កំណត់នៃនិពន្ធនាយក

ឧទ័យលេខនេះ យើងសូមឧទ្ទិសចំពោះមិត្ត Ingrid Muan ដែលបានធ្វើមរណកាលទៅនៅខែមករា ឆ្នាំ២០០៥ ហើយដែលធ្វើឱ្យគេឯងតក់ស្លុតក្រៃលែង។ យើងមានសំណាងខ្លាំងណាស់ដែលបានស្គាល់ ហើយបានប្រាស្រ័យការងារជាមួយ Ingrid ជិតមួយទសវត្សនៅស្រុកខ្មែរ។ ក្នុងលេខដំបូងបង្អស់នៃឧទ័យ ដែលផ្សព្វផ្សាយឡើងនៅឆ្នាំ២០០០នោះ Ingrid បានសរសេរអត្ថបទមួយជាមួយលោក លី តារាវុធ បង្ហាញឱ្យជនទូទៅស្គាល់អំពីផ្នែកកុលាលភាជន៍នៃមហាវិទ្យាល័យសិល្បៈសូនរូប, សាកលវិទ្យាល័យភូមិន្ទវិចិត្រសិល្បៈ។ លេខដំបូងនោះពាក់ព័ន្ធទៅនឹងប្រធានបទមួយមុខប៉ុណ្ណោះ ពោលគឺកុលាលភាជន៍។ រីឯអត្ថបទនោះពុំមែនរៀបរៀងឡើងដោយសារត្រូវនឹងចំណង់ចំណូលចិត្តប៉ុណ្ណោះទេ ប៉ុន្តែជាកាយវិការមួយដែលបង្ហាញពីទឹកចិត្តសាមគ្គីជាមួយមិត្តភក្តិ។ តពីនោះមក យើងធ្លាប់មានឱកាសប្រាស្រ័យប្តូរយោបល់គ្នាអំពីបញ្ហាវប្បធម៌នៅប្រទេសកម្ពុជា។ ការយកចិត្តទុកដាក់ក្នុងវិស័យនេះ មានការជំរុញគ្នាទៅវិញទៅមក ធ្វើឱ្យសកម្មភាពយើងម្នាក់ៗ ជួនកាលទៅមានភាពប្រហាក់ប្រហែលគ្នា ដូចជាការបង្រៀននៅ សាកលវិទ្យាល័យភូមិន្ទវិចិត្រសិល្បៈជាដើម។ មិនយូរប៉ុន្មាន Ingrid និងតារាវុធ ពង្រីកសកម្មភាពនោះបានធំជាងមុន ដោយបង្កើតវិទ្យាស្ថានសិល្បៈនិងវប្បធម៌ "រីយំ" ឱ្យចេញជារូបរាងឡើង។ ពេលនោះមានការផ្សព្វផ្សាយជាសាធារណៈតាមរយៈពិព័រណ៍មួយឱ្យឈ្មោះថា "ស្ថានភាព" នៅឆ្នាំ១៩៩៨។ ចំណែកខាងយើងខ្ញុំវិញ គឺយើងបានបង្កើតឧទ័យនេះឯងដែលពេលនោះយើងចាត់ទុកថាជាស្នូលខាងវិជ្ជា និងខាងស្រាវជ្រាវរបស់អាជ្ញាធរអប្សរា ដែលយើងទៅធ្វើការបម្រើតាំងពីមុនឆ្នាំ១៩៩៥ ពោលគឺឆ្នាំដែលមានព្រះរាជក្រិត្យបង្កើតឡើងតាមផ្លូវច្បាប់ម្ល៉េះ។ គំនិតរីយំនិងគំនិតយើងឃើញថាស្របគ្នា គឺធ្វើការផ្សព្វផ្សាយនៅស្រុកខ្មែរ ជាភាសាខ្មែរ អំពីវប្បធម៌ខ្មែរ។ រីឯបែបបទនិងមធ្យោបាយដែលយកមកប្រើតែងខុសគ្នា ជាការធម្មតា។ បែបបទ, ពេលវេលា, មធ្យោបាយដែលខុសគ្នានោះពុំសំខាន់អ្វីឡើយ ត្បិតគោលដៅដូចគ្នាពោលគឺបង្កើតមូលដ្ឋានស្រាវជ្រាវផ្សព្វផ្សាយ និងអប់រំផ្នែកវប្បធម៌។ ជំនឿដ៏មុតមាំក្នុងការងារនេះ Ingrid ពុំដែលបញ្ចេញឬនិយាយក្អេងក្អាងឡើយ គឺគាត់យកទៅប្រតិបត្តិឥតល្អៀង ក្នុងភាពស្រគត់ស្រគំ សមឱ្យអ្នកផងយកតម្រាប់តាម។

លេខនេះមានអត្ថបទ៤របស់ Ingrid ដែលពុំទាន់មានឱកាសផ្សព្វផ្សាយ ប៉ុន្តែដែលគាត់ធ្លាប់យកទៅធ្វើជាបាឋកថា នៅសន្និសិទផ្សេងៗក្នុងឆ្នាំ២០០៤និង២០០៥។ អត្ថបទទាំង៤នេះទាក់ទងយ៉ាងជិតស្និទ្ធទៅនឹងនិក្ខេបបទថ្នាក់បណ្ឌិតរបស់គាត់ ឆ្នាំ២០០១ នៅសាកលវិទ្យាល័យ Columbia ផ្នែកខាងប្រវត្តិសាស្ត្រសិល្បៈ ហើយដែលមានចំណងជើងថាCiting Angkor: the "Cambodian Arts" in the Age of Restoration 1918-2000 ។ យើងយក

មកផ្សព្វផ្សាយតាមលំដាប់ពេលវេលា និងលំដាប់ប្រធានបទស្រាវជ្រាវដែលយើងយល់ថា Ingrid បានធ្វើមក។

អត្ថបទជាដំបូងមានឈ្មោះថា Haunted Scenes: Painting and History in Phnom Penh ដែលប្រមូលផ្តុំគំនិតសំខាន់ៗនៃនិក្ខេបបទនោះ។ អ្នកនិពន្ធធ្វើការពិចារណាលើគំនិតនិងបែបបទ ដែលអាណាព្យាបាលបារាំងធ្វើឡើងដើម្បីរៀបចំនិងលើកតម្លៃ "សិល្បៈនៅក្នុងប្រពៃណីខ្មែរ" ជាពិសេសនៅក្នុងវិស័យគំនូរ។ ក្នុងនោះមានការសង្កត់ធ្ងន់ទៅលើការខិតខំបង្កើតថ្មីនៃរដ្ឋបាលបារាំង តែស្លាកស្នាមនិងលទ្ធផលអវិជ្ជមាននៃការងារទាំងអស់នោះមកទល់ពេលបច្ចុប្បន្ន ក៏លើកមកនិយាយដែរ។ អ្នកអានអាចឃើញថា ការរិះគន់ខ្លាំងដែល Ingrid ធ្វើឡើងចំពោះរដ្ឋបាលអាណាព្យាបាលបារាំង មានការទាក់ទងជិតស្និទ្ធនឹងទឹកចិត្តរបស់គាត់ក្នុងការលើកតម្កើងសិល្បៈខ្មែរសម័យឥឡូវនេះដែរ។ ពុំមែនជាការចៃដន្យទេ ដែលលោក Georges Groslier ធ្លាប់គិតគូអំពី "ក្បាច់" នៅដើមទសវត្ស១៩២០ក្នុងក្របខ័ណ្ឌនៃកម្មវិធី "បង្រស់" សិល្បៈខ្មែរឡើងវិញ ហើយដែលក្រោយមកវិទ្យាស្ថានរ៉ៃយំក៏បានរៀបចំពិព័រណ៍ព្រមទាំងផ្សព្វផ្សាយសៀវភៅអំពីក្បាច់ផងនោះ។

អត្ថបទ២បន្ទាប់មក គឺ Playing with Powers: the Politics of Art in Newly Independent Cambodia ព្រមទាំង States of Panic: Procedures of the Present in 1950s Cambodia សិក្សាអំពីវិស័យសិល្បៈដដែល ប៉ុន្តែនៅសម័យបន្ទាប់ពីឯករាជ្យមក។ ថ្វីត្បិតតែជាសម័យឯករាជ្យ អ្នកនិពន្ធក៏នៅតែយកចិត្តទុកដាក់យ៉ាងខ្លាំងទៅលើបរិបទសង្គម និងនយោបាយដដែល ត្បិតពេលនេះ "សង្គ្រាមត្រជាក់" និងនយោបាយដែលនៅជុំវិញនោះ ជះឥទ្ធិពលខ្លាំងមកលើសិល្បៈខ្មែរហើយ។ អាមេរិកាំងធ្វើសង្គ្រាមនៅប្រទេសវៀតណាម ហើយធ្វើការឃោសនាយ៉ាងខ្លាំងជុំវិញសង្គ្រាមត្រជាក់នោះ។ Ingrid សិក្សាអំពីឥទ្ធិពលទាំងនេះទៅលើវប្បធម៌នៅស្រុកដែលពាក់ព័ន្ធ បើនិយាយឱ្យច្បាស់ជាងនេះទៅទៀត ការសិក្សានោះពុំមែនស្តីពីប្រវត្តិសាស្ត្រសិល្បៈប៉ុន្មានឡើយ គឺពាក់ព័ន្ធច្រើនទៅនឹងប្រវត្តិសាស្ត្រ និងការវិវត្តន៍នៃសង្គមត្រង់ចំណុចសិល្បៈខ្មែរនេះឯងហើយ។ តាមពិតទៅ ចំណុចពិចារណានេះស្ថិតនៅក្នុងគំនិតធំទូលំទូលាយមួយ ដែលអ្នកនិពន្ធនឹងលើកយកមកនិយាយនៅអត្ថបទចុងក្រោយ ថាតើខ្មែរយល់ដូចម្តេចអំពីវប្បធម៌ខ្លួនឯង។ មានមនុស្សពនាក់ដែលអ្នកនិពន្ធលើកឡើងថាជាឧទាហរណ៍នៃអ្នកកសាងបង្កបង្កើតជំនាន់ "សង្គមរាស្ត្រនិយម"៖ ព្រះប្រមុខរដ្ឋ នរោត្តម សីហនុ (ដោយលើកយកខ្សែភាពយន្ត, ទស្សនាវដ្តី និងសាលពិព័រណ៍ផ្សេងៗមកជាទីពិចារណា), លោក វណ្ណ មូលីវណ្ណ (ស្ថាបត្យករខ្មែរទី១ដែលធ្លាប់សិក្សានៅបស្ចឹមបរទេស ហើយដែលបានផ្តល់មុខមាត់ថ្មីដល់សំណង់សាធារណៈផ្សេងៗនៅក្នុងប្រទេស), លោក ញ៉ឹក ឌឹម (អ្នកគំនូរដែលបានសិក្សានៅកម្ពុជាផង នៅសហរដ្ឋអាមេរិកផង ហើយដែលមនុស្សជាច្រើនចាត់ទុកថាជាគម្រូនៃ "សិល្បករខ្មែរសម័យថ្មី")។

អត្ថបទក្រោយបង្អស់មានឈ្មោះថា Selling Space: Socialism and Signage in Phnom Penh after the Khmer Rouge ។ អ្នកនិពន្ធសិក្សាអំពីសម័យក្រោយសង្គ្រាម ដោយផ្តោតការចាប់អារម្មណ៍ទៅលើផ្លាកសញ្ញាផ្សេងៗ

នៅក្នុងក្រុង។ នៅក្នុងអត្ថបទមុនគេបង្អស់ដែលមានឈ្មោះថា "Haunted Scenes…" ដែលបានពោលពីខាងលើនេះ Ingrid រិះគន់ទៅលើរដ្ឋបាលបារាំង ដែលគាត់យល់ថាបញ្ចៀសខ្មែរឱ្យនៅក្រៅការរៀបចំសិល្បៈឱ្យមកក្នុងភាពទំនើប។ ប៉ុន្តែគាត់គូសបញ្ជាក់ថា ជាមួយគ្នានោះ មានប្រតិកម្មផ្សេងៗ ដែលបានបង្កើតជាឥទ្ធិពលមកលើសិល្បៈទំនើបដែរ។ នៅទីនេះ Ingrid ពិចារណាតមកទៀតថា សិល្បៈដែលហៅថា "ប្រពៃណី", "វិចិត្រ", ព្រមទាំង "ចក្ខុវិស័យ" តើមានន័យថាដូចម្ដេចដែរ? គាត់យល់ថា "សិល្បៈ" ក្នុងសម័យបច្ចុប្បន្ននេះគ្មានជម្រៅអ្វីឡើយ គឺគ្រាន់តែបង្ហាញជាសម្បកក្រៅតែប៉ុណ្ណោះ។ គំនិតដែលនិយាយនៅក្នុង "Haunted Scenes" ក៏មានលើកនៅទីនេះទៀត ប៉ុន្តែមានការបញ្ជាក់បន្ថែម អំពីស្ថានភាពសង្គមនិងនយោបាយទូទៅ ដែលតែងតែជះឥទ្ធិពលខ្លាំងមកលើសិល្បៈ។ សំណេររបស់គាត់ត្រង់កន្លែងនេះមានភាពពិរោះពិសារពន់ពេក តែជាមួយគ្នានោះអ្នកនិពន្ធហាក់ដូចជាដកខ្លួនឆ្ងាយពុំយល់ស្របនិងការវិវត្តន៏នៃលោក។ Ingrid ដកខ្លួនថយពីទស្សនៈ ឬទ្រឹស្ដី "ម៉ាក្ស" ដែលខ្លួនគាត់បានសិក្សានិងជ្រួតជ្រាប ហើយដែលធ្លាប់មានឥទ្ធិពលលើ "ការសិក្សាអំពីសិល្បៈដែលភ្ជាប់ទៅប្រវត្តិសាស្ត្រសង្គម"។ សូម្បីតែ ការអប់រំនិងវប្បធម៌អាមេរិកាំង ដែលគាត់ធ្លាប់បានទទួល ក៏គាត់ដកឃ្លាឲ្យផុតពីនោះមកដែរ។ គាត់យល់ថា អ្វីៗហាក់ដូចជាឃ្លាតឆ្ងាយពីគ្នា ប៉ុន្តែតាមពិតគ្រាន់តែជាការភាន់ភ្នែកប៉ុណ្ណោះ៖ ភ្នំពេញសម័យសង្គមនិយម នាទសវត្ស១៩៨០ តាមពិតទៅពុំខុសអ្វីពីភ្នំពេញ ដែលជាក្រុងមូលធននិយមសព្វថ្ងៃនេះឡើយ។ ចំណុចសំខាន់ដែលគាត់យកមកពិចារណានៅត្រង់ថា តាមរយៈអ្វីៗដែលជាសម្បកក្រៅនោះ តើខ្មែរមើលឃើញអ្វីពិតប្រាកដ ហើយយល់យ៉ាងដូចម្ដេចដែរ? តើតូបទំនិញខ្មែរមួយ គ្មានផ្លាកសញ្ញាអ្វីសោះ ដែលស្ថិតនៅជាប់និងស្ថានីយប្រេង TOTAL ដែលមានផ្លាកសញ្ញាដូចគេស្គាល់ទូទៅពាសពេញពិភពលោកនោះ មានន័យដូចម្ដេចដែរចំពោះខ្មែរ?

ផុតអំពីចង្កោមអត្ថបទទាំង៤របស់ Ingrid មក មានអត្ថបទ៤ផ្សេងទៀតដែលអាចចាត់ទុកថា ជាចម្លើយទៅសំណួរផ្សេងៗដែលលើកឡើងនៅអត្ថបទចុងក្រោយនោះ។ ក្នុងអត្ថបទដែលមានចំណងជើងថា "ទោះជាយ៉ាងណាក៏ត្រូវមានសោភ័ណភាព" លោក ព្រាប ចាន់ម៉ារ៉ា ចាប់ផ្ដើមពិចារណាទៅលើចំណង់ចំណូលចិត្តមនុស្ស ដែលតម្រូវឱ្យវត្ថុអ្វីៗទាំងអស់ធ្វើឡើងជាទីត្រកាលភ្នែកផង។ វត្ថុខ្លះរៀបចំឡើងរាប់ម៉ោង, រាប់ថ្ងៃ, អាចរាប់អាទិត្យផង មិនតែប៉ុណ្ណោះ ត្រូវការព្រួតគ្នាធ្វើ ហើយចំណាយថវិកាថែមទៀត... ទើបយកទៅប្រើតែក្នុងរយៈពេលមួយខ្លីប៉ុណ្ណោះ ផុតពីនោះទៅបោះបង់ចោលលែងនឹកនា។ វត្ថុនោះមានច្រើនបែបយ៉ាង ដូចជារោងចាកសម្រាប់ចម្រើនអាយុមនុស្ស, ម្ឈូសដាក់សព, ពិនធ្វើពីក្រមួននិងគ្រាប់ស្រូវសម្រាប់តុបតែងជុកមុននឹងកោរចេញ, ចង្ហាន់ព្រះសង្ឃ...ជាដើម។ អ្នកនិពន្ធសង្កេតឃើញថា បើធ្វើអ្វីដើម្បីពិធី ឬមួយក្នុងបរិបទសក្ការៈលើសពីធម្មតា គេកាន់តែផ្ដោតអារម្មណ៏ខ្លាំងទៅលើសោភ័ណភាពនៃវត្ថុនោះជាងរបស់ធម្មតាទៅទៀត។

អត្ថបទបន្ទាប់មកឈ្មោះហៅថា The Life of the Ramayana in Ancient Cambodia: A Study of the Political, Religious and Ethical Roles of an Epic Tale in Real Time ដែលជាផ្នែកទី១នៃការសិក្សាអំពី

រឿងរាមាយណ៍នៅក្នុងប្រទេសកម្ពុជាសម័យបុរាណ និពន្ធដោយលោក ស៊ីយ៉ុន សុភារិទ្ធ។ អ្នកនិពន្ធប្រមូលចម្លាក់នានាមកប្រៀបធៀបនឹងសិលាចារឹកជាភាសាសំស្ក្រឹតដែលស្គាល់ទាំងអម្បាលម៉ាននៅប្រទេសខ្មែរ។ ការផ្គុំអត្ថបទសិលាចារឹកជាមួយចម្លាក់នេះ បង្ហាញឡើងទៅតាមលំដាប់លំដោយ ដែលគេយល់ថាមាននៅក្នុងរឿងរាមាយណ៍របស់វាល្មីកិនៅប្រទេសឥណ្ឌា។ លុះយករូបដែលប្រទះឃើញនីមួយៗមកតម្រៀបបន្តគ្នាតាមសម័យកាល គេអាចសង្ខេបយ៉ាងខ្លីមកថាខ្មែរនៅសម័យបុរាណស្គាល់ហើយនិយមឈុតណាខ្លះក្នុងរឿងរាមាយណ៍។ តារាងសង្ខេបនោះច្បាស់ជាមិនពេញលេញទេ ត្បិតយើងដឹងហើយថា យើងគ្មានសល់សិលាចារឹកណាមួយនិយាយរឿងរាមាយណ៍មួយចប់ឡើយ។ តាមពិតទៅអ្នកនិពន្ធចោទជាសំណួរឡើងថា តើពីមុនមកមានសំណេរអ្វីមួយដែលចប់ចុងចប់ដើមអំពីរឿងនោះនៅប្រទេសកម្ពុជាដូចគេស្មានដែរឬអ្វី? តើនៅជំនាន់ណាមួយនោះខ្មែរស្គាល់រឿងរាមាយណ៍ពេញលេញ ឬគ្រាន់តែស្គាល់ដាច់ៗតាមឈុតដោយមានការនិយមទៅតាមសម័យកាលខុសៗគ្នាឬយ៉ាងណា? ទិន្នន័យដែលប្រមូលបាន ហើយយកមករៀបចំនៅទីនេះហាក់ដូចជាបង្ហាញថាចំណុចណាខ្លះក្នុងចំណោមឈុតច្រើនរាប់មិនអស់នៃរឿងនេះ ដែលខ្មែរបុរាណស្គាល់ ហើយយកមកលាតត្រដាងដើម្បីបម្រើនយោបាយនិងសាសនា។ វិភាគលម្អិតតទៅទៀតនោះ អ្នកនិពន្ធនឹងបង្ហាញក្នុង ឧទ័យលេខ៧។

សិល្បវិទូ លី បូរ៉េត ក៏មានអត្ថបទមួយនៅទីនេះដែរ ឈ្មោះហៅថា Picture–Perfect Pairing: the Politics and Poetics of a Visual Narrative Program at Banteay Srei ដែលល្បងសិក្សាឱ្យបានក្បោះក្បាយ ដើម្បីយល់ថាចម្លាក់ខ្មែរដែលនិទានរឿង មានអ្វីមួយជាខ្សែគំនិតដើម្បីដើរតាម។ សំណួរនេះហាក់ដូចជាតមកអំពីសំណួររបស់លោក ស៊ីយ៉ុន សុភារិទ្ធដែរ។ ទិន្នន័យសំខាន់ដែលយកមកពិគ្រោះនោះ គឺចម្លាក់នៅប្រាសាទបន្ទាយស្រីដែលល្បីល្បាញថាមានបង្ហាញរឿងប្រកបដោយក្បូរក្បាច់រចនាយ៉ាងល្អិតគ្មានខ្ចោះ។ អ្នកនិពន្ធអះអាងថាឈុតផ្សេងៗដែលគេប្រទះឃើញនៅក្នុងសិល្បៈខ្មែរបុរាណ ហើយដែលឃើញថាពុំដែលយកមកបង្ហាញតគ្នាពីមួយទៅមួយតាមលំដាប់រឿងដែលពាក់ព័ន្ធនោះ ពុំមែនមានន័យថាសិល្បករជំនាន់មុនចោះយកឈុតមកបង្ហាញតាមអំពើចិត្តឡើយ បើពិនិត្យឱ្យល្អិតល្អន់ទៅឃើញថាគេយកឈុតនានាមកផ្គុំផ្គួគ្នាតាមសណ្ដាប់ធ្នាប់ម្យ៉ាង ដែលគាត់យល់ថាជា “កម្មវិធី” បង្ហាញរឿងនៅតាមប្រាសាទ។

នៅចុងបញ្ចប់មានអត្ថបទយ៉ាងខ្លីមួយរបស់លោក អាំង ជូលាន ដែលមានចំណងជើងថា Psychologie de l’artisan khmer : une petite pièce à verser dans le grand dossier ដែលជាកំណត់ហេតុត្រួសៗ អំពីចម្លាក់រូបស្រីស្នំនៅប្រាសាទប្រែ និងបន្ទាយប្រែ នៅអង្គរ។ កំណត់នោះឱ្យឃើញថា ជាងចម្លាក់បង្ហាញរូបស្រីទាំងនោះ ខុសៗគ្នាទាំងអស់ ជារាងកាយ, មុខមាត់ ហើយប្រហែលជាចង់បង្ហាញថាបុគ្គលិកលក្ខណៈខុសៗគ្នាផង។ មើលរូបទាំងនោះតែមួយភ្លែតទៅក៏អាចឃើញថា អ្នកច្លាក់អាចបញ្ចេញបញ្ចូលគំនិតយល់ឃើញរបស់ខ្លួន មានន័យថាជាសិល្បករពិតប្រាកដពុំមែនធ្វើអ្វីក្នុងបែបផែនតែមួយដូចៗគ្នា ឬចម្លងតាមគ្នាឡើយ។

ក្រៅអំពីការងាររបស់គាត់ជាសិល្បវិទូ និងជាអ្នកជំរុញឱ្យសិល្បៈខ្មែរមានសន្ទុះ Ingrid ក៏ជាអ្នកគំនូរមួយរូបដែរ។ នៅលើក្របសៀវភៅនេះ មានរូបភ្នែកមួយស្រង់យកមកពីរូបភ្នែកជាច្រើន ដែល Ingrid តម្រៀបតគ្នាបង្ហាញនៅក្នុងពិព័រណ៍មួយ។ កម្ពស់ដែលរូបទាំងនោះតាំង គឺខ្ពស់ល្មមត្រូវឱ្យអ្នកទស្សនាងើយមើលទៅលើទើបឃើញ។ លុះងើយទៅមួយសន្ទុះ ទើបអ្នកមើលឃើញថាភ្នែកនោះសម្លឹងចុះមកក្រោមមើលខ្លួន។ អ្នកស្រី Debra Diamond ដែលជាមិត្តភក្តិរបស់ Ingrid ហើយដែលបានជួយរករូបនេះឱ្យយើង ពោលថាភាពស្រគត់ស្រគំនិងភាពរីករាយនៃ Ingrid គឺនៅក្នុងរូបភ្នែកទាំងនោះឯង។

យើងខ្ញុំសូមថ្លែងអំណរគុណដល់អ្នកដែលបានជួយយើងក្នុងការរកឯកសារទាំងអម្បាលម៉ាន ដែលពាក់ព័ន្ធនឹង Ingrid នៅទីនេះ៖ Hildegard Muan, Michael Muan, Penny Edwards, Greg Muller, លី តារាវុធ្ឍ ព្រាប ចាន់ម៉ារ៉ា វណ្ណ សុវ៉ាន់នី Jelena Stojnavic, Anna Botta, John Clark, Anne Hansen, Kate Frieson, Nora Taylor ព្រមទាំង Joel Montague។

From the Editors

This volume of *Udaya* is dedicated to our friend and colleague Ingrid Muan, whose sudden death in January 2005 remains difficult to fathom. We had the good fortune to know and work with Ingrid in and on Cambodia for nearly a decade. In *Udaya*'s inaugural volume of the year 2000, Ingrid published, with co-author Ly Daravuth, a presentation of the Ceramics Section of Phnom Penh's Royal University of Fine Arts' Department of Plastic Arts. This article was not only a scholarly contribution to the thematic issue on Khmer ceramics, but also a gesture of solidarity. For years by then we had shared a commitment to critical thinking on Cambodian culture. This commitment was in many ways mutually incited and sometimes realized through pedagogical involvement in the renascent University of Fine Arts. It was further developed, for Ingrid and Daravuth, through the establishment of Reyum Institute of Arts and Culture, under the name of *Situations* in 1998, and for us, through the establishment of *Udaya* as the central research forum for APSARA, with which we had been involved since the 1995 inception of what was to become the national umbrella institution for managing Angkor. Publishing in Cambodia, on Cambodia and in Cambodian was a mutual goal, which we frequently discussed and attempted to realize with varying methods and means. If our approaches met and separated in different ways at different times, our interests remained common, wavering little from this initial commitment to grounding cultural and educational development in critical research. In the staggering energy, determination and discretion she brought to these endeavors, Ingrid will always remain an essential point of reference for us.

Four of Ingrid's unpublished conference papers constitute the first half of this volume. Presented in 2004-5, together these papers reflect the range of Ingrid's scholarly work in the last few years of her life. They are each grounded more or less directly in her Ph.D. dissertation, *Citing Angkor: the "Cambodian Arts" in the Age of Restoration 1918-2000*, submitted to Columbia University's History of Art Department in 2001. We have arranged them in the chronological and thematic order that Ingrid seemed to be following in her research.

The series opens with "Haunted Scenes: Painting and History in Phnom Penh," a piece which explicitly condenses much of Ingrid's dissertation work. This paper studies the ways in which the French colonial administration reshaped Cambodian "traditional arts," and painting in particular, in the very name of preserving them. Though focused on colonial innovations, the article traces the effects of these into the contemporary period. One can only feel that Ingrid's intense criticism of the colonial enterprise participated in an ongoing exploration of her own professional engagement in promoting Cambodian arts in the modern context. The concomitance of her

scholarly research into Groslier's early 20th-century "revival" of the Khmer ornamental tradition known as *kbach*, and the Reyum preparation of a book on the subject of *kbach* is only one of many complex exchanges which can be detected here.

In the next two pieces, "Playing with Powers: the Politics of Art in Newly Independent Cambodia" and "States of Panic: Procedures of the Present in 1950s Cambodia," Ingrid turns to the post-Independence period. While apparently shedding interest in the impact of French colonial intervention *per se*, she maintains a close eye on the broader socio-political context which continues to condition the development of the Cambodian arts at that time, namely the Cold War. Criticism is largely directed here at American imagery in Cambodia during the lead-up to the "Vietnam" war, as Ingrid gauges the relevance, meaning and influence Cold War propaganda had – or did not have – in and on local cultures. These pieces attend less to "art history" in traditional understandings of the discipline (with close study of the more formal aspects of formal artistic production, etc.) as they nonetheless continue to trace out a social history of the Cambodian arts. We can read this work as part of a larger project, more clearly delineated in the final article of the series included here, to better see how Cambodians see. Highlighted in these post-Independence pieces are three major "artisans" of the "Sangkum" period, (King) Sihanouk himself, with his films, magazines and exhibition halls, Vann Molyvann, Cambodia's first Western-trained architect who literally gave the country its modern public form, and Nhek Dim, a painter who trained in both Cambodia and the United States, and who remains for many the model of the "modern Cambodian artist."

The final paper in the series is "Selling Space: Socialism and Signage in Phnom Penh after the Khmer Rouge." Chronologically, Ingrid moves here to the post-war period, while thematically she broadens explorations into Cambodian "arts" to specifically consider signage in the city. In her critique of colonial distinctions made between fine arts and traditional craftwork laid out in "Haunted Scenes…," Ingrid saw an attempted exclusion of Cambodian participation in modernity as defined by the colonial power; yet she argues that this exclusion, along with reactions against it, rigorously participated in the formation of modern Cambodian arts. This first appeal to reassessing what constitutes modern art is pursued here with an analysis of sometimes troubling in-distinctions between the "traditional," the "fine" and, now, the visual arts. Reading contemporary "art" as surface without depth, as pure display, "Selling Space" thus continues on from "Haunted Scenes," but with an ever clearer orientation toward the socio-political conditioning of visual production. In this article Ingrid appears her most poetic, and her most estranged. She is self-consciously distant from Marxist perspectives which in one way or another have defined the socialist and post-socialist context in which she has become immersed in her work and life, and which have in many ways defined social histories of art in our times; yet she is at the same time intentionally

distancing herself from the prejudices and assumptions of her American upbringing. Through Ingrid's eyes we see apparent distinctions blur as the surfaces of 1980s socialist Phnom Penh are made to resemble the city's capitalist corporate surfaces emerging today. She seems to be searching for an alternative to these apparently opposed yet uncannily like viewpoints - for some sort of distinction to be found not in the traditional "traditional" but in a traditional less visible to the naked scholarly eye. Pondering the Cambodian storefront with no *sign* as we know it, adjacent to the totalizing corporate Total station sign we all know, Ingrid continues to ask: what and how do Cambodians see?

The other four articles in this volume can all be seen as attempts to answer these last questions. Preap Chanmara's "Beauty no matter what" opens with a reflection on the universality of desire for visual pleasure, along with the cultural specificity of canons of beauty. Preap is particularly concerned with the paradox of the finely crafted disposable object in contemporary Cambodia. Requiring hours if not days or weeks of preparation, intense collective labor and often significant financial input, these objects are used only briefly, sometimes under cover of night, and if not literally destroyed in their ritual use, discarded afterwards. The objects examined – from meditation pavilions, to coffins to hairpins to food offered to monks… - are all in one way or another associated with religious ritual, leading to the concluding speculation that the universal need for beauty can find its height of expression in the religious context.

Siyonn Sophearith's "The Life of the Ramayana in Ancient Cambodia: A Study of the Political, Religious and Ethical Roles of an Epic Tale in Real Time" is the first installment of an extensive study of the Indian epic tale, the Ramayana, in ancient Cambodia. This study first compiles iconographic depictions of and Sanskrit epigraphic references to episodes of the Ramayana throughout Cambodia's ancient period. Siyonn presents this material according to the narrative order of the presumed original Indian Valmiki Ramayana in an attempt to trace out a sort of "synopsis" of the tale as it would appear to have been known in early Cambodia. As there is no extant Ramayana text proper from ancient Cambodia, this synopsis is necessarily fragmentary. Siyonn indeed questions the prevailing scholarly notion of a lost "complete" text, and even the relevance of the notion of a singular linear narrative of the Ramayana as a whole in Cambodia at all, insofar as select episodes would seem to have been accorded preference over the course of time. The material collected and thus organized in this first article suggests which of the tale's uncountable episodes and themes were known and perhaps most widely exploited for political and religious prescriptive purposes in ancient Cambodia. In the second installment, to appear in *Udaya* 7, Siyonn analyzes the material in this light.

Art historian Boreth Ly's contribution, "Picture–Perfect Pairing: the Politics and Poetics

of a Visual Narrative Program at Banteay Srei," is a sustained attempt at understanding narrative logic in ancient Khmer sculpted reliefs. In this, he pursues issues raised in Siyonn's work. Ly takes as his point of focus the reliefs of tenth-century Banteay Srei temple, which are renowned for their refinement and iconographic precision as the earliest extant fully narrative sculpture in Khmer art. He argues that the long remarked non-linear nature of Khmer narrative in ancient stone sculpture should not be equated with arbitrary episodic representation; instead, he reads symbolic pairing of episodes as the principal ordering mechanism in what he sees as the temple's narrative "program."

The volume closes with « Psychology of the Khmer artisan : a small contribution to a complex problem." In this note Ang Chouléan takes a quick look at the devata of two adjacent temples at Angkor, highlighting ways in which the reliefs in question render remarkable diversity, both in terms of physique and individual personality; representation here may well render reality. "Diversity" thereby appears to allow for a sort of "flexibility" or "originality" on the part of the sculptor who, in the case of these two temples, does not refrain from expressing his personal vision of a range of women, at the very least in representing their various physiques.

Besides her work as an art historian and promoter of Cambodian arts, Ingrid Muan was also a painter. The cover image of this issue is a signature piece: one of many rectangular paintings of eyes (taken from European paintings) which Ingrid hung very high – or in niches – within an exhibition so that viewers would only gradually find these things looking down at them. As Ingrid's friend Debra Diamond, who has kindly provided us with this image, has said: Ingrid's reticence and sly humor are in them.

Our thanks are also extended to those who have assisted us in identifying and obtaining Ingrid's work published here: Hildegard Muan, Michael Muan, Penny Edwards, Greg Muller, Ly Daravuth, Preap Chanmara, Van Sovanny, Jelena Stojnavic, Anna Botta, John Clark, Anne Hansen, Kate Frieson, Nora Taylor and Joel Montague.

Note des éditeurs

Le présent numéro d'*Udaya* est un hommage à notre regrettée amie Ingrid Muan dont le soudain décès en janvier 2005 fut pour nous une stupéfaction. Pendant presque dix ans nous avons eu le bonheur de connaître Ingrid et de travailler avec elle au Cambodge et sur le Cambodge. Dans le tout premier numéro de notre journal publié en 2000, Ingrid fit avec Ly Daravuth la présentation de la section « Céramique » de la Faculté des Arts Plastiques, Université Royale des Beaux-Arts. Il ne s'agissait pas seulement d'une contribution scientifique de valeur à ce numéro thématique sur la céramique khmère, mais c'était aussi un geste de solidarité. Notre souci commun, dicté par la réflexion sur la culture khmère, ne cesse de s'affirmer depuis. Il faut dire qu'au départ cet engagement a trouvé son impulsion dans nos enseignements respectifs à l'Université Royale des Beaux-Arts. Chez Ingrid et Daravuth il s'est concrétisé dans la création de Reyum avec, pour sa toute première exposition en 1998, *Situations*, et pour nous dans la création d'*Udaya*, dont nous avons voulu faire le forum de recherche pour l'Autorité APSARA, l'organe national chargé de gérer Angkor. Notre but convergeait, qui ressortait de nos discussions et que nous essayions de traduire dans les faits avec des méthodes et par des moyens variés : publier au Cambodge, sur le Cambodge et en cambodgien. Si donc les approches peuvent différer, notre engagement reste le même car il répond à la volonté initiale de fonder la recherche et de la développer dans le pays même. Déterminée, pourtant discrète, mais toujours mue par une incroyable énergie à réaliser ses projets, Ingrid reste pour nous une référence.

Quatre textes d'Ingrid, élaborés pour différentes conférences mais non encore publiés, constituent la première moitié du présent volume. Présentés en 2004-5, ces textes reflètent les travaux de réflexion conduits dans les dernières années de sa vie. Plus ou moins directement, ils puisent leur source dans sa thèse de doctorat présentée à l'Université de Columbia, Département d'Histoire de l'Art, en 2001, thèse intitulée *Citing Angkor: the "Cambodian Arts" in the Age of Restoration 1918-2000*. Nous les présentons ici suivant ce qui nous semble être l'ordre chronologique et thématique de sa recherche.

La série commence avec "Haunted Scenes: Painting and History in Phnom Penh" qui, manifestement, regroupe les idées principales de la thèse. C'est un article qui traite de la manière dont l'administration coloniale française remodelait les « arts traditionnels », la peinture en particulier, sous couvert de leur « préservation ». Quoi que l'accent soit mis sur les innovations coloniales, l'auteur pointait du doigt les effets de ce remodelage dans la période contemporaine. On sent bien que les critiques d'Ingrid, sévères il faut bien le dire, sur l'entreprise coloniale étaient formulées dans un contexte où elle-même se questionnait sur la ou les voies à adopter, en réponse à son

engagement personnel de valoriser les arts du Cambodge contemporain. En témoigne, pour ne prendre que ce seul exemple, la concomitance de sa réflexion sur les efforts entrepris par Georges Groslier au début du 20ème siècle pour le « renouveau » des traditions ornementales et la préparation par Reyum du livre intitulé *Kbach* (motifs ornementaux).

Avec les deux articles qui suivent, "Playing with Powers: the Politics of Art in Newly Independent Cambodia" et "States of Panic: Procedures of the Present in 1950s Cambodia", la réflexion d'Ingrid portait sur le Cambodge après l'Indépendance. L'impact de l'intervention coloniale n'était plus directement évoqué, mais Ingrid braquait toujours son regard sur le contexte socio-politique qui ne cessait de conditionner les arts cambodgiens, cette fois-ci la « guerre froide ». Dirigeant ses critiques contre l'imagerie américaine au Cambodge durant la montée croissante de la « guerre du Vietnam », Ingrid tentait de jauger la pertinence, le sens ainsi que les effets de la propagande autour du thème de la guerre froide sur les cultures locales. Ces deux articles tiennent moins de l' « histoire de l'art » dans l'acception habituelle du terme (les productions artistiques en elles-mêmes, par exemple) qu'à l'histoire sociale des arts khmers. On peut les regarder comme faisant partie d'un projet plus vaste, qui se précisera avec le dernier texte de la série, et qui tente de comprendre la perception des Khmers. Trois « artisans » de la période du « Sangkum » sont particulièrement mis en relief : (le roi) Sihanouk lui-même, avec ses films, ses revues et ses salles d'exposition, Vann Molyvann, le tout premier architecte khmer ayant fait ses études en Europe et qui a donné des allures modernes aux bâtiments et constructions publics, Nhiek Dim, peintre formé à la fois au Cambodge et aux Etats-Unis et qui, pour beaucoup, demeure le modèle d' « artiste cambodgien moderne ».

Le dernier texte s'intitule « Selling Space: Socialism and Signage in Phnom Penh after the Khmer Rouge ». Poursuivant la chronologie, Ingrid en vient à la période d'après-guerre, orientant le thème vers les « arts » à travers les affichages de toutes sortes dans la ville. Dans « Haunted Scenes… » l'auteur critiquait la distinction coloniale entre beaux-arts et artisanat traditionnel, y voyant une tentative d'exclusion des Khmers de l'entreprise de la modernisation des arts. Par contre coup, selon elle, les réactions ne manqueront pas de participer à formuler cette modernité. Ici Ingrid poursuit le débat sur la classification des arts. Finalement qu'est-ce qui est « traditionnel », « beau » et, aujourd'hui, « visuel » ? Elle voit dans « l'art » contemporain des surfaces sans profondeur – une sorte de mouvement n'ayant pour finalité rien d'autre que l'exhibition. « Haunted Scenes... » se continue ici, mais en précisant les vues sur les conditions socio-politiques de la production des arts visuels. Le texte prend une allure poétique alors que son auteur apparaît comme distancée par rapport au monde. Consciemment Ingrid se démarque des perspectives marxistes qui, d'une manière ou d'une autre, ont façonné un certain monde dans lequel baignent ses recherches, tout comme simplement sa vie – perspectives qui ont également défini l' « histoire sociale de l'art »,

surtout dans le monde anglo-saxon de notre époque. En même temps elle prend des distances vis-à-vis de son éducation américaine. Aux yeux d'Ingrid les choses ne sont distinctes qu'en apparence, car elles s'embrouillent : les surfaces du Phnom Penh socialiste des années 1980 ressemblent finalement à celles de la ville capitaliste qui émerge aujourd'hui. Ingrid semble chercher une alternative à ces points de vue apparemment opposés mais étrangement semblables, et qui serait à trouver non plus dans le « traditionnel » traditionnel, mais dans un traditionnel pas toujours clairement visible à l'œil nu du chercheur. Méditant sur le magasin cambodgien sans *enseigne* – comme cela arrive souvent – jouxtant la station service Total avec son panonceau connu de par le monde, Ingrid continue de questionner : que voient les Cambodgiens ? Et comment voient-ils ?

Les quatre autres articles de ce volume apparaissent comme des esquisses de réponses à ces dernières questions. Avec « La beauté, quoi qu'il en soit », Preap Chanmara traite de ce besoin, somme toute universel, de donner de la beauté aux objets, chaque culture selon ses canons. L'auteur met en particulier l'accent sur le paradoxe de la nécessité esthétique et le caractère éphémère de certains objets, paradoxe observé dans le Cambodge d'aujourd'hui. Le nombre d'heures, de jours, voire de semaines, bref le temps mis à les confectionner est sans commune mesure avec la brièveté de leur utilisation rituelle, et cela sans même parler de l'effort collectif et des dépenses financières qu'ils occasionnent. Très divers, ces objets vont des pavillons de méditation aux broches à cheveux utilisés le temps du rite, des cercueils aux plats de nourriture destinés aux moines bouddhistes… Et l'auteur de conclure que plus la fonction et l'usage s'affirment comme rituels ou relatifs au sacré, plus la préoccupation esthétique est flagrante.

L'article de Siyonn Sophearith "The Life of the Ramayana in Ancient Cambodia: A Study of the Political, Religious and Ethical Roles of an Epic Tale in Real Time" constitue la première livraison d'une étude intégrale sur le Ramayana dans l'ancien Cambodge. A ce stade l'auteur rassemble le matériau iconographique et les passages épigraphiques sanskrites correspondant à différents épisodes de l'épopée. Il les présente selon l'ordre narratif présumé du Ramayana de Valmiki, essayant de dresser un « synopsis » de l'histoire telle que les Khmers l'auraient assez tôt connue. Un tel synopsis est forcément fragmentaire, étant donné qu'aucun texte complet qui aurait existé dans l'ancien Cambodge ne nous est parvenu. Et précisément Siyonn Sophearith se demande si l'idée d'un texte « complet » qui se serait perdu est vraiment fondée, et si même l'idée d'une ligne narrative continue ayant prévalu dans le Cambodge ancien est pertinente. Car il lui semble bien que préférence était donnée à tel et tel épisodes, à en juger par leur récurrence dans les matériaux collectés. La seconde et dernière livraison, à paraître dans *Udaya* 7, consistera dans l'analyse de ceux-ci.

"Picture–Perfect Pairing: the Politics and Poetics of a Visual Narrative Program at

Banteay Srei," est une contribution de l'historien de l'art Boreth Ly qui essaye de saisir la logique de la narration des bas-reliefs, poussant ainsi plus avant les questions soulevées dans l'article de Siyonn Sophearith. Les reliefs étudiés sont de Bantéay Srei, monument du 10ème siècle célèbre pour ses sculptures narratives d'un grand raffinement, les toutes premières de l'art khmer. L'auteur soutient que le caractère non-linéaire de l'art narratif chez les sculpteurs khmers n'est pas le résultat d'un quelconque choix arbitraire de tel ou tel épisode. En termes de « programme narratif », il dit avoir décelé le mécanisme d'ordonnancement consistant à présenter les épisodes par « paires ».

Le volume se termine avec « Psychologie de l'artisan khmer : une petite pièce à verser dans le grand dossier », courte note d'Ang Chouléan qui propose de jeter un bref coup d'œil sur les devatâ de deux temples mitoyens, à Angkor, et qui souligne que ces femmes du palais sont montrées dans la diversité de leurs physiques et de leurs personnalités, comme on pourrait l'imaginer dans la réalité. « Diversité » autorise par conséquent « marge de manœuvre » du sculpteur qui, dans le cas de ces deux temples, n'hésite pas à exprimer sa vision personnelle de la gamme de femmes, du moins en ce qui concerne le physique.

Mis à part ses travaux d'historienne de l'art et de promotrice des arts cambodgiens, Ingrid Muan était aussi peintre. L'image sur la couverture du présent numéro est signée d'elle. C'est l'un de ces carrés enfermant chacun un œil, reproduit à partir des peintures européennes, qu'elle accrochait à une certaine hauteur de sorte que le visiteur, levant la tête pour les regarder, sente progressivement que c'est lui-même qui était scruté par ces yeux. Comme le dit son amie Debra Diamond, qui nous a aimablement communiqué cette image : la réserve d'Ingrid et son fin humour y sont présents.

Nos remerciements vont aussi à tous ceux et celles qui nous ont aidés à identifier et à nous procurer les travaux d'Ingrid ici publiés : Hildegard Muan, Michael Muan, Penny Edwards, Greg Muller, Ly Daravuth, Preap Chanmara, Van Sovanny, Jelena Stojnavic, Anna Botta, John Clark, Anne Hansen, Kate Frieson, Nora Taylor et Joel Montague.