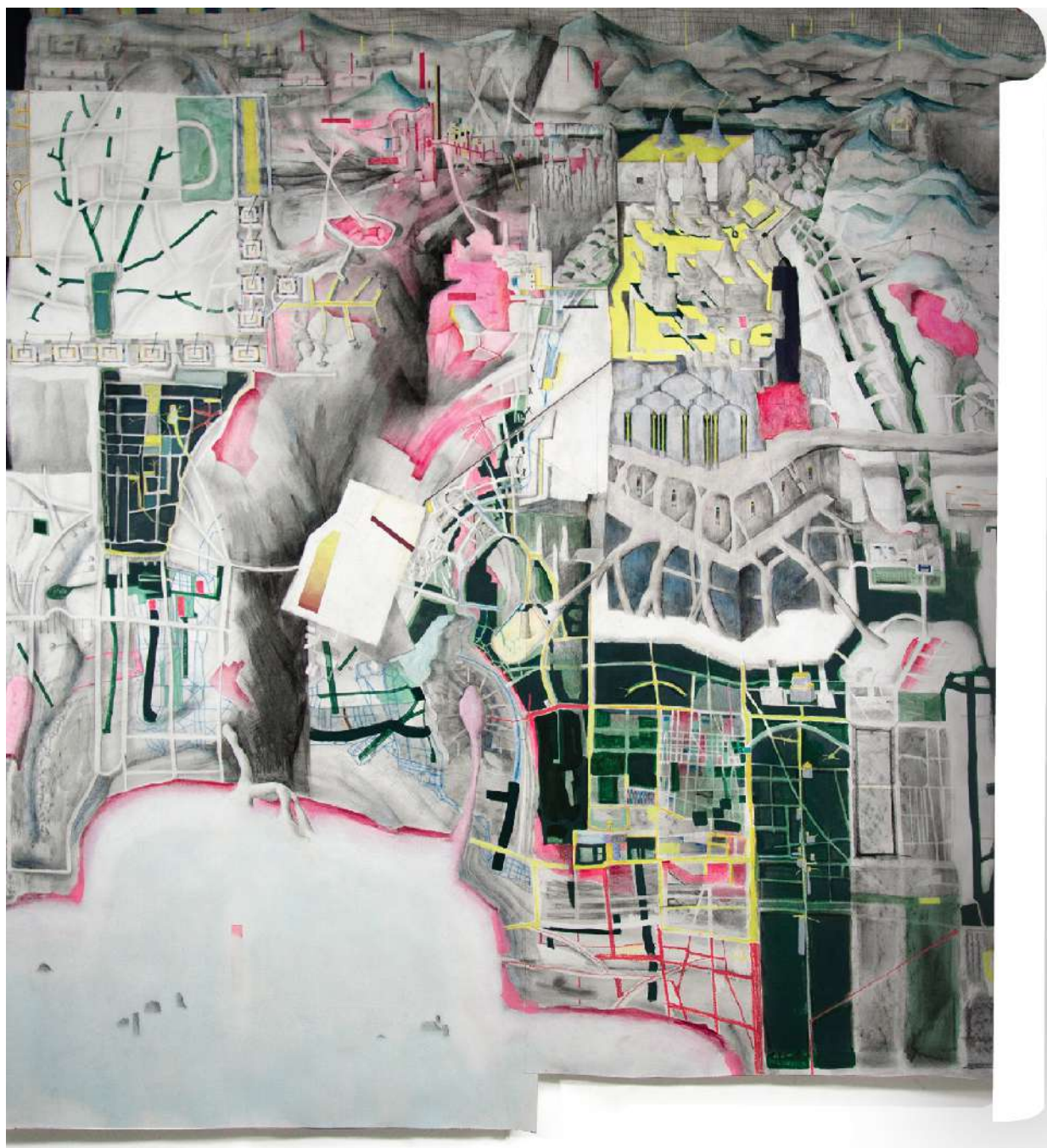




HÀ NINH PHẠM

TIỂU LUẬN | CURATORIAL ESSAY BY **BILL NGUYỄN**

ĐỒNG GIÁM TUYỂN | CO-CURATED BY

ZOE BUTT & BILL NGUYỄN

9.8 - 27.10.2019

TRIỂN LÃM ĐÔI | A DUO EXHIBITION BY: **HÀ NINH PHẠM & TAMMY NGUYỄN**

HƯ CẤU KHÔNG THỂ THIẾU NECESSARY FICTIONS

NỘI DUNG | TABLE OF CONTENT

TIỂU LUẬN CỦA GIÁM TUYỂN BILL NGUYỄN:

Đất Ai?.....trang N.2

ESSAY BY BILL NGUYỄN:

Whose Land?.....page N.15

Không gian của triển lãm ‘Hur cấu Không thể thiếu’ thuật lại câu chuyện về chàng Narcissus - kẻ chìm đắm trong tình yêu với chiếc mặt nạ chính mình mang để đối diện với thế giới. Chàng đầu thai dưới hình dáng bông hoa thủy tiên, dần dần hồi sinh ở vùng Đất này - nơi cảm thức về một lẽ phải hoàn hảo (nhưng đồng thời cũng méo mó) nắm quyền ngự trị. Nhiệm vụ của vùng Đất này là gì - bạn sẽ là người giải mã, bằng cách lần theo những tòa tháp, pháo đài, lối đi, xuyên qua những trật tự đầy tính tò mò. Ở phía xa, Tự nhiên lăm lờ quan sát cuộc chiến giữa lòng ham muốn của loài người và năng lượng tái sinh (nhưng đầy tính phá hủy) của chính nó. Bông hoa thủy tiên - cuối cùng, và một lần nữa - lại bị nuốt chửng bởi chính hậu duệ của mình.

.....

The circumference of the exhibition ‘Necessary Fictions’ tells a tale of Narcissus who falls in love with the mask he wears to the world. He is re-birthed as a daffodil and soon re-populates the Land. This is a land whose sense of rationality reigns supreme (though slightly askew), whose purpose is mapped for you to decipher, with its towers and fortresses and doorways providing curious order for its people. Beyond, Nature watches, as human desire struggles beneath its destructive renewal, the daffodil eventually consumed by its descendants, again.

TỔ CHỨC & TÀI TRỢ
ORGANIZED AND SPONSORED BY

THE FACTORY
CONTEMPORARY ARTS CENTRE

ĐỐI TÁC TRUYỀN THÔNG
PROMOTIONAL PARTNER **toong**

Đất Ai?

- Bill Nguyễn

Bản đồ - Một tái mường tượng

Bản đồ - như đã từng bị lịch sử ngộ nhận – được cho là những phản ánh trung thực và khách quan của quá trình quan sát, ‘cân đo đong đếm’ thế giới. Cùng sử dụng một hệ ngôn ngữ phổ quát, các tấm bản đồ giúp ta định vị phương hướng, định hình các cột mốc, định danh các quốc gia, ấn định các biên giới bất khả xâm phạm. Đồng thời, bản đồ cũng báo hiệu cho ta về những đổi thay và khác biệt giữa nơi này với nơi kia – không chỉ về mặt địa lý, khí hậu, thổ nhưỡng, mà còn cả về mặt lịch sử, chính trị, văn hoá. Tự trung, bản đồ có những công năng và mục đích thiết thực: chúng nâng đỡ (đồng thời cũng loại trừ) những không gian xã hội nhất định; chúng kiến tạo (đồng thời cũng ngăn trở) những điểm nhìn chủ quan nhất định; chúng phục vụ (đồng thời cũng làm tiêu tan) những quyền lực nhất định.

Lịch sử của bản đồ và ngành hoạ đồ hiện đại được đan xen mật thiết với lịch sử của ngành hàng hải, của các Đế chế, của công cuộc Thuộc địa và của cuộc đua làm bá chủ toàn cầu giữa các siêu cường quốc phương Tây (kéo dài từ thế kỷ 15 đến đầu thế kỷ 20). Quốc gia nào làm chủ được các kỹ thuật thiết lập bản đồ thế giới, lẽ dĩ nhiên, sẽ thống lĩnh biển khơi, thu tóm thông thương và dẫn đầu cuộc chiến tranh Thuộc địa. Việc thiết lập bản đồ thế giới, vì thế, trở thành một dự án đầy tham vọng, kéo dài hàng nhiều thế kỷ, tưởng chừng bất khả thi. Tuy nhiên, nhờ sự

ra đời và chính thống hoá của hệ thống tọa độ dựa theo vĩ độ và kinh độ¹ mà tình thế này hoàn toàn đổi thay.

Trên một bản đồ hiện đại, người ta thiết lập một hệ thống khung lưới gồm các đường thẳng chạy quanh địa cầu, vuông góc với nhau, để giúp ta định vị tọa độ của mình. Vĩ độ xác định vị trí của ta - ở phía Bắc hay phía Nam - trong mối tương quan với xích đạo – tức, vĩ tuyến gốc tự nhiên

¹ Lịch sử của vĩ độ và kinh độ đã có từ rất lâu. Cả người Phoenician (Phê-ni-xi) (năm 600 trước Công Nguyên) và người Polynesian (Pô-li-nê-di) (năm 400 sau Công Nguyên) đều sử dụng bầu trời để đo đạc vĩ độ. Qua nhiều thế kỷ, người ta phát minh ra các công cụ đo lường tinh xảo hơn, ví dụ: cột đồng hồ mặt trời hay bộ thước đo Kamal của người Ả Rập. Đến thế kỷ thứ 3 trước Công Nguyên, nhà toán học Eratosthenes người Hy Lạp đã tính toán được chu vi Trái đất. Để rồi đến thế kỷ thứ 2 trước Công Nguyên, nhà thiên văn học Hipparchus người Hy Lạp *"lần đầu sử dụng toán học để tính ra vĩ độ và kinh độ, [và thiết lập một đường vĩ tuyến 0, nay gọi là xích đạo], phát minh ra kính trắc tinh để quan sát các vì sao... và theo dõi nguyệt thực để ước tính vĩ độ của những địa điểm cụ thể... Hipparchus học cách tính vĩ độ thông qua việc quan sát chuyển động của các ngôi sao theo thời gian, và đề xuất một hệ thống đo lường dựa trên thời gian để tính toán vĩ độ. Sau đó [vào khoảng năm 150 sau Công Nguyên], Ptolemy là người đầu tiên sử dụng một đường kinh tuyến cố định để vẽ bản đồ. Đầu thế kỷ 18, ông thợ đồng hồ người Anh John Harrison phát minh ra đồng hồ bấm giờ... Cùng với bản đồ chính xác của các vì sao được các nhà thiên văn học Hoàng gia Anh John Flamsteed và Edmund Halley thiết lập, kèm theo một chuỗi các quan sát từ Đài thiên văn Hoàng gia ở Greenwich, Anh Quốc, các nhà làm bản đồ có thể áp dụng đường kinh tuyến Greenwich như một chuẩn mực toàn cầu kể từ năm 1884."* Ghi chép về sự kiện lịch sử này (kèm theo những vấn đề mà nó gây ra) được thảo luận trong phần chính của bài viết. Nguồn: <https://www.reference.com/history/discovered-longitude-latitude-5b4235b4114a75e6>

đã được xác định trước theo quy ước và không thay đổi. Việc xác định vĩ độ, do đó, là điều khá dễ dàng². Tương tự, kinh độ xác định vị trí của ta - ở phía Đông hay phía Tây – so với đường kinh tuyến gốc. Tuy nhiên, trong tự nhiên không tồn tại sẵn đường kinh tuyến gốc - một vấn đề đã gây rắc rối cho các Đế chế phương Tây khi họ bắt đầu những chuyến hành trình vượt đại dương³. Từ thế kỷ 16 trở đi, các quốc gia này đã dự phần vào một trong những nỗ lực khoa học tầm cỡ nhất trong lịch sử loài người: làm sao để tìm ra giải pháp cho vấn nạn về việc đo đạc kinh độ. Vậy nhưng đến giữa thế kỷ 19, trên thế giới vẫn tồn tại ít nhất 29 đường kinh tuyến cục bộ (tức 29 điểm khởi đầu cố định, 'tự nhiên'), đa phần nằm ở thủ đô hay đô thị lớn do các quốc gia tự thân chọn lựa và quyết định. Cuối cùng, với mục đích chấm dứt bài toán tìm mốc 0 cho kinh độ đầy hóc búa, vào năm 1884, Tổng thống Hoa Kỳ Arthur và các uỷ viên từ 25 quốc gia khác nhau đã

² Ta có thể đo đạc vĩ độ dựa trên cao độ mặt trời lúc chính ngọ (ở điểm cao nhất, tùy theo mùa) với sự giúp sức của một bảng đo mức ngả bóng (dùng để căn góc được tạo ra giữa tia sáng mặt trời và xích đạo trái đất).

³ Lúc bấy giờ, các nhà thám hiểm và hoa tiêu thường quan sát thiên văn để định vị kinh độ và tính toán tọa độ con tàu trên biển. Việc này đã dẫn đến những tai nạn hàng hải và thiệt hại thảm khốc. Một trong những ví dụ là sự kiện Scilly năm 1707, khi bốn chiếc tàu chiến của Thủy quân Hoàng gia Anh bị đắm, khiến cho khoảng từ 1400 đến 2000 thủy thủ thiệt mạng. Tai nạn này đã dẫn đến việc Chính phủ Anh cho thiết lập Ủy ban Kinh độ vào năm 1714: "*Việc khám phá ra Kinh độ có tầm ảnh hưởng lớn lên nước Anh trong việc bảo đảm an toàn cho các chiến thuyền cũng như tàu thông thương, cùng với mong muốn cải thiện tình hình Giao thương – quá trình này đã phải trả giá bằng nhiều chiếc thuyền đắm trên hải trình, và vô vàn người hy sinh...*" Nguồn: https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_longitude

hợp mặt ở Hội thảo Kinh tuyến Quốc tế tại Washington DC (Hoa Kỳ). Kết quả: kinh tuyến Greenwich (Anh Quốc) đã được chọn lựa làm đường kinh tuyến gốc⁴.

Nhưng liệu sự chuẩn hoá này có vô tư/đảm bảo kết nối /được chào đón... như nó hứa hẹn? Trong bài luận *The Poetics of Mapping Diaspora, Navigating Culture and Being From*, Craig Santos Perez đặt ra nghi vấn về quá trình chuẩn hóa và chính thống hoá không gian và thời gian dưới bàn tay của một vài Đế chế Thuộc địa xâm lược. Ông tranh luận rằng, ‘*Dẫu giây phút này [Hội thảo Kinh tuyến Quốc tế] có thể được ghi vào sử sách như một thành tựu khoa học toàn cầu, thì vẫn còn đâu đó rất nhiều tiểu tự sự về những thân phận vô hình, hay những bản đồ khác bị vùi lấp dưới đại tự sự kia... Vẫn còn đâu đó các kinh độ và vĩ độ của những ký ức bị đàn áp. Chúng ta phải định hướng thế nào trong những bản đồ bị chôn vùi đó? Chúng ta phải làm sao để xác định đường kinh tuyến bản địa của mình?*’ Nói theo cách khác, dưới vỏ bọc là nỗ lực kiến tạo một ngôn ngữ địa đồ mang tính toàn cầu, giúp kết nối thế giới cùng đồng lòng phát triển khoa học và nhịp nhàng giao thương quốc tế, câu chuyện về đường kinh tuyến gốc Greenwich thực chất chỉ là một phiên bản khác của trần thuật lịch sử về quyền lực. Ai có quyền quyết định bản đồ thế giới được vẽ như thế nào, đường kinh tuyến gốc nằm ở đâu, sẽ có quyền áp đặt một nhận thức về thế giới có lợi cho họ, để rồi qua đó tác động tâm lý đến toàn bộ nhận thức của những ‘kẻ

⁴ Cần phải nói thêm rằng, mặc dù việc chuẩn hóa đường kinh tuyến gốc này mang đậm tính chính trị, đây vẫn là giây phút có tính lịch sử cao, vì nó đồng thời đánh dấu sự dung hòa thế giới không chỉ ở bình diện không gian, mà còn cả ở bình diện thời gian. Tại Hội thảo này, thời gian trong ngày đã được thống nhất khắp nơi (ngày mốc đầu tiên bắt đầu từ nửa đêm ở Greenwich), và kể từ giây phút ấy, không gian và thời gian trên toàn cầu đã được điều phối, đo đạc một cách thống nhất.

khác'. Câu hỏi cần thiết được đặt ra ở đây là: liệu ta có thể tạo ra các dạng bản đồ có khả năng tiếp nối và mở rộng những tính chất đặc thù, những nền văn hoá và câu chuyện riêng biệt của các dân tộc bản địa nơi ta sinh sống? Liệu các dạng bản đồ này có khả năng bẻ lái, vượt xa những gì được chuẩn hoá và bị ràng buộc bởi hệ nhị nguyên trung tâm/ngoại biên, Bắc/Nam, Đông/Tây? Để từ đó hướng tới sự tôn trọng với các hình dung riêng biệt về không gian và thời gian – một nghĩa cử đề cao tính đa dạng?

Bản đồ - Một khắc hoạ nội cảnh

Ta có thể nhận thấy âm vang của ý tưởng về 'đường kinh tuyến bản địa' được khắc hoạ rõ nét trong dự án *Đất Mình* của Hà Ninh (thuộc triển lãm đôi cùng Tammy Nguyễn, mang tựa *Hư cấu Không thể thiếu*). *Đất Mình* được xây dựng trên nền tảng lắt léo, phức tạp của những bất đồng văn hoá/xã hội mà Hà Ninh trải qua trong thời gian xa xứ ở Hoa Kỳ, nơi từng có và sẽ luôn tồn tại hằng hà sa số những hiểu nhầm và quy chụp về Việt Nam, về danh tính của một (nghệ sĩ) người Việt ngày nay (và cũng vì thế, nó luôn 'nhắc nhở' Hà Ninh về sự tồn tại bên lề của mình). Đó là cảm giác lạc lõng, cô đơn khi một người cảm thấy không thuộc về 'đây', cũng chẳng thuộc về 'kia'. Là sự bất mãn trước những thành kiến và phân biệt sắc tộc, ngôn ngữ, văn hoá - thứ mà vốn từ lâu đã dựng nên bức tường ngăn bất khả xâm phạm giữa người với người. Là sự thất bại trong việc chẳng thể hình dung vị trí của mình ở đâu, trong mối tương quan với chính quê mẹ, lẫn cái mà ta lầm tưởng là một thế giới 'toàn cầu hoá', luôn mở cửa chào đón những 'kẻ khác'. *Đất Mình*, do đó, trở thành cơ chế để Hà Ninh tự bảo vệ mình – một nỗ lực bẻ hướng lèo lái trên

đường đời, tái xác định toạ độ bản thân, để qua đó giành lại vị thế tự chủ cho riêng mình.

Ta chẳng thể kiểm soát những gì không nằm trong tầm tay, nhưng chí ít ta có quyền quyết định những gì thuộc về mình. Tương tự, ta chẳng đủ quyền năng thay đổi thế giới ngoài kia, bởi lẽ những gì ta cần thay đổi đa phần đến từ bên trong. Vì chẳng phải, tất cả những giai đoạn ‘vật đổi sao dời’, những thay đổi xã hội-chính trị-văn hoá mang tính ý thức hệ, đều bắt nguồn, trước tiên, từ những dịch chuyển nhỏ trong lương tri của từng cá nhân?

*Đất Mìn*h chạm tới các khả thể mang tính vụn vỡ, hư cấu và lãng mạn của cái-tôi-cá-nhân – hay, những gì bị chôn vùi dưới lớp nền quy chuẩn, mang tính khoa học của ngành địa đồ. Nó tô vẽ những địa hình và dòng chảy cấu thành nên hạ tầng địa lý trong tâm thức của Hà Ninh: trí tưởng tượng, xúc cảm, tự sự và giấc mơ tâm tình của người nghệ sĩ. Bước chân vào vũ trụ nội tâm này đồng nghĩa với việc ta chìm đắm vào một lãnh địa xa lạ, nơi ta phải từ bỏ nhu cầu kiểm soát, phải đặt niềm tin vào vô thức, cốt để khai trí và tiếp tục bước xa hơn. Tuy nhiên, sẽ ra sao nếu vùng đất này chỉ là một sản phẩm của trí tưởng tượng? Khi ấy, làm sao ta có thể tìm đường ở một nơi không nằm dưới quyền cai quản của hiện thực, nơi những điểm hư ảo không bị bó buộc trong các giới hạn, nơi những giấc mơ mặc sức chấp cánh bay cao?

Mặc dù *Đất Mìn*h không tương xứng với bất kỳ nơi chốn hay nền văn hoá nào có thực, tự thân nó vẫn hàm chứa các hệ thống lô-gíc, các quy luật đo lường địa lý và các cách thức xác định thời gian riêng. Những vùng đất và con người ở đó vẫn làm chủ các câu chuyện lịch sử và các mối quan hệ đan xen của riêng họ. Để có thể thích nghi và xoay xở trong vũ trụ giả tưởng này (nơi mọi trải nghiệm và hiểu biết trước kia của ta về thế giới thực hoàn toàn bị vô hiệu hoá), ta cần học cách tiếp cận *Đất Mìn*h ở cả bình diện thị giác lẫn chữ viết (vì mỗi tác phẩm trong dự án đều

bao gồm hai thành tố tồn tại song song và quan trọng như nhau: một khắc họa cảnh quan qua hình ảnh, và một văn bản song hành kể lại câu chuyện của cảnh quan đó). Lấy cảm hứng từ nghệ thuật họa đồ của Nhật Bản và Trung Hoa, Hà Ninh xem việc kể chuyện và hội họa như hai phạm trù có thể đổi chỗ cho nhau. Chúng cùng nhau hình thành cái cốt lõi trong thực hành của một người vẽ bản đồ hư cấu, nơi tấm bản đồ trở thành điểm dung hòa giữa cái ẩn và cái hiện, cái thực và cái hư.

Hãy thử lần theo một vài lộ trình mà Hà Ninh đã vạch ra cho những người đến thăm *Đất Mình*, thông qua các tác phẩm sau:

[bản đồ mẹ] (hình 1, trang N.27)

Đất Mình khởi đầu với [bản đồ mẹ] – người phôi thai nên thế giới này, ‘*một không gian nằm ngoài thế giới thực, nơi thời gian thì xoay vòng và không gian thì nghịch lý... Ở [bản đồ mẹ], người xem có thể phóng chiếu một hệ thống trục tọa độ 8x8, một cạnh được đánh số từ 1 đến 8, cạnh còn lại từ A đến H. Hệ thống tưởng tượng này chia lãnh thổ thành 64 đơn vị không gian. Mỗi đơn vị không gian sau đó được vẽ thành một bản đồ riêng, và trong bản đồ riêng đó lại có đơn vị không gian kế tiếp... Một vài đơn vị không gian trong số 64 đơn vị không gian xuất hiện cùng [bản đồ mẹ] trong triển lãm lần này, chẳng hạn [Đập Cửa Bốc] ở vị trí D5, [chòi canh] ở C1, [Pháo Đài Sáp] ở B5, và [nhà liên kè] ở H4.*’

C1 [chòi canh] (hình 2, trang N.28)

Bên cạnh toà án, nhà tù và bãi tử hình, [chòi canh] được xây dựng ở phương Bắc, nơi chỉ dành cho những khối kiến trúc lạnh lẽo, cứng rắn, và tàn bạo; và *‘ngay cả... địa thế vô cùng hiểm trở là không đủ [để] bảo vệ’* và chống lại những nguy cơ tiềm ẩn.

‘...Các binh sĩ cố thủ ở [chòi canh] chẳng bao giờ có tâm trí chiêm ngưỡng bầu trời ở C1, nơi rìa thế giới. Công việc của họ là tập trung thiết lập thế trận phòng thủ bằng một hệ thống các lá cờ đỏ được xếp thành hàng và cột theo quy tắc của mạng lưới ca-rô. Họ hi vọng các lá cờ này sẽ cho quân thù biết đây là địa phận đã có chủ và chủ nhân của nó không dễ bị bắt nạt...’

[Bảo tàng các Phân đoạn ký ức] (hình 3, trang N.29)

Bảo tàng này trưng bày những hòn đá, và có cấu trúc bất thường: *‘nó có hai chiều thời gian và mười bốn chiều không gian... Hai chiều thời gian được vẽ thành hai ngọn tháp. Mười bốn chiều không gian được vẽ thành mười bốn tầng, chia ra tám tầng bên tháp trái và sáu tầng bên tháp phải.’* Trong mỗi tầng có tám phòng triển lãm. Tất cả phòng triển lãm, tầng và tháp được mã hoá bằng màu sắc. Hệ thống các chuỗi mã màu này cho ta biết các hòn đá nằm đâu trong bảo tàng.

“... Các chuỗi mã màu hoạt động giống một dạng văn bản. Màu đen là màu đầu tiên trong chuỗi mã, cho biết hiện vật thuộc về tòa tháp nào. Nếu màu đen được định vị ở dưới cùng của chuỗi mã, hòn đá thuộc về tháp bên trái; và nếu nó nằm ở trên thì trên cùng, hòn đá thuộc tháp phải. Màu kế tiếp màu đen ở chuỗi mã biểu thị số tầng và màu

cuối cùng là số phòng. Hình ảnh của hòn đá được xếp bên phải chuỗi mã nếu nó nằm ở tháp trái và ngược lại nếu nó nằm ở tháp phải.”

Bằng cách vay mượn ngôn ngữ của ngành hoạ đồ (ví dụ như: hệ thống trục toạ độ; bộ mã màu để điều khiển phương hướng; cách thức chuẩn hóa việc đặt tên các cột mốc và công trình kiến trúc), Hà Ninh kiến tạo *Đất Minh* như thể nó là một phần của thế giới thật. Nhưng đồng thời, anh xoắn vặn chúng thành những hệ thống lô-gíc khác (mà ta hầu như chẳng thể thẩm thấu), lồng ghép vào đó muôn vàn sắc độ của một trí tưởng tượng có khả năng thay hình đổi dạng những gì bị cho là phi lý.

Ví dụ, trong [bản đồ mẹ], văn bản song hành với tác phẩm cho ta biết rằng: một trục trong bản đồ được đánh số từ 1 đến 8, và trục còn lại được đánh dấu từ A đến H. Trong thực tế, thông tin này không được thị giác hóa trong tác phẩm; vậy nên, mặc dù một phần của cuộc chơi đã được hé lộ, ta tuyệt nhiên vẫn phải tin vào nhãn quan của riêng mình, cũng như khả năng tự kết nối các điểm mốc để định hướng. Văn bản cũng thông báo rằng: mỗi ‘đơn vị không gian’ riêng lẻ có thể còn hàm chứa các ‘đơn vị không gian’ khác, nằm sâu bên dưới chúng. Và như vậy, việc đọc bản đồ dường như đòi hỏi ta phải nhìn vào cả chiều sâu, chứ không chỉ đơn giản là rà soát bề nổi.

Trong ví dụ về [chòi canh], khi quan sát kỹ hơn, ta có thể thấy các lá cờ thực chất không đứng chính xác ở toạ độ của chúng. Trái lại, chiều cao và hướng bay của chúng lại chịu sự chi phối mãnh liệt của các yếu tố tự nhiên chẳng thể kiểm soát (ví dụ như: vận tốc gió, các đặc điểm của bề mặt địa hình). Điều này khiến cho mỗi lá cờ toát lên vẻ độc đáo, riêng biệt, nằm ngoài hiệu lực của các luật lệ. Văn bản song hành còn cho ta biết: trong khi các khối kiến trúc phương Bắc đầy vẻ lạnh lẽo, cứng rắn và tàn bạo (tượng trưng cho ‘tính nam’), thì các khối kiến trúc phương Nam lại thấm vẻ thân thiện, cởi mở và mềm mại (tượng trưng

cho ‘tính nữ’). Và như vậy, các lần ranh phân chia về kiến trúc, cảm xúc và giới tính hoà mình quấn lấy nhau.

Cuối cùng, ở ví dụ [Bảo tàng các Phân đoạn ký ức], một hệ thống định vị được Hà Ninh tạo tác công phu để hướng dẫn đường đi nước bước cho người xem, giúp ta xác định chính xác vị trí của bất kỳ hiện vật nào nằm trong bảo tàng. Tuy nhiên, hệ thống định vị này chỉ hoạt động một chiều, tức không cho ta biết ở cùng một vị trí đó còn có những hiện vật nào khác. Nó cũng không cung cấp bất kỳ thông tin gì về nguồn gốc hay câu chuyện đằng sau các hiện vật. Và như vậy, bảo tàng này mang một cấu trúc hệt như cách thức mà ký ức của ta được xây dựng: từ những vụn vặt thông tin và cảm xúc còn đọng lại, chẳng thể lần về nguồn gốc tận cùng của mình. Chúng vô diện, khó lường, và chẳng thể được tiếp cận và đón nhận bởi ai khác ngoài bản thân ta.

Bản đồ - Một nỗ lực vượt khỏi khuôn khổ

Tác phẩm nghệ thuật - vốn là hạt nhân linh hồn, được đúc kết từ triết lý và đời sống của người nghệ sĩ – là công cụ mà Hà Ninh sử dụng để kết nối với các thực thể tồn tại bên ngoài bản thân anh. Anh cóp nhặt, định hình và sàng lọc chúng qua đôi mắt, bàn tay và trí tuệ chỉ mình anh sở hữu. Chúng là những mạch ngầm, mà chỉ khi hội tụ, mới đánh dấu sự tồn tại, cũng như thể hiện nhãn quan của người nghệ sĩ trước thế giới. Việc chiêm nghiệm một tác phẩm nghệ thuật, vì thế, phần nào đòi hỏi chúng ta cũng phải sẵn sàng hy sinh không gian - thời gian, dám đào sâu kiếm tìm, để có thể chất lọc cái mà ta nghiệm ra là *không thể thiếu* trong đời sống của mình.

Ngày nay, khi mọi hoạt động của chúng ta đều bị quy đổi thành tiền tệ (tức, bị cân đo đong đếm dựa theo các hệ thống đơn vị, thông qua các biểu đồ v.v.), thì việc chiêm nghiệm tác phẩm nghệ thuật có thể bị coi là một hành động xa xỉ, một nỗ lực tốn kém. Trong bối cảnh thương mại hoá này, nếu thời gian là vàng ngọc, thì việc dành thời gian quý báu đó chỉ để ngẫm nghĩ sẽ bị coi là phản-năng suất, phản-thiết yếu. Cũng chính vì vậy mà ta có thể nói, *Đất Mìn* vận hành hoàn toàn bên ngoài phạm vi đo lường này. Những tấm bản đồ của *Đất Mìn* chẳng dính dáng tới thực tại, chẳng hỗ trợ việc định vị, cũng chẳng phục vụ bất kể mục đích khoa học, kinh tế hay vị lợi nào. Nhiệm vụ của chúng, dù vậy, lại mang tính nhân văn hơn. Chúng khuyến khích ta lần về cảm xúc bên trong; chúng tái kích thích trí tò mò của ta về thế giới bên ngoài; để rồi qua đó, chúng giúp ta đánh thức thái độ ngạc nhiên và cảm giác hồ hởi trước nơi chốn thường bị ta bỏ lơ bên đời: thế giới nội tâm của chính mình.

Trong *Đất Mìn*, qua những tấm địa đồ cá nhân, Hà Ninh san sẻ cả thế giới nội tâm của mình với tất cả khán giả. Sự xuất hiện của chúng trong triển lãm *Hư cấu Không thể thiếu* chỉ giới thiệu một phần đoạn của dự án tổng thể, vì dù gì, miền tưởng tượng này vẫn đang trong quá trình phôi thai, hình thành. Vậy thì làm sao, và bằng cách nào, mà ta có thể tiếp nhận một thực thể - khi mà sự hoàn thiện của nó chưa có điểm đến? Liệu, bằng cách trưng bày toàn bộ các tác phẩm đơn vị cạnh nhau trong cùng một không gian (nếu, và khi Hà Ninh hoàn tất chúng trong tương lai), ta sẽ thấu hiểu *Đất Mìn*? Liệu, bằng cách nghiên cứu và nắm bắt toàn bộ các hệ thống lô-gíc, quy luật, mã thị giác và trần thuật nơi đây, ta sẽ thấu hiểu *Đất Mìn*? Và, liệu các nỗ lực này có thực sự là cần thiết? Vì dù gì, bản đồ cũng chỉ là những phóng dụ hai chiều của nơi chốn; là những ước lệ kém chi tiết, kém sâu sắc. Còn nơi chốn (dù hư hay thực) lại là những không gian đa chiều, cần phải được trải nghiệm một cách toàn vẹn. Và quan trọng hơn

cả, ở đó, trải nghiệm của con người - cảm xúc, tri giác, giấc mơ, và ký ức của họ - phải được cân nhắc, phải được trở thành những 'dữ liệu' tiên quyết trong cấu trúc và sự cấu thành của bản đồ.

Theo cách này, sứ mệnh cốt lõi của *Đất Mìn* lộ diện: dự án kết tinh giá trị để vượt lên khỏi những gì bị coi là đồng nhất, là chính thống, là mang tính đại diện. Thay vào đó, ta cần xem xét các khả thể của cái-tôi-cá-nhân.

Hãy tưởng tượng.

Mơ.

Vẽ.

Viết thơ.

Suy nghĩ qua *hư cấu*.

Hãy hình thành triết lý, ý thức hệ và niềm tin cho riêng mình.

Hãy tự xoay chuyển kinh độ và vĩ độ của bản thân, để rồi từ đó dựng nên thế giới riêng, nơi ta có thể tồn tại như những sinh linh độc lập và tự chủ.

Hãy tự hỏi mình, nếu ta có thể đắp xây một vùng đất để chia sẻ với người khác, ta hình dung nó sẽ như thế nào?

Whose Land?

- by Bill Nguyễn

A reconsideration of maps

Maps, as history assumes, are supposedly objective representations that arise from truthful observations of the world. With their universal language, maps help aid navigation, define landmarks and nations, and emphasize the borders one must not trespass. They also indicate the changes and differences from one place to another - not only in terms of geography, climate and natural resources, but also histories, politics and cultures. In short, maps have real-life purposes and functions, promoting (while excluding) certain social spaces, constructing (while thwarting) certain forms of subjectivity, serving (while diminishing) certain powers.

The history of modern maps and mapmaking is intrinsically woven into the history of nautical evolution, Imperialism, Colonialism and the world domination race among those superpowers (from the 15th to the early 20th century), for the country that mastered mapmaking would rule the seas, dominate trade, and lead the Colonial wars. For centuries, mapping the globe was an ambitious, nearly impossible task. All of this changed with the

establishment and officialisation of the coordinate system of latitude and longitude¹.

On a modern map, a grid of imaginary lines of latitude and longitude circling the earth and are at right angles to each other, is established, enabling us to locate our position. Latitude is our location north or south of the equator (with the equator being latitude's natural starting point – unchanged and predetermined). Determining latitude was

¹ The history of latitude and longitude goes way back. Both the Phoenicians (600 B.C.) and the Polynesians (400 A.D.) used the heavens to calculate latitude. Over the centuries, increasingly sophisticated devices, like the gnomon and the Arabian Kamel were designed, to measure the height of the sun and stars above the horizon and thereby measure latitude. Then in the 3rd century B.C., the Greek mathematician Eratosthenes calculated the circumference of the Earth; and in the 2nd century B.C., the Greek astronomer Hipparchus *"first used mathematics to calculate latitude and longitude , [and establish a line of zero latitude, aka the equator], invented the first astrolabe to observe stars... and observed lunar eclipses to propose longitudes for specific cities... Hipparchus learned how to measure latitude by observing the movement of stars over time, and he proposed a system of timed measurements to calculate longitude. Later [around AD 150], Ptolemy was the first to use a constant meridian for drawing maps. Early in the 18th century, English clockmaker John Harrison developed the chronometer... Coupled with accurate star charts developed by Royal Astronomers John Flamsteed and Edmund Halley in addition to a long series of observations from the Royal Observatory at Greenwich, England, this led cartographers to adopt the Greenwich Meridian as a worldwide standard in 1884."* The complications of this historical event is discussed in the main body of text. Source: <https://www.reference.com/history/discovered-longitude-latitude-5b4235b4114a75e6>

thus relatively easy². Likewise, longitude is our location east or west of the prime meridian, at 0 degrees.

Longitude, however, had no natural starting point, thus creating a problem when Imperial rules began making voyages across seas³. From the 16th century onwards, they all became involved in one of mankind's largest scientific endeavors in history: to find a method of determining exact longitude and put an end to the longitude problem. Ironically, by the mid 19th century, there were still at least 29 different domestic meridians in place, as most nations would self-determine their capitals or major cities as their own fixed, 'natural' starting points. Eventually in 1884, US President Arthur and delegates from 25 nations met in Washington DC (US) for the International Meridian Conference to establish 0 degrees

² Because latitude could be found from the altitude of the sun at noon (at its highest point, depending on different seasons) with the aid of a sun declination table which gives the angle between the light rays from the sun and the earth's equator.

³ At the time, explorers and navigators would use astronomical observations to determine longitude and calculate position at sea, causing costly and deadly maritime disasters, the most disastrous of which is the Scilly naval disaster of 1707, where four warships of the British Royal Navy were wrecked, causing the death of between 1,400 and 2,000 sailors. This led the British government to establish the Board of Longitude in 1714: *"The Discovery of the Longitude is of such Consequence to Great Britain for the safety of the Navy and Merchant Ships as well as for the improvement of Trade that for want thereof many Ships have been retarded in their voyages, and many lost..."* Source: https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_longitude

longitude and the prime meridian, to which Greenwich (England) was selected⁴.

We have to ask ourselves, however, does this mutually agreed upon establishment and officialisation of the prime meridian really live up to its promise of connecting the world? In his paper *The Poetics of Mapping Diaspora, Navigating Culture and Being From*, Craig Santos Perez questions this process of legitimisation and standardisation of space and time carried out by a handful of dominant Imperial/Colonial nations, arguing, '*While this history [of the International Meridian Conference] can be read as one of scientific and international achievements, there are many invisible stories—or maps—buried beneath... There are other, suppressed, latitudes and longitudes of memory. How do we navigate these buried maps? How do we locate our own native meridians?*' In other words, under its cover as an attempt to create a universal map language shared by the whole planet, aiming to help the world progress in science and international trade, the story of the Greenwich meridian is in fact just an addition to, or a repeat of, the long-standing historical narrative of power and power relations. For whoever has the right to decide how the world is to be mapped, or where the prime meridian is to be located, ultimately has the power to impose a perception of the world in their favor, thereby affecting the psyche and awareness of the rest as 'others'. Here, it becomes

⁴ Although the establishment of this standardized prime meridian was undoubtedly highly politicized and problematic, its ability to globally unify the measurement of not only space, but also time, was historical. For a universal day was also established; that day would start at midnight at Greenwich, and from that moment, the space and time of our globe have been universally coordinated.

necessary to ask: how can we create maps that perpetuate and proliferate the specificities of our local peoples, cultures and narratives? Can such maps gear away from the standardization of, and the obligation to, the center/periphery, North/South, East/West dichotomies, towards a respect of each other's own space and time, an embrace of diversity?

Maps as landscapes of the mind

The idea of the 'native meridian' resonates deeply in Hà Ninh Phạm's *My Land* (as part of the duo exhibition with Tammy Nguyễn, titled *Necessary Fictions*), as the project is built upon the complexity of the various cultural/social conflicts which Hà Ninh encountered during his time away from Vietnam in the United States, where there already and continually exists a myriad of presumptions and misconceptions about Vietnam and what it means to be a Vietnamese (artist) today (and thus Hà Ninh is constantly reminded that he lives on a periphery). Such cultural/social conflicts include: a sense of isolation, as one tries to figure out where they truly belong. A sense of restlessness, as one goes through the hardship of prejudice and discrimination, a boundary which has long existed, almost impossible to cross. A sense of failure, as one is unable to identify his relationship with, and his position in relation to, both his motherland and what is believed to be an inclusive globalized world. *My Land*, in this way, acts as Hà Ninh's defense mechanism - an effort to readjust his navigation of the world, to redetermine the longitude and latitude of himself, in order to reclaim his independent and autonomous status.

We can't have control over what is not ours, but at least we can decide what to do with what belongs to us.

Similarly, we don't have the power to immediately change the world out there, for what needs to be transformed, in fact, often comes from within ourselves. Isn't it true, that every ideological shift in our social-political-cultural landscape - they all stemmed from the minute changes which occurred, first and foremost, with our own sense of morality?

My Land touches upon the fictional, fragmented and lyrical possibilities of the personal - something dormant in the conventional science of cartography. It traces the landforms and river-flows - the geography - of Hà Ninh's psyche, imagination, emotions, stories and dreams. Entering this universe is thus akin to immersing oneself into a foreign territory, where one is to give up their need to control, to trust their unconsciousness in order to learn more, to move forward. But, what if this foreign territory is a product of the imagination? How do we then navigate a land ungoverned by reality, where sites of fiction aren't contained by borders, and dreams can trespass regulations?

Even though *My Land* does not correspond to any real place or culture that we know of, it still has its own systems of logic, time and metrology; its lands and peoples still possess their own histories and relationships to one another. In order for us to adapt, and be able to navigate this imagined land (where all of our pre-existing experience and understanding of the real world becomes paralyzed), we need to learn to approach *My Land* visually as well as textually (for each artwork in this project consists of two simultaneously-existing, equally-important elements: a pictorial depiction of a landscape, and an accompanying text that tells its tale). Inspired by the

Japanese and Chinese art of mapmaking, Hà Ninh sees story-telling and painting as essential and interchangeable to his task as a fictional mapmaker, where a map becomes a fusion of the denotative and the expressive, the material and the imaginary.

Take a look at some of the pathways that Hà Ninh has established for us visitors, through a few examples of artworks below:

[mothermap] (see Fig.1, p.N.27)

My Land begins with [mothermap] – the birth-giver of this world, “a place that exists outside of our perception of reality, where time is circular and space is paradoxical... One can apply an 8x8 grid coordinate system on the land to determine its spatial arrangement. Imagine: one side of the grid is coordinated from 1 to 8, the other A to H. This imagined system thus divides the land into 64 spatial units. Each unit develops into a separate map, which has its own spatial units, and so on... Some of the 64 spatial units are shown in this exhibition with the [mothermap]. They are [Father’s dam] at D5, [guard tower] at C1, [Wax Fortress] at B5, and [residences] at H4.”

C1 [guard tower] (see Fig.2, p. N.28)

Together with a courthouse, a prison and a killing field, the [guard tower] is located in the North, a terrain only suitable for structures that are brutal, hostile and repulsive, “where even the treacherous landscape is

insufficient as a protective measure” against looming threats.

“... The soldiers of the [guard tower] are constantly on the lookout, thus never contemplate the sky above C1, the coordinate at the edge of the world. Their task is to establish a defense mechanism, using a network of red flags arranged into rows and columns according to the principles of the grid system. They hope these flags will signify to the enemies that this land is occupied, and that its owners are not easy to mess with...”

F7.B [Museum of Memory Fragments] (see Fig.3, p. N.29)

The [Museum of Memory Fragments] holds stones, and is an unusual structure: *“it [has] two timelines and fourteen spatial dimensions... The two timelines [take] the shape of two towers. The fourteen spatial dimensions then [become] fourteen floors, with eight for the tower on the left and six for the tower on the right...”* On each floor there are eight exhibition rooms. All the rooms, floors and towers are color-coded; this system of color-coded bars allowing us to know where each stone lies...

“These color-coded bars function as a type of text. Black is the first color to look for, as it signifies which tower the rock belongs to. If black appears at the bottom of the color bar, then the rock belongs to the tower on the left; if at the top, then the tower on the right. The color next to the black on the bar signifies the floor number and the last color signifies the room number. The image of the rock is placed on the right of the bar if it belongs to the left tower, and vice versa if it belongs to the right tower.”

By borrowing the universal language of mapmaking (for example, a grid coordinate system, a color-coded signage and navigation system, a standardized way of naming landmarks and architecture, to name but a few), Hà Ninh creates something that looks as if it could belong to the real world. At the same time, he twists these conventions into other logic systems (which are at times incomprehensible for us), incorporating something of the imagination in order to bend the shapes and colors of absurdity into (a different, other kind of) reality.

For example, in [mothermap], we are informed (via the accompanying text) that one side of the map is numbered 1 to 8, and the other marked A to H. In actuality this data doesn't appear visually in the work, thus although part of the rule of the game is revealed, we simply have to trust our eyes and ability to connect the dots to figure out our navigation. We are also informed here that individual 'spatial units' may carry other 'spatial units' hidden deep inside. Thus canvassing a map becomes an act of looking with depth, instead of just looking across.

In the example of the [guard tower], upon closer observation, we can see that the flags, indeed, don't stand in their exact locations determined by the grid system. Instead, the height and direction in which the flags blow is greatly affected by the uncontrollable, natural features of the environment (such as the speed of the wind and the specificities of each land formation and surface), allowing each flag to be distinct and individual. Thus regulations no longer apply. Also revealed here is the fact that structures built in the North are brutal, hostile and repulsive (representing masculinity), in stark contrast with those in the South which are sympathetic, open and fluid (representing femininity). Thus architecture, emotion and gender come into play in harmony.

Last but not least, a carefully crafted navigation system using colors instructs [Museum of Memory Fragments], which allows visitors to locate the exact location of any one artifact. This navigation system, however, only operates one way, as it does not show us what other artifacts are also displayed in the same location, nor does it tell us anything about the origins and stories behind these artifacts. Thus this museum bears a structure similar to the way our memory is constructed: intangible, unexpected and inaccessible by others; built from the million fragments of information and emotions that remain, that we are fully aware of; and yet their ultimate roots are impossible to be traced or reached.

Living outside the grids

Artworks, the grains of an artist's psyche, philosophy and life, are what Hà Ninh uses to connect with the beings outside of himself, accumulated during his time spent on earth, defined by his experiences, filtered through visions only he possesses. They are the undercurrents which, at the point of their meeting, join forces to mark his existence and express his worldview. Therefore, to engage with an artwork, we are equally expected to gather our guts, dare to dive deep, sacrifice our time and space, and ask what is most/more *necessary* in life? Today, when human action is measured by units, grids and charts - essentially, in terms of monetary value - viewing an artwork can be deemed an act of luxury, a costly endeavor. If time is considered expensive, then spending time to contemplate is deemed commercially anti-productive and unnecessary. And thus *My Land*

operates outside this sphere of measurement. Its maps represent no physical reality, aid no navigation, and serve no scientific, economical or utilitarian purpose. Its mission, however, is more novelistic: to encourage a (re)visit of our emotions, a (re)stimulation of curiosity about the world, in order to wake our sense of wonder about the one place we often overlook - our inner selves.

In *My Land*, Hà Ninh reveals the maps of his personal mind-scape, his inner self, for all to see. Its presentation in the exhibition *Necessary Fictions* introduces only a segment of the overall project, for this universe is still in the process of forming itself. You may then wonder, how - and in what ways - can we possibly comprehend something that's yet to be brought into full existence? By showing side by side all the individual elements and artworks in the same place (that is, if Hà Ninh ever finishes them)? By studying all its rules of navigation, visual codes and narratives? Are all these efforts really that necessary? For, as we now know, maps are only two-dimensional abstractions of the places they purport to represent: significantly less dense, deep and detailed. While spaces - whether real or fictional - are multidimensional, and are meant to be experienced in all their totality, with the inclusion of human experiences, emotions, sensibility, dreams and memories as cartographic data.

The core of the mission behind *My Land* thus becomes crystalized: to move beyond the presumed universal, traditional and representational of what we know. Instead, consider the possibilities of the personal.

Imagine.

Paint.

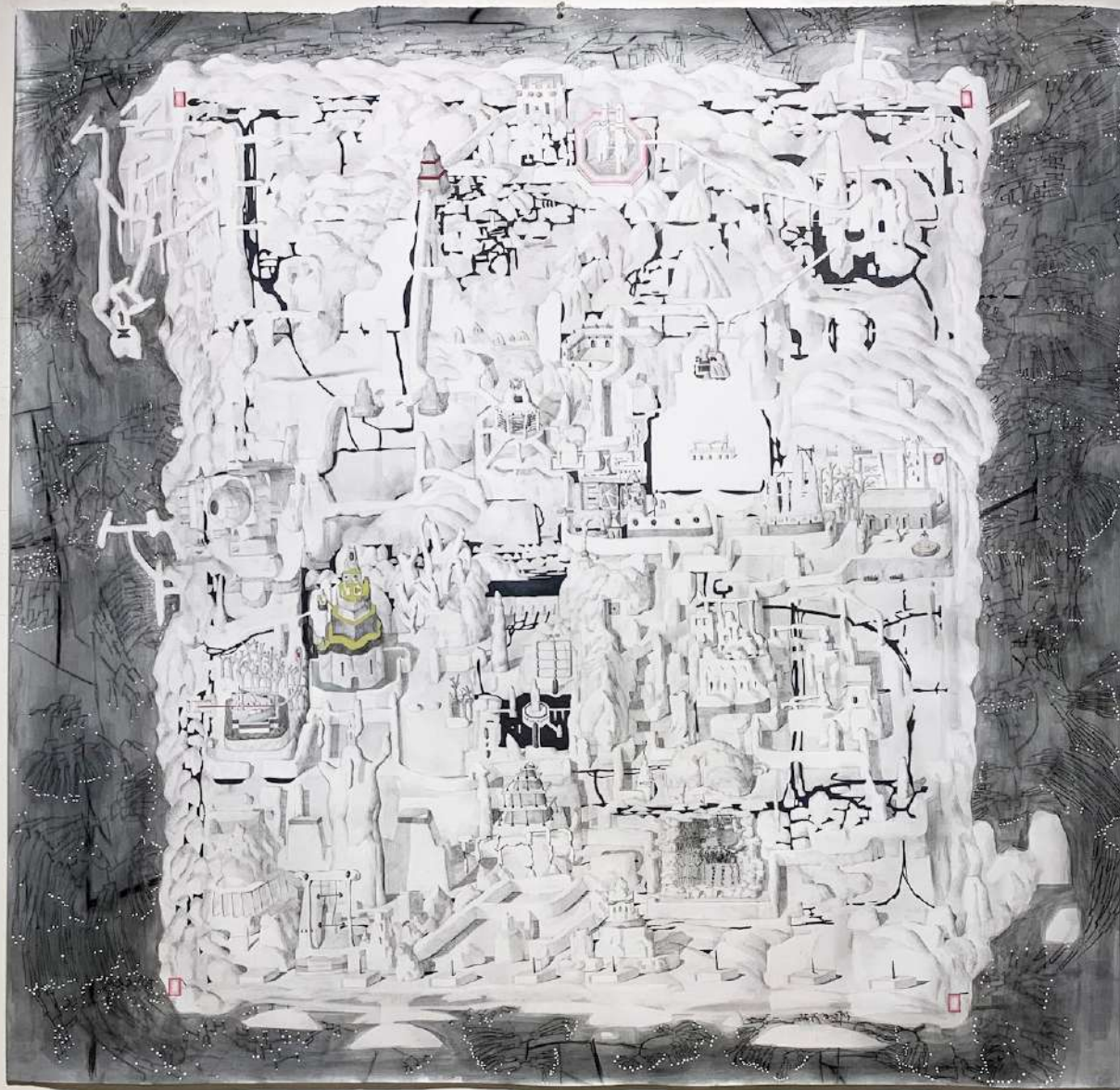
Write poetry.

Think in *fictions*.

Form our own philosophy, formula for life, ideology and faith.

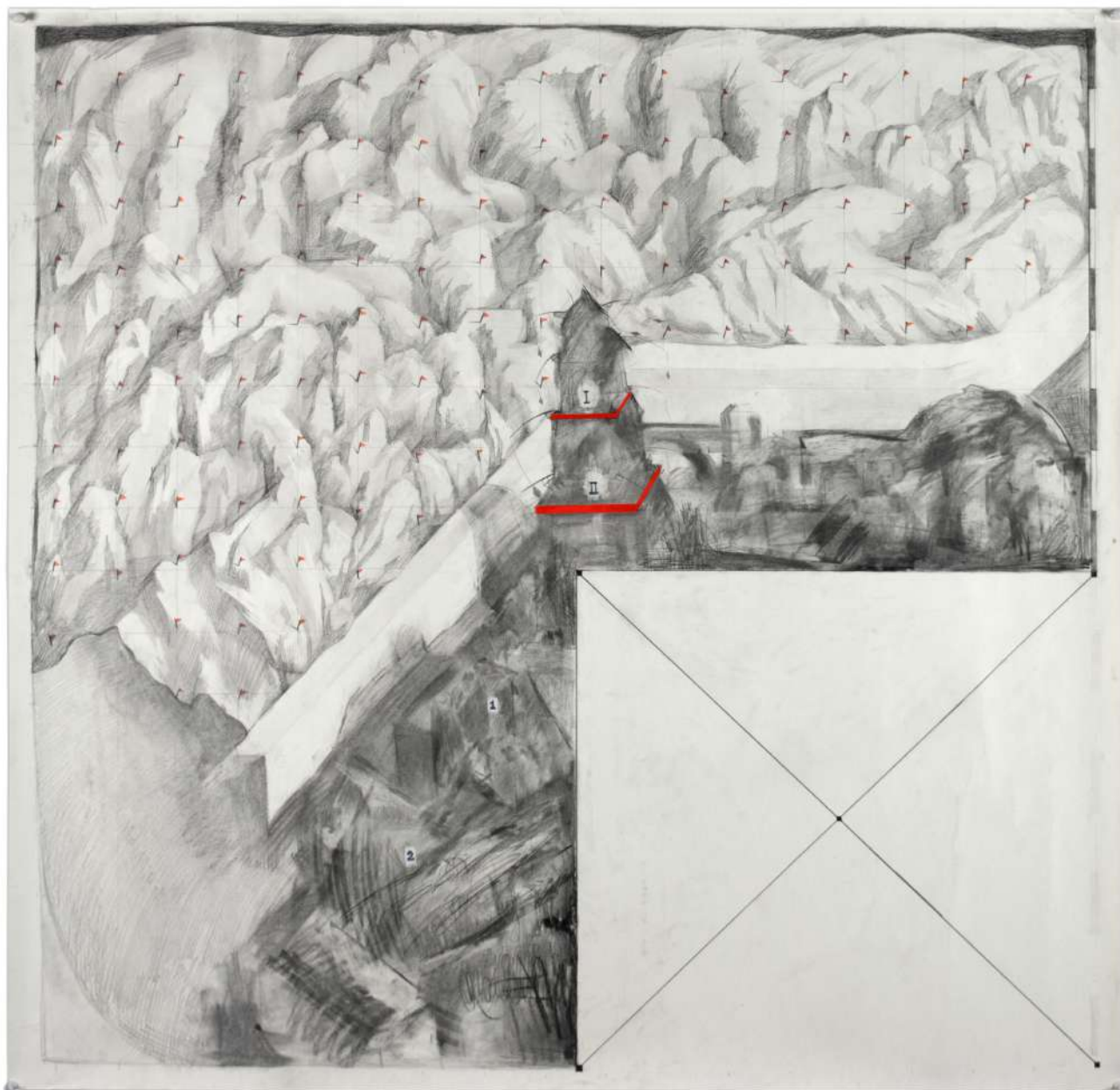
Fix our own longitude and latitude, then build our own world, where we can be our own autonomous and free beings.

Ask yourself, if you can create a land that is yours to share with others, what do you imagine it would look like?



Hình 1
[bản đồ mẹ]
 2019
 than chì, màu nước, màu pastel trên giấy
 121.92 x 116.84cm

Fig.1
[mothermap]
 2019
 graphite, watercolor, pastel on paper
 121.92 x 116.84cm



Hình 2

C1 [chòi canh]

2017

than chì, than, màu crayon, acrylic
và cắt dán trên giấy

91.44 x 93.98cm

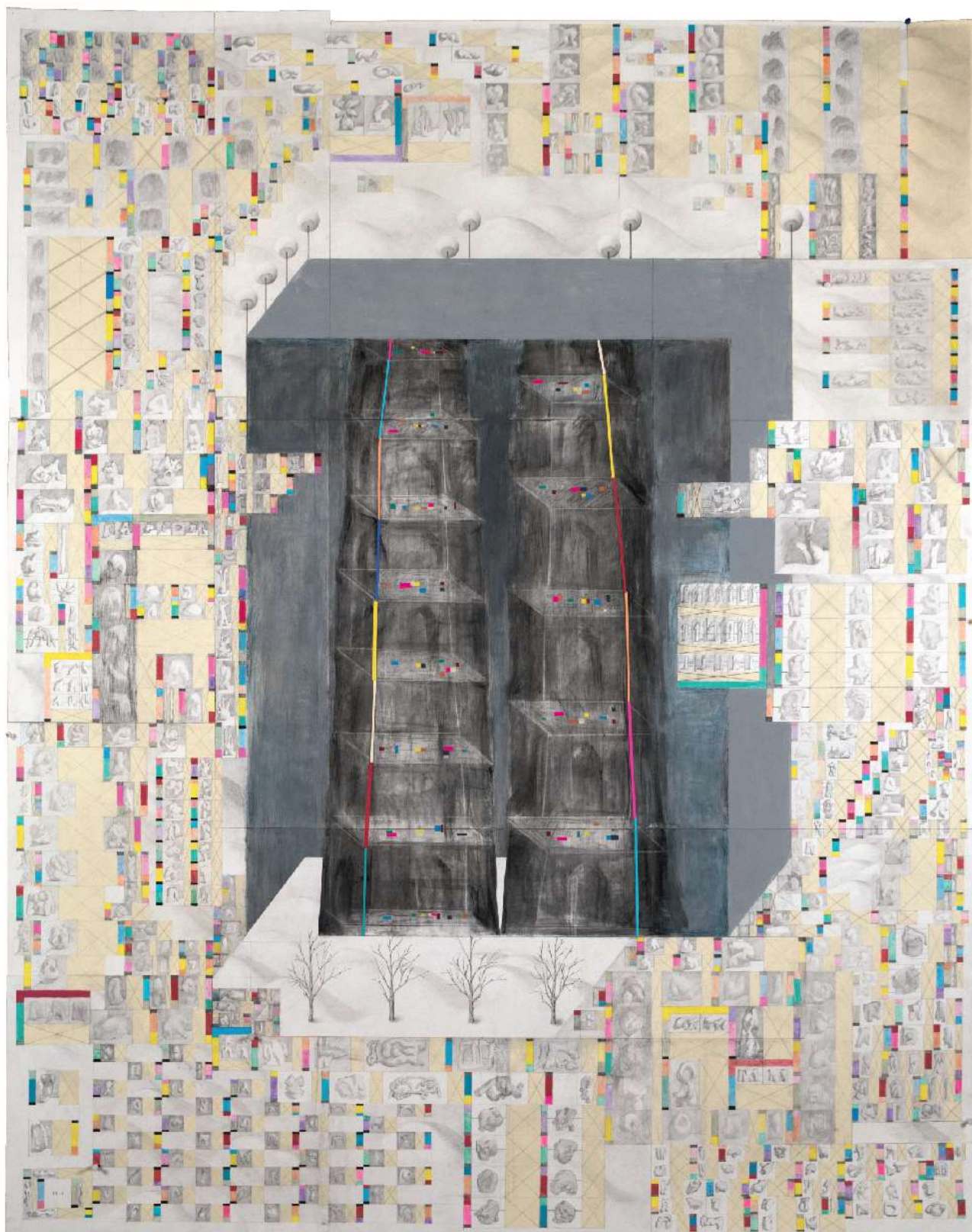
Fig.2

C1 [guard tower]

2017

graphite, charcoal, crayon, acrylic and
collage on paper

91.44 x 93.98cm



Hình 3
F7.B [Bảo tàng các Phân đoạn Ký ức]
 2017
 than chì, màu crayon, than, acrylic và băng keo
 trên giấy bristol
 190.5 x 144.78cm

Fig.3
F7.B [Museum of Memory Fragments]
 2017
 graphite, crayon, charcoal, acrylic and masking
 tape on bristol
 190.5 x 144.78cm



TAMMY NGUYỄN

TIỂU LUẬN | CURATORIAL ESSAY BY **ZOE BUTT**

ĐỒNG GIÁM TUYỂN | CO-CURATED BY
ZOE BUTT & BILL NGUYỄN

9.8 - 27.10.2019

TRIỂN LÃM ĐÔI | A DUO EXHIBITION BY: **HÀ NINH PHẠM & TAMMY NGUYỄN**

HƯ CẤU KHÔNG THỂ THIẾU NECESSARY FICTIONS

NỘI DUNG | TABLE OF CONTENT

TIỂU LUẬN CỦA GIÁM TUYỂN ZOE BUTT:

Ai Ai Ai Ai Ai Ai Ai

Who Who Who Who Who Who Who Who.....trang T.2

ESSAY BY ZOE BUTT:

Ai Ai Ai Ai Ai Ai Ai

Who Who Who Who Who Who Who Who.....page T.12

Không gian của triển lãm 'Hư cấu Không thể thiếu' thuật lại câu chuyện về chàng Narcissus - kẻ chìm đắm trong tình yêu với chiếc mặt nạ chính mình mang để đối diện với thế giới. Chàng đầu thai dưới hình dáng bông hoa thủy tiên, dần dần hồi sinh ở vùng Đất này - nơi cảm thức về một lẽ phải hoàn hảo (nhưng đồng thời cũng méo mó) nắm quyền ngự trị. Nhiệm vụ của vùng Đất này là gì - bạn sẽ là người giải mã, bằng cách lần theo những tòa tháp, pháo đài, lối đi, xuyên qua những trật tự đầy tính tò mò. Ở phía xa, Tự nhiên lăm lờ quan sát cuộc chiến giữa lòng ham muốn của loài người và năng lượng tái sinh (nhưng đầy tính phá hủy) của chính nó. Bông hoa thủy tiên - cuối cùng, và một lần nữa - lại bị nuốt chửng bởi chính hậu duệ của mình.

.....

The circumference of the exhibition 'Necessary Fictions' tells a tale of Narcissus who falls in love with the mask he wears to the world. He is re-birthed as a daffodil and soon re-populates the Land. This is a land whose sense of rationality reigns supreme (though slightly askew), whose purpose is mapped for you to decipher, with its towers and fortresses and doorways providing curious order for its people. Beyond, Nature watches, as human desire struggles beneath its destructive renewal, the daffodil eventually consumed by its descendants, again.

TỔ CHỨC & TÀI TRỢ
ORGANIZED AND SPONSORED BY

THE FACTORY
CONTEMPORARY ARTS CENTRE

ĐỐI TÁC TRUYỀN THÔNG
PROMOTIONAL PARTNER **toong**

Ai Ai Ai Ai Ai Ai Ai Who Who Who Who Who Who Who

- Zoe Butt

‘Tôi tư duy, tôi tồn tại’¹. Và như thế, vào năm 1619, Descartes đã lật ngược thế cờ trong cuộc tranh luận về mối quan hệ giữa con người và ‘Thiên nhiên. Ít nhất là ở những nơi trên thế giới, nơi lưỡng đề của việc định nghĩa thế nào là ‘ý thức’ (hay, ai có ‘ý thức’) đã cung cấp cho con người cả một cơ cấu tổ chức khoa học, nhằm giúp họ thực thi quyền kiểm soát của mình. Cùng sự ‘ban hành’ của ‘sắc lệnh’ này, các ngành triết học và y học bắt đầu quá trình tỉ mỉ nghiên cứu tất cả các giống loài động – thực vật², cốt để hiểu hơn về cơ chế tồn tại và hoạt động của (cơ thể) con người (một phần là để giúp con người kéo dài tuổi thọ). Mặc dù các nhà khoa học đã nhận diện được những điểm tương đồng trong quá trình tiến hoá giữa loài người và các sinh vật được cho là không có ý thức (ví dụ, về mặt sinh hoá, cấu tạo xương, hay chức năng thần kinh), họ lại quá quyết rằng: chỉ loài người mới là ưu việt, vì chỉ giống loài này mới có khả năng hoài nghi và phản tư. Cách phân loại,

¹ Câu danh ngôn này lần đầu được xuất bản trong cuốn ‘Discourse on the Method of Rightly Conducting One’s Reason and of Seeking Truth in the Science’, một chuyên luận về triết học của René Descartes năm 1637. Nó được xem như một trong các tác phẩm có tầm ảnh hưởng nhất trong lịch sử triết học hiện đại phương Tây.

² Được biết đến như Cuộc cách mạng Khoa học (từ giữa thời kỳ Phục Hưng vào thế kỷ 16), quá trình khai sinh ra khoa học hiện đại này ở châu Âu đã tạo ra những khám phá vật lý, thiên văn học, sinh học. Tất cả đã đặt nền tảng cho tri thức thực nghiệm và một cách hiểu mới về Thiên nhiên. Kể từ đây, khoa học trở thành một ngành độc lập, tách rời khỏi thần học.

sắp xếp thứ bậc sinh học này đã được các nhà khoa học duy lý phương Tây ưu ái đặt ở vị trí chủ chốt, khu biệt (thử nghĩ tới những ảnh hưởng mà việc này đã gây ra: cách con người hình dung về giống loài của mình ngang hàng với Chúa; sự trỗi dậy của chủ nghĩa Thuộc địa; sự hằn sâu của ý thức phân biệt chủng tộc). Và như vậy, môi trường sinh thái của chúng ta cũng bắt đầu quá trình thoái hoá và huỷ diệt, kéo kèm theo là những hệ lụy xã hội và tâm lý. Nếu ta cho rằng động vật (tức, các sinh thể động) tồn tại mà không có ‘bản ngã’, thì số phận của thực vật (tức, các sinh thể tĩnh) còn thảm hại hơn, đặc biệt là trong bối cảnh chủ nghĩa Tư bản nắm quyền và quá trình công nghiệp hoá ngày càng bành trướng, khiến Trái đất cạn kiệt tài nguyên và chẳng thể phục hồi. Mang tựa ‘Hồ ái kỷ của Ai và Ai’, chuỗi tác phẩm của Tammy Nguyễn đóng vai trò như một chiêm nghiệm mang tính ẩn dụ về ham muốn của loài ngoài, về thứ tình yêu vị kỷ mà họ dành cho khát khao chế ngự chính nhận thức của mình về bản thân. Trong triển lãm đôi ‘Hư cấu Không thể thiếu’ cùng Hà Ninh, Tammy làm sáng tỏ những tai hoạ đến từ sự quy chụp sai lầm này, khi ta cho rằng: trí tưởng tượng là của riêng loài người. Dàn trải, đan xen xuyên suốt các tác phẩm, quyền năng tối thượng của Tự nhiên - ‘thiên lý nhãn’ của Đất Mẹ - rừng rực soi chiếu và thách thức Descartes, cùng những lập luận ngạo mạn của ông về cái tôi của con người.

Trong ‘Hồ ái kỷ của Ai và Ai’, qua 12 tác phẩm hội hoạ và một chuỗi điêu khắc di động được sắp đặt bao quanh không gian triển lãm theo trật tự tuyến tính, Tammy dựng nên câu chuyện giả tưởng của riêng mình về lòng ham muốn. Nó tồn tại song song, phản chiếu lại câu chuyện Lịch sử với tư tưởng duy lý dễ bề sai lệch mà ta vừa bàn tới ở trên. Câu chuyện của Tammy bắt đầu với một nhân vật nam - người dám gỡ bỏ lớp mặt nạ đang đeo để khảo sát hình ảnh mà

chính chàng phóng chiếu ra thế giới. Đắm chìm trong ảo ảnh này (một ảo ảnh chẳng thể đáp trả sự ngưỡng mộ mà chàng dành cho nó), chàng theo dấu những giọt nước mắt, khuấy động đại dương, du hành xuống vùng nước sâu, lần về tận xương tuỷ của Đất Mẹ. Từ dòng nước tuôn trào nơi miệng hang động, chàng tái sinh, thay dạng đổi hình; mắt chàng đầu thai thành những hạt giống hoa thủy tiên. Trong hình hài mới của mình, chàng - hay những đóa hoa thủy tiên cánh vàng xen trắng - sinh sôi nảy nở khắp mặt đất; màu của những cánh hoa tiếp với màu thổ hoàng của đất. Nhưng, với các thế lực Thiên nhiên 'gần như toàn năng' bao trùm toàn bộ vũ trụ này, các đóa hoa cứ thế úa tàn, chết dần chết mòn, dưới áp lực của nước và không khí; dưới những dãy núi băng đá hùng vĩ (lại vừa kết liễu thêm một kẻ thám hiểm liều lĩnh, ngây thơ); dưới những miệng núi lửa phun trào dung nham huỷ diệt; dưới vầng mặt trời thiêu đốt không thương tiếc những đứa con chính mình sinh ra. Những bàn tay đứt lìa với ra, vơ vét những dòng năng lượng đan xen nuôi sống mảnh đất này, nhưng sau cùng thì chính thiên lý nhân mới là chủ thể cai quản mọi nguyên tố, mọi sinh thể. Mĩa mai thay (như một thứ nghiệp chướng tất yếu), chàng – đóa hoa thủy tiên – (một lần nữa?) bị chính tổ tiên của mình 'ăn tươi nuốt sống'. Và thế là, Lịch sử lại tái diễn trong câu chuyện 'hư cấu phi-hư cấu' này, một tham chiếu tuyệt đẹp nhưng không kém phần hiểm độc về tình trạng quá độ thời nay của chủ nghĩa tư bản và nghiệp đoàn – tất cả đều tự phủ lên mình một lớp sơn thần thoại. Ở đây, Tammy thực chất đang ám chỉ đến hiện thực của chúng ta, một não trạng đương đại liên tiếp bỏ qua những bài học gửi gắm trong trường ca do Ovid sáng tác thứ từ thế kỷ thứ 8, 'Metamorphoses'³, tác phẩm kinh điển

³ Xem Cuốn số 3 trong bộ sách 'Metamorphoses' của Ovid (Stanley Lombardo dịch). NXB Hackett, Indianapolis/Cambridge, 2010.

đầu tiên dựng nên hình tượng người đàn ông vì vị kỷ mà bị hoá thân thành hoa thủy tiên.

Trong câu chuyện của Ovid, Narcissus là một chàng thanh niên tuấn tú nhưng luôn thờ ơ trước tình yêu mà người khác dành cho mình. Trong số những người theo đuổi chàng có nàng tiên núi mang tên Echo (hay, Tiếng Vọng). Một ngày nọ, cảm giác như có người đang theo mình, Narcissus quay lại hỏi ‘Ai đang ở đó thế?’, và Echo ngượng ngùng lặp lại lời người cô thầm thương trộm nhớ ‘Ai đang ở đó thế?’. Nhưng khi nàng bước ra từ sau lùm cây, những tưởng sẽ được ngã vào vòng tay Narcissus, thì chàng trai lại lạnh lùng xua đuổi nàng tiên nữ. Đau khổ với trái tim tan vỡ, Echo trở thành bóng ma lang thang trong rừng già. Nemesis, nữ thần của sự Trả thù, biết chuyện và quyết định trừng phạt Narcissus bằng cách dụ dỗ chàng trai đến một hồ nước để thỏa mãn cơn khát của chàng. Khi vừa nhìn thấy hình ảnh trẻ trai của mình in trên mặt hồ, Narcissus lập tức phải lòng cái bóng của chính mình. Quên luyến với bóng mình trên nước, chàng nhanh chóng nhận ra rằng hình ảnh phản chiếu kia không thể đáp trả tình yêu của chàng, và đau đớn hoá thân thành một bông hoa cánh vàng xen trắng, hay còn gọi là hoa thủy tiên.

Câu chuyện kinh điển trên về sức mạnh huỷ diệt của lòng ham muốn cá nhân và sự vị kỷ là tiền đề cho ý tưởng đằng sau bộ tác phẩm ‘Hồ ái kỷ của Ai và Ai’. Ở đây, Tammy nhìn nhận ham muốn như là mãnh lực thúc đẩy loài người đến bờ vực của sự suy đồi. Bằng chứng rõ ràng nhất cho sự suy đồi này là niềm tin gần như mù quáng của chúng ta vào khoa học và sự trỗi dậy của thời đại máy móc - cả hai đều là những sản phẩm tàn bạo do con người tạo ra. Thông qua việc chiêm nghiệm về cấu trúc cũng như sức mạnh của tình

yêu mà con người dành cho Thiên nhiên, Tammy đã tiến tới một nghịch lý rằng: chính tình yêu này đã dẫn đến quá trình diệt vong của Thiên nhiên. Ở bức họa cuối cùng (mang tựa *Ai Nguyễn Ai*), nghịch lý này được khắc họa dưới dáng hình một lời nguyện, khi nhân vật nam của chúng ta – chàng Narcissus - bị ‘con người’ ăn thịt. Vậy, liệu có tồn tại một kim chỉ nam đạo đức trong tình yêu, nếu như mỗi lần yêu lại là một lần ta tự ăn tươi nuốt sống chính mình?

Khái niệm ‘tự-ăn tươi nuốt sống’ là nguồn cảm hứng mạnh mẽ đối với Tammy, được thể hiện qua các quan sát của cô về hình ảnh tàn bạo và đáng sợ của Thiên nhiên trong cơn thịnh nộ của mình (ví dụ, cách mà áp lực trong không khí - gây ra bởi những cơn giông - lại đánh dấu khởi đầu của vụ mùa thu hoạch; hay cách mà những đám cháy - cùng những phó phẩm của chúng - lại giúp tái sinh chất dinh dưỡng cho đất đai). Ở tác phẩm *Trong Trạng thái Hoàn hảo*, Tammy khắc họa lại sự tàn bạo thiết yếu của Thiên nhiên qua một quang cảnh đầy nghịch lý: từ mặt đất trơ cằn, một cơn lốc hơi đột ngột phun lên; kế đó, một dòng xanh xao nhợt nhúa chảy quanh các đoá thủy tiên héo úa; bên trên, cuộc giao tranh giữa nước và khí đang vằn vữa trên trời (tác phẩm này lấy cảm hứng từ thời tiết bang Virginia dưới ảnh hưởng của hiệu ứng Kelvin Helmholtz⁴). Ở tác phẩm *Tiếng vọng từ đỉnh Mont Blanc du Tacul, vùng Nusantara*, neo đậu giữa làn sương màu nâu hôi thối, một ngọn núi tưởng tượng xuất hiện trên ở biển khơi Đông Nam Á cổ đại; nó cất tiếng vọng, gửi tình yêu tới đỉnh núi Mont

⁴ Một hiện tượng khoa học của sự mất cân bằng nguyên tố, diễn ra khi vận tốc của một chất lỏng tạo ra một giao diện tương tác nhất định giữa hai chất lỏng – có thể nhìn thấy trong các tụ hình các đám mây trong bức tranh này của Tammy Nguyễn. Tham khảo thêm: https://en.wikipedia.org/wiki/Kelvin-Helmholtz_instability

Blanc (là đỉnh núi cao nhất trong dãy Alps ở Thụy Sĩ). Ta có thể thấy rằng, ở đây, Tammy đã lồng ghép lòng ham muốn với sự cảm dỗ của của cái vật chất: cô phơi bày mong muốn leo cao và để lại dấu ấn, thói tham lam và nhu cầu chiếm lĩnh của con người. Cô cũng nhận thức rõ rằng: nếu trước kia các Đế quốc là những kẻ đã cướp đất đai tổ tiên cô, thì giờ đây các Tập đoàn tư bản đã thế chân chúng để tiếp tục quá trình bóc lột này (Nusantara, trong tiếng Java, được dùng để chỉ một cụm đảo trong Quần đảo Malay, nhưng giờ đã trở thành danh xưng phổ biến cho các doanh nghiệp).

Trong hình dung của Tammy, thế giới trở thành nơi trật tự quyền lực bị đảo lộn, nơi cuộc hỗn chiến giữa ai và ai, ‘Ai Ai Ai Ai Ai Ai’ làm chủ, đang diễn ra khốc liệt. Dòng chữ , ‘Ai Ai Ai Ai Ai Ai Ai’ được ngầm lồng ghép vào rất nhiều bức hoạ: nó ẩn mình trong những đám mây, những vết dung nham, hay tua leo của các loài cây; nó xuất hiện trong tiêu đề của vài tác phẩm, đồng thời, nó cũng song hành với trạng thái chuyển biến không ngừng của Narcissus trong mối tình với chính bản thân mình (kỳ lạ thay, chữ ‘Ai’ cũng có thể hiểu là ‘Ái’, nghĩa là ‘yêu’ trong tiếng Trung Quốc). Việc đặt câu hỏi ‘Ai’— một câu hỏi về danh tính, phận sự, và tình yêu — cũng đồng thời là câu hỏi về việc phân tranh quyền lực giữa Thiên nhiên và trí tưởng tượng loài người (chúng ta đừng quên rằng, khái niệm ‘ai’ – hay, cách chúng ta hình dung về ‘mình’, về ‘bản thân’ – là một đặc thù hoàn toàn mang ‘tính người’, thuộc về hành vi của con người).

Lời bạt cho câu chuyện viễn tưởng của Tammy là chuỗi tác phẩm mang tựa *Mòn Mỏi, Mỏi Mòn*. Đứng rải rác, các điều khắc này có cấu thành là những cây quạt, được ngụy trang thành các nhánh thủy tiên cỡ đại, dùng sức điện để thổi

‘sinh khí’ vào không gian triển lãm. Dưới sàn nhà, những mảnh gương nhỏ tán xạ ánh sáng và màu sắc, thuận theo di chuyển của các lồng quạt khi chúng quay. Những nhành thủy tiên này là phần tàn dư của Narcissus sau khi hóa thân. Chúng là những mẫu vụn, mà ở đó thân thể của chàng kiên trì bám trụ; chúng là những mảnh vỡ, mà ở đó hình ảnh phản chiếu của chàng luôn luôn phân mảnh. Thân thể của Narcissus, vì thế, được nhân lên gấp bội, chu du khắp chốn để được tái sinh và tự trở thành một dạng thực dân thuộc địa (ở đây, hãy thử nghĩ đến tác hại khôn lường của việc cấy trồng các giống thực vật ngoại nhập vào môi trường bản địa, đơn cử như giống lục bình hoa tím đang bóp nghẹt con sông Tonle Sap ở Campuchia). Nhưng, vẫn còn một tầng nghĩa đen tối nữa đằng sau những nhành hoa máy này, vì giờ đây, chúng vận hành nhờ vào nguồn năng lượng nhân tạo. Nói cách khác, Thiên nhiên đã được ‘cải thiện’ – với nguồn năng lượng nằm ngoài cơ thể ‘tự nhiên’ của nó – và trở thành điềm báo cho sự say mê đến ám ảnh của loài người với những sản phẩm nhân tạo và công nghệ biến đổi gen. Ta cũng có thể ‘đọc’ chuỗi điều khắc này như một tham chiếu trực tiếp, ám chỉ quá trình ‘vũ trang hóa’ Thiên nhiên (liệu đây có phải là gợi ý cho chương tiếp theo trong câu chuyện hư cấu của Tammy?) – một quá trình mà ở đó, tài nguyên bị quân sự hoá, bị tranh giành. Đây là một thực tế kinh hoàng mà nhiều cộng đồng sống ở các khu vực giàu tài nguyên trên thế giới đang phải hứng chịu (hãy nghĩ đến mục tiêu bán quân sự của việc sản xuất dầu cọ ở Nam Mỹ; cuộc chiến tranh vũ trang tranh giành lãnh thổ trên Biển Đông; hay những nạn đói khủng khiếp trong lịch sử xảy ra do nhu cầu trồng đay phục vụ chiến tranh Hoa-Nhật ở Đông Nam Á).

Trong các tác phẩm của Tammy Nguyễn, ta tìm thấy sự tôn trọng và kính phục, không chỉ qua cách cô xử lý các chủ

thể/chủ đề sáng tác, mà còn qua các chất liệu cô sử dụng. Ở hai tác phẩm *Trước cái Va, Va* và *Hờ hững Ngang qua, Ngang qua*, Tammy để các lá sắt màu xanh tự thân trải qua quá trình oxy hóa tự nhiên; từ đó, dần dần làm hé lộ các vệt màu cam. Cách xử lý chất liệu như trên đã giúp xây dựng những lớp ý nghĩa khác nhau xung quanh chủ đề Đất mẹ; bản thân những vệt loang cũng khiến ta gợi nhớ đến lớp trầm tích cổ xưa trong những tầng đất đá ẩn chứa vô vàn tri thức (như ở Hẻm núi Grand Canyon). Trên bề mặt các tác phẩm hội họa của Tammy, ta cũng được chứng kiến khả năng làm chủ đường nét điệu luyện của cô: cây bút lông ‘chỉ huy’ nhịp điệu; những nét cọ sống động xoay tròn quanh cặp xoáy lốc song sinh, tràn trề thành dòng nước mắt, loang lổ trên mặt nước phản sáng. Nỗ lực kiến tạo một cảm thức về nhịp điệu trong bút pháp của Tammy song hành với sự lặp đi lặp lại của các mô-típ xuất hiện trong các tự sự. Hình ảnh con mắt, bông thủy tiên, chữ ‘Ai’ – tất cả đều như một bài thơ haiku sống động để tri ân vô vàn các thi sĩ đã truyền cảm hứng cho Tammy trên chặng đường khám phá khái niệm tình yêu và những bản thể đáng sợ của nó. Các thiên tài như William Blake, Jonathan Swift và Ovid đóng vai trò như những cột mốc quan trọng, giúp xác lập nền tảng cho quá trình khám phá mối quan hệ giữa con người và Thiên nhiên qua ngôn ngữ và thi ca của Tammy. Kiên định với quan điểm: cần duy trì một bộ não ‘dễ thấm thấu’ như là kỹ năng cần thiết để học hỏi, qua bộ tác phẩm này, Tammy cũng thể hiện một hình thức thực hành hội họa đậm tính ‘thấm hút’, được thể hiện qua thủ pháp và cách thức xử lý chất liệu giấy của cô. Thích thú với khả năng thấm nước của giấy, Tammy kéo căng và độn giấy lên các phiến gỗ - một trải nghiệm mà cô hào hứng miêu tả như cách một cơ thể ‘bật kháng’ khi chất lỏng (màu nước, sơn vinyl, màu pastel, và lá sắt mỏng) được áp đi áp lại lên bề mặt của nó.

Bao trùm lên toàn bộ các biểu thị thị giác ở chuỗi tác phẩm ‘Hồ ái kỷ của Ai và Ai’ của Tammy Nguyễn là một cảm giác bế tắc, luẩn quẩn trong những hình dung và ý niệm do con người tạo nên: sự bất lực đáng trách của họ trong việc không thể rút ra bài học từ lịch sử; cách họ cương quyết gạt bỏ, để ngoài tai cảnh ngộ khốn khổ của các loài vật có/không có lương tri, cốt chỉ để thỏa mãn công cuộc phát triển, cơn thèm khát quyền kiểm soát và ham muốn trường sinh bất lão của mình. Như vậy, các tác phẩm của Tammy đóng vai trò như lời minh chứng cho sự vô giá của nguồn tài nguyên văn hoá – một nguồn tài nguyên được cấu thành từ các *hư cấu không thể thiếu*, có vai trò như những kim chỉ nam cho đạo đức làm người. Đồng thời, nghệ thuật của cô cũng hé lộ rằng: con người có thể dễ dàng thao túng và bóp méo các kim chỉ nam này, biến chúng thành công cụ, dưới ham muốn đề cao bản thân mình lên hàng thượng đẳng, trong chuỗi nguy biến rằng sự sinh tồn là chỉ dành cho kẻ nào mạnh nhất.

Ai Ai Ai Ai Ai Ai Ai

Who Who Who Who Who Who Who

- by Zoe Butt

*'I think, therefore I am'*¹, and thus Descartes, in 1619, turned tables on humanity's relationship to 'Nature' – at least in the part of the world where the dilemma of how to define what embodied 'consciousness' provided a scientific schema by which man could enact control. With such a decree, all manner of flora and fauna, with the view to better scientifically understand human mechanisms (and thus prolong their own mortality), became intensely medically and philosophically studied². Scientists identified an evolutionary likeness between humans and presumed non-thinking beings (ie. biochemistry; skeletal frames; cognitive function) yet they drew a superior line when it came to the human ability to doubt and reflect. Taxonomy was thus given a definitive exclusive measurement in the minds of these Western rationalists (which had tremendous impact on the way we visually relate to God, to our own species – think the rise of Colonialism and its implementation of

¹ First published in 'Discourse on the Method of Rightly Conducting One's Reason and of Seeking Truth in the Science', a philosophical treatise by Rene Descartes in 1637. It is arguably one of the most influential works in the history of modern Western philosophy.

² Referred to as the Scientific Revolution, this birthing of modern science took place in Europe from the mid Renaissance period (16th Century), such explorations of physics, astronomy, biology was to pave the way the rise of empirical knowledge and a new understanding of Nature – science became an autonomous discipline (separate to the study of God).

racism). And thus began the destruction and degradation of our physical environment, with vast psychological and social ramifications. If animate forms of life could arguably exist without an ego (ie. fauna), then the status of inanimate beings (flora) suffered even more astronomical annihilation, our planet today with irrevocable resource depletion due to the rise of Capital and its insidious expansion of industrialization. Tammy Nguyễn's series 'The Gazing Pool for Who and Ai', metaphorically ruminates on human desire and its narcissistic love affair with conquering its own perception of self. In this duo-exhibition with Hà Ninh Phạm, titled 'Necessary Fictions', Tammy Nguyễn illustrates the calamity of presuming imagination as only human, an assumption that comes back to bite, for here across myriad surface the interconnected force of Nature beams with an all-seeing eye, her multiple gaze boldly in challenge of Descartes and his superior claim of the human ego.

In 'The Gazing Pool for Who and Ai', across 12 paintings and a series of moving sculptural installations, hung chronologically on the circumference of the gallery space, Tammy conjures her own fantastical tale of desire that parallels this aforementioned History and the fallibility of its rationality. It begins with a man who dares to remove the mask he wears in order to examine the image he gives to the world. Enraptured by this illusion (an image that cannot return his adoration), he follows his tears distortion of the ocean of the world, which he journeys into, taking him to the core of Mother Earth. He is re-birthed through the uterine water-wells of a cave, transformed, his eyeballs having given seed to the daffodil. As this gold and white flower he begins to re-populate the land, his petals a near camouflage shade of yellow, which resonates with the land and its ochre skin. Tammy pictures these daffodils, often wilting, beneath

the 'near perfection' of Nature's elements as the pressure of water and air collide; as the majestic sublimity of frozen mountain peaks claim yet another ambitious, naive explorer; as tornadoes efficiently annihilate; as the sun mercilessly beats its rays on its offspring. Disembodied hands reach out attempting to grasp these interwoven elemental energies that empower this land, but in the end, the all-seeing eye controls elements and organism. Ironically (perhaps karmically), the daffodil is swallowed, ingested, (again?) by his ancestors. And so History repeats, for this is a tale of 'non-fiction fiction', a toxically beautiful referral to today's corporatist and capitalist extremism laced with the irony of mythological insight, for Tammy is indeed referring to the reality in which we now live, a conscience that has continuously failed to pay heed to the 8th Century classics of Ovid, whose epic 'Metamorphoses'³ poem first conjured the self-love of a man who became a daffodil.

In Ovid's tale, Narcissus, a man who knows his own beauty but cannot return the love it conjures for him in others, is being followed by a mountain nymph called Echo, who has fallen in love with him. He senses he is being followed and calls out 'Who's there?' to which Echo shyly repetitively replies 'Who's there?'. She eventually steps out and attempts to embrace him. But he gruffly tells her to leave him alone and she is left heartbroken, a ghost echo in the woods. Nemesis, the goddess of Revenge learns of his actions and thus tricks Narcissus into a glade, towards a pool to quench his hunting thirst. He discovers his own youthful image reflected in the pool and, not knowing it is his own image, immediately falls in love. Not wanting to

³ See Book 3 of Ovid's 'Metamorphoses' (translated by Stanley Lombardo). Hackett Publishing, Indianapolis /Cambridge, 2010.

leave this presence, he soon realizes that this image cannot return his adoration and so he melts into a gold and white flower - the daffodil.

This classic tale of the destructive power of self adoration and desire is what Tammy uses as conceptual frame in 'The Gazing Pool for Who and Ai', perceiving desire as the on-going driving force of human debasement, evidenced in our near blind faith in science and the rise of the machine (both human endeavors) having created a great violence on the world. Tammy embraces the irony of understanding man's love of Nature (studying its power, its structure) as leading to Nature's eventual demise, illustrated in the final painting as a curse (*Ai Cursed Ai*), where Narcissus is ingested by a human, thus questioning the moral compass of love if each time it equates to the devouring of self.

The idea of self-cannibalization is of compelling inspiration to Tammy, through the observation of Nature's wrath and form as a brilliant force to be reckoned (think of the way storm pressure systems provide the onset of harvest for crops; of how flame and its by-product can rejuvenate soil nutrient, as example). She satirically maps the irony of Nature's violent necessities in *In Perfect Conditions* where the barren earth farts as a green tepid mass lingers nearby with wilting daffodils under a sky with stunning battle between wind and rain (inspired by the Virginia weather climes of the Kelvin Helmholtz effect⁴). In *Echo of Mont*

⁴ A scientific phenomenon of element instability when velocity in a fluid creates a particular interface between two fluids – evidenced in cloud formations that appear in this particular painting of Tammy Nguyen. See https://en.wikipedia.org/wiki/Kelvin–Helmholtz_instability

Blanc du Tacul of Nusantara, a mountain imagined in the tropical historic South East Asian maritime world, echoes a love affair with Mont Blanc (the highest peak of the Swiss Alps), which here is anchored in a fetid brown watery haze. Here Tammy intertwines the human desire to conquer with the lure of Capital, mapping the desire to climb and leave a mark, with the urge to possess; aware that where it was once Empire that claimed land in her region of cultural ancestry, it is now Corporation that plunders (Nusantara being a Javanese word for a set of islands in the Malay Archipelago now trending as a name for corporate branding).

Tammy's worlding is a topsy-turvy picturing of the order of power, a resounding battle of 'Ai Ai Ai Ai Ai Ai Ai' (translated from Vietnamese as 'Who Who Who Who Who Who Who'). This phrase is secreted across many of these pictures as cloud formation, tornado imprint, plant tendrils; a word also present in much of the titling of these paintings, which falls in alliance with the artist's rendering of Narcissus as in constant transformation, in search of the love for himself (curiously the word 'Ai' in Chinese means 'love'). But the begging of 'who' — a questioning of identity, responsibility, love — is also a contest of power over another, between Nature and Imagination (for let's not forget that the concept of 'who' we imagine ourselves to be is a dimension deemed entirely human).

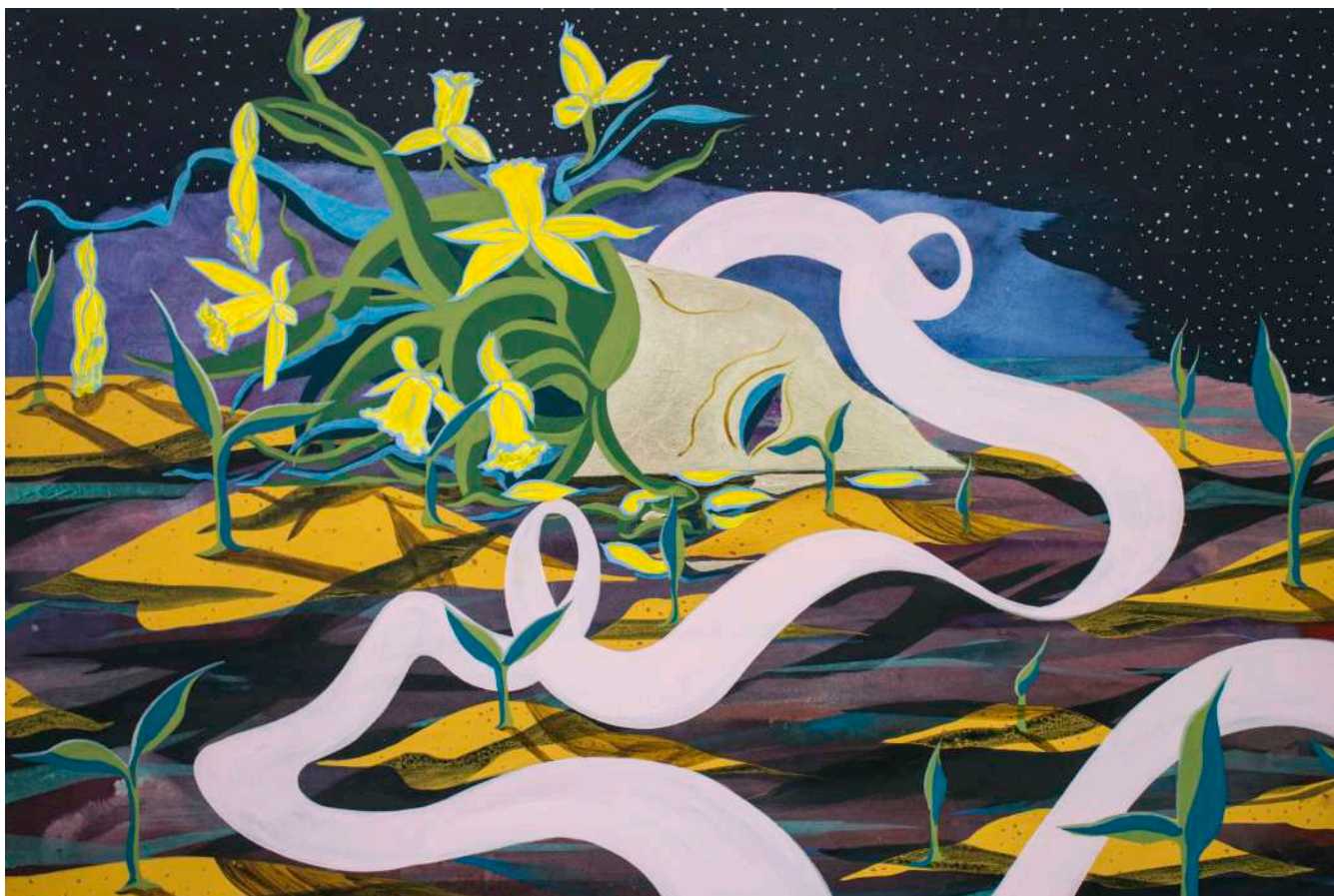
An epilogue to this little fantastical journey is *So Long, Long For*, a series of sculptures, composed of standing fan masked as blown up daffodil fronds, electrically breathing life into the gallery space. As the face of these fans rotate, small mirror shards on the ground refract light and color.

These daffodil fronds are the remnants of Narcissus, his daffodil body persisting in fragments, his reflection forever in pieces, his body transplanted across the world as its own kind of colonizer (recalling the myriad occurrence of introducing foreign plant species into indigenous habitat which has had some disastrous effects – think of the water hyacinth that is choking the Ton Le Sap river in Cambodia for example). But there is an additional insidiousness hinted with these mechanized fronds for they are now propelled by an alternate life force. Here, Nature is ‘improved’ — its energy force sitting outside its ‘organic’ matter — and thus the heralding of humanity’s dangerous obsession with artificiality and genetic engineering. But it is also a stark reference to the ‘arming’ of Nature (suggestive of a possible sequel narrative for the artist?), where the militarization of resource is of highlight, a horrifying reality for many communities in the resource laden regions of the world (think the paramilitary role in the production of palm oil in Latin America; the arming of the seas in territorial disputes in the South China Sea; or the historic famines caused as a result of war-demand for jute during the Sino-Japanese war in South East Asia).

In the work of Tammy Nguyễn there is respectful awe in the treatment of her subject matter, but also in its materiality. In *Before the Touch*, *Touch* and *Passing By and By*, her use of blue metal leaf allows its natural oxidation to take the fore as tinges of orange are revealed, giving layers to the subject of the Earth, these ripples recalling the wisdom of ancient rock formations such as the Grand Canyon. There is an adept mastery of line in these images also, as Tammy’s brush commands a rhythm across the surface of each, these brush marks with dynamic flow as they circle twin tornadoes, as eyes bleed, as water reflects. This attempt to

give rhythm to her brush is in synergy with the use of repetitive motif in her narrative - the eye, the daffodil, the 'Ai' – a kind of visual haiku in honor of the myriad poets that have influenced her exploration of love and its terrifying multiple. Masterminds such as William Blake, Jonathan Swift and of course Ovid are key landmarks in her foraging for words that has seen her mine man's relationship to Nature via the art of poetry. Ever vigilant of the need for an absorptive mind as an essential skill in learning, Tammy is also here proving her practice as absorptive with her handling of paper. In glee with its ability to handle water, here Tammy stretches and mounts paper to wood panel, an experience she excitedly describes as a body that 'bounces back' when liquid (such as watercolor, vinyl paint, pastel and metal leaf) is re-applied to its surface.

Across these myriad painterly gestures is a cyclic sense of human constructs and the reprehensible inability for humanity to learn from its past, to consider the plight of both conscious and non-conscious beings in its thirst for progress, control and immortality. The art of Tammy Nguyễn is testament to the invaluable resource of culture as a visual and textual set of necessary fictions that can provide an ethical compass with which to guide moral conduct, but her art also clearly reveals how easy it is for this compass to be instrumentalized, hoodwinked by the claim of our own image as supreme, argued as the survival of the fittest.



Sao Ta Chẳng Thể Với tới Người?

2019

Màu nước, sơn vinyl, màu pastel
và lá kim loại trên giấy trải dài
trên các tấm gỗ

61 x 91cm

Why Can't I Touch You?

2019

Watercolor, vinyl paint, pastel,
and metal leaf on paper
stretched over wood panels

61 x 91cm



Ai Ai Ai Ai Ai Ai Ai Ai

2019

Màu nước, sơn vinyl, màu pastel
và lá kim loại trên giấy trải dài
trên các tấm gỗ
152 x 183cm

Who Who Who Who Who Who Who

2019

Watercolor, vinyl paint, pastel,
and metal leaf on paper
stretched over wood panels
152 x 183cm



Ai Nguyễn Ai

2019

Màu nước, sơn vinyl, màu pastel và lá kim
loại trên giấy trải dài trên các tấm gỗ
50 x 40cm

Ai Cursed Ai

2019

Watercolor, vinyl paint, pastel, and metal leaf
on paper stretched over wood panels
50 x 40cm