

THE END OF THE WORLD

THE END OF THE WORLD

THE END OF THE WORLD

THE END OF THE WORLD

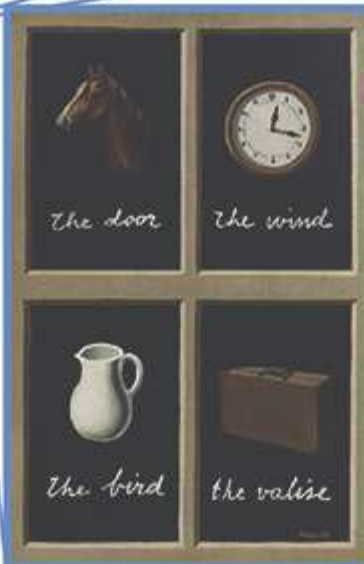
JOHN BERGER

Cuốn sách sẽ
thay đổi hoàn toàn
cách nhìn của bạn
về nghệ thuật

WAYS OF SEEING

NHỮNG CÁCH THẤY

Như-Huy dịch



nhà xuất bản
THE GIỚI

"NHỮNG CÁCH THẤY"

WAYS OF SEEING

© Copyright in all countries of the International Copyright Union 1972 by
Penguin Books Ltd

All rights reserved

Published by arrangement with John Berger Estate

Dịch thuật: **Như Huy**

Bản tiếng Việt © 2017, **Công ty TNHH MTV Sách Phương Nam**

Mọi sao chép, trích dẫn phải có sự đồng ý của Công ty TNHH MTV Sách
Phương Nam.



VÀI LỜI CỦA NGƯỜI DỊCH

Chào các bạn độc giả của bản Việt ngữ cuốn sách *Ways of Seeing* của John Berger. Đây là một cuốn sách rất nổi tiếng ở phương Tây, và có lẽ là dạng sách cùng kiểu với cuốn sách tôi dịch trước đây, *Thế mà là nghệ thuật ư?* của Cynthia Freeland (NXB Tri Thức, 2009). Nói là cùng kiểu bởi dường như cả hai cuốn sách đều cùng đặt vấn đề theo lối khơi lên các câu hỏi, chỉ ra các dấu vết, rồi đưa ra những dẫn chứng để giúp người đọc, dù ở trình độ nào, cũng đều có thể nhìn thấy hướng mở cho cuộc đối thoại trong các lĩnh vực vô cùng mới mẻ của nghệ thuật và văn hóa tại Việt Nam, lĩnh vực nghệ thuật đương đại (với cuốn *Thế mà là nghệ thuật ư?*), và lĩnh vực Nghiên cứu văn hóa thị giác (Visual culture studies) (với cuốn *Những cách thấy*).

Trước khi có vài nét giới thiệu về bản thân nội dung cuốn sách mà tôi dịch này – bởi đây cũng có thể coi là một cuốn sách có tính chất lịch sử – nghệ thuật, có lẽ cũng không thừa khi xin quý vị chút thời gian để tôi được phác qua đôi nét (sơ sài thôi) liên quan đến một số quan niệm về lịch sử nghệ thuật phương Tây từ khởi đầu của nó tới gần đây.

Như chúng ta có lẽ đều biết, môn lịch sử nghệ thuật truyền thống (phương Tây) thường được định dạng là bắt đầu với họa sĩ thời Phục Hưng, Giorgio Vasari (1511 – 1574). Cuốn sách của ông, *Đời sống của các kiến trúc sư, họa sĩ, và điêu khắc gia Ý nổi tiếng nhất từ thời Cimabue tới thời chúng ta* (*The lives of the most eminent Italian architects, painters, and sculptors from Cimabue to our time*), theo nhà nghiên cứu

Donald Preziosi, đã thiết lập nên những gì sau này trở nên truyền thống phê bình và lịch sử nghệ thuật của phương Tây.

 Giorgio-Vasari

GIORGIO VASARI (30/7/1511 - 27/6/1574)

Để bàn về các chi tiết trong thực hành lịch sử, phê bình nghệ thuật của Vasari thì sẽ quá dài. Ở đây, chúng ta chỉ cần biết rằng, hình hệ phê bình và lịch sử nghệ thuật của họa sĩ Florence này đặt cơ sở trên ẩn dụ của chính ông về đời sống con người:

@Cho tới giờ, tôi đã kể về nguồn gốc của điêu khắc và hội họa... bởi tôi mong muốn phục vụ cho các nghệ sĩ thời nay bằng cách cho họ thấy làm thế nào mà một sự khởi đầu nhỏ bé đã dẫn tới sự phát triển cao chót vót về sau, và làm thế nào mà một tình huống đầy vinh quang lại có thể rơi vào sự suy tàn, và kết quả là, làm thế nào mà những sự phát triển và suy tàn của nghệ thuật lại giống với chính sự phát triển và suy tàn của cơ thể chúng ta đến thế; chúng cũng có ngày sinh, có giai đoạn trưởng thành, già cỗi đi, và chết...

Theo Vasari, thời ông sống chính là thời kỳ đỉnh cao của nghệ thuật, bởi nó là thời kỳ tập đại thành của tiến trình nghệ thuật đi từ quá khứ tới lúc đó. Trong cái ẩn dụ về tiến trình sinh lão bệnh tử của ông, nghệ thuật Florence (cái nôi của văn hóa Phục hưng) chính là giai đoạn trưởng thành đầy đặn nhất, bởi chỉ trong giai đoạn này, các nghệ sĩ, tiêu biểu như Raphael và Michelangelo, mới đạt tới những giải pháp hoàn hảo nhất cho nhiều vấn đề chung mà cả họ cũng như những nghệ sĩ thuộc thời kỳ trước họ phải đối mặt, và trong số đó là vấn đề tái hiện và mô phỏng thế giới tự nhiên.

Một nhân vật khác cũng vô cùng quan trọng với lịch sử nghệ thuật phương Tây là Johan Joachim Winckelmann, xuất hiện sau Vasari hai thế kỷ. Về cơ bản, phương pháp nghiên cứu lịch sử nghệ thuật của Winckelmann cũng tương tự như của Vasari. Trong cuốn sách nổi tiếng của mình, *Lịch sử nghệ thuật thời cổ đại* (*The History of the Art of Antiquity*), ông cũng quan tâm đến vấn đề sử tính của nghệ phẩm, tức ý tưởng cho rằng một vật thể nghệ thuật phải sở hữu các dấu vết của nó trong thời gian trên một hệ thống lịch sử phát triển phi tuyến tính – một chuỗi tiến hóa ổn định của các phong cách. Đây là một ý tưởng cũng được đổ khuôn trên một ẩn dụ có tính hữu cơ về sinh lão bệnh tử (theo kiểu Vasari). Tác phẩm của ông này, cũng theo lời Donald Preziosi, lập ra khuôn mẫu và phương pháp làm việc có tính thực dụng cho cả ngành khảo cổ học cổ điển, và thực hành lịch sử nghệ thuật hiện đại.

johann-joachim-winckelmann

Theo Whitney Davids, Winckelmann đã xử lý lịch sử nghệ thuật từ việc nghiên cứu một đời sống nghệ sĩ qua năm tháng. Tuy nhiên, đi sâu thêm một bậc so với Vasari, ông còn đẩy sự nghiên cứu lên một tầm mức cao hơn tính mô tả: Winckelmann đã nỗ lực đưa ra trong các nghiên cứu của mình sự phân tích về phong cách một cách có hệ thống, sự giải nghĩa văn cảnh hóa về lịch sử, và thậm chí sự phân tích về các khía cạnh hình ảnh của các nghệ phẩm được nghiên cứu. Có nghĩa là ở đây, chính Winckelmann còn có công lớn trong việc cung cấp công cụ cho ngành phê bình mỹ thuật kinh viện sau này qua việc đưa ra các miêu tả tập trung và, với thời của ông, thì là rất dài, đối với các tác phẩm nghệ thuật cụ thể, tức các miêu tả có thể được coi là sự định giá trị về mặt mỹ học – đạo đức học, hay là phân tích có tính bình giải – lịch sử.

Nói gọn lại, cả hai nhân vật khổng lồ Vasari và Winckelman đã cùng nhau (theo những cách vừa giống, vừa khác nhau) có công trong việc đặt ra hai tiền giả định có tính đại tự sự cho ngành lịch sử nghệ thuật truyền thống.

Tiền giả định thứ nhất là không phải mọi vật thể nghệ thuật đều có vị trí ngang nhau trong khả năng chứa đựng thông tin về kẻ tạo ra nó hay về nguồn gốc của nó. Một số mang nhiều thông tin về nguồn gốc nhiều hơn một số khác. Tiền giả định thứ hai là về việc mọi vật thể như vậy đều là những vật thể được làm ra trong một thời điểm nhất định; có nghĩa là, chúng đều sở hữu dấu vết nào đó, để từ đó có thể đọc ra được phần hệ lịch sử của bản thân chúng, hoặc là ở khía cạnh hình thức (thuộc phong cách nào), hoặc là ở khía cạnh chủ đề (thuộc mối quan tâm nào). Giả định thứ nhất là cơ sở cho việc định ranh giới cho lĩnh vực nghiên cứu lịch sử nghệ thuật (lịch sử của các phong cách), trong khi giả định thứ hai sẽ định nghĩa cho lĩnh vực nghiên cứu về các tầm nhìn nơi sự phát triển và lịch sử của từng thời kỳ nghệ thuật hay từng cá nhân nghệ sĩ.

Nói một cách nào đó, cũng theo Whitney Davids, cả hai tiền giả định này, tức những gì đã cùng tạo nên khuôn mặt của ngành lịch sử nghệ thuật từ thế kỷ 17 cho tới khoảng những năm 90 của thế kỷ trước, chính là nguồn gốc tạo ra một lối tiếp cận nghệ phẩm mà ở đó các mối quan tâm về khía cạnh sự tồn tại hay mất đi trong thời gian (vẽ hay nặn) của nghệ phẩm đã được chuyển hóa thành các chuyện kể về hình thức hay sự phát triển phong cách, dẫn đến sự định giá trị cho nghệ phẩm/nghệ thuật.

Có thể nói, ảnh hưởng từ cách nhìn nói trên về lịch sử nghệ thuật – có nguồn gốc sâu xa từ Vasari và Winckelman – là không phải bàn cãi trong

phạm vi kinh viện, tức trong cách tư duy, trong phương pháp nghiên cứu cũng như trong việc chọn đối tượng nghiên cứu tại các định chế nghệ thuật chuyên nghiệp. Tuy nhiên thậm chí người ta còn có thể thấy rất rõ ảnh hưởng đó ở cả khu vực đại chúng – qua hai cuốn sách có tính đại chúng cao, và do đó, có tác động rất lớn tới cách hiểu về lịch sử nghệ thuật của người phương Tây nói chung. Đó là cuốn *Câu chuyện nghệ thuật* (*The Story of Art*) của Sir E.H.Gombrich (đã có bản dịch tiếng Việt của NXB Văn hóa Sài Gòn), và cuốn *Lịch sử nghệ thuật* (*The History of Art*) của H.W.Janson, một cuốn sách có vai trò quan trọng và từng được sử dụng cho tất cả các lớp thuộc bậc trung học khắp nước Mỹ (cho tới năm 1995 – là lúc sách được tái bản lần 5, cuốn này mới có bổ sung đưa thêm vào đó nhiều nghệ sĩ nữ).

Tuy nhiên, khuôn phép khoa học (discipline) của lịch sử nghệ thuật truyền thống đã có sự thay đổi lớn lao trong khoảng 3 thập kỷ cuối thế kỷ 20.

Nguyên nhân của sự thay đổi này, theo Whitney Davids, chính là thức nhận của các học giả trẻ về việc dạng lịch sử nghệ thuật theo kiểu truyền thống nói trên đã không hề tính đến cách nhìn chủ quan có ảnh hưởng từ khiếu thẩm mỹ và chính văn cảnh sống cụ thể của nhà viết sử, cũng như về sự mâu thuẫn của việc dạng lịch sử nghệ thuật này, tuy tìm cách hiểu lịch sử và đưa ra các phân tích nhân quả (ra vẻ duy nghiệm – khách quan), song đồng thời lại không công nhận chính vị thế của bản thân – cũng chỉ là một (trong các) tự sự mà thôi^[1].

Vì lẽ đó, vào thời kỳ này, đã xuất hiện một thuật ngữ mới “tân lịch sử nghệ thuật” (new art history). Thuật ngữ này, theo nhà nghiên cứu Jonathan Harris, có một tham chiếu rất rộng. Nó bao gồm: a/ Các lý

thuyết xã hội, chính trị và lịch sử kiểu Marxist; b/ Các phê phán mang màu sắc nữ quyền đối với hệ phân cấp và vị trí của phụ nữ trong các xã hội đương đại và trong quá khứ; c/ Các nghiên cứu về tâm phân học đối với các hiện tượng thị giác và vai trò của chúng trong việc “kết cấu nên” bản sắc giới tính và bản sắc xã hội; d/ Các khái niệm và phương pháp có tính cấu trúc và ngôn ngữ học để phân tích ký hiệu và ý nghĩa.

Cùng với thuật ngữ này, cũng theo Harris, vào những năm 80 của thế kỷ trước, còn có hai thuật ngữ khác dành cho ngành lịch sử nghệ thuật (tuy nhiên, hai thuật ngữ này thường được sử dụng ngoài phạm vi kinh viện). Đó là thuật ngữ “lịch sử nghệ thuật cấp tiến” (radical art history), và “lịch sử nghệ thuật phê phán” (critical art history), tức hai thuật ngữ đề cập trực tiếp vào các động cơ, phê phán và hành động chính trị của bộ môn lịch sử nghệ thuật.

Nói một cách ngắn gọn, các mối quan tâm của dạng “tân lịch sử nghệ thuật”, “lịch sử nghệ thuật cấp tiến”, hay “lịch sử nghệ thuật phê phán”, đã không còn hướng vào việc đọc lịch sử nghệ thuật thông qua các yếu tố của lịch sử nghệ thuật truyền thống, đặt cơ sở vào “phong cách”, “nguồn gốc”, hay “sự phát triển phong cách” của nghệ thuật và cá nhân nghệ sĩ theo mô hình ẩn dụ về sinh lão bệnh tử. Có nghĩa là nó đã không còn xem nghệ thuật như một lãnh địa/khuôn phép khoa học đặc biệt, chỉ nghiên cứu về các yếu tố hình thức/phong cách thuần túy hay sử tính của nghệ phẩm. Trái lại, nghệ thuật, nghệ phẩm, giờ đây được soi chiếu bằng các thủ pháp “hủy tạo” (deconstruction), bằng những cái nhìn phân tâm học, bằng các phân tích nữ quyền luận hay “chính trị học” từ góc độ Marxist, để từ đó nhìn sâu và phát hiện trong cơ cấu của nghệ phẩm các giả định ngầm ẩn, các xung đột về diễn ngôn, hay các dấu vết của các

dạng quyền lực đã tạo nên cái nhìn và thái độ của con người đối với thế giới.

Nói cách khác, mục tiêu tối cao của dạng lịch sử nghệ thuật này là tìm cách lột trần ra các huyền thoại, cả cổ điển lẫn đương đại, để vạch mặt các quyền lực thực tế, song ngầm ẩn đã và/ hoặc đang chi phối xã hội và con người, tức các quyền lực và hệ phân cấp cả trong vô thức lẫn ý thức đang ngăn chặn chúng ta tiếp cận một cách sinh động và đương đại nhất với cả quá khứ và thực tại của chúng ta. Ở đây, lịch sử nghệ thuật thực tế đã là một lãnh địa của chính trị học, của một thực hành có tính dẫn thân chứ không còn là một dạng khuôn phép khoa học kiểu trù thủ như trước nữa..

Cuốn sách *Những cách thấy* của John Berger, có thể coi là một nỗ lực mang tính lịch sử nghệ thuật như vậy. Trong vai trò là một quan tâm có liên quan tới nghệ thuật và lịch sử nghệ thuật, John Berger không hề tập trung vào khía cạnh nguồn gốc, hay sự phát triển của phong cách nơi từng tác phẩm được đưa vào khảo sát. Trái lại, thông điệp nơi cuốn sách của ông là vô cùng rõ ràng. Mục tiêu tấn công của cuốn sách chính là lối đọc lịch sử nghệ thuật theo kiểu truyền thống – mà theo ông, chỉ giúp huyền thoại hóa nghệ thuật. Ta có thể trích lại một đoạn viết ở chương đầu sách *Những cách thấy* để thấy ra tiến trình huyền thoại hóa nằm sau bức tranh *Đức Mẹ Đồng Trinh trong hang đá*, của Leonardo da Vinci (tôi sẽ in đậm các đoạn cần chú ý).

Khi xem bức tranh *Đức Mẹ Đồng Trinh trong hang đá*, người xem tại bảo tàng quốc gia sẽ còn được khuyến dụ bởi gần như mọi điều họ có lẽ đã nghe và đọc về bức tranh, để rồi sẽ có một cảm xúc kiểu như sau: “Tôi đang ở trước nó. Tôi đã thấy được nó. Bức tranh này

của Leonardo da Vinci không giống bất kỳ bức nào khác trên thế giới. Bức này tại bảo tàng quốc gia là bức tranh thật. Nếu xem xét kỹ lưỡng bức tranh, tôi có thể sẽ cảm nhận được tính chứng thực của nó. Bức tranh *Đức Mẹ Đồng Trinh trong hang đá* của Leonardo da Vinci – bởi vì nó là bức tranh thật, thế nên nó đẹp”.

Cho rằng kiểu cảm xúc này là ngây thơ thì thật sai lầm. Chúng vừa vặn hoàn hảo với nền văn hóa nhân tạo tinh vi của các chuyên gia nghệ thuật, mà vụng tập của bảo tàng quốc gia là được viết cho họ. Mục về bức tranh *Đức Mẹ Đồng Trinh trong hang đá* của Leonardo da Vinci là một trong những mục dài nhất. Nó bao gồm 14 trang in cận cảnh. Tất cả các trang in này đều không quan tâm tới nội dung của hình ảnh. Điều chúng quan tâm là về việc ai đã đặt vẽ bức tranh, các cuộc tranh luận về bức tranh, ai là kẻ sở hữu nó, ngày tháng nó được vẽ, gia đình của các sở hữu chủ. Phía sau thông tin này phải là hàng năm trời nghiên cứu. Mục đích đầu tiên của các nghiên cứu này là để phá tan mọi nghi ngờ rằng đây không phải là bức tranh của Leonardo da Vinci. Và mục đích thứ hai của chúng là nhằm chứng minh rằng bức tranh giống gần như y hệt với bức tranh này, hiện đang treo ở bảo tàng Louvre, chỉ là một bản sao chép của chính bức tranh này mà thôi.

Số lượng những tấm bưu ảnh chụp lại bức phác thảo *The Virgin and Child with St Anne and St John the Baptist* (Đức mẹ và Chúa hài đồng cùng thánh Anne và thánh John) do bảo tàng quốc gia bán ra nhiều hơn hình ảnh của bất kỳ tác phẩm nào khác trong bộ sưu tập của bảo tàng. Lý do cho việc này là bởi một người Mỹ đã muốn mua bức đó với giá hai triệu rưỡi bảng.

Chỉ trong một đoạn ngắn, ta đã có thể nhận ra thao tác của John Berger. Bằng sự phân tích từ góc nhìn Marxist và có tính hủy tạo, tác giả đã lột trần huyền thoại của bức tranh mà ông nghiên cứu, tức những gì mà theo ông, được xây dựng bằng chính ngành lịch sử nghệ thuật truyền thống (các mối quan tâm về việc ai đã đặt vẽ bức tranh, các cuộc tranh luận về bức tranh, ai là kẻ sở hữu nó, ngày tháng nó được vẽ, gia đình của các sở hữu chủ), để chỉ rõ cấu trúc và quyền lực của điều gì thật sự đứng sau thao tác huyền thoại hóa đó: Tiền bạc.

Hiểu được phương pháp này của John Berger, người đọc chúng ta chắc chắn sẽ cảm thấy rất thú vị khi theo dõi tiếp những lật tẩy huyền thoại tiếp sau của ông, chẳng hạn như việc hình ảnh phụ nữ xuất hiện trong các tác phẩm nghệ thuật thật ra là đã minh họa cho cái nhìn mang tính phân cấp của nam giới ra sao; hay về chính bản thân khái niệm nghệ thuật thật ra đã được huyền thoại hóa ra sao, để rồi sau này được ngành quảng cáo công cộng của xã hội tư bản lợi dụng nhằm tạo ra lợi nhuận cho chính nó ra sao.

Để các bạn dễ theo dõi, xin được nói kĩ hơn một chút về nội dung cuốn sách. Toàn bộ cuốn sách này bao gồm bảy chương. Không kể ba chương là các bài tiểu luận bằng hình ảnh, là nơi John Berger muốn cung cấp chất liệu cho chúng ta tư duy về sự-thấy của chính chúng ta, thì bốn chương còn lại chính là bốn cuộc lật tẩy của ông.

Cuộc lật tẩy thứ nhất nhằm vào thao tác phê bình nghệ thuật kiểu cũ, tức điều chỉ tập trung vào phong cách, kĩ thuật, hay các yếu tố vị nghệ thuật của tác phẩm. Theo John Berger, cách tiếp cận này đã huyền thoại hóa nghệ thuật của quá khứ theo cách tạo cho nó một quyền lực của điều gì đó có tính hương xưa cũ kỹ và xa cách, tức điều mà giai cấp thống trị

sẽ lợi dụng để chi phối tư duy đại chúng và qua đó chi phối đời sống của họ. Để giải hóa thao tác huyền thoại hóa này, Berger đề nghị chúng ta cần tiếp cận tác phẩm ở góc độ các yếu tố hình ảnh cụ thể, cũng như từ góc độ phân tích hoàn cảnh xã hội và đời sống riêng tư của nghệ sĩ. Chính cách tiếp cận này sẽ đem quá khứ gần lại chúng ta và cung cấp các bài học cần thiết giúp con người hành động trong hiện tại.

Sau khi hiểu ra rằng tiếp cận đối thoại nghệ thuật đúng đắn nhất là tiếp cận vào thế giới hình ảnh thực có của tác phẩm chứ không phải vào thế giới huyền thoại của nguồn gốc, phong cách nghệ thuật hay giá cả của nó, cú lật tẩy thứ hai của Berger đưa chúng ta đến một cuộc khảo sát về cách phụ nữ được tái hiện trong không gian văn hóa phân cấp trọng nam khinh nữ của xã hội phương Tây. Ở đây, Berger đã khai triển các phân tích không chỉ về mặt hình ảnh, mà còn về mặt tâm lý học thị giác, qua đó, ông vạch trần thao tác của xã hội khi ngoại biên hóa phụ nữ, và đặt họ vào vị thế của kẻ luôn phục vụ các nhu cầu của đàn ông.

Tiếp đến, trong cuộc lật tẩy thứ ba, John Berger chiếu cái nhìn giải huyền thoại của mình vào một công cụ quan trọng nhất của nghệ thuật phương Tây – tranh sơn dầu. Ở đây, chiếc kính chiếu yêu sắc sảo và không khoan nhượng của ông đã lột trần ra “con yêu quái” nằm sau mọi hệ giá trị nghệ thuật hay phong cách tưởng chừng khách quan do tranh sơn dầu tạo ra – đó chính là nhu cầu sở hữu, nhu cầu biến mọi thứ thành tài sản, từ các vật thể cho đến đất đai thiên nhiên. Ở cuộc lật tẩy/ giải huyền thoại cuối cùng của John Berger là nhắm vào không gian hình ảnh quảng cáo công cộng, tức những gì đang chi phối một cách tuyệt đối đời sống thị giác, và do đó, tồn tại xã hội văn hóa và chính trị của con người hiện đại. Ở đây John Berger đã phân tích nối khớp tài tình cách thế giới hình ảnh quảng cáo công cộng lợi dụng các truyền thống/huyền

thoại/quyền lực cũ để lừa mị con người hiện tại vào trong một không gian mơ mộng hảo huyền, tức điều sẽ giúp các hình ảnh quảng cáo bán được mọi sản phẩm từ băng vệ sinh phụ nữ đến vũ khí giết người hàng loạt. Các hình ảnh quảng cáo công cộng, theo John Berger, đã quy giản mọi con người với các hỉ nộ ái ố khác nhau muôn hình vạn trạng thành ra chỉ một nhu cầu tiêu thụ và mua sắm giống hệt nhau, tức điều họ thực hiện như công cụ để đạt tới một sự mơ mộng hảo huyền giống hệt nhau.

Cách tiếp cận này của John Berger là một cách tiếp cận có lẽ khá mới mẻ so với phần đông công chúng Việt Nam (theo như tôi nhận định – và hy vọng rằng tôi sai). Đây chính là cách tiếp cận mà như tôi dẫn ở trên, đã được Harris định cho nó một cái tên là “lịch sử nghệ thuật phê phán”; tức một môn lịch sử nghệ thuật, thay vì quan tâm tới phong cách nghệ thuật hay sử tính của nghệ phẩm, để tìm cách xây dựng nên các huyền thoại, thì tìm cách lột trần ra các huyền thoại, cả cổ điển lẫn đương đại, để vạch mặt các quyền lực thực tế, song ngầm ẩn đã và/hoặc đang chi phối xã hội và con người. Theo tôi, đây chính là một cách tiếp cận nghệ thuật vô cùng cần thiết cho cả công chúng lẫn nghệ sĩ hay các sử gia nghệ thuật Việt Nam hiện nay. Trong vai trò là một giám tuyển và người nghiên cứu nghệ thuật Việt Nam, về mặt chủ quan mà nói, tôi cho rằng cách tiếp cận mà cuốn sách này đề nghị sẽ vô cùng đặc dụng trong thời điểm hiện nay, những năm cuối thập kỷ thứ hai của thiên niên kỷ mới, vào lúc xã hội Việt Nam dường như đang chuyển mình sâu hơn vào không gian của các hiện tượng mới mẻ mà trước đây dường như không hay ít hiện hữu – như hiện tượng sưu tầm các tác phẩm nghệ thuật của các bộ sưu tập hay cá nhân trong nước, hiện tượng bùng nổ hình ảnh quảng cáo truyền thông công cộng, hiện tượng các tranh luận công khai về các chủ đề mới mẻ như nữ quyền, hay hậu thực dân...

Chính vì thế, dù rất bận rộn, tôi cũng đã tìm cách thu xếp thời gian để ngồi dịch cuốn sách này với hy vọng nó sẽ cung cấp thêm một nguồn tham khảo và thảo luận cho và về các hiện tượng mới nói trên của xã hội Việt Nam.

Cuốn sách này, cũng như hai cuốn sách khác mà tôi đã dịch, là *Thế mà là nghệ thuật ư?* (NXB Tri Thức, 2009) và *Bảy ngày trong thế giới nghệ thuật*” (Công ty Đông A xuất bản năm 2016), nhìn từ góc độ này, sẽ là những chiếc chìa khóa đầu tiên (dù đơn sơ), giúp tất cả những bạn yêu nghệ thuật và nghệ sĩ nói chung, tìm cách mở ra những cuộc đối thoại cho bản thân trong không gian nghệ thuật và văn hóa đương đại tại Việt Nam hiện nay, liên nối với khu vực và xa hơn.

Về mặt dịch thuật mà nói, cuốn sách tuy ngắn, song bởi John Berger còn là một nhà văn từng đoạt giải thưởng Booker, do đó, ông sử dụng các lối viết rất cô đọng với một thứ ngôn ngữ vừa vô cùng khúc chiết khoa học, vừa đầy hình tượng và ẩn chứa các ý tứ thâm sâu. Vì lẽ đó, dù đã rất cố gắng, tôi không dám chắc mình đã có thể theo được ông, không chỉ về việc truyền đạt nghĩa của điều ông nói, mà còn mô phỏng phần nào được cách ông nói.

Rất mong bạn đọc thể tất cho những sự đuối sức nếu có của tôi trong quá trình truyền tải tư tưởng của John Berger sang tiếng Việt.

Và bây giờ, xin mời các bạn bước vào cuộc đối thoại với John Berger, để khảo sát về chính cách-thấy của mình.

Như Huy

Tài liệu tham khảo:

The Art of Art History, *Donald Preziosi, Oxford University Press, 2009*

The New Art History, A critical Introduction, *Jonathan Harris, Routledge, London and New York, 2002*

Lưu ý cho người đọc:

Cuốn sách này do cả năm người chúng tôi viết: John Berger, Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb, và Richard Hollis. Khởi điểm của chúng tôi là từ một số ý tưởng trong loạt chương trình truyền hình *Những cách thấy*. Chúng tôi đã tìm cách mở rộng, và sắp xếp lại các ý tưởng này. Những ý tưởng ấy không chỉ tác động tới những gì chúng tôi thảo luận, mà còn tới cách chúng tôi thảo luận. Hình thức của cuốn sách, cũng như các nội dung của nó, đều vô cùng quan trọng đối với mục tiêu của chúng tôi.

Cuốn sách bao gồm bảy tiểu luận được đánh số. Bạn có thể đọc chúng theo số thứ tự từ một đến bảy. Bốn tiểu luận được xây dựng bằng ngôn ngữ và hình ảnh minh họa, trong khi ba tiểu luận còn lại thì chỉ có hình ảnh. Các tiểu luận thuần túy hình ảnh này (về cách thấy phụ nữ và về vô số khía cạnh mâu thuẫn nơi truyền thống tranh sơn dầu) là nhằm mục đích khơi lên càng nhiều câu hỏi càng tốt, cũng y như mục đích của các tiểu luận bằng ngôn từ vậy. Đôi khi, các tiểu luận hình ảnh hoàn toàn thiếu vắng mọi thông tin về một số hình ảnh cụ thể bởi có vẻ là với chúng tôi, các thông tin đó sẽ đánh lạc hướng người xem khỏi chủ đề nơi hình ảnh mà chúng tôi muốn gọi ra. Tuy nhiên, nếu muốn, thông tin về mọi tác phẩm xuất hiện trong các bài tiểu luận không có ngôn từ đều có

thể tìm được ở phần *Danh sách tranh ảnh được sử dụng* ở cuối cuốn sách.

Không một tiểu luận nào trong cuốn sách này giả vờ là nó có thể thảo luận nhiều hơn một vài khía cạnh của mỗi chủ đề; cụ thể là các khía cạnh từng được các ý thức lịch sử kiểu hiện đại coi là đã hoàn tất, và không còn cần phải bàn cãi thêm gì nữa. Nguyên tắc chính của chúng tôi là khởi động một tiến trình đặt lại câu hỏi về tất cả.

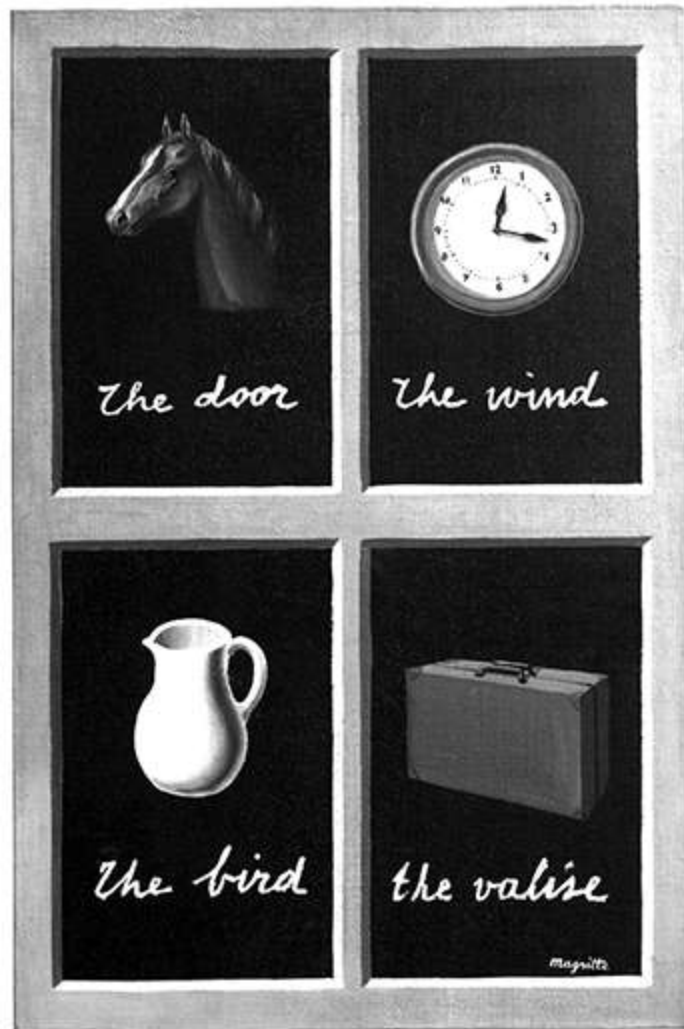
^[1] Về việc này, ta có thể xem thêm bài viết rất thú vị của Whitney Davids, *Winckelman divided: Mourning the Death of Art History* – Đăng trên tạp chí đồng tính (Journal Homosexuality, số 27, 1994), và đăng lại trên *The Art of Art History*. Trong bài viết đó, Whitney Davids đã chỉ ra các thiên kiến ẩn giấu trong phương pháp nghiên cứu lịch sử nghệ thuật có vẻ khách quan của Winckelman. Một trong những thiên kiến đó, tức điều đã chi phối cách đánh giá của Winckelman về “sự tự do” của người Hy Lạp cũng như về các bức tượng nam hoàn hảo của họ – miêu tả các cậu bé trai – có cơ sở từ việc về mặt tiểu sử, Winckelman là một người mắc chứng kê gian (sodomite). Do đó, theo Whitney Davids, những gì Winckelman viết và xuất bản trong cuốn sách của ông, cũng như ở các nơi khác không đơn giản chỉ là khảo cứu về thời cổ đại của ông trước các vấn đề lịch sử nghệ thuật La Mã và Hy Lạp, mà còn rất nhất quán với, và trong chừng mực nào đó, có động cơ bởi sự tự định dạng bản thân, cũng như sự tái hiện về ông trong chính nền văn hóa mà ông đang sống. Trong trường hợp này, chính đời sống cá nhân (về mặt tâm lý, tình dục, xã hội, văn hóa và chính trị) của chủ thể nghiên cứu đã tác động tới đối tượng nghiên cứu, hay nói cách khác, chính đời sống ấy đã chuyển hóa một cách ngầm ẩn các thiên kiến và thiên ái về luân lý – tình dục thành ra các nghiên cứu về lịch sử và hình thức nghệ thuật.

1

Sự thấy có trước ngôn từ. Đưa trẻ nhìn và nhận biết trước khi nó có thể nói.

Song cũng có một cách hiểu khác về việc sự thấy có trước ngôn từ. Đó là sự thấy mà nhờ đó chúng ta phân biệt bản thân mình với thế giới xung quanh. Ta sẽ dùng ngôn từ để diễn giải cái thế giới xung quanh ấy, song ngôn từ thì lại không bao giờ có thể tự tường giải được việc chính nó đang chi phối sự biết của chúng ta. Như vậy, mối quan hệ giữa những gì ta thấy và những gì ta biết (nhờ vào ngôn từ – ND) luôn luôn không ổn định.

Họa sĩ siêu thực Magritte đã bình luận về khoảng cách luôn hiện hữu giữa ngôn từ và sự thấy trong tác phẩm có tên là *Chìa khóa của những giấc mơ*.



CHÌA KHOÁ CỦA NHỮNG GIẤC MƠ, MAGRITTE 1898 - 1967

Việc sự vật trông ra sao trước mắt chúng ta (ngoài việc bị tác động bởi ngôn từ – ND) cũng còn bị tác động bởi sự hiểu biết, hay niềm tin của chúng ta. Vào thời Trung cổ, khi người ta tin rằng địa ngục là có thật, hình ảnh ngọn lửa chắc hẳn phải có ý nghĩa nào đó khác với ngày nay. Tuy nhiên, ý niệm của con người thời Trung cổ về Địa ngục đã vay mượn rất nhiều từ hình ảnh ngọn lửa và tro tàn – cũng tương tự như từ trải nghiệm đau đớn khi bị bỏng.

Khi ta yêu, hình ảnh người tình hoàn hảo đến mức không ngôn từ hay sự khái quát nào có thể diễn tả nổi: sự hoàn hảo này may ra chỉ có thể nhất thời đạt được qua hành vi ân ái.

Tuy nhiên, cái sự thấy đến trước ngôn từ, và rồi cái sự thấy mà ngôn từ không thể nắm bắt được trọn vẹn ấy – lại không hề liên quan gì tới phản ứng cơ học trước những kích thích [vào võng mạc] (Chỉ có thể suy nghĩ theo hướng như vậy trong trường hợp người ta đã có khả năng phân chia tiến trình hoạt động của võng mạc con người thành vô số tiểu đoạn). Chúng ta chỉ thấy điều chúng ta nhìn. Và nhìn lại chính là một hành vi lựa chọn. Kết quả của hành vi lựa chọn này là, ta chỉ thấy điều ta muốn thấy, dấu điều ấy không nhất thiết giới hạn chỉ trong tầm mắt của ta.

Chạm vào vật nào đó cũng là cách giúp định vị bản thân với vật đó (hãy thử nhắm mắt lại, di chuyển xung quanh phòng để thấy xúc giác của ta bỗng biến thành một hình thức nhìn hạn chế và vụng về ra sao). Ta không bao giờ chỉ nhìn vào một đối tượng mà luôn nhìn vào mối quan hệ giữa các đối tượng với bản thân mình. Thị năng của ta luôn có tính chủ động, chuyển động liên tục, luôn nắm bắt các sự vật trong cái tổng thể xung quanh chúng và qua đó cấu tạo nên những gì xuất hiện trước mắt chúng ta.

Ngay khi thấy được, chúng ta hiểu luôn rằng mình cũng có thể bị thấy. Mắt người cùng mắt ta kết hợp lại để tạo nên niềm tin rằng chúng ta thuộc về thế giới của những gì nhìn thấy được.

Nếu chấp nhận việc chúng ta có thể trông thấy ngọn đồi phía xa kia, thì điều này cũng có nghĩa rằng, từ ngọn đồi ấy, ai đó có thể trông thấy ta. Bản chất đối ứng này của thị năng có tính cơ sở hơn bản chất đối ứng

của các đối thoại ngôn từ. Thường thì đối thoại chính là một nỗ lực kể lại những điều đã thấy, tức một nỗ lực tường giải, hoặc nhờ vào ẩn dụ, hoặc theo nghĩa đen – việc “ta thấy sự vật” ra sao. Đó cũng còn là một nỗ lực nhằm khám phá việc “kẻ khác thấy sự vật” ra sao.

Theo cách hiểu về ngôn từ mà chúng tôi dựa vào đó để sử dụng ngôn từ trong cuốn sách này, mọi hình ảnh đều do con người chế tạo ra (bằng ngôn từ – ND).



Một hình ảnh là một sự thấy đã được sáng tạo hay chế tạo lại. Nó là một cái bề ngoài, hay tập hợp các cái bề ngoài bị bóc tách khỏi nơi chốn và thời điểm xuất hiện lần đầu tiên và rồi được lưu giữ lại trong vài khoảnh khắc hay dặm thế kỉ. Mọi hình ảnh đều chứa đựng một cách thấy. Thậm chí một bức ảnh. Bởi các bức ảnh không phải là – như người

ta thường tưởng thế – một sự thu ghi khách quan. Bất cứ khi nào xem một bức ảnh, chúng ta đều biết, dẫu chỉ thoáng qua, rằng bức ảnh ấy chính là sự-thấy do nhiếp ảnh gia chọn ra giữa vô số các sự-thấy có thể có khác. Điều này thậm chí đúng cả với một bức ảnh chụp nhanh đời thường nhất. Cách-thấy của nhiếp ảnh gia phản ánh qua sự lựa chọn đề tài. Cách thấy của họa sĩ được cấu tạo nên qua các vệt màu được tạo ra trên vải hay giấy. Tuy nhiên, bất chấp việc mọi hình ảnh đều chứa đựng sẵn một cách thấy, sự tiếp nhận hay hưởng thụ của chúng ta đối với hình ảnh ấy vẫn phải phụ thuộc vào chính cách thấy của chúng ta. (Ví dụ: có lẽ sự thật là bạn lòng của ta đang đứng chung với khoảng 20 hay 30 cô gái khác; song với các lý lẽ riêng, ta sẽ chỉ chọn nàng để nhìn ngắm mà thôi).

Hình ảnh được làm ra, trước hết, nhằm mục đích gọi lại vẻ bề ngoài của điều gì nay đã biến mất. Tuy nhiên, theo thời gian, người ta thấy rằng một hình ảnh có thể tồn tại lâu hơn điều nó tái hiện; thế rồi hình ảnh cho thấy điều gì đó, hay ai đó từng trông ra sao – và bởi vậy, nó là sự ngấm hiểu về cách-thấy đối tượng của kẻ ghi lại hình ảnh. Sau này, thậm chí thị năng cụ thể của kẻ làm ra hình ảnh còn được tính là bộ phận của chính hình ảnh kẻ đó thu ghi lại. Một hình ảnh đã trở thành bản thu ghi lại việc X thấy Y ra sao. Đây là kết quả từ một ý thức ngày càng mạnh mẽ về tính cá nhân, đi kèm với đó là nhận thức về lịch sử ngày càng rõ rệt. Sẽ là liều lĩnh khi tìm cách định mốt chính xác thời điểm kết thúc của sự phát triển này, tuy nhiên, đích xác là, tại châu Âu, các ý thức như thế đã hiện hữu vào thời điểm bắt đầu của thời Phục Hưng.

Không một kiểu kỷ vật hay văn bản nào từ quá khứ có thể trưng ra được một bằng cứ trực tiếp đến thế về thế giới xung quanh những con người thuộc các thời đại khác. Ở phương diện này, các hình ảnh luôn

chính xác và giàu có hơn văn chương. Nói như vậy không phải để bác bỏ chất lượng tưởng tượng và biểu cảm của nghệ thuật để chỉ coi nó là bằng cứ tư liệu thuần túy; tác phẩm càng nhiều tưởng tượng bao nhiêu, nó càng cho phép chúng ta chia sẻ sâu sắc bấy nhiêu với trải nghiệm của nghệ sĩ về những gì họ thấy được.

Tuy nhiên, khi một hình ảnh xuất hiện trong vai trò nghệ phẩm, cách người ta xem nó sẽ chịu tác động từ toàn bộ các tiền giả định về nghệ thuật mà họ từng được dạy dỗ. Các tiền giả định ấy là về:

Cái đẹp

Sự thật

Tài năng thiên bẩm

Sự khai hóa văn minh

Hình thức

Địa vị xã hội

Khiếu thẩm mỹ

V.v...

Rất nhiều tiền giả định trong số này không còn phù hợp với thế giới ngày nay (thế giới ngày nay không chỉ là các thực thể khách quan, nó còn bao gồm cả ý thức). Không còn phù hợp với hiện tại, các giả định này quay ra che mờ quá khứ. Chúng huyền thoại hóa chứ không làm rõ quá khứ. Quá khứ là điều không bao giờ nằm sẵn đó chờ được khám phá, được nhận dạng chính xác một cách khách quan. Lịch sử luôn được tạo

nên từ mối quan hệ giữa hiện tại và quá khứ. Kết quả là nỗi sợ hiện tại sẽ dẫn ta đến việc huyền thoại hóa quá khứ. Quá khứ không phải là nơi để sống trong đó; nó là nguồn mạch của các kết luận đã hoàn tất, giúp cung cấp mẫu hành động cho chúng ta trong hiện tại. Sự huyền thoại hóa văn hóa đối với quá khứ dẫn đến một mất mát kép. Thứ nhất là việc các nghệ phẩm (từ quá khứ) sẽ trở nên xa cách khỏi chúng ta một cách không cần thiết, và thứ hai là sẽ chỉ còn lại rất ít các kết luận từ quá khứ được cung cấp cho chúng ta trong hiện tại.

Khi “ngắm” một bức tranh phong cảnh, chúng ta luôn đặt bản thân mình vào đó, khi “ngắm” nghệ thuật của quá khứ, chúng ta sẽ đặt bản thân mình vào lịch sử. Khi sự-thấy nghệ thuật của quá khứ bị ngăn trở, chúng ta sẽ bị tước đoạt khỏi tay chính cái lịch sử thuộc về chúng ta. Vậy kẻ nào sẽ được lợi từ sự cướp đoạt này? Sự thật ở đây là, việc nghệ thuật của quá khứ đã và đang bị huyền thoại hóa là do một thiếu sót được ưu đãi quyết tâm chế tạo ra một thứ lịch sử có thể biện minh tự nguồn gốc được vai trò của các giai cấp thống trị. Một sự biện minh như thế, theo tiêu chuẩn thời hiện đại là hoàn toàn phi lý. Do đó, thiếu sót đó tất yếu tìm cách huyền thoại hóa quá khứ.

Hãy xem xét một ví dụ kinh điển của kiểu huyền thoại hóa ấy. Một nghiên cứu dày hai tập gần đây mới được xuất bản về họa sĩ Frans Hals. Cho tới nay, chưa có nghiên cứu nào đầy đủ về họa sĩ này như cuốn sách này. Tuy nhiên, trong vai trò là một cuốn sách lịch sử nghệ thuật chuyên sâu, cuốn sách này chỉ có chất lượng trung bình.



CÁC THÀNH VIÊN ĐIỀU HÀNH NAM THUỘC NHÀ TẾ BẦN ALMS
CHO NGƯỜI GIÀ NEO ĐƠN, HALS 1580 - 1666

CÁC THÀNH VIÊN ĐIỀU HÀNH NỮ THUỘC NHÀ TẾ BẦN ALMS
CHO NGƯỜI GIÀ NEO ĐƠN, HALS 1580 - 1666

Hai bức tranh tuyệt vời cuối cùng của Frans Hals đều vẽ chân dung các thành viên điều hành nam và nữ thuộc nhà tế bần Alms cho người già neo đơn tại thành phố Haarlem, Hà Lan vào thế kỉ 17. Cả hai đều là các bức chân dung được đặt hàng chính thức. Hals, một ông già trên 80 tuổi, lúc này rất túng thiếu. Hầu hết cuộc đời ông sống trong nợ nần. Trong suốt mùa xuân năm 1664, là năm ông bắt đầu vẽ các bức chân dung này,

để không chết cóng vì lạnh, Hals buộc phải xin được ba đồng than bòn từ nhà tế bần công cộng. Xuất hiện trong hai bức tranh nói trên của Hals chính là những nhân viên điều hành nhà tế bần công cộng đó.

Tác giả chuyên luận về Hals đã ghi nhận sự thật này, và rồi nói một cách hiển ngôn rằng, sẽ là sai lầm nếu đọc ra trong cả hai bức tranh bất kỳ sự phê phán nào nhắm vào những người mẫu. Chả có bằng chứng nào, tác giả viết, cho thấy rằng Hals đã vẽ các bức tranh với nỗi niềm cay đắng. Thay vào đó, tác giả chỉ xem xét hai bức tranh trong vai trò là hai nghệ phẩm xuất sắc, và rồi ông giải thích vì sao chúng lại xuất sắc như thế. Tác giả viết về các nữ điều hành nhà tế bần như sau:

Mỗi phụ nữ đều kể với chúng ta về thân phận họ với một tầm quan trọng ngang nhau. Riêng từng phụ nữ đều nổi bật lên sáng láng như nhau khỏi bề mặt *mênh mông* sẫm tối, đồng thời tất cả họ cũng lại được liên kết với nhau qua sự sắp xếp vị trí ngồi nhịp nhàng vững chãi và qua các vật thể tạo hình (patterns) – là những bàn tay và cái đầu người mẫu – được bố cục chạy xiên chéo tranh. Các sự điều tiết tinh tế nơi những mảng tối *sâu* ấm áp đã giúp *kết nối hài hòa* toàn bộ bức tranh và tạo ra một *độ tương phản khó quên* giữa các mảng trắng *mạnh mẽ* và tông màu sáng nơi da thịt, tức nơi mà các nhát cọ rời đã đạt tới *đỉnh cao của sự phóng khoáng và lực cọ*.

Bố cục vững chãi của một bức tranh đóng góp quan trọng vào quyền lực hình ảnh của nó. Vì lẽ đó, việc xem xét khía cạnh bố cục của một bức tranh là điều dễ hiểu. Tuy nhiên ở đây, sự xem xét về bố cục lại được viết ra bằng một văn phong đạt tới mức gần như mô tả cảm xúc về bức tranh. Những thuật ngữ như *mối kết nối hài hòa*, *tương phản khó quên*, hay, (đạt tới) *đỉnh cao của sự phóng khoáng và lực cọ*, đã đưa

những nỗi xúc động do hình ảnh tạo ra từ lãnh địa của kinh nghiệm sống động về bức tranh vào lãnh địa của sự “hân hưởng nghệ thuật” có tính bất vị lợi^[2]. Mọi xung đột đều biến mất. Chỉ còn lại “thân phận con người” vĩnh cửu, và rồi bức tranh chỉ được xem xét trong vai trò một vật thể được tạo ra một cách tuyệt vời.

Rất ít thông tin về Hals hay về các thành viên điều hành nhà tế bần, tức những người đặt hàng họa sĩ vẽ bức tranh. Vì lẽ đó, sẽ không có các bằng cứ tường tận giúp thấy được mối quan hệ giữa họ với nhau. Tuy thế, chính các bức tranh sẽ là bằng cứ: Bằng cứ của việc một nhóm đàn ông và một nhóm đàn bà đã được nhìn nhận ra sao trong mắt của một gã đàn ông khác – ở đây là một họa sĩ. Ta hãy nghiên cứu bằng cứ này và rút ra kết luận cho mình.



Sử gia nghệ thuật sợ hãi sự phán đoán trực tiếp:

Cũng như trong nhiều bức tranh khác của Hals, với hai bức tranh này, tài năng của họa sĩ trong việc cô đọng các đặc điểm của người mẫu đã hầu như quyến rũ chúng ta vào niềm tin rằng mình biết rõ các nét

dạng cá tính và thậm chí các thói quen của những người đàn ông và đàn bà được họa sĩ vẽ.

Sự “quyến rũ” mà sử gia viết là cái gì vậy? Nó chẳng là gì khác hơn việc, ở đây, chính bức tranh áp đặt lên chúng ta. Chúng áp đặt lên chúng ta bởi chúng ta chấp nhận cách Hals thấy người mẫu của ông. Song chúng ta không hề chấp nhận điều này một cách ngây thơ. Chúng ta chấp nhận nó trong chừng mực nó tương thích với các quan sát của chúng ta về con người, động tác, khuôn mặt, và quy ước xã hội. Sự tương thích này có thể có được là do chúng ta vẫn sống trong một xã hội có các mối quan hệ xã hội và giá trị đạo đức phần nào tương tự với thời của Hals. Và đích xác là chính sự tương thích ấy đã tạo cho các bức tranh của Hals sức thuyết phục có tính xã hội và tâm lý. Chính điều này – chứ không phải kỹ năng “quyến rũ” của họa sĩ – là điều đã thuyết phục chúng ta rằng chúng ta có thể hiểu về những nhân vật ấy.

Tác giả viết tiếp:

Với một số phê bình gia, sự quyến rũ này đã là một thành công mỹ mãn. Ví dụ, có người từng nhấn mạnh rằng nhân vật nam đội chiếc mũ cao có chỏm đứng, lệch đến nỗi không che được mái tóc dài và mỏng, với đôi mắt được vẽ lạ lùng như thể vô hồn, có vẻ như đang được họa sĩ miêu tả trong tình trạng say rượu.



Tác giả cho rằng đây là một sự phỉ báng. Ông lý luận rằng ở thời đó có một đội mũ lệch. Ông trích dẫn ý kiến về y học để chứng minh rằng về mặt và ánh nhìn của nhân vật nam đội mũ lệch rất có thể do chứng liệt cơ mặt. Ông khẳng định rằng nếu một trong những người mẫu được miêu tả như thế đang trong tình trạng say rượu, bức tranh sẽ không đời nào được chấp nhận. Mỗi điểm trên đây đều có thể tranh luận rất dài dòng (Các lý lẽ phản biện có thể là: Đàn ông Hà Lan vào thế kỉ 17 thường đội mũ lệch để thể hiện bản thân là người sành điệu và yêu chuộng thám hiểm. Việc uống nhiều rượu là một điều được chấp nhận vào thời đó, v.v...). Song một thảo luận kiểu như thế sẽ đưa chúng ta xa khỏi cuộc đối mặt duy nhất có ý nghĩa và là cuộc đối mặt mà tác giả quyết tránh không bàn đến.

Trong cuộc đối mặt này, các nhân viên điều hành nam và nữ nhìn chăm chăm vào Hals, một họa sĩ già cùng quẫn, kẻ đã đánh mất hết danh tiếng và nay chỉ sống nhờ vào bố thí từ cộng đồng. Họa sĩ khảo sát những nhân vật quyền uy này bằng con mắt của một kẻ nghèo khó, song lại phải cố gắng khách quan. Có nghĩa là ở đây, ông đã phải cố gắng vượt qua thành kiến cá nhân của kẻ khốn cùng. Chính điều này đã tạo ra

kịch tính cho các bức tranh. Sự kịch tính của một “*độ tương phản khó quên*”.

Sự huyền thoại hóa không nằm ở việc sử dụng các từ vựng. Nó nằm ở tiến trình biện bạch kỳ khu giúp tránh né những gì rành rành trước mắt.

Hals là họa sĩ chân dung đầu tiên vẽ các nhân vật và các biểu cảm do chủ nghĩa tư bản tạo ra. Ông đã hội họa hóa những gì Balzac văn chương hóa vào hai thế kỷ trước. Thế nhưng tác giả của khảo cứu chuyên sâu về họa sĩ lại tổng kết sự thành công của Hals bằng việc đề cập tới:

Sự kiên định không thay đổi vào thị năng cá nhân của ông tức điều làm phong phú ý thức của chúng ta về những con người đồng đẳng với chúng ta, và nâng cao cảm giác tôn kính của chúng ta trước quyền năng dần tăng của những xung lực lớn lao – điều giúp họa sĩ có thể ban tặng cho chúng ta một cái nhìn kỹ lưỡng vào các luồng lực tối quan trọng của đời sống.

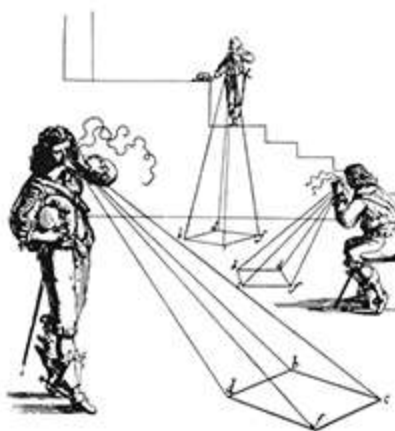
Đây chính là sự huyền thoại hóa.

Để bác bỏ sự huyền thoại hóa quá khứ (tức điều có thể tệ hại ngang bằng với sự huyền thoại hóa chủ nghĩa Marx giả hiệu), ngay bây giờ chúng ta sẽ khảo sát mối quan hệ cụ thể hiện thời giữa hiện tại và quá khứ thông qua các hình ảnh hội họa trong cuốn sách này. Nếu chúng ta có thể thấy hiện tại đủ rõ, chúng ta sẽ đặt ra được các câu hỏi đúng về quá khứ.

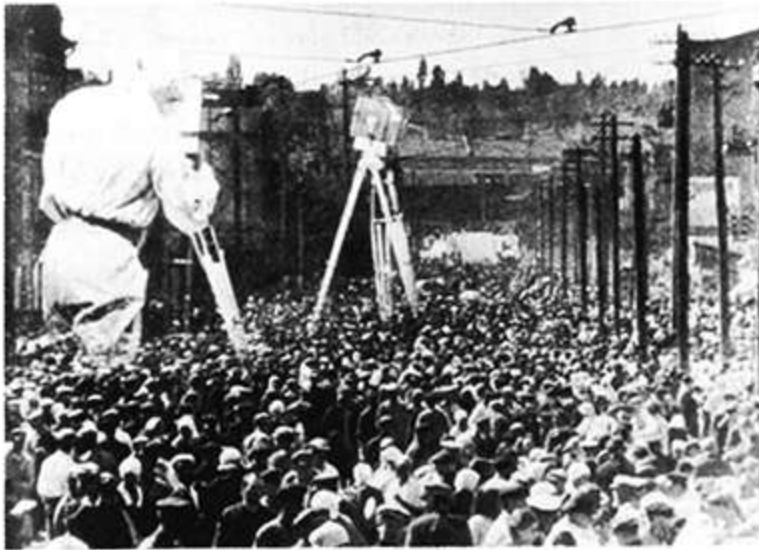
Ngày nay, cách chúng ta thấy nghệ thuật của quá khứ khác hoàn toàn với cách những người trong quá khứ thấy nó. Thật sự là chúng ta cảm thụ nó theo một kiểu khác. Sự khác biệt này có thể được minh họa qua

cách tư duy về luật xa gần. Những quy tắc để vẽ các vật thể xa hay gần, tức những gì chỉ có ở nghệ thuật châu Âu và là những gì được thiết lập vào giai đoạn đầu của thời Phục hưng, đặt điểm nhìn trung tâm vào mắt người nhìn. Người nhìn ở đây được coi như thể một ngọn hải đăng. Chỉ khác là với ngọn hải đăng thì tia sáng của nó tỏa đi các hướng, trong khi với người nhìn thì hình ảnh từ nhiều hướng sẽ quy tụ về nơi mắt họ. Luật xa gần coi hình ảnh ấy là *thực tại*. Luật xa gần biến mắt người nhìn thành trung tâm của cái thế giới bao gồm tất cả những gì có thể nhìn thấy được. Đôi mắt người nhìn sẽ thấy hết tất cả, từ những gì gần nhất cho tới những gì xa tít tắp vào vô tận. Thế giới bao gồm những gì có thể nhìn thấy, giờ đây, trước mắt người nhìn, sẽ được sắp bày y như thể cái vũ trụ trước mắt Thượng đế xưa kia.

Theo các quy tắc của luật xa gần, tính đối ứng của sự nhìn là không tồn tại. Thượng đế không việc gì phải định vị bản thân trong mối quan hệ thị giác với kẻ khác. Thượng đế chính là toàn bộ khung cảnh. Sự mâu thuẫn cố hữu này của luật xa gần nằm ở việc nó cấu trúc nên mọi hình ảnh thực tại chỉ nhằm phục vụ cho người nhìn, tức kẻ, khác với Thượng đế, chỉ có thể ở tại một chỗ vào một thời điểm.



Sau khi máy ảnh được phát minh, sự mâu thuẫn này dần trở nên rõ rệt.



HÌNH ẢNH CON NGƯỜI VỚI MÁY QUAY PHIM CỦA VERTROV

Tôi là một con mắt. Một con mắt cơ giới. Tôi, chiếc máy cơ giới, sẽ cho bạn thấy một thế giới theo cách chỉ tôi có thể thấy như thế. Từ giờ cho đến mãi về sau, tôi giải phóng bản thân khỏi đặc tính một-điểm-nhìn của con người. Tôi không ngừng chuyển động. Tôi tiến gần và lùi xa khỏi các đối tượng. Tôi luôn xuống dưới chúng. Tôi chuyển động sát cạnh cái mồm phì phò của con ngựa đang chạy. Tôi rơi xuống và bay lên theo những thân thể đang rơi xuống và bay lên. Chính là tôi, chiếc máy cơ giới, tung hoành ngang dọc theo các chuyển động hỗn loạn, thu ghi lại từ chuyển động này tới chuyển động khác trong một tập hợp phức tạp nhất.

Giải phóng bản thân khỏi mọi biên giới của không gian và thời gian, tôi có mặt tại mọi điểm nhìn trong vũ trụ này, ở bất kỳ nơi nào tôi muốn. Cách thấy của tôi tạo ra một cách nhìn nhận tươi mới về thế giới. Qua

đó, tôi tưởng giải theo một cách mới mẻ về một thế giới mà bạn chưa bao giờ biết.

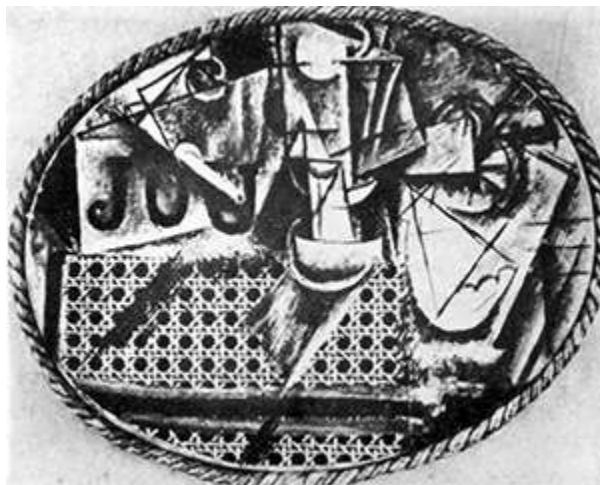
Chiếc máy ảnh giúp chia nhỏ các hình ảnh theo từng khoảnh khắc khác nhau và qua đó phá tan ý tưởng rằng hình ảnh là điều gì đó phi thời gian. Hay, nói cách khác, chiếc máy ảnh cho thấy rằng ý niệm về sự trôi qua của thời gian không thể tách rời khỏi kinh nghiệm về những đối tượng thị giác (với hội họa thì khác hẳn). Những gì ta thấy phụ thuộc vào nơi chốn và thời điểm ta thấy. Những gì ta thấy sẽ thay đổi theo vị trí của ta trong thời gian và không gian. Và như thế, việc tưởng tượng rằng tất cả mọi thứ đều đồng quy vào đôi mắt người, như thể một điểm trung tâm, đã không còn hiệu lực.

Những điều này không phải để nói rằng trước khi phát minh ra máy ảnh người ta đã tin rằng ai cũng có thể thấy được mọi thứ. Song luật xa gần đã tổ chức thế giới thị giác gần tới mức lý tưởng. Mọi bức tranh vẽ nét hay tranh sơn dầu có áp dụng luật xa gần đều cho người xem cảm nhận họ chính là trung tâm tuyệt đối của thế giới. Chiếc máy ảnh – và chính xác hơn là chiếc máy quay phim – đã chứng minh rằng thế giới hoàn toàn không có trung tâm.

Việc phát minh ra máy ảnh đã thay đổi cách con người thấy sự vật. Những thứ được nhìn thấy giờ đây trở thành điều gì đó khác hẳn với bản thân nó trong thực tế. Và điều này được phản ánh lập tức trong hội họa.

Với các nhà Ấn tượng, thế giới trước mắt đã không còn hiện ra một cách khách quan. Trái lại, thế giới ấy, trong sự rung động không ngừng của nó, đã trở thành điều gì đó mà họa sĩ phải liên tục đuổi theo và nắm bắt.

Với các nhà Lập thể, thế giới trước mắt không còn xuất hiện trong một chiều không gian, tức tuân theo một hướng nhìn duy nhất của họa sĩ. Thay vào đó, nó là tổng thể của các hướng nhìn có thể có xoay quanh vật thể (hay nhân vật) được vẽ.



BỨC TRANH TĨNH VẬT VỚI GHẾ ĐAN BẰNG LIỄU GAI THUỘC CHỦ NGHĨA LẬP THỂ CỦA HỌA SĨ PICASSO

Việc phát minh ra máy chụp ảnh cũng thay đổi cách chúng ta thấy bức tranh. Vào lúc khởi đầu, các bức tranh đã được coi là một phần gắn bó hữu cơ với tòa nhà đặt và treo chúng. Đôi khi, trong các nhà thờ hay giáo đường thuộc giai đoạn đầu của thời Phục hưng, người ta có cảm giác rằng hình ảnh trên tường chính là những gì thu ghi lại đời sống bên trong các tòa nhà đó, tức những gì cùng với tòa nhà ấy tạo nên ký ức về bản thân tòa nhà – nhiều tới mức trở thành bộ phận không thể tách rời khỏi đặc tính riêng có của tòa nhà đó.



NHÀ THỜ THÁNH FRANCIS TẠI ASSISI

Tính duy nhất (mỗi bức tranh gốc chỉ có thể được tạo ra duy nhất một lần, sau lần đó, người ta chỉ có thể chép lại nó mà thôi – ND) của mỗi bức tranh từng là bộ phận trong tính duy nhất của địa điểm trưng bày bức tranh đó (mỗi bức tranh chỉ có thể xuất hiện tại một địa điểm duy nhất vào một lúc – ND). Đôi khi bức tranh vẫn có thể được đem đi nơi khác, song nó sẽ không bao giờ được thấy ở cả hai nơi một lúc. Khi chụp lại

một bức tranh, chiếc máy ảnh cũng theo đó tàn phá luôn tính duy nhất của hình ảnh (nghĩa) trong bức tranh. Và kết quả là nghĩa của bức tranh đã thay đổi. Hay nói chính xác hơn, nghĩa của bức tranh đã bị nhân lên, bị chia nhỏ làm nhiều mảnh nghĩa khác nhau.

Điều này được minh họa một cách sống động qua những gì xảy ra khi một bức tranh được chiếu trên truyền hình. Bức tranh giờ đây đi vào mọi căn nhà khác nhau, nằm giữa những bức tường với giấy dán tường khác nhau, những đồ nội thất, đồ lưu niệm khác nhau. Nó được thấy trong bầu không khí của gia đình. Nó trở thành đề tài trao đổi trong gia đình. Nó đánh mất nghĩa của mình vào nghĩa của tất cả những điều ấy. Cùng lúc, nó đi vào hàng triệu căn nhà khác nhau, và trong mỗi căn nhà đó, nó lại được thấy cùng những bối cảnh khác nhau. Nhờ vào chiếc máy ảnh, bức tranh giờ đây du hành tới với người xem chứ họ không tìm đến nó như trước nữa. Và trong chuyến du hành này, bản thân nghĩa của bức tranh đã được nhân lên gấp bội.



Người ta có thể lý luận rằng mọi bức ảnh đều ít nhiều xuyên tạc bản tranh gốc, và rằng, vì lý do này, nhìn một cách nào đó, bức tranh gốc vẫn sở hữu một tính duy nhất mà bức ảnh không có được. Dưới đây là hình in lại tác phẩm *Đức Mẹ Đồng Trinh trong hang đá (Virgin of the Rocks)* của Leonardo da Vinci.



BỨC TRANH ĐỨC MẸ ĐỒNG TRINH TRONG HANG ĐỘNG CỦA
LEONARDO DA VINCI (1452 – 1519)

Sau khi xem tấm hình này, người ta có thể đi thẳng tới bảo tàng quốc gia để nhìn lại bức tranh gốc và khám phá những gì mà tấm hình không có được. Trong khi đó với những ai đang xem bức tranh gốc thì họ sẽ

không việc gì phải so đo về chất lượng của tấm hình, mà chỉ đơn giản nhớ lại rằng đây chính là một bức tranh nổi tiếng mà họ từng thấy hình chụp lại nó ở đâu đó. Tuy nhiên trong cả hai trường hợp, tính duy nhất của bản gốc giờ đây đều nằm ở việc đó chỉ là một bản gốc *trong mối quan hệ so sánh với bức hình chụp lại nó*. Hình ảnh (nội dung) trong bức tranh gốc giờ đây không còn là nguyên cớ cho tính duy nhất của bức tranh nữa; có nghĩa là, ý nghĩa cao nhất và đầu tiên của bức tranh không còn nằm nơi nội dung của nó nữa, mà nằm nơi sự hiện hữu của nó.

Trạng thái mới mẻ này của tác phẩm gốc chính là hệ quả rất hợp lý do các phương tiện tái sản xuất mới mẻ tạo ra. Song, cũng chính tại điểm này mà sau đó, một tiến trình huyền thoại hóa kiểu mới đã xuất hiện. Ý nghĩa của tác phẩm gốc không còn nằm ở nội dung duy nhất của nó, mà lại ở sự hiện hữu duy nhất của nó. Vậy sự hiện hữu duy nhất này của tác phẩm gốc được định nghĩa và định giá trị ra sao trong nền văn hóa hiện tại? Câu trả lời là: Nó được định nghĩa trong vai trò một vật thể mà giá trị của vật thể ấy phụ thuộc vào sự hiếm hoi của bản thân. Giá trị này được xác nhận và định chuẩn mực thông qua giá cả mà vật thể ấy thu được tại thị trường. Song, vì là một “tác phẩm nghệ thuật” – và nghệ thuật thì lại được coi là lớn lao hơn tiền bạc – giá trị thị trường của vật thể nào đó rồi sẽ được đồng hóa thành giá trị tinh thần của nó.

Tuy nhiên, giá trị tinh thần của một vật thể lại không giống với một thông điệp, hay một lời răn dạy. Nó chỉ có thể được tường giải nhờ vào phép ma thuật hay tôn giáo. Và bởi trong xã hội hiện đại, tất cả quyền lực ma thuật hay tôn giáo là không thể tồn tại, thế nên vật thể nghệ thuật, “tác phẩm nghệ thuật” sẽ được bao quanh bằng khí hậu của một đặc tính tôn giáo giả dạng. Các tác phẩm nghệ thuật được nhắc tới như thể chúng là các di vật linh thánh; tức các di vật là bằng cớ đầu tiên và

trước nhất về sự sống sót của vật thể nghệ thuật qua thời gian, quá khứ của vật thể nào đó sẽ được dụng công nghiên cứu để qua đó giúp chứng minh tình trạng là-đồng-thực trong hiện tại của nó. Và rồi vật thể ấy sẽ được tuyên bố là nghệ thuật vào lúc mối quan hệ huyết thống của nó với tổ tiên được xác nhận.

Khi xem bức tranh *Đức Mẹ Đồng Trinh trong hang đá*, người xem tại bảo tàng quốc gia sẽ còn được khuyến dụ bởi gần như mọi điều họ có lẽ đã từng nghe và đọc về bức tranh, để rồi sẽ có một cảm xúc kiểu như sau: “Tôi đang ở trước nó. Tôi đã thấy được nó. Bức tranh này của Leonardo da Vinci không giống bất kỳ bức nào khác trên thế giới. Bức này tại bảo tàng quốc gia là bức tranh thật. Nếu xem xét kỹ lưỡng bức tranh, tôi có thể sẽ cảm nhận được tính chứng thực của nó. Bức tranh *Đức Mẹ Đồng Trinh trong hang đá* của Leonardo da Vinci – bởi vì nó là bức tranh thật, thế nên nó đẹp”.

Cho rằng kiểu cảm xúc này là ngây thơ thì thật sai lầm. Chúng vừa vặn hoàn hảo với nền văn hóa nhân tạo tinh vi của các chuyên gia nghệ thuật, mà vụng tập của bảo tàng quốc gia là được viết cho họ. Mục về bức tranh *Đức Mẹ Đồng Trinh trong hang đá* của Leonardo da Vinci là một trong những mục dài nhất. Nó bao gồm 14 trang in cận cảnh. Tất cả các trang in này đều không quan tâm tới nội dung của hình ảnh. Điều chúng quan tâm là về việc ai đã đặt vẽ bức tranh, các cuộc tranh luận về bức tranh, ai là kẻ sở hữu nó, ngày tháng nó được vẽ, gia đình của các sở hữu chủ. Phía sau thông tin này phải là hàng năm trời nghiên cứu. Mục đích đầu tiên của các nghiên cứu này là để phá tan mọi nghi ngờ rằng đây không phải là bức tranh của Leonardo da Vinci. Và mục đích thứ hai của chúng là nhằm chứng minh rằng bức tranh giống gần như y hệt với bức

tranh này, hiện đang treo ở Bảo tàng Louvre, chỉ là một bản sao chép của chính bức tranh này mà thôi.



TRƯNG BÀY TẠI BẢO TÀNG LOUVRE.



BỨC TRANH ĐỨC MẸ ĐỒNG TRINH TRONG HANG ĐÁ



ĐỨC MẸ VÀ CHÚA HÀI ĐỒNG CÙNG THÁNH ANNE VÀ THÁNH JOHN

Số lượng những tấm bưu ảnh chụp lại bức phác thảo *The Virgin and Child with St Anne and St John the Baptist* (Đức mẹ và Chúa hài đồng cùng thánh Anne và thánh John) do bảo tàng quốc gia bán ra nhiều hơn hình ảnh của bất kỳ tác phẩm nào khác trong bộ sưu tập của bảo tàng. Lý do cho việc này là bởi một người Mỹ đã muốn mua bức đó với giá hai triệu rưỡi bảng.

Giờ đây, bức tranh được treo tại một phòng riêng. Căn phòng trông giống một thánh đường. Bức tranh vẽ nét này được bảo quản trong một hộp kính chống đạn. Nó tạo ra một kiểu ấn tượng mới. Và việc nó tạo ra

ấn tượng, rồi trở thành huyền thoại, không phải bởi điều nó thể hiện ra, tức nội dung của nó, mà chỉ bởi *giá trị thị trường* của nó.

Tính tôn giáo giả dạng mà giờ đây bao bọc quanh tác phẩm gốc, tức điều phụ thuộc hoàn toàn vào giá trị thị trường của các tác phẩm gốc ấy, đã thay thế cho những gì mà bức tranh bị mất đi (nghĩa của bức tranh – ND) ngay vào lúc máy ảnh biến nó thành điều gì có thể được in đi in lại nhiều lần. Tính tôn giáo giả dạng ở đây chính là không khí hương xưa (nostalgic). Và đây chính là đòi hỏi rỗng tuếch sau chót của một nền văn hóa phi dân chủ và tập quyền về một hệ giá trị có tính tiếp nối. Bởi hình ảnh giờ đây đã không còn mang tính duy nhất và sự độc quyền, các vật thể nghệ thuật, hay bản thân các vật thể, sẽ phải được huyền thoại hóa để có lại được các tính chất ấy.

Đa số dân chúng không hề tới các bảo tàng nghệ thuật. Bảng khảo sát dưới đây sẽ cho thấy mối quan hệ chặt chẽ giữa sự quan tâm tới nghệ thuật và những người có được đặc quyền giáo dục.

	Hy Lạp	Ba Lan	Pháp	Hà Lan		Hy Lạp	Ba Lan	Pháp	Hà Lan
Không có được sự giáo dục chất lượng	0.02	0.12	0.15	-	Chỉ có sự giáo dục ở bậc trung học	10.5	10.4	10	20
Chỉ có được sự giáo dục cơ sở	0.30	1.50	0.45	0.50	Có sự giáo dục ở	11.5	11.7	12.5	17.3

					bậc cao hơn				
Nguồn: Pierre Bourdieu và Alain Darbel, <i>Tình yêu nghệ thuật (L'amour de L'Art)</i> , Editions de Minuit, Paris 1969, Phụ lục số 5, Bảng số 4.									

Đa số mặc định coi bảo tàng là nơi chứa đựng các thánh tích, tức những gì có tính huyền thoại, và vì thế là nơi không thuộc về họ. Huyền thoại ở đây là huyền thoại về “tiền rừng bạc bể”, hay nói cách khác, đa số ấy tin rằng các tác phẩm bậc thầy chỉ thuộc về khu vực dành riêng (cả về tinh thần lẫn vật chất) cho kẻ giàu. Một bảng khảo sát khác sẽ cho thấy mỗi tầng lớp xã hội nghĩ gì về một gallery nghệ thuật.

Câu hỏi khảo sát: Một bảo tàng gọi cho bạn nhớ về những địa điểm nào sau đây (được liệt kê ở cột ngoài cùng bên trái)?			
	Người làm xông việc tay chân	Người làm công việc bàn giấy và kỹ thuật	Người làm xông việc điều hành và có vị trí cao
Nhà thờ	66%	45%	30.5%
Thư viện	9%	34%	28%
Giảng đường	-	4%	4.5%
Siêu thị bán sỉ hay Sảnh lớn của toà nhà riêng	-	7%	2%
Nhà thờ và thư viện	9%	2%	4.5%
Nhà thờ và giảng đường	4%	2%	-
Thư viện và giảng đường	-	-	2%

Khác	4%	2%	19.5%
Không trả lời	8%	4%	9%
	Khảo sát 53 người	Khảo sát 98 người	Khảo sát 99 người
Nguồn: nt, Phụ lục số 4, Bảng số 8			

Trong kỷ nguyên của sự in ấn hình ảnh hàng loạt, nghĩa (nội dung) của các bức tranh không còn gắn chặt với nó nữa; nghĩa của bức tranh giờ đây có thể bị chuyển hóa, biến cải; nghĩa ấy giờ đây đã trở thành một dạng thông tin, và cũng giống như mọi thông tin khác, nó có thể được sử dụng hay bị bỏ qua. Đặc tính của thông tin nằm ở chỗ ai cũng có thể sử dụng nó theo mục đích riêng. Khi một bức tranh được đưa ra sử dụng, nghĩa của nó sẽ hoặc là bị biến cải, hoặc là bị xuyên tạc trọn vẹn. Người ta cần ý thức rõ về tất cả những điều này. Vấn đề ở đây không nằm ở chỗ bản in lại không hoàn hảo như bản gốc mà ở chỗ chính bản in lại đã tạo điều kiện, thậm chí đã dẫn tới việc một hình ảnh được sử dụng cho nhiều mục đích khác nhau. Hình ảnh được in đi in lại nhiều lần, khác với tác phẩm gốc, sẽ thay đổi nghĩa theo những cách sử dụng khác nhau.

Hãy khảo sát một vài trường hợp mà ở đó hình ảnh in lại đã thay đổi nghĩa ban đầu của bức tranh.



BỨC VẼ NỮ VÀ THẦN CHIẾN TRANH CỦA BOTTICELLI (1445 – 1510)

Bản in lại cô lập một chi tiết của bức tranh khôi tổng thể của chúng. Chi tiết này bị chuyển hóa. Một hình tượng có tính hàm ngụ, nay đã biến thành chân dung cụ thể của một cô gái.



Khi một bức tranh bị quay lại bằng máy quay phim, một cách tất yếu, nó sẽ trở thành chất liệu cho luận cứ của nhà quay phim.

Một bộ phim chiếu lại hình ảnh của một bức tranh sẽ dẫn dắt người xem theo từng phần của bức tranh để thuyết phục họ tin theo lý lẽ của nhà làm phim. Bức tranh đã mất thẩm quyền của nó vào tay nhà làm phim.

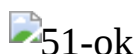


Điều này là bởi khi xem phim, người xem sẽ phải xem từng đoạn nối tiếp nhau, trong khi đó, khi xem tranh, họ có thể thấy ngay toàn bộ bức tranh.

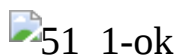
Trong một bộ phim, cách từng hình ảnh được sắp xếp nối tiếp nhau cũng như bản thân sự nối tiếp ấy sẽ hợp thành một luận cứ không thể phản bác.

Trong một bức tranh, mọi yếu tố đều được thấy đồng thời. Người xem có lẽ sẽ vẫn cần thời gian để khảo sát kỹ lưỡng từng yếu tố riêng, song bất cứ khi nào họ rút ra một kết luận (về từng yếu tố riêng ấy), tính

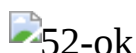
đồng thời nơi tổng thể đều xuất hiện để đảo ngược hay xác nhận kết luận ấy. Bức tranh (tổng thể) luôn duy trì tính chứng thực của mình.



Các bức tranh luôn được in kèm với các dòng chữ. Dưới đây là bức tranh phong cảnh một cánh đồng lúa mì với đàn chim đang bay xáo xáo.



Tuy nhiên, cũng bức tranh đó, giờ đây được kèm theo hàng chữ: “Đây là bức tranh do Van Gogh vẽ trước khi ông tự sát”.



Các bạn hãy so sánh cảm xúc của mình khi xem hai bức ảnh chụp lại bức tranh này.

Rất khó định nghĩa rõ ràng việc ngôn từ đã làm biến đổi hình ảnh ra sao, tuy nhiên, chắc chắn là hình ảnh đã bị ngôn từ biến đổi. Giờ đây, hình ảnh trở thành điều gì đó minh họa cho ngôn từ.

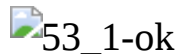
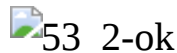
Ngay trong tiểu luận này, mỗi hình ảnh được in lại đều là bộ phận của một luận cứ, tức điều có rất ít hay hoàn toàn không liên quan đến nghĩa độc lập, và là điều mà bức tranh gốc sở hữu. Ngôn từ diễn giải bức tranh là để minh chứng cho quyền uy văn bản của ngôn từ. (Các bạn sẽ rõ hơn điều này khi xem một bài tiểu luận không kèm theo ngôn từ mà chúng tôi thực hiện ở phần sau).

Các bức tranh được in lại, giống mọi dạng thông tin khác, phải cạnh tranh với các thông tin khác, tức điều cùng lúc cũng đang liên tiếp được

truyền đi.



Hậu quả là một bức tranh được in lại vừa là một tham chiếu tới hình ảnh của bức tranh gốc, vừa tự mình trở thành một tham chiếu cho các hình ảnh khác nữa. Nghĩa của một hình ảnh bị thay đổi theo những gì người ta nhìn thấy đồng thời bên cạnh hình ảnh đó, hay những liên tưởng do hình ảnh đó tạo ra. Quyền lực tham chiếu này sẽ có mặt tại khắp mọi bối cảnh mà hình ảnh xuất hiện.



Bởi một tác phẩm nghệ thuật có thể được in đi in lại nhiều lần, về mặt lý thuyết, ai cũng có thể sử dụng chúng. Tuy nhiên, trong các sách nghệ thuật, tạp chí, phim, hay thậm chí trong những khung tranh thếp vàng tại mọi phòng khách, các bản in lại vẫn luôn được sử dụng để nâng đỡ cái ảo giác rằng chẳng có gì thay đổi cả, rằng nghệ thuật – với tính chứng thực duy nhất không thể giảm sút – đã tự chứng minh là một hình thức chứng thực cao nhất, rằng chính nghệ thuật sẽ biến sự bất bình đẳng trở thành điều gì cao quý và biến các hệ phân cấp cao thấp trở thành nỗi xúc động mê cuồng. Ví dụ, toàn bộ ý tưởng về Di sản văn hóa quốc gia thật ra chỉ lạm dụng tính chứng thực của nghệ thuật để vinh danh hệ thống xã hội và các quyền ưu tiên của nó trong hiện tại.

Các phương tiện in ấn được sử dụng với mục đích chính trị và thương mại nhằm che đậy hay phủ nhận đi những gì mà nhờ vào chính sự hiện

hữu của các phương tiện ấy mới có thể xuất hiện. Song đôi khi các cá nhân cũng sử dụng các phương tiện ấy theo nhiều cách khác.



Trên các tấm bảng ở phòng khách hay phòng ngủ, người lớn và trẻ em đôi khi dính những mảnh giấy: các bức thư, các tấm hình chụp nhanh, các tấm ảnh chụp tranh, các trang báo, các bức vẽ nét do chính người dính lên đó tự vẽ, các tấm bưu thiếp. Mọi hình ảnh trên tấm bảng đều có chung ngôn ngữ và ít nhiều bình đẳng bởi chúng được lựa chọn theo cách rất cá nhân, sao cho hài hòa (với) và thể hiện ra (được) trải nghiệm của chủ nhân căn phòng. Nói một cách logic, những tấm bảng này có thể thay thế cho các bảo tàng.

Với những luận cứ trên, thật ra chúng tôi đang tìm cách nói về điều gì? Trước hết hãy bắt đầu với những gì mà chúng tôi không nói.

Chúng tôi không nói rằng trải nghiệm mà ta có trước một bức tranh không là gì ngoài một cảm thức kính sợ do việc ta biết rằng bức tranh ấy đã sống sót qua bao năm tháng. Một tác phẩm nghệ thuật luôn được tiếp cận – qua vụng tập bảo tàng, qua các sách chỉ dẫn, qua giọng đọc giới thiệu về tác phẩm trong microphone trong bảo tàng, v.v... – không chỉ theo một cách duy nhất. Khi nghệ thuật của quá khứ không còn được coi là có tính hương xưa (tức ngừng được huyền thoại hóa – ND), các tác phẩm cũng sẽ ngừng ngay việc chỉ còn là các thánh tích – mặc dù chúng sẽ không bao giờ trở lại vị thế chúng từng có trước khi có sự in ấn hàng loạt ra đời. Chúng tôi không hề nói rằng các tác phẩm gốc giờ đây là vô nghĩa.

TÁC PHẨM CÔ GÁI ĐANG RÓT SỮA CỦA VERMEER (1632 – 1675)

Các tác phẩm gốc luôn im lặng và tĩnh tại trong một cảm thức khác hoàn toàn với thông tin. Thậm chí có treo một bản in lên một bức tường riêng đi nữa, thì ở phương diện này, bản in ấy cũng không thể nào so sánh được với bản gốc bởi trong bản gốc sự im lặng và tĩnh tại sẽ tỏa rạng ra từ chất liệu vật chất, tức từ mặt sơn, và rồi qua đó, người xem sẽ lần theo các dấu vết để lại từ động thái trực tiếp của họa sĩ trên mặt tranh. Điều này tạo hiệu ứng giúp thu hẹp lại khoảng cách thời gian giữa hành vi vẽ sơn lên bức tranh trong quá khứ và hành vi nhìn ngắm nó trong hiện tại. Trong cảm thức đặc biệt này, mọi bức tranh đều có tính đương đại. Và như thế, đây chính là bằng cớ xuyên thời gian cho tính chứng thực của các bức tranh ấy.

Khoảnh khắc lịch sử của các bức tranh – theo nghĩa đen – luôn xuất hiện ngay trước mắt chúng ta. Họa sĩ Cézanne cũng có quan sát tương tự từ quan điểm người vẽ. “Một phút giây trong cõi sống của thế giới vừa trôi qua! Hãy ghi lại hình ảnh của nó, hãy quên hết mọi thứ xung quanh để vẽ nó, để đạt tới nó, để biến nó thành một bảng màu nhạy cảm... hãy ghi lại điều ta thấy nơi bức tranh, quên đi mọi thứ từng xuất hiện trước thời điểm ấy...”. Những gì người xem trước đây (khi chưa có máy ảnh – ND) vỡ lẽ ra sau khi chứng kiến phút giây trong cõi sống được vẽ lại đó phụ thuộc vào việc họ kỳ vọng gì ở nghệ thuật, và những điều ấy, ngày nay, đến lượt nó, lại phụ thuộc cách chúng ta trải nghiệm nghĩa (nội dung) của bức tranh ra sao khi chúng được in lại.

Chúng tôi không nói rằng ta có thể hiểu mọi dạng nghệ thuật một cách ngẫu hứng. Chúng tôi cũng không quả quyết rằng việc cắt ra từ tạp chí một bức hình cái đầu tượng cổ Hy Lạp – bởi nó gợi nhớ về một vài trải nghiệm cá nhân của ta – và rồi đính bức hình đó lên một tấm bảng mà trên đó đã có các hình ảnh riêng rẽ khác sẽ giúp cung cấp đầy đủ thông tin về cái đầu đó.

Ý tưởng về sự hỗn nhiên phải đối diện với hai lựa chọn. Bởi từ khước bước vào một âm mưu, người ta sẽ luôn hỗn nhiên trước âm mưu đó. Song hỗn nhiên có lẽ cũng đồng nghĩa với sự vô tri. Vấn đề ở đây không phải là sự đối lập giữa hỗn nhiên và tri thức (hay giữa tự nhiên và văn hóa), mà là giữa sự tiếp cận có tính tổng thể đối với nghệ thuật, tức nỗ lực liên tưởng nó với mọi khía cạnh của sự trải nghiệm, và sự tiếp cận có tính thần bí vô ngôn của một vài chuyên gia chuyên biệt, tức những viên thư lại của nỗi hoài nhớ về một giai cấp thống trị suy tàn (Sự suy tàn không phải trước giai cấp vô sản, mà trước quyền lực mới mẻ của tập đoàn và quốc gia). Câu hỏi thực ở đây là: Ý nghĩa của nghệ thuật quá khứ đúng ra nên thuộc về ai? Thuộc về những người có thể áp dụng nó vào đời sống của họ, hay thuộc về một hệ phân cấp văn hóa của các chuyên gia phân tích di vật.

Nghệ thuật thị giác luôn hiện hữu trong phạm vi một sự bảo quản nào đó: Đầu tiên, sự bảo quản này có tính ma thuật hay linh thiêng. Song bản thân sự bảo quản này cũng được hiểu theo nghĩa vật chất: Đó là những nơi chốn, hang động, tòa nhà, mà trong những nơi ấy, hay nhằm phục vụ những nơi ấy, tác phẩm được tạo ra. Sự trải nghiệm nghệ thuật – vào lúc khởi đầu có tính nghi lễ và là điều gì tách biệt hoàn toàn khỏi đời sống thực – chính xác là để tạo ra khả năng chế ngự đời sống ấy. Sau này việc bảo quản nghệ thuật đã có tính xã hội. Nó đi vào nền văn hóa

của giai cấp thống trị, và cùng lúc, về mặt vật lý, nó cũng được chia tách và cô lập trong những căn nhà hay cung điện của giai cấp đó. Trong suốt chiều dài của giai đoạn lịch sử này, tính chứng thực của nghệ thuật đã không bao giờ tách rời khỏi tính chứng thực cụ thể của nơi/kẻ bảo quản chúng.

Điều mà công cụ in ấn hàng loạt hiện đại gây ra chính là việc nó tàn phá tính chứng thực của nghệ thuật và tách rời nghệ thuật – hay nói đúng hơn, tách rời hình ảnh (nội dung) của nghệ thuật khỏi bất kỳ nơi bảo quản nào. Lần đầu tiên trong lịch sử, các hình ảnh của nghệ thuật đã trở thành phù du, xuất hiện nơi nơi, ảo, vô giá trị, tự do. Chúng hiện diện quanh chúng ta theo cách ngôn ngữ hiện diện quanh chúng ta. Chúng đi vào dòng chính lưu của đời sống, tức nơi mà giờ đây bản thân chúng không còn quyền lực chế ngự.

Tuy nhiên không có nhiều người ý thức về những gì đã xảy ra bởi các phương tiện in ấn xuất hàng loạt gần như luôn được sử dụng để cổ vũ và phò tá cho ảo giác rằng chẳng có gì thay đổi cả, trừ việc công chúng số đông, giờ đây, nhờ vào các bản in chụp, đã có thể bắt đầu hưởng thụ nghệ thuật giống y như nhóm thiểu số có văn hóa trước đây từng hưởng thụ.

Nếu ngôn ngữ mới mẻ của hình ảnh được sử dụng khác đi, nó sẽ, thông qua cách sử dụng mới mẻ ấy, tạo ra một dạng quyền lực mới. Trong phạm vi quyền lực ấy, chúng ta có thể bắt đầu định nghĩa trải nghiệm của chúng ta chính xác hơn tại các lĩnh vực mà ngôn từ bất lực (sự thấy đến trước ngôn từ). Không chỉ trải nghiệm cá nhân, thậm chí cả những trải nghiệm lịch sử quan trọng của chúng ta về quá khứ cũng sẽ trở nên chính xác hơn: Trải nghiệm của việc tìm cách cấp nghĩa cho đời

sống của chúng ta, trải nghiệm của việc cố gắng hiểu thứ lịch sử mà với nó chúng ta đã trở thành các đại diện năng động nhất.

Nghệ thuật của quá khứ không còn hiện hữu theo cách nó đã từng hiện hữu. Tính chứng thực (tính duy nhất – ND) của nó đã mất đi. Trong ngôi nhà của nó giờ đây chỉ còn ngôn ngữ hình ảnh. Vấn đề hiện giờ nằm ở việc ai là kẻ sẽ sử dụng ngôn ngữ ấy và cho mục đích gì? Điều này sẽ dẫn tới câu hỏi về bản quyền với các bản in chụp, câu hỏi về việc ai là kẻ đứng sau các tạp chí và nhà xuất bản nghệ thuật, câu hỏi về chính sách chung của các gallery nghệ thuật và bảo tàng cộng đồng. Các câu hỏi này thường được đặt ra như thể thuộc phạm vi chuyên môn hẹp. Tuy nhiên, một trong những mục tiêu của cuốn sách này là cho thấy rằng, những gì đáng quan tâm thực ra có phạm vi rộng hơn nhiều. Một con người, hay một giai cấp, khi bị cắt đứt khỏi quá khứ của chính họ sẽ có rất ít sự tự do lựa chọn và hành động, so với một con người hay một giai cấp có khả năng định vị bản thân trong lịch sử. Đây là nguyên do – và là nguyên do duy nhất – cho việc toàn bộ nghệ thuật của quá khứ giờ đây đã trở thành chủ đề chính trị.

Rất nhiều ý tưởng trong chương này được rút ra từ một tiểu luận khác, được phê bình gia và triết gia Đức Walter Benjamin viết từ 40 năm trước. Tiểu luận của ông có nhan đề: “Nghệ phẩm trong kỷ nguyên của sự tái sản xuất hàng loạt nhờ vào máy móc cơ giới” (The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction). Bản tiếng Anh của tiểu luận này được in trong một tuyển tập có tên là “Những sự minh giải” (*Illuminations*, Cape, London 1970).

^[2] Theo Kant, sự hân hưởng nghệ thuật buộc phải có tính bất vị lợi, triệt tiêu các cảm xúc và nỗi xúc động đời thường, để đạt tới một thái độ đằm lạnh, hay một độ lùi, tức thái độ sẽ giúp cho người xem nhận ra được “cái đẹp” chỉ do bản thân các yếu tố hình thức của bức tranh tạo ra chứ không phải từ các yếu tố bên ngoài khác (ND).

BÀI TIỂU LUẬN KHÔNG CÓ NGÔN TỪ







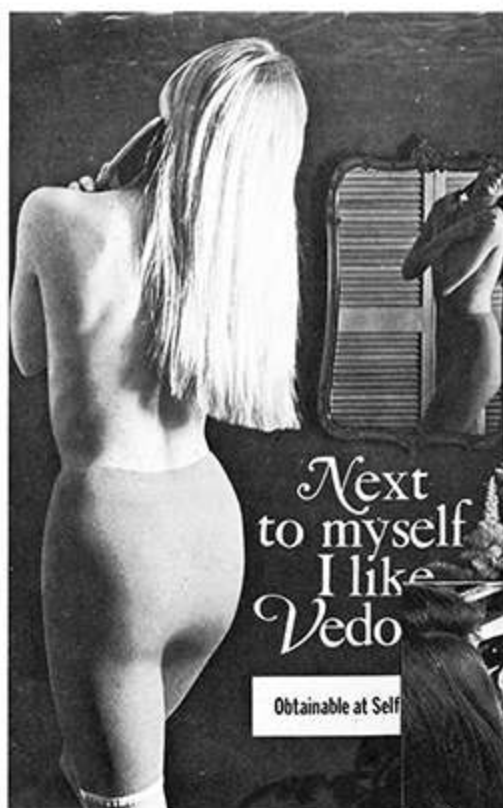


New Ladder-Stops
give up to
25% more wear
even in your sheerest
seamfree stockings

Almay's new lipsticks are a blaze of frosted colour.

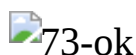
But that's only half the story.

ALMAY





3



TÁC PHẨM CÔ GÁI SAY RƯỢU NẦM NGỦ CỦA TRUTAT (1824-1848)

Theo những cách sử dụng và quy ước cũ, tức những gì rốt cuộc đã bị đặt dấu hỏi, song chưa bao giờ được giải quyết rốt ráo, sự hiện diện xã hội của một người đàn bà không giống với sự hiện diện ấy của một gã đàn ông. Sự hiện diện xã hội của một gã đàn ông phụ thuộc vào lời hứa hẹn quyền lực mà gã đưa ra. Nếu lời hứa này lớn lao và đáng tin, sự hiện diện ấy sẽ trở nên nổi bật. Nếu nó ít ỏi và đáng ngờ, sự hiện diện ấy sẽ trở nên nhòa nhạt. Lời hứa quyền lực có thể là về đạo đức, vật chất, tính khí, tài chính, xã hội, hay tình dục – song đối tượng của lời hứa luôn nằm bên ngoài gã đàn ông đưa ra lời hứa đó. Sự hiện diện của một gã đàn ông luôn gợi ý về điều gã có thể làm với bạn và cho bạn. Sự hiện diện ấy có thể có tính gian dối, theo nghĩa gã đàn ông đó chỉ giả vờ có khả năng làm được điều gì đó mà thôi. Tuy nhiên sự giả vờ này của gã luôn là một sự giả vờ liên quan tới một quyền lực dùng để thực thi lên kẻ khác.

Trái lại, sự hiện diện xã hội của một người đàn bà lại cho thấy thái độ của cô với chính mình, và qua đó, định nghĩa cho những gì cô muốn hay không muốn người khác làm với cô. Sự hiện diện của một người đàn bà thể hiện rõ qua động tác, giọng nói, quan điểm, cách cô biểu đạt, trang phục, những gì được cô chọn đặt xung quanh cô, khiếu thẩm mỹ của cô... Thực tế là, với một người đàn bà, bất kể điều gì cô làm đều cung

cấp chất liệu cho sự hiện diện của chính cô. Sự hiện diện của một người đàn bà không thể tách rời khỏi nhân vị của cô (her person), tức điều mà cánh đàn ông luôn có xu hướng hình dung như thể một sự tỏa lộ hầu như có thật, một kiểu hơi ấm, một mùi, hay một dạng hào quang (aura).

Việc sinh ra là đàn bà sẽ tự động có nghĩa rằng: đây là sự sinh ra trong phạm vi một không gian được đàn ông phân khu và quy hoạch sẵn. Sự hiện diện xã hội của đàn bà, vì lẽ đó, phát triển như thể là kết quả từ khả năng tinh tế (đón ý) của họ khi sống dưới sự giám hộ của đàn ông trong cái không gian hạn hẹp đó. Nhưng cái giá phải trả cho sự hiện diện này là việc bản ngã của đàn bà bị chia đôi. Một người đàn bà sẽ luôn phải theo dõi bản thân. Cô sống mà luôn ý thức về hình ảnh của mình. Khi đi lại trong phòng, hay khi khóc lóc trong đám tang cha đẻ, chẳng khi nào cô bỏ qua việc tự mường tượng về việc mình đang đi hay đang khóc. Từ những ngày thơ bé, cô đã được dạy và được thuyết phục rằng cô luôn phải quan sát chính mình.

Và như thế, cô tiến đến việc coi *kẻ quan sát* và *kẻ bị quan sát* đồng tồn tại trong cô như thể hai yếu tố, tuy trái nghịch về chức năng, song lại giúp cấu tạo nên căn cước phụ nữ của cô.

Cô phải quan sát toàn bộ cuộc sống và hành vi của mình bởi việc cô xuất hiện ra sao trong mắt người khác, đặc biệt là trong mắt đàn ông, sẽ có tầm quan trọng đặc biệt cho những gì luôn được coi là sự thành công cho cuộc đời cô. Sự hiểu của cô về bản thân đã bị thay thế bởi sự hiểu về chính cái bản thân ấy qua đánh giá của người khác.

Đàn ông quan sát đàn bà trước khi quyết định đối xử ra sao với họ. Hậu quả là cách một người đàn bà xuất hiện trước mắt đàn ông có thể

quyết định cách cô được đối xử. Để phần nào làm chủ tiến trình này, đàn bà sẽ phải chấp nhận nó và đưa nó vào trong bản thân. Phần bản ngã là kẻ quan sát trong cô sẽ dạy dỗ phần bản ngã là kẻ bị quan sát, sao cho người ngoài thấy được việc toàn bộ con người cô muốn được đối xử ra sao.

Chính những thao tác của hai bản ngã đối nghịch trong cùng một người đàn bà nhằm trình bày cô ra trước người khác đã cấu tạo nên hiện diện của cô. Sự hiện diện của mỗi người đàn bà đều là kết quả nơi tiến trình hiệu chỉnh giữa điều gì là được phép và điều gì là không được phép bên trong sự hiện diện đó. Mỗi hành động của cô – bất kể với mục đích trực tiếp hay động cơ gì – đều được đọc như thể dấu hiệu cho thấy cô muốn được đối xử ra sao. Nếu một người đàn bà ném chiếc ly xuống sàn thì điều này sẽ là ví dụ cho thấy cách cô xử lý cơn giận dữ, cũng như cho thấy cô muốn người khác đối xử với mình ra sao. Trong khi đó, nếu một gã đàn ông làm điều tương tự, hành động ấy sẽ chỉ được hiểu đơn thuần là gã này đang tức giận. Nếu một người đàn bà kể một câu chuyện cười hay ho, thì điều này sẽ là một ví dụ cho thấy cách cô ứng xử với con-người-vui-tính trong bản thân mình ra sao, và theo đó, là ví dụ cho thấy cô, trong vai trò người-vui-tính, muốn người khác cư xử với mình ra sao. Riêng đàn ông mới có thể kể một câu chuyện cười hay ho chỉ để pha trò thuần túy.

Ta có thể diễn nôm điều này khi nói rằng: *Đàn ông hành động*, còn *đàn bà tỏ ra*. Đàn ông nhìn đàn bà. Đàn bà quan sát cái bản thân đang bị nhìn đó. Điều này không chỉ xác định hầu hết các mối quan hệ giữa đàn ông và đàn bà, mà còn mối quan hệ giữa đàn bà với bản thân họ. Cái bản-ngã-quan-sát bên trong một người đàn bà có giống đực, còn cái bản-ngã-

bị-quan-sát có giống cái. Chính vì lẽ đó, cô ta biến bản thân thành một đối tượng – một đối tượng cụ thể nhất của thị năng: một thị cảnh (a sight).

Ở một lĩnh vực của hội họa sơn dầu châu Âu, đàn bà đã chính là một đề tài quan trọng luôn xuất hiện trở đi trở lại. Đó là lĩnh vực tranh khỏa thân. Trong các bức tranh khỏa thân của hội họa châu Âu, chúng ta có thể khám phá một số tiêu chuẩn và quy ước mà chúng sử dụng để thấy và đánh giá đàn bà như các thị cảnh.

Những cảnh khỏa thân đầu tiên trong truyền thống là vẽ về Adam và Eve. Chính vì thế, đọc lại câu chuyện về hai nhân vật này được chép trong kinh Cựu ước có lẽ là việc nên làm:

“Người đàn bà thấy trái cây đó ăn thì ngon, trông thì đẹp mắt, và đáng quý vì làm cho mình được tinh khôn. Bà liền hái trái cây mà ăn, rồi đưa cho cả chồng đang ở đó với mình; ông cũng ăn.

Bấy giờ mắt hai người mở ra, và họ thấy mình trần truồng: họ mới kết lá vả làm khố che thân...

Đức Chúa là Thiên Chúa gọi con người và hỏi: “Người ở đâu?”. Con người thưa: “Con nghe thấy tiếng Ngài trong vườn, con sợ hãi vì con trần truồng, nên con lẩn trốn”...

Với người đàn bà, Chúa phán: “Ta sẽ làm cho ngươi phải cực nhọc thật nhiều khi thai nghén; ngươi sẽ phải cực nhọc lúc sinh con. Ngươi sẽ thêm muốn chồng ngươi, và nó sẽ thống trị ngươi.”

Điều gì khiến ta giật mình trong câu chuyện này? Đó là việc: ý thức của cả Adam và Eve về sự trần truồng của bản thân là do người này trông thấy người kia không như trước nữa sau khi cả hai cùng ăn trái táo

cấm. Sự trần truồng, ngay vào lúc khởi đầu, đã được tạo ra trong tâm trí kẻ nhìn.

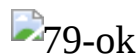
Thực tế đáng giật mình thứ hai là việc, ở đây người đàn bà là kẻ bị nguyên rủa và nhận hình phạt bị đàn ông thống trị. Trong mối quan hệ với đàn bà, đàn ông đã trở thành đại diện của Chúa Trời.

Trong truyền thống hội họa Trung cổ, câu chuyện này được minh họa theo kiểu chia nhỏ thành nhiều cảnh, như kiểu truyện tranh vậy.



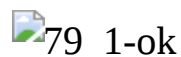
TÁC PHẨM SỰ SA NGÃ VÀ BỊ ĐÀY KHỎI THIÊN ĐƯỜNG CỦA POL DE LIMBOURG. ĐẦU THẾ KỈ 15

Trong truyền thống Phục hưng, dạng hội họa kiểu tranh truyện đã biến mất, và cảnh được chọn ra để vẽ trong câu chuyện này là khoảnh khắc của sự ngượng ngập. Cặp đôi Adam và Eve xuất hiện trần truồng với bộ phận sinh dục của cả hai đều được che bằng hai chiếc lá vả hoặc hai bàn tay của mỗi người. Tuy nhiên giờ đây, sự ngượng ngập mà họ tỏ ra không chỉ là với nhau, mà còn với cả người xem tranh.

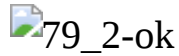


TÁC PHẨM ADAM VÀ EVE CỦA MABUSE. ĐẦU THẾ KỈ 16

Về sau, chính khoảnh khắc ngượng ngập này sẽ trở thành một sự phô bày (display).



CẶP ĐÔI, MAX SLEVOGT 1868-1932



ẢNH QUẢNG CÁO NỘI Y

Khi truyền thống hội họa giảm đi tính tôn giáo, tranh khỏa thân bắt đầu có thêm các đề tài khác hơn đề tài lấy ra từ kinh thánh. Tuy vậy, trong toàn bộ các đề tài mới này, nhân vật người đàn bà vẫn xuất hiện như thể cô ý thức về việc mình đang được một người xem nhìn ngắm.

Cô ấy không trần truồng một cách hỗn nhiên.

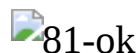
Cô trần truồng trước ánh mắt của kẻ ngắm cô.

Như trong đề tài ưa thích của các họa sĩ Phục hưng về nàng Susanna và các trưởng lão^[3] – ở đây, sự trần truồng chính là chủ đề trực tiếp của bức tranh. Người xem như thể đang cùng các trưởng lão rình trộm nàng Susanna tắm bởi nàng luôn nhìn thẳng vào họ.



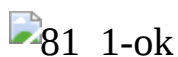
SUSANNA VÀ CÁC TRƯỞNG LÃO, TINTORRETO

Trong một tác phẩm về đề tài này của họa sĩ Tintoretto, Susanna không nhìn vào người xem mà nhìn vào một tấm gương. Ở đây cả nàng và chúng ta đều đang ngắm nhìn nàng.



SUSANNA VÀ CÁC TRƯỞNG LÃO, TINTORRETO 1518-1594

Tấm gương thường được coi là biểu tượng cho sự phù phiếm của phụ nữ. Tuy nhiên, bài giảng luân lý (về tính phù phiếm – ND) ở đây hầu như chỉ có tính đạo đức giả.

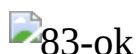


SỰ PHÙ PHIỂM, MEMLING 1435-1494

Bạn vẽ một người đàn bà trần truồng bởi bạn thích ngắm cô ta. Thế rồi bạn đặt cái gương vào tay cô ấy và cho rằng mình đang miêu tả chủ đề về sự phù phiếm, qua đó đưa ra một phẩm bình có tính quy kết đạo đức cho người mà thân thể trần truồng của cô được bạn miêu tả chỉ nhằm phục vụ cho sự thỏa mãn của chính bạn.

Chức năng thực của tấm gương hoàn toàn khác. Nó khuyến khích ngắm người đàn bà đối xử với bản thân, đầu tiên và trên hết – như một thị cảnh.

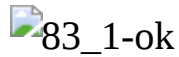
Sự phân xử của Paris^[4] lại là một chủ đề khác của thời Phục hưng có ngầm ý tương tự về việc một hay nhiều người đàn ông nhìn ngắm cơ thể trần truồng của đàn bà.



SỰ PHÂN XỬ CỦA PARIS, CRANACH 1472-1553

Song giờ đây một yếu tố mới đã được thêm vào. Yếu tố của sự phân xử. Paris sẽ thưởng trái táo cho người đàn bà nào mà chàng thấy đẹp nhất. Bởi vậy, Cái đẹp lúc này đã trở nên có tính cạnh tranh (Ngày nay, sự phân xử của Paris chuyển hóa thành các cuộc thi hoa hậu). Những ai

không được phán quyết là đẹp thì sẽ *không đẹp*. Những người được phán quyết là đẹp thì sẽ có giải thưởng.



SỰ PHÂN XỬ CỦA PARIS, RUBENS 1577-1640

Giải thưởng ở đây, trong câu chuyện Paris phân xử, là việc sẽ được người phán quyết nhận về, có nghĩa là, được nằm dưới quyền sử dụng của anh ta. Vua Charles đệ nhị từng đặt họa sĩ Lely vẽ một bức tranh bí mật. Đây là một hình ảnh rất tiêu biểu của truyền thống tranh khỏa thân kiểu này. Về mặt chính danh, tên của nó là *Vệ nữ và thần Tình yêu* (Venus and Cupid), song thực chất, đây là chân dung một trong những người tình của nhà vua, nàng Nell Gwynne. Bức tranh thể hiện nàng đang thụ động ngó vào kẻ đang ngắm nhìn nàng.



VỆ NỮ VÀ THẦN TÌNH YÊU, LELY 1618-1680

Tuy nhiên trong sự trần truồng này, người mẫu không hề cho thấy cảm xúc của cô; đây là dấu hiệu của sự tuân phục nơi cô đối với tình cảm hay đòi hỏi của người sở hữu cô (ông chủ của cả bức tranh lẫn người mẫu). Nhà vua trưng bày bức tranh cho người khác xem là để trình ra sự tuân phục ấy, qua đó, làm cho các vị khách xem phải ghen tị.

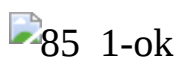
Đáng chú ý là trong các truyền thống nghệ thuật phi châu Âu – như của Ấn Độ, Ba Tư, hay tiền Columbia – sự trần truồng không bao giờ được miêu tả theo kiểu uể oải như trên. Và nếu như trong các truyền thống này, chủ đề của một tác phẩm là sự hấp dẫn tình dục, thì tác phẩm

ấy luôn cho thấy thứ tình ái đậm chất tình dục đầy mạnh mẽ giữa đàn ông và đàn bà, đàn bà cũng mạnh mẽ như đàn ông, và cả hai phía đều miệt mài chú tâm vào nhau (không quan tâm tới người xem).



RAJASTHAN, THẾ KỈ 18 | VISHNU VÀ LAKSHMI, THẾ KỈ 11 | ĐỒ GỐM MOCHICA

Giờ đây, chúng ta có thể bắt đầu nhìn ra được sự khác nhau giữa sự trần truồng (nakedness) và sự khỏa thân (nudity) trong truyền thống hội họa châu Âu. Trong cuốn sách nghiên cứu về khỏa thân nhan đề “*Nude*” (*Khỏa thân*), Kenneth Clark đã quả quyết rằng, trần truồng chỉ đơn giản là việc cởi bỏ quần áo, trong khi khỏa thân là một hình thức nghệ thuật. Theo ông, sự khỏa thân không có sẵn để họa sĩ ghi chép lại khách quan. Nó là một cách thấy, tức là kết quả sau cuối nơi lao động của họa sĩ. Ở một số cấp độ, điều này là hoàn toàn đúng – mặc dù cách thấy sự “khỏa thân” không nhất thiết chỉ giới hạn trong nghệ thuật hội họa; còn có các bức ảnh khỏa thân, các tạo dáng khỏa thân, các điệu bộ khỏa thân nữa. Sự thật ở đây là: khỏa thân luôn có tính quy phạm – và thậm quyền do những quy phạm ấy đặt ra luôn bắt nguồn từ một truyền thống nghệ thuật cụ thể.



Ý nghĩa của những quy phạm đó là gì? Một hình ảnh khỏa thân nói lên điều gì? Rất khó có thể trả lời được những câu hỏi này nếu chỉ giới hạn trong phạm vi nghệ thuật – hình thức, bởi rõ ràng khỏa thân còn liên quan tới dục tính trong đời sống.

Sự trần truồng luôn là cho bản thân mình.

Khỏa thân là trần truồng trong mắt người khác, và do đó, không còn cho chính mình được nữa.

Một thân thể trần truồng chỉ sau khi bị coi như đối tượng nhìn – thì mới trở thành khỏa thân được (Thị cảnh của sự trần truồng trong vai trò vật thể kích thích người xem sử dụng nó như đối tượng nhìn ngắm).

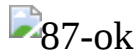
Trần truồng là sự cởi bỏ cho chính mình. Sự khỏa thân luôn có tính phô diễn cho kẻ khác xem.

Trần truồng là không bị che phủ bất cứ thứ gì.

Còn khỏa thân – phô diễn là biến bề mặt lớp da của chính mình, lông tóc trên cơ thể chính mình thành một vỏ bọc nguy trang, mà trong trường hợp này là không thể tháo cởi. Khỏa thân là bị kết án mãi mãi không bao giờ có thể trần truồng. Khỏa thân chính là một hình thức vận trang phục.

Trong hội họa sơn dầu khỏa thân nói chung của châu Âu, nhân vật chính đích thực không bao giờ được vẽ ra. Đó chính là kẻ đứng xem bức tranh, và kẻ ấy luôn được giả định là đàn ông. Tất cả mọi điều trong bức tranh là dành cho anh ta. Mọi thứ phải xuất hiện như kết quả của việc anh ta đang đứng đó. Các thân thể khỏa thân vì anh ta, còn anh ta sẽ luôn là một kẻ xa lạ nào đó, vận đầy đủ y phục.

Hãy xem xét bức tranh *Allegory of Time and Love* (Hàm ngụ về thời gian và tình yêu) của họa sĩ Bronzino. Thế giới biểu tượng phức tạp ẩn dưới bề mặt bức tranh không làm chúng ta mấy may chú ý, bởi chúng không tạo ra sức hấp dẫn về mặt dục tính lập tức. Trước khi có thể bàn gì đó về thế giới ấy, thì đây là một bức tranh kêu gọi tình dục.



HÀM NGỤ VỀ THỜI GIAN VÀ TÌNH YÊU, BRONZINO (1503-1572)

Bức tranh này là quà tặng của đại quận công xứ Florence gửi tới nhà vua Pháp. Nó miêu tả một chàng trai – chính là thần Tình yêu (Cupid) – đang khuỵu chân xuống chiếc gối để hôn người đàn bà là thần Vệ nữ. Song tư thế ngồi của người đàn bà hoàn toàn không liên quan gì tới nụ hôn. Tư thế ngồi đó, thật ra là được sắp xếp để phô diễn cho gã đàn ông đang đứng xem tranh. Bức tranh được vẽ ra là để khêu gợi dục tính của gã này. Nó không quan tâm tới dục tính của người đàn bà trong tranh (trong bức tranh này, và trong truyền thống hội họa châu Âu nói chung, quy phạm của việc không vẽ lông mao trên thân thể đàn bà cũng có mục đích tương tự. Lông mao có liên hệ tới sức mạnh tình dục, với sự đam mê. Đam mê tình dục của một người đàn bà cần được xóa bỏ sao cho người xem tranh có thể thấy rằng chỉ gã đàn ông mới là kẻ độc quyền đam mê ấy). Đàn bà ở đó là để trở thành món ăn ngon miệng cho đàn ông. Họ không có quyền có món ăn riêng.



CHÂN DUNG MỘT ĐẠI CUNG PHI, INGRES (1780-1867)

Hãy so sánh hai cách biểu đạt của hai cô gái dưới đây. Một cô là người mẫu cho một bức tranh nổi tiếng của Ingre, còn cô kia là người mẫu ảnh cho một tạp chí khóa thân nữ (Girlie magazine).

Chẳng phải hai cách biểu đạt này giống nhau đến kinh ngạc sao? Đây chính là sự biểu đạt từ một người đàn bà, trong vẻ duyên dáng đầy toan tính, nhằm hồi ứng với gã đàn ông mà cô tưởng tượng rằng đang nhìn

ngắm cô – dù gã này là ai thì cô hoàn toàn không biết. Cô phô bày nữ tính của cô trong vai trò một kẻ bị quan sát.

Sự thật là đôi khi trong một bức tranh cũng có sự xuất hiện của một bạn tình đàn ông. Tuy nhiên nhân vật đàn bà hiếm khi chú tâm vào gã bạn tình này. Cô luôn không nhìn vào gã, mà nhìn hẳn ra phía ngoài tranh, hướng tới kẻ đang tự coi mình mới là bạn tình đích thực của cô – tức kẻ đang ngắm cô – và cũng là kẻ sở hữu bức tranh.



THẦN BACHUS, CERES VÀ CUPID, VON AACHEN (1552-1615)

Cũng từng có một lĩnh vực đặc biệt của những bức tranh khiêu dâm được đặt riêng (đặc biệt là ở thế kỉ 18) mà ở đó luôn xuất hiện một cặp tình nhân đang làm tình. Song thậm chí kể cả khi đang xem các bức tranh này, thật rõ ràng là ý chí của kẻ xem tranh – chủ nhân bức tranh vẫn sẽ tự tưởng tượng là không có nhân vật bạn tình đàn ông ở đó, hoặc sẽ tự đồng hóa bản thân vào gã bạn tình ấy. Trái lại, hình ảnh các cặp đôi đang làm tình thuộc những truyền thống nghệ thuật phi châu Âu luôn gợi đến ý tưởng về việc làm tình tập thể. “Chúng tôi có hàng ngàn tay, hàng ngàn chân, và sẽ không bao giờ đơn lẻ”.

Hầu như mọi hình ảnh tình dục thuộc châu Âu hậu Phục hưng đều đưa mặt tiền ra ngoài – hoặc theo nghĩa đen, hoặc có tính ẩn dụ – bởi nhân vật làm tình thực sự ở đây luôn là kẻ xem – chủ nhân, tức kẻ đang nhìn vào những hình ảnh đó.

Sự hiện diện phi lý của kẻ thứ ba đã đạt tới đỉnh cao của nó trong nghệ thuật kinh viện trưng bày công cộng vào thế kỉ 19.

CÁC NÀNG SƠN TIÊN, BOUGUEREAU (1825-1905)

Những viên chức nhà nước, hay doanh nhân, thảo luận công việc với nhau bên dưới các bức tranh như trên. Khi một tay cảm thấy bị bế mặt, gã sẽ ngước lên bức tranh để tìm khuây khỏa. Những gì ở đó sẽ nhắc nhở rằng gã vẫn là đàn ông.

Có một số ít ngoại lệ của tranh khỏa thân thuộc truyền thống hội họa sơn dầu châu Âu ít tuân theo các quy phạm nêu trên. Thật ra, chúng không còn là khỏa thân nữa – chúng phá vỡ các quy chuẩn của nghệ thuật – hình thức; chúng là bức tranh về những người đàn bà được yêu, ít nhiều đang trần truồng. Trong hàng trăm ngàn bức tranh khỏa thân tạo nên truyền thống hội họa khỏa thân châu Âu, có lẽ chỉ có khoảng 100 bức là ngoại lệ. Ở mỗi trường hợp ngoại lệ, thị năng riêng tư của họa sĩ về người đàn bà cụ thể mà anh ta đang vẽ đều mạnh đến mức triệt tiêu được toàn bộ ý thức về một kẻ xem xa lạ.

Thị năng của họa sĩ gắn chặt gã vào người mẫu đến mức cả hai trở thành bất khả chia tách như thể một bức tượng đôi tạc từ đá nhất phiến. Tay đàn ông đứng xem tranh chỉ có thể chứng kiến mối quan hệ này, và chỉ có thể mà thôi: Hắn buộc phải nhận thức rằng mình là kẻ ngoài cuộc. Hắn không thể tự dối rằng người đàn bà đang trần truồng trong tranh kia là của hắn, và do đó, đã không thể biến sự trần truồng ấy thành khỏa thân. Cách họa sĩ vẽ người đàn bà đã đưa được ý chí và mong muốn của cô vào cấu trúc hình ảnh, vào sự biểu đạt nơi cơ thể và nét mặt cô.

NÀNG DANAE, REMBRANDT (1606-1669)

Việc tuân thủ hay vượt phá truyền thống hội họa khỏa thân có thể được định nghĩa bằng thế đối lập đơn giản giữa trần truồng/ khỏa thân, tuy nhiên vấn đề của việc vẽ sự trần truồng thì lại không hề đơn giản như chúng ta tưởng vậy.

Trong thực tế, sự trần truồng có chức năng thế nào về mặt tính dục? Rõ ràng là việc mặc quần áo sẽ cản trở các động tác và chuyển động cơ thể. Tuy nhiên, có vẻ là chính sự trần truồng cũng tự sở hữu một giá trị thị giác có tính khẳng định; chúng ta muốn *thấy* người khác trần truồng; (qua việc trần truồng) họ chuyển phát tới chúng ta thị cảnh của bản thân họ, để rồi chúng ta sẽ nắm bắt lại thị cảnh ấy theo cách như nhau, – dù đó là lần đầu hay đã lần thứ hàng trăm.

Thị cảnh của người khác có ý nghĩa gì với chúng ta? Bằng cách nào, ngay khoảnh khắc hiện ra trần trụi trước mắt chúng ta, nó tác động tới ham muốn (desire) của chúng ta?

Sự trần truồng của họ hoạt động như thế một sự xác nhận và tạo nên một cảm thức nhẹ nhõm lớn lao. Giờ đây, cô gái đó là một người đàn bà y như mọi người đàn bà khác; hoặc anh ấy là một người đàn ông y như mọi người đàn ông khác; Chúng ta bị đè bẹp bởi tính đơn giản tuyệt vời nơi bộ máy giống (đực/ cái) thông thường.

Đương nhiên, ở đây chúng ta không cố tình kỳ vọng điều gì khác. Chính ham muốn đồng giới trong vô thức (hay ham muốn khác giới trong vô thức – nếu cặp đôi trần truồng đang xét là đồng giới) có lẽ mới là nguyên nhân khiến chúng ta bán tín bán nghi về điều gì khác. Song sự

“nhẹ nhõm” nêu trên có thể giải thích được mà không cần viện đến vô thức.

Chúng ta không kỳ vọng có điều gì khác biệt nơi những kẻ trần truồng, song sự cấp bách và phức tạp nơi tình cảm của chúng ta sẽ làm nảy sinh một cảm thức về điều gì đó độc đáo nơi họ. Tuy vậy, cảm thức về điều gì đó độc đáo này sẽ bị thị cảnh của họ (những kẻ trần truồng, dù trong thực tế đang sống thực-song xuất hiện trong tranh chỉ như thị cảnh – ND), xóa tan đi. Chúng ta thấy sự giống nhau giữa họ với những người cùng giống với họ, chứ không phải sự khác nhau. Sự phát giác này hàm chứa đặc tính vô phân biệt (anonymity) của sự trần truồng, vốn ấm áp và gần gũi chứ không hề lạnh lẽo và xa lạ.

Ta có thể trình bày điều này theo một cách khác: ngay khoảnh khắc đầu tiên tri giác sự trần truồng, một yếu tố tầm thường (banality) sẽ xuất hiện. Yếu tố này hiện hữu chỉ bởi chúng ta cần tới nó.

Cho tới trước khi khoảnh khắc này xảy ra, kẻ khác [trong tranh] vẫn ít nhiều có tính bí ẩn. Các quy ước về sự khiêm cung [khi chúng ta quan sát kẻ khác – ND] không chỉ là vấn đề về đạo đức hay tình cảm. Nó có thể được nhìn nhận như một sự giải hóa bí ẩn. Sự giải hóa bí ẩn này có thể được lý giải trước hết ở góc độ thị giác. Sự chú ý của cái nhìn chuyển từ mắt, miệng, vai, tới đôi tay (tức các bộ phận có khả năng biểu đạt tinh tế vô số cảm xúc khác nhau của mỗi cá nhân) rồi sau đó mới tới các bộ phận thuộc giống, mà cấu tạo của các bộ phận ấy gợi tới một tiến trình có sức hấp dẫn chết người song chỉ có duy nhất một chức năng. Và như thế, kẻ khác giờ đây đã bị hạ xuống (hay được đưa lên – tùy bạn nghĩ) để chỉ còn là phạm trù giống (sexual) nổi trội của họ: đực hay cái. Như vậy, sự nhẹ nhõm của chúng ta ở đây chính là sự nhẹ nhõm đến từ việc

tìm thấy một thực tế không thể bàn cãi, mà trước sự đòi hỏi trực diện của thực tế ấy, sự nhận thức phức tạp cao độ chúng ta từng có trước khi thấy nó, buộc phải khuất phục.

Chúng ta cần có sự tầm thường, tức điều chúng ta tìm thấy vào khoảnh khắc phơi mở đầu tiên (của cơ thể trần truồng), bởi chính nó sẽ đặt chúng ta vào trong thực tế không phải bàn cãi nói trên. Thậm chí nó còn làm hơn thế. Thực tế này gắn với cơ chế phản ứng tự động về giống vô cùng quen thuộc, vì thế, sẽ đem lại cơ hội có được một tính chủ thể chung về giống.

Sự bí ẩn mất đi đồng thời với sự xuất hiện của một công cụ giúp sáng tạo ra một bí ẩn chung khác. Và tiến trình của sự sáng tạo này sẽ đi từ chủ quan tới khách quan, và cuối cùng lại là chủ quan, song lần này là sự chủ quan dành cho quyền lực của cả kẻ nhìn lẫn kẻ bị nhìn.

Giờ đây chúng ta đã hiểu được những khó khăn của việc tạo nên hình ảnh tĩnh của sự trần truồng dục tính. Trong trải nghiệm tình dục thực tế sự trần truồng luôn ở trong một tiến trình động hơn là một trạng thái tĩnh. Vì thế, nếu một khoảnh khắc của tiến trình này bị cô lập (trong một hình ảnh – ND), hình ảnh của nó sẽ trở nên tầm thường và sự tầm thường đó, thay vì phục vụ như thể một điểm kết nối giữa hai trạng thái có tính tương tượng cao độ (tức hai trạng thái động trước và sau khoảnh khắc bị cô lập), sẽ trở nên nhạt nhẽo. Đây chính là một lý do cho việc các bức ảnh miêu tả người mẫu trần truồng luôn hiếm hoi hơn so với các bức tranh cùng chủ đề đó. Giải pháp dễ dàng cho các nhiếp ảnh gia trước tình trạng này là họ luôn biến nhân vật thành ra khỏa thân, theo nghĩa, tạo ra cả thị cảnh và kẻ nhìn (giả định) trong bức ảnh làm cho dục tính trở nên không cụ thể, qua đó biến ham muốn thành sự huyền tưởng.

Ta sẽ khảo sát một hình ảnh trần truồng khác thường. Đó là một bức tranh do Rubens vẽ người vợ sau trẻ trung của ông, người mà họa sĩ cưới khi ông đã khá già.



HELENE FOURMENT TRONG TẤM LÔNG THÚ, RUBENS (1577-1640)

Trong bức tranh, chúng ta thấy cô đang xoay người lại, và tấm lông thú như vừa trượt khỏi đôi vai. Rõ ràng là chỉ ngay khoảnh khắc sau thôi, cô sẽ không còn duy trì động tác này nữa. Thoạt nhìn, hình ảnh của cô có tính tức thời theo kiểu tính tức thời của một bức ảnh. Song, xem kỹ hơn, ta sẽ thấy “bức tranh” chứa đựng cả thời gian và sự trải nghiệm thời gian. Rất dễ dàng để tưởng tượng rằng chỉ khoảnh khắc trước khi choàng tấm lông thú lên vai, cô hoàn toàn khỏa thân. Toàn bộ các chặng hành động tiếp nối trước và sau khoảnh khắc phơi mở đó đều bị xóa nhòa. Cô có thể đồng thời thuộc về mỗi một hay tất cả các chặng ấy.

Thân thể của cô hiện ra trước mắt chúng ta, không như một thị cảnh trực tiếp, mà như sự trải nghiệm – sự trải nghiệm của họa sĩ. Tại sao? Cũng có một số lý do theo kiểu giai thoại riêng tư mà ta có thể thấy ngay ở bức tranh: mái tóc rối bời của cô, sự biểu đạt nơi ánh mắt hướng về họa sĩ, sự ngọt ngào của họa sĩ dành cho người mẫu qua việc ông miêu tả làn da của cô như không thể mềm mại hơn được nữa. Tuy nhiên lý do sâu xa cho điều này nằm ngay nơi các yếu tố hình thức trong bức tranh. Sự hiện diện của cô gái đã bị chủ thể tính của họa sĩ nấn lại theo nghĩa đen. Bên dưới tấm lông thú mà cô khoác ngang người, phần cơ thể phía trên và đôi chân cô đã bị tách rời khỏi nhau. Ở đây còn có độ lệch khoảng

23cm: cặp đùi của cô, để nối được với phần hông, đã được vẽ xiên sang trái và lệch quá xa khỏi trục xương sống của cô gái ít nhất 23cm.

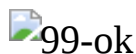
Có lẽ Rubens không cố ý vẽ thế. Có lẽ người xem tranh cũng không quá chú ý đến điều này. Điều này, tự nó, không hề quan trọng. Tuy nhiên, những gì mà điều này cho phép xuất hiện mới quan trọng: Nó cho phép cơ thể cô gái trông có vẻ năng động đến mức khó tin. Sự gắn kết của các phần cơ thể người mẫu giờ đây không còn là vấn đề của bản thân cơ thể ấy, mà đã thuộc về trải nghiệm của họa sĩ. Nói một cách chính xác hơn, việc chuyển vị hướng đùi người mẫu sang trái khoảng 23cm đã cho phép hai nửa trên và dưới của cơ thể người mẫu xoay theo hai hướng khác nhau (phần trên xoay sang bên phải, phần dưới xoay sang bên trái) quanh phần trung tâm, nơi có bộ phận sinh dục, và nơi đang được giấu kín dưới tấm lông thú. Cùng lúc ấy phần trung tâm có bộ phận sinh dục, nhờ vào tấm lông thú sẫm tối, đã kết nối được với bóng tối xung quanh người mẫu, đến mức cô gái như thể đang xoay người quanh và trong bóng tối, tức điều giờ đây đã được chuyển hóa thành ẩn dụ cho giới tính của cô.

Bên cạnh việc các khoảnh khắc riêng lẻ của người mẫu đã bị xóa nhòa một cách tất yếu và việc chủ thể tính của họa sĩ được thừa nhận, như chúng ta thấy, trong bức tranh này còn hiện diện một yếu tố khác, tức yếu tố quan trọng nhất cho mọi hình ảnh trần truồng mang màu sắc dục tính. Đó chính là yếu tố tầm thường, tức yếu tố vừa không có tính tô vẽ, song lại không hề nhạt nhẽo. Chính yếu tố tầm thường kiểu này sẽ giúp phân biệt được đâu là kẻ nhìn trộm (voyeur) và đâu là người tình. Ở đây, kiểu thông tục như thế sẽ được tìm thấy trong cách miêu tả vô cùng hấp dẫn của Rubens về sự đẩy đà và mềm mại nơi da thịt của Helene Fourment, tức điều không ngừng phá vỡ mọi quy phạm về một hình thể

lý tưởng và (với họa sĩ thì) không ngừng hứa hẹn về sự độc đáo của riêng nàng.

Tranh khỏa thân trong hội họa sơn dầu châu Âu luôn được coi như thể công cụ giúp biểu lộ lòng ngưỡng mộ đối với tinh thần nhân bản châu Âu. Tinh thần này không thể tách biệt khỏi chủ nghĩa cá nhân. Thiếu đi sự phát triển của một chủ nghĩa cá nhân có ý thức cao, các sự vượt khỏi truyền thống (các hình ảnh trần truồng mang tính riêng tư cực đoan) sẽ không bao giờ xuất hiện. Truyền thống mang chứa một sự mâu thuẫn mà bản thân nó không thể tự giải quyết. Chỉ rất ít cá nhân nghệ sĩ, bằng trực giác, nhận ra được điều này, và rồi giải quyết sự mâu thuẫn đó theo cách của họ, song các giải pháp của họ không bao giờ đi vào được vốn văn hóa của truyền thống.

Sự mâu thuẫn này có thể được phát biểu một cách đơn giản như sau. Một bên là chủ nghĩa cá nhân của nghệ sĩ, triết gia, nhà tài trợ, chủ sở hữu tác phẩm; và một bên là những con người là đối tượng cho hành vi của các nhân vật nói trên, tức những người đàn bà – luôn bị đối xử như một đồ vật, hay một sự trừu tượng.



NGƯỜI ĐÀN ÔNG ĐANG VẼ MỘT NGƯỜI ĐÀN BÀ NĂM NGHIÊNG, DÜRER 1471-1528

Họa sĩ Dürer tin rằng sự khỏa thân lý tưởng phải được cấu trúc từ khuôn mặt của một thân thể này, bộ ngực của một thân thể nọ, đôi chân của một thân thể kia, đôi vai của một thân thể khác, và đôi tay của một thân thể khác nữa, vân vân và vân vân.

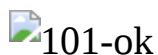


TRANH KHẮC GỖ CỦA DÜERER

Kết quả của việc này sẽ vinh danh Con người. Song điều này lại giả định một cái nhìn thờ ơ đến kinh hoàng vào từng con người cá thể.

Trong nghệ thuật – hình thức của hội họa khỏa thân châu Âu, họa sĩ và người xem, tức chủ nhân bức tranh luôn là đàn ông và những nhân vật được đối xử như đồ vật luôn là đàn bà. Mối quan hệ bất công này được ghi khắc sâu đậm trong nền văn hóa của chúng ta đến mức nó vẫn đang cấu trúc nên ý thức của rất nhiều phụ nữ. Họ đối xử với bản thân theo cách đàn ông đối xử với họ. Cũng như đàn ông, họ quan sát nữ tính của chính họ.

Với nghệ thuật hiện đại lĩnh vực tranh khỏa thân đã trở nên không còn quan trọng nữa. Bản thân các họa sĩ bắt đầu đặt câu hỏi về nó. Ở góc độ này, cũng như ở nhiều góc độ khác nữa, Manet chính là người đưa ra một bước chuyển quan trọng. Nếu so sánh bức tranh *Olympia* của ông với bức tranh gốc của họa sĩ Titian, ta sẽ thấy người đàn bà trong tranh của Manet, dấu vẫn giữ vai trò được truyền thống quy định, song đã đặt ra câu hỏi, thậm chí có chút gì đó đầy thách thức – về chính vai trò ấy.



VÊ NỮ Ở URBINO, TITIAN (1487-1576) | OLYMPIA, MANET (1832-1883)

Cái Ý thể (Ideal) về hội họa khỏa thân đã bị phá vỡ trong bức tranh của Manet. Tuy nhiên, trong bức tranh này, nó bị phá vỡ không phải bởi

điều gì to tát mà chỉ bằng sự mô tả theo lối hiện thực một cô gái điếm – tức một nhân vật sau này sẽ xuất hiện hầu khắp trong các tác phẩm của hội họa tiền phong đầu thế kỉ 20 (trong tranh của Toulouse-Lautrec, Picasso, Rouault, hay của Trào lưu biểu lộ Đức, v.v...). Tuy nhiên, trong dạng hội họa kinh viện, truyền thống vẫn tiếp tục.

Ngày nay các thái độ và hệ giá trị từng tạo ra cái truyền thống đó lại được thể hiện qua các chất liệu khác, có tính phổ biến rộng rãi hơn – như quảng cáo, báo chí, truyền hình.

Tuy nhiên cách chủ yếu để thấy đàn bà, tức các phương pháp chính dùng để trình hiện đàn bà thì chưa hề thay đổi. Đàn bà được mô tả theo một phương cách hoàn toàn khác so với đàn ông – không phải vì nữ tính là điều gì khác hoàn toàn với nam tính – mà bởi công chúng “lý tưởng” vẫn luôn luôn được giả định là đàn ông, và hình ảnh đàn bà, do đó, luôn được thiết kế sao cho giúp phỉnh nịnh được gã đàn ông – công chúng lý tưởng đó. Nếu có ý nghi ngờ gì về điều này, bạn hãy tự mình làm một thí nghiệm. Chọn ra từ cuốn sách này một hình ảnh đàn bà khỏa thân theo lối truyền thống. Chuyển hóa nhân vật khỏa thân từ đàn bà thành đàn ông (hoặc tưởng tượng bằng mắt thường, hoặc lấy bút vẽ đè lên bức ảnh). Bạn sẽ thấy ngay cú sốc mà sự chuyển hóa vừa rồi gây ra – không phải đối với hình ảnh, mà đối với các giả định của bạn về việc ai mới là người xem thích hợp cho hình ảnh khỏa thân đó.

^[3] Đây là câu chuyện kể về hai trưởng lão thiếu đạo đức đã đe dọa tố cáo Susanna, người vợ xinh đẹp của một người Do Thái gốc Babylon danh vọng, rằng nếu nàng không ưng chịu họ thì họ tố cáo đã thấy nàng trong vòng tay của tình nhân. Khi bị cự tuyệt, họ đã tố cáo nàng tội ngoại tình, và với bằng chứng từ miệng hai nhân chứng này, nàng Susana bị kết

án tử hình. Tuy nhiên có một thanh niên tên là Daniel đã cắt ngang vụ án này và tra hỏi riêng lẽ hai nhân chứng nọ. Chàng yêu cầu từng người đến nhận diện gốc cây mà họ bảo là đã thấy Susanna và người mà họ cho là tình nhân của nàng ở đó. Bị phản cung bởi những câu trả lời không nhất quán của mình, hai trưởng lão tội lỗi này bị kết án tử hình, còn Susanna được thoát chết (ND).

^[4] Theo sử thi *Illiad*, do bất mãn vì không được mời dự hôn lễ của nữ thần biển Thetis – con gái lão thần biển Nere và chàng Peleus – con trai thần Zeus, nữ thần bất hòa Eris đã lấy một quả táo vàng trong vườn của các nàng Hesperite, ghi lên đó dòng chữ “Tặng vị nữ thần đẹp nhất” rồi ném nó vào bàn tiệc. Cuộc tranh cãi giữa 3 vị nữ thần, Hera – vợ thần Zeus, Athena – nữ thần trí tuệ và Aphrodite – nữ thần tình yêu, để giành quả táo diễn ra quyết liệt. Cuối cùng, họ phải nhờ đến người phân xử là hoàng tử Paris, con vua Priam của thành Troy. Ba vị nữ thần đưa ra điều kiện như sau: Athena sẽ giúp chàng trở thành chiến binh bất khả chiến bại, Hera sẽ giúp chàng có được quyền lực, còn Aphrodite sẽ giúp chàng có được một người vợ xinh đẹp nhất thế gian. Cuối cùng, Paris đã chọn Aphrodite. Thua cuộc, Hera và Athena thế sẽ tiêu diệt thành Troy, nơi cha của Paris đang trị vì. Aphrodite thực hiện lời hứa bằng cách đánh cắp Helen – vợ vua Menelaus xứ Sparta. Và Chiến tranh thành Troy bắt đầu từ đó (ND).

Bài tiểu luận không có ngôn từ

Chú thích ảnh: Từ trái qua, từ trên xuống



CIMABUE C. 1240-1302? | PIERO DELLA FRANCESCA 1410/20-1492 |
FRA FILIPPO LIPPI 1457/8-1504 | GERARD DAVID 1523



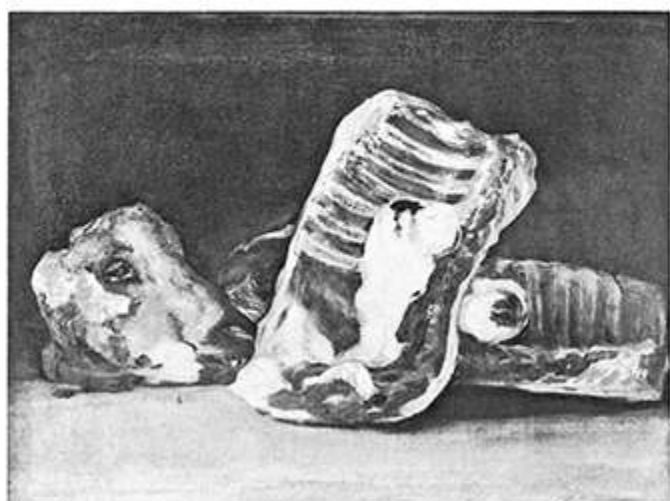
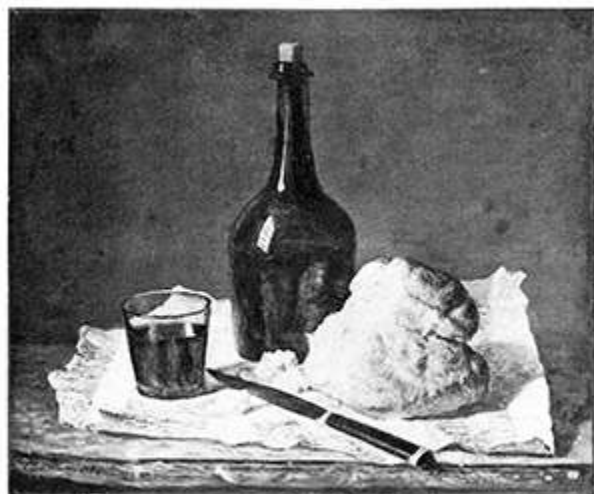
RAPHAEL 1483-1520 | MURILLO 1617-1682 | FORD MADOX BROWN
1821-1893



GIOTTO 1266/7-1337 | PIETER BREUGHEL 1525-1569



GERICAULT 1791-1824 | HANS BALDUNG GRIEN 1483-1545 |
EDOUARD MANET 1832-1883







DAPHNIS VÀ CHLOÉ, THẾ KỈ 15



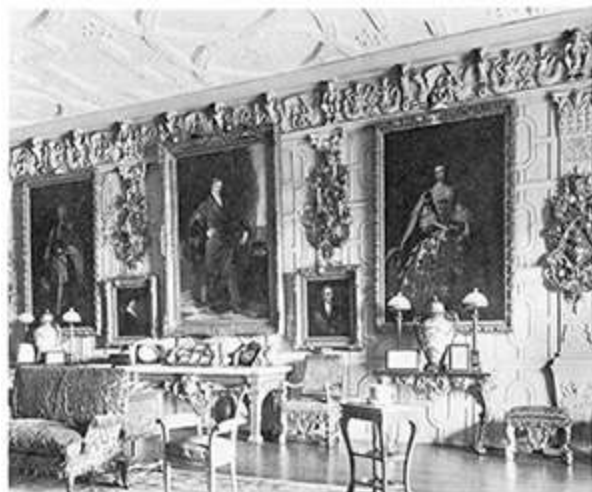
VỆ NỮ VÀ THẦN CHIẾN TRANH, THẾ KỈ 15 | THẦN DÊ, THẾ KỈ 15



RUGGIERO CỨU MẠNG ANGELICA, THẾ KỈ 19 | YẾN TIỆC THÀNH
ROME, THẾ KỈ 19



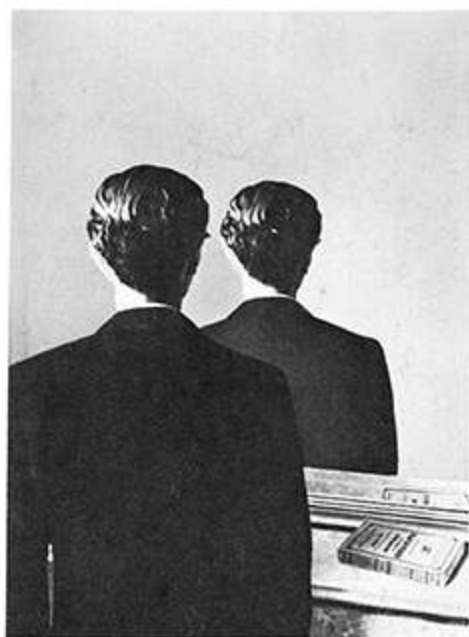
THÂN DÊ VÀ NÀNG TIÊN SÔNG, THẾ KỈ 18 | TÌNH YÊU QUYẾN RŨ
KỂ THƠ NGÂY, SỰ THỎA MÃN DẪN DẮT NÀNG, CÒN NIỀM ÂN
HẬN THEO SAU, THẾ KỈ 18











Các bức tranh sơn dầu đều mô tả đồ vật. Trong thực tế, đồ vật luôn là thứ gì đó có thể mua đi bán lại. Việc vẽ một đồ vật lên tranh không khác gì việc mua nó về nhà. Và khi mua một bức tranh, ta cũng mua luôn cái nhìn (của họa sĩ) về đồ vật mà bức tranh ấy vẽ lại.



KHO TÀNG CỦA PASTON TẠI KHU OXNEAD, TRANH SƠN DẦU
THUỘC TRƯỜNG PHÁI HÀ LAN, 1665

Mối tương đồng này giữa *sự chiêm hữu* (đồ vật) và cách thấy (đồ vật) – tức những điều được hợp nhất lại trong bức tranh sơn dầu – là một yếu tố mà các chuyên gia và sử gia nghệ thuật luôn bỏ qua. Thật thú vị khi mối tương đồng ấy đã gần như được một nhà nhân học nhận ra.

Lévi-Strauss (trong *Các cuộc trao đổi với Charles Charbonnier*, Cape editions) đã viết:

Chính sự ham muốn quyết liệt và tham lam này – lòng ham muốn chiếm hữu vật thể để trở thành chủ sở hữu hay thậm chí chỉ để trở thành người xem nó – dường như với tôi đã cấu tạo nên một trong những đặc trưng độc đáo phi thường nhất của nghệ thuật thuộc văn minh phương Tây.

Nếu điều này là đúng – dấu phạm vi khái quát lịch sử của Lévi-Strauss có lẽ quá rộng – xu hướng này đã đạt tới đỉnh điểm của nó vào thời kỳ của hội họa sơn dầu truyền thống.

Thuật ngữ *Tranh sơn dầu* đề cập tới điều gì đó nhiều hơn một kỹ thuật vẽ. Nó định nghĩa một hình thức nghệ thuật. Kỹ thuật pha trộn màu bột với dầu lanh đã xuất hiện từ thời cổ đại. Song, tranh sơn dầu trong vai trò là một hình thức nghệ thuật vẫn chưa ra đời cho tới khi nảy sinh nhu cầu phát triển và tối ưu hóa kỹ thuật này (dẫn tới việc ngay sau đó vải vẽ đã được đưa vào sử dụng thay cho các tấm bảng gỗ) nhằm biểu đạt một cái nhìn cụ thể về đời sống mà với nó, các kỹ thuật thuộc bột màu hay sơn tường đã không còn thích hợp. Ngay khi sơn dầu lần đầu tiên được sử dụng – khoảng đầu thế kỷ thứ 15 tại Bắc Âu – để mô tả các hình ảnh của một đặc tính mới xuất hiện vào lúc ấy thì chính đặc tính đó đã lại bị sự phục hồi của vô số các quy phạm thời Trung cổ ngăn trở. Bản thân các quy phạm cho tranh sơn dầu – tức cách thấy sự vật của nó – chưa hề được thiết lập đủ đầy cho tới thế kỷ 16.

Người ta sẽ không thể định vị chính xác được ngày tàn của tranh sơn dầu bởi cho tới ngày nay (tức vào thời điểm John Berger viết cuốn sách này, những năm 70 của thế kỷ 20), các bức tranh sơn dầu vẫn được vẽ. Tuy nhiên cơ sở cho cách thấy sự vật theo kiểu truyền thống đã bị trào lưu Ấn tượng giải phá và bị trào lưu Lập thể ném vào sọt rác. Vào

khoảng cùng thời gian đó, bức ảnh chụp đã chiếm lấy vị trí của tranh sơn dầu trong vai trò một nguồn mạch quan trọng của thế giới hình ảnh thị giác. Bởi những lý do này, ta có thể cho rằng, thời kỳ của tranh sơn dầu truyền thống có lẽ sẽ được định vị một cách áng chừng ở giữa khoảng 1500 và 1900.

Tuy nhiên truyền thống (tranh sơn dầu) vẫn định hình cho nhiều giả định văn hóa của chúng ta. Nó ẩn dưới câu nói quen thuộc “giống tựa tranh”. Các quy phạm của nó vẫn tác động tới cách ta nhìn nhận về các chủ đề hội họa như phong cảnh, đàn bà, thức ăn, các nhân vật quan trọng, huyền thoại học. Nó cung cấp cho chúng ta các khuôn mẫu về “thiên tài nghệ thuật”. Và lịch sử của tranh sơn dầu truyền thống, theo như cách ta được học, luôn dạy rằng nghệ thuật sẽ đạt tới thời cực thịnh nếu trong xã hội có đủ những cá nhân biết yêu nghệ thuật.

Vậy tình yêu nghệ thuật là cái chi chi?

Hãy xem xét một bức tranh từ truyền thống mà đề tài của nó là về một người yêu nghệ thuật.



ARCHDUKE LEOPOLD WILHELM TRONG PHÒNG TRANH RIÊNG
CỦA MÌNH, TENIERS (1582-1649)

Nó cho ta thấy điều gì?

Đây là một kiểu nhân vật thuộc thế kỉ 17, tức kẻ sẽ mua tranh của các họa sĩ.



Thế còn những bức tranh này là cái chi chi?

Trước khi là điều gì khác, bản thân chúng là các vật thể có thể mua và sở hữu. Các vật thể có một không hai. Một nhà tài trợ không thể treo âm nhạc hay thi ca theo lối ông ta treo các bức tranh xung quanh mình.

Bức tranh như cho thấy nhà sưu tập đang sống trong một căn nhà được dựng bằng các bức tranh vậy. Việc sống trong căn nhà với các bức tường làm bằng tranh thì có lợi thế gì so với việc sống trong căn nhà với các bức tường bằng đá hay gỗ?

Các bức tường tranh cung cấp cho gã đó các thị cảnh; thị cảnh về những gì gã có vẻ như đang sở hữu.

Một lần nữa, Lévi-Strauss lại bình luận về việc làm thế nào một bộ sưu tập tranh có thể xác nhận niềm tự hào và sự tự ngưỡng mộ bản thân (amour-propre) của một nhà sưu tập:

Với các nghệ sĩ thời Phục hưng, bức tranh có lẽ là một công cụ nhận thức, song nó cũng là một công cụ chiếm hữu, và khi nghiên cứu bức tranh thời Phục hưng, chúng ta chớ quên rằng bức tranh ấy chỉ có thể có được nhờ vào những khoản tiền lớn kinh hoàng được ki cốp ở Florence hay những nơi khác, và rằng những thương gia Italia giàu có đã coi họa sĩ như các đại diện của mình, tức người cho phép họ xác nhận sự sở hữu của họ đối với tất cả những gì đẹp đẽ và đáng ngưỡng mộ trên thế giới. Các bức tranh treo ở một cung điện tại Florence tái hiện một dạng thế giới thu nhỏ mà trong đó, kẻ chiếm hữu, nhờ vào các họa sĩ của mình, đã tái tạo giống y như thật và đặt ở khoảng cách trong tầm tay, mọi đặc trưng mà anh ta thèm muốn từ thế giới thực.



PHÒNG TRANH CỦA HỒNG Y GIÁO CHỦ VALENTI GONZAGA,
PANINI (1692-1765/8)

Nghệ thuật của bất kỳ thời kỳ nào đều hướng tới việc phục vụ các mối quan tâm có tính ý thức hệ của nhóm thống trị. Thế nên, khi đơn giản nói rằng nghệ thuật châu Âu vào khoảng giữa 1500 – 1900 đã phục

vụ cho mối quan tâm của các nhóm thống trị nối tiếp nhau, và tất cả các nhóm thống trị này, theo những cách khác nhau, đều phụ thuộc vào quyền lực của giai cấp tư bản, chúng ta không nên cho rằng mình đang nói điều gì mới mẻ. Tuy nhiên những gì tôi nói sau đây có lẽ sẽ có chút gì đó chính xác hơn: Chính một cách thấy thế giới, tức cách thấy được xác quyết chủ yếu nhờ vào thái độ mới mẻ đối với tài sản và sự trao đổi hàng hóa, giờ đây đã tìm thấy cách biểu đạt thị giác phù hợp nhất trong tranh sơn dầu, và nó không thể tìm thấy điều ấy trong bất kỳ hình thức nghệ thuật thị giác nào khác.



NỘI THẤT CỦA MỘT PHÒNG TRANH, FLEMISH, THẾ KỈ 17

Tranh sơn dầu đã đối xử với các hiện tượng mà nó miêu tả trong đời thực giống với cách mà giai cấp tư bản đối xử với các mối liên hệ xã hội. Nó quy giản mọi thứ thành các đồ vật giống nhau. Mọi thứ trở nên có thể trao đổi bởi mọi thứ đều trở thành hàng hóa. Mọi thực tại đều được đo đếm giống nhau qua khía cạnh vật chất của các thực tại ấy. Tuy nhiên, tâm/ linh hồn (bên trong), nhờ vào hệ thống kiểu Descartes, đã được bảo toàn trong một khu vực khác. Một bức tranh có thể mô tả về

tâm/ linh hồn – song chỉ bằng cách gián tiếp, thông qua các vẻ dạng bên ngoài, chứ không bao giờ có thể bằng cách trực tiếp. Do đó, tranh sơn dầu đã mang tới một thị năng mới về toàn bộ vẻ dạng bên ngoài của mọi sự vật.

Có một số bức tranh lập tức xuất hiện trong trí óc chúng ta để phản đối lời khẳng quyết trên. Chẳng hạn như các tác phẩm của Rembrandt, El Greco, Giorgione, Vermeer, Turner, v.v... Tuy nhiên, nếu nghiên cứu các tác phẩm này trong mối quan hệ của chúng với truyền thống, ta sẽ thấy rằng chúng là những ngoại lệ theo một kiểu dạng rất đặc biệt.

Truyền thống được tạo nên từ hàng trăm ngàn bức tranh được phân bố khắp châu Âu. Một số lượng lớn đã không thể trụ lại với thời gian. Trong số những bức tranh còn sót lại thì chỉ một phần nhỏ được thời hiện đại coi là các tác phẩm mỹ thuật, và trong cái phần nhỏ đó, thì chỉ một phần nhỏ hơn nữa mới là các bức tranh được in ấn và sao chép lại liên tục, và được coi là các tác phẩm do các “bậc thầy” tạo nên.

Khách thăm viếng bảo tàng thường xuyên chìm ngập trong vô số tác phẩm đang trưng bày ở đó và trong cảm thức hối hận của việc chỉ có thể tập trung vào một vài trong số những bức tranh này. Thật ra một phản ứng như thế là hoàn toàn có thể hiểu được. Lịch sử nghệ thuật đã hoàn toàn thất bại trong việc giải quyết vấn đề của mối quan hệ giữa các tác phẩm kiệt xuất và các tác phẩm xoàng của truyền thống châu Âu. Ý niệm về thiên tài, bản thân nó, không phải là câu trả lời thỏa mãn. Hậu quả là sự lẫn lộn vẫn hiện hữu trên bức tường của các phòng tranh. Các tác phẩm xoàng vẫn được treo xung quanh các tác phẩm kiệt xuất mà không có bất kỳ sự ý thức – chưa nói tới sự tường giải – về việc điều gì đã làm chúng khác nhau đến thế.

Nghệ thuật của bất kỳ nền văn hóa nào đều cho thấy việc có một khoảng cách lớn giữa tài năng và sự bất tài. Song, không ở đâu như trong nền văn hóa của tranh sơn dầu mà sự khác nhau giữa “các tác phẩm bậc thầy” và tác phẩm xoàng lại lớn đến thế. Trong truyền thống này, sự khác nhau không chỉ nằm ở kỹ thuật hay sức tưởng tượng, mà còn ở khí chất của kẻ sản tạo ra nó. Tác phẩm xoàng – và số lượng của chúng ngày càng tăng sau thế kỉ 17 – là một tác phẩm được làm ra theo cách ít nhiều bất chấp đạo đức: có nghĩa là hệ giá trị mà trên danh nghĩa tác phẩm ấy đang thể hiện ra, đối với họa sĩ, chỉ là thứ yếu vì điều quan trọng hơn ở đây là việc nó phải được hoàn tất đúng hạn cho một đơn đặt hàng hay nó phải trông sao cho thật dễ bán. Tác phẩm vẽ theo lối dễ dãi không phải là kết quả của sự vụng kém tay nghề hay sự quê mùa trong thẩm mỹ; nó là kết quả của việc các đòi hỏi của nghệ thuật giờ đây đã phải quy hàng trước nhu cầu từ thị trường. Thời kỳ của tranh sơn dầu cũng trùng hợp với thời điểm bùng dậy của thị trường nghệ thuật tự do. Và chính trong mâu thuẫn này giữa nghệ thuật và thị trường mà ta sẽ tìm ra cách giải thích cho sự tương phản hay đối kháng giữa tác phẩm kiệt xuất và tác phẩm xoàng.

Trong khi vẫn công nhận sự hiện hữu của các tác phẩm kiệt xuất, tức điều chúng ta sẽ quay trở lại xem xét sau, trước tiên ta sẽ xem xét truyền thống ở góc độ rộng rãi hơn.

Điều phân biệt tranh sơn dầu khỏi mọi hình thức tranh vẽ khác chính là khả năng đặc biệt của nó trong việc miêu tả khối, vẽ đan dệt phức tạp của bề mặt, sự trơn bóng, hay độ cứng rắn của những đồ vật mà nó thể hiện. Nó định nghĩa hiện thực như thế điều gì chúng ta có thể sờ mó. Mặc dù các hình ảnh được vẽ đều là hai chiều, khả năng tạo ảo giác của nó đem lại cảm giác về ba chiều thật hơn điêu khắc, bởi nó có thể đem

các vật thể có màu sắc, có các chi tiết đan dệt trên bề mặt, có độ nóng lạnh, lấp đầy một không gian và, nói một cách ẩn dụ, lấp đầy toàn bộ thế giới.

Bức tranh *Các đại sứ* (1533) của Holbein được xem là khởi đầu cho hội họa (sơn dầu) truyền thống, và y như những gì thường xảy đến với mọi tác phẩm mở ra một thời kỳ mới, đặc tính của bức tranh này hoàn toàn rõ ràng. Chính cách nó được vẽ sẽ cho ta biết về đặc tính của nó. Vậy nó được vẽ ra sao?



CÁC ĐẠI SỨ, HOLBEIN (1497/8-1543)

Nó được vẽ bằng một kỹ thuật tuyệt vời giúp tạo ra ảo giác nơi người xem rằng anh ta đang nhìn vào các vật thể và chất liệu thực. Trong phần đầu của cuốn sách, chúng ta đã được biết rằng xúc giác, khi dùng để “thấy” đồ vật, luôn có tính hạn chế và thiếu chủ động. Mọi xăng-ti-mét trên bề mặt của bức tranh này, trong khi vẫn duy trì hoàn hảo các quy

luật hình ảnh, cũng vẫn quyến rũ và khuấy động xúc giác của chúng ta. Đôi mắt người xem di chuyển từ chất liệu lông thú trên áo, tới chất liệu thép, gỗ, len, dạ, cẩm thạch, giấy và nỉ, và tất cả những gì thị giác của ta thu nhận trên bức tranh đều được thông dịch thành ra xúc giác. Hai người đàn ông có sự hiện diện cụ thể, trong khi các đồ vật thì được họa sĩ sử dụng để biểu tượng các ý tưởng, song chính các chất liệu, các vật liệu xung quanh và trên thân thể hai người đàn ông này và trên người họ mới là những gì chi phối toàn bộ không gian hình ảnh của bức tranh.



Chỉ trừ khuôn mặt và đôi tay, không có bất kỳ bề mặt nào trên bức tranh này không làm chúng ta ngạc nhiên về việc làm thế nào mà chúng lại được chế tạo khéo léo đến thế bởi các thợ dệt, thợ thêu, thợ làm thảm, thợ kim hoàn, thợ thuộc da, thợ làm tranh gỗ, thợ làm lông thú. Và kết quả sau cùng là một sự giàu có xa hoa nơi mỗi bề mặt được chế tạo tinh vi đã được Holbein tái hiện.

Việc nhấn mạnh vào tài năng thủ công khéo léo và kỹ thuật vẽ giúp lột tả tài năng đó sẽ được duy trì liên tục trong truyền thống của tranh sơn dầu.

Tác phẩm nghệ thuật vào các thời kỳ trước khi có truyền thống tranh sơn dầu cũng đã luôn tôn vinh sự giàu có. Tuy nhiên, sự giàu có kiểu ấy lại là biểu tượng cho một trật tự ổn định của thần thánh hay của xã hội.

Tranh sơn dầu vinh danh một kiểu giàu có mới – tức kiểu giàu có năng động hơn và là một kiểu giàu có tìm thấy tính thiêng liêng duy nhất của nó trong quyền lực mua bán tối cao của đồng tiền. Do đó, bản thân bức tranh sẽ phải thị giác hóa được nỗi khao khát đối với những gì tiền có thể mua được. Và nỗi khao khát thị giác đó nằm ở tính chất có thể sờ thấy của nó, ở cách nó tôn vinh cảm giác sờ thấy được cho đôi tay của người sẽ mua nó.

Ở tiền cảnh bức tranh *Các đại sứ* của Holbein có một hình thể hình ô-van nằm xéo mà cho tới giờ không ai biết vì sao nó lại có mặt ở đó. Hình thể này là một chiếc đầu lâu bị bóp dẹp hoàn toàn. Có vài lý thuyết khác nhau về lý do xuất hiện của chiếc đầu lâu, và về việc vì sao mà các nhà đại sứ đặt vẽ bức tranh lại muốn có nó ở đó, song tất cả đều đồng ý rằng đây là một dạng *memento mori* – một sự đùa nghịch với ý tưởng kiểu trung cổ đối với việc sử dụng hình ảnh đầu lâu để luôn nhắc nhở về sự hiện diện của cái chết. Tuy vậy, những gì có ý nghĩa cho luận cứ của chúng tôi ở đây là việc chiếc đầu lâu đã được vẽ theo một chiều thị giác khác hoàn toàn mọi hình ảnh trong bức tranh. Nếu được vẽ cùng chiều với các hình ảnh khác, hàm ý siêu hình học về cái chết sẽ không còn nữa. Nó sẽ trở thành một vật thể thường nhật giống mọi vật thể khác, tức một bộ phận thuần túy trong bộ xương của một ai đó đã chết.

Đây là vấn đề hiện hữu dai dẳng trong truyền thống. Khi các biểu tượng siêu hình học được giới thiệu (sau này có một số họa sĩ cũng đã vẽ, chẳng hạn, những chiếc đầu lâu theo kiểu hiện thực để biểu tượng cho cái chết) tính biểu tượng sẽ luôn thiếu thuyết phục và thiếu tự nhiên nếu như phương pháp hội họa mà họa sĩ sử dụng để vẽ các biểu tượng siêu hình đó có tính đơn điệu và mòn cũ.



SỰ PHÙ PHIẾM, DE POORTER 1608-1648

Chính nghịch đề tương tự cũng đã làm cho các bức tranh xoàng xĩnh được vẽ theo kiểu truyền thống về tôn giáo lộ vẻ đạo đức giả. Điều mà đề tài muốn thể hiện ra đã trở nên vô nghĩa bởi chính cách vẽ của họa sĩ. Sơn đã không thể giải phóng bản thân khỏi các tố chất sẵn có để đạt tới sự rung động của xúc giác, qua đó, đem lại cho người chủ của bức tranh một sự thỏa mãn trực tiếp. Ví dụ, dưới đây là bức tranh về Mary Magdalene:



MAGDALEN ĐANG ĐỌC, AMBROSIUS BENSON (1519-1550) | ARY
MAGDALENE, VAN DER WERFF (1659-1722) | NÀNG MAGDALEN
SÁM HỐI, BAUDRY (1859)

Điểm quan trọng trong câu chuyện về Magdalene là việc nàng đã yêu Kitô đến mức từ bỏ quá khứ, chấp nhận rằng thể xác là hữu hạn còn tâm/ linh hồn thì vĩnh cửu. Tuy nhiên, ở đây, cách vẽ bức tranh lại mâu thuẫn với bản chất của câu chuyện. Nhìn vào bức tranh, chúng ta không hề thấy được sự chuyển hóa nơi cuộc đời Magdalene sau khi nàng ăn năn hối cải về quá khứ tội lỗi của mình. Phương pháp vẽ tranh đã thất bại trong việc thể hiện thông điệp mà nàng muốn bày tỏ. Trong bức tranh này, nàng hiện ra chỉ như một người đàn bà dễ ưa và ai cũng có thể sở hữu. Trông nàng vẫn chỉ như một vật thể ngoan ngoãn và chiều mắt của bức tranh – phương pháp vẽ mà thôi.

Ở đây, sẽ rất thú vị khi lưu ý tới trường hợp của William Blake. Là thợ thiết kế xây dựng và thợ khắc, Blake từng được dạy dỗ để tuân theo các quy tắc của truyền thống. Song khi vẽ, ông hiếm khi sử dụng sơn dầu và mặc dù vẫn dựa vào các quy phạm truyền thống về việc vẽ nét, ông làm mọi điều có thể để các nhân vật mình vẽ mất đi tính vật chất, trở nên trong suốt, chìm nhòa vào nhau, qua đó thách thức luật trọng lực và có được sự hiện hữu mà không tạo cảm giác khối. Các nhân vật này trông vẫn sinh động và ấm áp mà không cần một bề mặt cụ thể, từ đó dẫn đến kết quả là chúng không bị quy giản thành ra các đồ vật đơn thuần.



MINH HỌA CHO CUỐN HÀI KỊCH THẦN THÁNH CỦA DANTE,
WILLIAM BLAKE (1757-1827)

Ý định của Blake – tìm cách vượt khỏi “đặc tính tạo ảo giác về xúc giác” của sơn dầu – được sinh ra từ một thị năng sâu xa vào ý nghĩa và những hạn chế của truyền thống tranh sơn dầu.

Giờ đây hãy quay lại với hai viên đại sứ, với sự hiện diện của họ trong vai trò những người đàn ông. Điều này có nghĩa là ta sẽ phải đọc bức tranh theo kiểu khác: không quan tâm tới việc nó phô bày ra những gì trong khung chữ nhật, mà ở cấp độ nó tham chiếu tới điều gì bên ngoài khung chữ nhật.



CÁC ĐẠI SỨ, HOLBEIN (1497/8-1543)

Hai người đàn ông trông rất tự tin và chuẩn mực; mỗi người một vẻ, đều rất thoải mái. Song cái nhìn của họ vào họa sĩ hoặc vào chúng ta, những người xem, là như thế nào? Thật ra, trong cái nhìn đó, thái độ đó, hoàn toàn thiếu đi sự mong đợi hiếu kỳ về việc kẻ khác nghĩ gì về mình.

Cái nhìn và thái độ ấy như nói lên rằng, về nguyên tắc, người khác không đủ tầm nhận ra giá trị của họ. Ánh mắt hai viên đại sứ dường như đang chiếu vào thứ gì đó không có can hệ gì đến bản thân. Nó cho thấy như thể hai người này biết rõ rằng xung quanh họ có hiện hữu những thứ nào đấy, song chúng là những thứ mà họ không muốn dính líu gì đến. Trong trường hợp tốt nhất, đó là một đám đông vô danh đang tôn vinh họ; trong trường hợp xấu nhất, đó chỉ là những kẻ đột nhập vào thế giới của họ mà thôi.

Còn các mối quan hệ của hai người này với phần còn lại của thế giới thì sao?

Các đồ vật được vẽ nằm trên chiếc kệ đặt giữa họ thật ra để cung cấp (cho rất ít người có thể đọc được ám chỉ mà nó cung cấp) một số thông tin cụ thể về vai trò của hai viên đại sứ này trên thế giới. Sau bốn thế kỉ, giờ đây chúng ta có thể diễn giải thông tin này theo quan điểm của chúng ta.

Các dụng cụ khoa học đặt trên cùng có công dụng định vị hàng hải. Thời này là lúc các con đường trên biển mới được mở ra để mua bán nô lệ và phục vụ giao thông, qua đó đem của cải từ các lục địa khác tới châu Âu. Sau này, chính các con đường ấy sẽ cung cấp vốn cho sự cất cánh của cuộc cách mạng công nghiệp.

Vào năm 1519, Magellan, với sự bảo trợ của vua Charles V, đã bắt đầu chuyến đi vòng quanh thế giới bằng đường biển. Ông và một nhà thiên văn bạn ông – cũng là người đã cùng ông lập kế hoạch cho chuyến đi – đã ký thỏa thuận với triều đình Tây Ban Nha rằng họ sẽ được hưởng 20% lượng của cải thu được, cũng như được quyền cai trị bất kỳ vùng đất nào mà họ chinh phục được trong chuyến đi.

Quả địa cầu đặt ở kệ dưới chân hai viên đại sứ là một quả địa cầu mới, mà trên đó có ghi hải đồ chuyến du hành của Magellan. Holbein đã đưa thêm vào quả địa cầu này tên các bất động sản tại Pháp thuộc về viên đại sứ bên trái. Bên cạnh quả địa cầu là một cuốn sách số học, một cuốn thánh ca và một chiếc đàn lute. Để chiếm được một vùng đất làm thuộc địa cần phải cải đạo những con người ở đó thành các tín đồ Kitô giáo và dạy họ làm tính, qua đó chứng minh cho họ thấy rằng nền văn minh châu Âu là tân tiến nhất trên thế giới. Nghệ thuật của nền văn minh đó cũng là thứ phải được đem ra dạy dỗ.



ĐÔ ĐỐC DE RUYTER TRONG LÂU ĐÀI CỦA ELMINA, DE WITTE 1617-1692

Một người châu Phi đang quỳ dâng bức tranh sơn dầu lên cho chủ. Bức tranh vẽ lâu đài ở trên diễn tả cảnh xảy ra tại một trong những trung tâm buôn bán nô lệ ở Tây Phi.

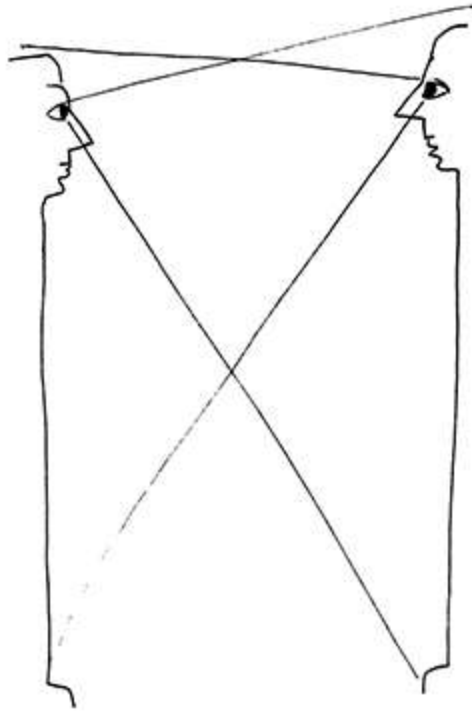
Việc hai viên đại sứ trong bức tranh có quan hệ trực tiếp đến đâu với công cuộc thuộc địa hóa đầu tiên không phải điều gì quá quan trọng, bởi điều chúng ta quan tâm ở đây chỉ là thái độ của họ đối với thế giới; và

thái độ này có thể đại diện cho toàn bộ giai cấp của họ. Hai viên đại sứ thuộc về một giai cấp được thuyết phục rằng thế giới chỉ hiện hữu đó để tạo ra của cải cho mình. Và trong hình thức cực đoan nhất, sự thuyết phục này đã được xác nhận qua mối quan hệ được thiết lập giữa kẻ chinh phục thuộc địa và dân bị thuộc địa.



THỔ DÂN ẤN ĐỘ DÂNG NGỌC QUÝ CHO NGƯỜI ANH, THẾ KỈ 18

Mỗi quan hệ này có xu hướng tự duy trì mãi mãi. Mỗi lần biến kẻ khác thành thị cảnh, sự tự ước định về sức mạnh phi thường của kẻ nhìn lại được xác nhận thêm một lần. Ta có thể thấy vòng tuần hoàn của mỗi quan hệ làm cho cả hai phía trở nên cô đơn này trong giản đồ sau.



Cái nhìn của các viên đại sứ vừa có vẻ tách biệt, vừa có vẻ để phòng. Họ không mong đợi sự tương tác. Họ muốn hình ảnh về sự hiện diện của họ tạo ấn tượng cho kẻ khác về sự thận trọng và về khoảng cách của họ đối với kẻ ấy. Sự hiện diện của các vị vua và hoàng đế trước đây cũng từng tạo ra ấn tượng tương tự, song hình ảnh của các vị vua và hoàng đế này xuất hiện gần như theo kiểu người còi trên, không liên quan gì đến thế giới của người xem. Điều mới mẻ và làm chúng ta bối rối ở đây trong bức tranh hai viên đại sứ chính là sự *hiện diện được cá nhân hóa*, tức điều cần phải có để nhấn mạnh về *khoảng cách*. Chủ nghĩa cá nhân rốt cuộc đã thừa nhận sự bình đẳng. Song, sự bình đẳng kiểu này hẳn được tạo ra theo lối không thể hình dung nổi.

Sự xung đột một lần nữa lại xuất hiện trong bức tranh – phương pháp vẽ. Bề mặt được mô tả như thật của bức tranh có xu hướng đưa người xem vào ảo giác rằng anh ta đang ở gần các vật thể ở mặt tiền của nó

đến mức chỉ bằng một cái vói tay là có thể chạm vào chúng. Và như thế, nếu hình thể được vẽ là một nhân vật, khoảng cách sát kề này sẽ có hàm ý về một sự thân mật nào đó.



VUA FERDINAND II CỦA XỨ TUSCANY VÀ HOÀNG HẬU
VITTORIA DELLA ROVERE, SUTTERMANS (1597-1681)

Vì lẽ đó, các bức chân dung nhân vật của công chúng phải nhấn mạnh vào một khoảng cách có tính nghi thức. Chính điều này – chứ không phải sự thiếu khả năng kỹ thuật của họa sĩ – đã làm cho các bức tranh chân dung hạng xoàng trong truyền thống có vẻ cứng nhắc và nghiêm trang. Tính chất không tự nhiên (artificiality) ẩn sâu trong chính cơ cấu của sự thấy nhân vật, bởi ở đây nhân vật phải được thấy, đồng thời, vừa rất gần, vừa rất xa. Điều này tương tự với khi chúng ta quan sát một mẫu vật qua kính hiển vi vậy. Họ đứng đó với toàn bộ tính cụ thể còn chúng

ta thì quan sát họ. Tuy thế, thật khó để hình dung rằng họ cũng đang xem xét chúng ta theo cách chúng ta xem xét họ.



ÔNG BÀ WILLIAM ATHERTON, DEVIS (1711-1787)

Dạng tranh chân dung có tính nghi thức – tức điều khác hoàn toàn với chân dung tự họa hay chân dung bạn bè nghệ sĩ – không bao giờ giải quyết nổi khó khăn này. Tuy nhiên khi truyền thống tiếp tục diễn tiến, khuôn mặt của các nhân vật được vẽ trong tranh ngày càng trở nên khái quát.



GIA ĐÌNH BEAUMONT, ROMNEY (1734-1802)

Các nét đặc trưng của nhân vật dần chuyển hóa thành một chiếc mặt nạ, phù hợp với trang phục của anh ta. Ngày nay, trạng thái sau chót của sự phát triển này có thể được thấy nơi các diện mạo kiểu búp bê của các chính trị gia nói chung khi họ xuất hiện trên truyền hình.

Bây giờ, hãy nhìn lại một cách tóm lược một số đề tài của hội họa sơn dầu – tức của các loại tranh vẽ đều là các bộ phận của truyền thống, song giờ đây đã không còn hiện hữu.

Trước khi có truyền thống tranh sơn dầu, các họa sĩ thời Trung cổ thường xuyên sử dụng vàng lá để dán lên tranh. Sau này, vàng đã biến mất khỏi bức tranh và chỉ được dùng để thếp lên khung tranh. Tuy thế, bản thân rất nhiều bức tranh sơn dầu vẫn là những minh chứng đơn giản về những gì mà tiền hay vàng có thể mua được. Giá trị hàng hóa đã trở thành đề tài thực sự của nghệ phẩm.



TĨNH VẬT VỚI TÔM CÀNG, DE HEEM (1606-1684)

Đề tài 1: Ở đây, tính chất có thể ăn nếm (edible) đã được làm nổi bật. Một bức tranh như trên không chỉ chứng minh tài năng về mặt kỹ thuật của họa sĩ. Nó còn xác nhận sự giàu có và phong cách sống của người đặt họa sĩ vẽ tranh.

Đề tài 2: Các bức tranh vẽ thú vật. Không phải dạng thú vật đang sống trong điều kiện tự nhiên mà là gia súc, tức những con vật mà nòi giống của chúng được xem như bằng chứng cho giá trị của chúng và cũng là điều nói lên địa vị xã hội của chủ nhân chúng. (Ở đây, các con vật được vẽ như thể các đồ trang hoàng nội thất.)



BÒ GIỐNG LINCOLNSHIRE, STUBBS (1724-1806)

Đề tài 3: Các bức tranh miêu tả đồ vật. Đáng lưu ý rằng, sau này, các đồ vật ấy đã trở thành các vật thể nghệ thuật (objets d'art).



TĨNH VẬT, CLAESZ (1596/7-1661)

Đề tài 4: Những bức tranh vẽ các tòa nhà – không phải dạng tòa nhà được coi là các tác phẩm kiến trúc lý tưởng, như trong tác phẩm của một

số họa sĩ thời kỳ đầu Phục hưng – mà các tòa nhà trong vai trò là bất động sản của người đặt vẽ bức tranh.



VUA CHARLES II ĐANG ĐƯỢC ROSE, NGƯỜI LÀM VƯỜN HOÀNG GIA, DÂNG MỘT TRÁI DỨA

Đề tài cao cấp nhất trong hội họa sơn dầu là về lịch sử hay huyền thoại. Một bức tranh vẽ đề tài thần thoại Hy Lạp hay các nhân vật cổ đại mặc nhiên được đánh giá cao hơn một bức tĩnh vật, chân dung hay phong cảnh. Trừ các tác phẩm ngoại hạng nào đó mà ở đấy tính trữ tình cá nhân của họa sĩ được bộc lộ ra, các bức tranh miêu tả huyền thoại này với chúng ta ngày nay hầu như hoàn toàn rỗng tuếch. Chúng trông như thể các tấm bảng được phủ sáp cứng vậy. Vì lẽ đó, danh tiếng của chúng tỉ lệ thuận với sự trống rỗng của chúng.



NGÀI TOWNELEY VÀ BÈ BẠN, ZOFFANY (1734/5-1810) | CHIẾN THẮNG CỦA TRI THỨC, SPRANGER (1546-1627)

Cho tới rất gần đây – và trong các hoàn cảnh cụ thể, thậm chí cả ở ngày nay – một giá trị cao về mặt luân lý nào đó vẫn được gán cho việc nghiên cứu các tác phẩm cổ điển. Điều này là bởi các văn bản cổ điển, bất kể giá trị thực chất của chúng là thế nào, vẫn cung dưỡng được cho giai tầng cao hơn của giai cấp thống trị một hệ thống tham chiếu về các hình thức hành vi có tính lý tưởng hóa của họ. Cũng như thi ca, logic và triết học, các tác phẩm cổ điển đem lại một hệ thống nghi thức. Chúng đưa ra các ví dụ của việc làm thế nào mà các khoảnh khắc đỉnh cao của đời sống (hiện diện trong các hành động anh hùng, sự thi triển quyền lực trang nghiêm, niềm đam mê, sự hy sinh anh dũng, những cuộc tìm kiếm sự thỏa mãn về danh dự) nên xảy ra thực sự trong hiện tại, hay ít ra được coi là có xảy ra trong hiện tại.

Tuy nhiên, tại sao các bức tranh này trông lại trống rỗng và có vẻ vô hồn trong khi chúng tìm cách tái tạo những khung cảnh cao cả? Lý do là: Chúng đã không cần phải khuấy động trí tưởng tượng. Nếu làm thế,

chúng sẽ không phục vụ thành công được mục đích của chúng. Mục đích của chúng không phải là đưa người xem – chủ nhân bức tranh vào một trải nghiệm mới mẻ, mà chỉ nhằm tô điểm thêm cho các trải nghiệm cũ rích của họ. Đứng trước các bức tranh này, người xem – chủ nhân của bức tranh chỉ có một mục đích là vận các hình ảnh cổ điển xuất hiện trong đó vào niềm đam mê, nỗi đau khổ, hay sự giàu có xa hoa của chính anh ta. Các vẻ dạng lý tưởng hóa mà anh ta thấy trong bức tranh chính là sự tiếp tế, sự trợ lực cho cái nhìn của anh ta về bản thân mình. Anh ta sử dụng các vẻ dạng ấy như thể các lớp vỏ cho tình trạng thương lưu của anh ta, của vợ hay con gái anh ta.

Đôi khi sự vay mượn lớp vỏ cổ điển rất đơn giản, như trong bức tranh của Reynolds về những cô con gái của một gia đình đang mặc những bộ trang phục như thể *Các nữ mỹ thần đang trang trí bức tượng của Hymen (thần cưới hỏi)*.



CÁC NỮ MỸ THẦN ĐANG TRANG TRÍ BỨC TƯỢNG THẦN
HYMEN, REYNOLDS (1723-1792)

Đôi khi toàn bộ khung cảnh thần thoại lại có chức năng như một bộ trang phục mà kẻ xem – chủ nhân bức tranh có thể mặc vào người. Sự thật ở đây là, khung cảnh ấy luôn có tính vật chất, cụ thể, nhưng phía sau tính vật chất và cụ thể đó, hoàn toàn không có bất cứ hàm ý hay sự tưởng tượng mới mẻ nào. Chính sự “rỗng” này sẽ giúp cho kẻ xem – chủ nhân bức tranh có thể vận khung cảnh ấy vào bản thân hay vào gia đình anh ta một cách dễ dàng.



OSSIAN ĐANG ĐÓN NHẬN CÁC HỒN MA CHIẾN BINH PHÁP Ở
VALHALLA, GIRODET (1767-1824)

Cái gọi là các bức tranh bình dân (genre pictures), tức các bức tranh về “đời sống hạ lưu”, được coi là đối lập với các bức tranh về đề tài huyền thoại. Ở đây, các khung cảnh được miêu tả có tính thô lậu chứ không hề

cao quý. Mục đích của dạng “hội họa bình dân” này là nhằm chứng minh – hoặc với mục đích tốt, hoặc với mục đích xấu – rằng phẩm cách trong thế giới này được đánh giá thông qua thành công xã hội hay tài chính. Việc có đủ tiền mua các bức tranh dạng này – thường là rất rẻ – sẽ giúp xác nhận phẩm cách của người mua. Những bức tranh dạng này có mặt tràn ngập cùng với thời điểm xuất hiện giới thị dân mới, tức những người không còn đồng hóa bản thân vào các nhân vật thần thoại được mô tả trong tranh, mà với luật lệ đạo đức do các bức tranh minh họa. Một lần nữa, khả năng của sơn dầu trong việc tạo ra ảo giác về vật thể thực lại được dùng để tạo ra sự tin cậy cho một lời nói dối sến sẩm, tức lời nói dối rằng những kẻ giàu có thành đạt đều là những con người trung thực và lao động vất vả, và rằng những kẻ lười biếng thì chịu cảnh nghèo khổ là đáng đời.



KHUNG CẢNH QUÁN RƯỢU, BROUWER (1605-1638)

Adriaen Brouwer là họa sĩ “bình dân” duy nhất có tài năng ngoại hạng. Các bức tranh của ông về những quán rượu xoàng và những kẻ chìm đắm cuộc đời trong đó được vẽ bằng một chủ nghĩa hiện thực trực tiếp và cay đắng đến mức nó đã giải hóa toàn bộ mọi lời thuyết giảng đạo đức

kiểu sến sẩm. Và lẽ tất nhiên, không một ai mua các bức tranh của ông – chỉ trừ vài họa sĩ khác như Rembrandt hay Rubens.

Các bức tranh “bình dân” nói chung – thậm chí cả khi được một “bậc thầy” như Hals vẽ – đều trông rất khác.



CẬU BÉ ĐÁNH CÁ ĐANG CƯỜI, HALS (1580-1666) | CẬU BÉ ĐÁNH CÁ, HALS (1580-1666)

Những con người này thuộc giới cùng đinh. Sự nghèo khó có thể nhìn thấy ngoài phố hay ở các vùng quê. Tuy nhiên, các bức tranh vẽ sự nghèo khó trong khung cảnh gia đình thì trông lại rất bình yên. Ở đó, ta thấy những kẻ nghèo khó đang cười rất tươi như thể có thứ gì muốn chào mời người mua (nụ cười cho thấy răng của người mẫu, điều mà ta không bao giờ thấy trong các bức tranh mô tả người giàu). Nụ cười ấy một mặt như thể đang tự hài lòng với bản thân, song mặt khác cũng như thể nhằm tìm cách bán chác chi đó hay xin việc. Những bức tranh như vậy nhấn mạnh hai điều: người nghèo cũng hạnh phúc, và sự tự hài lòng chính là một nguồn hy vọng cho thế giới.

Tranh phong cảnh là thể loại tranh sơn dầu duy nhất mà ở đó, luận cứ của chúng tôi khó áp dụng vào nhất.



TRANH PHONG CẢNH CỦA RUISDAEL (1628/9-1682)

Trước khi có những mối quan tâm gần đây đối với sinh thái học, thiên nhiên chưa được coi là đối tượng cho các hoạt động của chủ nghĩa tư bản; hơn thế, nó được coi là địa bàn mà cả chủ nghĩa tư bản, cả đời sống xã hội và đời sống cá nhân cùng tồn tại. Các khía cạnh nào đó của thiên nhiên có thể là đối tượng của các nghiên cứu khoa học, song thiên-nhiên-như-một-toàn-thể thì không ai có thể chiếm hữu được.



TRANH PHONG CẢNH CỦA VAN GOYEN (1596-1656)

Có thể nói một cách đơn giản hơn về việc này. Bầu trời không có bề mặt, và cũng không thể sờ mó được; do đó, không ai có thể biến nó thành sự vật hay tạo số lượng cho nó. Một bức tranh phong cảnh trước hết sẽ phải đối mặt với vấn đề làm sao mô tả bầu trời và khoảng cách.

Các bức tranh phong cảnh thuần túy đầu tiên – được vẽ tại Hà Lan vào thế kỉ 17 – không nhằm phục vụ bất kỳ nhu cầu xã hội nào (và kết quả là Ruysdael đã chết đói còn Hobbema đã phải ngưng việc vẽ phong cảnh^[5]). Bức tranh phong cảnh, từ lúc khởi đầu, thường là một công việc khá riêng tư của nghệ sĩ. Các họa sĩ vẽ phong cảnh kế thừa một cách tự nhiên và bởi thế, ở một cấp độ lớn lao, họ bị buộc phải tiếp tục duy trì các phương pháp và quy phạm của truyền thống. Song, truyền thống tranh sơn dầu vào mỗi thời kỳ đều có những thay đổi đáng kể, và tranh phong cảnh chính là sự thay đổi đầu tiên của truyền thống. Từ thế kỉ 17

về sau, các nhà cách tân xuất sắc về miêu tả viễn cảnh và nhờ đó cũng xuất sắc về mặt kỹ thuật chính là Ruysdael, Rembrandt (cách sử dụng ánh sáng trong những tác phẩm thời kỳ sau của Rembrandt được rút ra từ các nghiên cứu phong cảnh của ông), Constable (từ các phác thảo của ông), Turner và – vào cuối thời kỳ này – Monet cùng các nhà Ấn tượng. Thêm vào đó, những cách tân của họ còn giúp hội họa sơn dầu dần từ bỏ việc miêu tả vật chất và tính hữu hình để tiến tới việc miêu tả những thứ không xác định và không tạo ảo giác về xúc giác.

Tuy nhiên mối quan hệ đặc biệt giữa tranh sơn dầu và tài sản vẫn đóng vai trò nào đó trong sự phát triển của hội họa sơn dầu. Hãy xem xét thử bức tranh nổi tiếng *Ông bà Andrews* của Gainsborough.



ÔNG BÀ ANDREWS, GAINSBOROUGH (1727-1788)

Kenneth Clark đã viết về Gainsborough và bức tranh này như sau:

Ngay vào lúc khởi đầu sự nghiệp, sự mãn nguyện khi ngắm nhìn phong cảnh đã tạo cảm hứng để họa sĩ đưa vào phần nền sau của bức tranh một điều gì mà nếu quan sát kỹ, chúng ta sẽ nhận ra là một cánh đồng ngô. Tác phẩm tuyệt vời này đã được vẽ bằng một tình

yêu và kỹ thuật bậc thầy tới mức hứa hẹn một sự phát triển rất cao theo hướng này. Tuy nhiên, họa sĩ đã từ bỏ nó và lựa chọn phong cách tạo nên bức tranh theo cách chiều mắt – tức điều tạo nên danh tiếng cho ông, như chúng ta vẫn biết lâu nay. Các nhà nghiên cứu tiểu sử của họa sĩ gần đây đã cho rằng công việc vẽ chân dung kiếm tiền đã khiến ông không còn thời gian để nghiên cứu thiên nhiên, và họ đã trích một lá thư nổi tiếng của ông nói về việc “phát bệnh với các bức tranh chân dung và chỉ muốn vác cây đàn Viol de Gamba, đi tới một ngôi làng thơ mộng nào đó để vẽ những bức tranh phong cảnh”, nhằm ủng hộ cho quan điểm rằng, nếu có cơ hội, lẽ ra ông đã có thể trở thành một họa sĩ vẽ phong cảnh thiên nhiên. Tuy nhiên lá thư này chỉ minh họa cho việc họa sĩ yêu thích học thuyết của Rousseau mà thôi. Các quan điểm thực sự của họa sĩ về đề tài hội họa phong cảnh chính ra lại được viết trong một lá thư trả lời một nhà bảo trợ, người đã đơn giản đề nghị ông vẽ cho mình một bức tranh mô tả khu vườn của ông ta: “Ngài Gainsborough bày tỏ niềm kính trọng to lớn tới Quận công Hardwicke, và luôn cảm thấy vinh hạnh khi được làm bất kỳ việc gì cho Quận công; song, họa sĩ cho rằng trên khắp vùng đất này, không có nơi chốn nào có thể trở thành một chủ đề hội họa xứng đáng sánh ngang được với ngay cả những bức tranh kém nhất về thiên nhiên của Gaspard hay Claude^[6].

Tại sao Quận công Hardwicke lại muốn có một bức tranh vẽ khu vườn nhà mình? Tại sao ông bà Andrews lại đặt vẽ bức chân dung kèm với một phong cảnh để nhận ra là khu đất của họ ở phía sau nền tranh?

Họ không hề là một cặp đôi trong Thiên nhiên theo khuôn mẫu cái thiên nhiên mà Rousseau tưởng tượng ra. Họ chính là các chủ đất và thái

độ sở hữu của họ đối với những gì xung quanh họ đã được thể hiện rõ ràng trong cái nhìn và vẻ mặt của họ.



Giáo sư Lawrence Gowing đã phần nộ phản đối lại luận cứ của tôi về việc ông bà Andrews bày tỏ thái độ hứng thú đối với cửa cải và tài sản:

Trước khi John Berger tìm cách, một lần nữa, chen ngang vào giữa chúng ta và cái ý nghĩa đã rành rành của một bức tranh đẹp, có lẽ tôi nên nêu ra bằng chứng để xác nhận rằng ông bà Andrews của Gainsborough tỏ ra quan tâm tới sức mạnh của đất đai hơn là chỉ quan tâm tới việc sở hữu đất đai. Chủ đề tranh minh bạch và cách bố trí nhân vật tương tự theo lối bố trí trong tác phẩm của Francis Hayman – một người cùng thời và cũng là cố vấn thân cận (mentor) của Gainsborough – đã cho thấy rằng những con người xuất hiện trong các bức tranh dạng này thật ra sở hữu niềm hân hưởng mang tính triết học với “nguyên tắc tối cao... ánh sáng thuần khiết của thiên nhiên trong sạch và nguyên vẹn”.

Luận cứ của giáo sư rất đáng được trích ra ở đây bởi nó là minh họa rõ ràng cho hành vi đánh tráo khái niệm khi tiếp cận với khía cạnh đề tài của lịch sử nghệ thuật. Dĩ nhiên là ông bà Andrews có thể cũng sở hữu

niềm hân hưởng mang tính triết học đối với thiên nhiên đích thực. Song điều này hoàn toàn không xung đột với việc cùng lúc họ tự hào về tài sản đất đai của họ. Thậm chí, trong mọi trường hợp, việc sở hữu đất chính là điều kiện tiên quyết cho niềm hân hưởng triết học nói trên, tức niềm hân hưởng không lạ lẫm gì với tầng lớp chủ đất. Tuy nhiên, điểm đáng lưu ý là niềm hân hưởng triết học của họ đối với “thiên nhiên trong sạch và nguyên vẹn” chỉ là niềm hân hưởng đối với cái thiên nhiên mà họ sở hữu mà thôi. Thời đó, việc săn bắn hay câu trộm sẽ bị kết án đến mức lưu đày biệt xứ. Nếu ăn trộm dù chỉ một củ khoai tây, kẻ trộm sẽ bị đánh roi công khai theo lệnh của một quan tòa, cũng là một chủ đất. Rõ ràng là có tồn tại các giới hạn rất chặt chẽ giữa đất đai tài sản riêng tư và cái gọi là *thiên nhiên*.

Điều quan trọng cần lưu ý ở đây là, trong số các nỗi thỏa mãn thể hiện nơi khuôn mặt của ông bà Andrews, có cả nỗi thỏa mãn xuất hiện khi họ thấy bản thân mình được nhìn nhận trong vai trò là các chủ đất, và nỗi thỏa mãn này đã được nâng cao nhờ vào khả năng của sơn dầu trong việc thể hiện đất đai của họ với toàn bộ hiệu ứng vật chất và xúc giác của nó. Đây chính là một kiểu quan sát mới mẻ mà chúng ta cần phải kể ra, chính xác là bởi lâu nay cái lịch sử văn hóa chúng ta được học luôn giả định rằng cách quan sát đó là không xứng đáng.

Nghiên cứu của chúng tôi về hội họa sơn dầu châu Âu là rất tóm lược và, do đó, rất thô sơ. Nó thật sự không hơn một bản kế hoạch nghiên cứu – điều có lẽ sẽ phải được thực hiện bởi những người khác. Song, điểm khởi đầu của kế hoạch này cần phải minh bạch. Các chất lượng đặc biệt của hội họa sơn dầu đã được dùng để tạo nên hệ thống quy phạm đặc biệt giúp tái hiện thế giới khách quan. Toàn bộ các quy phạm này chính là một *cách thấy* do sơn dầu sáng chế ra. Người ta luôn nói rằng

bức tranh sơn dầu nằm trong một khung tranh chính là ô cửa sổ tưởng tượng mở ra thế giới. Nói một cách đại thể, đây là hình ảnh mà truyền thống (sơn dầu) tự nhìn nhận về bản thân – và thậm chí qua đó, nó cho phép thu vào lòng mọi sự thay đổi về phong cách diễn ra trong suốt bốn thế kỉ (phong cách Kiểu cách (Mannerism), Baroque, Tân cổ điển (Neo-Classic), Hiện thực...). Tuy nhiên, chúng tôi lại biện luận rằng nếu ai đó nghiên cứu văn hóa của hội họa sơn dầu châu Âu như một tổng thể, và nếu họ đừng bị cuốn vào cái khẳng quyết của hội họa sơn dầu về bản thân như khung cửa sổ nhìn ra thế giới, hình mẫu của hội họa sơn dầu sẽ không hẳn là một khung cửa sổ nhìn ra thế giới, trở ra trên tường một cách khách quan, theo nghĩa, qua đó, thế giới bên ngoài sẽ được nó nắm bắt một cách khách quan.

Chúng tôi bị buộc tội là bị ám ảnh bởi khía cạnh tiền tài vật chất khi nghiên cứu hội họa sơn dầu châu Âu. Sự thật hoàn toàn ngược lại. Chính xã hội và nền văn hóa mà chúng tôi nghiên cứu mới đang bị ám ảnh bởi điều đó. Tuy nhiên, với những kẻ đang bị ám ảnh thì nỗi ám ảnh luôn có vẻ tự nhiên, và do đó, họ không hề nhận thức rằng mình bị ám ảnh. Mỗi liên hệ giữa tài sản và nghệ thuật trong văn hóa châu Âu hiện hữu một cách tự nhiên trong nền văn hóa đó, và hậu quả là nếu ai đó định chứng minh về mức độ quan tâm đến tiền bạc tài sản trong một dạng thực hành văn hóa nào đó, kẻ đó sẽ bị coi là đang chứng minh cho chính sự ám ảnh *của hắn*. Và điều này đã cho phép định chế văn hóa phóng chiếu hình ảnh tự tạo về bản thân lâu hơn một chút.

Đặc tính quan trọng nhất của hội họa sơn dầu đã bị che khuất bởi một sự đọc sai hầu như phổ biến về mối liên hệ giữa “truyền thống” và các “bậc thầy”. Các nghệ sĩ ngoại hạng nào đó, trong những hoàn cảnh đặc biệt, đã phá vỡ các quy chuẩn của truyền thống và tạo ra các tác phẩm

đối nghịch hoàn toàn với các giá trị trước đó; thế nhưng, chính các nghệ sĩ này lại được tôn vinh như thể những đại diện tối cao của truyền thống: sự tôn vinh được tạo ra dễ dàng nhờ việc sau khi các nghệ sĩ này mất, truyền thống lại tôn vinh tác phẩm của họ, sáp hợp các kỹ thuật trước đây bị coi là thứ cấp của họ và tiếp tục sống như thể chẳng có nguyên tắc nào của nó từng bị phá vỡ. Đây là lý do tại sao Rembrandt, Vermeer, Poussin, Chardin, Goya hay Turner không hề có người tiếp nối thực sự, mà chỉ có những kẻ chép tranh của họ mà thôi.

Chính từ trong truyền thống, một kiểu tư duy rập khuôn về “người nghệ sĩ vĩ đại” đã xuất hiện. Người nghệ sĩ vĩ đại này là một người đàn ông trọn đời vất vả: không được người đời hiểu, sống trong nghèo khó, tự dần vặt bản thân. Anh ta được hình dung như thể một kiểu Jacob có gan đấu với Thiên chúa^[7] (Các ví dụ về nghệ sĩ vĩ đại này đi từ Michelangelo tới Van Gogh). Không có bất cứ nền văn hóa nào khác hình dung nghệ sĩ vĩ đại theo lối này. Tại sao lại như vậy với nền văn hóa tranh sơn dầu? Chúng ta đã đề cập tới nhu cầu cấp bách của thị trường nghệ thuật tự do, song nỗ lực nghệ thuật không phải chỉ để tìm cách nuôi sống bản thân. Mỗi lần một nghệ sĩ nhận thức rằng anh ta không thỏa mãn với vai trò hạn chế của tranh vẽ như thể chỉ là hành vi tôn vinh tài sản của cải vật chất và địa vị của những kẻ sở hữu nó, anh ta đều – không thể khác được – tìm cách đấu tranh với chính ngôn ngữ nghệ thuật mà anh ta đang sử dụng, tức thứ ngôn ngữ của truyền thống.

Hai lĩnh vực, một là các tác phẩm ngoại hạng và hai là các tác phẩm xoàng (một cách tiêu biểu), rất quan trọng với luận cứ của chúng tôi. Tuy nhiên không thể áp dụng chúng một cách máy móc như thể các tiêu chuẩn cho sự phê bình nghệ thuật. Nhà phê bình phải hiểu về mối quan hệ đối kháng giữa tác phẩm ngoại hạng và tác phẩm xoàng. Mọi tác phẩm ngoại

hạng đều là kết quả của một nỗ lực lâu dài dẫn đến thành công. Vô số các tác phẩm xoàng bở vì chúng không cho thấy nỗ lực, và tuy cũng có các nỗ lực lâu dài song lại không dẫn tới thành công.

Để trở thành một ngoại lệ, một họa sĩ, tức kẻ từng theo học vẽ như thợ học việc hay như sinh viên nghệ thuật từ tuổi 16, và do đó sở hữu cách thấy do truyền thống áp đặt, sẽ cần phải nhận thức sâu sắc về bản chất của cách thấy đó, rồi tìm cách tiếp cận với cách thấy ấy theo cách khác với các kỹ thuật từng tạo nên và phát triển cách thấy ấy cho tới thời của anh ta. Anh ta phải đơn thương độc mã thách thức các quy chuẩn của nghệ thuật, tức những gì từng tạo nên anh ta. Anh ta phải coi bản thân là họa sĩ đồng thời từ khước cách hiểu của người đời về một họa sĩ. Điều này có nghĩa là anh ta sẽ thấy bản thân làm điều gì đó mà không ai ngoài anh ta có thể đoán trước. Mức độ nỗ lực cần phải có cho một họa sĩ vĩ đại được thể hiện qua hai bức chân dung tự họa dưới đây của Rembrandt.



Bức tranh thứ nhất được vẽ vào năm 1634, khi họa sĩ mới 28 tuổi. Bức thứ hai được vẽ vào 30 năm sau. Song sự khác biệt giữa hai bức

tranh lớn đến mức nó không chỉ nằm ở thực tế bề mặt rằng tuổi tác đã làm thay đổi diện mạo và tính cách của họa sĩ.



CHÂN DUNG CỦA REMBRANDT VÀ SASKIA, REMBRANDT (1606-1669)

Bức tranh đầu tiên, có thể nói, ghi lại một thời khắc đặc biệt trong cuốn phim cuộc đời của Rembrandt. Ông vẽ nó vào năm đầu tiên của cuộc hôn nhân đầu. Trong bức tranh, ông khoe ra cô dâu của mình, nàng Saskia. Chỉ sáu năm sau, người vợ đầu này của ông qua đời. Bức tranh được dẫn ra như sự tổng kết về cái gọi là thời kỳ hạnh phúc trong cuộc đời họa sĩ. Tuy nhiên, nếu giờ đây, chúng ta tiếp cận với bức tranh một cách bình tĩnh hơn, loại bỏ đi các yếu tố tình cảm, ta sẽ thấy rằng niềm hạnh phúc được nói tới ở trên vừa có tính hình thức, vừa khó cảm nhận

được. Ở đây, Rembrandt đã sử dụng các phương pháp truyền thống để đạt tới các mục đích cũng truyền thống nốt. Phong cách cá nhân của họa sĩ có lẽ cũng đang hình thành, song nó không nhiều hơn phong cách của một kẻ học trò đang gặng học tập từ truyền thống. Tổng thể bức tranh vẫn là một kiểu quảng cáo cho tương lai, danh tiếng tốt đẹp và sự sang giàu của người mẫu (trong trường hợp này, đó là tương lai, danh tiếng và sự sang giàu của chính Rembrandt). Và cũng giống như mọi sự quảng cáo khác, bức tranh hoàn toàn vô cảm.



CHÂN DUNG TỰ HỌA, REMBRANDT (1606-1669)

Trong bức tranh được vẽ vào 30 năm sau, họa sĩ đã đưa truyền thống chống lại chính nó. Ông đã sử dụng ngôn ngữ của truyền thống theo mục đích của mình. Giờ đây, họa sĩ là một người đàn ông già. Tất cả đã qua đi, chỉ còn lại cảm thức về câu hỏi của sự hiện hữu, về sự hiện hữu trong vai trò là một câu hỏi. Và người họa sĩ trong ông – tức kẻ vừa nhiều hơn, vừa ít hơn ông già trong tranh – đã tìm thấy phương tiện để

thổ lộ chính cảm thức đó, nghĩa là giờ đây, họa sĩ sử dụng chính một phương tiện thuộc truyền thống để trả lời cho bất kỳ câu hỏi nào như thế.

[5] Ruysdael và Hobbema là hai họa sĩ Hà Lan nổi tiếng về tranh phong cảnh vào thế kỉ 17 (ND).

[6] Gaspard Dughet, Claude Lorrain: Hai họa sĩ vẽ phong cảnh người Pháp, thế kỉ 17 (ND).

[7] Theo *Sáng thế ký*, chương 32, 23 – 32:

“Vật lộn với Thiên Chúa

(23) Đêm đó, ông Gia-cóp dậy, đem theo hai bà vợ, hai người nữ tỳ và mười một đứa con, và ông lội qua sông Giáp-bốc. (24) Ông đem họ theo, đưa họ qua sông, rồi đưa tài sản của ông qua. (25) Ông Gia-cóp ở lại một mình. (26) Thấy không thắng được ông, người đó bèn đánh vào khớp xương hông của ông, và khớp xương hông của ông Gia-cóp bị trật đang khi ông vật lộn với người đó. (27) Người đó nói: “Buông ta ra, vì đã rạng đông rồi.” Nhưng ông đáp: “Tôi sẽ không buông ngài ra, nếu ngài không chúc phúc cho tôi.” (28) Người đó hỏi ông: “Tên người là gì?” Ông đáp: “Tên tôi là Gia-cóp.” (29) Người đó nói: “Người ta sẽ không gọi tên người là Gia-cóp nữa, nhưng là Ít-ra-en, vì người đã đấu với Thiên chúa và với người ta, và người đã thắng.” (30) Ông Gia-cóp hỏi: “Xin cho tôi biết tên ngài.” Người đó nói: “Sao người lại hỏi tên ta?” Và người đó chúc phúc cho ông tại đấy.”


Bài tiểu luận không có ngôn từ




CHÂU ÂU ĐƯỢC CHÂU PHI VÀ CHÂU MỸ ỦNG HỘ | SỰ ĐÁNG
THƯƠNG





LÁ BẮP TÀN ÚA BỊ MỐC


168-ok


BÁN TRANH VÀ NÔ LỆ TẠI ROTUNDA, NEW ORLEANS, 1842


169-ok


170-ok


171-ok

172-ok


173-ok

174-ok


175-ok

176-ok


CÔ GÁI VỚI TẤT CHÂN MÀU TRẮNG

177-ok

THIẾU NỮ BÊN DÒNG SEINE

178-ok

SỰ SUY TÀN CỦA ĐẾ CHẾ LA MÃ | KHÁCH SẢNH | BÀ CAHEN Ở
ANVERS | NÀNG TIÊN CÁ CỦA DÒNG NIDA

179-ok

NHỮNG MÊ NỮ NGÀY SABBATH | SỰ QUYẾN RŨ CỦA THÁNH
ANTHONY | NÀNG PSYCHE TẮM | SỰ MAY MẮN



Tại các thành phố lớn, mỗi ngày, chúng ta đều thấy hàng trăm hình ảnh quảng cáo công cộng đi qua đời mình. Không có bất kỳ dạng hình ảnh nào xuất hiện thường xuyên trước mắt chúng ta như dạng hình ảnh này.

Không có bất kỳ hình thức xã hội nào khác trong lịch sử có sự tập trung cao độ vào các hình ảnh như thế, có sự xuất hiện dày đặc các thông điệp chuyển qua kênh thị giác như thế.

Hoặc sẽ nhớ, hoặc sẽ quên các thông điệp quảng cáo này, song ngay khoảnh khắc các thông điệp ấy đi vào mình, chúng sẽ khuấy gợi sự tưởng tượng của chúng ta qua sự kỳ vọng hay qua kí ức của chính chúng ta. Các hình ảnh quảng cáo công cộng luôn thuộc về lãnh địa của khoảnh khắc. Ta thấy chúng loáng thoáng khi lật một trang tạp chí, khi lướt qua một góc đường, khi một chiếc xe bus (ở trên đó có dán hay vẽ các thông điệp và hình ảnh quảng cáo – ND) vừa lướt qua. Hoặc cũng có khi ta



Morry Soap is a pure, fragrant dream.

Morry Soap is a small but perfect beauty. It is of only 3 1/2 oz. It is wonderful value for money. Morry soap is crystallized in a firm, solid and lasting mass that grows on the surface, impervious to water. Cleanses from sun-burning fragrances.

Two delicate, room-making odors. And a very complete reflection of scented delight for the bathroom. You'll find Morry in perfume shops, ready every Monday party.

MORRY SOAP
3 1/2 oz. and 14 oz.



ANGELO LITRIGO

For the man who wants to be the best dressed and the most stylish, Angelo Litrigo is the answer. His designs are unique, his fabrics are the finest, and his tailoring is the most perfect. He is the man who knows how to make a man look like a man.

MAN AT C&A

trong TV vẫn tiếp tục loáng thoáng đi qua chúng ta, giống như những chuyến tàu tốc hành vẫn lừ lừ xa dần đi về ga cuối. Chúng ta bất động, còn các hình ảnh cứ chuyển động miên viễn – cho tới khi tờ báo bị ném đi, cho tới khi màn quảng cáo trên TV kết thúc, hoặc cho tới khi các tấm quảng cáo dán ngoài đường bị xé xuống.

Các dạng quảng cáo công cộng luôn được tường giải và biện hộ như thể một công cụ có tính cạnh tranh nhằm tạo lợi ích cho công chúng (tức các khách hàng tiềm năng), cho sự sản xuất, và do đó, cho nền kinh tế quốc gia. Nó có quan hệ chặt chẽ tới các ý tưởng cụ thể về tự do: quyền tự do lựa chọn cho kẻ mua, quyền tự do đầu tư cho nhà sản xuất. Các pano quảng cáo cỡ lớn và các dạng đèn ống quảng cáo nơi các đô thị của chủ nghĩa tư bản chính là ký hiệu dễ thấy trực tiếp nhất về “thế giới tự do”.



Với rất nhiều người thuộc Đông Âu^[8], những dạng hình ảnh như vậy ở phương Tây đã tổng kết lại toàn bộ những gì mà họ thiếu. Quảng cáo công cộng được cho là đồng nghĩa với tự do lựa chọn.

Có một sự thật là các hình ảnh quảng cáo công cộng có thể hiện việc một chi nhánh nhà máy, một bộ phim cạnh tranh với chi nhánh hay bộ

phim khác; song, có một sự thật khác rằng mọi hình ảnh quảng cáo công cộng đều xác nhận và làm tăng thêm sức mạnh cho các công ty, nhà máy, và các hãng sản xuất khác nhau. Các hình ảnh ấy không chỉ là một tập hợp đơn thuần của các thông điệp cạnh tranh; tự thân chúng là một dạng ngôn ngữ, tức điều luôn được sử dụng nhằm đưa ra các đề nghị chung giống hệt nhau. Dẫu trong phạm vi các hình ảnh quảng cáo công cộng, người xem được đề nghị lựa chọn giữa loại kem này với loại kem khác, loại xe hơi này với loại xe hơi khác; thế nhưng, tổng thể hệ thống các dạng hình ảnh quảng cáo công cộng đã luôn chỉ trình ra một đề nghị duy nhất.

Nó đề nghị với mỗi chúng ta rằng chúng ta sẽ có thể chuyển hóa bản thân, đời sống, nhờ vào việc mua thêm thứ gì đó.

Việc mua thêm này, theo đề nghị ấy, sẽ làm cho chúng ta theo một cách nào đó trở nên giàu có hơn, bất chấp việc ngay khi chi tiền mua món hàng nào đó, chúng ta đã nghèo đi.

Các hình ảnh quảng cáo công cộng thuyết phục chúng ta về một sự đổi đời bằng cách cho chúng ta thấy những con người nào đó rõ ràng đã đổi đời, và kết quả là chúng khiến chúng ta ghen tị với họ. Chính tình trạng ghen tị (nơi người xem) đã cấu tạo nên sức quyến rũ (của món hàng). Các hình ảnh quảng cáo chính là một tiến trình sản tạo ra sức quyến rũ.



Điều quan trọng cần lưu ý ở đây là đừng đánh đồng bản thân hình ảnh quảng cáo với niềm vui hay lợi ích từ những gì mà nó quảng cáo. Hình ảnh quảng cáo có hiệu quả bởi nó được nuôi dưỡng bởi vật thể thực. Quần áo, thức ăn, xe cộ, đồ trang sức, bồn tắm, dầu gội đầu là những vật thể thực, tức những gì ta có thể xài và hưởng thụ trong thực tế. Các quảng cáo luôn bắt đầu bằng việc đánh vào nhu cầu thèm khát hưởng thụ tự nhiên của con người. Song bản thân nó không thể cho thấy cái vật thể thực sẽ tạo ra sự thỏa mãn, và vì vậy, sự thỏa mãn mà nó tạo ra không thể là một thay thế hoàn hảo cho sự thỏa mãn thực do vật thể thực tạo ra. Càng có nhiều quảng cáo thuyết phục – mang chở niềm thỏa mãn về việc tắm tấp nơi các bãi biển ấm áp xa xăm, người xem – kẻ mua càng ý thức về việc anh ta đang ở rất xa với bãi biển đó, và về việc đối với anh ta, sẽ là thiên nan vạn nan thế nào để có thể được tắm tấp ở đó.

Đó là lý do tại sao các hình ảnh quảng cáo không bao giờ thực sự kể về món hàng hay cơ hội mà nó quảng cáo cho người xem, tức kẻ chưa được hưởng thụ món hàng hay cơ hội ấy. Các hình ảnh quảng cáo không bao giờ khơi gợi sự thỏa mãn trực tiếp từ sản phẩm. Chúng luôn luôn thuyết phục người xem – kẻ mua về tương lai của anh ta. Chúng cho anh ta thấy hình ảnh chính mình, song ở một phiên bản quyến rũ hơn, sau khi đã mua món hàng hay cơ hội mà các hình ảnh quảng cáo muốn bán. Người xem – kẻ mua ấy do đó sẽ trở nên ghen tị với chính cái bản thân trong tưởng tượng của anh ta – vào lúc sau khi đã mua món hàng. Tuy nhiên, chất liệu gì tạo thành cái bản thân mới trong kẻ xem – người mua, tức cái bản thân mà anh ta có lẽ sẽ ghen tị? Đó chính là nỗi ghen tị. Do vậy, hình ảnh quảng cáo chính là về các mối quan hệ xã hội, chứ không phải về món hàng cụ thể. Nó không hứa hẹn một sự thỏa mãn trực tiếp từ các khía cạnh vật chất của món hàng, mà hứa hẹn một niềm hạnh phúc được kẻ khác chứng nhận (qua việc thòm thèm) từ bên ngoài. Niềm hạnh phúc của việc trở thành đối tượng khiến người khác ghen tị mới chính là sự quyến rũ đích thực.



Việc thấy kẻ khác ghen tị sẽ làm cho ta vững dạ. Qua việc bị ghen tị, bạn hầu như có thể xác nhận rằng mình đang sở hữu một trải nghiệm mà kẻ khác không có. Bạn được kẻ khác theo dõi một cách thèm muốn, song chính bạn thì lại có vẻ thờ ơ – vì nếu bạn tỏ ra quan tâm tới kẻ đang thèm muốn ấy, sự thèm muốn do bạn đang tạo ra sẽ vơi đi. Nhìn từ góc độ này kẻ bị ghen tị giống như các viên chức cấp cao vậy. Họ càng ít bày tỏ cảm xúc cá nhân, ảo tưởng quyền lực mà họ tạo ra (cho bản thân họ và cho kẻ nhìn vào họ) càng lớn lao. Quyền lực của những kẻ quyền rũ nảy sinh từ niềm hạnh phúc giả định của họ theo đúng cái cách mà quyền lực của các viên chức cao cấp nảy sinh từ thế lực giả định của những viên chức đó. Chính điều này sẽ tường giải cho đáng vẻ luôn như thể xa cách, thờ ơ của rất nhiều hình ảnh quyền rũ và hấp dẫn. Các hình ảnh ấy luôn thờ ơ trước những cái nhìn ghen tị đang hướng vào chúng – tức điều đang tạo ra sự tồn tại bền vững của chúng.



Người xem – kẻ mua sẽ ghen tị và thèm muốn chính bản thân họ, tức cái bản thân sau khi đã mua sản phẩm được quảng cáo. Cô ta sẽ tưởng tượng về sự đổi đời của mình nhờ vào sản phẩm cô mua được, để rồi qua đó, sẽ trở thành đối tượng cho kẻ khác ghen tị và thèm khát – tức sự

ghen tị và thèm khát mà nhờ vào đó tình yêu của cô với bản thân có thể được khẳng định. Có thể nói điều này theo một cách khác: Các hình ảnh quảng cáo công cộng đã chuyển đổi tình yêu bản thân của người xem quảng cáo – kẻ mua thành giá cả của món hàng mà họ sẽ mua.

Phải chăng ngôn ngữ của các hình ảnh quảng cáo công cộng có điểm chung với ngôn ngữ tranh sơn dầu – tức ngôn ngữ mà cho tới khi có sự phát minh ra máy ảnh vẫn thống trị cách thấy của người châu Âu suốt bốn thế kỉ?



Trên đây là một trong những câu hỏi được đặt ra, đơn giản vì cần phải làm như vậy, để giúp câu trả lời trở nên rõ ràng. Giữa hai ngôn ngữ này có sự tiếp nối trực tiếp và lý do người ta không thấy ra sự tiếp nối ấy chỉ là bởi các mối quan tâm về vị thế văn hóa đã che mờ nó. Cùng lúc, bất chấp sự tiếp nối nói trên, giữa hai ngôn ngữ đó vẫn có sự khác biệt sâu sắc. Đây là một sự khác biệt có tầm quan trọng không nhỏ cho nên ta cần phải đưa ngôn ngữ quảng cáo vào khảo sát.

Có rất nhiều tham chiếu trực tiếp từ các hình ảnh quảng cáo công cộng tới các tác phẩm nghệ thuật của quá khứ. Đôi khi toàn bộ hình ảnh quảng cáo thậm chí chỉ là sự tái dựng lại một bức tranh nổi tiếng.



BỮA TRƯA TRÊN CỎ, MANET 1832-1883

Các hình ảnh quảng cáo công cộng luôn vay mượn sức quyến rũ hay thẩm quyền chứng thực từ tượng hay tranh vẽ để giúp truyền đi thông điệp của chúng. Các bức tranh sơn dầu đóng khung đẹp đẽ luôn được treo trong các cửa sổ giới thiệu sản phẩm (shop window) như một phần của việc trưng bày.

Bất kì tác phẩm nghệ thuật nào được hình ảnh quảng cáo công cộng “dẫn ra” đều phục vụ hai mục đích. 1. Nghệ thuật là dấu hiệu của sự giàu sang; nó thuộc về một đời sống đẹp đẽ; 2. Nó là bộ phận của những sự trang thiết mà cõi sống này cung cấp cho những kẻ giàu có và xinh đẹp.



Tuy thế, một tác phẩm nghệ thuật cũng gợi ý về một thẩm quyền chứng thực văn hóa, một hình thức chân giá trị, hay thậm chí một hình thức của sự minh triết – tức điều đứng cao hơn mọi mối quan tâm vật chất tầm thường; một bức tranh sơn dầu thuộc về di sản văn hóa; nó nhắc nhở về ý nghĩa của việc là một người châu Âu văn minh. Và như thế, một tác phẩm nghệ thuật được dẫn ra (và đây chính là lý do mà nó có ích đến thế đối với các hình ảnh quảng cáo công cộng) cùng lúc nói về hai thứ hầu như đối lập nhau: nó chứng tỏ sự giàu có và đời sống tinh thần, nó có hàm ý rằng sự mua sắm vừa để tạo ra đời sống xa hoa, vừa để nâng cao giá trị văn hóa. Các hình ảnh quảng cáo công cộng thật ra hiểu rõ truyền thống hội họa sơn dầu hơn bất kì sử gia nghệ thuật nào. Nó hiểu thấu đáo các hệ quả của mối quan hệ giữa tác phẩm nghệ thuật

và kẻ xem – người sở hữu tác phẩm và dùng điều đó để thuyết phục và phỉnh phờ người xem – kẻ mua hàng.

Tuy thế, sự tiếp nối giữa hội họa sơn dầu và các hình ảnh quảng cáo công cộng còn ở tầm mức sâu đậm hơn hành vi “dẫn ra” các bức tranh cụ thể. Các hình ảnh quảng cáo công cộng dựa phần lớn vào ngôn ngữ tranh sơn dầu. Nó nói bằng cùng một giọng điệu, về cùng chủ đề. Đôi khi sự tương ứng đôi bên còn sát sao tới mức y như trong trò chơi *Snap* – hai bên lần lượt đưa các hình ảnh hay chi tiết hình ảnh giống nhau ra để so với nhau.





Tuy nhiên, cấp độ tương đồng chính xác về hình ảnh không phải là điểm quan trọng để chứng minh sự tiếp nối giữa các hình ảnh quảng cáo công cộng và các bức tranh sơn dầu. Điểm quan trọng ở đây nằm ở mức độ các tập hợp ký hiệu được sử dụng.

Hãy thử so sánh các hình ảnh trong những quảng cáo công cộng và các bức tranh trong cuốn sách này, hay lấy ra một hình ảnh từ tạp chí, hoặc đi tới một khu phố bán hàng và ngó vào một tủ kính bày hàng, rồi sau đó giở các trang của một vựng tập tác phẩm của bảo tàng, và thử để ý tới việc

các thông điệp được hai phương tiện này mang chở giống nhau đến thế nào. Trong tương lai có lẽ sẽ cần tới cả một nghiên cứu hệ thống để khảo sát điều này. Giờ đây, chúng ta khó có thể làm gì hơn việc vạch ra một số khu vực mà ở đó sự tương đồng của thủ pháp và mục đích truyền tải thông điệp giữa hai phương tiện tranh sơn dầu và các hình ảnh quảng cáo công cộng hiện lên rõ nhất.

1. Động tác của người mẫu (các manequin) và các nhân vật thần thoại.
2. Cách sử dụng thiên nhiên (lá, cây, nước) lãng mạn để tạo nên một nơi chốn có thể tìm lại được sự không lo lắng.
3. Sự hấp dẫn kiểu hương xa (exotic) và hương xưa (nostalgic) về vùng Địa Trung Hải.
4. Các dáng điệu được sử dụng để biểu thị cái nhìn rập khuôn về phụ nữ:

Trong các hình ảnh quảng cáo công cộng: người mẹ hiền; trong tranh sơn dầu: Madonna;

Trong các hình ảnh quảng cáo công cộng: cô thư ký phóng khoáng; trong tranh sơn dầu: các nữ diễn viên, người tình của vua

Trong các hình ảnh quảng cáo công cộng: các bà chủ nhà hoàn hảo; trong tranh sơn dầu: người xem – vợ của chủ nhân tác phẩm

Trong các hình ảnh quảng cáo công cộng: đối tượng tình dục; trong tranh sơn dầu: thần Vệ nữ, nữ mỹ thần đang ngạc nhiên...

5. Sự nhấn mạnh đặc biệt về tình dục vào đôi chân phụ nữ.

6. Các chất liệu được sử dụng đích danh vào việc biểu thị về xa hoa: các đồ thép khảm chạm, áo lông thú, các tấm da thuộc bóng bẩy...

7. Động thái và vòng ôm của người tình, được dàn dựng sao cho người xem thấy rõ nhất.

8. Biển cả, khơi gợi một cuộc sống mới mẻ.

9. Tư thế hình thể của đàn ông truyền tải cho sự giàu có và nam tính.

10. Cách xử lý với khoảng cách xa nhờ vào các quy tắc của luật xa gần – tạo nên cảm giác huyền thoại.

11. Sự đánh đồng việc uống rượu và sự thành đạt.

12. Người đàn ông như hiệp sĩ (cưỡi ngựa), nay chuyển thành kẻ cưỡi xe máy.

Tại sao các hình ảnh quảng cáo lại vay mượn nhiều đến thế từ ngôn ngữ thị giác của tranh sơn dầu?

Các hình ảnh quảng cáo công cộng chính là văn hóa của một xã hội tiêu thụ. Nó sử dụng hình ảnh để truyền bá và củng cố niềm tin của xã hội ấy vào bản thân. Có vài lý do cho việc các hình ảnh này lại sử dụng ngôn ngữ của tranh sơn dầu.

Tranh sơn dầu, trên hết, chính là sự tôn vinh tài sản tư. Trong vai trò một hình thức nghệ thuật, nó được sinh ra từ nguyên tắc *ta chính là những gì ta sở hữu*.



CÔNG TƯỚNG CARLO LODOVICO CỦA BORBONE – PARMA CÙNG VỢ, CHỊ VÀ CÔNG TƯỚNG TƯƠNG LAI, ANON, THẾ KỈ 19

Tuy nhiên, sẽ là sai lầm khi nghĩ rằng các hình ảnh quảng cáo công cộng có thể đạt tới vị trí nghệ thuật thị giác của châu Âu hậu Phục hưng. Nó chỉ là hình thức suy tàn sau hết của dạng nghệ thuật ấy mà thôi.



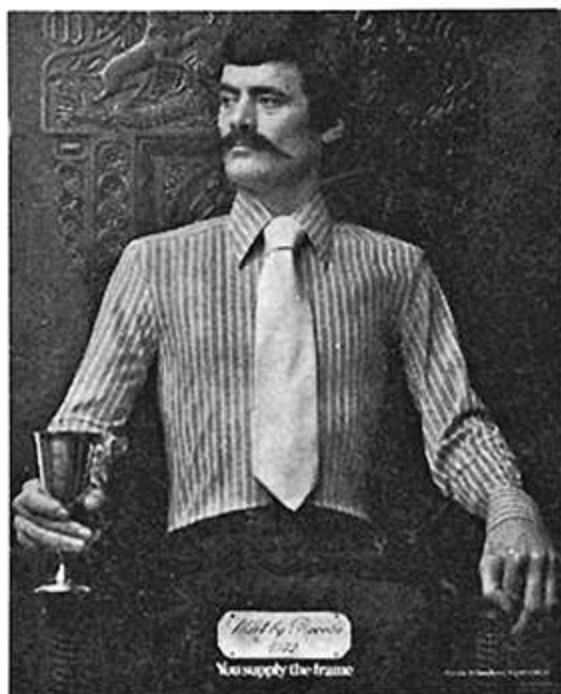
Các hình ảnh quảng cáo công cộng, về bản chất, có tính hường xưa (nostalgic). Nó phải lấy quá khứ ra làm mỗi nhữ tương lai. Tự thân nó không thể cung cấp các tiêu chuẩn cho những gì mà nó quảng cáo. Và như thế, tất cả các tham chiếu của nó về chất lượng đều buộc phải dựa vào sự hồi cố và truyền thống. Nó sẽ đánh mất đi sự tự tin và tính khả tín nếu nó sử dụng một ngôn ngữ đương đại nghiêm cần.

Các hình ảnh quảng cáo công cộng cần tận dụng nền giáo dục truyền thống của một người xem quảng cáo – kẻ mua hàng trung lưu. Những gì hẳn học ở trường về lịch sử, huyền thoại, thi ca đều có thể được sử dụng như chất liệu chế tạo ra sự quyến rũ của hình ảnh quảng cáo. Xi

gà có thể được bán dưới danh hiệu của một vị Hoàng đế, quần lót có thể được kết nối với Nhân sư Ai Cập, một chiếc xe hơi mới có thể được dẫn chiếu tới một chuyến đi của gia đình về ngôi nhà nghỉ nơi làng quê.



Trong ngôn ngữ của tranh sơn dầu, các hàm ý đạo đức, thi ca, hay lịch sử luôn hiện diện mờ mờ tỏ tỏ. Việc chúng luôn mơ hồ và hoàn toàn vô nghĩa lại chính là lợi thế của chúng; chúng ở đó không phải để hiểu. Chúng nên đơn thuần chỉ là các sự gợi tưởng về các bài học văn hóa nhớ nhớ quên quên. Các hình ảnh quảng cáo công cộng biến mọi câu chuyện lịch sử thành huyền thoại, song để làm được thế một cách có hiệu quả, nó cần một ngôn ngữ hình ảnh sở hữu các chiều kích lịch sử.



Cuối cùng, một sự phát triển kỹ thuật đã ra đời để giúp việc thông dịch ngôn ngữ tranh sơn dầu thành sự sáo mòn của hình ảnh quảng cáo công cộng. Đó là sự phát minh của nhiếp ảnh màu giá rẻ vào khoảng năm mươi năm trước^[9]. Dạng nhiếp ảnh như thế có thể tái hiện màu sắc, kết cấu bề mặt lẫn tính vật chất của các vật thể theo đúng cách mà trước đây chỉ sơn dầu mới có thể thực hiện. Nhiếp ảnh màu đối với kẻ xem quảng cáo – kẻ mua hàng giống y như tranh sơn dầu đối với kẻ xem tranh – người sở hữu tác phẩm.

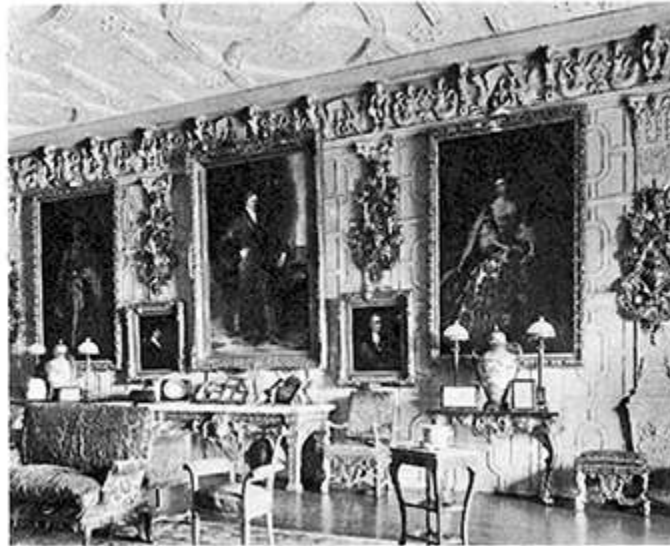
Cả hai chất liệu đều sử dụng các phương tiện tạo ảo giác về vật chất cao độ để lừa mị xúc giác người xem như thể họ có thể với tới được vật thể *thực* mà nó đang trưng ra. Trong cả hai trường hợp, cảm giác của người xem rằng anh ta hầu như có thể chạm vào những gì nằm trong bức tranh/ảnh sẽ nhắc anh ta về việc anh ta làm cách nào để sẽ hay đã có các vật thể thực đó.



TĨNH VẬT VỚI BÌNH ĐỰNG NƯỚC, CLAESZ 1596/7-1661

Tuy nhiên, bất chấp sự tiếp nối này, chức năng của các hình ảnh quảng cáo công cộng rất khác với chức năng của tranh sơn dầu. Kẻ xem – người sở hữu tác phẩm có một mối quan hệ với thế giới hoàn toàn khác với mối quan hệ ấy của người xem quảng cáo – kẻ mua hàng.

Bức tranh sơn dầu cho thấy điều kẻ sở hữu các tài sản thích thú nhất trong số các tài sản hãnh có, cũng như cho thấy lối sống của hãnh. Nó giúp kẻ sở hữu yên tâm vững dạ về giá trị của hãnh. Nó làm nổi bật cái nhìn sẵn có của hãnh về bản thân. Nó bắt đầu với các sự thực – các sự thực về đời hãnh. Bức tranh tô điểm cho khung cảnh nội thất gia đình hãnh.



Mục đích của các hình ảnh quảng cáo công cộng là làm cho người xem cảm thấy mình thấp kém đi và do đó không còn hài lòng với cách sống hiện tại của mình nữa. Sự không hài lòng này không phải là với đời sống xã hội nói chung, mà là với đời sống của chính hãnh trong xã hội. Nó cho thấy rằng nếu mua thứ mà nó đang chào bán, đời hãnh sẽ tốt đẹp lên ngay. Nó chào mời hãnh một đời sống khác đã được cải tiến so với đời sống hiện tại của hãnh.



Bức tranh sơn dầu nhắm vào những ai làm ra tiền từ thị trường. Các hình ảnh quảng cáo nhắm vào những ai là thành phần cấu tạo nên thị trường, vào người xem quảng cáo – kẻ mua hàng, cũng là nhà sản xuất – người tiêu thụ mà nhờ những kẻ ấy, lợi nhuận của món hàng được nhân lên gấp đôi. Có nghĩa là nó nhắm vào kẻ sản xuất hàng hóa, rồi sau đó, vào kẻ mua hàng. Chỉ riêng với những kẻ rất giàu có là các dạng hình ảnh quảng cáo gần như không thể tác động tới được. Tiền của những người này luôn được giữ chắc trong túi họ.

Cơ chế của tất cả các hình ảnh quảng cáo công cộng là tạo ra lo âu. Toàn bộ nội dung của nó là tiền bạc, cứ có tiền là sẽ hết lo.



Ngoài ra, sự lo âu – cơ chế của các hình ảnh quảng cáo – còn bắt nguồn từ nỗi sợ hãi rằng nếu không mua gì, ta sẽ là kẻ vô giá trị.

Derek died broke. And that broke his wife.



At 5.36 pm last Tuesday fortnight, Derek was earning around £4,000 a year. One minute and a heavy lorry later—he was broke. At first, Derek's widow was numb with grief. But she went to pieces when she found out that she could not even pay the grocer.

Pity Derek didn't come to see us at the Scottish Amicable (that means friendly) when he got married at 25. Then we could have told him about our Certus Policy. Today, this provides £10,000 worth of life cover for a mere £3.12 a month! It is, of course, only one of the many Scottish Amicable policies which between them cover just about every kind of life assurance for all needs, ages and incomes.

A Scottish Amicable policy is such a sensible way to save money and to make it. For you can arrange to share in our profits. A Scottish Amicable policy is also very useful during your lifetime. For it can help you to buy a house, start your own business or educate your children.

So fill in the coupon below and find out some more interesting details. We won't try and sell you something you don't need or can't afford. We wouldn't want to spoil our wonderful reputation.



**scottish
amicable**
LIFE ASSURANCE SOCIETY

To: Charles S. Brown, Agency Manager
Scottish Amicable Life Assurance Society
35 St Vincent Place Glasgow G1

Please send me full details of the life assurance policies you offer.

Name: _____ (Block letters please)

Address: _____

How old are you? _____ Are you married? _____

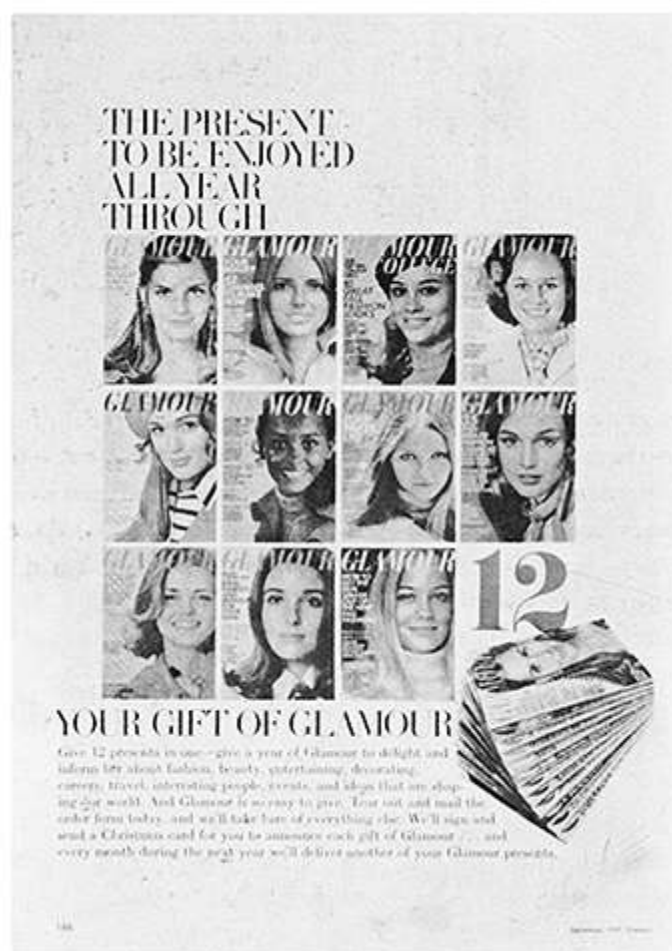
How many dependents have you got? _____

Tiền là sự sống. Không phải hiểu theo kiểu nếu thiếu tiền chúng ta sẽ chết đói, cũng không ở cảm thức rằng tiền tạo cho ai đó quyền lực giai cấp để thống trị cuộc sống của giai cấp khác. Tiền là sự sống theo nghĩa rằng nó biểu lộ quyền lực và là chìa khóa vạn năng mở ra mọi cánh cửa cho con người. Quyền lực của kẻ tiêu tiền là quyền lực của đời sống. Theo các huyền thoại do những hình ảnh quảng cáo công cộng tạo ra, những kẻ không có tiền để tiêu luôn là những kẻ, về nghĩa đen, không có nhân dạng. Những kẻ có tiền để tiêu luôn là những kẻ trông dễ thương.

quảng cáo như trong tấm poster quảng cáo cho thẻ Barclay dưới đây. Tuy nhiên, thông điệp này thường xuyên có tính ngấm ẩn, dưới dạng: nếu có khả năng mua sản phẩm nào đó, ta sẽ trở nên đáng thèm muốn, và do đó, nếu không thể mua nó, sẽ không ai quan tâm đến ta đâu.

Với các hình ảnh quảng cáo công cộng, thời hiện tại, về bản chất, luôn là điều gì chưa đầy đủ. Bức tranh sơn dầu được coi là một bản thu ghi bền vững theo thời gian. Một trong những nỗi thỏa mãn mà một bức tranh sơn dầu đem lại cho chủ nhân nó là tư tưởng rằng nó có thể mang chỗ hiện tại của hãn đến tận thời tương lai của hậu duệ hãn. Theo cách đó, bức tranh sơn dầu về bản chất luôn được vẽ trong thời hiện tại. Họa sĩ vẽ lại những gì trước mắt gã, hoặc là hình ảnh thực tế, hoặc là sự tưởng tượng. Các hình ảnh quảng cáo công cộng, tức những gì chỉ tồn tại theo kiểu nhất thời nay có mai mất, chỉ sử dụng thời tương lai. Với chúng, bạn sẽ trở nên hấp dẫn. Trong sự bao vây của chúng, mọi mối quan hệ của bạn đều sẽ trở nên hạnh phúc và rạng ngời.

Để hiểu điều này rõ hơn, chúng ta cần trở lại với ý niệm “sự quyến rũ”.



Sự quyến rũ là một sáng chế của thời hiện đại. Trong những ngày tháng vàng son của hội họa sơn dầu, nó chưa hề tồn tại. Ngoài bề mặt, ý niệm về sự quý phái, sự thanh lịch, hay quyền lực có một cấp độ nào đó khá tương đồng với ý niệm về sự quyến rũ, song về mặt bản chất, chúng hoàn toàn khác.



BÀ SIDDONS, GAINSBOROUGH 1727-1788

Bà Siddons qua mắt Gainsborough không hề quyến rũ, bởi hình ảnh của bà ta trong bức tranh không làm cho kẻ khác ghen tị để rồi qua đó, bà có thể trở nên hạnh phúc. Hình ảnh của bà có thể giàu có, đẹp đẽ, đầy tài năng và may mắn, song các phẩm chất này chỉ thuộc về chính bà và được nhận diện một cách tự thân, không nhờ vào kẻ khác. Việc bà là người thế nào hoàn toàn không phụ thuộc vào việc kẻ khác muốn được giống như bà hay không. Bà không phải là một tạo vật khiến kẻ khác ghen tị và thêm muốn – giống như một sự ghen tị và thêm muốn mà Andy Warhol đã tạo cho Marilyn Monroe chẳng hạn.



MARILYN MONROE, ANDY WARHOL

Việc sự quuyến rũ không thể hiện hữu mà thiếu đi sự ghen tị và thèm muốn về mặt xã hội là một tình cảm chung và ai ai cũng biết. Xã hội công nghiệp từng diễn tiến hướng đến sự dân chủ, song đã dừng lại nửa đường nửa đoạn là xã hội lý tưởng cho việc sinh ra các tình cảm như thế. Sự tìm kiếm hạnh phúc cá nhân ở đó từng được công nhận là quyền phổ quát. Tuy nhiên, chính điều kiện của xã hội ấy hiện nay lại tước đi quyền lực của cá nhân. Hẳn sống trong mâu thuẫn giữa những gì là hẳn và những gì hẳn ước ao trở thành. Hoặc hẳn sẽ dần ý thức rõ rệt về mâu

thuần này cùng nguyên nhân của nó, để rồi dẫn thân vào các cuộc tranh đấu chính trị đòi hỏi dân chủ tuyệt đối, tức điều sẽ dẫn đến, cùng các kết quả khác, sự sụp đổ của chủ nghĩa tư bản; hoặc hẳn sẽ sống như cũ, tiếp tục chịu đựng sự ghen tị, tức điều sẽ kết hợp với cảm thức bất lực của hẳn, dệt nên các mơ mộng hảo huyền.

Chính điều này sẽ giúp chúng ta hiểu được vì sao các hình ảnh quảng cáo công cộng lại có tính đáng tin cho kẻ xem chúng. Khoảng cách giữa điều chúng thực sự bán và tương lai mà chúng hứa hẹn tương ứng với khoảng cách giữa điều mà người xem quảng cáo – kẻ mua hàng cảm thấy về bản thân và điều hẳn muốn trở thành; hai khoảng cách này nhập làm một; và thay vì được lấp đầy bằng hành động hay bằng trải nghiệm sống thực tế, nó lại được lấp đầy bằng những mơ mộng hảo huyền quyến rũ.

Tiến trình này luôn được củng cố bởi điều kiện lao động.



Hiện tại vô tận của các giờ lao động vô nghĩa được “làm nhẹ đi” nhờ vào một sự mơ tưởng về tương lai, mà ở đó các hành vi tưởng tượng chủ động sẽ thay thế cho sự thụ động của khoảnh khắc mệt nhọc. Trong các

mơ mộng hảo huyền của mình, người công nhân thụ động sẽ trở thành một kẻ tiêu thụ chủ động. Cái tôi là công nhân giờ đây ghen tị với cái tôi là kẻ tiêu thụ.

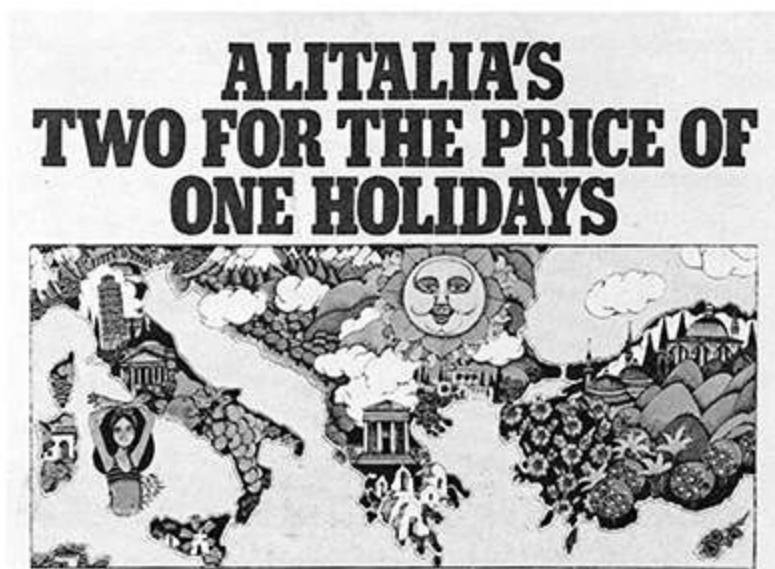
Không có giấc mơ nào giống giấc mơ nào. Một số thì thoát đến thoát đi, một số khác thì dai dẳng. Giấc mơ với kẻ mơ luôn có tính riêng tư. Tất cả những gì nó đem lại chỉ là cho chúng ta biết rằng chúng ta chưa tạo ra được sự ghen tị, song chúng ta rồi sẽ làm được điều đó.



Tuy thế, các hình ảnh quảng cáo công cộng còn có một chức năng xã hội khác. Việc chức năng này không được tính đến từ đầu như một mục tiêu chủ ý của những người thực hiện và sử dụng các hình ảnh quảng cáo công cộng hoàn toàn không làm cho chức năng ấy giảm đi ý nghĩa. Chức năng ấy là: Các hình ảnh quảng cáo công cộng đã dùng sự tiêu thụ thay thế cho dân chủ. Quyết định lựa chọn đồ ăn (đồ mặc hay xe cộ) đã thay thế cho các quyết định lựa chọn về chính trị gian nan. Các hình ảnh quảng cáo công cộng đã che giấu và xoa dịu mọi vấn đề phi dân chủ trong xã hội. Nó cũng che giấu tất cả những gì đang xảy ra trong phần còn lại của thế giới.

Hình ảnh quảng cáo công cộng chính là một kiểu hệ thống triết học. Nó giải thích tất cả theo thuật ngữ của nó. Nó diễn giải thế giới.

Toàn thế giới trở thành một dàn cảnh giúp nó thực hiện lời hứa làm cho cuộc sống tốt đẹp hơn. Thế giới mỉm cười với bạn. Nó trao tặng bạn bản thân nó. Và bởi chữ “khắp nơi” được tưởng tượng như thể một sự trao tặng cho chúng ta, “khắp nơi” trở thành điều gì đó ít nhiều phẳng phiu giống hệt nhau.



Theo các hình ảnh quảng cáo công cộng, càng sành điệu, thì càng đứng ngoài mọi xung đột.



Các hình ảnh quảng cáo công cộng có thể thông dịch mọi cuộc cách mạng theo cách của nó.



Sự tương phản giữa cách hình ảnh quảng cáo công cộng diễn giải về thế giới và hoàn cảnh thực của thế giới là có tính triệt để, và điều này đôi khi trở nên rõ ràng rành rành trong các tạp chí in màu có đăng các phóng sự tin tức. Dưới đây là trang nội dung của một tạp chí như thế.



Cú sốc do sự tương phản này tạo ra là rất đáng kể: Không chỉ bởi sự đồng hiện diện của hai thế giới được phô ra ở đây, mà còn bởi sự đáng mỉa mai cho nền văn hóa có thể chấp nhận việc phô bày ra sự đồng hiện diện của hai thế giới ấy. Có thể biện cãi rằng sự liên kế của hai dạng hình ảnh này là ngẫu nhiên. Tuy nhiên, bài viết, các bức ảnh chụp tại Pakistan, các bức ảnh chụp quảng cáo, thao tác biên tập của tạp chí, sự

dàn trang cho các hình ảnh quảng cáo, sự in ấn cả hai dạng hình ảnh khác nhau này, và sự thật rằng các trang quảng cáo và các trang tin đã không có cách nào kết hợp hài hòa được cùng nhau – tất cả những điều này đều được tạo ra từ cùng một nền văn hóa.

Tuy nhiên, không nhất thiết phải nhấn mạnh cú sốc về mặt đạo lý ở đây. Bản thân các nhà quảng cáo cũng đã hiểu về hậu quả có thể có của cú sốc này. Tuần báo *Các nhà quảng cáo* (số ra ngày 3 tháng 3 năm 1972) đã viết rằng một số hãng quảng cáo ý thức về sự nguy hiểm cho công việc kinh doanh do các sự liên kế hình ảnh không phù hợp trong các tạp chí tin tức, giờ đây đang quyết định sử dụng các hình ảnh hiền lành hơn là gây hấn, và thường là ảnh đen trắng chứ không phải ảnh màu. Những gì ta cần nhận thức ở đây là những sự tương phản như thế thật ra đã giúp hé lộ điều gì nơi các hình ảnh quảng cáo công cộng?

Các hình ảnh quảng cáo công cộng, về bản chất, đều có vẻ vô sự. Thậm chí nó còn lên tới mức như thể chẳng có chuyện gì khác đang xảy ra trên thế giới vậy. Với các hình ảnh quảng cáo công cộng, tất cả các sự kiện thực tế đều có tính ngoại lệ, và chỉ xảy ra với kẻ khác mà thôi. Trong các bức ảnh về Bangladesh chẳng hạn, các sự kiện có tính bi thảm và xa cách (và vì thế tương phản với hình ảnh quảng cáo). Song sự tương phản cũng sẽ y hệt như vậy, nếu các sự kiện dạng này có xảy ra ở ngay Derry hay Birmingham chẳng nữa. Sự tương phản không nhất thiết là thứ được tạo ra bởi các sự kiện bi thảm hay là không. Nếu chúng có tính bi thảm, bi kịch của chúng dĩ nhiên sẽ khơi dậy cảm xúc về đạo lý của chúng ta, và do đó, tạo nên tính tương phản. Tuy nhiên, kể cả khi các sự kiện có tính vui tươi đi chẳng nữa, và kể cả khi chúng được chụp theo một cách trực tiếp và không theo kiểu rập khuôn, sự tương phản lớn lao vẫn xuất hiện.

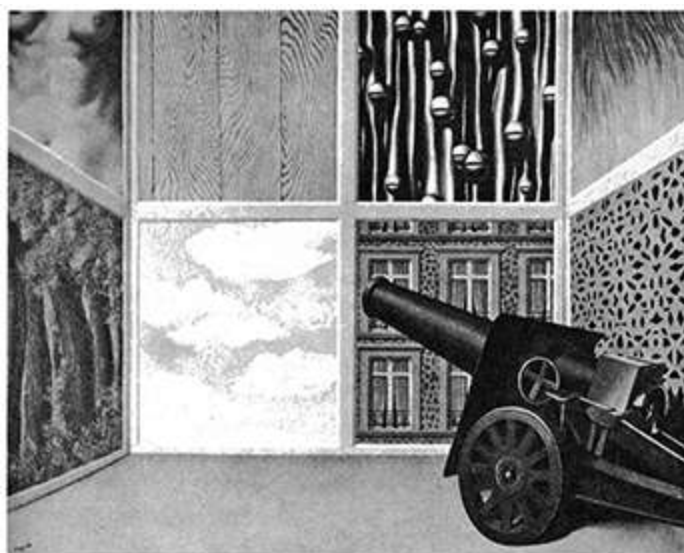
Các hình ảnh quảng cáo công cộng, tức điều định vị trong một tương lai luôn bị đình hoãn, sẽ thải loại hiện tại và do đó cũng giải trừ luôn tất cả các khả năng đang thành hình, các sự phát triển. Trải nghiệm thực tế là điều gì bất khả đối với các hình ảnh quảng cáo công cộng. Tất cả mọi dạng kiểu thực tế đều nằm bên ngoài nó.

Việc các hình ảnh quảng cáo công cộng luôn có tính vô sự sẽ lộ ra lập tức nếu nó không sử dụng một ngôn ngữ tạo nên ảo giác về xúc giác và để mặc bản thân sự kiện lên tiếng. Tất cả mọi thứ mà các hình ảnh quảng cáo công cộng trưng ra đều như thể nằm đó chờ được rước đi. Hành vi rước về (các sản phẩm, các dịch vụ được quảng cáo) sẽ chiếm chỗ mọi hành vi khác, cũng như cảm thức sở hữu sẽ tẩy xóa mọi cảm thức khác.

Các hình ảnh quảng cáo công cộng áp đặt một ảnh hưởng lớn lao và là một hiện tượng chính trị vô cùng quan trọng. Những gì nó mời chào là vô cùng ít ỏi, so với các tham chiếu rộng lớn của nó. Nó không nhận ra điều gì, trừ quyền-mua-sắm. Mọi cơ quan hay nhu cầu khác của con người đều bị đè bẹp trước quyền lực này. Mọi hy vọng được đưa lại bên nhau, được đồng hóa, đơn giản hóa đến mức trở thành một sự hứa hẹn căng thẳng song cùng lúc mơ hồ, huyền bí song cùng lúc lặp đi lặp lại, tức sự hứa hẹn được chào mời trước mọi dự định mua sắm. Không có một kiểu hy vọng, thỏa mãn, hưởng thụ nào khác có thể đương đầu được với cú pháp này của nền văn hóa tư bản.

Các hình ảnh quảng cáo công cộng là lẽ sống của nền văn hóa này – nhìn từ góc độ chủ nghĩa tư bản không thể sống thiếu nó – song cùng lúc ấy, chúng cũng là giấc mơ của chính chủ nghĩa ấy.

Chủ nghĩa tư bản sống sót được nhờ vào sự cưỡng buộc số đông, tức những kẻ mà nó đang bóc lột, định nghĩa các mối quan tâm của bản thân họ càng đơn giản càng tốt. Xưa kia, điều này được hoàn tất nhờ vào sự cướp bóc trên diện rộng. Ngày nay, trong các quốc gia phát triển, điều này lại được hoàn tất bằng cách áp đặt một tiêu chuẩn sai lệch về những gì xứng đáng hay không xứng đáng để con người khao khát.



TRƯỚC NGƯỠNG CỬA CỦA TỰ DO, RENÉ MAGRITTE 1898-1967

Cuốn sách sẽ được tiếp tục nhờ vào sự ngẫm suy của mỗi độc giả...

^[8] Lưu ý cuốn sách này xuất bản lần đầu tiên vào năm 1972. Khi đó và cho tới tận gần hai thập kỷ sau, Tây Âu và Đông Âu vẫn đang nằm trong hai hệ thống chính trị và xã hội khác nhau (ND).

^[9] Tức là vào khoảng đầu thế kỷ 20, bởi cuốn sách này được xuất bản đầu tiên vào thập kỷ 70 của thế kỷ 20 (ND).