và tưởng nhớ hàng ngày. Trong quá trình nghệ sĩ lớn lên ở Pháp, tín ngưỡng thờ cúng tổ tiên là một trong những điểm duy nhất kết nối anh với nguồn cội - tuy không bao giờ được giải thích, nhưng vẫn có thể ngầm hiểu. Tương tự, các tác phẩm của anh cũng không cung cấp thông tin về người ra đi - trên thực tế chính là bức chân dung tự họa của anh - nhưng những ý nghĩa bao hàm về sự ngăn ngừa của đời người hoặc mối liên hệ với sự mất mát đã được gắn vào chính hình thức vật lý của chúng. Chúng được ràng buộc với ký ức của cơ thể - sự hồi tưởng về một lễ tang, và bầu không

³ In reference to the post-Holocaust generation, Eva Hoffman first discussed the idea of ‘living connection’ and generational transfer, observing how our “received, transferred knowledge of events is being transmuted into history, or into myth”. This has been widely explored by Marianne Hirsch’s research on ‘postmemory’ which she describes as the relationship of the second generation to difficult life experiences that preceded their births but that were transmitted to them so deeply - through their families - that they were integrated as memories of their own. Although the term is deeply connected to the aftermaths of the Holocaust and post-World War II Europe, the idea of postmemory can easily be taken as a framework or lens to observe generational adaptation to traumatic events in history. See: M. Hirsch, ‘The Generation of Postmemory’, *Poetics Today*, Vol. 29, No. 1, Spring 2008, pp. 103-128; E. Hoffman, *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust* (New York: Public Affairs, 2004).

⁴ Counter-memory refers to a critical mode of commemorative practice that opposes or questions the traditional tenets of the monument. Some of these tactics might involve opposing a particular event, refute monumental forms by preferring smaller scales, almost invisible placements, lack of focal points, inviting viewers to close encounters and working out the meanings for themselves. See: Q. Stevens et al., ‘Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic’, *The Journal of Architecture*, Vol. 23, No. 5, 2018, pp. 718-739. For notes on the changing nature of counter-memory in recent art and the ‘aesthetics of heterogeneity’ in a “world wherein the source of power and conflict is constantly shifting, mutating and reappearing in the most unexpected of forms”, see: V. Tello et al., *Counter-Memorial Aesthetics: Refugee Histories and the Politics of Contemporary Art*, (London and New York: Bloomsbury Academic, 2016). This is explored in the author’s subsequent essay where she argues that counter-memory is shifting away from the formula ‘either/or’ or ‘us/them’ preferring instead ‘and-and’, as a mirror for heterogeneity and excess in the world. See: V. Tello, ‘Counter-memory and and-and — Aesthetics and temporalities for living together’, *Memory Studies*, 2019, pp. 1-12.

³ Đề cập đến thế hệ hậu-Holocaust, Eva Hoffman thảo luận về ý tưởng “mối liên hệ sống” và sự chuyển giao qua các thế hệ, quan sát cách “kiến thức về các sự kiện mà chúng ta nhận được hoặc được chuyển giao cho chúng ta đang được chuyển đổi thành lịch sử hoặc thành thần thoại”. Khái niệm này đã được khám phá rộng rãi qua nghiên cứu của Marianne Hirsch về ‘hậu ký ức’, thứ mà cô mô tả là mối quan hệ của thế hệ thứ hai với những trải nghiệm khó khăn trong cuộc sống, tuy diễn ra trước khi họ được sinh ra nhưng lại được truyền sang họ một cách sâu sắc - thông qua gia đình - đến mức chúng được hợp nhất thành những ký ức của riêng họ. Mặc dù thuật ngữ này có liên quan một thiết đến hậu quả của thảm họa Holocaust và hậu Chiến tranh thế giới thứ hai ở châu Âu, nhưng ý tưởng về hậu ký ức có thể dễ dàng được lấy làm khuôn khổ hoặc lăng kính để quan sát sự thích ứng của các thế hệ với các sự kiện đau thương trong lịch sử. Xem: M. Hirsch, ‘The Generation of Postmemory’, *Poetics Today*, tập 29, số 1, mùa xuân 2008, tr. 103-128; E. Hoffman, *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust* (New York: Public Affairs, 2004).

⁴ Phản-ký ức đề cập đến một phương thức thực hành tưởng niệm có tính phản biện nhằm phản đối hoặc đặt câu hỏi về các nguyên lý truyền thống của tượng đài. Một vài trong số những chiến thuật này bao gồm việc phản đối một sự kiện nhất định, bác bỏ những hình thức mang tính hoành tráng và lựa chọn những quy mô nhỏ hơn, những vị trí gần như vô hình, thiếu tiêu điểm, mời gọi người xem đến gần các cuộc gặp gỡ và tìm ra ý nghĩa cho chính họ. Xem: Q. Stevens và các cộng sự, ‘Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic’, *The Journal of Architecture*, tập 23, số 5, 2018, tr. 718-739. Đối với các ghi chú về bản chất thay đổi của phản-ký ức trong nghệ thuật gần đây và ‘tinh thần mê mẩn của sự không đồng nhất’ trong một ‘thế giới mà nguồn gốc của sức mạnh và xung đột liên tục dịch chuyển, biến đổi và tái xuất hiện dưới những hình thức bất ngờ nhất’, xem V. Tello et al., *Counter-Memorial Aesthetics: Refugee Histories and the Politics of Contemporary Art*, (London and New York: Bloomsbury Academic, 2016). Luận điểm này được khám phá trong bài luận tiếp theo của tác giả, nơi cô lập luận rằng phản-ký ức đang dịch chuyển khỏi công thức ‘cái này/cái kia’ hoặc ‘chúng ta/họ’ mà thay vào đó là ‘và - và’, như một tấm gương phản chiếu cho sự không đồng nhất và dư thừa trên thế giới. Xem: V. Tello, ‘Counter-memory and and-and — Aesthetics and temporalities for living together’, *Memory Studies*, 2019, tr. 1-12.

works focus instead on the idea of transferred knowledge and involuntary memory.⁵ The fact that the portraits can only be revealed depending on where the viewer stands, further reinforces the uncontrolled appearance, and disappearance, of both memories and the departed. The interplay between fragment and communion seeps through these two images created from the layered assemblage of incense sticks and the joining of traditional incense-holders and mourning portraits. Here introspective commemoration on one's life is woven into a memorial to the family.

Revisiting *Museum of the Mind*, a self-curated exhibition retracing his grandmother's life, **Phan Anh** takes on the simultaneous roles of artist, archivist, and biographer. Meanings cannot be found in a specific artwork but instead in the processes undertaken by the artist to compose this installation. All is staged to replicate the atmosphere of institutions where each object is present to support a larger narrative, while the choices of lighting and display shape our understanding of them. We navigate every label, case, follow every light that will point us to a new object, and thus anecdote,

as we mentally form a portrait of this person.⁶ Technologies of film and light have historically transformed memory's production and reproduction, and snippets of propaganda footage in *The most romantic walk* are prime reminders of how memory can be shaped to serve a uniform national narrative.⁷ The artist takes an opposite stance, reminding us that all narrations are a series of selected fictions. There is no orderly life story told. In lieu, the film juxtaposes the voices of different generations where the shared and the singular stand next to each other from anecdotes of war and land reform, to those that transform Ba Ngoai to a near mythological creature. These live within a myriad of perspectives, including official stamped documents, Kodak snapshots, interviews, or the humorous insertions of computer graphics all chipping in their point of view in a collective effort of remembrance.

⁶ The original exhibition was a large-scale site-specific installation in a derelict building of Binh Thanh district. Artworks were theatrically displayed in the half-ruins of a house about to be demolished with lighting signalling an object to be found.

⁷ See: K. Mitchell, 'Memory and Spectacle: the politicization of art, and the aestheticization of politics', *Urban Geography*, Vol. 24, No.5, 2003, pp. 442-459.

khí u buồn nồng nặc mùi hương. Việc thờ cúng tổ tiên bao hàm một hành động có ý thức để tưởng nhớ ai đó hàng ngày. Nghịch lý thay, các tác phẩm của anh lại tập trung vào ý tưởng về kiến thức được chuyển giao và trí nhớ không tự nguyện.⁵ Việc các bức chân dung chỉ có thể được hiển lộ tùy thuộc vào vị trí của người xem càng củng cố thêm sự xuất hiện và biến mất không kiểm soát của cả ký ức và người đã khuất. Sự đan xen giữa phân mảnh và chung chia qua hai hình ảnh được tạo ra từ tổ hợp nhiều lớp những cây nhang và sự kết hợp của bát hương truyền thống với ảnh thờ. Ở đây, mặc niệm về cuộc đời của một con người được đan dệt thành một vật thờ đối với gia đình.

Trở lại với *Bảo tàng tâm thức*, một triển lãm do nghệ sĩ tự giám tuyển kể lại cuộc đời của bà mình, **Phan Anh** đảm nhận đồng thời vai trò nghệ sĩ, nhà lưu trữ và nhà viết tiểu sử. Ý nghĩa không thể được tìm thấy trong một tác phẩm cụ thể mà trong toàn bộ quá trình nghệ sĩ đảm đương việc thực hiện sắp đặt này. Tất cả được dàn dựng nhằm tái hiện lại bầu không khí của các kinh viện nghệ thuật nơi từng đối tượng hiện diện nhằm hỗ trợ cho một trần thuật lớn hơn, trong khi những lựa chọn về ánh sáng và cách trưng bày định

⁵ Trí nhớ không tự nguyện là sự xuất hiện đột ngột của một ý nghĩ, một vật kỷ niệm, một cảm giác hồi cố khi ta không có ý thức cố gắng nhớ lại nó. Nó còn được gọi là "khoảnh khắc madeleine" liên quan đến cuốn tiểu thuyết *Đi tìm thời gian đã mất* (1913) của Marcel Proust, nơi mùi hương và hương vị của chiếc bánh madeleine nhấn chìm nhân vật chính trong ký ức thời thơ ấu, khơi mào cho mạch truyện tiếp theo của câu chuyện.

hình nên cách hiểu của chúng ta về chúng. Chúng ta định vị từng nhãn dán, từng tủ trưng bày, đi theo hướng ánh sáng dẫn ta đến một vật thể mới, cũng đồng thời là một giai thoại mới, trong lúc ta hình thành nên chân dung về con người này trong tâm trí.⁶ Công nghệ điện ảnh và ánh sáng, về phương diện lịch sử, đã biến đổi quá trình sản xuất và tái sản xuất ký ức, và những đoạn phim tuyên truyền trong *Chuyên đạo chơi lãng mạn nhất* là lời nhắc nhở về cách mà ký ức có thể được định hình để phục vụ cho một trần thuật dân tộc chung nhất.⁷ Phan Anh đứng trên một lập trường đối lập, nhắc nhở chúng ta rằng mọi trần thuật đều là một chuỗi những hư cấu được chọn lọc. Không có câu chuyện cuộc sống có trật tự nào được kể. Thay vào đó, bộ phim lồng ghép tiếng nói của các thế hệ khác nhau, nơi cái chung và cái riêng đứng cạnh nhau từ những giai thoại về chiến tranh và cái cách biến Bà Ngoai thành một sinh vật gần như thần thoại. Những giai thoại trên sống trong muôn vạn điểm cảnh, bao gồm các tài liệu được nhà nước đóng dấu, ảnh chụp nhanh Kodak, các cuộc phỏng vấn hoặc những hình ảnh đồ họa máy tính được chèn vào một cách hài hước, tất cả đều đóng góp góc

⁶ Triển lãm gốc là một sắp đặt biệt vị quy mô lớn trong một tòa nhà vô chủ ở quận Bình Thạnh. Các tác phẩm được trưng bày với tính sân khấu trong một nửa tàn tích của một ngôi nhà sắp bị phá bỏ nơi ánh sáng được sử dụng để báo hiệu khi một vật thể được tìm thấy.

⁷ Xem: K. Mitchell, 'Memory and Spectacle: the politicization of art, and the aestheticization of politics', *Urban Geography*, tập 24, số 5, 2003, tr. 442-459.

For **Nguyen Phuong Kieu Anh**, the family portrait takes the form of fragmentation and abstraction by centering her work around the family house that has seen four generations live within its walls and has stood witness to the shifts of Vietnamese modern history from the 1930's to the present. The building is a site of memory - past and in-the-making - extending to the events, objects, furniture and inhabitants that constitute it. **Pending**, an architectural moulding of a door, and **Fall to my knees**, a series of vases cast from her family's calves, signal the permanence of the domestic sphere while reimagined as mobile fixtures easily folded and transported. Dialogues of rootlessness, a yearning for both mobility and anchoring begin to emerge. But as internal conflicts materialise, they perhaps find resolve as various video portraits of her family are reconstituted into a new version of **It will always be the night, except for the night**.⁸ The film shows family members materialising and vanishing in turns, in a never-ending loop. A corridor, functioning as a metaphorical limbo, has been converted into a living space where furnishings have been

8 The video was created in the summer of 2020 and presented as a 5-channel video for her MFA show in Paris. In the original work, each "framed" video presents a different member, perspective, all placed together in one setting. For 'The Remnants', the artwork was re-edited into a single piece, discarding some of the singular elements of its original format. Originally produced in Vietnam for a showcasing in France, this is the first time that the works will be shown here, a full circle moment for the pieces.

covered like white cadavres, the anachronistic feeling reinforced by the slow movements of each character appearing frozen in time. As an extension of the family realm, the house is ultimately reformulated as a 'heterotopia', an in-between space to reconstitute shifting identities and cultures and to accommodate the wide array of micro-narratives of its dwellers, living or deceased.⁹

Finally, **Quynh Dong** offers a critical portrait of culture that is formed and informed by heterogeneous elements and stereotypes. Her artistic world is one of green-screen videos and performativity, of western and eastern visual culture, of discombobulated elements where moving image is akin to a moving memory - a living snapshot. **My paradise** is emblematic of the artist's dynamic and hyper-ironic world where she cites as reference the colour-saturated films *Journey to the West* and 'Paris by Night' VHS tapes

9 In Michel Foucault's concept of social spaces, if a utopia refers to an unreal, idealised space, then the heterotopia is a real space allowing the practice of specific activity that might break from the ordinary but still part of a social order (a hospital, a museum, a space for leisure, etc). This is further explored by Rossetto, Hall & Huyskens who affirm that it can also be a space for escape and recovery, and to assert and/or reconfigure identity in narratives of refugee experience, or resettlement. See: M. Rossetto, 'Heterotopia and its role in the lived experiences of resettlement', *International Education Journal*, Vol. 7, No. 4, 2006, pp.446-454; M. Foucault, 'Des espaces autres', *Architecture/Mouvement/Continuite Journal*, October 1984, pp.1-6; L. Hall and M. Huyskens, 'Finding joy: An exploration of the necessity of leisure in the Resettlement process of two refugee women', *Mots Pluriels*, No. 21, 2002 (online). This is also explored in relation to photography and installation art in M. E. McTighe, *Framed Spaces Photography and Memory in Contemporary Installation Art*, (Hanover, Dartmouth College Press, 2012).

nhìn của mình vào một nỗ lực tưởng nhớ chung.

Đối với **Nguyễn Phương Kiều Anh**, chân dung gia đình được xuất hiện dưới dạng phân mảnh và trừu tượng khi cô tập trung sự quan tâm của bản thân vào ngôi của nhà gia đình, thứ đã chứng kiến bốn thế hệ sống bên trong những bức tường và là nhân chứng cho những chuyển biến của lịch sử hiện đại Việt Nam từ những năm 1930 đến nay. Ngôi nhà là một địa điểm của ký ức - cả ký ức trong quá khứ lẫn ký ức đang thành hình - mở rộng đến các sự kiện, vật phẩm, đồ đạc và con người cấu thành nên nó. **Treo**, một khuôn kiến trúc của một cánh cửa và **Hạ gối**, một loạt các lọ hoa được đúc từ bấp chân của các thành viên trong gia đình, báo hiệu tính vĩnh cửu của đời sống gia đình trong khi được tái hình dung như những đồ đạc di động có thể dễ dàng gấp lại và vận chuyển. Các cuộc đối thoại về tình trạng vô gốc, sự khao khát cả tính di động và neo đậu bắt đầu xuất hiện. Nhưng khi những mâu thuẫn nội tại cụ thể hoá, có lẽ chúng sẽ tìm được cách hoá giải khi nhiều video chân dung khác nhau của gia đình cô được dựng lại thành một phiên bản mới của **Sẽ luôn là đêm, ngoại trừ đêm**.⁸ Bộ phim có các thành viên

8 Video được thực hiện vào mùa hè năm 2020 và được trưng bày dưới dạng video 5 kênh cho triển lãm tốt nghiệp chương trình MFA của cô ở Paris. Trong tác phẩm gốc, mỗi video được "đóng khung" thể hiện một thành viên và một góc nhìn khác nhau, tất cả được đặt cùng trong một bối cảnh. Đối với 'Những Gì Còn Lại', tác phẩm trên đã được chỉnh sửa lại thành một video duy nhất, loại bỏ một số yếu tố có tính đơn lẻ của định dạng ban đầu. Các tác phẩm của cô ban đầu được sản xuất tại Việt Nam để triển lãm tại Pháp, đây là lần đầu tiên chúng được trình hiện tại đây, một khoảnh khắc tròn đầy cho

trong gia đình lần lượt hiện ra và biến mất, theo một vòng lặp không bao giờ kết thúc. Một hành lang, có chức năng như một chốn quên lãng mang tính ẩn dụ, đã được chuyển đổi thành một không gian sống, nơi đồ đạc được bao phủ như những tử thi màu trắng, cảm giác lệch thời được củng cố bởi những chuyển động chậm chạp của mỗi nhân vật xuất hiện trong thời gian. Là một phần mở rộng của địa hạt gia đình, ngôi nhà cuối cùng được định dạng lại thành một 'dị bản', một không gian ở giữa để tái tạo lại bản sắc và văn hóa đang thay đổi và để chứa rất nhiều tiểu tự sự khác nhau của những người cư ngụ bên trong nó, con sống hoặc đã ra đi.⁹

Quỳnh Đông đưa ra một bức chân dung phản biện về văn hóa được hình thành và gợi hứng bởi các yếu tố hỗn tạp và các khuôn mẫu. Thế giới nghệ thuật của cô là những video phong xanh và tính

các tác phẩm.

9 Trong khái niệm của Michel Foucault về không gian xã hội, nếu không gian không tưởng chỉ một không gian không có thực, được lý tưởng hóa, thì không gian dị biệt là một không gian thực cho phép thực hiện các hoạt động cụ thể có thể phá vỡ cách thức mà xã hội thường hoạt động nhưng vẫn nằm trong trật tự xã hội (bệnh viện, bảo tàng, không gian giải trí, v.v.). Khái niệm này được nghiên cứu thêm bởi Rossetto, Hall & Huyskens, những người khẳng định rằng nó cũng có thể là một không gian để trốn thoát và phục hồi, đồng thời khẳng định và/hoặc tái cấu trúc căn tính trong các trải nghiệm về trải nghiệm tị nạn hoặc tái định cư. Xem: M. Rossetto, 'Heterotopia and its role in the lived experiences of resettlement', *International Education Journal*, tập 7, số 4, 2006, tr.446-454; M. Foucault, 'Des espaces autres', *Architecture/Mouvement/Continuite Journal*, October 1984, tr.1-6; L. Hall and M. Huyskens, 'Finding joy: An exploration of the necessity of leisure in the Resettlement process of two refugee women', *Mots Pluriels*, số 21, 2002 (trực tuyến). Khái niệm này cũng được nghiên cứu trong tương quan với nhiếp ảnh và nghệ thuật sắp đặt trong M. E. McTighe, *Framed Spaces Photography and Memory in Contemporary Installation Art*, (Hanover, Dartmouth College Press, 2012).

connecting her back to Vietnam. While shared family moments are fleeting and treasured, there is an awareness of manufactured memories to be captured and framed alongside other consumer goods. The much bleaker **Goldfish in a black sea** is a homage to the lacquer paintings of Pham Hau, reformulated as digital panels with butoh dancers contorting and restless in a sombre aquatic landscape. Her reference to Vietnamese art history is conveyed by recreating Pham Hau's imaginative and hybrid environments.¹⁰ Yet all the elements of his traditional work have been replaced by a colliding of cultures where lacquer meets the digital, static painting dialogues with moving image, modern art encounters the postmodern, composite "asian" music is performed, and aquatic creatures give place to Japanese butoh dancers, typically ageless, genderless, anonymous, the ultimate embodiments of transience. In her aesthetics of indeterminacy, the video montage and green-screen allow the encounter of the incompatible, exhuming repressed voices, recalibrating our thoughts as what is possible to see, say, do.¹¹

Ultimately, each work views fragmentation, montage and assemblage as a mirror to the eclectic and layered identities reflective of our times. Departing from the family nucleus, the artists have used these personal narratives to cast wider investigations on the values, knowledge and heritage that are transferred generationally, marking a moment of tension between continuity and fracture where we stand still and look back instead of moving into the future. In this new world, we accept the undefinable, the open-ended story, the co-presence of subjects, the co-living of histories, the co-sharing of memories without looking for singular answers and dualisms.¹² Going back to how transferred memory approximates memory itself, then each portrait also hopes to approximate the soul, story or likeness of someone. But there is also a bit of ourselves and the artists in there too. I reminisce on the words shared by Bao Vuong on how there is always an element of self-portraiture in their work, whether the piece is figurative or not, whether a portrait or not. We do not need to be present with our nose, mouth, eyes to be found somewhere in there, more than our physical envelope, we are first and foremost the accumulation of

¹⁰ Looking at some of Pham Hau's famed goldfish or seascape lacquer paintings, one can notice the use of rock formations and plants that are not usually found underwater, fantastical nature, utilising the size of fish and marine life to create spatial depth, expansive landscapes without focal point or the use of intriguing and unusual colours to create an otherworldly feeling (think a red ocean for example).

¹¹ Tello et al., *Counter-Memorial Aesthetics*, p.27.

¹² Tello, 'Counter-memory and and-and', p.10.

trình diễn, là văn hóa thị giác phương Tây và phương Đông, với các yếu tố rối bời nơi hình ảnh động gần giống như một ký ức động - một bức ảnh sống. **Thiên đường hôm nay** là biểu tượng của thế giới sôi nổi và siêu-trở trêu của nghệ sĩ, nơi cô trích dẫn tham chiếu đến những bộ phim đã bị bão hoà màu như *Tây Du Ký* và băng VHS chương trình 'Paris by Night', thứ kết nối cô lại với Việt Nam. Mặc dù những khoảnh khắc gia đình được chia sẻ là thoáng qua và quý giá, nhưng ở tác phẩm của cô có một ý thức về những ký ức được sản xuất để được ghi lại và đóng khung cùng với các mặt hàng tiêu dùng khác. **Biển đen và cá vàng**, một tác phẩm có màu sắc u ám hơn, lại là sự tưởng nhớ tới các bức tranh sơn mài của họa sĩ Phạm Hậu, được tái định dạng dưới dạng các bảng kỹ thuật số với các vũ công butoh đang uốn vặn và khắc khoải trong một phong cảnh thủy mặc u ám. Những tham khảo của cô đối với lịch sử nghệ thuật Việt Nam được truyền tải bằng cách tái hiện lại khung cảnh đầy tính tượng tượng và lai tạo trong tranh của Phạm Hậu.¹⁰ Tuy nhiên, tất cả các yếu tố trong tác phẩm truyền thống của ông đã được thay thế bằng sự giao thoa của các nền văn hóa, nơi sơn mài gặp gỡ kỹ thuật số, tranh tĩnh đối thoại với hình ảnh động, nghệ thuật hiện đại chạm trán với âm nhạc "châu Á" hậu hiện đại, và các sinh vật thủy sinh nhường chỗ các vũ công Butoh người Nhật, thường không tuổi, không giới tính, ẩn danh, và là hiện thân tột cùng của sự phù du. Trong thẳm sâu của cô về sự bất định, việc dựng phim và sử dụng phong xanh cho phép nảy sinh cuộc gặp gỡ của những thứ xung khắc, cất lên tiếng nói bị kìm nén, và điều chỉnh lại suy nghĩ của chúng ta như những gì có thể thấy, nói, làm.¹¹

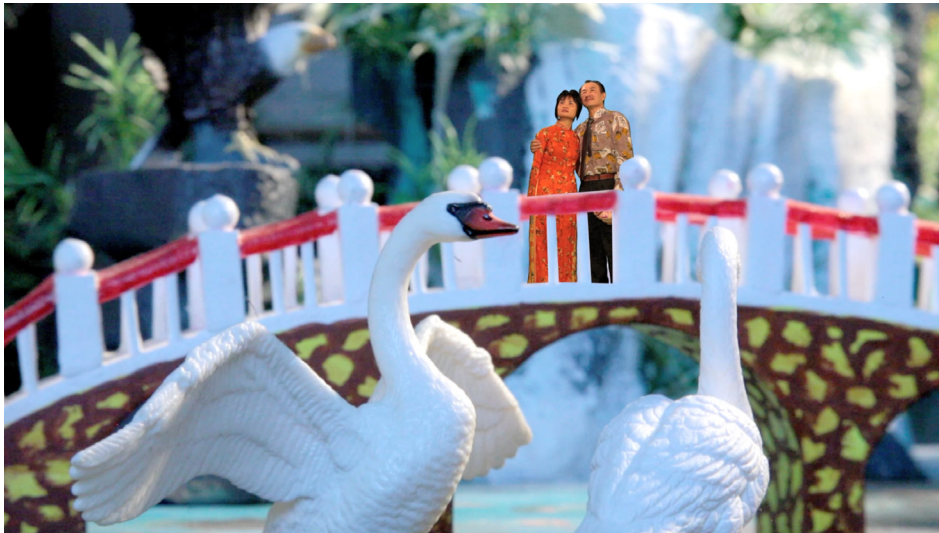
Cuối cùng, mỗi tác phẩm trong triển lãm đều xem thao tác phân mảnh, dựng phim và ghép nối như một tấm gương phản chiếu bản sắc chiết trung và phân lớp phản ánh thời đại của chúng ta. Xuất phát từ hạt nhân gia đình, các nghệ sĩ đã sử dụng những câu chuyện cá nhân này để đưa ra những cuộc điều tra sâu rộng hơn về các giá trị, kiến thức và di sản được chuyển giao qua các thế hệ, đánh dấu một khoảnh khắc căng thẳng giữa sự liên tục và sự đứt gãy, nơi chúng ta đứng yên và nhìn lại thay vì đi vào tương lai. Trong thế giới mới này, chúng ta chấp nhận thứ không thể định nghĩa, câu chuyện bỏ ngõ, sự đồng-hiện của các chủ thể, sự đồng-sinh của lịch sử, sự đồng - sẻ chia của ký ức mà không cần tìm kiếm các câu trả lời đơn lẻ và các thuyết nhị nguyên.¹² Quay trở lại với cách ký ức được truyền đi cũng

¹⁰ Nhìn vào một số bức tranh sơn mài vẽ cá vàng hay cảnh biển nổi tiếng của Phạm Hậu, người ta có thể nhận thấy việc sử dụng những quần thể đá và thực vật thường không có ở dưới nước và thiên nhiên kỳ ảo, đồng thời tận dụng kích thước của cá và sinh vật biển để tạo ra chiều sâu không gian, cảnh quan mở rộng mà không có tiêu điểm, hoặc sử dụng các màu sắc hấp dẫn và khác thường để tạo ra cảm giác về một thế giới khác (ví dụ như một đại dương đỏ).

¹¹ Tello et al., *Counter-Memorial Aesthetics*, tr.27.

¹² Tello, 'Counter-memory and and-and', tr.10.

a multiformed experience.



My paradise / Thiên đường hôm nay

QUỲNH ĐÔNG

2012

Still from video / hình ảnh từ video

tiệm cận với chính ký ức, thì mỗi tác phẩm chân dung cũng hy vọng có thể tiệm cận với tâm hồn, câu chuyện hoặc chân dung của một người nào đó. Nhưng ở đó cũng có hình bóng chúng ta và các nghệ sĩ. Tôi nhớ lại những lời chia sẻ của Bảo Vương về việc luôn có yếu tố tự họa trong tác phẩm của họ, dù tác phẩm có tính biểu hình hay không, có phải là chân dung hay không. Chúng ta không cần phải hiện diện với đủ mũi, miệng, mắt để được tìm thấy ở đâu đó trong đó, hơn cả lớp vỏ thể chất của chúng ta, chúng ta trước hết là sự tích lũy của một kinh nghiệm đa hình thái.

ESSAY 2
TIỂU LUẬN 2

*

*The memory's ability to regenerate itself -
or how we need to trust that memories will be able to tell
their own stories...*

*Khả năng tự tái tạo của ký ức -
hay cách chúng ta phải tin rằng ký ức có thể tự kể câu
chuyện của chúng...*

My grandmother died in the summer of 2015. It was a rainy morning in August and I booked the first ticket available to go back from humid Hong Kong to a similarly soaking Saigon. On the flight back, my mind was racing with collages of visual fragments of our latest to earliest encounters. At the end of the 3-hour flight, the images started to mesh; they, in turn, created my version of a grandma - the grandmother that only I knew, that I had just lost and loved dearly.

Up until now, I've been carrying the guilt that perhaps one day the images I have of my grandmother will perish. I will forget her face, and eventually, lose the visual connection I had with her.

Ancient Greek remembers its folklore, in which a young Corinthian maid, Dibutades, traced the contour of her lover on the wall whilst bidding him farewell for a long journey. For her, the remnant of him also becomes his very presence in his absence. But in terms of media archeology, the story became the subject-matter of many 18th century paintings. Was it also the driving force for portraiture and later, photography?

The desire to *not forget* has always been the driving force for the invention and advancement of mnemonic techniques. Since the beginning of time, cave carvings, folklores, oral histories, paintings, written records, and even fabrications have been done in an effort of documenting the *what & who have been before time*. Photography and filmmaking (especially home video) democratise the right to preserve personal moments. At the same time, all of these innovations are also future-oriented: to ensure the imprints of what has left can simultaneously stay still yet evolve as one carries on with their life.

Bà ngoại tôi mất vào mùa hè năm 2015. Tôi còn nhớ, tôi nhận được tin vào một buổi sáng tháng 8, trời mưa tầm tã, lúc đó, tôi im lặng một lúc, rồi mới bình tĩnh đặt vé về nhà. Chuyến bay hơn 3 tiếng về lại Saigon với những ý nghĩ rời rạc về những lần gặp gỡ với ngoại, từ những lần gần nhất đến những lúc bé thơ. Lúc gần hạ cánh, những hình ảnh về ngoại bắt đầu nhập nhằng với nhau; chúng, lần lượt, tạo hình một người bà chỉ hiện hữu trong trí nhớ của tôi, người bà tôi yêu thương nhưng cũng vừa bỏ tôi mà đi.

Cho đến giờ, tôi vẫn mang trong mình một sự day dứt rằng có lẽ một ngày nào đó những hình ảnh về ngoại mà tôi mang trong lòng sẽ biến mất. Tôi sẽ quên mất khuôn mặt bà, và rồi, những kết nối mang tính hình ảnh giữa ngoại và tôi sẽ không còn nữa.

Người Hy Lạp cổ đại chắc hẳn nhớ về câu chuyện dân gian của họ, về Dibutades, một cô hầu gái thành Corinth, đã tô đồ lên đường nét của người yêu mình trên tường khi chào tạm biệt để anh ta ra đi một chuyến đi dài. Với cô, những gì còn lại của người cô yêu sẽ thay mặt anh mà hiện diện trong lúc anh vắng mặt. Nhưng trong lịch sử khảo cổ truyền thống, câu chuyện tình của cô trở thành chủ thể của rất nhiều tác phẩm hội họa thế kỷ 18. Liệu đó có phải là khởi tổ của hội họa, và sau này, là nhiếp ảnh chân dung?

Sự khát khao *không quên* luôn là động lực cho các sáng chế và phát triển của các công nghệ ghi nhớ. Từ những buổi đầu, những hành động như khắc đá, những câu chuyện truyền miệng, những ghi chú sách vở, hội họa hay ngay cả những câu chuyện bịa đặt đều là những nỗ lực ghi chép lại *những gì & những ai ở đây trước đó*. Nhiếp ảnh và phim (đặc biệt là video gia đình) dân chủ hoá quyền được quyết định những khoảnh khắc cá nhân nào đáng được lưu giữ. Cùng lúc đó, những sáng tạo này cũng xoay quanh thì tương lai: để chắc chắn rằng dư ảnh còn lại được bảo quản kỹ lưỡng nhưng cũng tạo điều kiện để chúng cùng đi với thời gian.

Phan Anh traces the life trajectory of his late grandmother through the words of his mother in *the most romantic walk*. His memories of her are being twice transferred. He then recognises that her influence on his family is more than just empirical living habits. Looking back on the life she led becomes a quest to reconfirm his identity. Watching the film, as much as the effort to paint his grandmother, we see the image of Phan Anh and his mother there – the storytellers that are shaped through selected memories and encounters with the subject matter. In *w.e 56*, Phan Anh traces over a confusing sentence that his grandmother kept using. At some point, the quest of finding meanings no longer matters. One word after another, the sentence, (i.e. memory of hers) began to make sense on its own. It became autonomy that the artist has no choice but gracefully accepts.

Bao Vuong's *Altar* series is the closest to a literal essence of the ephemeral now-ness of memory. Growing up as a part of the diaspora, worship ritual is one of a few common languages that he has with his root. The act of ancestor-offering in front of the altar represents the absolute desire to connect with *the-no-longer-there*. The fact that people maintain a proper ritual for the deceased shows both respect yet desperation and mistrust towards the connection of the kinship, we are scared *their memories of us*, not *our memories of them*

will vanish (i.e., the deceased won't acknowledge me, the deceased won't grant me wishes, or the deceased won't visit me). However, an autobiographical image imprinted on half-burnt incense, to me, is a liberating process of accepting the transience of life. This is also to understand that the memory has the liberty to fade away from its beholder.

Phan Anh đi tìm lại đường đời của bà ngoại đã mất qua lời kể của mẹ anh trong *the most romantic walk*. Các kí ức của anh về bà vì thế được truyền tải chồng chất lên nhau. Từ đó anh nhận ra ảnh hưởng của bà trong gia đình mạnh mẽ hơn những thói quen sinh hoạt thấy được bằng mắt. Nhìn lại cuộc đời bà cũng là cách anh làm nhiệm vụ xác nhận lại danh tính bản thân mình. Xem tác phẩm của Phan Anh, ngoài nỗ lực tạo dựng chân dung người bà, người ta thấy được hình ảnh của nghệ sĩ và mẹ mình trong đó – người kể chuyện cũng được tạo hình qua các mảng kí ức và những lần gặp gỡ có chọn lọc với chủ thể câu chuyện của mình. Trong *w.e 56*, Phan Anh đồ đi đồ lại một câu nói bà hay dùng mà anh và mẹ không hiểu rõ nghĩa. Đến một lúc, việc đi tìm ý nghĩa không còn quan trọng nữa. Từng từ một được viết lại, câu nói (kí ức về bà) bắt đầu tự tạo ý nghĩa cho nó. Nó trở thành một cá thể tự trị mà người nghệ sĩ không còn cách nào khác phải đành chấp nhận vui vẻ.

Series *Altar* của Bảo Vương tiến đến gần nhất với tính hiện-tại phù du của kí ức. Lớn lên cùng cộng đồng lưu vong, các nghi lễ thờ phượng là một trong những ngôn ngữ chung hiếm hoi anh có được cùng với nguồn cội của mình. Hành động thờ cúng tổ tiên trước bàn thờ đại diện cho niềm khao khát tận cùng của ước mong được kết nối với *những gì không còn tồn tại nữa*. Việc cúng bái chỉn chu thực ra vừa thể hiện lòng tôn kính, nhưng cũng để lộ sự tuyệt vọng và lòng hồ nghi đối với các kết nối máu mủ, chúng ta

sợ kí ức về *chúng ta*, chứ không phải *kí ức của chúng ta*, biến mất (người đã khuất – cho dù họ ở đâu, không còn nhớ về tôi nữa, họ không chứng giám lời khẩn và cũng không còn về thăm tôi trong những giấc mơ). Tuy vậy, việc in chân dung tự hoạ lên các bó hương cháy dở, với tôi, là một hành động mang tính giải phóng, dũng cảm chấp nhận sự ngăn ngủ chóng tàn của cuộc sống. Điều đó cũng để hiểu rằng kí ức có quyền tan biến, vượt ngoài tầm kiểm soát của người sở hữu chúng.

In Nguyen Phuong Kieu Anh's multimedia installation, I see the house she grew up in becoming a memorial embodiment of both the living and loss; at the same time, it is where she comes back to seek her own identity amongst others. Kieu Anh's works depict an intertwinement of collective, familial, and personal memories through an appropriated performance of a shared poetry recital, a Pushkin's poem that many Vietnamese know by heart, a molded paper door, and vases cast from her family members' calves. The theatrical approach and the choice of selected details highlight a critical aspect of remembrance: the selective memories that, on the one hand, glorify the mundane, but on the other hand, personify a shared grand experience. Kieu Anh chooses to step aside from the collective portrait, reminding the audience that the essence of those who came before us – as part of the flow of life – will continue to exist within us, and without us.

Quynh Dong's work is a strictly cultural portrait of a generation of the diaspora that has no choice but to question yet, embrace the identity politics formed by various societal influences. Borrowing the language of popular culture to create a hyperrealist theatrical background, she painted a portrait of a "happy moment" in *My paradise*. Despite the presence of people – that could be speculated as to her parents – the meticulously designed background stands

out as a part of the artist's constructed memory – the connection to her root. *Goldfish in a black sea* offers a counter-anthropological look into what constitutes one's ethnical culture. Paying homage to both the Vietnamese traditional lacquer painter Phạm Hậu, and the once 'avant-garde' Japanese butoh performance, the work is an anecdotal link to Quynh's reaffirmation to herself: she is the (by)product of Western cross-cultural upbringing, i.e., her memory growing up is defined by the constant process of (un) learning culture, the resistance against the perceived Asian-ness-Orientalism, the hardship of denial and acceptance in her own identity-seeking journey.

Ở sắp đặt đa phương tiện của Nguyễn Phương Kiều Anh, tôi thấy căn nhà mà cô lớn lên là hiện thân của cả sự sống và cái chết, cái còn lại và điều mất đi; có lẽ vì thế, nơi đó cũng là nơi cô chọn tìm về danh tính của mình trong vô vàn điều khác. Tác phẩm của Kiều Anh là sự đan xen giữa kí ức tập thể, gia đình và cá nhân thông qua một loạt trình diễn được can thiệp, về một bài thơ của Pushkin mà rất nhiều người Việt của một thế hệ nhất định thuộc lòng, một cánh cửa được đúc lại bằng giấy, và những bình bông mô phỏng theo bấp chân của chú bác cô. Cách tiếp cận rất kịch và việc lựa chọn làm rõ những chi tiết nhỏ gợi ra một điểm rất quan trọng của việc tưởng nhớ, đó là, kí ức có chọn lọc, điều mà một mặt giúp tô điểm những thứ tầm thường, mặt khác lại cá nhân hoá những trải nghiệm lớn lao. Kiều Anh chọn đứng ngoài chân dung tập thể cũng để nhắc người xem rằng, sự tồn tại của những người đến trước – như cách dòng chảy của cuộc sống vẫn trôi – tuy sẽ tiếp tục hiện hữu bên trong chúng ta, nhưng cũng không cần chúng ta.

Tác phẩm của Quỳnh Đông là một bức tranh phản biện nghiêm khắc về một thế hệ lưu vong không còn lựa chọn nào khác mà phải tự vấn, nhưng vẫn phải ôm ghi tính chính trị bản sắc được tạo thành bởi nhiều ảnh hưởng xã hội. Vay mượn ngôn ngữ văn hoá đại chúng để tạo ra phong nền siêu thực đầy tính kịch, cô vẽ ra hình ảnh "một phút giây hạnh phúc" trong *My paradise*. Mặc dù có sự hiện diện của con người – mà có thể

suy đoán là cha mẹ cô – phong nền được thiết kế tỉ mỉ nổi bật ra như một phần của kí ức được tạo thành của nghệ sĩ – hình ảnh liên kết cô với nguồn cội của mình. *Goldfish in a black sea* đưa ra một cái nhìn phản-nhân chứng học về cách cấu tạo nên một nền văn hoá chủng tộc. Vừa để bày tỏ lòng tôn kính đến Phạm Hậu, họa sĩ sơn mài truyền thống Việt Nam và điệu múa butoh, một trình diễn 'avant-garde' một thời của Nhật Bản, tác phẩm này cũng là sợi dây liên đới đến sự tự xác nhận của Quỳnh: cô là sản phẩm (phụ) của sự nuôi dưỡng đa văn hoá phương Tây, tức là cả kí ức về sự trưởng thành của cô là một quá trình liên tục giữa việc học và gột rửa văn hoá, sự kháng cự cách nhìn định kiến về tính Á Đông, và sự khổ sở giữa việc chối bỏ và chấp nhận bản thân trong quá trình đi tìm bản sắc của mình.

How do we trust that memories have the ability to regenerate? The artists answer with their own quest for identity. In doing so, they incorporate a part of *what they remember* into a part of *who they are*. Memories start to emerge from being the mere imprints in the mind, or the feelings in the heart to take over one's body, to become one's way of living. Memories are the vernacular, the poetry, and the particular sense of taste and smell. Memories are the house with summer sunlight creeping in through the window frame, in which the inhabitants carry on their lives for decades. Memories are the critical point of social discourses, for one to challenge the stereotypical image that they're no longer obligated to carry. Finally, memories are free to perish as they reach the end of their course. We have no control over it, as we should not do so.

As I reminisce the fragments from our latest encounter, all I could remember were the pieces of her skin, wrinkled, age-spotted, and pale. She was lying on her sickbed, all in silence. White room, ceiling fan, and the sound of a breath-support machine. I left before death came... That was the last image I had of hers. Many summers passed by, and somehow, it became the sole image I remember very well of hers...

Vicky
in SF

so lost in time

Vậy thì làm sao chúng ta tin rằng kí ức có khả năng tự tái tạo? Các nghệ sĩ tìm câu trả lời bằng cách tự giao nhiệm vụ đi tìm bản sắc cá nhân của họ. Bằng cách đó, họ nhập một phần của *những gì họ nhớ* vào phần còn lại của *những người họ trở thành*. Kí ức trở dậy từ di ảnh trong tâm thức, hay cảm xúc trong trái tim để chiếm hữu lấy con người họ, trở thành cách họ sống. Kí ức là tiếng bản ngữ, một bài thơ hay một hương thơm, mùi vị. Kí ức là căn nhà lên lối ánh nắng mùa hè qua khe cửa, nơi những người cư trú đã bám trụ từ thập niên này sang thập niên kế tiếp. Kí ức là điểm khởi đầu của các diễn ngôn xã hội, nơi mà có người phải thách thức những định nghĩa văn hoá rập khuôn mà họ không còn nghĩa vụ phải tiếp diễn chúng nữa. Cuối cùng, kí ức hoàn toàn có quyền tan biến khi chúng sống trọn vòng đời của mình. Dường như chúng ta không có và cũng không nên có quyền kiểm soát kí ức một chút nào.

Trong lúc tôi khố sớ nhớ lại lần gặp gỡ cuối cùng với ngoại, tất cả những gì tôi nhớ được là từng mảng da của bà, nhăn nheo, đồi mồi và xanh ngắt. Ngoại nằm yên lặng trên chiếc giường bệnh của mình. Căn phòng màu trắng, chiếc quạt trần và tiếng động của máy thở. Tôi rời đi trước khi cái chết đến... Đó là hình ảnh cuối cùng tôi có của ngoại. Đã bao mùa hè trôi đi, và bằng cách nào, đó cũng là hình ảnh duy nhất tôi còn nhớ rất kĩ, của bà ngoại tôi.

Vicky
ở SF

siêu mất dấu thời gian

ARTIST BIOGRAPHIES & STATEMENTS
TIỂU SỬ & TUYÊN NGÔN NGHỆ SĨ

Black sea with goldfish

- Quỳnh Đông

In the dark water, the waves shine silk blue. Goldfish swim in it. The crane waits for the moment to grab the prey. The video shows a silent hunt accompanied by a zither canon.¹

Culture as identity is constructed by the collective. Culture is always related to meaning. Quỳnh Đông's recent video and object-based works explore the potential of performative still lifes.² Her works reinterpret, translate and combine multiple media, visual content, aesthetics, references and contexts, the resulting fusion aiming to question images of stereotypical Asia. These enquiries often begin by looking at Vietnamese art history and its grand masters of modernity - it started with Nguyen Gia Tri when she created *In the Banana Forest* (2019), and now Pham Hau, a pioneer of Vietnamese lacquer painting, whose aquatic landscapes filled of goldfish and coral serve as templates for this work.³

Japanese butoh dancers are also integrated, infusing a different kind of modernity into this composite picture.⁴ A theater of resistance against normative society, against the import of Western capitalism, one simultaneously lying in the footsteps of ancient Japan while speaking to us across the globe and across cultures. Such a performance becomes a mirror of time.

¹ The zither is a generic term for a stringed musical instrument whose strings are often the same length as its soundboard and are played by being plucked. It comes in a variety of forms as it spans various countries and cultures - its Vietnamese equivalent is *đàn tranh*, while in Japan it is the *koto*. The canon here refers to a compositional technique in music where the initial melody is replicated - exactly or with a slight change - at specific time intervals. Đông chose the zither because she likes to work with transformation and translation. She worked with a composer to create a new piece, inspired by tradition but with a new interpretation.

² Đông was thinking about performance with the human body as material, a surface to form a content upon, a three-dimensional object. The slow movements of the dancer are like studies of an object. The audience can see the body and object from different angles.

³ Both Nguyen Gia Tri (1908-1993) and Pham Hau (1903-1995) are considered amongst the Great Masters of Vietnamese Modern art, having both ascended the medium of lacquer from traditional craft to one of the most celebrated and exquisite artforms in the country. After entering the École des Beaux-Arts d'Indochine, they were exposed to a variety of Western paintings - these influences and philosophies were then combined with Vietnamese compositional technique and subject-matter as well as experiments with the forms and components of lacquer itself, completely revolutionizing the medium.

⁴ From the Japanese "dance of darkness", an expressionist dance form that appeared in Japan in the late 1950's and whose earliest form is often attributed to Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo. Although hard to define, butoh is often associated with the appearance of its performers (faces painted in white, performing in near nakedness), movements (distorted or contorting bodies, slow-pace) and marginal subject-matters.

Biển đen và cá vàng

- Quỳnh Đông

Trong làn nước sẫm màu, những con sóng ánh lên dải lụa màu xanh lam. Cá vàng bơi trong nước. Con sếu chờ thời cơ để vồ mồi. Đoạn video miêu tả một cuộc đi săn thềm lặng trên nền một bản canon chơi bằng đàn tranh.¹

Văn hóa như căn tính được xây dựng bởi tập thể. Văn hóa luôn liên quan đến ý nghĩa. Các tác phẩm sử dụng đồ vật làm chất liệu và các video gần đây của Quỳnh Đông khám phá tiềm năng của các yếu tố tính vật mang tính biểu hành.² Tác phẩm của cô tái diễn giải, dịch và kết hợp nhiều phương tiện, nội dung thị giác, thẩm mỹ, tham chiếu và bối cảnh. Sự kết hợp của các yếu tố trên đặt ra câu hỏi về hình ảnh của Châu Á trong định kiến. Quỳnh Đông thường khởi sự những tra vấn này bằng việc tìm hiểu lịch sử mỹ thuật Việt Nam và những danh họa thuộc thời kỳ nghệ thuật hiện đại - bắt đầu với Nguyễn Gia Trí khi cô thực hiện tác phẩm *Trong rừng chuối* (2019), và bây giờ là Phạm Hậu, họa sĩ tiên phong trong dòng tranh sơn mài Việt Nam. Những phong cảnh thủy sinh đầy cá vàng và san hô trong tranh của ông được sử dụng như hình mẫu cho tác phẩm này.³

Hình ảnh các vũ công butoh của Nhật Bản cũng được lồng ghép trong tác phẩm nhằm pha trộn một nét hiện đại khác vào tổ hợp hình ảnh này.⁴ Một khẩu của sự kháng cự lại xã hội quy phạm, kháng cự lại

¹ Đàn tranh là một thuật ngữ chung để chỉ một loại nhạc cụ mà dây của nó thường có cùng độ dài với soundboard và được chơi bằng cách gảy. Loại nhạc cụ này có nhiều hình dạng khác nhau vì nó được sử dụng tại nhiều quốc gia và nền văn hóa khác nhau. Tên tiếng Nhật của nó là *koto*. Canon ở đây đề cập đến một kỹ thuật phối khí trong âm nhạc mà giai điệu ban đầu được mô phỏng - chính xác hoặc với một chút thay đổi - tại những khoảng thời gian cụ thể. Quỳnh Đông chọn đàn tranh vì cô thích làm việc với sự biến đổi và sự dịch. Cô đã làm việc với một nhà soạn nhạc để tạo ra một tác phẩm lấy cảm hứng từ truyền thống nhưng với cách diễn giải mới.

² Quỳnh Đông suy nghĩ về tác phẩm trình diễn sử dụng cơ thể người như chất liệu, như một bề mặt để cấu thành nên nội dung, một vật thể ba chiều. Những chuyển động chậm chạp của vũ công giống như những nghiên cứu về một vật thể. Khán giả có thể nhìn thấy cơ thể và vật thể từ các góc độ khác nhau.

³ Cả Nguyễn Gia Trí (1908-1993) và Phạm Hậu (1903-1995) đều được coi là những bậc thầy vĩ đại của nghệ thuật hiện đại Việt Nam, cả hai đều đã nâng tầm sơn mài từ thủ công truyền thống thành một trong những hình thức nghệ thuật tinh diệu và được tôn vinh nhất tại Việt Nam. Sau khi theo học tại École des Beaux-Arts d'Indochine, họ được tiếp xúc với nhiều tác phẩm hội họa phương Tây - những ảnh hưởng và triết lý này sau đó được họ kết hợp với kỹ thuật sáng tác và chủ đề của Việt Nam cũng như thử nghiệm với các dạng thức và thành phần cấu tạo của sơn mài. Tất cả đã tạo nên một cuộc cách mạng cho chính chất liệu này.

⁴ Xuất phát từ "ám hắc vũ đạo" của Nhật Bản, butoh là một hình thức vũ kịch theo trường phái biểu hiện xuất hiện ở Nhật vào cuối những năm 1950, thường được cho là do Hijikata Tatsumi và Ohno Kazuo sáng lập. Mặc dù khó định nghĩa, nhưng butoh thường được nhận biết thông qua diện mạo của các vũ công (khôn mặt sơn màu trắng, biểu diễn trong trạng thái gần như khỏa

sự du nhập của chủ nghĩa tư bản phương Tây, một sân khấu nằm trong bước chân của Nhật Bản cổ đại và đồng thời cùng lúc đó cất tiếng nói với chúng ta xuyên qua mọi lãnh thổ và văn hoá. Một trình diễn như vậy trở thành một tấm gương phản chiếu của thời gian.

thân), các chuyển động (cơ thể méo mó hoặc co quắp, tốc độ chậm) và các chủ đề ít được nói đến.



Black sea with goldfish / Biển đen và cá vàng
QUỲNH ĐỒNG
2021
Still from video / hình ảnh từ video

ABOUT QUỲNH ĐÔNG

VỀ QUỲNH ĐÔNG

Quynh Dong was born in Hai Phong, Vietnam in 1982. She attended the Design School in Biel/Bienne, Switzerland, for a degree in graphic design, graduated with a Bachelor of Fine Arts from the Bern University of Arts and earned her MA in Fine Arts at the Zurich University of the Arts. Her hyper-real video works provide a platform upon which she challenges cultural stereotypes. Her practice includes performance, video, drawing and sculpture.

Quynh Dong has participated in various residency programmes including The Sommerakademie im Zentrum Paul Klee in Bern, Switzerland, The International Studio & Curatorial Program (ISCP) in New York City, US, Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam, Netherlands, MMCA Changdong run by National Museum of Modern and Contemporary Art in Seoul, South Korea, and Month of Arts Practice (MAP) at Heritage Space in Hanoi, Vietnam. In 2016, she first had her solo exhibition 'Quynh by Night' at Nhà Sàn Collective in Hanoi, Vietnam. She is represented by the gallery Galerie Bernhard Bischoff & Partner in Bern, Switzerland, and Yeo Workshop in Singapore.

Quỳnh Đông sinh ra tại Hải Phòng, Việt Nam vào năm 1982. Cô theo học Trường Thiết kế ở Biel/Bienne để lấy bằng thiết kế đồ họa, tốt nghiệp với bằng Cử nhân Mỹ thuật tại Đại học Nghệ thuật Bern và nhận bằng Thạc sĩ ngành Mỹ thuật tại Đại học Nghệ thuật Zurich. Các tác phẩm video thực của cô cung cấp một nền tảng nội tại mà qua đó cô thách thức các định kiến văn hóa. Thực hành của Quỳnh Đông bao gồm trình diễn, video, hội họa và điêu khắc.

Quỳnh Đông đã tham gia nhiều chương trình lưu trú khác nhau bao gồm The Sommerakademie im Zentrum Paul Klee ở Bern, Thụy Sĩ, The International Studio & Curatorial Program (ISCP) ở New York, Mỹ, Rijksakademie van Beeldende Kunsten ở Amsterdam, Hà Lan, MMCA Changdong điều hành bởi Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại và đương đại Quốc gia ở Seoul, Hàn Quốc và Tháng Thực hành Nghệ thuật (MAP) tại Heritage Space ở Hà Nội, Việt Nam. Năm 2016, cô lần đầu tiên có triển lãm cá nhân "Quynh by Night" tại Nhà Sàn Collective, Hà Nội, Việt Nam. Cô được đại diện bởi phòng trưng bày Galerie Bernhard Bischoff & Partner ở Bern, Thụy Sĩ, và Yeo Workshop ở Singapore.

Altar & Traditional Altar

- Bảo Vương

I spent my childhood in isolation, with only my parents, my brothers and sisters. We made great efforts to adapt to our new lives, however we remained in a sort of cultural bubble, in which our traditions remained very present. One of my first memories is the memorial service of my young uncle, who was with us on the boat. He died shortly after arriving in France in a car accident. During the mourning rituals that took place over a few days before his funeral, the house was filled with the smell of incense. This particular scent makes me submerge in this sad memory until today.

I returned to Vietnam in my 30s, in order to re-discover my roots and the links to my culture that I felt I had lost. After I had left France and my Parisian life behind me, I deepened my artistic practice and took myself on a spiritual journey. I was able to reconnect strongly with the traditions of my culture of origin, especially to the cult of ancestors, which is of particular importance to Vietnamese families. I tie it closely to my first childhood memories.

The deceased haunt us and befall us in our rituals and daily prayers, in which we request salvation for their souls and ask for our protection. The moment of contemplation at the family altar is a moment of peace, when fleeting beings converge in me and bestow inner strength. This work entitled *Altar* is the continuation of my work on Memory that I started upon my return to Vietnam, and in which I use traditional objects as well as resurfacing memories. I had the idea of depicting a face when I noticed black burn marks on the incense sticks as a result of two sticks being arranged very closely and touching each other.

The thought of fellowship with my ancestors led me to becoming part of the work, my representation as their continuation. I carry their legacy and bear their remembrance. Incense rises like prayers and like consumed lives. We are and we will return to dust. Our spirit however has risen and united with the infinite space.

Bàn thờ & Bàn thờ truyền thống

- Bảo Vương

Tôi trải qua những năm tháng tuổi thơ trong cô độc, chỉ có cha mẹ và anh chị em bên cạnh. Chúng tôi đã rất nỗ lực để thích nghi với cuộc sống mới, thế nhưng bao quanh chúng tôi vẫn là một bong bóng văn hoá, nơi truyền thống quê hương vẫn còn hiện hữu. Một trong những kỷ niệm đầu tiên của tôi là đám tang của một người chú trẻ tuổi, người đã đi cùng chúng tôi trên thuyền. Chú tôi qua đời ngay sau khi đến Pháp trong một vụ tai nạn xe hơi. Trong những nghi lễ đưa tang diễn ra trước đám tang của chú vài ngày, căn nhà luôn nồng nặc mùi nhang. Mùi nhang đặc biệt khiến tôi chìm trong ký ức đau buồn này cho đến tận hôm nay.

Tôi trở lại Việt Nam vào những năm 30 tuổi để khám phá lại cội nguồn của mình và những mối liên hệ với nền văn hóa mà tôi cảm thấy mình đã đánh mất. Sau khi bỏ lại nước Pháp và cuộc sống Paris phía sau, tôi đào sâu thực hành nghệ thuật của bản thân và bắt đầu một cuộc hành trình tâm linh. Tôi đã có thể kết nối lại mạnh mẽ với các truyền thống của nền văn hóa cội nguồn, đặc biệt là với tín ngưỡng thờ cúng tổ tiên, vốn có tầm quan trọng sâu sắc đối với các gia đình Việt Nam. Tôi gắn chặt nó với những kỷ niệm thời thơ ấu đầu tiên của mình.

Những người đã khuất ám ảnh chúng ta và đến với chúng ta trong các nghi lễ và lời cầu nguyện hàng ngày, nơi chúng ta cầu xin sự cứu rỗi cho linh hồn của họ và cầu xin họ phù hộ cho chúng ta. Giây phút chiêm nghiệm bên bàn thờ gia tiên là giây phút bình yên, khi những sinh mệnh phù du hội tụ trong tôi và ban cho tôi sức mạnh nội tại. Tác phẩm mang tên *Bàn thờ* này là sự tiếp nối những sáng tác của tôi về Ký ức mà tôi đã bắt đầu thực hiện khi trở về Việt Nam, ở đó tôi sử dụng các đồ vật truyền thống cũng như những ký ức trở đi trở lại trong tôi. Tôi nảy sinh ý tưởng mô tả một khuôn mặt khi nhìn thấy những vết cháy đen trên nhang do hai cây nhang được xếp rất khít và chạm vào nhau.

Ý nghĩ về mối tương giao với tổ tiên đã khiến tôi trở thành một phần trong tác phẩm của mình, hình ảnh của tôi là sự tiếp nối của họ. Tôi mang vác di sản của họ và chịu đựng niềm tưởng nhớ về họ. Nhang bốc lên như những lời cầu nguyện và như những sinh mạng đã tận. Chúng ta đang và sẽ trở về với cát bụi. Dầu vậy, tinh thần của chúng ta trỗi dậy và hợp nhất với không gian vô tận.

ABOUT BẢO VƯƠNG VỀ BẢO VƯƠNG

Bao Vuong is a visual artist born in Vinh Long, Southern Vietnam, in the late 1970s. Like thousands of other boat-people, Bao - just a year old - and his family fled by sea. After eleven months of drifting and refugee camps, they eventually found asylum in France. Bao grew up in the South of France, where he also studied art. His artistic training obtained him two official diplomas: the DNAP, the national diploma of visual arts, and DNSEP, the Superior national diploma of visual expression. Separated from his birth country and his roots, his work attempts to reconstruct buried memories through artworks of remembrance. Encouraged by a desire for creative rebirth and discovery, he returned to Vietnam in 2013, eager for new insights and stimulation. As a practitioner, Bao's work spans painting, sculpture, installation, mixed-media and performance. He now lives and works between France and Vietnam.

Solo exhibitions include 'Coming through', A2Z ART Gallery, Paris, France (2021-2022); 'The Crossing', A2Z ART Gallery, Paris, France (2020); 'Another Crossing / XUYEN', Manzi, Hanoi, Vietnam (2019); 'The Crossing - Saigon', Arts Ventures Gallery, Ho Chi Minh City, Vietnam (2018); and 'À Travers', l'Espace - French Institute, Hanoi, Vietnam (2016). Notable group shows include 'ART PARIS' art fair, Grand Palais Éphémère, Paris, France (2022); 'ASIA NOW' art fair, Salons Hoche, Paris, France (2021), 'ART PARIS' art fair, Grand Palais Éphémère, Paris, France (2021); 'Unlearning', Richard Kho Fine Art, Singapore (2020); and 'FALSE', A2Z Art Gallery, Paris, France.

Bảo Vương là một nghệ sĩ thị giác sinh ra vào cuối những năm 1970 ở Vĩnh Long, miền Nam Việt Nam. Như hàng nghìn thuyền nhân khác, Bảo - chỉ mới một tuổi - cùng gia đình vượt biển. Sau mười một tháng trôi dạt qua các trại tị nạn, cuối cùng họ cũng tìm thấy nơi nương náu tại nước Pháp. Bảo lớn lên ở miền Nam nước Pháp, nơi anh theo học nghệ thuật. Quá trình đào tạo về nghệ thuật đã giúp anh có được hai văn bằng chính thức: DNAP, bằng cấp quốc gia về nghệ thuật thị giác, và DNSEP, bằng cấp quốc gia cao cấp về biểu hiện thị giác. Bối cảnh tách biệt khỏi quê hương và cội nguồn, các sáng tác của anh cố gắng tái tạo lại những ký ức đã bị chôn vùi thông qua các tác phẩm nghệ thuật liên quan đến sự tưởng nhớ. Được khuyến khích bởi khát vọng về sự tái sinh và khám phá mang tính sáng tạo, anh trở lại Việt Nam vào năm 2013, háo hức với những thấu hiểu và cảm hứng mới. Các thực hành nghệ thuật của Bảo trải dài từ hội họa, điêu khắc,

sắp đặt, đa phương tiện đến trình diễn. Hiện anh đang sống và làm việc cả ở Pháp và Việt Nam.

Các triển lãm cá nhân của anh bao gồm 'Coming through', A2Z ART Gallery, Paris, Pháp (2021-2022); 'The Crossing', A2Z ART Gallery, Paris, Pháp (2020); 'Another Crossing / XUYEN', Manzi, Hanoi, Việt Nam (2019); 'The Crossing - Saigon', Arts Ventures Gallery, Thành phố Hồ Chí Minh, Việt Nam (2018); và 'À Travers', l'Espace - Viện Pháp, Hà Nội, Việt Nam (2016). Các triển lãm nhóm đáng chú ý bao gồm hội chợ nghệ thuật 'ART PARIS', Grand Palais Éphémère, Paris, Pháp (2022); Hội chợ nghệ thuật 'ASIA NOW', Salons Hoche, Paris, Pháp (2021), hội chợ nghệ thuật 'ART PARIS', Grand Palais Éphémère, Paris, Pháp (2021); 'Unlearning', Richard Kho Fine Art, Singapore (2020); và 'FALSE', A2Z ART Gallery, Paris, Pháp.



Altar / Bàn thờ
BẢO VƯƠNG
2018

Museum of the Mind

- Phan Anh

'Museum of the Mind' (2017 - present) attempts to look for, reconstruct, and preserve archival documents of the artist's maternal grandmother, who once worked as a paramedic in the Vietnam war. In this half-real, half-fictional 'museum', found objects, artifacts and visual documentation are brought together to depict the bond between the two generations, at the same time distinguish the identities of two individuals whose beliefs and ideologies were shaped by distinctive geographical and political contexts.

Through the project, the artist wants to understand two issues:

(1) The foundation that shapes his identity, like a reflection of his late grandmother's personality and identity.

(2) The artworks are juxtaposed amongst personal archives and memories, not just to reconstruct history but also to question, examine the characteristics of given history and its phenomena.

Installation view of *Museum of the mind* by artist Phan Anh
at San Art, 2022
Sắp đặt *Bảo tàng tâm thức* của nghệ sĩ Phan Anh,
tại Sàn Art, 2022

Bảo tàng tâm thức

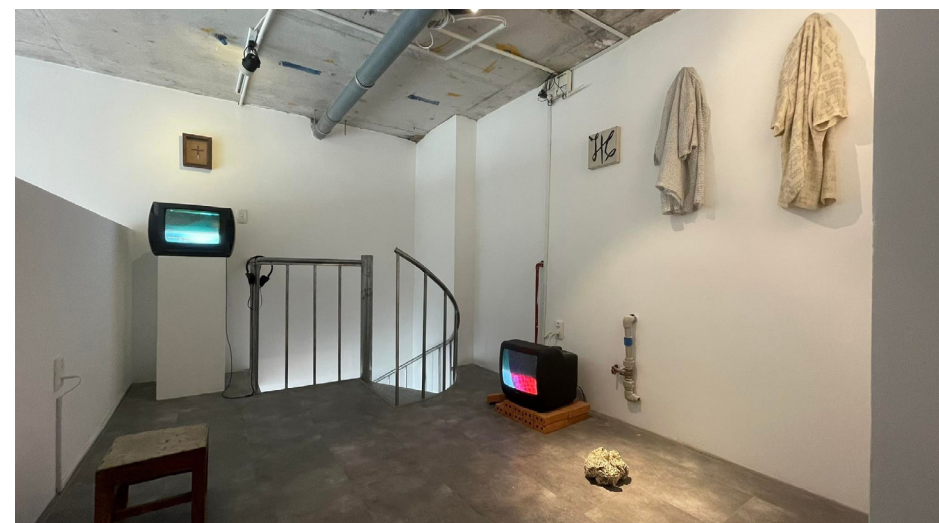
- Phan Anh

'Bảo tàng tâm thức' (2017 - nay) là nỗ lực của nghệ sĩ nhằm tìm kiếm, tái tạo và lưu trữ các tài liệu về bà ngoại, người từng làm lính cứu thương trong chiến tranh Việt Nam. Trong 'bảo tàng' nửa thực nửa hư này, các đồ vật được tìm thấy, hiện vật và tài liệu thị giác được tập hợp lại với nhau nhằm miêu tả mối quan hệ giữa hai thế hệ, đồng thời phân biệt danh tính của hai cá nhân có niềm tin và hệ tư tưởng được định hình bởi sự khác biệt về bối cảnh địa lý và chính trị.

Thông qua dự án, nghệ sĩ muốn hiểu rõ hai vấn đề:

(1) Nền tảng định hình danh tính của bản thân như sự phản chiếu yếu tố tính cách và danh tính của người bà quá cố.

(2) Các tác phẩm nghệ thuật được đặt cạnh các mảnh lưu trữ và ký ức cá nhân, không chỉ để tái hiện lại lịch sử mà còn để đặt câu hỏi và kiểm chứng tính chất của lịch sử và các sự vật hiện tượng của nó.



ABOUT PHAN ANH VỀ PHAN ANH

Phan Anh (b. 1990) is a multidisciplinary artist based in Saigon, Vietnam. He graduated from the Ho Chi Minh University of Fine Arts in 2013 and later received his M.A from Utrecht School of the Arts in the Netherlands in 2015. In 2017, he co-established a self-funded collective called Đường Chạy for practitioners who have not received much recognition and support from educational institutions or the general art community. That same year, he received the Grand Prize of the Dogma Prize for contemporary portraiture. Phan Anh's works often involve videos and installations with the help of other archival methods such as drawing, writing, and assembling found objects and images. They contain intense experimentations on the image's performative construction, aim to advocate freedom of thought, research and expression through the act of challenging established narratives, while exploring possible discourses of political, social and historical events.

Recent projects and exhibitions include 'Month of Arts Practice' residency and showcase, Heritage Space, Hanoi, Vietnam (2020); '(re)imagined Chorography' with Đường Chạy and Sàn Art, Ho Chi Minh City, Vietnam (2020); 'Đường Chạy 3' (co-curator with Vicky Do), Hanoi, Vietnam (2019); 'Le Voyage dans L'imaginaire', bottomspace, Guangzhou, China (2019); 'Singing to the Choir?', The Factory Contemporary Arts Centre, Ho Chi Minh City, Vietnam (2019); 'The Foliage 3', Vincom Center for Contemporary Art, Hanoi, Vietnam (2019); 'Museum Of The Mind', Ho Chi Minh City, Vietnam (2018); 'ACC Arts Space Network Residency and Open Studio', ACC Asia Culture Center, Gwangju, Republic of Korea (2018); 'The Multiverse', Heritage Space, Hanoi, Vietnam (2017); and 'Dogma Prize 2017', Ho Chi Minh City and Hanoi, Vietnam (2017).

Phan Anh (SN 1990) là một nghệ sĩ đa phương tiện sống và làm việc tại Sài Gòn, Việt Nam. Anh tốt nghiệp Đại học Mỹ thuật Thành phố Hồ Chí Minh năm 2013 và nhận bằng Thạc sĩ tại Trường Nghệ thuật Utrecht, Hà Lan năm 2015. Năm 2017, anh đồng sáng lập một tập thể nghệ sĩ tự tài trợ có tên là Đường Chạy dành cho những nghệ sĩ chưa nhận được nhiều sự công nhận và ủng hộ từ các tổ chức giáo dục hoặc cộng đồng nghệ thuật nói chung. Cùng năm đó, anh nhận được Giải thưởng lớn của Giải thưởng Dogma về chân dung đương đại. Các sáng tác của Phan Anh thường bao gồm video và sắp đặt với sự trợ giúp của các phương pháp lưu trữ khác như vẽ, viết, và kết hợp các đồ vật, hình ảnh được thu thập. Chúng chứa đựng những thử nghiệm mạnh

mẽ về cấu trúc biểu hành của hình ảnh, nhằm mục đích ủng hộ quyền tự do suy nghĩ, nghiên cứu và biểu hiện thông qua hành động thách thức các trần thuật đã được thiết lập sẵn, đồng thời khám phá các diễn ngôn có thể có về các sự kiện chính trị, xã hội và lịch sử.

Các dự án và triển lãm gần đây của anh bao gồm chương trình lưu trú và triển lãm 'Tháng Thực hành Nghệ thuật', Heritage Space, Hà Nội, Việt Nam (2020); 'Địa chỉ (tái) hình dung' với Đường Chạy và Sàn Art, Thành phố Hồ Chí Minh, Việt Nam (2020); 'Đường Chạy 3' (đồng giám tuyển với Vicky Đỗ), Hà Nội, Việt Nam (2019); 'Le Voyage dans L'imaginaire', bottomspace, Guangzhou, Trung Quốc (2019); 'Xưởng ca cho ai?', Trung tâm Nghệ thuật Đương đại Factory, Thành phố Hồ Chí Minh, Việt Nam (2019); 'Toả 3', Trung tâm Nghệ thuật Đương đại Vincom, Hà Nội, Việt Nam (2019); 'Bảo tàng tâm thức', Thành phố Hồ Chí Minh, Việt Nam (2018); 'ACC Arts Space Network Residency and Open Studio', ACC Asia Culture Centre, Gwangju, Hàn Quốc (2018); 'Khả thể', Heritage Space, Hanoi, Vietnam (2017); và 'Dogma Prize 2017', Thành phố Hồ Chí Minh và Hà Nội, Việt Nam (2017).

It will always be the evening, except for the night

Pending

Fall to my knees

- Nguyễn Phương Kiều Anh

Past artist statement, MFA showcase:

Mùa hạ signifies verbatim “the lowering of the season” in French, or “summer” in Vietnamese. The heat exerts a horizontal force: it defeats laborious bodies, suspending their activity despite their tenacity. On the 15th day of the 7th lunar month of 2020, the heatwave encloses orphaned spirits and untamed ghosts. Since the 1930’s, they had taken shelter under the stumps of a Dracontomelon tree at the heart of a residence located on the corner of Duvillier street in Tonkin (Hanoi, present-day). If trees often tremble in front of passerby, the heatwave thoroughly ceases all movement in this event. All stagnates. Light envelopes the house but could not reach inside; the windows are sealed to give place to storage space. Inside the house, a resident repeats his daily routine: despite knowing that he will not go anywhere, he adorns a costume, proof of self-discipline. He involuntarily replicates the voice of Boris Shtokolov, a Soviet-Russian singer who interprets ‘Я вас любил...’ (‘Ya vas lyubil...’) or (I loved you...), a musical adaptation of Alexandre Pouchkine’s poem. In September 2020, the horizontal force inescapably weakens by the passage of seasons. It cedes its place to a vertical force: a new momentum, a rallying that precedes the moving of fragments from a colonial house in Paris.

Sẽ luôn là đêm, ngoại trừ đêm

Treo

Hạ gối

- Nguyễn Phương Kiều Anh

Tuyên ngôn nghệ sĩ trước đó trong trưng bày MFA:

Mùa Hạ, trời đổ. Nhiệt chuyển động, tạo lực theo phương ngang, đánh gục những cơ thể lao động chăm chỉ. Vào ngày 15 tháng 7 âm lịch, hơi nóng quây chùm những linh hồn mờ cõi và hồn ma lạc lối. Từ những năm 1930, họ trú ẩn dưới gốc cây sấu trong khu vườn của một căn nhà nằm trên góc phố Duvillier vùng Tonkin, Bắc Kỳ (phố Nguyễn Thái Học, Hà Nội, ngày nay). Nếu khi thường lệ cây cối rung động trước những người qua lại, thì giờ đây, sóng nhiệt dập tắt mọi chuyển động. Mọi vật ngưng đọng. Ánh sáng bao trùm ngôi nhà nhưng không thể lọt vào không gian bên trong; các cửa sổ được bịt kín để dành chỗ cho những không gian lưu trữ. Trong căn nhà, một nhân vật lặp lại thói quen hàng ngày của mình: mặc dù biết mình sẽ không đi đâu, nhưng anh vẫn khoác lên mình một bộ phục trang chỉnh tề, chứng tỏ cho sự kỷ luật tự giác của mình. Anh nhại theo giọng ca của Boris Shtokolov, một ca sĩ Nga-Xô-viết, người trình diễn ca khúc ‘Я вас любил...’ (‘Ya vas lyubil...’) hoặc (Tôi yêu em ...), một bản nhạc được phổ từ bài thơ của Pushkin. Đến tháng 9 năm 2020, thế lực “phương ngang” không thể tránh khỏi sự suy yếu dưới những cơn gió chuyển mùa. Nó nhường vị trí của mình cho một thế lực dọc, thẳng đứng: một động lực mới, làm chuyển động những mảnh ký ức của một ngôi nhà thuộc địa từ Hà Nội đến Paris.

ABOUT NGUYỄN PHƯƠNG KIỀU ANH VỀ NGUYỄN PHƯƠNG KIỀU ANH

Nguyen Phuong Kieu Anh (b.1994, Hanoi) graduated with a MFA from l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs of Paris in 2020. She experiments with installation art, video, performance and writing to challenge power imbalances in ideologies and identities through personal, collective and imaginary narratives while exploring issues related to borders, territories, and the in-becoming of selves.

Selected exhibitions include: 'Faire surface', None atelier, Paris, France (2021); 'La famille et le langage', Maison de l'ours, Paris, France (2021); 'Un plus grand lac', les Magasins Généraux, Paris, France (2019); 'FIB-ZOO ESCAPE' film festival, DUUU Radio, Paris, France (2019); 'Tout tourne(ra) autour de la pointe', Folle Béton, Paris, France (2019); 'Après moi le déluge' at in.plano, Île Saint Denis, France (2018). She was also invited to perform at 'Les écritures bougées' festival at CAC la Traverse, Alfortville, France (2021); 'STILL' at Dupleix, Geneva, Switzerland (2019); 'Meaningless Whispers', COHERENT, Brussels, Belgium (2019); and 'DO DISTURB' Festival, Palais de Tokyo, Paris, France (2015).

Nguyễn Phương Kiều Anh (sn. 1994, Hà Nội) tốt nghiệp thạc sĩ ngành Mỹ Thuật trường École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs of Paris năm 2020. Cô thử nghiệm với nghệ thuật sắp đặt, video, trình diễn, văn chương để thách thức sự mất cân bằng quyền lực trong các hệ tư tưởng và danh tính qua những trần thuật cá nhân, tập thể và tưởng tượng - trong khi tìm hiểu về các vấn đề liên quan đến biên giới, lãnh thổ, sự lung chùng (in-betweeness) và sự hình thành của các cá thể.

Cô đã tham gia một vài triển lãm bao gồm: 'Faire surface', None atelier, Paris, Pháp (2021); 'La Famillye et le langage', Maison de l'ours, Paris, Pháp (2021); 'Un plus grand lac', les Magasins Généraux, Paris, Pháp (2019); Liên hoan phim 'FIB-ZOO ESCAPE', DUUU Radio, Paris, Pháp (2019); 'Tout tourne (ra) autour de la pointe', Folle Béton, Paris, Pháp (2019); 'Après moi le déluge' tại in.plano, Île Saint Denis, Pháp (2018). Cô cũng từng được mời trình diễn ở festival 'Les écritures bougées' tại CAC la Traverse Alfortville, Pháp (2021); 'STILL' tại triển lãm Dupleix, Geneva, Thụy Sĩ (2019); 'Meaningless Whispers', COHERENT, Brussels, Bỉ (2019); và festival 'DO DISTURB', Palais de Tokyo, Paris, Pháp (2015).



Fall to my knees / Hạ gối
NGUYỄN PHƯƠNG KIỀU ANH
2020

ABOUT SÀN ART VỀ SÀN ART

Sàn Art, founded in 2007 in Ho Chi Minh City as an artist-led platform, Sàn Art has since grown into a leading independent arts organization in Vietnam and the region. Maintaining a commitment to grassroots support for local and international artists and cultural work, Sàn Art is also a site for critical discourse with regular educational initiatives.

Aside from our exhibition program (more than 110 since 2007), Sàn Art's past projects include the artist-residency Sàn Art Laboratory (2012-2015) and Conscious Realities (2013-2016), a series of events and publications, inviting writers, artists, thinkers and cultural workers with a focus on the Global South. In 2018, Sàn Art launched Uncommon Pursuits, a curatorial training school, and a new gallery with a focus on dialogues between modern and contemporary art in Vietnam and the region. That same year it also launched A. Farm (2018-2020), an international artist residency programme co-founded with MoT+++ and the Nguyen Art Foundation.

Opening a new chapter in the organization's history, Sàn Art is expanding as a community hub to support and foster innovative and experimental practices and perspectives.

Sàn Art, thành lập năm 2007 tại thành phố Hồ Chí Minh (TPHCM) dưới hình thức một không gian nghệ thuật do nghệ sĩ khởi xướng, đã trở thành tổ chức nghệ thuật tiên phong tại Việt Nam và khu vực. Duy trì nỗ lực hỗ trợ nghệ sĩ địa phương và quốc tế, Sàn Art còn là nơi khởi xướng những diễn ngôn phân biện với các sáng kiến giáo dục thường xuyên.

Ngoài các chương trình triển lãm (hơn 110 triển lãm đã tổ chức từ năm 2007), các dự án của chúng tôi bao gồm chương trình lưu trú cho nghệ sĩ Sàn Art Laboratory (2012-2015) và Nhận thức Thực tại (2013-2016), một chuỗi sự kiện ấn bản cùng với các tác giả, nghệ sĩ, các nhà tư tưởng về văn hóa Nam Bán Cầu. Năm 2018, Sàn Art phát triển dự án Truy Đuổi Lại Thường-một seminar-workshop cho những giám tuyển trẻ tại Đông Nam Á-đồng thời khởi động lại phòng trưng bày với quan tâm về đối thoại liên thế hệ giữa nghệ thuật hiện đại và đương đại Việt Nam và khu vực. Cùng năm, Sàn Art, kết hợp với MoT+++ và Nguyễn Art Foundation, khai triển A. Farm (2018-2020), một chương trình lưu trú quốc tế.

Mở ra một chương mới trong lịch sử của chúng tôi, Sàn Art mở rộng hoạt động thành một trung tâm cộng đồng với mục tiêu hỗ trợ và bồi dưỡng các thực hành và quan điểm thử nghiệm, sáng tạo.

ABOUT REMNANTS VỀ NHỮNG GÌ CÒN LẠI

ARTISTS / NGHỆ SĨ
Quỳnh Đông, Bảo Vương, Nguyễn Phương Kiều Anh, Phan Anh

CURATION & TEXTS / GIÁM TUYỂN & VĂN BẢN
Mary Lou David & Vicky

TRANSLATION | DỊCH VĂN BẢN
Chau Hoang

COORDINATION & DESIGN / ĐIỀU PHỐI & THIẾT KẾ
Nguyen Phuong Anh

PRODUCTION / SẢN XUẤT
Le Nhung

PROMOTION & PROGRAMME | TRUYỀN THÔNG & CHƯƠNG TRÌNH
Nhi Phan

SÀN ART

**Millennium Masteri
B6.16 & B6.17**

132 Ben Van Don, District 4,
Ho Chi Minh City, Vietnam

<http://san-art.org>



SÀN ART