

Mỹ thuật Việt Nam

TRÒNG TRÀNH VÀ TIẾN TỚI

ĐỖ LAI THÚY

LTS: Kể từ số 296 (tháng 2-2009) đến số 307 (tháng 2-2010), VHNT đã đều đặn gửi đến bạn đọc mỗi kỳ 1 chân dung nghệ sĩ mỹ thuật đương đại Việt Nam có nhiều ảnh hưởng đến đồng nghiệp, công chúng và dư luận xã hội trong vòng 20 năm qua.

12 nghệ sĩ được viết đến là những người khác nhau ở hoàn cảnh sống, xuất thân, suy nghĩ, quan niệm, tác phẩm nghệ thuật. Điểm chung của họ, có lẽ là nghệ thuật không dừng lại là những tiếng nói cá nhân, về cá nhân và cho cá nhân. Hơn thế, nghệ thuật của họ thử thách chính họ và công chúng thường lăm ở đa dạng góc độ: thói quen tư duy, cảm xúc, ứng xử và nhìn nhận về nghệ thuật trong tương quan với xã hội, con người và thời cuộc. Những thử thách đó chính là nội hàm quan trọng hơn cả của nghệ thuật đương đại.

Những bài viết trong chuyên đề này không chỉ của riêng người cầm bút trong nước. Một số đồng nghiệp nước ngoài đã sẵn lòng cộng tác cùng VHNT để chuyên đề có được một tồn tại trong đa dạng văn phong, góc nhìn và nhận thức. Mong muốn lớn nhất của BBT là giới thiệu thêm một đời sống nghệ thuật đương đại Việt Nam với một sự trân trọng dành cho các nghệ sĩ, thay lời ủng hộ họ trên hành trình nghệ thuật luôn nhiều thách thức và rào cản. Bài viết tổng quan dưới đây sẽ là lời khép lại chuyên đề này. VHNT trân trọng cảm ơn sự ủng hộ của các CTV viết bài và bạn đọc đã dành cho chuyên đề trong suốt thời gian 1 năm qua.

Từ năm 1986, khi nhà nước Việt Nam thực hiện chính sách đổi mới và mở cửa, xóa bỏ tình trạng bao cấp kinh tế và phần nào bao cấp tư tưởng, nghệ thuật Việt Nam có những bước phát triển mới, vượt thoát tình trạng sử thi, hòa nhập trước với khu vực và sau với thế giới. Văn học với *Phiên chợ Giát* (Nguyễn Minh Châu), *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), truyện ngắn Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài... Âm nhạc, điện ảnh đều có những đột phá mới. Nhưng đáng lưu ý hơn cả là sự tiến triển mạnh mẽ và đều khắp của mỹ thuật, trong đó đặc biệt là hội họa.

Trước đổi mới, hội họa so với các bộ môn khác của nghệ thuật, nhất là văn chương, thứ nghệ thuật ngôn từ ấy, đã có nhiều hơn những cập nhật và, quan trọng hơn, cập thế giới. Điều này trước hết hẳn là do vật liệu của hội họa (màu sắc, đường nét, hình khối, mảng miếng) không có nghĩa tự thân, mà chỉ mang nghĩa khi ở thế tương quan lẫn nhau trong bức tranh, còn vật liệu ngôn từ thì tự thân nó đã mang nghĩa. Bởi thế, trong khi ai cũng có thể làm phê bình văn học được, miễn là có mồm, thì không phải như vậy với phê bình mỹ thuật. Đây, có lẽ, chính là “mảnh ruộng phần trăm” cho tự do của nhà họa sĩ. Nhưng, điều quan trọng hơn là, khi vật liệu đã trở thành nghệ thuật, ngôn ngữ của hội họa mang tính phổ quát, nên ít gặp những rào cản tâm lý - văn hóa tộc người hay ý thức hệ như ở ngôn ngữ văn chương. Các họa sĩ Việt Nam, vì thế, “đọc” và “nói” được với các họa sĩ nước ngoài nhờ thứ “ngôn ngữ chung” này và dễ tiếp xúc và tiếp nhận nghệ thuật mới.

Và cũng vì vậy, mở cửa tác động tức thì đến hội họa. Lần đầu tiên ở Việt Nam, xuất hiện một *thị trường nghệ thuật*/ tranh sôi động đến như vậy. Du khách nước ngoài đến Việt Nam mua tranh về làm



Thời gian và tri thức, sắp đặt của Nguyễn Bảo Toàn

vật kỷ niệm. Các nhà sưu tầm, nghiên cứu cũng mua tranh Việt Nam vì coi trọng sắc thái địa phương trong thời buổi đa ngôn ngữ văn hóa thẩm mỹ. Tranh pháo, từ *văn hóa quà tặng* bỗng chốc trở thành *văn hóa hàng hóa*, đã là nguồn kích thích sáng tạo của người họa sĩ không chỉ ở phương diện tinh thần. Nhiều họa sĩ giàu lên trông thấy, nhất là ở những người vẽ tranh chợ để đáp ứng thói chuộng lạ (exotisme) của du khách. Nhưng cũng không ít họa sĩ giàu lên do làm hội họa đích thực, đặc biệt là những ai tìm tòi, sáng tạo một ngôn ngữ mới. Làng mỹ thuật Việt Nam xuất hiện một nhân vật mới là *curator*. Từ đây, tranh bày, rao bán không chỉ ở các nhà triển lãm của nhà nước, mà chủ yếu ở các gallery cá nhân mới mọc, đặc biệt thông qua các curator ở các triển lãm cá nhân (lưu động) ở nước ngoài hoặc tham gia các triển lãm tổ chức ở nước ngoài.

Trong giới nghệ sĩ Việt Nam, họa sĩ thường là những người có tính cách mạnh (mà trước đây, vẫn thường bị coi là thói tự do, bừa bãi) nên ham và dám trả giá cho ham muốn cách tân nghệ thuật của mình. Cuộc đời và những sáng tạo nghệ thuật *ngoài lề* của bốn đại thụ Nghiêm, Liên, Sáng, Phái là một minh chứng hùng hồn. Bây giờ, thời thế đã thay đổi, không chỉ lề được mở rộng mà phần nào được công nhận. Hơn nữa, các họa sĩ lại có đủ điều kiện vật chất để sáng tạo, có nhiều dịp đi nước ngoài để tiếp xúc nghệ thuật. Và, quan trọng nhất, là họ còn rất trẻ (y như lứa các nhà thơ mới khi họ làm nên cuộc cách mạng thơ ca). Bấy nhiêu điều kiện khiến họ càng quyết tâm đổi mới quan niệm và ngôn ngữ nghệ thuật.

Sự đổi mới quan niệm và ngôn ngữ nghệ thuật này, xét cho cùng, thể hiện sự thay đổi quan niệm về thực tại và sự tìm kiếm những cách biểu đạt thực tại mới. Con người có một

khao khát bản thể luận là tìm hiểu thế giới quanh mình. Đó là một tồn tại khách quan, độc lập với ý thức của mình, hay chỉ do ý thức của mình nhào nặn nên? Lẽ phải thông thường cũng như sự phát triển của khoa học tự nhiên nghiêng về câu trả lời thực tại như là một thế giới khách quan mà tư duy chỉ là một sản phẩm của nó và, do đó, có khả năng phản ánh nó một cách trung thực bằng các phán đoán triết học, các tri thức khoa học, nhất là toán học, kể cả các ngôn ngữ nghệ thuật. Một bức tranh về thế giới hoàn toàn được xác định với vật lý học cổ điển của Newton. Như từ đầu TK XX, với thuyết tương đối của Einstein, với cơ học lượng tử, nhất là vật lý nguyên tử, thì thực tại vật chất “rắn chắc” ấy bị lung lay tận gốc, thậm chí không xác định được ánh sáng là sóng hay hạt. Không gian cũng không còn là nơi chứa đựng vật chất nữa, mà chỉ là một thuộc tính của nó. Do đó, nó không chỉ có ba chiều, mà bốn chiều: chiều thời - không gian, thậm chí nhiều chiều hơn nữa. Hơn nữa, với Ferrdinand de Saussure, ngôn ngữ không phải để diễn tả thế giới mà để tạo ra ý nghĩa cho thế giới, tức tạo ra chính thế giới. Bởi, thế giới chỉ là thế giới khi nó mang nghĩa. Tất cả những điều này tạo ra sự khủng hoảng thực tại và sau đó là khủng hoảng của sự biểu đạt thực tại.

Như vậy, trong nghệ thuật, để sáng tạo ra ngôn ngữ mới, ngôn ngữ hiện đại, phù hợp với cái nhìn mới về thực tại, nghệ sĩ phải từ bỏ ngôn ngữ cũ (ngôn ngữ của chủ nghĩa hiện thực) - nguồn gốc của hình ảnh giả tạm. Riêng mỹ thuật, với tư cách là một nghệ thuật không gian với thuyết mô phỏng, chủ nghĩa hàn lâm và chủ nghĩa hiện thực, thường vẫn được coi là có nhiều khả năng hơn cả trong việc biểu đạt trung thành thực tại. Bởi thế, khi sự khủng hoảng thực tại xảy ra, mỹ thuật là bộ môn nghệ thuật đầu tiên chịu hậu quả và, do đó, cũng là bộ môn đầu tiên đi tìm các phương thức biểu đạt mới. Khước từ miêu tả thực tại, xa rời các quy phạm hàn lâm, Paul Cézanne (1839- 1906) đã mở ra một hướng đi mới, có tính cách mạng cho hội họa là không vẽ bản thân thực tại mà vẽ cái hiệu quả của sự tri giác thực tại. Tuy nhiên, cái nhìn

phân mảnh mang tính chủ quan về thực tại này cần có một nền tảng cơ bản, cố định làm cơ sở cho sự thiên biến vạn hóa; đó là những khối hình học cơ bản. Cézanne, như vậy, đã vượt qua trường phái ấn tượng và đặt nền móng cho toàn bộ những tìm tòi để giải quyết sự khủng hoảng biểu đạt thực tại của hội họa hiện đại TK XX.

Có thể sơ đồ hóa diễn trình này theo ba giai đoạn (1) như sau:

Từ cuộc khủng hoảng trong việc *miêu tả* thực tại: Cézanne, chủ nghĩa lập thể, chủ nghĩa dada, chủ nghĩa siêu thực, đến sự *biểu đạt* cái *bất khả biểu đạt* (trừu tượng): chủ nghĩa siêu việt, De Stijl, chủ nghĩa kiến tạo, chủ nghĩa biểu hiện trừu tượng, chủ nghĩa tối thiểu và *cuối cùng*, sự *phi biểu đạt* (tức từ bỏ bản thân quá trình thẩm mỹ): chủ nghĩa khái niệm.

Với mỹ thuật Việt Nam, đổi mới quan niệm và ngôn ngữ nghệ thuật đồng nghĩa với việc vượt qua hội họa tả thực, với một phần gốc rễ dân gian và phần khác chủ yếu từ chủ nghĩa hiện thực. Do hoàn cảnh xã hội đặc biệt, đến đầu những năm 30, Việt Nam mới có hội họa bác học do những lớp họa sĩ đầu tiên tốt nghiệp trường Mỹ thuật Đông Dương (1925-1945), như Nguyễn Phan Chánh, Mai Trung Thứ, Lê Phổ, Nguyễn Gia Trí... Lối vẽ hàn lâm tả thực, thành tựu của hội họa phương Tây từ Phục hưng đến cuối TK XIX, đã mang lại cho các họa sĩ Việt Nam này những thành công rực rỡ, không chỉ nổi tiếng ở Hà Nội mà cả ở Paris, thủ đô hội họa bấy giờ. Vì vậy, không có một thoáng gợn nào về chủ nghĩa hiện thực. Chỉ vào đầu những năm 40 thì mới có những bản khoả của Nguyễn Đỗ Cung và các họa sĩ lớp chót của Trường như Nguyễn Sáng, Nguyễn Tư Nghiêm, Bùi Xuân Phái... Nhưng rồi Cách mạng tháng Tám nổ ra và sau đó là kháng chiến chống Pháp. Với phương châm “nghệ thuật và / là tuyên truyền” (2) thì chủ nghĩa hiện thực lại được khẳng định thêm, chỉ ít trong ý thức đa số các nghệ sĩ. Các cuộc tranh luận về thơ không văn của Nguyễn Đình Thi, về tranh sơn mài ở Hội nghị tranh luận văn nghệ Việt Bắc vào các ngày 25, 26, 27, 28-9-1949 đã nói lên điều đó. Về sau, khi chủ nghĩa hiện thực còn được nâng

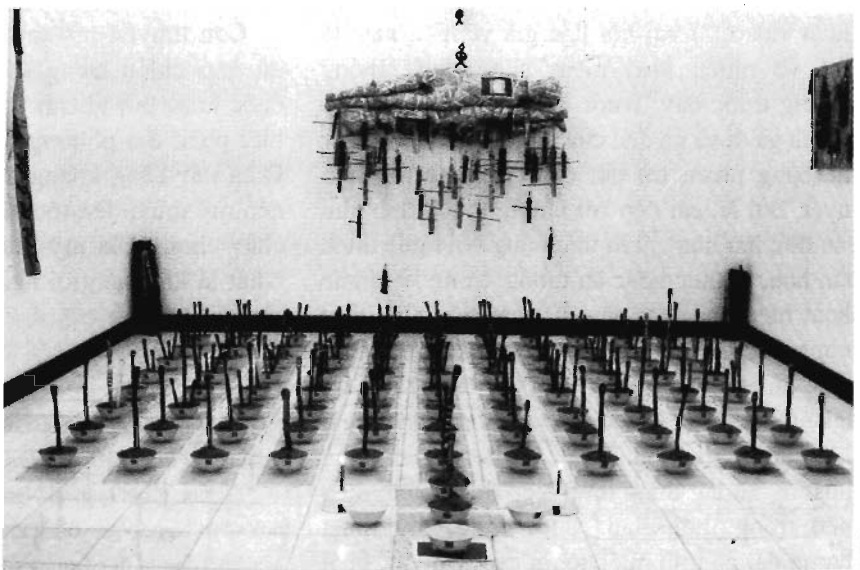
lên thành chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, được ý thức hệ hóa và nhà nước hóa, hội họa tả thực, thậm chí cái thực nhìn thấy bằng mắt, đã trở thành khuôn mẫu chính thống và chính thức cho mọi họa sĩ. Nhà phê bình mỹ thuật Thái Bá Vân, có lúc, phải kêu lên một chân lý tưởng ai cũng biết: “Hiện thực không phải là cái ta nhìn thấy bằng con mắt, mà là cái ta quan niệm bằng tâm tưởng”. Trong bối cảnh văn hóa đó, chỉ có những tài năng đích thực, những nhân cách chân chính mới dám lệch, vượt chuẩn. Những ngôi nhà mái ngói xô nghiêng theo nhịp điệu nội tâm của phố Bùi Xuân Phái, những con người chân vuông, vai vuông trong cái nhìn hình học của Nguyễn Sáng, rồi con ngựa Thánh Gióng tám chân của Nguyễn Tư Nghiêm một thời đã gây ra bao ngỡ ngàng, bao lời phê phán.

Lớp họa sĩ từ *đổi mới* và *mở cửa*, có thể nói, đã tạo ra một đứt đoạn với mỹ thuật chính thống trước đó, chấm dứt thời kỳ tiếp xúc biệt phái, ý thức hệ và mở đầu thời kỳ tiếp xúc đa phương, đa hệ. Giờ đây, sự đổi mới nghệ thuật không chỉ của một vài cá nhân thiên tài nữa, mà của một đông đảo họa sĩ thuộc mọi lứa tuổi, trong đó đa số là “đầu sáu”, “đầu bảy”. Hơn nữa, phần lớn các họa sĩ này đều sống bằng nghề tự do, đúng hơn bằng chính nghề của mình, không nằm trong biên chế của một cơ quan nhà nước nào cả. Sự thoát khỏi thân phận nghệ sĩ - công chức này khiến họ bảo vệ được sự độc lập về tư tưởng nghệ thuật của mình.

Khước từ sự phản ánh trung thành thực tại, thế hệ họa sĩ này hướng tới một cái nhìn riêng, của mình, về thực tại. Tức là họ vẫn cho rằng có một thực tại cuối cùng, có thật, chung cho tất cả mọi người.

Nhưng đây là một thực tại toàn thể, siêu việt, khó nắm bắt, chinh phục. Người nghệ sĩ, bằng cá tính riêng của mình, đưa ra những cái nhìn khác nhau về thực tại đó để cố gắng nắm bắt nó, đồng thời làm phong phú, mở rộng không gian thẩm mỹ của người thưởng thức. Các tác phẩm của họ, vì thế, đều đề cao giá trị cá nhân, chống lại chủ nghĩa tập thể, chống lại thứ mỹ học đồng phục. Trên hành trình tự thể hiện, tự biểu hiện này, người ta còn thấy ở nghệ thuật của họ những ánh xạ tiên phong chủ nghĩa của các trường phái dã thú, biểu hiện, dada, lập thể, siêu thực, cực thực, tối giản, trừu tượng... Có điều, những tiếp nhận này có tiếp biến, tức được nhào nặn và tái tạo trong sự trải nghiệm cá nhân về cuộc đời và về nghệ thuật. Hoặc trong sự tìm về với suối nguồn dân gian và dân tộc, ở chủ đề, motif, hay tâm linh. Có thể tìm thấy điều này ở tranh Nguyễn Quân, Phan Cẩm Thượng, Đặng Xuân Hòa, Trần Lương, Lê Quảng Hà, Đinh Ý Nhi, Lý Trần Quỳnh Giang..., hay gồm Nguyễn Bảo Toàn...

Một xu hướng khác là muốn kiến tạo một thực tại cho nghệ thuật. Nghệ sĩ thuộc xu hướng này cho rằng không có một thực tại khách quan, tự nó. Thế giới tồn tại dưới dạng những khả năng. Nó chỉ hiện thực hóa khi nào có sự tác động của ý thức con người. Bởi vậy, thế giới, xét cho cùng, bao giờ cũng là thế giới *do* con



Rầm rầm bầy, sắp đặt của Nguyễn Bảo Toàn

người, vì con người và của con người. Tình trạng không có “bản nguyên” này khiến người nghệ sĩ được tự do kiến tạo nên những thế giới nghệ thuật của mình. Và để kiến tạo những thế giới như vậy, thì hội họa giá vẽ nhiều khi chật chội và không đủ. Bởi thế, nhiều họa sĩ phải mở rộng chất liệu, tìm đến những phương tiện biểu đạt mới như nghệ thuật trình diễn, nghệ thuật sắp đặt, nghệ thuật thực địa (land art), nghệ thuật video...

Tính chất tổng hợp và đa phương tiện của hội họa phi giá vẽ này làm cho các nghệ sĩ tự do tạo nghĩa hơn. Một khi từ bỏ trật tự sự vật cũ mang tính bề mặt, bằng *cấu trúc* tác phẩm, nghệ sĩ tạo ra một trật tự mới mang tính bề sâu, thu hút những mảnh rời, phân tán, ngẫu nhiên thành một thực tại nhất quán, tự thân. Hình vẽ, đồ vật có sẵn, đồ vật mới tạo tác, thân thể, quần áo, động tác, cử chỉ... được cấu trúc hóa trở thành những *ký hiệu*, từ giả nghĩa có sẵn, nghĩa chất liệu để khoác một nghĩa mới. Rồi ký hiệu lại để ra ký hiệu, tạo thành thế giới của ký hiệu, đôi khi cắt đứt hẳn với cái thế giới mà người ta vẫn hay quy chiếu đến. Nghệ thuật của Vũ Dân Tân, Đào Anh Khánh, Nguyễn Minh Thành, Jun Nguyễn Hatsushiba, Ly Hoàng Ly... là như vậy. •

Mỹ thuật đương đại (như người ta vẫn thường dùng danh xưng này để chỉ nghệ thuật sắp đặt, nghệ thuật trình diễn, land art, nghệ thuật video,...) với hội họa giá vẽ hiện nay đã phá vỡ nhiều khái niệm nghệ thuật thông thường trước đây. Trước hết, phạm trù cái đẹp như là ga đi và ga đến của nghệ thuật được thay thế bằng phạm trù cái cao cả, hoặc cái siêu tuyệt. Bởi lẽ, cái đẹp với những thuộc tính như cân đối, hài hòa... chỉ thích ứng với nghệ thuật hàn lâm, tả thực hoặc ấn tượng, trong khi nghệ thuật hiện đại phải nắm bắt cái toàn thể, trừu tượng, và siêu việt. Sau đó, mỹ thuật vốn là một nghệ thuật không gian thuần túy đã biến thành nghệ thuật thời gian, chính xác hơn, nghệ thuật thời không gian, nghĩa là cái không gian nghệ thuật ấy không đứng im mà có di chuyển, diễn biến trong thời gian. Cuối cùng, mỹ thuật đương đại có tính quốc tế rất cao. Do vậy, khái

niệm “nghệ sĩ Việt Nam” đôi khi còn được đặt trong một cách hiểu rộng lớn hơn - nghệ sĩ đến từ Việt Nam - bao gồm người có quốc tịch Việt Nam, người được sống và học hành ở Việt Nam, người có bạn bè Việt Nam, sáng tác trên cơ sở chất liệu Việt Nam và triển lãm, trưng bày ở Việt Nam...

Mỹ thuật Việt Nam từ đổi mới đến nay, tuy đạt được nhiều thành tựu, nhất là trên diện rộng, nhưng dường như vẫn thiếu một chiều sâu triết học, ít nhất là triết học nghệ thuật, hoặc những khắc khoải tâm linh. Có thể, các nghệ sĩ còn phải phân tâm vào việc chinh phục công chúng, kể cả các nhà quản lý và hoạch định chính sách về văn hóa nghệ thuật. Sự mất liên lạc với thế giới trong một thời gian quá dài (1945-1985) đã tạo ra một khoảng cách thẩm mỹ lớn giữa nghệ sĩ và công chúng, không thể lấp đầy trong ngày một ngày hai. Tuy nhiên, điều quan trọng hơn có lẽ là các họa sĩ Việt Nam lao vào đổi mới phần nhiều vì các bức xúc xã hội hoặc ấn ức nghệ thuật. Bởi vậy, quá trình đổi mới này ít nhiều mang tính *tự phát*, chưa nhiều tính *tự giác*. Không ai sáng tác theo các lý thuyết về nghệ thuật nhưng việc nghiên cứu lý thuyết, một biểu hiện tập trung và đặc thù của triết học, và xa hơn, của văn hóa, sẽ cho phép họa sĩ nhận chân được nghệ thuật của mình, biết đặt nó vào dòng chảy thời đại, làm sâu sắc cái cá nhân bằng cái nhân loại.

Con thuyền mỹ thuật Việt Nam, như vậy, dù gặp nhiều trùng trùng bởi sóng gió thời cuộc hoặc bởi ghềnh thác của những cái nhìn biệt phái, địa phương, nhưng nó vẫn tiến tới. Điều này càng khẳng định sự tất yếu của các nền mỹ thuật dân tộc phải hòa nhập vào dòng chảy chung của mỹ thuật đương đại thế giới. Nhất là khi thế giới ngày càng trở nên phẳng như hiện nay ■

Đ.L.T

1. Richard Appignanesi, Chris Gattat, *Nhập môn chủ nghĩa hậu hiện đại*, Nxb Trẻ, TP.HCM, 2006, tr.45.

2. Cuộc tranh luận về Nghệ thuật và tuyên truyền giữa họa sĩ Tô Ngọc Vân với nhà lãnh đạo văn nghệ Đặng Thai Mai và Tổng bí thư Trường Chinh, năm 1948.