



trần đình thanh lam
nghệ thuật hậu hiện đại
kế thừa và khai phá

TRẦN ĐÌNH THANH LAM

- Tốt nghiệp Đại học Sư phạm Huế. Dạy học ở các trường Võ Tánh (Nha Trang); Phan Chu Trinh, Hồng Đức (Đà Nẵng), phụ giảng Đại học Quảng Đà (1975), giáo viên Phan Chu Trinh - Đà Nẵng (1994)
- Phóng viên báo tiếng Anh *Vietnam Investment Review* (1998).
Phóng viên tự do, cộng tác với *Vietnam News* giữ chuyên mục “Kaleidoscope” và các tin tức nghệ thuật (2007), cộng tác với hãng thông tấn IPS - International Press Service (2007)
- Định cư tại Mỹ (2008). Về hưu chỉ còn đọc, viết và họa đôi chút khi rãnh rỗi.

your body



trần đình thanh lam
nghệ thuật hậu hiện đại
kế thừa và khai phá



Người nghệ sĩ ngày nay không cần phải nói

**tôi là “hoạ sĩ” hay “nhà thơ”,
hay “vũ công”.**

*Hắn ta chỉ đơn giản
là*

một

nghệ sĩ

Allan Kaprow
(1927-2006)

lời nói đầu

Mục đích của cuốn sách này là giới thiệu Nghệ Thuật Hậu Hiện Đại bằng cách so sánh nó với Nghệ Thuật Hiện Đại. Cả hai là những giai đoạn ngắn trong lịch sử nghệ thuật Âu Mỹ. Mỗi giai đoạn lại gồm nhiều khuynh hướng làm nghệ thuật khác nhau, nhưng lại giống nhau vì đều nhắm tới một mục đích: làm mới lại Nghệ Thuật.

Thế nên dù nghệ thuật hậu hiện đại tiếp nối nghệ thuật hiện đại, nó lại rẽ vào những neo đường khác, đôi khi tách xa hẳn cái nghệ thuật đang được vinh danh lúc bấy giờ.

Nghệ thuật Hiện đại ra đời vào nửa đầu thế kỷ 20, khi đó châu Âu đang trải qua một thời kỳ đầy biến động. Cuộc cách mạng công nghiệp, Thế Chiến Thứ Nhất, cách mạng Nga đã tác động mạnh vào văn hóa nghệ thuật Âu Châu. Nghệ thuật, đặc biệt là hội họa, phải tìm cách thoát khỏi tấm áo cổ điển (classic) chật chội. Nó phải thay đổi màu sắc. Nó phải thoát xác, trở thành phóng túng hơn, tự do hơn. Nó phải trở thành hiện đại (modern).

Hoạ sĩ không còn vẽ để khắc họa một nhân vật hay một câu chuyện (thánh kinh, huyền thoại hay lịch sử), giờ đây họ vẽ để nói về chính mình, về những cảm xúc, những tình cảm, ý tưởng, giấc mơ của họ. Tác phẩm của họ do đó mang nhiều tính chủ quan và không còn cố gắng mô tả hiện thực cho thật giống, thật chính xác nữa. Thậm chí hiện thực đã biến dạng trong tác phẩm lập thể (cubist), bị mờ đi trong tác phẩm bán hình thể (semi-figurative) hoặc hoàn toàn biến mất trong tác phẩm trừu tượng (abstract).

Nửa sau thế kỷ 20 lại là một thời kỳ đầy biến động nữa, nhưng lần này thì ở tại Hoa Kỳ, nơi đang chuyển mình để thay thế châu Âu trong vai trò trung tâm nghệ thuật thế giới. Các nghệ sĩ trẻ đến phiên mình lại cảm thấy không hài lòng với cái nghệ thuật đã được công nhận – nghệ thuật Hiện Đại – và tìm cách khai phá những con đường khác. Con đường mới đó là nghệ thuật Hậu Hiện Đại.

Nhưng con đường ấy có gì khác?

Có ba cái khác.

phần gia tài nghệ thuật hiện đại

Cái khác đầu tiên là tên gọi các phong cách các khuynh hướng. Ở đây không còn các tên tận cùng bằng “ism” như ở nghệ thuật Hiện đại (impressionism, cubism, expressionism, fauvism...), vì chúng không còn là tên gọi một “trường phái”. Với các nghệ sĩ Hậu Hiện Đại, phong cách hay khuynh hướng sáng tác thoạt đầu chỉ là những tìm tòi cá nhân, sau đó được một số nghệ sĩ khác đồng tình và làm theo tạo thành một nhóm. Nhóm nghệ sĩ này không có nhu cầu giải bày hay quảng bá cách sáng tác của mình; họ chỉ làm nghệ thuật, để mặc cho các nhà nghiên cứu đặt cho cách làm nghệ thuật của họ một cái tên.

Cái khác thứ hai là người ta khó mà dán “tên”, dán “mác” cho nghệ sĩ Hậu Hiện Đại như đã làm cho nghệ sĩ Hiện Đại trước đó (Picasso, Braque là họa sĩ Lập Thể; Miró là Siêu Thực...), lý do là vì nghệ sĩ Hậu hiện đại luôn tìm một phương cách thể hiện mới; lúc này họ có thể làm nghệ thuật Sắp Đặt (Installation Art), lúc khác thì nghệ thuật Ý Niệm (Conceptual Art). Lại nữa, các nhà phê bình cũng không đồng ý với nhau về sự phân loại các khuynh hướng nghệ thuật Hậu Hiện Đại. Khi Chris và Jeanne Claude cho gói những toà nhà hay những hòn đảo trong màn plastic lại, thì họ làm nghệ thuật Ý Niệm (Conceptual Art) hay nghệ thuật Sắp Đặt (Installation Art) hay nghệ thuật Mặt Đất (Land Art)? Và khi Yoko Ono ngồi cho khán giả cắt kimono của cô ra từng mảnh thì cô đang làm Body Art, Happening hay Performance?

Cái khác thứ ba là các nghệ sĩ Hậu Hiện Đại sử dụng những chất liệu “lạ”, trước đây chưa hề được dùng trong nghệ thuật (đồ đồng nát, xác thú vật, mùi thối, tiếng động, âm nhạc, ánh sáng, ngôn ngữ). Họ cũng áp dụng những kỹ thuật mới (lắp ráp, chắp vá, chiếm đoạt, diễn xuất, video, multi-media) trong sáng tác, khiến cho biên giới giữa các bộ môn nghệ thuật (hội họa, điêu khắc, vũ đạo, âm nhạc, kịch nghệ, thi ca...) trở thành mờ nhạt. Người xem thường không biết mình đang thưởng ngoạn tranh hay tượng, một màn kịch hay một đoạn phim. Đôi khi họ lại được mời tham gia vào tác phẩm, cùng với các diễn viên chuyên nghiệp hay cả với tác giả nữa.

Nghệ Thuật trở thành toàn diện (total); nó tháo gỡ cấu trúc của những phong cách và chủ đề cũ xưa rồi tái tạo ở một khung cảnh mới, đương đại; nó phá tung cái ba-rie phân biệt nghệ thuật cao cấp, trang trọng với nghệ thuật phổ thông, bình dân. Và quan trọng hơn cả, nó từ chối trở thành một món hàng tiêu thụ; hay nói đúng hơn ban đầu là nhu vậy.

1 quan niệm mới về nghệ thuật

Các nhà nghiên cứu nghệ thuật chưa đồng ý với nhau về thời điểm xuất hiện của nghệ thuật Hiện Đại. Có người cho là nó bắt đầu từ cuối thế kỷ 19 với Manet, có người thì bảo nó đến với Picasso vào những năm đầu thế kỷ 20. Tuy nhiên mọi người đều công nhận rằng nghệ thuật Hiện Đại đánh dấu một bước ngoặt lịch sử. Bước ngoặt, bởi nó thách thức những quan niệm về nghệ thuật trước đó; bước ngoặt, vì nó làm thay đổi nghệ thuật Âu Châu một cách toàn diện.

Thay đổi cơ bản nhất là quan niệm của các nghệ sĩ Hiện Đại về vai trò của nghệ thuật và của chính họ trong xã hội. Trong quá khứ nghệ sĩ sống nhờ vào đơn đặt hàng của giới thượng lưu giàu có. Nhưng vào đầu thế kỷ 20 phần nhiều các nghệ sĩ không sáng tác cho một khách hàng cụ thể nào nữa. Ở châu Âu, họ sáng tác theo ý họ rồi trưng bày tác phẩm tại một cuộc triển lãm hàng năm gọi là “Salon”. Họ thuyết phục giới phê bình và báo chí chú ý và giới thiệu tác phẩm của họ với khách hàng. Tại các “salon”, nghệ sĩ và nhà phê bình ít trao đổi về “cái được vẽ” (đề tài), họ bàn luận nhiều hơn về kỹ thuật – về cách bức tranh được vẽ như thế nào, dùng những chất liệu nào.

Như thi sĩ và nhà phê bình nghệ thuật Pháp Apollinaire nhận xét: “Nhiều họa sĩ thế hệ mới vẽ tranh không có đề tài thật (...) Những họa sĩ này, nếu có quan sát tự nhiên, thì cũng không còn có gắng mô phỏng tự nhiên nữa, họ cẩn thận tránh vẽ lại những cảnh nhìn thấy trong thiên nhiên. Sự giống thật không còn quan trọng nữa, bởi mọi thứ đều bị hy sinh cho (...) một tự nhiên cao hơn mà họ nhắm đến nhưng chưa thật sự khám phá ra...”

Qua rồi cái nghệ thuật phải phụ thuộc vào sở thích hay thẩm mỹ giới thượng lưu; người nghệ sĩ nay tự do vẽ cái mình muốn, theo những tiêu chuẩn về cái đẹp mà anh cho là thích hợp. Anh trở thành tiếng nói đầy thẩm quyền về một nền thẩm mỹ mới. Xa rời thẩm kịch của Van Gogh năm chết cô đơn, nghèo khổ, bỏ lại những tác phẩm mà về sau hoá ra vô giá.

Giờ đây, cùng với một loạt các nhà văn, nhạc sĩ, triết gia, học giả cùng khuynh hướng, các nghệ sĩ Hiện Đại trở thành những con người của xã hội, họ là nhân chứng cho một thời kỳ đầy biến động. Họ sống và làm việc trong những thành phố công nghiệp phồn thịnh đầy tiện nghi nhưng cũng rất ồn ào và ô nhiễm. Họ chứng kiến những cỗ máy chiến tranh tối tân đang nghiền nát con người và huỷ hoại thiên nhiên; và họ phản ảnh hiện thực đó vào tác phẩm.



• Hình 1 - **Picasso:** Guernica (chi tiết)

“Guernica” của Picasso chính là lời tố cáo mạnh mẽ nhất về sự tàn bạo của chiến tranh. Nhưng nghệ sĩ Hiện đại không cho phép mình bị quan. Bằng sáng tạo, họ khẳng định quyền năng của con người trên máy móc, họ tin rằng con người có thể sử dụng khoa học kỹ thuật để làm cho môi trường mình sống tốt đẹp hơn.

Trong nỗ lực theo đuổi sự tiến bộ ấy, họ vứt bỏ các giá trị truyền thống đang chi phối đời sống, kể cả nghệ thuật, triết lý, tôn giáo và chính trị, và họ cố tìm ra những giá trị khác và dùng phương thức khác để diễn đạt chúng.

Khi vẽ một quý bà khoả thân ngồi ăn trưa trên thảm cỏ cùng với hai quý ông bạn âu phục, tất cả với dáng điệu cứng ngắt như trong tranh “cổ điển”, Manet đã không còn coi trọng những giá trị thẩm mỹ hay văn hoá truyền thống nữa. Bức “Le Déjeuner sur l’herbe” (Ăn trưa trên cỏ) được cho là đầy thách thức đối với giới thường ngoạn nghệ thuật thời bấy giờ.

Cũng vậy, những thiếu nữ trong “Les Demoiselles d’Avignon” (Các cô nàng ở Avignon) của Picasso có những cặp mắt hình tam giác, những chiếc

mũi lệch, to lớn, cái miệng méo xéch, dị dạng hay những cặp vú hình trụ, tam giác, lục giác. Chúng cho thấy Picasso cùng những người bạn Lập Thể (Cubist) đã vứt bỏ những nguyên tắc, những kỹ thuật hội họa đã được tuân thủ từ hơn bốn trăm năm nay.

Mà quả thật vậy. Hầu hết những tác phẩm nghệ thuật Hiện Đại là những tuyên ngôn thách thức truyền thống, chúng lớn tiếng chống lại các nguyên tắc thẩm mỹ đã được thiết lập từ bao đời, và thay thế bằng những quan niệm mới, “hiện đại”. Với sự ra đời của máy chụp hình, người họa sĩ Hiện Đại không còn thấy phải vẽ y như thật, phải sao y nguyên bản con người và cảnh vật nữa. Họ vứt bỏ những đòi hỏi khắt khe của phép phối cảnh hay sự chính xác hiện thực. Con người và đồ vật trong tranh lập thể của Léger giờ đây có hình dạng méo mó, những hình khối khô lòc xa lạ.

Họa sĩ nhà văn Juan Gris tuyên bố: “Cézanne vẽ hình ống từ một cái chai; tôi lại khởi đầu từ hình ống (...) để vẽ cái chai, một loại chai. Cézanne hướng đến kiến trúc; tôi khởi đầu từ kiến trúc, vì thế tôi sáng tác bằng trừu tượng (màu sắc), và sáng tác khi màu sắc trở thành vật thể (...). Loại tranh này so với loại tranh kia giống như thi ca so với văn xuôi”.

Hình ảnh con người hay đồ vật trong tranh Siêu Thực (Surrealist) của Salvador Dali, Miro tuy đôi khi có vẽ gần với hiện thực, nhưng lại nằm trong những bối cảnh huyền hoặc và phi lý.

Nó lại biến mất không còn dấu vết trong tranh trừu tượng hay phi hình thể của Kandinsky, Mondrian.

Với tranh Biểu Hiện Trừu Tượng (Abstract Expressionist) của Pollock thì mọi quan niệm hội họa trước đây đã bị phá tung bằng những kỹ thuật và chất liệu trước đây chưa từng có. Không còn khung vải, không còn cây cọ, không còn bảng màu. Họa sĩ rót, đổ, vắt, quệt bừa bãi những tảng màu – sơn dầu, acrylic, sơn bàn ghế và cả những thứ linh tinh như dầu lọc thuốc lá, đồng xu, cát, sạn – xuống một tấm vải lớn trải rộng trên sàn nhà.

Tuy vậy, mặc cho thái độ thách thức quyết liệt và phi báng truyền thống ấy, các họa sĩ hiện đại lại được xã hội đón nhận một cách cuồng nhiệt.

Pablo Picasso, Piet Mondrian, Salvador Dali, Jack Pollock vv.. trở thành nổi tiếng không thua gì các siêu sao điện ảnh hay âm nhạc thời thượng. Ngày nay tác phẩm của họ không những được trưng bày trong các viện bảo tàng danh tiếng mà còn được phổ biến rộng rãi cho đám đông thưởng thức qua các tạp chí thời danh, hay chép thành poster bày bán rộng rãi. Những tác phẩm độc đáo một thời gây tranh cãi của



• Hình 2 - **Manet:** Le Déjeuner sur l'herbe



• Hình 3 - **Picasso**: Les demoiselles d'Avignon



• Hình 4 - **Léger**: Spare time Activities
• Hình 5 - **Miro**: Carnaval of Harlequin



họ, giờ trở thành phô thông đến nỗi chúng bị sao chép thành hoa văn trên những quần áo thời trang. Bức tranh “Campbell’s Soup” của Andy Warhol thậm chí được bắt chước và in thành hoa văn trên chiếc áo thời trang “souper dress” (Áo ăn buổi tối. Một lối chơi chữ – soup, món xúp; souper, buổi ăn tối).

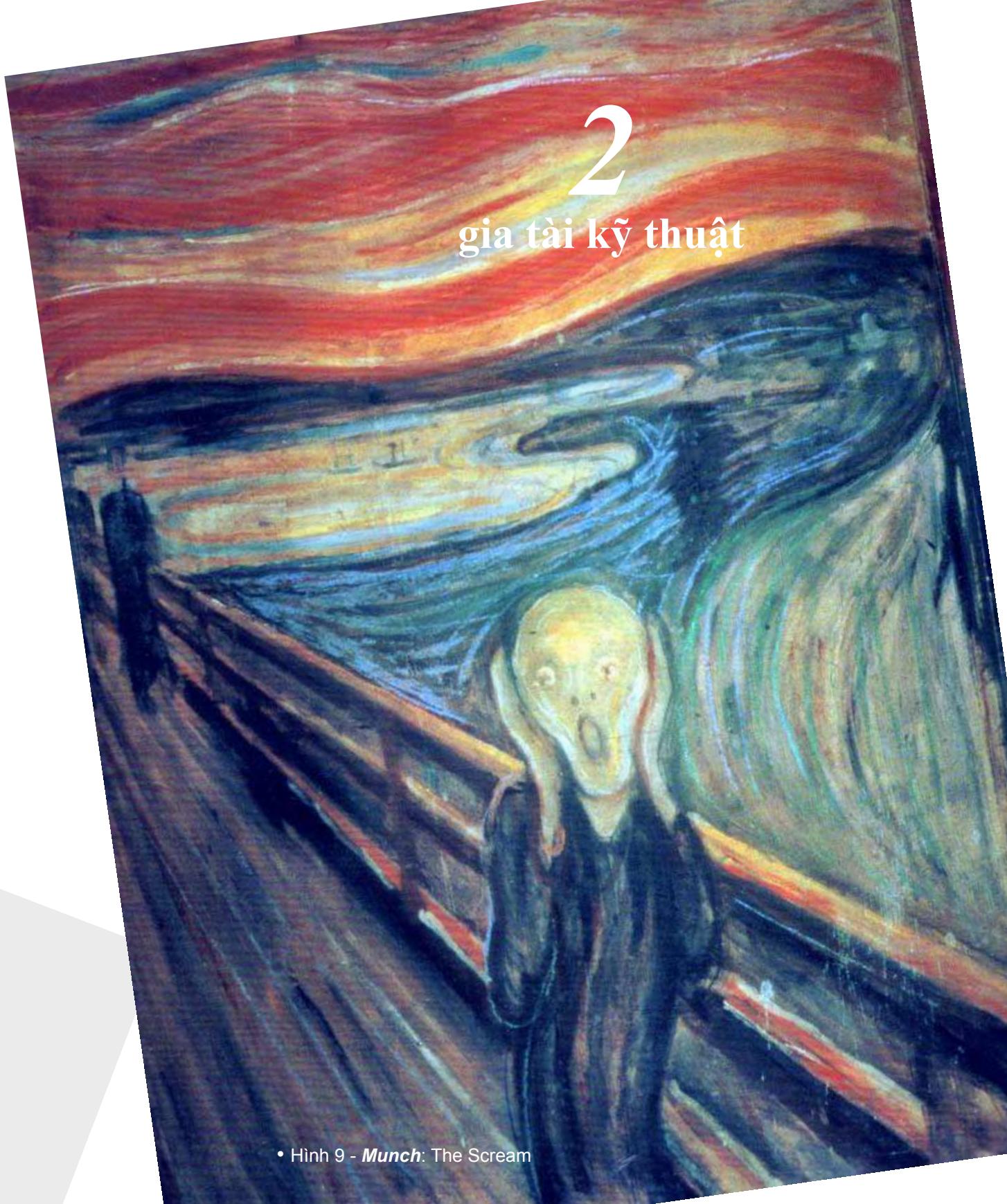


- Hình 6 -- **Kandinsky**:
Blue Painting
- Hình 7 - **Pollock**: No 6
- Hình 8 - **Warhol**:
Souper dress



2

gia tài kỹ thuật



Khoảng những năm 60 thì Nghệ Thuật Hiện Đại (vốn xuất thân là sự chống lại giòng văn hoá chính thống) đến lượt mình lại trở thành chính thống. Nước Mỹ biến thành cái nôi nghệ thuật thế giới với những Pollock, De Kooning và Rothko; khi mà các bậc thầy thời đầu thế kỷ đã lùn lượt qua đời, Matisse năm 1954, Rouault năm 1958. Đây là một bước ngoặt lớn trong lịch sử nghệ thuật. Giờ đây các nhà sưu tập nghệ thuật bắt đầu tranh nhau mua các tác phẩm Hiện Đại để đầu tư.

Và cũng như những Picasso, Duchamp, Pollock trước đây, một lớp nghệ sĩ trẻ khác xuất hiện, tách ra khỏi và chống lại dòng văn hoá chính thống đã được thiết lập.

Ở Mỹ, đó là những năm chiến tranh Việt Nam. Phong trào hoà bình, Hippy, nhạc Rock đã phân đôi nước Mỹ thành thế hệ già và thế hệ trẻ. Hàng triệu thanh niên bất mãn lớn tiếng chống lại xã hội. Họ cần một cách khác để nói lên quan điểm của mình; và thế là Nghệ Thuật Hậu Hiện Đại xuất hiện.

Các nghệ sĩ trẻ này thách thức nghệ thuật Hiện Đại, tuy vậy họ vẫn lấy cảm hứng từ những khai phá kỹ thuật của nó, y hệt như trước đây Picasso đã mượn cảm hứng từ những chiếc mặt nạ châu Phi hoang dã để tạo ra một bút pháp mới.

• Munch, tiếng thét của màu sắc

Hoạ sĩ người Na Uy, Edvard Munch thường được xem là một trong những người tiên phong của Expressionism (nghệ thuật Biểu Hiện) rất được phổ biến tại Áo và Đức vào đầu thế kỷ 20. Đây là một khuynh hướng nghệ thuật trọng cảm xúc hơn ý tưởng và không tuân thủ các tiêu chuẩn thông thường về cái đẹp. Với một tuổi thơ và thanh niên u uẩn sầu não, Munch cảm thấy các khuynh hướng “naturalism” (tự nhiên) và “Impressionism” (ân tượng) không giúp ông diễn đạt được những bão tố đang nỗi bùng trong ông. Cuộc hội ngộ tuy ngắn ngủi với Matisse, Van Gogh, Gauguin tại Paris năm 1889 đã dẫn ông vào một hướng quyết định. Ông bắt đầu diễn tả những cảm xúc mạnh bạo về cái chết, về những lo âu, khổ đau, dằn vặt... bằng những nét cọ đậm màu sắc khi thì chói lọi, sắc sỡ, khi thì u tối xám xanh.

Tác phẩm “The Scream” (Tiếng thét) vẽ năm 1893, là tác phẩm nổi tiếng nhất của Munch. Nhà bình luận Martha Tedeshi nhận xét: “Mother” của Whistler, “American Gothic” của Wood, “Mona Lisa” của Leonardo da Vinci và “The Scream” của Edvard Munch, tất cả đều đạt được cái mà hầu hết các hoạ phẩm khác – dù cho chúng có quan trọng về mặt lịch sử, thẩm mỹ hay giá trị tiền bạc – đã không có được: chúng truyền ngay tức khắc một cái gì đó rất đặc biệt cho bất cứ ai nhìn chúng.”

Quả thật vậy, chỉ cần xem một lần là khi gặp lại ta nhận ra ngay “The Scream” của Munch. Tác phẩm được vẽ một cách giản dị: một con người gầy nhom, mặt teo tóp như sọ người, đứng trên cầu, miệng há to và hai tay bịt lấy tai. Bầu trời thì dữ dằn với những nét bút hồng, đỏ, xanh, lục quét ngang dọc. Người ấy có vẻ đang la to, nhưng thật ra anh ta đang bịt kín hai tai để khỏi nghe thấy cái mà Munch mô tả như là “một tiếng thét lớn, kéo dài không dứt chọc xuyên cảnh vật.” Bức tranh giờ đây được xem là hình tượng về nỗi thống khổ của con người. Các nghệ sĩ hậu hiện đại, đặc biệt là nhóm họa sĩ theo khuynh hướng Neo-Expressionism” (Tân Biểu Hiện) sẽ lấy cảm hứng ở kỹ thuật diễn cảm đầy màu sắc đó.



• Hình 10 - Picasso: Still Life with Chair Caning

• Picasso dán ghép tranh, tượng

Năm 1907 khi Picasso lần đầu tiên đưa bức “Les Demoiselles d’Avignon” cho bạn bè xem, mọi người đều không thích. Bức tranh lớn với những gương mặt méo mó kỳ dị như đang chế nhạo những gì mà họ ưa chuộng trước đây, kể cả những tác phẩm “thời kỳ xanh” buồn bã trước đó của chính Picasso. Và bức tranh không được ra công chúng cho đến năm 1937.

Ngày nay bức tranh ấy là một chấm mốc rất quan trọng đối với nghệ thuật hiện đại. Do cách đặc biệt mà Picasso đã dùng để diễn tả ý niệm không gian. Ông không dùng đến luật phối cảnh như trước, thay vào đó

ông cho sự vật nằm trên những mặt phẳng khác nhau. Trong “Les Demoiselles d’Avignon”, cái mũi của một cô nàng nằm phẳng trong lúc cái vú của cô ta lại chĩa ra thành hình kim cương.

Một nhà phê bình cho là bức tranh của Picasso (và của Braque) được làm bằng những hình khối (cube) nên gọi là “cubist”. Picasso và Braque đã tháo sự vật ra từng khối nhỏ rồi lắp lại chúng trên những mặt phẳng khác nhau. Họ muốn trình bày sự vật dưới nhiều góc cạnh và qua đó gợi nên ý niệm không gian. Tuy nhiên để tránh cho sự vật khỏi hoàn toàn biến mất khiến bức tranh thành trừu tượng, họ cần thận thêm vào một vài chi tiết “thật”, khi thì hột nút áo, khi thì sợi dây đàn... Sau một thời gian, họ lại thấy rằng thay vì vẽ một chi tiết “thật”, họ có thể dán chồng lên đó một hình có thật. Thay vì vẽ một cái nhãn trên chai rượu tại sao không thay thế bằng cách dán vào đó một cái nhãn thật?

Năm 1908, Picasso đã dán một mảnh giấy nhỏ lên trung tâm một bản vẽ. Và từ 1910 thì cả Braque và Picasso đã dán nút áo, nút chẽ, và cả con số vào tác phẩm. Rồi họ lại dán thêm vào đó những mẫu nhạc, nhật báo, lá bài xì dách và thực đơn nhà hàng; và thế là kỹ thuật collage (dán ghép) đã ra đời.

Nhưng “Still Life with Chair Caning” (Tĩnh vật với ghế mây – 1912) mới là tác phẩm mà kỹ thuật collage được sử dụng trọn vẹn nhất. Picasso dán lên khung toan một mảnh vải in có hình giống như mặt ghế mây, rồi dán thêm vào đó một mảnh giấy có từ JOU (cắt từ manchette của nhật báo Le Journal), và sau cùng ông đóng khung toàn bộ cái hình ảnh ấy lại bằng cách dán quanh nó một sợi dây dùa.

Tác phẩm đã nhanh chóng làm cho kỹ thuật collage trở thành phổ biến. Appolinaire rất hào hứng với collage, xem như một hình thức sáng tạo mới: nghệ sĩ gom những thành phần khác biệt lại với nhau và biến cái tổng thể ấy thành một tác phẩm, bất chấp sự so le và không đồng bộ. Ông áp dụng collage cho thi ca, sáng tác thơ bằng những câu chữ gấp đâu đó một cách tinh cò.

Các nghệ sĩ Hậu Hiện Đại sau này sẽ mở rộng khái niệm collage, nhân mạnh nhiều hơn đến ngôn ngữ chữ viết. Với Barbara Kruger, một bức tranh dán thêm một slogan đã biến thành một vũ khí.

Cùng thời gian đó Picasso đã tạo ra một tác phẩm có không gian ba chiều (3-D), tác phẩm mà sau này được xem là tác phẩm điêu khắc lắp ghép (constructed sculpture) đầu tiên. “Guitar” giới thiệu hình ảnh lập thể của một cây đàn ghita, một chiếc đàn được nhìn từ các góc cạnh khác nhau

và làm thành từ các chất liệu linh tinh, bìa các-tông, mảnh kim loại và dây kẽm. Là một tác phẩm điêu khắc, một pho tượng, nhưng nó không được đúc hay đẽo từ một khối kim loại hay gỗ đá như thường thấy; mà được tạo thành qua sự sắp xếp, lắp ghép những bộ phận khác nhau được làm bằng chất liệu khác nhau. Và như vậy, “Guitar” mở đường cho một cách làm nghệ thuật mới: Nghệ Thuật Lắp Ghép (Assemblage Art).



• Hình 10 - Picasso: Guitar



• Hình 11 - **Duchamp**: Nude descending staircase No. 2

• Duchamp sáng tác với vật có sẵn

Hoạ sĩ Pháp Marcel Duchamp đã áp dụng và phát triển phong cách lập thể của Picasso và Braque. Và thay vì vẽ không gian, Duchamp vẽ sự chuyển động. Năm 1912, Duchamp vẽ “Nude Descending a Staircase, No. 2.” bằng cách dùng một loạt hình ảnh, đặt một phần ảnh này chồng lên một phần của ảnh kia để tạo ra cảm giác về vận động. Người đàn bà tuy có dáng trừu tượng, nhưng lại như đang cất bước leo lên cầu thang. Năm sau, Duchamp mang tác phẩm qua Mỹ, trưng bày tại phòng triển lãm Armory Show, New York. Công chúng Mỹ vốn quen thuộc nghệ thuật hiện thực và ít tiếp xúc với phong cách lập thể nên đã phản đối gay gắt. Duchamp phản ứng lại, đả phá quan niệm truyền thống về cái đẹp của các loại hình nghệ thuật. Ông đứng trước một chiếc máy bay và tuyên bố: “Hội họa đã hết thời rồi. Còn ai có thể tạo ra một cái gì đẹp hơn máy bay ?”

Theo đuổi cái đẹp cơ khí, Duchamp đã lấy những vật dụng hàng ngày lắp ghép thành những tác phẩm nghệ thuật. Ông khoét một lỗ trên mặt một chiếc ghế và lắp một cái phuộc xe đạp có bánh xe vào ghế rồi gọi đây là tác phẩm “Bicycle Wheel” (Bánh Xe Đạp).

Xảy ra Thế Chiến Thứ Nhất (1914-1918), và Duchamp qua sống ở Mỹ để khỏi bị vào lính. Ông được công chúng Mỹ đón tiếp nồng hậu, cho thấy những tác phẩm của ông đã được thừa nhận. Thậm chí các nhà phê bình còn tặng cho thứ chất liệu ông dùng một cái tên: “readymades” (những vật

- Hình 13 - **Duchamp**: Bicycle Wheel
- Hình 14 - **Duchamp**: Fountain



làm sẵn); và vai trò Duchamp là trợ giúp cho chúng biến thành tác phẩm (Assisted Readymades).

Với các readymades Duchamp đã đặt lại vấn đề nền tảng của sáng tạo nghệ thuật. Duchamp không phải là người đầu tiên sử dụng những đồ vật thông dụng để làm thành tác phẩm. Braque, Picasso và nhiều nghệ sĩ lập thể khác đã làm vậy với “collage”. Tuy nhiên tác phẩm collage bao hàm trong nó tác động sáng tạo của nghệ sĩ. Anh ta đã quan niệm cái đẹp như thế nào đó rồi mới tìm tòi, cắt, xén, sắp xếp các vật linh tinh đó sao cho chúng tác động và hoà hợp với nhau một cách mỹ thuật. Readymades trái lại, hàm ý rằng hành động nghệ thuật đơn thuần chỉ là việc lựa chọn một vật đã có sẵn nào đó rồi đem trưng bày. Bằng cách lấy một cái bánh xe đạp cắm vào một chiếc ghế và gọi nó là nghệ thuật, Duchamp thách thức các khái niệm căn bản của nghệ thuật. Ông tuyên bố bất cứ cái gì cũng có thể là tác phẩm nghệ thuật nếu được gọi và trưng bày như thế. Ông gọi quan niệm đó là “phi nghệ thuật” (anti-art); nó không đòi hỏi nghệ sĩ phải có cảm hứng, tầm nhìn hay quan điểm nghệ thuật gì hết. “Anh cần phải tiếp cận sự vật nào đó một cách dừng dừng như thế anh chẳng có

một cảm xúc mỹ thuật nào. Sự chọn lựa các Readymades luôn dựa trên cái nhìn vô cảm, trên sự vắng mặt hoàn toàn của cái có-gu hay không-gu”, Duchamp tuyên bố.

Tiếp tục truyền thống “Readymades”, năm 1917, Marcel Duchamp đem triển lãm một chiếc bồn tiểu và bảo rằng đó là một tác phẩm điêu khắc, tác phẩm “Fountain” (Đài Phun Nước). Ông đã mua cái bồn tiểu ấy từ cửa hàng R.L Mutt Iron Works trên Fifth Avenue, New York, mang nó về, đặt dốc ngược nó 90 độ rồi ký tên R. Mutt. Là thành viên Hội Nghệ Sĩ Độc Lập, Duchamp đem Fountain đến đăng ký trưng bày tại “Triển Lãm Tháng 4” của Hội, dưới tên tác giả R.Mutt. Mặc dù tiêu chí của Hội là trưng bày bất cứ tác phẩm nào, ban tổ chức đã từ chối “Fountain”. Người thì bảo tác phẩm gì mà lố bịch và quá phản cảm, người thì bảo đó chỉ là “đồ nhái” sáo rỗng, một vật dụng vệ sinh rẻ tiền. Duchamp phản bác lại trên tạp chí “Dada”: “Vấn đề không phải là R.Mutt có tạo ra “Fountain” bằng chính tay ông ta hay không; vấn đề là ông đã CHỌN ra nó. Ông lấy một đồ dùng thông thường, xếp đặt nó sao cho cái ý nghĩa thực dụng bị biến mất dưới cái tên gọi và cách nhìn mới, và qua đó ông đã tạo một ý nghĩa mới cho đồ vật.”

Tuy không nhận mình theo phong trào Dada, Duchamp đã chứng tỏ đầy đủ tính chất gây sốc và thách thức của Dada. Báo chí New York đã say sưa bàn luận và tranh cãi về sự kiện này. Có báo chống, nhưng có báo bênh vực khi cho rằng “trong lúc phản ứng quá đà chống lại việc trưng bày cái bồn tiểu, xã hội đã trở nên lố bịch hơn cả những người đã toan trưng bày nó”.

Hai năm sau Duchamp lại gây sốc lần nữa với tác phẩm mang một cái tên bí hiểm “L.H.O.O.Q”. Đây là một tấm ảnh chụp lại bức họa Mona Lisa nổi tiếng của Leonardo da Vinci nhưng đã được Duchamp thêm vào một hàng ria mép và một chùm râu dê. “...Một trong những hành động nổi tiếng nhất của Duchamp nhằm hạ thấp một tác phẩm nghệ thuật danh tiếng”, website Duchamp World Community tuyên bố.

• Dada sáng tác *theo* luật tình cờ

Dada là một phong trào từ chối truyền thống khởi xướng bởi các trí thức ở Zurich, Thụy Sĩ năm 1916. Thụy Sĩ là một nước trung lập, không tham gia Thế Chiến Thứ Nhất nên nhiều văn nghệ sĩ trẻ ở Âu Châu đã đổ xô về đây để tránh chiến tranh. Hugo Ball, một nhà thơ người Đức, đã mở một hộp đêm lấy tên là Cabaret Voltaire cho các cư dân mới này. Chỉ trong một tuần sau ngày khai mạc, Cabaret Voltaire đã là nơi quy tụ của các văn nghệ sĩ như thi sĩ Tristan Tzara, ca sĩ Emily Henning, họa sĩ điêu khắc gia Jean (Hans) Arp, nhà thơ văn sĩ Richard Huelsenbeck; những người sau này trở thành nòng cốt của phong trào Dada.

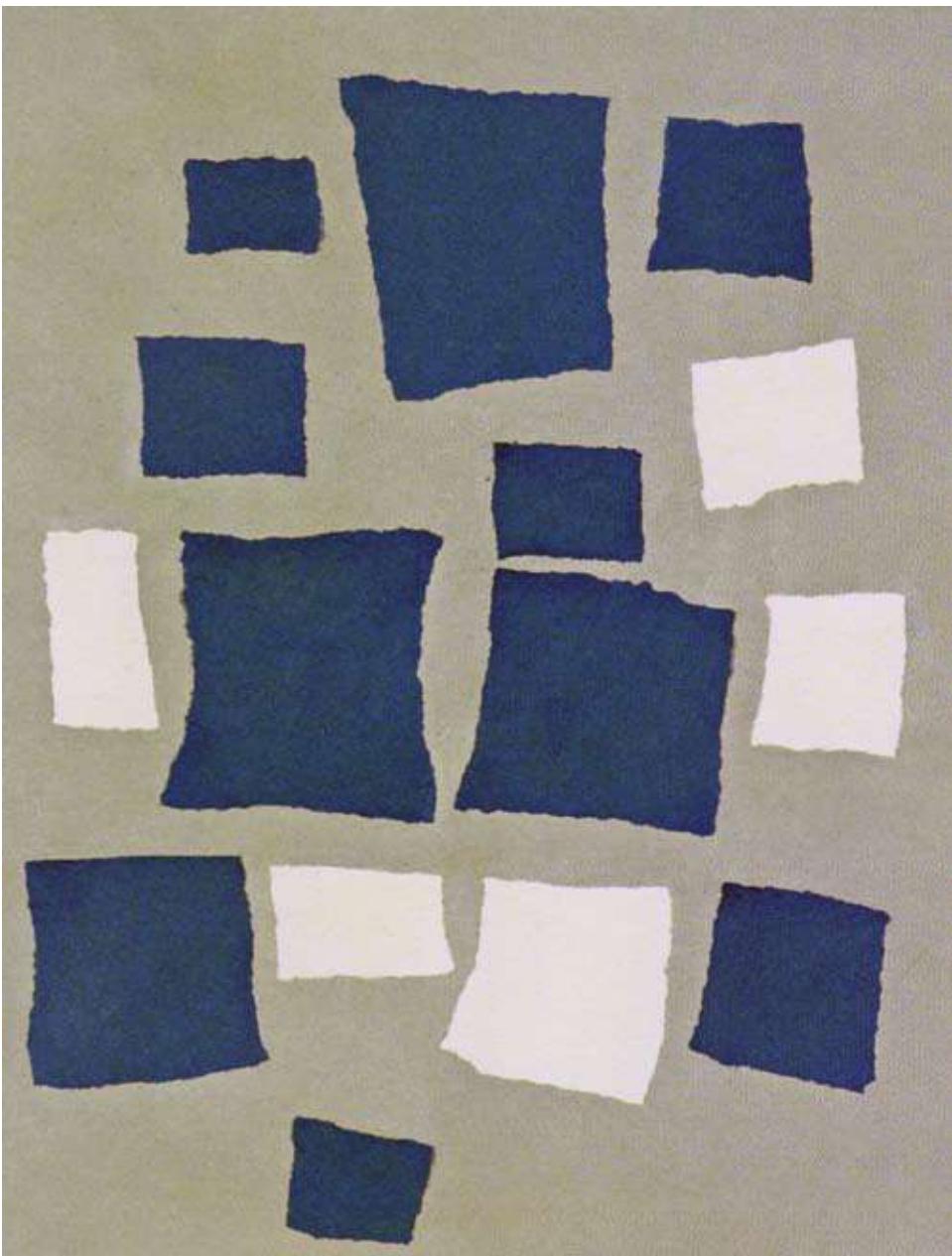
Các văn nghệ sĩ này đã chọn “Dada” – một từ có nhiều nghĩa khác nhau tuỳ từng ngữ cảnh và từng ngôn ngữ – như biểu trưng của sự vô nghĩa lý.

Hans Arp phát biểu:

• Hình 15 - **Duchamp: L.H.O.O.Q**



"Dada giống giấc mơ của bạn: không gì cả.
Giống thiên đàng của bạn: không gì cả.
Giống các thần tượng của bạn: không gì cả.
Giống các anh hùng của bạn: không gì cả.
Giống các nghệ sĩ của bạn: không gì cả.
Giống các tôn giáo của bạn: không gì cả."



Các nghệ sĩ Dada cho rằng chiến tranh tàn khốc là hậu quả của một xã hội quá si mê máy móc và công nghệ. Bộ máy chiến tranh tàn bạo khốc liệt với xe tăng, lựu đạn, súng liên thanh, hoi độc (được chế tạo và sử dụng lần đầu tiên) chính là kết quả của cơn cuồng si và điên loạn tập thể này. Các cột trụ xã hội – luật pháp, tôn giáo, kinh tế, giáo dục – đã trở nên bất lực, trong lúc ấy thì truyền thông đại chúng lại ra tay đánh lừa dư luận, xô đẩy xã hội chìm sâu vào cuồng dại. Các phương tiện truyền thông tân kỳ – poster tuyên truyền, radio, xinê, phim thời sự, tạp chí nhiều hình ảnh – đã cỗ vũ chiến tranh bằng cách đưa tin và hình ảnh các trận chiến đến tận nhà. (Có điều không ngờ là chính những “hộp âm nhạc”, phim thời sự, poster quảng cáo của thời chiến này về sau khi hết chiến tranh sẽ là những hạt giống làm nảy nở và bùng nổ các phương tiện truyền thông đại chúng (mass-media) cổ xuý cho việc tiêu pha và hưởng thụ).

Các “dadaist” tuyên bố rằng do lý trí, logic và khoa học đã đưa con người đến cuồng loạn chiến tranh, nên phản ứng lành mạnh và sáng suốt duy nhất là xiển dương sự vô tổ chức, phi logic và phi nghệ thuật.

Tristan Tzara tuyên bố rằng “Dada không phải là sự khởi đầu một nghệ thuật mà là sự khởi đầu cho sự phi báng (nghệ thuật)”. Tristan Tzara đã nhạo báng thi ca khi sáng tạo một bài thơ bằng cách cắt các con chữ từ một tờ báo, cho tất cả vào bao, xóc xóc rồi bốc ra ghép lại thành thơ.

Tháng 7 năm 1916, Hugo Ball cũng dùng kỹ thuật tình cờ này để soạn ra Tuyên Ngôn Dada (The Dada Manifesto). Qua những câu chữ rối rắm, những biểu tượng thi ca có sẵn, Tuyên Ngôn Dada nói cho quần chúng hiểu Dada là gì và các mục tiêu mà Dada nhắm đến. Đó là một phong trào quốc tế không nhắm thủ tiêu sự khác biệt; nó chống lại mọi hình thái xã hội đã được thiết lập, nó là một trào lưu mới nhằm thay đổi các quan điểm hiện có về mỹ thuật, xã hội và đạo đức.

Arp cũng làm như thế, dựa hoàn toàn vào sự tình cờ để tạo ra tác phẩm. Thậm chí ông không úp mở gọi hai tác phẩm đầu tay của mình là “According to the Laws of Chance” (Theo Quy Luật Tình Cờ) và “Arrangement to the Laws of Chance” (Sắp xếp theo Qui Luật Tình Cờ). Arp buông thả những mảnh giấy màu xuống sàn nhà một cách tình cờ, sau đó mang dán chúng dán vào một tờ giấy theo vị trí chúng rơi. Bằng cách này Arp làm ra một tác phẩm hoàn toàn tự do, thoát khỏi sự can thiệp của con người,

• Hình 16 -- Arp: According to the laws of chance

nhưng lại gần gũi với tự nhiên. Việc sử dụng cái tình cờ, may rủi là cách thức mà nghệ sĩ Dada sử dụng để cho tác phẩm thoát khỏi “sức sống của bàn tay” (chữ của Arp).

Dada và Duchamp đã tác động rất lớn đến các nghệ sĩ trẻ sau này. Nhiều người sẽ nêu những câu hỏi cực đoan như sau: nếu như mọi thứ đều có thể là Nghệ Thuật, vậy thì Nghệ Thuật là gì? Nó có thực sự hiện hữu hay không? Và nếu nó hiện hữu, thì nó sẽ biểu hiện dưới hình thức nào cho thuyết phục?

• Salvador *Dali* vẽ lại giấc mơ

Từ thập niên 20, nhiều nghệ sĩ Dada đã nhận thấy Dada đã trở thành kỳ cục và khôi hài nên đã rời bỏ phong trào để tìm những hướng sáng tác khác. Dưới ảnh hưởng của các triết gia, đặc biệt là những nhà phân tâm học, các nghệ sĩ Âu Châu đã khai thác siêu hình học và các giấc mơ để sáng tác. Cựu “Dadaist” Hans Arp phát biểu: “Chúng tôi không muốn tái hiện, chúng tôi muốn sáng tạo, như một cái cây cho ra quả, trực tiếp chứ không phải qua trung gian. Chúng tôi muốn sáng tạo trực tiếp, không gián tiếp.”

Trước đó Giorgio de Chirico đã có một số tranh siêu hình (metaphysical painting), và không khí u uất trầm mặc của chúng đã gợi hứng cho nhiều nghệ sĩ.

Khi tuyên bố “nghệ sĩ phải diễn tả những hình ảnh mờ ảo trôi qua dòng ý thức trước khi chìm vào giấc ngủ”, thì Andre Breton đã khởi xướng chủ nghĩa Siêu Thực (Surrealism). Chủ nghĩa Siêu Thực là một trả lời tích cực cho sự phủ định của Dada. Mục đích của nó như mô tả trong Tuyên Ngôn Thứ Nhất (1924) là giải phóng trí tưởng tượng của nghệ sĩ bằng cách đi sâu vào vô thức để khám phá một hiện thực “siêu” hơn, khám phá cái siêu thực. Để làm vậy, nghệ sĩ siêu thực sẽ sử dụng những hình ảnh của giấc



• Hình 17 - **Chirico:** Piazza

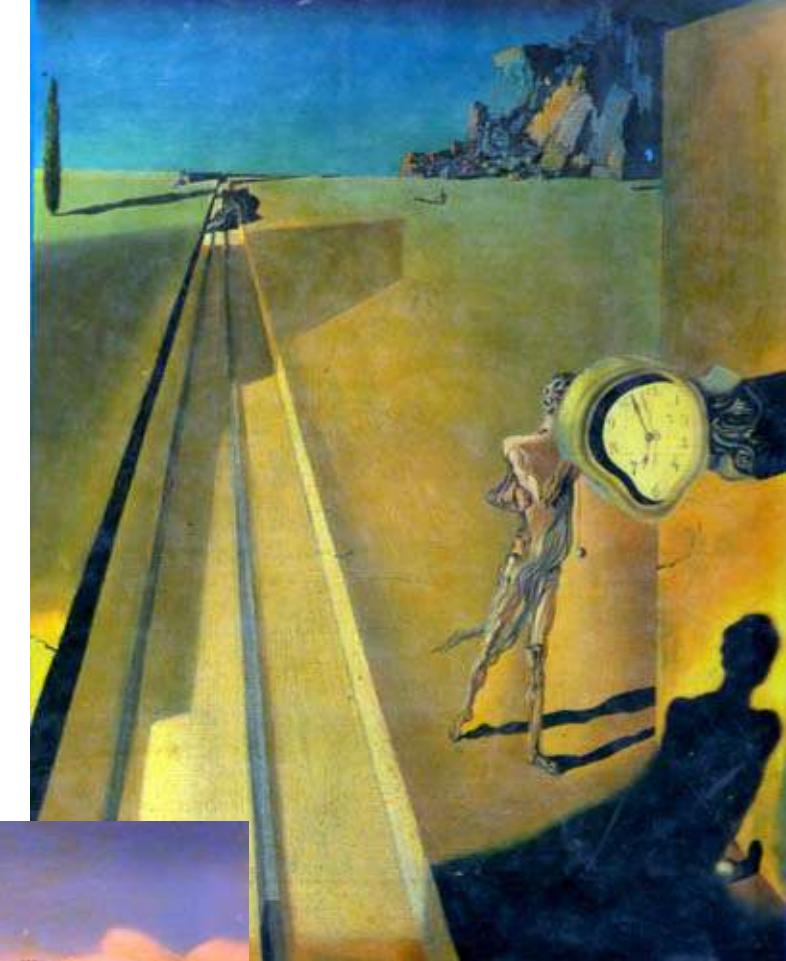
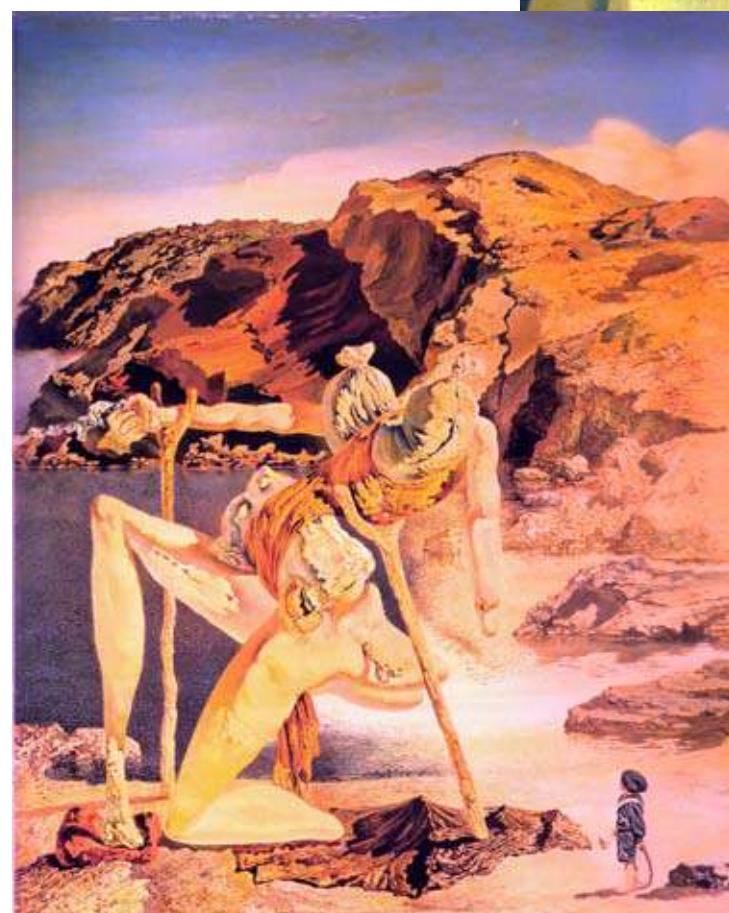
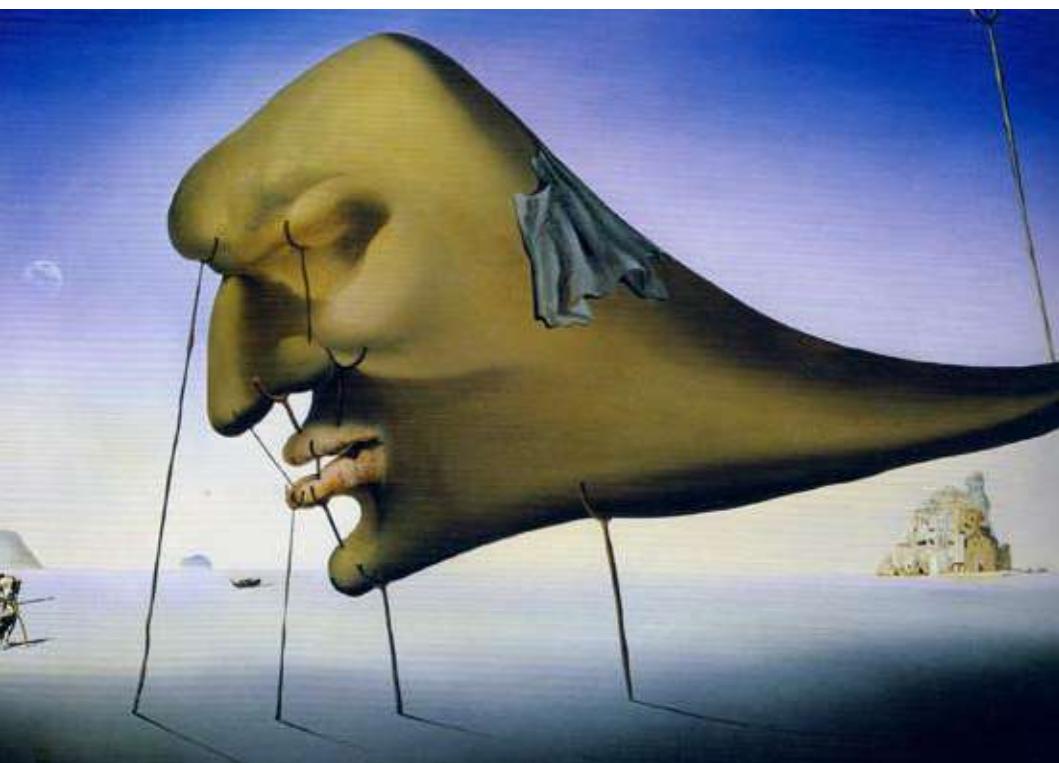
mơ hoặc của vô thức, và những kỹ thuật “hoàn toàn tự động như lên đồng”, vẽ mà không có sự điều khiển của ý thức. Các hình ảnh ấy có thể là những con người hay sự vật quen thuộc, có thực, nhưng lại xuất hiện trong một khung cảnh lạ lẫm đến phi lý.

Nghệ sĩ Tây Ban Nha Salvador Dali là đại diện nổi tiếng nhất cho Siêu Thực khi ông vẽ những quang cảnh mộng mị, với những bộ mặt, thân người trông như thật, hoặc bị biến dạng trong một khung cảnh hoang lạnh đến lạ lùng. Mô tả tác phẩm “Le Sommeil”, Dali đã nói như sau: “Tôi

thường hình dung con quái vật giấc ngủ như một cái đầu khổng lồ nặng trĩu với một thân xác mỏng manh chống đỡ bởi những cái nạng thực tại. Khi những cái nạng gãy đổ, chúng ta có cảm giác “rơi” (tumbling into sleep”).

Tác phẩm “Premature Ossification of a railway station” (Phát hoạ sớm ga xe lửa), được vẽ năm 1930 cho thấy một khung cảnh hoang vắng và một sân ga đang hình thành. Không gian hoang vắng đối nghịch với tính sinh động vốn có của sân ga, cộng với hình ảnh chiếc đồng hồ đang tan chảy – tượng trưng cho thời gian co giãn - đã mang đến cho bức tranh một cái gì vượt qua thực tại, một tính chất siêu hình.

Bức “The Specter of Sex-Appeal” (Hồn ma gợi dục) cho thấy một cậu bé đang đứng chăm chú nhìn thân xác một người đàn bà đang phân rã. Cậu bé chính là Dalí, và thân xác đàn bà là những giấc mơ đầy nhục dục của ông. Phần thân trên của người đàn bà là những khúc xúc xích không lồ, thức ăn thường chong hửu nên tượng trưng cho sự tan huỷ, cho cái chết. Những chiếc gậy biếu tượng của tàn tật, sự bất lực, đang cố chống đỡ cho thân xác bà ta khỏi sụp ngã.



- Hình 18 - **Dali:** Le Sommeil
- Hình 19 - **Dali:** Premature Ossification of a railway station
- Hình 20 - **Dali:** The Specter of Sex-Appeal



• Hình 21 - **Pollock**: Action painting

biểu hiện trừu tượng cảm xúc với màu sắc

Tiếp nối chủ trương giải trừ truyền thống và cổ xuý cho sự bùng nổ sáng tạo được chủ trương bởi Dada và Siêu Thực, các họa sĩ như Jackson Pollock, Mark Rothko đã hình thành nên một khuynh hướng mới được gọi là “Biểu Hiện Trừu Tượng” (Abstract Expressionism). Mark Rothko nói: “Bức tranh phải huyền diệu; vừa hoàn thành xong thì sự mâu thuẫn giữa vật sáng tạo và người sáng tạo chấm dứt. Anh ta trở thành kẻ đứng ngoài. Bức tranh với anh, cũng như bất cứ ai về sau nhìn ngắm nó, phải là một sự khám phá, một giải pháp bất ngờ và chưa hề có về một sự thô thiển quen thuộc muôn đời.”

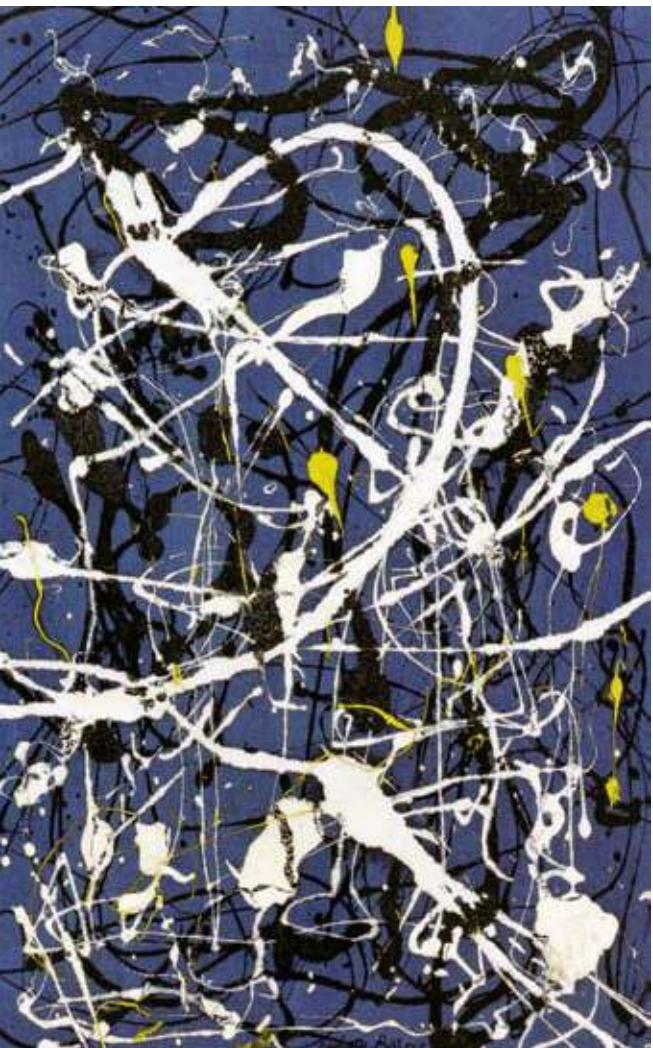
Khuynh hướng này lại chia ra làm hai phong cách riêng: Action painting (Hội họa hành động), đại diện bởi Jackson Pollock; và “Color Field painting” (hội họa dùng màu sắc thuần tuý) đại diện bởi Mark Rothko.

• Jackson Pollock lên đồng với Hội Họa Hành Động

Jackson Pollock, một họa sĩ người Mỹ đã khởi xướng một kỹ thuật hội họa mà sau mang tên “Hội Họa Hành Động (Action Painting). Pollock bắt đầu tác bằng cách mở một đĩa nhạc kích động, rồi ông trải một tấm vải lớn xuống nền nhà, và vừa nhảy quanh tấm “toan” theo điệu nhạc, ông vừa sáng tác bằng cách khi thì đổ, khi thì ném, khi thì rót bùa bối những tảng màu sền sệt (gloss enamel) xuống mặt toan bằng bát cứ dụng cụ nào vớ được: que gỗ, giẻ rách, dao, muỗng nĩa, cọ vu... Khi sơn bắt đầu khô, ông vắt thêm cát, mè chai, tiền xu, thậm chí cả những mẫu thuốc đang hút dở xuống mặt tranh. Tác phẩm của Pollock minh họa một cách linh động ý tưởng cho rằng nghệ sĩ phải sáng tác một cách vô thức, một cách tự động chứ không theo một “dự án”, một kế hoạch có trước.

“Hội Họa Hành động” và nhất là kỹ thuật “rót” màu làm Pollock nổi tiếng đến độ năm 1956 tuần báo “Time” gắn cho Pollock tên “Jack the Dripper” (Jack Rót Sơn) – biệt danh đã theo ông mãi mãi – và tuần báo “Life” (1969) đã đặt câu hỏi “Liệu anh ta có phải là họa sĩ danh tiếng nhất hiện còn sống hay không?”.

Mặc dù Pollock từ khước mọi sự quảng cáo đình đám, ông vẫn trở thành một tên tuổi không thể nào quên khi nói đến hội họa hiện đại. Ông đã định danh lại tác phẩm hội họa. Từ nay, một bức họa không còn là một tác phẩm được nghệ sĩ cần mẫn tạo nên bằng những phương tiện và chất liệu truyền thống (khung vải, màu sơn, bút cọ), người họa sĩ trở thành hoàn toàn tự do, sử dụng bất cứ phương tiện nào anh thích, bất cứ chất liệu nào anh cần để sáng tạo và tự khẳng định. Hội họa trở thành cách thể sống của anh.



- Hình 22 - **Pollock**: Composition 16
- Hình 23 - **Rothko**: Magenta, black, green
- Hình 24 - **de Kooning**: Woman
- Hình 25 - **Clifford Still**: Untitled



• Rothko biểu cảm với *Màu sắc*

Cùng thời với Hội Họa Hành Động của Pollock, ở Mỹ còn có một phong cách Abstract Expressionism khác. Các nghệ sĩ theo phong cách này sử dụng màu sắc và đường nét một cách tự do; họ phóng túng tạo ra những hình trừu tượng, hay bán trừu tượng, mang hoặc không mang một ý nghĩa nào đó. Cũng như Pollock họ sử dụng những kỹ thuật tự động (không có sự can thiệp của ý thức) để tạo ra những tác phẩm trừu tượng hay bán trừu tượng, có hay chẳng có một chủ đề rõ ràng nào. Trong lúc Rothko, Clifford Still sáng tác những họa phẩm chỉ gồm những khối màu đơn sắc hoặc đa sắc thì De Kooning lại vẽ đi vẽ lại hình người đàn bà bằng những nét cọ phóng túng, phá chấp đầy màu sắc. Ông nói: “Nhiều nghệ sĩ và nhà phê bình chê bức Woman của tôi, nhưng đấy là vấn đề của họ chứ không phải của tôi.” Ông có lý, vì một trong các bức Woman sau này được hăng đấu giá Christie bán 1 triệu 2 USD, giá tranh cao nhất của một họa sĩ trong khi còn sống.

AVANT-GARDE

1964



Robert Rauschenberg



ROBERT RAUSCHENBERG: CANYON, 1959. Pasadena: Art Museum



RAUSCHENBERG TRIUMPHS AT THE BIENNALE

• Hình 26 - *Rauschenberg* và “Untitled” tại Biennale Venice 1964.

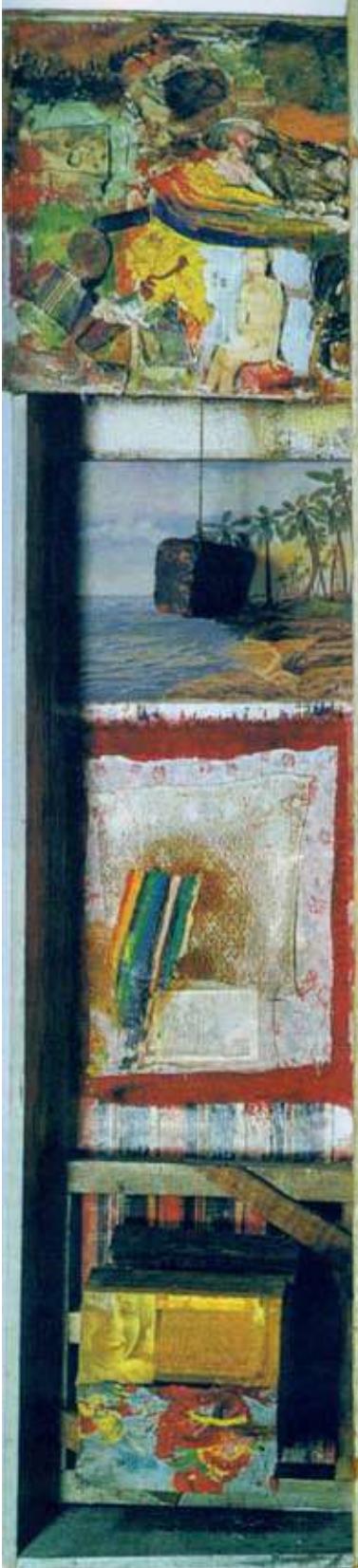
• Robert Raushenberg vẽ bằng “vật nhặt được”

Năm 1964, tại Biennale Venice (Ý), nơi đã từng vinh danh các danh họa như Braque và Matisse, Robert Rauschenberg đã được trao Giải Thưởng Lớn. Sự kiện này làm cho các bình luận gia ngỡ ngàng và than rằng: “Ai cũng có thể thấy rằng trung tâm của nghệ thuật quốc tế đã chuyển hướng từ Paris sang New York”.

Người ta thường cho rằng Robert Rauschenberg đã đặt nền móng cho Nghệ Thuật Lắp Ghép (Assemblage Art) khi ông phối hợp nhiều loại chất liệu khác nhau, kể cả những đồ đồng nát mà ông gọi là “vật nhặt được” (found objects) trên một không gian 2 hoặc 3 chiều, và qua đó làm nên một tác phẩm hội họa hay điêu khắc.

Tác phẩm nghệ thuật “Không Đề” (Untitled, 1954) của Rauschenberg được New York Metropolitan Museum of Art mô tả như sau: “sơn dầu, bút chì, giấy, toan, vải, nhật trình, ảnh hình, gỗ, thuỷ tinh, gương soi, thiếc, dây nhợ, bức hoạ cũ vẽ hai chiếc giày, cỏ khô và con gà xú Dominique được dựng trên một cấu trúc gỗ”.

Nhiều tác phẩm lắp ghép của Rauschenberg có cả một thủ cấp dê xú Angora được nhồi bông, vài lốp xe cao su, chai nước ngọt, và một con đại



• Hình 27 - **Rauschenberg**: Interview

bàng trọc đầu sơn màu đen. Một nhà phê bình viết trên New York Times: “Chính nhờ Rauschenberg mà từ thập niên 50 người Mỹ đã hiểu ra rằng nghệ thuật có thể làm ra từ bất cứ cái gì, bất cứ ở đâu, tồn tại vĩnh viễn hay chỉ thoáng qua, phục vụ cho bất cứ mục đích nào hay không phục vụ cho cái gì hết, ngoại trừ việc gợi ý rằng cuộc sống và nghệ thuật đều giống nhau và chỉ là một mà thôi.”

Các nghệ sĩ hậu hiện đại sẽ nhớ rất lâu ý tưởng này.

pop art làm nghệ thuật thành phô thông

Giữa thập niên 50, nhiều nghệ sĩ bắt đầu thấy Abstract Expressionism phức tạp, bí hiểm, triết lý cao siêu, nên muốn tìm đến những gì đơn giản, gần gũi hơn. Chiến tranh đã đi qua và người Mỹ muốn vui chơi, mua sắm. Nghệ Thuật Pop (popular: phô thông) phản ánh sự lạc quan ấy và phát triển song hành với trào lưu nhạc pop và văn hoá trẻ, được đại diện bởi Elvis Preley và The Beatles. Pop Art trẻ trung, vui tươi và đầy màu sắc, chống lại cái nghệ thuật đã trở thành khô cứng, đạo mạo. Nó bao gồm nhiều phong cách sáng tác, đến từ nhiều nước khác nhau, nhưng có cùng một đam mê là nền văn hoá pop. Pop Art là sự hợp nhất giữa collage của Picasso và Readymades của Duchamp, trong ngữ cảnh nền văn hoá tiêu thụ. Vì vậy nên Andy Warhol, người khồng lồ của Pop Art đã gọi Pop Art là “Business Art” (Nghệ thuật Kinh Doanh) khi ông phát biểu: “Business Art là bước tiếp theo của Nghệ Thuật. Sau khi tôi làm xong cái gọi là “nghệ thuật” hay bất cứ tên gọi gì đi nữa, thì tôi đi vào “Business Art.”

• Jasper Johns vẽ lại những ngọn cờ

Hoạ sĩ Mỹ Jasper Johns mới 23 tuổi khi anh trưng bày tác phẩm “Flags” năm 1955 ở Leo Catelli Gallery, New York. Đây là một loạt cờ Mỹ, vẽ bằng sáp màu (encaustic), giấy báo, vải, than, và vài chân dung mờ nhạt. Lại có những cờ Mỹ vẽ cách khác, khi thì các ngôi sao nằm phía dưới bên phải, khi thì ở chính giữa, khi thì hai lá cờ nằm chồng chất lên nhau, cái to ở dưới, cái nhỏ phía trên, y hệt như người ta xếp áo quần, khi thì

những tấm vải sơn trắng với lờ mờ hình dáng sọc và sao. Nhiều người phê bình Johns là đã dung tục hoá quốc kỳ, hay đã biến hội họa thành một trò hề. Theo ông thì ý nghĩa của tác phẩm là việc anh đã sáng tác ra nó và làm nó hiện hữu. Johns nói: “(Tác phẩm) có thể có hay không có một ý tưởng; ý nghĩa (của tác phẩm) nằm chính ngay trong việc tác phẩm đã hiện hữu.” Cũng như Pollock, Johns tin rằng hành động sáng tác cũng quan trọng như tác phẩm hay người nghệ sĩ.

Các nghệ sĩ hậu hiện đại rất hứng thú với “Flags” và đã dùng lại mô típ cờ Mỹ nhiều lần, với nhiều mục đích chính trị, xã hội khác nhau.

Nếu như kỹ thuật biểu cảm của Jasper Johns tạo thành một mạch nối liền Abstract Expressionism với Pop Art, thì những hình ảnh các siêu sao và các mặt hàng tiêu thụ phổ biến của Andy Warhol và những nhân vật trong tranh hoạt hình của Roy Lichtenstein đã xác định phong cách Pop Art phổ biến cho đến hôm nay.

- Hình 28 - **Johns**: Flags
- Hình 29 - Cờ chống chủ nghĩa tiêu thụ
- Hình 30 - Cờ chống độc tài





• Hình 31 - *Lichtenstein*: Look Mickey, look

• Joy Lichtenstein phóng to hoạt hình

Chuyện kể rằng Lichtenstein, lúc bấy giờ 38 tuổi, đang mô phỏng tác phẩm “Guernica” với những nhân vật cao-bồi, thì bị cháu trai thách ông vẽ hình các anh hùng hoạt họa – chuột Mickey và chú vịt Donald – của nó. Lichtenstein đã vẽ “Look, Mickey” mô tả việc chú chuột Mickey kéo câu, ngõ bắt được cá to, ai ngờ chỉ kéo được chiếc quần của chính mình. Mickey và Donald được vẽ phóng to bằng hình người và tranh được đóng khung treo lên tường rất trang trọng. Hài hước chính là tinh thần của con người mới, người tiêu thụ, mà pop art muốn diễn tả.

• Andy Warhol tục hoá thần tượng

Năm 1962, Warhol trưng bày 32 tác phẩm hiện thực khổ lớn vẽ một lon xúp hiệu Campbell's tại một gallery ở Los Angeles (Mỹ). Một số bức chỉ vẽ một lon xúp đơn độc, một số khác lại vẽ 100 lon xúp có những mùi vị khác nhau như xúp mì gà, xúp đậu đen, xúp xà lách vv... Mặc dù vài nhà phê bình chỉ trích đề tài kịch liệt coi chúng là quá thông tục, các tác phẩm xúp Campbell's chẳng bao lâu đã đưa danh tiếng Warhol đi khắp thế giới như một bậc thầy Pop Art.

Sau đợt tranh xúp Campbell's, Warhol lập một xưởng vẽ tại New York mang tên “Factory” (xưởng máy). Tại đây, như tên gọi, Warhol cho ra đời tác phẩm một cách đại trà (mass produce) bằng cách in lụa chân dung những người nổi tiếng, từ Marilyn Monroe, Elvis Presley cho đến Jacqueline Kennedy và Mao Trạch Đông. Kỹ thuật in lụa cho phép Warhol sản xuất đại trà tranh vẽ các mặt hàng bán ở siêu thị như Coca-Cola, nước táo Mott's hay xốt cà chua Heinz..

Dùng những màu sắc rực rỡ chói loẹt, các họa phẩm này, theo Warhol “có thể được xem như những lời bình phẩm về sự tầm thường, thô thiển và phi lý của nền văn hoá Mỹ”.

Warhol thậm chí đẩy xa sự chế giễu nghệ thuật của mình bằng một màn “Do-It-Yourself” (bạn tự tay làm đi). Ông cho trưng bày những hình vẽ chỉ mới tô màu một nửa và yêu cầu người đến xem triển lãm dùng bút màu (được cung cấp) tô tiếp để hoàn thành bức tranh. Sau đây là một bức “Do it yourself” có chữ số hướng dẫn màu phải dùng và chữ ký của Andy Warhol.

Tác phẩm của Warhol được xem là nghệ thuật Dada được đẩy đến giới hạn – đồng hóa sản phẩm kỹ nghệ với tác phẩm nghệ thuật.

Pop Art cùng với Dada, Biểu Cảm Trừu Tượng chính là những khuynh hướng chính có nhiều ảnh hưởng đến Nghệ Thuật Hậu Hiện Đại nhất.



- Hình 32 - **Warhol**: Campbell
- Hình 33 - **Warhol**: Do It Yourself
- Hình 34 - **Warhol**: 20 Marylins





phần |||
nghệ thuật hậu hiện đại

1 thách thức

Trong khi các nghệ sĩ Hiện Đại mong muốn khai phá những sự thật vĩnh cửu thì các nghệ sĩ Hậu Hiện Đại lại thò o vết bõ chung. Trong khi các nghệ sĩ Hiện Đại thường bằng lòng và trung thành với những phong cách như lập thể, biểu tượng, siêu thực, thì các nghệ sĩ Hậu Hiện Đại lại hoàn toàn chối từ những khuôn khổ hạn hẹp này. Họ thích áp dụng mọi loại bút pháp và thoái mái kết hợp các phương tiện thị giác khác nhau.

Các nghệ sĩ Hậu Hiện Đại không chê các loại hình nghệ thuật được cho là thấp kém như báo in và phim quảng cáo, hình chụp, tạp chí hay đồ họa máy tính. Họ nhận ra cái đẹp trong những đồ vật bị vứt bỏ, những rác thải công nghiệp, xem chúng là “nghệ thuật tìm thấy” (found art). Với họ, những mẫu phim TV hay video cũng là nguồn cảm hứng với những hình ảnh tuôn trào một cách ngẫu nhiên, không đầu không đuôi.

Xem như vậy thì một tác phẩm Hậu Hiện Đại có thể là những mảnh hình xé ra từ mẫu quảng cáo hay tranh hoạt hình, những đồ đồng nát lợm lặt đâu đó, một nhạc cụ, băng nhạc, hay video; hoặc tất cả các thứ ấy gộp lại.

Do sử dụng vô số công cụ và hình ảnh như vậy, các nghệ sĩ Hậu Hiện Đại hoàn toàn tự do kết hợp bất cứ chất liệu nào, và dùng bất cứ kỹ thuật bút pháp nào họ muốn. Họ cũng có thể dùng tác phẩm của mình để giễu cợt, chỉ trích, nhạo báng hay đơn giản chỉ để cười đùa, vui chơi (“Just for pleasure”).

Thật vậy. Nghệ sĩ Hậu Hiện Đại không xem làm nghệ thuật là một công việc nghiêm túc, một sứ mạng thực hiện bởi những con người

nhiều tài năng. Họ phá vỡ cái huyền thoại về nghệ sĩ thiên tài cần thiết cho xã hội, kiểu “I am the artistic genius, and you need me” (Ta là nghệ sĩ thiên tài, và các người cần ta). Đối với họ, nghệ thuật và nghệ sĩ phải hoàn toàn tự do, thoát khỏi mọi trách nhiệm, mọi vai trò xã hội. Điều ấy đã gây ra không ít lời chê bai chỉ trích. Một nhà phê bình đã nhận xét: “Đối với những người làm văn hóa bảo thủ thì Nghệ Thuật Hậu Hiện Đại đã xoá tan biên giới mà xã hội đã đặt ra để phân biệt văn hóa cao cấp (nhạc cổ điển, kịch nghệ, hội họa, văn chương) với văn hóa bình dân (nhạc pop, tivi, phim ảnh, video, báo chí lá cải)...”

Nói cho cùng thì sự hoà tan văn hóa quý tộc với văn hóa bình dân là một phần hệ lụy của thời đại của TV và kỹ thuật số. Phần lớn các nghệ sĩ Hậu Hiện Đại là những khán giả đầu tiên của màn ảnh nhỏ. Sinh ra trong thời kỳ bùng nổ dân số sau Thế Chiến 2, những “baby-boomers” này đã lớn lên cùng vô tuyến truyền hình, và hàng đêm đã chứng kiến những hình ảnh khủng khiếp về chiến tranh Việt Nam xen kẽ với những quảng cáo hấp dẫn về những xe hơi, máy móc, nhà cửa hào nhoáng sang trọng. Và điều ấy làm cho họ bức xúc.

Trong lúc hầu hết mọi người xem mờ hình ảnh ngược ngạo ấy như một khía cạnh bình thường của đời sống hàng ngày thì các nghệ sĩ Hậu Hiện Đại lại thấy tình trạng ấy thật là phi lý. Đâu đâu trong nền văn hóa hiện đại họ cũng nhận ra những trường hợp mâu thuẫn và phi lý, những quang cảnh đáng hổ thẹn: những người vô gia cư nằm ngủ lây lắt trên hè phố, dưới bóng một tòa nhà chọc trời rực rỡ; những doanh nhân giàu có và học thức vào tù vì những cú lừa đảo táo bạo; những chính trị gia tham ô cao giọng rao giảng luật pháp và trật tự. “Người ta chứng kiến những chuyện trái khuấy ấy hàng ngày; tuy vậy thay vì đổi đầu với chúng, người ta lại chọn cách che mắt lại và quên đi,” nhà văn Jonathan Selwood viết như vậy trong “The Pinball Theory of the Apocalypse”.

Thay vì chỉ trích tố cáo cái thế giới vô lý kỳ cục kia, các nghệ sĩ Hậu Hiện Đại lại dùng nghệ thuật để tố đậm và vinh danh sự phi lý. Bằng cách này họ muốn xã hội chú ý hơn đến tình trạng phi lý, tính vô cảm của mình và không còn tự che mắt lại nữa.

Có người sẽ bảo, tố cáo sự phi lý bằng cách nghệ thuật hoá nó là một nỗ lực thật rắn rỏi. Tuy nhiên nỗ lực ấy đã tạo ra kết quả lớn. Các nghệ sĩ Hậu Hiện Đại đã để lại dấu ấn sâu đậm trong phần tư cuối cùng của thế kỷ 20.

This sentence is in French.

- Hình 35 - *Flynt*: Self Validating

2 khai phá

nghệ thuật ý niệm (conceptual art)

Được xem là tiên phong của trào lưu Hậu Hiện Đại, Nghệ Thuật Ý Niệm phá tan cấu trúc cổ truyền của tác phẩm nghệ thuật. Những quan tâm về kỹ thuật hay chất liệu đã nhường vị trí chủ chốt cho ý tưởng và quan niệm về cách thức hình thành tác phẩm. Với nghệ thuật này, ý định sáng tác đóng vai trò chủ đạo hơn cả.

Nghệ Thuật Ý Niệm do đó thách thức và tấn công vào quan niệm nghệ thuật của nhiều người đương thời. Nghệ sĩ Ý Niệm cho rằng nghệ thuật do chính người xem tạo ra khi anh ta cho sự vật hay hành vi nào đó là nghệ thuật, chứ không phải do những tính chất vốn có của tác phẩm. Chính vì vậy mà cái bồn tiểu tầm thường khi được Duchamp triển lẵm đã biến thành tác phẩm “Fountain”.

Suốt thế kỷ 20 vai trò của nghệ thuật được cho là phải khiến cho người xem cảm nhận và suy ngẫm về những hình ảnh họ thấy. Từ Picasso đến Duchamp, Rauschenberg, người xem bị bắt ngò và ngỡ ngàng trước những gì mà nghệ sĩ trình bày. Họ cần được hướng dẫn. Kết quả là hàng ngàn trang viết đã được các học giả, triết gia, tâm lý học, phê bình viết ra. Cả

một kỹ nghệ đã hình thành và phát triển nhằm giải thích, chứng minh hay kết án các tác phẩm Lập Thể, Dada hay Biểu Hiện Trừu Tượng.

Tuy nhiên, một số nghệ sĩ mà sau này được xem là tiên phong cho Nghệ Thuật Ý Niệm lại có cái nhìn khác. Theo những người như Sol Lewitt, Joseph Kosuth thì những quan niệm hay ý tưởng của nghệ sĩ trong quá trình hình thành tác phẩm quan trọng hơn là những quan tâm của anh ta về chất liệu hay mỹ thuật.

Quan niệm áy rõ ràng đã thách thức các ý niệm cơ bản của Nghệ Thuật Hiện Đại, nơi mà những vật liệu hữu hình (sơn và vải) được dùng để tạo thành tác phẩm (hoa phẩm). Nó cũng thách thức ngay cả quan hệ giữa người nghệ sĩ và nhà phê bình.

Ursula Meyer đã nhận định như thế này trong “Conceptual Art”: “Theo truyền thống thì vai trò của nghệ sĩ và nhà phê bình thường tách rời nhau; nghệ sĩ quan tâm đến việc làm ra tác phẩm trong lúc nhà phê bình thì quan tâm đến việc lượng giá và giải thích.”

Cái quan hệ vừa nói đã bắt đầu tan vỡ vào những năm cuối thập niên 50 với sự ra đời của Conceptual Art.



• Hình 36 - **Flynt** đang diễn thuyết

• Flynt và cái chết của nghệ thuật đúng đắn

Năm 1961, Henry Flynt, triết gia và nhạc sĩ sinh năm 1940 tại North Carolina Mỹ, tuyên bố rằng cũng như chất liệu của nhạc là âm thanh, chất liệu của nghệ thuật là khái niệm; và do khái niệm liên quan mật thiết với ngôn ngữ nên ngôn ngữ mới là chất liệu chủ yếu của nghệ thuật. Nghệ sĩ Ý Niệm do vậy, không còn cần phải làm chủ kỹ năng sử dụng sơn và cọ mà chỉ cần dùng con chữ và ý tưởng. Một câu hỏi nảy sinh: do nhiều người biết chữ và có ý tưởng, nên ai là mới là nghệ sĩ còn ai là không? Đây là một câu hỏi hậu hiện đại do nó tra vấn chính cái yếu tính của nghệ thuật; cái gì là nghệ thuật và cái gì không là nghệ thuật. Tác phẩm “Self Validating” (Tự khẳng định) sau đây của Flynt chính là một tác phẩm Ý Niệm: một câu tiếng Anh lại tuyên bố rằng nó là tiếng Pháp.

Flynt và các nghệ sĩ Ý Niệm còn chống lại quyền lực của các định chế chi phối nghệ thuật, gồm các bảo tàng, gallery, những người môi giới, làm PR cho nghệ sĩ và trào lưu thời thượng, các phóng viên và nhà phê bình của các tạp chí nghệ thuật, các nhà sử học mỹ thuật và người chuyên sưu tầm tác phẩm. Cái hệ thống này, tuy lóng lěo về tổ chức nhưng lại nhiều quyền thế và lăm tiềng bạc nên có thể làm cho một nghệ sĩ vô danh trở thành nổi tiếng, hoặc vùi dập một tài năng trẻ nếu anh hay chị ta bị cho là không hợp thời hay “còn non” quá.

Nghệ Thuật Khái Niệm chống lại việc xem tác phẩm nghệ thuật như hàng hoá. Bằng cách tạo ra những tác phẩm chỉ hiện hữu như những khái niệm chứ không phải là những món hàng, họ đả phá thị trường nghệ thuật, họ làm cho các gallery và bảo tàng nghệ thuật mất đi tính chính danh. Họ muốn bẻ gãy quyền lực của các người môi giới, trung bày, phát hành, và loại bỏ sự kiểm soát của giới này trên thế giới nghệ thuật. “Hệ thống thiết chế nghệ thuật đậm hoang mang khi các thành viên của nó nhận ra rằng cái cơ sở mà trên đó họ xây dựng quyền lực – Nghệ Thuật – đang sáp sửa biến mất,” nghệ sĩ Ý Niệm Daniel Buren nói.

Flynt phản đối quyền lực của thiết chế bằng cách châm chọc cái mà ông ta gọi là “nghệ thuật đứng đắn”. Ông dẫn đầu những hàng người vây quanh những viện bảo tàng và nhà hát lớn, mang theo những tấm bảng viết “Nghệ Thuật Đã Chết” và “Đả Đảo Văn Hoá Đứng Đắn”.

Thay vì để cho một người môi giới hay nhà phê bình nghệ thuật giới thiệu tác phẩm nghệ thuật cho công chúng, họa sĩ Ý Niệm tự giải thích ý tưởng của mình bằng lời hay chữ viết. Những ý tưởng hay khái niệm của nghệ sĩ do vậy trở nên thành phần tối quan trọng trong toàn bộ tác phẩm. Và như vậy thì chỉ còn nghệ sĩ mới đủ thẩm quyền với tác phẩm của mình.

• Sol LeWitt hướng dẫn vẽ tranh tường

“Với Nghệ Thuật Ý Niệm thì ý tưởng hay quan niệm là yếu tố quan trọng nhất của tác phẩm ... Mọi kế hoạch và quyết định đều phải được làm từ trước và việc thực hiện tác phẩm phải là một tiến trình không có suy tư gì nữa. Ý tưởng trở thành bộ máy tạo ra nghệ thuật”, Sol LeWitt nói.

Sol LeWitt đã sáng tác hơn một ngàn tranh tường khổng lồ bằng cách viết ra những chỉ dẫn để các kỹ thuật viên và thợ sơn theo đó mà thực hiện. Tác phẩm thường bao gồm những hình vuông, chữ nhật, tam giác, sao, sọc, một số thì nhợt nhạt, số khác thì màu sắc rực rỡ.

Để thực hiện tác phẩm Wall Drawing # 565 ông chỉ viết đơn giản: “Trên 3 bức tường, những hình dáng liên tục cách khoảng 8” (20 cm) những giải băng đen trắng. Thường được viền khung đen 8” (20cm)”; rồi để cho người khác tự tìm ra cách thực hiện.



- Hình 37 - **Sol Lewitt**: Wall Drawing
- Hình 38 - **Sol Lewitt**: Wall Drawing # 766
- Hình 39 - **Kosuth**: One and Three Chairs

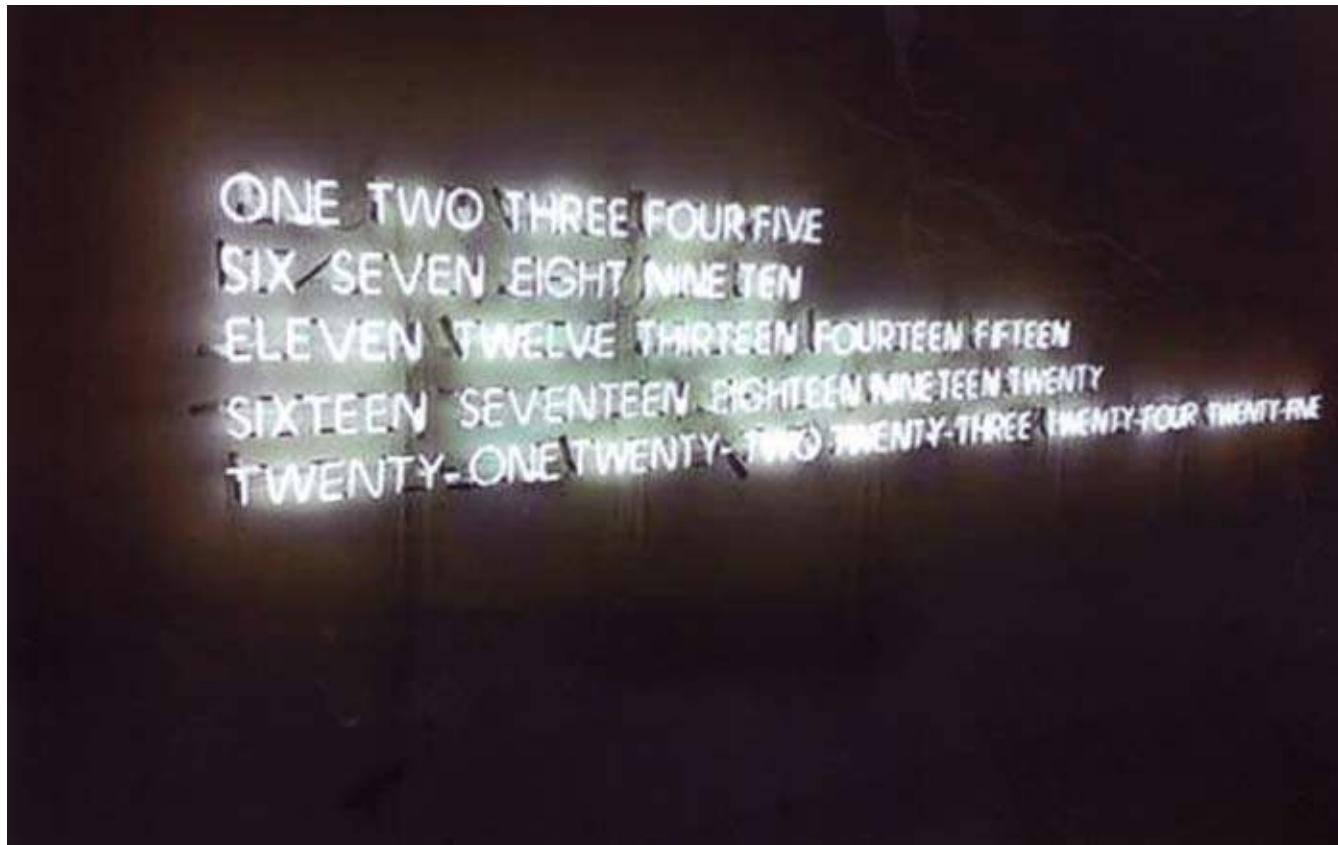
Với bức Wall Drawing # 766 ông lại cung cấp cho êkip người vẽ kiểu và thợ sơn những chỉ dẫn còn mù mờ hơn: “Hai mươi mốt hình khối cùng kích thước, to nhỏ khác nhau, mỗi khối với những màu nhàn nhạt sơn chồng lên nhau.” Thế vậy nhưng năm 2000 khi Sol LeWitt điều động cả một đội quân để thực hiện tác phẩm trên các bức tường của Whitney Museum of American Art ở New York thì tác phẩm Ý Niệm # 766 này đã trở thành cái định của viện bảo tàng.

Được thực hiện trên tường nên tác phẩm # 766 sẽ chóng tàn phai hay sẽ bị một lớp sơn mới che mất đi. Nhưng không hề gì. Nó đáp ứng tiêu chí khác của Nghệ Thuật Ý Niệm, ấy là ý tưởng không phải là một vật hiện hữu lâu dài và có giá trị tiền bạc.



• Joseph Kosuth vẽ tranh bằng chữ

Một tác phẩm của Joseph Kosuth luôn gồm ba thành phần: một vật có thật, một hình chụp đồ vật ấy và định nghĩa từ điển về đồ vật ấy. Tác phẩm “One and Three Chairs” (một và ba ghế) thực hiện năm 1965 gồm một chiếc ghế, một bức ảnh của chiếc ghế, và một định nghĩa “ghế” được phóng to lớn. Bức ảnh chiếc ghế mô tả chính xác ví trí nó được đặt trong phòng trưng bày, và như vậy tác phẩm sẽ thay đổi mỗi khi nó được mang trưng bày ở một nơi khác. Có hai thành phần không thay đổi: định nghĩa “ghế” và một hoạ đồ với những lời chỉ dẫn cho việc sắp đặt, cả hai đều mang chữ ký của Kosuth. Người lắp đặt phải chọn một chiếc ghế, đặt nó



- Hình 37 - **Kosuth:** Cubes
- Hình 38 - **Kosuth:** Five Fives

trước một bức tường và chụp hình cái ghế. Tấm hình chiếc ghế phải được phóng to cho bằng kích thước của chiếc ghế thật và đặt trên tường ở phía trái của chiếc ghế. Bản định nghĩa phóng to phải được treo bên phải chiếc ghế, cạnh trên của nó ngang hàng với cạnh trên tấm hình.

Tác phẩm “Cubes” chỉ gồm năm khối vuông bằng kính mang mỗi hộp một chữ “hộp”, “khối vuông”, “trống không”, ”rõ ràng”, “thủy tinh”; trong lúc tác phẩm “Five fives” (5×5) là những chữ từ một đến hai lăm được chiếu sáng lên một nền đen.



- Hình 39 - **Klein**: IKB
- Hình 40 - **Klein**: Fire Color Painting



- Yves Klein và *những* cây cọ dị thường

Trong lúc Flynt dùng châm chích và hài hước để chống lại thế giới nghệ thuật thì nghệ sĩ Pháp Yves Klein lại dùng trình diễn để tấn công nghệ thuật truyền thống.

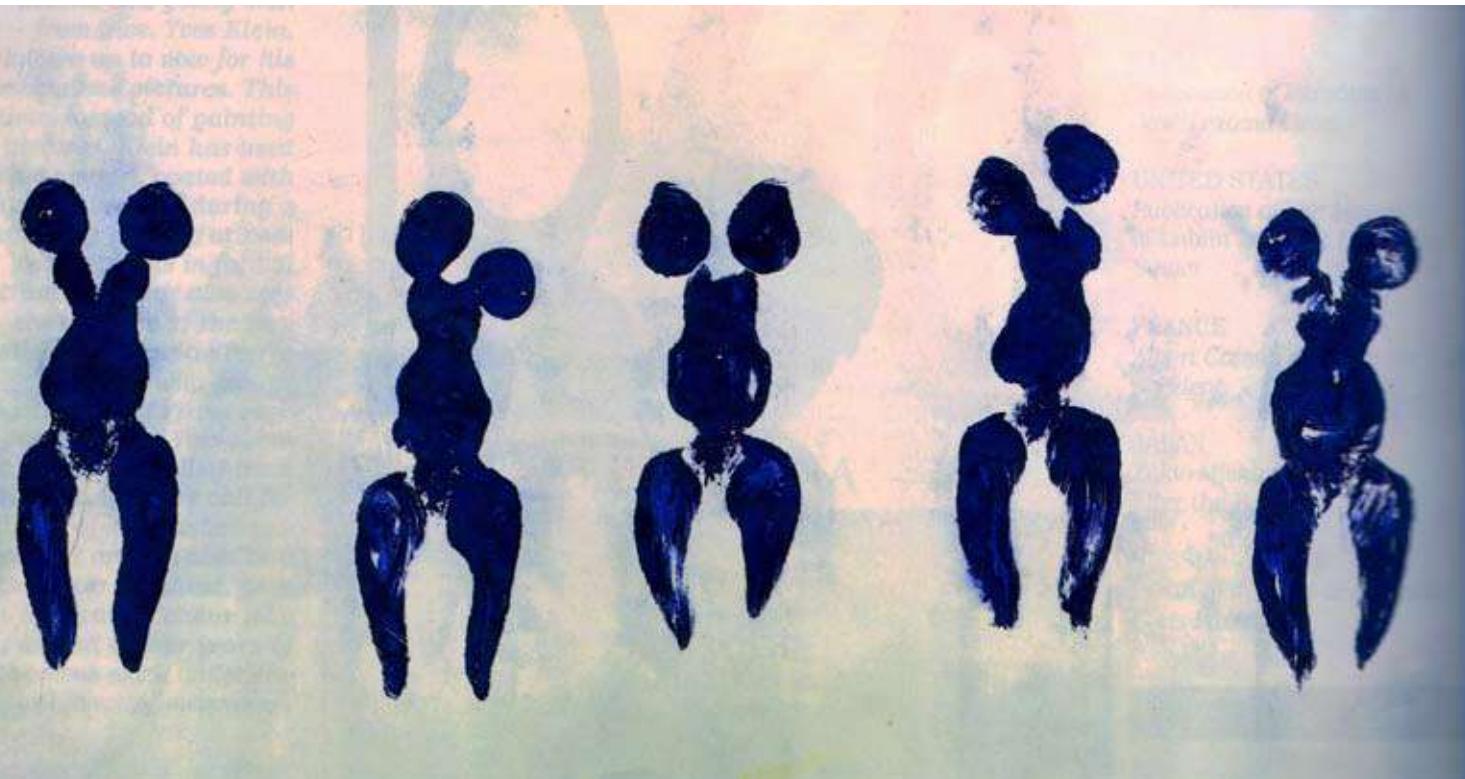
Mọi việc khởi đầu năm 1955 khi Klein trưng bày các bức tranh một màu (monochromes) xanh, vàng, lục, đỏ tại các gallery ở Paris. Ông cảm thấy thất vọng khi nhìn thấy công chúng đi từ bức tranh này qua bức tranh khác như thể chúng là thành phần của một bức tranh khổng lồ. Klein hiểu ra rằng những bức tranh độc màu đã tạo ra một môi trường ánh sáng làm nổi bật phòng trưng bày. Ông ghi nhận và áp dụng điều này cho kỳ triển lãm tiếp theo. Ông hoà sơn xanh (ultra marine blue) với một dung dịch tổng hợp mà ông gọi là chất xúc tác để vẽ tranh. Trên nền nhà sơn xanh, mười một bức tranh toàn màu xanh được treo trên những chiếc cột dựng cách tường màu trắng khoảng 20 cm nhằm tạo ra ảo giác. Công chúng kháo nhau về không gian xanh kỳ ảo khiến triển lãm trở thành sự kiện nghệ thuật của năm, và màu xanh kỳ ảo ấy từ đó mang tên International Klein Blue (IKB) (màu xanh quốc tế của Klein).

Tháng Tư 1957 Klein tổ chức triển lãm “The Void” (Khoảng Không) tại Iris Clert Gallery, Paris. Để chuẩn bị cho sự kiện này, Klein tạo ra một không gian rỗng bằng cách lấy tất cả đồ đạc ra khỏi gallery, trừ một cái tủ nhỏ. Sau đó ông sơn căn phòng hoàn toàn trắng, cửa sổ thì sơn xanh IKB.

Một tấm màn IKB che khuất lối vào. Ba ngàn người đã xếp hàng nối đuôi nhau để vào xem căn phòng trống đó. “Tranh của tôi bây giờ đã trở thành vô hình, và tôi muốn cho họ (công chúng) nhận thức rõ điều đó”, Yves Klein tuyên bố. Ngồi chêm chệ giữa gallery trống không, Klein – mà trước đó tự gọi mình là “hoạ sĩ vũ trụ” – đùa giỡn với người xem bằng cách mặc cả để bán những bức tranh vô hình vô thể ấy. “The Void là một sự nhạo báng cái nghệ thuật- đồ vật, nhạo báng kinh doanh nghệ thuật, và vai trò của người nghệ sĩ,” Thomas McEvilley viết trong “The Triumph of Anti-Art” (Chiến thắng của Phi Nghệ Thuật).

Sau “The Void”, Klein lại gây xôn xao dư luận với những bức “tranh lửa” (fire paintings) sáng tác năm 1960. Đây là 100 bức tranh mà ông vẽ bằng cách dùng mỏ hàn phun lửa vào khung vải. Bức “One Minute Fire Painting” (Tranh Lửa Một Phút) ông gắn 16 chiếc pháo lớn lên một khung toan màu xanh và đốt lên.

• Hình 41 - **Klein**: Anthropometries



Về sau Klein lại một lần nữa gây dư luận với những phương tiện và kỹ thuật khác. Để sáng tác “Anthropometries of the Blue Age” (Mẫu Đo Con Người Thời Xanh) Klein mặc đồ tussado và mang găng trắng như một nhà áo thuật và điều khiển việc sáng tạo mà không hề động tay vào. Trong lúc dàn nhạc dây chơi “Monotone Silence Symphony” (Giao Hưởng Im Lặng Đều) do chính Klein sáng tác – hợp âm D major kéo dài 20 phút, theo sau một quãng lặng 20 phút – thì một số người mẫu nữ thân bôi đầy màu IKB theo chỉ dẫn của Klein lăn tròn lên sàn nhà trải đầy giấy trắng. Kết quả là 200 bức tranh in dấu thân thể trần truồng của những “cây cọ sống”. Nhiều nhà phê bình xem các bức tranh này “là sự vượt trội của cái có thật lên cái không thật” (surpass fiction by reality), hay “sự biểu hiện trực tiếp nhất” (most direct expressionism); nhiều người khác lại xem đây là sự nhạo báng các tác phẩm khoả thân truyền thống.

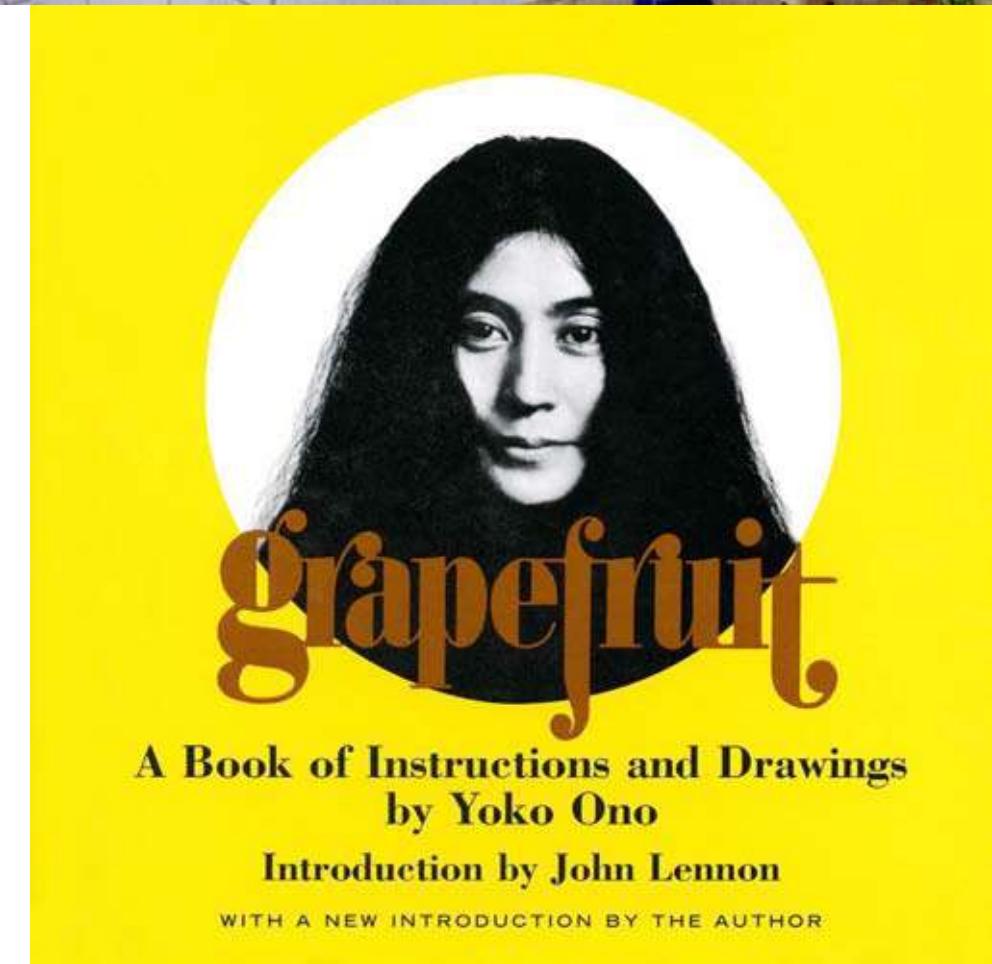
• Hình 42 - **Klein**: Cây cọ người



- Hình 43 - **Brouwn**: This Way Brouwn
- Hình 44 - **Ono**: Bìa Grapefruit

• Stanley Brouwn và bản đồ *đường phố*

Sau khi Klein qua đời đột ngột ở tuổi 34, các họa sĩ Ý Niệm lại đẩy hành động khước từ truyền thống lên một mức độ cao hơn; họ không còn xem các gallery như những nơi để giới thiệu tác phẩm nữa, mà cho rằng đường phố đồng người qua lại mới chính là nơi tốt nhất để sáng tác và trưng bày tác phẩm. Stanley Brouwn mở đầu phong trào năm 1960 bằng tuyên bố rằng các tiệm giày ở Amsterdam, Hà Lan chính là nơi trưng bày tác phẩm của ông, và ai muốn thưởng ngoạn “nghệ thuật của Brouwn” thì chỉ việc nhìn vào cửa sổ của bất cứ tiệm giày nào. Năm sau, Brouwn lại thể hiện một ý tưởng khác để chuẩn bị cho một cuộc triển lãm. Ông ra đường và chặn một số người qua lại (chọn một cách tình cờ) và yêu cầu họ dựa vào lời chỉ dẫn (bằng miệng hay viết trên giấy) để vẽ cho một bản đồ đi từ nơi họ đứng đến một điểm nào đó – trạm xe buýt, bưu điện, trạm xăng vv. Những con người đang vội vã ấy được yêu cầu phải nhảm tính xem họ phải đi bao nhiêu mét hay bước chân để đến nơi đó. “Trong khi vẽ thì người ta hay nói, và có khi nói nhiều hơn vẽ. Có thể nhìn thấy những gì họ nói hay giải thích trên tờ giấy; (...) ta sẽ thấy họ không hình dung ra được những gì với họ là đơn giản thì đối với người khác lại rối rắm và vẫn cần phải được giải thích,” Brouwn nhận xét. Ông thu được khoảng năm trăm tấm bản đồ như vậy và năm 1969 cho trưng bày chúng trong triển lãm mang tên “This Way Brouwn”.





• Yoko *Ono* đánh đố bằng con chữ

Nữ nghệ sĩ Nhật Yoko Ono được xem như một trong những người tiên phong trong Nghệ Thuật Ý Niệm. Các tác phẩm sáng tác trong thập niên 60 của cô chỉ là những chữ in trên giấy có mục đích gợi nên những ý niệm trong tâm trí người xem. “Grapefruit; A Book of Instructions and Drawings” (Trái bưởi; một quyển sách hướng dẫn vẽ), xuất bản năm 1964 gồm những lời chỉ dẫn huyền bí mà người đọc sẽ ghi nhận vào trong tâm trí để sáng tạo. Như trong “Hide and Seek” (Trốn tìm) này chẳng hạn: “Hãy trốn cho đến khi mọi người đã về nhà. Hãy trốn cho đến khi mọi người quên bằng mi. Hãy trốn cho đến khi tất cả đều chết.” Còn “Painting to Be Constructed in Your Head” (Hoạ phẩm phải được hình thành trong đầu anh) thì là những hướng dẫn mà theo Ono “nhằm giải phóng trí tuệ con người và cho phép anh ta chú tâm vào năng lực sáng tạo của mình thay vì vào một bậc thầy nào khác”: “Hãy biến một khung toan hình vuông trong trí mình cho đến khi nó thành một hình tròn. Trong khi làm, hãy lấy một hình thẻ bất kỳ và ghim xuống hay đặt lên khung toan một đồ vật, một mùi hương, một âm thanh, hay một màu sắc xuất hiện trong trí do hình thẻ gợi nên”. Để sáng tác “Painting for the Skies” (Hoạ phẩm cho các bầu trời) người đọc được hướng dẫn như sau: “Khoan một cái lỗ trong bầu trời. Cắt một tờ giấy kích thước bằng cái lỗ. Đốt tờ giấy đi. Bầu trời phải tinh khôi xanh.”

Được xuất bản năm 1964, Grapefruit được tái bản nhiều lần trong những năm 1971- 2000. Nhiều lời chỉ dẫn về sau được dùng làm kịch bản cho những tác phẩm trình diễn của Ono.

Tác phẩm “Wish Tree” (Cây Uớc) thực hiện ở Nhật năm 1996 cũng thuộc dòng nghệ thuật Ý Niệm với những chỉ dẫn như sau để mời quần chúng tham gia thực hiện tác phẩm: “Hãy ước một điều; viết nó lên một

mẫu giấy; xếp nó lại và treo vào cành Cây Uớc; kêu gọi bạn bè cũng làm như vậy; hãy tiếp tục ước; cho đến khi các cành cây đều treo đầy lời ước.” Ono đã đưa “Wish Tree” vào loạt tác phẩm được bà triển lãm khắp thế giới; công chúng khắp nơi được mời viết những điều ước của mình về hoà bình, và treo lên cây. Ono đã thu thập tất cả các lời ước này – hiện nay lên hơn một triệu – và lưu giữ tại “Imagine Peace Tower”.

nghệ thuật lắp ghép

Lắp ghép là một tiến trình sáng tạo nghệ thuật qua đó nghệ sĩ sử dụng những gì có sẵn để tạo ra một tác phẩm mới. Với văn chương, đây là tiến trình qua đó người viết tạo ra tác phẩm bằng cách “xây dựng chủ yếu từ những văn bản có sẵn để làm nên một bài viết mới (...) ở một ngữ cảnh mới.” Đối với các nghệ thuật thị giác, thì đây là tiến trình sáng tạo qua đó người nghệ sĩ đặt những vật “tìm thấy” (found objects) vào trong một không gian (2 hoặc 3 chiều) để bối cảnh thành tranh hay tượng. Ta có thể thấy ý tưởng sáng tạo này bắt nguồn từ các “collages” của Picasso và Braque, “readymades” của Duchamp, “combine paintings” của Rauschenberg; người nghệ sĩ cho những vật có sẵn vào tác phẩm, lắp ghép sao cho tất cả trở thành một vật thống nhất.

Cuộc triển lãm “Nghệ Thuật Lắp Ghép” năm 1961 tại Viện Bảo Tàng Nghệ Thuật Hiện Đại New York giới thiệu nhiều tranh-tượng không có hình khối hay không mang tính đồng nhất như các tranh tượng truyền thống. Đó là những tác phẩm nghệ thuật “mix-media” (hỗn hợp), hợp thành bởi các đồ vật hay mảnh đồ vật thuộc nhiều chất liệu khác nhau; những vật thải công nghiệp – những ống kim loại trong tác phẩm của Richard Stankewicz, John Chamberlain – hay những mảnh gỗ nhiều chủng loại, nhiều nguồn gốc, nhiều kích cỡ như của Louise Nevelson – những bao bì hàng hoá vất đi như của Wallace Berman, Edward Kienhotz.

• Joseph Cornell và *chiếc* hộp hoài niệm

Joseph Cornell tỉ mỉ chèo các “found objects” vào những hộp kính nhỏ, và bằng cách phối hợp hình dáng, sắc màu, ánh sáng của các đồ vật cũ thê đó, ông tạo ra những chiếc hộp xinh xắn đựng những thứ ta không nhìn thấy mà chỉ cảm nhận – những ý nghĩ, những ký niệm, những hoang tưởng, những giấc mơ. Tác phẩm “Homage to the Romantic Ballet” (Tưởng niệm ba-lê lãng mạn) là những viên nướm đá plastic, nhưng khi Cornell đặt chúng lên mặt kính lót nhung, thì chúng làm sống dậy hồn ức về màn vũ đêm khuya của một nữ nghệ sĩ múa ba-lê trên thảo nguyên Nga đông giá. Cornell usa dùng những vật bỏ đi – chim giấy, lò xo đồng hồ, ống điếu đất sét, banh, vòng – để gợi ra những ý tưởng trừu tượng. Một chiếc lò xo đồng hồ có thể gợi ra dòng chảy thời gian; quả banh có thể nói với ta về một tinh cầu xa xăm, lá bài về thời vận một đời người... Dẫu các tác phẩm lắp ghép của ông đậm chất hoài niệm, sự có mặt của chúng lại hoàn toàn mới, hiện đại.

- Hình 45 - **Cornell**: Homage to the Romantic Ballet
- Hình 46 - **Stankiewicz**: Sculpture



- Hình 47 - **Stankiewicz**: Grass
- Hình 48 - **Stankiewicz**: Miracle in the Scrap Heap

• Richard Stankiewicz thổi *hồn* vào sắt bỏ đi

Stankiewicz là bậc thầy về đường nét và vóc dáng khi ông dùng sắt thép dư thừa hay phế thải của nền công nghiệp Mỹ để tạo thành tác phẩm. Xem các bức “Sculpture” (Tượng) được lắp ghép từ những ròng rọc, dây xích, bánh răng cưa, hay bức “Miracle in the Scrap Heap” (Phép màu từ đống sắt vụn) làm bằng hai ống thép to, hay tượng “Grass” (cỏ) làm từ những ống nướm, người ta không thể nào không thán phục làm sao những đống sắt vụn rỉ sét lại phối hợp với nhau mạch lạc đến vậy để có thể nói lên những điều kỳ diệu.

• John Chamberlain ráp mảnh xe hơi *thành* tượng

John Chamberlain nổi danh với những tượng màu sắc rực rỡ mà ông hàn ghép từ những mảnh xe hơi hư hỏng lại với nhau. Những khối kim loại nhiều màu như bị vò lại, xoắn đi, dập xuông tạo thành những bức tượng đầy màu sắc, tràn trề năng lượng và sức sống. Đối diện chúng, người xem như muốn phóng nhanh từ pho tượng này sang pho tượng khác nôn nóng nhìn cho đã cái đẹp tràn đầy; hoặc đứng trầm ngâm xâm nhập vào cái khối thép được hình thành bởi nhiều phần gắn kết cẩn thận vào nhau, sao cho mỗi phần gắn khít khao hoà hợp với phần khác.



• Edward Kienholz *tố cáo* bằng tranh 3-D

Kienholz sinh tại Fairfield, Washington, năm 1927. Fairfield là một tỉnh lẻ nghèo và Kienholz phải làm nhiều việc để được đi học. Ông tự học vẽ và năm 1954 về sống tại Los Angeles, nơi ông làm quen với giới nghệ sĩ “avant-garde” và sáng tác những tác phẩm lắp ghép và điêu khắc bằng gỗ. Tác phẩm “The Nativity” (Giáng sinh) ông thực hiện năm 1961 bị cho là báng bổ Kinh Thánh do được làm từ những mảnh gỗ phé thải.



- Hình 49 - **Chamberlain**: Welded Metal
- Hình 50 - **Chamberlain**: Fair
- Hình 51 - **Chamberlain**: Tượng nhôm trước Seagram Building





• Hình 52 - **Kienholz**: Illegal Operation

Thời gian đó, ông cũng bắt đầu thử nghiệm loại tranh hoành tráng “3D” – những sắp xếp đồ sộ với những “found objects” như màn hình TV, bộ phận xe hơi, bàn ghế, loa, tượng thạch cao với áo quần và kích thước như người thật; tất cả tắm đẫm trong âm thanh (tiếng nói, ca, nhạc) đặc thù của thời đại. Tác phẩm của Edward Kienholz luôn luôn gây những cuộc tranh luận gay gắt vì chúng thường tấn công các vấn nạn xã hội như lạm dụng tình dục, lợi dụng chức quyền, phân biệt chủng tộc và niềm tin vào các định chế tinh thần.

Tác Phẩm “Illegal Operation” (Giải phẫu lậu) là một sắp xếp những đồ vật linh tinh – dụng cụ y tế, ghế hành rách lòi bông, đèn chụp hư, ấm nước cũ – nhằm gợi ra cảm giác nghèo hèn, ghê tởm về một cảnh phá thai lén lút.

Tác phẩm lắp ghép “State Hospital” (Bệnh viện công) thực hiện năm 1964 là một căn phòng có hai giường chồng lên nhau, trên mỗi giường có một hình người bằng sáp, óm yếu bệnh hoạn, một tay co quắp xích vào giường, cái đầu là một hồ cá tròn với hình cá đen đang bơi. Toàn bộ giường phía trên được bao quanh bởi một vòng đèn neon như thể cái bong bóng chứa đựng lời nói hay tư tưởng trong tranh hoạt hình; nó gợi cho ta ý tưởng rằng bệnh nhân nằm phía dưới đang suy ngẫm về hoàn cảnh và thân phận khốn cùng của mình.

Tác phẩm “Back Seat Dodge ‘38” (Trên băng sau chiếc Dodge 38) – lại phát họa một cảnh khác, tuy không thảm thương như cảnh bệnh viện, nhưng vẫn là cảnh khốn khổ bần hàn nhằm tố cáo tính chất đạo đức giả của xã hội. Một cặp trai gái nghèo đang làm tình vụng trộm trên băng sau của một khung xe Dodge phế thai, trong lúc ấy thì đèn pha vẫn chiếu sáng và radio trên xe vẫn oang oang. Tác phẩm đã làm tên tuổi Kienholz nổi tiếng toàn quốc, khi ban có ván Los Angeles County Museum of Art ra lệnh cho viện bảo tàng loại ngay tác phẩm “khiêu dâm” này ra khỏi triển lãm nếu không muốn bị cắt hết kinh phí. Tác phẩm vẫn không bị loại, và được trưng bày cho đến tận bây giờ. Ngày nay nó trở thành điểm nhấn của viện bảo tàng này.

Tác phẩm “The Beanery” là bức tranh 3-D dựng lại quang cảnh bên trong “Barney’s Beanery”, một quán bar nổi tiếng ở phía Tây Hollywood, gần Los Angeles. Thực hiện năm 1965, bức tranh nổi này là một trong ít tác phẩm trên thế giới được tẩm hoá chất để khi nào cũng toả ra mùi. Khi



- Hình 53 - **Kienholz**: State hospital
- Hình 54 - **Kienholz**: Back Seat Dodge 48
- Hình 55 - **Kienholz**: The Beanery

nhìn tranh, bạn đồng thời cũng ngửi thấy mùi bia rượu, và nghe tiếng ly lách cách và tiếng chuyện trò râm ran phát ra từ một băng ghi âm. Bar rượu đông chật người, gương mặt một số trong bọn họ là mặt đồng hồ mà kim chỉ đúng 10:10, vài người đàn bà thì cổ quái trong những chiếc áo lông thú sờn vai. Phía ngoài bar một máy bán báo tự động với bản tin “Trẻ em đang giết trẻ em tại Việt Nam”. “Một khẩu hiệu chống chiến tranh, nhưng đồng thời đấy cũng là một lời buộc tội cái xã hội vô cảm trước những bạo lực hàng ngày”, một tờ báo đã bình luận như vậy.

Những năm 80, Kienholz lại cho trưng bày những tác phẩm án tượng gây tranh cãi khác. Các nhà tranh đấu cho nữ quyền la ó phản đối “The Bronze Pinball Machine With Woman Affixed”. Tác phẩm trình bày một chiếc bàn chơi banh bằng đồng, phía trước gắn hai chân và bộ phận dưới của một người phụ nữ; người chơi banh cầm bộ phận sinh dục nữ ấy để điều khiển trái banh. Hiểu theo Kienholz thì tác phẩm nhằm tố cáo tình trạng phụ nữ bị nhục mạ như một món đồ chơi tình dục mà thôi. Với tác phẩm “The Art Show” thì đến phiên các nhà làm nghệ thuật tức giận vì nó chỉ trích nền văn hóa đương thời. Trên sân khấu các diễn viên (má-nơ-canหห) ú ớ những từ vô nghĩa trong lúc bên dưới đám khán giả vẫn



chuyện trò cười đùa vô cảm. Kienholz lại còn ráp nối các đoạn diễn văn tuyên truyền thời phát xít với nhạc Richard Wagner để nhấn mạnh rằng văn nghệ cũng rất dễ bị lợi dụng bởi các thế lực độc tài.

Nhìn chung các tác phẩm Kienholz đều nhấn mạnh đến sự cô đơn: cô đơn của tuổi già, của cái nghèo, của sự điên loạn, của rượu chè, của con người cá nhân trong đám đông.

nghệ thuật sắp đặt (installation art)

Nếu như trước đây họa sĩ hay nhà điêu khắc chỉ cung cấp cho người yêu nghệ thuật một kinh nghiệm thị giác về một bức tranh được treo lên tường hay về một bức tượng được trưng bày trên bệ, thì nay nghệ sĩ Sắp Đặt lại mang đến cho người xem một kinh nghiệm giác quan đa dạng, kéo dài cả trong không gian lẫn thời gian. Cũng giống các nghệ sĩ Ý Niệm, các nghệ sĩ Sắp Đặt cố định nghĩa lại các khái niệm như nghệ thuật, tác phẩm, nghệ sĩ, không gian nghệ thuật và thị trường nghệ thuật.

Một tác phẩm hội họa hay điêu khắc truyền thống “đóng cứng” một khoảnh khắc thời gian lại; để cho người xem mọi thời được thưởng thức. Nụ cười nổi tiếng Mona Lisa đã được Michelangelo “đóng băng” lại và chúng ta ngày nay có thể rung động trước nụ cười ấy y hệt như tác giả thời bấy giờ. Họa phẩm được đóng khung, treo lên tường gallery hay viện bảo tàng; người xem đứng cách xa một khoảng để chẳng xâm phạm đến cái vùng không gian thiêng liêng bao quanh tác phẩm.

• Hình 56 - **Kaprow**: Apple Shrine



Nghệ Thuật Sắp Đặt đã vứt bỏ quan niệm ấy. Bức tranh bây giờ là toàn bộ không gian ba chiều (3-D) của phòng triển lãm. Tuy vậy tác phẩm sắp đặt lại khác với tác phẩm lắp ghép ở chỗ chúng không chỉ là những bức tranh 3-D (như Back Seat Dodge 48) mà là những hoạt cảnh sống động mà người xem bước vào cùng tham gia và cảm nhận. Tác phẩm có thể sắp đặt trong nhà (gallery, bảo tàng) hay ngoài trời (công viên, đường phố). Nó có thể được trưng bày trong một thời gian ngắn hay nếu có thể được, mãi mãi. Nghệ sĩ sắp đặt có thể chọn mọi thứ để làm vật liệu sáng tác, với tiêu chuẩn duy nhất là giá trị gợi cảm mà nghệ sĩ tìm thấy ở nó.

Người xem nghệ thuật Sắp Đặt bước vào một không gian đầy hình ảnh, âm thanh và đôi khi cả mùi thơm hay thói nữa. Anh ta lang thang giữa những vật sắp đặt, đôi khi đạp lên chúng, đá vào chúng, sắp xếp chúng lại theo ý mình với một trật tự khác. Anh ta có thể bật nút computer, máy chơi nhạc, chơi video và nhảy múa hoặc tham gia vào không gian nghệ thuật mà nghệ sĩ đã tạo ra.

Không gian sắp đặt lôi kéo sự chú ý của người xem nhiều phút hay thậm chí nhiều giờ. “Người xem được mời nghiên cứu, săm soi tác phẩm như thể đang khám phá một hiện tượng đời sống nào đó, anh ta tìm đường đi trong cái không gian và thời gian đó để tìm hiểu và biết thêm. Cũng như trong cuộc đời, tri giác này mất đi thì tri giác khác đến, mỗi tri giác mỗi thoáng qua, tác phẩm sắp đặt cũng cho (anh ta) kinh nghiệm về (sự thoáng qua) như vậy”, Mark Rosenthal viết.

Cũng như trong nghệ thuật Ý Niệm, quan niệm hay ý tưởng về sự sắp đặt quan trọng hơn chất liệu đã làm nên vật được sắp đặt và trưng bày. Người xem có thể phản ứng cách này cách khác, anh hay chỉ ta cũng có thể chẳng hiểu tác giả đang cố nói cái gì; bởi vì theo Mark Rosenthal giải thích trong “Understanding Installation Art”: “(mục đích của) nghệ sĩ Sắp Đặt ... (là) làm sao để phản ánh kinh nghiệm cuộc đời (...). Kỹ thuật sắp đặt chứng tỏ là một công cụ ích lợi để (...) nói về cuộc đời và tra vấn nó.”

• Allan Kaprow đi *đầu* với Happenings & Environments

Allan Kaprow, một họa sĩ Ý Niệm kiêm diễn viên sân khấu có thể là người đầu tiên đã khởi xướng Nghệ Thuật Sắp Đặt trong thập niên 50 khi tổ chức những triển lãm mà ông gọi là “Environments” (môi trường) và Happenings (biến cố). Cho rằng các gallery là những nơi quá chán, quá nghiêm túc, nơi chỉ “được nhìn chứ không được sờ”, Kaprow tìm đến những môi trường mới thú vị hơn, dù thậm chí dơ dáy hơn. Đây là những góc sân bờ không, cửa tiệm để trống, tầng hầm vắng vẻ hay những căn nhà hoang phế. “Mọi thứ đều sẽ là chất liệu cho nghệ thuật mới: sơn, ghế ngồi, thức ăn, bóng đèn điện hay neon, muội khói, nước, bít tất cũ, phim ảnh và hàng ngàn thứ bà-rằng khác,” Kaprow nói.

Quả vậy. Các nghệ sĩ sắp đặt sau này thường đổ vào phòng trưng bày một lô đồ vật chẳng hề liên quan gì với nhau. Thay vì tìm kiếm sự hài hoà, họ đi tìm sự đối lập, lộn xộn. Bên cạnh một tác phẩm hội họa họ lại đặt kề những tấm ảnh thời sự đen trắng, tác phẩm điêu khắc lại nằm cạnh đồ kỷ niệm rẻ tiền, tiếng đọc thơ chen ngang khúc nhạc Jazz; họ cố tình làm nẩy sinh ở người xem những cảm xúc đa dạng, khi thì ngạc nhiên, sững sốt, khi thì đăm chiêu, mơ màng, khi thì hung phán, khi thì ghê sợ, tức tối, giận dữ.

Để thực hiện “Apple Shrine” (Điện thờ Táo) năm 1960, Kaprow chát đầy một căn hầm dài với báo cũ, thịt gà, áo quần bẩn; ông treo bóng đèn nhiều màu giữa hầm và vắt rom rạ rác rưởi lăn lóc trên sàn. Ở giữa hầm ông dựng một bệ thờ chất đầy táo thật và táo giả (bằng nhựa) mà người tham gia có thể lấy ăn hoặc mang về. Căn phòng được đóng kín và để cho bốc mùi. Khách mời bước vào phòng sẽ đạp lên những thứ trên sàn làm sự ngọt ngạt thêm nặng nề. Theo Kaprow, tác phẩm Environment này được sáng tác để kêu gọi sự chú ý của quần chúng đến môi trường sống đang bị huỷ hoại hàng ngày.

Tác phẩm “Environment of Old Tires” (môi trường lốp xe cũ) được sắp đặt ở sân trong Martha Jackson Gallery, New York, gồm hàng trăm lốp xe hơi cũ vắt bừa bã chồng chất lên nhau. Khi Kaprow mời người xem tham gia vào tác phẩm bằng cách tìm đường băng qua đồng hỗn độn đó thì ông đã mở rộng khái niệm “Environment” thành “Happening”. Theo Kaprow, khách mời chỉ đi vào và cảm nhận environment, trong lúc với happening,

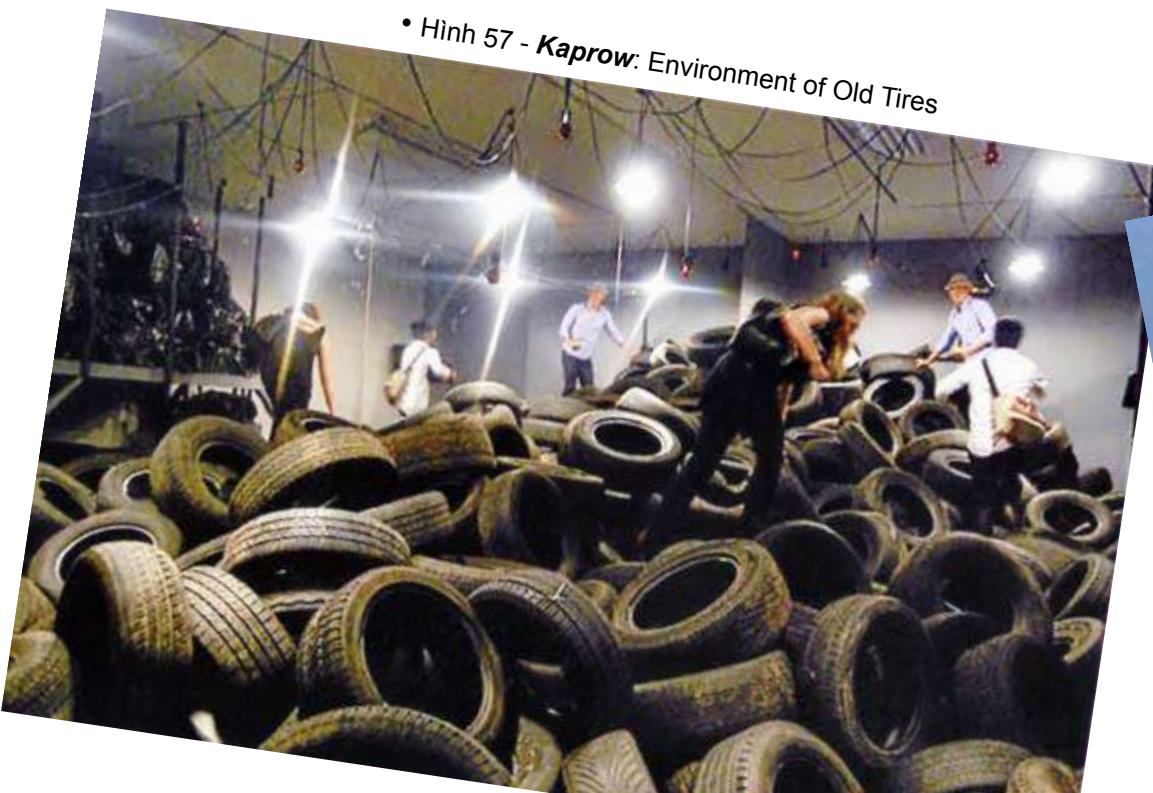
họ trực tiếp tham gia vào và biến thành một phần của happening.

Nhưng phải đến năm 1959 Kaprow mới chính thức ra mắt happening đầu tiên, với triển lãm “18 Happenings in 6 Parts” được tổ chức tại tầng hai Reuben Gallery ở New York. Kaprow gửi giấy mời báo trước cho khách rằng họ sẽ “trở thành một phần của các happening (biên cõi)” và họ sẽ “đồng thời trải nghiệm về chúng”. Ông còn thông báo thêm: “vài khách mời cũng sẽ diễn.” Khi các vị khách đến nơi thì được mời vào ba “phòng” được ngăn bằng những bức tường plastic trong suốt, nhưng “mỗi phòng to nhỏ khác nhau và có không khí khác nhau”. Những đồ vật được “dán”, những tấm bản lúc nhúc những chữ viết, những trái cây nhựa tổng hợp, những hàng dây trang trí dịp Giáng Sinh mắc đầy. Ghế ngồi được xếp theo hình vuông hay tròn tùy hướng, và khách mời cũng được thông báo trước “phải thay đổi ghế nhiều lần và di chuyển qua các phòng. 18 happenings này được chia làm 6 phần và 6 phần này xảy ra cùng một lúc. Trong một phòng, tiếng động chát chúa được khuếch đại bởi các hệ thống âm thanh, và hình ảnh chập chờn được máy chiếu slide phóng to lên tường, vài vũ công làm những điệu bộ múa nhảy. Trong phòng khác vài nhạc công trình diễn với những nhạc cụ đồ chơi, trong lúc ấy ở một phòng khác có người diễn xuất mô phỏng những công việc thường ngày như vắt cam, ngồi vẽ trước khung vải. Tại một phòng khác

hai diễn viên cầm một tấm bảng đầy chữ viết và đọc lớn “Hôm qua tôi sắp nói về một vấn đề mà ai trong chúng ta cũng quan tâm – nghệ thuật – nhưng tôi đã không có thể bắt đầu.”... Sau 90 phút, 18 happenings chấm dứt bằng một dàn đồng thanh nam nữ thốt lên những tiếng rì rạc “but...” “well...” và khách được mời để giải nghĩa những trải nghiệm của mình tùy thích. “Về phía các nghệ sĩ các hành động (của happening) không mang ý nghĩa nào cả,” Kaprow khẳng định. Ngay cả từ happening cũng chỉ được dùng để mô tả một cái gì “tự phát, một cái gì chỉ vừa mới xảy ra” mặc dù toàn bộ diễn tiến đã được tập dượt suốt hai tuần trước đó. “Trong Happening hành động thường là không xác định nhưng không phải là tuỳ cơ ứng biến,” nhà nghiên cứu nghệ thuật Michael Kirby nhận xét.

Tác phẩm “Words” (những con chữ) là một happening theo phong cách Ý niêm: đưa ngôn ngữ và chữ viết vào tác phẩm. Ở hai phòng nhỏ, Kaprow đặt hàng trăm bảng giấy có viết những từ được chọn một cách tình cờ. Khách mời được yêu cầu sắp xếp các từ trên bảng giấy thành câu văn, bài thơ, những cụm từ vô nghĩa, hay viết thêm những từ của mình vào rồi treo lên. Kaprow giải thích mục đích của happening này là cảnh báo về việc thị giác của thị dân đang bị ngôn ngữ quảng cáo bạo hành; môi trường đô thị đã quá ô nhiễm bởi ngôn ngữ và âm thanh quảng cáo.

• Hình 57 - *Kaprow: Environment of Old Tires*



• Hình 58 - *Kaprow: 18 Happenings in 6 parts*





• Hình 59 - Kaprow: Words



• Hình 60 - Ono: White chess

• Yoko Ono và những bức tranh dở dang

Năm 1966, Ono tổ chức “Unfinished Paintings and Objects” (tranh dở dang và đồ vật) tại Indica Gallery, London. Cô sơn trắng một số đồ vật rồi đem sắp đặt thành những cảnh (cô gọi là tranh chưa hoàn tất) mà khán giả sẽ tham gia hoàn thành theo chỉ dẫn của nghệ sĩ. Như cảnh “White Chess Set” (bàn cờ màu trắng), khán giả được mời chơi cờ, nhưng cả hai quân cờ đều màu trắng. Bàn cờ là một chiến trận, làm sao đánh nhau nếu hai bên đều màu trắng? Đâu là địch và đâu là ta? Hay cảnh “Add Color” (cho thêm màu) là một bảng gỗ sơn trắng. Khán giả được cung cấp cọ và sơn đủ màu để vẽ bất cứ cái gì họ muốn lên đó.

John Lennon, một thành viên của ban nhạc “The Beatles” đã làm quen với Ono và tham gia thực hiện một cảnh trong kỳ triển lãm này. Ba năm sau, Ono và John Lennon làm lễ thành hôn, mở đầu một giai đoạn Lennon hỗ trợ hết mình cho Ono dùng nghệ thuật sắp đặt tranh đấu cho hoà bình.

“War Is Over” thực hiện tháng 12 năm 1969, vào thời cao điểm chiến tranh Việt Nam là một tác phẩm ý tưởng và sắp đặt hoành tráng. Lennon và Ono cho viết thông điệp: “WAR IS OVER! / IF YOU WANT IT” (chiến tranh đã hết! / nếu bạn muốn thế) trên những billboard (bảng quảng cáo) khổng lồ và dựng chúng trên đường phố Hongkong, Tokyo, New York, London và nhiều thành phố khác trên thế giới. Lennon còn mang thông điệp ấy vào ca khúc “Happy Xmas (War is over). Thông điệp còn được in và phát hành qua bưu ảnh, poster, tờ rơi, và quảng cáo trên báo đài các nước.



- Hình 61 - **Ono**: Add color
- Hình 62 - **Ono**: War is over, New York

• Chicago sắp đặt vì nữ quyền

Cùng với phong trào chống chiến tranh và phong trào chống phân biệt chủng tộc, phong trào đòi nữ quyền cũng phát triển mạnh mẽ. Và như một hệ lụy, số phụ nữ say mê hoạt động nghệ thuật càng ngày càng gia tăng. Nhu cầu lớn nên năm 1970 nữ nghệ sĩ Judy Chicago và Miriam Shapiro đã thành lập khoa nghệ thuật dành riêng cho nữ giới tại California Institute for the Arts.

Tại đây, Chicago và Shapiro đã cùng 24 nữ sinh viên cải tạo một căn nhà hoang phế ở Hollywood và biến nó thành một tác phẩm sắp đặt đồ sộ có tên "Womanhouse" (Nhà đàn bà).

Mỗi nữ nghệ sĩ được giao một căn phòng và sắp đặt thành một không gian nghệ thuật. Ở đó họ diễn lại những sinh hoạt nội trợ có từ ngàn năm của phụ nữ – giặt ủi, nấu nướng, thêu thùa, lau dọn, trang điểm... Tác phẩm sắp đặt gồm những tiêu phẩm mang những tên như "shoes closet" (phòng xếp chứa giày dép), "lingeries pillows" (gối và đồ lót), "doll house" (nhà búp bê), "womb room" (dạ con), "menstruation bathroom" (phòng tắm kinh nguyệt).

Tiêu phẩm "Linen Closet" (phòng xếp đựng đồ vải lanh) được trang web Womanhouse mô tả như sau: "một phụ nữ bị mắc kẹt trong một phòng xếp với những khăn tắm xếp thẳng thớm, cổ của cô ta bị ngăn tủ che khuất làm cho cái đầu của cô ta như bị cắt lìa khỏi cổ bởi một cái máy chém; một chân cô bước ra ngoài như thể cô đang đi về phía tự do, nhưng chân kia bị níu lại vì cô không thoát khỏi những gì mà phụ nữ bị dạy dỗ phải tuân theo từ hàng ngàn năm nay. Thế nên cô vẫn cảm thấy mắc kẹt bên trong".

Với sự thành công ngoạn mục của "Womanhouse", Judy Chicago bắt tay vào một tác phẩm sắp đặt khác, lần này nhằm vinh danh những đóng góp xã hội của phụ nữ chứ không chỉ nói về những áp lực và thiệt thòi mà họ chịu đựng.

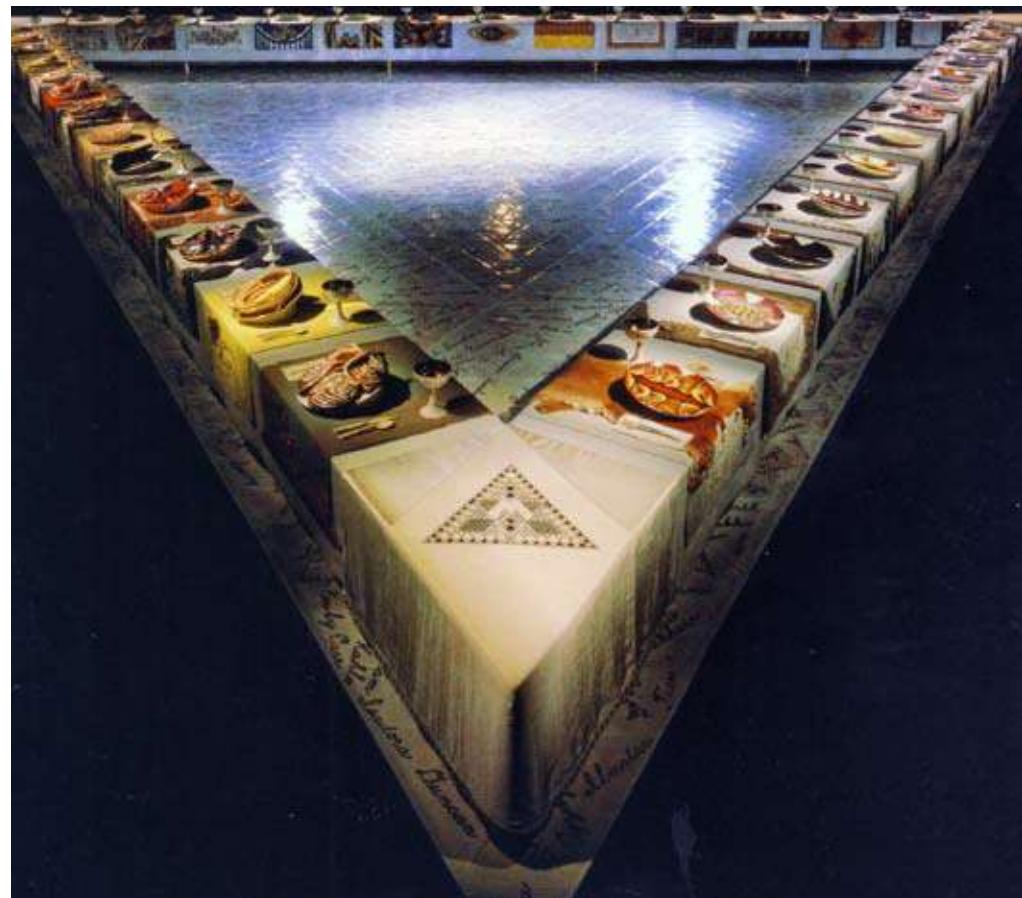
Được thực hiện từ năm 1974 đến 1979 với sự cộng tác của hàng trăm cộng tác viên tình nguyện, "The Dinner Party" (Bàn Tiệc Đêm) là một bàn ăn hình tam giác cân, mỗi cạnh dài 14,63 mét. Trên bàn tiệc có 39 khay ăn, mỗi khay dành cho một phụ nữ nổi tiếng có tên và thành tích. Trên khay có đủ khăn ăn, ly, đĩa. Mỗi cạnh của chiếc bàn tam giác tượng trưng cho mỗi giai đoạn lịch sử (Cạnh 1: từ tiền sử đến đế chế La Mã; cạnh 2: từ

thời xuất hiện Cơ Đốc Giáo đến thời đạo Tin Lành ra đời; Cảnh 3: từ thời hình thành nước Mỹ cho đến phong trào nữ quyền). Toàn bộ tác phẩm sắp đặt này đặt trên một cái đế gọi là “Tầng Di Sản” ghi tên 999 phụ nữ danh tiếng khác. Theo Chicago, mục đích tác phẩm là “chấm dứt cái chu kỳ lãng quên trong đó phụ nữ đã không được ghi tên vào lịch sử.”

“The Dinner Party” được trưng bày lần đầu tại Viện Bảo Tàng Nghệ Thuật Hiện Đại San Francisco, sau đó nó liên tục được mang đi trưng bày tại 16 nơi, gồm 6 nước và 3 châu cho 15 triệu người đến xem. Từ 2007, tác phẩm được trưng bày thường trực tại Viện Bảo Tàng Brookley, New York.

Hiệu quả của Nghệ Thuật Sắp Đặt đã được nhà phê bình Claire Bishop nhận định như sau: “Nghệ Thuật Sắp Đặt có khả năng tạo ra một tác động thị giác to lớn bao quát cả một không gian rộng rãi và phát ra những hình ảnh ấn tượng.”

- Hình 63 - **Chicago**: Womanhouse
- Hình 64 - **Chicago**: The Dinner party
- Hình 65 - **Hamilton**: Indigo Blue





• Hình 66 - **Hamilton:** Tropos

Pink Pearl và nước bọt đê xoá những xấp giấy màu xanh mượn của khu chợ trung tâm, nơi xưa kia là chợ buôn nô lệ. Trên tường treo những túi đậu nành lớn, một số đậu nành đã nẩy mầm, một số đã thối rửa dưới cơn mưa mùa hè. Không gian sắp đặt nồng ngạt mùi mốc meo của quần áo ẩm ướt và mùi đậu nành phân huỷ.

Trong tác phẩm “Tropos” (phản xạ) Hamilton lại dùng lông ngựa, mùi khét, không khí ngọt ngạt, những tiếng động mơ hồ... để làm khán giả mất đi sự thăng bằng đồng thời xáo trộn các giác quan của họ.

“Tropos” được sắp đặt trên mặt bằng 464 mét vuông của một nhà máy bỏ hoang. Tất cả tường, trần nhà và các cây cột được để nguyên trạng, chỉ có các cửa sổ thì bít lại bằng plastic trong, khiến không gian sắp đặt trở nên mờ ảo. Vừa bước vào phòng mờ mờ ấy, người xem chú ý ngay đến một người đang ngồi ở giữa phòng, bên cạnh một chiếc bàn nhỏ. Một mùi cháy khét lơ lửng trong không khí. Khi khán giả đến gần nhân vật đang ngồi thì họ mới phát hiện cái mùi hôi khét ấy phát xuất từ việc anh ta dùng một cây bút lửa đốt những hàng chữ in trên một cuốn sách. Anh ta miệt mài làm công việc đó suốt buổi diễn; và mùi giấy bị đốt cháy quyện vào đồng lông ngựa rắc phủ đầy phòng. Đây là những bó lông ngựa đủ màu sắc mang ngay từ lò mổ về, được cho vào bao và may lại thành những đống gồ ghề lăn lóc trên sàn. Đi trên đó, người xem loạng choạng mắt hết thăng bằng, trong lúc ấy thì khứu giác của họ liên tục bị tra tấn bởi mùi hôi thối ngọt ngạt của lông ngựa và mùi khét lẹt bao quanh. Đã vậy mà những chiếc loa ngoài cửa sổ lại không ngừng phát ra tiếng rì rầm của ai đó đang kể lể một cái gì đó bằng một thứ tiếng lạ lẫm. Trang Web PBS Art 21 giải thích ý nghĩa tác phẩm như sau: “Lượng lông ngựa khổng lồ đã là một chỉ dẫn. Lông ngựa là chất liệu được dùng làm đầu tóc giả từ hàng trăm năm nay, nên đã nối liền con vật và con người. Hamilton muốn tạo ra một không gian tiền-ngôn- ngữ, nơi mà một thứ tiếng khó nghe khó hiểu vọng vào từ cửa sổ; nơi mà khoảng cách giữa ngựa và người được xoá nhoà bởi chính cái chất liệu được dùng để phân biệt chúng: chữ viết.”

Trong lúc Hamilton sử dụng các vật bỏ đi để tác động vào giác quan người xem, thì có những nghệ sĩ khác lại dùng sự đối nghịch sáng-tối để đánh lừa giác quan và tác động lên hành vi của họ. Có người dùng ánh

• Hamilton *dùng* vật liệu bỏ đi

Đây là nỗ lực của nữ nghệ sĩ người Mỹ Ann Hamilton khi vào đầu thập niên 90 cô dùng một khối lượng chất liệu bất thường để tạo ra tác phẩm sắp đặt được trưng bày tại những không gian rộng lớn. Cơ hội đầu tiên đến với Hamilton khi thành phố Charleston (South Carolina) đặt cô sáng tác một tác phẩm nói lên lịch sử và truyền thống của thành phố để tham gia Lễ Hội Spoleto năm 1991. Hamilton đã sáng tác “Indigo Blue” (xanh chàm), một tác phẩm sắp đặt to lớn được thực hiện trong một garage sửa xe bỏ hoang trên đường Pinckney. (Đây là dụng ý của Hamilton vì con đường mang tên của Eliza Pinckney, người đã đưa cây chàm (indigo) về trồng ở Charleston năm 1744, làm thành cây trồng truyền thống của vùng đất này.) Cây chàm xưa kia được dùng để chế thuốc nhuộm xanh cho các áo quần lao động, vì thế ở giữa không gian sắp đặt, Hamilton cho chất một đống áo quần lao động cũ, màu xanh, nặng 6,350 kg và to bằng nửa xe vận tải. Phía xa ở góc khuất, một nhân viên ngồi dùng gôm tẩy hiệu

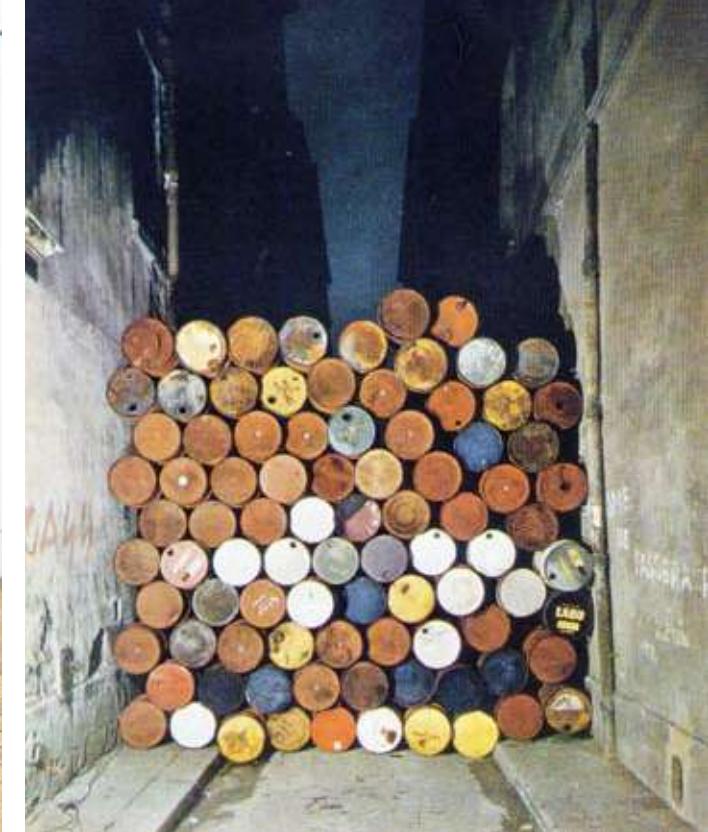
sáng và không gian, có người dùng các phương tiện thính thị. Để làm nấy nở ở người xem những kinh nghiệm giác quan kỳ lạ với hiệu quả cao, họ thường cho người xem băng qua những hầm tối quanh co, những hành lang vắng vẻ, những ngã rẽ đột ngột dẫn đến một khoảng đen thăm thẳm. “Các sấp đặt tối đen này gợi ra sự tan huỷ của cái ta; chúng có vẻ như đánh bật hay thủ tiêu tri giác của ta về bản ngã,” nhà bình luận Claire Bishop nhận xét.

nghệ thuật sắp đặt mặt đất

(land art)

Cảm thấy ngột ngạt với các gallery, viện bảo tàng, nhà máy trong thành phố, nhiều nghệ sĩ tìm đến những không gian khoáng đạt hơn, nơi họ hoàn toàn tự do phát huy óc sáng tạo của mình. Họ tự cho mình là “earthworkers” hay “Land Artists”.

- Hình 67 - **Christo**: Le Diable
- Hình 68 - **Christo**: Wall of barrels



• Vợ chồng Christo *che* đi để cho thấy

Jeanne Claude và chồng là Christo khởi đầu bằng ý tưởng: gây chú ý đến một vật bằng cách che giấu nó đi. Christo gói một vật vẫn trông thấy hàng ngày – một chồng tạp chí, một chai rượu vang, một chiếc mô-tô, và thậm chí cả một chiếc xe Volkswagen – vào trong tấm vải rồi đem trưng bày.

Năm 1961, Christo và Jeanne-Claude bắt đầu thực hiện tác phẩm ngoài trời vì cho rằng các gallery và viện bảo tàng không phải là nơi duy nhất để trưng bày nghệ thuật. Họ thực hiện “out door” đầu tiên tại cảng Cologne trên sông Rhine bằng cách cột chồng những thùng phuy đựng dầu lại với nhau. Tác phẩm được để tại chỗ và trưng bày cho công chúng trong hai tuần liền trước khi nó bị tháo dỡ. Năm sau, hai người lại thực hiện tác phẩm ấy ngay trên một con phố nhỏ ở Paris. Hai vợ chồng lén chặn con đường ấy lại bằng 240 thùng phuy chồng chất lên nhau và để như vậy trong vòng tám tiếng

đồng hồ để mời người qua lại thưởng ngoạn tác phẩm. Theo họ, “Wall of Barrels, Iron Curtain” (Bức Tường Thùng Phuy, Bức Màn Sắt) được sáng tác để phản đối Bức Tường Berlin, hay Bức Màn Sắt. Là người Bulgaria, Christo vừa trốn thoát qua phuong Tây nên muôn kêu gọi thế giới quan tâm đến tinh hình dân quyền tại các quốc gia Cộng Sản lúc bấy giờ.

Năm 1964, Christo và Jeanne-Claude cùng con trai Cyril qua định cư ở New York. Tại đây họ lại nâng ý tưởng “gói đồ vật” lên một bước cao hơn. Họ tạo những kiến trúc nhỏ và bao bọc chúng bằng vải thô, hay giấy sậm màu, tạo cho chúng một vẻ bí và huyền hoặc. Về sau các vật được gói để trưng bày càng ngày càng to ra, hình dáng đồ sộ ra trở thành những “Temporary Monuments” (đèn dài tạm bợ). Hai vợ chồng Christo đã “gói” từ một đài phun nước phong cách ba-rốc ở Spoleto, Ý; con đường đi bộ ở Kansas City, Missouri, Mỹ; cầu Pont Neuf ở Paris, Pháp; Viện Bảo Tàng Nghệ Thuật Kunsthalle, Thuỵ Sĩ; Viện Bảo Tàng Nghệ Thuật Đương Đại Chicago, Mỹ; cho đến Toà Nhà Quốc Hội (Reichstag), Berlin, Đức.

“Tôi yêu những không gian đó. Chúng tôi đi đến đó và tạo ra một chút phiền hà tạm thời. Cơ bản là chúng tôi đã mượn không gian đó và sử dụng chúng trong một thời gian ngắn,” Christo nói.

Đáp trả lời phê bình là nghệ thuật “gói” chẳng để lại được gì ngoài ý niệm “phơi bày qua giấu kín”, Christo đã nói: “Bạn có biết là tôi chẳng có tác phẩm nào tồn tại lâu dài không? Tất cả đều biến mất ngay khi cuộc trưng bày chấm dứt. Chỉ còn những bản nháp đồ hoạ, những mẫu hình dán. Điều này làm cho tác phẩm của tôi có vẻ như là chuyện cổ tích. Theo tôi tạo ra những tác phẩm chỉ tồn tại trong giây lát cần nhiều can đảm hơn là tạo ra những tác phẩm hy vọng được để đời.”

Để tạo ra một tác phẩm “chỉ tồn tại trong giây lát” Christo và Jeanne Claude đã phải bỏ ra cả một thời gian dài để chuẩn bị. Từ năm 1971 hai người đã mơ được “gói” toà nhà Reichstag, nhưng phải mất 25 năm sau họ mới biến được giấc mơ thành hiện thực. Tháng 6 năm 1995, Christo và Jeanne Claude cùng 100 vận động viên leo núi Đức đã gói toà nhà Reichstag trong 99.963, 67 mét vuông vải polypropylene phủ nhôm và cột lại bằng 15.600 mét dây polypropylene xanh. Tác phẩm “Wrapped Reichstag” được hoàn thành hôm 24/7/1995. Sáu trăm ngàn người đã đến xem trong ngày khai mạc, và khoảng 5 triệu người đã đến chiêm ngưỡng tác phẩm trong 14 ngày nó được trưng bày. Sau đó toàn bộ vật liệu đóng gói được tháo giở và đem đi tái sinh. Cũng như mọi công trình khác, Christo từ chối mọi cuộc tài trợ quảng cáo. Chi phí công trình được trang trải qua việc bán những bản vẽ, bản thiết kế, hình mẫu công trình cùng một số tác phẩm sáng tác trong thập

nhiên 50-60. “Wrapped Reichstag” là tác phẩm có một giá trị tinh thần đặc biệt đối với Christo. Bức tường Berlin đã sụp đổ năm 1989, và Đông và Tây Đức đã thống nhất kể từ sau Thế Chiến Thứ Hai. “Tác phẩm ... diễn tả sự tự do, sự tự do thi vị – tất cả tác phẩm của chúng tôi đều nói về tự do. Tác phẩm này không thể mua hay bán, không ai có thể thu tiền, bán vé. Tự do là kẻ thù của sở hữu. Và sở hữu đồng nghĩa với dài lâu”

Không chỉ ngừng ở ý tưởng “gói” các dinh thự, hai vợ chồng Christo còn “gói” các thắng cảnh thiên nhiên nữa. Năm 1969, họ sang Úc và sáng tác “Wrapped Coast” bằng cách “gói” vách đá ven biển gần Sydney với 92.903,04 mét vuông vải chống thấm và cột bằng dây polypropylene. Vài năm sau họ lại tô màu cho môi trường quanh dãy núi Grand Hogback ở Colorado, Mỹ. Tác phẩm “Valley Curtain” (Màn treo trên thung lũng) vắt ngang thung lũng Rifle Gap với 13.192 mét nylon màu vàng. “Surrounded Islands”, thực hiện năm 1983 tại vịnh Biscane, Florida, là 603.870 mét vuông polypropylene màu hồng cảng giữa vịnh Biscane và bao quanh 11 hòn đảo trong vịnh. Trong hai tuần liên công chúng đến đông nghịt bờ biển Miami để thưởng thức tác phẩm “Surrounded Islands” hồng tươi nổi bật trên màu xanh của bầu trời, biển cả và cây cỏ.



• Hình 69 - **Christo**: Wrapped Reichstag

- Hình 70 - **Christo**: Surrounded Islands
- Hình 71 - **Christo**: Running Fence



Tác phẩm “Running Fence” là một hàng rào nylon trắng dài 25 miles (40,233 km), cao 20 feet (6,09m) kéo dài từ bờ biển Thái Bình Dương California cho đến thành phố Pataluna ở phía Đông. Công trình được thực hiện bởi hàng trăm công nhân và sinh viên tình nguyện trong vòng sáu tháng, với yêu cầu cẩn bản là tuyệt đối tôn trọng môi trường và không ảnh hưởng đến đời sống dân cư địa phương. Tác phẩm, được báo chí gọi là “bức tranh lớn nhất thế giới” và “Vạn Lý Trường Thành thời hiện đại”, chỉ tồn tại trong 60 ngày, nhưng cũng đủ để thu hút hàng triệu người đến xem, mang lại một món lợi không nhỏ cho những địa phương có hàng rào băng qua. Cũng như mọi khi, hai vợ chồng Christo đã tự trang trải chi phí công trình (2 triệu USD), mà không nhận bất cứ tài trợ quảng cáo nào.



• James Turrell sắp đặt khoáng trời

Năm 1911 nghệ sĩ Mỹ James Turrell thực hiện một loạt sắp đặt gọi là “skyspaces” (khoáng trời). Đó là những phòng đóng kín mít đủ chỗ cho 15 người ngồi trên ghế băng kê dọc tường để nhìn lên bầu trời qua một lỗ nhỏ trên mái. Ông cũng còn tạo ra những đường hầm ánh sáng và đèn chiếu nhằm tạo ra ảo giác về khối lượng vật thể mặc dù thật ra chúng chỉ là ánh sáng. “Acton” là một tác phẩm sắp đặt như vậy, rất nổi tiếng và hiện được trưng bày tại Viện Bảo Tàng Nghệ Thuật Indianapolis. Người xem bước vào một căn phòng, nhìn thấy một cái gì trông như một khung toan trăng. Họ được khuyến khích bước đến gần và sờ vào khung toan. Họ sẽ ngạc nhiên vì thật ra đây chỉ là một khoáng trống hình chữ nhật mà ánh sáng rọi thành một khung toan mà thôi.



Khi bước vào tác phẩm “Atlan” do James Turrell sắp đặt tại Tháp Nghệ Thuật Mito, Nhật Bản, người xem nhìn thấy một cái gì như là một bức tranh xanh đậm xa xa ở cuối tường. Khi mắt họ quen dần với bóng tối, họ thấy màu xanh xem chừng như phình to rồi biến thành màu khác, và khi họ chạm vào khối màu ấy thì hoá ra đó là một tẩm pa-nô rực sáng. Họ giật mình thấy cái hình chữ nhật lớn đó thật ra là một cửa sổ mở ra một căn phòng trống và sáng loà khác. Mắt họ tiếp tục bị đánh lừa. Mặc dù phía tường bên kia căn phòng xanh có vẻ đóng khép, nhưng khi người xem bước đến để chạm vào thì họ lại thấy nó xa lắc. Trang web Art 21 bình luận: “Cửa sổ trên tường giống như cửa vào một thế giới khác; nó mở ra một không gian như vô tận, như đại dương hay một bầu trời không sao. Thật ra tầm nhìn vô tận ấy chỉ là sản phẩm giác quan của ta; nó làm ta ý thức về thói quen cậy tin vào thị giác của mình.”

- Hình 72 - **Turrell:** “Acton”
- Hình 73 - **Turrell:** “Atlan”

- Hình 74 - **Turrell**: “Irish Sky garden crater”
- Hình 75 - **Turrell**: “Roden Crater”



Theo Turrell, ông muốn chống lại thói quen bộp chộp của người xem, đặc biệt là trong vấn đề thưởng ngoạn nghệ thuật. Theo ông, người ta bỏ quá ít thì giờ nhìn ngắm một tác phẩm nghệ thuật nên khó mà cảm nhận và thưởng thức nó. Ông nói: “Bạn biết đấy, hiện nay người ta đang cỗ động cho việc ăn uống chậm rãi. Có lẽ chúng ta cũng nên có một loại thưởng ngoạn nghệ thuật chậm rãi hơn, kéo dài một tiếng đồng hồ chẳng hạn.”

Turrell phát triển ý tưởng đó bằng hai tác phẩm hoành tráng. “Irish Sky Garden Crater” là một miệng núi lửa nhân tạo – hoàn toàn đắp bằng đất – ở dưới cùng có xây một bệ đá để cho một người nằm quan sát bầu trời. Tác Phẩm “Roden Crater” trái lại là một miệng núi lửa đã tắt ở bang Arizona mà Turrell đã mua lại và đang phát triển thành một đài thiên văn để công chúng đến quan sát bầu trời và các thiên thể.



• Robert Smithson báo động môi trường

Mặc dù Robert Smithson chết khi mới vừa 33 tuổi, nhưng ảnh hưởng của ông rất lớn đối với giới nghệ sĩ trẻ những năm 70. Là một nghệ sĩ kiêm lý luận gia, ông quan tâm đến mọi lĩnh vực, từ tôn giáo triết học cho đến khoa học viễn tưởng và địa chất. Tác phẩm lý luận “Entropy and the New Monuments” (Entropy và các đền đài mới) rất được hâm mộ. Những tác phẩm hội họa và điêu khắc đầu tiên của ông theo phong cách ý niệm, và lắp ráp. Tác phẩm hội họa thì dùng nhiều “collage”, tác phẩm điêu khắc thì hình thành từ những vật liệu lượm lặt đâu đó, nhưng đã được ông khéo léo đánh lừa thị giác người xem bằng thấu kính.

Năm 1970, ông khởi xướng phong trào “Earthwork” (Tác phẩm Trái đất) hay “Land Art” (Nghệ thuật Mặt đất) với tác phẩm “Spiral Jetty”- một hình tròn xoắn ốc khổng lồ làm bằng đá basalt đen nổi bật lên làn nước màu hồng của Great Salt Lake ở bang Utah. Đến năm 1999, mặt nước hồ cạn dần để lộ những tảng đá nay hoá thành màu trắng do tinh thể muối bám đầy, xa xa trông như những bông tuyết. The Dia Foundation hiện sở



• Hình 76 - *Smithson*: Spiral Jetty

hữu tác phẩm này, hàng năm cho chụp và trưng bày hình ảnh cho thấy sự biến đổi của tác phẩm theo thời gian.

Smithson còn phát hoạ đồ án “Floating Island to Travel Around Manhattan Island” (Đảo nổi để tham quan quanh đảo Manhattan”, nhưng đã không hoàn thành. Năm 2005 New York đã cho xây dựng công trình ấy với 150 tấn vật liệu gồm đất đá cây cành; tất cả được “sắp đặt” trên một chiếc phà kéo bởi một chiếc tàu đi quanh bán đảo Manhattan.

Các tác phẩm của Smithson đều dựa trên khái niệm entropy – sự tàn lụi không cưỡng nổi của mọi vật trong tự nhiên – nên luôn luôn bị thời gian và thiên nhiên tác động; chúng được xây dựng để có một đời sống hữu hạn, khác hẳn với quan niệm cổ truyền về tác phẩm vượt thời gian, vĩnh cửu. Những thử nghiệm của ông với những vùng đất hoang vu không dấu vết người là những nỗ lực biện chứng nhằm cảnh báo về sự mong manh của môi trường trong thế giới công nghiệp hiện đại. Ông qua đời trong một tai nạn máy bay, khi đang khảo sát một vùng đất ở Texas cho một tác phẩm “Land Art” khác. Cái chết bi thảm của ông khiến ông được mệnh danh là “James Dean của Nghệ Thuật”, và làm cho Land Art trở thành một nghệ thuật phổ biến toàn thế giới. Smithson đã gọi hưng cho cả một thế hệ nghệ sĩ “đột sống mới”; những người tự nguyện từ bỏ “studio” (xưởng vẽ) để ra sáng tác ngoài thiên nhiên, xa hẳn không khí mua đi bán lại của các gallery.



• Hình 77 - **Smithson**: Floating Island

sắp đặt với video (video installation)

Từ những năm 60 các nghệ sĩ Sắp Đặt đã dùng các hình ảnh động (moving pictures) và đến năm 70 thì họ dùng phim video để tạo ra những hiệu ứng ánh sáng tác động vào người xem. Ngày nay, video installation đã trở thành hết sức phổ biến; người ta sử dụng nó khắp nơi, từ các gallery và viện bảo tàng cho đến các không gian lớn rộng hơn; vì nó chỉ đòi hỏi có hai điều kiện: có điện và bóng tối. Một trong các chiến lược của nghệ sĩ sắp đặt video là kết hợp chặt chẽ không gian với kịch bản, làm sao cho video bao quát hết không gian, làm cho mọi vật chìm đắm vào trong đó. Vì vậy khán giả chỉ việc bước qua bước lại trong không gian đó là đã trở thành một vai diễn của video rồi. Có đôi khi nghệ sĩ đã sắp đặt video làm sao đó mà người xem lại trực tiếp tham gia vào kịch bản, y hệt như các diễn viên chính.



• Hình 78 - **Vostel**: “6 TV Dé-collage”



• Nam June Paik phát họa xa lộ điện tử

Nam June Paik, nhạc sĩ kiêm nghệ sĩ performance người Mỹ gốc Hàn Quốc, cũng là một nhà tiên phong trong video installation. Ông đã dùng nhiều màn hình TV sắp đặt thành tượng đài, ông cũng dùng những bức tường video và đèn chiếu tạo ra những không gian kỳ ảo. Theo ông, "Cũng giống như collage đã thay thế tranh sơn dầu, óng cathodes quang tuyến X sẽ thay thế khung vẽ (...) TV đã tra tấn trí thức lâu quá rồi (...) nay đã đến lúc trí thức tra tấn lại TV". Ông đã "tra tấn" các màn hình TV, sắp đặt thành nhạc cụ trong "TV Cello", và hình con rùa trong "Venus".

• Wolf Vostel xếp đặt màn TV

Wolf Vostel, một họa sĩ happening người Đức, có thể được xem là nghệ sĩ đầu tiên đã kết hợp truyền hình vào một tác phẩm nghệ thuật. Các tác phẩm "Cycle Black Room" (1958), "Tranmigracion 1-3" (1958), "6 TV Dé-coll/age" (1962), Elektronischer Dé-coll/age Happening Raum (E.D.H.R 1968) hiện được nhiều viện bảo tàng nghệ thuật Đức, Mỹ, Tây Ban Nha cho vào bộ sưu tập của mình.

• Hình 79 - **Vostel**: Elektronischer Dé-coll/age Happening Raum

Tác phẩm "Something Pacific" (1986) (một thoáng an bình) là một tượng Phật ngồi đối diện với chính hình ảnh mình được chiếu trên nhiều màn hình TV. Đại Học California, San Diago hiện sở hữu tác phẩm này.

"Positive Egg" (Trứng tích cực) là hình một cái trứng gà màu trắng trên nền đen. Được phóng to dần trên một loạt màn hình video, hình ảnh chiếc trứng dần dần hoá thành hình bào thai rồi trở nên tròn tượng không còn nhận ra hình thù được nữa. "Video Fish" (Video cá) thực hiện năm 1975 là một loạt hồ cá xếp hàng ngang, mỗi hồ có một con cá đang lội trước một màn hình chiếu hình ảnh của những con cá khác.

Nhưng tác phẩm nổi tiếng nhất của ông là "Electronic Superhighway. Continental U.S, Alaska, Hawai" hiện trưng bày thường trực tại Lincoln Gallery of the Smithsonian American Art. Ông sắp đặt một loạt màn hình video và dùng đèn nhiều màu để vẽ hình thù nước Mỹ với đầy đủ các bang. Theo ông, tác phẩm nhằm phê phán nền văn hoá phổ thông (pop culture) ở Mỹ với những người mê say TV, video game, phim ảnh và những vật sáng lấp lánh.

- Hình 80 - **Paik**: TV cello
- Hình 81 - **Paik**: Venus
- Hình 82 - **Paik**: "Something Pacific"
- Hình 83 - **Paik**: "Electronic Superhighway"



• Bill Viola *đưa Âm/Dương lên video*

Ngoài những nghệ sĩ tiên phong kể trên, Bill Viola, sinh năm 1951, hiện được xem là người nổi tiếng nhất trong số các nghệ sĩ sáng tạo bằng âm thanh và hình ảnh điện tử. Do chịu nhiều ảnh hưởng của các truyền thống tâm linh Đông Phương, Viola thường chú trọng diễn tả các kinh nghiệm sinh tử, cũng như những hình thái của ý thức con người. Ông thường khai thác một loạt phạm trù nhị nguyên: âm – dương, sống- chết, sáng- tối, an bình-rối loạn; và thường cho rằng, “ta không thể hiểu những gì đang nhìn thấy trừ phi biết được cái ngược lại”. Với những hình ảnh video quay rất chậm, tác phẩm của ông thường trông như những họa phẩm hoành tráng cuốn hút người xem vào những chủ đề lớn của thân phận con người. Tác phẩm nổi tiếng nhất của ông, “The Crossing” (Vượt qua) hiện nay vẫn gây nhiều tranh cãi.

Đây là một màn hình rộng treo ở giữa phòng; một đoạn video được chiếu chậm đồng lúc trên cả mặt trước và mặt sau. Người xem có thể đứng yên để xem video hay đi quanh để xem cả hai mặt trước sau nếu muốn. Ở phía màn bên này là hình ảnh một người bước thật chậm về phía khán giả. Anh ngừng lại và một ngọn lửa dưới chân anh bùng lên. Ngọn lửa leo dần lên cho đến khi che kín thân hình anh trong màn lửa. Khi ngọn lửa dần tắt thì hình ảnh anh ta cũng biến mất. Ở phía màn bên kia, cũng người đàn ông ấy đang bước chậm về phía khán giả. Nhưng giờ đây khi anh ngừng



lại thì những giọt nước bắt đầu rơi xuống đầu anh. Nước rơi, rơi mãi cho đến khi anh khuất mắt sau màn nước. Rồi nước ngừng rơi, người đàn ông biến mất.

Người ta đã tranh luận nhiều về chủ đề tác phẩm này. Có người xem đây là một minh họa nữa về chủ đề ưa thích của Viola, khái niệm về hai mặt đối lập. Phải chăng Viola muốn lưu ý chúng ta rằng nước và lửa không thể độc lập với nhau (cái này có thì cái kia không) vì như vậy sẽ cực đoan. Nước cần đến lửa và lửa cũng cần đến nước, cả hai đều cần nhau mới đạt đến trạng thái cân bằng. Tác phẩm như gửi đến người xem một thông điệp, rằng mọi cực đoan đều có hại (lửa thiêu cháy hết, nước cuốn trôi hết), con người muốn tồn tại cần phải biết thoả hiệp, trung dung.

Có người lại cho rằng ta nên chú ý đến việc con người đã biến mất. Anh ta đi đâu? Có thể anh đã qua phía bên kia màn hình; bị thiêu cháy rồi được dập tắt bởi nước, hay bị lạnh ướt rồi được sưởi ấm bởi lửa. Có phải Viola muốn đặt lại vấn đề muôn thuở: con gà và cái trứng, cái gì có trước, cái gì có sau?

Đáp lại những thắc mắc ấy, Viola chỉ cười, ông cho rằng ý tưởng đề tài đã đến với ông trong vô thức, nên có lẽ người xem cũng phải đào trong vô thức để tìm thấy một ý nghĩa cho riêng mình.

Gần đây, Viola xây dựng “The Greeting” (Chào hỏi), tác phẩm được gọi hứng từ bức tranh “Visitation” (Viếng thăm) do họa sĩ Ý Pontormo vẽ năm 1528-29. Tranh Pomonto mô tả cảnh Maria thi thảm chia sẻ với Elisabeth kinh nghiệm tâm linh của mình; người xem tranh cảm nhận sự kiện qua nghệ thuật tinh tế của ông.

Viola cho dựng lại một không gian y hệt, rồi quay video. Có hai phụ nữ đang chuyện trò, bỗng xuất hiện một phụ nữ khác. Người này bước đến, ôm người phụ nữ lớn tuổi và thi thảm vào tai một cái gì đó. Bà không thèm quan tâm đến người phụ nữ trẻ. Sau một hồi lúng túng, ba người phụ nữ làm quen, giới thiệu nhau và bắt đầu trao đổi những lời đùa cợt. Quang cảnh xem ra cũng không khác bức tranh “Visitation” là mấy, nhưng nhờ kỹ thuật video, Viola đã mang thêm chiêu không gian cho tác phẩm hội họa. Ông đã kéo dài thời gian thật của hoạt cảnh (55 giây) thành 10 phút để khi chiếu khán giả hầu như không thấy động tác vì chúng diễn ra rất chậm; và như vậy họ có cảm giác bất an vì thấy thời gian như ngừng trôi. Các nhà phê bình nghệ thuật đã không quên nhắc đến ảnh hưởng Á Châu của tác giả, nhất là những động tác chậm rãi khoan thai trong Kinh Kịch hay Nhà Hát No.



- Hình 84 - **Viola**: The Crossing
- Hình 85 - **Viola**: The Greeting

nghệ thuật trình diễn (performance art)

Vào giữa thập niên 60, trong khi Kaprow từ bỏ khái niệm happening vì cho rằng nó đã bị tầm thường hóa bởi các hoạt động quảng cáo thương mại, thì một số nghệ sĩ khác lại cố gắng cải tiến nó bằng những tìm tòi mới. Có người tự mình trực tiếp thực hiện tác phẩm (trước đó tác giả chỉ hướng dẫn người khác) và mời người xem trở thành bạn diễn với mình. Họ gọi đó là Nghệ thuật Trình diễn, Performance Art.

Họ định nghĩa Nghệ thuật Trình Diễn như một màn biểu diễn tổng hợp của nhiều bộ môn nghệ thuật trước một đám đông người. Performance hoàn toàn tự do. Nó có thể theo hay không theo một kịch bản có sẵn, có thể là ngẫu hứng hay dàn dựng từ trước, có thể có hay không có sự tham gia biểu diễn của khán thính giả. Performance có thể “live” (sống, trực tiếp) hay gián tiếp qua một phương tiện truyền thông (video, phim, TV, internet), tác giả có thể hiện diện hoặc vắng mặt, miễn sao anh ta xây dựng được quan hệ chặt chẽ giữa người diễn và người xem. Performance cũng có thể được thực hiện ở bất cứ nơi đâu và kéo dài bao lâu cũng được. Và vì nó là “live”, nó không lập lại bao giờ, và như vậy nó không phải là sân khấu kịch nghệ. Tác phẩm performance cũng không thể mua bán, kinh doanh như hàng hoá, và vì vậy nó được xem là phương cách mang nghệ thuật đến với quần chúng mà không cần qua trung gian của giới gallery, bảo tàng, môi giới hay phê bình nghệ thuật.

Marina Abramovic, một nghệ sĩ trình diễn mô tả nghệ thuật của mình như sau: “Ý tưởng về performances trong những năm đầu thập niên 70, đặc biệt là những performances của tôi, là chúng không được lặp lại. Vào thời đó, bạn phải bám sát khái niệm: không tập dượt, không diễn tập và không định trước lúc nào sẽ chấm dứt”.

• Yoko Ono để người cắt áo vất đi

Một trong các performance đầu tiên thường được nhắc đến là tác phẩm “Cut Piece” (cắt đi) do Yoko Ono thực hiện năm 1964 tại Trung Tâm Nghệ Thuật Sogetsu, Tokyo. Ono bận Kimono bước lên sân khấu và quỳ xuống im lặng. Khán giả được yêu cầu bước đến bên cô và dùng kéo cắt đi những mảnh vải trên người cô. Giải thích ý nghĩa của “Cut Piece” Ono nói muốn diễn tả sự cô đơn của đứa bé trong chiến tranh. Ono được 12 tuổi khi Tokyo bị bom Mỹ tàn phá và Hiroshima và Nagasaki bị bom nguyên tử đốt tan. Cô muốn người xem “nghe thấy những loại âm thanh mà bạn chỉ nghe khi im lặng... cảm nhận sự căng thẳng trong hơi thở hồn hển của con người... âm thanh của sợ hãi và bóng tối... (và)... sự vong thân.”

• Madeleine Moorman ngực trần đàn cello

Madeleine Charlotte Moorman, một nhạc sĩ đàn cello chuyên nghiệp đã đến với nghệ thuật trình diễn khi cô kết thân và cộng tác với Nam June Paik, một nghệ sĩ Mỹ gốc Hàn, trong nhiều cuộc trình diễn dài ngày khắp nước Mỹ năm 1967. Cô nổi danh “nghệ sĩ cello ngực trần” (topless cellist) khi biểu diễn vở “Opera Sextronique” của Paik với ngực để trần. Sau màn diễn cô bị bắt vì tội ăn bận hở hang nhưng lại được hưởng án treo. Hai năm sau cô tiếp tục thách thức dư luận với performance “TV Bra for Living Sculpture” (Chiếc nịt vú TV cho bức tượng sống) cũng của Paik với hai chiếc TV bé xíu treo trên ngực



• Carolee Schneemann khoa *thân* vì phẩm giá nữ

Là một họa sĩ ẩn tượng vào những năm 50 tại Pennsylvania, Carolee Schneemann bắt đầu quan tâm đến nghệ thuật trình diễn khi cùng chồng dời về sống ở New York năm 1962. Mặc dù cô đã thực nghiệm nhiều kỹ thuật và chất liệu, cô lại nổi tiếng như một nghệ sĩ trình diễn bằng thân thể (Body Art). Body Art là màn diễn trong đó nghệ sĩ sử dụng thân thể (của chính mình hay của người khác) để khẳng định giá trị thân xác phụ nữ, vốn bị coi thường và o ép bởi truyền thống trọng nam khinh nữ. Năm 1963 cô bắt đầu thực hiện ý tưởng dùng thân thể mình làm chất liệu qua tác phẩm “Eye Body” (Con mắt thân xác). Cô dựng một không gian hẹp với những tấm kính vỡ, những chiếc dù sặc sỡ, rồi cô tự biến mình thành tác phẩm nghệ thuật bằng cách phủ lên người nhiều chất liệu khác nhau, kể cả mỡ bò, phấn và plastic. Nhiếp ảnh gia Pháp danh tiếng Erró giúp cô chụp 36 pô ảnh cô khoả thân ở nhiều tư thế – những hình mà cô gọi là “transformative-actions” (hành động biến đổi) – kể cả một bức chụp trực diện với hai con rắn bò trên phần dưới của cô. Cô ghép tất cả vào một đoạn phim 8x10s, và gọi nó là “Eye Body”. Các nhà phê bình gọi tác phẩm này là “phản cảm và dâm dục”. Sau này cô kêu lại rằng khi giới thiệu “Eye Body” cho một người coi sóc bào tàng, ông nói thẳng thừng: “Nếu cô muốn vẽ, thì cứ vẽ. (Nhưng) Đây chỉ là màn phô trương thân thể”.

Tiếp tục chống đối những cái nhìn đầy thành kiến đó, Schneemann thực hiện “Action for Camera” (diễn trước máy quay). Schneemann đứng giữa màn sáp đặt các hoạ phẩm của chính cô, rồi như theo lời cô “tự hòa mình vào môi trường tranh như thể một chất liệu thiết yếu...một chiều nữa cho

- Hình 86 - **Ono**: Cut Piece
- Hình 87 - **Moorman**: TV bra for Living Sculpture
- Hình 88 - Tượng **Moorman** tại Sydney Coventry Gallery

cấu trúc... Tôi vừa là người tạo ra hình ảnh vừa là hình ảnh. Thân xác có thể khiêu dâm, gợi tình, nhưng vẫn là lẽ vật cung tế cho những nhát cọ phát xuất từ ý muốn sáng tạo của người nữ."

Những màn diễn như vậy thường là khoả thân, được cô quan niệm là thách thức cái định kiến cổ hủ và thô bạo về tình dục nữ. Như trong tác phẩm "Meat Joy" (Thịt vui) diễn lần đầu tiên tại Paris năm 1964, Schneemann và nhóm bạn cùng diễn đều khoả thân. Họ nhảy múa, lăn lộn, quần quại trên tấm thảm plastic rồi lấy thịt bò, mõ gà, cá sống, xúc xích cũng như sơn màu bôi phết lên người nhau. "Toàn bộ màn diễn trông vừa có vẽ khiêu dâm, kinh tởm, hài hước, nhưng lại nhịp nhàng như một vũ điệu ba lê. Đây là bản tụng ca xác thịt hấp dẫn đến độ gần như một nghi lễ mê ly," một bài báo bình luận. Năm 1964, phim quay những lần diễn "Meat Joy" ở Paris, London và New York đã đưa cô đến với video và điện ảnh.



• Hình 89 - **Schneemann** – Eye Body
• Hình 90 - **Schneemann** – Action for Camera
• Hình 91 - **Schneemann** – Meat Joy



• Chris Burden *tự hành hạ mình*

Đầu thập niên 70, Chris Burton sinh tại Boston năm 1946, tham gia nghệ thuật trình diễn bằng một loạt màn diễn "Here and Now" (nơi đây và bây giờ) nhấn mạnh đến sự nguy hiểm cá nhân. Màn diễn nổi tiếng nhất của ông là "Shoot" (Bắn), thực hiện năm 1971 trong đó ông làm bia cho một bạn đồng diễn đứng xa năm mét lấy súng bắn vào cánh tay trái. Màn trình diễn đầy kịch tính khiến nhiều người ái ngại: "Liệu anh ta có sống nổi đến tuổi 30 không?"

Súng ống luôn ám ảnh tâm thức người Mỹ. Những phim cao bồi viễn tây, mafia và băng đảng, rồi những thước phim truyền hình về cuộc chiến ở Việt Nam đã làm cho "Shoot" thành một performance khó quên đối với công chúng thời đó.

Năm 1974, Burton diễn "Trans-Fixed", một performance sau này được lập lại nhiều lần. Ông nằm sấp trên mui xe Volkswagen Beetle và để bạn đồng diễn lấy búa đóng vào hai tay như thể anh bị đóng đinh lên "thánh giá ô-tô" vậy.



Chris Burden tiếp tục những màn diễn ấn tượng như vậy trong nhiều năm – tự khoá mình trong “Five Day Locker Piece”; lấy dao cắt tay “Through the Night So-fly”; cho điện giật “Doorway to Heaven” – trước khi chuyển qua tạo những tượng đài khổng lồ và các sắp đặt vĩ đại như “Urban Light”, (2008) và Metropolis II (2010), những tác phẩm phản ánh các trăn trở của ông về môi trường sống, định chế văn hoá và biên giới giữa khoa học và kỹ thuật.

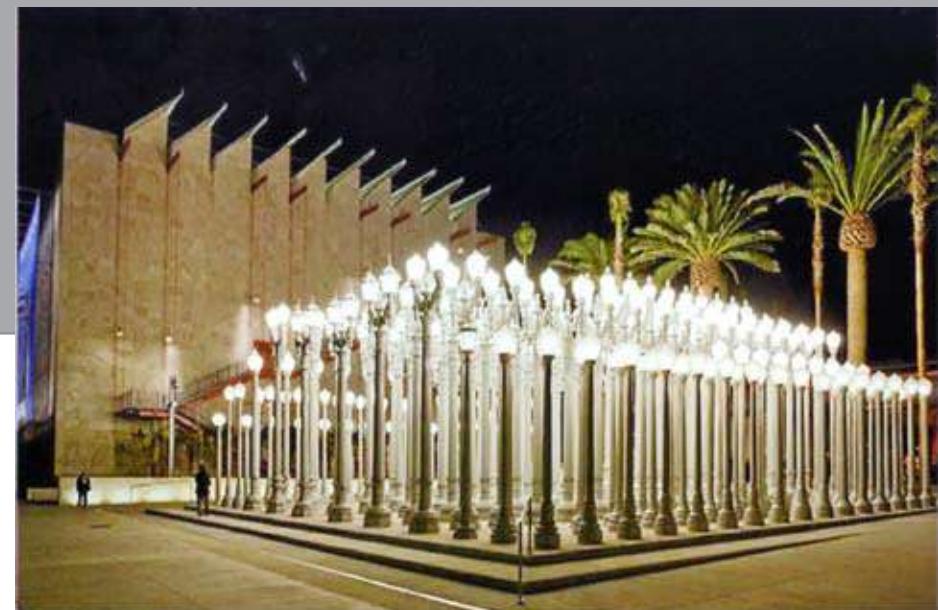
- Hình 92 - **Burton**: Shoot
- Hình 93 - **Burton**: Trans-fixed
- Hình 94 - **Burton**: Metropolis II
- Hình 95 - **Burton**: Urban Lights



nghệ thuật chiếm dụng (appropriation art)

Khi Marcel Duchamp mang trưng bày cái bồn tiểu như là một tác phẩm nghệ thuật hay khi Andy Warhol lấy hình lon xúp Campbell's hay ảnh cô đào Marilyn Monroe ra in lụa rồi đem triển lãm thì họ đã làm cái mà một số nghệ sĩ hậu hiện đại thập niên 70 gọi là nghệ thuật chiếm dụng.

Nghệ Thuật Chiếm Dụng là mượn hay dùng lại những gì có sẵn để làm ra một tác phẩm mới. Các nghệ sĩ Chiếm dụng không công nhận khái niệm “độc đáo”, họ cho rằng khi vay mượn và sử dụng lại (chiếm dụng) một hình ảnh (hay một phần của nó) thì họ đã cải tạo nó, làm cho người



xem liên tưởng đến tác phẩm chính nhưng lại khám phá ở nó một ý nghĩa khác, một ngữ cảnh khác. Các hình ảnh thường được chiêm dụng là những tác phẩm nghệ thuật nổi tiếng, ai ai cũng nhận ra, những hình ảnh từ các phương tiện truyền thông giải trí... Ngoài chiêm dụng ra, các nghệ sĩ này còn sử dụng các loại kỹ thuật khác như duyệt lại (re-evaluation), mô phỏng (pastiche), phiên bản (version), diễn dịch (interpretation), bắt chước (imitation), tái tạo dưới hình thức khác (paraphrase), giễu nhại (parody), giả lập phong cách (homage)...

• Sherrie Levine chụp *lại* hình chụp

Sherrie Levine, một nữ nhiếp ảnh Mỹ, là người đầu tiên làm xôn xao dư luận với cuộc triển lãm “chiêm dụng” mang tên “After Walker Evans” (Dựa theo Walker Evans) tại Metro Pictures Gallery, New York, năm 1971. Nghệ sĩ nhiếp ảnh danh tiếng Walker Evans trước đó đã chụp hình ảnh các nông dân da trắng Alabama nghèo đói trong vụ Đại Khủng Hoảng 1930, và in thành sách “Let Us Now Praise Famous Men” (Ta hãy ngợi ca những người danh tiếng) để góp phần vào việc kêu gọi sự trợ giúp cho dân nghèo nông thôn. Sherrie Levine chụp lại toàn bộ các bức hình của nhiếp ảnh gia danh tiếng này, sau đó đem trưng bày trong cuộc triển lãm “After Walker Evans” dưới tên của mình.

Trong phần giới thiệu “After Walker Evans” Levine tuyên bố rằng tất cả hình ảnh do các họa sĩ hay nhiếp ảnh gia tạo ra cũng chỉ là những bản sao, bản chép, những vật bị chiêm dụng. Leonardo Di Vinci không tạo ra người đàn bà mô tả trong “Mona Lisa”, ông chỉ chép, hay chiêm dụng hình ảnh cô ta rồi dùng cọ và sơn để hoá nó thành vĩnh cửu. Cũng vậy, Walker Evans chỉ đơn giản dùng máy hình chép lại gương mặt và thân thể các nông dân và những đồ đạc chung quanh mà thôi. Những tấm hình do vậy chỉ là các bản sao, “một tấm vải được dệt bởi nhiều ngôn từ [ý nghĩ của nhiều người khác] phát xuất từ nhiều nguồn văn hoá khác nhau”.

Levine còn sáng tác những tác phẩm khác mà cô gọi là “almost same” (hầu như giống thật), đó là những hình chụp lại các tác phẩm sơn dầu của Van



Gogh, các tranh màu nước của Ferdinand Léger, rồi in lên ván ép với màu sắc rực rỡ. Cô cũng nhại lại tác phẩm “Fountain” nổi tiếng của Duchamp bằng một bồn tiểu đúc đồng mang tên “Fountain 1991”.

Khi lên tiếng bác bỏ khái niệm độc đáo (originality), Levine cũng bác bỏ luôn khái niệm về tác quyền và quan niệm xem nghệ thuật là một món hàng hoá. Tác phẩm của cô vì vậy luôn đả động đến những vấn đề xã hội, như quyền lực, giá trị của việc sáng tạo, chủ nghĩa tiêu thụ, vai trò của nghệ thuật và việc ứng dụng nó ...

- Hình 96 - Levine: The Burroughs
- Hình 97 - Levine: Fountain 1991

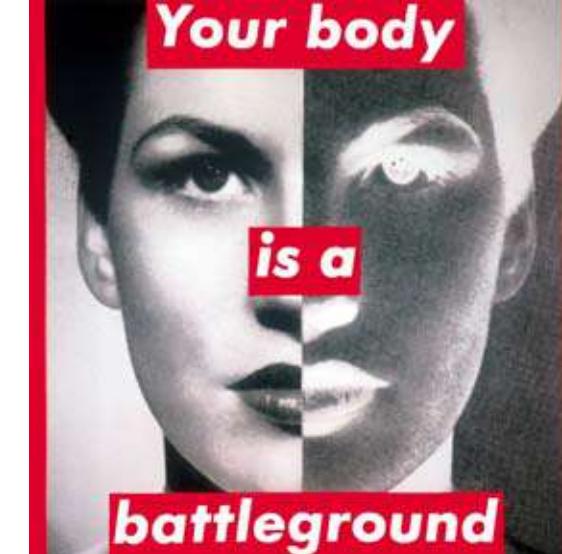
• Richard Prince *chụp* lại áp-phích quảng cáo

Cùng sử dụng thủ thuật chiếm dụng, nhưng thay vì chụp lại tác phẩm của người khác, Richard Prince lại dùng những tranh quảng cáo thương mại hay ảnh phóng sự của các báo. Năm 1983, ông trưng bày một loạt ảnh chụp lại hình ảnh chàng cao bồi trong áp-phích quảng cáo thuốc lá Marlboro. Ông cắt bỏ những chi tiết thừa, phóng to hình nhân vật lên bằng người thật, qua đó thổi vào các hình quảng cáo quen thuộc một ý nghĩa khác hẳn.

Nhiều nhà phê bình cho rằng loạt tranh “Cowboys” làm sống lại hình ảnh chàng chăn bò “gồ ghề”, “góc cạnh”, lý tưởng nam tính của nước Mỹ. Mia Fineman đã nhận xét về tác phẩm này trên Slate số 20/10/2003 như sau: “Hình ảnh kiêu hùng của các chàng cao bồi trên đại lộ Madison đã phản ánh đúng tinh thần của thời đại Nixon: một chàng tài tử phim cao bồi hạng B biến thành tổng thống và một đệ nhất phu nhân chỉ biết tụng mãi một câu: “Just Say No” (chỉ việc nói không). Tác phẩm chiếm dụng “Cowboys” như là phát xuất từ tầng vô thức văn hoá của Mỹ.”



• Hình 98 - **Prince**: Cowboys



• H 99 - **Kruger**: Your Body is a Battleground

• Barbara Kruger *hô hào bằng hình vẽ*

Với những nghệ sĩ thập niên 80, 90 như Jeff Koons, Greg Colson, Barbara Kruger, Malcom Morley, Damien Loeb, Benjamin Edwards, Deborah Kass, Cory Arcangel, nghệ thuật chiếm dụng là phương thức tốt nhất để nói lên các quan điểm triết lý và chính trị của họ. Bằng cách dùng các hình ảnh có sẵn và sửa đổi chúng đi, họ đã khoác lên chúng một ý nghĩa khác hẳn.

Đặc biệt là với Barbara Kruger. Phần lớn tác phẩm của cô là sự kết hợp giữa hình ảnh có sẵn (lấy từ nhiều nguồn khác nhau) và những slogan súc tích và mạnh mẽ nhằm kêu gọi mọi người suy ngẫm về nữ quyền, về văn hoá tiêu thụ, về bình đẳng sắc tộc... Kruger thường phát triển ý tưởng trên computer sau đó chuyển kết quả ra in thành những tấm bảng quảng cáo (billboard) to lớn. Cô nói: “Tôi sử dụng hình ảnh và con chữ vì chúng có khả năng xác định ta là ai và ta không phải là ai.”

Để cổ động cho cuộc tuần hành đòi quyền phá thai của phụ nữ năm 1989, Kruger đã sáng tác “Your Body Is a Battleground” (thân xác cô là một chiến trường), một tác phẩm chiếm dụng đã trở thành kinh điển. Đây là chân dung một cô gái người mẫu “copy” từ một tạp chí rồi phóng to lên, và được thêm hàng chữ “Your Body” vắt ngang phía trên, “is a” phía giữa, và



“Battleground” nằm tận cùng bên dưới. Phía trái chân dung là đèn trăng, trong lúc phía kia là âm bản với độ đậm nhạt ngược.

Một tác phẩm khác, “I Shop Therefore I Am” (tôi mua sắm vậy là tôi hiện hữu) là hình một bàn tay cầm một khung trắng có slogan “I Shop Therefore I Am” màu đỏ trông giống như một tấm thẻ tín dụng (credit card), hay thẻ căn cước (ID card). Hình ảnh hai loại card ấy cùng cái slogan nhại lại danh ngôn của Descartes “I think therefore I am” (tôi suy nghĩ vậy là tôi hiện hữu) là một nhắc nhở tinh quái đến văn hóa tiêu thụ của Mỹ, nơi mà căn cước con người được xác định bởi khả năng mua sắm (shopping) của nó. Buồn cười là tác phẩm này lại bị các công ty quảng cáo copy lại và in lên túi xách, áo thun, hay trạm xe buýt nhằm khuyến khích người Mỹ shopping thêm.

Tuy nhiên không phải các tác phẩm nào của Kruger cũng có một tác dụng bi hài như vậy. Nhiều tác phẩm của cô đã được trưng bày ở các viện bảo tàng và công viên trên khắp thế giới; và bằng cách đặt cái đẹp, bi kịch, hài hước, tương phản với ý tưởng chính trị hay triết lý, chúng đã chuyển được thông điệp của Kruger đến với quần chúng. Thông điệp đa nghĩa này là một ví dụ: “Don’t be a jerk. (If you don’t control your mind, someone else will do it)” (Đừng ngốc! (Nếu bạn không kiểm soát mình, sẽ có một ai đó kiểm soát bạn)

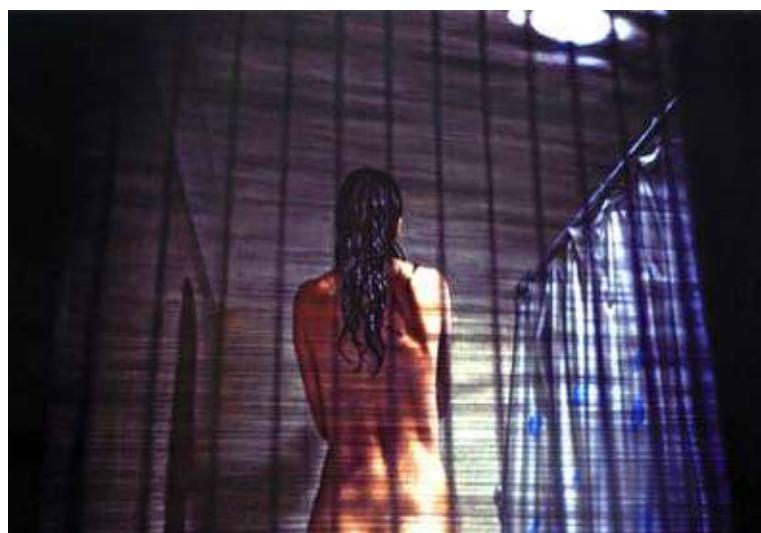
Hay tác phẩm “We don’t need another hero”, Kruger đã dùng tấm áp-phích quảng cáo phim hành động Mỹ rồi chèn lên đó slogan “Ta chẳng cần một anh hùng nào nữa” nhằm phản đối khuynh hướng bạo lực Mỹ.

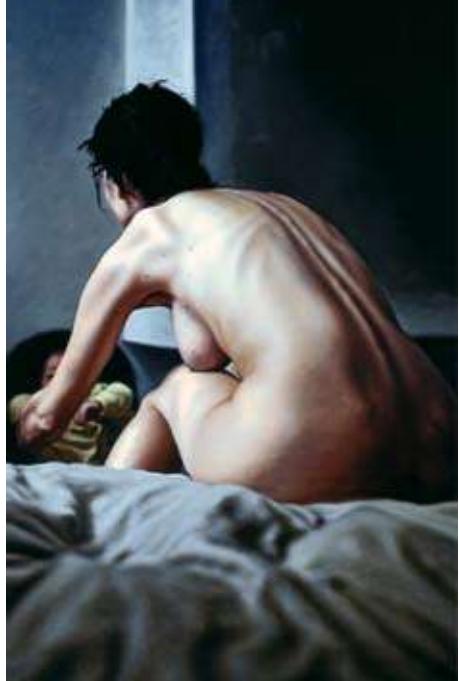
- Hình 100 - **Kruger**: I shop therefore I am
- Hình 101 - **Kruger**: Don’t be a jerk
- Hình 102 - **Kruger**: We don’t need a hero
- Hình 103 - **Loeb**: Resolution
- Hình 104 - **Loeb**: Gun

• Damian Loeb hoa lại *hình* mình chụp

Khởi đầu, Damian Loeb dùng đủ loại hình ảnh “chộp” từ nhiều nguồn – quảng cáo, tạp chí, sách, TV- để sáng tác thành những hoạ phẩm đầy chất siêu thực như chép lại từ những giấc mơ.

Sau khi thua kiện về một vụ vi phạm bản quyền, Loeb tự chụp lấy hình để dùng. Tháng 5 năm 2011, ông cho trưng bày tám bức tranh dựa trên một loạt ảnh ông chụp vợ mình trong bảy năm vừa qua. Các bức tranh đặc tả những cảnh riêng tư có vẽ như được nhìn lén, vụng trộm, nên tạo ra một không khí hồi hộp căng thẳng.





• Barbara Kass nâng cấp “văn hoá đám đông”

Barbara Kass bắt đầu sự nghiệp bằng cách ghép những tác phẩm Picasso, Jasper Johns, Jackson Pollock vào những khung ảnh lấy từ tranh hoạt hình Disney. Về sau, cô nhại lại tác phẩm pop in lụa của Andy Warhol, thay hình những Marylin, Elvis bằng những nghệ sĩ hay nhân vật lịch sử mà cô yêu mến, và qua đó làm cho những tác phẩm văn hoá đám đông (mass-culture) này mang những ý nghĩa thẩm thuý khác hẳn.

Kass khẳng định mình là một người Do thái đồng tính (lesbian) bằng loạt tranh “The Jewish Jackie Series ” (Cô Jackie Do Thái). Cô thay thế chân dung Jackie Kennedy bằng Barbra Streisand, nữ tài tử đóng vai một phụ nữ Do thái giả trai để được theo học trường Hồi giáo, và xem Barbra Streisand đáng trọng hơn cựu Đệ Nhất Phu Nhân Mỹ rất nhiều.

Trong loạt tranh “My Elvis” (Elvis của tôi), Kass lại thay chân dung ca sĩ nhạc rock Elvis Presley bằng hình thần tượng của cô là Barbra Streisand, qua đó khẳng định nữ tài tử này đáng ca ngợi hơn Elvis gấp bội vì đã dám nói lên quan điểm của mình về giới tính và chủng tộc.



- Hình 105 - **Loeb**: Primary
- Hình 106 - **Kass**: The Jewish Jackie Series
- Hình 107 - **Kass**: My Elvis
- Hình 108 - **Edwards**: The Wanderer

- Hình 109 - **Edwards**: The Rebel
- Hình 110 - **Edwards**: The triumph of democracy

. *Benjamin Edwards*, từ Pizza Hut đến Mega City '3000



Ông khởi đầu là một nghệ sĩ sáng tác với những hình ảnh “tìm được” (found imaginary) – lấy từ báo chí, internet, video games, logo và đồ họa. Một trong những tác phẩm đầu tiên, “Gas and Fast Food Icons” được thực hiện với logo doanh nghiệp. Edwards in lại trên hai tờ giấy to bản 36 logo cây xăng và tiệm thức ăn nhanh mà trước đó tên doanh nghiệp và địa chỉ đã được xoá sạch. Ông mời người đi đường xem và đoán thử logo nào thuộc về cây xăng (Shell, Caltex...) logo nào thuộc về tiệm “fast food” (Pizza Hut, Mc Donald...). Có người đoán ra nhanh vì những logo ấy là những hình ảnh quá quen thuộc trong cuộc sống, nhưng cũng có người không. Edwards kết luận: “Hầu như mọi người đều là những nhà quan sát thụ động trong một thế giới mà họ chỉ được xem là những khách hàng và người tiêu thụ thụ động”.

Về sau, Edwards thay đổi hướng sáng tác. Ông không còn cưỡng chiếm phim ảnh của người khác nữa; ông dùng máy ảnh kỹ thuật số chụp những cảnh, vật mình thích, sau đó sử dụng phần mềm đồ họa 2D, 3D nhào nặn chúng vào một “không gian ảo” để vẽ thành tranh. Những tác phẩm như

“The Triumph of Democracy” (Dân chủ toàn thắng), “The Wanderer” (Kẻ lang thang), “The Rebel” (Tên nổi loạn) cho thấy con người, nhà cửa, cảnh vật như lơ lửng trôi trong những thế giới tương lai lạ lẫm.

Giải thích những đề tài gây cảm hứng cho mình, Edwards viết: “Thế giới tư bản sẽ như thế nào trong 100 năm nữa? Trong 1.000 năm nữa? Tôi muốn nghĩ đến thế giới mình đang vẽ như được nhìn bởi một họa sĩ sống cách ta rất xa, xa như ta đối với cổ La Mã vậy”.

• Cory Arcangel tái Sáng tạo Nintendo game

Cory Arcangel, một nghệ sĩ ở Brooklyn, New York đã “vọc” qua nhiều thứ, từ hội họa, âm nhạc, performance, đến video rồi mới thành danh với nghệ thuật tái chế video game. Là một nghệ sĩ Chiếm Dụng (ngỗ ngáo đến độ tự cho mình là một “hacker”), ông đã sử dụng các đoạn phim ngắn, video trên You Tube, những trò chơi điện tử, những chương trình máy tính cũ kỹ của những năm 70, 80... để tạo những tác phẩm nghệ thuật mới.

Ví dụ trong video game “I Shot Andy Warhol”, Arcangel viết lại chương trình “Hogan’s Alley”, một video game viết năm 1980 dùng cho máy Nintendo. Arcangel chèn các hình các nhân vật lấy từ tranh hoạt hình với các hình ảnh các danh nhân như họa sĩ Andy Warhol, Giáo Hoàng, ca sĩ nhạc rap Flavor Flav. Để tránh bị chỉ trích là báng bổ các danh nhân Arcangel thanh minh rằng do vì chất lượng băng video 8-bit thời đó quá kém nên ông phải chọn các danh nhân này để quần chúng dễ dàng nhận ra. Khi Arcangel lần đầu tiên ra mắt tác phẩm này, ông mời người chơi game thay không dùng que điều khiển thông thường mà lại dùng súng plastic để bắn vào nhân vật. John Haber bình luận: “Nó (game) cho thấy một hacker trung niên khéo léo, triu mến hồi tưởng nền công nghệ và văn hóa thuở ấy thời. Nintendo và những game xưa đã trở lại... dưới dạng một con đường hoạt hình vô tận không dẫn đến đâu cả.”

Một tác phẩm nổi tiếng khác của Arcangel là “Super Mario Clouds”. Ông “chiếm” video game “Super Mario Bros” dùng cho máy Nintendo NES, rồi xoá hết đồ họa của bản gốc, ông chỉ留下 lại một hậu cảnh xanh và vài đám mây trắng chậm rãi trôi từ phải sang trái mà thôi. Ông lại dùng những hình ảnh trong băng video gốc để xây dựng thành một phim mới dài 15 phút với tên gọi “Super Mario Movie”. Theo ông, trong phim “thế giới của Mario đã hoàn toàn tan vỡ”.

Nhiều nhà phê bình nhận xét rằng bằng cách chiếm dụng rồi tái tạo các video game và phần mềm máy tính cổ lỗ sĩ, Archangel đã mang lại những giá trị mới cho quan hệ giữa công nghệ và văn hóa.



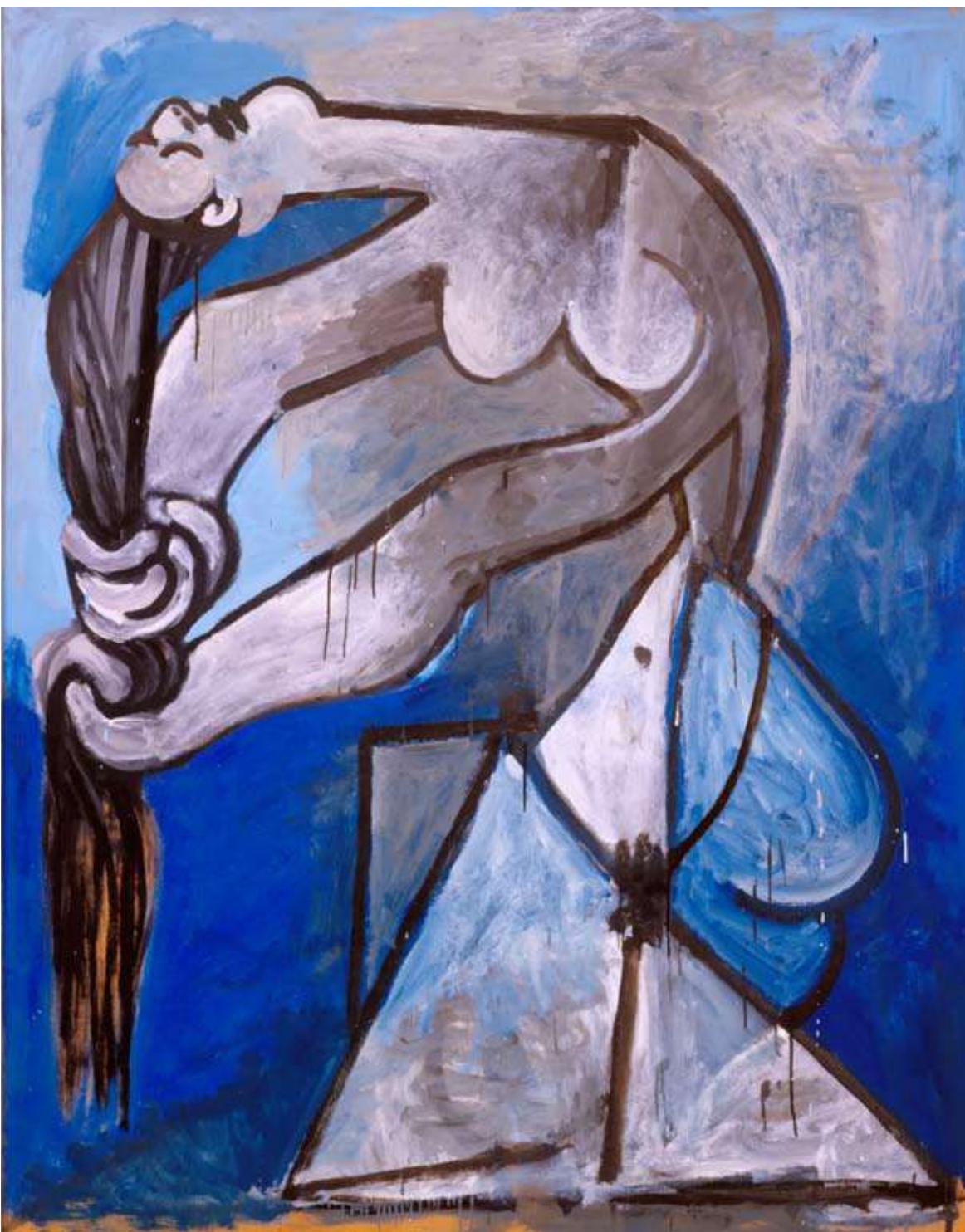
tân biểu hiện

(neo-expressionism)

Vào thập niên 80, một số họa sĩ trẻ Âu Mỹ bắt đầu chán với các nghệ thuật ý niệm, sắp đặt, diễn cảm, chiếm dụng... vì cảm thấy chúng quá ư vô cảm, lạnh lùng và mang nhiều lý tính. Họ cho rằng tính năng cơ bản của họa sĩ, sử dụng cọ và màu, không còn quan trọng đối với những nghệ sĩ này, những người chỉ muốn nói lên những đòi hỏi chính trị hay yêu sách văn hóa bằng những vật vất đì (found objects), những khái niệm tù mù hay sắp đặt khéo léo. Những họa sĩ trẻ này muốn người nghệ sĩ phải dùng cọ và màu để nói lên cảm xúc của mình trước đòi sống nóng bỏng; họ muốn nghệ sĩ phải khắc họa được các trạng thái tâm hồn của chính mình chứ không phải chỉ vẽ cái hiện thực bên ngoài. Như Kay Larson nhận xét: “Có một sự thúc ép phải tiếp xúc lại với cảm giác – dù là với chất liệu hay kh

• Hình 111 - **Picasso**: Prismatics

• Hình 112 - **Picasso**: Nude Wiring Her Hair



năng tuyệt vời của hội họa, hay của cái huyền thoại người nghệ sĩ-sáng chế mà suốt hai mươi năm qua đã bị giấu cột làm cho ngủ yên.” Sự thúc ép đó đẩy các nghệ sĩ trẻ quay về với những họa sĩ biểu hiện (expressionist) như Vincent Van Gogh (Pháp) và Edvard Munch (Na Uy), những nghệ sĩ đã vẽ lên những xúc cảm cháy bỏng bằng những nhát cọ mạnh bạo.

Vào những năm 60, Picasso lúc này đã 84 tuổi, sáng tác một loạt tranh với vô số những hình người giao cấu với nhau hay những cơ quan sinh dục nam nữ. Giới phê bình thủ cựu, như người Bỉ Bruno Dillan thẳng thừng chê những tác phẩm ấy là “những mộng mê tục tĩu của một ông già bất lực, hay công việc bậy bạ của một nghệ sĩ quá thời.” Phải đến khi Picasso qua đời năm 1973 thì các nhà phê bình mới nhận ra là nhà nghệ sĩ thiên tài này đã tạo ra một phong cách biểu hiện mới. Những nét bút cuồng loạn diễn tả cảm xúc mạnh bạo đến độ gây hấn đã gây hứng cho các họa sĩ trẻ Âu Mỹ.

Họ cũng yêu thích phong cách sáng tác đầy cảm hứng của Jackson Pollock và những họa sĩ biểu hiện trừu tượng khác. Ở Đức họ gọi họ là “Nueue Wildeen” (Những người mới), ở Ý là “Transavangarde” (Vượt qua avant-garde), ở Pháp thì “Figuration Libre” (Tượng hình tự do) ở Mỹ họ



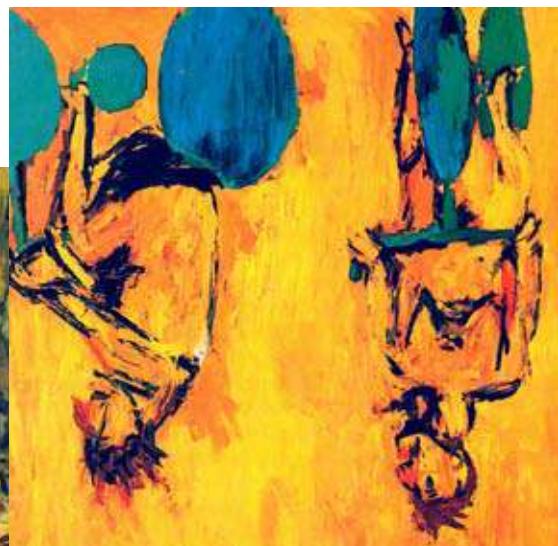
lại có những cái tên khác như “New Fauves” (Dã thú mới) hay thậm chí “Punk Art” (Nghệ thuật bô đi) hay “Bad Painting” (Hội họa tồi).

Tuy khác nhau về tên gọi và đôi khi cả phong cách, các nghệ sĩ này cũng có những điểm rất chung. Họ vứt bỏ các tiêu chuẩn truyền thống về bô cục và hình thể, họ dùng những tông màu mâu thuẫn, lập đi lập lại chúng như phản ánh đời sống thành thị và những giá trị của thị dân. Họ mô tả sự vật một cách sơ khai, mộc mạc để gợi nên một không gian rối rắm, căng thẳng, vong thân và nhập nhằng. Vì vậy các nhà phê bình gọi chung họ là neo-expressionist (tân biểu hiện). Tất cả bọn họ đều vẽ một cách dứt khoát, trực tiếp, thậm chí một cách bản năng. Bằng những nhát cọ được phóng như điên, bôi những tảng màu tương phản lên mặt toan, họ muốn nói lên những cảm xúc đang sục sôi mạnh mẽ trong họ. Vài người thậm chí còn dùng những mảng sơn trộn với cát, rơm rạ, mùn cưa, bột thủy tinh để gia tăng hiệu ứng. Tác phẩm của họ thường có vẽ gì đó thô thiển, không hoàn thiện; nhiều nhà phê bình vì vậy mô tả chúng như “ugly” (xấu xí) và “unrefined” (chưa tinh).

Venice Biennale 1980 đã vinh danh các họa sĩ “Transavantgarde”, đánh dấu sự khởi sắc trở lại của hội họa châu Âu cũng như công nhận làn sóng Tân Biểu Hiện đang nở rộ khắp nơi.



- Hình 113 - **Baselitz**: Walderbeighter
- Hình 114 - **Baselitz**: Dead picture 7
- Hình 115 - **Baselitz**: “Adieu”
- Hình 116 - **Baselitz**: The girls of Olmo



• Georg Baselitz, một căn cước cho người Đức

Georg Baselitz xuất hiện ở Đức như họa sĩ tân biều hiện đầu tiên với những tác phẩm gợi ra những vấn nạn của thế giới hiện đại, đặc biệt là của người Đức và nghệ sĩ Đức trong thế giới hậu chiến. Sinh tại Đông Đức, ông đã sớm dị ứng với những cảm đoán khắt khe trong sáng tác, nên vào giữa thập niên 60, ông vẽ những bức tranh u uất, buồn bã đến độ như vỡ ra từng mảnh.

Năm 1969, ông lại cho những nhân vật, cảnh vật chúc ngược đầu, bất chấp hiện thực, tạo nên loạt tranh “Upside-down” (lộn ngược) mà sau này trở thành nét riêng của Baselitz. Bức “Fingermalerei” là hình ảnh một người khoả thân, đầu chúc xuống đất. Họa sĩ như quẹt, chà những tảng màu lạnh và sậm lên mặt toan rồi lấy ngón tay cào, cấu. Kết quả là một bức tranh không lấy gì làm đẹp nhưng lại buồn bã đến nhói buốt về thân phận con người – trần truồng và cô đơn – ở cuối thế kỷ 20. Nhìn bức “Adieu” (Giã từ) ta không thể nào không nghĩ đến một thế giới hỗn loạn, mất trọng tâm. Hai nhân vật, tạo thành bởi những nhát cọ hung hăn, như bị treo ngược trên khung tranh và không quan tâm gì đến nhau. Cảnh tượng lạnh lẽo lại càng thêm vô cảm khi được đặt trên một cái nền gồm những ô màu vàng và trắng đục. Bức “The Girls of Olmo” (Các cô gái ở Olmo) cũng vậy. Cũng một thế giới mất trọng tâm, vàng vọt, băng giá.

Năm 1981 và 1982 ông tham gia hai cuộc triển lãm ở Viện Hoàng Gia Anh Quốc, “A New Spirit in Painting” (Tinh thần mới trong hội họa), và “The Spirit of the Time” (tinh thần ngày nay) với nhiều nghệ sĩ Tân Biểu Tượng đến từ các nước. Norman Rosenthal phê bình: “(Đây là) những họa phẩm vĩ đại...vừa mới được sáng tác... (và) một bản tuyên ngôn và ...suy nghĩ về tình hình hội họa bây giờ.” Ông gọi các tác phẩm ấy là “những kinh nghiệm nhân bản...con người và những xúc động, cảnh quan và tinh vật.”

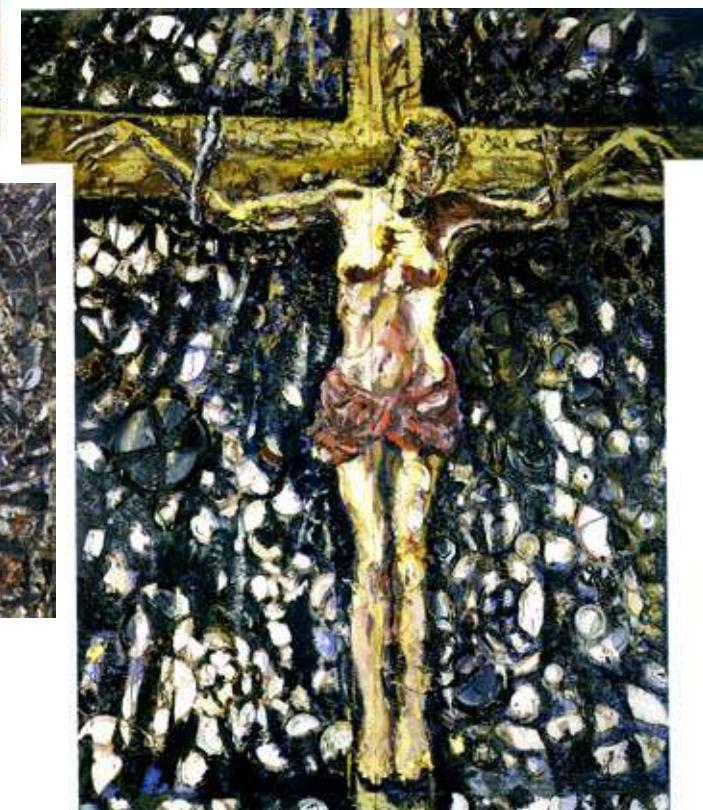
• Julian Schnabel, nỗi đau và sự Cứu rỗi

Julian Schnabel đã đi nhiều, học hỏi và thử sức với nhiều chất liệu, nhiều phong cách; nhưng chỉ khi nhìn thấy những bức mosaic ghép bằng mảnh gốm tại Barcelone (Tây Ban Nha) thì ông mới tìm được cho mình một phong cách riêng. Trở về New York, ông cho ra mắt một loạt tranh “The Patients and the Doctors” (Bác sĩ và bệnh nhân). Đây là những mảnh chén đĩa được dán cứng vào một tấm gỗ (khi thì để nguyên vẹn lồi lõm, lõm chõm, khi thì phẳng phiu, bằng phẳng) để họa sĩ vẽ lên và tạo thành các “plate paintings” (tranh bảng).

Sau khi tham gia Venice Biennale (1980), nơi đã vinh danh các nghệ sĩ Tân Biểu Hiện Ý (Transavanguardia), Schnabel đã trở thành một gương mặt lớn của phong trào Tân Biểu Hiện Mỹ. Với Schnabel, nghệ thuật đã trở về lại với hình thức cơ bản nhất của phương thức diễn đạt thị giác. Những tranh khổ lớn làm bằng những mảnh sành sứ với khuôn mặt người đầy gân xanh và những vết sẹo gớm nhết, đã sớm gây tiếng tăm cho họa sĩ gốc New York này. Theo ông các bức tranh gợi lên những cơn sốc cuồng giận, những xung đột gia đình: “bát đĩa như có âm thanh, âm thanh của mọi bi kịch của con người... Tôi muốn vẽ một cái gì đó hung bạo, nổ tung, nhưng cũng muốn diễn tả một cái gì hài hoà và kết dính.”



- Hình 117 - **Schnabel**: Plate painting
- Hình 118 - **Schnabel**: Humanity asleep
- Hình 119 - **Schnabel**: Vita



Ngoài bạo lực gia đình và xã hội ra, ông còn đi vào những vấn đề triết lý siêu hình như tình dục, khổ đau, cái chết, sự cứu rỗi... Trong “Humanity asleep” nghệ sĩ như đang chiến đấu đơn độc giữa một thế giới thờ ơ vô cảm đây những mảnh vỡ. Có hai mặt người đang cố bám một cách tuyệt vọng vào một chiếc bè đang trôi giữa làn sóng dữ.

Ông nói: “Bằng cách sử dụng những vật có sẵn, tôi đã mang đến cho nghệ thuật tính chất nhân chủng học. Ý tôi là chúng đặt tác phẩm vào một không gian, một thời gian cụ thể. Chúng cho phép xác định không gian văn hóa ấy là quen thuộc hay lạ lẫm, phát xuất từ óc tưởng tượng của tôi hay có từ bên ngoài.” Cũng vậy, khi dán những mảnh gốm vỡ cho chúng nằm phẳng phiu, bằng phẳng, Schnabel muốn tạo cho chúng một vẽ gì như vừa được phơi bày ra qua một cuộc khai quật khảo cổ.

Schnabel đã tỏ ra một họa sĩ có sức sáng tạo đáng nể. Riêng năm 1982 thôi, ông đã có hai cuộc triển lãm cá nhân và tham gia hai mươi bốn cuộc trưng bày nhóm. Thời đó giá tranh ông là 71.000 USD, bằng 150.000 USD hôm nay. Robert Hughes viết trên tạp chí Time: “Schnabel vô cùng được các nhà sưu tập ưa chuộng; lý do là tác phẩm ông thường không mấy rõ ràng.” Hình như giới bình luận không dành cho ông nhiều cảm tình lắm; có lẽ một phần bởi những phát biểu ngông cuồng của ông như: “Tôi là kẻ xếp gần Picasso nhất mà các anh sẽ thấy trong cuộc đời chó đẻ này.”

Ngày nay, tuy rất nổi tiếng với những tác phẩm điện ảnh mà ông đạo diễn, Schnabel vẫn nhấn mạnh rằng trước tiên và trên hết ông ta là một họa sĩ.



• David Salle mở cửa Số[?] cho tranh

Xuất hiện đồng thời với Schnabel là David Salle (sinh năm 1952, Oklahoma, USA), một họa sĩ từng thử sức với conceptual art trước khi chuyển hẳn sang tân biều hiện. Salle được biết với kỹ thuật trộn lẫn các phong cách và thể hiện các mô-típ có sẵn vào trong một mặt toan, gợi ra một chuyện gì đó để cho người xem tự tìm hiểu lấy. Salle dùng nhiều nguồn hình, kể cả ảnh đen trắng tự chụp, ảnh báo chí, hoạt hình, quảng cáo, và cả phim con heo nữa. Sử dụng kỹ thuật mô phỏng hậu hiện đại, ông cho những hình ảnh, mô-típ, màu sắc, và đôi khi cả đồ vật, chữ viết tấp nham kẽ cận nhau, giản lược chúng thành những tín hiệu cảnh báo mù mờ không lấy gì làm rõ ràng (no fair game). Ông dùng kỹ thuật đa dạng, khi thì những nét cọ xám hay đơn sắc, khi thì đầy ắp sắc màu, khi thì cho cả hình chụp, hình vẽ và hình họa xuất hiện đồng thời trong tác phẩm.

Đôi khi ông cho các thứ đó vào trong hai hay ba ô vuông chằng liên quan gì với nhau, y như những màn hình cine hay TV, những ẩn dụ nhằm tấn công vào cái văn hoá truyền thông (media culture) rất phổ biến trong cuộc sống đô thị. Bức “Miner” (Thợ mỏ) gồm hai khung vuông; khung bên phải là hình đen-xám cho thấy một người thợ mỏ ngồi trong tù nghiền ngẫm thân phận khốn khổ của mình. Trên đầu anh ta, hai chiếc ghế trắng thập niên 50 đang chĩa về phía người xem; chúng trông như những bóng đèn bị vỡ. Khung bên kia là một tấm vải nâu sọc với ba vết mực màu cam

- Hình 120 - **Salle**: “Mingus Mexico”
- Hình 121 - **Salle**: Miner
- Hình 122 - **Salle**: Sextant in doghouse

và xanh; vết màu cam trông như những chiếc cột trụ mang phong cách Ai Cập của Toà Nhà Sáp (Wax Building) còn vết xanh là hình bóng một phụ nữ đội khăn – có thể chép theo tranh Delacroix. Hình ảnh ba thế giới hiện diện đồng thời: mới, xưa và xưa hơn.

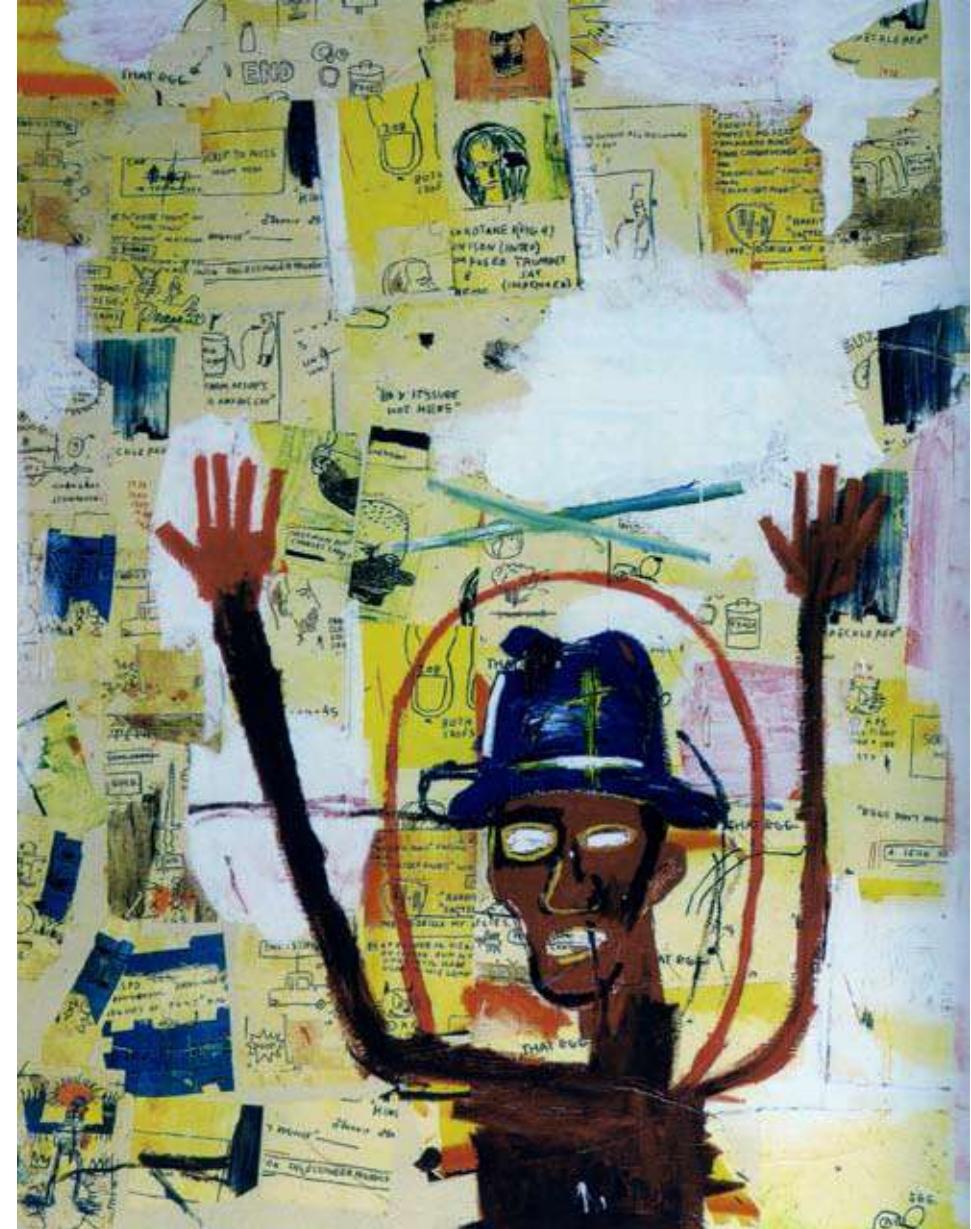
Bức “Sextant in Doghouse” (Kính lục phân chó má) lại gồm 7 khung vuông; trong số đó ba khung bên trên là những chú hề, ba khung dưới lại là hình chụp ba phụ nữ như đang thoát y.

Các bà thuộc phong trào nữ quyền lên án Salle “sexism” (đô ky nữ giới), nhưng ông đã phản bác rằng trong chừng mực nào đó thì tranh ông cũng giống như những quảng cáo TV, nơi mà những cô người mẫu có thể nằm kề cận những lon bia và xe cộ. “Cũng như ... ha, ha, có lẽ ta đang thực sự phá sản về mặt đạo đức. Và có lẽ như thế thật vui,” ông nói.

• Basquiat đưa graffiti vào bảo tàng

Graffiti là những hình vẽ, những câu chữ thông tục mà những thanh thiếu niên đường phố lấy sơn quét hay xịt lên tường, trạm xe hay những nơi công cộng khác để nói lên sự bất mãn của họ với xã hội đương thời. Jean Michel Basquiat, một thiều niên da đen vô danh, cũng vẽ graffiti dưới bút hiệu SAMO (same old stuff – vẫn cái thứ đó), và bán dạo post-card và T-shirt tự họa ở đường phố Manhattan, New York vào những năm 70. Nhưng chưa đầy 10 năm sau, anh đã nổi tiếng như một trong các đại diện của Hội Hoạ Đường Phố (Street Art) và Tân Biểu Hiện của Mỹ.

Những graffiti vẽ gần các gallery ở khu nghệ thuật SoHo và những post cards của anh đã lọt vào mắt xanh của một phê bình nghệ thuật và ông ấy đã đưa anh tiếp cận với thế giới nghệ thuật. Triển lãm cá nhân của Basquiat năm 1980 tại Lower East Side Gallery, giới thiệu những bức tranh graffiti lạ lẫm – những hình ảnh nguêch ngoạc bên cạnh những ca từ nhạc pop và thi ca da đen – đã nhanh chóng làm cho chàng họa sĩ da màu 20 tuổi này nổi tiếng.

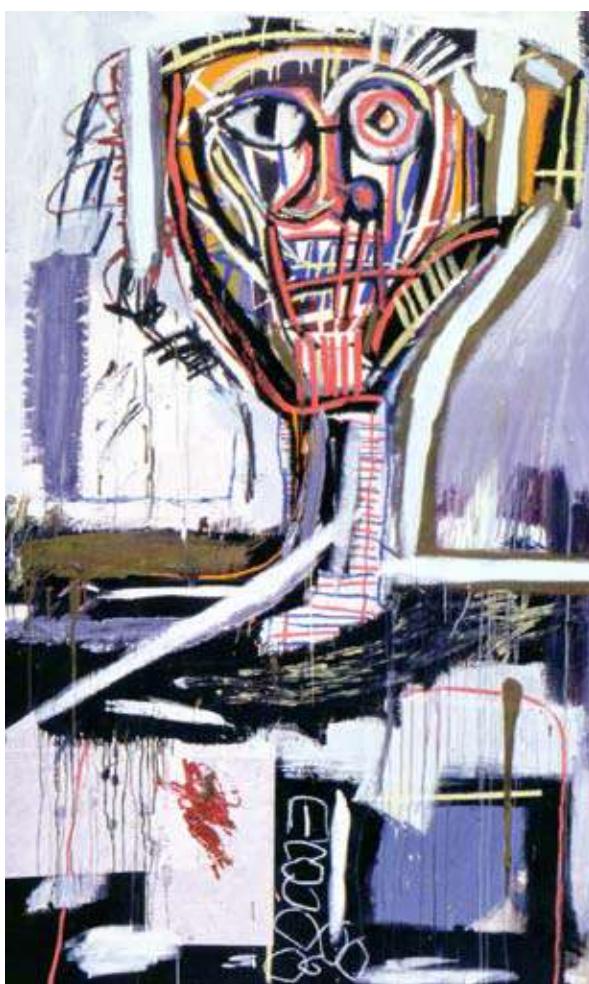


• Hình 123 - **Basquiat:** Toxic

Những cuộc triển lãm liên tiếp tại New York, California, Âu Châu và Nhật năm 1983 lại làm cho Basquiat vang danh khắp thế giới như một nghệ sĩ “phi chính thống” Hoa Kỳ. Anh sử dụng chất liệu một cách đa dạng (son bình xịt, acrylic, hình chụp, biếm họa, thơ ca) cưỡng chiếm từ nhiều nguồn, phong cách sáng tác cũng đa dạng không kém (graffiti, tượng hình rồi trừu tượng) nên gây cảm tưởng như giấu nhại nền văn hoá trung lưu của dòng chính.



• Hình 124 - **Basquiat:** Untitled
 • Hình 125 - Tranh **Basquiat & Warhol** vẽ cho hãng G.E
 • Hình 126 - **Basquiat:** Riding with Death
 • Hình 127 - **Basquiat:** Profit 1



Tác phẩm anh thường gợi ra những mặt đối lập trong xã hội Mỹ, đồng thời nói lên cuộc đi tìm căn cước bản thân và gia tài văn hoá Phi Châu và Tây Ban Nha của anh.

Giai đoạn này có vẽ như Basquiat đồng cảm với Keith Haring, một họa sĩ đường phố danh tiếng khác khi ông này tuyên bố: "Đối với tôi, nghệ thuật không phải là một hoạt động của tầng lớp ưu tú (elite) nhằm phục vụ một đám nhỏ, nó phải dành cho mọi người, và tôi tiếp tục sáng tác trong tinh thần ấy."

Tuy nhiên quan điểm ấy đã không ở lại lâu nơi Basquiat. Sự thành công nhanh chóng, hào quang và giàu có đã hại anh. Như trang web Basquiat.com nhận xét “(Anh trở thành) đại biểu cho sân khấu nghệ thuật những năm 80, nơi tập trung giới trẻ làm văn hoá lầm tiền, cường điệu, lố lăng và tự hủy.” Hình ảnh Basquiat bận bộ đồ Armani giá cả ngàn đô la bê bết sơn, hay bù khú say sura ma tuý rượu chè với bạn bè trong căn hộ siêu sang ở New York đã trở thành quen thuộc với độc giả những tờ báo thời thượng.

Tài nghệ và tiếng tăm của Basquiat cũng làm cho Andy Warhol, nhà nghệ sĩ hàng đầu lúc bấy giờ rất chú ý. Ông ta tìm đến và hợp tác với anh trong nhiều dự án sáng tác mãi cho đến khi qua đời năm 1987.

Cái chết của Warhol đã quật ngã Basquiat; càng ngày anh càng lún sâu vào rượu và ma tuý. Trong cơn say điên đảo anh vẫn cầm bút, nhưng các nhà phê bình không còn đánh giá cao tài nghệ của anh nữa; họ bảo rằng càng về sau các tác phẩm của anh càng trùng lặp và đơn điệu. Ngày 12 tháng 8 năm 1988, Basquiat qua đời ở tuổi 27 vì dùng thuốc quá liều. Bức tranh cuối cùng của anh “Riding with Death” (Rong ruổi với thần chết) là một đồ họa đen xám vẽ thần chết trên lưng một bộ xương ngựa, với hốc mắt mang hình thập giá. (Horse, ngựa là tiếng lóng chỉ ma tuý).

Cái chết bi thảm của Basquiat lại làm cho tranh anh lên giá. Năm 2002, bức tranh mà anh đặt tên một cách mỉa mai “Profit 1” (Lợi nhuận 1) đã được hãng Christie’s bán đấu giá hơn 5,5 triệu đô la. Anh đã vẽ nó ở Ý, khi mới 21 tuổi.

lời kết

Trong chuyến du hành ngắn ngủi tìm hiểu Nghệ Thuật Hậu Hiện Đại, chúng ta đã thấy quan niệm về nghệ thuật trong nửa cuối thế kỷ 20 đã thay đổi nhiều. Từ chỗ xem nghệ thuật là một công việc đứng đắn, nghiêm túc và tác động mạnh đến xã hội như quan điểm của Picasso đầu thế kỷ, nhiều nghệ sĩ hậu hiện đại lại coi nhẹ nghệ thuật, hạ thấp nó xuống chỉ còn là một việc mua vui, việc giải trí (Just do it!). Hình ảnh Flynt dẫn đầu đoàn người phản đối nghệ thuật “nghiêm túc” và các định chế như gallery và viện bảo tàng, cũng như việc Andy Warhol xem ai cũng làm được nghệ thuật (do it yourself), đã xoá mờ quan niệm trước đây rằng tác phẩm nghệ thuật được sáng tạo bởi một kẻ có tài năng (thiên phú); và ai muốn tìm hiểu hay đánh giá tác phẩm nghệ thuật thì phải dùng ngôn ngữ của chính nó. (Một họa phẩm chẳng hạn, phải được nhìn qua lăng kính “màu sắc”, “hình thể”, “chất liệu”...)

Từ chỗ quan niệm nghệ thuật chủ yếu là nghệ thuật tạo hình (hội họa và điêu khắc), các nghệ sĩ hậu hiện đại lại mở rộng khái niệm để bao gồm văn thơ, sân khấu, âm nhạc, phim ảnh – các bộ môn “beyond painting and sculpture” (bên ngoài hội họa và điêu khắc); họ sử dụng đủ thứ để làm chất liệu sáng tạo – ngôn ngữ, hình ảnh, âm nhạc, tiếng động, mùi vị, video, đồ phế thải – và hình thành nên những phong cách nghệ thuật mới: ý niệm, lắp ráp, sắp đặt, chiếm dụng, mặt đất... “Người nghệ sĩ ngày nay không cần phải nói “tôi là họa sĩ” hay “nhà thơ”, hay “vũ công”. Hắn ta chỉ đơn giản là một nghệ sĩ”, nghệ sĩ Hậu Hiện Đại Allan Kaprow đã khẳng định như vậy.

Từ chỗ sáng tạo tác phẩm để trưng bày tại gallery hay viện bảo tàng, phần lớn các nghệ sĩ hậu hiện đại lại sáng tác, trưng bày tác phẩm ngoài trời và có khi chỉ tồn tại trong một thời gian ngắn. Với họ tác phẩm không phải là một hàng hoá, một cửa mở vào danh vọng hay tiền tài mà đơn thuần là một cuộc chơi làm cho cuộc đời đáng sống hơn.

Từ chỗ cô đơn, âm thầm sáng tác trong studio của mình, các nghệ sĩ hậu hiện đại sáng tác giữa đám đông, khi nghiêm trang trầm lặng, khi múa may ca hát la hét như lên đồng, khi một mình, khi thì có nhiều người phụ trợ.

Từ chỗ người thường ngoan trước đây phải đứng hơi xa để chiêm ngưỡng tác phẩm, thì nay họ đến gần sờ mó, thậm chí đi vào trong tác phẩm, trở nên một phần của tác phẩm.

Nhưng rồi cũng như các nghệ sĩ hiện đại tiền nhiệm, đến lượt mình các nghệ sĩ hậu hiện đại cũng trở thành “chính thống”; tác phẩm của họ đầu được sáng tạo để và trưng bày ngoài trời và trong thời gian ngắn, lại được trang trọng bảo tồn – dưới dạng bản sao, mô hình, tranh ảnh – và trưng bày thường xuyên tại các viện bảo tàng trên khắp thế giới.

Các khai phá “beyond painting and sculpture” của họ nhiều đến độ vài nhà phê bình nghệ thuật cùng thời phải buột miệng kêu lên: “Lại cái gì nữa đây?” (What’s next?) Dường như trong tâm tư của các nhà phê bình này ẩn hiện đâu đó cảm nhận về sự mong manh của đường biên giữa các bộ môn nghệ thuật, và nỗi lo lắng cho tương lai của hai ngành vốn được xem là “fine arts” này.

Thậm chí năm 1981, Douglas Crimp, một phê bình gia có uy tín than rằng trong thế giới hậu hiện đại, hội họa đã chết và các họa sĩ tân biếu hiện cũng không vực nó dậy nổi. Có một thời người Mỹ đã hy vọng Tân-Biểu-Hiện sẽ là sự hồi sinh của nền nghệ thuật Hoa Kỳ, nhưng rồi hy vọng ấy chóng qua: phong cách ấy đã sớm bị chê trách vì tác phẩm có giá trị thì không nhiều mà các họa sĩ thì quá chú trọng đến việc quảng cáo và marketing.

Tuy vậy, họa sĩ Tân-Biểu Hiện Mỹ Shnabel hiện đã trở thành một nhà điện ảnh danh tiếng, đã nhận xét trong một cuộc phỏng vấn năm 2005 rằng câu chuyện về cái chết của hội họa đã có từ hàng trăm năm nay rồi, và hầu hết những người từng nói thế hiện nay đã chết. “Nhưng mà hội họa thì vẫn còn tồn tại. Và họa sĩ thì vẫn còn vẹ”.

Thật vậy, nhìn vào hoạt động nghệ thuật hiện nay, cùng với phim ảnh, các tác phẩm sắp đặt, trình diễn, các tác phẩm hội họa và điêu khắc vẫn được trình bày ở khắp nơi, với đủ mọi hình thức – có hình thể cũng như không hình thể, nóng bỏng cảm xúc cũng như khách quan lạnh lùng.

Trong 10 sự kiện nghệ thuật hàng đầu của năm 2011 (Top 10 Art Events of 2011) do “New York Entertainment” lựa chọn thì đã có ba sự kiện thuộc nghệ thuật tạo hình (triển lãm về sự nghiệp của De Kooning tại Museum

of Modern Art với 200 tác phẩm; trình diễn hội họa của nữ họa sĩ Dana Schutz “Nếu gương mặt có bánh xe” tại Neuberger Museum; triển lãm “Ostalgia” tại New Museum trưng bày các tác phẩm thời Liên Bang Sô Viết) trong lúc đó thì chỉ có hai sự kiện thuộc loại performance và installation (“Performa 11” gồm năm performances do các nữ nghệ sĩ thực hiện tại Whitney Biennale, và “The Social Failure” (Thất bại xã hội), một sắp đặt về bệnh AIDS của Bjarne Melgaard tại Venice Biennale).

Có lẽ cái tuyệt vời nhất của nghệ thuật hôm nay chính là sức sống cuồn cuộn của nó khiến người nghệ sĩ không có đủ thời gian để nghĩ về lý thuyết, để lập ngôn biện minh cho cái mà mình cho là đẹp nữa.

Và cả những người yêu nghệ thuật cũng vậy. Mỗi người tự quyết định cái gì là thích hợp với quan niệm của mình về thẩm mỹ; y hệt như họ tự chọn cho mình loại nhạc nào ưa thích để nghe. Càng ngày có nhiều người đến với nghệ thuật với tâm hồn cởi mở hơn, chấp nhận các phong cách mới, và hiểu ra rằng nghệ thuật luôn thay đổi, cùng với những người tạo ra nó cũng như những người thưởng ngoạn nó.

tài liệu tham khảo

Các thông tin và hình ảnh trong sách được rút ra từ các nguồn sau:

1. *Internet*
2. *Wikipedia*
3. *501 Great Artists* – Stephan Farthing; Barrow Educational Series; 2008
4. *The Story of Modern Art* – Nobert Lynton; Prentice Hall, Inc; 1982
5. *Modern Art (Impressionism to Post Modernism)* – David Britt; Thames and Hudson; 1989
6. *Art the Twentieth Century* – Flaminio Gualdoni ; Skira; 2008
7. *Post Modernism* – Eleanor Heartney ; Cambridge University Press; 2007
8. *Art since Mid-Century (1945 to the Present)* – Daniel Wheeler ; The Vendome Press New York ; 1991
9. *Art of our Century (The Chronicle of Western Art 1900 to the Present)* – Jean Louis Ferrier ; Prentice Hall Editions ; 1988
10. *Post Modern Art* – Stuart A.Kallen ; Gale. Cengage Learning ; 1991
11. *Art at the Turn of the Millennium* – Burkhard R.U. Grosenick ; Taschen; 1999
12. *Modern Art* – Pauline Ridley ; Thomson Learning New York ; 1995

mục lục

Lời nói đầu - 9

PHẦN I: GIA TÀI NGHỆ THUẬT HIỆN ĐẠI

1) Quan niệm mới về nghệ thuật - 12

2) Gia tài kỹ thuật - 21

- Munch, tiếng thét của màu sắc - 22
- Picasso dán ghép tranh, tượng - 23
- Duchamp sáng tác với vật có sẵn - 27
- Dada sáng tạo theo luật tình cờ - 30
- Salvador Dali vẽ lại giấc mơ - 34

Biểu Hiện Trìu Tượng cảm xúc với màu sắc - 38

- Pollock lên đồng với Hội Hoạ Hành Động - 39
- Rothko biểu cảm với màu sắc - 42
- Raushenberg vẽ với vật nhặt được - 42

Pop art làm nghệ thuật thành phố thông - 45

- Jasper Johns hoạ lại những ngọn cờ - 46
- Lichtenstein phóng to hoạt hình - 48
- Andy Warhol tầm thường hoá thần tượng - 49

PHẦN II: NGHỆ THUẬT HẬU HIỆN ĐẠI

1) Thách thức - 54

2) Khai phá - 58

Nghệ Thuật Ý Niệm (Conceptual Art) - 58

- Flynt và cái chết của nghệ thuật nghiêm túc - 60
- Sol LeWitt hướng dẫn vẽ tranh tường - 61
- Joseph Kosuth vẽ tranh bằng chữ - 64
- Yves Klein và cây cọ dị thường - 67
- Stanley Brouwn vẽ bản đồ đường phố - 70
- Yoko Ono đánh đố bằng con chữ - 72

Nghệ Thuật Lắp Ghép (Assemblage Art) - 73

- Joseph Cornell và chiếc hộp hoài niệm - 74
- Richard Stankewicz thổi hồn vào sắt bỏ đi - 75
- John Chamberlain ráp mảnh xe hư thành tượng - 76
- Edward Kienholz tố cáo bằng tranh 3D - 76

Nghệ Thuật Sắp đặt (Installation Art) - 82

- Allan Kaprow đi đầu với Happenings & Environments - 85
- Yoko Ono và những bức tranh dở dang - 88
- Chicago sắp đặt cho nữ quyền - 91
- Hamilton dùng chất liệu bỏ đi - 94

Nghệ Thuật Sắp Đặt Mặt Đất (Land Art) - 96

- Vợ chồng Christo che đi để cho thấy - 97
- James Turrell sắp đặt khoảng trời - 102
- Robert Smithson cảnh báo môi trường - 105

Nghệ Thuật Sắp Đặt Video (Video Installation Art) - 109

- Wolf Vostel, người mở đường - 110
- Nam June Paik phát hoạ xa lộ điện tử - 111
- Bill Viola phóng chiếu Âm/Dương - 113

Your body

Nghệ Thuật Trình Diễn (Performance Art) - 116

- Yoko Ono để người cắt áo - 117
- Charlotte Moorman ngực trần đàn cello - 117
- Carolee Schneeman khoả thân vì phẩm giá nữ - 119
- Chris Burden tự hành hạ mình vì nghệ thuật - 120

Nghệ Thuật Chiếm Dụng (Appropriation Art) - 123

- Sherrie Levine chụp lại hình chụp - 124
- Richard Prince chụp lại áp-phích quảng cáo - 126
- Barbara Kruger hô hào bằng hình vẽ - 127
- Damian Loeb hoạ lại hình mình chụp - 129
- Barbara Kass nâng cấp “văn hoá đám đông” - 130
- Benjamin Edwards từ Pizza Hut đến Mega City ‘3000’ - 133
- Cory Arcangel tái sáng tạo Nitendo games - 134

Tân Biểu Hiện (Neo-Expressionism) - 135

- Georg Baselitz tìm căn cước cho người Đức - 139
- Julian Schnabel, nỗi đau và sự cứu rỗi - 140
- David Salle mở cửa sổ cho tranh - 143
- Jean Michel Basquiat đưa graffiti vào bảo tàng - 144

Lời kết - 148

Tài liệu tham khảo - 151

2016



trần đình thanh lam
nghệ thuật hậu hiện đại
kế thừa và khai phá