raiding the archives • The 6th Bangkok Experimental Film Festival

BEFF 6

raiding the archives

เทศกาลหนังทดลองกรุงเทพครั้งที่ 6

ตะลุยคลัง

24 January - 5 February 2012 • 24 มกราคม - 5 กุมภาพันธ์ 2555

เทศกาลหนังทดลองกรุงเทพครั้งที่ 6 : ตะลุยคลัง

The 6th Bangkok Experimental Film Festival:

Raiding the Archives

www.beffbeff.com
www.facebook.com/bangkokexperimentalFF

เทศกาลหนังทดลองกรุงเทพครั้งที่ 6 : ตะลุยคลัง
The 6th Bangkok Experimental Film Festival : Raiding the Archives

เลขมาตรฐานสากลประจำหนังสือ ISBN 978-616-7158-30-3

บรรณาธิการ อาดาดล อิงคะวณิช
Editor May Adadol Ingawanij

กองบรรณาธิการ แมรี่ ปานสง่า, ไอดา อรุณวงศ์, วริศา กิตติคุณเสรี
Editorial Team Mary Pansanga, Ida Aroonwong, Warisa Kittikunseri

ออกแบบปก นารีรัตน์ สมพงษ์
Cover Design Nareerat Somphong

จัดพิมพ์โดย สำนักพิมพ์อ่าน
Printed by Read (Aan) Publishing
www.readjournal.org

© 2013 The 6th Bangkok Experimental Film Festival
Printed in Thailand

สารบัญ | Table of Contents

ความเป็นมาของ BEFF โดย กฤติยา กาวีวงศ์ 5

About BEFF by Gridthiya Gaweewong 8

บทนำ: BEFF6 กาลเทศะของเทศกาลหนังทดลอง โดย อาดาดล อิงคะวณิช 10

Introduction: The Time of BEFF6 by May Adadol Ingawanij 36

บันทึกทีมภัณฑารักษ์ | Curators' Research Diaries

เรื่องเล่าที่ถูกลบเลือน จาก Hanoi DOCLAB โดย วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา 62

A Chronicle Tape Recorded Over by Wiwat Lertwiwatwongsa 69

บันทึกการค้นคว้าหอภาพยนตร์ในไต้หวันและฮ่องกง โดย จอร์จ คลาร์ค 77

Dispatches from the Archives in Taiwan and Hong Kong by George Clark 92

อุษาคเนย์ใต้ฟ้าสี "โกดักโครม" โดย ริชาร์ด โลเอล แมคโดโนลด์ 105

Southeast Asia in Kodachrome by Richard Lowell MacDonald 110

จดหมายถึงบ้านจาก Dutch East Indies โดย บริจิต เปาโลวิทซ์ 114

News for Home by Brigitte Paulowitz 120

ประวัติศาสตร์ส่วนรวม โดย อาดาดล อิงคะวณิช 125

Home Movies, Our History by May Adadol Ingawanij 131

ไปดูหนังที่หอภาพยนตร์อินโดนีเซีย โดย บริจิต เปาโลวิทซ์ 136

At the National Archives of Indonesia by Brigitte Paulowitz 139

ชวนคิดชวนคุย | Thought Pieces

Angry Young Girl กับยุคผลัดแผ่นดิน โดย ไอดา อรุณวงศ์ 144

The Angry Young Girl and the Twilight Era by Ida Aroonwong 154

World Without End: สากลโลกและสยามประเทศในทศวรรษ 2490 โดยริชาร์ด โลเอล แมคโดโนลด์ 162

World Without End: The World and Siam in the 1950s by Richard Lowell MacDonald 170

An Escalator in World Order โดย วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา 176

An Escalator in World Order by Wiwat Lertwiwatwongsa 182

ภาพจำยามเยาว์ โดย ริชาร์ด โลเอล แมคโดโนลด์ 188

Studies of a Singapore Childhood by Richard Lowell MacDonald 196

BEFF6 Programmes

From the Archives 204

BEFF6 Presents 219

Open Call 236

Conversations 246

BEFF6 Touring Programmes 249

The BEFF6 Team 254

Acknowledgements 255

Sponsors & Supporters 256

ความเป็นมาของเทศกาลหนังทดลองกรุงเทพ

กฤติยา กาวีวงศ์
ผู้อำนวยการเทศกาลหนังทดลองกรุงเทพ และหนึ่งในผู้ก่อตั้งเทศกาล

เทศกาลหนังทดลองกรุงเทพ (BEFF) ก่อตั้งเมื่อปี 2540 โดยเป็นโปรเจ็กต์แรกๆ ของกลุ่มศิลปินและภัณฑารักษ์อิสระ Project 304 จุดมุ่งหมายคือมุ่งสร้างพื้นที่ท้องถิ่นให้กับหนังทดลอง

BEFF1 เปิดตัวด้วยหนังและวิดีโอทดลอง 50 เรื่องจากศิลปินท้องถิ่นและต่างชาติ ก้าวขึ้นมาเป็นพื้นที่ทางเลือกสำหรับหนังนอกกระแส BEFF2 ซึ่งจัดขึ้นในปี 2542 มีหนังส่งมาเข้าร่วมมากกว่า 150 เรื่องจากทั้งในและนอกประเทศ BEFF3 ใช้นามว่า Digital Orgy จัดในปี 2544 โดยมุ่งเน้นร่วมมือจัดโปรแกรมกับภัณฑารักษ์นานาชาติ BEFF4 จัดที่สวนลุมพินีช่วงปี 2548 ภายใต้แนวคิด Democrazy

ภัณฑารักษ์ของ BEFF5 ซึ่งจัดขึ้นในปี 2551 คือนักทฤษฎีศิลปะ เดวิด เทห์ โดยครั้งนั้นได้รับทุนจัดเทศกาลจาก Multimedia Arts Asia Pacic ในออสเตรเลีย โปรแกรมเทศกาลเล่นกับนัยประหวัดของวลีที่ว่า The More Things Change... พ้องรับภาวะวิกฤติการเมืองไทย เทศกาลจัดกลุ่มงานแสดงว่าด้วยวัฏจักรหลายรูปแบบที่มีส่วนกำหนดโครงสร้างและประสบการณ์ชีวิตในยุคปัจจุบัน เช่น วัฏจักรทางการเมือง เศรษฐกิจ วัฏจักรทางจิตวิญญาณหรือในแง่สุนทรียะ

แคตาล็อกเล่มนี้ผลิตขึ้นเพื่อเป็นอนุทินเทศกาล BEFF6 ซึ่งได้รับทุนค้นคว้าจาก Asia Europe Foundation เทศกาลครั้งนี้เปิดตัวเมื่อต้นปี 2555 หนึ่งปีเศษหลังเหตุเมษา-พฤษภาเลือด ท่ามกลางวิกฤติว่าด้วยนิยามอธิปไตยการเมือง ภัณฑารักษ์ของเทศกาลคือนักทฤษฎีภาพยนตร์ อาดาดล อิงคะวณิช จัดโปรแกรมภายใต้ชื่อว่า

ตะลุยคลัง หรือ Raiding the Archives แสดงถึงหลายรูปแบบวิธีที่ภาพเคลื่อนไหวรื้อถอนจารีตเรื่องเล่าและขุดคุ้ยความทรงจำที่ถูกถมทับ เพื่อสนองตอบห้วงเวลาอันตรายทางการเมือง

หลังจากที่จัดมาได้ถึงหกครั้งในช่วงเกือบสองทศวรรษที่ผ่านมา เทศกาลหนังทดลองกรุงเทพก็ได้ก้าวขึ้นมาเป็นฟันเฟืองสำคัญในการเชื่อมต่อ สร้างเครือข่าย ระหว่างกลุ่มคนทำหนังและศิลปินอิสระในไทย กับบรรดาหน่วยงาน กลุ่มภาพเคลื่อนไหว และกลุ่มศิลปินทั้งในระดับภูมิภาคและทั่วโลกที่มีแนวคิดพ้องกัน นอกจากนั้น BEFF ยังมีบทบาทสำคัญในฐานะหนึ่งในเทศกาลหนังที่ส่งแรงกระตุ้นสร้างชุมชนผลิตภาพเคลื่อนไหว หนังทดลอง และหนังอิสระ ทั้งในกรุงเทพฯ และในพื้นที่ต่างๆ ทั่วประเทศ ซึ่งกิจกรรมสัมพันธ์เชื่อมต่อกับกลุ่มศิลปินและคนทำหนังทั่วประเทศ คือจุดมุ่งหมายสำคัญขั้นต่อไปของเทศกาล

ในระดับภูมิภาคเอเชียและนอกเหนือจากนั้นทั่วโลก BEFF ได้รับการยอมรับในแง่ตัวกลางช่วยสนับสนุนเผยแพร่ผลงานของศิลปินภาพเคลื่อนไหวอิสระและหนังทดลองท้องถิ่นในเวทีข้ามชาติ ซึ่งในแง่นี้ BEFF4, BEFF5 และ BEFF6 ได้กรุยทางไว้เป็นอย่างดี โดยได้รับเชิญไปฉายโปรแกรมหนังและร่วมเสวนาแลกเปลี่ยนในสหรัฐฯ (Redcat, Walker Art Center, Harvard University), ไอร์แลนด์ (Pallas Studio, G126), อังกฤษ (University of Westminster, TAIL), โปแลนด์ (Kino Lab), เยอรมันนี (Asian Hot Shots), โครเอเชีย (Video Vortext 4), เกาหลีใต้ (Experimental Film and Video Festival), มาเลเซีย (Bombay Sapphire Art Project, KLEX), สิงคโปร์ (Future Perfect), ออสเตรเลีย (Judith Wright Center for Contemporary Art, MAAP, Australian National University), นิวซีแลนด์ (City Gallery Wellington, University of Auckland) และอื่นๆ อีกหลายประเทศ

สำหรับเทศกาลครั้งต่อไปในอนาคต คือ BEFF7 จะมี แมรี่ ปานสง่า ทำหน้าที่เป็นภัณฑารักษ์ ติดตามรายละเอียดของ BEFF7 ได้ที่หน้าเว็บไซต์ของเรา www.beffbeff.com หรือ www.facebook.com/bangkokexperimentalFF และโปรดติดตามโปรเจ็กต์ระยะยาวอื่นๆ ที่เทศกาลกำลังเตรียมการเพื่อช่วยสนับสนุนการเผยแพร่ผลงานของศิลปินไทยในภูมิภาคและทั่วโลก อาทิเช่นฐานข้อมูลเว็บไซต์เกี่ยวกับผลงานผลิตภาพเคลื่อนไหวทดลองในไทย เป็นต้น

About BEFF

Gridthiya Gaweewong

BEFF Director and Co-founder

The Bangkok Experimental Film Festival (BEFF) was founded in 1997 as one of the first major projects undertaken by the non-profit artists and curators initiative Project 304, with the aim of rectifying the lack of local platforms for experimental film.

In the festival's first year, 50 experimental film and video works, from local and international artists, provided fresh alternatives to the mainstream cinema experience. In 1999, the second BEFF attracted over 150 entries from Thailand and abroad. BEFF3: Digital Orgy, in 2001, focused on collaborations with international curators. BEFF4 took place in 2005 at Lumphini Park under the theme Democrazy. The Singapore-based art theorist David Teh curated BEFF5 in 2008 around the theme 'The More Things Change...,' with major funding from MAAP – Multimedia Arts Asia Pacific (Australia). Responding to a politically fraught climate in Thailand, BEFF 5 focused on the cycles – political, economic, spiritual and aesthetic – that shape contemporary life.

This catalogue is an archive of the festival's sixth edition. Organised with research funding from the Asia-Europe Foundation, BEFF6 opened in 2012 over a year after the massacre of protestors in Bangkok and amidst a profound crisis of sovereignty. Curated by the London-based film theorist May Adadol Ingawanij under the theme of Raiding the Archives, BEFF6 explored various ways in which moving image practices engage with the politics of memory at moments of danger.

Over its six outings to date, BEFF has organically assumed a pivotal role in linking the independent film and art communities of Thailand with sympathetic organisations, independent moving image and artists groups in the global and regional network. BEFF has also been playing a central role in transforming and invigorating burgeoning independent and experimental moving image communities in Bangkok, as well as, increasingly, beyond the capital.

Known throughout Asia and beyond for its strong support of independent and experimental moving image practices, BEFF has helped to give a platform for giving international exposure to local artists. BEFF4, BEFF5 and BEFF6 have been particularly strong in this respect, with invitations to the US (Redcat, Walker Art Center, Harvard University), Ireland (Pallas Studio, G126), the UK (University of Westminster, TAIL), Poland (Kino Lab), Germany (Asian Hot Shots), Croatia (Video Vortex 4), South Korea (Experimental Film and Video Festival), Malaysia (Bombay Sapphire Art Project, KLEX), Indonesia (Arkipel International Documentary and Experimental Film Festival), Singapore (Future Perfect), Australia (Judith Wright Center for Contemporary Art, MAAP, Australian National University), New Zealand (City Gallery Wellington, University of Auckland) and beyond.

Leading the future edition of the festival, BEFF7, will be the curator Mary Pansanga. Please visit our website at www.beffbeff.com or www.facebook.com/bangkokexperimentalFF for details of BEFF7 and our other long-term projects to facilitate the international and regional profile of Thai artists including a web database of Thai experimental moving images.

บทนำ
BEFF6 : กาลเทศะของเทศกาลหนังทดลอง

อาดาดล อิงคะวณิช

คุณกฤติยา กาวีวงศ์ ชวนข้าพเจ้าให้มาเป็นหัวเรือจัดเทศกาลหนังทดลองกรุงเทพครั้งที่ 6 (BEFF6) ช่วงราวๆ กลางปี 2552 กล่าวคือเกือบสามปีหลังปฏิวัติที่อ้างกันใหญ่โตว่าทำเพื่อชะล้างการเมืองทุจริตสกปรก แต่กลับส่งผลอันเป็นตลกร้ายสำหรับคนดีทั้งหลายแหล่ เมื่อมหกรรมล้างบางกลายเป็นยื่นมีดดาบให้พลเมืองผู้ซึ่งตาเริ่มสว่าง เริ่มหัดงัดง้างหน้ากากลัทธิเทิดทูนเจ้านักพิทักษ์ประชาธิปไตย อันเป็นอุดมการณ์ครองพลังครอบงำสังคมมาได้อย่างต่อเนื่องตั้งแต่ยุคสงครามเย็น

เมื่อได้รับความไว้วางใจให้กำไม้กระบองต่ออายุ BEFF ไว้ในมือในนาทีเช่นนี้ จะให้เทศกาลครั้งที่ 6 ทำตัวผิดกาลเทศะ วางท่าเพิกเฉยต่อภาวะวิกฤติการเมืองและพลังตื่นตัวของผู้คนก็ดูกระไรอยู่ เทศกาลสองครั้งก่อนหน้านี้ คือ BEFF4: Democrazy (2548) และ BEFF5: The More Things Change... (2551) ต่างก็ได้เริ่มกรุยทางส่งสัญญาณไปก่อนหน้าแล้วว่า หากจะลุกขึ้นมาจัดงานแต่ละทีก็ควรจะลงแรงหาทางแปลกๆ ตอบสนองภาวะนาทีฉุกเฉินในพรมแดนอันเป็นตัวบ้านของเทศกาลเอง

เมื่อเป็นเช่นนั้นข้าพเจ้าก็จำต้องคิดหนักว่างานฉายภาพเคลื่อนไหวที่เรียกตนเองว่าเป็นเทศกาลหนังทดลอง แสดงตนว่ายึดมั่นสนับสนุนความเป็นอิสระทางความคิดและการแสดงออกนั้น ควรจะทำกิจกรรมอะไรดีในโมงยามเยี่ยงนี้ ไอเดียจัด BEFF6 เริ่มจากลางสังหรณ์อะไรบางอย่าง เงาบางอย่างที่ชวนให้คิดเลยเถิดไปว่า ณ บัดนี้ ลูกตุ้มเข็มนาฬิกากำลังขยับหลุดจากจังหวะแกว่งเดิมๆ และนาทีนี้ที่ธูปเทียนบน

หิ้งบูชาเริ่มมอดริบหรี่ กลิ่นคาวเลือดและม่านควันตำตลบอบอวลรอบบัลลังก์ อาจเป็นจุดเริ่มต้นของการขับเคลื่อนไปสู่อีกกาลสมัยกันเสียที

แต่จะเคลื่อนในโหมดไหน เคลื่อนไปสู่อนาคตข้างหน้าหรือสักแต่ว่าเคลื่อนไปเฉยๆ ตามกรอบทางเดินเดิมๆ คำถามร้อยล้านนี้คงยังตอบกันไม่ได้ ที่รู้แน่ๆ คือปัจจัยพื้นฐานอย่างหนึ่งที่จะเข้ามากำหนดความเป็นไปในภายภาคหน้า คือแรงผลักแรงดันของตัวเล่นต่างๆ ในพื้นที่แห่งความทรงจำส่วนรวม จะเคลื่อนกันไปอย่างไรก็ขึ้นอยู่กับว่าใครในพรมแดนนี้มีศักยภาพจะสร้างสายธารแห่งความทรงจำของสังคม ใครสามารถยืนยันเรื่องเล่าเดิมๆ ว่ายังคงความหมายเป็นจริงอยู่เหมือนเดิม ใครจะเข้ามาขุดคุ้ยกองขยะแห่งเรื่องลืมเลือน ร้อยเรียงเศษแก้วสะเก็ดระเบิดเป็นเรื่องเล่าใหม่ๆ แฝงความหมายเคลือบพิษสงสร้างความแสลงต่อเรื่องเดิมๆ

ไม่ต้องอธิบายยืดยาวเพราะรู้ๆ กันอยู่ว่าเรื่องเล่าฉบับเดิมว่าด้วยประวัติศาสตร์ชาติไทยในยุคสมัยใหม่นั้นมีอะไรเป็นแม่บท ในบรรดาตัวเล่นจำนวนน้อยนิดจนน่าตกใจในแม่บทเรื่องเล่าว่าด้วยชาติและประชาธิปไตยไทยอันมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุขนั้น ไม่มีที่ยืนให้กับอีแก่ปากจัด ฤาษีเร่ร่อน คอมมิวนิสต์ไม่แก่และไม่กลับใจ หรือนักอนาธิปไตยเกิดจากกระบอกไม้ไผ่ผู้ซึ่งอาจยึดลัทธิบูชาผีเป็นที่พึ่งพิงทางใจ ไม่มีที่ทางให้กับความเป็นจริงจากอดีตจำพวกชีวิตประจำวันของคนธรรมดาทั่วไป ไม่ใส่ใจความสูญเสียของพวกเขา ไม่ให้ความสำคัญกับประสบการณ์ระหกระเหเร่ร่อนของคนทั่วไปเมื่อต้องเผชิญมรสุมการเมืองหรืออานุภาพพายุแปรปรวนของระบบตลาด และไม่ตระหนักถึงชัยชนะเงียบๆ ของพวกเขาจากการรู้เลือกจังหวะบินต่ำหลบไปรักษาเนื้อรักษาตัวให้อยู่รอดในภาวะกลียุค

ในแวดวงวิชาการด้านประวัติศาสตร์และการเมืองไทยนั้น ภารกิจจำเป็นจำพวกค้นคว้าเขียนงานวิพากษ์หักล้างแม่บทว่าด้วยเอกลักษณ์เฉพาะตัวของชาติไทย ก็ได้ทำกันไปอย่างสง่างามและมากพอสมควรแล้วในช่วงสามทศวรรษที่ผ่านมา โดยเฉพาะในหมู่กลุ่มคนพวกที่เต็มใจ

หรือจำใจยอมให้นับเป็นคนเดือนตุลา แต่เมื่อได้ผลิตงานวิพากษ์หักล้าง รื้อถอนกันออกมาจนแพร่หลายแล้ว ทีนี้ล่ะควรจะทำอะไร ถามอะไร หรือจินตนาการอะไรกันต่อไปถึงอนาคตแห่งการอยู่ร่วมอนาคตแห่งการอยู่ร่วมอย่างเคารพในความเป็นคนเหมือนกัน เคารพซึ่งกันและกันทั้งหมดตั้งแต่ความเท่าเทียม สิทธิความเป็นเจ้าของ และเสรีภาพในการแสดงออกมีหน้าตาเป็นอย่างไร ใครกล้าเสนอบ้าง และหากอับจนจินตนาการกันต่อไป จะต้องเก็บกันไปอีกกี่ศพ จะโดนอุ้มหายกันไปอีกกี่คน จะถูกขังลืมกันอีกเท่าไหร่ จะโดนลงไม้ลงมือในบ้านกันไปอีกกี่เมีย

เป็นไปได้ไหมว่า ณ จุดนี้ ความจำเป็นของการมองย้อนอดีตไม่ใช่ในแง่ภารกิจทำความเข้าใจสร้างคำอธิบายว่าด้วยต้นตอของกลไกอำนาจและสถาบันแห่งการกดขี่ที่ยังคงครอบงำสังคมอยู่ในปัจจุบันมากเท่าความจำเป็นที่จะต้องขุดคุ้ยค้นหาบางอย่างในอดีตที่ถูกลืมถูกลบ นำมาเป็นเชื้อฟืนเพลิงไฟหล่อเลี้ยงจินตนาการถึงการอยู่ร่วมกันอย่างเท่าเทียมได้ในอนาคต แน่นอนว่ากิจกรรมจินตนาการถึงการขยับขยายเส้นขอบฟ้าสัมพันธ์ซึ่งกันและกันแนวใหม่แบบขุดรากถอนโคนแบบนี้ สมควรถือเป็นภาระหน้าที่หลักอย่างหนึ่งในโมงยามนี้ของศาสตร์และศิลป์ที่มีศักยภาพกระตุ้นจินตนาการเพ้อฝันเช่นภาพยนตร์

นาทีแห่งความละล้าละลังก่อนจะก้าวเคลื่อน ขาข้างหนึ่งพร้อมจะขยับไปข้างหน้า เนื่องด้วยพอตระหนักลางเลือนว่าจุดเปลี่ยนน่าจะมาถึงแล้ว แต่อีกข้างกลับแข็งนิ่งเหน็บกินเนื่องด้วยจินตนาการไม่ออกว่าจะก้าวกันต่อไปอย่างไร เป็นแรงผลักดันให้ข้าพเจ้าตัดสินใจวางคอนเส็ปต์เทศกาลครั้งนี้ว่า ‘ตะลุยคลัง’ เล่นกับคอนเส็ปต์นี้ในมิติต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการจัดโปรแกรม เสวนา หรือผลิตงานเขียน เพื่อพยายามบ่งชี้ศักยภาพของหนังและศิลปะภาพเคลื่อนไหว ในแง่งานผลิต งานแสดง หรืองานสร้างพื้นที่สาธารณะ ที่น่าจะช่วยกระตุ้นให้ระลึกชาติกันได้บ้างถึงคำสัญญา พลังโหยหา หรือความใฝ่ฝันจากอดีตที่ยังคงเวียนวนสิงสถิตย์รอลงร่างทรงที่ไหนสักแห่งในปัจจุบัน

ในงานเปิดตัวที่กรุงเทพฯ BEFF6 จึงได้จัดโปรแกรมฉายฟุตเทจเก่าๆ หนังบ้าน หนังส่วนตัว และสารคดีตกค้างซึ่งทีมภัณฑารักษ์ได้เดินทางไปค้นคว้าคัดสรรจากหอภาพยนตร์และสื่อโสตทัศนะในเอเชียและยุโรป นอกจากนั้นยังจัดฉายโปรแกรมวิดีโอ หนังยาว หนังสั้นอีกสี่โปรแกรม คัดสรรจากที่ศิลปินและคนทำหนังส่งเข้ามาตอนเทศกาลเปิดรับสมัครผลงาน ระบุคอนเส็ปต์ให้พ้องรับกับแนวคิดส่งภัณฑารักษ์ไปตะลุยคลัง อีกสายโปรแกรมอันเป็นความภูมิใจของทีมงาน คือโปรแกรมหนังซึ่งเป็นอภินันทนาการจากกลุ่มส่งเสริมภาพเคลื่อนไหวอิสระ และกลุ่มศิลปินรากหญ้าที่จัดทำจัดฉายหนังทดลอง โดยเฉพาะพวกที่อยู่แถวเอเชีย ที่ตอบรับคำเชิญของเราให้คัดสรรผลงานส่งมาร่วมด้วย ถือเป็นการเปิดฉากผูกมิตรและแลกเปลี่ยนกัน นอกจากนั้นข้าพเจ้าก็ไม่ต้องการให้ BEFF6 เป็นอีกหนึ่งเทศกาลที่จัดฉายหนังเน้นปริมาณ จึงพยายามวางโปรแกรมเผื่อเวลาพูดคุยเป็นเรื่องเป็นราวทั้งก่อนและหลังฉายหนัง จัดเวิร์คช็อปและกิจกรรมสนทนาว่าด้วยไอเดียต่างๆ ที่เทศกาลพยายามเสนอ และเชียร์ให้ทีมงานแต่ละคนใส่ใจเนื้อหาลีลาแนะนำโปรแกรมฉายตลอดจนประเด็นคุย

คุ้ยเขี่ยของเก่า

ในเมื่อโปรแกรมฉายฟุตเทจและหนังเก่าที่ไปคุ้ยมาจากคลังสะสมต่างๆ เป็นหลอดเลือดเส้นหลักของเทศกาล BEFF6 จึงอยากเล่าถึงแรงบันดาลใจในส่วนนั้น ไอเดียฉวยใช้โอกาสจัดเทศกาลหนังทดลองเป็นแรงกระตุ้นส่งภัณฑารักษ์ไปคุ้ยค้นฟุตเทจนิรนามและหนังตกยุคตามหอภาพยนตร์ต่างๆ (รวมถึงบางสถาบันที่ดูเผินๆ ไม่น่าจะเก็บภาพเคลื่อนไหวประเภทที่สามารถนำมาจัดโปรแกรมเข้าพวกในเทศกาลแบบนี้ได้) เป็นจุดประจบพบเจอกัน ระหว่างความต้องการที่จะจัดงานฉายหนังให้เข้ากาลเทศะภาวะวิกฤติ และลักษณะการมองบางอย่างอันเป็นหัวใจของการทำหนังชมหนัง ข้าพเจ้าตั้งใจให้ทีมงาน BEFF6 ไปตะลุยคลังประหนึ่งเป็นนักคุ้ยถังขยะ ใช้สายตาซอกแซก

ซุกซนของคนบ้าหนัง ที่เรียกกันว่าซีเนไฟล์ (cinephile) เรียกได้ว่านี่คือหลักการคิวเรตเทศกาลงวดนี้

สำหรับโมเดลเปรียบเทียบตัวตนนักดูหนังว่าเป็นนักคุ้ยขยะนั้น ข้าพเจ้าได้ไปหยิบยืมมาจากนักทฤษฎีภาพยนตร์ยุคบุกเบิก ผู้ซึ่งเริ่มเขียนงานตั้งแต่ช่วงไวร์มาร์เยอรมัน มีนามว่า Siegfried Kracauer หนังสือเล่มหนึ่งของเขาให้ภาพความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับการกระตุ้นประกายรับรู้สัมผัสของผู้คนว่า ประหนึ่งเป็นกิจกรรมคุ้ยเขี่ยไปตาม "ทางเดินคดเคี้ยวรกชัฏไปด้วยสรรพสิ่ง"[1] ทฤษฎีของ Kracauer ว่าด้วยสุนทรียะวัตถุนิยมของภาพยนตร์ เน้นศักยภาพของภาพเคลื่อนไหวในการชี้ชวนให้คนดูสัมผัสรับรู้สรรพสิ่งจำพวกสิ่งเล็กสิ่งน้อย ปรากฏการณ์ประเดี๋ยวประด๋าว และเศษสิ่งที่ถูกโยนทิ้ง[2] สุนทรียะสัจนิยมแนวนี้เริ่มต้นด้วยการตระหนักถึงพลังของเทคโนโลยีกล้องถ่ายหนัง ซึ่งบั่นทอนสมมติฐานสามัญว่าด้วยจุดมุ่งหมายหรือความตั้งใจของผู้ที่อยู่หลังกล้อง ภาพที่ผู้ชมได้ดูจากการบันทึกของกล้อง ไม่ใช่เป็นภาพเดียวกันกับที่มาจากความตั้งใจของคนทำที่จะผลิตงานสวยงามเพื่อความเป็นศิลปะหรือสั่งสอนคนดูเสมอไป หากพิจารณาดูภาพที่กล้องบันทึก โดยใช้สายตาซอกแซกสอดส่องทั่วทุกพื้นที่เฟรมภาพ สิ่งที่จะเห็นคือร่องรอยสรรพสิ่งขณะอยู่ตำแหน่งเฉพาะกาลชั่วครู่ ช่วงที่มือของใครบางคนกดปุ่มบันทึกภาพ ซึ่งหากจะมีความหมายก็หมายถึงอะไรบางอย่างที่มีต้นตออยู่นอกเหนือจิตสำนึกของคนคนหนึ่ง นั่นหมายความว่าเมื่อคนดูได้ดูภาพบันทึกนั้นภายหลังก็อาจรับรู้ได้ถึงบางสิ่งบางอย่างที่สายตาเปล่าของคนเรามองไม่เห็น

ในแง่นี้ภาพยนตร์มีศักยภาพกระตุ้นสัมผัสรับรู้ที่ 'คาดไม่ถึง' ล่วงหน้าก่อนหน้าการดูชม อันเป็นศักยภาพที่ได้มาจากความสามารถ

[1] Siegfried Kracauer, *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), p. 309; และดูประกอบ Lesley Stern, 'Paths That Wind through the Thicket of Things,' *Critical Inquiry*, vol. 28, no. 1, Autumn 2001, pp. 317-354.

[2] Kracauer, *Theory of Film*, pp. 46-59.

ของเทคโนโลยีกล้องบันทึกที่ชี้ชวนให้คนดูรับรู้ได้ถึงโลกาวัตถุที่ไม่อยู่นิ่ง เชิญชวนให้คนดูเป็นผู้ถักร้อยความหมายเป็นเรื่องเป็นราวในภายหลัง จากประสบการณ์ซึ่งเริ่มต้นด้วยกิจกรรมสอดส่ายสายตาไปตามเส้นทางคดเคี้ยวรกชัฏไปด้วยสรรพสิ่งที่ปกติตาเปล่าอาจมองไม่เห็น สายตาซอกแซกแบบนี้คือสายตาของซีเนไฟล์ นิยามได้ดังนี้ว่าเป็นสายตาของผู้ชมที่มองทัศนียภาพทั้งหมดในเฟรม และมักจะเห็นรายละเอียดซุกซ่อนอยู่ตามแบ็คกราวด์หรือเกือบตกขอบเฟรม มากกว่าจะจดจ้องเพ่งเล็งแอ็คชั่นหลักอันเป็นจุดขายของภาพ[3]

ทีมงาน BEFF6 นำสายตาดังกล่าวไปคุ้ยค้นภาพเคลื่อนไหวตามหอภาพยนตร์และสื่อโสตทัศนะหลายแห่ง ที่ล้วนแตกต่างกันไปทั้งในแง่อายุสถาบัน วิธีทำงาน ศักยภาพในการเก็บรักษาหนัง นโยบายเผยแพร่สิ่งเก็บ หรือแม้แต่ความอ่อนไหวต่อภาวะการเมืองของประเทศที่ตั้งสถาบัน[4] นอกจากนั้น พอเริ่มถามไถ่ขอคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญหลายประเทศ ก็ได้ทำความรู้จักกับศิลปินใจดี ให้หยิบยืมหนังเก่าจากคลังภาพเคลื่อนไหวส่วนตัวนำมาฉายประกอบด้วย การจัดโปรแกรมสายหนังเก่าของเทศกาล BEFF6 จึงต่างไปจากพวกสาย 'Treasures from the archives' ของเทศกาลหนังเจ้าใหญ่เงินหนาตรงที่เราไม่ได้มุ่งเน้นขอยืมหนังจำพวกที่ขึ้นทำเนียบภาพยนตร์ดีเด่นระดับโลกที่เพิ่งจะบูรณะปรินต์เสร็จ ไม่ว่าจะเป็นหนังดังหรือหนังที่ถูกลืมไปแล้วก็ตาม บางโปรแกรมที่เราจัดฉายในสายโปรแกรม 'From the archives' ฉบับ BEFF6 มีลักษณะคล้ายคลึงแนวจัดงานแสดงศิลปะร่วมสมัยที่หันไปเล่นกับคอนเส็ปต์คุ้ยค้นคลังหรือทำประหนึ่งว่าศิลปิน

[3] Christian Keathley, *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006).

[4] หอภาพยนตร์ที่ทีมงานไปค้นคว้าได้แก่ Eye Film Institute (ฮอลแลนด์), หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน), Hong Kong Film Archive, Chinese Taipei Film Archive, National Archives of Singapore, and Imperial War Museum (London) นอกจากนั้นทีมงานยังได้ไปเยี่ยมชมหอภาพยนตร์อีกห้าแห่งในเวียดนาม อินโดนีเซีย และมาเลเซีย

คือนักสะสม เช่นในโปรแกรม ‘เวทีวิถี’ ฉายหนังบ้านจากคอลเล็กชั่นส่วนตัวของครอบครัวคุณ Tran Luong ศิลปินเวียดนามที่เขาให้ยืมมาฉาย ตากล้องของหนังคือคุณปู่ของเขาเอง เป็นหนังบ้านบันทึกภาพบรรยากาศแปลกตาตามท้องถนนและตลาดร้านค้าในกรุงฮานอยช่วงทศวรรษ 1950 หรือก่อนเกิดสงครามเวียดนามเต็มตัว เมื่อได้ดูหนังเรื่องนี้เป็นบุญตาในยุคปัจจุบันก็อดไม่ได้ที่จะรู้สึกถึงความโหยหาอาวรณ์ และนึกไปถึงความสูญเสียของผู้คนเดินดินที่ตากล้องได้ไปบันทึกภาพมาโดยบังเอิญช่วงเช้าวันหนึ่งที่พวกเขาชวนกันไปเดินตลาด ในอีกโปรแกรมหนึ่ง ‘ฮ่องกงโบฮีเมีย’ ภัณฑารักษ์เลือกหนังไม่มีชื่อ ซึ่งเป็นหนังเรื่องแรกๆ ที่สองศิลปินคือผู้กำกับ Ho Fan กับตากล้อง Law Kar ลองหัดทำ ส่วนในสองโปรแกรมชำระประวัติหนังทดลองในไทย ชื่อว่า ‘โปรดมองอีกครั้ง ภาค 1 มวลแสง’ และ ‘โปรดมองอีกครั้ง ภาค 2 แรกเริ่ม’ ภัณฑารักษ์ได้ดั้นด้นไปคุ้ยค้นงานหลากประเภทจากหลายแหล่งเก็บ คัดสรรจากหนังบ้านที่เจ้าของบริจาคให้หอภาพยนตร์บ้าง เลือกหนังทดลองเก่าๆ ของนักทำหนังอย่างคุณไพสิฐ พันธุ์พฤษชาติ หรือคุณสุรพงษ์ พินิจค้า ที่ไม่ได้นำมาปัดฝุ่นฉายในที่สาธารณะกันมาหลายปีแล้ว มาเผยแพร่กันอีกรอบบ้าง และยังไปสรรหาหนังเรื่องหนึ่งซึ่งตัวคนทำเองก็ไม่มีอยู่ในมือแล้วนำมาฉายได้สำเร็จ

ในอีกโปรแกรมหนึ่งคือ ‘บุรุษอยู่เหย้า’ ภัณฑารักษ์ตั้งใจสวนทางวิธีจัดงานแสดงภาพเคลื่อนไหวในแวดวงศิลปะ คัดสรรหนังส่วนตัวของศิลปินมืออาชีพที่ชื่อเสียงในฐานะนักทำหนังอิสระ นำมาเรียงเคียงกับหนังบ้านแนวทดลอง ถ่ายทำโดยอดีตพนักงานตลอดชีพของบริษัทบอร์เนียวในสิงคโปร์ ชื่อคุณ Charles Ong Cheng Yam ซึ่งตอนยังมีชีวิตอยู่คงไม่ได้ออกปากเรียกตนเองว่าเป็นศิลปินไม่ว่าจะแนวไหนก็ตาม

แรงจูงใจอีกอย่างของคอนเส็ปต์ตะลุยคลัง ได้มาจากประสบการณ์ของข้าพเจ้าเอง ยามที่ได้ไปค้นคว้าเอกสารและดูหนังที่หอภาพยนตร์

จากที่เคยไปใช้บริการมาบ้าง ก็ได้ข้อสังเกตที่ไม่เป็นวิทยาศาสตร์แต่จะลองโยนประเด็นตรงนี้ว่า ยังคงมีช่องว่างขนาดกว้างทีเดียว ระหว่างสิ่งหลากหลายน่าอัศจรรย์ใจที่หอภาพยนตร์เก็บรักษาเอาไว้และเริ่มเปิดให้สาธารณชนติดต่อใช้สอยได้มากขึ้นเรื่อยๆ ถึงแม้จะยังไม่มีตัวตึกห้องให้บริการเป็นเรื่องเป็นราวและอุปกรณ์ก็ยังจำกัดจำเขี่ย แต่ขณะเดียวกัน ด้านผู้ใช้เองโดยทั่วไปดูเหมือนจะมีความต้องการจำกัด มักติดต่อถามหาสิ่งของซึ่งจัดอยู่ภายใต้กรอบอุดมการณ์กระแสหลักเกี่ยวกับประวัติประเทศชาติ และอาจเป็นได้ว่าตกอยู่ภายใต้ความเชื่อว่าสถาบันที่รัฐสนับสนุนแบบนี้คงจะมีอยู่เพื่อเก็บรักษาและเผยแพร่แต่คลังภาพเคลื่อนไหวหนุนเสริมแม่บทว่าด้วยเอกลักษณ์และมรดกไทยเป็นหลัก ซึ่งก็อาจเป็นไปได้อีกเช่นกันว่า ตัวหอภาพยนตร์เองก็มีกรอบจำกัดในการเสนอภาพลักษณ์สถาบันแบบที่ดูส่งเสริมหรืออย่างน้อยก็ไม่ขัดแย้งต่อแม่บทนั้นในภาพรวม[5]

จากข้อสังเกตนี้ข้าพเจ้าได้ความคิดว่าน่าจะลองนำสายตาซุกซนซอกแซกของซีเนไฟล์ ไปคุ้ยค้นสิ่งหลากหลายที่บรรดาคลังสะสมภาพเคลื่อนไหวของชาติต่างๆ เก็บรักษาเอาไว้ เพราะมีสิทธิแอบเห็นรายละเอียดขัดแย้งกันเองระหว่างสิ่งสารพัดชนิดที่เก็บในคลัง กับภาพ-ลักษณ์หรือวาทกรรมอันเป็นทางการของตัวสถาบันเอง โดยแอบตั้งสมมติฐานไว้ด้วยว่าในราชอาณาเขตที่ยังอยู่ภายใต้ระบบการเมืองอำนาจนิยม และถูกครอบงำด้วยบรรดากฎหมายเซ็นเซ่อร์ปิดปากปิดตาประชาชนนั้น การตั้งคำถามถึงนโยบายเก็บรักษาและคัดสรรสิ่งของ รวมถึงพิจารณาความขัดแย้งหรือรายละเอียดย้อนแย้งกันเองระหว่างสิ่งที่คลังสะสมเก็บ กับภาพลักษณ์เรื่องเล่าที่คลังสะสมเสนอต่อสาธารณะ น่าจะเป็นหน้าที่สำคัญอย่างหนึ่งของกิจกรรมคิวเรตงานแสดงต่างๆ ที่เล่นกับการมีอยู่ของคลังสะสมในหลายบริบท

ควรกล่าวเสริมด้วยว่า ในเวิร์คช็อปงานหนึ่งที่ BEFF6 จัดที่หอภาพยนตร์ ว่าด้วยบทบาทหน้าที่ และการเปรียบเทียบประวัติก่อตั้ง

[5] ดูบทความ ‘ประวัติศาสตร์ส่วนรวม’ ของข้าพเจ้าในเล่มนี้

คลังสะสมภาพเคลื่อนไหวในประเทศต่างๆ ประเด็นเหล่านี้ได้แทรกเข้ามาอยู่เรื่อยๆ อย่างตรงๆ บ้าง อ้อมๆ บ้าง และที่ร้ายกาจยิ่งนักคือคำถามคมกริบที่ไม่มีใครสามารถตอบได้ชัดๆ ผู้สนใจไปร่วมฟังเสวนาท่านหนึ่งยกมือถามคำถามว่าหอภาพยนตร์มีนโยบายจัดการอย่างไร หากมีคนต้องการบริจาค 'หนังบ้าน' ประเภทฟุตเทจวิดีโอประท้วงการเมือง เหตุสังหาร หรือภาพบางอย่างจากช่วงเมษา-พฤษภาเลือด หรือกรณีที่อาจละเมิดตัวบทกฎหมายที่ร่างขึ้นเพื่อปิดปากปิดหูปิดตาประชาชนและการบังคับใช้มีความเป็นการเมืองเต็มประตู เช่น กฎหมาย 112 กฎหมายอาชญากรรมคอมพิวเตอร์ หรือกฎหมายความมั่นคงภายใน เป็นต้น

ลักปิดลักเปิด

ภาพโดย Jamie Maxtone-Graham

หอศิลป์กรุงเทพฯ เป็นสถานที่จัดงานหลักของ BEFF6 ช่วงเดือนมกราคมกับกุมภาพันธ์ 2555 ช่วงนั้นก็พอดีมีวัตถุประหลาด จู่ๆ ไปตั้งอยู่ตรงลานก่อนถึงทางเข้าประตูใหญ่ของหอศิลป์ซึ่งอยู่ตรงแยก

ปทุมวัน คือรถทหารสีเขียวขี้ม้าที่ไปจอดหราหน้าประตูทางเข้า ติดป้ายสองภาษาด้านข้าง 'กองทัพบก ช่วยเหลือประชาชน Royal Thai Army' ฝีไม้ลายมือจอดรถตีมุมกับตัวตึก ขานรับปฏิมากรรมแนวการ์ตูนขนาดยักษ์สีสดที่ตั้งไว้ตามลานทางเข้าเพื่อช่วยเรียกแขก เล่นเอาทีมงาน BEFF6 ลังเลสับสน ไม่สามารถตอบข้อสงสัยของบรรดาแขกเหรื่อต่างประเทศที่เปิดประเด็นถามกันให้แซ่ดว่า รถทหารคันนี้เป็นศิลปะจัดวาง หรือเอามาจอดทิ้งไว้เฉยๆ? นี่เป็นตัวอย่างของงานศิลปะเสียดสี หรือการเมืองเดิมๆ? ศิลปะร่วมสมัยของไทยเป็นเมียน้อยของโฆษณาชวนเชื่อหรือเปล่า?

วันหนึ่งช่วงจัดงาน แขกเทศกาลชาวต่างชาติคนหนึ่งที่ได้หลบไปเดินเที่ยวห้างแถวแยกปทุมวัน ก็เดินข้ามฟากกลับมาจากซ็อปปิ้งมอลล์เชื่อมกับตัวตึกหอศิลป์ด้วยทางเดินลอยฟ้า เปรยให้ฟังถึงความรู้สึกท้าทายสำหรับเขา เพราะตั้งใจจะเขียนบทความสั้นๆ ถึงประสบการณ์นำงานมาแสดงที่ BEFF6 แต่กำลังงุนงงคิดไม่ตกว่าจะบรรยายถึงบริบททางสังคม พื้นที่ และการเมืองของเทศกาลนี้อย่างไรดีให้คนในประเทศของเขาได้เห็นภาพ จากจุดที่เขายืนขณะคุยกับทีมงานด้านขวามือมองเห็นรถทหาร ด้านซ้ายมือคือตัวตึกตลาดนัดดิจิตอลขายสารพัดเทคโนโลยีและซอฟท์แวร์เถื่อนที่เขาเพิ่งไปเดินสำรวจจับจ่ายมาอย่างสบายอารมณ์[6] กาลครั้งหนึ่งซ็อปปิ้งมอลล์แห่งนี้เคยเป็นห้างล้ำยุคแห่งยุคประชาธิปไตยครึ่งใบ แต่แล้วก็โดนแซงหน้าไปโดยปริยายตามธรรมชาติของวัฏจักรแข่งขันขายไลฟ์สไตล์ผู้บริโภคในระบบตลาด แต่ตกยุคไปแล้วก็ใช่ว่าจะตายไม่ฟื้น ตลาดนัดของเถื่อนดิจิตอลข้ามพรมแดนได้เข้ามาเป็นปัจจัยชุบชีวิตใหม่ให้กับห้างแห่งนี้ในยุคสมัยที่เจ้าเลิกแวะไปช็อปมานานเป็นทศวรรษแล้ว พัฒนา-

[6] ดูบล็อกของ Mark Williams ผู้อำนวยการ CIRCUIT Artist Film and Video Aotearoa New Zealand, 'Bangkok Experimental Film Festival 6: Raiding the Archives,' http://circuit.org.nz/blog/tags/bangkok, posted February 24, 2012.

การของห้างแห่งนี้หลังจากที่ตกยุคไปแล้วก็เฉกเช่นตลาดนัดดิจิตอลทั้งหลายแหล่ที่มีทั่วไปในเมืองใหญ่ทั่วเอเชียและในโลกซีกใต้ส่วนใหญ่[7] และหากไม่มีโซนเถื่อนดังกล่าว ก็แน่นอนว่าซีนศิลปะอิสระ หรือซีนวัฒนธรรมต่างๆ ในเมืองใหญ่ในไทยที่ไม่เป็นทางการ ไม่ขึ้นกับวาระแห่งชาติ ก็คงจะอยู่รอดลำบากไปอีกสักหน่อย

จะว่าไปแล้วโซนขายของเถื่อนกับซีนศิลปวัฒนธรรมฉบับไม่เป็นทางการ ต่างก็มีลักษณะคล้ายคลึงกันอยู่บ้างในแง่ที่ว่ากิจกรรมผลิตจำหน่าย แลกเปลี่ยน ตลอดจนแสดงสินค้าหรือสิ่งของ ต่างก็แอบล่วงละเมิดกฎหมายและนโยบายควบคุมอย่างเป็นทางการกันทั้งนั้น แต่ขณะเดียวกันก็ไม่ได้แสดงตัวต่อต้านโครงสร้างบีบบังคับดังกล่าวอย่างเป็นกิจลักษณะ จะเรียกทั้งโซนตลาดนัดของเถื่อนดิจิตอลและซีนศิลปะไม่เป็นทางการว่าอยู่ใต้ดินก็ไม่ถูกต้อง จะเรียกว่าเป็นพื้นที่สาธารณะก็ไม่เชิงอีกเช่นกัน ทั้งสองต่างมีลักษณะคล้ายกันคือไม่ดำดินแต่ไม่โจ่งแจ้ง รู้หลบรู้หลีกมาตรการควบคุมบีบบังคับใช้ทั้งแง่กฎหมายการเมือง และการตลาด

ลักษณะลักปิดลักเปิดของพื้นที่ไม่เป็นทางการทั้งสองประเภทนี้จัดเป็นตัวอย่างอันดีเมื่อตอนคบคิดวางแผนว่าเทศกาลอย่าง BEFF6 ควรจะเปิดตัวมากน้อยแค่ไหน และควรมีลักษณะเป็นสาธารณะในแง่ใด ความไม่เป็นทางการในแง่นี้หมายถึงตั้งใจหลบเลี่ยงหรือตีตนออกห่างพื้นที่วัฒนธรรมอย่างเป็นทางการซึ่งประกอบกิจกรรมกระแสหลักภายใต้แนวคิดเฝ้าระวังดูแลเอกลักษณ์ไทยไม่ให้เสื่อมเสีย มุ่งปกปักรักษาหน้าตาประเทศชาติให้งามเกินจริง[8]

---

[7] Ravi Sundaram, *Pirate Modernity: Delhi's Media Urbanism* (New Delhi: Routledge, 2010).

[8] อ่านบทความประกอบประเด็นนี้ได้จาก May Adadol Ingawanij, 'The Thai Short Film and Video Festival and the Question of Independence,' *Glimpses of Freedom: Independent Cinema in Southeast Asia* (Ithaca, NY: Southeast Asia Program Publications Cornell University, 2012), pp. 165-181.

ในบริบทการฉายภาพเคลื่อนไหวในพื้นที่สาธารณะ การปฏิบัติอย่างเป็นทางการหมายถึงอยู่ภายใต้กรอบกฎหมาย พรบ. ภาพยนตร์และวิดีทัศน์ 2551 ซึ่งประกาศตัวอย่างสวยหรูว่าเป็นการพัฒนา ยกระดับกระบวนการตรวจพิจารณาภาพยนตร์ให้เป็นสากล เนื่องด้วยนำระบบจัดเรตมาใช้ ทั้งๆ ที่ในความเป็นจริง พรบ. ดังกล่าวเปิดทางให้คณะกรรมการเซ็นเซ่อร์ซึ่งขึ้นกับกระทรวงวัฒนธรรมทำได้ทั้งสองอย่าง คือทั้งจัดเรตและสั่งแบนหนังที่คณะกรรมการเห็นว่าเป็นภัยต่อความมั่นคงและศีลธรรมดีงามของประชาชน ที่น่าสังเกตคือนิยามสิ่งที่ พรบ. ฉบับนี้เรียกว่าภาพยนตร์ คือ “วัสดุที่มีการบันทึกภาพ หรือภาพและเสียง ซึ่งนำมาฉายให้เห็นเป็นภาพที่เคลื่อนไหวได้อย่างต่อเนื่อง” และนิยามโรงภาพยนตร์อย่างครอบจักรวาลว่าเป็น “สถานที่ฉายภาพยนตร์” แยกเป็นสามประเภทคือ ฉายในอาคาร ฉายกลางแจ้ง และฉายสถานที่อื่นตามที่กำหนดในกฎกระทรวง! เมื่อนำสองนิยามมาเข้าคู่กัน ก็เท่ากับว่าในทางทฤษฎี พรบ. ฉบับนี้ครอบคลุมเกือบทุกบริบทพื้นที่ฉายภาพเคลื่อนไหว (อาจเว้นได้แต่เพียงสิ่งที่ พรบ. นิยามได้อย่างวิปริตว่าเป็นวิดีทัศน์ กล่าวคือเกมวิดีโอกับคาราโอเกะ ซึ่งมีข้อกฎหมายควบคุมต่างหาก) ในแง่นี้ พรบ. ฉบับดังกล่าวกำลังปฏิบัติหน้าที่ทางสัญลักษณ์ของบรรดากฎหมายเซ็นเซ่อร์ทั้งหลายแหล่ คือตีวงบริบทบังคับใช้ให้คลุมเครือกว้างไกลเข้าไว้ จะได้เสริมสร้างความรู้สึกหวาดหวั่นว่าไม่มีซอกมุมไหนที่สายตากฎหมายเซ็นเซ่อร์จะพุ่งแสงเลเซอร์ไปไม่ถึง ขณะเดียวกัน หากพิจารณาในแง่การทำงานวันต่อวันของคณะกรรมการเซ็นเซ่อร์ ก็แน่นอนว่าทำได้แต่เพียงตรวจพิจารณาภาพเคลื่อนไหวที่ฉายกันอยู่ในประเทศได้แค่เพียงส่วนเล็กๆ ส่วนหนึ่ง ผลลัพธ์ที่ตามมาก็คือ นิยามบังคับใช้ในแง่หลักปฏิบัติว่าด้วยความเป็นสาธารณะของภาพยนตร์ เป็นสิ่งที่ได้มาจากกระบวนการพิจารณาภาพยนตร์ที่คณะกรรมการปฏิบัติกันเป็นกิจลักษณะ และรวมไปถึงนิยามว่าด้วยภาพยนตร์ในฐานะสื่อ ซึ่งส่งผลอันตรายต่อความสงบเรียบร้อยของสังคมด้วย

วิธีปฏิบัติต่อภาพยนตร์ของคณะกรรมการเซ็นเซ่อร์ (ซึ่งไม่เหมือนกันเสียทีเดียวกับนิยามคำว่าภาพยนตร์และโรงภาพยนตร์ที่ระบุในตัวบทกฎหมาย) เท่ากับเป็นกระบวนการสร้างนิยามครอบงำว่าด้วยภาพยนตร์ในฐานะบันเทิงและวัสดุซึ่งเป็นอันตรายต่อสังคม โดยระบุในทางปฏิบัติให้ภาพยนตร์เป็นหนังเล่าเรื่อง ซึ่งไม่สามารถจัดฉายในสถานที่ฉายภาพยนตร์ได้ หากยังไม่ได้รับการพิจารณาโดยคณะกรรมการเซ็นเซ่อร์ และในทางปฏิบัติถือว่าสถานที่ฉายภาพยนตร์ในที่นี้คือ 'พื้นที่สาธารณะ' ซึ่งเป็นโรงภาพยนตร์ประกอบธุรกิจฉายหนังเก็บเงิน ซึ่งเปิดรับ 'สาธารณชน' ทุกคนที่มีเงินซื้อตั๋ว นั่นก็คือไม่ปิดกั้น 'ทุกคน' ที่มีส่วนร่วมจับจ่ายใช้สอยในระบบตลาด ขณะเดียวกัน พื้นที่สาธารณะอันเป็นสถานที่ฉายภาพยนตร์ก็ต้องบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีก่อนฉายหนังทุกเรื่อง ส่วนการเผยแพร่ข้อมูลการฉายสู่ 'สาธารณะ' ก็อาศัยพื้นที่โฆษณาบันเทิงของสื่อกระแสหลัก ไม่ว่าจะเป็นหนังสือพิมพ์ โทรทัศน์ วิทยุ หรือหน้าเว็บ ที่ยึดแนวเขียนข่าวและแนวบรรณาธิการแบบรวมศูนย์ตามโมเดลสื่อยุคกระจายเสียง ฉะนั้นจะเห็นได้ว่า ช่องว่างระหว่างอานุภาพทางสัญลักษณ์ของ พรบ. กับนิยามและแนวทางควบคุมภาพยนตร์ตามหลักปฏิบัติ เปิดพื้นที่สีเทาเป็นส่วนเหลือให้มือดีย่องไปแอบครอบครอง ได้จัดกิจกรรมผลิตแลกเปลี่ยน หรือฉายภาพยนตร์อย่าง 'ไม่เป็นสาธารณะ' หรือ 'ไม่เป็นทางการ' ราวกับไปตั้งแผงลอยหาบเร่ในตลาดนัดของเถื่อนที่มีสถานภาพทางกฎหมายคลุมเครือ ไม่ปิดลับแต่ก็ไม่ถึงกับเป็นสาธารณะในความหมายกระแสหลักของคำนี้ และที่สำคัญคืออาจเป็นไปได้ว่าพื้นที่สีเทาประเภทนี้เปิดโอกาสให้จินตนาการถึงความสัมพันธ์อีกแบบระหว่างภาพเคลื่อนไหว พื้นที่ฉายหนัง และผู้ชม ที่ไม่อยู่ภายใต้นิยามครอบงำว่าด้วยความเป็นสาธารณะของภาพยนตร์

จะว่าไปแล้ว พื้นที่สีเทาแบบนี้ก็คล้ายคลึงกับอีกพื้นที่หนึ่งซึ่งได้ก้าวเข้ามามีบทบาทในการเมืองไทยยุคหลัง 19 กันยา นั่นก็คือพื้นที่

โซเชี่ยลมีเดีย โดยเฉพาะที่มีนามว่าเฟซบุค สถานภาพของเฟซบุคในการเมืองมวลชนในไทยตอนนี้ ในแง่กฎหมายยังไม่ชัดเจนนักว่าอยู่ภายใต้ขอบเขตกลไกมาตราควบคุมกำกับแบบเดียวกับโมเดลสื่อแพร่ภาพกระจายเสียง หรือโมเดลสื่อมวลชนมากน้อยแค่ไหนอย่างไร ในแง่การใช้สอย อาจเรียกเฟซบุคได้ว่าเป็นพื้นที่โรงมหรสพกระตุ้นความตื่นเต้นทางกายสัมผัสจากการที่ได้เกาะติดสถานการณ์การเมือง หากจะเรียกโหมดติดตามการเมืองแบบนี้ว่าเป็นหนทางมีส่วนร่วมทางการเมืองแบบหนึ่ง ก็ต้องถามต่อไปว่าจะระบุบรรยายต่อไปถึงลักษณะการมีส่วนร่วมนี้ว่าอย่างไรดี จะเรียกว่าเป็นกระบวนการสร้างพื้นที่สาธารณะทางเลือก หรือเป็นพื้นที่แสดงจุดยืนการเมืองต่อต้านแข็งขืนได้เต็มปากเต็มคำแน่หรือ หรือจะเรียกไปพลางๆ ก่อนว่าเป็นพื้นที่เกือบสาธารณะ หรือกึ่งสาธารณะ ไล่ขานไปก่อนถึงหลายปัจจัยที่เอื้อให้เฟซบุคเป็นแหล่งพ่นพลังเข้มข้นไม่นิ่ง ผู้มีอำนาจการเมืองหรืออำนาจทางสถาบันอยากคุมแต่ก็คุมยาก เนื่องด้วยความฉับพลันของการแจกโพสต์แชร์โพสต์ด้วยความเร็วยิ่งกว่าสายฟ้าแลบ และความวุ่นวายของทั้งเนื้อหาและกิจกรรม อิรุงตุงนังกันไปหมด ตั้งแต่กิจกรรมสอดแนมเฝ้าระวัง คละเคล้ากิจกรรมแชร์ข้อมูลซึ่งโดนเซ็นเซ่อร์จากที่อื่น กิจกรรมแพร่สะพัดข่าวลือ สร้างความตื่นตระหนก รุมด่า รุมขู่ บอกความจริง ปล่อยข่าวเท็จ ทั้งหมดล้วนแล้วแต่ส่งเสริมการขยายตัวของพื้นที่นิวมีเดีย ที่เอาเข้าจริงแล้วก็ยังหาคำตอบกันไม่ได้แน่ชัดว่าเป็นส่วนหนึ่งของกลไกปลดปล่อยทางการเมืองจริงหรือเปล่า อย่างไร

เนื่องด้วยประเมินดูแล้วว่านิยามที่ทางความเป็น (เกือบ) สาธารณะที่เหมาะสมลงตัวสำหรับ BEFF6 น่าจะออกมาแนวลักปิดลักเปิดเฉกเช่นตลาดนัดของเถื่อน ข้าพเจ้าจึงวางแนวทางจัดอีเวนต์และโปรโมทกิจกรรมของเทศกาลให้สมสถานะดังนี้คือ ไม่คิดค่าตั๋ว เลี่ยงที่จะพึ่งพิงสื่อกระแสหลักในการประชาสัมพันธ์ เพราะพึ่งไปก็ใช่ว่าจะได้จำนวนคนดูเพิ่มขึ้นมากมายนัก แต่ผลที่จะได้คือนำเอากิจกรรมของ

เทศกาลเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างประชาสัมพันธ์ข่าวบันเทิงสู่สายตา 'สาธารณะ' (และเซ็นเซ่อร์) ซึ่งจะทำได้ก็แต่เพียงผัดหน้าทารองพื้นให้กับเทศกาล แปลงร่างมันให้กลายเป็นข่าวบันเทิงอีกหนึ่งข่าว หรือเป็นเพียงเทศกาลภาพยนตร์อีกเทศกาลหนึ่งที่ 'ไทยแลนด์' ขยันจัด หรือเผลอๆ ก็อาจซวยซ้ำสองโดนยัดเยียดสวมชฎาในฐานะที่เป็นงานฉายหนังที่จู่ๆ ก็ลุกขึ้นมาจัดฉายฟุตเทจหนังเก่า โดนจัดกลุ่มประเภทให้เสร็จสรรพว่าเป็นมหกรรมเรียกน้ำย่อยนอสตัลเจีย หรือเป็นเทศกาลเทิดทูนมรดกไทย

ในเมื่อตั้งใจจะหลบเลี่ยงไม่ค่อยยอมพึ่งบรรดากระบอกเสียงหรือพื้นที่ประชาสัมพันธ์ตามสื่อกระแสหลัก ทางเลือกอีกทางหนึ่งที่ต้องฝืนธรรมชาติหันไปหัดฉวยใช้ ก็คือเจ้าโซเชี่ยลมีเดียนี่เอง ซึ่งตรงนี้ประสบการณ์เป็นพีอาร์สมัครเล่นชั่วครู่ชั่วคราวของข้าพเจ้า ก็ทำให้ได้ข้อสังเกตว่า จะรับได้หรือรับไม่ค่อยได้ ก็ต้องทำใจยอมรับว่า ลักษณะการใช้เฟซบุคกับอย่างติดงอมแงมในหมู่ผู้คนในซีนศิลปวัฒนธรรมไม่เป็นทางการในไทย น่าจะเป็นกรณีตัวอย่างของจุดเปลี่ยนครั้งสำคัญของการดูชมภาพเคลื่อนไหวในยุคดิจิตอล ตามที่นักทฤษฎีภาพยนตร์ Francesco Casetti เสนอเมื่อไม่นานนี้ว่า เปลี่ยนจากโมเดลออกไปดูหนังเต็มเรื่องทั้งเรื่องในโรงภาพยนตร์ กลายมาเป็นโมเดลยึดถือการมีส่วนร่วมแสดงตนเป็นส่วนสำคัญของประสบการณ์ดูหนัง เช่นโพสต์ถึงหนัง กดไลค์กดแชร์ เป็นต้น[9]

และในเมื่อไปดันมีชื่อว่าเป็นเทศกาลหนังแต่กลับไม่ค่อยโปรโมทกิจกรรมของตนในสื่อกระแสหลัก ละเลยที่จะชงข่าวไปถวายพื้นที่นิวมีเดียที่ดันทำตนราวอยากเป็นสื่อกระแสหลัก ก็จึงเป็นเหตุเจอเรื่องชวนขันกันอยู่เรื่อยๆ ช่วงวิ่งวุ่นจัดงาน เช่น โดนซุบซิบนินทาว่าเป็นเทศกาลหนังที่ไม่เข้าหา 'มวลชน' จัดให้เพื่อนฝูงดูเท่านั้น แต่ความที่

[9] Francesco Casetti, 'Back to the Motherland: the Film Theatre in the Postmedia Age,' *Screen*, vol. 52, no. 1, Spring 2011, pp. 1-12.

นักข่าวสื่อกระแสหลักยุคนี้นิยมใช้วิธีสะดวกซื้อ สอดส่องสรรหาข่าวสารข้อมูล หรือแม้แต่เนื้อหาที่เครือข่ายเพื่อนฝูงแชร์กันทางเฟซบุคจู่ๆ วันหนึ่งก็มีสาวงามจากสายบันเทิงของโทรทัศน์ 'สาธารณะ' ช่องหนึ่ง แต่งองค์งามนำทีมตากล้องมายื่นไมค์มองหาดารา วีไอพี ผู้จัด หรือใครก็ได้ให้ยอมยืนสู้กล้องเป็นเหยื่อพล่ามทำข่าวยาวสามสิบวินาที สร้างความตกอกตกใจให้กับผู้จัดเป็นอย่างยิ่งเมื่อเจ้าหล่อนอาศัยอภิสิทธิ์ความเป็นนักข่าวบันเทิงในสังคมที่บ้าบันเทิงขยะ ตั้งท่าจะพรวดพราดเปิดประตูห้องประชุมใหญ่หอศิลป์ เข้าไปถ่ายบันทึกภาพผู้ชมกำลังชมโปรแกรมฟุตเทจหนังข่าวหนังขาวดำเก่าคร่ำครึไม่มีซาวด์แทร็คประกอบเงียบสนิทตลอดโปรแกรม หรือเช้าวันหนึ่งที่ทีมงานต้องหลบสายโทรศัพท์กันให้จ้าละหวั่นเมื่อมีรายการยามเช้าแพร่ภาพช่องโทรทัศน์ทหาร ติดต่อขอเชิญผู้จัดเทศกาลไปให้สัมภาษณ์ในสล็อตเผยแพร่มรดกไทย

หนังบ้านของ Frank Outram Hodgkinson ถ่ายที่สนามม้าในกรุงเทพฯ ปี 1947 จากคลังสะสม Imperial War Museum

ในเมื่อวางคอนเส็ปต์ให้ BEFF6 เป็นเทศกาลจัดแบบ 'ไม่เป็นทางการ' จึงสบายใจจะเลือกหนังคิวเรตโปรแกรมประหนึ่งว่ากฎหมายเซ็นเซ่อร์ไม่มีในไทย หลักการติ๊ต่างดังกล่าวเปิดโอกาสให้ได้สำรวจที่ทางตนเองไปด้วยในตัว ในฐานะเทศกาลหนังทดลอง ซึ่งยังคงใส่ใจในนิยามความเป็นอื่นของหนังทดลองไม่ว่าจะมองในแง่การผลิตหรือจัดฉายหนัง ประวัติศาสตร์ของหนังทดลองในบริบทสากลที่มีคนศึกษาค้นคว้าข้อมูลเขียนเป็นตำราออกมาแล้ว ซึ่งส่วนใหญ่ก็ว่าด้วยหนังทดลองในสหรัฐหรือยุโรป ชี้ให้เห็นเป็นอย่างดีว่านิยามความเป็นอื่นของหนังทดลองนั้นเคยมีมาแล้วหลายนัยยะ[10] ช่วงวางแผนจัดงานและวางโปรแกรมฉายหนัง ข้าพเจ้าไม่ถึงกับรู้ตัวว่าสิ่งที่กำลังทำนั้นซึมซับประวัติความเป็นอื่นสายไหนของหนังทดลองรุ่นพี่มาลองปฏิบัติ แต่เมื่อมองย้อนตอนนี้ก็เห็นได้ชัดว่าสไตล์จัดโปรแกรมของเทศกาลได้ไปซึมซับนำเอาอิทธิพลของ Cinema 16 สโมสรฉายภาพยนตร์อันเลื่องชื่อของ Amos Vogel ณ มหานครนิวยอร์คช่วงกลางศตวรรษที่แล้วมาลองปฏิบัติเยอะพอสมควรทีเดียว โดยเฉพาะในแง่การทดลองนำภาพเคลื่อนไหวหลากหลายประเภทที่ดูเผินๆ ไม่น่าจะสัมพันธ์กันได้มาจัดเรียงเทียบเคียงในโปรแกรมหรือสายโปรแกรมเดียวกัน ซึ่งนับเป็นเอกลักษณ์สไตล์จัดโปรแกรมของ Vogel ที่มุ่งมั่นกระตุ้นการเรียนรู้และการสนทนาแลกเปลี่ยนกัน และเรียกได้ว่าเป็นตัวอย่างหนึ่งของแนวคิดจัดโปรแกรมหนังที่มาจากความตระหนักรู้ทางการเมืองของผู้ซึ่งมีพื้นเพเป็นชาวยิวออสเตรีย หนีตายไปตั้งรกรากในสหรัฐฯ ช่วง

---

[10] ตัวอย่างเช่น David James, *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005); Scott MacDonald, 'Introduction,' *A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005), pp. 1-15; Akira Mizuta Lippit, *Ex-Cinema: From a Theory of Experimental Film and Video* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012).

นาซีเยอรมันครอบครองบ้านเกิด สไตล์จัดโปรแกรมหนังของ Vogel มีนัยยะบ่งชี้ถึงความเชื่อในศักยภาพของกิจกรรมฉายหนังที่จะช่วยกระตุ้นส่งเสริมให้เกิดพื้นที่สาธารณะอันมีอิสรภาพทางความคิด ทำผ่านการเรียงเคียงภาพเคลื่อนไหวหลากหลายประเภทให้สัมพันธ์วิภาษกัน[11] ซึ่งเมื่อนึกย้อนถึงโมเมนต์การเมืองไทยช่วงเตรียมการจัด BEFF6 แล้ว ก็ไม่แปลกที่จิตใต้สำนึกจะกระตุ้นโน้มน้าวให้นำโมเดลจัดโปรแกรมแบบ Vogel มาลองปฏิบัติ

ขณะเดียวกันก็ต้องเน้นย้ำว่า กลยุทธ์ลองจัดเทศกาลหนังทดลองแบบน่าจะรู้ประสีประสาทางการเมืองอยู่บ้างของข้าพเจ้า ก็ไม่ได้โยนทิ้งหลักเกณฑ์คัดสรรที่สำคัญยิ่งนักในแง่การเคารพต่อประวัติศาสตร์ภาพยนตร์และศิลปะ นั่นคือการให้ค่าต่อผลงานและศิลปินที่รู้จักทดลองเสาะหาวิธียกระดับเพดานรับรู้สัมผัสของผู้ชม ว่าด้วยศักยภาพทางสุนทรียะของภาพเคลื่อนไหว ผลิตงานสำรวจพรมแดนของสิ่งที่มันทำได้ในฐานะเทคโนโลยีที่ปรับเปลี่ยนอยู่เรื่อยๆ หรือในฐานะศิลปะที่มีส่วนผสมเฉพาะตัวเฉพาะยุคสมัย ประสานกันระหว่างการเข้าไปผสมโรงกับศิลปะแขนงอื่น กับลักษณะเฉพาะของความเป็นภาพเคลื่อนไหว

ในแง่นี้ สายโปรแกรม 'Open calls' ซึ่งเปิดรับผลงานที่คนทำหนังและศิลปินส่งเข้ามา ตั้งใจเป็นเวทีแสดงตัวอย่างหนังทดลองร่วมสมัยที่มีความชาญฉลาดทางการเมือง อาจหมายถึงกลุ่มประเภทของหนังที่เป็นตัวอย่างของการใช้กลยุทธ์ทางรูปแบบเฉพาะตัวของภาพเคลื่อนไหว เสนอประสบการณ์หรือความเป็นจริงบางอย่างที่ถูกวาทกรรมครอบงำทำให้เชื่องหรือทำให้เงียบ หรือในอีกแง่มุมหนึ่ง อาจหมายถึงตัวอย่างผลงานของศิลปินที่รู้จักผสมผสานสัดส่วนเสียง ภาพ และองค์ประกอบทางรูปแบบอื่นๆ กระตุ้นต่อมจินตนาการ การสัมผัสรับรู้

[11] Scott MacDonald, 'Introduction,' *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society* (Philadelphia: Temple University Press, 2002), pp. 1-35.

หรือความทรงจำบางอย่าง ที่ยังไม่มีที่ทางแสดงตนอย่างเปิดเผยเป็นสาธารณะได้ในตอนนี้ ว่าด้วยอนาคตแห่งการอยู่ร่วม

ฉะนั้นเมื่อตอนเปิดรับสมัครผลงาน ทีมงานจึงตกลงกันว่าควรจะกำหนดแนวทางผลงานที่ทางเทศกาลสนใจคัดสรรมาฉายเป็นพิเศษในงวดนี้ไปด้วย โดยมีหลักการสองสามอย่างในการกำหนดแนวทางดังกล่าว อย่างแรกคือประกาศเชิญชวนผลงานที่ตระหนักถึงการเมืองแห่งความทรงจำ เพื่อนำมาตั้งคำถามต่อความเชื่อที่ยังหลงเหลืออยู่ในแวดวงศิลปวัฒนธรรมในไทยที่ว่า งานศิลปะที่ดีไม่ควรแปดเปื้อนด้วยความขัดแย้งหรือการแสดงตัวทางการเมือง และควรเข้าถึงความจริงทางธรรมที่อยู่เหนือกว่าความจริงทางโลก แต่ขณะเดียวกัน อีกแนวทางที่กลยุทธ์จัดโปรแกรมในสายนี้ต้องการจะรักษาระยะห่างให้มากเข้าไว้ ก็คือแนวทางคัดสรรผลงานและจัดโปรแกรมแบบแสดงจุดยืนทางการเมืองของผู้จัดและศิลปิน น้องๆ ท่วงท่าแสดงตนผ่านงานผลิตแบบมีเนื้อหาตรงเผง ชูสโลแกนย่อยง่าย อันยังคงเป็นข้อจำกัดของงานศิลปะหรืองานวรรณกรรมและบทกวีในยุคปัจจุบันที่ยังไม่ยอมตัดขาดเสียทีเดียวจากนิยามศิลปะเพื่อชีวิต และอีกหลักการสำหรับการจัดโปรแกรมสายนี้เพื่อฉายที่งานเปิดตัวเทศกาลที่กรุงเทพฯ คือตัดสินใจไม่จัดโปรแกรมผลงานที่ศิลปินทำในไทยให้เกาะกลุ่มอยู่ด้วยกัน บางกรณีที่ทีมงาน BEFF6 นำโปรแกรมไปสัญจรต่างประเทศ การจัดโปรแกรมไทยล้วนแบบนั้นก็ได้ผลพอสมควรในแง่เชิญชวนให้คนดูต่างชาติได้ลิ้มรสความสัมพันธ์ระหว่างแนวทางการทำหนังทดลองในไทยกับบรรยากาศการเมืองในปัจจุบัน[12] แต่สำหรับงานฉายที่กรุงเทพฯ นั้น ข้าพเจ้าประเมินดูแล้วเห็นว่าน่าจะลองจัดโปรแกรมสวนทาง DNA กบในกะลา ด้วยการนำหนังทดลองไทยที่ได้รับการคัดสรรไปเรียงเคียงกับผลงานสากลที่สัมพันธ์เปรียบเทียบกันได้อย่างน่าสนใจในแง่รูปแบบหรือแก่นสาร

[12] ดูบทแนะนำโปรแกรม BEFF6 สัญจร *Songs of Rising Smoke* ในเล่มนี้

ข้อความเปิดรับสมัครส่งหนัง ได้รับแรงบันดาลใจจากคำคมของนักปราชญ์ Walter Benjamin ว่าด้วยความจำเป็นที่จะต้องหาจังหวะไขว่คว้าความทรงจำเมื่อโมงยามคับขันเคลื่อนมาถึง[13] แนวคิดจัดโปรแกรมสายนี้มีจุดได้เปรียบในแง่ที่ว่าวางโครงคอนเส็ปต์ที่เป็นทั้งวาระเร่งด่วนในการเมืองวัฒนธรรมในประเทศ แต่ขณะเดียวกันก็เป็นประเด็นล่อแหลมในอีกหลายต่อหลายประเทศด้วย ฉะนั้นจึงมีศิลปินจากทั่วโลกส่งผลงานดีๆ มาให้จัดโปรแกรมกันมากมาย นอกจากนั้นก็ยังสามารถใช้เกณฑ์คัดสรร เปิดเวทีให้กับงานศิลปะที่รู้จักใช้วิธีผสมผสานกันระหว่างความแหลมคมของมุมมองการเมืองกับรูปแบบอันเป็นนามธรรม เพื่อเล่นล้อเป้าแบบอ้อมๆ ฉะนั้นจึงมีที่ทางให้กับหนังทดลองหรือศิลปะภาพเคลื่อนไหวที่ผลิตในไทยในปัจจุบัน ที่มีความชาญฉลาดทางการเมืองสูงแต่ไม่ยอมแสดงจุดยืนให้เป็นที่รับรู้กันได้ง่ายๆ

ในกลุ่มหนังที่ผ่านการคัดเลือกนำมาจัดเป็นสี่โปรแกรมในสาย 'Open call' ประกอบด้วยหนังจากเอเชีย ตะวันออกกลาง ยุโรป อเมริกาเหนือ และที่อื่นๆ สามารถสังเกตเห็นลักษณะทางรูปแบบบางอย่างที่คล้ายคลึงกันดังนี้ กลยุทธ์ตัดต่อฟุตเทจภาพเคลื่อนไหวเก่าๆ เพื่อสร้างความหมายใหม่ให้ขัดแย้งเนื้อหาที่ของเก่าตั้งใจเสนอยังคงเป็นแนวทางหลักทางหนึ่งของการทำหนัง เพื่อตั้งคำถามต่ออดีตมายาคติประวัติศาสตร์หรืออาการหลงลืมในปัจจุบัน ตัวอย่างของหนังทดลองแนวนี้ที่ BEFF6 นำมาฉาย ได้แก่ *An Escalator in World Order* ของ Kim Kyung-man,[14] *Oz@1950* ของ Dirk de Bruyn และ *Untitled#3* ของ Hyewon Kwon อีกลักษณะร่วมที่สังเกตเห็นได้ชัดคือศิลปินนิยมแต่งเรื่องสมมติผสมเรื่องจริง เพื่อขยับขอบเขตความเป็นไปได้ที่คนดูจะสัมผัสสัมพันธ์กับประสบการณ์

[13] ดูเนื้อหาข้อความในส่วนรายละเอียดโปรแกรมในเล่มนี้

[14] ดูบทวิจารณ์ของวิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา ในเล่มนี้

จากอดีตของผู้อื่นหรือความทรงจำที่ถูกลบเลือน วิดีโอเรื่อง *Lay Claim to an Island* ของ Chris Kennedy, *Coms Device* ของ Nadav Assor, *Where is Where?* ของ Eija-Liisa Ahtila รวมถึงเรื่องที่ได้เอ่ยชื่อไปแล้วของ Kwon ต่างก็เป็นตัวอย่างแสดงให้เห็นว่าความชาญฉลาดของหนังทดลองรูปแบบนี้ขึ้นอยู่กับลีลาของการผสมผสานกันระหว่างเรื่องเล่าที่เล่าไม่หมด ฟุตเทจสารคดี ท่วงท่าการแสดงหรือการสอดแทรกฉากที่สมมติขึ้นมาอย่างเปิดเผย และรูปแบบอื่นที่เป็นนามธรรม ผลงานบางเรื่องที่เทศกาลเสนอ เช่น *In: EXT. Storage-Cu Chi-Day* ของ The Propeller Group นำเอากิจกรรมลอกเลียนโบราณวัตถุ ผลิตของปลอมที่หน้าตาเหมือนของจริงมาทำเป็นหนังสั้น เปิดประเด็นว่าด้วยการช่วงชิงอำนาจชี้ขาดความเป็นจริงในอดีต อีกตัวอย่างที่เป็นลักษณะร่วมกันของหนังทดลองต่างถิ่นในโปรแกรมนี้ คือการนำเอารายละเอียดเล็กน้อยจากประสบการณ์ชีวิตจริงที่ต้องเผชิญกับมรสุมการเมืองที่มีผู้คนเล่าให้ศิลปินฟัง มาเป็นจุดเริ่มต้นของโปรเจ็กต์หนังดังกล่าว วิดีโอ *ประวัติศาสตร์ขนาดย่อของความทรงจำ* ของจุพญาณนนท์ ศิริผล กับ *Memory Objects, Memory Dialogues* ของ Alyssa Grossman กับ Selena Kimball ต่างก็เป็นผลงานที่ผสมผสานกันได้อย่างละเอียดอ่อนระหว่างภาพนามธรรมกับรายละเอียดเล็กน้อยสะเทือนอารมณ์ สื่อผ่านเสียงเล่าของคนธรรมดาถึงประสบการณ์ของพวกเขายามเมื่อต้องเผชิญความสูญเสียอันใหญ่หลวง หรือเมื่อต้องหาทางอยู่รอด และเมื่อพบเจอเรื่องประหลาดคาดไม่ถึงท่ามกลางภาวะการเมืองผันผวนที่พวกเขาไม่ได้เป็นต้นเหตุก่อเกิดแต่กลับต้องแบกรับผลกระทบ วิดีโอสองเรื่องนี้ตระหนักถึงพลังของวัตถุสิ่งของ สิ่งละอันพันละน้อยในชีวิตประจำวันของผู้คนในฐานะเครื่องกระตุ้นเตือนความทรงจำ และต่างก็เชื้อเชิญให้คนดูใช้สายตาสวมซ้อนกล้องถ่ายหนัง จ้องมองพื้นที่ซึ่งมีมิติเวลาหลายหลั่นชั้นทับถมกันอยู่ ซึ่งตรงจุดนี้ก็มีลักษณะคล้ายคลึงกับหนังทดลองอีกหลายเรื่องในโปรแกรม เช่น

The Impossibility of Knowing ของ Tan Pin Pin, *ภูเขาไฟพิโรธ* ของไทกิ ศักดิ์พิสิษฐ์ หรือ *Ars Colonia* ของ Raya Martin ซึ่งต่างก็สำรวจความสัมพันธ์ระหว่างภาพเคลื่อนไหวกับประวัติศาสตร์ ผ่านการเสนอภาพพื้นที่จริงและมุ่งเน้นกระตุ้นประสาทสัมผัส วิดีโอเรื่องเด่นเรื่องนี้ของไทกิอาศัยเทคนิคตัดต่อผสมผสานการร้อยเรียงภาพและเสียงซึ่งมีลักษณะเป็นนามธรรม แต่ขณะเดียวกันก็กระตุ้นสัมผัสกายคนดูผ่านจังหวะเข้มข้น เป็นตัวอย่างอันดีของหนังทดลองที่ไม่ล่อเป้าการเมืองตรงๆ[15] เห็นได้ว่าเป็นกลยุทธ์ที่คล้ายคลึงกับผลงานอื่นๆ ในโปรแกรม เช่น *วิญญาณในห้องป ๔/๓* ของอุกฤษณ์ สงวนให้ หรือ *Pulsation* ของ Pieter Geenen[16]

หลักการเทียบเคียงผลงานซึ่งปกติไม่ถูกนำมาจัดกลุ่มอยู่ด้วยกันให้มาอยู่ในโปรแกรมเดียวกัน เผื่อว่าความสัมพันธ์วิภาษดังกล่าวจะเปิดให้ได้เห็นได้พูดคุยถึงสิ่งที่ปกติแล้วไม่มีที่ทางในพรมแดนวัฒนธรรมกระแสหลักนั้น ทำคู่ขนานไปกับแนวคิดจัดกิจกรรมพูดคุยแบบคล้ายๆ กันช่วง BEFF6 ข้าพเจ้าตัดสินใจชวนคุณไอดา อรุณวงศ์ บรรณาธิการวารสาร *อ่าน* มาเปิดประเด็นคุยหลังฉายหนังเรื่อง *Bernadette* ของ Duncan Campbell ในแง่เนื้อหา ต้องยอมรับว่าหนังเรื่องนี้ห่างไกลความสนใจคนดูในไทยหลายพันโยชน์ กล่าวถึงภาวะวิกฤติการเมืองในไอร์แลนด์เหนือช่วงต้นทศวรรษ 1970 ที่ทางการอังกฤษในฐานะนักล่าอาณานิคมยังคงก่อเหตุสังหารผู้ประท้วงต่อต้าน

---

[15] อ่านบทวิเคราะห์ผลงานของไทกิได้ใน May Adadol Ingawanij, 'Again, and this Time,' *Cinémathèque Quarterly*, Jan-Mar 2013, pp. 36-47; อาดาดล อิงคะวณิช, 'หนังปากหนัก,' *อ่าน*, ปีที่ 5 ฉบับที่ 1, 2556.

[16] สำหรับหนังเรื่องอื่นๆ ที่ฉายในเทศกาล BEFF6 โปรดอ่านบทวิจารณ์เทศกาลของ Dirk de Bruyn ใน 'Raiders of the Lost Archive: the 6th Bangkok Experimental Film Festival,' *Senses of Cinema*, issue 62, http://sensesofcinema.com/2012/festival-reports/raiders-of-the-lost-archive-the-6th-bangkok-experimental-lm-festival/, posted March 17, 2012.

การใช้อำนาจทหารและอำนาจการเมืองของตนได้ตามอำเภอใจ โดย หนังประกอบขึ้นจากฟุตเทจข่าวและสัมภาษณ์นักกิจกรรมปลดปล่อย ไอร์แลนด์เหนือ คือเด็กสาวชื่อว่า Bernadette Devlin ซึ่งตัดสินใจลง สมัครรับเลือกตั้งเป็น ส.ส และได้รับเลือกตั้งเป็น ส.ส อายุน้อยที่สุดใน รัฐสภาอังกฤษในยุคนั้น ถึงแม้ว่า *Bernadette* จะเป็นหนังเกี่ยวกับ ประวัติความขัดแย้งทางการเมืองและตัวเล่นการเมืองต่อต้านอังกฤษ ที่ผู้ชม BEFF6 ส่วนใหญ่ไม่เคยรู้จักมาก่อน แต่ความ 'ใกล้ตัว' ของ สิ่งที่หนังเชิญชวนให้รับรู้ก็ปรากฏขึ้นจากวิธีดูหนังและวิธีพูดคุยถึง หนังของคุณไอดา หรืออาจจะตรงประเด็นกว่าหากจะเรียกการพูดคุย ของคุณไอดาว่าเป็นการคุยกับหนังไม่ได้คุยถึงหนัง โดยคุยกับหนัง ในฐานะ "angry Thai woman" และเมื่อวางที่ทางสัมพันธ์กับหนัง อย่างนั้น จึงสามารถเปิดพื้นที่เสวนาว่าด้วยหัวข้อ ท่วงท่าการเมือง และลักษณะรูปแบบของตัวหนังเอง และขณะเดียวกันก็คุยไปด้วยใน อีกระดับหนึ่งถึงความสัมพันธ์ที่ควรจะเป็นระหว่างศิลปะปลดปล่อย กับการเมืองในห้วงเวลาฉุกเฉินนี้ในไทย[17]

เครือข่ายภูมิภาค

ประสบการณ์จัด BEFF6 ทำให้ข้าพเจ้าตระหนักถึงความจำเป็นที่ จะต้องมีกิจกรรมศึกษา ค้นคว้า และจัดโปรแกรมหนังในบริบทอื่น นอกเหนืองานจัดเทศกาลทุกๆ สองสามปีด้วย เพื่อเป็นการส่งเสริม การฉายหนังทดลองไทยทั้งในและนอกประเทศ และที่สำคัญคือเพื่อ กรุยทางเขียนประวัติการผลิต เผยแพร่ และการฉายหรือแสดงหนัง ทดลองในไทยอย่างเป็นระบบ ฉะนั้นในอนาคตก็จะมีงานจำพวกนี้

[17] ดูบทความของคุณไอดาในเล่มนี้ และงานเขียนเพิ่มเติมที่กล่าวถึงรอบฉาย *Bernadette* ใน BEFF6 ดังนี้ George Clark 'A View from the Bangkok Experimental Film Festival 2012,' LUX Blog, http://lux.org.uk/blog/view-bangkok-experimental-lm-festival-2012, posted May 4, 2014; Mark Williams, 'Bangkok Experimental Film Festival 6: Raiding the Archives.'

ควบคู่ไปกับกิจกรรมจัด BEFF7 นำทีมโดยภัณฑารักษ์คนเก่ง แมรี่ ปานสง่า ซึ่งจะเรียกว่าเป็นหัวเรือ BEFF ตัวจริงในยุคทศวรรษที่สอง ของเทศกาลนี้ก็ได้ เพราะผ่านมาแล้วทั้งจัด BEFF5 และ BEFF6 นอกเหนืองานจัดเทศกาลแล้ว ทีมงานตั้งใจจะขยับขยายไปทำกิจกรรม ส่งเสริมหนังทดลองอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะสร้างฐานข้อมูลดิจิตอล เกี่ยวกับภาพเคลื่อนไหวทดลองที่ผลิตในไทย งานจำพวกนี้ว่าไปแล้ว ก็เหมือนกับเป็นการสร้างคลังสะสมฉบับเล็กๆ ขึ้นมาเท่าที่กำลังคน และกำลังทรัพย์จะเอื้อ ทำไปด้วยความเชื่อที่ว่าคงจะเป็นไปไม่ได้ที่ จะมัวแต่รอให้หน่วยงานส่งเสริมศิลปะของรัฐเข้ามาจัดการเรื่องนี้ แต่ ขณะเดียวกันกลุ่มจัดกิจกรรมส่งเสริมศิลปะในพื้นที่ 'ไม่เป็นทางการ' อย่าง BEFF ก็ควรจะเริ่มหัดกดดันหน่วยงานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม ของรัฐที่ใช่ว่าจะเงินน้อย ให้หันมาให้ทุนสนับสนุนกิจกรรมของตนบ้าง ไม่ใช่ทำแต่สานต่อประเพณีที่ปฏิบัติกันมาตั้งแต่มีคำว่าศิลปะสมัยใหม่ ในไทย คือเทเงินสนับสนุนการผลิตโฆษณาชวนเชื่อ และสร้างมหกรรม มหรสพราคาแพงส่งเสริมเอกลักษณ์ไทยในนิยามของราชการ

แผนการระยะยาวอีกอย่างที่ได้เริ่มทำไปพอสมควรแล้วช่วงจัด BEFF6 คือนำเทศกาลและทีมงานเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของเครือข่าย คบหาสมาพันธ์แลกเปลี่ยนกันระหว่างกลุ่มผลิต ส่งเสริม และให้การ ศึกษาเกี่ยวกับหนังทดลอง โดยกระทำในระดับหน่วยงานอิสระ กลุ่ม ศิลปิน หรือกลุ่มรากหญ้า โปรแกรมสาย 'BEFF presents' ได้เชิญชวน กลุ่มต่างๆ เหล่านี้ให้ส่งหนังมาฉาย เช่น Hanoi DOCLAB (เวียดนาม) Experimenta (อินเดีย) KLEX (มาเลเซีย) LUX (อังกฤษ) และ CIRCUIT (นิวซีแลนด์) นอกจากนั้นยังได้รับความอนุเคราะห์จาก กลุ่ม Forum Lenteng (อินโดนีเซีย) รวบรวมผลงานในเครือข่าย ส่งมาให้คัดสรรตามสบายอีกหลายเรื่อง กิจกรรมแลกเปลี่ยนเหล่านี้ อาจเรียกได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของการวางรากฐานโครงสร้างเครือข่าย ข้ามชาติที่พลเมืองทำกันเอง ส่งเสริมการผลิตและการฉายภาพ-

เคลื่อนไหวประเภทต่างๆ ในนิยามหลากหลายของคำว่าหนังทดลอง และขณะเดียวกันก็น่าจะเป็นจุดเริ่มต้นที่ไม่เลวทีเดียวสำหรับการวางกรอบค้นคว้า ศึกษาเปรียบเทียบประวัติหนังทดลองที่เป็นสากลจริงๆ ให้กว้างขวางครอบคลุมกว่าองค์ความรู้เกี่ยวกับเรื่องนี้เท่าที่มีอยู่ตอนนี้ ซึ่งได้มาจากประวัติศาสตร์ศิลปะและกิจกรรมแถวฝั่งสหรัฐหรือยุโรปเป็นส่วนใหญ่[18]

จากประสบการณ์สัมพันธ์กับเพื่อนฝูงในเครือข่าย ข้าพเจ้าก็ได้อีกไอเดียว่า สิ่งหนึ่งที่น่านำมาคิดขยายความเพิ่มเติม คือนิยามความเป็น 'ภูมิภาค' ของภาพเคลื่อนไหว โดยอาจเป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดจัดโปรแกรมหรือเขียนประวัติศาสตร์ภาพยนตร์และศิลปะแบบใหม่ที่ให้ความสำคัญกับวิธีจัดกลุ่มจัดยุคในลักษณะของการวาดแผนที่ลายแทง ชี้ให้เห็นเครือข่ายสัมพันธ์และเปรียบเทียบจุดเหมือนจุดต่างของประวัติ แนวทาง หรือรูปแบบหนังทดลองในแต่ละพื้นที่ โดยแผนที่ลายแทงที่ว่านี้ก็ไม่จำเป็นต้องมีหน้าตาเหมือนกันกับแผนที่แบ่งเขตแบ่งโซน แบ่งประเทศแบ่งทวีป ที่ได้อิทธิพลมาจากวิธีประจักษ์ความรู้ทางภูมิศาสตร์การเมือง กิจกรรมทำหนังทดลองในไทยเป็นส่วนหนึ่งของ 'ภูมิภาค' ไหน จำเป็นต้องจัดกลุ่มให้เป็นส่วนหนึ่งของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เสมอไปหรือเปล่า หากจะมองเรื่องนี้ในระดับภูมิภาค คำถามเหล่านี้อาจฟังดูแปลกๆ แต่สำคัญทีเดียวในแง่การขยับขยายพรมแดนความคิดเกี่ยวกับวิธีศึกษาประวัติศาสตร์ศิลป-วัฒนธรรมที่ไม่ได้จำกัดอยู่แค่พรมแดนภายในของชาติใดชาติหนึ่ง ฉะนั้น นอกเหนือจากช่วยส่งเสริมโปรโมทหนังทดลองไทยแล้ว อีกอย่างที่ข้าพเจ้าคิดว่า BEFF น่าจะมีบทบาทผลักดันได้ในบริบทสากล

---

[18] เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของแรกผลักดันให้มีการแลกเปลี่ยนและสร้างเครือข่ายดังกล่าว BEFF ได้รับเชิญให้เป็นสมาชิกก่อตั้งของกลุ่ม International Artist Moving Image Network ประกอบด้วย LUX, Experimenta, CIRCUIT, Hanoi DOCLAB และ Moving Image Archive of Contemporary Art.

คือเป็นส่วนหนึ่งของการค้นคว้าเสนอโมเดลศึกษาเปรียบเทียบการผลิตการฉายหนังทดลอง เพื่อวาดแผนที่ลายแทงประวัติรูปแบบตลอดจนการแลกเปลี่ยนไหลเวียนของศิลปะภาพยนตร์ประเภทนี้ที่เป็นทั้งประวัติท้องถิ่นและประวัติสากล จุดเริ่มต้นตั้งตุ๊กตาโมเดลดังกล่าวน่าจะอยู่ตรงลักษณะร่วมของการก่อตัวของหนังทดลองในพื้นที่ชายขอบทั่วโลก คือมักจะแตกยอดอ่อนจากกิจกรรมของศิลปินกลุ่มเล็กๆ ที่ทดลองทำภาพเคลื่อนไหวในพื้นที่วัฒนธรรมแบบไม่เป็นทางการ ที่มีทั้งลักษณะความเป็นท้องถิ่นสเกลเล็กจิ๋ว แต่ขณะเดียวกันไม่ว่าจะมองจากรูปแบบของงานที่ผลิต โครงสร้างของกลุ่มหรือเครือข่ายสัมพันธ์ของผู้คนในกลุ่ม ก็จะเห็นว่าเป็นส่วนหนึ่งของกระแสโลกาภิวัตน์อย่างปฏิเสธไม่ได้เช่นกัน

2556

Introduction: The Time of BEFF6

May Adadol Ingawanij

Gridthiya Gaweewong invited me to direct the Bangkok Experimental Film Festival's 6th edition in the middle of 2009. It was nearly three years after the coup that would, despite itself, begin to demystify the royalism that has been Thailand's dominant political ideology since the reformation of the Thai monarchy during the Cold War era. The sense of emergency was pervasive. The machine for killing demonstrators who took to the streets to resist government by non-electoral means, and for silencing critics of the myth of the monarchical guardianship of national unity and democracy, was kicking into action once again. This time round the crackdown combined brute military force with the reactivation of the lèse majesté law and a rafter of new security legislations. The eruption of street politics for reactionary ends operated in tandem with web surveillance and social media trolling in the wild zone of new media; and Thailand's mediatised surfaces grew more hyperbolic still in the scale and pitch of state and industry-sponsored royalist spectacles. A film festival couldn't turn a blind eye to its own time and place, and especially not this festival. The previous two editions of BEFF, Democrazy (2005) and *The More Things Change...* (2008), had already signalled the necessity of finding

creative ways to respond to the politics of the time and place in which each edition of the festival had chosen to happen. Taking up the BEFF baton at that moment, I was presented with the challenge of thinking through what an independent-minded experimental film festival should do in this interval in which the god of national sovereignty was entering the twilight zone and dust clouds were gathering in the mortal realm. At the time of BEFF*6*'s gestation the shadowy thing that beckoned was the inchoate feeling that time was beginning to move out of joint, that this moment, with its sense of foreboding, its black fumes and blood spill, its hoping against hope, may be the beginning of an epochal shift.

Whether such a movement would play out as change in the sense of the liberation of collective horizons, or as merely more of the same, would partly depend on the forces at work shaping collective imagination and producing meaning from collective memory. In the modern era the apparatus of official Thai nationalism had been highly adept at manufacturing the nation's biography and inculcating collective amnesia. The work of forgetting since the Cold War has excised flashes in the past during which the royalist conception of sovereignty became severely imperilled. It has banished from the realm of the thinkable the notion that previous royal leaders were collaborators with western colonisers and were themselves colonisers within. As a consequence of these ideological manoeuvres there were no flesh-and-blood people in the official historical narrative, no wanderers, no unrepentant communists, no harridans, no

anarchistic descendants from animism's ancestral trees. There could only be disciplined, loyal and dependent subjects. Realities which exceeded this work of forgetting: the flux and flow of the everyday; political and market upheavals experienced within the domestic realm; ordinary people's loss, displacement and survival in turbulent times; anonymous tales of flight and personal struggle for freedom, have yet to figure as the thread and texture of a shared, still present past.

Within the academic disciplines of Thai history and politics, critiques of the master narrative of national identity had been made, most visibly by the 1970s generation of student leaders and ex-radicals. Over the past three decades they have been writing and voicing such critiques as academics and public intellectuals, and are now teaching their students to do the same. Yet the more important question beyond that: what comes next after critique, has, up to this point, seemed too much to ask. And yet right now the moment for another kind of burrowing deep and overturning the existing ground is beckoning, one in which the act of reclaiming the past is less valuable for its deconstruction of the dominant ideology than for its imagining of shared futures and transformed horizons. Would it be now or never? The banally murderous consequences of the 2006 coup and the crisis of sovereignty that it finally laid bare were making that question unavoidable, however tentatively it may be felt or posed. The potential of cinema and art to contribute to a turning of such magnitude by making perceptible the presence of the past, its unfulfilled promises, dreams and yearnings, with

the means available to the making, circulating and collective spectatorship of moving images, had to be registered at this moment of BEFF's life.

Responding to the moment's wavering between this sense of urgency yet uncertainty towards the future, I came up with the theme of Raiding the Archives as a conceptual fulcrum connecting each strand of BEFF6's activities. During the Bangkok event we screened old footage, personal and amateur films, and documentaries, drawing on the curatorial team's research in archives across Asia and Europe. From our international call for submissions we put together four themed programmes. We were extremely proud to be able to present screening programmes sent to us by international experimental moving image groups, artist-run initiatives, and artist moving image distributors, having invited contributions from those whose ethos we felt was comparable with BEFF and making firm friends as a result. We didn't want ours to be a festival that focused on showing a maximal number of films without accompanying discussion, and so we organised workshops and conversations exploring the festival's core ideas, and we paid attention to how we introduced the works and the programmes.

Archival Ragpicking

Since the archival programmes are at the conceptual heart of BEFF6, it's worth mentioning the thinking that gave rise to them. It's precisely here, in the idea of using an experimental film festival as an impetus for digging anonymous footage and

forgotten films out of archiving institutions (including ones whose resources and holdings may at first glance seem irrelevant to this sort of an event), that the desire to face the moment and act within a context of crisis intertwine with a certain disposition of looking. BEFF6 would make as if to raid archives in the way a ragpicker might go about doing so. We would explore various ways in which the moving image and their creators engage the politics of memory by applying the look of cinephilia as a curatorial principle.

The figure of the ragpicker comes from Siegfried Kracauer, whose image of film's relationship to thought as one of rummaging along "paths that wind through the thicket of things" inspired the idea of making the archival programmes the centrepiece of the festival.[1] Kracauer's theorisation of the material aesthetic of cinema emphasises the capacity of the film image to make perceptible the small, the transient and the discarded.[2] The starting point of this realism is the recognition that the camera's automated function destabilises artistic or didactic intention. Its power of recording makes visible within the entire area of the frame imprints of things in time which exceed any individual consciousness. In so doing, in the subsequent moment of spectatorship the film image gives us the sensation of experiencing that which otherwise slips past our grasp. Cinema carries the potential to spark insights as yet un-thought in this sense, through

[1] Siegfried Kracauer, *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), p. 309. See also Lesley Stern, 'Paths That Wind through the Thicket of Things,' *Critical Inquiry*, vol. 28, no. 1, Autumn 2001, pp. 317-354.
[2] Kracauer, *Theory of Film*, pp. 46-59.

its capacity to reveal a physical world in constant motion, which thereby invites us to make associations and create ideas from lowly winding paths and thickets of otherwise imperceptible things. The look implied is one of cinephilia – the constantly roving glance of one who treats the frame as a panorama and whose vision strays irresistibly from the foreground of action to fugitive, peripheral zones.[3]

This was the spirit that took members of the BEFF6 team to view a variety of moving images in archival institutions that are widely divergent in terms of their age, types of holdings, preservation capacities, access policies, stages of institutional consolidation, and not least the politics of the territory in which each archive operates.[4] In the process of making inquiries we were also directed to generous individual artists who gave us access to their personal archives. Our research and selection departed from the 'treasures from the archives' programming style of well-funded, mainstream film festivals in the sense that we didn't solicit recently restored films, neither ones firmly entrenched in established canons nor forgotten gems. In some programmes our selection method overlapped with a common mode of exhibition making in contemporary art's archival turn. In 'Street proto-politics' we featured a personal film showing the mundane bustles of Hanoi's streets in the early 1950s, a

[3] Christian Keathley, *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006).

[4] Film and audio-visual archives that the BEFF6 team extensively consulted include Eye Film Institute (Holland), Thai Film Archive, Hong Kong Film Archive, Chinese Taipei Film Archive, National Archives of Singapore, and Imperial War Museum (London). In addition BEFF6's curators visited five other archives in Vietnam, Indonesia and Malaysia.

film now suffused with a sense of loss, from Vietnamese artist Tran Luong's own family archive. In 'Hong Kong bohemia' we selected early or little known works made by the filmmaker Ho Fan and photographer Law Kar from the holdings deposited at the Hong Kong Film Archive. And in 'Thai experimenta history one: a mass of light,' and 'Thai experimenta history two: beginnings,' we began constructing the history of Thai experimental film practices through disinterring and selecting works from disparate, widely scattered sources. These ranged from amateur films deposited at the Thai Film Archive to found footage works made by filmmakers and artists such as Paisit Punpreuksachat and Surabongse Binichkhah that hadn't been shown for years. In these latter programmes we featured a film that its own maker no longer had a copy of. In the subtly interventionist programme 'Men at home' we took a detour from the norm of art exhibition making by juxtaposing personal films made by an acknowledged independent film artist with experimental home movies made with love by Charles Ong Cheng Yam, a lifelong employee of the Borneo Company in Singapore who probably wouldn't have seen himself as an artist of any sort in his time.

There was another important reason for setting out curatorial cinephilia as the parameter for the team's archival research. My own foray into the Thai Film Archive's small but expanding research and viewing facilities brought home the realisation that there exists a considerable gap between the range of materials deposited at the archive and the perception of its users, shaped by nationalist mythology, concerning what

kind of images and historical materials the institution exists to safeguard and to make publicly accessible. Such restrictions are compounded by the archive's own (albeit understandable) tendency to present its institutional self-image in conformity with the dominant narrative of the country's past.[5] From this observation grew my curiosity to explore whether a roving cinephilic look might have the potential to brush a given national archive's holding of eclectic and even incendiary materials against the sort of archival discourse that the institution itself is content with, or restricted to, producing. Within contexts shaped by authoritarian rule and censorship, whether as a factor of a given territory's recent history or its ongoing crisis, questions surrounding what can be stored in public archives, and what tensions or contradictions are at play between archival holdings and institutional structures of archival enunciation, would seem to be a fundamental one arising in relation to any archival turn in curatorial practice. These tensions were brought home during one of the workshops that BEFF6 held at the Thai Film Archive, in the form of a question posed by an astute member of the audience, which hung awkwardly in the air when no clear answers could be given. What does/would the Archive do with deposits of 'private' video footage of the recent Red Shirt protests, demonstrations and massacre, showing incidents and images banned by laws that exist to normalise impunity such as lèse-majesté, computer crimes, internal security or other national security laws?

[5] See my 'Home Movies, Our History' in this catalogue.

Partial Visibility, Provocative Obliqueness

Photo by Jamie Maxtone-Graham

Most of the Bangkok screenings of BEFF6 took place at the Bangkok Art and Culture Centre (BACC), the city's showcase space for art exhibition funded by the metropolitan authority which opened about five years ago. BACC is situated in the shopping district that subsequently became the site of massacre of protestors in 2010. In early 2012 when BEFF6 was granted permission to use its auditorium, the large outdoor area leading up to the art centre's main glass and marble entrance boasted a curious sight. Prominently parked there was an olive green military truck, to the side of which hung a banner displaying the following bi-lingual message: Royal Thai Army, assisting the people. Situated in a strangely knowing fashion amid the

colourful cute-art sculptures that were meant to pull passing shoppers into the BACC building instead of the surrounding malls, no one in the BEFF6 team quite had a definitive answer to satisfy the curiosity of several of our international guests. Was this truck accidentally parked or deliberately installed there? Was this satirical art or plain old politics? Is contemporary Thai art a pliant bedfellow of propaganda?

A few days into the festival one of our guests returned from a stroll in one of the upper floors of a mall connected by a walkway to BACC mulling over the challenges of describing the fractured, shifting ground that BEFF was being held on. There to his right was the military truck, and there to his left was the digital bazaar.[6] This disorganised, distinctly unglamorous transnational marketplace towards the back of the fifth floor of a shopping mall that royalty no longer frequented was the place where upcoming filmmakers, artists, or independent publishers would drop by at trusted vendors' stalls and pick up whatever software suites were currently essential for their trades at a fraction of the licensed price. A mall that had been the biggest, most cutting edge of downtown shopping emporiums during the globalisation boom of the 1980s had long been left behind in the competitive cycle. In this moment of seeming obsolescence it now lives as one among those countless piracy bazaars so crucial to the media urbanism of cities in Asia and

[6] See the blog by Mark Williams, director of CIRCUIT Artist Film and Video Aotearoa New Zealand, 'Bangkok Experimental Film Festival 6: Raiding the Archives,' http://circuit.org.nz/blog/tags/bangkok, posted February 24, 2012.

beyond,[7] and without which the informal spheres of art and creative practices in Thai cities would not subsist. This informal sphere of art practice and the piracy bazaar shadow each other in their dispersive, adaptive nature. Where they overlap is the everyday ordinariness of practices of circulation, exchange, production and display that elude, without overtly resisting, legal structures and official control measures. Partially visible rather than invisible, both the piracy bazaar and the informal sphere of art and culture are zones that exist at a tangent from dominant control and market infrastructures.

When it came to thinking through what level of visibility and what kind of publicness BEFF6 should aim to stake out, we took some cues from these overlapping spheres. Informality in this context implies the evasion of, or differentiation from, the dominant sphere of public culture whose practices are policed by an idea of image etiquette, especially concerning the projection of the appearance or 'face' of the nation, combined with the boundary enforcement and pervasive presence of law.[8] The public display of moving images is contained by the current Film Act, which was revised and passed in 2008 with the grand claim of improving the system for scrutinising films by introducing an age ratings system. In reality the Act is a hotchpotch that gives the Ministry of Culture's censorship

[7] Ravi Sundaram, *Pirate Modernity: Delhi's Media Urbanism* (New Delhi: Routledge, 2010).

[8] See also May Adadol Ingawanij, 'The Thai Short Film and Video Festival and the Question of Independence,' *Glimpses of Freedom: Independent Cinema in Southeast Asia* (Ithaca, NY: Southeast Asia Program Publications Cornell University, 2012), pp. 165-181.

board both the power to rate films and to ban films deemed a threat to national security and public order – a clause left deliberately ambiguous and far-reaching. The current Act defines film (ภาพยนตร์/*phapphayon*) as moving images, and it defines cinema (โรงภาพยนตร์/*rong phapphayon*) as sites, both indoor and outdoor, that display moving images. The two definitions combined means that the Act potentially encompasses any and every context of display and spectatorship of moving images. In this respect it is an Act that serves to bolster the symbolic power of censorship law to be everywhere at once. But in terms of its day-to-day operation the censorship board can only vet a small proportion of moving images being produced and circulating in the country. The scenario is therefore one whereby the board's routine procedures of film classification and censorship institutionalise the dominant conception of cinema's publicness, including the discourse concerning its threat to the social body. According to this institutional and operative (more so than the legalistic/symbolic) notion of film as entertainment and social threat, *phappayon,* implied to be feature-length films, cannot be shown in public (สาธารณะ/*satharana*) without prior classification by the censorship board. In this context public/*satharana* is implied to be the 'public space' of commercial cinema venues that charge ticket entry, thereby admitting any and every member of the 'public' who act as market agents (rather than, for instance, as citizens or members of institutions and clubs). This *satharana* space plays the royal anthem before the start of every film programme, and the film commodities displayed

in it are publicised in the publicity and entertainment slots of the mainstream press, television, radio or internet media. The upshot is that the gap between the Film Act's all-encompassing symbolic reach and its routine oversight leaves a grey zone to be occupied by informal exhibition practices. The gap, in effect, opens up a bazaar-like sphere of ambiguous legality and partial visibility in which it becomes possible to claim other forms of interaction between moving images, openly accessible space, and spectators, and where other conceptions of publicness may perhaps be explored and temporarily made imaginable.

To distance BEFF6 from the dominant definition of a *satharana*/public space of film screening was one of the many factors accounting for our decision to avoid charging ticket entry. The other strategy was, as far as possible, to avoid courting publicity within a mainstream media that delivers works and events to the eyes of the censors, and that itself is hungry for entertainment news and eager to feed conservative nostalgia by reproducing the aesthetics of pastiche and the discourse of Thai heritage. Rather than playing into these institutionalised structures of publicity, publicness and state control, our tactic was to almost exclusively promote BEFF6 through social media. Thailand, and especially Bangkok, is characterised by a relatively high degree of social media use.[9] In the informal spheres of culture and in the independent arts sector, Facebook networking, sharing, liking and commenting is regarded as an essential

[9] Newley Purnell, 'Bangkok Tops Global Facebook City List,' *The Wall Street Journal,* http://blogs.wsj.com/searealtime/2012/05/23/bangkok-tops-global-facebook-city-list/, posted May 23, 2012.

part of practices of production, circulation and spectatorship.[10] With news censorship and the surveillance of web board sites that accommodate critical discussions of royalty, being active followers, likers or virtual soapbox orators on the Facebook network have, especially since the 2006 coup, emerged as the main mode of sensory immersion in the politically stimulating. This ambiguous mode of taking part in the spectacle of political engagement can neither be easily thought of as contributing towards the formation of an alternative public sphere nor as acts of political resistance. The status of Facebook in relation to the existing control apparatus governing broadcast media or mass communications entities remains unclear in Thailand. Partly for this reason participation in its network becomes, in this context, a key dynamic for proliferating a new media sphere whose speed, intensity and chaotic combination of surveillance, elsewhere censored information, rumours, panic-mongering, trolling and threats, carries the political charge of that which must be, yet cannot effectively be, controlled. It was within this not-quite-public network that we focused on making BEFF6's activities visible in order to reach potential audiences. In so doing the festival took on the character of an openly accessible yet not-quite-*satharana* event.

To call the event a film festival yet one which evaded the culture and entertainment news desks of broadcast media and the mainstream press resulted in a few amusing incidents. We

[10] For an overview of a contemporary shift to this performative mode of spectatorship see Francesco Casetti, 'Back to the Motherland: the Film Theatre in the Postmedia Age,' *Screen*, vol. 52, no. 1, Spring 2011, pp. 1-12.

were criticised for being the most media unfriendly film festival held exclusively for our pals. Since Thai media hacks nowadays get story ideas (and quite often content) from the instantaneous spikes of likes and shares on Facebook, the festival in any case caught their attention. One afternoon a glamour puss presenter of an entertainment programme on one of the TV channels turned up with her crew looking for dignitaries, stars and organisers to stick her mic under their noses. Upon failing to find such personage she demanded to be let into the auditorium to shoot footage of entertainment, any entertainment, as one of our esoteric archival programmes was being screened. We spent a morning dodging telephone calls from the military-owned TV channel inviting a BEFF organiser to give an interview in its early morning programme celebrating Thai heritage.

At the races in Bangkok, 1947, Frank Outram Hodgkinson's amateur film from the Imperial War Museum archive.

Aligning BEFF6 with the characteristics of an informal event we could curate screening programmes and select works as if film censorship didn't exist in Thailand. This principle of pretence gave the festival greater scope to claim experimental cinema's longstanding function of alterity. There are of course many ways in which this value – as the critical, the minor, the threshold or the outside-yet-within – has been claimed in known histories of experimental cinema and in its contemporary incarnations.[11] Each instance of doing so manifests a specific time and place of experimental cinema, giving flesh and bone to its general definition as a cinema of other and at times adversarial practices of production, circulation and display. Although I wasn't consciously aware of acting on this influence at the time of conceptualising and programming BEFF6, it later dawned on me that another crucial, quietly shaping force informing my curatorial thinking is the one realised across the oceans some half century ago at Amos Vogel's film society Cinema 16. Vogel's programming ethos, his pedagogical commitment to variety and to juxtaposing an expanded, often incongruous range of films within a series or a specific programme, which I had read about and been fascinated by many years ago, had crept into the festival's own programming efforts. BEFF6's sense of its alter-

[11] See, for instance, David James, *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005); Scott MacDonald, 'Introduction,' *A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005), pp. 1-15; Akira Mizuta Lippit, *Ex-Cinema: From a Theory of Experimental Film and Video* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012).

ity as a context for displaying moving images and facilitating a not-quite-*satharana* public was in many ways close to Vogel's politics and pedagogy of programming, implicitly endowing film exhibition with the potential to contribute to the creation of a critical public through the dialectical juxtaposition of moving images.[12] Given the political atmosphere in Thailand it wasn't surprising that Vogel's precedent would have spoken more strongly to this edition of BEFF than, for instance, the idea of organising an experimental film festival as that space primarily for showcasing reflexive explorations of cinema's ontology and current medium or intermedial tendencies in an age of cinema's fragmentation and spatial or experiential proliferation. Although, of course, neither was ours a politics of exhibition that threw out the belief in the necessity of formal experimentations and in looking to the filmmaker-artist to educate spectatorial perception regarding the aesthetic capacities of the moving image and the historically shaped vagaries of its essence.

In particular, we wanted the 'Open call' strand of BEFF*6*'s screening programmes to showcase present-day works that embody provocative approaches to politicised filmmaking. By the latter I mean works that are capable of demonstrating how moving image artists use the formal means available to them to enunciate counter-hegemonic discourses or to construct combinations of sound, image and other elements that stimulate connections yet to be imagined, sense impressions yet to be perceived (or remembered), and ideas yet to be articulated

[12] Scott MacDonald, 'Introduction,' *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society* (Philadelphia: Temple University Press, 2002), pp. 1-35.

about collective existence. A few considerations came into play in deciding the thematic emphasis of the call for submissions and the subsequent curation of this programme strand. The aim to solicit artworks created out of politicised sensibilities and which are attentive to struggles over collective memory was, in the first instance, an intervention against the still commonplace notion in Thailand that artistic creations should strive to transcend the profane realm of politics. The persistence of this default position among some artists and filmmakers partly derives from the influence of Buddhist conformism. At the same time we were keener still to avoid constructing programmes that end up echoing the didactic literalism of the speaking position of avowedly political modern Thai art, and perhaps even more so of politically engaged contemporary Thai literature and poetry. In the open call strand we decided against putting together programmes consisting of all Thai or almost exclusively Thai works. There would, of course, be other contexts in which the most appropriate curatorial method, in attempting to insightfully explore the relationship between contemporary Thai moving images and the present political interregnum, would be the one of presenting programmes of Thai works.[13] But for the Bangkok part of BEFF6 we came to the position that it was essential to 'de-provincialise' Thai works by juxtaposing those selected for the programmes with an international range of formally or thematically comparable ones.

[13] See my introductory note for the 'Songs of rising smoke' touring programme in this catalogue.

The ensuing call for submissions drew inspiration from Walter Benjamin's note on the necessity of seizing hold of memory at moments of danger.[14] To give a rough idea of the networks and circuits through which the 24 works selected from the programme found their way to the festival, we largely relied on Facebook sharing among domestic and international followers of the BEFF page linked to our website. We also used the email lists cultivated by the festival's founders and the curators of some of its previous editions and as well as the ones individually kept by members of the team organising BEFF6. For the task of putting together this strand of screening programmes, focusing on archival aesthetics and the politics of memory had two key strengths. Firstly, since these themes continue to reverberate widely in regional and global terms we were able to secure strong submissions from far and wide. Secondly, as mentioned above, given the tendency towards either politicised literalism or a-political inertia within Thai moving image discourse, the conceptual orientation towards the allusive and the oblique created an opening to explore the senses in which certain seemingly abstract, non-partisan or ambiguous Thai works are nevertheless highly political.

Certain aesthetic and thematic patterns stood out among the works selected for the four 'Open call' programmes, made by artists based in Asia, Europe, the Middle East, Australasia and North America. The strategy of reassembling archival footage against the grain continues to be a fertile one for contesting

[14] See the Open call section of this catalogue for the full text of our call for submissions.

mythic representations of the past and questioning the amnesia of the present. Notable examples in the programmes are Kim Kyung-man's *An Escalator in World Order*,[15] Dirk de Bruyn's *Oz@1950*, and Hyewon Kwon's *Untitled#3*. Another striking feature across the programmes is the use of fictionalisation in presenting actual past events, thereby inviting another kind of engagement with experiences and memories under erasure. Chris Kennedy's *Lay Claim to an Island*, Nadav Assor's *Coms Device,* Eija-Liisa Ahtila's *Where is Where*?, along with Kwon's video, together demonstrate that the power of this formal strategy often lies in the combining of narrative fragments, documentary footage, performative gestures and conceptual abstraction. Elsewhere in the programmes, such as in The Propeller Group's *Fade In: EXT. Storage-Cu Chi-Day,* we featured works exploring the potential of the obviously false, or the evidently staged, to reconsider ambiguous aspects of past conflicts. Some of the most emotionally powerful works in the 'Open call' strand took as their thematic point of departure the personal and intimate dimensions of human experiences in turbulent times. Chulayarnnon Siriphol's *A Brief History of Memory* and Alyssa Grossman and Selena Kimball's *Memory Objects*, *Memory Dialogues* both combine visual abstraction with the textures and surprising details of stories told by ordinary citizens of their survival, suffering, or absurdist moments experienced during times of crisis or repression of which they played no part in making. The attentiveness of these videos to the evocative power

[15] See Wiwat Lertwiwatwongsa's review of the film in this catalogue.

of things and to the palimpsestic qualities of space is echoed in other works, such as Tan Pin Pin's *The Impossibility of Knowing*, Taiki Sakpisit's *A Ripe Volcano*, or Raya Martin's *Ars Colonia*, which in different ways explore cinema's relationship to history through spatial presentation as well as evocation of the sense of touch. Combining the physicality of the rhythmically intense with conceptual abstraction, Taiki's extraordinary video exemplifies a deliberately oblique approach to political context, a tactic which he shares with other artists in the programme such as Ukrit Sa-nguanhai (*Ghosts in the Classroom*) and Pieter Geenen (*Pulsation*). What is fascinating in this respect is the potential of provocative obliqueness to stimulate thoughts about that which lies beyond established discourse concerning the impasse or crisis to which the artists are responding.[16] We felt very honoured to be able to programme such strong and varied examples of how filmmakers and artists use the sensorial, formal and documentary capacities of the moving image to perform remembrance and to partake in broader struggles over collective memory.[17]

Beyond its potential as an aesthetic strategy, provocative obliqueness was also highly suggestive for us as an ethos for

---

[16] For a detailed discussion of Taiki Sakapisit's work see my articles 'Again, and this Time,' *Cinémathèque Quarterly*, Jan-Mar 2013, pp. 36-47; 'หนังปากหนัก [*nang paak naak*]' *Aan* (Read) *Journal*, forthcoming 2013.

[17] See Dirk de Bruyn's article for an insightful discussion of other works shown during BEFF6, 'Raiders of the Lost Archive: the 6th Bangkok Experimental Film Festival,' *Senses of Cinema*, issue 62, http://sensesofcinema.com/2012/festival-reports/raiders-of-the-lost-archive-the-6th-bangkok-experimental-film-festival/, posted March 17, 2012.

juxtaposing works in the screening programmes and for framing other activities within the festival. It very much guided my decision to invite Ida Aroonwong, the editor of a leading radical Thai-language arts journal, to start off a post-screening conversation in response to Duncan Campbell's astonishing film *Bernadette*. In terms of its subject matter a film about British impunity in Northern Island during the early 1970s, consisting largely of archival footage of the Irish republican activist turned Westminster's youngest MP Bernadette Devlin, is very remote from the preoccupations of present-day Thailand. After all, Campbell's work deals with a political conflict and a public persona that almost all of our local festival attendants would not have previously known about. Yet the sense of *Bernadette*'s strong relevance to BEFF6's place and time surfaced from the way in which Ida watched and spoke publicly about the film. Or more accurately she spoke to Campbell's film as an angry citizen of Thailand and an inhabitant of Bangkok who is moved to act in this local context of political crisis, a context otherwise unrelated to the film's original subject matter. Another discursive space thus ensued, a space inviting a conversation all at once about the aesthetic strategy and specific thematic concern of Campbell's film and about the relationship between art and politics in this moment of emergency in Thailand.[18]

[18] For responses to this screening see the text of Ida Aroonwong's talk in this catalogue; George Clark 'A View from the Bangkok Experimental Film Festival 2012,' LUX Blog, http://lux.org.uk/blog/view-bangkok-experimental-film-festival-2012, posted May 4, 2014; Mark Williams, 'Bangkok Experimental Film Festival 6: Raiding the Archives.'

Regional Network

What of BEFF's long-term plans? In the near future its past custodians and current volunteers hope to put into action many initiatives alongside festival organising, which will facilitate the domestic and global circulation and historicisation of Thai experimental moving images. Accompanying the organisation of BEFF7, which will be directed by curator Mary Pansanga, herself a veteran of BEFF5 and BEFF6, we aim to construct a database of Thai experimental and artist moving images. This we hope will be one way of contributing to the long overdue work of creating archival resources of cinematic and artistic practices in Thailand. Such vital archival work cannot realistically be left to state institutions alone even if pressure must continue to be applied to change state funding of the arts to serve civic agendas, and to shift away from the authoritarian-modernist modes of funding propaganda production and creating surface appearances deemed appropriately nationalistic by officialdom.

The other key area of the festival's long-term aim, which we were proud to be able to substantially extend in BEFF6, is to play a part in consolidating a regional network of exchange and circulation between experimental, independent, artist and collaborative moving image groups. We invited programme contributions from Hanoi DOCLAB (Vietnam), Experimenta (India), KLEX (Malaysia), LUX (London) and CIRCUIT (New Zealand), among others, and we were pleased to be able to feature several works from Indonesia sent to us by Forum Lenteng. Activities such as these are a building block towards

constructing a sustainable infrastructure for disseminating experimental moving images, and for generating intellectually robust frameworks for thinking about such questions as their histories of practice and their tendencies of production or circulation within a global context. The network of exchange and support that BEFF is playing a part in constructing has the potential to rethink existing terms and methods of defining the regionality of moving images, and to begin the important work of mapping histories and modes of artists' moving image experimentation across localities.[19] The need to re-establish the terms of inclusion of non-western moving images in exhibition and distribution is now a commonplace notion in art and art cinema discourses. Yet the hegemonic expression of contemporary art's globalism relies on canon formation within existing criteria of western artistic value. Under this model large institutions tend to classify work according to the geopolitics of the regional and dominant notions of the national. What would constitute a valid alternative mode of regionalising experimental practices? What in methodological, conceptual and practical terms would be involved in mapping regional connections, or the translocal characteristics of experimental cinema? A research agenda I'm very keen to try in relation to the network to which BEFF belongs is to explore a comparative method for mapping experimental practices across localities. The starting point of such a method

[19] BEFF is a founder member of the International Artist Moving Image Network, along with LUX, Experimenta, CIRCUIT, Hanoi DOCLAB and Moving Image Archive of Contemporary Art.

would be to recognise that it is the local yet globalised activities of non-state actors and unofficial or semi-official groups that shape experimental cinemas at the global margins; and this dialectics is the basis for conceptualising regional or translocal connections. Beyond BEFF's work of cinematic and political intervention in Thailand, there is important work to do here.

2013

บันทึกทีมภัณฑารักษ์
Curators' Research Diaries

เรื่องเล่าที่ถูกลบเลือน จาก Hanoi DOCLAB

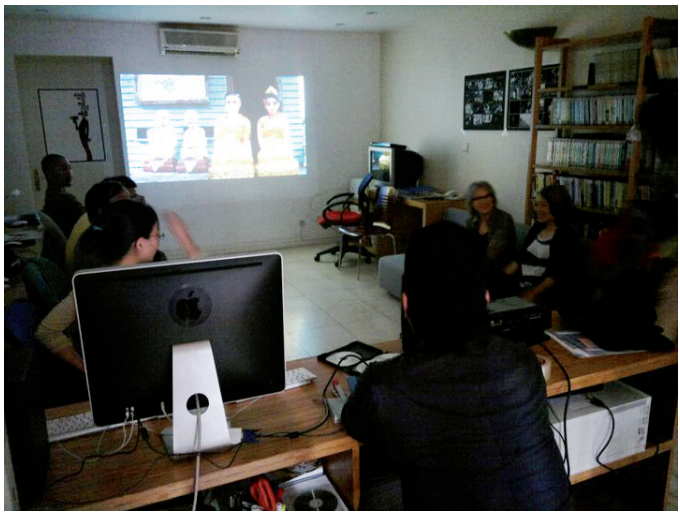
วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา

ถ้าจะกล่าวให้โรแมนติคเราก็อาจจะพูดไปว่า พวกเขาทำงานกันอยู่ใต้ดิน! ซึ่งที่จริงมันก็ไม่ใช่ชั้นใต้ดินสักนิด หากเป็นชั้นล่างของสำนักงานเกอเธ่แห่งกรุงฮานอยต่างหาก ไอ้เรื่องที่พูดว่าพวกเขาทำงานในห้องใต้ดิน ก็เพื่อให้ดูเหมือนพวกเขาทำงานแบบพวกใต้ดิน ซึ่งในทางหนึ่งมันก็เป็นจริงอยู่ไม่น้อย!

พวกเขาเรียกตัวเองว่า Hanoi DOCLAB กลุ่มคนรักหนัง คนทำหนัง ศิลปินใต้ดินแห่งกรุงฮานอย Hanoi DOCLAB เพิ่งก่อตั้งมาได้สองปีเศษ ภายใต้ความช่วยเหลือของสถาบันเกอเธ่ ทั้งการให้ทุนและสถานที่ Hanoi DOCLAB ก่อตั้งโดย Nguyễn Trinh Thi นักทำหนังสารคดี วีดีโออาร์ต Thi และเพื่อนๆ ของเธอร่วมก่อตั้ง Hanoi DOCLAB ซึ่งทำตั้งแต่การจัดฉายหนัง แลกเปลี่ยนพูดคุยไปจนถึงการสอนทำหนังคอร์สสั้นๆ ง่ายๆ และใช้เป็นสถานที่ในการตัดต่อหนังสำหรับนักทำหนังมือใหม่ทั้งหลายด้วย

ในออฟฟิศเล็กๆ เรียงแถวด้านหนึ่งไปด้วยชั้นดีวีดี จอโทรทัศน์กะทัดรัด และอีกด้านหนึ่งคือบรรดาเครื่องคอมพิวเตอร์สำหรับการตัดต่อ กองซีดีเปล่า ฮาร์ดดิสก์ และสายระโยงระยาง ที่ซึ่งบรรดาคนทำหนัง ศิลปิน อาจารย์ นักเขียนแวะเวียนเข้าเวียนออกอยู่เสมอ

Hanoi DOCLAB จัดเวิร์คช็อปทำหนังอย่างง่าย พวกเขาสอนการเขียนบท ถ่ายทำ และตัดต่อ ผลจากเวิร์คช็อปทำให้ได้มิตรใหม่และคนทำหนังหน้าใหม่จำนวนหนึ่งที่ร่วมกันผลิตงาน ซึ่งในที่นี้เน้นหนักไปทางสารคดีและหนังทดลองที่น่าสนใจอย่างยิ่ง



ในออฟฟิศเล็กๆ ของ Hanoi DOCLAB ภาพโดย วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา

Hanoi DOCLAB จัดฉายหนังด้วย พวกเขาใช้ห้องเล็กด้านข้างสถาบันเกอเธ่นั้นเอง อันที่จริงห้องเล็กนี้เป็นห้องว่างที่ใช้ดัดแปลงอย่างอเนกประสงค์ คือเป็นทั้งแกลเลอรี่ (ขณะที่ผมไปเยี่ยมเยียนในเดือนเมษายน 2554 นั้น ห้องนี้กำลังใช้แสดงงาน *Living Together in Paradise* ของศิลปิน Nguyễn Manh Hung ศิลปินที่เป็นมิตรสนิทของชาว Hanoi DOCLAB ซึ่งเป็นการสร้างคอนโดมีเนียมจำลองลอยเสียดฟ้า [จำลอง] คอนโดมีเนียมที่แต่ละชั้นคือตึกแถวสลัมแออัดแบบฮานอยนั้นเอง) และเป็นห้องฉายหนังที่เคยฉายหนังอย่าง *24 City* ของเจี่ยจางเคอะมาแล้ว

Material and Method

ท่ามกลางการเซ็นเซอร์ และการควบคุมอันเข้มงวดของภาครัฐสังคมนิยม มันแทบเป็นไปไม่ได้เลยที่เราจะเดินหาหนังบ้าน หนังถ่ายเองกับมือของชาวบ้านร้านตลาด หรือแม้แต่เจ้าขุนมูลนายในอดีตแรกมีภาพยนตร์บนโลกนี้ได้ สรรพสิ่งทั้งหลายถูกควบคุม จัดระเบียบแม้แต่ในหอภาพยนตร์ ชาว Hanoi DOCLAB คลี่ขยายให้ฟังว่าอันบรรดาภาพยนตร์ในเวียดนามนั้น แทบทั้งหมดอยู่ในการควบคุมอย่างเข้มงวดโดยรัฐ คนทำหนังนั้นมักจะเป็นคนในสตูดิโอของรัฐ ซึ่งทำสารคดีโฆษณาชวนเชื่อ หรือภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อ มีการฝึกฝนกันอย่างประณีต และที่สำคัญมีใบอนุญาตในการถ่ายทำ

Thi เล่าให้ฟังว่าขณะที่เธอทำหนังเรื่อง *Chronicle of a Tape Recorded Over* นั้น ความตั้งใจของเธอคือการเดินทางไปถ่ายทำปากคำของชาวบ้านที่อาศัยอยู่บนเส้นทางสายสำคัญ ซึ่งเป็นทางลำเลียงเสบียงและกำลังพลจากเหนือลงใต้ในยุคสงคราม บันทึกปากคำประวัติศาสตร์ผ่านเรื่องผ่านปากของสามัญชนคนเล็กคนน้อยระหว่างเดินทางสัมภาษณ์ไปตามหมู่บ้านเล็กๆ จู่ๆ ตำรวจประจำหมู่บ้านก็มาจับกุมเธอในข้อหาถ่ายภาพยนตร์โดยไม่มีใบอนุญาต

เธอถูกพาตัวไปสอบปากคำ เกือบจะได้นอนคุก และระหว่างนั้นเอง เธอแอบบันทึกภาพการสอบสวนเอาไว้ ถึงที่สุดสารคดีที่ทำไม่เสร็จของเธอจึงกลายเป็น “เทปที่ถูกบันทึกทับไปเรื่อยๆ” เฉกเช่นกันกับบรรดาหนุ่มสาวชาวฮานอย ที่อาจจะถูกตำรวจเรียกไปไถ่ถามได้ง่ายๆ ว่าถ่ายอะไร เพียงแค่ยกกล้องไปถ่ายนู่นนั่นนี่แถวบ้าน

DOCLAB: Result

สภาวะการทำหนังในฮานอยจึงเป็นเรื่องเสี่ยงภัยมิใช่น้อยกระทั่งในปัจจุบัน ในเมืองหลวงนั้นอาจจะดีขึ้นมาหน่อย อย่างน้อยตำรวจก็ไม่ยุ่งวุ่นวายกับกล้องของนักท่องเที่ยว แต่ในดินแดนชนบทก็เป็นอีกเรื่อง หมู่บ้านเล็กๆ ที่สื่อสารกันอย่างว่องไวโดยใช้การบอกต่อไม่ง้อเทคโนโลยี อาจทำให้เกิดเหตุกับทั้งผู้ถ่ายและผู้ถูกถ่ายผู้ให้ปากคำเอาได้ง่ายกว่าที่คิด

ด้วยลักษณาการเช่นนี้ การทำหนังส่วนตัว หนังทดลอง หนังโฮมวีดีโอของเวียดนาม จึงเป็นเรื่องที่ยากลำบากมากกว่าที่คิด แต่กระนั้นชาว Hanoi DOCLAB ก็ยังมีหนังออกมาจำนวนหนึ่ง ซึ่งล้วนแล้วแต่น่าสนใจ (และกล้าหาญอย่างยิ่งเมื่อคิดว่าพวกเขาจะต้องเผชิญอะไรบ้างขณะควักกล้องออกไปถ่ายทำ) พวกเขาทำหนังประวัติศาสตร์ส่วนตัวเรื่องการทะเลาะกับแม่ เรื่องความอึดอัดขัดข้องส่วนบุคคลไปถึงสารคดีชีวิตคนธรรมดาสามัญ

ใน *Underneath it All* (Do Van Hoang, Pham Thu Hang & Nguyen Thi Hong Hanh) เล่าเรื่องเด็กสาวชนบทยากจนคนหนึ่งที่ตัดสินใจละทิ้งห้องเรียนมาทำงานก่อสร้างในเมือง อาศัยอยู่ในแคมป์คนงานกับหนุ่มๆ มากหน้า หนังติดตามเธอ เพื่อนของเธอ ลอบมองเธอทำงาน และสัมภาษณ์หนุ่มๆ รอบตัวเธอที่ล้วนแต่กังวลกับชีวิตของเธอ (ว่ากันว่าปัญหาแรงงานต่างจังหวัดอพยพเข้าเมืองเป็นปัญหาที่เกิดขึ้นไม่นานนัก เพราะตลอดช่วงสงครามผู้คนจะอยู่กับถิ่นที่ของ

ตนมากกว่าจะเข้ามาเป็นแรงงานในเมือง จนเมื่อประเทศเริ่มเปิดรับระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมแล้วนี่เอง จึงเกิดปัญหานี้ตามมา) ในหนังสารคดีสั้นๆ เรื่องนี้ ผู้กำกับเริ่มต้นจากการตามติดเด็กสาวเข้าไปยังแคมป์คนงานซึ่งตั้งอยู่ริมถนนใหญ่ เพียงกั้นผนังด้วยผ้าพลาสติกไหวพะเยิบซึ่งบรรดาคนงานนอนกองรวมกันอยู่บนแคร่ไม้ด้านหลังผ้าพลาสติกนี้ หนังติดตามดูการทำงานของเธอและเพื่อนที่หนักหนาสาหัส แบกอิฐแบกปูน สลับกับการสัมภาษณ์บรรดาเพื่อนชายของเธอ ประกอบสร้างขึ้นเป็นภาพของเด็กสาววัยสิบหกที่ยากจนอย่างยิ่งจนต้องเข้าเมืองมาหางาน ทำงานที่หนักเกินกว่าที่เด็กผู้หญิงตัวเล็กๆ จะทำได้ ทุกคนกล่าวคล้ายๆ กันว่าสาวก่อสร้างมักลงเอยอย่างเศร้าๆ ด้วยการกลายเป็นหญิงใจแตก และทุกคนก็กลัวว่าเธอจะลงเอยเช่นนั้น ขณะเดียวกันเราก็ได้เห็นความสนิทชิดเชื้อระหว่างเธอกับเพื่อนร่วมงานที่จับมือถือแขนกันเป็นปกติวิสัย จนแอบหวั่นใจแทนเธอไม่ได้

อย่างไรก็ดี ด้วยสายตาที่ไม่พยายามตัดสิน หนังปล่อยให้เราเฝ้ามองแต่เพียงฝ่ายเดียว สายตาแบบที่ชวนให้นึกถึงบรรดาสารคดีจีนรุ่นใหม่ที่นำเสนอชีวิตของคนเล็กคนน้อยได้อย่างเฉียบคมโดยไม่ต้องพึ่งเทคนิคเร้าอารมณ์ เพราะลำพังเพียงตัวชีวิตของพวกเขาก็ยากแค้นลำเค็ญพออยู่แล้ว ถึงที่สุดหนังจบลงโดยไม่ตัดสินอะไรมากไปกว่าการจ้องมองเธอในชุดคนงานก่อสร้างมอซอนั่งพักรออยู่บนฟุตบาทหน้าไซต์งาน มองเด็กสาวนุ่งสั้นแต่งตัวสวยสะเดินผ่านไปคนแล้วคนเล่าโดยที่เราไม่อาจรู้ได้ว่าเธอคิดอะไรอยู่

หรือในกลุ่มสารคดีเกี่ยวกับชีวิตผู้คนที่ประกอบการค้ากันอยู่ใต้สะพาน Long Bien ในสารคดีอย่าง *Section No. 8* (Pham Thu Hang) ที่เล่าผ่านเจ้าหน้าที่คอยตรวจตราและขับไล่พวกคนขายของบนสะพาน (ผู้กำกับจะโดนไล่ตลอดการถ่ายทำ เนื่องจากหากใบหน้าของคนเหล่านั้นไปปรากฏบนสื่อ อาจส่งผลให้รัฐจัดการพวกเขา

อย่างจริงจัง) หรือ *The Mouth Gets Wet* (Tran Thi Anh Phuong) ที่พูดถึงบรรดาคนขายของในชุมชนใต้สะพาน ที่เจ้าของเรื่องก็ไม่ต้องการให้ถ่ายทำและคอยไล่ตะเพิดเช่นกัน

โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับหนังสารคดีที่ไปไกลที่สุด (และโดนห้ามฉาย) อย่าง *At the Water's Edge* (Do Van Hoang) ที่ติดตามชีวิตของแก๊งค์คนชราที่พากันมาเปลือยกายว่ายน้ำในแม่น้ำแถบสะพาน Long Bien พวกเขาเชื่อว่าการเปลือยกายว่ายน้ำจะทำให้สุขภาพแข็งแรง แม้จะเป็นวัฒนธรรมเก่าที่โดนห้ามแล้วก็ตาม พวกเขาก็ยังมาในกลุ่มที่หนังติดตามยังมีเด็กสาวคนหนึ่งที่ใส่ชุดว่ายน้ำมาว่ายน้ำด้วย หนังค่อยๆ เผยว่าเหตุใดเธอจึงสนิทสนมกับกลุ่มชายแก่ เธอเป็นเด็กสาวสติไม่เต็มเต็งที่หนีออกจากบ้าน ขายตัวและใช้ชีวิตเศร้าๆ ด้วยความหวังจะได้ออกทีวีเพื่อขอโทษแม่ที่หนีออกมาจากบ้าน

เช่นกันกับสารคดีร่วมก๊วน หนังเน้นการถ่ายชีวิตประจำวันของพวกเขาตัดสลับกับสัมภาษณ์ ปล่อยให้ชีวิตลำเค็ญของคนชายขอบค่อยเลื่อนไหลออกมาจากการจับสังเกตเล็กๆ น้อยๆ หรือการให้ปากคำออกมาอย่างไม่ได้ตั้งใจในหนังเรื่องนี้ หนังเริ่มจากภาพชวนตะลึงอย่างภาพคนแก่พากันเปลือยกายแหวกว่ายในแม่น้ำ ก่อนจะค่อยๆ ขยายภาพให้เห็นว่าพวกเขาไม่ใช่คนบ้าเสียสติ และกิจกรรมนี้ก็ไม่ใช่เรื่องเพิ่งทำ และแม้ตอนนี้ทางการจะไม่อนุญาต แต่พวกเขาก็ยังทำอยู่เหมือนที่เคยทำมาหลายสิบปี ก่อนจะเปิดตัวตัวละครสำคัญอย่างเด็กสาวร่างท้วมไม่ถือตัว สวมชุดว่ายน้ำมาเล่นน้ำกับบรรดาชายแก่ หนังติดตามเธอสักระยะจึงขยับเข้าไปสัมภาษณ์เธอ ซึ่งในที่สุดก็เปิดเผยโศกนาฏกรรมส่วนบุคคลต่อหน้ากล้องเช่นกันโดยไม่ตัดสินพิพากษา หนังจบลงโดยเราไม่อาจชี้ถูก-ผิด เพียงลอบมองอย่างเล็กน้อย จับสังเกตโลกเฉพาะของผู้คนตัวเล็กๆ ความยากแค้นลำเค็ญ หรือความสุขของพวกเขา ซึ่งถึงที่สุดล้วนผูกโยงกลับไปหาระบบขนาดใหญ่ที่กดทับพวกเขาอยู่ทั้งสิ้น

Discussion

ชาว Hanoi DOCLAB ยังเล่าเพิ่มเติมว่า ไม่เพียงการถ่ายเท่านั้นที่เป็นปัญหา แม้แต่การฉายหนังก็ถูกควบคุมเข้มข้นโดยรัฐเช่นกัน ในเวียดนามหากจะฉายหนังในที่สาธารณะ ผู้ฉายต้องส่งหนังให้รัฐตรวจอนุญาตก่อนจึงฉายได้ และเมื่อครั้งที่ชาว Hanoi DOCLAB พยายามจัดฉายหนังสารคดีชุด Long Bien หน่วยงานที่รับผิดชอบการเซ็นเซอร์ก็ไม่อนุญาตให้ฉาย “หนังที่แสดงภาพอันไม่เหมาะไม่ควรของประเทศ” ต่อหน้าสาธารณชน โชคดีที่ระบบจะหย่อนลงมาหน่อยหากอยู่ภายใต้ความร่วมมือของสถานทูตหรือสมาคมต่างชาติ (และนั่นคือเหตุผลหนึ่งทำให้ Hanoi DOCLAB ยังจัดฉายหนังได้ในนามของเกอเธ่)

จนกระทั่งถึงตอนนี้ Hanoi DOCLAB ก็ยังคงเคลื่อนไหว พวกเขายังมีเวิร์คช็อปสอนตัดต่อหนังทำหนัง ยังคงจัดฉายหนังที่เกอเธ่ แม้ว่าถึงที่สุดทุนของเกอเธ่อาจจะหมดลงในอีกไม่กี่ปี แต่เราก็ยังหวังจะเห็นความเคลื่อนไหวต่อไปอย่างยิ่ง

หมดหวังในการตามหาหนังบ้านไร้เดียงสาที่สะท้อนภาพผู้คนในฮานอย (อย่างไรก็ดี ผู้เขียนค้นพบความพิลาสพิไลในการนั่งจ้องหนังสารคดีโฆษณาชวนเชื่อแบบไร้ซับไตเติ้ลที่หอภาพยนตร์ฮานอยอย่างยิ่ง จนขอยกไว้กล่าวต่อไปในอนาคต) หากการได้พบปะสนทนาแลกเปลี่ยนความคิดและประวัติศาสตร์ร่วมสมัยกับชาว Hanoi DOCLAB ทำให้ตัวบทความนี้ละม้ายคล้ายหนังบ้านเรื่องหนึ่ง ซึ่งเทปบันทึกของมันถูกบันทึกทับซ้ำไปซ้ำมาอย่างหมดจดงดงาม

A Chronicle Tape Recorded Over

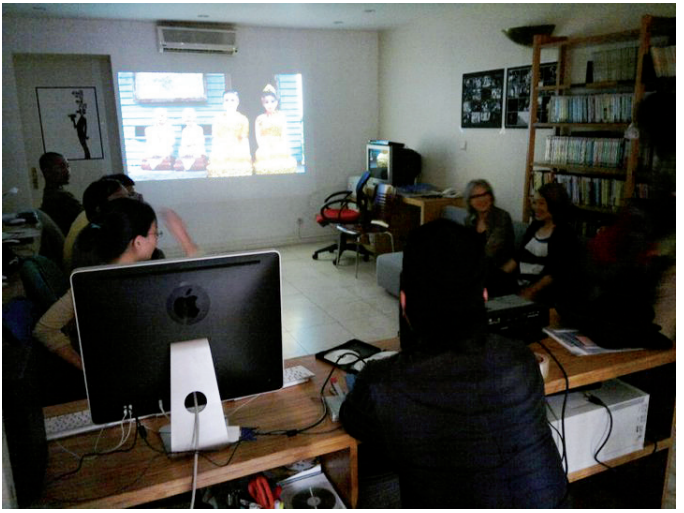
Wiwat Lertwiwatwongsa
Translated by May Adadol Ingawanij

We could begin by romantically describing them as underground workers! Actually, their office is located on the ground floor of the Goethe Institute in Hanoi rather than in some secret, subterranean location. In a sense, though, it's quite appropriate to describe the work they do as 'underground.'

They are a group of cinephiles and filmmakers who call themselves Hanoi DOCLAB, a group established over two years ago with financial assistance from the Goethe Institute, which also provides them with an office. The founder of Hanoi DOCLAB is documentary maker and video artist Nguyễn Trinh Thi. At DOCLAB, she has been organising a range of activities with her colleagues. They have been holding screenings, discussions, and simple filmmaking workshops, and they also provide editing facilities for filmmakers who are just starting out.

Lined up along one wall of their small office are rows of DVD shelves and compact TV screens. To the other side there are computers for editing, blank CDs, hard discs and tangled cables. People pop in and out all day – artists, academics, writers…

During DOCLAB's workshops, the participants are taught to write scripts, shoot and edit films. As a consequence, Hanoi DOCLAB has acquired many new friends, some of whom are upcoming filmmakers keen to collaborate with them. Most of the work that DOCLAB produces are documentaries and experimental films and videos.



In Hanoi DOCLAB's small office. Picture by Wiwat Lertwiwatwongsa

When Hanoi DOCLAB holds screenings, they use the small side room in the Goethe building. This room has hosted such films as Jia Zhangke's *24 City*, though it isn't an auditorium as such. It's basically a multi-purpose space that can be transformed into a gallery. When I went to visit DOCLAB in April 2011, the space was being used for artist Nguyễn Manh Hung's show, *Living Together in Paradise*. He had made an installation consisting of model condominiums scraping the mock sky. But rather than produce replicas of the modern condo, the 'skyscrapers' in the installation look like the crowded low-rise buildings that populate the Hanoi urbanscape.

Material and Method

Because of state censorship, it's almost impossible for a casual stranger to discover home movies or amateur films by themselves, or the early amateur works made by the upper classes in the distant past. State authorities exert tight control over filmmaking through such measures as the compulsory requirement to apply for shooting permits, or through the operation of the official studio system. Up until recently, the majority of filmmaking activities took place under the rubric of these studios. Feature films, propaganda features or propaganda documentaries were made by official filmmakers who received extensive training.

Thi told me about her experience of shooting the documentary *Chronicle of a Tape Recorded Over*. She had intended to travel along the route that was used as a passage for troops and supplies during the war, from the north to the south, and during the trip she would record the stories and testimonies of the ordinary people who lived along that route. On her trip to one of the villages, she was arrested by the local police officer,

and was charged with filming without permit. Thi was taken for questioning and almost had to spend the night in jail. What the police didn't know was that she was secretly recording her interrogation. After this incident, her documentary became an unfinished, 'tape recorded over' chronicle. This is a shared dimension of experience for Vietnam's documentary makers and video artists. They too can be taken in for questioning simply for going out with a camera and shooting.

DOCLAB: Result

Filmmaking in Hanoi still carries a risk, though the situation in urban centres is easier than in rural areas. In places where everyone knows everyone, and news travel quickly by word of mouth, the filmmaker and his or her documentary subjects may run into trouble quite easily.

For this reason, making personal films, experimental films, or home videos in Vietnam is not that easy. But, having said that, Hanoi DOCLAB holds a collection of very interesting work (and very brave work, considering the risks the filmmakers were taking just from shooting their films without permit). There are films about a domestic argument with the filmmaker's mother, films expressing an individual's frustration, and documentary records of an ordinary person's everyday life.

Underneath It All (Do Van Hoang, Pham Thu Hang & Nguyen Thi Hong Hanh) observes the life of a teenager who decides to drop out of school, leaving her rural hometown, to work in a construction site in the capital. She now lives in the construction camp with all the other young men on the site. The documentary observes her and her friends and records her working. The filmmakers interview her male friends on the site, who worry about her. (I was told that migrant labourers such as

this young woman is a recent phenomenon in Vietnam. During the war people would stay in their locality. With the liberalisation of the economy many people have moved to urban areas to look for work, and this has brought with it a number of problems.)

The film starts by following the girl into the construction camp, which is separated from the main road only by a plastic sheet which flaps in the wind. The construction workers sleep on wooden beds behind this flimsy sheet. We watch the hard physical labour extracted from this girl and her co-workers as they carry bricks and shift concrete. As the documentary progresses, we build up an image of a 16 year old girl from a very poor background, who has been forced to go to the metropolis to find work, to find the kind of work that's far too physically demanding for someone her size. All the men interviewed say that things usually end badly for construction site girls, and they fear that she will be heading in that direction. At the same time, the documentary observes the display of affection between her and some of her co-workers. The way they touch and hold hands leaves this viewer, at least, a little concerned about what may come.

But the point is that the film doesn't allow us to judge. Instead, it asks us to watch carefully. To this extent, *Underneath It All* reminds me of those contemporary independent Chinese documentaries that show us, with great astuteness, the lives of anonymous, ordinary people, especially the way that they turn their backs on techniques for manipulating cheaply emotional responses. There is no need to dramatise the difficult lives of people such as this young construction worker. The closing shot of the documentary observes her in dirty work clothes, resting on the pavement in front of the construction site. She sits on the pavement watching other well-groomed young women in

short skirts and glamorous clothing walk past, one by one, and we can't tell what's going through her mind.

A few other striking documentaries observe the vendors who ply their trade around the Long Bien bridge. In *Section No. 8* (Pham Thu Hang), the officials are constantly checking the vendors on the bridge and trying to drive them away. (Throughout this shooting process, the filmmaker was also constantly being driven away, as the vendors didn't want to be captured on video. They feared that this would expose them to the officials.) Another documentary called *The Mouth Gets Wet* (Tran Thi Anh Phuong) is about a community of vendors under the same bridge. They didn't want to be filmed either and were constantly shooing away the filmmaker.

Perhaps the most radical work in this group is the banned documentary *At the Water's Edge* (Do Van Hoang). The film observes a group of elderly men who strip off and swim in the river around Long Bien bridge. These men believe that swimming naked keeps them strong, and they want to honour this old tradition despite the fact that it is now prohibited. Among this group of elderly swimmers is a young woman who swims with them in swimming costume. The film slowly reveals why she hangs out with these elderly men. She is a mentally unstable young woman who has run away from home, and now works as a prostitute. Her one hope in her sad life is to appear on TV to apologise to her mother for running away.

Like the other documentaries in the group, *At the Water's Edge* focuses on observing the texture of everyday life of these swimmers, alternating with sequences interviewing them. This group of people exists at the margins of society, and whatever it is that they have to endure comes out slowly in the film – through

silent observations, sequences showing small, incidental things, or the little slips that people make as they are talking. The film begins with an astonishing shot of the men swimming naked in the river, before gradually building up a bigger picture through the details that tell us that they are not mad. For them, this is tradition, and although it is now a banned tradition, they will carry on doing what they have been doing for decades. Then the film introduces us to the friendly, chubby young woman. The film observes her for a while, swimming with the men, before cutting to an interview with her. She eventually reveals her personal tragedy, but, like Hanoi DOCLAB's other documentaries, the film doesn't end by inviting us to judge. All we can do is observe, look closely at the lives of these ordinary, anonymous people, and perhaps take note of the way that their suffering or fleeting happiness can ultimately be traced back to the bigger system that's weighing down on them.

Discussion

Hanoi DOCLAB members told me that screening films is no less difficult than shooting films. The state also exerts tight control over the exhibition side of things. In Vietnam, in order to screen films in public, exhibitors must submit a copy of each film for vetting before they can be screened. When Hanoi DOCLAB tried to show the Long Bien documentaries, they were prohibited by the censorship office with the reason that the films represent 'an inappropriate image of the country.' The control is less rigid if screening activities are held in collaboration with foreign embassies or international institutions. (This is one of the reasons why Hanoi DOCLAB organises screenings with the Goethe Institute.)

Hanoi DOCLAB's momentum is tremendous. They currently hold regular workshops and organise regular screening events at the Goethe. Although the Goethe's funding will probably run out in a few years time, I sincerely hope that the group will be able to continue their great work.

In my trip to Hanoi, I didn't manage to come across old or contemporary home movies and amateur films that would have told me something about the lives of this city's inhabitants. (Having said that, at some point I will write another piece about the absorbing, otherworldly experience I had watching unsubtitled old propaganda films at the Vietnam Film Institute.) In a way, this piece feels to me a bit like a home movie – a montage of fragments and re-recordings that evoke the richness of the time I spent talking, exchanging ideas and enthusiasms with the admirable team at the Hanoi DOCLAB.

บันทึกการค้นคว้าหอภาพยนตร์ในไต้หวันและฮ่องกง

จอร์จ คลาร์ค
แปลโดยวริศา กิตติคุณเสรี

ตอนที่ 1: ไต้หวัน

กระบวนการจัดโปรแกรม BEFF ของผมเริ่มจากไปสำรวจหอภาพยนตร์สำคัญๆ ทั้งในไต้หวันและฮ่องกง สองประเทศนี้มีปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมกันมานาน แต่ในด้านภาพยนตร์และศิลปะกลับพัฒนาไปในทิศทางต่างกันเพราะมีบริบททางสังคมและการเมืองแตกต่างกันมาก สิ่งที่พบจากหอภาพยนตร์ของทั้งสองประเทศจึงมีทั้งที่เหลื่อมซ้อน แตกต่าง และให้ภาพที่ตัดกันอย่างน่าทึ่ง

ที่ไต้หวัน ผมมีโอกาสไปค้นคว้าในหอภาพยนตร์จีนไทเป (Chinese Taipei Film Archive) (เพียงแค่ชื่อก็บ่งบอกถึงความขัดแย้งเรื่องชาติของไต้หวันกับจีนอยู่ในตัวแล้ว) และได้ดูหนังจำนวนมาก รวมถึงหนังยุคแรกของไต้หวันซึ่งทำขึ้นในช่วงที่อยู่ภายใต้การยึดครองของญี่ปุ่นระหว่างปี ค.ศ. 1895-1945 หนังพวกนี้สร้างโดยคนของทางการญี่ปุ่น นักเดินทางญี่ปุ่น หรือไม่ก็ชาวญี่ปุ่นที่อาศัยอยู่ในไต้หวันช่วงนั้น ตลอดจนชาวไต้หวันที่มีฐานะและได้รับการศึกษาแบบญี่ปุ่น มีตั้งแต่งานที่เป็นสารคดียุคแรกๆ เกี่ยวกับชุมชนพื้นเมือง ไปจนถึงสารคดีส่งเสริมการท่องเที่ยวที่บันทึกภาพสาธารณูปโภคซึ่งสร้างโดยญี่ปุ่น นอกจากจะทำให้เห็นถึงอิทธิพลของญี่ปุ่นในเกาะไต้หวันแล้ว หนังเหล่านี้ยังฉายให้เห็นภาพที่แท้จริงของชีวิตผู้คนช่วงก่อนที่สาธารณรัฐจีน (ไต้หวัน) จะถอนตัวออกจากสาธารณรัฐประชาชนจีน (จีนแผ่นดินใหญ่) มาสู่เกาะไต้หวันในปี 1949 และประกาศกฎอัยการศึกภายใต้การปกครองของเจียงไคเช็ค ซึ่งเป็น

จุดเริ่มต้นของสงครามเย็น 40 ปีระหว่างไต้หวันกับจีนแผ่นดินใหญ่ภายใต้สภาวะดังกล่าวซึ่งกินเวลามาจนถึงปลายทศวรรษ 1980 มีการควบคุมสื่อทุกประเภทอย่างเข้มงวด โดยเฉพาะในทศวรรษ 1950 ถึง 1960 ดังนั้นไต้หวันจึงมีหนังที่ผลิตโดยอุตสาหกรรมหนังที่อยู่นอกเหนือการควบคุมของรัฐน้อยมาก

Tony Wu ศิลปินนักทำหนังผู้มีชื่อเสียงและภัณฑารักษ์ผู้กระตือรือร้นในไทเป ซึ่งเป็นผู้จัดเทศกาลสื่อศิลปะแนวทดลองชื่อ EX!T[1] ที่มีขึ้นครั้งแรกเมื่อเดือนพฤศจิกายน 2010 ได้บอกกับผมว่า การหาต้นกำเนิดของหนังอิสระและหนังทดลองในไต้หวัน มักเริ่มนับที่กลุ่มศิลปินและคนทำหนังซึ่งนำศิลปะและทฤษฎีภาพยนตร์ของยุโรปมาสู่ไต้หวันผ่านนิตยสาร *Theatre* ศิลปินกลุ่มนี้ประกอบด้วย Chen Yao-qi, Qiu Gang-jian, Chen Ying-zhen, Zhuang Ling, Huang Hua-cheng และ Zhang Zhao-tang แต่หนังของศิลปินกลุ่มนี้ก็หลงเหลืออยู่น้อยมากในปัจจุบัน ผมได้ดูหนังสองเรื่องของ Zhuang Ling ช่างภาพและนักทำหนังสารคดี เรื่องหนึ่งคือ *Life Continued* (1966) เป็นบันทึกภาพครอบครัวและภรรยาที่กำลังตั้งครรภ์ของเขาเอง และอีกเรื่องคือ *My Newborn Baby* (1967) ที่ถ่ายภาพช่วงขวบปีแรกของลูกของเขา หนังของ Zhuang Ling บันทึกภาพหายากของชีวิตผู้คนในยุคที่อยู่ภายใต้กฎอัยการศึกอันตรงกันข้ามกับภาพส่วนใหญ่ของช่วงเวลานั้นที่เป็นผลผลิตของ “ทางการ” และถือกันว่าเป็นงานโฆษณาชวนเชื่อ[2] ในช่วงปลายทศวรรษ 1970 วัฒนธรรมภาพยนตร์ทวีความซับซ้อนขึ้น และ

---

[1] http://exit2010.blogspot.com/

[2] ประวัติศาสตร์ของสื่อรัฐและการโฆษณาชวนเชื่อเป็นประเด็นที่น่าสนใจและยังไม่ได้รับการศึกษามากนัก หอภาพยนตร์ที่นี่มีภาพข่าวจำนวนมาก แต่ผมมีโอกาสได้ดูเพียงเล็กน้อยเท่านั้น หนังที่ผลิตโดยรัฐเหล่านี้มีจำนวนมากกว่าหนังอิสระอย่างน่าตกใจ ซึ่งเมื่อทราบเช่นนี้แล้วก็ยิ่งทำให้การผลิตงานที่ดูเผินๆ เป็นงานเล็กๆ มีน้ำเสียงถ่อมตัว อย่างเช่นหนังของ Zhuang Ling ยิ่งน่าทึ่งขึ้นไปอีกด้วย

Life Continued (Zhuang Ling, 1966)

My Newborn Baby (Zhuang Ling, 1967)

ความเป็นภาพยนตร์ถูกนิยามโดยเกี่ยวเนื่องกับประวัติศาสตร์น้อยลง ในยุคนี้จึงไม่เพียงแต่มีการสร้างหนังเพิ่มขึ้น แต่ยังมีการสถาปนาสกุลหนัง และมีการเกิดขึ้นขององค์กรอย่าง Golden Harvest Awards ในปี 1977 ซึ่งมีเป้าหมายเพื่อให้การสนับสนุนการสร้างหนังสารคดีแนว “ทดลอง” และอิสระ หนังที่ชนะรางวัลนี้ถูกนำไปตระเวนฉายทั่วประเทศและได้กลายมาเป็นคลังที่มีค่ายิ่งของหอภาพยนตร์ในปัจจุบัน

คลัง Golden Harvest จากปลายยุค 1970 และ 1980 นี้ เป็นตัวอย่างของแนวการทำหนังที่หลากหลาย อย่างไรก็ดี งานเหล่านี้เป็นเพียงตัวแทนชุดหนึ่งของหนังยุคนี้เท่านั้น หนังเหล่านี้จึงเป็นแค่ตัวบอกใบ้ให้รู้ว่ายังมีหนังทางเลือกอีกจำนวนมากที่รอการสำรวจอยู่ (และตอนนี้ยังไม่ได้ถูกนำมาเก็บรวบรวมไว้ในคลังของหอภาพยนตร์) หนังสั้นในคลังนี้มีตั้งแต่ภาพยนตร์เชิงชาติพันธุ์วรรณนาและหนังสารคดี เช่น *Wang Yien The Puppeteer* (1982) ของ Ruey Jing ที่เกี่ยวกับนักเชิดหุ่นกระบอกแบบดั้งเดิมผู้เล่าถึงความเสื่อมอิทธิพลของศิลปะแขนงที่ตนคร่ำหวอดอยู่ ไปจนถึงหนังสั้นแนวเซอร์เรียลยุคแรกของผู้กำกับ I-Cheng Ko เช่นเรื่องที่สร้างมาจากตำนานพื้นบ้านอย่าง *Labyrinthine Forest* (1981) และหนังดราม่าแนวจิตวิทยาที่มีโทนละม้ายคล้ายหนังของมายา เดเรน (Maya Deren) อย่าง *The End*

of Flow (1981) ขณะที่ *Place to Live, Place to Die* ก็เป็นหนังในสกุล materialist (คือมุ่งเน้นสำรวจวัตถุประกอบรูปแบบหนัง) ที่น่าทึ่งคือหนังเรื่องนี้ทำขึ้นจากภาพฟุตเทจเก่าที่กระจัดกระจาย จึงสามารถปลุกภาพชีวิตคนรุ่นพ่อรุ่นแม่ของผู้สร้าง และความเปลี่ยนแปลงทางสังคมครั้งใหญ่ๆ ในช่วงชีวิตคนรุ่นนั้นขึ้นมาได้

หนังที่น่าสนใจอีกจำนวนหนึ่งเป็นหนังที่ทำขึ้นในมหาวิทยาลัยหลายแห่ง โดยเฉพาะ *Art of 24 Frames* ที่สร้างโดยภาควิชาภาพยนตร์ของสถาบันศิลปะแห่งชาติของไต้หวัน (National Taiwan Academy of Arts) สถาบันที่ Hou Hsiao-Hsien และผู้กำกับมีชื่อคนอื่นๆ เคยเรียน หนังเรื่องนี้ได้นำเสนอเทคนิคทดลองต่างๆ เช่น ภาพถนนที่บิดเบี้ยว ตามด้วยภาพเชิงสาธิตที่เป็นภาพหญิงผู้หนึ่งขยับชิ้นพลาสติกอยู่ต่อหน้าเลนส์ เนื่องจากทำขึ้นโดยภาควิชาเพื่อเป็นแบบฝึกหัดทางเทคนิค หนังเรื่องนี้จึงเป็นหนังช่วยกันทำและเป็นหนังทดลองในความหมายตามตัวของคำ อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงการสอนวิธีสร้างหนังโดยมีรัฐเป็นผู้ฝึกฝนและอำนวยการผลิต ในอีกด้านหนึ่ง *Family movie* (1981) หนังที่สร้างโดยอิสระของช่างภาพ Liao Shuzhen ถ่ายภาพการเติบโตและการถือกำเนิดของลูกของเขาเองและชีวิตของพวกเขาในฐานะช่างภาพ นับเป็นภาพเหมือนบุคคลในแบบเคลื่อนไหวได้ที่น่าทึ่งไม่น้อย ภาพที่ถ่ายด้วยฟิล์มซึ่งคล้ายฟิล์มซูเปอร์ 8 มม. นี้แสดงชีวิตครอบครัวและคนรอบตัวอย่างใกล้ชิดทั้งในกลุ่มเพื่อนฝูงและกลุ่มศิลปิน ความที่หนังอิสระที่ถ่ายภาพครอบครัวนั้นมีน้อย ทำให้หนังเรื่องนี้สอดรับกับหนังของ Zhuang Ling ที่ถ่ายภาพครอบครัวตนเองในยุคปลายทศวรรษ 1960 และในอีกด้านยังเป็นการสำรวจความเป็นไปได้ของการพัฒนาวิถีชีวิตและวัฒนธรรมที่เป็นอิสระในยุค 1980 ด้วย

นอกจากงานในหอภาพยนตร์แล้ว ผมยังมีโอกาสแวะไปเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์วิจิตรศิลป์ไทเป (Taipei Fine Arts Museum) ซึ่งกำลัง

จัดงานรำลึกถึงศิลปินนักสร้างภาพยนตร์ Chen Chieh-Jen เป็นครั้งแรกในไต้หวัน ศิลปินชื่อก้องโลกผู้นี้เพ่งพินิจถึงสภาพสังคมการเมืองอันมีลักษณะเฉพาะตัวภายใต้เงื่อนไขทางประวัติศาสตร์ของไต้หวัน หนังที่เคร่งครัดต่อรูปแบบและสอดแทรกด้วยประวัติศาสตร์ของเขาเป็นการสำรวจ “ความจริงทางสังคมและบริบททางประวัติศาสตร์ของไต้หวัน” Chen สร้างงานไว้มากในช่วงสงครามเย็นและยุคกฎอัยการศึกในทศวรรษ 1980 และหยุดไปในปี 1987 ก่อนจะกลับมาสานต่ออีกครั้งในปี 1996 ด้วยงานสำรวจประวัติศาสตร์ภาพถ่ายและบุคคลในภาพถ่าย จากจุดเริ่มต้นนี้เองที่นิทรรศการ *On the Empire's Borders* ได้เข้าไปสำรวจงานของ Chen ตั้งแต่ปี 1996 ถึง 2010

หนังที่ประณีตบรรจงของ Chen ซึ่งส่วนใหญ่ถ่ายด้วยฟิล์ม 16 มม. แล้วนำมาฉายด้วย HD วิดีโอ มักมีเรื่องราววนเวียนอยู่กับสถานที่ไม่กี่แห่งในไทเปซึ่งเกี่ยวข้องกับย่านที่เขาเติบโตมาและประวัติศาสตร์สังคมการเมืองที่ถูกกดทับของเมืองนี้ งานที่ถ่ายด้วยวิดีโอ เช่น *Military Court and Prison* (2007–2008) สำรวจสถานกักกัน Jingmei ซึ่งเป็นที่กักตัวนักโทษการเมืองในยุคก๊กมินตั๋ง หรือ *Factory* (2005) ที่ Chen ชวนอดีตคนงานมาเข้ายึดครองโรงงานที่พวกเขาเคยทำงานอยู่ซึ่งปัจจุบันปิดตัวไปแล้ว ทั้งสองเรื่องนี้เป็นการสำรวจประวัติศาสตร์ไต้หวันผ่านย่าน Jingmei ซึ่งเป็นถิ่นที่ตัวศิลปินเองเติบโตขึ้นมา ในหนังเรื่องอื่นเช่น *The Route* (2006) เขาจัดการประท้วงเชิงสัญลักษณ์ของคนงานท่าเรือ Kaohsiung ขึ้นมาใหม่ ซึ่งในยุค 1980 คนงานเหล่านี้ขนสินค้าลงจากเรือ *Neptune Jude* โดยไม่รู้ว่าในขณะนั้นเรือลำนี้กำลังถูกคว่ำบาตรจากคนงานท่าเรือทั่วโลก หนังจึงเป็นการสำรวจความสัมพันธ์ของไต้หวันกับระบบเศรษฐกิจและวัฒนธรรมโลก ผลงานศิลปะติดตั้งชิ้นล่าสุดของเขา *Empire's Borders II – Western Enterprises, Inc.* ซึ่งฉายบน

จอสามจอต่อกัน ได้สำรวจอิทธิพลของอเมริกาที่มีต่อไต้หวัน ผ่านการจัดแสดงความทรงจำของพ่อของเขาเองที่เข้าไปเกี่ยวข้องกับหน่วยต่อต้านคอมมิวนิสต์ (Anti-Communist Salvation Army) หน่วยงานซึ่งตั้งขึ้นโดยซีไอเอและรัฐบาลชาตินิยมของไต้หวัน โดยมีเป้าหมายสูงสุดเพื่อโค่นล้มรัฐบาลจีนแผ่นดินใหญ่

การทำหนังทางเลือกของไต้หวันมักถูกมองว่าสัมพันธ์กับความเป็นไปของแวดวงหนังนานาชาติและประวัติศาสตร์ของหนังเอง โดยเฉพาะการที่ต่างชาติหันมาสนใจหนังคลื่นลูกใหม่กลุ่ม Taiwan New Cinema และหนังของผู้กำกับ Hou-Hsiao Hsien, Edward Yang และ Tsai Ming-Liang แต่หากมองคลังหนังของหอภาพยนตร์เหล่านี้ในบริบทเดียวกับศิลปินร่วมสมัย เช่น Chen Chieh-Jen ผู้สำรวจประวัติศาสตร์แรงงานที่ถูกกดทับได้อย่างมีพลัง โดยทำการเสาะหารูปแบบต่าง ๆ ที่เป็นไปได้สำหรับการขุดค้นประวัติศาสตร์พร้อม ๆ ไปกับเพ่งสะท้อนสิ่งเหล่านี้ออกมาในงานศิลปะแสดงสดและงานศิลปะแบบมีส่วนร่วม น่าจะได้ข้อสรุปว่าสมควรจะพิจารณาหนังทางเลือกในไต้หวันภายใต้กรอบที่กว้างกว่าเดิม ซึ่งในที่นี้คือศิลปะร่วมสมัยด้วย

ตอนที่ 2: ฮ่องกง

หนังของฮ่องกงต่างจากหนังของไต้หวันหลายประการ หลัก ๆ คือการผลิตหนังของฮ่องกงมีความหลากหลายเนื่องจากฮ่องกงมีกลุ่มผู้ชมหลายกลุ่มทั่วเอเชีย การทำหนังในฮ่องกงมีเสรีภาพค่อนข้างมาก ไม่ถูกขัดขวางหรือข่มขู่ใด ๆ ทางการเมือง อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของฮ่องกงเริ่มขึ้นในทศวรรษ 1930 และ 1940 ดำเนินการโดยผู้ที่ลี้ภัยมาจากจีนในทั้งสองขั้วการเมือง อุตสาหกรรมหนังที่ถูกย้ายรกรากมา

และผู้สร้างที่อพยพมาจากจีนแผ่นดินใหญ่ นำไปสู่การที่ฮ่องกงผลิตหนังทั้งในภาษาจีนกลางสำหรับผู้ชมในจีนแผ่นดินใหญ่ (โดยบริษัทเช่น The Great Wall ซึ่งส่วนใหญ่สนับสนุนโดยรัฐบาลสาธารณรัฐประชาชนจีน) และในภาษาจีนกลางแนวหวนอาลัยอดีตที่สนับสนุนฝ่ายจีนไต้หวันสำหรับผู้ชมไต้หวัน โดยยังมีหนังที่ผลิตในอันดับรองลงไปเป็นภาษากวางตุ้งสำหรับผู้ชมฮ่องกงและชาวจีนโพ้นทะเลทั่วภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และภูมิภาคอื่นๆ (ยังไม่ต้องกล่าวถึงหนังอีกกลุ่มที่ผลิตเป็นภาษาอื่นและภาษาจีนถิ่นอื่นๆ)

ด้วยเสรีภาพที่ไม่ถูกควบคุมหรือเซ็นเซอร์โดยรัฐบาล บริษัทหนังอิสระจึงพัฒนาขึ้นจำนวนมากในฮ่องกงนับแต่ทศวรรษ 1930 แม้หนังฮ่องกงจะถูกตราหน้าว่าเป็นฮอลลีวู้ดเวอร์ชั่นมั่วซั่วเอามันเข้าว่า แต่หนังฮ่องกงก็มีความหลากหลาย มีหนังอิสระและหนังทางเลือกหลากรูปแบบนับแต่ทศวรรษ 1960 โดยผ่านองค์กรอย่าง College Cine Club ที่ก่อตั้งขึ้นในปี 1968 และ Phoenix Cine Club ที่ตั้งขึ้นในปี 1976

หนังทดลอง

วัฒนธรรมหนังฮ่องกงในยุคปัจจุบันนั้นได้รับการหนุนเสริมเป็นอย่างดี ไม่เพียงแต่มีหอภาพยนตร์คุณภาพดี ซึ่งมีทั้งโรงฉายหนังพิเศษ (cinematheque), ห้องสมุดหนังสือและวิดีโอ, พื้นที่จัดนิทรรศการและเผยแพร่กิจกรรมเท่านั้น แต่ยังมีคลังสื่อและวิดีโอศิลปะที่ดูแลโดยองค์กรศิลปะ Videotage, คลังสะสมหนังสั้นอิสระที่เก็บรักษาโดยศูนย์ศิลปะฮ่องกง (Hong Kong Arts Centre), คลังที่เก็บบันทึก ภาพถ่าย เอกสาร และหนังสารคดีข้อมูล ซึ่งเป็นสมบัติสาธารณะที่ดูแลโดยสำนักงานระเบียนสาธารณะฮ่องกง (Hong Kong Public Records Office) ระหว่างการไปเก็บข้อมูล ผมเน้นดูหนังจากหอภาพยนตร์ฮ่องกงเป็นหลัก แต่ก็มีโอกาสได้ดูภาพข่าวและหนังสารคดีข้อมูลอันน่าตื่นตาที่เก็บรักษาอยู่ที่สำนักงานระเบียนสาธารณะแห่งนี้ด้วย

หนังอิสระหลายเรื่องที่สะสมไว้ในคลังที่หอภาพยนตร์ฮ่องกงได้มาจากโปรแกรมฉายหนัง *i-Generation* ในปี 2001 ที่จัดโดยศิลปิน May Fung อันเป็นโปรเจ็กต์สำรวจหนังอิสระตั้งแต่ปี 1960 ถึง 2001 หนังอิสระทดลองยุคแรกของฮ่องกงสร้างโดย Ho Fan ช่างภาพผู้เป็นนักแสดงในทศวรรษ 1960 และต่อมารุ่งโรจน์อยู่ในสายงานผู้กำกับของอุตสาหกรรมหนังฮ่องกง

Ho Fan ทำหนังอิสระเรื่อง *Big City Little Man* (1963) ที่แสดงให้เห็นความขัดแย้งในชีวิตของนักธุรกิจผู้สับสนซึ่งใช้ชีวิตไปมาระหว่างอพาร์ตเมนต์รูหนูและย่านการค้าในเมืองทันสมัย และหนังขาวดำ *Home Work* (1963) ที่เป็นเรื่องของตัวเอกคนเดียวกันในชุดสูทออกท่องราตรีในฮ่องกงและจับพลัดจับผลูไปอยู่ในงานปาร์ตี้ยาหลอนประสาท หนังแนวที่ต่างไปจากการอุปมาสภาวะสมัยใหม่ว่าเป็นดั่งสภาวะในความฝันเช่นนี้ คือหนังแนวมินิมอลลิสต์ยุคแรกของ Law Kar นักวิจารณ์และอดีตผู้จัดรายการหนังของหอภาพยนตร์ฮ่องกง หนังชื่อ *Across the Broad* (1966) ถ่ายทำจากหน้าต่างรถแท็กซี่ที่วิ่งข้ามเกาะฮ่องกง ภาพที่เห็นในจอถูกกำกับโดยจังหวะหยุดและวิ่งของรถ และโดยความยาวของระยะการถ่ายของกล้อง หนังเรื่องนี้ทำให้นึกถึงหนังชุด *Time As Activity* ของ David Lamelas และตัวหนังได้นำเสนอภาพของเมืองที่ถูกจำกัดด้วยมุมมอง, เส้นทาง และระยะเวลาในการถ่ายภาพ

หนึ่งในหนังกลุ่มที่น่าสนใจที่สุดที่ผมได้ดูจากหอภาพยนตร์ฮ่องกง คือชุดคลังหนังการเมืองที่เป็นหนังซูเปอร์ 8 มม. ซึ่งเก็บภาพประท้วงของขบวนการต่อต้านอาณานิคมช่วงปลายทศวรรษ 1960 ถึง 1970 การตัดสินใจขึ้นค่าเรือ Star Ferry เมื่อปี 1966 ของรัฐบาลอาณานิคมอังกฤษ ก่อให้เกิดจลาจลและการประท้วงในหลายแห่งต่อการบริหารประเทศที่ไม่สนใจความเป็นอยู่ของประชาชน ทั้งนี้เพราะเรือ Star Ferry เป็นเพียงเส้นทางเดียวที่เชื่อมระหว่างคาบสมุทรกับ

เกาะฮ่องกง ขณะที่ *A Place to Live: Boat People* หนังเงียบซูเปอร์ 8 มม. ความยาว 1 ชั่วโมง ได้ให้ลำดับเหตุการณ์สิ่งที่ Lui Tai-lok เรียกว่าเป็นความขัดแย้งทางสังคมที่อื้อฉาวและสั่นสะเทือนที่สุดในปลายทศวรรษ 1970 ซึ่งเป็นผลมาจากการเรียกร้องขอกลับมาตั้งรกรากบนแผ่นดินของชาวเรือ Yaumatai หนังเรื่องนี้แสดงถึงพัฒนาการของการประท้วงที่เริ่มต้นจากประเด็นเฉพาะกลุ่มซึ่งขยายตัวออกไป จนได้รับการสนับสนุนจากขบวนการต่อต้านอาณานิคมของนักศึกษา ซึ่งช่วยให้เห็นถึงการพยายามสถาปนาสิทธิมนุษยชนขั้นพื้นฐานขึ้นในสังคมฮ่องกง

ขบวนการประท้วงที่มีลักษณะแข็งกร้าวกว่านี้ ซึ่งเกี่ยวพันโดยหลวมๆ กับขบวนการปฏิวัติวัฒนธรรมในจีน คือขบวนการที่เรียกร้องอำนาจอธิปไตยของเกาะเตียวหยู่ไถ่ หมู่เกาะในทะเลจีนตะวันออกทางตะวันออกเฉียงเหนือของไต้หวันที่ส่วนมากไม่มีผู้อยู่อาศัย เกาะแห่งนี้ถูกญี่ปุ่นอ้างสิทธิ์ความเป็นเจ้าของในระหว่างที่ญี่ปุ่นยึดครองไต้หวัน และต่อมาถูกปกครองโดยสหรัฐอเมริกาช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ในปี 1971 อเมริกาส่งเกาะนี้คืนให้แก่ญี่ปุ่นท่ามกลางข้อพิพาท และดังนั้นจึงจุดกระแสให้เกิดขบวนการปกป้องเตียวหยู่ไถ่ที่ต่อต้านญี่ปุ่นขึ้น ขบวนการนี้ทำให้เห็นความซับซ้อนของอัตลักษณ์ทางการเมืองในฮ่องกงและความสัมพันธ์ของฮ่องกงกับจีนแผ่นดินใหญ่ หนังซูเปอร์ 8 มม. ของ Lau Fung-ji ฉายให้เห็นภาพการชุมนุมของขบวนการปกป้องเตียวหยู่ไถ่ในฮ่องกง ตัดสลับกับการประท้วงวันที่ 1 พฤษภาคมในสวนสาธารณะไฮด์ปาร์คที่ผู้ชุมนุมฝ่ายสนับสนุนเหมาเจ๋อตุงเดินขบวนไปในท้องถนนของลอนดอน โดยที่โปสเตอร์ในภาษาจีนและอังกฤษ เช่นใบที่เขียนว่า “สหประชาชาติไม่ใช่สหประชาชาติอเมริกัน” เป็นการวิพากษ์วิจารณ์โดยตรงต่อการที่ต่างชาติยื่นมือเข้ามาจัดการปัญหาเตียวหยู่ไถ่

หนังบ้าน

นอกจากคลังหนังทดลองและหนังสารคดีแล้ว หอภาพยนตร์ยังมีคลังหนังบ้านอีกสามชุดที่ผมมีโอกาสได้ดูระหว่างการไปเยี่ยมชมครั้งนี้ ชุดหนังของครอบครัวเบรย์มีหนัง 16 มม. และ 8 มม. ทำโดยเดนนิส เบรย์ (Dennis Bray) และพ่อของเขา คือสาธุคุณอาร์เธอร์ เบรย์ (Arthur Bray) มิชชันนารีนิกายเมโธดิสต์ในตอนใต้ของจีนช่วงทศวรรษ 1930 เดนนิส เบรย์เกิดในฮ่องกงเมื่อปี 1926 และเข้าทำงานในกระทรวงมหาดไทยของรัฐบาลอาณานิคมจนกระทั่งเกษียณในปี 1985 หนังชุดนี้แยกเป็นผลงานที่ทำโดยผู้เป็นพ่อและผู้เป็นลูกได้อย่างชัดเจน หนังของเบรย์ผู้พ่อส่วนใหญ่ถ่ายด้วยฟิล์ม 16 มม. ภาพขาวดำ และมีสายตาสังเกตการณ์ที่ค่อนข้างเป็นทางการกว่าหนังสี 8 มม. ของเดนนิส เบรย์ ที่ให้ความรู้สึกไปในทางใกล้ชิดและไม่เป็นทางการ

หนังของอาร์เธอร์ เบรย์ โดยเฉพาะ *Life of South China in 1930s* และ *Emergency Relief Services Provided to Victims of Shek Kip Mei Fire in 1953* เป็นภาพบันทึกชีวิตผู้คนทางตอนใต้ของจีนและฮ่องกงอย่างน่าทึ่ง หนังสองเรื่องนี้มีจุดเด่นที่การบันทึกภาพอย่างช่างสังเกตสังกา และพยายามเก็บรายละเอียดผู้คนและสถานที่ในช่วงเวลานั้น หนังเรื่องแรกสนใจคนงานในไร่นาชนบทของจีนตอนใต้เป็นพิเศษ และตลอดเรื่องก็แสดงให้เห็นความหลงใหลในวัฒนธรรมและผู้คนท้องถิ่นของผู้สร้างหนังอย่างชัดเจน ส่วนเรื่องที่สองบันทึกภาพหลังเหตุการณ์ไฟไหม้ชุมชนแออัดครั้งที่น่าพรั่นพรึงที่สุดในฮ่องกง อันเป็นที่มาของการประกาศแผนการจัดสรรการเคหะของรัฐบาลอาณานิคม ไฟไหม้ย่าน Shek Kip Mei ในเกาลูนเหนือครั้งนี้เผาผลาญที่อยู่อาศัยของผู้คนกว่า 53,000 คน ซึ่งจำนวนมากเพิ่งอพยพมาจากจีนแผ่นดินใหญ่ หนังเข้าไปสำรวจผลกระทบที่เกิดจากเหตุการณ์ไฟไหม้ และได้ถ่ายภาพการให้ความ

ช่วยเหลือ, องค์กรที่เข้าไปช่วยเหลือ และการปันส่วนอาหาร, เงิน และยารักษาโรค หนังจบลงตรงที่ภาพรถแทรกเตอร์เข้าไปไถดินบนพื้นที่ที่จะกลายเป็นสถานที่สร้างตึกใหม่ ตึกให้เช่าแห่งใหม่ที่สร้างขึ้นบนพื้นที่นี้เป็นตึกแห่งแรกในโครงการการเคหะของรัฐบาลอาณานิคม และเป็นพื้นฐานให้โครงการเคหะที่ขยายตัวในเวลาต่อมา ซึ่งจะกลายมาเป็นสิ่งที่ทำให้ฮ่องกงกลายเป็นฮ่องกงยุคใหม่[3]

ในอีกด้าน งานของเดนนิส เบรย์ ซึ่งถ่ายด้วยฟิล์มสีขนาด 8 มม. ถึงแม้จะมีชีวิตชีวากว่า แต่ก็มีจุดเน้นของหนังน้อยกว่าด้วยเช่นกัน *Scenes of Hong Kong in 1950s* เป็นภาพฟุตเทจที่ถ่ายจากอากาศมองเห็นเกาะฮ่องกงและเขตดินแดนใหม่ (New Territories) ที่ยังไม่ได้รับการพัฒนา ภาพเหล่านี้ถ่ายขึ้นระหว่างที่เดนนิสรับราชการทหาร ส่วน *Dragon Boat Race on Tai Po in 1950s* เป็นการบันทึกภาพการแข่งเรือที่มีชื่อเสียง แต่ให้ความสนใจต่อผู้เข้าร่วมงานที่เป็นเจ้าอาณานิคมมากกว่าแง่มุมตามประเพณีของการแข่งขัน ที่ต่างจากหนังของเบรย์ผู้พ่อคือ งานของเดนนิส เบรย์ จะสำรวจไปยังชีวิตชาวอาณานิคมอังกฤษบนเกาะฮ่องกงมากกว่าไม่ว่าจะเป็นภาพบ้านพักอันฟู่ฟ่าของเขาเองบนเกาะฮ่องกง กิจกรรมนอกบ้านต่างๆ ของครอบครัว และการจัดงานเลี้ยงสังสรรค์ที่บ้าน การเน้นไปที่ชีวิตครอบครัวทำให้เห็นช่องว่างระหว่างรัฐบาลอาณานิคมกับวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างชัดแจ้ง โดยที่การปรากฏตัวอย่างแท้จริง

---

[3] แต่ก็มีข้อโต้แย้งว่าการให้ความช่วยเหลือด้านมนุษยธรรมของรัฐบาลต่อเหตุการณ์ไฟไหม้นี้เป็นเรื่องที่กล่าวเกินจริง เนื่องจากการตัดสินใจดำเนินโครงการการเคหะนี้เกิดขึ้นช้ามาก แม้กระทั่งในช่วงหลังเหตุการณ์ไฟไหม้แล้วก็ตาม อีกทั้งปัจจัยอื่นๆ เช่นเรื่องความสัมพันธ์กับจีนก็ยังสำคัญกว่าในแง่ของการผลักดันให้รัฐบาลริเริ่มโครงการการเคหะ Alan Smart อภิปรายเกี่ยวกับปฏิกิริยาตอบสนองของรัฐบาลต่อเหตุการณ์ไฟไหม้นี้ในเชิงวิพากษ์ไว้ใน *The Shek Kip Mei Myth: Squatters, Fires And Colonial Rulers in Hong Kong, 1950-1963* (Hong Kong University Press, 2006).

ของชาวจีนในหนังของเขาคือภาพของบรรดาคนใช้ในบ้าน แต่หนังที่ถ่ายภาพชีวิตในบ้านเหล่านี้ก็มีหลายภาพที่น่าตื่นตา เช่นภาพการแสดงฉากการกำเนิดของเยซูที่ผู้แสดงมีทั้งชาวจีนพื้นเมืองและเด็กๆ ชาวอังกฤษ ซึ่งบอกใบ้ให้เรารู้ถึงเค้าโครงทางสังคมและวัฒนธรรมของฮ่องกงในช่วงเวลานั้น

ในลักษณาการที่ต่างจากหนังของพ่อลูกตระกูลเบรย์ คลังหนังของ Ho Kom Tong (1866-1950) ซึ่งหอภาพยนตร์ฮ่องกงให้รายละเอียดเกี่ยวกับชายผู้นี้ว่าเป็น "นักลงทุนธุรกิจผู้มั่งคั่ง ผู้มีบทบาทในทางสาธารณกุศล และผู้นำชุมชนชาวจีน" นำเสนอโลกของชนชั้นนำจีนในฮ่องกง อย่างไรก็ตาม ในขณะนี้หนัง 16 มม. ทั้งหมด 27 ชุดที่หอภาพยนตร์ได้รับบริจาคมา มีเพียง 3 เรื่องเท่านั้นที่เผยแพร่ให้ดูได้ตามกฎหมาย[4] ตระกูล Ho เป็นกลุ่มบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์ฮ่องกง เนื่องจากเป็นตระกูลชาวจีนตระกูลแรกที่ได้รับอนุญาตให้อาศัยอยู่ในย่าน mid-levels ซึ่งเป็นย่านคนมั่งมีของเกาะฮ่องกงยุคอาณานิคม Ho Kom Tong มีภรรยา 12 คน และว่ากันว่ามีลูกมากกว่า 30 คน ซึ่งหนึ่งในนั้นเป็นแม่ของบรูซ ลี อาคาร Kom Tong ที่สร้างขึ้นในปี 1914 เป็นหนึ่งในอาคารประวัติศาสตร์ในเขตภาคกลาง นับแต่ปี 2006 เป็นต้นมาก็ได้กลายเป็นที่ตั้งของพิพิธภัณฑ์ซุนยัดเซ็น

หนังสองเรื่องจากทั้งหมดของคลังชุดนี้ ฉายภาพสิ่งต่างๆ อย่างตรงๆ โดยแทบไม่มีการบันทึกภาพบรรยากาศโดยรอบ เรื่องหนึ่งเกี่ยวกับสนามม้าเซี่ยงไฮ้ และอีกเรื่องเกี่ยวกับการแสดงในโรงละคร ในขณะที่หนังชื่อ *Politics* (ขาวดำ ความยาว 15 นาที) บันทึกภาพการรวมตัวกันของนักการเมือง ผู้นำกลุ่มต่างๆ และนักธุรกิจชาวจีน

---

[4] เนื่องจากหลายคนที่ปรากฏอยู่ในหนังเป็นบุคคลที่มีบทบาททางสาธารณะ จึงมีข้อห้ามทางกฎหมายที่กำหนดว่าเรื่องไหนจะอนุญาตให้เผยแพร่ได้บ้างในขณะนี้

ในทศวรรษ 1930 ได้อย่างน่าทึ่ง หนังเรื่องนี้มีคำบรรยายในภาษาจีนและอังกฤษซึ่งบอกว่าคนในหนังเป็นใคร และกำกับวันที่ของหนังว่าเดือนตุลาคม 1931 *Politics* ให้ภาพของคนกลุ่มต่างๆ ที่ Ho Kom Tong สัมพันธ์ด้วย ซึ่งมีทั้งภาพการทักทายและเดินผ่านสวนของบ้านหลังงาม รวมทั้งฉากที่มีการถ่ายรูปหมู่ หนังยังมีภาพผู้คนในอิริยาบถพักผ่อนทั้งที่กำลังดื่มกินและว่ายน้ำเล่น ขณะที่ผู้ถ่ายภาพก็ไม่ใช่คนนอกที่สังเกตการณ์อย่างมีระยะห่าง เพราะจะเห็นว่าแขกในภาพยกแก้วหรือโบกมือให้กล้องหลายครั้ง

คลังหนังชุดสุดท้ายที่ผมมีโอกาสได้ดู และเป็นคลังสะสมส่วนตัวชุดใหญ่ที่สุดของหอภาพยนตร์ คือคลังหนังชุดของเซอร์ ลินด์เซย์ ทาสมัน ไรด์ (Sir Lindsay Tasman Ride, 1898–1977) รองอธิการบดีมหาวิทยาลัยฮ่องกงระหว่างปี 1949 ถึง 1964 ผู้มีภูมิลำเนาอยู่ในรัฐวิคตอเรีย ประเทศออสเตรเลีย คลังชุดนี้ประกอบด้วยฟุตเทจ 8 มม. และ 16 มม. ทั้งหมด 59 ม้วน (ซึ่งถูกแปลงจากฟิล์มเป็นไฟล์ดิจิตอลไปแล้ว 49 ม้วน) การเก็บรักษาฟิล์มเหล่านี้แบ่งกันระหว่างหอภาพยนตร์กับมหาวิทยาลัยฮ่องกง หนังเหล่านี้เริ่มถ่ายมาตั้งแต่สมัยที่ไรด์เป็นเจ้าหน้าที่ด้านการแพทย์อยู่ทางตอนใต้ของจีนในทศวรรษ 1940 จนถึงช่วงที่เข้าทำงานในมหาวิทยาลัยซึ่งน่าจะเป็นปลายทศวรรษ 1960 หรือต้นทศวรรษ 1970 และเป็นช่วงปีท้ายๆ ในชีวิตของเขา ความที่ไรด์เป็นดุษฎีบัณฑิตแพทยศาสตร์ หนังเหล่านี้จึงเผยให้เห็นความละเอียดอ่อนในแบบวิทยาศาสตร์ กล่าวคือโดยมากถ่ายทำในเชิงสังเกตการณ์และแทบไม่มีภาพครอบครัวหรือชีวิตในบ้านของไรด์เลย ยกเว้นเมื่อเขาไปพักผ่อนหรือท่องเที่ยวนอกทวีปเอเชียเท่านั้น หนังจำนวนมากในคลังชุดนี้เป็นภาพบันทึกชีวิตสัตว์ป่า พืชพันธุ์ และสัตว์ประจำถิ่นของฮ่องกง และมีการถ่ายภาพดอกไม้และสัตว์สายพันธุ์ต่างๆ ที่อยู่รอบบ้านของเขาด้วยความอุตสาหะ บางส่วนซึ่งดูเหมือนเป็นสายพันธุ์หายากจะถึงขั้นถูกเก็บ

ภาพโดยมีฉากหลังเป็นแผ่นกระดานขาวที่ใช้ศึกษาตัวอย่างพืชและสัตว์ หนังเหล่านี้เชื่อมโยงไปได้ถึงประวัติศาสตร์การแลกเปลี่ยนความรู้ทางวิทยาศาสตร์ระหว่างอังกฤษกับจีน ซึ่งมีจุดกำเนิดนับแต่การเผชิญหน้ากันในยุคแรกๆ ในสมัยราชวงศ์ชิง ในยุคนั้นกลุ่มคนที่นักประวัติศาสตร์ Fa-Ti Fan เรียกว่า "พ่อค้านักธรรมชาตินิยม" ซึ่งก็คือลูกจ้างของบริษัทอย่างอีสต์อินเดียจะมีหน้าที่สำรองอีกหน้าที่คือการติดต่อด้านพฤกษศาสตร์ให้กับสวนพฤกษศาสตร์คิวและสถาบันธรรมชาติวิทยาแห่งอื่นๆ ของอังกฤษ[5]

หนังยุคแรกๆ ของไรด์ที่ทำในจีนตอนใต้บันทึกภาพการทำงานในฐานะเจ้าหน้าที่ด้านการแพทย์ของเขาและภาพการปฏิสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีนแคะในพื้นที่ ในช่วงหลัง หนังของเขายังคงเก็บภาพชุมชนจีนแคะในฮ่องกงอีกด้วย หนังอีกหลายเรื่องบันทึกภาพการเดินทางในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และให้ความสนใจกับสถาปัตย-กรรม โบราณสถาน และภูมิทัศน์ท้องถิ่นในที่ต่างๆ รวมทั้งท้องถนนที่จอแจของมาเก๊า ไทย และอินโดนีเซีย ในส่วนของฮ่องกง หนังบางส่วนได้บันทึกภาพเมืองด้วยสายตาเชิงวิเคราะห์ หนังที่ถ่ายอย่างเคร่งครัดทำให้ภาพถนนของฮ่องกงกลายเป็นการบอกเล่าโครงสร้างทางสังคมในระดับต่างๆ ได้อย่างชัดเจน เป็นการตีความระบบชนชั้นผ่านระยะความสูงที่วัดจากระดับน้ำทะเลออกมาอย่างตรงๆ การถ่ายเป็นภาพนิ่งที่คมชัดและในบางช่วงก็เดินถ่ายไปตามถนน ทำให้หนังสามารถบันทึกภาพย่านที่อยู่ในระดับต่ำซึ่งแออัดไปด้วยผู้คน แผ่นป้ายต่างๆ และเสื้อผ้าที่แขวนอยู่ตามหน้าต่าง ไล่ไปจนถึงย่านที่อยู่ในระดับสูงขึ้นไปซึ่งเงียบกว่าและว่างโล่งกว่าอันเป็นย่านชนชั้นสูง

---

[5] ดู Fa-Ti Fan, *British Naturalists in Qing China: Science, Empire, and Cultural Encounter* (Harvard University Press, 2004).

นอกจากภาพฟุตเทจดิบๆ แล้ว คลังหนังของไรด์ชุดนี้ยังมีหนังยาว 10 นาทีเรื่อง *The Launching and Trials of the Hong Kong University Fisheries Research Vessel M.V. "Alister Hardy"* ซึ่งสร้างให้กับมหาวิทยาลัยฮ่องกง ด้วยความช่วยเหลือของช่างกล้องหลายคน (ซึ่งเป็นสมาชิกไฟแรงจากชมรมภาพยนตร์อาณานิคมฮ่องกง[6]) หนังเรื่องนี้ได้บันทึกภาพการปล่อยเรือวิจัยลำใหม่ของมหาวิทยาลัย โดยถ่ายภาพออกมาอย่างงดงามและได้บันทึกภาพชุมชนวิชาการที่หลากหลายซึ่งมาร่วมกันปล่อยเรืออย่างปีติในการออกทะเลครั้งแรกของเรือและได้ร่วมกันล่องไปกับเรือ หนังจบลงด้วยภาพชายคนหนึ่งในกระโปรงแบบชาวสก็อต ซึ่งน่าจะเป็นภาพของลินด์เซย์ ทาสมัน ไรด์ (ผู้มีเชื้อสายสก็อต) ที่กำลังเต้นด้วยจังหวะเร็วๆ อยู่บนเรือพร้อมชูแก้วในมือขึ้น

---

[6] นักทำหนังชาวอาณานิคมมือสมัครเล่นในฮ่องกงที่ทำหนังในเวลาว่าง มีประวัติความเป็นมายาวนาน ดูเหมือนว่านักทำหนังมือสมัครเล่นเหล่านี้จะผลิตผลงานออกมามากสุดในทศวรรษ 1950 และ 1960 ซึ่งผลงานของพวกเขาเป็นการบันทึกสิ่งที่เกิดขึ้นในเวลานั้นของภูมิภาคนี้อย่างมีค่ายิ่ง อย่างไรก็ตาม ภูมิภาคนี้ไม่ใช่ส่วนหลักในงานวิจัยของผม และผมยังไม่ได้ดูผลงานจำนวนมากของนักทำหนังชาวดัตช์ผู้ขันแข็ง Michael IJsbrand Rogge (หรือในชื่อเครดิต J.C.Rogge) ปัจจุบัน Rogge ได้ทำช่องเผยแพร่ในเว็บไซต์ youtube และหมั่นอัพโหลดคลิปจากชุดภาพยนตร์สะสมส่วนตัวทาง http://www.youtube.com/user/Michael Rogge/featured Rogge เคยเป็นหนึ่งในสมาชิก "ชมรมภาพยนตร์อาณานิคมฮ่องกง" (Hong Kong Amateur Cine Club) ซึ่งได้ผลิตหนังออกมามากมาย เช่นสารคดีชิ้นเยี่ยมเกี่ยวกับการไปเยือนอาณานิคมของราชินีอังกฤษใน *Coronation Festivities* (1963) ซึ่งร่วมกันสร้างโดยทีมนักทำหนังสมัครเล่นที่ประกอบด้วย N.T Assomull, W.T. Bushell, E.J.M. Churn, J.C.Rogge, K.A.Watson.

Dispatches from the Archives in Taiwan and Hong Kong

George Clark

Part 1 : Taiwan

For my research for BEFF I visited the main film archives in Taiwan and Hong Kong. These two regions have a long history of cultural dialogue but their film and art sectors developed under remarkably different social-political contexts. As such, the findings in their respective archives present fascinating overlaps, differences, and stark contrasts.

In Taiwan I spent my time at the Chinese Taipei Film Archive (whose very name is evidence of the still contentious issue of Taiwan's nationhood and its relationship to China). I watched numerous films including early films produced during the Japanese occupation of the island between 1895-1945. The films made by the Japanese administration, Japanese travellers or residents and wealthy Japanese-educated Taiwanese, range from early documentation of aboriginal communities to depictions of the Japanese infrastructure in various travelogues which sought to promote tourism to the region. As well as revealing the important influence of Japan on the island, these films are the only real glimpses of life there prior to the withdrawal of the Republic of China (R.O.C) to the island in 1949 and the declaration of Martial Law under Chiang Kai-shek, which instigated a 40 year cold war with the People's Republic of China. Under these conditions, which lasted into the late 1980s, all media was strictly controlled, especially during the 1950s and

1960s. Therefore only a very small number of films made outside of the state controlled film industry are known to exist.

Tony Wu, an established artist filmmaker and dynamic curator in Taipei, who runs the city's experimental media art festival EX!T,[1] launched in November 2010, told me the following. When looking for a point of origin or beginning of independent or experimental film in Taiwan people start with the group of artists and filmmakers who introduced European art and film theory to Taiwan through the magazine *Theatre*. These included Chen Yao-qi, Qiu Gang-jian, Chen Ying-zhen, Zhuang Ling, Huang Hua-cheng and Zhang Zhao-tang. From this group only a small number of their films are still known to exist. I watched two films by the photographer and documentary filmmaker Zhuang Ling, in which he recorded his family and pregnant wife in *Life Continued* (1966) and then a year later filmed scenes from the first year of his baby in *My Newborn Baby* (1967). Together these films present a rare image of life under Martial Law, in stark opposition to the majority of images of the time which, as 'official' productions, are generally regarded as propaganda.[2] In the late 1970s the film culture became more complex and also less historically defined. Not only was there an increase in filmmaking during this period but there also was the establishment of film schools and the advent of organisations such as the Golden Harvest Awards in 1977, which aimed to support 'experimental' and independent documentary filmmaking. Prize-winning works from this festival were toured

[1] http://exit2010.blogspot.com/

[2] The history of state media and propaganda is fascinating and seems largely unexplored. The archive maintains a large collection of government made newsreels but I only managed to watch a few of them. They offer a marked contrast to the limited instances of independent production in Taiwan, and give an added weight to otherwise humble works such as Zhuang Ling's films.

throughout the country and now form a valuable collection at the archive.

Among the fascinating films from the late 1970s and 1980s in the Golden Harvest collection, there were striking examples of a variety of modes of film-making, but more intriguingly they constitute only a cross section of works made during this time. As such the films represent a tantalising suggestion of a whole variety of alternative film practices still to be explored (and currently not part of the archive collections). The short works range from ethnographic and documentary films such as *Ruey Jing's Wang Yien The Puppeteer* (1982), a portrait of a traditional puppet master commenting on his waning influence, to early surreal shorts by director I-Cheng Ko, such as his folktale *Labyrinthine Forest* (1981) and the Maya Deren-esque psycho-drama *The End of Flow* (1981). *Place to Live, Place To Die* is a fascinating materialist film, made using fragments of archival footage to evoke the fate of the generation of the filmmaker's parents and the massive social changes they lived through.

Life Continued (Zhuang Ling, 1966)

My Newborn Baby (Zhuang Ling, 1967)

Some of the most interesting films were also those produced at various universities. A particularly good example is the film *Art of 24 Frames* which was produced by the motion picture department at the National Taiwan Academy of Arts, where

Hou Hsiao-Hsien and other established directors studied. The film presents a taxonomy of experimental techniques, such as a distorted view of the street, followed by an instructional image of a woman moving a piece of molded plastic in front of the lens. Made by the department as a technical exercise, this is a literal experimental and collective film which provides an insight into the pedagogical area of film practice within the context of state run film training and production. In contrast *Family movie* (1981), made independently by the photographer Liao Shuzhen, is a remarkably moving portrait. The film follows the build-up to the birth of the filmmaker's child as well as providing a glimpse of his life as a photographer. Shot on what looks like super8, it intimately shows family and communal life among friends and artists. Given the scarcity of independent depictions of family life, it echos Zhuang Ling's films of his family from the late 1960s, as well as exploring the possibilities of developing an independent life and culture during the 1980s.

As well as these works at the archive I was also able to visit the excellent Taipei Fine Arts Museum which was holding the first substantial retrospective of artist filmmaker Chen Chieh-jen in Taiwan. The works of this fascinating and internationally celebrated artist reflect upon the unique socio-political context of Taiwan and its history. His formally rigorous and historically penetrating films explore the hidden 'social reality and historical context of Taiwan.' Although active in performance during the Cold War/Martial Law period in the 1980s, Chen stopped making art in 1987 and only resumed his practice in 1996 with a body of work exploring the history of photography and those whom it depicts. Starting at this point, the exhibition *On the Empire's Borders,* surveys Chen's work from 1996-2010.

Chen's beautifully crafted films, mainly shot on 16mm and then projected in HD video, revolve around specific sites in Taipei related to his own upbringing and the repressed political and social histories of the city. *Military Court and Prison* (2007-2008) examines the Jingmei Detention Center which housed political prisoners during the Kuomintang years. *Factory* (2005) invites former employees to occupy the closed factory in which they used to work. Both films examine the history of Taiwan through the Jingmei area in which the artist grew up. *The Route* (2006) stages a symbolic strike with Kaohsiung longshoresmen, who in the 1980s had unloaded cargo from the Neptune Jude, without knowing that the boat was being boycotted by dockworkers across the world. In so doing it explore Taiwan's relationship with the global culture and economy. His most recent installation, the three screen *Empire's Borders II – Western Enterprises, Inc.,* explores the influence of America on Taiwan through re-staging memories of his father's involvement with the Anti-Communist Salvation Army, initiated by the CIA and the nationalist government of Taiwan.

Alternative film practice in Taiwan has been understood largely in relationship to international film culture and the history of cinema, especially with the international attention generated by Taiwan New Cinema and the films of Hou-Hsiao Hsien, Edward Yang and Tsai Ming-Liang. But looking at these archival films in the context of such accomplished contemporary artists as Chen Chieh-Jen, who powerfully explores repressed labour histories and the possibility of performance and participatory practice to explore such histories, one might suppose that alternative film practice in Taiwan also needs to be considered in the broader framework of contemporary art.

Part 2 : Hong Kong

Hong Kong's film culture is distinct from that in Taiwan in many ways, primarily in the sheer diversity of productions enabled by the former's relationship to audiences throughout Asia. Largely free from political interference or persecution, the film industry was founded in the 1930s and 1940s by exiles from both China's political spectrums. The transplanted film industry and migrant producers from Mainland China lead Hong Kong to produce films for Mandarin speaking audiences through companies such as the Great Wall, largely supported by the People's Republic. The studio also made nostalgic Mandarin speaking pro-R.O.C. films for Taiwan. On top of these were also a range of films for local Cantonese speaking audiences in Hong Kong and the Chinese diaspora throughout South East Asia and overseas, not to mention films produced in other languages and dialects.

Given the large amount of freedom from government censorship or control, a wide range of independent production companies developed in Hong Kong dating back to the 1930s. Despite Hong Kong cinema's reputation as a hyped up, anything goes version of Hollywood, it has had an incredibly diverse film culture. Different forms of alternative and independent film culture date at least back to the 1960s through organisations such as the College Cine Club founded in 1968 and the Phoenix Cine Club founded in 1976.

Experimental Films:

Film culture in contemporary Hong Kong is suitably well served. The Hong Kong Film Archive (HKFA) has a cinematheque, book and video library, exhibition space and a range of publishing activities. There are also the specialised video and media art collections held by the arts organisation Videotage, the

collection of short independent films maintained by the Hong Kong Arts Centre, and the valuable collection of public records, photographs, documentary and information films held at the Hong Kong Public Records Office. During my trip I focused mainly on viewing films at the HKFA. I also watched various fascinating newsreels and public information films stored at the Public Records Office.

Many of the independent works that are part of the HKFA collection are due to the excellent *i-Generation* film series that was organised in 2001 by video artist May Fung to survey this area of practice from 1960 to 2001. The earliest independent and experimental films known to exist were made by Ho Fan, a photographer who worked as an actor in the 1960s and later had a prolific career as a director in the Hong Kong film industry. Prior to this he made the independent films *Big City Little Man* (1963), which shows the contradictions in the life of a distracted business man living between his cramped apartment and the commercial modern city. He also made the black and white *Home Work* (1963), which shows the same suited protagonist moving through nocturnal Hong Kong and getting caught up in a psychedelic party. In comparison to these dream-like allegories of modernity are the early minimalist films of critic and former HKFA film programmer Law Kar. *Across the Broad* (1966) is shot from the window of a taxi crossing Hong Kong, the view is dictated by the stop and start rhythms of the traffic and the camera's maximum shot length. Reminiscent of David Lamelas's *Time As Activity* series, the film presents a cross section of the city restricted by a particular point of view, route and shot duration.

A fascinating collection I watched in the archive were a group of super8 political films documenting protests rooted

in the anti-colonial movement that emerged in the late 1960s and 1970s. The British colonial administration's move to raise the cost of the Star Ferry in 1966, the sole route from the Hong Kong peninsular to Hong Kong Island, sparked a series of riots and protests about the administration's disregard for its population. *A Place To Live: Boat People,* an hour long silent super8 film, chronicles what Lui Tai-lok described as the most notorious and momentous social conflict in the late seventies, following the campaign of the Yaumatai boat people to be re-settled on land. Showing the development of the protest from a localised issue to one which is supported and championed by the broader student and anti-colonial movements, the film provides a remarkable insight into the protestors' attempts to establish basic human rights.

A more militant protest movement, which was loosely aligned with the Cultural Revolution in China, related to questions of the sovereignty of the Diaoyutai islands, a collection of largely uninhabited islands in the East China Sea northwest of Taiwan. Claimed by the Japanese during their occupation of Taiwan, and administered by the US after WWII, the island was controversially returned to Japan by the Americans in 1971, which sparked the anti-Japanese 'Defend Diaoyutai movement.' This movement shows the complexity of political identity in Hong Kong and the region's relationship with the People's Republic. A super8 film by Lau Fung-ji presents a public meeting of the 'Defend Diaoyutai movement' in Hong Kong juxtaposed with May 1st protests in Hyde Park where we see shots of pro-Mao campaigners marching through London streets. Posters in Chinese and English, such as one which declares that 'The United Nations Is Not The American United Nations' are direct critiques of the foreign handling of the Diaoyutai issue.

Home Movies:

As well as the collection of experimental films and documentaries, the HKFA has three main collections of home movies that were available to watch during my visit. The Bray Family collection consists of 16mm and 8mm films produced by Dennis Bray and his father Reverend Arthur Bray, a Methodist missionary in Southern China in the 1930s. Dennis Bray was born in Hong Kong in 1926 and was involved in the colonial government until his retirement in 1985 as Secretary for Home Affairs. The film collection can be divided clearly between the father and son's work. The father filmed mainly in 16mm in black and white, and his films have a discernibly more formal observational aesthetic to the son's more informal and intimate 8mm color films.

The father's films, in particular *Life of South China in 1930s* and *Emergency Relief Services Provided to Victims of Shek Kip Mei Fire in 1953,* are remarkable records of life in Southern China and Hong Kong. Featuring carefully observed scenes, these two films attempt to document the people and places of their time. The first film pays particular attention to the rural agricultural workers in Southern China and throughout his work there is a clear fascination with the local culture and people. The second film depicts the aftermath of one of the most horrendous squatter fires in Hong Kong, which led to the implementation of the colonial government's public housing programme. The fire in Shek Kip Mei in North Kowloon destroyed the housing for over 53,000 people, many of whom were new migrants from mainland China. The film surveys the aftermath of the fire, and portrays the relief effort, the organisation and distribution of food rations, money, and medical supplies. The film ends with bulldozers flattening the ground on what will become the new

building site. The new tenement building on this site was the first of the colonial government's public housing projects and as such laid the groundwork for the government's vast housing programme that has come to define modern Hong Kong.[3]

In contrast to these films, the work of Dennis Bray who shot with 8mm colour film, is more lively yet a little less focused. His film *Scenes of Hong Kong in 1950s* includes aerial footage of the island and the yet to be developed New Territories, filmed from the air while he was a cadet officer. *Dragon Boat Race on Tai Po in 1950s* depicts the famous boat race, but pays more attention to the colonial participants rather than traditional aspects of the race. In contrast to his father's films, Dennis Bray's work provides an insight into the life of the British colonists on the island, with films depicting his lavish home on Hong Kong Island, various family outings and house parties. In focusing on family life, the gap between the colonial government and local culture is starkly illustrated, with the only real presence of people of Chinese origin being workers in the house. Yet within these domestic films there are various striking sequences, such as a nativity play performed by a cast of local Chinese and British children, which gives a hint of the social and cultural configuration of the island at this time.

In contrast to the Bray films, the collection of Ho Kom Tong (1866-1950), described in the HKFA's catalogue as a "spectacularly rich entrepreneur, philanthropist and leader of the Chinese community" presents the world of the island's

[3] The government's humanitarian response to the fire, it has been argued, has been exaggerated over the years. The decision to build public housing was slow even after the fire, and other factors such as the relationship to China were more important in starting the government's housing project. Alan Smart critically discusses the government's response to the fire in the book *The Shek Kip Mei Myth: Squatters, Fires And Colonial Rulers in Hong Kong, 1950-1963* (Hong Kong University Press, 2006.)

Chinese elite. Currently out of the 27 sets of 16mm film recently donated to the archive only three films are legally available for viewing.[4] Pivotal figures in Hong Kong history, the Ho family was the first Chinese family permitted to live on the mid-levels of Hong Kong Island during the colonial period. Ho Kom Tong himself had 12 wives and reputedly more than 30 children, one of whom was the mother of Bruce Lee. Kom Tong Hall, built in 1914 is one of the major historical buildings in Central Hong Kong. Since 2006 it has housed the Dr Sun Yat-sen Museum.

Two of the reels are straightforward depiction of their subjects, a Shanghai race track and a theatrical performance, with little context or presentation of the surrounding social occasion. On the other hand the film referred to as *Politics* is a truly fascinating depiction of a gathering of Chinese politicians, community leaders and businessmen in the 1930s. The film has some intertitles in Chinese and English, explaining who some of the guest are and dating the film October 1931. Depicting many of Ho Kom Tong's associates, the film includes shots of greetings and walks through the gardens of a beautiful house, as well a great scene in which the men assemble for a group photo. Fascinatingly the film also features the men at play, drinking and swimming together. The cameraman is not an impartial observer, as guests raise their glasses or wave to the camera at various points.

The final collection I looked at, and the largest personal collection at the archive, is that of Sir Lindsay Tasman Ride (1898-1977), who was the Vice-Chancellor of the University of Hong Kong from 1949 to 1964, and was born in Victoria,

[4] Due to the high profile of the people who appear in the films there are some legal restrictions on what the archive can show at the moment.

Australia. The collection consists of 59 reels of footage in 8mm and 16mm formats (out of which 49 have been telecined). The preservation of this material is shared between the HKFA and the Hong Kong University, the development and expansion of which is the subject of many of the films. The films date from his time as a medical officer in Southern China in the 1940s through his time at the University, presumably into the late 1960s if not also the early 1970s during the last years of his life.

A doctor of medicine, the films bare the traces of a scientific sensibility. They are predominantly observational and rarely depict Ride's family or domestic life, except on his vacations or trips outside Asia. Many of the films are dedicated to the local wildlife and flora and fauna of Hong Kong, and studiously depict the various flower and animal species in his garden or surrounding his house. Some presumably rare species are even filmed in front of a white board for study. These films relate to the fascinating history of exchange between British and Chinese scientists that has its origins in the early encounters during the Qing Dynasty, when people historian Fa-Ti Fan refers to as the trader-naturalists, or those who were employees of companies such as the East India Company, also moonlighted as botanical correspondents for Kew Gardens and other British natural history institutions.[5]

His earliest films, made in southern China, document his work as a medical officer and feature strikingly filmed interactions with local Hakka communities. Later on, various films of his also document the Hakka communities in Hong Kong. Many of his films document his travels in Southeast Asia, with careful studies of local architecture, ancient monuments, landscapes and

[5] See Fa-Ti Fan, *British Naturalists in Qing China: Science, Empire, and Cultural Encounter* (Harvard University Press, 2004).

the busy streets of Macau, Thailand and Indonesia. Some of his most remarkable films extend his analytical eye to depictions of the city of Hong Kong. Rigorously filmed, his clear-sighted documentation of the city's streets depicts the different social configurations of Hong Kong that literally interpreted the class system based on distance from sea-level. Filming in clear static shots and occasionally tracking down the streets, the films record the densely populated lower levels filled with people, signage and clothes hanging from windows up to the quiet and largely empty higher levels occupied by the upper classes.

As well as his fascinating raw footage, the collection also includes the 10-minute film *The Launching and Trials of the Hong Kong University Fisheries Research vessel M.V. "Alister Hardy"* that was produced for the University. With the help of various cameramen (avid members of the local colonial cine-clubs [6]) the film documents the christening of the University's new research boat. Beautifully filmed, it records the diverse academic community at the University joyously launching the boat and taking it on its maiden voyage. The film ends with a shot of a man in a Scottish kilt, presumably Lindsay Tasman Ride (who was of Scottish ancestry), dancing a jig on the boat with a glass held in the air.

---

[6] There is a long history of amateur colonial filmmakers in Hong Kong, who made films in their spare time. These amateur filmmakers seem to have been most active in the 1950s and 1960s and their work provides a valuable record of the region at that time. This area wasn't my focus but I did watch various works by the prolific Dutch filmmaker Michael IJsbrand Rogge (also credited as J.C.Rogge). He now maintains a youtube channel and has been studiously uploading clips from his personal film archive - http://www.youtube.com/user/MichaelRogge/featured. He was a member of the 'Hong Kong Amatuer Cine Club' which produced various films such as an excellent documentary on the Queen's visit to the colony in the film *Coronation festivities* (1963) that was collectively made by a team of amateur filmmakers including N.T Assomull, W.T. Bushell, E.J.M. Churn, J.C.Rogge, K.A.Watson.

อุษาคเนย์ใต้ฟ้าสี “โกดักโครม”

ริชาร์ด โลเอล แมคโดโนลด์
แปลโดย อาดาดล อิงคะวณิช

พิพิธภัณฑ์สงครามจักรวรรดิ (IWM) สาขากรุงลอนดอน เป็นแหล่งเก็บรักษาหนังบ้านชุดใหญ่ที่น่าสนใจมากชุดหนึ่ง ประกอบด้วยฟุตเทจถ่ายทำในมลายู พม่า สยาม กับอินเดีย ผมค้นเจอหนังบ้านชุดนี้จากแคตาล็อกออนไลน์ของพิพิธภัณฑ์ดังกล่าว มีฐานข้อมูลละเอียดค้นง่ายน่าประทับใจ ประกอบกับที่ IWM ในปัจจุบันเน้นจัดกิจกรรมเข้าถึงสาธารณชน การติดต่อขอเข้าไปดูหนังที่ค้นเจอจากแคตาล็อกจึงสะดวกสบายและไม่ต้องเสียค่าใช้จ่าย

ภาพเคลื่อนไหวเกี่ยวกับเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ส่วนใหญ่ที่เก็บในคลังอนุรักษ์ของ IWM เป็นฟุตเทจหนังข่าว ถ่ายทำโดยหน่วยภาพยนตร์ของ South East Asia Command (SEAC) ซึ่งเป็นหน่วยบัญชาการที่ฝ่ายสัมพันธมิตรก่อตั้งขึ้นในภูมิภาคช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง หนังข่าวกลุ่มนี้ส่วนใหญ่แล้วบันทึกเหตุการณ์สำคัญทางการทหาร เช่นการประชุมระหว่างบรรดาผู้นำหลังญี่ปุ่นพ่ายสงคราม และฟุตเทจนักโทษสงครามที่พักรักษาตัวอยู่ในโรงพยาบาล รวมถึงฟุตเทจการส่งตัวนักโทษสงครามด้วย อย่างไรก็ดี นอกเหนือจากบรรดาภาพข่าวของทางการแล้ว ก็ยังมีหนังบ้านที่ถ่ายทำเป็นการส่วนตัว เก็บบันทึกฟุตเทจต่างๆ เช่น งานพิธีกรรมสาธารณะหรือพิธีกรรมทางทหาร ภาพท่องเที่ยวทัศนาจร รวมถึงฟุตเทจส่วนตัวถ่ายทำในบ้านของตากล้องด้วย

ในบรรดาหนังบ้านกลุ่มนี้ ส่วนใหญ่เป็นผลงานสมัครเล่นของเจ้าหน้าที่ทหารคนหนึ่ง ชื่อว่าพันเอกแฟรงค์ อูธแทรม ฮอด์จคินสัน

แคตาล็อกของ IWM บันทึกว่ามีหนังของเขาถึง 167 รายการด้วยกัน ซึ่งนับว่าเป็นคอลเล็กชั่นหนังเก่าเกี่ยวกับเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ช่วงระหว่าง ค.ศ. 1930 ถึง 1950 ที่ใหญ่พอดูทีเดียว ฟุตเทจส่วนใหญ่ถ่ายทำด้วยฟิล์มโกดักโครม ถึงแม้ว่าผมจะไม่ได้เป็นผู้เชี่ยวชาญประวัติสไตล์หนังบ้านในช่วงสามทศวรรษนี้ แต่เท่าที่ได้ดูหนังของผู้พันฮอด์จคินสันก็เห็นได้ชัดว่าเขาเป็นคนทำหนังสมัครเล่นที่มีฝีมือดีไม่เบา มีลูกเล่นทางเทคนิคแพรวพราว ชอบเล่นกับการตัด cutaway โคลสอัพ สโลว์โมชั่น reverse motion และเล่าเรื่องสั้นๆ โดยแทรกการ์ดเล่าเรื่องที่ทำขึ้นเองประกอบเทคนิคตัดสลับได้ดีทีเดียว ผมเดาว่าผู้พันคนนี้คงเคยเป็นนักดูหนังตัวยง

เจ้าหน้าที่อนุรักษ์นำหนัง 16 มม. ของพันเอกฮอด์จคินสันมาอัดลงเทปเบต้าแคม ฉะนั้นในเทปหนึ่งม้วนจึงบันทึกหนังจากฟิล์มเดิมไว้หลายม้วนอยู่ การนำมา 'ยำรวม' อย่างนี้ (ซึ่งปฏิบัติกันเป็นเรื่องปกติในหมู่คลังอนุรักษ์และหอภาพยนตร์) ก่อให้เกิดประสบการณ์ดูชมที่แปลกประหลาดอยู่ไม่น้อยทีเดียว เป็นการดูหนังที่เต็มไปด้วยจังหวะห้วนสะดุด กระตุ้นความงุนงงวิงเวียนอยู่เรื่อยๆ เช่นเทปม้วนหนึ่งซึ่งตัดจากภาพทำนองหนังชาติพันธุ์บันทึกทิวทัศน์ชาวเขาสวมเสื้อผ้าประจำเผ่า ไปเป็นฟุตเทจเรือรบอังกฤษ แล้วตัดเข้าโคลสอัพนาย-ทหารชั้นผู้ใหญ่ของ SEAC ยืนโพสท่าถ่ายรูปขึงขัง วิธีเรียงฟุตเทจเก็บบันทึกเช่นนี้ จะว่าไปแล้วก็ราวกับเป็นการไหว้ครูสไตล์ตัดต่อแบบโซเวียตมอนทาจไปโดยไม่รู้ตัว คนดูก็ได้สนุกกับจังหวะฉึกฉักฉึกจากภาพซุ้มเฟื่องฟ้าสีสดงดงามในบริเวณสวนหลังบ้านผู้พันฮอด์จคินสัน อันดับต่อไปภาพปั้นจั่นขุดเจาะน้ำมันกำลังตอกขึ้นตอกลงบริเวณปากอ่าวอิระวดี

ป้ายประกาศจบหนังที่ฮอดจ์คินสันทำขึ้นเอง

เท่าที่ผมค้นคว้าเจอ ผู้พันฮอด์จคินสันเกิดที่อินเดียในช่วงต้นทศวรรษ 1930 รับอาชีพเป็นนายทหารในกองทัพอินเดีย ถูกส่งไปประจำอยู่มลายู แล้วหลังจากนั้นราวปี 1935-6 ก็ย้ายไปพม่า โดยมีภรรยากับลูกชายตัวน้อยไปด้วย ระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง เขาก็ได้เข้าทำงานใน SEAC พิจารณาจากฟุตเทจบางส่วนที่ IWM เก็บไว้ เดาได้ว่าคงใกล้ชิดกับบรรดานายพลบัญชาการรวมถึงลอร์ดหลุยส์ เมาท์แบทเทน ด้วย ช่วงหลังสงครามดูเหมือนผู้พันฮอด์จคินสันยังอยู่ภายใต้กองบัญชาการของลอร์ดเมาท์แบทเทน โดยคอลเล็กชั่นนี้มีฟุตเทจสองสามม้วนบันทึกเหตุการณ์ก่อนหน้าการประกาศเอกราชของอินเดีย งานศพของคานธี รวมไปถึงฟุตเทจเบ็ดเตล็ดอย่างงานเลี้ยงสังสรรค์ในสวนของบ้านเนห์รูด้วย

หนังบ้านที่เก่าที่สุดในคอลเล็กชั่นนี้มาจากปี 1933 เป็นฟุตเทจกิจกรรมภายในบ้านของครอบครัวฮอด์จคินสันและกิจกรรมสังสรรค์กับเพื่อนฝูง เช่นฟุตเทจพักผ่อนหย่อนใจริมสระว่ายน้ำในคลับที่มีชื่อว่าไทปิงในมลายู ฟุตเทจล่องเรือท่องเที่ยวไปตามแม่น้ำเปรัค ตกปลา กางเต็นท์ เช่นนี้เป็นต้น ดูเหมือนว่ากิจกรรมว่ายน้ำดำน้ำจะเป็นที่นิยมในหมู่ชาวยุโรปที่อาศัยอยู่ในมลายูช่วงนั้น หนังบ้านคอลเล็กชั่นนี้คงหมดฟิล์มไปหลายฟุตกับการบันทึกภาพเพื่อนฝูงผู้พันฮอด์จคินสันรับบทนักกีฬาสมัครเล่นกระโดดน้ำจากสปริงบอร์ดระดับสูงริมสระของคลับว่ายน้ำ ตากล้องได้โอกาสก็เล่นสโลว์โมชั่น reverse motion ชวนให้นึกถึงหนังยุคนาซีของเลนนี่ รีเฟนสตาห์ล

รายละเอียดน่าสนใจอีกอย่างอยู่ในบรรดาฟุตเทจถ่ายภาพเด็กๆ ที่ไหนมีเด็กน้อยผิวขาวที่นั่นก็ต้องมีพี่เลี้ยงหรือสาวรับใช้เป็นตัวประกอบด้านหลัง ถึงเกือบจะตกกรอบภาพไปแล้วแต่ก็ยังคงได้รับการบันทึกให้อยู่ในพื้นที่เดียวกับลูกๆ เจ้านายพวกเธอ ฟุตเทจหนึ่งโดดเด่นทีเดียว บันทึกภาพเด็กเล็กกลุ่มหนึ่งสวมเสื้อกระโปรง กางเกงขาสั้นสีขาวสะอาดตา กำลังเดินออกมาจากตึก แต่ละคนอุ้มตุ๊กตา มี

พี่เลี้ยงคอยเดินตามหลังเด็กแต่ละคน กล้องจับภาพเด็กๆ เดินมายืนเรียงกันเป็นวงกลม พวกพี่เลี้ยงก็มายืนอยู่หลังเด็กๆ แต่ละคน กลายเป็นวงกลมด้านนอกซ้อนกันไปอีกที กล้องแพนบันทึกภาพโคลสอัพหน้าตาของเด็กแต่ละคน และขณะเดียวกันก็พลอยจับภาพโคลสอัพมือของพี่เลี้ยงที่วางพักอยู่บนไหล่ของเด็กๆ ด้วย

โดดเด่นที่สุดในคอลเล็กชั่นนี้น่าจะเป็นฟุตเทจบันทึกงานศพสองงานซึ่งมีผู้ไปร่วมไว้อาลัยจำนวนมหาศาล หนึ่งในนั้นคืองานศพเมื่อปี 1947 ของนายพลออง ซาน ผู้นำการเรียกร้องเอกราชของพม่ากับคณะรัฐมนตรีคนอื่นๆ ที่ถูกลอบสังหารด้วยเช่นกัน อีกงานเป็นพิธีศพของเจ้าเมืองสี่ป้อในรัฐฉาน ฟุตเทจทั้งสองนี้นอกจากจะมีความน่าสนใจในฐานะบันทึกเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์แล้ว ผมอยากเพิ่มเติมด้วยว่าแต่ละฟุตเทจอัดแน่นด้วยรายละเอียดที่น่าสนใจยิ่งนัก งานศพเจ้าเมืองสี่ป้อนั้นนอกจากจะแสดงให้เห็นถึงความอลังการของขบวนแห่ศพแล้ว ยังบันทึกภาพกิจกรรมขวักไขว่ในละแวกตลาดช่วงพิธีกรรมด้วย มีกลุ่มคนกำลังเล่นเกมแทงพนันประกอบด้วยลูกเต๋ากับอุปกรณ์หน้าตาละม้ายคล้ายวงล้อรูเล็ต มีอาหารขายมากมาย เด็กๆ กำลังกินขนม น้ำแข็งใส พ่อค้าแม่ค้ากำลังร้องเร่ขายเป็ด เสื้อผ้าที่ผู้คนสวมใส่ในฟุตเทจงานศพนี้ก็มหัศจรรย์น่าชม มีคนสวมหมวกสีขาวใบโต ถือร่มสีดำ มีกองกำลังรัฐฉานเดินพาเหรดเข้าจังหวะดนตรีเป่าปี่สก็อตด้วย

ภาพบางฉากจากละแวกตลาด
เมืองสี่ป้อในรัฐฉาน ปี 1945

ในทำนองเดียวกัน งานศพนายพลอองซานนั้นก็เต็มไปด้วยรายละเอียดดึงดูดสายตา อันได้มาจากการบันทึกภาพฝูงชนที่กำลังเคลื่อนไหวอย่างไม่ได้ถูกกำกับ เราสามารถมองเห็นหญิงสวมปลอกแขนสีดำยื่นมือแจกขนมกับน้ำดื่มจากแก้วดินเผาให้ผู้คนที่เดินร่วมอยู่ในขบวนไว้อาลัย แน่นอนว่าขบวนดังกล่าวต้องมีพระ แต่ก็มีจ๊อกกี้สวมเสื้อไหมแบบที่แต่งเวลาลงสนามแข่งขันปะปนอยู่ด้วย มีกลุ่มคนขาว คนอินเดีย มาเดินร่วมไว้อาลัยอยู่ด้วยเช่นกัน

มีหนังสามสี่ม้วนในกลุ่มหนังบ้านของผู้พันฮอด์จคินสันนี้ที่บันทึกภาพทิวทัศน์ในกรุงเทพฯ แคตาล็อกของ IWM แจ้งว่าน่าจะถ่ายทำราวๆ ปี 1947 หนังกลุ่มนี้ก็น่าสนใจไม่น้อยทีเดียว อย่างน้อยก็บันทึกภาพทิวทัศน์ละแวกที่เราคุ้นเคยกันดี แต่ในมุมมองที่ไม่ค่อยคุ้นตาเอาเสียเลย เห็นท้องถนนว่างเปล่าปราศจากรถรา เป็นต้น ฟุตเทจยาวที่สุดจากหนังกลุ่มนี้เริ่มจากช็อตท่องเที่ยวดูวิว ตากล้องถ่ายภาพเพื่อนคนหนึ่งของพันเอกฮอด์จคินสันจาก SEAC เดินชมวัดพระแก้ว โดยมีคนนำเที่ยวเป็นหญิงชาวสยามสองคนแต่งกายงดงาม จากนั้นตัดไปแพนช็อตจับภาพอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ได้อารมณ์ประหลาดพอดูเนื่องจากถนนราชดำเนินในกรอบภาพนั้นดูกว้าง ว่างโล่งเปล่าเปลี่ยว ไร้รถยนต์ คนถีบสามล้อ ราวกับเป็นภาพบันทึกแรงฝักใฝ่ที่จะนำพาประเทศรุดหน้าไปสู่ยูโทเปียล้ำยุคอย่างไรชอบกล ผมควรเสริมด้วยว่าที่ IWM มีฟุตเทจถ่ายทำจากถนนราชดำเนินที่น่าดูมากอีกหนึ่งเรื่อง คือบันทึกงานเดินขบวนเฉลิมฉลองสันติภาพ ซึ่งจัดขึ้นในเดือนกันยายน 1945 และถ่ายทำโดยหน่วยภาพยนตร์ของ SEAC จากบันทึกนี้เราได้เห็นการเดินขบวนสวนสนามของกลุ่มต่างๆ ที่เป็นส่วนหนึ่งของเสรีไทย มองเห็นกลุ่มทหารหญิงร่วมเดินขบวนและกลุ่มทหารจากขอนแก่นเดินสวนสนามด้วยเท้าเปล่าพอเดินผ่านนายปรีดี พนมยงค์ก็ยกมือตะเบ๊ะ

Southeast Asia in Kodachrome

Richard Lowell MacDonald

I came across this large collection of amateur films shot in Malaya, Burma, Siam and India by searching the excellent online catalogue of the Imperial War Museum, London (http://www.iwmcollections.org.uk). The IWM's emphasis on public access meant that it was easy for me to contact them to make an appointment to view some of the films on site and free of charge.

Most of the material relating to Southeast Asia held at IWM is newsreel footage shot by film units attached to South East Asia Command (SEAC), which was set up to oversee Allied activities in the region during the Second World War. They feature militarily significant events such as meetings with political leaders after the Japanese surrender and the hospitalisation and repatriation of prisoners of war. But in amongst these films made for official purposes are collections of privately shot amateur films featuring public and military events, scenic/sightseeing tours, and more personal and domestic material.

The largest of these amateur collections is the Colonel Frank Outram Hodgkinson series, which comprises 167 catalogue entries. This is a vast collection of footage dating from the mid thirties to the early fifties. Most of the collection was shot on Kodachrome, and although I am no expert on amateur film style from the period these films have been shot with some stylistic flair and ambition. There are frequent use of cutaways, close ups, slow and reverse motion and the construction of short narra-

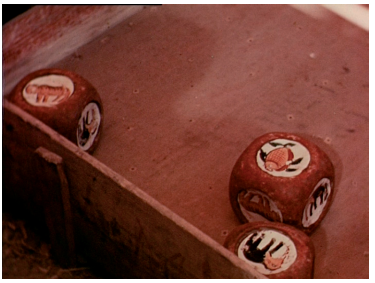
tive sequences with hand painted title cards and cross cutting between two lines of action. Hodgkinson was clearly a serious film enthusiast.

Frank Outram Hodgkinson's end card

The 16mm reels have been transferred onto Betacam tapes, so that one tape will often contain multiple reels. Given that the reels themselves contain some abruptly spliced and seemingly discontinuous footage, this combinatory act creates a further level of disjuncture and disorientation. One beta tape will shift abruptly from what could be described as ethnographically inspired footage of costumed hill tribes to footage of the British naval fleet to close ups of SEAC commanders posing. Some of these juxtapositions display an unconscious debt to the subversive logic of Soviet montage, sudden cuts from the beautiful bougainvilleas of the Hodgkinson's lush garden to the pumping black oil derricks of the Irrawaddy delta.

Born in Kanpur, India, Hodgkinson was (as far as I know) a career officer in the Indian Army stationed in the Federated Malay States in the early 1930s, then moving to Burma with his wife and young son around 1935-6. During the war he joined the SEAC Film Unit as a commanding officer, and his proximity to the upper echelons of SEAC command including Supreme Commander Mountbatten are suggested by some of the later footage. After the war he appears to have remained attached to Mountbatten's staff and there are several reels of film that relate to events surrounding Indian independence and partition including Gandhi's funeral, Nehru's garden parties etc.

The earliest films in the collection date from around 1933. This pre-war footage predominantly records domestic scenes of the Hodgkinson family and the leisure pursuits of their wider social circle hanging out at a swimming club in Taiping, taking trips down the Perak river, fishing, camping and so on. Swimming and diving was clearly a popular pastime for the Europeans in Malaya judging by the many feet of film devoted to recording high diving in Riefenstahl-like slow and reverse motion. Where there are images of children there are nannies and maids on the periphery of the frame. One sequence follows a group of toddlers, immaculately dressed in white dresses, shirts and shorts as they emerge from a building, clutching a stuffed toy, and following each child is the nanny. The children gather in a circle and behind each one a nanny creating an outer circle. The camera pans the circle of children taking in the nannies' hands resting on their shoulders.



Scenes from Hsipaw market, Shan State, 1945

Perhaps the pick of the whole collection is the footage of two funerals, both huge public events. One is the funeral in 1947 of the Burmese nationalist leader Aung San and other assassinated cabinet members, the second is described as the funeral of a chieftain ruler of Hsipaw, one of the Northern Shan States of Burma. Aside from the historical interest of footage of these events, these films involve huge crowds and

teem with incidental detail and visual interest. The Hsipaw funeral reel, in addition to the astonishing visual spectacle of the mass procession behind the coffin, also contains some fascinating footage of Hsipaw market at festival time including sequences of gambling involving a dice game and a large roulette type wheel of fortune, and lots of festival food, kids eating sweet desserts, ice puddings, vendors selling duck. There are also some wonderful clothes in this reel, white wide brimmed hats, black umbrellas and Shan highland troops parading with bagpipes.

The funeral of Aung San is similarly rich in the incidental detail that comes from unstaged crowd scenes. Women with black armbands are handing out sweets and clay cups of water to mourners in the street. The funeral procession includes various groupings, monks of course, but also jockeys wearing their racing silks, British and Indians in groups paying their respects.

Finally there are three or four reels of Bangkok, which the IWM archivist has estimated date from 1947. These reels may be useful for us partly because they show an unfamiliar view of familiar city streets and monuments bereft of traffic. The longest of these reels starts as a sightseeing film, following one of Hodgkinson's SEAC colleagues as he is shown around the Grand Palace by two smartly dressed local women. This is followed by panning shots of Democracy Monument and the wide, utopian-futuristic, eerily traffic-free streets of Ratchadamnoen. This is also the location for another interesting film I viewed at the IWM, of a Peace Parade in September 1945. This film was produced by the SEAC Film Unit and features Free Thai resistance groups, including Women's Services, and a shoeless Khon Khaen regiment marching past and saluting Pridi Banomyong.

จดหมายถึงบ้าน จาก Dutch East Indies

บริจิต เปาโลวิทซ์
แปลโดย อาดาดล อิงคะวณิช

เมื่อปี 2553 ฉันได้ไปเยี่ยมชมหอภาพยนตร์สองแห่งที่เนเธอร์แลนด์ คือ Eye Film Institute กับ Beeld en Geluid หรือ The Netherlands Institute of Sound and Vision เพื่อหาหนังมาฉายใน BEFF6 ทั้งสองสถาบันนี้กำลังดำเนินโปรเจ็กต์ขนาดใหญ่ยักษ์เกี่ยวกับการอนุรักษ์ภาพยนตร์ และถ่ายโอนเข้าระบบดิจิตอล ซึ่งมีชื่อว่าโครงการ Images for the Future หรือการเก็บสะสมภาพสำหรับคนในอนาคต

ในปีที่ฉันไปเยี่ยมชมหอภาพยนตร์ หัวข้อหลักของกิจกรรมในโครงการคืออินโดนีเซีย (เนื่องด้วยว่าอินโดนีเซียเคยเป็นอาณานิคมของเนเธอร์แลนด์) นั่นหมายความว่าพอเสร็จโครงการในปีต่อไป ทั้งสองสถาบันจะมีข้อมูลภาพเคลื่อนไหวเกี่ยวกับอินโดนีเซียในระบบค้นหาของตนมากขึ้นกว่าเก่า โดยมีแผนเผยแพร่ภาพเคลื่อนไหวเหล่านี้ผ่านช่องทางต่าง ๆ (ภาพบางส่วนดูได้แล้วจากเว็บไซต์ http://www.openbeelden.nl/) เช่นผ่านการตีพิมพ์หนังสือเล่มหนึ่งพร้อมดีวีดีว่าด้วยภาพยนตร์จากอินโดนีเซียหรือที่เรียกว่า Dutch East Indies ในยุคอาณานิคม ถ่ายทำโดยชาวดัชท์ชื่อ J.C. Lamster หนังสือเล่มนี้ชื่อว่า *J.C. Lamster Een vroege Imer in Nederlands-Indie* จัดทำโดย Janneke van Dijk, Jaap de Jonge และ Nico de Klerk

Eye Film Institute เป็นผู้เก็บสะสมภาพเคลื่อนไหวทั้งหมดจากสถาบันซึ่งก่อตั้งขึ้นในยุคอาณานิคม มีหน้าที่ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับประเทศใต้อาณานิคมของเนเธอร์แลนด์ชื่อว่า Royal Tropical Institute โดยเป็นสถาบันที่เริ่มส่งคนไปถ่ายภาพเคลื่อนไหวจากประเทศ

ภาพจาก DVD ของ Eye Film Institute ว่าด้วยภาพยนตร์จากอินโดนีเซียในยุคอาณานิคม ถ่ายทำโดยชาวดัชท์ชื่อ J.C. Lamster

ที่อยู่ใต้อาณานิคมตั้งแต่ ค.ศ. 1910 ในส่วนของหอภาพยนตร์ Eye Film Institute เองมีนโยบายรับบริจาคหนังบ้านซึ่งถ่ายทำในอินโดนีเซียโดยผู้คนที่เคยอาศัยอยู่ที่นั่นหรือเคยเดินทางไปที่นั่น โดยรับทั้งภาพเคลื่อนไหวจากยุคที่อินโดนีเซียอยู่ภายใต้อาณานิคมและยุคหลังประกาศเอกราชด้วย ฉะนั้นในคลังสะสมจึงมีฟุตเทจและภาพยนตร์จากช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง โดยเฉพาะในระหว่างปี 1942-1945 ซึ่งรวมไปถึงหนังโฆษณาชวนเชื่อของญี่ปุ่นที่ดูแล้วชวนให้นึกถึงวิดีโอคาราโอเกะ มีทั้งฉบับภาษาญี่ปุ่นและภาษาอินโดนีเซีย

หนังหลายเรื่องในคลังสะสมของ Eye Film Institute โดยเฉพาะจากปีแรกๆ ที่ทำโดยหน่วยงานดูแลกิจการอาณานิคมของเนเธอร์แลนด์ มีลักษณะพยายามโน้มน้าวให้ผู้ชมเชื่อว่าชีวิตในซีกโลกร้อนในเขตแดนอาณานิคมนั้นช่างวิเศษวิโส ในจำนวนนี้มีฟุตเทจถ่ายทำได้น่าสนใจซึ่งมาจากช่วงปีแรกๆ ที่กล้องถ่ายภาพยนตร์เริ่มไปปรากฏตัวในอินโดนีเซีย ตากล้องเก็บภาพชีวิตประจำวันของชาวยุโรปที่อยู่ที่นั่น มีฟุตเทจจากในโรงเรียน ฟุตเทจชนพื้นเมืองทำงานตามไร่ รับเงินค่าจ้าง มีภาพผู้คนทำงานบ้าน และแน่นอนมีหลายต่อหลายภาพที่เป็นฉากผู้คนนั่งเล่นดื่มน้ำชากันอยู่บนชานบ้าน

โดยรวมๆ แล้วฉันพบว่ามีความแตกต่างที่น่าสนใจระหว่างภาพเคลื่อนไหวจากช่วงต้นๆ กับช่วงหลัง ในช่วงแรกที่มีการใช้กล้องถ่าย

ภาพยนตร์ เรามักจะเห็นภาพซ้ำซากคุ้นตา แสดงถึงความหรูหรา ร่ำรวยของครอบครัวชาวดัทช์เจ้าอาณานิคม มีภาพรถยนต์ขนาดเบ้อเริ่ม ตัวกระโปรงรถมันวาบ หรือภาพคนรับใช้กลุ่มใหญ่ เป็นสัญลักษณ์แห่งความสุขสบายของชาวดัทช์ที่นั่น แต่พอมาถึงช่วงปลาย ค.ศ. 1930 อันเป็นช่วงที่ผู้คนระดับกลางๆ เริ่มมีเงินซื้อกล้องถ่ายภาพยนตร์สมัครเล่นกันบ้างแล้ว จะเห็นภาพครอบครัวชาวดัทช์ในบ้านขนาดเล็กลงมา มีคนรับใช้ไม่มากเท่าไหร่ และดูเหมือนจะใช้ชีวิตละม้ายคล้ายชนชั้นกลางชาวเมืองมากขึ้นมาหน่อย ตัวอย่างที่ฉันได้ดูก็คือฟุตเทจถ่ายทำในบ้านของครอบครัวหนึ่ง ซึ่งมีชื่อว่า Kerbert เห็นหญิงชาวดัทช์กำลังล้างชามพร้อมหญิงรับใช้ชาวพื้นเมืองสองคน

หนังเรื่องโปรดของ Nico de Klerk เพื่อนของฉันซึ่งทำงานอยู่ที่ Eye Film Institute มีชื่อว่า *The Servants of the Sanders Family* เป็นหนังบ้านที่เก็บภาพงานแต่งงานของพ่อครัวคนหนึ่งที่ทำงานให้กับครอบครัวชาวดัทช์ ชื่อว่า Sanders เราเห็นภาพเจ้านายร่วมจัดงานแต่งงานให้กับลูกจ้างอย่างภาคภูมิใจ มีบางฉากซึ่งเห็นได้ชัดได้ว่าเป็นการจัดฉากให้กล้องจับภาพ แต่ถึงกระนั้นคนดูก็รับรู้ได้ถึงความคุ้นเคยสนิทสนมของคนในบ้านหลังนี้ ฉันรู้สึกว่าหนัง-บ้านแบบนี้มีความน่าสนใจเป็นพิเศษ เพราะแสดงให้เราเห็นภาพชีวิตจากโลกอาณานิคม หรือภาพความสัมพันธ์ระหว่างผู้คนในพื้นที่อาณานิคมที่ผิดแปลกไปจากภาพที่เราเห็นกันคุ้นตา

หนังน่าสนใจอีกกลุ่มที่เก็บรักษาไว้ที่ Eye Film Institute คือหนังบ้านของครอบครัวเชื้อผสมจีน-อินโดนีเซีย-ดัทช์ มีแซ่ว่า Kwee ถ่ายโดยสมาชิกครอบครัวชื่อ Kwee Zwang Liang ตระกูลนี้ร่ำรวยมหาศาลจากกิจการโรงงานน้ำตาลใกล้เมืองเซียบอนบนเกาะชวา รวยถึงขั้นที่ว่าช่วงปี ค.ศ. 1929-30 ตอนรัชกาลที่ 7 ของไทยกับราชินีไปเยือนชวากับบาหลี เจ้าหน้าที่ดัชท์ได้ขอความช่วยเหลือจากครอบ-ครัว Kwee ให้พวกเขารับรองทั้งคู่ในคฤหาสน์ของตระกูลเนื่องด้วย

เป็นตึกที่หรูหราโอ่อ่าที่สุดในเมือง พวกเขาตอบตกลง และ Kwee Zwang Liang ก็ได้เก็บภาพการเยือนครั้งนั้นไว้ด้วย มีฟุตเทจรัชกาลที่ 7 มาถึงบ้าน นั่งโพสท่าถ่ายรูป (พร้อมสูบบุหรี่) และฟุตเทจรัชกาลที่ 7 ถ่ายภาพการรำโชว์ต้อนรับในบริเวณสวนในคฤหาสน์ด้วย

หนังบ้านของครอบครัว Kwee อีกเรื่องหนึ่งที่ฉันได้ดู เป็นการเรียงร้อยภาพกิจกรรมเบ็ดเตล็ดในชีวิตประจำวันของพวกเขา เช่น ภาพโรงแรม Grand Hotel Bandung ภาพรถติด สมาชิกครอบครัวกำลังช็อปปิ้ง ซื้อหมวก ซื้อเพชรพลอย ที่เมืองบันดุง และภาพพวกเขาไปเที่ยวสปากัน นอกจากนั้นก็มีฟุตเทจงานศพของ Njio Swie Lian ซึ่งเป็นงานใหญ่มาก มีผู้คนมาร่วมจำนวนมหาศาล ฟุตเทจนี้เตะตาฉันเป็นพิเศษเพราะมีผู้คนไปร่วมงานเยอะเหลือเกิน และตากล้องก็สามารถเก็บรายละเอียดของเหตุการณ์และบรรยากาศได้ดีมาก อีกฟุตเทจหนึ่งที่สวยงามทีเดียวเช่นกัน คือภาพผู้คนทำงานในไร่ ตากล้องถ่ายทำสิงสาราสัตว์ เช่นควาย ได้น่าชมมาก ช่วงต้นจะเห็นสมาชิกครอบครัว Kwee ซึ่งเป็นเจ้านายกำลังตรวจความเรียบร้อยในไร่อ้อย เขาใช้วิธีนั่งรถรางที่ตัดผ่านไร่ แล้วก็เห็นภาพระบบชลประทาน การก่อสร้างโรงงานที่เมือง Djattipiring จากปี 1922 นอกจากนั้นก็เห็นภาพผู้คนเดินแบกของใช้ในบ้าน หรือลิงข้างถนนกำลังแทะทุเรียนกับเงาะ

ที่ Eye Film Institute ฉันได้ดูหนังอีกกลุ่มซึ่งน่าสนใจในแง่ที่เป็นตัวอย่างของสิ่งที่เราอาจเรียกได้ว่า survival history หรือประวัติของผู้รอดชีวิต ว่ากันว่าเมื่อเนเธอร์แลนด์ถอนตัวจากอินโดนีเซียนั้น “สินค้าสงคราม” อย่างหนึ่งที่ชาวดัทช์นำกลับประเทศไปด้วยคือหนังบ้านจำนวนมาก พวกเขาไม่รู้ว่าจะจัดการกับหนังเหล่านี้อย่างไร ก็เลยตัดสินใจจัดทัวร์ตระเวนฉายไปทั่วเนเธอร์แลนด์ โดยหวังว่าอาจมีคนดูจำนวนหนึ่งที่จำหน้าสมาชิกครอบครัวของตนที่ปรากฏบนจอได้ จะได้รับหนังบ้านเรื่องนั้นกลับไป ปรากฏว่าก็มีคนจำนวนหนึ่งที่ทำอย่างนั้นจริงๆ ส่วนหนังบ้านที่ไม่มีคนขอคืน ทางการดัทช์

ก็ตัดสินใจมอบให้นักเก็บสะสมคนหนึ่งชื่อว่านาย Zaalberg เขาได้ตัดต่อหนังพวกนี้นำไปตระเวนฉายทั่วประเทศต่อไป ฉันไม่ทราบเหมือนกันว่านักสะสมคนนี้เป็นใคร หนังตัดต่อฟุตเทจหรือที่เรียกกันว่า compilation film ที่เขาได้ทำขึ้น ซึ่งตอนนี้เก็บไว้ที่ Eye Film Institute เป็นการตัดต่อภาพผู้คนจากหลายครอบครัว ซึ่งไม่ได้เกี่ยวดองรู้จักมักจี่กันเลย แต่ดูแล้วนึกถึงสไตล์ Russian montage ชอบกล!

ที่อีกหอภาพยนตร์หนึ่งคือ The Netherlands Institute of Sound and Vision ฉันได้ขอดูหนังบ้านชุดหนึ่ง ชื่อว่า smalfilmmuseum ผู้เก็บสะสมหนังกลุ่มนี้ใช้เวลา 15 ปีตระเวนเก็บสะสมหนังบ้าน โดยมีกลุ่มอาสาสมัครช่วยงาน น่าเสียดายว่าโปรเจ็กต์นี้สะดุดไปหลังจากที่นักสะสมคนนี้เสียชีวิตลง แต่นักอนุรักษ์ของสถาบันบอกว่าอีกหน่อยจะเปิดอนุญาตให้ผู้คนทั่วไปชมหนังชุดนี้ได้ จากที่ฉันได้ดูมีฟุตเทจน่าสนใจคือภาพภูเขาไฟ Merapi บนเกาะชวาระเบิดช่วงทศวรรษ 1930 เราเห็นภาพความเสียหายย่อยยับบริเวณรอบภูเขาไฟ ผู้ลี้ภัยเดินเรียงแถวยาวเหยียด มีภาพเหตุการณ์จับขโมย ผู้คนรับอาหารกับสิ่งของช่วยเหลือ แล้วหนังก็ตัดไปเป็นภาพเครื่องบินกับนักบิน แล้วก็ตัดเป็นภาพถ่ายทำบริเวณสระว่ายน้ำ อีกฟุตเทจหนึ่งที่ฉันได้ดูแล้วรู้สึกว่าน่าพิศวงมาก เป็นภาพงานหมั้นในปี 1936 มีทั้งแขกเหรื่อชาวญี่ปุ่นและชาวอินโดนีเซีย กล้องจับภาพหญิงชาวอินโดนีเซียคนหนึ่งกำลังเซ็นสัญญาอะไรบางอย่างแต่แล้วเธอก็ไม่ได้ปรากฏตัวอีก ไม่แน่ใจว่าใครกำลังหมั้นกับใคร ช่วงท้ายของฟุตเทจนี้เห็นภาพเรือรบมีทหารญี่ปุ่นกับทหารดัทช์อยู่ในนั้น มีโชว์มวยปล้ำซูโม่ กล้องจับภาพเครื่องบินรบญี่ปุ่นด้วย

หนังของหอภาพยนตร์ Netherlands Institute of Sound and Vision ที่ฉันประทับใจมากเป็นหนังบ้านของนาย Wouter Kuyck เช่นเดียวกับคนทำหนังสมัครเล่นคนอื่นๆ จำนวนมาก เขาถ่ายฟุตเทจจาก Dutch East Indies ส่งไปให้ครอบครัวที่บ้านที่เนเธอร์แลนด์ดู

ซึ่งจุดนี้ทำให้หนังพวกนี้มีความแตกต่างที่สำคัญทีเดียว จากหนังโฆษณาชวนเชื่อที่ทางการทำขึ้นเพื่อโน้มน้าวให้ผู้คนมีทัศนคติที่ดีต่อชีวิตในอาณานิคม ความแตกต่างดังกล่าวได้รับการตอกย้ำจากจดหมายที่สมาชิกครอบครัวอีกคนหนึ่ง คือ Rien Kuyck ส่งไปให้พ่อแม่ของเธอที่เนเธอร์แลนด์ทุกอาทิตย์ บางทีก็เขียนเล่าบรรยายรายละเอียดจากสิ่งที่มองเห็นได้จากฟุตเทจหนัง ไม่นานมานี้ได้มีการจัดทำดีวีดีหนังสารคดี ซึ่งนำฟุตเทจของ Wouter Kuyck มาตัดต่อพร้อมใส่เสียงอ่านข้อความจากจดหมายเหล่านี้ เพื่อให้ผู้ชมในยุคปัจจุบันรับรู้ได้ดีขึ้นถึงบริบทล้อมรอบภาพเคลื่อนไหวที่ตนได้ดู และมีการตีพิมพ์หนังสือภาษาดัทช์ เกี่ยวกับหนังและจดหมายกลุ่มนี้ด้วย ความสำคัญของหนังชุดนี้สำหรับฉันคือ มีนัยยะแตกต่างจากหนังบ้านทั่วไป ซึ่งมักจะถ่ายทำในลักษณะหนังส่วนตัว คือคนถ่ายตั้งใจเก็บไว้ดูเอง ในขณะที่หนังของครอบครัว Kuyck ตั้งใจเก็บภาพชีวิตประจำวันของพวกเขาไว้ให้คนอื่นดู

ฉันได้รับคำแนะนำและความช่วยเหลือมากมายจากเจ้าหน้าที่อนุรักษ์ของหอภาพยนตร์ทั้งสอง ที่ล้วนแล้วแต่น่าประทับใจในความเป็นมิตร และความกระตือรือร้นของพวกเขา ทำให้การทัศนาจรเยี่ยมชมหอภาพยนตร์ที่เนเธอร์แลนด์ของฉันผ่านไปด้วยดี ซึ่งก็อยากจะขอบคุณเจ้าหน้าที่ทุกคน ณ ที่นี้ด้วย

News for home

Brigitte Paulowitz

For my BEFF6 research I chose to visit the Eye Film Institute and Beeld en Geluid (The Netherlands Institute of Sound and Vision). Both are currently involved in a huge preservation and digitisation project called Images for the Future. The project's theme for 2010, the year I visited, was Indonesia, and its aim was to catalogue and make many more footage accessible on different channels by the following year. (Some of these are accessible on http://www.openbeelden.nl/) Another outcome is a book/DVD publication by Janneke van Dijk, Jaap de Jonge and Nico de Klerk on the films of J.C. Lamster (*J.C.Lamster, Een vroege filmer in Nederlands-Indie*).

The Eye Film Institute holds all the films of the Netherlands's Royal Tropical Institute, which started commissioning films in the colonies from around 1910. The Institute has also been accepting holiday and other family films from the colonies, material taken at any time throughout the existence of the Dutch East Indies, but also from later periods. It also has footage and films received or taken during the war years, between 1942 and 1945. These include some Karaoke-like Japanese propaganda films in both Japanese and Bahasa Indonesia.

Many of the early films were shot to convince people that life in the tropics was simply marvellous. Interesting images were generated from the early days of the camera's presence, detailing the daily lives of the Europeans, school scenes, Indonesians

From the DVD J.C. Lamster an early filmmaker in the Dutch East Indies, Eye Film Institute

at work on plantations and getting paid, people doing the housework, including the much-repeated scenes of people drinking tea on their terraces.

In general there is a big difference between the earlier footage, which tend to show colonial families in clichéd images symbolised by huge shiny cars and copious amounts of servants. Towards the 1930s, as filmmaking became more accessible to a broader strata of people, we see families in more modest houses, with fewer servants, those who seemed to be living a much more urban lifestyle. There is, for example, footage from the family Kerbert showing a Dutch woman doing the dishes beside two servants.

One of the favourite films of a colleague of mine who works at the Institute, Nico de Klerk, is called *The Servants of the Sanders Family*. This film shows the family participating with enormous pride in the wedding of their cook. It is evident that the scenes are staged for the camera and that there is a great sense of familiarity between all involved. What makes these films interesting for us is that they don't necessarily show the kind of clichéd colonial images on human relationships that we might expect to find.

Another great family collection held at the Eye Film Institute is that of a Chinese-Indonesian-Dutch family by the name of

Kwee, whose films were shot by a family member called Kwee Zwang Liang. They were a very rich family that owned a sugar factory near Cirebon in Java. They were, in fact, so rich, that when the Siamese king Rama VII and his queen visited Java and Bali in 1929-30, Dutch officials asked the Kwees if they would host the royal couple in their very fancy mansion. The officials could think of no other place grand enough for a king. The family agreed, and Kwee Zwang Liang was able to film the visit. In this footage we see Rama VII arriving, sitting for a group photo (while smoking), and filming some dance in the garden of the house.

Another film in the Kwee family collection shows some of the following random scenes of everyday life. We see the Grand Hotel Bandung, traffic scenes, the family shopping in Bandung for hats and jewellry, and at the spa. We also see the funeral of Njio Swie Lian, which was a big event and drew huge crowds. The funeral footage is particularly striking given the amount of people and the details captured in the frame. Another film shows beautiful images of people working in the fields, including poetic shots of buffaloes. It starts with a Kwee family member inspecting work in the sugarcane fields, going across in norry trains. We see the irrigation system and the factory building in Djattipiring from 1922. We also see people carrying household items, and there are monkeys eating durian and rambutan on the side of the road.

Another collection I looked at was interesting from the point of view of what might be called survival history. Apparently, amongst the 'war goods' the Dutch brought back were large collections of home movies. They didn't know what to do with them, and so exhibited them all over the Netherlands, hoping some families would recognise the people in these home movies

and claim them. This actually worked in some cases. Then the Dutch authority gave the material to the private collector Mr. Zaalberg, who made compilation films and showed them all over the country. I don't know what became of this collector, but what is left of his compilation films at the Eye Film Institute is a very Russian-like montage of footage of unrelated families!

The collection at The Netherlands Institute of Sound and Vision that I was interested in is called the smalfilmmuseum. Its curator spent 15 years collecting home movies with the help of volunteers. The project became stalled due to the sudden death of this collector, but the archivists here say that all the material from this collection will soon be available for viewing. An interesting film from the 1930s shows the eruption of Mount Merapi in Java. We see the destruction and devastation in the surrounding area, refugees walking in long lines, a thief being arrested, and food and assistance being provided for the refugees. Then we see a flight on an airplane, a portrait of the pilot, with the last sequence being scenes at a pool. Another film I found interesting, mainly because I didn't understand too well what was going on, shows an engagement party in 1936 with some Japanese and Indonesian people present. An Indonesian woman is shown signing a paper, but she never appears again afterwards, and I couldn't figure out who were meant to be the couple getting engaged. The film ends on a military boat with both Japanese and Dutch military present, some sumo presentations and a Japanese war plane at the side.

The most interesting collection for me from this Archive is the Wouter Kuyck private films. Like many of the amateur films it was made for close ones back home – and in this respect quite unlike officially commissioned advertisements extolling the good life in the colonies. This aspect of shooting home movies

becomes very clear when one reads the letters, that Rien Kuyck sent back to her parents on a weekly level, including detailed description of what is seen in the films. The films have explanatory intertitles (in Dutch). Recently a DVD of their films has been issued, whereby Wouter Kuyck's footage is combined with (Dutch language) texts from these letters to give contemporary viewers a sense of context; and a book publication is provided with the DVD. What is interesting about this collection is that it actually implies a very different way of capturing footage from filmic recordings for personal viewing – for yourself, in other words – which is usually the function of home movies.

On both my trips to archives I was relying heavily on the help of the archivists, who were very welcoming, resourceful and really supportive, for which I wish to thank them all very much.

ประวัติศาสตร์ส่วนรวม

อาดาดล อิงคะวณิช

หากรักจะศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับหนังไทย สองแหล่งขุมทรัพย์ซึ่งควรจะหาทางดั้นด้นไปให้จนได้ก็หนีไม่พ้นคลองถมกับหอภาพยนตร์ อันดับแรกอย่างน้อยก็กระโดดขึ้นสารพัดรถไปได้ง่ายจัง อันดับสองหากไม่เคยขึ้นรถแอร์สาย 515 วิ่งจากอนุสาวรีย์ชัยฯ ไปสุดสายหน้าหอภาพยนตร์ ซึ่งตั้งอยู่พุทธมณฑลสาย 5 ก็อาจจะรีบชิงยกธงขาวซะก่อน ในฐานะที่ข้าพเจ้าเริ่มจะสนิทสนมกับรถแอร์สีส้มมาบ่อยเกินคาดสายนี้ ก็ต้องยอมรับว่าพลอยเริ่มคุ้นชินกับโลเคชั่นอัน...คาดไม่ถึงของหอภาพยนตร์ไปด้วย ถึงแม้จะไม่เท่ประมาณ Cinematheque Thailande ริมน้ำเจ้าพระยา แต่ก็มีเสน่ห์เฉพาะตัว เช่น มีตึกพิพิธภัณฑ์ สร้างเลียนแบบโรงถ่ายภาพยนตร์เสียงศรีกรุง ทาสีเหลืองอมส้มโดดเด่นท่ามกลางทิวทัศน์ที่ล้อมสลับด้วยทุ่งโล่งกับโครงการก่อสร้างคอนโดสไตล์ไมอามี่ (ชอบกล) ที่ชอบที่สุดคือเป็นสถานที่ทำงานที่เงียบดีแท้ เงียบอย่างนี้เหมาะกับงานเพ้อฝันอย่างการดูหนังและคุ้ยค้นของเก่าต่างๆ มากกว่าละแวกสิ้นอนาคตอย่างปทุมวันราชประสงค์

เวลาไปใช้ห้องสมุดซึ่งตอนนี้ยังเป็นเพียงตู้คอนเทนเนอร์ขนาดเล็กปรับเป็นทั้งห้องทำงานของบรรณารักษ์และห้องค้นคว้าดูหนังของผู้ใช้ ก็เลี่ยงไม่ได้ที่จะพลอยได้ยินเสียงสนทนาทางโทรศัพท์ระหว่างเจ้าหน้าที่กับผู้ใช้บริการที่ติดต่อเข้ามาอยู่เรื่อยๆ สังเกตว่าหลักๆแล้วผู้ติดต่อ (ซึ่งฟังดูเหมือนว่าส่วนใหญ่แล้วจะเป็นพวกทีวีหรือโปรดักชั่นเฮาส์ต่างๆ) จะวิ่งเข้าหาหอภาพยนตร์ เพื่อติดต่อขอใช้ฟุตเทจ

เพียงสองประเภทเป็นหลัก คือฟุตเทจเกี่ยวกับพระเจ้าแผ่นดินและเชื้อพระวงศ์ กับเหตุ 14 ตุลา

สรรพสิ่งที่หอภาพยนตร์เก็บสะสมมีทั้งหนังเล่าเรื่อง หนังข่าว สารคดีประเภทต่างๆ หนังโฆษณาชวนเชื่อ หนังบ้าน และของเก่าต่างๆ ที่ควรจะกระตุ้นให้นักค้นคว้าวิ่งแจ้นไปขอดู เช่น บันทึกบทสัมภาษณ์ผู้กำกับ ดารา หรือนักพากย์ยุคก่อนมัลติเพล็กซ์ โปสเตอร์หนัง นิตยสาร หนังสืองานศพของผู้คนในวงการ ฯลฯ ต้องยอมรับว่าตอนนี้ยังคงมีข้อจำกัดอยู่มากด้านสถานที่ ทั้งในแง่ตัวตึกสำหรับเก็บอนุรักษ์ฟิล์มและสิ่งของอื่นๆ และการให้บริการอย่างเต็มที่ เข้าใจว่าอีกหน่อยจะมีระบบแคตตาล็อกคอมพิวเตอร์ให้ผู้ใช้บริการค้นคว้าเองได้ ซึ่งก็น่าจะช่วยได้มาก สำหรับตอนนี้ก็ต้องใช้วิธีย้อนยุคกันไปพลางๆ ก่อน คือเปิดดูแคตตาล็อกแบบเก่าเองบ้าง (อันเป็นหนังสือปกแข็งหลายเล่มที่ลงบัญชีภาพเคลื่อนไหวต่างๆ ที่มีให้ดูทางดีวีดีกับวิดีโอเทป) เบียดเบียนบรรณารักษ์ให้ช่วยค้นฐานข้อมูลภายในจากเครื่องคอมพิวเตอร์ของเจ้าหน้าที่ให้หน่อย วันไหนเผอิญเจอคุณโดม สุขวงศ์ ก็ลองปรึกษาขอคำแนะนำดูเพราะจำสิ่งของในคลังได้เยอะเป็นอันว่าโปรเจ็กต์ก็พอจะเดินหน้าไปได้ด้วยวิธีนี้ การติดต่อขอใช้บริการน่าจะสะดวกขึ้นอีกมากโขในอีกสองสามปีข้างหน้า เพราะหลัง

จากที่วิ่งเต้นมาเป็นเวลาหลายปี ในที่สุดหอภาพยนตร์ก็ได้รับการอนุมัติให้เปลี่ยนสถานะจากหน่วยงานราชการเป็นองค์การมหาชน ฉะนั้นก็จะเริ่มมีความคล่องตัวมากขึ้นในทางปฏิบัติ และมีงบประมาณบริหารเพิ่มขึ้นด้วย (แต่ที่ยังคงต้องลุ้นกันต่อก็เรื่องของบสร้างตึกอนุรักษ์ภาพยนตร์และตึกใช้บริการ ตราบใดที่ยังไม่เรียบร้อยแล้วเสร็จตรงนี้ ก็ต้อง 'อดกลั้น' กันต่อไป)

ข้าพเจ้าตัดสินใจมุ่งเป้าไปที่กลุ่มประเภทหนังบ้าน เพราะรู้สึกว่าแปลกดีที่หอภาพยนตร์มีหนังประเภทนี้อยู่เยอะ น่าจะเรียกได้ว่าเป็นคอลเล็กชั่นโดดเด่นประจำสถาบันด้วยซ้ำไป เข้าใจว่าคงเป็นผลสำเร็จจากโครงการที่ทำต่อเนื่องมาอยู่หลายปีแล้ว คือประกาศเชิญชวนให้ผู้คนนำหนังบ้านไปบริจาคให้หอภาพยนตร์เก็บรักษา แค่เพียงผ่านตาดูหัวข้อหนังบ้านในบัญชีสมุดปกแข็งก็พอจะเห็นภาพเลาๆ ว่าบรรดาหนังบ้านในคลังสะสมบอกอะไรเราได้ไม่น้อยทีเดียวเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงในชีวิตประจำวันของผู้คนในสยามประเทศ (หรือกรุงเทพฯ เป็นหลัก?) โดยเฉพาะตั้งแต่ยุคสงครามเย็นเรื่อยมา

หัวข้ออันเป็นแม่บทก็ว่าได้ของหนังส่วนตัวหรือหนังบ้าน ก็หนีไม่พ้นบันทึกการท่องเที่ยวทัศนาจร บางแสนอาจกลายเป็นหาดบ้านๆ ไม่คู่ควรกับคำว่ารีสอร์ตหรือสปาสำหรับผู้คนแถวพาราก้อนมาได้สักสองทศวรรษได้แล้ว แต่คลังหนังบ้านของหอภาพยนตร์นี้ก็กระตุ้นเตือนความทรงจำว่า กาลครั้งหนึ่งเมื่อไม่ค่อยนานมานี้เอง บางแสนเคยเป็นฉากหลังของภาพบันทึกเล่นน้ำลุยคลื่นของกลุ่มคนที่เพิ่งจะเข้าถึงไลฟ์สไตล์เดินทางไปตากอากาศหน้าร้อน นั่นก็คือชนชั้นกลางใหม่แห่งยุคพัฒนา

นั่งไล่รายการบันทึกไปเรื่อยๆ ก็พลันจำได้ขึ้นมาเช่นกันว่า กาลครั้งหนึ่งสถานที่ท่องเที่ยวต่างประเทศที่ติดอันดับท็อปฮิตได้แก่ ฮ่องกง สิงคโปร์ ปีนัง ไม่ใกล้ไม่ไกลนี่เอง ดูเหมือนว่าหนังบ้านที่ถ่ายทำจากการทัศนาจรในยุโรปอาจเพิ่งเริ่มเข้ามาช่วงทศวรรษ 2520 ปลายๆ

ที่น่าสนใจคือพวกหนังบ้านท่องเที่ยวจีนแผ่นดินใหญ่ น่าจะลองประมวลดูเหมือนกันว่า หนังกลุ่มประเภทนี้ที่หอภาพยนตร์ได้รับบริจาคถ่ายทำกันช่วงปีไหนเป็นปีแรกๆ และสัมพันธ์อย่างไรกับการขยับเข้าหาจีนของผู้นำการเมืองช่วงปลายสงครามเย็น

หนังบ้านไม่ใช่หนังเล่าเรื่องเน้นพล็อต หากจะดูเพลินก็ต้องคอยจับตามองหารายละเอียดและใจเย็นๆ เข้าไว้ เพราะมักจะมีอะไรบางอย่างที่จู่ๆ ก็สว่างวาบขึ้นมาสะดุดตาแล้วเลือนหายไปโดยฉับพลัน อาจจะทิ้งไว้แต่เพียงความงุนงง หรือกระตุ้นเตือนความทรงจำส่วนตัวบางอย่างขึ้นมาโดยไม่รู้ตัว หนังเรื่องหนึ่งที่ทิ้งรายละเอียดลึกลับแบบนี้ให้กับข้าพเจ้า เป็นฟุตเทจถ่ายทำโดยชาวออสเตรเลียชื่อ Warren J. Parsons เคยทำงานในเหมืองภูเก็ต หนังของเขาประกอบด้วยฟุตเทจบันทึกภาพต่างๆ ช่วงระหว่างปี 2478 ถึง 2484 มีภาพตัวเหมือง แรงงาน ซึ่งก็รวมถึงแรงงานเด็ก ภาพน้ำท่วมถนน เห็นรถยนต์คันใหญ่เบ้อเริ่มมีชาวยุโรปนั่งโดยสาร มีชายพื้นเมืองคนหนึ่งเดินแบกจักรยานลุยน้ำอยู่ใกล้ๆ มีภาพบ้านช่องของคนผิวขาว ภาพห้องแถวทรงชิโนโปรตุกีสตั้งอยู่ข้างถนนดินโคลนเปียกแฉะ จู่ๆ ก็ตัดเข้าช็อตชาวยุโรปนั่งอยู่บนเรือเล็กลำหนึ่ง กล้องเผอิญแกว่งไปจับภาพเครื่องหมายสัญลักษณ์สวัสดิกะตรงหัวเรือ ชวนให้สงสัยว่ามีประวัติอันใดซุกซ่อนอยู่ในภาพบันทึกบังเอิญนี้หรือเปล่า

มีหนังบ้านเรื่องหนึ่งที่โดนใจข้าพเจ้าอย่างไม่คิดไม่ฝัน เป็นหนังขาวดำถ่ายทำโดยคุณชวน ทรัพย์สุนทร เทปวิดีโอม้วนที่ได้ดูเริ่มต้นด้วยเครดิตไตเติลลงปี 2529 แจ้งว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ถ่ายทำโดยคุณชวนเมื่อ 30-40 ปีก่อนหน้านั้น โดยการตัดต่อยังคงไว้ตามต้นฉบับฟิล์ม ถึงแม้วิดีโอก็อบปี้จะไม่คมชัด แต่ก็พอดูออกว่าคุณชวนผู้นี้มีสายตานิ่งเนิบอย่างหาได้ยาก เหมือนเป็นตากล้องที่โดยสัญชาตญาณรู้ซึ้งถึงแก่นธาตุของเครื่องบันทึกเวลาที่ตนกำลังทดลองเล่นอยู่ บางฉากถ่ายบันทึกจากห้องแถวริมถนนย่านเยาวราช ตั้งกล้อง

จากฝั่งในบ้านเพื่อเก็บภาพบรรดาคนเดินถนน รถสามล้อ เคลื่อนผ่านหน้าเลนส์แล้วก็หายไป ตัดไปเป็นภาพโคลสอัพใบหน้าหนุ่มสาวคงจะเป็นเพื่อนฝูงหรือไม่ก็ครอบครัวของตากล้องเองไล่เรียงไปทีละคนอย่างอ่อนหวาน กล้องรอเวลาจับภาพรอยยิ้มที่กำลังจะผุดแย้มบนใบหน้าหนึ่ง บันทึกร่องรอยของเสียงหัวเราะ ที่เริ่มจะผุดขึ้นมาบนใบหน้าของอีกคน ใบหน้าซึ่งจดจ่อระหว่างความขัดเขิน กับเสี้ยววินาทีที่กำลังจะก้าวกลายเป็นอื่น ชายผู้หนึ่งจุดบุหรี่ แล้ววางท่าดูดบุหรี่ ตัดไปที่หญิงสาวดัดผมทรงบ๊อบวางท่าดูดบุหรี่เช่นกัน แต่แล้วก็ขยับตัว หัวเราะ พลางพูดคุยกับตากล้องราวกับจะพยายามดับความขวยอายที่จู่ๆ ก็พวยพุ่งขึ้น เด็กน้อยคนหนึ่งในบ้านห้องแถวถีบจักรยานสามล้อคันจิ๋วนเวียนเป็นวงกลมไปเรื่อยๆ ไม่ยอมหยุด ตากล้องใจเย็นตั้งกล้องแช่นิ่ง บันทึกจังหวะภาพที่เข้าถึงการละเล่นในโลกของเด็กคนนั้น โลกมหัศจรรย์ของเด็กซึ่งมีแต่การเลียนแบบทำซ้ำ

การทำหนังทดลองในสยามเริ่มต้นขึ้นช่วงไหน? ใครเป็นนักทดลอง? งานประมวลประวัติแวดวงหนังทดลองของไทย ซึ่งก็มีคนเคยเขียนอยู่เพียง 2-3 บทความเป็นอย่างมาก มักจะปักหมุดว่านักริเริ่มบุกเบิกเพิ่งจะปรากฏตัวราวๆ ทศวรรษ 2510 ขนานไปกับการเปิดสอนหลักสูตรภาพยนตร์ในมหาวิทยาลัยเป็นครั้งแรก แต่กว่าจะตื่นตัวกันจริงๆ ก็เมื่อได้อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล มาเป็นแรงกระเพื่อม แต่เมื่อได้ดูหนังบ้านของคุณชวน ทรัพย์สุนทร ข้าพเจ้าก็อดคิดไปไม่ได้ว่า อันที่จริงแล้วประวัติของหนังทดลองน่าจะสาวไปได้ไกลกว่าเรื่องเล่าสั้นกุดที่เรามีอยู่ตอนนี้ และอาจจะเก็บซ่อนอยู่ในกรุหนังบ้านฝุ่นจับเกรอะกรังเช่นนี้ก็ได้

ม้วนเทปวิดีโอหนังของคุณชวนที่ได้ดูเป็นบุญตานี้ไม่น่าจะนำไปฉายขึ้นจอใหญ่ได้ เพราะเป็นเทปบันทึกวิดีโอขณะฉายหนังจากฟิล์มอีกที คุณภาพจึงไม่ค่อยคมชัด หอภาพยนตร์ไม่ได้เป็นผู้เก็บรักษาตัวฟิล์ม (เข้าใจว่าคงเป็นฟิล์ม 16 มม.) ขั้นตอนต่อไปก็คงต้อง

พยายามติดต่อครอบครัวคุณชวนว่ายังมีฟิล์มอยู่หรือไม่ หากยังมีอยู่ ก็ต้องมาดูกันอีกทีว่าสภาพเป็นอย่างไรบ้าง แน่นอนว่าหากเป็นไปได้ข้าพเจ้าก็อยากจะนำหนังบ้านโดดเด่นกินใจเรื่องนี้มาฉายโชว์เผื่อจะกระตุ้นเตือนว่ากาลครั้งหนึ่งเมื่อไม่นานมานี้เอง แก้วิเศษอันมีชื่อว่ากล้องถ่ายภาพยนตร์นั้นได้ตกไปอยู่ในมือของคนธรรมดาทั่วไป และพวกเขาก็ได้ใช้มันบันทึกรายละเอียดชีวิตส่วนตัว

ด้วยความที่เลนส์กล้องสามารถเก็บบันทึกได้ทั้งภาพที่ผู้ถ่ายตั้งใจจะให้เห็นตลอดจนรายละเอียดอื่นๆ ที่สายตาของเขามองข้ามไปในวินาทีที่กดปุ่มบันทึกภาพ หนังบ้านจึงสำคัญยิ่งนักต่อบ้านเมืองที่ถึงเวลาร่างประวัติศาสตร์ให้ตัวเองขึ้นมาใหม่ รายละเอียดบังเอิญในภาพเคลื่อนไหวน่าจะกระตุ้นเตือนให้เราหันกลับไปมองประวัติศาสตร์ส่วนรวมกันใหม่อีกหนโดยไม่จำเป็นต้องจมอืดอยู่กับกองอารมณ์ถวิลหา แต่ก็คงต้องเตรียมทำใจไว้ล่วงหน้าด้วย แถบเซลลูลอยด์ไม่ใช่อนุสาวรีย์หินปูนที่จะอยู่ยงคงกระพันไปได้ตลอด ถึงแม้จะเป็นเครื่องบันทึกภาพมิติเวลาที่ทรงพลังที่สุดก็ตาม

Home Movies, Our History

May Adadol Ingawanij

What you see isn't what you get is the phrase that comes to mind once you get to know the Thai Film Archive. I've brought enough visitors there to recognise the mild look of alarm as they take in the landscape of abandoned fields and half-finished condos along the lorry-dominated Phutthamonthon Sai 5 Highway, in a province neighbouring Bangkok, leading to the Archive's front gate. The Cinematheque Thailande this is not.

Nervous feelings about the place do subside once you begin to separate the idea of film culture from the image of chic urban location. In my case, once I'd gotten used to riding out to the Archive on the surprisingly reliable bus no. 515, I began to like that it was situated somewhere so...surprising. Walking through the gate past the resident dogs to the film museum building, painted cheerful saffron, I learnt to adjust my ears to the quietness that envelops its modest cluster of bungalows and porta cabins. As far as atmosphere goes, this incongruous place is actually far more conducive to the dreamy work of film viewing and tracking down historical material than the techno-dystopian screech of Pathumwan-Ratchaprasong.

The Archive has been around since 1984, thanks to the quiet tenacity of its founder-director Dome Sukvong. Judging from the volume of phone calls its staff receives from people looking for footage of the two defining images of Thai national identity: royalty and 14 tula (the 14th October demonstra-

tions and overthrowing of the military government), I'd say much remains to be done in terms of raising awareness about its rich and varied collections. The Archive says it houses all sorts of moving images and cinema ephemera: feature films, newsreel footage, documentaries, propaganda films, home movies, recordings of interviews with film luminaries, stills, posters, film magazines and so on. Right now storage remains an issue, along with accessibility. Until one of its many works in progress is up and running: a project to provide a publicly accessible computerised cataloguing system, you need to think a bit laterally about how to get to relevant material. I made do with the Archive's old-fashioned catalogue: several hardback account books filled with Thai-language entries, kept in a box in the container cabin that doubles as a makeshift library. The librarians there do have access to an internal computer database, and they will search things for you on request. Bump into Khun Dome on a less busy day and chances are he'll come up with something off the top of his head.

Things should get easier in the next few years. Having recently won the long fight to change their institutional status from a mi-

nor bureaucratic department to that of a public corporation, the Archive now has greater autonomy and a substantially increased annual budget to work with. (You didn't misread the container part. We're waiting to hear if the government will release the budget to build a proper print storage and research facility.)

I decided to focus on the home movies holdings, as it seemed unusual for a collection of this sort to feature so prominently in a national film archive. For some years now the Archive has been running a campaign to encourage people to donate home movie reels and tapes, and the project is clearly paying off. Flicking through the entries in those handwritten books threw up interesting clues about the transformation of daily life in Siam, especially from the Cold War period. The great theme of home movies was (and remains) the holiday trips. The beach resort of Bang Saen, a few hours' drive to the east of Bangkok, came up very often. The dating wasn't always clear, but I would guess these were mostly footage from the decades before Bang Saen fell out of fashion, which occurred some time towards the end of the 1980s.

The entries on foreign holidays reminded me that there was a time when Hong Kong, Singapore and Penang featured as the top three most fashionable destinations. I got the impression that most of the holiday footage from Europe came from a later period, possibly the 1980s. It would be interesting, too, to track more closely the dates from which footage of holiday trips to Mainland China began to appear. Given the country's large ethnic Chinese population (especially in Bangkok) and the history of their enforced cultural assimilation during much of the twentieth century, fuelled by the fear of communism, a closer look at footage of this sort should provide food for thought.

With amateur films it's usually the flash of something that stays with you – a puzzling detail or a glimpse that somehow stimulates personal memory. I watched an old compilation film shot by an Australian called Warren J. Parsons, who worked in mines in Phuket between the 1930s and 1950s. He shot black and white footage (largely from the 1930s) of mine structures and labour, including child labour. There are scenes of flooded streets, with Europeans in huge cars, and a local man wading through the water carrying a bicycle. Suddenly, between the domestic scenes and shots of Chino-Portuguese style shop-houses, there is a shot of Europeans on a boat. But curiously, in this shot, the camera catches sight of a swastika pendant on the boat's prowl. Does this tell us anything about Phuket during the interwar years?

A silent black and white home movie I fell in love with belonged to a Sino-Thai man called Chuan Sapsoonthorn. On the compilation tape dated 1986 the credit title says all of the footage were shot by Khun Chuan 30 or 40 years prior to the insertion of this text, with the rest of the editing completed in that period. Although the copy I watched wasn't in great shape, I still loved the wonderful stillness of his images. Here was someone who had a real instinct for the intimacy, the magic, of the time machine he was experimenting with. Some of the scenes take place in a shophouse in what appears to be Yaowarat (Bangkok's Chinatown). The camera looks out across the faint threshold from which the front room becomes the pavement, capturing the passing rickshaw, traffic and pedestrians. Close ups of men and women, presumably friends and family members, appear one after another in a dreamy rhythm of gently laughing faces – hovering between self-consciousness and abandonment. A man lights a cigarette, poses, takes a drag. Cut to a women

with permed hair taking a drag of her cigarette. She shifts out of the pose, laughs, chats to the person behind the camera as if to reduce pangs of self-consciousness. Inside a room, a young child rides round and round and round and round on his tricycle, and the camera patiently holds its gaze, capturing the repetitive rhythm of the child's world of play.

The experimental film scene in Thailand often assumes a very short history for itself – conceiving itself as a mode of film practice that emerged some time in the 1970s, but which only began to gain momentum with the appearance of Apichatpong Weerasethakul. Watching Chuan Sapsoonthorn's film brought to mind the realisation that a longer history of experimental practice probably lies buried here among forgotten home movies.

The videotape copy of Khun Chuan's film isn't fit for public screening. The images were actually recorded on video from a projected print (presumably 16mm), and so they are of low quality. The Archive doesn't hold the film print. We'd need to find out whether the family still has it, and if so, what state the print is now in. Much as I'd love to show this precious illumination of a world when people still strolled in Bangkok and urbane young men of no particular class distinction felt the magic of the gleaming metal eye in their hands for the first time, I'm not making any assumptions. Celluloid strips embalm time but are themselves fragile material.

ไปดูหนังที่หอจดหมายเหตุแห่งชาติอินโดนีเซีย

บริจิต เปาโลวิทซ์
แปลโดยวริศา กิตติคุณเสรี

อินโดนีเซียมีหอภาพยนตร์หลักอยู่สองแห่ง คือ ซีเนมาเท็ค (Sinematek) ซึ่งเก็บแต่หนังเล่าเรื่องบันเทิง และหอจดหมายเหตุแห่งชาติอินโดนีเซีย ARSIP ซึ่งเก็บสื่อโสตทัศนวัสดุที่ผลิตโดยหน่วยงานรัฐ (เป็นฟิล์มหนัง 70,000 ม้วนและวิดีโอเทปแม่เหล็ก 30,000 ม้วน) ในการไปสำรวจครั้งนี้ฉันมุ่งความสนใจไปยังสิ่งที่ได้รับอนุญาตให้ดูได้ใน ARSIP

ระบบการจัดหมวดหมู่ของที่นี่ค่อนข้างซับซ้อน และผู้ที่ต้องการศึกษาคลังสะสมเหล่านี้จะต้องใช้เวลาทำความเข้าใจมากพอสมควร แต่จากการไปสำรวจสั้นๆ ครั้งนี้ ฉันก็พบสิ่งน่าสนใจหลายอย่าง เช่น หนังเกี่ยวกับชาวอินโดนีเซียเชื้อสายจีน ความเก่าแก่ของโรงงานอุตสาหกรรม และประวัติศาสตร์การทำหนังของอินโดนีเซีย

คลังสื่อวัสดุของ ARSIP มีสามชุดดังนี้

1) ภาพข่าวที่ถ่ายโดยบริษัทหนังของรัฐบาล Perosahaan Film Negara มีหนังโฆษณาชวนเชื่อตั้งแต่ ค.ศ. 1952 ถึงทศวรรษ 1980 หนังส่วนใหญ่ที่ฉันได้ดูจากคลังชุดนี้เป็นภาพฟุตเทจนักการเมืองในพิธีเปิดอาคารและศูนย์กีฬาต่างๆ (โดยมากมักเป็นของผู้ว่าการจาการ์ตาคนก่อน อาลี ซาดิกิน) เรื่องที่น่าจดจำที่สุดคือ *Tamasya ke jakarta/Picnic in Jakarta* ซึ่งให้ความรู้สึกถึงกระบวนการพัฒนาสู่ความเป็นสมัยใหม่และกระบวนการพัฒนาให้เป็นเมืองของจาการ์ตาในปลายทศวรรษ 1950 หรือต้น 1960 ได้ดี (หัวข้อการจัดหมวดหมู่มักจะไม่บอกวันที่ที่สร้างของหนังเอาไว้)

ในวันสุดท้าย ฉันตัดสินใจดูหนังในหมวดอุตสาหกรรม และเพ่งความสนใจเป็นพิเศษไปที่ฟุตเทจของโรงงานน้ำตาล เพราะต้องการรู้ว่าจะสามารถเปรียบเทียบกับหนังบ้านของชาวอินโดนีเซียเชื้อสายจีนที่เคยได้ดูในอัมสเตอร์ดัมซึ่งถ่ายโดยสมาชิกครอบครัวเจ้าของโรงงานน้ำตาลในชวาได้หรือไม่[1] หนังเรื่องหนึ่งที่ได้ดูที่ ARSIP มีเพลงประกอบชั้นยอดจากทศวรรษ 1960 ขณะที่อีกเรื่องแสดงให้เห็นชีวิตแม่บ้านและลูกๆ ของคนงานโรงงาน และอีกเรื่องผสมผสานฟุตเทจภาพในโรงงานเข้ากับงานเทศกาลที่มีการแต่งชุดสัตว์ ที่น่าสนใจคือมีคลิปหนึ่งที่หาดูได้ทางยูทูบ เป็นภาพรถจักรไอน้ำซึ่งถ่ายที่โรงงานแห่งเดียวกันนี้ด้วย

2) หนังอีกชุดหนึ่งที่มีในคลังคือ Wordende Wereld หรือภาพข่าวที่ผลิตโดย Multifilm Batavia ระหว่างปี 1947 ถึง 1950 ผู้ดูแลหอภาพยนตร์บอกกับฉันว่าคลังหนังชุดนี้ได้มาจากเนเธอร์แลนด์ ซึ่งหมายความว่าหอภาพยนตร์ดัทช์ที่ใดที่หนึ่งจะต้องมี (หรืออย่างน้อยก็ควรมี) คลังหนังชุดนี้อยู่ และได้ทำสำเนามาให้ ARSIP แต่ฉันไม่สามารถหาได้ว่าหอภาพยนตร์ใดของเนเธอร์แลนด์มีคลังหนังชุดนี้ อย่างไรก็ตาม มีงานที่น่าสนใจมากมายอยู่ในคลังดังกล่าว ชิ้นหนึ่งแสดงให้เห็นการถ่ายทำภาพยนตร์ข่าวพร้อมการปรับแก้และควบคุมคุณภาพในห้องแล็บ ขณะที่ฟุตเทจอีกชิ้นเป็นภาพการทำหนังยุคแรกๆ เรื่องหนึ่งของอินโดนีเซีย *Djauh Dimata* (Andjar Asmara, 1948, 92 นาที) เข้าใจว่าทางซีเนมาเท็คมีสำเนาขนาด 16 มม. ของหนังเรื่องนี้ ส่วนเนื้อหาอื่นๆ ที่ฉันพบคือเรื่องผู้ลี้ภัย (ชาวอินโดนีเซียเชื้อสายจีน) และฟุตเทจเกี่ยวกับวิทยุ

3) คลังหนังชุด Rijksvoorlichtingsfilm ฉันคาดว่าหนังบางส่วนในคลังชุดนี้ผลิตขึ้นภายใต้การสั่งการของดัทช์ ในคลังนี้มีหนังทุกประเภท ตั้งแต่สารคดีเงียบไปจนถึงภาพข่าวที่กล่าวถึงข้างต้น ที่

[1] ดูบทความ “จดหมายถึงบ้านจาก Dutch East Indies” ในเล่มนี้

ARSIP มีตลับวิดีโอแบบยูเมติก 48 ม้วน และวัสดุอีกหลากประเภท ที่จัดทำโดยฝ่ายรวบรวมเอกสารของ Dutch TV ซึ่งกลายมาเป็น คลังชุดนี้ในปัจจุบัน ระบบการจัดหมวดหมู่ในจาการ์ตาค่อนข้าง เข้าใจยาก แต่งานบางชิ้นในคลังนั้นน่าสนใจมาก เช่น มีภาพค่าย กักกันชาวดัทช์ของฝ่ายญี่ปุ่น และการเซ็นสนธิสัญญาระหว่างดัทช์ กับอินโดนีเซียที่เกาะนิวกินีโดยมีสหประชาชาติเป็นคนกลาง อีก ทั้งยังมีภาพตัดต่อที่ผสมระหว่างภาพภัยแล้ง รถถังวิ่ง และผู้คน ปลาบปลื้มกับฝนที่เริ่มตก จากนั้นหนังก็ตัดภาพไปยังค่ายของคนจน ที่ตั้งขึ้นโดยชาวออสเตรเลีย แสดงภาพภาระงานต่างๆ ภายในค่าย ที่มีทั้งหมอกำลังทำงานและครัวของชุมชน อีกเรื่องที่น่าสนใจเป็น ภาพงานศพชาวอินโดนีเซียเชื้อสายจีน ที่มีคนผูกผ้าคาดหัวเขียน ว่า "โปรดช่วยชาวเชื้อสายจีน"

ฟิล์มฟุตเทจของ ARSIP นี้มีราคาสูงไม่น้อย และหากจะนำไป ใช้ก็ต้องได้รับอนุญาตจากทางการเสียก่อน ในการไปสำรวจครั้งนี้ ฉันรู้สึกยินดีที่ได้จัดการประชุมเพื่อให้คำปรึกษาเกี่ยวกับการเก็บ รวบรวมภาพยนตร์ซึ่งขยายผลเป็นการฝึกอบรมหลักการอนุรักษ์ ฟิล์ม นอกจากนี้ ฉันยังได้พูดคุยกับผู้ดูแลหอภาพยนตร์ที่นี่ถึงความ เป็นไปได้ที่จะจัดหาเครื่องสแกนฟิล์มเครื่องใหม่และเกี่ยวกับการ จัดการกับปัญหาด้านการเก็บรักษาฟิล์ม คงจะเป็นเรื่องดีมากหาก มีการพัฒนาความร่วมมือในการทำโครงการอนุรักษ์ฟิล์มร่วมกับหอ จดหมายเหตุของดัทช์ต่อไปในอนาคต

At the National Archives of Indonesia

Brigitte Paulowitz

Indonesia has two main film archives: the Sinematek, which holds only fiction films and the ARSIP National Archives of Indonesia, which holds a large collection of audio-visual material produced by government agencies. In total the latter holds 70,000 reels of film and 30,000 video elements on magnetic tape. I decided to focus my research trip for BEFF in 2010 on finding out what's currently accessible at the ARSIP.

The Archive's cataloguing system is quite complicated and anyone wishing to research its large collection would need to spend a decent amount of time there. But even from my relatively short trip I came across several interesting strands, such as material about the Chinese-Indonesian population, the age of the factories, and the history of filmmaking in the country.

The materials at ARSIP consists of three collections as follows:

1) Newsreels shot by the Government Film Company Perosahaan Film Negara, consisting of propaganda films from 1952 to the 1980s. Most of the materials I watched from this collection were footage of politicians opening buildings and sports centres (often they were of a previous governor of Jakarta, Ali Sadikin). Most memorable from this collection was a film entitled *Tamasya ke jakarta/Picnic in Jakarta*, which gives a nice sense of the modernisation and urbanisation of Jakarta in the late 1950s or early 1960s. (The cataloguing entries tended not to include information about dates.)

On my last day I decided to watch some of the films catalogued as industrial, and concentrated in particular on footage of sugar factories. I wanted to see if I could get a sense of comparison with the Chinese-Indonesian home movies I saw in Amsterdam, which were shot by a member of a family of sugar factory industrialists in Java.[1] One of the films at ARSIP had a great 1960s soundtrack; another showed the life of the wives and children of factory workers; and one combined footage of factory work with a sort of carnival with costumed animals. Interestingly there is a clip one can find on YouTube about steam trains shot at the very same factory.

2) The other collection held by ARSIP is Wordende Wereld, or Newsreels produced by Multifilm Batavia between 1947 and 1950. The archivist told me that this collection came from the Netherlands i.e. there is (or ought to be) a Dutch archive that holds the same material, and which made the copies for ARSIP. I haven't been able to find out which archive in the Netherlands holds this collection. There were some great items in here: one item shows how a newsreel item is shot, complete with laboratory editing and quality control. Another footage shows the making of one of the earliest Indonesian films, *Djauh Dimata* (Andjar Asmara, 1948, 92min). As I understand it, the Sinematek holds a 16mm copy of this film. Other themes I came across were of refugees (Chinese Indonesian), and footage concerning the radio.

3) The third collection is called Rijksvoorlichtingsfilm. This is a collection partly commissioned by the Dutch (if my understanding is correct). It contains all kinds of materials, from silent documentaries to the newsreels mentioned above. ARSIP

[1] See my other catalogue piece, 'News for Home.'

holds 48 U-umatic tapes, a wild mix of disparate material made by the Dutch TV archive, which holds this collection today. The cataloguing in Jakarta is a little difficult to work out, but some of the items on these tapes were really interesting. There are shots of an internment camp for the Dutch during the Japanese occupation; the signing of the treaty between the Dutch and Indonesian on New Guinea under the supervision of the UN. There is a mixed reel (or at least this is what I assumed) showing the results of a drought, tanks being sent around, and then people rejoicing when it started to rain. The film then cuts to a camp for the poor, which was set up by the Australians, showing the work carried out there including footage of a doctor at work and in the communal kitchen. Another interesting entry shows the funeral of a Chinese Indonesian, with people wearing banners that read "Please save the ethnic Chinese."

The ARSIP footage is not cheap and official permission is required for any subsequent usage. During my trip I also had the pleasure of holding some consultancy sessions on archive matters, which even extended to a fun training session on film conservation principles. I am talking to the archivists there about the possibility of acquiring a decent new film scanner, and how to handle storage problems. A really great thing would be to develop some kind of collaborative conservation project with a Dutch archive.

ชวนคิดชวนคุย

Thought Pieces

* บทอภิปรายของคุณไอดา อรุณวงศ์ บรรณาธิการสำนักพิมพ์อ่าน ว่าด้วย *Bernadette* (Duncan Campbell, 2008) และ *Two Coronations* (Stephen Connolly, 2011) โปรแกรมฉายหนังและเสวนาว่าด้วยฟุตเทจภาพบันทึก หนังการเมือง และความทรงจำส่วนรวม จัดโดย BEFF6 เมื่อวันที่ 30 มกราคม 2555 ณ ห้องสมุดวิลเลียม วอห์เรน, กรุงเทพฯ โดยมี เบเนดิกท์ แอนเดอร์สัน และ อาดาดล อิงคะวณิช ร่วมอภิปราย

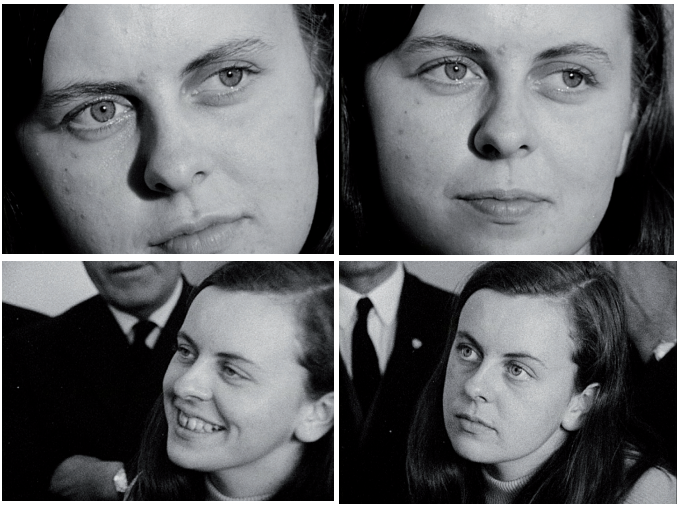
Angry young girl กับยุคผลัดแผ่นดิน*

ไอดา อรุณวงศ์

จะขอพูดจากสิ่งที่เห็นและรู้สึกล้อเล่นไปกับหนังสองเรื่องนี้ก่อน จากนั้นจึงจะค่อยพยายามอธิบายมันจากพื้นความเข้าใจ/ความหมกมุ่นเดิมที่มีต่อหนังในฐานะศิลปะแขนงหนึ่ง และจบด้วยการสะท้อนว่าการดูหนังที่ BEFF นำมาฉายนี้ช่วยทำให้นึกถึงความเป็นไปได้แบบไหนบ้างในการบันทึกประวัติศาสตร์และความทรงจำเกี่ยวกับเรื่องบางเรื่องในสังคมไทย

เริ่มจากสิ่งที่เห็นและรู้สึกเล่นๆ กับมันก่อน คงเริ่มจาก *Bernadette* ที่ค่อนข้างจะ "อิน" กับมันเป็นพิเศษ สาเหตุสำคัญคงเพราะมันทำให้นึกถึงอารมณ์บางอย่างที่กรุ่นขึ้นมาในช่วงวิกฤติการเมืองของไทยหลายปีมานี้

ตัวหนังดูเหมือนจะไม่ได้ให้ความสำคัญกับการเล่า "เรื่อง" หรืออธิบายที่มาที่ไปมากนัก แต่ก็พอจับได้ถึงประเด็นของเหตุการณ์ที่เบอร์นาเด็ตต์ เดฟลิน ไปเกี่ยวข้อง คือการเคลื่อนไหวทางการเมืองที่ไอร์แลนด์เหนือ ตั้งแต่ตอนที่เธอยังเป็นนักศึกษา จนกระทั่งเมื่อเธอลงสมัครเป็น ส.ส. และได้รับการเลือกตั้งเป็น ส.ส. ที่อายุน้อยที่สุดคือยี่สิบเอ็ดปี และกรณีที่เธอไปชกหน้ารัฐมนตรีมหาดไทยในระหว่างการอภิปรายในสภาเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่เรียกกันว่า Bloody Sunday และจบลงที่การทบทวนของเธอต่อสิ่งที่เธอผ่านมันมา และอารมณ์หลายอย่างที่ปะปนกันภายใต้ผืนฟ้าที่กว้างและว่างเกินไปจนชวนให้รู้สึกคว้าง



เราเห็นมือและเท้าคู่นั้น แววตาคู่นั้น ริมฝีปากคู่นั้น ทั้งในความเงียบและในยามส่งเสียง เสียงที่กราดเกรี้ยว ขึงขัง อารมณ์โกรธอย่างไม่ปิดบัง การท้าทายทั้งทางคำพูดและสีหน้า ทั้งหมดนี้เราไม่ได้เห็นแม้แต่เสี้ยวของความพยายามที่จะเกลื่อนให้ดูดี ดูมีวุฒิภาวะดู “แคร์สื่อ” ใดๆ เป็นความโกรธอย่าง angry young Irish girl ต่ออำนาจของอังกฤษ และระบบเศรษฐกิจรวมถึงระบอบการปกครองที่เธอเห็นว่ามันสุดจะทนแล้ว

เป็นความโกรธอย่างนี้ที่ทำให้นึกถึงนักข่าวของบีบีซีคนหนึ่งที่สัมภาษณ์นายอภิสิทธิ์ เวชชาชีวะ นักข่าวคนนั้นข้องใจว่า ทำไมเหตุการณ์สังหารหมู่เมษา-พฤษภา 2553 ผ่านไปแล้วหนึ่งปี นายอภิสิทธิ์ในฐานะนายกรัฐมนตรีแห่งทุ่งสังหาร จึงยังไม่สามารถสรุปได้ว่าประชาชนเหล่านั้นตายด้วยน้ำมือใครและโดยการสั่งการของใคร

นายอภิสิทธิ์เกทับกลับอย่างอวดกำพืดอีตัน+ออกซ์ฟอร์ดว่า ก็ทีเหตุการณ์ Bloody Sunday ล่ะ คุณก็ใช้เวลาตั้งนานไม่ใช่หรือกว่าจะสรุปได้ นักข่าวคนนั้นสวนทันควันแบบเก็บอาการไม่อยู่ว่า ผมเป็นคนไอริช ผมรู้ตั้งแต่ตอนนั้นว่ามันเกิดอะไรขึ้น!

มันคงเป็นความโกรธอย่างนี้ และความโกรธอย่างที่ทำให้เบอร์-นาเด็ตต์เดินเข้าไปชกหน้ารัฐมนตรีมหาดไทยขณะที่เขากำลังแถลงในสภาว่ารัฐบาลไม่ได้เกี่ยวข้องอะไรกับการตายของประชาชน 13 คน ในเหตุการณ์ Bloody Sunday เป็นฉากการชกหน้าอันอื้อฉาวที่แม้จะไม่มีฟุตเทจให้เราเห็น แต่ก็เว้นช่องว่างให้ข้าพเจ้าได้ใช้จินตนาการอย่างสะใจ (และบอกตรงๆ อย่างไม่อายว่า ข้าพเจ้าอิจฉาเบอร์นาเด็ตต์ฉิบหาย)

หนังไม่ได้จะบอกเราว่าเบอร์นาเด็ตต์เป็นวีรสตรีไปเสียทุกด้าน หนังเพียงแต่จับ “บทบาท” ของเธอมาเราเห็นโดยเฉพาะในแง่การแสดงอารมณ์เมื่ออยู่ต่อหน้ากล้อง และเราสัมผัสถึงอารมณ์ความรู้สึกและความเป็นเบอร์นาเด็ตต์ได้ ไม่ใช่เพียงเพราะคำปราศรัยหรือคำให้สัมภาษณ์เวลาที่ฟุตเทจปล่อยเสียงเหล่านั้นออกมา แต่ยังสัมผัสได้ในเสียงถอนหายใจ ช่วงของถ้อยคำที่ขาดห้วง และช่วงของความเงียบ

และที่สำคัญคือสีหน้าแววตานั้นที่ฟ้องว่าเธอรู้ว่าเธอกำลังพูดอยู่ต่อหน้ากล้อง รู้ว่าเธอกำลังถูกจ้องมอง และรู้ว่านั่นเป็นส่วนหนึ่งของภารกิจของการต่อสู้ คือการรู้จักใช้มัน

อย่างคนที่รู้ว่าคนอื่นรู้ว่าเธอรู้ว่าเธอกำลังอยู่ต่อหน้ากล้อง

Two Coronations สั้น และ “น้อย” กว่ากันเยอะ เราได้เห็นภาพขนานกันระหว่างช่วงเวลาส่วนตัวของครอบครัว กับช่วงเวลาสวนสนามในพิธีบรมราชาภิเษก ก็ไม่รู้เหมือนกันว่าคนอังกฤษเห็นภาพเหล่านี้แล้วรู้สึกหวนอดีตประมาณเวลาที่คนไทยอ่านหรือดู *สี่แผ่นดิน* อะไรอย่างนี้ไหม แต่แม้จะรู้สึก ก็คงไม่ใช่จากมุมเดียวกัน คือเวลาดูหนังเรื่องนี้แล้วมันรู้สึกถึงการคิดถึงอนาคตมากกว่ายังไงไม่รู้ อนาคตที่กำลังมาถึง ความเปลี่ยนแปลง ชั่วขณะของการเคลื่อนไหว ขับเคลื่อนของม้าลากเด็กเล่น จักรยาน เรือพาย เครื่องบิน สเก็ต สกี

และของผู้คนที่เฝ้าดูพิธี “ผลัดแผ่นดิน”

ทุกคนรู้ว่าตัวเองกำลังถูกถ่าย คนในครอบครัวนั้นแน่อยู่แล้ว เขารู้ว่าเขากำลังเป็นคนสำคัญ กำลังเป็นดาราหน้ากล้องของครอบครัว แต่คนที่เข้าร่วมในพิธีบรมราชาภิเษกนี่สิ เขาแหงนหน้าขึ้นมามองกล้อง เขารู้ว่าเขากำลังเป็นส่วนหนึ่งของความเปลี่ยนแปลงสำคัญที่ได้รับการบันทึกไว้ด้วยสายตาของกล้อง moment นั้นดูจะน่าอัศจรรย์เสียยิ่งกว่าตัวพิธีกรรมเสียอีก

ขณะเดียวกันเราก็ได้เห็นทหารที่ถูกหามออกมา ได้เห็นการแจกเสบียง กองทัพย่อมเดินด้วยท้อง ใครก็รู้ แต่ไม่ค่อยมีใครคาดหมาย

ว่าจะได้เห็นภาพแบบนี้ของกองทหารในราชพิธี โดยเฉพาะสำหรับประเทศที่มีประดิษฐกรรมที่เรียกว่าโทรทัศน์รวมการเฉพาะกิจแห่งประเทศไทย ที่ทำได้ทุกอย่างยกเว้นการทำให้เห็นความเป็นมนุษย์ปุถุชนของเจ้าของพิธี ผู้ปฏิบัติหน้าที่ในพิธี และพสกอันไพศาลในงานพิธี เพราะเขามีแต่จะต้องทำให้ทุกอย่างออกมาวิจิตรพิสดารอลังการ ซาบซึ้งและซาบซึ้งเท่านั้น

ราวกับว่าคนอื่นไม่รู้ว่าคุณรู้ว่าคุณกำลังอยู่ต่อหน้ากล้อง

ทั้งหมดนี้เป็นสิ่งที่ประหวัดขึ้นมาเล่นๆ ประสาอารมณ์หมกมุ่นงุ่นง่านของคนที่พ้นวัย angry young girl แล้ว แต่ยัง angry อยู่ อย่าง angry Thai และอาจแถมเข้าไปอีกได้ว่า angry Thai woman

ทีนี้มาถึงประเด็นต่อไปว่าจะพยายามเข้าใจสุนทรียศาสตร์ของภาพเคลื่อนไหวแบบนี้อย่างไรดี จะเข้าใจอย่างไรว่ามันทำอะไรกับความรับรู้ของเรา

ความจริงไม่ค่อยคุ้นกับหนังแบบนี้เลย ขอบคุณ BEFF ที่นำมาให้ดูเป็นขวัญตา ดูแล้วก็หวนนึกถึงหนังของผู้กำกับรัสเซีย อันเดรตาร์คอฟสกี้ และชุดทฤษฎีของเขาเกี่ยวกับการเสนอความจริงจากความทรงจำขึ้นมาในหนังโดยผ่านสิ่งที่เขาเรียกว่าตรรกะอย่างกวี-นิพนธ์ และอันที่จริงเขาก็เคยเอาฟุตเทจไปใช้แทรกในหนังเหมือนกัน

คือเขาเชื่อว่าวัตถุดิบของหนังนั้น สามารถนำมารวมกันเข้าในลักษณะหนึ่ง ซึ่งจะเผยให้เห็นตรรกะความคิดของคนคนหนึ่ง รวมถึงความเป็นเหตุเป็นผลที่ใช้กำกับการเชื่อมร้อยเหตุการณ์ต่างๆ เข้าด้วยกัน โดยที่กระบวนความคิดนั้นมีลักษณะเฉพาะของมันเอง และบางครั้งก็จำเป็นต้องใช้รูปแบบการแสดงออกที่ต่างจากการเรียบเรียงเรื่องราวโดยทั่วไป

คือการทำงานของความคิดและความทรงจำในหัวของคนเรามันไม่ได้เป็นไปอย่างมีลำดับต่อเนื่องที่ชัดเจนเหมือนลำดับเวลาเป็น

เส้นตรง และไม่ได้มีโครงร่างลายเส้นที่เด่นชัดเสมอไป แต่มันมีการขาดห้วง ขาดหาย มีส่วนที่เด่นชัด ส่วนที่จางๆ เป็นฉากหลัง และยังมีเนื้อหาของชีวิตอีกมากนักที่ค้างอยู่ในความคิดและความรู้สึกของเรา รอที่จะได้รับการตระหนักรู้จากเรา

เขาตั้งคำถามว่า สมมติว่าในวันหนึ่งมีเหตุการณ์บางอย่างเกิดขึ้น บางอย่างที่พิเศษ วันที่ว่านี้ประทับไว้ในความทรงจำของเราอย่างไร

มันจะไม่เป็นรูปเป็นร่างชัดเจน คลุมเครือ ไม่มีเค้าโครงแบบแผน และมีเฉพาะเหตุการณ์อันเป็นแกนกลางของวันนั้นเท่านั้นที่จะถูกเพ่งความสำคัญ เข้าใจได้แจ่มแจ้งชัดเจน ท่ามกลางฉากหลังของส่วนที่เหลือของวัน เหตุการณ์นั้นเด่นชัดขึ้นมาเหมือนต้นไม้ในสายหมอก

แล้วไหนจะความรู้สึกของเราในความทรงจำนั้นอีกล่ะ เช่นสมมติว่าเรากำลังเดินไปบนถนน แล้วบังเอิญไปสบตากับคนคนหนึ่งที่เดินสวนไป มีบางอย่างน่าตกใจในแววตาของเขา ทำให้เรารู้สึกหวาดหวั่นบอกไม่ถูก สะกดให้เราอยู่ในอารมณ์บางอย่าง

ถ้าบังเอิญมีคนถือกล้องเดินตามหลังเราแล้วถ่ายสถานการณ์นั้นไว้ มันเป็นภาพบันทึกที่ถูกต้องสมจริงทุกอย่าง แต่ถ้าเราเอามันมาฉาย คนดูก็จะเห็นว่ามีการเดินสวนกันของคนสองคน แต่เขาจะสัมผัสได้ไหมถึงภาวะอารมณ์นั้นที่เกิดขึ้นกับเรา เพราะเราได้ละเลยองค์ประกอบทางจิตวิทยาไป ละเลยภาวะทางจิตใจที่ทำให้สายตาของคนแปลกหน้าสามารถส่งผลให้เรามีความรู้สึกแบบนั้นได้ และเพื่อจะให้สายตาของคนแปลกหน้าก่อความตระหนกให้แก่คนดูเช่นเดียวกับที่เกิดขึ้นแก่เรา เราต้องเตรียมการโดยสร้างอารมณ์ให้ใกล้เคียงกับอารมณ์ของเราในขณะนั้นจริงๆ

ก็รู้สึกว่ามันน่าสนใจดี ที่จะเอาตัววัตถุดิบที่เป็น “ภาพจริง” มาเสนอด้วยลำดับและองค์ประกอบที่สร้างอารมณ์บางอย่าง ที่ทำให้เกิดภาพประทับบางอย่างขึ้น ที่จะทำให้เราสัมผัสได้ถึงเนื้อหาของอารมณ์บางอย่างแม้จะไม่ชัดเจนว่าทั้งหมดนั้นจับต้นชนปลายกัน

อย่างไรในแง่รายละเอียดของข้อเท็จจริง แต่เรากลับสามารถเชื่อมเข้าหาภาวะบางอย่างที่เกิดขึ้นจริงได้

แต่เมื่อมานึกถึงความเป็นไปได้ที่จะทำอะไรแบบนี้ในเมืองไทย ก็ให้รู้สึกถึงคำว่า “ฟุ่มเฟือย” ขึ้นมาอีก

เราจะพูดถึงความจริงทางศิลปะอย่างไรในพื้นที่ที่ยังต้องสู้กันในระดับของความจริงที่สาธารณ์และสามานย์กว่านั้น เช่นว่าทหารยิงประชาชนจริงๆ นะ มีคลิป มีฟุตเทจเพียบเลย ทีวีช่วยเอาไปออกไม่ได้เหรอ ผู้มีอำนาจช่วยดูแล้วยอมรับความจริงกันหน่อยไม่ได้เหรอ หรือคลิปอะไรต่ออะไรอีกมากมายที่รัฐบาลต้องไล่ปิดกันไม่หวาดไม่ไหว ไม่ใช่เพราะว่ามันจริงหรือไม่ แต่เพราะว่าเขาไม่อนุญาตให้พิสูจน์ความจริงนั้น เพราะมันเกี่ยวข้องกับสถาบันกษัตริย์

แต่เอาเถอะ เรากำลังพูดถึงเรื่องฟุตเทจจากคลังเก่า archives ไม่ใช่เหรอ งั้นเราก็พูดกันเสมือนตี๋ต่างว่า ในที่สุดยุคเปลี่ยนผ่านนี้ก็จะผ่านไปเสียทีจริงๆ ไม่ว่าในทางหนึ่งทางใด แล้วเราก็มารื้อคลังคลิปเก่า ฟุตเทจเก่าๆ เหล่านี้กัน

ความจริงฟุตเทจคงมีเยอะ แต่จะเอามาเล่าเรื่องอย่างไร ตัวมันเองก็เคลมความเป็นของจริงอยู่แล้ว เราจะจริงไปกว่าที่มันจริงได้ซักแค่ไหน จะเล่าเรื่องจริงเรื่องนั้นอีกครั้งอย่างไร

แต่สิ่งที่ทั้งเอียนและแหยงมากตอนนี้ คือท่าทีแบบที่เข้าใจผิดว่าความลุ่มลึกในการนำเสนอความจริงทางศิลปะ คือการทำตัว “อยู่เหนือ” ทำตัวกลางๆ ทั้งสองฝ่ายของความขัดแย้งมีทั้งดีและเลว อย่าโรแมนติคกับฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งเกินไป ถ้าจะเอาฟุตเทจมาใช้ก็เสนออย่างมีระยะห่างจากทั้งสองฝ่าย ให้เห็นความหลงผิด หลงยึดติดของทั้งสองฝ่ายถ้าในกรณีต้องการชี้ทางสว่างแบบนักเทศน์ หรือไม่ก็บอกว่ามัน absurd ทั้งสองฝ่ายในกรณีต้องการชี้ทางสว่างแบบนักปรัชญา

มันเป็นความซับซ้อนลุ่มลึกทางสุนทรียะที่มีอยู่แค่ในระดับนั้น คือซับซ้อนถึงขนาดที่ทำให้แม้เมื่ออยู่ใกล้ก็กลับรู้สึกว่าไกลแสนไกล

มันจะเป็นไปได้ไหมที่จะเห็นการใช้ฟุตเทจที่ทำได้มากกว่านั้น ที่ทำให้เราสัมผัสถึงอะไรที่ลำพังตัวฟุตเทจนั้นยังเล่าไม่ได้ ให้ภาษาทางศิลปะได้ทำหน้าที่ของมันเพื่อให้เราสัมผัสได้ถึงภาพประทับบางอย่าง หรือภาวะบางอย่างที่ภาพจำนั้นๆ ก่อไว้ บางทีมันอาจทำได้ผ่านการไม่ละเลยต่อความไม่เข้าที่เข้าทางของบางรายละเอียดในฟุตเทจนั้นอย่างใน *Bernadette* หรือการรู้จักใช้ประโยชน์จากความเงียบงัน อย่างที่คุณริชาร์ด แมคโดโนลด์ บอกไว้ในวงเสวนาวันก่อนว่า ความเงียบของหนัง 8 มม. เรียกร้องให้คนดูต้องตั้งสติจ้องมองอย่างนิ่งเนิบเข้มข้น

ในความทรงจำของเด็กชายคนหนึ่งต่อวันที่เขาได้เห็นหน้าพ่อเป็นครั้งสุดท้าย เมื่อมีคนมาถาม เขาไม่ได้จำอะไรที่ยิ่งใหญ่เกี่ยวกับการ “ออกไปตายเพื่อประชาธิปไตย” ของพ่อได้แจ่มชัดเท่ากับการจำได้ว่า เขานอนดูพ่อเปลี่ยนเสื้อผ้าไปมาอยู่ 2-3 ครั้ง คราวแรกพ่อหยิบเสื้อแดงมาใส่ จากนั้นเปลี่ยนเป็นเสื้อทหาร แล้วก็เปลี่ยนอีกครั้งเป็นเสื้อสีเทาๆ แขนยาว ก่อนจะออกจากห้องเช่าไปพร้อมโทรศัพท์มือถือ

น่าประหลาดในความแจ่มชัดอันหาสาระได้ยากของความทรงจำนั้นของเด็กชาย แต่น่าประหลาดยิ่งกว่าที่ข้าพเจ้าก็ดันจดจำความทรงจำของเขานี้ได้อย่างสะเทือนใจ ในบรรดาความทรงจำมากมายที่บันทึกไว้ในหนังสือเกี่ยวกับประชาชนที่ถูกฆ่าตายบนถนนสายใหญ่เมื่อเกือบสองปีที่แล้ว

แต่ทั้งหมดนี้จะทำไปเพื่ออะไร ทำเล่นๆ เอามัน? ชิงรางวัล? ขยับพรมแดนทดลองทางศิลปะ? ก็ขึ้นอยู่กับว่าแต่ละคนมีแรงผลักดันในใจอย่างไร จะวางตัวเองไว้ในจุดไหน นี่ไม่ใช่การมาเรียกร้องทางจริยธรรม เพราะนอกจากจะเป็นไปไม่ได้ทั้งในทางความเป็นจริงและในทางทฤษฎีแล้ว ยังจะทำให้ดูทั้งซ้าย ทั้งโรแมนติค ทั้งไม่ cool ซึ่งเป็นข้อหาที่ดับอนาคตกันได้ในหมู่ปัญญาชนแถวนี้ (อันที่จริงก็พอ

จะนึกออกถึงคนทำหนังอิสระเข้าท่าบางคน แต่อย่าเพิ่งเอ่ยชื่อให้เขาเดือดร้อนดีกว่า)

ในระหว่างนี้ถ้ายังทำอะไรกันไม่ได้ ก็ทำเรื่องอื่นๆ จากหนังบ้านจากอะไรต่ออะไรที่อาจจะพอล้อไปกับกระแส retro หวนอดีตแบบไทยพีบีเอสก็ได้ ส่วนเรื่องอื่นที่ใหญ่กว่านั้น ก็แค่เอาฟุตเทจไปฝากไว้กับหอภาพยนตร์แล้วกัน ระหว่างนี้ข้าพเจ้าใช้ความทรงจำในหัวได้ เพราะตรรกะของความคิด ความทรงจำในหัวคนเรา มันก็กวีๆ เซอร์ๆ แบบนี้แหละ ขาดห้วง แจ่มชัดเป็นช่วง เงียบบ้าง อื้ออึงบ้าง ทอดช้าบ้าง เร่งเร้าตอกย้ำบ้าง

เป็นหนังทดลองส่วนตัว ที่ฉายวนอยู่ในหัวของประชาชนอย่างเจียมตัวและเงียบเชียบยิ่งกว่าฟิล์ม 8 มม.กันมาพักใหญ่แล้ว

* BEFF6 invited Ida Aroonwong, the founder-editor of Thailand's leading radical arts journal *Aan*, to give her response to *Bernadette* (Duncan Campbell, 2008) and *Two Coronations* (Stephen Connolly, 2011). These two works engage with a time and political context far removed from Thailand. Yet we were curious to find out what connections, what nuances might be articulated from the experience of watching them in a location a stone's throw from the site of bloodied bodies and black smoke, and at this moment of the country's crisis. Ida rose to the occasion. Her response led to a conversation on archival film and collective memory with the renowned historian Benedict Anderson and BEFF6 director May Adadol Ingawanij.

The angry young girl and the twilight era*

Ida Aroonwong

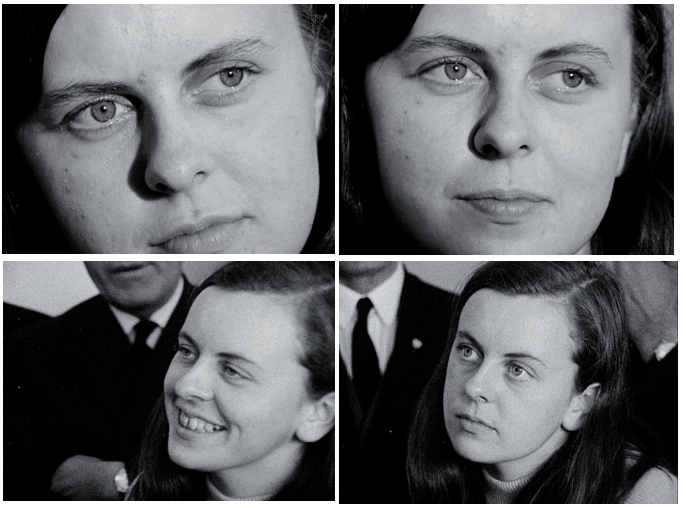
Translated by May Adadol Ingawanij

I'll start with my personal response to these two films, and then I'll reflect on my viewing experience at BEFF. This festival got me thinking about what possibilities exist for recording the histories and memories of certain issues here in Thailand.

I'll start with *Bernadette* as I was especially struck by it. The film reminds me of a certain mood that's been simmering here in Thailand during these years of political crisis.

The film doesn't seem to pay much attention to narrating the story or explaining the background of events. We only grasp certain basics: As a student Bernadette Devlin got involved in political activism in Northern Ireland. At 21 she became the youngest MP at Westminster. There was a famous incident when she punched a home secretary during a parliamentary session on Bloody Sunday at Westminster. Campbell's film ends by imagining Bernadette's retrospection, unleashing a complex current of feelings under a large and too empty sky. It's an ending that leaves viewers disoriented.

We see her hands and feet, those eyes, those lips. We see them in silence and when she is speaking. Her voice is angry, authoritative. She doesn't tone down her words and gestures, doesn't conceal her rage. We don't see someone trying to come across as "media friendly." It's the rage of an "angry young Irish girl" against the British whose political and economic power of domination disgusts her.



It's the kind of rage that reminds me of a recent interview with Abhisit Vejjajiva [prime minister of Thailand between 2008-2011] by a BBC journalist. The journalist asked Abhisit why, a year on after the massacre in April and May 2010, the man who was the prime minister of that killing field still couldn't say who killed the people and under whose order.

Showing off his Eton+Oxford credentials, Abhisit shot back, how long did it take you to find out about Bloody Sunday? Quick as a flash the journalist replied, without concealing his disgust, I'm Irish, I found out pretty quickly.

It must have been that kind of rage which impelled Bernadette to march up and punch the home secretary as he told parliament that the British government had nothing to do with the death of 13 people on Bloody Sunday. We don't see any footage of the notorious blow she dealt to this home secretary. The absence of this particular image gives ample reign to my imagination.

(Frankly I'd like to say that I'm fucking jealous of Bernadette.)

The film isn't interested in presenting Bernadette as an all-round heroine. All it does is to give an impression of her performing her "role" in front of the camera. We perceive what Bernadette is about not only when she speaks, but also when we hear the sighs, the gaps between the words and phrases, and the silences.

Most importantly we see from her expressions and her eyes that she knows she's speaking in front of the camera. She knows she's being watched, and she knows that part of the struggle is to know how to use it to her advantage: To know that people know that she knows she's "being" in front of the camera.

Two Coronations is shorter and quite modest. We see parallel images of a family's leisure activities and two coronation parades. I wonder if this film makes British people think of the past. Somehow, it makes me think of the future, the coming change, with its repeated images of things in motion: a hobby horse, a bike, a boat, a plane, a jet ski. Having said that, what makes me think of the coming change most of all are the crowds watching the "change of reign."

Everyone knows they're being filmed. The people captured in the home movie certainly know that they are the stars of the family show. The people who come to watch the coronation parades are captured looking up at the camera. That shot seems to me far more wondrous than the ritual itself: the camera, situated at a high angle above people's heads, captures the crowd looking up directly at it.

At the same time we see images of soldiers on stretchers, and soldiers receiving food handouts. Everybody knows that an army marches on its stomach, but we don't usually see such images during a ceremonial parade. And we don't see it at all in a country that has invented an activity that goes by the name of the Television Pool of Thailand. This "special live broadcast" of this or that royal activity forces all the television channels to show the same thing. It's the ornate invented tradition that can do everything except reveal the humanity of those who embody the ritual or those who carry it out, and even less so the crowd of subjects that take part in the ceremony. Everyone's job is to make the spectacle look spectacular, to emote and to turn on some tears. During the ceremony, you act as if others don't know that you know that you're in front of the camera.

These are just some thoughts from someone who's long past the age when she can call herself an angry young girl. But she's still angry. Angry like an angry Thai, or perhaps angry like an angry Thai woman.

... When I think back from these films to the prospect of doing something similar in Thailand, the word "luxury" comes to mind.

How can we speak of artistic truth in a place that's still struggling to establish truths that are much more mundane, much more crude? For example, soldiers really did shoot protesters. There are so many clips and footage that provide evidence. Why can't the TV channels broadcast them? Why can't the people in power watch them and accept the truth? There are also very many film and video clips that successive governments are obsessed with censoring. They do that not because the clips are true or false, but because governments don't want the truth to be demonstrated. That's because such truth has to do with the monarchy.

But let's not concern ourselves with that. After all, we're talking here about archives and old film footage. So let's pretend we're now in the future, in an age beyond this "interregnum." In the future, however things turn out, we will go to archives to look at all these clips, these footage of the past.

There's bound to be a lot of video clips, but the question is how to use them to tell a truthful story. The clips already claim to record true events. How can we narrate the truth out of something already true? How can we retell that truth again?

What disgusts me right now is the current misunderstanding in this country that artistic truth equals holding yourself above political conflicts. The artist must take the middle path. Each side in this conflict has good and bad elements. The artist shouldn't romantically over-identify with either side. If the artist is to incorporate existing footage into his or her art, then correct distance from both sides should be observed. If the aim is to enlighten then the work must point to the errors and misplaced attachments of

each side. Or the artist can take the philosophical route and show us how absurd both sides are.

This is as far as aesthetic complexity gets over here. The sort of complexity that makes something so close feel so very far away.

Can filmmakers and artists in this country do more with existing footage? Can they make art that lives up to its responsibility of letting us perceive certain truths – certain imprints, certain moods – that's not already there in the footage? Perhaps the way to do so is not to neglect the way that images often contain details that don't yield meaning so readily. In this respect, *Bernadette* is an example of a film that knows how to stay silent. This is a point quite similar to the one made by BEFF's Richard MacDonald at a previous screening, that the silence of 8mm films asks that we watch with intense concentration.

A young boy remembers the last day he saw his father's face. He has no recollection of anything as grand as his father's "preparation to die for democracy." More vivid is his memory of watching his father change his shirt a few times. At first his father put on a red shirt, then changed to army fatigue, before changing again to a grey long-sleeved top. Then his father left their rented room taking with him his mobile phone.

How strange is the vividness of this small, seemingly meaningless memory. And stranger still is the fact that I now carry this young boy's memory inside me. Of all the memories recorded in a book of biographies commemorating the people who were killed on the big avenue at the heart of the capital city nearly two years ago, this memory of his is the one that has left the strongest impression on me.

What would be the point of making films in our current context? For personal gratification? To win an award? In the hope of shifting the boundary of art? Of course it all depends on each person's motivation, and where they place themselves. I haven't come here to make ethical demands. This isn't possible, not practically, not theoretically. And to do so would lay me open to the charge of being "leftwing," "romantic," "uncool"... Believe it or not, in intellectual circles in this country, these are the charges that can shoot somebody down.

Right now, some filmmakers are probably figuring out what sort of films they should be doing. Others distract themselves by making retro films using old footage, the sort of thing so beloved of the dreadful Thai "public broadcasting service." While we're gearing ourselves up for the big stuff, there are also little things we can be getting on with. For a start, we can try to deposit censored video clips with the Thai film archive. And in the meantime I can try to do something with the memories in my own head. This fragile fabric made up of absences and intervals that then acquire sudden clarity. There is silence, and noise, there's a slowness of pace, then a quickening of pulse.

It's like a film – the same private experimental film as the one that's been playing over and over inside the heads of the people of this wretched country. A film more silent than the silent 8mm which has been looping round and round for a long time now.

World Without End (Paul Rotha & Basil Wright, 1953)

World Without End
สากลโลกและสยามประเทศในทศวรรษ 2490

ริชาร์ด โลเอล แมคโดโนลด์
แปลโดย อาดาดล อิงคะวณิช

เทศกาลหนังทดลองกรุงเทพ ครั้งที่ 6 มีความยินดีเป็นอย่างยิ่งที่ได้รับความอนุเคราะห์จากองค์การยูเนสโก ส่งหนังสารคดีเรื่องยาวซึ่งถ่ายทำในสยามกับเม็กซิโกเมื่อราวๆ 60 ปีก่อนมาให้ฉาย สารคดีเรื่อง *World Without End* ถ่ายทำโดยสองนักทำหนังสารคดีชาวอังกฤษผู้เลื่องชื่อ Paul Rotha กับ Basil Wright โดยเป็นส่วนหนึ่งของโครงการรณรงค์เผยแพร่อุดมคติและการงานของหน่วยงานต่างๆ ของสหประชาชาติ

ทั้งสองเป็นนักทำหนังคนสำคัญในแวดวงหนังสารคดีของอังกฤษช่วงทศวรรษ 1930 ถึง 1940 และเป็นตัวอย่างของคนทำหนังที่เติบใหญ่ ปีกกล้าขาแข็งจากการมีหน่วยงานของรัฐเป็นผู้ให้ทุนทำหนัง ซึ่งส่วนใหญ่ก็เป็นหนังให้การศึกษาหรือรณรงค์เผยแพร่บริการสาธารณะอื่นๆ แต่ขณะเดียวกันสิ่งที่น่าสนใจก็คือว่า หน่วยงานของรัฐบางแห่งในยุคนั้นสนใจพัฒนาส่งเสริมการสำรวจทดลองขยายขอบเขตรูปแบบสุนทรียะของหนังไปพร้อมๆ กัน

เคยมีคนตั้งฉายาว่า Basil Wright เป็น “กวีนักมนุษยนิยม” แห่งจารีตการทำหนังแบบนี้ หนังสารคดีที่มีชื่อที่สุดของเขาคือ *Song of Ceylon* (1934) ซึ่งหาดูได้ที่หน้าเว็บไซต์คลังข้อมูลเกี่ยวกับภาพยนตร์ข่าว ฟุตเทจ และสารคดีต่างๆ ที่ถ่ายทำในประเทศซึ่งเคยเป็นอาณานิคมของอังกฤษ ชื่อว่า Colonial Films โดยหน้าเว็บไซต์นี้มีหนังของ Wright อีกสองเรื่องด้วย คือ *Windmill in Barbados* (1933) กับ *Cargo from Jamaica* (1933)

ผลงานของ Basil Wright มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในแง่การใช้สายตาจับจ้องสังเกตอย่างกระจ่างชัดแต่ไม่คุกคาม หลงใหลในท่วงท่าเคลื่อนไหวและภาษากายของผู้คน สไตล์การจับจ้องของเขาส่งอิทธิพลสำคัญต่อนักทำหนังรุ่นถัดๆ มา เช่น นักทำหนังแนวมานุษยวิทยา Robert Gardner (*Forest of Bliss*) หรือ David MacDougall (*Photo Wallahs*)

ส่วน Paul Rotha เป็นนักทำหนังที่ยึดมั่นในแนวทางสังคมนิยม และเป็นผู้ประพันธ์หนังสือภาษาอังกฤษเล่มแรกๆ ว่าด้วยประวัติภาพยนตร์ มีชื่อว่า *The Film Till Now* (1930) แนวทางทำหนังของเขาแตกต่างจาก Basil Wright โดยสิ้นเชิง หนังสารคดีของเขา อย่างเช่นเรื่อง *Land of Promise*, *World of Plenty* หรือ *The World is Rich* อ้างอิงถึงปัญหาสังคมและเศรษฐกิจ โดยผสมผสานระหว่างเสียงพูดถกเถียง และนิยมใช้เทคนิคใส่เสียงคนพูดหลายเสียงทับภาพ เพื่อให้แต่ละเสียงเป็นตัวแทนของจุดยืนที่ต่างกันออกไป นอกจากนั้นก็ใช้ภาพที่มีลักษณะสั่งสอน หรือภาพเร้าอารมณ์ เพื่อเสนอจุดยืนเกี่ยวกับความจำเป็นที่ต้องมีการแบ่งกระจายรายได้ทั้งภายในประเทศและระหว่างประเทศ

ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ทั้ง Rotha กับ Wright ต่างก็รับทุนจากหน่วยงานต่างๆ ของสหประชาชาติ ซึ่งในยุคนั้นเป็นองค์การนานาชาติที่เพิ่งตั้งขึ้นใหม่ เพื่อทำหนังของตนเอง สารคดีเรื่องหนึ่งของ Rotha ซึ่งชื่อว่า *The World is Rich* มีจุดมุ่งหมายเผยแพร่การงานขององค์การอาหารและเกษตรของสหประชาชาติ (FAO) ส่วน Wright ทำงานเป็นที่ปรึกษาของยูเนสโกในโปรเจ็กต์ผลิตหนัง โดยทำร่วมกับบรมครูของเขา คือ John Grierson ผู้บุกเบิกการทำสารคดีในอังกฤษ

นิตยสารภาพยนตร์ *Sight and Sound* ของอังกฤษ รายงานเมื่อปี 1953 ว่า Basil Wright กับ Paul Rotha ได้รับเงินสนับสนุน

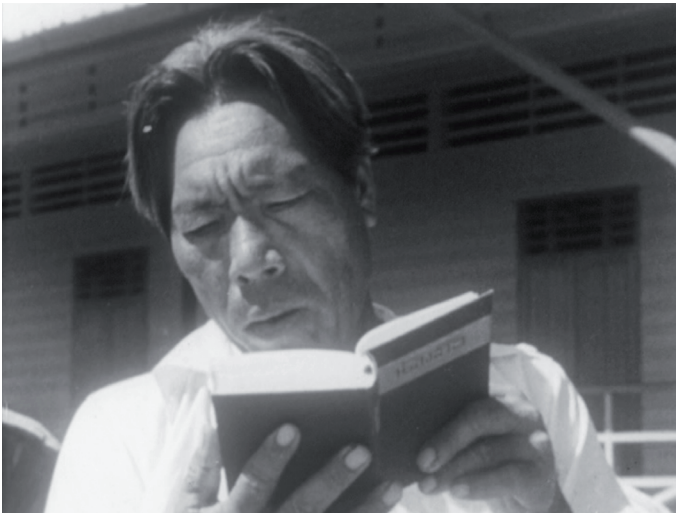
จากยูเนสโกให้ทำหนังสารคดีเกี่ยวกับโครงการปฏิรูปทางสังคมและเศรษฐกิจต่างๆ ในสองประเทศที่ตั้งอยู่ในสองทวีป โดยประเทศหนึ่งอยู่ซีกโลกตะวันออก อีกประเทศอยู่ซีกโลกตะวันตก

Wright เล่าว่าเขาเดินทางท่องเที่ยวทั่วสยามเป็นเวลาราวหนึ่งเดือนไปทางรถไฟกับรถจี๊ป เพื่อพูดคุยกับผู้คนและเตรียมการเขียนเค้าโครงหนังสารคดีที่จะติดตามการทำงานของโครงการเกี่ยวกับป่าไม้ในเชียงราย โครงการห้องสมุดเคลื่อนที่ที่ฉะเชิงเทรา และโครงการอนามัยตรวจเยี่ยมที่สหประชาชาติเป็นผู้ฝึกสอนแก่เจ้าหน้าที่ไทย

เขาใช้เวลาถ่ายทำหนังสี่เดือนด้วยกัน ในกองถ่ายมีเพื่อนร่วมงานชาวไทยสามคน หนึ่งคนจบด้านนิเทศศาสตร์จากสหรัฐฯ และได้รับมอบหมายจากกระทรวงศึกษาธิการ ให้เข้าร่วมทีมกับ Basil Wright สองสามปีก่อนหน้านี้ Wright เคยเขียนบทความกล่าวถึงความสำคัญของโครงการทำหนังสารคดีแบบนี้ในแง่ของการเปิดโอกาสให้คนทำหนังในพื้นที่ได้ฝึกฝนทักษะโดยเรียนรู้ผ่านนักทำหนังจากโลกตะวันตก น่าคิดทีเดียวว่าเขานำแนวคิดนี้ไปปฏิบัติได้มากน้อยแค่ไหน และได้ผลอย่างไร ในกรณีของทีมบุรุษชาวไทยสามคนที่ร่วมงานกับเขานั้น เป็นตัวอย่างของกระบวนการเรียนรู้เช่นนี้หรือไม่

ด้าน Paul Rotha ได้เดินทางไปเมือง Patzcuaro ในเม็กซิโกเพื่อถ่ายทำหนังในส่วนของเขา โดยติดต่อกับ Wright ซึ่งอยู่ทางเมืองไทยผ่านโทรเลขกันเป็นระยะ

นอกเหนือจากความตั้งใจโปรโมทโครงการปฏิรูปต่างๆ แล้ว *World Without End* เป็นสารคดีซึ่งพยายามชี้ให้เห็นความคล้ายคลึงในแง่ประสบการณ์ชีวิตของมนุษย์ซึ่งอยู่ห่างไกลกันคนละทวีป ในแง่นี้สารคดีของทั้งสองยึดแนวทางมนุษยนิยม พยายามให้คุณค่ากับการเห็นอกเห็นใจและเอาใจใส่เพื่อนมนุษย์ซึ่งอยู่ห่างไกล ให้ผู้ชมรู้สึกราวกับว่าพวกเขาเป็นพวกบ้านใกล้เรือนเคียง *World Without End* เปิดฉากด้วยเสียงพูดว่า “ข้าพเจ้าเองก็เป็นมนุษย์คนหนึ่ง อะไรก็ตาม



ที่กระทบกับเพื่อนมนุษย์ก็ต้องกระทบกับข้าพเจ้าด้วย... เราจะได้เห็นภาพชีวิตของผู้คนในสองประเทศ พูดกันต่างภาษา ต่างศาสนา แต่ก็หาเลี้ยงชีพจากธรณีและน้ำเหมือนกัน เจ็บและหิวเหมือนกัน อยากมีสุขภาพแข็งแรงและมีชีวิตที่สุขสบายเหมือนกัน"

นักทฤษฎีภาพยนตร์ยุคบุกเบิกผู้ยิ่งใหญ่ Siegfried Kracauer เป็นคนแรกๆ ที่ชื่นชมเรื่อง *World Without End* เขาเป็นชาวเยอรมันผู้ซึ่งต้องลี้ภัยไปอยู่สหรัฐฯ เนื่องจากสงครามโลกครั้งที่สอง เมื่ออยู่ที่นั่นก็ได้เขียนถึงหนังเรื่องนี้ในหนังสือของเขาที่ชื่อว่า *Theory of Film* ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี ค.ศ. 1960 Kracauer ไม่ชอบสไตล์เสียงพูดประกอบภาพที่หนังเรื่องนี้ใช้ โดยเห็นว่ามันมีลักษณะสั่งสอนมากเกินไป แต่ถึงกระนั้นก็เน้นย้ำว่าสามารถรับรู้ได้ถึงความโดดเด่นของสไตล์ภาพและท่วงท่าจ้องมอง เขาชื่นชมการตัดต่อที่เชื่อมร้อยสยามกับเม็กซิโกเข้าด้วยกัน ลดทอนความห่างไกลเกือบ 20,000 กิโลเมตรให้เหลือแค่เสี้ยววินาที Kracauer เขียนถึงความพยายามของ*World Without End* ที่จะเข้าถึงชีวิตประจำวันของผู้คนที่นักทำหนังทั้งสองไปสังเกตจ้องมอง "ดูราวกับว่า Wright กับ Rotha หลงรักผู้คนที่กล้องของทั้งสองจับภาพ อ้อยอิ่งจ้องมองหน้าตาท่าทางมีชีวิตชีวาของเด็กๆ ชาวสยาม และเห็นได้ชัดว่าละล้าละลัง

ไม่อยากปิดกล้องขณะบันทึกภาพโคลสอัพหน้าตาของชนพื้นเมืองชาวอินเดียนทั้งคนแก่และเด็ก"[1]

สารคดีเรื่อง *World Without End* เป็นตัวอย่างของสิ่งที่ Siegfried Kracauer ยึดมั่นว่าคือสารัตถะของภาพยนตร์ นั่นคือความสามารถพิเศษของหนังที่ฉายให้เราเห็นถึงชีวิตของคนแปลกหน้าราวกับว่าเราใกล้ชิดกับเขา ให้รับรู้มองเห็นรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ จากโลกที่เขาอยู่ และเมื่อได้ดูหนังก็อาจจะเข้าใจได้ดีขึ้นถึงความเป็นมนุษย์ที่มีอยู่ร่วมกัน

World Without End ถือกำเนิดมาในโลกที่ผ่านพ้นไปนานแล้ว มีแต่บางสิ่งบางอย่างจากโลกนั้นที่ยังคงตกตะกอนค้างอยู่ สากลโลกช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองเต็มไปด้วยซากปรักหักพังแห่งสงครามทำลายล้างอันเป็นมรดกแห่งความหายนะอย่างหนึ่งของยุคทันสมัย ยูเนสโก ซึ่งเป็นองค์การที่ตั้งขึ้นใหม่เพื่อส่งเสริมความเข้าใจอันดีระหว่างผู้คนต่างเชื้อชาติ ก็ก่อตั้งขึ้นในช่วงนั้น เพื่อพยายามป้องกันไม่ให้การฆ่าล้างเผ่าพันธุ์เกิดขึ้นอีก แต่ขณะเดียวกัน ช่วงไม่กี่ปีหลังสงครามโลกครั้งที่สอง เส้นแบ่งแยกทางการเมืองและหน่ออ่อนของความขัดแย้งระลอกถัดไปก็เริ่มจะก่อตัวแล้ว

World Without End ถ่ายทำในสยามช่วงปี 2495 ก่อนหน้านั้นไม่กี่ปี ผู้นำทหารในสยามประเทศก็ได้เริ่มแสดงท่วงท่าต่อต้านคอมมิวนิสต์เพื่อขานรับต่อนโยบายต่างประเทศของเจ้าโลกรายใหม่ในยุคสงครามเย็น นั่นคือสหรัฐฯ แน่นอนอยู่แล้วว่า *World Without End* ไม่เอ่ยถึงการเมืองในสยาม มุ่งเน้นเสนอภาพความพยายามที่จะปฏิรูปสังคมและเศรษฐกิจเป็นหลัก

---

[1] Siegfried Kracauer, *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality* (Princeton University Press, 2005), p. 205.

เมื่อนำสารคดีเก่าตกยุคเช่นนี้มาปัดฝุ่นดูกันอีกครั้ง โดยน่าจะเป็นการฉายเปิดตัวอย่างเป็นสาธารณะเป็นครั้งแรกในสยาม ก็น่าจะเป็นโอกาสเหมาะสมที่จะมองย้อนกลับไปสำรวจตรวจตราอุดมคติบางอย่างที่พยายามก่อตัวขึ้นมาจากความล่มสลายของสงคราม นั่นคืออุดมคติความเป็นสากลที่ให้คุณค่ากับการมีความรับผิดชอบต่อเพื่อนมนุษย์ ไม่ว่าพวกเขาจะมาจากพื้นที่ทางสังคมหรือชาติพันธุ์ไหนก็ตาม

World Without End (Paul Rotha & Basil Wright, 1953)

World Without End: The World and Siam in the 1950s

Richard Lowell MacDonald

BEFF6 is very grateful to UNESCO for the rare opportunity to show a feature-length documentary made sixty years ago in Siam and Mexico to promote the ideals and work of the United Nations and its agencies. *World Without End* was made for UNESCO by two acclaimed documentary filmmakers, Basil Wright and Paul Rotha.

Wright and Rotha made a formative contribution to the development of the documentary film movement in Britain in the 1930s and 40s, a tradition of sponsored, public service filmmaking in which an interest in creative aesthetic experiment (most notably Soviet montage editing) was harnessed to a notion of social purpose: the use of film to promote citizenship education. Basil Wright who has been dubbed the 'humanitarian poet' of this tradition is best known for the extraordinary documentary *Song of Ceylon* (1934) which can be viewed online at the useful Colonial Films website, along with his earlier films *Windmill in Barbados* (1933) and *Cargo from Jamaica* (1933).

Wright's films possess a quality of limpid observation focused on the movements and gestures of the body that has influenced later generations of ethnographic filmmakers like Robert Gardner (*The Birds, Forest of Bliss*) and David MacDougall (*Photo Wallahs*).

Paul Rotha, a committed socialist and author of *The Film Till*

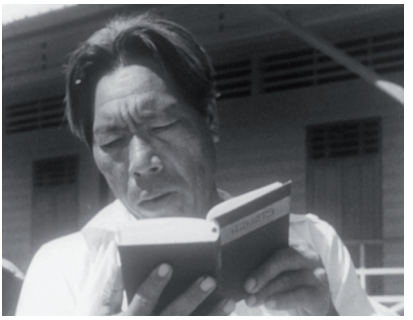
Now (1930), one of the first English language film history books, was a filmmaker of a different sensibility. His films, including *Land of Promise, World of Plenty* and *The World is Rich*, address contemporary social and economic problems combining polemical argument, (often using three or four debating voices on the soundtrack), didactic diagrams and emotive imagery and editing to make a persuasive case for rational redistribution of national and global resources.

In the post-war period both Rotha and Wright pursued commissions by the newly created UN agencies prior to working on *World Without End*. Rotha's film The *World is Rich* promoted the work of the Food and Agriculture Organisation (FAO) and Wright worked as an advisor planning UNESCO film projects with his mentor John Grierson.

According to an article published in *Sight and Sound* in 1953 Wright and Rotha were commissioned by UNESCO to make a film on UN supported social and economic reform programmes in two countries on different continents, East and West.

Wright relates that he spent a month travelling around Siam by train and jeep making contacts and preparing a shooting script that would trace a journey around the country documenting forestry initiatives near Chiang Rai in the far north, then a mobile library programme in Chachoengsao in the east and the daily rounds of UN trained health visitors in Bangkok.

During the four months of location shooting three Thai men, one of them a graduate of a US programme in audio-visual education, were assigned by the ministry of education to assist Wright's



crew. Several years earlier Wright had written on the importance of filmmakers from the developed world using documentary film projects such as this to build up skills and train local filmmakers. One wonders if this commitment was observed in practice and if so what became of the three Thai assistants who worked closely with Wright and his crew. Rotha meanwhile travelled to Patzcuaro in Mexico all the while staying in contact with Wright by telegram.

Beyond promoting specific reform programmes *World Without End* aims to highlight the underlying commonality of human experience and in so doing it seeks to extend the geographies of our care and responsibility so that distant strangers are considered our neighbours. As the arresting opening line of the narration puts it: "I am a man myself and I think that everything that has to do with human beings has to do with me also." The commentary continues: "We are looking at human beings and we are seeing something of two countries where they live…different languages, different religions…yet in both places people get their living from the earth and from the water; in both places people feel pain and hunger, and people enjoy health and the good things of life."

One of *World Without End*'s early admirers was the great German film theorist Siegfried Kracauer who was living in exile in the United States when he wrote about the film in his seminal *Theory of Film*, first published in 1960. Kracauer was less persuaded by the "sententious" narration as a vehicle for the film's message than by the counterbalance offered by the visual cinematic style. He admired the way deft editing spanned the 10,000 miles that separates Thailand and Mexico in a fraction of a second, establishing human commonalities through graphic and thematic resemblance. He also discerned in the film's patient exploration of its subjects and the context of their everyday lives that: "Wright and Rotha seem to have fallen in love with the people they picture. Their camera lingers on cured Siamese children aglow with happiness and visibly hesitates to turn away from a group of old and young Indian faces."[1]

World Without End exemplified what Kracauer regarded as cinema's unique vocation to provide us with intimate experiences

[1] Siegfried Kracauer, *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality* (Princeton University Press, 2005), p. 205.

of distant strangers and their lifeworld so that we might better understand the large areas of daily existence that we share.

The world that *World Without End* came out of and documented has long since passed, though its legacies are of course still with us. It was a world still reeling from the after shocks of catastrophic global conflict, giving the newly formed UNESCO mission to promote mutual understanding between peoples and nations a sharp sense of urgency. But it was already also a world in which Cold War geopolitical allegiances were hardening.

The years immediately preceding the filming of *World Without End* witnessed the ascendancy of military leadership in Thai politics whose mobilisation of anti-communist rhetoric was a consequence of the emerging US foreign policy interests in Southeast Asia. Needless to say that this domestic political reality remains absent from the film's treatment of social and economic reform.

This rare screening of *World Without End*, perhaps the first in the country in which it was made, allows us to look backwards over our shoulders, to be confronted by this other world, to reflect on the vision of affirmative internationalism the film propagates and experience the work of two experimental pioneers of documentary filmmaking at the height of their creative powers.

Thank You
United States of America
60 YEARS OF COMMITMENT
60 YEARS OF FRIENDSHIP
REPUBLIC OF KOREA

An Escalator in World Order (Kim Kyung-man, 2011)

วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา

เริ่มจากภาพข่าวเก่าๆ ของสงครามเกาหลี บรรดาหญิงชาวบ้านในชุดประจำชาติหอบลูกจูงหลานหนีภัยสงคราม ภาพเส้นขนานที่ 38 องศาเหนือ ภาพรางรถไฟ ก่อนจะตัดไปหาภาพเครื่องบินรบทิ้งระเบิด และภาพสำคัญ ดอกไม้พิษนิวเคลียร์!

ไม่ว่าจะเชื่อมโยงกันหรือไม่ ภาพยังคืบคลานไปสู่เกาหลีใต้นาว-อะเดย์ ภาพงานฉลองครบหกสิบปียุติสงครามเกาหลี เวทีคอนเสิร์ตการสวนสนามของทหาร ถ้อยแถลงของคริสต์ศาสนิกชนที่อ้อนวอนร้องขอให้เกาหลีเหนือยุติโครงการนิวเคลียร์เพื่อที่จะได้อยู่กันอย่างสันติ พระเจ้าจงเป็นพยาน ทั้งที่คนเกาหลีเหนือจะอดตาย พวกเขากลับพัฒนาอาวุธนิวเคลียร์!

เกือบทั้งหมดเป็นการประกอบขึ้นจากภาพของหนังข่าว หนังสารคดี ข้ามช่วงเวลา ข้ามชาติ ข้ามเส้นแบ่งเขตแดน การเสียดแทรกของเสียงจากภาพชุดหนึ่งเข้าไปในภาพชุดใหม่ๆ ภาพที่พึงประสงค์ตัดสลับกับภาพที่ไม่พึงประสงค์ กล่าวให้ถึงที่สุด นี่คือหนังที่ให้อารมณ์อกไหม้ไส้ขมต่อโฆษณาชวนเชื่อที่ทั้งหมดคือการเรียงลำดับใหม่ของมวลมหาโฆษณาชวนเชื่อ!

แปลชื่อหนังอย่างที่อมะลื่อกำปั้นทุบดินว่า บันไดเลื่อนของระเบียบโลก ก็จะได้ภาพที่แสบไส้ในทำนองที่ว่า สำหรับโลกนี้แล้ว สงครามเกาหลีที่ดูเหมือนเป็นสงครามกลางเมืองของพี่น้องร่วมชาตินั้น ที่แท้คือภาพแทนสมรภูมิจำลองของสงครามเย็นแบบเล่นจริงเจ็บจริง ด้วยการที่ฟากฝั่งเกาหลีเหนือได้รับการสนับสนุนจากโซเวียตและจีน ใน

ขณะที่เกาหลีใต้ได้รับการสนุบสนุนทั้งเงินและทหารจากอเมริกาในฐานะหัวหอกของโลกเสรีประชาธิปไตย ฉะนั้น แบบจำลองในความตึงเครียดของคาบสมุทรเกาหลี ก็คือแบบจำลองระเบียบของโลกในยุคสงครามเย็นนั่นเอง!

อย่างไรก็ดี ภาพที่เราได้ชมไม่ใช่หนังโฆษณาชวนเชื่อฝั่งเกาหลีเหนือกราบกรานคิมอิลซุง ภาพที่เราได้เห็นมาจากฝั่งเกาหลีใต้ล้วนๆ กล่าวให้ถูกต้องคือหนังรวบรวมจากหนังโฆษณาชวนเชื่อโปรอเมริกันทำขึ้นเพื่อฉายภาพของตัวอเมริกาเองในฐานะมิตรประเทศผู้ยิ่งใหญ่และเอื้ออารีต่อประเทศเล็กๆ อย่างสุดจิตสุดใจ สงครามเกาหลีนั้นจบลงในสามปี แต่ดังเช่นที่เรารู้ เกาหลียังคงแบ่งประเทศตราบจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นภาพของหนังทั้งหมดจึงมาจากช่วงเวลายาวนานหลายสิบปี ตั้งแต่ยุคสงครามจนถึงถ้อยแถลงร่วมสมัยของชาวเกาหลีใต้ที่ขอร้องให้อเมริกาอย่าได้ถอนกำลังออกจากประเทศนี้เลย

เราจะได้เห็นภาพของพ่อแม่พี่น้องชาวเกาหลีในอดีตอพยพย้ายถิ่นฐาน เสียงบรรยายภาษาอังกฤษบอกว่าอเมริกาให้การช่วยเหลือชาวเกาหลีในการอพยพเป็นอย่างดี ทั้งนี้โยกตัดสลับไปยังภาพของทหารอมริกันถือปืนยืนคุมบรรดาชาวเกาหลีที่นั่งกับพื้นยกมือกุมหัวอย่างยอมจำนน ภาพถ้อยแถลงของประธานาธิบดีเกาหลีที่ซาบซึ้งในน้ำใจของอเมริกา ภาพการไปเยือนอเมริกาของประธานาธิบดีเกาหลี ภาพประธานาธิบดีเรแกนมาเยือนเกาหลี ชื่นมื่นเบิกบานด้วยขบวน

แห่ที่มีภาพของประธานาธิบดีสองประเทศขนาดยักษ์อยู่เคียงคู่กัน ประดุจคิมอิลซุงเคียงคู่คิมจองอิล ภาพของสตรีหมายเลขหนึ่งของแต่ละประเทศพูดคุยหยอกล้อ แม้แต่ภาพท่านประธานาธิบดีโทรหาลูกที่เกาหลีบนเครื่องบินแอร์ฟอร์ซวัน ภาพไล่เรื่อยไปจนถึงการเป็นเจ้าภาพโอลิมปิคที่กรุงโซล หรือภาพเด็กสาวชาวเกาหลีเดินทางไปรับเพื่อนทางจดหมายชาวอเมริกันของเธอที่มาเยี่ยมเยือนและเรียนรู้ประวัติศาสตร์อันยาวนานของประเทศ และแน่นอน นานๆ จะมีการตัดสลับภาพการเดินขบวนของนักศึกษา เหตุการณ์สังหารหมู่ในปี 1980 ที่เมืองกวางจู สอดแทรกในจังหวะที่เหมาะเจาะเมื่อเสียงนั้นต่างพูดถึงความรุ่งเรืองของเมืองเกาหลี!

ด้วยลีลาของการใช้ภาพข่าวร้อยเรียงเข้าหากัน หนังเรื่องนี้ชวนให้นึกถึงหนังที่เป็นเสมือนคู่แฝดในทางตรงกันข้ามอย่าง *The Autobiography of Nicolae Ceausescu* (Andrei Ujica, 2010) หนังที่ร้อยเอาเฉพาะความรุ่งโรจน์ของนิโคไล เซาเชสกู ผู้นำเผด็จการสังคมนิยมของโรมาเนียตลอดยุคสงครามเย็น หนังทั้งเรื่องประกอบขึ้นจากฟุตเทจหนังข่าวเช่นกัน หากคัดเอาเฉพาะแต่ภาพโฆษณาชวนเชื่อโหมประโคมความยิ่งใหญ่ของเซาเชสกู เว้นก็เพียงฉากเปิดและฉากจบที่ได้มาจากการสอบสวนเซาเชสกู ก่อนสังหารโหด!

ใน *The Autobiography of Nicolai Ceausescu* นั้น ภาพและเสียงมุ่งตรงไปยังประเด็นเดียวคือการแสดงภาพของนิโคไลอันรุ่งเรือง

ยิ่งหนังแสดงภาพฟุ้งเฟ้อเห่อเหิมมากเท่าไร ยิ่งมีขบวนประชาชนหรือผู้นำสำคัญต้อนรับเขามากเท่าไร เรายิ่งเข้าใจประโยคสุดท้ายในชีวิตเขา ในฐานะของผู้ไม่เคยเข้าใจว่าเขาทำผิดตรงไหนมาตลอดชีวิต

ด้วยวิธีการเดียวกันนั้นเอง *An Escalator in World Order* ได้เปิดเผยให้เห็นอำนาจของอเมริกาที่แผ่อยู่เหนือเกาหลีใต้ ที่น่าขันก็คือในขณะที่ *The Autobiography of Nicolai Ceausescu* นั้นทำจากฟุตเทจของฝั่งคอมมิวนิสต์ที่ถูกทำให้เชื่อว่าเป็นภาพแทนของการโฆษณาชวนเชื่อกล่อมประสาทผู้คน เรากลับพบว่าภาพข่าวใน *An Escalator in World Order* นั้นกลับทรงประสิทธิภาพไม่แพ้กันในการกล่อมขวัญผู้คน ในการทำให้เชื่อถึงภัยคอมมิวนิสต์ เชื่อในความยิ่งใหญ่ของจักรวรรดิอเมริกา (ในนามของมิตรประเทศ) เราได้เห็นแสนยานุภาพของอเมริกาในรูปแบบของปืนรบ เครื่องบิน หรือแม้แต่จรวดมิสไซล์ และปรมาณู (คำบรรยายคือ นี่คือหัวรบมิสไซล์แสงเรืองรองของความหวังแห่งเสรีภาพ!) หรือแม้แต่ขบวนทหารในขณะเดียวกันภาพของเกาหลีใต้ตลอดทั้งเรื่อง (หรือถ้าจะกล่าวให้ถูกต้องคือเสมือนเป็นหนังข่าวโฆษณาชวนเชื่อ) คือภาพของความอ่อนโยน วัฒนธรรมโบราณรุ่มรวย ลักษณะที่ต้องปกป้องเอาไว้ เป็นเหยื่อ เป็นสิ่งที่ต้องการการช่วยเหลือ โดยไม่รู้ตัว คุณค่าความงามใดๆ กลายเป็นเพียงภาพร่างแบบความเป็นหญิง เหยื่อที่ช่วยเหลือตัวเองไม่ได้ และรอการคุ้มครองจากอเมริกาด้วยความปรีดาอารีกล่าวในแง่นี้ ชุดประจำชาติของเกาหลีที่ปรากฏอยู่เรื่อยไป เน้นที่ชุดของสตรี ในขณะเดียวกันภาพจำที่เราเห็นคือการแสดงของเด็กและสตรี ทั้งเด็กๆ แต่งตัวเป็นทหารร้องเพลงต้อนรับประธานาธิบดีไล่ไปจนถึงฉากสำคัญที่บรรดานางรำในชุดประจำชาติร่วมร้องเพลง God Bless America!

อย่างไรก็ตาม นี่ไม่ใช่เพียงการร้อยเรียงภาพตามลำดับเวลา หนังเรื่องนี้ไม่ได้ทำหน้าที่ลำดับประวัติศาสตร์ของการโฆษณาชวนเชื่อ

แบบที่อมะลื่อ การเสียดแทรกอารมณ์ขึ้นขันเข้าไปในหนังถูกใช้ผ่านลำดับภาพที่ชวนขัดแย้งขัดแข้งขัดขากันเอง การโยกเสียงหนึ่งมาอยู่ในภาพหนึ่ง ดังเช่นการปล่อยให้เสียงของชาวคริสต์ที่ร้องหาอเมริกาสะเทือนก้องไปในภาพข่าวโบราณที่แสดงการยาตราทัพของอเมริกาเอง หรือเสียงยินดีปรีดาในหนังข่าวที่คลอไปกับภาพการประท้วงของนักศึกษาที่โดนปราบปรามอย่างรุนแรง

ในขณะเดียวกัน การใส่ภาพข่าวอย่างเช่นการส่งทหารเกาหลีไปรบที่เวียดนามเพื่อจะชิงยุทธศาสตร์ในการต่อสู้กับเกาหลีเหนือ หรือการเสไปเอาภาพจากสารคดีท่องเที่ยวเกาหลีที่พูดเรื่องความดีงามหวานเยิ้มหยดย้อยผ่านทางเรื่องเล่าของสองสาวเพนเฟรนด์ส ก็ทำให้ความขึงขังของการเป็นภาพข่าวต่อเนื่องยาวนานลดทอนลงไปสู่การเสียดเย้ยที่สุดแสนกระอักกระอ่วนในฐานะของการย้อนมองกลับจากปีปัจจุบัน

เราอาจจะกล่าวได้ว่าหนังเรื่องนี้เป็นเหมือนการขึ้นบันไดเลื่อน ซึ่งไม่รู้ว่าเลื่อนขึ้น เลื่อนลง เคลื่อนไปข้างหน้าหรือถอยหลัง ภาพข่าวแต่ละชิ้นประกอบกันในลักษณะของทิวทัศน์ประวัติศาสตร์ที่เคลื่อนผ่านเราไป ภาพร่างของสงครามเย็นในประเทศที่ทำหน้าที่สงครามตัวแทน ซึ่งเวลาได้ทำให้มันช่างขบขันและขมขื่นในเมื่อตอนที่โซเวียตแตก จีนเปิดประเทศ เวียดนามรวมชาติ และอเมริกาอ่อนกำลังลง แต่สถานการณ์ของเกาหลีสองฟากกลับไม่ได้มีทีท่าที่แตกต่างกันเลยแม้แต่น้อย ระเบียบของโลกใหม่กำลังเคลื่อนไปต่อหน้า และเรายืนมองจากตรงนี้ในฐานะของคนบนบันไดเลื่อน ที่ไม่สามารถแม้แต่จะขยับขาเองได้ด้วยซ้ำ เพียงรอให้มันเลื่อน เคลื่อนไปก็เท่านั้น

Thank You
United States of America
60 YEARS OF COMMITMENT
60 YEARS OF FRIENDSHIP
REPUBLIC OF KOREA

An Escalator in World Order (Kim Kyung-man, 2011)

Wiwat Lertwiwatwongsa

Translated by Vera Pansanga

Kim Kyung-man's film begins with old newsreels footage of the Korean War, of women gathering up their children and grandchildren and fleeing the dangers of war. We see images on the 38th parallel north and shots of railroad tracks. Then the film cuts to pictures of planes dropping bombs and that important picture of the nuclear mushroom cloud. Whether they are connected or not the pictures creep slowly towards present day South Korea, a picture of the 60th Anniversary celebrations of the end of the Korean War, a concert stage, a military parade, a statement by the Christians asking that North Korea halt their nuclear programme so, as God is a witness, they can live in peace. Even though the North Koreans are starving they are still developing their nuclear arms.

Almost all of *An Escalator in World Order* is constructed from footage of old newsreels and documentary films. The assemblage crosses time, countries and borders. Soundtrack originating from one footage bridges another. A flattering footage is juxtaposed with an unflattering one. The rearrangement of bits of propaganda footage turns the idea of the propaganda film on its head. We get a sharp and cutting picture of what the world saw as a Korean civil war between brothers of the same country but, in fact, it is actually a picture of a miniature battlefield of the Cold War. This was an actual war with actual casualties in which North Korea was sup-

ported by Soviet Russia and China, and South Korea was supported with money and soldiers by the United States, spearheading free democracy. In this respect Korea stood for a scaled down model of the world order during the Cold War.

Yet the pictures that we see are not North Korean propaganda praising Kim Il-sung. The pictures we see all come from South Korea, or to be more specific from propaganda showing America as a great ally and friend of this small country up until the present time. The Korean War ended after three years but, as we know, it is still a divided country today. The images in the film cover several decades, from the time of the war up until the speech in contemporary times of the South Koreans asking America not to withdraw from their country.

We see pictures of the past, of Korean families fleeing as refugees. The English-language commentary tells us of how America was helping them while the image cuts to a picture of American soldiers with guns, standing guard over surrendering Koreans who are crouching on the ground with their hands over their heads. We see an image of the South Korean President who is moved by the kindness of America; a visit by the South Korean president to the

United States; and a parade during the visit of President Reagan to Korea with giant images of the two Presidents together as if it were Kim Il-sung with Kim Jong-il.

Then there are images of the First Ladies of each country talking together, and even footage of the President calling his child from the plane Air Force One. From footage of political leaders we see those of the Olympic Games in Seoul. Kim Kyung-man incorporates a promotional film showing a young Korean girl travelling to the airport to greet an American pen pal who is coming to learn about the country's long history. Of course, every now and again his film cuts to pictures of marches by protesting students. Footage of the Kwangju massacre in 1980 is cuttingly interspersed with soundtrack telling us of the prosperous growth of Korea.

The use of montage reminds me of *The Autobiography of Nicolae Ceausescu* (Andrei Ujica, 2010), a film that, at first glance, seems formally identical to *An Escalator in World Order* but whose message couldn't be more different. Ujica's film threads together propaganda extolling the progress brought by Nicolae Ceausescu, the leader of the socialist dictatorship in Romania during the Cold War. His film almost entirely consists of propaganda footage idolising the

great Ceausescu with the exception of the scenes at the beginning and the end, which show the trial before his execution. The more we see extravagant pictures of the pageantry, of the parades of the people and world leaders greeting the President, the more we understand the final words of a man who never understood what he did wrong.

Yet while Ujica uses the archive of communist propaganda footage for his film, we find that the newsreels used in *An Escalator in World Order* are just as efficient at indoctrination. The original purpose of these propaganda films were to convince the public of the dangers of communism, and the greatness of the American empire as South Korea's great ally. We see the military might of America in the symbolic forms of the army and weapons such as the artillery, the fighter planes and even nuclear missiles. (In the shot showing the missiles we even get a caption saying 'these missiles are the light of hope of freedom'!)

At the same time the images of South Korea through the whole film are images of gentleness, of a rich traditional culture that needs protecting. South Korea becomes a helpless victim, like a beautiful woman who responds eagerly to America's protection. A motif in Kim Kyung-man's film is the constant appearance of the Korean national dress, especially the women's dress. We also see performances by Korean children and women, such as the chorus of children dressed as soldiers singing a song to welcome the US President, and the important scene of the dancers in national dress singing God Bless America.

I should note that *An Escalator in World Order* is not a chronological account of pro-American propaganda. Humour is inter-

posed through the editing of contradictory images and the shifting between image and sound. The voice of the Christians praying for America's help persists in the next shot showing old newsreel footage of marching American soldiers. Elsewhere the voice of a celebrating crowd accompanies the image of protesting students being violently suppressed. The performance of newsworthiness of propaganda newsreel is undercut by such formal strategies as the insertion of confounding and at times mind-boggling footage. The story of the two female pen friends adds an absurd note. Newsreel footage such as that of South Korean soldiers being sent to fight in the Vietnam War to somehow gain leverage in the conflict with North Korea makes for an uncomfortable viewing. We remember a small historical detail which now seems so ridiculous.

We could say that this film is like taking the escalator. We just don't know if we are moving up or down or forwards or backwards. On this escalator ride the assemblage of propaganda footage and newsreel presents history to us in terms of a fast moving view. The passing of time has turned the conceptual model of Korea as symbol of Cold War conflicts into an absurd anachronism. The USSR had long disintegrated. China had long opened up its country. Vietnam long became reunited. American superpower is now diminishing. Yet the situation on both sides in Korea is still the same. Kim Kyung-man's film tells us that the world turns, the new world order is moving into place, but we can only look at it as if standing on an escalator. Unable to even move our legs all we can do is wait for the escalator to shift us along. We're moving and we're going nowhere.

VINCENT'S
8TH
BIRTHDAY

ภาพจำยามเยาว์

ริชาร์ด โลเอล แมคโดโนลด์
แปลโดย อาดาดล อิงคะวณิช

บันทึกภัณฑารักษ์ของอาดาดล อิงคะวณิช กล่าวถึงหอภาพยนตร์ประเทศไทยว่าโดดเด่นในแง่ที่ว่าสามารถเก็บรักษาหนังบ้านไว้ได้มากพอสมควร[1] เมื่อช่วงสงกรานต์ปี 2554 ผมได้ไปขอเยี่ยมชมคลังเก็บสื่อโสตทัศน์ 2-3 แห่งในสิงคโปร์กับกัวลาลัมเปอร์ เมืองหลวงของมาเลเซีย โดยตั้งใจว่าจะลองเปรียบเทียบหอภาพยนตร์ของไทยในแง่นี้กับสถาบันอื่นๆ ในภูมิภาคเดียวกัน และก็ได้ไปเรียนรู้มาว่ามาเลเซียต่างจากไทยตรงที่ไม่มีหอภาพยนตร์ที่ทำหน้าที่เก็บอนุรักษ์ภาพเคลื่อนไหวเป็นงานหลัก สิ่งที่มาเลเซียมีคือราวๆ 3-4 สถาบันที่เก็บรักษาภาพเคลื่อนไหวบางประเภทเท่านั้น เช่น หอสมุดแห่งชาติ, Filem Negara (หน่วยงานส่งเสริมด้านภาพยนตร์ของรัฐ), หอจดหมายเหตุแห่งชาติ และ Finas ซึ่งเป็นบรรษัทส่งเสริมการพัฒนาด้านภาพยนตร์แห่งชาติ หมายความว่าปัญหาประการหนึ่งของมาเลเซียคือไม่มีสถาบันไหนที่ทำหน้าที่เทียบเท่ากับการเป็นหอภาพยนตร์แห่งชาติ ถึงแม้จะมีสี่สถาบันนี้ที่เก็บอนุรักษ์ภาพเคลื่อนไหว แต่ก็ไม่มีสถาบันไหนรับผิดชอบทำงานแนวส่งเสริมวัฒนธรรมภาพยนตร์หรือเผยแพร่มรดกภาพเคลื่อนไหวผ่านสิ่งต่างๆ ที่มีอยู่ในคลังสะสม

สิงคโปร์แตกต่างจากมาเลเซียตรงที่มีหอสมุดแห่งชาติเป็นหน่วยงานหนึ่งที่ทำงานแนวอนุรักษ์ภาพเคลื่อนไหวโดยเฉพาะ โดยอาศัยกฎหมายคล้ายกับที่มีในมาเลเซียเหมือนกัน ระบุให้ผู้ผลิตสิ่งพิมพ์และสื่อโสตทัศน์ ส่งผลงานไปให้หอสมุดแห่งชาติเป็นผู้เก็บรักษาเอา

[1] ดู “ประวัติศาสตร์ส่วนรวม” ในเล่มนี้

ไว้ด้วย ในกรณีของสิงคโปร์ นอกจากจะเก็บผลงานที่ผลิตสู่สายตาสาธารณชนแล้ว หอสมุดแห่งชาติก็ได้ดำเนินโครงการส่งเสริมให้ผู้คนทั่วไปบริจาคสิ่งของส่วนตัว เช่น ภาพถ่าย จดหมาย สมุดบันทึก หรือสิ่งละอันพันละน้อยต่างๆ ที่เป็นตัวอย่างกล่าวถึงประวัติชีวิตความเป็นไปในอดีตของสิงคโปร์ ให้นำไปเก็บไว้ที่หอสมุดแห่งชาติด้วย

อีกสถาบันหนึ่งในสิงคโปร์ที่ทำหน้าที่เก็บอนุรักษ์ภาพเคลื่อนไหวเหมือนกับหอสมุดแห่งชาติคือหอจดหมายเหตุ ซึ่งมีหนังบ้านและหนังสมัครเล่นให้เลือกชมได้สามชุดเป็นสำคัญ คือ หนังชุดของ Ivan Polunin หนังของ Ronni Pinsler และหนังของนายชาร์ลส ออง เช็ง ยาม (Charles Ong Cheng Yam) ผู้ซึ่งมีฝีมือทำหนังบ้านได้น่าชื่นชมยิ่งนัก ดังที่ผมจะกล่าวถึงต่อไป

เมื่อห้าสิบปีก่อน นายชาร์ลส ออง ผู้ซึ่งล่วงลับไปแล้ว ได้เริ่มเล่นกล้องถ่ายหนัง 8 มม. หัดทำหนังสั้นบันทึกภาพชีวิตความเป็นไปในครอบครัวของเขา กิจกรรมดังกล่าวได้กลายเป็นงานอดิเรกที่เขาทำติดต่อกันยาวนานยี่สิบปี ช่วงสองทศวรรษดังกล่าวเขาได้บันทึกภาพครอบครัวของเขาในช่วงโอกาสพิเศษ ไม่ใช่ภาพชีวิตประจำวันในบ้านหรือที่ทำงาน แต่เป็นภาพบันทึกโอกาสสนุกสนานรื่นเริง เช่น งานเลี้ยงวันเกิดหรือวันฉลองคริสต์มาสที่มีเพื่อนบ้านหรือญาติสนิทมิตรสหายมาร่วมฉลองกันเต็มอพาร์ตเม้นท์ และก็มีภาพฟุตเทจตอนไปเที่ยวมาเลเซีย ไปเที่ยวสวนสัตว์ สวนพฤกษศาสตร์ สวนสนุก หรือไปเที่ยวชายหาดกันด้วย หลายสิบปีต่อมา ลูกชายของนายชาร์ลส ชื่อวินเซนต์ ผู้ซึ่งสมัยเด็กๆ เคยรับบทเป็นพระเอกหน้าทะเล้นมาดมั่นในหนังบ้านของพ่อหลายเรื่อง และรับเอาความ

Photo acknowledgement: Vincent Ong

หลงใหลในการถ่ายรูปของพ่อมาอย่างเต็มเปา ก็ได้บริจาคหนังบ้านของพ่อของเขาให้กับหอจดหมายเหตุสิงคโปร์ การเปลี่ยนที่เปลี่ยนทางผู้เก็บอนุรักษ์หนังบ้านชุดนี้ เท่ากับเปิดโอกาสให้ความทรงจำส่วนตัวของครอบครัวนายอองกลายเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ส่วนรวมไปโดยปริยาย

หนังบ้าน 8 มม. มีพลังอย่างหนึ่ง คือสามารถพาพวกเราคนดูกลับไปสู่สภาวะเงียบงันอันเป็นภาวะดั้งเดิมของภาพยนตร์ได้ ภาพที่เคลื่อนไหวได้คือทุกอย่างที่หนัง 8 มอบให้กับคนดู ความเงียบของหนัง 8 มม. เรียกร้องให้เราจ้องมองจอภาพอย่างมีสมาธิ ราวกับกำลังเข้าร่วมในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ เมื่อไม่มีเสียงรบกวน เราคนดูก็ต้องตั้งสติจ้องมองอย่างนิ่งเนิบเข้มข้น พวกนักทฤษฎีภาพยนตร์ยุคบุกเบิกเคยเขียนถึงพลังของหนังเงียบว่า ความใบ้เบื้อของตัวหนังส่งผลอย่างหนึ่งคือลดทอนความพิเศษสำคัญของเรือนร่างผู้คนบนจอเมื่อเทียบกับสิ่งของที่อยู่ล้อมรอบร่างกายมนุษย์ ความเงียบคือสิ่งบ่อนเซาะลำดับชั้นแห่งความสำคัญที่จัดให้ผู้มีเสียง หรือผู้ที่กำลังส่งเสียงพูดอยู่ สถิตอยู่ยอดบนของโลกบนจอ เมื่อหนังเป็นใบ้ เรือนร่างของผู้คนบนแผ่นฟิล์มก็พลอยเป็นส่วนหนึ่งของจักรวาลอันเงียบงันไปด้วย และเมื่อไร้เสียง ความสนใจของเราคนดูก็ถูกกระตุ้นด้วยทุกสรรพสิ่งที่เคลื่อนไหวได้ ทุกสิ่งทุกอย่างที่เคลื่อนไหวอย่างมีจังหวะจะโคน และเมื่อทุกอย่างเป็นใบ้ กล้องบันทึกภาพไร้เสียง 8 มม. ก็บันทึกสิ่งละอันพันละน้อยภายในบ้านโดยเฉพาะสีสันลวดลายของรายละเอียดเครื่องตกแต่งบ้านให้มีความโดดเด่นเทียบเท่ากับผู้คน

หนังบ้านชุดนี้ของชาร์ลส ออง เสนอภาพชีวิตครอบครัวยามรื่นเริง เฮฮา ฟุตเทจแต่ละตอนจะเริ่มด้วยช็อตเปิด คือแผ่นแจ้งไตเติลสีสันสดใส แจ้งให้ทราบถึงโอกาสแห่งความหรรษา ซึ่งถ้าไม่ใช่งานวันเกิดก็เป็นงานปาร์ตี้ฉลองคริสต์มาสหรือไม่ก็คืนวันที่ได้ไปเที่ยวกัน ฟุตเทจแสดงให้เห็นถึงความเป็นประเพณียั่งยืนของงานนักขัตฤกษ์สำคัญ ๆ

ของครอบครัวนี้ รูปทรงของเค้กวันเกิดอาจจะเปลี่ยนไปบ้างในบางโอกาส ปีหนึ่งเป็นรูปจรวด ปีต่อไปเป็นรูปเรือ แต่ทุกๆ ปี จะมีคนนำเค้กวันเกิดมาวางบนโต๊ะตรงกลาง เป็นจุดสนใจในช็อตที่เห็นเจ้าของวันเกิดล้อมรอบไปด้วยแขกรับเชิญ จะมีภาพโคลสอัพเอื้อเฟื้อให้ผู้ชมได้เห็นหน้าตาของเค้กชัดๆ ทุกปี และทุกๆ ปี เด็กชายวินเซนต์ออง ผู้เป็นพระเอกในงานวันเกิดของเขา พระเอกผู้ซึ่งล้อมรอบไปด้วยญาติมิตร ก็จะเข้าฉากใหญ่ประจำปีทำหน้าที่เป็นคนตัดเค้ก มีคนยื่นเครื่องมือให้เขาคือมีดตัดเค้ก ผูกริบบิ้นสีแดงสวยสดตรงด้ามมีด วินเซนต์แทะชิมน้ำตาลไอซิ่งแล้วตั้งท่าเป่าเทียนอย่างนักแสดงผู้ชำนาญ เห็นภาพแขกรับเชิญตบมือสนองรับ แล้วเห็นภาพวินเซนต์ตัดเค้กอย่างชำนิชำนาญเกินตัวราวกับเป็นหมอผ่าตัดมือดี ทุกๆ ปีพิธีกรรมตัดเค้กนี้จะได้รับการบันทึกเอาไว้ และแต่ละปีที่ผ่านไปก็นำมาซึ่งความเปลี่ยนแปลงบางอย่าง เราคนดูสังเกตเห็นได้ว่าวินเซนต์โตขึ้นเรื่อยๆ จากที่เคยสวมกางเกงขาสั้นผูกโบว์หูกระต่ายก็เปลี่ยนมานุ่งขายาว ผ่านไปหลายปีเข้าประเพณีตัดเค้กก็ถูกส่งต่อให้กับน้องชายของเขาคือเด็กชายเคนเน็ธ ซึ่งก่อนจะมาเป็นพระเอกก็เคยเข้ากล้องมาแล้วในฐานะเด็กน้อยเดินเตาะแตะปะแป้งขาววอก

หากผู้ชมหนังบ้านชุดนี้เป็นคนที่เติบโตในสิงคโปร์ ภาพบันทึกบรรดาสถานที่และโปรแกรมเที่ยวเล่นที่ได้รับการบันทึกผ่านกล้องของนายอองก็น่าจะพลอยกระตุ้นเตือนความทรงจำส่วนตัวบางอย่าง

ได้ไม่น้อยทีเดียว ใครที่เคยใช้ชีวิตวัยเด็กในสิงคโปร์คงจะจำได้ถึงความสุขที่ได้ไปเที่ยวสวนสนุก Wonderland Amusement Park แถวๆ เขตกัลลังแบบที่พี่น้องครอบครัวอองได้เคยไปนั่งหน้าสลอนในถ้วยหมุนตราโอวัลติน หรือไปนั่งรอกันอยู่ในตู้ที่ห้อยลงมาจากชิงช้าสวรรค์ เอนตัวไปมาให้มันแกว่งเบาๆ รอเวลาชิงช้าเริ่มหมุน อาจจะจำได้ถึงห้างสรรพสินค้าโรบินสันที่มีสิงห์โตหยอดเหรียญหน้าเศร้าไว้ให้เคนเน็ธขี่เล่น หรือทางเดินคดเคี้ยวของเขื่อนแม็คริทชี่และฝูงลิงที่อยู่ที่นั่น ทุกคนคงมีภาพจำวิวทิวทัศน์ตัวเมืองสิงคโปร์ที่เปลี่ยนแปลงไปกับทุกยุคสมัยที่มีการก่อสร้างตึกอพาร์ตเม้นท์ที่รัฐเป็นผู้จัดสรร บางช็อตซึ่งถ่ายจากระเบียงบ้านของครอบครัวอองก็ได้บันทึกภาพเหล่านั้นไว้ด้วย โดยเฉพาะหนังม้วนที่บันทึกลูกๆ ของนายชาร์ลสกำลังเล่นกันอยู่ในเขตก่อสร้างใกล้ๆ บ้าน ก็พลอยกลายเป็นภาพบันทึกความเปลี่ยนแปลงอย่างฉับพลันของทิวทัศน์ในสิงคโปร์ยุค 1960ไปด้วยโดยไม่ได้ตั้งใจ

ถึงแม้ตัวผมเองจะไม่รู้จักคุ้นเคยกับสิงคโปร์ แต่พวกสถานที่หรือสิ่งของที่ได้รับการบันทึกไว้ในหนังบ้านของครอบครัวออง ก็ทำให้ผมเกิดความรู้สึกคุ้นชินในความแปลกตาไปได้อย่างประหลาด ทุกๆ ปีช่วงวันคริสต์มาส ครอบครัวอองจะนำต้นคริสต์มาสซึ่งทำด้วยพลาสติกกับกระดาษแก้วสีเขียวมาติดตั้ง ซึ่งก็เหมือนกับต้นคริสต์มาสที่พ่อแม่ของผมยังคงเก็บไว้ในห้องใต้หลังคา ตรงฝาผนังอพาร์ตเม้นท์ของครอบครัวอองติดภาพพระเยซูหน้าตางามละมุน ซึ่งบังเอิญเป็นภาพเดียวกับที่เคยติดในโรงเรียนสอนศาสนาวันอาทิตย์ในวัยเด็กของผม เป็นความหลังที่ผมลืมนึกถึงไปนานแล้ว และก็เช่นเดียวกัน ภาพเด็กชายวินเซนต์แกะกระดาษห่อของขวัญหยิบของเล่นคือรถบังคับวิทยุยี่ห้อ Scalextric ออกมาดูเช้าวันคริสต์มาสปีหนึ่ง ก็ชวนให้นึกถึงกาลครั้งหนึ่งเมื่อวัยเด็กตอนที่ผมโหยหาของเล่นชิ้นนี้ยิ่งกว่าสิ่งใด ผมกับวินเซนต์อาจจะเติบโตกันคนละมุมโลก แต่พื้นเพด้านอื่นของเราสองอาจจะไม่ต่างกันเท่าไหร่

ขณะเดียวกัน อานุภาพของฟิล์ม super 8 ในฐานะฟิล์ม ก็มีส่วนอย่างมากในการกระตุ้นความทรงจำซึ่งทับถมกันหลายหลั่นชั้นจนลืมไปแล้ว เชื่อว่าหลายต่อหลายคนซึ่งถือกำเนิดในทศวรรษเดียวกับพี่น้องครอบครัวนายออง ไม่ว่าจะเติบโตในซอกมุมไหนของโลก ก็คงจะมีภาพจำวัยเด็กที่มีสีสันและลักษณะเนื้อภาพคล้ายๆ กัน ผ่านการบันทึกผ่านเลนส์หน้ากล้องประทับลงบนแถบฟิล์มสีรุ่น super 8 นั่นเอง ภาพจำวัยเด็กซึ่งฉายไปเรื่อยๆ จู่ๆ ก็สว่างจ้า แล้วมืดมิดลงเอาดื้อๆ ภาพซึ่งเคลื่อนไหวไปอย่างกระโดกกระเดก ปะติดปะต่อเป็นจังหวะขลุกขลักจากการตัดต่อโดยมือสมัครเล่นที่อาศัยเทคโนโลยีตัดต่อในตัวกล้อง ไม่น่าเชื่อว่าเนื้อภาพอันประกอบด้วยแสงนวลนุ่มสีกลมกลืนอันเป็นเอกลักษณ์ของฟิล์มประเภทหนึ่ง จะมีพลังกระตุ้นเตือนความทรงจำได้ในห้วงเวลานี้ที่ฟิล์มดังกล่าวได้จมหายไปกับกาลเวลาแล้ว ภาพเคลื่อนไหวสีซีดเซียวจืดจางจากฟิล์มหนังบ้าน 8 มม. ซึ่งเก่าโทรมแล้ว เป็นได้มากกกว่าแค่ตัวอย่างของภาพซึ่งผลิตโดยเทคโนโลยีตกยุค

ผมเชื่อว่าสิ่งที่หวนกลับคืนมากับความทรงจำไม่ใช่สถานที่ใดที่หนึ่ง แต่เป็นภาวะใดภาวะหนึ่ง เช่นในกรณีนี้ เหมือนกับว่าสิ่งที่ได้กลับคืนมาจากการดูหนังบ้านของนายอองคือภาวะรับรู้ในแดนสนธยาที่เรียกกันว่าวัยเด็ก หนังบ้านยาว 6-7 ชั่วโมงของชาร์ลส ออง มีลักษณะโดดเด่นคือสายตาละเอียดอ่อนที่บันทึกการรับรู้ผ่านกายสัมผัสและการเคลื่อนไหวของเด็กๆ ขณะที่พวกเขากำลังง่วนอยู่กับเกมการละเล่นอันเป็นประสบการณ์การอยู่ในโลกแบบเด็กนั่นเอง นายอองบันทึกภาพเด็กๆ สนุกสนานกรี๊ดกร๊าดอยู่บนเครื่องเล่นต่างๆ ในสวนสนุกหรือสวนเด็กเล่น ที่ทำให้ร่างกายของพวกเขาเหวี่ยงไปเหวี่ยงมาหมุนติ้ว เขย่ากระแทก สลับกับความสุขเหลือล้นซึ่งมีได้แต่ในวัยเด็กเท่านั้นขณะที่พ่อแม่อุ้มอยู่ในวงแขน หรือมีพ่อแม่เป็นคนจูง

อีกอย่างที่หนังบ้านของนายอองทำได้อย่างเที่ยงแท้เหลือเกินคือบันทึกความสุขพิเศษสุดๆ ของเด็กๆ ยามที่พวกเขาได้เล่นน้ำ เราเห็นภาพเด็กๆ เอานิ้วมือจิ้มลงน้ำในบ่อเลี้ยงปลาทองอย่างอดใจไม่ได้ ได้เห็นสระว่ายน้ำกลางแจ้งที่มองเห็นแต่ศีรษะเด็กน้อยลอยคอพะเยิบพะยาบเต็มสระ มีวิวทะเลสาบที่มีท่าน้ำยื่นออกไปน่ากระโดดลงเล่นน้ำเป็นอย่างยิ่ง และเห็นภาพเด็กๆ สวมห่วงยางลอยคอสบายใจเฉิบอยู่ในทะเล

ผมเรียกนายอองว่าเป็นนักทำหนังทดลองได้อย่างเต็มปาก ถึงแม้ว่าช่วงที่เขายังมีชีวิตอยู่ เขาคงไม่ได้คิดว่าเขาเป็นคนทำหนังแนวนั้น ลีลาสำรวจจ้องมองโลกของเด็กของเขาเป็นตัวอย่างหนึ่งของความมุ่งมั่นของคนทำหนังที่แน่วแน่เดินตามทางที่เขาสนใจทดลองเสาะหาวิธีถ่ายทำหนังเพื่อกระตุ้นการรับรู้ต่อโลกในมิติที่เขาอยากจะเข้าถึง และเช่นเดียวกับนักทำหนังอะวองการ์ดในยุคบุกเบิกหลายต่อหลายคนที่หลงใหลในการทดลองเล่นกับขอบเขตความเป็นไปได้ของภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษแรกๆ ที่เทคโนโลยีและศิลปะแขนงนี้ผุดเกิดขึ้นมา เห็นได้ชัดว่านายอองหลงเสน่ห์การใช้กล้องบันทึกภาพทุกสรรพสิ่งที่เคลื่อนไหวได้ ไม่ว่าจะเป็นไม้หมุน ม้าหมุน แสงไฟนีออน หรือพวยแสงพลุแตก

VINCENT'S
8TH
BIRTHDAY

Studies of a Singapore Childhood

Richard Lowell MacDonald

A previous BEFF curatorial research diary noted that the Thai Film Archive was in a relatively unusual position having a significant number of home movies in its possession.[1] To find out how unusual this is for a film archive in Southeast Asia, in 2011 I visited audio-visual collections in Kuala Lumpur and Singapore. Unlike Thailand, Malaysia has no national archive dedicated exclusively to film. Films are collected and preserved by three or four institutions: the National Library, Filem Negara (State Film Agency), the National Archives and the National Film Development Corporation (Finas). None of these institutions exercises a role equivalent to a national film archive, which is to say that although they keep and collect films they don't assume broader responsibility for promoting film culture and heritage through their archive.

Like its Malaysian counterpart, the National Library of Singapore has a legal deposit requirement which covers non-print material in public circulation. In addition to these published materials, the public have been encouraged to donate private materials like photographs, letters, diaries and other ephemera related to the island's heritage to the National Library. The National Archives of Singapore also have at least three significant collections of amateur footage and home movies: the Ivan Polunin collection,

[1] See May Adadol Ingawanij's 'Home Movies, Our History' in this catalogue.

Ronni Pinsler collection and the Charles Ong Cheng Yam collection.

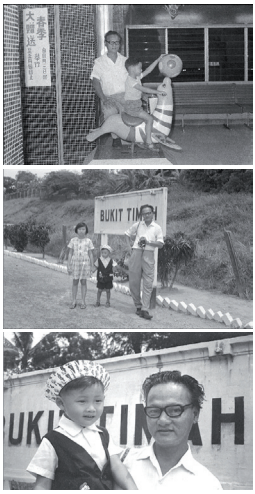


Photo acknowledgement: Vincent Ong

Fifty years ago Charles Ong began to make short movies of his young family on an 8mm camera. For nearly twenty years he recorded his family, not as it went about its routine daily business of school and work but on its special occasions: birthday and Christmas parties, when the apartment was teeming with friends, neighbours and relatives; holidays to Malaysia; outings to the zoo, the botanic gardens, amusement parks and the beach. Decades later Charles's son Vincent, the star of his father's films, an impish and self-possessed child with his dad's love of photography, donated twenty-six of these home movies to the Singapore National Archive, turning private memories into public history.

The 8mm home movie returns us to cinema's primal state of muteness. Here the visual image is everything for us. In silence it asks us to watch with an almost sacred attention, to engage in intense, concentrated seeing without the dissipating effect of sound. As the great theorists of the silent film pointed out, the absence of speech has a levelling effect on the relationship between humans and the objects that surround them. Silence tends to undo the hierarchy that elevates the speaker. Instead, the human subject becomes part of a silent universe in which what claims our attention is everything that moves, that possesses tempo and rhythm. The fabric of the

home too, its patterns and textures are equal with its inhabitants in the eyes of the silent cine camera.

The films in the Charles Ong collection represent the high points in the yearly cycles of family life. Their colourful animated title cards announce a succession of birthdays, Christmas celebrations and outings. These celebrations are shown to have a set of durable traditions. The shape of the birthday cake changes over the years, from a rocket one year to a ship the next, but every year the cake is placed at the centre of a semi-circle of onlookers and lovingly framed in close up. Each year the birthday boy, Vincent Ong, surrounded by a gaggle of cousins and friends, takes centre stage for the main event, the cutting of the cake. A knife with an auspicious red ribbon tied neatly to its handle is presented for the job. Nibbling at the cake icing, Vincent theatrically blows out the candles to applause and then cuts the cake like a magnanimous ten-year old surgeon. Each year this ritual is repeated and captured on camera, and as the years pass we notice Vincent growing up, trading in his neat boy's bow tie and shorts for their full length versions. In time the cake cutting ritual is passed on to Vincent's younger brother Kenneth, glimpsed in an earlier reel as a toddler covered in talcum powder.

To a viewer who grew up in Singapore the places and itineraries documented in these films will have a particular meaning, no doubt evoking their own memories. Wonderland Amusement Park at Kallang where the Ong children sit expectantly in a giant Ovaltine cup or gently rock their ferris wheel compartment in anticipation of lift off. The Robinsons department store where Kenneth rides a mournful coin-operated lion. The MacRitchie reservoir with its jagged walkways and monkeys. And of course the changing skyline of Housing Development Blocks from the Ong family's balcony. One reel shows the Ong children playing on an industrial building site near their home, obliquely witnessing the rapid transformations of the Singapore landscape through the sixties.

Unfamiliar with this specific landscape, the places and props that feature in many of the films nevertheless possess an uncanny familiarity to me. Each Christmas the Ong family brought out an artificial tinsel green tree just like the one my parents still keep in their loft. On the wall there is a picture of a winsome Jesus that I recognise from long-forgotten Sunday school classes. And among the toys unwrapped by Vincent on Christmas morning is the scalextric toy I always yearned for. Geographically distant perhaps but socially our backgrounds seem not so far apart.

But it is also the very nature of the 8mm image itself that stirs up such subterranean recollections. Many born in the same decade as the Ong children carry within them a grainy, colour cine image of their childhood, an image occasionally flooded with light or cloaked in darkness. An image that moves in leaps and bounds, disjointed by the flashing jump cuts of the home movie maker's in-camera editing. The grain of the image invites our memories.

Colour that has faded from the 8mm home movie cannot be registered neutrally as a technical fact.

For me the destination of the memories evoked is a state rather than a place, the liminal state of childhood itself. In fact, the significant achievement of the six or seven hours of film material in this collection could be seen to lie in its intimate exploration of the tactile and kinetic sensations of childhood play. The pleasures of being suspended, swung, rotated, rocked by the varied apparatuses of the playground and the fairground, which follow the primal pleasures of being carried, held by parental hands.

And childhood's particular affinity with water is also faithfully documented. The goldfish ponds in which the children instinctively dip their fingers. A packed outdoor swimming pool churning with bobbing children. The lake where the jetty serves as a launching pad for the perfect dive. The sea where kids wedge themselves into inflatable rubber rings and drift without a care.

Having viewed a small part of this collection it is not difficult to see Charles Ong as an experimental filmmaker, though he may not have thought of himself that way. His ability to explore and reveal childhood experience suggests a filmmaker who ploughed his own furrow in pursuit of his subject. And like cinema's first avant-garde his eye is repeatedly drawn to a world of motion: spinning tops, merry-go-rounds, neon lights and falling fireworks.

BEFF6 Programmes

- From the Archives
- BEFF Presents
- Open Call
- Conversations

From the Archives

เวทีวิถี | Street proto-politics

4 กุมภาพันธ์ 2555 14.00 น. (98 นาที)

4 February 2012 14.00 hr (98 mins.)

สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

Venue: Bangkok Art and Culture Centre

ฟุตเทจผู้คนสัมผัสสัมพันธ์และปรายตามองกันตามท้องถนนและทางเท้า พื้นที่สาธารณะที่ได้กลายตัวมาเป็นพรมแดนชีวิตประจำวัน และเวทีแสดงตนในยุคแห่งการก่อเกิดสังคมสมัยใหม่ จากหนังบ้านของครอบครัวของศิลปินชาวเวียดนาม Tran Luong หอภาพยนตร์ EYE (ฮอลแลนด์) และ Imperial War Museum (อังกฤษ) ต่อด้วยหนังเรื่องเด่นของคนทำหนังทดลองในดวงใจของทีม BEFF6 ไพสิฐ พันธุ์พฤกษชาติ

Footage of strolling and encounters highlighting the nature of the streets as the space of transient interaction, self-expression, latent confrontation and mobilisation in modernity. From the family films of Vietnamese artist Tran Luong, EYE Film Institute (Holland) and Imperial War Museum (UK). The programme ends with an outstanding work by BEFF6's favourite filmmaker Paisit Punpreuksachat.

Spring and Festival
shot by Nguyen Van Vinh, 1953/54
edited by his grandson Tran Luong, 2012,
17 mins.

คุณ Tran Luong ศิลปินผู้เป็นหลานชาย เล่าให้ BEFF6 ฟังถึงปู่ของเขา ดังนี้ :

Note by Tran Luong:

My grandfather Mr. Nguyen Van Vinh was a self-taught artist. Before 1954 (during French colonisation), he was one of very few Vietnamese who wanted to make documentary film.

1925: opened the "ANH PHOTO" (a photo shop) at No. 7 Hang Cot street, Hanoi.

1948: moved to No. 2E Quang Trung street, Hanoi.

At that time, the ANH PHOTO was a photo shop specialising in making reportage photos of society and family life in Hanoi.

1953: founded the “ANH Film” company, located at No. 6 Trang Thi Street, Hanoi.

From 1945 to 1954 there was strong fighting between the Communist Vietnamese troop and French military troop. But Hanoi was still under the control of French troops.

After 1954, all private film companies, publishing houses, theatres etc. were closed. The Communist government wanted to form joint state and non-state enterprises, but the fact was that they appropriated all the private properties and controlled both the content and finance of the companies’ activities…

So my grandfather’s film company was closed after two years of activity.

No. 6 Trang Thi street is the place where I grew up, and learnt a lot about photography and film from family members. My grandmother (Mrs Dang Thi Thanh Quy – Mr. Vinh’s wife) is the earliest Vietnamese female photographer-journalist.

Mr. Vinh and his family’s lives were hard in later decades. During the American War (bombing & fighting all the time), he took photographs for funerals and weddings. His wife ran a small restaurant. He passed away in 1975 and my grandmother die in 2003. Many of their descendants are artists.

The original 16mm film roll of *Spring and Festival* and another roll in black & white are the last two rolls belonging to my family. They show family life, society and lifestyle in Hanoi. Both rolls are in very bad condition.

Selected extracts from films shot by J. C. Lamster, approx. 20 mins. from EYE Film Institute, Holland

J. C. Lamster เป็นนายทหารในกองทัพ Dutch East Indies เมื่อปี ค.ศ.1912 เขารับจ้าง Colonial Institute ถ่ายหนังและภาพถ่ายชีวิตความเป็นไปในอาณานิคม เพื่อนำไปฉายในเนเธอร์แลนด์ประกอบการเล็คเชอร์

J. C. Lamster was a captain in the Dutch East Indies army. In 1912 he was hired by the Colonial Institute to shoot films and photographs of life in the colony that could be shown in the Netherlands accompanied by explanatory lecture.

The Lamster films have recently been released on DVD by the EYE Film Institute and the Royal Institute of the Tropics.

Selected footage from Colonel Hodgkinson Collection, approx. 17 mins., from Imperial War Museum, London

Frank Outram Hodgkinson เป็นนักทำหนังสมัครเล่นและนายทหารในกองทัพ Indian Army ยุคอาณานิคมอังกฤษ ช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง เขาได้ย้ายไปสังกัดอยู่กับหน่วยหนังของ South East Asia Command กองกำลังของอังกฤษ พิพิธภัณฑ์ Imperial War Museum เป็นผู้เก็บรักษาหนังส่วนตัวของเขาหลายเรื่อง ส่วนใหญ่ถ่ายทำโดยฟิล์มสีโกดักโครม

Colonel Frank Outram Hodgkinson was an amateur filmmaker and officer in the Indian Army who joined the South East Asia Command Film Unit during the Second World War. The Imperial War Museum holds a large collection of amateur films, many shot on beautiful Kodachrome, made by Hodgkinson in Malaya, Burma, Siam and India before, during and after the war.

มนัส จรรยงค์ คืนวันหนึ่งที่ถนนตะแลงแกง, ไพสิฐ พันธุ์พฤกษชาติ, 2551/ *Manus Chanyong: One Night at the Talaenggaeng Road*, Paisit Punpreuksachat, 2008, 38 mins.

คืนวันหนึ่งที่โลกเก่าใบนั้นถูกกระแทกกระทั้นจนหมุนกลับตาลปัตร คนเคยได้จะสูญเสีย คนเคยเสียจะได้ทุกอย่าง หนังทดลองพากย์เรื่องได้อย่างมหัศจรรย์ของไพสิฐ ดัดแปลงจากเรื่องสั้นของมนัส จรรยงค์

Feverish imagining of a night when the world is about to be turned upside down. Adapted from a short story of leading twentieth century modernist Siamese writer Manus Chanyong.

สากลโลกและสยามประเทศในทศวรรษ 2490
World Without End: the world and Siam in the 1950s

4 กุมภาพันธ์ 2555 18.15 น.

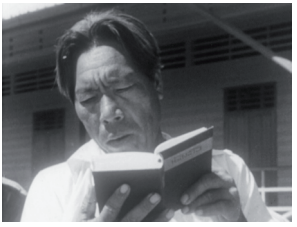
4 February 2012 18.15 hr

สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

Venue: Bangkok Art and Culture Centre

BEFF6 มีความยินดีเป็นอย่างยิ่งที่ได้รับความอนุเคราะห์จากองค์การยูเนสโก ส่งหนังสารคดีเรื่องยาว ซึ่งถ่ายทำในสยามกับเม็กซิโกเมื่อราว ๆ 60 ปีก่อนมาให้ฉาย สารคดีเรื่อง *World Without End* ถ่ายทำโดยสองนักทำหนังสารคดีชาวอังกฤษผู้เลื่องชื่อ Paul Rotha กับ Basil Wright

BEFF6 is very grateful to UNESCO for the rare opportunity to show a feature-length documentary made sixty years ago in Siam and Mexico to promote the ideals and work of the United Nations and its agencies. *World Without End* was made for UNESCO by two acclaimed documentary filmmakers, Basil Wright and Paul Rotha.



World Without End, Paul Rotha and Basil Wright, 1953, 58 mins.

สารคดีเรื่อง *World Without End* เป็นตัวอย่างของสิ่งที่นักทฤษฎีภาพยนตร์ชาวเยอรมัน Siegfried Kracauer ยึดมั่นว่าคือสารัตถะของภาพยนตร์ นั่นคือความสามารถพิเศษของหนังที่ฉายให้เราเห็นถึงชีวิตของคนแปลกหน้าราวกับว่าเราใกล้ชิดกับเขา ให้รับรู้มองเห็นรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ จากโลกที่เขาอยู่ และเมื่อได้ดูหนังก็อาจจะเข้าใจได้ดีขึ้นถึงความเป็นมนุษย์ที่มีอยู่ร่วมกัน

World Without End exemplifies what the great German film theorist Siegfried-Kracauer regarded as cinema's unique vocation to provide us with intimate experiences of distant strangers and their lifeworld so that we might better understand the large areas of daily existence that we share.

ฮ่องกงโบฮีเมีย | Hong Kong bohemia

5 กุมภาพันธ์ 2555 14.45 น. (100 นาที + กล่าวแนะนำ)
5 February 2012 14.45 hr (100 mins. + intro)
สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
Venue: Bangkok Art and Culture Centre

โปรแกรมหนังอิสระยุคแรกเริ่มในฮ่องกงช่วงทศวรรษ 1960 ถึง 70 ฮ่องกงมีชื่อเสียงโด่งดังจากอุตสาหกรรมหนังยอดนิยม แฟชั่น และเพลงป๊อป แต่โปรแกรมนี้จะเสนอมิติอีกด้านของฮ่องกง ว่าด้วยวัฒนธรรมหนุ่มสาวที่ปฏิเสธสังคมกระแสหลัก หนังในโปรแกรมนี้เสนอภาพผู้คนพยายามหาทางเลือกใหม่ในการใช้ชีวิตในสังคมเมืองซึ่งกำลังรุดหน้าพัฒนา หนังซึ่งเป็นบันทึกการประท้วงต่อต้านเจ้าอาณานิคม และหนังซึ่งจ้องมองสังเกตชีวิตทางเลือกและพวกคนเท่ๆ อย่างสนิทชิดเชื้อ คัดสรรโดยจอร์จ คลาร์ค

This programme presents a selection of early independent films made in Hong Kong in the 1960s and 70s. Known throughout the world as a centre for international trade and manufacturing, Hong Kong's image has rested on its commercial popular industries, from movies to fashion to Cantopop. But this programme seeks to present the vibrant counter-culture of Hong Kong, exploring alternative ways of inhabiting and traversing the rapidly modernising urban environment, protest films showing the anti-colonial movement and intimate portraits of alternative life styles and hipster parties. Curated and introduced by George Clark.

Xi zuo zhi yi / *Home Work*, Dir. Ho Fan, 1966, 40 mins., b/w, 16 mm>DVD, silent

Quan xian / *Routine,* Dir. Law Kar, 1970, 10 mins., b/w, 16 mm>DVD, silent

Dong dang de xiang gang yi jiu qi si / *Riot in Hong Kong 1974*, Dir. Hou Man Wan, 1974, 19 mins., colour, silent, super 8 > DVD (copyright – Lung King-cheong)

Beggar, Dir. Law Kar, 1971, 10 mins., b/w, 16 mm > DVD, silent (to be accompanied by Ravel's Bolero)

Shin Wei / *Demonstrate*, Dir. Lau Fung Kut, circa 1970s, 12 mins., colour & b&w, super8 >DVD, silent

Something About Five People, Dir. Lau Fung Kut, 1973, 9.30 mins., colour, super8 >DVD, silent

Thai experimenta history one: มวลแสง | A mass of light

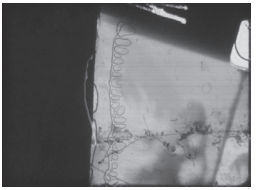
28 กุมภาพันธ์ 2555 15.00 น. (65 นาที + กล่าวแนะนำ)
28 January 2012 15.00 hr (65 mins. + intro)
สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
Venue: Bangkok Art and Culture Centre

กลุ่มงานอันมีการสิงสถิตเฉพาะของความทรงจำ ผ่านกรรมวิธีรวบรวมมวลสารเก่าเก็บ และปลุกเสกขึ้นในแต่ละยุคสมัย คัดสรรโดย แมรี่ ปานสง่า

A group of Thai works from the previous two decades which explore the uncanny capacity of film and video to make the past present and elicit memory. Curated by Mary Pansanga.

จุฬญาณนนท์, จุฬญาณนนท์ ศิริผล, 2551, 5 นาที / *Chulayarnnon*, Chulayarnnon Siriphol, 2008, 5 mins.

Using his own portrait to show a child who cannot recall his childhood.



หนังสด, โดม สุขวงศ์, 2528, 2.09 นาที / *Nang Sod*, Dome Sukvong, 1985, 2.09 mins.

Remnants from the editing room can create unique charming abstract hand painted images.

หมาแดงบ่ไซ, ไพสิฐ พันธุ์พฤกษชาติ, 2542, 24 นาที / *Madang Bo sai,* Paisit Punpreuksachat, 1999, 24 mins.

An early video from a true underground film and sound artist. Paisit takes a discarded strip of ethnographic film and creates a hypnotic dance of illegibility, transparency, concrete noise, primal sound. The synthesised soundtrack and the slow, pulsing pace builds up into a fresh take on the emulsion decays of an old film and nostalgia for the medium.

Boring Blinker, สุรพงษ์ พินิจค้า, 2528, 2.40 นาที / *Boring Blinker*, Surabongse Binich-khah, 1985, 2.40 mins.

A striking flicker film exploring the perception of both the creator and the viewer.

กาลครั้งหนึ่ง, ภาณุ อารี, 2543, 14 นาที / *Once Upon a Time*, Panu Aree, 2000, 14 mins.

Panu Aree brings back memories of a long lost amusement park to his family home movie.

เดียวดายทุกแห่งหน, วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา, 2550, 9.35 นาที / *Loneliness is Everywhere*, Wiwat Lertwiwatwongsa, 2007, 9.35 mins.

Wong Kar Wai's *Days of Being Wild* from a Thai subtitles VCD version not only reflects on his real life but as well the way cinema is experienced across Southeast Asia.

Cutter, Trimmer and Chainsaw, ปฐมพล เทศ-ประทีป, 2554, 2.53 นาที / *Cutter, Trimmer and Chainsaw,* Pathompon Tesprateep, 2011, 2.53 mins. (Excerpt from 59 mins.)

"*Cutter, Trimmer and Chainsaw* is my exploration of the relationship between the process of filmmaking and human activities in relation to power-driven forces and various types of labour. As for the artistic aspect, I am interested in the belief of reconstructing fortified social structures."

Thai experimenta history two: แรกเริ่ม | Beginnings

4 กุมภาพันธ์ 2555 18.15 น. (ประมาณ 68 นาที + กล่าวแนะนำ)
4 February 2012 12.00 hr (approx. 68 mins. + intro)
สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
Venue: Bangkok Art and Culture Centre

ในช่วงทศวรรษ 2470 ในประเทศไทย กล้องถ่ายภาพยนตร์ 8 มิลลิเมตร เริ่มเข้ามาแพร่หลายเป็นของเล่นประดับบารมีของชนชั้นผู้มีอันจะกิน โดยที่เกือบทั้งหมดเป็นการจับภาพกิจวัตรประจำวันของครอบครัว เหตุการณ์วันสำคัญ การเดินทางท่องเที่ยวต่างประเทศ

หนังบ้านนั้นปฏิบัติตนสัตย์ซื่อต่อการเป็นเครื่องมือบันทึกประวัติศาสตร์ส่วนตัว โดยหารู้ไม่ถึงคุณูปการคณานับที่กำเนิดขึ้นในภายหลัง นั่นคือการเปลี่ยนผ่านของประวัติศาสตร์ส่วนตัวสู่ประวัติศาสตร์ส่วนรวม ความทรงจำจำเพาะ สู่ความทรงจำสาธารณะ หรือพูดอีกนัยหนึ่ง หนังบ้านอาจเปรียบได้กับมหกรรมวิ่งผลัดส่งไม้ต่อของความทรงจำและเรื่องเล่า ที่เริ่มต้นด้วยความทรงจำต้นธารของเหตุการณ์ที่ถูกบันทึก ถ่ายโอนสู่ความทรงจำในสายตาของผู้บันทึกภาพก่อนที่จะเปลี่ยนผ่านแตกแขนงไปสู่หลากหลายก้อน

อันที่จริงหากจะกล่าวว่าหนังบ้านนั้นจำกัดบทบาทเพียงแค่บทบันทึกหรือกลไกของการเล่นแร่แปรธาตุของความทรงจำ คงไม่ถูกต้องทีเดียวนัก เพราะหากมองมันด้วยสายตาของความเป็นอาวองการ์ด หนังบ้านบางส่วนไม่เพียงแต่จดจ่อต่อการจดบันทึกความทรงจำเพียงถ่ายเดียว แต่ยังแฝงเร้นด้วยท่วงท่าอาวองการ์ด แปลกแยกแตกฝูงไม่ว่าจะตั้งใจหรือด้วยความบังเอิญ อันเกิดจากสายตาการมองศาสตร์ภาพยนตร์ที่ก้าวไกลของผู้บันทึกภาพ หรือแม้แต่การอุตรินึกสนุกทดลองถ่ายภาพในมุมมองแปลกตา ยังผลสู่หนังบ้านเชิงทดลองถ่ายทอดห้วงแห่งความทรงจำที่รับใช้องค์ประกอบของความเป็นภาพยนตร์อย่างเต็มเปี่ยม ส่งผลต่อการกระตุ้นโสตสัมผัสของผู้ชมหลากหลายมิติ เช่นกันกับหนังบ้านในโปรแกรมนี้ที่ผ่านการเลือกเฟ้นจากมุมมองดังกล่าว โดยภัณฑารักษ์ถือวิสาสะมอบหัวโขนอาวองการ์ด เลยเถิดถึงขั้นอาจกล่าวอ้างถึงความเป็นบิดาของภาพยนตร์ทดลองในประเทศไทยที่จุติขึ้นก่อนกาลทีเดียว

การก่อร่างสู่ภาพยนตร์นั้นต้องผ่านการขึ้นรูปด้วยสององค์ประกอบคือภาพและเสียง แสงเองก็เป็นหนึ่งในเคมีหลักที่เพียงการวาบวับเพียงชั่วครู่ก็ทิ้งร่องรอยของเรื่องราวและถ้อยแถลงต่อสรรพสิ่งอย่างเหลือคณา เพียงแค่แสงจากต่างแหล่งกำเนิดก็สามารถส่งสารในหลากหลายแง่มุมของความงาม

หนังบ้านคุณนิจ หิญชีระนันทน์ ที่เป็นบันทึกการเดินทางสู่ต่างแดน ผ่านแสงไฟประดิษฐ์หลากสีที่ส่องวับวามเกรี้ยวกราดจากแผ่นป้ายร้านค้าที่ร้อยต่อกัน แสดงภาพศิวิไลซ์ของเมืองใหญ่จากสายตาผู้มาเยือนจากแดนไกล

ในอีกด้านหนึ่ง การจับจ้องอย่างนิ่งงันต่อปรากฏการณ์จันทรุปราคาโดยคุณบุณย์เสริม ปุณณะหิตานนท์ ฉายภาพของดวงไฟนวลสลัวได้เชื้อเชิญให้เข้าสัมผัสความงดงามจากแสงธรรมชาติผ่านมโนภาพย่อส่วนของดวงจันทร์ ราวกับการเงื้อมมือเข้าจับต้องความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติโดยมนุษย์

หนังบ้านคุณวิชัย เอื้อชูเกียรติ ที่อาจเรียกได้ว่าเป็น road movie เรื่องแรกๆ ของไทย หรือหากจะมองในสายตาของมนุษย์ทดลอง คำจำกัดความว่า pre-Apichatpong ก็คงไม่เลยเถิดไปนัก กับการบันทึกภาพการเดินทางด้วยรถยนต์และเครื่องบิน ถ่ายทอดผ่านภาพแทนสายตาของคนขับและผู้โดยสาร ผู้ชมถูกกลืนเข้าสู่สถานะสมมุติของผู้มีส่วนร่วมในการเดินทางเฝ้ามองหลากหลายเรื่องเล่า (narrative) คู่ขนานที่ดำเนินไปสองข้างทาง ที่ขณะเดียวกันเรื่องเล่าอื่นๆ ก็อาจกำลังแล่นเอื่อยอยู่ภายในความคิดคำนึงของผู้ชมไปด้วยกัน

การซ้อนทับกันของเรื่องเล่าดูจะเป็นแก่นในหนังบ้านของคุณอมรินทร์ ผจญยุทธ และหนังบ้านกึ่งงานโฆษณาที่ชื่อว่า *Film from Lampang* ซึ่งไม่ปรากฏชื่อผู้รังสรรค์ผลงาน งานสองชิ้นของคุณอมรินทร์น่าสนใจในแง่การลากเส้นระหว่างเรื่องจริงและเรื่องแต่ง สองเขตแดนของเรื่องเล่าดำเนินคู่ขนานยั่วล้อก่อปฏิกิริยาต่อแง่มุมของความจริงและความลวง รวมถึงท่วงทีเคลื่อนกล้องอันลื่นไหล เชื่อมโยงรอยต่อของภาพเหตุการณ์อย่างกลมกลืน ขณะที่ผลงานของผู้กำกับไร้ชื่อจากลำปางนั้นแรกเริ่มแฝงทีตีหน้าซื่อถ่ายทอดความจริง ก่อนจะค่อยๆ เผยโฉมหน้าพาณิชยศาสตร์ ซึ่งยังคงพูดถึงการเชื่อมโยงของความจริงกับสิ่งปรุงแต่งเช่นเดียวกัน คัดสรร โดยปฐมพงศ์ มานะกิจสมบูรณ์

Home movies shot by Siamese enthusiasts between the mid to late twentieth century. An curatorial exploration in selecting home movies from the collection held by the Thai Film Archive through an experimental lens. Selected by Pathompong Manakitsomboon.

เดินแบบ, อมรินทร์ ผจญยุทธ / *Duenbab* (Modelling), Amarin Pajonyuth, 4.11 mins.
เด็กๆ, อมรินทร์ ผจญยุทธ / *Dek Dek* (Kids), Amarin Pajonyuth, 4.11 mins.
Film from Lampang, Anonymous, 14.30 mins.
ไม่มีชื่อ, วิชัย เอื้อชูเกียรติ / (Untitled), Wichai Euarchukiate, 15.00 mins.
พิธีเปิดป้ายสหพานิช, วิชัย เอื้อชูเกียรติ / *Phithi perd pai Sahapanich* (Opening Ceremony of Sahapanich) Wichai Euarchukiate, 3.00 mins.
ไม่มีชื่อ 1, นิจ หิญชีระนันทน์ / *Untitled#1*, Nij Hinchiranan, 5.40 mins.
ไม่มีชื่อ 2, นิจ หิญชีระนันทน์ / *Untitled#2*, Nij Hinchiranan, 3.05 mins.

นารีสัญจร: ตามหานักทำหนังบ้านหญิงยุคบุกเบิก
On early women cinematographers

29 มกราคม 2555 13.45 น. (60 นาที)
29 January 2012 13.45 hr (60 mins.)
สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
Venue: Bangkok Art and Culture Centre

โปรแกรมฉายหนังและกล่าวแนะนำหนังบ้านยุคบุกเบิกของนิวซีแลนด์ จากงานค้นคว้าวิจัยของ Kathy Dudding นักทำหนังและนักอนุรักษ์ภาพยนตร์ซึ่งล่วงลับไปแล้ว

งานเขียนงานค้นคว้าของแคธี่ ดัดดิ้ง กล่าวถึงหนังบ้านคอลเล็กชั่นหนึ่งซึ่งถ่ายทำด้วยกล้อง 16 มม. ในนิวซีแลนด์ช่วงทศวรรษ 1930 โดยเป็นบันทึกการท่องเที่ยวเดินทาง ปฏิสัมพันธ์กับธรรมชาติ ตลอดจนพื้นที่ตัวเมืองและบริเวณภายในบ้านของคนทำหนังเอง และที่แปลกสำหรับยุคนั้นก็คือ หนังกลุ่มนี้ถ่ายทำโดยผู้หญิง งานวิจัยของแคธี่เริ่มด้วยคำถามง่ายๆ ว่า หนังเงียบกลุ่มนี้สะท้อนถึงหรือเป็นเสียงแทนบรรดาตากล้องหญิงในยุคบุกเบิกได้มากน้อยแค่ไหน

ช่วงทศวรรษ 1920 มีผู้ผลิตกล้องถ่ายหนัง 16 มม. รุ่นต่างๆ ที่เล็งตลาดผู้บริโภคหญิง ออกแบบตามความเชื่อว่าต้องให้สินค้าดังกล่าวถูกจริตรับกับนิสัย "ช่างประดิดประดอย" ของผู้หญิง ในช่วงนี้ หญิงชาวนิวซีแลนด์ผู้มีฐานะก็เริ่มหัดเล่นกล้องถ่ายหนังราวกับเป็นงานฝีมืออย่างหนึ่ง คอลเล็กชั่นหนัง-บ้านของหญิงกลุ่มนี้ในหอภาพยนตร์นิวซีแลนด์ ครอบคลุมทศวรรษ 1930 จนถึงช่วง 1970

ปฏิเสธไม่ได้ว่าเมื่อพวกเธอหันไปเล่นกล้องถ่ายหนัง หญิงชนชั้นกลางระดับสูงเหล่านี้ก็ก้าวไปเป็นผู้บริโภคสินค้าประเภทหนึ่งของโลกอาณานิคม คือเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มคนที่มีเงินมีทองและอำนาจเพียงพอที่จะใช้สายตาครองโลกได้ ทำให้โลกกลายเป็นภาพเพื่อบริโภคทิวทัศน์เอ็กซ์ซอติกสำหรับพวกเขาๆ เธอๆ แต่ขณะเดียวกับที่คอลเล็กชั่นหนังบ้าน 16 มม. ของหญิงนิวซีแลนด์เป็นสิ่งแสดงถึงความเป็นอภิสิทธิ์ชนของพวกเธออย่างปฏิเสธไม่ได้ เมื่อได้ศึกษาหนังกลุ่มนี้อย่างใกล้ชิด ก็จะเห็นว่าหนังสามารถบอกอะไรเราได้เหมือนกันเรื่องที่ทางของผู้หญิงในที่สาธารณะ

นักประวัติศาสตร์ Janet Wolff เคยกล่าวไว้ว่า ผู้หญิงเสมือนเป็นนักสัญจรล่องหน ในประวัติศาสตร์ก็ถูกกักกันจากพื้นที่สาธารณะ “ถูกลงทัณฑ์ให้อยู่ในความเงียบและพื้นที่จำกัด” อย่างน้อยในบริบทประวัติศาสตร์เช่นนี้ หนัง-บ้านของหญิงนิวซีแลนด์ก็ยังเป็นหลักฐานบันทึกความเปลี่ยนแปลง ช่วงที่ผู้หญิงเริ่มหันมาเป็นนักแต่งนิราศด้วยกล้องถ่ายหนัง เดินทางท่องเที่ยวไปตามที่ต่างๆ ทั้งในตัวเมืองและชนบท ในฐานะนักท่องเที่ยวทั้งในประเทศและต่างประเทศ หรือไม่ก็บันทึกภาพความเป็นไปในบ้านเรือนของตนราวกับเป็นสถานที่แปลกใหม่ พวกเธอเหล่านี้มีลักษณะเป็นพวก ‘หญิงโลกใหม่’ อยู่กลายๆ เป็นพวกนารีสัญจรยุคบุกเบิก

ภาพบันทึกของหนังบ้านยุคบุกเบิกของหญิงนิวซีแลนด์ ตลอดจนรายละเอียดชีวประวัติพวกเธอ เมื่อนำมาพิจารณาอีกทีก็จะพบเห็นเรื่องเล่าชนิดหนึ่งว่าด้วยความสัมพันธ์อันละเอียดอ่อนระหว่างหญิงนักสัญจรกับทิวทัศน์ที่พวกเธอประสบพบเจอ และอีกอย่างหนึ่งคือสามารถมองเห็นความปรารถนาที่จะโบยบินหลีกหนีในภาพเคลื่อนไหวพวกนี้ได้เหมือนกัน ชวนให้นึกถึงนิยามของคำว่า transito ของนักทฤษฎีภาพยนตร์ Guiliana Bruno ว่าด้วยความสำคัญของการเคลื่อนไหว ตลอดจนแรงขับเคลื่อน หรือพลังไหลเวียน เมื่อเรานึกถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนกับพื้นที่ และมิติชีวิตในแง่แรงผลักดันทางจิตใจหรือแรงปรารถนา หนังบ้านของหญิงนิวซีแลนด์กลุ่มนี้ใช้สายตามองอย่างนักอาณานิคมที่มีหลายมิติซับซ้อน ขณะเดียวกับที่เป็นส่วนหนึ่งของโลกอาณานิคม ก็สอดแทรก ‘เสียง’ ของผู้หญิงลงในพื้นที่วาทกรรมที่ผู้ชายเป็นใหญ่ลงไปด้วย

แคธี่ ดัดดิ้ง เสียชีวิตไปเมื่อปี 2553 ทำงานวิจัยชิ้นนี้ขณะดำรงตำแหน่งนักอนุรักษ์ที่หอภาพยนตร์นิวซีแลนด์

ปิดรายการด้วยการฉายหนังสั้นเรื่อง *Hold Still* (2006, 7 mins) ของ Rachel Shearer ซึ่งเป็นนักดนตรีคนหนึ่งที่มาร์ค วิลเลียมส์ เชิญมาร่วมโปรเจ็กต์แต่งเพลงประกอบหนังบ้านซึ่งเก็บอยู่ที่หอภาพยนตร์นิวซีแลนด์ *Hold Still* นำฟุตเทจหนังบางเรื่องที่แคธี่ศึกษามาตัดต่อใหม่

An illustrated talk adapted from a paper by the late filmmaker and archivist Kathy Dudding and presented by Mark Williams, director of CIRCUIT Artist Film and Video Aotearoa New Zealand.

The research of the late filmmaker and archivist Kathy Dudding examines a collection of 16mm home movies shot by New Zealanders in the 1930s. Collectively, they document a journey through nature, domestic and urban space. Unusually for the time, they were shot by women. In her paper, Dudding asks, to what extent are these silent films able to speak for their roving female cinematographers?

In the 1920s, models of 16mm cameras were developed to appeal to women's "decorative" instinct. A number of wealthy New Zealand women took up the craft of amateur 16mm cinematography, leaving a significant legacy of film collections spanning from the 1930s to the 1970s. By taking up the camera, upper-middle class women were entering into an active role in the colonial consumption of the world through images.

While these collections can be viewed as evidence of class privilege, on close analysis they also give insight into women's relationship with public space. Writing about "the invisible flâneuse" historian Janet Wolff maintains that women were excluded from public space, "sentenced to containment and silence." The films, however, indicate the extent of the woman cinematographer's mobility within domestic, urban, rural, and tourist landscapes — both locally in New Zealand and internationally. The camerawoman as dandyess or flâneuse.

The images, along with biographical information about the women operating the camera, tell a story of an amorous relationship between the voyageuse and the landscape. The idea of flight and escape is also evident in the images, evoking Giuliana Bruno's term transito – a relation between motion in space and desire. The women's films reflect a colonial gaze that is complex and layered, but adding women's "voices" to a dialogue that traditionally has been patriarchal.

Kathy Dudding was a film-maker and film archivist who passed away in 2010. *Tracing the Flâneuse: On early women cinematographers* was written by Dudding whilst working as a cataloguer at the New Zealand Film Archive.

Tracing the Flaneuse will be followed by a screening of the film *Hold Still* (2006, 7 mins) by artist and musician Rachel Shearer. *Hold still* re-uses several of works made by the film-makers referenced in Dudding's research to portray colonial settlement in Aotearoa/New Zealand.

บุรุษอยู่เหย้า | Men at home

29 มกราคม 2555 15.00 น. (60 นาที)
29 January 2012 15.00 hr (60 mins.)
สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
Venue: Bangkok Art and Culture Centre

โปรแกรมหนังจากไต้หวันและสิงคโปร์ ซึ่งเป็นทั้งหนังบ้าน หนังทดลอง และบันทึกหลักไมล์สำคัญของชีวิตครอบครัว เช่นรอวันลูกคลอดหรือฉลองวันเกิด

Life Continued (Zhuang Ling, 1966, Taiwan, 14 mins., B&W)
My Newborn Baby (Zhuang Ling, 1967, Taiwan, 10 mins., B&W)
6th Birthday and Merry Christmas to you 1962 (Charles Ong Cheng Yam, 1962, 14 mins., colour)
Vincent's 8th Birthday (Charles Ong Cheng Yam, 1965, 4 mins., colour)
Birthdays 1965 and 1967 (Charles Ong Cheng Yam, 1965. 1967, 15 mins., colour)

Zhuang Ling เป็นตากล้องและนักทำหนังสารคดีผู้เคยเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มศิลปินอิสระในไต้หวันช่วงอยู่ภายใต้กฎอัยการศึก มีผลงานตีพิมพ์ในนิตยสาร *Theatre* ซึ่งมีความสำคัญในฐานะพื้นที่แนะนำทฤษฎีศิลปะและภาพยนตร์แก่นักอ่านไต้หวัน

หนังสองเรื่องของเขากล่าวเป็นนัยถึงชีวิตภายใต้กฎอัยการศึก แสดงให้เห็นภาพชีวิตซึ่งแตกต่างโดยสิ้นเชิงกับภาพเสนอในหนังส่วนใหญ่ในยุคนั้นที่ผู้คนเรียกผลงานซึ่งผลิตโดยบริษัทกิจการภาพยนตร์ของทางการว่าเป็น "โฆษณาชวนเชื่อ"

Charles Ong Cheng Yam ทำงานตลอดชีวิตในบริษัทบอร์เนียว และเป็นตากล้องสมัครเล่นมือดี ชื่นชม Henri Cartier-Bresson เป็นแม่แบบ ช่วงปี 1962 เขาเริ่มบันทึกภาพงานเลี้ยงฉลองวันเกิดของลูกชายคนโตด้วยกล้อง 8 มม. และทำต่อเนื่องไปเป็นเวลา 20 ปี

หนังที่คัดสรรมาฉายได้มาจากหนังชุดชาร์ลส ออง ซึ่งเก็บรักษาในหอจดหมายเหตุสิงคโปร์ ความโดดเด่นของหนังชุดนี้คือสายตามองกิจกรรมเล่นง่วนของเด็กๆ ด้วยสายตาที่ราวกับว่าเป็นเด็กซะเอง

ขอขอบคุณ Zhuang Ling กับ Vincent Ong ที่กรุณาอนุญาตให้ BEFF6 ฉายผลงาน

This special programme features the work of two filmmakers from Taiwan and Singapore who documented the rituals of family life in the 1960s from birth to birthday celebrations.

Life Continued (Zhuang Ling, 1966, Taiwan, 14 mins., B&W)

My Newborn Baby (Zhuang Ling, 1967, Taiwan, 10 mins., B&W)

6th Birthday and Merry Christmas to you 1962 (Charles Ong Cheng Yam, 1962, 14 mins., colour)

Vincent's 8th Birthday (Charles Ong Cheng Yam, 1965, 4 mins., colour)

Birthdays 1965 and 1967 (Charles Ong Cheng Yam, 1965. 1967, 15 mins., colour)

Photographer and documentary filmmaker Zhuang Ling was part of a group of independent artists and filmmakers who contributed to the magazine *Theatre* which was a conduit through which European art and film theory was introduced to Taiwan.

BEFF curator George Clark introduces two films by Zhuang Ling, *Life Continued* (1966), in which he recorded his family and pregnant wife, followed by *My Newborn Baby* (1967) made a year later with scenes from the baby's first year. Taken together these films present a rare image of life under martial law and offer a stark contrast to the majority of film images of Taiwan from that period which as 'official' productions are generally regarded as propaganda.

Charles Ong Cheng Yam was a lifelong employee of the Borneo Company and a passionate amateur photographer who admired the work of Henri Cartier-Bresson. In 1962 he began filming the birthday parties of his eldest son on his 8mm camera and continued to document cyclical rituals of family life for the next twenty years.

Richard MacDonald introduces a small selection of the Charles Ong collection from the National Archives of Singapore. What stands out in these films is a distinctive way of looking imbued with a love for and fascination with the tactile and kinetic sensations of childhood play.

We would like to thank Zhuang Ling and Vincent Ong for kindly giving their permission to screen these films.

BEFF6 Presents

Experimenta India

5 กุมภาพันธ์ 2555 13.15 น. (42 นาที)
5 February 2012 13.15 hr (42 mins.)
สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
Venue: Bangkok Art and Culture Centre

โปรแกรมจาก Experimenta Moving Image Art in India คัดสรรโดย Shai Heredia เพื่อสืบเสาะคุ้ยค้นความหลงใหลในการสำรวจทดลองของกลุ่มนักทำหนังที่นิยมรูปแบบแหวกแนว แต่หาเลี้ยงชีพด้วยการเป็นนักทำหนังในหน่วยงานผลิตสารคดีของรัฐช่วงยุคทศวรรษ 1960 กับ 1970 หนังทุกเรื่องในโปรแกรมนี้มาจากคลังสะสมของหน่วยงาน Films Division of India

BEFF 6 presents a programme from Experimenta Moving Image Art in India, curated by Shai Heredia, which celebrates the experimental impulses of a group of radical filmmakers operating in the context of a state sponsored documentary film unit in the 60s and 70s. The programme has been selected from the archives of the Films Division of India.

And I Make Short Films, S.N.S Sastry (IN)
1968, B&W, sound, 16 mins. 35 mm on DVD

ภาพเสนอแนวอิมเพรสชันนิสต์ว่าด้วยกระบวนการทำหนังสั้นโดยนักทำหนังสั้น S.N.S Sastry สำรวจลักษณะทางกระบวนการ ความคิด และบริบทของการทำหนังสารคดีในอินเดียในยุคนั้น และตั้งคำถามว่า นี่คือการผลิตงานศิลปะหรือการบันทึกความเป็นจริง ทัศนคติที่นำเสนอในหนังมีทั้งขมขื่น ขบขัน เสียดเย้ย และไม่ชื่นชอบ

An impressionistic portrayal of short film-making by a short film-maker. The film explores the process, ideas and context of documentary filmmaking in India at the time – art or documentation of reality. The views expressed in the film are sometimes bitter, often humorous, at times satirical but seldom complimentary.

Abid, Pramod Pati (IN) 1972, colour, sound, 5 mins. 35 mm on DVD

"ภาพเสนอของสิ่งของที่เคลื่อนไหวบนจอ ซึ่งมีอยู่จริงตามความเป็นจริงทางกายภาพนั้น ไม่เหมือนกับหนังการ์ตูน ซึ่งเป็นการร้อยเรียงภาพลายเส้นที่ถ่ายเป็นรูปภาพออกมาก่อน ในทางกลับกัน ภาพบันทึกสิ่งของที่มีอยู่จริงในโลกนี้ ที่เคลื่อนไหวได้นั้น ทำจากการตัดต่อช็อตเรียงร้อยไปทีละเฟรม ด้วยธรรมชาติของมัน สิ่งที่เคลื่อนไหวได้นี้มีพลังงาน ขยับขยึกแคล่วคล่อง คาดเดาทิศทางได้ยาก ราวกับเป็น pop art นั่นเอง" [Pramod Pati]

"Unlike a cartoon film, which is a rapidly moving series of photographed drawings, in pixilation, a moving object is shot frame by frame, and then through clever editing made to appear in motion. By its nature, this movement is agile, energetic and unpredictable just like the pop art movement." [Pramod Pati]

Claxplosion, Pramod Pati (IN) 1968, B&W, sound, 2 mins. 35 mm on DVD

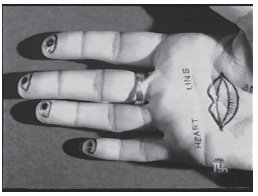
นี่คือหนังทดลองโปรโมทการวางแผนครอบครัว!

Using pixilation and electronic music, this is an experimental family planning film!

Trip, Pramod Pati (IN) 1970, B&W, sound, 4 mins. 35 mm on DVD

สารคดีเกี่ยวกับเมืองบอมเบย์ ซึ่งใช้เทคนิคภาพ pixilation เพื่อเสนอภาพชีวิตคนเมืองผู้ซึ่งไร้รากเหง้า ผสมผสานด้วยเสียงประกอบแนวแอ็บสแตรคให้เป็นหนังทดลองอินเดียโดยเนื้อแท้

A film on Bombay, which uses pixilation to depict the transitoriness of daily life in an urban context. This spectacular film with its abstract soundtrack of tweaked city sounds is the quintessential urban Indian experimental film.



Explorer, Pramod Pati (IN) 1968, B&W, sound, 7 mins. 35 mm on DVD

เรื่องราวความย้อนแย้งขัดแย้งกันเองของอินเดีย มีทั้งสงครามและการเฉลิมฉลอง ดนตรี rock-and-roll คู่เคียงกับแนว Bhajan วิทยาศาสตร์ปะทะศาสนา

Pati attempts to portray a country caught between a number of opposing and diverging tendencies – between war and celebration, rock-and-roll and Bhajan, science and religion – in all its richness, convolutedness and madness.

Child on Chess Board, Vijay B Chandra (IN) 1979, B&W, sound, 7.46 mins. 35mm on DVD

หนังเล่าเรื่องแนวนามธรรม สำรวจความเป็นชาติ การพัฒนาด้านอุตสาหกรรมและวิทยาศาสตร์ ผ่านสายตาของเด็กน้อย

This abstract narrative, dealing with the parallel themes of “Man with all knowledge” and “Child the father of man”, is a psycho-social exploration of nationhood, industrial progress and scientific development, as seen through the eyes of a child.

Hanoi DOCLAB

28 มกราคม 2555 17.00 น. (76 นาที + กล่าวแนะนำ และ Q&A กับทีมงาน Hanoi DOCLAB) // 28 January 2012 17.00 hr (76 mins. + intro and Q&A with the Hanoi DOCLAB team)

สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

Venue: Bangkok Art and Culture Centre

โปรแกรมหนังสารคดีรากหญ้าจากกลุ่มศิลปินและนักทำหนังอิสระจากฮานอย คัดสรรโดยวิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา

Recent works from Hanoi DOCLAB chronicling everyday life and history from below in Vietnam. With introduction and post-screening Q&A with Hanoi DOCLAB team. Programme selected by Wiwat Lertwiwatwongsa.

A Soldier's Song Sample Experiment, Nguyen Trinh Thi (VN), 2011, 5 mins.

State-sponsored feature films functioned as propaganda during Vietnam's war-torn past, and now exist as an archive of problematic origin. By re-editing fragments of emotionally charged moments from the 1973 film Song to the Front, as an ambiguous homage to the skill that went into the making of these films, the artist creates a paradoxical space for asking how one now engages with the artefacts and aesthetics of war.

Chronicle of a Tape Recorded Over, Nguyen Trinh Thi (VN), 2011, 26 mins.

Nguyen Trinh Thi เดินทางไปถ่ายทำปากคำของชาวบ้านที่อาศัยอยู่บนเส้นทางสายสำคัญซึ่งเป็นทางในการลำเลียงเสบียงและกำลังพลจากเหนือลงใต้ในยุคสงคราม บันทึกปากคำประวัติศาสตร์ผ่านเรื่อง ผ่านปากของสามัญชนคนเล็กคนน้อย ระหว่างเธอเดินทางสัมภาษณ์ไปตามหมู่บ้านเล็กๆ จู่ๆ ตำรวจประจำหมู่บ้านก็มาจับกุมด้วยข้อหาถ่ายภาพยนตร์โดยไม่มีใบอนุญาต เธอถูกพาตัวไปสอบปากคำเกือบจะได้นอนคุก และระหว่างนั้นเองเธอแอบบันทึกภาพการสอบสวนเอาไว้

For this documentary Nguyen Trinh Thi travelled along the Ho Chi Minh Trail during the Vietnam War, recording the stories and testimonies of the ordinary people who lived along the route used as passage for troops and supplies. On her trip to one of the villages, she was arrested by the local police officer, and was charged with filming without permit. Thi was taken for questioning and almost had to spend the night in jail. What the police didn't know was that she was secretly recording her interrogation.

Hard Rails Across a Gentle River, Tran Thanh Hien, Pham Thu Hang, Do Van Hoang, Tran Thi Phuong (VN), 2011, 45 mins.

กลุ่มสารคดีเกี่ยวกับชีวิตผู้คนที่ประกอบการค้ากันอยู่ใต้สะพาน Long Bien เน้นการถ่ายชีวิตประจำวันของพวกเขาตัดสลับกับการสัมภาษณ์

This group of documentaries observe the vendors who ply their trade along the Long Bien bridge, interspersing interviews with subtle observations of the textures of people's everyday lives.

KLEX @ BEFF6
From remembering to rising

5 กุมภาพันธ์ 2555 17.00 น. (70 นาที + กล่าวแนะนำ และ Q&A กับ Siew Wai KOK ผู้ก่อตั้ง KLEX) // 5 February 2012 17.00 hr (70 mins. + intro and Q&A with KLEX director and programme curator Siew Wai KOK)
สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
Venue: Bangkok Art and Culture Centre

เทศกาลหนังและวิดีโอทดลองกัวลาลัมเปอร์ หรือ KLEX จัดขึ้นโดยกลุ่มศิลปินและอาสาสมัคร โดยจัดเป็นครั้งแรกเมื่อสองปี 2553 โปรแกรมนี้ประกอบด้วยงานจากมาเลเซีย ฮ่องกงและญี่ปุ่น คัดสรรเพื่อ BEFF6 โดยเฉพาะ และมุ่งเน้นสำรวจเรื่องราวของความทรงจำจากหลากสไตล์หลายมุมมอง

The Kuala Lumpur Experimental Film and Video Festival (KLEX) is an artist and volunteer organised festival founded in Malaysia in 2010. This is a specially selected KLEX programme that consists of diverse work from Malaysia, Hong Kong, and Japan that addresses the theme of memory from a wide range of perspectives, styles and approach.

When the Time Without My Memories, Alison Khor (MY) 2010, 4.55 mins.

For my parents. A time that never occurs in my memory but were their most precious moments in life.

Kolam, Chris CHONG Chan Fui (MY) 2007, 12.40 mins.

Kolam is a short documentary about a village pool and the post-trauma kid's swimming lessons.

The Butterfly (MY), CHAN Seahuvi, 2004, 0.35 secs.

….And this is living.

Perhaps (MY), KOK Kai Foong, 2006, 8.50 mins.

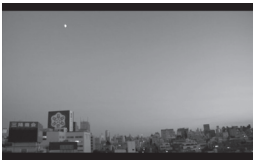
Women in Love.

Passing II, AU Sow Yee (MY), 2009, 6.30 mins.

Moving in city, as if chasing the speed of light but was eventually pulled back onto the earth.

Di Bawah Bintang Mengerdip (Under the Twinkling Star), Kamal Sabran (MY), 2010, Malaysia, 3.30 mins.

Di Bawah Bintang Mengerdip is a collaboration project between experimental musician, Space Gambus Experiment with A. Samad Said, a national poet Laureate. The inspiration for this poem was derived from unfortunate living stories that he'd heard from some dancer friends. He was deeply touched by their stories and wrote this poem in 1960.



Sky Don't Fall, Akiko Nakamura (JP), 2011, 3.11 mins.

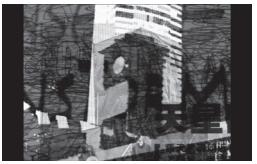
I'm watching the sky
I wanna make sure the sky don't fall
I'm gonna make sure that doves fly
Cause kids fly too
I'll always make sure the sky don't fall
Then I see the moon sets over the bank sign

iso, Katsuyuki Hattori (JP), 2011, 3.11 mins.

50 means "many" in Japanese language and sometimes pronounced "iso".

Making of Tokyo, Yousuke Sano (JP), 2011, 3.11 mins.

How to make Tokyo in 3 minutes 11 seconds?



Star, Choi Sai Ho (HK) (alternative version), 2011, 8 mins.

Star is like a collage of news, banners and sound of demonstration of the "protecting the historic sites – Star Ferry Pier and Queen's pier" event.

Morning, KOK Siew Wai (MY), 2010, 3.50 mins.

In the morning, very loud dogs' barking woke me up. I walked up to the window and saw a very unlikely scene, not the usual morning breezes and birds chirping.

ความมืดสีขาว, Whiteness In Darkness, Koji Tambata (JP, TH), 2012, 8 mins.

An audio-visual collaboration with Malaysian improvised saxophonist Yong Yandsen, who has the intensity and lyricism like the historical Kaoru Abe.

Flow, Chew Win Chen (MY), 2011, 3 mins.

Humans leave traces in nature throughout their life.

Poetics of longing

4 กุมภาพันธ์ 2555 16.15 น. (ประมาณ 90 นาที + กล่าวแนะนำ)
4 February 2012 16.15 hr (90 mins. + intro)
สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
Venue: Bangkok Art and Culture Centre

ว่ากันว่าเทคโนโลยีสื่อสารทันสมัยทำให้ทุกที่ทุกถิ่นใกล้เข้ากันไปหมด แต่คนเราจะอยู่โดยปราศจากอารมณ์หวนหาอาลัยได้หรือ คัดสรรโดย เดวิท เทห์

Modern communications has brought mobility and the conquest of distance. Our digital networks promise even greater proximity and immediacy. But can we live without yearning? Curated by David Teh.

ลลิตา, ธณัฐชัย บรรดาศักดิ์, 2552, 5 นาที / *Lalita*, Tanatchai Bandasak, 2009, 5 mins.

An experimental video portrait of Thai actress, Lalita Panyopas. Found soap-opera footage is spun and stretched into a haunting study of memory and distance.

ฉายวันนี้, นิติพงศ์ (กฤศกร) ถิ่นทัพไทย, 2552, 21 นาที / *Now Showing*, Nitipong (previously Krissakorn) Thinthupthai, 2009, 21 mins.

At the fringes of the nation, the Spectacle has yet to displace the rhythms of the Festival. A sentimental glimpse of the enduring traditions onto which the moving image has been grafted.

เถียงนาน้อยคอยรัก, วิชชานนท์ สมอุ่นจารย์, 2552, 10 นาที / *Four Boys, White Whiskey and Grilled Mouse,* Wichanon Somumjarn, 2009, 10 mins.

A candid sketch of the isolation underpinning a young life, touched by untimely loss.

0016643225059, อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล, 2537, 5 นาที / *0016643225059,* Apichatpong Weerasethakul, 1994, 5 mins.

During a long absence from home, memory and longing pervade the everyday space of an apartment.

Letter to Sri Moh, สันติภาพ อินกองงาม, 2554, 8 นาที / *Letter to Sri Moh,* Jay Santiphap Inkong-ngam, 2011, 8 mins.

A letter, tracing the fine line between personal experience and official history, now retraces a path travelled long ago.

กาลานุสติ, สิทธิพร ราชา, 2553, 29 นาที / *Galanusathi,* Sittiporn Racha, 2010, 29 mins.

Distance seems to collapse in a tragic instant, as civic strife is brought home to the periphery. Based on a true story, a powerful x-ray of a broken polity.

Air Cowboy, ธณัฐชัย บรรดาศักดิ์, 2553, 3 นาที / *Air Cowboy,* Tanatchai Bandasak, 2010, 3 mins.

An impressionistic collage of life on the move, far from the bright lights of the metropolis.

Route 3, Patty Chang and David Kelley, 2011, 27 mins.

A multi-channel installation cum road movie, produced in northwest Laos on the new highway linking China with northern Thailand. A rumination on the road as channel, as stage, as a vein of economic life and memory, bridging distant places and times.

Archival film and collective memory

30 มกราคม 2555 18.00 น. (53 นาที + สนทนา)

30 January 2012 18.00 hr (53 mins. + conversation)

สถานที่: ห้องสมุดวิลเลี่ยม วอร์เรน Venue: William Warren Library

---

สองผลงานโดดเด่นจาก LUX สถาบันศิลปะภาพยนตร์แนว artists cinema ของอังกฤษ สำรวจที่ทางของมวลชนในประวัติศาสตร์ชาติบ้านเมืองได้อย่างชาญฉลาด ผ่านรูปแบบคาบเกี่ยวระหว่างหนังสารคดี การเล่านิทาน และหนังทดลอง หลังฉายหนัง BEFF6 เปิดวงเสวนากับศาสตราจารย์เบเนดิกท์ แอนเดอร์สัน และไอดา อรุณวงศ์ บรรณาธิการวารสาร *อ่าน* ว่าด้วยฟุตเทจภาพบันทึก หนัง การเมือง และความทรงจำส่วนรวม

Cinematic works of excavation using private and public footage from the LUX artists cinema agency, UK. The screening will be followed by a roundtable conversation on archival film and collective memory with Prof. Benedict Anderson, *Aan* Journal editor Ida Aroonwong, and the BEFF6 team. In Thai with English translation as necessary.

เกี่ยวกับผู้ร่วมสนทนา:

เบเนดิกท์ แอนเดอร์สัน เป็นพลเมืองชาวไอร์แลนด์ ผู้เชี่ยวชาญด้านเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และเป็นนักประวัติศาสตร์ชื่อดังเรื่องชาตินิยม บทความของเขาเกี่ยวกับหนังของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ตีพิมพ์ใน *Glimpses of Freedom: Independent Cinema in Southeast Asia* (May Adadol Ingawanij and Benjamin McKay, eds, SEAP Cornell 2012).

ไอดา อรุณวงศ์ เป็นบรรณาธิการวารสาร *อ่าน*

About the speakers:

Benedict Anderson is a Southeast Asia specialist, Irish citizen and historian of nationalism. His writing on Apichatpong Weerasethakul appears in *Glimpses of Freedom: Independent Cinema in Southeast Asia* (May Adadol Ingawanij and Benjamin McKay, eds, SEAP Cornell 2012).

Ida Aroonwong edits Thailand's leading arts and literary journal, *Aan/Read*.

Two Coronations, Stephen Connolly (UK), 2011, 14 mins.

Two Coronations นำเอาฟุตเทจส่วนตัวของครอบครัวหนึ่งมาตัดเรียงร้อยใหม่ โดยกำหนดให้งานพิธีบรมราชาภิเษกสองครั้ง คือในปี ค.ศ. 1937 กับ 1953 เป็นกรอบอ้างอิงลำดับเหตุการณ์ จะเห็นได้ว่ากิจกรรม 'สวนสนาม' หรือแสดงตนต่อหน้ากล้องเป็นจุดโดดเด่นของหนังบ้านชุดนี้ไม่ว่าจะมาจากฟุตเทจบันทึกเหตุการณ์สาธารณะหรือฟุตเทจถ่ายเล่นในบ้าน Connolly นำฟุตเทจดังกล่าวมาตัดต่อใหม่เพื่อสำรวจลักษณะนิยามของความเป็น 'ส่วนรวม' และการสำแดงอำนาจ โดยเปิดฉากด้วยการเล่าเรื่องเจ้าหญิงนิทราฉบับใหม่ เล่าจากเรือนรับใช้ใต้ถุนปราสาท

Two Coronations reworks material from a family archive, using as a temporal guide the two coronations of British monarchs in 1937 and 1953. The activity of 'procession', for the camera, as part of public and private occasions, features strongly in the archive. By cinematic montage, notions of social collectivity and a relation to the display of power are placed in question. A short introduction reworks the tale of Sleeping Beauty as suggested by Walter Benjamin.

Bernadette, Duncan Campbell (UK), 2008, 37.10 mins.

Bernadette พยายามเล่าเรื่องของ Bernadette Devlin แอกติวิสต์และนักรณรงค์ฝ่ายค้านที่ได้รับเลือกตั้งเป็น ส.ส. ด้วยวัยเพียง 21 ปี ในฐานะนักการเมืองแนวสังคมนิยมฝ่ายสาธารณรัฐที่ต้องการจะแยกออกจากอังกฤษ นับเป็น ส.ส. ที่มีอายุน้อยที่สุดในระบบการเมืองอังกฤษช่วงปี 1969 ในห้วงวิกฤติไอร์แลนด์เหนือ ในหนังเรื่องนี้ Duncan Campbell ผสานเรื่องเล่ากับสารคดีเพื่อสำรวจทั้งตัวตนของเบอร์นาเด็ตตและรูปแบบสื่อสารของตัวหนังเองด้วย "สารคดีเป็นวิธีเล่าเรื่องที่มีความประหลาดในตัว เป็นภาพสะท้อนความจริงที่อิงจารีตนิยายหลายอย่าง เช่น พล็อต หรือการจบเรื่องให้ลงตัว ปกติแล้วหนังสารคดีจะไม่ค่อยสำรวจโครงสร้างที่ตนเองกำหนดเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างผู้แต่ง เรื่อง ผู้ที่ถูกเสนอภาพในเรื่อง และคนดู สำหรับหนังเรื่องนี้ ผมต้องการเสนอภาพเกี่ยวกับ Devlin แต่ก็ต้องอาศัยภาพเคลื่อนไหวหรืองานเขียนเกี่ยวกับเธอที่ถูกนำเสนอมาก่อนหน้านี้แล้ว ก็เลยพยายามให้หนังเรื่องนี้เป็นเหมือนสิ่งที่ Samuel Beckett เรียกว่ารูปแบบที่ขานรับความยุ่งเหยิง" (Campbell)

Bernadette presents an open-ended story of the dissident and political activist, Bernadette Devlin, who became the UK's youngest MP in 1969 running as a socialist republican in Northern Ireland. Duncan Campbell fuses documentary and fiction in order to assess both the subject matter and the mode of communicating it. "Documentary is a peculiar form of fiction. It has the appearance of verity grounded in many of the same formal conventions of fiction–narrative drive, linear plot, and closure. Yet, the relationship between author/subject/audience is rarely investigated in the same way as it is in meta-fiction. I want to faithfully represent Devlin, to do justice to her legacy. Yet what I am working with, are already mediated images and writings about her.. I am striving for what Samuel Beckett terms a form that accommodates the mess." (Campbell).

LUX Smoke gets in your eyes

29 มกราคม 2555 18.30 น. (70 นาที + กล่าวแนะนำ)

29 January 2012 18.30 hr (70 mins. + intro)

สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

Venue: Bangkok Art and Culture Centre

เมื่อมนตราทุนข้ามชาติเริ่มหายเหือด และอุตสาหกรรมตกยุคสูดลมหายใจเฮือกสุดท้าย จึงเริ่มแว่วขานเพลงนี้ คัดสรรจากสถาบันศิลปะภาพเคลื่อนไหวชื่อดัง LUX จากอังกฤษ

Looking back on the magic of capital from amongst its ruins. Two great works from London-based artists cinema agency, LUX.

Sack Barrow, Ben Rivers (UK), 2011, 21 mins.

Sack Barrow บันทึกบรรยากาศห้วงสุดท้ายของโรงงานขนาดเล็ก ใกล้ๆ ลอนดอน ซึ่งก่อตั้งขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1931 เป็นธุรกิจภายในครอบครัว เน้นจ้างงานทหารผ่านศึกพิการ แต่เมื่อยุคสมัยผ่านพ้นไปก็ต้องปิดทำการเมื่อปี 2011 นี่เอง สายตานิ่งเนิบของ Ben Rivers จับจ้องสำรวจสภาพของโรงงานและกิจวัตรประจำวันของคนงานหกคนที่ยังคงหลงเหลืออยู่ในช่วงเดือนสุดท้าย สังเกตรายละเอียดเล็กๆ อย่างตะกอนตกค้างที่สั่งสมภายในโรงงานนานเป็นสิบปี สร้างบรรยากาศวังเวงราวกับเป็นโลกอื่น

Sack Barrow explores a small family run factory in the outskirts of London. It was set up in 1931 to provide work for limbless and disabled ex-servicemen until the factory finally went into liquidation in 2011. The film observes the environment and daily routines of the final month of the six workers. Years of miniature chemical and mineral processes transform the space into another world.

Make It New John, Duncan Campbell (UK), 2009, 55 mins.

Make It New John หวนระลึกถึงรถประตูทรงปีกโมเดลที่โด่งดังจากหนังเรื่อง *Back to the Future* เล่าเรื่องจริงอิงนิยายถึงนายจอห์น เดอลอเรียน นักธุรกิจขายฝันผู้ซึ่งเปิดโรงงานผลิตรถสปอร์ต DeLorean ในเบลฟาสต์ ไอร์แลนด์เหนืออย่างเอิกเกริกเมื่อ 30 ปีก่อน แต่แล้วกลับเจ๊งไม่เป็นท่า ไม่ถึงสองปีก็ต้องปิดทำการ Duncan Campbell เทียบความฝันที่รถ DeLorean ขาย กับความจริงที่หนีไม่พ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในห้วงวิกฤติไอร์แลนด์เหนือ หนังของ Campbell ผสมผสานระหว่างรูปแบบหนังสารคดีและจินตนาการปั้นเรื่อง ใช้ทั้งฟุตเทจข่าวและฉากถ่ายทำใหม่ด้วยฟิล์ม 16 มม. กลับไปสนทนากับคนงานโรงงาน DeLorean ช่วงที่กำลังจะเจ๊ง เสนอความจริงผ่านเรื่องเล่าเสริมแต่ง

Make It New John remembers the DeLorean car – the winged door dream car used in the film *Back to the Future* – and tells a troubled tale of its creator John DeLorean and the workers of the Belfast-based car plant who built it. The film deftly contrasts the DeLorean dream with its spectacular downfall in the early 1980s, during a critical period in Northern Ireland's history. Duncan Campbell fuses a documentary aesthetic with fictive moments, using existing archive news and documentary footage from the 1980s as well as new 16mm footage which imagines conversations between DeLorean factory workers.

From sixpackfilm

2 กุมภาพันธ์ 2555 19.00 น. (96 นาที + กล่าวแนะนำ)

2 February 2012 19.30 hr (96 mins. + intro)

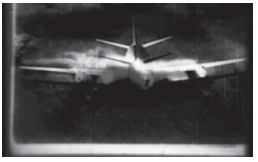
สถานที่: สถาบันเกอเธ่ Venue: Goethe-Institut

ผลงานโดดเด่นจาก sixpackfilm กลุ่มแสดงงานและจัดจำหน่ายหนังทดลองเลื่องชื่อจากกรุงเวียนนา คัดสรรโดยปฐมพงศ์ มานะกิจสมบูรณ์

A selection of great works by sixpackfilm, leading distributor of experimental moving images based in Vienna. Selected by Pathompong Manakitsomboon.

Oceano Nox, Georg Wasner, 2011, 15 mins.

Oceano Nox processes a 1912 newsreel that memorialised the sinking of the Titanic.

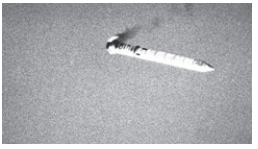


Tranquility, Siegfried Fruhauf, 2010, 7 mins.

An image of a woman lying on her back in the sand, next to her an abandoned beach toy and nothing but sun and wind above, represents the point of departure for an adventurously long journey, one produced by the film material to be found here.

Praxis-8, Dietmar Brehm, 2010, 25 mins.

Praxis–8 comprises twelve digitally altered scenes numbered in succession, from 49 to 60. They represent variations on found and original footage, primarily from the seventies and eighties.



Endeavour, Johan Lurf, 2010, 16 mins.

Using NASA footage from a day and a night launch of a space shuttle, *Endeavour* slides between documentary, avant-garde film, and science-fiction.

Coming Attractions, Peter Tscherkassky, 2010, 25 mins.

"The impetus for *Coming Attractions* was to bring the three together: commercials, early cinema, and avant-garde film." (Tscherkassky).

Conference (notes on film 05), Norbert Pfaffenbichler, 2011, 8 mins.

No other historical figure of the 20th century was portrayed more often in movies and by so many different actors than Adolf Hitler. In *Conference*, 65 actors playing Hitler appear in an uncanny identity parade.

CologneOFF 2012 seasons of memory

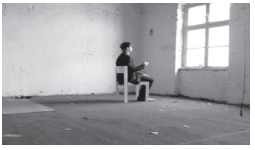
1 กุมภาพันธ์ 2555 19.00 น. (75 นาที + กล่าวแนะนำ)

1 February 2012 19.00 hr (75 mins. + intro)

สถานที่: สถาบันเกอเธ่ Venue: Goethe-Institut

โปรแกรมคัดสรรเพื่อ BEFF6 โดยเฉพาะ จาก CologneOFF ครั้งที่ 7 แสดงถึงกรรมวิธีทางศิลปะหลากหลายแนวทางที่ใช้สะท้อนหรือสร้างความทรงจำส่วนรวมโดยศิลปินทั่วโลก คัดสรรโดย Agricola de Cologne

A selection of experimental videoart pieces from the 7th edition of Cologne-OFF – Art & the City – compiled especially for BEFF6. These works show how artists reflect and create their part of 'collective memory' using different visual aesthetics and artistic processes. Selection curated by Agricola de Cologne.



142-143, Pablo Fernandez-Pujol (Spain), 2010, 2.10 mins.

Stop-motion animation presenting the story of a character subjected to the strange force of a chair which carries him through an old attic in Berlin. A circular story, where the end may be the beginning.

2:48 Minutes With the Door, Andres Jurado (Colombia), 2009, 3:01 mins.

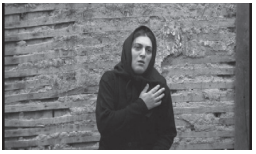
A mash-up film made with fragments of a Mexican and a Colombian horror movie. It is a confrontation between two similar kinds of representation of women, producing a strange effect of horror, fun and anguish.

Winter's End, Wrik Mead (Canada), 2010, 8 mins.

Combining live action and animation, this is a psycho-drama following a man as he falls from one state of grief to another.

Not With A Bang, Alessandro Amaducci (Italy), 2008, 4.30 mins.

A ghost fights her memories.

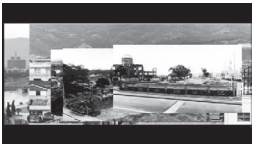


Moroloja, Manuela Barile (Portugal), 2008, 8.05 mins.

Inspired by Homer's hymn to the goddess Demeter, *Moroloja* is a reflection on the experience of pain.

Spaces, Signe Chiper-Lillemark (Denmark), 2010, 6.31 mins.

An exploration of the relationship between physical and mental space. A duality is established by juxtaposing a real space with its scale-model replica.



Nijuman no borei, Jean-Gabriel Periot (France), 2008, 7.30 mins.

Hiroshima mon amour.

The Garden, Ann Steuernagel (USA), 2010, 10 mins.

A reflection on climate change created from found, recycled film footage and presented in three parts.

The 7th of November, Yuriy Kruchak, Yulia Kostereva (Ukraine), 2009, 3.36 mins.

The citizens of Switzerland and the guests are invited to take part in a trip to Geneva. They are carrying bags filled with newspapers, Swiss elite real estate advertising. Where are they going and why?

Black Hole, Johanna Reich (Germany), 2009, 6 mins.

A person dressed in black digs a hole into snow. The person disappears in front of the camera.

How to Clean a Puddle, Roland Wegerer (Austria), 2008, 1.47 mins.

Jumping in a puddle is a continuation of time. What in childhood was stopped after a few jumps is completed here. Water, mud and the black clothing generate sculptural images.

Noli Me Tangere, Masha Yozefpolsky (Israel), 2008, 6.20 mins.

Regulated and hypnotised, we are normalised into a zombie state of being, order and uniformity. Reality loses its coherence and certainty, and our selves are being stolen from us.

Roghieh, Alysse Stepanian (Iran), 2009, 5.30 mins.

Iranian born Alysse Stepanian moved to the US after the revolution of 1979. This video is based on her early dream journal.

Without Windows, Mohammed Harb (Palestine), 2009, 5 mins.

Without windows, The work of video art making in the Gaza Strip Gaza captive between four walls

The City and The Other, Albert Merino (Spain), 2010, 3.09 mins.

An isolated character transforms the universe around him.

Space Drawing No. 5, Sai Hua Kuan (Singapore), 2009, 1.02 mins.

Created in Russia in 2009. Through the simplest yet most fundamental function of a line – to divide, subtract and define a space – Space Drawing attempts to capture a moment of transitory energy.

Open Call

เทศกาลหนังทดลองกรุงเทพครั้งที่ 6

มกราคม 2555

เปิดรับสมัครพลงาน

การเสนอภาพอดีตอย่างเปี่ยมด้วยความเป็นประวัติศาสตร์นั้นไม่ใช่การถ่ายทอดความหลังครั้งก่อน 'แบบที่มันเคยเป็นจริง ๆ' สิ่งที่จำเป็นต้องทำคือไขว่คว้าประกายความทรงจำที่จู่ๆ ก็สว่างวาบขึ้น ณ โมงยามคับขัน

วอลเตอร์ เบนจามิน

หนังหรือวิดีโอมีศักยภาพหรือบทบาทตรงไหนในภารกิจช่วงชิงความทรงจำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในห้วงเวลาแห่งการต่อสู้อย่างเข้มข้นเพื่อความเปลี่ยนแปลง เทศกาลหนังทดลองกรุงเทพครั้งที่ 6 เชิญท่านส่งผลงานที่อาจพ้องกับนิยามความหมายของประวัติศาสตร์แบบที่วอลเตอร์ เบนจามิน เสนอว่า ประวัติศาสตร์คือการสร้างความหมายจากประกายความทรงจำ ที่อาจกลายตัวเป็นแรงต้านอันทรงพลัง ปลดปล่อยผู้คนจากเงื้อมมือกดขี่ของมายาคติเกี่ยวกับอดีตชาติปูมหลังไปได้

กรุณาส่งผลงานของท่านซึ่งทำขึ้นระหว่างปี 2552-2554 พร้อมทั้งเขียนคำอธิบายสั้นๆ บรรยายความสัมพันธ์ระหว่างผลงานที่ร่วมส่ง กับแนวคิดข้างต้น สำหรับเทศกาล BEFF6 ประเภทของงานที่เราสนใจเป็นพิเศษคืองานจำพวกที่ทดลองเสนอภาพประวัติศาสตร์ผ่านการเลือกใช้หนังบ้านภาพยนตร์จากคลังสะสม found footage หรือกลยุทธ์ช่วงชิงการให้ความหมายกับประวัติศาสตร์ด้วยวิธีการอื่น เทศกาลหนังทดลองกรุงเทพครั้งที่ 6 เปิดรับผลงานภาพยนตร์และวิดีโอทดลอง งานสารคดี งานติดตั้ง (จอเดี่ยว) และงานอนิเมชั่น

หมดเขตปิดรับสมัครผลงานวันที่ 30 พฤศจิกายน 2554 และคาดว่าจะทราบผลภายในวันที่ 31 ธันวาคม 2554

กรุณาส่งผลงานของท่านในรูปแบบดิจิตอล DVD หรือสามารถส่ง links และ password เพื่อเข้ารับผลงานออนไลน์ พร้อมใบสมัครที่สมบูรณ์ ผลงานที่ได้รับคัดเลือกจะถูกจัดอยู่ในโปรแกรมพิเศษของเทศกาลหนังทดลองกรุงเทพ 'Raiding the Archives' ซึ่งจะมีขึ้นในเดือนมกราคม 2555 นี้ 'Raiding the Archives' เสนอตัวเป็นเวทีถกเถียงว่าด้วยคุณค่าทางประวัติศาสตร์ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ของบรรดาภาพเคลื่อนไหว 'นิรนาม' ที่เก็บซ่อนสะสมไว้ในกรุต่างๆ รอคอยผู้ค้นพบ และเพื่อสร้างบริบทสาหรับการหารือเกี่ยวกับคุณค่าทางสังคมและคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ของภาพเคลื่อนไหวจำพวก 'ชายขอบ'

The 6th Bangkok Experimental Film Festival
January 2012
Call for Submissions

Articulating the past historically does not mean recognising it 'the way it really was'. It means appropriating a memory as it flashes up at a moment of danger.

Walter Benjamin

What is the potential of films and videos for the mobilisation of historical memory at moments of intense struggle for change? BEFF6 invites submissions of films and videos that resonate with Walter Benjamin's sense of history as sudden illumination and potent force against the oppressive weight of a mythic past.

Please send us your work, made between 2009 and 2011, and a line or two suggesting how you see the relationship between your submission and some of these ideas. We're especially interested in works that explore history through the use of home movies, archival film, found footage and other strategies of historical reclamation. BEFF6 welcomes experimental film and video, documentary, installation work (single channel), artists' film, and animation.

The deadline for submission is 30 November 2011. If your work is selected we aim to notify you by 31 December. Please submit a completed entry form, additional enclosures (as specified in the entry form), and your work for selection in one of these digital formats: DVD, or by sending us links and passwords to access your work online. The selected work will be programmed in the open call section of BEFF6 Raiding the Archives, scheduled to open in Bangkok in late January 2012. Raiding the Archives uses the platform of an experimental film festival to pose the question: What histories of Southeast Asia await excavation from audio-visual archives in the region and beyond? Our emphasis lies in innovative programming, a global historical frame, and creating a context for high-quality public discourse on the social and aesthetic values of marginal forms of moving images.

An escalator in world order

28 มกราคม 2555 12.00 น. (120 นาที + กล่าวแนะนำ)
28 January 2012 12.00 hr (120 mins. + intro)
สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
Venue: Bangkok Art and Culture Centre

วิญญาณในห้อง ป.๔/๓, อุกฤษณ์ สงวนให้, 2554 / *Ghosts in the Classroom*, Ukrit Sa-nguanhai (TH), 2011, 2.19 mins.

ผู้ร้ายก็ตัวเดิมๆ ผีก็แบบเดิมๆ ตายซ้ำตายซาก ตัวแล้วตัวเล่า ในห้องเรียนหรือที่ไหนกัน

When the old is dying and the new can't be born.

An Escalator in World Order, Kim Kyung-man (ROK), 2011, 118 mins.

ได้รับรางวัลยอดนิยมจากคนดูในเทศกาลภาพยนตร์ Jeonju ปี 2011

Kim Kyung-man's awesome film looks back at Korea in an age of US domination. Re-edited newsreel and propaganda footage present a parade of past leaders pledging one new dawn after the other – the return of the same haunting an existentially homeless present. Winner of the 2011 Jeonju International Film Festival audience award.

ลาง / เลือน | Was here, was now

29 มกราคม 2555 16.30 น. (80 นาที + กล่าวแนะนำ)
29 January 2012 16.30 hr (80 mins. + intro)
สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
Venue: Bangkok Art and Culture Centre

พิธีกรรมปลุกผีผู้แพ้ในดินแดนที่ไร้ความทรงจำ

Cinematic acts of remembrance in the land of the victors' amnesia.

Untitled#1, from the series 'Eight Men Lived in the Room,' Hyewon Kwon (ROK), 2010, 5.56 mins.

โปรเจ็กต์นี้เริ่มขึ้นหลังจากที่ไปค้นพบหนังข่าวในหอจดหมายเหตุเกาหลีใต้ ข่าวปี 1961 ความยาว 45 วินาที รายงานถึงการเปิดหอพักคนงานในกรุงโซล ซึ่งโดนทุบทิ้งไปเมื่อปี 1999 นี่เป็นร่องรอยเดียวที่ยังหลงเหลืออยู่ในสถาบันของทางการของหอพักนี้ *Untitled#1* ผสมผสานกันระหว่างฟุตเทจข่าวกับเสียงอ่านข่าว ซึ่งแต่งขึ้นโดยอิงเรื่องที่เจอตามหน้าหนังสือพิมพ์

This project started with the discovery of news film footage in South Korea's National Archive. The 45-second footage, filmed in 1961, reported the completion of a workers' dorm in Seoul which was demolished in 1999. No other official records of this building exist except this clip. *Untitled#1* combines original news footage with scripted news performance based on facts found in newspapers and administrative documents.

The Impossibility of Knowing, Tan Pin Pin (SG), 2011, 11.30 mins.

"*The Impossibility of Knowing* เกิดจากความสงสัยของฉันว่า กล้องถ่ายหนังจะสามารถบันทึกบรรยากาศหลอนของที่ซึ่งเคยเกิดเหตุสะเทือนขวัญได้ไหม" (Tan Pin Pin)

"The Impossibility of Knowing came into being because I was wondering if the video camera can capture the aura of a space that has experienced trauma." (Tan Pin Pin)

Sutadi, Sudah Tak di Sini (Sutadi Ain't Here Anymore), Marthen Luther Sesa (ID), 2010, 17.54 mins.

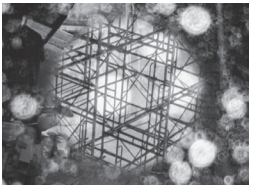
หนังกึ่งสารคดีที่ใช้ลูกเล่นหนังเล่าเรื่องได้เป็นอย่างดี ชายคนหนึ่งซึ่งเราไม่เห็นหน้า ได้ยินแต่เสียง ดั้นด้นตามหาคนขับจักรยานรับจ้างชื่อ Sutadi ที่อาจจะมีตัวตนจริงหรือไม่มีก็ได้

Fabulous documentary use of dramatic conceit. An interviewer we don't see goes in search of a bike-taxi called Sutadi who may or may not really exist.

Oz@1950, Dirk de Bruyn (AU) , 2010, 4.11 mins.

Oz@1950 นำฟุตเทจข่าวมาตัดต่อใหม่เพื่อคัดง้างอุดมการณ์ออสเตรเลียที่ต้อนรับแต่คนผิวขาว หนังมีนัยยะเปรียบเทียบท่าทีของนักการเมืองปัจจุบันต่อผู้หลบหนีเข้าเมืองโดยเรือ ว่าไม่ได้ต่างจากอุดมการณ์ยุคทศวรรษ 1950 ว่าด้วย 'ออสเตรเลียใหม่' เลย

Oz@1950 re-performs the visual archive to expose the ideology of the white Australian policy. The film suggests that contemporary Australian politicians' attitude to illegal boat arrivals is not new but is traceable to the 1950s' idea of the 'New Australian.'



ประวัติศาสตร์ขนาดย่อของความทรงจำ, จุฬญาณนนท์ ศิริผล, 2553 / *A Brief History of Memory*, Chulayarnnon Siriphol (TH), 2010, 14 mins.

ประวัติศาสตร์ขนาดย่อของความทรงจำอุทิศแด่ผู้เสียชีวิตจากวิกฤติการณ์ทางการเมืองของไทย นำเสนอผ่านเสียงของแม่ผู้สูญเสียลูกชายไปในเหตุการณ์เมษายน 2552

Dedicated to the people who were killed during the political crisis in Thailand. A mother who lost her son in April 2009 recalls that day. The resonance between her voice and the abstract, eerie images create a communal space of mourning.

Lay Claim to an Island, Chris Kennedy (CA), 2009, 13 mins.

หนังใช้งานเขียนจากเหตุการณ์ชนพื้นเมืองอเมริกันอินเดียนบุกรุกครอบครองเกาะ Alcatraz เมื่อปี 1969 ประกอบกับจดหมายจากผู้สนับสนุนการประท้วงของพวกเขา เพื่อสำรวจความปรารถนาทางการเมือง สัญลักษณ์ของพื้นที่แห่งการปลดปล่อย และยูโทเปียอันล้มเหลว การครอบครองพื้นที่ซึ่งมีความหมายทางสัญลักษณ์มากกว่าจะเป็นพื้นที่ซึ่งอาจอยู่อาศัยได้จริง มีความหมายเพียงใด

Texts from the 1969 American Indian Occupation of Alcatraz and letters from supporters propel an exploration of political yearning, emancipatory architecture and failed utopias. What does it mean to claim land that has more value as a symbol than as a potential home? And how does that symbol function beyond the boundaries of its geographic limits?

เห็นไม่เห็น | Now you see it

29 มกราคม 2555 12.00 น. (75 นาที + กล่าวแนะนำ)

29 January 2012 12.00 hr (75 mins. + intro)

สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

Venue: Bangkok Art and Culture Centre

ผลงานซึ่งเล่นกับการรับรู้ของคนดู และสำรวจการเมืองของการมอง

Adventures in perception and a timely return to the politics of looking.

Blur Luminous, ทวีวิทย์ กิจธนสุนทร, 2554 / *Blur Luminous*, Taweewit Kijtanasoonthorn (TH), 2011, 13.45 mins.

แสง + สี + เสียง + จังหวะ Rhythmic dance of light and city ambient sound. Gorgeous.

Phi, Jessica Mautner (UK), 2011, 14.35 mins.

วิดีโอสั้นตัดต่อฟุตเทจจลาจลกรีซช่วงสิงหาคม 2554 ซึ่งมีผู้โพสต์ขึ้น youtube และแหล่งอื่น แล้วใส่เสียงฟืดฟาดทับลงอีกที เทคนิคง่ายๆ แต่ได้ผลในแง่ "การบันทึกปฏิกิริยาส่วนตัวต่อเหตุการณ์ที่รับรู้ได้ผ่านสื่อสถานเดียว" (Mautner)

A short video montage of the Greek riots in August 2011 with footage sourced from youtube and eyewitness videos. The added non-verbal sounds create an effective, complicating layer: "a close-up personal response to a highly mediated event" (Mautner).

Re-banho, Tales Frey (PT), 2011, 11.24 mins.

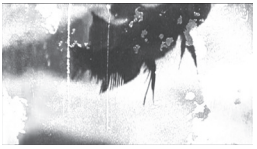
ชื่อภาษาโปรตุเกสของหนังแปลได้สองอย่าง จะแปลว่า "ชำระล้างอีกหน" หรือจะแปลว่า "ฝูง" ก็ได้

The original name of this work is "Re-banho" (Portuguese), which means "wash again." It also means "herd."

724 14th St, Ching Yi Tseng (TW), 2010, 10 mins.

ไดอารี่เขียนด้วยแสงจากกล้องซูเปอร์ 8 ช่วงที่อาศัยอยู่ที่ซานฟรานซิสโกระหว่างปี 2550 กับ 2552 "เป็นหนังเกี่ยวกับสถานที่ที่หนึ่ง กับแสงประเภทหนึ่ง และชีวิตอย่างหนึ่ง" (Ching Yi Tseng)

A super 8 diary shot whilst living in San Francisco between 2007 and 2009. “This film is about a specific location and a specific kind of light and life” (Ching Yi Tseng).



องค์ประกอบของเวลา: ในโลกไทยทัศนา, ศุภร ชูทรงเดช, 2554 / *The Big Picture*, Suporn Shoosongdej (TH), 2011, 2:27 mins.

ตัดฟุตเทจขยะสาธุเสียดเย้ยกลอนสอนเด็กโข่งจากชาติที่ร้อยรักสามัคคีหาไหนเทียบเปรียบมิได้เลย

A broken record called Thainess goes round and round and round and round.

Coms Device, Nadav Assor (IL), 2011, 7.55 mins.

นักแสดงหญิงตีบทกึ่งร่ายสดเป็นทหารอิสราเอลยืนหน้ากล้องเล่าถึงตอนเข้าเวรจุดตรวจค้นชาวปาเลส-ไตน์ แล้วเล่นพิเรนทร์ประดิษฐ์เครื่องตรวจหาระเบิดคนดูเห็นเธอผ่านเงาสะท้อนในลูกตาของตากล้อง

A performer re-delivers in realtime an improvised version of a monologue about an incident involving an invented digital scanning device in an Israeli army checkpoint in Palestine. She is only visible through her reflection in the cameraperson’s eyeball.

Pulsation, Pieter Geenen (BE), 2011, 14.30 mins.

ธงไซปรัสเชื้อสายตุรกีขนาดยักษ์ถูกนำไปประทับอยู่บนเทือกเขาทางเหนือของประเทศ เพื่อแสดงความเป็นเจ้าของอาณาบริเวณ ได้รับการออกแบบให้เห็นได้ชัดไม่ว่าจะอยู่บริเวณไหนบนเกาะไซปรัส จึงเป็นสัญลักษณ์ระคายสายตาชาวไซปรัสเชื้อสายกรีกซึ่งอาศัยอยู่อีกฝั่งของเขตกันชน *Pulsation* บันทึกทิวทัศน์ ตลอดจนเสียงบรรยากาศยามค่ำคืน จากฝรั่งกรีซ

A Turkish Cypriot flag imprinted on the mountains of Northern Cyprus identifies the landscape and claims the land. As it is ever present and visible from almost every part of the island, the flag is a continuous provocation to the Greek Cypriots on the other side of the buffer zone. *Pulsation* shows a nocturnal view from the Greek side.

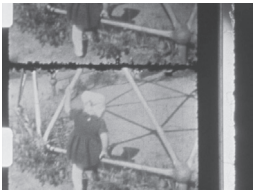
กาลครั้งหนึ่ง | Once upon a time

5 กุมภาพันธ์ 2555 12.00 น. (ประมาณ 58 นาที + กล่าวแนะนำ)
5 February 2012 12.00 hr (approx. 58 mins. + intro)
สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร
Venue: Bangkok Art and Culture Centre

ตั้งวงเล่านิทาน ขีดข่วนแถบฟิล์ม คุ้ยค้นอดีตชาติที่เคยมีร่วมกัน
Storytelling and poetic acts of love to celluloid excavate the past.

Ars Colonia, Raya Martin (PH), 2011, 1:13 mins.

จินตภาพถึงหนังที่ครั้งหนึ่งอาจเคยมีจริง
An ecstatic fantasy on what films lost to history might have been.



Vladimir Kempsky's Film, Ichiro Sueoka (JP), 2010, 8 mins.

ใช้ฟุตเทจหนังบ้านของครอบครัวชาวรัสเซียซึ่งถ่ายทำช่วงปลายทศวรรษ 1970 สำรวจสายตาที่ก้ำกึ่งกันอย่างประหลาดระหว่างผู้เป็นพ่อกับผู้จ้องมอง
Reworking home movie footage from a Russian family originally shot in the late 1970s, this work considers the uncanny shift from father to observer when Kempsky films his daughter in the park.

สะพาน, กนกพร มาลีศรีประเสริฐ, 2554
The Greedy Whisper, Kanokporn Maleesriprasert (TH), 2011, 3.15 mins.

หมาตะกละเห็นเงาตัวเองในสายธาร เรื่องเล่านิทานอีสปที่คุ้นเคย แต่เล่าได้พิสดารน่าเอ็นดูเหลือล้น
What happens when a greedy dog confronts his own shadow reflected in a running brook?

Haikus for Karaoke, Roberto Santaguida (CA), 2011, 4 mins.

กลอนไฮกุแต่งจากวิดีโอคาราโอเกะ
Haikus fashioned from found Karaoke videos

Memory Objects, Memory Dialogues, Alyssa Grossman and Selena Kimball, 2011
26.10 mins.

หนังสองจอวางเคียงกัน จอแรกสัมภาษณ์ชาวบ้านกรุงบูคาเรสต์ถึงความทรงจำเรื่องยุคคอมมิวนิสต์ที่สิงสถิตอยู่กับสิ่งละอันพันละน้อยที่ยังคงตกค้างวางทิ้งในบ้าน จอที่สองเป็นภาพถ่ายจากกล้อง 16 มม. ให้เห็นของใช้ในบ้านที่ชาวบ้านยกมาเป็นตัวอย่างเครื่องช่วยจำ เช่น ถาดทำน้ำแข็ง ตุ๊กตากระเบื้อง ขวดหมึก หรือตำราอาหาร เป็นต้น

Two frames are projected side by side. On the first is a series of edited interviews featuring Bucharest residents sharing their recollections of the communist past stimulated by ordinary household objects associated with the period before the 1989 Revolution. The second displays a series of 16mm animations of these objects—everyday, domestic items, including an ice cube tray, a porcelain figurine, an ink bottle, a set of miniature cookbooks, a wooden darning mushroom, and a schoolgirl's uniform.

Fade In: EXT. Storage – Cu Chi – Day, The Propeller Group (VN), 2010, 5 mins.

โปรดิวเซอร์รายการโทรทัศน์เวียดนาม โทรหาบริษัทส่งของ Fedex ที่โฮจิมินห์เพื่อถามหาอุปกรณ์ประกอบฉากซึ่งส่งมาจากฮอลแลนด์แต่โดนศุลกากรยึดไป และแล้วบทสนทนาก็กลายเป็นการแลกเปลี่ยนกลยุทธ์เล่าเรื่องและผลิตภาพเสนอประวัติศาสตร์

A Vietnamese television producer calls a Fedex agent in Ho Chi Minh City to enquire about the status of a shipment of props from Holland, and ends up debating strategies of historical representation.

Sukiharti Halim, Ariani Darmawan (ID), 2008, 10 mins.

นามนั้นสำคัญไฉน? นางสาวสุกิฮาติ ฮาลิม เล่าถึงนโยบายบังคับของทางการอินโดนีเซีย ให้ชนเชื้อสายจีนเปลี่ยนชื่อแซ่เป็นอินโดนีเซียให้หมด นางสาวสุกิฮาติจึงเกิดสงสัยว่า หากชื่อ Julianne กับเขามั่ง จะเป็นอย่างไร

What is in a name? Sukiharti Halim ponders the effects of the 1966 presidential decree that obliged all ethnic-Chinese to adopt Indonesian sounding names, and wonders what it would be like to be called Julianne.

Now-where?

5 กุมภาพันธ์ 2555 19.00 น. (75 นาที + กล่าวแนะนำ)

5 February 2012 19.00 hr (75 mins. + intro)

สถานที่: หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

Venue: Bangkok Art and Culture Centre

เมื่อความตายสถิตลงจอหนัง และสุนทรียสัมผัสบ่งบอกว่า มันมาแล้ว

A nation holds its breath. A poet remembers the violence that another forgets.

ภูเขาไฟพิโรธ, ไทกิ ศักดิ์พิสิษฐ์, 2554

A Ripe Volcano, Taiki Sakpisit (TH), 2011, 15 mins.

ภูเขาไฟพิโรธ คืออุปมาจ้องมองกรุงเทพในฐานะพื้นที่สภาวะจิตใกล้จุดระเบิด พรมแดนแห่งอารมณ์หวาดกลัวถึงขีดสุด แผลเก่า และกาลเวลาอันมืดมิด

A Ripe Volcano allegorises Bangkok as a site of mental eruption and an emotionally devastated land during the heights of terrors, primal fears, trauma and the darkness of time.

Where is Where? Eija-Liisa Ahtila (FI), 2009, 60 mins.

ช่วงสงครามอัลจีเรียเมื่อห้าสิบปีก่อน เด็กชายชาวอาหรับสองคน จู่ๆ ก็ฆ่าเพื่อนเล่นชาวฝรั่งเศส หนังเรื่อง *Where is Where?* ของศิลปินชื่อดัง Eija-Liisa Ahtila เป็นเรื่องราวของกวีชาวยุโรปผู้หนึ่ง ซึ่งรับบทบาทโดย Kati Outinen (นักแสดงคู่ขวัญของพี่น้อง Kaurismaki) จินตนาการถึงเหตุการณ์ซึ่งผ่านพ้นไปแล้วนี้เพื่อพยายามทำความเข้าใจกับมัน โดยมีผู้ช่วยคือเทพแห่งความตาย

Where Is Where? is a haunting and layered exploration of how history affects our perception of reality. Fifty years ago, during the Algerian war, two young Arab boys killed their French friend. In the present, a European poet (played by Kati Outinen), seeks to understand and interpret this event with the aid of the character Death.

สัมมนา: หอภาพยนตร์คืออะไร?
seminar: What is an archive (for)?

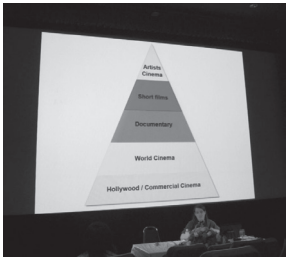
24 มกราคม 2555 10.00-16.00 น.
24 January 2012 10.00-16.00 hr
สถานที่: หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน)
Venue: Thai Film Archive

ทีมงาน BEFF6 และแขกรับเชิญผู้เชี่ยวชาญด้านภาพยนตร์จากไทยและต่างประเทศ นำเสนองานวิจัยและพูดคุยแลกเปลี่ยนประสบการณ์เกี่ยวกับบทบาทในอดีตของหอภาพยนตร์ต่างๆ และหน้าที่ต่อสาธารณชนในยุคดิจิตัล ร่วมด้วยชลิดา เอื้อบำรุงจิต (หอภาพยนตร์) บริจิต เปาโลวิตซ์ (นักอนุรักษ์ภาพยนตร์) มาร์ค วิลเลี่ยมส์ (ภัณฑารักษ์) ริชาร์ด แมคโดโนลด์ (นักประวัติศาสตร์ภาพยนตร์) และปิดท้ายรายการด้วยโปรแกรมพิเศษฉายภาพยนตร์ Film Archive Treasures

BEFF6 curators and invited international guests discuss the historical functioning of film archives and what their public role is in the digital age. The event features presentations by Chalida Uabumrungjit (Thai Film Archive), Brigitte Paulowitz (archivist), Mark Williams (curator), and Richard MacDonald (film historian). There will be a roundtable discussion with representatives of the Thai Film Archive and the BEFF6 team on the relationship of film archives to knowledge production and film culture, and a special screening of treasures from the Thai archive.

อบรมเชิงปฏิบัติการ: 'artists cinema' ในเอเชียแปซิฟิก
workshop: Defining, curating and exchanging artists cinema in Asia-Pacific

25 มกราคม 2555 10.00-16.00 น.
25 January 2012 10.00-16.00 hrs
สถานที่: หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน)
Venue: Thai Film Archive



Artists cinema คืออะไร? เป็นคอนเซ็ปต์ที่สำคัญมากน้อยเพียงใดในการจัดโปรแกรมภาพยนตร์และการแลกเปลี่ยนผลงานในภูมิภาคที่ไม่ได้มีแต่ประเทศโลกตะวันตกอย่างเอเชียแปซิฟิก จอร์จ คลาร์ค ภัณฑารักษ์จากทีมงาน BEFF6 จะอธิบายที่มาที่ไปของ artists cinema และการใช้คอนเซ็ปต์นี้เพื่อฉายภาพเคลื่อนไหวในแวดวงศิลปะระดับโลกในยุคปัจจุบัน หลังจากนั้นจะเป็นการฉายหนังโปรแกรมคู่ ประชันกันระหว่าง artists cinema จากนิวซีแลนด์ นำเสนอโดยภัณฑารักษ์มาร์ค วิลเลียมส์ กับโปรแกรมพิเศษของไทย คัดสรรโดยผู้สร้างภาพยนตร์อิสระ จุฬาญาณนนท์ ศิริผล

What is artists cinema? Is the concept useful for curating and exchanging work in regions such as Asia-Pacific? BEFF6 curator George Clark contextualises the term and discusses how it has been circulating in the contemporary art world. The workshop features a double bill programme of artists cinema from New Zealand and Thailand, selected by Mark Williams (CIRCUIT Artist Film and Video Aotearoa New Zealand) and Chulayarnnon Siriphol (independent filmmaker). Mark's programmed is a collection of commissioned work by New Zealand artists who were each asked to produce a moving image work designed to consciously respond to, comment on, interrupt and/or reflect on the cinema context. BEFF6 invited filmmaker and cinephile Chulayarnnon to create a comparable programme by selecting Thai works that explore what cinema is, now, and what it may become.

Archival film and collective memory

30 มกราคม 2555 18.00-20.00 น. 30 January 2012 18.00-20.00 hrs
สถานที่: ห้องสมุดวิลเลี่ยม วอร์เรน Venue: William Warren Library

---

BEFF6 เสนอ *Two Coronations* (Stephen Connolly, 2011) กับ *Bernadette* (Duncan Campbell, 2008) สองผลงานโดดเด่นจาก LUX สถาบันศิลปะชั้นนำซึ่งก่อตั้งขึ้นเพื่อส่งเสริมและสนับสนุนงานศิลปะที่ใช้ภาพเคลื่อนไหวเป็นสื่อหลัก หลังการฉายภาพยนตร์จะมีโปรแกรมเสวนา ว่าด้วยการใช้ฟุตเทจบันทึกภาพจากอดีตและการกระตุ้นความทรงจำส่วนรวม ร่วมด้วยศาสตราจารย์เบเนดิกท์ แอนเดอร์สัน วารสาร *อ่าน* และทีมงาน BEFF6

BEFF6 presents *Two Coronations* (Stephen Connolly, 2011) and *Bernadette* (Duncan Campbell, 2008) in a programme of outstanding works from LUX, one of the leading international arts agency for the support and promotion of artists' moving image practice. The screening will be followed by a round-table conversation on archival film and collective memory with Prof Benedict Anderson, *Aan* Journal editor Ida Aroonwong, and the BEFF6 team.

การจัดโปรแกรม artists cinema จัดอย่างไร จัดไปทำไม
Curating artists cinema

3 กุมภาพันธ์ 2555 18.00-20.00 น. 3 February 2012 18.00-20.00 hrs
สถานที่: ห้องสมุดวิลเลี่ยม วอร์เรน Venue: William Warren Library

---

ภัณฑารักษ์ George Clark แห่งทีม BEFF6 เปิดวงสนทนาว่าด้วยคอนเซ็ปต์และการนำเสนอโปรแกรม artists cinema จากประสบการณ์จัดโปรแกรม การสอน และการเขียนบทความถึงภาพเคลื่อนไหวหมวดหมู่นี้ โดยจะมีตัวแทนกลุ่มศิลปะและภาพยนตร์อิสระในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ร่วมสนทนาแลกเปลี่ยนประสบการณ์จัดโปรแกรมและฉายหนังในพื้นที่ต่างๆ

BEFF6 curator George Clark will give a talk drawing on his extensive experience of presenting, teaching and writing about artists cinema. George's talk will be followed by a roundtable discussion with Southeast Asian independent cinema groups comparing experiences of programming and showing works.

BEFF6

Touring Programmes

GENERATION LOSS, Experimental Cinema, Video, Time-based Media

University of the Philippines and 98B ESCOLTA, Manila 20 – 21 July 2012 Curated by Mary Pansanga

Programme one: A HISTORY OF THAI EXPERIMENTAL FILM AND VIDEO Films by Chulayarnnon Siriphol, Dome Sukvong, Paisit Punpreuksachat, Surabongse Binichkhah, Panu Aree,Wiwat Lertwiwatwongsa and Pathompon Tesprateep

Programme two: THAI EXPERIMENTAL Films by Tanatchai Bandasak, Taiki Sakpisit, Ukrit Sa-nguanhai, Chulayarnnon Siriphol, Apichatpong Weerasethakul and Krissakorn Thinthupthai

BEFF6 Regional Campus Tour Walailuk University, Nakhon Si Thammarat

21 – 22 September 2012 Curated by Mary Pansanga

Programme one: EARLY THAI EXPERIMENTAL FILM Films by Dome Sukawong, Pasit Punpreuksachat, Surabongse Binichkhah, Apichatpong Weerasethakul and Pathompon Tesprateep

Programme two: MEMORY OF PLACES Films by Chulayarnnon Siriphol, Chris Kennedy, Ching Yi Tseng, Jay Santiphap Inkong-ngam and Krissakorn Thinthupthai

Programme three: IT'S NOT ALWAYS AS IT SEEMS Films by Hyewon Kwon, The Propeller Group, Kanokporn Maleesriprasert, Marthen Luther Sesa, Roberto Santaguida, Jessica Mautner and Dirk de Bruyn

Programme four: A CHRONICLE TAPE RECORDED OVER: Hanoi DOCLAB Films by Nguyen Trinh Thi, Tran Thanh Hien, Pham Thu Hang, Do Van Hoang, Tran Thi Phuong, and Nguyen Hong Hanh

Programme five: HIDDEN TRUTHS Films by Ukrit Sa-nguanhai, Taiki Sakpisit, Suporn Shoosongdej, Sittiporn Racha and Taweewit Kijtanasoonthorn

Southeast Asia Film Series Harvard University Asia Center, 6 October 2012

Curated by May Adadol Ingawanij

Programme: SONGS OF RISING SMOKE These recent videos from Thailand capture the intensity of a time that's coming out of joint. Each is small in scale yet potent and allusive. Each is like the smoke that rises from the charred rubbles of a shattered ground. The filmmakers and artists featured here are in their mid twenties to mid thirties, which means that all of them belong to a generation that was fortunate enough to learn to use film and video to make figures, shadows, motions, sounds, and spells, as the air began to drain out of the shaky golden spire at the top of their country's political hierarchy.

The coup of September 2006 and the suppressions and killings that ensued may well turn out to be the last gasping act of violation of the royalist mythology of national sovereignty, and its unintended achievement has been to deepen the cracks of a ground already rent with fault lines. But to the question of what Thailand would be without that cement that had been passing itself off as the basis of collective identification, there is, right now, a blank. Call it a state of suspension, the social context that the videos respond to. This blank implies both the risk of things falling apart and the hope of a different future.

What should filmmakers and artists do at this moment? What is the role of art and cinema at this extraordinary political juncture in a nation's life? These videos have been selected for this programme because their potency seems to come from a place of creaturely removal from the realm of that which is expressible in current political terms. Their makers seem to know by instinct the necessity of crouching

close enough to the ground to feel the tremor and haunting, and to hear the grief, the silent rage, when those exposed to death in the name of the sovereign are pushed to the verge of their capacity to endure. This vantage point signals a departure from the institutionalisation of the artist's speaking position in Thailand: neither the artist as the peace-preaching Buddhist sage nor the artist as the activist leader and heir to the social realist stance of commitment. If pressed define what sort of an artist the filmmakers in this programme are, I would probably settle for the artist as the mute, wandering seer – intensely reticent yet somehow clairvoyant in their capacity to channel sensorial intensity from faded wallpaper, drifting insects, and the flash of illumination of a fluorescent tube.

Films by Ukrit Sa-nguanhai, Sittiporn Racha, Chulayarnnon Siriphol, and Taiki Sakpisit

Highlights from the 6th Bangkok Experimental Film Festival

Media Art Asia Pacific (MAAP), Brisbane 12 October – 16 November 2012
Curated by Mary Pansanga and David Teh. Introduction text by MAAP.

The festival, titled Raiding the Archives, was first screened in Bangkok in January 2012. The programme responds to Walter Benjamin's idea that "articulating the past historically does not mean recognising it 'the way it really was.' It means appropriating a memory as it flashes up at a moment of danger." Mediating on memory and nostalgia, the programme lines up contemporary cinema against a number of works from the impressive Thai Film Archive, as well as archival features from across Asia, pointing to poignant overlaps in political and personal histories from Hong Kong, Vietnam and Thailand, for example.

BEFF highlights the expansive context of experimental film in Asia; it's a smorgasboard of cinema ranging from political documentary, expanded cinema, video art, and amateur film. Since expanding its borders in 2001 to include film from Asia, Europe and North America, the festival has attracted many international curators and partners, including the UK's LUX. Though foreign film has strong representation in the programme, it is the local films that are the festival's epicentre; it's not a line up of international blow-ins, but instead a carefully curated programme that selects international work to extend the themes and issues generated by the local cultural and political context.

Thailand has a substantial film industry, however experimental or arthouse films rarely receive a local audience (the same has been said for Thai contemporary artists, like Rirkrit Tiravanija); indeed it is likely this fact that impelled international film-festival heavyweight Apichatpong Weerasethakul to support the festival as a public platform in Thailand for the country's experimental film activities.

Partnered with contemporary art gallery Project 304, the festival has long overlapped with the moving image culture of contemporary art. To some extent it creates a shared context for film and video art in a place where making such distinctions is a less urgent project than one of freeing artistic expression from government control. In this sense, the festival also has significant political purchases in the Thai art world. Where censorship is a real obstacle for many artists and filmmakers, the festival has unflinchingly presented works that make both veiled and naked criticisms of the highly sensitive government and monarchy.

Programme one: POETICS OF LONGING

Films by Tanatchai Bandasak, Krissakorn Thinthupthai, Wichanon Somumjarn, Apichatpong Weerasethakul, Jay Santiphap Inkong-ngam and Sittiporn Racha.

Programme two: THAI EXPERIMENTA

Films by Chulayarnnon Siriphol, Dome Sukvong, Paisit Punpreuksachat, Surabongse Binichkhah, Panu Aree, Wiwat Lertwiwatwongsa and Pathompon Tesprateep

The Kuala Lumpur Experimental Film and Video Festival (KLEX)

16 - 20 November 2012, Curated by Mary Pansanga and May Adadol Ingawanij

Programme: AN ABC OF LOOKING

The frame is axe-shaped and the color of gold. When they nailed it to the earth two hundred years ago it must have been made of teak and decorated with edible gold leaves. Ah well, Joni Mitchell sang as she was hitting forty, nothing lasts for long. It's spray paint and fibreboard they're patching that thing with now. Right now the blind man at the vanishing point of this perspective is rotting inside his robe, and cataract claws at our parents' eyeballs. Guess it's poetic punishment of some sort for the generations that frittered their gifts under His mantra of see no murderer's evil. The kids would love to leave but globalisation tears too big a hole in the pocket, and so they stay. Thank goodness their teachers come from the army of the fatally blind. And so they teach themselves to look. Or maybe they've been quietly learning from Uncle Stan. Some of them appear as if out of nowhere with the same infant eyes as his, that pure, rhythmic, unbounded perceptibility. Others imbibe the impish all-seeing potency of the *luk krok* – the undead ghost-guide-child that waits at the top of the stairs to lead you into the next adventure. Here's their ABC of looking – the better to see what's around the corner with, my dear, as the wolf of Little Red Riding Hood might say. Films by Tanatchai Bandasak, Taweewit Kijtanasoonthorn, Ukrit Sa-nguanhai, Krissakorn Thinthupthai and Paisit Punpreuksachat

BEFF6 International Campus Tour The Australian National University

29 – 30 November 2012

Programme one: SONGS OF RISING SMOKE
Programme two: AN ESCALATOR IN WORLD ORDER

BEFF6 International Campus Tour Workshop on Asian Moving Images in the Post-Cinema Era, School of Film and Television Art, Shanghai University, in collaboration with the Asian Film and Media Initiative, Department of Cinema Studies, Tisch School of the Arts, New York University, 21 – 22 December 2012

Programme: SONGS OF RISING SMOKE

BEFF6 Regional Campus Tour Mahasarakham University, Khon Kaen University, 25–26 December 2012, Curated by Mary Pansanga and May Adadol Ingawanij

Mahasarakham University
Programme one: MEMORY OF PLACES
Programme two: AN ABC OF LOOKING

Khon Kaen University
Programme one: Films by Marthen Luther Sesa and Chulayarnnon Siriphol **Programme two:** Hanoi DOCLAB
Programme three: Film by Paisit Punpreuksachat

Moving on Asia: the 6th Bangkok Experimental Film Festival

City Gallery Wellington, 20 April 2013, Curated by May Adadol Ingawanij

Programme one: AN ESCALATOR IN WORLD ORDER
Programme two: SONGS OF RISING SMOKE

Programme three: STREET LABYRINTH Disjunctive montage and moving view highlight the nature of the street as the quintessential theatre of modern experience – the space of transient interaction, latent tension and sudden reversals of fortune. Films by Pramod Pati, Taweewit Kijtanasoonthorn and Paisit Punpreuksachat.

The After Station, Thai Art Initiative in London, The Old Police Station, London, UK 30 March 2013 **Programme:** SONGS OF RISING SMOKE

BEFF6 at FuturePerfect, Singapore 12-14 July 2013

Curated by Mary Pansanga

Special Programme (on loop) AN ESCALATOR IN WORLD ORDER

Programme one: THAI EXPERIMENTA

Programme two: MEMORIES OF PLACE Places have physical persistence yet the people and events that pass through them are ephemeral. With conflict and rapid change the questions of remembrance and erasure become intensely political. This programme features works that create spaces for remembering past lives, experiences and struggles, through a poetry of objects, texts, footage and sound. Films by Hyewon Kwon, Ching Yi Tseng, Alyssa Grossman and Selena Kimball, Apichatpong Weerasethakul and Chulayarnnon Siriphol

Programme three: TRACK and TRACE What can a storyline tell us? How do we follow it? This programme explores the act, the aesthetics and the tactics of storytelling, as an exercise in the re-framing of social reality. Films by The Propeller Group, Santiphap Inkong-ngam, Kanokporn Maleesriprasert, Marthen Luther Sesa, Jessica Mautner and Sittiporn Racha

Programme four: HISTORY - WHOSE TRUTH? History can be more than just a capsule of some specific time or story. As Walter Benjamin said, 'there is no document of civilisation which is not at the same time a document of barbarism." Films by Ariani Darmawan, Pieter Geenen, Dirk De Bruyn, Chris Kennedy, Ukrit Sa-nguanhai, and Nadav Assor

Programme five: DAMAGED UTOPIA REVISITED New works by leading Thai moving image artists, made in response to writer and BEFF6 curator Wiwat Lertwiwatwongsa's book *Damaged Utopia*. Films by Chulayarnnon Siriphol, Ukrit Sa-nguanhai, Paisit Punpreuksachat and Taiki Sakpisit

The Arkipel International Documentary and Experimental Film Festival, Jakarta, 24 - 30 August 2013, Curated by May Adadol Ingawanij

The 6th edition of the Bangkok Experimental Film Festival took place in Thailand last year under the theme of 'raiding the archives.' We wanted to show how moving image artists from around the world, both in present and past times, use the formal, documentary and sensorial capacities of the moving image to engage critically and imaginatively in the politics of memory. This touring programme, featuring artists from Australia, USA, Thailand, South Korea and Canada, highlights their cinematic acts of remembrance in the land of the victors' amnesia.

Programme one: ACTS OF MEMORY Films by Dirk de Bruyn, Alyssa Grossman and Selena Kimball, Chulayarnnon Siriphol, Hyewon Kwon and Chris Kennedy

Programme two: AN ESCALATOR IN WORLD ORDER

ผู้อำนวยการและผู้ก่อตั้ง / Director and Founder :
กฤติยา กาวีวงศ์ / Gridthiya Gaweewong
ผู้ก่อตั้ง / Founder :
อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล / Apichatpong Weerasethakul

ทีมงาน BEFF6 / THE BEFF6 TEAM

ภัณฑารักษ์ / Curators :
อาดาดล อิงคะวณิช (May Adadol Ingawanij)
Richard MacDonald
David Teh
แมรี่ ปานสง่า (Mary Pansanga)
วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา (Wiwat Lertwiwatwongsa)
George Clark
ปฐมพงศ์ มานะกิจสมบูรณ์ (Pathompong Manakitsombon)
Brigitte Paulowitz

ออกแบบ / Designer :
ปฐมพล เทศประทีป / Pathompon Tesprateep

เว็บไซต์ / Website :
วรงค์ หลูไพบูลย์ / Warong Lupaiboon

อาสาสมัคร / Volunteer :
นิวัฒน์ มนัสปิยะเลิศ / Niwat Manatpiyalert

ควบคุมเทคนิค / Technician :
ปกรณ์ จุฬพุฒิพงษ์ / Pakorn Julputtipong

ขอขอบคุณ / ACKNOWLEDGEMENTS

Bangkok Art And Culture Centre
CIRCUIT Artist Film and Video Aotearoa New Zealand
CologneOFF
Experimenta | Moving Image Art in India
Goethe Institute, Bangkok
Hanoi DOCLAB
Jim Thompson Art Center
Kuala Lumpur Experimental Film and Video Festival (KLEX)
LUX
New Zealand Film Archive
Public Records Office (PRO) of Hong Kong
sixpackfilm
Thai Film Archive
Videotage
William Warren Library

Agnes Lim (Osage)
Benedict Anderson
ชลิดา เอื้อบำรุงจิต (Chalida Uabumrungjit)
Chris Chong Chan Fui
Christine Carbonnel Saillard (UNESCO)
จุฬญาณนนท์ ศิริผล (Chulayarnnon Siriphol)
Diana Miu (Hong Kong Film Archive)
ไกรวุฒิ จุลพงศธร (Graiwoot Chulpongsathorn)
Hassan Muthalib
Helen Chiang
Jade Enge (Osage)
Jamie Maxtone-Graham
Joseph Chiang
อรพร ลักษณากร (Oraporn Laksanakorn)
ไพสิฐ พันธุ์พฤกษชาติ (Paisit Punpreuksachat)
สัณห์ชัย โชติรสเศรณี (Sanchai Chotirosseranee)
ธณัฐชัย บรรดาศักดิ์ (Tanatchai Bandasak)
Teresa Huang (Chinese Taipei Film Archive)
Tony Chun-hui Wu
Tran Luong
Tuck Cheong Wong
Vera Pansanga and family
Vincent Ong
Wendy Hau (Hong Kong Film Archive)
Wenjie Zhang
วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ (Wimonrat Aroonrojsuriya)

Organised by

project BIOS

With the support of

ASIA-EUROPE FOUNDATION

GOETHE-INSTITUT THAILAND

หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร BANGKOK ART AND CULTURE CENTRE

THE JIM THOMPSON ART CENTER

KICK THE MACHINE

CINEMA ENLIGHTENS ปฏิญญา อนุปปาโท จงจิตการ

ม่าน

FUTUREPERFECT